الباب الثانى

علاقة الإنسان بفن العمارة

الفصل الأول : الرمز وفن العمارة

الفصل الثانى : فن العمارة بين الشكل والشعور لدى الإنسان

الفصل الأول

الرمز وفن العمارة

لما كان استيفاء الجانب الجمالى لفن العمارة يعتمد إلى حد كبير على أثر الرمز عند الانسان ، لذلك فكان من الطبيعى أن نعرف الرمز وماهيته ، ثم ندرس دوره بالسبة لفن العمارة ، ومفهوم التعاطف الرمزى والتعاطف الوجدانى عند الانسان .

الـــرمز :

فى البداية ، علينا أن نفرق بين الاشارة Sign (الرمز الغير فنى) وبين الرمز Symbol (الرمز الفنى) . فالاشارة هى حروف أو أرقام أو أشكال مختلفة إصطلح مسبقاً على إستعمالهـــا للدلالة عن شيء معين ، دون أن يكون لهذه الاشارة أى معنى إيحائى ، وعلى ذلك فاننا نستعملها مباشرة حينما نقصد ماتدل عليه الاشارة ، أى « أن الاشارة ليس لهـــا معنى نستمده من تأملنا لها ، وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذى يتفق على أن نستعملها للاشارة إليه ».(١) فاذا اشير إلى اتجاه مابسهم يشير اليه فهذه اشارة توجيه ، كذلك فان استعمال الخطوط البيضاء مرسومة بعرض الشارع تشير الى مكان عبور المشاة . . . وقد تستعمل الاشارة أى الرمز الغير فنى بالنسبـــة للمواد العلمية أيضاً ، مثل الكيمياء أو الطبيعة أو الرياضة أو الاختزال .. الخ وكثيراً

---

(١) أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، ص ٥٠ مصر سنة ١٩٧٦

ما نجد إشارة مكونة من عدة حروف معينة تشير إلى مؤسسة أو فريق ما .. وعلى ذلك يمكن القول بأن الاشارة أو الرمـــز الغير فنى لا تتضمن سوى المعنى المقصود منها والمتفق على إستعمالها له بالتحديد، وبالتالى فهى خارجة ومبتعدة تماما عن مشاعر وأحاسيس الانسان

— أما الرمز Symbol ، فانه يختلف تماماً عما سبق ، حيث أنـــه يرتبط بفكرة وينبع منها، ويمكن أن نعرفه بأنه تعبير أو أداء فنى حـــامل لمعنى ينتقل من الفنان إلى المشاهد المتأمل عبر العمل الفنى . ولما كان الفنان حريصاً على عرض أو حل موضوع ما بمضمون يحمل وجهة نظره الشخصية، لذلك فهو يختلف عن زميله الذى يعالج نفس الموضوع من وجهة نظر أخرى ، باختلافه معه فى التعبير الرمزى ومـــا ينطـــوى عليـه من معنى ، ومن ثم تتحول الخطوط والألوان إلى رموز تعنى الايحاء بمعنى مـــا . فاذا إختلفت طريقة إستعمالها ، تغير المعنى المنبثق منها ، وتتغير بذلك أداء الرمز ، ولهذا فعلينا لكى ندرك مايوحى به الرمز أن نعيه جيداً ، بتأملنا له حتى نستطيع أن نصل الى ما يعنى من أفكار .

بناء على ما سبق يتضح أن الرمز symbol هو ابداع فنى تظهر فيه فكرة الفنان وقدرته على توصيلها الى المشاهد .

أولا — دور الرمز فى فن العمارة :

يلتزم فن العمارة بالجمع بين شقين ، الأول هو الغرض النفعى من البناء، والثانى هو الناحية الجمالية له ، على أن تحقيق أحدهما لايغنى عن وجود الآخر. فاذا فرضنا اكتمال الشق الأول ، وان العمل المعمـــارى قد أدى الغرض

النفعى المطلوب منه ، فان مانبحثه الآن هو أثر هذا العمـــل على الانسان ، وذلك من خلال دراسة التعبير الرمزى لهذا العمل المعمارى ، وذلك هـــو مضمون دراسة الناحية الجمالية لفن العمارة .

وعلى ذلك فإن الناحية الجمالية إنما تهدف إلى إحساس المشاهد بالملائمة والاتفاق والمطابقة بين موضوع العمل المعمارى وشكلـه ، بمعنى أن إستيفاء الناحية الجمالية للعمل المعمارى تتوقف على مدى نجاح الشكـل فى التعبير عن مضمون الفكرة وتوصيلها للمشاهد ، ولا تعنى إضافة الزخارف الوفيرة أو الألوان الزاهية ، إذ أن إضافة ما لايلزم ينم عن ضعف وفتور الفكرة .

فكيف يمكـــن اذا للفن المعمارى أن يعبر عن مضمون فكرة مـــا ؟ نحن نعرف أن المادة المستعملة فى هذا الفن هى الطوب والحجارة .... وغيرها ، فكيف لها أن تعبر وتوصل فكر ؟ ليس هناك اذن من سبيل سوى أن يعتمد المهندس المعمارى على الإيحاء بالرمز .

فواد البناء ، يتناولها المعمارى الفنان كعنصر تشكيلى — بخلاف وظيفتها التشيدية — فيضيف اليها تعبيرات الفكرة ، فتصبح رمزا حاملا لمعنى توحى به للمشاهد المتأمل .

هذا ، وان الرمز — وخاصة فى العصور السابقة — لم يكن دائما عنصرا تشكيليا (خط أو سطح أو لون) ، يضاف اليه المعنى ، بل نجـده أحيـــانا مستمدا من أصل طبيعى نباتى أو حيوانى ،ذلك لأنه محمل أساسا بالمضمـــون المطلوب ، فكان يستخدم بأسلوب مباشر ، مقارب أو مماثل لما هو موجود فى الطبيعة .

ولقد حملت كلمة (رمز) فى فكـر بعض العلماء والمفكرين مزيـــدا

من المعانى والأفكار. فمثلا نجد أن هيجل قد وضع تصنيفاً لفن العمارة يرتبط بسمة وقيمة عقائدية معينة، وكان تصنيفه كالآتى :ـ

عمارة رمزية ، عمارة كلاسيكية ، عمارة رومانتيكية .

