العدد(1501) السنة السادسة -الخميس (7) آيار 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

العمارة والآخر

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

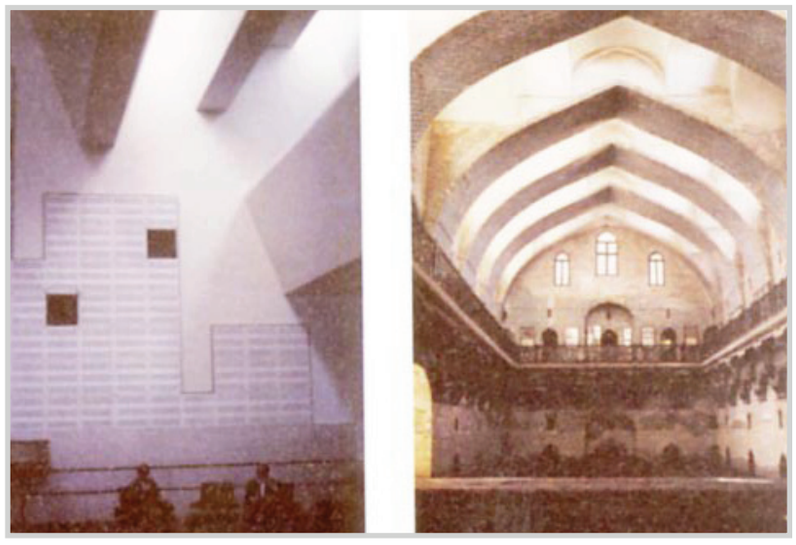
ازعم بان موضوع "العمارة والآخر" هو من المواضيع التى تثار دائما في النقاشات والمناظرات الحاصلة في اوساط المهنيين بخاصة، وفي اوساط ثقافية بعامة. انه في هذا المعنى يمثل حوارا ونقاشا اراهما مهمين وضروريين ايضا، فكثير من التساؤلات تطمح الى ايجاد اجوبة مقنعة لها تخص حضور الآخر في المنتج المعماري المحلي. هل يتعين دراسة هذا الموضوع دراسة جدية، وعميقة؟ هل يمكن اضفاء اهمية خاصة له في الخطاب الثقافي؟ هل هو مفيد لنا؟ هل هو يكسب عمارتنا حضورا مميزا؟ ماهي دواعي اهتمام "الآخر" بعمارتنا وبثقافة المكان وبمنجزنا التصميمي؟

ثمة وجود بيّن وواضح لاثر الآخر في المنتج المعماري العربي الحديث (وانا اتكلم عن فترة زمنية محددة، هي فترة عمارة الحداثة، وهي فترة مفترضة تحديدا لزمان الاشكالية التى نتعاطى معها)، وهذا الوجود يتمظهر بعدة وجوه، او بالاحرى بعدة مقاربات، ولكني ساشير الى اثنتين منهما، مكتفيا في الحديث عن احداهما، اساسا لثيمة وموضوع هذا اللقاء.

اولى تينك المقاربتين هي المقاربة المستندة الى محاولات فرض القيم المعمارية الخاصة بها والتى تستقي مرجعيتها التصميمية من ما يسمى "بالمركزية الاوربية" Eurocentric وقيمها ومبادئها على خصوصية فضاءات بيئية وثقافية مختلفة عنها ومغايرة لها.

ثمة ممارسة مميّزة يمكن رصدها في بعض اعمال المعماريين الغربيين العاملين في المناطق الجنوبية. وتشغل الان تلك الممارسة حيزا ملموسا من النشاط المعماري الذي نتكلم عنه. كثيرا ما تنطوي سمات تلك الممارسة المعمارية على مبالغة في تأكيد عناصر تكوينية محددة، تكون عادة مستلة من مفردات لغة العمارة التقليدية وتوظيفها بصورة مغالية في الحلول التصميمية للمباني المشيدة في تلك المناطق، توخيا، كما يطمح مصممو الى تأكيد خصوصية المكان، ونكهته و"روحه". بيد ان النتائج المعمارية المترتبة جراء تلك الممارسة، والمعتمدة اساسا على الفهم السريع والسطحي لثقافة الاخر، وعدم تمييز ماهو اصيل و"شعبوي"، يجعل من تلك الممارسة، التى يلجأ اليها العديد من المصممين والحائزة على تقبل محسوس من قبل بعض المستفيدين، يجعل منها نوعا من الاستطرادات التوليفية الحافلة بالعناصر "المعَارضَة" الباستيشية Pastiche الرخيصة. ولن نعير اهتماما كثيرا لتلك الممارسة، نظرا لخوائها التكويني، وحصر اهتمام "منجزها" في الاعلاء من غرائبية الفعالية البنائية والالحاح في تمجيد شعبويتها، والتى في الحقيقة لم يقدر لها ان تثري المشهد المعماري بامثلة تصميمية رصينة تغري بالاحتذاء والمحاكاة.

