هيجل

GEORG HEGEL

فن العمارة

ترجمة | جورج طرابيشي

فــن العمَارة

هيغل

ترجمة: جورج طرابيش

رف 404

t.me/Rff404

الكتاب: فن العمَارة

المؤلف: هيغل

ترجمة: جورج طرابيشي

التصنيف: فنون

الناشر: دار مدارك للنشر

الطبعة الأولى: سبتمبر (أيلول) 2021

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN: 978 - 614 - 429 - 750 - 6

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة لـ مدارك. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من مدارك.

ترجمات مزون

Madarek Publishing House

مدارك

دار مدارك للنشر

8470 طريق عثمان بن عفان، حي التعاون، الرياض، المملكة العربية السعودية

8470 Othman Bin Affan St, Al Taawun Dist, Riyadh, Saudi Arabia

Zip Code: 3844 - 12478 Riyadh, Saudi Arabia Tel: +966 114541148

mdrek.com | read@mdrek.com | DarMadarek

"مزون" ... خطوة إنتاج مواد مترجمة تقدمها مدارك
بجهود الزملاء، وعلى رأسهم الطالب الذي اختار أن يكون
الدعم والجهد، هدية لأمه؛ مزنة رحمها الله، حيث كانت تتأمل
كالسحابة، وتغيث كالمطر، وتحب العلم بشغف.

تركي الدخيل
٢٠١٨/٩/٢٥

الفهرس

كلمة النَّاشر ٩

مدخل ١٣

الخطة والتبويب ٢٧

فن العمارة ٤١

الفَصْل الأول: العمارة المستقلة أو الرمزية ٥٢

١- آثار معمارية معدة لتكون أماكن اجتماع الشعوب ٥٨

٢- آثار معمارية، وسيطة بين العمارة والنحت ٦٣

أ ــ الأعمدة الفالوسية، إلخ ٦٤

ب ــ المسلات، إلخ: ٦٧

ج ــ المعابد المصرية: ٦٩

٣- الانتقال من العمارة المستقلة إلى العمارة الكلاسيكية ٧٨

أ ــ الأبنية تحت الأرضية في الهند ومصر: ٧٩

ب ــ مساكن معدَّة للموتى. الأهرام: ٨١

ج ــ الانتقال إلى العمارة النفعية: ٨٩

الفَصْل الثاني: العمارة الكلاسيكية ١٠٠

١- الطابع العام للعمارة الكلاسيكية ١٠٢

أ ــ التكيف مع هدف محدد: ١٠٢

ب ــ تواؤم المبنى مع الهدف: ١٠٣

ج ــ البيت كنمط أساس: ١٠٤

٢- التعيينات الخصوصية للأشكال المعمارية ١٠٧

أ ــ أبنية الخشب والحجر: ١٠٧

ب ــ المعبد وأشكاله الخصوصية: ١١١

ج ــ المعبد الكلاسيكي منظوراً إليه ككل: ١٢٣

٣- الأساليب المختلفة للعمارة الكلاسيكية ١٢٨

أ ــ الأعمدة الإيونية والدورية والكورنثية: ١٢٨

ب ــ البناء الروماني المؤسس على العقد القوسي: ١٣٥

ج ــ الطابع العام للعمارة الرومانية: ١٣٩

الفصل الثالث: العمارة الرومانسية ١٤٢

١- الطابع العام ١٤٣

٢- الأشكال المعمارية الخاصة ١٤٥

أ ــ البيت المعزول عن الخارج، كشكل أساسي: ١٤٥

ب ــ الشكل الخارجي والشكل الداخلي: ١٤٨

ج ــ زخرفة الكنائس القوطية: ١٦٣

٣- صنوف العمارة القوطية ١٦٦

أ ــ العمارة قبل القوطية: ١٦٦

ب ــ العمارة القوطية بحصر المعنى: ١٦٨

ج ــ العمارة الدنيوية في العصر الوسيط: ١٦٩

كلمة النَّاشر

إذ تعيد دار مدارك للنشر تراث الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيغل، تعي أن هذا الفيلسوف مازال يُشكل ركناً في المعرفة الإنسانيَّة الفلسفيَّة، لما له مِن أثر في ظهور فلسفات انتشرت في العالم، وتشكلت على أساسها دول وأنظمة، بغض النظر عن تطبيقها لفلسفة هيغل في بناء الدولة تحديداً، فعلى أساس النظرية الهيغلية في الديالكتيك، أو التطور في الظواهر الماديَّة والفكريَّة، ظهرت الماركسية، بفرعي فلسفتها في المجتمع المادية التَّاريخيَّة وفي الطبيعة المادية الديالكتيكية، في ما عُرف بقوانين التَّطور الثلاثة: وحدة وصراع الأضداد وتحول الكم إلى كيف وقانون نفي النَّفي. كان هيغل قد طبق هذه القوانين كفكرة، أخذتها الماركسية وطبقتها على المادة، وحسبها أنها تعتقد أن ماركس قد أوقف ديالكتيك هيغل على رجليه، بعد أنّ كان مقلوباً على رأسه!

تُقدم دار مدارك للنشر أعمال هيغل في فلسفته الجمالية، في ثلاثيَّة الفنون الثلاثة، التي تُشكل علم الجمال، وهي: فن العمارة وفن النَّحت وفن الرَّسم، علم الجمال الذي نحتاج إلى دراسة فلسفته بعمق، لأنه يُشكل الحياة الروحية للإنسان، وهو ما تعتبره بعض الفلسفات بالبناء الفوقي العقلي، وما بين هذه الفنون الثلاثة من وحدة جماليَّة، فالعمارة ليست مجرد جدران وأبواب إنما فن يرتبط ارتباطاً مباشراً بفن الرَّسم، لذا لابد للمعمار أن يُجيد الرَّسم، فالخطوط التي يرسمها مصمم العمارة تتحول إلى أشكال فنيّة في المكان، لها قوام النحت والرّسم.

نحن أمام فيلسوف تشكلت فلسفات عديدة على أفكاره، ومازالت أفكاره حيَّة، ومِن دون قصد يتمثلها أصحاب الفلسفات المثاليَّة، بناء على حجر الزاوية في فلسفته وهي «الفكرة المطلقة». بالمستوى نفسه نحن أمام مترجم أو معرب لتلك الفلسفة العصية على الفهم، فهي ليست نصوصاً أدبيَّة تُقرأ بسهولة، وإنما تحتاج إلى جهد عقلي، سهلها جورج طرابيشي بأسلوبه الرَّشيق، الذي حافظ على النَّص، طرابيشي المترجم المتمرس في ترجمة النُّصوص الفكريَّة الصَّعبة، مثل فلسفة الجمال الهيغليَّة، ولم يكن طرابيشي حديث عهد بهيغل، وبقية فلاسفة الغرب الكبار، فقد ترجم لهيغل في أواسط السبعينيات من القرن المنصرم.

لم يكن جورج طرابيشي مترجماً فحسب، وإنما مستوعباً لتلك الفلسفة وهاضماً لها، لذا يأتي تُراث هيغل بقلمه واضحاً

سهل الفهم، عميم الفائدة. رحل هيغل مِن عالم الدُّنيا السَّنة (١٨٣١)، أي قبل نحو قرنين مِن الزمان، وكأنه بالنسبة للمهتمين بفلسفته مازال حيَّاً، ينشطون بالجدل في نصوصه، الخاصة بالدَّولة والجمال، كما رحل مترجم أعماله جورج طرابيشي(٢٠١٦)، ولم يحل مكانه في تقديم هيغل الغامض على القارئ غير المختص، لصعوبة نصوصه وفلسفته، ليُقدم واضحاً مفهوم العبارة للقارئ العربي.

مدخل

في القسم الأول من مبحثنا الجمالي هذا درسنا المفهوم العام للجمال وواقعه في الطبيعة والفن؛ الجمال الحقيقي والفن الحقيقي؛ المثال في الوحدة اللامنقسمة بعد لتعييناته الرئيسية، بصرف النظر عن مضمونه الخاص وعن تظهيراته المتباينة.

انطلاقاً من هذه الوحدة المثلى اللامنقسمة، تمايز الجمال الفني في مرحلة تالية إلى جملة من الأشكال الفنية، كان توضيحها ينطوي في الوقت نفسه على توضيح للمضمون الذي تقع على عاتق الروح الفني مهمة تطويره كيما يجعل منه نظاماً متساوقاً من التصورات الفنية للإلهي والبشري.

أما ما يظل يفتقر إليه هذان القسمان، قسم الفن بوصفه وحدة لامنقسمة وقسم الأشكال الفنية المتمايزة المنبثقة عن هذه الوحدة، فهو الواقع الخارجي الصرف. ذلك أنَّه وإن كان قد سنحت لنا الفرصة مراراً، في معرض حديثنا عن المثال وعن الأشكال الخصوصية المتمثلة بالرمزي والكلاسيكي والرومانسي، للكلام عن علاقات أو عن توسط كامل بين المدلول، بوصفه عنصراً داخلياً، وبين تحقيقه في الخارجي أو الظاهري، فالأمر ما كان يعدو بعد أن يكون أمر إبداعات حقَّقها الفن في دائرة رؤى العالم العامة التي قام بإنشائها. والحال أنَّه ما دام مفهوم الجمال يقتضي أن يتموضع أيضاً كيما يغدو موضوعاً للتأمل المباشر والخارجي، موضوعاً للحواس والتمثل الحسي، وهي الطريقة الوحيدة المتاحة للجمال كيما يؤكد وجوده، بصفته جمالاً ومثالاً حقيقياً، فلا يزال علينا بعد أن نرى إلى العمل الفني في تحقيقه الحسي. إذ بفضل هذا التحقيق فقط يغدو العمل الفني عملاً عينياً، فرداً واقعياً، محدَّد الحدود، يكفي ذاته بذاته، ويحيا حياته الخاصة.

إنَّ المثال وحده هو الذي يمكن أن يُشكِّل مضمون هذا القسم الثالث من علم الجمال، لأنَّ ما يتموضع إنَّما هو فكرة الجمال في مجمل ما تنطوي عليه من رؤى للعالم. إذن فسيتوجب علينا مرة أخرى أن نرى إلى العمل الفني بوصفه كلية متساوقة ومتمفصلة، وبعبارة أخرى، بوصفه عضوية، لكن هذه العضوية إن كانت قد بدت لنا آنفاً متمايزة إلى رؤى للعالم مختلفة جوهرياً، فإنَّها تتبدى لنا هذه المرّة منفصمة إلى أعضاء منفردة، كل عضو منها يغدو كُلاً مستقلاً، ويكون مدعواً، في استقلاله هذا وفرديته هذه، إلى تمثيل كلية الأشكال الفنية المختلفة. وهذا الواقع الجديد للفن يؤلف في جملته، وطبقاً للمفهوم، جزءاً من كلية واحدة، ولكنَّه ما إن يدلف إلى مضمار الحاضر الحسي، وما إن تنتقل هذه الكلية إلى الحالة

الواقعية، حتى ينفصم المثال إلى آنائه التكوينية، ويدع كل آن منه ينفرد بوجود مستقل، ولكن من دون أن يجرد هذه الآناء من إمكانية تقاربها فيما بينها وعقدها صلات وأواصر وإكمالها بعضها بعضاً. وعالم الفن الواقعي هذا يُشكِّل منظومة الفنون الخاصة.

كما أنَّ أشكال الفن الخاصة، منظوراً إليها ككل، تنطوي على تقدُّم، على تطور من الرمزي باتجاه الكلاسيكي والرومانسي، كذلك فإنَّ كل فن، منظوراً إليه على حدة، ينطوي على تطور مماثل، إذ إنَّ الأشكال الفنية إنَّما تدين بوجودها للفنون الخاصة. غير أنَّ الفنون الخاصة خاضعة بالمقابل، وهذا بصرف النظر حتى عن الأشكال الفنية التي تموضعها، لصيرورة محايثة لها، لتطور مشترك بينها جميعها، وإن في شكل مجرد بقدر أو بآخر. فلكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره، من حيث هو فن، إذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهيئة وتحضير وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال. وآية ذلك أنَّ منتجات الفنون أو إبداعاتها، بالنظر إلى كونها أعمالاً منبثقة عن الروح، لا تدرك دفعة واحدة، نظير منتجات الطبيعة، حالة نجازها وكمالها، بل تشتمل على بداية وتطور واكتمال وأفول؛ على نمو وازدهار وانحطاط.

إنَّ هذا التطور المجرد بقدر أو بآخر، الذي حرصنا على التنويه به من البداية، لأنَّه يتظاهر في الفنون جميعاً، يشتمل على الفروق التي جرت العادة على تسميتها بالأسلوب الجلف أو الأسلوب المثالي أو الأسلوب الممتع، وغير ذلك من الأساليب التي تميز بصورة رئيسية نمط التصميم والتمثيل العام، كما تميز ــ جزئياً ــ الشكل الخارجي، من حيث إنَّه حر أو مقيد، بسيط أو محشو بالتفاصيل، إلخ، وبالاختصار، المظاهر التي ينتقل بواسطتها وضوح المضمون إلى الواقع الخارجي، وكذلك الإعداد التقني للمواد الحسية التي فيها يظهِّر الفن مضمونه.

ثمة رأي مسبق شائع جداً يزعم أنَّ الفن بدأ بالبسيط والطبيعي. وقد يكون ذلك صحيحاً إلى حدٍّ ما، لأنَّ البدائي والوحشي يُشكِّلان بالنسبة إلى الفن، الحد الأقصى من البساطة والطبيعية، لكن الطبيعي والحي والبسيط، كما يتصورها الفن، أشياء مغايرة تماماً. فالبدايات البسيطة والطبيعية، بمعنى البدائية والوحشية، لا تمتّ بصلة إلى الفن والجمال، مثلما لا تمتّ إلى الفن بصلة الأشكال البسيطة التي يرسمها، على سبيل المثال، الأطفال الذين يصورون، ببعض الخطوط الشائهة وغير ذات شكل محدد، وجهاً بشرياً أو حصاناً، إلخ. إنَّ الجمال يحتاج من بداياته، ومن حيث إنَّه عمل فني، إلى تقنية متقدمة،

ويتطلب تجارب عديدة وتدريباً طويل الأمد؛ والبسيط، من حيث إنَّه بساطة الجمال، العظمة المثلى، هو بالأحرى نتيجة لا يتم الوصول إليها إلَّا بعد توسطات عديدة، هدفها استبعاد التنوع والمبالغة والتخليط والعسر، من دون أن يتأثر هذا الانتصار بالأعمال التمهيدية، بعمل التحضير والإعداد، بحيث يبزغ الجمال بملء حريته ويتجلى للعيان وكأنَّه خلق دفعة واحدة. والحال هنا كحال الإنسان المهذب السلوك الذي يتبدى، في كل ما يقوله ويفعله، بسيطاً، حراً، طبيعياً، مع أنَّ هذه البساطة وهذه الحرية ليستا فطريتين فيه، بل هما بالأحرى ثمرة مجهود مديد مارسه على ذاته.

إنَّ الفن في بداياته، وبحكم طبيعة الأشياء كما بحكم تاريخه الواقعي، لهو إذن فن مصطنع وثقيل، غالباً ما يحصر اهتمامه بالأشياء الثانوية، ويطلب التكلف في إعداد الزخرفة والأجواء؛ فكُلَّما كان الخارجي أكثر تنوعاً وتعقيداً، تبدّى المدلول بحصر المعنى أكثر بساطة، وبعبارة أخرى، ظهر للعيان عدم كفاية التعبير الحر والحي حقاً عن الروحي في أشكاله وحركاته.

لهذا فإنَّ الأعمال الفنية الأكثر بدائية تكون على الدوام ذات مضمون مجرد بقدر أو بآخر: قصص بسيطة شعرية، أساطير فجة عن نشأة الكون، أفكار مجردة ناقصة الإنشاء، بعض تماثيل خشبية أو حجرية لقديسين، إلخ، مع خرَق في التمثيل ورتابة وإبهام وخشونة وجلافة. وفي الفنون التشكيلية بوجه الخصوص يأخذ الوجه تعبيراً بليداً، ما هو بتعبير الهدوء والانطواء العميق على الذات، بل تعبير الخواء والفراغ الحيواني، أو قد يأخذ على العكس تعبيراً حاداً ومشتطاً في قسماته المميزة. كذلك تكون أشكال الجسم وحركاتها خاملة، فالذراعان على سبيل المثال ملتصقتان بالجذع، والساقان متقاربتان تنمان عن بداية حركة خرقاء، حادة التقاطيع، مشتطة. وحتى الوجوه تكون شائهة، منكمشة، أو نحيلة ومتطاولة إلى حدٍّ مسرف. وبالمقابل، فإنَّ الجانب الخارجي، من نسيج ولباس وشعر وسلاح وغير ذلك من أنواع الزينة والزخرف، قد حظي بعناية فائقة وجرى تنفيذه بحب، إلَّا أنَّ ثنايا الرداء، على سبيل المثال، تبقى متصلبة حادة؛ ومن دون أن تنسجم وأشكال الجسم (كما نعاين ذلك في التمثيلات البدائية لمريم العذراء والقديسين)، نراها تارة تصطف الواحدة بجانب الأخرى باطراد أحادي الشكل، وطوراً تتقاطع وتتصالب على شكل زوايا قائمة وتمتد في الاتجاهات كافة. كذلك فإنَّ الأشعار الأولى تكون مجزأة، لا رابط يربطها، رتيبة، تهيمن عليها على نحو مجرد فكرة واحدة أو عاطفة واحدة، أو قد تكون أيضاً مخلخلة، صاخبة، عنيفة، مشوشة التفاصيل، ومفتقرة في جملتها إلى تنظيم باطني متين.

لكن الأسلوب، كما يفترض بنا أن ندرسه هنا، لا يبدأ، بعد تلك الأعمال التمهيدية، إلَّا مع الفنون الجميلة الحقيقية. وهنا أيضاً يكون في بادئ الأمر على شيء من الجلافة، ولكنَّه يبقى مشدود الإبصار إلى رزانة الجمال. وهذا الأسلوب الرزين يمثل تجريداً أعلى وأسمى للجمال، تجريداً تستوقفه الأشياء الوازنة، الثقيلة، فيمثلها ويعبر عنها في ثقلها وغلاظتها، ويزدري النعومة والظّرف، ولا يولي اهتماماً إلَّا للموضوع الرئيسي، من دون أن يعير كبير انتباه للتفاصيل الثانوية ومن دون أن يبدي بها اكتراثاً. ويحرص الأسلوب الرزين، فضلاً عن ذلك، على محاكاة ما هو موجود. فكما أنَّه يغرف مضمونه من معين التقاليد الدِّينيَّة المكرسة، على سبيل المثال، كذلك فإنَّه لا يعتمد، فيما يتعلق بالشكل الخارجي، على ابتكاره الخاص، ولا يتقيد بمقتضيات الموضوع بالذات. وإنَّما يكتفي بالمفعول الكبير الذي يحدثه وجود الشيء بالذات ويتقيد في التعبير عنه بما هو موجود وكائن. ومن ثم، فإنَّ كل ما هو عرضي وغير لازم يبقى غريباً عن هذا الأسلوب الذي يسعى، على هذا المنوال، إلى تحاشي كل ظاهر من تدخل الحرية أو الإرادة؛ فالأفكار بسيطة، والنيات التي تحكمت بالتمثيل ليست بالكثيرة التعداد، وكل ضروب التفاصيل غائبة عن الوجه والعضلات والحركات.

إنَّ الأسلوب المثالي، الجميل حقاً، هو ذاك يشغل نقطة الانتصاف بين التعبير الجوهري عن الشيء وبين التعلق الكامل بما لا غرض له سوى انتزاع الإعجاب. وبوسعنا تحديد مواصفات هذا الأسلوب بقولنا: إنَّه يعبر عن الحياة الأسمى والأعلى في عظمة جميلة وهادئة، كتلك التي نعجب بها في أعمال فيدياس[1] أو هوميروس[2]. فهنا يطفح كل شيء بالحياة: فكل نقطة مهما تكن عديمة الشأن، والأشكال جميعاً، والحركات كافة، والأعضاء قاطبة ليس فيها شيء عديم المدلول أو عديم التعبير، بل كل شيء فعَّال وذو مردود؛ ومن أيِّ زاوية نظرنا إلى العمل الفني وجدناه ينبض بالحياة الحرة، بحياة هي حياة الكل، كتعبير عن مضمون واحد وفردية واحدة وعمل واحد.

من خلال هذه الحياة نحس بنفح الظَرف يهب على العمل الفني بأسره. والظرف توجُّه نحو المشاهد، نحو المستمع؛ والأسلوب الرزين يزدري به. لكن بينما يتكشف الظرف Charis, Gratia، على أنَّه محض علامة اعتراف بالجميل ومجاملة للآخرين، فإنَّ الرغبة في انتزاع الإعجاب تظل غريبة عن الأسلوب المثالي. وهذا ما يمكن تفسيره بطريقة تأملية مجردة. فالشيء هو الجوهري المركَّز، المغلق في ذاته. لكنَّه حين يغدو ظاهراً، بفضل الفن، ويجهد بنتيجة ذلك لأن يصير له وجوده بالنسبة إلى الآخرين، إن جاز القول، ولأن ينتقل من بساطته واستكفائه إلى التخصص والتجزؤ والتفرد، فبوسعنا

اعتبار هذا التطور نحو الوجود برسم الآخرين مجاملة ومحاباة من قبل الشيء، على اعتبار أنَّه لا يحتاج لذاته إلى هذا الوجود العيني، وأنَّه إذا كان بالرغم من ذلك يطلب هذا الوجود ويضطلع به فإنَّما لأجلنا فقط. لكن هذا الظرف لا يكون في مكانه هنا إلَّا بشرط أن يؤكد الجوهري بدوره ذاته بما هو كذلك، من دون أن يبالي بظرف تظاهره الذي لا يجوز أن يتعدى كونه ضرباً من الفائض باتجاه الخارج. وهذه اللامبالاة بكينونته ــ في ــ الهنا، وهذا الهدوء الذي به يستند إلى ذاته ويكتفي بذاته، هما اللذان تتألف منهما الرخاوة الجميلة للظرف الذي لا يعلّق بذاته أي قيمة مباشرة على تظاهره الظاهر. في هذا تحديداً ينبغي أن نطلب عظمة الأسلوب الجميل. فالفن الجميل والحر يدلل على لا أباليته في شكله الخارجي، ولا يدع هذا الشكل ينمّ عن أي انعكاس، عن أي هدف، أو يكشف عن أي نية، بل يبين في كل تعبير وفي كل لفتة عن فكرة الكل وروحه. على هذا النحو فقط نعقل الجانب المثالي من الأسلوب الجميل الذي لا يكون جافاً ولا رزيناً، بل ينعم ويلين بانتقاله إلى صفو الجمال. ولا يكون أي تظهير، أي جزء، عرضة للقسر، بل يبدو كل عضو وكأنَّه موجود هنا لأجل ذاته، يتمتع بوجوده الذاتي، ولكنَّه يغتبط في الوقت نفسه بأنَّه مجرد آن من الكل. وهذا يكفي، حيال عمق الفردية والشخصية ووضوحهما، ليفتن وليعطي انطباعاً بالحيوية؛ وبالمقابل، فإنَّ الشيء هو الذي يلعب الدور الغالب؛ لكن المتفرج يجد نفسه، أمام التفاصيل والتنوع الواضح ــ والكامل مع ذلك ــ للقسمات والسمات التي تجعل كل الظاهر واضحاً، وكأنَّه تحرر من الشيء بما هو كذلك، إذ إنَّ ما يشاهده أمامه إنَّما هو حياته الكاملة والعينية.

لكن إذا ما تابع الأسلوب المثالي، بدءاً من هذه النقطة، اتجاهه أكثر فأكثر نحو الظاهر الخارجي، غدا هو الأسلوب الممتع. وهنا تتكشف للعيان نية لا ترمي فقط إلى بثّ الحياة في الشيء. فالميل إلى الإعجاب، إلى التأثير باتجاه الخارج، يتجلى على أنَّه هدف في ذاته، على أنَّه غاية مستقلة بذاتها. هكذا نجد أنَّ أسلوب أبولون البلفيدير[3] المشهور، وإن لم يكن هو بعد الأسلوب الممتع بكل معنى الكلمة، يمثل انتقالاً من المثال الكبير نحو الظرف والرونق. وبالنظر إلى أنَّ الظاهر الخارجي، بحكم هذا الميل إلى الإرضاء، لا يعود يرتد كله إلى الشيء ذاته وحده، فإنَّ الخصوصيات، التي تنبثق في الأصل عن هذا الشيء وتستمد منه ضرورتها، تغدو مستقلة عنه بقدر أو بآخر. فيراود المرء إحساس واضح بأنَّ وجودها إنَّما هو على سبيل الزخرف أو التفاصيل المقحمة عن قصد. لكن بما أنَّ هذه اللالزومات مربوطة بالشيء ولا تستمد تعيينها إلَّا من علاقاتها بالقارئ أو المستمع، فإنَّها تتملق الذاتية التي برسمها خُلقت. هكذا ينتزع فرجيليوس[4] وهوميروس، على سبيل المثال، إعجابنا

بأسلوبهما المجوَّد الذي نستشف فيه كثرة من النيات والمقاصد، بما فيها الرغبة في انتزاع الإعجاب. وهذا الطلب للممتع يؤدِّي، في العمارة والنحت والرسم، إلى زوال الكتل البسيطة والعظيمة الحجم، لتحل محلها صور صغيرة، ما وجودها إلَّا برسم ذاتها، في شكل زينة، وزخرف، وغمازات صغيرة في الوجنتين، وشعر أنيق التصفيف، ولباس متنوع الثنايا، وألوان جذَّابة، وأوضاع ملفتة للنظر، معقدة، ومع ذلك لا قسر فيها. ونلفى في العمارة المُسمَّاة بالقوطية، أو الألمانية، وذلك حيثما جنحت إلى الأسلوب الممتع، تزويقاً لامتناهياً، بحيث يبدو مجمل البناء وكأنَّه يتألف فقط من أعمدة صغيرة متراكب بعضها فوق بعض، مع زخارف وأبراج صغيرة ونواتئ بالغة التنوع، تنتزع الإعجاب بحدِّ ذاتها، لكن من دون أن تقضي على الانطباع بعظم الحجم وجموح الكتل.

إنَّ الفن، في مجهوده للتأثير باتجاه الخارج ولتمثيل الخارج، يمكن أن ينتهي إلى مفاعيل يستخدم في سبيلها المنفر، المتكلف، الضخم، إلخ ــ وبمثل هذه المفاعيل شُغفت عبقرية خارقة للمألوف كعبقرية ميكيلانجلو[5] ــ أو قد يلجأ، لإحداث انطباع معيَّن، إلى مفارقات حادة. وطلب البهر والتأثير يكون بصورة رئيسية برسم الجمهور، بحيث لا يعود العمل الفني يتبدى مرتكزاً إلى ذاته، مكتفياً بذاته، هادئاً رائقاً صافياً، بل يكون ملتفتاً نحو الخارج، وكأنَّه ينادي المتفرج ويسعى إلى الدخول في علاقة معه، وهذا بحكم نمط التمثيل بالذات. صحيح أنَّ العمل الفني يفترض فيه، في استكفائه، أن يرتكز إلى ذاته وأن يتوجه إلى المتفرج في آنٍ معاً، لكن لا بُدَّ أن يقوم أيضاً توازن تام بين هذا الانطواء وبين هذا التوجُّه إلى الخارج. فإن جرى تصميم العمل الفني بالأسلوب الرزين، أي إن كان منطوياً على ذاته، لا مكترثاً بالمتفرج، فإنَّه لا يحرك فينا من ساكن؛ وإن كان متوجهاً أكثر ممَّا ينبغي نحو المتفرج، فإنَّه يحظى بإعجابنا على الأرجح، كائنة ما كانت نوعية المضمون، بل حتى بصرف النظر عن نوعيته وعن بساطة التصميم والتنفيذ. لكنَّنا نسقط عندئذٍ في اللالزوم المطلق، فإذا بنا لا نعود نعجب بالشيء ذاته ولا بشكله في تطابقه مع المضمون، وإنَّما بالشاعر والفنان بنياتهما ومقاصدهما الذاتية وبمهارتهما وبراعتهما في الأداء والتنفيذ. وهكذا يغدو الجمهور حراً تماماً حيال المضمون الأساس للشيء، ولا يعود على علاقة إلَّا بالفنان، لأنَّ بيت القصيد هو أن يدرك كل واحد ما أراد الفنان أن يفعله، والمهارة والحذاقة اللتين عرف كيف يحقق بهما ما أراده. وإنَّ المرء ليعجب بوجه خاص للعلاقة الحميمة التي تقوم على هذا النحو بين الفنان والجمهور؛ فالقارئ أو المستمع يمحضان الشاعر أو الموسيقار إعجابهما، كما يمحضه المتفرج لأعمال الفن التشكيلي، بسهولة أكبر، ويساورهم شعور أكبر

بالرضى عن ذواتهم إذا ما عرض العمل الفني نفسه لحكمهم الفني وكشف لهم عن قدر أكبر من نيات الفنان ووجهات نظره. أما في الأسلوب الرزين فإنَّ المتفرج لا يقع، على العكس، تحت تأثير أي إيحاء، بل إنَّ جوهر المضمون يطرد، في تمثله، الذاتية بقسوة وصرامة إلى المؤخرة. صحيح أنَّ هذا الطرد يمكن أن تكون علته في كثير من الأحوال معاناة الفنان من هُجاس المرض، هذا الفنان الذي يرفض، حتى وإن ضمَّن عمله مدلولاً عميقاً، أن يصل إلى حدِّ العرض الحر والسهل والرائق للشيء، فيخلق عن عمد صعوبات وإشكالات أمام المتفرج. إلَّا أنَّ الأمر لا يعدو أن يكون في هذه الحال تظاهراً بالسر واصطناعاً للغموض لا يفلحان في تمويه مسعى هذا الفنان إلى الفوز بمحاباة الجمهور.

إنَّ الفرنسيين، بوجه خاص، هم المولعون بالنوع الذي يفتن ويداهن، بالنوع الذي يبهر ويحدث وقعاً، وقد عملوا ما بوسعهم لإفساح أكبر مجال ممكن أمام هذا التوجه نحو الجمهور وهذا الطلب لمحاباته واستحسانه. وهم يقيسون بالفعل القيمة الحقيقية لأعمالهم بحسب ما تلقاه من قبول لدى الآخرين، أي لدى الذين يعنيهم أمرهم والذين عليهم يريدون التأثير. ويبرز هذا التوجه، أكثر ما يبرز، في أعمالهم المسرحية. ومن هذا القبيل يروي مرمونتيل[6] Marmontel، على سبيل المثال بمناسبة إخراج مسرحيته دينيس الطاغية، النادرة التالية: فقد كانت اللحظة الفاصلة تتضمن سؤالاً يطرح على الطاغية. والحال أنَّ كليرون[7] الشهيرة، التي كان عليها أن تطرح هذا السؤال، تتقدم في اللحظة المحددة ــ وفيما هي تستنطق الطاغية ــ خطوة باتجاه الجمهور، فيبدو وكأنَّها تخاطبه وتعنِّفه هو أيضاً، وبفضل بادرتها هذه نالت المسرحية استحسان القاعة.

أما نحن الألمان فنغلو على العكس في مطالبتنا بأن يكون للعمل الفني مضمون عميق يرضى الفنان نفسه عنه، دونما مبالاة بالجمهور الذي ينبغي أن تترك له الحرية للتوجه كيفما يستطيع أو كيفما يريد.

الخطة والتبويب

بعد هذه الملاحظات العامة حول الفروق الأسلوبية المشتركة بين الفنون جميعاً، سنعرض خطة هذا المجلد. ونتبادر إلى القول بهذا الخصوص: إنَّه كانت قد اقترحت، انطلاقاً من مواقع منطقية صرف، معايير بالغة التنوع لتصنيف الفنون والأشكال الفنية الخاصة. لكن التصنيف الصحيح يجب أن يقوم على أساس طبيعة العمل الفني الذي يستنفد من خلال مجمل الأنواع كلية المظاهر والآناء الملازمة لمفهوم الفن. وأول وجهة نظر تجدر الإشارة إليها بهذا الصدد هي تلك التي تقول: إنَّه بالنظر إلى أنَّ إبداعات الفن مدعوة إلى الاندماج بالواقع الحسي فإنَّ الفن نفسه موجود برسم الحواس، بحيث إنَّ وضوح هذه الحواس ووضوح المادية المطابقة لها، والتي فيها يتموضع العمل الفني، هو ما ينبغي اتخاذه قاعدة لتصنيف الفنون. لكن الحواس، من حيث هي حواس، أي من حيث ارتجاعها إلى المادي، إلى المتمايز، إلى المتعدد الأشكال، تكون هي نفسها متنوعة: لمس، شم، ذوق، سمع، بصر. وليس من شأننا نحن بيان الضرورة الداخلية لهذه الكلية ولتركيبها، بل ذلك من شأن فلسفة الطبيعة؛ أما مهمتنا نحن فتقتصر على البحث فيما إذا كانت الحواس جميعها ــ وإن لم تكن جميعها فأي منها ــ قابلة لأن تكون، طبقاً لمفهومها، وسائط لفهم الأعمال الفنية. ومن وجهة النظر هذه تحديداً تراءى لنا أنَّه في مقدورنا أن ننحي جانباً اللمس والشم والذوق. فمن طريق اللمس تدخل الذات بالفعل، من حيث هي فردية حسية، في علاقة مع التفاصيل، التي هي بدورها حسية خالصة، بوزنها، وصلابتها أو رخاوتها، ومقاومتها المادية؛ لكن الفن ليس شيئاً مادياً خالصاً: إنَّما هو الروح متظاهراً في الحسي. كذلك يفلت العمل الفني من حاسة الذوق. لأنَّ الذوق، بدل أن يترك للموضوع حريته، يعقد معه علاقات عملية وواقعية، ويجزئه ويستهلكه. ورهافة الذوق ليس ممَّا يمكن تصوره إلَّا قياساً إلى الأطعمة وتحضيرها، أو إلى الصفات الكيمياوية للأشياء. أما موضوع الفن فلا بُدَّ، على العكس، أن يجري تأمله في استقلاله الموضوعي الذي له بكل تأكيد وجوده بالنسبة إلى الذات، ولكن على نحو نظري، وليس عملياً البتة، ودونما رابط بالرغبة والإرادة. أما الشم فهو بدوره غير قابل لأن يكون واسطة للمتعة الفنية، لأنَّ المواضيع لا تعرض نفسها لحاسة الشم إلَّا بتقدمها باتجاهها متبخرة مع الهواء المتنشق.

وبالمقابل يقيم البصر مع المواضيع علاقة نظرية خالصة، بواسطة النُّور، هذه المادة اللامادية التي تدع للمواضيع

حريتها، مكتفية بإنارتها وإضاءتها، لكن من دون أن تستهلكها، كما يفعل الهواء والنار، على نحو خفي أو ظاهر. والبصر المنزَّه عن الرغبات يطال كل ما له وجود مادي في المكان وما لا يتظاهر إلَّا بالشكل واللون وإن حافظ على تمامه.

والسمع هو الحاسة النظرية الثانية. لكن هنا يحدث نقيض ما يقع للبصر. فعلاقة السمع ليست باللون، بالشكل، إلخ، وإنَّما بالأصوات، بذبذبات الأجسام، علماً بأنَّ هذه الذبذبات ليست عبارة عن سيرورة تجزؤ أو تبخر، كما في حال المواضيع التي تطالها حاسة الشم، بل هي محض اهتزاز للموضوع الذي يبقى على حاله بلا مساس. هذه الحركة الفكروية، التي نبيح لأنفسنا أن نقول: إنَّه بواسطتها تتظاهر الذاتية الخالصة، روح الجسم المرنّ، تدركها الأذن على النحو النظري نفسه الذي تدرك به العين اللون أو الشكل، وبذلك تصير داخلية الموضوع داخلية الذات نفسها.

إلى هاتين الحاستين ينضاف عنصر ثالث: التمثل الحسي، الذكرى، ديمومة الصور التي يعيدها كل تأمل إلى الوعي، حيث تصطف في مقولات عامة وحيث تقوم بينها، بقوَّة الخيال، علاقات ووحدة يغدو معها الواقع الخارجي يضطلع مذّاك فصاعداً بوجود داخلي وروحي، بينما يأخذ الروحي بدوره في التمثل شكلاً خارجياً ويصل إلى الوعي في صورة وجودات خاصة ومتراصف بعضها بجانب بعضها الآخر.

