كلية الكوت الجامعة
مركز البحوث والدراسات والنشر

النظريات والمدارس المعمارية
بين التعريف والتطبيق

تأليف
الاستاذ الدكتور
صبيح لفتة فرحان

المهندسة المعمارية
حوراء ناظم محمد

الطبعة الاولى
2024

منشورات

مركز البحوث والدراسات والنشر

كلية الكوت الجامعة

٧٢١

ف ٤٣٢ فرحان، صبيح لفتة.

النظريات والمدارس المعمارية / صبيح لفتة فرحان، حوراء ناظم محمد. ط١.- بغداد: ٢٠٢٤م

٢٠٠ص؛ ٢٤ سم

١. الهندسة المعمارية أ. محمد، حوراء ناظم(م.م.)

ب. العنوان

رقم الإيداع
٢٨٢/ ٢٠٢٤

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

٢٨٢ لسنة ٢٠٢٤م

ISBN: 978-9922-685-69-4

ملاحظة

مركز البحوث والدراسات والنشر في كلية الكوت الجامعة
غير مسؤول عن الافكار والرؤى التي يتضمنها الكتاب
والمسؤول عن ذلك الكاتب او الباحث فقط.

Al-Kut University College Printing Press

مطبعة كلية الكوت الجامعة

النظريات والمدارس المعمارية بين التعريف والتطبيق

جميع الاعمال المعمارية المهمة ستثير جدلاً

المعماري ريتشارد ماير

قراءة ورأي في كتاب (النظريات والمدارس المعمارية بين التعريف والتطبيق)

إنه من دواعي السرور أن تسنح الفرصة لي قراءة كتاب (النظريات والمدارس المعمارية بين التعريف والتطبيق) من تأليف الأستاذ الفاضل الدكتور صبيح لفته فرحان والمهندسة المعمارية حوراء ناظم محمد.

لقد أتاحت لي تلك الفرصة رحلة ممتعة بين فصول الكتاب الشيقة وان استعيد مساحة واسعة من المعارف والمعلومات المتعلقة بالعمارة والفن وبأبعاد زمنية وحدود مكانية وطاقات إبداعية لمعماريين أساطين اختطوا بنتاجاتهم تاريخ العمارة بأنماطه وطرزه والتي انبثقت منها وفيها النظريات وانضوت تحت خيمة المدارس والمناهج التي لعبت بدورها دورا "فعالا" في تطوير رؤى العمارة وتطبيقاتها عبر العصور.

وخلال رحلتي بتصفح وقرأت فصول الكتاب ظهرت العمارة كعلم وفن ولغة ولها أبعاد زمانية وأخرى مكانية حاكمة وبتفاصيل غنية بوبت وفق منهج اتسم بالإثراء والإغناء. وكحلقات تواصلية بين الماضي والحاضر عبر نتاجات تفوقت على حدود الزمان لتبقى طاقة كامنة لتوليد الأفكار في المستقبل، كونها تفاعلية ومؤثرة وفاعلة عبر مفرداتها وعناصرها ولها القدرة على التنوع في التركيب والتشكيل وبأنامل مبدعة وضعت أصولها نظريات "واختطت سطورها مدارس فكرية اتخذت على عاتقها وضع أسس تشكيل وقراءة النصوص وحل طلاسمها، ووضع القواعد الفكرية لتوالدها وتناميها وتطورها. وقد أسهم هذا الكتاب بتوفير معرفة واسعة وبمنهج فكري وتبويب دقيق ليتكون من فصلين: -

أهتم الفصل الأول: بمفهوم النظرية وعلاقتها بالعمارة وأسس التوالف وآلية التأثير في فكر المصمم المعماري وبالتالي النتاج في العمارة.

وذلك من خلال استعراض شامل للنظريات المعمارية وأهم الشخصيات التي تبنت طروحاتها من المعماريين الرواد إضافة إلى الإسهاب بالوصف والتحليل والنقد البناء لعدد من النماذج والأبنية الايقونية التي كانت ولم تزل ذات تأثير في تاريخ العمارة وكيف كان لصيرورتها بصمات في السياق الحضري والذاكرة الجمعية وتاريخ إنشاء المدن...

وكيف يجب أن تكون ديمومتها مبرمجة للحفاظ على بصمة المكان وهويته متخذا" من التطور الأيديولوجي للعمارة متمثلا بنظرياتها وانعكاسها على النتاج المعماري سبيلا "وأسلوبا." فتطرق الكتاب إلى نظريات أثرت في العمارة والمعماريين مثل (النظرية العضوية والنظرية الوظيفية والنظرية الكلاسيكية التي ارتبطت وأثرت بالعمارة والفن عبر تطور الأنماط والطرز والعناصر لتستخلص منها المميزات والخصائص عبر الزمن.

أما الفصل الثاني: فقد تناول مفهوم المدرسة اصطلاحيا "ودورها في التطور والبناء الفكري والنتاج المعرفي وخصوصا" في العمارة وما يرتبط بها من طرز وخصائص تفصيلية.
فتطرق للمدارس الكلاسيكية والواقعية والانطباعية والوظيفية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية والسريالية والتجريدية والبنائية والتفكيكية إضافة إلى مدرسة الباهوس.
في الفن والعمارة على حد سواء كما تطرق إلى لغة العمارة عبر قدرتها التشكيلية والتعبيرية متخذا "من توجهات الحداثة وما بعد الحداثة والتقنية العالية والإحيائية أساسا" للتحليل والدراسة عبر شخوصها المبدعين ونتاجاتها المبدعة.
ليختتم الكتاب بمساحاته المعرفية الواسعة وفقراته الكثيفة المبوبة والمزينة بالرسوم والأشكال الجذابة كمصدر معلوماتي شامل عن العمارة والفن وفقا "لتبويب لا يخلو من الجدة في الطرح عبر الدخول إلى هذين العالمين وفقا" لخصائص النظرية والمدرسة وكل منها في العمارة والفن حصرا "، وهذا ما يتيح للمعماري مصدر" موفيا "واسع الفقرات والنماذج والشخصيات مرموقا" مما يزيد من إمكاناته لقراءة التاريخ وقدرته على زيادة كفاءته بحثيا "وتصميما".
وكي يكون هذا الكتاب مصدرا "مرموقا" للتعرف على أهم النظريات المؤثرة والفعالة في تاريخ وفكر ونتاج العمارة غبر الزمن وكذلك المدارس المهمة في الفن والعمارة والشخوص المبدعة من الأساطين المؤسسين والمبدعين وما ارتبط بفكرهم من نتاجات تجاوزت حدود الزمن لتبقى ذات طاقة كامنة لاستلهام وتوليد الأفكار المبدعة في الحاضر والمستقبل.
أقدم شكري وتقديري لجهود المؤلفين وأتمنى لهذا النتاج العلمي أن يرى النور بنجاح وتميز وأن يكون مصدر "غنيا" لدارسي العمارة وممارسيها.

أ.د. صبا جبار نعمة
معمارية _تدريسية في قسم هندسة العمارة/ جامعة بغداد
حاليا "عميد كلية الهندسة/ جامعة بغداد

المقدمـــــــة:

العمارة... هي علم وفن، فلسفة واجتماع، تاريخ وحضارة، ماض وحاضر...
هي لغة ذات بعد زماني ومكاني، لغة متجددة يؤسسها فراغ ذي ثلاثة أبعاد مادية وبعد رابع فلسفي إنساني.
تتطور العمارة وترتقي بمرور الزمن حسب تطور الحاجات المختلفة للإنسان وتقدمه في مختلف المجالات آخذة أبعاد تطورها من تراث الأمة وثقافتها والوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي على مرور الزمن.
العمارة مهمتها الأساسية هي تسخير كل ما في الكون لخدمة الإنسان وتلبية احتياجاته، هي الجزء الذي يحتوي الكل، نشكلها نحن ومن ثم تعيد هي تشكيلنا.
العمارة هي حلقة تواصل مستمرة بين الماضي والحاضر لوضع رؤية مشتركة للمستقبل من خلال المعماري نفسه.
ولفهم آلية تراكب العمارة وآلية تشكيلها يجب علينا أن نتعامل مع العمارة على أساس أنها كائن حي يتفاعل معنا ونتفاعل معه من خلال لغة خاصة بها، الأمر الذي يدفعنا إلى ضرورة استيعاب مفرداتها وعناصرها وتركيباتها التي تعطيها معنى واضحا ومفهوما ومن هنا وجب علينا إعادة فهم النظريات والمدارس المعمارية المختلفة على مر السنوات وكيفية تطبيق مبادئ هذه النظريات والمدارس في مختلف الأبنية لفهم لغة العمارة التي تخاطبنا بها.
وعليه هذا الكتاب يتكون من فصلين أساسيين، حيث يتناول الفصل الأول مفهوم النظرية وعلاقتها بالعمارة وكيف حدث هذه التوالف بين النظرية والعمارة وانعكاسها على المعمار ونتاجه المعماري ويتناول الكتاب الفائدة من معرفة النظريات المعمارية للمعمار الحالي، حيث يتناول الفصل الأول أغلب نظريات العمارة واهم روادها والأبنية الايقونية التي نتجت من تأثير النظرية على سياق المبنى. إضافة إلى ذلك للكتاب أهمية كبيرة في زيادة القدرة التنبئية للمعمار في نتاجاته المستقبلية من خلال معرفة أغلب المشاكل التي واجهت المعماريين وكيف تم حلها في مجال العمارة وتأثر المعماريين بهذه النظريات وما أنتج هذا التأثر من أبنية مهمة في مجال العمارة والعمران في مختلف العصور.
أما في فصله الثانية يفسر أهم المدارس المعمارية من حيث العصر التي ولدت فيه تلك المدارس والظروف التي أثرت بها واهم معماريوها وانعكاس نتاج تلك المدارس على الفن والعمارة.
في اختتام المقدمة، الكتاب ذو أهمية حقيقية في مجال العمارة كونه جامعا لأهم النظريات والمدارس المعمارية وطرق مختصرة ومفهومة لتطبيق تلك النظريات سواء سابقا أو حاليا من خلال تشابه المشاكل ووحدة الحلول، بفصلين مهمين من خلال شرح موجز وتطبيقات صورية ومقارنات مبسطة.

الفصل الأول
النظريات المعمارية

يجب أن تكون العمارة متجذرة في الماضي، ومع ذلك يجب أن تكون جزءًا من وقتنا ونتطلع إلى المستقبل.

موشيه سافدي

مقدمة عامة عن النظرية المعمارية:

نظريات العمارة هي استخدام نفس الحلول للتغلب على نفس المشكلات المتكررة في ظروف متشابهة.

هذه النظريات كانت بدايتاً ضمنية وغير معلنة لأنها كانت مكتسبة من خلال الممارسة والحياة اليومية فكانت تعتمد على طريقة المشكلة والحل دون تنظيم وقوانين محددة تحكم هذه النظريات فكانت متماهية في النتاج المعماري، ولم تكتشف النظريات كمجال معرفي مستقل إلا مع ظهور العلم الحديث ومناهج التفكير.

المفهوم اللغوي والاصطلاحي لكلمة نظرية في اللغة العربية:

(نظرية) لغة: مشتق من الكلمة الثلاثيّة (نَظَرَ)، أي بصر. ويدلّ أيضا على التأمل العقلي والتفكير.

واصطلاحا: هي مجموعة من الفروض المتماسكة يراد بها شرح الظواهر. أو هي قواعد ومبادئ تُستخدمُ لوصفِ شيء ما، سواء أكان علمياً، أم فلسفياً، أم معرفياً، أم أدبياً، وقد تثبتُ هذه النظرية حقيقة معيّنة، أو تسهمُ في بناءِ فكر جديد.

وفي الفرنسية تعني النظرية: " بناء أو نسق" متدرج من الأفكار الذي يتم الانتقال فيه من المقدمات إلى النتائج.

فالنظرية: مجموعة من المفاهيم والتعريفات والاقتراحات التي تعطينا نظرة منظمة لظاهرة ما عن طريق تحديدها للعلاقات المختلفة بين المتغيرات الخاصة بالظاهرة، وذلك بغية تفسير تلك الظاهرة أو التنبؤ بها مستقبلا.

والنظرية – من الوجهة العلمية - هي التفسير الأفضل للحقائق التي نشاهدها حولنا في الطبيعة والتي تتم معرفتها باستخدام الأساليب العلمية، والتي تختبر مراراً وتكراراً ويتم تأكيدها باستخدام الملاحظة والتجربة.

تاريخ مفهوم النظرية:

استُخْدِمَ مفهوم النظريّة للمرة الأولى في الفلسفة اليونانيّة للإشارة إلى المُصطلحات، والمفاهيم التي تخالفُ التطبيقات العمليّة الواقعيّة، واعتُبر الفيلسوف اليونانيّ أرسطو أولَ مَنْ اعتمدَ على تطبيق فكرة النظريّة للتفريق بين الحقائق المُطبقة فعليّاً والنظريات الفكريّة، ثمّ أصبح مصطلح النظريّة من المُصطلحات المعرفيّة التي تُستخدمُ في العديدِ مِن المجالات سواء الفلسفيّة، أم العلميّة أم غيرها. في القرن السادس عشر للميلاد أصبح مفهوم النظريّة أكثر استخداماً للدلالةِ على العديد من أنواع الدراسات التي اعتمدتْ على مصادر ومراجع موثوقة، وقابلة للتحليل والتفسير، والتي مِن الممكن تطبيقها ضمن المجال الخاص بها، وساهمتْ في تحقيقِ إضافة متطورة إلى مجموعة من المجالات الدراسيّة، وهكذا أصبحتْ النظريّات جُزءاً مهماً من الدراسات الإنسانيّة، والعلميّة، والطبيّة، والأدبيّة، والفلسفيّة، والتي دُرّست في العديد من المدارس والجامعات.

أما أنواع النظريات فهي عديدة ومتشبعة فمنها ما يبحث في الجانب الفلسفي والجانب السياسي والجانب العلمي وغيرها الكثير، ما يهمنا هنا هو النظريات التي تبحث في الجانب المعماري..

ما هي علاقة النظرية بالعمارة وكيف حدث هذا الارتباط بينهما:

العمارة هي الفن العلمي لإقامة مبان، تتوفر فيها شروط المتانة والانتفاع والجمال (والاقتصاد) وتفي بحاجات الناس المادية والنفسية والروحية، الفردية والجماعية، في حدود أوسع الإمكانات وبأحسن الوسائل المتوفرة في العصر الذي تكون فيه. وهي طريقة في العمل، بتفكير ومنطق سليم، يقوم بها معماريون على صلة بالواقع وبالحياة وعلى وعي وإدراك بأحوال بيئتهم وظروف العمل في عصرهم.

ونظريات العمارة هي التي تتولى تفسير كل هذا وتبين الوسائل الحقيقية له. فالنظرية المعمارية هي شكل من أشكال المعرفة تلخص الخبرات الإنسانية في مجموعة من الأسس المجردة القابلة للتطبيق على حالات مماثلة، حصيلة ما تمت بلورته من تاريخ الفكر المعماري بصورة مكتوبة أو منفذة من خلال فهم ظروف الفترة الزمنية التي ظهر وتبلور فيها هذا الفكر دون اعتبارها شيئا مطلقا تتضمن الكتابات التي تتناول بالتحليل والتقييم للنتاج المعماري في فترة ما.

إن المتفق عليه في مجال نظريات العمارة تحديدا إنها غير قابلة للإثبات ولكنها تستمر إلى أن يثبت عدم جدواها والحاجة لتعديلها.

الموضوعات الأساسية التي شكلت الهيكل العام الذي دارت حوله معظم نظريات العمارة:

١. **موضوعات تتناول ما يجب أن يتوفر في العمارة:**

أسس أو معايير يمكن تطبيقها للحكم على العمل المعماري وتختلف من مكان وزمان إلى مكان وزمان آخرين ومن أمثلتها ما كتبه "فيتروفيوس" من أن العمارة يجب أن تتوفر فيها المتانة والراحة والجمال.

٢. **موضوعات تصنيفية:**

رصد وتحليل للاتجاهات المعمارية في فترة ما وتقدمها للحركة المعمارية. من أمثلتها معظم الكتابات التي تناولت الحركة الحديثة والطراز الدولي وما بعد الحداثة مثاله كتابات "سيجفريد جيديون" و "تشارلز جنكيز" وهي ما يغلب عليها التصنيف والتحليل والتقديم.

٣. **موضوعات تتناول ما يجب أن يتوفر في المعماري:**

دراسات حول التعليم المعماري والخبرة والمعماري الناجح، ومن أمثلتها ما كتبه "ألبرتي" في القرن ال ١٠ حول ما يجب أن يتوفر في المعماري.

٤. **موضوعات تدرس العلاقة بين العمارة والجوانب الحياتية الأخرى:**

التأثيرات البيئية والتأثيرات الثقافية والمؤثرات الاجتماعية وغيرها والعلاقات المتبادلة بينها وبين العمارة. إن نظريات العمارة الحديثة يجب أن تولي اهتماما للعلاقة بين الإنسان والبيئة.

الموضوعات تتناول جوانب عديدة مثلا "أخلاقيات العمارة، العلاقة بين المصمم والعميل، العلاقة بين المصمم والمستخدم، إمكانات مشاركة المستخدم في التصميم... إلخ"

٥. **موضوعات تتناول نظريات التصميم وإمكانيات طرق الإنشاء وتطبيقاتها في الحلول المعمارية:**

وهي محاولة عملية للإجابة عن الأسئلة المرتبطة بالجوانب المادية للعمارة.

أهمية دراسة وفهم نظريات العمارة وطرق تطبيقها:

إن نظريات العمارة ليست شرح تفاصيل المباني، ولا هي المقاسات والأرقام اللازمة للتصميم، فهذا جزء من التصميم المعماري نفسه، كما أن النظريات ليست سردا لتاريخ العمارة، ولا أن تسرد وقائع وأحداث وتواريخ ولا أن يتعلم المعماري فيها أشكال المباني وتفاصيلها طرزها المختلفة لينقل منها أو يقلدها.

إنما الغرض هو تطبيق النظريات كتدريب وتمرين ذهني فضلا عن أنه ثقافة عامة وذلك من خلال بيان الظروف التي نشأت فيها العمارة في عصر ما، والعوامل التي أثرت عليها والأشكال المعمارية التي صارت إليها، ومن خلال هذه المراجعة والدراسة يتزود المعماري بعلم وأدراك ويكتسب خبرة واسعة الأفق ومقدرة على الحكم والنقد والتقدير السليم، فيستطيع أن يواجه مشاكله المعمارية الخاصة به، وينتج لنفسه عمارة جديدة وأصيلة تناسب ظروف بيئته وتنتمي حقا للعصر الحاضر الذي نعيش فيه.

من اهم النظريات المعمارية التى لاقت صدى واسع وتأثر بها العديد من المعماريين هى:

النظرية العضوية – فرانك لويد رايت

فرانك لويد رايت (١٨٦٧-١٩٥٩م):

معماري أمريكي، ترك بصمات واضحة على العمارة وعلى ما جاء بعده من أجيال معمارية. درس في بداية حياته اسس الهندسة الانشائية مما انعكس بعد ذلك على عمله المعماري بشكل وضح.

تتلمذ على يد "لويس سوليفان " رائد النظرية العضوية. لكنها ارتبطت فيما بعد أكثر برايت لأنه تفوق على سوليفان في الفهم الشامل للنظرية العضوية وتمكن من تطبيق مبادئها بكفاءة عالية. عمل فترة مع سوليفان ثم ترك العمل وأنشأ له بيت خاص وفيه مكتب مارس فيه المهنة.

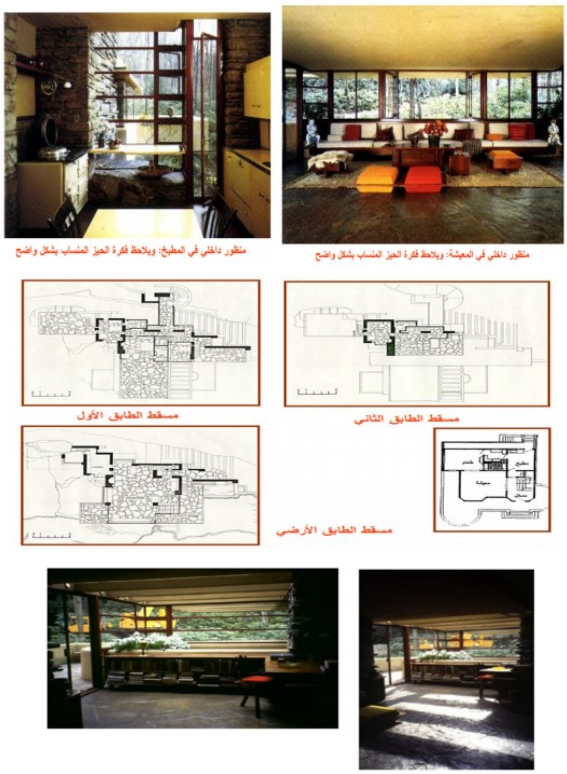
عمل مع كل من لوكوربوزيه وميس فان دورة وغروبيوس حيث مثلوا لواء مرحلة التصعيد في عمارة الحداثة. تنوعت اعماله وابتكاراته المعمارية وله من الاعمال حوالي ٣٠٠ عمل معماري يحمل كل منهما الجديد في الفكر المعماري.

أهم اعماله:

١. **فيلا الشلالات ١٩٣٦: -** صاحب هذه الفيلا هو (ايدجار كوفمان) وقد كان يمتلك مزرعة كبيرة، وقد بناها ليقضي فيها العطلات واختار له رايت موقع الفيلا على صخرة تنحدر من أسفلها مياه الثلج بعد انتهاء فصل الشتاء. تعد هذه الفيلا من أروع ما أبدعت عقلية المعماري رايت فهي لا زالت تحير القلوب في الكيفية التي توصل إليها لهذه الفكرة وكيف صمم النواحي الإنشائية فيها. وهي الآن متحف.

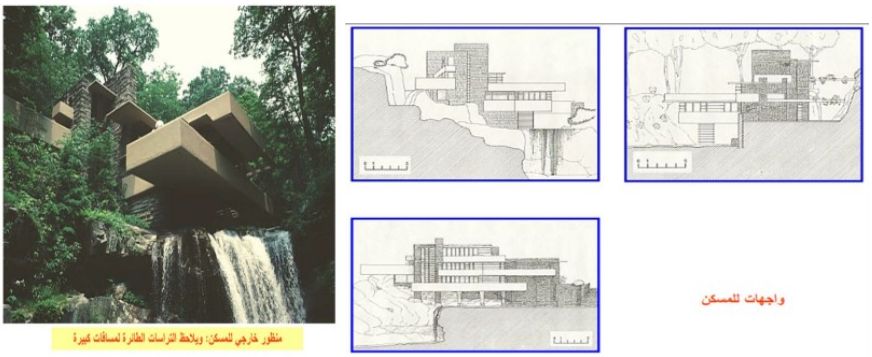
من اهم الافكار التي احتواها تصميم الفيلا:

- **تطوير فكرة الحيز المنساب:** والتي وصلت في هذا المبنى إلى قمتها. فقد أصبحت فراغات المعيشة والطعام فراغا واحدا كبيرا منسابا ومتصلا بالفراغ الخارجي من نقاط وتداخلات عديدة يصعب فيها تحديد حدود الفراغ الداخلي من الفراغ الخارجي. كما اندمجت جميع فراغات المسكن مع الفراغ الخارجي.



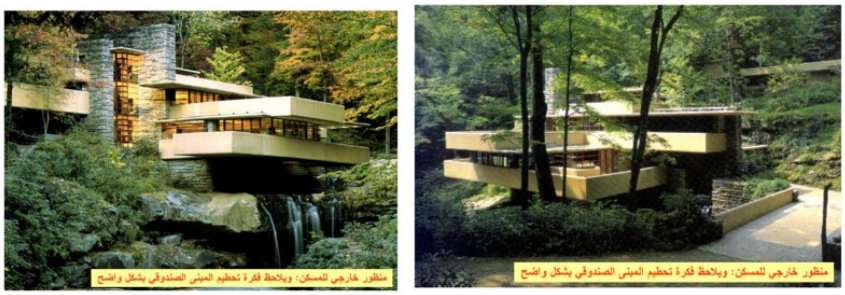
١-١ مخططات ومناظير داخلية لفيلا الشلالات

- **تطوير فكرة السقف الجملوني:** حيث أصبح السقف أفقيا في كل عناصر المسكن.



١-٢ مقاطع مع منظور خارجي لفيلا الشلالات

- **نضج فكرة تحطيم الصندوق:** فالمسكن صورة حية لما كان يعنيه رايت بفكرة تحطيم الصندوق.

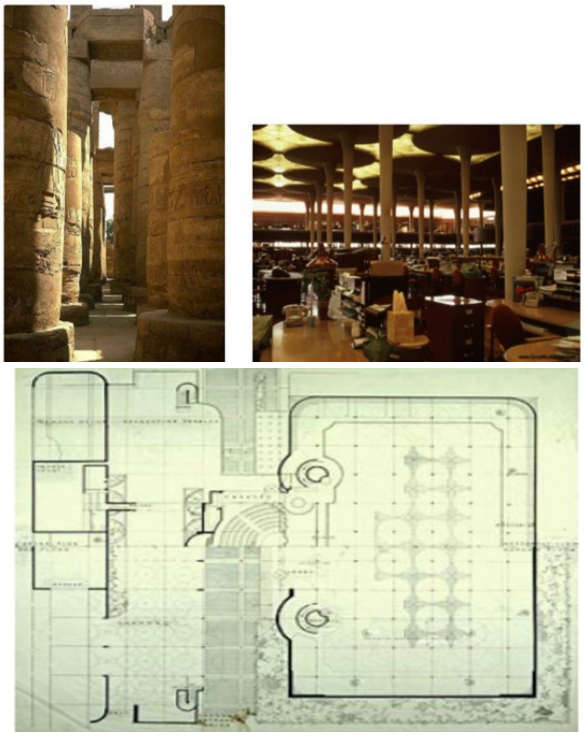


١-٣ مناظير خارجي لفيلا الشلالات

٢. **المبنى الاداري لشركة جونسون ١٩٣٦: -** يتكون المسقط الأفقي من كتلتين يربطهما فناء مغطى. الكتلة الرئيسية عبارة عن صالة تضم ميزانين وتحتوي على مجموعة من الأعمدة المتصلة بمادة إنهاء دائرية. وتحتوي الكتلة الثانية على عناصر الخدمة والمخازن. يبدو المبنى من الخارج وكأنه شبك كبير داخل إطار من الطابوق. التشكيل المعماري يغلب عليه استخدام الخطوط المستقيمة. الأركان الملفوفة من الزجاج تزيد من شفافية المبنى. الطابوق الظاهر هو المادة المسيطرة على التشكيل المعماري.

