

الاحكام الجمالية في هندسة العمارة والتصميم الحضري

المهندس سعد خضير محمود

المستخلص

تعد فلسفة الفن ومنها فلسفة الجمال المستمدة منها، القاعدة الفكرية والمعرفية للأحكام الجمالية، يشترك معها فن العمارة والتصميم الحضري كفن لصناعة المكان، وعليه فان المرئيات الاساسية لمشكلة البحث تكمن في وجود تباين لآليات قياس الاحكام الجمالية للنتائج المعمارية والتصاميم الحضرية، نتيجة تداخلها مع الاحكام ذات الصلة بالتوجهات الفلسفية للفن. ونتيجة لذلك برزت مشكلة البحث في " ان تعدد التوجهات الجمالية الفلسفية ذات الصلة بفلسفة الفن والعمارة أسهم في عدم وضوح الاحكام الجمالية في هندسة العمارة والتصميم الحضري مما جعلها تتأرجح بين مفهومي الجمال الحر والجمال المقيد الذي طرحه "كانت". وتتخلص فرضية البحث في " وضوح المعايير والقواعد يسهم في بلورة الاحكام الجمالية للتصميم الحضري وترصين النتائج الحضرية".

يهدف البحث الى تحقيق عدة اهداف منها: التمييز بين مفهومي الجمال الحر والجمال المقيد في الاحكام الجمالية، والتوصل الى تحديد مجال تطبيق المفهومين في الاحكام الجمالية، كما يهدف الى ايجاد احكام جمالية مشتركة لقياس المفهومين وسد الفجوة المعرفية في الاحكام الجمالية في العمارة والتصميم الحضري.

توصل البحث الى وجود معايير واليات قياس الاحكام الجمالية للفنون تختلف عن تلك المتعلقة بهندسة العمارة كونها تخضع لمعايير الهندسة والفنون وبذلك فهو يجمع بين الجمال الحر والجمال المقيد هذا من جهة ومن جهة اخرى فان الاحكام الجمالية المتعلقة بالتصميم الحضري تختلف كونه جمال مقيد وله قواعد واحكام خاصة لا يمكن الاقلاط منها.

المقدمة

ان اختلاف الاحكام الجمالية على النتائج المعمارية ومنها التصاميم الحضرية، و تداخلها مع الاحكام الجمالية ذات الصلة بالفنون، احدث تباينا في اليات القياس أو المعايير وجعلها تتأرجح بين الفن كفن محض وبين فن العمارة الذي يجمع بين العلم والفن (الهندسة والفن) من جهة والاحكام الجمالية المتعلقة بالتصميم الحضري بالمقيد بمبادئ واحكام خاصة من جهة اخرى. واذا كان التصميم المعماري فن صناعة المبنى فان التصميم الحضري هو فن صناعة الاماكن للناس، فما هي مستويات علاقة كل منهما بالفن وما هي الاحكام الجمالية للفن والعمارة والتصميم الحضري؟

تناول البحث هذه الاشكالية لأهميتها ولسد الفجوة المعرفية القائمة في الاحكام الجمالية على التصاميم المعمارية والحضرية . وفي ضوء ذلك، لا بد من تحديد المجال او الحقل الذي يعمل فيه المصمم الذي يمكنه من استيعاب المحددات او القيود المفروضة عليه وفي ذات الوقت تكون له القدرة على التمييز بين الاحكام الجمالية الحرة والمقيدة عند الشروع في مهمته التصميمية، وعلى وفق ذلك، تم تصنيف البيئات الحضرية كمجال لعمل المصمم الحضري الى خمسة اصناف حسب تتابعها الزمني كساحة عمل ممكنة هي: البيئة التاريخية والتقليدية والانطقة المحيطة بها، البيئة المعاصرة، البيئة المشتركة بين البيئتين التاريخية والتقليدية.

ان هذه القيود اصبحت مرجعا للتذوق و للأحكام الجمالية او التفضيل الجمالي، فهي تقاس من خلال مدى اقترابها وابتعادها من تلك القيود اولا وعلى مدى قدرتها على تحقيق الانفعال والرضا من قبل المتلقي ثانيا، وعلى مدى تلبيةها للحاجات السيكولوجية و الوظيفية والاجتماعية التي تواكب متطلبات العصر ثالثا.

يتكون الإطار النظري من ثلاثة محاور يتناول المحور الاول استخلاص مفهوم فلسفة الجمال عبر استعراض اهم التوجهات الفلسفية ذات الصلة بمفهوم علم الجمال، والمحور الثاني، يتناول سيكولوجية ادراك فن العمارة والتصميم الحضري، اما المحور الثالث فيتناول الاحكام الجمالية ومنها مفهومي الجمال المقيد والجمال الحر والمجالات التطبيقية لهما واستخلاص اهم المفردات التي تشكل قاعدة لتلك الاحكام.

١ . مفهوم علم الجمال

ان علم الجمال، علم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي احكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة، وهو علم قاعدي او معياري كالمناطق والاخلاق، فكما ان المنطق يحدد القوانين التي يعرف بها الصحيح من الفاسد، كذلك علم الجمال فهو يحدد القوانين التي بها يتميز الجميل من القبيح. (صليبي، ص ٤٠٩، ١٩٨٢) وان لفظة الاستيتيقا (علم الجمال - Aesthetics) معناها نظرية الادراك الحسي، أو التأثرية؛ وهو علم ادراك القيم، ومعنى القيمة وشروطها هي الامور التي يجب دراستها اولاً، وهو العلم الذي موضوعه هو الحكم التقديري المتعلق بين الجميل و القبيح (سانتيانا، ص ٤٢-٣، ٢٠١١) كما تشير لفظ جمالية Esthetique، ابتداء من النصف الثاني للقرن الثامن عشر، الى اللفظ الالاماني Aesthetica، الذي بات مع الفيلسوف الالاماني "بومغارتن" (١٧١٤-١٧٦٢م) لفظاً اصطلاحياً، يهدف الى تأسيس سبيل دراسي جديد، فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل، و من الفن، موضوعاً له، و هي نقلة كبيرة في تاريخ الفكر، اذ تبنى ميداناً جديداً كان يختلط و يتداخل، في المعتقدات و الفلسفات السابقة، مع الالهي و الاخلاقي والديني و غيرها. او بات يتحدد مع النقطة الثانية في اهميتها، مع "كانت"، في بناء قواعد لـ "حكم الجميل"، و هو ما توسع في خيارات متعددة بانتت جعل من الجمالية اسماً جامعاً لجماليات مختلفة، منها: الجمالية الفلسفية، الجمالية التكوينية، الجمالية المقارنة (بين الفنون)، الجمالية النفسية وغيرها. (جيمينيز، ص ٤٤٤، ١٩٩١) وان اهم ما قدمه "بومغارتن"، هو تمييزه بين المعرفة العليا والمعرفة الدنيا، فالمعرفة العليا تقدم مفاهيم وتصورات وتنسم بانها عقلية قابلة للقياس ومرتبطة بالحقيقة مثل الهندسة والرياضيات والمنطق. اما المعرفة الدنيا فهي التي لها علاقة بالحس والشعور غير قابل للقياس والبعيد عن المنطق واليقين حيث يمكن اعتبار الجمال ضمن معارف الدنيا. (الغيان، ص ٢٠١٠، ٢٣) وفي عام ١٦٣٠ قال "ديكارت" ((لايدالاجميلولاالبيجعلمأكثرمن موقفنا في الحكم على الشيء المتكلم عنه))، ويوافق "سبينوزا" على ذلك فيقول ((الجمال ليس صفة في الشيء المدروس بقدر ما هو الأثر الذي ينشأ في الإنسان نفسه الذي يدرس ذلك الشيء)). (أغروس، روبرت م؛ ستانيسيو، جورج ن، ص ٤٣، ١٩٨٩) وبذلك مفهوم الاحكام لدى "ديكارت" و كفيات لدى "سبينوزا" و "هيوم" اي هنالك كفيات موجودة في الشيء تحدث اثرًا لدى الانسان المتلقي وبالتالي اصبحت هنالك علاقة بين الكفيات الموجودة في الشكل المدرك وبين الانسان المدرك.... وهذه الكفيات اشار اليها " هيوم" في التذوق الفني.

