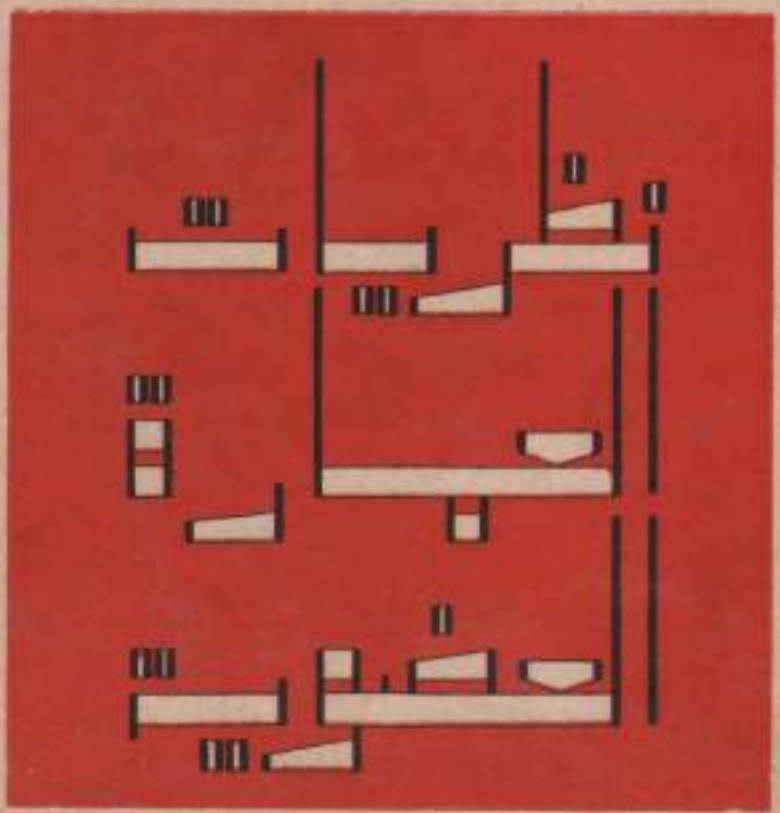


Z1/2/9

مكتبة
مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية
(٢٨)
رقم التسجيل
٧٢٠١١
رقم التصنيف

نظـريات العمـارة العضوية

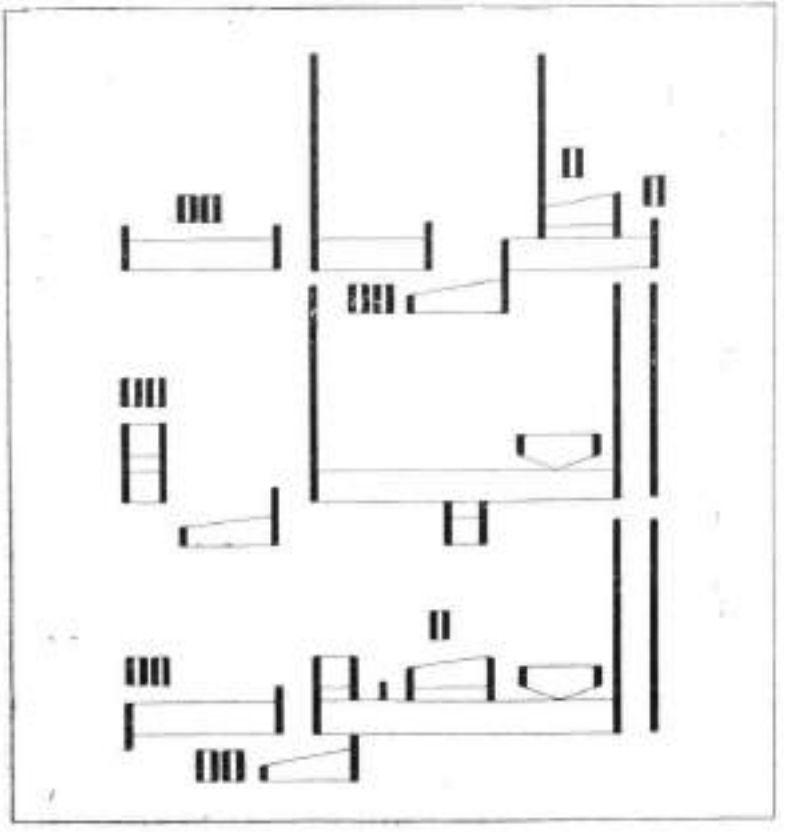
Theory of Organic Architecture

دكتور عرفان سـامى

(ماجستير ودكتوراه فى العمارة)

Dr. ERFAN SAMY

(M. A. in Arch., Arch. D.)



طبعة خاصـــة ، ١٩٦٨

(ليست للبيـــع)

Private Edition, 1968

(Not for Sale)

طبـع بمطـابع

مؤسسة طباعة الاديان المتحـدة

القاهـــرة

فهـــرس

الاحســـاس ، ٤٥ ، ٦٤ ، ١١١ ، ١٣٠ ، ١٤٤ ، ١٦١ ، ١٨١ ، ٢٠٣
الاخلاق ، ١١١ ، ١٥٩ ، ٢٠٥ (٤٤)
الادراك ، ١٠٥ ، ١١٨
ادلر ، دنكمار ، ٢٩٣ — ٢٩٤
الارادة ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٨٣
الاســتضواء الداخلى ، ١٦ ، ١٤١ ، ١٥٧
الاستمرار الفراغى الزمنى ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٥
الاســـلام ، ١٥٥ — ١٥٦ ، ٢٠١ ، ٢٢٠ ، ٢٢٠ (١١) ، ٢٢١
الاصالة ، ١٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ (٢٣)
الاغريق ، ٢ ، ٤ ، ٣٠ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٨٥ (٢٨) ، ٨٧ ، ١١١ ، ١٦٣ (٣) ، ١٦٤ ، ١٦٨ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٤ (٥) ، ٢٢٢ ، ٢٣٢
الاقنبـــاس ، ٧٤ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٦٨
الاكاديمية والاكاديميون ، ١٧ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٤٦ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٨٨ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ٢٢٦ — ٢٢٨ ، ٢٢٩ (٢٢) ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٧٠ ، ٢٨٩ ، ٢٩٧
الالة والالات ، ٨٧ ، ١٠١ ، ١٣٢ ، ١٤٦ (٦٠١) ، ٢٤٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ — ٢٨٨ ، ٣٠٠ ، ٣١٢
« الة للعيش عيها » ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٢٨٨
البرتى ، ١٢ ، ٢٢٣
الالهام ، ١٤٠ — ١٤١ ، ١٤٢ — ١٤٣ ، ٣١٢
الانانية ، ١٠٦ ، ١١٤
الانطباع ، ٩٥ ، ١٠١ ، ١٢٩ ، ٢٠٤ (٤٣) ، ٢٥٢
الانسان ، ٢ ، ١٥ ، ٤٢ ، ٤٥ (٤٦) ، ٤٨ ، ٣٥ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٧ ، ٨٢ ، ١٠٣ — ١٥٩ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ١٥٧ — ١٦١ ، ١٦٤ ، ١٦٥ (٧) ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ٢٠٨ ، ٢٢٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٩ ، ٢٤٧ (٨) ، ٢٥٨ ، ٢٧٧ ، ٣٠٤ — ٣٠٦ ، ٣١٢ ، ٣١٥ — ٣١٦
الانســجام ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٨٥ ، ٩٨
« الانسيابية » ، ٣٧ ، ٢٠٥ (٤٣) ،

٢٥٩ ، ٢٦٠
الانشاء والانشاءات ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٣ ، ٧٢ — ٧٣ ، ٨٩ — ٩٠ ، ٩٦ — ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٣٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ٢٠٧ (٤٦) ، ٢١٣ ، ٢١٤ — ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٤٥ — ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٦٢ (٢٢) ، ٢٩٦ ، ٣٠٠ ، ٣٠٨
« اهل الفكر » ، ١٢٣ — ١٢٤ ، ١٢٥
انظر ايضا « الفكر » و « التفكير »
اوزنفان ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ (٣٧) ، ٣١٤ — ٣١٥
الايقاع ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٧٣ ، ٨٥ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ١١٦ ، ٢٥٣
الايمان ، ١٢١ ، ١٥٦ ، ١٥٧

البـاوهاوس ، ٢٨٣ (٥) ، ٢٩٣ ، ٣١٣
البداهة ، ٦٨ ، ١٥٧ ، ١٨٧
انظر ايضا « الحداسة »
برلاجه ، ٢٩ ، ٨١ (٢٥) ، ٣١٥
البساطة ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٢ — ٥٩ ، ٩٨ ، ١٨٤ (٣٠) ، ٢٧١ ، ٢٧٣ — ٢٧٥ ، ٢٨٩ — ٢٩٠
« البعد الرابع » ، ٢٩ ، ٢٠٥ (٤٣)
البللورات ، ٩ ، ٣١ ، ٩٧
البناء ، انظر « الانشاء » و « المبنى »

بينهومن ، ٥٧
« بيوت البراري » ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٥٠ ، ٢١٦ (٧)

تاريخ العمـارة ، ١٧٤ ، ١٩٩ ، ٢٢٨ (٢٠) ، ٢٣٦ (٢٨)
انظر ايضا « دروس الماضي »
التجـاوب ، ١٢١ ، ١٥١ (٧٠) ، ١٧٠
الترابط ، ٣٢ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٨٢
التربية ، ١١٣ ، ١٨١ — ١٨٢ ، ١٨٨
« تزويج المبنى للارض » ، ١٨ ، ١٩ ، ١٧٥
التصرف والتصرفات ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ١١٩ — ١٢٠
التعاطف ، ٥٦ ، ١١٠ ، ١١١
التعب والاجهاد ، ١٨٦ — ١٨٧
التعبير ، ٣٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٩٠ — ٩٦ ، ٩٨ ، ١٢١ ، ١٦٦ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ٢٣٥ ، ٢٦٤
« التعبيـرية » ، ٣٧ ، ٦١ (١) ، ٩٣ (٣٦) ، ٢٥٨ — ٢٦٥
التعليم ، ١٧ ، ١٨١ ، ٢٢٩ (٢٢)
« التعويد » ، ١٨٤ ، ١٨٦ ، ١٩٨ (٣٧)
التغيير بالتكييف ، ١٨٢ — ١٨٣ ، ١٨٦
التفكير ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ،

١٤٢ ، ١٩٧
التقاليد ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ١٩٦ — ٢٠٢ ، ٢١٠ ، ٢٢٨
التقسيم التنظيمي ، ٣٨ ، ٧٣ ، ٩٨
التقليد ، ١٧ ، ٢١٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٦٨
التكرار ، ٤٠ ، ٧٣ ، ٧٧
التكيف والملاءمة ، ٨٩
التكييف ، ١٨٢ — ١٨٣ ، ١٨٦
« التلقيط » ، ٧٤ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٦٨

الثقافة ، ١١٣ — ١٢٤ ، ٢٢١
« الثورة الصناعية » ، ٢٢١ — ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٤٤ ، ٢٨٣ (٥)

جروبيوس ، ١٤٨ (٦٥) ، ٢٩٠ ، ٣٠٩
جرينوه ، هوريشو ، ١٢ ، ١٧ ، ٣٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٢٧٧ ، ٣٠٢
الجمال ، ٤ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٩ (٧٨) ، ٦٠ — ٧٣ ، ١١١ ، ١١٢ (١٣) ، ١١٦ (١٩) ، ١٣٢ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨١ (٢٤) ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٨ ، ١٩٢ ، ١٩٦ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٣ (١٥) ، ٢٣٤ ، ٢٣٧ ، ٢٤٥ — ٢٤٦ ، ٢٤٨ — ٢٥١ ، ٢٥٣ ، ٢٧١ ، ٣٠٨
الجنون ، ١٥١ ، ١٥٣

حب الاستطلاع ، ١٢٥
الحداسة أو الحدس ، ١٦ ، ٦٨ ، ١٤١ — ١٤٤ ، ١٥٧ ، ١٨٧ ، ٣١٢
انظر ايضا « البداهة »
حدود العلم ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٥٤ — ١٥٩ ، ٢٤٧
حركة الفنون والصنائع ، ٢٣٤ ، ٢٣٨ ، ٢٨٣ (٥)
الحرية ، ١١٢ ، ١٢٠ ، ١٥٦ ، ١٧٨ ، ١٨٧ ، ١٨٩ ، ١٩٦
الحق ، ١٣ ، ١٥ ، ٨٥ ، ١٠٦ (٥) ، ١٢٥
الحقيقة والحقائق ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٧ ، ١٠٥ ، ١١٢ — ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٨ ، ١٣٥ ، ١٣٦ (٤١) ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٥٨
الحواس ، ٤٠ ، ٩١ ، ١٠٤ — ١٠٨ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ١٣٤ ، ١٣٦ (٤١) ، ١٨٦
الحياة ، ٣ ، ٦ ، ٧ ، ١٣ ، ٣٢ ، ٤٠ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٥ ، ٨٠ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١٩ ، ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٥٢ (٧١) ، ١٥٨ ، ١٩٧ ، ٢٢٩ ، ٢٤١ ، ٣٠٠
« حيوان عاقل » ١٠٦ (٤) ، ١١٢

خاصية الاتصال والاستمرار ، ٣٤ — ٣٧
الخرسانة ، ٢١ ، ٢٣ (١٨) ، ٣٧ ، ٢٠٧ (٤٦) ، ٢١٤ ، ٢٦٠ ، ٢٦١
الخلق ، ١٦ ، ٣٨ ، ١٥٨
خواص المواد ، انظر «المادة والمواد»
الخيال ، ١٦ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٤٤ — ١٤٦ ، ١٤٧ (٦٢) ، ١٥٠ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ٢١١ ، ٢١٢

الداخل ودواخل المباني ، ٧٣ ، ٨٢ ، ١٨٨
الدافع والدوافع ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٥ (٢٩) ، ١٨٧ ، ٢١٨ ، ٢٢١ ، ٣٠٧
« دروس الماضي » ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٠
الدين ، ١٠٧ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٢٠ ، ١٣٥ ، ١٥٤ — ١٥٩ ، ٢٠١ ، ٢٢٠ ، ٣١٢
أنظر ايضا « الاسلام »
« الديناميكية » ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦٤

الذكاء ، ١٥١ (٧٠)
الذكريات ، ١١٣
الذهن ، ٥ ، ٣٩ ، ١٠٨ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٣٦ (٤١) ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٠ ، ١٥٢ (٧١) ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٨٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٣ — ٢٠٤
الذوق ، ٤٦ ، ١٠٠ ، ١٧٦ — ١٨٩ ، ١٩٤ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤

« الرأي الجماعي » ، ١٩٧
رايت ، فرانك لويد ،
باغلب صفحات الكتاب
الرمز والرموز ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٢٠٨
« الرمزية » ، ٩٣ (٣٦) ، ٢٣٥ ، ٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٢٦٤
الروح ، ٣ ، ٧ ، ١٥ ، ٧٧ ، ١١٥ ، ١٣٥ — ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٨ ، ١٥٨ ، ٢١٨ ، ٢٩٥ ، ٣١٢ ، ٣١٣
« روح العصر » ، ٧٦ ، ١٣٨ ، ٢٠٢ — ٢٠٨ ، ٢١٨ ، ٢٨٧
الرومان ، ٨٨ ، ٢١٤ — ٢١٥ ، ٢٢٢
الرومانتيكية والرومانتيكيون ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٩ ، (٧٨) ٨٦ ، (٢٨) ، ١٣٤ ، ١٨٤ (٣٠) ، ١٩٨ ، ٢٠٤ (٤٣) ، ٢١٩ ، ٢٣١ — ٢٤٢ ، ٢٧٨ ، ٣٠٣ ، ٣٠٦ ، ٣١٠ ، ٣١٢

الزخرفة والزخارف ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٣٧ — ٥١ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٨٧ ، ٩٨ ، ١٨٤ (٣٠) ، ٢٠٠ ، ٢١١ ، ٢٢٠ ، ٢٢٦ ، ٢٥٣ ، ٢٥٥ ، ٢٧٢ (٣٥) ، ٢٩١ ، ٣٠٦
الزمن ، ٢٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٦٦ ،

١٤٤ ، ٢٢٢
زنابق الحقل ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٢٧٤
الزهرة ، ٦٨ — ٦٩ ، ٧٠ ، ٢٧٤
زهرة اللوتس ، ٤٥ ، ١١١ ، ٢١١
الزينة والزينات ،
انظر « الزخرفة »

سالبفان ، لوى ، ١٣ ، ١٧ ، ٢١ —
٢٢ ، ٣٥ ، ٤٤ ، ٤٧ — ٤٨ ،
٥٤ — ٥٥ ، ١٥٤ (٧٤) ، ٢٤٠ ،
٢٥٥ ، ٢٥٧ ، ٢٧٧ — ٢٧٨ ،
٢٨٢ ، ٢٩١ ، ٢٩٣ — ٢٩٦ ،
٢٩٨
« السريالية » ٢٥٨
السفن الشراعية ، ٥٣ — ٥٤
سكوت ، جيفرى ، ١٦٧ ،
١٦٨ (١١) ، ١٧١ (١٦) ، ١٧٢
(١٨) ، ٢٥٠ — ٢٥١
السيكولوجى ،
انظر « علم النفس »

الشخصية الفردية ، ٧ ، ٣٤ ، ٧٧ ،
٩٧ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١٢١ ،
١٢٣ ، ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٧٨ ،
٢٦٠ ، ٢٦٧
الشرف ، ٧٨ — ٧٩
الشعر ، ٣٨ ، ٦٤ ، ٩٤ ، ١٠٠ ،
١١٦ ، ١٣١ ، ١٣٩ ، ١٦٩ ،
٣١١
الشعور ، ٢٦ ، ١٣٢ ، ١٧٣ ،
١٧٥ ، ٢٣٦ ، ٢٥١

انظر ايضا « المشاعر »
الشكل والاشكال ، ٢ ، ٣ ، ٥ ،
٧ ، ٢١ ، ٧٠ ، ٨٣ ، ٨٤ ،
٨٨ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٣٧ ،
١٦٣ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ،
١٧٥ ، ١٨٠ (٢٣) ، ٢١٥ ، ٢٥٠ ،
٢٥٣ (١٥) ، ٢٥٦ ، ٢٦٠ ، ٢٦٣ ،
٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧٣ ، ٢٩٥ ،
٣١٢
« الشكل يتبع الوظيفة » ، ٢٩٢ ،
٢٩٦ — ٢٩٨ ، ٢٩٩
« شيء أكثر » ، ٣ ، ٦ ، ٩ ، ٩٩ ،
١٣٩

الصانع ، ١٦ ، ٨٧ ، ١١٦ (٢٠) ،
١٤٧
الصلب ، ٢١ ، ٣٧ ، ٢٠٧ (٤٦)
« صور للشعور » ، ١١٥

« الضرورة الجميلة » ، ٤٣ ،
٥٨ (٧٦) ، ٩٩ ، ٢٧٥

الطائرات ، ٢٠٥ (٤٣)
الطابع ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٤٨ ، ٧٦ ،
٧٧ ، ٩٧ ، ١٧٨
انظر ايضا « الطراز »
الطب النفسانى ، ١١٣
الطبيعة ، ٤ ، ١٤ — ١٥ ، ١٦ —
١٧ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٣ ، ٣٩ —
٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ،
٤٦ ، ٤٧ ، ٧٩ ، ٨٩ ، ١٠١ ،

١١٧ ، ١٢١ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ،
١٣٧ ، ١٤٤ ، ١٥٧ ، ١٦٣ (٣)،
١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨٩ ، ٢٠٨ ،
٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ،
٢٣٤ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ ، ٢٧٧ ،
٢٩٩
الطراز والطرز ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ،
٢٣ ، ٣١ ، ٤٦ ، ٥٢ ، ٥٤ ،
٧٣ — ٨١ ، ٩٠ ، ١٧٤ (٢٠) ،
١٧٨ ، ١٧٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ (٤٦)،
٢١٤ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ،
٢٢٦ ، ٢٢٨ (٢٠) ، ٢٣٢ ، ٢٤١ ،
٢٤٤ — ٢٤٥ ، ٢٥٤ ، ٢٦٨ —
٢٦٩ ، ٢٩٠
انظر أيضا « الطابع »
« الطراز الدولى » ، ٢٣ ، ٢٦٥ —
٢٧٥ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٩
الطريقة العلمية ، ١٣١ ، ٢٨٧
انظر أيضا « المنهج العلمى »

الظـواهر الطبيعيـة ، ١٢٦ ،
١٢٧ (٣٢) ، ١٢٩ ، ١٤٣ ،
١٥٤ ، ١٦٨

العـاطفة والعواطف ، ٦ ، ٦٤ ،
٩٣ ، ١٠٨ — ١١٧ ، ١١٩ —
١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٨ ،
١٣٠ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٠ ،
٣١٢
العبقرى والعبقرية ، ١٤٨ — ١٥٤ ،
١٧٤ ، ١٨٧ ، ٣١٢

العزيمة ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٢٠ ،
١٢١
العالم والعلماء ، ١ — ٢ ، ٥ ، ٦ ،
١١١ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٤٠ ،
١٤٣ ، ١٥٣ (٧٣) ، ١٥٥ ،
١٥٧ ، ٣٠٧
العصر وعصور العمارة التاريخية ،
١٢ ، ٦١ ، ٧٤ ، ٨٨ ، ١٣٣ (٣٩)،
١٥٥ ، ١٦٢ ، ١٦٣ (٣) ، ١٦٤ ،
١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٠ (٢٣) ،
١٩٩ ، ٢٠٤ (٤٣) ، ٢١٧ —
٢١٩ ، ٢٢٢ — ٢٢٦ ، ٢٣٢ ،
٢٣٤ ، ٢٤٤ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ،
٢٧٧ ، ٢٧٨
العصر الحديث ، ٣٧ ، ٨٧ ، ٩٠ ،
١٠١ ، ١٥٧ ، ١٧٥ ، ٢٠٧ (٤٦)،
٢١٩ ، ٢٢٦ ، ٢٦٥ ، ٢٨٢ ،
٢٨٤
العقـل ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ،
١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٥ ، ١٣٢ ،
١٣٤ ، ١٥٨ ، ٢٠١ ، ٢٤٤ ،
٣٠٥ ، ٣١٢
العقل فى الفن ، ٣١٠ — ٣١٢
العلم والعلوم ، ١ — ٤ ، ٢٤ ، ٢٦ ،
٢٩ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٨٢ ، ٩٥ ،
٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ،
١١٠ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٢٥ —
١٣٥ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ،
١٥٤ — ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٦ ،
١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٠ (١٤) ، ١٧١ ،
١٧٣ — ١٧٤ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ،
٢٠٤ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢٢٩ ،

٢٤٥ — ٢٤٧ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ،
٢٨٩ ، ٣٠٢ ، ٣٠٦ — ٣١٠
علم النفس ، ٣ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٨٢ ،
١٠٤ (٢) ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١٦٦ ،
١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٠ (١٤) ،
١٧١ ، ١٧٩ ، ١٨٢
العمارة ،
بأغلب صفحات الكتاب
« عمارة الرسامين » ، ٢٥٢
« عمارة الورق » ، ٢٢٧
العمليات الحيوية ، ٧ ، ١٥٨ ، ١٦١
العمليات الخلاقة ، ١٥
العواطف ، ٦ ، ١٠٨ — ١١٧ ،
١١٩ — ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٤ ،
١٢٨ ، ١٣٠ ، ٢٣٥ ، ٢٣٩ ،
٢٤١

الغرائز والغريزة ، ٣٩ ، ٦٣ ، ٦٤ ،
٦٥ ، ١١٣ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ،
١٧٠ (١٤) ، ١٨٦
الغلاف ، ٢٨ ، ٣١ ، ٩٥ (٣٨)

فاساري ، ١٢ ، ١٦٢
فتروفيوس ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ (١٥)
الفخامة ، ٥٢ (٥٩) ، ٢٢٣
الفراسة ، انظر « الحداسة »
الفراعنة ، ٤٥ ، ١١١ ، ١٣٣ (٣٩) ،
١٦٣ (٣) ، ٢١٠ — ٢١١
الفراغ ، ٢٥ — ٣١ ، ٧٣ ، ١٦٩ ،
٢٠٥ (٤٣) ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٥ ،

٢٥٥ — ٢٥٦ ، ٢٩٩
فرانك لويد رايت ،
بأغلب صفحات الكتاب
الفضاء ، ٢٥ ، ٣٠ ، ٧٣
انظر ايضا « الفراغ »
الفضول ، ١٢٥
الفكر ، ٥ ، ١٠٩ ، ١١٧ — ١٣٥ ،
١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢٠١ ، ٢٥١ ،
٣١٢
انظر ايضا « التفكير »
الفلاسفة والفلسفة ، ٢٦ ، ٤١ ،
١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٤١ ، ١٤٢ ،
١٥٥ ، ١٥٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٤
الفن والفنان ، ١٦ ، ٣٨ ، ٤٠ ،
٤٣ — ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٣ ، ٥٦ ،
٥٩ (٧٨) ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٩ ،
٧٣ ، ٩٠ — ٩٣ ، ٩٩ ، ١٠٠ ،
١٠٧ ، ١١١ ، ١١٤ — ١١٧ ،
١٢٢ ، ١٢٨ — ١٣٥ ، ١٣٩ ،
١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ،
١٤٨ ، ١٥٢ (٧١) ، ١٥٤ ،
١٥٨ ، ١٧٨ ، ١٨٥ ، ١٩٠ —
١٩١ ، ١٩٤ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ،
٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٨ ، ٢٢٠ ،
٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣١ ، ٢٣٣ ،
٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٢٦٦ — ٢٦٧ ،
٢٦٨ ، ٢٨٥ ، ٢٨٧ (١٠) ،
٣٠٦ — ٣١٠ ، ٣١٦
« الفن الجديد » ، ٥٢ ، ٢٥٤ —
٢٥٧ ، ٢٦٩
« الفن العلمي » ، ١٣٣ (٣٩) ، ١٤٣ ،
١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢٤٩ ،

٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣١١ ، ٣١٥

القانون والقوانين ، ٧ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ ، ٢٢٩
القدرة الخلاقة ، ١٤٦ — ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٨٧
القرن
التاسع عشر ، ٤٥ ، ٧٤ ، ٢١٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ٣٠٢ ، ٣١٠
الثامن عشر ، ٢٠٤ (٤٣) ، ٢٣١ ، ٢٤٤
الخامس عشر ، ٢٢٢ (١٤)
السابع عشر ، ١٣٣ ، ١٥٤
العشرين ١٥٢ ، ٢٢٩
انظر ايضا «العصر الحديث»
« القطاع الذهبى » ، ٨٦ — ٨٧
القيم ، ١١٣ ، ١١٩ ، ١٢٥ (٢٩) ، ١٢٩ ، ١٧٩ ، ١٨٨

الكائن والكائنات ، ٦ ، ٧ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤١ — ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٥ (٤٦) ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٨٩ ، ٩٧ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٢٠ ، ١٤٦ (٦٠١) ، ١٤٨ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٦٨ ، ١٧٣ — ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١١ ، ٢٦٠ ، ٢٧٧ ، ٣١٢
الكاندرائيات ، ١٣٣ (٣٩) ، ٢٤٨ (١٠١)
الكفاءة ، ١٠٠
الكلاسيكية ، ٤٦ ، ١٨٤ (٣٠) ، ٢٢٣ (١٤)
الكمال ، ٦٢ (٢)
كولريدج ، ٥ ، ٣٤ (٣١) ، ٣٠٢
الكون ، ٧ ، ١٦ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٦٨ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٥٧ ، ١٧٥ ، ٣١٢

اللغة ، ١٠٦ ، ٢٦٢ — ٢٦٣
اللهجات المحلية ، ٢٣٣ — ٢٣٤
لوكوربوزييه ، ٣٠ ، ٣٢ (٢٥) ، ٨٦ ، ٨٧ ، ١٤٤ ، ٢٣٠ ، ٢٦١ (٢٢) ، ٢٧٤ (٣٨) ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٢٨٣ (١٥) ، ٢٨٦ ، ٢٨٨ ، ٢٩٠ ، ٣٠٢ ، ٣٠٩ — ٣١٠ ، ٣١٤
لوى ساليفان ، انظر « ساليفان »
ليبس ، تيودور ، ١٦٨ ، ١٦٩

المادة والمواد ، ٢١ — ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٢ (٥٩) ، ٩٦ ، ١١٦ ، ١٢٦ ، ١٣٦ (٤١) ، ١٣٩ ، ١٥٨ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢٤ ، ٢٣٤ ، ٢٦٢ (٢٢) ، ٢٦٦ ، ٢٩٠ ، ٣٠٥
« المادية » ، ١٢٩ ، ١٣٣
الماكينات ، انظر « الالة والالات »
مبدأ ومبادىء
الطبيعة ، ٧٩ ، ٢٠٨ ، ٣١٥
العضوية ، ٥٤ ، ٦٧ ، ٨١ ، ٨٤ ، ١٨١ ، ١٨٥ ، ١٨٨ ، ١٩٦ ، ٢٠٢ ، ٢١٥ ، ٢٢٠ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٧

٢٥١ ، ٢٩٩
الكون ، ٣٩ ، ١٧٥ ، ١٨٩ ،
١٩٧ ، ٢٠٨
المبنى والمباني ، ١٨ ، ٢٠ ، ٧٢ ،
٧٣ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠١ ،
١٣٨ ، ١٤٨ ، ١٦٠ — ١٦٣ ،
١٦٣ — ١٧٢ ، ١٧٥ ، ١٨٧ ،
١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٧ ،
٢٤٩ ، ٢٥٥ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ،
٢٧٩ ، ٢٨٠
المثانة ، ٩٦
المثالي ، ١٠٦ (٤)، ١١٨ — ١١٩
المثل العليا، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٥ (٤٤)،
٢٠٨ ، ٢١٩
المجتمع ، ٢٠ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤،
١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٥٨ ،
١٥٩، ١٩٠ — ١٩٦، ٢٠٥ (٤٤)
مخ الانسان ، ١٠٤ ، ١٤٧ ،
١٥٢ (٧١)
مدرسة ومدارس ، ٧٤ ، ٧٩، ١٧١،
١٧٢ ، ٢٢٦ ، ٢٦٧
مدرسة الباهاوس ، ٢٨٣ (٥) ،
٢٩٣ ، ٣١٣
« المدرسة الفكرية » ، ٢٤٣ —
٢٥٤ ، ٢٧٨ ، ٣٠٢
المسقط والمساقط ، ٣٠ ، ٥٠ ،
٥١ ، ٩٥ (٣٨)، ٩٦، ١٦٥ (٧)،
٢٠٥ (٤٣)، ٢١٨ ، ٢٣٤
المسكن والمساكن ، ١٧٥ — ١٧٦
المشاعر ، ٢٦ ، ٩١ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ،
١١٦ ، ١٧٥ ، ١٨٣ (٢٩)
انظر ايضا « الشعور »
مصنوعات الانسان ، ٤ ، ٦ ، ٨ ،
٤٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٦٨ ، ٦٩ ،
٨١ ، ١٠١ ، ١٣٢ ، ١٤٨ ،
٢٣٤ ، ٢٧٧
مصممو الدواخل ، ٥٠
المعرفة ، ١٠٧ ، ١١٨ ، ١٢٦
« معركة الطرز » ، ٧٤ ، ٢٣٢
المعمارى والمعماريون ، ١٤ ، ١٦ ،
١٨ ، ٢٥ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ ،
٥٢ ، ٥٥ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤ ،
٧٧ — ٧٨ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠١ ،
١١٦ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ،
١٦١ ، ١٦٥ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ،
١٨٧ — ١٨٨ ، ١٩٠ — ١٩٦ ،
١٩٧ ، ٢٠٥ (٤٤)، ٢٠٧، ٢١٨،
٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٩ ،
٢٦٧ ، ٢٧١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٧ ،
٣٠٠ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ (٣٧) ،
٣٠٨ — ٣٠٩ ، ٣١٥
المغزى ، ١١٣ ، ١٣٦
المفكر والمفكرون ،
انظر « اهل الفكر »
متدلسون ، ٢٠ ، ١٣٩ (٣٤) ،
٢٥٩ (٢١) ، ٢٦١ (٢٢)، ٢٦٤
(٢٥) ، ٣١٥
المنطق ، ١٠٠ ، ١٠٧ (٦) ، ١١٨ ،
١٢٥ ، ١٢٧ ، ٢٤٤
المنظور ، ١٣١
المنهج العلمي ، ١ ، ١٢٧ ، ١٥٧
مهندس الديكور والمناظر ، ٧٨ ،
٢٢٤ ، ٢٢٥
« المودولور » ، ٨٧

الموسيقى ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٤٩ ،
٥٧ ، ٨٥ ، ٨٦ (٢٨) ، ٩٨ ،
٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٦ ، ١٣٠ ،
١٣١ ، ١٣٣ (٣٩) ، ١٥٠ ،
١٨٠ (٢٣) ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢١٢ ،
٢١٨ ، ٢٤١ ، ٢٥٥ ، ٣٠٣ (٣٧) ،
٣٠٨
« الموضة » ، ٥٢ ، ٨١ — ٨٥ ،
١٨١ (٢٥) ، ١٨٤ (٣٠) ، ٢٠٠ ،
٢٦٥ ، ٣١٣
« الميكانيكية البحتة » ، ٢٥٣ ،
٢٧٩ — ٢٨٠ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ،
٢٩٩ ، ٣٠٠

النسب ، ٨١ (٢٥) ، ٨٥ — ٩٠ ،
١٦٢ — ١٦٣ ، ٢١٢
النسيان ، ١٨٤
النشوء والارتقاء ، ٧
النظام ، ١٦ ، ٤١ ، ٥٦ ، ٨٥
« النظرة العامة للدنيا » ، ٣٠ ، ٧٦ ،
٢٠٦
النظريات العضوية ،
باقلب صفحات الكتاب
« النفخة الكذابة » ، ٧٧ ، ٢٢٣
النقش ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٧٣ ، ٩٨
النمو ، ٨ ، ٢٥ ، ٣١
نيوترا ، ١٦١
نيوتن ، ١٨ ، ١٤٣ (٥٢)

الهندسة ، ١٢٧ ، ٢١٢ ، ٢١٤
هوريشو جرينوه ،
انظر « جرينوه »

الواقع ، ١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ،
١٢٩ ، ١٤٥ ، ١٥٨ ، ١٦٢
الوحدة العضوية ، ٧ ، ٣٢ — ٣٤ ،
٩٧ ، ٢٥٩ ، ٢٨٧ ، ٢٩٩
الوحدة فى الكثرة ، ٣٩
الوحدة المتكررة ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٥ ،
٧٣ ، ٩٨ ، ٢٨١
الوحى ، ١٤٠
الوظيفة والوظائف ، ١٠٠ ، ٢٦٤ ،
٢٦٥
الوظيفية ، ١ — ٢ ، ٨ ، ٣٣ ،
٩٩ ، ١٠٠ — ١٠٢ ، ١٠٤ ،
٢٠٤ (٤٣) ، ٢٧٦ — ٣١٦
الوعى ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١١٨ ،
١٥٨ ، ١٨٣
الوهم والاوهام ، ١١٨

اليابان ، ١٩ ، ٢١٥ — ٢١٧ ،
٢٤٠ (٣٦)

أتناول فى هـذا البحث نظريات أساسية فى تكوين المفهوميات المعمارية عامة ، هى النظريات «العضوية» فى العمارة .

وهى نظريات أعم وأشمل من « الوظيفية » ؛ لأن الوظيفية ، كما رأينا فى البحث السابق[1] ، تتمثل بالاتجاهات الفكرية والعلمية ، وتحاول تطبيق المنهج العلمى فى المناقشة والتحليل ، ولذلك ظهر من البحث أن لها

(١) « نظرية الوظيفية فى العمارة » (القاهرة ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٦) .

حـــدود ، هى حدود العلم نفسه . أما النظريات العضوية فتعنى أيضـــا بمواضيع فلسفية وحيوية وانسانية ، وتعتمد على أن هناك مسائل كثيرة فى الدنيا لا يكفى العلم وحـــده لشرحها ولا للتعامل معها وبهـــا ؛ لأن الانسان ليس جسما يحس وذهنا يفكر فحسب ، بل ان له أيضا « قلب ينبض » وعواطف ومشاعر هى منبع كل الفنون ، وله « روح » هى قوة حيـــة أبدية ، تتسبب فى تواجد كل الكائنات واتخاذها شكلها وطابعها المميز ؛ كما أن لـــه مواهب وملكات غامضة لا يـــكاد العلم يعرف عنها شـــيئا .

وهذه اقرارات (statements) يعترض عليها الوظيفيون بوجيتهم أننا لا نعـــرف حقيقة هـــذه الأمور الغامضة التى ليس لهـــا مقياس دقيق ولا تحديد واضح ؛ فكيف يمكن أخذها فى الاعتبار والتعامل بها ؟

ومنطقهم هذا سليم ولكن الى حد معين ـــ هو الحد الذى يقف عنده العلم . فصحيح أنه ليس لدينا تعريف دقيق للحياة والروح وغيرها من المفهوميات ، ولا نستطيع قياسها وتقديرها كمـــا يقيس رجال العلم فى المعامل . ولكننا فى الوقت نفسه لانستطيع انكار مانشاهده من ظواهرها وتأثيرها ونتائجها فى ما نراه حولنا . ولابـــد من الاعتراف بها ، لانه ضرورى للعيش فى الدنيا ، وللتعامل مع الطبيعة والناس والكائنات كلها.

ولـــكى نوضح بصفة مبدئية بعض المقصود ، نراجع باختصار بعض بعض ما سبق أن كتبناه عن « مشكلة الشكل » . فقد قلنا أنها « مشكلة قديمة كان لهـــا سحر دائم عند المفكرين ، ناقشوها منذ عهد الاغريق ، ولكن لا زالت مفهومية غامضة لم تحـــل تماما الى الآن ، وربما لن تحل أبدا ، وليس لها مقاييس دقيقة تحددها وتقاس بها » ... ولذلك أخذت المشكلة مكانا ثانويا خلال القرون التالية ، عنـــدما ارتقت العلوم وطغت على كل نواحى النشاط الانسانى ، « الا أنها استردت أهميتها مرة أخرى

فى القرن الثامن عشر حين جاءت علوم الاحياء وعلم النفس ، التى بدأت تدرس مسائل ليس لها تفسير بعلوم الفيزياء والكيمياء والرياضة والميكانيكا » [٢] . فعادت « مشكلة الشكل » الى الظهور من جديد ، وعاد البحث فى هذه المشكلة الغامضة ، التى بقيت غامضة ؛ لانه لا مفر فيها من الكلام بصفة عامة ، بدون الدقة والوضوح كدقة الأرقام والمعادلات فى العلوم الدقيقة والعلوم التحليلية .

وفى سبيل الاقتراب من موضوع بحثنا فى الوظيفية كنا قد حددنا أنفسنا بالشكل فى العمارة ، فأخرجنا من حسابنا المراضيع الفلسفية ، « كالاشكال المجردة » و « الاشكال المعنوية » ، كالتى فى فنون الادب والشعر والموسيقى ، وفى علوم الرياضة والجبر والهندسة ، وفى المنطق وقواعد اللغة ونظام المجتمع ، وغيرها من الموضوعات » [٣]

ولكننا هنا الآن لا نريد التغاضى عن هذا أو ازاحته جانبا بهذه السهولة ! لأن فى هذه المسائل وأمثالها يكمن جوهر الموضوع . اذ منها يتضح أن هناك « شيء أكثر »(something more)ـأكثر مما يعرفه رجال العلم ومعماريو « الوظيفية » .

وهو ما سنبحث هنا فيه .

وليس هناك تعريف دقيق لهذا « الشيء الاكثر » . ولنسميه « قوة كامنة » أو « حياة » أو « روح » ، أو « الخاصية العضوية للكائنات »، أو غيرها من الاسماء . أو فلنقل أنه نتيجة منها ـ وهذه كلها أقوال

---

(٢) انظر « نظرية الوظيفية فى العمارة » ؛ صفحات ٨ ـ ١٠ . وسأشير اليه بعد هذا باختصار ككتاب « الوظيفية » ، والى ارقام صفحات طبعة ١٩٦٦ .

(٣) شرحه ، صفحة ١١ .

يندهش لها رجال العلم وينفرون منها فزعا ! ، ويتعجبون لوجود أناس يتقبلونها ويستعملونها دون تحديد دقيق لمعناها ودون مقاييس تقاس بها .

ولكن لاشك أن لها مكان هام فى العمارة ــ كما لها فى الحياة عامة ــ عند البحث فى الدوافع السيكولوجية والعاطفية والاجتماعية عند المعماريين وعند الناس عامة ؛ لفهم موقفهم تجاه العمارة وتفضيلهم لأشياء دون أخرى وتصرفهم بأساليب معينة ؛ الخ . ولا مفر من استعمال مثل هذه التعبيرات ــ ولو من باب التشبيه أو المجاز ؛ أو نظرا لعدم وجود ألفاظ أخرى تؤدى الغرض .

وفى مجال الكلام عن الألفاظ والتعبيرات ذاتها ، ننبه من الآن الى أن استعمال كلمة « عضوية » (organic) كصفة واسم فى العمارة ونظرياتها لا يدل على المعنى البيولوجى ولا الكيميائى ، كما لا يعنى تقليد أشكال الكائنات العضوية الحية فى الطبيعة .

* * *

والفكرة العضوية قديمة قدم الاغريق الذين ناقشوا مواضيع الكائنات الحية ، والطبيعة ومصنوعات الانسان ، والجمال النسبى والجمال المطلق، وغيرها من المسائل الفلسفية .

وفى العصور الحديثة عاد كثيرون الى بحثها من جديد : منهم «جوته» الذى أولى اهتمامه لمشاكل النمو العضوى وقوانين التشكيل (formative laws) ، وما أسماه علم الـ(Morphology)؛ وهو دراسة الشكل فى الكائنات الحية . وقد أراد « جوته » القضاء على كلمة تكوين (composition) فيما يختص بالطبيعة والفن ؛ لأن أعضاء الكائن

لا تجمع نفسها فى تكوين كما لو كانت تأتى جاهزة وتامة ولا ينقصها الا التجميع ، وانما هى تنمو مترابطة ومندمجة فى بعضها البعض ، وتتطور مع بعضها البعض ، وتتوصل الى وجود (existence) له دور ضرورى فى « الكل » (whole) [٤] .

ثم جاء بعده كثيرون من الفلاسفة والكتاب والنقاد ، ممن وقفوا فى صف الفكرة العضوية .

ولنذكر منهم « كولريدج » (Coleridge) مثلا ، الذى ميز بين ما أسماه « الشكل الميكانيكى » (mechanic form) وبين « الشكل العضوى » (organic form) . فيكون الشكل « ميكانيكيا » عندما نفرض نحن شكلا مقررا (predetermined) على مادته ، شكلا لا يشترط أن يكون نابعا من خواص المادة ، أما الشكل « العضوى » فهو كامن (innate) ويتخذ صورته وشكله أثناء النمو من الداخل الى الخارج . وعندما يتم تطوره يكون معناه أن شكله اكتمل . فالاثنان ــ تمام التطور واكتمال الشكل ــ معنى واحد . وكما تكون الحياة يكون الشكل [٥] .

ولنذكر أيضا الفيلسوف الاسبانى « أونامونو » (Unamuno) الذى اتخذ تجاه الفكر والعقل موقفا عدائيا متطرفا . فكان يعتقد أن الفكر « العقلانى » (rationalist) لا يصلح للتعليق برأى على الحياة ، لأن الذهن يبحث عما هو ميت ، أما ما هو حى فيفوته ويستعصى عليه . الذهن يحاول أن يوقف التيار المنساب ويجمده ؛ ولكى يفهم شيئا ما

---

(٤) انظر كتاب (Walter Curt Behrendt, *Modern Building* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1937), pp. 131 - 132).

(٥)

يجب أن يقتله ويحلله . ولذلك لم يكن « أوناموفو » يضع ثقتـه الا فى العواطف الانسانية .

كذلك وردت آراء عضـوية فى كتابات كل ذوى الميول الطبيعيـة والانسانية ....

* * *

فاذا كانت النظرية العضوية تعنى اتباع قوانين ومبادىء كالتى تتبعها الكائنات العضوية فى الطبيعة ، فلنبدأ اذا بهذه الكائنات ، لنرى مايمكن أن نستخلصه من دراستها .

ولنبدأ بأن نسأل : ما هى الخواص التى تنفرد بها الكائنات الحيـة فتميزها عن غيرها من الكائنات ومصنوعات الانسان ، وتجعلها تتخـذ أشكالا عضوية ، وتثبت فى الوقت نفسه أن هنـاك « شيء أكثر » من مادة ؟

فان شـئنا أن نلخص الرد كله فى كلمة واحدة لقلنا انها « الحيـاة » (life) . وهو بالطبع رد لن يقنع رجال العلم ولا الماديين ولا الوظيفيين ، ولن يسكتوا عليه . وأول ما سيطالبون به هو تعريف الكلمة ، قبل الدخول فى الموضوع وقبل أى شرح أو مناقشة .

---

(٦) ولكن لا داعى لهذا التطرف الشديد ، لان الصلة بين الفكر والعاطفة ليست بهذه الدرجة من التضاد ، وسنناقشها فى الفصل الرابع . كما لاداعى لان نجادل مع هذا الفيلسوف بالذات لانه كان صاحب آراء غريبة شاذة ، فهو كان يفتخر بانه « غير متماسك » ! (inconsistent) اعتمادا على ان « الحياة غير عقلانية »، وكان يعتقد ان « الحق غير منطقى » وان التماسك فى الكلام دلالة على زيفه ، الخ ...

انظر (S. K. Langer, *Feeling and Form* (New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 351 n. 1).

وما كان لنا أن نعرف ما هى الحياة ، ولا فى استطاعتنا اعطاء تفسير لها ــ فعلمها عند الله ، ولا يعلمها الا هو . ولكن أمامنا نتائجها التى تدل عليها ، ومظاهرها التى لا يستطيع انكارها أحد .

فنحن نشاهد الكائنات الحية وهى « تنمو » (grow) ؛ أى تبدأ صغيرة ثم تكبر وتزيد ، وقد يظهر لها أعضاء أو أجزاء جديدة لم تكن موجودة أول الأمر . وان كانت الكائنات الحية حيوانية فهى تتوالد وتنجب صغارا تنمو بدورها وتكرر « العمليات الحيوية » للجنس نفسه ، جيلا بعد جيل . وان كانت نباتية فهى تورق وتزهر وتثمر ، وتترك من الحبوب أضعافا مضاعفة للحبة الواحدة التى بدأت منها ؛ وتكرر كل حبة نفس العمليات التى بدأ بها النبات الواحد . وكلها فى تطور دائم مستمر ، لا يوقفه الا الفناء .

وواضح من هذا أن الشكل ليس « مطبقا » (applied) على الكائنات من الخارج، بل هو «ينمو من الداخل» (grows from within) تدفعه « قوة كامنة » نسميها « الروح » أو « الحياة » ، هى معجزة ترتبط بها وتنسب لها كل العمليات الحيوية المميزة لها عن الجماد .

وتخضع هذه العمليات كلها «لقوانين الكون العامة» (universal laws) ــ قوانين كالجاذبية (gravity) ، والنشوء والارتقاء والتطور (evolution) والنمو (growth) والتماسك (coherence) ــ ثم التآكل (erosion) والتفكك (disintegration)، وتنتهى بالموت (death) والتحلل (dissolution) والفناء (perish) .

ويترتب على كل هذا مسائل أخرى كثيرة ، وخواص مميزة تتوفر فى الكائن العضوى الحى ، و « وحدة عضوية » تجعل الكائن كله وحدة واحدة متماسكة ومتكاملة ، تجعل له «شخصيته الفردية» (individuality)

رغم انتمائه الى فصيلة وجنس لكل أفرادها صفات متشابهة ، كما تعطيه طابعه وتخلع عليه شكله وجماله و (grace) .

وهذه مسائل تحتاج لشرح طويل ومناقشات يدخل فيها الفلسفة وعلوم الأحياء والعلوم الانسانية ، وغيرها . وسنكتب عنها فى الفصول القادمة حين يأتى الوقت المناسب لكل منهـا .

* * *

فاذا وجهنا اهتمامنا الى الأشياء التى يصنعها الانسان (man-made) لواجهتنا مباشرة المشكلة الرئيسية ، وهى الفروق الأساسية الجوهرية بينها وبين الكائنات العضوية : فمصنوعات الانسان « أشياء » و«جماد» و « غير حية » ، وليس فيها روح ، ولا تنمو . وهى تتخذ من الأشكال ما يفرضه عليها الصانع ، بقوى « مطبقة » (applied) ومفروضة عليها بالقوة من الخارج ــ وكله عن ارادة (will) ونية (intention) ، وبقصد الوصول الى غرض خاص . وهذا ما تعتمد عليـه نظرية الوظيفية عندما تبدأ باسقاط المسائل الغامضة من حسابها وتتعامل مباشرة مع المسائـل المـادية .

ولكن النظرية العضوية تتعمق فى فحص هـذه المسائل ، وتجد لهـا دخلا فيها ، وتجـد فى مصنوعات الانسان صفات مشتركة مع صفـات الكائنات العضوية ــ أو على الأقل تجد ما يناظرها ويكون بديلا لها :

فان لم يكن للجماد من مصنوعات الانسان خاصية النمـو العضوى لتكون القوة الدافعة وراء اتخاذه شكلا معينا ، فان للخواص الكامنة فى طبيعة المـادة المصنوع منها ، وفى الأدوات المستعملة وأساليب استعمالها فى صناعته وتشكيله ، « قوى » تدفع الصانع وتوجهه ، أو تحده وتقيده .

فكأن الشكل قد نتج عن عمليات ليست للصانع الحرية التامة فيهـا . فيمكن القول اذا بأن الجماد من مصنوعات الانسان « ينمو » من تلك القوى الكامنة والتى تعمـل « من الداخل » من خلف شكله الظاهرى المـرئى .

كما أن من الجماد ما يكاد « ينمو » حقا ، كالبلورات التى تبدأ من مجموعة صغيرة منتظمة من الجزيئات ، وتمتد فى الفراغ وتزداد ، فيتكون منها بلورة كبيرة ، تبعا لنظام (order) و « تركيب داخلى » (internal structure) خاص بها ، يبقى ملازما لها فى كل مراحل نموها .

ويلزم أن تتصف مصنوعات الانسان بصفـات التمـاسك والترابط والنظام والوحدة ، بين أجزائها وفى شكلها العـام ، حتى تصير أجزاؤها الكثيرة المتنوعة شيئا واحدا صحيحا (whole) ، له فرديته و « شخصيته المميزة » ، والا بقى مفككا غير متماسك ، « لا معنى له » ولا قيمة .

وهذا يبين أن الشىء المصنوع يكتسب « معنى » (meaning) لم يكن له قبل أن تنتظم أجزاؤه وتتحد وتتكامل .

« كالجملة التى يصبح لها معنى أكثر مما يتوفر فى مجموع مفرداتها ؛ وكالمبنى الذى تصبح له قيمة أكبر مما لمجموع المواد الداخلة فى انشائه ـ بدليل أنه لو اختل ترتيب الألفاظ فى الجملة لفقدت معناها ؛ ولو تكومت مواد البنـاء على قطعـة أرض لمـا كان لهـا قيمة المبنى ، ولا أمكن تسميتهـا مبنى »[٧] .

وهكذا نكتشف مرة أخرى وجود « شىء أكثر » حتى فى الجماد وفى مصنوعات الانسان . ولو أستطناه من حسابنا هو وغـيره من المسائل

---

(٧) انظر كتاب « الوظيفية » ، صفحة ١٤ .

اللامادية ـ كما يحاول الماديون المتطرفون ـ لاختزل البيت الى كمية محسوبة من الأسمنت والطوب وغيرها من المواد ؛ ولصار تعريف الموسيقى هو أنها الأصوات التى تصدر عند الضغط على أصابع البيانو ، والمقالة والقصيدة الشعرية هى كمية من الحبر على مساحة محددة من الورق ؛ ولصار الانسان جزيئات من كربون وأوكسجين وهيدروجين ونسب ضئيلة من عناصر أخرى ....

وهذا ما لا نظن أن أحدا يرضاه أو يقبله ؛ لأنه اختزال لدرجة السخف *(reductio ad absurdum)*.

* * *

فيمكننا اذا اتباع مبادىء مشابهة أو مناظرة لمبادىء الطبيعة العضوية، كما يمكننا استخلاص مميزات تبعية أخرى ـ فى التكامل والوحدة والشخصية والطابع ، الخ ـ مستنتجة من المبادىء الأساسية . وهذا ما سنشرحه فى الفصل التالى .

ولكن أنصح بقراءة كتاب « الوظيفية » أولا ، نظرا للصلة الوثيقة بين المواضيع المشتركة فى البحثين ، ونظرا لتكرار الاشارة الى مسائل سبق مناقشتها فى الكتاب الأول .

تكثر النظريات والآراء التى تقدم بها المعماريون والكتاب والنقاد عن معنى « العضوية » فى العمارة وقد قلنا ان النظرية تتدخل فى أمور ليس لها تعريف دقيق ، ولذلك هى تحتمل تفسيرات وتأويلات كثيرة . ولكن قد اتضح من الفصل السابق أنه يمكن بالتحليل والمناقشة الخروج بنتائج ايجابية ، واستخلاص مفهوميات ومبادىء يتكون منها فى مجموعها النظريات العضوية فى العمارة .

ويكاد يبدو أن « العمارة العضوية » هى عمارة فرانك لويد رايت

وحده ، لأنه أقدر من كتب عنها وعمل بها ؛ ولكن للنظرية أصول وأسس قديمة تعود الى أزمان تاريخية ، وكتب عنها أو عن نواح منها كثيرون .

فيذكرنا « بيرندت » فى كتابه [1] بأن « فاساري » (Vasari) فى عصر النهضة قد مدح قصرا من القصور ، فوصفه بأنه « غير مبنى وانما مولود » (*non murato ma veramente nato;* not built but born) وأن « ألبرتى » (Alberti) الذى وضع أول كتاب فى العمارة فى القرن الخامس عشر وصف مبنى بأنه « يكاد يكون كالحيوان » (*quasi come un animale;* almost like an animal)

ويقول أيضا ان المؤرخ والناقد السويسرى « بوركهاردت » (Jacob Burkhardt, 1818 - 1889) كان أول من طبق لفظ « عضوية » على العمارة [2] .

ولكن النظرية العضوية الحقة فى العمارة تبدأ — على ما يبدو — بمقالات الفنان الأمريكى « هوريشو جرينوه » (Horatio Greenough, 1805 - 1852) الذى أطال فى شرح المعنى العضوى للعمارة ، فى تلك المقالات الشهيرة التى تعتبر تحفا فى النقد المعمارى [3] ؛ رغم أنه لم يكن

---

(1) (Behrendt, *op. cit.)*

(2) نقلا عن (Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture* (London: Faber and Faber, 1950), p. 69).

(3) (Horatio Greenough, *Form and Function* (ed by H. A. Small. Berkeley and Los Angeles, Calif.: University of California Press; London: Cambridge University Press, 1947)).

ويرد فى الكتاب ايضا آراء « كوبر » (James Fenimore Cooper) وفيها اتجاهات عضوية ومبادىء سليمة معمول بها الى اليوم . وقد كتبنا عن « جرينوه » الكثير فى كتاب « الوظيفية » .

لتلك المقالات تأثير معروف على عمـارة وقته فى أواسط القرن التاسع عشر ، ولا ما يثبت أن قادة المعماريين من معاصريه قد اطلعوا عليها .

ولذلك يكاد « لوى ساليفان » (Louis H. Sullivan, 1856 - 1924) أن يكون صاحب الفضـل فى نشر الفكرة العضوية (جنبا الى جنب مع كتاباته عن الوظيفية ـ وهذا سنناقشه فيما بعد) ؛ وأنه هو الذى لقن الفكرة أصلا لفرانك لويد رايت الذى جعل منها شعارا لحياته العملية كلها ووصفا لـكل أعماله .

ولقد أطال ساليفان فى كتابه(٤) فى الكلام عن الحياة والطبيعة والكائنات النباتية والحيوانية ، الخ ، وتوسع فى شرح معنى العضوية حتى لقـد حاول تعريفها بأكثر ممـا يمكن أن تعنيه ، فجعلها أحيانا تعنى الحيـاة نفسها والحقيقة نفسها ؛ وفى أحيـان أخـرى جعلها تعنى « البحث عن الحقائق » و « الاحساس بالحياة الذى تدل عليه » وغير هذا كثير من الجمـل الأدبيـة .

وأما الذى أولى النظرية اهتمامه كله وظل طوال حياته يكتب عنهـا ويعمل بها حتى أصبحت تنسب اليه فهو العبقرى المعمارى فرانك لويد رايت (Frank Lloyd Wright, 1869 - 1959)

ولرايت كتب ومقالات كثيرة ، مكررة وغير منسقة ، ومليئة بالوصف الأدبى والكلام الشعرى ، وبالنثر الفصيح و « الغلبة » التى ليس لهـا معنى واضح ، مما لم يتمكن معه كثيرون من المعماريين ممن ليس لهم صبر على الدراسة النظرية من فهم ما يقصده بالضبط بالعمارة العضوية؛ فقرروا انما هى كلمة يستعملها رايت لوصف أعماله هو وحـده (فهو

(٤) (Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats* (repr. ed. New York: Wittenborn, Schultz, 1947).

لم يكن يعترف بأن أعمال أى معمارى اخر تعتبر عمارة عضوية ــ بل أحيانا لم يكن يعتبرها عمارة على الاطلاق !!) .

ولكن الواقع أن فى كتبه أخصب الأفكار ؛ وبعد قراءة انتاجه الأدبى الضخم وتخليصه من كل تلك الفورات ، يتضح أنها من أغنى المصادر ــ ان لم تكن المصدر الرئيسى ــ لنظريات العمارة العضوية بكل مبادئها ونقاطها الأساسية .

* * *

ومن المفهوميات فى نظرية العمارة العضوية ما هو خاص بالطبيعة وكائناتها ، ومنها ماله صلة بالانسان من نواحيه المختلفة ، ثم هناك النظريات التى تعتمد على توضيح معنى العضوية بمقارنتها بالنظريات المعمارية الأخرى .

وهذا ما سنناقشه ونشرحه فى هذا البحث ، وبهذا الترتيب .

ولذلك نبدأ فى هذا الفصل بالمبادىء والمواضيع ذات الصلة بالطبيعة، متجهين من العموميات الى الخصوصيات :

أن يكون المعمارى خلاقاً كالطبيعة

وهذا أول مبدأ أساسى عام فى العمارة العضوية .

ويحتاج أولا لتوضيح معانى الكلمات نفسها ؛ « فالطبيعة » (Nature) من الكلمات التى يساء استعمالها وتحتاج لتصحيح .

« هى لا تعنى فقط الخارج (out-of-doors) حيث السحب والأشجار

والعواصف والأراضي والحيوانات ؛ وانما تشير الى طبيعة هذه الأشياء، كما تشير الى طبيعة المواد ، وطبيعة المسقط الأفقي، والمشاعر والماكينات، وهي تشمل أيضا الانسان وأى شيء يعنيه من الداخل • الطبيعة الداخلية • مبدأ كامن (inherent principle) » (٥) •

« الاستعمال الصحيح لكلمة طبيعة هو أنها الطابع الكامن المتأصل فى الشيء (innate character)•••• يجب أن تتعلم استعمال كلمة طبيعة بالاحساس العاطفى الروماتيكى المتكامل ••• حتى نجيد الاستعمال الحقيقى الروحى لكلمة عضوية •••• فالفرق كبير بين الحقيقى الواقعى (real) وما يتظاهر بالواقعية (realistic) ••• وبين الحق (Truth) والحقائق (facts) ، وبين الفن والعلم »(٦)

« كلمة طبيعة تعنى المبادىء وهى تعمل فى كل شيء حى ، وتعطى الحياة شكلها وطابعها •••• والكلمة لا علاقة لها بما يتظاهر بالواقعية ؛ وانما تشير الى الحقيقة الجوهرية (essential reality) لكل شيء بقدر ما نستطيع نحن أن ندرك بحواسنا (perceive) الحقيقة الواقعية »(٧) •

وفى الطبيعة كل شيء يتجمع ويتحد ويتكامل • والانسان بكل نواحيه جزء من الطبيعة ، ويعمل تبعا لقوانينها ومبادئها • وهى المصدر الذى لا ينضب للعمليات « الخلاقة » التى يوفق بها الانسان بين الماديات والروحيات التى تتصارع فى داخليته والتى فيها خلاصه من يأسه وقلقه، والتى بها يستكمل نفسه ويثبت انسانيته •

---

(٥) (Frank Lloyd Wright, *The Future of Architecture* (New York : Horizon Press, 1953), p. 320).

(٦) (Frank Lloyd Wright, *Genius and the Mobocracy* (New York : Duell, Sloan & Pearce, 1949), p. 105).

(٧) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 91)

ثم كلمة « خلق » (creation) ، وهى وحدها مشكلة .

فعملية الخلق معناها أن يأتى الى الوجود شيء لم يكن موجودا ؛ ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن كل عمل من الأعمال له صفة الخلق .

« فالصانع ينتج (produces) المصنوعات ولكن الفنان يخلق (creates) شيئا جميلا ؛ والبناء يقيم (erects) المبنى ، ولكن المعمارى يخلق العمل المعمارى » (٨) .

وهذا يبين أن «الخلق» أو «الابتكار» أو «الاصالة» (originality) ليست مجرد صنع وانتاج لأشياء تختلف عن المعهود لمجرد الرغبة فى عمل شيء مختلف . بل ان عملية الخلق عمل خارق ، يأتى الى الوجود بقيم ومعان لم تكن موجودة ، ويحتاج لكل ما لدى الفنان والمعمارى من علم وخبرة ومهارة وقوى فكرية ، كما يتطلب أن يكون له حدس (intuition) واستضواء داخلى (inherent vision) وقدرة خلاقة، وأن يبذل أقصى مقدراته على التصور وتكوين المفهوميات (conceptual power) التى تسمى الخيال أو القدرة على التخيل (imagination) .

فاذا كان له تلك المواهب والملكات ، فانه يستطيع أن يستلهم الطبيعة ويستخلص منها مبادئها وقوانينها ونظمها التى هى نظام الكون كله . كما يستطيع النفاذ بنظرة ثاقبة الى أصول الأشياء ولا يكتفى بالنظر الى مظاهرها الخارجية . وعندها يدرك أن للطبيعة ــ كما للكون كله ــ طريقة حيوية ، متماسكة ، متكاملة ، ولأن لها منطق فوق منطق الفلاسفة والكتب . ومنها ينمى احساسه بالحقيقة والواقع (sense of reality) ويتعلم الاحساس « بالحتمية »(inevitability) التى تجعل الأشياء تتواجد وتتخذ شكلها المناسب ومكانها الصحيح الذى لا مفر منه .

---

(٨) (Langer, *op. cit.*, p. 40)

ومثل هـذه الصفات هى ما يجب أن تتصف به الأعمـال المعمارية ، العضويـة .

ولم يكن بـين المعماريين العضويين من يجهل هذا أو لم يعمل به . فقـد كتب جرينوه الكثير عن الطبيعة وكائناتها ، وهاجم الأكاديميـين والتقليديين الذين كانوا يعملون على احياء الطرز والنقل من أعمـال المـاضى .

وكان ساليفان يأخذ « تلميذه »[٩] الى الحقول والغابات ليشاهـد بنفسه وليكون على صـلة مباشرة بالطبيعة وكائناتها العضوية ، حتى يتربى عنده حب الطبيعة والاحساس العضوى . وكانت هذه فى رأيـه أحسن طريقة للتعليم ، فجريمة التعليم الاكاديمى هى أنها أبعدت الطلبة عن الطبيعـة .

وكانت هذه أيضا طريقة فرانك لويد رايت فى العمل . وبهـا توصل الى بعض من أعظم أعماله المعمارية ، مثـل برج المعامل الشهير بولاية ويسكونسن (Frank Lloyd Wright: Laboratory Tower, Racine, Wisconsin, 1949)

ولكن مقترحات الطبيعة وايماءاتها ليست جاهزة ولا هى فى متناول يد كل من يطلبها . بـل يجب بذل الجهود واعمـال الفـكر والتعاطف معهـا لاستخلاص مبادئها ودروسها ، ثم تحويرها وتطويرها لتناسب العمـل الفنى .

فعندما أعلن فرانك لويد رايت أنه صمم البرج مثل الشجرة لم يكن يتخـذ الشجرة نموذجا يقلده ، وانما كان يستلهم الطبيعة ويبحث فيها

---

(٩) « تلميذه » فى كتاب (Sullivan, *Chats; op. cit.*)

عن « العمليات » (processes) التى توصلت بهـا الى « اقامة » هـذا « الانشاء العضوى » ثم عمل هو بمبادئها لبناء برج بالخرسانة المسلحة.

وعنـدما نظر الى زهرة برية (Morning Glory) صمم الأعمدة ذات الرءوس المنتشرة ، التى يتكون منهـا سقف صالة الموظفـين المجاورة للبرج نفسه ، لم يكن يقلد شكل الزهرة كما ظن الكثيرون ، وانما كان لتلك الـزهرة دور كدور التفاحة الأسطورية التى سقطت عـلى رأس « نيوتن » فرضع قانون الجاذبية !! — فالآلاف والملايين من الناس قبل نيوتن شاهدوا التفاح وهو يسقط ، ولـكن لم يضع قانونا للجاذبيـة أحـد سواه !

فالطبيعة اذا تعطى « المـادة الخام » لعناصر وحوافز ، وعندها ثروة لا تنضب مما يمكن أن توحى به ، وغناها أعظم مما يمكن أن يتمنى أى معمارى ؛ ولكن العمل الخلاق على المعمارى نفسه .

الصلة الوثيقة المبنى بالطبيعة

وكان فرانك لويد رايت يصر على هذه الصلة وعلى أن يناسب المبنى ظروف بيئتـه وأحوالها ، وأن يتخـذ صفاته من صفات أرض المنطقة والموقع المقام عليـه . وبذلك « ينتمى » المبنى للارض . بل يتحد معها ويندمج فيها ويكون جزءا منها ، ويكاد « ينمو » منها .

«يتزوج المبنى الأرض » (١٠) .

« الأرض (already) لها شكل ، فلماذا لا نبدأ بأن نقبل هذا ؟ لمـاذا

---

(١٠) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 106)

لا تعترف بهـذا وتقبل هبة الطبيعة ؟ ... طبيعة الأرض ومميزاتها هى البـداية لأى مبنى يتطلع لأن يكون عمـارة . وهذا صحيح مهما كان الموقع أو نوع المبنى »[11] .

ولم يكن هنـاك من هو أقدر منـه على « تزويج » المبانى الأرض وتحقيق تلك الصلة الوثيقة بالمنطقة واستغلال المميزات الطبيعية للموقع . فكانت بيوته تندمج مع البيئة المحيطة وتتداخل فى الطبيعة حتى تـكاد تصبح جزءا منهـا ومن مناظرها الطبيعية ، سواء أكانت تـلك البيوت مقامة فى البرارى الخضراء أم فى غابات الشمـال أم فى صحارى أريزونا فى الجنوب[12] . وكانت دواخل بيوته تنفتح وتمتد وتتصـل بالخارج حتى يكاد يصعب معرفة حدودها ونهايتها .

وعندما بنى رايت بيتا فى ويسكونسن (Wright: [Second] Jacobs House, Middleton, Wisconsin, 1948) تداخل البيت فى تل صغير واندمج فيه حتى لم يعد مبنيا « فوق » التل،وانما صار جزءا « من » التل (not *on* a hill, but *of* a hill) ـ كما وصفه هو .

ولاتوجد مثل هذه الصلة الوثيقة بالطبيعة والأرض ، وبمثل هذه القوة والوضوح ، فى عمارة أى عصر من العصور أو مدنيـة من المدنيات ، سوى اليابان ، حيث كان الانسجام مع الطبيعة جزءا أساسيا من الحياة اليابانية كلها ، لا العمارة وحدها ، كما توجد بدرجة أقل فى بعض أعمال الطرز المحلية (Vernacular) والأعمال الريفية المتواضعة (ولنذكر منهـا بيت الفلاح المصرى) .

(11) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 298)

(١٢) ولم يكن يتعبد الالبناء فى المدن وعلى حافة الطريق ، حيث لا «بيئة» معينة ولا عناصر مميزة (features) يتخـذها اساسـا يهتدى به فى التصميم .

ولا يكاد يوجد معمـارى آخر من معمارى العصر الحـديث سوى « مندلسون » (Eric Mendelsohn, 1887 - 1953) الـذى كان يترك خطوط « كوتتور » الأرض تسيطر على تصميم مبانيه وتوجهها. أما باقى الأوربيين والأمريكيين فكانوا يتجهون نحو التجريد والطرز الهندسية.

« المبانى الكلاسيكية وطرز المستعمرات والطرز الأخرى (غيرالمتوطنة (non-indigenous)) تبدو كأنها تكره الأرض ، وتحاول بكل غرور أن ترتفع فوقها وتتعاظم عليها ... (ويقنع معماريوها بأن تكون) كالعلبة أو الصندوق (box-like) ،جاثمة على صخرة أو مغروسة فى الأرض ، وتقف كمجرد شىء مصنوع ، بصرف النظر عن أين تقف »(١٣) .

بـل ان المعماريين كانوا يتعمدون الانعزال عن الطبيعة والابتعاد عن الأرض ، برفع المبانى على أعمدة .

ولو توسعنا فى مبدأ الصلة الوثيقة بالطبيعة لامتد الموضوع فشمل أيضا مجموعات المبانى وتخطيط الأقاليم والمدن ، بل لشمل أيضا نظام المعيشة والحياة . وهذا توافق عليه النظريات العضوية . وعندما وضع رايت مشروعا عضويا لمدينة(Broadacre City, 1931 - 35)كان مشروعا لمجتمع كامل من النـاس ، متكامل مع بيئته ومع المجتمع كله . واعتمد فى تصميمه على أسلوب جـديد فى العيش ينظم للناس حياتهم وأعمالهم وأوجـه نشاطهم .

(١٣) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 298)

استعمال المواد فى طبيعتها

(in the nature of materials)

وهى من النظريات الهامة فى العمارة العضوية ، واستكمالا للصلة بين المبنى والطبيعة ــ أن تستعمل فى البناء المواد المأخوذة من نفس البيئة ، أو حتى من الموقع نفسه ، فهـذا يجعل المبانى تنتمى الى بيئتها ويجعلها جزءا متكاملا منهـا .

كما تعنى النظرية أيضا أن يكون استعمال المواد تبعا لصفاتها الطبيعية الخاصة بهـا . فلكل مادة صفاتها وخواصها ، ولهـا طريقة لتشغيلها واستخراج الأشكال منها . وهذا الاختلاف بين مادة وأخرى يؤثر على الشكل المعمارى فيكيفه ويعدل فيه (modify) .

« فكل مادة تحتاج لمعاملة ومناولة (handling) مختلفة ، وكل منها له استعمالات تناسب طبيعته . والتصميم المناسب بمادة منها لا يصلح لمـادة أخرى .

« لو كانت المواد الحديثة ــ الصلب والخرسانة والزجاج ــ تواجدت فى الدنيا القديمة ، لمـا كان عندنا شىء من هذه العمارة الكلاسيكية الضخمة الثقيلة ، ولو أننا تجاهلنا طبيعة المواد أو أسأنا فهمها لما تواجدت الآن عمارة عضوية » (١٤) .

وقد فطن رايت من وقت مبكر ــ فى أواخر عهده بمكتب ساليفان ــ الى أن طبيعـة المواد لا تعنى شيئا بالنسـبة لساليفان ولا لغـيره من المعماريين . ورغم أنه قد امتـدح كثيرا أعمـال « أستاذه المحبوب »

---

(١٤) (Frank Lloyd Wright, *Two Lectures on Architecture*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 1931).

بالطين المحروق (terracotta) الذى كان مادة لم تعرف لها أستاذا وسيدا غيره ؛ الا أنه عاد فقال بلسان حاد :

« كان (ساليفان) يصمم لكل المواد مثل بعضها البعض ؛ وكانت كلها وقودا لخياله الخصب فى الزخرفة . كل المواد بالنسبة له مادة واحدة يحقق بها أحلامه »[١٥] .

« كان (ساليفان) يتخذ المواد كلها مادة لقوة خياله الحسية المدهشة . وكان معنيا بالتعبير العضوى المناسب للاشكال ، التى يناسبها مادة قبل التشكيل خصوصا طينة الفخار . وسواء أكان ينفذ بالحجر أم بالخشب أم بالحديد ، كانت كل المواد كطينة الفخار بالنسبة له»[١٦]

وقد بدأ رايت من وقت مبكر فى حياته العملية بدراسة لطبيعة المواد ، وعلم نفسه أن ينظر الى كل مادة فى طبيعتها . وكان اتجاهه الى تلك الدراسة غريزيا أول الأمر ؛ عندما أقلقه عدم التماسك (inconsistency) الذى شاهده من المعماريين عموما فى استعمالهم للمواد . واحتاج الأمر منه لمدة طويلة قبل أن يعرف بوضوح ما يريد ، وقبل أن يعثر على الطريقة المناسبة . تعلم أن يرى الطوبة كطوبة ، والخشب كخشب ، والحرسانة ، والزجاج ، الخ ، كل منها لنفسه (for itself) ، وعلى حقيقته (as itself)[١٧] ؛ وبدأ يستعمل الطوب على حالته الطبيعية

---

(١٥) شرحه . ويتذكر رايت خجلا من الغبطة التى شعر بها عندما استطاع أن « يكشف » استاذه المحبوب !

(١٦) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 58)

(١٧) وله سلسلة مقالات (Frank Lloyd Wright, «In the Cause of Architecture,» *Architectural Record*, Jan. - Dec. 1928) تتناول فيها كل مواد البناء الواحدة تلو الاخرى ، توصفها وشرح صفاتها وخواصها من وجهة نظر المعمارى . انظر أيضا مقتطفات من تلك المقالات فى كتاب (*Frank Lloyd Wright on Architecture; Selected Writings*, 1894 - 1940 (ed. by F. Gutheim. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941).

دون بياض ، والخشب دون تغطية بدهان ، والحجر كما هو مأخوذ من جبال المنطقة ، وهكذا . ولا يكاد يوجد مادة طبيعية أو صناعية لم يستعملها رايت خلال حياته العملية الطويلة ـ وكله تبعا للصفات والخواص الطبيعية لكل منها ، وبما يناسب طرق تشغيلها وتركيبها . ولم يكن له تفضيل لمادة على أخرى[18] .

وهذا من أهم ما يميز رايت عن غيره من المعماريين .

وهو سبب آخر يجعل بيوته منتمية لبيئتها المحيطة ، ومستقرة فيها استقرارا طبيعيا ، حتى لتبدو كأنها قد « قامت » من الأرض أو «نمت» خارجة منها .

وهذا مناقض تماما لأعمال الأوربيين الذين اتخذوا طرزا هندسية تجريدية ـ « كالطراز الدولى » مثلا ـ فنظروا الى مبانيهم على أنها « تكوينات » (compositions) من أسطح ومستويات ، وبنوا « العلب البيضاء » التى تتناقض تناقضا عنيفا صارخا مع الطبيعة والبيئة المحيطة. وهى أعمال ان دلت على شيء ـ من وجهة النظر العضوية ـ فعلى التعالى والتعاظم بالارتفاع فوق مستوى الدنيا العضوية والابتعاد عنها.

---

(١٨) ماعدا الخرسانة على مايبدو، التى كتب عنها فى سلسلة المقالات المذكورة بقول « الخرسانة مادة ليس لها « أغنية » (song) ولا قصة (story) ... وليس من السهل رؤية أية صفات جمالية فى هذه المادة التى ليس لها طابع .... هى حجر صناعى على احسن الاحوال ، وكوم رمل متحجر على أسوأ » . ويقترح تسميتها (conglomeria) «لان كلمة (concrete) كلمة نبيلة تفشل الخرسانة فى أن ترقى اليها . واذا كان لهذه المادة أن تكتسب شكلا أو ملمسا أو لونا فيجب أن يعطى لها اصطناعيا ، بخيال الانسان » .وهذا ما كان يعمله هو بالقوالب الخرسانية التى كان يطبع عليها نقوشا زخرفية أو ثقوبا ينفذ منها الضوء . ولكن هذا لم يمنعه من أن يحقق بها فيما بعد بعضا من أروع أعماله .

واستعمال المواد فى طبيعتها يعنى أيضا معرفة بالحرف اليدوية وبالأدوات المستعملة فى تشكيلها ؛ ثم معرفة بماكينات العصر الحديث التى غيرت كل الأسس والنظم فى الانتاج وأساليب البناء واقتصاديات المبانى .

وقد أدرك رايت من وقت مبكر مدى التغيير الذى ستسببه الماكينات للعمارة ، وتنبأ بكثير مما حدث فعلا .

وكان يوافق على استعمالها والاستفادة من امكانياتها ـ ولكن بشرط أن يبقى الانسان سيدا لها ، يستخدمها هو ولا تستعبده هى . وسنعود الى مناقشة هذا الموضوع فيما بعد .

تطبيق مبادىء النمو العضوى على العمارة

ومن يقرأ ما كتبه المعماريون العضويون يجده مليئا بالكلام عن الحياة والطبيعة والكائنات الحية والوظائف الحيوية ، وتلاحقه أفكار كثيرة هى أقرب الى علم الأحياء منها الى العمارة ! وكلها مسائل لاتجد لها معنى عند المقاولين وتجار المواد ومماسرة العقارات ! لأنها لا تنطبق على مواد البناء وأساليب العمل والانشاء .

ولكنها كلها تشير الى مبادىء التكوين العضوى فى الكائنات الطبيعية ، وتطبق مبادىء مناظرة لها على المبانى .

وقد أشرنا الى هذا الموضوع فى الفصل السابق ، وقلنا ان للكائن الحى « قوى داخلية » تدفعه وتجعله ينمو ، يناظرها فى مصنوعات الانسان الخواص الطبيعية الكامنة فى المواد ، ومقدرات الأدوات المستعملة فى التشغيل التى تدفع الصانع وتوجهه أو تحده وتعوقه وتقيده .

ويظهر هـذا بوضوح أكبر فى الأعمال المعمارية ، حيث لمواد البنـاء وأساليب الانشاء تأثير جوهرى على ما يمكن تنفيذه من أعمال ، وعلى ما يستحيل تحقيقه من أفكار .

كما أن هنـاك عوامل أخرى كثيرة تتدخل فى تصميم المبانى [١٩] تبين كلها أن ليس للمعمارى مطلق الحرية فى بناء ما يشاء وأن المبنى يتواجد و « ينمو » نتيجة لعوامل وظروف يجب على المعمارى أن يكون مدركا لهـا ، متجاوبا معهـا .

حقيقة المبنى فى فراغه الداخلى

وهـذه النظرية مرتبطة بنظرية النمو ، وتعتبر الفـراغ الـداخلى (inner space) حقيقة المبنى ، وأن المبنى ينمو منـه . ويكون تعريف العمارة تبعا لهـا هو أنها فن تشكيل الفراغ .

والمقصود هو « الفراغ المعمارى » (architectural space) الذى يتعامل به المعماريون ، وهو مفهوم آخر غـير الفراغ الفيزيائى الطبيعى (physical space) أو الفضاء الخارجى الكبير .

فالفضاء الطبيعى الـذى يشملنا ويحيط بنـا ونتحرك فيـه ليس « شيئا » (thing) وليس « جسما » (body) ، ونـدركه بحركتنا وامتدادنا فيه ، ويدخل وعينا بالمنطق السليم ، أما الفراغ المعمارى فهو الذى يتعامل به المعماريون ويشكلونه كما لو كان مادة .

---

(١٩) تدرس باسم المؤثرات الجغرافية والجوية والاجتماعية ، الخ ، انظر « نظريات العمارة » (مقرر السـنة الاولى) .