من نمط التصور المثلث هذا تنبع بالنسبة إلى الفن القسمة المعروفة: فهناك أولاً الفنون التشكيلية التي تنشئ مضمونها بإعطائها إيَّاه شكلاً ولوناً موضوعيين، منظورين خارجياً، وهناك ثانياً فن الأصوات، الموسيقى، وأخيراً الشعر، وهو بوصفه فناً أساسه الألفاظ، لا يستخدم الصوت إلَّا كإشارة تتيح له إدراك الداخلية والحدس والعاطفة والتمثل الروحي. لكن إذا أردنا أن نتخذ من هذا الجانب الحسي أساساً للتصنيف، فلن نلبث أن نجد أنفسنا في موقف حرج بالنظر إلى أنَّ هذا الأساس، بدل أن يكون مقتبساً من المفهوم العيني للشيء ذاته، إنَّما هو مقتبس من أحد جوانبه الأكثر تجريداً. إذن علينا أن نبحث عن نمط للتصنيف ذي صلة أوثق بجوهر الشيء. فالفن ليس له من رسالة أخرى غير أن يعرض للإدراك الحسي الحق، كما هو موجود في الروح، الحق في كليته، في تصالحه مع الموضوعي والحسي. وإنَّما بقدر ما يتم بلوغ هذا الهدف في الواقع الخارجي للأعمال الفنية تقبل الكلية، التي تمثل بحقيقتها المطلق، أن تتحلل وتنقسم إلى مختلف عناصرها.

إنَّ الوسط، أو المركز الحقيقي، يتألف من تمثل المطلق، من تمثل الله بالذات، من حيث هو الله، في استقلاله

السؤددي، الله الغريب عن كل حركة، عن كل عمل، عن كل تخصص أو تمايز، المنطوي والمتجمع على ذاته في حالة من الهدوء والصمت الإلهيين حقاً؛ إنَّه مثال ذاته، المماثل دوماً وأبداً لذاته. وحتى يتاح للمطلق أن يتبدى في هذا الاستقلال اللامتناهي، فلا بُدَّ أن يجري تصوره كروح، كذات، وإنَّما كذات لا تقبس إلَّا من ذاتها ظاهرها الخارجي المطابق.

لكنَّه يكون محاطاً، بصفته ذاتاً إلهية، بعالم خارجي واجب تحويله إلى عالم محقق لتوافق أمثل مع المطلق، إلى عالم متشرب بالمطلق. والحال أنَّ هذا العالم المحيط يمثل، من جانب معين، الموضوعي، المضمار، الطبيعة الخارجية، المتجردة بحدِّ ذاتها من كل مدلول مطلق، من كل داخلية ذاتية، ممَّا يتيح لها أن تعبر على نحو تلميحي صرف عن الروحي الذي يفترض فيها أن تُشكّل وعاءه المؤتلق بالجمال.

في مواجهة الطبيعة الخارجية تقف الداخلية الذاتية، النفس الإنسانية، التي بها ومن خلالها يفصح المطلق عن وجوده. ومع هذه الذاتية يظهر التعدُّد وتظهر الفروق الفردية: التخصص، العمل، التطور، وباختصار، العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح في واقعه، هذا العالم الذي فيه يُمتحن المطلق ويعرِّف عن نفسه ويفصح عن إرادته ونشاطيته.

يترتب على ما قلنا: أنَّ الفروق التي يتوزع وينقسم بينها المضمون الكامل للفن تتوافق جوهرياً، سواء أفي ما يتعلق بالتصميم أم التنفيذ، مع ما كُنَّا وصفناه آنفاً تحت أسماء الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي. إذ إنَّ الرمزي لا ينطوي على وحدة هوية بين المضمون والشكل، وإنَّما فقط على تقارب بينهما، على محض إشارة إلى المدلول الداخلي للشكل، هذا الشكل الذي يبقى خارجياً بالنسبة إلى مدلوله وبالنسبة إلى المضمون على حدٍّ سواء؛ ولهذا تمثل الرمزية النمط الرئيس للفن الذي مهمته تحويل الموضوعي بما هو كذلك، أي المحيط الطبيعي، إلى محيط فني جميل للروح وبثّ المدلول العميق للروحي في هذا المحيط. أما المثال الكلاسيكي فهو، على العكس، المثال الذي يمثل المطلق بما هو كذلك في واقعه المستقل المرتكز إلى ذاته؛ بينما يعبر الفن الرومانسي عن ذاتية الروح والعاطفة في لا تناهيهما، كما في خصوصيتهما المتناهية.

بوسعنا إذن أن نعيِّن لمنظومة الفنون الخاصة التقسيم التالي: المكان الأول يعود، بحكم طبيعة الأشياء بالذات، إلى فن العمارة. فالعمارة تمثل بدايات الفن، لأنَّ الفن في بداياته لا يكون قد وجد بعد، لتمثيل مضمونه الروحي، لا المواد المناسبة ولا الأشكال الموافقة، ممَّا يضطره إلى الاكتفاء بمجرد البحث عن التطابق الحقيقي وإلى الارتضاء بمضمون ونمط تمثيل

خارجيين صرفين. والمواد التي يعمل فيها هذا الفن الأول خالية من كل روحية؛ فهي المادة الثقيلة، الخاضعة لقوانين الثقالة؛ أمَّا الشكل فقوامه الجمع بصورة متناظمة ومتناظرة بين تشكيلات الطبيعة الخارجية، وتحقيق كلية العمل الفني بجعله محض انعكاس للروح.

بعد العمارة يأتي النحت. ومبدؤه ومضمونه يتمثلان بالفردية الروحية، من حيث هي مثال كلاسيكي، بحيث تجد الداخلية والرُّوحيَّة تعبيرهما في المظهر الجسماني المحايث للروح، هذا المظهر الذي من مهمته الفن أن يمثله في شكل واقع فني. ويستخدم النحت هو أيضاً مواد ثقيلة في كليتها المكانية، ولكن من دون أن يعطي هذه الكلية أشكالاً عضوية ولاعضوية، بالاستناد فقط إلى اعتبارات الثقالة والشروط الطبيعية، ومن دون أن يحطها، كيما يتمكن من جعلها منظورة، إلى مرتبة ظاهر خارجي محض، ومن دون أن يشط في تخصيصها. غير أنَّ الشكل المتضمن هنا في المضمون بالذات والمتعين به هو الشكل الذي يعبر عن الحياة الواقعية أو الواقع الحي للروح؛ إنَّه الهيئة الإنسانية وعضويتها الموضوعية، المتشربة بالروح، والمفروض فيها أن تكون تمثيلاً خارجياً مطابقاً للاستقلال الإلهي في هدوئه الجليل وعظمته المطمئنة، من دون أن تؤثر فيها تقلبات العمل وحدوده والمنازعات والآلام.

يبقى علينا بعد أن نجمع في كلية أخيرة الفنون التي مهمتها تظهير الداخلية الذاتية.

والحد الأول في هذه الكلية الأخيرة يتمثل بالرسم؛ فالرسم يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الداخلي الذي يمثل، وسط العالم المحيط، المطلق لا في انطوائه على ذاته فحسب، بل كذلك في ذاتيته الرُّوحيَّة القادرة على أن تريد وتحس وتعمل وتقيم علاقات مع ما هو مغاير لها، والمعرَّضة بالتالي للألم والعذاب وللأهواء كافة والتلبيات جميعاً. إنَّ موضوع الرسم ليس الله بما هو كذلك، أي كما هو موجود في الوعي الإنساني، وإنَّما هو الوعي عينه، أي الله في واقع أعماله وعذاباته الذاتية والحية، أي كروح للجماعة، كروح واع لذاته، شاعر بذاته، بفضل الحرمانات والتضحيات، وكذلك بفضل السعادة والأفراح التي تساوره إذ يعمل ويحيا في العالم الذي هو فيه غاطس. أما الوسيلة التي يفترض بالرسم أن يستخدمها، من منظور الشكل، لتمثيل هذا المضمون، فهي الأشياء الخارجية بوجه عام، سواء أتلك التي يجدها في الطبيعة، أم تظاهرات العضوية البشرية، وذلك بقدر ما تشف عن الروح. لكن بالنظر إلى أنَّه لا يستطيع استخدام المواد الثقيلة، كما توجد في

امتدادها المكاني، فلا مندوحة له عن استدخالها إن جاز التعبير، على نحو ما يفعل بالأشكال. وأول خطوة يخطوها الحسي من هذا المنظور كيما يتقرب من الروح تتمثل، من جهة أولى، في إلغاء واقع التظاهر الحسي الذي لا يُجعل منظوراً إلَّا بصفته محض ظاهر فحسب، ومن الجهة الثانية، في استخدام الألوان التي تنجم فروقها وتدرجاتها وانصهاراتها عن هذا التحويل. لهذا يقلص الرسم، كيما يُعبّرعن عمق الروح، أبعاد المكان الثلاثة إلى بعدي السطح الاثنين ويمثل المسافات والأشكال المكانية بواسطة ظواهر مستحدثة بالألوان. وآية ذلك أنَّ الرسم لا يسعى بوجه عام إلى جعل الأشياء منظورة عينياً، وإنَّما إلى الحصول على منظورية مخصِّصة إن جاز القول، منظورية داخلية. فالضوء الخارجي هو الذي يجعل منتجات العمارة والنحت منظورة، أما في الرسم فإنَّ المادة تملك نوراً فكروياً، ملازماً لها؛ فهي تنير نفسها بنفسها وتحمل في ذاتها عتمتها الخاصة. وباللون وفي اللون تتحقق وحدة الضوء والعتمة وتنافذهما.

في مقابل الرسم، ولكن ضمن الدائرة ذاتها، نلفى الموسيقى. وعنصرها المميز هو الداخلية بما هي كذلك، الإحساس المتجرد من الشكل، المتظاهر لا في الواقع الخارجي، وإنَّما عن طريق تظهير لحظي، لا يكاد يظهر حتى يتلاشى. وهكذا يتألف مضمونها من الذاتية الرُّوحيَّة، في وحدتها المباشرة، وهي تقبسه من معين النفس البشرية، من الإحساس بما هو كذلك، وموادها الأصوات وتشكيلاتها، ائتلافاتها وافتراقاتها، تراكباتها وتعارضاتها وتنافياتها وتواسطاتها، تبعاً لاختلافاتها الكمية ومددها الخاضعة لأوزان خاصة، يعيِّنها الفن.

بعد الرسم والموسيقى يأتي فن الكلمة، الشعر بوجه عام، الفن الحقيقي المطلق للروح المتظاهر من حيث هو روح. وبالفعل، إنَّ الكلمة هي وحدها القادرة على أن تتملك كل ما يعقله الوعي ويكسوه بشكل مستمد من داخل ذاته، وعلى أن تعبر عنه بجعلها منه موضوعاً للتمثل. وعلى هذا، فإنَّ الشعر هو بمضمونه، من بين سائر الفنون، أغناها وأكثرها لامحدودية. لكن ما يكسبه من وجهة النظر الرُّوحيَّة، يخسره من وجهة النظر الحسية. وبالفعل، وبالنظر إلى أنَّه لا يعمل لا برسم التأمل الحسي، نظير الفنون التشكيلية، ولا برسم الإحساس الصرف، نظير الموسيقى، بل يسعى فقط إلى أن يضع في متناول الحدس والتمثل الروحيين مدلولات مكسوة بشكل ذي مصدر داخلي صرف، لذا فإنَّ المواد التي يستخدمها لا يعود لها من قيمة سوى قيمتها كوسيلة، ولكنَّها على كُلِّ حال وسيلة مصوغة فنياً، يستخدمها الروح كيما يخاطب الروح، فهي بالتالي متجردة من كل وجود حسي يمكن للروح ذاته أن يلفى فيه الشكل الحسي الذي يناسبه. ومن بين سائر الوسائل التي

استعرضناها، فإنَّ الصوت هو الذي يمكن اعتباره المادة الحسية الصالحة نسبياً لمثل هذا الغرض. لكن الصوت لا يملك هنا قيمة خاصة به كما في الموسيقى التي هدفها الأساس والأوحد تنسيق الأصوات وتركيبها وتفريقها، وإنَّما لا حضور هنا للصوت ــ وهو الحامل للعالم الروحي وللمضمون الواضح الدقيق للحدس والتمثل ــ إلَّا بوصفه إشارة خارجية إلى هذا المضمون. أما من حيث نمط التمثيل الذي يلجأ إليه الشعر، فإنَّه، أي الشعر، يتكشف من هذا المنظور عن أنَّه فن كامل، عن أنَّه الفن في ذاته، على اعتبار أنَّه يكرر في دائرته أنماط تمثيل الفنون الأخرى، وهذا ما لا نلاحظه في الرسم والموسيقى إلَّا على نحو نسبي.

وبالفعل، إنَّه يضفي، أولاً، على مضمونه، من حيث هو شعر ملحمي، شكل الموضوعية التي إن كانت لا تذهب إلى حدّ التحقيق خارجياً، كما في الفنون التشكيلية، فإنَّها تظل تشكل على كُلِّ حال عالماً يعقله التمثل في شكل موضوعي، وإنَّما بمضمون تكفي الكلمات للتعبير عنه.

بيد أنَّ الشعر، من جهة ثانية، كلام ذاتي أيضاً؛ فهو التعبير عن الداخلي، من حيث هو داخلي: الشعر الغنائي الذي يستعين بالموسيقى كيما ينفُذ بعمق أعظم إلى النفس ويمس بمزيد من القوَّة الإحساس والشعور.

ثالثاً وأخيراً يُعبّر الشعر بالألفاظ عن عمل محدد، وهذا العمل، المتبدِّي للعيان في مظهر موضوعي، يُعبّر عن داخلية هذا الواقع الموضوعي ويمكن، لهذا السبب، أن يُربط بالموسيقى وأن تصاحبه حركات وتمثيل إيمائي ورقصات، إلخ. إنَّه الفن التمثيلي الذي يعيد فيه الإنسان خلق عمل فني كان قد خلقه إنسان آخر.

تؤلف هذه الفنون الخمسة المنظومة المحدَّدة والمترابطة للفن الواقعي والفعلي. صحيح أنَّه توجد، خارج نطاقها، فنون أخرى، كالرقص وهندسة الحدائق، إلخ، غير أنَّها فنون ناقصة. وعلى النظر الفلسفي أن يهتم بالفروق النابعة من المفاهيم وألَّا يشغل نفسه إلَّا بالتشكيلات المناظرة حقاً لهذه الفروق. صحيح أنَّ الطبيعة والواقع، بوجه عام، لا يطيقان أن يُحبسا في حدود ضيقة غير قابلة للتخطي، وصحيح أنَّهما كليهما ينأيان بحرية عن الحواجز التي قد يعن لنا أن ننصبها أمامهما، وكثيراً ما يتناهى إلى أسماعنا، من هذا المنظور، قول من يقول: إنَّ على الأعمال الفنية العبقرية أن تتعالى على هذه الفواصل؛ لكن كما أنَّ الأنواع الهجينة في الطبيعة والبرمائيات، إلخ، لا تشهد على سمو الطبيعة، بل تدلُّ فقط على عجزها عن المحافظة

على الفروق التي يكمن مبرر وجودها في الشيء ذاته، هذا الشيء الذي تدعه للتأثير المحرِّف والمشوّه للشروط والمؤثرات الخارجية، كذلك فإنَّ الفن لا يخلو من تشكيلات وسيطة، هجينة بقدر أو بآخر، قد تكون لها مزيتها وجاذبيتها وإن افتقرت إلى الكمال.

إذا أردنا، بعد هذه الملاحظات التمهيدية، أن نتصدى لدراسة الفنون الخاصة، نجد أنفسنا مرة أخرى في موقف حرج. وبالفعل، وبعد أن كنَّا اهتممنا، فيما تقدَّم، بالفن بما هو كذلك، بالمثال وبالأشكال العامة التي يتلبسها طبقاً لمفهومه، نجد لزاماً علينا الآن أن نرى إلى الفن في وجوده العيني، أي في جانبه الاختباري. وحال الفن هنا كحال الطبيعة التي يمكن أن نعقل كلياتها العامة من وجهة نظر الضرورة، وإن كانت تشكيلاتها الخاصة في وجودها الحسي تتسم، سواء أفي جوانبها التي يطالها تأملنا أم في الشكل الذي به تشق طريقها إلى الوجود، بغنى وتنوع يفسحان في المجال أمام عدة مواقف يمكن وقوفها منهما؛ وإلى ذلك تنضاف واقعة أخرى تتمثل في أنَّ المعايير المقتبسة من المفهوم الفلسفي تبدو أبسط من أن يمكن تطبيقها على مثل هذه الظاهراتية الغنية، وفي أنَّ الفكر الفلسفي يبدو بالتالي عاجزاً عن احتوائها. والاكتفاء بمحض وصف وتأملات خارجية صرف لا يتفق مع الهدف الذي ننشد، والذي يتمثل في عرض منهجي وعلمي. وممَّا يزيد في صعوبة موقفنا أنَّ كل فن خاص يريد، في أيامنا هذه، أن يكون هو نفسه موضوع علم خاص، إذ طرداً مع انتشار حب الفن وتزايد عدد الناس الراغبين في الدخول إلى محراب أسراره، تتعمق دراسة الفن على نحو يزيد ويغني إلى حدٍّ لا يستهان به معارفنا بهذا الخصوص. أما عن هواية الهواة، فقد درجت وشاعت في أيامنا بفعل الفلسفة إلى حدٍّ كبير، وبخاصة منذ أن طفقت هذه الأخيرة تعلن أنَّه في الفن تحديداً ينبغي البحث عن الدِّين بحصر المعنى، عن الحق المطلق، وأنَّ الفن أسمى من الفلسفة لأنَّه، بدل أن يكون مثلها مجرداً، يتضمن الفكرة في واقعيتها ويجعلها في متناول الحدس والإحساس العيني. ومن جهة أخرى، يتزايد ميل الناس في أيامنا هذه إلى أن يوكلوا إلى الفن مهمة يعتبرونها أساسية، وهي أن ينذر نفسه لحشد أكبر قدر ممكن من التفاصيل اللامتناهية، بحيث يمكن أن يُقال عن كل واحد: إنَّه لاحظ ولفت النظر إلى شيء جديد. وهذه «الهواية» ضرب من البطالة المتعالمة التي لا تريد أن تجشم نفسها مشقة النفاذ إلى لب الأشياء. وبالفعل، ليس أحب إلى النفس من تأمل الأعمال النية، والإفصاح عن أفكار وتأملات بصددها، والتعاطي مع وجهات نظر الآخرين، والظهور بالتالي بمظهر الحكَم والجهبذ. وإزاء هذه الوفرة في المعارف وهذا الغنى في التأملات المتأتيين من كون كل واحد يريد ويدعي أنَّه

يأتي بشيء جديد، شخصي، لم يسبقه إليه أحد، يطالب كل فن خاص، بل كل فرع خاص من كل فن، بأن يعامل معاملة خاصة وكاملة. ناهيك عن أنَّ الجانب التاريخي، الذي يتعذر علينا التزام الصمت بصدده، يعطي دراسة الأعمال الفنية وتقييمها طابعاً علمياً، بل متبحراً في العلم، ويزيد بالتالي في تعقيدهما تعقيداً. وأخيراً، لا بُدَّ للمرء أن يكون قد شاهد الكثير من الأشياء وأعاد مشاهدتها مراراً وتكراراً حتى يحق له إبداء رأي في تفاصيل عمل من الأعمال الفنية. والحال أنَّه فيما يتعلق بي، فقد رأيت أشياء كثيرة، ولكن ليس بالقدر الكافي الذي يبيح لي معالجة الموضوع بطريقة مفصلة. وحيال هذه الصعوبات كافة، حسبي، على ما أعتقد، أن أصرح بأنَّ هدفي ليس حشد المعارف بصدد الفن أو التدليل على تبحر في العلم، بل فقط تحديد وجهات النظر العامة وبيان علاقاتها بفكرة الجمال، كما تتحقق في مادة الفن الحسية. وفي نشداننا لهذا الهدف لن نسمح لوفرة التشكيلات المتنوعة التي أبدعها الفن أن تشوش علينا مسعانا، إذ إنَّنا، رغم هذه الوفرة وهذا التنوع، لن يكون لنا من هادٍ يهدينا سوى ماهية الفن بالذات، مثلما هي متضمنة في مفهومه؛ ولئن تشتتت هذه الماهية، بحكم تحققها، وتلاشت في عدد كبير من الاحتمالات، فإنَّه يبقى منها على كُلِّ حال مظاهر تؤكد من خلالها ذاتها على نحو واضح بما فيه الكفاية. وفهم هذه المظاهر وبسطها وتفصيلها انطلاقاً من وجهة النظر الفلسفية هي المهمة التي تقع على عاتق فلسفة الفن.

فن العمارة

مدخل

إنَّ الفن، إذ يعطي مضمونه وجوداً فعلياً واضحاً محدداً، يغدو فناً خصوصياً، ممَّا يأذن لنا من الآن فصاعداً بالحديث عن فن فعلي، وبالتالي عن بدايات الفن الفعلية. لكن الخصوصية، بقدر ما يكون الغرض منها موضعة فكرة الجمال والفن، تشتمل في الوقت نفسه، طبقاً لمفهومها، على كلية للخصوصي. فإن بدأنا إذن بالعمارة، في معرض حديثنا عن الفنون الخصوصية، فليس ذلك فقط لأنَّ العمارة هي من بين سائر الفنون، ومن وجهة النظر المفهومية، الفن الذي يستوجب تقديمه على غيره في النظر، بل أيضاً لأنَّنا نزمع أن نُبيِّن أنَّه يسبق، حتى في ترتيب الوجود، سائر الفنون الأخرى، ولكن حتى نجيب على السؤال المتعلق بمعرفة ما كانته بداية الفنون الجميلة، سواء أمن وجهة نظر المفهوم أم من وجهة نظر الواقع، فلا بُدَّ أن نبدأ باستبعاد المعطيات التاريخية والاختبارية، وجميع التأملات الخارجية وجميع الآراء والتمثلات التي يمكن للوهلة الأولى أن يوحي بها الموضوع، استبعادها جميعاً مهما تعددت أو تنوعت.

يميل المرء عادة إلى تمثل أي شيء من الأشياء في بداياته بكيفية معينة، استناداً إلى واقع أنَّ كل شيء يتجلى في بداياته بِكُلِّ بساطته. وهكذا يجعل من بداية الشيء ومن بساطته لفظين متضايفين، ويرتكز إلى مقولة التعاقب المتدرج المبتذلة ليستنتج أنَّ الدرجة التي يكون الشيء قد وصل إليها ساعة يقع فيها نظرنا عليه لا تؤلف سوى النتيجة الطبيعية، العادية، المنطقية لتطور طويل الأمد بقدر أو بآخر. بيد أنَّ البداية المحض لا تعدو أن تكون، بحكم مضمونها بالذات، شيئاً عادم الأهمية إلى حدٍّ لا يكون له من قيمة، في نظر الفكر الفلسفي، سوى قيمة الحدث الطارئ العارض، مع أنَّ مثل هذه البداية هي، في نظر الوعي العادي، أكثر الأشياء معقولية وأيسرها قابلية للتصور. ومن هذا القبيل تُروى، تفسيراً لنشأة الرسم، قصة فتاة رسمت خطوط ظل حبيبها النائم؛ كذلك تعزى إلى فن العمارة نقطة انطلاق تتمثل بمغارة أو عضادة، إلخ. ومثل هذه الأُصول مفهومة تمام الفهم في ذاتها إلى حدٍّ يغني عن كل تفسير آخر. والإغريق بصورة رئيسية هم الذين اختلقوا، لا لتفسير أصل الفنون الجميلة فحسب، بل كذلك أصل مؤسساتهم وأعرافهم، قصصاً لطيفة حظيت برضاهم لأنّها أتاحت لهم أن يتمثلوا التظاهرات الأولى. وبالرغم من أنَّ هذه القصص لا تتصف من قريب أو بعيد بالتاريخية، فإنَّ هدفها هو أن

تجعل الأُصول مفهومة، لا انطلاقاً من المفهوم، وإنَّما بوضعها في قلب التطور التاريخي بالذات.

* * *

انطلاقاً من مفهوم الفن سنبحث عن أُصول هذا الأخير طبقاً للفكرة المتكوّنة لدينا عن المهمة التي تقع على عاتقه. والحال أنَّ هذه المهمة تتمثل في صوغ ما هو موضوعي في ذاته، أي المضمار الطبيعي والمحيط الخارجي للروح، وبثّ مدلول وإسباغ شكل على ما هو مجرد من الداخلية، علماً بأنَّ مثل هذا الشكل وهذا المدلول ليسا محايثين بذاتهما للموضوعي. والفن الذي وجد نفسه في مواجهة هذه المهمة هو فن العمارة الذي سبق من زاوية النشأة، كما رأينا، النحت أو الرسم أو الموسيقى.

في معرض بحثنا عن البدايات الأولى للعمارة، نلتقي أولاً الكوخ، مسكن الإنسان، والمعبد كملاذ للإله ولجماعة المؤمنين به. ويتعذر علينا أن نتوغل إلى أبعد من ذلك. وحتى تعطى هذه البدايات أساساً أوضح وأمتن، جرى التركيز على الفروق القائمة بين المواد التي يمكن أن تكون قد استخدمت في البناء، ودارت مناقشات لمعرفة ما إذا كانت العمارة قد بدأت بالبناء الخشبي، على حدّ ما كان يذهب إليه فيتروفيوس[8]، أم بدأت باستعمال الحجر. والمسألة لا تخلو من أهمية، إذ لا يتعلق الأمر، كما قد يبدو للوهلة الأولى، بمواد خارجية فحسب، بل كذلك بأشكال معمارية تتنوع تبعاً للمواد المستعملة، مثلما يتنوع تزويق هذه المواد. بيد أنَّ هذه الأهمية نسبية فحسب، لأنَّ الفروق القائمة بين مختلف المواد لا تطال سوى خواصها الاختبارية والعرضية. وعليه، لن نتوقف عندها، وسنطرق نقطة أكثر أهمية بكثير.

إنَّ السمة المميزة الأولى للمنزل، للمعبد، ولغير ذلك من الأبنية، هي كونها وسائل برسم هدف خارجي. فالكوخ وبيت الله يستلزمان سكاناً، وبشراً، وصوراً للآلهة، إلخ، لهم شيدت هذه الأبنية. أول ما يواجهنا إذن هنا حاجة، حاجة خارجية بالنسبة إلى الفن، وتلبيتها الخارجية لا تعني الفن في شيء، وليس من شأنها بالتالي ابتداع أعمال فنية. كذلك يلذ للإنسان أن يغني، أن يقفز، وتساوره الحاجة إلى الاتصال الشفهي، غير أنَّ الكلام والقفز والغناء لا يعني قرض الشعر والرقص وتلحين الموسيقى. لكن حين يظهر، في وسط النفعية المعمارية المتجهة نحو تلبية بعض الحاجات، سواء أحاجات الحياة اليومية أم حاجات الحياة الدِّينيَّة أو السياسية، ميل إلى صوغ أشكال موسومة بالفن والجمال، يكون قد حدث انقسام يضم من جهة

أولى الإنسان، أو الذات أو صورة الله، كهدف أساس، ومن الجهة الثانية، المحيط، الغلاف اللذين تقدمهما العمارة كوسيلة برسم تلك الغاية. ولا يسعنا أن نعود القهقرى بالأُصول التي نبحث عنها إلى هذا الانقسام، لأنَّ الأُصول لا بُدَّ أن يكون لها طابع مباشر، بسيط، وليس تلك النسبية وتلك العلاقة اللتان يستتبعهما الانقسام الذي تحدثنا عنه. لزام علينا إذن أن نبحث عن نقطة تقع فيما بعد هذا الانقسام.

سأعيد إلى الأذهان بهذه المناسبة ما سبق لي قوله أعلاه من أنَّ العمارة تناظر الفن الرمزي، فتحقق، من حيث هي فن خصوصي، مبدأه خير تحقيق، لأنَّ العمارة لا تستطيع التعريف بمدلولاتها إلَّا في المحيط الخارجي. وعليه، إذا كان الفرق بين الإنسان أو صورة الله التي هي بحاجة إلى حرم وبين المبنى المخصص لتلبية هذه الحاجة لا وجود له بعد في الأصل، فعلينا في هذه الحال أن نبحث عن أبنية، لها ــ نظير أعمال فن النحت ــ وجودها المستقل، السؤددي، أبنية لا تستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية، بل تحملها في ذاتها. وهذه نقطة بالغة الأهمية لم يتنبه إليها أحد بعد، على حدّ علمي، بالرغم من أنَّها متضمنة في مفهوم الشيء وبالرغم من أنَّها وحدها المؤهلة لأن تقوم لنا مقام الدليل عبر متاهة الأشكال المعمارية البالغة التنوع. لكنَّنا سنلاحظ، من جهة أخرى، بين هذه العمارة المستقلة وبين فن النحت فارقاً جوهرياً يتمثل في أنَّ الأعمال المعمارية لها مدلول ليس من طبيعة روحية وذاتية ولا تحمل في ذاتها مبدأ تظاهر خارجي مطابق لمدلول داخلي، وإنَّما هي أعمال لا يستطيع شكلها الخارجي أن يعبر عن مدلولها إلَّا على نحو رمزي. وعليه، إنَّ هذه العمارة، بمضمونها وبنمط تمثيلها على حدٍّ سواء، فن رمزي.

هذا ينطبق على نمط التحقيق كما على المبدأ. فهنا أيضاً لا يكون الفرق بين الأبنية الخشبية والأبنية الحجرية كافياً، وذلك ما دام المقصود تحديد حدود أو تحويط مكان مخصص لتلبية حاجات دينية أو غير دينية للإنسان، كما الحال في المنازل والقصور والمعابد، إلخ. فمثل هذا المكان يمكن الحصول عليه إمَّا بالحفر وبتجويف كتل صم، ناجزة، وإمَّا على العكس ببناء حرَم مؤلف من جدران وسقوف. والعمارة المستقلة لا تبدأ لا بأولى الطريقتين ولا بثانيتهما؛ لذا نستطيع أن نطلق عليها اسم النحت اللاعضوي، لأنَّها بدلاً من أن تنشد في التشكيلات التي تبنيها الجمال الحر أو تظهير الروح في شكل جسماني مطابق، تحقق فقط شكلاً رمزياً، الغرض منه الإيحاء بتمثل ما أو إيقاظه.

غير أنَّ العمارة لا يمكن أن تتوقف عند نقطة الانطلاق هذه. وبالفعل، تكمن مهمتها في أن ترصف بجانب الروح الموجود سلفاً ــ أي بجانب الإنسان أو صور الآلهة التي الإنسان فاطرها والتي منه تلقت وجوداً موضوعياً ــ الطبيعة الخارجية كمحيط بعد أن يكون الفن قد قبس من الروح العناصر التي تسمح له بأن يضفي على هذا المحيط طابعاً من الجمال؛ محيط لا يحمل إذن في داخل ذاته هدفه، بل يلتقيه في شيء آخر، في الإنسان، بحاجاته. وغاياته، النابعة من الحياة العائلية ومن حياة الدولة ومن مقتضيات العبادة، إلخ، وهذا ما يجرد الأبنية من كل استقلال.

بوسعنا إذن أن نمثل تطور العمارة بأن نعيِّن لها كنقطة انطلاق انفصالاً واضحاً جلياً بين الغاية والوسائل، ومجهوداً يرمي إلى أن يشيد، برسم الإنسان وبرسم الآلهة الإنسانية الهيئة، المبتدعة من قبل النحت، أبنية معمارية، من قصور ومعابد، إلخ، لها مدلول مماثل للمدلول المعزو إلى الآلهة.

ولا يلبث هذان الآنان أن يتقاربا في خاتمة المطاف لينتجا تشكيلاً مستقلاً، بالرغم من ذلك الانفصال وفي رحمه بالذات.

وتتيح لنا وجهات النظر هذه أن نضع لمجمل العمارة تقسيماً يأخذ في اعتباره الفروق الملازمة للشيء ذاته والتطور التاريخي لهذا الفن على حدٍّ سواء.

سيكون من اللزام علينا، أولاً، أن نتكلم عن العمارة المستقلة أو الرمزية بحصر المعنى.

سندرس ثانياً العمارة الكلاسيكية التي تصوغ الفردية الرُّوحيَّة لذاتها وتجرد في الوقت نفسه العمارة من استقلالها وتهبط بها إلى مستوى تكتفي معه بتشييد محيط لاعضوي، منفذ بفن، لمدلولات روحية، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط.

تأتي بعد ذلك الهندسة الرومانسية، المغربية أو القوطية أو الألمانية، التي تشيد هي الأخرى منازل وكنائس وقصوراً لتكون مساكن أو أماكن اجتماع، بغية تلبية الحاجات الدِّينيَّة وغيرها من حاجات الروح، لكنَّها تشيدها من دون أن تفكر بهذا الهدف، ومن دون أن تهتم بالمآل المحتمل لهذه الأبنية.

لئن بقيت العمارة إذن، بطابعها الأساس، فناً رمزياً في الجوهر، فإنَّها تتعرض أكثر من سائر الفنون الأخرى لتأثير الرمزية والكلاسيكية والرومانسية مجتمعة ــ وهو تأثير محدِّد. وبالفعل، إنَّ النحت متشعب بالكلاسيكي، والموسيقى والرسم

متشبعان بالرومانسي، إلى حدّ لا يبقى معه من مجال لا في الأول ولا في الثانيين لإنشاء نمط من أشكال أخرى من الفن. أما الشعر أخيراً، وعلى الرغم من قابليته العظيمة لاستخدام مجموعة بكاملها من أشكال الفن لإبداعاته، فسيكون لزاماً علينا أن نبني التقسيم لا على أساس الفروق القائمة بين الرمزي والكلاسيكي والرومانسي، وإنَّما على أساس انقسامه الذاتي والنوعي إلى شعر ملحمي وغنائي وتمثيلي. ونظراً، بالمقابل، إلى أنَّ العمارة فن يمارَس على الخارجي، فإنَّ تقسيمها يجب أن يقوم على أساس الفرق القائم بين الإمكانيات الثلاث التالية: فالخارجي يحمل في ذاته مدلوله الخاص، أو أنَّه يُعامَل كوسيلة برسم غاية، أو أنَّه أخيراً يحتفظ باستقلاله رغم وضعه في خدمة هذه الغاية. وأولى هذه الإمكانيات موقوفة على الرمزي، وثانيتهما على الكلاسيكي، ما دام المدلول معبراً عنه هنا لذاته، بحيث إنَّ الرمزي بما هو كذلك يكون ملحقاً به إلحاقاً بصفته محض محيط له؛ غير أنَّ اتحاد الإمكانيتين الأوليين هو ما يميز الرومانسي، لأنَّ الفن الرومانسي إن كان يستخدم وسائل تعبير خارجية، فإنَّه ينتهي مع ذلك إلى الانسحاب من هذا الواقع ليؤوب إلى ذاته، تاركاً العنصر الموضوعي يتلبس أشكالاً مستقلة.