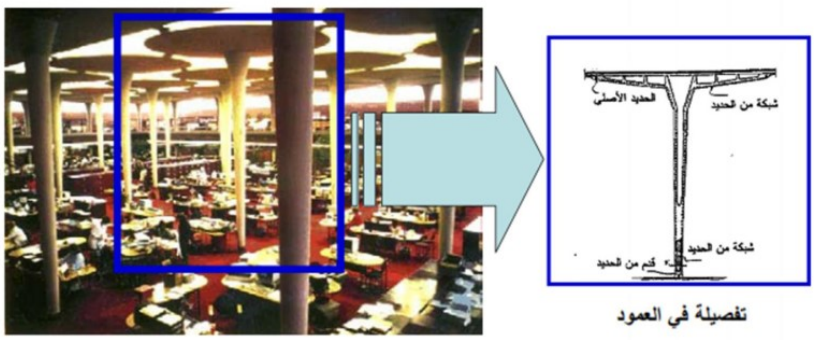
ومن اهم الافكار التى احتواها التصميم: -

- **فكرة الحيز المنساب من الاعلى: -** حقق رايت في هذا المبنى فكرة جديدة للحيز المنساب حيث أصبحت الانسيابية من لأعلى. فدخل الضوء الطبيعي من السقف ومن مناطق الالتقاء بين السقف والحائط لأول مرة.



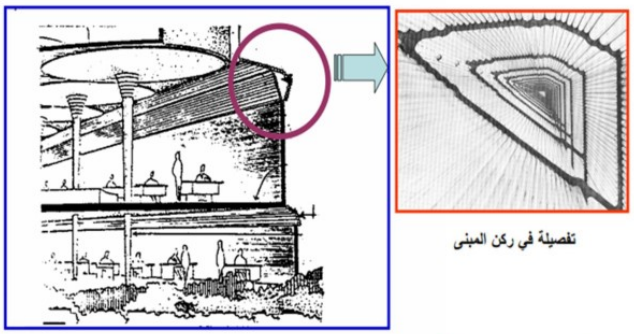
١-٤ مخطط ومناظير داخلية للمبنى الاداري لشركة جونسون

- **فكرة العمود ذي الرأس المنتشرة: -** لتحقيق فكرة الحيز المنساب من الأعلى كان لا بد من ابتكار فكرة جديدة لحمل سقف الصالة وما كان نظام العمود والجسر التقليدي ليصلح لهذه الصالة. من هنا كانت الفكرة بتطوير هذا النظام من خلال فكرة العمود ذي الرأس المنتشرة. حيث يحمل العمود بلاطة قطرها ٥م وطول العمود ٦,٧م وقطرها عند القاعدة ٢٢,٥سم. طلبت اللجنة المنظمة زيادة القطر إلى ٩٠سم فرفض رأيت حيث أجريت تجربة على إبعاد العمود ونجحت التجربة.



١-٥ مخطط تفصيلي لفكرة العمود ذو الرأس المنتشرة

- **فكرة الانابيب الزجاجية من البيركس: -** لتحقيق الحيز المنساب من الأعلى في صالة الموظفين ملء رايت الفراغ الحاصل من مادة إنهاء الأعمدة وكذا الفراغات بين مادة إنهاء والحوائط بنوع من أنابيب الزجاج تم صنعها خصيصا لهذا الغرض. فساعدت على تحقيق الشفافية للمبنى بشكل كبير.



٦-١ منظور خارجي لمبنى شركة جونسن ومخطط توضيح الأركان

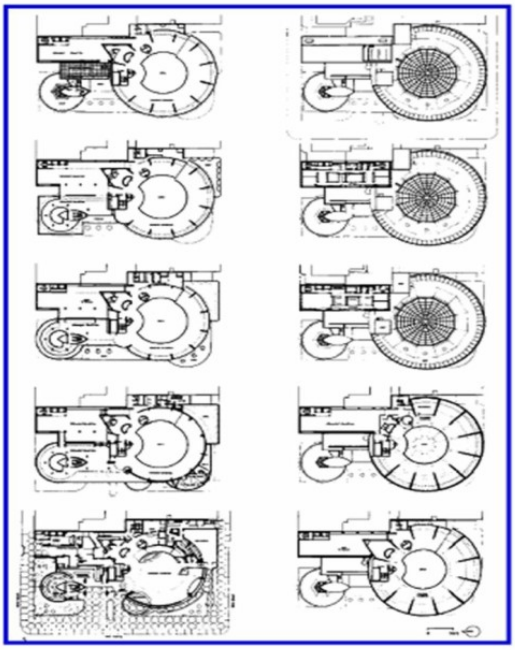
٣. **مبنى المعامل لشركة جونسون ١٩٤٧: -** رغب هربرت جونسون في بناء برج للمعامل ضمن مجموعة المبنى الإداري. فقام رايت بإكمال المجموعة من خلال بناء برج المعامل.

ومن أهم الافكار التي احتواها تصميم المبنى: -

تطوير الفراغ المنساب من الاعلى: - حيث عمل رايت كل طابقين متصلين من خلال ميزانين وبالتالي فقد وضع كل معمل في طابقين يتصلان من خلال الفراغ الرأسي. وقد جاءت الفكرة كما يقول رايت من خلال وضع العمود ذي الرأس المنتشرة فوق بعضه في الاتجاه الرأسي. ومنها ظهرت فكرة القلب الخرساني.

٤. **متحف كوكنهام ١٩٤٣-١٩٥٩: -** صاحب هذا المبنى هو Solomon Guggenheim وقد أقام له "رايت" هذا المتحف ليعرض فيه أعماله الفنية وهي عبارة عن نوع من الرسومات يكون فيها الخط واللون والهيئة لغة حد ذاتها مستقلة عن تمثيل الأشياء سواء الحية أو غير الحية. حيز العرض مستدير الشكل

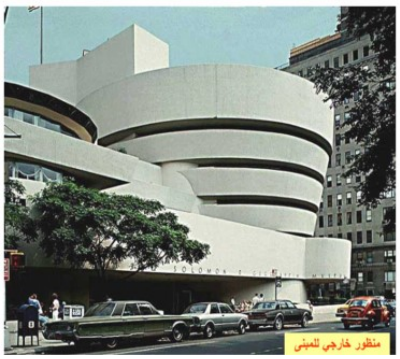
قطره من الداخل ٣٥ مترا يحيط به منحدر حلزوني الشكل طوله ٥٠٠ متر يصل إلى نهاية المبنى حيث تغطى الفراغ قبة بلورية تغطي حيز المتحف قطرها ٣٠,٥ مترا.

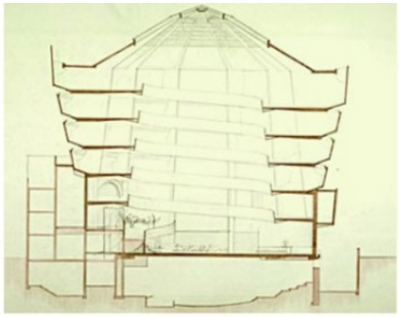


١-٧ مخططات متحف كوكنهام

ومن اهم الافكار التي احتواها تصميم المبنى:

- **فكرة الحيز الحلزوني الصاعد – فكرة المنحدر الخرساني:** حول "رايت" المنحدر الحلزوني إلى فراغ ذي هيئة حلزونية صاعدة حيث يستخدم في نقل الزوار من أعلى المبنى إلى أسفله حيث تحيط به الحوائط وعليها تعرض اللوحات الفنية. وتم تنفيذ المبنى بعد موت "رايت" بسبب رغبة اللجنة المنظمة للبناء بأن تضيف أعصاب للمنحدر وقد كان "رايت" رافضا لذلك في حياته.





مناظير داخلية في الفراغ الحلزوني

١-٨ صور داخلية وخارجية لمتحف كوكنهام

قيل في المبنى:

- حقق المبنى انسيابية وترابط الكتلة والضوء والحيز والإنشاء والمواد.
- حقق رأيت في هذا المبنى مقولته الشهيرة "الهيئة والوظيفة شيء واحد"

العمارة العضوية

هي فلسفة العمارة التي يعزز فيها الانسجام بين سكن البشر أو المباني البشرية عامة. والعالم الطبيعي من خلال نهج تصميم متعاطف جدا مع الموقع حوله حيث إن المفروشات والمناطق المحيطة بالبنى تصبح جزءا موحدا وتكون رابطا مع بعضها، بمعنى آخر هي التقليد الحي المتجذر في الحياة والطبيعة من العالم الخارجي وأشكاله المتنوعة والعمليات الحيوية وأشكال الكائنات. مؤسس مصطلح العمارة العضوية المهندس فرانك لويد رأيت حيث أسس هذه العمارة ودعي إلى تصميم كل عنصر من عناصر المبنى من النوافذ إلى الطوابق والأثاث التي تهدف لملء الفراغ بما يعكس

الطابع التكافلي مع الطبيعة. الأفكار التي يجب مراعاتها في التصميم مع التشديد على وجودها: -

- التأكيد على وحدة حاجات الإنسان المادية والروحية.
- أهمية العلاقات المباشرة بين الإنسان والطبيعة وبالتالي فإن على العمارة والوسط المعماري أن يساعد على تحقيق هذا المبدأ.
- ضرورة تلائم العمارة مع الوسط البيئي وأيضا ان لا تبدو غريبة في الوسط الموجودة فيه.
- التأكيد على أهمية الوحدة العضوية بين فراغات المبنى الداخلية بعضها مع بعض ومع الفراغات المحيطة الخارجية والعمل على انسياب الطبيعة والفضاءات الخارجية ضمن الفراغ الداخلي للموقع.
- إبراز السطوح الأفقية، وجعل السكن أكثر حرية مثل إلغاء مفهوم الغرفة كمكان مغلق.
- إعطاء تناسب منطقي للأبعاد الفتحات الداخلية والخارجية في جميع أنحاء المبنى.
- تجنب الخلط بين مواد مختلفة إلا المواد المستخدمة من الطبيعة.

النقد العام:

- اعتبرها المعماريون بعيدة كل البعد عن عمارة الحداثة لما تتميز به من منحنيات وتداخلات وتم نقدها لفترة من الزمن حتى أعترف بها في القرن الواحد والعشرين وبدأت في التوسع.
- وجد أن المباني المستوحاة من هذه العمارة غير مجردة بصورة واضحة.
- العمل بهذه العمارة يحتاج لمساحات كبيرة على الامتداد الأفقي.

١-٩ صور لمباني مختلفة تعبر عن العمارة العضوية

مبادئ النظرية العضوية

١. ان يكون المعماري مبدعا مستلهم أفكاره من البيئة:

- الصانع ينتج المصنوعات أما الفنان فيبدع شيئا جميلا. البناء يقيم المبنى لكن المعماري يبدع العمل المعماري.
- للمعماري الحق في أن يستلهم أفكاره من البيئة المحيطة به. لكن هذه المقترحات ليست جاهزة أو هي في متناول يد كل من يطلبها. فقد رأى الكثير تفاحة تقع ولم يتوصل أي منهم لقانون الجاذبية مثل نيوتن. وهكذا الحال بالنسبة للمعماري وقد كان "لويس سوليفان" رائد العضوية الأول يأخذ تلميذه "رايت" إلى الحقول والغابات لكي يتعلم منها ومنها استسقى رايت أجمل وأبدع أفكاره.
- عملية الإبداع ليست إيجاد شيء مختلف وحسب. بل هي عمل خارق يأتي للوجود بشيء ذو قيم ومعان لم تكن موجودة.
- تحتاج عملية الإبداع إلى كل ما لدى المعماري من علم وخبرة ومهارة وقوى فكرية وقدرة خلاقة وقدرة عالية على التصور والتخيل وغير ذلك كثير.

٢. الصلة الوثيقة للمبنى بالطبيعة:

- يلزم أن يتناسب المبنى مع ظروف البيئة التي يتواجد فيها، يأخذ صفاتها، صفات الموقع، يندمج معها، يكون جزء منها، ينمو منها، يتزوج المبنى الأرض.
- كانت بيوت رأيت تندمج مع البيئة المحيطة بها وتتداخل معها حتى تكاد تصبح جزءا منها، بل ويصعب تمييز حدود المبنى من الطبيعة المحيطة به. سواء كانت مقامة في البراري الخضراء أم في غابات الشمال أم في صحاري أريزونا في الجنوب.
- كان "رايت" يقول: "المباني الكلاسيكية وطرز المستعمرات والطرز الأخرى تبدو وكأنها تكره الأرض، وتحاول بكل غرور أن ترتفع فوقها وتتعاظم عليها. ويقتنع معماريوها بأن تكون كالعلبة أو الصندوق جاثمة على صخرة أو مغروسة في الأرض. وتقف كمجرد شيء مصنوع بصرف النظر عن أين تقف.

٣. استعمال المواد في طبيعتها:

- استعمال المواد المأخوذة من نفس البيئة. أو المتواجدة في نفس الموقع. فهذا أحرى لأن يجعل المباني تنتمي إلى بيئتها ويجعلها جزءا متكاملا معها. يعني ذلك أن يكون الاستعمال وفقا لصفات كل مادة وخصائصها وطريقة تشغيلها وكيفية استخراج الأشكال منها. فإن ذلك يؤثر بشكل كبير على الشكل المعماري.
- يعني ذلك أيضا معرفة الحرف اليدوية والأدوات المستخدمة في تشكيلها. ثم معرفة ماكينات العصر التي غيرت كل الأسس والنظم في الإنتاج.

- تميز "رايت" عن غيره في مراعاة طبيعة المادة التي تناسب المكان وتتوفر فيه. فهو قد تعود على استعمال طوب كما هو. والخشب كما هو. لذا فقد أستخدم هاتين المادتين ببراعة وعمل منهما أجمل التفاصيل المعمارية في المساكن بشكل خاص.

٤. تطبيق مبادئ النمو العضوي على العمارة:

- تحدث العضويين كثيرا عن مبادئ التكوين العضوي في الكائنات الطبيعية ومحاولة تطبيق مبادئ مناظرة لها في المباني.
- هناك عوامل كثيرة تدخل في تصميم المباني وتبين أنه ليس للمعماري مطلق في عملية البناء وان على المعماري أن يدرك هذه العوامل ويتجاوب معها. تماما مثل نمو الإنسان وفقا للظروف التي تؤثر على عملية النمو.

٥. حقيقة المبنى في فراغه الداخلي:

- ترتبط هذه النظرية بنظرية النمو. الفراغ الداخلي هو حقيقة المبنى والمبنى ينمو منه متجها الى الخارج. ويمكن وفقا لذلك تعريف العمارة بانها "فن تشكيل الفراغ".
- هناك رؤيتين للفراغ داخل المبنى:
- طريقة عملية واقعية (المعنى المادي): المبنى حوائط وأسقف تحدد فراغات لتأدية انشطة.
- طريقة فلسفية مثالية (معنى روحي): ان المعماري يبدع دنيا صغيرة وصورة مصغرة للكون. والدليل انه مع تغيير أي عامل (ضوء- لون-...) يتغير جو المكان تماما.
- يعني هذا المبدأ أن الواجهات الخارجية عن غلاف الفراغ الداخلي وهي حد التماس بين الداخل والخارج. وهي تأخذ شكلها من شكل الفراغات الداخلية. فلا تصبح الواجهات شيئا مقصودا لذاتها. وهذا مناقض لموقف الكلاسيكية.
- كان " رايت" يقول: "الفراغ الداخلي الذي نعيش فيه هو حقيقة المبنى ومنه سنجد الاشكال الجديدة التي نريدها.
- اضيف البعد الرابع لتصميم الفراغ الداخلي. وأصبح الفراغ ينساب الى الخارج ويندمج مع الخارج بشكل كبير (الفراغ المنساب).

٦. التصميم على مراحل وفقا للاحتياجات المتزايدة:

- وهي من مبادئ النمو العضوي. ينمو المبنى بأن يضاف له اجنحة او اجزاء كلما دعت الحاجة لذلك. فيكبر المبنى على الارض افقيا او راسيا. دون ان يفقد طابعه ونظامه التكويني. أي ينمو كما تنمو البلورة.
- يختلف هذا مع الاساليب الاكاديمية التي يكون فيها التصميم منتظم وخاضع لبرنامج محدد.

٧. ان يتوصل المبنى الى وحدة عضوية:

- الوحدة العضوية هي صفة من صفات الكائنات الحية. تعني أن يكون لكل عضو أو جزء خاصية التمام بنفسه ويمكن تمييزه على انه مستقل ومتكامل وحده. كما ان له صفة الاتصال والترابط والتكامل العضوي التي تربطه بالأجزاء الاخرى ضمن النظام العام الذي يعطي شكل الكائن وحدة واحدة (الأنسان)
- كان "رايت" من المتميزين في تطبيق هذا المبدأ في أعماله. كما كانت الوحدة العضوية مطلوبة في أعماله بسبب فكرة تحطيم المبنى الصندوقي التي حققها في أعماله.
- يشبه "رايت" المبنى في ذلك فيقول: "كالجملة التي في ترتيب ألفاظها معنى أكثر من مجموع مفرداتها".

٨. إعطاء المبنى خاصية الاتصال والاستمرار:

- وهي من نتائج الوحدة العضوية وتنبع منها. فحيث أنه قد أتحدت الأجزاء وأصبح المبنى كالكائن الواحد فقد ارتبطت أجزاؤه وشملتها خاصية الاستمرار التشكيلية.
- يحتاج ذلك الى مواد البناء التي تحقق الاتصال والاستمرار المادي الذي هو أساس الاستمرار التشكيلي أحيانا. ومواد البناء الحديثة تحقق ذلك من خلال الوصلات الجامدة.

٩. الزخارف والزينات العضوية:

- للزينة تأثيران متناقضان:
  - أولهما - أنها تجعل الشيء واضح للعيان.
  - وثانيهما -أن تخفف شدة وضوح الشيء وتضيع معالمه.
- لا تعارض العضوية استعمال الزخارف بشرط أن تكون عضوية من الشيء لا عليه.

١٠. البساطة العضوية:

- الوصول الى العمارة الرفيعة بمعرفة ما يجب أن يضاف وما يجب أن ينبذ.
- استخدام المواد الطبيعية والزخارف البسيطة والاشكال الهندسية البسيطة.
- البساطة يلزم أن تكون تلقائية لا مفتعلة. حقيقية عن الشيء وغير متكلفة في المظهر فقط.

النظرية الوظيفية – لوكوربوزييه

لوكوربوزييه (١٨٨٧ – ١٩٦٥م Le Corbusier)

سويسري الأصل، فرنسي الجنسية. كان فنان موهوب له أعمالا كثيرة في مجال الرسم والتصوير مما قوى لديه الملكات الفنية الخاصة كالخيال الخصب والقدرة على تصور الأفكار في مخيلته قبل أن يضعها على الورق.

تميز بشخصية متفردة ومسيطرة وكان يرى أنه المعماري الوحيد الفذ في ذلك الوقت. ترك بصمات واضحة على العمارة الأوروبية والعالمية بشكل خاص من خلال الأعمال الكثيرة التي تركها والتي تمثل توجهه بالبحث في حقيقة الهيئة المعمارية وفقا للظروف الجديدة والإمكانات التي أتاحها التقدم التكنولوجي الجديد. فقد كان يرى أن على العمارة أن تستخدم الوسائل التي تعمل على تحقيق الراحة للإنسان. له الكثير من الأفكار المعمارية التي لم يكتب لها الظهور على أرض الواقع بسبب الصراع ما بين التقليديين والحداثويين ومن أهم هذه الأفكار ما كان في مسابقة مبنى هيئة الأمم المتحدة.

امتزج مع عمارة الشرق العربي وله أعمال منها ما نفذ ومنها ما لم ينفذ مثل بعض الأعمال في بغداد وتخطيط مدينة الجزائر. وقد وضح تأثره الكبير بالأفكار المعمارية التي احتوتها عمارة الشرق الإسلامية على وجه الخصوص.

١٠-١ لوكوربوزييه

ملامح الفكر المعماري عند لوكوربوزييه

١. تفريغ المبنى الصندوقي:

كان لوكوربوزييه وجهة نظر مختلفة في الصندوق الكلاسيكي وإن كان لم يهاجم المباني الصندوقية بشكل كبير. وتتلخص رؤيته في الحفاظ على شكل الصندوق ولكن بعد عمل تفريغات في الصندوق تسمح باندماج الفراغات الداخلية مع الفراغ الخارجي وكل ذلك داخل الهيئة الهندسية النقية التي تحدد ملامح الصندوق. كما ساهمت هذه الفكرة في تحقيق هيئة جديدة للحيز المعماري الداخلي. صحيح أنها تختلف عن الهيئة التي قدمها" رايت "من قبل ولكنها لا تقل عنها من ناحية الإثراء الفكري والفراغي والتشكيلي. وجهوده في هذا المجال كثيرة وشملت كل جوانب الفراغ.

أولاً: الفراغ المعماري: في هذا الإطار لم يعمد" لوكوربوزييه "إلى أن يذهب الفراغ الداخلي إلى الفراغ الخارجي بفكر الانسيابية الذي حققه" رايت "من قبل ولكنه اعتمد على أن يأتي الفراغ الخارجي لكي يندمج مع الفراغ الداخلي من خلال التجويفات

التي فعلها في الصندوق. إضافة إلى ذلك قدرته على وضع الحوائط الداخلية في أي مكان بغض النظر عن اختلاف طوابق المبنى.

ثانياً: الحدود الخارجية (الحوائط): عمد" لوكوربوزييه "إلى تفريغ الصندوق عند الأركان بشكل خاص مما ساهم في الاتصال بين الفراغ الداخلي والخارجي.. كما أنه تمكن من تحرير الحوائط الخارجية من الإنشاء وبالتالي تمكن من وضعها في أي مكان.

ثالثاً: الفتحات: باعتماد مبدأ الفتحات الطويلة فقد تمكن" لوكوربوزييه "من تحقيق الاتصال بين الفراغ الداخلي والخارجي من خلال هذه الأشرطة الممتدة.

رابعاً: السقف: حاول" لوكوربوزييه "معالجة أسقف الفراغات الداخلية عن طريق الفتحات التي عملها في هذه الأسقف وقد اشتهرت أعماله بالفراغات المرتفعة بارتفاع طابقين" الميزانين "حيث ينساب الفراغ بين الطابقين.

٢.مبادئ العمارة الحديثة عند لوكوربوزييه

أولاً: المسقط الحر :Free or Open Plan بحيث يمكن وضع الحوائط في أي مكان من دون الارتباط بالنظام الإنشائي.. عكس النظام القديم الذي ارتبطت فيه الوظيفة بالإنشاء.

ثانياً: الواجهات الحرة :Free Facade بحيث يمكن وضع الحوائط في أي مكان من دون الارتباط بالنظام الإنشائي.. عكس النظام القديم الذي ارتبطت فيه الوظيفة بالإنشاء.

ثالثاً: الشبابيك الأفقية الطويلة :Ribbon Windows حيث تمتد النوافذ أفقياً من أول الواجهة حتى آخرها فساعد ذلك على تحقيق ارتباط قوي بين الفراغ الداخلي والخارجي.

رابعاً: رفع المبنى على أعمدة:Pilots بدلاً من أن يغوص المبنى في الأرض كما هو في الفكر العضوي. حيث يسمح للأرض بأن تمتد تحت المبنى وتستغل في أغراض كثيرة.

خامساً: حديقة السطح :Roof Garden وبهذا يتحقق مجموعة من الفوائد الفنية والاقتصادية والوظيفية والروحية.

٣.سيطرة المبنى على الطبيعة

- اختلف" لوكوربوزييه "عن" رايت "في علاقة المبنى بالطبيعة. حيث رأى" لوكوربوزييه "أن يسيطر المباني على الطبيعة.
- كان يقول:" إن المسكن الذي نبنيه يرغب في أن يرى الريف أكثر من أن نضعه بين الأشجار والحشائش."
- بالطبع فإن هذا يتوافق مع فكره حول حديقة السطح ورفع المبنى على أعمدة وحول تفريغ المبنى الصندوقي والحفاظ على الحدود الخارجية له.

٤.تقنيات جديدة لمعالجة المناخ الحار

- كان ولابد من حل لموضوع النوافذ الطويلة وخصوصاً في حالة المناخ الحار.
- كانت فكرة كاسرات الشمس والتي طورها في أعماله بشكل كبير.
- يقول" هنري – روسل هتشكوك":" إن كاسرات الشمس التي استخدمها لوكوربوزييه قد أجرى بها تصحيحاً وظيفياً للصناديق الزجاجية."
- يعتبر البعض هذه التقنية هي النقطة السادسة ضمن مبادئ العمارة الحديثة التي أعلنها" لوكوربوزييه".

٥.تقنيات جديدة في طرق ومواد الإنشاء

- تميز" لوكوربوزييه "باستخدام الخرسانة المسلحة كمادة بناء بإمكانها أن تحقق رغباته في التشكيلات والإنشاءات التي قدمها.
- اقترح" لوكوربوزييه "عام ١٩١٤م هيكل بيوت الدومينو وهو يتكون من بلاطتين محمولتين على ستة أعمدة ومتصلتين بسلم خارجي.
- يقول" كريستيان نوربرج – شولز "نقلاً عن" لوكوربوزييه":" نحن نستطيع أن نقدم نظام الإنشاء - إنشاء العظم - وهو مستقل تماماً عن الاحتياجات الوظيفية لمسقط المسكن يسمح لنا بمجموعات متعددة من التنظيم الداخلي وعمل المعالجات الممكن تخيلها للفتحات في الواجهات."
- نجح" لوكوربوزييه "في أن يحول الإنشاء إلى وظيفة تعبيرية بتحويله من كونه وسيلة تقنية إلى نظام معماري. وكما يقول عنه" سيجفريد جيدين":" إن لوكوربوزييه عرف كيف يوضح السر المدهش للصلة بين الإنشاء الخرساني واحتياجات الإنسان والرغبات الملحة التي تأتي على الأسطح.. لقد كانت فكرة لابتكار المساكن بخفة غير مسبوقة.