وبعد ذلك بقرنين من الزمان أبان "داروين" عن موقف النظر القديمة من الجمال فكتب يقول ((منالجلي أنا لإحساس بالجمال يتوقع لبطبيعة العقل بصر فالنظر عنا يصف حقيقة في الشيء محل الاعجاب)). (مصدر سابق، ص ١٩٨٩، ٤٣)

٢ . سيكولوجية ادراك فن العمارة:

إن كلمة « إدراك » تعنيا المعرفة أو الوعي. وبهذا المعنى أي نشاط ينطوي على معرفة أو إدراك هو من أنشطة العقل المدرك، فالمسألة كلها تبدأ بالإدراك الحسي، والحواس الخارجية هي الأساس أو للكلام لعرف الإنسانية ومصدرها، مندونا المعلومات آتية من هذا الحواس لا يكون لها ذاكرة أي شيء نتذكره، ولا للخيا أي شيء عيتصوره، ولا للعقل أي شيء عيفهمه. والخيا الملكة حسية داخلية أخر ينسطيعوا سببها أن تتصور لا الأشياء المدركة بالحواس الخارجية الخمس حسب بلا الأشياء التيلا

تدركها هذه الحواس، فالخيا بخلاف الذاكرة، يستخدم المعلومات الواردة من الحواس الخارجية الخمس بحرية وبطريقة إبداعية. (مصدر سابق، ص

٣٠، ١٩٨٩) وأشار "ريد" بان للفن وظيفة بايولوجية وسوسولوجية مهمة في حياة الانسان.(ريد،ص٢٨، ١٩٨٣) ثم طرح خمسة مراحل سيكولوجية للعملية الخلاقة في الفنون البصرية التي تتماثل مع مراحل الفنون الأخرى:

١. المزاج العاطفي.... الاستعداد او الوعي.
٢. البحث عن الرمز... او الفكرة المعبرة.
٣. التحليل العقلي للرمز...الفكرة.
٤. اسلوب تمثيل الرمز.
٥. العملية التقنية.(مصدر سابق،ص٢٦)

أشار "بل كلايف" الى ان السمة المميزة للعمل الفني هي قدرته على اثارة انفعال استيطقي(جمالي)، ومن المحتمل ان يكون التعبير عن انفعال هو ما يمنح العمل تلك القدرة.(بل كلايف، ص ١٠٢، ٢٠١٣)ويبدو ان الفنان يخلق تصميمًا جيدًا عندما يتسنى له، بعد ان يستحوذ عليه تصور انفعالي حقيقي، ان يقبض على هذا التصور ويترجمه.....ويتحلى كل تصميم جيد بضرورة مطلقة، تتبع من حقيقة ان طبيعة كل شكل وعلاقته بجميع الاشكال الأخرى هي امر تحدده حاجة الفنان الى التعبير بدقة عما احسه..... كما ان التصميم الرديئ يفترق الى الترابط، والتصميم الجيد يتحلى به.....وعندما يوصف تصميمًا ما بالجودة فذلك يعني انه يثير انفعالا استيطقيا، وان التصميم الرديئ هو كومة من خطوط واللوان قد تكون مرضية اذا اخذت على حده، ولكنها لا تحرك مشاعرنا بوصفها كلا.(مصدر سابق، ص ٢٤٢-٢٤١)؛ وأشار ايضا الى ان التصميم هو تنظيم الاشكال: والرسم هو صوغ الاشكال ذاتها....عندما اقول ان الرسم رديئ فانه اعني انني لم اهتز لحدود الاشكال التي تكون العمل الفني. (مصدر سابق، ص ٢٤٣) ويشير "برنارد" الى الاغراض النفعية للعمارة بقوله ((ان فن العمارة عبارة عن انشاءات صنعها الانسان من مواد صلبة رنبت لتشغل مكانا معينًا للأغراض النفعية وصممت بأسلوب فني جميل والقصد منها هو وجود منشآت ملائمة متينة تتفق مع الاحساس الفني. وفي هذه الحالة يدخل عنصر الراحة والشعور بالقوة الى جانب العناصر الأخرى)).(مايرز، ص ٨٤، ١٩٥٢) ثم اشار الى الفرق بين العمارة وباقي الفنون وبين ذلك بقوله ((قد تستطيع تقدير صورة بمجرد الوقوف امامها او تقدير قطعة من النحت بمشاهدتها من جهات عديدة بالمشي حولها. اما في العمارة فلا بد رؤيتها من الداخل لنشعر بروعة البناء، فبالمرور داخل المبنى نجد انها تعطينا الاحساس بالحركة والشعور بما يشغله البناء من الفراغ والتي لا يمكن مقارنتها بالفنون الأخرى. وقد تمنحنا العمارة روح العظمة بشموخ الفراغ الذي تشغله، او الاحساس بالتوازن والقوة)).(نفس المصدر، ص٨٤) ثم يشير الى ان العمارة من الناحية الاجتماعية، اما ان تكون نفعية واما اقل استغلالا. ومن الناحية الجمالية اما ان تكون ذات اهمية واما ليست لها اهمية قط.(نفس المصدر، ص٨٥) وحاولت سيكوفيزيقية" فخرن " أن ((تحدد الجمال على اساس الخصائص الشكلية فقط، او حاولت فهم الفن من خلال دراسة الاستجابة الانفعالية فقط....كما اشار "كوفكا" الى افكار مهمة في الادراك الفني مثل: الكشئالت الجيد، والتوازن والكلية والدافعية والاهتمامات، والصراعات والتوترات وغيرها ... ويظهر الكشئالت الجيد، عندما يتم التوصل الى تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشئ معين-في الفن او خارجه- بحيث يدرك على انه يتسم بخصائص الكلية والوضوح والتماسك والتحديد والدقة والاستقرار والبساطة والمعنى)).(عبد الحميد، ص١٦٢-١٦٤، ٢٠٠١) وتحدد الجمالية عند " باشلار" من خلال معطيات لعبة الخيال وفي قدرة هذه الالية الانسانية على النفاذ الى عمق الاشياء وخلق صيغ جديدة تحدد صورة أخرى للكون.(بو خليط، ص ٢٠١٣، ٣٥) ويتمثل دور الخيال حسب "باشلار" في تأسيس صور وتشكيل صور تتجاوز الواقع، فهو يبدع الحياة والفكر الجديدين ولهذا يهتم بالشعراء الذين سيوظفون الخيال ويتجاوزون بصوره الواقع.(مصدر سابق، ص ٤٤-٤٥، ٢٠١٣)

