علم الجمال البيئي

حدوده، مقارباته، مجالاته

د. بدر الدين مصطفى أحمد*

badrmostafa@cu.edu.eg

ملخص

تسعى هذه الدراسة للتعريف بمجال من البحث حديث نسبيًا وهو علم الجمال البيئي. وتحاول الدراسة أيضًا تقديم تحليل نقدي لأهم المقاربات والاتجاهات المنهجية التي قدمت في علم الجمال البيئي. كما تحاول الدراسة الاستفادة من هذا الفرع المعرفي الجديد، لتطوير مفهوم جمالي للبيئة يسهم في الارتقاء بالحس الجمالي لها. تنطلق الدراسة من فرضية مفادها أن الاختلاف الرئيس بين علم الجمال الفني وعلم الجمال البيئي يتحدد من خلال المقابلة بينهما. فإذا كان هذا الأخير يركز فقط على العمل الفني أو أن موضوعه هو نتاج تقاطع مفهومي الفن والجمال، فإن علم الجمال البيئي يتجاوز ذلك إلى الإدراك الجمالي لكل من البيئات الطبيعية والإنسانية، أي إلى العالم كله؛ العالم المحيط بالإنسان في حياته اليومية Everyday Aesthetics. وتعتمد الدراسة على المنهج التحليلي المقارن الذي يهدف إلى تحليل موضوع علم الجمال البيئي ومقارنته بموضوع علم الجمال الفني مع رصد الحدود الفاصلة بينهما.

الكلمات الدالة: الجماليات- البيئة- البيئة الطبيعية- البيئة المشيدة- جماليات الحياة اليومية.

*أستاذ مساعد- قسم الفلسفة- كلية الآداب- جامعة القاهرة

- **مقدمة**

يدعونا الحديث عن جماليات البيئة وأخلاقيتها أو فلسفتها بصفة عامة لإعادة السؤال حول ماهية الفلسفة وطبيعتها، وهو سؤال محوري له دلالته. فالفلسفة ليست سكونية الطابع، بل هي دائمة السؤال عن طبيعتها وفقا لتحولات الزمان وتغيرات المكان. لكن المشكلة أن اهتمام الفلسفة ببعض المشكلات المعاصرة، ومنها مشكلة البيئة، ربما يدفع البعض إلى الظن بأن الفلسفة ما عاد لها موضوعا محددا، بل هي تبحث عن دور لها في ظل المشكلات التي نتجت عن تعامل الإنسان مع العالم الخارجي. وربما كان هذا المعني حاضرا أمام الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze حين قال في نهاية القرن العشرين "إن الفلسفة أصبحت في وقتنا الراهن بدون موضوع"[١]، مفسرا بذلك انكباب الفلسفة على الاهتمام بمشكلات ربما تبدو للبعض هامشية. فقد تخلت الفلسفة عن موضوعاتها الأثيرة، وتطرقت إلى قضايا وموضوعات لم تكن مناط اهتمام الفلاسفة على مر التاريخ.

لهذا ربما يبدو التساؤل في البداية مشروعا عن أهمية مقاربة الفلسفة لتلك الموضوعات واقتحام تلك القضايا والمشكلات؟ وما إمكانية أن تضيف الفلسفة جديدا في هذا الصدد؟.

الواقع أن الفلسفة لم يكن لها في يوم من الأيام موضوعا محددا، وإنما هي موقف من العالم والوجود، موقف من الحياة. تقدم الفلسفة إجراءات تصلح للتطبيق على أي موضوع أو مشكلة تواجه الإنسان. ومادمنا نتناول المشكلة بمصطلحات الفلسفة، فإننا مازلنا في دائرة التفلسف وعلى أرضية الفلسفة. وفي

(علم الجمال البيئي: حدوده، مقارباته، مجالاته...) د. بدر الدين مصطفى أحمد.

النهاية ليست الفلسفة سكونية الطابع. وقد قدمت التكنولوجيا المعاصرة مادة خصبة للتفلسف، والوضع المعاصر يفرض على الفيلسوف أن يفهم تلك التحولات الدرامية للعالم، وأن يحاول إعادة تشكيل منظومة جديدة للقيم. لقد أصبحت التكنولوجيا في ظرف قرن تقريبا تهدد حياة البشر التي بدأت منذ أكثر من مليون سنة، فهل يعقل أن تصبح نهاية العالم مرتبطة بما أنتجه العقل البشري في غضون مئة سنة. من هنا فإن مسؤولية الفلسفة التاريخية تحتم عليها مقاربة مشكلة البيئة من زواياها المختلفة، وربما تكون الناحية الجمالية من أهم نواحي تلك المشكلة.

- **تحديد المصطلحات**

ماذا تعني الجماليات؟ ماذا يعني الجمال؟ هل الجمال هو الشكل الذي يسبب متعة للحواس، بحسب كانط، منزهة عن الغرض؟ هل الجمال الفني هو الجمال الطبيعي؟ هل الجمال ذاتي أم موضوعي؟ هل هناك نماذج للجمال في العقل الإنساني يقيس عليها أشياء العالم ويقيمها وفقا لمدى اقترابها أو ابتعادها عن هذا النموذج؟ وكيف تخلق هذه النماذج داخل العقل؟

ربما يبدو من الصعوبة إلى درجة كبيرة الإجابة عن كل هذه الأسئلة بطريقة مانعة جامعة، ذلك لأن مصطلح الجمال نفسه من المصطلحات التي تنأى عن التعريف الجامع المانع، وربما تنوع التعريفات التي قدمت لمفهوم الجمال، عبر تاريخ الفكر البشري عموما والفلسفي خصوصا، تعكس مثل تلك الصعوبة، حيث ارتبط الجمال ارتباطا وثيقا بالتحولات التاريخية والمواقع الجغرافية للمجتمعات، بالإضافة إلى ارتباطه الوثيق أيضًا بالأنساق الثقافية السائدة في المجتمعات. فقد

ارتبط عند اليونان بالأخلاق والميتافيزيقا ومبحث المعرفة، واتخذ منحا وظيفيا واضحا في العصور الوسطى عندما جعل من موضوعات الكتاب المقدس مادة رئيسة له. وفي العصور الحديثة، التي تربعت الرياضيات على قمتها، أصبحت قواعد البساطة Simplicity والانسجام harmony والتناسق symmetry هي المعايير التي تقاس عليها الأشياء الجميلة. أما في القرن العشرين فقد ظهر مفهوم صناعة الجمال Beauty Industry، على غرار صناعة الثقافة Culture industry، ليعبر عن ارتباط المفهوم برأس المال الذي اقتحم مجال الجماليات عموما، ما أفضى في النهاية إلى ترسيخ قيم الراهنية على الأشياء الجميلة.

قد يبدو الحديث بهذه الصورة بالغة التعميم والشمولية عن مفهوم الجمال والمراحل التي مر بها مفتقدًا إلى الصرامة العلمية التي تقف بحسم أمام التعميمات في المجال الإنساني، لكن ما يمكن استخلاصه عموما من تلك التحولات هو أن الجمال ليس بمقولة سكونية الطابع، وإنما يتداخل في خلقها عوامل عديدة، وبالتالي لا يمكن الحديث عن نموذج أبدي أزلي للجميل، ومن ثم أيضا يمكن القول انه ليس ثمة تعريفا ثابتا أو جامعا مانعا للجمال.

انطلاقا مما سبق يمكن تفسير عملية الحكم الجمالي عموما من خلال النماذج الجمالية التي يقيس عليها الإنسان مدى اقتراب الموضوع الخارجي منها أو ابتعاده عنها. من هنا قد يكون التساؤل مشروعا عن طبيعة وجود هذه النماذج وطريقة نشأتها. الواقع أن هناك نماذج بالفعل تتكون داخل العقل الإنساني من مجمل المشاهدات الحسية التي يشاهدها الإنسان في عالمه،

فالإنسان قبل أن يكتسب ملكة الحكم على الشيء الموجود أمامه، يقوم إدراكه بعمل ما يشبه تجميع للجزئيات والتفاصيل التي يشاهدها في العالم، فيخلق صورة نموذجية لكل كائن، ويلعب الخيال دورا مهما في تلك العملية، فهو يكمل الناقص. فالإنسان وهو يخوض خبراته الجزئية منذ ولادته يصادف مفردات جزئية من هذا النوع أو ذلك (إنسان– قط– حصان...إلخ)، وكلما صادفته جزئية من هذه الجزئيات، ارتسمت صورتها في ذهنه مماثلة لانطباعها الحسي الذي وقع على الحاسة المدركة له، ومن متوسط هذه الصور التي شاهدها الإنسان يستطيع أن يستخرج صورة لما ينبغي أن يكون عليه الشيء (صورة نموذجية)، وإذا كانت هذه الصورة ناقصة أكملها بخياله. وتكون هذه الصورة النموذجية هي المعيار الخاص بالإنسان في الحكم على الشيء الخارجي وفقا لمدى اقترابه أو ابتعاده عنها (على سبيل المثال: حتى تستطيع أن تحكم على إنسان ما بأنه جميل، فإن هناك صورة نموذجية تقيس عليها الجمال الإنساني، هذه الصورة تكونت في الذهن من مجموع مشاهدات الشخص لوجوه وأجسام الآخرين التي يشاهدها. ومن تداخل هذه المشاهدات يخلق كل فرد معياره الخاص). هذه العملية هي التي تحكم تقييم الإنسان للجمال في الطبيعة والفن على السواء، فمن مجمل ما رآه أو سمعه الإنسان من أعمال فنية، يخلق معياره الخاص للحكم على العمل الفني[٢].

من ناحية أخرى قد يبدو الجمال أقل أهمية بالنسبة للإنسان من حاجات أخرى عديدة تمثل بالنسبة له ضروريات للحياة، وبالتالي فهو من الأشياء التي يمكن نظريا الاستغناء عنها. وربما يكون هذا المعنى قد تنامى وتضخم مع

(علم الجمال البيئي: حدوده، مقارباته، مجالاته...) د. بدر الدين مصطفى أحمد.

السيطرة التكنولوجية وسيادة المجتمع الصناعي في القرن العشرين، بحيث يغدو الحديث عن الجمال أقرب إلى الترف. وقد انعكس هذا على التصورات النظرية للجمال، فقضايا الجمال، في رأي البعض، نخبوية الطابع ولا تهم قطاعات عريضة من البشر. غير أننا إذا تبنينا وجهة نظر كانط بصدد الجمال سنجده ينظر إلى الجمال بوصفه الشيء الوحيد القادر على حفظ التوازن بين الملكات الإنسانية المختلفة.

ومع ذلك يبدو النزوع للجمال مسألة فطرية لدى الإنسان ويكفي تأمل رسومات الكهوف الأولى لدى الإنسان البدائي للتأكد من حقيقة أن النزوع صوب التعبير بالأشكال والرسومات عن خيالات الإنسان هو مسألة تحركت بدافع غريزي بحت ودون هدف عملي واضح أو محدد. الأمر ذاته يمكن ملاحظته في الاهتمام بالجمال الجسدي وهو اهتمام تاريخي متأصل لدى الإنسان.

أما البيئة فلفظة شائعة الاستخدام يرتبط مدلولها بنمط العلاقة بينها وبين مستخدمها فنقول:– البيئة الزراعية، والبيئة الصناعية، والبيئة الصحية، والبيئة الاجتماعية والبيئة الثقافية، والسياسية....إلخ. ويعنى ذلك علاقة النشاطات البشرية المتعلقة بهذه المجالات.

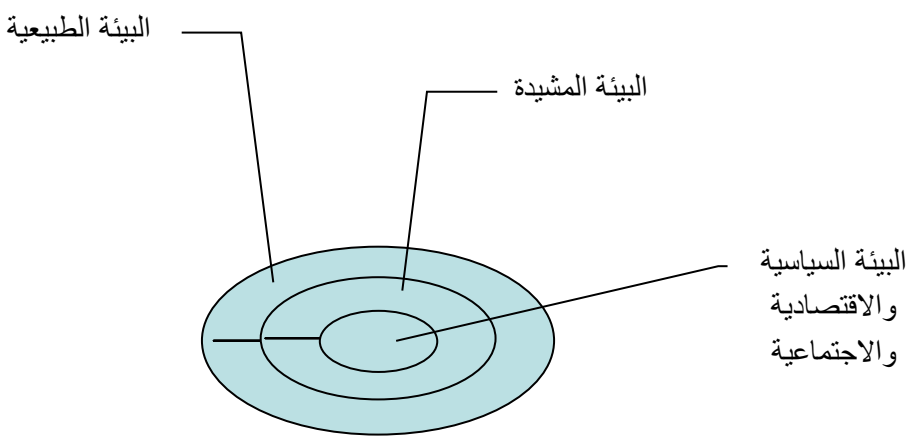
وفي الغالب يمكن التفرقة بين نوعين من البيئة:

- البيئة الطبيعية: وهي عبارة عن المظاهر التي لا دخل للإنسان في وجودها أو استخدامها ومن مظاهرها: الصحراء، البحار، المناخ، التضاريس، والماء السطحي، والجوفي والحياة النباتية والحيوانية. والبيئة

الطبيعية ذات تأثير مباشر أو غير مباشر في حياة أية جماعة حية من نبات أو حيوان أو إنسان.

- البيئة المشيدة: وتتكون من البنية الأساسية المادية التي شيدها الإنسان ومن النظم الاجتماعية والمؤسسات التي أقامها، ومن ثم يمكن النظر إلى البيئة المشيدة من خلال الطريقة التي نظمت بها المجتمعات حياتها، والتي غيرت البيئة الطبيعية لخدمة الحاجات البشرية.

ثمة بالتأكيد تداخل بين هذه الدوائر وعلاقات كبيرة معقدة، فالطبيعة سبقت زمنيًا الإنسان، وعبر العلاقة بينهما ظهرت الدائرة الثانية (البيئة المشيدة)[٣]، وفيها ظهرت الدوائر الأخرى الصغيرة الخاصة بالبيئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. لكن هذه الدوائر الصغيرة التي ظهرت بصورة لاحقة أصبحت هي المتحكمة بمرور الوقت في الدائرتين الأولى والثانية. فالمستوى الاقتصادي والاجتماعي والنظام السياسي يتحكم في البيئة المشيدة، والبيئة المشيدة تعكس بظلالها على البيئة الطبيعية.