مبادئه الفلسفية- :

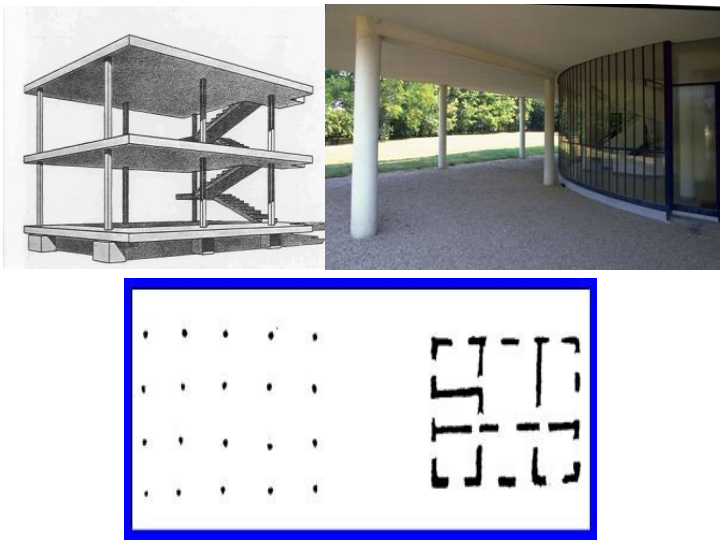
١. **أسلوب التباين مع الطبيعة:** وذلك باتجاهه إلى الأشكال الهندسية من صنع الإنسان، واستخدام أسلوب التصاميم المعمارية التكعيبية لدرجة وقوفه ضد الاتجاه إلى الاهتمام بالطبيعة .

٢. **أسلوب المباني النفعية:** فلقد استوحى فكرة أن البيت آلة للعيش فيها، وكان يقول إن الآلة تعتبر ناجحة إذا أدت وظيفتها بإتقان وكذلك فإن المبنى يعتبر ناجحا إذا أدى وظيفته بإتقان وعلى أكمل وجه.

٣. **أسلوب العمارة الاشتراكية:** واعتناقه لفكرة الدوبلكس المستوحاة من العمارة الإسلامية في العصور الوسطى (على حد قول لوكوربوزييه).

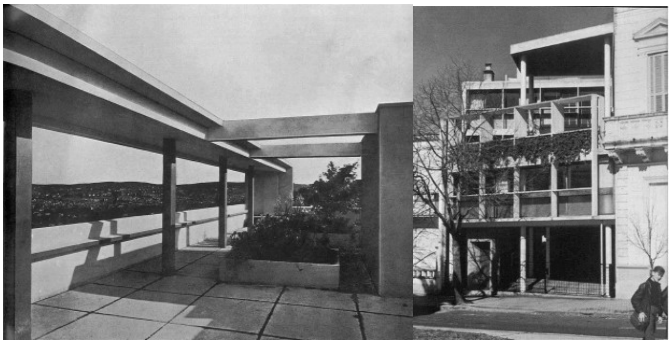
أفكاره التطبيقية- :

١. **الأعمدة الرافعة لمستوى البناء فوق مستوى الأرض:** واستغلال المكان تحت المبنى (كحديقة، أو للفصل بين حركة السيارات والمشاة، أو ككراجات)، ونشأت لديه فكرة ثورية ألا وهي الاتجاه للمدن الرأسية بدلاً من المدن الأفقية، واستخدام الأعمدة الرافعة للبناء في تصميم منازل الدومينو.



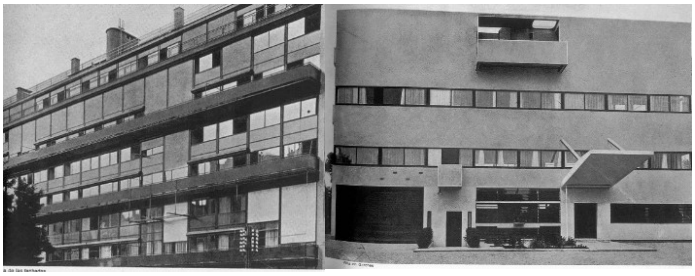
١-١١ صور توضيحية لفكرة رفع البناء فوق مستوى الارض

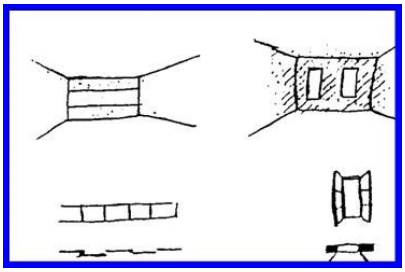
٢. **استخدام الحدائق فوق أسطح المباني :(Roof Garden)** والتي بها استرد الفضاء المشغول بالمباني القائمة على الأرض من جديد في الأعلى، وتوفير الراحة للسكان، بالإضافة للخصوصية، وأنها العلاج الأمثل للخرسانة من التمدد والانكماش.



١-١٢ صور توضيحية لفكرة الحدائق فوق أسطح المباني

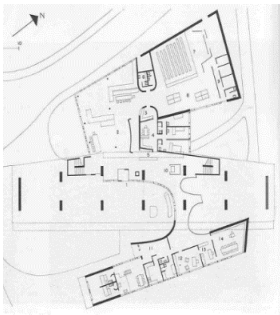
٣. **استعمال الشبابيك الأفقية الطويلة الممتدة من عمود لآخر**: وبالتالي دخول الضوء الكافي لجميع أجزاء المبنى.

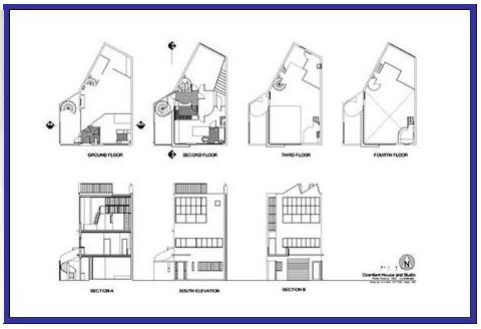


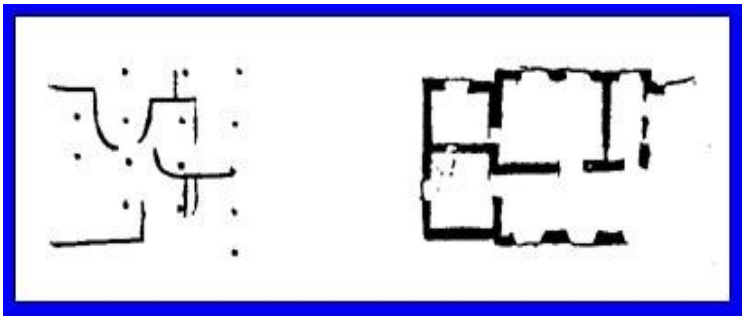


١-١٣ صور توضيحية لفكرة الشبابيك الافقية الطويلة

٤. **التخطيط للمسقط الأفقي الحر المفتوح:** أي بعمل هيكل خرساني على أعمدة متباعدة تسمح بإنشاء قواطع بدون تكرار المسقط نفسه.

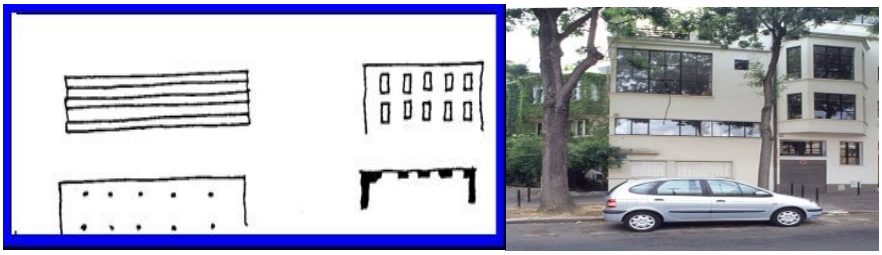






١-١٤ صور توضيحية لفكرة المسقط الافقي الحر

٥. **الوجهة الحرة الطليقة:** وبالتالي تصميم الواجهات بحرية ودون التقيد بما ورائها.



١-١٥ صور توضيحية لفكرة الواجهة الحرة الطليقة

أهم أعماله: -

١. **تصميم منازل الدومينو:** (عرض للتصميم الفتوح-البعد عن استخدام الجدران الحاملة).

٢. **مشروع بناء ستراون**: (إيجاد عدة مستويات وارتفاعات مشتركة مع بعضها في المساحة الداخلية للمسكن، العمارة الاشتراكية) وصمم بهذا البناء منزليي شتودجارت وويزنهوف.

٣. **فيلا سافوي في بواسي:** تعتبر أحد النصب التاريخية الهامة في تاريخ العمارة الحديثة، (شكل هندسي منتظم-حديقة فوق السطح-أعمدة رافعة للمبنى-مسقط أفقي حر-سيطرة الألوان على المبنى من الداخل والخارج-الفصل بين المبنى والطبيعة).

فيلا سافوي:

- المعماري: لوكوربوزيه
- الموقع Poissy فرنسا
- تاريخ المشروع: ١٩٢٩

تقع فيلا سافوي في قرية Poissy خارج العاصمة باريس وتعد هذه الفيلا من أهم الأبنية التي أُضيفَت إلى نتاج العمارة الحديثة في القرن العشرين، وقد صممها المعماري الفرنسي لوكوربوزيه . وتعد فيلا سافوي تصور معاصر للبيت الريفي الفرنسي بشكل يتناسب مع عصر الآلة الجديد ويتفاعل معه. إن هذا التصميم الفريد يشكل نقطة تحول مفصلية في مسيرة لوكوربوزييه المهنية كما يؤثر بشكل واضح في قواعد الطراز المعماري العالمي .International Style يظهر المنزل كآلة وهو ما يميز تصاميم القرن العشرين حيث يظهر المنزل بمفهوم جديد وهو المنزل كنظام ميكانيكي. وقد اشتهر لوكوربوزييه بمقولة "المنزل آلة للعيش فيها" إلا أن اعتبار المنزل كآلة لا يعني التعامل مع عملية التصميم المعماري على أنها خط انتاج ذات مقياس أو بعد انساني بل يمكن تفسير هذه المقولة على التصميم المعماري بدأ

يتّخذ مواصفات مبتكرة أكثر جودة وتطوراً بشكل يتلاءم مع ما تم تحقيقه من تقدم في مجال الصناعة كل هذا حصل لزيادة الكفاءة المرجوة من التصميم.

١-١٦ فيلا سافوي

وكنوع من الاستجابة لطموحاته وإعجابه الواضح بالتصميم الآلي وضع لوكوربوزييه النقاط الخمس للهندسة المعمارية "The Five Points" وهي ليست دليلاً تعليمياً للمعماريين بل عبارة عن قائمة تضم مجموعة من العناصر المحددة والتي يرى لوكوربوزييه أنه من الضروري إدراجها في عملية التصميم المعماري وتعتبر هذه النقاط كرؤية خاصة لوكوربوزييه وتفسير معاصر للدراسة المعمارية الشاملة المعروفة ب Ten Books on Architecture التي قدمها المعماري الروماني .Vitruvius وتعتبر فيلا سافوي خير مثال يجسد هذه النقاط الخمس والتي تتمثل بـــــــــ: -

- الأعمدة النحيلةPilots .
- استخدام السطوح المستوية.
- للمبنى شرفات.
- المسقط المفتوح.
- الفتحات الشريطية.
- الواجهات الحرة والنظيفة الخالية من العناصر الإنشائية الظاهرة.

في هذه المرحلة من حياة لوكوربوزييه المهنية أصبح مفتوناً بتصميم البواخر والتكنولوجيا المستخدمة في تصميمها؛ إن هذه البساطة والتنظيم الناتج عن استخدام التقنيات الهندسية المبتكرة ومبدأ الموديول الهندسي أثرت بشكل واضح في فكر لوكوربوزييه ابتداءً بعملية التخطيط والتصميم للفضاءات المعمارية وانتهاءً بأصغر التفاصيل الجمالية المكملة للتصميم .

إن الأعمدة النحيلة التي تدعم الطوابق والنوافذ الشريطية الممتدة على محيط الهيكل، والرّامبات (المنحدرات خفيفة الميلان) التي تؤمن سهولة الحركة من طابق لآخر كل هذه الجوانب التي يتميز بها تصميم فيلا سافوي بشكل عام كانت بمثابة الأساس الذي

تقوم عليه النقاط الخمس في العمارة التي تحدث عنها لوكوربوزييه. عند الدخول إلى الموقع تبدو الفيلا وكأنها تطفو فوق غابة خلابة بواسطة هذه الدعائم الرفيعة التي تتماهى بطريقة فنية رائعة مع جذوع الأشجار كما طلي المستوى الأرضي باللون الأخضر ليعطي إيحاءً بصرياً بأن الكتلة تطفو بالفعل. ومن أكثر العناصر الملفتة في المنزل تلك الواجهة الزجاجية المنحنية في الطابق السفلي والتي تنحني بنصف قطر مماثل لنصف قطر الدوران اللازم للسيارات بحيث يستطيع صاحب المنزل إدخال سيارته بدورة مريحة تحت كتلة المنزل وركنها بكل سهولة وبساطة في الكراج .

أما الكتلة العلوية التي تحوي قسم المعيشة فهي مزودة بمجموعة من النوافذ الشريطية التي تنسجم بسلاسة مع الواجهات شديدة البياض وتجردها من الرتابة، إن هذه النوافذ الشريطية تخلق نوع من الصلة بين الفراغ الداخلي والخارجي إلا أن إدراك هذه الفراغات لا يكتمل إلا بدخول المرء إلى داخل الفيلا حيث يصبح هذا التفاعل بين الفراغ العام والخاص واضحاً ومقروءاً. عادةً ما تكون فراغات المعيشة في المنزل مغلقة وتتمتع بالخصوصية والانعزال نوعاً ما، إلا أن لوكوربوزييه عمد إلى وضع هذه الفراغات حول شرفة خارجية مفصولة عن فراغ المعيشة بجدار زجاجي قابل للانزلاق. إن هذا المفهوم الجديد للفراغ الخاص أصبح شائعاً في تصاميم لوكوربوزييه اللاحقة .

١-١٧صور توضيحية فيلا سافوي من الداخل

وقد تم تصميم كل من المستويين العلوي والسفلي باعتماد فكرة المسقط المفتوح الذي يحث الساكن على التجول بحرية بين الفراغات، بالإضافة إلى مجموعة من عناصر

الانتقال الشاقولي وهي الرّامبات التي تمتد من المستوى السفلي صعوداً إلى حديقة السطح مما يجعل تجربة الانتقال بين الفراغات أكثر متعةً . إن فيلا سافوي لا تعد منزلاً وحسب بل هي رحلة حقيقية ضمن فضاء معماري مميز يختبره الانسان أثناء انتقاله من فراغ لآخر حيث ان هذا الايقاع المتناغم بين الفراغات المتتالية والتناسب المميز فيما بينها يولد إحساساً غريباً يجعل المرء يستحضر عظمة وروعة الضواحي الباريسية .

الفكرة التصميمية للفيلا:

كان البحث عن فكرة تحقق انفتاح المسكن لأبداع امكانات جديدة لتحقيق التواصل بين الحيز الداخلي والفراغ الخارجي وبين الحيز الداخلي ايضا كانت اهم المشكلات التي واجهت "لوكوربوزييه" في التصميم هذا المسكن وهو مسكن مخصص لقضاء العطلات

ومن اهم الافكار التي احتواها تصميم المسكن:

- **منظور خارجي للمبنى:** يوضح منظور التشكيل الخارجي والذي على شكل صندوق ابيض مجوف محمول على اعمدة. يسيطر على الموقع. الانطباع الاولى يعيد الى الاذهان المعابد الإغريقية القديمة.

فكرة الحيز المنساب داخل هيئة هندسية بسيطة:

يلاحظ في هذه الفيلا انسيابية الحيز بين الطوابق المختلفة من خلال المنحدر الصاعد فكل مسقط له تنظيم مختلف. تساعد هذه الفكرة على ادخال الضوء والطبيعة الى داخل المبنى. يتصل الحيز الداخلي مع الفراغ الخارجي من خلال التفريغ الذي احدثه "لوكوربوزييه" في الفيلا. ومن هنا فان القطاع الراسي من اي جزء يظهر هذا التداخل.

١٨-١صور توضيحية لفكرة الحيز المنساب في فيلا سافوي

منظور في التراس المشمس: يوضح التفريغ الذي احدثه لوكوربوزييه في المبنى ويوضح العلاقة بينه وبين الفراغ الخارجي ويوضح زاوية النظر من الجهة الاخرى المواجهة للمنحدر الصاعد.

منظور في صالة المعيشة: فكرة الاعمدة الحرة أسفل المبنى، فكرة الاعمدة الحرة التي تحمل السقف فكرة قديمة منذ العمارة الفرعونية. وفي قرن 19استخدمها كل من جون ناش وهنري لبوروست. ساعدت هذه الفكرة على امتداد الارض أسفل المبنى وبالتالي استغلالها في وظائف عديدة اما اعمدة "لوكوربوزييه" فتتميز بخفة وصغر قطاعاتها. كما انه وظفها في النواحي الانشائية والتشكيلية وهو ما يعد اضافة في هذا المجال.

١-١٩صور توضيحية للعلاقة بين صالة المعيشة وبين الفراغ الخارجي من خلال التراس المشمس

٤. **مبنى عمارة مارسيليا:** أهم أعماله الضامة لجميع آراءه واتجاهاته للعمارة السكنية، (المدينة الرأسية-حدائق وميادين علوية- السيطرة اللونية-تعدد أنظمة الوحدات السكنية للمبنى-العمارة الاشتراكية).

٥. **كنيسة رونشامب نوتردام في جبال الفوج:** تعد قطعة نحتية يفخر بها أهل المنطقة، (تقع على أعلى تل في المنطقة-شبابيكها الغير منتظمة تبعث ضوء خافت يثير الرهبة والجمال).

النظـرية الوظيفية

الوظيفية بمعناها الواسع هي أن تؤدي الأشياء المصنوعة الأغراض التي تصنع من أجلها. وأن يكون لها من الأشكال ما يأتي تبعاً لهذه الأغراض أو الوظائف.

الوظيفية موجودة في كل الثقافات وفي عمارة كل العصور ويعرفها المعماريون وكتب عنها وعن المنفعة كل كتاب العمارة منذ فيتروفيوس. كما أنها موجودة منذ عهد الكهوف عندما بدأ الإنسان يصنع لنفسه الأدوات ويختار لها من الشكل ما يتوافق مع تلك الوظيفة. وخلاصة النظرية الوظيفية ان المبنى أصبح المنتج النهائي للبرنامج بمعنى ان البرنامج الذي تضمن احتياجات المبنى والذي يترجم الى تكوين معماري

تحول في النهاية الى منتج نهائي وهو المبنى The Program Becomes The product. وقد امن بهذا الاتجاه معماريون كثيرون مثل غروبيوس من خلال مدرسة الباوهاوس ولوكوربوزييه من خلال مبادئ التخطيط ومبادئ العمارة الوظيفية. اما في امريكا فقد اعتنقها سوليفان ورايت.

وكان تعامل كل من هؤلاء المعماريون مع مبادئ النظرية مختلف عن الاخر حسب مفهومه لها وتفسيره لمعانيها. الا ان ما يجمعهم هو اعترافهم بالاتجاهات العلمية والصناعية الحديثة والبعد عن الاتجاهات الرومانتيكية السائدة في ذلك الوقت مع استخدام الزخارف.

وفي اوروبا كان لنظرية الوظيفة اتجاهان:

الاتجاه الاول:

ينادي بالتفكير بالمنطق الذي يتم به تصميم الالة اي ان الاسلوب الذي تتبعه في تصميم المبنى هو نفسه اسلوب تصميم الة ما. وبذلك ينتج المعماري الشكل النهائي المعماري للمبنى مطابقا تماما للوظيفة والمنفعة.

الاتجاه الثاني:

وهو اتجاه أكثر تطرفا، ويذهب الى حد تشبيه البيت او المبنى بالألة حتى ان بعض المعماريين بدأ في تقليد الآلات وجعل اشكال المباني تشبه الآلات في شكلها الخارجي وان اختلفت المنافع الداخلية والفراغات التي تحتويها هذه المباني. وبذلك ظهرت الاشكال الخارجية تقليدا اعمى لإشكال ميكانيكية ليس لها علاقة بما تحتويها تلك الاشكال.

أما النظرية الوظيفية في امريكا فيختلف مفهومها عن المفهوم العام لها في اوروبا ففي امريكا يؤمن معتنقي النظرية بالاتجاه العضوي النابع من معنى التطور والتغيير وهو بالفعل اتجاه منطقي موجود في امور الحياة. ويرتبط المفهوم العام لها بتطور الكائن لكل المخلوقات وتغير الطبيعة التي من حول الانسان كالمواد الطبيعة والبيئة والمناخ المحيط وطبوغرافية الارض ...الخ.

-أول من نادى بهذه النظرية في العصر الحديث هو الأمريكي Horatio Greenough (1805 – 1852م) حيث نادي بأن الشكل المعماري لابد وأن يكون رد فعل طبيعي للمنفعة كما حادث في كل المخلوقات.

-جاء من بعده Louis Sullivan حيث نادى بأن يتبع الشكل الوظيفة.

-نادى بهذه النظرية مجموعة من المعماريين ورغم اختلاف وجهات نظرهم حول المفهوم إلا أنهم اجتمعوا على الاعتراف بالاتجاهات العلمية والصناعية الحديثة وترك الاتجاهات الرومانتيكية والبعد عن الزخرفة.

-النظرة الأوربية جامدة. النظرة الأمريكية عضوية. في تفسير النظرة الوظيفية.

ماهي النظرية الوظيفية: -

- هي نظرية عظيمة الفائدة أوجدت دقة في التحليل الكثير من المشاكل النظرية والعملية وكانت عاملاً منقياً حررت المعماريين من التقليد والاقتباس وحررت المباني من الزخارف.
- لم يوجد منافس لها سوى النظرية العضوية في أمريكا. وكانت المخرج الوحيد من أزمة التخبط التي سادت القرن التاسع عشر.
- كان فيها الكفاية بعد الحروب في الأزمات الاقتصادية والحاجة العاجلة للبناء والتعمير فكانت أحسن حل لتلك الظروف المتطرفة عن طريق كفاءتها في العمل وتخليصها للمباني من كل ما ليس له فائدة عملية.
- رفعت المستوى العام للتصميم المعماري وأمكن بها إنتاج أعمال جيدة حتى في أيدي المعماريين العاديين.
- كانت تثبت صحة التصميم. ففي أي عمل جديد ليس له مثال سابق كانت الوظيفية هي مقياس الحكم على مدى صلاحية العمل. وكانت في فترات التكوين والتأسيس لنوع جديد من العمارة أهم من أي اعتبارات أخرى. لكنها في حالة تعدد الحلول لا يمكنها أن تحدد الحل الجيد بل تعزل الرديء فقط.
- تمثل التدريب المناسب لطلبة العمارة وللشبان المعماريين.

وجهات النظر المختلفة فى الوظيفية

١. أن تصمم المباني كما تصمم الآلات

- منذ أن بدأ عصر العقل أو الفكر في القرن ١٨ وأثبت العلم تفوقه على العواطف صارت النظرة إلى الأمور علمية في المقام الأول وصارت الآلات هي أدوات العصر في العمل والإنتاج.
- يطالب أصحاب هذه النظرة أن تصمم المباني كما تصمم الآلات بالعلم والمنطق والدقة والحساب. ويكون كل شيء موجود لسبب وبكمية مطلوبة ويؤدي عملاً خاصاً به.
- فهذا" غروبيوس "يطالب بعمارة تلائم عصر الآلات والراديوهات والسيارات السريعة. وهذا" لوكوربوزييه "يصف البيت بأنه ألة للعيش فيها The Home as a Machine to Live in
- إلا أن هذه النظرة عاطفية ليس لها ما يبررها ولا تستند إلى سبب فكري معقول يتوافق مع عصر المنطق والعلم الذي تواجدت فيه. ورغم هذا تأثر المعماريين كثيراً بها وعملوا بمنطقها حتى ولو تحت مسميات آخرى.

٢. تقليد أشكال الآلات فى المباني

- بسبب الإمكانات الهائلة للآلات فقد اندهش لها معاصروها والمهندسون وأصبحت موضع الاحترام للجميع.

- افتتن الناس بالآلات وتعلقوا بها وجعلوها مادة للتأمل. وعرفوها" خطأ "بأنها أهم شيء في الحياة وكل شيء في الحياة.
- لم يكن الفنانون بعيدين عن هذا. فقد أخذوا منها الهامات في فنونهم المختلفة. منهم الرسامون" أوزنفان" لوكوربوزييه" ليجيه "الذي جعل الأشخاص في لوحاته كالمصنوعات المعدنية. وكذا في فن النحت.
- جاء الدور على العمارة. رغم ما لها من تعقيدات وعوائق أكثر مما للفنون الأخرى. ولماذا لا تستخدم العمارة أشكال الماكينات وقد سبق وأن استخدمت أشكال النباتات في الفن الجديد.Art Nouveau
- استخدم بعض المعماريون بعض أجزاء الماكينات ومنهم من جعل مبانيه على شكل آلة بأكملها. فقد أخذ لوكوربوزييه عناصر مأخوذة من البواخر كالسلالم والشبابيك المستديرة والبلكونات الصغيرة. أيضاً" رايت "الذي له بيت ذو أسقف ممتدة من الجانبين يسمى الطائرة وآخر يسمى البارجة.
- كانت هذه نظرة سريعة وسرعان ما تغيرت بعد ما وجد المعماريين أن أشكال الآلات تتغير.

٣. استخدام الآلات ومنتجاتها في العمارة:

- هذا هو الحل المعقول والسليم حيث يستفيد المعماري مما تحققه إمكانات العصر الحديث وأن يراعي ما يعنيه هذا من تغير في أساليب التنفيذ والإنشاء والمواد وتأثير كل ذلك على الشكل المعماري في النهاية.
- وبهذا يمكن للعمارة أن تنتمي للعصر الحديث ويكون التعبير المعماري فيها حقيقياً لا مصطنعاً.
- هذه النظرة هي التي استمرت في العصر الحديث. حيث أصبحت الآلة تحقق ما لم يحققه الإنسان وبسرعة فائقة. فكان الأجدى الاستفادة من ذلك في تصنيع أجزاء وعناصر المباني فلماذا لا نستخدم الآلة في تصنيع الأبواب والشبابيك وكسب الوقت وتوفير المال الذي كانا يستهلكها في الطرق التقليدية القديمة.
- كل هذا مقبول بشرط ألا تغطي الآلة على فكر الإنسان والمعماري بشكل خاص وتتحول القيم الفنية والأحاسيس إلى أحاسيس صناعية لا تقبل إلا بما تقدمه الآلة ولا تعجب إلا بدقة الآلات (جمال ما تصنعه الآلة وجمال ما تصنعه اليد) .