وعن دور الخيال يشير "الصراف" الى انه ((ليس المقصود بالخيال، ذلك الوهم الخادع، بل الخيال قوة مدركة لخفايا الحياة، وله القابلية التوليد والتجريد والملاحظة والجمع والالغاء والحلم، فالخيال كما يقول "فرانز كافكا" ((تكثيف للواقع وتحويله الى خلاصة مركزه)). والخيال ((هو القدرة على خلق صور تتعدى الواقع وتتغنى به كما يرى الفيلسوف "باشلار"، لان الواقع يشيخ، بينما الخيال لا يهرم)). (الصراف، ص ٢٨٦، ١٩٧٤) فالخيال هو ((المجال الطبيعي للخلق الفني، حيث تتجلى به حرية الابداع، وفي اجوائه يتم التحرر من الكبت والخوف والقلق والاحراج. فهو تعبير عن موقف روحي، يعمل على تفكيك الصور العقلية واعادة خلقها في صور ابداعية جديدة بعيدا عن قيود الواقع)). (نفس المصدر، ص ٢٨٧) واننا بترك الروح طليقة كما يرى "فرويد"، ((نطلع على عالم من المرئيات المدهشة، وهو مزيج من الذكريات المكبوتة والرغبات اللاواعية)). اما الاحلام ((فهي تتابع لصور واقعية متمازجة، وحشد من الانعكاسات المتعددة)). (نفس المصدر، ص ٢٨٨) ومن جهة اخرى يشير علماء النفس المعاصرين الى دور الالهام في كونه عملية عقلية كأى عملية عقلية اخرى يقوم بها دماغ الانسان، تحدث بعد تهيئة واعداد للفكرة... ثم احتضان و اختمار لها... فتتظم متغيرات تلك الفكرة في اطار واضح، وادراك للعلاقات القائمة بينها و القواعد التي تحكمها و توحدتها في سياق جديد... ولان هذا العمل لا بد ان يكتمل في لحظة زمنية، فقد اطلق على هذه اللحظة... لحظة التجلي... التتوير... الاشراق، او لحظة الالهام (صالح، ص ١٩٨٨). كما نجد مع " نيتشه" (١٨٤٤-١٩٠٠م) حضورا مكثفا لمفهوم " الوهم" بالمعنى الجمالي، وانه يرى بان الوهم هو الذي يفتح ضمنه الافق الرحب للحياة حيث تكون كل الاشياء ممكنة سيكون العالم بفضل الوهم فضاء رحبا تمارس فيه كل طقوس الجمالية.... الوهم كقوة حيوية وكنشاط تبذع داخله امكانات جديدة للحياة. (الزعيبي، ص ٤٥، ٢٠٠٩)

ان عبارة "وهم" التي تتحدد كنبذ للإحساس و للفكر اللذان كثيرا ما يندعان بظواهر الاشياء، يبدو انها تجد معناها انطلاقا من ثلاثة علاقات متميزة اي في علاقتها بالخطأ و الحكم و الهوس.

١. في علاقتها بالخطأ، بينما يظهر الخطأ كإخلال بنظام الحق و يمكن تصحيحه بنجاعة منهج معين كما يشهد على ذلك فلاسفة القرن السابع عشر، فان الوهم لا يمكن القضاء عليه لما تقتضيه طبيعته نفسها. ان الوهم هو بكل دقة ما يقاوم كل تكذيب حسي او عقلي.

٢. في علاقتها بالحكم المسبق: بينما يشغل الحكم المسبق كشيء ما قبلي او اي متصور مسبقا تلقته الذات العارفة بصورة خارجية و لكن من حق هذه الذات ان تتخلى عنه فان الوهم يتموضع في مكانه بشكل مباشر و غير محدود انها تعطى كشيء لا يمكن للذات ان تهرب منه بمجرد النقد.

٣. في علاقتها بالهوس: بينما يمكن تعريف الهوس كإحساس غير مستقر من قبل موضوع واقعي، و/ او كادراك حسي دون موضوع، فان الوهم لا يختزل في تشبيح خالص، لكنه يحيل دوما بالعكس الى سند موضوعي. (نيتشه، ص ٢٧، ٢٠٠٩) ومن وظائف "الوهم عند" ابن سينا (٣٧٠-٤٢٨هـ) انه مصدر جميع الاحكام والاعتقادات التي لا يجزم العقل بصحتها. (نصر، ص ٧٤، ١٩٩٧)

٣. الاحكام الجمالية لفن العمارة:

يتدرج الجمال في الفكر الجمالي عند افلاطون (٤٢٧-٣٤٨ ق.م. على مراحل ثلاثة:

الجمال الشكلي ، اي جمال الاشكال(الجمال الحسي).

الجمال الاخلاقي والعقلي اي جمال الافكار وهو(جمال المعرفة).

الجمال المطلق اي الجمال الابدي(الجمال المثالي).

فأفكار "فلاطون" ومن قبله سقراط هي امتداد للتيار العقلاني المثالي لـ "فيثاغورس"، تقوم على مثاليته في تمييزه بين عالمين، عالم الكون والفساد(عالم الاجزاء والاعراض والنقص) وعالم المثل (فهو حقيقة). (عبد، ص ٥٣، ١٩٩٩)

يؤكد "كانت" بقوة على استقلالية المدار الجمالي، وعلى الذاتية غير القابلة لاختصار شعور الذوق فهو يرى بان الجميل موصول بالأخلاق، غير انه ليس سوى الرمز: ومن الواضح ايضا ان ملفوظ حكم يشترط امكان التحاق الجميع به، الا انه من الواضح ايضا ان الحكم الجمالي، وهو ما يميز الذات عن غيرها، متحرر من اي غاية ذاتية وموضوعية. (جيمينيز، ص ١٦٧، ١٩٩١) وهنالك ثلاثة مقترحات امام انهيار المعايير الجمالية:

- اما ترميم المعايير القديمة، فانها تثير مشاكل غير قابلة للحل في اختيار نمطنا المعايير والعصر (العريق، الكلاسيكي، الرومنسي، ام الحديث) فالقواعد والتوافقات الجمالية تعبر عن حساسية مجتمعية ملحظة بعينها: هي ليست كيانا مجردة، لكن جرحها على هوانا في التاريخ.
- او احلال التمتع الجمالي المباشر والتلقائي محل الحكم والتقويم اللازمين، يقوم هذا الحل على جعل المتعة والتمتع الجماليين معايير لنوعية او نجاح عمل ما.
- او البحث عن معايير جديدة، الحل فيتجه صوب تعريف المعايير الجمالية الخاصة بالأعمال المعاصرة. (مصدر سابق، ص ٤٢٩-٤٣٠)

ان الفن لدى "كروتشه" حدس محض أو تعبير محض، ليس حدسا عقليا كما زعم " شيلنغ"، ولا هو حدس منطقي كما يرى " هيغل"، ولا هو حكم كما يذهب الى ذلك التفكير التاريخي. انه حدس مجرد انطلاقا من المفهوم ومن الحكم، انه صورة المعرفة في فجرها، انه هذه الصورة الاولى التي لا نستطيع بدونها ان نفهم الصورة التالية المعقدة.. (كروتشه، ص ١٤٦، ٢٠٠٩)

يرى "كروتشه" ان لنشاط الفكر صورتين: المعرفة والارادة، او العلم والعمل، وللمعرفة صورتان معرفة حدسية، ومعرفة مفهومية، اما المعرفة الحدسية فهي ادراك للصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن؛ واما المعرفة المفهومية فهي ادراك للعلاقات الكلية، وها هو المنطق. ولنشاط العمل كذلك صورتان نشاط اقتصادي ونشاط اخلاقي.

تهدف المعرفة الى تحقيق غايات فردية، والعمل يهدف الى تحقيق غايات كلية. وهكذا يتألف من العلم والعمل بصورتيهما مفهومات اربعة تستنفذ الحقيقة: الجمال والحق والمنفعة والخير. فهذه هي الحقيقة بكاملها، وهي هي الفكر. ويطلق "كروتشه" على هذه الجوانب الاربعة من الحقيقة او من الفكر اسم اللحظات الاربعة. وليست هذه اللحظات منفصلة بعضها عن بعض. بل ان كل لحظة منها تمثل الحقيقة العيانية كاملة.

