الباب الأول

الأفكار الأساسية لقيم الجمال المعمارى على مر العصور

الفصل الأول : العصور القديمة

أ ــ العمارة المصرية القديمة

ب ــ العمارة الإغريقية

جـ ــ العمارة الرومانية

الفصل الثانى : العصور الوسطى

أ ــ العمارة الإسلامية

ب ــ عمارة العصور الوسطى فى أوروبا

الفصل الثالث : عصر النهضة وحتى العصر الحديث فى أوروبا

يتأسس بحث النظريات والقيم الجمالية فى فن العمارة على تتبع مراحل الفكر والتذوق الجمالى خلال فترات التاريخ ، وعلى محاولة تحليل أسباب النظرة الجمالية التى أملتها الظروف المحيطة عامة بالعمل المعمارى ، فأوجدت كل من النظرية والقيمة الجمالية خلال هذه الفترة التاريخية .

الفصل الأول

العصور القديمة

بالعودة إلى تراث الحضارة الإنسانية القديمة ، يظهر لناكم حظى الجمال بالإهتمام والحرص بين شعوب العالم القديم. فقد مجدت الحضارة المصرية القديمة واليونانية والرومانية ربات الفنون والجمال ، وحرصت على عبادتها والتقرب إليها ، إيماناً بقداسة مظاهر الجمال الخالدة فى الفن والطبيعة .

هذا بالنسبة للجمال العام . أما بالنسبة للجمال العمارى ، فقد كان له فى كل حضارة أسلوب متميز خاص ، ليرضى الذوق الجمالى عند شعوب هذه الحضارة .

أ ـ العمارة المصرية القديمة :

كان للعمارة الدينية فى الحضارة المصرية القديمة مكانة واهتمام كبير ، حتى أن معماريها لم يكونوا من أفراد الشعب العاديين. فنجد مثلاً « أمحتب المقدس » من مشاهير المهندسين المعماريين المعاصرين للملك زوسر (١) ، كما كان

(١) أول ملوك الأسرة الثالثة (٢٧٧٨ – ٢٧٢٣ ق.م) ومن أشهر آثاره الهرم المدرج بسقارة – أنظر نجيب ميخائيل ، مصر والشرق الأدنى القديم ، حـ ١ ط ٣ ص ١٢٣ وما بعدها . الاسكندرية ، سنة ١٩٦٠ .

«أمنوتس بن حابو» المهندس المعمارى البارع فى عهد أمنحتب الثالث(١). ولقد كان المصريون يحترمون هؤلاء المهندسين ويعظمونهم ويحجون إلى قبورهم بعد وفاتهم . ثم وعندما بدأ العهد الإغريقى (٢) فى مصر ، دخل بعضاً من هؤلاء المهندسين فى زمرة الآلهة : فأصبح « أمحتب » إله وإبنا للاله بتاح(٣) كما صار « أمنوتس » نصف إله وعبد فى معابد عدة فى طيبة الغربية .

القيم الجمالية فى العمارة المصرية القديمة :

يمكننا أن نلمس القيم الجمالية لفن عمارة هذه الحضارة فى التوافق مع البيئة المحيطة ، والتلائم مع متطلبات العقيدة الدينية . وإنه بالرغم من تغير هذه العقيدة ، فان التأثير الذى أراده المعمارى بهذه الحلول والمعالجات المعمارية مازال له أثر فى نفس المشاهد حتى الآن .

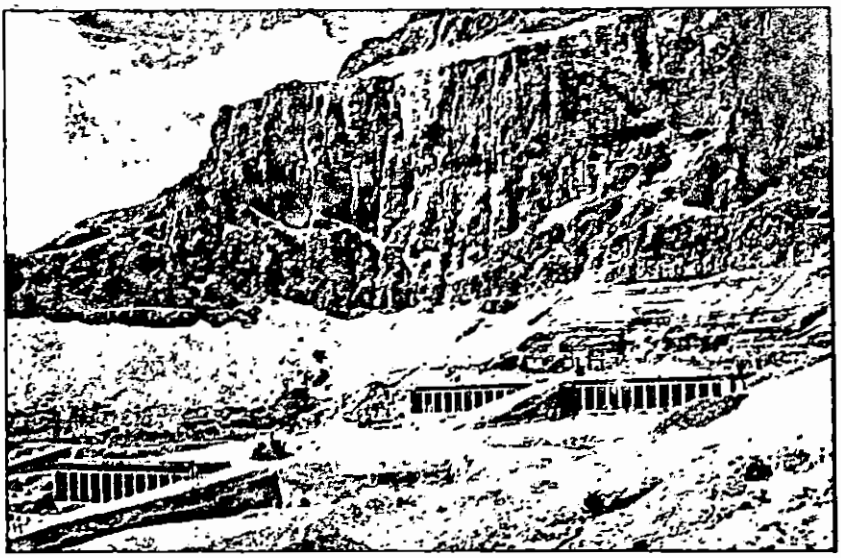
فبتأمل نماذج لمعابد تلك الحضارة ، مثل معبد حتشبسوت(٤) بالدير البحرى (شكل ١) نلاحظ تلائم أعمدة المعبد مع خطوط الصخور الرأسية بالجبل خلفه ، فى حين تبدو الفجوات مابين الأعمدة وكأنها إمتداد لشقوق هذه الصخور

(١) تاسع ملوك الأسرة الثامنة عشر (١٥٨٠ — ١٣٢٠ ق.م) — أشهر آثاره تمثالى ممنون بالبر الغربى بالأقصر ، (انظر : نجيب ميخائيل ، مصر والشرق الأدنى القديم حـ ١ الكتاب الثانى ص ١١٨ وما بعدها ، مصر سنة ١٩٥٨) .

(٢) العهد الأغريقى : (من ٣٣٢ — ٣٠ ق.م)

(٣) انظر : استيندورف : ديانة قدماء المصريين تعريب سليم حسن — ص ٥٦ ، ٥٧ ، ط. أولى مصر سنة ١٩٢٣ .

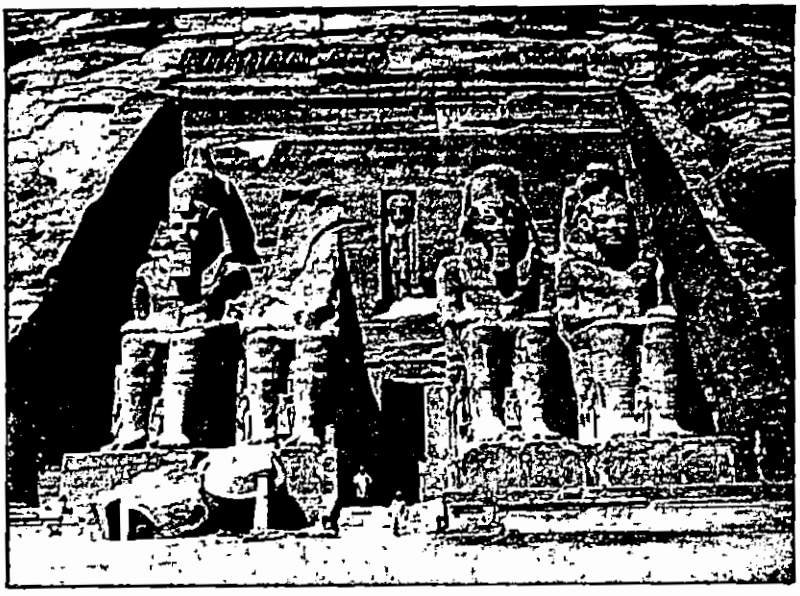
(٤) من أشهر حكام مصر فى الأسرة الثامنة عشر (١٥٨٠ — ١٣٢٠ ق.م) ويعد معبدها منفردا فى طرازه . (انظر عبد الهادى حماده ، زكى نور ، دليل آثار الأقصر ص ١٣٧ ط٢ مصر ، نجيب ميخائيل ، مصر والشرق الأدنى القديم ص ٥٣ وما بعدها حـ ١ . مصر ، الكتاب الثانى سنة ١٩٥٨) .



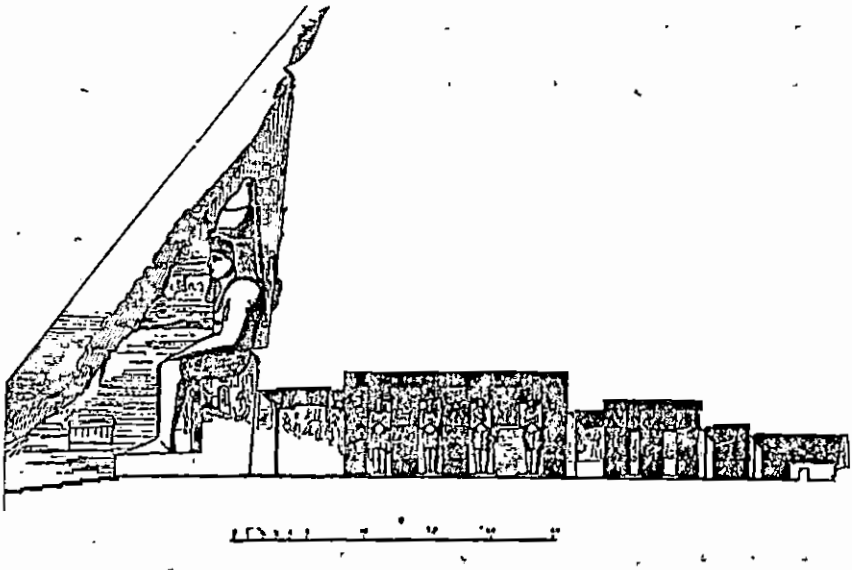
شكل (١) – معبد حتشبسوت بالدير البحرى (الأسرة الثامنة عشر) بناه المهندس «سنموت» أحد المهندسين المهرة فى ذلك العصر .

وفجواتها ، كما نلاحظ أيضا استعمال المنحدرات التى تلائمت مع شكل المنحدرات بالجبل للوصول والانتقال من مستوى إلى آخر ، مما يدل على فطنة المعمارى «سنموت» (١) الذى تفهم طبيعة الموقع ، فإتبع فيها تشكيلية جعلت من مبناه إضافة عضوية الى الجبل . كذلك معبد أبى سمبل ببلاد النوبة (شكل ٢) الذى تم نحته فى الجبل بمقدرة وخبرة تؤكد وجود فكر معمارى وإنشائى ، وتدل على أصالة وعمق الدراسة المعمارية التى ارتبطت بالفلك، فحددت دخول شعاع الشمس الى داخل المعبد بالطريقة التى أرادها المعمارى . وأخيرا معبد الكرنك بالأقصر (شكل ٣) فعلى الرغم من الاضافات التى أدخلت عليه فى

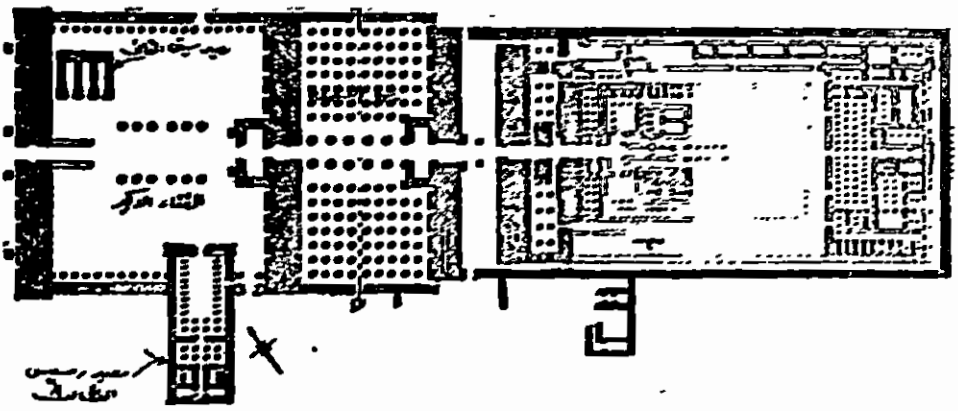
(١) كان من أبرع المهندسين فى عهد الملكة حتشبسوت ، وكان المشرف على أعمال التشييد فى بلهدها ، ويعتبر معبد الدير البحرى من أهم الأعمال التى أشرف عليها (انظر نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى القديم . حـ ١ الكتاب الثانى ص ٥٧ وما بعدها(مصر سنة ١٩٥٨ .



شكل (٢) — واجهة معبد أبو سمبل الكبير — ببلاد النوبة —



قطاع طولى للمعبد .

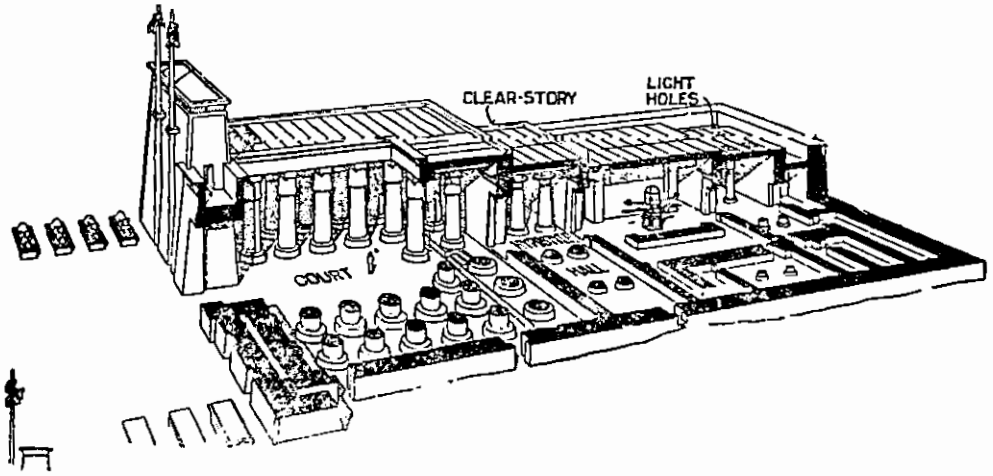


تحتمس الاول	١٥٥٠ ق٠م	سيتى الاول	١٢٥٠ ق٠م
تحتمس الثالث		رمسيس الثانى	١٢٢٠ ق٠م
امينوفيس الثالث	١٤٥٠ ق٠م	رمسيس الثالث	١٢٠٠ ق٠م
رمسيس الاول	١٢٥٠ ق٠م	العصر البطلمى	٣٢٢ — ٣٠

شكل (٣) — يلاحظ أن الإضافات التى أدخلت على المعبد الأصلى قد نجحت فى الحفاظ على التوافق العام للمجموعة

عهـــود ملـوك لاحقين ، فان أيامنها لم يفسد التأثير الجمالى لما سبقه ، بل اشترك معه وتكامل فى التأثير العام .

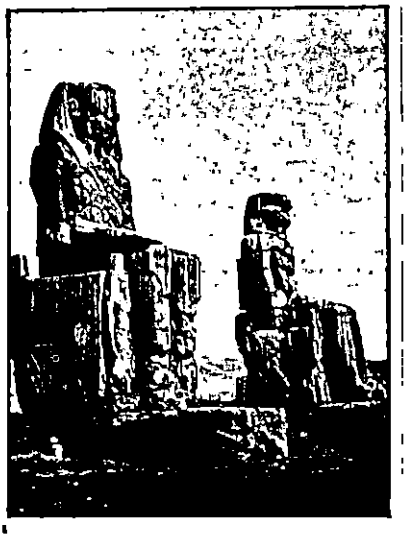
كذلك يمكننا أن نلاحظ مدى تلائم العمل المعمارى مع ما تمليه متطلبات العقيدة الدينيه عند المصريين القدماء . فبتتبع الحل المعمارى لأحد المعابـــد المصرية ، وليكن مثلا معبـــد خنسو أحد مجموعة معابد الكرنك بالاقصر ، (شكل ٤) يجد أن عناصر المعبد المتتابعة فى المسقط الأفقى تتنـــاقص مساحاتها كلما اتجهنا نحو قدس الاقداس . كذلك تتناقص إرتفاعات الأسقف



شكل (٤) – معبد خنسو : أحد مجموعة معابد الكرنك بالأقصر فهومعبد الإله الإبن ، أحد أعضاء ثالوث طيبه .

وقد بدء تشيد هذا المعبد الملك رمسيس الثالث (١١٩٨ ق.م) . أما البوابه العظيمة التى تقع أمامه فمن عمل بطليموس الثالث (٢٤٧ – ٢٢٢ ق.م)

— فى القطاع الرأسى — للأجزاء المغطاة ، كما تقل فتحات الاضاءة بها . من ذلك تتضح ارادة المعمارى فى استغلال التتابع الزمنى مع اقلال الحيزات لتحقيق ما تمليه العقيدة من سرية وغموض. وبالتالى رهبة فى النفوس . ويؤكد هذا التأثير تلك الحلول المعمـــارية للأسطح الخارجية ؛ فالأسوار والصرح الخارجى هائلة الإرتفاع ، تتباين بقوة مع امتداد الوادى وتسطحه ، وليس بهذا الصرح سوى فتحة واحدة ، صغيرة نسبيا هى فتحة المدخل ، ولايدخل منها سوى الملك وأتباعه ، فالملك يصل إلى قدس الأقداس ، وأما الاتباع فيتوقف كل منهم بحسب رتبته من بهو آخر ؛ بينما لايسمح للعامة من أفراد الشعب بالدخول الا فى الأعياد ، على ألا يتجاوزوا الفناء الخارجى . وهكذا أوجد المعمارى جوا من الغموض والرهبة فى النفس (١) . كما استخدم المعمارى — لتأكيد هذا التأثير — فكرة المبالغة الإرادية بين أبعاد وعناصر العمل المعمارى، مما يخرجه



شكل (٥) — تمثالا ممنون ، وهما التمثالان اللذان أقيما أمام معبد ضخم شيده «أمنوفيس الثالث» (١٤٠٥ — ١٣٧٠ ق.م) ولم يبق منه سوى هذان التمثالان .