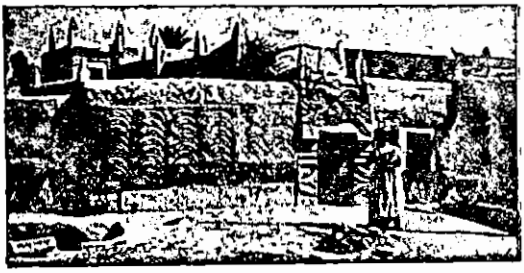
ويعطى هيجل مثالا للعمارة الرمزية ، بالعمارة الشرقية القديمة ـ أما العمارة الكلاسيكية فتمثلها العمارة اليونانية، بينما نجد فى العمارة القوطية مثالا للعمارة الرومانتيكية .

ونلاحظ أن هذا التصنيف لهيجل هو تصنيف فلسفى ، بنى على أساس وجهة نظره فى العقيدة والمجتمع والحضارة . . الخ ، وبالتالى فهو يعنى بالعمارة الرمزية أنه فن أنتجته فترة زمنية ، ويعبر عن فكر معين هو الفكر الشرقى ، الذى إستمد فن العمارة منه رموز الأساطير والمتولوجيا، وإكتفى بوجودها كرموز صريحة فى معابده ، وحدائقه . ففى عمارة المنطقة الإستوائية كما فى الهند مثلا وصل التأثر إلى حد أن جعل مدخل البيت وكأنه قناع إنسان أو حيوان (شكل ٢١ أ ، ب) ، (شكل ٢٢ أ ، ب) . إلا أن محاكاة الأشكال الطبيعية هنا لم يكن لمجرد الإعجاب بالشكل من الناحية الجمالية والزخرفيه فحسب ، كالتصوير فى المدرسة التأثيرية ، وإنما كان يقوم الإنسان بذلك لأسباب عقائدية باعتبار أن ما يحاكيه من الكائنات الطبيعية يمثل رموزاً لبعض مبادىء الخلق وأسرار الحياة (١) ـ كما نجد مثالا آخر من العمارة المصرية القديمة لمحاكاة الشكل المعمارى لعناصر الطبيعة المحيطة هو أن « تيجان الأعمدة التى عملت على شكل أوراق البردى وزهر اللوتس وأغصان النخيل التى تنبت

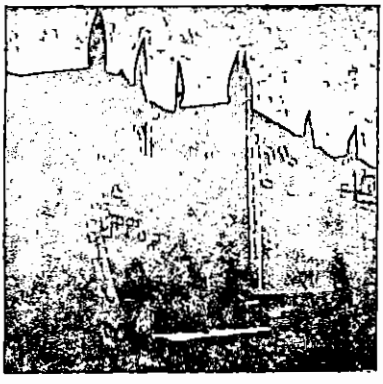
---

(١) حسن فتحى ـ العمارة والبيئة ص ١٩ مصر سنة ١٩٧٧ .

فى مصر مع التحوير لتتفق مع التشكيل المعمارى..» كما نجد فيها أيضاً إزدياداً لرمزية عنصر المادة ، فيعتريها الغموض والرهبة والجلال بحيث يطغى هذا الغموض – فى لحظة ما – ويصبح كهالة أو كوسطاً محيطاً بـالفكرة وليس



شكل (٢١) – مثال يوضح إستعمال فن العمارة للرمز الصريح المباشر والمأخوذ عن الأساطير والمتولوجيا.



شكل (٢٢) – مثال آخر يوضح مدى محاكاة العمارة للبيئة المحيطة بإستعارة أشكالها الطبيعية وإضافتها كرموز عقائدية صريحة إلى العناصر المعمارية .

تمثيلا محدداً لها . وعلى ذلك فان رمزية العمارة المصرية القديمـــة — فى رأى «هيجل»— إنما تتمثل « فى معابدها وأهراماتها التى توحى بالاسرار والألوهية . . . . . فالمعنى الروحانى لايتمثل بوضوح فى الشكل الرمزى لأنه يظل خارج الصورة بل ويظل مغلقا على نفسه سواء لأهل زمـانه أو بالنسبة لنا » (١)

مما تقدم نتبين أن نوعية الرمز الذى استخدمه معماريو الشرق القديم هو من طبيعة تختلف إلى حد ما عن طبيعة الرمزية فى الخط أو اللون أو السطح . . . . الخ التى إستعملت فيما بعد على مدى تاريخ فن العمارة .

ثانيـــاً — التعاطف الرمزى و التعاطف الوجدانى :

بعدأن تعرفنا على دور وعطاء الرمز فى المرئيات وعلى الأخص فى فن العمارة فاذا عن المشاهد لهذا العمل ؟ وللاجابة عن هذا السؤال ، علينـــا أن نميز أولا بين نوعين من المشاهدة : الأولى منها هى المشاهدة العابرة ، أى مجرد وقوع البصر على العمل الفنى ، ولكن لاتحدث أى إستجـــابة عند المشاهد تجاه هذا العمل. أما النوع الثانى فهو المشاهدة المتأملة المستغرقة والتى تنطوى على تأثير العمل المعمارى فى نفس المشاهد، وفى هذه الحالة فان المشاهد يستغرق تلقائياً فى إدراك ايحاءات ومعانى رموز العمل الفنى ، حتى يصل الى درجة من اندماج ذاته الإنسانية فى الموضوع الفنى .

ولقد تشعب (٢) هذا النوع من المشاهدة بحسب طبيعة الفن الذى يستغرق فيه المشاهد الى :—

(١) أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ١٣٩ . مصر . سنة ١٩٧٦ .
(٢) نفس المرجع ص ٩١ . مصر ١٩٧٦ .

١ - المتأمل المتجاوب داخلياً بإحساسه :

وهو المشاهـــد لفنون العمارة والزخرفة ، وقد أسماه «مولر فرنفلز Mulier Freienfels» بالمشاهد Zuschauer Spectator ولقد أطلق «كارل جروز Karl Grooz» على فعل هذا التأمل إصطلاح Zufuhlung

٢ - المتأمل والمشارك ليس فقط بالأحاسيس ولكن أيضاً بالحركة : -
وهو الذى يدفعه اندماجه إلى المشاركة بالحركة البدنية ، وذلك هو المشاهد لفنون الحركة كالرقص والغناء والتمثيـــل .. وقد أسماه مولر بالمشارك Mitspieler Participant ، كما أطلق جروز على فعـــل هذا التأمل اصطلاح Einfühlung .