ففي اللحظة الاولى تتمثل الحقيقة بكاملها جمالا، وفي اللحظة الثانية تتمثل الحقيقة كلها حقا، وفي اللحظة الثالثة تتمثل الحقيقة كلها منفعة، وفي اللحظة الرابعة تتمثل الحقيقة كلها خيرا. (مصدر سابق، ص ١٢)

ويعد النشاط الفني هو اول خطوات نشاط الفكر. او هو الصورة الفجرية لنشاط الفكر. وهو حدس خالص، والحدس هو الادراك المباشر لحقيقة فردية جزئية، هو الادراك الخالي من اي عنصر منطقي، وهو من شان المخيلة. في حين ان الادراك المنطقي من شان الذهن الذي يدرك مفهومات كلية. فالمعرفة اما حدسية واما منطقية، اما بالمخيلة واما بالذهن، اما لما هو فردي واما لما هو كلي، اما خالقة لصورة، واما مكونة لمفهوم. والمعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية، وهي سابقة على المعرفة المنطقية،

فتقوم هذه عليها ولكنها هي لا تقوم على غيرها، لانها فجر كل معرفة. وكل حدس محض، اي كل معرفة فنية' فهي غائية، بمعنى انها تعبر عن حالة خاصة بالذات.

ان الفن هو التعبير عن الشعور، او هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة، اي بين الحدس والتعبير. ولذلك لا يمكن ان تصنف الفنون والانواع الادبية تصنيفا نهائيا، لان الحدوس فردية وجديدة ابدأ، ولا نهاية لعددها. فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفي داخل الفن الواحد. و لا قيمة كذلك لتلك القوانين التي يضعها النقاد المتمذهبون (التجريبيون، والنفعيون، والعقليون، والصناعيون، والاجتماعيون، والنفسيون، والحقوقيون، والاخلاقيون، بوجه خاص) فيعلقون قيم الاثر الفني على التزامه لقواعد، او احداثه للذة، او توليده لحقيقة، وما الى ذلك، بحيث لا يعدون الاثر الفني الذي يخرج على الاخلاق، مثلا، اثرا جميلا بل قبيحا.(مصدر سابق،ص١٣)

وميز "كانت" بين المتعة الجمالية والمتعة العقلية وربط الاولى بالجمال الحر اما الثانية فربطها بالجمال التابع. و اشار وجود نوعان من الجمال. جمال حر او جمال تابع، النوع الاول لا يفترض اي مفهوم لما يجب ان يكون عليه الشئ؛ و الثاني يفترض مثل هذا المفهوم و كمال الشئ وفقا له.

و الجمال الذي من النوع الاول يسمى جمالا(قائما بذاته) لهذا الشئ او ذاك؛ و الجمال الاخر، من حيث انه يتوقف على مفهوم (جمال مشروط) ينسب الى اشياء تدرج تحت مفهوم هدف معين.(كانت،ص١٣٤،٢٠٠٥)

و في الحكم على الجمال الحر (اي وفق الشكل فقط) يكون حكم الذوق حكما محضا، فلا يفترض مفهوم غاية ما، تخدمها كثرة عناصر الشئ المعطى، و الذي يجب من هنا ان يكون متمثلا فيه. اذ بهذا سوف تحد حرية المخيلة فقط، التي تتلهى بتأمل الشكل. (مصدر سابق،ص١٣٤) و اشار " كنت" الى المعيار التجريبي، الذي يعتمد على مبدا كامن في الاعماق ومشارك بين جميع الناس لإجماعهم في الحكم على الاشكال التي بها تعطى لهم الاشياء، وهذه الاشياء تتعلق بالرضا وعدم الرضا كون تلك الاشياء متمثلة.(مصدر سابق، ص١٣٧)، ان الافكار تتشا حسب" اسبينوزا"(١٦٣٢-١٦٧٧م) من :

اولا : من الاشياء المستقلة التي تتمثل في العقل بصورة مشتتة، و مرتبكة و بدون نظام من خلال الاحاسيس. و يسمى هذه المدركات باسم المعرفة عن طريق الافتراضات المجردة للتجربة او (الرأي).

ثانيا: من الرموز، مثلا من حقيقة اننا حين نقرأ او نسمع كلمات معينة فننتذكر اشياء و نكون افكار معينة تتعلق بها، تكون مشابهة لتلك التي من خلالها تصورنا الاشياء. و يسمى هذا النوع من الادراك (الخيال).

ثالثا: من حقيقة اننا نمثل افكار مشتركة لكل الناس، وافكار ملائمة عن خصائص الاشياء. و يسمى هذا النوع من الادراك(التفكير).

وهناك ايضا نوع من المعرفة يسميه (الحدس). ان هذا النوع من المعرفة ينطلق من فكرة صحيحة للماهية المطلقة لصفات معينة من صفات الاله.وهنا نصل الى الفكرة الصحيحة عند " اسبينوزا" تكون صحتها هي معيارها، (فان العقل من حيث كونه يدرك الاشياء بصورة صحيحة، هو جزء من عقل الاله اللامتناهي) ، لذلك يقرر بان افكار العقل الواضحة والمتميزة، هي بالضرورة الحتمية صحيحة كأفكار الاله. (كريم،ص٩٨،٢٠٠٨) وبذلك يشير " اسبينوزا" الى عدم وجود استقلالية للشكل بل ان الاشكال النابعة من المعرفة(الحدس) والخيال(الرموز) والتفكير(افكار مشتركة مع الناس) تكون مقيدة وليست حرة.

اشار " Gelernter " الى وجود خمس نظريات كمصادر يتشكل منها الشكل المعماري:

النظرية الاولى: يتشكل الشكل المعماري من خلال الوظيفة التي يؤدبها المبنى، الفيزيائية والاجتماعية والنفسية والرمزية.(جيليرنتر، ص ٣، ١٩٩٥)

النظرية الثانية: يتشكل الشكل المعماري من خلال الخيال الإبداعي ، ووفقا لهذه النظرية، ان الافكار والاشكال المعمارية تتبع من المصادر او الحدود الداخلية للمصمم. حيث يمتلك المهندس المعماري شعور خاص بالشكل، أو يضع الأفكار القديمة معا بطريقة جديدة وغير مسبوقه. (مصدر سابق، ص ٧)

النظرية الثالثة: يتشكل الشكل المعماري من خلال روح العصر السائد. (مصدر سابق، ص ٨)

النظرية الرابعة: يتشكل الشكل المعماري من خلال الظروف الاجتماعية والاقتصادية السائدة. (مصدر سابق، ص ١١)

النظرية الخامسة: يستمد الشكل المعماري من المبادئ الخالدة. (مصدر سابق، ص ١٤)

اشار " ليثابي" الى وجود اهداف كامنة وراء التكوين الجمالي والانشائي، وهو ما يمكن تسميته بالمبادئ الباطنة للعمارة، ويمكن وراء كل طراز معماري طراز اقدم يحمل بدايات كل تكوين جمالي، حيث يكون النمو البطيء هو اساس كل تغير، باستثناء بعض التحديثات التي قد تعزى لظروف طارئة او فكر ديني تجديدي. (ليثابي، ص ١٣، ٢٠١١) و حدد "ليثابي" ثلاث حقائق عليا كامنة وراء العمارة بإجمالها التي تمنحها الشكل (التكوين) هي:

التشابه في الحاجات والرغبات بين الناس.

المواد المستخدمة في الانشاء.