(١) راجع : د. يحيى مصطفى حموده . التشكيل المعمارى ص ١١ ، ١٢ دار المعارف .

عن المألوف والمتناسب مع المشاهد ، ويصله بمفهوم أسمى يتضاءل أمامه إحساس المشاهد بذاته وكيانه . وهذا ما نلمسه فى واجهة معبد أبو سمبل ذات التماثيل الضخمة لرمسيس الثانى (١) راجع (شكل ٢)، وكذلك بالنسبة لتمثال ممنون بطيبة ، (شكل ٥) . حيث تعبر هذه التماثيل عن عظمة من تمثلهم، وعن تساميهم وخلودهم ، وما زلنا نحس بهذا التأثير فى نفوسنا حتى اليوم(٢).

مما سبق يمكننا أن نستشف جانبا من القيم الجمالية التى إرتبطت بالعقيدة فى فن العمارة المصرية القديمة ، وهى :

١ — الاقتداء بالعلاقات الرياضية والفلكية بين عناصر التصميم .

٢ — التوافق مع طبيعة الموقع .

٣ — التعبير والاجابة عن المتطلبات العقائدية والدينية .

٤ — استعمال فكرة المبالغة فى المقاسات والحجوم ، حتى تتناسب مع الملوك والآلهة وما لهم من مكانة .

هذا ، وإذا كانت الدراسات والأبحاث التى إهتمت بعمارة مصر القديمة لم تكشف النقاب بعد عن كل ما حوته تلك الحضارة فى شتى النواحى ، ومنها فن العمارة ، فإن هناك من الدراسات ما يشير إلى أن المصريين القدماء قد إستعملوا الطرق التخطيطية التوافقية للحصول على الجمال فى أعمالهم المعمارية. كما سيتضح فيما بعد .

ب — العمارة الاغريقية (اليونانية القديمة)

حفلت الآثار الفنية المعمارية للحضارة الإغريقية بسمات جمالية تشهد

---

(١) هو ثالث ملوك الأسرة التاسعة عشرة (١٣٣٠ — ١٢٠٠ ق.م)
انظر نجيب ميخائيل ، مصر والشرق الأدنى القديم ص ٢١٨ وما بعدها حـ ١ ، مصر الكتاب الثانى سنة ١٩٥٨ .

(٢) راجع : يحيى حموده : المرجع السابق ص ١٥١ ، ١٥٢

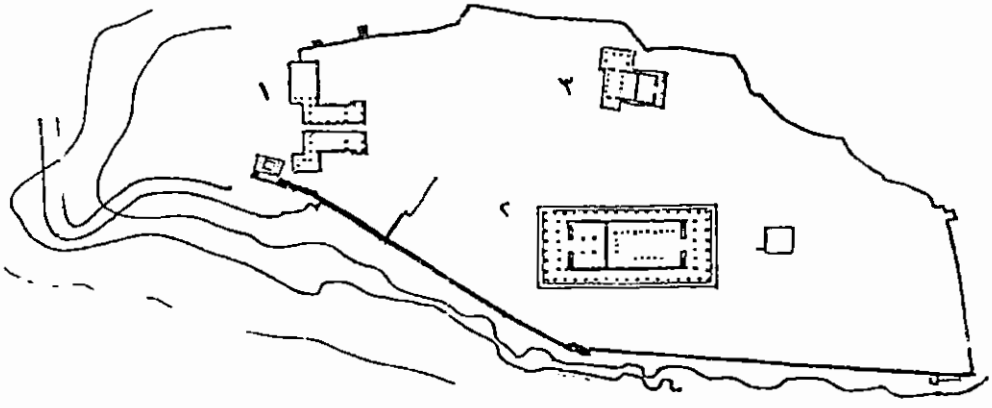
بعراقة هذه الحضارة وتتبعها للجمال الكامل والعمل على توطيده من معبد إلى آخر، بتصحيحات بصرية معينة أملتها حساسيتهم الفنية العالية ، ومن ثم حقق اليونانيون القدماء أعمالا شهد لها العالم وخلدها التاريخ .

ومن دراسة العمارة الإغريقية نستطيع أن نميز تلك الفترة الزمنية التى تقع ذروتها فى القرن الخامس قبل الميلاد، وكان من أهم معماريها «اكتينوس Ictinos » و«منسكليه Mnesicles ». أما أهم الأعمال المعمارية التى خلدت تلك الفترة فهى معبد جوبتر بأوليمبيا Temple de Jupiter à Olypmie، ومعبد البارثينون (٤٥٤ — ٣٨ ق.م) Le Parthénon ، ومعبد الارخثيون L' Erechteion على هضبة الأكروبول بأثينا .

ولقد وصلت عمارة هذه الفترة شيئاً فشيئاً إلى درجة عالية من النقاء، كما تميزت بالاستعمال المحدد للأشكال المعمارية : فعناصر البرامج محددة وأبعاد المبانى غالباً غير كبيرة ، ومواد البناء قليلة العدد ، كما كان المسقط الأفقى عادة بشكل مستطيل بسيط ، كما كانت عناصر الواجهة هى الأعمدة الحاملة لأجزاء التكنة والفرنتون ، ونلاحظ أن هذه العناصر القليلة للمعبد قد تعدت دورها الإنشائى ، إذ حولتها العبقرية الاغريقية الفنية من مجرد دور وظيفى إلى تناسبات وإيقاعات تفى بالغرض الجمالى الراقى. كما أمكن للاغريق أن يكونوا ما أسميناه نحن بالطراز ، والذى تميز كل منها بسمة مختلفة ، ففى حين إتسم الطراز الدورى The Doric Order بسمة البساطة وقلة الحليات مما أضفى عليه معانى القوة والخشونة، نجد أن الطراز الأيونى The Ionic Order قد إتسم بالحليات التى أضفت عليه نوع من الرقة . هذا فى حين زادت حليات الطراز الكورنثى ، The Corinthian Order فأصبح أكثر رقة وأغنى شكلا .

القيم الجمالية فى العمارة الاغريقية :

من دراسة طبيعة حياة المجتمع اليونانى القديم ، يتضح لنا أن فن عمارة هذه الفترة فى اليونان هو بمثابة التعبير الموافق لحياة الإغريق القدماء. إذ كشفت أشكالها المعمارية عن طبيعة المجتمع الإنسانى فى أثينا ، وأسلوب الحوار الديمقراطى الدائر فى الأجورا (١) بين فلاسفه الاغريق وأفراد شعبهم ، كما كشفت عن مدى إرتباط فن العمارة بالانسان ، إذ إستمد جماله فى النسب والعلاقات التوافقية من تناسبات جسم الإنسان ، تأكيداً لذاته كمثل أعلى للجمـــال فى المخلوقات، ولذلك فقد كان على العمل المعمارى أن يتسم بالصفات والتناسبات الإنسانية حتى يتصف بالجمال .



شكل (٦) – مجموعة مبانى ومعابد هضبة الأكروبول . بأثينا (٧٠٠ – ١٤٦ ق.م) وفيها يظهر دراسة المسيرة الزمنية للمشاهد لأغراض سيكلوجية .
(١ – مدخل البروبليه ٢ – معبد البارثينون ٣ – معبد الارخثيون)

هذا ، ويمكننا أن نلمس القيم الجمالية فى العمارة الإغريقية بتتبع أسلوب الفكر المعمارى. مثلا. خلال مجموعة معابد الأكروبول بأثينا (شكل ٦) فنجد أن اختيار الموقع على هذه الهضبة المرتفعة مرتبط من ناحيـة بالحصانـــة ،

(١) Agore الساحة العامة فى المدينة الإغريقية

وإمكانية الدفاع عنها ، ومن ناحية أخرى بالمكانة العالية للآلهة لإمكان مراقبتها ما يحدث فى المدينة .

درس المعمارى مسيرة الإنسان لإعداده نفسيا للمثول بين رحاب الإله على أن يكون قد تخلص من كل مشاغل الحياة الدنيـوية ، وما أن يرتقى الى أعلى الهضبه حتى تتكشف له عناصرها تباعا ، وقد ارتبطت معا بعلاقات رددت روح المجتمع الانسانى فى حوار مجموعة مبانى ومعابد الهضبة بحيث تتشارك المجموعة فى إظهار القيمة الفنية للعمل المعمارى ككل ، ولقد درس موضع كل معبد بالنسبة للمشاهد ، فنجد أن معبد البارثينون مثلا قد اتخذ وضعاً بحيث يظهر للمشاهد بشكل منظورى بعد عبوره توا لمدخل البروبيلية ، وقد درست مقاساته بحيث تبدو فى أجمل تناسباتها . ونجد أيضاً أن موضع مدخل المعبد قد لزم معه ان يسير المشاهد حول المعبد مطالعا صفوف الأعمـدة التى تحيط بحوائط صاله المعبد وكأنها غلالة من القدسية ، مما يعمق الاستعـداد النفسى لدى المشاهد ويزيده شعورا بجلال الموقف .

ومما سبق يمكننا أن نحدد القيم الجماليه الاساسية فى العمارة الإغريقية كالاتى :

١ ــ ارتباط الفكر المعمارى بالانسان .

٢ ــ اجابة المتطلبات الدينية

٣ ــ التوافق مع طبيعة المجتمع الديمقراطى .

٤ ــ دراسة الموقع والإرتباط به والاستفادة منه .

٥ ــ دراسة المسيرة الزمنية لاغراض سيكولوجية .

جـ — العمارة الرومانية :

وهى العمارة التى تلت العمارة الإغريقية ، ولقد وجدنا عند الرومان استحسان كبير للطراز الكورنثى ، فاستعملوه بكثرة حيث وجدوا أنه الأكثر ملائمة لمبانيهم ومنشآتهم الفخمة ذات الأبهة والعظمة ، والتى تعددت مطالبها المعمارية مثل المبانى العامة والقصور ، والحمامات ، وقنوات المياه . . الخ .

ولقد أدخل الرومان عناصر انشائية جديدة مثل العقدوالقبو وتقاطع القبوين الى عمارتهم ، الأأن ما اكتسبته المنشآت بالنسبة لكبر الأبعادولتنوع الاشكال وتعدد لعناصر نجدها قد فقدته فى درجة النقاء الفنى ، ومن ثم يمكننا أن ندرك الفرق بين فن العمارة لشعب من الفنانين والفلاسفة مثل الإغريق ، وبين عمارة شعب من التكنيكيين هم شعب الرومان .

هذا ، وتعتبر كتابات فيتروفيس Vitruvius (القرن الأول) بداية ما كتب عن الجمال فى فن العمارة : من وجهة نظر مهندساً . على أن إسم فيتروفيس قد خلد كمؤلف لتلك الموسوعة التى قام بإعدادها وتقديمها ، وقد ضمنها آراء وفلسفات جمالية لمن سبقوه ولمعاصريه ، حتى أمكن إعتبارها المرجع الوحيد لنظريات العمارة فى العصور القديمة ، ولقد بين فيها الطريقة التى حددت بها حضارة هذه الفترة مقومات وهدف فن العمارة ، إلا أن هذه الكتابات لم تصل إلينا كاملة ، إذ فقد منها أجزاء بما تشمل من رسومات توضيحية ، ومع ذلك فإن الكثيرين يعتبرون فيتروفيس كمؤسس لعلم الجمال المعمارى ، كما كان أفلوطين مؤسساً لعلم الجمال العام .

هذا ، ومن كتابات فيتروفيس أمكننا التوصل إلى الكثير من النظريات الجمالية المستمدة من المنابع والأصول الاغريقية الرومانية القديمة . كما سيتضح لنا فيما بعد

الفصل الثانى

العصور الوسطى

تشمل فترة العصور الوسطى جانبا من الحضـــارة الاسلاميـة ، ثم فترة العصور الوسطى فى أوروبا . فأما الحضارة الاسلامية فهى الحضارة التى اضاءت مشاعل الفكر فى بلاد الشرق مـرة أخرى بعـد العصر القـــديم ، وقد حقق المسلمون خلالها تفوقا عظيما فى شتى مجالات العلـوم و الفلسفة ، حتى لقـد تسابق أوائل مفكرى عصر النهضة فى أوروبا للتتلمذ على أيدى علماء العرب المسلمين ، وخاصة فى الفترة ما بين القرنين الثامن والثانى عشر الميلادى «فلقد كانت طلائع النهضة الاوربية الحديثة ينسبون أنفسهم لابن رشد بأنهم رشديون لاتينيون » (١) .

هذا ، وقد كانت مسارح هذه اللقاءات هى أولا بلاد الاندلس ، حيث استمر العرب فى اسبانيا من (٩٢ — ٨٩٧ هـ / ٧٠٠ — ١٤٩٢ م) ، ثم فترة الحروب الصليبية التى تتابعت وقائعها على مدى قرنين من الزمان تقريبا ، مما كان له أثره هو الآخر فى الاتصال والاحتكاك والتأثر الحضارى بين المتحاربين ، ثم اللقاء فى جزيرة صقلية وجنوب ايطاليا ، والذى استمر بضعة قرون ، وكان له اشعاعه بالنسبه لأوروبا كلها حيث تم نقل الكثير من الانجازات العلمية والفنية التى قام بها العرب الى أوروبا . وقد ساعد فى ذلك إبتكار الطباعة فى أواسط القرن الخامس عشر . فترجمت الكتب والمؤلفات العربية وطبعت باللغات

(١) ابراهيم الكردى . من العلماء العرب الذين أثروا فى أوروبا ، ص ٣٤ ، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

اللاتينية وغيرها. وظلت هذه المراجع المعتمدة فى جامعات أوروبا ومعاهدها لعدة قرون .

أ ــ العمارة الاسلامية (٦٢٩ ــ ١٨٥٠م)

التذوق الجمالى عند مسلمى الجزيرة العربية :

كان لظهور الدين الاسلامى أثر عميق فى تغيير وجهة النظر الجمالية لدى الانسان العربى بالنسبة للدنيا من حوله . فقبل الاسلام كانت معرفته بالجمال معرفة حسية بسيطة غير متعمقة . كان « يدرك الجمال إدراكا بسيطاً ،وهو فى الوقت نفسه إدراك مباشر ، كان مصدره الحس »(١)إلا أن ظهور الدين الاسلامى ، وتفهم المسلم لمضمونه قد حول نظره إلى مظاهر الجمال الاسمى والأكثر رقياً وخلوداً ممـــا عرفه من قبل ، وبذلك تحول عن مجرد النظرة السطحية إلى الاهتمام بالجوهر والاندفاع وراء المطلق ، كما إرتقى من الحسى إلى المعنوى ومن المادى إلى الروحى. إنه يتأمل الكون من حوله ،وكم تكون ضآلته وسط هذا الكون الرحب الفسيح. وإذا أضفنا إلى ذلك هذا الاحساس بامتداد الزمن بلا نهاية ،لامكننا أن نتصور تلك النظرة الروحانية المتأملة للمسلم ، وبذلك إنتقل من الحدود الضيقة إلى الآفاق الرحبة للفكر الإنسانى ...حقاً، لقد كان للاسلام دوره العظيم فى تهذيب النفوس ،والسمو بها إلى عالم الجمال الروحانى المعنوى .

ومما هو جدير بالذكر ، أن علماء ومفكرى الإسلام لم يفردوا كتابات خاصة بنظريات وقيم الجمال المعمارى على حدة ، ولكن تركوا لنا أعمالا

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ص ١٢٩

تضمنت نظرة جمالية عامة وطريقة فكر طبقوها على كل ماامتدت اليه حواسهم من فنون . ومن أمثال هؤلاء العلماء : أبو حيان التوحيدى ، والإمام الغزالى ، وابن سينا ومسكويه .

ولقد كان للدين الإسلامى دوراً هاماً فى توحيد رقعة واسعة امتدت من أواسط آسيا شرقاً إلى المحيط الأطلسى غرباً ووصلت بلاد الأندلس شمالا ، فشملت بذلك أمماً عديدة ، ذات سمات مختلفة ، وبالتالى أمكن التمييز بين عمارة إسلامية مصرية وعمارة إسلامية تركية ، وأخرى فارسية أوأندلسية . . إلخ . ومع هذا فقد ظل الإنتماء الإسلامى رائداً ومرشدا للفكر المعمارى المحلى الذى اتسم بالروح والطابع الإسلامى ..

وحتى نستخلص قيم الجمال فى هذه الفترة ، علينا أن نتعرف أولا على بعض السمات البيئية فى شبه الجزيرة العربية ، والتى أثرت على خصال وفكر الإنسان العربى .

فالمكان هو تلك الصحراء الشاسعة الممتدة الأطراف ، بلاحدود ولانهاية ، وقد تخللتها المسالك المتعرجة المارة بالوديان وحول التلال ، فى إنحناءات سلسلة أوعنيفة ، حتى ليكاد الخط المستقيم أن يختفى تماماً أمام عينيه . وفى هذا المجال يقول المستشرق « رينيه ينج » إن رجل الصحراء مثل رجل البحار يدرك أن أقرب سبيل بين نقطتين ليس هو الخط المستقيم ؛ إنما هو الخط المنحنى الملتف التفاف الكثبان الرملية وموجات البحار .. لذلك نلاحظ فى فنون البلاد الصحراوية كما فى فنون البلاد البحرية ولعاً شديداً بالأقواس والخطوط الملتفة . ومن هنا كان فن الأرابيسك من أهم مميزات الفن الإسلامى.(١)

---

(١) رينيه ينج : مقال بعنوان : مصر ملتقى الشرق والغرب فى ميدان الفنون — جريدة الأهرام ٦-١٢-١٩٦٣ .