وعلى سبيل المثال يفرض النظامين الاقتصادي والاجتماعي نمطا معينا من المعمار ويفرز شكلا معينا من الذوق، ويؤثر هذا النمط على الدائرة الأولى. الأمر ذاته يمكن أن يقال على المجتمع الريفي والمجتمع الصناعي...إلخ.

مستوى المعيشة ← نوعية البيئة ← نوعية الحياة

الامتلاك ← الفعل ← الوجود

ثمة تأثير أيضا من الدوائر الأصغر (السياسية، الاقتصادية، والاجتماعية) على الدوائر الأكبر (المشيدة، والطبيعية) فالنظام السياسي على سبيل المثال يفرض نمطا معينا من البيئة المشيدة (كما كان الحال مع النظام السياسي في البلدان الشيوعية التي كانت تفرض نمطا معينا من المعمار يلغي إمكانية التمايز والاختلاف بين الأفراد انسجاما مع مبادئ الشيوعية). والأمر ذاته يقال أيضا على تغيير الطراز المعماري وفقا لنظام الحكم. فأنظمة الحكم المتعاقبة تفرض طرازها أو نمطها المعماري الخاص بها، كنوع من إثبات الوجود أو ترك الأثر (على سبيل المثال: المعمار الأموي- الفاطمي- العثماني...إلخ). وربما يكون الأمر أكثر ارتباطا بالثقافة من الارتباط بنظام الحكم السائد (على سبيل المثال: المعمار الكلاسيكي- الباروكي- الحداثي- ما بعد الحداثي). وقد يكون الأمر لا هذا ولا ذاك فالطبيعة تجبرنا أحيانا وتفرض سطوتها على البيئة، ويظهر هذا تحديدا في شكل المعمار في بعض البيئات التي تفرض عليها الطبيعة ظروفا خاصة تستدعي نمطا معماريا ملائما (البيئات الحارة أو الباردة والبيئات الجبلية...إلخ).

ويتركز الفرق الرئيس بين البيئة الطبيعية والبيئة المشيدة في أن الأولى تخلو من الدلالة أما الثانية فهي تدل وترمز على شيء ما، نظرا لأن الأنسان تدخل فيها» الطبيعة محايدة استطيقيا، والبيئة المشيدة تمتلك دلالتها الحضارية والاستطيقية. الطبيعة صماء أما البيئة فلها خطاب خاص يستدعي قراءته.

ربما تكون علاقة الإنسان بالبيئة قائمة في الأساس على مفهوم الاغتراب. فالإنسان في البداية وجد نفسه وجها لوجه أمام الطبيعة الغاشمة التي لا ترحم، وقد خلق هذا نوعا من الاغتراب عن الوسط دفعه دفعا لخلق بيئة مناسبة له، لكن هذه البيئة ما لبثت أن غدت صاخبة فلم تعد تحقق تلك السكينة التي سعى إليها الإنسان والتي قضت على شعور الاغتراب لديه، من هنا تصبح العودة مرة أخرى إلى الطبيعة ملاذا لمواجهة حالة الاغتراب التي تعصف بالإنسان من وقت لآخر، وربما يكون هذا هو سر الحنين الدائم للإنسان للعودة إلى حالة الطبيعة الأولى أو حتى الهروب المؤقت إلى الطبيعة البكر من ضخب الحياة المعاصرة (في هذا السياق يمكن إدراج دعوة الاتجاهات الرومانسية في الغرب إبان القرنين الثامن والتاسع عشر إلى العودة إلى حالة الطبيعة الأولى). ويمكن صياغة تلك العلاقة كالآتي:

بيئة طبيعية←اغتراب← بيئة مشيدة← اغتراب← بيئة طبيعية

من ناحية أخرى، إذا شئنا أن نعرف البيئة من الناحية الظاهراتية، فربما يغدو الأمر أكثر صعوبة من التحديد التقني السابق لمعنى البيئة. فإذا كانت البيئة تشير إلى كل ما يشكل عالم الإنسان من الخارج، فإن السؤال الذي تصبح الإجابة عنه أكثر صعوبة هنا هو: ما هي تلك الأشياء أو المجال الذي يمكن أن

نصفه بـ"الخارج" في هذه الحالة؟ هل هي تلك الأماكن التي تحيط بي حيث أكون؟ هل هو العالم الكائن هناك خارج منزلي وجدران غرفتي؟ هل هي الهواء الذي أتنفسه؟ الطعام الذي أتناوله؟ على أن الطعام يتأيض ليصير جزء من جسدي، ويملأ الهواء رئتاي ليدخل أوعيتي الدموية، وليست ملابسي مجرد طبقة خارجية فوق جلدي بل هي جزء من شخصيتي وأسلوبي وإحساسي بذاتي. وغرفتي أو منزلي تحدد نطاقي الشخصي وعالمي. والمكان الذي فيه أتريض وأتحرك وأقود سيارتي هو عالمي الذي يتشكل من خلالي والذي، بالمثل انتمي إليه، وأصبح بمرور الوقت جزء منه، يؤثر على انفعالاتي وخبراتي ووعيي في ذات الوقت الذي أحاول فيه تشكيله وتهيئته لكي يغدو مناسبا للعيش فيه. إذن وفقا للتحليل الظاهرياتي، ليس ثمة ما يمكن أن نطلق عليه خارج، فالخارج جزء من الداخل وفي ذات الوقت يكون الداخل انعكاس للخارج، حيث تتحلل "البيئة" إلى شبكة مركبة من العلاقات والصلات والروابط، لتلك الاشتراطات الفيزيقية والاجتماعية والثقافية التي تحدد أفعالي وتجاوباتي ووعيي، والتي تصيغ حياتي وتضفي عليها مضمونها. وهكذا فإن البيئة لا تنحصر فقط في مجالنا المادي، ولا في إدراكنا الحسي لهذا المجال، أو في أفكارنا وأنشطتنا البيئية وما يضفي عليها المجتمع والثقافة من انتظام، بل هي جماع كل ذلك. ولكونها كل لا يتجزأ، فإن البيئة عبارة عن اتحاد مترابط وعلاقة اعتماد متبادل بين الذوات والأمكنة التي تعايشها.

- **ماذا تعني جماليات البيئة؟**

يعد علم الجمال البيئي فرعا جديدا نسبيا من أفرع علم الجمال الفلسفي. فقد ظهر خلال الثلث الأخير من القرن العشرين. وقبل ذلك كان علم الجمال الفلسفي مقتصرا إلى حد كبير على دراسة فلسفة الفن. وكان بزوغ علم الجمال البيئي أحد ردود الأفعال على اختزال علم الجمال فقط في دائرة الفن، ورغبة في مد البحث نطاق التأمل الجمالي إلى البيئات الطبيعية. وقد اتسع مجال علم الجمال البيئي منذ مراحله الأولى ولم ينحصر في البيئات الطبيعية فحسب، بل شمل كذلك البيئات البشرية وتلك التي يؤثر فيها البشر. وفي ذات الوقت، استمر هذا الفرع في دراسة ما يندرج في نطاق تلك البيئات، بما سمح بظهور ما أطلق عليه جماليات الحياة اليومية. ولا يشتمل هذا المجال على استطيقا الموضوعات والبيئات الأكثر شيوعا فحسب، بل وكذلك على مجموعة من الأنشطة الحياتية. وهكذا، ومنذ بواكر القرن الحادي والعشرين، احتضن علم الجمال البيئي دراسة الدلالة الجمالية لكل شيء خلاف الفن.

من ناحية أخرى فإن علم الجمال البيئي هو من المجالات المعرفية البينية فهو كما يتم تعريفه أحيانا: حالة من التفاعل العلمي الخاص بين مجالين من مجالات البحث: الجماليات التجريبية، علم النفس البيئي، وحيث يستخدم هذين المجالين مناهج البحث العلمية للمساعدة في تفسير العلاقة بين الإنسان وبيئته وانعكاس هذه العلاقة على تكامل ملكاته ومنها ملكة الذوق والتفضيل الجمالي، وبالتالي كيف يمكن تقويم تلك العلاقة لتحقيق هذا التكامل[٤].

هناك بالتأكيد ميادين معرفية عديدة تدرس البيئة، بل إن البيئة بمفهومها الواسع هي مناط بحث كل العلوم، لكن الفرق بين دراسة الجماليات والعلوم الأخرى التي تعتمد على المنهج التجريبي يوضحه عالم الجمال الإنجليزي هارولد بقوله "يمكن لعلماء الجيولوجيا أن يخبرونا بالكثير، وبطريقة علمية عن المنظر الطبيعي الذي نراه، لكن وخلال قيامهم بهذا يختفي المنظر الطبيعي من أمامنا". وهي عبارة توضح الفرق بين الطريقة الكمية في التعامل مع البيئة ودراستها، وهي طريقة العلم، وبين الطريقة الكيفية التي تسعى للكشف عن ماهية أو طبيعة البيئة من حولنا. وعلى الرغم من أن علم الجمال البيئي قد خرج في الأساس من رحم الفلسفة، إلا أنه مجال اجتذب إليه مفكرين من كافة المجالات المعرفية، ومنها تاريخ الفن، والهندسة المعمارية، والتخطيط الحضري، وعلمي النفس والاجتماع. إن هذه المجالات كافة بظلالها على فهمنا للبيئة، حيث أن البيئة تمثل نموذجاً لمجال دراسة لا يمكن فهمه على الوجه الصحيح من زاوية واحدة فقط.

ومع ذلك تتحدد إشكالية علم الجمال البيئي في مقابل علم الجمال التقليدي. فإذا كان هذا الأخير يركز فقط على العمل الفني أو أن موضوعه هو نتاج تقاطع مفهومي الفن والجمال، فإن علم الجمال البيئي يتجاوز ذلك إلى الإدراك الجمالي لكل من البيئات الطبيعية والإنسانية، أي إلى العالم كله؛ العالم المحيط بالإنسان في حياته اليومية. والكيفية التي يتم بها الإدراك الجمالي لهذا العالم هو موضوعه الرئيس. ويركز بشكل أساس على القضايا الفلسفية المتعلقة بالإدراك الجمالي للعالم ككل، أي العالم المكون، ليس فقط من الأشياء البسيطة الجزئية، ولكن أيضا من البيئات الكبرى نفسها.

من ناحية أخرى فربما يكون الاهتمام المتنامي بهذا النوع من الجماليات قد ترسخ مؤخرا كنوع من الإدراك المتأخر نسبيًا لحقيقة مؤداها أن أحد طرق تفادي الأخطار التي تواجه بيئتنا هو تعميق الشعور بجمالياتها "فالبحث عن الجمال قد يشكل جزءاً من السعي الرائد إلى استعادة نظام بيئي سليم"[٥]. وذلك بالتأكيد يحتاج إلى نوع من أنواع التربية الجمالية، أن نصل بالإنسان إلى حالة من الشاعرية تجعله يشعر بأن البيئة جزء من حياته؛ حالة من الإحساس المرهف التي تميز الفنانين في تعاملهم مع الطبيعة. ومن ناحية أخرى، فإن جماليات البيئة تشتمل على ما هو أكثر من الإحساس العميق بمباهج المشهد. فإذا كان من الممكن أن يهيمن الصخب على الموسيقى، واللافتات التجارية على اللوحات، والمصانع على البقاع الخضراء، فإن الجماليات البيئية لا تتخذ الطابع الإيجابي على الدوام. إذ أنها تتعامل مع الجوانب السلبية التي تفسد استمتاعنا بالبيئة المحيطة بنا (كتدمير هوية مشهد ما، الإخلال بنمط معماري جميل، تحويل بيئة معيشتنا إلى بيئة عدائية طاردة لا يمكن السكن إليها) بنفس القدر الذي تحاول أن تعزز فيه الشعور الإيجابي تجاه بيئتنا، وبالتالي فإن النقد البيئي هو جزء أصيل من علم الجمال البيئي.

يشتمل الاهتمام الرئيس في الجماليات البيئية على محاولات لفهم التأثيرات الخاصة بالبيئة في التفكير والوجدان والسلوك، ثم ترجمة النتائج الخاصة بهذا الفهم إلى تصميمات بيئية جديدة يحكم الناس بأنها مفضلة أو محببة جماليا بالنسبة لهم. ومن خلال المعرفة للعلاقات بين خصائص البيئة والتأثيرات المعرفية والوجدانية والسلوكية الجمالية لهذه الخصائص، بما يمكن للمتخصصين

في مجال التصميم البيئي والمعماري أن يقوموا على نحو أفضل بالتخطيط والتصميم والإدارة الجيدة للمواقع بما ينتناسب مع التفضيلات الجمالية للأفراد الذين يستخدمون هذا المكان، أو يتوقع أنهم سوف يستخدمونه في المستقبل.