وهـذه المشكلة ناقشها فلاسفة علم الجمـال (Esthetics) وكتـاب العمارة والمعماريون • وتبين لنا دراساتهم وتحليلاتهم أنه يمكن النظر الى الفراغ داخل المبنى وأخذه فى الاعتبار بطريقتين مختلفتين :

(أ) طريقة عملية واقعيـة : تعتبر المبنى مجموعة حوائط وأسقف ، تقام فتستقطع جزءا من الفضاء الخارجى وتعزله ، وتجعل منـه فراغا داخليا بكمية محـددة تكفى لاحتواء الناس والاثاث وتسمح بالمطلوب من نوع الحركة فى كل أحوال المعيشة والعمل • وهذا فراغ « مادى » فيزيائى ، يقاس حجمه بالأمتار المكعبة •

(ب) طريقة فلسفية مثالية : ترى أن الانسان يخلق بأعماله المعمارية « جوا » أو « دنيا صغيرة » هى صورة مصغرة لحقيقة الكون الكبير كما يفهمه ويتصوره ، وكما يتوصل اليه علمه وادراكه • فيكون بذلك جزءا من « الشعور غير الواعى الجماعى » (collective unconscious) ويتبع النظام العام للفكر وسلوك الجماعة الواحدة ذات التراث المشترك (common heritage) فى أى عصر من العصور أو مدنية من المدنيات •

وهذا يدخلنا فى مشاكل فلسفية عميقة • لأن مثل هـذه التصريحات لا تعنى شيئا بالنسبة للمفهوميات العلمية ، ولا العملية •

والمطلوب هو أن ننظـر الى الفراغ المعمارى باعتباره أمرا معنـويا تخيليا ، توهميا (illusory) ، يختلف عن الفراغ الحقيقى الواقعى الذى نعيش فيه ، ويشابه « الفراغ » التوهمى الذى نراه فى الصور ، ويشابه الفراغ « التقديرى » (virtual) الذى يظهر لنا فى انعكاسات المرايا •

ومناقشة هذه المسألة فى العمارة أصعب بكثير عن مناقشتها فى فنون الرسم والتصوير والنحت • لأن للعمارة اعتبارات عملية ووظائف تؤديها، وفراغها حقيقى ومادى • ولذلك تختلط فيها المفهوميتان للفراغ ، وتنشأ

مشكلة التمييز بينهما ، وبصفة عامة بين الحقيقة والمظهر (reality and appearance) ـ وهذه مشكلة فلسفية قائمة بذاتها .

ولكن العمارة ـ رغم نواحيها العملية والمادية ـ لا زالت فنا تشكيليا، وما تحققه أساسا يحتوى على جانب تخيلى وتوهمى ، وما تحاول عمله هو أن تكون تحقيقا تصوريا « وانطباعات مرئية » (visual impressions) لمفهومية (concept) معنوية وخيالية صرفة . فالمعمارى يتعامل « بفراغ مخلوق » (created space) يتحصل عليه بنوع من التجريد خاص بالعمارة ، ويخلق به « بيئة » (environment) و « مجال » (domain) « ومنطقة نفوذ » (sphere of influence) وهذا بالطبع ليس شيئا ماديا وليس له صلة بالفراغ الطبيعى الفيزيائى ، ولا بمكان المبنى على الأرض ، ولا بموقعه الجغرافى . بل هو « شبيه » (semblance) يمكن تقديره والشعور به وبتأثيره ، ولكنه لا زال تخيليا وتوهميا . وكل ما هو تخيلى فى قطعة فنية ، يكون تاما ومتكاملا فى نفسه (self-contained, self-sufficient)

والدليل على اختلاف نوعى الفراغ ـ الحقيقى والتوهمى ـ هو أنه يمكن تغيير الاضاءة أو التصميم الداخلى لقاعة ما فيتغير تبعا له « جو » المكان ويزداد تأثيره قوة أو ضعفا تبعا للتصميم . وقد يتهدم المبنى أو يتلف من الاهمال فلا يبقى له جوه ولا تأثيره القديم ولكن فراغه الفيزيائى يبقى بنفس الحجم ، ومكانه على الأرض ثابت لم يتغير(٢٠) .

والعمارة العضوية تعتمد على هذه النظريات،وتأخذ منها معنى جديدا

---

(٢٠) لدراسة الموضوع بتطويل اكثر انظر مثلا كتاب الفيلسوفة لانجر (Langer, *op. cit.*, pp. 71 - 103)

قويا : أن حقيقة المبنى فى فراغه الداخلى ، وأن المبنى يبـدأ من الداخل متجها الى الخارج ، أى « ينمو » الى الخارج .

ويلاحظ الاختلاف الأساسى فى النظرة والاعتبار لواجهات المبانى نتيجة للمفهومية الجديدة . فهذه المفهومية تجعل من الواجهـات « غلافا » (envelope) للفراغ الداخلى ، أو حـدا خارجيا له أو نقطة التماس (point of contact) بـين الداخل والخارج . فـلا تصبح الواجهات شيئا يصمم وحده ، مقصودا لذاته . وهذا مناقض للموقف الكلاسيكى والاكاديمى من الواجهات تمام التناقض .

وقد كتب المعماريون العضويون عن هذا :

« بدلا من أن نحشر وظائف كل أنواع المبانى بالقوة فى شكل واحد عام ... بدون ايماء الى توزيع داخلى ، فلنبدأ من القلب كنواة ، ونعمل متجهين نحو الخارج » (٢١)

وكتب رايت فى المعنى ذاته فى مواضع كثيرة من كتبه :

« الفراغ الداخلى الذى نعيش فيـه هو حقيقة المبنى ، ومنه سنجد الاشكال الجديدة التى نريدها »(٢٢).

« حكمة قديمة لا زالت حديثة : أن ما فى الداخل يتفتح (unfold) ويتخذ شكلا بوسائل طبيعية ، ... وتنظر الى الداخل لحل كل مشكلة ....هذا الاحساس بمافى الداخل هوالمختبر والفيصل فىالفن الذى نجعل منه فننا » (٢٣).

---

(٢١) (Greenough, *op. cit.*, p. 62)

(٢٢) (Wright, *Genius, op. cit.*, p. xiii)

(٢٣) (Frank Lloyd Wright, *When Democracy Builds* (rev. ed., Chicago: University of Chicago Press, 1945)

وكان رايت يردد قول الفيلسوف الصينى القديم لاوتسى (Lao-tse)

« تعتمد فائدة الأوانى على الفراغ الداخلى ... وتقاس قيمة البيت بالفراغ داخله . وبذلك يقال : الوجود للاحتواء ، وعدم الوجود للمنفعة » (وبقى أن نعرف أن هذا فيلسوف من القرن الخامس قبل الميلاد !)

فاذا انتقلنا الى أوربا وجدنا لبعض معماريها اقتناعا بهذه المفهومية. ولنذكر مثلا المعمارى الهولندى « برلاجه » (H.P. Berlage, 1856 - 1934) الذى كان يجعل للفراغ المقام الاول بين الأسس الأولية للعمارة (ويليها فى رأيه أهمية الحوائط فى خلق الشكل ، ثم الحاجة الى نسب مرتبة منظمة) . وفى احدى محاضراته (التى نشرت فى ١٩٠٨) قال :

« فن البناء يقع فى هذا : خلق الفراغ لا رسم الواجهات . الغلاف الفراغى يتحدد ويتقرر بوساطة الحوائط التى بها يظهر الفراغ أو مجموعة الفراغات تبعا لتركيب الحوائط » (٢٤).

والى ذلك الوقت كان الفراغ الذى يعينه المعماريون هو الفراغ الداخلى المقفل ، المحدد بحوائط المبنى .

فلما جاء العلم الحديث جاء معه بمفهومية جديدة عن الفراغ ، عندما أدخل فيه عنصر الزمن الذى اعتبره «البعد الرابع»(fourth dimension) فتكون منها معا « استمرارا فراغيا زمنيا » (space-time continuum) أى صار الفراغ مرتبطا مع الزمن ، يتحرك معه ، و « ينساب » (flow) لا يمكن تقييده ولا تحديده (limit) ، كما لا يمكن اسقاطه من الحساب والتخلص منه . وانما يمكن فقط « توجيهه » (direct) .

(٢٤) (Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London : The Architectural Press, 1960), p. 140).

وبذلك تغيرت نظرة المعماريين الى المبانى ، فلم يعودوا يعتبرونها أجساما صلبة (solids) ينظر اليهـا فى الضوء (كمعابد الاغريق مثـلا ـ لوكوربوزييه) ، ولا صناديق مقفلة تحبس داخلهـا أحجاما من الفراغ ذات مقادير محددة (كمبانى كل العصور) ، بل أصبحت تتكون من حوائط مستقلة قائمة بنفسها (free-standing) ، وأسقف ممتدة فى الهواء ، تمثل كلها مجموعة مستويات (planes of reference) « توجه » الفراغ المنساب وتكيف ما اختير منه ليستعمل فراغا معماريا ذا فائدة عمليـة . كما أن الأبواب وأجزاء كبيرة من الحوائط صارت شفافة لنفس الأسباب ـ أن تسمح بالانسياب لذلك الفراغ ولا تعزله عن الفضاء الخارجى .

« استمرار فراغى زمنى » .

وكان لفكرة ربط الفراغ الداخلى بالفضاء الخارجى دور عظيم الأهمية فى عمارة العصر الحديث ، وفى بدء تواجد « المسقط الحر » (free plan) أو « المسقط المفتوح » (open plan) . وتلاها فكرة اطلاق الفراغ أيضا بين الأدوار المختلفة ـ ابتكرها المعماريون كتحقيق عملى للمفهوميات العلمية ، وتمشيا مع « النظرة العامة الى الدنيا » *(Weltanschauung)*

ويبدو أن أول من بدأ هذا كان أيضا فرانك لويد رايت ، فى بيوته ـ « بيوت البرارى » (Prairie Houses) ـ التى يبدأ تصميمها من الداخل وتمتد فراغاتها و « تنفتح » فى اتجاهات مختلفة ، تبعا للنظرية الجديدة وتبعا للاحتياجات العملية فى نفس الوقت ؛ ثم « ينساب » الفراغ الداخلى أيضا من التراسات المريضة ومن سقوف الشبابيك تحت الأسقف الممتدة التى تؤيد هى الأخرى فكرة الامتداد ؛ ويتصل بالفضاء الخارجى فيجعل منها وحدة واحدة متكاملة . ويكون آخر مايصل اليه فى تصميمه

هو الغلاف الخارجي الذى يسمى « واجهة » عند الأكاديميين ومقلدى الطرز التاريخية !

ومن نتائج « الاستمرار الفراغى الزمنى » أيضا أن الفراغ المعمارى فى بيوت رايت ينساب من عدة جهات مختلفة ، فتتحول الدواخل الى مجموعة فراغات « متداخلة » (interlocking) و « متقاطعة » (intersecting) ــ وهى مفهومية جديدة عن الفراغ المعمارى ، ابتكرها رايت بعبقريته .

التصميم على مراحل تبعا للاحتياجات المتزايدة

وهى من نظريات النمو أيضا . وفيها « ينمو » المبنى بمعنى أن يضاف اليه أجنحة أو غرف جديدة كلما دعت الحاجة اليها ، فيكبر المبنى ويمتد على الأرض أو يزداد ارتفاعه الى أعلا ، دون أن يفقد طابعه أو نظامه التكوينى . أى ينمو كما تنمو البللورة .

وهذه الطريقة تضاد الأساليب الأكاديمية التى يبدأ فيها التصميم بشكل منتظم ومسقط خاضع لبرنامج محدد ، وواجهات مقيدة بقواعد الطرز الكلاسيكية ونسبها ، فينتج عنها مبان « جامدة » (rigid) ليس فيها « مرونة » ولا تقبل التعديل أو الاضافة ــ حتى لا تهدم الـ (parti) !

ويقال ان التصميم على مراحل هو الطريقة المتبعة فى البناء بصفة عامة فى الريف الأمريكى ، حيث يبنى المزارع ما يحتاجه للاستعمال ، ويضيف الى بيته كلما زادت الحاجة الى وحدات أكثر ، بعكس ما يحدث فى الريف الأوربى الذى يبدأ فيه المزارع باتخاذ شكل مستطيل منتظم لبيته، آخذا فى اعتباره تقديراته لاحتياجات المستقبل ، ويحافظ على الشكل

العام حتى ولو بقيت بضع غرف غير مستكملة البناء من الداخل أو مبنية ومتروكة بدون استعمال .

ولازال هذا الأسلوب متبعا فى العصر الحديث ، وتعتبر نظرية النمو العضوى نظرية أمريكية عامة ، بينما تعتبر الطرز الهندسية المنتظمة ، الغير قابلة للنمو ، من اختصاص أوربا (٢٥) .

أن يتوصل المبنى إلى وحدة عضوية

والوحدة فى التصميمات المعمارية ، التى تناظر الوحدة العضوية فى الكائنات الحية ، معناها أن تنسجم أجزاء المبنى مع بعضها البعض وتتحد وتتبع كلها «النظام العام» ، فيصبح المبنى متكاملا ليس به شىء مضاف أو ملصوق عليه ، ويمكن ادراكه كوحدة (unit) وكل (whole) — والا جاءت الأعمال مفككة وغير متماسكة وغير تامة .

وعندما تتواجد خاصية الوحدة فى المبانى يكون لها نفس « الحتمية » (inevitability) التى تجعل وجود الأجزاء ضروريا ، وتجعل علاقاتها ببعضها البعض ضرورية أيضا .

« ليس وجود ... الجزء أو الشكل أو اللون هو الذى يلفت أنظارنا فى الأشياء الطبيعية ، وانما هو التماسك (coherence) والانسجام (harmony) للأجزاء المجمعة ، وتبعية التفاصيل للكتل ، والكتل للمجموع الكلى » (٢٦) .

« الترابط التام والتكامل هما الحياة . وأول مبدأ فى النمو هو أن

---

(٢٥) ونستثنى مشروع لوكوربوزييه لتصميم متحف ذى نمو غير محدود !

(٢٦) (Greenough, *op. cit.*, p. 58)

الشيء النامى ليس مجرد تجميع وتكتيل . التكامل الى وحدة شرط أساسى . والتكامل معناه أن أى جزء من أى شيء لا يكون له قيمة كبيرة فى نفسه الا أن يكون جزءا متكاملا فى كل منسجم » (٢٧) .

« فى العمارة العضوية لا شيء تام بنفسه ، وانما هو تام كجزء مندمج فى التعبير العام للكل » (٢٨) .

وتكيف المبنى كله بالغرض الذى صمم من أجله ، وهذا بدوره يؤثر على « الطابع » (character) والشكل العام للمبنى ، وعلى « المعنى » (meaning) الذى يفهم منه .

وهو مبدأ أدركه جرينوه بعد أن وصف كيف تتطور أجزاء الكائن الحى وتتعدل تبعا لوظائفها وتغير ظروف بيئتها :

«من هذه الأمثلة فى التعبير وفى الجمال نستخلص مبدأ فى الفن.... فى الفن كما فى الطبيعة ، روح العمل والغرض منه لن تفشل أبدا فى أن تعلن عن نفسها فى ذلك العمل ، بنسبةتبعية الأجزاء للكل والكل للوظيفة » (٢٩) .

« لكى يكون العمل عضويا تكون وظيفة الجزء من نفس النوع لوظيفة الكل ، ويكون للأجزاء وحدها نفس الخواص والصفات كالتى للكتلة كلها ، وتشارك فى تحديد طابعها وشخصيتها »(٣٠) .

---

(٢٧) *(Wright on Arch.; op. cit., p. 185)*

(٢٨) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 58)

(٢٩) (Greenough, *op. cit.*, p. 121)

(٣٠) (Sullivan, *op. cit.*, p. 46)

و « الشخصية الفردية » (individuality) راجعة أيضا الى الوحدة العضوية • فكل كائن عضوى تام ومكتمل فى نفسه كأنه دنيا قائمة بذاتها، يعيش ويعمل ويتحرك مستقلا ؛ وسط دنيا أكبر من كائنات عضوية أخرى ، كل منها تام ومكتمل فى نفسه ، ومستقل عن غيره ، وله شخصيته التى تميزه عن باقى الكائنات •

وواضح أن الشخصية الفردية ليست مطبقة من الخارج ، وانما هى تنبع من الداخل ، والا كانت تصنعا وتظاهرا وادعاء ورياء •

وهذه هى الوحدة العضوية التى تعتبر أساسا لمسائل أخرى تترتب عليها ، كالجمال[٣١] والتعبير المعمارى والطابع ، وغيرها ، مما سيأتى شرحه فيما بعد •

اعطاء المبنى خاصية الاتصال والاستمرار

وهذه من نتائج نظرية الوحدة أيضا • وتتبع منطقيا من النظرية السابقة • فحيث أن الأجزاء اندمجت واتحدت ، وأصبح المبنى ـ كالكائن العضوى ـ جسما واحدا ، فقد ارتبطت أجزاؤه واتحدت ، وشملتها خاصية « الاتصال » و « الاستمرار » (continuity) و « التشكيلية » (plasticity) •

« كلمة تشكيلية ذات أهمية قصوى • تعنى عدم وجود تأثير بتركيب متعمد فى النتيجة الظاهرة للعمل ، تعنى أن تنساب المواد أو تنمو الى الشكل النهائى بدلا من أن تبدو مركبة من أجزاء موصولة (joined)

---

(٣١) وتعريف كولريدج للجمال هو « الوحدة فى التنويع » (unity in variety)

أى ليست « مكونة » (composed) كما تسمى فى الاكاديمية »[٣٢] .

وقد وصف رايت كيف بدأت معه هذه المفهومية فى مطلع حياته العملية :

« خاصية الاستمرار ، كمثل أعلى ، ظهرت كوسيلة طبيعية للوصول الى عمارة عضوية حقة . تعبير مباشر . هذا المبدأ جاء أولا بالغريزة (فى بيوت البراري) ....

« كلمة تشكيلى (plastic) من الكلمات التى كان ساليفان مغرما باستعمالها فى وصف زخارفه، ليميزها عن كل الزينات الأخرى الملصقة....

« ولكن لماذا ... لا نطبق مبدأ التشكيل تطبيقا أوسع ، كاستمرار (continuity) فى المبنى نفسه ؟ ... لماذا لا نترك تماما العامود والكمرة والأكتاف وكل الكرانيش والحليات والتركيبات ؟... أى مبنى يجب أن يكون تاما وشاملا فى نفسه لكل شيء . بدلا من أشياء كثيرة ، شيء واحد .... فلتصبح الحوائط والأسقف والأرضيات أجزاء من بعضها البعض، تنساب فى بعضها البعض ، ولها رد فعل على بعضها البعض ....

« لاحظ الآن أن الفكرة كانت احساسا جديدا بالبناء ، تستطيع أن تنمى الأشكال الملائمة لوظائفها ، والمعبرة عن وظائفها أكثر من أية عمارة أخرى معروفة »[٣٣] .

وقد تملكت رايت هذه المفهومية الجديدة ففتحت له آفاقا جديدة ،

---

(٣٢) (Wright, *Future, op. cit.*, p. 95)

(٣٣) (Wright, *Two Lectures;* op. cit. Reprinted in *Wright on Arch.; op. cit.*, pp. 181 - 183).

وبدأت تعمل وتتتابع عنها النتائج كما لو كانت تعمل بارادتها الخاصة ، فكان يفاجأ هو نفسه أحيانا بما يتوصل اليه .

ولكن كان أمام التحقيق العملى لخاصية الاستمرار صعوبات كثيرة ، لأنه لم يجد فى ذلك الوقت (فى أواخر القرن التاسع عشر) من يعاونه على التنفيذ :

« لم يكن فى الكتب ولا فى نظريات الانشاء فى ذلك الوقت ما يفيد فى الوصول الى خاصية الاستمرار . كان الانشائى يختزل كل شىء الى كمرة وعامود قبل أن يعرف كيف يحسب ... أما الحوائط التى تصبح جزءا من الأرضية والسقف ، وكلها مندمجة معا ولها رد فعل على بعضها البعض ، فلم يكن الانشائى قد واجه مثلها من قبل ... ولا كان عنده الصيغ العلمية التى تمكنه من حسابها ....

« ولكن سرعان ماأتقن الانشائى عنصر الاستمرار...وبعدها جاءت الى العمارة نظرة فنيـــة جمالية جديدة ، كما جاءت لها أيضـــا باقتصاد ومتانة فى انشاء المبانى »(٣٤) .

كذلك كان لابد للعمل بهذه الطريقة من التحصل على احساس جديد بالمواد ، ولذلك بدأ رايت دراسة طبيعة المواد كلها ، وتعلم أن ينظر الى كل مادة منها على حقيقتها ولنفسها ، ويستعملها فى طبيعتها ، كمـــا سبق ذكره(٣٥) .

وبالطبع لا يمكن الحصول عمليا على خاصية الاستمرار والاتصال

---

(٣٤) (*ibid.*) وانقذت « الفندق الامبراطورى » من زلزال طوكيو فى ١٩٢٣

(٣٥) انظر صفحات ٢١ — ٢٢ .

بين أجزاء المبنى الا بوجود مواد البناء التى تصلح لتحقيق الغرض • وهذه هى مواد بناء العصر الحديث ـ الصلب والخرسانة ، وحديثا البلاستك بأنواعه الكثيرة ـ حيث يمكن بها الحصول على وصلات جامدة (rigid joints) وانشاءات يمكن اعتبارها كأنها مصنوعة من قطعة واحدة « مليثية » (monolithic) •

ومن الناحية المعمارية والنظرة الجمالية تواجد « التشكيلية » كحقيقة ، وتظهر آثارها على شكل المبنى كتعبير حقيقى ، لا كمجرد مظهر خارجى •

وهذه نقطة هامة جدا فى التمييز بين العمارة العضوية الحقة وبين ما كان يعمله المعماريون « التعبيريون » (Expressionists) فى أوربا وغيرهم من أصحاب الموضات ، مثل « الانسيابية » (Streamlining) وغيرها ، مما سنناقشه فى الفصل السادس •

ولا ننسى ما لخاصية الاستمرار أيضا من فوائد عملية ، من حيث صلتها الأساسية بعلم الانشاء وبكفاءة المبنى ، وما يترتب عليها من اقتصاد وتوفير •

الزخارف والزينات العضوية

لا يعارض رجال العمارة العضوية فى استعمال الزخارف ـ بشرط أن تكون عضوية • أى تكون ككل ما هو عضوى فى الطبيعة « من الشىء لا عليه » (*of* the thing, not *on* it) •

وهذا يحتاج لشرح طويل •

هناك مترادفات كثيرة للزخرفة (decoration) ، منها « الزينة » أو « الحلية » (ornament) ، و « التزيين » (ornamentation) و « التجميل » (embellishment) ، و « النقش » أو « التقسيم التنظيمى » (pattern) ، وغيرها ، ولكنها تختلف ككل المترادفات ولا تؤدى المعنى نفسه بالضبط .

وتتركب الزخرفة من « وحدة متكررة » (motif) ، تستعمل المرة تلو المرة .

والوحدات المتكررة أشكال أساسية بسيطة ، قد لا تزيد عن دائرة مثلا أو مربع أو حلزون ، أو بضع خطوط متوازية أو متقاطعة ، أو غير ذلك من الأشكال .

فهى ليست فى نفسها أعمالا فنية ، ولا هى زخرفة ، وانما هى وحدات صغيرة « تهب نفسها » (lend themselves) للاستعمال والتكرار من أجل الحصول على الزخرفة ـ كما يدل اسمها الاجنبى (motif) أى « حافز » (incentive) و « دافع » (motive) لخيال الفنان ، تعطى البداية (start) لعملية الخلق الفنى ، فيتخذها وحدة يتفنن فى تكرارها والتنويع فيها (variation) ، فى ترتيب (arrangement) ونظام (order) وتنظيم (organization) ، وعلى فترات (intervals) أو مسافات متساوية ، تعطى « الايقاع الزمنى » (rhythm) فى فنون الشعر والموسيقى والغناء ، وتعطى « التقسيم التنظيمى » أو « النقش » (pattern) فى الفنون المرئية[٣٦] .

وترتبط الأجزاء المكونة للزخرفة فى « لعب » فيما بينها (interplay)

---

(٣٦) انظر (Langer, *op. cit.*, pp. 69 - 71)

وعلاقات ايقاعية منسجمة ومتكاملة ، تجعل من الأجزاء الصغيرة الكثيرة « كل » متماسك (coherent) ووحدة واحدة (unit) ، هى القطعة الزخرفية ، وهى العمل الفنى .

ويبدو أنه أمر غريزى أن يعجب الناس بالزخارف ، وأن يسعوا الى تنظيم عناصر بيئتهم الى نظم وأشكال زخرفية ، تكون مرضية جماليا .

ولا نعلم لماذا كانت الزخرفة مصدرا للمتعة والبهجة ، ولا لماذا كان الايقاع مصدرا للطرب ، سوى محاولات التفسير التى تقول بأن ما فيها من الصحة والسلامة (validity) والضبط (rightness) والنظام (order) مأخوذة عن نفس مبادىء انشاء الكون كله ؛ وعندما تتعرف أذهاننا المدركة على وجودها تكون مصدرا للراحة والمتعة ، لأنها تبين لنا أننا متمشين مع مبادىء الكون ، وأنها هى نفسها المبادىء التى عرفها الانسان منذ بدأ يدرك واشتقها من تجاربه القديمة فى اتصاله بالطبيعة (٣٧)

ولذلك هو أمر غريزى كما قلنا ، أن يعجب الناس بالزخرفة . فالايقاع والنقوش تعطى احساسا بالنظام والضبط ، وتعطى تماسكا وتكاملا وانسجاما فى الشكل . فتعريف «الانسجام الشكلى» (formal harmony) هو « الوحدة فى الكثرة » (unity in plurality) ـ وهى فكرة قديمة تعود الى أرسطو . وهى تكرر «الخطة الانشائية» (structural scheme) للكون الذى نعيش فيه .

أو كما يقول « ديوى » :

« بمقدار ما تكون الطبيعة أكثر من تيار يفتقر الى النظام فى تغيراته

---

(٣٧) (Walter Dorwin Teague, *Design This Day* (rev. ed., New York : Harcourt, Brace & Co., 1949), pp. 42 - 43, 127).

المتقلبة ، وبمقدار ما هي أكثر من دوامة من فوضى وارتباك ، فهي تتسم بالايقاع » (٣٨) .

وهناك تفسير آخر لجاذبية الزخرفة ، هو أنها ترضى حاجتنا الحسية والعصبية لأن تشبع حواسنا المتعطشة الى ما ينعشها ، ولأن نستعمل ملكاتنا بطريقة سارة و ...(companionable)، والا أصابها وأصابنا الركود والخمول . والزخرفة والموسيقى والرقص والشعر كلها تستوفى هذه الحاجات (٣٩).

فالتصميم الزخرفى اذا عمل فنى له « مضمون عاطفى » (emotional content) ككل الأعمال الفنية الأخرى . وهى انعكاس مباشر للشعور الحيوى (vital feeling) بالحاجة الى أشكال وألوان مرئية ، تعبر عن الحيوية ، وعن الحياة نفسها .

ويلاحظ الاختلاف بين « الايقاع » (rhythm) وبين « النقش » (pattern) : فالموسيقى تأتى مع الزمن ، والمراحل أو الفترات فيها (intervals) زمنية ، ولا يمكن تقديم القطعة الموسيقية كلها دفعة واحدة ، بل يجب أن تنساب نغماتها مع الزمن ، الواحد تلو الأخرى . أما الفنون الزخرفية فتتواجد فى المكان ، والمراحل أو المسافات فيها فراغية ، وتعرض القطعة الزخرفية أمامنا بكل أجزائها وعناصرها فى وقت واحد (simultaneously) دون أن يكون لعنصر الزمن دخل فيها . ولذلك كان الانتظام والتكرار والمراحل فيها «تقسيما تنظيميا» أو «نقشا» (pattern) ، ولا يسمى « ايقاعا » (rhythm) الا من باب التشبيه والمجاز .

---

(٣٨) (John Dewey, *Art as Experience;* quoted in Teague, *op. cit.*, p. 127).

(٣٩) (Langer, *op. cit.*, p. 61)

غير أنه من الجائز ادخال عامل الزمن فى الزخرفة ــ خاصة اذا كانت شريطية طويلة ــ من حيث أن طريقة النظر اليها تستدعى أن يحرك الانسان عينيه وينقلها على الأشكال المعروضة أمامها ، فاذا لاحظت تكرارا منتظما أعطتنا هى المراحل الزمنية التى بها ندرك الايقاع • أى أن دخول عنصر الزمن والحركة فى الفنون الزخرفية راجع الى حركة العين وليس كامنا فى التصميم الزخرفى نفسه [٤٠] •

هذا بشأن الزخرفة عامة، كما يناقشها رجال فلسفة الجمال (Esthetics)

أما « الزينة العضوية » ففيها تحديد وتقييد لهذا المعنى العام ، يقصره على ما يشبه أسلوب الطبيعة فى النقش •

فالطبيعة لا تلصق (stuck) الزينات والزخارف ، ولا تطبقها (apply) على شىء ما بقصد تجميله أو اخفاء عيوبه أو تغطية نقط الضعف فيه ، كما يفعل المزخرفون • وانما هى تعطى « الوحدة المتكررة » (motif) والايقاع الداخلى (inner rhythm) والنظام ، التى تعتمد عليها الكائنات فى تكوينها واتخاذها الشكل الذى تصير اليه • أى هى تعطى « الخطة المرضوعة » التى تنمو تبعا لها الكائنات •

والزينة العضوية المتكاملة هى النقش الطبيعى فى تركيب الكائن (nature - pattern of construction) أو هى النقش التجريدى للانشاء (abstract pattern of structure) •

وبهذا المعنى هى عنصر معنوى ، ولا تعنى اضافة شىء ولا تشغيل السطح الخارجى للكائن الطبيعى • بل تعنى « التعبير المرئى » (visible

---

(٤٠) (Teague, *op. cit.*, p. 131)

(expression عن « الايقاع الداخلى » لتركيب الكائن العضوى(٤١) .

وهى « طابع الانشاء ، انكشف وانجلى ، وازداد قوة »(٤٢) .

وللزينة فى الطبيعة تأثيران مباشران ، والغريب أنهما متضادان ، أحدهما عكس الآخر : فالزينة تفيد فى جعل الشىء ــ أو الكائن الحى ــ أوضح وأظهر للعيان ، وتلفت الأنظار اليه أو الى الأجزاء المزينة منه ، أو هى تخفف شدة وضوح الشىء وتضيع معالمه ، فيتخفى ويختفى عن الأنظار ! ولكن التفسير للحالتين واحد ، يرجع الى الصلة بين الشىء وبين الأشياء الأخرى المجاورة له . فان كانت الزينة فيه تختلف فى نقشها وألوانها عن تلك الأشياء المجاورة ، ظهر واضحا ملفتا للنظر ، وان كانت من نفس النوع واللون ، اتحد معها واندمج فى بيئته واختفى ! وفى الطبيعة الحيوانية والنباتية أمثلة لا تحصى من الحالتين .

فاذا اتبعنا أسلوب الطبيعة فى مصنوعات الانسان ، وجب أن تكون الزينة متكاملة مع الانشاء والبناء ، وأن تكون هى النظام نفسه المتبع فى تركيب الشىء المصنوع من أجزائه ، كما وجب أن يكون النقش والايقاع من طبيعة المواد ، ومستخرجا من داخل الشىء المصنوع .

فالنقش على القماش هو النسيج والحبك نفسه ، وينتج من تضافر وتداخل الخيوط لصنع القماش . والنقش الزخرفى فى حائط من الطوب هو رص الطوب من أجل بناء الحائط . و « الايقاع » المنتظم فى مبنى

---

(41) (Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1943), pp. 344 - 348. Also *The Natural House* (New York: Horizon Press, 1954), pp. 65 - 66).

(42) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 322)

ما هو انتظام أعمدة الهيكل الانشائى للمبنى ، ويظهر تأثيره التنظيمى فى المسقط والواجهات .

وفى كل هذه الحالات وأمثالها يلاحظ أن الزينة أو النقش من نفس النوع العضوى الموجود فى الطبيعة ــ « من الشيء ، لا عليه » . أى ليست زخرفته مصممة على حدة ، ولذاتها ، ثم أضيفت الى المبنى بقصد تجميله ، وانما هى تنشأ منه ، وتكون جزءا متكاملا من مادته ومن شكله وتنظيمه .

وهذه هى « الزينة العضوية » .

وبهذا المعنى تتضمن معنى الملائمة (fitness) ، ووجودها «يفصح» أو « يعبر » (express) عن صحة التصميم وضبطه .

كما يتضمن معنى « الجمال » (Beauty) . اذ أين يمكن الفصل بين المادة والانتفاع والانشاء وبين الجمال والزينة ؟ وأين الجزء الذى يمكن اعتباره مضافا أو زائدا عن الحاجة ؟

هى « الضرورة الجميلة » (beautiful necessity) ، كما أسماها « براجدون »[٤٣] .

والفنان يلجأ الى الطبيعة ــ ذات المعين الذى لا ينضب من الأشكال و « الفنطزية » ، والتى لا يوجد مصدر أكثر خصبا منها ــ ويتخذها « مدرسة عملية » ، يتعلم من مبادئها فى التكوين والتنظيم ، وينمى الاحساس بالحقيقة (sense of reality) ، ويتعلم أن كائناتها تتصف بنوع

---

(٤٣) (Claude Bragdon, *Architecture and Democracy* (New York, 1918))

من الحتميـة ـ كل شيء موجود لسبب ، وتجده فى مكانه الصحيح ، لا مفـر .

كما يتعلم أن يميز بين ما هو جميل حقا (beautiful) وبين ما يستلفت النظر لمجرد أنه غريب شاذ يثير الفضول (curious) (٤٤) .

وهذا بالطبع مالا يستطيعه الا الفنـان الأصيل ، ذو الخيال والرؤيا والنظرة الفاحصة والاحساس العضوى ، الـذى يعى كل ما يتعلمه من دروس الطبيعـة ويستوعبه ، وتتحول ملاحظتـه منها الى نظرة فنيـة جمالية ـ كمـا فى المبـدأ العضوى الذى أقررناه : أن يكون المعمارى خلاقا كالطبيعة (٤٥) .

ويحـدث أحيانا أن يبلغ مقـدار تحمس الفنان وحبه للطبيعة درجة لا يستطيع معهـا أن يكبح نفسه عن أن يلجأ اليهـا ليتحصل منها على وحدات للتكرار ، يقتبسها ويتخذها بداية لفنه الزخرفى . وهذا ما دفع بعض الكتاب والنقاد الى الظن بأن العمارة تكون عضوية عندما يكون فيها مشابه من كائنـات الطبيعة وزخارف نباتية وحيوانية ، مسـتدلين بزخارف ساليفان ورايت ، وبأن رايت كتب صراحة عن اقتباسه لأشكال النباتات والأزهار فى بعض أعماله ، واستعمل أوصافا مستعارة من دنيا النبات فى وصف مبانيه .

وفى هذه الآراء قدر من الصحة ، ولكنه لا يوضح الحقيقة كلها . فالمسألة ليست تحمسا هوائيـا (sentimental enthusiasm) للطبيعة من

---

(٤٤) (Frank Lloyd Wright, «In the Cause of Architecture», *Architectural Record* (March 1908); quoted in part in *Wright on Arch.; op. cit.*, p. 31).

(٤٥) انظر صفحات ١٤ ـ ١٨ .

نوع رومانتيكية القرن التاسع عشر . اذ لو كانت كذلك لما كانت القيمة الفنية فى العمل الزخرفى نفسه،وانما فى مايتعلق به ويرتبط (associated) من صلات عاطفية بالطبيعة . والفنان قد يتخذ من أشكال الطبيعة « وحدات للتكرار » ؛ ولكن أشكال الطبيعة ليست جاهزة الصنع (ready-made) معدة للاستعمال،والوحدات المتكررة ــ كما سبق أن قلنا ــ ليست عملا فنيا فى ذاتها ، ولا هى زخرفة ! وانما الفن فيما يعمله الفنان ، بأن يتحصل على تأثيرات مما يشاهده فى الكائنات العضوية ، فيختزلها ويبسطها ويجردها ، ويحولها ويترجمها الى ما يناسب المادة التى يتعامل بها فى عمله الفنى ، ثم يصوغها فى أشكال زخرفية (٤٦) .

ولن يستطيع هذا كله ما لم يكن له احساس وفهم ، وتعاطف (sympathy) مع الكائنات العضوية ، وعرفها معرفة حقة ؛ ومالم يكن متمكنا من فنه وله خبرة بالمواد وأساليب العمل ــ كما عرف الفراعنة زهرة اللوتس المصرية واتخذوها عنصرا للزينة فى أعمال الحجر ؛ وكما عرف الاغريق نبات الـ (acanthus) ، وكما عرف فرانك لويد رايت نبات الـ (Hollyhock) وزهرة الـ (Morning Glory) .

ونكرر فنقول ان هذه الأعمال ليست نقلا وتقليدا الا بقدر بسيط ، وأغلب الجهد فيها جهود فنية خلاقة .

---

(٤٦) بل ان بعض الفلاسفة ــ ومنهم الفيلسوفة لانجر ، فى كتابها (Langer, *op. cit.*, pp. 69 - 70) ــ يرون ان عكس هذا هو مايحدث فعلا، ويعتقدون ان الانسان الاول بدأ زخرفته ونقوشه بأشكال أساسية بسيطة ، اتخذها « وحدات متكررة » ، ثم اكتسبت معنى بما أوحت اليه به من شبه بكائنات مألوفة فى الطبيعة ، وبعدها بدأ محاولة التصوير ومحاكاة اشكال الطبيعة . فهو بدأ مثلا بدائرة ذات اقطار كثيرة مرسومة داخلها ، فأوحت اليه بشكل زهرة ، ولم يبدأ بملاحظة زهرة وحاول رسمها رسما مبسطا فاختزلها الى دائرة ذات اقطار .

فهى عبقرية رأيت أنه استطاع أن يدرس الطبيعة ويستخلص مبادئها وأشكالها . فما من أحد غيره استطاع « تقليد » شجرة أو زهرة وجعل منها أساسا لتصميم مبانى صارت من تحف العمارة فى القرن العشرين .

وهناك نقطة أخرى هامة ، وهى أن المعماريين العضويين هاجموا الزخارف والزينات فى بعض كتاباتهم وانتقدوها وطالبوا بازالتها من العمارة !

ولكن هذا لا يعنى تناقضا منهم فى موقفهم منها ، ولا أنهم انقلبوا ضدها .

وانما حدث هذا فى حالتين : أولاهما عند الكلام عن « البساطة العضوية » ، وهى الموضوع التالى الذى سنشرحه ؛ وثانيهما أنهم كانوا ينتقدون الزخارف المقلدة ، المنقولة عن الطرز الكلاسيكية ، لأنها زخارف غير عضوية ، فقدت معناها ومغزاها ، ولم يعد لها قيمة فى الوقت الحاضر .

وقد كان هوريشو جرينوه عدوا للاكاديمية والكلاسيكية ، ولم يقتصد فى نقد معماريى عصره ، الذين كانوا يتخذون الطراز الاغريقى طرازا لمبانيهم :

« نحن نعتقد أن الاغريق سادة وأساتذة (masters) ودعاة حقيقيون (true apostles) للذوق الصحيح فى البناء ، ونعتقد أنه يمكنهم أن يعلمونا ؛ ولكن فلنتعلم المبادىء ، ولا نقلد الأشكال ؛ فلنعمل مثلهم كرجال ، ولا نحاكيهم كالقرود » (٤٧) .

---

(٤٧) (Greenough, *op. cit.*, pp. 65 - 66).

وكتب كثيرا ضـد الزينات والزخارف التى لا معنى لها ، قائلا انها جمـال زائف وانها لعنـة العمارة فى الـكثير من الأوطان والأزمان ، ولا تعرفها المدنيات العظيمة الا عند بداية انحلالها وانحدارها ، الخ .

« (محاولة التجميل المتصنع) بداية النهاية . ونقطـة التحول هى أول تجميـل من أجل المظهر دون ان يوجـد ما يبرهنه ؛ لهذا السبب البسيط ، وهو أن التجميل اختيـارى وليس عليـه ضابط ولا رابط . تبدأ بشىء بسيط ... ولكن الشهية تزداد ... وبالتدريج تجد نفسك وسط أبهـة وفخفخة بربرية ، وسيلتها العبودية ... ومتعتها الغصة ، ونتيجتها الفساد » (٤٨) .

ولكن هـذا لا يعنى أن جرينوه كان ضـد الزينة فى المبـانى على الاطلاق ؛ لأنه فى مواضع أخرى من كتابه لا يعارض فى وجودها بشرط أن يكون لها تفسير عضوى وتكون جزءا عضويا من الانشاءات ــ كما فى الطبيعة .

ففى الطبيعة لا يوجد زينة لمجرد الرغبة فى التجميل ، حتى ولو لم يكن علمنا قد توصل بعد الى معرفة أسباب وجودها : لأنه (جرينوه) لا يعتقـد أن الكائنات التى تعيش فى ظـلام أعماق المحيطات ، حيث لا ضوء ولا عين ترى ، قد زودت بغدد وأجهزة فى جسمها لتغذية ألوانها وزيناتها بدون سبب ، أو لمجـرد أن نشهد نحن الأمثلة القليـلة التى تطرحها الأمواج ميتة على الشاطىء.(٤٩)

وأما لوى ساليفان فكان مزخرفا لامعا ، والزينات المبتكرة الأصيلة

---

(٤٨) (*ibid.*, pp. 125 - 126).

(٤٩) (*ibid.*).

التى أسسها على امثلة نباتية كانت جزءا لا يتجزأ من أعماله ، اعطت مبانيه طابعا شخصيا فريدا • وكان يبدو أن ولعه بالزخرفة يجعلها تطغى على أعماله المعمارية ، لدرجة تكاد تتعارض أحيانا مع الاحساس السليم بالانشاء ، الا أنه كان يؤمن بما تعلمه من «ويتمان» (Walt Whitman) أن الرومانتيكية جزء من طبيعة الانسان ، وان الفن تعبير عاطفى ناشىء منها ويجيب عن احتياجات أخرى غير الانتفاع•وكان يستشهد بالموسيقى ويشبه الزخارف بالعطور والابتسامات (٥٠) •

« فينا رومانتيكية ونشعر بتعطش لأن نعبر عنها •••• والزينة تزيد من قوة التأثير (ولذلك) هى مرغوبة ، لأنها جميلة وملهمة • والمبنى الذى يعتبر عملا فنيا حقا ••• هو بطبيعته وكنهه ووجوده المادى تعبير عاطفى » (٥١) •

ولم يكن ساليفان يعتبر الزينة شيئا يمكن أن يوضع أو يزال ، وانما كانت عنده جزءا متكاملا من المبنى وتصميمه ، ومن مواده وملمسها ونقشها •

« يجب ألا ينفصل التكوين بالكتل المجردة عن النظام الزخرفى الا نظريا وللدراسة •••• وأعتقد أن الانشاء المزخرف الذى توضع فكرته بانسجام ••• لا يمكن تعريته من نظام زينته بدون القضاء على طابعه الشخصى الفردى •

« من الواضح أن التصميم الزخرفى يكون أكثر جمالا اذا بدا كجزء

---

(٥٠) (Louis H. Sullivan, «Ornament in Architecture,» *The Engineering Magazine*, 3, 5 (Aug. 1892), 633 - 644; repr. in *Chats; op. cit.*, pp. 187 - 190).

(٥١) *(ibid.)*

من السطح أو المادة التى تتلقاه،عما يكون لو بدا كأنه ملصق عليها.... فى الحالة الأولى يوجد تعاطف بين الانشاء والزينة ، غير موجود فى الحالة الثانية . وكل من الزينة والانشاء يستفيد من هذا التعاطف . كل منهما يزيد قيمة الآخر .... يجب أن تبدو الزينة كما لو كانت قد خرجت من المادة أو ولدت منها ، وان لها نفس الحق فى التواجد كالحق الذى للزهرة التى تظهر وسط الأوراق »(٥٢) .

وهذه بداية ما كان ساليفان يسميه « النظام العضوى فى التزيين » (organic system of ornamentation).

وهو ما يقوله فرانك لويد رايت أيضا عن أستاذه المحبوب :

« كانت الخاصية العضوية (أى « من الشيء ، لا عليه ») موجودة فى أعمال ساليفان ، خاصة فى استعماله لمادة طينة الفخار التى كان يحبها. والنظر الى أعماله على انها مجرد زينة يعتبر جهلا . نحن ننظر اليها هكذا لأن كل الزينة التى نعرفها فى العصر الحاضر زائدة صنعها الراغبون فى متاع أنفسهم (self - indulgent excrescence) ، ومطبقة بجهل على سطح ما من أجل التجميل والتزويق (prettification)

ولكن بالنسبة لساليفان كانت الزينات مثل الموسيقى . وكانت مسألة روح . وكانت طبيعية ، كالأوراق على الأغصان ، أو كالتماكهة التى تأتى بعد الزهرة » (٥٣) .

وقد أكثر رايت هو الآخر من استعمال الزخارف ، وبكل المواد . وكان يجد متعة ولذة فى البذخ واستعمال المواد الغنية . وكان يجيد

---

(٥٢) (*Ibid.*)

(٥٣) (Wright, *Genius ; op. cit.*, p. 104).

التصرف فى وفرة من الفنطزية . ولكنها كانت عضوية ــ « من الشيء ، لا عليه » .

« الزينة تكون من طبيعة المـادة ولونها وملمسها . وأما الزخرفة (الملصوقة) فيجب أن تذهب الى سبيلها ... الا اذا كانت جزءا متكاملا من التصميم ، فى تكوين فكرتها (concept) وفى التنفيذ .... لايمكن أن تكون الزينة مطبقة (applied) على العمارة....ان لم تكن نامية من داخل طبيعة العمارة كجزء عضوى من التعبير المعمارى فهى تتلف الأمر كله ، مهما كانت جميلة أو بارعة فى ذاتها »(٥٤) .

ولرايت أعمال كثيرة ، ومنها « بيوت البرارى » ، قلل فيها من الزينة لدرجة كبيرة ، ولكنه لم يلغها تماما (كما لم يلغها من أعماله طوال حياته العملية) . فيها كان يتخذ الزينة من الخطوط البسيطة التى تحصل عليها من طبيعـة الانشاء وتشكيل المبنى ــ وهذا نوع من « النقش » كمـا شرحنـاه (٥٥) .

« فى الانشاءات التى تكونت فكرتها بالمعنى العضوى تكون الزينات فى المسقط الأفقى نفسه ، وتكون جزءا تكوينيا أساسيا (constitutional) من الانشاء . أما ما قد يضاف من زينات لمجرد الزينة فهو ... اعتراف بالضعف فى التصميم أو بالفشل فيه » (٥٦) .

وكان يسخر دائمـا من المزخرفين ومصممى الـدواخل (interior decorators) ويسميهم (inferior desecrators) (٥٧) !!

---

(٥٤) (Wright, *Future; op. cit.*, pp. 146 - 147).

(٥٥) انظر صفحات ٣٧ وما بعدها .

(٥٦) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 71).

(٥٧) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 31).

وفى بعض الأعمال كان رايت يتخذ وحدة متكررة بسيطة ، خاصة الدائرة أو الزاوية ٦٠ درجة التى أغرم بها فى وقت من الأوقات ، فيفرضها على كل شىء فى التصميم ، ابتداء من المسقط الأفقى نفسه الى تفاصيل الأثـاث .

والحقيقة أنه كان يتوصل الى تصميمات بارعة ، لها تماسك ووحدة وانسجام ، ولكن يمكن انتقاد تلك الأعمال بأن فيها تصنع زائد ومبالغة فى « اللعب » ، وأن المسقط الأفقى للمبنى ليس قطعـة زخرفيـة يتفنن المعمارى فيها ــ خصوصا عندما تتعارض تلك الدوائر والزوايا الحادة مع الاستعمالات الفعلية للمبنى ومع تصميم دواخله وأثاثه وتركيباته .

وأما فى أوربا فى « العشرينات » ، بعد الحرب العالمية الأولى ، فقد وجهت الظروف(٥٨) المعماريين نحو التجريد والتبسيط ، ونحو عمـارة تعتمـد على الأشكال الهندسية البسيطة المنتظمـة والأسطح المستوية ؛ فشرعوا يتخلصون من الزخارف ، حتى لقـد أزالها أغلبهم من أعمالهم تمـاما .

وكان هـذا سببا فى اثارة موضوع نظـرى هام ، هو « البساطة » (simplicity) فى العمـارة ، التى تختلف الآراء العضوية فيها عن آراء الأوربيـين .

---

(٥٨) انظر كتاب « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الثانى ، الفصـول ١٢ و ١٣ .

البساطة العضوية

قد يبدو هنا تناقض بين موافقة المعماريين العضويين على استعمال الزخارف وبين دعوتهم الى التبسيط والتجريد . ولكن الأمر يحتاج لبعض ايضاح .

كان الكثيرون من المعماريين قد شبعوا وغصوا من الزخارف ، بعدما رأوا كيف طغت على العمارة وأفسدتها ، وبعدما رأوا المحاولات المتعمدة لابتكار طرز زخرفية (« كالفن الجديد » (Art Nouveau)) تبدأ وتنتهي كأنها « موضة » . فكان الكثيرون منهم راغبين في التخلص منها والعودة الى « البساطة » أو « الأمانة في الانشاء » أو « الصراحة في التعبير » ، او لغيرها من المثل العليا التي تكاد تكون أخلاقية (moral) الى جانب كونها فنية (٥٩) .

فكان جربنوه واحدا من أعداء الطرز واحياء الطرز القديمة ، ومن أنصار العودة الى البساطة . وكان يعتبر المحاولات المتصنعة للتزيين والتجميل جهودا غريزية لمدنية في دور الطفولة تحاول أن تخفي نقصها

---

(٥٩) معلوم طبعا أن الزخارف كانت قديما جزءا متكاملا من الشيء المصنوع ومادته ، يقطعها وينحتها مهرة اصحاب الحرف اليدوية ، فكانت تعتبر اعمالا ذات قيمة ، يرقى بعضها الى مرتبة القطع الفنية في حد ذاتها . وكان وجودها دليلا على الفخامة والغنى وحسن الذوق . فلما دخلت الاساليب الميكانيكية في الانتاج واعمال البناء فقدت الزخارف قيمتها المادية والفنية ، كما انفصلت عن مادة البناء وصارت جزءا مستقلا يلصق على المباني ، فانتفت عنها ايضا صفاتها العضوية . ولكن الزخارف لم تفقد نتيجة لذلك ، بل لقد زادت وازداد الاقبال عليها زيادة عظيمة ! ، خاصة عند من لم يكونوا يقدرون عليها قبلا ، فطالبوا بها في مبانيهم تشبها منهم بالمباني الفخمة ، واستعملوها وبالغوا في استعمالها واسرفوا الى ان اصبحت مبتذلة . فكان رد الفعل الطبيعي والمنطقي هو التخلص منها ومن هذا القبح والزيف .

وعيوبها (٦٠) كالرجل البدائى الذى يزين جسمه بالأصباغ والألوان ، وبالوشم والريش وغيرها ، ولكنه بعمله هذا يشوه جسمه ، وننفر منه نحن ولبتعد فى ذعر » (٦١) .

« أنا أصر على أن اول خطوة نحو الانحدار هى ادخال اول عنصر غير عضوى ، سواء فى الشكل او اللون . فاذا قيل لى ان نظاما كنظامى هذا ينتج عنه الهرى والتجرد فأنا أقبل هذا القال الطيب . ففى التجرد نشاهد جلال الأساسيات بدلا من الادعاء والتظاهر » (٦٢) .

وهذه هى البساطة كما رآها جرينوه فى الطبيعة .

وهو أراد من الفنان أن يتخذ نفس المبدأ والأسلوب فى العمل .

« هدف الفنان أن يبحث عن المبادىء الجوهرية (essentials) ، وعندما يعثر عليها ... يكون الوقت قد حان للبدء فى التجميل . ولكنى أنبأ بأنه اذا عثر على الأسس فانها ستكون تامة وكاملة (لا تحتاج لتجميل) » (٦٣) .

ووجه جرينوه الانتباه الى أمثلة متعددة من مصنوعات الانسان ، كالسفن الشراعية مثلا :

« اذا تتبعت السفن فى مراحل تحسينها ... ستلاحظ أنه بعد انتصار القدرة الميكانيكية على العقبات الأولى ، تبدأ الزينات تثقل على السفن

---

(٦٠) (Greenough, op. cit., p. 74).

(٦١) (ibid., p. 121).

(٦٢) (ibid., p. 75).

(٦٣) (ibid., pp. 80 - 81).

وتعوق حركتها...وأن أول اقتراب من الجمال يكون أولا بملاءمة دقيقة حازمة من الأشكال للوظائف ؛ وثانيا بالازالة التدريجية لكل ما هو زائد وخارجي وليس له صلة بالموضوع » (٦٤).

وهو نفس ما يطلبه فى المصنوعات الأخرى ، وفى المبانى .

وليس هذا أمرا هينا حتى يظن البعض أن التحصل عليه سهل ميسور.

« أنا ابعد ما اكون عن الادعاء بأن الطراز الذى يرشدنا اليه الميكانيكيون هو ما يسمى خطأ طرازا رخيصا أو اقتصاديا . لا ! بل هو أعز الطرز كلها ! هو يكلف فكر الرجال ، فكر كثير وبحث لا يكل وتجربة لا تتوقف . بساطته ليست بساطة الخوا (emptiness) ولا الافتقار (poverty) . بساطته بساطة الصحة والضبط (justness) — كدت أقول العدل (justice) » (٦٥) .

ولكن فلنعد لنلاحظ أن كل دفاع جرينوه عن البساطة لايعنى أنه كان ضد الزينة اطلاقا — فالمبادىء العضوية لا تعارض فيها طالما كانت عضوية — وانما هو ضد محاولات التجميل والتزين التى لا معنى لها ، والتى ليس لها نتيجة الا تشويه الشكل العضوى الطبيعى البسيط ، أو الاثقال على الشيء المصنوع وتحميله ما يكون عبئا عليه ويفسد صحة تصميمه .

وكان لوى ساليفان هو الآخر فى وقت من الأوقات من دعاة البساطة فى العمارة . وكتب مرة يقول انه :

---

(٦٤) (*ibid.*, pp. 121 - 122).

(٦٥) (*ibid.*, p. 128).

« مما لا يحتاج لبيان أن المبنى المجرد من الزينة يستطيع ان ينقل احساسات ومشاعر نبيلة ووقورة،بكتله ونسبه...وأشكاله النقية.... وقد يكون لفائدتنا الجمالية فائدة عظيمة أن نمتنع تماما عن استعمال الزينة لفترة سنوات ، حتى تركز تفكيرنا على انتاج مبان جيدة التشكيل وجميلة المظهر فى تجردها » (٦٦) .

وله مبان كثيرة مجردة من الزخارف . الا انه كان أميل بطبعه الى الاتجاه العاطفى وحب الزينة والاكثار منها فى وفرة وغنى .

وأما من تعرض لموضوع البساطة وشرحه بالتفصيل فهو فرانك لويد رايت ، الذى لم يعجبه ما شاهده من بساطة الأعمال الأوربية ولم يوافق عليها ، وراح ينتقد الأوربيين ويندد بجهلهم بالبساطة الحقيقية بمعناها العضوى .

فالبساطة لا تعنى مجرد الحذف وازالة التفاصيل الطرازية واستعمال المسطحات المستوية الناعمة ، لأن هذه :

« بساطة زائفة ، بساطة متصنعة ، بساطة موضوعة من الخارج كزخرفة ، وتخفى وراءها تعقيدات وتبذير فى الانشاء . وهذه لا ترضينا ولا نقبلها ، ولا يمكن ان تكون بسيطة اطلاقا » (٦٧) .

« لا تظن أن البساطة تعنى شيئا مثل جانب مبنى الشونة » (٦٨) — فهذه (plainness) وعقم (barrenness) . أما البساطة العضوية فهى كما يصفها هو :

---

(٦٦) (Sullivan's article «Ornament in Architecture,» reprinted in *Chats ; op.cit.*, pp. 187 - 190).

(٦٧) (Wright, *Future ; op. cit.*, p. 148).

(٦٨) (*Wright on Arch.; op. cit.*, pp. 3, 33).

« شيء له نعمة الاحساس بالجمال فى استعماله ، أزيل منه كل تنافر ونشاز وكل ما ليس له معنى .... الزهرة البرية بسيطة حقا » (٦٩) .

« أنظر الى زنابق الحقل (lillies of the field) اعظم اشارة الى البساطـــة ....

« وجدت أن البساطة العضوية مسألة تنظيم وترابط حق (true coordination) ....التفكير ببساطة معناه التعامل بأشياء بسيطة،وهذا يعنى النظر بنظرة واحدة شاملة للمجموع . وهـذا فى اعتقادى هو سر البساطة....وأنا أعتقد أن لاشيء بسيط فى نفسه ، وانما يجب التوصل الى البساطة...كجزء تحقق باتقان وكمال فى مجموع عضوى،ولايتوصل الجزء الواحد أو العنصر المميز الى حالة البساطة الا كعنصر منسجم مع كل منسجم » (٧٠) .

« البساطة العضوية تعتمد على التعاطف (sympathy) الذى يمكن به الحصول على الترابط (coordination) بين أجزاء الشيء » (٧١) .

« البساطة هى النظام التكوينى (constitutional order) » (٧٢)

« والبساطة المنظمة الحقيقية تزدهـر فى يد الفنان العظيم الى وفرة مدهشة (bewildering profusion) وبذخ رائع (exquisitely exuberant) وتجعل كل شيء أوضح عن ذى قبل » (٧٣) .

---

(٦٩) (*Ibid.*, p. 33).

(٧٠) (Wright, *Future*; *op. cit.*, pp. 142 - 143).

(٧١) (Wright, *The Natural House*; *op. cit.*, p. 42).

(٧٢) (Wright, *Future*; *op. cit.*, p. 147).

(٧٣) (*Ibid.*, p. 148).

« بساطة عضوية كالتى للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن ــ تلك الثورة المدهشة فى بهائها ، المؤسسة على أربع نغمات يستطيع طفل صغير أن يلعبها على البيانو بأصبع واحد • خيال فائق هو الذى رعى تلك النغمات الأربع وجعل منها سيمفونية عظيمة قد تكون أنبل ما بنى الانسان بفكره• والعمارة مثل الموسيقى فى هذه المقدرة » (٧٤) .

« هنـاك طريقة واحدة للحصول على البساطة الكاملة غير المنقوصة التى لا يتطرق اليهـا الفساد(inviolate) • وفى ظنى أن الطريقة هى عن طريق الانشاء الذى يتطور كعمارة (construction developed as « architecture) • (٧٥)

وفى كتابات أخرى كثيرة لاينكر رايت أن بعض البساطة يعنى الازالة والحذف ــ ولكن ليس كل الحذف •

« فحيث تكفى ثلاثة خطوط فخمسة تعتبر غباوة ، وحيث تكفى ثلاثة أرطال فتسعة تعتبر سمنة زائدة•ولكن حذف الكلمات المعبرة من الكلام أو الكتابة ــ الكلمات التى تزيد المعنى حـدة أو حيوية ــ هذه ليست بـساطة • ولا الحذف المعمارى يعتبر بساطة • على الأغلب يكون غباوة •

« فى العمارة ، التغييرات المعبرة فى الأسطح (expressive chianges of surface) والتأكيد على بعض الخطوط وعلى ملمس المواد ونقشها ، كلهـا تجعل الحقائق أكـثر افصاحا(eloquent) والأشكال أكبر مغزى •

« ويلزم التعلم والتدرب على معرفة البساطة ، من أجـل معرفة

---

(٧٤) (Wright, *The Natural House; op. cit.*, p. 66).

(٧٥) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 148).

ما يمكن ازالته وما يمكن اضافته ، وأين ، وكيف » (٧٦) .

« والهدوء أو الاستقرار (repose) هو الجزاء من البساطة الحقيقية

---

(٧٦) (Wright, *Future; op. cit.*, pp. 143 - 144; also *The Natural House; op. cit.*, pp. 42 - 43).

ولنسجل هنا آراء مشابهة « لهنرى فورد » الكبير ، عبر عنها فى كتابه (Henry Ford, *My Life and Work* (New York : Doubleday, Page and Co., 1922)

وهو يكتب عن السيارات ودنيا الصناعة ، ولكن الكثير منه عن مفهومية البساطة عامة .

« البساطة معناها الشيء الذى يعطى أحسن خدمة ، والذى يكون أكثر راحة فى الاستعمال .... ابدأ بأداة مناسبة تصلح للعمل وادرسها لازالة كل الاجزاء غير اللازمة . ملابسنا وطعامنا ومفروشاتنا ، كلها يمكن أن تكون ابسط بكثير وفى الوقت نفسه احسن شكلا » . (ص ١٣ من كتابه) .

« ليس هناك معنى لان يكون للشيء وزن زائد عن الحاجة .... لماذانضع وزنا اضافيا فى آلة ، ولماذا نضيفه كعبء على الحمولة .... جزء من الفقر يأتى من حمل اثقال زائدة » . (ص ١٤) .

« الوزن الزائد يقتل اى آلة متحركة ... وهناك افكار كثيرة خاطئة وسخيفة عن الوزن .... نحن نخلط مابين القوة والوزن . ولا شك أن المبانى القديمة القيمة دخل فى هذا . العربة التى كان يجرها ثور .. كان لها من الوزن والثقل ما يجعلها ضعيفة .... الوزن قد يكون مرغوبا فى هراسة (وابور زلط) ولكنه لا يلزم لغير ذلك .... القوة لا دخل لها بالثقل .... واجمل الاشياء فى الدنيا هى تلك التى أزيل منها كل الوزن الزائد » . (ص ٥٣) .

وعلى ما يبدو ، هو نفسه مبدأ « الضرورة الجميلة » (Beautiful Necessity) كما قرره « براجدون » (Bragdon, *op. cit.*).

ويذكر لنا « تيج » ايضا (Teague, *op. cit.*, p. 112) مبدأ وضعه انجليزى اسمه « أوكسام » (Occam) فى القرن الرابع عشر ، بأن «الحقيقة لا تتعقد أكثر من اللازم (truth is not complicated beyond necessity) بمعنى انه ما من حل لمشكلة يكون صحيحا اذا أمكن العثور على حل آخر أكثر مباشرة وابسط — وهو مبدأ تقبله رجال العلم والفكر واتخذوه الفيصل فى الحكم على الاعمال . وسميت القاعدة (Occam's razor).

وهو أعلى صفة فى العمارة بعد التكامل (integrity) ، وهو الجزاء على التكامل .

« ويمكن وضع البساطة فى المقدمة كمثل أعلى روحى ، ولكن عندما نتوصل اليها ــ كما فى زنابق الحقل ــ فهو شىء يأتى من نفسه ، شىء يولد توا وبنفسه ، من طبيعة العمل ، مهما كان الشىء الذى يعمل . والبساطة هى أيضا الجزاء على الشعور الطيب (fine feeling) والتفكير المستقيم (straight thinking) فى دراسة مبدأ والوصول الى نهاية متماسكة » (٧٧) .

وما أبعد هذا كله عن « البساطة » الأوربية ! (٧٨) .

* * *

هذه تقريبا هى كل المبادىء والنظريات التى أمكن استخلاصها من كتابات رجال العمارة العضوية ، ومن مناقشات من لهم صلة بمواضيع مناظرة .

وسنواصل الدراسة النظرية فى الفصل التالى ، حيث نناقش مسائل ومفهوميات هامة مترتبة عليها ومستنتجة منها .

---

(٧٧) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 144).

(٧٨) ولو أن لها ــ أو لبعض انواعها ــ مبررات معقولة : ففى أية مدنية فى دور التغيير يواجه الفنانون ظروفا واحتياجات جديدة ، تتطلب الرجوع الى المبادىء الاولى ، ويكون نوع الجمال الذى ينتجونه نوعا اوليا، ذا قيمة عامة (universal)، تزال عنه آثار الشخصية الفردية للفنان ، وكل آثار الاهواء ، ويبتعد به عن كل صلة برومانتيكية الماضى . هذا بخلاف الانواع الاخرى من البساطة المتصنعة الناتجة ــ على العكس ــ عن اهواء ولمزجة شخصية ، والمطبقة كطراز فى البساطة ، بتأثير من مذاهب الفن ، وهى الانواع التى انتقدها رايت .

وسنعود اليها فى حينها .

تتناول فى هذا الفصل عدة مفهوميات ومسائل نظرية، مبنية على ماشرحناه فى الفصل السابق. وهى مواضيع كتب فيها كثيرون ، وفى كل عصر من العصور ، كل من وجهة نظره الخاصة ، ونشرحها هنا من وجهة النظـر العضوية .

الجمـــال

هو واحد من القيم الكبرى ، وأساسى فى كل الفنون ، حتى يمكن القول بأن وجوده فى عمل من أعمال الانسان هو الذى يجعله عملا فنيا ،

وبأنه هو الذى يميز بين أعمال العمارة وأعمال البناء ، وحتى يكاد يكون تعريف العمارة هو أنها أعما لالبناء ذات النوايا الجمالية .

والجمال (beauty) موضوع ساهم فى مناقشته والكتابة فيه الفلاسفة والأدباء وأساتذة « علم الجمال » (Esthetics) ، ورجال ورجال علم النفس ، وغيرهم كثيرون ، من العصور الكلاسيكية الى اليوم ولم تنته فيه المناقشة ولا التحليل ، لأن دراسته بينت أنه موضوع شاسع وغائم (vague) وغامض غموضا كبيرا .

وكما يبدو ، لا يكاد يوجد له مقاييس ، أو تتغير مقاييسه والآراء فيه والنظرة اليه على مر الأجيال وتتابع المدنيات ، وكلما أقيمت له النظم والفلسفات التى يظن واضعوها أنها محكمة لم يعد يتطرق اليها الشك أو الخطأ ، وجدت من يخطئها ويبرزيفها ، فتنهار وتذهب الى سبيلها . فحتى البداية التى افترضناها وتبدو معقولة من أول وهلة — وهى اعتبار الجمال أساس الفن — تجد فى نظرية « التعبير » ما يناقضها وينفى فكرة أن الجمال هو هدف الفنان من عمله ! (1)

وقد نعتقد أن الجمال هو الذى يعطى مغزى للحياة ، وأنه قمة انتاج النشاط الانسانى ، والتبرير الوحيد لكل البؤس والكفاح والجهود الانسانية ، وأن انتاج الأعمال الجميلة هو أعظم ما يمكن ان تخلقه الأجيال

---

(1) سنناقش موضوع « التعبير » فى آخر هذا الفصل . ويكفى هنا أن نذكر أن مفهومية التعبير تقول بأن الفنان ينتج من أجل اظهار شخصيته والكشف عنها ، من أجل اراحة نفسه وتخليصها من اثقالها التى تضغط عليها . فان نقبلنا هذه النظرية بهذا المعنى العام لوجدنا ان الجمال ليس عنصرا اساسيا فيها . فقد يريد الفنان التعبير عن ضيقه ويأسه (كما فى مذهب « التعبيرية ») ، او قد يريد التعبير عن المه وذعره من فظائع الحرب (كأعمال الفنان « جويا » وأعمال « بيكاسو » اثناء الحرب الاهليةالاسبانية) .

وتساهم به فى المدنية ورقى الانسانية ... الى آخر مثل هذه الأقوال الشاعرية التى تخلع على الجمال هالة قدسية وتحيطه مشرقة وضاءة .. ولكن واحد من سخريات الحياة هو أنه لو وجد مثل هذا الجمال الفائق الكامل لكان فيه الختام على الأشياء والقضاء عليها ! (٢)

وقد يظن البعض أن جمال الشيء فى غلاء ثمنه أو دقة صنعه ، أو فى كمية المجهود الذى بذل فيه ، ولكن واضح أن هذا خلط فى القيم ؛ فهذه العوامل قد تزيد من جمال الشيء المصنوع ، ولكنها ليست مصدر الجمال فيه .

ومن هذه النظرات ومثيلاتها تتضح صعوبة المشكلة وعدم امكان وضع تعريف دقيق للجمال . ونقول أنه أمر معنوى (subjective) أو مثل أعلى (ideal) ، أو قيمة (value) من القيم الكبرى فى الحياة ، مثل الخير أو الحق أو غيرها . أو نقول انه احساس وادراك عن طريق الحواس (perception) ، او تجاوب (response) وتعاطف ، أو غير ذلك من الأقوال .

---

(٢) فهو لا يترك للمرء أمام الاشياء الجميلة سوى أن ينظر ويعجب ، ولكن هذا الاعجاب والتأمل السلبى لا يمكن ان يدوم ، وسرعان ما يصيب المرء بالملل والتعب . فينصرف عنها . أنظر
(W. Somerset Maugham, *The Summing Up* (repr. ed., New York : The New American Library, 1955), pp. 183 - 188) وهذا مماثل لرأى « سومرست موم » ايضا عن الكمال (perfection) والامتناء فى «الوظيفية» ٣٣ (١) ، من تشبيه الكمال بقمة الجبل ، التى نصل اليها لنتمتع فترة بلذة الانتصار وبأذة التطلع الى المنظر العام ، ثم لا نجد بعدها ما نعمله سوى النزول .. .. ولذلك هى من سخريات الحياة ايضا (life ironies) ان الكمال الذى ننشده ونعتبره مثلا أعلى (is a trifle dull) ... ويكون افضل عندما لا يتحقق تماما ، حتى يترك مجالا للخيال الذهنى والنشاط العملى .

ولكن ان كنا لانكاد نستطيع وضع تعريف دقيق للجمال ، فاننا نحاول الوصول الى فهم له من طريق آخر ، وذلك بالبحث عن مصادره وعن الأسباب التى دعت الى القول بوجوده •

وهذا أيضا لا يخلو من آراء كثيرة وتفسيرات مختلفة واختلاف فى الرأى بين المفكرين •

فبعضهم يقول بوجود « غريزة الجمال » (esthetic instinct) ويعتبرها قوة أولية محركة (primal force) كأى من الغرائز الأخرى فى الانسان ، تجعله يطلب الجمال ويقدره ، وتدفعه الى القيام بأعمال وبذل جهود لانتاجه •

وبعضهم الآخر يعتبر مصدر الجمال « غريزة الانشاء » (instinct of construction) [٣] ، وان كان آخرون يعتبرون الانشاء « حافزا فرعيا وتبعيا » (subsidiary impulse) فى خدمة غريزة أخرى هى غريزة المحافظة على النفس ، ولكنهم كلهم متفقون على أن الانسان يبنى كجزء من طبيعته،كما تبنى الطيور أعشاشها ، وكما تحفر الحيوانات أوكارها • وليس هذا عملا معماريا ، ولا هو يتصف بالجمال • ولكن يبدأ الجمال وتبدأ « العمارة » عندما يصل الانسان الى وقت ينظر فيه الى انشاءاته باعجاب ــ اعجابا منزها عن الغرض • فلا يكون اعجابا بما تحصل عليه من فائدة عملية ، ولا افتخارا بامتلاكه له ، ولا تباهيا ببراعته فى الحيل ، بل اعجاب لمجرد اللذة والغبطة من المبنى وشكله •

ومتى تواجد هذا الوعى يمكن أن يصبح هدفا مقصودا ، يراد به

---

(٣) انظر : (Arnold Whittick, *Eric Mendelsohn* (2nd ed., London : Leonard Hill, 1956), pp. 185 - 188).

جلب السرور والبهجة للناظرين ، دون أن يتعارض مع استيفاء الأغراض العملية الانتفاعية •

فمن هنا ينشأ « الاحساس بالجمال » ، وتنشأ « العاطفة الجمالية » (esthetic emotion) • ويصير هـذا الاعجـاب « جمالا » ، ويصـير الجمال « قيمة » (value) فى الحيـاة •

ومنه تنشأ الفنون عامة ــ فالفن ينشأ من الاعجاب والسرور والبهجة الخالصة (pure delight).

الا أن من رجال السيكولوجى من يرفضون هذه النظريات ! لأنهم ينكرون وجود مثل هذه الغرائز • والأمر كله فى رأيهم يعود الى غريزة الجنس التى يعتبرونها هى مصدر الفن والجمال •

ففى رأيهم أن تلك الأعمال التى نسميها « اعمالا فنية » (works of art) ــ من غنـاء وزخرفة وشعر ، الخ ــ هى أصلا أعمـال انتفاعية (utilitarian) يقوم بهـا الانسان لتساعده فى الوصول الى الأهـداف الطبيعية التى تطلبها غريزة الجنس ، ثم تحولت بالتكرار وكثرة الاستعمال (خاصة اذا ما قامت بدورها وأوصلت الى الغرض منها) الى أشـياء تجلب الغبطة والسرور فى ذاتها ، وحتى أصبحت هى وحدها هدفا يسعى الانسان لتحقيقه هو ، وغاية يطلبها لذاتها ، لا لاتخاذها وسيلة الى غاية أخرى كمـا كانت أول الأمر • وبذلك يصبح الاعجاب بها « جمالا » وتصبح هى « أعمالا فنية » •

كما قد ينشأ الفن من غريزة الجنس أيضـا ولكن بطريقة أخرى • فثمة نظرية عامة (تنبثق منها نظرية « التعبير ») ترى أن الفن ينشأ من التقيـد والكتم (repression) ، فيـكون متنفسا للانسان وبديـلا للغرض الغريزى الأصلى•وهذا التقيد والكتم قديكون داخليا(كالصراع

النفسى) ، ولكن أغلبه ناتج عن غريزة الجنس • فيكون الفن اذا وسيلة محورة أو « متسامية » (sublimated) للتعبير عن الرغبات والدوافع ، ويكون وسيلة للتفريج عن « الفائض من الحيوية » (exuberance of vitality)

ويلاحظ فى هذه النظرية الأخيرة أن هذه أسباب لأن يكون للانسان أعمال وانتاج ، وأن هذه دوافعها ومصادرها ، ولكنها لا تكون جمالا وفنا الا بسبب جمال أشكالها ــ وهو ما سنعود الى مناقشته بعد قليل [٤] •

ومن هذا كله نرى أن التعقيد والغموض فى مفهومية الجمال تشمل أيضا تعدد مصادره وأسبابه ، وعدم امكان الحسم فيها برأى واحد قاطع •

والخطوة التالية هى محاولة تقسيم الجمال الى أنواع •

وهذا أسهل بكثير •

لأنه اذا كان ادراك الجمال والاحساس به يعتبر تجاوبا من الانسان لتأثيره عليه ، فمعناه أن الجمال قد « وصل » و « نفذ » الى داخلية الانسان وأثر فيه •

وبذلك ينقسم الجمال الى أربعة أنواع ، تبعا للنواحى الأربع للانسان [٥] : الجمال الحسى والعاطفى والفكرى والروحى • وقد سبق أن كتبنا فى هذا الموضوع [٦] ، ولذلك نكتفى هنا بمراجعة قصيرة مختصرة :

---

(٤) كما سنذكر عند مناقشة موضوع « التعبير » .
(٥) وهو ما سنشرحه فى الفصل التالى .
(٦) فى كتاب « الوظيفية » ، صفحات ١٤ ــ ٢٠ .

فالجمال الحسى (sensational) هو النوع البدائى ، الذى يؤثر تأثيرا مباشرا على واحدة من الحواس • ولا تفسير له الا أن يكون فى تكوين الانسان ونظام تركيب جسمه ما يجب اليه ايقاعات خاصة أو ألوان أو نقوش،تتفق مع طبيعته وتنسجم معها ، فتبدو له جذابة (attractive) وجميلة •

وأما النوع العاطفى (emotional) فيجعلنا نعتبر بعض الأشياء جميلة بسبب صلتها وارتباطها (association) بشىء آخر • فالجمال ليس فى الشىء نفسه ، ولا صادرا منه ، وانما الذى يعجبنا ويهز مشاعرنا هو ما يتصل به من مسائل خاصة أو قصص أو ذكريات •

ومن النوع العاطفى أيضا ما له صلة بالزمن : فالزمن يكسب بعض الأشياء جمالا نتيجة لازدياد المعرفة والألفة • كما أن مع الزمن «تتراكم» على العمل الفنى القديم مشاعر كل الأجيال التى تعاقبت عليه ، فيزداد شعورنا نحوه غنى بعواطف كل من وجد فيه متعة وراحة وسلوى ، ويزداد جمالا فى نظرنا لتأثرنا بهذه الارتباطات (٧) •

وهناك الجمال الفكرى (intellectual) الذى يخاطب الذهن • وقد قسمناه (فى كتاب « الوظيفية ») الى نوعين : (ا) التجريدى (abstract) المنزه عن الغرض العملى والفائدة ، أى (disinterested) والمعنى بالشكل والتكوين وعلاقات العناصر ، الخ ، والذى يتضمن فكرة وجود درجة من الجودة (quality) و (ب) الوظيفى (functional) الذى يأتى عن طريق الفهم لوظائف الشىء والتعرف على صلاحيته للقيام بها ، فيكون مصدر الجمال هو ادراك العمليات والظروف والوسائل ، الخ ، ومدى ملاءمة الشكل الناتج لها • ويكون الجمال متعة ذهنية وانتصارا فكريا ، مشابها للرضى من اكتشاف الحق •

---

(٧) (Maugham, *op. cit.*, p. 185).

والجمال الروحى (spiritual) نوع عام يشمل كل نواحى الانسان واحساساته الداخلية وصلته بالناس وبالدنيا ، وبالمطلق (absolute) والمثالى (ideal) • وهو الذى تفرح الروح بوجوده ، ويطيب لها أن تعرفه وتدركه ، فيعطيها بهجة وسرورا (joy) • ولكن الجمال الروحى ليس طربا وجذلا (thrill) ، و لامتاعا وانغماسا • بل هو يهذب الانسان ويقوى خلقه ويتسامى به ، ويجعله أكثر نبلا وشرفا ورفعة •

وستتضح كل هذه المواضيع تدريجيا عندما نكتب عن الانسان والفن والتعبير ، وغيرها •

والآن وقد ناقشنا الموضوع من نواحيه العامة ، نركز البحث على الجمال فى العمارة • اذ يلزمنا معرفة الأسس أو القيم التى سنعتمد عليها، والكيفية التى يمكن بها تحقيق الجمال للأعمال المعمارية •

وهذه عرفناها •

فهى المبادىء العضوية التى كتبنا عنها ، والاشتراطات التى يجب توافرها كشروط أساسية لوجود الجمال سواء فى الاعمال المعمارية أم فى الأعمال الأخرى أم فى كائنات الطبيعة ــ من وحدة وتكامل ، وعلاقات منسجمة بين الجزء والكل ، وبساطة عضوية وزينة متكاملة ، الى آخره • فهى أسس الجمال والـ (grace) فى كل الكائنات العضوية •

ونحن لا نستطيع اثبات أن الجمال ينتج بالضرورة عن هذه الخواص العضوية ، ولا اثبات أن اتباع هذا المنهج العضوى يضمن بالضرورة انتاج مبان جميلة ، ولكنها « بداية طيبة » ــ ولو بطريقة سلبية ــ تعطينا هيكلا واطارا نعمل داخله ، وأساسا نعتمد عليه ، ومبادىء هادية (guiding principles) ليس فيها زيف •

لأننا نعرف أن ما هو جميل ويعجبنا ويجذبنا اليه لا يمكن أن يتجاهل هذه الأسس والمبادىء •

لأن تجاهلها يعنى التفكك والتنافر ، والاضطراب والفوضى •

وفى كتابات فرانك لويد رايت اشارات كثيرة الى موضوع الجمال ، ومحاولات للوصول الى تفسير الجمال المعمارى • وواضح منهـا أنه أدرك صعوبة المشكلة وغموضها • ففى احدى المناسبات أثير الموضوع فقال «دعونا من الكلام فى الجمال ، فهو اصطلاح غامض » (٨)، وفى مرة أخرى كتب يقول « ان الجمال فى كنهه وجوهره سر غامض كالحياة نفسها وكل محاولة للقول بما هو هى محاولة حمقاء » (٩) •

الا أن هذا لم يمنعه من المحاولة والعودة الى الموضوع فى مناسبات متعـددة •

وهو فرق بين الجمال الطبيعى فى الكائنات العضوية ، وبين الجمال فى مصنوعات الانسان ، وفى العمارة بوجه خاص •

فتحدث عن الزهرة :

« الزهرة جميلة ••• لأن فى هندستها وخواصها ايقـاع من خطوط وألوان •وهى تعبير عن ذلك الشىء الثمين الذى نشعر به داخل أنفسنا ونعرف غريزيا أنه الحياة •••• وهى برهان على وجود الانسجام فى طبيعة الكون •••• ونحن نشعر بكل هذا بالحدس والبداهة (intuition) فنقول هى جميلة ••• ، ونعنى بذلك أن تلك الخاصية التى فينا ، وهى

---

(٨) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 234).

