الأغلفـــة الخمســـة في العمـــارة

قراءة في فن شاذلي خان

د. وائل السمهوري*

الملخص

هذه دراسة غير مألوفة بالنسبة إلى فهم العمارة؛ وذلك عبر النظر إلى تقابلها مع فن آخر هو فن التصوير أو الرسم. إنها قراءة تفسيرية وتأويل فينومنولوجي[1] لأعمال رسامة باكستانية مهمة تتناول تصوير البيئة المعمارية – العمرانية بشكل ملفت للنظر بالنسبة إلى المعماريين. بوصف آخر، إن هذا البحث طريقة لفهم العمارة، وكيف تتجسد، من مجال خارجها، إذْ تتجلى أمامنا عبر تأمل لوحات شاذلي خان مفهوميات صميمية غالباً ما تغيب عن ذهن المعماري في أثناء عملية التصميم لكنها أساسية بالنسبة إلى الإنسان المُصَمَم له، ومن الظلم والتقصير إهمالها. في تقابل الفنون[2] نرى أن العمارة وفن التصوير يشتركان في نقطة بالغة الأهمية، وهي أنهما لا تقدمان من خلال مُنَتجهما صورة مُثبة مُقتطعة من الزمان والمكان فحسب، بل الأهم أنهما تقدمان "خبرة" و"تجربة" إنسانية كاملة مُعيشة بين طيات فراغاتهما وجوانبها، ويقوم العقل بالتفاعل مع هذه الخبرات واستخلاص معانٍ وعبر منها. إن الفرضية التي تقبع في أساس كل من الفنين هي أنهما يستطيعان إيجاد خبرة وتحول (إيجابي) في حياة الإنسان[3].

لعل ما يعطي هذه الدراسة مصداقيتها هو أنها في منهجيتها وتأويل اللوحات فيها لا تعتمد تحليلاً وقراءة نقدية ذاتية تخمينية؛ وإنّما تعتمد إلى موضوعية مستندة على انخراط الفنانة *شانلي خان* نفسها في حوار عميق مواكب لهذه الدراسة في كل خطوة من خطوات التأويل فيها، وهذه فرصة نادرة تقي الباحث خطر الانجراف في تأويلات وتفسيرات ذاتية غير مقصودة أصلاً من قبل الرسامة. إن إنتاج اللوحات من قبل الرسامة اعْتمدَ أساساً على الحدس الصرف في حين يأتي دور الباحث ليتبنى منهجاً تأويلياً واستقرائياً يتنقل الباحث فيه من الوقائع إلى فرضية نظرية تُفَسِر مُجمل اللوحات. بدراسة عينات محدودة سوف يتم التعميم؛ وذلك عبر بناء هيكل (الأغلفة الخمسة للعمارة) ليس لتفسير لوحة واحدة فحسب، بل مجمل إنتاج الفنانة، خاصة بما يرفد التفكير المعماري السائد الذي يعدُّه الكاتب منقوصاً، وهنا تكمن إشكالية البحث.

الكلمات المفتاحية: تفسير، تأويل، أغلفة، تقابل الفنون، العمارة.

* أستاذ مساعد، قسم نظريات وتاريخ العمارة، كلية الهندسة المعمارية، جامعة دمشق، سورية.

[1] حسب ويكيبيديا: **"الظاهراتية** أو **الفينومينولوجيا** هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه **الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها** .غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم". https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] تقابل الفنون عنوان كتاب مهم من تأليف سوريو، إتيان وترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي.

[3] Mostafavi, Mohsen. Architecture is Life: Aha Khan Award for Architecture. P. 9

The Five Envelops of Architecture in the Art of Shazly Khan

Dr. Wael Samhouri*

Abstract

This is an unorthodox study for an understanding of architecture by way of juxtaposing it with another art-form, namely, painting. It is a phenomenological hermeneutic interpretation of the work of the contemporary Pakistani painter Shazly Khan, whose depiction of the urban and natural environments-I would suggest- is of special significance to learning about often hidden aspects of architecture. In other words, what follows is a way of understanding architecture and its embodiment from a source external to it: In contemplating the paintings of Shazly Khan new ideas are revealed, intrinsic ideas that seldom surface during the design process but are, nevertheless, fundamental for the needs of the client and should not be neglected or over looked.

In a comparative outlook study of the arts, it could be observed that architecture and painting share an extremely important point of convergence, a point which is embodied in the notion that they do not only present us with a frozen image cut from time and space, rather they present a complete lived *experience* within their respective spaces. Our mind interacts with these experiences and are transformed by them. Thus, the hypothesis here is that architecture has the potential capacity to present us with experience that could *transform* human life.

Perhaps what gives this study credibility is that, in its interpretive methodology, it does not depend on subjective speculation. Rather, objectivity is insured through engaging the painter herself in a deep discussion throughout the course of this interpretive exercise, which would render immunity against straying in personal hermeneutics of the ideas presented in the paintings that are not meant by the painter herself. The production of the paintings depends generally on pure *intuition*, whereas, in the case of the interpreter, a *deductive* methodology is adopted in which he moves from the presented perceived facts to construct a theoretical hypothesis that would interpret the body of the painters work. Through studying samples of the painters work, a matrix model is thus constructed (the Five Envelops) not only to interpret and understand selected paintings but the painters whole body of work, especially the paintings that carry special significance to better the understanding of the background of the currently prevailing architectural design process, which, I consider, lacking. Herein lies the problematic suggested by this study.

Key words: Interpretation, Hermeneutic, Juxtaposition of arts, Skin, Architecture.

* Assist. Prof., Department of History & Theory of Architecture, Faculty of Architecture, Damascus University, Syria.

المقدمة:

أغمض عينيّ... فأبصر!

طاغور

تبدو الوجوه البشرية التي تظهر في رسومات *شاذلي خان* كأنها مستغرقة دوماً في تأمل عميق... العيون في هذه الوجوه ليست مغمضة فقط، كما يفعل مواطنها شاعر الهند العظيم طاغور، من أجل أن "**يبصر**" – بل إن الحواس الخمس في الوجوه كلها مغمضة – أو بالأحرى غائبة أو مُغَيَبَة: العيون والأنف والفم والأذنان...! إن *شاذلي خان* تعتمد وتستثمر في جماليات الغياب، وهي تراهن على سر اللامرئي في إيصال رسالة بصرية مُدَوية، رسالة ليست مرئية إلا لعين البصيرة. (اللوحة1).

إن "رحلتها الملحمية" (وهو عنوان معرضها الأول، انظر اللوحة 2) هي رحلة مزدوجة: داخلية (جوانية) تغوص في أعماق النفس البشرية، بمحيطها العمراني الوجودي المباشر، وخارجية (برانية) تمتد لآفاقٍ حقيقيةٍ، فضاءات بعيدةٍ معقولة وأخرى مُتخيلة قُصوى! إن رحلتها شبيهة برحلة فن العمارة فهذه الأخيرة، كما أشار لوكوربوزييه، معنية أيضاً ومنخرطة في الأسئلة الميتافيزيقية التي لها علاقة بوجود الإنسان في العالم وما بعد،[4] وفي هذه المقولة صدى لتأكيد ميرلوبونتي بأن "أي نظرية في الرسم هي نظرية ميتافيزيقية"[5].

لوحة (1) A, B, C الوجوه كلها مغمضة - أو بالأحرى غائبة أو مُغَيَبَة العيون والأنف والآذان تشم الزهور دون أنف؛ وتتذوق الشاي دون أنف؛ وتنظر إلى السماء دون عيون

Pallasmaa, Juhani: The Eyes of the Skin. p46 [4]

Pallasmaa, Juhani: The Eyes of the Skin. p 45 [5]

Artistic endeavours

Shazly Khan and her 'Epic Journey'

Feminism, friendship and fertility are the three most obvious aspects of her art

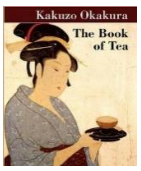
لوحة (2) شاذلي خان و"رحلتها الملحمية"

إن الأفكار في هذه الدراسة ليست ملاحظات ناقد فني متخصص بالفن، بل هي لمعماري متأمل، رأى في عالم *شاذلي خان* البصري الفني تقابلاً[6] ودروساً تُستقى لتطوير متبادلٍ بين العمارة والفن (الرسم في حالة *شاذلي خان*) كما أن كاتب هذه السطور مهتم بطقوس الشاي الشرقية شبه الصوفية (لوحة 3 و4 و5)، ومن هنا تعرّف على الفنانة من خلال احتفائها بطقوس شرب الشاي في لوحاتها (6و7).[7] فقد كان "اكتشافاً" بالنسبة إليه بكل ما تعنيه الكلمة. وبالتحديد، ما لفت نظره أكثر شيء بداية هو كيف تُظهر لوحتها (لوحة 6) سيدة مستغرقة، تحتسي الشاي غير عابئة بأي شيء من حولها: لا البيت، ولا المدينة، ولا العمل، ولا الناس!... هذه الصورة تملكته واستحوذت عليه فوراً...! وأصبحا صديقين على إثر هذه اللوحة (التي أرسلتها له كهدية لاحقاً) واستحوذ على اهتمامها هي بدورها الطريقة التي يقرأ فيها هو لوحاتها ويفهمها فهماً "معمارياً" خاصاً. إنه من خلال هذا السياق جرى أن طلبت إليه أن يكتب هذه الدراسة التي في الحقيقة اعتمدت زيارته الميدانية للباكستان وشبه القارة الهندية، وعلى مراسلات طويلة بينه وبينها عن العديد من لوحاتها المنشورة على شبكة الإنترنت في وقت رسمها التي نشرتها الفنانة على صفحاتها في مواقع التواصل الاجتماعي. أضف إلى ذلك بأنّها قد رأت أن فهمه مطابق لرؤيتها لدرجة أن اعتمدتها كمقدمة نظرية مصاحبة لمعرضها[8].