- **أهم المقاربات في مجال الجماليات البيئية**

هناك العديد من المواقف والاتجاهات المختلفة داخل علم الجمال البيئي، ولكن يمكن التمييز بين اتجاهين رئيسين:

١- الاتجاهات المعرفية: وهي تتفق على مسألة أن المعرفة والمعلومات حول طبيعة الموضوع المدرك هي شيء أساسي ومهم للإدراك الجمالي. ولذا، فإنها تشير إلى ضرورة وجود معرفة تقدمها بعض العلوم مثل علوم الجيولوجيا والبيولوجيا والبيئة. وبالتالي تتبنى هذه المقاربة فكرة وجوب التأمل في الطبيعة "على حالها ووفق شروطها"[٦]. وتميل تلك المواقف إلى رفض المقاربات الاستطيقية للبيئة، مثل تلك المحكومة بفكرة الفاتن، والتي تعول كثيرا على الخبرة الاستطيقية بالفن لأجل وضع نموذج للتأمل في الطبيعة. على أنها تؤكد أن التأمل الفني يظهر بعضا مما هو مطلوب في التأويل المناسب للتأمل في الطبيعة. ومن ذلك أن من الضروري في التأمل الاستطيقي للأعمال الفنية أن نعايش الأعمال على ما هي عليه حقيقة وفي ضوء المعرفة بطبائعها الحقيقية. وهكذا فإن التأمل المناسب في عمل من قبيل لوحة "جورنيكا" لبيكاسو (١٩٣٧) يستلزم أن نعايشها كلوحة وكذلك بوصفها مندرجة ضمن تقاليد المدرسة التكعيبية، وهكذا نتأملها في ضوء معرفتنا باللوحات عموما وباللوحات التكعيبية على وجه الخصوص. ومع تبني هذا الخط الفكري العام، ترى إحدى المقاربات المعرفية للتأمل في الطبيعة، والتي

تعرف أحيانا بالنموذج البيئي الطبيعي (كارلسون، 1976)[٧] أو تسمى المعرفة الإدراكية العلمية (بارسونز، ٢٠٠٢)[٨]، أنه كما أن التأمل الاستطيقي المناسب والجاد في الفن يستلزم المعرفة بتاريخ الفن والنقد الفني، فإن التأمل الاستطيقي في الطبيعة يقتضي المعرفة بالتاريخ الطبيعي– أي المعرفة التي تقدمها العلوم الطبيعية وخاصة علوم الجيولوجيا والبيولوجيا والبيئة. والفكرة هي أن المعرفة العلمية بالطبيعة قادرة على كشف المزايا الاستطيقية الحقيقية للموضوعات الطبيعية والبيئة بالطريقة التي تقوم بها المعرفة بتاريخ الفن والنقد الفني مع الأعمال الفنية. وإيجازا، فإن التأمل الاستطيقي المناسب في الطبيعة "حسب شروطها" يعني تأملها كما شخصتها العلوم الطبيعية.

وتختلف بقية التأويلات المعرفية وشبه المعرفية للتأمل الطبيعي في البيئة عن المعرفة الإدراكية العلمية فيما يتعلق بنوع المصادر الإدراكية المتعلقة بمثل هذا التأمل أو بالدرجة التي تعتبر بها هذه المصادر ذات صلة. فمن ناحية، تركز العديد من المقاربات على أنواع مختلفة من المعلومات، زاعمة أن التأمل في الطبيعة "وفق شروطها" قد يشتمل على معايشتها في ضوء مختلف التقاليد الثقافية والتاريخية. وبالتالي، وفي التأمل الاستطيقي المناسب، فإن السرديات المحلية والإقليمية والفلكلور بل وحتى القصص الخرافية عن الطبيعة تعتبر إما مكملة أو حتى بديلة للمعرفة العلمية[٩]. ومن ناحية أخرى، فهناك مقاربة شبه معرفية تدعم بقوة فكرة وجوب التأمل في الطبيعة "بوصفها طبيعة" ولا تتجاوز هذا الحد. ومبرر القول بهذا القيد هو أن الخبرة الاستطيقية بالطبيعة لابد أن تكون متسقة مع ماهية الطبيعة. على أن هذا هو حد التزام الموقف بالمعرفة

الإدراكية وهو علامة حدود التشابه الذي تجده بين التأمل في الفن والتأمل في الطبيعة. وهو يرفض فكرة أن المعرفة العلمية عن الطبيعة قادرة على الكشف عن الصفات الاستطيقية الحقة للموضوعات الطبيعية والبيئة بالطريقة التي يمكن أن تقوم بها المعرفة بتاريخ الفن والنقد الفني للأعمال الفنية. أنه يرى– وعلى نقيض الحاصل مع الفن– أن العديد من الأبعاد الاستطيقية الأهم للموضوعات والبيئات الطبيعية ذات صلة كبيرة باشتراطات الملاحظة. والقصد هو أن التأمل الاستطيقي في الفن يسمح بدرجة من الحرية غير متوافرة في التأمل الاستطيقي في الفن[١٠].

٢- الاتجاهات اللامعرفية: تقف على النقيض من المواقف المعرفية في الاستطيقا البيئية العديد مما يسمى بالمقاربات غير المعرفية (غير المفاهيمية)، وهي تركز على الحالات والاستجابات الشعورية مثل العاطفة والتعلق والتأثر والأجلال والألفة والتعجب، إلخ. وتقدم إجابات ذاتية على الأسئلة المتعلقة بالخبرة الجمالية للبيئة. ومع ذلك، فينبغي ألا نفهم "غير المعرفية" هنا بمعناها الفلسفي الأقدم، أي أنها تعني أولي أو وجداني. بل هي تشير فقط إلى أن هذه الآراء تقول بأن شيئا ما خلاف العنصر المعرفي، مثل المعارف العلمية أو التقاليد الثقافية، هو السمة المركزية في التأمل الاستطيقي للبيئة. ويرفض النهج غير المعرفي، والذي يسمى أحيانا باستطيقا المشاركة، العديد من الأفكار التقليدية حول التأمل الاستطيقي؛ ليس فقط للطبيعة ولكن كذلك للفن. ويزعم أصحاب هذا النهج أن نظرية الحياد تنطوي على تحليل خاطئ لمفهوم الاستطيقا

وأن هذا الأمر يبدو جليا جدا في الخبرة الاستطيقية بالبيئات الطبيعية. وحسب أنصار هذا الاتجاه، ليس ثمة مجال للتأمل المحايد في الخبرة الاستطيقية بالطبيعة، لأن هذا التأمل يجرد بطريقة خاطئة كلاً من الذات والموضوعات الطبيعية في منأى عن البيئات التي ينتمون إليها ويتحقق فيها التأمل كما ينبغي أن يكون. وبالتالي، تؤكد استطيقا المشاركة على الأبعاد السياقية للطبيعة والخبرة متعددة الأحاسيس بها. ومشاهدة البيئة على أنها وحدة للأمكنة والكائنات والإدراكات الحسية فيها تحدٍ لأهمية الفوارق التقليدية، كما هي بين الذات والموضوع. وهي تدفع المتأمل إلى الاستغراق في البيئة الطبيعية واختزال المسافة بين أنفسهم والعالم الطبيعي. وإيجازا، فإن الخبرة الاستطيقية المناسبة تنطوي على استغراق تام للمتأمل في موضوع تأمله. وتخلص بقية المواقف غير المعرفية في الاستطيقا البيئية إلى أن هناك أبعاد أخرى خلاف المشاركة تعد محورية في الخبرة الاستطيقية. فما يعرف باسم نموذج اليقظة يقول بأننا قد نتأمل في الطبيعة بأن ننفتح بأنفسنا عليها وأن تبث فينا استثارة وجدانية. وحسب هذا الرأي، فإن الخبرة الفطرية بالطبيعة تشكل وسيلة مشروعة للتأمل الاستطيقي فيها وهي لا تستلزم أية معرفة مكتسبة من العلوم أو خلافها. وهناك اتجاه آخر يقول بأن لا المعرفة العلمية ولا أي نوع آخر من المعرفة يمكن أن يسهل من عملية التأمل الحقيقي في الطبيعة، وليس ذلك نتيجة أن مثل هذا التأمل ينطوي على الاستثارة الوجدانية فقط، ولكن لأن الطبيعة نفسها غريبة وبعيدة ومجهولة بالضرورة. وهذا

الموقف، الذي قد يسمى بنموذج الغموض، يخلص إلى أن الخبرة المناسبة بالطبيعة تشتمل على إحساس بالكينونة منفصل عن الطبيعة ولا ينتمي إليها– إحساس بالغموض ينطوي على حالة غير مفهومة تأمليا. بينما تقوم مقاربة غير معرفية أخرى بالجمع بين سمات متعددة اعتبرت ذات صلة بالتأمل في الطبيعة. وهي تحاول إحداث توازن بين المشاركة وفكرة الحياد التقليدية، بينما تفسح المجال للخيال بشكل كبير. وهذا الموقف يميز عددا من الأنماط المختلفة للخيال من خلال التوسل بعوامل منها موضوع التأمل، والدور التقييدي للحياد، وفكرة "الإرادة المتخيلة"[١١]. ومن بين الآراء ذات الصلة، والتي تؤكد على الأبعاد الميتافيزيقية للخيال، تلك التي قد ندرجها في المعسكر غير المعرفي، رغم أن القيام بهذا يستلزم طرح بعض الفرضيات حول المضمون الإدراكي للتنبوء الميتافيزيقي. وحسب هذا التأويل، فإن الخيال يفسر الطبيعة بوصفها تبصرات ميتافيزيقية متجلية: تبصرات في أشياء من قبيل معنى الحياة، أو الاشتراط الانساني، أو مكاننا في الكون. وهكذا فإن هذا الموقف يدرج في الخبرة الاستطيقية المناسبة في الطبيعة تلك الوساطات التجريدية بشأن الواقع المطلق والمتولد من مواجهتنا للطبيعة في بعض الأحوال[١٢].

- **مجال علم الجمال البيئي**

توسع علم الجمال البيئي في اتجاهين:

١- الدمج والتوحيد بين أعمال تجريبية تهتم بالخبرة الجمالية الإنسانية بالبيئة المحيطة، مثل التخطيط البيئي، وعمارة المنظر الطبيعي.

٢- التوسع في موضوعات الاهتمام لتشمل المشاهد الطبيعية والتخطيط العمراني والمشاهد الطبيعية وسلاسل الجبال والمناطق الريفية، ثم تمتد من الأشياء العادية والمألوفة إلى الأشياء المثيرة غير العادية.

- **الإشكالية الأساسية لعلم الجمال البيئي**

تتحدد الإشكالية الأساسية لعلم الجمال البيئي من خلال المقابلة بين طبيعة الموضوعات المدرَكة داخله وطبيعة العمل الفني. فالأعمال الفنية منفصلة عن الإنسان، مستقرة وثابتة، قائمة ومكتفية بذاتها، وتدرك من خلال حواس بعينها، ومن مسافة محددة وفي زمان محدد. بينما موضوعات علم الجمال البيئي فإن الإنسان يستغرق فيها بشكل كامل، أو على الأقل لا ينفصل عنها بمسافة محددة مسبقا، ولا تتطلب حواسا بعينها؛ فالإنسان يمكنه ان يتحرك حولها أو حتى يعيش فيها وداخلها، يرى ويسمع ويشعر ويشم وربما حتى يتذوق، وهي دائما في حركة وفي تغير بمرور الزمان.

نستنتج من هذه المقابلة بين موضوعات المجالين أن علم الجمال البيئي يبدأ بالأسئلة الأساسية حول ما الذي تدركه، وكيف ندركه. وحول هذه الأسئلة تدور إشكالية علم الجمال البيئي.

خامسا: حدود علم الجمال البيئي

الدائرة الأولى: البيئة الطبيعية

رغم ظهوره في النصف الثاني من القرن العشرين إلا ان علم الجمال البيئي له جذور مبكرة في الاتجاهات التي كانت تهتم بجماليات الطبيعة والمشهد الطبيعي، خاصة في القرن الثامن عشر. لكن جماليات المنظر الطبيعي وصلت إلى ذروتها مع نهاية القرن الثامن عشر وبدأت تتحلل تدريجيا وتحولت مع مطلع القرن العشرين إلى فلسفة الفن. تأثر تطور علم الجمال البيئي بعاملين رئيسين هما التركيز الخاص لعلم الجمال الفلسفي على العمل الفني، والاهتمام العام والشعبي بجودة البيئة وجماليتها. في الواقع يمكن صياغة المسائل المتعلقة بالبيئة الطبيعية في مجموعة من النقاط تنتظم كالآتي:

١- فيما يتعلق بالجمال الطبيعي، يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من المشاعر تجاه المشهد الطبيعي، الجميل، الجليل، الفاتن Picturesqu ويمكن إيجاز الفوارق على النحو الآتي: تتميز الأشياء التي نعايشها على أنها جميلة بكونها صغيرة ناعمة، شاعرية وهادئة اللون، بينما ما نعايشه على أنه سامي، فيتسم بالقوة والاتساع والكثافة والرهبة وعدم الإحاطة. أما الموضوعات الخلابة فهي وسط بين الجميل والسامي، ووسط بين ما يتسم بالبساطة والتنوع والهارموني والثراء والقوة والامتلاء بالطاقة.

٢- كانت علاقة الإنسان بالمنظر الطبيعي خاضعة في معظم الأوقات للنسق المعرفي السائد، فحتى استقبال الطبيعة ليس منفصلًا عن

روح العصر التي يعيشها الإنسان. فلا وجود للمنظر الطبيعي في الرسوم المنتمية للعصر الحجري المليئة بصور الحيوانات، ولا في الزخارف المصرية، وهو لا يوجد أيضا في خزفيات الأغريق والرومان. وما هو أكثر إدهاشا أنه غاب في الألفية الأولى للمسيحية. إنها مفارقة كبرى، خاصة أن عالم الإقطاع والنبالة كان ريفيا بالكامل[١٣].