(٩) (*ibid.*, p. 61).

الحياة ، تتعرف على نفسها أو على ما هو منها . فنحن أنفسنا نهتز طربا لأن الزهرة لمست فينا وترا حساسا متعاطفا » (١٠) .

فاذا تناولنا مصنوعات الانسان والأعمال الفنية ، وجدنا أن الأمر هو نفسه ، ولدرجة أعظم :

« لأن العمل الفنى ثمرة روح الانسان ، ولذلك هو أقرب صلة به . وفيه تجد ملامح وآثار من الفكر والشعور الانسانى . اللمسة الانسانية أعطيت لنا ، ومن نفس النوع الذى جعل الزهرة جميلة ، وهذا الجمال المطلق هو حياة العمل الفنى ، وقيمته أكبر من أى مغزى أو أى شىء مادى يتقمصه .

« فاذا لم نستطع أن ندرك هذه الخاصية فلن تمسنا القدرة المحركة الحقيقية التى تجعل للعمل الفنى حياة ، وبقينا خارج موضوع الجمال ، فى مجال المادى والشيئى والواقعى ... » (١١) .

« (اذ) يجب أن تكون العملية مسترشدة باحساس بالجمال ومشبعة به ، حتى يكون هناك (grace) (١٢) ونسب حتمية لا مفر منها ، والا فلن تتعدى النتيجة هندسة انشائية جيدة » (١٣) .

---

(١٠) (*ibid.*, p. 22).

(١١) (*ibid.*).

(١٢) كلمة (grace) من الكلمات الغريبة التى تحمل معان كثيرة . ومن القواميس المتعددة التى استشرتها نجد أنها تعنى الزخرفة والتجميل والتحسين ، والتبجيل والتشريف ، والتأييد ، والنعمة والبركة ، والفضل والاحسان والكرم ، والصلاح والفضيلة ، والطلاوة والكياسة ، والظرف واللطف ، والعفو والصفح ، والسماح والرضى والقبول !

(١٣) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 57).

فواجب المعمارى اذا أن يتشبع بمبادىء العمارة العضوية ، التى تستطيع أن تعطى قيمة دائمة للعمارة ، وتتمشى مع روح كل عصر عظيم ، ومع كل سوابق نبيلة فى دنيا الأشكال .

ولننظر أيضا فى مسألة الشكل (form) وكيف يتخذ الشىء الطبيعى شكله العضوى ونظامه ، لنعرف كيف يمائله المعمارى فى مبانيه .

ففى دنيا الكائنات العضوية نكتشف :

« تماطفا غريبا بين شكل الزهرة والنظام الذى ترتبت به الأوراق على ساق النبات . ومن هذا نلاحظ عادة فى النمو ... فى طبيعة الانشاء الناتج ، الذى يتخذ أول توجيه وشكل له من الجذور ، ثم يتجه من العام الى الخاص بطريقة حتمية لا مفر منها ، حتى يصل الى الزهرة التى تعلن فى خطوطها وشكلها عن طبيعة الانشاء الذى أوجدها .

« فالقانون والنظام هما أساس الجمال والـ (grace) فيها . والجمال هو التعبير عن الشروط الأساسية فى الخطوط والشكل واللون، وهو متفق معها ، ويتواجد لكى يستوفيها تبعا للتصميم »(١٤) .

وهذا هو النهج الذى يلزم اتباعه فى العمارة .

فهو يضم من للعمل المعمارى قانونا ونظاما عضويا ، كما يضمن له اللياقة والصحة والضبط والتماسك .

« هى محاولة للحصول على مبنى صحيح عضويا ، صحيح فى نفسه،

---

(١٤) (*ibid.*, p. 61) وكله اصلا من كتاب (Ausgefuhrte)الذى صدر فى ١٩١٠ بالالمانية عن اعمال رايت .

ولنفسه ، وللغرض منه ، مثل أى زهرة أو شجرة » (١٥) .

وهو يضمن تعاطفا مثا نحو المبنى :

« فنحن أنفسنا نتيجة قانون طبيعى ، ولذلك تنسجم هذه الحقائق مع جوهر كياننا ذاته .... وفى داخلية أنفسنا مبدأ الهى مقدس (divine principle) عن النمو نحو هدف ما ، وتبعا له نعجب بكل ما ينسجم مع هذا القانون .... وهذا يعنى أننا كشفنا لأنفسنا عن لمحة من شىء هو أساسا من نفس نوع الخامة مثلنا »(١٦) ـ الى آخر الأقوال الأخرى الكثيرة فى نفس المعنى .

وكل هذا رائع وبديع ـ و .... (graceful) ! ولكنه يكاد يترك المشكلة الأساسية بدون حل !

لأن هذا المنهج ـ كما قلنا ـ يوفر الأسس والاشتراطات التى بدونها لا يتوفر الجمال ، ولكنه لا « يضمن بالضرورة » الحصول على الجمال!

وقد عرف رايت هذا واعترف به .

« لأننا لا نستطيع اثبات أن الجمال نتيجة لهذه العلاقات الداخلية المنسجمة » (١٧) .

ولكننا نستطيع القول بأن فى هذه الأسس والاشتراطات هداية للمعمارى ووقاية للعمل المعمارى من عيوب ونقائص كثيرة .

---

(١٥) (*Ibid.*, p. 57).

(١٦) (*Ibid.*, p. 61). وفى نفس المعنى ايضا ما كتبه جرينوه . انظر مثلا (Greenough, *op. cit.*, p. 60).

(١٧) (*Ibid.*, p. 57).

« فقد يجد المعمارى أن عمله قاسى (severe) ولكنه لن يكون أحمقا ، وقد يفتقر الى الـ (grace) ولكنه لن يفتقر الى اللياقة والملاءمة ، وقد يبدو قبيحا (!) ولكنه لن يكون زائفا » (١٨) .

أى لا زال فى الامكان ــ بعد كل هذا ــ أن يبقى المبنى قبيحا !

ويبقى الجمال سرا غامضا ــ كالحياة نفسها .

وتعود المسألة آخر الأمر الى المعمارى بصفته فنانا . وتعود الى خياله وملكاته ، وطبيعته ، واستجابته ، واحساسه بالجمال ....

وجهود المعمارى من أجل تحقيق الجمال وخلق الاحساس به متعددة الجوانب ، يمكن أن توجه الى المبانى من نواحى كثيرة :

١ ــ أسطح المبنى الأفقية والرأسية ، ومالها من ملمس ولون ونقش ، وما بها من فتحات للشبابيك . وهذا الجانب من التصميم وان كان ذا بعدين بطريقة الفنان ، الا أنه جزء متكامل من طبيعة المبنى وتصميمه ، ومصدر من مصادر الجمال فيه . ولكن ننبه الى أن هذا لا يعنى أن يتعمد المعمارى الحصول على جمال متصنع ؛ فجمال المبانى العضوية ليس فى اضافة أجزاء زخرفية ولا فى لصق عناصر فنية كالتماثيل والحفر البارز ، مهما كان جمالها وقيمتها الفنية . الجمال العضوى لابد له من أسباب تفسر وجوده وتبرره . أى يجب أن يكون ككل شىء عضوى آخر ــ « من الشىء ، لا عليه » .

٢ ــ الانشاء . وهو عنصر أساسى فى تحقيق الجمال ، لأنه يضع النظام العام للمبنى ، وهذا بدوره يؤدى الى مبادىء عامة فى التصميم ،

---

(١٨) (*ibid.*)

كالتكرار (repetition) والتتابع (sequence) التى ينتج عنها « الايقاع » (rhythm) ، و « التقسيم التنظيمى » أو « النقش » (pattern) ، وغيرها .

كما أن لبعض عناصر الانشاء أشكالا أخاذة ملفتة للنظر ، يمكن ان تتخذ « وحدات للتكرار » (motifs) تكون أساس النقش فى باقى التصميم .

٣ ــ دراسة المبنى كله بتكوينه العام كوحدة واحدة ، بأحجامه وكتله، وأجزائه المصمتة والمفرغة ، وعلاقاتها ببعضها البعض ، والأشكال والظلال الناتجة ، على ثلاثة أبعاد ، بطريقة المثال . فهذا أيضا جزء متكامل من تصميم المبنى وجماله .

٤ ــ دواخل المبنى وفراغاته وتتابعها . وهى أيضا دراسة ذات ثلاثة أبعاد ، ولكنها معنية بالفراغ الداخلى وصلته بالفضاء الخارجى . وهى التى تتميز بها العمارة عن الفنون الأخرى .

وقد كتبنا عن بعض هذه المواضيع فى الفصول السابقة ، وسيلى الكتابة عن بعضها الآخر .وستتكرر الاشارة اليها فيما يلى من مناقشات .

كما أن موضوع الجمال نفسه سيزداد وضوحا من مناقشات البحث عامة .

الطـــراز

الطراز (style) كلمة يساء استعمالها كثيرا ، وتستغل فى غير معناها . والمعتاد أن يفهم منها مظهر سطحى (superficial) وتفاصيل مأخوذة عن أعمال معمارية من عصور قديمة ، مطبقة أو ملصقة كقناع (masque)

على مبان لا تنتمى لتلك العصور ولا صلة لها بها .

والذنب فى هذا الخداع والتزييف واقع على الأكاديميات ومدارس كمدرسة « البوظار » ، التى جعلت للعمارة طرزا لها قواعد ونسب تنقل من « الكتالوجات » ، كما هو واقع على معماريين (مثل المعماريين الفرنسيين فى عهود الملكية والامبراطورية ، حين كانت « الطرز » تبتكر لكل ملك منهم وتعرف باسمه) فصارت العمارة مسألة دلع (caprice) وأهواء (whims) . ثم ازداد الأمر سوءا وانحط الى أسوأ الدرجات فى القرن التاسع عشر ، عندما قام معماريو الاقتباس و « التلقيط » (Eclecticism) فى عصر الرومانتيكية ، وشرعوا فى الاختيار والانتقاء من العناصر المميزة لأعمال الماضى ، وجعلوا من المسألة ــ على خطئها ــ قضية كبرى سميت « معركة الطرز » (Battle of Styles) ؛ كانت فى الحقيقة ملهاة سخيفة لجماعة يتظاهرون بالعلم ويتباهون بثقافتهم ــ وان كانوا بتعرفاتهم تلك قد أثبتوا جهلهم بحقائق العمارة ، وعجزهم عن التحليل والخلق الفنى (١٩) .

« دراسة العصور السابقة لا تساعد الا قليلا جدا فى تكوين المعمارى، الا اذا بحث داخلها عن المبادىء وهى تعمل ــ ولا شىء أكثر تثقيفا للمعمارى من ملاحظة طراز حى وهو يعمل . ولكن يشترط أن تكون أقوياء لدرجة الاستفادة من هذه الدراسة باتخاذها كتمرين فكرى وتدرب على فهم الأسباب والمبادىء.أما تلك الأكوام القديمة من النفايات فيجب أن نتركها وتدير لها ظهورنا » (٢٠) .

ويجب أن نترك التقاليد ، لأنها ليست تقاليدنا .

---

(١٩) انظر ايضا « الوظيفية » ، صفحات ٢٩ ــ ٣٥ ؛ وكتاب « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الثانى ، صفحات ١٩١ ــ ١٩٢ ، ٢٧٤ .

(٢٠) (Wright, *Autobiography; op. cit*, p. 344).

« التقاليد بروباجندة للأمرات » (٢١) .

فالمسألة ليست أشكالا تاريخية ، ولا هى خوض فى تفاصيل وعناصر مميزة (features)، والعمارة ليست وصفات جاهزة (recipe)ولا صيغ (formulas) ، ولا اتباع لقواعد ميتة وجامدة .

ان كان هناك قاعدة أو قانون ، فهو القانون العضوى ، قانون الحياة، والحياة حركة وتغيير .

وان كان من درسوا الطرز التاريخية قد فهموا المغزى والهدف من دراستها حقا لكانوا أدركوا أن الطرز التاريخية فى العصور المعمارية العظيمة كانت فى وقتها طرزا حية ، تعمل وتتطور ، وأن هذا التطور كان عملية طبيعية ، وكان لها منطق . اذ كان ثمة أسباب وجيهة لأن صارت الأعمال المعمارية الى الأشكال التى آلت اليها والتى نعرفها بها الآن . وكان كل طراز منها يعتبر فى وقته تجديدا وابتكارا .

فالطرز لم تخترع اختراعا ولم توضع قسرا وافتعالا ، وانما هى جاءت لتتبع تطورات جديدة فى عصرها ، ولتواجه عوامل طارئة جديدة ، ولتلبى رغبات جماعات من الناس ، فى عصر من العصور .

فالعمارة العظيمة الحقة تنشأ من ظروفها ومن بيئتها ، ومن الامكانيات المتوافرة لها ، كما تنشأ من احتياجات عصرها ـ الاحتياجات الاجتماعية (social) الجماعية (collective) ـ ومن الدافع (impulse) عن الرغبة فى استيفاء تلك الاحتياجات . وكل ثقافة وكل أمة وكل جماعة ، تربى لنفسها ثقافتها ونظام معيشتها ، وتتقيد بما فى مقدورها من وسائل فنية (technical) وعوامل انتفاعية (utilitarian) .

---

(٢١) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 142).

وتجيء الأعمال المعمارية لتكون حلولا عملية تخدم الوظائف والمطالب العملية ، كما تجيء لتكون فى الوقت نفسه تجسيما لتطلعاتهم (aspiration) ولمثلهم العليـا (ideals) •

وبذلك تتمشى المبانى مع « أسلوب الحياة » و « طريقة العيش » (way of life) و « روح العصر » (Zeitgeist) و « النظرة العامة الى الدنيا » (Weltanschauung). •

وبعـد فترة تجريبية مترددة تزداد الخبرة والتمكن من طرق حل المسائل ، ويتضح الهدف ويصبح ممكن التحقيق • وعندها « يتبلور » للمبانى شكل عام ، ويصبح لها « طابع » (character) أو « طراز » (style) ، يمكن به تمييز هذه المبانى عن مبانى غيرها من العصور ، كما يمكن مشـاهدة نتائج ومظاهر الطـراز فى أشكال وعناصر مميزة (features) وتفاصيل وخطوط ونسب •

وفى ذلك الوقت يكون الطراز فى قمة الاتقان •

والى هنا لا يوجد بأس فى تسميته طرازا ، ولا فى العمل به ـ طالما أن الأسباب نفسها موجودة والظروف قائمة • فالطراز يعنى أنهم يريدون المحافظـة على درجة من الاتقـان والابـداع (perfection) التى توصلوا اليها •

الا أن هذا الاتزان والثبات لا يمكن المحافظة عليه أمدا طويلا • ولابد أن يتطرق اليه الانحدار والتحلل ، نتيجة لأحد عوامل ثلاثة مختلفة :

١ ـ أن يساء استعمال القوة والتمكن من العمـل التى اكتسبوها ، فيطمعون فى التضخيم والتفخيم والمبالغة (exaggeration) ، فتتحول الأعمال المعمارية الى تظاهر وتصنع (affectation) واستعراض

(display) تنتهى الى الخواء (vacuity) و « النفخة الكذابة »
(pseudomonumentality; pomp) التى تنذر بالنهاية •

٢ ــ الركود والجمود نتيجة للتكرار ولعدم وجود حوافز حيوية منشطة ، فتمر فترات طويلة دون تغيير أو تجديد ، ودون تشغيل للاذهان فى فحص مسائل جديدة وابتكار حلول لها • وللتكرار تأثير منوم ومخدر، تضيع معه المعانى الأصلية وتنسى الأسباب ، ويتحول الأمر الى عادات فقدت معناها ومحافظة على أشكال دون ادراك لمغزاها • ويبقى الطراز فى ركود الى أن يموت موتا بطيئا مريحا ، فى قناعة ورضى !

٣ ــ تغيير الظروف ، أو المطالب ، أو دخول عوامل (factors) جديدة • وما أن تأتى الأسباب التى تدعو الى التغيير حتى يصبح الطراز عقبة تجمد العمارة عند موقف معين وتمنع تطورها ، وتمنع المحاولات الفردية والتغييرات الجديدة والأشكال المبتكرة • وعندها يكون لزاما على المعماريين أن يعاودوا الدراسة والتجربة ، وأن يعيدوا تعديل (readjust) القديم وضبطه ، أو تركه وابتكار الجديد ، لتكييف التصميمات لمسايرة تطورات الحياة • فتتغير تبعا لهذا كله الأشكال ، ويبدأ « طابع » أو « طراز » جديد •••• وتتكرر الدورة •

وكما ان العمارة تتطور تبعا لهذه المسائل العامة وعلى قياس كبير ، فهى تتخذ أيضا بعض التأثير من الجهد الفردى وعلى قياس فردى صغير•

فروح الانسان الفرد وشخصيته وطابعه ، تدخل فى كل شىء يعمله ، وفى داخل الاطار العام للعمارة وما يؤثر فيها تتأثر أيضا بهذه العوامل الفردية وتتخذ أشكالا وتنويعات لا تنتهى ، نابعة من المعمارى وشخصيته وطابعه وأسلوبه الخاص فى العمل ، التى تميزه عن غيره من الأفراد • فضلا عن أن للمسألة المعمارية الواحدة حلول متعددة • يلزم الاختيار من

بينها ، ويكون الاختيار تبعا لمزاج (temperament) المعمارى ، الذى يتكون عنده تبعا لتدريبه الاصلى ولطبيعته وخلقه ، الخ .

فيكون هنـاك اذا تنويعـات (variations) فى الأعمـال المعمارية بقدر ما يوجد أمزجة بين الأفراد ، ويكون هناك « طرز » بقدر ما يوجد طرز من المعماريين ، وبقدر ما فى الطبيعـة من طرز من أشجار ونباتات وحيوانات وأسماك ، فى وفرة لا تنتهى من أشكال ، رغم ان لها كلها بضع وحدات للتكرار أساسية قليلة ـ « تنويعات داخل الوحـدة » (variety in unity) ، منسجمة كلها مع بعضها البعض ، رغم أن لـكل منها شخصيته الفردية المميزة .

ويشترط لذلك أن يبقى المعمارى متيقظا لمـا يدور حوله ، مدركا للتطورات التى تحدث ، وللعوامل الجديدة التى تطرأ .

فهو غير مسموح له بالبقاء ساكنا وسط سير الأحداث المستمر .

وعليه أن يتجاوب مع تطورات الحياة ، سواء عن وعى وقصد،بصفته رجلا عالما مفكرا ، أو عن حدس وبداهة بصفته فنانا ذا احساس وشعور.

أما اذا توقف عند اشكال معينة يكررها ـ وأسوأ منه ان يقـلد أعمال آخرين ـ فالعمارة تتحول الى طراز بالمعنى الميت الجامد . ويبدأ التظاهر والتصنع والاستعراض الأجوف ، ويتحول هو الى « مهندس ديكور » أو « مهنـدس مناظر » ، ويفقد صفته كمعمارى ـ معمارى حقيقى مبدع خلاق .

بل هو يفقد أيضا شرفه كانسان .

«اذ ماهو الشرف ؟.... هو مايجعل الشىء بالحالة التى هو عليها .

شرف الانسان هو ما يجعل الانسان أمينا ومخلصا لنفسه كانسان . وما هي نفسه ان لم تكن شخصيته الفردية ؟ التمسك بالتقاليد يكشف عن مركب نقص . فان قلد شخصا آخر فهو يسيء لشرف نفسه ويسيء للشخص الآخر ، ويغشه ... المقلد يسرق مرتين : مرة من نفسه ومرة من الشخص الآخر » (٢٢) .

يتضح بعد هذا كله أنه لا يمكن القول بأن العمارة العضوية طراز ، أو أن اتخاذ الطرز مبدأ من مبادئها .

وانما هي تتخذ من مبادىء الطبيعة ما يكون اطارا للنمو (frame of growth) ، يكفي لتكوين طابع عام للعمارة دون أن يمنع التفسيرات والتأويلات (interpretations) الفردية .

وبالطبع لا مفر من حدوث بعض التقليد الطرازي وبعض التكرار . فبعض المعماريين يلجأ للحلول الجاهزة يستخدمها ــ لأنها أسهل من العودة الى المبادىء ؛ وبعض الاكاديميات والمدارس تحاول وضع صيغ عضوية تلقنها للطلبة ــ فهي أسهل من التدريس وتأتي بنتائج سريعة ؛ كما أن من طبيعة الأمور أن تبدأ العوامل المختلفة المتضاربة بأن تتفاعل وتتصارع ، وتمر بفترة « مرنة » تكون فيها الأشكال في دور التكوين ، وتكون الامكانيات فيها بلانهاية معروفة ، الى أن يحدث انسجام واتزان بينها ، فتهدأ وتثبت و « تتبلور » على أشكال يتخذها الناس نماذج (models) قياسية (standard) يكررونها ويتمشون معها (conform).

وقد قلنا ان لا ضرر كبير في هذا طالما أن الظروف قائمة وأن العوامل التي تسببت في تحديد الشكل موجودة . ولكن بما انها ستتغير ــ وهي

---

(٢٢) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 9).

لا شك ستتغير ـ فهذه سنة الحياة ـ فان الحلول تتقادم وتنتفى الفائدة منها والغرض من وجودها ، وتصبح (obsolete) • ومعناه ان تيار الفكر قد توقف وأن روح العمل الايجابى والنشاط الخلاق قد توقفت •

« امساك روحى » !(spiritual constipation) كما وصفه فرانك لويد رايت [٢٣] ، لأن الطراز لايسمى طرازا الا بعد أن يكفه عن التغيير والملاءمة ، ويصبح له اشكال وملامح مميزة (features) يعرف بها ؛ أى يصبح مجموعة عقائد دجماتية (dogmas) وأوامر (orders) ووصفات جاهزة (recipes).

ولذلك نقول لا : ليست العمارة العضوية طرازا •

وليس من الحكمة أن يفكر المعمارى فى الطراز ولا أن يحاول العمل بها • والأفضل والأصوب ان يركز جهوده على تنمية العمارة وتطويرها•

والقانون الذى يجب اتباعه هو قانون النمو والتغير ، والتجاوب مع ظروف الحياة والاستجابة للعوامل الطارئة الجديدة •

وتطور الانسانية ونموها مسألة ازدياد القوة الخلاقة عند الفرد [٢٤] •

والخلاصة هى أن الطراز ـ أو الطابع ـ نتيجة ثانوية (by-product) (العمل المعمارى الخلاق (creative) ، لا يبدأ به المعمارى وانما ينتهى اليه ، ويبنى بنفسه اذا اعتنى المعمارى باستيفاء المطالب بطريقة عضوية •

---

(٢٣) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 211).

(٢٤) (*ibid.*, p. 111).

والطريقة العضوية هى كما قلنا مجموعة من المبادىء التى تتخذ اطارا للنمو دون أن تكون قالبا جامدا [٢٥] .

الموضـــة

الموضة (mode; fashion ; vogue) ذات صلة وثيقة بموضوع الطرز ــ ولكن مع فروق أساسية .

فالموضات هى تلك التغييرات المتتابعة المتلاحقة فى أشكال المصنوعات، والتى تبدو ضرورية فى فترة ما ، فيتبعها الناس ويظنون أنهم باتباعها قد صاروا « تقدميين » (progressive) و (up-to-date)، دون أن يتوقفوا ليسألوا انفسهم عن الهدف من الموضة أو السبب فى اتباعها .

وهم لو تمعنوا فيها لأدركوا أن ليس لها هـدف ، وليس لتواجدها حـكمة .

فالموضة بدعة اختيارية (arbitrary)، ولا يمكن التدليل على صحتها. وهى تتظاهـر بالاصالة (originality) ؛ ولكنها مجرد مظاهر شكلية

---

(٢٥) هذا هو « الطراز » بالمعنى المعمارى ، الخاص بالشكل والتفاصيل والنسب . ولكن هناك « طراز » بمعنى آخر ، شعر به معماريون كثيرون ، واستخدمه « برلاجه » (Berlage) فى هولندا ، ورايت فى امريكا ، ولكن لم يستطع احد منهم توضيحه التوضيح الكافى . فبرلاجه لم يحاول تعريفه ، ولكنه كان يساويه بالهدوء والاستقرار (repose) ، ويساويها كلها بالنسب ، ونتيجتها الحصول على الرزانة والوقار والنبل ، وشىء من الفائدة والقيمة . انظر (Banham, *op. cit.*, pp. 142 *et seqq.*).

وكان رايت يقصد معنى قريبا من هذا ايضا عندما كان يقول نحن نريد (*style*, not *a* style). ، ويشبهه فى الانسان بالطابع والخلق والشخصية التى تفرض احترامها .

(formalistic) وسطحيـة (superficial) : لا تتبع اعتبارات منطقيـة ، وليس لهـا تبرير ولا سبب معقول .

بل هى تتبع أهواء مبتدعيها و « دلعهم » ، ولا تدل الا على قلة عقل وطيش وحمق .

ولكن العجيب أن لها ـ رغم هذا ـ تأثير قوى لا يمكن انكاره ـ ولا تفسيره . فالموضة فوق النقد ! وتبريرها الوحيد أنها الموضة .

والتفسير الـذى يقال فيها هو أن للانسان بطبيعتـه تشوق لمعرفة المجهول والاستكشاف ، لأن هذا ضرورى له ليستكمل نقصه ، ولازم لاتزان عقله وعاطفته ، وأن وسيلته الى التقدم هى البحث الـدائم عن الجديد . ولذلك يستلفت انتباهه كل غريب غير مألوف .

وبالطبع ليست الموضات هى المقصودة بهذا ، ولكن التجار والصناع يتهزون فرصة هذا « الضعف الانسانى » ! ويستغلونه ويقدمون الموضة تلو الموضة لمـا لها من قـدرة على لفت الأنظار وتنشيط حركة البيع ، ويستخدمون رجال للاعلان (وهم خبراء فى علم النفس) للدعاية لهـا ونشرها و(intimidate) الناس . حتى اذا ما زالت غرابتها وطرافتها ومل الناس ما فيها من جدة (novelty) ، جاءهم رجال الموضة بغيرها . فتنتهى « الموضة القديمة » وتفقد كل احترام واهتمام ، ويلتمت الجميع « لآخر صيحة » فى الموضة الجديدة !

وما يقال عن الموضات فى المصنوعات والمـلابس وتسريحات الشعر وغيرها ، يشابه الى حـد كبير تصميم الدواخل والأثاث واقتباس الطرز أو ابتكارها فى العمارة .

وواضح أن العملية كلها خدعة كبرى (hoax) وزائفة من أصلها ؛

وأن الموضة هدف سهل ورخيص وليس له دوام ، ويتغير ويتقلب دون أن يكون ثمرته شيء .

وواضح انها عملية غير طبيعية ولم تنشأ في نفس الوقت(not coeval) مع الجنس البشرى ؛ ولم تعرفها المدنيات الا فى فترات الانحلال .

ويقال فى الدفاع عن الموضة انها ليست شرا ايجابيا ، وأنها قد لاتضر التصميم ولا تعوق التطور . ولكنه دفاع واهى . لأنها أيضا لا تفيده ، وفى بعض الأحيان تضره فعلا وتنحرف به فى اتجاهات تبعده عن خط سير التطور السليم ؛ ولأنها تجعل الجمال مظهرا سطحيا ليس له عمق ولا سمك أكثر من سمك القشرة الخارجية (skin-deep).

ويقال أيضا انها تدل على امل وتطلع ــ ولو تطلع عقيم ــ الى شيء أفضل ، وانها جهود للتغيير والتجديد وعمل شيء ما ، أى شيء ــ فهو احسن من لا شيء ، خاصة فى عصور الركود ــ فتكون حركات حافزة ومنعشة (٢٦) .

وهو أقصى ما يمكن قوله ، ولو أنه لا يعنى الكثير ؛ لأن تغييرات الموضات لا تعتبر بحثا مخلصا عن الأشكال ، ولا هى تتطور فى اتجاه له هدف أو غاية ، وليس القصد منها التحسين أو الوصول لحل مشكلة معينة . وانما هى تقلب مستمر وتردد بين متنوعات ومتناقضات .

والموضات لاتأتى بالجديد ذى القيمة ، وانما تأتى بالغريب(curious) الشاذ الذى يثير الفضول ويستلفت الأنظار .

---

(٢٦) انظر (Greenough, *op. cit.*, pp. 131 - 134)، وكتاب «الوظيفية» ، صفحات ١٩ ، ٣٢ ، ٦٢ ــ ٦٣ .

وفرق شاسع بينه وبين الجديد الأصيل (original) الذى تأتى بـه العمارة العضوية (٢٧) .

الأشكال العضوية الحقـة تنشأ وتنمو وتتطور خلال جهود الانسان لمواجهة تغيير أساسى او لادخال عامل جديد فى التصميم ـ كما اوضحنا فى موضوع الطراز ـ ولذلك ينشأ الجديد نتيجة لتطور وتبعا لمبادىء ، ولا يأتى تبعـا لأهواء أفـراد ينشدون البـدع بأى ثمن ، ويقتعـلون الموضـات .

والعمارة العضوية لا تجهد نفسها من أجل الظهور بمظهر مختلف كل حين وآخر . ولاهى أشكال ومناظر مطبقة من الخارج . هى تقنـع بأن تكون نفسها وعلى حقيقتها ، و « تنمو من الداخل » .

وهى تستغرق وقتـا فى النمو والتطور . فتكون بطيئـة ، لا تتغير بسرعة الموضات العابرة الزائلة .

ولذلك هى تبقى .

والمبادىء وحدها هى التى تبقى على الزمن . وهى وحدها التى تقف فى أمان بعيدا عن التقلبات والاستعراضات .

والموضة تأثـير فاسد على العمارة ، وخطر يهدد التصميم المعمارى السـليم .

---

(٢٧) اقرأ مقالة « فان دى فلده »

(Henri van de Velde, «Newness and Novelty,» (originally a lecture, 1929, repr. under the title *«Le Nouveau : pourquoi toujours du nouveau»*, in *Pages de doctrine*, Brussels 1942).

وهى أسوأ ما يمكن للمعمارى العضوى ان يتبعه ! ــ او حتى يفكر فيه !

النسب

النسب (proportions) هى علاقات الأطول والمساحات والكتل والفراغات بعضها لبعض ، فى جسم أو مبنى ما • وهى التى يتقرر بها الانسجام والتوافق (harmony) فى هذه العلاقات ، فيظهر الشىء المصنوع أو المبنى « متناسبا » ومتماسكا •

وأول ما يتبادر الى الذهن بالطبع هى النسب الهندسية المأخوذة عن العلوم الرياضية •

والنسب الهندسية ذات قوة وقيمة عظيمة ، لأنها خالدة (eternal) وذات صلة بالمطلق (Absolute) وبالحق (Truth) ، ولا تخضع للاهواء ولا لتغيرات الظروف ولا لتطورات الأزمان • ولذلك هى ضمان وأمان ، وقيم دائمة لا تقبل التغيير •

وللنسب الهندسية فوائد عظمى فى اقرار النظام (order) والايقاع (rhythm) اللذين تعتمد عليهما عملية الخلق الفنى (كما فى الموسيقى مثلا) ، كما أنها تحدد القوانين (laws) والمعدلات (modules) فى العمارة (٢٨) •

---

(٢٨) وكانت هذه النظريات من وضع الاغريق ، الذين درسوا فى الموسيقى أطوال الاوتار المشدودة وعلاقتها بالنغمات الموسيقية الوافقة ، ثم حاولوا تطبيق نفس المبادىء فى مجالات الفنون الاخرى ، فبحثوا فى دنيا المرئيات عن نسب وعلاقات بين أطوال الاشياء ، للحصول منها على

بل ان لوكوربوزييه ساوى بين الجمال والنسب وجعلهما شيئاواحدا:

« الجمال هو النسب ، ذلك اللا شيء الذى هو كل شيء ، ويجعل الأشياء تبتسم » (٢٩) .

وأشهر النسب الهندسية المطلقة هى نسب « القطاع الذهبى »

انسجام شكلى يماثل الانسجام الصوتى فى الموسيقى . وكانت هذه بداية «النظريات» كثيرة تسلسلتمنها على مرالعصور، عن النسب والجمال وغيرها.

ولكن هناك اختلافات جوهرية بين المجالين : فالسامع للموسيقى لا يحتاج لمعرفة شيء عن أطوال الأوتار ولا يحتاج لقياسها ، ورغم هذا فان الاذن حساسة تلتقط بدقة النغمات النشاز ، وذلك راجع لتغيرات بتخصصة يعرفها رجال علوم الفيزياء والصوتيات عن خواص موجات الصوت والنغمات والـ (chord) والـ (tone) والـ (overtone) و «التذبذبات الدورية المنتظمة» (regular periodic variations) وغيرها — وهى مسائل لم يكن يعرفها الاغريق ، اما الاطوال المرئية فليس لها صلة بكل هذا . فالفروق الصغيرة فى الاطوال ليس لها هذا التاثير المباشر على عين الرائى ، ولا يمكن اكتشافها الا بالقياس الدقيق . انظر كتاب (S.E. Rasmussen, *Experiencing Architecture* (New York : Technology Press and John Wiley and Sons, 1959; London : Chapman and Hall, 1960), pp. 104 - 105).

ومن نتائج الخلط بين هذين المجالين ايضا تسمية العمارة « موسيقى متجمدة » (frozen music — Schelling) أو « موسيقى متحجرة » (petrified music — Goethe) واستعمال اصطلاحات موسيقية فى الكتابة عنها وفى وصف الاعمال المعمارية . وكان هذا فى عصر الرومانتيكية ، ومن عمل الادباء ، ولكنه ان كان دلالة على براعتهم فى الكتابة وتفننهم فى اللعب بالتشبيهات والمجازات ، فهو خطأ ، وليس له قيمة من الناحية المعمارية .

(٢٩) (Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (trans. from the French by F. Etchells, repr. ed., London : The Architectural Press, 1948).

(Golden Section) الذى عرفه الاغريق واستعملوه ، واستمر يظهر ويعاود الظهور على مر العصور ، فى العمارة وفى الفنون عامة • وأحدث استعمالاته هو مقيـاس « المودولـور » (Le Modulor) الذى وضعه لوكوربوزييه وراح يدعو العالم كله لاستعماله وتطبيقه على المصنوعات والمبانى ، لمـا له من فوائد عمليـة تطبيقية الى جانب قيمته الفـكرية التجـريدية (٣٠) •

وقد تواجـدت فى العصر الحديث عوامل وظروف جديدة تزيد من قيمة النسب الهندسية ، وتؤيد المجادلين فى صفها وتقوى منطقهم : فالعصر الحديث عصر آلات ميكانيكية ، ومنتجات الآلات تمتاز بالدقة والضبط والاتقان ، وبالخلو من الزخارف والزينات ، ولذلك يأتى الجذل والغبطة والاعجاب بمـا من أشكالها السهلة البسيطة ، ذات النسب الهنـدسية التجريدية وهذا راجع الى أنه لم يعد هناك مجال للاعجاب ببراعة الصنعة او دقة التشغيل ، حيث أن هـذه العوامل اختفت بزوال الصانع المـاهر نفسه ، الى آخر المناقشات فى هـذه الاتجاهات • وهى كلها اتجاهات وميول فـكرية • ومنطقها قـوى ومعقول ، لا يكاد يوجد ما يقال فى معـارضته •

والاتجاه الثـانى فى النسب الهنـدسية التجريدية هى « النسب الكلاسـيكية » (classical proportions) وهى النسب التى قررها الاغريق فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وماتشمله من تعديل النسب الهندسيةالصرفة وتصحيح الخداع البصرى (optical illusion) ، وزيادة الضبط فيها ، بما كان لهم من احساس مرهف ومقدرة على تذوق الجمال والفن •

---

(٣٠) انظر (Le Corbusier, *Le Modulor* (Boulogne-sur-Seine : Editions l'Architecture d'aujourd'hui, 1950).
وانظر ايضا « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الثالث ، صفحات ٤٦١ـ ٤٦٨ •

وقد اعتبرها الرومان من بعدهم ـ ثم معماريو عصر النهضة والأكاديميون ـ اعتبروها قد وصلت الى مرتبة الكمال وأنها السبب فى التأثير الجمالى الذى تعطينا اياه الأعمال الفنية والمعابد الاغريقية ؛ واتخذوا تلك الأعمال نماذج قياسية (standard) وضعوا لها قواعد ومقاسات ثابتة ، وراحوا يستعملونها ويعلمونها فى مدارس العمارة .

ولكن ان كان للاتجاهات الهندسية الصرفة منطق ذو قيمة ، فان هذه الميول الاكاديمية تفتقر اليه ـ ولو أننا سنؤجل هذه المناقشة الى الفصل السادس .

فما يعنينا هنا الآن هو رأى رجال العمارة العضوية فى كل هذه النسب الهندسية بصفة عامة .

وأول ما يأخذونه عليها هو أنها جامدة (rigid) ساكنة (static) ، لا تقبل التطور ولا التكيف ، وأنها ببلوغها مرتبة الكمال قد فقدت مرونتها وماليتها ، فلم تعد تتجاوب مع الرغبات الدائمة التحول ، ولم تعد تقبل التطور بما يلائم التغير الدائم فى الزمان والمكان والظروف والاحتياجات (٣١) .

وعندما تطبق هذه النسب قسرا وتفرض على المبانى فهى تتسبب فى حشر وظائف المبانى داخل أشكال محددة ومقيدة ، حتى ولو لم تكن تلك الأشكال مناسبة للغرض من المبنى .

اما ما يريده رجال العمارة العضوية فهو أن يبقى قانون الملاءمة والتكيف القانون الأساسى فى هذه الحياة المتغيرة ، الدائمة الحركة . ولذلك يلزم للعمارة العضوية نسب تتجاوب مع التغيير ، وتتعاطف مع

---

(٣١) انظر ايضا ما كتبناه عن الكمال ، صفحة ٦٢ (٢) .

الانسان واحتياجاته ، ومع الاعتبارات العملية والمادية فى العمارة ، حتى تبقى العمارة هى الأخرى « حية » تساير التطور وتعطى تعبيرات حيوية، ديناميكية غير ساكنة (static) .

أى أنه ليس المطلوب نسب ثابتة تطبق كالأوامر (orders) ؛ بل نسب تتمشى مع قوانين المواد والانشاء والغرض والاستعمال ـ كما فى الطبيعة .

« فى الطبيعة لا يوجد قانون اختيارى فى النسب ، ولا نموذج ثابت لا يتغير لشكل ما ؛ وانما يوجد قانون التكيف والملاءمة (adaptation) مع العمل ومع التعرض (exposure) لظروف البيئة .... ومهما اختلف الطابع والنسب ، فهى تسحر العين وترضى الذهن ... لأن هناك منطق (logic) وصحة وضبط (rightness) فى التماسك والانسجام بين الأجزاء ... رغم كثرة التنويعات فى أنواع المخلوقات » (٣٢) .

ولا تنطبق مبادىء التغير والتكيف على كائنات الطبيعة فحسب ، فحتى مصنوعات الانسان ومنتجات الصناعة ، والماكينات نفسها ، تطور عندما يزداد الانسان علما وخبرة ، فيزيدها ضبطا واتقانا ، فتتحسن شكلا وتزداد كفاءة .

ولذلك تعتبر النسب نتيجة ، لا سببا . « وهى قد تتقيد فى فترة ما بنسب أكاديمية وبقواعد ، ولكنها لا تسكن ولا تستقر فى تلك القواعد باختيارها ... وهى لا تصنع وانما تولد » (٣٣) .

والذى يحدد النسب عوامل كثيرة ؛ منها (ا) المواد وما يناسبها من أشكال وما يلزمها من أحجام وقطاعات ؛ (ب) الانشاء وأجزاء الهيكل

---

(٣٢) من جريدوه بتصرف . انظر (Greenough, *op. cit.*, pp. 57 - 58).

(٣٣) (Sullivan, *op. cit.*, p. 41).

وعلاقاتها بعضها البعض ، وقد ظهرت نسب جديدة فى العمارة فى العصر الحديث نتيجة لاستعمال مواد وأساليب انشائية جديدة ؛ (ج) «الايقاع» الذى يفرضه الانشاء فى المسافات والمحاور والتفاوت بينها ، والذى يؤثر على ضبط باقى العناصر المعمارية تبعا لهـا ؛ (د) الاستعمال فى حالات خاصة تتطلب أشكالا معينة كتصميم المدرجات وصالات الاستماع،وغير ذلك من العوامل التى يأخذها المعمارى فى اعتباره عند التصميم •

وحيثما تواجدت النسب بهذا المعنى ساد النظام والانسجام ، وصار للمبنى تماسكه وانسجام أجزائه •

ومرة أخرى تتضح ضرورة بقاء المعمارى متيقظا لمـا يدور حوله ، مدركا للتطورات التى تطرأ ، حتى تبقى عمارته « حية » مناسبة عصرها وبيئتها • أما اذا استمر يكرر أسلوبا معينا فى العمل ، أو توقف عنـد أشكال خاصة ، فالعمارة تتحول الى طراز جامد ، كالطرز الكلاسيكية • وهذا منافى لمبادىء العمارة العضوية •

التعبـــير

من النظريات ما يعرف الفن كله بأنه « تعبـير » (expression) ، وأن مهمة الفنان هى أن يعبر عن خواطره ومشاعره ، وان يصور للناس ايضا خواطرهم ومشاعرهم و « يبلورها » فى تلك الأعمـال التى تسمى أعمالا فنية أو « قطع الفن » •

وهو موضوع يطول شرحه ، وسبق أن كتبنا فيه (٣٤) ، ولكن يهمنا أن نناقشه مرة اخرى •

---

(٣٤) انظر « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الثانى ، صفحات ٢٣٢ ــ ٢٣٩ •

فأعمال الفن تمر أثنـاء تكوينها بعدة عمليات ، وعلى مراحل ؛ أولها الادراك عن طريـق الحواس (perception)للخواص المـادية الفيزيائية ؛ من ألوان أو أصوات أو أشكال ، الخ ؛ والثـانية ترتيبها وتنسيقها فى أشكال ونقوش ونظم (patterns) تجلب السرور والغبطة .

والمرحلة الأولى حسية (sensual)ورد فعل جسمانى طبيعى (physical reaction) ، وموجود عنـد كل الناس ، أما العمليـة الثـانية فهى من اختصاص الفنان وحده . وبالعمليتين معـا تتكون « الحاسة الجمالية » (esthetic sense) وتكتمل .

ويمكن التوقف عندهما ، لأن بهما تكون قد تحققت أعمال مشروعة (legitimate) ، يحق لها ان تسمى « أعمالا فنية » (٣٥) .

أما مفهومية « التعبير » فتنشأ من ان الفن يتضمن ايضا قيـا عاطفية يراد نقلها أو « ترجمتها » ؛ اذ يكون لدى الفنان مشاعر بحالات عاطفية، يريد من الآخرين ان يشعروا بها او بمثلها .

فالغـرض التعبيرى من الفن ــ ان وجـد هذا الغرض ــ هو نقل المشاعر (communication of feeling) .

ولـكن حيث انها باطنية وذاتية ، لا يمكن نقلها ، فالفنان يبحث عن وسيلة لاثارة مشاعر مماثلة فى داخلية المتفرج او الرائى او السامع ، وذلك بخلق أشكال او تنسيق الوان او اصوات او حركات ــ تبعا لنوع الفن والمادة أو « الوسط » (medium) ولوسيلةالمستخدمةفيه ــ فىتكوينات تطابق رد الفعل (reaction) أو الاستجابة (response) الذى حدث لـه

---

(٣٥) (Herbert Read, *The Meaning of Art* (repr. ed., Harmondsworth : Pelican Books, 1954), pp. 19 - 20).

عندما شعر بذلك الشعور ؛ وعندما يراها المتفرج او يسمعها السامع يتذكر رد فعل مشابه حدث له يوما ما استجابة لشعور مماثل ، فيربط (associate) بين هذه النتائج المعروضة عليه وبين المسببات التى أوجدتها؛ ويستثير فيه العمل الفنى الشعور المطلوب ، وهذا كله ذوصلة بالارتباطات العاطفية (emotional associations) وبقيم سيكولوجية ، وغير ذلك من المسائل.

فان نجح الفنان فى الوصول الى هدفه واستطاع ان يثير فى نفس السامع او الرائى الشعور المطلوب ، فالعمل الذى قدمه عمل فنى « معبر » . وعندها نقول أنه قد أعطيت لتلك المشاعر « تعبيرا » .

ونقول أيضا ان العناصر المكونة للعمل الفنى ، من أشكال أو الوان، قد اصبحت « رموزا » (symbols). .

فالرموز هى الاشكال المرئية التى تكافىء حالة عاطفية .

(visual equivalents for an emotional state).

ويلاحظ فى اتخاذ اعمال الفن وسيلة للتخاطب والتعبير أن مقدار ما تعبر عنه الفنون يختلف اختلافا كبيرا فى مداه ودقته ؛ وعموما هو قليل وغير دقيق وغائم (vague) . لأنه ليس للاشكال المجسمة ولا للنغمات دقة كدقة الأرقام والمعادلات فى نقل الحقائق والمعلومات فى العلوم ، و لاوضوحا كوضوح الكلمات فى نقل الأفكار والأوصاف .

كما أن قدرة الفنون التشكيلية على التعبير محدودة أصلا ؛ لأن ما يراد التعبير عنه شعور كما قلنا ، وهى ليست شيئا ملموسا يمكن نقله نقلا جسمانيا من مكان الى مكان ، ولا هى أفكار يمكن الرمز لها بكلمات ونقلها من ذهن الى ذهن .

كما يلاحظ نقطة هامة جوهرية ؛ هى اختلاف حقيقة العاطفة وماهيتها عن حقيقة مادة العمل الفنى ؛ كالألوان الموضوعة على اللوحة ، أو الكتل المجسمة المقامة فى الفراغ •

ولذلك كله لا تعبر الفنون عن المشاعر الا بصفة عامة وغير تامة الوضوح ؛ ولا توضح من القيم التى اندمجت فيها الا القليل • وباستثناء الجمال لا تكاد تعطى الا وجهات نظر ومواقف (attitudes) عامة ومريعة (٣٦) •

والفنون التعبيرية بأدق معانى التعبير والتى يكون التعبير فيها « على أصله » هى الفنون الأدبية ، التى يكون كل لفظ فيها رمزا لمعنى متفق عليه ، والتى يكون فيها الكلام وسيلة لنقل الأفكار والأوصاف واثارة المشاعر • وهى اصلا منشأ مفهومية التعبير التى سرحت منها الى الفنون الأخرى

فهذا اذا هو « التعبير » (expression) بمعناه العام فى الفنون •

ويعنينا الآن فى العمارة أن ثمة نظريين ومعماريين تقبلوا هذه المفهومية

---

(٣٦) بل احيانا قد يقصد الفنان بتنظيماته وتكويناته الفنية أمرا ويفهم الناس منها شيئا آخر !

ونذكر هنا أن واحدا من أسباب قيام الفن التجريدى فى العصر الحديث هو ازدياد « التعبيرية » و « الرمزية » فى الفنون ؛ وازدياد البحث عن الارتباطات الادبية (literary associations) والمغزى الاخلاقى ، والموضوع القصصى لاعمال الفن ، حتى طغت هذه على القيم الفنية وصارت هى مقاييس الحكم على أعمال الفن . ولذلك كان مذهب الفن التجريدى (Abstract Art) محاولة لتجريد الفن من هذه الارتباطات وتخليصه من العوامل الدخيلة عليه ، ومحاولة لتركيز الانتباه على العمل الفنى نفسه والاستجابة لتاثيره الجمالى وندائه المباشر (direct appeal).

بمعناها الأدبى وحاولوا تطبيقها على المبانى ، وظنوا أنه لكى يكون العمل المعمارى « معبرا» يلزم وضع علامات أو عناصر مميزة (features) تقوم بدور الاصطلاحات والكلمات والرموز ، بحيث يستطيع الرائى بأن « يقرأها » فيستدل منها على ما يراد التعبير عنه .

ولكن هذه مفهومية خاطئة اذا ما تركناها تسرح من الفنون الأدبية وطبقت على العمارة . لأنه ان صحت وجازت هذه التعبيرية فى فنون الكلام ، باتخاذ الرموز للدلالة على المعانى ، فيجب أن نذكر مرة اخرى الفرق الجوهرى بين حقيقة اللفظ والجملة عن حقيقة المدلول والمعنى الذى تدل عليه وتعبر عنه . فالمعنى أو الفكرة ليس فى الكلمة نفسها ، وليس جزءا اساسيا ولا تأسيسيا منها ؛ بل هو معنى اختيارى متفق عليه بين الناطقين باللغة الواحدة ، ولا يفهمه الا من يعرف اللغة ويعرف معانى مفرداتها .

واذا فمعانى الكلمات ليست « عضوية » لأنها ليست جزءا جوهريا منها ، ولا تنبع منها ؛ وانما هى مفروضة عليها من الخارج (٣٧) ؛ والفهم يأتى من الانسان نفسه وليس من الكلمات .

فان كانت التعبيرية حتمية لا مفر منها فى اللغة ، وجائزة فى الفنون التى ليست لها فائدة عملية ولا يؤخذ منها الا المتعة الفنية (كالشعر والقصص) ، فانه من الخطأ أن تطبق هذه الرمزية أو هذا الأسلوب فى التعبير على العمارة . لأن العمارة ليست « لغة » ، وعناصرها المعمارية

---

(٣٧) ويستطيع الاديب ان يحيط اى شىء بهالة وان يخلع عليه قيمة ليست له حقا ، بما يثيره فى الذهن من مغزى ومعان ، تميتها فى الالفاظ الجميلة لا فى الشىء الموصوف . والفرق بينهما كالفرق بين نوعين من الاستجابة : أن يسيل لعاب الانسان لرائحة طعام زكية ، او ان يسيل لعابه لوصف بارع لوليمة فاخرة دون ان يناله منها شىء .

والانشائية ليست « مفردات » حتى تتوقع منها تعبيرا بالمعنى الأدبى ؛ ولأن العمارة « فن علمى » أساسه الانتفاع ، ولا يوضع فيها العنصر ـ سواء اكان منفذا ام حائطا ام نافذة ام غيرها ـ تبعا للمؤثرات والعوامل التى تؤثر فى شكله أو مادته او طريقة بنائه ، او غيرها من التى تؤثر على المعمارى نفسه ، فتوجهه او تحد من حريته ، الى آخر هذه المسائل التى ليس لها حصر . وبذلك « يتجاوب » المبنى ويتطور ويتغير ويتخذ الشكل المناسب والملائم ، فيصبح ذا طابع خاص ، معبر تعبيرا متأصلا فيه وناتجا من حقيقته ، لا تعبيرا مسرحيا أو شكليا متصنعا ومقصودا لذاته (٣٨) .

أى ان فى التعبير الصحيح يوجد علاقة محددة يمكن تفسيرها وشرحها بين شكل العنصر وبين الأسباب التى أوجدته بالحال وبالشكل الذى يكون عليه ؛ أما اذا لم تتحد حقيقته مع الغرض المطلوب منه ولا مع المعنى الذى يفهم منه فهو عنصر زائف ، ووجوده مظهر شكلى ، متصنع ومفتعل .

ويتبع من هذا كله أنه فى استطاعة العالم الدارس ، الفاهم للمسائل المعمارية ، ان ينظر الى مبنى ما فيستدل منه على حقائق كثيرة عنه ،

---

(٣٨) اقرأ مثلا ما كتبه « روبرتسون » عن العلاقة بين المسقط الافقى والواجهة ، فى الفصل العاشر من كتابه (Howard Robertson, *The Principles of Architectural Composition* (London : The Architectural Press, 1924), Ch. X) فبعد أن تكلم عن ان الشكل الداخلى يحدد الواجهات ، وان الواجهة غلاف لما هو بالداخل ، وان وظيفة المبنى هى التى تملى المسقط اصلا ، الخ ، عاد فقال : « الصعوبات التى يضعها امامنا سلم المبنى هى انه يقطع فى الواجهة خط مستوى الارضيات ومنسوب الشبابيك ، ولكن ببسطة السلم التى تمر وسط شباك اقل اضرارا بالواجهة من ان نحطم فكرة الوحدة فيها . ولذلك ليس من المجدى ان نعترض ايقاع الفتحات المنتظمة من اجل اعطاء تعبير امين عن السلم » !

ويستنتج ويفهم من خلاله الى السبب أو الأسباب فى وجوده والعوامل التى أثرت عليه وتسببت فى اعطائه شكله وطابعه .

وهـذا هو « التعبير » بمعناه الصحيح وفى مكانه الصحيح بالنسبة للعمارة العضوية : هو نتيجة العمل المعمارى العضوى السليم . ولا يبدأ المعمارى به ، وانما ينتهى اليه . ولا يتعمد الحصول على تعبيرات خاصة ولا الظهور بمظهر مختلف ، وانمـا يكفى أن تكون الأغراض مستوفاة والظروف مراعاة ، حتى يدل المبنى على حقيقته وحقيقة كل ما كان لـه دخل أو صلة به ، ويكون معبرا حقا ، تعبيرا صادرا من الداخل وليس مظهرا متعمدا ومفتعلا ، مطبقا من الخارج .

الإنشـــاء

الانشاء والبنـاء هو الوجود المـادى للمبنى ، وحقيقته الواقعة ؛ ولا يتحقق المبنى ولا ينفذ ويتواجد فعلا على الأرض الا به . وهو الذى يستوفى شرط المتانة والثبات (firmness) ، أحـد الشروط الأساسية الواجب توافرهـا فى المبـانى .

ومن ضمن معنى الانشاء أن يعـرف المعمارى خواص كل مادة من مواد البناء وطريقة استعمالها وأساليب التنفيذ بها ، وأن يستعملها بمـا يناسب صفاتها وفى طبيعتها . وهذا أساسى ، لارتباطه بالصفات العضوية المعمارية الأخرى .

فمن صفـات المواد ومن الأسلوب الانشائى وتنظيم أجـزاء المبنى وعناصره يأتى الترتيب والنظام ، وتتحدد الخطة ـ « الخطة الموضوعة » التى يتقرر منها المسقط الأفقى وانتظام الواجهات والتصميم كله .

فيكون الانشاء هو «النظام التأسيسى أو التكوينى»(constitutional order) ؛ والمنطق الانشائى هو « القوة » التى « ينمو » المبنى تبعا لها ، كما تنمو البللورة تبعا « لنظام عام » و « تركيب داخلى » (inner structure) ،وكما ينمو الكائن الحى ، دون أن يكون به شىء مضاف او ملصق او زائد عن الحاجة .

وهذا يذكرنا بخاصية « الوحـدة » ، التى تأتى بنفس « الحتمية » (inevitability) تتصف بها الكائنات العضوية ــ كل الأجزاء والعناصر المكونة للمبنى موجودة لسبب ، وموجودة فى مكانها الصحيح ؛ وحيث تتماسك وترابط ويصبح لها خاصية الاستمرار (continuity) ؛ وتندمج الأجزاء فى الكل وتتكامل الى وحدة (unit) أو « كل » (whole) واحد صحيح . وقد شرحنا هذا كله .

ومن الانشاء يأتى الشكل العام للمبنى .

« كان هـدفى دائما الرغبة فى الحصول على نظـام انشائى كأساس للعمارة . وأعتقد انه لم يكن هناك أبدا عمارة خلاف هذا ؛ ولا يمكن أن يكون .

« والشكل ؟ ... الشكل يأتى مع الوقت ، فى حينه ، اذا سبقه أولا نظام انشائى معقول وممكن التحقيق » (٣٩) .

ويتبع هذا ، « الطابع » (character) ؛ ويقصد به اما الطابع العام للمبنى وأمثاله من المبانى التى تقام فى ظروف مشابهة ؛ او الطابع الخاص للمبنى الواحد ، الذى يكون « شخصيته الفردية » (individuality) التى يعرف ويتميز بها .

---

(٣٩) (Wright, *Autobiography, op. cit.*, p. 234).

والانشاء أيضا أساس « الزينة العضوية » : فالنظام الانشائى وتوزيع أجزائه وترتيب عناصره على فترات أو مراحل متناسقة ومتوافقة، هى « التقسيم التنظيمى » أو « النقش » (pattern) أو هى « الايقاع » (rhythm) الفراغى المرئى (visual) المرادف للايقاع الزمنى السمعى فى الموسيقى .

وعناصر الانشاء وأشكالها وعلاقاتها تعطى الحافز أو الدافع (motive) أو الوحدات المتكررة (motif) ، التى ترتبط فى « لعب » هندسى وانسجام شكلى ، هو أساس الزينة العضوية .

« الزينة الحقيقية هى النغم الكامن (inherent melody) للانشاء » (٤٠).

والانشاء اساس البساطة : لأن البساطة (simplicity) مسألة تنظيم وترابط ونظام تكوينى ووحدة .

وهو أساس التعبير ؛ لأن التعبير ينتج من الطبيعة الداخلية للمبنى المندمج المتكامل ، ويؤدى الى خارج متماسك .

وقد كتبنا فى كل هذه المواضيع وشرحناها .

فواضح اذا أن الانشاء هو العنصر التكوينى ، وان المنطق الانشائى هو القوة الدافعة وراء كل هذه المسائل والاعتبارات . ومنه يظهر أيضا الترابط العضوى الوثيق بين هذه الخواص العضوية التى تساهم فيها الانشاء بدور رئيسى وأساسى ، كعنصر متكامل فى العمارة .

ولكن الآن وبعد هذه التقدمة الفخمة التى تبين مغزى الانشاء وقيمته

---

(٤٠) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 236).

للعمارة ، نكون قد وصلنا الى النقطة الجوهرية • وهى أن رغم كل هذه الأهميـــة والقيمة ، فالانشاء ليس العمـــارة ! ــ أو ان الانشاء وحده لا يوصـل الى العمارة ، وأن العمارة لا تنتج تلقائيا من الانشاء •

فالانشاء ونظرياته وحساباته ، والمواد وخواصها ، كلها مسائل علمية، وقـــد عرفنا من دراسة « الوظيفيـــة » أن الأسلوب الانشائى العـــلمى لا يوصل وحـــده الى حل واحد صحيح ، وأن للمسألة المعمارية عـــدة حلول ممكنة ، كلها وظيفى ••••

والعلاقة بين الانشاء والعمارة هى كالعلاقة بين العلم والفن (كمـــا سنناقشها فى الفصل التالى) •

« العمارة انشاء متـــامى (sublimated structure) » (٤١)

« العمارة هى الفن العلمى لجعل الانشاء معبرا عن أفكار » (٤٢) •

وعندما يتم تطورها ونموها ، وبعد أن تتـــامى بالانشاء ، يكتســب المبنى كله معنى جديدا وقيمة لم تكن له أول الأمر • ويتواجد « شىء أكثر » ــ أكثر من المـــادة ومن العناصر الانشائية •

أى أن العمارة تشتمل ضمن ما تشتمل على الانشاء ، وتتخذه جزءا من محتوياتها الفنية والعاطفية والروحية ــ « الضرورة الجميلة » •

وتحتـــاج « لمعمارى انشائى » ، لأن الـــ « مجرد انشائى » وحده لا يستطيع أن يحقق العمارة أكثر مما يستطيع أستاذ الرياضة ان يضع الموسيقى ــ كما يقول رايت (٤٣) •

---

(٤١) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 106).

(٤٢) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 141).

(٤٣) (*ibid.*, p. 140).

ولا تختزل العمارة الى انشاء الا كما تختزل اللوحة الفنية الى ألوان ودهانات ، أو كما يختزل بيت الشعر الى ألفاظ وقواعد لغوية .

وهو ما شرحه ساليفان « لتلميذه » حين سأله عن الفرق بين التفكير المنطقي والتفكير العضوي ، فقال :

« دنيا بأسرها .... بالمنطق وحـده قد يصل المرء الى نتيجة جافة جدا وشائكة جدا . وقد ينتج نتيجة منطقية تمـاما ولكن منفرة تماما ، وباردة .... لأن المنطق أو الدراسة العلمية أو الذوق أو كلها مجتمعة ، لا تصنع العمارة العضوية ...

« والانشاءات قد تكون صحيحة ولكن تبقى باردة وجافة وعقيمة . ولذلك لا نريد أن نرى العمارة وقد اختزلت الى انشاء ، كما لا نريد للوردة أن تختزل لدرجة أن يضيع رحيقها، ويضيع الفن والشعر والموسيقى والابتسام » (٤٤) .

وسنعود الى موضوع الانشاء وصلته بالعمـارة أكثر من مرة ، في الفصول التالية .

الوظيفيـــة

هي نظرية علمية وفكرية ، وتحكم على الأعمال المعمارية من وجهة نظر الأداء (performance) والـكفاءة (efficiency) في تأدية الأغراض التي بنيت من أجلها ، وتحكم على الأشكال من حيث أنها ناتجة عن هذه الوظائف وبمقدار ما تتبعها (form follows function).

---

(٤٤) (Sullivan, *Chats; op. cit.*, pp. 47 - 48 *et seqq.*).

ومن حيث أن الوظيفية « مبـدأ أولى » (first principle) فهى تكاد تكون كالبديهية ، لأنهـا تعمل طوال الوقت فى العمـارة وفى كل مصنوعات الانسان ، لأنها ـ أو لأن شرط « الانتفـاع » (commodity; utility) ـ هى السبب والدافع الأصلى لوجود المبانى • وهى المقياس للحكم على مدى صحة التصميم وتقرير قيمته •

أما من حيث أنها « نظرية » ، فهى تنتمى للعصر الحديث •

ولكن قد اختلفت تفسيرات جماعات المعماريين لمفهوميتها ، حتى لقد تشعبت الى نظريات كثيرة : ما بين معماريين استوحوا مبادئها من الطبيعة وتمثلوا بالكائنات العضوية وملاءمتها للعوامل المؤثرة التى تتعرض لها ، وبين معماريين استلهموا مبادئهم من العلم الحديث واشتقوا مفهومياتهم المتنوعة من وظيفية الماكينات •

ولذلك اتخذت « الوظيفية » اتجاهين ووجهتى نظر مختلفتين •

وظهر التضارب عنـدما ووجهت نظريات الأوربيين بنظـريات لوى سالفان وفرانك لويد رايت والعمارة العضوية •

وهذان الاتجاهان ـ الوظيفى والعضوى ـ هما قطبـا العمارة ، وتتمثل فيهما كل النظريات المعمارية وكل ما يمكن أن يشتق منهـا • ولكنهما ليسا طرفى نقيض كما قـد يفهم من هذا الكلام ، لأن العلاقة بينهما مركبة ومتداخلة ، وتحتـاج أولا لدراسات كثيرة قبـل الدخول فيهـا ومناقشتها •

ولذلك تؤجل الكتابة فى هذا الموضوع الرئيسى الى الآخر ، بعد أن ننتهى من كل الدراسات والمناقشات ، وتتفرغ لهذه القضية الكبرى•

* * *

هذه اذا أهم المسائل والمواضيع المتعلقة بالنظريات التى شرحناها فى الفصل السابق ، بيناها من وجهة النظر العضوية . وكان يمكن أن يطول فيها الشرح والكلام أكثر من هذا بكثير ، ولكنها ستزداد وضوحا عند تكرار ذكرها و « تطبيقها العملى » فى الفصول القادمة . أثناء مواصلة البحث فى النظريات العضوية الأخرى .

وهناك مسائل أخرى لم نتعرض لها بعد . فقد قلنا فى الفصل الثانى ان من النظريات العضوية ما هو خاص بالطبيعة وكائناتها ، ومنها ما له صلة بالانسان . وبالفصلين الثانى والثالث نكون قد درسنا المواضيع الخاصة بالطبيعة ، ونبدأ الآن المجال الخاص بالانسان .

نركز الدراسة فى هذا الفصل على الانسان ، فان له جوانب ونواحى كثيرة ذات صلة وثيقة بنشاطه الخلاق ، وبالآراء التى يكونها والمواقف التى يتخذها تجاه الأمور ، الخ ؛ وفى تفسيرها المفتاح الى فهم مشكلات كثيرة فى الأساس النظرى للعمارة العضوية،يعمل بها المعماريون أو على الأقل يتخذون بها وجهات نظر معينة فىفهم لمعنى العمارة ومايرتبط بها من مسائل .

وسنرتب المواضيع ونبوبها بنفس الطريقة التى اتبعناها فىبحث

« الوظيفية » ، وهى أن للانسان جسم وعاطفة وذهن وروح [1] . وسنحلل كل جانب منها على حدة ، رغم أن المواضيع متداخلة ومترابطة لايكاد يمكن عزلها للكتابة عنها منفردة ؛ ولذلك قد يتكرر بعض ماسنقوله أكثر من مرة .

الجسم والحواس

الانسان أولا وقبل كل شيء كائن مخلوق، له طبيعة جسمانية فيزيائية، وله وجود حيوانى مادى .

وله حواس (senses) قادرة على الاحساس والتمييز وعلى التأثر بما تتلقاه من « رسائل » تصلها من مصادر خارجية ، فتنقلها الى الجهاز العصبى الذى يستجيب لها ويرسل بدوره « التعليمات » الى أعضاء الجسم المعنية ، فتنشط وتتحرك وتعمل تبعا لها [2] .

والحواس هى الصلة بين داخلية الانسان وبين الدنيا الخارجية والوجود الأكبر . وهى طريق الاتصال المباشر بين الانسان وبين كل ماليس

---

(١) وهو تقسيم معقول ، عرفه الانسان عن نفسه من أزمان بعيدة ، ويؤيده العلم الحديث . فالتشريح الطبى مثلا وجد أن الانسان مركب من ثلاثة انظمة أو اجهزة اساسية ، هى الجهاز العضلى (muscular) والمعوى (visceral) والعصبى (cerebral) ، وأن هناك روح محركة (animating soul or spirit).

(٢) بل لقد بنيت الدراسات السيكولوجية انه لكى يؤدى مخ الانسان وظائفه بطريقة سليمة فانه يحتاج « لحوافز خارجية » (external stimuli) — من الوان يراها واصوات يسمعها وغيرها من « الرسائل الحسية » ، ولو حرم منها فان الانسان فى خلال مدة قد لاتزيد عن ساعة يفقد اتزانه ويضل (lose his bearings) ويبدأ فى الهلوسة (hallucination).

جزءا منـــه ، من مخلوقات وكائنـــات ، وأمثاله من النـــاس الآخرين ، و « بالحقيقة الواقعة » (Reality). .

والحواس تعطينا الحقائق (facts) وتمدنا بالمعلومات (information) وبالصفات الحسية (sense qualities) ، التى تتجمع وترابط وتعطينـــا كلها معا « وعيا » (consciousness) « وادراكا » (awareness) بحقائق الدنيا والحياة الواعية .

وهذا هو أساس « العقل » (reason) عند الانسان .

فالعقل هو القـــدرة على التصرف تصرفا واعيـــا بالنسبة لطبيعة ما ليس منـــا (٣) .

أو هو القدرة على التصرف تصرفا شيئيا (objective) تبعـا لطبيعـــة الدنيا حولنا وبمـــا يناسبها .

ولذلك فهو الذى يميزنا عن دنيا الحياة العضوية ، ويرفعنـــا فوق مستوى الكائنات الأخرى ، ويجعلنا « آدميين » (٤) .

---

(٣) (John Macmurray, *Reason and Emotion* (repr. ed., London : Faber and Faber, 1962) p. 19).

(٤) لان الكائنات العضوية الاخرى ، كالحيوانات ، تسلك سلوكا طبيعيا تبعا لغرائزها (instincts) وطبيعتها الداخلية ، أما الانسان العـــاقل الراشد فيتصرف تبعا للحقائق التى يعرفها والمعلومات التى يتلقاها عن طريق الحواس ، ويتصرف بما يناسب الظروف التى يكون فيها . وهذا لا يمنـــــع من وجود أنواع لا تكاد تحصى من الادميين الذين يتصرفون تصرفات غير عاقلة تخرجهم — ولو لفترات محدودة — من عداد العقلاء . ولنذكر منهم مثلا (أ) من لم يكتمل نموه وعقله ، كالصغير والساذج والسفيه والجاهل ، و (ب) من يكون فى حالة لا يتمالك فيها كامل قواه العقلية ، كالمريض والسكران والغاضب والثائر ، و (ج) من يتعمد أن يتصرف بما يغـــاير ما يعـــرفه من

ويستدل على تعقل الانسان ورشده وراشده بما يكشفه هو من مقدراته : كالقدرة على وضع لغة يتفاهم بها مع غيره من الناس ، وكالقدرة على اختيار أهداف فى الحياة والعمل على تحقيقها ، وكالقدرة على كبح جماح نفسه والتصرف تبعا للقيم الشيئية (objective values) فى الدنيا ، وكالقدرة على التغلب على التحيزات (prejudice; bias) والمحاباة (favoritism) والذهاب الى أبعد من الأنانية (egoism) والاهتمام بالنفس فقط ، وكالقدرة على التنازل والتراجع والاعتراف بالخطأ رغم ما فيه من ألم ومرارة (٥) .

حقائق ، كالمعاند والمكابر والمنافق والمخادع ، و (د) من يحاول الهرب من الحقيقة والواقع ، كالخيالى والرومانتيكى والانانى والمغرور ، و (هـ) المصاب فى مخه او جهازه العصبى بما يمنعه من الحصول على معلومات حسية صحيحة او التصرف تبعا لها ، كالمحموم والمخرف والمجنون ، الخ .

(وهناك نوع آخر من الناس هو « المثالى » (idealist) الذى « لا يريد » ان يتقبل الواقع ولا يرغب فى التقيد به ، ويود الارتفاع فوق مستواه ، ولكنه رجل عاقل اساسا وليس موهوما ولا مخرفا ، لان رغباته المثالية تعتمد اصلا على معرفة بالواقع .)

وقد تساءل كثير من المصلحين والمفكرين عن السبب فى وصف الانسان بانه مخلوق عاقل! — فالدلائل تشير الى ان فى اعماقه قلة عقل(irrationality) عميقة عمقا لا يعرف له قرار ، ومتأصلة لدرجة لا يرجى منها خلاص ! ! وقد يكون هذا صحيحا ، ولكن لازال للانسان قدر من العقل الواعى — او الرغبة فى التعقل — يميزه عن المخلوقات الاخرى ويزداد قدره كلما ازداد علما وخبرة ومعرفة .

فمن لا يعجبه وصف الانسان بانه « حيوان عاقل » فليقل انه « حيوان نصف عاقل » استطاع بالقدر الذى أوتيه من عقل ان يدرك انه نصف عاقل وجعل هدفه الوصول الى تمام العقل .

(٥) بسبب اساءته الى غرور الانسان وانزاله عن مكانته التى يظنها فى نفسه . ولكن الرجوع الى الحق فضيلة . والحق ليس أمرا هينا وليس شيئا يستهان به ، ومن يستهين به يفقد القدرة على التمييز ، ويخدع نفسه قبل ان يخدع غيره ، ويقضى على تماسكه الداخلى وعلى تكامل شخصيته .

وأعظم أنواع النشاط التى يكشف فيها الانسان عن عقله هى أعمال النشاط الثقافى الدائمة : العلم والفن والدين .

ولكن الحواس بدائية (primitive) وغير نامية (underdeveloped) تنشأ مع الفرد من بدء نشأته ، وتبدأ فجة ، خام ، غشيمة (crude) ؛ ولذلك يلزم تدريبها وتعليمها واعطائها فرصة التعرض للحوافز والمثيرات المختلفة .

وليس المقصود من التدريب الانغماس فى الملذات ، وانما القصد تمرين الحواس حتى تصبح مرهفة حساسة ، قادرة على التمييز الحسى (sensual discrimination)، وحتى تعطينا معلومات صحيحة دقيقة ، نكتسب بها المعرفة والوعى ــ والعقل [٦] .

كما نكتسب من تدريبها معا « الترابط الحسى » (sensual coordination) الذى هو أساس البراعة والمهارة فى تأدية الأعمال .

وهذه ناحية أخرى للجانب المادى الجسمانى للانسان:فللانسان قدرة على التحكم فى عضلاته والحركة وتناول الأشياء ، وهو بطبيعته صانع (Homo faber) ، له أنواع عليا من البراعة والمهارة (skill) ، وعنده تعطش دائم وتشوق الى العمل والصنع وممارسة مهارته ، هى الجزء الايجابى من وجوده الحسى والمادى [٧] ، تعطيه بهجة من العمل،

---

(٦) ويلاحظ الفرق بين العقل (reason) وبين المنطق (logic) : فالمنطق استنتاج معقول وسليم من افتراضات اساسية (basic assumptions) ولكن لا يشترط أن تكون تلك الافتراضات واقعية ــ فقد تكون وهمية او خيالية ، أو موضوعة فرضا وجدلا من اجل مناقشة وموازنة . وسنعود الى الكتابة فى هذا فى الصفحات التالية .

(٧) أما « التلقى » (receptivity) عن طريق الحواس فهو الجزء السلبى (passive).

هى جزء من بهجة الحياة كلها ، كما هى جزء من طبيعته الانسانية ومحاولته لأن يستكمل نفسه ويثبت وجوده •

ولذلك يجب أن يتدرب الفرد حتى يكتسب المهـارة والترابط بين الحواس المختلفة ، ويجب أن يكون هذا التدريب حرا دون كتم أوتقييد أو تخويف ، يتعلم فيه بالتجربة والخطأ ، حتى يختبر بنفسه وبكل قدراته الحسية ، فيصبح متفتحا للحقيقة ، يعى ويحس ويدرك ما فى الدنيا حوله• وبذلك يتكون له عقل • وينمو عقله ويزداد بازدياد التجارب واكتساب المعلومات واتساع مجال الخبرة العملية •

وهذا ما يجعلنا أحياء ــ وربما كان هو كنه الحياة كلها •

كما أن لتـدريب الحواس ناحية اجتماعية ، بتربية وتنمية شخصية الفرد ، وتدريب مجموعات الأفراد على التعـاون والتفاهم والزمالة ، وخلق مجتمع متكامل يعتمد على بعضه البعض •

العواطف

وللانسان عواطف (feelings) ومشاعر (emotions) ، هى قلبه (core) وجوهره وكنهه (essence) •

بل هى الانسان نفسه •

فهى القوى الأساسية الكبرى فى حياته الداخلية والخارجية • وكل تحركاته وسكناته ، وأفعاله وتخيلاته ، وكل ذهنه وجسمه تابع لهـا ــ للحياة العاطفية ــ وينشأ منها ويتغذى منها •

ومن العواطف وحدها تنشأ كل « الدوافع » (motives) ،وتتيجتها التصرفات (behavior) والأعمال التى توجه كل شىء فى حياة الانسان ــ حتى التفكير الذى قد يظنه البعض مجالا آخر مستقل •

وقد يربى الانسان عزيمة وارادة ، وقد يستطيع ذهنه استغلال بعض العواطف (كالخوف مثلا) ليقيد التصرفات ويعوقها ويحددها ، وبعضها الآخر (كالحب) للتشجيع على انطلاق بعض الدوافع ؛ وبذلك يستطيع كتم بعضها واطلاق حرية العمل لبعضهـا الآخر ، ولكن هـذا أقصى ما يستطيعه الانسان بالفكر والارادة والعزيمة ، وتبقى العواطف مصدر كل الدوافع أصلا • فهى التى تختار وتحدد الأهداف ، وتحفز الانسان وتدفعه ، بكل أفـكاره وتأملاته ومشاعره • وقد تمتـد الى درجـة الـ (passion) والـ (fanaticism) التى تدفع بصاحبها الى القيام بأعمال عظيمة ، قد يقبل التضحية بالجهد والمال أو حتى بالحيـاة فى سبيلها •

والعواطف هى التى تحدد « القيم » (values) للفرد والمجتمع • فتقرر الجميل والقبيح ، والمقبول والمرذول ، وما يليق ، الخ ــ وكلها صفات غير حسية وغير ملموسة ، تحيط بالشىء وتتخلله ، وتحدد قيمته بالنسبة للاشياء الأخرى ، أو بالنسبة للانسان • وعلى المستوى الأعم ، بين الأفراد ، وفى المجتمع ، تحدد العواطف قيم الأفعال والتصرفات التى هى أساس النظام الاجتماعى ــ وكله دون أن يمكن ايجاد صلة صريحة ملموسة بين العاطفة أو القيمة وبين الفعل أو التصرف أو الشىء أوالعناصر المكونة له (٨) • ودون أن يكون له صلة بالفكر أيضا : فالفكر يقيس القيم ويقارنها ويقدرها ــ ولكن بعد أن تضعها العواطف •

والعواطف والمشـاعر « حقيقية » (real) ونشعر بهـا عن حق ،

---

(٨) (Langer, *op. cit.*, p. 21).

ولا سبيل لانكارها ؛ ولكنها باطنية وذاتية ، وليست شيئا حسيا ملموسا ، وليس هناك خطة منظمة للقبض عليها (grasp) ، وتستعصى على محاولات وضع صور ذهنية لها (concept: mental image).

ولا نستطيع حيالها أكثر من أن نبوبها تبويبا عاما ، ونخصص لكل منها معنى عام يعطى لها • وهذا مجال « السيكولوجى » (Psychology) أو « علم النفس » •

وليست الصعوبة فى الشعور بالعواطف وتجربتها — فكلنا نعرف مختلف العواطف وخبرناها فى وقت أو فى وقت أو فى آخر • ولكن الصعوبة فى الحصول على معرفة واعية (knowledge) بها وبأسبابها وبمصادرها • والأصعب منه — بل المستحيل — هو محاولة نقلها للاخرين لجعلهم يشعرون بنفس ما شعرنا به ويشاركوننا فيه • لأن المشاعر ذاتية، شخصية ، باطنية ، داخلية ، لا يمكن نقلها من شخص لآخر • وكل مايمكن عمله هو أن « نعبر » عنها للاخرين ، فنسرد لهم ونصف لهم كل ما يمكن وصفه من الأحداث التى تسببت فى ايجادها أو التى نتجت منها ، سواء داخل أنفسنا أو خارجها ، على أمل ان يتذكر السامع احداثا مشابهة تكون قد مرت به وعرف مثلها ، وعرف كيف يكون الشعور بها أو حيالها ، فيستطيع أن يتصور نوع العاطفة أو الشعور الذى نشعر به [٩] •

وهنا هو « التعاطف » (compassion; sympathy) والتفاهم (understanding) ، أو حتى الحب ، بين الانسان والأشياء ، أو بين الناس بعضهم البعض •

والتعاطف هو الذى يجعل النظرة صافية • فهو قوة تهدى وترشد وتنير (illuminates) وتلين (mellows). [١٠]

---

(٩) (*ibid.*).

(١٠) (Sullivan, *Chats; op. cit.*, p. 149).

فان كان التعاطف بين انسان وجماد ، فهى نظرة الفنان الذى يهتم بالأشياء الفردية ويفهمها ويعرفها معرفة حقة « كما عرف الفنان الفرعونى زهرة اللوتس ، وكما عرف الفنان الاغريقى نبات الـ (acanthus) » .

وان كان بين انسان وآخر ، فهى تدخل بنا فى مجال الاخلاق والدين.

الدين المعاملة .

وهذا هو وجه الشبه الكبير والصلة الوثيقة بين موضوعى الجمال والأخلاق ، كما عرفه فلاسفة علم الجمال (Esthetics) . فكل منهما مسألة شعور مرهف واحساس وتفاهم ؛ واذا كان المرء مهذبا ذا شعور واحساس بحيث يقدر الأخلاق الكريمة ، فهو نفسه المرء المهذب ذو الشعور والاحساس الذى يقدر الجمال ويتذوقه .

وبدون التعاطف يبقى الفرد فى المجال المادى (material) والشيئى (objective) ، يتعامل بالجماد ولا يفهم الانسان .