[6] راجع سوريو، إتيان: تقابل الفنون.

[7] لابد من التنويه إلى أن ما قد يبدو إشارة سطحية إلى الشاي وشربه بالنسبة إلى الشرقين من شبه القارة الهندية ولغاية اليابان في الشرق الأقصى هو في حقيقة أمر في غاية الجدية والعمق. يقول حكيم اليابان الكبير كاكوزو أوكاكورة في مؤلفة (كتاب الشاي): "الشاي دين لفن الحياة" إنه ليس شرب الشاي أو احتساءه فقط ولكنه فن وثقافة تحضير الشاي وعرضه presentation وأدواته والغرفة أو الفراغ المعماري للغرفة التي يتم فيها طقس احتساء الشاي فيها والتنسيق الحدائقي الموصل إليها... إنها عالم كامل.

[8] Shazly Khan and Her 'Tea Party in Paradise' IRIS ART MAGAZIN, JAN. 2016 http://www.irisartmagazine.com/shazly-khan-and-her-tea-party-/in-paradise



لوحة (3)
كتاب الشاي لكازوز أوكاكور

لوحة (4)
سيدة تشرب الشاي

لوحة (5)
طقس الشاي الياباني

فقد غدا النظر إلى لوحاتها بالنسبة إلى الباحث أشبه بالبحث عن تلك البقعة الهادئة فى وسط ضجيج الحياة اليومية، كملاذ للهدوء والتأمل واحتساء فنجان من الشاي بأمان، ممَّا دفعه للبحث عن المكافئ المعماري لتصميم فراغات توحى بالراحة والأمان وتدفع للأمل وللتأمل. لاحقاً وفي وقت متأخر من مراسلاتهم تعرف لوحة قامت فيها الفنانة بنقلة نوعية ورمزيه لطقس الشاي فى لوحة "حفلة شاي فى الفردوس،" (انظر رد الفنانة فى الحاشية[9]) (وانظر اللوحة 54) انتقلت فيها من تصوير أماكن مُعَرَفَة ومَعروفة إلى تصوير أماكن مُتَخَيلة وافتراضية.

وطقس شرب الشاي قد يبدو نشاطاً إنسانياً ثانوياً صغيراً أو حتى سخيفاً بالنسبة إلى بعضهم، لكنه يحمل بين طياته معانى شديدة العمق والجمال بالنسبة إلى الشرقيين.[10] يقول الحكيم الياباني كاكوزو أوكاكورا صاحب كتاب الشاي فى هذا الصدد: "هؤلاء الذين لا يستطيعون الإحساس بصغر الأشياء الكبيرة العظيمة فى أنفسهم هم عرضة للاستهانة بعظمة الأشياء الصغيرة عند الآخرين"[11] إن طقس الشاي مرتبط بالجمال والسلام، لدرجة أنه غدا أشبه بعقيدة عند االيابانيين: عقيدة "الشابية" Teaism منذ القرن الخامس عشر.[12] إنها عقيدة مرتكزة على "توقير الجمال في خضم الحقائق الخسيسة للحياة اليومية في الوجود" كما يقول أوكاكورا فى كتاب الشاي،[13] وكما الأجواء التى نجدها فى لوحات شاذلى خان يبيّن أوكاكورا أن الشاي أو "الشابيية": " تطبع الطهارة والتآلف والتناغم الهارمونى، كما تطبع الناس بالإحسان المتبادل والشاعرية فى الطبقات الاجتماعية"[14]. بالنسبة إلى الشرقيين وخاصة لليابانيين فلسفة الشاي ليست جماليات إستاطيقية بالمعنى العادي للكلمة، إنها تعبر مع الأخلاق والدين عن وجهة نظر خاصة لفهم الإنسان والطبيعة.[15] إن ما تقدم عن أهمية الشاي هو مفتاح مهم لفهم مشاهد أغلب اللوحات عند *شاذلى خان* إذْ لا تكاد لوحة من لوحاتها تخلو من طقس الشاي، بل هي تنويعات عليه.

لوحة (6)

لوحة (7)
10 دقائق استراحة شاي

إن الملاحظات فى هذه الدراسة المُعنونة " الأغلفة الخمسة فى العمارة " ليست فقط نتاج خلفية كاتب هذه السطور بوصفه معمارياً. إنه استعمل مصطلح العمارة هنا بأوسع معنى ممكن لها، ليس للإشارة إلى مبنى أو مبان، أو حتى إلى مدينة. إنه للإشارة إلى العمارة كطريقة معرفية لإظهار ما هو كامن فى تركيب المُثُل والنماذج الأصلية المكونة للنفس الإنسانية[16].

---

[9] ترد شاذلي خان معلقة:
Wael and I have very a interesting connection….that is of course Tea! We both believe in TEA TIME It's almost like meditating in our own comfort zone or with people we have special comfort level, disconnecting ourselves from the worldly affairs… transcending in a totally different time zone! As Wael rightly says that I even celebrate having tea alone or with people special to us elevating it to a level of almost a ritual! I have always celebrated life in the real world and sometimes in my fantasy world!
Surprisingly he has been able to interpret and connect with my work really well….as nobody has before….he has been able to interpret the positivity in my art. We both look towards life in a positive yet critically manner too. I celebrate life on every level.
He has rightly dived my work into five envelopes.

[10] في الصين ومنذ القرن الثامن الميلادي دخل الشاي في فلك الشعر وفنون الأدب والتهذيب، كما يقول كاوزو أوكاكورا في كتابه "كتاب الشاي"
Book of tea by Kakuzo Okakura, p. 5.

[11] Ibid.

[12] Ibid.

[13] Ibid.

[14] Ibid.

[15] Ibid.

[16] See Robert Lawlor, Lindisfarne Letter. P15.
النماذج أو الطرز architypes عند يونغ Carl Jung وهي "نماذج نفسية تستمد زخمها من مخزون جمعى من الصور والرموز والخيالات"... فى عام 1919 استخدم يونج مصطلح (الطرز الأولية) الصور البدائية مشيراً إلى هذه الذاكرة، كما افترض وجود عقل لا واع جمعى فضلاً عن اللاوعي الفردي، حيث يتكون هذا الأول من شقيق هما الغرائز والطرز الأولية وتعدُّ الغرائز بمنزلة الدوافع التي تنفذ حركتنا كما تحمل صبغة بيولوجية شبيهه بالغريزة . ميز يونج بين الطراز الأولى بذاته والصورة الذهنية، فلا يمكن معرفة الطراز الأولى إلا باستنتاج، إذْ إنّه ليس واعياً بطبيعته، بينما نجد أن الصور الذهنية الأولية تقحم نفسها في الوعي، كما أنها هي الطريقة التي ندرك من خلالها الطرز الأولية ونفسرها لأنفسنا. ولذلك فإن الطرز الأولية أو طرائق إدركنا قد تنكشف أو تنحجب من خلال الصور الذهنية.
ولِيونغ أيضاً علاقة بالماندالا التى سيأتى ذكرها: " لمندالا كلمة سنسكريتية معناها: الدائرة السحرية. وبدأ يونج يرسم دوائر صغيرة كل صباح. التى تشبه المندالا التى تستخدم فى تمارين التأمل الروحى .وفى سيكولوجية يونج ترمز المندالا إلى المركز أو الهدف أو التفسير. رأى يونج أن المندالا تعود بكل شيء إلى نقطة مركزية مفردة، كما رأى أن التركيب الدائرى للمندالايرمز للذات وهى المحصلة لكلية للفرد ،مشتملة الشعور واللاشعور وهى المفوضة بحمل على كل ما هو ذات معنى أو هدف يسعى الفرد لتحقيقه"
راجع ويكيبيديا:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%84_%D9%8A%D9%88%D9%86%D8%BA

هدف البحث:

تقديم رؤية أوسع عن طيف النظرة المعمارية المحدودة المعتادة، تلك الرؤية المهنية الكلاسيكية أو حتى الأكاديمية، التي تنظر إلى العمارة فقط بمنتجها النهائي كمبنى (كمغلف فيزيائي مادي). هنا يتوسع منظورنا إلى العمارة ليشمل مفهوم "المغلف" أو فكرته كإطار أوسع لتعريف أوسع للإنسان وللعمارة لطريقة النظر إلى مهمتها، بعلاقتها بالبيئة المحيطة، وذلك ابتداءً من مقياس الإنسان، ووصولاً إلى المقياس الكوني الأوسع، واقعياً وافتراضياً. بذلك نستطيع ربَّما أن نكون مقاربة ومعالجة أكثر حساسية وشمولاً عندما نتطرق إلى عملية التصميم المعماري بمعناها التقليدي أو ما يعرف بـ design process.