والمقاربة الأخرى، وهي مقاربة مبنية على التفاعل الثقافي، والتعاطي بمعيار تكافؤ الخصوصيات الثقافية المتنوعة، والابتعاد قدر الامكان عن ممارسة الالغاء والاقصاء والاختزال جانباً، والحرص على فهم "الاخر" وثقافته وبالتالي عمارته، من دون حاجة لهيمنة ولاعادة انتاج القيم الثقافية / المعمارية اياها؛ او التشبث بنزعة الانطواء واهمال "الاخر" وتجاهل منجزه الثقافي / المعماري. وقد ساهم في تسريع ايجاد تلك المقاربة وأكد حضورها في المشهد الثقافي العالمي، مسعى تيارات ما بعد الحداثة الى تأسيس كيان معرفي متكامل، يتوافق منجزه مع ظهور واقع جديد وملموس متشكل بفضل النجاحات التى احرزتها الثورة العلمية – التكنولوجية، ووفرة المعلومات وانتشارها بشكل سريع والحصول عليها بيسر وسهولة.



يتطلع الجهد المعماري الذي نتكلم عنه الى ممارسة نوع من تغاض، وحتى تنصل عن مساعي اقامة تراتب هرمي Hierarchy بين الثقافات، معترفا باهمية وقيمة منجز الثقافات "الاخرى"، بعيدا عن الحكم عليها او تقييمها بمنظور يعتمد على قيم جمالية خاصة، وهذا الجهد الثقافي هو الذي يدفع بالمعماريين على وجه الخصوص للتعاطي مع مفهوم العمارة خارج اقانيم Hypostasis علم الجمال الكلاسيكي الذي سادت سلطته في الخطاب الفلسفي الغربي لفترات طويلة، وبالتالي اضحى من الضرورة بمكان التعاطي مع العمارة بوصفها منتجا ليس فقط متشكلا وفقا لاشتراطات علم الجمال الكلاسيكي، وانما بوصفها صنيعا مشغولا بالاضافة الى القنوات المعرفية المؤسساتية، فانه ناتج ايضا عن تظافرمجموعة عمل الاجناس الابداعية الاخرى مثل الفنون البصرية والموسيقى الشعبية والفن الشعبي وحتى الفن الشفاهي، التى تشترك جميعا بذائقتها الفنية وفطنتها المكتسبة عبر قرون من التجريب في ارساء وتحقيق ذلك الصنيع، بعبارة اخرى يتأسس صنيع العمارة المهجنة من حضور "فرشة" مفاهيم متنوعة، مفاهيم ما انفكت تتشكل بصورة دائمة طالما كانت هناك جماعات بشرية تبتغي التفاعل فيما بينها، وتغتني باضافات مهمة من ذلك الخزين الذي يرفد العمارة والثقافة بقيم معرفية جديدة. من هنا تتكشف وتتبلور خاصية تكوينية جديدة طبعت الناتج المعماري بطابع خاص. وهذه الخاصية معنية بجعل تشكيلات الناتج المعماري غير مشروطة بحضور القيم الجمالية والمتطلبات الوظيفية والقواعد الانشائية لوحدها فقط، كما كان الامر متعارفا عليه من قبل، وانما تجعل ذلك المنتج وليد اشتراطات معرفية عديدة ومتباينة في اختصاصاتها بضمنها المعارف البيئية والتاريخية والانثروبولوجية وعلوم الاجتماع والاقتصاد السياسي.