ثم هذه السماء الزرقاء الصافية نهاراً ، والمزينة بالنجوم ليلا، والتي تقبر من فوقه ، إنها هائلةوشاملة للكون كله ، وقد بقيت وترسبت فى نفسه كسبب لانتخابه عنصر القبة كعنصر أساسى فى عمارته الإسلامية فيما بعد .

أما بالنسبة لنظام حياته الإجتماعية ، فهو فرد فى قبيلة يتزعمها شيخهم الذى يتوجهون اليه بالطاعة والولاء ، إنه تكرار لوحدة الفرد فتكونت بهم القبيلة ، والقبيلة هى وحدة تتكرر فتكون عرب الجزيرة . وعن أثر هذا النظام الإجتماعى القبلى تقول «هيليديا زالوشر» عند تحليلها لروح العمارة الإسلامية « إن الفكرة البنائية فى الجامع العربى تعتبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعى لشعب مازال على حالة البداوة وما برح محتفظاً بروحها ، وفكرة العربى عن الزمن والفضاء والحياة تتصل اتصالا بعيدالأمدبحياة الحرية التى لايحدها حد، وبذلك الفضاء الشاسع والمترامى الأطراف .. وعلى أى حال يمثل الجامع العربى روح القبيلة أصدق تمثيل حيث نجد عدداً من الأعمدة لانهاية له ، تمتد فى مختلف الجهات ، متساوية الأبعاد ، ليس لهـا مركز ظاهر ، اللهم إلا القبلة التى تعين مكان الإمام فى الصلاة ، ولايوجـد أى عنصر يغير اتساق تلك الأعمدة المتساوية والمتشابهة والتى تنم عن قيمة الفرد فى القبيله »(١)

من هذه الظروف البيئيه والاجتماعية أمكنا التعرف على أسباب ومقومات الإحساس الجمالى عامة عند مسلمى الجزيرة العربية .

هذا ، وجدير بالذكر أنه عند بداية الفتوحات الإسلامية التى إنطلقت من الجزيرة العربية لنشر الدين الإسلامى فى البلاد المحيطة ، فإن المسلمين فى ذلك الوقت لم ينقلوا معهم عناصر إنشائية أو طرازاً معمارية خاصة بهم ، ولكنهم

---

(١) هيليديا زالوشر : الفن البدوى

نقلوا إلى هذه البلاد قيما معينة صبغت روح العمارة بها بطابع خاص مميز ، إلى جانب الاحتفاظ ببعض العناصر المعمارية الإنشائية القائمة أصلا فى تلك البلدان ، وقد فضلها المسلمون الفاتحون لملائمتها مع أفكارهم ومشاعرهم التى تحدثنا عنها ، وبذلك تحددت معالم عمارة إسلامية على أرض واسعة شملتها وحدة الفكر والنهج .

هذا ، ومن العناصر المعمارية التى احتفظ بها المسلمون نذكر على سبيل المثال :

١ — عنصر القبة ، الذى لم يكن معروفاً لدى عرب الجزيرة كعنصر إنشائى قبل الاسلام ، إلا أنه كان مستعملا فى البلدان المحيطة ، وبعد انتشار الإسلام ودخوله تلك البلدان ، بقيت القبة كعنصر معمارى لاتفاقه تماماً مع إحساس وطبيعة المسلم الذى طالما تطلع إلى قبة سماء الصحراء ، فوجد فى هذا العنصر المعمارى مايتلاءم معه فكرياً إذ « يغلب على الظن أن تصور السماء كالقبة تدعمه بعض التفسيرات الخاصة بآيات من الذكر الحكيم (١) حيث أن أقرب تصور للسقف المرفوع بدون أعمدة هو القبة ». (٢) .

إن أول قبة فى الإسلام هى قبة الصخرة ، ثم انتشرت بعد ذلك فى المساجد بصفة عامة ثم فى قصور الخلفاء . وهكذا أصبحت القبة من العناصر المميزة للعمارة الإسلامية .

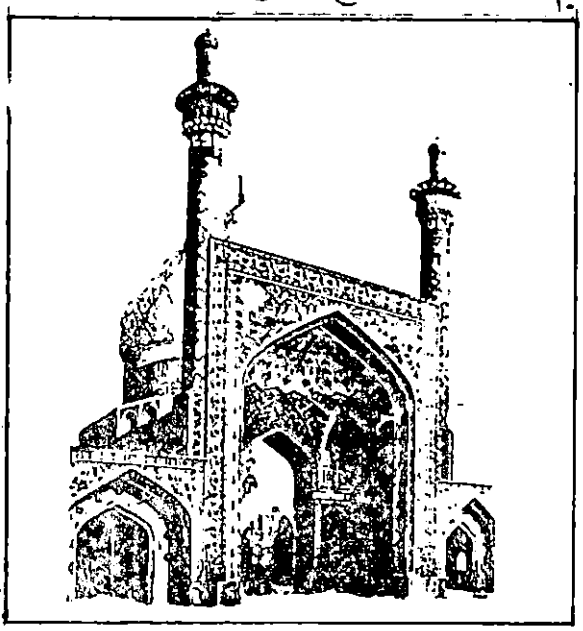
٢ — كذلك عنصر العقد ، وهو عنصر معمارى استعمل فى فن العمارة الإسلامية

---

(١) الآيات : سورة الرعد : آية (٢) ، سورة لقمان : آية (١٠)

(٢) د. صالح لمعى مصطفى — القباب ، أشكالها ، مصادرها ، تطورها — ص ١١ بيروت سنة ١٩٧٧ .

بصفه عامة ، ولكن مع بعض الاختلافات فى النسب والسمات حسبما يتفق وروح الاقليم الذى ينشأ فيه ، فهو إما مدبب أو مخموس أو دائرى أو مستقيم أو بيضاوى ... إلخ (شكل ٧).(١)



أ — العقود بواجهة مسجد الشاه باصفهان—إيران ١٦١٦م

شكل (٧) — احتفظ الذوق العربى الأسلامى بفكرة عنصر العقد وقد أضفى عليها من سماته فتطبع بالطابع الإسلامى مع أحتفاظه بالطابع المحلى لموطنه .

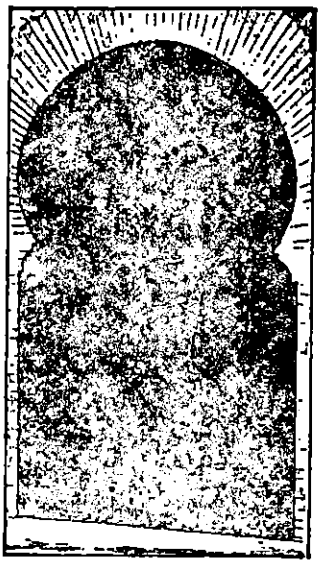
٣ — نذكر أيضاً شكل الزاقورات(٢) (شكل ٨)والتى تعتبر من أهم العناصر المعمارية فى بلاد العراق، فقد كان شكلها المعمارى الذى يتدرج فى الصغر كلما ارتفعت إلى أعلى ، سبباً فى أن تتخذ العمارة الاسلامية منها شكلا

(١) د. صالح لمعى مصطفى — القباب ، اشكالها ، مصادرها ، تطورها — ص ١١ بيروت سنة ١٩٧٧ .

(٢) فى فترة حضارة الوركاء (٣٥٠٠ ق.م) بنى المعبد على مصاطب مكونة من عدة طبقات متدرجة فى الحجم صغرا إلى أعلى ، وهذا هو الأصل الذى تطور إلى الزاقورة أو البرج المدرج . (انظر : محمد آبو المحاسن عصفور ، بين الفنون والبيئة فى كل من العراق ومصر فى عصورها القديمة ، مقال ، بمجلة كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ، العدد ٢ سنة ١٩٦٧ ص ٢٧٧) .

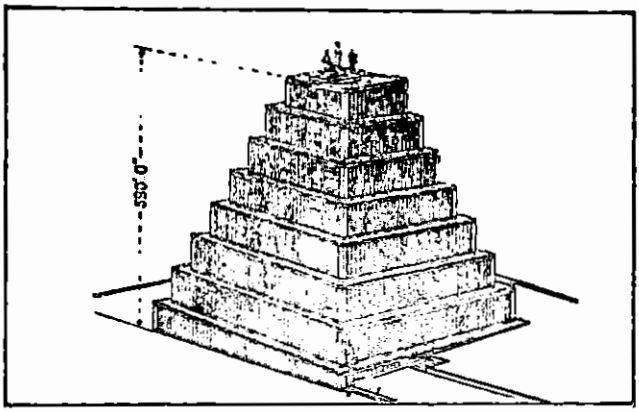
(ب) عقد مستدير

(جـ) عقد مدبب



(د)عقد دائرى (حدوةالفرس)

(ه)عقدمستقيم ذو مقرنصات

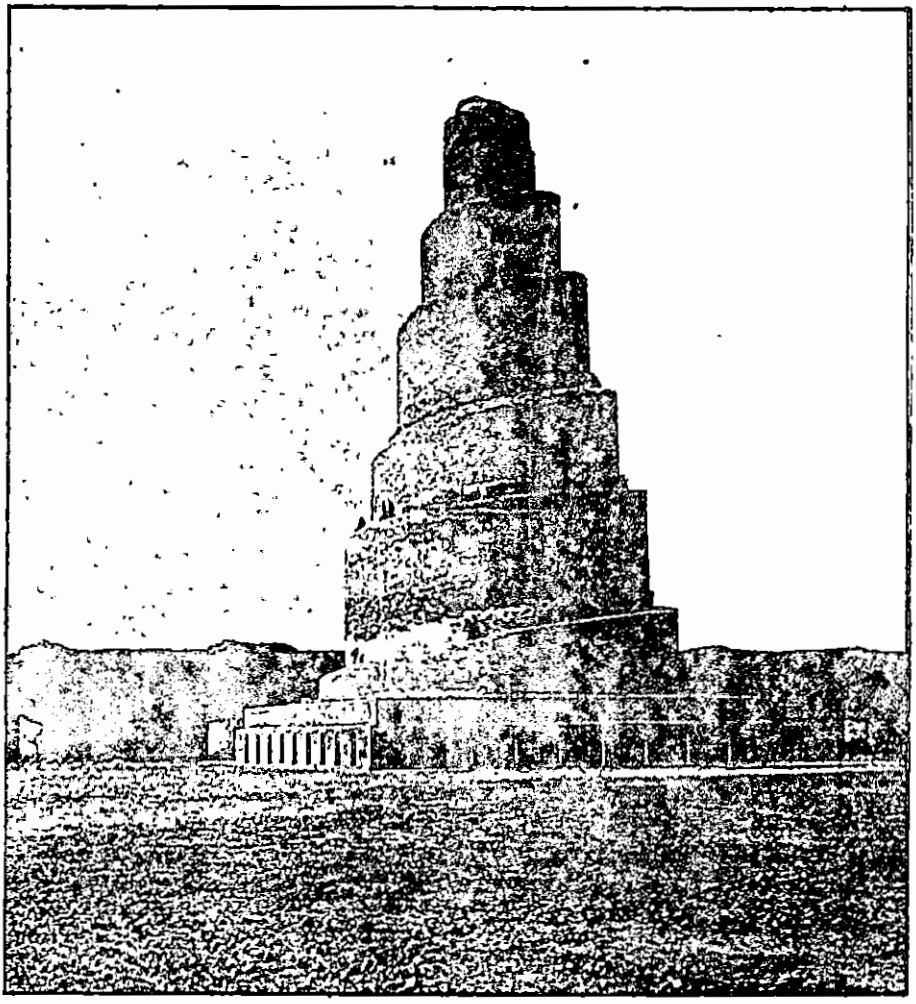


شكل (٨) – الزاقورات العراقية ، وهى الأصل الذى إستمدت منه المأذنة الإسلامية شكلها الأولى

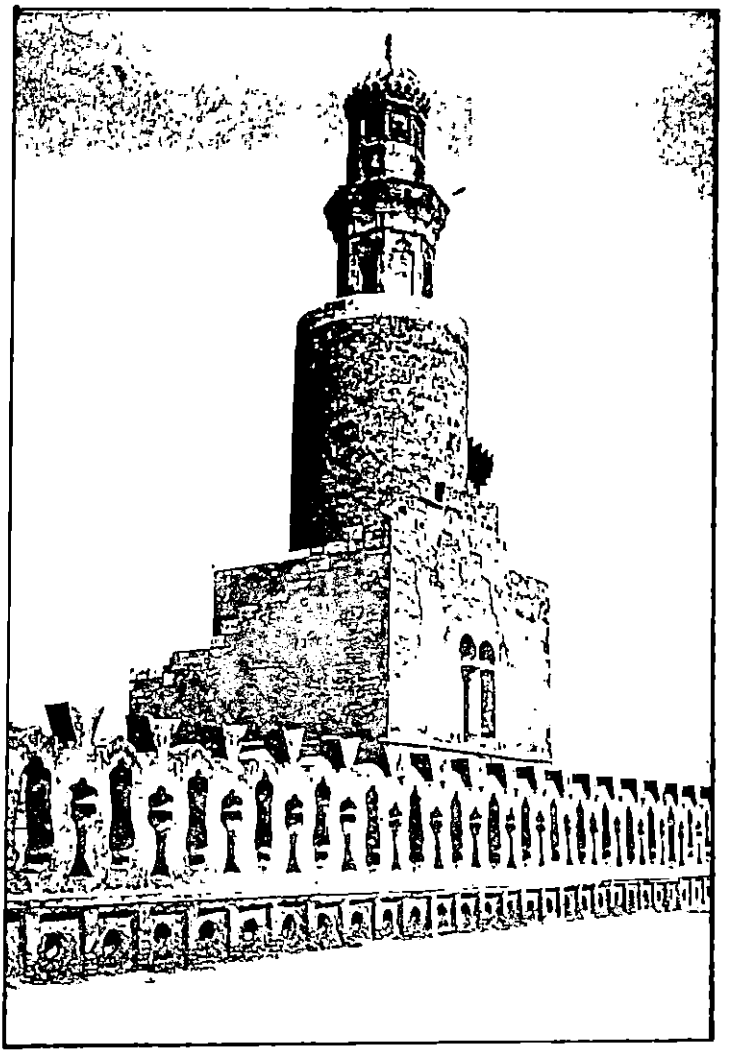
لمئذنة المسجد ، وإذا كانت أشكال المآذن (شكل ٩–أ ، ب) لمسجد سمراء (سرمن رأى) بالعراق ومسجد أحمد بن طولون بالقاهرة تبين لنا مدى الارتباط بين العمارة الاسلامية ، وتلك الأصول السابقة عليها . إلا أن العمارة الاسلامية لم تقف عند مجرد استعمال الأشكال ، حيث أن هذه المأذنة ذات الأصل العراقى القديم لم يكن لها التعبير الكافى عن معانى السمو الروحانى. فقد أخذ المعماريون المسلمون فى إدخال التحسينات على شكلها ونسبها حتى أمكنهم تطويرها بما يلائم فكرة الانتقال من المادى إلى الروحانى (شكل ١٠) والتسامى بالنفس إلى رحاب السماء ، وذلك من خلال رؤية بصرية أرادها المصمم للمشاهد بحيث أصبح للمأذنة هذا الارتفاع العظيم – وبناء على طبيعة الإبصار عند الانسان – فإن العين تقرأ هذه المأذنة من أسفل إلى أعلى(١) ، أى ضد إتجاه الجاذبية الأرضية وهذا مايحملها بمعانى الانطلاق والاندفاع إلى السماء. ولقد أكد المصمم هذا المعنى

(١) راجع : يحيى مصطفى حموده . التشكيل المعمارى ص ٥٥ - ٥٦ – دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٢ .

باستعماله الكتل الحجرية عند قاعدة المأذنة ثم نجده قد عمد إلى تخفيف تأثيرها باستعمال نسب أرق وزخارف أدق وأكثر شفافية، حتى أمكنه أن يحقق هذا التأثير فى نفس المشاهد .



شكل (٩) — أ — مأذنه مسجد سمراء (سر من رأى) بالعراق

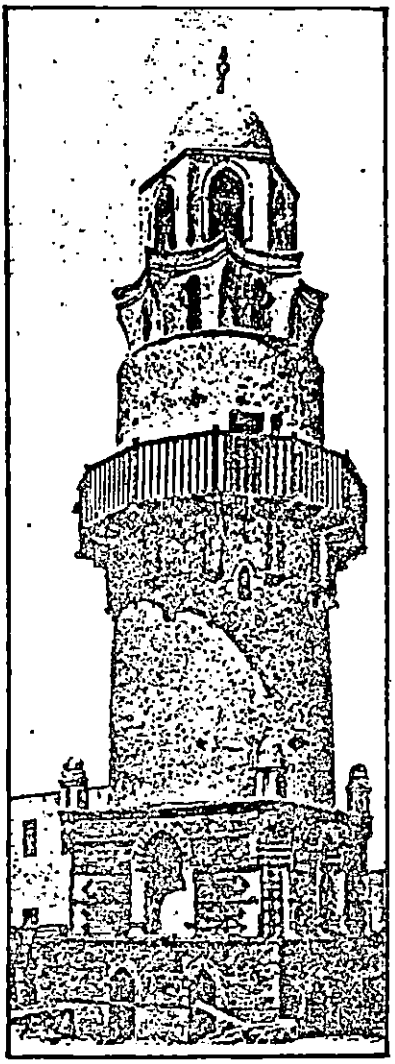


ب — مأذنة مسجد أحمد بن طولون — بالقاهرة . ونلاحظ من الأشكال مدى تأثر مأذنة مسجد أحمد بن طولون بشكل مأذنة مسجد سمراء، وعلاقة كل منهابشكل الزاقورات العراقيةحيث مازالت فكرة إقامة السلم الحلزونى الخارجى قائمة فى عمارة هاتان المأذنتان.