فالعواطف اذا هى وحدها التى تستطيع الجمع والتوفيق ، والكشف عن حقيقة الأشياء ، وايجاد الانسجام بين المعرفة والفهم ، وبين الأفكار والأفعال ــ وكله « من القلب » ، لا يستطيعه رجل العلم بعمله وتجاربه، ولا رجل الفكر بتفكيره ومفهومياته .

فهو مجال رجل الفن ، ورجل الدين .

والمشكلة الكبرى فى موضوع العواطف هى أنها ــ كما قلنا ــ باطنية، داخلية ، مصدرها من داخل الانسان . ولذلك هى « غير معقولة » (irrational) ؛ لعدم صلتها بالواقع الخارجى [11]، أو على الأقل ليس لها القدرة على أن تكون معقولة أو غير معقولة .

---

(١١) انظر تعريف العقل ، صفحة ١٠٥ .

ولذلك هى تحتاج لتدريب وتنمية ، واتصـــال « بما ليس منا » ، ليكتسب الفرد دقة فى الحساسية وصدقا فى الشعور ، وعقلا .

والمفروض فى التدريب أن يطلق للفرد الحرية ، ليواجه بنفسه مختلف أنواع المواقف والعلاقات ، ويعرف بنفسه المشاعر والعواطف ، حتى يربى شخصية حساسة ، عاقلة ، تستجيب الاستجابة المناسبة للمواقف المختلفة.

ولكن لهـذا النوع من التدريب الحر خطورته ، على الفرد نفسه ، وعلى علاقاته بسائر الأفراد والمجتمع .

ولمـا كان الانسان حيوانا عاقلا ــ أو «نصف عاقل» على الأقل(١٢) ــ فهو قد اتخذ من قوة التفكير ومن سلطة الارادة وقوة العزيمة ، وسائل الحد من دوافع العواطف وعدم اطلاق الحرية لها كاملة . ويحاول المربون والمعلمون وواضعو القوانين تعويد الانسان من صغره أن يكتم عواطفه ومشاعره ولا يسمح لها بالانطلاق ، وذلك لمنع ظهور نتائجها عمليا فى صورة تصرفات شاذة تسىء للفرد نفسه أو تضر المجموع (١٣) .

---

(١٢) انظر صفحة ١٠٥ (٤) .

(١٣) وهى طريقة يتبعها اغلب الناس من تلقاء انفسهم ، بدون ضغط من المربين أو من السلطات . لان الناس تكتشف بخبرتها العمليـــة ان الحساسية المرهفة والقدرة على التمتع بمباهج الدنيا ومظاهر الجمال هى نفسها القدرة على التالم والتاذى من مظـــاهر القبح ــ وما اكثره . ولذلك يفضلون أن يضعفوا حدة حساسيتهم أو يميتوها ، حتى يمكنهم العيشـــ فى الدنيا ، وليريحو ويستريحوا .... ولكن فى هذا التصرف كتم لحرية الفرد وتشويه لشخصيته ، ينتج عنها شخصية ناقصة مكبوتة (frustrated) ومشوهة (distorted) ، ويجعل من عيشة صاحبها عيشة مملـــة « لا حياة فيها » .

والافضل من كتم العواطف هو توجيهها الى مجال آخر مأمون ، يفرج فيه الفرد عن كبته ويريح نفسه دون اضرار بنفسه ولا بالاخرين .

ولكن يلاحظ أن هذه الوسائل الارادية ليس لها سلطة الا على منع ظهور النتائج العملية للدوافع العاطفية ، أما التحكم فى تكوين العواطف نفسها أو الوصول الى مصدرها فليس فى مقدورها ولايقع تحت نفوذها. وهـذه واحـدة من كبرى المشاكل فى التربية وعـلم النفس والطب النفسـانى (١٤) .

وأما السبيل للوصول الى مصدر العواطف فيكون بتغذيتها بالحقائق وامدادها بالمعلومات المكتسبة ، وبالاتصال بالحقيقة الواقعـة وبالدنيا الخارجية ، عن طريق الحواس (١٥). وبعد انتهاء التجارب الحسية تنتقل هـذه المعلومات الى دنيـا الذكريات ، حيث تبقى مخزونة كتأثيرات وانطباعات (impressions) وقيم لمغزى الأشياء ، وتكون جزءا من مادة العواطف أو تكون رصيدا وذخيرة لها . فاذا نشأت بعد ذلك العواطف والدوافع نشأت وهى على علم بالحقائق ، وتجاوبت التصرفات والأفعال مع طبيعة الدنيا والناس . أى أصبحت العواطف معقولة ، وأصبحنا نحن عقـلاء .

وهذا هو « العقل العاطفى » (emotional reason) أو « العواطف المعقولة » (reasonable emotions).

وهو الذى يعطينا المعرفة الحقة بالأشياء وبالناس ، ويعطينا القدرة على وضع القيم المناسبة .

ومن الناحية الاجتماعية يكون فى تدريب الأفراد تدريب لشخصيتهم وتهذيب لغرائزهم وطباعهم الحيوانية ، ويكون أساسـا لروح الزمالة

---

(١٤) مجال جديد خطر ، بدأ من حوالى عشر سنوات ، باستعمال عقاقير يقال انها تصل الى مركز الاعصاب وتؤثر على العواطف .

(١٥) انظر موضوع « العقل » ، صفحات ١٠٥ ــ ١٠٦ .

والاخاء والتعاون ، ويخلق مجتمعات مترابطة ومتكاملة .

وهذا كله بالطبع كلام جميل جدا ، ما أسهله فى القول عن التنفيذ ! فما أسهل أن تتخيله وأن تتمناه ، ولكن دون تحقيقه تحقيقا كاملا عقبات جسام . أهمها استحالة المعرفة بحقائق الدنيا كلها ، ولا مفر من أن تبقى معرفتنا جزئية وناقصة ، بل ضئيلة ، وثانيها المعارضة من عواطفنا وأنانيتنا لأن نخضع لهذا التدريب : لأن فى التدريب ضغط على العواطف وكتم للأنانية ، وفى اكتساب المعلومات والحقائق والمعرفة ازالة لخداع وأوهام وتحيزات ومعتقدات (زائفة) كنا نؤمن بها دون دليل أو برهان — والاعتراف بالخطأ أو بالجهل ينال من الأنانية والكبرياء ، ويؤلم عاطفيا .

ومرة أخرى نجد أن هذا مجال الفن والدين .

والفن والدين هما أكبر المجالات وأعظمها لظهور العواطف واظهارها.

فللانسان مقدرات وبراعات خلاقة خاصة به هو وحده كانسان ، وعنده رغبة وتعطش دائم لممارسة هذه البراعا تواظهار تلك المقدرات، رغبة هى جزء من أن يستكمل نقصه ويرقى بانسانيته ، ويتحصل منها على بهجة وسعادة .

وقد قلنا ان العواطف والمشاعر ليست شيئا ماديا ملموسا حتى يمكن نقلها من شخص الى آخر ، وان طريقة القبض عليها (grasp) وتناولها والتعامل بها يكون بخلق أشياء تتخذ وسيلة لتثير فى نفس المتفرج مشاعر مماثلة للمشاعر المراد نقلها أو التعبير عنها ، أى اشياء «تتجسم» فيها المشاعر .

وهذه الأشياء هى « أعمال الفن » (works of art).

وهى ثمرة روح الانسان ، ويتواجد فيها ملامح وآثار من تعاطف الفنان ومعرفته للأشياء معرفة حقة ، « يترجمها » ويحولها خلال عملية روحية الى عمل فنى تتركز فيه خواص الأشياء الطبيعية وتزداد حدة ووضوحا وقوة ، وتنكشف وتنجلى للمشاهدين .

وكل أعمال الفن « صور للشعور » (images of feelings) ، أو « مشاعر مصورة » ، تلمس فيمن يواجه بها « وترا حساسا » متعاطفا، تجعله يتعرف فى نفسه على مشاعر مشابهة لمشاعر الفنان ويشعر بمثلها(١٦) هذا اذا كان مهيأ لها ومستعدا ، والا فلن تمسه القدرة المحيية المحركة للعمل الفنى ، وبقى خارج موضوع الفن والجمال ، فى مجال المادى (material) والشيئى (objective). (١٧)

فالفن يتسامى بالشىء المادى ، ويجعل له قيمة معنوية جديدة (١٨) .

والعمارة باعتبارها فنا من الفنون ، هى أكثر الفنون تعقلا : لأنه لا يشترط فى العمل الفنى بصفة عامة أن يكون ذا صلة بالحقائق الواقعة — فقد يكون الفن « سرياليا » (Surrealist) ، ناشئا من عواطف باطنية ، و قد يكون فنا « تجريديا » (Abstract) ليس فيه تصوير أصلا — وقد تكون المعرفة الواقعية (factual knowledge) عقبة ، تتدخل وتعطل حرية انطلاق عواطف الفنان وانسيابها ؛ أما العمارة

---

(١٦) (Langer, *op. cit.*, pp. 21 - 22).

(١٧) (*Wright on Arch.*; *op. cit.*, p. 22).

(١٨) ولا يقف عدم اتقان الصنعة ولا عدم نقاء الاسلوب عقبة أمام الاخلاص ونبل المشاعر والرغبة فى التعبير . ولا يهم كيف يعمل الفنان بقدر ما يهم أن يعرف كيف يخرج ما « فى قلبه » او ذهنه .

فلها دائما صلة بحقيقة المواد وظروف العمل وقيوده ، الخ [١٩] ، ولهـا دائما أغراض انتفاعية مطلوب تأديتها وخدمتها ، ولذلك هى أكثر الفنون صلة بالواقع وأكثرها تعقلا •

ولكن نعود فنقول ان العمارة ليست مسائل مادية فحسب • فالمعمارى يجمع فى شخصه قوة العواطف والخيال الى جانب قوة الفكر والمنطق ، وعنـده القـدرة على تفسير وتأويل (interpret) المسائل المـادية والعملية والتسامى بها ، من « مجرد مواد وانشاء » الى « عمارة » ، كما يتسامى الموسيقى بالأصوات والايقاع الى موسيقى ، وكما يتسـامى الشاعر بالألفاظ والأوزان الى شعر [٢٠] •

« الشعر صوت القلب » ــ كما قال الحكيم الصينى القديم ، وكما اقتبسه رايت عدة مرات فى كتبه [٢١] •

---

(١٩) بعض كتاب الفن يقولون ان الفنان « يفرض ارادته على المادة » . وربما كان الاصح ــ وخاصة فى حالة المعمـارى ــ ان نقـول انه يكتشف ارادته فى حدود المادة . فهو دائم الصلة بحقائق العمل وظروفه ، ويغـير الفكرة والتصميم ، وتبعا لها الطابع ، كلما تغيرت العوامل و تواجـدت احداث لم تكن متوقعة .

(٢٠) ما يتسامى بالعناصر المادية والعملية الى مستوى ارقى وأسـمى هو انه من خلال الجهد المادى الذى يقوم به الصانع الماهر فى عمله قد يتولد « فائض روحى » (spiritual surplus) يـزيد الشىء المصنوع قيمـة ويرفعه الى مستوى الفن ، كما يوقظ فى نفس صانعه حاجة جديدة مختلفة عن تلك التى بدا بها ، بان يتحول هدفه من مجرد تحقيق غرض انتفاعى الى زيادة من تعبير عن المشاعر او الجمـال . وبذلك يرتقى الصـانع الماهر (artisan) الى فنان (artist) . انظر
(Jacob Burckhardt, *Force and Freedom; An Interpretation of History* (ed. by J.H. Nichols, repr. ed., New York : Meridian Books, 1955), pp. 124 *et seqq.*)

(٢١) (Wright, *Autobiography ; op. cit.*, p. 337 ; and *The Natural House; op. cit.*, p. 65).

وان كان هذا هو الشأن فى العمارة عامة ، فانه ينطبق على العمـارة العضوية بصفة خاصة . فالعمارة العضوية تتطلب دائما الاتصال بالحقيقة والواقع والطبيعة والناس . ولا تنفى أبدا قيمـة العواطف والخيـال (العاقل) والفن . ولها تأييد من مبادئها فى نظام متكامل متماسك أكثر من أى نظام سبق أن تواجد فى أية عمارة اخرى .

الفـكر

للانسان طبيعة فكرية (intellectual) ، هى نشاط عصبى مخى (cerebral) ، وهى « الذهن » (mind) . وهى ملكة (faculty) ومقدرة خاصة (special ability) للتعامل بما ليس مادة [٢٢] .

والتفكير هو حالة التوتر العصبى الذهنى ، التى نعقد فيها جباهنا ونسلط انتباهنا الواعى على معلومات معينة أو موقفا خاصا ، بقصـد تدبير أمورنا والتصرف فيما يواجهنا من مسائل وما نتواجد فيـه من ظروف . وبه نبحث (search) وندرس (study) ونحلل (analyze) ونجرد (abstract) ، ونفهم (understand) ونحل (solve) ونصوغ (formulate) ونكون المفهوميات (conceive) ونصمم (design) وننظم (organize) ونخطط (plan) وندبر (scheme) ونصرف الأمور (dispense) ، الخ .

ولا يشترط فى ما يتعامل به الذهن أن يكون حقيقة واقعة ، بل هو قد يفترض مواقف ومسـائل غير حقيقيـة ، افتراضـية (hypothetical) وبديلات (alternatives) للواقع ؛ ويكون التفكير ـ رغم هذا ـ

---

(٢٢) فيقولون :
(What is mind ? No matter. What is matter ? Never mind)

تفكيرا منطقيا (logical) وسليما (sound). • فالمنطق استنتاج فكرى سليم من افتراضات أساسية معطاة جدلا ولغرض المناقشة وحدها • وقد تكون حقيقية أو قد تكون توهمية وخيالية ، متخذة أساسا فى مناقشة للامكانيات والاحتمالات المختلفة من أجل الوصول الى حل لمشكلة ما •

ولذلك ليس كل التفكير تفكيرا « معقولا » (reasonable) : فالعقل ـ كما عرفناه ـ هو الصلة بالحقيقة الواقعة وبما ليس من طبيعتنا الداخلية ، فلا يكون التفكير تفكيرا معقولا الا اذا كان مستنيرا (enlightened) ومعتمدا على حقائق ومعلومات صحيحة جاءته من الخارج عن طريق الحواس ، فيكتسب بها الوعى والادراك • ومن تجميع المعلومات وتركيزها وصياغتها ، يتحصل على المعرفة ، ويتوصل آخر الأمر الى قرارات تكون منطقية ومعقولة فى نفس الوقت ، يتخذها بداية لخطة العمل ، ويستند اليها فى أحكامه ومعتقداته ، ويهتدى بها فى تصرفاته •

وبذلك تكون التصرفات المعقولة تعبيرا عن العقل وانعكاسا للتعقل فى الفكر والعمل •

أما اذا لم يكن للأفكار صلة بالواقع ، فهى أفكار غير معقولة ، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة ، وسواء أكان المنطق فيها سليما ام غير سليم •

ولكن يهمنا أن نميز بين نوعين من النشاط الذهنى الصرف ، دون أن يكون له صلة بواقع ، ودون أن يعتمد على حقائق ؛ ومنه الأوهام والتهيؤات وأحلام اليقظة والتخاريف • والنوع الآخر « مثالى » (idealistic) ، وهو غير معقول بمعنى أنه غير واقعى ، ويحلم

بأوضاع وظروف غير حقيقية ، ولـكنه يختلف عن النوع الأول فى أنه يعتمد أصلا على معرفة بالحقيقة والواقع .

فالرجل المثالى لا يجهل الواقع ، ولكنه لا يعجب به ، ويريد اصلاحه أو الارتفاع فوقه (٢٣) .

وبين العواطف والفـكر صلات مركبة (complex) ومعقدة (complicated) ، ولكل منهما تأثيرات عكسية متبادلة على الآخـر . وهى مسألة تستحق فحصا دقيقا ، لمـا لهـا من أهمية عظمى بالنسـبة لموضوعات دراستنا هنا وفى الفصول التالية .

وقد قلنا ان الحياة العاطفية هى الانسان نفسه وجوهره وقلبـه ، وانها القوى الأساسية الكبرى وراء كل تحركاته وسكناته . ولذلك فان التفكير وعمليات الذهن هى أيضا تابعة لهـا ، فتنشأ منها وتتفرع عنهـا .

والعواطف هى التى تعطى الدوافع والحوافز (motives; incentives) على التفـكير ، فيبـدأ الذهن فى العمـل وتسـليط انتباهـه على مشاكل معينـة . ويكون التعقل فى التفـكير ـ كالتعقل فى التصرفات وفى العواطف ـ مشتقا من تعقل الدوافع العاطفية ومعبرا عنها .

والعواطف هى التى تحدد القيم (values) وتقرر الطيب والخبيث والجميل والقبيح ، وما يليق وما لا يليق ، الخ . أما الفكر فلا يستطيع الا أن يتقبل هـذه القيم ، وتبعا لهـا يصوغ المقاييس (standards) ويضع المبادىء (principles) والأحـكام (judgments) والقواعد (rules) والقوانين (laws) . وهو يفرز (sorts) أنواع الأعمال التى

---

(٢٣) انظر أيضا صفحة ١٠٦ (٤) .

تطابق المقاييس وتنطبق عليها الأحكام ، ويحـدد ما هو صواب وما هو خطأ • وبالاعتماد على المعلومات الحسية المادية يساعدنا فى الحصول على صور أوضح لطبيعة الأشياء ، ويصحح معرفتنا بالدنيا الخارجية ، وحتى بطبيعتنا الداخلية •

واذا كانت العواطف ثائرة أو مضطربة ، كأن يكون الفـرد فى حـالة غضب او هياج ، فانها تستطيع ان تعطل التفكير ، أو تفسده او تنحرف به الى تفكير خاطىء غير معقول ، أو تضطره لاختراع العلل والأسباب غير الصحيحة ليبرر بها تصرفاته الخاطئة أمام الناس ــ ولكنه يخدع بها نفسه فى نفس الوقت •

فان كانت هذه هى التأثيرات المختلفة للعواطف على الفـكر ، فان للذهن هو الآخر بعض التأثير المضاد على العواطف • فرغم أنه تابع للحياة العاطفية ويأخذ دوافعه منها ، الا أن له بعض التأثير العكسى عليهـا ، فهو يستطيع استغلال بعض المشاعر ــ للتخويف أو الترغيب ــ ليحد من بعض الدوافع ، وليقيد بعض التصرفات ويعوق ظهور نتائجها العملية •

والدين يؤيد الذهن والعقل فى محاولاته هـذه ، من أجل تهذيب النفس البشرية ، ومن أجـل فائدة المجتـمع ، وذلك بتنميـة الارادة او العزيمة (will).

والارادة تميز الانسـان عن كل الكائنات الأخـرى • فالكائنات العضوية تستجيب لتكوينها الطبيعى ، وللقوى الباطنية الذاتية ، وللعوامل الخارجية التى تؤثر عليها ؛ أما الانسان فهو وحـده الذى يملك حرية الاختيار وحرية التصرف ، بارادته(٢٤) ، لأنه قد أدرك انه اذا ترك حرية

---

(٢٤) ولنكرر مرة اخـرى ما سـبق أن قلناه فى صفحة ١١٣ ، من انه ليس للارادة سلطة الا على منع ظهور النتائج العملية للدوافع العاطفية ، أما التحكم فى تكوين العواطف نفسـها فليس فى مقدورها ولا يقـع تحت نفـوذها .

لانطلاق لطبيعته الحيوانية البدائية ، ولحوافزه العاطفية غير المعقولة ، لكان وحشا مخيفا رهيبا • ولذلك هداه تفكيره المنطقى العاقل ، وحثه ايمانه الدينى ، على تربية عزيمته وتقوية ارادته ، يربيها بالتمرين على الصبر والصوم ، حتى يستطيع اخضاع الرغبات وكتم الشهوات وكف اليد وحفظ اللسان ، الخ ، ويتخذها « خطا دفاعيا » ضد التعبير المباشر الذى قد ينطلق بغير رقيب ولا ضابط ولا رابط ، فيسبب أذى كبيرا — وأقوى صراع هو الذى يدور فى داخلية الانسان ، بين الفكر والعقل والارادة من جهة ، وبين الهوى والرغبات والشهوات من الجهة الأخرى (٢٥) •

فالارادة اذا تعمل من أجل أن يسود العقل ويسود الأمن — الأمن الداخلى فى نفس الفرد الواحد ، والأمن العام بين الأفراد فى المجتمع •

والمسلم من سلم الناس من يده ولسانه •

الا أنه يلزم وجود حدود لما تعمله الارادة ، حتى لا تكتم العواطف فتزهقها ! وتشوه تكوين الشخصية المكتملة الجوانب • فذو « الارادة الحديدية » (iron will) لا يمكن أن يتجاوب تجاوبا عاطفيا تلقائيا مباشرا (spontaneous) حتى للمشاعر الرقيقة واللفتات الجميلة ، ولايمكن أن يكون حرا أو فنانا •

وكتم العواطف يكون عبئا ثقيلا على نفس صاحبه ، ويولد ضغطا • وكلما ازداد الضغط ازداد خطر انفجاره (٢٦) • وخوفا من عواقب هذا

---

(٢٥) اقرأ الوصف الرائع لها فى شعر خليل جبران ، فى كتابه
(Khalil Gibran, *The Prophet* (repr. ed., New York : Alfred A. Knopf, 1946), pp. 55 - 57).

(٢٦) وفى الحديث الشريف اتقوا غضب الحليم . فالحليم يصبر ويسكت ويحتمل ويكتم الكثير . فاذا انفجر يوما كان انفجاره أقوى وأخطر من انفجار من ليس له ارادة قوية ويصفى ما فى نفسه أولا بأول .

الانفجار ينصح رجال علم النفس بتحويل هذا الضغط المتزايد الى أعمال ايجابية بناءة مفيدة ، تستنفد الطاقة وتريح صاحبها وتعود عليه بالخير • وكثيرا ما يتخذ الفن « صماما للأمن » وعلاجا للأعصاب •

ويحتاج الذهن أيضا ــ كما تحتاج العواطف ــ الى تدريب وتربية •

وليس هناك نقص فى التدريب ولا المدربين : فمن وقت أن يولد المرء طفلا وهو يكبر ويتربى فى البيت وفى المدرسة وفى « مدرسة الحياة » ، وبزداد علمه ووعيه بالدنيا وينمو ذهنه وتمتلىء رأسه بالمعلومات • فليست المشكلة فى وجود التدريب الذهنى من عدمه ، وانما المشكلة فى نوعه •

فالتدريب الذهنى أيضا ــ كتدريب العواطف ــ نوعان :

نوع يفرض فيه المعلمون المقاييس والعقائد فرضا ، ويعتمدون على التخويف وفرض السلطة أو استغلال الطاعة الناشئة عن الاحترام الطبيعى الذى يكنه الصغار لآبائهم وأساتذتهم ومن هم أكبر منهم عموما ؛ ويظنون أنهم قد نجحوا عندما يتحصلون على الموافقة على آرائهم والتمشى معها (conformity)، وحجتهم فى هذا الأسلوب هو الرغبة فى كتم الأفكار الضارة وتجنيب المفكرين الصغار الانحراف •

ولكن هذا ليس تدريبا على التفكير وتشغيل الذهن ، وانما هو فى الحقيقة كتم لحرية التفكير وتخريب لمنابع الفكر • لأن التفكير الأصيل صراع دائم فى الذهن أو صراع بين أذهان مختلف المفكرين • وهذه الحرية وهذا الصراع هما حياة الفكر ودمه (lifeblood). •

وأما النوع الآخر من التدريب فهو حر، «غير دجماتى»(undogmatic) يترك فيه للمفكرين حرية تشغيل أذهانهم وتمرينها ، ويسمح لهم بالتجربة

والاختبار وتقليب الأمور ، من أجل أن يستكشف الفرد لنفسه ، وبنفسه ، حتى ولو ارتكب أخطاء أثناء التجربة ، وحتى ولو لم يكن للبحث أهداف مقصودة ولا أغراض انتفاعية عملية .

وهذا هو النوع الذى يربى ذهنا حادا مرهفا ، وينمى القدرة على التفكير وعلى الربط بين الأفكار (thought coordination) .

ولا خوف من اطلاق الحرية للتفكير كالخوف من اطلاقها للعواطف ؛ بل على العكس : اطلاقها يربى أذهانا ناضجة متمرنة ، وينجح آخر الأمر فى تبديد الأفكار المؤذية ولهدامة أو كتمها كتما هو فى هذه الحالة ارديا ، نابعا من ذهن الفرد نفسه ، بعد ادراك للحقائق ومعرفة واقتناع بالعقل والمنطق .

ولا يجب تدريب الفكر وحده على حساب العواطف ، حتى لا يعوق تكوين الشخصية بأكملها ، ولأن تدريب الذهن وتنمية القدرة على التفكير ليست تدريبا للمقدرات العاطفية ، ولا تفيد فى تذوق أعمال الفن ولا التمتع بالتعبيرات العاطفية . كما أنها ليست تدريبا للعقل العاطفى ، ولا تفيد فى تحديد القيم ولا تحديد الوسائل الى الحياة ، ولا الى الطريقة لأن نحياها .

وذوو الأذهان النشطة الذين يتغلب نشاطهم الذهنى على أوجه النشاط الأخرى هم المثقفون المفكرون ــ « أهل الفكر » (intellectuals) أو الـ («eggheads») .

وهم الذين يتعلقون بالتفكير وتشغيل الأذهان ، ويجعلون للأفكار المقام الأول والقيمة العليا .

ولكن لما كانت الدوافع كلها عاطفية ــ كما قلنا وكررنا ــ فلاشك

أن ما يدفعهم الى التفكير وحب التفكير وتشغيل الأذهان دوافع عاطفية !

ويكون تعريف « أهل الفكر » هو أنهم من يتعلقون بالتفكير تعلقا عاطفيا ، وللأفكار عندهم أهمية عاطفية ! (٢٧) .

ويبدو هذا تناقضا وسخريا (ironic) ، الا أن هذا هو التأثير العاطفى الوحيد على نشاطهم الفكرى ؛ ومتى تواجدت الدوافع أو الحوافز الأولى وبدأت أذهانهم تعمل ، حاولوا التخلص ـ تخلصا ارادیا واعيا ـ من كل تأثير عاطفى آخر ، ولم يسمحوا لعواطفهم بعدها بالتدخل فى عملهم الفكرى ، حتى لا تعرقله أو تقيده أو تسبب اضطرابا لتسلسل أفكارهم .

وأهل الفكر متفتحو الأذهان ، يحتفظون بمقدرة يفقدها الناس عموما مع الوقت ، هى القدرة على النظر الى الأمور بوضوح (clear - sighted) وبنظرة جديدة صبوحة (fresh) ؛ ويتساءلون دائما عن أكثر الطرق تعقلا (sensible) لتفسير الظواهر . ومتعتهم الكبرى فى تشغيل أذهانهم وتقليب الأمور واثارة المسائل النظرية ، ولو لمجرد الجدل والمناقشة ، وكنوع من الرياضة الذهنية ، دون أن يشترط أن يكون لهذا كله فائدة عملية .

وهم غير ثوريين بطبيعتهم ، وليس هدفهم السعى لتحقيق نتائج أفكارهم عمليا . ولكن اشتغالهم بالتفكير يعنى الاتيان بأفكار جديدة تغاير ما هو سائد ومتفق عليه فى مجتمع ما ـ وهذا يقلق الناس .

فأغلب الناس يقلقهم التساؤل الفكرى ، ويفضلون أن تترك الأمور مستقرة فى سلام ، وأن تدع المقادير « تجرى فى أعنتها » ، ويبحثون عن

---

(٢٧) (People to whom ideas are emotionally important).

سوابق (precedents) يتبعونها ويتذرعون بها ؛ ويعتبرون أهل الفكر أناسا متعبين ومقلقين ، ويودون لو أنهم سكتوا وتركوا الناس فى سلام !

ولكن وجود أهل الفكر فى مجتمع ما تمجيد له ، ودلالة على أنه مجتمع راق متقدم ، مرفه ، متمدين . وجزاؤه المادى منهم هو أنهم الرواد الذين يشقون طرقا جديدة ويرشدون الناس اليها ، فيسلكونها الى تقدم ورقى (٢٨).

وأسلوبهم الفكرى هو الذى يربى العقل والمنطق السليم ، ويعلم الاعتدال والاخلاص للحق والحكمة .

ومجال تشغيل الفكر هو « العلم » (Science) بأفرعه المتخصصة الكثيرة .

والدافع العاطفى الأصلى وراءه هو الفضول وحب الاستطلاع (٢٩).

وهو غريزى فى الانسان ، يجعل منه الانسان المتسائل (inquirer)

---

(٢٨) تحتاج بداية المدنيةالى افراد ينهضون وينفردون، ويظهرون مقدراتهم على التفكير بأنفسهم . وهم المبدعون الخلاقون والرواد فى كل مجالات الفن والعلم وانواع النشاط كلها ، ويحتاج نمو المدنية وتطورها الى ايجاد اتزان بين مجال الفرد ونظام المجموع وتماسكه .

(٢٩) وهو ليس « انبل » الدوافع من حيث القيمة العاطفية ، ولذلكيحاول البعض تسميته « الجهد من اجل المعرفة » او من أجل « دراسة الحقيقة » ، او « حب الحكمة » ــ وهو تعريف الفلسفة على الاصح ، وهى على اى حال مجال من مجالات الفكر ــ ولكن الدافع الحقيقى وراء العلم لازال هو الفضول وحب الاستطلاع ، ولا نعرف دافعا أساسيا غيره .

الباحث (searcher) ، الذى يريد أن يعرف لماذا وكيف وأين ومتى ، الـخ (٣٠) •

والعلم نشاط فكرى وعملى ، من أجل الوصول الى المعرفة الدقيقة (exact; precise) ، المنظمة (systematized) للظواهر الطبيعية ولخواص المواد • وهو مصدر المعرفة (knowledge) ــ أو أحد مصادرها على اى حال ، كما سنرى من الموضوع التالى •

ولا يشترط أن يكون النشاط العلمى بقصد الفائدة العملية ؛ بـل هو قد يكون لمجرد الرغبة فى المعرفة ، ولمجرد اللذة والغبطة من اكتشافها، ويقوم بتطبيقها العملى للاستفادة منها أناس آخرون •

---

(٣٠) انظر « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الاول ، صفحة ٢ (٢) ، وهى نبذة كنت نقلتها عن مجلة (*Time*, LXXIII, 3 (19 Jan. 1959), 41) واكررها هنـا لطرافتهـا ، وهى ان وراء كل الـكفاح والاجتهـاد دافع بسيط متأصل فى الانسان ــ ذلك الانسان الذى تطور منذ ان تعلمت بعض الاسماك التنفس فى الهواء وزحفت من المحيط وخرجت الى الشاطىء وجفت فى الشمس ، وكيفت نفسها لظروفها الجديدة مع الرياح والامطـار والحر والبرد وغيرها من العوامل ، وارتقت حتى وصلت الى الانسـان الذى استطاع بجراته وذكائه ان يخضع العناصر ويتغلب عليها ــ هـذا الدافع هو تعطشه الذى لا يرتوى للاكتشاف والمعرفة . فكل شىء موجود ولا يعرفه يعتبر مجرد وجوده تحديا له .

والانسان لم يرفض تحديا من هذا النوع قط ، ولكى يبقى انسانا ستظل هذه الروح حية تلازمه وتميزه عن الحيوان .

ولسنا متأكدين مما سيحدث له فى المستقبل ، وهو على ابواب غزو الفضاء والسفر بين الكواكب ، ولكننا متأكدون من شىء واحد على الاقل ، وهو أن اسلافه الذين رفضوا التطور وظلوا فى المحيطـات ما زالوا اسـماك الى اليـوم !

ويمكن تقسيم العلم الى علوم وتخصصات ـ « علوم فيزيائية » (physival sciences) تتعامل بالمادة ، كالكيمياء والفيزياء (والفلك) ؛ وعلوم « نقية » (pure) كالفلسفة والمنطق التى هى نشاط مباشر للذهن، ولا تتعامل الا بالأفكار والمفهوميات التى ليس لها وجود مادى ؛ وعلوم « بحتة » ، كالرياضة والهندسة ، وعلوم « انسانية » (humanities) تتعامل بكل ما يمس الانسان تاريخيا وثقافيا ، الخ ؛ وعلوم « اجماعية » (social) ، وغيرها ـ وهى تقسيمات يختلف المفسرون فى تعريفها وتبويبها بعض الشىء (٣١) .

ويتبع رجل العلم أو العالم (scientist) فى عمله « الأسلوب العلمى الصحيح » أو «المنهج العلمى» (scientific method)، بأن يبدأ كل شىء من البداية ، ولا يقبل شيئا دون دليل أو برهان ، ويتدرج بالعمل فى خطوات منطقية متسلسلة ، كل واحدة منها مستنتجة من الخطوةالسابقة لها ، حتى يصل الى التفسيرات والأسباب التى يمكن صياغتها فى نظريات علمية (scientific theories) أو قوانين عامة (general laws) (٣٢) .

---

(٣١) بعضهم لا يعتبر الفلسفة علما بالمعنى الصحيح ، وبعضهم يعتبر الرياضة « اداة » (tool) تستخدم فى العلم ، وبعضهم يقصر كلمة العلم على العلوم الفيزيائية وحدها ، وغير ذلك .

(٣٢) فى « العلوم النقية » يبدأ رجل العلم كل شىء من البداية ، يعرض المشكلة التى سيتناولها عرضا واضحا ، مع تحديد معانى الكلمات والمصطلحات ، ويبدأ متشككا (skeptic) لا يقبل شيئا الا بعد دليل أو برهان أو مناقشة منطقية ، ولا ينتقل من نقطة الى اخرى الا بعد التثبت من صحتها وبيان صلتها بالنقطة التالية . وهكذا ، حتى يصل الى الاستنتاجات النهائية التى يريد الوصول اليها ، فتكون نظرية أو فكرة منطقية أو فلسفية جديدة .

وفى المنهج العلمى للعلوم الفيزيائية يبدا رجل العلم ايضا بعرض المشكلة التى سيتناولها بالبحث ، ويجمع الشواهد والظواهر الطبيعية ذات الصلة

فان اكتشف نقصا عاد فتداركه ، وان أخطأ تعلم من خطئه وصححه ، الى أن يكتمل له ما كان يهدف اليه وما كان يسعى لاثباته أو تحقيقه .

ويحتاج الباحث العلمى لمثابرة وصبر ودراسة شاقة ، كما يحتاج لشجاعة منطقية وأدبية ، بحيث يقبل ما يتكشف له من حقائق بالرغم مما كان هو أو غيره من العلماء يعتقدونه خلافا لها ، وبحيث يرفض ماينكشف له خطؤه ولو كان عقيدة راسخة فى ذهنه أو أذهان الناس عموما .

وبخلاف الدافع العاطفى الأول الذى حفزه على العمل ، يجب أن يتعلم كيف يكتم عواطفه وأن يعمل دون تعصب ودون أن يميل مع اهوائه الشخصية ــ فأخشى ما يخشاه رجل العلم هو أن تتدخل عواطفه فى عمله فيضطرب أو يفسد أو يتعطل تماما .

ويقودنا هذا الى الموضوع التالى الذى سبق الاشارة اليه ، فى مناقشة الصلة بين الفكر والعواطف ، فنناقش هنا الصلة بين العلم والفن، وبين العالم والفنان .

فبين العلم والفن نزاع ، هو جزء من النزاع الأكبر بين التفكير والعواطف ، الذى يقسم الناس بصفة عامة الى نوعين ، أحدهما يؤمن بضرورة اخضاع كل شىء للعقل والفكر ، فيتمسك بالحقائق والوقائع ،

بالموضوع ، ثم يضع افتراضا اوليا (hypothesis) يظن أنه قد يكون السبب وراء الظواهر ، فيصوغه بحيث يفسر تلك الظواهر كلها ، ويكون هذا بداية وضع قانون . ثم يلزم اختبار هذا القانون عمليا للتأكد من انطباقه على كل الظواهر المعروفة ، كما قد يمكن منه استنتاج ظواهر اخرى نظريا قبل التحقق من وجودها عمليا . فاذا لم يظهر ما يخالفه صح ان يسمى « نظرية » أو « قانونا عاما » يمكن استعماله وتطبيقه . أما اذا اتضح يوما أن هناك ظواهر اخرى لا تفسرها النظرية فانه يتحتم اعادة بحث المشكلة من جديد ، بافتراضات واختبارات جديدة .

ولا يقبل شيئا « لا يدخل الذهن » دون برهان ، ويحاول أن يثبت أقدامه على الأرض ؛ والثانى ، العاطفى والفنى ، يريد التحليق والانطلاق ، والذهاب الى ما وراء الواقع والى ما بعد الحقيقة .

وهذا الاختلاف فى أوجه النظر وفى الموقف تجاه الأمور (attitude) بين طائفة وأخرى ، أو بين فرد وآخر ، كما هو بين رجال العلم ورجال الفن ، كان السبب فى اختلافهم الدائم فى الرأى وعدم فهم الجانب الواحد للآخر ، وعدم اقتناعهم بوجهة نظر بعضهم البعض .

وان دار هذا النزاع باطنيا فى داخلية الفرد الواحد فانه يكون صراعا بين قوى تتنازع الانسان وتتجاذبه فى اتجاهات متضادة ، وتسبب له الحيرة والقلق واليأس وربما الجنون .

ولكن واضح من كل ما سبق ان الفن أكبر وأوسع وأعم من العلم ، وأنه أعلى منه درجة ، وأن للعلم حدوده (limitations) .

فالعلم لا يحدد القيم ، وكل ما يمكنه هو أن يقيس الكميات ويربط بين الظواهر ببيان تأثيراتها على بعضها البعض . ولذلك هو يحمل معنى « المادية » (materialism) ولا يتعامل الا بمادة (matter) ؛ ومقياس « القيم » عنده هو الانتفاع والفائدة . أما غير المادى فلا يمكنه التعامل به ، ويفوته .

وعموما : العلم يبحث عن شىء موجود ، تواجد بدون مساعدة منه ، أما الفن فيخلق شيئا جديدا فريدا ، لم يكن له وجود وما كان ليتواجد لولا « الخلق الفنى » .

وهذا يعطينا احساسا بأن رجل العلم يمكن استبداله ، وأن عالما آخر يمكن أن يتوصل الى نفس الاكتشافات أو النظريات ؛ أما الفنان العظيم

فشخصية فردية ، فريدة ، لا تتواجد الا مرة واحدة ، ولذلك لا يمكن تعويضه أو احلال أحد محله اطلاقا (٣٣) .

والعلم متباعد ، ولا يتعاطف (sympathize) ، بل يفتخر بأنه « بارد » (cold; cool) ونقى (pure) ، ويتجه الى التجريد (abstraction) والاختزال (reduction).

« العلم اختزل الفن الى مسألة مخ ، واختزل الموسيقى الى رياضة ، والعمارة الى هندسة ... أى ترك قلب الانسان وذهنه ، التى هى تتمثل فى الفنان الخلاق » (٣٤) .

ورجل العلم يحترس من تدخل العواطف فى عمله ، ويسخر من أصحاب العواطف والاحساس والخيال ويعاديهم (٣٥) .

والعلم « لا يفهم » الحالة الواحدة فهما حقيقيا ، ولا يعرف الانسان الفرد الواحد معرفة شخصية كما يفعل الفن ؛ لأن الفهم العلمى عام (general) ، وليس فهما لشىء بعينه ولا لانسان بذاته . بل هو يتخذ من الشىء الواحد « عينة » (sample) ، ومن الشخص الواحد « حالة » (case) يدخلها فى معادلات وحسابات ، لاثبات نظرية . وهذا دور غريب وموقف سخرى (ironic) — أن العلم الذى يعتبره الانسان أعلى قواه وأكثرها تقدما ورقيا ، والذى يبدأ به بقصد الرغبة فى المعرفة والفهم ويتخذه وسيلته اليها ، ينتهى به الى عدم فهم الانسان ! ويبقى هذا مجال العواطف والفن ، وبدرجة أعلى وأنبل ، مجال الدين .

---

(٣٣) (Burckhardt, *op. cit.*, p. 274).

(٣٤) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 210).

(٣٥) رغم انه قد يكون عداء ظاهريا يخفى وراءه احتراما داخليا لنوع من الناس لهم نشاط فى مجال لا يعرفه ، ويتعاملون بمسائل لا يفهمها .

ورجل العلم « لا يفهم فى الفن » ! [٣٦]واذا تدخل فيه بقصد أن يكون له دور أو مساهمة ، فهو يعامل الفن والفنانين « بالطريقة العلمية »! فيحاول مثلا البحث عن أسباب قيام الفنانين بأعمال الفن ، وكيف يعمل الفنان ، الخ . وفهمه للأعمال الفنية يكون بمحاولة تحليل اللوحات أو القطع الموسيقية الى عناصرها الشكلية أو الزمنية ، وأن يضع لها القواعد والمعادلات والنظريات الجمالية ــ علما بأن الفنان لا يتردد فى الخروج على القواعد وتحطيم تلك النظريات . بل ان بداية وضع قواعد ونظريات هى نهاية الفن !

ورجل العلم لا يستطيع أن ينتج الفن : فعالم الرياضة لا يستطيع ان يؤلف الموسيقى ، ولا عالم الانشاء ان ينتج العمارة ــ كما أن كثير من الناس تكتب النثر ولكن القلائل من يكتبون الشعر [٣٧] .

والمساهمة الايجابية لرجل العلم فى فن الرسم مثلا تكون بدراسة الضوء وألوان الطيف وتركيب مواد وأصباغ جديدة ، أو بابتكار طريقة علمية هندسية للرسم والاسقاط ، كالمنظور (perspective) . ومساهمته فى العمارة تكون بتحديد مقاييس ومساحات لمختلف أنواع النشاط الانسانى ، أو بتصنيع مواد انشائية جديدة ، أو ابتكار أساليب جديدة فى البناء وحساب الانشاءات ، الخ . وهذه كلها مساهمة لها قيمتها العظمى التى لا تنكر ــ ولكنها لا زالت مساهمة علمية ، لا فنية ، ويتخذها الفنان أو المعمارى أداة ووسيلة ، و « يطويها تحت جناحه » أثناء عمله الخلاق .

---

(٣٦) والفن ليس فى حاجة الى فهم ، وانما الى شعور وانفعال واستجابة . وفى هذا يقول بيكاسو انك تسمع الطيور وهى تغرد فتطرب لتغريدها ، ولكن هل فهمت ما تعنيه الطيور ؟

(٣٧) (Wright, *Genius; op. cit,*. p. 10).

وقد يكون بين منتجات العلم مصنوعات وآلات تؤثر فينا بهندسة شكلها أو كفاءتها أو مثلها من الخواص ، فتكون مصدرا للغبطة ، ونصفها بأنها « جميلة » ؛ ولكنه جمال من النوع الفكرى وحده (٣٨) ، وما من شيء يستطيع التأثير علينا كما تستطيع التحف الفنية • لأن أعمال الفن العظمى أكبر وأعم من مجرد عملية فكرية • فهى تنبع من المشاعر العميقة للانسان ، وليس للمعرفة ولا للفكر قيمة فى هذا المجال •

بل يجب الاحتراس فى الفن من ازدياد القـدرة على التفكير ! لأنه يقلل من حدة الشعور ، ويضعف الخيال •

كل هذا لا ينكر مزايا العلم ، ولا يقلل من شأنه •

فللتفكير استعمالات ممتازة ، والعلم أساس العقل ، ومصدر المعرفة•

وبالعلم تمتد الآفاق ويقترب الانسان أكثر وأكثر من فهم معنىالكون واكتشاف نظمه الفائقة وسننه الطبيعية •

وبه يحاول الانسان أن يفهم نفسه وكيانه ووجوده ، وكنه العيش فى هذه الدنيا •

والعلم يعطينا أدوات مدهشـة واختراعات بلغت من براعتها حـد الاعجاز • ونظرا لهذا التقدم الهائل المطرد ، ومحاولة العلم التدخل فى كل شيء ، يكاد يبدو أنه وحده يكفى •

ولكن رغم هذا كله لا زالت له حـدوده (limitations) ، لأنه لا يمكن أن يحل وحده محل الطبيعة ، ولا يعرف كيف يستخدم اكتشافاته واختراعاته من أجل الانسان ــ فيمكن أن يكون نعمـة كما يمكن أن يكون نقمة •

---

(٣٨) انظر كتاب « الوظيفية » ، صفحات ١٦ ــ ١٨ .

ومهما كان فهو ينقصه « صفات القلب » •

وهذا مأزق محير ، وجد الانسان نفسه فيه ، وخاصة انسان العصر الحديث • ويبدو أن هذا الوضع بدأ منذ نشأت العلوم القياسية فى القرن السابع عشر ، وبدأت فكرة أن العلم والفن طرفى نقيض ولا يمكن الجمع بينهما ، وازدادا تباعدا حتى صارت بينهما هوة لا يكاد يمكن تخطيها الآن •

وهذا فاجع •

لأن التاريخ يبين لنا أن العلم والفن يعتمدان على بعضهما البعض ، ولا غنى لأحدهما عن الآخر • وفى كل العصور تقريبا استطاع رجال أن ينتجوا أعمالا تجمع بين نظم علمية وفنية (٣٩)، وكان هناك توازن بين الحياة العاطفية والحياة الفكرية •

وهذا التوازن مختل الآن ، ويطغى العلم على الفن • وتطغى المادية على المسائل العاطفية والروحية • وبالغ العلم فى تقدير قيمة نفسه •

وصحيح أنه أقرب أنواع النشاط الى النضوج، وأسرعها نموا وتقدما، ولكن خلاصنا وخلاص الانسانية ومستقبلها يعتمد على ادراكنا أنه يجب ألا نترك العلم يتمادى بلا حدود ولا قيود • لأن غلطة الذين يريدون الآن

---

(٣٩) كما فى تل العمارنة بمصر الفرعونية القديمة ، وأعمال الـ (Sung Dynasty) فى الصين ، وكما فى موسيقى « باخ » وكاتدرائيات العصور الوسطى . انظر مقال
(Gyorgy Kepes, « Art and Science, » *Arts and Architecture*, 73, 10 (Oct. 1956), 18 ff).
وكما فى العمارة العضوية : فمبادئها ونظرياتها هى التى جعلتنا نغير التعريف من علم « و » فن الى « فن علمى » .

التمسك بالفكر والعلم وحدهما مناظرة لغلطة الرومانتيكيين الذين تمادوا فى الاتجاه الآخر وأرادوا انزال العقل عن مكانه وجعل القلب سيدا متوجا .

ولكن يجب فى الوقت نفسه ألا نلقى اللوم على العلم والعلماء . فليس التقدم الهائل والنجاح الفائق ذنبا ارتكبوه !! فان كان العلم قد توصل الى كل هذا التقدم فهى مسألة نسبية ، لأن الفنون لم تساير هذا التقدم ولم تثبت وجودها جنبا الى جنب مع العلم . واللوم هنا على رجال الفنون والمسائل العاطفية .

ولذلك يلزم التوفيق بين العلم والفن ، بالبحث عن مركز يجمعهما ويوحدهما ، لأن تطور المدنية يعتمد على تفاعلهما واتزانهما وانسجامهما، فيقوى كل منهما الآخر ويؤيد الآخر .

وهذا ممكن الحدوث ، لأن هناك وجه شبه أساسى واحد مشترك بينهما ، وهو أن كلا منهما محاولة من الانسان لايجاد وحدة (unity) تجمع نتائج تجاربه المتفرقة المفككة الى تعطيه اياها الحواس .

أى أن كلا منهما ــ العلم والفن ــ محاولات لوضع نظم وعلاقات ليتحصل منها الانسان على فهم عام لنظام العلاقات فى الطبيعة والكون .

وهذا لأن الانسان ــ نصف العاقل ــ يدرك افتقاره الى مقاييس ، ويدرك النقص فيه ، ويريد أن يستكمل نفسه .

وكل نشاط منهما هو محاولة لتجميع العناصر المتفرقة فى مركب واحد متماسك ومتكامل ، له دلالة ومغزى . والعلم يريد الوصول الى النظم والعلاقات بأن يضعها فى صيغ وقوانين ، والفن يحاول الوصول اليها

بوضع صور (images) ، فيها انسجام (harmony) وايقاع (rhythm) ونظم .

وقد يأتى التوفيق المرجو من جانب العواطف ورجالها العمليين ، الـ (pragmatic) ، الذين يحاولون خطب ود رجال الفكر ويكونون ممنونين لو استجابوا لهم . ولكن هذه مهمة شاقة تكاد تستعصى عليهم (٤٠) .

والقادر على تحقيقها هو الدين . وهو الموضوع التالى فى بحثنا هذا .

الروح

وللانسان روح (spirit; soul) . والروح علمها عند ربى ، ولا يعلمها الا هو .

وما نريد الكتابة فى « الميتافيزيقا » (Metaphysics) ولا دراسة أسس الحقيقة والمعرفة وما فوق الطبيعة (supernatural) ، ولكننا نعرف عن الروح بعض أشياء ، هى استنتاج منطقى من مشاهداتنا لتأثيرها

---

(٤٠) لان الفن — كما يقول عنه « توماس مان » (Thomas Mann) — ليس سلطة ولا قوة . فرغم أنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالخير وبالكمال والطيبة والحب ، الا أنه آخر من يخدع نفسه بأن له تأثير على اقدار الرجال ؛ ورغم أنه يحكم ويصدر الاحكام ، ويحتقر الدنىء والشرير ، الا أنه لم يستطع أبدا أن يوقف تيار الشر فى هذه الدنيا ؛ ورغم أنه معنى بأن يهب الحياة عقلا وحكمة ووقارا ، الا أنه لم يستطع القضاء على اشد انواع الحمق ؛ ورغم أنه رفيق الانسان ، يمنحه الراحة والسلوى الا انه لم يوفق الى تغيير طباع الناس ....

ونتائجها ، ومن اطلاق الفكر ليعمل ويتدبر شأنها . وبذلك نبحث الموضوع بكل ما يمكننا ادراكه عنها .

فالروح هى الجزء الحى الأبدى الذى لا يفنى فى الانسان . وهى القوة المحركة (animating force) والمنبع الأصلى للخلق (creation) وللالهام (inspiration) ، والقوة الدافعة خلف كل نشاط .

وان كان العلم والتفكير يقصر عن الوصول اليها أو معرفة ما هى ، الا أننا نعتقد أنها موجودة ، لأننا ندرك أنه رغم المعرفة العملية والنظريات الفلسفية ، لا زالت للانسان نواحى وقوى تستجيب لحوافز غامضة ، هى النواحى الروحية . ومن الضرورى للانسان أن يعتقد فيها . فهى كيانه وحياته ووجوده ، والمغزى العضوى الداخلى (inner organic significance) التى تجعل له شخصيته الفردية (individuality).

والروح شاملة لكل نواحى الانسان ، تتحد فيها وبها حاجاته المادية والعاطفية وأفكاره . وقد يقال ان هذه النواحى منفصلة عن بعضها البعض ، وأن لكل منها مجاله الخاص ، ولكن هذه فكرة خاطئة وفاجعة (tragic) [٤١] . وان كان هناك ما يجمع ويوفق (reconciliate) بينها ، فهى الروح ، التى تعتبرها كلها أطوارا (phases) مختلفة لشىء واحد متكامل .

---

(٤١) ولهذه الفكرة اصول قديمة قد تعود الى فجر الانسانية ، ولازالت موجودة . بل لقد ساعد على امتدادها التفكير العلمى الحديث ، بايجاد مفهومية انفصال المادة عن الذهن . ولكن العلاقة بين الروح وبين الحقيقة التى ندركها بالحواس (sensually perceptible) ، أو بين الشكل ذى المعنى (meaningful form) وبين المادة التى لم تتشكل بعد (unformed matter) ، علاقة متغيرة على مر عصور الفكر الفلسفى ، ولا قدرة لنا على مناقشتها ولا التعمق فيها .

والروح هى التى تجعل للشخص الواحد طبيعة كاملة مستكملة (completely rounded nature) • وبالروح وحدها يستطيع الانسان أن يتحصل على لمحة (glimpse) عن أخيه الانسان ، وأن يكشف لانسان مثله عن لمحة مشابهة ، عن نفسه وذهنه وفكره ، ويجد عنده تفاهما وتواطفا •

« روح الانسان الحية ••• خاصية من الذهن الذى يدرك ويحس بالكون ، كون الانسان • هى ذهن كله فى الحياة كما أن الحياة كلها فيها. هى الروح فى الحياة بكل ما قد تكونه الحياة • وهى ترغب فى العيش الى أقصى درجة • ونادرا ما تضيع مثل هذه الروح من جزء من أجزاء الكل ، ونادرا ما يفقد مثل هذا الذهن اتجاهه لمدة طويلة وسط الوجود الدائم التحول (sentient entity) ••• » (٤٢) •

وسعادة الانسان الحقة ليست فى الماديات ، ولا فى اشباع الرغبات ، وانما هى فى العمل الخلاق الذى يرقى الى مرتبة الروحى •

وروح الانسان تقف خلف كل أعماله ومنجزاته الفنية ، فما يتواجد فى الروح يبحث عما يناظره فى الطبيعة المادية • ولذلك فهى منشأ الأعمال الفنية وسبب تواجدها ، وتعطيها حياة ومغزى وشكلا ، وتعطيها طبيعتها وعناصرها وخواصها المميزة ، وشخصيتها ــ المناظرة لمثيلاتها فى الانسان.

والشكل هو الروح فى صورة مادية متجسمة • وهو نتيجة لتلك القوة الحية الأبدية التى تجعل من العمل الفنى « فنا حيا » (living art).

ومن هذه المقدمات نبين صلتها بالعمارة العضوية ، أنها التعبير الحى عن روح الانسان (٤٣) •

---

(٤٢) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 298).

(٤٣) (*ibid.*).

« فى كل عصور العمـارة العظيمة كانت المبانى ذات صـلة بروح الانسان ... كما كان لها صلة بكل شىء آخر من منجزات الانسان ... فروح الانسان تدخـل فى كل شىء وتتسبب فى ايجـاد وحـدة عامة منها ... » (٤٤) .

كما أن للعمارة صلة « بروح العصر » (Spirit of the Age) كله ، وبكل العوامل والتجارب المشتركة بين الناس ـ فالروح تعنى أيضـا « روح الجمـاعة » . ولذلك فالعمـارة ترجمـة وتفسـيرا وتأويلا (interpretation) واقعيـا لحياة الناس الاجتماعية والمدنيـة ، وهى « أصدق سجل للحياة » كما يعيشها الناس فى الدنيا . والمغزى الحقيقى لها هو تعبيرها عن الحياة فى شكل مادى .

« العمارة هى الحيـاة ، أو على الأقل هى الحياة تتخـذ لنفسهـا شكلا » (٤٥) .

وفى المبانى أيضا « روح » ، هى « روح العمارة » بمعناها العام ، التى نعتبرها « روحا حية » أوجدت المبانى وجعلتهـا بالشكل التى هى عليه . وهذه الروح فى العمارة العضوية توجد فى داخل الشىء نفسـه ـ ككل شىء عضوى آخر ـ وتنمو من الداخل الى الخارج .

تلك هى العمارة بصفتها روحا خلاقة عظيمة حية ، تنتقل من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر ، وتثابر ، وتخلق ، تبعا لطبيعة الانسان وظروفه وتغيرها (٤٦) ، وتشكل المبانى تبعا للاحتياجات العملية والمثل العليا ، وتجعلها تتحد مع بيئتها وظروفها .

---

(٤٤) (*ibid.*).

(٤٥) (*ibid.*, p. 288).

(٤٦) (*ibid.*).

وهذا كنه «الروح» فى العمارة ، وبدونها لا يمكن أن يكون العمل فنا خلاقا ، ولا يكون له مغزى .

وهذا ما يميز « العمارة » بمعناها الحقيقى عن « مجرد انشاء » أو « مجرد بناء » (mere building) : الانشاء والبناء ماديان ، ولا يعرفان الروح .

والمعمارى هو الذى يشرح ويفسر (exponent) لروحه ، ولروح عصره ، ولروح العمارة ؛ وتحمل أعماله انطباعا عميقا بتأثيرها . وهكذا تخاطب العمارة الروح،وتعطى الرضى الروحى (spiritual satisfaction)

والاعتقاد بوجود الروح وما ينتج عنها وما تتسبب فى وجوده يفسر أشياء كثيرة لا يستطيع العلم التعامل معها ويقصر عن قياسها وتحليلها .

وقد ذكرنا أكثر من مرة أن فى أعمال الفن « شىء اكثر » (something more) ، وهذا لا تفسير له الا كمسألة روحية . فالفن ليس ألوان ودهانات ، والشعر ليس مجرد ألفاظ ونظم وقافية ، والجمل تفقد معناها اذا اختل ترتيب الألفاظ فيها ، ومواد البناء المكومة على الأرض لا تسمى مبنى ، والبناء والانشاء ليس العمارة . فهى كلها تفتقر الى شىء واحد هو الروح التى « تتسامى » (sublimate) بالمادة وتكسبها قيمة جديدة معنوية ، هى التى تجعل منها عملا فنيا حقيقيا .

« الفنان العظيم ينقل الألوان الى اللوحة ، وينقل معها شيئا من الدنيا ومن نفسه . ما كان ماديا صارت له قيمة معنوية . أى أنه تسامى بشىء مادى فصارت له قيمة جديدة ــ قيمة الشخصية وقيمة الوجود »(٤٧) .

والى الروح أيضا تنسب صفات ومقدرات وملكات ومواهب فى

---

(٤٧) (Sullivan, *op. cit.*, p. 120).

الانسان ، هى مسائل معنوية (subjective) ، لهـا مصادر داخلية ، وليس لها هى الأخرى تفسير بالعلم ، ولكن نشاهد مظاهر نشاطهـا ونتائجها التى لا نستطيع انكارها .

وسنحاول توضيحها بقدر ما نستطيع معرفته عنها :

الإلهـام (inspiration)

وهو العـامل البـادىء (initiating) فى عمليـات الخلق ؛ وهو « اللمسة الخصبة » التى تحرك ما كان ساكنا وراقدا فى أعمـاق قلب الانسان وفى ذهنه .

وهو لا يعمل بالارادة ولا بالأمر ، ولا ينتقل من فرد لآخر بالتعليم والتلقين ، ولا يكتسب بالخبرة والتدريب . وانما هو كالوحى ، يفاجىء بومضات (flashes) مقدسة (divine) ، فى لحظات فائقة (supreme) وضاءة (illuminating) ، تخلق فيها الأفكار وينكشف فيهـا السبيل وتتضح الأهداف ، فيكون كل شىء بعدها نتيجة تبعية معروفة وتحصيل حاصل ، يسعى نحوه الانسان بفكره وجهده وعقله .

فالالهام هو البداية الأساسية فى كل الأعمـال الخلاقة ، فى الفنون وحتى فى العلوم . فقبل أن يبدأ الفنان او رجل العلم نشاطه الذى يخرج به بنتيجة جهود عمل حقيقى ، لابد له أولا من « ومضة » أو « قبس » من الهام . يخلق له الفكرة أو الموضوع ، ويبين له الأهداف . فالفنون ليست التنفيذ المادى والعضلى للقطع الفنية ، والعلوم ليست مجرد عمل منظم مرتب يؤدى الى كشف حقيقة علمية لم تكن معروفة .

ومشاكل العمارة هى أيضا لا تحل بتطبيق قواعد ؛ والمبنى لا يتكون

ويتشكل بمجرد تجميع أجزائه الجاهزة أو المصنوعة • والوظيفية والملاءمة والانتفاع كلها أساسية وضرورية ومن صميم معنى العمارة ، ولكنهـا لا تكفى وحدها ، وينقصها شيء غير فكرى وغير عقلانى (non-rational) وغير ارادى (non-volitional) ، مصـدره الالهـام ، يعطى « حياة » للأجزاء المادية و « يحركها » فتصبح عملا معماريا ، فنيا خلاقا[٤٨] •

ويلاحظ أن هذه المسائل كلها « عضوية » ــ من الداخل الى الخارج!

الحـدس (intuition)

أو الحداسة أو الفراسـة • وهو نوع من الاحسـاس الحيوانى (animal sense) المرهف ، يعرف طريقـه وحـده الى مصـدر معرفة خفية ومسائل معنوية فى داخل الانسان [٤٩] •

ويختلف الفـلاسفة فى شرحه : فمنهم « برجسون » (Bergson) الذى يعتبره « استضواء داخليا مفاجئا » (sudden illumination) ومعرفة لا تخطىء (infallible knowledge) ، يجعـله أقرب الى التجارب الروحانية التى لا تقبل التحليل الفلسفى • ومنهم « كروتشى » (Croce) الذى يعتبره وعيا مباشرا بالحقيقة (immediate awareness) كما أن منهم « كاسيرر » (Cassirer) الذى يعتبر الحـدس « نظرة داخلية » نفاذة ومباشرة (direct insight) .. وغيرها من التفسيرات [٥٠]

---

(٤٨) كما يقول رايت (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 297) وعلينا ان نصدقه ــ فمن مثله يفتينا فى هذه المسائل ؟ !

(٤٩) (Sullivan, *op. cit.*, p. 192).

(٥٠) انظر ما كتبتـه الفيلسـوفة « لانجر » فى هـذا الموضوع فى كتابهـا (Langer, *op. cit.*, pp. 375 - 378)

ولكن أغلب الفلاسفة متفقون على أى حال على أن الحدس أوالفراسة ليس ذا طبيعة فكرية ، وليس له صلة بتكوين المفهوميات العلميـة ولا البراهين المنطقية . كما أنه ليس ذا صلة بالارادة ، فيخرج تلقائيا فى أى وقت ، ولا يمكن استدعاؤه وتشغيله حسب الطلب (٥١) .

ولا يمكن معاملة الحدس كما يمكن معاملة الذهن ، ولا قياسـه بمقاييسه .

والفـرق بين الحـدس (intuition) وبين القـدرة على التفكير (intellect) هو أن الحدس ليس طريقة (way) اطلاقا ، وليس أسلوبا (method) فى العمل ، وانما هو « حدث » (event) .

وأكثر من هذا هو بداية التفكير . فالجهود الفكرية الواعية تحتاج أولا الى مساعدة أولية من الحدس ، تشير الى الطرق . أى أن تكوين الأفكار والمفهوميات (concepts) يبدأ بالحدس قبل أن يقوم التفكير الواعى بعمله فى الدراسـة والبحث ، ثم فى اقرار العـلاقات وصياغة النظريات والقوانين .

فالحدس « كشـف مباشر عن الحقيقـة » (direct revelation of reality) ، فى حين أن التفـكير « تزييف للحقيقة من أجـل أغراض عمليـة » (falsification of reality for practical purposes) ـ كما يقول « برجسون » (٥٢) .

والفرق بين الالهام (inspiration) والحدس (intuition) هـو أن

---

(٥١) (Teague, *op. cit.*, p. 47).

(٥٢) (Henri Bergson, *Introduction to Metaphysics* (1912), as quoted in Langer, *op. cit.*, p. 375).

الالهـام هبـة مقدسة تقبلها ممنونين شاكرين ، أما الحدس فيعتمـد بعض الشيء على جهود انسانية واعية ، ويمكن تقويته وتغذيته . فالحدس يعتمد على الجهود الحسية والخبرات المكتسبة والمعرفة الواعية للانسان فى مجال عمله وتخصصه ، كما يعتمد على ذخيرة من التفكير والعـلم ، فتصبح كلها رصيدا مكتسبا مخزونا يعتمد عليه الحدس ـ هو وملكات أخرى سيأتى الكلام عنها .

فرجل العلم يقضى السنين الطويلة فى دراسة منظمة موجهة ، ويجرى عددا لا يحصى من التجارب ، ويكتسب بالتمرين عادة الاستنتاج المنطقى، وتتغلغل كلها فى نفسه حتى تكاد تصبح تقريبا غير واعية . فاذا نشط حدسه يوما ما أمام مشاهدة أو ظاهرة طبيعية جديدة ، وجد ما يعتمد عليه من ذخيرة مخزونة ومن ذهن مدرب ومستعد (٥٣) .

وبالمثل يقضى رجل الفن وقتا طويلا فى الدراسة ويبذل جهودا كبيرة فى التدريب واكتسـاب الاحساس الفنى ـ ولم يكن عظمـاء الفنانين أصحاب المواهب الفائقة ينفرون أو يتهربون من التدريب والجهود الشاقة والتحليل العميق لفنهم .

ويعترف فرانك لويد رايت بأن تكوين الأفكار والمفهوميات فى أعماله يكون أصلا بالحداسة ، وقبل أن يقوم التفكير بدوره فى التأكد واعداد الحسـاب الأخير وتصفية ما جاء به خياله وحدسه ـ فى العمارة ـ الفن العلمى (٥٤) .

---

(٥٣) ولنذكر مرة اخرى المثال التقليدى الشهير ـ ان كانت القصـة صحيحة أصلا ـ لما حدث لنيوتن والتفاحة !

(٥٤) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 43) ، وما قيل عن نيوتن يقال عن رايت . فكل المعماريين قبله شاهدوا الاشجار والنباتات والازهار ، ولكن ما من احد غيره كان مستعدا ومدربا مثله لكى يستخلص منها مفهوميات جذرية فى التصميم .

كذلك كان لوكوربوزييه يقول انه اذا عرضت له مشكلة معمارية أبقاها فى ذهنه الى أن يأتى يوم يجد فيه فكرة الحل المطلوب ــ ولو أنه لم يحاول البحث عن تفسير لهذا [٥٥].

الخيـال (imagination)

هو الآخر هبة مقدسة ومظهر من مظاهر الحياة والروح .

فالانسان صاحب أحلام (dreams) ورؤيا (vision) وعنده مقدرة على وضع صور (images) والتطلع ، وتخطى حدود الزمان والمكان تخطيا ذهنيا معنويا ، دون تقيد بحقائق ولا بواقع .

وهذه هى القدرة على التخيل .

ولكل فرد خياله الشخصى الخاص ومقدرته الخاصـة التى تختلف كيفا وكما ، فتزيد أو تنقص فى النوع والقدر .

والخيال هو الصلة بين الماضى والحاضر والمستقبل ، يكشف البداية مع النهاية . وهو التعاطف بين احساساتنا وأفكارنا وعواطفنـا وارادتنا . وهو حلقة الاتصال بين الطبيعة والفن [٥٦] .

وهو يمهد الطريق قبل أول خطوة ، بوضع الصور لما يمكن عمله وتحقيقه ، تكون أساسا لجهودنا وأفكارنا ؛ فكل عمل نعمـله فى الفن أو العلم يتكون أصلا فى الذهن ، بالخيال ، قبـل أن نحققه فى الواقع

---

(٥٥) انظر « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الثالث ، صفحة ٤٧٣ .

(٥٦) (Sullivan, *op. cit.*, pp. 55 - 56, 101 - 102, 193).

وننفذه فى مادة أو فعل ، فتتخذ الفكرة شكلا خارجيا ذا مغزى ــ فى حدود الامكانيات وما تسمح به الظروف (٥٧) .

وفى العمارة يحتاج المعمارى الى خيال واسع ، ليرى المبنى قائما شامخا فى ذهنه قبل أن يبدأ بوضعه على الورق ، وقبل أن يبدأ النظر فى الاعتبارات الانشائية والعملية التى تمهد لتحقيقه عمليا .

فلا يكفى أن يكون المعمارى المصمم مخلصا مجتهدا ، يعمل بطريقة علمية منظمة وينتج ما تتوقع منه أن ينتجه ، بل يجب أن يعطى بخياله حيوية لأعماله ، فيفاجئنا بشىء أكثر ذى قيمة (value) يستدعى الاهتمام (٥٨) .

فالعمارة ــ كما قال عنها فرانك لويد رايت ــ انتصار لخيال الانسان على المواد والوسائل والرجال (٥٩) .

ولكن يجب الاحتراس من الخيال ! لأنه ــ كما ذكرنا ــ يتخطى حدود الواقع ولا يتقيد به ، ولذلك قد يخدعنا ويضللنا ويشتط بنا الى أوهام وخرافات .

ولذا يلزم تغذيته وامداده بمعرفة عامة وبخبرة عملية ، وأفكار ومفهوميات عاقلة ، تكون ذخيرة يعتمد عليها وقت الحاجة ــ كما هو فى حالة الحدس . فاذا انطلق الخيال بعدها محلقا كان له صلة بحقائق وبواقع . ومتى جاء دور التنفيذ العملى لا يستحيل تحقيق تصوراته ورؤياه .

---

(٥٧) (Wright, *Future of Arch.; op. cit., p.* 297).

(٥٨) (Teague, *op. cit.*, p. 218).

(٥٩) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 141).

ويلزم تدريب الخيال وتمرينه • فبخلاف المواهب الأخرى التى ليس لنا عليها سلطان ، نستطيع بالارادة وقف الخيال عن العمل أو السماح له بالاشتغال • فيلزم تشغيله ليزداد مقدرة واتساعا ، ويكون نشطا خلاقا ــ ككل العمليات العضوية الأخرى التى تنمو وتقوى بالتمرين(٦٠) • وبعدها نستطيع اطلاقه دون انشغال منا به وبعملياته ، كما نطلق لساننا بالكلام دون تفكير فى قواعد اللغة ودون الاستعانة بقاموس •

« ويقولون ان الأطفال ذوو خيال رائع • وهذا أحق وأجمل شىء • فلنبقى أطفالا عندما نكبر • لأنك ان أهلكت الطفل فى الرجل ، أهلكت الرجل فى الرجل • ولا أصدق من القول : الطفل أبو الرجل »(٦١) •

القدرة الخلاقة (creativity)

هى واحدة من الصفات الرفيعة العليا فى الانسان • وككل العوامل الروحية الأخرى لا يمكن تحليلها ولا تفسيرها منطقيا ، ولكن نشاهد نتائجها وثمارها •

فهى مقدرة هائلة على العمل ، تحفز وتحرك نفسها بنفسها (self-motivated) بدون دافع خارجى وبالرغم من العوائق •

وهى القدرة على الاتيان بشىء جديد الى الوجود ــ وهذا مصدر سعادة حقة للانسان •

---

(٦٠) وهذه واحدة من الخواص الحيوية التى تمتاز بها الكائنات العضوية الحية على الجماد : فالكائن الحى واعضاؤه تقوى وتنمو بالتمرين والتشغيل ، اما الجماد والماكينات واجزاؤها فتبلى وتستهلك .

(٦١) (Sullivan, *op. cit.*, p. 56).

وهى ليست مسألة تفكير وانتاج . فالتفكير العلمى نفسه لا يتقدم خطوة الا اذا دخله شيء من الخيال الخلاق . والقدرة على الخلق لا تقاس بضخامة العمل ولا كثرته وكميته . وانما المقياس والمختبر فيها هو الأصالة (originality) وجودة الصنف ومستواه (quality).

والفنان الخلاق يغامر فى مجال المجهول وغير المضمون ، ويذهب بعيدا عن القواعد والمعانى الراسخة ، ولا يتقيد بالمقاييس التقليدية المصطلح عليها ، ولذلك يفاجئنا — وقد يفاجيء نفسه أحيانا — بكشف امكانيات لم يسبق تحقيقها وبأشياء لها قيمة وأهمية لم تكن معروفة ، ترفعها فوق مستوى العادى والمألوف(٦٢) .

ولذلك لا يعتبر كل عمل وكل انتاج عملا خلاقا لمجرد أنه جديد أو مخالف للمعهود . فكما قلنا(٦٣) ، الصانع « ينتج » (produces)

---

(٦٢) لذوى القدرة الخلاقة صفات ومواهب تميزهم عن غيرهم من الناس: فهم مولودون باتساع مخى اكبر يمكنهم من استيعاب العديد من الاراء فى وقت واحد ومقارنتها ببعضها البعض . وعندهم ذخيرة كبيرة من الحمية (vigor) والنشاط الجسمانى . وهم موهوبون هبة غير عادية فى القدرة على المعرفة (unusual endowment for cognitive ability) وعلى الملاحظة الحادة . ولهم خيال واسع وقدرة عظيمة على «السرحان» فى الخيال وفى الخرافات والافكار الساذجة ، ولكنهم فى الوقت نفسه على درجة عالية من الوعى والتعقل ، فيمكنهم التمييز بين المعنوى (النفسى) والمادى (الشيىء) ، ويمكنهم تصحيح انفسهم والرجوع الى الحقيقة والواقع . ولذلك هم أكثر بدائية واكثر ثقافة ، واكثر اتلافا واكثر انشاء ، وأجن وأعقل من الفرد العادى ! وهم يعرفون قيمة الدقة والفهم الواضح والحق . انظر مقال

(F. Barron, « The Psychology of Imagination, » *Scientific American*, 199, 3 (Sept. 1958), 150 - 166).

(٦٣) فى الفصل الثانى ، صفحة ١٦ .

المصنوعات ، ولكن الفنان « يخلق » (creates) شيئا جميلا ، والبناء يقيم (erects) المبانى ، ولكن المعمارى يخلق العمل المعمارى ، ويخلق « الجو » داخل المبانى وحولها .

وعملية الخلق عمل خارق ، يحتاج لما لدى المعمارى من علم وخبرة ، ومن فكر وحيوية . والالهام والحدس والخيال عناصر أساسية فيها .

« العمل الخلاق فى العمارة يعطى «حياة» للمجموع ، ويكون المجموع حيا اذا كان يشمله ويعمه نظام واحد « يجعل الجزء بالنسبة للكل ، كالكل بالنسبة للجزء .... وأهم من هذا وما يجعل أى مبنى يعيش كعمارة حقة هو أن يتفق المبنى مع روح الانسان الحية »(٦٤) .

« هذا النوع من المبانى ــ ويمكنك تسميته عملا من أعمال الخلق ــ يكون متماسكا متكاملا ككائن عضوى ... كل عنصر فيه مندمج مع الباقى . وهو لا يأتى تحت نظام تخصص (specialization) ، وانما يأتى من ذهن واحد لمعمارى خلاق » (٦٥) .

العبقرية (genius)

هى مقدرة ذهنية ممتازة (outstanding mental ability) تمكن صاحبها من تحقيق ما لا يقع فى مقدرة الفكر العادى ، وتعطيه

---

(٦٤) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, pp. 297 - 298).

(٦٥) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 249) وهو رأى يؤيده كثيرون . اذ لا يمكن لرجلين او لجماعة ان يخلقوا شيئا معا . ولكن متى حدثت عملية الخلق الفنى من فرد واحد يستطيع آخرون الاضافة اليها والزيادة والتحسين الخ . ومعلوم بالطبع ان هذا مخالف لرأى « جروبيوس » (Gropius) فى العمل الجماعى (teamwork) وتضافر الجهود (collaboration).

قدرة خلاقة يتوصل بها الى مساهمة أصيلة تبقى لها أهميتها وقيمتها على مر العصور ؛ ويكون لها أثرها الدائم على تطور الجنس البشرى وتقدمه.

وهى أكمل وأفضل تعبير عن التمكن والالمام التام من مجال أو أكثر من مجالات المعرفة والنشاط الانسانى . ومهما كان هذا المجال ؛ فالعبقرية دلالة على أن صاحبها عالم أو فنان أصيل ، يسمو فوق مستوى الصناع والمقلدين والمستغلين ، مهما كانت براعتهم ومهما كان مقدار نجاحهم والاعجاب بهم .

ولكن هناك مفهوميات كثيرة متضاربة فى شأن العبقرية ، وكثيرا ما يخلط بينها وبين مقدرات أخرى .

فبالمعنى العادى تعتبر العبقرية مهارة فائقة وقدرة على الاتيان بأعمال خارقة تقرب من السحر (٦٦) . وعند بعض المتخصصين فى دراسة الانسان يقال انها أعلى درجات البراعة والمهارة (skill) ؛ وفى النظم التى تختبر بها المهارات والقدرات (aptitude tests) يوجد على المقياس درجة تعتبر « مستوى العبقرية »(٦٧) . ولكن من الخطأ الظن بأن العبقرية مهارة وبراعة ، وأن العبقرى هو الذى يستطيع الوصول بسهولة الى مالا يتوصل اليه الآخرون الا بجهود طويلة شاقة . فالكثير من العباقرة لم يكن لهم مهارة أو مقدرات خاصة فوق العادة ، والكثير منهم جاهدوا وشقوا طويلا تحت ضغط عبقريتهم ، حتى يرقوا بمستواهم العملى الى المستوى اللازم لتحقيق مطالب العبقرية .

ولذلك هى ليست المهارة ولا البراعة .

---

(٦٦) وهو السبب فى تسميتها بهذا الاسم . نسبة الى « عبقر » التى يحكى عنها فى الاساطير والروايات انها كانت مدينة السحر والجان .

(٦٧) (Langer, *op. cit.*, p. 407).

وما يشاهد أيضا من نمو مبكر لصبى أو شاب ينبغ ويتفوق فى أداء عمل ما ، كالعزف الموسيقى مثلا ، ليس دليلا على العبقرية • وكثيرا ما يثبت الزمن أنه لا يزيد عن عازف محترف جيد ، دون مميزات خاصة أخرى • فمثل هذا النوع من النبوغ أو التفوق (prodigy; precocity) يميز الناس بمقدرات خاصة ، ولكنه يقتصر على كونه قدرة عالية على العمل ، ولا يصل الى الخلق والأصالة • أى لا يصل الى العبقرية • لأن العبقرية ليست كلها دراسة وتحصيلا (٦٨) ، وانما بها وحى من الأعماق ، وقبس من استضواء يكشف ما استغلق على سائر الناس •

وليست العبقرية أعلى درجات الموهبة (talent) ، ولا هى الموهبة اطلاقا • لأن الموهبة قدرة على التعبير عما يتكون (conceive) فى الخيال والذهن من أفكار ومفهوميات (conceptions). أما العبقرية فهى التى تبدأ بالنفاذ الى حقيقة الأمور والأشياء ، فتفهمها وتدركها ، وتكون الصور والمفهوميات الجديدة الأصيلة فى الذهن ، وبعدها يأتى دور المواهب فى جودة اخراجها الى مجال الحقيقى والواقعى • ووجود الموهبة الفائقة يخدم العبقرية ويحقق لها متطلباتها ، ويعطيها المجال لأن تكون حرة تتفتح (unfold) • وفى حالة عدم وجود المواهب الكافية للغرض يكون ضغط العبقرية على صاحبها سببا فى جهاده الشاق للعمل ، حتى يتوصل الى المستوى اللازم •

فالعبقرية اذا هبة طبيعية ، يولد بها صاحبها ، ولا يسعى لها ، ولا تكتسب • ولكنها ليست هبة سحرية غامضة ، ولا هى تنتمى لما فوق الطبيعى (supernatural). •

بل هى تكاد تكون « حقنا الطبيعى » فان بدت شيئا مدهشا ضخما ،

---

(٦٨) (« Genius is 90% sweat ») !

فهذا لخلل فى حياتنا الداخلية ، ولأننا فشلنا فى أن نكون أنفسنا وبكامل حقيقتنا » (٦٩) .

ولكن لا يشترط أن تظهر دلائلها من وقت الطفولة فتنبأ لصاحبها بمصيره ومصيرها ذى الكمال العظيم . ففى كثير من الأحيان قد لا تظهر الا بعد النضوج ، وتنمو وتزداد . ولذلك كان لها درجات (٧٠) — والكميات الصغيرة منها ليست نادرة الوجود بين الناس .

والعبقرية ليست الجنون ! رغم ما يتهم به الكثير من العباقرة ، ورغم ما يتندر به الناس من نقص مخل لبعضهم فى مجالات أخرى غير مجالات عبقريتهم . ومفهوم طبعا من تعريف الكلمة أن العبقرى شخص غير عادى

---

(٦٩) (Macmurray, *op. cit.*).

(٧٠) للذكاء اختبارات تقيسها وتحدد درجتها (IQ - Intelligence Quotient - Tests)، كانت الى عهد قريب معتبرة القول الفصل فى تحديد مستوى الذكاء عند الافراد . وكانت مبنية على افتراض ان ذكاء الفرد خاصية مميزة ثابتة لا تتغير . ولكن هذه الاختبارات لا تقيس الذكاء ولا العبقرية بقدر ما تقيس « التجاوب المكتسب » (learned response) للفرد ، وتختبر مقدرته على التعلم (aptitude) ومقدرته على الدرس، فى المجالات اللغوية (verbal) والعددية (numerical) والتصور الفراغى (space conceptualization) والعقل فى التفكير (reasoning)

ومن عيوب هذه الاختبارات بصفة عامة انها متحيزة (biased) لثقافة خاصة ، او تصلح لطبقات او فئات من الناس دون اخرى ، بحيث لا تصلح مقياسا موحدا لكل الناس .