تنزع رؤى المعماريين المهتمين بالمقاربة الثقافية التى نحن بصددها، الى التعاطف ومن ثم القبول بنتائج فعالية التهجين المعماري، الفعالية المعنية بتراكب مرجعيات ثقافية مختلفة، لانتاج منجز معماري جديد غالبا ما تكون لغته التصميمية على ايدي المعماريين الجادين من ذوي حضور مميز في الخطاب المعماري، جراء انتماء عناصره التكوينية الى خصوصية اجواء الثقافات المشاركة في عملية التهجين؛ لكننا يتعين ان نشير الى ان بلوغ ذلك المنجزالمتفرد كان دائما رهناً بحضور حالتين، أولهما التحقق من عدم تسييد او أفضلية ثقافة على أخرى، وثانيا التسليم بظاهرة اوجه الاختلاف بين تلك الثقافات، ليتسنى بعد ذلك الدنو بسلاسة من تخوم المشاركة الفعالة، وبعد حضور هاتين الحالتين، امراً لا مندوحة منه لجهة اتمام مهام عملية التثاقف بصيغتها الابداعية.

من جانب آخر، تغدو ظاهرة الانزياح المعماري نحو "الجنوب"، التى نرصد موجتها الواسعة الان والتى بدأت حركتها في العقود الاخيرة الماضية، وكأنها تؤسس لمنتج معماري بخصائص معينة تتجاوز المرجعيات التى شكلتها طبيعة الثقافات الوطنية والقومية. بمعنى آخر، ان المنتج المعماري الجديد وان انتمى الى خصوصيات ثقافية معينة ومختلفة، فانه في الوقت ذاته يسعى الى تجاوزها في آن واحد، وهذا المنهج المركب الجدلي الذي يعتمد على مفهوم "الانتماء والتجاوز"، هو الذي يسم الفعالية الابداعية الخاصة بسمة الفرادة والتميز، فمن جهة يحرص المعماريون الغربيون العاملون في مناطق غير غربية، (وكذلك المعماريون غير الغربيين العاملون في بلاد اخرى غير بلادهم) الى ان تكون قراراتهم التصميمية منسجمة مع تنظير مستقى من خزين معرفي وجمالي محدد. بيدان توظيف مثل تلك القرارات اياها في فضاءات أخرى، وفي مواقع مغايرة كان يتطلب في كثير من الاحيان تصويبا وتعديلا مستمرين لسنن ذلك التنظير واشتراطاته؛ اي ان ثمة حراكا لجدلية دائمة تتجاذب نوعية القرارات المنتمية الى اصول معرفية معينة، من ناحية، ومن ناحية اخرى، هناك الرغبة في مواءمة تلك القرارات مع اشتراطات المكان الجديد والعمل على انسجامها مع طبيعة المناخ والبيئة الثقافية المغايرة، ويتم ذلك من خلال تجاوز "دوغماتية" التشبث النصي في ادراك مفهوم تلك القرارات وعدم التسليم بمصداقيتها المطلقة.