ونلاحظ أن هذا التقسيم لم يعمم استعماله على اعتبار أن عمق التأثير هو مداه فى الحالتين ، وأنه نظرا لاختلاف طبيعة الفن ، فمن الطبيعى أن تختلف طريقة التعبير عن الإندماج والمعايشة له ، ولذلك فإن المشاهد لفنون العمارة والزخرفة يكون تأثره بما يرى بنفس عمق تأثر المشارك لفنون الحركة بحيث يمـــكن أن يطلق عليها اصطلاح Einfühlung وهى تعادل بالإنجليزية معنى :

Feeling one's way into

وعلى هذه الظاهرة يقدم «تيودور ليبس Theodor Lipps» أمثلة ، يتناول فيها إحساسات المشاهد لفن العمارة . فبالنسبة للعمارة اليونانية فإن المتأمل لأعمدتها الدورية ذات المقطع الدائرى المسلوب من أسفل إلى أعلى يحس بأنهـــا تحثه لترتفع ويشب معها ، وبهذه الحركة يعى ويدرك إرتفاع العمود.

ولقد اختلف الباحثون حول أصل وسبب هذه الإحساسات . فأرجعها البعض مثل «ليبس» إلى الموضوع الخارجى ، أما «كارل جروز» فقد ربط سبب

هذه الإحساسات بما يحدث بلا وعي فى نفس المشاهد ، حيث أن كل الإنتباه والوعى يكون موجهاً لإدراك ذلك الذى يراه المشاهد . فإذا إنتبه لتعاطفه مع ما يرى فإن هذا يعنى توقف المشاهد عن التأمل وخروجه من عملية الإستغراق . ولقد ناقشت الباحثة «فرنون لى» ذلك فى قولها «عندما يتعلق الأمر بالجمال والقبح فان وعينا لا يتجه إلى هذه العمليات والتغيرات الفسيولوجيـــة التى تجرى فى باطننا ، بل إلى العلل والموضوعات الخارجية المسببة لها ، بحيث لا نقول : أنـا أحس بالدائرة أو بالإرتفاع أو ، السمترية ، بل نقول هذا الشيء مستدير أو مرتفع أو متناسب . . . . . (١)

معنى ذلك أن الوعى يكون منصرفاً تماماً عن تتبع ومراقبه سلوك الإحساسات وتعبيرات التجاوب التى تعترى الإنسان ، وينشغل عن ذلك حسب قول «فرنون لى» باكتشاف سبب شعورنا الداخلى بالاستدارة مثلا أو بالتناسب ، أو لمـــاذا أشعر بالاستدارة ؟ لأن الشكل الذى أتأمله هو مستدير . . . . . وهكذا .

وبذلك نجد أن كل من جروز وفرنون لى قد إهتما بالبحث عن مصدر وسبب الاحساس فى النفس والباطن .

ولقد تواصلت الدراسات لتفسير ظاهرة Einfijhlung ، التى كان أول من أشار إلى مضمونها ، هو المفكر العربى « مسكويه » فى حديثه إلى « أبو حيان التوحيدى » عن تلك الظواهو التى تعترى النفس عند رؤية الشيء الجميل حيث يقول له : « إن من شأن النفس اذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال ، مقبولة عندهـــا ،

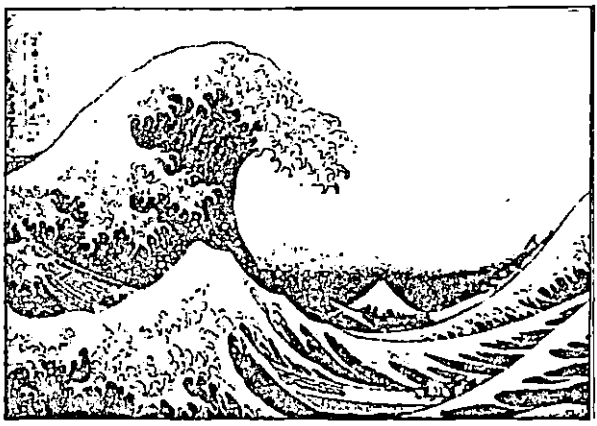
(١) أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ٩١ : مصر سنة ١٩٧٦ .

موافقة لماأعطته الطبيعة، إشتاقت إلى الإتحاد بها فنزعتها من المادة، وإستثبتتها فى ذاتها ، وصارت إياها . «(١)—أن هذا القول لمسكويه هو ما يقابل عندنا الآن مفهوم التأمل أو الاستغراق للمشاهد، ووصوله إلى درجة تندمج عندها ذاته الانسانية بالموضوع الفنى—ومن المظاهر الخارجية لهذا الاستغراق الكلى مايذكره «ليبس» مثلامن أننا لانملك إلا أن نميل مع الخط فى حركته المائلة وننـدفع مع توثب الخط الرأسى ، ونلين مع المنحنى الممـوج ، ونهدأ مع سكون وإستقرار الشكل المربع .إن الشعور الذى تصحبه هذه الحركة قد أسماه «ليبس» بالانجليزية Empathy كترجمة لكلمة Einfühlung الألمانية بمعنى تسرب أو إنتقال الانفعال ، ونفرق هنا بينها وبين Sympathy بمعنى التعاطف ، والتى تعنى الاحساس مع Feeling with . أما كلمة Empathy أى إنتقال الانفعال فتعنى الاحساس فى Feeling one's way into

لتوضيح هذا الفارق ذكر المؤلف «هربرت ريد Herbert Read » : إننا حينما نشعر بالتعاطف مع الانسان الحزين، فإننا نعيد تمثل إحساسات الآخرين فى أنفسنا . أما عندما نتأمل عملا فنياً ، فكأننا ندفع بأنفسنا داخل إطار هذا العمل الفنى ، وستتحدد مشاعرنا بناء على ما سنجده هناك، وبقدر العمق الذى سيصل إليه تأملنا . . فمن الطبيعى أننا يمكن أن نحس بنفوسنا فى أى موضوع نلاحظه . . . . فلو أننا نظرنا إلى لوحة « الموجة الهـائلة » وهى نحت خشبى للفنان اليابانى « كاتسوشيكا هوكوساى » (شكل ٢٣) فسينجذب إنتباهنا الى الرجال فى القوارب ، وسنشعر بالتعاطف معهم لما هم فيه من خطر . ولكن بتأمل

---

(٣) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ص١٤١



شكل (٢٣) – لوحة «الموجة الخائلة» وهى نحت خشبى للفنان اليابانى «كاتسوشيكا هوكوساى»

الرسم على أنه عملا فنياً ، فستستثير انسابية تلك الموجة العالية مشاعرنا ،ومن ثم فإننا نعتلى حركتها الصاعدة ، ونشعر بالتصـــارع بين اضطرابها وبين قوة ثقلها «(١) .