الفَصْل الأول

العمارة المستقلة أو الرمزية

يستجيب الفن لحاجة بدائية تتمثل في تظهير التمثلات والأفكار المتولدة في الذهن وفي إسباغ شكل عياني عليها، تماماً كما أنَّ اللغة مجرد وسيلة تفيد البشر في التواصل فيما بينهم وفي إفهام بعضهم بعضاً ما يفكرون به ويتخيلونه ويحسونه. لكن وسيلة الاتصال في اللغة عبارة عن إشارة، أي شيء خارجي وعسفي. أما الفن فلا يستطيع، على النقيض من ذلك، أن يستخدم محض إشارات. بل لا بُدَّ له أن يعطي المدلولات حضوراً حسياً مطابقاً. يجب إذن أن يكون للعمل الفني، المقحم على الواقع الحسي، مضمون داخلي من جهة أولى، وعليه من الجهة الثانية أن يمثل هذا المضمون على نحو يُبيِّن أنَّ هذا المضمون وشكله على حدٍّ سواء لا يؤلفان جزءاً لا يتجزأ تقريباً من الواقع الخارجي فحسب، بل أيضاً ثمرة للنشاط الفني الروحي، ثمرة مصدرها التمثل الإنساني. فعندما يقع نظري على أسد حقيقي، حي، لا أجد للوهلة الأولى، وإذا ما أخذت بعين الاعتبار الشكل وحده، من فارق البتة بينه وبين أسد مصور على صورة. لكن التصوير يتضمن شيئاً أكثر من ذلك: فهو يدلُّ على أنَّ الشكل قد وُجد من قبل في التمثل، وأنَّه قد انبثق من الذهن الإنساني ونشاطه المنتج، بحيث لا يعود أمامنا محض تمثيل لموضوع، وإنَّما تمثيل لتمثل إنساني. لكن تصوير أسد أو شجرة بما هما كذلك، أو أي موضوع آخر، لا يستجيب لحاجة بدائية للفن؛ بل رأينا، على العكس، أنَّ الفن لا يقف نفسه إلَّا في طور أفوله ــ وبخاصة فيما يتعلق بالفنون التشكيلية ــ على تمثيل هذه المواضيع كيما يدلل على المهارة الذاتية ويخلق ظواهر أشياء. إنَّ الاهتمام الرئيس للفن أن يجعل التصورات الموضوعية البدائية والأفكار الأساسية العامة قابلة للإدراك من قبل الجميع. لكن بالنظر إلى أنَّ هذه التصورات والأفكار مجردة، مبهمة، لا متحددة، يلجأ الإنسان، كيما يتمكن من تمثلها، إلى وسيلة مجردة هي الأخرى، يلجأ إلى المادي، إلى الثقيل، إلى المصمت، ليعطيه شكلاً واضحاً، لكنَّه ليس عينياً ولا روحياً حقاً في ذاته. وفي مثل هذه الشروط لا يمكن أن تكون العلاقة بين المضمون والشكل الحسي ــ وهي العلاقة التي بفضلها يقيض للمضمون الانتقال من تمثل إلى تمثل ــ إلَّا من طبيعة رمزية. فالمبنى، الذي يكون الغرض منه الكشف للآخرين عن مدلول عام، لا يكون له من هدف سوى هذا الكشف، ويشكل لهذا السبب رمزاً ــ مكتفياً بذاته ــ لفكرة أساسية، لها قيمة عامة ولغة خرساء برسم الأذهان والنُّفوس. ترمي إذن منتجات هذه الهندسة المعمارية إلى تشغيل الفكر، إلى إيقاظ تمثلات عامة، بدل أن تكون محض غلاف أو محيط لمدلولات لها سلفاً شكلها. ولهذا فإنَّ الشكل الذي يشف عن مضمون كهذا لا يكفي أن تكون له قيمة العلامة، نظير الصلبان التي ننصبها فوق

قبور موتانا أو نظير نصَب الحروب التذكارية. صحيح أنَّ إشارات من هذا النوع يمكن أن توقظ تمثلات، لكن الصليب بحدِّ ذاته أو ركام الحجارة بحدِّ ذاته ليسا قادرين على توليد التمثل المحدد المطلوب إيقاظه، وذلك على وجه التحديد لأنَّهما قادران على توليد تمثلات أخرى كثيرة. ذلكم هو المفهوم العام للفن في الطور الذي سندرسه فيما يلي.

من الممكن القول، بالفعل، إنَّ أُمماً بأسرها لم تتمكن من أن تعطي ديانتها وحاجاتها وصبواتها الأكثر حميمية من تعبير واعٍ آخر غير التعبير المعماري. وتلكم هي، بصورة خاصة، حال شعوب الشرق (وكانت سنحت لنا الفرصة للتنويه بذلك في معرض حديثنا عن الفن الرمزي). وإبداعات الفن المعماري في بابل والهند ومصر القديمة - وهي الإبداعات التي صمدت لأجيال وأجيال، وللكثير الكثير من تقلبات الزمن وصروفه، والتي ما عاد لها من وجود في أيامنا هذه إلَّا بصفة أنقاض وخرائب في بعض الأحوال- نقول: إنَّ هذه الإبداعات التي تدهشنا وتنتزع إعجابنا بأحجامها وضخامتها، تنطق بكل بعد من أبعادها بذلك الطابع الرمزي أو تمثل إلى حدٍّ كبير نتاجاً رمزياً. وهي أعمال وقفت بعض الشعوب، في بعض العصـور، حياتهـا كلهـا ونشاطهـا كلـه عـلى تشييدهـا.

فيما يتعلق بمسألة تقسيم أكثر تحديداً لهذا الفصل وبمسألة التشكيلات التي سندرسها فيه، لنقل للحال أنَّنا لا نستطيع، في كلامنا عن هذه العمارة، أن نجعل نقطة انطلاقنا، كما سنفعل لاحقاً عند كلامنا عن العمارة الكلاسيكية والرومانسية، أشكالاً محددة، أشكال المنزل على سبيل المثال، لأنَّ العمارة الشرقية لا تقدم لنا، لا بمضمونها ولا بشكلها، أي مبدأ يتيح لنا تتبع تطورها واستشفاف الرابطة التي تربط آثار هذه العمارة بعضها ببعض. فالمدلولات، التي تقوم مقام المضامين، تبقى، كما في الرمزي بوجه عام، تمثلات عامة، مجردة من الشكل، تجريدات مقتبسة من حياة الطبيعة، تارة منعزلة، وطوراً مربوطة ربطاً اعتباطياً، إمَّا ببعضها بعضاً، وإمَّا بأفكار يكمن مصدرها في الواقع الرُّوحي، من دون أن تترابط فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة. ونقص الترابط هذا يتظاهر في أشكال بالغة التنوع، والهدف الذي تنشده العمارة يكمن فقط في جعل هذا الجانب تارة، أو ذاك طوراً، منظوراً وفي متناول الإدراك، عن طريق ترميزه. وبالنظر إلى تنوع المضمون هذا يتعذر تقديم وصف كامل شامل به، وسأراني مضطراً إلى حصر عرضي بأهم النقاط، متبنياً الترتيب التالي.

يتألف المضمون، كما قلنا، من تصورات عامة أشبه ما تكون، بالنسبة إلى الأفراد والشعوب، بمحطة داخلية، بمركز

يتساءل نحوه ويتجه إليه كل ما يختلج في وعيهم ووعيها. إذن فالهدف الرئيس الذي يناظره هذا النوع من الإنشاءات يتمثل في أن تكون بمثابة مقر للاجتماع لشعب أو لشعوب عدة، ومن الممكن أيضاً أن يرتبط بهذا الهدف هدف آخر يرمي، من خلال الشكل المعطى للمبنى، إلى بيان كنه الرابطة التي تربط بين الناس، أعني التمثلات الدِّينيَّة للشعوب، وهذا ما يعطي التعبير الرمزي لهذه الآثار مضموناً أكثر وضوحاً.

غير أنَّ العمارة لا يسعها التوقف عند تعيين البداية الكامل هذا. فالتشكيلات الرمزية لا تلبث أن تتمايز، فيتوضح ويتحدد المضمون الرمزي لمدلولاتها أكثر فأكثر، ممَّا يخلق أيضاً بين أشكالها فروقاً متزايدة الحدة كما، على سبيل المثال، بين الأعمدة القضيبية والمسلات، إلخ. ومن جهة أخرى، وطرداً مع تعاظم استقلال الأجزاء، تنزع العمارة إلى التطور باتجاه النحت، وإلى تلبس أشكال عضوية، هي أشكال الحيوانات والهيئة البشرية. ولكن من خلال إعطائها أحجاماً مفرطة الضخامة، ورصفها الواحدة بجانب الأخرى، وإحاطتها بأحرام وجدران وأبواب وممرات، وباختصار، من خلال معاملة العناصر النحتية معاملة معمارية. ومثال ذلك تقدمه لنا تماثيل أبي الهول وممنون[(9)] والمعابد المصرية الكبرى.

تأتي أخيراً مرحلة ثالثة، هي مرحلة الانتقال من العمارة الرمزية إلى العمارة الكلاسيكية. وهنا تنفصل العمارة عن النحت وتشرع ببناء أبنية غير متسمة مذّاك فصاعداً بطابع معماري صرف.

ـ ١ ـ

آثار معمارية معدة لتكون أماكن اجتماع الشعوب

يتساءل غوته: «ما الحرمي؟»، ويبادر إلى الإجابة: «إنَّه ما يجمع النُّفوس». ونستطيع القول، انطلاقاً من هذا التعريف، إنَّ الحرمي Le Sacré، باعتباره هدف هذا الاجتماع، وأنَّ هذا الاجتماع بالذات، يشكلان المضمون الأول للعمارة المستقلة. والمثال المألوف على ذلك تقدمه لنا أسطورة برج بابل. ففي وادي الفرات النائي شيد الإنسان أثراً معمارياً هائل الحجم؛ وقد تشارك الناس جميعاً في بنائه، وهذا التشارك هو ما يؤلف هدف الأثر ومضمونه على حدٍّ سواء. ولم يكن هذا الاجتماع المراد خلقه محض رابطة أبوية، بل على العكس: فقد كان بمثابة إعلان عن انحلال هذه الرابطة، وكان المفروض بالبناء الذي كان سيرتفع حتى يتصل بالغيوم أن يدل تحديداً على تموضع هذا الانحلال وعلى تحقيق اتحاد أوسع نطاقاً. وقد ساهمت فيه

جميع شعوب ذلك العصر؛ ولئن اقتربت بعضها من بعض لإنجاز هذا الأثر الذي لا قياس له، ولحفر الأرض وتنضيد الكتل الحجرية، ولإخضاع البلد بأسره لما يشبه تحويلاً معمارياً، ولئن أوفت على هذا النحو بالمهام التي تقتضيها في أيامنا هذه الأعراف والعادات والتنظيم الشرعي للدولة، فإنَّما كان ذلك فقط لتخلق فيما بينها رابطة كان يفترض فيها ألَّا تكون قابلة للانحلال. ومثل هذا البناء هو في الوقت نفسه رمزي، بمعنى أنَّه لا يعبر عن الحرمي، عن الرابطة الجامعة بين البشر، إلَّا بطريق التلميح، في شكل خارجي صرف. لكن المأثور نفسه يضيف أنَّ الشعوب، بعد أن اجتمعت في مركز واحد لتحقيق ذلك العمل الاتحادي، عادت إلى الافتراق ليسير كل منها في طريقه الخاص.

ثمة بناء هام آخر تتوفر أدلة على وجوده التاريخي، ويتمثل بمعبد بعل الذي يتكلم عنه هيرودوتس (الكتاب الأول، الفصل ١٨١). ولسنا ملزمين هنا بأن ندرس مسألة علاقاته بالتوراة. فهو لم يكن معبداً بحصر المعنى، أي بالمعنى الذي نعزوه إلى هذه الكلمة، بل كان بالأحرى حرماً مقدساً، ذا شكل مربع، يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه غلوتين[(10)]، وكان مدخله من أبواب برونزية. ويروي هيرودوتس، الذي شاهد أيضاً هذا البناء الضخم، أنَّه كان ينتصب وسط هذا المذبح برج سميك الجدران (غير أجوف من الداخل، بل مصمت: بيرغوس ستيريوس)[(11)] طوله غلوة وعرضه غلوة، وفوق يرتفع برج آخر، وفوق هذا برج ثالث، وهكذا دواليك وصولاً إلى ثمانية أبراج. وكان درب خارجي يقود إلى قمته، وفي منتصف ارتفاعه كانت توجد مصطبة ليستريح عليها الصاعدون. لكن كان يوجد فوق البرج الأخير معبد كبير نصب فيه سرير ميداني كبير مجهز بكل لوازمه، وقبالة هذا السرير طاولة من الذهب. لم يكن في المعبد تماثيل، وما كان أحد من الرجال يقيم فيه ليلاً؛ بل كانت تبقى فيه واحدة من نساء البلد، يختارها ويعينها الإله نفسه، بحسب ما كان يروي الكلدانيون، كهنة هذا الإله. وعلى حدّ زعم هؤلاء الكهنة أنفسهم، كان الإله بذاته يقدم لزيارة المعبد وللاستراحة على سرير الميدان (الفصل ١٨٢). صحيح أنَّ هيرودوتس يروي (الفصل ١٨٣) أنَّ الحرم كان يحتوي إلى الأسفل منه على معبد آخر فيه تمثال من الذهب للإله، مع طاولة كبيرة أمام التمثال، من الذهب هي الأخرى؛ وصحيح أنَّه يتحدث أيضاً عن مذبحين موجودين خارج المعبد ومخصصين للأضاحي؛ لكن لا سبيل إلى المقارنة بين هذه الأبنية الضخمة وبين المعابد بالمعنى الإغريقي أو الحديث للكلمة، لأنَّ المكعبات السبعة الأولى كلها مصمتة، وأعلاها، أي الثامن، هو وحده المتخذ مقاماً من قبل الإله اللامنظور الذي لا يؤدِّي له الكهنة وعامة الناس في هذا البرج العالي أي ضرب من ضروب التوقير والعبادة. أما التمثال فكان في الأسفل، خارج المبنى،

بحيث ما كان للبناء من وجود إذا جاز القول إلَّا لذاته، من دون أن يفيد في غايات عبادية، وهذا على الرغم من أنَّه كان حرَماً، وليس محض مركز مجرد للاجتماع. وكان الشكل متروكاً للمصادفة، وإن كان مكعباً فإنَّما لأسباب مادية صرف تتعلق بالصلابة والمتانة، لكنَّنا نستشف في الوقت نفسه ميلاً إلى طلب مدلول يعطي الأثر برمته مظهراً رمزياً متفاوت الوضوح، لا يتحدث عنه هيرودوتس مباشرة، وإنَّما ينمُّ عنه عدد الطوابق المصمتة المتراكب بعضها فوق بعض. فعدد هذه الطوابق سبعة، بالإضافة إلى ثامن هو بمثابة مقام ليلي للإله. ويرمز العدد سبعة هذا في أرجح الظن إلى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة.

في ميديا[12]، كانت هناك مدن مبنية لمقاصد رمزية، نظير أكبتانا على سبيل المثال بأسوارها الدائرية السبعة التي يروي هيرودوتس (الكتاب الأول، الفصل ٩٨) أنَّه عن قصد، أو بفعل تضاريس الأرض، لم يكن أي سور منها بارتفاع الأسوار الأخرى، وأنَّ كل سور كان مطلياً بلون مغاير لألوان الأسوار الأخرى: الأول أبيض، والثاني أسود، والثالث أرجواني، والرابع أزرق، والخامس أحمر، والسادس مكسو بالفضة، والسابع بالذهب؛ وفي داخل السور الأخير هذا كان يوجد القصر الملكي والخزينة. ويقول كرويزر[13] في معرض كلامه عن رمزية هذه العمارة: «إنَّ أكبتانا، المدينة الميدية، بقصرها الملكي الذي في وسطها، تمثل، بأسوارها الدائرية السبعة وفتحاتها، المطلية بسبعة ألوان مختلفة، أفلاك السماء المحيطة بالجمال الشمسي».

ـ ٢ ـ

آثار معمارية، وسيطة بين العمارة والنحت

الطور الذي سندرسه الآن هو الطور الذي تتبنى فيه العمارة كمضمون لها مدلولات أكثر عيانية وتبحث، لتمثيل هذه المدلولات، عن أشكال أكثر عيانية أيضاً، وإن كانت تحققها إمَّا بعزلها وإمَّا بتجميعها في إنشاءات كبيرة، لا على نحو نحتي، ولكن بدون الخروج من مضمارها الخاص، المضمار المعماري. وسيكون لزاماً علينا هذه المرة أن ندخل في تفاصيل أكثر خصوصية، من دون أن ندعي الكمال في العرض، كما من دون أن نستبيح لأنفسنا الكلام، بهذا الخصوص، عن تطور قبلي، لأنَّ الفن إذ يسعى في آثاره إلى التوسع بقدر توسع تصورات العالم والتمثلات الدِّينيَّة الواقعية والتاريخية، لا يفلح على الدوام في تحاشي العرضي والعادم اللزوم. ويأتي التعيين الرئيس من اقتران العمارة والنحت، ولكن مع رجحان كفة الأولى.

أ ــ الأعمدة الفالوسية، إلخ: في معرض كلامنا عن الشكل الفني الرمزي كانت قد سنحت لنا الفرصة لنُبيِّن كيف خصَّ الشرق الحيوية العامة للطبيعة بعبادة خاصة، متنوعة الأشكال، وكيف كان يعبد لا الرُّوحيَّة ولا قوَّة الوعي، بل طاقة التناسل الإنجابية. وهذه العبادة، التي كانت منتشرة في الهند بوجه خاص، امتدت أيضاً إلى فريجيا[14] وسوريا، في معالم إلهة الخصب الكبرى التي تبناها الإغريق بدورهم. لكن القوَّة الإنجابية العامة للطبيعة كانت تُمثَّل وتعتبر مقدَّسة في شكل أعضاء التناسل الحيوانية بوجه خاص، ومنها الفالوس[15] والقضيب. ولقد كانت هذه العبادة ذائعة بصورة خاصة في الهند، لكنَّها لم تكن مجهولة تماماً في مصر أيضاً، حسبما يروي هيرودوتس (الكتاب الثاني، الفصل ٤٨). وكانت شعائر هذه العبادة تؤدَّى أثناء الاحتفالات بعيد ديونيسوس[16]. يقول هيرودوتس: «بدلًا من القضيب ابتكروا أشياء أخرى بطول ذراع، مزودة بخيط؛ وكانت تحملها النساء، فإذا ما شددن الخيط انتصبت هذه الأشياء في الهواء كصورة عن آلة الرجل التناسلية، وبمثل حجم بقية الجسم تقريباً». وقد تبنى الإغريق العبادة نفسها. ويقول هيرودوتس بصريح العبارة (الفصل ٤٩): إنَّ ميلامبوس[17]، الذي كان على معرفة بالاحتفال القرباني المصري لتكريم ديونيسوس، قد جلب الفالوس الذي صار الناس يتجولون به أثناء تلك الاحتفالات تكريماً للإله. وفي الهند بصورة رئيسية تمخضت عبادة القوَّة المنجبة، في شكل أعضاء تناسلية، عن آثار معمارية لها هذا الشكل وهذا المدلول: أبنية ضخمة لها شكل أعمدة، مشيدة من الحجر، غليظة كالأبراج، أعرض عند القاعدة منها عند القمة. وفي بادئ الأمر كانت هذه

الأشياء تُعبد لذاتها، وفي زمن لاحق فحسب صارت تُحدث فيها فتحات وفجوات توضع فيها صورة للآلهة، وهذه عادة درجت فيما بعد في معابد الإغريق الصغيرة المتنقلة. لكن نقطة الانطلاق تظل متمثلة بالهند بأعمدتها الفالوسية غير المجوفة التي حولت فيما بعد إلى باغودات[18] عن طريق فصلها إلى قوقعة ونواة. وآية ذلك أنَّ الباغودات الهندوسية الحقيقية، التي ينبغي تمييزها عن النماذج المقلدة الإسلامية وغير الإسلامية، المتأخرة زمانياً، لا تشبه في شيء المنازل، وإنَّما هي ضيقة وعالية ومبنية وفق نموذج الأعمدة. ونلتقي المدلول نفسه والشكل ذاته في تصميم جبل مروى[19]، المضخم بالخيال، والممثل في شكل فريد يعلو البحر اللبني ومنه تولد العالم. ويأتي هيرودوتس أيضاً، من جانبه، بذكر أعمدة من هذا النوع، لها تارة شكل العضو الجنسي المذكر، وطوراً شكل الأعضاء الجنسية المؤنثة. ويعزو بناءها إلى سيزوستريس[20] (الكتاب الثاني، الفصل ١٦٢) الذي أمر بتشييد نماذج لها، في أثناء حملاته، لدى جميع الشعوب التي تغلب عليها. لكن هذه الأعمدة لم يكن قد بقي لها من وجود في زمن هيرودوتس[21]؛ فلم يشاهد نماذج منها إلاّ في سوريا (الفصل ١٠٦). وهو إذ عزاها إلى سيزوستريس، فإنَّما امتثالاً على الأرجح للمأثور. ثم إنَّه، باعتباره إغريقياً قحاً، يحول مدلولها الطبيعي إلى مدلول معنوي، ويروي بهذا الصدد: «كُلَّما واجه سيزوستريس، أثناء حملاته، شعوباً تبدي شجاعة وبسالة في القتال، كان يأمر بأن تغرس في أراضيها أعمدة عليها نقوش تذكر اسمه واسم بلده، وكذلك واقعة خضوع هذه الأمصار لسلطانه. أما حين كان يحرز، على العكس، نصراً سهلاً، من دون أن يلقى

مقاومة، فكان يأمر بأن تضاف إلى ذلك النقش صورة عضو جنسي مؤنث، تدليلاً على أنَّ الشعب المغلوب أظهر جبناً في القتال».

ب ــ المسلات، إلخ: في مصر بصورة رئيسية نلفى هذه الآثار التي هي شكل وسيط بين العمارة والنحت. وينبغي أن ندرج في عداد هذه الآثار المسلات، مثلاً، التي وإن يكن لها شكل متناظم لا يستعير شيئاً من الطبيعة العضوية والحية، من نبات أو حيوان أو هيئة بشرية، فإنَّها لم تُشيد لتكون معابد أو منازل، بل ابتكرت لذاتها، وهي ترمز إلى الأشعة الشمسية. يقول كرويزر (الرموز، الطبعة الثانية، ص٤٦٩): «يسود ميترا، إله الميديين والفرس، في مدينة الشمس المصرية (أون ــ هليوبوليس) حيث يتذكر في الحلم أنَّه مطالَب بأن يبني مسلات، أي أشعة شمسية حجرية، وبأن يحفر عليها حروفاً تُسمَّى بالمصرية». وكان سبق لبلينوس[22] أن عزا هذا المدلول إلى المسلات (الكتاب ٢٦، ١٤، والكتاب ٣٧، ٨). وكانت المسلات مكرسة في الواقع لإله الشمس الذي منه تتلقى الأشعة التي يفترض فيها في الوقت نفسه أن تمثلها. ونلفى في بعض الإنشاءات الفارسية أيضاً أشعة ناريةٍ تنقدح من الأعمدة (كرويزر، م١، ص٧٧٨).

علاوة على المسلات، يجب أن نذكر في المقام الأول تماثيل ممنون. فقد كان لتماثيل ممنون الكبيرة، في طيبة، شكل إنساني؛ وقد شاهد سترابونيس[23] واحداً منها لم تمتد إليه يد الزمن بسوء، وكان منحوتاً من حجر واحد، بينما لم يبق الثاني، الذي كان يصدر عنه رنين عند طلوع الشمس، محافظاً على هذه الخاصية في زمنه. كانا عبارة عن شكلين بشريين جالسين، هائلي الحجم، عظيمين ومصمتين إلى درجة كانا يبدوان معها لا عضويين، وأقرب إلى فن العمارة منهما إلى فن النحت؛ وكانت هناك أيضاً صفوف وصفوف من هذه التماثيل، وأطراد ترتيبها وأحجامها يأذن للرائي بأن يعتبرها انتقالاً من النحت

إلى العمارة. وبحسب ما يذهب إليه هيرت (تاريخ فن العمارة، م١، ص٦٩)، فإنَّ التمثال المرنان الضخم، الذي يقول عنه بوزانياس[24]: إنَّ المصريين كانوا يعتبرونه تمثالاً لبتاح ممفيس، لم يكن تمثال إله، بل تمثال ملك كان يقوم هناك نصبه، مثله مثل أويزيماندياس[25] وغيره. ومهما يكن من أمر، فإنَّ هذه الإنشاءات الضخمة كان يفترض فيها أن تمثل، بقدر أو بآخر من الوضوح، شيئاً أعم من ذلك. فقد كان المصريون والأحباش يعبدون ممنون، ابن الفجر، ويرفعون إليه الأضاحي لحظة ترسل الشمس أشعتها الأولى، فيطفق التمثال تحت تأثيرها يرن ويتكلم تحية للمؤمنين. هكذا نرى أنَّ أهمية هذا التمثال المرنّ لا تتأتى له من شكله فحسب، بل أيضاً من طبيعته الحية، الدالة، الموحية، الغارقة بتمامها بعد في الرمزية.

إنَّ ما قلناه عن تماثيل ممنون الضخمة ينطبق أيضاً على أبوات الهول التي تسنى لي آنفاً أن أبرز للعيان مدلولها الرمزي. وفي مصر عدد لا يقع تحت حصر من أبوات الهول وبأحجام مخيفة. ومن أشهرها أبو الهول الموجود بجوار مجموعة أهرام القاهرة. طوله ١٤٨ متراً، وارتفاعه من المخالب إلى الرأس ٦٥ متراً؛ وطول قائمتيه الممدودتين إلى الأمام، من الصدر إلى أطراف المخالب، ٥٧ متراً، وارتفاع المخالب ٨ أمتار. لكن هذه الكتلة الهائلة لم تنحت في مكان آخر ثم جرى نقلها إلى الموضع الذي هي فيه؛ فعندما حُفر وصولاً إلى قاعدتها، تبيّن أنَّها قائمة على أرض كلسية، بحيث إنَّ كل ذلك الأثر الهائل قدَّ من صخر واحد، هو جزء منه ليس إلَّا. وهذا، بحصر المعنى، أثر نحتي هائل الحجم. لكن أبوات الهول كانت مصفوفة بالمقابل في صفوف متوازية، بحيث تحدّ الممرات، وهذا ما يعطيها طابعاً معمارياً.

ج ــ المعابد المصرية: إنَّ جميع هذه الآثار لا تبقى على كُلٍّ حال منفردة، منعزلة، وإنَّما هي مضاعفة بحيث تشكل معابد ومتاهات وتجاويف تحت أرضية، تستخدم جماعياً، وتحاط بأسوار، إلخ.

فيما يتعلق، أولاً، بالمعابد المصرية، فإنَّ الطابع الرئيس لهذا الفن المعماري العظيم الذي نملك عنه اليوم فكرة واضحة بما فيه الكفاية، بفضل الأبحاث الفرنسية المنشورة مؤخراً، يتمثل في كونها عبارة عن إنشاءات مفتوحة، بلا سقف، وبلا أبواب وممرات، محاطة بأسوار، وعلى الأخص بصفوف من الأعمدة، بغابات من الأعمدة، وكلها أعمال هائلة الحجم، عظيمة التنوع داخلياً، الغرض منها ليس أن تكون ملاذاً لإله ومكان اجتماع للمؤمنين، بل أن تثير بحدِّ ذاتها الدهشة، بضخامة

أحجامها وكتلتها؛ كذلك فإنَّ الغرض من كل شكل من الأشكال التي يضمها هذا المعبد أن يجعل الاهتمام كله يتركز عليه، بصفته رمزاً لمدلولات عامة، أو أن يقوم بوظيفة كتاب إذا كانت المدلولات ينمُّ عنها لا الشكل نفسه، بل الكتابات المنقوشة والصور المحفورة على الجدران. وبوسعنا، من جهة أولى، أن نرى في هذه الإنشاءات الجبارة مجموعات من التماثيل كثيرة التعداد وتكرر كلها الشكل عينه بحيث تغدو صفوفاً وتكشف من جهة ثانية، بترتيبها وتناظمها هذا، عن مقصدها المعماري الذي يُشكِّل بدوره غاية في ذاته، بدل أن يكون مجرد ركيزة للهيكل العام للبناء وللسقوف.

إنَّ الإنشاءات المتفاوتة الضخامة من هذا النوع كانت تبدأ بدرب مبلط، عرضه، بحسب ما يذكر سترابونيس، مئة قدم، وطوله أكبر بثلاث مرات أو أربع. وعلى كلا جانبي هذا الدرب (دروموس)[(26)] كانت تنتصب أبوات هول، في صفوف تتراوح بين ٥٠ و١٠٠، وبارتفاع يتراوح بين ٢٠ و٣٠ قدماً. وكان ينتهي بمدخل عظيم (بروبيلون)[(27)]، أعرض في الأسفل منه في الأعلى، مع أعمدة مربعة ودعائم لا يحصر لها عد، يبلغ ارتفاعها عشرين ضعف قامة الإنسان، بعضها حر ومستقل، وبعضها مجتمع في شكل جدران، أعرض في الأسفل منها في الأعلى، ويصل ارتفاعها إلى ٥٠ أو ٦٠ قدماً، من دون أن تترابط بحيطان مستعرضة، ومن دون أن تحمل عوارض، وباختصار، من دون أن تُشكِّل صورة أولية لمنزل، وخلافاً للجدران العمودية المخصصة لحمل عوارض، فإنَّ الحيطان المستعرضة تنم عن انتمائها إلى العمارة المستقلة. وتستند هنا وهناك تماثيل ممنون إلى هذه الجدران التي تشكل أيضاً أروقة، والتي تغطيها كتابات هيروغليفية ورسوم محفورة، ممَّا يعطيها، بحسب ما يذكر الفرنسيون الذين شاهدوها مؤخراً، مظهرها كنسيج قطني مطبوع. وبوسعنا أن نرى فيها صحائف كتاب تؤتي، وقد حبست في ذلك المكان، مفعولاً مشابهاً لذاك الذي تحدثه أصوات جرس بعيدة، عندما توقظ أفكاراً غامضة ومشاعر إعجاب وتبتل مبهمة. وتتعاقب الأبواب بأعداد كبيرة، متناوبة مع صفوف من أبوات الهول؛ أو قد نصل إلى فسحة مكشوفة يحيط بها السور العام الذي تعلوه صفوف من الأعمدة. وتأتي بعد ذلك فسحة مغطاة، لا تستخدم كمسكن، بل تمثل غابة حقيقية من الأعمدة التي - بدل أن تشكل قبباً - تحمل بلاطات حجرية. وبعد أروقة أبوات الهول وصفوف الأعمدة والأسوار المغطاة بكتابات هيروغليفية، وبعد بناء أمامي تنتصب مسلات أمام أجنحته التي تبدو وكأنَّها محروسة بأسود، نصل إلى الحرم (سيكوس)[(28)] بحصر المعنى، إلى المحراب الذي تتقدمه أحياناً أبهاء أخرى أو تحيط به أروقة أضيق، المحراب الذي يروي سترابونيس أنَّه كان معتدل الأبعاد، وأنَّه كان يوجد فيه في كثير من الأحيان شكل حيوان بدلاً من تمثال إله. وكان ملاذ الإله

هذا في كثير من الأحوال أحادي الحجر. هكذا يخبرنا هيرودوتس (الكتاب الثاني، الفصل ١٥٥) إنَّ معبد بوتو كان يتألف من كتلة واحدة، منحوتة طولاً وارتفاعاً، وأنَّ أسواره، المتساوية جميعها، كانت بطول ٤٠ عوناً[29]، وأنَّ سقفه كان يتألف أيضاً من بلاط واحدة يبلغ عرضها ٤ أعوان. بيد أنَّ الأحرام أصغر حجماً، بوجه عام، من أن تتسع لجماعة المؤمنين؛ والمعبد بدون جماعة المؤمنين لا يعود معبداً: وإنَّما هو مقر تحفظ فيه الكنوز والتماثيل المقدَّسة، إلخ.

هكذا يطوف المرء ساعات وساعات بتلك المباني، بصفوفها من الأشكال الحيوانية والأبواب الواسعة والأسوار والأعمدة الهائلة الأحجام، الأميَل إلى العرض تارة وإلى الضيق طوراً، بمسلاتها المنثورة هنا وهناك، وكل شيء من هذه الأشياء يناظر على الأرجح هذا الفعل أو ذاك وهذه الشعيرة أو تلك من أفعال العبادة وشعائرها، من دون أن يكتشف في تلك الكتل الضخمة من الحجارة، المنتصبة بعضها فوق بعض، أي تجلٍّ للإلهي. بل تشتمل جميع هذه المدلولات بالأحرى على مدلولات رمزية، على اعتبار أنَّ عدد أبوات الهول والممنونات وترتيب الأعمدة والأروقة يناظر عدد أيام السنة، والأبراج الفلكية الاثني عشر، والكواكب السبعة، وأوجه القمر الكبرى، إلخ. وجزئياً لا يكون النحت قد انعتق بعد من إسار العمارة، وجزئياً تُعامل العناصر المعمارية حقاً والمقاييس والسطوح وعدد الأعمدة والأسوار والدرجات، إلخ، على نحو لا تشكل معه غايات في ذاتها، بحكم توازنها وجمالها وتساوقها، إلخ، بل تتلقى تعييناً رمزياً. هكذا يحملنا كل شيء على الاعتقاد بأنَّها عبارة عن إبداعات وإنشاءات كان فيها فعل الإبداع والإنشاء بالذات ضرباً من العبادة يشارك فيه الشعب قاطبة، مع مليكه. ولقد كان العديد من المنشآت، نظير الأقنية، وبحيرة مويريس[30]، وكل الإنشاءات المائية بوجه عام، ترمي إلى تيسير أمور الزراعة واتقاء شر فيضانات النيل. هكذا يروي هيرودوتس (الكتاب الثاني، الفصل ١٠٨) إنَّ البلاد بأسرها ــ وكان يمكن حتى ذلك اليوم الطواف بها على صهوة حصان أو في عربة ــ قطِّعت بالأقنية، بأمر من سيزوستريس، ممَّا أغنى عن الحاجة إلى استعمال الجياد والعربات. غير أنَّ الإنشاءات الحقيقية كانت تلك الإنشاءات الدِّينيَّة التي بناها المصريون غريزياً إن جاز التعبير، مثلما يبني النحل قفيره. فقد كان نظام الملكية عندهم يشرَّع لمرة واحدة ونهائية، وكذلك كانت الحال فيما يتعلق بسائر شروط حياتهم، وكانت أرضهم خصبة إلى حد لا يصدق وما كانت تتطلب فلاحة شاقة، بل كان العمل كله يقتصر على البذر والجني. وما كان يعيرون كبير بال لتلك المشاغل والمآثر التي تملأ تاريخ شعوب أخرى، وباستثناء قصص الكهنة عن مشاريع سيزوستريس البحرية، لا يرد ذكر في حولياتهم لأسفار بحرية؛ وبوجه الإجمال، تبدو حياة المصريين وكأن لم يكن لهم من

هدف آخر سوى البناء والتشييد، من دون أن يتخطوا حدود بلادهم. لكن النمط الرئيس لإبداعاتهم العظيمة الحجم يتمثل بالعمارة الرمزية، لأنَّ الداخلية الإنسانية أو الرُّوحيَّة لا تُعقل بعد هنا في أهدافها وتظهيرات هذه الأهداف لتكون موضوعاً ونتاجاً لنشاط حر. والوعي لم يصل بعد إلى النضج، وتكوينه لم يكتمل، فهو لا يلتقي ذاته ولا يهتدي إليها بعد، وإنَّما يبحث ويجس ويحاول، فينتج وينتج، ولكن من دون أن يصل أبداً إلى رضى كامل، وبالتالي بلا توقف ولا استراحة. وآية ذلك أنَّ الرُّوح الواعي لذاته لا يصل إلى مبتغاه إلَّا في الشكل المطابق له فحسب، ممَّا يتيح له أن يفرض حدوداً على تظهيره. أما العمل الفني الرمزي، على العكس، فيبقى على الدوام لا محدوداً بقدر أو بآخر.