أ — مئذنة جامع الحاكم

٣٨٠ — ٤٠٣ هـ

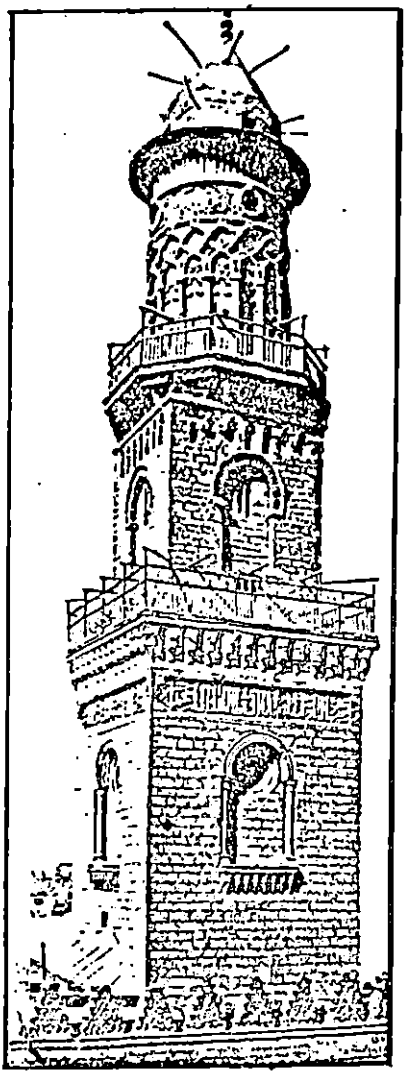
٩٩٠ — ١٠١٢ م



ب — مئذنة جامع إسنا

٤٧٤ هـ ١٠٨١ م

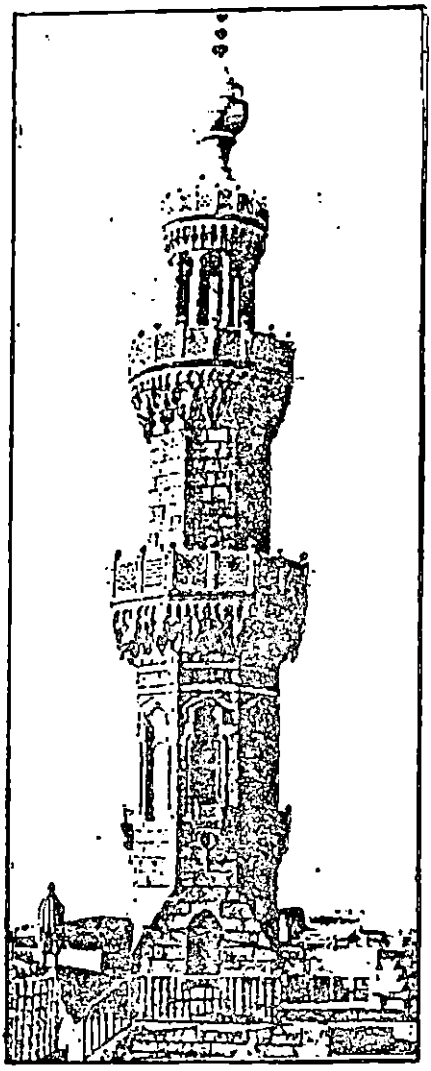
شكل (١٠) — يتضح من الأشكال مراحل التطور نحو الشفافية والتسامى فى عمارة المآذن ، وذلك لتحقيق الإيحاء بالروحانية فى نفس المشاهد .



جـ — مئذنة مدرسة قلاوون

٦٨٣ — ٦٨٤ هـ

١٢٨٤ — ١٢٨٥ م



د — مئذنة جامع المارداني

٧٣٩ — ٧٤٠ هـ

١٣٣٩ — ١٣٤٠ م

تابع شكل (١٠) أشكال مراحل التطور في عمارة المآذن

القيم الجمالية فى العمارة الاسلامية :

وهى القيم التى أنبتتها المؤثرات البيئية وتشبع بها ذوق الانسان العربى فى ظل الدين الجديد ، وحملها الفتح الاسلامى إلى البلاد المحيطة ، فميز بها عمارة محلية اسلامية ترجع بسماتها إلى خصائص البيئة الصحراوية ، وقد تبلورت فى المبادىء الآتية :—

أولا — مبدأ التكرار :

من خلال دراسة السمات البيئةلشبه الجزيرة العربية نجد أن للصحراء— بعناصرهاالمحددة المتكررة من الخيام والنخيل والكثبان الرملية — أثرا فى ظهور هذا المبدأ . فالخيام تتشابه وتتكرر فى مجموعات ،والنخيل والبقع العشبية فى الوديان هىتكرارات خضراء اللون تعنى إرادة الحياة وسط هذا اللون الأصفر الشاحب الممتد على صفحة الصحراء . إن هذه العناصر متكررة بلا ملل ، حتى لتثيرفى نفس المشاهد إحساساً برهبة تأخذبه إلى حيث المطلق اللا محدود. إن للصحراء موسيقى ، ذات نغمة واحدة متكررة ، موسيقى عابسة قاسية رهيبة عظيمة ، فلا عجب أن ترى أهلها وقد استولى عليهم نوع واحد من الوجد . . ان الصحراء توقع على نفوسهم صوتا واحدا ، وبالتالى يشعرون شعورا واحدا » (١) — ومن ذلك يمكننا أن نستشف أثر التكرار وانعكاسه كسمة أساسية جوهرية فى الفنون الاسلامية .

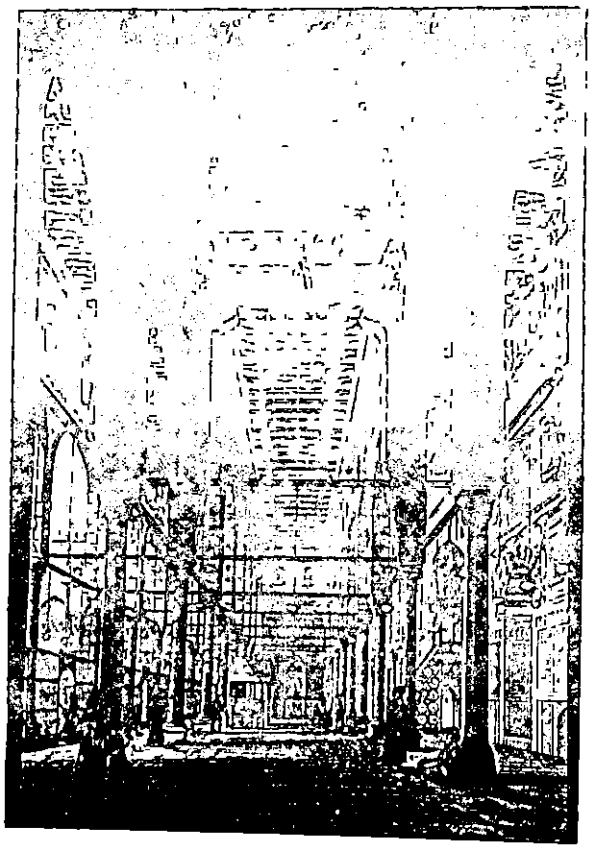
ثانيا — مبدأ الايقاع :

يعرف الايقاع بأنه تكرار لعنصر على مسافات زمنية أو طولية ،

(١) الأستاذ : أحمد أمين : فجر الاسلام ، الطبعة الخامسة ، ص ٤٥ .

متساوية أومنتظمة التدريج تصاعديا أو تنازليا .

ولقد عرف المسلم الايقاع ، فى الترديد المستمر لنظام معين خلال أسلوب حياته . حيث لا يتغير ما يقوم به فى يومه عما يؤديه فى سائر الأيام تقريبا . كما كان لمراقبته تحركات الشمس والقمر والنجوم فى السماء وتناظرها مع أحداث يومه بما لها من نظام تتناسب على أساسه ، ما ربط النظام الابدى السرمدى ونظام الطبيعة بنظام حياة الفرد فى توقيت لا يستبدل. ومن هنا كان القول بأن للايقاع فى حياة الفرد علاقة وثيقة وأصل عضوى مع نظام الحياة



منظور داخلى لمسجد المؤيد.

شكل (١١) – تطبيق مبدأ الإيقاع لتنظيم علاقات العناصر فى العمارة الإسلامية

مما سبق يتضح لنا تأصل مبدأ الايقاع فى حياة الانسان العربى المسلم، حيث اجتمعت على الالتزام به وتحقيقه أغلب الفنون الاسلامية ، ومنهـا فن العمارة. ويبين (شكل١١) تطبيق هذاالمبدأ لتنظيم علاقات مجموعة الاعمدة والعقود بمسجد المؤيد ،وكذلك فن الارابيسك ،والذى يعتبره كانت kant (القرن ١٨) أنه مثال للجمال فى الفن الحر الخالص المتحرر من الغاية البعيد عن الارتباط بغرض نفعى معين (١) .

ويقوم الأرابيسك على حركية الخط المستقيم والمنحنى ، من خلال وحدة متكررة لانهائية ،ويتضح الإيقاع فى شكل الخط التجريدى للأفرع والأوراق، وفى النظام الذى تسلكه فى إنشائها وإنكسارها وتقاطعها . . . إلخ ، كمـا يتضح الإيقاع أيضاً فى كيفية إستعمال تلك الوحدات فى تناظر أو تبادل أو تماثل . . كما فى (شكل ١٢) . وعن وحدة التكرار أو البناء وإيقاعهـا فى الأرابيسك ترى هيلديا زالوشر : «إن هذه الوحدات لاتعـالج كلوحات مستقلة ، إذ هى لاترسم بمفردها مطلقاً ، ولكنها ترسم فى إطار من دوائر

شكل (١٢) – نماذج من فن الأرابيك

(١) سوف نتعرض لنظرية كانت فيما بعد .

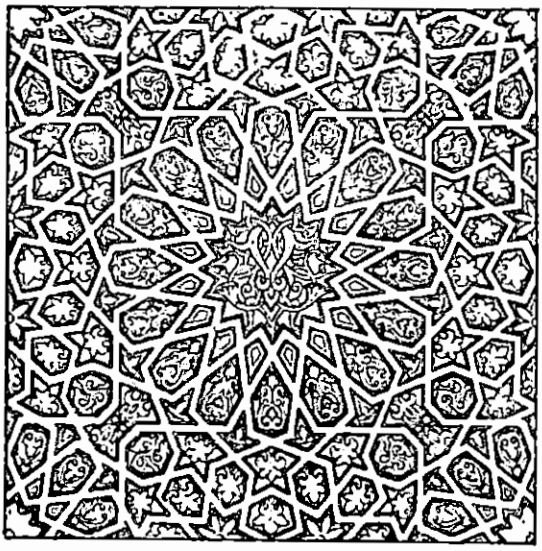
ومربعات تتكرر على السطح تكراراً لانهائيا فى كل الجهات . »(١) كما أن هذا التكرار إنما يتبع دائماً إيقاعاً محدداً وظاهراً .

هذا، ولقد كان للأرابيسك دوراً كبيراً فى شغل معظم مساحات الأسطح فى العمارة الإسلامية ، فأعطت هذا التأثير بالحيوية والغنى التشكيلى .

ثالثاً — مبدأ التجريد :

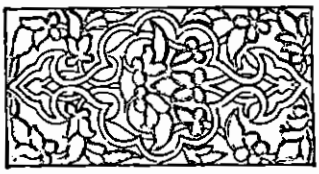
وهو المبدأ الذى غلب على فنون العرب وخاصة بعد ظهور الدين الإسلامى. وقد أرجع معظم الباحثين مبدأ التجريد لعناصر التشكيل الجمالى إلى إلتزام المسلمين بمبدأ تحريم رسم أوصنع ماله نفس طبقاً لتعاليم الإسلام .

ولقد إنتشر هذا المبدأ فى أعمال المسلمين وآثارهم الفنية ، فلم يتجه الفنان المزخرف إلى نقل الطبيعة حرفياً ، بل أنه يطوع الشكل الطبيعى



شكل (١٣) — تطبيق مبدأ التجريد فى فن الأرابسك وإستعماله بوفرة فى العناصر المعمارية الإسلامية

(١) هيلديا زالوشر : رمز وزخرفة — مجلة الكاتب المصرى — أكتوبر سنة ١٩٤٧



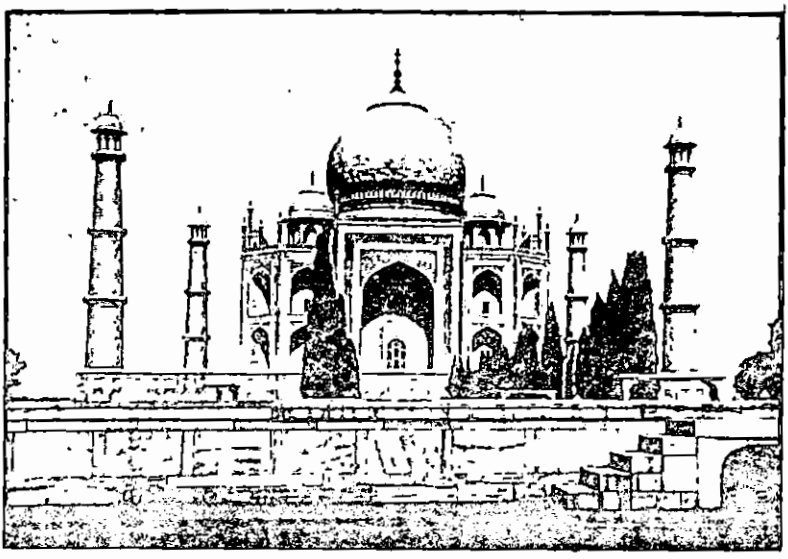
شكل (١٤) – إعتمد فن الأرابسك على تطويع الشكل الطبيعى
وإخضاعه لأشكال هندسية تتبع أساسيات التناظر والتبادل .

ويخضعه لأشكال هندسية ذات محاور تماثل، فتتبع أساسيات التناظر والتناظم والتبادل (شكل ١٣ ، ١٤) وبالتالى فإنه لايعبر عن حرفية الشكل وتفاصيله الطبيعية ، بل يعبر عن روح هذا الشكل وجوهره ، وبهذا تحققت للفنون الاسلامية سمة مميزة سادت فى مختلف أرجاء بلاد الاسلام .

رابعاً ، مبدأ الوحدة والتنوع :

من المبادىء التى تضمنتها أيضاً القيم المعمارية عند المسلمين مبدأ «الوحدة مع التنوع» فقد حفلت العمارة الإسلامية بأمثلة عديدة تحقق فيها هذا المبدأ. فمثلا فى بناء ضريح تاج محل بالهند (شكل ١٥) نجد أن المعمارى قد إختار شكلا موحداً وهو العقد والقبة المخموسة ، ولكن تكرار إستعمالها بنفس المقاسات يوجد بالضرورة نوعاً من الملل ، وعدم التلائم مع وظيفة كل عنصر ، فنجده يتغلب على ذلك بإيجاد نوع من الإختلاف فى المقاسات — بدون الإسراف — مما أبعد الملل وحافظ فى الوقت نفسه على وحدة عناصر الشكل .

هذا ومازال مبدأ الوحدة مع التنوع مطبقاً على فن الأرابيسك ، حيث شغلت فراغات وحداته الهندسية بوحدات زخرفية متنوعة أثرت الشكل فى غير ملل .



ضريح تاج محـــل بالهند

شكل (١٥) — مثال من العمارة الإسلامية الهندية ، طبق فيه مبدأ الوحدة مع التنوع على عناصر القباب والعقود .. الخ

خامساً : مبدأ إستخدام اللون :

للون قيمة واضحة عند الفنان المسلم ، فرغم قلة مجموعة الألوان فلقد شاع إستعمالها فى الأعمال الفنية مثل أعمال الفسيفساء ، والسجـــاد والأرابيسك . . . الخ .

ولقد كان للألوان عند المسلمين معانى ودلالات . فعن معانى الألوان ، يقول المظفر بن قاضى بعلبك الفليسوف «فالألوان السوداء والكمد وماشاكل ذلك ، وما يتركب منها . تكدر الأرواح وتعمى القلوب وتولد الأخلاط السوداوية وما يحـــدث عنها من الفكر الردية والهمـــوم المؤذية والأحزان الملازمة» (١) هذا ، كما إرتبطت الألوان بدلالات ، خاصة فى العمل الفنى فمثـــلا :—

(١) كتاب مفرح النفس دمشق ٦٦٠ هـ ص٤ الباب الثالث .

اللون الأصفر هو لون الشمس المشرقة، ولون رمال الصحراء الممتدة على مدى البصر. أما اللون الأزرق : فهو لون قبة السماء، لون الشفافية والصفاء والرحمة، لون السلام والعبادة، لون الجنة. كذلك اللون الأخضر : هو لون النماء والحياة على الأرض، لون الرضى والنعمة (١). كذلك كان للألوان عند المسلمين إرتباط بالكواكب ورموزها (٢) حيث كان «السواد لزحل، والحمرة للمريخ والخضرة للمشترى، والزرقة للزهرة، والصفرة للشمس، والبياض للقمر، والتون لعطارد.» (٣).