أهمية البحث:

هذا البحث طريقة مُكملة رافدة lateral للطرائق التحليلية الاعتيادية لفهم العمارة وكيفية تتجسدها. ويأتي هذا الفهم عبر الاستعانة بمجال من خارج العمارة (الرسم والتصوير)، لكنه –بالتأكيد– ليس ببعيد عنها في جوهره. لدى تأمل لوحات *شاذلي خان* وتحليلها، تظهر أمامنا مفهوميات صميمية عن علاقة الإنسان بالفراغ والمكان، غالباً ما تغيب عن ذهن المعماري في أثناء ممارسته لعملية التصميم، لكنها في الحقيقة أساسية بالنسبة إلى الإنسان المُصَمَم له. هي أمور معنوية قد يكون من الظلم في حق المُصَمَم له التقصير بإهمالها. وتأتي أهمية البحث أيضاً من أنه في منهجيته وتأويل اللوحات فيه لايعتمد تحليلاً وقراءة نقدية *ذاتية* تخمينية وإنّما يعتمد على *موضوعية* مستندة إلى انخراط الفنانة شاذلي خان نفسها في حوارعميق مواكب لهذه الدراسة في كل خطوة من خطوات التأويل فيها، وهذه فرصة نادرة تقي الباحث خطر الانجراف في تأويلات، وتفسيرات، وإسقطات ذاتية غير مقصودة من قبل الرسامة أصلاً.

منهجية البحث:

إن تفسير شيء لا يكمُن بشرحه شرحاً آلياً، وانّما بوضعه ضمن مجموعة من العلاقات[17] التى أسميها هنا **الأغلفة[18] الخمسة في العمارة**، ينتقل فيها الباحث من مجرد منهجية *التفسير* إلى رتبة أعلى هي منهجية *التأويل* (لكن بموافقة الفنانة نفسها في حالتنا). و "التفسير " كفعل هو أساساً نوع من شرح للمعاني أو حتى ترجمة لها (ولو كانت الترجمة من اللغة نفسها والبها)، في حين أن "التأويل" يعدُّ "استنباطاً لدلالة التراكيب"[19] فى العمل الفنى أو الفكري عموماً، وكشفاً لاستمرارية الرموز ومغزاها فيه، وسبباً لاستعمالها في اللوحات؛ ومن ثَمَّ تقابلها مع مجال العمارة. لذلك من الممكن القول: إنَّ البحث الحالي في منهجيته، هو محاولة تناول ما أسماه أوليغ غرابار بالمصطلح الألماني الأصل: "موقف الإشكالية" problemstellung: وهو يعتمد منهجية إنشاء مراتب تصنيف (مجموعة علاقات) للبحث والتَعَلُم التي من خلالها يمكن الإجابة عن أسئلة أساسية.[20] إنها دراسة تعتمد منهجية الهرمنوطيقا بقدر ما تُفهم الهرمنوطيقا كمجال لدراسة التفسير والتأويل، مهمتها شرح كيف يُكَوِنْ المؤرخون ويركب (الفنانون والمعماريون في حالتنا) سردياتهم (الأغلفة في حالتنا) من خلال لوحاتهم أو أعمالهم عموماً.[21]

فكرة الأغلفة الخمسة:

لعله بالإمكان قراءة لوحات رحلة *شاذلي خان* الملحمية من خلال تَفَتُقِها unfolding عن خمس طبقات متدرجة متتالية في الزمان والمكان: الجسم البشري (وطبقة الملابس التي تغطيه)، المفروشات التي يجلس عليها هذا الجسم، الغرفة (الغرف) الحاوية للمفروشات التي عليها الجسم ابشري، البيت أو المنزل الحاوي للغرف، البيئة العمرانية التي تحوي البيت (البيوت)... وأخيراً المكان المجرد غير المُعَرّف الذي تختاره الفنانة مسرحاً لموضوعاتها في بعض لوحاتها المتأخرة، مكان خالٍ من الطبقات، والخلفيات أو أي أُطُر مرجعية مألوفة لنا للمقارنةِ ننسبه لها. إنّه فراغ *مطلق*، خارج الزمان والمكان الاعتياديين. (اللوحة 8)

---

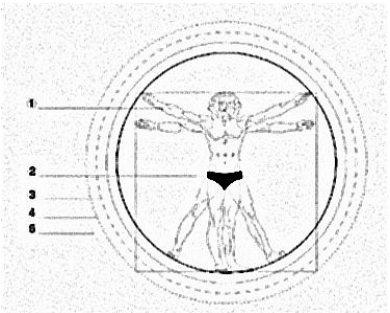
[17] Snodgrass, Adrian and Coyne, Richard: Interpretation in Architecture. P 8.

[18] Envelope or second skin
إحدى مهمات ووظائف العمارة الأساسية أن تغلف وتغطي وفراغات مقتطعة من الفراغ العام ما فوق الأرض في معظم الأحيان.

[19] إشكاليَّة تأويل القرآن.. قديماً وحديثاً .. نصر حامد أبو زيد http://www.hurriyatsudan.com/?p=111226

[20] Grabar, Oleg. The Formation of Islamic Art. p xvii

[21] Snodgrass, Adrian and Coyne, Richard: Interpretation in Architecture. p 8.



(اللوحة 8) فكرة الأغلفة الخمسة (اقتراح الباحث)

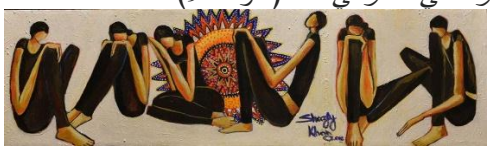
1 . جلد الإنسان كمغلف أول
2 . ملابس الإنسان كمغلف ثان
3 . الفراغ المعماري الداخلي للغرف كمغلف ثالث
4 . البيئة المعمارية/ العمرانية كمغلف رابع
5 . البيئة الطبيعية والفراغ الكوني كمغلف خامس

يبدو أن الإنسان في هذا الكون لا يستطيع الحياة عارياً من دون "أغلفة"... أولاها الملبس الذي يغطي جلده الأول (غلافه الأول)... الملابس هي "الجلد الثاني" second skin (تطورت لاحقاً للأزياء) وبعدها المأوى أو الجلد الثالث (تطورت لاحقاً كعمارة وكقرية – ومدينة) بالنسبة إلى الجسم... لكنه، وهنا المفارقة paradox، بحاجة أيضاً –أحياناً– إلى أن يترك هذه الأغلفة ليهرب (أو يرجع) إلى الطبيعة، بعيداً عن محدودية ما قد بناه – ليتأمل ما بناه – من مسافة، وليُحَلق أيضاً في رحابٍ وآفاق أوسع...

وبالنسبة إلى التسمية المجازية المطروحة في هذه الدراسة: "الجلد" كمُغَلّف، لابدَّ من الإشارة إلى أنّها غدت مستعملة في أدبيات العمارة. وكما ذكر أعلاه، هنالك نظرة إلى الأزياء والملابس على أنها تعدُّ بمنزلة مُغلف و"جلد ثانٍ" second skin بالنسبة إلى الإنسان يغطي جلده الطبيعي. واعتماداً على هذه التسمية وتوسعاً عليها من الممكن تسمية العمارة بمنزلة "مُغَلّفٍ ثالث" third skin يغشى جسم الإنسان وملابسه معاً. هنا يجب التنويه بأن تسمية الجلد skin ليس كناية عن سطح ثنائي الأبعاد أي إنّه مسطح خالٍ من العمق، بل هو مصفوفة "ما بَينيّةٍ" interface بين الإنسان ولباسه كمغلف ثانٍ–بعد جلده– والفراغ المعماري الداخلي كمُغَلّف ثالث، والبيئة العمرانية والطبيعية، ومن ثُم الفراغ الكوني الرحب... إن التأمل في هذه الأغلفة هو دعوة للنظر كيف *تلامس* العمارة العالم، وكيف يلامسها هو.

إن السطح المغلف ليس سطحاً ميتاً بل هو بيئة matrix قادرة من خلال التصميم الحصيف أن تنتج "جواً" خاصاً ambiance/atmosphere يؤثر في إدراك الإنسان لبيئته المحيطة. أي إنّه يجب النظر إلى أن مهمة العمارة وواجبها ليس فقط في إنتاج أشكال وعلاقات فراغية بنائية إنشائية، بل بإمكانها أيضاً أن تعطي "جواً" وخبرات إدراكية عبر انخراط السطح كغلاف بالمعنى المُشار إليه أعلاه. ومن هنا وجه المقابلة مع سطح اللوحة الفنية الذي يبدو لنا ذا عمق في حين هو في حقيقة الأمر مسطح ثنائي الأبعاد.

1– **المغلف الأول (الجسم):** إن الموضوع الأساسي للوحات شاذلي خان هو الإنسان بجسمه البشري: أولى طبقات أو "أغلفة النفس" إذا صح المجاز هنا. وتشرح *شاذلي خان* موافِقَة في ردها على وصف الكاتب الشخصي هذا: *"لأن الجسم البشري هو أداتي الرئيسية في إيصال رسائلي الفنية... وأركز على الأشكال الذي يتخذها الجسم وعلاقاته (التشكيلية). أستعمل وأصور الحوادث (والمشاهد) اليومية بجانب تصويري الحوادث التي تجري والشهوات المكبوتة في اللاوعي."* [22] (اللوحة 9)



لوحة(9) الجسم البشري في وضعيات متعددة عند شاذلي خان.