في عداد آثار العمارة المصرية هذه تدخل أيضاً، المتاهات، وهي عبارة عن باحات ذات أعمدة، تحف بها من حولها دروب بين الأسوار، متداخلة على نحو غامض؛ وهدف هذا التداخل ليس أن يطرح معضلة لا معنى لها: معضلة اكتشاف المخرج، بل تنزيه الزائر عبر الألغاز الرمزية. وبالفعل، إنَّ الغرض من هذه المسالك، كما تقدَّم بي القول، محاكاة مسار الأفلاك السماوية ووضعه في متناول الإدراك. وهي مشقوقة في جزء منها فوق الأرض، وفي جزئها الآخر في باطن الأرض، كما أنَّها مجهزة بغرف وقاعات مغطاة جدرانها بالكتابات الهيروغليفية. وأعظم متاهة شاهدها هيرودوتس كانت تلك الموجودة على مقربة من بحيرة مويريس. وذكر أنَّه وجدها عظيمة للغاية حتى ليستحيل وصفها، وهي تتجاوز في حجمها الأهرام بالذات. وعزا بناءها إلى الملوك الاثني عشر ووصفها على النحو التالي. فالبناء برمته، وهو مسور بسور واحد، يتألف من طابقين، واحد فوق الأرض والثاني تحتها. وهو يعدّ في جملته ثلاثة آلاف حجرة، أي ألفا وخمسمئة في كل طابق. وكان الطابق العلوي ــ وهو الطابق الوحيد الذي أمكن لهيرودوتس أن يزوره على ما يبدو ــ ينقسم إلى اثنتي عشرة باحة متراصفة، ذات أبواب متواجهة، ستة منها مشرعة نحو الشمال، وستة نحو الجنوب؛ وكان يحيط بكل باحة صف من الأعمدة من حجارة بيضاء أحسن تربيعها. ويردف هيرودوتس فيقول: إنَّه في مستطاع المرء أن يدلف من الباحات إلى الحجرات، ومن الحجرات إلى الردهات، ومن الردهات إلى غرف أخرى، ومن الحجرات إلى الباحات. ويرى هيرت **Hirt** (تاريخ العمارة لدى القدامى، م١، ص٧٥) أنَّ هيرودوتس لا يعطي هذا التفصيل الأخير إلَّا للتوكيد على أنَّ الحجرات كانت ملاصقة للباحات. ويذكر هيرودوتس أيضاً أنَّ الكثير من أروقة المتاهة قد أثار أكثر من مرة دهشته وعجبه بمساحاتها المكشوفة وبالمنحنيات الكثيرة التي ترسمها بين الباحات. ويصفها بلينوس (الكتاب ٣٦، ١٩) بأنَّها معتمة، تتعب الغريب بتعرجاتها، ويروي إنَّ فتح الأبواب

يحدث صوتاً شبيهاً بهزيم الرعد. أمَّا سترابونيس ــ وهو كشاهد عيان أهل للتصديق بقدر هيرودوتس ــ فيذكر أيضاً إنَّ ممرات المتاهة كانت تحيط بالباحات، والمصريون على الأخص هم الذين ابتنوا هذا النوع من المتاهات، لكنَّنا نجد متاهات على نسقها، وإن أصغر حجماً، في كريت وموره [31] ومالطا.

بالنظر إلى أنَّ هذه العمارة، بحجراتها وردهاتها، تداني في الشبه عمارة بيوت السكن، وبالنظر أيضاً إلى أنَّ القسم السفلي من المتاهة، الذي حُظِّر على هيرودوتس دخوله، كان يستخدم، على ما روى هذا الأخير كمدفن لبناة المتاهة وللتماسيح المقدسة، بحيث إنَّ العنصر الرمزي في هذه الأبنية كان يتمثل فقط بالممرات والأروقة المتداخلة والمتشابكة، ففي وسعنا أن نرى في هذه الآثار شكلاً من العمارة الرمزية التي كانت قد شرعت بالاقتراب من العمارة الكلاسيكية.

ــ ٣ ــ

الانتقال من العمارة المستقلة إلى العمارة الكلاسيكية

مهما تكن الأبنية التي تقدَّم وصفها باعثة على الدهشة، فإنَّ العمارة تحت الأرضية، التي كانت شائعة شيوعاً عظيماً لدى شعوب الشرق والهندوس والمصريين، تبدو أيضاً أغرب وأبعث على العجب. فكل ما شيد فوق الأرض لا يصلح للمقارنة مع الأبنية تحت الأرضية التي نجدها في الهند، وفي سالسبت بمواجهة بومباي، وفي أيلورا [32]، وفي صعيد مصر والنوبة. وفي هذه التجويفات الآخاذة تتجلى لأول مرة الحاجة إلى التحويط. ولئن طلب بنو الإنسان المأوى في الكهوف، وأقاموا فيها، إذ لم يكن لهم من مساكن غيرها، فذلك كله تفسره الحاجة الماسة إلى الائتواء. ولقد وجدت أشباه هذه التجاويف في جبال فلسطين؛ وكانت تتألف من عدة طوابق يمكن أن يلوذ بها آلاف الأشخاص. وقد عُثر أيضاً في جبال الهارز، قرب غوسلار، في إقليم راملسبرغ، على حجرات كان يلتجئ إليها الناس بمؤنهم وذخيرتهم.

أ ــ الأبنية تحت الأرضية في الهند ومصر: غير أنَّ الأبنية الهندوسية والمصرية تحت الأرضية تختلف اختلافاً بيِّناً. فقد كانت تُستخدم بصفة جزئية كأماكن للاجتماع وككاتدرائيات تحت أرضية، وكان الغرض منها توليد الحميا الدِّينيَّة والمساعدة على استجماع النفس والخشوع، وكانت تربل بالإشارات الرمزية. وكانت تتألف من صفوف من الأعمدة وأبوات الهول والممنونات والفيلة والأصنام الضخمة، وكانت هــذه كلهــا منحـوتة في الصخــر وتؤلف وإيَّاه في الــوقت نفســه كُلاً واحداً، إذ كانت الضرورة تقضي بالاقتصاد في المساحة في هذه التجاويف. وكان المدخل إلى بعض هذه الأبنية من الشق الأمامي، الواسع الفرجة، من الصخر، بينما كان بعضها الآخر معتماً، فينار بالمشاعل أو بفتحة من الأعلى.

تبدو هذه التجاويف، بالمقارنة مع الأبنية المشيدة في الهواء الطلق، أكثر بدائية، وهذا ما يبيح لنا أن نرى في المباني العجيبة المشيدة فوق الأرض محاكاة متطورة للأبنية تحت الأرضية. وبالفعل، تستجيب مباني الهواء الطلق لحاجات سلبية أكثر منها إيجابية. فالائتواء والاختباء في باطن الأرض حاجة أكثر بدائية وأكثر طبيعية من حاجة الحفر والنبش وطلب مواد البناء وتجميعها ونحتها. وبوسعنا القول، من هذه الزاوية، إنَّ الكهف سابق في الزمن للكوخ. والكهف ينطوي على توسيع أكثر ممَّا ينطوي على تحديد، أو على توسيع مرشح لأن يغدو تحديداً وتسويراً، على اعتبار أنَّ نطاقه محدد سلفاً. ولهذا يبدأ البناء تحت الأرضي بما هو موجود سلفاً؛ وبالنظر إلى أنَّ الكتلة الرئيسية تبقى على ما هي عليه في الأصل، فإنَّه لا يرتفع بمثل الحرية التي ترتفع بها أبنية الهواء الطلق. غير أنَّ هذه الأبنية تنتمي في رأيي، رغم طابعها الرمزي، إلى طور أكثر تقدُّماً لأنَّها، بدلاً من أن تكون رمزية خالصة حصراً، تمتلك منذ ذلك الزمن نطاقاً وجدراناً وسقفاً، وباختصار، تمثل مكاناً مسوراً بقدر أو بآخر، الغرض منه إيواء التشكيلات الرمزية حقاً. وما يواجهنا هنا هو الصورة الأولية والأكثر طبيعية للمعبد، للبيت، بالمعنى الإغريقي والمحدث للكلمة.

وينبغي أن ندرج في هذه الفئة أيضاً كهوف ميترا[33]، وإن وجدت في منطقة مختلفة كل الاختلاف. فتأليه ميترا وعبادته يعودان في الأصل إلى بلاد فارس، لكن ثمة عبادة مماثلة قد انتشرت أيضاً في الإمبراطورية الرومانية. فنحن نجد في متحف اللوفر بباريس، على سبيل المثال، نقيشة[34] مشهورة للغاية تمثل مراهقاً يغرز خنجراً في عنق ثور؛ وقد عُثر عليها في الكابيتول[35] في مغارة عميقة حفرت تحت معبد جوبيتر[36]. وفي مُغر ميترا هذه نلفى أيضاً قبباً وأروقة ترمز، على ما يبدو، إلى مسار الأفلاك السماوية من جهة أولى، ومن الجهة الثانية (وكما يتضح ذلك اليوم في المحافل الماسونية حيث يقاد المرء عبر أروقة عديدة ويُرغم على مشاهدة عروض مسرحية) إلى الدروب التي يفترض بالنفس أن تجتازها كيما تتطهر، وإن يكن هذا المدلول معبراً عنه بالنحت وبأشغال أخرى، وليس بصورة معمارية خالصة.

يجدر بنا أيضاً أن نذكر، بهذا الصدد، الديناميس الرومانية التي كان لها في الأصل، بِكُلِّ تأكيد، غاية مغايرة تماماً لما آلت إليه فيما بعد، عندما جرى استخدامها كمدافن ومجاري مياه وكهاريز، إلخ.

ب ــ مساكن معدَّة للموتى. الأهرام: في مستطاعنا أن نعتبر الأبنية التي كان الغرض منها إيواء الموتى، والتي بني قسم منها تحت الأرض، وقسم فوقها، بمثابة انتقال بيِّن من العمارة المستقلة إلى العمارة النفعية.

ولدى المصريين بوجه خاص تمثّل مملكة الأموات رابطة بين العمارة تحت الأرضية وأبنية الهواء الطلق، كما أنَّه في مصر قامت وتوطدت اللامنظور مملكة. فالهندوسي يحرق موتاه أو يدع الجثث تفسد وتنتن في أيِّ مكان كان؛ وبنو الإنسان، بحسب التصور الهندوسي، آلهة أو يصيرون آلهة، وبالتالي يجهل الهندوس التمييز القاطع بين الكائن الحي والميت، من حيث هو ميت. وعليه فإنَّ الأبنية الهندوسية - إذا لم يكن الإسلام ملهمها - لم تبن لتكون مساكن للأموات، بل تنتمي على ما يبدو، نظير تلك التجاويف اللافتة للنظر التي تكلمنا عنها، إلى عصر سابق. غير أنَّ التمييز بين الكائن الحي والميت فرض نفسه بقوَّة على المصريين، مثلما فرض نفسه عليهم التمييز بين الروحي وما ليس هو بروحي. وما نشهده هنا إنَّما هو ولادة الروح الفردي العيني وصيرورته. وبالتالي كان الموتى يُحفظون ككيانات فردية ويحال بينهم وبين الاندثار والاضمحلال في حضن الطبيعة. والفردية هي مبدأ تمثل الروحي، لأنَّ الروح لا يمكن أن يوجد إلَّا بوصفه فردية أو شخصية. لهذا ينبغي أن نرى في

صون الموتى وفي الرعاية التي يحاطون بها أول اعتراف بوجود الفردية الرُّوحيَّة، وذلك لأنَّ الفردية هي التي تصان هنا، بدل أن تُطَّرح، باعتبار أنَّ جثمانها هو ممثلها المباشر والطبيعي. يروي هيرودوتس، كما تقدَّم بنا، أنَّ المصريين كانوا أول من زعم أنَّ نفوس البشر خالدة لا تفنى، وأنَّه مهما تكن فكرة الفردية الرُّوحيَّة بعيدة عن الكمال - وذلك ما دام المتوفى ملزماً بأن يجتاز على مدى ثلاثة آلاف سنة دور الحيوانات البرية والمائية والجوية قبل أن يباح له الدخول إلى جسم بشري- فإنَّ هذه الفكرة، وما تستتبعه من تحنيط للجسم، تبقى شاهداً على أنَّ المصريين كانوا يؤمنون بدوام الفردية الرُّوحيَّة بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني.

هذه الواقعة عينها تلحظ في العمارة التي طرأ عليها تطور هام ابتداءً من اليوم الذي بات فيه الروحي يمثَّل لذاته، كمدلول داخلي، بينما أمسى الغلاف المادي محض إطار معماري. وعلى هذا يمكننا أن نرى في المقابر المصرية المعابد الأولى: فمركز العبادة موضوع فردي، يشتمل في الظاهر على مدلوله الخاص وتعبيره الخاص، المستقلين عن المكان الذي أودع فيه الميت والذي لا يعدو أن يكون مأوى نفعياً. لكن أولئك الذين يستفيدون من هذا المأوى ليسوا بشراً واقعيين يُبتنى لاستعمالهم قصر أو بيت، وإنَّما هم أموات بلا حاجات، ملوك، حيوانات مقدَّسة تقوم لها تلك الأبنية الهائلة الحجم مقام الحرم.

وكما حولت الزراعة الحياة البدوية إلى طراز من الحياة المستقرة والحضرية، ساهمت القبور والأضرحة وعبادة الموتى في جمع شمل البشر وصارت، حتى بالنسبة إلى أولئك الذين لا يعيشون حياة مستقرة لانعدام وجود الملكية عندهم، أماكن للاجتماع، أماكن مقدَّسة يذاد عنها ولا يُراد لها، مهما غلا الثمن، أن تسقط في أيدي الغير. هكذا يروي هيرودوتس، في ما يروي (الكتاب ٢، الفصلان ١٢٦ ــ ١٢٧)، إنَّ داريوس[37] لما رأى السقيتيين[38] يتهربون من المعركة بعث إلى ملكهم برسول وكلَّفه أن يبلغه إنَّه إذا كان يحسب نفسه قوياً بما فيه الكفاية ليقدر على المقاومة، فما عليه والحالة هذه إلَّا أن يستعد للحرب، وإلَّا فلن يعود له من خيار إلَّا في أن يعترف بداريوس ملكاً عليه؛ فكان ردّ إيدانترسوس إنَّه ما دام السقيتيون لا مدن لهم ولا حقول، فليس لديهم بالتالي ما يدافعون عنه، كما ليس لدى داريوس ما يخرّبه؛ أما إذا كان داريوس يصرّ على شن الحرب لا محالة، فما عليه إلَّا أن يهاجم أضرحة آبائهم: وعندئذٍ سيتبيَّن له أنَّ السقيتيين يعرفون كيف يحاربون ليدافعوا عنها.

تمثل الأهرام أعظم القبور المصرية وأقدمها. وأول ما يسترعي النظر في هذه الأبنية المدهشة أحجامها التي تندّ عن القياس، وأنَّ المرء ليتساءل، رغماً عنه، كم اقتضى بناؤها من وقت ومن إنفاق في القوى البشرية. وليس فيها، من وجهة نظر الشكل، ما هو أخاذ آسر، وتكفي المرء بضع دقائق ليدور من حولها ويحفظ ذكراها. وإزاء هذه البساطة وهذا الاطراد في الشكل، تساءل المتسائلون على مدى الأجيال عمَّا يمكن أن يكون الغرض منها. ولقد كان القدامى، من أمثال هيرودوتس وسترابونيس، قد أوضحوا الهدف الذي تستجيب له الأهرام، لكن رحالة وكُتَّاباً آخرين، قدامى ومحدثين، نطقوا بصددها بأشياء خرافية لا تصدق. وقد حاول العرب اقتحام الأهرام بالقوَّة اعتقاداً منهم بأنَّ فيها كنوزاً مخبوءة، لكن النتيجة الوحيدة التي تمخضت عنها محاولاتهم هي إنزال أذى كبير بها، من دون أن تتيح لهم اكتشاف أروقة وحجرات فعلية. وفي عهد قريب من عهدنا دلل أوروبيون، ومنهم الروماني بلزوني والجنوي كافيليا، على براعة خاصة وأفلحوا أخيراً في استكشاف داخل الأهرام. وقد اكتشف بلزوني القبر الملكي في هرم خفرع[39]. وكانت مداخل الأهرام مغلقة بإحكام بحجارة منحوتة، ويبدو أنَّ المصريين حاولوا أن يبنوا المداخل على نحو يعسر غاية العسر اكتشافها وفتحها، حتى ولو عُرف بوجودها. وهذا يثبت أنَّ الأهرام كانت تغلق مرة واحدة ونهائية، حتى لا يعاد فتحها. وقد وُجد في داخلها حجرات وأروقة يمكن تأويلها على أنَّها تمثل الدورب التي يفترض بالنفس أن تجتازها بعد الموت، أثناء هيمانها وما يطرأ من تغيرات على شكلها، وقاعات كبيرة وقنوات تحت أرضية، تارة صاعدة وطوراً نازلة. فالقبر الملكي الذي اكتشفه بلزوني محفور، على سبيل المثال، في الصخر، ويحتاج الإنسان إلى ساعة من الزمن كي يقطعه بطوله. وكانت القاعة الرئيسية تحتوي على تابوت من حجر الغرانيت، وقد احتل مكانه في تجويف حفر في الصخر، لكن لم يعثر فيه إلَّا على بقايا رفات مومياء حيوانية، مومياء لآبيس[40] في أرجح الظن. لكن البناء في مجمله كان المراد منه بلا مراء أن يكون بمثابة مقبرة. وتختلف الأهرام بعضها عن بعض بقدمها وأحجامها وشكلها. ويبدو أنَّ أقدمها عهداً كانت عبارة عن مجمَّعات هرمية الشكل من الحجارة؛ أما أقلها قدماً فذات بناء منتظم؛ وبعضها له قمة مسطحة بعض الشيء، وبعضها الآخر ذو رأس مدبب؛ كما أنَّ لبعضها درجات مسطحة، وترجع علتها، بحسب ما يستدل من وصف هيرودوتس لهرم خوفو[41] (هير.، الكتاب الثاني، الفصل ١٢٥)، إلى الطريقة التي كان المصريون يتبعونها في البناء، بحيث خيل إلى هيرت أنَّ في مستطاعه إدراجها في عداد الأهرام غير المكتملة (تاريخ العمارة عند القدامى، ١، ص٥٥). وبحسب الأوصاف الفرنسية الأحدث عهداً، تضم الأهرام الأقدم تاريخاً أروقة بالغة التعقيد، بينما

هذه الأروقة أكثر بساطة في الأهرام الأحدث عهداً، لكنَّها مغطاة بالكتابات الهيروغليفية بكثافة بحيث إنَّ نسخها وفك رموزها سيستغرقان سنوات وسنوات.

هكذا نرى أنَّ الأهرام، ذلك الإبداع المدهش في ذاته، لا تلعب سوى دور بلورات، محض قواقع، الغرض منها احتواء نواة، ممثلة بروح متوفى، والحفاظ على جسمانيته وشكله. ومن الميت، الذي تحتويه، يأتيها كل مدلولها؛ أما العمارة، التي كان لها إلى ذلك الحين مدلولها الخاص، من حيث هي عمارة، فإنَّها تفقد استقلالها وتغدو نفعية، وتقع من الآن فصاعداً على عاتق النحت مهمة تشكيل الداخل، مضمون الهرم، بالرغم من أنَّ الصورة الفردية بقيت في البداية مصانة في شكلها الطبيعي، بصفة مومياء. وعلى هذا، ولو ألقينا نظرة إجمالية على العمارة المصرية، لرأينا من جهة أولى أبنية مستقلة رمزياً، أي منفذة لذاتها، ولرأينا من الجهة الثانية، وبخاصة فيما يتعلق بالقبور والأضرحة، ظهور توجه خاص للعمارة، إذ صار المطلوب بناء ملاجئ. وينجم عن ذلك أنَّ العمارة باتت لا تكتفي، على المدى الطويل، بحفر مغُر وتجاويف، بل تضع نفسها، وكأنَّها طبيعة لاعضوية، تحت تصرف الإنسان، كُلَّما احتاج إلى تكييفها مع حاجاته.

لقد شادت شعوب أخرى أضرحة مماثلة، أبنية مقدَّسة ترتفع فوق الجثمان الذي تحتويه. ولقد اشتهر في العصور القديمة قبر موزولوس[42] في قاريا، على سبيل المثال، وفي زمن لاحق ضريح هدريانوس[43] (قصر سانت آنج في روما)، وهو قصر بديع روعي في بنائه أن يكون مقاماً لميت واحد. وبوسعنا أن ندرج في هذه الفئة أيضاً بعض القبور التي كانت، في ترتيبها وجوهاً، تقليداً مصغراً للمعابد المكرسة للآلهة. ولقد كان للمعابد من هذا النوع بستان وخضار وبئر وكرم وبيَع صغيرة تنهض فيها تماثيل تنسخ صور المتوفين في قسمات آلهة. ولقد شيدت هذه المعابد في الحقبة الإمبراطورية على وجه التخصيص، وكان المتوفون يمثَّلون في قسمات إلهية، كقسمات أبولون وفينوس وميزفا، إلخ. وكان لهذه التماثيل، وكذلك للبناء كله، مدلول تأليه ومدلول معبد مكرس للشخص الميت في آنٍ واحد، تماماً مثلما كان التحنيط والشعار والصندوق يرمز إلى اكتساب المتوفى الصفة الأوزيرية.

إنَّ الأهرام هي أعظم هذا النوع من الأبنية وأبسطها في آنٍ معاً. وفيها يستخدم الخط الأساس، والخط الأنسب للعمارة، أعني الخط المستقيم، كما أنَّ الأشكال المستخدمة هي بوجه الإجمال مطردة ومجردة. وآية ذلك أنَّ العمارة،

بوصفها محض تأطير، ومن حيث هي طبيعة لاعضوية لا يحركها ولا يحييها الروح الذي تحتويه، لا يمكن أن يكون لها من شكل إلَّا شكل خارجي؛ والحال أنَّ الشكل الخارجي مجرد وعقلي، وليس عضوياً. لكن بالنظر إلى أنَّ الهرم ما هو بعد إلَّا رسم أولي لبيت، لذا لا تهيمن عليه بعد الزاوية القائمة كما في البيت بملء معنى الكلمة، بل تبقى له غايته الخاصة ولا يكون نفعياً صرفاً. وهو يمثل مجمَّعاً مكتفياً بذاته، يتقلص ويضيق طرداً مع الانتقال من قاعدته إلى قمته.

ج ـ الانتقال إلى العمارة النفعية: ابتداءً من هنا نستطيع أن نتتبع الانتقال من العمارة المستقلة إلى العمارة النفعية.

وبوسعنا أن نعين لهذه الأخيرة نقطة انطلاق مزدوجة: العمارة الرمزية بحصر المعنى، وحاجة تتطلب تلبية. ففي التشكيلات الرمزية التي درسناها أعلاه، ما كانت العقلانية المعمارية تؤلف سوى عنصر ثانوي، ولا تتمثل إلَّا بترتيب خارجي محض. أما حين يُغالى في هذه العقلانية، على العكس، إلى حدها الأقصى، وحين يغدو دورها هو الراجح، يتحصل لنا البيت، المبني لتلبية حاجة مباشرة: أعمدة خشبية، أو جدران مستقيمة، مع عارضات قائمة الزوايا، وسقف. وأما أنَّ الحاجة إلى هذه العقلانية حاجة عفوية، فذلك أكيد؛ لكن ما يهم أن نعرفه هو إنْ كانت العمارة بحصر المعنى، التي سندرسها عمَّا قليل في شكلها الكلاسيكي، قد ولدت من هذه الحاجة فقط، أم إنَّ لها مصدرها أيضاً في الإنشاءات الرمزية المستقلة التي خيل إلينا أنَّه في مستطاعنا أن نربط بها هذه العمارة.

تتمخض الحاجة في العمارة عن ولادة أشكال عقلانية خالصة، تمليها ملكة الفهم: خطوط مستقيمة، زوايا قائمة، مساحات مسطحة. والهدف في العمارة النفعية يمثله تمثال، أو بعبارة أدق أفراد من البشر، جماعة ما، شعب ما، ينشدون لا تلبية حاجات مادية، بل تحقيق مقاصد دينية أو سياسية. وتكون الحاجة ماسة هنا بوجه خاص إلى تسوير الصورة أو تمثال الإله، أو إلى ضرب نطاق حول القديس الممثَّل على أنَّه حاضر فعلاً. فالممنونات على سبيل المثال وأبوات الهول، إلخ، تنتصب في الهواء الطلق أو في آجام، في محيط الطبيعة الخارجية. لكن هذه التشكيلات، وعلى الأخص تماثيل الآلهة ذات القسمات البشرية، تؤلف جزءاً من مضمار ليس هو مضمار الطبيعة المباشرة؛ فمصدرها يكمن في التمثل، وهي من نتاج النشاط الفني للإنسان. وعليه، فإنَّ المحيط الطبيعي المحض لا يكفيها، بل هي تحتاج، برسم خارجيتها، إلى أرض وإلى نطاق مسور له

أصل مماثل لأصلها، أي نابع من التمثل ومتحقق بفعل النشاط الفني للإنسان. وإنَّما في محيط مخلوق من قبل الفن فحسب نجد الآلهة العنصر الذي يوائمها. إلَّا أنَّ هذا المحيط الخارجي لا يكون وجوده لذاته، بل يُحقق برسم هدف آخر، هدف أساسي بالنسبة إليه؛ وبعبارة أخرى، أنَّه يتشح بطابع من الغائية.

لكن كيما ترقى هذه الأشكال، التي تتشح من البداية بهذا الطابع من الغائية، إلى مستوى الجمال، فمن الواجب ألَّا تبقى في حالة تجريدها الأول؛ بل عليها، خارج نطاق التناظر Symétrie والتساوق Eurythmie وعلاوة عليهما، أن تقترب من العضوي، من العيني، من المحدود في ذاته ومن المتعدد الشكل. وهنا يبدأ التفكير يتوجه إلى فروق وتعينات، وتُعار بعض المظاهر انتباهاً خاصاً، وتُبرز بعض الجوانب وتُقدَّم على غيرها، وباختصار، هنا يبدأ الانكباب على عمل لا تبرره الغائية البسيطة. فقد تمتد العارضة، على سبيل المثال، على شكل خط مستقيم كما هو مفروض فيها، لكنَّها تنتهي عند الطرفين؛ كذلك فإنَّ الدعامة التي يفترض فيها أن تحمل العارضات أو السقف ترتكز إلى الأرض وتنتهي في الأعلى، حيث تستند العارضة إليها. والعمارة النفعية تبرز للعيان الفروق التي هي من هذا القبيل وتصوغها فنياً، في حين أنَّ التشكيل العضوي، نظير النبات أو الإنسان، لا يكون له من أعلى وأسفل إلَّا بحكم بنيته العضوية: القدمان والرأس لدى الإنسان، والجذر والتاج لدى النبات.

أما العمارة الرمزية بالمقابل فتستمد نقطة انطلاقها من هذه التشكيلات العضوية بالذات، فتخلق، مثلاً، ممنونات وأبوات هول، إلخ؛ غير أنَّه لا يسعها، في بناء الجدران والأبواب والعارضات والمسلات، إلخ، أن تتملص تمام التملص من التناظم والخط المستقيم، بل هي ملزمة، بصفة عامة، كُلَّما شاءت أن تشيد وترصف معمارياً تماثيل ضخمة بعضها بجانب بعض، بأن تتدبر الأمر بحيث تأتي الصفوف متعادلة الطول، وكذلك الفواصل فيما بينها، وبحيث تمتد جميعها على شكل خط مستقيم، وباختصار، ملزمة بأن تستخدم نسقية فن العمارة بحصر المعنى وتناظمه. وعلى هذا النحو تستخدم المبدأين اللذين يسمح اتحادهما بتحقيق عمارة رائعة الجمال رغم غائيتها، بينما يبقى هذان المبدآن في الفن الرمزي منفصلين بدل أن يكونا متحدين بأوثق العرى.

في مقدورنا إذن أن نحدد سمات هذا الانتقال بقولنا من جهة أولى: إنَّ العمارة، التي كانت لحدٍّ الآن مستقلة، تشرع

بتعديل الأشكال العضوية عقلانياً باتجاه التناظم والغائية، ومن الجهة الثانية، أنَّ الغائية المطلقة والبسيطة للأشكال تشرع بالاقتراب من مبدأ العضوي. ومن التقاء هذين القطبين وتعاونهما تولد العمارة الكلاسيكية الجميلة بحصر المعنى.

يتجلى اتحاد هذين القطبين بجلاء كبير في التحول الذي يطرأ على ما لم يكن بعد، في العمارة التي درسناها أعلاه، سوى محض عمود. ولتسوير مكان ما، لا بُدَّ من جدران، لكن الجدران، كما رأينا أعلاه، يمكن أن تكون مستقلة من دون أن تؤمِّن سياجاً جيداً، إذ أنَّ مثل هذا السياج يتطلب، علاوة على ذلك، غطاء من الأعلى، لا مجرد تحويط جانبي. والحال أنَّ الغطاء لا بُدَّ أن يرتكز إلى شيء ما. وأبسط مستند إنَّما تقدمه الأعمدة التي يكون الغرض الأساس والدقيق منها توفير ركيزة. ولهذا، وما دام المطلوب هو محض ركيزة، تكون الجدران فائضة، بحصر المعنى، عن الحاجة. وتوفير مستند أو ركيزة يعني أداء وظيفة ميكانيكية تخضع، بما هي كذلك، لقوانين الثقالة. فعلى الركيزة تتركز الثقالة، ثقل الجسم في مركز جاذبيته، وهذه الركيزة هي التي تبقيه مستقيماً وتمسكه عن السقوط. والعمود يؤدِّي هذه الوظيفة تحديداً، وبأقل قدر ممكن من الوسائل الخارجية. ومن الممكن، من هذه الزاوية، لعدة أعمدة أن تؤدِّي الوظيفة نفسها التي يؤدِّيها الجدار الذي يتطلب استخدام وسائل خارجية كبيرة؛ وما يسبغ على العمارة الكلاسيكية جمالها هو أنَّها لم تستخدم قطُّ من الأعمدة أكثر ممَّا ينبغي لحمل وزن معلوم من العارضات وما يرتكز إليها. وفي العمارة بحصر المعنى لا تؤلف الأعمدة، من حيث هي زينة، عنصر جمال؛ والعمود الذي لا وجود له إلَّا لذاته لا يفي بمهمته. ولقد شيّد الكثير من أعمدة النصر، كأعمدة تراجانوس[(44)] ونابليون، لكن حتى هذه الأعمدة يمكن اعتبارها مخصصة لتكون قاعدة لتماثيل، وهي مزدانة علاوة على ذلك بأساطير مصورة تخلد ذكرى مآثر البطل الذي هي مهداة له.

وما يلفت النظر بوجه خاص في العمود هو كونه قد اضطر، كيما يكتسب شكله الأكثر تجريداً، الغائي والجميل في آنٍ معاً، إلى أن يتجرد، في مجرى التطور المعماري، من شكله الطبيعي العيني في أرجح الظن.

بحكم من أنَّ العمارة المستقلة تبدأ بتشكيلات عضوية، لذا يكون في مقدورها أن تنسخ أشكالاً إنسانية، كما الحال في مصر على سبيل المثال حيث تستخدم الممنونات كأعمدة. ولكن الأمر لا يعدو أن يكون هنا ضرباً من النفل أو الحشو، على اعتبار أنَّ هذه الممنونات أو الأعمدة ذات الشكل الإنساني ليس الغرض منها أن تكون ركيزة بحصر المعنى. أما لدى الإغريق

بالمقابل فقد كانت الكرياتيدات[45] تستخدم حقاً في حمل أوزان وأثقال، لكن ما كان في المستطاع استعمالها إلَّا بأعداد محدودة. ومن جهة أخرى فإنَّ كبس الشكل الإنساني تحت عبء أثقال مماثلة كان ضرباً من إساءة الاستعمال له؛ وبالفعل تتشح الكرياتيدات بهذا الطابع المضغوط تحت وطأة الأثقال الباهظة، ورداؤها هو بالفعل رداء إماء أنجِبن ليحملن أحمالاً ثقيلة.

إنَّ الشكل العضوي الأقرب إلى الطبيعة، والقابل للاستخدام كعماد وركيزة، هو الشجرة، النبات بوجه عام، الجذع، الساق اللدنة التي تشرئب مستقيمة إلى السماء. وجذع الشجرة تحمل من الأساس، وبما هي جذع، إكليلها الخاص، كما تحمل القصبة سبلتها، والساق زهرتها. والعمارة المصرية، التي لم تنعتق بعد بما فيه الكفاية لتجعل مقاصدها مجردة، تستعير هذه الأشكال من الطبيعة مباشرة. ومن هذه الزاوية، فإنَّ عظمة القصور والمعابد المصرية، وضخامة صفوف الأعمدة فيها، وكمية هذه الأعمدة، والأحجام المهيبة للمجمَّعات، قد أثارت في كل عصر وآن إعجاب الأجانب ودهشتهم. ونحن نرى هنا أعمدة مشتقة من التشكيلات النباتية الأكثر تنوعاً، كأزهار اللوتس وغيرها من النباتات المتخذة كأنموذج، والمتحول بعضها إلى بعضها الآخر بصورة لا محسوسة. وعناصر صف من الأعمدة، على سبيل المثال، ليست واحدة الشكل، لكنَّها تتنوع من هذه الزاوية في مجموعات ثنائية أو ثلاثية. وقد جمع دينون[46]، في كتابه عن حملة مصر، عدداً كبيراً من هذه الأشكال. ومجموعها لا يملك بعد شكلاً منتظماً بصورة عقلانية، لكن القاعدة لها شكل بصلة البصل، مع أوراق منطلقة من الجذر وصاعدة كالقصبات أو متجمعة بِكُلٍّ بساطة عند الجذر بالذات، كما يُلاحظ ذلك في الكثير من النباتات. وعلى هذه القاعدة تقوم الساق اللدنة المشرئبة نحو السماء، في شكل عمود، مستقيم تارة، وملتو طوراً، بينما يشبه تاج العمود، بدوره، زهرة ذات أوراق وغصون متشعبة. غير أنَّ محاكاة الطبيعة ليست حرفية: فالأشكال النباتية تتلقى نمنمة معمارية، عقلانية، تجعلها أقرب إلى التناظم والاطراد عن طريق استخدام الدائرة والخط المستقيم، إلخ، بحيث تشبه هذه الأعمدة، بمظهرها الكلي، ما نسميه عادة بالعربسات **Arabesques**.

والحال أنَّ العربسة تنتمي تحديداً إلى مرحلة الانتقال من عمارة تقتبس أشكالها من الطبيعة العضوية إلى التناظم الصارم للفن المعماري بحصر المعنى. فالعمارة، التي باتت حرة في تعينها، تستخدم العربسات على سبيل الزينة والزخرف. والعربسات هي في المقام الأول أشكال نباتية ملتوية، مشوهة، محولة بقدر أو بآخر إلى أشكال بشرية أو حيوانية، أو

متولدة عن تحول الأشكال البشرية والحيوانية. ولئن يكن لها مدلول رمزي، فمن غير الممكن أن يكون إلَّا ذاك الذي يسبغه عليها ذلك الجمع بين عوالم طبيعية شتى. وفيما عدا ذلك، لا تعدو أن تكون من نتاج المخيلة التي يطيب لها، كما لو أنَّها تلعب، أن تقرّب وتقرن بين التشكيلات الطبيعية الأكثر تنوعاً، مشتقة بعضها من بعض، ومطعِّمة بعضها ببعض. والتعيين الرئيس لهذه الزخرفة المعمارية، التي تشتمل على تنوع لا ينضب له معين والتي قد تطال مختلف أنواع الأشياء، من حجر أكانت أم من خشب، بما في ذلك الأثاث والملابس، يكمن في عملية العقلنة التي تُخضع لها النباتات والأوراق والأزهار والحيوانات والمقاربة بينها وبين اللاعضوي. وكثيراً مَا أخِذ على العربسات بشاعتها وعدم تقيدها بالعضوي، ووُجه اللوم إلى من استخدمها في الفن، وعلى الأخص في الرسم، مع أنَّ رافائيل[47] نفسه أكثر من استعمالها وصوّرها تصويراً خلَّاباً رشيقاً ونوَّعها إلى ما لا نهاية. وبالفعل، لا يملك المرء إلَّا أن يعترف بأنَّ العربسات لا تمتُّ، إن بأشكالها وإن فيما يتعلق بقوانين الميكانيك، بأيِّ صلة إلى الطبيعي، لكن غياب الطبيعي هذا ليس هو واحداً من حقوق الفن بوجه عام فحسب، بل هو أيضاً واجب بالنسبة إلى العمارة، لأنَّ العمارة لا تقدر على تكييف الأشياء الحية مع الأسلوب المعماري بحصر المعنى، وعلى المؤالفة بينها وبينه إلَّا إذا خانت الطبيعة، إن جاز التعبير. وأكثر ما يصلح لهذا التكييف هو الطبيعة النباتية ــ وقد استخدمها الشرق على نطاق واسع في عربساته ــ وذلك لأنَّ النباتات، غير المحبوة بعد بالحساسية، تصلح بحدِّ ذاتها لغايات معمارية وللاستخدام كوسيلة حماية، في شكل سقف أو حائط، من الريح والمطر والشمس؛ ومن جهة أخرى، فإنَّ خطوط النباتات لا تملك بعد مقدرة الاهتزاز الحر، غير الخاضع لقوانين ملكة الفهم. وعندما يجري استعمالها معمارياً تتعرض أوراقها، المتناظمة أصلاً، لعمليات تحويل وتصحيح باتجاه الخط المستقيم أو الاستدارة، بحيث إنَّ كل ما يبدو لنا تصلباً معاكساً للطبيعة وتشويهاً للأشكال النباتية لا يعدو أن يكون في حقيقة الأمر تكييفاً مع غايات معمارية.