والادق فى الحكم على ذكاء الفرد هو الملاحظة الحكيمة ، ودون تحيز ، لاعماله ومنجزاته .

ـ لأنه لو كان عاديا لكان مثلى ومثلك ! ـ ولكن العلم لا يؤيد صحة هـذه الاتهامات (٧١) .

وفى كل من العصور يرسم النـاس صورة للعبقرى كما يتخيلونه . وفى القرن العشرين يتصورونه شخصا معذبا يائسا ، فريسة لأشد أنواع القلق(anxiety; Angst) معذبا جسمانيا أو نفسيا ، تضطرم داخله ثورة

---

(٧١) وربما كان السبب فى هذه الفكرة الخاطئة هم فنانى « الدرجـة الثانية أو الثالثة » الذين يتظاهرون بحركات ضخمة ويلجأون الى وسـائل مسرفة ومبذرة كى يخدعوا بها الناس ليظنوهم عباقرة ، ولكنه تظـاهر أجوف و « حركات مكشوفة » ، وكان الاجدى لهم أن يضعوا وقتهم وجهدهم فى العمل ، لعله يتحسن ويرفع مستواهم !

ولكن العبقرى الحقيقى شخص غير عادى بسبب جهاز عصبى غـير عادى ، خلاياه العصبية مجموعة ومنظمة فى تنظيمـات تعطى احسن اداء وظيفى ، وتعطى موهبة غير عادية على الربط بين الاشياء وايجاد الصلات بينها . وعندما تساعدها الذاكرة القوية والتمكن العملى من المهنـة ، تثير فى الذهن الومضات التى يتميز بها العبقرى . أنظر كتاب
(Sir Russell Brain, *Some Reflections on Genius* (London : Pitman Medical Publ. Co., 1960)).

ومخ الانسان يزن حوالى ثلاثة ارطال ، ويحتوى على ١٠ بليون خليـة عصبية ، لكل منها ٢٥ الف اتصال بالخلايا الاخرى . ولو اريد بناء عقـل الكترونى له نفس المجال والقدرة على الاختيار لاحتاج الى مساحة كمساحة الكرة الارضية .

ولازالت عمليات المخ بعيدة عن المعرفة العلمية . وطريقته فى العمـل تعتبر معجزة ، لا وصف لها الا تلك الكلمة الغامضة ـ الحياة .

ونذكر أن الاطباء فى امريكا كانوا راغبين اشـد الرغبة فى فحـص مخ « أينشتاين » (Einstein) عندما مات فى ١٩٥٥ ، ولكن المنـازعات القانونية ضيعت هذه الفرصة النادرة .

عنيفة مكبوتة ، وتقوده مخاوف مميتة ، الى أبعـد من أمل فى شفاء أو راحة او سـلام (٧٢) .

وهذه أسباب أخرى لاتهامه بالجنون ، ولكن العلم لا يؤيد هـذه الآراء هى الأخرى (٧٣) .

وان كانت حياة العبقرى تشتمل على متاعب ، فمصدرها على الأغلب من النـاس ، الذين يحسدونه ويعملون على انزاله من مكانتـه ، ومن الذين لايفهمونه ، فيقضى حياته فى حالة سيئة ، ماديا وأدبيا ومعنويا (٧٤) .

---

(٧٢) اذ تتمزقه ملكات ومواهب ضخمة تتجاذبه فى اتجاهات مختلفـة ، وتسبب له القلق واحيانا اليأس . وهو يصـاب بنوبات عاطفية طاغيـة ، وبنوبات من نشاط خلاق زائد تتدفق فيها اعماله المبدعة فى فترات قصيرة ـ وكله على حساب صحته وراحته . فكما وصف حالته احد الادباء : النـور الذى يبحث العبقرى بضوئه هو نفسه النار التى تستهلكه .

بل يكون العبقـرى عبقريا بمقدار اسـتطاعته أن « يلجم » طاقتـه النفسية الهائلة وأن يوجهها الى العمل الخلاق ـ وهى التى لو تركت بدون تقييد لافسدت عليه حياته واعماله .

(٧٣) ثمة أمراض عصبية يعرفها الاطباء ، تسبب حالات انقباض وانحطاط ذهنى ، ويعانى المريض منها من فقدان الاهتمام بالحياة وبالامل فى المستقبل ، ويفقد الثقة فى نفسه ، ويتصور نفسه مهجورا منبوذا ، محاطا بمؤامرات عدائية . وهى أمراض غير نادرة ، ويتعرض لها ذوو الذكاء العالى والاذهان المرهفة ، وعانى منها بالفعل بعض العباقرة ومشاهير العلماء . ولـكن هذا لا يعنى أن كل عبقرى مريض بها ، أو ان كل من يمرض بها عبقرى !

(٧٤) لاسباب كثيرة . منها أن أصالة تفكيره ومقترحاته تجعله ينفـرد من المجموعة و « لا يبقى فى الصف » فيبدو شاذا منعزلا ، يبتعد النـاس عنه . ومنها ان تفوقه وعلوه فوق مستوى المجموعة يثير حاسـديه الذين يعملون على انزاله من مكانته حتى يتساوى معهم « فترتفع » مكانتهم هم نسبيا . ومن الاسباب ايضا أن تفكيره سابق لعصره ، فلا يفهمونه ، الى

وفى تاريخ حيـاة عباقرة الفنانين والعلماء أمثلة كثيرة حافلة ، نشهد بما لاقوه من متاعب .

وبين المعماريين تجد رواد العمارة فى العصر الحديث ــ كلهم !

* * *

وبهذا نكون قد ألممنـا بالنواحى المختلفة الروحيـة فى الانسان . ويلاحظ أنها متقاربة من بعضها البعض ومتداخلة ، وما يقال عن أحدها ينطبق الى درجة كبيرة على الآخر . ولذلك لم يكن من السهل عزل كل منها على حـدة لشرحها والكتابة عنها بمفردها ــ ولكن هذا ما أمكن عمـــله .

وأما عن نواحى النشاط الخلاق للانسان ــ العلم والفن والدين ــ فقد كتبنا عن الاثنين الأولين منهـا وصلتهما بعضهما ببعض ؛ وبقى أن نكتب عن صلة الدين بهما ، وخاصة بالعلم .

وقد كان بين العلم والدين صراع تاريخى مشهور ، فى أوربا ، بدأ تقريبا مع بداية العلم بمعناه الحديث فى القرن السابع عشر ، وتدخل رجال العلم فى دراسات وتفسيرات لظواهر طبيعية كانت تعتبر أسرارا آلهية .

ان تنتشر وتنقل غرابتها ، وقد تجد لها تطبيقات عملية تقنعهـم بصحتها ، وعندها يدركون مدى عبقريته ويعلنون تقديرهم له ــ وقد لا يحدث هذا الا بعـد فوات الاوان .

ولذلك كثيرا ما تجد العبقرى وحيدا منعزلا ، مهضوم الحق ، لا يظهر تأثيره الحقيقى فى جيله ، وانما فى الاجيال التالية . انظر ما كتبه فرانك لويد رايت عن ساليفان فى كتاب (Wright, *Genius; op. cit.*) ، والمحاضرة الاولى فى كتاب (Wright, *Two Lectures; op. cit*).

فبـدأت معاداة رجال الكنيسة للعلماء واتهموهم بالـكفر والشعوذة ، وحاولوا منعهم من التجربة والبحث ... واحتاج الأمر الى نزاع مرير قبل أن يتحصل العلماء على حرية العمل . ومن قبلها كان رجال الكنيسة فى العصور الوسطى يحاربون كل تجـديد ويتخذون الدين على أنـه مجموعة من القواعـد الدجماتية (dogmas) التى يجب قبولها بتسليم مطلق دون مناقشة ودون محاولة لتعليل ولا تفسير .

ولكن لمـا بدأت نتائج العلم تظهر ، وتبين خطأ رجال الكنيسة ، قوى نفوذ العلماء وزاحموا رجال الـكنيسة فى كسب المهابة والاحترام بـين الناس . وانقلبت الآية ، وقام رجال العـلم والفلاسفة أصحاب المذاهب الفكرية والعقلانية(Rationalism)فى القرن الثامن عشر ، وشنوا هجوما عنيفا على الكنيسة ، للحد من سلطتها المطلقة ، ولتفنيد عقائدها الجامدة.

ولم ينته هذا النزاع بفوز أحد ، وانما هدأت الأحوال بالاتفاق على مبـدأ « فصل السلطات » وعـدم تدخل احدهما فى شـئون الآخر . وتواجدت « عقيدة » جديدة بأن لكل من العلم والدين مجاله الخاص ، وأنهما لا يمكن أن ينسجما ، حيث ان الدين (المسيحى) يـدعو الى الايمان والاعتقاد « الدجماتى » ، بينما المنهج العلمى يدعو الى التجربة العملية وعدم التعامل الا بما هو ملموس ويمكن قياسه .

وفى العصر الحديث أصبح للعلماء مكانة عظيمة لدرجة أن أصبحوا هم « الحكماء » الذين يلجـأ اليهم النـاس بمشاكلهم ، ولـدرجة أن مقاييس العـلم وأساليبه انتشرت وتغلغلت فى المجالات الأخرى ، بحيث أن ما لا يمكن معرفته او تحقيقه بالأساليب العلمية يكاد يعتبر غير حقيقى وغير مهم ولا يستدعى الاهتمام .

ولكن يجب ألا نخلط هذه النظريات الأوربية بالدين الاسلامى ، لأنه لا يمثل موقف الاسلام من العلم والأسلوب العلمى .

وصحيح أنه شاع فى وقت من الأوقات معـارضة من جانب رجال الدين لبعض نواحى العلم ، ومحاربة للتجديد ؛ ولكن الاسـلام يشجع اطلاق الفكر للنظر فى المشاهدات ، والبحث عن البراهين ، جنبا الى جنب مع الشعور القلبى والايمان الروحى .

والاسلام يعتمـد على مخاطبـة الأذهان وعلى المنطق ، ويدعو الى التأمل والتفكير ، ابتغـاء الوصول الى الحق والمعرفة ، وبيـان الرشد من الغى .

وقد جاء الاسلام ليهدى الناس ويرشدهم الى طريق الخير ، وأقـر للانسان حقه فى حرية الفكر وحرية العمل .

ومن حرية الفكر أن يكون للانسان حق السؤال ، كما سأل ابراهيم ربه أن يريه كيف يحيى الموتى ـ ليطمئن قلبه .

فالدين اذا يؤمن بالعلم .

فهل يؤمن العلم بالدين ؟

قد تكون الفكرة الشائعة عن العلم عنـد البعض هى أنه لا يؤمن ، بسبب أنه لا يعرف الا الوجود المادى الذى يمكن قياسه ؟ ولكن هذه الفكرة غير صحيحة ؛ لأنها ليست مسألة ايمان ، وانما هى حدود العلم التى لا يعرف كيف يتخطاها . والعلم لا ينكر الروحى وغير المـادى ، و لايرفض الايمان به ، وانما يعتبره خارج عن نطاقه ، وبعيد عن ادراكه ، ولا يعرف كيف يتعامل به .

ومن يتعمق فى العلم الى أقصى ما يمكنه الوصول اليـه ، يصل الى نقطة يدرك عندها أنه لابد بعدها من وجود قوة آلهية لا حـدود لها ،

لا يعلم مداها ولا يمكنه الاحاطة بها ــ فثمة شيء هام يجب أن نعرفه ، وهو أن العلم لا يعطى أجوبة نهائية ومطلقة . بل هو لا يعطى الا نظريات من خلق خيال الانسان وذكائه .

فالتعمق فى العلم اذا لا يزيد العلماء ابتعادا عن الدين ، بل على العكس، يزيدهم اقتناعا وايمانا .

انما يخشى الله من عباده العلماء (سورة فاطر ، ٢٨) .

أما نظرية انــكار الدين أو التنكر له ، التى يتبناها بعض الفلاسفة والمفكرين ، فكانت بداية القلق النفسى والتشاؤم والهم واليأس،والشعور بالضياع والعزلة ، التى انتشرت فى العصر الحديث .

وطبيعة الانسان بدون اله وبدون ايمــان وعقيدة ليست شيئا يدعو الى الاطمئنان والتفاؤل !

وكل الكون ، والطبيعة وكائناتها ، ومظاهرها ، أدلة صارخة ، تثبت وجود الله ، الذى يسبح له من فى السموات والأرض .

والمسألة الثانية التى تبين حدود العلم هى أن « المنهج العلمى » يعمل حقا بحقائق ومعــلومات ، ويتقــدم خطوة بعــد خطوة بطريقة منطقية ومنظمــة ، أما « بداية » العمــل فتعتمد على الخيال الخــلاق فى بناء الافتراضات الأساسية(hypothesis) للنظريات المقترحة ، ويتدخل فيهــا « ومضات » من الهام و « استضواء داخلى » تجىء قبل الدليل وقبــل البرهان ، وتتكون بالبــداهة أو بالحــدس أو « بطريقة ما » لا يعرف العالم نفسه كيف يفسرها .

فيوجد اذا فى بداية البحث العلمى عنصر حيوى (vital) غير عقلانى

(non-rational) وغير ارادى (non-volitional) ؛ وهو عملية خلق ؛ وليس له تفسير الا أنه نابع من قوى خفية ناتجة من الحياة ومن الروح .

والعلم يشرح ويحلل ويقيس ، الخ ؛ ولكنه لا يخلق . وقد يحاول التدخل والسيطرة على بعض هذه المجالات الغامضة ؛ ولكنها ليست له. لأن مجاله مادى شيئى (objective) ، ولا يمكنه أن يحكم المعنوى (subjective)

والعلم يعمل على الانسان من الخارج ؛ أما العمليات الحيويةالروحية فتنبع من الداخل ، وليس للعلم عليها سلطان . وهى ليست فى حاجة اليه ليجعلها تنشأ ، ولا ليرشدها الى كيف تنمو وكيف تعمل .

والعلم يقوم بمهام عظيمة ، وينجز الكثير مما يقارب المعجزات ؛ ولكنه لا يستطيع أن ينقذنا من أن تتحول مكتشفاته ومنجزاته الى نقمة بدلا من نعمة ــ ولا خير فيها مالم تستعمل من أجل الانسانية ، ومالم يتعامل بمبادىء وأخلاق . وهذه من اختصاص الدين .

لذلك لا يوجد الا طريق واحد ، هو أن يتحد العلم والفن والدين ، كلها معا . وليس هذا عجيبا ولا محالا ــ فهى كلها جوانب من طبيعة الانسان ، وأطوارا من ذلك المخلوق الواحد المتكامل . وكلها سعى وراء التعقل والوعى ، والبحث عن الحقيقة من كل نواحيها .

والدين أكمل هذه النواحى الانسانية ، لأنه يشملها جميعا ــ فهو المعنى بمعرفة الحقيقة كاملة . وهو الذى يتعامل مع طبيعة الدنيا والوجود والخلق على كل المستويات ــ المادة والكائنات العضوية والانسان ــ وعلى المجتمعات ، وعلى البشرية جمعاء . وهو الذى يقف وسيطا و «صانع سلام » بين المادة والذهن ، وبين الواقع والخيال ، وبين الدنيا المحدودة

وما وراء الطبيعة . وهو الذى يؤمن بالغيب وباللانهائى وبالخلود . وهو الوسيلة ليتقرب الانسان من خالقه .

وهو الذى يعمل على تهذيب الناس وتصفية النفوس .

وهو القوة فى خلق المجتمع وربطه على أساس من الأخلاق والمعاملة والتعاون والتعاطف .

* * *

وبهذا نكون قد ألممنا بالانسان من كل نواحيه ، وبصلة كل ناحية منها بأعماله ونشاطه الخلاق .

وقد خرجنا من هذا الفصل عن المواضيع المعمارية الى مسائل كثيرة متشبعة ! ولكن كان هذا ضروريا ، لأنه أساسى فى تفسير كثير من المسائل ذات الصلة بالعمارة والمعمارى ، وبالنظريات المعمارية التى تعتمد فى فلسفتها على الانسان — كما سنرى فى الفصل التالى ، وكما سترد فى حينها فى الفصول التالية .

والآن نعرض النظريات العضوية ذات الصلة بالانسان ، والتى تعتمد فى تفسيرها على ناحية من نواحيه المتعددة .

تحديد المقاسات والأشكال

والمقصود أن تحدد مقاسات أجزاء المبانى وعناصرها تبعا لمقاسات جسم الانسان . وهذا مبدأ اولى ، ورأى صائب ومعقول . فكل أجزاء

المبنى مصممة من اجل استعمال الانسان لها ، بحيث تصلح لتأدية الغرض واعطاء الفائدة العملية منها • بل ان هذه الحقائق المادية هى المعلومات الأساسية (data) عند بداية أى تصميم ، كما يعرف كل معمارى •

ولكن مايريده الآن بعض المعماريين ــ وأهمهم « ليوترا »(Neutra) ــ هو ادخال علوم الاحياء والفسيولوجيا فى العمارة ــ وهى العلوم المعنية بدراسة حياة الكائنات ووظائف أعضائها • فوظائف أعضاء جسم الانسان ورد فعله واستجابته للمؤثرات قد نالت الكثير من الدراسة فى العصر الحاضر ، وأصبح العلم يعرف الكثير من التفسيرات البيولوجية والفسيولوجية لعمليات الاحساس(sensory processes)، ولعلاقة أجهزة الجسم الداخلية بالتكيف (adaptation) للمؤثرات الخارجية وللتغيير الروتينى فى البيئة ، وغيرها من المسائل [1] •

وهذا موضوع عظيم الأهمية ، لأن العمليات الحيوية الداخلية ذات صلة بأعماق الانسان ، وتمثل الجانب الأعظم منه بالنسبة لنشاطه الخارجى ، الواعى ، الارادى •

ولذلك فان كل ما أمكن دراسته والكشف عنه يلزم للمعمارى معرفته وأخذه فى الاعتبار ــ فهذه نظرات نفاذة جديدة ، كشف بها العلم عن حقائق وأسس يجب الآن الاعتماد عليها فى التصميم ، بدلا من التخمين والظن على غير أساس •

---

(١) وكان هذا هو الموضوع الرئيسى فى كتابه
(Richard J. Neutra, *Survival Through Design* (New York : Oxford University Press, 1954.) كما كان فلسفته العامة فى التصميم ،
انظر ايضا مقال
F.S. Wight, «Richard Neutra - A Philosphy of Design,» *Arts and Architecture*, 76, 1 (Jan. 1959), 14 f.)

وهكذا يعتمد التصميم المعمارى ــ سواء أكان للفرد أم للجماعة ــ على « واقعية بيولوجية » (biological realism) .

ولا اعتراض للنظريات العضوية ، اذا كانت هذه العلوم ستأتينا حقا بمعلومات صحيحة وأكيدة ، قابلة للاستعمال فى التصميم ــ ولكن بشرط هام ، وهو ألا يعنى هذا أن يكون المعمارى محكوما بالطرق العلمية وحدها ، وألا تمنعه هذه العلوم عن أن يمارس نشاطه وان يعتمد فى نفس الوقت على نظرته الخاصة وحدسه وخياله وملكاته • وقد كتبنا عن هذا فى صلة العلم بالفن والعلم بالفنان •

ولكن فى موضوع تحديد المقاسات ، يوجد نظرية أخرى تقول بتحديد « نسب » أجزاء المبانى بمثل نسب جسم الانسان •

وهذه نظرية خاطئة وزائفة (fallacy) ، رغم أن لها جذور تعود الى العصور الكلاسيكية ، وتطورت فى عصر النهضة ، من « فاسارى » (Vasari) الذى قال ان العمارة يجب أن تكون « عضوية » مثل جسم الانسان ، الى « مايكلانجلو » (Michelangelo) الذى كان يعتبر المعرفة بتشريح جسم الانسان ضرورية (٢) • ويوجد فى العصر الحاضر من لا زال يوافق على مثل هذه الآراء •

ولكن آراء خاطئة ، تخلط القيم والمعانى ، ولا تعتمد الا على ارتباط عاطفى بين الموضوعين • وهى آراء دخيلة على العمارة وليس لها بها صلة عملية ولا « معقولة » •

---

(٢) (As quoted in Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism* (repr. ed., New York : Doubleday Anchor Books, 1954) pp. 164 - 165).

اذ يلاحظ الاختلاف الجوهرى بينهما وبين النظرية السابقة ؛ فتحديد « مقاسات » أجزاء المبنى ذو صلة أساسية وواقعية باستعماله ؛ أما اصحاب هذه « النظرية » الثانية فيريدون تحديد « نسب » الأجزاء بحيث تماثل نسب أجزاء جسم الانسان (٣) .

وقد يقال فى الدفاع عن هذا الأسلوب أن هذه النسب نسبنا وجزء من طبيعتنا المادية ، وقد اعتادتها أعيننا ، ولذلك تتعاطف معها وتتجاوب لها ، فنعجب بالمبنى الذى يحتويها ونرتاح اليه .

ولكن هذا نوع من الهوائية والتعاطف غير المعقول ، ولا يفيد المبنى بشىء ولا يفيدنا منه بشىء . والنظريات العضوية ترفضه .

تشبيه المبنى بالإنسان

وهو ما يسمى (anthropomorphizing)، ومعناها فى القاموس أن تتصور الأشياء فى شكل انسانى ، أو أن تنقل صور شكل الانسان أو حالاته أو وظائف أعضائه الى الأشياء المادية ، أو أن تشبه الأشياء بالانسان ونصفها بأوصاف من شكله أو خواصه المميزة .

---

(٣) ففى بعض « سكتشات » عصر النهضة يوجد رسومات لجسم الانسان مطبقا فوق المسقط الافقى للمبنى حتى ينقسم المبنى الى اجزاء مطابقة له ، كما يوجد رسومات لاعمدة من طرز كلاسيكية وقد حولها الرسام الى اشكال آدمية ، لتكون نسبة التاج والبدن والقاعدة مماثلة لنسب الراس والجسم والقدمين !

هذا بخلاف التماثيل التى استعملت فعلا مكان الاعمدة فى عصر الباروك ، ومن قبلها بآلاف السنين فى العمارة الفرعونية والعمارة الاغريقية. وثمة من حاول ايضا وضع « بروفيل » لكرانيش المبانى يشبه وجه الانسان!

وهى فيها مشابه من الآراء السابقة ولها صلات بها ؛ كما أنها نظرية زائفة مثلها ، وأكثر ! ، رغم أنها تتذرع بحجة • قد تبدو وجيهة ، وهى أن المبانى تصمم طبعا للانسان ، فيجب اعطاؤها « مضمونا آدميا » و « تفسيرا بشريا » •

ولذلك نجد أصحاب هذه « النظرية » يكثرون من تشبيه المبانى وأجزائها بالانسان وأعضاء جسمه ، ويخلعون على المبانى صفات الانسان و «أخلاقه» ، ويفترضون فيها حالات (moods) عاطفية وتعبيرات آدمية • فنجدهم يصفون واجهات المبانى بالاحتشام والنبل والتهذيب ، أو بالجرأة او الحيوية ، او القسوة ، او الابتذال ، او بغيرها من الأوصاف • ويقولون عن معابد الاغريق انها ذات هدوء ورزانة ووقار ، وان واجهات الباروك غير مستقرة ، الخ •

وكانت هذه الألفاظ تستعمل كثيرا فى الكتابة عن العمارة وفى النقد المعمارى الى عهد قريب ، ولا زالت تجد بعض من يؤمن بها ويستعملها الى اليوم •

وحتى فرانك لويد رايت لم يسلم من الاصابة بها ! ففى احدى مقالاته يقول :

« البيت تقليد معقد ، مركب ، ميكانيكى ، لجسم الانسان • الأسلاك الكهربائية تقليد للجهاز العصبى ، والتركيبات الصحية للامعاء ، ونظام التدفئة والمدافىء للشرايين والقلب ، والشبابيك للعيون والأنف والرئة عموما • وانشاء البيت هو أيضا نوع من الجلد ذى الخلايا على العظام • والدواخل كلها كنوع من المعدة ، تحاول أن تهضم الأشياء ، وفيه تستقر هذه المتاعب والآلام ، (فتكون) دائمة الجوع أو تشبع وتغص بالزائد عن حاجتها • وحياة البيت على مايبدو نوع من عسر الهضم • جسم فى

صحة رديئة ... يحتاج للفحص والتطبيب طوال حياته ليبقى على قيد الحياة » (٥) .

وبغير حاجة الى مثل هذا الافراط وهذه المقطوعات الأدبية نجد المعماريين والكتاب يقولون فى كلامهم العادى ان الصالة « تتسع » لعدد معين من الناس ، والبرج « يتطلع » الى أعلا ، والسلم « يصعد » الى الطابق التالى ، والبلكونة « تطل » على الطريق ، والمقاعد « تلتف » حول المائدة ، وغيرها كثير .

ورد الفعل المباشر الطبيعى هو القول بأن هذه ليست نظرية ولا تستحق الاهتمام — فما هذه الا تعبيرات وتشبيهات ، ومجازات كلامية (metaphor) من وحى خيال الأدباء ، للوصف والتصوير ، ولكن ليس لها مغزى ولا قيمة معمارية حقيقية ، ولا تفيد العمارة والمعمارى بشىء .

وهى لا تصلح أساسا لنظريات ، لأنه لا يمكن أن نستخلص منها شيئا ذا قيمة (٦) ، بل على العكس ، هى يمكن أن تكون خادعة ومضللة ويؤدى التمادى فيها الى آراء زائفة تشوه الحقائق (٧) .

---

(٥) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 129).

(٦) فمثلا ماذا يستفاد من تشبيه شبابيك المنزل بعيون الانسان ؟ هل يعنى انه اذا اتسخت الشبابيك فهى فى حاجة الى قطرة ؟ ! وهل تشبيه دواخل البيت بالمعدة والامعاء يعنى ان « علاج » البيت المصاب « بعسر الهضم » يكون باعطائه زيت الخروع ؟ !!

(٧) فمن نتائج هذه الاشبيهات مثلا ما كان يقال من ان واجهة المبنى يجب أن تكون متماثلة ذات سمترية (symmetry) ، لان الانسان وكل المخلوقات متماثلة فى شكلها ، ولكن لا يتحتم ان يكون المستقط الافقى ايضا متماثلا فى تقسيمه الداخلى لان الانسان غير متماثل من الداخل ! !

وعلى أى حال فانهذا الوصف البشرى يعتمد على مسائل سيكولوجية، لا فنية ولا علمية ولا جمالية . فاذا أردنا التمشى مع أصحاب هذه التشبيهات فى سيكولوجيتهم ، نقول ان المبنى لن يبين ولن يظهر أكثر مما يظهر الانسان نفسه أو حالاته أو يعرب عن أهدافه ــ وهو قليل اذا ما حكمنا بمظهره الخارجى وحده ؛ فان كانوا يتطلبون من واجهات المبانى زيادة ايضاح بعناصر مميزة (features) تضاف اليها ، فكأنهم يريدون أيضا أن يكتب الناس على وجوههم اسماءهم ومهنتهم ونوع سيرهم وسلوكهم ، الخ !

واسوأ من هذا أنهم لا يمانعون فى ان يكون هذا التعبير ظاهريا ؛ ولكننا لا نحب ان يتظاهر الناس بصفات او حالات ليست فيهم ، ولانحب ان تختفى حقائق المبنى خلف واجهات زائفة ، كما لا نحب أن يختفى الانسان خلف قناع مستعار .

ونقطة أخرى ، وهى انه اذا كان هذا الاسلوب فى الوصف مقصودا به تبريرات أو تفسيرات لشرح أسباب تمتعنا بجمال الأعمال المعمارية ، فهو يتمادى أكثر من اللازم فى محاولته هذه . وان كان مقصودا به زيادة واضافة من جمال ، فهو جمال أدبى وشاعرى ، يمكن أن يضاف الى الجمال المعمارى [٨] ، ولكن المشكوك فيه هو قدره ومداه . لأن تمتعنا بالجمال يأتى من مصادر كثيرة ، منها الحسى (sensuous) الذى يأتى من التجربة البسيطة المباشرة، ومنه الفكرى والعاطفى والروحى .

وكان يمكن لهذه التفنيدات (refutations) أن تضع نهاية لهذه « النظرية » الزائفة (fallacy) ، لولا أن هناك ردود كثيرة لبعض المدافعين عنها ، وان هناك نظرية سيكولوجية ذات صلة كبيرة بالموضوع .

---

(٨) كما شرحته فى كتاب « الوظيفية » ، صفحة ١٦ .

وأشهر المدافعين عن نظرية التشبيه البشرى (anthropomorphizing) هو « سكوت » (٩) .

فهو يقول ان هذه بالتأكيد مجازات وتشبيهات أدبية ، ولكنها عامة وشائعة ومفهومة للجميع ، مما يدل على أن لها صلة بشيء حقيقي يعتمد عليه فى الانسان . لأن قولنا ان البرج « يرتفع » أو أن البلكونة «تطل» ليس خدعا أدبية للدلالة على براعة كاتبها ، وانما هى أبسط الكلمات واكثرها مباشرة للوصف ، وتنقلها دون أن تنتبه الى عنصر المجاز فيها . واما أنها قد تكون اضافة من جمال وان الجمال المعمارى ليس فى حاجة اليها ، فمن السهل ان نقول ان التمتع بالجمال المعمارى عمل بسيط ومباشر (direct) ، ولكن تحليله ومعرفة أسبابه ومصادره ليست بهذه السهولة . فلاشك أن هناك عمليات تدور فى داخلية الانسان ، لايشترط أن يكون واعية (بل ان عدم كونها واعية يجعلها أكثر بدائية وأشد عمقا وتغلغلا) ، ولكن مناقشتها النظرية هى محاولة للتفسير الواعى لها وللعمليات التى تتسبب فى تواجدها ، وهذا يحتاج لدراسة عميقة لعلم النفس .

وأسباب هذا الدفاع من « سكوت » وغيره من المدافعين هو أن هناك فعلا نظرية فى السيكولوجى وضعها الالمان فى أوائل القرن الحالى ، يسمونها (Einfühlung) وترجمها الانجليز الى (Empathy) ؛ وهى أن ينقل الفرد مشاعره الى أفراد آخرين أو الى أعمال فنية ، أو هى أن يصب مشاعره فى أشكال الأشياء ، أو أن يتعاطف مع فرد آخر أو شيء آخر لدرجة ان « يضع نفسه مكانه » (١٠) .

---

(٩) فى كتابه (Scott, *op. cit.*, Ch. 8 : «Humanist Values»).

(١٠) (Transportation of one's feeling into other persons or objects of art)
— أو كما يقول الاصطلاح الدارج : («put yourself in his shoes») !

وقد وجد فيها الفلاسفة أساسا لنظرية جديدة تفسر الظاهرة الذهنية التى تعمل فى مجال فلسفة الجمال ، ووجد فيها كتاب العمارة تأييدا لآرائهم .

وكان الـ(exponent) الرئيسى لشرحها وتفسيرها هو « ليبس » (Theodor Lipps) ابتداء من ١٩٠٣ ، ثم « فولكيلت » (Volkelt) فى ١٩٢٧ ، وآخرون . هذا بخلاف رجال علم النفس ، ثم كتاب فلسفة الجمال والنقد المعمارى ونظريات العمارة (١١) .

و « ليبس » هو الذى قال ان العمارة تؤثر علينا بمحاكاتها المطابقة لمواقف الانسان وأعماله (١٢) ، وان تمتعنا الجمالى بمبنى ما ينتج عنه تجاوب أجسامنا للاشكال المعمارية تجاوبا غير واعى (subconscious response).

وشرع المفسرون فى بيان أن عادة خلع الصفات الآدمية على الدنيا الخارجية عادة قديمة متأصلة فى الانسان ، حتى تكاد ان تكون غريزية ، أو حتى غريزة : فهى طريقته البشرية الطبيعية فى الادراك والفهم والتفسير وتحميل الأشياء قيمة ومغزى ، بأن يشبه نفسه بالكائنات الأخرى او ان يشبهها هى به ويعتبرها آدمية مثله . وهى طريقة الشعوب البدائية فى عبادة ظواهر الطبيعة واعطائها صورا لآلهة آدمية . بل هى أيضا طريقة شعب متمدين كالاغريق ، صاحب الاساطير التى تعتبر أعظم تمجيد لهذه الغريزة . وصحيح أن النظرة العلمية الحديثة قد أضعفت هذه

---

(١١) وممن كتب عنها من المعماريين « سكوت » كما ذكرنا ، فى كتابه ، واعتمد عليها فى دفاعه عن عمارة عصر النهضة .

وناقشها وكتب عنها أيضا « راسموسن » (Rasmussen, *op. cit.*) كذلك « ويتيك » (Whittick, *op. cit.*) الذى اعترض على بعض ما فيها .

(١٢) (mimic correspondence with human attitudes and actions).

العادة وتكاد تقضى عليها ، الا انها لا زالت موجودة الى اليوم ، وستبقى، لأنهـا أسلوب الأديب والشـاعر فى كل زمان ومكان للوصف والقصص والتصوير • وهى وسيلتهم للايضاح والنظر بنظرة نفاذة ولزيادة التأثير ، وجعـل المواضيع « انسـانية » (humanized)وبايجاد نوع من الالفـة (familiarity)واحساس بالتبادل والتجاوب(interchange) •ولا زالت هذه الطريقة تمثل جزءا من فهمنا العـادى للأشياء وادراكنا للأمور ، باتخاذ الانسان ــ بجسمه وحركاته وحالاته ومزاجه ، الخ ــ مقياسا للتقـدير والحكم والمقارنة •

فاذا ما انتقلنا من هذه النظرية عامة لتطبيقها على العمارة ، وجدنا أنها تعتمد على ان ادراكنا بالحواس(perceptions)للمبانى هو ادراك لمظهرها المرئى(aspect; appearance)وهذه المظاهر مرتبطة ــ بالمثل ــ بغرائـز الانسان وبوظائف جسمه ، وبذاكرته وخبرته السابقة بحالات مشابهة يتعرف عليها (١٣) • ويأتى شعوره وتأثره من أنه يتصور نفسه فى مثـل حالة المبنى ، او فى مكانه ! فيشعر بما تتعرض له أجزاء المبنى من احمال وضغوط وما تبذله من مقاومة ــ بمثل المقاومة التى سيبذلها هو لو كان فى ذلك المـوقف • ويأتى الشعور بالأمن والاطمئنان من رؤية مظـاهر القوة والمتانة واضحة فى المبنى ، أو الشعور بالقلق والخوف من مظاهر الضعف فيه • وفى القاعة الكبيرة يشعر المرء بالاتساع والرحبة والانشراح وحرية الحركة ،متخيلا نفسه وقد « ملأ » القاعة باتساعه وامتـداده ، وهكذا • ولذلك نقول ان الصالة « تتسع » ، وبالمثل الطرقة « تمتد » والبلكونة « تطل » ، الخ •

ولذلك كان « ليبس » يسمى الفراغ المعمارى « حجم محسوس » (felt volume).

---

(١٣) (innate identification with remembered experience).

والنقطة الهامة التى يلزم ايضاحها هى أن هـذه المشاعر لا تنشأ عن ضعف حقيقى فى الانشاء ، ولاعن ضيق حقيقى فى الاتساع (وهل يعقل أن تكون القاعة ضيقة لدرجة أن لا يمكن الحركة فيها !!) ، وانما هو شعور « يوحى به » مظهر المبنى بالمتـانة أو بالضعف ، و « توحى به » القاعة بالاتساع او الضيق ـ شعـور يتسبب فى ايجاده المظهـر المرئى المعروض أمامنا . بمـا يثيره فى الذهن من ذكرى لحالات مماثلة وخبرة سابقة وتجارب حقيقية مررنا بها ، من شعور بالثبات أو اختلال الاتزان ، وشعور بالامتداد والانشراح ، أو بالضيق [١٤] .

فالانسان يبحث غريزيا فى المبنى عن ظـروف ذات صـلة بظروفه ، وحركات كالتى يؤديها ، ومقاومة كالتى يبذلها ، عندما يجدها ويتعـرف عليها يتحرك « التجاوب التلقائى » استجابة لما يناسب الحال .

فالنظرية اذا هى أننا عنـدما أدركنا بحواسنا شكل المبنى وحالتـه الظاهرية ، عاملناه كأنه مثلنا ، وهذا (anthropomorphizing)، أو عاملنا أنفسنا كأننا مثـله ووضعنا أنفسنا مكانه ، وحولنـا أنفسنا الى حالة معمارية ، وهذا (Einfühlung) .

وعندما ننقل صور وظائفنا وحالات جسمنا الى أشكال مادية فهـذا أساس التصميم ؛ وعندما نتعرف فى الأشكال المعمارية على صور وظائفنا وحالاتنا فهذا أساس النقد والتقدير .

ويكفينا هذا القدر لبيان المقصود من هذه « النظرية » التى يطـول

---

(١٤) وفى نظريات اخرى فى علم النفس ان الحاجة الى الشعور بالامن حاجة غريزية واساسية فى طبيعتها البشرية ، ربمـا كانت جزءا من غريزة المحافظة على النفس . ولما عدم الرضى عن الاماكن الضيقة فيفسرونه بأنه واحد من الـ (neurosis).

فيهـا التحليل وتتداخل فى السيكولوجى العام وعلم الأجناس البشرية ؛ ولنبـدأ مناقشتها ؛ لأن لنـا عليها من وجهـة النظر العضوية انتقادات واعتراضات كثيرة •

وأول الانتقادات وأهمها هو ان نظرية الـ (Einfühlung) تعتمد على الارتباطات العاطفية (emotional associations) ــ وهذه كما قلنا قد يكون فيها متعة شاعرية أو جمال أدبى يمكن اضافته الى أعمال العمارة ؛ ولكنه ليس الأساس والأصل فيها•وليس له مغزى معمارى • بل قد تكون هذه الارتباطات العاطفية غير صحيحة وغير عاقلة[١٥] ؛ فيكون فيهـا ضرر وتشويه للحقائق •

لأن الانتقاد الثـانى للنظرية هو أنهـا ــ على عكس النظـريات العضوية ــ تقنع بالمظهر المرئى(appearance)للاشياء وللمبانى ؛ وتعتبره السبب فى الحالات التى نشعر بها كرد فعل له •

وهذا أمر سطحى ، قليل القيمة بالنسبة للحقيقة العضوية كلها •

ولأن المظهـر السطحى قد لا يكون دالا على الحقيقـة ، فيؤدى الى تظاهر وخداع ــ كما فى عمارة عصر النهضة وعمارة المدارس الاكاديمية، حيث كان استعمال العناصر المعمارية الزائفة أمرا شائعا ومسموحا به[١٦]

بل ان فى بعض الأحيان قد يعطينا المظهر ــ على صحته ــ نتيجـة خاطئة ومضادة للحقيقة ، كما هو الحال مثلا فى برج عالى • فثقل البرج

---

(١٥) انظر تعريف المقل ، صفحة ١٠٥ .

(١٦) كما يعترف « سكوت » فى كتابه ويوافق عليه فى دفاعه عن أعمـال المعماريين فى عصر النهضة . فهو لا يمانع فى هذا طالما انه يوصل آخر الامر الى الجمـال ! . . .

هو بالطبع ضغط لأسفل على الأساسات وعلى الأرض ــ فهذا اتجاهه الطبيعى . ولكننا تبعا للتصوير البشرى له نقول ان البرج « يرتفع » أو « يتطلع الى أعلا » ، ولم نسمع أبدا بمن يقول برج « هابط » او « يريد النزول الى اسفل »!. علما بأن هذا هو الوصف الصادق الحقيقى(١٧) .

ويكون ضرر هذه النظريات أسوأ عند النظرة الى «مظهر» الانشاء . فالشعور بالأحمال والضغوط ، والاتزان والثبات ، الخ ، ناتج عن تعود لأنواع خاصة من الانشاءات ، هى على الأغلب الانشاءات البسيطة كالكتف والكمرة والعقد والقبة ، وبمواد خاصة كانت تقليديا هى الحجر والطوب والخشب . ولكن الصعوبة الآن فى الانشاءات الحديثة التى جاءت نتيجة لمواد جديدة ونظريات علمية فى الانشاء ، هى أنه ينتج منها أشكال وتركيبات ليس لهـا « صـدى » فى خبرة الفرد العادى ، وتوزيع الضغوط والعزوم فيها ليس له شبيه فى عضلات جسم الانسان ، ولا يثير فى ذاكرته خبرة سابقة بشىء مماثل .

فان كان المطلوب من المعمارى تصحيح هذا وجعل المبنى « انسانيا » ومفهوما ، فهذا قد يعنى أن المطلوب هو اعطاء « ايحاء » بمتانة وأمن ، عن طريق تظاهر كاذب بالثقل والضخامة ، باضافة « كتل » ضخمة عند اركان المبنى و هى فى حقيقتها جوفاء ، أو اظهار ثقل وقوة الدور الأرضى بمظهر الأحجار الضخمة والتقسيم الحجارى (rustication) وهو فى الحقيقة نقش فى البياض ! ــ كما كانوا يفعلون أيضا فى عصر النهضة وفى عمارة المدارس الأكاديمية(١٨) .

---

(١٧) وتبعا للنظرية ، فاننا عندما نخلع عليه صفات آدمية ونصف الحالة التى نقف نحن فيها مثل وقفته ، مشدودى القامة ، لا نتخذ هذا الوضع الا عندما نريد ان نبين طول قامتنا ، او عندما نريد الوصول الى شىء فى مكان عال بعيد عن متناولنا ، او عندما نريد التطلع الى ابعد ما نستطيع .

(١٨) وكما يوافق عليه « سكوت » ايضا ولا يمانع فيه !

وواضح أن هذا يختزل النظرية لدرجة السخف (*reductio ad absurdum*)

وبالمثل فحالة القاعة والشعور بضيقها أو اتساعها : ففيه خلط بين القياس الحقيقي لأطوال وعروض ومساحات ، تحددت تبعا للحاجة والاستعمال الفعلي ، وبين التفسير البشري « للشعور بالضيق » — وهو شعور فردي شخصي بحت ، يختلف من فرد الى آخر ، وقد يختلف بالنسبة للفرد الواحد من وقت لآخر ، ولا ذنب للمعماري فيه — الا اذا كان مطلوبا منه اعطاء الشعور بالاتساع والرحبة بأساليب ظاهرية وحيل زائفة .

ومن الانتقادات الأخرى أن هذه النظريات تؤدي الى « التعبير » ولكن بطريقة خطأ : فحيث أن ما نراه من مبان نحوله الى «شبيه بشري» فانه يعطينا بظهوره انطباعا معينا (impression) . واذا شبهنا هذا الانطباع بواحد من الانطباعات التي نأخذها من وجه انسان ، فانه يكتسب « معنى » ، ويصبح دالا ومعبرا عن حالة أو مزاج (mood) . ولذلك نجد من يصف مبنى ما بأنه ذو واجهة « مرحة » أو « عابسة » أو « هادئة » ، الخ .

وهذا سخف ، ناتج عن فهم « للتعبير » بمعناه الخطأ ، كما سبق أن أوضحنا (١٩) .

ومن نتائج النظرية أيضا محاولات تطبيق « التطور البيولوجي » على العمارة ، كما لو كانت مباني عصر من العصور فصيلة من الكائنات

---

(١٩) انظر صفحات ٩٣ — ٩٥ .

الحية . وهذا خطأ شائع فى تدريس تاريخ العمارة (٢٠). اذ ليس من الضرورى أن نبحث فى العمارة عن قصة كقصة تاريخ حياة انسان ؛ لأن لهذا المنهج أضراره وتشويهه للعلم : فهو يتطلب قصة واحدة طويلة متماسكة ، كل خطوة فيها مستمدة من الخطوة السابقة ، لدرجة أن ما لا يتمشى مع سياق القصة يثير قلق المؤرخ وضيقه به ، فيعتبره شاذا أو خارجا عن الموضوع ـ وقد يسقطه من حسابه ويتناساه !

وهذا خطأ بالطبع ، الى جانب أنه يتجاهل مسألة أخرى هامة ، هى أنه لا يشترط لكل عنصر مميز (feature) ولكل عنصر متكرر (motif) ولكل تغيير عن المعتاد أن يكون له تاريخ حياة ، يبدأ من طفولة ثم ينمو وينضج ، الخ . فقد تنشأ الفكرة فجأة من عبقرية معمارى فرد دون سوابق تاريخية .

وضرر آخر لهذا الأسلوب « البيولوجى » هو أنه يضع اهتمامه وتأكيده على الصلات بين فترات التحول ، نظرا لأهميتها فى شرح التطورات التى بدونها لا تستقيم القصة . وبذلك يجعل من الدراسة والبحث التاريخى سعيا وراء العثور على أصل كل عنصر والكشف عن

---

(٢٠) اذ يوصف الطراز التاريخى بأنه يبدأ بمرحلة « طفولة » ، ثم يمر بمرحلة نضوج ، ثم الانحدار ، وتوصف كل مرحلة منها بصفات من مراحل عمر الانسان : فمرحلة الطفولة فترة تجريبية مترددة ، لها صفات السذاجة وتفتقر الى التمكن والاتقان ، وفترة النضوج هى فترة الصحة والحيوية ، ويكون الوعى فيها اكتمل ، والاهداف تحددت ووسائل بلوغها عرفت ، فتصبح الاعمال (authoritative) وتتم بسهولة دون خطأ ، وتكون هى القمة والازدهار الفائق فى عمر الطراز . أما الانحدار فهو فترة الشيخوخة والضعف والتحلل ، التى يضيع فيها الاتزان والقدرة على الضبط ، فتبدأ المبالغة والاستعراض ، ولكن مع ضعف وخواء ، وهكذا .

مصدره ونشأته (٢١) ، ويكون هذا ــ فى رأى المؤرخين ــ هو الأستاذية فى البحث والتنقيب بأدق معانيها ! !

والخلاصة فى هذه المواضيع هى أن نقدنا الأساسى لهذه النظريات التى تخلط بين الشعور الانسانى وبين أشكال المبانى ، فتحاول نقل المشاعر والحالات العاطفية الى المبانى ، أو تحاول أن تقرأ فى أشكالها تعبيرات ومشاعر انسانية ، هو أنها تتطلب الاعتراف بوجودنا الجسمانى ومشاعرنا كمقياس ، وتريد فرضه على المبانى وعلى كل شىء فى الدنيا . أما النظريات العضوية فتطبق المبادىء ــ مبادىء الكون والطبيعة ، التى تشمل الكائنات والحياة العضوية والانسان والمبانى جميعا .

التصميم تبعاً لنظام المعيشة

وهذا مبدأ سليم . فالمبنى يصمم للاستعمال ، ويصمم تبعا للاحتياجات العملية لأصحابه . وقد يصمم على مراحل ، أو قد يتعدل تصميمه مع الزمن ، تبعا لاحتياجات متغيرة . وبذلك يكون للمبنى طابع خاص به ، مشتق من طابع أصحابه وشخصياتهم ، ويكون له مغزى حقيقى فى التعبير عن الحياة فى شكل مادى .

ولا جدوى من تجاهل طبيعة الانسان كعنصر أساسى فى التصميم ، اذ يجب أن « يتزوج » المبنى من حياة أصحابه وساكنيه كما يتزوج من الطبيعة والبيئة .

الا أن هناك أنواع جديدة من المبانى ، نشأت مع ظروف العصر الحديث ، هى على وجه الخصوص المساكن المعدة للايجار أو للبيع ،

(٢١) انظر (Scott, *op. cit.*, pp. 131-133).

سواء أكانت من مشاريع الشركات أم من مشاريع الاسكان الحكومية . فهذه تصمم لغير ساكن معروف ، ولا لاحتياجات محددة ، وانما تصمم بصفة عامة . ويوضع لها « نماذج » تصلح مثلا « لأسرة متوسطة الدخل » أو « لأسرة مكونة من خمسة أفراد » ، وهكذا .

وفى مثل هذه الأحوال لا يمكن أن يراعى فى تصميمها أكثر من توفير الاحتياجات العامة والضرورية المشتركة بين الناس جميعا .

وبالمثل ما يحدث فى مبانى الادارات والشركات ، التى تقسم أدوارها الى « خلايا » (cells) للعاملين بصفة عامة ، والتى قد تقسم بقواطع متحركة تسمح بتغيير الخلايا واعادة تنظيمها ، بلا ضرر أو تأثير على تصميم المبنى .

ولكن أسوأ ما يمكن عمله هو أن تستعمل المبانى فى غير ما صممت له أصلا ، كتحويل قصر قديم الى مستشفى ، أو فيلا كبيرة الى متحف — وهو ما يحدث أحيانا عندما يوجد مبنى قديم وبحالة جيدة — فيكيف ويعدل لاستعمال آخر ، ولكنه تعديل جزئى ومحدود ، واستعمال خاطىء لغرف وقاعات فى غير ما صممت من أجله . وهـذا ما لاتقبله النظريات العضوية .

التصميم تبعاً للذوق

والذوق (taste) موضوع واسع ، ويتشعب بنا الى مواضيع أخرى كثيرة . ولكن لابد من مناقشته لأهميته بالنسبة للعمـــارة ، ولصلته الوثيقة بمسائل نظرية فى الجمال والموضة وغرائز الانسان وعواطفه ، وغيرهـا .

ويعنينا أولا تعريف الذوق .

وتعريفه بصفة عامة هو أنه مقدرة على تمييز ما هو جميل ، وعلى الحكم والتقدير ، وعلى تفضيل شيء على آخر .

الا أن من الناس من يرون أن مناقشة الذوق ودراسته تتحول الى مناقشة لعوامل كثيرة متنوعة ، بل وأحيانا متناقضة ، لا تترك مجالا للخروج بقاعدة أو تعريف ، كما لا تفلح في اقناع أحد بتغيير ذوقه . ولذلك فان الذوق — في رأيهم — ليس له تعريف ! ، وأنه مسألة شخصية فردية بحتة ، والقاعدة العامة المعروفة للجميع من قديم لا زالت قائمة ، وهي أن « كل واحد وذوقه » .

ولكن ان كان لمثل هذه الآراء نصيب من الصحة ، فهي لا تمثل الا جزءا من الحقيقة . لأنها لا تفسر مثلا سبب وجود بعض مقاييس ثابتة (stable criterion) للحكم على الأعمال الفنية والمعمارية ، ولأنها لا تترك مجالا للحكم على ذوق ما بأنه رفيع أو سليم وعلى آخر بأنه فاسد .

وقد أمكن بالدراسة والتحليل معرفة الكثير عن الذوق ومعناه ، وأسباب تكونه ، وطرق تغييره أو تنميته ، الخ . وهو ما سنعرضه فيما يلي (٢٢) :

فأولا يمكن التمييز بين أربعة أنواع من الذوق ، تتدرج على مستويات من المعنوى (subjective) الى الشيئى (objective) ، أو من النسبى (relative) الى المطلق (absolute) .

---

(٢٢) وقد اعتمدت في هذا بصفة خاصة على الفصلين الاولين من كتاب (Stephen C. Pepper, *Principles of Art Appreciation* (New York : Harcourt, Brace and Co., 1949), Chapts. 1, 2).

ويمكن عرضها بطريقة منظمة كالآتى :

(أ) الذوق الفردى (individual taste)

وهو أكثرها معنوية • ويعتبر مسألة فردية شخصية ، خاصة بصاحبها وحده • فلا جدوى من المناقشة فيها ولا مع صاحبها ، ولا معنى لأن تقول لفرد ما انه « يجب عليه » أو « يجدر به » أن يعجب بشىء خاص وألا يعجب بآخر •

(ب) وهناك الذوق النسبى (relative)

وذلك فى النظريات التى تلفت النظر الى أن الانسان ينشأ ويتربى ويعيش فى وسط وبيئة ومجتمع وثقافة ومدنيـة • ولهذه كلهـا دورها الأساسى فى تربيته وخلق شخصيته وتكوين مثله العليا ، وفى تحديد الكثير من آرائه ، وما يوافق عليه ، وما يعجبه وما لا يعجبه • أى أن لها دورها الأساسى فى تحديد ذوقه •

ويتم هذا كله ببطء وهدوء ، لدرجة أن أغلب الناس لا يشعرون به ولا يدركون تأثيره عليهم وعلى تكوين شخصياتهم ؛ ولذلك قد يظنون أن لهم الحرية المطلقة فى أذواقهم ، دون أن يعرفوا أنهـا محكومة ومقيدة لدرجة لا يستهان بها •

وفى الفنون يظهر مقدار تقييد الذوق فى تفضـيل أشكال معينة ، أو أساليب أو نظم ، وفى العمارة تضـاف هـذه العوامل الى المؤثرات الأخرى لاعطاء « الطراز » أو « الطابع » (character) الذى يميز أعمال العمارة فى بيئة ما أو عصر ما عن غيرها • وتتكون مقاييس وقيم تكون هى الفيصل فى الحكم على الأعمال وعلى « حسن الذوق » •

ولكن يجب أن نلاحظ مسألة هامة ، وهى أن هذه المقاييس والقيم قد تبدو ثابتة أو شيئية أو مطلقة فى الطراز الواحد ، ولكنها ليست كذلك . لأنها لا زالت نسبية ، تتغير من عصر لآخر ، وقد تتغير أيضا على مر الزمن خلال عمر المدنية الواحدة .

(ج) الذوق الانسانى (human taste)

وهذه نظرية أوسع وأعم ، وتنظر الى الجنس البشرى كله كوحدة واحدة ، وترى أن الناس كلهم من فصيلة واحدة . ورغم الاختلافات البسيطة التى تميز فردا عن آخر ، فالأفراد كلهم مشتركون فى « خواص انسانية عامة » (universal traits) ، وفى « طبيعة آدمية » (human nature) بكل صفاتها ومميزاتها التى تتكشف من الدراسة فى علوم الاجناس البشرية والاجتماع والبيولوجى والسيكولوجى وغيرها .

فللناس جميعا نفس التركيب والأعضاء ، ونفس الغرائز والطباع والمشاعر والعواطف ، ويستجيبون للمؤثرات بنفس الطريقة . ولذلك يمكن تفسير وتبرير الكثير من تصرفاتهم ورد فعلهم ، وذوقهم .

هذا لا يعنى أن أذواق الناس كلها واحدة ومتطابقة — فهى تختلف كما يختلف فرد عن آخر — ولكن يعنى أن للانسان بعض السيطرة على ذوقه ، وبعض القدرة على تغييره وتحسينه وتهذيبه .

كما يعنى امكان الحكم على الأذواق بأن ذوقا أفضل من ذوق ، بمقدار ما يتمشى مع الصفات الأولية المميزة للانسان ، وبمقدار ما يحتوى على قيم عامة ويعطى قدرا أكبر من الرضى — رضى من النوع الذى يمكن التنبؤ به (predictable satisfaction).

(د) النظريات المطلقة (absolute)

وهى التى تعتقد بوجود مثل أعلى تجريدى للجمال المطلق ، مستقل عن الأشياء التى نراها ، ومستقل عن تجارب الانسان له(٢٣) . وبذلك لا يكون لذوق الانسان تأثير عليه ولا صلة به ، لأن الأشياء التى يكمن فيها هذا الجمال تكون جميلة ، سواء أرضت ذوقه أم لم ترضه ، بل على العكس ، اذا لم ترضى فالأجدر بالانسان أن يغير ذوقه وأن يعجب بهذه الأشياء .

ولكل من هذه الآراء قدر من الصحة ، ولا يمكن رفض أى منها رفضا مباشرا وتاما .

ولكن لدراسة موضوع الذوق نلاحظ أن النظرية الفردية تبالغ فى المميزات الشخصية البحتة لدرجة القول بعدم وجود انتظام (uniformity) أو مبدأ — وهذا مناقض لدلائل كثيرة ، وأن الاطلاق (absolutism) — وهو نقيضها — يحسم الموضوع كله بما لا يترك مجالا لدراسة أو مناقشة .

ونلاحظ أن النسبية على درجاتها تمثل حالات خاصة أو جزءا من النظرية الانسانية العامة ، وكل منها يفتح المجال لعلوم ودراسات تفيد فى تفهم معنى الذوق وكيفية التعامل معه وبه .

وموضوعنا الآن هو دراسة هذه المسائل ، لأنه لا يمكن تركها عند هذا ، ولأنه من المفيد أن نستكشف ونفهم ونوسع آفاقنا . وكلما ازددنا

---

(٢٣) وكانوا فى العصور الوسطى يتصورونه موجودا فى ذهن الاله ، وفى العصور الكلاسيكية فى العلاقات البسيطة المطلقة ، كالاشكال الهندسية المنتظمة والمراحل التوافقية فى الموسيقى .

علما ووعيا ، اهتدت جهودنا الخلاقة بمبادىء وحقائق ، وتخلصنا من عقد وعقائد « دجماتية » ونظريات زائفة (fallacy). •

وهذه النظرة الى الدرس والبحث عن الحقائق والموقف تجاهها ، من صميم المبادىء العضوية !

وسبب عدم معرفة الناس للكثير عن الذوق وميلهم الى الأخذ بالرأى الشخصى البحت ، هو أن الذوق جزء مهمل من الدراسة والتربية ؛ لأن الجزء الأكبر من التعليم موجه الى دراسة العلوم واكتساب المهارات والتخصص (٢٤) • ولذلك لا يتكون لأغلب الناس ذوق جيد — أوفلنقل ان ذوقهم فى حاجة ماسة الى تنمية وتربية (cultivation) فى الصغر ، والى انعاش وتجديد طوال الحياة (٢٥) •

فتربية الذوق وتنميته وتعديله وتقويمه ، تزيد من الاحساس والتأدب وحسن التصرف والمعاملة ، وتجعل الانسان « انسانا » متمدينا مهذبا ، يقدر كل ما هو طيب ، ويتعاطف مع مظاهر الجمال والذوق •

وتربية الذوق لم تعد أمرا ونهيا بما يجب أن يكون أو لا يكون ،

---

(٢٤) وفى اوساط كثيرة تعتبر مسائل الجمال والذوق من اختصاص المرأة ولا تعتبر من الرجولة — كما لو كان الرجل غير مطالب بان يكون حسن الذوق !! — ويضعونها مع تفصيل الملابس والديكور والتدبير المنزلى!

(٢٥) ومن الدلائل على ذلك انهم يعيشون وسط القبح فى مساكنهم واحيائهم السكنية دون أن يلحظوا قبحها ، ودون ان يعلموا انه رغم عدم ملاحظتهم له فان له اضرار كبيرة ، نفسانية وجسمانية واخلاقية . ومن الدلائل ايضا على عدم وجود ذوق ، ناضج ، استعداد الناس لتقبل « الموضات » فى اى شىء واندفاعهم للاخذ بها ، ظنا منهم ان هذه الاراء صادرة عن « خبراء عالميين (!!) فى الجمال » وان اتباعها والاخذ بها يغطى جهلهم بشئون الجمال ويضمهم الى زمرة الـ (élite).

وانما أصبحت تتأسس على مبادىء ومعلومات معتمدة عن الانسان وتصرفه ، وكيفية استخراج مواهبه ومميزاته ، وتغيير ما يحتاج منها لتغيير .

فيلزم لذلك معرفة الطرق والأساليب التى تتم بها التغييرات فى الذوق وفى التمييز وتقدير القيم .

وهذه حللها رجال علم السيكولوجى الى ثلاثة مجموعات :

(ا) التغيير بالتكييف (conditioning)

وقد بينت التجارب السيكولوجية أن كثيرا من الأشياء التى نشاهدها ونعمل بها فى حياتنا اليومية تكون مجرد أداة نستخدمها كوسيلة (means) للوصول الى غاية (end) نعجب بها ونرغب فيها . ولكن الاهتمام والالتفات قد يتجه الى هذه الأشياء نفسها ، لاعجابنا بكفاءتها فى تحقيق الغايات ، فتكتسب هى أيضا قيمة وتصبح مرغوبة لذاتها [٢٦] . أى تتحول من وسيلة الى غاية .

وهذا ما يسمى « التكييف » [٢٧] ، وكان قديما يسمى « ترابط الأفكار » (association of ideas).

---

(٢٦) فرائحة الطعام مثلا دلالة على أنه قد جهز — وهذا أمر نحبه ! ، ولكن مع التكييف والربط بين الافكار نبدأ فى حب الرائحة لذاتها ، حتى ولو لم نتناول من الطعام شىء . وبالمثل ، الطالب المجتهد الذى يحب عمله نجده يحب أيضا الاقلام وادوات الرسم ، ويحب أن يشاهد المزيد منها ومن أصنافها المختلفة فى المتاجر دون أن يكون فى حاجة اليها أو أن يكون فى تينه شراؤها .

(٢٧) والكلمة من وضع « باقلوف » (Pavlov) صاحب التجارب الشهيرة على الكلاب .

كما قد يحدث التكييف بطريقة أخرى . وهى أنه فى حالة عدم وجود الغاية الأصلية أو عدم امكان تحقيقها ، يمكن أن ينتقل الاعجاب « بالانتشار » (diffusion) الى شىء آخر مشابه أو مقارب .

ويقال ان الكثير من الاعجاب بالجمال المادى الشائع سببه هذا النوع من التكييف — ونقطة البداية فيه كله هو الاعجاب والحب الغريزى الطبيعى عند الانسان(٢٨) .

ومن هذا يتضح أنه يمكن توسيع مجال الأشياء التى نعجب بها ، بأن نضيف اليها بارادتنا ووعينا أشيا جديدة ، تتخذها أولا وسيلة الى هدف مرغوب ، ثم غاية نعجب بها لذاتها .

غير أنه يجب الاحتراس من تأثير عكسى للتكييف ، بتضييق — لا توسيع — لمجال الذوق ، كما يحدث عند التركيز الزائد على مواضيع خاصة ، كما فى التخصص المهنى الدقيق ، فيستولى هذا المجال على الاهتمام كله ويفقد صاحبه الاهتمام بالمجالات الاخرى ، حتى التى كان يعجب بها أصلا(٢٩) . ولذلك يلزم الاتزان بين التركيز على هدف خاص وبين توسيع مجال الاهتمام (interest) وتنمية الذوق .

---

(٢٨) و « سانتايانا » فى كتابه
(George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York, n.d.))
يعتقد ان الجزء الاكبر من الحب والاعجاب سببه اصلا الحافز الجنسى (sex impulse) ثم انتشر الى اتجاهات اخرى .

(٢٩) والمثال النموذجى على هذه الحالة هو العالم الشهير « داروين » (Darwin) ، الذى اعترف بانه ركز جهوده لسنين طويلة على دراسة علم الاحياء حتى « جفت » مشاعره ، وتمنى لو انه كان تعود قراءة القصص او بعضا من الشعر كل يوم .

(ب) تغير الذوق نتيجة التعويد (habituation)

والتعويد سلاح ذو حدين : فهو مفيد لحياتنا اليومية ، لأنه يحرر الذهن من الأعمال الروتينية ، ليلتفت لما هو أهم • وهو أساسي وضروري للاعمال الخلاقة التي يجب أن نتعلم لها أولا خبرات وتقن أساليب ثم « تناها » • وهي لا تنسى حقا ، وانما هذه هي فائدة التعود : أن كل الأعمال التي تأتي في تتابع منتظم تتجه الى أن تصبح عادية لا تسترعي الانتباه ، ويكون العمل بها والاستجابة لها « تلقائيا » وبدون وعي (كحركات سائق السيارة مثلا) ، وبذلك يتجه الوعي والتركيز الى شيء آخر ، يستدعي هذا الاهتمام •

ولكن التعويد سلاح ذو حدين كما قلنا ، لأنه يلاحظ أن له أيضا تأثير عكسي وخطر على الأعمال الفنية ، وهي الأشياء التي صنعت بقصد اثارة الاعجاب والاحساس بالجمال • فعندما تتعودها لا نعود نلتفت اليها أو نعجب بها ! فتفقد قيمتها وتأثيرها ، وتضيع رسالتها •

ولعلاج هذا يوجد وسائل عديدة ، منها النسيان وتغيير الجو وتغيير المناظر(٣٠) ، باخفاء العمل الفني عن الأنظار مدة ، يعود بعدها الوعي والاهتمام ، فيمكن القاء نظرة جديدة فاحصة عليه •

ويمكن استغلال التعويد واستخدامه لتوسيع مجال الذوق ، بأن

---

(٣٠) وهو أحد أسباب التغيير المستمر في « الموضات » ، لان الناس تعتاد البدعة الواحدة فتفقد قدرتها على لفت الانظار ، ويلزم البحث عن بدعة غيرها .

وهو يفسر أيضا التغير في « الذوق العام » من حب الزخرفة الى البساطة، ومن الرومانتيكية الى الكلاسيكية ، تغييرا يكاد يكون دوريا (cyclical) منتظما .

« تعرض » (expose) للأشياء الجميلة التى لم تكن تعجبنا أصلا ، ونوالى رؤيتها ومواجهتها الى أن تعتادها !

واذا كانت هذه الأعمال الفنية بعيدة عن أذواقنا بعدا كبيرا (كالفرق بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية ، أو بين الفن التصويرى والفن التجريدى) لدرجة لا يمكن « استساغها » بسهولة وعلى دفعة واحدة ، فالطريقة هى أن تتدرج فى الوصول اليها ، بالتعرض لأعمال فنية أخرى ذات صلة بها ولكن أخف منها حدة ووطأة .

وبهذا كله يتسع مجال الاعجاب بمختلف أنواع الأعمال ، وبها كلها، فنصبح أكثر حساسية وفهما واستنارة وسعة أفق ـ وأحسن ذوقا .

والخبرة بأعمال فنية كثيرة ، وفى مضمون (context) مختلف ، تزيل العوائق التى تجعل الانسان أميل الى التحيز لنوع خاص من الفن ، نتيجة عدم المعرفة بأنواعه الأخرى (٣١) ، أو نتيجة الربط الخاطىء بينه وبين مسائل خارجية ليس لها مغزى بالنسبة للعمل الفنى .

هذا لا يعنى التسامح والتساهل وقبول أى شىء ؛ بل على العكس ، هو يعنى التيقظ والتأهب وشحذ الذوق ، واكتساب مقدرة حساسة على تمييز كل ما هو جيد وجميل من الأعمال ـ الأعمال التى تنبع ما هو سليم وصحيح من المبادىء (العضوية) .

---

(٣١) وهذا يفسر السبب فى ان الفنان الرائد العظيم نادرا ما يجد فى عصره التقدير الذى يستحقه . فهو نظرا لانه اعظم خبرة ومعرفة بمادة فنه عن اى فرد آخر ، تتم تغيرات التعويد عنده اسرع . ولذلك هو سابق لعصره ، فلا يفهمه الناس ولا يقدرونه الا بعد ان يتطور ذوقهم ببطء حتى يصل اليه ـ احيانا بعد فوات الاوان .

فالتعود على الأشياء القبيحة قد يخفف تأثيرها ورد الفعل تجاهها ، ولكنه لن يجعلها جميلة • وحتى هذا التخفيف ظاهرى فقط ، لأن تأثيره السيء موجود ويعمل ، ولو بدون وعى منا •

(ج) تغيير الذوق بالتعب والاجهاد (fatigue)

وهى الاجهادات التى تؤثر على أعضاء الجسم ذات الصلة بالحاسة اللازمة لنوع الفن ، نتيجة التعب وكثرة الجهد المبذول ، أو نتيجة طول مدة التعرض للعمل الفنى ، أو تكراره على وتيرة واحدة ، فتتعب الحواس حتى لا تعود تحس ، أو يجهد الذهن فلا يلتفت ، ويسرح فى اتجاه آخر ، أو يمل الانسان ويطلب التغيير •

ولكن هذه تأثيرات قصيرة المدى وسطحية الأثر ، وتزول بالراحة وتغيير الموضوع ، وتزول دون أثر دائم على الذوق ولا على الاحساس بالجمال •

فتلخيص الموضوع اذا هو أن التفضيل والتمييز بين ما يعجبنا ومالا يعجبنا ، راجع أصلا الى التكوين الأساسى والمزاج (disposition; temperament) فى الانسان • وهو لا يختلف الا بمقدار ما يختلف فرد عن آخر ، ولكنه على الأغلب هو نفسه عند كل الناس • ومكانه فى « الطبقة الأصلية » من الغرائز العامة •

وفوق هذا التكوين الأساسى يمكن احداث تغييرات طويلة المدى فى الذوق ، (ا) بالتكييف (conditioning) الذى يربط الاعجاب الغريزى بأشياء أخرى لم يكن لنا بها اهتمام أول الأمر ، فتصبح هى الأخرى موضع اعجاب ، ويتسع بها مجال الأشياء التى نعجب بها ، و (ب) بالتعويد (habituation) الذى يبدو كعملية نضوج للذوق وتوسيع لمجاله ،

بالتدرج فى سلسلة من الأشياء المتشابهة والمترابطة ، حتى يشملها كلها بالاعجاب .

كما يمكن حدوث تغييرات سطحية وقصيرة المدى ، (ح) نتيجة الاجهاد (fatigue) ، وهذه علاجها سهل ويمكن السيطرة عليها .

والآن ، من ناحية العمارة العضوية ونظرياتها :

نجد أن الرأى القائل بأن الذوق مسألة شخصية قد يكون مقبولا فى المسائل الشخصية التى لا تمس أحدا غير صاحبها (كنوع الطعام الذى يفضله ، ونوع الموسيقى التى يحب سماعها ، الخ) . ولكن هذه لا يمكن الاعتماد عليها فى عمل جدى كالعمارة . كما أن الفرد الذى يعطى نفسه حرية مطلقة فى ذوقه يستطيع أيضا أن يغيره وقتما شاء ؛ ولهذا فهو أيضا لا يمكن الاعتماد عليه فى أعمال طويلة العمر كالمبانى .

وأما عن الذوق الشخصى الخاص للمعمارى نفسه ، فهو لا يستطيع أن يفرضه على الناس فى مساكنهم وبيئتهم ــ لنفس الأسباب ، وثانيا لأنه بخلاف الفرد العادى الذى يدافع عن حريته فى الاعجاب بما يشاء ، هو (المعمارى) مشبع بعلم وخبرة طويلة بأساليب العمارة ومفهوماتها ونظرياتها ، نتيجة تدريبه واعداده لمهنته ، لدرجة أنه قد مر بمراحل « التكييف » و « التعويد » ، الخ ــ كما شرحناها ــ فأصبح مستنيرا بعلم ومشبعا بخبرات . ولذلك فان أعماله وتصرفاته ، ناتجة عن دوافع كثيرة قد تحولت الى دوافع غير واعية ، وتظهر على شكل « حدس » أو « بداهة » أو « قدرة خلاقة » أو عبقرية ــ كما شرحناها أيضا .

وما يبدو كذوق حر فى اختيار حل من بين حلول متعددة ، هو نفسه الذوق المستنير والمقيد والمحكوم بالاستعدادات والخبرات المكتسبة.

فان كان للمعمارى حرية اختيار فهو اختيار من بين عدة حلول كلها سليم وصحيح ، وكلها متمشى مع المبادىء .

وفى مجال تخصص من « فن علمى » كالعمارة ، لابد للأفراد من تربية ذوق معمارى ، بالتكييف والتعويد ؛ لأن فى الأعمال المعمارية امكانية (potentiality) للحصول على تجربة حيوية ومرضية ؛ ولكن شرط الحصول عليها يكمن فى الفرد وقدرته على الاستجابة (response) والتقدير (appreciation) . فيلزم تحضير ذوق حساس ، والحصول على شىء من الخبرة والفهم بالعمل المعمارى .

ومن المهم فى التكييف والتعويد الارادى ، سواء لذوق الفرد العادى فى تربيته وتثقيفه العام ، أم للمعمارى فى تعليمه واعداده لتخصص دقيق: أن تتعود أعيننا رؤية الأمثلة الممتازة والتحف المعمارية التى تتضمن القيم الأساسية ، حتى نألف تلك الأعمال ، وتحصل على نظرة واضحة وفكرة متماسكة عن طبيعة الجمال المعمارى ومعناه ، وتكتسب القدرة على التمييز بين الأعمال المختلفة ــ أى تكتسب الذوق .

وان كان هذا لا يمثل الا جزءا بسيطا من تدريب المعمارى اذا ما قسناه بكل ما يلزم تعلمه والتدريب عليه فى تصميم عمله ، فانه بالنسبة للفرد العادى أساسى ، لأنه ليس له الا هذا التثقيف .

وأما عن التأثير العكسى للتعويد ، الذى يجعل الانسان يمل ولا يعود يتأثر بالجمال ، فيستطيع الفرد العادى التغلب عليه فى بيته الخاص بتغيير الدواخل وتجديد بعض الأجزاء ، وفى بيئته بتغييرها أو الابتعاد عنها من وقت لآخر . ويحتاط منه المعمارى أصلا ــ فخبرة القرون والأجيال من المعماريين العمليين والمفكرين النظريين قد علمت المعمارى عددا من

المبادىء والوسائل لابعاد التعب والملل ، أو حتى منع تواجدها أصلا ، هى جزء من أصول التصميم والتكوين [٣٢] .

وأما عن المبادىء المطلقة ، فالعمارة العضوية لا تطالب بشىء جديد تفرضه قسرا على الناس . فهى تعمل بالقوانين والمبادىء العامة فى الكون والطبيعة ـ طبيعة المخلوقات وكل الكائنات . وهذه ليست جديدة علينا ولا غريبة عنا ، فكلنا وكل ما فى الوجود ، وفى أعمال الفن والعمارة ناتج عنها . وفى الوقت نفسه هى مبادىء عامة وواسعة ، تسمح بحلول متعددة وبحرية فردية .

وملخص الرأى فى موضوع الذوق كله هو أن العمارة العضوية لا تكاد تعارض الا فى بعض رأى أصحاب فكرة الحرية التامة فى الذوق الفردى والشخصى . وهى لا تعارضه ، وانما تستوضح نقطة فيه ، للتمييز بين أمرين .

فالعمارة العضوية تقبل الذوق الفردى اذا كان مستنيرا (enlightened) ومسترشدا (guided) بمبادىء وحقائق ، فيكون للمرء حرية الاختيار من عدة حلول كلها صحيح ، لأنه بخلاف هذا يكون شذوذا واباحية . وفرق كبير بين الاباحية والحرية .

وفيما عدا هذا تتمشى العمارة العضوية مع النظريات العلمية عن الذوق على كل مستوياته .

---

(٣٢) انظر « نظريات العمارة » مقرر السنة الاولى ، فى مواضيع الوحدة والتنويع ، الخ .

العمارة من اجل المجتمع

ولهذا الجانب الاجتماعى دور أساسى فى العمارة ، هو من صميم عمل المعمارى • فعلى الرغم من أن أغلب أعمال العمارة مساكن خاصة مما قد يبدو معها أن المعمارى مسئول أمام صاحب المسكن الواحد ، الا أن المبانى العامة بكل أنواعها تمثل جزءا لا يستهان به • ومنها كلها فى مجموعها ــ الخاص منها والعام ــ تكون البيئة التى يعيش فيها المجتمع كله • ولذلك كان المعمارى مسئولا أمام الناس جميعا ؛ لأنهم كلهم يشاهدون ويرون ، ويتأثرون ، وتتكيف آراؤهم وأذواقهم ، بل نظام معيشتهم كله ، تبعا للتشكيل المعمارى للبيئة •

وليس هذا خاصا بالمعمارى وحده • فكل صاحب مهنة وكل صاحب نشاط يساهم من ناحية تخصصه بجهوده وأعماله لخير المجتمع ورفاهيته•

ولكن للمعمارى موقف خاص ، نظرا لأنه يعمل فى « فن علمى » ولذلك يختلف موقفه عن موقف الفنانين عامة ، فى المهام والمسئوليات •

فالفنان قد يعمل وينتج ارضاء لمواهبه وغريزته الخلاقة ، ولخلاص روحه ، وتحرير نفسه مما يثقل عليها (liberation of his soul) ، فله حرية ممارسة فنه ليعبر عن نفسه فقط ، ويكون معنيا بفنه وحده دون صلة بالناس ودون محاولة الاتصال (communication)

كما يمكنه ــ اذا شاء ــ أن يتصل بالناس ، ويتخذ لنفسه دورا اجتماعيا ، وعندها يكون له مهام جسيمة ورسالة ، بل رسالات :

فهو الذى يمثل (represent)الناس أصدق تمثيل ، بفهمه لحالاتهم ومطالبهم ، وتعاطفه مع أحاسيسهم وتطلعاتهم وآمالهم •

وهو الذى يوضح لهم ما لم يكونوا يفهمونه أو يعرفونه معرفة واعية، فيكشف لهم عن أنفسهم ، ويعبر لهم عما لا يستطيعون التعبير عنه مما يشعرون به فى داخليتهم • واعجابهم بعمله الفنى يدل على أنه « لمس وترا حساسا » فيهم ، وأنه وفق الى عمل ما كانوا يودون عمله دائما لولا عدم قدرتهم على القيام به بأنفسهم •

والفنان يستخلص المشاعر والرغبات والتطلعات ، ويلخصها وينقيها و « يبلورها » على شكل أعمال فنية ، هى خلاصة لطبيعة الناس وصورة لحالاتهم العاطفية والروحية •

والفنان « ذاكرتهم » بما يسجله من أحداث عظام وشخصيات ومواقف •

وهو « ضميرهم » ومصلحهم الاجتماعى ؛ لأنه يختبر الحياة ويعيشها ، وتمر تجاربها خلاله، فيعرف ما يدور فيها، ويعرف نقاطها القوية والضعيفة، فيميز لهم بينها ، ويوضح الأخطاء ، فى محاولات للاصلاح والتهذيب وكسر القواعد الجامدة وقيود الحرية •

وهو « خيالهم » عندما يصور أحلامهم وآمالهم ، وعندما يضع صورا للمستقبل وللاشياء كما يتمنونها أن تكون ــ صورا لا تضم الا كل ماهو عظيم وجميل وذا مغزى ، وفيها كشف وتجلية (revelation)لدنيا أخرى لا تتواجد فى الحاضر الا فى أعمال الفن •

والذى يجعله فنانا عظيما ليس كمية العمل ولا الشهرة ولا الغنى ، وانما « جودة الصنف » ومستواه الرفيع (fine quality) ، ومدى نجاحه فى تحقيق كل هذه الأهداف(٣٣) •

---

(٣٣) ولا يلهينا هذا التمجيد والتعظيم للفنان ورسالته عن الحقيقة ، فيبعدنا عن العقل . فهذا بالطبع هوالفنان المثالى كمايود نفسه‌انيكون!؛

وأما المعمارى فموقفه يختلف بعض الشيء عن هذه الصورة العامة ، ولو أنها تنطبق عليه عموما .

بل ان عنده ميزة ينفرد بها عن سائر الفنانين ، هى أن فى العمارة نوع من الجمال ــ الجمال المعمارى ــ الذى ما كنا لنعرفه ونخبره الا من خلال أعماله المعمارية .

ولكن المعمارى فنان بمقدار أقل ، وفى مجال أضيق .

فهو أولا لا يستطيع أن يعمل لمزاجه الخاص ووفقا لهواه ، لأنه من أول الأمر مرتبط بالمجتمع . والمجتمع هو صاحب الأمر والطلب . فان كان الفنان المصور أو الكاتب أو الموسيقى ، الخ ، يستطيع أن يمارس فنه كما يشاء ، منعزلا بنفسه ، فالمعمارى يجب أولا أن يجد لنفسه عميلا ، ولا يبنى ولا ينفذ الا اذا طلب منه ذلك .

وهو يعمل فى « فن علمى » يحتاج لدراسات طويلة ، وتخصص ؛ فهو ان كان فنانا فهو فنان عاقل ، وأكثر الفنانين تعقلا ــ كما أوضحنا ــ لأن ما يتخيله ثم يسجله على الورق لابد وأن يكون قابلا للتحقيق العملى وللتنفيذ . والرسم على الورق ليس الهدف من عمله ، وانما هو خطوة من خطوات كثيرة واجراءات فى التحضير والتمهيد للوصول الى المبنى الحقيقى المشيد فعلا .