والعناية بتصوير الجسم البشري ليس حصراً على فن التصوير والرسم، فلطالما شكل الجسم البشري موضوعاً أساسياً أيضاً بالنسبة إلى المعماريين، وذلك منذ أيام فتروفيوس على أقل تقدير.[23] هنالك ارتباط بين الجسم (أو البدن) ووعي الإنسان لوجوده ضمن محيطه الفيزيائي والفراغات المعمارية التي تحتويه، كما أشار إلى ذلك المعماري رفعت الجادرجي في دارسة انثروبولوجية-معمارية، يكتب: *"يتحقق الوعي بالوجود عن طريق البدن، أي إنَّ البدن هو الأداة المادية لتحقيق الوعي. كما أن الوعي هو إحدى وظائف البدن، إذ لا وجود للوعي من دون البدن."* [24]

---

[22] كلام شاذلي خان، في رسالة شخصية للكاتب.

[23] لابد من أن يكون الجسم البشري قد اخذ جزءاً كبيراً من اهتمام المعماريين قبل فتروفيوس لكن فتروفيوس كان أو من دون كتابياً هذه الاهتمامات. ولا ننسى أنه كان هو الوحي الأساسي لليوناردو دافنشي في رسمته الشهيرة "الإنسان الفتروفي" التي أصبحت أيقونة للعمارة والمعماريين.

[24] الجادرجي، رفعة: *مقام الجلوس في بيت عارف آغا* منشورات رياض الريس، لندن 2001، ص 11

إنه وعي الإنسان، من خلال جسمه وحواسه الخمس، لمكانه ضمن المحيط الفيزيائي (المعماري -العمراني) والطبيعي... ولاحقاً الافتراضي المُتَخَيَل كما سيتبين في نهايات هذا البحث. نرى ما تقدم واضحاً في تصويرها للأشخاص في لوحاتها... ففي مقابل تضحيتها بعدم إظهار تعابير الوجه (الأداة التاريخية "المضمونة" المستعملة في الفن للتعبير) تستثمر في التعويض عن ذلك بصياغة حركات إيمائية قوية للجسم بنسب مبالغ فيها... إنها تلعب بمهارة بالمقياس وبصيغ المبالغة كأدوات أساسية وتقنيات لإيصال رسالتها. إنّ إحدى أهم الأمثلة على ما سبق الذي يختصر التقنيات التي تستعملها هو في الطريقة التي ترسم فيها الأيادي التي تمتد نحو السماء في إيماءة الدعاء. هنا الذراع واليد والكف والأصابع تمتد بشكل درامي نحو السماء في أشد الحركات تعبيراً في الفن الإسلامي برمته! (انظر رد *شاذلي خان* في الحاشية[25]) (انظر أيضاً اللوحتين 10 و11).

لوحة (10)

لوحة (11)

ونلاحظ أن الجسم البشري في لوحات *شاذلي خان* في حركاته وأحياناً في إيماءاته يصبح مُغلفاً، فيصنع فراغات وحوادث أسميها "معمارية،" يعني أعضاء الجسم تصنع أو تومي بتحديد الفراغات مثل العناق والحضن وتآلف أجسام عدة أشخاص وتكافلها لصنع "جدار" بشري (لوحة 12) أو فراغ داخل حلقة اجتماع أو حتى رقص... وفي بعض لوحاتها تذوب الفوارق بين الجسم البشري والأبنية والبيئة العمرانية الصانعة لفراغ المدينة العام، (اللوحة 16).

[25] ترد شاذلي خان معلقة: "أجدت في التأويل وائل... لطالما آمنت بالروحانيات ومحبة الله وكيف يتوق واحدنا لبركاته... إن مد ومط أياديهم وأذرعهم باتجاه السماء بقدر ما نستطيع وذلك للحصول على رضاه وبركاته... بجهوزية للتسليم لإرادته تعالى."

لوحة (12) الجدار البشري

هنالك مثال آخر في اللوحة (13) نستطيع إدراجه في هذا الصدد؛ وذلك لتوضيح الطريقة التي تعكس فيها الفنانة *شاذلي خان* الروابط الأسرية في لوحات تظهر تشابك (وانضفار) الأيدي والعناق الأسري في لوحات يظهر فيها الأب والأم والابن في تأكيد فكرة "الضم" واشارة إلى تأكيد إيماءة الإحاطة والحماية والأمان. إنها تمثيل الأسرة كوحدة بنائية وكنواة للمجتمع... في هذه اللوحة تجد أرجل الأب ممتدة بصيغة مبالغة بالمقياس وبمساعدة امتداد الذراعين لتكون أشبه بكرسي أو بسرير يؤوي العائلة كلّها وكأنه "عش" بشري. (انظر تعليق *شاذلي خان* في الحاشية [26]).

لوحة (13)

لوحة (14)

مثال أقصى آخر يمثل مستوى مجرداً غامضاً، إذْ نجد لوحة ملفتة جداً، فيها نجد الأذرع قد حُوِّرَتْ ومُطَّتْ لتعانق وتتعلق بجسم على شكل قرص هو أشبه بالشمس أو الماندالا mandala هي أشبه بحلم أو عالم تتشبث به![27]

[26] ورداً على وصفي ردت شاذلي خان بالآتي: *" لطالما اعتقدت أن أعمالي الفنية عالية الرمزية ومثقلة بالألوان والعواطف. أعتقد أن هذا بسبب أني أنظر إلى لوحاتي كتعبير عن حبي العميق للحياة والأسرة وتجسيداً للأمنياتي في الحفاظ عليها وخلق شعور السلام والسعادة."*

[27] ورداً على وصفي ردت شاذلي خان بالآتي: *"*مثل أمنا "الأرض" كل امرأة تملك نعمة أن تؤوي في أحشائها الحياة (الجنين) إن "الماندلا" خاصتها هي شاكرا روحية مفعمة بحب الخصوبة وعشق إنجاب طفلها هي وتربيته. بالنسبة إلي المرأة والأطفال تحتلان أهمية خاصة، وأعتقد أن المرأة في آسية لا تحصل على الفرصة الملائمة للاحتفاء بأنوثتها بالمعنى الصحيح. إني أحاول تصوير هؤلاء النسوة في لوحاتي. لقد مررت بمرحلة الشباب وأنا الآن أم لثلاثة أطفال لذلك أعتقد بأني أفهم روح عالم المرأة بشكل جيد."

(اللوحة 14) و"الماندلا" كلمة سنسكريتية مألوفة فى شبه القارة الهندية وتعنى "الدائرة"[28] لكنها من الناحية التقنية الفنية تعنى المربع الموجه باتجاه معين ويرسم داخلة رسومات وتعويذات، كما يمكن أن يكون أساساً لكثير من مساقط المعابد، بل حتى المدن فى كثير من المناطق الآسيوية.[29] إنها مرتبطة بالأسطورة والتعاويذ، لكن هذه التعاويذ والرموز السحرية ما تلبث بأن تكتسب قيمة تشكيلية محضة كما أشار إلى ذلك نيل ليتش في كتابه عن "التمويه" في العمارة،[30] وكما أكد الناقد الفني أدورنو: "الشيء الذي يبدأ كرمز ما يلبث أن يصبح زخرفة وفي النهاية يبدو مفرطاً."[31] سوف نرى أن شاذلي خان سوف تستخدم الماندلا بشكل مفرط في لوحاتها وسوف تطوعها للاستخدام الرمزي كمغَلف ومغلِف بحد ذاتها.

والكلام عن "المُغَلِفات" يتطلب حقيقة النظر ملياً بالملابس والمكملات (الإكسوارات) التي تُلبسها الفنانة لشخوصها في اللوحات. فضلاً عن أن هذه الأزياء ذات طبيعة تزيينية مفرطة وقيمة جمالية عالية من حيث النسق patterns والأشكال والتلوينات من جهة، يجب النظر إلى قيمتها الرمزية والمعنوية من جهة أخرى، مما يزيد في التأثير الدرامي للمشاهد التي تظهرها اللوحات (لوحة 15). إن الملابس (كجلد ومُغلف ثان) تستخدم بمعنى ما للتورية والتمويه وكحد واصل/فاصل مع المحيط أو "السطح البيني" interface إذا ما أردنا استخدام المصطلح المعاصر. وهذا ينطبق على الجلد والملابس ويمتد حتى العمارة. يصرح نيل ليتش في هذا الصدد بأننا يمكن أن نقرأ التمويه camouflage "كسطح بيني مع العالم المحيط"[32] ويشرح فكرة التمويه بإسهاب أكثر فيقول: "التمويه لا يستلزم تغطية النفس بقدر ما ستلزم إنشاء *علاقة* بين النفس والعالم من خلال وساطة الصورة كأداة. إن التعبير الجمالي بأنواعه كلّها، من الفن الرفيع العالي نزولاً للموسيقا الشعبية، ومن تصميم المجوهرات إلى تخطيط المدن، يعمل كشكل من أشكال الوساطة البينية بين النفس والعالم المحيط."[33]

لوحة (15)

لوحة (16)

ومثالاً على ذلك ما علينا إلا أن نتأمل لوحة (سيدتين تحتسيان الشاي) إذْ نجد إحداهما تلبس مجموعة من الأساور (السائدة فى شبه القارة الهندية)، فى حين تلبس الأخرى فقط إسورتين. من الممكن فهم هذا التفاضل بالعدد (من ضمن مفاهيم أخرى) كإشارة مرهفة ليس فقط إلى التمويه camouflage الذي شرحه نيل ليتش بل إلى الفارق الطبقى الكائن والتبعية الحاصلة بين السيدتين. إن اللوحة تعليق بليغ عن السيطرة المادية القائمة في ذلك المجتمع ونقد لاذع لهيمنة القيم المادية على الإنسان وأساليب التمويه التي يتبعها من اللباس والأزياء إلى العمارة. (لوحات 17 و18) لكن شاذلي خان تذيب الفوارق بدرجة اقتراب الأجسام البشرية من بعضها بعضاً لدرجة الالتصاق والتضافر حيناً والتباعد أحياناً أخرى مما يذكر بأهمية استخدام المسافة أو "البعد الخفي" وتشغيله كما سماه إدوارد هول في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه: "تعمل المسافة كفقاعة غير مرئية تحيط بالكائن الحي"[34] ويبيّن أن هذه الفقاعات تتقاطع وتتباعد وفقاً للثقافة أو عادات الشعوب المختلفة،[35] إن ملاحظة هذه المسافات بين البشر تعطينا فكرة واضحة عن عادات البشر السائدة فى شبه القارة الهندية. لكن شاذلى خان تستعمل هذه المفاهيم بشكل نقدي تارة وبشكل تمنيات لصنع أجواء حميمية جداً تارة أخرى. (إن التأمل في اللوحات 13 و14 و15 و16 يظهر هذه المفارقات بواضح).