ادولف لوس (١٨٧٠-١٩٣٣):

ولد في النمسا عام ١٨٧٠م وكان اصما حتى الثانية عشر من عمره لم يكن لويس مصمما بل كان كاتبا ومحاضرا. كان شديد النقد على الزخرفة لدرجة انه فصل بين الشيء العملي و الشيء الفني و قال "العمارة ليست فناً، ان اي شيء يؤدي الى منفعة يخرج من دائرة الفن " كتب مقال مشهور بعنوان " الزخرفة و الجريمة" زعم فيه ان العمارة و الفن يجب ان لا يحتويا على زخرفة و اعتبرها من بواقي العادات

البربرية و كانت اعماله بعد ١٩٠٨م تعبيرا عن هذه الفلسفة و من اهم و اشهر هذه الاعمال بيت ستينر ١٩١٠م على ضواحي فيينا، كان تصميم هذا البيت مفاجأة للمعماريين في زمنه، فرغم ان الاتجاه العام كان يدعو الى تخفيف الزخرفة الا ان هذا البيت فاق الجميع حيث لم تكن في الواجهة الا الحوائط و النوافذ من دون اي شكل زائد عن الحاجة الوظيفية و لقد كان لتصميمه هذا. وغيره إثر كبير على اتجاه العمارة وفكر بعض المعماريين مثل كروبيس ولوكوربوزييه. ربما الاعاقة المؤقتة التي تعرض لها لويس في صغره مبكرا حسنت من قدراته المعمارية من ناحية واثرت على شخصيته بان أصبح انطوائي.

النظرية الكلاسيكية

يشير مصطلح النظرية الكلاسيكية إلى طرز المباني التي طورها قدماء الإغريق والرومان.

العمارة الكلاسيكية الإغريقية بدورها لها تأثير كبير على العمارة الرومانية.

أولا: العمارة والفن الإغريقي:

الناحية التاريخية:

بدأت أولى المحاولات في بناء المعابد نتيجة لتعرض اليونان لهجمات من قبل الفرس والعجم ونتيجة لانتصاراتهم البرية والبحرية ضد هجمات الفرس والعجم تم تخليد هذه الانتصارات عن طريق المعابد ثم ازدهرت أثينا وانتشرت تلك الحضارة.

المناخ:

تمتاز اليونان باعتدال مناخها وصفاء جوها وصحوته، حيث جمعت بين برودة الشمال ودفء الجنوب، ساعد ذلك على ممارسة أعمالهم في الهواء الطلق مثل القضاء والتمثيل وإدارة الأعمال والاحتفالات ومن أهم الخصائص المعمارية التي تأثرت بالمناخ وجود الممرات المسقوفة وذلك لتجنب أشعة الشمس وهطول الأمطار فجأة.

الناحية الجيولوجية:

أهم ما تمتاز به هذه البلاد هو وجود الرخام والأحجار بكثرة اهتم الاغريق بجودة الأحجار بطريقة مبالغ فيها وذلك للحصول على خطوط مستقيمة للغاية وأسطح ملساء لدرجة أنهم كانوا يضيفون طبقة من البياض الرخام على الحوائط المبنية من الأحجار للحصول على أسطح ملساء رخامية جميلة وكانت هذه الظاهرة من أهم مميزات الحضارة الإغريقية في اليونان.

الناحية الجغرافية:

بلاد (الإغريق) اليونان حاليا شبه جزيرة محاطة بالبحر من ثلاث جهات، (مضيق الدردنيل على المتوسط، مضيق البسفور على الأسود). تسمى أيضا جزر الأرخبيل لكونها متكونة بحدود ألف جزيرة، من الصعوبة أن تمر باخرة من خلالها. غالبية

جزرها بركانية صخرية تتميز بقلة الأراضي الزراعية عدا مناطقها الشمالية (مقدونيا)، امتدت الحضارة الإغريقية جنوب أيطاليا وجزيرة صقلية وآسيا الصغرى واليونان بلد ذو طبيعة صخرية تتوفر فيها الصخور وخاصة المرمر الذي كان له أعظم الأثر في عمارتها ومنحوتاتها.

لقد استمدت الحضارة الإغريقية جذورها من الحضارة الإيجية والتي كانت جزيرة كريت وسميت أيضا بالحضارة المينويــة (Minoan) أو بالماسينية (Mycenaean) أو (Mycenae) وسميت بالفترة الهيلادية وهي السابقة للهيلانية (الاغريقية الكلاسيكية).

الناحية الدينية:

آمن الاغريق بتعدد الآلهة التي تمثل الظواهر الطبيعية وعددها إثنى عشر إلها الآلهة هي:

١- زيوس ــ إله السماء.
٢- أبولو ــ آلة القانون والمنطق والفن والموسيقى.
٣- هيرا ــ زوجة زيوس إلهة الزواج.
٤- أثينا ــ إلهة التعليم والحكمة.
٥- بوسيدون ــ آلة البحر.
٦- ديونيسيوس _ إله الخمر
٧- ديمترا ــ إلهة الزراعة.
٨- آرتميس ــ آلهة التجارة والصيد.
٩- هيرمز ــ رسول الآلهة.
١٠- أفروديت ــ إلهة الحب والجمال.
١١- هيفاسيتس ــ آلة النار والحرف
١٢- أريس ــ آلة الحرب.

اهتمامات اليونانيين:

اهتموا بجانب الرياضة حيث نظموا مسابقات رياضية كل أربع سنوات في مدينة أولمبيا والتي دعيت بها الألعاب الأولمبية اليوم.

كانت الثورة المعرفية والفنية في أوجها عند الإغريق فكان اليونان أول من بدأ في وضع النظريات العلمية الدقيقة للفنون كالرسم والنحت والموسيقى والتي تعتمد على الفكر المنظم

وقد اهتموا بربطها بالرياضيات فطوروا علوماً مثل علم هندسة الأشكال Geometryوالذي يَدمج بين الرياضيات والرسم، وهو العلم الذي جاءت منه النسبة الذهبية.

الاهتمام بالفلسفة التي ميزت هذه الحضارة بشكل كبير فبرز مجموعة من الفلاسفة الذين وضعوا أسس هذا العلم في الحضارة اليونانية كسقراط وأرسطو وأفلاطون وآخرين..

اشتهر الأدب اليوناني حيث ظهر الشعر الملحمي والغنائي وأدب المسرح الممثل المتمثل في المسرحيات التراجيدية والكوميدية، ولعل هومر الذي نظم الملحمتين الشهيرتين (الإلياذة والأوديسا) خير شاهد على ذلك ..

مهَّد الإغريق القدماء لتأسيس الحضارة الغربية، حيث تدين الديمقراطيات الحديثة بقسط كبير لأنظمة الحكم الإغريقية التي جعلت الشعب مصدر السلطة وأساس الحكم، كما جعلت المحاكمة من اختصاص هيئة محلفين، ونادت بالمساواة أمام القانون.

وفي نشدهم للانتظام والتناسب، أوجدوا مثالية في الجمال كان لها تأثيرها القوي والفعّال في الفن الغربي

بدأت الحضارة الإغريقية من حوالي (٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد) ومع هجرات الأقوام من آسيا الوسطى إلى هذه المنطقة ظهرت هذه الإمبراطورية البحرية ذات القوة الكبيرة نتيجة للعوامل الثقافية والسياسية والتجارية والعسكرية التي لعبت دورا كبيرا في نمو الأفكار وتطورت مؤسساتها، الإغريق أولى الحضارات التي دون شعبها المعلومات عن فنانيهم ومنتجاتهم ورواياتهم، جمعت ووصلت ألينا من خلال الرومانيين وخاصة في مجال الرسم والنحت والعمارة وأيضا في الفخاريات ...

خصائص فن النحت الإغريقي:

١- قريب من الطبيعة بعيد عن التصنع.
٢- واقعي يقوم على الشبه.
٣- يحترم القوانين الجمالية والنسب والمنظور.
٤- التماثيل من الرخام والبرونز ومعادن مختلطة.
٥- اهتم بتشكيل الأقمشة اللينة التي تكشف عن كمال الجسم البشري.
٦- اهتم بالأوضاع الفنية التي تبرز حركات الجسم وعضلاته.
٧- حركي لا يقوم على التناظر والتوازن الذي ميز النحت المصري.

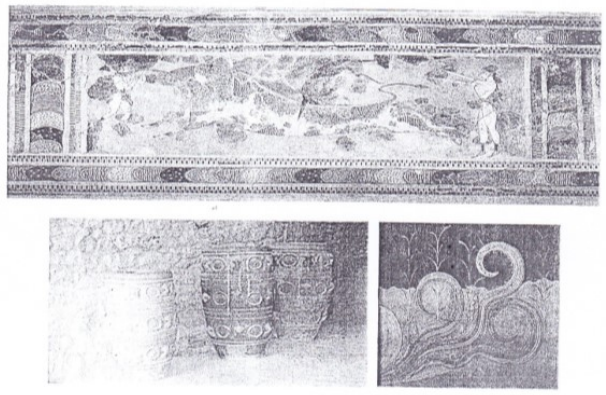
قسمت الحضارة الإغريقية إلى قسمين:

الأول: الذي يبدأ من القرن الثاني عشر إلـى القرن الثامن قبل الميلاد وهو المعروف باسم العهد الإغريقي القديم (الكلاسيكي) والثاني هو الذي يمتد من القرن السابع إلى القرن الأول قبل الميلاد والذي يطلق عليه اسم العهد الهلنستي ويمكننا تقسيم هذه الفترة كما يلي:

- ٣٠٠٠ ـ ١٨٠٠ ق.م. بداية الهجرات من آسيا الوسطى الى جزيرة كريت وتكونت الحضارة الإيجية.

- بحدود ١٨٠٠ ـ ١٦٠٠ ق.م. بدأت الغزوات الى اليونان من أقوام شمال المنطقة ومن جنوب روسيا.
- ١٦٠٠ ـ ١٤٠٠ ق.م. الفترة المايسينية.
- ١٤٠٠ ـ ١١٠٠ ق.م. الفترة الهيلاديــة المايسينية (انتقال الحضارة من كريت الى اليونان).
- ١١٠٠ ـ ٨٠٠ ق.م. مرحلة الصراعات بين مدن الامبراطوريــة.
- ٨٠٠ ـ ٣٢٣ ق.م. الفترة الهيلانية.
- ٣٢٣ ـ ٣٠ ق.م. الفترة الهلنستية.
- بعد ٣٠ ق.م. انهارت الامبراطورية الاغريقية أمام المد الروماني ومع ذلك ظل نفوذ المدينة الاغريقية مسيطرا على الامبراطورية الجديدة وفي الواقع أن الانتصار هو حربي لا غير.

ونقطة التحول في الحضارة ظهرت عام ٧٧٦ ق.م. نتيجة لظهور الألعاب الأولمبية وهي نقطة البداية لدخول الاغريق لعلم التاريخ من خلال تأسيس مدن متنوعة ورافقت أيضا التطور الكامل لشخصية النمط للفن الاغريقي وخاصة الفنون الجميلة والتي امتازت بشخصيتها الهندسية من خلال الفخاريات الملونة التي وجدت والمنحوتات الصغيرة التي ظهرت في حوالي ٨٠٠ ق.م.



نماذج من الرسم الجداري والفخاريات في الحضارة المينوية

١-٢٠ نماذج من الرسم الجداري والفخاري في الحضارة المينوية

والفخار كان في البداية منقوش عليه تصميمات هندسية تجريدية ودوائر متحدة المركز ومثلثات. وظهرت الأشكال الانسانية والحيوانية (Figures) مع التشكيلات الاطارية الهندسية في فخاريات أثينا. وفي مجال النحت بدأ من أشكال الحيوانات المحارية الهندسية والحيوانات المجنحة ومشاهد القتال وهناك تأثيرات من منحوتات حارة وادي الرافدين ووادي النيل وبلاد الشام.

وفي مجال الرسم الذي أجتاز دروب التطور التي مر بها النحت، أي إنه تدرج من تخطيط الأشكال الهندسية الى تقليد الطبيعة.

نماذج من الرسم الجداري والفخاريات والنحت في الحضارة الإغريقية

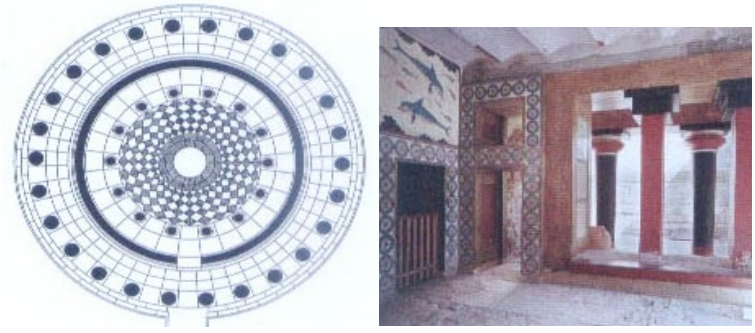
١-٢١ نماذج من الرسم الجداري والفخاري في الحضارة الإغريقية

خصائص فن الرسم (التصوير):

إن شواهد التصوير الإغريقي مفقودة وقليلة جدا باستثناء الرسوم من الفسيفساء التي ترجع إلى العصر الروماني وهناك رسوم على الجرار والكؤوس فهي تجريدية هندسية ذات طابع خاص.

الزخارف:

استعمال الزخرفة والرسم على الجدران: التصميم على الجدران عبارة عن رسومات هندسية وطبيعية. الاهتمام بزخرفة البلاط حيث استخدم الحجر الأبيض والأسود في عملية التبليط.



١-٢٢ نماذج للزخارف والرسوم الهندسية على الجدران

فـــــن الفخـــــار:

فخاريات أثينا تلون الأشكال باللون الأسود الذي ظهر بقوة مع السطوح الحمراء وأيضا دخل اللون في التفاصيل الدقيقة.

ومن الفنانين (بوليغناتوس) الذي اشتهر كرسام ونحات.. وهو أول من وضح تأثير العمق بتراكم الأشكال بعضها فوق بعض في الصورة.. والرسام (أبولودوروس) هو الذي كان يستعمل الظل لإبراز استدارة الأشكال أو عمق المسافات المخطوطة. كان فن الرسم في القرن الثامن قبل الميلاد ينحصر في زخرفة الأواني بأشكال هندسية وبعدها بدأ يخرج صورا مبسطة، واكتمل تدريجيا واستدارت الأشكال في أثره حتى أصبحت تلك الرسوم تقدم مشاهد ذات مواضيع عن الحياة الاجتماعية والعصور التاريخية.

لقد أكثر الإغريق من تقليد الطبيعة ففقدت التماثيل جمودها واكتسبت مرونة الحركة والحياة. وتمثال رامي القرص للنحات (مايرون)سنة ٤٥٠ ق.م. الذي يمثل أعلى درجات الإتقان للتفاصيل وروعة التوازن. والنحات (فيدياس) الذي برع في النحت والرسم وتمثاله (أثينا وزفس) مثال على ذلك، لقد ساهم في النحت والإشراف على زخارف ومنحوتات معبد البارثينون، وأصبح نحت الجسم الإنساني ذو الكمال المطلق هدفا يستهوي الفنان عند الإغريق ...

عمـــــــارة البارثينـــــون:

١- العمود أكثر انتفاخا في الثلث الأسفل.

٢- العمودين الجانبيين أكثر غلظاً.

٣- جميع الخطوط الأفقية مقوسة إلى الأعلى كي تزيد من قوة البناء بصريا.

٤- المربعات ليست مربعة بل إن الضلع الأعلى أكبر من الأسفل.

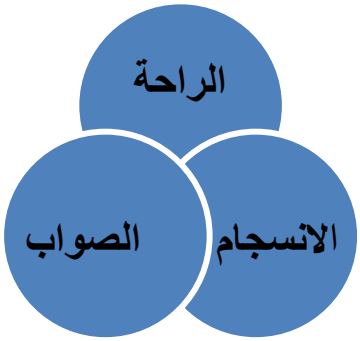
١-٢٣ نماذج توضح شكل الاعمدة في عمارة البارثينون

العمود كنظـــام انشائي

يكون ما يسمى نظام الحامل والمحمول حيث يتكون نظام الحامل من بدن وتاج ويتكون المحمول من الإفريز أو الكرنيش يبنى المبنى كله من بلوكات من الحجر متلاصقة تماما وبدون مونة لاصقة وأحيانا ما كانت تربط هذه الأحجار عن طريق قطع معدنية.

ميزات التصميم الاغريقي

العمارة الاغريقية تميزت انها خضعت لمفاهيم فلسفية ومقاييس هندسية وهي تعتمد على نسب لا تتسم بالضخامة ولكنها تحقق الانسجام بين العناصر الفنية والمعمارية



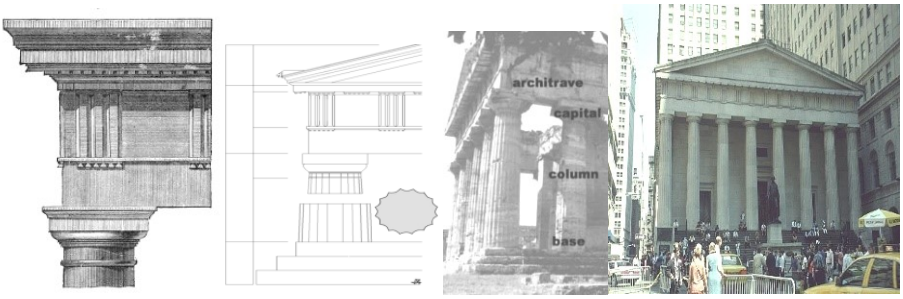
١-٢٤ مخطط يوضح ثلاثية العمارة الاغريقية

طور الإغريق صيغًا مختلفة من المباني يسمى كل منها نظام. تتحدد الصيغة الموضوعة للنظام بعدد الأعمدة وارتفاعها وعرضها والمسافات بينها وحتى أدق تفاصيل الزخارف.

هناك ثلاث نظم رئيسية تعتمد على الأعمدة المستعملة، شكلها، نسبها، علاقة أجزائها بعضها ببعض. استخدم المعماريون قطر العمود عند القاعدة كوحدة قياس لتحديد نسب المبنى ككل. وتسمى هذه الوحدة الموديول.

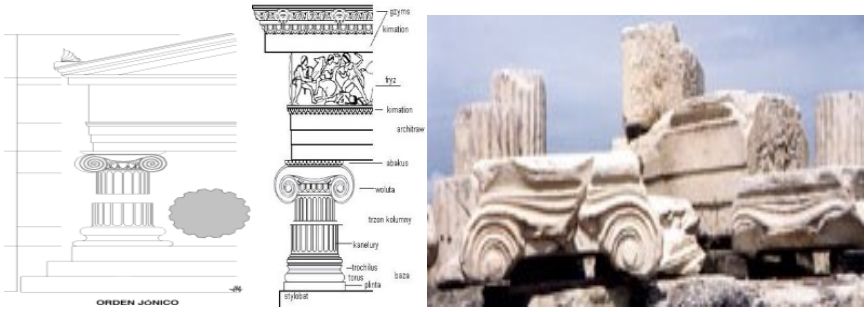
انواع نظم الاعمدة:

- **النظام الدوري Doric order:** وهو الاقدم واعمدته الاضخم ويستعمل كتعبير عن القوة والضخامة فقد استخدم في معبد البارثينون في اثينا.



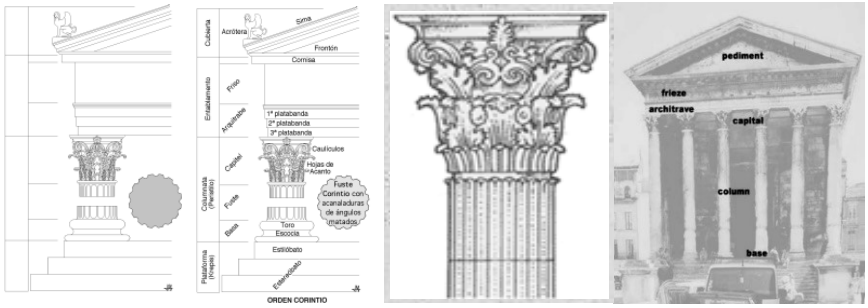
١-٢٥ الاعمدة في النظام الدوري

❖ **الطراز الايوني Ionic order:** يكون التاج عني بالزخارف والنقوش ويتكون من حلزونات معكوفة



١-٢٦ الاعمدة في النظام الايوني

❖ **الطراز الكورنثي Corinth cored:** يشبه الطراز الايوني اضافة الى ان التاج مزين بأوراق الغار واستخدم في معيد



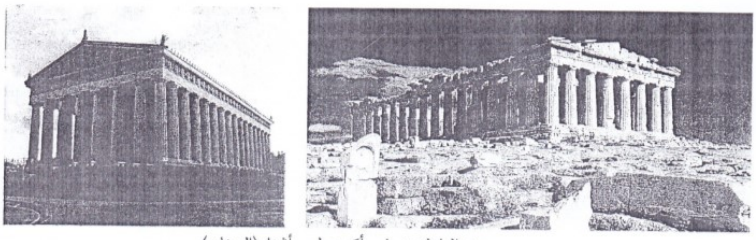
١-٢٧ الاعمدة في النظام الكورنثي

ويتألف كل نظام من النظم السابقة من قسمين:

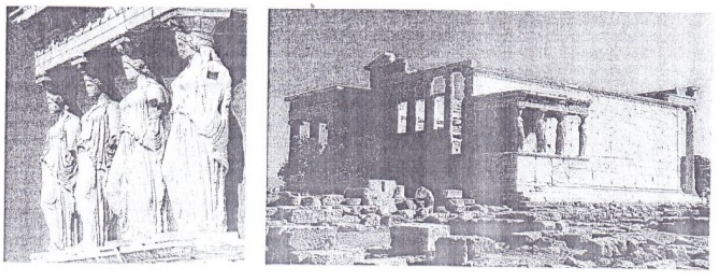
١- العمود: يتألف من القاعدة وبدن العمود وتاج العمود

٢- الكورنيش: يتكون من الحامل والكورنيش العلوي ويكون مزين بزخارف منحوتة ويعلو الكورنيش جبهة مثلثية في الواجهتين الامامية والخلفية.

يختلف المبنى باختلاف النظام المستعمل فمثلا يشير النظام الدوري كاصطلاح إلى الأجزاء الموحدة الثابتة وتتابعها وتكوينها في المبنى الدوري وعلى الرغم من استخدام هذه الصيغ، فإن تصاميم المبنى الإغريقي تحمل قدرًا كبيرًا من المرونة والتنوع. فيمكن أن يكون منخفضًا وطويلاً أو عاليًا وقصيرًا. وقد يكون بسيطًا أو كثير الزخارف. ويجوز أن تتراوح أعداد الأعمدة بين اثنين وأكثر من مائة عمود.



معبد البارثينون في أكروبولس أثينا (اليونان)



معبد الاركثيون والتماثيل الحاملة للمبنى في أكروبولس أثينا (اليونان)

١-٢٨ معبد البارثينون ومعبد الكارثيون

القصـــور

شيد اليونانيون قصورًا كالقلاع من كتل حجرية ضخمة. وكان قلب القصر صالة استقبال ملكية مستطيلة تُعرف بالميغارون. ويؤدي إلى الميغارون مدخل له سقف محمول على عمودين، وتتقدمها قاعة. ويتوسط الميغارون موقد للنار مفتوح. وتوجد له فتحة في أعلى السقف لخروج الدخان. وتحيط بالموقد أربعة أعمدة لحمل السقف. واستخدام الاغريق النحت الغائر في واجهات القصور أو البوابات ومثال ذلك الأسود في بوابة الأسد في قاعة مايسيني، وهناك أيضا التماثيل الواقفة الحاملة للمبنى (carrier) والتي تشكل جزءا متكاملا متداخلا مع المبنى. والمعابد هي الأبنية الرئيسية حيث أحيط المعبد بالأعمدة من كل الجوانب، لقد سعى الى المفاهيم الجمالية والكمال في أبنيتهم وهم أول من استعمل الموديول (Module) أو وحدة القياس الأساسية التي نجدها تتكرر في أبنيتهم. وعالجوا الخداع البصري فالعين البشرية ترى الأشياء مختلفة بعض الشيء عن حقيقتها فإذا بني المعبد مستويا، يبدو محدبا الى الأعلى اما إذا بني محدبا الى الأسفل فسيبدو من بعيد مستويا، وكذلك بالنسبة للكتابات والزخارف العلوية نحتت بمقياس أكبر في الأعلى لتبدو بنفس الحجم من بعيد.

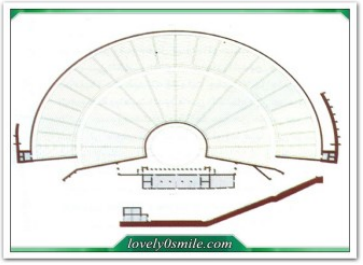
والأعمدة أيضا عولجت، فالعمود يبدو مقعرا في الوسط (ضيق) إذا بني بنفس القطر لذلك بناه الإغريق بتحدب قليل في الوسط ليبدو مستقيما، وأيضا تأثيرات الظل والضوء كل ذلك عولج ليعطي أفضل تأثير.

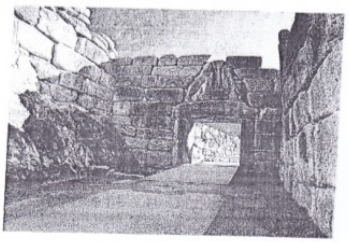
واستخدم الإغريق النسبة الذهبية وهي إحدى نتاجهم المتألقة في الرياضيات وتسمى بالوسط الذهبي.