إذن مع العمود تخرج العمارة بحصر المعنى من العالم العضوي الصرف وتغدو غائية، وهذا ما يقرّب الشقة بينها وبين العضوي من جديد. وقد بدا لنا ضرورياً التنويه هنا بنقطة الانطلاق المزدوجة هذه للعمارة: الحاجات التي تتطلب تلبية، والاستقلال الذي لا هدف محدد له، إذ إنَّ الحقيقة تكمن في اتحاد هذين المبدأين. وفي طور لاحق يغدو العمود الجميل، المتولد عن شكل طبيعي، قاعدة لحمل التماثيل ذات أشكال عقلانية ومتناظمة.

الفَصْل الثاني

العمارة الكلاسيكية

حين تحتل العمارة المكان المناسب لها والموائم لمفهومها، تحقق في إنشاءاتها هدفاً ومدلولاً ما هما بمحايثين لها. فتصير محيطاً لا عضوياً، مجمَّعاً منظماً ومبنياً وفق قوانين الثقالة، وخاضعاً لتناظم صارم هو تناظم الخطوط المستقيمة والدائرية والزوايا القائمة والأعداد والقياس والحد، ولقواعد ثابتة محظور عليه انتهاكها. ويكمن جمالها في غائيتها بالذات، هذه الغائية التي انعتقت من كل اقتران مباشر بالعضوي، بالروحي، بالرمزي، وبقيت، رغم وجودها برسم شيء آخر ليس هو ذاتها، كلية مقفلة دالة على هدفها وغايتها عبر أشكالها كافة، ومحوِّلة إلى جمال ما هو نفعي صرف فيها، وذلك بفضل تناغم علاقاتها. لكن العمارة تبقى في هذا الطور مطابقة لمفهومها، لأنَّها تكون لا تزال عاجزة، بذاتها، عن إضفاء وجود فعلي على الروحي، ولأنَّ أقصى ما باستطاعتها هو أن تقدم انعكاساً للروحي بوسائل خارجية وغريبة عن الروح.

وفي دراستنا لهذه العمارة، الباهرة الجمال رغم نزعتها النفعية، سنسلك السبيل التالي: سنبدأ أولاً بتحديد مفهومها العام وطابعها.

وسيكون علينا ثانياً أن نطلب التعيينات الرئيسية للأشكال المعمارية، النابعة من الهدف الذي من أجله بني الأثر المعماري الكلاسيكي.

وسنلقي ثالثاً وأخيراً نظرة إجمالية على الواقع العيني الذي باتجاهه تقدم الفن الكلاسيكي.

ولن أدخل، في ما يلي، في أيِّ تفصيل، بل سأكتفي بعموميات هي هنا أكثر بساطة ممَّا في العمارة الرمزية.

ـ ١ ـ

الطابع العام للعمارة الكلاسيكية

أ ـ التكيف مع هدف محدد: كما سبق لي البيان تكراراً، يكمن المفهوم الأساس للعمارة بحصر المعنى في أنَّ المدلول الروحي ليس مدمجاً فقط في الأثر المعماري، الذي سيتحول في هذه الحال إلى رمز مستقل للداخلية، بل يكون له وجوده بحدِّ ذاته، خارج نطاق العمارة. وهذا الوجود المستقل للمدلول يمكن أن يتبدى في مظهر مزدوج: فمن الممكن بالفعل، من جهة أولى، أن يصاغ ويُظهَّر للخارج على يد فن أكثر تفهماً، وسنذكر بهذا الصدد النحت؛ ومن الجهة الثانية يجده الإنسان ويستخدمه في محيطه المباشر، بصورة حية. وقد يتطابق هذان المظهران على كُلِّ حال في العديد من الحالات. لئن أضفت إذن عمارة البابليين والهندوس والمصريين الشرقية شكلاً رمزياً، مكتفياً بذاته، على ما ترى هذه الشعوب أنَّه هو المطلق والحق، من جهة أولى، ولئن تحدّت الموت وأحاطت ما طالته يد المنون بنطاق مسوَّر بهدف الحفاظ على شكله الطبيعي، من الجهة الثانية، فإنَّنا نرى المدلول الروحي هذه المرة وقد بات موجوداً بذاته، إمَّا بفعل الفن، وإمَّا بصورة حية ومباشرة، بصرف النظر عن العمارة التي تضع نفسها في خدمته باتخاذها منه مدلولاً حقيقياً لها وهدفاً خاصاً بها. وهذا الهدف هو الذي يغدو من الآن فصاعداً العنصر السائد في مجمل الأثر المعماري، وهو الذي يعين شكله الأساس، هيكله العظمي إن جاز القول، ولا يسمح لا للأجزاء المادية المقوِّمة ولا للخيال وعسف الإرادة بإطلاق العنان لذاتها، كما الحال في العمارة الرمزية والرومانسية التي تتجاوز الغائية وتستسلم لفيض من الأشكال وكثرة لامتناهية من الأجزاء.

ب ـ تواؤم المبنى مع الهدف: أول سؤال يثار بصدد بناء من هذا النوع هو

ذاك المتعلق بمعرفة ما سيكون هدفه وغايته وما الشروط التي ينبغي أن يشيد فيها. فتعيين هذه الشروط، والاستجابة لها، على أن يؤخذ بعين الاعتبار المناخ والموقع والمحيط المتمثل بالمشهد الطبيعي، وخلق كُلٍّ واحد حر، رغم التقيد بهذه المطالب جميعاً، تلك هي المهمة التي يرتهن تحقيقها بذكاء الباني وروحه. لقد كان الشاغل الأول للعمارة لدى الإغريق بناء مبان عامة، من معابد وأعمدة وبوابات، للإقامة والتنزه نهاراً؛ وطرق دخول كالمرقى المشهور إلى أكروبول أثينا، على سبيل المثال؛ وبالمقابل كانت المساكن الخاصة في غاية من البساطة. وعلى العكس من ذلك كان الاهتمام الرئيس للرومان ينصب على المساكن الخاصة، وبوجه خاص على الڤيلات، وكانت جميعها تبنى ببذخ كبير؛ ولنذكر أيضاً فخامة القصور الإمبراطورية والحمامات العامة والمسارح والملاعب والأقنية وعيون الماء، إلخ. لكن المكان المخصص للجمال بحصر المعنى في هذا النوع من الإنشاءات، حيث يلعب العنصر النفعي دوراً راجحاً، ما كان يتعدى الزينة والزخرف. وما كان يفلت من إسار هذا الطابع النفعي والتابع سوى الهدف الديني، على اعتبار أنَّ المعبد كان يستخدم كنطاق لذات نابعة هي ذاتها من الفن، ذات يمثلها النحت في شكل تمثال لإله.

ج ـ البيت كنمط أساس: بحكم هذه الأهداف تبدو العمارة بحصر المعنى أكثر حرية من عمارة الطور السابق، أي العمارة الرمزية التي كانت تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية، بل أكثر حرية من النحت المرغم على القبول بالشكل البشري مثلما هو، وعلى التكيف معه والتقيد بشروطه العامة، بينما تجد العمارة الكلاسيكية مضمونها في أهداف روحية

وتعطيه شكلاً تبتكره ملكة الفهم البشري، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه. بيد أنَّ هذه الحرية نسبية ولا تطال إلَّا مجالاً محدوداً؛ والتأملات بصدد العمارة الكلاسيكية تتسم على الدوام بطابع مجرد وجاف بحكم عقلانية أشكال هذه العمارة. ولقد قال شيلنغ[48] عن العمارة إنَّها موسيقى متجمدة؛ وبالفعل يقوم كلا الفنين، العمارة والموسيقى، على أساس من تناغم العلاقات القابلة للإرجاع إلى أعداد، والسهل بالتالي إدراكها وعقلها في سماتها الأساسية. وكما سبق لنا القول، لا تتحقق هذه السمات الأساسية، بعلاقاتها البسيطة تارة والجليلة طوراً، العظيمة تارة والرشيقة طوراً، إلَّا في البيت، بجدرانه ودعائمه وعارضاته، المجمَّعة على نحو تبلُّري وعقلاني. وطبيعة هذه العلاقات بالذات غير قابلة للإرجاع إلى تعيينات عددية وأقيسة محددة. غير أنَّ المستطيل يبقى أكثر رشاقة من الربع على اعتبار أنَّ المتطاول يجمع بين المتساوي واللامتساوي. ولمَّا كان أحد البعدين، وهو العرض، أصغر بمقدار النصف من البعد الآخر، وهو الطول، فإنَّ العلاقة التي تتحصل بنتيجة ذلك تكون مستحبة للعين، بينما يفتقر الشكل الطويل والضيق إلى الرشاقة. ناهيك عن ضرورة مراعاة النسب الميكانيكية بين الركائز والمحمولات من خلال التقيد بالمقاييس والقوانين المتحكمة بها. وعلى هذا الأساس لا يجوز لهيكل بناء ثقيل أن يقوم على دعائم رقيقة وضامرة، كما لا يجوز، من جهة أخرى، أن ترسى أُسس ضخمة الحجم إذا كان الحمل المطلوب إركازه إليها خفيفاً طفيفاً. ومن جميع هذه الزوايا، وفي النسب بين طول البناء وعرضه وارتفاعه، وفي النسب بين ارتفاع الأعمدة وسماكتها، وكذلك فيما

يتعلق بعدد الأعمدة والفواصل فيما بينها، وبطبيعة الزخارف وتنوعها أو بساطتها، وبأحجام النواتئ والأفاريز، إلخ، يسود لدى القدامى تساوق خفي، عرفوا كيف يهتدون إليه بالغريزة، وأباحوا لأنفسهم الابتعاد عنه في هذا التفصيل أو ذاك من دون أن يخلُّوا البتة بالنسب الأساسية، ومن دون أن يخرجوا عن نطاق الجمال.

ـ ٢ ـ

التعيينات الخصوصية للأشكال المعمارية

أ ـ أبنية الخشب والحجر: كما ذكرنا أعلاه، دار النقاش لأمد طويل من الزمن حول المسألة المتعلقة بمعرفة هل الأبنية الخشبية هي التي سبقت الأبنية الحجرية، أم بالعكس، وهل من صلة بين الأشكال المعمارية وبين الفروق القائمة بين مواد البناء. والحال أنَّه فيما يتعلق بالعمارة بحصر المعنى، وبمقدار ما تنشد هدفاً نفعياً يتمثّل في بناء بيت متسم بالجمال، فإنَّ الأبنية الخشبية هي التي ينبغي أن تعتبر أقدم الأبنية إطلاقاً.

هذا ما كان رأي هيرت الذي حذا في ذلك حذو فيتروفيوس، وقد عاد عليه هذا الرأي بانتقادات كثيرة. وسأكتفي بإبداء رأيي الشخصي في هذا الموضوع في بضع كلمات. فلقد جرت العادة على طلب قانون بسيط ومجرد لتفسير وقائع عينية مكتشفة مقدماً. وتقيد هيرت بهذا النهج هو الذي حمله على السعي إلى اكتشاف النموذج الأساس الذي يفترض فيه أنَّه كان بمثابة القاعدة للمباني الإغريقية، أي النظرية أو الهيكل التشريحي لهذه المباني؛ وقد خيل إليه أنَّه واجده في البيت الخشبي وفي الأشكال والمواد المناظرة له. ولا مراء في أنَّ الهدف الرئيس من بيت كهذا هو استخدامه للسكنى ولاتقاء شر العاصفة والمطر والطقس الرديء والحيوانات والبشر، ولذا فإنَّه يستلزم تسويراً شاملاً بحيث يمكن للأسرة أو لجماعة ما من

البشر أن تجتمع فيه وأن تنعزل عن العالم الخارجي وأن تلبي حاجاتها وأن تمارس نشاطاتها في هذه العزلة. والبيت بناء نفعي خالص يشيده الإنسان برسم بعض الغايات الإنسانية. وبالنظر إلى تنوع هذه الغايات يقوم الإنسان، كيما يحققها، بأداء عمل معقد ودقيق، قوامه المطابقة بين الأجزاء ولحمها بعضها ببعض، أو على العكس التفريق بينها على نحو مناسب، وكل ذلك بغية توفير كل المتانة الممكنة للبيت، ولتكييفه مع قوانين الثقالة، ولتأمين ثبات الأقسام العمودية وتوفير ركيزة مكينة للأقسام الأُفقية، ولتحقيق التلاؤم الأمثل بين الأقسام التي تشكّل، بالتقائها، زوايا وأركاناً. وبما أنَّ البيت يتطلب أيضاً سياجاً شاملاً لا توفره على أنجع نحو سوى الجدران، فإنَّ البناء الحجري هو الذي يستجيب على ما يبدو على أحسن وجه لهذا الهدف؛ لكن الجدار يمكن أن يُبنى أيضاً من دعائم متراصفة تعلوها عارضات تربط الدعائم العمودية التي تحملها وتسندها بعضها ببعض وتؤمِّن لها الثبات. وإلى هذا ينضاف الغطاء، أو السقف. ولكن ليس السور هو الشيء الرئيس في المعبد، وإنَّما الركيزة وما تحمله. المسألة هنا مسألة مفعول ميكانيكي يتم الوصول إليه على أوثق نحو وأكثره طبيعية في الأبنية الخشبية: فالدعامة تحتاج، بصفتها ركيزة، إلى أن تُربط بالدعائم الأخرى التي تخدم الهدف نفسه، وهذا الرباط توفره لها العارضة المستعرضة؛ وتلكم هي بالفعل التعيينات الأساسية التي تتحكم ببناء الجدران والسقف. والحال أنَّ جميع هذه العناصر المختلفة والمستقلة في ذاتها وتكييفها أو المطابقة بين بعضها بعضاً برسم هدف عقلاني أو غاية نفعية، كل ذلك إنَّما يتحقق على خير وجه في الأبنية الخشبية التي تقدم لها الشجرة المواد اللازمة لبنائها. فالشجرة يمكن تحويلها، من دون أن يقتضي ذلك عملاً طويلاً وشاقاً، إلى عارضة كما إلى دعامة إلى حدٍّ سواء، على اعتبار أنَّ الخشب يملك من الأساس، وبحدِّ ذاته، شكلاً معيناً، وأنَّه يتألف من عناصر طولانية يمكن تجميعها على نحو تؤلف معه زوايا حادة أو منفرجة وتقدم بالتالي دعائم مقرَّنة وأعمدة مربعة وعارضات مستعرضة وسقفاً. أما الحجر، على العكس، فليس له بحدِّ ذاته أي شكل محدد؛ وهو يمثل، بالمقارنة مع الشجرة، كتلة عادمة الشكل، ممَّا يوجب نحت كل حجر وتحويله على حدة؛ بعد ذلك فحسب يمكن جمع الأحجار كلها ورصفها بعضها بجانب بعض أو بعضها فوق بعض. وهذا يتطلب عمليات عديدة، الغرض منها إعطاء الحجر الشكل الذي يمتلكه الخشب بحدِّ ذاته من الأساس، وجعله قابلاً للاستعمال، قابلية الخشب الذي لا يحتاج إلى أية عملية من هذه العمليات. وفضلاً عن ذلك فإنَّ الأحجار، حيثما يتوفر وجودها بكتل ضخمة، تصلح، أكثر ما تصلح، للتجويف؛ وبالنظر إلى أنَّها في الأساس عادمة الشكل، فإنَّها تقبل تلبس جميع الأشكال المرامة، ممَّا يجعلها مادة صالحة

للاستعمال بوجه خاص في العمارة الرمزية والعمارة الرومانسية اللتين تجدّان في طلب أشكال غريبة؛ وبالمقابل فإنَّ الخشب، الذي شكله الطبيعي هو شكل الجذوع المستقيمة، والذي يصلح بنتيجة ذلك لغايات أكثر محدودية وعقلانية، يقبل الاستخدام بوجه خاص في العمارة الكلاسيكية. ولهذا الأسباب نرى الأبنية الحجرية تميز في المقام الأول العمارة التي وصفناها بالمستقلة، وإن تجلت حتى لدى المصريين - بأعمدتهم المسقوفة ببلاطات - حاجة ما كان إلَّا للأبنية الخشبية أن تلبيها بأكبر قدر من السهولة والطبيعية. وبالمقابل فإنَّ العمارة الكلاسيكية لا تتمسك بالأبنية الخشبية دون سواها، بل تلجأ إلى الحجر كُلَّما طلبت إدراك الجمال، وهي تفعل ذلك على نحو يتيح لنا من جهة أولى، أن نلتقي وأن نتعرف على الدوام في الأشكال المعمارية المبدأ الأولي، مبدأ البناء الخشبي، وهي تدخل على هذه الأشكال المعمارية، من الجهة الثانية، تفاصيل تتنافى والمبدأ الأخير.

ب ـ المعبد وأشكاله الخصوصية: فيما يتعلق بالعناصر الرئيسية التي يتألف منها أنموذج البيت والمعبد على حدٍّ سواء، فإنَّ جوهر ما يمكن أن نقوله بصدد هذا الموضوع يرتد إلى ما يلي: إذا ما نظرنا إلى البيت بذاته، من جانبه الميكانيكي الصرف، وجدناه يتألف، من جهة أولى، من كتل حاملة، ومن الجهة الثانية من كتل محمولة، ولكنَّها جميعها كانت موضع إنشاء معماري، وجميعها مؤلف بينها على نحو يوفر للبيت الثبات والاستقرار. وينضاف إلى هذا تعيين ثالث، التعيين الذي ينبع من ضرورة تحويط البيت وتحديد حدوده في ثلاثة اتجاهات: عرضاً وطولاً وارتفاعاً. والحال أنَّ بناء متحصلاً عن اجتماع عدة تعيينات وعن تمازجها، ومؤلِّفاً كُلاً واحداً عينياً، لا بُدَّ أن يشف، من خلال هذا الكل، سواء أعن التعيينات التي لولاها لما كان ما هو عليه، أم عن الكيفية التي تتضافر بها هذه التعيينات لتضفي عليه مظهره الخاص وشكله النوعي.

وأهم نقطة من وجهة النظر هذه هي التمييز بين الحامل والمحمول. فكُلَّما طرح على بساط البحث موضوع الكتل الحاملة، ذهب بنا الفكر، طبقاً لحاجاتنا الراهنة، إلى الجدار الذي نرى فيه الركيزة الأضمن والأمتن. والحال أنَّ الجدار كما رأينا ليس الغرض الوحيد منه أن يقوم مقام الركيزة، بل أن يشكل أيضاً سياجاً وأن يؤمِّن ارتباطات، ولهذا السبب يلعب دوراً أساسياً في العمارة الرومانسية. أما ما يميز العمارة الكلاسيكية، على العكس، فهو أنَّها تجعل همّها الأول بناء ركائز، معطية إيَّاها شكل أعمدة يجري استخدامها بصفتها العنصر الرئيس في النفعية والجمال المعماريين.

وليس للعمود من هدف آخر غير أن يحمل؛ وبالرغم من أنَّ الصف من الأعمدة، المصفوفة جنباً إلى جنب بخط مستقيم، يشير بذاته إلى تحديد، غير أنَّه لا يشكل تحويطة على غرار جدار حقيقي أو سور حقيقي، بل ثمة مسافة تفصل بينه وبين الجدار بحصر المعنى، وهو ينتصب بملء الحرية. وبحكم هذه الغاية الوحيدة المعيَّنة للعمود، فإنَّ الشيء الأهم

ألَّا يكون لا قوياً أكثر ممَّا ينبغي ولا ضعيفاً أكثر ممَّا ينبغي بالنسبة إلى الحمل الذي يقوم له مقام الركيزة، وألَّا يبدو عليه وكأنَّه مسحوق تحت وطأة الحمل، كما ألَّا يبدو عليه وكأنَّه مندفع إلى الأعلى بخفة كبيرة، وكأنَّه يلاعب الحمل ملاعبة.

وكما يتميز العمود عن الجدار أو السور المؤلفين لسياج، يتميز كذلك عن الدعامة العادية. وبالفعل، إنَّ الدعامة تغرز مباشرة في الأرض، حيثما يُفترض أن ينهض عليها حمل ما. وبنتيجة ذلك يبدو طولها ومنطلقها ومظهرها ناجماً عن انحداد سلبي بشيء مغاير لها، وتكون هذه الجوانب الثلاثة أشبه بخصوصيات عارضة غير منوط أمرها بالدعامة. والحال أنَّ البداية والنهاية تعيينان ملازمان للعمود بالذات، ولا بُدَّ لهذا السبب من إبرازهما للعيان بوصفهما آناً أساسياً من آنائه. ولهذا يكون للعمود الذي تبدعه العمارة الجميلة، متى ما وصلت إلى ذروة نضجها، قاعدة وتاج. صحيح أنَّ الأعمدة المنتمية إلى النسق التوسكاني ليس لها من قاعدة، وتبدو وكأنّها منبثقة مباشرة من الأرض؛ ولكن لهذا السبب بالذات يبدو ارتفاعها محكوماً بالصدفة وحدها: إذ لا ندري مدى عمق انغراز العمود في الأرض تحت ثقل الحمل الذي يحمله. وحتى لا تظهر بدايته لا متعينة وعرضية، توضع له عن قصد قدم ليقف عليها ولتكون بمثابة علامة ظاهرة على بدايته. وهكذا يبدو على الفن وكأنَّه يريد أن يقول: العمود يبدأ هنا؛ لكنَّه يريد أيضاً، من جهة أخرى، أن يتبدى للعيان ثبات العماد ومتانته، وكأنَّما ليطمئننا. ولهذا السبب عينه ينهي الفن العمود بتاج، الغرض الأول منه بيان أنَّ العمود ما أقيم إلَّا ليكون ركيزة، والغرض الثاني أن يشير إلى أنَّ العمود ينتهي هنا. وإنَّما بعزونا طابعاً قصدياً إلى البداية والنهاية، ندرك حقاً مدلول القاعدة والتاج. فمدلولهما هنا مماثل للمدلول المحط في الموسيقى التي تحتاج إلى خاتمة قوية؛ وصحيح بالمقابل أنَّ الكتاب يمكن أن يُنهى بدون نقطة ختامية، كما يمكن أن يُبدأ بدون أن يبرز الحرف الأول إبرازاً خاصاً، لكن جرى العرف، ولا سيَّما في العصور الوسطى، على طبع الأحرف الأولى بحبر مضيء وعلى ترصيع الخاتمة لتعليم حدود الكتاب. وبالرغم من أنَّ القاعدة والتاج لا يستجيبان - ربما- لحاجة فعلية، فإنَّنا نخطئ فيما لو اعتبرناهما زينة فائضة عن الحاجة أو فيما لو اشتققناهما من الأعمدة المصرية التي تبقى، في نمطها، قريبة الصلة بالعالم النباتي. فالتشكيلات العضوية، التي يمثلها النحت في المظهر الحيواني أو البشري، لها بدايتها ونهايتها في دائرتها الحرة، على اعتبار أنَّ العضوية، المحبوة بعقل محايث، تحدد الشكل من الداخل؛ أما العمارة بالمقابل فليس في متناولها، فيما يتعلق بالعمود وشكله، إلَّا التعيين الميكانيكي للحمولة وللمسافة الممتدة من الأرض إلى النقطة التي تشير عندها الحمولة إلى نهاية العمود. أما المظاهر الخاصة التي ينطوي عليها هذا التعيين، فعلى الفن أن

يظهرها للعيان وأن يصوغها، وذلك بقدر ما تؤلف جزءاً من العمود. وعلى هذا، لا يجوز لا لارتفاعه بحده المزدوج، العلوي والسفلي، ولا لدوره كركيزة أن يبدوا عرضيين ومفروضين عليه من الخارج، بل من الواجب على العكس تمثيلهما وكأنَّهما من صفاته المحايثة.

أما فيما يتعلق بخصائص العمود الأخرى، خلا القاعدة والتاج، فلنذكر بادئ ذي بدء استدارته: فالعمود لا بُدَّ أن يكون له بالفعل شكل دائري، توكيداً على حريته بالقياس إلى المحيط. والحال أنَّ الخط الدائري هو أبسط الخطوط، وأكثرها وضوحاً من وجهة النظر العقلانية، وأكثرها تناظماً: فهو الخط المكتفي بذاته أكثر من أي خط آخر. فالعمود يدل، بشكله الدائري بالذات، على أنَّ ليس الغرض منه أن يؤلف، مع غيره من الأعمدة المرصوفة واحدها بجانب الآخر، مساحة مسطحة، شأن العارضات التي تشكل جدراناً وحيطاناً بتقاطعها على شكل زاوية قائمة وبتراصفها بعضها بجانب بعضها الآخر، وإنَّما الغاية منه أن يقوم لحسابه بالذات مقام الركيزة. فالعمود يميل، بدءاً من ثلثه العلوي، إلى أن يضيق، فيصغر حجماً وسماكة، وهذا لأنَّ الثلثين السفليين مفروض فيهما أن يكونا للثلث العلوي بمثابة ركيزة، ولأنَّ هذه الضرورة الميكانيكية لا بُدَّ أن تظهر للعيان بجلاء، من دون أن تتطلب مجهوداً تفسيرياً. وأخيراً، كثيراً ما يكون للأعمدة أضلاع عمودية هدفها، من جهة أولى، تصحيح بساطة الشكل بإدخالها عليه بعض التنوع، ومن الجهة الثانية، أن تجعل الأعمدة تبدو، متى ما كان ذلك ضرورياً، أسمك ممَّا هي عليه في الواقع.

ولكن حتى وإن كان كل عمود يمثل تشكيلاً مكتفياً بذاته وبادياً عليه أنّه غير موجود إلَّا لذاته، فإنَّه لا يُنصب في الواقع إلَّا برسم الكتلة التي يفترض فيه أن يحملها. ونظراً إلى أنَّ البيت بحاجة إلى أن يحدَّد من كُلِّ جانب، فمن الواضح والحال هذه أنَّ عموداً واحداً لا يكفي لذلك، وانَّه لا بُدَّ من أعمدة أخرى إلى جانبه، ومن هنا كان التعيين الأساس الذي ينص على وجوب نصب الأعمدة على شكل صفوف. وما دام المفروض بعدة أعمدة أن تحمل حملاً واحداً، فإنَّ هذا الحمل يقتضي أن تكون كلها ذات ارتفاع واحد، وهو يلعب إزاءها دور العارضة التي تربطها بعضها إلى بعض. وهذا ما يقودنا إلى أن نتكلم من الآن فصاعداً لا عن الحامل، بل عن المحمول.

إنَّ ما تحمله الأعمدة هو هيكل البناء المركَّب فوقها. وهنا تتدخل أولاً العلاقة المتحددة بالزاوية القائمة. فعلى الركيزة

الحاملة أن تشكّل زاوية قائمة إنْ مع الأرض التي ترتكز إليها وإنْ مع الهيكل الذي يستند إليها. وآية ذلك أنَّ الوضعية الأفقية هي الوضعية الوحيدة الثابتة والراسخة بحسب قوانين الثقالة، والزاوية القائمة هي الزاوية الوحيدة المتسمة بدقة ثابتة؛ أما الزوايا الحادة والمنفرجة فهي، على العكس، غير دقيقة ومتفاوتة القيمة.

هاكم الآن العناصر التي يتألف منها الهيكل.

فإلى الأعمدة ذات الارتفاع الواحد والمصفوفة واحدها بجانب الآخر بخط مستقيم ترتكز أولاً العتب Architraue، أي العارضة الرئيسية التي تربط الأعمدة فيما بينها وتضغط عليها ضغطاً متماثلاً. وتتألف العتب، بوصفها عارضة بحصر المعنى، من أربعة وجوه مسطحة، ذات تناظم مجرد، متكاتفة بعضها إلى بعض في شكل زوايا قائمة، بمختلف الأحجام. لكن إذا كانت العتب مرتكزة إلى الأعمدة، فإنَّها تقوم بدورها مقام الركيزة لباقي الهيكل، ممَّا اضطر العمارة، في مجرى تطورها، إلى إبراز هذه الوظيفة المزدوجة للعارضة الرئيسية عن طريق تجهيز قسمها العلوي بنواتئ صغيرة، إلخ، للإشارة إلى أنَّ الغاية منها أن تكون بمثابة ركيزة. هكذا يكون للعارضة الرئيسية علاقات لا بالأعمدة التي ترتكز إليها فحسب، بل كذلك بالأحمال التي ترتكز بدورها إليها.

ومن بين هذه الأحمال هناك أولاً الإفريز، أو الطُنُف. وهو يضم، من جهة أولى، رؤوس عارضات الغماء[(49)] Toiture التي ترتكز إلى العارضة الرئيسية، ومن الجهة الثانية الفواصل بين هذه الرؤوس. وبفضل ذلك تحديداً يتسم الإفريز بتنوع أكبر من ذاك الذي تتسم به العتب، وهو مطالَب بأن يبرز هذا التنوع للعيان بأكبر قدر ممكن من الجلاء حينما تبدي العمارة حرصاً شديداً على التمسك بنمط البناء الخشبي حتى في تصميمها للأبنية الحجرية. ومن هنا ينبع الفارق بين الزخرف الثلاثي الأخاديد Triglyphe وبين الفاصلة الميتوبية Métope. فثلاثيات الأخاديد هي رؤوس العارضة المحززة ثلاث حزات. أما الفاصلات الميتوبية فهي الفُرَج المربعة الزوايا القائمة بين ثلاثيات الأخاديد. وفي الأصل تبقى هذه الفسح فارغة في أغلب الأحوال، لكنَّها لا تلبث أن تُملأ، بل تكسى وتزين بالنقوش.

والإفريز الذي يرتكز إلى العارضة الرئيسية يحمل بدوره التاج أو الكورنيش، الذي الغرض منه أن يكون بمثابة نقطة استناد للغماء الذي به ينتهي القسم العلوي من كُلِّ بناء. والسؤال الذي يثار بهذا الصدد هو ذاك المتعلق بمعرفة كيف

ينبغي تنفيذ هذا الغطاء. فهل ينبغي بالفعل أن يكون أُفقياً ومستطيلاً، أو مائلاً بزاوية حادة أو منفرجة؟ ولو لم تأخذ سوى الحاجات وحدها بعين الاعتبار، لوجدنا في أنفسنا ميلاً إلى الاعتقاد بأنَّ سكان الجنوب، الذين ما عانوا معاناة تذكر من الأمطار والعواصف، ما كانوا بحاجة إلى أن يقوا أنفسهم إلَّا من الشمس، ومن ثم فإنَّ الغطاء الأُفقي، المستطيل، كان مفروضاً فيه أن يكفيهم؛ أما أهل الشمال، الذين كانوا ملزمين بالاحتماء من الهواطل وبتدبر أمر تصريف المياه وبالحؤول دون جثوم الثلج بوطأة أكبر ممَّا ينبغي، فقد احتاجوا إلى سقوف مائلة. لكن ليس للحاجة وحدها أن تلعب، في العمارة التي تطلب الجمال، دوراً حاسماً؛ بل عليها أن تأخذ في حسبانها مقتضيات أخرى. فما يصعد من الأرض إلى الأعلى لا بُدَّ أن يمثَّل مقروناً بقاعدة، بقدم يقف عليها وتكون له مستنداً؛ زد إلى ذلك أنَّ أعمدة العمارة بحصر المعنى وجدرانها تحقق فكرة الحمل المادية. لكن القسم العلوي، أي الغماء الذي لا يفترض به أن يحمل شيئاً، بل ينبغي أن يكون هو نفسه محمولاً، لا بُدَّ أن يُنفذ على نحو يدل معه على أنَّ تلك هي غايته حقاً؛ وبعبارة أخرى، ينبغي أن يُبنى الغماء بحيث يدل على أنَّه يتعذر عليه حمل أي شيء، وأن يكون له بالتالي شكل زاوية حادة أو منفرجة. لهذا نجد أنَّ للمعابد القديمة، بدلاً من سقف مسطح، سقفاً يتألف من سطحين يشكّل اجتماعهما زاوية منفرجة؛ ومثل هذا الإنجاز في البناء يستجيب تمام الاستجابة لمقتضيات الجمال. وآية ذلك أنَّ السقف المسطح لا يضفي، بالفعل، على المبنى مظهر عمل ناجز، إذ إنَّ السطح الأُفقي، مهما يكن عالي الارتفاع، يظل قابلاً للاستخدام كركيزة لشيء أكثر ارتفاعاً منه، في حين أنَّ الخط المؤلف من اجتماع سطحي السقف يجرد هذا الأخير من كل إمكانية لأداء هذه الوظيفة. هكذا ترانا في الرسم، على سبيل المثال، نخص بإعجابنا الكبير الوضعية الهرمية للأشكال.

يبقى علينا أن نتكلم أخيراً عن النطاق، أي الجدران والأسوار. فالأعمدة تحمل وتحدّ، لكنَّها لا تشكل سياجاً: بل إنَّ الفسحة التي تحدها تؤلف بالضبط نقيض المنزل المسوَّر بجدران. فللحصول على منزل مقفل، لا مناص إذن من تحويطه بجدران سميكة ومتينة.

كل ما يمكن قوله بصدد هذه الجدران أنَّه مفروض فيها أن تكون مستقيمة، مستوية، ومنصوبة عمودياً، لأنَّ الجدران المنحرفة، الواقفة على شكل زاوية حادة أو منفرجة، لن تولِّد إلَّا شعوراً بسقوط وشيك، كما أنَّه سيكون من حق المرء، من جهة أخرى، أن يتساءل لماذا كان انحرافها بهذه الزاوية وليس بتلك، إذ ليس ثمة ما يبرر أن تكون الزاوية حادة أو منفرجة،

أو أكثر أو أقل حدة أو انفراجاً. وبالاختصار، سيساور المرء الشعور بأنَّ الجدار المنحرف بناء عسفي، لا تبرره أية ضرورة واقعية. ناهيك عن أنَّ التناظم والنفع العقليين يقتضيان أن تشكل الجدران عند تلاقيها زوايا قائمة.

ونظراً إلى أنَّ الجدران تقوم مقام السياج والركيزة في آنٍ معاً، بينما يقع عبء الحمل المحض على الأعمدة، يتأتى عن ذلك أنَّه حيثما اقتضى الأمر تلبية الحاجتين معاً، حاجة الحمل وحاجة التسييج، أمكن إحراز هذه النتيجة بواسطة أعمدة تجمعها إلى بعضها بعضاً جدران سميكة بقدر أو بآخر. وهكذا تتحصل لنا أنصاف الأعمدة. وهكذا أيضاً يحتج هيرت بفيتروفيوس ليعلن أنَّ البناء البدائي كان يبدأ بأربع دعائم ركينة. فإن رجحت كفة ضرورة التسييج، وكان هناك إصرار على استعمال الأعمدة، فلا مناص في هذه الحال من إدماج هذه الأخيرة بالجدار، ومن السهل بيان أنَّ هذا الأسلوب يعود إلى عهد سحيق القدم. فهيرت، على سبيل المثال (مبادئ فن البناء لدى القدامى، برلين ١٨٠٨، ص١١١)، يذهب إلى استعمال أنصاف الأعمدة قديم قدم فن العمارة بالذات، ويشرح أصلها بقوله: إنَّه إذا كانت الغاية من الأعمدة والدعائم حمل الهيكل والغماء، فقد كانت الضرورة تقضي أيضاً باتقاء شر الشمس والطقس الرديء، وما كان لمثل هذه النتيجة أن تُحرز إلَّا بنصب جدران بين الأعمدة. وبما أنَّ الأعمدة تكفي لحمل البناء، فما كان ثمة من ضرورة لأن تكون الجدران سميكة ولا لأن تبنى بمواد متينة بمثل متانة الأعمدة، الأمر الذي كان من نتيجته أن أخذت هذه الأخيرة مظهراً ناتئاً أو بارزاً. ولئن صح أنَّ هذا هو أصل أنصاف الأعمدة فعلاً، فهذا لا ينفي كونها كريهة المنظر، إذ هي تخدم هدفين متعاكسين تُبذل الجهود للتوفيق بينهما، بدون أيه ضرورة داخلية. صحيح أنه من المتعذر الدفاع عن أنصاف الأعمدة، لكن بشرط التسليم بأنَّ الأعمدة الأولى، نظير البناء بوجه عام، كانت تُصنع من الخشب، وأنَّها كانت تستخدم حتى في تشكيل النطاق. أما في الأبنية السميكة الجدران فإنَّ العمود يغدو فائضاً عن الحاجة، ويمسي دوره الوحيد أن يقوم مقام دعامة. وآية ذلك أنَّ العمود بحصر المعنى مستدير أساساً، ومكتمل في أجزائه جميعاً، ويدل، بما يحده عن محيطه، على تنافيه مع أيِّ إقران له بسطح، ومع أي تضمين له في جدار. وعليه، إذا ما أريد قرن الجدران بدعائم، فلا مناص من أن تكون هذه الأخيرة مسطحة، وليست مستديرة نظير الأعمدة؛ أي من الواجب أن تتألف من سطوح يمكن تحويلها في حال تمديدها، إلى جدران.