لوحة (17)

لوحة (18)

[28] Snodgrass, Adrian and Coyne, Richard: Interpretation in Architecture. P 195

[29] Ibid.

[30] Leach, Neil: Camouflage. P. 59

[31] Adorno, Functionalism Today, P10

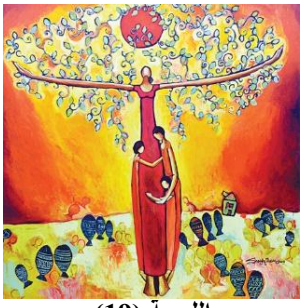
[32] P. 247 Ibid.

[33] P. 240 Ibid.

[34] هول، إدوارد. البعد الخفي. ص 19

[35] Ibid.

إحدى أكثر اللوحات إدهاشاً في هذا السياق أيضاً هو لوحة الأم (اللوحة 19) هنا تُمثل شخصية الأم كشجرة لها ذراعان عوضاً عن الأغصان وهاتان الذراعان مفتوحتان ليس فقط في وضعية الدعاء بل كأنهما تعانقان عالمهما كله. نجدهما أطول بالنسبة إلى أولادها الذين يعانقونها ويتعلقون بها في الأسفل. إن الأم المُصَوَرَة هنا ليست أماً اعتيادية، إنها تمثل الأرض–كأم، بل كنه الأمومة[36]. (انظر أيضاً اللوحة 20 للأم الحامل).



اللوحة (19)
MAMA… TREE OF LIFE

اللوحة (20)
Expecting

بالطريقة نفسها، نجد الصفة النموذجية archetypal في لوحة المرأة المستلقية (لوحة 21) التي تحلم في أثناء القيلولة. لكن حلمها هنا ليس حلماً عادياً وليست القيلولة عادية أيضاً، إنها رؤيا لشخص غاص في أعماق اللاوعي للعالم المعنوي لامرأة في سنها. الاستلقاء في وضعية الجنين واستخدام السجادة داخل الغرفة هنا (وفي بعض اللوحات خارجاً في الطبيعة) كإشارة وأداة معمارية لتحديد أثر وعلامة تقتطع جزءاً من الفراغ العام و"تستأنسه" domesticating and marking the territory… مرة ثانية، هو السطح المابيني interface لكنه هنا أفقي يغطي جسم الأرض كسطح أو جلد ثانٍ كما يفعل الثوب للجسد الإنساني.

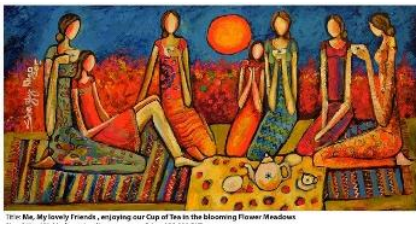
لوحة (21)
المرأة المستلقية ومن المدهش طريقة استخدام المنظور الطوي مع فرد واجهة الغرفة عليها حيث تبدو النافذة والمزهرية

لوحة (22)

[36] ورداً على وصفي ردت شاذلي خان بالآتي: "هذه اللوحة تمثلني أنا شخصياً وكل امرأة تريد أن يكون العالم مكاناً أفضل وجنة للأطفال… لحبهم وحمايتهم ورعايتهم والدعاء لمستقبلهم… لاعطائهم كل شيء."

إن أمثلة المغلف الأول كثيرة، وكل مثال يحتاج اهتماماً وتحليلاً منفصلاً، غير أن الأمثلة السابقة تمثل إضاءات غير حصرية لهذه الفئة التي ضمنتها الفنانة شاذلي خان في معرضها المذكور أعلاه. (انظر اللوحات 23 و24).

لوحة (23)



لوحة (24)

2– المغلف الثاني (الفراغ الداخلي لغرف المنزل):

المغلف الثاني في لوحات *شاذلي خان* يتمثل في الفراغ الداخلي الحميم للغرف. إنّه أشبه بخشبة المسرح لمشاهد لوحاتها التي تعكس لحظات عادية في حياتنا داخل الغرف في البيت لكنها تجعلها لحظات غير اعتيادية، مستخرجة منها قيماً يأخذها الأغلبية من الناس كشيء مفروغ منه. والغرفة بشكل عام فراغ معماري، بل لعلها أول الفراغات التي صنعها الإنسان/المعماري. إنها ليست مكاناً وظيفياً منفعياً صرفاً، كما يظن كثير من المصممين، بل مكان للخيال وأحلام اليقظة؛ أيضاً إذا نظرنا إلى حاجات الإنسان من منظور شامل. إن الفراغ المعماري يؤطر أفكارنا ويوقفها ويقويها، يحددها ويركزها ويمنعها من الضياع[37]. من الممكن أن نحلم ونحس بأننا في الخارج لكننا نحتاج الهندسة المعمارية لفراغ الغرفة من أجل أن نفكر بوضوح. فهندسة الأفكار هي صدى لهندسة الغرفة[38]. في هذا الصدد يربط رفعت الجادرجي الغرفة بموجوداتها وأشيائها *بالوعي*: "ونظراً إلى أن الوعي بالوجود بين الأشياء هو في واقعه تحديد لموقع الذات في هذا الوجود، يكون هذا الوعي بمثابة تحديد لهوية الذات بين الأشياء…"[39].

شاذلي خان لا تحتفي باللحظات اليومية العادية في غرف المنزل فحسب، بل ترفع من شأنها لتغدو لحظات ثمينة من الدفء والحنان الأسري الذي قد نغفل عنه في غمرة التكرار والروتين اليومي. إنها تحتفي بهذه اللحظات

[37] Pallasmaa, Juhani: The Eyes of the Skin. P45

[38] Snodgrass, Adrian and Coyne, Richard: Interpretation in Architecture. P 195

[39] الجادرجي، رفعة: *مقام الجلوس في بيت عارف آغا* منشورات رياض الريس، لندن 2001، ص 11.

وتتسامى بها لدرجة طقسية ritualistic. من الممكن رؤية ذلك خاصة فى احتفائها بأوقات الشاي عصراً مع العائلة تارة، ومع الأصدقاء، ومنفردة تارة أخرى. لتعزيز تمثيل هذه اللحظات تضع *شاذلى خان* فى غرفها مفروشات من نوع فريد وتزيينات (لن أقول ديكورات) بطريقة خاصة ناطقة تتفاعل مع الشخوص كخلفية وتتكامل معها، فهى تظهر لنا مثلاً ستائر عالية الزخرفة وأغطية لطاولات ذات ألوان دافئة وزهوراً داخل مزهريات جميلة وبُسُطاً وسجادات تقليدية. النتيجة هي مشهد احتفالي بصري متكامل العناصر مع بساطته الكبيرة. (انظر تعليق *شاذلى خان* فى الحاشية[40]).

إن النظر في هذه اللوحات يسفر عن بيئة داخلية متكاملة حَرية بالتأمل من الناحية المعمارية. يؤكد الجادرجي هذه الفكرة فيكتب: "وما الأثاث إلا أحدى هذه المُصَنَعات التى تؤمن للفرد لا الراحة فقط، أي الحاجة النفعية للجلوس، وإنما تؤمن له أيضاً أداة تستعمل لتحديد موقع هوية الفرد، والإعلان عن ذلك بالمقارنة بالفرد الآخر"[41] (انظر اللوحات 25 و26 و27). كما نجد معنى مكملاً عند إدورد هول في كتابه "البعد الخفي إذ أشار إلى أنّ المفروشات هي "امتدادات للجسم البشري: "لقد أوجد الإنسان عدداً من الامتدادات لنفسه، وهذه الامتدادات تؤثر في استعماله للفراغ وفي علاقته بالبيئة المحيطة به"[42].

في حالة لوحة السيدات الجالسات يحتسين الشاي حول طاولة مستديرة الشكل نرى وعياً معمارياً وحساً بحميمية الفراغ عند *شاذلي خان*... وذلك بأن ظهور الكراسي أو مساندها تمنح انغلاق enclosure بمقياس حميمي وكأنه فراغ قد اقتطع من الغرفة فأصبح فراغاً مُعرفاً داخل فراغ. لدى التأمل في الفراغات التي تصنعها *شاذلي خان* في لوحاتها نكاد ننسى بأنّ ما تقوم فيها هو رسم بل ننساق إلى الإحساس بأنها تقوم بتصميم معماري داخلي وخارجي، لكن هذا التصميم من نوع خاص هدفه التواصل والتعبير عن جو خاص ورغبة بإيصال فكرة محددة. وقد أكد آلان دي بوتون هذه الرغبة بالتواصل في الفعل المعماري في كتابه "عمارة السعادة": "... أصدق حالات الحافز المعماري متصل بالتوق إلى التواصل وإحياء الذكرى (الذكريات)، توق لإعلان أنفسنا إلى العالم من خلال سجل يختلف عن الكلمات، إنه من خلال لغة الأشياء المصممة، والألوان وطوب البناء: إنه طموح لإعلام الأشخاص الآخرين من نحن– ومن خلال ذلك لنذكر أنفسنا بذلك"[43].