وعلى ذلك يمكننا الكشـــف عن نوعين من مشاعر التعاطف ، كـــان الأول منها مع راكبى القوارب حيث الخطر الذى يواجهونه–وكأن المشاهد قد أصبح أحد هؤلاءالركاب ، والثانى منها منشـــأه قراءة خط الموجة وقد أدركتها مشاعرنا وكأن الخطوط قد أصبحت حركة صعود مندفع .

ومن ثم فإن هناك فرق يتضح بين القول :

هذه الخطوط تصعد أو تهبط – مربع ساكن – خط منحنى – هذه المأذنة أو هذا البرج القوطى يندفع ناحية السماء

وبين القول :–

---

(١) Herbert Read- The Meaning of Art. Page 30 أنظر :

« شجرة الصفصاف الباكية — شجرة قوية—نبات وامن—مبنى مهيب—جاد — سطح شرس —صخرة شامخة » .

فبالنسبة للمجموعة الأولى ، فإن الإحساس بالاندفاع أو الصعود والهبوط قد نتج عن تتبع العين لحركة الخطوط ، وبالتالى فقد إستمدت الأشياء إندفاعها مثلا خلال قرائتنا نحن لها ، معنى ذلك أن الأشياء قد إكتسبت صفاتها من خلالنا.

أما المجموعة الثانية : فإن الاحساس ببكاء الشجرة أو قوتها أو هيبة المبنى فهو بناء على تعاطفنا مع Feeling with هذه الشجرة ، وكأننا نحن الباكين أو الجادين أو الشامخين .

ويكون ذلك نتيجة معايشتنا الوجدانية مع ملامح وسمات هذه المرئيات وقد ثبت فينا ما توحى به هذه الملامح والسمات . فتهدل أفرع الصفصاف يوحى لنا بالبكاء وخشونة السطح توجد فينا الاحساس بشراسته . وأن دور العين هنا لايتعدى دور الوسيط البسيط .

وبالتالى يمكن تحديد الفارق بين إصطلاحى :—

— الاحساس فى الشكل : Empathy=Feeling One's way into =Einfühlung

— الاحساس مع الشكل : Symathy = Feeling with.

فالاحساس فى الشكل يعنى أن الشىء اكتسب معناه أو صفته من خلال حركة العين .

أما الاحساس مع الشكل فيعنى أن تعاطفنا مع المرئيات يكون بتمثيل الذات الانسانية لحالة هذه المرئيات والتلون أو التشكل بما تحتويه من سمات ، مما يوقظ فى تلك الذات المعانى الايحائية المرتبطة عند الانسان بهذه السمات .

ومما هوجدير بالذكر أن التعبيرات Feeling one's way into, feeling with أى Einfuhlung , Empathy , Sympathy موجودة فى اللغات الانجليزية، والألمانية وأن ترجمتها حرفياً الى العربية غير دقيقة ، فليس فى لغتنا العربية : الشعور داخل الشكل أو مع الشكل وانما يمكن أن يـ تعاض عنها بتعبيرات :ـ

ـ التعاطف الرمـــزى Empathy

وهو مايجسد رمزية التعبير فى المرئيات ـ وبالتالى نشعر بصعود الخطوط أو هبوطها ـ ونشعر باندفاع المئذنة ـ واندفاع الموج . . . الخ.

ـ التعاطف الوجدانى Sympathy :

وهو معايشتنا للمرئيات والاحساس بكيفياتها وصفاتها . . فنشعر بهيبة المبنى ،وبكاء الصفصاف ـ وبالهلع مع ركاب القارب الصغير . . الخ .

الفصل الثانى

فن العمارة بين الشكل والشعور لدى الإنسان

بناء على طبيعة فن العمارة من حيث كيفية تأثيره على نفس المشاهد — والتى سبق دراستها — ومن نوعية المادة المستعملة فى تحقيقه ، نجد أن هناك مجموعة من الآراء التى إهتمت بالفنون الجميلة عامة ومنها فن العمارة ، وعملت على تصنيفها وترتيبها ، فجاءت أحياناً فى ترتيب أفقى حسب التقارب بينها ، وأحيانا أخرى فى ترتيب هرمى على رأسه أحد الفنون التى يعتقد فى أولويتها ، كما رتبت هذه الفنون أيضا على أساس علاقتها بالزمان أو المكان (١) . . لذلك فقد إختلف مكان فن العمارة فى هذه الترتيبات ، فمنها ما وضع فن العمارة فى المقدمة ، ومنها ما وضعه فى المؤخرة ، ولكل منها وجهة نظر خاصة أسس حكمه عليها — كما سنرى فيما بعد :—

(١) من التصنيفات التى إعتمدت على فكرتى الزمان والمكان ، ذلك التصنيف الذى قدمه لسنج Lessing حيث ميز فيه بين الفن التشكيلى المكانى الثابت والفن الشعرى الزمانى ، فالأول يستخدم الصور المكانية والألوان ، أما الثانى فيستخدم الأصوات الموسيقية أو الشعرية التى تتتابع وتكتمل خلال الزمن. وقد أيد توماس جرين Green ذلك بتقسيمه الفنون إلى ثلاث مجاميع كان مكان فن العمارة فيها ضمن مجموعة الفنون المجردة ، والتى شملت فن الموسيقى وخاصيته الزمان ، والعمارة وخاصيته المكان ، أما الرقص فقد إجتمعت فيه خاصيتا الزمان والمكان معا (محمد على أبو ريان — فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٥٢ — ط ٣ مصر سنة ١٩٧٠) .

أما أتين سوريو فكان له رأى مختلف فى تقسيم الفنون على أساس خاصتى الزمان والمكان ، ويقدم مثالا على ذلك بفن العمارة ليبين هذه الصفة الزمانية للفنون التشكيلية أيضا ، إذ أن المشاهد للعمل المعمارى لا يستوعبه ثوا ، ودفعة واحدة ، بل على إمتداد الزمن خلال رؤيا لمختلف أرجائه ، ومطالعته من الخارج والداخل صعودا وهبوطا ، هذا بالإضافة إلى تغير ذلك المظهر للبناء تبعاً لإختلاف ساعات النهار وفصول السنة ، مما يتبعه تغير دائم لهذه الرؤيا .

(أميرة حلمى مطر ، مقدمة فى علم الجمال ص ١٦٧ مصر سنة ١٩٧٦) .