في مقال من مقالات أيام الشباب، «حول العمارة الألمانية» (١٧٧٣م)، حذر غوته من الإسراف في استخدام العمود، وإن لم ينكر جماله، بل ألحّ عليه على العكس. قال: «إنَّ العمود، بطبيعته، وجد لينتصب بملء الحرية. فويل لمن حبسوا قده

المشيق بين جدران سميكة!». ثم تطرق إلى عمارة القرون الوسطى والأزمنة الحديثة، فأضاف قوله: «ليس للعمود أن يؤلف جزءاً من مساكننا؛ بل هو يتعارض على العكس مع مبدأ مبانينا بالذات. فبيوتنا لا تتألف من أربعة أعمدة، منصوبة في الأركان الأربعة، بل هي تتألف من جدران أربعة، منصوبة من جوانب أربعة، تنوب مناب الأعمدة كافة، وتتنافى والأعمدة، وإذا ما أصررتم على نصبها مع ذلك، فلن تكونوا قد فعلتم من شيء سوى أنَّكم أثقلتم البناء بحمل إضافي لا جدوى منه. وهذا ينطبق تحديداً على قصورنا وكنائسنا، خلال استثناءات قليلة لا تؤخذ بعين الاعتبار». إنَّ هذه الكلمات، التي أملاها تصور واقعي للأشياء، تفصح عن المبدأ الحقيقي للعمود. فالعمود يجب أن تكون قدمه أمام الحائط، وأن يتبدى مستقلاً عن الحائط. صحيح أنَّ العمارة الحديثة تكثر من استخدام الأطبار[(50)] Pilastres؛ لكن بما أنَّها تُعتبر ظلالًا تسقطها الأعمدة السالفة، فإنَّ الشكل الذي يعطى لها مسطح وليس مستديراً.

يترتب على ما تقدم قوله: إنَّ الجدران قابلة، مثلها مثل الأعمدة، لأن تقوم مقام الركيزة، لكن بما أنَّ هذه الوظيفة تؤدِّيها الأعمدة سلفاً، لذا فإنَّ الغاية من الجدران في العمارة الكلاسيكية، في المرحلة المتقدمة من تطورها، هي أن تكون بصورة رئيسية، بل حصراً، بمثابة نطاق. وإذا ما استخدمت كركيزة، نظير الأعمدة، لا يكون ذلك، كما قد نتوقع، من خلال أجزاء منها معدَّلة خصيصاً لأداء هذه الوظيفة، وهذا ما يحمل الكثير من الناس على التساؤل عن وظيفة الجدار الفعلية. ولهذا يبقى المجاز[(51)] Portique الأوسط في المعابد الإغريقية، أي المجاز الذي ينتصب فيه تمثال الإله الذي تشكل حمايته من الخارج الهدف الرئيس، أقول: لهذا يبقى هذا المجاز مفتوحاً. ولكن حيثما يكن الغماء ضرورياً، يقضِ الجمال بأن تكون لهذا الغماء ركيزة مخصصة له دون سواه. فصحيح أنَّ الإسناد المباشر للهيكل والسطح إلى الجدران المحيطة بالبناء يمكن أن تمليه الحاجة والضرورة، لكنَّه مناف للجمال المعماري، على اعتبار أنَّ العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها إلى الجدران، على سبيل الركيزة، لأنَّه في مستطاعها الحصول على النتيجة نفسها مع إنفاق أقل في العمل ومواد البناء.

تلكم هي التعيينات الرئيسية للعمارة الكلاسيكية، في خصوصيتها وفرادتها.

ج ـ المعبد الكلاسيكي منظوراً إليه ككل: إذا صح، كما حاولنا بيان ذلك، أنَّ التعيينات المختلفة للعمارة الكلاسيكية لا بُدَّ أن تتمخض عن مفاعيل مختلفة بدورها ومرئية في اختلافها هذا، فصحيح أيضاً أنَّ جميع هذه الاختلافات لا بُدَّ بالضرورة في نهاية المطاف أن تتلاشى وتضمحل، وأن يحيِّد بعضها بعضاً أو أن تتكامل فيما بينها لتؤلف كُلاًّ واحداً. ولهذا الاتحاد، الذي لا يمكن أن ينجم في العمارة إلَّا عن تقارب أو تساوق عام في الإيقاع، سنخصص التأملات المقتضية التالية.

بوجه عام، تتسم المعابد الإغريقية بمظهر ينتزع الإعجاب بتمامه ولا يترك مستزاداً لمستزيد.

فما من جزء يتجاوز الآخر، بل الكل يمتد طولاً وعرضاً، ويعرض من دون أن يرتفع. وإذا شاء المرء تكوين فكرة عن الواجهة، فلا حاجة به إلى أن يسدد ناظريه إلى الأعلى؛ بل على العكس، فالنظر يُشدّ شداً باتجاه العرض، بينما المباني الألمانية من العصر الوسيط تصعد وترتفع إلى غير ما حد تقريباً. وقد كان العرض، الذي به ينغرز البناء بقوَّة وراحة في الأرض، يشكّل لدى القدامى البعد الرئيس؛ أما الارتفاع فكان بقياس الإنسان بالأحرى، ويزيد مع عرض المبنى وعمقه.

أضف إلى ذلك أنَّ التزويق كان ينفذ على نحو لا يتأذى معه طابع البساطة. وبالفعل، إنَّ الكل رهن بنمط التزويق. ولقد كان القدامى، وبخاصة الإغريق، يعرفون كيف يلزمون، من هذا المنظور، جانب الاعتدال الجميل. فالخطوط والسطوح الكبيرة البسيطة تتبدى، في بساطتها اللامجزأة، أقل كبراً عندما يضاف إليها بعض التنوع أو تُحدَث فيها بعض انقطاعات من شأنها أن تضفي عليها المزيد من التساوق. لكن إذا ما غولي في هذا التقسيم وهذا التزويق، فاشتملا على قدر أكبر ممَّا ينبغي من التفاصيل، بحيث يغدو التعدد هو وحده الملفت للنظر وبحيث تنبهر العين بجملة من الدقائق والأشياء الصغيرة، فعندئذٍ تبدو العلاقات والنسب والأحجام العظمى مجزأة، مدمَّرة. والحق أنَّ القدامى ما كانوا يسعون البتة، بهذه الوسائل، إلى إظهار مبانيهم بمظهر أكبر ممَّا هي عليه في الواقع، كما كانوا يحاذرون، من جهة أخرى، أن يجزئوا الكل بالإكثار من الانقطاعات والتزويقات مغبة أن يبدو الكل صغيراً بحكم صغر الأجزاء وافتقارها إلى الوحدة والرابط المشترك، كذلك ما

كانت مبانيهم تجثم فوق الأرض بثقل وضخامة، وكأنَّها تريد الانغراز فيها، ولا ترتفع إلى علو مفرط، غير متناسب وعرضها، بل كانت تطلب، من هذه الزاوية أيضاً، الوسط الجميل، وتفسح مجالاً كافياً، من خلال بساطتها بالذات، لتنويع رزين. بيد أنَّ الطابع الأساس للكل ولخصائصه البسيطة يتبدى على أجلى نحو ــ وهذه هي النقطة الرئيسية ــ من خلال أجزائه ويسيطر على فردية الشكل، مثلما يسيطر الجوهر العام في المثال الكلاسيكي على العناصر الاحتمالية والخصوصية التي تشكل تعبيره الحي.

أما فيما يتعلق بمخطط المعبد وتقسيماته، فهي تتميز بتدرجات عديدة وتستلهم في غالبيتها الكبرى التقليد المتَّبع. والتقسيمات الرئيسية التي تهمنا هنا هي: الحجيرة الرئيسية للمعبد، المحاطة بجدران (ناوس)[52] والحاوية تمثال الإله؛ والدهليز (بروناوس)[53]، والخلفية (أوبيسثومونوس)[54]، وصفوف الأعمدة المحيطة بالبناء بأسره. وكان الدهليز والخلفية وصف من الأعمدة الناتئة تؤلف في البداية جزءاً من النوع الذي أسماه فيتروفيوس الأمفيبروستيلوس[55]، بينما يتميز البيربتيروس[56] علاوة على ذلك بصف من الأعمدة من كُلِّ جانب؛ وأخيراً فإنَّ المعبد كله في الذبتيروس[57] يكون محاطاً بصفين من الأعمدة، في حين أنّ داخل الجدران في الأيبثروس[58] يكون مجهزاً هو الآخر بصفين من أعمدة متناضدة، بينها وبين الجدران مسافة ما، نظير معبد مينرفا ذي الأعمدة الثمانية في أثينا، على حد ما يروي فيتروفيوس، أو نظير معبد جوبيتر الأولمبي ذي الأعمدة العشرة. (هيرت: تاريخ العمارة، م٢، ص١٤ ــ ١٨، ١٥١).

لن نتوقف هنا عند الفروق في عدد الأعمدة، والاختلافات بين الفواصل الفاصلة بين الأعمدة، وبينها وبين الجدران، مكتفين بلفت الانتباه إلى ما للأعمدة والمجازات، إلخ، من مدلول في عمارة المعابد الإغريقية.

في هذه الأبنية المعمَّدة Prostyles وهذه الأبنية المعمَّدة المزدوجة Amphiprostyles، وفي صفوف الأعمدة البسيطة أو المزدوجة هذه المطلة مباشرة على الهواء الطلق، نرى الناس يتنقلون بحرية وعلى نحو مكشوف، تارة متفرقين، وطوراً متجمعين حسبما تشاء المصادفة. ذلك أنَّ الأعمدة، بصفة عامة، تفيد في التحديد، لا في التحويط، على اعتبار أنَّ الحدود التي ترسمها تكون قابلة بسهولة للاجتياز، ممَّا يتيح للناس أن يكونوا في الخارج أو في الداخل على حدٍّ سواء أو على أيِّ حال أن يخرجوا مباشرة إلى الهواء الطلق. كذلك فإنَّ الجدران الطويلة التي تنتصب خلف الأعمدة لا تؤلف نطاقاً حول مركز يمكن

للعين أن تتجه إليه متى ما كانت الأروقة مزدحمة؛ بل على العكس، فالعين تنجذب بالأحرى نحو الأجزاء المنحرفة عن المركز، ممَّا يوحي بأنَّ الناس غير مجتمعين هنا لهدف ما، بل فقط للتنزه والتطوّف، وللتمتع ببطالتهم، ولتبادل أطراف الحديث الممتع والثرثرة البهيجة، الخفيفة. صحيح أنَّ داخل النطاق ينطق بوقار عميق، لكنَّنا نلفى هنا أيضاً، وعلى الأخص في الأبنية المكتملة الناجزة، تحويطة منفتحة على الخارج، ممَّا يثبت أنَّ عمق ذلك الوقار لا بُدَّ أن يكون نسبياً. هكذا تتبدى لنا تلك المعابد، علاوة على بساطتها وعظمتها، بهيجة، مفتوحة، محببة إلى النفس، على اعتبار أنَّ البناء برمته قد بني برسم حركة دائبة، انتقال حر، تطواف لا أبالي، لا ليكون مكان اجتماع ينعزل فيه الناس، أثناء تواجدهم فيه، عن العالم الخارجي.

ـ ٣ ـ

الأساليب المختلفة للعمارة الكلاسيكية

إنَّ تدقيق النظر في الأساليب المختلفة، وعلى كُلِّ حال في تلك التي يتواتر تكرارها في العمارة والتي تمثل نماذجها الرئيسية، يكشف عن الفروق التالية.

أ ـ الأعمدة الإيونية والدورية والكورنثية: بالنظر إلى أنَّ الفروق الأساسية القائمة بين الأساليب هي تلك التي تطال الأعمدة، سأكتفي هنا بوجه خاص بالتنويه بالخصائص المميزة لها.

إنَّ أساليب الأعمدة المعروفة أكثر من غيرها هي الأسلوب الإيوني والدوري والكورنثي، الذي ما أمكن بعد تجاوز جماله، النفعي والجمالي في آنٍ معاً. وبالفعل، إنَّ العمارة التوسكانية، وفي رأي هيرت (تاريخ العمارة، م١، ص٢٥١) العمارة اليونانية الأولى، تنتميان، بفقرهما التزويقي، إلى الأبنية الخشبية البدائية، وليس إلى العمارة الجميلة؛ كما أنَّ الأعمدة من الطراز المُسمَّى بالروماني، والذي لا يعدو أن يكون محض تجميل للأسلوب الكورنثي، لا تستأهل أن تؤخذ بعين الاعتبار.

إنَّ النقاط الرئيسية التي تحظى باهتمامنا من هذا المنظور هي العلاقات بين ارتفاع الأعمدة وسماكتها، وشكل القاعدة والتاج، وأخيراً الفواصل المتفاوتة الكبر التي تفصل بين الأعمدة. أما فيما يتعلق بأولى هذه النقاط، فإنَّ العمود يبدو سميكاً

وثقيلاً حين لا يبلغ ارتفاعه أربعة أضعاف قطره؛ لكن حين يبلغ الارتفاع عشرة أضعاف القطر، يبدو العمود للعين أكثر نحافة وهشاشة من أن يصلح للاستخدام كركيزة. وهذه العلاقة وثيقة الارتباط بالمسافة بين الأعمدة، فلو أريد أن تبدو الأعمدة أكثر سماكة فمن الواجب التقريب بينها، ولو أريد إعطاؤها مظهراً رشيقاً ضامراً، فمن الضروري توسيع الفواصل. كذلك فإنَّ وجود قاعدة تمثال أو عدمه، والتفاوت في ارتفاع التاج، وكون هذا التاج مرصعاً أو لا بالزخارف، كل هذه التفاصيل لها أهميتها الكبيرة، وبها يرتهن أمر الطابع الإجمالي للعمود. أما فيما يخص الجذع، أو جسم العمود، فقد جرت القاعدة على أن تكون صقيلة، بلا تزويق، وإن لم تكن متساوية السماكة على مدى ارتفاعها، إذ تضيق في الأعلى أكثر منها في الأسفل وفي الوسط، ومن هنا كان الانتفاخ الطفيف الذي لا تدركه العين وإن يكن لازم الوجود. وفي زمن لاحق، في أواخر العصر الوسيط، حين أراد البناة تطبيق الأساليب القديمة على العمارة المسيحية، وجدوا أنَّ الأعمدة الصقيلة عارية أكثر ممَّا ينبغي، فطفقوا يحيطونها بشرائط من الأزاهير، أو يجعلون شكلها حلزونياً، لكن هذا الابتكار كان في غير محله ومناقضاً للذوق السليم، لأنَّ العمود، الذي لا غرض منه إلَّا أن يقوم مقام ركيزة، لا بُدَّ أن يبقى ثابتاً، مكيناً، مستقيماً، مستقلاً. والتزويق الوحيد الذي تراءى للقدامى أنَّ بمستطاعهم إضفاءه على العمود يتمثل بالتضليعات التي تجعل الأعمدة تبدو، كما كان ارتأى فيتروفيوس، أعرض ممَّا هي عليه حين تكون صقيلة. وكانت هذه التضليعات تستعمل على نطاق واسع.

أنتقل الآن إلى الخصائص الأخرى للأساليب الكبيرة الثلاثة في الأعمدة.

كان المبتغى الرئيس من الأبنية الأولى المتانة والأمان، ولذا ما كان البناة يجترئون على الأخذ بنسب قمينة بأن تخفف الشكل وتنقص من ثقله. والأسلوب الدوري هو المتميز بهذا الثقل في الأشكال. والعنصر السائد في هذا الأسلوب هو العنصر المادي، بكل ثقله الباهظ، وهذا ما يتجلى في النسب بين الارتفاع والعرض. فإذا ما ارتفع البناء خفيفاً حراً، بدا وزن الكتل الثقيلة وكأنَّه مغلوب على أمره ومذلَّل، أما إذا كان البناء واطئاً وممتداً في العرض، فإنَّ سماته الرئيسية تتمثل في هذه الحال، وكما في العمارة الدورية، بالثبات والمتانة، التابعين للوزن.

لهذا تكون الأعمدة الدورية، بالقياس إلى أعمدة الأساليب الأخرى، هي الأعرض والأخفض. وفي أقدمها عهداً، ما كان الارتفاع يتجاوز ستة أضعاف القطر الأدنى، وما كان يزيد في أكثر الأحوال على أربعة أضعاف هذا القطر؛ وثقلها البسيط،

الجليل، غير المزوَّق بالمرة، يسبغ عليها ذلك المظهر الذكوري ــ إن جاز التعبير ــ الذي تتميز به معابد باستوم[59] وكورنثيا. غير أنَّهم شرعوا، في زمن لاحق، يزيدون في ارتفاع الأعمدة الدورية طولياً إلى سبعة أضعاف القطر، بينما يذكر فيتروفيوس أنَّ هذا الارتفاع يكون أكبر في مبان أخرى بسبعة أضعاف ونصف ضعف من القطر. وبوجه عام، تتميز العمارة الدورية باقترابها، أكثر من غيرها، من البساطة البدائية للأبنية الخشبية، وإن صلحت أكثر من العمارة التوسكانية بقدر لا يستهان به للتزيين والتزويق، غير أنَّ الأعمدة الدورية متجردة بصورة شبه مطردة من القاعدة، وارتكازها إلى أس البناء مباشر، بينما تاجها مصنوع بكُلِّ بساطة من صفائح ومخدات. وتكون الساق تارة صقيلة، وطوراً محفورة بعشرين تضليعة، مسطحة في ثلثها الأدنى، وكثيرة النقر في ثلثيها العلويين (هيرت: مبادئ فن البناء لدى القدامى، ص٥٤). أما المسافة بين الأعمدة فتبلغ، في أقدم الأنصاب عهداً، ضعف سماكة العمود، ونادراً ما تصل إلى طول قطرين ونصف قطر.

ومن الخصائص الأخرى التي تقرب الشقة بين العمارة الدورية والأبنية الخشبية زخارفها الثلاثية الأخاديد وفواصلها الميتوبية. وتؤلف الزخارف الثلاثية الأخاديد جزءاً من الإفريز في شكل حزات موشورية محفورة في رؤوس عارضات العتب التي تحمل صقالة السقف، بينما وظيفة الفواصل الميتوبية أن تملأ الفسح بين العارضات، على اعتبار أنَّ شكل هذه الفسح في العمارة الدورية مربع. وكثيراً ما تزوق الفواصل الميتوبية بالنقوش، بينما تمثُل أيضاً ستة جسيمات مخروطية صغيرة تحت الحزات الثلاثيات الأخاديد، على مستوى العتب، وإلى الأعلى، على السطح السفلي للكورنيش.

إن كان المسعى الأول للأسلوب الدوري أن يضفي على مبانيه متانة مريحة، فإنَّ الأسلوب الإيوني يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة والأناقة، وهذا من دون أن يتخلى عن البساطة. فارتفاع الأعمدة يزيد بسبعة إلى عشرة أضعاف على القطر السفلي، ويتعلق بصورة رئيسية، بحسب ما يرى فيتروفيوس، بالمسافات بين الأعمدة، أو أنَّ هذه الأعمدة تبدو أدنى إلى الضمور والمشاقة كُلَّما كانت تلك المسافات أكبر، ولهذا تضطر العمارة، تحاشياً للشطط في الضمور أو الثقل، إلى إنقاص الارتفاع أو زيادته. ويترتب على ذلك أنَّه متى ما تجاوزت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار، فلا يجوز أن يكون ارتفاعها معادلاً إلَّا لثمانية، وينبغي أن يعادل ثمانية أقطار ونصف قطر متى ما تراوحت المسافة بين قطرين وربع قطر وثلاثة أقطار. لكن حين تفصل بين الأعمدة مسافات بطول قطرين، يرتفع العلو إلى تسعة أقطار ونصف قطر، بل قد يرتفع إلى عشرة أقطار إذا لم تزد المسافة على قطر ونصف قطر، وهي المسافة الأصغر. غير أنَّ هذه الأطوال الأخيرة نادرة، وإذا ما اعتمدنا

الأنصاب الإيونية التي وصلت إلينا معياراً لحكمنا، قلنا: إنَّ القدامى كانوا نادراً ما يلجؤون إلى النسب العالية جداً بين ارتفاع العمود والمسافات بين الأعمدة.

وممَّا يميز أيضاً الأسلوب الإيوني عن الدوري كون ساق العمود الإيوني، بخلاف الدوري، لا ترتكز مباشرة إلى أس البناء، بل تكون لها قاعدة ذات عدة أجزاء. فالساق الإيونية، المنقوبة والمزودة بأربع وعشرين تضليعة عريضة، تصعد بمشاقة ومرونة نحو التاج وهي تضيق قليلاً قليلاً. ومن هذا المنظور يقف معبد أفسس الإيوني على طرفي نقيض من معبد باستوم الدوري. كذلك يتسم تاج العمود بقدر أكبر من التنوع والأناقة الجمالية. فهو لا يتألف فقط من مخدة منحوتة وعصيَّات وصفائح، بل تضاف إليه أيضاً، من اليمين ومن اليسار، تعاريج حلزونية، ومن الجوانب، زخارف على شكل مخدة، ومن هنا سمي بالتاج ذي المخدة. وتشير تعاريج المخدة الحلزونية إلى نهاية العمود الذي قد يرتفع إلى أعلى من ذلك أيضاً، لكن ملتوياً.

بحكم مشاقة الأعمدة هذه وتزويقها، تحتاج العمارة الإيونية إلى صقالة أقل ثقلاً، وتسعى من هذا المنظور أيضاً إلى زيادة رشاقة مبانيها. وبالنظر إلى أنَّها أكثر نأياً من العمارة الدورية عن الأبنية الخشبية، فإنَّها تستبعد الزخارف الثلاثية الأخاديد والفاصلات الميتوبية من الإفريز الصقيل، وتستبدلها بجماجم حيوانات الأضاحي المجمَّعة على شكل أكاليل من الزهور، كما تستبدل رؤوس العارضات بفكوك هذه الحيوانات (هيرت: تاريخ العمارة، م١، ص٢٥٤).

أما العمارة الكورنثية فتقوم على الأساس نفسه الذي تقوم عليه العمارة الإيونية، إلَّا أنَّها تضيف إلى مشاقة هذه الأخيرة عظمة تتميز بذوق كبير وبغنى فائق للمعتاد بالتزويق والزخرفة. ويبدو أنَّ تباهيها بأنَّها ورثت عن البناء الخشبي تقسيماته العديدة يحملها على إبراز هذه التقسيمات، ولكن من دون أن تخون أصلها، وتعمد في سبيل ذلك إلى زخرفتها وتزويقها إلى غير ما حد، وتسعى في الوقت نفسه إلى تمييز نفسها سواء أعن البناء الخشبي أم عن الأساليب الأخرى، فتضاعف من النواتئ والميازيب، وتزيد من تعقيد القاعدات ومن غنى التيجان.

ويتجاوز العمود الكورنثي في الارتفاع العمود الإيوني، لأنَّه وإن يكن ينطوي بصفة عامة على العدد نفسه من التضليعات، وإن يكن لا يكبر إلَّا بثماني مرات إلى تسع مرات ونصف مرة قطر القسم السفلي من العمود، فإنَّه يبدو مع

ذلك أكثر رشاقة، وعلى الأخص أكثر غنى، بالنظر إلى أنّ تاجه أكثر ارتفاعاً. فارتفاع التاج يعادل ثمن القطر السفلي؛ وهو مزوق في زواياه الأربع بزخارف حلزونية لطيفة، وبدون مخدات، بينما قسمه السفلي مزدان بأوراق الأقنثة[60]. وللإغريق أسطورة جميلة بصدد هذا الموضوع. فغداة وفاة صبية رائعة الجمال، جمعت مرضعتها دماها كلها، ووضعتها في سلة فوق قبرها، فإذا بأقنثة تنبت وتطفح أوراقها فوق السلة وتحيط بها من كُلِّ جانب. وهكذا تكوَّن شكل استخدم كنموذج لتاج عمود.

ومن جملة الخصائص الأخرى التي يتميز بها الأسلوب الكورنثي عن الأسلوبين الدوري والإيوني سأخص بالذِّكر فقط التحدب الجميل لرؤوس الشارات[61] (Chevrons) تحت الكورنيش، وكذلك النواتئ المؤلفة من المياذيب والحزات المسننة وحجارة الخرجة[62] Entablement الناتئة.

ب ــ البناء الروماني المؤسس على العقد القوسي: بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية تشغل العمارة الرومانية موقعاً وسطاً، بالكيفية التي تستخدم بها القوس المنحرف Ogire والعقد Voute.

من العسير أن نحدد بدقة الزمن الذي تعود إليه بدايات استخدام القوس المنحرف في البناء. غير أنَّ الشيء الثابت أنَّه لا المصريون، على الرغم ممَّا أنجزوه من تقدُّم في فن البناء، ولا البابليون، ولا العبريون، ولا الفينيقيون، عرفوا التطبيق المعماري للقوس الدائري وللعقد. وأنصاب العمارة المصرية تشير إلى أنَّ المصريين ما كانوا يعرفون، فيما يتعلق بالركائز للسقوف الداخلية، سوى الأعمدة الضخمة التي كانوا ينصبون فوقها بلاطات من الحجر لتكون بمثابة عارضات. لكن حين كانوا يحتاجون إلى تقويس المداخل العريضة أو عقود الجسور، ما كانوا يعرفون من وسيلة أخرى غير الوسيلة التالية: تقديم حجر من كُلِّ جانب، وهذا الحجر يكون بمثابة ركيزة لحجر آخر أكثر تقدُّماً منه بعد، وهذا ما يجعل الدعائم الجانبية تضيق وتضيق صعُداً، إلى أن لا تعود من حاجة إلَّا لحجر واحد لسد الفتحة الأخيرة. وكانوا يعمدون، في حال اقتصارهم على استعمال هذه الطريقة، إلى تغطية الدعائم بأحجار كبيرة يقرنونها بعضها ببعض وكأنَّها روافد دعم وإسناد.

وإنَّنا لنلقى لدى الإغريق صروحاً اعتمد فيها البناء المقوس، لكن هذه الصروح نادرة، ويزعم هيرت، الذي نشر أبحاثاً

فائقة الأهمية حول عمارة الأقدمين وتاريخها، أنَّه ليس بين تلك الصروح صرح واحد يمكن رد أصله إلى عصر سابق لعصر بيركليس[63]. وبالفعل، إنَّ العمود والصقالة التي ترتكز إليه أُفقياً في العمارة الإغريقية يشكلان عنصريها المميزين الأساسيين والأكمل تطوراً، بحيث إنَّ استعمال العمود لغير هذه الغاية التي هي الغاية الحقيقية منه كان نادراً. غير أنَّ القوس الدائري أو العقد اللذين يعلوان عمودين أو دعامتين يضفيان على العمود أو الدعامة مدلولاً مغايراً، إذ لا تعود وظيفة أي منهما في هذه الحال أن يكون مجرد ركيزة. وآية ذلك أنَّ القوس الدائري، بفرعه الصاعد وانحنائه وفرعه النازل، يرتبط بمركز لا يمت بصلة إلى العمود بوصفه ركيزة. ومختلف أجزاء هذه الدائرة يحمل بعضها بعضاً، ويرتكز بعضها إلى بعض، من غير ما حاجة إلى وساطة العمود.

والحال أنَّ الأبنية التي تستخدم القوس والعقد كثيرة في العمارة الرومانية، وقد بقيت منها آبدات تعود، إذا ما أخذنا بشهادات اللاحقين، إلى عهد الملكية[64]. ونستطيع أن نذكر من بين تلك الآثار الديناميس والمجارير والقبب، من دون أن يغيب عن نظرنا أنَّها قد رسمت، ولا بُدَّ، في أزمنة أحدث.

ويُقال: إنَّ المبتكر المرجَّح للتقويس هو ديموقريتس[65] (سينيكا[66]، الرسالة ٩٠) الذي أولى اهتماماً بالغاً أيضاً للمسائل الرياضية، والذي يُعد كذلك مبتكر نحت الحجارة.

ومن جملة المنجزات الرئيسية للعمارة الرومانية، المبنية على أساس مبدأ القوس والعقد، يجدر بنا أن نخص بالذِّكر بانثيون أغريبا، المكرس لجوبيتر أولتور، والذي قُصد به أن يضم، علاوة على تمثال جوبيتر، في ست مشاك أخرى التماثيل الضخمة لكل من مارس وفينوس ويوليوس قيصر، بالإضافة إلى ثلاثة تماثيل أخرى لا نعرف إلى من تعود. وإلى جانب كل مشكاة من هذه المشاكي الست كان ينهض عمودان كورنثيان، وكان البناء برمته مسقوفاً بسقف عظيم له شكل قبة تحاكي القبة السماوية. وينبغي أن ننوه بالتفصيل التقني التالي وهو أنَّ القبة لم تكن حجرية. فقد كان الرومان، في أكثر أبنيتهم، يبدؤون بإعداد صقالة خشبية لها شكل عقد، ثم يغطونها بمزيج من الكلس والإسمنت البزولاني[67] مركب من بقايا ضرب خفيف من الفُليس[68] ومن كسور من الآجر المسحوق. فإذا ما جف هذا المزيج، تشكّلت من الكل كتلة متماسكة يمكن معها سحب الصقالة الخشبية، وبالنظر إلى خفة المواد ومتانة تراكبها، لا تعود القبة تضغط على الجدران إلَّا ضغطاً خفيفاً.

ج ـ الطابع العام للعمارة الرومانية: بصرف النظر عن هذه الأبنية القوسية، كان للعمارة الرومانية مدلول وطابع مغايران جداً لما هما عليه في العمارة الإغريقية. فحتى حيثما كان الإغريق ينشدون أهدافاً نفعية، كانوا يسعون إلى الوصول بأبنيتهم إلى كمال فني، متوسلين إلى ذلك جزالة الزخرفة وبساطتها وخفتها؛ أما الرومان، البارعون في الأشياء الميكانيكية، فكانوا على العكس يسبغون على أبنيتهم قدراً أكبر من البذخ والفخفخة وقدراً أقل من الجزالة والرشاقة. وفضلاً عن ذلك كانت عمارتهم تنشد أهدافاً متنوعة كثيرة لا تعرف نظيرها العمارة الإغريقية. إذ، كما سبق لي الذِّكر، ما كان الإغريق يسرفون في الفخفخة والجمال إلَّا في مبانيهم العامة؛ أما مساكنهم الخاصة فلم تكن ذات شأن. في حين أنَّه لدى الرومان لم يتضاعف فحسب عدد المباني العامة ذات الطبيعة النفعية والبذخ العظيم، نظير المسارح وحلبات مصارعة الحيوانات، بل طال فن العمارة المساكن الخاصة أيضاً. وإنَّما بعد الحروب الأهلية بوجه خاص طفق الإغريق يبذخون بذخاً كبيراً في بناء الفيلات والحمامات والأروقة والأدراج، إلخ، ممَّا فتح أمام العمارة ميادين جديدة، بما فيها ميدان فن الحدائق، وأتاح لها أن تدرك ذروة في الكمال. وفيلا لوقولوس[(69)] شاهد ساطع على ذلك.

لقد اتخذ الإيطاليون والفرنسيون من نمط العمارة الرومانية هذا نموذجاً يحتذى في زمن لاحق. أما نحن الألمان فقد حذونا لأجل مديد من الزمن تارة حذو الأوائل وطوراً حذو الأواخر، لنعود أدراجنا في نهاية المطاف إلى الإغريق ولنتخذ من أصفى أشكالهم نماذج لنا.

الفصل الثالث

العمارة الرومانسية

لقد اعتبرت عمارة العصر الوسيط القوطية، التي تشكّل المركز المميز للرومانسي بحصر المعنى، اعتبرت لحقبة مديدة من الزمن، وعلى الأخص منذ انتشار الذوق الفني الفرنسي وسيادته، شيئاً فجاً وهمجياً. أما في أيامنا هذه فإنَّ غوته بوجه خاص هو الذي أعاد الاعتبار إليها، تشد في أزره في ذلك النضارة الفتوية لتصوره عن الطبيعة والعالم، المتعارض مع مبادئ الفرنسيين؛ ومنذئذٍ تعلمنا أكثر فأكثر كيف نثّمن عالياً تلك الآثار العظيمة المتكيفة مع العبادة المسيحية وما تحققه من توافق بين الشكل المعماري وروح المسيحية الحميم.

ـ ١ ـ

الطابع العام

يتمثّل الطابع العام لهذه المباني، التي تنمُّ بصورة رئيسية عن مقاصد دينية، بكونها تجمع، كما سبق لنا بيان ذلك في المدخل، بين الجانب المستقل من العمارة وبين جانبها النفعي. غير أنَّه لا يجوز أن نفهم هذا الاتحاد على أنَّه انصهار للأشكال المعمارية الشرقية والإغريقية، وإنَّما كان تحققه على نحو صار معه المبنى المحاط بجدران من جهة أولى هو النمط الرئيس، متجاوزاً بذلك بيت العمارة الدِّينيَّة الإغريقية، بينما تلاشى من جهة ثانية الجانب النفعي الصرف، فانعتق المبنى وارتفع بحرية، من دون أن يخضع لغاية عملية. صحيح أنَّ بيوت الله والمباني هذه كانت مخصصة لتلبية حاجات العبادة ولاستعمالات أخرى، لكن طابعها الحقيقي يكمن في تجاوزها كل غاية محددة وكل هدف معين، وفي وجودها لذاتها، حبيسة ذاتها إن جاز القول. فالأثر ينتصب ههنا، حراً ومستقلاً، متيناً وخالداً. ولهذا لا يكون المجموع مقيداً بأيِّ شرط أو بأية علاقة عقلانية صرف. أما من الداخل فإنَّ المضمون الوحيد لتلك العلب المستطيلة التي هي كنائسنا البروتستانتية، التي لا غاية لها غير أن تكون مكاناً للاجتماع، يتمثل بمقاعد منفصلة عن بعضها بعضاً كمرابط الإصطبل، بينما يصعد المبنى من الخارج ويرتفع بحرية، ممَّا يحجب غايته النفعية عن الأنظار، فيستعيد الكل وجوده المستقل. وليس لشيء أن يملأ تمام الملء مبنى

كهذا؛ فكل ما يدلف إليه يضمحل في عظمة المجموع؛ وإن يكن وجوده لهدف محدد ــ وهو ينمُّ عنه ــ فإنَّه، بطابعه العظيم وببرودته المتسامية، يرتفع فوق ما هو نفعي متناه، تابع، ويؤكد ذاته بملء استقلاله. هذا الارتفاع فوق المتناهي، مقروناً بالمتانة البسيطة، يؤلف واحدة من السمات المميزة الأساسية للمعبد القوطي. لكن هنا فقط ينفتح، من جهة أخرى، أوسع حقل أمام التخصص، والتشتت، والتنوع، ولكن من دون أن تتحلل الكلية مع ذلك إلى محض تفاصيل عرضية، عارضة، خصوصية. بل على العكس: فعظمة الفن تعرف كيف تدمج من جديد ببساطة المجموع هذه جميع أجزائه وأقسامه. وما هذه العظمة إلَّا جوهر المجموع الذي يتحلل وينقسم على نحو يشكل معه عالماً من التفاصيل الفردية، ولكن أيضاً على نحو يعيِّن معه حدود هذه التفاصيل ببساطة، ويرتبها بانتظام، ويصفها بتناظر، ويفرض عليها تساوقاً قميناً بانتزاع إعجابنا، ويعين لكل تفصيل مكانه الساكن الثابت. وباختصار، يحقق اتحادها المكين، من دون أن ينقص في شيء كينونتها ــ في ــ ذاتها.

ــ ٢ ــ

الأشكال المعمارية الخاصة

فيما يتعلق بالأشكال الخاصة التي تنبع من الطابع النوعي للعمارة الرومانسية، لن نهتم هنا، كما سبق لنا بيان ذلك أعلاه، إلَّا بالعمارة القوطية بحصر المعنى، وبصورة رئيسية بالمباني الدِّينيَّة المسيحية، في وجوه اختلافها عن المعابد الإغريقية.

أ ــ البيت المعزول عن الخارج، كشكل أساسي: يتمثل الشكل الرئيس بالبيت المعزول تماماً عن الخارج.