٣- في المسيحية ارتبط الأمر بتصور للعالم دشنته المسيحية ورسخته الكنيسة بتعاليمها. هذا التصور يستند على رؤية للعالم والطبيعة على أنهما نتاج الخطيئة، وبالتالي لا ينبغي على المرء أن يفتن بهما، فهما في حقيقتهما مدنسان، والشعور الذي ينبغي أن يستحضره المشاهد أثناء تأملهما هو شعور الاحتقار لا الإعجاب والإنبهار، في هذا السياق يقول دوبري "لا وجود للمنظر الطبيعي في الرسوم المنتمية للعصر الحجري المليئة بصور الحيوانات، ولا في الزخارف المصرية، وهو لا يوجد أيضا في خزفيات الأغريق والرومان.... وما هو أكثر إدهاشا أنه غاب في الألفية الأولى للمسيحية. إنها مفارقة كبرى، خاصة أن عالم الإقطاع والنبالة كان ريفيا بالكامل. وحياة نصراء الفن كانت تمر بين الصيد والحروب في الهواء الطلق على صهوة الجياد وسط الغابات والحقول".[١٤] في الواقع لقد عملت الحقيقة المسيحية (التي تقرأ وتسمع عبر الكتب المقدسة) على إخفاء واقع الوسط المحيط (الذي يرى بالعين

المجردة). فكل ثقافة حين تختار حقيقتها تختار واقعها، أي ما تعتبره قابلا للرؤية وجديرا بالتمثيل والتشخيص "جنان الفردوس تعتبر من قبل إنسان القرن الثالث عشر أكثر واقعية من غابة بواسي في ضواحي باريس، لأنها الجنان الوحيدة الحقيقية، وهي الأولى بالتطلع إليها ونشدانها".[١٥] وكان عواقب هذه التغيرات حاسمة الدلالة، فالناس قد فقدوا أي إحساس بأنهم جزء من العملية الطبيعية، وصارت الطبيعة بالنسبة لهم مجرد مورد للاستخدام والانتفاع. وقد رسخت المسيحية من مفهوم الزمن الخطي، مفهوم البدايات والنهايات؛ أي أن هناك "غاية" يقصد إليها البشر والزمن معا. والغاية بالنسبة إلى البشر هي الجنة، وما الأرض إلا غرفة انتظار أو مدخل لهما. والزمن المنطلق كالسهم قد أصبح، بعد أن جرد من صفاته الخارقة، المعيار الحديث، قاعدة "التقدم".[١٦] كان للمسيحية في العصور الوسطى إذن نظرة إلى الأرض تتصف بالتسامي ولا تدرك الأرض الإ من خلال ما تكشفه من رموز. كان يعتقد أن العالم قد خلق كمجموعة من الرموز من أجل تعليمنا الفضائل الروحية، وكعون لنا على بلوغ الجنة. لقد أصبحت فكرة الشيء أهم من الشيء ذاته. لم تكن الحواس هي السبيل لإدراك العالم بل المثل الروحانية. والحق هو أن الحواس قد اعتبرت منحطة، وكان الرهبان المتشدقدون يرون أن الطبيعة ذاتها خاطئة. فالقديس أنسلم Anselm (القرن الثاني عشر) شعر أن الأشياء مؤذية وآذاها

يتناسب مع عدد الحواس التي تستطيع أن تمتعها. لهذا لو سئل الفرد في العصر الوسيط: هل الطبيعة ممتعة أم لا؟ لقال في بساطة: إن الطبيعة غير ممتعة. وكان من نتيجة ذلك هو الغياب التام للمناظر الطبيعية في التصوير والشعر. وكان معظم التصوير رمزيا قصصيا مستوحى من الكتاب المقدس. وقد انعكس هذا على حركة التجديد في الفنون، بحيث أنها أصبحت شبه ساكنة من القرن الرابع إلى القرن الرابع عشر. وحيث يظهر المنظر الطبيعي في الفن الغربي كخلفية للقصص الرمزية التي تدور حول أشخاص القديسين أو العائلة المقدسة "ففي المجال اليهودي والمسيحي ظل إطلاق صفة الجمال، على شاطيء بحر أو جبل أو اعتبارهما شيئا ساميا حكما غير لائق يشبه تسمية قربان أو نذر في كنيسة عملا فنيا، وهي موضوعات وظيفية واستعمالية في نظر المؤمن".[١٧] وبالإضافة إلى هذا البعد اللاهوتي الذي سيطر على تصور الفن في العصر الوسيط، وكان بمثابة النموذج المعرفي الذي سيطر على الفكر الغربي آنذاك، وشكل ما يشبه النواة المركزية التي تدور حولها الفلسفة والعلم والفن، فإن ابتعاد الفن عن تمثيل الطبيعة كان له بعدا آخر يتمثل في خوف إنسان العصر الوسيط من الطبيعة، إذ كانت بالنسبة له مقلقة، هائلة، ومرعبة، والمنظر الطبيعي الذي كان يراه الإنسان آنذاك هو منظر القرى والحقول، والمنازل الكبيرة المحاطة بالحدائق المسورة. ووراء القرية والأسوار، كانت تقع الغابات الهائلة.

والواقع إن حكايات الجن التي رواها جريم Grimm ودانتي Dante في جحيمه تجسد تلك الصورة بشكل واضح، فالغابات، ولا سيما في وسط أوروبا، كانت تبعث الرعب والهلع في النفوس (ليس أدل على ذلك من أن دانتي نفسه تخيل الجحيم على شكل غابة تحتوي على أشجار هائلة الحجم). وبما أنها، أي الغابات، كانت صامتة، داكنة، باردة، ومجهولة، فقد كانت موطنا للحيوانات الشرسة وقطاع الطرق، ولا يتم التجرؤ على اختراق أجزاء منها إلا للصيد. يقول كلارك "هناك شيء في طبيعة الغابات الكبيرة، شيء غريب، مروع يبدي العداء للواغلين".[١٨] لا عجب إذن أن تكون أهم أدوار المزارع في العصر الوسيط يتمثل في تدمير الغابات وتحويلها إلى مزارع.

رسم يجسد الجحيم كما تصوره دانتي في الكوميديا الإلهية– مرفقة في الترجمة الانجليزية

والخلاصة أن ليس ثمة حقيقة في العصر الوسيط سوى الحقيقة اللاهوتية، هذه الحقيقة لا توجد على هذه الأرض التي هي نتاج الخطيئة، الحقيقة توجد في عالم

مفارق. ومهمة الفن استحضار هذا العالم من خلال الكتاب المقدس والفهم الديني له. لهذا لم يزدهر في تلك الفترة سوى الفنون التي بإمكانها تجسيد تلك الحقيقة (الرسم الزيتي، نحت التماثيل الدينية، بناء الكاتدرائيات، عزف الألحان الدينية، المسرح الوعظي).

٤- مع بداية عصر النهضة تضاءل الخوف من الطبيعة تضاؤلا سمح بالمراقبة والتصوير للنباتات والطيور. ويفسر دوبريه هذا الأمر إلى التحول الذي حدث في عصر النهضة من الاهتمام بالسماء إلى الاهتمام بالأرض، انتصار للمحسوس على المجرد يقول دوبري "لقد كان المنظر الطبيعي تحويلا، لكن نحو الأسفل، للنص نحو الأرض، وللروحاني إلى كيانات صلبة، وللنور الإلهي إلى نور أرضي"[١٩]. لم يكن تصوير الطبيعة والتجرؤ على استحضارها في رسومات عصر النهضة بمعزل عن أفول تصور مفارق للحقيقة انتهى بنهاية العصور الوسطى، وبداية خلخلة النموذج المعرفي الذي ساد آنذاك والذي اتخذ من اللاهوت محورا له وإحلال نموذج معرفي آخر بلوره ديكارت بعد ذلك في القرن السابع عشر. إن اكتشاف الطبيعة في الفن جاء جزء من حركة أعم ضربت الفكر آنذاك وخرجت به خارج التصورات المدرسية التي طالما فرضت قيودا صارمة على كافة النشاطات الإنسانية من فكر وعلم وفن. فالحقيقة التي يتأسس عليها النموذج المعرفي تختار واقعها، أي ما تعتبره قابلا للرؤية وجديرا بالتمثيل.

إن الانتقال من مرحلة الصورة الدينية إلى مرحلة العمل الفني تم في ذات الوقت الذي تم فيه التحول من المخطوط إلى المطبوع بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر. ولعل احتدام ظاهرة النزعة "الكالفينية" الداعية إلى تحطيم الصور الدينية تعبر أفضل تعبير عن الرغبة في القضاء نهائيا على مخلفات العقلية السحرية في قلب المسيحية. وإذا كانت حركة الإصلاح الكاثوليكي سوف تعمل في الوقت ذاته على إجلال الصورة، بعد ردها إلى وظيفتها التمثيلية الحقيقية، فإنه بذلك حققت الانتقال من عالم اللاهوت إلى عالم اللوحة، ومن عالم الإله إلى عالم الفنان الذي بدأ يكتشف ذاته بصورة واضحة في مطلع العصر الحديث. كما يلاحظ ذلك في تعظيم الإمبراطور شارل الخامس للرسام الإيطالي تيزيانو Tiziano (1488- 1567).

لقد كان الإنسان في المراحل السابقة على عصر النهضة منظورا إليه وليس ناظرا، لأن الإشارة أو العلامة التي تأتي إليه من العالم المفارق لا تحمل بصمته، كما لا تحمل بصمة الفنان الذي جسد تلك الإشارات أو العلامات المفارقة، لهذا لم يجد دافعا حقيقيا لترك بصمته أو توقيعه على لوحته. ولئن كان توقيع الفنان على عمله ينظر إليه على أنه شيء عابر لا يحمل دلالة، إلا أنه فب في الحقيقة كان دالا بدرجة كبيرة على هذا الانتقال الذي حدث في وعي الفنان بعمله الفني. لقد أبدع شيئا يستحق أن ينسبه إلى ذاته وأن يترك بصمته عليه. وقد شيد الفن في عصر النهضة ذاته على فكرة العودة للماضي اليوناني والروماني، في محاولة لإبطال مفعول التوجهات الدينية لكل مناحي الحياة، والبحث عن مصدر أكثر ثراء لحياة الإنسان، ولكنه في عودته تلك كانت عينه

على المستقبل الذي يصير فيه الإنسان مركز العالم وبؤرته. وعلى الرغم من بقاء الموضوعات الدينية في برنامج الأعمال الفنية، إلا أنه بدأ مع عصر النهضة النزوع للخروج إلى تصوير الطبيعة واتخاذها موضوعًا للفن، وكذلك العمل على معالجة الموضوعات الحياتية الأخرى.[٢٠]

لم يكن هذا التحول ممكنًا، إلا من خلال الافتراض المسبق بأنه من وراء الذات والموضوع تقبع مجموعة من القوانين العامة لنظام كوني راسخ. تلك القوانين صالحة بشكل غير مشروط لأن يستمد منها كل قاعدة فنية. وبالتالي يعتبر فهم هذه القواعد والشروط والقوانين من صلب النظرية الفنية في عصر النهضة. وقد كان للنزوع نحو الدراسة المتأنية للطبيعة، بوصفها مقدمة ضرورية لتحقيق الصدق الفني؛ أن يعطي المشروعية لفناني هذا العصر بحيث يصير إبداعهم مؤسسًا على الدراسة والعلم، إلى جانب الملكة الإبداعية والخيال الحر الخلاق، حتى لا يصير الفن مجرد صيغة أو حرفة، يمكن لأي أحد أن يمتهنها، أو مجرد نتاج لشطحات ميتافيزيقية لا يمكن الوقوف فيها على محددات تمكننا من فهم الفن على نحو إنساني محض.[٢١]

ومع حلول المنظور الهندسي في مطلع العصر الحديث وتربع الرياضيات على عرش العلوم، تحررت الرؤية البشرية وانطلقت تضفي على العالم نوعا من الاتساق الفضائي الشامل حيث تتضافر العين مع المنطق الرياضي لتتمكن من مشاهدة الطبيعة كما هي محررة من كل أرديتها الأسطورية والنفسية. على هذا النحو أصبح بناء المنظور يشير إلى إدراك الإنسان لقوانين المكان وردها إلى العالم المدرك أو المحسوس بعيدا عن كل الخلفيات الدينية أو الأسطورية

الموروثة. كما تحول العالم إلى نوع من البناء المسرحي القائم على تشكيل من المساحات والأبعاد والأحجام التي لا يحيل فيها النظر إلى عالم خفي أو محجوب وإنما إلى شبكة من النقاط والخطوط "لقد رأى الرسام النور مع ظهور مرحلة مركزية الإنسان، كما الكاتب أو المؤلف وذلك حينما لم يعد يطلب الراغبون مجرد لوحة عن الميلاد أو الصلب وإنما لوحة لرفائيل Raffaello أو بللليني Bellini".[٢٢]

وقد ساهم رسامو عصر النهضة بصورة رئيسة في اكتشاف الطبيعة. وربما كان من المقبول القول أن بداية احتكاك الإنسان بالطبيعة واكتشافها وأن تكون موضوعا للرؤية، تم على يد رسامي تلك الفترة. فالمشهد الطبيعي يدين في اكتشافه إلى الفنان، والطبيعة لم تُرى إلا عبر عيون الرسامين. فقد انتبه السامون للمواقع فخرجت المناظر الطبيعية للبوادي من اللوحات التي تحمل ذات الاسم.[٢٣] يقول دوبري في هذا السياق "إن غابتنا تدين للفنان روسداييل Ruysdael، وبحارنا لكلود لوران C. Lorrain، واللوحات البحرية لفرني Vernet، وأوديتنا لبوسان Poussin، وجبالنا لسلفاتور روزا S. Rosa".[٢٤] إن رؤية الطبيعة وليدة فن الرسم. وربما يفسر هذا العبارة التي قالها أوسكار وايلد O. Wilde بعد ذلك في القرن التاسع عشر من "أن الطبيعة هي التي تقلد الفنان لا العكس".[٢٥] ولعل هذا الفهم يجعل التساؤل عن ما الذي يتبقى من الطبيعة إذا غاب الرسم؟ تساؤلا مشروعا.[٢٦]

لقد تم إضفاء الطابع الجمالي على الوسط الطبيعي في بداية العصر الحديث، وجاء التأطير والتدرج اللوني والتوازي والجدولة لتكون بمثابة تمارين للرؤية عملت

على تحويل العالم إلى لوحة "تمر أمام العين فجأة روضة من الروائع والغرائب لم يتم الانتباه إليها من قبل. هكذا تم تشريف ما هو حقير والحكم عليه بأنه جدير بأن يرسم، وبأنه روائعي. لقد استطاعت تلك اللوحات أن تنتزع الجبال القريبة من منطقة الترويع التي أدخلتها فيها اللعنة الإلهية، كي تكشف في هذا المشهد المروع عظمته وجلاله. أنه مثلث جديد للرؤية يتم عزله "هنا" بنافذة و"هناك" بتاريخ للفن الذي هو بدوره نافذة أخرى مقتطعة من التاريخ العام للإنسان".[٢٧]

جواشيم باتنير، عبور النهر (١٥١٩) من أوائل لوحات المنظر الطبيعي

ولكي تعتبر الطبيعة قيمة مستقلة في ذاتها، أي بوصفها مشهدا في ذاته مقتطعا بقصد وبتأطير واع، ويحمل جماله الخاص الذي لا يستقيه من الإرث الديني، كان من اللازم توفر تربية أخلاقية للعين، مصحوبة بمهارة تقنية لليد. لقد كان من الضروري تحويل وجهة البصر جهة الأرض، هروبا من السماء. وهذا

التحويل كان نتيجة طبيعية للخط الذي بدأ يرتسم ليفصل عالم السماء عن عالم الأرض. لقد كان الرسم مستشرفا وسباقا للتمييز الذي قام به كانط بعد ذلك بوضوح وصرامة بين عالم الأشياء وعالم الأشياء في ذاتها. [٢٨] لكن في الواقع لا يمكن القول أن هناك قطيعة كاملة قد حدثت مع الماضي المسيحي القريب، إذ ظلت الموضوعات الدينية حاضرة أيضا في أعمال بعض الرسامين كرفائيل وميكيل أنجلو، لكن أسلوب الفنان بدأ يظهر بصورة قوية تستحوذ على عين الرائي بصرف النظر عن الموضوعات التي يصورها، حنى لو كانت مستوحاه من اللاهوت.