١ — مكانة فن العمارة بين الفنون الأخرى :

من مجموعة الآراء حول ترتيبات الفنون الجميلة يمكن تمييز رأيان مختلفان حول مكانة فن العمارة :—

الرأى الأول : قصور فن العمارة بالنسبة للفنون الأخرى .

يرى أصحاب هذا الرأى أن الفنون الأخرى تتفوق على فن العمارة فى القدرة على تحقيق التعبير الذى يجسد الفكرة مباشرة. فهذه التعبيرات فى فن العمارة تكون غير مباشرة وغير كاملة الوضوح . فهو فن رمزى، يعبر عن أفكارنا مستعينـــاً بالرمز ، هذا فى حين أن فن التصوير وفن النحت يمكن أن يعبرا عن أفكارنا بطريقة مباشرة وبالهيئة وبالشكل الإنسانى .فمثلا يصف هيجل فن العمارة بأنه « أثقل الفنون وأكثرها صمتا ، لأنها تتشكل بحسب قوانين الوزن والثقل »(١) وهذا الوصف — كما نرى يتعلق بالخامة التى يستعملها فن العمارة .أما عند المقارنة بين فن العمـــارة وفنى النحت والتصوير فيقول هيجـــل :—

« فى العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية. ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة، ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض ، فالعمارة تترجم القوة الرابضة واللانهائية الدائمة ، ولكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها بينما نجد فى النحت تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما، . . . . . .

(١) أميرة حلمى مطر ، مقدمة فى علم الجمال ص ١٣٩ .

بينما يستخدم فن التصوير مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق عن طريق السطح ، ولكنه لايعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . »(١)

ومما سبق يتضح أن قصور فن العمارة — فى رأى «هيجل» — مرجعه الثقل الإستاتيكى للمادة المستعملة . فالمبنى لايستطيع أن يأتى أو يذهب ليعبر عن الحيوية ، وهذا حقيقى ، ولايمكنه أن يتهدم ليمثل لنا أنه مقبرة ، ولكنه ومن خلال الرمز فإنه يوحى لنا بالمعانى المختلفة ، كما سبق القول .

وغير هيجل ، نجد أن شوبنهاور أيضاً قد إعتبر فن العمارة أدنى الفنون. فهو — من ناحية كونه فناً — ليس إلا تكافؤاً بين الثقل والمقاومة ، ومن خلال هذا التكافؤ يتكشف الجمال المعمارى ، وعليه وجدنا أن شوبنهاور قد فضل فن العمارة الإغريقى على فن العمارة القوطى لوضوح هذا التكافؤ فيها. هذا بالطبع عكس بقية الفنون ، مثل فن الموسيقى والتى وضعها شوبنهاور على رأس قائمة الفنون الجميلة حيث أنها أكثر الفنون إقتراباً من مثلها الأكمل .

وعلى أى حال فإن أصحاب رأى قصور فن العمارة يرون أن الفن الأكثر إكتمالا عموما هو الفن المسرحى ، حيث فيه يكون التعبير عن الفكرة ليس منذ الوهلة الأولى كما فى فن التصوير أو النحت ، لكن بتتابع اللحظات فى مشهد كامل . إن الفن المسرحى ، لايستخدم فقط الهيئة والشكل الإنسانى ليمثل الأفكار ، ولكنه أيضا يعطيها لنا حية وليست فقط مصورة أو منحوتة.

---

(١) محمد على أبو ريان · المرجع السابق ص ٤٣

بالاضافة إلى ذلك فإن كل من فنون العمـــارة والتصوير والنحت والموسيقى نجدها تجتمع فى خدمة الفن المسرحى ، الذى يصبح بهذا التجميع لفنون هو ذلك الفن الكلى أو الجماعى ، — إنه إذن الفن الأكثر إكتمالا . أما فن العمارة فلأنه فن رمزى ، يعتمد على الايحاء بالأشكال ـن مباشرة والإيجاز بالمعانى دون تحديد ، لهذا فإنهم يعتبرونه الفن الأكثر بدائية فى التعبير ، ذو الاحساسات المبهمة التى لايستطيع التعبير بها عن شىء محدد .

الرأى الثانى — تسامى وتفوق فن العمارة على الفنون الأخـــرى .

إذا كان أصحاب الرأى السابق قد إعتقدوا بقصورفن العماره من ناحية القدرة على التجسيد والتعبير ، فاننا الآن أمام رأى يشهد بتسامى فن العمـارة على بقية الفنون الأخرى من ناحية الابداع والابتكار ، فهو ليس فن تقليد ومحاكاة كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى.ويعتبر فن الموسيقى هوأقرب الفنون إلى فن العمارة من هذه الناحية ، فهما لايقلدا الطبيعة ولكنهما يعبران عنها . أما الفنون الأخرى فهى غالبا — وحتى وقت قريب — تمثل وتصور الأشياء من الطبيعة ، فى حين يبدع فن العمارة أعمالا لايكون لها عادة نماذج مباشرة فى الطبيعة .

كذلك فان فن العماره يعتمد — إلى جـــانب الابداع — على التلخيص والتجريـد لعنـاصر الطبيعة ، فيرى البعض أن العمود مثلا قد أخذ عن ساق الشجرة ، وأن الجذور التى تثبت الشـجرة قد أوجدت فكرة قاعدة العمود ، وبالتالى أمكن القول أن تشابكـــات نهايات الغصون والأوراق قد أوجدت فكرة تاج العمود ، كما أوحت بالكثير للعمارة القوطية . أما الزخرفة المعمارية

فهى وإن كانت مأخوذة عن أصل نباتى أو حيوانى فإن فن العمارة قد لخصها وجردها . وإن أولى رسوم الإبداع المعمارى قد وجدت فى تلك التجريدات. إن عملية التجريد والتلخيص قد أوجدت اللغة الأولى للأشكال المعمارية، وقد كانت بدائية فى أول الأمر ، وإن ماوصلت إليه الآن هو نتاج فكر وتطور طويل ، يخبرنا عنه تاريخ فن العمارة ، ذلك القاموس الحقيقى الحافل بفكر الأجيال ، الغنى بالأشكال والطرز وتجميعات الأشكال بوفرة لا ينضب معينها .

— إن فن العمارة إذن يتسامى على الفنون الأخرى من حيث أنـــه فن إبداع وإبتكار بأعلى درجة ، وليس تقليد أو محاكاة .