فتعدد المرجعيات الثقافية المشكلة للحدث المرئي افضى الى مفهوم تعددية المناهج. وفي ضوء آليات تعددية المناهج، تعد المقاربة التصميمية التى سعينا الى فرز سماتها بمثابة ظاهرة لفعالية ابداعية نراها مثمرة، تتعاطى مع فعالية تأويل النص الاخر من قبل "الآخر"، ذلك "الاخر" الذي انتقيناه بعناية، بصفته ذاتاً مثقفة ومبدعة في آن. وضمن حدود هذا الاطار المعرفي فان الظاهرة التى تكلمنا عنها قد اندرجت مفاهيمها مؤخرا في ادبيات النقد الحداثي ضمن تحديدات اصطلاحية عديدة، بضمنها ما يعرف بـ "التناص". ومفهوم "التناص" Intertextuality ، كما يرد في مفاهيم النقد المعماري الحداثي هو مفهوم شائك ومتنوع في طروحاته، لكنه اساساً مفهوم نقدي ادبي/ فلسفي نحتته الناقدة البلغارية الاصل " يوليا كريستيفا " Julia Kristeva عام ١٩٦٩)استنباطا من دراسة عن دوستويفيسكي لباختين)، بانه مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى. وحددته <بلوحة فسيفسائية من الاقتباسات، كما ان كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص اخرى. كما انه "تقاطع داخل نص مأخوذ من نصوص اخرى" ومجال التناص لا يقتصر على الجانب الادبي وانما يشمل كل ما انتجته الحضارة الانسانية من علوم وآداب وفنون؛ ولهذا فهو يوظف في آليات النقد المعماري ايضا. ويتوخى التناص هنا دراسة تداخل القيم والافكار التى تعود لثقافات مختلفة ويجعل من ذلك التداخل بمنزلة حاضنة فكرية يستقي المصم منها افكاره المعمارية، كما ان التناص معني في كشف العلاقات الثنائية بين منجز معماري محدد (باعتباره نصا ابداعيا) ومنجز آخر، بين اطروحة معمارية واخرى. انه ينشد الى ادخال قيم هجينة تعود لثقافات متنوعة ولطروحات معمارية محددة، وتجعل منها خطابا لمرجعية فكرية تنهض عليها الممارسة الابداعية، فقيم الاثر المميز معماريا تكمن في فكرته التصميمية والمنتمي الى ثقافة الاخر، يتبدى بمدلول اخر يضاف الى مدلوله الخاص والمعرف به ضمن سياق المفاهيم الثقافية والمعمارية التى ينتمي اليها ،عبر قراءة مختلفة وتأويل مغاير.

ويظل "التناص" كاحد المواضيع المطروحة بقوة على بساط البحث في ادبيات النقد المعماري الحداثي، وهو يستقي اهميته المعمارية من جانبين ، فهو يثري المرجعية الفكرية لمصممي تلك الابنية بقيم معمارية مختلفة من جانب، ومن جانب آخر، يقدم للمعمار المحلي تمرينا ملموسا لاهمية تلك القيم والمبادئ المألوفة لديه، ولكن من خلال قراءتها بنكهة خاصة، نكهة متأتية من تأويل الاخر وتفسيره لها ضمن معاييرثقافته المختلفة ومستوى معارفة المهنية.

وتعد فعالية "التناص" Intertextuality وآليات التأويل مع منجز الثقافات المغايرة والمختلفة اثنياً وجغرافياً في مفهومها الابداعي، كوسيلة ناجعة ومهمة في تنوع مسارات "حوار الحضارات"، الحوار الذي طالما سعت اليه البشرية وتمثلته ميدانا فسيحا لتنوع خلاق من دون حواجز ومن دون اوهام، يمكن لها ان تعيق حدوثه او تعرقل تبعاته. فالعصر الحداثي المنطوي على الزمن المتسارع والمكان المفتوح الذي توفره الثورة العلمية الرقمية الراهنة وفتوحاتها الكونية واختراعاتها التقنية هي سمات لواقع ملموس وليس افتراضيا، ومن الصعب بمكان الان تجاهل هذه الحقيقة او انكارها او تغييبها.

والعمارة بصفتها منتجاً تقنياً وثقافيا لايمكن لها باي حال من الاحوال ان تظلّ بمنأى عن تلك الحقيقة ومتغربة عن هذا الواقع الجديد. ولئن اعتبرت التقنية كونها ظاهرة عالمية مشاعة للجميع ومستنبطة من قبل الجميع وبالتالي فانها مفهومة وقريبة من الجميع؛ فان الجانب الاخر المشكل للعمارة، الجانب المعتمد على مرجعيات ثقافية مختلفة، هو المعني في اكساب المنتج المعماري ما يدعى الان بظاهرة "التنوع الخلاق"؛ ويجعل من الفعل المعماري حدثاً مرتبطاً بمكانه وقريب جدا من بيئته الثقافية، ويعمل منه بالاخير حدثا مفهوما ومقبولا. بيد ان هذه الخصوصية للمنتج المعماري الدالة على فرادته المعمارية وتنوع لغته التصميمية، يتعين ان لا تكون موضوعا لتراتبات فكرية او مجالا لتمركزات ثقافية تهدف لان تؤسس لنفسها بما يسميه "جابر عصفور" < بالثنائية الضدية> والتى تعمل على انشاء مواقع خاصة بـ"المركز" واخرى بـ "الاطراف" متضادة من منظور القيمة والاهمية.