هذا، وقد أبدع الفنانون المسلمون فى تجميع الألوان فى توافقات رائعة، غنية تميز بها الفن الإسلامى.

سادساً — مبدأ إستخدام النسبة والتناسب :

كان للعرب المسلمين اهتماما بالغاً بالنسب والتناسبات، ووجدوا فى اتباعها فى أعمالهم الفنية تكيفاً مع خطة وحكمة الخالق فى خلقه. ولقد أفاضت مجموعة «إخوان الصفا» (٤) فى شرح النسبة فكتبوا: «إعلم أن النسبة على ثلاثة أنواع، إما بالكمية، وإما بالكيفية، وأما بهما جميعاً. فالتى بالكمية

---

(١) راجع عفيف البهنسى : جماليات الفن العربى — مجموعة عالم المعرفة

(٢) يلاحظ أن هذا الارتباط مأخوذ عن الأصل العراق القديم مع وجود بعض الإختلاف الطفيف — فاللون الذهبى يرمز إلى الشمس (شماش) واللون الفضى يرمز إلى القمر (نانار)، والأبيض يرمز إلى الزهرة (مردوخ)، والأزرق يرمز لعطارد، والاسود يرمز لزحل (كيوان) والقرمزى للمريخ، والأرجوانى يرمز للمشترى (عشتار)
(راجع — عفيف البهنسى المرجع لسابق).

(٣) أبو حيان التوحيدى. الامتاع والمؤانسة حـ ٢ ص ١١١

(٤) هم جماعة ظهرت فى البصرة ألفوا أول موسوعة علميـة ظهرت فى العالم وهى تحمل بذور الفلسفة الإسماعيلية العقلانية.

يقال لها نسبة عددية ، والتى بالكيفية يقال لها نسبة هندسية ، والتى بهما جميعاً يقال لهـا نسبة تأليفية موسيقية » (١) ، أما عن استخدام النسبة فى الأعمـال الفنيـة فيرون أن « أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ماكان تركيب بنيته ، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل . والنسب الفاضلة هى المثل ، والمثـل ونصف ، والمثل والثلث ، والمثل والربع ، والمثل والثمن» (٢) .

أى أن نسب ١ : ١ ، ١ : ١½ ، ١ : ١⅓ ، ١ : ١¼ ، ١ : ١⅛

هذه هى النسب التى إرتضاها الذوق العربى : ولقد عرض كتاب هذه الرسالة دراسة لهذه النسب من خلال صورة الجسم الإنسانى وبنيـة هيكله ، وبينوا تفاصيل هـذا التناسب بين جميع أعضـاء الجسم . « مثال ذلك أن البارىء جل جلاله جعل طول قمة الإنسان مناسباً لعرض جثته وطول ذراعيه مناسباً لطول ساقيه ، وطول رقبته مناسباً لطول عمود ظهره . . الخ . فإذا تأملت وأعتبرت كل عضو من أعضاء بدن الإنسـان وجدته مناسباً لجملة جسده بنسبة ما ، ومناسباً لكل عضو من أعضاء الجسد بنسبة أخـرى لايعلم كنه معرفتها إلا الله جل ثناؤه الذى خلقها وصورها كما شاء كيف يشاء ، كما ذكر بقوله جل ثناؤه (٣) (لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم)

كما أعطوا مثالا نموذجياً آخر وهو جسم الطفل الرضيـع ، حيث «أن الصغار من المواليد يكونون ألطف بنية وأظرف شكلا وصورة لقرب عهده

---

(١) رسائل أخوان الصفا : الرسالة السادسة من القسم الرياضى ص ١٨٣

(٢) المصدر السابق : الرسالة الخامسة من الجزء الأول ص ١٦٦ .

(٣) رسائل أخوان الصفا : الرسالة الخامسة من الجزء الأول ص ١٦٦

من فراغ الصانع منها . (١) وعلى ذلك فقد درسوا تلك المقاييس الالهية التى تحكم كل مقاسات جسمه وأطرافه ، كما أوجدوا علاقة تناسب بين مقاس شبره هو وبين كل جزء من أجزائه . فتقول رسالتهم الخامسة : « إذا ماخرج الطفل من الرحم صحيح البنية تام الصورة فكان طول قامته ثمانية أشبار بشبره سواء .. وإذا فتح يديه ومدها يمنه ويسرى كما يفتح الطائر جناحيه ، وجد مابين رأس أصابع يده اليمنى إلى رأس أصابع يده اليسرى ثمانية أشبار ، النصف من ذلك عند ترقوته والربع عند مرفقيه ، وإذا مديديه إلى فوق رأسه ووضع رأس البركار على سرته وفتح إلى رؤوس أصابع يديه ثم أدير إلى رؤوس أصابع رجليه كان البعد بينهما مساوياً عشرة أشبار بزيادة ربع طول قامته » .. (٢)

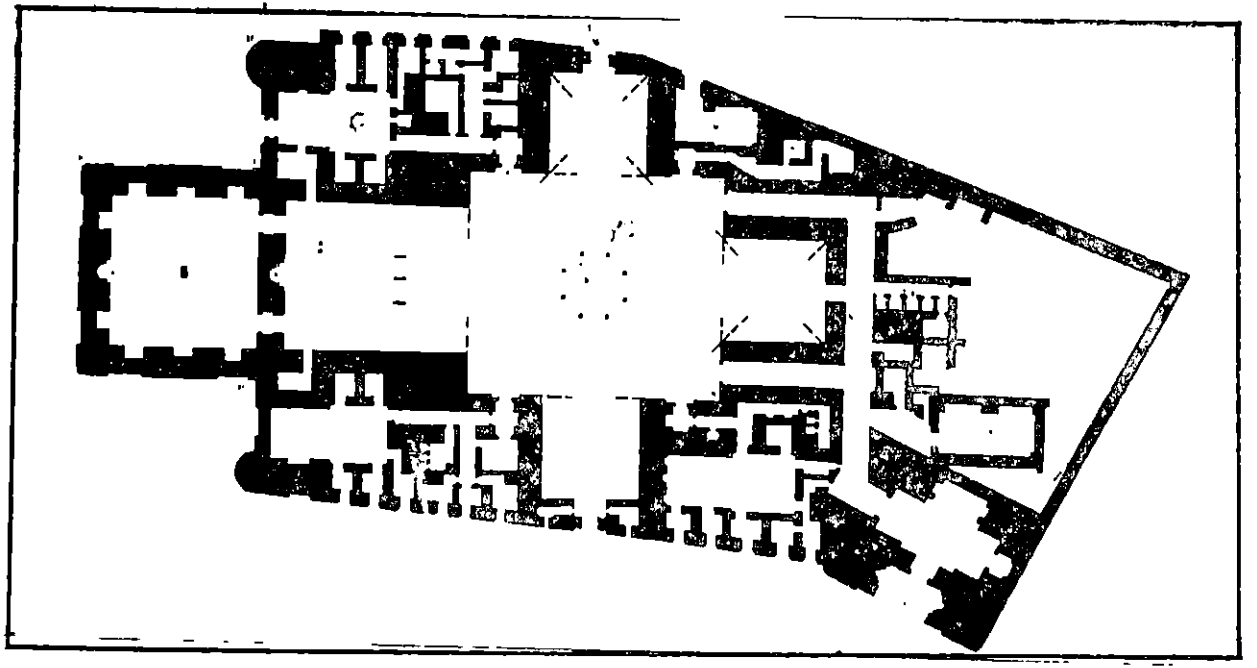
هذا ، وقد استعمل المسلمون هذه النسب وطبقوها فى أعمالهم المعمارية بهدف تحقيق التناسبات الأجمل والأكمل ، ونجد مثالا لذلك فى المسقط الأفقى لمسجد السلطان حسن بالقاهرة (شكل ١٦ — أ) فبدراسة تناسبات هذا المسقط ، نجد أنها قد خضعت لمجموعة من النسب الفاضلة هى : ١ : ١ ، ١ : ١ ١/٣ ، ١ : ١ ١/٨ أما تناسبات قطاع هذا المسجد فهى (شكل ١٦ — ب) : ١ : ١ ، ١ : ١ ١/٤ ... الخ.

كذلك ، وبدراسة أمثلة للمسقط الأفقى للمساجد ، مثل مسجد الأزهر بالقاهرة (شكل ١٧) فالنسبة المستعملة هى : ١ : ١ ١/٣ ، ١ : ١ ... الخ . أما فى مسجد الظاهر بالقاهرة (شكل ١٨) فإن تناسبات المسقط الأفقى هى ١ : ١ ، ١ : ١ ١/٣ .

---

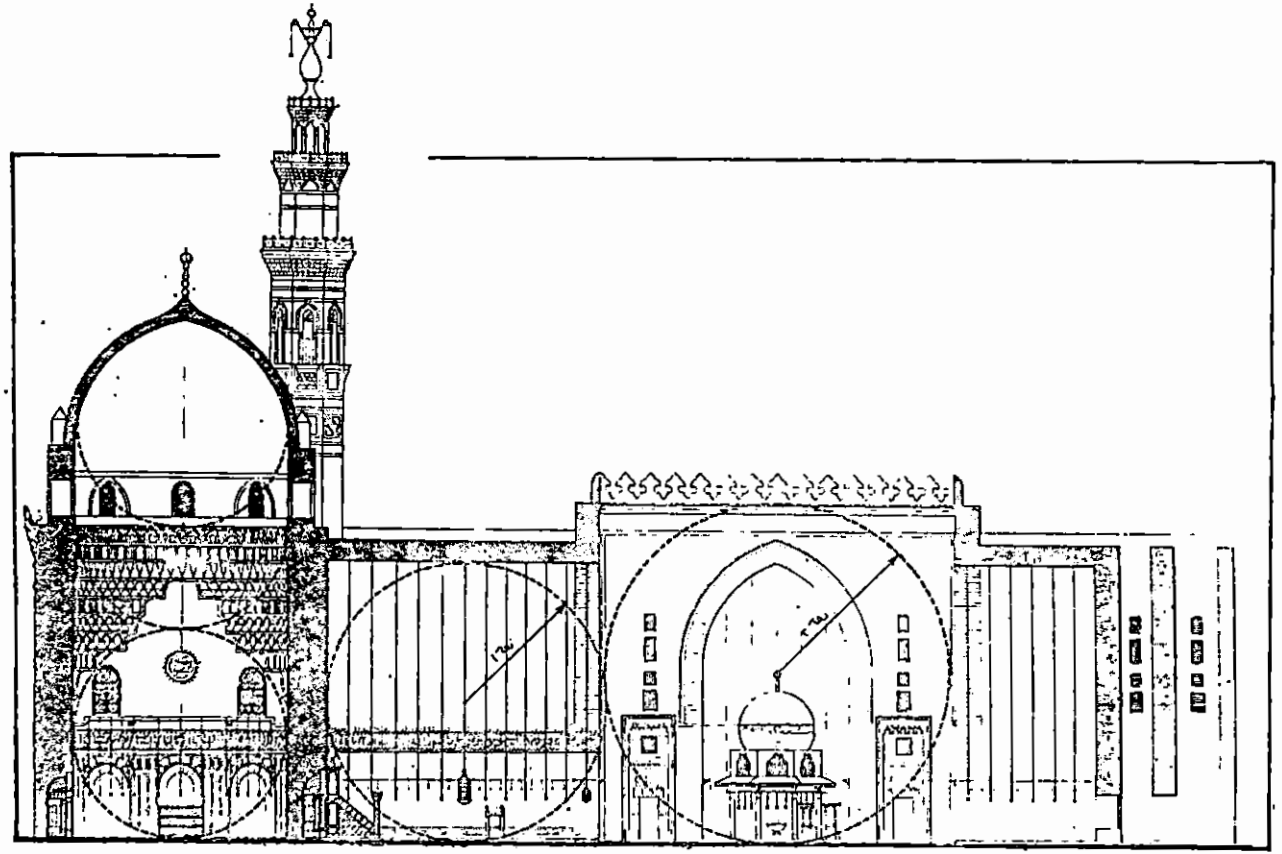
(١) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(٢) رسائل إخوان الصفا : الرسالة الخامسة من الجزء الأول ص ١٦٧ .



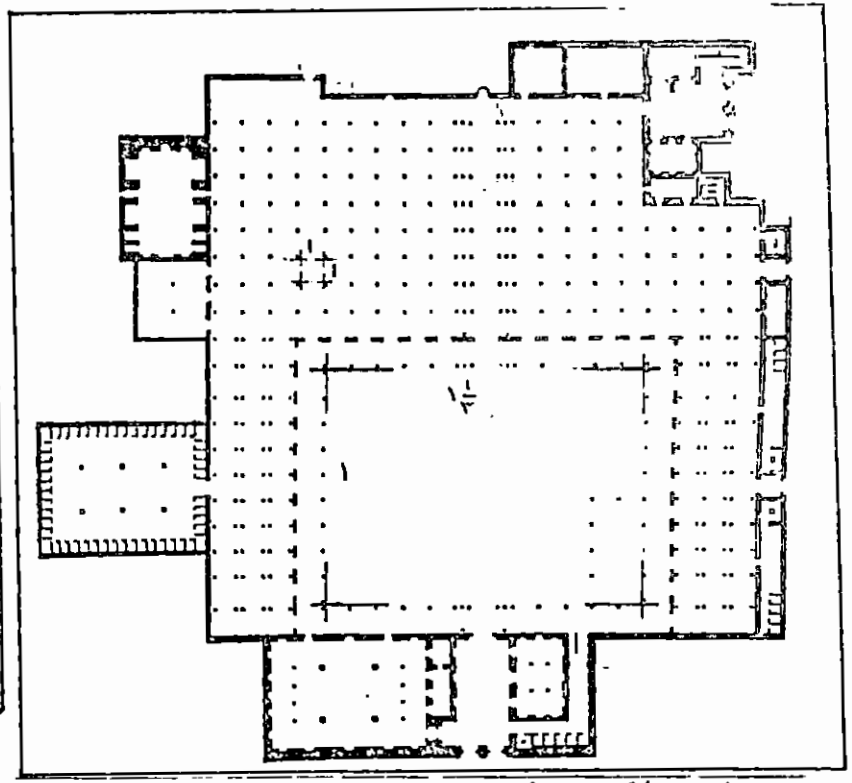
المسقط الأفقى لمسجد السلطان حسن بالقاهرة

شكل (١٦ – أ) يبين استعمال النسب ١ : ١ : ١ : ١/٣ ١ ، ١ : ١ ١/٨



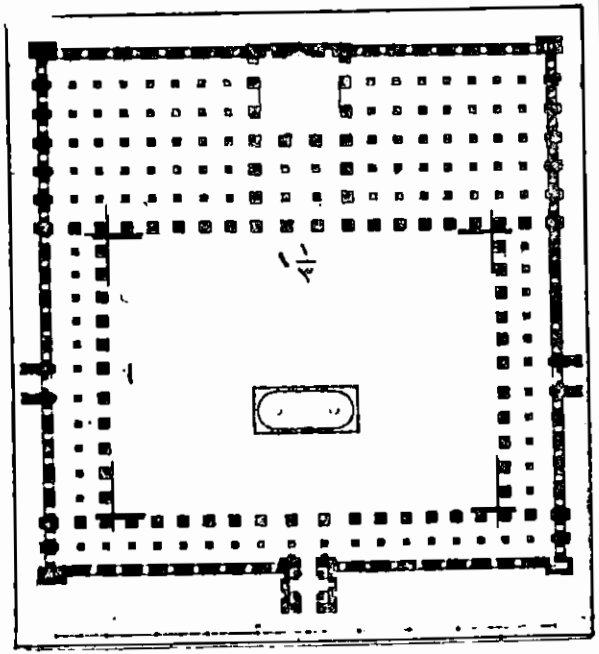
قطاع رأسى بمسجد السلطان حسن – بالقاهرة

شكل (١٦ – ب) يبين استعمال المعمارى المسلم للنسب ١ : ١ ، ١ : ١١/٤ ، ١ : ١١/٨ وذلك للحصول على التوافق بين تناسبات عناصر المجموعة



المسقط الأفقى للجامع الأزهر بالقاهرة

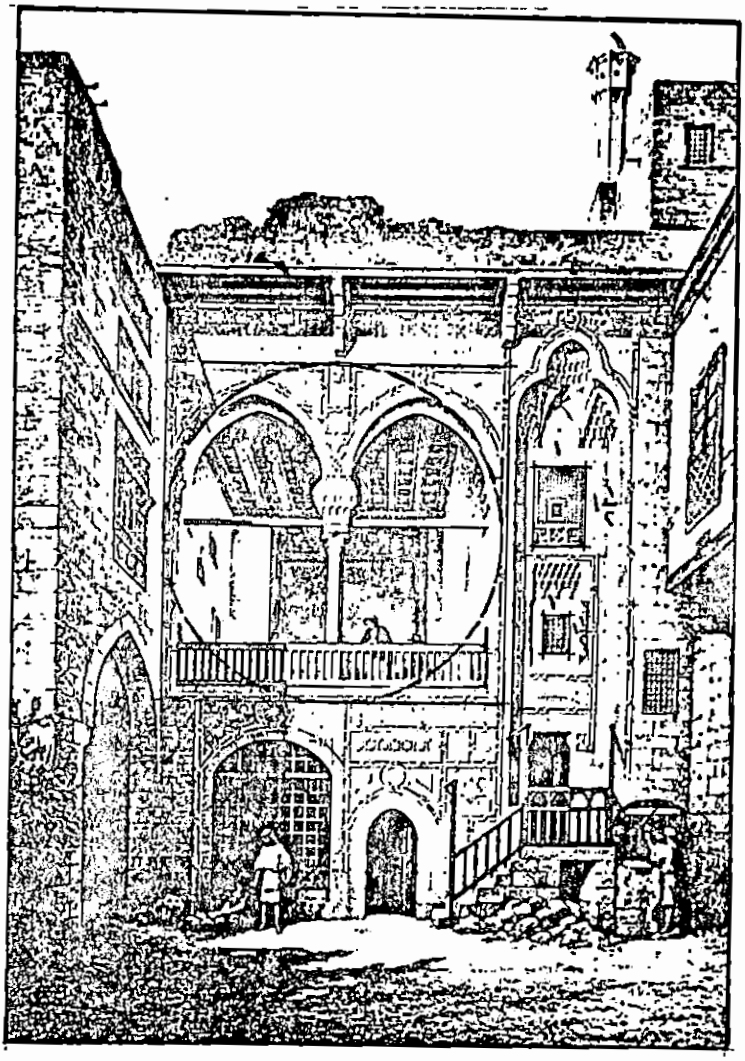
شكل (١٧) يبين استعمال النسب ١ : ١ ، ١ : ١/٣ ١