إن فن العمارة يعبر بطريقة غير مباشرة، بالإستعانة بالرمز، وهذا يشكل — ليس قصور — بل تسامى ورفعة لفن العمارة على الفنون الأخرى ، أن فى التصوير والنحت الواقعى عندما يعبران عن الشىء مباشرة فانهما يمثلان أشياء محددة، حيث لايستطيع الخيال أن يضيف لها شيئاً ، فمثلا صورة إنسان يضحك أو يبكى فانها تذهب بنا مباشرة إلى فكرة واضحة . أما بالنسبة لعمل معمارى أو قطعة موسيقية، فان الأمر يختلف — فمثلا أمام مبنى مقبرة أو بصدد لحن جنائزى فاننا نجد أنفسنا أمام شىء يظهر لنا حزين ، ولكن لماذا يظهر لنا هذا الشىء حزين؟ أننا لانعرف ، إننا نحس بحالة نفسية من الحزن تعترينا بمماثلتنا ومشابهتنا بمبنى المقبرة هذا واللحن الجنائزى ، إننا نحييها فى داخلنا . وإن مما يقوى هذه الحالة النفسية ويعمقها هو ذكرياتنا وأفكارنا التى تتوارد والتى توقظها هذه الأعمال ذات التعبيرات الرمزية والتى تحمل العمل المعمارى شيئاً ما أبعد قد تفتقرة الفنون الأخرى .

إن إجتهاد الرمز فى فن العمارة لايصل بنا إلى الإحساس بثوابت محددةفى تفسير المعنى ، ولكنه يبث ديناميكية ما فى حالتنا النفسية ،مما يجعل من فن العمارة فن التأثير فى النفس ، وهذا مايرفعه كفن إلى مرتبة أسمى وأرفع عما حدده رأى القصور .

٢ — طبيعة النظرة الجمالية فى فن العمارة :

حاولت أبحاث الجمال المعمارى تفسير العلاقة بين الإنسان وفن العمارة وقدأمكن بلورة ذلك فى وجهتى نظر ،تناولت الأولى جمال فن العمارة التعاطفى على أساس أنه متعلق بأحاسيس الإنسان ،وتناولت الثانية جمال فن العمارة التشكيلى على أساس أنه قائم على دراسة الشكل .

أ — جمال فن العمارة التعاطفى Architecture de contenu

إهتم أصحاب هـذا الاتجاه بالكشف عن تأثير رؤية العمل المعمارى فى نفس المشاهد الذى يتأمل العمل . ويرون أن دور الادراك والتأمل لايقف فقط عند مجرد التعرف على أبعاد وصمات الشكل ولكنها تمتد فتشمل كل كيان المشاهد ، حيث ينفعل معها بالتمثل والتشبه بها حتى تصبح حالة من التعايش بين المشاهد و لشكل ومعانيه (١) وإذا شعر الانسان بالايجاب ازاء هذا التشبه حكم على هذا العمل الفنى بالجمال — وهذا الجمال قد يكون مرحاً سعيداً أو واهنا حزينا ، أو غاضباً ثائرا ، أو رقيقا هادئا . إن جمال الموضوع إذا ليس مرتبطا بنوعية الموضوع السعيد ، ولكنه يرتبط

(١) وهذا ما سبق شرحه بأسهاب عند بحث موضوع التعاطف الرمزى والوجدانى ، ص ٨٢ وما بعدها من الكتاب

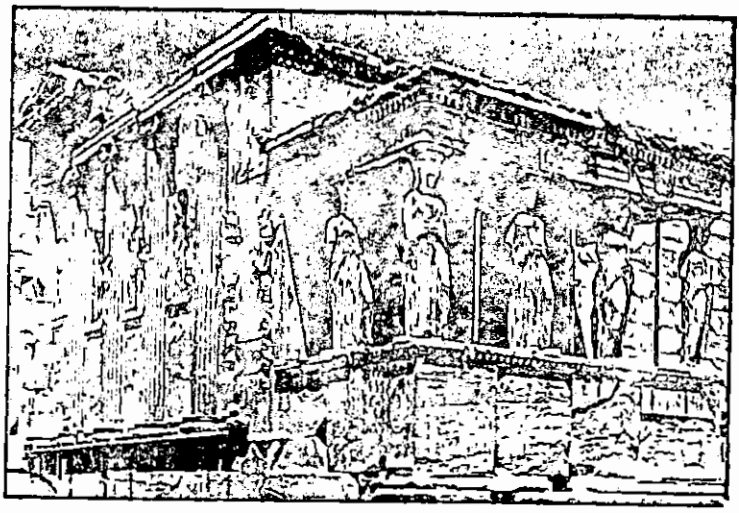
بقدرة العمل على التغلغل فى نفس المشاهد واحتـــواء مشاعره بأن يرى نفسه متحققه بهذا العمل ، وإن هـذا التأثير الجمالى — فى فن العمارة — لا يكـون كاملا ومباشرا كما فى فن التصـوير أو النحت مثلا ، حيـنما يتخـذ من ذات الانسان موضوعا له ، ومن ثم فان الغاية منه تكـون الانا مرئية بنفس هـذه الأنـا ، أى الأنسان مرئيا بنفسه . . . هـذا بخـلاف الفن المعمـارى الـذى يستعين فى تعبيره بالرمز ليحـدث أو ليوقظ فينا تلك الحـالات النفسية الـتى تطابقه ، تمامـا كمـا تفعـل الموسيقى. من هـذا نلاحظ أن التأثير الجمالى لفـن العمارة قد نتج عن تعبير بالرمز غير مباشر ، فاذا أراد مثلا معالجة موضوع الموت (ببناء مقبرة) ، فهو لايستطيع الا أن يرمز اليهـ كاسبق القول — بإستعمال الخطوط الساكنة ، ذات أوضاع الاستقرار كالخط الأفقى الممتد فى هدوء ، أو الخط المنحنى إلى أسفل المنطبع بالحزن بتمثيله وتقليده للإنسان المنحنى أو أغصـان شجرة الصفصـاف المـدلاة الباكية ، كما يستعمـل أيضـا الكتـل المعمارية ذات اللون الداكن ... الخ .