لوحة (25) **لوحة (26)** **لوحة (27)**

3– المغلف الثالث (البيت):

إذا كانت الغرفة تمثل المُغَلّف الثاني فإن البيت المكون حقيقة من مجموع الغرف فيه يشكل المُغَلِّف الأوسع الذي يحتوي الغرف جميعها. إنه إطار جامع أشمل وهو المكان الذي يسكن dwell فيه الجسم والنفس. فضلاً عن الفوائد الوظيفية الاستعمالية المعروفة للبيت إن أهم فائدة له، كما يؤكد الفيلسوف غاستون بشلارد في كتابه "جماليات الفراغ" هي أنه "يؤوي أحلام اليقظة... البيت يحمي الشخص ويسمح له أن يسرد بأحلامه بسلام."[44] (اللوحتان 28 و29) هذا أيضاً ما أكده إدوارد هول، وهو أشهر علماء الأنثروبولوجيا في القرن العشرين في هذه الصدد بأن الفراغ هو منظومة تواصل system of communication للعمارة والمدينة من حولها،[45] تواصل الإنسان مع العالم المحيط ومع عالمه الداخلي، عالم أحلامه وخيالاته.

---

[40] ورداً على وصفي ردت شاذلي خان بالآتي: *"لطالما كنت من النوع الهادئ منذ طفولتي... حساسة بشكل عال أتشرب كل ما يجري حولي. كنت محظوظة بحصولي على طفولة غربية الأطوار والحمد لله أتمتع الآن بعلاقات جميلة مع أهلي وأخوتي وأصدقائي...وقد سافرت كثيراً في العالم وزرت أماكن تاريخية ومتاحف الفن... وأعطي وقتاً لزيارة أهلي، أمي، بعيداً في بلد آخر حيث أحتسي الشاي بهدوء معها. وقد رأيت الجيد والسيئ في هذه الحياة لكني تعلمت أن أعيشها بتواضع وشكر لله دائماً راضية بما أعطاني. لقد نشأت في جو ثقافي متنوع جلب لي في اللاوعي عواطف ومشاعر دفينة تجدها في لوحاتي، صور مشحونة بأحاسيس إنسانية عالية تتمسك بلحظات عزيزة علي: أوقات الشاي، مع العائلة مع أبي وأمي وابنتي وابني وأختي وأخوتي وأصدقائي المحبوبين، أوقات الدعاء وأوقات الروحانية والأمل."*

[41] الجادرجي، رفعة: *مقام الجلوس في بيت عارف آغا* منشورات رياض الريس، لندن 2001، ص 12

[42] Hall, Edward. *The Hidden Dimension.* p. 22

[43] De Botton, Alain, The Architecture of Happiness. P. 126

[44] Gaston Bachelard (1971), p 6.

[45] Hall, Edward. *The Hidden Dimension.*

لوحة (28)

لوحة (29)

ومن المعروف من الناحية المعمارية أن جوهر أي منزل يقع في فراغه الداخلي كما أشار مثلاً معماري من وزن فرانك لويد رايت.[46] والملفت أن شاذلي خان تتجنب في لوحتها تمثيل الشكل الخارجي للمسكن إلا نادراً ومن بعيد وتستعيض عن ذلك بالتخطي مباشرة إلى تصوير البيئة العمرانية والطبيعية المحيطة مباشرة. في لوحة "بيتي" (اللوحة 30 واللوحة 31) تظهر لنا سيدة بمقياس عملاق تجلس على الأرض وبيوت القرية تحتها تقريباً. ما هو مدهش حقاً هنا هو أنها تحمل بيتها بيدها في إيماءة توحي بأنها تحميه لكنها في الوقت نفسه منفصلة ومستغنية عن بقية القرية، إنها تبدو وكأنها تستنطق بيتها الذي نراه بدوره "يتكلم" ويجيب. يقول آلان دي بوتون عن المباني التي تتكلم وكأنه ينطق بلسان حال فنانتنا: "فكرة المباني التي تنطق وتتكلم تساعدنا على أن نضع لغز العمارة في مركز أسئلة القيم التي نريد أن نعيش وفقها-عوضاً عن سؤالنا عن مجرد الشكل الذي تبدو عليه مظاهر الأشياء."[47] وبهذا نكون قد نقلنا مركز ثقل اهتمامنا من الهيئة السطحية لمُصنعاتنا (كما أشار الجادرجي أعلاه) إلى جوهر القيم التي تبثها هذه المُصنعات، شاملة الرسم والمفروشات والغرف والعمارة كذلك؛ كمُغلف لما سبق كلّه.

لوحة (30)

لوحة (31)

"الجنة أو الفردوس خارج البيت" أحد عناوين لوحاتها (اللوحتان 32 و33)، إذ نجد سيدة تجلس وسط بستان على كرسي عملاق، وفي الأفق البعيد تبدو بيوت القرية بعيدة نائية. ما يجب ملاحظته هنا (عودة إلى المغلف الثاني) بأن شاذلي خان تستعمل الكرسي ككناية عن المنزلة والمكانة الاجتماعية، وقد تَحَدَثَت مع الكاتب في هذا الصدد عن المعنى القرآني للكرسي والأرائك والمنازل والمنزلة التي نشأت وتربت هي على فهمه والتأمل في مغزاه. ولابدّ من التنويه هنا إلى أن هنالك فرقاً نوعياً بين فعل الجلوس وفعل القعود يخفى على التفكير المعماري عادة ويظهره الفن باللوحات والمنحوتات. وقد شرح ذلك المعماري الجادرجي في كتابه *مقام الجلوس في بيت عارف آغا*: *"بينما يكون القعود حاجة بدنية، فإن الجلوس حاجة نفسية"*[48] *ويصف الجلوس بأنه " لا يؤلف حاله طارئة على وجود الإنسان فقط، وإنما هو أحد السلوكيات التي يسخرها للتعبير عن هويته. فنجد الأثاث لا يُبتكر ويُنوع ويصنع فقط، وإنما يقرن كذلك بطقوس وقيم..."*[49] (انظر اللوحات 34 و35 و36).

لوحة (32)
الجنة أو الفردوس خارج البيت

لوحة (33)
أريد أن أخرج

لوحة (39)

لوحة (34)

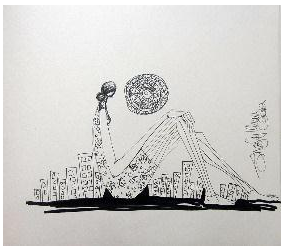
لوحة (35)

لوحة (36)

[46] وهنا لا يسعنا إلا أن نتذكر توصيف فرانك لويد رايت the reality of a house rests in its interior spaces.
De Botton, Alain, The Architecture of Happiness. P. 73 [47]

[48] الجادرجي، رفعة: *مقام الجلوس في بيت عارف آغا* منشورات رياض الريس، لندن 2001، ص13.
[49] الجادرجي، رفعة: *مقام الجلوس في بيت عارف آغا* منشورات رياض الريس، لندن 2001، ص12.

وقياساً عليه وتوسعاً فى هذا المعنى نجد بأنها تعالج depict صور البيئة الريفية والحضرية والمدينية بالدرجة والنوع نفسه من الترفع والتعالى، بل حتى الازدراء الخفى! ففى لوحتها "مدينتى" (اللوحة 37) مثال على ما ذكرناه إذْ تجسد سيدة تجلس بارتياح خارج المدينة التى يظهر فيها فقط خط سماؤها skyline بأبنيتها المُقَزّمة: الإنسان هنا يسيطر على المدينة ويهيمن عليها مجازياً. وكذلك نجد الأمر ذاته فى لوحة أخرى بعنوان (امتنان). هنا لانجد السيدة جالسة على كرسى أو أنها تحتسى الشاي كما فى باقى لوحات هذه الفئة وإنما فى وضعية صلاة وتأمل وشكر. (اللوحة 38).