وهو دائما مقيد بأغراض انتفاعية ، ومسئول عن أعمال اقتصادية ومفيدة الى جانب كونها جميلة . بل ان الأغراض الانتفاعية هى الغرض

ولكننا نعلم ان قدرة الفنون المختلفة على تحقيق هذه المثل محدودة ، وانه لا يكاد يكون لها قدرة ولا سلطة على تغيير اقدار الناس ولا اخلاقهم ومعتقداتهم ــ كما سبق ان ذكرنا . انظر أيضا موضوع الفكر والتوفيق بين العلم والفن ، صفحات ١٣٤ ــ ١٣٥ .

الأساسى من البناء ، ولها السبق على الاعتبارات الأخرى • والمسائل العملية هى الاهتمام الرئيسى له فى عمله •

ولذلك هو أقرب الى أن يكون « صاحب مهنة » (professional) عن أن يكون فنانا [٣٤]• وهى مهنة لها قواعدها وقوانينها وأخلاقياتها وقواعد شرف (code of ethics).

وهو مسئول مسئولية مباشرة عن المبانى الفردية ، يصممها وينفذها لتكون مقبولة ومريحة ويتوافر لها شروط الانتفاع والمتانة والجمال والاقتصاد ، ومسئول ضمنيا عن خلق بيئة محيطة (surroundings) ، تتكون من المبانى والفراغات بينها ، وتحدد الاطار الذى يتحرك فيه الناس ، ويشترط أن تكون هى الأخرى مقبولة ومريحة وتجلب البهجة والسرور •

والمجتمع هو صاحب الرأى الأخير •

فهو أولا يحدد نوع المبانى التى يريدها للاستعمال •

ثم هو الناقد والحكم : فعندما يعجب بعمل ما فهو يشجع معماريه ويطلب تكرار العمل بأسلوبه ، واذا لم يعجب ، فالمرة الأولى لذلك النوع من الأعمال تكون هى نفسها المرة الأخيرة ! وكثير من المحاولات لم يتبعها أحد ، فأهملت وذوت ، وراحت فى النسيان •

وهذه مشكلة لها خطورتها •

لأنه قد يحدث أن تكون الأعمال التى لا يرضى عنها المجتمع أعمالا

---

(٣٤) وقد كان « مندلسون » (Mendelsohn) يقول ان عمل المعمارى يتكون من ٩٦٪ ادارة اعمال و ٤٪ فن .

رائدة ، تتضمن مفهوميات رائعة تستحق التقدير ، وكانت هى الأجدر بالتشجيع والانتشار ، لولا أنها لم تجد الاعجاب الكافى ، ولم يجد معماريوها التقدير المناسب . وقد سبق أن قلنا ان المعمارى أو الفنان العظيم يكون رائدا ومستكشفا لأشياء لم يتعودها الناس ، فيجدونها صعبة القبول فى أول الأمر (٣٥) .

وقد يدرك الرائد هذا ، ولا يضيره أن يصبر وينتظر الى أن يلحق الناس به ، ولكن بما أنه معنى بالمجتمع ، وهدفه الارتفاع بالناس فوق المستوى اليومى العادى الى مستوى أرفع وأجمل ، فسيجد أنه كلما كان « الجذب » قويا عنيفا قوبل بالمقاومة والتثاقل ، واحتاج لسنين طويلة وجهد كبير لتحقيق ما كان يأمل فى تحقيقه .

وهذا غير ممكن لأن مسئولياته ومشاكله حاضرة ، وخدماته مطلوبة الآن ، فى وقتها ، وعليه انتاج الأعمال التى يشارك فيها الجميع .

والمعمارى مقيد بقيم المجتمع ومقاييسه ، ويتعامل مباشرة مع « الذوق العام » ، ويجب أن يكون موقفه (attitude) تجاه الأمور مثل موقفهم .

هذا لا يعنى أن يخضع للذوق السائد مهما كان مستواه ، ولرغبات الناس مهما كان مقدار التعقل أو عدم التعقل فيها ، لأنه مسئول عن رفع مستوى الذوق وعن تحسين بيئة المجتمع . ولكن نظرا الى أنه « رجل عملى » ولابد له من الحصول على نتائج ملموسة ، فعليه ألا « يجذب » بشدة وألا يفاجىء الناس دفعة واحدة بما لم يكن لهم على بال .

---

(٣٥) انظر ما كتبناه عن رجل الفكر ، وعن العبقرى ، والذوق والتعويد ، الخ . ويلاحظ الفرق الشاسع بين الرائد وبين الفنان التجارى . فللفنان التجارى هدف آخر ، هو مصلحته الشخصية والربح . ولذلك هو يتبع ما يرضى الناس ويعطيهم ما يريدون . ولهذا تكون اعماله قليلة القيمة ، لأنها لا تنبع من احساساته ومشاعره ، ولأن ليس لها عمق ولا مغزى .

وهذا يؤدى بنا الى الجانب الآخر لنفس المسألة ، لأننا اذ نناقش موقف المعمارى من المجتمع ، لا ننسى موقف المجتمع تجاه العمارة ــ فان عليه هو الآخر مسئوليات •

فطالما أن الناس هم أصحاب الرأى الأخير فى الحكم على الأعمال ، فمن الواجب عليهم أن يكون لهم دراية ومعرفة بطبيعة هذه الأعمال ، وخاصة فى فرع متخصص كالعمارة ، ليس الحكم عليها مسألة أهواء شخصية أو ذوق فردى ، أو أن يقول الفرد الواحد انه «يعرف ما يعجبه» وانه « يعرف الشيء الجيد حين يراه » ، ويشجعه على تكوين هذه الآراء تجار الفن ورجال الدعاية التجارية •

فللمشكلة اذا طرفان •

ولتقويم الصلة بينهما نجد من يقول باعطاء الناس ما يريدون ، كما نجد من يلومهم ويرى أن واجب المعمارى أن يخلق ما يجب على الناس أن يعجبوا به [٣٦] ولكن المسألة ليست بهذا الشكل •

والرأى العضوى هو أن المسألة اتزان ــ لا ، بل تفاعل • لأن الاتزان يعنى السكون والثبات ، وفى دنيا عضوية حية ، دائمة التغير ، يكون السكون ركودا وجمودا وتأخرا ، أما التفاعل فهو تتبع لما هو جارى وفهم له ، والعمل على أساسه ، من أجل الاستزادة والتحسين •

ويتكون التفاعل من تجارب ، والتجارب لا تخلو من أخطاء • ولكن التفاعل ضرورى ولابد منه • وكلما كانت التجارب محسوبة ومدروسة

---

(٣٦) ويذكرنا هذا بالشاعر او الاديب العربى ، ولعله الجاحظ ؟ ، الذى سأله سائل : لم لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب : ولم لا تفهم ما يقال ؟ !

كان خطر الأخطاء أقل . وكله اجتهاد معقول وممكن ، ومقصود به الصالح العام وخير المجتمع ورفاهيته .

فالرأى اذا هو أنه يجب على المعمارى أن يخلق ما « يدعو » الى الاعجاب ، وعلى الناس أن يعجبوا بما « يستحق » الاعجاب .

وهذا لا يقيد حرية أى من الطرفين ــ الحرية بمعناها الصحيح ، لا الاباحية ولا الفوضى .

فللمعمارى حرية تقديم ما يراه من أفكار وحلول متعددة ، يظهر فيها أثر شخصيته وتعبيره الخاص ، ولكن طالما أنها حلول متمشية مع المبادىء العضوية العامة ، فكلها صحيح .

وللمجتمع حرية الاختيار من بين الحلول المقترحة المتعددة ، اختيارا يميزه ويظهر طابعه ، ولكن طالما أن الحلول كلها صحيحة ، فلن يخطىء فى الاختيار .

والذى نعلمه من « دروس الماضى » هو أنه كان لدى مجتمعات كثيرة استعداد وقابلية لفهم دور العمارة وتذوق الجمال المعمارى ، وعندها شجعوا المعماريين وسمحوا بالتجارب والتطوير ، وكوفئوا آخر الأمر بأعمال هى تحف معمارية وجمال لا يقدر بثمن .

التقاليد

التقاليد (traditions) هى كل ما اصطلح الناس عليه من عادات وتصرفات ، وما اقتنعوا به من آراء ، الخ ، يتناقلونها ويتعلمونها من بعضهم البعض ، الى أن يصير لهم أسلوب متفق عليه فى السلوك والمعاملة وفى العلاقات الانسانية ، يميزهم عن أية جماعة أخرى أو مجتمع آخر .

فالتقاليد « تفكير متبلور » . ولا تتكون الا بعد أن يواجه أهل الجيل الواحد مسائلهم ومشاكلهم الخاصة بهم وبوقتهم ، فيعملون فكرهم ويجربون الحلول الى أن يستقر « الرأى الجماعى » على ما يعتبرونه أحسن الحلول ، فيتفق عرفيا عليها ، وتصبح هى التصرف السليم والجواب الصحيح ، وتصبح هى « التقاليد المعمول بها » .

وهذا موضوع هام يلزم للمعمارى دراسته ، لأنه يتضمن تيارات وآراء كثيرة متضاربة ، يختلط فيها أحيانا الصحيح والمعقول مع ما هو غير ذلك .

لأن من مبادىء الكون وسنة الحياة أن لا شىء يبقى على حاله . فأحوال الدنيا فى تيار مستمر ، وعناصرها فى تفاعل دائم ، وتتغير فيها الظروف والمواقف ، فتنشأ المسائل والمشاكل .

والمعقول والمنتظر من أهل العصر الواحد هو أن يستمروا فى البحث عن الحلول المناسبة ، فيكونوا دائما متطورين ، مسايرين للزمن ، متمشين مع متطلبات الحياة .

ولكنهم كثيرا ما يواجهون بتيار معارض ، ممن يثيرون موضوع « التقاليد » والمطالبين بالتمسك بها والمحافظة عليها ، والمعارضين لكل جديد . ومن هنا يبدأ النقاش .

ولذلك يعنينا أولا أن نبين أسباب الوصول الى مثل هذه المواقف ، وأن نعرض أهم نقاط المناقشة ، لنميز بينها ونقدر قيمتها .

فهناك أسباب كثيرة لمعارضة الجديد بصفة عامة ، وعدم الرغبة فى تغيير القديم ،من جانب المتحفظين والمتمسكين بالتقاليد ، بل ومن الناس عامة . وأهمها :

(ا) عدم الرغبة فى تغيير العادات ونظم العيش التى استقرت من مدد طويلة وتعودها الناس وأصبحوا « يرتاحون اليها »(٣٧) ، وتغييرها يقلب نظام المعيشة ويسبب متاعب كثيرة .

(ب) التغيير يهدد المصالح المالية والتجارية لأصحاب أعمال وأموال، لأن فيه تعريض مكاسبهم ومراكزهم للخطر .

(ج) يقلق الموقف العاطفى للروماتيكيين والهوائيين فيوقظهم من أحلامهم ويبدد أجواءهم الخيالية .

(د) يتعب أذهان كثيرة ، لأنه يحتاج لنشاط عصبى جديد وتفكير مركز على مسائل تحتاج لحل ، وحلول جديدة ــ متى وجدت ــ تحتاج لفهم .

فهذه هى أهم أسباب التمسك بالتقاليد بصفة عامة . وفى العمارة يضاف اليها :

(هـ) أن المبانى تبقى عشرات السنين ، ويعاصر المبنى الواحد جيلين أو ثلاثة ، ولا يقبل أصحابها الاعتراف بأنها تقادمت واستنفدت أغراضها وأصبحت (obsolete) . ولذلك كانت العمارة بطبيعتها أبطأ فى التطور، ويوجد فى أغلب الحالات فترة تأخير زمنى بين تنفيذ فكرة جديدة فى مبنى أو بضع مبان وبين انتشارها وقبولها فى المجتمع (٣٨) .

---

(٣٧) راحة هى « تعويد مكتسب » على الاصح ، كما أوضحنا . انظر صفحات ١٨٤ ــ ١٨٥ .

(٣٨) وقد سبق أن عارض الناس فى الجديد ، حتى فى توصيل الكهرباء الى البيوت ، وحتى فى ادخال الحمامات ودورات المياه (وكانت قديما توضع فى مبنى صغير منفصل يقام بجوار البيت) ! وعارضوا فى البناء بالخرسانة المسلحة والانشاء الهيكلى ، وفى سكنى البيوت الجاهزة ، وغيرها .

(و) وتأتى المعارضة من تعود الناس لأشكال معمارية خاصة وتمسكهم بها(٣٩) •

(ز) ومن مختلف الطوائف ذات الصلة بأعمال البناء ؛ لاضراره بمصالحهم وتغييره لأساليب العمل ؛ وفى هذا مخاطرة مالية غير مضمونة النتائج •

(ح) كما أن اشتراك عدد من مختلف الاخصائيين يعطل التطور لحين يتدارسوا المسائل سويا وينظموا عملياتها واختصاصاتها •

وهذه اذا أسباب معارضة الجديد فى العمارة ، وتكاد تعتبر أمرا طبيعيا متوقعا ؛ ولكنها تتغير تدريجيا مع الوقت وتزول ، مع ازدياد المعرفة والخبرة ، ومع التعويد الى أن تصبح « تقاليد جديدة »! ، وتجد بدورها من يدافع عنها ويتمسك بها عندما يأتى الجديد الأجدد منها •

وأما من نريد مناقشتهم حقا فهم الذين يثيرون موضوع التقاليد من داخل المهنة — من المعماريين ونقاد العمارة •

فهم يقولون انه يجب أن نتعلم من « دروس الماضى » ومن « خبرة الأجيال »،وأن نحافظ على « التراث » ، الى آخر هذا النوع من الكلام•

وهو كلام صحيح فى مسائل الثقافة والفلسفة والأدب والتاريخ وأمثالها • والمعمارى يدرس أعمال الماضى فى كل العصور • ولكنه يدرسها وهو يعلم أن الغرض الحقيقى منها هو تدريب الذهن وتمرينه ،

---

(٣٩) لدرجة ان من كان ينتقل منهم من اقليم الى آخر ، أو حتى يهاجر من قارة الى اخرى (من وسط أوربا الى امريكا مثلا ، أو من انجلترا الى استراليا) كان يحتفظ بشكل المبانى وطرزها التاريخية ، رغم انعدام كل المبررات لها .

والاطلاع على أحوال المدنيات ونتيجتها وتأثيرها على الأعمال المعمارية . أما من حيث عمله فى مهنته ونواحيها العملية فليس لهذا كله فائدة عملية مباشرة .

ولكن على أى حال ليس هذا ما يعنيه دعاة المحافظة على التقاليد . فملخص ما يريدونه هو نقل التفاصيل والزخارف ! وهذا خطأ بالطبع وفيه ضرر كبير على العمارة والمعماريين ، وعلى الناس عموما . لأن فيه فقد للاتزان والتفكير المنطقى السليم ، بتجاهل تطورات الحياة وسير الأحداث ـ كما لو كان دعاة المحافظة على التقاليد قد تجردوا من الزمن وانفصلوا عن العصر الذى يعيشون فيه ، وكما لو كانت المشاكل المعمارية ليست مشاكل واقعية ولاتمس الحاضر ، ولاصلة لها بالناس واحتياجاتهم ؛ وكما لو كانت طرز العمارة مسألة أمزجة فى الاختيار من « كتالوج الموضة » !

ولو كان أنصار احياء طرز العمارة قد تعلموا حقا من « دروس الماضى » لكانوا أدركوا أن أعمال العمارة العظيمة لم تكن أبدا تقليدا ؛ بل كانت أعمالا خلاقة (creative) أصيلة (original) ، لها أسبابها ، وجاءت كحلول صحيحة مبتكرة لمشاكل حقيقية فى وقتها .

والتقليد سلبى من أساسه ، وليس فيه أية محاولة لعمل ايجابى خلاق . وهو تكرار وصب فى قوالب ، ونتيجته العقم والجمود .

وهو ما أسماه فرانك لويد رايت « امساك روحى » ! (spiritual constipation)(٤٠)

وهم يبررونه برغبتهم فى المحافظة على تقاليد المجتمع ، ولكن كيف

---

(٤٠) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 211)

يحافظون عليها ان كانت المجتمعات نفسها تتطور وتغير قيمها ؟

وهم يذكرون الناس بمجد الأجداد ويتغنون بمآثرهم ؛ وهذا يعطينا قطعا أدبيـة وشاعرية ؛ ولكنها من الناحية العملية لا تزيـد عن كونها « بروباجندة للاموات » ! [٤١] ـ كما أسماها رايت أيضا .

وثمـة من يتسـترون وراء قيم كبـيرة وعزيزة عـلى النفوس ؛ و « يكلفتون » كلامهم فى ذكر للتقاليد الاسلامية والاسلام والدين ... وهذه لم يخطر على بال أحد التعرض لها ولا المساس بها من قريب ولا من بعيد ؛ فهى فوق النقـد ولا يتطرق اليها الشك ، ولا صلة لها بتعديل أو تغيير . ولـكنها أيضا لا تعارض تقييم الجديد وادماجه . والتقاليـد الاسلامية تسمح للعلمـاء والحكماء بالاجتهاد والتفسـير والفتوى . والقرآن الكريم يخاطب أولى الألباب وأولى الأبصار ، ويدعو الى التدبر والتأمل ، واستعمال الفكر والعقل .

وبالفكر والعقل ندرك أنه ليس المقصود من كلامنا الدعوة الى تغيير كل ما هو قديم والاقبال على كل ما هو جديد . وهـذه أهم نقطة نريد ايضاحها فى هـذا الموضوع . اننا لسنا ضد التقاليد ولا نريد هدمها . وانما حقنا أن نستعمل الفكر والعقل للتمييز .

فالتقاليد ـ كمـا وصفناها ـ « فـكر متبلور » فى مسائل تدبرها معاصروها واستقر رأيهم عند حلول ، اتخذت أشكالا معمارية ومظاهر محددة ، واستمر العمل بهـا وتكرر حتى ثبت وأصبحت « تقاليد » فى العمارة . وقد لا يكون هناك بأس فى الابقاء عليها واستمرار العمل بها ، ان كانت أسبابها الأصلية موجودة . أما المحافظة على المظهر والاصرار

(٤١) (ibid., p. 142).

عليه بعد زوال المبررات التى استدعت وجوده ، فهذا تظاهر أجوف ، وتتحول التقاليد من « تفكير متبلور » الى « ذهن متحجر » !!

فاحترام التقاليد المعمارية لا يعنى الركود والجمود ، ولا المحافظة على مظاهر والسكوت على الخطأ واحتمال متاعب لا مبرر لها . وانما معناه الآن ــ كما كان معناه دائما ــ هو المحافظة على الأسس الضرورية (essentials) وعلى المبادىء (principles) .

وربما لم يكن هناك فائدة من كل هذه المناقشات مع أمثال أولئك الناس ! ــ فمنهم من لا تجدى معه المناقشة المنطقية ولا محاولات الاقناع .

ولكن التغيير ليس فى حاجة الى اقتناعهم وموافقتهم ــ لأنه حتمى ولا مفر منه .

وانما أردنا أن نبين أن التجديد فى العمارة ومخالفة بعض التقاليد لا يكون بلا سبب . وانما هو ينشأ من الظروف المحيطة ومن تطورات المجتمع ومن الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها ، ومن قوانين الاقتصاد ، ومن اختلاف العقليات ، ومن اقتناع بمزايا الجديد ، ومن غيرها من عشرات ومئات الأسباب . وكلها تطورات طبيعية ، تنجح عفويا ، وتتطلب معماريين خلاقين كالطبيعة .

روح العصر

وأخيرا يتسع الموضوع الى الكتابة عن العصر كله والمدنيات كلها ، بكلام عام شامل .

والمجتمعات والمدنيات فى تطور دائم على مر السنين والعصور ، وفى

تغيرات مستمرة نتيجة لعوامل الزمن والتاريخ وسير الأحداث ، وتفاعل عوامل لا حصر لهـا ، منها ما هو مادى وفيزيائى ، ومنها ما هو انسانى ودينى وفلسفى وفنى ، ومنها عوامل لا يكاد يمكن وصفها ولا تعريفها بالكلام ، وتشمل الاحساسات الداخلية للانسان ، والسعى وراء قيم وأهداف ، و « تجارب الحياة » والخبرة الجماعية المشتركة ، والنظر الى الأمور من « زاوية خاصة » ، الخ .

وكلها موجودة فى الـ(integral background) للمجتمع ، ويتفق عليها بالتداول المستمر وبالتفاهم العام « الذهن الجماعى » (collective mind) للناس .

وهـذه التغييرات والتفاعلات مستمرة ودائمة ، ولا يمكن ايقافها ؛ وقد تأتى على صورة أحداث مفاجئة ، أو قد تنساب فى تيار بطىء مستمر لا يكاد يدركه أو يشعر به أحد من الناس .

ونتيجتها كلها معا على النطاق الشامل أن تتشكل المجتمعات والمدنيات ، وتتخذ مظاهرهـا وصفاتهـا وطابعهـا المميز (character) وتتواجد « روح العصر » ((Spirit of the Time)) أو الـ (Zeitgeist) كما تسمى عادة باسمها الألمانى .

وتعم « روح العصر » وتشمل كل أوجه النشاط الانسانى ، وتتخلل كافة مجالاته ، ويظهر أثرها على الناس فى المواقف التى يتخذونها تجاه الأمور (attitudes) والميل (inclination) الى الأخذ بآراء معينة وأساليب خاصة دون غيرها .

ولنـا الآن أن ننتقد هذا « التعميم » (generalization) بأنه ضعف انسانى ، وكان يلزم فيه التمييز بدلا من اتخاذ موقف واحد عام وتطبيق

مفهومية أو مجموعة مفهوميات على نواحى نشاط مختلفة ، أو نقل وجهة نظر أو أسلوب فى التفكير من مجال الى آخر لا علاقة له به .

ولكن يقول المدافعون ــ من رجال الفلسفة وعلم الاجتماع والأجناس البشرية ، وغيرهم ــ انه ما كان يمكن « للذهن الجماعى » ــ ولا لذهن الفرد على الأغلب ــ الخروج بصورة لها معنى ومفهومية متماسكة من كل العوامل والمؤثرات التى يتلقاها ، الا اذا فرزها (sorted) ونظمها وجعل من تيارها المستمر تسلسلا واحدا متصلا ، والا اذا نظر اليها كلها من وجهة نظر عامة واحدة (٤٢) .

ولذلك تجد العصر كله يتخذ موقفا عاما تجاه المسائل ، ويستخدم أسلوبا معينا فى التفكير ومعالجة الأمور ، يعممها فى كل المجالات ، « فيصطبغ » بها لون العصر كله (٤٣) ، كما يحدث عندما يتحمس الناس

---

(٤٢) لما فيه من سهولة وراحة ، لان دراسة كل موضوع على حدة ثم فهمه وتقديره ووضع مقاييس له ، ثم ادماجه فى الصورة العامة لكل مواضيع الحياة ، الخ ، كل هذا يحتاج لنشاط ذهنى فائق ومجهود عصبى كبير ، يخفف الناس منها بالاكتفاء بمجموعة متماسكة من الاراء والمفهوميات ، يعممونها ويطبقونها على كل الامور وكل المجالات . وفى هذا ايضا فائدة عملية من أجل ان تنسجم الامور ، فى صورة واحدة عامة ، والا بقى المجموع مفككا وبلا معنى .

(٤٣) فالعصور التاريخية القديمة مثلا كانت تبالغ مبالغة زائدة فى التفخيم والتضخيم ، فيظهر هذا الميل فى نواح كثيرة ، من رفع الملوك الى مرتبة الآلهة ، الى تضخيم المبانى بكتل حجرية وأعمدة مفرطة الثقل .وكان لعصر النهضة اهتمام بالكلاسيكيات واحيائها ، فى الفنون وفى العمارة وفى السلوك ، الخ . وروماتيكية القرن الثامن عشر بدأت من الادب والشعر ثم انتشرت الى كل الفنون ومجالات الحياة . وبدأت الاتجاهات الفكرية العقلانية (Rationalism) مع رقى العلم ونشاط العلماء ، فكانت النظرية الانتفاعية فى الفلسفة ، والنظرية « الوظيفية » فى العمارة . وجاءت محاولة تقليد

فى عصر من العصور لمسألة ما ، فيولونها اهتماما يطغى على المسائل الأخرى ، ويتخذونها أسلوبا ومنهجا ، ويجعلون لرجالها المكانة والتقدير والكلمة المسموعة . ويكون من الصعب اقناع الناس بالعدول عن هذا التعميم (٤٤) .

اشكال الماكينات مع الاختراعات الميكانيكية ، و « الانسيابية » مع التطور الفائق فى تصميم الطائرات ، والمسقط الافقى المفتوح و « الفراغ المنساب » مع نظريات الفيزياء واعتبار الزمن « بعد رابع » ، وهكذا .

(٤٤) وهذا يثير مسألة اخلاقية . اذ يمكن ان نتساءل عن ذلك التطرف والاسراف الزائد فى الاعمال التاريخية التى ليس لها صلة الناس واحتياجاتهم: فهل كان يلزم تبديد كل تلك الجهود من اجل بناء اهرامات ومعابد ؟ ، وهل التعبد والتقى والورع يحتاج لتلك الكاتدرائيات التى استنفذت أموال الناس لكثرة ماستعمل فيها من مواد ثمينة ؟، وهل لم يكن من الافضل الاكتفاء بمبانى بسيطة وتوجيه الجهد والمال لاطعام الجياع وعلاج المرضى واسكان الفقـــراء ؟

واول ما يتبادر للمعمارى نخلصا من هذه المسئولية هو ان يدافع عن نفسه بانه ليس صاحب الفكرة فيها ، وانما هو ينفذ ماطلب منه ، وان اقصى ما يمكن ان يعمله اذالم يكن مقتنعا بالعمل هو ان يرفض القيام به . ومن المأسى انه اذا تمسك المعمارى بمثله العليا ومبادئه الخاصة ، ورفض تنفيذ ما لا يوافق عليه ، انصرف عنه صاحب المبنى الى معمارى آخر يقبل القيام بالعمل الذى يحقق له ما يريد — وعندها لا يظهر اثر للمبادىء والمثل .

وهـــذا ينقل المسئولية الاخلاقية الى مستوى ابنـــاء المهنة كلهم كوحدة واحدة ، والى تمسكهم بمجموعة مبادىء و « شرف مهنة » .

كما ينقل المسئولية الى المجتمع كله ، لان وجود الاعمال المنفذة دليـــل على قيم المجتمع وعلى روح العصر ، ودليـــل على قبوله لذلك النـــوع من المبـــانى .

ولكن المسألة الاخلاقية وعلاقتها بالمسألة الفنية والجمالية معقدة ومركبة، وليس هذا مجال التوسع فيها .

فهناك سؤال اخلاقى آخر نوجهه الى أنفسنا : هل نحن آسفون الان لان تلك الجهود والاموال لم تنفق فى فعل الخير وفضل اصحابها التظـــاهر والبذخ الزائد باقامة تلك المبانى التى نعتبرها تحفا تاريخية خالدة ؟ ! ..

وتكون « روح العصر » أقوى ماتكون عندما لايكون الناس متنبهين لها • فلكل عصر افتراضات أساسية (fundamental assumptions) يعتبرها بديهية ، ويقبلها ويسلم بها ، دون أن يفطن الى أنه يفترض ، ودون أن يخطر للناس أن هناك طريقة أخرى لعرض المسائل والنظر الى الأمور •

بل ان من تلك البديهات ما يبقى خفيا ولا يتقرر صراحة ، ويكون جزءا من « الموقف الذهنى » ومن « النظرة الفلسفية » والنظرة العامة الى الدنيا(Weltanschauung) التى تتفق مع الافتراضات الخفية الكامنة والتى تتخذ أساسا وبداية فى التفكير والتصرف •

ويستدل على روح عصر ما من طريقة الصياغة (formulation) للاسئلة أكثر مما يمكن الاستدلال عليها من الاجابات التى توصلوا اليها• فلكل عصر انشغال (preoccupation) بمشاكل خاصة ، وأسلوب العمل فى حلها يبدأ بعرضها والتعبير عنها بسؤال • وطريقة عرض السؤال تتحكم فى نوع الاجابة المطلوب وتبين نوع العقلية فى ذلك العصر ، حتى ولو لم يتوصل الناس الى الاجابات المرضية التى يقتنعون بها •(٤٥)

ويقول أصحاب نظرية « روح العصر » ــ نظرية الـ (Zeitgeist) ــ انه من الخطأ الظن بأن العوامل المادية هى الأساس فى تواجد روح العصر كما تقول النظريات المادية والعملية ، وانما روح العصر هى التى تتواجد أولا ، ثم تبحث عن وسيلة مادية للتعبير عنها • فهى الضغط والقوة الدافعة وراء البحث عن شىء جديد(٤٦) •

---

(٤٥) (Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (repr. ed., New York : New American Libary, 1948) pp. 1-2.

(٤٦) فيقولون مثلا ان الطراز القوطى لم ينشأ من العقد المدبب والابتكارات الانشائية ، وانما « الروح القوطية » تواجدت ثم عبرت عن نفسها بالعقود

ويبدو لنـا أن هذه النظرية تختلف عن النظريات المادية والعلمية فى أنها تعتبر السبب نتيجة والنتيجة سبب ! وهذه مسألة يطول فيها النقاش، ولكنها على أية حال خارجة عن موضوعنا ، فما يعنينا هو ما للمعمارى من دور فيهـــا .

فالمعمارى واحـــد من أفراد المجتمع ، وواحد من أبناء العصر الذى يعيش فيـــه ، وتشمله « روح العصر » ، فينظر بنفس نظـرة النـــاس ، ويقف مثـــل موقفهم . بل هو بصفته فنانا الى حد ما يكون أكثر تعاطفا مع رغبـــات النـــاس ، وأكثر احساسا بالايحاءات والتلميحات العـــامة (collective intimations).

والمبانى تصمم أولا لتفى احتياجات مادية ووظائف عملية ، وتعتمد على مواد وأساليب انشاء وغير ذلك من المسائل ، ولكن لو كان هذا كل شىء لمـــا زادت عن « هندسة مفيدة » . وانما هى تسمو ويصبح لهـــا مغزى ثقافى وروحى عندما تكون جزءا من روح العصر .

فأعمال العمارة تتضمن « التجارب الأساســية » للعصر ، وتستوفى الرغبات العامة ، وتعبر عن وجهة النظر المشتركة بين الناس ، ويعطيها هو « الشكل المقنع »(convincing form)الذى يقتنع الناس بـــه ويقبلونه

المدببة . وان عمارة العصر الحديث لم تأت نتيجة للخرسانة المسلحة والصلب والانشاء الهيكلى ، الخ . ولكن هذه المواد والاساليب ابتكرت لان روح العصر الحديث تطلبت وجودها . انظر مثلا

(Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Middlesex : Penguin Books, 1942), pp. 11 - 12, 32)

وانظر ايضـا

Joseph Hudnut, *Architecture and the Spirit of Man* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press 1949), pp. 142 - .).

منه ؛ فتكون « رموزا مرئية » للحالات العاطفية والروحية والادراك الانسانى فى عصره . أى تكون رموزا لروح العصر .

والفنون عامة أكثر الوسائل مباشرة للكشف عن روح الأمم والناس، وعن تصوراتهم ومثلهم العليا . والعمارة العظيمة التى تمثل عصرا من العصور هى قمة الانتاج فى ذلك العصر ؛ وهى التى تكون سجلا للأجيال.

من هذا كله نستخلص أنه ما دامت العمارة عامة وللجميع ، وللعصر كله ، وأن الأعمال العظيمة تبقى على مر الأجيال ، فيجب أن تتمشى مع المبادىء العامة ــ مبادىء الكون وقوانين الطبيعة وطبيعة الانسان . فعندها تخاطب جميع المستويات الفردية والجماعية ، والمحلية والعامة ؛ لأنها تتفق مع الحاجات المتأصلة فى قلوب الناس وأذهانهم ، ومع الميول الثابتة فى طبيعة الانسان التى لا تتغير كثيرا .

وعندها تحظى باعجاب أى جيل من الأجيال فى أى عصر من العصور ؛ فهو اعجاب على المستوى الأصلى الأساسى ، المستوى الانسانى الغريزى العام .

* * *

وبهذا نكون قد انتهينا من دراسة النظريات والمبادىء العضوية من كل نواحيها ؛ الطبيعية عامة والانسانية خاصة .

وأما فى الجزء الباقى من البحث فسننظر فى شئون العمارة على مر العصور ، ونناقشها وننتقدها وتقيمها من وجهة النظر العضوية . وفى هذا تدريب ذهنى جديد ، وزيادة ايضاح للمبادىء العضوية عامة .

٦

نقوم فى هـذا الفصل بمراجعة لطرز العمارة فى العصور التاريخية ، فنناقشها من وجهـة النظـر العضوية ، على ضوء النظريات التى شرحناها فى الفصـول الـسابقة .

وفى هـذه المقارنة بين وجهات النظر زيادة ايضاح وفهم لنظـريات العمارة العضوية ، فى نفس الوقت الذى نعيد فيه تقدير قيمة (revaluate) الطرز التاريخية ونكتسب القـدرة على القـاء نظرة فاحصة جديدة عليها وعلى نظريات العمارة عامة .

العمارة المصرية الفرعونية

كان للعمارة المصرية القديمة أصول عضوية سليمة فى بدايتها ، وفى مراحلها البدائية الأولى ، عندما كانت أشكالها متكاملة مع طبيعة موادها ، وناتجة عن طريقة البناء بهـا .

فمن المعـروف للمؤرخين أن بداية الفن الفرعونى كانت بالبوص والأعواد وسعف النخيل المكسو بالطين . ورغم أنها كانت أعمال بدائية ومتواضعة وفقـيرة ، الا أنهـا كانت حلولا صحيحة ، لا تصنع فيهـا ولا ادعاء ، وكانت ملائمة ملاءمة دقيقة لكل ظروفها ومسبباتها ، وكانت متوطنة ومتأصلة فى بيئتها .

ولكن بمجرد ما تحول البناءون عن تلك المواد ونقلوا الأشكال الى الحجر والجرانيت ، حتى اختفى ذلك التكامل ، وضاع المنطق ، وفقدت العمارة صفة العضوية .

اذ من الغريب والمؤسف حقا أن الفرعونيين احتفظوا بأشكال المبانى كما هى ، فنحت المعماريون أعمدة من الجرانيت قلدوا بهـا شكل حزم البوص ، بمـا فيها تقوس الحزم تحت الثقل ! وبنوا الحوائط الحجرية بكرانيشها المعروفة بنفس شكل الحوائط التى كانت أصـلا من سعف النخيـل والطـين .

ولاشك أن المحافظة على الأشكال راجع الى تأثير الكهنة والمحافظة على التقاليد ، واعتبارهم تلك الأشكال أشكالا مقدسـة ثبتت ولم يعـد يجوز التصرف فيهـا .

ولكن بالطبع لم تكن الجهود كلها تقليدا صرفا ، ولا كان يمكن أن تكون كذلك ، لأن طبيعة مادة الحجر وطريقة العمل بها فرضت شروطها

على المعمارى واضطرته الى التعديل فى أساليبه . وبالتالى فى أشكاله ونسبها . ولذلك ينطبق على العمارة الفرعونية بعض صفات العضوية .

والذى يستحق التقدير أكثر من المعمارى هو الفنان والمثال ،لتعاطفه مع الطبيعة من جهة ، ولتفاعله مع ظروف العمل ومواد البناء من جهة أخرى ، كما يظهر فى زخارفه النباتية المؤسسة على زهرة اللوتس مثلا . فهو قد تحصل من الزهرة على تأثيرات عضوية ، ثم اختزلها وجردها ، وحورها الى ما يناسب ادماجها فى البناء . وما كان ليستطيع هذا لولا احساسه وتعاطفه وفهمه وعلمه . وأهم من هذا أنه استطاع التوفق بين كائنات الطبيعة وبين أعمال الانسان .

العمارة الكلاسيكية

كان للعمارة الاغريقية بداية عضوية مشابهة لبداية العمارة الفرعونية. فقد كان شكل المعبد الاغريقى متكاملا ومتحدا مع طبيعة الخشب الذى كان يستخدم فى بنائه[1] . وكان الحل صحيحا وسليما ، رغم بساطة تلك المعابد وبدائيتها ، لأنها كانت ملائمة لظروفها كما كانت مناسبة لطبيعة الخشب وطريقة البناء به .

ولكن لما تحولت أعمال البناء الى التنفيذ بالرخام ، احتفظ الاغريق بشكل المعبد الدوريكى (Doric) كما هو ، ونقلوه بكل تفاصيله الى الرخام ، فضاع المنطق وفقدت العمارة الاغريقية صفة العضوية ـ كما حدث للعمارة الفرعونية .

---

(١) (Scott, *op. cit.*, pp. 84 - 85) . وانظر ايضا كتاب
(Bannister F. Fletcher, *The Influence of Material on Architecture* (London : B.T. Batsford, 1897)).

كانت عمارة الرخام انشاء خاطئا وتصويرا غير صادق للحقائق ؛ وكانت افسادا وانتهاكا للجديد من أجل المحافظة على القديم .

ولكن ما قلناه عن الفنان المصرى نقوله عن الفنان الاغريقى ، الذى استطاع هو أيضا أن يتعاطف مع الطبيعة ونباتاتها ـ فى هذه الحالة مع نبات الـ (acanthus) ـ وأن يعرف كيف يتحصل منها على التأثيرات الفنية ويحورها لتناسب التنفيذ فى الرخام .

وان كانت العمارة الفرعونية قد احتفظت بقدر من الصفات العضوية، فان العمارة الاغريقية فقدتها تماما ! لأن الاغريق جعلوا للهندسة (Geometry) وللنسب الهندسية احتراما عميقا يقرب من القداسة ، ناشىء من تأملاتهم الوثنية فيما يختص بآلهتهم الكثيرة ونظرتهم للطبيعة على ضوئها ؛ فتمادوا فى اتجاههم الهندسى غير العضوى حتى وصلوا به الى نهاية غير منطقية .

فهم اختزلوا العمارة الى هندسة . وقد تكون الهندسة الهيكل والاطار (framework) للعمل المعمارى ؛ ولكن عالم الهندسة لا يستطيع أن يصنع العمارة كما أن عالم الرياضة لا يستطيع أن يضع الموسيقى ـ كما قال رايت (٢) .

وهم توصلوا الى نسب كلاسيكية اعتبروها فى مرتبة الكمال التى لا يمكن بعدها تحسين ؛ فلم يعد هناك تطور ولا عمارة (عضوية) حية . ولم يبق للعمارة الا أن تتبع واحدا من النظم الثلاثة المعروفة ، التى رسخت وثبتت ولم يعد يجوز التغيير فيها ، مهما كان نوع المبانى أو استعمالها أو الغرض منها .

---

(٢) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 10).

فصارت الأشكال تقليدية « محنطة » !

وهذا سخف وعقم ، أدى الى ركود وجمود • ومهما كان مقدار الاحساس المرهف والذوق الرائع الذى يمتدحه المؤرخون ، فان جمال تلك المعابد الاغريقية جمال هندسى تجريدى ، يبرر نفسه بنسبه •

وهذا عكس للمبادىء العضوية • فالنسب نتيجة وليست سببا ، كما أوضحنا فى دراستنا للنسب(٣) •

كذلك كان الاغريق دائمى البحث عن العام دون الخاص ، وعن القاعدة والنظام ، ولذلك لم يكن لهم اعتبار لظروف البيئة ، ولا فهموا الطبيعة وقوانينها العضوية بمعناها العميق • ولم يكونوا يصممون تبعا لمبادىء فى الانشاء ، فكانت انشاءاتهم بالرخام زائفة • كما كانوا جاهلين بطبيعة المواد ، ويغطون كل شىء بالدهان والألوان ، بصرف النظر عن جمال المواد نفسها • وفى المناطق التى لم يكن يوجد فيها الرخام المناسب كانوا يبنون بالحجر ويغطونه ببياض من مسحوق الرخام • فكانت مبانيهم أقرب الى التماثيل منها الى الأعمال المعمارية •

ولم يكن لهم أيضا احساس بالفراغ ، وكانت المبانى تصمم من الخارج • وتأثيرها تأثير سطحى خارجى •

وأخيرا كانوا يسخرون لتنفيذها العبيد ، فكانت عمارة غير انسانية ، رغم الديموقراطية المثالية التى كانوا أول من وضع مفهوماتها الفلسفية ومبادئها •

ولذلك هى عمارة مجردة من الاحساس العضوى ! والبحث فيها عديم الجدوى بالنسبة لنا •

---

(٣) انظر صفحات ٨٥ — ٩٠ .

وكان فرانك لويد رايت يكرهها ويرفض أن يعتبرها عمارة ! (٤)

وقد كان الاغريق أهل فكر ، وساهموا مساهمة عظمى فى علوم الرياضة والهندسة والفلسفة وغيرها . ولكن لم يكن فى مفهومياتهم عن العمارة ما يلهم الانشاء العضوى .

ولا فى العمارة الرومانية !

فهى من نفس نوع العمارة الاغريقية وأسلوبها ، وعلى قياس أضخم ، وأسوأ .

ولم يكن المعماريون الرومان أول المقلدين ؛ ولكن التقليد ينسب اليهم لأنهم أول من تمادى فيه بدرجة كبيرة ، نقلا عن أعمال ناس آخرين ؛ ولأنهم هم الذين ابتكروا كلمة « طراز » فى العمارة . وكانت الكلمة تستعمل أصلا لوصف أساليب الكتابة ، ولكنهم عمموها بحيث شملت الفنون كلها .

وهم الذين وضعوا الطرز الكلاسيكية الخمسة المعروفة ، التى لم تنجو منها العمارة فى أى مكان فى العالم — ولو أن هذه ليست غلطتهم هم .

وقد ساهم الرومان ببعض من أعظم الابتكارات الانشائية ، هى العقد (٥) والقبة ومادة الخرسانة . ولو كانوا استعملوها بما يناسب

(٤) (Wright, *Genius; op. cit.*, pp. 82 - 85).

(٥) ولكن يبدو الان أن الاغريق هم الذين ابتدعوا العقد وتعلمه منهم « الاتروسكيين » ثم الرومان ، لانه اكتشف فى جنوب ايطاليا فى ١٩٦٤ عقد من الحجر يرجع تاريخه الى القرن الخامس قبل الميلاد ، يعتقد الآن انه اغريقى الاصل . انظر (*Time*, 86, 2 (9 July 1965), 32)

طبيعتها وتركوا الأشكال « تنمو » منها بطريقة عضوية ، لكانوا حققوا عمـارة عظيمـة .

ولكنهم أفسدوها بالطـرز وبالأشكال « المحنطة » التى نقلوها عن الاغريق ، ولم يتركوها ظاهرة ومستعملة على طبيعتها وعلى حقيقتها الا فى الأعمـال التى كانوا يعتبرونها انتفاعية محضـة ، وهندسة انشائية ، ولا تدخـل ضمن « العمارة » ! اذ أغراهم الجمـال الكلاسيكى الذى شاهدوه فى أعمال الاغريق ، فطبقوه بدون معنى وفى غير موضعه ، فلم يكن له قيمة أكثر من الكسوة الزخرفية السطحية ، التى ليس لها صلة بما وراءها ، خاصـة بعـد أن اختلفت أساليب الانشاء ، ولم يكن لهـا ميزة — وهى التى لم يكن لها ميزة وهى فى الأصل الاغريقى نفسه !

وهناك عنصر آخر فى العمارة الرومانية يميزها عن عمـارة الاغريق ويبدو فى ظاهره مساهمة عضوية حقة ، هو احساسهم بالفراغ الداخلى الذى تتضمنه معابدهم وحماماتهم وصالاتهم الكبيرة . ولكن واضح أنه ليس الفراغ العضوى المقصود . بل هو اتساع ضخم نحملق فيه بدهشة ونتوه فيه ، فى حين أن الفراغ العضوى متواضع ، وعلى قياس انسانى ، وناتج من ضروريات أساسية ويمكن القول بأنه ينمو من حاجات ساكنيه ، وان المبنى ينمو منـه .

عمـارة اليابان

واذا تحولنا شرقا الى كلاسيكية من أصـل آخر ، وجدنا عمـارة اليـابان القـديمة .

وان كان هناك عمارة فى العالم أجمع وفى التاريخ المعمارى كله تعتبر المثل الأعلى للمبادىء العضوية فهى عمارة اليابان !

وكان فرانك لويد رايت يشيد بها دائما فى كتبه ويكرر أن كلمة « عضوية » لا تكاد تنطبق الا عليها .

« فى الفن اليابانى احساس غريزى بالصفات العضوية ... وموهبة روحية بمغزى الأشياء .... ومن هذا الشعور بالمغزى ، و من البساطة فى الفن ، تواجد مثل أعلى تشكيلى (plastic - ideal)، توصلوا اليه بوسائل عضوية ، فيه سر عظمة طراز حقيقى .

« يستعملون المادة على حقيقتها ، ولا يطلبون منها أن تكون أكثر ولا أقل من حقيقتها . وهذا مبدأ أولى سليم ....

« من التأنيب فى اليابان أن يقال « كن نظيفا » مادة وروحا ؛ وأبسط الوسائل التى ليس فيها مضيعة هى الطاعة المتواضعة لقوانين الطبيعة »(٦) .

وقد تأثر فرانك لويد رايت كثيرا بعمارة اليابان ؛ ويرى النقاد دلائل كثيرة فى أعماله على تأثره بها ونقله منها (٧) . ولكنه كان ينكر بشدة أنه نقل منها ، ويقول ان صلته بها كانت دائما على مستوى روحى . فهو تشبع بالفن اليابانى والاحساس اليابانى ، ولكن كانت أعماله المعمارية أصيلة خاصة به .

وقد كان للعمارة اليابانية أثرها على العمارة الغربية ، كما سبق أن كان لفنها أثره على فن أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر . وازداد هذا

---

(٦) (Wright, *Future of Arch.; op. cit., p.* 101).

(٧) وخاصة فى « بيوت البراري » ومفهوميات التصميم التى انبعث منها. وكان رايت فى تلك الاوقات فى أوائل القرن الحالى يسافر الى اليابان ويهوى ويحترف اقتناء التحف .

الأثر حديثا بعد الحرب العالمية الثانية ، بعد أن زادت صلة اليابان بدول الغرب • وقد اعترف المعماريون الأوربيون والأمريكيون ممن زاروا اليابان ودرسوا أعمالها المعمارية ، بالقيمة العظيمة لتلك الأعمال ، وبقيمة الدروس التى يمكن تعلمها منها •

العصور الوسطى

عمارة العصور الوسطى أقرب عمارة الى العضوية فى مفهومياتها ومبادئها ؛ وفى طابعها التشكيلى (plastic character) • والمتتبع لتطورها على مر القرون يدرك مدى الرقى الذى وصلت اليه ، ومدى براعة معماريها وعبقريتهم ، واحساسهم وفهمهم لحقيقة معنى البناء والانشاء والعمارة •

فمن ابتكاراتهم الانشائية العقود المدببة ؛ ومن اتقان استعمالها الانشائى والتفنن فيه ، نمت عمارة حقيقية أصيلة ، ليس فيها ادعاء ولا زيف ، منفذة بأحسن طرق البناء ، طبقا لطبيعة المواد وأساليب العمل بها • وفى تطورها على مر القرون يلاحظ خطوات التقدم والتحسن المؤسس على زيادة فهم واتقان لأساليب الانشاء الحجرى الذى وصلوا به الى نهايته [٨] •

فالخواص الشكلية (formal qualities) فى عمارة العصور الوسطى ناتجة من الانشاء ، ولذلك هى أشكال حقيقية ، عضوية ، نمت من طريقة العمل ومن ظروف الحياة ، وقامت لتعبر عنها •

---

(٨) وتجاوزوها أيضا ، فانهارت انشاءات كثيرة !

ويزيد هذه الأعمال قيمة اندماج مطالب الانشاء وقيوده مع مطالب المسقط الأفقى واستعمالاته الانتفاعية .

فهو توافق تام وتكامل ، بين الوسائل والغايات .

وأكثر من هـذا أن اندمجت فى العمارة الفنون الأخرى ـ الرسم والنحت والزخرفة والزجاج الملون ، وحتى الموسيقى ـ فصارت جـزءا متكاملا منهـا . وهو تكامل لا يكاد يوجد له مثيـل فى أى عصر من العصـور ، ولا تطمع العمارة فى أعظم منه .

والذى وصل بعمارة العصور الوسطى الى هـذه الدرجة من الرقى والعظمة هى الدوافع العاطفية التى كانت وراء المعماريين تحفزهم .

فما كان للقباب أو العقود المدببة وحدها أن تخلق هـذه الأعمال ؛ وانما خلقها المعمارى الفنان الذى تعاطف معهـا عن حب ، وكرس نفسه لها ، وأخضع الأفكار والخبرات لالهامه وخياله ، وأخرج منهـا جميعا شيئا متجسـما حقيقيـا فى المجال المـادى ، على شكل عمـل معمارى . فالدافع العاطفى الداخلى هو الذى رفعها وسما بها من انشاءات الى أعمال معمارية عظيمـة(٩١) .

ووراء هذا كله وفوقه كانت هناك روح المعمارى ـ وهى من روح العصر كله . فقد كانت العمارة فى العصور الوسطى ذات صلة وثيقة بروح العصر وروح الشعب ومثله العليا ، صلة كامنة ، ومفهومية متأصلة فى الأذهان ، وفهم نابع من القلوب . والعصور الوسطى كما هو معروف كانت نشوى ومحمومة ، وتتطلع الى أعلا ، نتيجة لتدفق القوى الروحية.

---

(٩١) كما شرحنا فى الفرق بين العلم والفن ، والعالم والفنان . انظـر صفحات ١٢٨ ـ ١٣٥ .

وكانت هذه قوى دافعة ومنبع الالهام والخلق ، ووجهت كل طاقات الفنانين والمعماريين ومواهبهم نحو التعبير عن الآمال والمثل العليا ، وأوجدت تلك الأعمال المعمارية « الحية »(١٠) وأوجدت « العمارة » بأحسن وأدق معانيها .

مثل هذه الروح نطلبها لعمارة العصر الحديث .

وبالطبع لا نعنى احياء طراز الرومانسك أو الطراز القوطى كما فعل الرومانتيكيون ! فهذا يدل على عدم فهم لمبادىء العمارة اطلاقا ، لا عمارة العصور الوسطى ولا العمارة العضوية ! وانما المطلوب مثل تلك الروح وتلك الحمية التى تمكننا من تحقيق مثل هذا التكامل بين الامكانيات والظروف والمبادىء والحقائق والمثل العليا ، وتحقيقه بموادنا ووسائلنا نحن فى الوقت الحاضر .

ولكن فلنتدارك فيها الميل والانحياز لجانب واحد ، وهو الضعف الوحيد الذى يؤخذ على عمارة العصور الوسطى ، ففى الحمية العاطفية المشبوبة كان ينقصهم بعض الاتزان الوسط بين الفكر والعواطف ، وبين السكون والحركة ، حتى تصبح عمارة شاملة كاملة ، تقارب الكمال .

---

(١٠) اقرأ كتاب

(Le Corbusier, *When the Cathedrals Were White* (trans. from the French by F.E. Hyslop Jr., New York : Reynal and Hitchcock, 1947)).

العمارة الإسلامية

العمارة الاسلامية قريبة الشبه بالعمارة الأوربية فى العصور الوسطى، ومعاصرة لها ، وتفاعلت معها عند نقط التقاء العالم الشرقى بالغربى .

وقد كان لها دوافع دينية وروحية وعاطفية عظيمة ، وهى التى حفزت المعماريين . والمتتبع لتاريخها يشعر بكفاح المعماريين من أجل التطور والرقى ، ويشاهد تجاربهم المتتالية ، ونتائج احساسهم وفهمهم المتزايد لحقائق المواد والبناء ، ويشهد ببراعتهم وعبقريتهم كما يشهد بقدرتهم البارعة على التأقلم لظروف المناطق المختلفة فى العالم الاسلامى الواسع.

وقد استعمل المعماريون نفس مواد البناء التقليدية التى استعملت فى العصور الوسطى ، ولكن نبعت من طريقة العمل بها ومن ظروف الحياة ومتطلباتها ، عمارة حقيقية ، ليس فى أشكالها زيف ولا ادعاء ، ومتميزة عن عمارة أوربا وعمارة أية مدنية أخرى . وهذه مبادىء عضوية سليمة .

ومن العوامل العضوية التى تزيد من قيمة العمارة الاسلامية اندماج الفنون الأخرى فيها ، من زخرفة ونقش ونحت — أغلبه تجريدى(١١) — وصناعات خشبية وفخارية وزجاجية(١٢) . وأروعها وأكثرها تأثيرا الزخارف الخطية فى أشرطة طويلة من آيات قرآنية تحيط بالقباب والمآذن

---

(١١) بسبب تحريم الصور والتماثيل التى تصور الشكل الانسانى ، حماية للمسلمين من عبادة الاصنام . وبعد انتهاء العهود الوثنية عادت سماحة الاسلام فأجازت التصوير البعيد عن المسائل الدينية والذى لا يمس العقيدة أو الايمان .

(١٢) وللحق نقول ان فى بعض اعمال العمارة الاندلسية طغت الزخارف على العمارة ، وزاد التفنن فى اشكال العقود لدرجة افقدتها المنطق الانشائى.

وايوانات المساجد وغيرها من العناصر ، فتضفى جلالا اسلاميا وجمالا فنيا معماريا على الأعمال .

كما نشأت عناصر اسلامية صرفة تميزت بها العمارة ، وخاصة المقرنصات (stalactites) ، التى كان لها ضرورة انشائية (١٣) ولكن أصبحت تؤدى الأغراض الانشائية والمعمارية والزخرفية كلها معا .

والدوافع وراء هذا كله بالطبع دوافع روحية وعاطفية كما قلنا ، هى من روح الاسلام التى عمت الشعوب وتأصلت فى نفوس الناس ، فكانت القوة الدافعة التى نهضت بالعرب فى كل مجالات النشاط ، وجعلت الحضارة الاسلامية أزهى الحضارات .

وهى التى جعلت المعمارى والبناء والصانع الماهر يكرسون أنفسهم ـ عن ايمان وحب ـ للعمل بأمانة واخلاص ، للمساهمة فى تمجيد فكرة عظيمة نبيلة ، فتجمعت خبراتهم واتحدت لخدمة هدف واحد مشترك ، تعاونوا جميعا على تحقيقه .

ونتيجة هذا ما نعرفه من أعمال معمارية اندمجت فيها الدوافع الداخلية مع التعبير عنها بوجود مادى ، والمبادىء والمثل العليا مع حقائق العمل والبناء .

ولا تطمع العمارة العضوية فى أكثر من هذا .

---

(١٣) لحل مشكلة الركن المتبقى من بناء قبة مستديرة على حوائط متعامدة، وتطورت من « سكونشات » (squinches) ضخمة الى مقرنصات على طبقات متعددة .

عصر النهضة

كانت عمارة « عصر النهضة »(Renaissance) النقيض لكل المبادىء العضوية فى العمارة ! وكانت انحدارا كبيرا بعد القمة التى ارتقت اليها العمارة فى العصور الوسطى ، فى الغرب وفى الشرق .

وقد كان ذلك العصر عصر نهضة فى مجالات أخرى كثيرة ، لأن فيه تغيرت نظم أوربا بعد العصور الوسطى ، وظهرت فيه روح جديدة ، من شعور الانسان بمقدراته وملكاته المخبوءة ، ولأن فيه انتعشت الفنون بتشجيع من أغنياء التجار ، وحذق فيه مهرة الصناع عملهم حتى تحولت منتجاتهم الى قطع فنية جميلة ، الخ .

أما فى العمارة فقد كان عصر تقهقر وتأخر ، لم يساهم فى تقدمها ولا فى تقدم الانشاء بشىء ، بل رجع بهما ألف سنة الى الوراء . فقد كانت عمارتهم احياء لأشكال الطرز القديمة الرومانية ، التى انقضى عهدها وانتفت دوافعها من قرون طويلة .

والسبب الأصلى فى هذا الاتجاه الخاطىء هو حلم أهل ذلك العصر باسترجاع مجد المدنية الرومانية ، والبحث عن آثار الاغريق والرومان لدراسة طرزها وتفاصيلها ، ثم صار الاهتمام بتلك الآثار واقتناء قطع منها دلالة على الثقافة والغنى . ثم بدأ تقليد تلك القطع واستخراج نسخ منها . وفوق هذا كله اكتشاف مخطوطات « فتروفيوس »(١٤) .

---

(١٤) من أهم المؤثرات على عمارة عصر النهضة أن اكتشفت فى أوائل القرن الخامس عشر نسخة من مخطوطات المعمارى الرومانى «فتروفيوس». وكان ذلك الكتاب يشمل قواعد دقيقة لكل النسب والقواعد المعمارية التى اشتقها من المصادر الاغريقية . كما كان الكتاب اقرب الى موسوعة . تشمل الى جانب العمارة بعض الفلسفة والهندسة والفلك والتاريخ

ومن بعدها صار المعماريون مقلدين، ينقلون العناصر المميزة والتفاصيل الكلاسيكية ، ويخلطونها ويرتبونها فى تكوينات مقصود بها الحصول على « تأثيرات » (effets) : تبعا « للذوق » ، وتبعا لقواعد لا تبرر لهـا الا أنها « كلاسيكية » (١٥) .

وتحددت الواجهات بمطالب « الفخامة » ، وما كانت بفخامة . بل كانت تعاظم مصطنع (pseudomonumentality)، « نفخة كذابة » (pomp) وتحددت بنسب وسمترية وغيرها من « نظريات » لم تكن نظريات ، وانما كانت أوامر وقواعد تتبع . ولذلك لم تكن الواجهـات أكثر من قشرة أو قناع (mask) زائف ، ترتديه الأبنية لاخفاء جهل مصمميها الذين

وغيرها ، فكان ذلك ادعى لان يتفق مع روح العصر من حيث الاهتمـام بالثقافة عامة ودراسة « الكلاسيكيات » . ولذلك كان الاهتمام به والاقبال على طلبه عظيما ، حتى انه خلال قرن واحد بعد اكتشافه كان قد طبع ١٢ مرة وترجم الى سبع لغات ، وصار المرجع الاول والحجة العليا للمعماريين. واستمر تأثيره على العمارة اكثر من ثلاثة قرون . انظر
(Scott, *op. cit.*, pp. 146 - 147).

(١٥) واعتمادا على كتاب « فتروفيوس » قام عديد من معماريى عصر النهضة فى القرن السادس عشر بالكتابة فى العمارة ، محاولين وضع نظريات وتحديد قواعد ونسب : اهمهم (Palladio), (Vignola), (Serlio) كما كان منهم « البرتى » (Alberti) الذى قام بقياس الاعمال الكلاسيكية ووضع لها « النظم » (Orders) . وهكذا اصبح لكل جزء ولكل تفصيلة مكانا محددا ومقاسات ثابتة لا يمكن التغيير فيها .

وهذا — حسب ماكتبه «البرتى» — هو كنه الجمال . فتعريفه للجمال هو « انسجام كل الاجزاء . . . بحيث لايمكن اضافة شىء او ازالته او تغييره الا وكانت فيه اساءة للتصميم » .

ولكن وسائل تحقيقه هى اتباع نظام جامد تسوق اوامره حسب القواعد الموضوعة ، لا ينتج الا اعمال خالية من المعنى وأشكال لا مغزى لها . وهو النقيض للمبادىء العضوية ذات الاحساس بالنمو والمجال المفتوح للتطور .

كانوا « مهندسى مناظر » أكثر مما كانوا معماريين ، لم يخلقوا شيئا يساهمون به فى تقدم العمارة طوال القرون التى عاشها عصر «النهضة».

وتبعا لهذا صار البناء تظاهرا وادعاء(١٦) ، وصار الانشاء شيئا داخليا يحمل الواجهة ـ أو « الفساد » (façade) ـ كما يحمل الحامل الخشبى الصورة المنقوشة المزخرفة ، وكل منهما مستقل عن الآخر .

وازداد الانحدار والانحلال فى آخر عصر النهضة ، وفى طراز الباروك عندما أصبحت الأعمال تتم فى ثقة وسهولة ، فزاد الطمع فى تضخيم المبانى وتفخيمها ، بقصد الادهاش . فصارت الأعمال استعراضا (display) وتصنعا (affectation) . بل كان فى آخره مجردا من المنطق لدرجة أن أصبح اللعب بالأشكال والتماثيل لهوا ومزاحا .

والعجيب أن القائمين بتلك الأعمال لم يكونوا معماريين ولا مهندسين! بل كان منهم الفنان والرسام والنحات ، وحتى الصائغ والخزاف ! وراحوا « يتفننون » دون علم انشائى ولا احساس بطبيعة المواد(١٧) .

---

(١٦) عناصر انشائية زائفة ، كصفوف الاعمدة والعقود ، موضوعة لاجل المنظر ولا تحمل شيئا ، وكوابيل معلقة مما فوقها بدلا من ان تكون موضوعة لتحمل ما فوقها ، واسقف داخلية زائفة ، وقباب مزدوجة هى فى الحقيقة قبتان ، احداهما للديكور الداخلى للصالة ، والاخرى لاستكمال « التكوين الفنى » ولتطبيق « نظرية السيطرة والتبعية » على شكل المبنى من الخارج. وغير هذا كثير .

(١٧) اشهر القصص فى هذا المجال قصة « مايكلانجلو » مع قبة كاتدرائية « سان بيتر » فى روما . فهو رفع قبة هائلة على اعمدة طويلة ، دون ان يعلم او يهتم بان للقباب ـ كما للعقود ـ دفع (thrust) عند القاعدة . ولذلك ظهرت الشروخ فيها حتى قبل ان تتم . واسرعوا لتدارك الامر بنداء عاجل لكل الحدادين لصنع سلاسل ، احيطت بها القبة لمنعها من الانهيار . ونتج عن هذا مبنى ضخم هائل ، ولكن الاضخم منه هو الشكل الخرافى المجرد من التفكير الانشائى السليم !

وبالطبع لم يكن لتلك المبانى أية صلة بمبادىء عضوية • فلا صلة بالطبيعة ومبادئها ، ولا بالأرض والموقع ، ولا طبيعة الأقاليم وحالات الجو، ولا غيرها مما لا يمكن للمعمارى أن يتجاهله ولا يدخله فى الاعتبار •

وحتى الفراغ الداخلى ــ وهو العنصر الذى كان يحتمل أن يعطى العمارة شيئا من صحة وقيمة ويجعل لها مساهمة فى تطور ايجابى ، بأن يكون فراغا عضويا على قياس انسانى ، وتنمو منه حقيقة المبنى ــ كان هو الآخر كالفراغ الرومانى ، ضخما نحلق فيه بدهشة ، وتكونت فكرته كما تكونت فكرة الواجهات ، بطريقة استعراضية •

فكان هذا الأسلوب الكلاسيكى أسلوبا معكوسا ، كل شىء فيه مطبق من الخارج ولا ينمو من الداخل • وانتهى به الأمر الى فقدان تام للعلاقات الكامنة ذات الصلة بالعمارة وبالعصر وبظروف الحياة وبالناس• واعتمدت عمارة عصر النهضة على عظمة سابقة لم تكن لها ــ عظمة مضت وانتهت من أكثر من ألف سنة •

« عمارة الرسامين ومهندسى المناظر هذه أفسدت العمارة لمدة خمسة قرون على الأقل • وأفسدت الصلة بينها وبين الانشاء ، وبين المعمارى وصلته بحقيقة عمله وظروف العمل على الموقع ••••

« كان عصر النهضة شمسا غاربة ، انخدعت بها كل أوربا فظنتها الشروق »[١٨] •

وكانت عمارة ميتة ، وحملا ميتا (dead load) ، وعبئا فرض نفسه على الحياة •

---

(١٨) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. xi).

وضررها الأكبر هو أن هذه « العمارة » غير الشرعية صارت أسلوبا رسميا فى العالم كله ، وأوجدت لنفسها ــ فى الأكاديميات ــ أرستقراطية كاذبة ، انخدع بها المبتدئون ، فاستمر تأثيرها الفاسد عدة قرون أخرى ، وكان وجودها ووجود اتباعها أكبر عقبة أمام عمارة العصر الحديث .

عمارة الأكاديميات

لسوء حظ العمارة أن تواجدت الأكاديميات والمدارس المعمارية فى ذلك الوقت من التاريخ الذى كانت الأحوال المعمارية فيه بذاك الحال .

وفى ذلك الوقت أيضا ــ وبتأثير من الحياة الاجتماعيــة فى عصر النهضة ــ كان المعماريون قد بدأوا محاولات رفع مستواهم الاجتماعى بالسير فى ركب الارستقراطية .

فلما تركزت العمارة فى الأكاديميــات ، كون الأكاديميون لأنفسهم « أرستقراطية » خاصة بهم ، وراحوا يعملون فى « جو » غير حقيقى ، خلقوه لأنفسهم من وحى خيالهم هم دون أن يكون له صلة بحقيقة العمل المعمــارى .

وزاد الأمر سوءا عندما انضمت أكاديميات العمارة الى أكاديميــات الفنون(١٩) ، فأصبحت العمارة واحدة من « الفنون الرقيعة » أو « الفنون الجميلة » . ووقعت تحت تأثير الفنانين الذين فهموا العمارة على أنهــا الزخرفة والديكور والطرز التاريخية ، واعتبروا المبنى أربع واجهــات

---

(١٩) انظر تاريخ التعليم المعمارى فى « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الاول ، صــفحات ١٨ ــ ٢١ .

ينظر اليها كأربع لوحات زخرفية ، تتخذ مجالا للأهواء والأمزجة ، وتملأ بالنقش والحفر البارز والغاطس .

وتولى التدريس فيها « كبار الأساتذة » (!) من أكاديميين هم على الأصح فنانون أقرب الى الفشل كفنانين ، ليس لهم أصالة ولا حيوية ، ولا يعلمون شيئا الا سوابق تاريخية ، يعتبرون « كلاسيكيتها » دليلا على صحتها وشرعيتها . وشجعوا الطلبة على « صم » الطرز والنقل من صور المبانى التاريخية واتباع « الوصفات الجاهزة » . وصارت الجهود كلها موجهة الى الحيل البارعة فى الرسم والتلوين ، والى الأناقة فى الحصول على « تأثيرات » فنية (*effets*) — وكله على الورق ولا يمت الى حقيقة العمارة والانشاء والبناء والحياة العملية بصلة .

صارت العمارة « عمارة الورق » (paper architecture) ، كأن اللوحة المرسومة « تابلوه » هو النتيجة النهائية المطلوبة من المعمارى كما هو مطلوب من الفنان . هذا بالاضافة الى أن الكثير من مواضيع المشاريع المعطاة كان خرافيا ، ويعطى بحجة توسيع الخيال واطلاق حرية العمل واظهار المقدرات .

وبالطبع ما كان ليمكن أن تتقدم العمارة بهذه الطريقة ، ولا أن تساهم الأكاديميات فى تقدمها وتطويرها .

فالنقل والتقليد والعمل بطرز جاهزة مأخوذة من كتب وكتالوجات يدل على عدم جدية وعلى عدم فهم ، وعلى أن المسائل المعمارية الواقعية لا تؤخذ فى الاعتبار ، ولا يمكن أن تخرج معماريين ، وانما تخرج فنانين ماهرين فى تقليد مناظر وأشكال منقولة ومقتبسة من أعمال عصور سابقة انقضى عهدها وبطل المنطق فيها ، ولم يعد لها صلة بالروح التى أوجدتها

فى وقتها ، وكله دون فهم لأسباب ولا لنظريات (٢٠) .

وربما كان الأكاديميون يظنون أنهم قد وصلوا الى قمة القدرة على الدراسة والبحث ، وأنهم يحافظون على تراث وتقاليد كلاسيكية عريقة ، وأنهم على ثقة وفى مأمن لأنهم يعتمدون على قواعد راسخة و «مضمونة»! ولكنهم كانوا مخطئين ، وثبت لهم فيما بعد أن تلك التقاليد فاسدة ، وانكشف زيفهم وجهلهم بما يدور فى الدنيا ، وظهر فنهم شاذا غريبا ، منعزلا عن تيارات الحياة .

ونتيجة لأعمالهم الخاطئة تسببوا فى القضاء على روح الأصالة وعلى محاولات التطوير والتجديد ، وفى عزل المعماريين عن حقيقة معنى العمارة والعمل المعمارى ، وأفقدتهم خبرتهم العملية ومعرفتهم بحرف البناء وباعدت بينهم وبين طوائف العاملين .

وزاد الأمر سوءا بانقسام المهنة الى معماريين وانشائيين ، فأصبح المعماريون فى ذلك الوقت يجهلون الجانب الأكبر من مهنتهم ، وأصبحوا على الأغلب فنانين ومزخرفين ، مدربين تدريبا بارعا ، ولكن بدون أذهان مستنيرة ، ويعتمدون على السوابق والتقاليد .

والمعمارى الحقيقى ، الخلاق ، لا يحتاج لتقليد ولا لتقاليد — « بروباجندة الأموات »(٢١) .

---

(٢٠) وقد كتبنا عن الطرز ، صفحات ٧٣ — ٨١ ،وقلنا انه نتيجة ثانوية وليس هدفا يسعى اليه . وقلنا ان وراء كل طراز تاريخى دوافع وعوامل ، سببت مجيئه فى وقته وبالشكل الذى صار اليه . وهذا هو السبب من المراجعة التاريخية لعصور العمارة فى « نظريات العمارة » مقرر السنة الاولى — مع لفت الانظار الى الفرق بين دراسة التاريخ وبين النظريات .

(٢١) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 142).

وفكرتنا عن التصميم أنه طريقة وأسلوب فى العمل ــ وهذا ينفى أى صياغة لقواعد أو أوامر •

والقانون الوحيد هو قانون الحياة • والتقليد الوحيد المضمون هو البدء من المبادىء الأولى ، والعمل بمنطق وبعقل ، وبوجود أسباب ممتازة ووجيهة لوجود العنصر المعمارى فى مكانه ، ولاتخاذ المبنى الشكل الذى هو عليه • وهى المبادىء العضوية ، موضوع هذا البحث •

وهذا يتطلب السماح للعلم والثقافة بالنفاذ والوصول ، وللمواهب بأن تتفتح وتنمو ، وعدم الاكتفاء بالبدء من حيث انتهى الآخرون(٢٢) •

وهكذا تركت التعاليم والأساليب الأكاديمية ومفهومياتها الخاطئة سيطرة طويلة على أذهان المعماريين وعلى الناس عموما ، استمرت الى القرن التاسع عشر بل الى أوائل القرن العشرين (٢٣) •

ثم لما حدثت التغييرات الهائلة ــ الاجتماعية والفكرية والصناعية ــ

---

(٢٢) وهذا مالا يقبله الاكاديميون بالطبع وهم الذين كانوا يبذرون بذور الشك تجاه الاصالة ويعملون على عدم وصول التفكير والمنطق السليم الى العمارة ! ، ويكتمون محاولات التغيير والتجديد •

وقد قلنا انه كان من سوء حظ العمارة ان تواجدت الاكاديميات والمدارس فى ذلك الوقت من التاريخ الذى تضافرت فيه عوامل كثيرة كان يمكن أن تصيب منها العمارة خيرا كثيرا ، لولا وجود هذا الاسلوب الاكاديمى •

ولما كانت هذه بداية التعليم المعمارى المنظم ، فقد اتجه الطلاب الى اكاديميات ايطاليا وفرنسا ، ثم الاكاديميات الاخرى التى انشئت على غرارها فى الدول الاخرى • وراحت كلها تعمل بنفس الطريقة فى نشر الاعتقادات الخاطئة عن العمارة •

(٢٣) واسواها واشدها ضررا مدرسة « البوظار » بباريس ، ذات التاريخ الحافل فى تعطيل جهود رواد العصر الحديث •

فى العصر الحديث ، انكشف زيف الأكاديميات وجهل رجالها الذين ظلوا متمسكين بتقاليدهم الكلاسيكية « المضمونة » ، واتضح أنهم غيرمدركين لمغزى التغيرات الجذرية ، وأنهم غير قادرين على مواجهتها والتعامل معها، وأن لا أمل فى أى تطور يمكن أن يأتى منهم .

ولا عجب أن جاء التطور عن طريق غير طريقها ، وبجهود عباقرة من معماريين عظام لم ينتسبوا يوما الى أكاديمية ! كانوا هم رواد العمارة وقادتها فى هذا القرن العشرين . وهم الذين سجلت كتب تاريخ العمارة أسماءهم رغم أنهم كانوا — ولا زال بعضهم — على قيد الحياة .

وقد كانوا كلهم أعداء للاكاديميات ، لم يقتصدوا فى تسخيف آرائها والسخرية منها (٢٤) . وقاسوا الكثير من عداء الأكاديميين وحقدهم الوحشى وعنادهم المستميت — ومن أدرى بهذا من لوكوربوزييه !

« وهو أمر غريزى أن تخاف كل أنواع الرياء والتظاهر من الحقيقة وتكرهها ، كما يجب على المثاقف والمتصنع أن يكره الجذرى »(٢٥) .

وواضح من هذا كله انعدام الصلة بين الأكاديمية والعضوية : فالأكاديمية كالموت والعضوية هى الحياة ، ولا أمل فى تفاهم بينهما .

---

(٢٤) ولا يكاد يوجد بين رواد العمارة الحديثة من لم يكتب فى هذا الموضوع . واكثرهم كتابة فيه هو لوكوربوزييه .

(٢٥) (the hypocrite must always hate the radical) ؛ كما يقول رايت (Wright, *Autobiography; op. cit.*, p. 344).

الرومانتيكية

« الرومانتيكيون » هم من يحاولون أو يتمنون الهرب من الواقع والحاضر ، والعيش فى غير الزمان والمكان ، فيسرحون فى الخيال ويعيشون على الذكريات والأحلام

وقد بدأت « الحركة الرومانتيكية » (Romantic Movement) فى أواخر القرن الثامن عشر ، حينما بدأ الأدباء والشعراء يتغنون بالماضى ويذكرون الناس بالعصور القديمة ، أو يصورون أجواء خرافية من نسج خيالهم هم ، ويتمنون الناس بامكان تحقيق هذه الأحلام عمليا على الأرض.

وقد بدأت هذه الرومانتيكية فى فنون الأدب الروائى ، وباحساس شاعرى وعاطفى رقيق ، ثم امتدت الى الفنون كلها والى كل عناصر الثقافة الأخرى . وشجع على انتشارها عدة عوامل هامة ، فعمت كل شئون العيش والحياة .

من تلك العوامل تزايد الاهتمام بما كشفه علماء الآثار والمنقبون من أعمال الفن فى المدنيات السابقة ، حتى صارت دراسة العصور التاريخية أمرا ثقافيا لابد منه لكل من يهتم بالفنون والتاريخ والثقافة عامة . وتبعت ذلك محاولات لتصوير الحياة كما كانت فى تلك العصور ، ثم محاولة احيائها واسترجاعها من جديد ، والعيش فى أجواء مثل أجوائها .

وأما السبب الأهم الذى كان له أعمق الآثار على تطور المدنية الغربية كلها وعلى العالم كله فهو « الثورة الصناعية » (Industrial Revolution)

وقد كان للثورة الصناعية فى بدايتها سجل بشع ضد البشرية والانسانية ، والبيئة والمجتمع ، كان السبب الأكبر فى نشأة الدعوة الى

الهرب من المكان ، والتغنى بالطبيعة ، ودعوة الناس الى البعد عن المدن المتضخمة التى أصبحت الحياة فيها لا تطاق .

أما فى العمـــارة خاصـــة فان المحاولات الرومانتيكية وصدمة الثورة الصناعية تسببت فى تشعب اتجاهات المعماريين وميولهم ، فأنتجت عـــدة مذاهب معمارية ، أهمها :

(ا) احياء الطرز التاريخية (revivals)

وهى من محاولات الهرب من الزمان . وكان أهمها احياء طراز عمارة الاغريق (عصر الوقار وتقدير الجمال والحكمة ، الخ) وعمارة العصور الوسطى (عصور الشهامة والفروسية) ، وخاصة العمارة القوطية .

ولمـــا توسع المثقفون فى البحث والدراسة أرادوا اثبـــات تمكنهم من المعرفة ، باحياء طرز أخرى ، فأغرقوا فى البحث عن الغريب وغير المألوف، كالطرز الآشورية والهندية واليابانية ، الخ .

فأصبح القرن التاسع عشر « وريث العصور » (heir to the ages) وأصبحت العمارة اقتباسا و « تلقيطا » (Eclecticism) من مختلف الطـــرز .

ووجدها الكتاب والأدباء مواضـــع جديدة طريفة للكتابة ، فدخـــلوا فيها ، وكتبوا فى العمارة والنقد المعمارى ، وتحيزوا لطرز دون أخرى ، حتى قامت بينهم ما سميت « معركة الطرز » (Battle of Styles)ـ وأغلبه عن جهل بالمســـائل المعمارية .

(ب) العمارة « التصويرية » (Picturesque)

وهى من نتائج المحاولات العملية لخلق أجواء خيالية للعيش فيها ، فتحقق للرومانتيكيين أحلام اليقظة وتهىء لهم أجواء تساعد على تذكية عواطفهم واثارة شاعريتهم • كما كانت محاولات للتنفيذ العملى لتلك اللوحات التى كان الفنانون يرسمونها للاطلال والأديرة المهدمة وغيرها • وكانت النتيجة أن بنى المعماريون فعلا أطلالا مهدمة ، وأعمدة وتماثيل مكسرة وملقاة على الأرض ، وأبراجا يسكنها الحمام والعنكبوت ! وسط أشجار ميتة وأعشاب مهملة ! ووصل فيها الاغراق فى الخيال والبعد عن الحقيقة درجة خرافية •

(ج) الرجوع للطبيعة والفطرة

وهى من محاولات الهرب من المكان ؛ وكان يصاحبها التحمس الهوائى للطبيعة التى وجد فيها الرومانتيكيون صفات مشابهة للصفات التى ينشدونها ، وهى البدائية والغرابة والبعد عن المألوف • كما صاحب هذه الاتجاهات نظريات عن « الحقوق الطبيعية » للانسان ، وأن الانسان « متوحش نبيل » (Noble Savage) أفسدته المدنية ،الخ • وصبوا سخطهم واحتقارهم على كل القواعد والقوانين المصطنعة التى وضعتها المدنيات والعصور •

وتكونت من أنصار هذه الاتجاهات جماعات بنوا لأنفسهم مستعمرات وقرى صناعية بأبسط الوسائل والمواد ، حاولوا العيش فيها عيشة بدائية متقشفة و « على الفطرة » •

(د) اللهجات المحلية فى العمارة

أوجد الاتجاه نحو الطبيعة نوعا آخر من العمارة ، انتشر فى انجلترا

بوجه خاص ، هى العمارة التى « تتكلم بلهجة محلية » (Vernacular) وتعطى بيوتا ريفية لها جمال ووقار « طبيعى » تتخلص فيه من العنصر الفكرى ومن الطرز وشكلياتها المصطنعة .

وكانت تلك البيوت تنتشر على الأرض فى حرية و « طبيعية » (naturalism) ، وتمتد فى أى اتجاه تبعا لما يناسب مطالب المسقط الأفقى ، دون التضحية بشىء من الفائدة الحقيقية . وكان المعماريون يتركون للمساقط الأفقية ووسائل البناء ومواده أن تحدد الواجهات ، دون التقيد بتكوين خاص أو بنظريات فى الجمال . وكانوا يستعملون المواد المحلية الطبيعية ، فتندمج المبانى مع الأرض والأشجار والظلال حتى تصبح جزءا من البيئة المحيطة ، مع تعمد عدم اظهار أى أثر لید الانسان أو لتدخله فى التصميم (لأن الطبيعة فى رأيهم تفيض العقل والفكر الانسانى) .