المسقط الأفقى لمسجد الظاهر بالقاهرة

شكل (١٨) – يبين استعمال النسب ١ : ١ ، ١ : ١/٣ ١

هذا، كما ترددت أيضاً تلك النسب الفاضلـــة فى تناسبات عناصر المسكن . فبدراسة واجهة المقعد المطل على الحوش ببيت الأمير بالقاهرة (شكل ١٩) نجد أن النسب المستعملة الغالبة فيها هى ١ : ١ ، ١ : ١½ ... ، كما قـــد



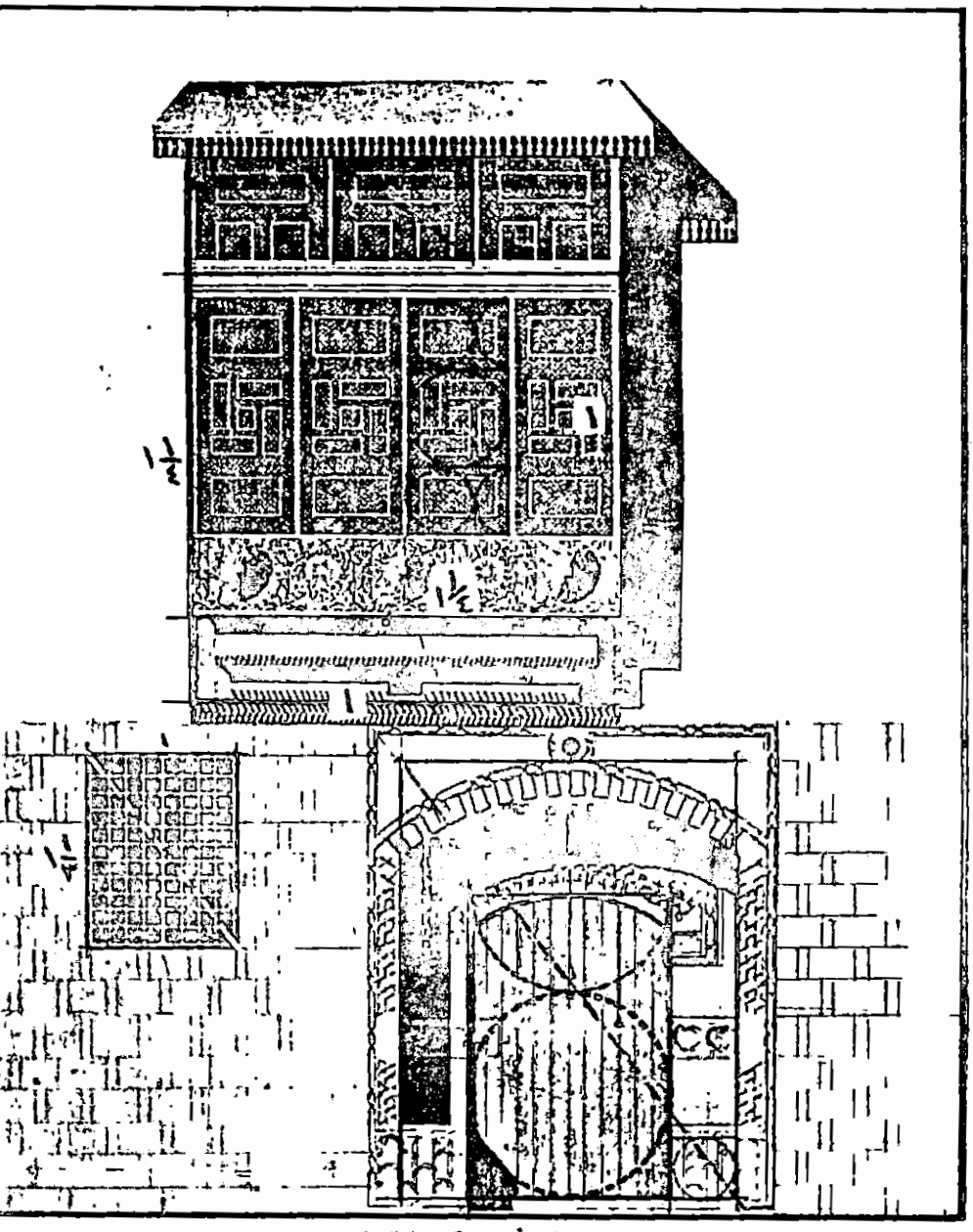
واجهة المقعد البحرية المطلة على الحوش الداخلى ببيت الأمير

شكل (١٩)— يلاحظ خضوع تناسبات هذه الواجهة للنسب ١ : ١ ، ١ : ١/٢ ١ .

روعيت هـذه النسب فى تناسبات أدق التفاصيـل المعمارية مثل الفتحـات والمشربية من واجهة بيت إبراهيم كتخدا السنارى بالقاهرة (شكل ٢٠) .

من ذلك يتضح أن استخـدام المسلمين للنسب الجمالية المستنبطة من تناسبات الجسم الإنسانى الذى خلقه الله عز وجل على نسب محفوظة هى الأكثر ملائمة ومناسبة وإرضاءا للنفس . ولقد أصبحت هـذه الفكرة — فيما بعد — أساساً لتوالى حدود « المودولور» كما سنوضح فيما بعد .

وهكذا ، نكون قد أجملنا مجموعة المبادىء والقيم التى أكسبت العمارة الإسلامية سماتها العامة فى مختلف بلاد الفتوحات الإسلامية



واجهة منزل "براهيم كتخدا السناري

شكل (٢٠) — وحدة تفصيلية (المشرابية والباب والشباك) وقد استعملت

فى تناسباتها النسب ١ ، ١/٣ ، ١١/٤

ب — عمارة العصور الوسطى فى أوروبا

تضم هذه الفترة بوجه عام جانباً من العمارة الرومانسية ثم العمارة القوطية ثم جانباً من الباروك والروكوكو ، كل منها حسب موطن ظهورها .

وإن ماوصلنا مكتوباً عن الأفكار الجمالية لفن العمارة فى هذه الفترة ليس بالقدر الكبير — إلا أنه أمكن حصر بعض هذه الأفكار لدى « سان أوجستين Saint Augustin» وذلك من خلال أحد مناقشاته التى تحدث فيها عن سبب التزام المهندس المعمارى بتحقيق التماثل بين عناصر أجـــزاء المبنى ، وذلك بهدف تحقيق التوافق الذى يدخل السعادة والرضى عـــلى المشاهد، ثم يتسائل عن سبب أن التماثل يوجد التوافق فيصبح العمل جميلا — كما يتسائل عما إذا كان فى مقـــدرة المهندس المعمارى — كإنسان — أن يوفق فى تشييدما يسعد.

ويفسر « سان أوجستين» رأية فى ذلك بأن وجـــود عوامـــل التشابه La Similitude والتساوى L' égalité والموافقة La convenance بين أجزاء المبنى تعمل على ترابطها وإضفاء نوع من الوحدة عليها ، فنلحظها فى العمل الفنى وكأنها قانون حتمى حتى يصبح العمل جميلا . (ونلاحظ أن سان أوجستين لايعنى بالتشابه والتساوى معنى التطابق التام للأشياء، فهو غير موجود فى الطبيعة ومن الصعب تحقيقه فى العمارة ، ولكن يقصد به التشابه النسبى بين العناصر).

أما عن السبب فى أن الوحدة هى قانون العمل الجميل حتى يرضى عنه الإنسان فيرى أنه يوجد فى الأصل فوق أرواحنا نوع من الوحدة الكاملة الدائمة ، هى القاعـدة الأساسية للجمال وهى التى يبحث عنهـا الفنان فى انتاجه .

وأخيراً ، فان المبدأ الذى تمسك به كأساس للتشكيـل الجمالى هـو « الوحدة مع التنوع » ويقره على أنه المبدأ الوحيد لفن العمارة .

وهكذا كانت الفكرة الجمالية « اسان أوجستين » بداية لوجود مبدأ تشكيلى لفن العمارة فى العصور الوسطى فى أوروبا .

الفصل الثالث

عصر النهضة وحتى العصر الحديث فى أوروبا

يتميز عصر النهضة فى أوروبا (القرن ١٥ حتى أوائل ال٢٠) بإحياء التراث القديم فى مجال العمارة والفنون . وقد ساعد التطور فى الآداب والعلوم على تقوية هذه الحركة ، حيث شدت الانتباه إلى آثار العمارة الرومانية والتى تملك إيطاليا ميراثاً غنياً منها ، وأوجد لدى مجموعة من النظريين إهتماماً بدراستها وإلقاء الضوء عليها لبعثها من جديد . ونلاحظ أن الفكر فى عصر النهضة قد حفل — عموماً — برصيد أوفر فى وجهات النظر والنظريات التى إرتبطت بأسماء علماء ونظريين ، بعكس ما لمسناه فى العصور القديمة مثلا ، والتى تميزت بوجود قيم عامة أوجدتها طبيعة الحياة والبيئة .

أ — عمارة عصر النهضة فى إيطاليا (خلال القرن الخامس عشر)

بدأ طراز عصر النهضة فى جنوب ووسط إيطاليا أولا ، وكان يمثل تطور طبيعى للطراز الذى كان مستعملا بها . فمن المعروف أن الطراز القوطى لم يتسع إنتشاره فى جنوب وسط إيطاليا ، ولذلك فقد إستمرت عمارة الطرز القديمة فى إيطاليا طوال فترة العصور الوسطى (١)

ومن أوائل نظريى هذا العصر مجموعة كبيرة من العلماء والفنانين أمثال برونلسكى Brunellesco ، دوناتيلى Donatello ، جيبرتى Ghiberti ..الخ.

---

(١) راجع : محمد خليل نايل ، ، محمد أمين عبد القادر : تاريخ فن العمارة . الجزء الثانى ص ١٥٥ ، ١٥٦ ، سنة ١٩٤٣ .

ولقد ظهرت هذه الروح الجديدة لعصر النهضة فى أعمالهم المعمارية بوضوح . كذلك نجد البرتى Alberti الذى إهتم باستعادة الروح الكلاسيكية وإرساء قواعد فن عمارة عصر النهضة، وقد تبعه مجموعة فيلارت Les Filarette ؛ ثم لى فرانشسكو Les Francesco di Giorgio الذين وضعوا كتاب عن فن البناء. وليونار دودافنشى Léonard de Vinci الذى إنشغل أيضاً ببعض المسائل المعمارية إلى جانب المشاكل الميكانيكية والرياضية، وإن كان لم يقدم عملا خاصاً بالعمارة مثلما قدم لفن التصوير. كذلك نجد فرا جيكوندو Fra Giocondo المعمارى النابغة فى أواخر القرن ١٤ . هذا بالاضافة إلى ظهور مجموعة من النظريين والفنانين فى القرنين ١٥، ١٦ ساعدت على وصول فن عمارة عصر النهضة إلى عظمته ، ومن هؤلاء سرليو Serlio وبلاديو Palladio وفينيولا Vignola وسكاموذى Scamozzi .

ولقد إستوحى هؤلاء الكثير من كتابات فيتروفيس، حتى أنهم إعتبروها وكأنها نوع من الكتب المقدسة فى فن العمارة . وبالرغم من أن أعمال فيتروفيس لم تكن معروفة فى بداية عصر النهضة ، وحتى حوالى سنة ١٣٨٠، إلا أنها عرفت بعد ذلك وأصبح لها الأثر الأكبر عند معظم مفكرى عصر النهضة، كما كانت أساسا لكل أبحاثهم فيما بعد .

ب — عمارة عصر النهضة فى فرنسا (القرن ١٧ ، ١٨)

لم يتوقف فن عصر النهضة على حدود إيطاليا ، بل إمتد ليعم كل من فرنسا ، وألمانيا ، وأسبانيا ، وهولندا . . . الخ . ولقد تميز فن عمـــارة عصر النهضة فى فرنسا وبلغ درجة عالية من الجمال .

ولقد بدأت هذه النهضة فى فرنسا فى القرن ١٧، بعد أن وصل الفن القوطى إلى

حد بالغ من الكمال، وأصبح من الصعب التجديد أو الاضافة عليه،مما أوجد شعوراً بالملل تجاهه ، وكان لابد من البحث عن جديد ، فجاء دور الايطاليين فى نقل الحماس إلى الفرنسيين لاحياء الطرز القديمة،وبدأ إهتمامهم يتزايد بتعاليم العصر القديم ومشاكل علم الجمال المستمدة من أفكار الايطاليين ومن كتابات فيتروفيس . ويلاحظ فى فرنسا — كما فى إيطاليا—أن الباحثين والمهتمين بمشاكل فن العمارة هم فى الغالبية مهندسون ممارسون لفن العمارة.

هذا وإذا كان الفن الكلاسيكى قد إزدهر قديماً فى أثينا وروما ، ثم إزدهر فن عصر النهضة بايطاليا فى القرن ١٥ ، فان القرن ١٧ قد شهد إنتقال ذلك الازدهار إلى فرنسا حيث انصهر فى بوتقة الذوق الفرنسى ، واستطاع أن يحقق جمالا بارعاً ، وفخامة فائقة .

أما عن المفكرين والعلماء الذين مهدوا لهذا الفن الجديدفنجد مجموعة أمثال فيليب دلورم Philibert Delorme ، جان بولان Jean Bullant وهممن أوائل معمارى عصر النهضة فى فرنسا ، وقد إجتهدوا فى سبيل إرساء فن هذا العصر. إلا أن الأثر القوطى ظل نابضاً فى محاولاتهم الأولى فى أواخر القرن ١٦ . وما أن كانت بداية القرن ١٧ حتى إستطاع عصر النهضة الفرنسى أن يتخلص من كل شوائبه .

عرض لأهم وجهات النظر الجمالية فى فن العمارة لمفكرى فرنسا فى القرنين ١٧ و ١٨ :

تميزت هذه الفترة فى فرنسا بظهور مجموعة من العلماء المهتمين بفن العمارة،ولقد توصل البعض منهم إلى صياغة نظرية عن الجمال لهذا الفن،

أمثال فيوليه لى — دك Viollet -Le - Duc وغيره — وسوف نتعرض لهذه النظريات فيما بعد بالتفصيل — بينما البعض الآخر كانت له وجهات نظر وأفكار وردت فى كتاباتهم وأقوالهم عن فن العمارة أو كجزء من أبحاثهم فى الجمال العام أمثال :

١ — فرانسوا منسار François Mansard

هو واحد من المهندسين المعماريين البارزين فى هذه الفترة ، وهو أول من تخلص من الاتجاه القوطى ، وأدخل الكلاسيكية فى العمارة الفرنسية بالقرن ١٧ كاستمرار لعمارة عصر النهضة الايطالية ، حيث نجد أن كبار معمارى إيطاليا أمثال «برامنت Bramante »، و«فينيول Vignole »، وبلاديو Palladio »، قد تلاهم فرانسوامنسار فى فرنسا . ومع أنه لم يترك شيئاً مكتوباً، إلا أن تأثيره يمكن أن يحس فى كتابات « بلوندل وبيرو وشامبراى » . بمعنى أنه كان بمثابة الأب الروحى لهم، مثلما كان «برونلسكى» فى إيطاليا بالنسبة « لألبرتى » .

٢ — هيبوليت تان Hippolyte Taine

كان يرى أن فن العمارة وكذا فن الموسيقى ليسا فنون تقليد أو محاكاة، بل أن هناك علاقات رياضية ترتب عناصرها وتنظمها ، بمعنى أن فن العمارة يشيد على مجموعة من العناصر المترابطة رياضياً .

ثم يتحدث تان من وجهة نظر فن العمارة التعاطى (١) Architecture de Contenu

(١) فن العمارة التعاطى : أى القائم على دراسة أحاسيس الانسان ، (الكتاب الفصل الثانى ، الباب الثانى) .

فيرى أن هذا الفن قد انطوى على معان مثل الصفاء ، والبساطة ، والقوة ، والغنى وهى سمات مأخوذة عن الانسان .

٣ — بوتمى Emile Boutmy

يتناول بوتمى فن العمارة من وجهة نظر سيكولوجية ، فيرى أن سيكولوجية المجتمع تساهم فى إعطاء الطابع المعمارى . ويمكنا أن نضيف إلى هذه الناحية عوامل أخرى مثل الثقافة والأخلاق والعوامل السياسية والاقتصادية . . . . . الخ كعوامل لاغنى عنها لفهم العمل المعمارى .