لوحة (37) مدينتي

لوحة (38) امتنان

لكن مع ذلك نجد أن خط سماء المدينة ناءٍ وثانوي minor: فقط أصيص زهور يسيطر عليه، أي خط السماء، ويُقَزمُهُ. ويمكن أن نجد أن أكثر لوحات هذه الفئة إدهاشاً هو لوحة "الورع والسلام" (لوحة 40) التى تصور سيدة من منظور عُلوي، ذي نقطة تلاش مركزية، وقد جمعت أسرتها بين ذراعيها الممتدتين بصيغة مبالغة فنية وايماءة توحى باستبعاد مقصود واقصاء لخط سماء المدينة التى تظهر مسطحة ومقصية بطريقة جذرية وبمشهد عجائبى... إنه رؤيا! وهذا مثال على ما قد نسميه بالقراءة والرؤية المعمارية للمشهد، إذْ تمثل الطريقة التى تعانق فيها الأم العائلة برمتها تطويقاً وانغلاقاً يصنع فراغاً حاوياً enclosure يقع فى صلب مهمة الفعل المعماري: مأوىً وملجأً shelter حقيقة ومجازاً. وبمقابل هذه الإحاطة "الأفقية" للعائلة بالأيدي وكأنها جدار ضام عازل حام نرى فى لوحة (41) الأيدي الممتدة باتجاه "الشكرا" chakra فى السماء إحاطة "شاقولية" وكأنها تشكل سقفاً يخيم ويحمى الطفل، مُعَرّفَةً فراغاً شبه معماري فى الأسفل. لكن لعل أكثر اللوحات درامية فى هذا المغلف هو السيدة التى تريد أن تخرق هذين المغلفين (مغلفا الغرفة والبيت) لتتخرج منهما. هنا نجد سيدة محبوسة فى فراغ غرفة ضيق تبدو ملامح جسمها وكأنها تضغط حدود الفراغ لتخرج وتحرر نفسها منه إلى البيئة الطبيعية المحيطة، عنوان المغلف التالى. (لوحة 39 أريد أن أخرج) نقرأ من هذه اللوحة ما يمكن أن يكون عليه الفراغ المغلف المعماري أحياناً كسجن يأسر الجسم الإنسانى مجازياً وكيف أن الإنسان يبذل الجهد ليتحرر إلى عالم أوسع–بسعة أحلامه!

لوحة (40)
(الورع والسلام) التي تصور السيدة من منظور علوي، ذي نقطة تلاش مركزية

لوحة (41)
تتلاشى وفقاً لها أبنية المدينة المحيطة أيضاً بشكل شعاعي وكأنها منظور عين السمكة

4- المغلف الرابع البيئة الطبيعية:

تضع شاذلي خان أبطال لوحاتها وتحيطهم بمشاهد من طبيعة أشبه بعالم خيالي–عجائبي fairytale، هذا هو المُغلف الرابع المقترح في هذه الدراسة: البيئة الطبيعية التي تُغلف وتحيط بكل من الجسم الإنساني والبيئة العمرانية المحيطة. إن لهذه البيئة عناصرها وقوانينها الخاصة من مقياس ونسق patterns، ومنظور وتوكيد emphasis. في اللوحات التي تنتمي لهذه الفئة (المُغَلّف) تبدو الشمس مثلاً مبالغاً في أبعادها وتتغير من لوحة إلى أخرى. (انظر اللوحتين 41 و43). كما تظهر الأشجار والنباتات ذات هيئة تشبه الصور البشرية anthropomorphic؛ وهي رمزية وتخطيطية schematic ولا تظهر بطبيعتها المعتادة، وكذلك الحال بالنسبة إلى السماء والأفق والأرض! وتأخذ كل العناصر المكونة للمشهد ألواناً رمزية تعبيرية وليست حقيقية؛ وذلك وفقاً للرسالة التي تريد الصورة نقلها والتعبير عنها. وكذلك ينطبق ما ذكر على عنصر الماء الذي يظهر كحد من الحدود limit and border وكفاصل وجودي. في المسطحات المائية يظهر السمك للتعبير عن الفوضى تارة وعن العِلم اللّدُني تارة أخرى كما هو معروف في تعاليم الحكمة التقليدية الإسلامية، ويكفي في هذا السياق الإشارة إلى قصة النبي موسى مع الفتى والخِضر كما هو وارد في سورة الكهف حيث البحر والسمك (الحوت) (اللوحتان 44 و45). وتدور العديد من المشاهد في لوحات شاذلي خان في فلك هذا المُغَلِف الرابع في

تنويعات، إلى أن تصل إلى درجة تتسامى فيها فوق هذا المُغَلِف باتجاه المُغَلِف الخامس والأخير في تصنيفنا (لكن دون أن تستنفد الإمكانيات الغنية للمُغَلِف الرابع الذي تتركه تارة وتعود إليه تارة أخرى).

لوحة (42)
الأسرة تجلس بهناء تراقب غروب الشمس التي تحولت إلى ماندالا هائلة

لوحة (43)
هنا استبدلت شاذلي خان بالمفروشات فراشاً من الورد الأحمر تستلقي عليه السيدة بهناء

اللوحة (44)
الخضر والحوت في مجمع البحرين
(مع ملاحظة أن اللوحة ليست لشاذلي خان وإنما من الإنترنت)

اللوحة (45)
النبي موسى والفتى يأكلون السمكة

5-المغلف الخامس:

وهكذا، في ضوء ما سبق، قد يكون من المناسب اقتراح فئة أخرى تتجلى في مُغَلِفٍ خامس يفرضه السعي لفهم لوحات شاذلي خان الأخيرة (زمنياً في تطورها الفني). ونجد أن هذه الفئة من اللوحات ذات العمق المعنوي هو الاتجاه الذي سوف تسلكه في رحلتها وتطورها الفني كرسامة. "المكان" setting الذي تعكسه المشاهد في هذا المُغَلِف ليس الغرفة ولا البيت ولا البيئة الطبيعية المحيطة. إنها بالأحرى "لا مكان" إن صح التعبير، إنه فراغ لا متمايز undifferentiated، فضاء كوني خارج الزمان والمكان. هذا فراغ (وشخوصه أيضاً) ينتمي إلى المدرسة أو الاتجاه التعبيري وليس إلى السوريالي، هذا إن أردنا تصنيفه أو نَسْبُهُ لاتجاه فني معين. لكنه حقيقة نسيج وحده إن توخينا الدقة العلمية-الفنية التصنيفية. إنه، أي المشهد، من عالم المثال والخيال (كما عند ابن عربي) وعالم المُثُل (كما عند أفلاطون)، وعالم النماذج architypes، كما عند يونغ)... إنه عالم غير مأسور بقوانين الزمان والمكان المعتادة وسطوتها المادية الميكانيكية على الرسم. اللغة البصرية المستعملة في هذه الفئة غامضة بشكل مقصود، وهي أكثر صرامة وجدية من لوحات الفئات السابقة: خطوطها واثقة سميكة وقوية، وذات ألوان مونوكروماتيكية monochromatic أو ذات "ضربات ريشة" قوية سوداء فقط. (اللوحات من 46 إلى 53) إن لوحات هذه الفئة مثال ناطق عما قصده غي غوتيي في كتابه (الصورة: المكونات والتأويل) بأن "وجود الصورة مرتبط بقدرتها على الحسم، أي قدرتها على إقصاء ما يجب ألا يُمثل. فالاختيار بالصورة لا يكمن فقط في انتقاء ما يجب أن يكون مرئياً، بل أيضاً فيما يجب ألا يُرى"[50].

لوحات هذه الفئة أو المغلف تعتمد على جماليات الخط وقوته الإيحائية وليس المساحات اللونية كما في لوحات المغلفات الأربعة السابقة. الخط أقوى تعبيراً من المساحة وكما يؤكد غي غوتيي عن الخطاطين الشرقيين عندما يخطون الخط "يكونون مقتنعين بأنهم يخلقون العالم من جديد"[51]. وهكذا *شاذلي خان*.

وكما يوحي المغزى الباطن للرقم (5)، يمثل هذا المغلف منطقة انتقالية. إنه برزخ يفصل بين عالمين ويهيئ للوصل مع عالم أعلى. الموضوعات الممثلة في هذه الفئة مجردة وليست تجريدية (بالمعنى الحديث) ذات جو متقشف صارم. إن هذه الفئة تبدو مرحلة من تطور حياة فناننُا ونضوجها الفني في طريقها نحو "رحلتها الملحمية" تؤدي بها إلى العبور إلى جانب آخر-أو- الـ جانب الآخر!

في حين أن *شاذلي خان* قد نضجت في رحلتها الفنية نراها الآن متمكنة وواثقة من أسلوبها style ويظهر في الأعمال التي تنتمي لهذه الفئة أن اللغة والجماليات والتقنيات التي طورتها الفنانة عموماً قد تراجعت وأصبحت ذات اهتمام ثانوي بالنسبة إليها. لقد غدت هذه التقنيات كلها مُسَخّرة لخدمة الرسالة المرجوة والتعبير العميق الذي تريد إيصاله إلى المشاهد. نرى أن العناصر الطبيعية (إن وجدت) تصبح شيئاً آخرَ كلياً: متغيرة ومتحولة metamorphosed and transformed. نكاد لا نرى أثراً لخط أفق (اللوحة 50 "الانتظار الطويل") وفي(اللوحة 51 Go Flora) تبدو الشمس وقد تحولت وتحورت إلى ماندالا سحرية وشقرا mandala and chakra: كناية عن الآمال والطموحات التي تغلف بوضوح وتطغى على المغلفات

[50] غي غوتيي. الصورة: المكونات والتأويل. ص 45
[51] Ibid.

الأربعة السابقة. لاحقاً، في لوحتها (الله تعالى الخالق أريد بركتك) نلاحظ أن تجريد الأفكار أخذ منحىً متسامياً transcendental في فعل الصلاة والعائلة كلها ممثلة بأجنة تتدلى من السماء (اللوحة 49).