فنظير الروح المسيحي الذي ينطوي على ذاته، يشكل المعبد نطاقاً يلتئم شمل الجماعة المسيحية في داخله لتخلو إلى ذاتها وتستغرق في التأمل. إنَّه خشوع النفس في مكان مغلق ومحدَّد. غير أنّ ورع القلب المسيحي يشتمل أيضاً على تسام فوق المتناهي، وهذا التسامي هو الذي يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقي. وبحكم هذا التسامي نحو اللامتناهي تتلقى العمارة مدلولاً ينأى بها عمَّا هو نفعي محض، وتسعى هي إلى تحقيقه بمساعدة أشكال معمارية. والشعور الذي يسعى

الفن القوطي إلى توليده على هذا النحو هو، بخلاف ذاك الذي يساور المرء في حضرة المعبد الإغريقي، شعور هادئ مفتوح، شعور بالسلام والطمأنينة، إذ تنعتق النفس الخاشعة من الطبيعة الخارجية ومن كل أشياء هذه الدُّنيا بوجه عام، كما أنَّه شعور احتفائي جليل يجعلها تتخطى جميع الحدود التي تعيِّنها ملكة الفهم. وعلى هذا، لئن اتسمت مباني العمارة الرومانسية في كثير من الأحيان بأبعاد مرموقة من حيث الاتساع، فإنَّها تتسم أيضاً بالطابع الرومانسي المتعارض مع الاتساع المحض، طابع الانبثاق من الأرض والاشرئباب نحو السماء.

إنَّ هذا النسيان للطبيعة الخارجية وللعام بجلبته الباطلة واهتماماته الخسيسة، وهو نسيان متأت عن الاختلاء ضمن نطاق مقفل، يغني عن الحاجة إلى المجازات وصفوف الأعمدة وما سواها، ممَّا يوصل المعبد بالخارج، إذ ينتقل الكل، في شكل معدَّل تماماً، إلى داخل البناء. كذلك فإنَّ نور الشمس يخف أو لا يدلف إلَّا موهناً، وعكراً بعض الشيء، من خلال الزجاجيات الملونة التي تسهم في تعزيز الانعزال عن العالم الخارجي. فما يحتاجه الإنسان هنا لا يمكن أن تهبه إيَّاه الطبيعة؛ بل لا يسعى أن يجده إلَّا في عالم لا وجود له إلّا في داخله وبالنسبة إليه، وبحسب ورعه وتقواه وتركيزه الداخلي.

غير أنَّ أبرز سمة لبيت الله، في جملته وفي أجزائه المكوِّنة، تكمن في اشرئبابه إلى السماء وفي انتهائه على شكل تخاريم مقوسة أو مستقيمة. ففي العمارة الكلاسيكية، التي تتألف مبانيها بصورة رئيسية من أعمدة أو دعائم تستخدم كركيزة لعارضات، يلعب الشكل القائم الزاوية، وبالتالي الحَمل، الدور الأهم، لأنَّ الحمولة المرتكزة إلى زاوية قائمة تدلُّ بوضوح وجلاء على أنَّها محمولة. وعندما يكون الغرض من العارضات نفسها أن تحمل غماء، فإنَّ سطوح هذا الغماء تؤلف فيما بينها زاوية منفرجة. ولا مجال في هذه العمارة لاشرئباب وانتهاء مدبب، بل كل وظيفتها هي الحمل والارتكاز. كذلك فإنَّ القوس الدائري، الذي يمتد انحناؤه اللامنقطع من عمود إلى آخر والذي لجميع نقاطه مركز مشترك، يرتكز إلى ركائزه التحتية. أما في العمارة الرومانسية، على العكس، فليست مسألة الحمل والشكل القائم الزاوية هي التي تحظى بالأهمية الكبرى؛ بل إنَّها تنحى جانباً على اعتبار أنَّ مقومات البناء تنهض بوسائلها الخاصة وتجتمع لتؤلف رأساً مدبباً، من دون أن يكون ثمة دور للفارق بين الحمولة والركيزة. وهذا النهوض أو الاشرئباب الحر وهذا الاجتماع على شكل رأس مدبب يؤلفان التعيين الرئيس الذي يتمخض عن تشكيل مثلثات متساوية الساقين ذات قاعدة عريضة، وأقواس مدببة الرأس، وتلكم هي السمة الألفت للنظر من سمات العمارة القوطية.

ب ــ الشكل الخارجي والشكل الداخلي: يشتمل مجهود الاختلاء بالنفس والتسامي، من حيث هو فعل عبادة، على آناء متباينة تجعل من المتعذر إتمام هذا المجهود في أماكن مفتوحة أو أمام المعابد، فلا يكون ناجعاً وفعَّالاً إلَّا في داخل بيت الله. إذن فإن يكن الشكل الخارجي هو الذي يلعب، في معبد العمارة الكلاسيكية، الدور الرئيس ويبقى، بفضل صفوف الأعمدة، مستقلاً بقدر أو بآخر عن البناء الداخلي، فغير هذه الحال حال العمارة الرومانسية التي لا يتلبس فيها داخل المبنى أهمية أكبر فحسب ــ وذلك ما دام الغرض الوحيد لمجموع البناء أن يسور هذا الداخل وأن يقفله ويعزله ــ بل يتبدى أيضاً من خلال الشكل الخارجي بتعيينه له مظهره الخاص وتنظيمه.

وعليه، سنبدأ أولاً النظر في الداخل، ممَّا سيتيح لنا أن نفهم الخارج على نحو أفضل.

كما سبق لي القول، يستمد داخل الكنيسة مدلوله الرئيس من كونه مكاناً للاجتماع يمكن فيه لجماعة المؤمنين أن تفرغ للتأمل، بمنأى عن تقلبات الطقس وعن البلبلة التي العالم الخارجي مصدرها. وهكذا يكون المجال الداخلي مقفلاً تماماً، على حين كان للمعابد الإغريقية، علاوة على الأروقة والقاعات المفتوحة، حجيرات مفتوحة.

لكن بما أنَّ الاختلاء المسيحي هو في الوقت نفسه تسام للإنسان فوق وجوده المحدود وتصالح للذات مع الله، فإنَّ ما يواجهنا هنا عبارة عن وحدة عينية ناجمة عن توسط عدة آناء مختلفة. ويكون من مهمة العمارة الرومانسية أيضاً أن تشف، بحسب الإمكانيات المعمارية المتاحة، ومن خلال شكل المبنى ووضعيته، عن مضمون الروح الذي يشكل المبنى وعاءه المقفل إن جاز القول، وأن تربط بهذا المضمون الشكل الداخلي والخارجي على حدٍّ سواء.

وتترتب على هذه المهمة المستتبعات التالية: لا يجوز أن تكون الفسحة الداخلية فسحة كنيسة مجردة، فسحة خاوية، لا تشتمل على فروق أو على تدرجات بين هذه الفروق، بل ينبغي أن يكون لها شكل عيني، متنوع الأبعاد، أي شكل غير

متساوٍ طولاً وعرضاً وارتفاعاً في أجزائه كافة. والشكل الدائري أو المستطيل أو المربع، بما يستتبعه من تساوٍ في الجدران التي تحيط به وفي الغماء الذي يغطيه، لا يناسب هذه المباني، لأنَّ التساوي الفارغ لمستطيل أو مربع يعجز عن التعبير عن حركة النفس وانفصامها وتوسطها في مجهودها للتسامي نحو اللامتناهي، نحو العالم الآخر، نحو الأعالي السامية.

وترتبط بما تقدم لازمة أخرى تتمثل في أنَّ النفع الذي تضفيه على البيت الجدران التي تحيط به والسقف الذي يغطيه، وكذلك الأعمدة والعارضات، لا يلعب في الفن القوطي سوى دور ثانوي تماماً من وجهة نظر تعيين الشكل. وينجم عن ذلك اختفاء الفارق الحاد الذي يقوم في الفن الكلاسيكي بين الحمولة وبين الركيزة التي ترتكز إليها، وكذلك اختفاء الشكل المستطيل المستجيب لمقاصد نفعية خالصة، ومن ثم العودة إلى شكل قريب من الأشكال الطبيعية، وهو شكل حاوٍ ومحتوى يرتفعان بحركة حرة واحتفالية. فعندما يدلف المرء إلى داخل كاتدرائية من العصر الوسيط، لا يذهب به الفكر إلى المتانة والعقلانية الميكانيكيتين للدعائم وللقبة التي تحملها هذه الدعائم، بل يساوره انطباع بأنَّه قد انتقل إلى غابة ملتفة الأشجار، تنحني غصونها على بعضها بعضاً وتجتمع لتشكّل قبة طبيعية. وآية ذلك أنَّ العارضة المستعرضة تحتاج إلى نقطة استناد مكينة ولا بُدَّ أن تكون أُفقية تماماً. غير أنَّ الجدران في الفن القوطي تنهض من تلقاء نفسها، بملء الاستقلال والحرية، وكذلك شأن الدعائم التي إذا ما أدركت أقصى صعودها اتسعت وعَرضت في اتجاهات شتى، لتعود من ثم، وكما لو مصادفة واتفاقاً، إلى الاتصال بعضها ببعض؛ وبعبارة أخرى، أنَّ وظيفتها المعينة لها كحاملة للقبة، وبالرغم من أنَّ هذه الأخيرة تنهض فعلاً فوق الدعائم، ليست محددة ومعلناً عنها على نحو سافر. بل يساورنا انطباع بأنَّ الدعائم لا تحمل شيئاً، وبأنَّ تشعباتها العليا ما هي إلَّا استمرار مائل بعض الشيء للجذع. وتشعبات جميع الأعمدة تؤلف باجتماعها قبة الكاتدرائية، مثلما تتلاقى أغصان الأشجار العليا في غابة لتشكل قبة خضراء. وليس إلَّا لقبة متشكلة على هذا النحو من الانبثاق الحر للجدران والدعائم أن تلبي، بمثل ما تلبي هي، الحاجة إلى الاختلاء والتأمُّل الدِّيني، وأن توحي، بمثل ما توحي هي، بالتوقير القدسي. بيد أنَّ هذا لا يعني أنَّ العمارة القوطية قد اتخذت من الأشجار والغابات نماذج لأشكالها.

إنَّ النهاية المدببة، التي تؤلف المبدأ الأساس للفن القوطي، تأخذ داخل الكنيسة شكلاً مموهاً بعض الشيء هو شكل القوس المنحرف. ومن هنا يغدو للدعائم هدف وشكل مغايران تماماً.

تحتاج الكنائس القوطية الكبيرة، كيما تكون مقفلة تماماً، إلى غماء، وهذا الغماء يشكل، بالنظر إلى أحكام البناء، حمولة ثقيلة بما فيه الكفاية ويتطلب ركيزة مكينة. وذلكم هو الدور الذي تتولاه الدعائم على ما يبدو. لكن بما أنَّ الاشرئباب يعطي الركيزة ظاهر صعود حر، فلا مجال لأن تستعمل الأعمدة لنفس الهدف وبنفس الكيفية التي تستعمل بها في العمارة الكلاسيكية. فالأعمدة تتحول في العمارة الرومانسية إلى دعائم، وهذه الدعائم تحمل أقواساً بدلاً من عارضة مستعرضة، ولكنَّها تحملها على نحو تبدو معه الأقواس وكأنَّها مجرد استطالات للدعامة تتلاقى مصادفة واتفاقاً على شكل قوس منحرف. ومن المؤكد أنَّه يمكن للمرء أن يتصور النهاية المدببة للدعامتين المتباعدتين واحدتهما عن الأخرى في شكل جبهة جملون[70]، ترتكز إلى عمادَي زاوية، وبالمقابل فإنَّ السطحين الجانبيين سيوحيان وكأنَّهما حمولة مستندة إلى ركيزة حتى ولو ارتكزا إلى الدعائم وألفا وإيَّاها زوايا منفرجة جداً ومال واحدهما باتجاه الآخر على شكل زاوية حادة. أما القوس القوطي المنحرف، الذي يكون له في البداية ظاهر استطالة للدعامة بخط مستقيم، والذي لا ينحني إلَّا على مهل وبصورة غير محسوسة، فيترك لدينا على العكس اليقين بأنَّه ناجم عن اجتماع استطالات حقيقية للدعائم. وبالتعارض مع الأعمدة والعارضات تبدو الدعائم والعقود وكأنَّها تشكيل واحد، وإن ارتكزت الأقواس إلى التيجان التي هي نقطة انطلاقها. غير أنَّه لا يندر، كما في الكثير من الكنائس الهولاندية، أن تكون التيجان منعدمة الوجود، ممَّا يبرز على أجلى نحو استمرارية الدعائم والأقواس القوطية المنحرفة التي تحدثنا عنها.

وبالنظر، من جهة أخرى، إلى أنَّ الاشرئباب يجب أن يتوكد بصفته السمة المميزة الرئيسية، لذا فإنَّ ارتفاع الدعائم يتجاوز عرض قاعدتها بنسب لا يمكن تقديرها بالنظر وحده. فالدعائم تضيق وتزداد مشاقة وتشرئب اشرئباباً شديداً إلى الأعلى بحيث يتعذر على العين أن تشمل بنظرة واحدة الشكل بكامله، بل يضطر المرء إلى أن يجيل الطرف حوله دائرياً، وأن يتفحصه من الأسفل إلى الأعلى إلى أن تتوقف العين، وقد اطمأنت، على مشهد التحدب الناشئ عن تلاقي الأقواس، تماماً مثلما تفلح النفس القلقة، المعذبة، بعد طول خشوع وتأمل، في مفارقة أرض المتناهي لترقى باتجاه الرب الذي فيه تلقى الراحة المنشودة.

الفارق الأخير بين الأعمدة والدعائم يتمثل في أنَّ الدعائم القوطية حقاً ــ وذلك حيثما مُثلت بطابعها النوعي ــ لا تكون مستديرة نظير الأعمدة، ولا تكون ذات شكل أسطواني لا يحول ولا يتبدل في كل ارتفاعه، بل تكون محاطة عند

القاعدة بحزمة من الألياف في شكل قصبات، ينفصل بعضها عن بعض طرداً مع ارتفاعها وتشع في الاتجاهات كافة من خلال استطالات عديدة. وكما يتطور العمود في العمارة الكلاسيكية من الشكل الثقيل، المصمت، المكين، البسيط، نحو المشيق، الرشيق، المشرئب، المزخرف، نرى الدعامة في العمارة الرومانسية تنعتق أكثر فأكثر ــ وهي تزداد مشاقة ــ من وظيفة الركيزة، وتكتسب حرية أوسع فأوسع.

ويكون للنوافذ شكل مماثل لشكل الدعائم والأقواس القوطية المنحرفة. ونوافذ وأبواب القسم السفلي من صحون الكنيسة الجانبية، وبوجه خاص نوافذ وأبواب القسم العلوي من صحنها المركزي والخورس[71] Choeur، تكون ذات أحجام هائلة، وذلك كيلا تشمل العين بنظرتها، عندما تتوقف عند القسم السفلي، القسم العلوي أيضاً، فلا تصل إليه، كما بالنسبة إلى القبب، إلَّا بالانتقال إلى الأعلى. ويساور المشاهد، بفعل إسماء النظر هذا، انفعال معين، انفعال اللامتوقع، الناشئ عن البون بين الأسفل والأعلى، بين ما تركه النظر وبين ما سيعرض له في اللحظة التالية. وفضلاً عن ذلك لا يكون زجاج النوافذ، بسبب الرسوم التي تغطيه، إلَّا نصف شفاف. وتمثل الرسوم موضوعات مقتبسة من التاريخ المقدَّس، لكنَّها كثيراً ما تستبدل بألوان بسيطة، الغرض منها أن تبث نوراً غسقياً وأن تعطي نور الشموع مزيداً من الوهج. ففي هذا الفناء الواسع الرحب يجب أن يسود نور آخر غير نور الطبيعة الخارجية.

فيما يتعلق بالتنظيم الداخلي للكنيسة القوطية، تقدم بنا القول: بأنَّ أقسامها المختلفة ينبغي أن تكون متفاوتة طولاً وعرضاً وارتفاعاً. ويكمن الفارق الرئيسي، من هذه الزاوية، بين الخورس والجناح المصالب[72] Transept والصحن المركزي من جهة أولى، وبين الصحون الجانبية من جهة ثانية.

تتألف الصحون الجانبية، من الناحية الخارجية، من الجدران التي تحيط بالمبنى، وعلى مسافة ما منها تقوم الدعائم مع أقواسها؛ كما تتألف من الناحية الداخلية من هذه الدعائم نفسها التي تؤمِّن، مع أقواسها غير المتصلة فيما بينها بجدران، ومن خلال الفواصل الفاصلة بينها، الاتصال الحر بين الصحون الجانبية والفناء Vaisseau. إذن فللدعائم هنا غاية معاكسة لتلك التي لصفوف الأعمدة في المعابد الإغريقية، المفتوحة على الخارج والمغلقة على الداخل. ولبعض الكنائس صحنان جانبيان، أمَّا كاتدرائية أنفرس[73] Anvers فلها ثلاثة صحون جانبية من كلا جانبي الصحن الرئيس.

يتجاوز الفناء الرئيس، المحاط بجدران، الصحون الجانبية في الارتفاع، ويكون منقوباً بنوافذ طولانية، ذات أحجام ضخمة في كثير من الأحيان، بحيث تبدو الجدران نفسها وكأنَّها مؤلفة من أعمدة رقيقة تنتهي جميعها بأقواس منحرفة وتؤلف عقوداً. لكن ثمة كنائس يتعادل ارتفاع صحونها الجانبية مع ارتفاع صحنها الرئيس، نظير كنيسة سان سيبالد في نورمبرغ، ممَّا يضفي على مجموع البناء مشاقة كبيرة ورشاقة حرة ومفتوحة. وعندما يكون كذلك هو واقع الحال، يتألف مجموع البناء من صفوف من الدعائم تؤلف ما يشبه الغابة التي تجتمع أشجارها الكثيرة التعداد من أعاليها ومن خلال تشعباتها التي لا يحصى لها عد والتي تشكل عقوداً عقوداً. ولقد شاء بعضهم أن يعزو مدلولاً صوفياً إلى عدد الدعائم وإلى النسب العددية بوجه عام. وأيما كان من أمر، فقد عزيت أهمية جلى لرمزية الأعداد هذه في أروع عصور ازدهار الفن القوطي، العصر الذي شيدت فيه كاتدرائية كولن[74] على سبيل المثال، في زمن كان يمكن فيه بسهولة للإرهاص المبهم بالعقلاني أن يتحكم بصوغ تلك التفاصيل الخارجية؛ غير أنَّ هذه المحاولات العسفية، المستوحاة من الرغبة في اكتشاف معنى رمزي لكل الأشياء، لا تضيف شيئاً لا إلى المدلول الحقيقي للأثر ولا إلى جماله، لأنَّ هذا المدلول وهذا الجمال إنَّما تعبر عنهما أشكال لا صلة لها بالمدلول الصوفي للنسب العددية. لذا ينبغي أن نتحفظ من الانسياق إلى أبعد ممَّا ينبغي في البحث عن مدلولات من هذا القبيل، لأنَّ من يطلب التعمق الشديد ويبحث في كُلِّ مكان عن معنى خفي، ينتهي به الأمر إلى مشابهة أولئك العلماء الكذبة الذين يمرون مرور الكرام بالأشياء العميقة حقاً، من دون أن يشتبهوا ولو مجرد اشتباه في عمقها.

والآن بضع كلمات حول الفارق بين الخورس والصحن المركزي. فالمذبح الرئيس، الذي يشكل مركز العبادة، ينتصب في الخورس، فيقدسه ويجعل منه مركز الروحي، بينما تحتل جماعة المؤمنين مكانها في الصحن المركزي حيث ينهض أيضاً منبر الوعظ. وللوصول إلى الخورس لا بُدَّ من صعود عدة درجات؛ وإذ يحتل الخورس وكل ما عليه مكانه على مستوى أرفع من باقي الصحن، يكون تمييزه بالنظر في غاية من السهولة. والخورس أكثر زخرفة من سائر أقسام الكنيسة، ومع ذلك يبدو، بخلاف الفناء الكبير ورغم تساويه وإيَّاه في ارتفاع العقود، أكثر جلالاً واحتفالية وسمواً؛ بيد أنَّ ما يستأهل التنويه به بوجه خاص هو أنَّ البناء برمته، بأعمدته المتقاربة أكثر فأكثر، وبعرضه المتناقص بالتالي أكثر فأكثر، يجد هنا خاتمته إن جاز التعبير، تخمه الأخير، بينما يبقى الجناح المصالب والصحن المركزي على اتصال بالخارج من خلال بابي الدخول والخروج؛ وبالنسبة

إلى جهات الأُفق الأصلية، يكون اتجاه الخورس إلى الشرق، واتجاه الصحن الرئيس إلى الغرب، واتجاه جناحي المحراب Abside إلى الشمال والجنوب؛ ولكن ثمة كنائس أيضاً لها خورسان، واحدهما متجه شرقاً والثاني غرباً؛ وفي هذه الحال يكون موقع البابين الرئيسيين في الجناحين. أما أجران المعمودية، التي تستخدم في تكريس دخول الإنسان إلى جماعة المؤمنين، فموضعها في رواق قرب المدخل الرئيس. أما من يشاء الاختلاء إلى نفسه للتأمل فتوجد حول الخورس والفناء الرئيس مجموعة من المصلَّيات، يؤلف كل مصلًى منها كنيسة صغيرة.

ذلكم هو، باختصار الوصف، تنظيم مجمل البناء.

في كاتدرائية كهذه يتسع المكان لشعب بأسره. فهي لم تبن إلَّا لكي يتمكن أهل الحاضرة وأرباضها من الاجتماع لا حولها، بل في داخل البناء بالذات. وعليه، فإنَّ جميع اهتمامات الحياة، على تنوعها، هي هنا في مكانها، شرط أن تكون مرتبطة بصورة أو بأخرى بالدِّين. والفناء الوسيع لا يقطّع إلى مقصورات Compartiments مفصولة بصفوف المقاعد، بل يسع كل إنسان أن ينتقل فيه بحرية، وأن يحجز كرسياً لاستعمال مؤقت، وأن يركع، ويتلو صلاته، ثم ينهض وينصرف. وعندما لا يكون الوقت وقت القداس الكبير، تؤدى جميع الأفعال على تنوعها في آنٍ معاً، من دون أن يضايق الأشخاص المشاركون فيها بعضهم بعضاً. فهنا من يعظ ويكرز؛ وهناك من يحمل مريضاً؛ وفي موضع ثالث يمر موكب؛ وفي موضع غيره تقام مراسم المعمودية؛ وكاهن يتلو صلاة الموتى أمام نعش، وآخر يبارك زواج عروسين شابين أو يقيم القداس، وأينما أجلت الطرف وقعت عينك على أُناس راكعين وحداناً وجماعات أمام المذابح أو صور القديسين. وكل ذلك يجري في آنٍ واحد وفي مبنى واحد. لكن كل هذ التنوع والتعدد في أفعال منفردة ودائبة التغير يتم من دون أن يثير انتباه أحد في ذلك المكان الوسيع، في تلك المباني الضخمة الأحجام؛ فكل ما يمر فيه لا يكفي لملئه، وكل ما يتقاطر فيه يتقاطر بسرعة، فيضيع فيه الأفراد ومساعيهم، ويصيرون أشبه بنقاط في ذلك الإطار العظيم الذي يبرز للعيان الطابع اللحظي والعابر لكل ما ليس هو ذاته، وفوق هذا كله، فوق الناس وأفعالهم، ترتفع الفسح الشاسعة اللامتناهة، في شكلها وبنائها اللذين لا يحولان ولا يتبدلان.

تلكم هي التعيينات الرئيسية لداخل كنيسة قوطية. فهي لم تبن برسم منفعة محددة، بل لتكون مكاناً للاختلاء الذاتي

للنفس الراغبة في مواجهة ذاتها وفي الارتفاع إلى ما فوق الخصوصي والمتناهي. لهذا يكون داخل هذه المباني معزولاً عن الطبيعة الخارجية بفسح مقفلة، معتمة، مكتملة في تفاصيلها بقدر ما هي جليلة وسامية في اندفاعها نحو اللامتناهي.

أما فيما يتعلق بالخارج فقد ذكرنا آنفاً أنَّ الشكل الخارجي للمباني القوطية وتزويقها وترتيب جدرانها، إلخ، تتحدد، خلافاً للمعابد الإغريقية، بالداخل، على اعتبار أنَّ الوظيفة الوحيدة للخارج هي تحويط هذا الداخل.

هنا تجدر الإشارة إلى عدة نقاط.

أولاً، أنَّ كل الشكل الخارجي، الذي هو شكل متصالب، يسمع بتخمين البناء الداخلي: فهو بالفعل على شكل صليب، يؤلف جناحاً الجناح المصالب فرعه الأُفقي، ويؤلف الخورس والصحن الرئيس فرعه العمودي؛ وهو يسمح أيضاً بتعرف فارق الارتفاع بين الصحن الرئيس والصحون الجانبية والخورس.

غير أنَّ الواجهة الرئيسية، ببواباتها المناظرة للصحن المركزي وللصحون الجانبية، هي التي تعكس على أحسن وجه البناء الداخلي. فهي تتألف من بوابة رئيسية تفضي إلى الصحن المركزي، ومن مدخلين جانبيين أصغر حجماً يفضيان إلى الصحون الجانبية: وينجم عن ذلك انكماش منظوري، إذ يتجمع الخارج على نفسه، ويتكثف إن جاز التعبير، بل يتلاشى ليصير مدخلاً. ويؤلف الداخل الخلفية المنظورة التي تكون صلتها بالخارج كصلة العمق بالسطح؛ ويكون الوصول إليه بمثل ما تهبط النفس إلى داخل ذاتها لتعقل ذاتها بكامل داخليتها. وفوق البابين الجانبيين ترتفع أيضاً نوافذ ضخمة، صلتها بالداخل صلة تبعية مباشرة، وتؤلف أقواساً منحرفة مماثلة لأقواس البوابات ومنسوخة عن نموذج العقود الداخلية. وتعلو المدخل الرئيس وردية[75] Rosaec، وهي تشكيل خاص بالعمارة القوطية ولا يناسب إلاها. وحيثما انعدم وجودها، جرى استبدالها بنافذة قوسية منحرفة، أضخم حجماً بعد. ولواجهات الجناح المصالب وضعية مماثلة، وتحاكي جدران الصحن الرئيس والخورس والصحون الجانبية، في النوافذ كما في الجدران الفاصلة بينها، الشكل الداخلي الذي ينعكس على هذا المنوال على الخارج.

لكن بدءاً من مرحلة معينة يطفق الخارج، الذي له مهام خاصة يؤديها، بالانعتاق من تبعيته للشكل والتنظيم الداخليين. وسنذكِّر بهذا الصدد بالزوافر[76] Arc-Boutant. فقد حلت هذه الزوافر محل الدعائم الداخلية الكثيرة التعداد،

واستخدمت في تعضيد مجمل البناء وضمان صلابته ومتانته، رغم ارتفاعه. صحيح أنَّها تحاكي خارجياً الفواصل وعدد الدعائم الداخلية وترتيبها على شكل صفوف، لكنَّها لا تحاكي شكل هذه الدعائم بالذات، إذ أنَّ صلابتها، طرداً مع ارتفاعها، تتناقص من قرص درج إلى قرص درج.

لكن بالنظر إلى أنَّ الداخل ينبغي أن يكون عبارة عن فسحة مغلقة تماماً، فإنَّ استنساخه في الشكل الخارجي يصطدم هنا بحدّ ليس له أن يتجاوزه؛ وهكذا تنوب منابه من الآن فصاعداً زيادة في الارتفاع. وهكذا أيضاً يتلقى الخارج شكلاً مستقلاً عن الداخل، شكل إكليليات[77] Festons وتخاريم متراكب بعضها فوق بعض، ومنتشرة في الاتجاهات كافة، ولكن على الأخص في الارتفاع.

ونلقى التوجه نفسه نحو الارتفاع في ترتيب المثلثات التي تعلو البوابات ــ بصرف النظر عن الأقواس المنحرفة ــ وعلى الأخص بوابات الواجهة الرئيسية، كما تعلو نوافذ الفناء المركزي والخورس الضخمة؛ ونلقاه أيضاً في شكل السقف المدبب الذي يتبدى بمنتهى الجلاء في واجهات الجناح المصالب. أما الزوافر فتنتهي في كُلِّ مكان ببريجات مدببة؛ وكما أنَّ صفوف الدعائم تؤلف في الداخل غابة من الجذوع والأغصان والعقود، كذلك تؤلف الزوافر الخارجية غابة من التخاريم تعلو بعلو المبنى.

غير أنَّ الأبراج هي التي تؤلف التشكيل الخارجي الأكثر استقلالاً وتمثل أعلى ذرى المبنى. وبالفعل، في الأبراج تحديداً تتركز، إن جاز القول، كل كتلة المبنى لكي ترتفع، وعلى الأخص بواسطة البرجين الرئيسيين، إلى علو غير محدود، يتعذر تتبعه بالعين، من دون أن يفقد المبنى طابعه الهادئ المكين. وتارة يؤلف هذان البرجان جزءاً من الواجهة الرئيسية، بينما ينطلق برج ثالث من الموضع الذي تلتقي عنده عقود الجناح المصالب والخورس والفناء؛ وطوراً يؤلف برج واحد أوحد الواجهة الرئيسية ويمتد على كل عرض الصحن المركزي. ذلكم هو على كُلِّ حال التنظيم الأكثر تواتراً. ومن وجهة نظر العبادة، تستخدم الأبراج كقبب للأجراس، على اعتبار أنَّ رنين الأجراس يؤلف جزءاً أساسياً من القداس المسيحي. فهذه الأصوات البسيطة واللامتحددة تشكل نداء احتفالياً، موجهاً إلى النفس من الخارج، وكأنَّما ليدعوها إلى التهيؤ للاختلاء الحقيقي الذي ينتظرها، بينما الأصوات المنطوقة التي تعبر عن مضمون محدَّد دقيق من المشاعر والتمثلات هي أصوات الأناشيد التي

تترجع في داخل الكنيسة بالذات. والحال أنَّ الرنين غير المنطوق لا يمكن أن يحتل مكانه إلَّا خارج المبنى، وهو يدوي من أعلى الأبراج لكي يذيع إلى أبعد ما يمكن عبر أرجاء البلد.

ج ـ زخرفة الكنائس القوطية: أول ما ينبغي لفت الانتباه إليه هو الدور الهام الذي تلعبه الزخرفة في العمارة القوطية. فالعمارة الكلاسيكية تدلل على اعتدال حكيم في زخرفة مبانيها. أما العمارة القوطية، فما دام همّها الأول أن تجعل الكتل التي تشيدها تبدو أكبر وأجلّ شأناً ممَّا هي عليه في الواقع، فإنَّها لا تكتفي بصفِّها على شكل محض سطوح، بل تقسمها وتجزئها بلا توقف، مسبغة على الأجزاء المتحصِّلة على هذا النحو أشكالاً تنزع هي الأخرى إلى الانطلاق نحو الأعلى. فنحن نجد، على سبيل المثال، بين جملة الوسائل التزيينية دعائم وأقواساً منحرفة ومثلثات متساوية الساقين. وبنتيجة ذلك تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة، وتتجزأ إلى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية، بحيث يتبدى مجموع البناء في مظهر مزدوج، أو بالأحرى في مظهرين متناقضين إلى أقصى حد: فمن جهة أولى نجد أمامنا خطوطاً واضحة، ممتدة إلى ما لا نهاية إن جاز القول، لكنَّها متمفصلة فيما بينها على نحو واضح ومفهوم؛ ومن الجهة الثانية نقف مذهولين أمام كثرة الوسائل التزيينية وغناها. وهكذا نرى ما هو عام غاية العمومية وبسيط منتهى البساطة يتجاور مع ما هو فائق الخصوصية والتعقيد، تماماً مثلما تملك النفس الإنسانية القدرة على التملص من إسار الورع المسيحي لكي تغوص في حماة التناهي والصغار والخسة. وهذا الازدواج من شأنه أن يحث الإنسان على التأمل، وهذا التوجه نحو الارتفاع يدعو إلى التسامي. وبالفعل، إنَّ الهدف الرئيس لنمط التزيين هذا ليس تدمير خطوط المبنى الرئيسية أو تمويهها بكثرة الوسائل التزيينية وتنوعها، بل على العكس إبراز هذه الخطوط للعيان، من خلال

هذه الكثرة وهذا التنوع تحديداً، بحيث تغدو هذه الخطوط المذكورة هي السمة المميزة الأساسية للمبنى، فإذاً هو لا يزداد بنتيجة ذلك إلَّا عظمة واحتفالية وجلالاً. وكما أنَّ الورع الديني يبقى قائماً من خلال جميع الخصوصيات التي تتألف منها حياة النفس، ومن خلال جميع الصروف التي تؤلف لحمة كل حياة فردية، عن طريق التمسك بالمبادئ التي يقوم عليها هذا الورع وتوكيد طابعها غير القابل للتدمير، كذلك يُفترض بالأنماط المعمارية الرئيسية أن تردَّ إلى بساطة الخطوط الأساسية جميع الانقطاعات والتقسيمات والتزويقات التي تبدو وكأنَّها تحطم وحدتها واستمراريتها.

وينطوي الفن الرومانسي، من وجهة النظر الزخرفية هذه، على مظهر آخر بعد. فالرومانسي مؤسس كما نعلم، من جهة أولى، على مبدأ الداخلية، على ارتداد الفكروي إلى ذاته؛ لكن على الداخل، من جهة ثانية، أن ينعكس على الخارج، كيما ينسحب منه لاحقاً ويؤوب إلى ذاته. والحال أنَّه ينبغي في العمارة، وبقدر الإمكان، أن توضع الداخلية الأعمق غوراً في متناول الإدراك من خلال الكتلة الحسية، المادية مكانياً. وإزاء هذا الوضع، لا يبقى من خيار إلَّا التالي: فبدلاً من تقديم المادي بكل ماديته الكثيفة، المصمتة، لا بُدَّ من المبادرة على العكس إلى إيقاف مده، وتجزئته، وتجريده من ظاهر أي تلاحم واستقلال. لهذا تبدو لنا الوسائل التزيينية في أغلب الأحيان مكسرة، متقطعة، متداخلة فوق السطوح والمساحات، وليس من عمارة تعطي أبنيتها، رغم كتلها الحجرية الثقيلة الضخمة وتماسكها الذي لا سبيل إلى تفتيته، انطباعاً بالخفة والرشاقة بقدر ما تعطيه المباني القوطية.

أما فيما يتعلق بشكل الوسائل التزيينية فحسبنا أن نذكر أنَّه ــ خلا الأقواس المنحرفة والدعائم والدوائر ــ قريب غاية القرب من الأشكال العضوية. وهذا ما نستطيع تبيُّنه سلفاً عندما نتأمل تلك الكتل التي نقبتها وحطمتها وشغلتها يد الإنسان الذي أفلح، من خلال صياغته إيَّاها، في الحصول على أشكال تحاكي الأوراق والأزهار، أو على عربسات تمثل أشكالاً

إنسانية وحيوانية، تارة واقعية، وطوراً مركبة خيالياً. وهكذا يدلل الخيال الرومانسي، حتى في العمارة، على غنى عظيم في الابتكار وفي التركيب الفذ بين عناصر متنافرة؛ وهذا مع أنَّنا نجد، من جهة أخرى، حتى في الوسائل التزيينية، نظير الأقواس المنحرفة والنوافذ، وعلى أيٍّ حال في عصر الفن القوطي الأنقى والأصفى، تكراراً دائماً لأشكال واحدة، لا تتبدل ولا تتغير في بساطتها.

صنوف العمارة القوطية

يبقى عليَّ بعد، قبل الختام، أن أبدي بعض الملاحظات حول الأشكال الرئيسية التي تلبستها العمارة القوطية في مجرى تطورها، وهذا من دون أن يكون في نيتي أن أرسم، ولو باقتضاب، تاريخ هذا الفن.