العمـــــــارة المدنيـــــــة

المسارح كانت تبنى على سفح هضبة والمباني الرياضية مثل ملعب مدينة اثينا والساحات العامة التي تسمى بالأغورة، المسارح كانت ترتبط بالفعالية الدينية فالموسيقى والغناء كانت جزءا من الفعاليات الدينية في هذه المسارح، وشكل المسرح كان على شكل حدوة الحصان أي أكثر من نصف دائرة وبني المسرح على سفوح لإقامة المدرجات من السفح، وأيضا هناك الملاعب وساحات سباق الخيل والأسواق والفضاءات الاجتماعية.

ولم يظهر القوس في الحضارة الاغريقية إلا في فترة متأخرة وظهر في فتحات الجدران وفي المقابر، وفي القرن الثالث قبل الميلاد ظهر السقف المائل (roof truss) الذي ساهم بزيادة الفضاء الداخلي دون الحاجة الى الأعمدة الداخلية، وتطور البناء بعد ذلك في زمن الرومان.





بوابة الأسود بقلعة مايسيني (في بلاد اليونان) القرن ١٥ ق.م.

ذات الشكل المثلث والناتج من التقاء السقف الأفقي مع الجوانب المائلة

السور الخارجي لقلعة مايسيني (في بلاد اليونان)

١-٢٩ المسارح والمنحوتات في بلاد اليونان

ثانيا: العمارة والفن الروماني:

مكثت الدولة الرومانية قرابة ألف سنة، وقد سميت بهذا المسمى نسبة لعاصمتها روما ومنطلق حضارتها اشتهرت الحضارة الرومانية بتقليدها لمظاهر الحضارة الإغريقية فأقاموا المسارح والمدرجات والجسور والقناطر والمنازل وبرعوا في نحت التماثيل والصور.

العوامل المؤثرة: -

الناحية التاريخية:

ترجع نشأة روما عند بدء الغزو الروماني لإيطاليا منذ ذلك الحين بدأت روما في شن الحروب خارج ايطاليا استولت روما على جميع فناني اليونان وكانت هذه الفترة هي حجر الزاوية في بناء هذه الحضارة العظيمة ازدهرت الامبراطورية الرومانية وتوسعت وحكمت بقاع شاسعة.

الناحية الجغرافية:

تقع ايطاليا على البحر الأبيض المتوسط ولها سواحل كبيرة على البحر كل ذلك ساعد روما أن تكون وسيطاً في نشر الحضارة والفن إلى شمال إفريقيا واسيا الغربية وأوربا فغزى الرومان هذه البلاد بالحروب وفرضوا سيطرتهم، نشر الرومان الحضارة والمدنية بالفن والكتابة.

المناخ:

اتسعت الامبراطورية الرومانية وضمت ايطاليا ووسط اوروبا وغرب اسيا وشمال أفريقيا يتباين المناخ بين مناطق الامبراطورية من المعتدل الى المناطق الحارة الى الباردة كل هذا كان له أثر كبير في إتباع خواص معمارية معينة لتلائم كل منطقة كما أدى أيضا لإدخال بعض الإضافات المعمارية في كل منطقة من مناطق هذه الإمبراطورية المترامية الأطراف.

الناحية الجيولوجية:

تختلف الطبيعة في ايطاليا عن اليونان حيث لم يعتمدوا على الحجارة فقط كما فعل الاغريق بل اعتمدوا على جميع أنواع الأحجار والطوب والفخار المطلي والقرميد.
نتيجة لوجود البراكين ظهر نوع من الحجر يسمى ترافرتين وذلك أدى إلى جودة الزلط والرمل مما أدى إلى استخدام الخرسانة وقد أنشأت المباني كاملة من الخرسانة وتم تكسيه الحوائط بالأحجار أو الطوب أو الرخام لتفادي الشكل العاري للخرسانة.

الناحية الدينية:

كان الإمبراطور هو الحاكم الأعلى للدولة وهو راعي الدين لم يكن الدين في الإمبراطورية الرومانية له تأثيره كما كان في اليونان ولم يوحد الدين بين المقاطعات الشاسعة في الإمبراطورية كانت المباني التاريخية ليست معابد فقط بل شملت المباني

العامة والمنازل والقصور ولم يكن لرجال الدين أي تأثير كما كان الحال في مصر وكان يكتفي ببناء محراب في كل منزل لصلاة العائلة وعلى ذلك لم يكن للدين تأثير واضح على المنشآت والمباني الهامة في تلك الإمبراطورية الواسعة.

التأثر بالحضارات السابقة:

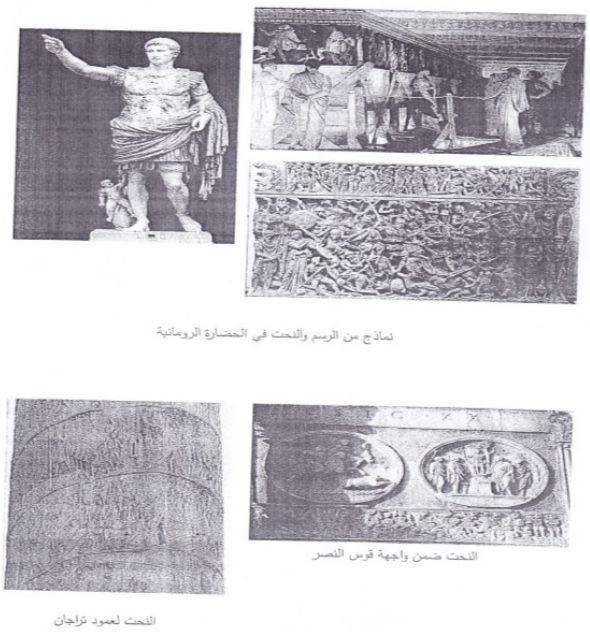
- **التأثر بالحضارة الفرعونية:** تأثرت العمارة الرومانية بالعمارة الفرعونية تأثرا طفيفا وذلك عندما كانت مصر تحت الحكم الروماني، وذلك عندما تخلت عن الخرسانة واستخدمت الأحجار بدلا من الخرسانة وهذا كان شيء وارد وذلك لعدم توافر الخرسانة.
- **التأثر بالحضارة الإغريقية:** تعتبر الحضارة الإغريقية الملهم الأساسي للحضارة الرومانية حيث تشبعت بها الحضارة الرومانية في بعض مبانيها العامة التي تشبه المعابد الإغريقية من حيث ارتفاعها عن الأرض بثلاث درجات ومن حيث التغطية بالجملون.

الرسم (التصوير):

١- اعتمدوا على الرسامين الإغريق.
٢- أكثر اللوحات الجدارية من أصل إغريقي.
٣- الموضوعات من الأساطير والمواقع الحربية.
٤- مادة التصوير هي الفسيفساء أو الألوان الممزوجة بالغراء الأبيض أو بالشمع الذائب.
٥- اهتم الرسام بإظهار التعابير النفسية والعاطفية على الوجوه.

فن النحت:

١- النحاتون الأوائل من العصر الإغريقي.
٢- نحتت تماثيل لمشاهير رجال الحكم لزيادة الدخل والترف في الدولة.
٣- النحت واقيا قوي الشبه وتعبيريا.
٤- إن وفرة النحت تلازمت مع وفرة العمارة.
٥- اهتم النحاتون بأتباع المدارس الإغريقية مثل مدرسة النحات فيدياس (الذي نحت جداريات وتماثيل البارثينون)
٦- أعاد النحاتون نحت التماثيل الشهرة من العصر الإغريقي.
٧- اهتموا أكثر من الإغريق في تطبيق أصول المنظور في النقش البارز.



١-٣٠ نماذج من الرسم والنحت في العمارة الرومانية

خصائص العمارة الرومانية:

١- استمد الرومان أصول عمارتهم من الطابع الإغريقي.
٢- انتشرت العمارة الرومانية في جميع أرجاء الدولة.
٣- اعتمدت على قواعد ثابتة أطلق عليها اسم الكلاسيكية.
٤- استفادوا من الفن الرافديني من العقود والقناطر في عمارتهم واستعملوا الأقواس للنوافذ والأبواب وأيضا القباب.
٥- العمارة من الحجر المنحوت بدقة واستعملوا الفواصل المعدنية لتثبيت الحجر ثم استخدموا الملاط.
٦- الطرز الإغريقية نفسها في العمارة الرومانية مع إدخال بعض التعديلات.
٧- الأعمدة كانت غالبيتها شكلية.
٨- الطراز الروماني أكثر رشاقة من الإغريقي.
٩- الجدران الداخلية تكسى بقطع هندسية بالرخام الملون.

أنواع المباني الرومانية:

المعابد:

احتياجات الرومان لم تقتصر على المعابد فقط

١-٣١ معابد رومانية

المساقط الأفقية للمعابد:

اهتم الرومان بموقع المعبد، إلا أنهم لم يهتموا بأن يكون في موقع يسمح برؤيته من جميع الاتجاهات كما كان عند الإغريق. بنيت المعابد الرومانية إما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام، اهتم الرومان بمداخل المعابد. كانت المعابد الرومانية نوعان إما مستطيلة أو دائرية، كانت المعابد عامة تحتوي على خلوة واحدة متسعة ورواق من الأمام.

١-٣٢ مخططات المعابد الرومانية

المسارح والمدرجات:

تم تصميم المسارح الرومانية على شكل نصف دائرة مثل الإغريقية وكانت تبنى على مواقع مسطحة

١-٣٣ نموذج المعابد الرومانية

أما المدرجات فكانت تعبر عن عمل واضح لحياة الرومان من حيث القوة، الروعة القسوة، الوحشية حيث تقام المعارك بين الاسرى والوحوش لتسلية المشاهدين وأشهر هذه المباني هو " الكولوزيوم".

١-٣٤ مسرح الكولوزيوم

المباني التذكارية:

هي عبارة عن بناء ضخم من الحجارة مزين بنقوش تاريخية تؤرخ السبب الذي شيد من اجله حيث كانت تشير للأباطرة والقادة تذكارا لانتصاراتهم وتسمى اقواس النصر.

١-٣٥ قوس تيتوس

الساحـــــات العامـــــة:

وجدت الساحة التي سميت بالفورم الروماني وهو ما يقابل الأجورة عند الإغريق.
الفورم هي ميدان فسيح في وسط المدينة محاط بمعابد وأبنية رسمية خاصة بالأعمال الاقتصادية والقانونية والدينية وكان بمدينة روما عدة فورم متشابهة في مساقطها الأفقية وهي مصممة لتتماشى مع احتياجات الشعب الروماني.

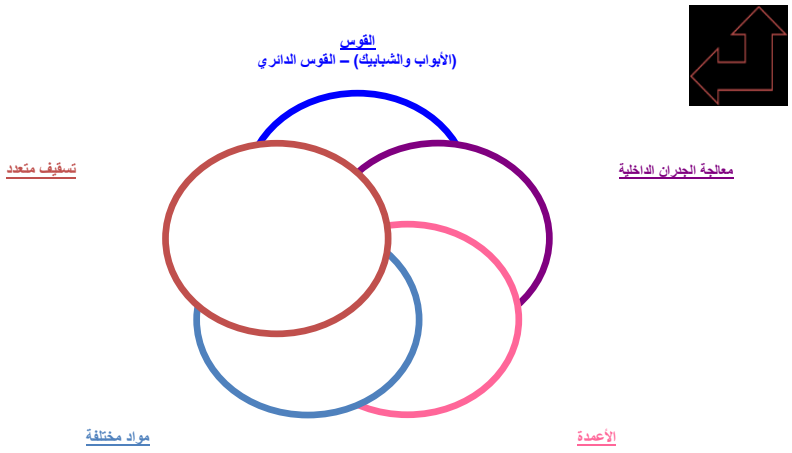
١-٣٦ تصميم الساحات العامة

استخدام الخرسانة أدى إلى تطور هائل في العمارة:

- مباني ضخمة لم تكن ممكنة من قبل.
- أعداد كبيرة من المعابد والمباني العامة.
- عمارتهم تمتاز بالقوة والصلابة والضخمة والعظمة وتعكس ما كانت عليه الإمبراطورية في معبدها
- استخدام الأعمدة والتفاصيل الكلاسيكية للكسوة والشكل دون الحاجة إليها في الإنشاء
- وضع الطرز المعمارية الخمسة.

سمات التصميم في العصر الروماني:

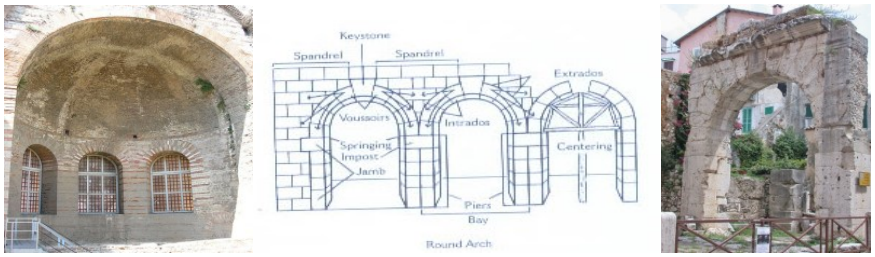
أهم العناصر التي استخدمت في العصر الرومان:



١-٣٧ السمات المستخدمة في العصر الروماني

الفتحـــــــات

استخدام القوس وخاصة الدائري في الشبابيك والأبواب



١-٣٨ اشكال الفتحات في العمارة الرومانية

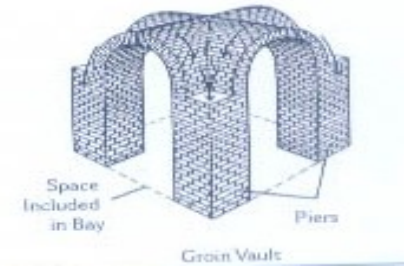
التســـــــقيـف:

التسقيف كان على عدة أشكال:

أولا: التسقيف البرميلي Barrel Vault

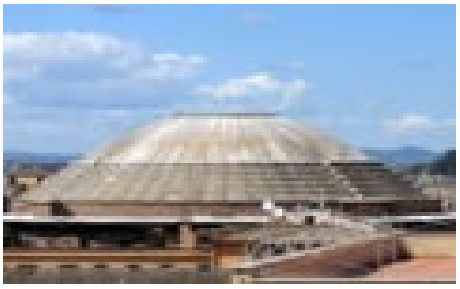
١-٣٩ التسقيف البرميلي في العمارة الرومانية

ثانياً: التسقيف المتقاطع cross vault



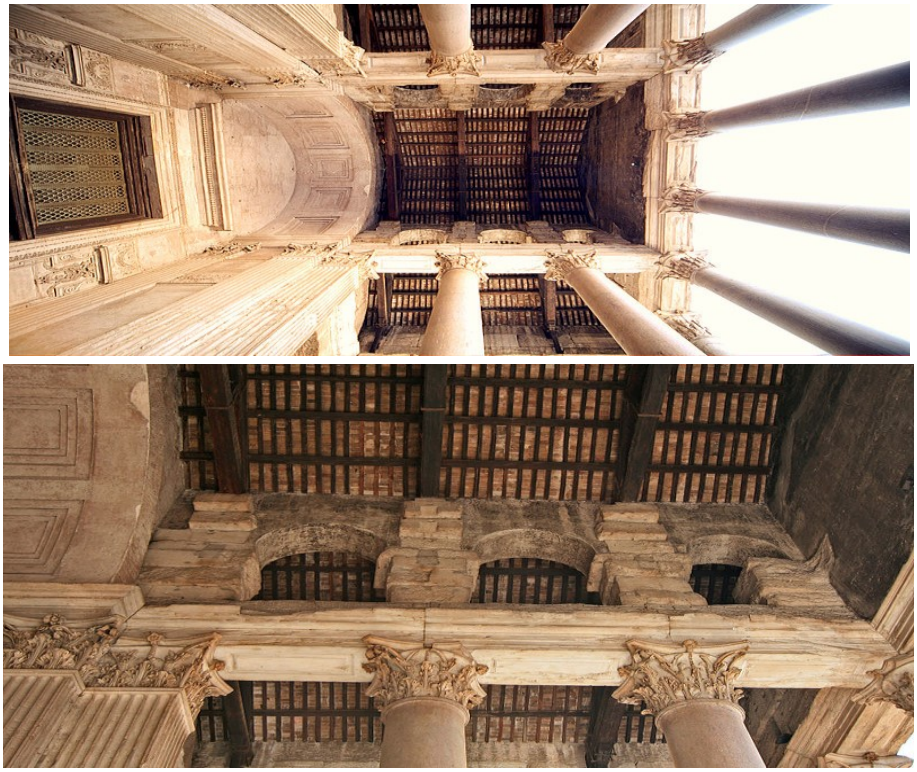
١-٤٠ التسقيف المتقاطع في العمارة الرومانية

ثالثا: التسقيف باستخدام القباب Domes



١-٤١ التسقيف باستخدام القباب

التسقيف الخشبي



١-٤٢ التسقيف الخشبي

الأعمـــــــدة:

استخدموا خمسة أنواع من الأعمدة:

الأعمدة اليونانية.

- الدوري
- الأعمدة الأيونية
- أعمدة الكورثيان ولكن بأسلوب جديد اختلفت فيه نسب العمود
- أعمدة التوسكان
- العمود المركب

العمود: عنصر إنشائي ينصب بشكل عامودي ووظيفته نقل الحمولات مما فوق العمود إلى ما أسفله. وللعمود وظائف متعدد ونذكر منها:

- عنصر داعم لمختلف العناصر الإنشائية.
- عنصر تجميلي.
- عنصر مقاوم لمختلف العوامل (الزلازل والرياح ...).
- يطلق على العمود في العربية اسم اسطوانة وجمعها اساطين.
- يخضع العمود إلى عدة عوامل مؤثرة عليها نذكر منها:

- الأحمال :ويقصد بها مجموع الأوزان الضاغطة على العمود.
- التوازن :ويقصد بها استقرار العمود في وضعه دون انحناء.
- الاستقرار :ويقصد بها استقرار قاعدة العمود منعاً للهبوط.

العمارة الأفريقية

العمارة الاغريقية تميزت انها خضعت لمفاهيم فلسفية ومقاييس هندسية وهي تعتمد على نسب لا تتسم بالضخامة ولكنها تحقق الانسجام بين العناصر الفنية والمعمارية. طور الإغريق صيغا مختلفة من المباني يسمى كل منها نظام. تتحدد الصيغة الموضوعة للنظام بعدد الأعمدة وارتفاعها وعرضها والمسافات بينها وحتى أدق تفاصيل الزخارف. هناك ثلاث نظم رئيسية تعتمد على الأعمدة المستعملة شكلها، نسبها، علاقة أجزائها بعضها ببعض.

استخدم المعماريون قطر العمود عند القاعدة كوحدة قياس لتحديد نسب المبنى ككل. وتسمى هذه الوحدة الموديول.

ويتألف كل نظام من هذه النظم من قسمين:

١. **العمود:** يتألف من القاعدة وبدن العمود وتاج العمود.
٢. **الكورنيش:** يتكون من الحامل والكورنيش العلوي ويكون مزين بزخارف منحوتة ويعلو الكورنيش جبهة مثلثية في الواجهتين الامامية والخلفية. والأعمدة أيضا عولجت، فالعمود يبدو مقعر في الوسط (ضيق) إذا بني بنفس القطر لذلك بناه الإغريق بتحدب قليل في الوسط ليبدو مستقيما، وأيضا تأثيرات الظل والضوء كل ذلك عولج ليعطي أفضل تأثير.

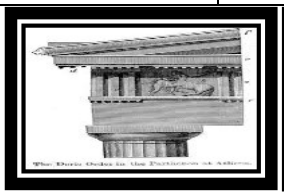
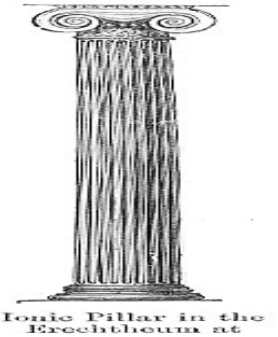
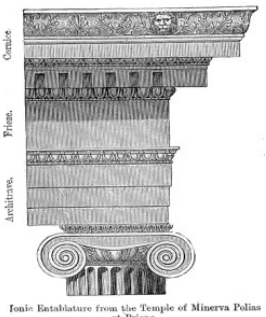
العمارة الرومانية:

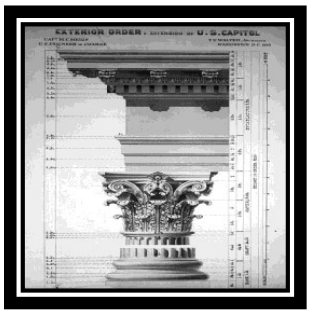
الأعمـــــدة:

استخدموا خمسة أنواع من الأعمدة:

- الأعمدة الأيونية
- الدوريك
- أعمدة الكورثيان ولكن بأسلوب جديد اختلفت فيه نسب العمود.

مقارنة بين الاعمدة في الحضارتين الاغريقية والرومانية

انواع الاعمدة	الحضارة الاغريقية	الحضارة الرومانية
١. النظام الدوري	وهو الاقدم واعمدته الاضخم ويستعمل كتعبير عن القوة والضخامة ظهر في القرن السادس قبل الميلاد طول العمود فيه ٤ الى ٨ مرات قطره وفي القديم لم يكن له قاعدة اما تاج العمود فهو غير مزخرف وساقه مضلعة ب ٢٠ ضلعا ومن أشهر المباني الدورية هو معبد نبتون في مدينة Paestum و Parthenonفي اثينا.	ظهر في سواحل البيلوبونيز وإيطاليا وصقلية، ونشأ منه نوعان: الدوري الإغريقي، والدوري الروماني.
		
٢.الطراز الأيوني	الايوني يكون التاج عني بالزخارف والنقوش ويتكون من حلزونات معكوفة ظهر حوالي سنة ٥٦٠ ق.م ارتفاع العمود الايوني يصل الى حوالي ٩ متر تاجه على عكس الدوري وزخرف من جانبيه بنتوءات دائرية اضفت عليه مزيدا من الجمال والابداع المعماري يمكن ان نجد امثلة رائعة من اعمدة هذا النظام في معبد مينرفي بولياد في اثينا ويعتقد بأن جذوره تعود إلى أصول رافديه وحيثية وظهر في العمارة الكنعانية الفينيقية وتوجد أمثله له في الأطلال الفينيقية بما يدعى (السابق للأيوني، Preonic) ثم تسنى له الانتقال إلى اليونان عن طريق آسيا الصغرى وانتشر بها أواسط القرن السادس قبل الميلاد، ثم إلى سواحل بحر إيجة وبعض الأراضي الشرقية التي كانت تحت حكم اليونان.	
	 Ionic Pillar in the Erechtheum at  Ionic Entablature from the Temple of Minerva Polias at Priene.	

٣.الطراز الكورنثي	وهو ثالث الانظمة المعمارية الاغريقية ظهر في القرن الخامس قبل الميلاد يشبه الطراز الايوني ارتفاع العمود فيه يصل الى ١٠ مرات قطره يحتوي على العديد من الزخارف وهو غني بالإضافات وكذلك التاج فيه مزين بأوراق الغار ونجده في معبد فاستا في Tivoli.	وورد من أصول العمارة المصرية ثم انتقل إلى الإغريق ونشأ في مدينة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، واشتقت تسميته من مدينة كورنث اليونانية، وطوره الرومان في حقبة لاحقة. ويتشكل تاجه من نسقين من أوراق نبات الأقنثا. وظهر من هذا الطراز نوعان: الكورنثي الإغريقي، والكورنثي الروماني.
 Corinthian Capital with Entablature from the Pantheon at Rome.		