(هـ) حركة الفنون والصنائع (Arts and Crafts Movement)

هى حركة كان رجالها مدفوعين ضد الثورة الصناعية وماكيناتها ، بعدما شاهدوا القبح وفساد الذوق فى شكل منتجاتها ، وما تسببت فيه من الحط من قيمة مهرة الصناع أصحاب الحرف اليدوية القديمة واحلال العمل الآلى محل العمل اليدوى . فقاموا يحاولون استرجاع الظروف التى كانت تجعل العامل فى العصور الوسطى سعيدا منتجا .

وكانت محاولاتهم على الأغلب موجهة نحو المصنوعات ، كالأثاث والأقمشة والزجاج وغيرها ، ولكن كان لهم دور أيضا فى العمارة ، دور صغير ، عندما طبقوا على البيوت نظريات مشابهة لنظريات أصحاب عمارة اللهجات المحلية ، واتبعوا فى بنائها تقاليد العصور الوسطى ، من حيث استعمال المواد الطبيعية وجودة البناء وأمانته وبساطته ، ووضع تصميمات

من أجل الراحة والاستعمال قبل أى اعتبار آخر[٢٦] .

هذه باختصار هى المذاهب المعمارية المختلفة التى نتجت عن الحركة الرومانتيكية .

فاذا ناقشناها من وجهة نظر العمارة العضوية وجدنا أنها لم تكن على حق ـ وان لم تخل من بضع نقط صحيحة .

فقد كانت الحركة كلها ذات أصل أدبى كما ذكرنا ؛ ومهما كانت قيمتها فى مجال الكتابة والشعر فان وصولها الى العمارة لم يكن من الصواب ولا من العقل . لأنه ليس من الصواب أن نطبق مقاييس فن ما على فن آخر ، وخاصة فى هذه الحالة التى يوجد فيها فروق كبيرة تباعد بين الفنين .

فليس هناك بأس فى أن يتغنى الشعراء بعصور غير العصر الذى يعيشون فيه ، ولا بأس فى أن يسرحوا فى الخيال ويصوروا أجواء لاوجود لها الا فى مخيلاتهم ؛ ولكن لما امتدت هذه الرومانتيكية حتى شملت العمارة ، زيفت المغزى الحقيقى للعمارة وشوهت قواعدها ومبادئها ، ووضعت الأهمية على قيم أدبية صرفة .

وبالكلام المنمق يمكن خلع هالة وضاءة وسحر أخاذ على أى عصر من العصور وأى جو من الأجواء ـ تبعا لأهواء الكاتب أو الشاعر ، دون أن يشترط وجود ما يؤيد صحة تصويره ، ودون أن يطالب ببرهان . لأن الأدب فن يتعامل بالتعبير والرمزية ، وبالتأثير العاطفى الذى يأتى عن طريقها . وقيمة العمل الأدبى فيه وفى مغزى كلماته وجمله وما يتعلق بها

---

(٢٦) انظر ايضا « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الاول ، صفحات ٢٧ ـ ٣٠ .

من معان وما تثيره من مشاعر . وهو اعجاب وقيمة مرتبطة ومتعلقة (associated) بمعنى ومغزى خارجى ليس جزءا من الألفاظ نفسها ، وليس جزءا من الشيء الموصوف ـ كما كتبنا عن « التعبير »(٢٧) .

٦

فيتضح من هذا أن تطبيق مثل هذه النظريات على العمارة ليس من العقل ، ولا هو اعتراف بالواقع المادى الحقيقى للمبانى ، ولا يعطى أى أهمية للقيم التشكيلية ، ولا للفوائد العملية الوظيفية لها . فالمبانى تؤثر فينا تأثيرا مباشرا ، وقيمتها فى موادها وشكلها ، وفى التوزيع التجريدى الفنى لعناصرها المختلفة ، بالاضافة الى التوزيع العملى للعناصر الوظيفية. فان تواجدت هذه القيم ثم أضيفت لها بعد ذلك قيم أدبية وشاعرية فهى تزيد قيمة الاحساس وتزيده غنى . أما وجودها أصلا كمبدأ للعمل المعمارى واتخاذها أساسا للحكم وتقدير القيم فهذا خلط فى القيم وخطأ فى المفهومية .

ولذلك لم يكن فى احياء الطرز (revivals) ولا فى الاقتباس و « التلقيط » (Eclecticism) أية فائدة حقيقية للعمارة ، لأن المبادىء من أصلها زائفة (fallacious) ولا تعتمد على عقل ولا على منطق سليم . واهتمام المثقفين والمعماريين بدراسة العصور والطرز التاريخية بهذه الطريقة يدل على عدم فهم للمقصود من دراستها(٢٨) .

وتبقى محاولات احيا الطرز مسألة شكليات ومظاهر خالية من المعنى

---

(٢٧) انظر صفحات ٩٣ ـ ٩٤ .

(٢٨) وقد ذكرنا فى مقدمة « نظريات العمارة » فى كل من مقررى السنة الاولى والثانية الهدف من دراسة التاريخ بالنسبة للمعمارى ، من انه تدريب ذهنى وفكرى ، وللاطلاع على تأثير العوامل المختلفة على التطور المعمارى.

والمغزى ، لأنها لا يمكن أن تحيى أيضا « الحالة الذهنية » التى أوجدت تلك الطرز أصلا(٢٩) .

وأما بخصوص المذاهب الرومانتيكية التى تتجه نحو الطبيعة ، فان العمارة العضوية لا تنكر جمال الطبيعة ، وتتخذها مصدرا تستقى منه الدروس وتستخلص منه المبادىء . ولكن هذا مختلف عما كان يريده الرومانتيكيون منها . لأنهم فهموا « الطبيعية » (naturalism) على أنها معارضة كل القواعد والنظم — رغم أن النظام أساس الطبيعة والكون — وصاروا يتعمدون مخالفة المبادىء والنظريات من أجل الحصول على « طبيعية » يبدو كما لو أن يد الانسان لم تمسها ولم يتدخل فى تصميمها معمارى . وهذه « طبيعية » غير طبيعية ! هى عكس ما هو طبيعى حقا ، ولا نأمل أن نتوصل بهذه الطريقة الى شىء طبيعى . كما أنها انكار وتنكر لمقدرات الانسان وذهنه وفكره وعقله وجهوده (٣٠) .

وأقرب الاتجاهات الرومانتيكية صلة ببعض المبادىء العضوية هى الأعمال المحلية (Vernacular) ، التى تتخذ صفاتها وشكلها من طبيعة موادها وأساليب البناء بها ، والتى تندمج مع الطبيعة والبيئة المحيطة ، الخ . وفى انتشار المبانى على الأرض تبعا للمطالب الداخلية للمسقط الأفقى نوع من « النمو » العضوى ، وفيه حيوية وطاقة وقدرة على التكيف .

ولكن هناك احتمال لأن يكون جمال تلك الأعمال وسحرها وتأثيرها راجعا الى جمال البيئة نفسها وليس الى العمارة ، وأن يكون المبنى قد

---

(٢٩) كما يقول « سانتايانا » فى كتابه
(George Santayana, *Reason in Art* (New York, 1906)).

(٣٠) انظر الفصلين ٢ و ٣ من كتاب (Scott, *op. cit.*).

اكتسب قيمته بالتبعية من اندماجه مع الأشجار والظلال وانعكاس صورته على سطح غدير ، الخ . وهذه قيم مرتبطة بشيء آخر وليست حقيقية وكامنة فى المبنى وذاته ، بحيث لو زالت تلك العناصر أو لو خرج المبنى من « مضمونه »(context)لاتضح أنه بدون قيمة كبيرة ولا يثير الشاعرية والخيـال .

ولكن هذه نقطة صغيرة ، ولا يشترط أن يكون الأمر على هذا الحال فى كل الأحوال .

والاختلاف الآخر بين الأعمـال المحلية والعمـارة العضوية هو أن للاعمال المحلية مجال محدود بالريف والبيوت الريفية الصغيرة ، ولايشمل ظروف أو أنواع أخرى من المبانى .

وأما حركة الفنون والصنائع فلم يكن رجالهـا على خطـأ من حيث محاولة تحسين أحوال مهرة الصناع وأصحاب الحرف ورفع مسـتوى الذوق والجودة فى المنتجات . وانما خطؤهم فى أنهم أرادوا الرجوع الى الوراء واسترجاع ظروف مضت وانتهت ولم تعد تصلح للعصر الحديث . ولم يكن ممكنا لمنتجاتهم ــ رغم جمالها وقيمتها وجودتها ــ أن تنافس منتجات الصناعة ، ولا كان ممكنا أن تفى بحاجـات الجموع المتزايدة والملايين من سكان المدن الضخمة . ولذلك بينت الأيام أنهم كانوا سائرين فى اتجاه مضاد لتطور العـلوم والصناعات والأساليب التكنولوجية فى الانتاج بالجملة .

والعمارة العضوية لا تمانع فى استعمال أساليب الحرف اليدوية كواحدة من أساليب أخرى كثيرة ، وتقبل استخدامها اذا اقتضى الأمر ؛ ولكنهـا لا تتمسك بها وتكتفى بها وتصر عليها . بل هى تساير التطورات أيضـا وتقبل استعمال المـاكينات ومنتجاتها فى أعمال البناء .

فما هى الصلة اذا بين الرومانتيكية وبين العمارة العضوية ؟ طالما أن هناك دائما اتجاه للربط بينهما ووصف رجال العمارة العضوية بأنهم رومانتيكيون .

سبب هذا الوصف هو أن المعماريين الأوربيين فى أوائل القرن العشرين كانوا يتعمدون التجرد من العواطف ومن كل المسائل العاطفية (كمذهب آخر يطبقونه على العمارة ، تشبها منهم بالمذاهب العلمية العملية الصرفة)(٣١) ، بينما استمر رجال العمارة العضوية فى الكلام عن الطبيعة والأرض ، واستمروا فى استعمال المواد الطبيعية واستخدام أساليب الحرف اليدوية جنبا الى جنب مع مستحدثات العلم والتكنولوجيا .

ورجال العمارة العضوية أحق من الأوربيين ، وأفقهم أوسع . لأننا مهما كانت الأمور فنحن على أية حال مخلوقات ذات عواطف ومشاعر . والاحساس العاطفى جزء تكوينى أساسى من طبيعة الانسان ، وحقيقى لا يمكن انكاره . والتأثير العاطفى والشاعرى موجود فى كل الأزمان وفى كل الفنون . ومامن عمل فنى بصفة عامة الا ويعتبر بطبيعته وكنهه وجوهره تعبيرا عاطفيا(٣٢) . وللعواطف دور أساسى فى تحديد قيمتها(٣٣) وزيادتها(٣٤) .

---

(٣١) كما سنشرحه فى الفصل التالى .

(٣٢) كما يقول سالليفان فى كتابه (Sullivan, *Chats; op. cit.*, p. 188)

(٣٣) لانه بعد ان يختبر الانسان العمل الفنى او المعمارى اختبارا مباشرا ويعرفه معرفة واعية ، تنتقل تجاربه واحساساته وانطباعاته الى دنيا الذكريات ، فتصبح جزءا من مادة العواطف ، أى يتبقى له المغزى بعد أن تنتهى التجربة الحسية . انظر (Scott, *op. cit.*, pp. 57 - 58).

(٣٤) العواطف تزيد العمل الفنى غنى وقيمة بما تضفيه من ظلال الى الشعور الاصلى نحوه ، فتجعل الانسان يتمتع بالعمل الفنى بكامل شخصيته —

وقد كان واضحا من كتابات المعماريين العضويين أنهم مدركون للفرق بين العاطفية السليمة وبين عاطفية الرومانتيكيين • انظر مثلا قول سوليفان :

« فينا رومانتيكية ونشعر بتعطش لأن نعبر عنها ، ولكننا لا نعنى الرومانتيكية بمعنى الهرب من الواقع »(٣٥) •

وأما فرانك لويد رايت الذى يعتبر أكبر الرومانتيكيين فيهم كلهم ، فيحتاج لتحليل خاص ؛ لأنه كان فعلا فى وقت من الأوقات يعمل بطريقة رومانتيكية (٣٦) وظهرت فى أعماله عناصر كثيرة مأخوذة من أعمال قديمة — رغم انكاره الشديد •

ولكنه لم يكن ينقل ويقتبس ، وانما كان يبحث فى أعمال المدنيات القديمة عن المبادىء المتأصلة والجذور العميقة التى جعلتها جزءا من بيئتها وظروفها •

وكذلك اشارته الدائمة للطبيعة كانت تشمل طبيعة المواد وطبيعة المسقط الأفقى والطبيعة الداخلية للأشياء(٣٧) •وكان المقصود به البحث عن مبادىء كامنة وعن مادة خام للعمارة العضوية • وواضح أن المسألة احتاجت لنظرة فاحصة ثاقبة ، لادراك تلك المبادىء ثم استخلاصها ،

هذا بشرط الا نزيف هذه القيم العاطفية المغزى الاصلى ، وبشرط الا تطبق مقاييس فن على فن آخر — كما هى غلطة الرومانتيكيين التى اوضحناها فى الصفحات السابقة .

(٣٥) (Sullivan, *Chats; op. cit.*, p. 188).

(٣٦) عندما شغف بالفنون والعمارة اليابانية ، ثم بالاعمال القديمة فى مدنيات المكسيك والهنود الحمر وما قبل كولمبوس ، وغيرها .

(٣٧) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, pp. 320 - 325).

وأنها لم تكن تقليـدا لأشكال الطبيعة ولا نقـلا لعناصر تتخذ وحدات متـكررة للزخرفة .

والدليل أن بحثه فى الطرز التاريخية وفى الطبيعة جاء بأعمال معمارية أصيلة ، نتجت من عبقريته وجهوده الخـلاقة ، وما كان لأى رومانتيكى تقليدى أن يأتى بمثلها .

وفرانك لويد رايت لا ينفى النواحى العاطفيـة فى أعمـاله وفى كل الأعمال المعمارية العضوية ، ولكن واضح من كتاباته الكثيرة فى الموضوع أنه يدرك الفرق بين العاطفية بمعناها الحقيقى وبين الرومانتيكية بالمعنى التقليدى :

« أنا أحب العاطفية (romance) كما أحب المشاعر (sentiment) ولـكنى أكره رومانتيـكية (الأوربيـين) كمـا أكره الهوائيـة (sentimentality) » [٣٨] .

« كلمة رومانس أصبحت الآن سيئة السمعة ، أصبحت تعنى الهروب من الحياة بدلا من أى ادراك لمعنى الحياة أو أى مثل أعلى عن الحياة .... أصبحت اتجاها نحو الأوهام والأحلام .... مثـل هذا الرومانس يبقى منحرفا فى الذهن ، ويبقى (fanciful) ومغايرا للحياة » [٣٩] .

وهو كان يعتبر العمـل المعمارى العظيم كالشعر العظيم وكالموسيقى العظيمـة .

« وبدون قلب ينبض تصبح العمارة فقيرة ، وتصبح شيئا ذا أسطح

---

(٣٨) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 260).

(٣٩) (Wright, *Autobiography; op. cit.*, p. 226).

مستوية ، مصنوعا من الصلب ومواسير الغاز والدرابزينات ، الخ ، يتلقى أشعة الشمس كما يتلقاها رصيف الشارع • بدون (قلب) لايمكن للعمارة أن تفهم شيئا ، وتنحدر الى مجرد علبة (box) » (٤٠) •

وله فى هذه المعانى كثير مما يبين أنه عاطفى من حيث اعجابه بالحياة والطبيعة والانسان ، واحتجاجه ضد كل ما هو مصطنع وما هو مفروض فرضا من الخارج ، الخ • وهذه ليست رومانتيكية بالمعنى القديم الرجعى والـ (nostalgic) • وانما هى نفسها مبادىء العمارة العضوية الحية •

كما أن من أخطار الرومانتيكية أنه يسهل أن تتحول الى تحمس هوائى (sentimental enthusiasm) للطبيعة وأن تتجاهل الامكانيات الصناعية الحديثة • ولكن رايت نفسه لم يفعل هذا ، ولم يدعو اليه • ولم يكن يرفض التمشى مع تطورات العصر الحديث • بل هو دعا الى استخدام الآلات فى العمارة من قبل أن يتواجد جيل المعماريين الأوربيين•

فالرومانتيكية العضوية اذا تعنى الاعتراف بالنواحى العاطفية فى الانسان ، وتعنى حب الطبيعة والاعجاب بالحياة • وتأتى من تمييز العواطف المعقولة • وهى لا تعنى الهروب من الحياة ، ولا تنطبق على المظاهر والتظاهر • ولذلك لا تنحدر الى زيف وتصنع كرومانتيكية القرن التاسع عشر •

---

(٤٠) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 106).

تتابع عرض النظريات المعمارية المختلفة ، فنناقشها من وجهة النظر العضوية • وفى الفصل السابق راجعنا العصور التاريخية حتى القرن الثامن عشر • ونبدأ الآن بنظريات العصر الحديث •

المدرسة الفكرية

بدأت هذه المدرسة الفكرية (The Rational School) فى القرن التاسع عشر كرد فعل من الرومانتيكية التى تمادت فى البعد عن الحقائق

والحياة ؛ كما جاءت بعد أن خفت حدة صدمة «الثورة الصناعية» وبدأت ثمارها تظهر وتعود نتائجها على الانسانية بالخير والراحة والرفاهية .

وفى ذلك الوقت كان العصر كله عصر أبحاث علمية واختراعات ميكانيكية ؛ عمت فيه النواحى الفكرية والعقلانية (rational) وبدأ تطبيقها فى كل نواحى الحياة .

ولهذه الاتجاهات الفكرية أصول تعود الى القرن الثامن عشر وبداية « عصر الفكر » أو « عصر العقل » (The Age of Reason) ؛ عندما نشط العلماء وأهل الفكر وفلاسفة « التنور » (Enlightenment) ؛ واتخذوا العقل والمنطق مقاييس الحكم على الأمور ؛ بعد « دجماتية » (dogmatism)العصور الوسطى ،وأدخلوا فى الذهن الأوربى روح البحث والتحليل ؛ واعتبار المنطق السليم (common sense) واحدا من أنبل الخصال الانسانية (١) .

ونتيجة لهذه الاتجاهات جاءت فى العمارة « المدرسة الفكرية » (٢) وكان رجالها وأنصارها (٣) معارضين للطرق الأكاديمية وتعاليم مدرسة « البوظار » ؛ وقرروا الاعتماد على العقل والتفكير المنطقى السليم ؛ و « الأسلوب العلمى » لمواجهة ما استجد من مشاكل معمارية ــ وأهمها مواد البناء الجديدة (الحديد) وما تعنيه بالنسبة للعمارة .

وكان أول ما قرروه أن احياء طرز الماضى واستعمال الطرز التاريخية

---

(١) انظر « عمارة القرن العشرين » ؛ الجزء الاول ؛ صفحات ٢ ــ ٣ .

(٢) شرحه ؛ صفحات ٣٠ ــ ٣٢ .

(٣) اشهرهم « فيوليه ــ لو ــ دوك » (Viollet - le - Duc) . وهو من اعظم المفكرين فى شئون العمارة . وكان لنظرياته دور هام فى توجيه الفكر المعمارى فى العصر الحديث .

كزخرفة ومظهر سطحى ، سخف يخالف كل تفكير سليم ، وأن واجب المعماريين ابتكار طراز أو طرز جديدة تلائم احتياجاتهم • وتخلصوا من الطرز والزخارف وجردوا المبانى منها ، وصمموا مبانى لا تمت الى طراز معلوم ، أرجعوها الى الأشكال الهندسية البسيطة ، كانت على غرابة أشكالها ذات تأثير قوى غير مألوف •

كما بدأوا الدعوة الى تطبيق العلم على العمارة وتأكيد أهمية الانشاء ، فكانوا من دعاة استعمال الحديد والزجاج واستنتاج أشكال معقولة وجميلة ومعبرة عنه • واستطاع بعضهم تحقيق هذه النظريات عمليا فى مبانى نفذوها (٤) •

وفى اتجاهات هذه المدرسة نجد مبادىء كانت نواة للعمارة الحديثة، والى هنا هى تتفق مع مبادىء العمارة العضوية •

الا أن التمادى فى هذا الاتجاه العلمى أدى ببعض رجال المدرسة الى التطرف والى الاهتمام بالانشاء وحده دون أى شىء آخر • فقد اعتبروه وحده كافيا لانتاج العمارة ، ولانتاج الجمال فى العمارة •

وصار مبدأهم «العمارةهىالانشاء (Architecture is Construction) فالانشاء هو الذى يدخل فى العمارة كعنصر تكوينى أساسى ويميزها عن غيرها من الفنون ، أما « الجمال » الذى كان يأتى به رجال الأكاديمية فهو جمال متصنع وزائف ، وهو اما جمال فنى زخرفى من نقوش وأضواء وظلال ــ وهذا خاص بفنون الرسم والزخرفة ، أو هو تكوينات من كتل وأجسام وفراغات ــ وهذا خاص بفن النحت • أما الجمال المعمارى

---

(٤) منهم « لابروست » (Labrouste) الذى نفذ فى باريس مكتبتين هامتين فى تاريخ عمارة القرن التاسع عشر .

ـ ان كان هناك شيء اسمه جمـال معمارى ـ فهو ينتج من تلقاء نفسه كنتيجة من الانشاء .

وهكذا تأسست العمارة ـ فى رأيهم ـ على الانشاء وحده ؛ وتحولت أهدافها الى أهداف الانشائى . فيعتبر المبنى جميلا اذا كان انشاؤه جيدا وعلى أحسن ما يكون [٥] ، وكان واضحا ومعروضا بصدق وأمانة ؛ وكانت أجزاؤه دالة على دورها والغرض منها .

وهنا يبدأ الاعتراض من وجهة النظر العضوية !

ونحن لا نعارض فى جودة الانشاء وصحته ومنطقه ، ولا فى الاهتمام به واعطائه التقـدير والفضل الذى يستحقه ـ فواحد من الاشتراطات الأساسية الواجب توافرهـا فى المبـانى هو المتانة (firmness) ، وهو الجانب ذو الصلة بالعلوم [٦] ويتحقق بهـا .

كما لا نعترض على استعمال الفكر والمنطق فى العمارة ، ولا على أن تجىء الأعمال المعمارية معبرة عنهما ـ فهذه كلها مقاييس سليمة .

ولكن الذى نعترض عليه هو أن هذه الاتجاهات علمية محضة ؛ وان كان العلم والأسلوب العلمى قد أثبت فائدته العظمى فى مجالات الآلات والاختراعات ، فانه من الخطأ تعميم هذا الأسلوب على كل أوجه النشاط

---

(٥) والانشاء الجيد الصحيح هو الحصول على النتائج المطلوبة بأمان تام وباقتصاد فى المواد والجهد والوقت .

(٦) علوم الرياضة والميكانيكا وفيزيائيات المبانى وخواص المواد ونظريات الانشاء ، الخ .

فى الحيـاة ، لدرجة أن يوضع كل شىء قسرا فى صـيغة علميـة ، فان استعصى على التفسير العلمى أنكروه وأهملوه .

وقد عرفنا عن الفصول السابقة أن للعلم حـدود ، وأنه لا يصل الى النواحى العاطفية والروحية للانسان .

فان كان للعلم والهندسة والانشاء دور أساسى فى العمارة ، فهـذا لا ينفى دور الفن ، واعتبار العمارة هى الانشاء وأن الجمـال ينتج تلقائيا منـه ، خطأ وخلط فى القيم .

والمسألة الأخرى التى لا تقـل أهمية هى أننا عرفنا أيضا (٧) أن المسألة المعمارية أو الانشائية الواحدة عدة حلول مختلفة ، كلها ممكن وكلها صحيح وصالح للغرض ، ويلزم اختيار واحد منها ، وهذا الاختيار يتم تبعا لعوامل ومؤثرات لا علمية ولا انشائية(٨) . وهذه هى العقبة والمشكلة الـكبرى أمام كل النظريات التى تتطلب دقة وصرامة ، والتى تتمنى أن يكون للمشكلة الواحدة حل واحد (one problem, one solution) ، فهذا المبدأ غير موجود ـ على ما يبدو ـ لا فى الفنـون ـ ولا فى العلوم !

ورجال المدرسة الفـكرية يستشهدون على صحة نظرياتهم بمبـانى المصانع والكبارى والانشاءات الضخمة ، بل وبالمـاكينات نفسها ، التى أنشئت باقتصاد لتؤدى عملهـا بكفاءة ، دون الاهتمام فيها بالشكل أو الجمال ، ورغم هذا نعجب بها ونصفها بأنها « جميلة » .

---

(٧) انظر كتاب « الوظيفة » ، صفحات ٦٧ ـ ٧٠ .

(٨) يتأثر فيها الانسان بطبيعته الاصلية وتدريبه وتربيته ، وتفضيلاته وذوقه ، وبعوامل اجتماعية وثقافية وروح العصر ، وبالتكييف والتعويد ، وغيرها مما لا يحصى من العوامل .

والعمـارة العضوية لا تنكر قيمـة هذه الأعمال وبراعة مهندسيها ومصمميها ؛ ولكن هذا النوع من الجمال هو النوع «الفكرى الوظيفى» (intellectual, functional)وحده دون الأنواع الأخرى من الجمال (٩) .

اذ نتساءل : هل تأثير هذه الأعمال ناتج حقا من صحة انشائها فقط ؟ فأين الفخامة والضخـامة والعظمة ، التى تثير الغبطة والجـذل ، وحتى الرهبة ــ وكلها مسائل لم تدخل فى نظريات الانشاء !

ويستشهدون أيضـا بالعمارة القوطيـة ، التى قامت على الانشاء ، وما من عمارة كان لها هذا القدر من العناصر الانشائية .

ولكن العمارة القوطية لم تـكن انشاءا فحسب ؛ بل كانت انتصارا للعلم والفن معا . فلا يكفى لمدح العمارة القوطية أن يقال انها « انشـاء جيد » ، لأنها كانت فى نفس الوقت تمثل تجسما لرغبات عاطفية وروحية، فضلا عن أنها لم تكن بكل ذلك العلم الذى نفترضه فيها (١٠) ــ فعلى أى حال لم يكن عندهم نظريات هندسية ولا حساب للانشاءات .

---

(٩) انظر « الوظيفية » ، صفحات ١٥ ــ ٢٠ .

(١٠) ففيها أمثلة كثيرة على السماجة (clumsiness) والتبذير . وانهارت أسقف كثيرة لخطأ انشائها .

وهناك كاتدرائية « ريمس » (Rheims)التى انهـدم سقفها فى ١٩١٤ فكشف عن تناقض غريب.فقد اتضح انهم رفعوا منسوب الدعامات الطائرة (flying buttresses)من مكانها الانشائى الصحيح ، لانها تبدو من الخارج منخفضة جدا من حيث الشكل بجوار السقف المـائل المرتفع ، فانعكس المنطق فيها وصارت الدعامات هى التى تضغط على الحوائط بـدلا من ان تسندها ، واصبح يخشى أن تتسبب فى قلب الحوائط ؛ اى انهم خالفوا المنطق الانشائى من أجل تحسين المظهر ــ المظهر الخداع . انظر
(G.H. Edgell, *The American Architecture of To-day* (New York : Charles Scribner's Sons, 1928), pp. 6 - 8).

فالعمارة اذا ليست الانشاء وحده فحسب ؛ وانما هى انشاء لغرض فنى وجمالى (esthetic) فى نفس الوقت •

العمارة « انشاء متسامى » كما يقول رايت(11) والعمارة « فن علمى » •

ولكن رغم ما قلناه فاننا لسنا ضد نظريات المدرسة الفكرية ، ونريد التمشى معها الى أبعد مدى ممكن •

ولنضع افتراضا لن يعترضوا عليه من حيث المبدأ ، لأنه يقوم على مبدأ علمى ، هو التحليل وفصل المواضيع عن بعضها البعض بحيث يكون لكل منها مجاله المستقل •

فلنفترض جدلا أن الانشاء والجمال عنصران مستقلان ومنفصلان ، ولا يمكن اختزال أحدهما الى الآخر•

هذا الموقف يضطرنا الى وضع قيمة (value) لكل منها على حدة ، ووضع قيمة للمبنى الذى يحتوى على مقادير متفاوتة منها • وقد يتسبب فى أن تتمادى بعض الناس فى اتجاه لا نريده : فبعد أن تطرفت بعض تفرعات النظرية الى اعتبار الانشاء الجيد هو كل شىء وتنتج عنه تلقائيا العمارة ، فقد يتطرف آخرون فى اتجاه النظريات الجمالية لدرجة التفريط فى شروط الانشاء وصحته من أجل الفن والجمال ، فيتخذون من انشاء المبنى هيكلا لحمل الواجهات الجميلة ، كعمارة عصر النهضة — وقد بينا خطأها وزيفها •

واذا فلنعدل افتراضنا ونرفض هذا الجمال المستقل الذى يدخل على

(11) (Wright, *Genius ; op. cit.*, p. 106).

العمارة مطبقا عليها وعلى الانشاء من الخارج ومن الظاهر ، فتقتصر على نوع الجمال « التابع » من الانشاء ــ وهى نقطة المناقشة (argument) التى يقدمها « سكوت » (Scott)[١٢] ــ بعد أن سمحنا بدخول شىء اسمه الجمال .

يقول « سكوت » ان « للخواص الانشائية » معنيين (two senses)

١ ــ تماسك انشائى حقيقى ، هو مسائل حساب وانشاء وبناء جيد سليم ، يتواجد كحقيقة ، وتعتمد عليه سلامة المبنى ؛ وأية وسيلة توصل اليه تعتبر تبريرا كافيا له بمقدار فاعليتها فى تحقيق الغرض .

٢ ــ حيوية انشائية (constructive vividness) ، تتواجد كمظهر (appearance) ، وأساسها الغبطة والبهجة الناتجة عن تأثير الشكل الانشائى ، لا عن تأثير الحقائق العلمية . فالحقائق العلمية الانشائية تخضع لقوانين ومعادلات ، ولا تنكشف الا للعالم الدارس ؛ أما المظهر والحيوية ففيها القيمة الفنية . ورغم أن الأشكال تابعة أصلا من الانشاء الا أنها تفرض تأثيرها وطابعها الجمالى على انتباهنا واحساساتنا ، مستقلة عما نعرفه أو لانعرفه عن علم الانشاء والبناء . والحقائق العلمية لا تظهر كلها للرائى ، لأن الكثير من أجزاء المبنى وعناصر الانشاء موجودة داخل المبنى وخافية عن الأنظار ؛ والرجل العادى لا يجد فى خبرته ولا فى ذاكرته مشابه لها ، ولذلك لا يستجيب لها من الناحية العلمية والفكرية ؛ وانما يتجاوب معها من نواحى عاطفية وفنية وسيكولوجية . ولو كان استيفاء أحد جانبى الانشاء ــ التماسك الحقيقى والحيوية الظاهرية ــ يضمن تلقائيا استيفاء الجانب الآخر معه وفى كل مرة ، لكانت هذه الطريقة المثلى التى ترضى الجميع ، ولكن للآن لم يظهر أنهما متطابقان أو أنهما مترابطان

---

(١٢) راجع الفصل الرابع من كتابه (Scott, *op. cit.*, Chapt. Four).

ومتحدان لدرجة تجعل منهما شيئا واحدا • وذلك لأن قيمة كل منهما مختلفة فى النوع ، وكل منهما مسئول عن نواحى خاصة فى المبنى ، وفى الانسان • والفرق بينهما كالفرق بين الفكر (thought) وبين الشعور (feeling).

هذه آراء « سكوت » •

والمبادىء العضوية توافق عليها ! ــ ولكن مع التعديل : ان هذه هى « الصلة » و « العلاقة » بينهما ، وليست « الفرق » بينهما • لأن الشعور والعواطف أكبر وأعم ، كما عرفنا ، وتشمل العمليات الذهنية ضمن عوامل أخرى كثيرة •

ومن الواجب ملاحظة هذه النقطة الهامة ، لأن ما يريد « سكوت » الوصول اليه من مناقشته هو اقناعنا بالتنازل عن بعض النواحى العملية والسماح بتعديلات واجراءات فنية محضة ، لادخال عناصر خاصة للجمال، وهذا بقصد العثور على منفذ وذريعة للدفاع عن الأعمال الخاطئة فى عمارة عصر النهضة(١٣) !

وهذا ما لا توافق عليه المبادىء العضوية ! وقد فرغنا من تفنيد النظرية التى تريد اعتبار الجمال عنصرا قائما بذاته وتريد ادخال عناصر جمالية صرفة ، كما فرغنا من عمارة عصر النهضة التى لا يمكن أن تتفق مفهومياتها مع نظريات العمارة العضوية !

---

(١٣) وقد كان هدف « سكوت » من كتابه Scott, *The Architecture of Humanism*, 1914) ان يقنع الناس بقيمة عمارة عصر النهضة،ولكن كان يعتقد ان قدرتهم على الحكم يخيم عليها عدة نظريات زائفة ، هى الـ (fallacies) التى راح يناقشها وبين خطاها . الا ان مناقشاته هو الاخر لم تخل من بعض (fallacies) !

ولنختتم هـذه المناقشة بأن نكرر هنـا عرض التحليل الذى وضعه « بيبر » (Pepper)[١٤] لمفهوميـات العمـارة عامة وتفسـير درجاتها وطبقاتها المختلفة :

١ ــ انتفاع محض (bare utility)، تكون العمارة فيه كالانشـاء ، بلا شيء غير الخدمة والمتانة والاقتصاد .

٢ ــ انتفاع ذو نسب جيدة (well - proportioned) ، يكتسب فيه الانشائى نظرة فى التنظيم المرئى (visual pattern) ويفـكر فى عوامل الاختلاف والتنويع والخطوط ، ويختار من بين الحلول المختلفة ما يسر العين أكثر من غيره .

٣ ــ تصميم عضوى وتنظيم ناشيء من الأشكال الهندسية ، تتطور فيه عناصر المبنى نتيجة للانشاء . فينشأ منها تاج العامود والكرانيش ، الخ ، وتختـار فيـه معالجات زخرفية للمواد تتمشى مع المنفعـة ولكن لا فائدة منهـا الا استكمال الصورة والحصول على شيء يسر العـين (كالعمارة الرومانسك مثلا) .

٤ ــ تصميم وتنظيم لا يتعارض مع الانشاء ولكن لا ينبع منـه . وفى هذه الحالة يستعمل الانشاء كحامل لما يوضع عليه من أسطح وواجهات كما لو كان الحامل الخشبى الذى يسند عليـه الفنان لوحته ؛ أى يكون الانشاء وسيلة والتصميم الغاية الى نظرة فنية جمالية . والسطح الخارجى أو « المنظر » المطلوب لا يتعارض مع طرق الانشاء ، و لايتجاهل قيوده ، ولكنه لا ينبع منـه ؛ وقد يطغى عليه ، وقد يغطيـه تماما (« كعمـارة الرسامين » فى عصر النهضة) .

---

(١٤) انظر (Pepper, *op. cit.*, pp. 305 - 306) ، وانظـر ايضا كتاب « الوظيفية » ، صفحات ٧٦ ــ ٧٧ .

٥ ــ تصميم وتنظيم دون اعتبار للانشاء ، بل ومناقض له ، كعمارة أواخر عصر النهضة ، وعمارة القرن التاسع عشر ، والاستعمال الخاطىء لهياكل الصلب والخرسانة بتفاصيل غوطية أو كلاسيكية .

ومنها نرى أن أنصار المدرسة الفكرية و « الميكانيكية البحتة » يريدون الاقتصار على الخطوة الأولى وحدها ؛ ويريدون أن ينتج التصميم صحيحا وجميلا فى نفس لوقت ، وأن ينتج « تلقائيا » من حل المشاكل الانشائية ؛ وهو أمر صعب التحقيق وفى أغلب الأحيان يستحيل ، ولو تمسكوا به لعاقهم فى معظم محاولاتهم .

أما رجال العمارة العضوية فيقبلون الثانية ، وحتى الثالثة .

فالنظريات العضوية ــ كما لا شك قد صار واضحا بعد كل هذه المناقشات ــ تقبل اتخاذ النظام الانشائى كجزء من « المحتويات العاطفية والفنية » للمبنى ؛ فتتخذه أساسا فنيا « للايقاع » أو النظام أو النقش الذى ينظم المساقط والواجهات . فهذا جمال الانشاء نفسه ، الذى « ينبع » منه الشكل المعمارى و « ينمو » منه[١٥] ؛ والذى نعجب فيه بالعلاقات الظاهرة لأجزاء الهيكل وتوزيعها وترابطها،وهى مسألة تختلف عن جمال الصور والتماثيل . وعندما يضاف اليها ــ الى المبانى والانشاءات ــ جمال الصور والتماثيل فهو يزيدها قوة وتأثيرا .

كما تقبل العمارة العضوية نوع الزينات أو الزخارف النابعة هى أيضا من الانشاء أو من « نقش » المواد المستعملة فى البناء ، دون اتخاذ اجراءات مضادة لصفات المواد أو لأصول البناء بها .

---

(١٥) فالشكل المعمارى « يولد » (born) من هذه العوامل ولا « يصنع » (made) بوساطة عوامل خارجية ــ كما يقول رايت (Wright, *Two Lectures; op. cit.*)

وبالطبع لا تنطبق هـذه المطالب على كل طـرز العمارة فى العصور التاريخية أو فى العصر الحـديث . ولكن لا بأس ! فهـذا ما ناقشناه ونناقشه فى هـذا الفصل ، لبيان الطرز المعمارية السليمة كما نراها من وجهة النظر العضوية .

والخلاصة أو الحكم الأخير (verdict) هو أن الصلة بين نظريات « المدرسة الفكرية (The Rational School)» وبين العمارة العضوية هى من نفس نوع الصلة بين الفكر والعواطف ، وبين العلم والفن .

والعمارة العضوية لا تنكر قيمة العلم ولا ترفض الفكر ! ؛ بل هى على العكس تشملهما وترعاهما ؛ ولـكنها « تطويهما تحت جناحهـا » وتضمهما الى شىء أكبر وأعمق من العمليات الذهنية ومن الصلة بحقائق المـادة ، شىء ينبع من الاحساسات العميقة ومشاعر الانسان ، ويشمل ضمن ما يشمل العوامل الحيوية الأخرى الكثيرة ــ العاطفية والروحية ، كالتى كتبنا عنها فى الفصول السابقة ــ والتى لا تحل كمسائل الرياضة ولا تتحلل بالعلم ولا بالحساب .

الفن الجـــديد

وهو ذلك الطراز الذى نشأ من بلجيكا فى أواخر القرن التاسع عشر، كمحاولة من محاولات البحث عن طـرز مبتكرة جديدة للعمارة ؛ وربما يكون قـد نشأ من محاولة استعمال الحـديد واستغلال خاصية قابليته للطرق والثنى والتشكيل (١٦) .

وزخارف « الفن الجديد » (Art Nouveau) تبدو الآن غريبة على

(١٦) انظر « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الاول ، صفحات ٣٢ــ٣٨

النظرة المعمارية المعاصرة ؛ التى تخلصت من الزخارف تماما واعتمدت على بساطة الشكل والخطوط المستقيمة والأسطح المستوية النظيفة .

ولكن العمارة العضوية ليست ضد الزخارف والزينات ! وقد ناقشنا هذا الموضوع وبينا أن فى الانسان عاطفية ورومانتيكية وفن ؛ وأن الزخرفة تزيد من شدةالاحساس ؛ وأن لها رشاقة وجمال (insouciance ; cool indifference) ، هى التبرير الكافى لوجودها . وكان ماليفان يشبهها بالعطر والموسيقى وبالحاجة للابتسام ؛ ويصفها بأنها الروح التى تحرك الكتل المعمارية .

وكل هذا بالطبع مرتبط بشرط أساسى وجوهرى ، وهو أن تكون الزخارف والزينات عضوية ، أى « من الشىء ، لا عليه » ؛ أى بحيث تكون متكاملة مع المبنى وتصميمه ؛ ونابعة من طبيعة المادة ؛ وبحيث تكون « جزءا تكوينيا (constitutional) للمبنى وانشائه ؛ نابعا منه وبايحاء منه . كما يجب أن تنمو وتتطور الزخارف وتتبع منطق الأساليب والعمليات التى تتضمن تطوراتها تطورات مماثلة فى الزخرفة .

وقد كان فى « الفن الجديد » فى أوله بعض من هذه الصفات العضوية ؛ لأن نوع زخارفه مشتق من صفات الحديد المطاوع وطريقة تناوله ومعاملته (handling) ؛ ويستغل امكان تشكيله بالطرق والثنى ، الخ .

وفيه من الصفات العضوية أنه يستعمل الحديد بطريقة انشائيةزخرفية فى نفس الوقت ؛ حيث تتداخل الأفرع النباتية فىالانشاء وفى الجالونات والكوابيل ؛ ويتحد فيها الغرضان معا .

كما أنانسياب خطوطه الطويلة المرنة أوجد نوعا جديدا منالاحساس بالفراغ الداخلى الذى ارتبطت فيه العناصر الداخلية فى وحدة واحدة.

وخلق نوعا جديدا من الدواخل ارتبطت فيه الفراغات الداخلية فى فراغ واحد منساب ومتصل .

وقد كان « للفن الجديد » أيضا أهمية تاريخية فى تطور العمارة . فهو كان فى أوله محاولة جدية وتجربة جريئة ، حررت المعماريين وأذاقتهم طعم التجربة ولذة الجرأة ! ؛ وكان هجوما على الغش والزيف الأكاديمى ، وبيانا لخطأ النظريات التى كانت تعتبر العمارة والانشاء أمران منفصلان وأن « العمارة » هى الزخرفة الطرازية التى تضاف الى الواجهات والدواخل . وكان لهذا أثره على خط التفكير الذى أوصل الى الوحدة العضوية فى العمارة .

فالى هنا ، وبالطريقة التى بدأ بها « الفن الجديد » (Art Nouveau) توافق عليها النظريات العضوية .

ولكن ما يؤخذ على « الفن الجديد » هو أن الاهتمام كله اتجه بعدها الى الزخرفة ، وأن معماريه أكثروا من استعمالها لدرجة أن ملأوا بها الدواخل وغطوا بها الواجهات . ونتيجة لهذا طغت الزخارف والزينات لدرجة أن طغت على الشكل المعمارى والانشائى وشوشت عليه وأضاعت مغزاه(١٧) . ولما زادت التعقيدات أصبحت الزخرفة حيلا فى اللعب بالأشكال ؛ وصارت اختيارية (arbitrary) ومبتذلة (vulgar) وساعد على سرعة ابتذالها وضياع قيمتها كل من ظهر أنهم لم يكونوا ينظرون اليه نظرة جدية من التجار والباحثين عن البدع الجديدة ، والذين ظنوا أنه يمكن الحصول على طرز جديد حسب الطلب .

ولذلك انتهى « الفن الجديد » الى فوضى من خطوط ملتوية

---

(١٧) حتى لقد وصف بانه الطراز الذى (makes a big fuss out of nothing)

وتقلصات غريبة ، مقصودة لغرابتها ولاثارة الفضول واستلفات الأنظار ـ وليس لهذا كله منطق ولا معنى .

والذين كانوا يدافعون عن ذلك كانوا يشيرون الى ساليفان وزخارفه[١٨] . ولكننا قد أوضحنا أن نظريات العمارة العضوية ليست ضد الفن الجديد على طول الخط : فهى توافق على الأعمال الأولى منه ؛ وما يقال عن زخارفه بالحديد يكاد يطابق ما يقال عن زخارف ساليفان بالفخار والطين المحروق . ولكن ساليفان لم يكن يعتبر الزينة شيئا يمكن أن يضاف أو يزال حسب الرغبة والأهواء ، وانما تكون عضوية ومتكاملة مع المبنى وانشائه ومادته ، الخ . وهذا ما لا ينطبق على الأعمال التى آل اليها الفن الجديد فى أواخر عهده .

وهى لو كانت عضوية ومتكاملة مع العمارة والانشاء لبقيت واستمرت ؛ ولكن نظرا الى أنها كانت ملصقة (stuck) ومطبقة (applied) فقد أمكن ازالتها وحذفها ، بعد أن أدرك المعماريون أنهم لا يستطيعون الاستمرار فى نفخ الأشكال وحشو المبانى بالزخارف اذا لم يكن لها معنى أصلا .

كما أن من أسباب انتهاء « الفن الجديد » هو أن العمارة اتجهت بصفة عامة نحو البساطة والتجريد .

وأخيرا نقول ان النظريات العضوية لا تناقض الفن الجديد ولاتعترض عليه الا بمقدار ما تتوقف زخارفه وزيناته عن أن تكون عضوية فتناقض المبادىء النظرية .

---

(١٨) ومعلوم أن « الفن الجديد » جاء فى نفس الوقت مع أعمال ساليفان، وان هناك شبه كبير بين بعض زخارف كل منهما ، ولكن لم يثبت وجود صلة بينهما ، ولا يحتمل وجود صلة سوى التطابق (coincidence) الزمنى .

التعبـــيرية

هى واحـــدة من الاتجاهات المعمارية التى قامت فى أوائـــل القرن الحالى ، قبل الحرب العالمية الأولى . وبدأت أولا فى الفن فى بلاد أوربا الشمالية ، ثم العمارة وخاصة فى المانيا وهولندا .

وفى الفن كانت تعتمـــد على نظـــرية عامة ذات صـــلة بسيكولوجية الانسان ، تعتبر الفن كله « تعبير » (expression) ـــ « تعبير خارجى عن حاجة داخلية » ، وأن عمل الفنان هو أن يعبر عما فى نفسه من رغبات ومشاعر ، وما يجول فى خاطره من أحلام وآمال ، وعما يدور فى دنيـــا الناس ، فيعطى هذه المشاعر أشكالا مصورة[١٩] .

وتشمل هـــذه النظرية العـــامة عدة مذاهب فنيـــة متفرعة منهـــا ، « كالرمزية » (Symbolism) و « السريالية » (Surrealism) .

أما فى العمارة فقد نشأت «التعبيرية» (Expressionism)من مناقشات المعماريين الالمـــان ، ابتداء من ١٩٠٧ ، لمشكلة العمـــارة كفن وتصميم وعلاقتها بالانشاء الجديد ، وما اذا كان للانشاء نظرة جمالية خاصة به . ومن تلك المنـــاقشات اتجه بعض المعمـــاريين نحو « الخـــلق الفنى » (artistic creation) أو نحو « الابتكار والتفنن الشكلى » (formal inventiveness) ووجهوا جهودهم نحو الشكل العـــام للمبنى وتشكيله كله من أجـــل الحصول على تعبيرات معينة .

---

(١٩) وقد كتبنا عن التعبير فى مناسبات كثيرة . انظر « التعبير » فى الفصل الثالث ، صفحات ٩٠ ـــ ٩٦ ، و « عمارة القرن العشرين » ، الجزء الثانى ، صفحات ٢٣٢ ـــ ٢٣٩ ، و « نظريات العمارة » ، مقرر الســـنة الثانية ، صفحات ٥٢ ـــ ٥٥ .

وكان من أولئك المعماريين من هم ذوو نشاط وأذهان خصبة وخيال واسع ، شكلوا المبانى بطرق وأساليب شخصية محضة ، لا علاقة لها بالطرز القديمة ولا بالنظريات الجديدة .

وقد أطلق عليهم أولا اسم الـ(Individualists)؛ ثم أسماء أخرى كثيرة ، وأشهرها « التعبيريون » (Expressionists) ؛ ووصفت أعمالهم المعمارية بأنها « تعبيرية » ، و « ديناميكية » (Dynamic) . وفيما بعد جاءت « الانسيابية » (Streamlined) ، وغيرها [٢٠].

كما وصفت بأنها « عضوية » .

ولكن تلك الأعمال لم تكن عضوية بالمعنى الصحيح[٢١] ، وان لم تخلو من بعض خواص مميزة مشتركة مع المبادىء العضوية .

ففى المبانى « التعبيرية » شىء من خاصية « الوحدة » (unity) والاستمرار(continuity)؛ لأن أجزاءها متصلة ومندمجة ، ولشكلها العام خطوط منحنية ناعمة ومنسابة ، دون وجود تأثير بتركيب للأجزاء أو أنها تبدو زائدة أو ملصوقة ؛ وفى هذا شبه بالوحدة بمعناها العضوى ، التى تعنى ترابط الأجزاء واتحادها فى « كل » واحد متماسك ، وسيطرة فكرة واحدة عامة وشكل عام ، الخ . فيكون المبنى متكاملا فى نفسه وقائما بذاته وكافيا لنفسه(self - contained, self - sufficient)؛ ويصبح

---

(٢٠) ولكن بقيت هذه الاسماء كلها بدون تحديد دقيق ، فكانت أحيانا تستعمل بمعنى التعبير عن النفس ، وأحيانا أخرى لوصف كل مالا يتمشى مع التيار الفكرى السائد ، وللاعمال التى لا يعرف لها طراز أو تبويب .

(٢١) رغم أنها الكلمة التى كان « مندلسون » (Mendelsohn) يستعملها أحيانا لوصف أعماله ، ورغم انه سر كثيرا عندما وصف ايفشتاين برجه الشهير بانه « عضوى » !

له أيضا خاصية « الاستمرار » (continuity) ـ وهى خاصية أمكن الحصول عليها بمواد الانشاء الجديدة وخاصة بالخرسانة المسلحة ، التى تجعل المبنى كله ، كأنه من قطعة واحدة ـ (monolithic) ، وتعريبها « مليث » ـ يكتسب خاصية الاستمرار بالمعنيين (أ) المادى ، نتيجة استعمال مواد الانشاء الجديدة ، و (ب) الشكلى والمعنوى ، نتيجة الوحدة فى التصميم .

وتتكون للمبنى أيضا « شخصيته الفردية » (individuality) ـ وهى شخصية أو طابع خاص ، ليس مطبقا من الخارج ، وليس تصنعا وادعاء ، وانما « ينمو من الداخل » .

ولكن الغالب على المبانى « التعبيرية » أن صفاتها « العضوية » ظاهرية ومفتعلة ، بعضها جاء من التشبه بمظهر الكائنات العضوية ، وبعضها الآخر من التشبه بالطابع الآلى للماكينات وخطوطها « الديناميكية » و « الانسيابية » .

فشكلها اذا متصنع ، ومطبق عليها من الخارج . ولا « ينمو » من الانشاء والتصميم واحتياجاته .

فى حين أن الشكل العضوى للمبنى ينشأ من استعمال المواد حسب طبيعتها وأساليب تشغيلها وتشكيلها ، ومن أساليب البناء والنظام الانشائى ، ومن الفراغ الداخلى ، الخ ، وتجىء لتخدم أغراضا عملية ووظائف انتفاعية .

والشكل المعمارى يدل على نفسه ويعبر عن حقيقته وعن الظروف التى تواجد فيها والامكانيات التى توفرت له ، والعوامل التى أثرت عليه وتسببت فى اتخاذه الشكل الذى وصل اليه ، و « ينمو » من الداخل الى الخارج ـ الخارج المتماسك والمنسق معه والمطابق له (consistent) .

والمبانى تحمل أثر كل هذا وتعبر عنه •

ويستطيع المشاهد الفاهم ، الدارس لشئون العمارة ، أن « يقـرأ » هذه الحقائق على المبنى ، وبذلك يكون المبنى معبرا » تعبيرا هو نتيجة للعمـل المعمـارى العضـوى السليم ، تعبيرا حقيقيا صادرا من الداخل ، وليس مظهرا مفتعلا مطبقا من الخارج •

وليست المشكلة فى أعمال المعمارى أن تكون معبرة ، وانما أن تكون فقط • (to be, period) .

وليـست مهمة المعمارى أن يبدأ بمحاولة التعبير ، وانما ينتهى عنده ، ويكون التعبير نتيجة التصميم ، لا هدفا مقصودا لذاته •

وهذا كله يميز « التعبير » (expression) بمعنـاه العضـوى عن « التعبيرية » (Expressionism) الألمـانية ، التى كانت أقرب الى مذهب فنى تشكيلى موجه للشكل العام للمبانى ــ كما لو كانت المبانى تماثيل ضخمة أمكن تشكيلها من مادة رخوة كالطينة أو الصلصال •

ولم يكن استعمال الخرسانة فيها الا كوسيلة للحصول على الطابع العام ، دون اعتبار حقيقى لمـادة الخرسانة وخواصها وأساليب العمل بها • وعندما كان يتعذر استعمالها كوسيلة لم يكن معماريو « التعبـيرية » يترددون فى تغيير المادة واستعمال غيرها ، مع الاحتفاظ بالشكل نفسه [٢٢]

---

(٢٢) ومن المعلوم ان برج اينشتاين منفذ بالطوب ومكسو بالاسمنت ! وقد كان « مندلسون » يقصد تنفيذه بالخرسانة المسلحة ، ولكن سواء اكان السبب هو عدم توفر الكميات اللازمة له من الاسمنت فى أزمة ما بعد الحرب العالمية الاولى ، أم كان السبب هو عدم امكان تنفيذ كل تلك المنحنيات وعمل الشدات الخشبية لها ، فقد نفذ البرج بالطوب دون تغيير فى شكله . ويذكرنا هذا بكنيسة لوكوربوزييه فى رونشان ! انظر « عمارة القرن العشرين » ،

وليس هذا من « العضوية » فى شىء .

ومن المذاهب المعمارية التى تفرعت عن « التعبيرية » نجد « الرمزية » (Symbolism).

وهى التعبير عن طبيعة المبانى أو عن محتوياتها الداخلية بأن يوضع عليها عناصرمميزة (features) ذات صلة باستعمال المبانى وترتبط بالغرض منها ، فتكون تلك العناصر كالاصطلاحات أو الرموز أو « لغة معبرة » للدلالة على حقيقة المبانى (٢٣) .

وهذه بالطبع نظرية زائفة (fallacy) وموقف معمارى خاطىء لأن هذه « الفصاحة التصويرية » تعتبر العمارة كما لو كانت « لغة » وعناصرها مفردات (vocabulary) ويمكن التعبير بها رمزيا ويمكن بها « قراءة » المبانى ، كما هو فى الفنون الأدبية حيث يوضع اللفظ ليدل على معنى وتتركب الجملة لتعبر عن فكرة .

الجزء الثانى ، صفحة ٣٠٣ ، والجزء الثالث ،صفحات ٤٣٧ ــ ٤٣٨ .

ويظهر هذا الضعف اوضح فى عمارة هولندا ، حيث كانت « التعبيرية » تشكيلا للمبانى ولعبا فى رسم الطوب وتفننا فى تشكيل العناصر الانشائية والمعمارية ــ وكلها بطريقة متعمدة ومفتعلة ، دون اثر لقرارات فكرية معقولة ، وكان المعماريون يسيئون فيها للمبادىء ، فاستعملوا المواد بما لا يناسب طبيعتها ، وتجاهلوا خواصها الفيزيائية ، وناقضوا مبادىء الانشاء ــ كتصميم مسالط متعرجة واستعمال زوايا حادة وحوائط مائلة واخرى متغيرة السمك ، الخ ــ وكله فى سبيل الحصول على تأثيرات تعبيرية .

(٢٣) ومن أمثلتها ان يوضع شباكان مستديران فى واجهة مبنى ليدل على انه مصنع للنظارات ! ، ومقدم سفينة على النادى البحرى ، أو حتى تمثال بقرة كبيرة فوق مصنع الجبن والزبد ــ هذا بعد ان يتمنى المعمارى بناء المصنع كله على شكل بقرة ضخمة ثم يتضح له استحالة تحقيق الفكرة عمليا!!

وواضح أن هذا خطأ ، نظرا للاختلاف الأساسى الجوهرى بين هـذا التعبير اللغوى وبين التعبير المعمارى : فاللفظ موضوع وضعا فى مفردات اللغة ، ومتفق على معناه ؛ وتختلف طبيعته عن طبيعة الشىء أو المعنى الذى يدل عليـه . وما الألفـاظ (أو اشـارات اليـد أو تعبيرات الوجه ، الخ) الا اصطلاحات (conventions) واشارات (signs) وعلامات (signals) ، اتفق على معناها بين كل المتكلمين بتلك اللغـة ، فأصبحت ترتبط (associated) دائما بالشىء أو المعنى المقصـود ، وأصبحت « ترمز » اليـه .

فيتضح من هذا أن معانى الكلمات اذا ليست عضوية ، لأنها ليست جزءا من الكلمة نفسها ، ولم تنبع منها ؛ وانما هى معانى مفروضة عليهـا من الخارج[٢٤] . وهذا ليس الحال فى العمارة ، حيث العنصر المعمارى هو العنصر المطلوب لذاته ، والموضوع ليؤدى دورا عمليـا فى المبنى ؛ ويتشكل ويتكيف تبعا لارتباطه بالعناصر الأخرى ، وتبعا للعوامل الكثيرة التى تسببت فى وجوده وللمؤثرات التى حددت شكله . ومن مجموع كل العناصر واندماجها فى وحدة واحدة وفى « كل » واحد يتحدد الشكل العام والطابع العام للمبنى ، ويصبح «معبرا» حقا بالنسبة للفاهم والدارس والخبير بشئون العمارة .

وفى كل هذا تتحد طبيعة العنصر المعمارى ووجوده المادى مع «معناه» الذى يدل عليه ويفهم منه . فالعنصر المعمارى ليس رمزا لشىء آخر ، ولم يوضع عمدا بقصد التعبير عن شىء ما أو فكرة معينة . وهو ليس لفظا فى لغة العمارة !

ولو كان شيئا من هـذا لكان عنصرا زائفا (fake; false) وزائدا (superfluous) . فان لم تكن الأشـكال المعمـارية حقيقية ومسببة ،

---

(٢٤) انظر ايضا موضوع « التعبير » ، صفحات ٩٤ — ٩٥ .

ونمت من المواد والانشاء والوظائف ، الخ . فهى مظاهر سطحية خداعة وكاذبة ، ولا صلة لها بالمنطق ، كما لا صلة لها بالعمارة العضوية ومبادئها ونظرياتهـا .

ومن « الرمزية » أيضا ما حاول معماريوه التعبير عن تحمسهم للعصر الحـديث واعجابهم بماكيناته ، فصمموا البيـوت على شـكل سـيارات وعربات ترام ! والنوادى على شكل بواخر ، الخ . وان لم يكن فعلى شكل « ديناميكى » موجـه ، كما لو كانت المبـانى تضغط الى الأمام أو تتحفز لأن تتحرك وتنقض ! (٢٥) والأسوأ منها تلك الأعمال التى تمت فى هولندا والنمسا فى « العشرينات » أيضا ، وكانت لعبا وفكاهة (٢٦) وأعمال هزلية تعتبر المبنى « دعابة » كبيرة . وهـذه بالطبع لا تدخل العمارة ، لا العضوية ولا أى نوع آخر منها !

وهناك اتجاهات حديثة للتعبيرية بعد أن أعيد صياغتها ، منها «التعبير عن الوظيفة » و « التعبير عن الانشاء » .

ولكن لا يبدو أن هذه تفرعات من نظرية التعبيرية . وانما هى تنتمى الى اتجاهات أخرى وتتخذ لها مقاييس فكرية وعلمية .

واذا ناقشناها هنا من وجهة النظر التعبيرية بمعناها الأصلى ، فهى يمكن أن تكون هى أيضا مذاهب فنية (-ism) ، تتخذ لنفسها كليشيهات شكلية ، كمـا يمكن أن تكون تصنعـا وادعاء لمذاهب فنيـة (-istic) ، تتخذ أشكالا بلا معنى لوظائف غير موجودة .

ويلاحظ أن التعبير عن الوظيفة أو عن الانشاء ليس اجباريا ، وليس

---

(٢٥) ومنها الكثير من سكتشات مندلسون ، الا انها لم يكن المقصود منها مبانى حقيقية للتنفيذ .

(٢٦) مثل بناء محل شرب الشاى على شكل ابريق ، او محل بيع الساعات على شكل ساعة حائط ، او بيت على شكل سفينة نوح .

له تبرير منطقى ومعقول يحتمه ــ والا كان معتمدا ومتكلفا ومتصنعا ، ومقصودا لنفسه كطراز جديد أو « موضة » جديدة •

ومتى كانت الوظائف موجودة والانشاء سليما والأشكال صحيحة وملائمة ، فسيدل المبنى على نفسه بنفسه ، ويكون التعبير أيضا نتيجة ــ كما هو فى كل الأحوال ــ تعبير نابع من الداخل ومتجهة الى الخارج ، وكله متماسك ومتكامل وعضوى •

الطراز الدولى

نشأ « الطراز الدولى » (International Style) بعد الحرب العالمية الأولى ، مع باقى النظريات الأخرى لعمارة القرن العشرين • وكان الدافع وراءه ووراء كل تلك النظريات هى الروح التى سادت فى ذلك الوقت وقيام جيل جديد من شبان متحمسين للعصر الحديث وامكانياته التى لا حدود لها ، بدأوا محاولاتهم النظرية لخلق جوجديد أو دنيا جديدة لمجتمع ما بعد الحرب (٢٧) •

فكان مبدأهم الأول هو البدء من البداية ، بأن يديروا ظهورهم للماضى وتقاليده ، وأن ينظروا الى الحاضر وظروفه •

وأهم ما يتسم به طابع العصر الحديث هو أنه عصر علم وصناعة وتكنولوجيا ، ولم يعد فيه مكان للعمل اليدوى والحرف اليدوية ، فيجب الاستفادة من هذه الامكانيات الهائلة التى توفرت، والمجالات التى افتحت فى كل أنواع النشاط العلمى والفنى •

وأما فى العمارة خاصة ، فقد قرر المعماريون بالمثل أنه يجب أيضا

(٢٧) انظر « عمارة القرن العشرين » الجزء الثانى ، الفصل ١٢ : « بداية عهد جديد » •

ادارة الظهر للأكاديمية وتعاليمها الراكدة ، والتخلص من الطرز التاريخية، والبدء أيضا من البداية ، والاستفادة من امكانيات العصر الحديث . وأهم هذه الامكانيات هى نظريات الانشاء والبنـاء الهيكلى بمواد جـديدة أنتجتها الصناعة (الخرسانة والصلب والزجاج) .

والى هنا كان التفـكير كله نظريا ، ويدور فى المناقشات ومقـالات المجلات ، وفى المنشورات (manifestos) التى كانت الجماعات تصدرها.

ثم جاءت الأسباب المباشرة لبدء العمـل الفعلى فى العمـارة ، وهى الظروف الطارئة الناشئة عن الحرب والحاجة العاجلة الى مشاريع اسكان، فضلا عن الحاجة العامة لاسترجاع أحوال السلم واستئناف العمـل فى التعمير والبناء وسد حاجات الناس من كل أنواع المبانى ــ وهذا كله رغم الأزمات الاقتصـادية وضرورة التوفير وضـغط المصروفات الى أقصى ما يمكن ضغطها .

وقد جاءت الأعمال المعمـارية معبرة عن هـذا كله ، واتخذت طابع التقشف والبساطة والرخص ــ ان لم تهبط فى بعض الحالات الى درجة الاخلال أيضا ــ واكتسبت أشكالا معمارية ناتجة عن تأثير هذه العوامل، مما لا يعنينا اطالة الشرح فيه هنا(٢٨) .

والى هنا تعتبر الأعمال سليمة ، مناسبة للأحوال التى نشأت فيهـا والتى اضطرت المعماريين الى اتخاذ هذا الأسلوب .

ولكن ما يعنينا هو أن « الطراز الدولى » الذى نشأ فى تلك الظروف تأثر أيضا بعوامل أخرى غير معمارية وغير عضوية .

فهو كان يعاصر حركات أخرى فى الفن ، وكثيرا ما كان يساهم فيها

(٢٨) شرحه ، الفصل ١٢ .

المعماريون مع الفنانين • ولذلك استحوذ على معماريى « الطراز الدولى » اتجاهات فنية صرفة ــ منها « التكعيب » (Cubism) ومذهب «النقاء» (Purism) و « التشكيلية الجديدة » (Neo - Plasticism) و «دى ستيل» (De Stijl) ــ وكلها نشأت أصلا من المذهب العام « الفن من أجل الفن » (art for art's sake) •

فاتخذ « الطراز الدولى » مظاهر شكلية صرفة (formalistic) من أجل الحصول على « التأثير » (effet) ؛ وأصبحت المبانى « تكوينات » (compositions) من أشكال هندسية بسيطة «تكعيبية» « نقية » ، تتركب من أسقف مستوية وحوائط مبيضة ناعمة وينظر اليها على أنها « مستويات » (planes) رأسية وأفقية ، وعوملت الواجهات كأن لا وزن لها ، وظهرت بمظهر ينفى ــ أو على الأصح يتظاهر بنفى ــ المادة والوزن والثقل ، وتعمد المعماريون عدم اظهار الفردية الشخصية (impersonality) حتى يتمشى طابعها مع طابع المنتجات الصناعية[٣٩] •

وهذا جعل منها مسألة شكليات (formalities) و «كليشيهات» (clichés).

ووجدها المعماريون طرازا سهل التقليد بسبب سطحيته (superficiality) فاتخذوها أسلوبا فى العمل • كذلك اقتبسه « التقدميون » من الأكاديميين الذين أرادوا الظهور بمظهر المسايرين لأحدث التطورات (up - to - date) وأرادوا التحول الى « طراز مودرن » دون تغيير فى العقلية ولا فى الموقف تجاه مفهوميات العمارة • ووجده أكاديميو المدارس طرازا « مأمونا » (safe) وسهل التقليد ، فعلموه للطلبة بنفس الروح الأكاديمية القديمة ولكن بمظهر سطحى جديد •

---

(٣٩) شرحه ، الجزء الثانى ، صفحات ١٩١ ــ ١٩٣ ؛ وانظر ايضا كتاب « الوظيفية » ، صفحات ٢٩ ــ ٣٥ ، ٦٥ ــ ٦٧ .

وهكذا تحولت هذه الاتجاهات المعمارية الى « طراز دولى » ؛ له قواعده وأشكاله وعناصره .

وهذا خطأ .

فالطراز — كما عرفنا — يتواجد عندما يحاول أناس تقليد أعمال أناس آخرين والعمل بأسلوبهم ، أو عندما ينظرون الى مظاهر المبانى فى عصر ما ويحاولون بناء مثلها . وهذا معناه التقليد (imitation) والنقل (copying) والاقتباس والتلقيط (Eclecticism) ، تأتى العناية فيه بالشكليات السطحية الظاهرية قبل الاعتبارات المعمارية الأخرى . ومثل هذه القواعد الشكلية لا تفيد الفن ولا العمارة ، بل تقيدهما وتميتهما ، لأن الفن السليم والعمارة السليمة تنمو من المبادىء لا من اتباع قواعد جامدة (rigid) ساكنة (static).

ومعروف للفلاسفة والنقاد من قديم أن بداية وضع قواعد للفن هى الدلالة التى لا تخطىء على بداية انحداره ! (٣٠) لأن « الطراز » يعنى الجمود والوقوف ، ويعنى أن الانسان قد أبطل مسايرة الزمن ومتابعة التطورات ، ويعنى أن الفنان أو المعمارى قد أبطل تشغيل فكره وعطل ملكاته الفنية والروحية . وهو ما أسماه فرانك لويد رايت « امساك روحى » (spiritual constipation). (٣١) .

وقد عرفنا أيضا(٣٢) أن « الطراز » أو « الطابع » يتكون تحت

---

(٣٠) « الوظيفية » ، صفحة ٣١ .

(٣١) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 211).

(٣٢) فى الفصل الثالث ، صفحات ٧٥ — ٧٦ ، وفى « الوظيفية » ، صفحات ٢٩ — ٣٥ .

ظروف ومؤثرات وقوى تعمل ، ونتيجة لأسلوب خاص فى الحياة وطريقة فى العيش ، الخ • ولذلك « ينمو » مع التجربة كنتيجة طبيعية ، ويعنى بنفسه دون حاجة من المعمارى لاعطائه أشكالا متعمدة ومفتعلة • ولما كانت الحياة عملية مستمرة وأحداث متتابعة ، ومطالبها تتغير وتتنوع ، فان العوامل الجديدة تدخل مجال العمارة وتواجه المعمارى وتتطلب اعادة النظر فى مفهوميات التصميم •

فليس هناك اذا فى المبادىء العضوية السليمة شكل مثالى (ideal) أو نهائى (final) يتوصل اليه المعمارى ويتوقف عنده • وانما هو مضطر لمسايرة الزمن واعادة الدراسة والتعديل والتكيف ، والابتكار والخلق ، لمواجهة العوامل الجديدة الطارئة •

فتبقى العمارة « مرنة » ، تقبل التغيير والتحوير والتطوير •

وهذا ينفى فكرة صياغة (formulation) لقواعد ، وينفى مفهومية خلق طراز معمارى كالذى حاوله رجال « الطراز الدولى » •

لأن الطراز لا يخلق باجراءات سريعة وفى يوم وليلة ، وانما هو ينشأ وينمو ويتطور خلال جهود المعماريين وعلى مر الزمن • وهى عمليات بطيئة لا تتم بسرعة ولا سهولة •

أما المحاولات المتعمدة « كالطراز الدولى » ومن قبله «الفن الجديد» فتنتهى الى « موضة » عابرة ــ وهذا هدف رخيص ، ليس له دوام ، ويذهب وينتهى بمثل السهولة التى جاء بها •

ووصفه بأنه « دولى » خطأ هو الآخر !

وكلمة « دولى » استعملت فى ألمانيا فى «العشرينات » • وكان لها أسباب معقولة لا تخلو من صحة ، هى أن وسائل الاتصال الحديثة قد

جمعت أطراف الدنيا وجعلتها عالما واحدا ، وأن روح العصر الحديث قد عمت العالم كله فتشابهت وجهات النظر فى الدول المختلفة كما تشابهت الأحوال فيها ؛ وأن العمارة بعد أن تخلت عن المفهوميات الأكاديمية الزائفة أصبحت تعتمد على مسائل عامة وصحيحة فى دولة كما هى فى أخرى (كالعلم والصناعة وفسيولوجيا الانسان ، الخ) ، وأصبحت تستعمل أساليب الانشاء الهيكلى وتنفذ بنفس مواد البناء ، وتطبق نفس النظرات الجمالية . ولذلك تشابهت الأعمال ، وعم هذا النوع من « العمارة المودرن » فى مختلف دول العالم وحق لهذا الطراز أن يوصف بأنه « دولى » !

والأسباب لاتخلو من صحة كما قلنا ، ولكن السبب الأخير منها ناتج عن نفس نوع العقلية الأكاديمية رغم ماتتظاهر به الآن من أنها «موردن».

فبالطبع تتشابه الأعمال فى كل الدول ، لأنها كلها مقلدة من بعضها البعض !

والذين ساعدوا على نشرها هم نفس الأكاديميين و «أدعياء المودرن» (modernistic) ، الذين اقتبسوا ما شاهدوه من مظاهر دون فهم — كالمعتاد منهم — فهذا أسلوبهم ! لم يفهموا أن المظاهر لا توضع وضعا، وأن عناصر الشكل ليست « مفردات » فى « لغة معمارية » جديدة تحل محل الكلاسيكية القديمة .

ووصف الطراز بأنه « دولى » يدل على اهتمام بالمسائل العامة المشتركة — والى هنا لا بأس ، ولكنه يهمل الفروق الأساسية الأخرى بين الدول والمناطق والأقاليم ، وبين ظروف العيش والعمل فيها ، وتأثيرها كلها على العمارة .

ورغم الظروف والعوامل المتشابهة فانه :

« اذا أعطى المعمار يون العناية المناسبة للطبيعة العضوية للشيء الذى ينتجونه ، فانهم سيصلون الى نتائج متنوعة (بقدر ما يوجد أنواع من المعماريين) ولكن منسجمة مع بعضها البعض بما فيه الكفاية ، ويكون لها رغم هـــذا شخصية فردية (individuality) عظيمة »(٣٣) .

وهذا ما حدث فعلا عندما فرضت الظروف المحلية نفسهـا ووضعت القيود شروطها على المعماريين فأوجدت فروقا فى الطابع تميزت بها الأعمال المعمارية من مكان عن آخر ، سواء برضـاء المعماريين أو دون قصـد واعى منهم .

ومسألة نظرية أخرى هامة يثيرهـا « الطراز الدولى » ، وهى أن ما يميزه هو والطرز الأخرى ذات الصلة به هى « البساطة » (simplicity) « البساطة + الجمال = العمارة الحديثة » .

وقد ناقشنا موضوع البساطة (٣٤)، ولنطبق مفهوميهـا الآن على «الطراز الدولى » لنختبره بها .

بساطة « الطراز الدولى » بساطة حذف (elimination) واختزال (reduction) وتجريد (abstraction) . وليس هـــذا ضررا كله ، لهذا مذهب غير متصور على العمارة وحدها ، ويتخذه كثيرون مذهبـا فى الحياة كالزهد والتقشف والتجرد من زينة الدنيا . والنواحى السلبية أفادت العمارة أول الأمر ولدرجة محدودة ، من حيث ازالة مظاهر البذخ

---

(٣٣) (*Wright on Arch.; op. cit., p. 69*).

(٣٤) انظر صفحات ٥٢ ــ ٥٩ .

والتبذير الواضح فى العناصر التى أملتها الأهواء (whims) • وازالة التعقيدات والزينات[٣٥] وكل ما يخفى مغزى الأشكال و « يشوش » على الايقاع • وتحقيقه يتطلب من المعمارى خلقا وشخصية ، وقدرة على الحكم ، وتقديرا لقيم الأشياء ، الخ •

« ولكن السلبية لا يمكن أن تكون ايجابية ، ولا يمكن أن تستمر • لأنها بدون حياة وبدون روح • وهى تقضى على الحياة ، وتقضى آخر الأمر على نفسها أيضا •

« استعمال المواد المطهرة (antiseptics) لا يصلح لنمو عمارة » [٣٦]

والذين استمروا فى هذا النوع من البساطة من رجال « الطراز الدولى » انتهى بهم الأمر الى نفى لصفة الفردية الشخصية ، والى نفى الصفات الانشائية وطبيعة المواد وصلة المبانى ببيئتها وأرضها •

وليس هذا من « العضوية » • وهو ناتج من تأثير مذاهب الفن التجريدية ومبدأ « الفن من أجل الفن » •

---

(٣٥) خاصة فى ذلك الوقت الذى كان يجب فيه التشدد فى محاولات التخلص من زيف الاكاديميات والتأثير الفاسد لمدرسة « البوظار » ، وهو اتجاه سار فيه كثيرون ، منهم « ادولف لوس » صاحب المقال الشهير (Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen,» 1908).
الذى وصف فيه الزخرفة بانها جريمة ! ، وأن التحرر منها دليل على ذهن سليم لم يتلف ، وتبعه كثيرون من جيله والاجيال التالية ، ومنهم رجال « الطراز الدولى » الذين اعتبروا ازالة الزخارف الاسلوب الصحيح للبناء فى عصر الماكينات وعصر الاعمال الهندسية الكبرى ، انظر ايضا (Banham, *op. cit.*, pp.. 96 - 97).

(٣٦) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 237).

وهـذه اتجـاهات وميول « شكلية » صرفة (formalistic) ؛ تعتبر المبنى « تكوينا تجريديا » (abstract composition) مجسما ذا ثلاثة أبعاد ، مكونا من مستويات رأسية وأفقية ، يحشرون داخلها الوظائف المعمارية المطلوبة ، أو يخلقون لها الوظائف المناسبة •

وواضح بالطبع أن هذا وضع معكوس ، يترك فيه للفن أن يطغى على العمارة ، ويتجاهل فيه المبادىء الطبيعية والانسانية ، من أجل الحصول على المنظر والمظهر •

« أغلب السلبيات (negativities) فى العمـارة جاءت من فنـانين ورسامين يغامرون بالدخول فى مجال العمارة بدون اعتبار ••• للبعد الثالث وللخبرة العملية بالانشاء ــ ولذلك هى بدون أساس معمارى ، وهى مجرد نظرات فنية جمالية »(٣٧) •

وهناك نوع الأعمال المعمارية الأخرى التى تبدأ بشكل مستطيل منتظم تماما ، مثـل تسـمير جوانب صـندوق (nailing up a box) ، ترتب داخله الفراغات والمساحات المطلوبة •

وهذه هى الأخرى أساليب غير عضوية ، وتأتى من اعتبارات الشكل أولا قبل الاعتبارات المعمارية ، ولا « ينمو » فيها الشكل من الفـراغ الداخلى ومن الاحتياجات المطلوبة • وبساطتها بسـاطة ظاهرية ، تبـدو على الواجهات ولكن تخفى فى الداخل تعقيدات كثيرة من أجل المحافظة على المظهر •

« بساطة هذه البيوت يسهل قراءتها •••• هى وجهة نظر واتجاهات متعمدة ومفتعلة • ولذلك هى أيضـا نوع من الزخرفة • ولو نظـرنا الى

(٣٧) (Wright *Genius; op. cit.*, pp. 104 - 105).

انشائها لرأينا كيف أنه معقد ومرتبك ، لمجرد الرغبة فى الحصول على بساطة من الخارج »(٣٨) .

« هذه تأثيرات سطحية (surface effects) مفروضة على الكتل ... وهى ليست جهودا جذرية فى اتجاه (معمارى) . هى الأخرى مناظر مرسومة » .

وهى الأعمال التى تهكم عليها رأيت كثيرا ووصفها بأنها « علب على عكازات » أو « صناديق على خوازيق » ! (boxes on stilts).

ورغم كل ما يدعيه معماريوها من اتجاهات فكرية ، فهى اتجاهات يغلب عليها العاطفية ! والعاطفية هذه المرة ليست الرومانتيكية القديمة ، وانما هى تحس هوائى للعصر الحديث واستخدام للوسائل الميكانيكية الحديثة فى البناء بقصد الحصول على أشكال فنية جديدة لاستغلال قوتها العاطفية . وهذا أيضا خطأ ، لأنه يجعل الآلة تفرض سيطرتها على الانسان ، وكان الأحق بالاتباع أن يفرض الانسان سيادته على الآلات .

من كل هذا يتضح الاختلاف الكبير فى فهم معنى البساطة بين «الطراز الدولى » وبين النظريات العضوية(٣٩) .

البساطة العضوية لا تعنى السهولة (ease) ، ولا هى بساطة الخواء (emptiness) ولا الافتقار . وانما هى بساطة الطبيعة ، وبساطة الزهرة البرية ــ « أنظر الى زنابق الحقل » .

---

(٣٨) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 131). وهو نقد فى محله وفى الصميم . أنظر مثلا « فيلا سافوى » للوكوربوزييه .

(٣٩) راجع موضوع البساطة فى الفصل الثانى ، صفحات ٥٢ ــ ٥٩ .

وهى تتحقق عندما يزول التنافر والنشاز (discord) ، ويندمج الجزء فى الكل وتتكون من الأجزاء المنسجمة كلها وحدة واحدة متكاملة ، فلا يبقى شىء مرتجل ولا اختيارى ولا شاذ ، ولا زائد عن الحاجة — ولا ناقص عن الحاجة .

وهى بساطة تترك للأشكال « مرونة » وحرية ، ومجالا للتغيروالتطوير كلما استدعت ذلك الأمور .

« هناك طريقة واحدة للحصول على البساطة سليمة غير منقوصة ، وذلك عن طريق الانشاء الذى يتطور كعمارة ...

« البساطة هى النظام التكوينى للمبنى »[٤٠] (simplicity is constitutional order)

« الضرورة الجميلة (Beautiful Necessity) »[٤١] .

ولنختتم بكلمة حلوة ! وهى أنه كان لابد من الاختيار من بين المذاهب الفنية الحديثة فى العمارة — كالتكعيب ومذهب النقاء ، الخ والشبه بينهما كبير على أى حال — فاننا نختار « الطراز الدولى » ! (International Style) . فهو أقربها صلة بالعمارة ويعتمد أصلاعلى حقائق معمارية ، بدأت برجال كانوا يأخذون فى اعتبارهم ظروف العصر الحديث ومواده وأساليب انشائه ، فكانت وحيا لهم فى التصميم . ولا زالت آثاره على العمارة موجودة ، لأنها صحيحة .

وان كان « للطراز الدولى » جانب سلبى معتم ، فلم يكن فى اتباعه خطر ، لحين وجد المعماريون شيئا أفضل ! [٤٢]

---

(٤٠) (Wright, *Future of Arch.; op. cit,*. pp. 147 - 148).