الطراز. (مصدر سابق ص ٤)

ان متطلبات هندسة العمارة واضحة وتفرض حدودا على المصمم ليست مفروضة على الرسام والنحات كونها فن اجتماعي لها ثلاثة متطلبات: بناء يستخدم في الاحتياجات الاجتماعية ومواد وبنيان (هيكل) متين متلائم ثابت، وعمل فني يلعب دوره وهذه المتطلبات اشترطها "فتروفوس" مؤكدا وجوب اشتمال هندسة العمارة على المتانة والملاءمة والاتاقية. وان كل بناء او عمارة نفي بوظائفها على الوجه الحسن وذات بنيان متين وينقصها الفن الهندسي ليست على الاطلاق ذات فن عمارة. (بورشارد & براون، ص ٧، ١٩٦١) كما يقدم فن العمارة للمجتمع رموزا لا يخترعها، لان الرموز مبعثها الجذور والاتربة وليس العقل. فهي لا تظهر كاملة بصورة مفاجئة بل تنمو نموا. والمهندسون لا يرسمون مخططا خياليا ثم يبحثون عن المساحات والمواد لتطبيقه. وقد تصبح بعض الابنية يوما ما شعارات بعد بنائها هذه ورموزا في الازمنة الاتية. (مصدر سابق، ص ١٤-١٦)

يرى "سانتيانا" ان الحكم العقلي الذي نبنيه على الواقع ذاته لا يكون حكما جماليا بحال من الاحوال؛ فاذا انت-مثلا- تناولت اثرا فنيا واخذت تحلله الى عناصره وتحدد تاريخ حدوثه واهم خصائصه المميزة وهكذا، كان عمك هذا ادراكا (لحقيقة) الشيء قائما على (العقل)، لكنه ليس من الحكم (الجمالي) في شيء، لان الاخير لا يكون الا بتذوقك تذوقا مباشرا للاثر المائل امامك، بحيث تحس له في نفسك لذة ونشوة، وانت اذ تتذوقه على هذا النحو، فانما تتذوق (قيمة) اضعفتها اليه من عندك، ولم تقف عند حدود عناصره الواقعية كما هي قائمة. (سانتيانا، ص ١٨-١٩ ، ٢٠١١)

اذن ان احكام العقل تختلف عن الاحكام الخلقية والجمالية معا؛ فالاولى مدارها (الوقائع)، والثانية مدارها (القيم) التي يضيفها الانسان الى تلك الوقائع، لكن الاحكام الخلقية تعود فتختلف عن الاحكام الجمالية، وموضع الاختلاف بينهما هي ان الحكم الخلقى لا يد فيه من ادراك للجانب السلبي الناقص، على حين ان الحكم الجمالي قائم على خبرة مباشرة بالحسن، ولا يتحتم فيه ان ندرك ما هو قبيح لنتجنبه، وكذلك مدار الحكم الخلقى في معظم الاحيان هو ما ينجم عن الفضيلة من نتائج مستحبة، واذن فهو شيء غير مقصود لذاته، بل يراد به غاية اخرى ورائه، على حين ان الحكم الجمالي لا يستهدف غاية سوى المتعة المباشرة التي تنتشي بها نفس المشاهد. (سانتيانا، ص ٢٠-١٩ ، ٢٠١١)

ولكن من اين للانسان تلك الصورة العقلية المثلى التي يقيس بها اثار الفن والطبيعة ليحكم على هذه بالجمال او بالقبح وفقا لمدى التشابه بين النموذج العقلي من ناحية والواقع الفعلي من ناحية اخرى؟
يقر "سانتيانا" بوجود مثال عقلي للشئ، اذ لولاه لما استطاع انسان ان يحكم على شئ بالجمال، ولكنه يجعل ذلك المثال العقلي وليد التجربة الدنيوية الطبيعية التي يعيشها الانسان. (مصدر سابق ص ٢٢-٢٣)

ومن هنا تأتي النظرة الذاتية النسبية في تقدير الجمال، فالوجه الانساني الجميل هو المتوسط المعدل المستخلص من عدة وجوه التي تصادفنا في حياتنا الفعلية، وليس هنالك ضرورة عقلية منطقية تحتم ان تكون الصورة المكونة من متوسط التجربة هي المثل الاعلى الوحيد الذي يستحيل على غيره ان ينافسه... و إدراكنا لجمال الفن هو ادراك (للقيمة) التي اضفناها الى الاشياء من نماذجنا الروحية المثلى. (مصدر سابق، ص ٢٥) كما بين سانتيانا الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية. ويقول ((ان العلاقة وثيقة بين الاحكام الجمالية والاحكام الخلقية، بين ميداني الجمال والخير غير ان التمييز بينهما هام. وأحد عناصر هذا التمييز هو ان الاحكام الجمالية ايجابية اساسا، بمعنى انها تنطوي على ادراك لما هو خير، في حين أن الاحكام الخلقية في اساسها سلبية، أي انها ادراك للشر)). (مصدر سابق، ص ٤٩) وميز "كانت" (١٧٢٤-١٨٠٤) م ، بين نوعين من الجمال هما:

١- الجمال المقيد: يفترض ما ينبغي أن يكون عليه جمال الجسد أو جمال المبني.

٢- الجمال الحر: لا يفترض مسبقا ما ينبغي أن يكون عليه الجميل كالزخارف والموسيقى. (عبد، ص ٦٤-٦٥، ١٩٩٩)

واشار "بشير زهدي" في كتابه علم الجمال والنقد الى ان ((هيغل ١٧٧٠-١٧٣١م عد الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة التي هي مضمون الفن، وتتخلص صورة الجمال في تصويرها المحسوس والخيال، ولا بد للمضمون كي يتحول الى موضوع فني من أن يكون لائقا بهذا التحول وان الاشياء تكون اقدر على اعطائنا الشعور العالمي بمثابة الموضوع الواقعي كلما ارتقت في سلم العقل والحياة)). (مصدر سابق، ص ٦٦-٦٧) كما يرى "ارسطو" (٣٨٤-٣٢٢) ق.م ، ان التناسق والانسجام والوضوح من اهم خصائص الجميل. (مصدر سابق، ص ٥٥) ويتدرج الجمال عند "افلاطون" على مراحل ثلاثة:

١- الجمال الشكلي اي جمال الاشكال (الجمال الحسي).

٢- الجمال الاخلاقي والعقلي اي جمال الافكار وهو (جمال المعرفة).

٣- الجمال المطلق اي الجمال الابدي (الجمال المثالي).

فافكار افلاطون ومن قبله سقراط فهي امتداد للتيار العقلاني المثالي لفيثاغورس، تقوم على مثاليته في تمييزه بين عالمين، عالم الكون والفساد وعالم المثل. العالم الاول هو عالم الاجزاء والعراض والنقص، اما عالم المثل فهو حقيقة. (مصدر سابق، ص ٥٣) وبدأت الجمالية بفيثاغورس (٥٧٢-٤٩٧) ق.م بان العدد هو جوهر الاشياء وان معرفة الاعداد في تركيبها تناسقها تقود الى معرفة العالم في ماهيته وقوانينه. ونظرية العدد هذه هي الاساس للعلاقات الجمالية.... فالمعيار الجمال عند "فيثاغورس" هو معيار رياضي بتناسق الاجزاء، وهي جمالية مثالية تقوم على العقل. (مصدر سابق، ص ٥٠)

بحث " كلايفيل" عن المنهج او الاسلوب او الية القياس التي يمكن من خلالها تحديد نوعية او خاصية العمل كي يطلق عليه عملا فنيا. ويرى ان منهج اكتشاف الصفة العامة التي تشترك فيها جميع الاشكال هو اساس الحكم، وهذه الصفة هي " التي تثير الانفعال الجمالي، ويقول انها " الشكل الدال. ويقصد بالشكل الدال " هو نمط، طريقة، اسلوب تنظيم العناصر الحسية " أي

طريقة التشكيل الخاصة بالعمل الفني. والشكل الدال يعني جميع العناصر الحسية التي تدخل في تنظيم الشكل: الألوان و الخطوط وعناصر اللمس والصوت والسمع والحركة ولا يمكن فصل هذه العناصر عن طريقة تشكيلها؛ فالعناصر الحسية جزء من الشكل كشكل. والكيفيات الجمالية الكامنة في العمل الفني كالرقة والاناقة والمأساة والنعومة والجلالة والرعب والهيبة ... الخ توجد في العمل الفني على مستوى الكمون وتنبثق من العلاقات الدينامية التي تكون الشكل الدال اثناء التجربة الجمالية. (بل كلايف، ص ٥٥-٥٧، ٢٠١٣). ان هذا الراي او ما ذهب اليه " كلايف بل"، يذكرنا براي " هيوم" حول وجود كيفيات في العمل الفني تشكل الحس المشترك... يتم طرحها من قبل المصمم في نتاجه.