ان تعاطفنـا مع رمـوز فن العمـارة فى المثال السابـق هو عمليـة داخليـة غريزية لاشعورية . إنفعال مباشر لا يقاوم . هذا وان تأثير الجمال فيها ليس الا حالة كحالات تأثير الرهبة أو تأثير الخوف ... الخ . و لما كان هذا التأثير هو إنعكاس نفسى لحالة الذات ، فإن هذا يؤكد فكرة النظرة الذاتية الجمالية الـتى تقول أنه بدوننا ، بدون الـذات الانسانية فان الأشياء ليست جميلـة أو قبيحة . وان الأشياء فى نفسها وبالنسبة لنفسهـا ليست لها أى سمة جماليـة ، بمعنى ان الظـاهرة الجماليـة هى ظـاهرة ذاتيـة . أنها ترجمـة ذاتية للـدنيا الموضوعية بواسطة الأنا — ومن خلال هذه الترجمـة نرى كيف أن الأشياء

الجامدة تصبح حية وقادرة على التعبير عن أفكارنا وأحاسيسنا .

ولقد كان لنا فى الأمثلة المعمارية نماذج واضحة لتلك الترجمة الذاتية ، فعندما وصف فيتروفيس تماثيل الكريانيد Caryatides بمعبد الارخثيون L' Erechtion والتى حلت محل الأعمدة فى جزء « لوجيا الكريا تيد » (شكل ٢٤) ، بان هذه التماثيل النسائية التى حكم عليها ان تحمل وتعانى كما تعانى الأعمدة تحت ثقل احمال السقف ، فان فتروفيس حينما وصف هذه التماثيل بأنها تحمل وتعانى ، قد أصبح من أوائل العلماء النظريين الذين كتبوا عن ظاهرة التعاطف الرمزى والوجدانى .

هذا ولقد شمل بحث موضوع جمال فن العمارة التعاطفى أو القائم على دراسة أحاسيس الأنسان ، أيضا ، دراسة فن العمارة القائم على توارد



شكل (٢٤) — جزء من «لوجيا الكرياتيد» . بمعبد الأرخشيون — على هضبة الاكروبول بأثينا .

الأفكار أو فن العمارة التآليفية Association of Ideas (١) وهى تعتمد كذلك على التعبير عن فكرة ما وتوصيلها للمشاهد بتفاعله معها .

فبناء على ظاهرة توارد الأفكار ، فان التعبير الناتج عن مبنى كاتدرائية مثلا هو تعبيرا عن توارد أفكار متعددة تنسج حول هذه الكاتدرائية ، وان كلمة أو رؤية « كاتدرائية » هى التى تستحضر وتبث فينا مجموعة الأفكار المختزنة فى الذاكرة ، فبفضل ثقافة الإنسان فانه يتعرف على تاريخ العصور الوسطى وعلى حياة وطبائع هذا العصر وفكره وعقائده حتى أنه عندما يشاهد مبانيه فانه يراها بعين تصورت هذه الحياه من قبل .

ويضيف أصحاب هذا الرأى أن الذين يجهلون كل ما يتعلق بالعصور الوسطى ليسوا قادرين على أن يحسوا جمال الكاتدرائية ، ومن هنا فان قانون فن العمارة القائم على توارد الأفكار يكون هو التعرف أولا على مفاهيم عصر ما ثم الحكم بعد ذلك على تعبيراتها المعمارية .

— إن عملية توارد الأفكار يمكن اذن أن تنتج بهجة تكون مستوحاه من الشيء المرئى ولكنها خارجة عنه ، (٢) أما الرضى الجمالى بمعنى الكلمة فلا يتعلق الا بالشيء المرئى مباشرة — فمثلا لون مستخدم فى عمل فنى زخرفى وليكن الأحمر ، هذا اللون فى حد ذاته يمكن أن يسعدنا لأنه يذكرنا

---

(١) ظاهرة توارد الأفكار هى التشارك والتآلف مع فكرة ممثلة ومعبر عنها فى العمل الفنى ، وبناء على رأى ستيوارد steward والذى يقتصر مذهبه الجمالى على فكرة توارد الأفكار ، فان نفس العمل يظهر جميلا أو لا ، تبعا لنوع الأفكار التى يوقظها فى نفس المشاهد .

(٢) راجع . عرفان سامى . نظريات العمارة العضوية . ص ٩٠ ، ط٢ سنة ١٩٧٧ .

ببهجة الزهور وحيوية ونشاط الحياة ، ونفس اللون يمكن أن يزعجنا لأنه يذكرنا بحادث أليم أو يرتبط فى ذاكرتنا بالنار واللهب ، فى هذه الحالة فان تعبيرنا أو إحساسنا بما نرى يكون بناء على توارد الأفكار وارتباطها فى نفوسنا بهذا اللون أو هذا المنظر ... الخ وهى كما لاحظنا خارجة عن فكرة وموضوع العمل الفنى نفسه .

أما الرضى الجمالى فى حكمنا على العمل الفنى المعمارى فهو محكوم بنتيجة تعاطفنا الرمزى أو الوجدانى مع فكرة العمل نفسه ، ورموزه ومعانيه التى يوحى بها إلينا .

— هذا ، ونجد أن فن العمارة القائم على الأحاسيس قد يتطابق فى تأثر الإنسان به مع تأثير فن العمارة القائم على توارد الأفكار ، فى هذه الحالة فان الإستمتاع الجمالى يكون فى إدراك توافق الفكرة مع وسائل التعبير عنها بما يتلائم وذكريات المشاهد .

ب— جمال فن العمارة التشكيلى Architecture formelle

بعد إستعراض وجهة النظر التى تؤسس فن العمارة على ارتباطه بأحاسيس الإنسان نتناول الآن وجهة نظر أخرى تؤسس جمال فن العمارة على الشكل ، بمعنى قيامه أولا وأخيرا على العلاقات الهندسية الصحيحة فى الشكل وعلى تناسباتها المتوافقة ، ونجد ذلك واضحا فى دراسات فشنر Fechner التى ضمنها كتابه عن علم الجمال التجريبى (١) وفيه قسم فشنر علم الجمال

(1) FECHNER . Vorsehule d. Aesthetik, (1897).

إلى : علم جمال قائم على دراسة الشكل (تشكيلى) Formelle ، وعلم جمال مرتبط بالأحاسيس الإنسانية (تعاطفى) de contenu ويقول أن التأثير المباشر الخاص بالجمال التشكيلى إنما ينتج عن الأشكال والألوان والعلاقات فيما بينهما — ولقد رفض فشنر ربط الجمال التشكيلى بأى معنى — ويرى أن هذا المعنى يخص فقط الجمال التعاطفى .

إلا أن هناك من يعارض فشنر فى هذا الرأى ، ويستبعد تماما إمكانية وجود أشكال ليس لها معنى ، إذ أن كل ما يمكن أن يكون فهو تعبير عن شىء ما ، وبالتالى يحمل معنى وينقله إلى الإنسان .