١-١ جدول مقارنة بين الاعمدة في الحضارتين الاغريقية والرومانية

أستمر الرومان في استخدام الطرز الشائعة في العمارة اليونانية أما بنفس الاتجاهات وإما بإضافة بعض الميزات الخاصة بالروح الرومانية كميل العمود الى الرشاقة واستعمل الرومان في عمارتهم نفس طرز الأعمدة الإغريقية الدوري والايوني والكورنثي، وأدخلوا عليها بعض التعديلات، كما طوروا الطراز الدوري فعرف باسم: الدوري الروماني، وكذلك الكورنثي الروماني، وفي بعض الأحيان كانوا يدمجون الطرز الثلاثة في عمود واحد. وكان للنهج الكورنثي النصيب الأكبر في الانتشار والشيوع أكثر من غيره، ونشاهد ذلك في آثار تدمر، وفي بدايات هذا العهد نشأ منه نوع مطور نشاهده في أطلال مدينة أفاميا حيث يأخذ بدن العمود شكلا حلزونيا مع بقاء التاج كورنثي الطراز

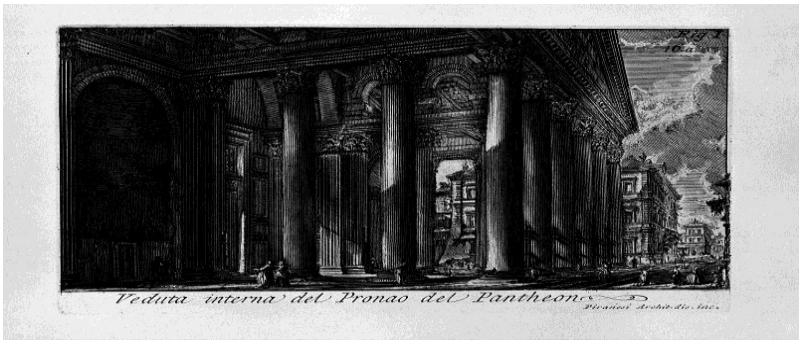
١-٤٣ اشكال الاعمدة الرومانية

معالجة الجدران الداخلية

ما يميز الرومان أنهم استطاعوا أن يخفوا الخرسانة تحت غطاء جميل من الطوب أو الحجر أو الرخام أو بطلاء أبيض ناعم ولكنها اليوم معظمها عارية على عكس الأطلال الإغريقية والتي ما زالت تتمتع برونقها وجمالها حيث ظهرت الخرسانة العارية القبيحة التي بنيت بها المعابد الرومانية. اهتموا بتصميم وتكسيه الجدران من خلال استخدام مواد مختلفة

١-٤٤ مواد الانهاء للجدران في العمارة الرومانية

تميزت الخطوط المنحنية بأنها أكثر وضوحا وأسهل بالرسم. وأكثر انحناءا عنها بالحضارة اليونانية



١-٤٥ الخطوط المنحنية في المباني

مقارنة بين الحضارة اليونانية والحضارة الرومانية من ناحية انواع المباني

الحضارة اليونانية	الحضارة الرومانية
١. المعابد:	
ـ وهي تعد من الابنية الرئيسية بالنسبة لليونان حيث أحيط المعبد بالأعمدة من كل الجوانب. ـ أهتموا كثيرا بموقع المعبد وما كانوا يضعون المعابد خارج المدينة لكي يسمح برؤيتها من جميع الاتجاهات وأهتموا بجميع الواجهات.	ـ لا تعد من الابنية الرئيسية وذلك لأن احتياجات الرومان لم تقتصر على المعابد فقط بل اعتمدوا على القصور بشكل أكبر. ـ لم يهتم الرومان بموقع المعبد كثيرا حيث أنهم لم يهتموا بأن يسمح برؤيته من جميع الاتجاهات كما كان عند الاغريق، ولقد قاموا ببناء المعابد في داخل المدن وغالبا ما كانت اما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام ولقد أهتموا بمداخل المعابد.
٢. المسارح والمدرجات:	

ـ كانت المسارح تبنى على سفوح الهضاب وشكل المسرح كان على شكل حذوة الحصان أو أكثر من نصف دائرة وبينت المسارح على السفوح للإقامات المدرجات على السفح. ـ كانت ترتبط المسارح بالفعاليات الدينية، فالموسيقى والغناء كانت جزء من الفعاليات الدينية في هذه الحضارة.	ـ تم تصميم المسارح الرومانية على شكل نصف دائرة وكانت تبنى على أراضي مسطحة. ـ كانت المسارح تعبر عن عمل واضح لحياة الرومان من حيث القوة، الروعة، القسوة، الوحشية، حيث تقام المعارك بين الاسرى والوحوش لتسلية المشاهدين.
٣. المباني التذكارية:	
ـ لم يستخدموا المباني التذكارية وذلك لأنهم يميلون الى الطابع الديني والى السلام ولم يقوموا بالغزوات.	ـ استخدموا المباني التذكارية والتي هي عبارة عن بناء ضخم من الحجارة مزين بنقوش تاريخية تشير للأباطرة القادة وتذكارا لانتصاراتهم وتسمى أقواس النصر وهي الناتجة عن غزواتهم.
٤. القصور:	
ـ شيد اليونانيون قصورا كالقلاع من كتل حجرية ضخمة وكان في قلب القصر صالة استقبال ضخمة ملكية مستطيلة.	ـ أهتم الرومان كثيرا بالقصور وكانت المعابد جزءا من القصور لأن الامبراطور هو الحاكم الاعلى وهو راعي الدين، واستخدموا الزينة والزخرفة.
٥. الساحات العامة:	
ـ سميت (الأجورة) وكانت خارج المدينة وهي عبارة عن ميدان فسيح تحاط به الابنية التي تستخدم للأعمال الاقتصادية والقانونية والدينية.	ـ سميت (الفورم الروماني) وهو ما يقابل الأجورة عند الاغريق والذي هو عبارة عن ميدان فسيح وسط المدينة محاط بالمعابد وابنية عامة.
ـ أما بالنسبة لعمليات الانشاء استخدموا الحجارة. ـ أهتم اليونان في الابنية في الواجهات والتصميم الداخلي.	ـ استخدموا الحجارة والخرسانة في الابنية والتي ساعدت على تطور هائل في الماني واقاموا القنوات المائية. ـ أهتموا بالزينة الداخلية.

١-٢ جدول مقارنة بين الحضارة اليونانية والحضارة الرومانية من ناحية انواع المباني

عمارة عصر النهضة

من حوالي ١٤٠٠ م إلى ١٨٠٠م وبدأت من فلورنسا بإيطاليا ثم انتشرت إلى جميع أنحاء العالم

العوامل المؤثرة على عمارة عصر النهضة الطبيعة الجغرافية والمناخية:

١. الموقع الجغرافي لإيطاليا جعلها مركزا هاما في أوروبا ومنها قامت النهضة.
٢. عمارة عصر النهضة لم تتأثر كثيرا بالعوامل الجغرافية ولا بطبيعة الأرض ومواد البناء ولا المناخ.

الاعتقادات الدينية:

١. آتى عصر النهضة بفكر وإحساس جديدين وبدأ العالم بمعناه الحديث أشاع روحا من حرية الفكر وانتشرت المعرفة والثقافة.
٢. لم تعد السلطة مطلقة للكنيسة و رجالها بل كانت للأغنياء ورجال العلم ورجال الدين والمعارضين أيضا.
٣. بدأت عمارة عصر النهضة في اوائل القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر في اروبا حيث اوقفت التحول المستمر في العمارة ابتداء من الرومانية ثم المسيحية ثم الرومانسية والقوطية في العصور الوسطى ثم القوطية في كل انحاء اوروبا.
٤. ولكن هناك كثير من البلاد لم تكن مستعدة لتقبل النظام القوطي وظلت محافظة على طرزها التقليدي لذلك كان لها الاستعداد التام في تقبل تطور التكوين التام في عصر النهضة.
٥. حيث اعيد دراسة الانظمة الاغريقية والرومانية القديمة (التوسكاني -الدوركي - الايوني- الكورنثي – المركب) وجعلها لأغراض انشائية بالإضافة للنواحي الجمالية.

كانت العصور الماضية عصور ظلام وكانت سيطرة كاملة للكنيسة على كل شيء لذلك اتسم عصر النهضة بالآتي:

- العصر الذي تفتحت فيه العقول للخارج.
- أحس الملوك بعودة كيانهم في الحكم.
- يعتبر عصر انقلاب ثوري في المجال الفني.
- ثار الانسان على المجتمع الاقطاعي.
- اتسعت التجارة وسرعة تبادلها وكذلك العلوم والفنون.
- اكتشاف بلاد وشعوب كانت مجهولة للعالم.

أرسى عصر النهضة قواعد كثيرة لعمارة العصر الحديث فلم يكن ناتجا عن طرق تقليدية وانما ينتج من محصول علمي من علماء في العمارة والفن ونابعة من مدارس في التصميم انشأها هؤلاء المعماريون. لم تعد العمارة فن الانشاء وانما فن التعبير والتكوين بحيث تعبر عن جمال التصميم والغرض الذي انشئ من اجله المبنى.

تفنن الملوك في رسم الغنى من حيث:

- انتشار فن النحت على التوابيت والسلالم وإفريز الشبابيك.
- أصبح الفن مختلط بالعمارة في ازدواجية عجيبة.
- نبذ الاشكال القديمة وابداع اشكال جديدة.

أشهر معماريو عصر النهضة: -

١- ليوناردو دافنشي
٢- ميخائيل انجلو.
٣- برنيني.
٤- ريانلدى.
٥- فونتانا.
٦- برونالسكى.
٧- لونتروبلوندل في فرنسا.
٨- بالاديو.
٩- ورن في انجلترا.
١٠- روفائيل.
١١- كاميلوست في ألمانيا.

مميزات عمارة عصر النهضة:

١. العلم والثقافة والفن كانوا اسباب النهضة وبالنسبة للعمارة كانت انعكاسا للطرز القديمة.
٢. لم يعتمدوا في ابنيتهم معماريين ولا انشائيين بل مجموعة فنيين لذلك بنوا بأساليب غير سليمة خاصة القباب.
٣. اهتموا بالمظهر والنسب والطرز وخلطوا الطرز الكلاسيكية بالقوطية والاسلامية.
٤. تكثر المساقط المتعددة ولو على حساب الوظيفة والبناء بطرز كلاسيكية لكن بأساليب قوطية.
٥. الحوائط بالطابوق المفخور أو الحجر المنحوت والعقود نصف الدائرية والفتحات قليلة وصغيرة خاصة في الأدوار السفلية والقباب أصبحت عنصر ذا أهمية كبيرة.
٦. الاعمدة بالطرز الكلاسيكية الخمسة او طراز واحد ضخم والتلوين على البياض.
٧. الزخارف دقيقة بعد استخدام المصيص.
٨. الرغبة في التخلص من قيود الكلاسيكية ادت الى عمارة الباروك.

١-٤٦ مباني عصر النهضة

طريقة بناء القصور في عصر النهضة:

الطريقة الاولى:

قصور ذات واجهات مستوية من أي اكتاف او اعمدة ليس بها سوى فتحات الشبابيك والابواب وحوائط الطوابق المنخفضة منها، كانت تبنى من الاحجار القوية الغير منحوتة نحتا تاما تليها الاحجار الاكثر تهذيبا في الطوابق العلوية وهكذا حتى تصل الى اعلى طابق في المبنى او القصر الذي كان يغطى بطبقة من البياض، وفي اعلى المبنى كورنيش كبير يتناسب مع الارتفاع الكلي للواجهة.

الطريقة الثانية:

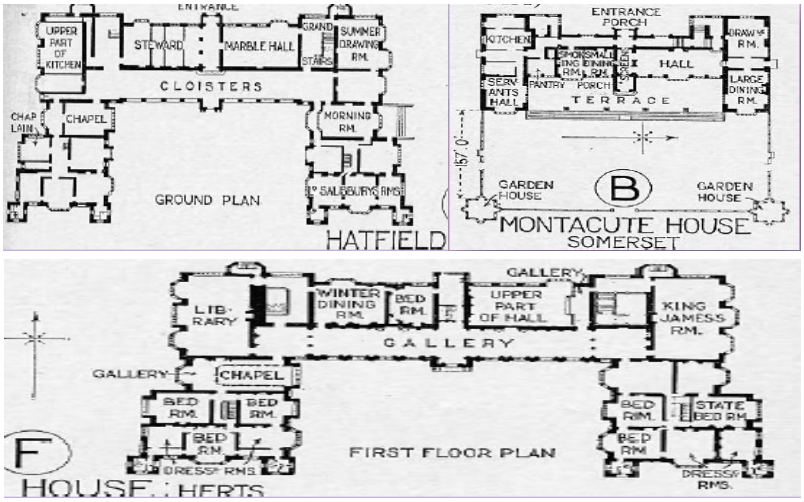
وهو نوع اخر من القصور وهي الطريقة التي تقسم فيها الواجهات الى باتوهات بين اعمدة متصلة او اكتاف تحمل تكنة مستمرة عند منسوب كل طابق من المبنى ويتوج العمارة ذلك الكورنيش الرئيسي الكبير.

تحليل العناصر المعمارية في عمارة عصر النهضة

المسقط الافقي:

- كانت المساقط الافقية للمساكن على شكل حرف H,E ومدخل في المنتصف وجناحين على الجانبين مزودة بأفنية داخلية للإضاءة

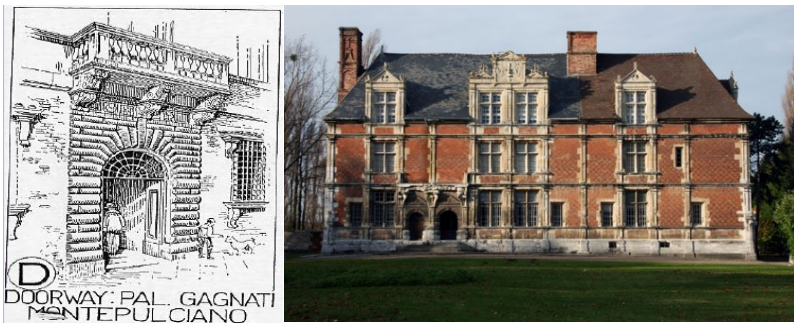
- ومن العلامات المميزة بداخل هذه القصور وجود صالة كبرى وسلم عريض ضخم وجاليري وفرندرات محاطة بالأسيجة وسلالم على جانبيها، وتطل على حديقة منسقة.
- وتطورت المساقط في العصر الاخير للنهضة واخذت طابع التماثل والمحورية وتأكيد ذلك على الواجهات.
- لم يكن محتاج الى تقسيم الكنيسة التقليدي كما في العصور السابقة حيث وجد في الكنائس السابقة.



١-٤٧ مخططات توضح التماثل في عصر النهضة

الحوائـــط: -

- الطابوق المفخور الظاهر والحجر من اهم المعالم المميزة، وعادة ما تميزت واجهات مباني عصر النهضة باستعمال الانظمة المتعددة المختلفة، النظام اعلى الاخر.
- للحوائط الخارجية كرانيش من الطابوق المفخور او الحجر وحول الفتحات للأبواب والشبابيك، وتغطية الحوائط من الداخل اما بالبياض او الخشب.



١-٤٨ الحوائط الخارجية ومخطط لاستخدام الطوب كزخرفة في الانهاء الخارجي

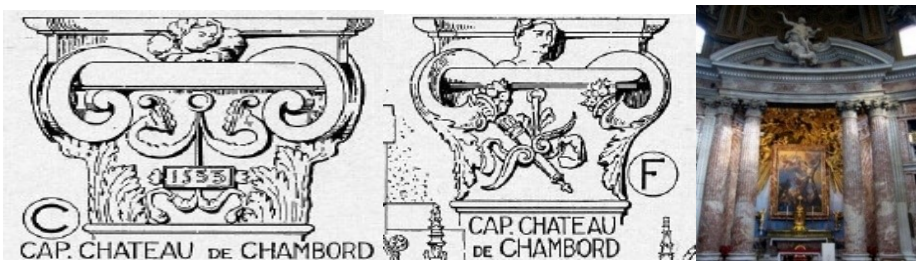
التغطيـــــــة:

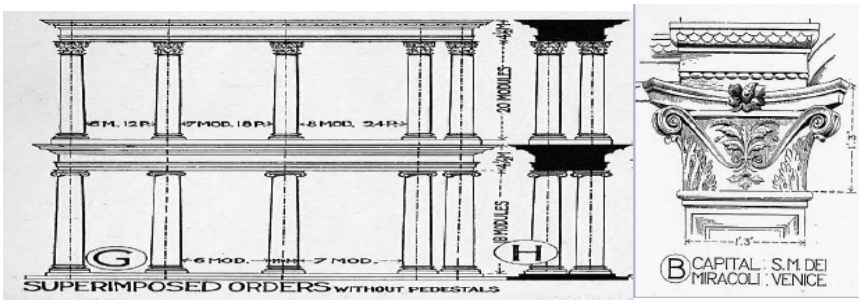
- استعملت الاسقف المائلة المغطاة بالقرميد المفخور او الحجر، وكذلك الاسقف المسطحة، او الجمع بين طريقتين في مبنى واحد، واضيف الى بداية ميل السقف كورنيش لتحديد نهاية المبنى حيث كان من العلامات المميزة لمباني هذا العصر.
- لعبت الاسيجة دورا هاما في تصميم المبنى من الاعلى كدورة علوية تحيط بالمبنى وتقلل من حدة ميل الاسقف المائلة.
- هذا بالإضافة الى الاذرع الممتدة للمداخن والتي كانت ايضا من العلامات المميزة لهذه الفترة.
- استخدمت القباب عادة في التغطية وكذلك استخدم الطابوق المفخور.

١-٤٩ القباب في التسقيف

الاعمـــــدة:

- اعيد استخدام الطرز الخمسة للأعمدة في العمارة النهضية، واستعملت احيانا جميعها في المبنى الواحد بحيث يعلو كل طراز الاخر، استخدمت بكثرة خارج المباني وداخلها.





١-٥٠ أعمدة عصر النهضة

الحليـــات والزخارف:

اتخذت القوالب المصبوبة للحليات متأثرة بالنظام القوطي في بادئ الامر، حيث استخدمت في تيجان الاعمدة وقواعدها وتكناتها، حيث كانت في الجزء الاول من عصر النهضة تأخذ تكوينا عجيبة تجمع بين القوطي والنهضي، ثم تطورت في الفترة الاخيرة من عصر النهضة الى تكوينات ايطالية نهضية واخذت الطابع الكلاسيكي.

- ساد الجمود على الوجهات وبدأ يأخذ من الحجر كنظام للنحت.

١-٥١ استخدام الحجر في النحت

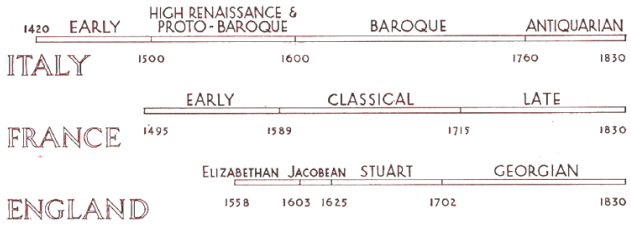
الفتحات

- الاهتمام بإدخال عنصر أساسي في تصميم المساكن الكبيرة وهو البواكي وكذلك مداخل الأبواب الرئيسية التي اعتني بها، وكذلك إضافة عمودين على جانبي المدخل
- كانت أعتاب الشبابيك اما معقودة أو مستقيمة لتتناسب مع الارتفاعات الداخلية للأدوار محاطة بكرانيش حولها، وعادة ما كانت تدهن الشبابيك باللون الأبيض والحصيرة باللون الأخضر، وكانت حوائط المبنى بالطوب المحروق بني اللون
- وجدت بعض النوافذ المكونة من فتحتين بينهما عمود صغير، كما أنها معقودة بعقد نصف دائري، وهناك نوع آخر من الفتحات منتهية جوانبها بعمودين أو كتفين يعلوهما كورنيش .
- انتشرت الأبراج بأشكالها المختلفة

التقسيم الزمني لعصر النهضة في أيطاليا وفرنسا وانجلترا:

انقسم عصر النهضة زمنيا الى:

١. Earlyكانت في بداية ظهور الطراز
٢. Middleفي منتصف الفترة الزمنية
٣. Late الطراز المتقدم في اواخر الطراز



١-٥٢ التقسيم الزمني لعصر النهضة

أولا: عصر النهضة في ايطاليا: -

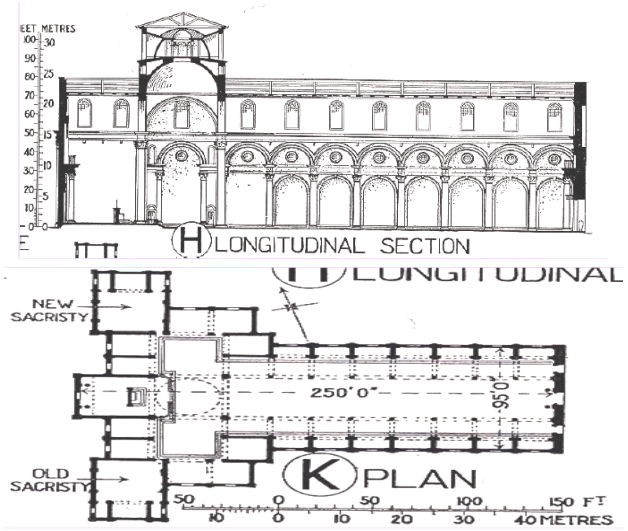
فلورنسا:

- خرج منها جميع الفنانين الذين قاموا بهذه الزخارف.
- تعتبر بلد الجمال والمتاحف والمعارض.
- ظهر نوع من الجمود في الشكل ولكن وجدت الزخارف من الداخل.

من أشهر الامثلة في فلورنســـــا:

١- كنيسة سان لورينزو

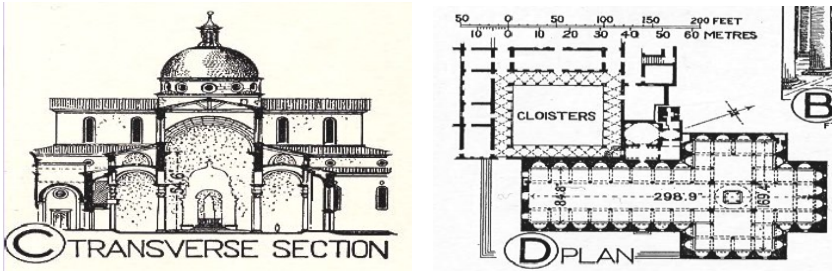
- وجد التقسيم الكنيسة التقليدي AISLE + NAVE + AISLE
- خرج من الشكل الصليبي المعتاد.
- استخدام الخطوط البيضاء والحمراء تأثراً بالعمارة الاسلامية التي كانت موجودة في نفس الفترة في الشرق.
- وجد الشكل الصليبي.
- تغيرت الوجهات فبدلا من وجود الباب مباشرة وجد العقود بجوار بعضها



١-٥٣ كنيسة سان لورينزو

٢- كنيسة سان سبريتو

- وجدت الزخارف التي كانت موجودة في القوطي.
- وجدت الدعامات والزخارف فوق القباب.
- وجدت الابراج العالية.
- الحنية اصبحت خط واحد بدون الشكل القبوي البارز الى الخارج في المسقط الافقي.



١-٥٤ كنيسة سان لورينزو

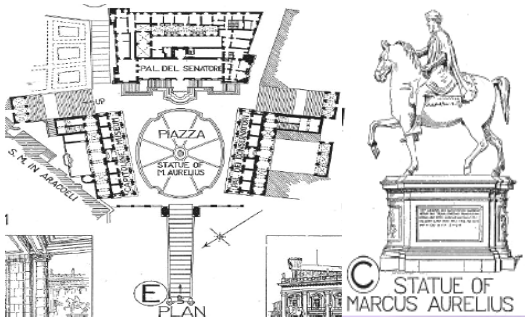
رومـــــــــا:

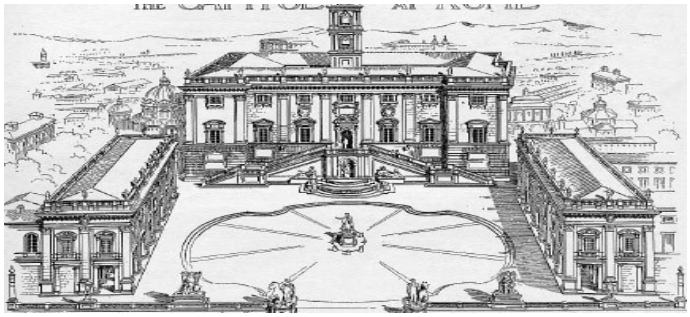
- أكثر من استخدام الحجارة.
- استخدام الاعمدة الدوري والأيوني.
- انتشرت الافنية داخل القصور.

١- ميـــدان الكابيتول

ميدان هضبة الكابيتول في روما الذي صممه مايكل أنجلوا وما يحيط به من مبان يحتوي التخطيط العام للموقع على ثلاث مباني هامة من جهات ثلاث، كما يحتوي على تمثال لقائد روماني على صهوة حصان.

هذه المباني هي قصر السيناتور في واجهة المدخل الرئيسي، ثم قصر الكون سير فاتوري على اليمين، ومتحف الكابيتولنيوم على اليسار بتماثل تام.

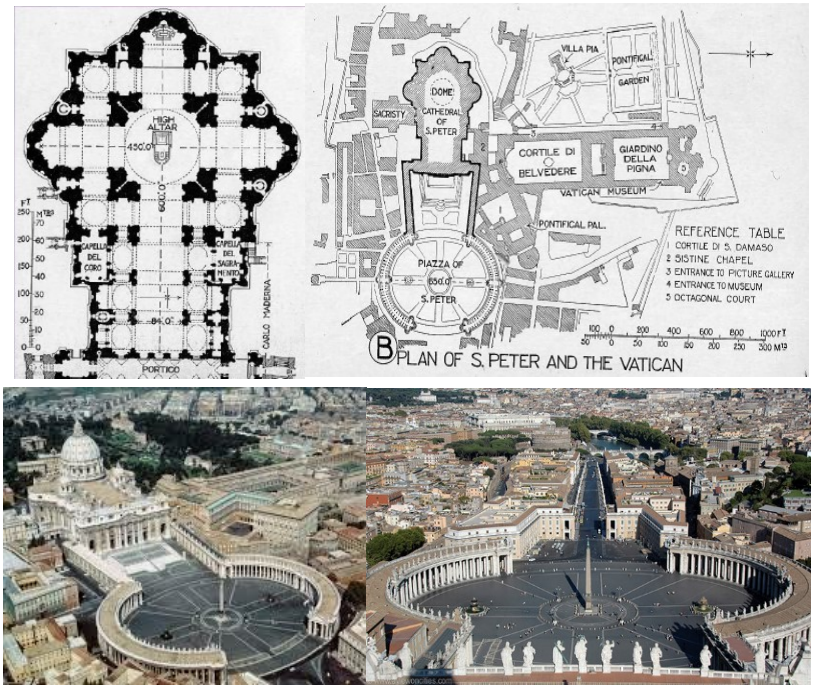




١-٥٥ ميدان الكابيتول

٢- ميدان سان بيتـــــر

- تعتبر كاتدرائية سان بيتر والفاتكان أكبر مجموعة من المباني الدينية المتكاملة يبلغ طول هذه المجموعة ١٩٠م وعرضه ١٤٠م
- طول البورتيكو للمدخل ٢٤٣م وعرضه ٤٣م
- الحوائط الداخلية بالطابوق المفخور واستخدام البياض الملون تقليدا للرخام الاعمدة الداخلية على الطراز الكورنثي، اما البياض الخارجي فهو من الترافتين
- ترجع اهمية هذه المجموعة الى انها خلاصة اعمال عدد كبير من المهندسين المعماريين والفنانين طوال ما يزيد على ١٢٠ عام
- اعتمد على أربع دعامات ضخمة تحمل القبة على مساحة مربعة.
- وجد تمثال الرحمة في مدخل الكنيسة.



١-٥٦ ميدان سان بيتر

عمـــــارة البـــاروك

بدأت عمارة الباروك في القرن السادس عشر الميلادي.

وبحلول القرن السابع عشر الميلادي، انتشرت في جميع أنحاء إيطاليا وأجزاء أخرى من أوروبا. وقصد المعماري الباروكي أن يترك أثرًا دراميًا من خلال أعماله. والمبنى الباروكي النموذجي يتصف بالأشكال المنحنية والاستخدام المتقن والمعقد للأعمدة والمنحوتات واللوحات المزخرفة من أجل الزينة.

وكان أهم المؤيدين لعمارة الباروك الكنيسة الرومانية الكاثوليكية وملوك أوروبا الأقوياء، حيث نتج تأييد الكنيسة من الإصلاح المضاد في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين. وقد أثارت حركة التحديث في الكنيسة جيشاً من الحماس الديني في الأقطار الكاثوليكية

وصمم المعماريون كنائس وأَدْيرة على طراز الباروك عكست الدراما والعاطفة لتلك الروح الدينية. وفي نفس الوقت، أراد الملوك الأقوياء تمجيد سلطاتهم. وكانت القصور الباروكية الفخمة هي التي تعبر عن سلطة هؤلاء الحكام. وأبرز الأمثلة لطراز الباروك ظهرت في إيطاليا والنمسا وإسبانيا وجنوبي ألمانيا.