يظهر المشترك في بادئ الامر للجميع وان نعول فعلا على هذا الانخراط. ان هذا، على حد تشخيص "كانت"، لن يكون سوى "الحس المشترك" نفسه بوصفه يختلف تماما عن العقل السليم الذي يشتغل دوما انطلاقا من مفاهيم. يول الحس المشترك اذا في دائرة الشعور. اما العقل فلن يكون سليما الا متى ساندته المفهوم. لكن هذا الشعور لن يكون شعورا مشتركا الا متى تضمن "قابلية التواصل الكوني". عبر لغة الاستطيقا القابلة لإمكانية اختراع فضاء جمالي عمومي كوني لا حدود له. ولان هذا "المشترك" هو مبدا الكونية وحسها وصوتها معا. (المسكيني، ص ٤٧، ٢٠١١) ويرى "كانت" بان ((فكرة حس مشترك للجميع اي فكرة ملكة حكم تأخذ بحسبانها...تمثل كل الكائنات البشرية الاخرى، من اجل ان يؤيد حكمها العقل البشري برمته)) (مصدر سابق، ص ٤٨)، وبذلك فان الحس المشترك لدى كانت و هيوم، هو الاحساس بالمشترك وهو كوني-انساني... لا يرتبط بالعقل المحض (مستقل-خالص). كونه فن يرتبط بالتفكر و المخيلة فانه يعيد الى الذات الكونية المفكرة. وبالتالي فان الحس المشترك الكوني يؤدي الى احكام جمالية كونية المستوى. فالجمال الحر لدى "كانت" هو الارتقاء بالفن الى الكونية التي ترتكز على " الحس المشترك"... ان الجمال الحر يعني استقلالية الشكل.... ان الفرق بين الفن وفن العمارة والتصميم الحضري، هو ان الفن قد لا يحل مشكلة انسانية قائمة على العكس من فن العمارة والتصميم الحضري اللتان يبحثان عن مشكلة قائمة لهما كون العمارة فن وظيفي اي يجمع ما بين العلم والفن. كما اشار "بورتشارد & براون" الى المقياس الموضوعي لجودة التصميم، وهي المقاييس الاساسية (الوحدة والتوازن والايقاع والقياس) وهي ضرورية في كل الحقب لفن العمارة. فهي مركبات رئيسية للجودة وتعريف بالتصميم وليس بالاسلوب؛ لان الاسلوب وليد الزمن والتعبير عما يختاره شعب من الشعوب؛ والتصميم وليد تنظيم العناصر الهندسية التي هي الكتلة والحيز والسطح بصرف النظر عن الاسلوب. (بورتشارد & براون، ص ٤٥، ١٩٦١) حيث ان الوحدة تصر على ان يكون الاثر الفني متحدا متماسكا مع نفسه، لأنه يجب الا يلاحظ فيه ظهور اي شئ غريب او دخيل. واذ كان الهدف ابداع شئ جميل ذي طابع نقي ملذ، فعلينا ان نتجنب كل ما يفسد الوحدة المتوازنة التي يسيطر عليها شكل واحد. ولهذا وجب ان يكون البناء وحدة لا تتجزأ فتدرك لأول وهلة. (مصدر سابق، ص ٤٧)

قدمت فلسفة "جورجياس" في القرن الخامس ق. م، نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند الى الوهم. حيث خرج بالنظرية الشائعة عند اليونان عن الاطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة. (مطر، ص ١٩، ١٩٩٨) وهي تمثل بدايات الانتقال (التحول) من الجمال المقيد الى الجمال الحر غير المقيد. ويرى "فيتاغورس" الذي عاش في القرن السادس ق. م، ان النظر العقلي والمران بالعلم الرياضي أسمى طرق تطهير النفس... استطاعت هذه النظرية ان تصوغ الافكار الفلسفية في صيغة رياضية فقدمت لأول مرة معيارا للجمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالي الكثير من فناني أثينا. (مصدر سابق، ص ٢٤، ١٩٩٨) كما يرى " هيغل" (١٧٧٠-١٧٣١) بان الفن عبارة عن علاقة بين الفكرة والصورة ويكون:

رمزيا: في مرحلته الاولى، ويمثله الفنون الشرقية، ويطابق فن العمارة.

كلاسيكيا: في مرحلته الثانية، ويمثله الفن الاغريقي، ويطابق فن النحت.

رومانتيكيا: في مرحلته الثالثة، ويمثله الفن المسيحي، وتطابق فنون الرسم والموسيقى والشعر. (عبده، ص ٦٧، ١٩٩٩)

يرى "سانتينا" ان الجمال لا يوجد مستقلا عن احساس الانسان، وقلونا ان هناك جمالا لا ندركه يساوي قولنا ان هناك احساسا لاشعر به، والاحساس بالجمال يختلف عن باقي الاحساسات الاخرى لأنه احساس مصحوب بادراك وبحكم نقدي او بفعل تقضيلى بمعنى اننا لا نفضل الاشياء لأنها تنطوي على جمال معين وانما تصبح الاشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها. (مطر، ص ١٨، ٢٠١٣) لقد بنى "جوستاف تيودور فخرن" (١٨٣٤-١٨٨٧) نظرياته في الجمال على اساس اختيار أكثر الاشكال تقضيلا، واجرى تجاربه على مستطيلات من الكرتون الابيض نثرها على سطح اسود ليعرف افضل النسب بين الطول والعرض التي تكون موضع التقضيل، وانتهى الى ما سماه بالقطاع الذهبي The Golden Section الذي عده احسن النسب ونحصل عليه بان نقسم خطا معينيا بحيث يكون طول هذا الخط بالنسبة لأكبر جزء فيه بنفس النسبة التي تكون بين اكبر جزء واصغر جزء منه (مصدر سابق، ص ٨٩-٩٠) كما اشارت الدكتورة "اميرة حلمي" الى وجود نوعين من الخبرة الجمالية:

اولا: الخبرة الجمالية والخبرة العملية في الحياة اليومية.

ثانيا: الخبرة الجمالية وموقف الناقد.