لوحة (46)

لوحة (47)

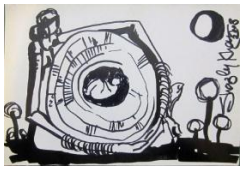
لوحة (48)

لوحة (49)
الله تعالى الخالق أريد بركتك

لوحة (50)
الانتظار الطويل

لاحقاً وفي عمل آخر نرى الجنين الوحيد يتدلى بالطريقة السابقة نفسها للأم "المثالية"[52] تجلس وحيدة في مشهد من مكان غير معرف، نراه (أي الجنين) يغدو "البذرة" في وسط الماندلا (اللوحة 51). إن ملحمة المرأة– الأنثى تتوج بالأمومة: أم على وشك الولادة. إنّها حبلى بالطفل، بالفكرة، وبالحلم، هذا هو السحر الذي تعكسه اللوحة في اقتناصها لهذه اللحظة. انظر أيضاً اللوحتين (52 و53).

لوحة (51)


اللوحة (52)

اللوحة (53)
أم على وشك الولادة

كما ذكرنا سابقاً، *شاذلي خان* تتحدث عن أعمالها وحياتها كرحلة أو "ملحمة امرأة". من الممكن رؤية هذه الملحمة كحقل يتفتق unfold فيه التفاعل الخلاق للفنانة من خلال خمسة مُغلفات أيضاً تكسو هذه الرحلة: إنّها امرأة باكستانية، من شبه القارة الهندية[53]، آسيوية، مسلمة، امرأة عصرية بالتأكيد، وخامساً هي امرأة عالمية وأم كونية[54]. ومع أن موضوعاتها ذات حدود كونية واسعة، إلا أنه من الملفت بأنها تتحرك بحرية في حدود محيطها التقليدي: حدود لو فُهمت جيداً–كما تقول– تندمج حقيقة بالحدود والآفاق الكونية. السيدة شاذلي خان، فنانتنا، الأنثى الشرقية ليست سلبية وليست متمردة بثورية سطحية أو رجعية... إنها بالأحرى راضية ورصينة، مستسلمة بالمعنى الحقيقي للتسليم في التراث الإسلامي السائد وتعيش بسلام داخلي مع نفسها ومع الغير ومع الكون... ومع ذلك، هي تطرح تساؤلات وجودية أساسية وتتصدى للمفارقات الرئيسية في الحياة بكثير من الرصانة من جهة، لكن أيضاً بحس فكاهة وسخرية مرهفة مهذبة من جهة أخرى. فعوضاً عن مواجهة موضوعات مكانة المرأة في العالم الإسلامي حالياً، تتجاوز هذه الوصمة باختيارها الإعلاء من شأن الأمومة والأسرة والاحتفاء بالروابط الأخوية وعلاقات الصداقة الحميمة. إنها تختار الترفع عن الخلافات الفكرية الآنية لصالح القيم الأزلية. من الممكن القول: إنَّ شاذلي خان تعبر في لوحاتها عن قيم ومعان أكبر وأبعد منها كشخص وأعمق، وكأنها تتحدث بالنيابة عن النساء–والرجال– كلّهم على الأقل في هذه البقعة من العالم.

لقد بدأ كاتب هذا البحث النص بسرد كيفية اكتشافه لفن شازلي خان من خلال احتفائها بـ "10 دقائق استراحة شاي" لوحة (7) لكنه يختم باكتشاف آخر مدهش ترتقي فيه بلوحاتها عن طقس الشاي إلى ذروة شاهقة، حفلة الشاي بامتياز: في لوحتها (54) الأخيرة: "حفلة الشاي خاصتي في الفردوس".

ومع أن الأشخاص المدعوين إلى الحفلة في اللوحة كلهم من النساء، إلا أنها قد استثنت الحظر ودعت كاتب هذه السطور شخصياً لتصبح الجنة بالنسبة إليه– جنتين!!

[52] Archetypal mother

[53] لعله من المفيد التنويه إلى المكانة التي تحتلها المرأة في شبه القارة الهندية بالتنويه إلى أن في وقت واحد تقريباً حكمت سيدات في كل من الهند والباكستان وبنغلادش وسريلانكا!!

[54] بمعنى universal mother

لوحة (54) حفلة الشاي خاصتي في الفردوس
My tea party in Paradise

الخاتمة:

قدم البحث قراءة لفن شاذلي خان من خلال فكرة معمارية هي فكرة "الأغلفة": خمس طبقات متدرجة متتالية في الزمان والمكان:

1- طبقة الملابس المُغلفة للجسم البشري هي: أول الأغلفة المُصـمَمَة من قبل الإنسان، وأشبه بـ"الجلد الثاني" للجسم البشري.

2-المفروشات التي يجلس عليها هذا الجسم ويلتصق بها وتلتصق به، يُغلفها وتُغلفه. إنها الأجسام المباشرة التي تشاركه الفراغ وتصنع بعلاقاتها مصفوفة وبيئة داخلية مغلفة حميمة.

3-الغرفة: ثالث الأغلفة وأول الفراغات المعمارية، تلك الحاوية للإنسان ولبيئة لمفروشات وعناصر البيت كلّها و"أغلفته" المصنوعة والمصممة.

4-البيت أو المنزل الحاوي على الغرف والمغلف لها، من ثَمَّ البيئة العمرانية التي تحوي البيت (البيوت) وتُغلفها.

5- وأخيراً، الحيز أو المكان المجرد غير المُعَرّف الذي تختاره الفنانة مسرحاً لموضوعاتها في لوحاتها المتأخرة، ذلك المكان الخالي من المُغلفات أو الطبقات والخلفيات أو أي أُطُر مرجعية للمقارنةِ. إنه فراغ مطلق، خارج الزمان والمكان الاعتياديين. إن في هذا المُغلف الافتراضي رسالة مهمة بليغة تحتوي على الطريحة المضادة antithesis لطريحة الأغلفة الأربعة الحقيقية التي تقدمت، لكنها بهذا موازنة لها تولف synthesize الأغلفة الأربعة توليفاً مع نقيضها الخامس[55].

المرجو أن تكون هذه القراءة لأعمال الفنانة شاذلي خان قد اتسقت مع هدف البحث في تقديم رؤية معمارية أوسع من طيف النظرة المعمارية التقليدية المحدودة. وأن تكون هذه القراءة، من خلال استعراض اللوحات وتحليلها من وجهة نظر معمارية (باستخدام بمفهوم "الأغلفة")، قد قدمت إطاراً أوسع لإدراك العمارة وطريقة رافدة للنظر في مُهمتها، ولاسيّما علاقتها بالبيئة المحيطة بها، حقيقية كانت أو افتراضية تخيلية. كما أنه من المرجو أن تكون المناقشة النابعة من قراءة هذه الرسومات وتحليلاتها قد قدمت حافزاً يسهم في البرهنة على ضرورة تحلي المعماري بحساسيات تتجاوز الحساسيات المعتادة المطلوبة في عملية التصميم المعماري. نفترض أن هذه الحساسيات يمكن أن تتطور بالتفاعل مع مجالات الفن الأخرى، كالرسم، كونها تقدم للمعماري رؤية مركزة (ومرسومة جاهزة) من قبل شخص يتمتع بحساسيات عالية استثنائية. من الممكن أَنَّ تعكس هذه الحساسيات، كعدسة مجمعة، الرؤية الجمعية للبشر العاديين، غير القادرين على تقديمها بأنفسهم ووصفها للمعماري بالعمق والدقة التي يقدمها الفنان له. إن الفنان يقدم للمعماري في هذه الحالة أشبه ما يكون "بتقرير" مصور عن متطلبات الإنسان المُصمَمَ له وحاجاته الباطنة العميقة ليُضمنها المعماري ويأخذها بالحسبان عند قيامه بأعباء عملية التصميم المُركبة.

[55] كما في منهج فريدريك هيغل في: الأطروحة والأطروحة المضادة النقيضة والتركيب أو التوليف.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
https://en.wikipedia.org/wiki/Thesis,_antithesis,_synthesis

REFERENCES المراجع

1- De Botton, Alain, *The Architecture of Happiness*. McClelland & Stewart Ltd., Toronto, 2006.
2- Grabar, Oleg. *The Formation of Islamic Art*. Yale University press, New Haven, 1987.
3- Hall, Edward. *The Hidden Dimension.* Anchor Books Editions, New York, 1969, 1990.
4- Lawlor Robert, Lindisfarne Letter No. 10: Geometry and Architecture. West Stockbridge, 1982.
5- Leach, Neil: Camouflage. MIT press, Cambrage Mass. 2006.
6- Mostafavi, Mohsen. Ed: *Architecture is Life*: Aha Khan Award for Architecture. Lars Muller Pb. Zurich, 2013.
7- Snodgrass, Adrian and Coyne, Richard: Interpretation in Architecture. Routledge, London and New York, 2006.
8- Okakura, Kakuzo. *The Book of Tea.* Dreamsmyth edition 1906. Typography, book design and binding by William Adams, USA, 2001.
9- Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin*. John Wiley& Sons, West Sussex, 2005
10- Pallasmaa, Juhani: *The Embodied Image.* Jon Willy & Sons. West Sussex, 2011.

11- الجادرجي، رفعة: *مقام الجلوس في بيت عارف آغا* منشورات رياض الريس، لندن، 2001.

12 - سوريو، إتيان. تقابل الفنون. ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

13- غوتيي، غي. الصورة: المكونات والتأويل. ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب، 2012.

14- أبو زيد، نصر حامد. إشكاليَّة تأويل القرآن.. قديمًا وحديثًا http://www.hurriyatsudan.com/?p=111226

15- هول، إدورد. البعد الخفي. ترجمة لميس فؤاد اليحيى. الأهلية للنشر، بيروت 2007.

Received	2016/08/31	إيداع البحث
Accepted for Publ.	2017/02/02	قبول البحث للنشر