لكن عملية التناص المعماري، كما نفهمها، هي عملية ابداعية يلجأ اليها المعمار بمحض رغبته سعيا لاثراء منجزه التصميمي. فهي في هذا المفهوم ليست لاغية لشخصية المعمار. بل ربما العكس صحيح. اذ ان فعالية التناص تكرس من حضور المعمار في العملية الابداعية وتمنح منجزه نكهة خاصة تكون في اغلب الحالات نكهة فريدة واستثنائية الخصائص. فهي ما انفكت تشير الى قيمة الفعل الابداعي له وتؤكد اجراءات الناتج التصميمي المتحصل كونه ناتجا متجاوزا لدلالات القيم المتناصة من خلال آليات التأويل التى يوظفها المبدع سعيا للحصول على قراءة اخرى لها.

سنتناول لاحقا بعضا من تلك الممارسات، التى نرى في تكويناتها التصميمية نزوعا واضحا لتجسيد الحدث المعماري الذي نحن بصدده. ليس في نيتنا بالطبع تسجيل كل ما تمّ انجازه في هذا المقام وتقصي نماذج الظاهرة تصميما وراء تصميم، او مبنى وراء مبنى؛ لكننا سنتوقف مليا على بعض الامثلة التصميمية لمعمارين معروفين سعوا وراء اثراء الخطاب الثقافي بممارسة معمارية فريدة في قيمها، واستثنائية في لغتها التصميمية.

■ المقال مستل من محاضرة القيت في جامعة دمشق/ كلية الهندسة المعمارية، في شباط ٢٠٠٩

الموروث والحكايات الشعبية طواطم الفنان صاحب احمد

فاضل ضامد

عند مشاهدتي أعمال الفنان صاحب أحمد وقرءاتي بعض مقالته، وجدت الفنان يرسم ويكتب في الذاكرة، هي ذاكرة مرئية شخوصها ووجود امكنتها مع كل المؤثرات الجغرافية، ذاكرة مرئية عبر بوابات الزمن المغلقة التي لا تدخلها غير الاهات والتأرجح بالذكريات، فنان اقلمته الذكريات والموروث ألا يختار بين القلم والريشة، وأبعاده متساوية معها وامتدادها لا يتوقف بيت الغربة والوطن، لا يشكو بحسرة، لكن المرارات أراها أتلفت كثيرا من جسده النحيف وعذاباته غنية بالحكايات حتى استوطنت فيه و أصبحت لا تفارقه، يشتغل بها وهي منبع إلهامه، مصدر لوحاته وكتاباته وثقافته، هي مرايا، مترابطة بواقعيتها المنفلتة التي لا تتوقف عند محطة واحدة.

في لوحاته شاعرية سردية غنية جذبتني لأجد فيها المحسوس الذي أخفاه الفنان متعمدا، حتى يثير عند المتلقي حماسة المتابعة، وهو يدعوه ليكون أحد مكونات العمل الفني، ليقرأ ذاته غير المعرفة لديه وإظهار المشاعر ألباطنة الى السطح، فنان أدركت أن طواطمه منشغلة لتسرد حكايات أفكاره المثمرة، قي لوحاته الكرافيكية أجد الكائنات الطوطمية حفرت عليها معالم غريبة لتكون تضاريس روحانية أسرفت في تغيير أشكالها كي تنسجم مع المتغيرات البيئية، رغم غرائبيتها وجدتها واقعية تشكلت الامرئي للعين المباشرة تحتاج الى تركيز أدق لإظهار معالمها، كأنها دهاليز بوبت وكتب على كل باب شفرات الدخول أسرارها تأتي من غياهب الروح الغامضة عند الفنان وترجمتها متروكة لمدخرات المتلقي الثقافية لاكتشاف مضامينها، الكرافيك عالم عفوي ينسجم مع التقنيات المستخدمة إلا أن أحمد استطاع أن يجعل العفوية طوعا يحركه كطينة بين أصابعه وهو قادر على امتلاك الأشكال الكائنات المصغرة، التي وجدت فيها علاقة بيولوجية لتتوالد أعماله. هو ترابط حتمي يسلسل حلقاته الممتلئة بالافكار لتنتج خطوطا وألوانا اكتظت بين المفاهيم الاسطورية حينا وبين كتابات خضعت لأفكار الفنان حيث الحروف المبتكرة والرموز الذاتية، وبين الماضي والحاضر وتلك الخلطة المطاوعة لأنامل الفنان وجدت في زيتياته أيضاً سحراً وجنوناً، مساحات تلاقت مرة وافترقت أخرى كأنها رقائق أتلفت لتكون ماضيا وتجددت لتكون مستقبلاً.