(١) التدوق والحكم بالقيمة:

النقد بواسطة القواعد Criticism by Rules عرف هذا النقد باسم النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classical وساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد اعتمد على قواعد قداماء اليونان والرومان سواء في الادب او في الفنون المرئية. (مطر، ص ١٠٠، ٢٠١٣)

(أ) النقد السياقي Contextual Criticism يعتمد هذا النقد على تقييم العمل الفني من جهة تآثره بالبيئة التاريخية والاجتماعية والاخلاقية وقد بلغ هذا المنهج في النقد اوجه في منتصف القرن التاسع عشر حيث نظر الى العمل الفني نظرة تجريبية، اي على انه حادثة طبيعية، وتبعاً لهذا المنهج لا يمكن النظر الى العمل الفني في حد ذاته بل بربطه بأسبابه واثاره وتفاعله مع الاحداث. يقتصر على تحليل المضمون وما ينطوي عليه من معايير ذات دلالة معينة قد تكون فكرية او اجتماعية او اخلاقية. (مطر سابق، ص ٩٩-١٠١)

(ب) النقد الحديث، يقتصر على الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفني من دون البحث عن اي ارتباطات اخرى مستمدة من البيئة او الحياة. (مصدر سابق، ص ٩٩)

٢. الخبرة الجمالية في الابداع الفني: ان اقدم النظريات الفلسفية التي نجدتها حول تفسير الخلق الفني هي نظرية الالهام Inspiration ، ونظرية الالهام تفترض موهبة معينة واستعدادا فطريا للفنان. ان قوة الخلق عند الفنان ليست صادرة عن ارادته ومهارته بل مصدرها قوة تسيطر على الفنان بحيث يتحول الى واسطة يتلقى ويبدع وليس له اختيار. والفنان يلجا الى عالم الخيال الفني لكي يحقق فيه بواسطة اليات التسامي Sublimation ما عجز عن تحقيقه في الواقع، وهو يعبر عن رغباته المكبوتة في اللاشعور Unconscious (الجانب المعروف بنظرية اللاشعور). (مصدر سابق، ص ١١٠) ويغوص الفنان الى اغوار اللاشعور يستخرج منها ما سماه "يونج" بالنماذج البدائية للشعور Archetypal Form وهذه الصورة تستجيب لها الطبيعة الانسانية لانها متوارثة مع خبرة الجنس البشري على مدى العصور المختلفة. (مصدر سابق، ص ١١٢) ويرى "كروتشه" ان الخلق الفني هو عملية باطنية، اي ان فعل الخلق يحدث في الخيال فقط ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لاي تعامل مع الوسائط المادية (وسائط خارجية)، اي ان تحقيق العمل الفني ليس هو العملية الاساسية لدى الفنان بل هي مجرد اعادة انتاج

Reproduction لخيالات وصور الفنان حتى تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع، فهذا الموضوع الفيزيقي انما هو مجرد يقود المتذوق للفن الى عملية اعادة خلق والى ان يعيد في خياله رؤية الفنان.(كروتشه، ص ١١٦، ٢٠٠٩) وقد وضع " كارل جروز" نظرية "ليبس" هذه حين ذهب الى القول بان هناك احساسات عضلية لحركة اجسامنا تحدث في باطننا عندما ندرك الاشكال الخارجية، سماها بالمحاكاة الداخلية Inner Mimicry. ويمكن قياس هذه الحركات تجريبيا في عمليات الادراك. واذا كان "ليبس" قد ارجع هذه الاحساسات الى الموضوعات الخارجية، الا ان " جروز" قد اكد ان مصدر هذه الاحساسات هو ما يجري في باطننا وان كان في اغلب الاحيان يجري بلا وعي منا لاننا عندما نحول وعينا او انتباهنا الى هذه الاحساسات عندئذ نكف عن الادراك الجمالي للاشياء. وبناء على هذه النظرية يصبح من الصعب ان نقول بوجود موقف جمالي يعتمد على نشاط الحواس الدنيا لان وعينا بنشاط هذه الحواس يلغي الجانب الجمالي منها ويؤكد الجانب الفزيولوجي.(مطر، ص ٨٨، ٢٠١٣) وكي تتمكن من اصدار الاحكام الجمالية على العمارة لا بد من معرفة انواعها وخصائص كل منها وبالتالي معرفة الاحكام الخاصة بكل نوع.

هنالك نوعين من العمارة التي نلاحظها حسب راي "Allsopp"؛ هما العمارة الفطرية والعمارة المصممة، فالعمارة الفطرية تعني (المحلية) والتي تعمل بشكل مغلق مع طريقة التصميم التقليدية، انها عملية تنظيم أو ترتيب وليس عملية خلق جديد. أما العمارة المصممة فإنها ممكن ان تحتوي على عناصر تقليدية، لكن كل منها هو نقي، وانها تتطلب جهدا من المعماري اكبر من العمارة الفطرية. فالعمارة الفطرية تمتد خصائصها الى المجتمعات الريفية بدون مساعدة المعمارين ومعظم مبانيها صغيرة، وتعاملها مع المناخ والفنون تعاملًا فولكلوريا والتغيير فيها يكون قليل جدا. وانها ملائمة للظروف المحلية و الطقس والمواد وخصائص الناس ونموها أشبه بنمو النباتات، اما خصائص العمارة المصممة فانه يستمد من المجتمعات الحضرية و بمقياس كبير، و إنها مرتبطة بالمعمارين لإظهارها و يمثل تاريخ العمارة المصممة اشبه بتقويم تلك الاشكال. (Allsopp, p11, 1971)

كما يرى " Allsopp " ان تاريخ العمارة لم يبدأ عندما بدا رجل الكهف من تعليق قليلا من الجلود على مدخل مسكنه لجعله أكثر راحة، لكنها بدأت عندما بدا الإنسان يحدد نفسه بالذي يبينه و يعتز به وانها ليست اقل من احتياجاته المطلقة والاهتمام بإظهار بنائه، وبالتالي فان تاريخ العمارة يتمثل بتلك المباني التي بنيت ولا شئ أكثر. وهنا يجب التمييز بين البناء و العمارة، فالعمارة هي فن و ممثلة بطرق تعبير الانسان الذي يبينها. وهنالك نوعين من العمارة التي نلاحظها هما العمارة الفطرية والعمارة المصممة فالعمارة الفطرية تعني المحلية والتي تعمل بشكل مغلق مع طريقة التصميم التقليدية، انها عملية تنظيم أو ترتيب وليس عملية خلق جديد. أما العمارة المصممة فإنها ممكن ان تحتوي على عناصر تقليدية، لكن كل منها هو نقي، وانها تتطلب جهدا من المعماري اكبر من العمارة الفطرية. فالعمارة الفطرية تمتد خصائصها الى المجتمعات الريفية بدون مساعدة المعمارين ومعظم مبانيها صغيرة، وتعاملها مع المناخ والفنون تعاملًا فولكلوريا والتغيير فيها يكون قليل جدا. وانها ملائمة للظروف المحلية والطقس والمواد وخصائص الناس ونموها أشبه بنمو النباتات، اما خصائص العمارة المصممة فانه يستمد من المجتمعات الحضرية و بمقياس كبير، وانها مرتبطة بالمعمارين لإظهارها و يمثل تاريخ العمارة المصممة اشبه بتقويم تلك الاشكال.(مصدر سابق، ١٩٧١) ومن ضمن هذه التوجهات الفكرية، يتعين علينا تمييز بعضها وهو ما يندرج تحت اللاوعي ويميل للفطرية كالرغبة في التناظر والاتساق، والتسامي وما شابه من خواص جمالية تنتمي لصلب مفهوم العمارة، وبعضها الاخر مباشر ومنهجي ينطق بإخراج دقيق الى حد بعيد او من خلال ما اصطلح عليه من الرموز المصحوبة بخلفياتها التراثية.(بيثاي، ص ١٣، ٢٠١١) ويشير ايضا الى مؤرخو العمارة بانهم اكدوا على الفروق بين الطرز والمدارس المختلفة عبر العصور المتعاقبة ولكن على النطاق الاوسع، فان العمارة كلها واحدة، وذلك حين يتابع المرء شأنها عبر الحضارات في تتابعها الزمني وتأثيرها