إن رؤية العالم المحيط بالإنسان كان بمثابة فتحا مبينا للمرئي جعلته يفصح عن نفسه ويحدثنا بلغته هو. لقد كان المنظر الطبيعي تحويلا نحو الأسفل، للنص نحو الأرض، وللروحاني إلى كيانات مادية، وللنور الإلهي إلى نور أرضي. والواقع أن اكتشاف الطبيعة جاء معه اكتشاف الذات أيضا. فقد ظهر البورتريه في وقت متزامن مع الطبيعة، وأصبح من المعتاد على كل من يقوم برسم الطبيعة أن يقوم في الوقت ذاته برسم نفسه أيضا. وقد ظهر البورتريه آنذاك بوصفه نوعا مستقلا متحررا من سياقه المقدس. [٢٩] ففان إيك Van Ayck، يقدم منظرا لمدينة لييج في عمق لوحته عن السيدة العذراء، وآل أرنولفيني في فضائهم المنزلي الحميم.

٥- كان مفهوم السامي قد مات في أوساط النخبة مع نهاية القرن الثامن عشر، ومات المنظر البديع في مطلع القرن العشرين، ومات التيار الرومانسي بعد منتصفه .لقد قضى على الرومانسية التطور المفرط

والتقنية. لقد أدى هذا إلى الشعور بأن رسم المناظر الطبيعية أم زائدا عن الحاجة، أو أن التقنية من الممكن أن تحل محل الرسم (تزامن هذا مع اختراع الكاميرا). ومع ذلك لا نعدم حضور الطبيعة في أعمال بعض فناني القرن التاسع عشر، خاصة لدى المدرسة الانطباعية. فقد كانت حاضرة في أعمال الفنان الفرنسي بول سيزان.

٦- وفي النصف الأول من القرن العشرين بدأ الابتعاد تدريجيا عن تجسيد الطبيعة في الفن، وربما يكون هذا نوع من رد فعل الفنان المعاصر على مفهوم المحاكاة الأفلاطوني (سيادة الاتجاهات التجريديدية- لم تظهر الطبيعة مرة واحدة في أعمال بيكاسو). لكن مرة أخرى تعود الطبيعة للحضور بقوة في أعمال رينيه ماجريت، لكن الطبيعة في أعماله ليست صامتة بل شخصية الفنان تطغى على المنظر الطبيعي من خلال التدخل الفني في المشهد (إعادة خلق الطبيعة).

الدائرة الثانية: البيئة المشيدة

تتعلق الدائرة الثانية من دوائر اهتمام على الجمال البيي بالمنظر الحضري أو المرتبط بالمدينة. يقول لو كوربوزيه "إن المدينة هي قهر الإنسان للطبيعة، إنها عمل إنساني معادٍ للطبيعة"[٣٠]. لقد تدخل الإنسان في الطبيعة من أجل الحصول على مأوى يكفل له الآمان، من هنا نشأ فن العمارة. وبالتالي فالعمارة هي الفن الأول للإنسان. كانت البيوت الأولى للإنسان وظيفية بحتة، الهدف منها اتقاء تقلبات الطبيعة التي لا

ترحم. فكانت بيوته الأولى من سعاف النخيل وجذوع الشجر، وظلت عين البشري– الباحثة عن الجمال– تتمرد وترفض الانصياع لضرورة الوظيفة وحدها بعيدا عن مكامن الجمال، فراح يطور الشكل والمضمون سويا ويوازي فيما بينهما، حتى غدا المأوى البدائي قصرا ومعبدا وهرما وقلعة وناطحة سحاب...إلخ، عبر سلاسل من المدارس المعمارية.

العمارة هي الفن الأول للإنسان، وقد أثرت العمارة في كل الفنون الأخرى، في عصر الباروك مثلا أثرت العمارة التي كانت مغرقة في الزخارف والحليات التي تخدم الشكل، على فن الشعر، فجاء هذا الأخير مثقلا بالمحسنات البديعية واللغوية والجناس والسجع...إلخ. ونرى ذلك في جليا في الأدب المملوكي المثقل بسيماء البلاغة التي تشبه في العمارة تلك التماثيل والنقوش والحليات التي تزدان بها واجهات الكنائس وبنايات الطراز المملوكي. تكشف العمارة عن عالم..هو عالم الوجود الإنساني..تكشف عن هويته..وترصد تحولاته، لهذا تختلف العمارة من عصر إلى عصر، فالإنسان يترك بصمته على العالم من خلال ما يبنيه. لهذا إذا لم تعبر العمارة عن هوية الإنسان وتكشف عالمه، فإن هذا معناه افتقاد الإنسان لهويته الخاصة.

وتعتبر العمارة البيئية، بمعنى مراعاة العمارة لشروط البيئة المحيطة، أحد الموضوعات المهمة لعلم الجمال البيئي. فمع التقدم التكنولوجي واتساع مجالات الاتصالات والعلاقات بين دول العالم، لم تعد فرص العمل وحدها، وتحسن الوسائل المعيشية المعيارين الوحيدين لجذب السكان، فقد كان للاهتمام العالمي ونشر الوعي بالتأثيرات المختلفة للبيئة على قاطنيها أثر كبير على المهتمين في البحث عن أماكن جديدة تبعدهم ولو لفترة قصيرة عن التلوث الذي أحاط بالمدن وجعل منها مراكز للتأثير

السلبي على صحة وكفاءة أداء سكانها. من هنا ظهر مصطلح عمارة البيئة المستدامة أو العمارة الخضراء، وهي العمارة التي تعتمد أساسًا على المواد الطبيعية في الإنشاء والتي تتلاءم مع البيئة المحيطة فلا ينتج عنها عناصر ذات آثار ضارة على صحة مستعمليها، كما تعتمد على التصميم الذي يراعي احتياجات هؤلاء السكان سواء أكانوا كبارًا أم شبابًا، نساء أو أطفالًا، أصحاء أو ممن يعانون من قصور في أدائهم، فتكون هذه العمارة متوافقة مع متطلبات و توجهات من يستعملونها.

في هذا الصدد لا يمكن إنكار الدور الذي قام به المهندس المعماري حسن فتحي (١٩٠٠- ١٩٨٩) في التمهيد لهذا الاتجاه بصورة مبكرة قبل أن ينال حظه من الاهتمام والانتشار في الغرب. وربما كان الامتياز الحقيقي لفتحي يتمثل في انشغاله بالجمع بين فكرتي الهوية والعمارة البيئية النظيفة، هذا الانشغال الذي يمكن صياغته في السؤال التالي: كيف يمكن الجمع بين مكونات عمارة تحافظ على الهوية الحضارية وينطبق عليها في الوقت ذاته شروط العمارة البيئية الخضراء أو النظيفة؟

في كتابه عمارة الفقراء، الذي ترجم إلى معظم اللغات، يأخذ حسن على عاتقه البحث عن طابع خاص للعمارة المصرية؛ هوية خاصة نابعة من التراث العربي والثقافة المصرية. على أن فتحي لم يكن منظرا معماريا فقط، بل حاول نقل أطروحاته إلى أرض الواقع من خلال تبني بعض المشاريع المعمارية التي حملت أفكاره. ويعبر فتحي عن ذلك في مقدمة كتابه عمارة الفقراء "هناك مسائل اجتماعية وحضارية معقدة ودقيقة جدا، وهناك المسائل الأقتصادية ومسألة علاقة المشروع بالحكومة وهلم جرا. ولايمكن أن نترك أي من هذه المسائل بدون

اعتبار، لأن كل واحدة منها لها تأثيرها على الأخرى، والصورة الشاملة ستتشوه بحذف أي منها"[٣١].

يعتقد فتحي بأن العمارة العربية المعاصرة تعاني من حالة "تغريب" ثقافي، وأن "العمارة الإسلامية" قد توقفت في الدول العربية قاطبة بدون استثناء منذ القرن الثامن عشر. وبالنسبة لفتحي تمثل العمارة الإسلامية فنا تراثيا وإقليميا حيث تحتفظ كل دولة بفنها الخاص، ويرى فتحي أن مشكلة العمارة العربية في العالم العربي متعددة الجوانب، حيث ترتبط العمارة بالحضارة، فيما تتشكل الحضارة من نواتج التفاعل بين فكر الإنسان وبيئته لتلبية متطلباته واحتياجاته المادية والروحية، ولذلك يرى فتحي أن تغيرات معينة حدثت في عملية البناء وإفراز العمارة العربية: أولها يتمثل في في قلب عملية تصميم المسكن، من الانغلاق للداخل الانفتاح على الخارج فالأول يمثل المسكن التقليدي "الإسلامي"، والثاني يعكس القيم الغربية. ولذلك فالعمارة العربية المعاصرة في الدول العربية، بالنسبة لفتحي، تواجه تحديات كثيرة في خضم محيط حضري ذي قالب وصبغة غربية.

جانب آخر من المشكلة كما يراها فتحي يتمثل في عملية إعادة إنتاج العمارة بين الماضي والحاضر. الهوية المعمارية ليست مرادفاً للعمارة التراثية أو القديمة بل أن التراث أو التاريخ ما هو إلا عاملا مؤثرا فيها وبالتالي ليس الهدف من الحديث عن الهوية المعمارية تطبيق االعمارة القديمة كما كانت أو استدعائها، فمتطلبات وثقافة الماضي تختلف مع متطلبات عصرنا، وإذا ما تتبعنا تاريخنا في مصر نجد أختلافا بين نموذج المسكن الفرعوني ونموذج المسكن العثماني، والنموذجان قد حققا النجاح بيئياً، ولكن الاختلاف حدث نتيجة اختلاف الثقافة

وادخال خامات جديدة لزيادة الاتصال مثل خامة الخشب التي كانت تفتقرها البيئة المصرية والتي استخدمت في عمل عناصر المشربيات والأبواب في هذا الوقت. لذلك فالهوية تتغير بتغير العصور لتكون دليلاً عليها.

يقول حسن فتحي عن فلسفته في بناء القباب "حينما انتقل العرب لمرحلة الاستقرار، بادروا بإسقاط فلسفتهم في استعارات معمارية، تعكس رؤيتهم للكون، وهكذا ظهرت السماء كقبة تدعمها أربعة أعمدة.. هذا المفهوم الذي يعطي قيمة رمزية للبيت كتصغير للكون"[٣٢]. أثبت حسن فتحي من خلال تصميماته، أن الطوب الأخضر يتحمل الضغوط الواقعة عليه، وبذلك أخضع التكنولوجيا لاقتصاديات الأهالي الفقراء، بحيث تسمح بإنشاء هذه الأسقف المقببة بدون صلبات أو عبوات خشبية. ويرى فتحي أن العمارة التقليدية هي أقرب للبيئة الطبيعية أكثر منها للعمارة العالمية والتي اجتاحت العالم العربي. فالعمارة التقليدية تحترم وتراعي البيئة الطبيعية وخصوصياتها وظروفها المكانية والزمانية الاجتماعية فضلا عن معطيات الجغرافيا والواقع المحلي بما ينتج بالضرورة عمارة "أصيلة" معبرة عن متطلبات واحتياجات واقعها الثقافي والحضاري.

وفي كتابه *الطاقات الطبيعية والعمارة البيئية* يبين حسن فتحي العديد من التجارب التي أجراها على عناصر ومفردات تقليدية في البيت العربي كالملقف والدرقاعة والفناء والمشربية، حيث درس من منطلق علمي سرعة الرياح ودرجة حرارتها في مناطق مختلفة من بيوت كعينات للدراسة. وقد اجتهد في أن يظهر في أبحاثه في الكتاب مدى "التعقيد" من ناحية حرارية وقدرات للعزل الحراري التي تبطنها أبسط البيوت التقليدية مظهرا، والتي تراعي بكفاءة عالية الطبيعة

المناخية القاسية وفي نفس الوقت تحافظ على القيم الثقافية للمجتمعات المحلية وتقليل تأثيرها الضار على المحيط[٣٣].