لم أجد صاحب أحمد في مدرسة فنية معينة له ما يميز أعماله بموروثاتها المحلية الشعبية والحكايات، إلا أنه متأثر بأجوء التكعيبية مرة، وأخرى مع التعبيرية، فالحداثة والابتكار والتجدد هي متغيرات مستمرة ضمن أستيعابه للمتغيرات اليومية لتكون مصدرا مهما لانبعاث الحياة في أعماله ، رغم قلة ألوانها ولكنها تحمل هرمونيا عالياً كتقنية تلاءمت وموضوعاته، وخصوصا الموضوعات المحلية التي دخلها وهو يمرق بفرشاته بين زقاق وآخر ويقفز من شباك الى آخر المعماري القديم كخلفية لنساء يلتحفن عباءاتهن ويتحركن باتجاهات مختلفة، وهي قضية محلية أراد إظهار المؤثرات البيئية عليه، كربلاء . مولد الفنان . مدينة غنية بالشعبيات من طقوسها الدينية وبيوتها العتيقة وأزقتها المترامية الأطراف وأزياء أهله المختلفة، إضافة الى الطبيعة وأجوائها المتغيرة وشمسها المستمرة، كل ذلك كان رافدا غنيا للفنان وكان واضحا في أعماله. عمل المونتيف ليس عملا سهلا يحتاج إلى ذهنية سريعة وخيال واسع وثقافة شاملة وهو ابتكار حديث جاء مع متطلبات الصحافة وقد برع الفنان بإخراج المونتيفات ومواضيعها وكانت صياغة هذا العمل أتاحت لإبراز التقنية الخطية عند الفنان الحس الجمالي للخط، الخط عند صاحب أحمد حالة خاصة، لقد تمادى كثيرا في أسلوب ساحر لا تستطيع الإفلات من جماليته لكونه ميزة جعلت، في اعتقادي، الفنان خصوصيته في خطوطه، وانتشر الخط في باقي أعماله كتقنية متجددة وخصوصا أعمال الكرافيك.

مشاركته الأخيرة في معرض (سبعة فصول) كانت هدفا ساميا لمحافظته رغم قلة ما قدمه من مشاركة والمعرض كان إنجازاً كبيراً لجمعية الفنانين التشكيليين فرع كربلاء، وتسمية المعرض جاءت من عدد المشاركين وهم سبعة فنانين ولاختلاف أعمارهم، صاحب أحمد، فاضل ضامد، فاضل طعمة، محمد جسوم/ عبد الحليم ياسر، ثائر الكركوشي، عصام عبد الإله.

من هنا أدركوا أن التسمية أيضا جائت ملائمة لما يدور في الوطن.

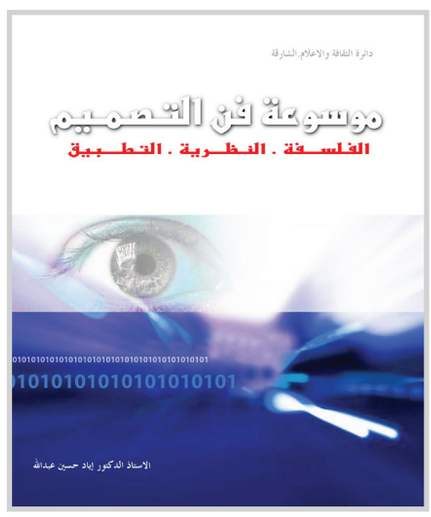
واعتزازا بالفنان أحمد أرادت جماعة (السبعة فصول) أن تكون ديباجة (الفولدر) كلمة للفنان أحمد باعتباره أكبر سنا وقال في ذلك (جماعة السبعة فصول هي إفراز لمتقلبات مناخية كاسرة تغزو بكل ما لديها من أنظمة خراب مناخي لتنهش بمخالبها طائفة طقسية تبعثرها حسب أهوائها فلا يكاد يعرف صيفها من شتائها، ربيعها من خريفها. لذلك لم تعد عندنا فصول اربعة كما المالوف.. ومن هنا صار عدم الالتزام بمنظومة الفصول... فليست هناك مشكلة ان كان هو فصل أو فصلان أو سبعة فهي فصول خارج نظم الفصول هي فصول بلا حدود).