وقد حاول بوتمى أن يطبق وجهة نظره على العمارة اليونانية ، وبالأخص معبد البارثينون . كما أشاد بالغنى فى مجموعة الأفكار والمعانى المعمارية ، وبكيفية تجميعها فى هذا المعبد .

٤ — شارل ليفيك Charles Lévéque

إهتم شارل ليفيك بفن العمارة ، وأفرد له مقالا فى كتابه Systeme des arts ويمكن إيجاز هذا المقال فى أن فن العمارة هو فن معبر ، فالمبنى يجب أن يكون معبراً عن قاطنيه . وإن كان فن العمارة يعتبر — فى رأيه — أقل قدرة عن التعبير عن كثير من الفنون الآخرى .

ويميز شارل بعد ذلك بين فن العمارة التشكيلى (١) Architecture Formelle وبين فن العمارة التعاطى Architecture de Contenu فيرى أن الأول

(١) فن العمارة التشكيلى : أى القائم على دراسة الشكل (الكتاب ، الفصل الثانى ، الباب الثانى) .

يوجد فى النظام والتناسب والوحدة والتوافق والصلابة . أما الثانى فيوجد فى القوة الايحائية التى يعبر بها فن العمارة عن طبائع وسمات وسلوك النفس الانسانية.

٥ — شانيه Chaignet

يرى شانيه أن الفن المعمارى يجب أن يعبر عن فكرة ما وتصورها، ولو أنه — كما فى الموسيقى — لايستطيع أن يظهر الفكرة نفسها محددة نقية. وأخيراً يرى شانيه أن فن العمارة يسبب لدى الانسان الذى يتأمله حالة من التعايش مع فكرة معينة .

مما سبق نرى أن هؤلاء المفكرين قد تناولوا الجمال المعمارى على أنه جزء متمم لاسلوبهم فى تناول الفنون ككل .

أما المعماريون ، فهم فقط الذين تناولوا الجمال المعمارى بطريقة متعمقة ، وشيدوا علماً خاصاً درسوا فيه نظريات الجمال فى فن العمارة، ونذكر منهم :—

١ — بوالو L . H Boileau

هاجم بوالو العمارة الكلاسيكية فى حين تحمس لصالح العمارة الحديثة. وإن المبدأ الأساسى لنظريته هو ضرورة تطابق الطراز مع العصر ، والعمل على ملاحقة تقدمه (١) ويرى أن فن العمارة يؤسس على :—

أ — الاحساس ب — المنطق جـ — الفعل الواقع (الظروف المحيطة)

(١) ويتفق مع بوالو فى نفس الفكرة كل من راؤول روشيه R. ul Rocher فيته Vité ، أشيل فولد Achille Fould ، لابروس Labrousse .

ثم يعرف الجمال فى فن العمارة بأنه ما يمكن التعايش معه والرضى عنه. كما يحدد مراحل فن العمارة فى :—

أ — التكوين : بمعنى إبتكار نموذج أو طراز أوشكل خاص مراعياً إعتبارات جمالية .

ب — طريقة التشييد .

جـ — فن الزخرفة : وهو اللمسة النهائية على الأشكال المعمارية .

ومن ثم كان تعريفه لفن العمارة بأنه فن إحداث تعبيرات أو تأثيرات جمالية بالاستعانة بعلم التشييد . ولذلك فقد إمتدح المبانى الحديثة حينذاك والمشيدة بالحديد، لأنها نتيجة طرق التنفيذ الأكثر تقدماً، كما امتدح العمارة القوطية لتقاربها وتشابهها مع هذه المبانى الحديثة .

٢ — فيجوراى Feugueray

أيد فيجوراى الفكرة القائلة بأن الفن إحساس فطرى لدى الانسان متشابهاً فى كل الأزمان ، لذلك فقد نفى إمكانية وضع قواعد للجمال ، حيث أنها تفتقر للثبات .

ومن هذا يتضح كم أن الفن — فى رأيه — هو رؤية شخصية ذاتية ، فلا يوجد قانون آخر خلاف الذوق الشخصى للحكم على الجمال .

كذلك يرى فيجوراى أنه يجب أن نفهم كيف ولماذا كان فن العمارة دائماً هو التعبير والترجمة الصادقة للمدنيات التى أنتجته، ومن ثم يعتبر تاريخ فن العمارة عامة هو إنعكاس لتاريخ الانسانية . ويضيف أن كل حضارة

كبيرة إنما يقابلها إزدهار وتعاظم للفن الذى يمتد فى كل الاتجاهات ، حيث تنتشر المبادىء الاخلاقية والدينية ، ويكون الفن هو أداة التعبير عنها .

٣ ــ شارل جــارنيه Charles Garnier

هو المهندس المشهورالذى صمم أوبرا باريس ، ولقــد كتب عن الجمال المعمارى ليدافع عن عمله أمام الهجمات المختلفة ، وتنـاولت هذه الكتابات بعض وجهات النظر المتعلقة بالتوافق واللياقة La convenance والتـوافق اللونى La Polyhromie والتناسب La Proportion والحلية L' ornement . . . الخ

كما تناول شارل أيضاً قانونين فى الجمال المعمارى هما ،ــ

١ ــ قانون التضاد للعناصر Loi des oppositions

٢ ــ قانون التكرار للعناصر . Loi des répétitions

حيث كلاهما يعتبر الأساس فى الأعمال الابتكارية القوية ، سواء طبق هذا على الكتل المعماريه ككل ، أوعلى أدق تفاصيلها ، ويرى أن نجاح الأعمال الفنية سواء أكانت تشكيلية أو أدبية أو مسرحية إنما يرجع إلى هذين القانونين حيث منهما يستمد العمل طابعه الخاص .

٤ ــ جولين جاديه Julien Guadet

هوعالم نظرى وصاحب مجموعةالكتب

Eléments et thèorie de L' Anchitecture, 1894

وأن المبدأ الذى نادى به هو أن فن العمارة يجب أن يلتزم بالحقيقية (١)

---

(١) ربما كان هذا المبدأ لجاديه هو إمتداد لرأى ريموند Leonce Raymond الذى كتب مؤلف عن فن العمارة ، ذكر فيه أن النفع هو المبدأ الأساسى للجمال ،وأن الأشكال فى الفن المعمارى يجب أن تكون حقيقية دائما .

٥ — شارل هنرى Charles Henry

٦ — د . برك Dr · Breucq

وهما عالمان فرنسيان أعطيا بعض الاهتمام للجمال المعمارى ، ورغم أنهما لم يقدما أى نظرية خاصة بفن العمارة ، إلا أنهما سجلا بعض الظواهر البصرية الخاصة بهذا الفن ، وحاولا تفسير هذه الظواهر علمياً. فقد ذكر هنرى تلك الظاهرة المسماة بالمروحة(١) L' éventail فى المعبد الاغريقى ، والتى يعتبرها مثالا تطبيقياً للخداع البصرى . كذلك تناول ظاهرة إنحسار الأعمدة بفعل الضوء ، وكان رأيه أن تلافى هذه الظاهرة يكون بعمل إنتفاخ قليل فى بدن العمود عند الوسط .

أما «برك» فقد كان مؤيداً لاسلوب عدم التماثل المتوازن فى التكوين المعمارى على أن يكون له مايبرره ، حيث أن مايصدم المشاهد هو وجود أسلوب عدم التماثل فقط من أجل عدم التماثل. أما أسلوب عدم التماثل الغير متوازن فقد نضح بتلافيه فى التكوينات المعمارية .

ومن الموضوعات الهامة كذلك والتى درست فى القرنين ١٧ ، ١٨ عامة موضوع التناسب ، ولقد تشابهت دراسة هذا الموضوع فى فرنسا مع التعاليم المـــــديولية لمفكرى إيطاليا ، حيث تأسس كل منها على فكر وتعاليم فيتروفيس . ومن المفكرين الذين إهتموا بهذا الموضوع نذكر :

١ — شمبراى (٢) : Chambray

كانت أفكاره مستوحاة من روح العمارة الكلاسيكية. وقد إتبعت لأكثر

(١) وهى ظاهرة انفراج مجموعة أعمدة واجهة المعبد الإغريقى ظاهريا . وسوف نتناول هذه الظاهرة فيما بعد .

(٢) لم يكن العالم النظرى شمبراى معماريا ، ولكنه كان فقط هاويا لفن العمارة .

من قرن من الزمان . ومن هذه الأفكار أن الجمال المعمارى ليس فقط فى كل جزء مأخوذاً بمفرده ، ولكنه ينتج أساساً من إستعمال نسبة سائدة تحكم العمل ، وتعمل على إيجاد الربط والتوافق العام لكل المجموعة .

وبالتالى فإن جمال المبنى فى رأيه يعتمد على التناسبات المضبوطة والمترددة بين أجزائه .

٢ — كلود بيرو Claude Perrault

إهتم كلود بالناحية النظرية للجمال ، فقد ميز بين نوعين من الجمال (١) ، الأول منها يرتكز على التعود، والثانى يقوم على الاقتناع والحجة والاثبات.

---

(١) ويذكرنا هذا التقسيم بما أورده د. عرفان سامى من تقسيم الجمال إلى أربعة أنواع هى : الجمال الحسى — الجمال العاطفى — الجمال الفكرى (وينقسم إلى أ — التجريدى ب — الوظيفى) الجمال الروحى ... ويلاحظ من تعريف هذه الأنواع تقارب مفهوم الجمال المرتكز على التعود عند بيرو مع مفهوم الجمال العاطفى Emotional الذى يجعلنا نعتبر بعض الأشياء جميلة بسبب :

أ — صلتها وارتباطها بشىء آخر ، وإن مايعجبنا ويهز مشاعرنا هو مايتصل به من ذكريات.

ب — أو قد يكون اعجابنا بها له علاقة بالزمن . فالزمن وعامل القدم يكسب بعض الأشياء جمالا نتيجة ازدياد المعرفة والألفة — كما أنه مع الزمن تتراكم على العمل الفنى القديم مشاعر كل الأجيال التى تعاقبت عليه ... فيزداد شعورنا نحوه غنى بعواطف كل من سبقونا ويتضاعف إحساسنا بجماله لتأثرنا بهذه الارتباطات .

أما الجمال القائم على الاقتناع عند بيرو فهو ما يقابل عند د. عرفان الجمال الفكرى Intellectual الذى يخاطب الذهن ويقسم إلى نوعين :

أ — الجمال الفكرى التجريدى ، المنزه عن الغرض العملى والفائدة ، والمعنى بالشكل والتكوين وعلاقات العناصر .

ب — الجمال الفكرى الوظيفى : ويأتى عن طريق الفهم لوظائف الشىء والتعرف على صلاحيته للقيام بها .. ، ويكون الجمال متعة ذهنية وانتصاراً فكرياً مشابها للرضى عن اكتشاف الحق .

(عرفان سامى — نظريات العمارة العضوية — ص ٦٥ ومابعدها طبعة خاصة سنة ٦٨)

وعن مفهوم جمال الشكل فإنه يرى أن رشاقة الشكل إنما تعنى محاولته لأن يكون مقبولا ، غير أنه لم يذكر تلك العلاقة بين قبول الشكل ورشاقته.

٣ — بريسو Charles Etienne Briseux

ألف بريسو كتابا عن الجمال بعنوان« Traité du beau »١٧٥٢—١٧٥٥ ذكر فيه أن الجمال المعمارى يرتكز على التناسب ، مثله فى ذلك مثل الجمال الموسيقى الذى يرتكز على علاقات رياضية ذات قوانين ثابتة، رغم أن الاعداد لاتستطيع تفسير الظاهرة الجمالية للموسيقى ، فهى فقط تعبر عن الموسيقى بشكل موضوعى . ويضيف أن التفسير الوحيد للظاهرة الجمالية إنما يوجد فى أنفسنا وليس خارجاً عنا .

بهذا ، أمكننا التعرف على مجموعة من الآراء ووجهات النظر الجمالية لمفكرى فرنسا . أما العلماء أصحاب النظريات الجمالية فى فن العمارة أمثال فيوليه — لى — دك ، ومن المعاصرين أمثال لوكوربوزيه ، وبوريز افيلفيتش فقد تناولنا نظرياتهم بالتحليل فى الباب الثالث .

ومن تلك الدراسات للجمال المعمارى ، نلاحظ ظهور مجموعة من المبادىء والأفكار الجمالية التى حرص على دراستها باحثى الجمال الفرنسيين.

تحليل المبادىء الأساسية للجمال المعمارى فى فرنسا بالقرنين ١٧ ، ١٨ .

شملت هذه الفترة من تاريخ فن العمارة فى فرنسا على مجموعة من المبادىء والأفكار الجمالية أهمها :—

١ — مبدأ الوحدة : L'unité

هو المبدأ الأساسى والمشترك بين كل المعماريين النظريين بهذين القرنين. ولقد اجتهد المفكرون فى تحديد وتعريف الجمال، ونهجو فى ذلك — مثل كل الفلاسفة — منهج الأساليب الجمالية القائمة على إستنتاجات منطقية تشرح هذا المبدأ، حيث وجدوا فيه أصل كل الجمال. فجاءوا بأن الوحدة هى العلاقة الواضحة التى تربط كل أجزاء المبنى مع بعضها ومع المبنى ككل (١)، معنى ذلك أن تكون الأجزاء والكل فى قرابة ملامح أو سمات حتى نحصل على الوحدة المتوافقة.

ولما كانت فكرتى القرابة بين الخطوط، والتشابه فى النسبة هما من مقومات الجمال المعمارى فى تلك الفترة، فإنه من المفيد أن نحدد مفهوم الفرنسيين لمعنى «قرابة الأجزاء» ومعنى «التشابه» Analogie (٢)

فقرابة الأجزاء :— تكون باستعمال نفس الزاوية وليس بالضرورة نفس النسبة بين الأضلاع.

التشابه : فيعنى إستعمال نفس الزاوية ونفس النسبة بين الأضلاع، وهو بذلك مقارب لمفهوم التشابه الهندسى للعالم تيرش Thiersch كما سيتضح فيما بعد.

وعلى ذلك فان الوحدة تقتضى وجود فكرة قرابة الأجزاء من عائلة أشكال واحدة، مع إدخال بعض التنوعات — وبدون إسراف — فى

---

(١) بهذا المفهوم لفكرة الوحدة عند النظريين الفرنسيين بالقرنين ١٧، ١٨ فإنها تكون قد حلت محل مفهوم السمترية « symétrie » عند فيتروفيس.

(٢) وهو اصطلاح قديم عرف عند الاغريق وسجله فيتروفيس، وبحثه العديد من المفكرين.

نسب أضلاعها لإبعاد الملل ، أو بإستعمال التشابه ، حسب مايلزم للتعبير المعمارى .

وعلى ذلك فإن مفكرى فرنسا كانوا يعتبرون أن الجمال هو الوحدة المتوافقة .

٢ — الموازنة La Symétrie (١)

يعرف العالم شمبراى Chambray هذا المبدأ بأنه إتحاد مجموعة الأجزاء فى العمل المعمارى ؛ وبذلك نجد أن هذا المفهوم قد أصبح مرادفا لمفهوم الوحدة التى تحدثنا عنه .

إلا أننا ، وبعد قرن من الزمان نجد أن تعريف بلوندل Blondel لهذا المبدأ قد إختلف عن ذلك كل الاختلاف ، فأصبح يقصد به أنه علاقة موازنة بين أبعاد مبنى ما .

ويضيف سافو Savot (٢) أن الفن المعمارى الجميل إنما يخضع لهذا المبدأ الذى يرتكز من ناحية على العلاقة المضبوطة بين أجزاء المبنى ، ومن ناحية أخرى يرتكز على علاقة الأجزاء مع الكل .

٣ — مبدأ التكوين العام :

قصد مفكرى وعماء الجمال الفرنسيون بهذا المبدأ ضرورة مراعاة الأوضاع

---

(١) إختلف تعريف ومدلول كلمة Symétrie من عصر لآخر ، ومن جهة نظر مفكر لآخر ، هذا على أنها تعنى فى وقتنا الحالى معنى التماثل حول محور ما

(٢) مهندس معمارى فرنسى سنة ١٦٥٨ .

السليمة فى تكوين أجزاء المبنى بالنسبة للمجموعة ككل .

ويضيف بلوندل أن هذا التكوين العام المتوافق هو مايعمل على جذب إنتباه المشاهد .

هذا ، وهناك أيضاً مجموعة من الأفكار الشارحة التى حرصوا عليها فى تصميماتهم المعمارية:كأن يتسم المبنى بالوضوح ، والمنطقية ، والبهجة ، وأن يبتعد عن الملل والرتابة ، وأن يكون المبنى صلباً مترابطاً قوى الانشاء .

جـ — عمارة عصر النهضة فى ألمانيا : (القرن ١٩)

تعتبر ألمانيا موطن نظريات الجمال الكلاسيكية ، فقد إهتم علماء الجمال الألمان بوضع أسس منطقية وعقلانية للجمال المعمارى ، بخلاف ماكان فى فرنسا ، حيث إنشغل الفرنسيون بإبداع الأعمال الجميلة .