وبالنسبة لفتحي يعتبر عامل المناخ محوريا في موضوع البيئة والعمارة البيئية، فيراه الدافع الرئيس لخلق مجموعة من المفردات والعناصر التي ارتبطت بالعمارة التقليدية يكتب فتحي "على مدى عدة قرون، يبدو الناس في كل مكان قادرين على اكتساب مهارة التعامل مع معطيات المناخ. فالمناخ حدد طبيعة ونمطية حياتهم وقولب عاداتهم وصنع ملابسهم، ولهذا فقد كانوا دوما قادرين على بناء بيوت (مرضية إلى حد ما) تؤمن لهم (البيئة المناخية الخاصة) التي يحتاجونها"[٣٤]. ومن هنا ينادي فتحي بفكرة ضرورة العودة للعمارة الطبيعية التي تجسد الانعكاس الصادق للمتطلبات الاجتماعية. فهو يرى أن الإنسان يقلد الأشكال الطبيعية، سواء كانت آدمية أو حيوانية، في فنه، ولكن في العمارة فالنموذج المقلد ليس هو البيئة الطبيعية ذاتها، بالرغم من أنها تمثل القواعد التي تحترم البيئة المحيطة وقواها الطبيعية بما يسمح بخلافية إنتاج الأشكال.

كان فتحي معماريا حالما في زمن التكنولوجيا المعمارية الفائقة التي لم يعد بها مجالا للخامات الطبيعة؛ التي طالما اعتمد عليها في معماره. كان حالما، وربما أخيرا، في بحثه عن هوية معمارية خاصة تعبر عن ثقافتنا وتعتز بالتراث العربي الإسلامي، في عصر العمارة التفكيكية والقرية الكونية التي طالما حدثنا عنهما معماري ما بعد الحداثة.

قرية القرنة ١٩٤٨ أشهر أعماله التي روي قصة بنائها في كتاب عمارة الفقراء مما شد الانتباه العالمي إليه. وقد تم بناء بعض المباني الخدمية و ١٣٠ منزل من اصل ٩٠٠ منزل كان من المخطط بنائها.

مسجد مدينة القرنة

تأثر فتحي في بعض تصميماته المعمارية بفن الأرابيسك (فن تشكيل الأخشاب) وحاول الاستفادة من بعض أشكاله (كالمشربية)

إحدى المباني المستوحاه من أفكار فتحي المعمارية بقرية حسن فتحي بالساحل الشمالي في شمال مصر

- **الدائرة الثالثة: استطيقا البيئات البشرية والحياة اليومية [٣٥]**

في الأعمال الحديثة للجماليات البيئية يتم التركيز على حياة الإنسان مباشرة؛ أي البيئات الصغيرة العادية المحيطة بالإنسان والتي شكلها هو، أي جماليات الحياة اليومية. وتركز على التقاليد الثقافية بشكل أساسي والبيئات الإنسانية مثل الأماكن المهمة والتاريخية، والحدائق المحيطة بمكان المعيشة، وكل ما له علاقة بالإنسان في حياته اليومية. وربما يكون المكان الأفضل الذي يبدأ فيه المرء استكشاف الجمال هو الحديقة، حيث يجتمع الشعور بالاسترخاء مع الرغبة في المعرفة وتذوق الجمال وذلك في جو بهيج من الحرية.

- **الحدائق**

لولا ما تشعه الحدائق من جمال طبيعي، لما كان لها دور سوى أن تكون مجرد أحواض لزراعة الخضروات للبشر. ومع ذلك، فحتى أحواض الخضراوات لها جمالياتها الخاصة، حيث يُشبع النظام الذي تتبدى فيه على هيئة صفوف تفصل بينها مساحات متساوية حاجتنا للتناسق البصري. وفي حالة الحدائق الجمالية التي هدفها المتعة نجد شيئا يحظى باهتمام الكافة، حيث يكرس لها الناس في كل مكان جانبا من وقت فراغهم في مسعى للاستمتاع النقي المنزه من المصلحة. والحدائق لها جانبها الظاهراتي phenomenological المُميّز، حيث يتم اقتناص الطبيعة وترويضها وإخضاعها للقواعد البصرية البشرية.

إن الحدائق ليست فراغات مفتوحة على غرار المناظر الطبيعية، بل هي فراغات مُحيطة، فالزهور والنباتات التي تنمو فيها تُحيط بمن يشاهدها. فالشجرة في أي حديقة ليست كالشجرة في غابة أو حقل، فهي لا تنمو من بذرة عشوائية جاء سقوطها في

(علم الجمال البيئي: حدوده، مقارباته، مجالاته...) د. بدر الدين مصطفى أحمد.

موضعها هذا صدفة، بل تقيم علاقة مع زوار الحديقة وتنتمي إليهم في نوع من أنواع الحوار. إنها تتخذ موقعها كامتداد للعالم الإنساني، حيث تقع في الوسط بين البيئة المبنية وبين عالم الطبيعة. في الواقع ثمة نوع من "البينية" between-ness الظاهراتية التي تتخلل طرق استمتاعنا العادية بالحدائق. وتغذي هذه التجربة تجربتنا الرئيسة بالأشكال والزخارف المعمارية، وحيث صُممت الأشياء لكي تغزو المكان وتحيط بها وتلتقطها من الطبيعة وتطرحها لنا باعتبارها ملكاً لنا. ومن هنا منشأ المقارنة المتكررة، وإن تكن الخيالية، التي تعقدها الأطروحات المعمارية بين الأعمدة وجذوع الأشجار، ومنشأ أشكال فنون تنسيق الحدائق، والتي لنا أن نصفها باعتبار فناً بينياً– فهي لا تنتمي للفنون التشكيلية وحدها ولا الطبيعة وحدها، بل الاثنين معا، حيث يتمازجان معا ليصبحا فنا واحدا وذلك كما في حواف الزهور لـ(جيرترود جيكل) أو تجهيزات الحدائق للشاعر الاسكتلندي (إيان هاميلتون فينلي).

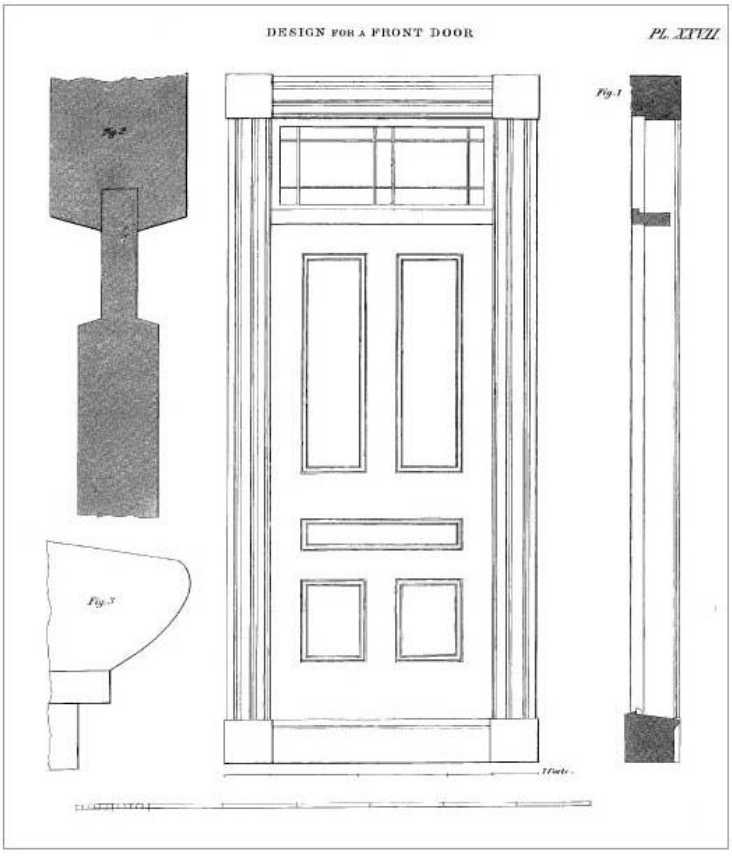
الطريق الملتف في حديقة (ليتل سبارتا)، من إبداعات (إيان هاميلتون فينلي)، وهو يمثل موقعاً متوسطا بين الطبيعة والفن

وهذه المحاولة لتوفيق محيطنا مع أنفسنا والعكس هي إحدى الخصائص الشمولية الإنسانية، وهي تدل على أن الحكم الجمالي ليس مجرد إضافة اختيارية لمجموعة الأحكام الإنسانية، ولكنه إحدى التبعات التي لا مفر منها للنظرة الجدية للحياة، والوعي الحقيقي بما فيها.

- **المشغولات اليدوية والنجارة**

يتجلى لنا موضوع هذا الفصل بشكل أوضح إذا تأملنا أحد تلك المجالات الوسط بين الفن والطبيعة والتي ينجذب فيها الناس رغماً عنهم لإطلاق الأحكام الجمالية: وهو مجال المشغولات والزخارف اليدوية، والتي نختر فيها الشكل الذي ينبغي أن تظهر عليه الأشياء المُحيطة بنا.

هب أنك تقوم بتركيب باب في أحد الجدران وتقوم برسم حدود المكان الذي ستضع فيه الإطار، ستتمهل لبرهة بين الحين والأخرى لتسأل نفسك: هل يبدو شكل الإطار ملائمًا؟ لقد طرحت على نفسك هنا سؤالا مهما وواقعيا، بيد أنه ليس من تلك الأسئلة التي يمكنك إجابتها مستخدما المصطلحات الوظيفية أو النفعية. فقد يؤدي هذا الإطار غرضه في مرور الناس من خلاله، وقد يلتزم بالفعل بمتطلبات الصحة والسلامة، ومع ذلك فقد لا يكون ملائماً: فقد يكون مرتفعاً للغاية أو منخفضاً جدا أو واسعاً بصورة مبالغ فيها أو ذو هيئة مرتبكة... الخ (في الواقع، إن كود البناء الراهن، والذي يتطلب أن تكون أبواب المداخل عريضة بشكل كاف، والدرجات الأمامية منخفضة بشكل كاف بحيث تستوعب الكراسي ذات العجلات التي يستخدمها المعاقين، تجعل من المستحيل تصميم الأبواب الأمامية بشكل ملائم، على النحو الذي تبدو به أبواب العصر الجريجوري ملائمة). هذه الأحكام لا تحيلنا إلى أي أهداف نفعية، ولكنها تُعد عقلانية بالرغم من ذلك، وقد تكون خطوة أولى نحو بدء حوار تُعقد فيه المقارنات وتُضرب فيه الأمثلة وتُناقش فيه البدائل. ولموضوع هذا الحوار علاقة بالأسلوب الذي تتلائم فيه الأشياء معاً، وكذلك بالانسجام المأمول عند إنجاز أي أعمال مادية عادية.



صورة توضح تصميماً لباب من العصر الجريجوري، ونلمس فيه كيف تتلاءم الأجزاء مع بعضها

وهناك عدد من الأمثلة الأخرى التي تُثبت هذه النقطة، فتأمل مثلاً ما يحدث عندما تُعد المائدة أمام مجموعة من الضيوف، فأنت لا تلقي الأطباق والملاعق على المائدة كيفما اتفق، بل ستدفعك الرغبة لوضع الأشياء بشكل صحيح– ليس فقط بالنسبة إليك، بل كذلك بالنسبة لضيوفك. وبالمثل عندما ترتدي ملابسك للذهاب لحفلة مثلاً، بل حتى عندما تقوم بترتيب الأشياء على مكتبك أو ترتيب حجرة نومك في الصباح: فأنت في كل هذه الحالات تسعى نحو الترتيب الصحيح أو الملائم، ولهذا الترتيب علاقة بالشكل الذي

تظهر عليه الأشياء. وتدلنا هذه الأمثلة على "جماليات الحياة العادية"، والتي ظلت لفترة طويلة أحد الموضوعات المُهملة، وهو الإهمال الذي يشرح لنا في الحقيقة السبب الذي حدا بالناس لإساءة فهم مجالي المعمار والتصميم، حيث فسروا بشكل خاطئ ما يجب أن ينتمي لمجال العقلانية الرشيدة باعتباره شكلاً من أشكال الفنون الراقية.

جماليات الحياة البسيطة

- **الجمال والتفكير العملي**

تعيش الحيوانات غير العاقلة– كما العاقلة– في عالم من الوفرة الزائدة في الأشياء، فعندما يواجه الجواد حاجزاً فإن أمامه عدداً لانهائياً من المواقع التي يمكنه من خلالها تفادي القفز عبره. فإذا أراد أن يقفز، فإن السبب في ذلك هو أنه يريد ذلك– إما للفرار من عدو أو لمتابعة القطيع. بيد أن الجواد لا يعرف إجابة للسؤال حول ماهية الموقع الصحيح للقيام بالقفز، ليس لأن كافة المواقع متشابهة، ولكن لأنه لا مجال لسؤال كهذا بالنسبة للجواد. أما **نحن**، فبوسعنا بالتأكيد أن نطرح أسئلة كهذه لما نملكه من قدرة على حذف

الزيادات وتبرير الأفعال الفردية ولأننا لا نفعل فقط ما يحقق أهدافنا بل نفعل ما يحققها بأفضل شكل ووسيلة ملائمة.

ويمكن توضيح هذه النقطة أكثر من خلال مثال الطيور الشادية. إن شدو الطيور يحقق وظيفة في عملية الانتخاب الجنسي، وهو ينبعث في أوقات معينة– بعد الاستيقاظ وقبل النوم– عندما يرغب الذكر النشط جنسياً في ترسيم حدود منطقته. وهذه الوظيفة ليست هدفاً من أهداف الطائر، فالطائر ليس له أهداف، حتى ولو كان مدفوعاً برغبات معينة؛ وذلك لأنه لا يعيش حياته وفقاً لأي خطط. وعلاوة على ذلك، فإن الشدو لا تحدده الوظيفة، فالأمر لا يتطلب سوى أن يكون صوت الشدو مرتفعا بما يكفي لكي تسمعه الطيور المنافسة والإناث الراغبة في التزاوج، وأن يتم التعرف عليه على أنه يمثل صوت النوع بأكمله، أو صوت الطائر الفرد. وعليه فليس من المُستغرب أن نجد أن هذه الطيور الشادية تتغنى بألحان متنوعة ومتغيرة، حيث تجرب عدة نغمات وأساليب موسيقية قبل أن تستقر على مجموعة قليلة من النغمات لتصبح فيما بعد لازمة في غناءها اليومي.