أخيرا الفنان صاحب أحمد يعيش منفردا بأجواء عزلته كونها لذاته، وهو مقل في عمله وإسهاماته كتابات ورسوم نثار بين أزمنة متباعدة ولكن خصوبة مشاعره ما زالت غضة، وأن تنين الفن ما زال ينفث في داخله جمرات لتتوقد وتسهم في بناء شخصية أحمد لتكون احد مكونات الحركة التشكيلية المهمة في العراق.

موسوعة التصميم
الفلسفة.. النظرية.. التطبيق

٢-٢

اياد الحسيني



تأسيساً على ما سبق، تبدو محاولة دراسة الظاهرة الفنية. ممثلةً بفن التصميم. باعتبارها انعكاسا للمعطى الإنساني ، سواء كان فكريا أو ماديا أو اجتماعيا ... وما إلى ذلك، باعتماد أطروحات منظرين في الجمال (الفن)، لبناء صياغة نظرية لتلك التبادلية المعقدة بين التصميم والحياة تحدد العوامل التي تحكمها، على الرغم من أن تبني الأطر الفكرية للإبداع الفني في التصميم بوصفه منتجاً اجتماعياً في محاولة لفهم شروط العلاقة بين الفن والمجتمع ، تبدو محاولةً صعبة وضعت الباحث أمام عقبات حقيقية ، إذ واجهته إشكالية تفسير الأطروحات النظرية من جهة ، ومن جهة أخرى فإن تأسيس اتجاهات فلسفية لفن التصميم واطر نظرية من وجهة نظر فكرية وجمالية وتقنية ووظيفية ، هو أمر جديد في البحوث والدراسات الأكاديمية.

ولم تكن هذه الدراسة لتتم دون عودة إلى التاريخ القريب الذي يكشف لنا بدايات تبلور فكرة التصميم بإبعادها الأولية والتي كان لها اكبر الأثر فيما بعد في إرساء دور هذا الفن على المستوى الحضاري ، وكانت الثورة الصناعية وما تبعها من مناهج وأفكار وانتهاء بمدرسة الباوهاوس وتطوراتها قد أرست أولى خطوات دخول الجمال والفن إلى العملية الصناعية وما تبعها في المسالة الإنتاجية وما ترتب على ذلك من مواد أولية وخامات وتقنيات ورؤوس أموال...الخ، جعلت فن التصميم خاضعا لدراسات تقنية ومالية وإدارية وأساليب في الإنتاج ودراسات في التكاليف والمواصفات واحتمالات في الربح و الخسارة وحسابات الجدوى... الخ.

ولم تكن نظرية التصميم لتكتسب صدقها دون تحويل كل تلك المفاهيم الفلسفية والفكرية إلى عملية تطبيقية تدخل في صميم فائدة الإنسان وتلبية حاجاته ، وكان على المصمم أن يدرك في كل مراحل العملية التصميمية إن التفلسف الكاذب لايمكن أن يتحول إلى حقائق منطقية دون الاعتماد إلى مبدأ نظري هو أن صحة النظرية تكتسب قيمتها فقط من صدق النتائج التي يمكن أن تحققها على مستوى التطبيق ، وهو جوهر فكرة التصميم. لذا كان لابد من الكشف عن المراحل التي تمر بها العملية التصميمية منذ أولى بزوغ الفكرة وولادتها وحتى تحققها وتلقيها من قبل الآخرين. ومن ثم الكشف عن دور العملية الإبداعية التي غالبا ما اقترنت بفكرة التصميم وغاب التصميم بغيابها ، وتحليل ابرز النظريات التي اتسقت معه. إن مجمل الناتج التصميمي على المستويين المادي والفكري خاضع في أداء دوره الحقيقي من خلال صحة عملية الإدراك وقوانينها التي تحدث لدى المتلقي والتي تتناسب دائما وبصورة طردية مع خبراته الجمالية وقدرة التصميم على التعبير وتحقيق الوظيفة كل ذلك ينشئ حوارا فاعلا بين التصميم والمتلقي.