(٤١) كما قال « براجدون » (Claude Bragdon) .

(٤٢) (Wright, *Natural House op. cit.*, p. 65).

وأخيرا وصلنا الى القضية المعمارية الكبرى ! وهى مواجهة النظريات العضوية بالنظرية الوظيفية ، حيث أنهما قطبا الاتجاهات والمذاهب المعمارية كلها ، وأنهما النظريتان الأساسيتان فى العمارة ، وتتمثل فيهما كل الاختلافات بين وجهات النظر المعمارية ، وعلى قياس أصغر كل الفروق بين أكبر معماريين وأشهرهما فى عمارة العصر الحديث ، لوكوربوزييه وفرانك لويد رايت .

وقد كتبنا فى بحث سابق عن « الوظيفية » بالتفصيل[1] ، وسردنا

(١) « نظرية الوظيفية فى العمارة » ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، طبعة جديدة ، ١٩٦٦ .

قدمتها من أول نشأتها ، مبينين أنها بمعناها العام « كحقيقة » تكاد تكون كالبديهية ، وأنها موجودة فى كل أعمال الانسان منذ أن كان بدائيا يسكن الكهوف فى عصور ما قبل التاريخ . ثم بدأ الادراك الواعى بها من العصور الكلاسيكية من ادراك « للانتفاع » (commodity; utility) كشرط أساسى فى العمارة ، وبعدها فى كل العصور والمدنيات ، وحتى فى الأعمال المحلية والريفية المتواضعة ، فيما عدا عصور التأخر المعمارى والأكاديمية والاقتباس ، التى كان معماريوها يجهلون هـذا المبـدأ أو يتجاهلونه ولا يعملون به .

وليس هنا مجال التوسع فى شرح هذا مرة أخرى ، ولكن منه نرى أن « مبدأ » الوظيفية كان يعمل طوال الوقت فى العمارة . ولا غرابة ، فان وظيفية المبنى هى السبب والدافع الأصـلى من وجـوده ، والتبرير لوجوده ، ثم هى المختبر والفيصل فى الحكم عليه وتقدير قيمته .

وأما البحث الواعى فى المفهومية الوظيفية وبدء استعمال الكلمة فيبدأ على ما يبدو برجال علم الأحياء ، ثم اتخذها المعماريون « نظرية » تطبق على العمـارة .

ومن هؤلاء « هوريشو جرينوه » (Horatio Greenough) الذى راح يبرهن فى مقالاته على وجود مبـدأ الوظيفية فى الطبيعة وكائناتهـا العضوية الحية ، كما هو موجود فى مصنوعات الانسان ، ولهـذا أراد للعمارة مبادىء مشابهة ، تبدأ بفهم عام للمبادىء ، مع ملاءمة وتكيف لظروف البيئة والموقع والجو ، الخ .

وقد كتبنا أيضا عن « ساليفان » (Louis H. Sullivan) ونظرياته التى نادى بها فى الوقت الذى تغيرت فيه أساليب البنـاء الى الانشـاء الهيكلى ، وتنوعت فيه مطالب الحياة ، مما زاد ضرورة الحاجة لاعـادة النظر فى مفهوميات العمارة .

وهو دعا الى تقبل الظروف والعوامل المؤثرة الجديدة كأساس للعمل. وفى نظرياته راح هو أيضا يستوحى الطبيعة ويستلهم منها المبادىء من أجل وضع مبادىء لعمارة عضوية مؤسسة فى نفس الوقت على حلول فكرية عقلانية (rational solutions) للمشاكل العملية .

وهذه هى النظريات العضوية التى سار فيها فرانك لويد رايت (Frank Lloyd Wright) وزادها شرحا وتوضيحا ، لجيل كان يسير فى اتجاه أكاديمى مضاد ولم يعد يدرك مغزاها . وسنعود اليها بعد أن نعرض تطور الوظيفية فى أوربا .

ففى أوربا كان للوظيفية تطور مختلف خاص بها ، لأنها نشأت من المفهوميات والمذاهب الفكرية والعقلانية والعلمية ، التى بدأت من «عصر العقل» أو « عصر الفكر » (The Age of Reason) ، والتى تنتمى اليها أيضا كل المذاهب الفنية والمعمارية التى تعتمد على العلم والفكر .

وأهم هذه المذاهب هى « المدرسة الفكرية » (The Rational School) التى كتبنا عنها وناقشناها [٢] .

ويلاحظ أن هذه الحركات كلها استمرت تسمى «الحركة الفكرية» الى أن عثر الأوربيون فى « الثلاثينات » من القرن العشرين على كلمة « وظيفة » ، فأصبحت نظرية تسمى « نظرية الوظيفية » (The Theory of Functionalism) واستمرت تعنى نفس المعنى الضيق المحدد الذى كانت تعنيه النظريات الفكرية العلمية .

فالوظيفية الأوربية اذا كان لها مصادرها الخاصة ، من حيث أنها جزء من الحركة الفكرية واستمرار مباشر لها ، ومن حيث أنها أيضا كانت حركة مضادة للرومانتيكية .

---

(٢) انظر صفحات ٢٤٣ ــ ٢٥٤ .

ولذلك هى ابتعدت عن الطبيعة وعن المسائل العاطفية عامة ، واتجهت نحو العلم ومنتجاته فى عصر الصناعة والتكنولوجيا ، واتخذت الماكينات مثلها الأعلى ، تأخذ منها الهامها ، وتشتق منها مفهوماتها ومبادئها لتطبقها على العمارة .

وقد تنوعت مواقف المعماريين تجاه الماكينات وما يمكن أن يؤخذ منها ، وتداخلت نظرياتهم فى بعضها البعض ، ولكن تحللها وتبوبها ونعرضها فيما يلى ، على أن نعود لمناقشتها فيما بعد :

(ا) أن تصمم المبانى كما تصمم الآلات

وأصحاب هذا الاتجاه يريدون كفاءة فى تصميم المبانى كالكفاءة التى شاهدوها متبعة فى تصميم الماكينات ، حيث لا يوضع جزء الا لسبب ، ويتحدد كل جزء وكل صلة بين الأجزاء بالعلم والحساب ، وكله من أجل أن تؤدى الآلة وظائفها وتستوفى الأغراض المطلوبة منها . ويعتبر التصميم صحيحا اذا استوفى أغراضه تماما .

وبذلك يكون البيت (*machine à habiter*; machine to live in) « آلة للعيش فيها » — وهى جملة لوكوربوزييه الشهيرة ، التى صارت شعارا للوظيفية الأوربية .

وهذه هى « الوظيفية » بمعناها الأوربى ، كمبدأ ونظرية وطريقة فى العمل .

ولكن يتشعب منها « النظرية الميكانيكية البحتة » التى يسير أنصارها فى نفس الاتجاه الى أقصاه ، فينفون النظريات الفنية والجمالية باعتبارها مفهومات عتيقة أصبح من السخف الكلام فيها أو التمسك بها ، ويقولون

انه يكفى للعمارة التصميم الوظيفى البحت وحده ، ويكون شكل المبنى صحيحا اذا كان تصميمه صحيحا [٣] ـ كما فى الماكينات • وان كان ثمة ما يسمى « جمال » فهو ينتج تلقائيا من صحة التصميم •

واستدلوا على صحة نظريتهم بلفت الأنظار الى الآلات والانشاءات الضخمة ، كالبواخر والطائرات والكبارى والخزانات ، الخ • وهى أعمال قام بتصميمها مهندسون (engineers) دون تدخل من معماريين ، وتنال الاعجاب بكبرها وضخامتها وبراعة مهندسيها •

(ب) اعطاء المبانى صفات شكلية كصفات منتجات الصناعة [٤]

فبعد أن انتهت الفترة التجريبية الأولى فى أول الثورة الصناعية ، تحسنت منتجات الصناعة وأصبحت جذابة رائعة ، ذات أشكال هندسية منتظمة تمتاز بالبساطة (simplicity) وبالدقة (precision) وبالضبط (rightness) ، وبالاتقان (perfection) فى الشكل والتشكيل والتجميع والتشطيب ، الخ • كما تتصف بأنها مجردة من آثار تدخل الانسان بشخصيته الفردية (individuality) •

ولذلك قرر المعماريون الحصول على صفات مماثلة للمبانى وعناصرها •

ومن نتائج هذا الاتجاه « الطراز الدولى » (International Style) الذى ناقشناه •

---

(٣) (if a machine was right, it would *look* right).

(٤) وقد كانت هاتان النقطتان الاولى والثانية مندمجتين معا فى كتاب « الوظيفية » ، ولكن افصلهما هنا عن بعضهما البعض زيادة فى التحليل والايضاح •

(ج) تقليد أشكال الماكينات فى العمارة

وهذا اتجاه جاء من معمـاريين وفنانين تحمسوا للعصر الحديث الى درجة « عبادة التكنولوجيا » (Technolatry) و « عبادة الماكينات » (Machinolatry) ، بعد أن شـاهدوا تأثير الآلات الهـائل على كل نواحى الحياة ورأوها تثبت تفوقها وتقوم بأعمال ما كان يمكن القيام بها من قبل . ففتنوا بها وبجمال أشكالها التجريدية وحركاتها الغريبة ، هى لذاتها ، بصرف النظر عن فوائدها أو عملها الذى تؤديه .

ولفرط اعجابهم بها اتخذوا من هذه الأشكال « عناصر » (elements) و « وحدات متكررة » (motifs) للمبانى ، فظهرت فى مبانيهم شبابيك مستديرة وبلكونات مراقبـة مأخـوذة عن البواخـر ، وأسقف مسـتنة واضاءة علوية كأسقف المصـانع ، وسلالم ملتفة حول عامود واحد أوسط كأنه « عامود الكرانك » (crankshaft) فى موتور السيارة !

وكان منهم لوكوربوزييه نفسه ! ، لفترة قصيرة فى « العشرينات » ـ فهو حين وصف البيت بأنه « آلة للعيش فيها » كان يعنى أكثر من معنى : كفاءة الآلات ، وصفات منتجاتها ، وشكلها أيضا .

ومن المعماريين من زادها لدرجة بناء بيت على شكل باخرة بأكملها ، أو على شكل سـيارة !

وجاء من هـذه الطريقة أيضا طراز معمارى هو « ادعاء الوظيفية » (functionalistic)، يتعمـد معماريوه التظاهر بمظهر الوظيفية ، متخذين لمبانيهم مميزات شكلية (formalistic) سطحية (superficial) تتمشى مع الطابع الشائع فى ذلك الوقت ، رغم أن تلك الوظائف التى يتظاهـرون بالتعبير عنها قد تكون وهمية ، لا وجود لها فى المبنى !

(د) استخدام الماكينات ومنتجاتها فى العمارة

وأساس هذا الاتجاه هو أنه لا مفر للمعمارى من الاعتراف بالعصر الحديث وما يدور فيه ، وبالواقع والحاضر ـ فهذا عقل • ورغم أن المعمارى لا يخترع الماكينات ولا يشتغل بالصناعة والانتاج ، الا أنه يستطيع الاستفادة مما تقدمه له العلوم والاكتشافات ، وما يتجه التقدم الصناعى من مواد جديدة أو قطع جاهزة للبناء ، وما تيسره ماكينات خاصة من أساليب فى التنفيذ • وعليه أن يتفهم ما يعنيه هذا التغيير فى مفهوميات التصميم والعمارة،وعليه ابتكار الحلول والأشكال والتفاصيل اللازمة ، التى تتمشى مع هذه العوامل الجديدة • وبذلك تنتمى العمارة الحديثة لعصرها حقا ، ويأتى « التعبير » فيها حقيقيا أصيلا ، لا متصنعا ولا مظهريا كما هو فى بعض المذاهب المعمارية الأخرى •

هذا اذا الاتجاهات الأوربية النيرة من مواقف المعماريين تجاه ماكينات العصر الحديث •

أما ما حدث بعد ذلك فهو أنه أقيم فى ١٩٣٢ فى متحف الفن الحديث بنيويورك معرض لأعمال المعماريين الأوربيين ، فكانت أول مواجهة (confrontation) على قياس كبير للأعمال الأوربية بالأعمال الأمريكية ، وخاصة بأعمال فرانك لويد رايت • ووصفت تلك الأعمال تارة بأنها « الطراز الدولى » وتارة بأنها « وظيفية » ، الخ •

وأثار هذا حنق رايت ! فقام يصب غضبه وسخريته على أصحاب تلك الأعمال ، ويفند آراء أصحابها ، ويشرح نظرياته ونظريات « أستاذه المحبوب » سالليفان • فى معنى العضوية والعمارة العضوية •

وبما أن « الوظيفية » الأوربية والنظريات الأخرى المرتبطة بها منبعثة

كلها من مفهوميات الماكينات ؛ فلنبدأ أولا بعرض وجهة النظر العضوية في الماكينات نفسها .

النظريات العضوية تقبل الظروف التي تكون فيها وتتخذها بداية العمل . ولذا فهي تقبل الآلات على أنها وسائل جديدة وأدوات (tools) كما تقبل خواص الانتاج الآلي . بل ان أصحاب النظريات العضوية كانوا أسبق من المعماريين الأوربيين الى قبول الماكينات ومحاولة العمل بها . فالى أوائل القرن العشرين لم يكن الأوربيون قد صنعوا بها شيئا تقريبا (٥) . في حين نجد فرانك لويد رايت يقرأ محاضرة في ١٩٠١ عن

---

(٥) من ابتداء « الثورة الصناعية » الى « حركة الفنون والصنائع » وحتى الى مدرسة « الباوهاوس » في أولها ، بقي عند الاوربيين عدم ثقة في الماكينات . ثم بدأ بعضهم يقبل عليها مثل « فان دي فلده » (Henri van de Velde) الذي اعجب بها لقوتها الهائلة ، ثم لجمالها وجمال منتجاتها، وتكلم عن مبدأ الملاءمة للغرض (fitness for purpose) الذي يبدو في البواخر والقاطرات والطائرات ، ولكن بقيت تصميماته تعتمد على اعمال الحرف اليدوية . وافتتن بالماكينات فنانون كثيرون اتخذوها نماذج لعملهم ، ولكنهم كانوا فنانين يبحثون عن مواضيع واشكال جديدة لفنونهم ، كما فنوا بها لصفات اخرى فيها ، كالسرعة والحركة في مذاهب مثل « المستقبلية » (Futurism) . ولوكوربوزييه في أول حياته تكلم عن التجهيز (prefabrication) وعن الماكينات . ولكن اتضح انه هو أيضا كان معجبا بها اعجابا فنيا موجها للاشكال — خصوصا السيارات المصقولة اللامعة ، حتى انه اطلق اسم شركة « ستروين » للسيارات على بعض بيوته . ومرت فترة طويلة قبل ان يعترف المعماريون بأن الطرق الفكرية الجديدة في العمل والانشاء اصبحت مناسبة ومقبولة ضمن العمارة العظيمة — « عمارة المعماريين » لا انشاءات المهندسين . ولكن لم تكن الاساليب التكنولوجية وأسسها الاقتصادية قد وصلت الى المجال العملي للعمارة بعد ، فاستمرت اعمال البناء والتنفيذ تعتمد على الحرف اليدوية .

انظر (*Encyclopaedia of Modern Architecture* (G. Hatje and W. Pehnt, eds., London : Thames & Hudson, 1963). p. 11).

الماكينات (٦) ، كان له فيها تنبؤات مدهشة وآراء صائبة لم يقل الأوربيون مثلها الا بعد ذلك بكثير .

وقد أعرب رايت فى تلك المحاضرة عن اعتقاده بأن كل شعب من الشعوب قد قام بعمله وأوجد فنه كتعبير عن حياته ، مستعملا أحسن الأدوات التى يعرفها فى وقته ؛ وأدوات العصر الحديث هى الماكينات ؛ ورحب بالآلات وعصر الصلب والبخار ، والعصر الذى حلت فيه الماكينات محل أعمال الفن وحل فيه المخترع والعالم مكان الفنان والشاعر ؛ وأوضح رايت معرفته بأن الانسانية قد دفعت ثمنا باهظا فى الثورة الصناعية ، وعانت من الطمع والاستغلال والأعمال المشينة ؛ ولكن الغلطة ليست من الماكينات نفسها ، وانما من المصممين والمستغلين . والماكينات الآن قد صارت الأداة العادية (normal tool) للمدنية المعاصرة والأساس خلف وجودنا فى الوقت الحاضر . وهى ذات قوة رائعة تثير الاعجاب والغبطة والجذل ، ولها امكانيات هائلة ، وتستطيع أن تحرر الفنان وذهنه الخلاق ليشغل ارادته الفكرية العقلانية فى حرية لم يعرفها من قبل . ولكنه نبه الى أن الماكينات ما هى الا أداة (tool) جديدة ، أصبحت ميسورة وفى متناول يد الفنان والمعمارى ؛ ويمكن أن يساء

---

(٦) هى المحاضرة الشهيرة المسماة
(The Hull House Lecture, Chicago, 1901)
وعنوانها (« The Art and Craft of the Machine ») . وقد أعاد رايت القاءها فى عدة محاضرات ، وأعاد كتابتها ونشرها عدة مرات ، منها مرة ضمن كتابه :
(Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1931)).
ومرة فى
(Lewis Mumford (ed.), *Roots of Contemporary American Architecture* (New York : Reinhold Publishing Corp., 1952 ; repr. ed., Grove Press, (1959)).

استعمالها بالنسخ والتقليد والتزييف دون اعتبار لأبسط مبادىء المنطق السليم ، كما يمكن اعطاؤه عملا مناسبا تعمله ؛ والأمر كله يتوقف على الفنان والمعمارى الخلاق ، الذى يجب أن يعرف كيف يستخدمها ويستخرج منها أنواعا جديدة من الجمال لم يعرفها أحد من قبل ؛ الخ .

ويلاحظ أن هذه الآراء كانت فى ١٩٠١ ، أى قبل اختراع الطائرة !! ، وقبل المعماريين الأوربيين بجيل على الأقل . فكان موقف رايت فى ذلك الوقت المبكر مماثلا لموقف أكثر المفكرين تقدما اليوم ، فى شأن مستقبل الفن والعمارة وصلتهما بالآلات .

وأهم ما نبه اليه رايت وكرره بعدها كثيرا هو أن على الفنان أن يتولى القيادة ، ولا يترك الماكينات تملى عليه وتسيطر على المدنية الحديثة كلها .

« لقد بدأت عملى بأن قبلت الماكينات بطريقة معقولة على أنها أداة للفنان الخلاق ، معتقدا بأنها اذا كانت تحت اشرافه وتوجيهه أثبتت أنها نعمة بدلا من نقمة .... ورأيت عواقب استعمال الماكينات ؛ التوحيد القياسى (standardization) و « التمدين » الزائد لدرجة تبتعد بالحياة عن مكانها الصحيح أكثر وأكثر ، بالابتعاد عن الأرض والطبيعة أكثر وأكثر .... ولكن بقيت معتقدا أن الخلاص يكون فى سيطرة الفنان الخلاق وتوجيهه واشرافه .

« الطريقة الوحيدة من أجل أن يستعمل الانسان الماكينات ، لا أن تستخدمه هى ، هو باتخاذها مبدأ فى العمل (working principle) ؛ عن طريق القوة الانسانية العظيمة التى اعتدنا أن نسميها الفنان الخلاق » (٧) .

---

(٧) (Wright on Arch.; op. cit., p. 260).

وكان رايت أسبق من الأوربيين الى تطبيق هذه المبادىء والعمل بها. وأعماله محاولات واعيـة لجعل الآلات أداة مفيدة ، من أجل خلق بيئة جميلة وانتاج ثقافة سليمة ، ولجعل النـاس يشعرون بالغنى الذى كانوا يفتقدونه فى الحياة فى تلك الأوقات ــ وهذا كله دون أن ينسى أو يتجاهل العوامل الأخرى الانسانية والفردية والعاطفية ، ولذلك كانت أعماله فى القمة ، لأنها جمعت بين الميكانيكى والانسانى .

كما كان رايت أسبق من المعماريين الأوربيين فى الكلام عن أنـواع الماكينات التى اتخذوها هم أمثلة تحتذى ، وتهكم عليهم بقوله :

« فى الجمل التى استعملتها بنفسى لوصف مبنى « لاركن »(٨) ... قلت : هنا قد تركنا مرة أخرى عمارة النقاد ، ولذلك فان لهذا المبنى نفس الحق فى اعتباره عملا فنيا كالحق الذى للباخرة أو القاطرة أو البارجة... وربما فاتت هـذه الكلمات على « المستكشف » السويسرى (يقصـد لوكوربوزييه !) ؛ فهو كان صبيا صغيرا فى ذلك الوقت » !(٩) .

والآن وعلى ضوء هـذه المعـلومات والآراء نفحص الافتراضـات الأوربية من وجهة النظر العضوية ، لتمييز ما له معنى منها ، وما اذا كان هناك تبرير لكل تلك النظريات ذات الصلة بالماكينات .

فأما أن يعجب الأوربيون بالماكينات وكفاءتها وجمال منتجاتها ، الخ ، فهو أمر مشروع . وحتى أن يطبقوا مبـدأ « تصميم المبانى كما تصمم

---

(٨) (Wright : Larkin Administration Bldg., Buffalo, New York, 1904) وكان ذلك الوصف فى عدد مجلة (*Architectural Record*, 1908) الذى كان مخصصا لاعماله .

(٩) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 189) مقتبسا من مقالة له فى (*Architects Journal*, Aug. 1936)

الآلات » مقبول أيضا ولـــكن مع تحفظات كثيرة ، لوجود فارق أساسى يجب توضيحه :

فالعمارة العضوية قد تقبل هذه الأمور ، الصادرة عن اعجاب وتحمس كجزء من «التمشى مع الجو » ومع «روح العصر » ؛ ولـــكن تقبلها فى تردد و (reluctantly) لأننا سبق أن أوضحنا أنه ليس لهذا التعميم مبرر ولا منطق كثير[١٠] ، ولذلك كان واجبا على الأوربيين من وجهـــة النظر الوظيفية أن يرفضوها تماما وكليـــة ! لأنهم باعتمادهم على الفكر وحده وعلى العمـــل « بالطرق العلميـــة الصحيحة » ليس لديهم تفسير فكرى معقول لها • لأن الربط بين ظواهر أو مبادىء فى مجال كمجال الماكينات لا يجد تسلسلا منطقيا يوصله الى مجال آخر كمجال العمارة !

وأخطأ منه ــ من وجهة النظر العضـــوية ــ أن يقبـــل الأوربيـــون « الميكانيكية البحتة » •

لأن « الميكانيكية البحتة » تمـــادى فى تطبيق عمليات لم يكن لهـــا تبرير أصـــلا •

والكفاءة وحـــدها ــ ان كانت حقـــا تؤدى وحـــدها فى المـــاكينات والانشاءات الى حلول سليمة ــ فهى فى العمارة لا تكفى ، وتحتاج الى معمارى فى دوره كفنـــان ، ليزيل التنافر بين العنـــاصر والأجزاء الكثيرة المتنوعة ويشملها كلها بانسجام يوصلها الى « الوحدة العضوية » •

---

(١٠) انظر « روح العصر » فى الفصل الخامس ، صفحات ٢٠٢ ــ ٢٠٨ . وانظر ايضا ماسبق أن كتبناه فى« الوظيفية » ، صفحة ٧١ : « ليس فى وجهة النظر هذه نفسها منطق ! ، وليس لها ما يبررها . نقبلها من الفنـــانين ولكن لا نقبلها من المعماريين (الوظيفيين) . فالفنانون ليســـوا علماء ، وعنـــدما ربطوا بين ظاهرة واخرى ربطوها بخيالهم وعواطفهم ، لا بطريقة علمية صحيحة » .

وقد كان هجوم رايت شديدا على هذه النواحى وعلى جملة لوكوربوزييه الشهيرة ــ « آلة للعيش فيها » .

« اتفقنا على أن الآلات تبنى البيوت ... بشرط أن تبنيها بطريقة طبيعية ، وبجودة فائقة . ولكنه ليس ضروريا بسبب هذا أن تبنى كما لو كانت المبانى هى الأخرى آلات ــ لأنها ليست آلات الا بمعنى ودرجة ضعيفة جدا ، ولا تشابهها اطلاقا »(١١)

« مطلوب للبيت كفاءة فى التصميم بالطبع ... ولكن هذه بداية بسيطة ... ليس البيت آلة للعيش فيها الا اذا كان القلب مضغة ماصة »(١٢) .

« الكلمة الضرورية للتعامل مع الحقيقة هى كلمة عضوية ... ولكن المغزى العميق لها غير معروف حيث يملون ان البيت آلة للعيش فيها . فى هذا الاملاء نهاية كل الحريات ، وفيه اخضاع للناس كلهم لتوحيد قياسى . كأنهم هم أيضا نوع من الماكينات »(١٣) .

وقد كانت نتائج استخدام الأوربيين للآلات هى التوحيد القياسى (standardization) والانتاج بالجملة (mass production) للاستهلاك العام ، والاستغناء عن الفرد ومطالبه الخاصة ــ وهو ما تنبأ به رايت وحذر منه كثيرا ، ونصح بضرورة وقوع الآلات فى أيدى أمينة خلاقة ، مخلصة للانسانية .

ولكن على أى حال لم تطل فترة الميكانيكية البحتة ، لأنها كانت

---

(١١) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 131).

(١٢) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 208).

(١٣) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 82).

قائمة على تحمس وتفسير ساذج للعلم ، ببحثها عن حقيقة ثابتة لا تتغير ، يمكن بيانها منطقيا وحسابيا ، وباعتمادها على أن هناك حل صحيح واحد لكل مشكلة .

وقد أثبت تطبيق العلم أنه أكثر مرونة وأكثر نسبية من هذا .

وتمشت العمارة أيضا معه ، وراحت تجدد نفسها وتوسع أفقها .

ثم يأتى دور محاولات خلع صفات شكلية على الأعمال المعمارية ، مشابهة لصفات المنتجات الصناعية .

وهذه أيضا لها دوافع عاطفية . وقد يقال فى الدفاع عنها أن « الطابع الآلى » قد انتشر واعتادته الناس لكثرة تداول منتجات الصناعة . وهذا هو الذى جعل الناس تعتاد مبادىء البساطة والوضوح والدقة والضبط ، ولذلك دخلت هذه المبادىء الأذهان وأصبحت « طريقة فى العيش » ، امتدت وسرت الى المجالات الأخرى ، ومنها العمارة .

ومن نتائجها « الطراز الدولى » كما ذكرنا . والذى ساعد على انتشاره أنه صار صيغة سهلة التقليد .

« هى صارت صيغة سهلة التقليد ... ولكنها مكروهة وممجوجة لاحساسات الرجل الحر فى كل مكان ... الأكاديميات هى التى تنظر الى هذا التجريد الضيق بتسامح ... وما هذا الا لأنهم بلا حيوية ، وبلا قوة »(١٤) .

وما قلناه عن « الطراز الدولى » نقوله عن هذا الاتجاه عموما ، وهو أنه لا يوجد وراءه أسباب منطقية كافية ، وأن بساطته متعمدة

---

(١٤) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 189).

ومفتعلة . « بساطة ظاهرية وسطحية تخفى وراءها دواخل مرتبكة وانشاء معقد ، ولذلك هو أيضا طراز أو نوع جديد من الزخرفة ، لا يدل على فهم لمبادىء الآلات وامكانياتها ... ولا يجعل فضائلها ومزاياها فعالة بطريقة مشرقة وانسانية » (١٥) .

« اقترح وضع سقف مائل على أى عمل للوكوربوزييه أو جروبيوس حتى نرى ما يتبقى من ذلك المسمى الطراز الدولى »(١٦) .

وهذه الطرز الشكلية تنتج مبانى متشابهة فى كل مكان ، علما بأن العصر الحديث لا يحتم أن تكون المبانى كلها متشابهة .

وهى لا تستخدم الا بعض مواد خاصة فى البناء دون غيرها ، رغم أن :

« لنا الحق فى استعمال أى مادة وأى شكل ، طالما أن العمل صحيح ويخدم المعمارة ، والعمارة تخدم الحياة .... كل مادة جميلة ، والأمر متوقف على استعمال المعمارى لها »(١٧) .

وهذه الطرز أيضا تضع صيغا عامة ، ولا تهتم بالتطور ولا بالتغيير ، ولا بالفروق المحلية ، فى حين أن الآلات نفسها تتغير ، وتطورت بطرق مختلفة فى الدول المختلفة .

ومن هذا كله نجد أن هذه الاتجاهات الشكلية المحضة مليئة بالعيوب والانتقادات ، بسبب أنها متحيزة وتلتزم جانبا واحدا (one - sided).

---

(١٥) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 131).

(١٦) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 260).

(١٧) (Wright, *Natural House; op. cit.*, p. 61).

وبالمثل تنتقد المبانى التى تشابه الماكينات نفسها ـ فهذا تصرف أحمق!

« لماذا يلزم أن تكون العمارة أو قطع الفن فى عصر الآلة ، بسبب أنها مصنوعة بالآلات ، أن تشابه الآلات ؟ »(١٨) .

« لا يوجد سبب لأن تكون الأشياء المصنوعة بالماكينات فى عصر الماكينات مشابهة للماكينات التى صنعتها أو أى ماكينات أخرى . بل قد يكون هناك أسباب قوية لأن لا تشبهها »(١٩) .

« هذه تأثيرات سطحية (surface effects) مفروضة لغرض التشبه بآلات تجرى أو تطير ... وهذه ليست جهودا فى أى اتجاه (معمارى) . هى الأخرى صور ومناظر ... ومصيرها أن تنتهى كما انتهت الكرانيش »(٢٠) .

ولأصحاب اتجاه تقليد أشكال الماكينات فى مبانيهم سؤال طريف يعترضون به على النقد الموجه لهم . فيقولون لماذا يستبيح ساليفان ورايت وغيرهما لأنفسهم تقليد أشكال النباتات فى زخارفهم ولا يباح لنا تقليد أشكال الماكينات ؟ !

وللاجابة على هذا السؤال نقول انه ليس لهم الحق فى السؤال أصلا ! ـ لنفس الأسباب التى ذكرناها فى الرد على الاتجاهات الأخرى، وهى انه اذا كانت هذه الاتجاهات عاطفية ، ناتجة عن اعجاب وتحمس وافتتان بالطبيعة فى حالة الزخارف النباتية ، وبالماكينات فى حالة تقليد أشكالها ، فهذا جائز بعض الشىء من الناحية العاطفية والفنية ، أما من

---

(١٨) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 141).

(١٩) (Wright, *Future of Arch.; op. cit.*, p. 107).

(٢٠) (*ibid.*, p. 131).

وجهة النظر الوظيفية فهم قد اعتمدوا على العلم والفكر والمنطق وحدها فى التحليل والتفسير ؛ وأسقطوا المسائل العاطفية والروحيـة . ولذلك لم يبق لهم ما يتكلمون فيه !

هم (cooked their goose) !! ـ كما يقول المثل الدارج .

ويبقى الاتجاه الأخير الذى كتبنا عنـه ، وهو استعمال الماكينات فى البنـاء والتنفيذ والانتاج ، واستعمال منتجات الصناعة فى المبـانى ، مع اتخاذ الاجراءات اللازمة والتفاصيل المناسبة .

وهذا اتجاه سليم ورأى معقول ، وموافق عليه من الطرفين .

* * *

والآن نـواجه النظريتين الرئيسيتين بعضهما ببعض ، لنقـدر قيمة الوظيفية من وجهة النظر العضوية .

وقد كانت بداية هذه المواجهة كما قلنا هى معرض أعمال المعماريين الأوربيين الذى أقيم فى متحف الفن الحديث بنيويورك فى ١٩٣٢ . وكانت هذه المناسبة تحـديا لرايت ، لأن هذه الحركة الأوربية الحديثة كانت أقوى وأكبر مغزى من الأعمال الأكاديمية القديمة ، وأصعب منها فى النقد والتفنيد .

وقد كان أول رد فعـل لرايت هو أنه سخر من تلك الأعمال وشبهها « بعلب على عكازات » (boxes on stilts) ، الخ ؛ وهاجم معماريها واتهمهم باسـتغلال نظرياته ونظريات ساليفان التى ذهبت الى أوربا ثم أعيد تصديرها بعـد تعقيمها وتشويهها ـ فقد نسبت هـذه « الوظيفية » الأوربية الى الوظيفية التى كان يتكلم عنها ساليفان ورايت .

« ضمهم الكتاب والنقاد الى ، أو ضموني اليهم .... كانوا كلهم من صغار الأوربيين ، خارجين من الباوهاوس أو داخلين فيه ، الى أن عثروا على جملة « الشكل يتبع الوظيفة » (form follows function) فالتقطوها »[٢١] .

الا أن ذاك المعرض كان ذا أثر هام على رايت ، لأنه لم يكن يكفى أن يسخر من الأوربيين أو ينتقدهم ؛ واضطر الى الكتابة ، والى الاكثار منها ، من أجل توضيح نظرياته وبيان النقص أو الخطأ فى مفهومياتهم ، ولشرح الوظيفية بالمعنى العضوى الصحيح لجيل جديد لم يكن يدرك مغزاها .

وقد نفى رايت عن ساليفان أن يكون هو صاحب مثل هذه النظرية ، أو أن يرضى عنها :

« لو كان ساليفان موجودا لكان أول من طرد عن أبوابه أولئك الأدعياء الذين ادعوا لأنفسهم الوظيفية بطريقتهم الخاصة (self - styled functionalists)[٢٢]

ونسبها رايت الى « أدلر »[٢٣] .

« أدلر هو المسئول عن هذه العقيدة الدجماتية ، أن الشكل يتبع الوظيفة .... وكانت هذه مساهمة منه لشريكه الشاب (ساليفان) عندما كان يعلمه كل ما تعلمه تقريبا عن العمارة »[٢٤] .

---

(٢١) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 102).

(٢٢) (*ibid.*, p. 103)

(٢٣) هو المهندس « دنكمار ادلر » (Dankmar Adler) ؛ صاحب مكتب « ادلر وساليفان » والشريك الاكبر فيه .

(٢٤) (*Wright on Arch.; op. cit.*, pp. 200 - 201).

ولكن يبدو أن « أدلر » مظلوم ! ؛ لأنه هو الآخر كان يريد تعديل تلك الجملة ، وله مقالات[٢٥] تكلم فيها عن الطبيعة والكائنات الحية وتطورها تبعا لعوامل دائمة التغير ؛ وتكلم عن الفكر الانسانى كما تكلم عن العواطف الانسانية ، وأنها كلها أدق وأعمق من عمليات الطبيعة ؛ لأنها تتغير وتتعدل نتيجة ظروف مصطنعة من صنع الانسان علاوة على الظروف الطبيعية ، الخ . وكتب يقول :

« ولذلك قبل أن نقبل مبدأ ساليفان ؛ يستحسن أن نعدله بقولنا الوظيفة والبيئة تقرر الشكل وتحدده (function and environment determine form)[٢٦] .

وساليفان هو صاحب الجملة الشهيرة « الشكل يتبع الوظيفة » (form follows function) ، ولكن اللوم يقع على الأوربيين وغيرهم ممن أساءوا فهمها وفسروها بالمعنى الميكانيكى وحده ؛ فاتبعوا البنود المألوفة السهلة والكفاءة والانشاء ومعدات المبانى وتركيباتها ؛ الخ ، وتركوا كل المسائل الأساسية العميقة الأخرى التى كتب عنها ساليفان .

فانه من الواضح فى كتابات ساليفان وضوحا لا شك فيه ولا يمكن لأحد أن يخطئه ، أنه لم يكن يتكلم عن الوظائف الميكانيكية بالمعنى الذى فهمه كثيرون ، وانما هو كان أكثر اهتماما بالنواحى الأخرى الحيوية .

---

(٢٥) (Dankmar Adler, «Function and Environment,» from «The Influence of Steel Construction and Plate Glass Upon Style,» *The Proceedings of the Thirtieth Annual Convention of the American Institute of Architects*, 1896; repr. in Mumford, *op. cit.*, pp. 243 - 250).

(٢٦) *(ibid.)*.

« الوظيفة قوة (force)وضغط (pressure) ، تريد أن تعبر عن نفسها . وهى الحياة والروح .... الوظائف تبحث عن أشكالها ... والأشكال هى المظهر الخارجى للقوى والاحتياجات الداخلية ....

« ما يتواجد فى الروح يبحث عما يناظره فى دنيا المادة ، والشكل صورة مرئية له ....

« ولا يجب أن يكون النقد موجها للشكل ، بقدر ما يكون بحثا عن الوظائف والدافع الداخلى (inner impulse) الذى أوجد تلك الأشكال وعن مدى نجاح الأشكال فى خدمتها والتعبير عنها » (٢٧) .

وتكلم ساليفان عن الشكل والوظائف فى الكائنات العضوية ، فى النبات والشجرة والحصان وموجة البحر والسحابة والمطر ومنقار النسر وبراعم الوردة ، الخ ، دون أن يعنى الأداء الميكانيكى وحده ، ولا الفائدة العملية وحدها .

« ... ووظيفة البرعم هى أن يتحول الى وردة ، ولكن ما فائدتها العملية ؟ » (٢٨) .

ولذلك هو لم يكن يقصد من دراسة الطبيعة وكائناتها أن ينقل أشكالها أو أن يقلد وظائفها . وعندما يفحص الشجرة مثلا فهو انما يبحث عن « العملية »(process)التى توصلت بها الشجرة الى الانفراد بشخصيتها وطابعها المميز لها كشجرة .

---

(٢٧) اقتباسات متفرقة من كتابه (Sullivan, *Chats; op. cit.*)

(٢٨) شرحه .

وكتب ساليفان الكثير أيضا عن مقدرات الانسان ، كالغريزة والخيال والقدرة على التعبير والحاجة الى الابتسام ، ولم يرض باتباع المنهج الوظيفى المحض . وعندما يسأل « الطالب » أستاذه فى كتاب (*Kindergarten Chats*) « وما الفرق بين التفكير المنطقى والتفكير العضوى ؟ » يقول له :

« دنيا بأسرها ... بالمنطق وحده قد يصل المرء الى نتيجة جافة جدا وشائعة جدا . وقد ينتج نتيجة منطقية تماما ولكن منفرة تماما (utterly repellent) وباردة ... لأن المنطق أو الدراسة أو الذوق ، أو كلها مجتمعة ، لا تصنع العمارة العضوية » (٢٩) .

والانشاءات قد تكون صحيحة ولكن تبقى باردة وجافة وعقيمة ، ولذلك هو لم يكن يريد أن يرى العمارة وقد اختزلت الى انشاء ، كما لم يكن يريد للوردة أن تختزل لدرجة أن يضيع عبيرها وشذاها ، ويضيع الفن والشعر والموسيقى والابتسام .

فواضح اذا أن تفسيرات الأوربيين للوظيفية ناقصة ، أو هى تشويه لجملة التقطوها واستعملوها بطريقتهم الخاصة .

ورايت هو الذى تولى مهاجمتهم وبيان نقصهم :

« الشكل يتبع الوظيفة . هذه الحقيقة البسيطة نزلت الى مستوى عقيدة دجماتية (dogma) ، وبدت جديدة للامريكيين فى معرض ١٩٣٢ ، ولكنها كانت أحدث تنكر وتخفى (camouflage) للصيغة القديمة: الفن من أجل الفن .

---

(٢٩) (*ibid.*, pp. 47 - 48).

« لم يفهم الأكاديميون أن عبارة الشكل يتبع الوظيفة كانت أصلا من أمريكا ، من أجل نبذ ما كان موجودا (فى العمارة) ، وأنها عادت الى أمريكا مشوهة وخطرة ... الشكل يتبع الوظيفة فى كل الدنيا الطبيعية ، ولكنهم فى الفنون طبقوا هذا المبدأ دون اشارة الى المغزى الروحى فى الطبيعة » (٣٠) .

« ارتبطت بنداء الشكل يتبع الوظيفة انشاءات طرازية حمقاء كثيرة. هو نداء عرفى (slogan) أسىء استعماله كثيرا . طبعا الشكل يتبع الوظيفة ، ولكن على مستوى أدنى . هو اصطلاح يفيد فقط فى الدلالة على قاعدة تستند عليها الأشكال المعمارية . ولكن كما أن الهيكل العظمى ليس نهاية لشكل الانسان ، ولا قواعد اللغة هى شكل الشعر ، فكذلك الوظيفة بالنسبة للشكل المعمارى ....

« الشكل يأتى بعد الوظيفة ، ولكنه يتجاوزها ويتخطاها ويسمو فوقها ، بقدر ما يذهب به الخيال الشاعرى دون افساد .... الاصطلاح صار بدون مغزى روحى ... ولا يصبح له مغزى الا عندما نقول الشكل والوظيفة شىء واحد » (٣١) .

« ما أسوأها من فكرة هدامة ، فكرة الوظيفية كطراز ! ... كلمات متكامل (integral) وعضوى (organic) ومبدأ (principle) كلمات أساسية فى مثلنا العليا ، لم تبد ضرورية لأصحاب الوظيفية ... الشكل يتبع الوظيفة مجرد سرد لحقيقة . وعندما نقول نحن ان الشكل والوظيفة شىء واحد ، نكون قد نقلنا حقيقة مجردة الى مجال التفكير الخلاق (creative thought) . ويجب أن أقول ان فى هذا الفرق فى

---

(٣٠) (Wright, *Genius; op. cit.*, pp. 102 - 103).

(٣١) (Wright, *Future; op. cit.*, pp. 320 - 325).

البيان يقع الفرق الحقيقى بين العمل العضوى وبين من ينادون بالوظيفية »[٣٢] .

« اذا استعملنا كلمة « عضوية » وكلمة « طبيعية » بالمعنى العميق ، أى كجوهر وكنه (essence) ، بدلا من مجرد سرد حقيقة (fact) ، نقول « الشكل والوظيفة شيء واحد » . وعندها لا ينفصل الشكل عن الفكرة (form and idea) ... ولا تكون النتيجة مادية الا من حيث أن الروحى والمادى كل منهما من الآخر »[٣٣] .

وهذه هى الجملة الجديدة التى وضعها رايت ــ الشكل والوظيفة شيء واحد (form and function are one) ــ تصحيحا أو توضيحا للنظرية .

وهى ما كان ساليفان يعنيه أيضا ، كما يظهر من بعض ما كتبه :

« الوظائف تتوالد من الوظائف ، وبدورها تلد الوظائف .... والأشكال تنشأ من أشكال ... وكله مترابط ومتداخل (interwoven, interconnected) وممزوج ومندمج (interblended) .... كل شيء شكل ، وكل شيء وظيفة .

« وكما أن كل شكل يتضمن وظيفته ويتواجد بسببها ، كذلك كل وظيفة تجد شكلها أو تنشغل بالبحث عن شكلها »[٣٤] .

فالوظيفية بالمعنى العضوى أبعد مدى وأعمق وأشمل .

---

(٣٢) (*Wright on Arch.; op. cit.*, pp. 235 - 236).

(٣٣) (Wright, *Genius; op. cit.*, p. 82).

(٣٤) (Sullivan, *op. cit.*, pp. 45 - 46).

والوظيفية بالمعنى الأوربى ضيقة المجال وناقصة ، لأنها تفسر المفهومية تفسيرا ميكانيكيا ، وتتخذها طرازا خاصا بالنتائج ، يعطى حلولا سهلة وجاهزة الصنع .

والوظيفية بالمعنى الأوربى تفتقر الى الكثير من المبادىء العضوية .

فهى تبتعد عن « الطبيعة » بكل معانيها ــ طبيعة الأرض والبيئة والجو ، وطبيعة المواد ، وطبيعة الانسان ــ بل هى تفتخر بهذا الابتعاد والتعاظم .

وهى لا تتكيف للظروف ولا تتلاءم معها ، ولا تنمو منها أصلا .

ولا تعتبر حقيقتها وحقيقة المبنى من الفراغ الداخلى ، بل تهتم بالمظهر السطحى الخارجى .

وهى تتجاهل النواحى العاطفية والروحية ، الخ .

واتباعها كقاعدة تبعا للتفسير السهل الذى توحى به عبارة « الشكل يتبع الوظيفة » ليس حلا لمشكلة المعمارى الفنان ، ولا ينتج عنها عمارة .

وأكبر فقط الضعف فى نظرية الوظيفية هى أنها :

(ا) فى حالة « الميكانيكية البحتة » ، لا ينتج عنها وحدها سوى تضارب بين عناصر المبنى ، وتحتاج لمعمارى فنان يحقق الانسجام ويجعل من عناصر المبنى كلها « وحدة واحدة » ــ وحدة « عضوية » واحدة .

(ب) نتيجة لهذا أن « الوظيفية » موجودة فى أسوأ المبانى كما هى موجودة فى أحسنها ، ولذلك ليست هى الحكم ولا الفيصل فى تقدير قيمة المبنى وجماله .

(ج) هى تعتمد على أن للمشكلة الواحدة حل واحد ، ولكن الواقع أن لكل مشكلة معمارية عدة حلول مختلفة ، كل منها « وظيفى » ويصلح لتأدية الغرض ، وعند الاختيار منهـا أو المفاضلة بينها تعتمد على مسائل أخرى عاطفية أو انسانية أو روحية أو غيرها .

ولو كان للمشكلة الواحدة حل واحد صحيح صحة مطلقـة كما فى المسألة الحسابية ــ وليته كان كذلك ، حتى نريح ونستريح ! ــ لكنا اتبعناه حرفيا ووصلنا الى الحل المطلوب .

ولكن الواقع العملى يبين أن لكل مشكلة معمارية عدة حلول مختلفة. ولكل حل منها عدة تنويعات واحتمالات ، كل منها « وظيفى » و « يصلح لتأدية الغرض » ؛ بل فى بعض الأحيـان لا يوجد تحـديد دقيق للوظائف المطلوبة نفسها .

وقد اتضح لرجال الوظيفية ورجـال الميكانيكية البحتـة أن حتى الماكينات والانشاءات التى كانوا يتخذونهـا أمثلة للتدليل على صحـة نظرياتهم ، لها هى أيضا عدة احتمالات ممكنة ، ويمكن حـل المشكلة الواحدة منهـا بحلول متعددة .

ولذا يلزم الاختيار .

وعند الاختيار منها أو المفاضلة بينها نعتمد على مسائل أخرى عامة وخاصة ، منها العاطفى والروحى والانسانى والثقافى ، و « خيال المعمارى الفنان الخلاق » وما يتأثر به من تدريبه أو ثقافته أو عوامل اجتماعية ، وغيرها كثير .

فضلا عن أن الحياة فى تغير مستمر ، وتطرأ عليها عوامل جديدة تتطلب أن تؤخذ فى الاعتبار ، وتتسبب فى تعديلات فى التصميم ومفهوماته .

وبذلك ليست الوظيفية نظرية محكمة ، ويوجد بها ثغرات ومنافذ عديدة .

ولكن كل هذا لا يقلل من القيمة الأساسية العظيمة لها ولا ينتقص منها . ولا ينفى ما سبق أن قلناه قديما[٣٥] ونعيد تلخيصه هنا عن مزاياها وفوائدها .

فالوظيفية بصفة عامة لازالت ــ كما كانت دائما ــ الأساس والبداية ؛ ووظيفة المبنى أو الشىء المصنوع هى السبب الأصلى فى وجوده والتبرير لوجوده .

وفى فترات التكوين عند بدء اختراع شىء أو تصميم مبنى من نوع جديد ، تكون هى الدليل الهادى للتصميم ، كما تكون مقياس الحكم على مدى صحة التصميم وصلاحية المبنى .

والوظيفية بمفهوميتها المحددة ــ كما جعلوها نظرية فى عمارة العصر الحديث ــ كانت حركة فكرية عظيمة ، أوجدت أسلوبا جديدا فى الدراسة والتحليل ، ووضعت مفهوميات العمارة كلها تحت الفحص ، فأوضحت الكثير من المشاكل النظرية والعملية . وكانت أيضا عاملا منقيا (purifying) أزال الكثير من الأخطاء المتوارثة عن عهود التأخر والركود والأكاديمية ، ورفعت المستوى العام للعمارة .

ولا زالت هى أحسن نظرية كبداية لتعليم طلبة العمارة وتدريب الشبان من المعماريين .

وان كانت نقطة الضعف الأساسية فى الوظيفية هى أنها لا تستطيع

---

(٣٥) كتاب « الوظيفية » ، صفحات ٧٧ ــ ٨١ .

أن تحدد الحل المعمارى الصحيح من وسط حلول محتملة متعددة ، فهى على الأقل تستطيع بطريقة سلبية أن تعزل الحلول الرديئة والخاطئة .

ولذلك هى أساس ودعامة ، ودليل هادى .

ولم يكن غرضنا أبدا أن نناقضها أو أن ننبذها ونتخلص منها .

بل نريد « توسيعها » أو تنميتها أو ادماجهـا فى مضمون عام أوسـع وأشمل . ولهذا نعيد فحص علاقتها بالعضوية وتحليل الصلة بينهما .

وقد كان المعماريون والكتاب يميزون دائما بين نوعين أساسيين من العمارة ، نتيجة لاتباع أحد اتجاهين رئيسيين ، أحدهما « كلاسيكى » والآخر « رومانتيكى » . وكان هذا هو التقسيم العام الذى يطبقونه فى تصنيف وتبويب عمارة أى عصر من العصـور . ولكن ابتداء من القرن التاسع عشر نجد تسميات أخرى متنوعة ، تتمشى مع « جو » الوقت ومع النظريات والمفهوميات التى استولت على انتباه المفكرين . فنجد التمييز بين « فكرى وعاطفى » عندما بدأت نظريات « المدرسة الفكرية » ، وبين « هندسى وعضوى » بتأثير علوم الأحياء ودراسة الطبيعة وكائناتها الحية، وفى العصر الحديث عندما صارت الآلات الميكانيكية عاملا أساسيا فى المدنية والمجتمع ، أصبح التمييز بين « مرتب وعضوى » (كمـا يسـميه « براجدون ») أو « ميكانيكى وعضوى » (كولريدج) أو « ميكانيكى وحيوى » (جرينوه) . ومع بداية النظرية الوظيفية « انتفاعيـة وحرة » (أوزنفان)[٣٦] ، وأخيرا وبصفة عامة « وظيفية وعضوية » .

واستعملت أوصاف كثيرة لكل من الاتجاهين : فالأول فكرى ، عقلانى علمى ، هندسى ، مرتب ، منتظم ، يتبع قواعد ونسبا ثابتة تفرض على

---

(٣٦) الفنان والناقد الفرنسى ، والصديق القديم للوكوربوزييه .

المادة وعلى الشكل المعمارى ، الخ . والثانى عاطفى ، نسبى ، فنى ، ينمو من الداخل ، ويتكيف بالعوامل والظروف ، وهكذا . ولما كانت الوظيفية الأوربية هى امتداد للنظريات العلمية والفكرية ، فبناء على هـذا التقسيم اعتبرت العمارة العضوية رومانتيكية .

وتبعـا لتغيرات « الجو » و « المزاج » (mood) السـائد فى العصر كله ، أو عند الفرد الواحد ، نجد من النقاد والمعماريين ، ومن الناس عموما ، من يفضلون أحد الاتجاهين على الآخر (٣٧) . ومنهم من يقبلونهما دون تفضيل ، لأنهم يعتبرونهما متساويين ومتكافئين ، كل منهمـا جائز ومشروع ، وكل منهما له مزاياه ومناسباته الخاصة (٣٨) .

هذه التقسيمات تصور الحال كما لو كان هناك تضاد حقيقى وكامل بين النظريات أو الاتجاهات .

---

(٣٧) مثل « أوزنفان » . انظر

(Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art* (trans. by J. Rodker, new American ed., New York : Dover Publications, 1952) pp. 136 - 137) فهو يعتبر العمـارة « الانتفاعيـة » (utilitarian) اقـل درجة فى الفن وتـكون من اختصـاص المهندسين (engineers) والاخصائيين ، ويحتفظ بلقب « معمارى » (architect) لمن ينشىء مبانى « حرة » (free) ، كالمبانى التذكارية والمعابد والقواس النصر وغيرها من المبانى التى هدفها الاساسى خلق الجمال واثارة الشاعرية ، كمـا هو فى الموسيقى والشعر .

(٣٨) ومنهم « جيديون »

S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (3rd. ed., Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1954) . وهو يرى ان الاتجاهين كانا موجودين دائمـا ، وانهما فى رايه متكاملان ، ولـكل منهما استعمالاته الممتازة ، وللفنان حرية الاختيار بينهما .

ولكن الواقع أن التضاد ليس تاما ولا سليما .

وهناك نظريات فلسفية كثيرة[٣٩] تضع الفن بين طرفى نقيض — من « قطبين » (two poles) متقابلين ومتضادين ، أحدهما الشكل الصرف (pure form) والآخر الشعور الصرف (pure feeling) ، وتعطينا مجموعة من الازدواجات فى المفهوميات مثل « عقل وعاطفة » و « تقييد وحرية » و « شخصية فردية وتقاليد » ، و « فكر وغريزة » ، وغيرها .

ولكن مناقشات بعض الفلاسفة[٤٠] تبين أن التناقض بين هذه المفهوميات ليس « قطبيا » (polar) ولا تاما كالتناقض بين « سالب وموجب » مثلا أو بين « بارد وساخن » ، بمعنى أنهما لا يجتمعان ، واذا اجتمعا ينفى كل منهما الآخر . فان قيل تناقض فهو كلام غير دقيق ، يعتمد على أن وجود أحدهما يرتبط بعدم وجود الآخر : فالالتفات للشكل وحده يدل على اهتمام بشكليات وقواعد يجب اتباعها مع كتم المشاعر والرغبات ، أى يرتبط بعدم تدخل المشاعر وعدم وجود تأثير لها . والمثل ، الشعور يرتبط بالتعبير وحرية العمل والتحرر من الرسميات والشكليات ، أى يرتبط بغياب الشكل أو عدم الاهتمام به ، وهكذا .

ويلاحظ أن هذه التقسيمات أو التبويبات تعتمد على النواحى المختلفة للانسان (كما حللناها فى الفصل الرابع) ؛ فتضع ما له صلة بالمسائل الحسية والفكرية فى جانب ، وما له صلة بالعواطف والروح فى جانب آخر . وهذا يؤيد أيضا أنها ليست متضادة ولا متناقضة ، وانما يوجد بينها علاقات قوية وثيقة ، فتعتمد على بعضها البعض وتكمل بعضها البعض ، والحد الفاصل يصعب تحديده أصلا .

---

(٣٩) منها نظريات « نيتشه » (Nietzsche) انظر (Langer, *op. cit.*, pp. 17 f)

(٤٠) شرحه .

والعلاقة بين مفهوميات العمارة الوظيفية والعمارة العضوية هى من نفس هذا النوع .

فهناك عوامل مشتركة كثيرة بين النظريتين ، لأن العمارة العضوية ليست مضادة للمفهوميات العلمية والفكرية ، وتستطيع العمل معها وبها بانسجام ، ولأن جزء من دورها الأساسى هو توفير الاحتياجات الوظيفية المادية للمبانى . ومن جهة أخرى ، فان الوظيفية كانت فى أوائلها ـ ككل حركة أو نظرية فى دور التكوين ـ تبحث عن مبادىء أولية وعناصر ثابتة ، وتشدد معماريوها فى التمسك بعقائدهم . ولكن تدريجيا لم تعد الوظيفية الأوربية « دجماتية » (dogmatic) متزمتة ، وتنوعت اتجاهات معماريها ، واقتربوا فى أعمالهم من بعض صفات العضوية (٤١) .

وهذا يرجع بنا الى ما سبق أن درسناه عن الانسان(٤٢) ونعرضه هنا باختصار كتلخيص أخير لمعنى العضوية فى العمارة ، ولبيان أن الوظيفية بالمعنى الأوربى ضيقة المجال ، تحدد نفسها بنواحى خاصة دون الأخرى ، وأن العضوية متفوقة لأنها أشمل وأعم .

فأما من حيث النواحى المادية والحسية ، فليس هناك خلاف كبير بشأنها . فهى أساسية وأساس العقل ومصدره ، الا أن العمارة العضوية تقبل الواقع والواقعى ، وتأخذ فى اعتبارها طبيعة البيئة والجو والموقع ، ولا تتجاهلها كما يفعلون فى بعض الاتجاهات الطرازية الأوربية ؛ كما تأخذ فى اعتبارها طبيعة الانشاء والمواد وأساليب العمل ، بما فيها الماكينات ومنتجات الصناعة والتكنولوجيا ؛ وبذلك تتحد أعمال العمارة العضوية

---

(٤١) كاستعمال المواد الطبيعية ، والتأثر بالعوامل الاقليمية والجوية ، واظهار الفروق الشخصية ، الخ .

(٤٢) فى الفصل الرابع ، وفى كتاب « الوظيفية » ، الفصل السادس .

مع ما حولها وتأخذ شكلها من الاحتياجات العملية وطبيعة ظروفها ؛ كما تتأقلم تبعا لها فتتخذ طابعا مناسبا ومعبرا عن كل حالة . وهى لذلك ليست طرازا شكليا ، ولا تعتبر المبنى الواحد « تكوينا فنيا » من « مستويات » رأسية وأفقية ، وتتظاهر تارة أخرى بانعدام الوزن و « اللامادية » (dematerialization) ، كما فى الاتجاهات الأوربية .

وان كان ثمة خلاف بين النظريتين على مسائل حسية ومادية ، فهو على استخدام الزينات فى العمارة . وقد أوضحنا رأى النظريات العضوية فى أنها تقبل الزينة العضوية ، التى تكون من نفس المادة وايقاع الانشاء ، وناتجة منها ومن طبيعتها ؛ أما الزينة بالمعنى الخاطىء الذى يعتبرها طرزا وزخارف ملصقة على المبانى فهذه ترفضها المبادىء العضوية .

وأما الخلاف الأكبر بين النظريتين فيدور حول النواحى الذهنية والعاطفية ، وفى العمارة بين العلم والفن .

وقد كانت الوظيفية أصلا استمرارا للحركة الفكرية ، كما كانت مضادة للحركة الرومانتيكية . ولذلك كان الوظيفيون ــ مثلهم مثل العلماء يعمدون الى محاولة الاعتماد على العلم وحده ، مع كتم العواطف ومنعها من التدخل فى نظرياتهم العلمية .

والحاصل فعلا هو أن العلم يتقدم بسرعة فائقة ، ويطغى على النواحى الأخرى للانسان ، ويطغى على الفن لدرجة أن الفنان يكاد يعتبر شخصية بدائية متبقية من العصور القديمة ! ولا يكاد يكتشف شيئا حتى يهرع العلم الى الاستيلاء عليه وتفسيره من الناحية الفكرية .

والعلم ضرورى وأساسى ، لا أحد ينكر هذا ــ فالتصميم لا يحل تلقائيا ولا ينمو ويتطور وحده ، ويحتاج لعمل واعى وتدبير يعتمد على حقائق علمية .

ولكنه وحده لا يكفى .

ونحن نعرف أن العواطف جوهرية فى تكوين الانسان ، بل هى تكاد أن تكون الانسان نفسه .

وهى الدوافع والحوافز الأصلية وراء كل أعماله وتصرفاته — فكل الدوافع عاطفية .

وأعظم مظاهرها هى أعمال الفن التى « تلمس القلب » وتثير الشاعرية .

فالفنون قلب الحياة . والفنان هو الذى يستكشف ويصل الى « منابع الخلق العميقة » ، ويرقى بخياله فوق آفاق لا يعرفها رجل العلم ولا يصل اليها بعلمه .

والفنان هو الذى يضع القيم .

فرجل العلم يعرف « ثمن » (cost) أى شىء ، أما رجل الفن فيعرف « قيمة » (value) الشىء — كما قال أوسكار وايلد .

والعمارة « فن علمى » (scientific art) — وهو تصحيح جوهرى فى تعريفها ، توصلنا اليه بدراستنا لنظريات العمارة العضوية ؛ لأن تعريفها القديم بأنها علم « و » فن يعنى أن العلم والفن فيها منفصلان وموضوعان بجوار بعضهما البعض ، ويمكن وضع مقادير متفاوتة من أى منهما حسب رغبة المصمم ، أو حتى يمكن الاكتفاء بأحدهما دون الآخر ، أما « فن علمى » فيدل على اندماجهما وتكاملهما .

« العمارة هى الفن العلمى لجعل الانشاء معبرا عن أفكار »(٤٣) .

---

(٤٣) (*Wright on Arch.; op. cit.*, p. 141).

ولها أساس من نواحى انتفاعية ومادية وانشائية كما أن للموسيقى أساس من رياضة .

« ولكن لا تنسى أن عالم الرياضة لا يستطيع أن يؤلف الموسيقى ولا الانشائى يستطيع أن يخلق العمارة »(٤٤) .

« أعمال الفن والعمارة تلمس القلب وتثير الاحساس الفنى . والفنون قلب الحياة ، وبدون قلب ينبض تصبح أعمال العمارة مجرد « علبة » أو شيئا ذا أوجه مسطحة ، مصنوعا من صلب ومواسير غاز ودرابزينات ، يتلقى أشعة الشمس كما يتلقاها رصيف الشارع »(٤٥) .

ولذلك لا يمكن انكار العواطف ولا التهرب من المسائل العاطفية ، ولا يجدى التظاهر بأنها غير موجودة ، وخاصة فى فن علمى كالعمارة .

وهذا لا يقلل من قيمة العلم ولا الفن ، ولا يفضل أحدهما على الآخر . ولكن لا النواحى العلمية وحدها فى مبنى ما تعتبر عذرا للقبح فيه ، ولا جمال الشكل وحده يكفى للقضاء على التأثير السيء الذى قد ينتج عن خطأ فى النواحى الانتفاعية والعملية .

والعمارة العضوية ، الفن العلمى ، تريد تكاملا منهما .

ولا غنى لها فى ذلك عن معمارى يقوم بدور الفنان العالم ، الذى يعرف الحدود التى يجب أن يعمل داخلها والقيود التى تفرضها طبيعة العمل وظروفه ، كما يرى بخياله صفات لا يراها «المهندس» ، ويستخرج من الانشاء امكانيات لا يعرفها « الانشائى » فيجعل البناء معبرا عن

---

(٤٤) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 53).

(٤٥) (*ibid.*, p. 106).

الأفكار والمشاعر ، ويجعل للأعمال المعمارية فائدة عملية الى جانب المغزى والشاعرية .

فتستوفى العمارة كل اشتراطاتها الأساسية ـ مطالب المنفعة والمتانة والجمال والاقتصاد ، كلها معا مجتمعة وفى نفس الوقت .

ثم اننا نتساءل : من يظن الوظيفيون الأوربيون أنهم يخدعون !!

هم لا يخدعوننا بتظاهرهم العلمى هذا ، لأنه لا شك كانت لهم دوافع أصلية ، والدوافع كلها عاطفية .

ودوافعهم نعرفها : هى التحمس للعصر الحديث ، والافتتان بماكيناته ومقدراتها ،والاعجاب بمنتجاته وصفاتها ، كما كانت من دوافعهم الرغبة فى خلق طراز « يرمز لدنيا السيارات السريعة » ـ كما قال «جروبيوس» (Gropius) نفسه [٤٦].

ولوكوربوزييه ـ رغم كل كتاباته عن الماكينات وأن البيت « آلة للعيش فيها » ـ لم يترك هذه الوظيفية الآلية الصرفة تجرفه فى تيارها وتطغى على أعماله ، وكان له تعريف آخر للعمارة هو أنها « اللعب المتقن، الصحيح ، الرائع ، بالكتل المجموعة فى الضوء » . وهو التعريف الذى كان يعمل به على الأغلب فى كل أعماله .

وهو لوكوربوزييه أيضا الذى تنكر للوظيفية وحاول التنصل منها .

« هذه الكلمة الرهيبة التى ولدت تحت سماوات غير تلك التى أحب

---

(٤٦) (Banham, *op. cit.*, p. 321).

أن يجوب فيها »[٤٧] ، رغم أنه هو الذى كان اقترحها أصلا لوصف أعمال جيله من المعماريين[٤٨] ، كما كتب كثيرا عن الشاعرية والجمال والنسب ، والتعطش للانسجام ، وغيرها . فواضح من كتاباته أنه يؤمن بالوظيفية ـ ولكن بشرط أن ينتج عنها أشكال جميلة .

وواضح فوق كل هذا أن استجابة ذلك الجيل الأوربى من رواد العمارة كانت استجابة مثالية ـ ولكن من الناحية النظرية فقط . أما من الناحية العملية فانهم لم يكونوا معدين لها . لأن تطورات التكنولوجيا والأسس الصناعية والاقتصادية لم تكن قد أثرت فى مجال العمارة بعد ، وكانت العمارة مستمرة فى الاعتماد فى التنفيذ على الحرف اليدوية ، كالمعتاد من أقدم العصور ومنذ فجر التاريخ .

بقيت نقطة هامة فى موضوع العلم والفن ، وهى أننا نود أن يكون مفهوما أن الرغبة فى ادخال النواحى العاطفية فى العمارة المضوية لا يقصد بها رومانتيكية القرن التاسع عشر التى نزلت بعض اتجاهاتها الى درجة السخف .

وانما المقصود عواطف وعاطفية « معقولة » .

وهذه هى النقطة الهامة والتحفظ الأساسى فى الموضوع . أن تكون العواطف معقولة .

ولمناقشة موضوع « العقل فى الفن » ننظر الى وجهات نظر بعض الفلاسفة والمفكرين .

---

(٤٧) (*Ce mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir.* — Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, 1952).

(٤٨) انظر كتاب « الوظيفية » ، صفحة ٤١ (٢) .

فنجد « سانتايانا » مثلا يتكلم فى أحد كتبه [٤٩] عن الشعراء ، فيقول انهم يتجولون فى دنيا نصف أسطورية ، بسبب افتقارهم الى تعليم فكرى عقلانى ، ويأمل فى تقارب بين الشعر والعلم وأن يترك الشعراء ذلك الخيال الأسطورى ويصبحوا « علميين » .

وهو لا يخشى من هذا على الشعراء ، لأن « رؤيا الشاعر الفكرى » ستستخدم نفس المواهب والملكات التى عبرت عن الأساطير ، وسيكون لها أيضا وظائف أخلاقيـة ، ولذلك ستكون أعمق جـذورا فى تجـارب الانسان عن أى (casual fancy) . ولو كان عند الفنانين معرفة كافية لعبرت الفنون عن الحقيقة الواقعة ، ولما بقى فارق ولا فاصل بين الفن التجريدى والفن الانتفاعى المفيد .

وهذه آراء يوافق عليها بعض الفلاسفة والفنانين ، ويخشاها بعضهم الآخر . فمنهم من يتمنى أن يرقى الفن الى « وقار » التفكير العلمى ، ومنهم من يخشى من أن فى هذا التطور نهاية لفنون كثيرة تعتمـد على الخيال والأوهام وعلى الخداع التصويرى والبصرى ، كالقصص الروائية والدراما والمسرح والسينما ، وفنون تتطلب جمهورا « يسهل خداعه » .

ولكن ان كان الخيال والوهم والأسطورية جائزة ومقبولة فى مثـل هذه الفنون ، ففى العمارة ــ وهى الفن العلمى الذى يعتمد على حقائق مادية وظروف واقعية ويخدم أغراضا انتفاعية ــ نريد أن نقيدها بالعواطف المعقولة .

«العقل فى الفن» هو الذى يعزل الأوهام والأساطير والهوائية وينبذها

---

(٤٩) (George Santayana, *Reason in Art* (New York, 1906); cf. Langer, *op cit.*, p. 386 n. 27).

ويبقى على العواطف والرومانتيكية الحقة ـ الرومانتيكية أو «الرومانس» التى تعنى ادراك معنى الحياة ومثلها العليا ، وتعنى الاعجاب بالحياة وحب الانسان ، وتكون المتعة الأساسية لنا فى العيش .

وبذلك تجمع العمارة بين الحقائق المادية وبين المشاعر العاطفية ، وبين منطق البناء ومنطق الحياة .

ولا تتوحد هذه النواحى الفكرية والعاطفية ، والعلمية والفنية الى طبيعة واحدة شاملة كاملة ، الا باندماجها فى المسائل الروحية ، وباتحاد العلم والفن والفلسفة والدين .

وقد كتبنا عن الانسان وأنه جزء من الحيـاة والوجود ، وأن فى الكون أسرار كثيرة له بها صلات روحية ، لا يعرفها ذهنه الواعى ولا يرقى اليها فكره ، ويدركها بمقدرات أساسية كالحدس والالهام ، وينفتح له مجـال الاستزادة منها بالخيال والعبقرية .

وهذه مسائل متداخلة فى العلوم كما هى فى الفنون ، وكلها أطوار (phases) لروح الانسان ، متزاملة ومنسجمة وتكاد تكون متطابقة .

وأعمال العمارة العضوية المثالية هى التى تجمع بين التفكير والشعور ، وبين مادة البناء وروح المعمارى ، فيندمج فيها التحليل والحساب والمنطق السليم مع الشعور والرومانتيكية والالهام العظيم ، وتخضع لمطالب العقـل كما تخاطب الروح ، دون أن تنخدع بأوهام أو تشتط الى خرافات .

وسواء أكانت أشكالهـا مستحضرة أو مستشـارة (evoked) من الطبيعة وكائناتها الحية أم من الماكينات ومنتجاتها ، فهى فى الوقت نفسه ثمرة لروح الانسان .

« الشكل هو الروح متجسمة فى صورة مادية »(٥٠) .

« والوظيفة هى الروح تبحث عن مادة » (the spirit in search of substance)(٥١)

والعمارة تبقى « مرنة » و « حية » ، تتغير لتلائم الظروف والعوامل، ولا تقف عند طراز وقواعد جامدة ، ولا تنحرف الى « موضة » عابرة .

مثل هذه العمارة تأخذ فى اعتبارها أيضا العوامل الانسانية ، فردية وجماعية ، فتتبلور فيها احتياجات الفرد المادية وغير المادية ، ومزاجه الفردى ورغباته الخاصة (المعقولة !) ، والغنى العاطفى والرضى الروحى.

كما تكون تجسما للتعبير الجماعى ، القومى والثقافى ، وللمدنية كلها ، وتعبيرا عن الطموح والتطلع والمثل العليا ، وعن نوع الحياة التى يأمل الناس أن يعيشونها .

* * *

فلا وجه للمقارنة اذا بين الوظيفية والعضوية كما لو كانتا متساويتين ومتكافئتين . ولا مجال للجمع بينهما « بتزويج تاليسن للباوهاوس »! لأن العضوية أعم وأشمل ، والوظيفية تقصر عن مسائل جوهرية كثيرة ، وتكاد تكون جزءا من النظرية العضوية العامة .

فالمطلوب هو أن توسع الوظيفية أفقها ، لتشمل ما تفتقر اليه من كل

---

(٥٠) (Wright, *Future; op. cit.*, p. 52).

(٥١) (Sullivan, *op. cit.*).

ما هو معقول من المسائل الحسية والعاطفية والروحية والانسانية ، وأن تبقى حيوية ، تتكيف للعوامل والظروف وتساير التطورات والزمن .

أى أن تتحول الى « وظيفية عضوية » (Organic Functionalism) ـ أو قل عضوية ، وكفى !

وعلى أية حال كان هـذا الاتجاه الذى سارت فيه الوظيفية فعلا . فهى لم تستمر على تفسيرها الدقيق المتزمت الا فترة قصيرة ، ولم تلبث أن وسعت أفقها وشملت الكثير مما تدعو اليه النظريات العضوية ، وتوصل كثير من الأوربيين الى آراء ونظريات مشابهة لها .

من هؤلاء مثلا ، المعمارى « هوجو هيرنج » (Hugo Haring) (٥٢) وكانت له آراء تختلف بعض الشيء عن نظريات رايت من حيث أنه كان مهتما ومعنيا « بالتصميم » وتنميته وتطويره ، ولكن كان ينادى بنفس مبادىء الملاءمة للغرض وللتكوين المعمارى ، وأن تترك الأشياء «تتفتح» (unfold) الى تصميمات خاصة بها ، دون أن يطبق عليها أشكال مسبقة ومقبولة مقدما على أنها جميلة (وهذا عكس ما كان يعمله كثير من الأوربيين ، ومنهم لوكوربوزييه أحيانا) ، ودون تعمد استعمال منحنيات ، رغبة فى الابتعاد عن المبادىء الهندسية (كما كان يفعل بعض المعماريين ، ظنا منهم أن استعمال منحنيات وأشكال غير هندسية وغير منتظمة يجعل أعمالهم عضوية !) . فالذى يحدد الشكل هو شخصية الشيء المميزة له .

ومنهم أيضا « أوزنفان » ، الذى انتقد الأعمال التى تشبه العلب

(٥٢) (*Encyclopaedia of Modern Architecture* (ed. by G. Hatje & W. Pehnt, London : Thames & Hudson, 1963), pp. 146 - 147).

واعتبرها أعمالا انتفاعية (utilitarian) ؛ من اختصاص المهندس والانشائى ، وعلى درجة أقل من الفن ؛ واحتفظ بلقب « معمارى » لمن ينشىء أعمالا غرضها الأساسى خلق الجمال واثارة الشاعرية ؛ كالنصب التذكارية وأقواس النصر وغيرها [٥٣] ؛ وأن عبقرية المعمارى تكون فى تكوين فكرة وصورة ذهنية للمبنى ككائن عضوى ، كل جزء فيه منسجم ، ويشع بكل ما هو ضرورى وحقيقى [٥٤] .

كذلك كتب « زيفى » [٥٥] عن الاحتياجات الآدمية والسيكولوجية للانسان ، وعن الاهتمام بالمسائل الاجتماعية ، الخ ؛ و « بيرندت » [٥٦] عن تقليد مبادىء الطبيعة وانشائها الأساسى ، والبناء حول احتياجات العمارة العضوية .

وكان « لمندلسون » (Mendelsohn) نظريات تشمل البناء الوظيفى والجمالى معا ، وفيها الكثير من المبادىء العضوية .

كذلك ظهرت الصفات العضوية فى الأعمال الفعلية المنفذة للمعماريين الأوربيين . فمن وقت أن نشرت أعمال فرانك لويد رايت فى أوربا فى ١٩١٠ بدأ اهتمام الأوربيين بها ، ابتداء من « برلاجه » (Berlage) و « فان ت هوف » (Robert van't Hoff) . ولما دخل رايت طورا جديدا من حياته المعمارية فى ١٩٣٦ أصبحت أعماله وأعمال الأوربيين قريبة الشبه ببعضها البعض . وتشابهت أعمال المعماريين فى أنحاء كثيرة من العالم ، وأصبحت كلها جزءا من عمارة واحدة ــ عمارة هى « الفن العلمى لجعل الانشاء يعبر عن أفكار » .

---

(٥٣) (Ozenfant, *op. cit.*, pp. 136 - 137).

(٥٤) (*ibid.*, p. 139).

(٥٥) (Zevi, *op. cit.*).

(٥٦) (Behrendt, *op. cit.*).

عبارة هى « انتصار الخيال الانسانى على المواد والوسائل والرجال ، لجعل الانسان يمتلك هذه الأرض ، أرضه » .

عبارة هى « أعظم احساس للانسان بنفسه ، متجسما فى دنيا من صنعه هو » .

عبارة « ترتفع فى القيمة بمقدار قيمة مصدرها ، لأن الفن العظيم حياة عظيمة » .

مراجع

Architectural Forum, 68, 1 (Jan. 1938). (Special no. on Frank Lloyd Wright.)

———, 94, (Jan. 1951), 73 - 108. (Special section on Frank Lloyd Wright.)

Banham, R. *Theory and Design in the First Machine Age*. London : The Architectural Press, 1960.

Behrendt, W. C. *Modern Building*. New York : Harcourt, Brace & Co., 1937.

Burckhardt, J. *Force and Freedon : An Interpretation of History*. ed. by J. H. Nichols, repr. ed., New York : Meridian Books, 1955.

Bush-Brown, A. *Louis Sullivan*. The Masters of World Architecture series. New York : George Braziller, 1960.

Edgell, G. H. *The American Architecture of To-day*. New York : Charles Scribner's Sons, 1928.

Encyclopaedia of Modern Architecture. ed. by G. Hatje & W. Pehnt. London : Thames & Hudson, 1963.

Fitch, J. M. *American Building ; the Forces That Shape It*. Boston : Houghton Mifflin Co., 1948.

———, «Horatio Greenough and the Art of the Machine Age.» *Columbia University Forum*, II, 4 (Fall 1959), 20 - 27.

Frank Lloyd Wright on Architecture ; Selected Writings ; 1894 - 1940. ed. by F. Gutheim. New York : Duell, Sloan and Pearce, 1941.

Giedion, S. *Space, Time and Architecture.* 3rd. ed. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1954.

Greenough, H. *Form and Function.* ed. by H. A. Small. Berkeley, and Los Angeles, Calif. : University of California Press ; London : Cambridge University Press, 1947.

Hitchcock, H.-R. *In the Nature of Materials ; 1887 - 1941 ; the Buildings of Frank Lloyd Wright.* New York : Duell, Sloan and Pearce, 1942.

Hudnut, J. *Architecture and the Spirit of Man.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1949.

Kepes, G. «Art and Science.» *Arts & Architecture,* 73, 10 (Oct. 1956), 18 ff.

Kouwenhoven, J. *Made in America.* Simplified English ed., adapted by R. A. Lado. New York : Ballantine Books, 1948.

Langer, S. K. *Feeling and Form.* New York : Charles Scribner's Sons, 1953.

Le Corbusier. *Towards a New Architecture.* Trans. from the French by F. Etchells. repr. ed. London : The Architectural Press, 1948.

Lionni, L. «The Designer and the Transmission of Values.» *Arts & Architecture,* 75, 6 (June 1958), 14 - 15.

Macmurray, J. *Reason and Emotion.* repr. ed. London : Faber & Faber, 1962.

Manson, G. C. *Frank Lloyd Wright to 1910.* New York : Reinhold Publ. Corp., 1958.

Mumford, L. (ed.) *Roots of Contemporary American Architecture.* New York : Reinhold Publ. Corp., 1952 ; repr. ed. Grove Press, 1959.

Ozenfant, A. *Foundations of Modern Art.* trans. by J. Rodker. New American ed. New York : Dover Publications, 1952.

Pepper, S. C. *Principles of Art Appreciation.* New York : Harcourt, Brace & Co., 1949.

Pevsner, N. *Pioneers of Modern Design,* rev. ed. Middlesex : Penguin Books, 1960.

Rasmussen, S. E. *Experiencing Architecture.* New York : Technology Press and John Wiley & Sons, 1959 ; London : Chapman & Hall, 1960.

Read, H. «The Psychopathology of Reaction in the Arts.» *Arts & Architecture,* 73, 9 (Sept. 1956), 16 ff.

Richards, J. M. & Mock, E. B. *An Introduction to Modern Architecture,* rev. ed. New York : Pelican Books, 1947 ; rev. ed., 1956.

Scott, G. *The Architecture of Humanism.* repr. ed. London : Constable & Co., 1947 ; New York : Doubleday & Co., 1954.

Scully, V. *Frank Lloyd Wright.* The Masters of World Architecture series. New York : George Braziller, 1960.

Sullivan, L. H. *The Autobiography of an Idea.* repr. ed. New York : Peter Smith, 1949.

———. *Kindergarten Chats.* repr. ed. New York : Wittenborn, Schultz, 1947.

Teague, W. D. *Design This Day.* rev. ed. New York : Harcourt, Brace & Co., 1949.

Wright, F. L. *An Autobiography.* New York : Duell, Sloan & Pearce, 1943.

———. *The Future of Architecture.* New York : Horizon Press, 1953.

———. *Genius and the Mobocracy.* New York : Duell, Sloan & Pearce, 1949.

———. *Modern Architecture.* Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1931.

———. *The Natural House.* New York : Horizon Press, 1954.

———. *Two Lectures on Architecture.* Chicago : The Art Institute of Chicago, 1931.

———. *When Democracy Builds.* rev. ed. Chicago : University of Chicago Press, 1945.

Zevi, B. *Architecture as Space.* trans. by M. Gendel. ed. by J. A. Barry. New York : Horizon Press, 1957.

———. *Towards an Organic Architecture.* London : Faber & Faber, 1950.