أ ـ العمارة قبل القوطية: ينبغي أن نميز عن العمارة القوطية، كما وصفتها في الصفحات السابقات، العمارة قبل القوطية التي خلفت مباشرة العمارة الرومانية التي يمكن اعتبارها مصدرها ومنطلقها. وقد كان لأقدم الكنائس المسيحية شكل البازيليكات[78]، المبنية وفق نموذج المباني الإمبراطورية العامة، والمتألفة من قاعات كبيرة متطاولة ومجهزة بصقالة خشبية. وقد كانت هذه أولى القاعات التي أعطاها قسطنطين للمسيحيين ليقيموا فيها شعائر عبادتهم. وكانت هذه القاعات تضم منبراً مخصصاً للكاهن، يرقى إليها في الاجتماعات العبادية ليرتل أو يلقي موعظة أو يتلو قراءة، وهذا ما تولدت عنه بسهولة فكرة الخورس. كما اقتبست العمارة المسيحية أشكالها الأخرى، ومنها على سبيل المثال استعمال الأعمدة والأقواس والطارمات[79] Rotondes، وكذلك نمط تزيينها وزخرفتها، من العمارة الكلاسيكية، وبخاصة عمارة أمبراطورية الغرب[80]، لكنَّها لبثت، حتى في إمبراطورية الشرق، على وفائها لتلك النماذج الكلاسيكية وصولاً إلى عهد جوستنيانوس[81]. كذلك لا مماراة في أنَّ كل ما شاده الأوستروقوطيون[82] واللانغوباردیون في إيطاليا كان يشبه، في جوهره، الأبنية الرومانية. بيد أنَّ تعديلات كثيرة أدخلت على هذه العمارة في زمن لاحق، في عهد الإمبراطورية البيزنطية. وكان المركز يتألف من طارمة ترتكز إلى أربع دعائم كبيرة، أضيفت إليها في زمن لاحق أبنية شتى لها صلة بالمقتضيات الخاصة للعبادة الرومية، المتميزة عن العبادة الرومانية. إلَّا أنَّه من المهم عدم الخلط بين هذه العمارة الخاصة بالإمبراطورية البيزنطية وبين العمارة التي جرت العادة على تسميتها بالبيزنطية والتي سادت حتى نهاية القرن

الثاني عشر في إيطاليا وفرنسا وإنكلترا وألمانيا، إلخ.

ب ــ العمارة القوطية بحصر المعنى: في القرن الثالث عشر تطورت العمارة القوطية بحصر المعنى، وهي العمارة التي حاولت أعلاه أن أحدد سماتها. وفي أيامنا هذه يرفض الدارسون عزو ابتكارها إلى القوط، ولذا أطلقوا عليها اسم العمارة الألمانية أو الجرمانية. إلَّا أنَّه لا شيء يمنع الإبقاء على التسمية القديمة. ففي إسبانيا بوجه خاص نلفى آثاراً قديمة جداً لهذه العمارة، وذات ارتباط بالشروط والظروف التاريخية، على اعتبار أنَّ الملوك القوط، الذين ردوا على أعقابهم إلى جبال آستوريا وغاليسيا، استقروا فيها وحافظوا على استقلالهم. وهذه الواقعة تبيح لنا إقامة علاقة وثيقة في الظاهر بين العمارتين العربية والقوطية، لكن في الظاهر فقط، إذ أنَّ فروقاً جوهرية تفصل بينهما في الواقع. فما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط ليس القوس المنحرف، وإنَّما الشكل المُسمَّى حدوة الحصان؛ زد على ذلك أنَّ المباني العربية، المكرسة لعبادة مغايرة، تتسم بغنى وبذخ شرقيين حقاً، وبكثرة الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات، وهذا من دون أن نتكلم عن الزخارف التي تجمع على نحو خارجي بين الأشكال الرومانية والقروسطية.

ج ــ العمارة الدنيوية في العصر الوسيط: بالتوازي مع تطور العمارة الدِّينيَّة تطورت العمارة الدنيوية التي حاكت طابع الأبنية الدِّينيَّة، معدلة فيه ومكيفة إيَّاه مع أهدافها الخاصة. غير أنَّ الفن الذي كان ينشد ضمن إطار العمارة البورجوازية أهدافاً أكثر محدودية، وإن كان عليه أن يلبي على

نحو أعجل حاجات متعددة، لم يكن في متناوله حقل بمثل ذلك الاتساع، وما كان في مقدوره أن يخص الجمال إلَّا بدور متواضع: دور الزينة لا أكثر ولا أقل. وفيما خلا التساوق العام بين الأشكال والمقاييس، لم يبق للفن إلَّا أن يقتصر على زخرفة الواجهات والأدراج والدهاليز والنوافذ والأبواب والمداخل والأبراج، إلخ، لكن من دون أن يشذ عن مبدأ النفعية الذي كان المبدأ العام للبناء كله. وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيس للمسكن المدني هو نمط المساكن المحصَّنة، المبنية عند سفح تل أو جبل أو على قمتهما، وكذلك الحال في المدن حيث كان كل قصر وكل بيت عائلي، في إيطاليا على سبيل المثال، يتجلبب بمظهر حصن صغير أو صرح صغير. والحاجة هي التي توجب بناء الأسوار والأبواب والجسور والأبراج، وكل دور الفن بعد ذلك أن يزوقها ويزخرفها. إذن فالمتانة والأمان، بالإضافة إلى بذخ عظيم وفردية حية في الأشكال، هي التعيينات الأساسية لهذه العمارة التي لو شئنا وصفها بمزيد من التفصيل لانسقنا إلى أبعد ممَّا نبغي.

لكن على سبيل التذييل فقط سنذكر أيضاً فن الحدائق الذي لا يخلق للروح محيطاً طبيعياً وسط الطبيعة الكبيرة فحسب، بل يجهد أيضاً لتحويل المنظر الطبيعي وإخضاعه لمعالجة معمارية ليكون متناغماً وسائر البناء. وسأستشهد هنا بمثال معروف، هو مثال حديقة صان سوسي[83] العظيمة.

وفيما يتعلق بفن الحدائق بحصر المعنى، ينبغي أن نميز فيه العنصر التصويري من العنصر المعماري. فالحديقة ليست إبداعاً معمارياً بملء معنى الكلمة، وليست بناءً مشيداً بأشياء طبيعية حرة، وإنَّما هي من نتاج مجهود تصويري يدع الأشياء في حالتها الطبيعية ويسعى إلى محاكاة الطبيعة الكبيرة والحرة، بجمعه في فسحة محدودة ــ وعلى نحو يتألف منه كل متكامل ــ كل ما هو قمين بأن يبهجنا في منظر من المناظر: الصخور وكتلها الوحشية الكبيرة، الأودية، الغابات والأجمات،

المروج، العشب، السواقي الزاحفة، الأنهار الوسيعة ذات الضفاف التي تدب بالحركة والحياة، البحيرات الهادئة المحاطة بالأشجار، الشلالات الصاخبة، إلخ. ولقد أدرك فن الحدائق، من حيث هو محاكاة للطبيعة، درجة عالية من الكمال لدى الصينيين.

في حديقة كهذه، وبخاصة في أيامنا هذه، ينبغي أن يحتفظ كل شيء بحريته الطبيعية من جهة أولى، ولكن ينبغي من جهة أخرى أن يخضع كل شيء لإعداد اصطناعي وأن يكيف مع المنطقة التي فيها تقام الحديقة، وهذا ما ينشأ عنه تناقض يعصى على كُلِّ حل. ومن هذه الزاوية يبدو ألَّا شيء أبعد عن الذوق من القصد الذي يستشم ممَّا يفترض فيه أن يكون بلا قصد، من تكلف مفروض على نحو ظاهر للعيان على ما لا يحتمل التكلف. زد إلى ذلك أنَّ البستان يفقد، في هذه الشروط، طابعه الحقيقي ويضل عن غايته باعتباره مكاناً للتنزه وللتحادث في الهواء الطلق في موضع لم يعد هو الطبيعة بحصر معنى الكلمة، وإنَّما طبيعة حوّلها الإنسان لتلبية حاجته إلى محيط يكون من خلقه الشخصي. غير أنَّ الحديقة الكبيرة، وبخاصة إذا ما كانت مزودة بباغودات[84] صينية وجوامع تركية وشاليهات سويسرية، وبجسور وصوامع وأشياء مشابهة أخرى، تفرض ذاتها بذاتها على انتباهنا؛ فهي تدعي أنَّها شيء ما وأنَّها تعني بذاتها شيئاً ما. غير أنَّ السحر الذي تمارسه علينا قصير الأجل للغاية، فلا تساورنا أية رغبة في رؤية هذا الإبداع مرة ثانية، لأنَّ مضمونه لا يعرض للنظر أي شيء يمت بصلة إلى اللامتناهي، وليس له نفس تخاطب نفسنا؛ وسنضيف إلى ذلك أنَّ ما تقدمه الحديقة من ألاهٍ وتسالٍ عند كل خطوة لا يوائم كثيراً تلك المحادثات في الهواء الطلق التي نحبها أيما حب.

إنَّ بستاناً كهذا يجب أن يكون عبارة عن جو باسم، محض جو لا يفرض نفسه بقيمة ذاتية المنبع ولا يفصل الإنسان عن الإنسان ولا يلهيه عن داخليته. وهنا تتدخل العمارة بنجع وفعالية، بخطوطها العقلانية، لتدخل الترتيب والتناظم والتناظر، وللتخضع الأشياء الطبيعية ذاتها لإعداد معماري. وفن الحدائق لدى المغول، فيما وراء السور الكبير، في التيبت، وفراديس الفرس هي بحدِّ ذاتها أكثر مواءمة لهذا النمط. فما هي بحدائق إنكليزية، بل أبهاء (صالونات) حقيقية ملأى بالزهور، وفيها آبار وعيون ماء وبلاطات وقصور، للإقامة في حضن الطبيعة؛ بساتين عظيمة، رائعة، جرى تشييدها دونما اعتبار للتكاليف، لتلبية حاجة إنسانية ولراحة الإنسان. غير أنَّ المبدأ المعماري وجد أكمل تطبيق له في فن الحدائق الفرنسي. فالحدائق الفرنسية، المنظمة هي الأخرى كملحقات للقصر، تتألف من ممرات طويلة متناظمة، تحفها من

الجانبين أشجار مشذبة بتناسق، مصفوفة واحدتها بجانب الأخرى بمنتهى الدقة، ومن أجمات مشذبة هي الأخرى ومؤلفة جدراناً مستقيمة حقيقية، ممَّا يحول الطبيعة إلى مقام وسيع تحت السماء المكشوفة.

رف 404

t.me/Rff404

فيدياس: نحات إغريقي (نحو ٤٩٠ ــ ٤٣١ ق.م)، كلفه بيركليس بتزيين البارثينون. «م».

هوميروس: شاعر ملحمي إغريقي، تعزى إليه «الإلياذة» و«الأوذيسة» وتحيط بحياته الأساطير. «م».

البلفيدير: جناح في قصر الڤاتيكان، يضم مجموعة ثمينة من التماثيل القديمة، ومن أشهرها تمثال أبولون المنسوب إليه. «م».

بوبليوس فرجيليوس مارو: شاعر لاتيني (نحو ٧٠ ــ ١٩ق.م)، مؤلف الملحمة القومية الرومانية الإلياذة التي بقيت غير مكتملة. حاكى الإغريق، وكان له تأثير هائل على الأدب الروماني والآداب الغربية، وقد تكونت حول شخصه مجموعة من الأساطير. «م».

ميكيلانجلو بيوناروتي: فنان إيطالي (١٤٧٥ ــ ١٥٦٤م)، رسام ونحات ومهندس وشاعر، ومن عباقرة عصر النهضة. من آيات فنه قبة كنيسة القديس بطرس بروما وتمثال موسى وتمثال العذراء الأم الحزينة، وسقف كنيسة السيكستينا، وفيه صوَّر تاريخ الكون كما جاء في التوراة من يوم الخليقة إلى يوم القيامة. «م».

جان فرانسوا مرمونتيل: كاتب فرنسي (١٧٢٢ ــ ١٧٩٩م)، له روايات ملحمية وقصص ومسرحيات ومذكرات. «م».

الآنسة كليرون: ممثلة فرنسية (١٧٢٣ ــ ١٨٠٣م)، اشتهرت بتمثيلها مسرحيات فولتير. «م».

مرقس فيتروفيوس بوليو: معمار روماني من القرن الأول ق.م، له مبحث في عشرة مجلدات في فن العمارة، ثمين في دلالته على وضع العمارة في عصره. «م».

ممنون: اسم بطل إغريقي، ملك الإثيوبيين، أنجد طروادة ولقي مصرعه على يد آخيل. وقد ذهب بعضهم مؤخراً إلى القول بأنَّ أحد التمثالين الضخمين لأمينوفيس الثالث في طيبة إنَّما يعود في الواقع إلى ممنون. وثمة أسطورة تقول: إنَّه كُلَّما ضربت أشعة الشمس تمثاله، أصدر أصواتاً متناغمة. «م».

الغلوة: مقياس يوناني قديم يعادل ٦٠٠ قدم، ويتراوح بين ١٤٧ و١٩٢ متراً. «م».

باليونانية في النص: برج متين مصمت. «م».

ميديا: مقاطعة في شمال غربي إيران، عاصمتها أكبتانا، فيها عدد من الآثار يعود تاريخها إلى القرن الثامن ق.م. «م».

فريدريش كرويزر: فيلسوف ألماني (١٧٧١ ــ ١٨٥٨م)، له دراسات في الميثولوجيا والتاريخ لدى الإغريق والرومان، وكتاب يرجع إليه هيغل تكراراً وهو الرموز والـميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم. «م».

فريجيا: منطقة في شمال غربي آسيا الصغرى، اشتهرت بعبادة الإلهة قيبيليا، وتناوب على احتلالها الإغريق والفرس والمقدونيون والرومان. «م».

الفالوس: Phallus: عضو الذكورة. «م».

ديونيسوس: إله الكرمة والخمر عند الإغريق، وهو عند الرومان باخوس، وأصله فينيقي (أدونيس). «م».

ميلامبوس: أي الخلاسي. «م».

الباغود: معبد هندي أو صيني أو ياباني متعدد الأدوار. «م».

مروى: عاصمة مملكة مروى (القرن ٤ ق.م ــ ٤ ب.م)، تحدث عنها هيرودوتس، فيها آثار أسوار ومعابد، أشهرها هيكل الشمس، شهيرة بأهرامها، فيها قبور ملوك نبتة. «م».

سيزوستريس: هو سنوسرت: اسم لثلاثة فراعنة من السلالة الثانية عشرة، ثالثهم (١٨٨٧ ــ ١٨٥٠م) هو الذي اشتهر بحروبه وفتوحاته. «م».

معلوم أنَّ هيرودوتس، المعروف باسم أبي التاريخ، والذي طاف بالعالم المعروف في زمانه، وبخاصة العراق ومصر وفينيقيا، عاش في القرن الخامس ق.م (نحو ٤٨٤ ــ ٤٢٠). «م».

بلينوس الشيخ: عالم طبيعيات روماني (٢٣ ــ ٧٩)، مؤلف التاريخ الطبيعي في ٢٧ كتاباً، وهو بمثابة موسوعة للعلوم في العصور القديمة. «م».

سترابونيس: جغرافي إغريقي (نحو ٥٨ ق.م ــ ٢٥ ب.م)، مؤلف مذكرات تاريخية وكتاب ثمين في الجغرافية. «م».

بوزانياس: جغرافي ومؤرخ إغريقي من القرن الثاني ب. م، مؤلف وصف اليونان. «م».

أوزيماندياس: اسم محرف لرعمسيس الثاني. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

العون: مقياس ألماني قديم يعادل ١٨٨ را م. «م».

مويريس: من بحيرات مصر القديمة. «م».

موره: شبه جزيرة في جنوبي اليونان، كان يعرف أيضاً باسم البيلوبونيز. «م».

أيلورا: موقع أثري في الهند، منحوت في الصخور، وكثير التجاويف. «م».

ميترا: كبير الآلهة عند الفرس، رب العناصر وقاضي يوم الدينونة. قامت حوله عبادة سرية انتشرت في اليونان والأمبراطورية الرومانية. «م».

النقيشة Bas-Relief، وهي النقش غير الناتئ. «م».

الكابيتول: جبل من سبعة تلال في روما، فيه معبد جوبيتر الكابيتوليني. «م».

جوبيتر: كبير الآلهة عند الرومان، ويقابله زفس لدى الإغريق. «م».

داريوس: ملك الفرس من ٥٢١ إلى ٤٨٦ ق.م، أعاد بناء وحدة فارس، وفتح بابل وتراقيا ومقدونيا، لكن الإغريق هزموه في ماراتون (سنة ٤٩٠ ق.م). «م».

السقيتيون: شعب إيراني الأصل كانت له دولة في شمال شرقي أوروبا تمتد بين الدانوب والدون. «م».

خفرع: فرعون مصر من السلالة الرابعة، وباني ثاني أهرام الجيزة. «م».

آبيس: ثور مقدس كان الفراعنة يعتبرونه أكمل تعبير عن الألوهية في شكلها الحيواني. «م».

خوفو: فرعون مصر من السلالة الرابعة، ملك في حوالي سنة ٢٦٠٠ ق.م، وبنى أكبر أهرام الجيزة. «م».

موزولوس: ملك قاريا ــ وهو الاسم القديم لآسيا الصغرى ــ في القرن الرابع ق.م، وله فيه ضريح مشهور منه اشتق اسم الضريح باللغات اللاتينية Mausolée. «م».

هدريانوس: أمبراطور روماني (٧٦ ــ ١٣٨)، كان من مشجعي الأدب والفن، دفن في ضريح ابتني ليضم رفاته وعرف باسم قصر سانت ــ آنج وصار من بعده مدفناً للأباطرة، ثم ملجأ للباباوات، ثم سجن دولة. «م».

تراجانوس: أمبراطور روماني (٥٣ - ١١٧)، فتح شبه الجزيرة العربية وأرمينيا وبلاد ما بين النهرين، وقهر الفرثيين، وكان من كبار البناة. «م».

الكرياتيد: تمثال امرأة يتخذ بدلًا من عمود في مبنى. «م».

دومينيك دينون (١٧٤٧ ــ ١٨٢٥م)، المدير العام للمتاحف الفرنسية في عهد نابليون الأول. «م».

رافائيلو سانزيو: رسام إيطالي (١٤٨٣ ــ ١٥٢٠م)، ترك رغم موته المبكر روائع لا تضاهى. «م».

فريدريش فلهلم شيلنغ: فيلسوف ألماني (١٧٧٥ ــ ١٨٥٤م)، واضع مذهب المثالية الموضوعية. «م».

الغماء: مجموع ما يسقف به. «م».

الطبر: عمود مستطيل ناتئ بعض الشيء من جدار. «م».

المجاز: رواق من الأعمدة مكشوف الوجه. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باليونانية في النص. «م».

باستوم: مدينة من مدن إيطاليا القديمة، على خليج سالرنو، فيها معابد إغريقية تعد أُنموذجاً للطراز الدوري. «م».

الأقنثة: جنس معمر من النبات، ذو أوراق سنبلية مخرمة تستعمل للزينة. «م».

الشارة: حلية معمارية على شكل شارة عسكرية. «م».

الخرجة: رأس العمود المؤلف من العتب والإفريز والكورنيش. «م».

بيركليس: أعظم رجال الدولة في تاريخ أثينا (٤٩٥ ــ ٤٢٩ ق.م)، تزعم الحزب الديمقراطي، وبسط سيادة أثينا على سائر المدن، وشجع الآداب والفنون، وأدركت أثينا في عهده عصرها الذهبي، واغتنت بالآثار والتماثيل والصروح المعمارية. «م».

عهد روما الملكي: عهد شبه أسطوري يُقال: إنَّ روما عرفته في بداية تاريخها، ومر عليها فيه سبعة ملوك، وكان سقوط الملكية سنة ٥١٠ ق.م. «م».

ديموقريتس: فيلسوف إغريقي (نحو ٤٦٠ ــ ٣٧٠ق.م)، واضع المذهب الذري، وقال: بأنَّ منبع السعادة الاعتدال في الرغائب. «م».

لوقيوس أنايوس سينيكا، المعروف باسم سينيكا الفيلسوف (نحو ٤ ق.م ــ ٦٥ ب.م)، من مواليد قرطبة بالأندلس، مؤدب نيرون الذي غضب عليه وأمره بالانتحار بفتح وريديه، استوحى مبادئه الفلسفية من الرواقيين، وله مقالات ورسائل ومسرحيات تراجيدية. «م».

البزولان: نوع من الصخور البركانية الأصل، منسوب إلى مدينة بزيولي الإيطالية، ومطلوب في البناء لأنَّه يحمي من الحرارة والضجيج. «م».

الفليس: صخر ذو مسام من أصل رسوبي وبركاني. «م».

لوقينيوس لوقولوس: قائد روماني (نحو ١٠٩ ــ ٥٧ ق.م)، ضرب به المثل في حياة البذخ التي عاشها في روما. «م».

جبهة جملون Pignon: هي في العمارة القسم العلوي المثلث من جدار يحمل رأسه طرف تخشيبة ذات ميزابين. «م».

خورس الكنيسة: جوقة المرتلين، وكذلك الموضع الذي تقف فيه. «م».

الجناح المصالب: رواق عرضاني يفصل الخورس عن صحن الكنيسة المركزي ويؤلف ذراعي الصليب. «م».

أنفرس: مدينة بلجيكية، فيها كاتدرائية مشهورة بنيت في ١٣٩٥ ــ ١٥٢٠م، ومزينة برسوم لروبنز. «م».

كولن أو كولونيا: مدينة ألمانية على الراين، فيها كاتدرائية تاريخية بنيت في القرن الثالث عشر. «م».

وردية: زخرف بشكل وردة، وفي العمارة الكنسية تحديداً زجاج كنيسة ملون بشكل دائرة. «م».

الزافرة: في الأبنية القوطية، نصف قوس يدعم به عقد أو جدار. «م».

الإكليلية: زخرف بشكل إكليل. «م».

البازيليكا: مبنى روماني مستطيل في أحد طرفيه جزء ناتئ نصف دائري، وقد أطلق هذا الاسم فيما بعد على الكنائس التي شيدت وفق هذا التصميم، وهو يطلق اليوم على الكنائس التي تأتي، من حيث الحجم، بعد الكاتدرائيات. «م».

الطارمة: بناء مستدير مقبب، وفي الكنائس جناح صغير دائري محمول على أعمدة. «م».

انقسمت الأمبراطورية الرومانية إلى غربية وشرقية (روما وبيزنطة) على إثر الغزو البربري في أول القرن الخامس، وقد زالت أمبراطورية الغرب سنة ٤٧٦، بينما استمرت أمبراطورية الشرق إلى سنة ١٤٥٣م. «م».

جوستنيانوس الأول: أمبراطور بيزنطي (٤٨٢ ــ ٥٦٥)، حارب الفنداليين والفرس، واستولى على أفريقيا وإيطاليا، وترك آثاراً معمارية مدهشة. «م».

ينقسم القوط إلى فرعين كبيرين هما: الأوستروقوط والفيزيقوط. والأوستروقوط شعب جرماني، زحف من موطنه على ضفاف الدانوب إلى إيطاليا، وأقام مملكة دمرها جوستنيانوس سنة ٥٥٢. «م».

صان سوسي: قصر ملكي عظيم قرب بوتسدام، بناه كنوبلسدورف لفريدريك الثاني سنة ١٧٤٥م. «م».

الباغود: معبد صيني أو ياباني متعدد الأدوار. «م».

كشاف فن العمارة

أ

آبيس: 86.

آخيل: 57.

الآداب الغربية: 22.

آسيا الصغرى: 87

الأبحاث الفرنسية: 70.

الأبنية الرومانية: 167.

الأبنية القوسية: 139.

الأبنية المصرية: 79.

الأبنية الهندوسية: 79، 82.

أبو التاريخ = هيرودوتس

أبو الهول: 69.

أبوات الهول: 69، 71، 72، 73، 79، 90، 91.

أبولون البلفيدير: 22، 88.

أثينا: 126، 137.

الإثيوبيون: 57.

الأحباش: 68.

الاحتفال القرباني المصري: 65.

الأدب الروماني: 22.

أرمينيا: 93.

إسبانيا: 168.

الإسلام: 82.

الأسلوب الإيوني: 132، 133، 135.

الأسلوب الدوري: 135.

الأسلوب الكورنثي: 135.

الأشكال الرومانية والقروسطية: 169.

الأشكال المعمارية الشرقية والإغريقية: 143.

الأعمدة الإيونية: 128.

أعمدة تراجانوس: 93.

الأعمدة الدورية: 128، 131.

الأعمدة الرومانية: 129.

الأعمدة الفالوسية: 64، 65.

الأعمدة الكورنثية: 128، 129.

الأعمدة المصرية: 114.

أعمدة النصر: 93.

الإغريق/ إغريقي: 19، 22، 57، 60، 62، 64، 65، 66، 68، 80، 81، 84، 94، 103، 108، 124، 135، 138، 139، 140.

أفريقيا: 167.

إقليم رامسلبرغ: 78.

الأقواس القوطية: 152، 153.

أكبتانا: 61، 62.

أكروبول أثينا: 104.

الألمان/ ألماني: 26، 62، 105، 140.

ألمانيا: 156، 168.

الإلياذة: 19، 22.

الإمبراطورية البيزنطية: 167، 168، 177.

الأمبراطورية الرومانية: 80، 167.

أمبراطورية الشرق: 167.

أمبراطورية الغرب: 167.

أمينوفيس الثالث: 57.

الأندلس: 138.

الأنصاب الإيونية: 133.

إنكلترا: 168.

الأهرام: 75، 81، 84، 85، 86، 87، 88، 89.

أهرام الجيزة: 85، 56.

أهرام القاهرة: 69.

أهل الشمال: 118.

الأوذيسة: 19.

أوروبا: 84.

الأوروبيون: 85.

الأوستروقوط: 167.

أون- هليوبوليس: 67.

أويزيمانديا‌س: 68.

إيدانترسوس: 84.

إيران: 61، 84.

إيطاليا: 131، 167، 168، 170.

الإيطاليون /إيطالي: 23، 97، 140.

أيلورا: 78.

بابل: 54، 84

البابليون: 102، 136.

البارثينون: 19.

باريس: 80.

البازيليكات: 166.

الباغودات الهندوسية: 65.

بانثيون أغريبا: 138.

بتاح ممفيس: 68.

بحيرة مويريس: 73، 75.

برج بابل: 58.

برلين: 120.

بزيولي: 138.

بلاد فارس: 80، 84.

بلاد ما بين النهرين: 93.

بلجيكا: 155.

بلزوني: 85.

البلفيدير: 22.

بلينوس: 47، 76.

البناء الروماني: 135.

بوبليوس فرجيليوس مارو = فرجيليوس

بوتسدام: 170.

بوزانياس: 68.

بومباي: 78.

بيت العمارة الدينية الإغريقية: 143.

بيركليس: 19، 137.

بيزنطة: 167.

البيزنطيون/ بيزنطي: 167.

ت

تاريخ فن العمارة (هيرت): 68.

تاريخ العمارة لدى القدماء (هيرت): 76، 86، 126، 128، 134.

تراقيا: 84.

تماثيل ممنون: 68، 69، 71.

تمثال أبي الهول: 57.

تمثال جوبيتر: 138.

تمثال العذراء: 23.

تمثال ممنون: 57.

تمثال موسى: 23.

التوراة: 23.

التيبت: 172.

ج

جان فرانسوا مرمونتيل= مرمونتيل

جبال آستوريا: 168.

جبال غاليسيا: 168.

جبال الهارز: 78.

جبال فلسطين: 78.

جبل مروى: 66.

الجرمان: 167.

الجماعة المسيحية: 145، 149، 169.

الجنويون /جنوي: 85.

الجوامع التركية: 171.

جوبيتر أولتور: 138.

جورج طرابيشي: 10، 11.

جورج فيلهلم فريدريش هيغل = هيغل

جوستنيانوس: 167.

ح

الحدائق الإنكليزية: 172.

الحدائق الفرنسية: 172.

حديقة صان سوسي: 170.

الحزب الديمقراطي: 137.

الحقبة الإمبراطورية: 88.

خ

خليج سالرنو: 131.

د

دار مدارك: 9، 10.

داريوس: 84.

الدانوب: 84.

الدانون: 167.

الدعائم القوطية: 153.

دومينيك دينون= دينون

الدون: 84.

الديناميس الرومانية: 81.

ديموقريتس: 138.

دينون: 95.

ديونيسوس: 64، 65.

ر

رافائيل سانزيو: 97.

الراين: 156.

الرسالة (سينيكا): 138.

رعمسيس الثاني= أوزيمانديا‌س

الرموز (كرويزر): 67.

الرواقيون: 138.

روبنز: 155.

روما: 23، 81، 88، 137، 140، 167.

الرومان/ روماني: 44، 62، 81، 85، 88، 93، 104، 138، 139، 140.

ز

زفس: 81.

س

الساق الإيونية: 133.

سالسبت: 78.

سترابونيس: 86، 71، 72، 76، 85.

السقيتيون: 84.

سكان الجنوب: 118.

سنوسرت =سيزوستريس

سوريا: 64، 66.

سيزوستريس: 66، 74.

سينيكا: 138.

ش

الشاليهات السويسرية: 171.

شبه الجزيرة العربية: 93.

الشرق: 64، 97.

شعوب الشرق: 54، 78.

شعوب العصر القديم: 62.

شيلنغ: 105.

ص

صعيد مصر: 78.

الصين: 65.

الصينيون: 171.

ض

ضريح هوريانوس: 88.

ط

الطراز الدوري: 131، 132.

طروادة: 57.

طيبة: 57، 68.

ع

العبادة الرومانية: 168.

العبادة الرومية: 168.

العبادة المسيحية: 142.

العبريون: 136.

العراق: 66.

العرب: 85.

عصر النهضة: 23.

العصر الوسيط: 124، 142، 150، 169.

العمارة الإغريقية: 135، 137، 139.

العمارة الألمانية: 23، 121، 168.

العمارة الإيونية: 133، 134.

العمارة البورجوازية: 169.

العمارة تحت الأرضية: 78.

العمارة التوسكانية: 128، 131.

العمارة الدنيوية: 169

العمارة الدورية: 130، 131، 132، 134.

العمارة الدينية: 169.

العمارة الرمزية: 57، 77، 89، 91، 101، 103، 104.

العمارة الرومانسية: 55، 103، 112، 145، 146، 147، 148، 149، 151.

العمارة الرومانية: 136، 137، 138، 139، 140، 142، 166.

العمارة الشرقية: 55.

العمارة العربية: 168.

عمارة العصر الوسيط القوطية: 142.

العمارة قبل القوطية: 166.

عمارة القرون الوسطى: 121.

العمارة القوطية: 23، 145، 147، 151، 160، 166، 168.

العمارة الكلاسيكية: 55، 57، 77، 78، 92، 93، 101، 102، 104، 105، 112، 123، 128، 147، 151، 163.

العمارة المستقلة: 78، 89.

العمارة المسيحية: 130، 135، 167.

العمارة المصرية: 75، 87، 94، 136.

العمارة النفعية: 89، 90، 91.

العمارة اليونانية: 128.

العمود الإيوني: 133، 134.

العمود الكورنثي: 134.

عيد ديونيسوس: 64.

غ

الغزو البربري: 167.

غوته: 58، 121، 142.

غوسلار: 78.

ف

الڤاتيكان: 22.

فراديس الفرس: 172.

الفراعنة: 66، 86.

الفرثيون: 93.

فرجيليوس: 22.

فردريش كرويزر= كرويزر

الفرس: 67، 84، 167.

فرنسا: 168.

الفرنسيون / فرنسي: 25، 71، 86، 140، 142.

فريجيا: 64.

فريدريش فلهلم شيلنغ = شيلنغ

فريدريك الثاني: 170

فلاسفة الغرب: 10.

فلسفة الجمال الهيغلية: 10.

الفن التشكيلي: 24، 30.

فن الرسم (هيغل): 10.

الفن الرمزي: 31، 32.

الفن الرومانسي: 31، 32، 49، 164.

فن العمارة (هيغل): 10.

فن العمارة: 43، 44، 45، 120.

الفن القوطي: 146، 150، 156، 165.

الفن الكلاسيكي: 31، 32، 150.

فن النحت (هيغل): 10.

فن النحت: 45.

الفنداليون: 167

الفواصل الميتوبية: 132، 134.

فولتير: 25.

فيتروفيوس: 44، 107، 120، 126، 130، 131، 132.

فيدياس: 19.

الفيزيقوط: 167.

فينوس: 88، 138.

فينيقيا: 66.

الفينيقيون: 136.

ق

قاريا = آسيا الصغرى

قبر موزولوس: 87.

قبور ملوك نبتة: 66.

قرطبة: 138.

قسطنطين: 167.

قصر سانت آنج: 88.

القصور والمعابد المصرية: 95.

القوط: 168.

ك

الكابيتول: 81.

كاتدرائية أنفرس: 155.

كاتدرائية كولن: 156.

كافيليا: 85.

الكتابات الهيروغليفية: 71، 72، 75، 86.

كرويزر: 62، 67.

الكرياتيدات: 94.

كريت: 76.

الكلدانيون: 60.

كليرون: 25.

الكنائس البروتستانتية: 144.

الكنائس القوطية: 151، 159، 163.

الكنائس الهولاندية: 152.

كنوبلسدورف: 170.

كنيسة سان سيبالد: 155.

كنيسة السيكستينا: 23.

كنيسة القديس بطرس: 33.

كهوف ميترا: 80، 81.

كولونيا: 156.

ل

اللانغوباردیون: 167.

لوقولوس: 140.

لوقينيوس لوتولوس= لوتولوس

لوقيوس أنايوس سينيكا= سينيكا

م

ماراتون: 84.

مارس: 138.

ماركس: 9.

الماركسية: 9.

مالطا: 76.

مبادئ فن البناء لدى القدامى (هيرت): 120، 131.

المباني الإغريقية: 108، 131، 146.

المباني الألمانية: 124.

المباني الأمبراطورية العامة: 166.

المباني الدينية المسيحية: 145.

المباني العربية: 169.

المباني القوطية: 159.

المتاحف الفرنسية: 95.

متحف اللوفر: 80.

المحافل الماسونية: 81.

مدينة الشمس المصرية = أون – هليوبوليس

المذهب الذري: 138.

مذهب المثالية الموضوعية: 105.

مرقس فيتروفيوس بوليو = فيتروفيوس

مرمونتيل: 25.

مريم العذراء: 18.

مسرحية دينيس الطاغية: 25.

مشاريع سيزوستريس البحرية: 74.

مصر: 54، 64، 66، 69، 79، 82، 85، 94، 95.

المصريون: 68، 74، 78، 82، 83، 85، 86، 102، 110، 136.

المعابد الإغريقية: 65، 122، 124، 126، 145، 148، 159.

المعابد الصينية: 171.

المعابد المصرية: 57، 69، 70.

المعابد اليابانية: 171.

معابد باستوم: 131.

معابد كورنثيا: 131.

معبد أفسس الإيوني: 133.

معبد باستوم الدوري: 133.

معبد بعل: 59.

معبد بوتو: 72.

معبد جوبيتر: 81.

معبد العمارة الكلاسيكية: 148.

المعبد القوطي: 144.

المعبد الكلاسيكي: 123.

معبد مينرفا: 126.

المغول: 172.

المقابر المصرية: 83.

مقدونيا: 84.

الملوك الاثنا عشر: 75.

مملكة مروى: 66.

ممنون: 57، 58.

الممنونات: 73، 79، 90، 91، 94.

موره: 76.

موزولوس: 87.

مومياء آبيس: 86.

ميترا (إله الميديين): 67، 80.

ميديا: 61.

الميديون: 67.

ميكيلانجلو بيونارتي: 23.

ميلامبوس: 65.

مينرفا: 88.

ن

نابليون: 93، 95.

النسق التوسكاني: 113.

النماذج الإسلامية: 65.

النوبة: 78.

نورمبرغ: 155.

نيرون: 138.

النيل: 73.

هـ

هدريانوس: 88.

هرم خفرع: 85.

هرم خوفو: 68.

الهند: 54، 65، 78، 79.

الهندسة الألمانية: 48.

الهندسة الرومانسية: 48.

الهندسة القوطية: 48.

الهندسة المغربية: 48.

الهندوس: 78، 82، 102.

هوميروس: 13، 22.

هير: 86.

هيرت: 68، 76، 107، 108، 120، 126، 128، 131، 134، 136.

هيرودتس: 59، 60، 61، 64، 65، 66، 72، 73، 75، 76، 82، 84، 85.

هيغل: 9، 10، 11، 62.

هيكل الشمس: 66.

و

وادي الفرات: 58.

وصف اليونان (بوزانياس): 68.

ي

اليابان: 65.

يوليوس قيصر: 138.