ولم يكن ذلك ليجري بعيدا عن أسئلة العصر ومنجزاته العلمية ، إذ أن النسق المصطلحي للفنون عامة هو عبارة عن مخطط قابل للتعديل من عصر إلى عصر ، انتقل التصميم إلى مساحة جديدة تغير فيها المنطق وطريقة التفكير على مستوى الانجاز والتحقيق عندما أعادت ثورة المعلومات ترتيب فكرة التصميم وفق أولويات جديدة تحسب للوقت والكلفة والجهد والإبداع حسابات جديدة لم يكن لنا بها عهد.

فكان إن بدأت التحولات في مجالات عديدة في الحياة من نمط التفكير التناظري إلى نمط التفكير الرقمي التي هيأت للمصمم أدوات وسائل جديدة لاتعينه على تحقيق أفكاره بتقنيات جديدة وإنما تجعله يفكر بطريقة مغايرة يصبح فيها للوقت والجهد والإبداع معان مغايرة.

لاشك في إن كل هذه المعطيات الكبيرة والمتحولة قد مهدت إلى استشراف نظرية الجمال في التصميم بطريقة بنائية – تركيبية على أساس من تلك التحولات التي غيرت من مفهوم الفن والجمال ووظيفتهما الحالية ، وكان على رأس ذلك تغيير الحاجات الإنسانية وتعددها بين حاجات نفعية وجمالية ورمزية أعادت طبيعة التوازن والعلاقة بين الجمال المادي والجمال المعنوي من خلال التفاعل الجدلي بين متطلبات خصائص المادة والحاجة التي تفرضها المقومات الجديدة. وقد تمخضت هذه النظرية عن قيم جديدة لمعنى الجمال في التصميم ووظيفته.

لاشك في أن غياب رؤية فكرية واضحة عن فن التصميم كانت دافعا أساسيا لهذا العمل ، خاصة إذا كنا نبحث عن أيديولوجية العلاقة بين الفلسفة كمنهج والنظرية كفكر والتطبيق كأسلوب عمل، أو عن علاقة الفكر بالوجود وعلاقة الوعي بالمادة ، وبالتالي فان امتلاك ناصية هذه الأركان لأجل تطبيق المعرفة النظرية كحقائق على المادة بعد اكتشاف قوانينها بطريقة متوازنة ، هي الوسيلة الأمثل في معالجة فكرة التصميم المتحولة التي لم ترسم خارطتها النهائية بعد. و لم تكن رؤيتي المنهجية لفلسفة التصميم منعزلة عن غمار الممارسة العملية الميدانية في مجالات التصميم المختلفة والتي غالبا ماكانت تعزز تلك الرؤية وتعضدها ، كما أغنت هذه الدراسة كل تلك المناقشات التي دارت في رحى البحث والدراسة مع طلبتي في الماجستير والدكتوراه. واستندت الى كل ما تعلمناه وعملناه على مدى زمن طويل.

بينما اسطر آخر الكلمات في كتابي هذا بحثا عن مواطن الجمال وخير الإنسان ، سائحا في ملكوت الله وما أبدع في صنع ذلك العقل البشري الخلاق على مدى الزمان والمكان والذي بنى الحياة وارتقى الى مصاف الحلم والخيال ، تئن هناك في وطني البعيد حضارة اعتادت المعاول وما زالت تولد من جديد ، وسنين تمضي بين النباح والنواح وفقد الأعزة والأحبة ، وبينما اكتب عن الجمال وابحث في قرينه الكمال ، ندور في رحى حياة متهرئة فقدت أوصالها ولم تترك لي إلا الاغتراب....فشتان. وان كان من فضل يذكر فان الفضل كله لله، به استعنت وعليه توكلت واليه انبت.