ونحن نسمع هذه النغمات كأنها أغان، ونصف شدو الطيور كنوع من أنواع الموسيقى لأن آذاننا تستقبلها بهذا الشكل، بيد أنه لا يوجد في سلوك الطائر ما يمكن أن يدفعنا للاعتقاد بأنه قد اختار نغمة معينة باعتبارها النغمة الملائمة لنغمة مسبقة، أو أنه قد اختار هذه النغمة تحديداً لأنها النغمة الصحيحة والملائمة بالنسبة لمجمل النغمات الأخرى، وهكذا. وعليه، فكل هذه الأحكام ذات الطبيعة الإستطيقية لا تجد لها تطبيقاً واقعياً في علم الطيور، لأنها تنطبق فقط على عالم الكائنات العاقلة– وهي الكائنات التي لا تختار بشكل عشوائي بين البدائل اللانهائية المترامية أمامها، بل تختار بناء على أسباب واعية، وتستمع لتتابعات الأصوات من حيث المنطق الموسيقي الذي يحكمها معاً.

والسؤال الآن: كيف تستطيع الكائنات العاقلة أن تزيل الخيارات الفائضة من ذلك النوع الذي يوجد في شدو الطيور؟ لنعد إلى مثالنا عن النجّار. كيف يحدد النجّار اختياره لإطار الباب من بين كافة أطر الأبواب الممكنة التي تلائم الوظيفة المعينة؟ الإجابة هي أنه يقوم بالاختيار على أساس ما يبدو **ملائماً منها**. فهو يحكم على الشيء من حيث مظهره، ويفتش في هذا المظهر عن سبب يبرر اختياره.

- **السبب والمظهر**

يترتب على ما سبق بعض الآثار المهمة، فعندما اختار إطاراً على أساس أنه يبدو ملائماً، فإن عليّ أن أواجه السؤال 'لماذا كان اختياري ملائماً؟' وقد أرد على سؤالي هذا قائلاً "لأنه هكذا وحسب"، أو أشرع في البحث عن المعاني والتفتيش في القواعد والأعراف التي تبرر اختياري، ولكن الشيء الذي ليس بوسعي فعله هو أن أضفي على مظهر الإطار قيمة عملية بحتة بالقول مثلاً بأن "الأبواب التي لها هذا الشكل تجذب المستهلكين الأكبر سنا"، لأن هذا سيعني أنني أتخلى عن حُكمي الأولي، فبدلاً من أن أعلق الأمر على الطريقة التي يظهر بها الباب بالنسبة لي، سأكون قد علّقته على منفعة ظهوره بهذا الشكل بالنسبة للآخرين. وبتعبير آخر، سيعد ذلك عودة للحكم النفعي، وهو الحكم الذي بوسعي تأكيده بكل معقولية حتى ولو كان شكل الإطار يبدو سخيفاً تماماً بالنسبة لي.

صورة توضح الشكل الفني المميز لمعمار البالاديو (على اسم المعماري الشهير أندريا بالاديو) من إحدى نوافذ كلية ورسيستر، أكسفورد

يجد النجار عندما يتأمل مظهر إطار الباب الأسلوب الملائم لحسم فوضى الخيارات المتوفرة لديه. ولأن المظهر في تفكيره قد انفصل عن الاعتبارات العملية التي تجعل آلاف الأشكال من إطارات الأبواب على قدم المساواة من الناحية العملية، فقد أصبح الآن على طريق للاكتشاف– اكتشاف الأسباب التي تبرر اختياره لهذا الإطار تحديداً، والتي تبرره على أساس الشكل الذي يظهر عليه. حيث سيقارن الإطار بالأطر الأخرى، وكذلك مع إطارات النوافذ التي ستوضع على الجانبين. كما سيسعى لاكتشاف ما يلائم التفاصيل المرئية الأخرى في البناء، وسيحاول التوفيق بين شكل الإطار وشكل المبنى ككل من جهة، وبين شكل الإطار وأجزاء المبنى من جهة أخرى. وينشأ عن عملية

التوفيق هذه مفردات بصرية: فمن خلال استخدام قوالب متطابقة في الأبواب والنوافذ، على سبيل المثال، سوف يصبح من السهل أكثر التعرف على وجه الانسجام البصري وقبوله. كما سيترتب على ذلك ما نصفه بشكل فضفاض بـ"الأسلوب" style– ممثلاً في الاستخدام المتكرر للأشكال والمعالم والخامات... إلخ، وموائمتها للاستخدامات بالإضافة إلى البحث عن حشد من الإيماءات البصرية.

- **الاتفاق والمعنى**

ربما يذهب تفكيرك إلى أن النجار لم يفعل شيئاً جديداً سوى أنه أزال الزوائد التي خلفها الاختيار العملي الحقيقي، بيد أن هناك اعتبارين يدفعانا للتشكيك في هذا الاعتقاد، أولها أن النجار ليس هو الشخص الوحيد الذي له وجهة نظره في تصميم إطار الباب، فالآخرون أيضاً سينظرون للإطار ويبدون رضاهم أو اعتراضهم على أبعاده. وقد ينصب اهتمام بعضهم على الباب لأنهم سيسكنون مستقبلاً المبنى الذي سيُوضع به، فيما يتركز اهتمام البعض الآخر على نظرة المارّة والجيران للباب. وفي كل الأحوال، سيكون لديهم اهتمام بالشكل الذي يظهر عليه الباب: وكلما كانت مشاركتهم أقل في الجانب العلمي، كلما زاد اهتمامهم. ومن هنا بداية ما يطلق عليه "مشكلة التنسيق".

وإحدى طرق حل هذه المشكلة هو السعي للاتفاق: فإذا كان هناك خيارا واحدا– أو مجموعة من الخيارات– التي بوسعنا جميعا الاتفاق عليه، ومن ثم تتلاشي المشكلة. وحتى عند غياب الاتفاق الصريح، فقد يظهر أحد الحلول مع الوقت، مع رفض الخيارات غير المرغوبة، وتأييد الخيارات المرغوبة. ولذلك يقترح المبدع العظيم بالاديو استخدام الأشكال والتركيبات (على غرار النوافذ البالادية) التي تحقق القبول الفوري للآخرين، فيما يتكيف القائمون على بناء الشوارع بالمحاولة والخطأ. وكلا العمليتين تضيفان إلى رصيد

المفردات الخاصة بالأشكال والخامات والزخارف. وينشأ نوع من الخطاب العقلاني الذي يهدف إلى بناء مناخ مُشترك نشعر فيه جميعاً بالألفة ويلبي حاجتنا في أن يكون كل ما حولنا ملائماً. وهذا الجانب من جوانب الإستطيقي– أي وضعيته المشتقة اجتماعياً والمدفوعة اجتماعياً كدليل مرشد لنا في محيطنا المُشترك– هو الذي يزيل الإضافات غير الملائمة.

إن الوفرة ليست إحدى الخصائص الموجودة بشكل دائم في أهدافنا ومصنوعاتنا. ففي بعض المجالات– مثل تصميم الحدائق– تحيط بنا الوفرة من كل جانب، وفي مجالات أخرى، مثل تصميم الطائرات، تكون الحاجة الملحة هي التي تحكم كل مناحي التصميم. بيد أنه حتى عندما تكون الهيمنة للجانب الوظيفي، فإن حسّنا الجمالي ينتبه ويميز ما هو ملائم مما هو عشوائي، وما هو يعكس أسلوباً معيناً مما يعكس ارتجالية في الفعل. ونحن نجد في تصميم الطائرة ما نعجب به أكثر مما نجده في مقبض الباب، ولكن الطائرة الجميلة تحقق ما يحققه إطار الباب بالنسبة للنجار: حيث تمثل حلاً ملائماً لمشكلة يمكن حلها بأكثر من طريقة.

أما الاعتبار الثاني فهو أن منظر الشيء، عندما يصبح موضوعاً للاهتمام، يؤدي لتراكم المعنى. حيث سيكو بوسعك ببساطة أن تستمتع بمنظر معين في حد ذاته، ولكن الكائنات العاقلة لديها احتياج متأصل في تفسير الأشياء، وعندما يكون موضوع اهتمامها هو المظهر، فإنها تفسر المظهر كشيء ينطوي في جوهره على معنى. حتى الأشياء البسيطة من قبيل تصميم إطار الباب قد تكون موضوعاً لهذا الاحتياج. ويقوم النجار بربط أشكال الأبواب بظروف معينة من الحياة الاجتماعية مثل دخول الحجرات والخروج منها وبأنماط الملبس والسلوك. وقد لوحظ منذ أمد بعيد أن أنماط الملبس والمعمار لها

ميل لمحاكاة بعضها البعض، وأن كل منهما يعكس الطرق المتغيرة التي يتم النظر بها للإنسان كروح والإنسان كجسد.

وبالجمع بين هذه الاعتبارات معا، نصل للنتيجة المثيرة التالية، وهي أنه عندما يحاول الناس محو زيادات التفكير العملي من خلال الاختيار بين الأشكال الظاهرية، فإنهم يقومون أيضاً بتفسير هذه الأشكال باعتبارها تنطوي على معان، كما يطرحون المعنى الذي يكتشفونه عبر نوع من الحوار المنطقي الذي هدفه تحقيق درجة من الاتفاق في الأحكام بين المهتمين بهذا الاختيار. وبقولنا هذا، فإننا نقترب للغاية من الفكرة التي سادت خلال القرن الثامن عشر عن الذوق باعتباره ملكة تستعملها الكائنات العاقلة في ترتيب وتنظيم حياتها من خلال ذلك الحس الاجتماعي بالمظاهر الصحيحة والخاطئة. ولا غرابة في القول بأننا بدأنا الآن في الإطلاع على مجال أصيل من الحياة العقلانية والذي يرتبط بالفكرة الفلسفية عن الإستطيقي، والذي يتسم بأنه مهم في حد ذاته وينطوي في نفس الوقت على مشكلات فلسفية.

- **النمط والأسلوب**

نعتمد نحن البشر عادة على الأحكام الإستطيقية في توصيل المعاني، وأحد أدواتنا التي نستخدمها في ذلك هي النمط أو الأسلوب style، مستخدمين في ذلك بطريقة واعية الأعراف والمعايير الاجتماعية. فالوردة المعلقة في عروة القميص وإبريق المشروب الجميل ومنديل المائدة المطوي: كلها أشياء تثير إدراكاً في المشاهدين الذين يرون معنى معينا في تفصيلة معينة لأنهم يستشعرون نظاما خفيا غير محدد يتم بالنسبة له قياس الشيء الظاهر. لماذا جاء المشروب في الإبريق وليس في زجاجة؟ ما الذي يلفت انتباهي

في هذا الإبريق؟ لماذا كان هذا الإبريق على المنضدة وليس على أي شيء آخر؟ وهلم جرا.

كل هذه الأسئلة تدلنا على إشارة تلميحية allusiveness للنمط، فالإبريق يلمّح لنا إلى شكل معين من أشكال الحياة: وهي حياة البحر الأبيض المتوسط التي تتسم فيها المشروبات اللذيذة بالوفرة، وحيث تتماهى العلاقة بكل من العمل والهزل. ولهذا اختارت المُضيفة إبريقاً من الفخار المزخرف، ووضعته في وسط المنضدة، وبشكل يدل على أريحية الاستخدام. وقد لا تكون هذه خيارات واعية. فالمضيفة نفسها تستكشف، في مسعاها الإستطيقي، المعنى الذي ترغب في نقله، والمثال يدلنا على وجود دور للخيارات الإستطيقية في تعزيز المعرفة بالذات– في فهم الكيفية التي تتلائم بها أنت نفسك في عالم المعاني الإنسانية. وتشكل الخيارات الإستطيقية جزء مما أسماه فيشتة وهيجل بـ Entäusserung (الإسقاط الخارجي) للذات وتقرير المصير Selbstbestimmung الذي يولده: وهو اليقين الذاتي الذي يكتسب من خلال بناء تواجد في عالم الآخرين.

معظم الطرق التي يمكن بها ترتيب المنضدة هي عمليات استكشاف للخلفية: حيث لا يوجد شيء معين يتم التلميح إليه، ويكون النظام هو الهدف؛ نظام لا يفضي لتشويش إدراكاتنا الحسية بل يبعث برسالة بسيطة من الأريحية والهدوء. وتقوم المُضيفة عبر أسلوبها الخاص بتحويل هذا النظام إلى اتجاه آخر، حيث تلمّح لأشياء تجعلها موجودة عياناً على المنضدة وكأنها تريد أن تقول شيئاً.

ومن خلال النمط نفهم ونستوعب الشيء المُراد التأكيد عليه وما يوجد في الخلفية والعلاقات بين الأشياء. ومن ثم فإن الأسلوب هو أحد سمات الحكم الإستطيقي اليومي

الذي نحمله إلى مجال الفنون حيث يكتسي دلالة جديدة تماماً، فما يؤمّن جانبنا في الوجود الاجتماعي اليومي، يصبح في الفنون هو الروح التي تشكل العوالم الخيالية.

- **نظام الأزياء (الموضة)**

من الواضح من مناقشات هذا الجزء الخاص بالجماليات البيئية أن البحث عن الحلول الإستطيقية في الحياة اليومية هو نوع من السعي الخفي وراء الإجماع والاتفاق. فحتى من يرتدون ملابسهم بهدف الظهور بين الآخرين ولفت الأنظار لأنفسهم إنما يفعلون ذلك كي يتعرف الآخرون على مقاصدهم. وفي أي مجتمع إنساني طبيعي، تعبر جماليات الحياة اليومية عن نفسها من خلال نظام الأزياء- بتعبير آخر، من خلال التبني المجتمعي لطراز أو نمط معين. وأي نظام للأزياء يكون هو المُرشد الهادي في الخيارات الإستطيقية وهي تقدم نوعا من الضمان على موافقة الآخرين عليها، وهي تسمح للناس بالتنافس في المظاهر، وإرسال رسائل للغرباء يمكن تعرفها، وتنسجم مع مظهرهم الخاص في عالم تكون فيه المظاهر على درجة عالية من الأهمية.