ولما كان الإحساس والحكم الجمالى كامن فى ذوبان الأنا أو الذات الداخلية مع الأشياء التى ندركها بالمشاهدة ، فإن قيام واقتصار الجمال على تكامل الشكل فقط — بفترض حذف العامل الإنسانى أثناء عملية الحكم الجمالى — هو غير ممكن ، ومن ثم يتضح أن الشكل والإحساس ليس الا اصطلاحين متبادلى الإرتباط ، فلا يوجد شكل دون انطباع محسوس ولا يحدث انطباع محسوس دون شكل يسببه .

بناء عليه ، فاذا أمكننا القول بأن هذين المفهومين لجمال فى العمارة التعاطفى والتشكيلى قد مزجا بين طبيعتهما ، الا أنه مازال هناك فارق نلمسه فى درجة وعمق كل منهما ، بمعنى أن فن العمارة التشكيلى أو القائم على دراسة الشكل والذى يعنى ويهتم بصحة العلاقات والتوافقات بين العناصر ، فهو وان كان يرضى العين ويريحها ، الا أنه مازال سطحى لا يصل تأثيره بعمق إلى الأنا أو الذات الداخلية ، بخلاف فن العمارة المرتبط بالأحاسيس فهو يؤثر فينا ويترك إنطباعه على نفوسنا قويا عميقا . مثال ذلك الفرق بين احساسنا تجاه شكل مستطيل ،

النسبة بين ضلعيه كنسبة القطـــع الذهبى مثلا ، وكان ذو لون محبب للنفس، وبين إحساسنا تجاه شكل مأذنة مسجد ،من حيث هى عمل فنى ، حيث أن إعجابنا بالمستطيل الأول هو لمعنى الإتزان وسهولة القراءة والملائمة مع طبيعة الإبصار ، وخصوصاً فى وضعه الأفقى (١). أما إحساسنا بشكل المأذنة فهو أعمق من ذلك ، حيث يبث تعاطفنا مع خطوطها وإنسياباتها العديد من معانى التحرر ، والسمو ،والإندفاع ، كما قد يتدخل عامل توارد الأفكار فيحشد فى نفوسنا العديد من الذكريات ، وهذا — بلا شك — أبلغ وأعمق من تـــأثير المستطيل فى الحالة الأولى .

— هذا ، كما أن هناك فرق آخر نشير إليه ، هو أنه اذا كان فن العمارة التشكيلى يصبو دائماً الى تحقيق الجمال ليكتسب عن طريقة اعجاب المشاهد، فليس له من سبيل آخر غير ذلك ، بعكس فن العمارة التعاطفى والذى يقوم على التفاعل مع أحاسيس المشاهـد فله أن يستحوذ على مشاعره سواء رمز وعبر عن جمال أو بؤس ، حزن أو سعادة . . . الخ .

ومن هذا وجدنا أن تقسيم جمال فن العمارة الى : تعاطفى وتشكيلى، هو تقسيم من حيث عمق احساس المشاهد بكل منها . فالجمال التشكيلى يحـــوذ الاعجاب ،أما الجمال التعاطفى فهو ما يهز الوجدان . هذا ، وبصفة عامة ، فإنه لا استغناء عن أحدهما فى العمل الفنى المعمارى

و ذا تناولنا بعد ذلك دراسة ارتباط جمال فن العمارة التشكيلى بتوارد الأفكار ، فإن كل من كنت kant ، وشيلر Schiller . وهربارت

---

(١) من أسباب تميز نسبة القطع الذهبى بالاستحسان فى وضعها الأفقى ، هو مطابقتها النسبة بين قطرى بيضاوى قاعدة مخروط الرؤية عند الانسان .

Herbart وتسمرمان Zimmerman وهم مجموعة العلماء الأساسيين لعلم الجمال التشكيلي، قد رأوا ضرورة حذف عامل توارد الأفكار عند الحكم على جمال شكل ما ، لأن هذا العامل ليس له أى إيجاب فى الحكم الجمالى الذى يجب أن يكون بناء على الشكل فقط . ويضيف البعض بأنه ليس من المستطاع إنكار وجود الاحساس الجمالى المرتبط بتوارد الأفكار ، ولكن وحتى تكون الظاهرة الجمالية نقية خالصة ، يجب إفتراض أن المشاهد يجهل كلية وظيفة ونوعية المبنى ، هل هو كاتدرائية يقوم فيها العباد للصلاة أو هو مقبرة ، أم أنه محل عام وذلك حتى لا يتاثر إلا بالعمل نفسه ، بمعنى أن المبنى المعمارى يجب أن يخاطبنا بلغة مباشرة وخارج عن التحضيرات النفسية لتوارد الأفكار — وبالتالى يقتصر الاهتمام على اللون والشكل ، والنسب ، والاضاءة . . . الخ وهى مجموعة التوافقات التى يحرص عليها العمل أساسا ، على أن تكون خاليه من كل تعبير أو معنى .

هذا ، ومن الواضح صعوبة قبول هذا الرأى وهذا الافتراض ، لأن تلك الخطوط والأشكال والنسب والألوان والاضاءة هى وسائل التعبير حتى المستطيل البسيط ، فهو إن كان قائماً أو نائماً أو مائلا ، فإنه يعبر عن ثلاث حالات مختلفة لنفوسنا — كما وإن سطحاً أحمر هو تعبير عن بهجة أو دماء أو ثورة . أما سطحاً أسود فهو تعبير عن حزن أو موت . . ومن هنا فان هذه العناصر تعنى شيئاً ما تعيه الذات بفضل التعاطف الوجدانى أو الرمزى وذكرياتنا السابقة عنها .

ولذلك فمن المفارقات المتوقعة من وجهة نظر جمال فن العمارة التشكيلى هو أن يحدث بالنسبة لفرد ما أن يحكم على عمل فنى بالتوافق التشكيلى ، حيث روعيت فيه جميع الاشتراطات التناسبية والاضاءة ... الخ ، ولكنه

وتبعاً لتوارد الأفكار فان هذا العمل الفنى يبدو غير جميل فى نظر هذا الفرد، لأن اللون المستخدم مثلا رغم أنه متوافق فى مجموعه، إلا أنه يرتبط فى ذاكرة هذا الفرد بذكرى مؤلمة. ومن هنا فإنه لا يستطيع أن يشعر بالجمال إزاء هذا الشكل.

وأن النتيجة التى لنا أن نكررها هى انه لايوجد شكل دون معنى يحس به ولا توجد معانى وأحاسيس دون شكل يحملها ويعبر عنها .