ولقد إنقسم الفكر الألمانى إلى وجهتى نظر ، قامت احداهما فى شمال البلاد والأخرى قامت فى الجنوب ، الأولى للجنس الجرمانى والثانية للجنس اللاتينى . ولقد كان للفكر اللاتينى فى الجنوب التأثير الأكبر ، ونتج عنه تصور إبداعى أكثر تطورا مما أعطاه فكر الجنس الجرمانى ، حيث اتخذ العقل والفكر مكانه فى تقنين الإدراك المباشر للجمال،وقد كان هذا الاتجاه متوقعاً عند الألمان ، فالروح الفلسفية والعلمية متطورة بدرجة لم توجد عند شعب أوروبى آخر . هذا بالاضافة الى وجود تلك السمة النظامية وهذا التركيب المعمارى فى أعمالهم واللذين حلا محل الارتجال والعشاوائية(التى سببتها الكوارث المتلاحقة والناجمة عن الحرب الثلاثينية التى تعرضت لها المانيا ، وعرقلت كل محاولة للرقى والتقدم لسنوات طويلة) .

ولقد إزدهر الإبداع الفلسفى فى ألمانيا ، حيث أصبح معظم فنانى هذا البلد علماء نظريين فى فنهم ، وقد أعطى الألمان كتابات تسجل المعلومات التى توصلوا إليها فى مختلف نواحى الفنون كالعمارة والموسيقى . . . الخ . وقد أدت تلك النهضة التى سرت بين الفنون ، إلى إنتشار فن يعتمد على الرياضات والعقلانية أكثر من إعتماده على الإحساس الفنى التلقائى .

عرض لأهم وجهات النظر الجمالية فى فن العمارة لمفكرى ألمانيا فى القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠

عند حصر ماقدمه علماء الجمال الألمان فيما قبل وخلال القرنين ١٧و١٨ فإننا نجدها لاتخرج عن ترجمة مخطوطات فيتروفيس والتى قام بها المصور والحفار المشهور دورر Dürer (١٤٧١ — ١٥٢٨) .

هذا وقد تناول الفلاسفة الجمال المعمارى فى بادىء الأمر كجزء من علم الجمال العام . وقد ظل كذلك إلى أن كانت بداية القرن ١٩ حيث أمكن تميز علم جمال خاص بفن العمارة فى ألمانيا . ونظراً لزيادة الإهتمام بهذا العلم فإننا نلاحظ أن أكثر وأوفر ماقدم عن الجمال المعمارى فى القرن ١٩ هو كتابات المفكرين والنظريين الألمان ، (وسوف نورد بالتفصيل بالباب الثالث نظريات وفلسفات مجموعة منهم فى الجمال المعمارى أمثال كانت Kant ، هيجل Hegel ، فيشر Vischer ، د . أدمى Dr · Adamy ، أوجست تيرش August Thiersch ، على أن هناك مجموعة أخرى يمكننا أن نوجز أهم ما جاء فى أفكارهم ووجهات نظرهم عن الجمال المعمارى وهم :—

١ — شلنج Schelling

هو أحد الفلاسفة الذين يرون أن الفلسفة والفن هما تعبير بطريقة ما عن المطلق واللانهائى(١)، وهو أحد أصحاب وجهة نظر الجمال التعاطى(٢).

٢ — شلاير ماخر Schleiermacher

إهتم شلاير ماخر بفن العمارة التذكارية الخالدة Monumentale وعرفه بأنه الفن الذى له علاقة ما مع الحياة العامة والشعب ككل دون الإقتصار على فرد معين ، إنه يتعلق بمجموعات من الأفراد أو الشعوب ، وتكون أهدافه إما دينية أو إجتماعية أو جمالية .

٣ — دويتنجر Deutinger

عرف دويتنجر فن العمارة من خلال قانون الثقل لشوبنهاور (٣)، بأنه

---

(١) راجع : ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٤٠ ط ٣ مصر سنة ١٩٧٠ .

(٢) أى القائم على دراسة إحساس الإنسان (الكتاب . الباب الثانى . الفصل الثانى)

(٣) هو فيلسوف تناول الفن كجزء من مذهبه الفلسفى العام ، وهو يعرف الفن بأنه وسيلة للخلاص من رغبات الحياة ، وهو السبيل للتحرر من المعاناة والألم . كما يعرف الإدراك الفنى بأنه تأمل حر لموضوع فنى ، تأمل بعيد عن أى رغبة شخصية ، به تتعمق الذات المدركة فى العمل الفنى ، متخلية عن ذاتيتها وفرديتها ، وتتحول إلى ذات خالية من الرغبة ، لايعتريها الألم، ومن ثم تسمو هذه الذات إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من قيود الرغبة الحياتية ، وبالتالى تنعم بذلك الإطمئنان السلبى الخالى من الألم . ذلك الصفاء والسلام النفسى الذى يعم كيانها ، هذا ويميز شوبنهاور فن العمارة من الفنون الأخرى بأنه ليس نسخا للاشياء ، ولكنه هو الشيء نفسه ، انه ليس مظهرا جميلا ، ولكنه حقيقة جميلة .أما عن نظريته فى فن العمارة، فقد أقامها على أساس استاتيكى بحت، حيث يرى أن الهدف الوحيد من هذا الفن هو التكافؤ بين الثقل (الوزن) والدعامة (المقاومة) ومن خلال هذا الصراع يتكشف الجمال المجارى فى مواد البناء الحاملة والأخرى والمحمولة.

ذلك الفن الذى يخضع توازن الثقل مع الدعامة للحصول على الجمال ، وقد بالغ فى ذلك حينما رأى أن هذا الإخضاع هو كل هدف فن البناء . غير أنه وجد بعد ذلك أن هذا الهدف لايتعلق بالفكرة المعمارية الوظيفية التى هى أساس فن العمارة .

يقارن دويتنجر بعد ذلك بين فنون العمارة الهندية والمصرية القديمة والاغريقية ، فيرى أن فن العمارة الهندية يتسم بالأوزان الكبيرة ، فى حين يتسم فن العمارة المصرية القديمة بالدعامات الكثيرة ، أما فن العمارة الاغريقية ففيه تصل الأوزان والدعامة إلى حد التوافق فيما بينها .

ولقد خص دويتنجر فن العمارة التذكارية بالاهتمام ، لما يحمله من سمات ومعانى رمزية ، ويؤكد هذا المعنى رأيه إن فن البناء يمكن أن يصبح فناً بمعنى الكلمة بشرط أن ينطوى دائماً على معنى رمزى ، حتى ولو كان مسكناً بسيطاً .

ثم يشيد بدور فن العمارة بالنسبة للمعبد أو الكنيسة ، حيث يجده معنيا ويسعى بوسائله التشكيلية إلى تقديم هذه الأعمال بكل مايطلب لها من رمزية ، ومتى أمكن لفن العمارة القيام بهذا الدور ، فإنه يصل إلى الكمال .

٤ — كيرشمان Kirchmann

يصنف كيرشمان فن العمارة ضمن الفنون الحرة ،[1] ويرى أن فن العمارة الجميل يمكن أن يكون له فى نفسه هدفاً عملياً ، على ألا يخل هذا الهدف العملى بقيمته الجمالية .

(١) من حيث انه لا يقلد الطبيعة كفنى التصوير والنحت بالصورة الواقعية

٥ـ فشنر Fechner

يرى فشنر أن لفن العمارة أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الحضارات فى تحديد سمة وطابع العصر .

وبالنسبة للتصميم المعمارى فإن دراسة الحيز الداخلى هو الأحرى بالإهتمام حيث أن الأعمال المعمارية إن لم تدرس حيزاتها الداخلية بعناية فإنها لاتنتمى إلى فن العمارة ، ولكن إلى الصناعة الفنية الغير راقية .

أما عن أبحاث فشنر بإعتباره عالم جمال تجريبى فنجد أنه قد أسس أول إحصاء جمالى (١) سمى الاحصاء المفضل Preferential statistics أو كما أسماه د . أبو ريان إحصاء « الكم الاعجابى » للأشكال (٢) .

٦ ـ شاسلر Schasler

يرى شاسلر أن فن العمارة هو فن مرتبط بفكرة ما ، ويخدم هدف وظيفى قد يخرج عن الجمال (مثل مبنى السجن أو المقبرة) .

---

(١) أجرى فشنر إختبارا على مجموعة من الأفراد (٢٢٨ رجل ، ١١٩ سيدة) لإختيار أفضل أشكال المستطيلات ، وكانت النتيجة هى تفضيل مستطيل معين كانت العلاقة بين ضلعيه كالنسبة ١ : ١,٦١٨ هذا ولم يحاول فشنر شرح أسباب الجمال فى هـذا المستطيل بل إكتفى بتسجيل الظاهرة الجمالية ، إلا أن هذا الاحصاء قد اعتبر غير تام ، لأنه لم يؤسس تبعا لقواعد إحصاء أو حساب الاحتمالات . فمثلا إذا كان أفراد هذه المجموعة من أصحاب الحاسةالفنية وممارسى الفن التشكيلى فان اختيارهم للاشكالسيكون مقوما بالتدريب المسبق ، بخلاف ما إذا كانت هذه المجموعة من العاملين فى طبع الكتب مثلا فان رؤيتهمالمستمرة لمقاس معين من المستطيلات— هو مقاس ورق الطبع —سيكون هو المفضل لديهم لتشبعهم واعتيادهم عليه . ومن هنا نجد ان الاختيار قد ارتبطبالفكرة المسبقة بالذاكرة .

(٢) راجع : محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١١ ط ٣ ، مصر ، سنة ١٩٧٠ .

ويضيف أن فن العمارة لايفرض صورة محددة لتعبر عن فكرة ما ، ولكنه وبواسطة ملكة الابتكار يمكن أن يعبر عن هذه الفكرة بصور مختلفة . أما عن علاقة فن العمارة بالنـــاحية النفعية أو العملية ، فيرى أن قيمته كفن جميل هى فى قدرته على الاستفادة من تلك الناحية النفعية والسموبها للتعبير عن معنى مثالى .

٧ ــ هارتمان Hartmann

قسم هارتمان الفنون إلى مجموعتين :ــ

أ ــ الفنون الحرة ب ــ الفنون الغير حرة .

وبالنسبة لفن العمارة فانه يعتبره فناً غير حر[1] ، كما يرى أن له أهدافاً أكثر رفعة وسمواً عن أهـداف التكافـؤ بين الوزن والدعامة التى وصل إليه شوبنهاور . مثال ذلك الأفكار الدينية التى يرمز لها المعبد أو الكاتدرائية ، وقد تبلور مفهومه لفن العمـارة فى أنه إبداع الحيزات ثم إضفـــاء الحيوية عليها من خلال التعبير عن فكرة المبنى جمالياً .

٨ ــ ليبس Lipps

قدم ليبس فى كتـابه Esthétique de L'espace بعض فقرات ذات فائدة كبيرة لعلم الجمال وفن العمارة ، إحتوت على نظرية خاصة بـالتعبير الجمالى الذى تؤثر به الأشكال الهندسية علينا. تناول فيها النشاط الديناميكى لهذه الأشكال، وحيوية الحيزات الجمالية ، ومثال ذلك القول بان الشكـل الرأسى يندفع وينطلق إلى أعلى، وأن الشكل الأفقى يمتد يمينا ويساراً، ومن ثم فان جمال الأشكال الهندسية كما يراه ليبس إنما يكمن فى هذه الترجمـــة

(١) أى حسب ما يرتبط بعوامل بيئية (طبيعية وحضارية)

الديناميكية للخطوط . ويمكننا أن نضيف أن هذه الترجمة الديناميكية للأشكال الهندسية هى حقيقة ذاتية شخصية ، فنحن نترجم ونفسر هذه الأشكال بالمماثلة والمشابهة مع الظواهر الديناميكية التى تتم فينا . ويضيف ليبس أن تلك الترجمة الديناميكية للخطوط مباشرة وفورية . ويعطى مثالا لذلك بالعمود الذى نبصره قائما أمام اعيننا واقفا كما نقف نحن ، إن قوة العمود تسعدنا كما تسعدنا قوتنا الذاتية ، فهو يعكس علينا نشاطه وقوته ، وكأنه نشاطنا نحن وقوتنا .

أما حيوية الحيزات ، فتكمن فى قدرتها على توصيل معنى معين للمشاهد. فالمعبد الاغريقى يحكى لنا تاريخه ، ويعبر عن نفسه فى تجسيد حى .

ويحدثنا ليبس عن أهمية الشكل فى التشكيل والتأثير المعمارى والذى يترجم من خلال تعاطفنا الرمزى معه ، فالقول أن الخط المنحنى أو الدائرى ينثنى ليس له فى الحقيقة أى معنى ، فالذى ينحنى وينثنى هو إحساسنا الذاتى ومن خلال هذه اللغة فان الأشكال تظهر لنا بعضها خفيفة ، أنيقة ، غير متعبة ، ممكن فهمها وادراكها وقراءتها بسهولة ، والبعض الآخر تظهر لنا جادة ، قاسية لها معنى القوة والدفع .... الخ .

ومن ثم فان التأثير الجمالى بالتعاطف الرمزى لايكون — حسب رأى ليبس — تأثير بصريا ولكنه متعلق بالفكر والخيال .

أما عن الجمال فيرى « ليبس » أنه يتلخص فى مبدأ « الوحدة مع التنوع » ، وأن تلك الوحدة أساسها الروح الديناميكية بين الأشكال .

٩ — استندورف Ostendorf

يرى أستندورف أن الهدف الحقيقى لفن العمـــارة هو إبداع حيزات جميلـة . كمـــا يجب أن تكون واجهة المبنى أبسط تعبير شكـــلى للمسقط الأفقى ، وذلك بناء وعلى وجهة نظره عن الجمال الذى يراه فى وحدة الشكل وبساطته .

١٠ — بيتر بيرنز Beter Behrens

هو مهندس معمارى إهتم بالموضوعات الجمالية فى فن العمارة والفن عموماً، فيرى أن الفن هو تحقيق لهدف مادى بتحويله إلى هدف سيكولوجى، كما يتضح فى الموسيقى بصفة خاصة .

ويتحدث كذلك عن التقنية (التكنولوجيا) وعلاقتها بالفن ، فيرى أن التقنية والفن يجب أن ينصهرا معا ويندمجا ، بل ويجب أن تخضع التقنية للفن بحيث يحدد منها ماينا سبه . . وأن خير مثال على ذلك هو فن العمـــارة القوطية .

د — عمارة عصر النهضة فى إنجلترا :

إستمر تأثير عصر النهضة ووصل إلى إنجلترا ، فشمل نواحى متعددة فى العلوم والآداب والفنون . إلا أن دراسة علم الجمال ، والجمال المعمارى خاصة لم تلق غزيرة بصفة عامة، ومع ذلك فقد أمكن التعرف على مجموعة من المفكرين الانجليز اللذين إهتموا بالجمال المعمارى .

عرض لأهم وجهات النظر الجمالية فى فن العمارة لمفكرى إنجلترا بالقرن ال١٩

١ — سبنسر Spencer

يعتبر سبنسر مبدأ الوحدة القاعدة الأساسية لكل عمل فنى ، وقد تناول علاقة المبنى بالوسط البيئى المحيط ، وكان يرى أن إرتباط المبنى بما حوله يوجد نوع من التآلف والمجانسة التى تضفى صفة التوافق على المجموعة . ويضيف إننا — ودون أن ندرى — نستوحى الأشكال اللازمة لنا من البيئة المحيطة بنا ، والتى نعتاد رؤيتها ، وكمثال على ذلك فانه يذكر الكاتدرائية فى العمارة القوطية مشبهاً حيزها الداخلى فى إتجاه العمق بذلك الطريق ذو الأشجار العالية على الجانبين وقد تشابكت أغصانها وتداخلت أعلاها. وبهذا المفهوم أصبح البرج القوطى مرتبطاً بأفكار النبت والنمو .

٢ — روسكن Ruskin

عرف روسكن فن العمارة بأنه فن ترتيب وتنظيم المبانى التى يشيدها الانسان ، مهما كان الغرض منها ، بحيث أن رؤيتها تساهم فى حفظ الصحة العامة وفى قوة وبهجة النفس ، كما أنه حدد — من وجهة نظره — مجموعة من القيم لهذا الفن تنم عن وجهة النظر التعاطفية لديه ، وهذه القيم هى :—

١ — التضحية Sacrifice : ويقصد بها إستعمال مواد نبيلة وثمينة (حتى لو كان هناك مايحل محلها) تقدم كقربان ، وبالتالى فهذه القيمة — من وجهة نظره — تفضل على الأخص بالنسبة للعمارة الدينية والعمارة التذكارية الخالدة

٢ — الحقيقة Vérité : ويقصد بها التعبير الصادق المتطابق بين الداخل

والخارج بالنسبة للحيزات والمواد المستعملة .

٣ — القوة Force : وهى تتناسب تناسباً طردياً مع الحجم والوزن .

٤ — الجمال beauté : يرى روسكن أن الطبيعة هى نموذج الجمال بالنسبة للفنان عموماً ، وبالنسبة لفن العمارة فان جمال الأشكال المعمارية يعتمد على تقليد أشكال الطبيعة ، فكانت خشخانات العمود بالطرز المعمارية الكلاسيكية مثلا هى الرمز الإغريقى للحاء الشجر .

٥ — الحياة Vie : وهى مايهبه الخيال الإنسانى لتلك الجوامد لتصبح ذات معنى .

٦ — الذكرى Souvenir : فطالما كان فن العمارة هو التاريخ الحى للشعوب فانه يذكرنا بها .

٧ — الطاعة Obéissance : ويقصد بها إحترام فن العمارة للظروف والتقاليد البيئية المحيطة وإلتزامه بها وتلبية متطلباتها .

٣ — جون بلشر John Beltcher وهو من المعاصرين وصاحب نظرية فى الجمال المعمارى ، فضلنا تناولها بالتحليل فى الباب الثالث .