ويُصنَّف جان لورينزو برنيني وفرانسيسكو بروميني وغوارنيو غواريني من أشهر معماريين الباروك في إيطاليا. ويعكس صف الأعمدة على شكل ثقب المفتاح، الذي صممه برنيني لاحتواء فناء كنيسة القديس بطرس، إعجاب الباروك بالأعمدة.

وميّزت المنحنيات والأشكال الملتوية كنيسة بروميني الشهيرة (كنيسة القديس أجنيزي) في ساحة نافونا (١٦٥٣ ـ ١٦٥٧م) في روما.
ومن أشهر تصميمات غواريني كنيسة سان لورنزو (١٦٦٨ ـ ١٦٨٧م) في تورينو. وتصور الكنيسة قبة مخروطية الشكل داخلها شكل مثمَّن الأضلاع.
وقد صمم يوهان بيرنهارد فيشر فون إيرلاخ من النمسا وبلاتهازر نيومان من ألمانيا كنائس وقصورًا مشهورة في بلدانهم.
وأكثر طرز الباروك الإسباني تطورًا هو ذلك الذي يسمى شوريجورسك. وجاء هذا الاسم من اسم الإخوة الثلاثة ـ ألبرتو وبواكين وخوزيه شوريجورا ـ وهم من أوائل رواد هذا الطراز.
وفي فرنسا وإنجلترا، ظل طراز الباروك أقل تأثيرًا مما كان عليه في كثير من البلدان الأوروبية الأخرى.
وقد احتفظ المعماريون الفرنسيون والإنجليز بالمربع والمستطيل والدائرة من طراز عصر النهضة كأشكال أساسية للزخرفة.
وصمموا مباني ضخمة بهذه الخطوط البسيطة وصفوف الأعمدة والنوافذ المتعاقبة.
وربما كان أبرز مبنى من طراز الباروك الفرنسي هو قصر فرساي الفخم (حوالي ١٦٦١م).
وكان معماريا القصر الرئيسيان هما لويس لو فاو وجول هردوين مانسار. ويبلغ طول القصر أكثر من ٤٠٠م وبه حوالي ١,٣٠٠غرفة.
وقد صمم السير جون فانبرا أكثر قصور الباروك الإنجليزية بذخًا، وهو قصر بلنهايم (١٧٠٥ ـ ١٧٢٤م) في أكسفوردشاير.
وكان السير كريستوفر رن المعماري الرائد للطراز الباروكي الإنجليزي، وكان تصميمه لكاتدرائية القديس بول (١٦٧٥-١٧١٠م) في لندن أحد روائع هذا الطراز

خلال القرن الثامن عشر ظهرت ثلاثة نماذج رئيسية من العمارة في أوروبا:

١- عمارة الروكوكو (أسلوب الزخرفة البالغة)
٢- إحياء عمارة بالاديو
٣- العمارة الكلاسيكية الجديدة، بالإضافة إلى عمارة المستوطنات في أمريكا التي بدأت في الازدهار في القرن الثامن عشر الميلادي. وقد تأثرت عمارة المستوطنات كثيرًا بالطابع الغربي.

عمارة الروكوكو كانت غزيرة الزخارف. ويمكن رؤية نموذج من أرفع زخارف طراز الروكوكو، وهي قاعة المرايا، بجناح أماليبنورج في جنوبي ألمانيا بالقرب من ميونيخ. قام بتصميم هذا المبنى الجميل المعماري الفلمنكي المولد فرانسوا كوفيليه

١-٥٧ بجناح أماليبورج في جنوبي ألمانيا

عوامل ازدهار فن الباروك

- لقد ساعدت ثلاثة عناصر على تكوين أسلوب الباروك في الحياة الثقافية لأوروبا الغربية.

أولها:

ثورة الفنانين في أواخر القرن السادس عشر ضد فن عصر النهضة. فقد كان هذا الفن مقيدا، منمقا، واعتمد على التوازن التماثلي. أما المصورون التشكيليون، والمعماريون، والنحاتون الباروكيين فقد حققوا هذا التوازن بطريقة أكثر درامية وإثارة. فمثلاً يستطيع المهندس المعماري في عصر النهضة أن يتوصل إلى التوازن والجمال، باستخدام المساحات المستطيلة، بينما يستبدل المهندس الباروكي المساحات المقوَّسة بالمساحات المستطيلة.

ثانيا:

رغب كثير من الحكام في أسلوب فني يمجد حكمهم وبأن تضخم أعمالهم وأن تمدح مناقبهم. فالقصور الباروكية الفخمة مثل قصر فرساي بفرنسا وقصر زفنجر في ألمانيا عبرت عن قوة وسلطة رئيس الدولة ونتيجة لظهور الملكية المطلقة أصدر ملوك هذا القرن أوامرهم ببناء القصور الفخمة والكنائس فغدت الكنيسة تنعم برعاية هؤلاء الملوك.

١-٥٨ قصر فرساي و قصر زفنجر

ثالثا:

أثارت حركة سميت الإصلاح المضاد شعورًا بالحماس الديني في أوروبا ولذلك أدى الدين دور أساسي في نمو اسلوب الباروك، وذلك في أواخر القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.

خصائص فن البـــاروك

- ان فن الباروك طراز معقد يستمد من تعقه خصوبته فهو فن اللحظة الانية وذروة الحركة السريعة مشحونة بالانفعالات الحزينة ويجمع في اسلوبه بين العظمة واللاواقعي ويزخر بالألوان والاشكال المرسلة في الفضاء والتشكيلات المعمارية الخداعة.
- ان فن الباروك على صلة وثيقة ونشيطة مع البيئة بهدف تحويلها إلى منظر مقدس يذكر الانسان بالأيمان أينما ولى وجهه.
- يميل فن الباروك نحو اظهار الحيوية والحركة وجيشان العاطفة على نقيض الاتجاه الكلاسيكي الذي كان يهدف إلى محاكاة جمال مادة العالم في صور متسقة تمثل الواقع.
- كان يستعين بكل ما يتحدى الوحدة المزعومة ويسعى إلى ايثار التوسع على التعمق والى التباين على الانسجام والى الاشادة بالكم المتكرر إلى ما لا نهاية.
- الباروك هو اسلوب في الرسم وطراز في المعمار بل هو ظاهرة ثقافية حيث التطور في تهجين الثقافات والطراز والاتصال الخصب بين طبائع متنوعة.
- يعبر فن الباروك في إيطاليا عن مثل أعلى سياسي وديني، في فرنسا يعبر عن مثل أعلى سياسي محض وفي اسبانيا يعبر عن مثل أعلى ديني.

المعمار الباروكي

مَزَجَ هذا الفن عناصر الفن الكلاسيكي، وعصر النهضة، مثل الأعمدة والأقواس وذلك باستخدام طرق جديدة، وحلت المساحات المقوَّسة محل المساحات المستطيلة المنتظمة. وأدى كل من النحت والتصوير التشكيلي الزيتي دورا أكبر في تصميم المباني وساعدا على الإيهام الكبيرة

وأدى الاهتمام بالعلاقة بين المباني وما يحيط بها من بيئة إلى تركيز أكثر على تخطيط المدن وتصميم المناظر الطبيعية بالمساحات ومن أهم سمات التصميم الباروكي تكوين الحدائق الواسعة مثل حدائق قصر فرساي وهو القصر الريفي لملك فرنسا. وقد تم التحكم في الطبيعة في هذا التصميم فظهر في شكل متناسق على هيئة شلالات صغيرة، ونافرات، ومصاطب وأشجار. وكانت المباني الباروكية في النمسا وإسبانيا وأمريكا اللاتينية بوجه خاص مزخرفة ومعقدة. وكان فن المعمار الباروكي في فرنسا أكثر كلاسيكية وتنظيما. ومن أعظم المعماريين الذين تبنوا الأسلوب الباروكي الفنانان الإيطاليان جان لورينزو برنيني وفرانشيسكو بوروميني

التصوير التشكيلي الباروكي

يعرض هذا الفن أشكالاً ذات مقاييس ضخمة وتكوينات غالبا ما تكون مرسومة بدون أي قيود. وقد طور الفنانون اتجاهات حديثة لموضوعات تقليدية. مارس مايكل أنجلو دا كارافاجيو أسلوبا ثوريا وهو يصور شخوصا واقعية دنيوية تتمشى مع تباين مثير للضوء والظل. أسس أنيبالي كراشي الذوق الإيطالي الباروكي لتزيين الأسقف بالأشكال الضخمة في مناظر تعطي انطباعا خادعا بالاتساع. وكان بيتربول روبنز، وهو أشهر فناني الباروك، قد صور عددًا كبيرًا من اللوحات التشكيلية كما صور موضوعات أسطورية وتكوينات زخرفية لأشكال ضخمة ذات حركة ديناميكية؛ وكان رمبرانت يرسم في ذلك الوقت في هولندا أعمالا كانت في الغالب متأثرة بكارافادجو وروبنز. لكن رمبرانت استخدم تأثيرات الضوء ووضع ألوانه بحرية ليبرر الحالة العاطفية والنفسية. أما في إسبانيا فقد كان دييغو فيلازكيز هو أشهر الفنانين في ذلك الوقت.

١-٥٩ صور توضح التشكيل الباروكي

النحـــــــت

كان يتميز بميل شديد للحركة نتيجة للمزج الدقيق بين الكتلة والفراغ إلى جانب استخدام مواد جديدة مثل الجص.

وأكبر نحاتي هذا العصر هو جان لورنزو برنيني من إيطاليا. وقد عمل أولاً في الرخام فصمم النافورات وأجزاء من المعابد كما صنع التماثيل النصفية ونحت تماثيل واقفة بتراخٍ، اتصفت أعماله كلها بأن ملامحها كانت واقعية وتعطي إحساسا مسرحيا متوهجا.

ارتبط فن النحت بالعمارة في عصر الباروك واعتمد على المبالغة والانفعال والتكلف.

ترجع أسباب التحول نحو الفن الباروكي في منتصف القرن السادس عشر للتغير الذي حدث في الأحوال الاقتصادية والاختراعات التكنيكية والميكانيكية الجديدة

والاكتشافات الجغرافية مما أسفر عن تأثير عميق في عقلية شعوب أوروبا بشكل خاص.

٦٠-١ صور توضح النحت الباروكي

سمات الطراز الباروكي: -

- المبنى الباروكي النموذجي يتصف بالأشكال المنحنية والاستخدام المتقن والمعقد للأعمدة والمنحوتات واللوحات المزخرفة من اجل الزينة.
- كان اهم المؤيدين للعمارة الباروكية الكنيسة الرومانية والكاثوليكية وملوك أوربا الاقوياء، حيث نتج تأييدهم لهذا الطراز من رغبتهم في اصلاح العمارة في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلادي.

نتائـــــج هذا الطرز: -

- صمم المعماريون كنائس وأديرة على طراز الباروك عكست الدراما والعاطفة للروح الدينية.
- اراد الملوك الاقوياء تمجيد سلطاتهم، وكانت القصور الباروكية الفخمة هي التي تعبر عن سلطة هؤلاء الحكام.
- أبرز الامثلة لهذا الطراز ظهرت في ايطاليا والنمسا واسبانيا وجنوبي المانيا.

أشهر معماريو الطراز الباروكي: -

- في ايطاليا:

١- فرانسيسكو بروميني/ كنيسة القديس أجنيزي بروما (المنحنيات والاشكال الملتوية)

٢- جان لورينزو برنيني/ كنيسة القديس بطرس (الاعمدة على شكل ثقب المفتاح)

١-٦١ صور للكنائس الباروكية

ـ في فرنسا وانجلترا:

١- كان طراز الباروك اقل تأثير.

٢- احتفظوا بالمربع والمستطيل والدائرة من طراز عصر النهضة كأشكال اساسية للزخرفة.

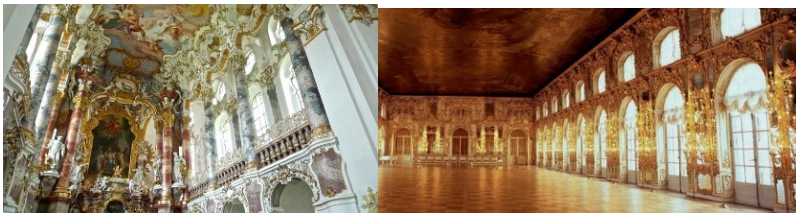
٣- أشهر قصور فرنسا من طراز الباروك هو (قصر فرساي)

٤- في انجلترا قصر (بلنهايم).

عمـــــــارة الروكوكو

- تمثل عمارة الروكوكو المرحلة النهائية لطراز الباروك. فقد تطورت في فرنسا حوالي ١٧٢٠م، وانتشرت في الأقطار الأخرى خلال فترة الستين سنة اللاحقة. وبالمقارنة مع طراز الباروك النصبي الضخم كانت عمارة الروكوكو أخف وأرق وبالرغم من ذلك، فقد كانت مباني الروكوكو أغنى زخرفة من منشآت الباروك.

- ففي فرنسا تمثلت مباني الروكوكو في تلك المساكن الضخمة التي بنيت في باريس للنبلاء، ولكن أهم منشآت الروكوكو الجميلة، كانت تلك القصور والكنائس والأديرة التي شيدت في جنوبي ألمانيا والنمسا.
- وقد أنشأ دومينيكوس زيمرمان إحدى تحف الروكوكو بتصميمه كنيسة دي فيز (١٧٤٥ ـ ١٧٥٤م) في جنوبي ألمانيا.
- يعكس هذا الاتجاه بشكل رئيسي التصميمات الكلاسيكية المعمارية لعصر النهضة.
- بدأ الطراز في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، وكان أكثر ظهورًا في إنجلترا، وظهر كذلك في شمالي إيطاليا وأمريكا الشمالية. ومعظم مباني إحياء عمارة بالاديو كانت مساكن ريفية.
- وقد أدَخْل طراز إحياء عمارة بالاديو المعماري الأسكتلندي كولن كامبل بالرغم من أن رائد الحركة الأصلي هو اللورد بيرلنجتون، المهندس المعماري الإنجليزي غير المحترف.
- فقد صمم بيرلنجتون وصديقه وليم كِنْت أول مبنى مهم لإحياء عمارة بالاديو، وهو مسكن شيزويك في لندن (١٧٢٥ ـ ١٧٢٦م). وقد حاكى بيرلنجتون وكِنْت في تصميمهما عمارة بالاديو فيلاروتوندا. وشيد المعماريون المنزل في حديقة فسيحة تشبه الحديقة الرومانية كما كانوا يعتقدون. وقد أصبحت هذه الحدائق سمة لإحياء عمارة بالاديو.
- البانثيون بُني كمعبد في روما حوالي ١٢٦م، ومازال قائمًا حتى الآن. ويظهر الرسم المقطوع الفناء الداخلي لقبة المبنى الدائري. وتحمل الأعمدة الكورِنْثيّة سقف بهو المدخل.



١-٦٢ معبد البانثيون

عمارة الكلاسيكية الجديدة

تعكس الاهتمام بالعمارة القديمة للإغريق والرومان. وكان الإلهام الكبير لعمارة الكلاسيكية الجديدة (الكلاسيكية المحدثة) هو اكتشاف المدن الرومانية القديمة مثل بومبي وهركولانيم. فقد دُفنت هذه المدن إثر ثوران بركان جبل فيزوف عام ٧٩م، وكان علماء الآثار قد بدأوا حفريات المدن في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي وباستخدام تصميمات من بومبي وهركولانيم، استطاع معماريو عمارة الكلاسيكية الجديدة تتبع الطرازين الإغريقي والروماني بدقة أكثر من معماريين عصر النهضة. فقد صمم معماريو الكلاسيكية الجديدة الأعمدة المصفوفة والإنشاءات المهمة، خاصة المباني العامة مثلما صممها معماريو الباروك، ولكنهم استخدموا الأشكال الهندسية الميسرة كالمربع والدائرة، بخلاف الأشكال المنحنية والحلزونية التي استخدمها الباروك.

١-٦٣ كاتدرائية فيلنيوس

ومن أهم معماريين عمارة الكلاسيكية الجديدة في إنجلترا السير وليم تشمبرز وروبرت آدم. فقد صمم تشمبرز مباني عامة كثيرة أشهرها سومرست هاوْس في لندن (١٧٧٦ ـ ١٧٨٠م). وأصبح آدم مصممًا داخليًا، ومصمم أثاث مؤثرًا، بالإضافة إلى كونه معماريًا رائدًا. وقد قام بعمل تصميمات رومانية أصبحت نموذجًا يُحتذى في المساكن الريفية مثل مسكن أوسترلي بارك في لندن (١٧٦١ـ ١٧٨٠م). وأصبح آدم مصممًا داخليًا، ومصمم أثاث مؤثرًا، بالإضافة إلى كونه معماريًا رائدًا. وقد قام بعمل تصميمات رومانية أصبحت نموذجًا يُحتذى في المساكن الريفية مثل مسكن أوسترلي بارك في لندن (١٧٦١ـ ١٧٨٠م). وصمم بيترو بيانكي، المعماري الإيطالي، واحدًا من المباني الرئيسية في العمارة الكلاسيكية الجديدة في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، وهي كنيسة القديس فرانسيسكو دي باولا في نابولي. فقد بدأ العمل في الكنيسة في ١٨١٦م. واعتمد تصميم الكنيسة على تصميم البانْثيون، وهو معبد روماني قديم. ومن ناحية أخرى فإن صفوف الأعمدة الخارجية على شكل دائري تظهر تأثير صفوف أعمدة برنيني لكنيسة القديس بطرس.

١- ٦٤كنيسة القديس فرانسيسكو دي باولا

وصمم المعماريون الفرنسيون مباني كثيرة على نسق عمارة الكلاسيكية الجديدة، وأحد أشهر هذه المباني هو البانثيون (حوالي ١٧٥٧ ـ ١٧٩٠م) في باريس. وقد صمم المبنى جاك سوفلو. والبانثيون هو في الأصل كنيسة سميت باسم القديسة جنفياف. أما الآن فالمبنى مجرد صرح تذكاري. أما في الولايات المتحدة، فإن عمارة الكلاسيكية الجديدة عرفت بالطراز الفيدرالي. وكان من رواد الطراز الفيدرالي المعماريان بنجامين لاتروب وتشارلز بلفينش. وأفضل ما عرف عن لاتروب هو تصميمة لمبنى الكابيتول في واشنطن دي. سي. وتشمل مشاريع بلفينش الرئيسية مبنيي المجلسين التشريعيين لولايتي مين وماساشوسيتس في الولايات المتحدة الأمريكية.

١- ٦٥ مبنيي المجلسين التشريعيين

ولإيضاحات أكثر عن عمارة الكلاسيكية الجديدة عمارة المستوطنات في أمريكا تطورت عمارة المستوطنات بشكل رئيسي من الطرز الأوروبية للعصور الوسطى وعصر النهضة. ففي أمريكا اللاتينية، سادت طرز الباروك وطراز عصر النهضة

الإسباني في المستوطنات الإسبانية والبرتغالية. وفي المستوطنات الإسبانية الواقعة جنوب غربي الولايات المتحدة الأمريكية، بنى النصارى كنائس من الطابوق المفخور الطيني جمعت بين طرز العمارة الهندية الأمريكية والإسبانية. وبمرور الزمن طوَّع المستوطنون التأثير الأوروبي ليتناسب مع الذوق المحلي. وفي المستوطنات الشمالية، بنى المستوطنون البيوت الخشبية وصمموها لتقاوم برد الشتاء. فمعظم البيوت كانت صغيرة، ذات غرفة واحدة أو غرفتين، بحيث يمكن تدفئتها بسهولة. وكانت البيوت بسطح مائل لتساعد على مقاومة الثلوج. وأظهرت العمارة في المستوطنات الوسطى لشمال الولايات المتحدة الأمريكية عددًا من الطرز الأوروبية. ففي نيويورك، على سبيل المثال، اتبع المستوطنون الهولنديون طرزًا معمارية من هولندا، وبنوا بيوتًا من الطابوق المفخور ذات مصاريع خشبية للنوافذ. وفي المستوطنات الجنوبية بنى ملاك المزارع الأثرياء مساكن فخمة تماثل مباني البيوت في الريف الإنجليزي. وقد صمم توماس جيفرسون العديد من المباني في فرجينيا، تعكس الكلاسيكية الجديدة وإحياء عمارة البالاديو.

الرومنطيقي (الرومانتيكية أو الرومانسية) :Romanticism

انعكاس وموقف ساد الفن والأدب في أوربا يظهر التناقضات التي سادت المجتمع على التفاوت الاجتماعي.

وهي تمرد على الكلاسيكية والقواعد والأنماط والأشكال الأرستقراطية والرومانتيكية إحساس بالقلق في عالم لا يستطيع الفنان الاندماج فيه وإحساس بعدم الاستقرار والعزلة أدى إلى توق إلى حياة جديدة في مجتمعات جديدة وانعطاف نحو الشعب نحو أغانيه وأساطيره وظهر (الفنان الحر) لأول مرة في تاريخ الفن الذي لم يعد يقيم وزنا للقواعد والأنماط وإنما أصبح فنانا رافضا كل القيود.

إن المذهب الرومانتيكي يظهر بوضوح في الأعمال الفنية الرسم منذ عام ١٨٢٠ والنحت عام ١٨٣٦ من المعرض الأول الرومانتيكي، وأيضا في العمارة ولكن من الاستحالة أن ترد هذا المبنى أو ذاك إلى مذهب من مذاهب الفن التي ظهرت في العصر الحديث، على إننا بشيء من التجاوز نستطيع أن نجد آثارا من انعكاس تلك المذاهب على طائفة من المباني ظهرت في ظروف معينة، كتلك التي صاحبت المذهب الرومانتيكي بفرنسا.

في مجال الرسم ظهر (تيودور جيريكو) ومن أعماله المشهورة (طوف الميدوزا) والتي تعد أول لوحة رومانتيكية وهناك أيضا الرسام الإنكليزي جون كونستابل الذي رسم المناظر الطبيعية من الطبيعة نفسها بعد أن كانت ترسم في المرسم أما ديلاكورا الذي أصبح رمز الرومانتيكية، ومن لوحاته المشهورة (قارب دانتي) وأشهر النحاتين اوكست رودان. ظهر الأسلوب الرومانتيكي بشكل استعارة رموز من العمارة الرومانية كالأعمدة وأشكالها وآثاره مبدأ الفخامة وإحيائها ضمن طراز مغاير، وأوبرا

باريس للمعماري جارلس كارنر (Charles cornier) ١٨٦١ - ١٨٧٤ من الأمثلة المهمة لهذا الطراز.

١- ٦٦ قارب دانتي / ديلاكورا ثيودور جريكو / طوف الميدوزا

١- ٦٧ جارلس كارنر / اوبرا باريس

الفصل الثانى
المدارس المعمارية

أسمي العمارة الموسيقى المجمدة.

يوهان فولفغانغ فون غوته

مقدمة عامة عن المدارس المعمارية:

العمارة باعتبارها هي فن وعلم التشييد والتصميم للمباني ليغطي الإنسان بها احتياجاته المادية (كالسكن مثلا) أو المعنوية وذلك باستخدام مواد وأساليب إنشائية مناسبة.

صنفت العمارة لاحقا إلى مدارس عديدة تضم كل واحدة منها العديد من التأثيرات الفكرية والحركات المعمارية متأثرة بالبيئة والمكان والزمان إضافة إلى روحية كل معمار التي انعكست على النتاج المعماري.

تعريف المدرسة في اللغة والاصطلاح:

أ- المدرسة في اللغة: -

أخذت المدرسة من الفعل "دَرَسَ"، والتي تعني درس الكتاب: يُدَرِسهُ ودِرَاسَة، ودَارَسُه أي عناده حتى انقاد لحفظه.

مفهوم المدرسة حسب **"ريمون بدون "** في قاموس علم الاجتماع هي نظام اجتماعي يتكون من مجموعة وظائف؛ الإدماج والحراك الاجتماعي، وهو نظام تعليمي مستقل يضم مجموعات معرفية تعمل على كفاءة الأجيال الجديدة، هدفها العمل من أجل استمرارية هذا النظام.

ب- المدرسة في الاصطلاح: -

تتباين تعريفات المدرسة وتحدياتها بتباين الاتجاهات النظرية، وبتنوع مناهج البحث الموظفة في دراستها، ويميل أغلب الباحثين اليوم إلى تعريف المدرسة بوصفها نظاماً اجتماعيا، وفي إطار ذلك التنوع النظري يمكن استعراض مجموعة من التعريفات التي تؤكد تارة على بنية المدرسة وتارة أخرى على وظيفتها.

فريدريك هاتسن يعرفها "بأنها نظام معقد من السلوك المنظم، الذي يهدف إلى تحقيق جملة من الوظائف في إطار النظام الاجتماعي القائم."

أما **"ارنولد كلوس "** يصف المدرسة على أنها: "نسق منظم من العقائد والقيم والتقاليد، وأنماط (التفكير والسلوك التي تتجسد في بنيتها وفي أيديولوجيتها الخاصة) "

وقد قدم **"جون هولت" Holt John** تعريفا يوصف بأنه نموذجي؛ "فالمدرسة في نظره يجب أن تكون المكان الذي يجد فيه الناس ما يرغبون فيه، والمكان الذي يساعدهم في تطوير القدرات) والاستعدادات التي يرغبون بتطويرها.) "

كل هذه التعريفات سواء باللغة أو الاصطلاح تشير على ان مفهوم المدرسة هو مجموعة من السلوكيات او النظم والأنماط الفكرية التي تشكل نظام عام قائم على التجربة والتطبيق لينتج قوانين قابلة لإعادة التطبيق وهذا ما سوف نجده في المدارس المعمارية.

المدارس المعمارية هي مدارس فكرية وهي في الغالب تتكون من الحركات المعمارية حيث تحمل أفكارها، فلسفاتها ونظيراتها، يوجد العديد من المدارس المعمارية المؤثرة في عصرنا الحالي.

تقسم المدارس الى عدة اقسام سادت كل مدرسة في فترة زمنية محددة، منذ استقرار الإنسان في المجتمعات الحضرية إلى يومنا هذا، حيث عكست هذه المدارس أشكال المساكن ودور العبادة والمباني العامة والحكومية والحدائق والقصور والأضرحة وغيرها، حسب الفلسفة والثقافة التي كانت سائدة في زمن ما وفي مكان ما وحضارة ما من حضارات العالم.