الواحدة في الاخرى. (مصدر سابق، ص ١٤، ٢٠١١) كما يقول "ليثابي" ان العمارة والبناء امران مختلفان عن بعضهما بل هما منفصلان تماما، وان سكنت العمارة البناء سكن الروح للجسد. والعلاقة بين العمارة والفلسفة علاقة جدلية، فالعمارة فن وحرفة، غايتها بناء ما ينتفع به.... فالعمارة فكر تطبيقي، في حين ان الفلسفة فكر مجرد لا يضيره ألا يرقى التطبيق اليها. (مصدر سابق، ص ٧، ٢٠١١)

4. الاستنتاجات:

١. البيئة التاريخية (الاثارية): ذات جمال مقيد (لا يمكن الافلات منها) كونها محددة بالتشريعات.
 ٢. البيئة التقليدية (المحلية): ذات جمال مقيد (لا يمكن الافلات منها) كونها محددة بسياسات (الاملاء والحفاظ والصيانة والتطوير و التأهيل... الخ)
 ٣. البيئات المعاصرة : ذات جمال حر (قابلة للإفلات منها) بالرغم من كونها مقيدة بالتشريعات العمرانية واسس التصميم الفنية والهندسية.
 ٤. البيئات المحيطة بالبيئتين التقليدية والتاريخية: ذات جمال حر (له قابلية الافلات) بالرغم من كونه مقيد ويمتد مع خصائص البيئتين (اي يجمع بين الجمال الحر والجمال المقيد).
 ٥. البيئة المشتركة بين البيئتين التقليدية والتاريخية: ذات جمال مقيد (ليس له القابلية على الافلات) من الخصائص والتشريعات السائدة .
 ٦. الجمال الحر (مستقل)..... الفكرة قائمة بذاتها ولذاتها مستقلة وشكلها مستقل. (التقمص والوهم والخيال والرمزية.....) فهي تبحث عن الاستقلالية والتفرد والتميز
 ٧. الجمال المقيد (التابع).....جماليات الشكل تستمد من خصائص العناصر التصميمية (الوحدة والتوازن والايقاع والتكرار والتناسب والتنوع والنظام والتجانس والتباين والبساطة والتعقيد الخ) وتستمد من الواقع ومرتبطة به و لا تتفصل عنه فضلا عن كونها قابلة التكرار بأشكال وانماط مختلفة اضافة الى الوظيفة التي تؤديهااي ذات ابعاد وظيفية نفعية ترتبط ب (التكوين أو التشكيل والوظيفة)..... يمتد العمل ويشترك مع الاخرين في التقييم والحكم الجمالي كونها تلبي الحاجات السيكولوجية والانسانية،
 ٨. الجمال المقيد يبحث عن الوحدة والكمال والانسجام والامتداد والتكامل والاستمرارية ك (التوافق مع الطبيعة ومع البيئة المحيطة على سبيل المثال) وتمتد الى الانماط العليا والصور الذهنية والتشريعات السائدة وكل ما حاز على الرضا والقبول عبر التجربة الجمالية الانسانية.
- ويمكن ملاحظة هذه القيود بدقة في البيئات التقليدية والتاريخية، كونها مقيدة بتشريعات ومبادئ تحد من قدرة المصمم على الافلات منها، لكنها تغازل المشاعر والانفعالات والعواطف كونها مستمدة من الواقع وتتكامل وتتناغم معه. فعليه لا يعد الاصلاح والترميم والاضافة واعادة طرح الاشكال والتفاصيل المعمارية والتخطيطية السابقة، اعمال مستقلة قائمة بذاتها كونها تستند الى افكار ومفاهيم مسبقة مستمدة من التجربة الانسانية السابقة في هذا المجال.

٥. المصادر

١. صليبيبا، جميل؛ " المعجم الفلسفي"؛ ج ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.
٢. سانتيانا، جورج؛ " الاحساس بالجمال"؛ ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محفوظ، ٢٠٠٢.

٣. جيمينيز، مارك؛ "ما الجمالية"؛ ترجمة شربلداغر، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩١.
٤. العبان، د. باسم؛ "تذوق الفنون"، سلسلة الكتب الفنية، مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠١٠.
٥. أغروس، روبرت م؛ ستانيسو، جورج ن؛ "العلم في منظوره الجديد"؛ ترجمة د. جمال خلايلي، سلسلة عالم المعرفة؛ العدد ١٣٤، الكويت، ١٩٨٩.
٦. ريد، هيريت؛ "حاضر الفن"، ترجمة سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام - سلسلة الكتب المترجمة، العدد ١٢٥، العراق، ١٩٨٣.
٧. بل، كلايف؛ "الفن"؛ ترجمة الدكتور عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣.
٨. مايرز، برنارد؛ "الفنون التشكيلية وكيف ننظرها"؛ ترجمة د. سعد المنصور يومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة، دار الزهراء - الرياض، ١٩٥٢.
٩. عبد الحميد، شاكر؛ "التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني"؛ عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، الكويت، ٢٠٠١.
١٠. بوخيلط، د. سعيد؛ "المتخيل والعقلانية... دراسة في فلسفة غاستون باشلار"؛ دار ومكتبة عدنان - شارع الممتني، رقم الايداع ٩٠٠، بغداد، ٢٠١٣.
١١. الصراف، عباس؛ "افاق النقد التشكيلي"؛ بغداد، العراق، ١٩٧٤.
١٢. صالح، د. قاسم حسين؛ "الابداع في الفن"؛ مديرية دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل رقم الايداع المكتبة الوطنية ببغداد ٥١٥ سنة ١٩٨٨.
١٣. الزغبى، سمير؛ "نيتشه: الفنون الوهم وابداء الحياة"؛ دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩.
١٤. نصر، د. عاطف جودت؛ "الخيال المفهوماته ووظائفه"، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٨.
١٥. عيده، د. مصطفى؛ "مدخل إلى فلسفة الجمال - محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية"، الطبعة الثانية، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٩٩.
١٦. كرونشه، ب؛ "فلسفة الفن"؛ ترجمة وتقديم سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٩.
١٧. كانت، ايمانويل؛ "نقد ملكة الحكم"؛ ترجمة غانمها، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٥.
١٨. كريم، د. زيد عباس؛ "اسبينوزا الفلسفة الاخلاقية"؛ المكتبة الفلسفية، دار التنوير، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٨.
١٩. Gelernter, Mark; "Sources of architectural form, A critical history of Western design theory"; Manchester University Press, ١٩٩٥.
٢٠. ليثابي، وليمريتشارد؛ "العمارة الاسطورية والروحانيات"؛ ترجمة: طها الدوري، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الطبعة الأولى، ابوظبي، ٢٠١١.
٢١. بورتشارد، جون؛ بروان، البريتوش؛ "فن العمارة الامريكية وتاريخها الاجتماعي والثقافي"؛ ترجمة تزار جيرانبشارة، منشورات مكتبة اطلس - الجزء الاول، دمشق، ١٩٦١.
٢٢. المسكيني، أمال زينب شيخة؛ "الفنيخرج عن طوره - او مفهوم الراعي الجماليات المعاصرة تمنكانتا للدرايدا"، جدوا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١١.
٢٣. مطر، اميرة حلمي؛ "فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها"؛ دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
٢٤. مطر، اميرة حلمي؛ "مدخل لعلم الجمال وفلسفة الفن"؛ دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، رقم الايداع ١٠٨٦٦، القاهرة، ٢٠١٣.
٢٥. Allsopp, Bruce; "A general History Of Architecture", Pitman Press, U.K first Published ١٩٥٥, Reprinted ١٩٧١.