وينشأ نظام الأزياء في البداية نتيجة للمحاكاة. وأحيانا تكون المحاكاة ناجمة عن"يد خفية"- على غرار ما يحدث عندما يحاكي الناس بعضهم نتيجة للعدوى الاجتماعية، ومن أمثال هذه المحاكاة جاءت نشأة الأزياء الفلكلورية، والتي تظهر مع ظهور العادات، من التعاملات المتبادلة بين عدد لا يُحصى من الناس مع مرور الوقت، حيث يسعى كل منهم لتفادي إثارة الآخرين بلا داع والظهور كمنتمٍ إلى المجتمع. بيد أن المحاكاة قد تنشأ أيضا من القدوة والاتباع، على نحو ما حدث عندما وضع (بيو بروميل) نظام الأزياء الملابس الرجالي لـ(ريجينسي إنجلاند) أو عندما قام فريق البيتلز (الخنافس)[٣٦] بتغيير موضة الملابس وقصات الشعر واللغة واللغة الموسيقية لجيل بأكمله.

وكل هذه الظواهر تشهد بالمكانة الهامة التي يشغلها التفكير الإستطيقي في حياة الكائنات العاقلة، وهي تقدم نوعاً من التأكيد على أن الناس عندما تفكر بطريقة استطيقية، فإنها– ووفقاً لكانط– تسعى للتوافق ' مع الآخرين.

- **الخالد والعابر**

تشير مناقشتنا على أن ثمة طريقتين متعارضتين في ممارسة الحكم الأستطيقي: الأولى عن طريق الملائمة والثانية عن طريق الظهور ولفت الأنظار. ونحن في جل أنشطتنا، نقيم وسط دائرة التغير والفوضى رموزا دائمة لنمط راسخ من الحياة. وهذا هو ما نشهده في أشكال المعمار الشعبي وفي الأزياء الفولكلورية وفي عادات المائدة وفي أزياء واحتفالات أي ثقافة من الثقافات التقليدية. وتخلق العادات والأعراف خلفية من نظام ثابت في حياتنا، كما تخلق لدينا إحساسا بالوجهة الصحيحية والخاطئة، وأيضا تمنحنا الوسيلة لاستكمال رغباتنا وجعلها مقبولة بشكل عام، وذلك على نحو ما يكمل قالب معين عتبة معمارية معينة، أو عندما يكمل شكل ورق التغليف هدية معينة. وثمة ثقافات يتخذ فيها هذا التطلع نحو الثابت والدائم شكلاً مُهيمنا– كحضارتنا المصرية القديمة مثلاً– بحيث أن كل جانب من جوانب الحياة يتشكل بواسطة هذه العادات والأعراف. وفي التراث المصري القديم، نجد الحياة اليومية تكتسي بشكل هائل بعدد من القيم الجمالية التي تم فيها استيعاب الأسلوب الفردي وإطفاءه بواسطة الرغبة التي لا تهدأ في إرساء النظام.

وبالرغم من أننا نقدر الدائم، إلا أننا نعي أيضا بزوال روابطنا بهذا العالم، ولدينا رغبة طبيعية للتعبير عن هذا الوعي بشكل استطيقي وجماعي. وفي الواقع، ثمة ثقافات– وأبرزها الثقافة اليابانية التقليدية– تركز فيها جماليات الحياة اليومية على كل ما هو زائل وسريع الزوال ومتحرك بشكل تشوبه درجة من الأسى الحاد، وأمثال هذه الثقافات تكون

مرتبطة بالعادة وبالقواعد الاجتماعية الموضوعة على نفس شاكلة الثقافات الأخرى التي تركّز على ما هو دائم. حيث تمثل الطقوس اليابانية في تقديم الشاي، التي يرقى فيه هذا الفعل إلى مستوى الطقس الديني، كشفا بليغا لجماليات الدائم، حيث تحكم العادات الصارمة أسلوب التعامل مع الأواني والإيماءات وترتيب الزهور وطبيعة وشكل أكواخ الشاي. وبسبب هذه العادات والتقاليد، نجد أن مساحات الحرية– وهي حركات المُضيف وضيفه في حديقة الشاي، والإيماءات والتعبيرات الظاهرة عند تقديم ورفع كوب الشاي– تكتسي دلالة وشدّة خاصة، وحيث الهدف هنا تحديداً هو رصد تفرد وزوال المناسبة، على نحو ما تنقله العبارة اليابانية (إيشي جو، إيشي Ichi-go ichi-e) وتعني: فرصة واحدة، لقاء واحد.

ومن طقس الشاي نتعلم شيئا لا يختلف عما نتعمله من المعمار الشعبي في مدننا العربية– وهو أن المتع العابرة والمقابلات القصيرة تصبح قيما أبدية عندما نحفر لها موضعا في الطقوس والحجارة.

- **نتائج الدراسة**

يمكن إجمال النتائج الخاصة المتعلقة بهذه الدراسة في الآتي:

١- يشكل الجمال الطبيعي الموضوع الرئيس للبحث في جماليات البيئة. وقدد أهمل هذا الشكل من الجمال الطبيعي لصالح عملية التشكيل الفني في تاريخ علم الجمال الحديث. وقد توارى هذا الجمال تدريجيًا حتى اختفى تمامًا في السواد الأعظم من القرن العشرين. ولكن شيئاً فشيئاً أُعيد الاعتبار لجماليات المشهد البيئي، وأصبح يحتل الصدارة في مجال الدراسات في علم الجمال البيئي منذ أواخر القرن العشرين.

٢- تتحدد الإشكالية الأساسية لعلم الجمال البيئي في ضوء المقارنة بينه وبين علم الجمال الفني. حيث يركز الأول على البيئات الإنسانية (الطبيعية، المشيدة، اليومية)، في حين يركز الثاني على طرق تعبير الإنسان عن منظوره تجاه العالم والطبيعة.

٣- ومع ذلك يمكن الاستفادة من فهم خبراتنا المكتسبة من الأعمال الفنية في فهم خبرتنا بالجمال البيئي. فالكثير من الأعمال الفنية استحضرت المنظر الطبيعي بحيث كانت هي النافذة التي أطل منها الإنسان على المحيط الخارجي. لقد قال أوسكار وايد ذات مرة "إن الطبيعةهي التي تقلد الفن" وكان يقصد من ذلك أننا ننظر إلى الطبيعة من خلال تمثلات الفن لها. وعليه قد يكون من الضروري إعاد ة النظر في الحدود الصارمة التي وضعها البعض بين جماليات الفن وجماليات البيئة على اتساعها.

٤- يعتبر الاهتمام بجماليات البيئة واحدًا من طرق التغلب على المشكلات البيئية الكارثية التي تهدد الحياة على كوكب الأرض، خاصة مع التطورات التكنولوجية المضطردة. إن ترسيخ الشعور بالجماليات البيئية لدى أفراد المجتمع من شأنه أن يجد انعكاساته الإيجابية في طرق تعاملهم مع بيئاتهم المختلفة بالشكل الذي يحافظ عليها ويضمن عدم التغول عليها.

٥- لن يتأتى هذا الترسيخ من خلال الوعي النظري أو التلقائي لدى أفراد المجتمع، بل لابد من السعي إلى تحقيقه من خلال خطة تربوية تضع على عاتقها تحقيق مجموعة من الغايات التي تنعكس إيجابيا على المحيط البيئي للأفراد وهذا ينعكس بدوره على الأفراد وأدائهم داخل المجتمع.

الهوامش

[١] جيل دولوز، فليكس جوتاري، *ما هي الفلسفة*، ترجمة مطاع صفدي، بيروت: مركز الانماء القومي، سنة١٩٩٧، ٤٢.

[٢] جورج سانتيانا، *الإحساس بالجمال*، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ٣٠ وما بعدها.

[٣] كمثال للعلاقة بين البيئة الطبيعية والبيئة المشيدة قوله تعالى (وتنحتون من الجبال بيوتا فارهين) [الشعراء/١٤٩]

[٤] شاكر عبد الحميد، *التفضيل الجمالي*، الكويت: المجلس الوطني للفنون، ١٩٧٠، ٣٧٧.

[5] D. W. Meinig, *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, 1979, 60.

[6] Ibid, 68.

[7] Carlson, A., "Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education*, 1976, 69.

[8] Parsons, R. & Tassinary, L.G. Environmental Psychophysiology. In R. B. Bechtel and A. Churchman (Eds.). *Handbook of Environmental Psychology*. New York: Wiley, 2002, 55.

[9] Yrjö Sepänmaa, *The beauty of environment: A general model for environmental aesthetics*, Environmental Ethics Books, 1993, 18.

[10] Thomas Heyd, Nature, Culture, and Natural Heritage, *Environmental ethics*, 2005, 27(4):339.

[11] A. Berleant, *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple University Press, 1991, 22.

[12] Ibid, 29.

[13] James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin, 1979, 54.

[١٤] ريجيس دوبري، *حياة الصورة وموتها*، ترجمة فريد الزاهي، الدار البضاء: أفريقيا الشرق ٢٠٠٢، ١٥٣.

[١٥] السابق، ١٥٤.

[16] Charles Barber,The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art, *Speculum*, Vol. 72, No. 4 Oct., 1997, 1022.

[17] Ibid, 1020.

[18] Ibid, 1024.

وربما ما روي عن الشاعر بترارك في القرن الرابع عشر يكون معبرا في هذا السياق. إذ كان بترارك أول رجل حديث يتسلق جبلا حبا في التسلق. وقد روي عنه أنه ما أن تسلق الجبل وبدأ

يشعر بالتمتع من المنظر الرائع لجبال الألب، ونهر الرون، والبحر المتوسط، حتى شعر بالرغبة في فتح اعترافات القديس أوغسطين، ولما فتح الباب، عثر على صفحة يقول فيها القديس "ويمضي الناس للتمتع بالنظر إلى أعالي الجبال، وأمواج البحر العاتية، ومجاري الأنهار العريضة، ودوامات البحر، ودوران النجوم، ولكنهم لا يفكرون في أنفسهم". لقد قرأ بترارك عبارات القديس أوغسطين فشعر بالخجل والارتباك "فحولت عيني الباطنة إلى ذاتي. من الواضح أن تأمل الطبيعة يعرض الذهن للأفكار الخطرة غير الورعة". هذا نموذج جيد لاختلاط الطبيعي بالديني وهو ما رسم طبيعة الفن في تلك المرحلة.

[١٩] ريجيس دوبري، *حياة الصورة وموتها*، ترجمة فريد الزاهي، الدار البضاء: أفريقيا الشرق ٢٠٠٢، ١٥٣.

[20] Wolfgang Stadler, *European Art* , Edinburgh: ULM Press, 1960, 163.

[21] Erwin Panofsky, Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, Trans by Joseph S. Peake, Columbia: University of South Carolina Press, 1968, 51.

[٢٢] محمد الكردي، مع ريجيس دوبريه في كتابه: حياة الصورة وموتها، مجلة *فصول* العدد ٦٢، ٢٠٠٣، ٢٤٨.

[٢٣] كانت إيطاليا صاحبة السبق في هذا ومن الملفت للنظر أن الاتجاه المسمي في الرسم بـ"الروائعي" Picturesque يجد أصله في كلمة Pittore الإيطالية التي تعني الرسام.

[٢٤] ريجيس دوبري، *السابق*، ١٥٢.

[25] Oscar Wilde,"The decline of the lie", *Intentions* (1928), trans. H. June, Ed. London: UGE, 1986, 56.

[٢٦] يعتبر الرسام الفرنسي جواشيم باتنير (1475– 1524) J. Patinir مبتكر تخصص المنظر الطبيعي في فن الرسم.

[٢٧] ريجيس دوبري، السابق، ١٥٤.

[٢٨] وهي المرحلة الثالثة من مراحل تطور مفهوم الحقيقة عند نيتشه.

[٢٩] كان تصوير الأشخاص في العصر الوسيط يتم دائما داخل الكنيسة أو على رافدة المذبح المقدس.

[٣٠] دوجلاس بورتيوس، *علم الجمال البيئي*، ترجمة عارف حذيفة، دمشق، وزترة الثقافة، ٢٠١٠، ٥٣.

[٣١] حسن فتحي، عمارة الفقراء، ترجمة مصطفى إبراهيم، وازارة الثقافة، ١٩٦٩، ٢٣.

[٣٢] حسن فتحي، السابق، ٣١.

[٣٣] حسن فتحي، *الطاقات الطبيعية والعمارة التقليدية*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨، ١٠١.

[٣٤] السابق، ١٠٣.

[٣٥] الخطوط العامة لهذا الجزء مستمدة من:

Roger Scruton, Beauty, Oxford University Press, 2011, 155- 176.

[٣٦] مسمى "الخنافس" أطلقه الكاتب المصري أنيس منصور على هذه الفرقة الموسيقية بعد خطأ في ترجمة اسم الفرقة باللغة الإنجليزية، وذلك حسب اعترافه هو شخصيا بذلك، وبالرغم من ذلك فقد شاع هذا الاسم حتى صار استخدام الاسم الصحيح – "البتلات" – غير عملي أو مستحب.

Environmental Aesthetics

Its limits, approaches, and domains

Abstract

This study seeks to introduce a relatively recent field of research, environmental aesthetics. The study also attempts to provide a critical analysis of the most important methodological approaches and trends presented in environmental aesthetics. The study also tries to take advantage of this new branch of knowledge, to develop an aesthetic concept of the environment that contributes to improving its aesthetic sense. The study starts from the hypothesis that the main difference between artistic aesthetics and environmental aesthetics is determined through the corresponding between them. If the latter focuses only on the artwork or its subject matter is the product of the intersection of the concepts of art and beauty, then environmental aesthetics goes beyond that to the aesthetic perception of both natural and human environments, that is, to the whole world the human world in their everyday life (Everyday Aesthetics). The study relies on the analytical and comparative approach, which aims to analyze the topic of environmental aesthetics and compare it with the subject of artistic aesthetics while monitoring the boundaries between them.

Keywords: Aesthetics - environment - natural environment - built environment - Everyday Aesthetics.