لقد نتج عن هذه المدارس العديد من الطرز والروافد المعمارية لا تخرج أبداً في المضمون والفكر عن المدارس منها ما يلي:

- الطراز المصري القديم
- الطراز البيزنطي
- طراز بلاد ما بين النهرين
- الطراز الفارسي
- الطراز الهندي
- الطراز الصيني
- الطراز الإسلامي الشرق أوسطي
- الطراز الإسلامي المغربي
- الطراز الإسلامي الأندلسي
- الطراز الإسلامي العثماني
- طراز عصر النهضة
- الطراز القوطي
- الطراز الفيكتوري
- الطراز الحديث
- طراز ما بعد الحداثة
- الطراز المعاصر
- الطراز البيئي العضوي

هناك العديد من المدارس المعمارية الفلسفية وأبرز تلك المدارس المؤثرة في وقتنا الحاضر هي:

المدرسة الكلاسيكية:

قبل أن نتحدث عن المدرسة الكلاسيكية في الفن يجدر بنا أن نتعرف على المعنى الذي يكمن خلف هذا المسمى (كلاسيكي)، لقد جرت العادة أن نطلق لفظ كلاسيكي على الشيء التقليدي أو القديم، بل نطلق هذا اللفظ على الشخص الذي يتمسك بالنظم السابقة التقليدية دون تغيير أو إضافة. والحقيقة أن لفظ كلاسيكية هو مفردة يونانية وتعني) الطراز الأول) أو الممتاز أو المثل النموذجي، حيث أعتمد اليونان في فنهم الأصول الجمالية المثالية، فنرى في منحوتاتهم أشكالا للرجال أو النساء وقد اختاروا الكمال الجسماني للرجال والجمالي المثالي في النساء، فقد كانوا ينحتون أو يرسمون الإنسان في وضع مثالي ونسب مثالية، لقد ظهر الرجل في أعمالهم الفنية وكأنه عملاق أو بطل كمال جسماني، وظهرت النساء وكأنهن ملكات جمال، فالمفهوم الكلاسيكي كان عندهم هو الأفضل، بل المثال والجودة ..

وقبل أن تستخدم هذه الكلمة في القرن الثامن عشر كانت الكلاسيكية قد انبعثت من جديد في إيطاليا، في بداية القرن الخامس عشر، إذا كانت آنذاك نهضة شاملة في كافة

ميادين العلم شملت فن الرسم والنحت، وقد تركز في تلك الفترة الاهتمام بالأصول الإغريقية في الفنون الجميلة، ثم نادت مجموعة من الفنانين بإحياء التقاليد الإغريقية والرومانية، والتي كانت أثارها في فن النحت والعمارة والتصوير تنتشر في إنحاء إيطاليا .

ومن أشهر فناني هذه المدرسة الفنان المعروف (ليوناردو دافن شي) في فن التصوير والرسم و(مايكل انجلوا) في فن النحت والعمارة وغيرهم، وقد سميت فترة هؤلاء بفترة العصر الذهبي، واعتبرت أعلى المراحل الفنية في عصر النهضة، وكان ذلك في القرن السادس عشر، ومن أشهر أعمال الفنان ليوناردو دافن شي لوحة (الجيوكندا) أو ما تسمى بالموناليزا

٢- ٦٨ لوحة الموناليزا

أما أشهر أعمال مايكل انجلوا فهو تمثال موسى .

٢- ٦٩ تمثال موسى

فالمدرسة "الكلاسيكية" هي التي عاصرت الثورة الفرنسية (١٧٩٣م) وتبنت تلك المدرسة التعبير عن شعار الثورة الأشهر "العدل - الحرية - المساواة"، هكذا تقول عنها الكتب، لكن الأعمال الفنية الكلاسيكية نفسها تعكس مجموعة من القيم والمفاهيم، ربما لا تتوافق مع شعار الثورة الفرنسية الذي اتخذته المدرسة الكلاسيكية شعارًا لها .
فمن خصائص الأعمال الفنية في هذه المدرسة أن يسود العقل حتى يصبح هو المعبود، وذلك على اعتبار أن غايتها القصوى تتمثل في تجسيد الجمال في جوهره الخالص المجرد، دون ترك أي بُعد للغيب أو الخيال في هذا التعبير الفني .
فمثلاً تتميز أعمال المدرسة الكلاسيكية بتحويل صور الطبيعة إلى قيم زخرفية وأشكال هندسية، فالجمال فيها هو جمال هندسي يخضع لأحكام العقل لا الخيال. فهو جمال هندسي يستخدم الخطوط الحادة والبناء المحكم .أيضًا من خصائص المدرسة الكلاسيكية ازدراء اللون، فلا تجد في الأعمال الكلاسيكية تعبيرًا بمساحات لونية كبيرة أو علاقات لونية متداخلة، لكن تجد زخرفة مبنية أساسًا على الخط والتصميم الهندسي المحكم، وتوازن الكتلة مع فخامة التكوين .لذلك تبرز أهم عيوب المدرسة الكلاسيكية في إطارها الضيق الذي يحول كل أشكال التعبير إلى أشكال هندسية، وهو ما يتناقض مع حب التعبير عن الحياة النابضة في شتى صورها، كما يؤكد الفنانون الكلاسيكيون في أعمالهم بهذا الأسلوب الهندسي على إعلاء شأن العقل على حساب الروح والإحساس والخيال، وهو أمر قد يتناقض -ولو ظاهريًّا- مع شعار الثورة الفرنسية الذي كانت الكلاسيكية تعبيرًا حيًّا عنه، لكنه يتفق مع مضمون تلك الثورة وسلوكها الذي تبنى فكرة علمنة الدين وفصله عن الحياة وتحويله لعبادات فردية داخل أماكن العبادة، أما الحياة فيحكمها العقل وحده وتسانده المصلحة.. هكذا قالوا

أهم فنانيها

ومن أشهر فناني هذه المدرسة المصور "جاك لويس دافيد" فقد كان من بين أعضاء محكمة الثورة التي قضت بالإعدام على الملك "لويس السادس عشر "فأصبح بعد ذلك مصور الثورة الرسمي، وقد تجلَّت النزعة الكلاسيكية في لوحة له تتسم بالرصانة ويتعلق موضوعها بواقعة وطنية من تاريخ الرومان وهي لوحة "يمين الإخوة هوراس ."

٢- ٧٠ لوحة يمين الإخوة هوراس

وقد عمل دافيد على إحياء تقاليد الفن الروماني فقد كان التكوين في لوحاته يعتمد على قواعد هندسية صارمة؛ فكان الخط وليس اللون موضع اهتمامه، وقد أنشأ دافيد "أكاديمية الفنون" التي كانت ممثلاً للذوق الرسمي للثورة الفرنسية وحاربت جميع الحركات الفنية الجديدة .وبعد وفاة دافيد تولى تلميذه "جان دومينيك أنجر "زعامة الكلاسيكية في فرنسا وبالرغم من اتفاق أنجر مع المبدأ الكلاسيكي اتفاقًا تامًا في ازدراء اللون، والاعتماد على الخط والتصميم الهندسي المحكم، إلا أنه كان هناك اختلاف أساسي بينه وبين أستاذه؛ فقد كانت الهندسة عند دافيد هندسة "محسوبة "على حين أنها عند أنجر هندسة "محسوسة ."

وكان الفنان الإسباني فرانسيسكو جويا معاصرًا لدافيد، وكان ثوريًا مثله، ولكنه كان نقيضه فبقدر ما كان دافيد متزمتًا في فنه يزدري التعبير عن المشاعر والأحاسيس، كان جويا يتخذ من الفن وسيلة للتعبير عن أعمق مشاعره الذاتية، وبقدر ما كان دافيد يعتمد على الهندسة والحساب والقواعد الصارمة كان فن جويا يعتمد على إلهام اللحظة؛ وهو ما يعني أن جويا كان يتململ من الكلاسيكية ويخرج في بعض الأحيان عن إطارها المادي.

مثال من جويا

في هذه اللوحة "السجين" يعبر جويا عن خصائص الكلاسيكية وفق طريقته، فهو يعتمد على تركيز الكتلة في قلب اللوحة (الرجل المقيد)، ويكرّس معاني كبت الحرية والقهر باستخدام الزوايا الحادة والخطوط المباشرة في تحديد معالم جسد الرجل المقيد، ولا يترك مساحة في اللوحة للتعبير الحر من المتلقي، بل يقدم تعبيره عن القيد في شكل هندسي مباشر، دون علاقات لونية مركبة، بل اللوحة عبارة عن خلفية في قلبها الموضوع مباشرة (رجل يجلس مكبلاً بالقيود)

٢- ٧١ لوحة السجين

خصائص المدرسة الكلاسيكية فيها :

١-إزراء اللون:

اعتمد على الظل والنور في إبراز الجسد والأشياء المحيطة به وكأن هناك ضوء مسلط من وراء الميت لإظهاره وشد الانتباه إليه والتركيز عليه فساعد في إظهار هذا الضوء الخلفية القائمة ثم أخذ دافيد في تصفيف حدة القاتم في الجزء الأسفل من الميت واستخدم الضوء بشدة في الساعد ليجذب الانتباه بعد ذلك إلى الرسالة الموجودة في يده وهنا نرى خاصية أخرى من خصائص المدرسة وهي .

٢-الخطوط الحادة:

ترى الرسالة التي في يد الميت والموجودة على المنضدة تعطي إحساس أنها مصنوعة من ورق مقوى فهي جامدة وحتى القماش سواء الأبيض أو الأزرق الداكن يعطي إحساسًا بالجمود والصرامة والحدة وهذا يتنافى مع طبيعة القماش اللينة المرنة وطبيعة الورق فنرى صفات الحدة والصرامة والجمود طاغية على طبيعة الأشياء .

٣- تجسيد الجمال دون ترك بعد للشعور :

يتجلى هذا في جسد الميت فلقد اهتم الفنان بإظهاره بكل تفاصيله وحيويته وكأنه جسد لشخص حي مستند برأسه إلى الخلف مستسلمًا للأفكار .

واهتم بإظهار براعته ودقته في التصوير على حساب إعطاء الإحساس بالموت وإنما عبر عنه بالجرح الصغير في الصدر والسكينة الملقاة على الأرض والدم فلا نحس بالاسترخاء التام والسكون الذي يصحب الموت ولكن كل العضلات مشدودة ومنقبضة.

الكلاسيكية في العمارة

المدرسة الكلاسيكية تعبر عن النقاء والبساطة والوضوح من وجهات النظر الفلسفية، والمدرسة الكلاسيكية في العمارة ارتبطت بالعمارة الرومانية واليونانية التي تميزت بالطابع البسيط والواضح والمباشر البعيد عن التكلف، لكن هذا التعريف يبقى قاصر ومتحيز كونه يختزل هذه المدرسة بالعمارة الرومانية واليونانية،

مع العلم أنه قد تزامنت معهم حضارات أخرى تميزت بعماراتها الكلاسيكية البديعة التي خلقت طابع وهوية هذه الحضارات والتي أثرت وتأثرت بعمارات الحضارات الأخرى المجاورة لها كالحضارة المصرية القديمة وحضارة ما بين النهرين وحضارة فارس وحضارات الشرق الأقصى كما في الصين والهند، وبالرجوع إلى العمارة الكلاسيكية في أوربا وجب أن ننوه أنه وفي فترة متأخرة من عصر النهضة ظهرت المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي قامت بأحياء الطابع المعماري الروماني ومحاكاته والمدرسة الكلاسيكية تعتبر أقدم المدارس.

٢- ٧٢ مدرج الكولوسيوم أو المدرج الفلافي في وسط مدينة روما الذي بدأ في بناءه عام ٧٠ ميلادي

المدرسة الواقعية:

الواقعية فى الفن:

الواقعية حركة نشأت في النصف الاول من القرن التاسع عشر في فرنسا والدافع لذلك الظهور هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة وعلى الافراط في العواطف والاحاسيس واستمرت حوالي من ١٨٤٨ وبداية حكم بسمارك ١٨٥٠ - ١٨٩٠ وظهرت أكثر في الادب.

القرن التاسع عشر شهد بداية التصنيع وعاصر التقدم العلمي وانتشرت النزعة المادية والرأسمالية المتنامية وظهرت الطبقة البرجوازية وخاصة على المستوى الفكري والاقتصادي.

الواقعية تصور الجوهر الداخلي للأشياء والعلاقات بصورة واضحة واقتصرت على تصوير الحقيقة الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها فهم يرون ان الواقع هو أسمي اهداف العمل التشكيلي.

ابتعدوا عن الابتكار والخيال وايضا عن الاقتباس من التاريخ واهتموا بكل ما هو مثير في المجتمع والحياة اليومية وكل ما هو حقير ووضيع من مظاهر الفقر والعوز والبؤس والحرمان والغنى الفاحش والثراء والحزن والآلام لجميع الطبقات الكادحة

جاءت المدرسة الواقعية ردا على المدرسة الرومانسية، فقد أعتقد أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي، وتسليط الأضواء على جوانب هامة يريد الفنان إيصالها للجمهور بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور.

فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وأمانة، دون أن يدخل ذاته

في الموضوع، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقلة كما ينبغي أن يكون انه يعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته اليومية، أنه يبشر بالحلول.

لقد اختلفت الواقعية عن الرومانسية من حيث ذاتية الرسام، إذ ترى الواقعية أن ذاتية الفنان يجب ألا تطغى على الموضوع، ولكن الرومانسية ترى خلاف ذلك، إذ تعد العمل الفني إحساس الفنان الذاتي وطريقته الخاصة في نقل مشاعره للآخرين.

أن المدرسة الواقعية هي مدرسة الشعب ، أي عامة الناس بمستوياتهم جميعا ويصفها عز الدين إسماعيل عندما يتحدث مقارنا فنانا رومانسيا بفنان واقعي قائلا : كان (ديلاكورا) وهو فنان رومانسي يرى أن على الفنان أن يصور الواقع نفسه من خلال رؤيته الذاتية في حين ذهب كوربيه وهو فنان واقعي إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان ، وأن يلتزم في هذا التصوير الموضوعية التي تنكمش أمامها الصفة الذاتية ، وان يستخدم في هذا التصوير أسلوباً واضحا دقيق الصياغة وأن يختار موضوعة من واقع الحياة اليومية ، فينفذ بذلك إلى حياة الجماهير ، يعالج مشكلاتهم ويبصر بالحلول ، ويجعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير.

ويعتبر الفنان كوربيه من أهم أعلام المدرسة الواقعية فقد صور العديد من اللوحات التي تعكس الواقع الاجتماعي في عصره ، حيث أنه أعتقد أن الواقعية هي الطريق الوحيد لخلاص أمته والجدير بالذكر أن الفنان كوربيه فنان فرنسي ريفي بدأ حياته بتصوير حياة الطبقات الغنية ثم سار على النهج الباروكي في الفن ، وهو فن أهتم بتصوير حياة الطبقات الغنية ، ثم سار على نهج الرومانسيين، وفي عام ١٨٤٨ م بدأ يفكر في ترك الحركة الرومانسية ، بعد أن أقتنع أنها هرب من الواقع ولجوء إلى الخيال والذاتية ، إذ يقول :(أنني لا أستطيع أن ارسم ملاكا ؛ لأنه لم يسبق لي أن شاهدته).

وعلى أية حال فقد صور الفنان كوربيه العديد من الأعمال الفنية ومن أشهرها لوحة (المرسم) ولوحة (الجناز) وهي من أشهر أعماله إذ صور فيها جنازة لشخص وفي الجنازة صورة لكلب المتوفي، وكأنه يحس بالحزن، وقد وقف مع المشيعين وكأنه يشيع صاحبه، فالصورة تعكس واقعية صادقة لذلك المشهد.

٢- ٧٣ الجناز / كوربيه

وكذلك يعد الفنان (كارافاجيو) فنانا واقعيا، والجدير بالذكر أن الفنان (كارافاجيو) إيطالي الجنسية، ظهر في القرن السادس عشر، في فترة سابقة لعصر كوربيه، ومن أشهر لوحاته (العشاء) ويشاهد بها مجموعة من الأشخاص، وقد أمتاز أسلوبه بتوزيع الأضواء الصناعية في اللوحة.

٢- ٧٤ العشاء ل كارافاجيو

راي النقاد: على الرغم من أن رواد هذه المدرسة اهتموا بالجانب الوظيفي والواقعي أكثر من الجانب الحسي والذاتي وأنهم اتجهوا باتجاه واقعي موضوعي يهتم بشريحة واحدة من إفراد المجتمع ويحاول مساعدتهم ووضع حلول واقعية لهم والتخلص من مشكلاتهم الا ان هذه الجماهير أحيانا تحتاج إلى الأسلوب الحسي الذاتي لمعرفة ما يفكر فيه الفنان وابداء رائيه واعطاء ما يراه منسبا لطرح الحلول المناسبة

الفنان الواقعي يركز على تفسير لوحته من خلال وصف حياته وبيئته بصورة بحته بعيدا عن الإحساس العاطفي كما نلاحظ اختفاء الحس الملحمي وتأثير المشاعر من اللوحة الواقعية

تفقد اللوحة الفنية جمالها الفني ونبرتها الحسية الخاصة تبدو كأنها صورة فوتوغرافية خالية من الخيال كما أنها تكون لوحة جامدة خالية من الحركة والديناميكية وأحيانا لا يوجد أي متعة عند النظر أليها

هذا فان اللوحة الفنية المتكاملة يجب ان تدمج بين الواقع والخيال لان الجمال هو ما يأتي من الخيال في تفكير الإنسان وتأتي العين لتصوره الى ارض الواقع.

من اهم الفنانين الواقعيين:

- جوستاف كوربيه ١٨١٩ - ١٩٧٧
- جان فرانسيس ميليه ١٦٤٢ - ١٦٧٩
- هنري دومييه ١٨٠٨ - ١٨٧٩
- فرانسسكو كويا

٢- ٧٥ عائلة كارلس الرابع / كويا الثالث من مايو / كويا

الواقعية في العمارة:

هذه المدرسة بطرزها المعمارية المختلفة كردة فعل على المبالغة في الزخارف والرسومات، حيث امتازت عمارة هذه المدرسة بتبسيط الاشكال ونبذ الزخرفة، حيث اهتمت بوظيفة المبنى أما الشكل فيحدده خيال وابتكار المصمم، لقد تأثرت عمارة هذه المدرسة بالثورة الصناعية وما جلبته من تقنيات ومواد حديثة.

أهم رواد هذه المدرسة المعماري:

١- السويسري الفرنسي لوكوربوزييه Le Corbusier وما تركه من إرث معماري ظهر فيه جلياً الأفكار التي يؤمن بها بخصوص الوظيفة والغاية من استخدام المبنى ومواءمته للأبعاد الآدمية كما اهتم بالوحدة الأساسية للأبعاد التي يجب أن يبنى عليها التصميم (شبكات التصميم) Module تم عمل دراسات كثيرة في هذا الخصوص وتجلت أرائه بوضوح في عمارة مرسيليا وفيلا سافوي.

وحدة السكنية مارسليا:

هو واحد من المشاريع المميزة لـــ ليه كوربوزييه ويعتبر مرجع مهم لاي مهندس. بدا العمل بها مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٥١ استغرق العمل بها خمس سنوات بدلا من أثني عشر شهرا المقررة. يعتبر المشروع اول مشروع لتنفيذ نظريات ليه كوربوزييه حسب نظام الـ Modular. في نفس الوقت المشروع عبارة عن دمج مبتكر لنظام توزيع الخدمات التي تقدم الدعم المستقل للوحدة السكنية، والاستجابة لاحتياجات سكانها وضمان الحكم الذاتي التشغيلي فيما يتعلق بالخارج. كان ليه كوربوزييه قد قصد الحكم الذاتي تعبيرا عن القلق الذي بدأ في الظهور في العشرينات، في تحليلهم للظواهر الحضرية التي بدأت تؤثر على المجتمع الحديث.

٢- ٧٦ مبنى مارسليا السكني

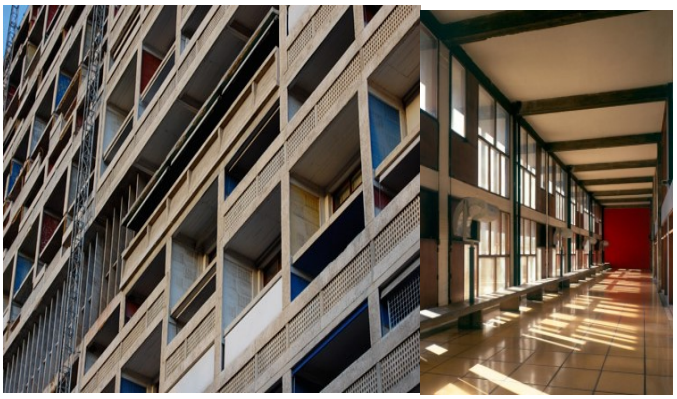
في عام ١٩٥٠، وضع ليه كوربوزييه مفهوم وحدة، ونظام جديد للنسب على أساس عصر النهضة، الذي يحل محل القياس التقليدي.
ويستند هذا النظام على تصرفات البشر، على عكس النظام العشري. طبق هذا النظام في مشاريع عديدة مثل الوحدة السكنية مرسيليا (١٩٤٧-١٩٥٢، فرنسا)، وكنيسة في Ron champ (1950-1954)، فرنسا ومدينة شانديغار في الهند على النظام Modular.

افكار ليه كوربوزييه:

يمكن القول إن بناء اول وحدة سكنية لإسكان عالي الكثافة يمكن تخيلها كمدينة داخل كتلة مكونة من ١٨ طابق. أنجزت في عام ١٩٥٢ في مرسيليا، صممها ليه كوربوزييه وفق الاقتباس الأكثر شهرة - أن المنزل هو "آلة للعيش" - وتطبيقها على المجتمع بأكمله. وكانت النتيجة تصميم مجمع سكني بهيئة باخرة. تتكون من ٣٣٧ شقة تستوعب ١٦٠٠ نسمة وتضم مركز تسوق وتراس على السطح. استخدم الاسطح البيضاء الناعمة التي تتميز بها العديد من المباني التي يصممها، واختار مادة الخرسانة لأنشاء المبنى باستخدام قوالب خشبية قللت الحاجة الى الاطر الحديدية مما يجعلها حل أكثر فعالية من حيث التكلفة.
في خطاب وجهه إلى وزير مجلس أوجين كلوديوس-بيتي في يوم من تسليم المشروع، وصف المهندس المبنى بأنه "أول مظهر من مظاهر البيئة المناسبة للحياة الحديثة". صنع لأجل الانسان، ويتم ذلك على المقياس البشري"، قال. "كما أن لديها قوة وهي متأصلة في التقنية الحديثة، وهذا يظهر روعة جديدة من الخرسانة المسلحة العارية".
تقع الوحدة السكنية في قلب حديقة كبيرة، ويبلغ طوله ١٦٥ مترا وارتفاعه ٥٦ مترا، ويرتفع فوق رؤوس الأشجار المحيطة مع قاعدتها حيث أقيم على ركائز تضم الواجهات سلسلة من الشرفات والنوافذ تحدد العمق التي تكشف عن تباعد الصفائح الأرضية الداخلية. وضع ليه كوربوزييه هذه الشبكة باستخدام نظام القياس النسبي على أساس الـ Modular - وهو مفهوم يجمع بين النسب من ستة أقدام شخصية للإنسان طويل القامة مع الرياضيات من المقطع الذهبي.

٢- ٧٧ مبنى مارسليا السكني

يتم ترتيب الشقق الدوبلكس من طابقين مع غرفة معيشة مزدوجة الارتفاع في نهاية واحدة. يمتد عمق الشقة على كامل عمق الكتلة ٢١متر، خلق هذا النظام نوع من التعشيق بين المنازل حول ممر الوصول المركزي. خلافا لاي مبنى سكني نموذجي. هناك ٢٣ أنواع مختلفة من الإقامة داخل المبنى، تتراوح بين صغيرة المنازل من شخص واحد إلى وحدة الأسرة الكريمة، وعلى كل بيت شرفة واحدة على الأقل.
لا تزال وحدة اسكان مرسيليا موطنا للعديد من الناس الذين يشغلونها. ومعترف بها من قبل منظمة اليونيسكو كموقع للتراث العالمي، كما ظلت وجهة مفضلة لدى العديد من المعماريين_ حيث وصفها جيو بونتي بانها " نصب حقيقي في تاريخ الانشاء الفرنسي".



٢- ٧٨ مبنى مارسليا السكني لقطات تفصيلية

فكرة المجمعات السكنية المتكاملة

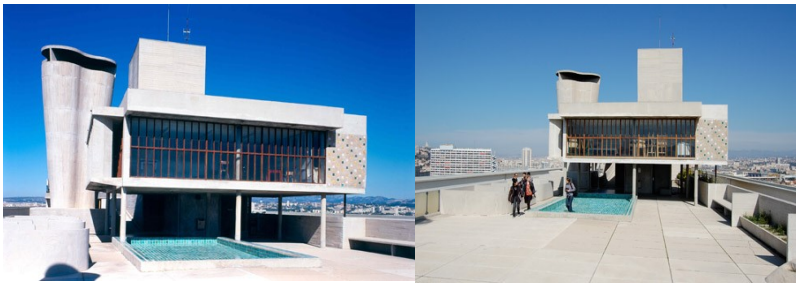
بدأ" لوكوربوزييه "هذا الفكر عام ١٩٤٤م غير أن عمارة مرسيليا هي أول عمل حقيقي
-حيث جمع المساكن التي تنتشر على الأرض في مبنى واحد وترك الأرض من حوله حدائق مفتوحة. تطبيقاً لفكرة تخطيط المدينة الحدائقية التي اقترحها عام ١٩٢٢م .
- تعتمد الفكرة على تفريغ قلب المجمع السكني ووضع الخدمات اللازمة فيه. ونرى أن في هذا محاولة لنقل الطبيعة إلى داخل المبنى وليس الفراغ الخارجي فقط .
- وقد ساهمت هذه الفكرة في نشوء مفهوم المجاورة السكنية فيما بعد كما انشئت مجمعات سكنية كبيرة على غرار ذلك المجمع. رغم ما يأخذه البعض على صعوبة التخديم على المحلات التجارية التي تقع في الطابقين ٧، ٨.

فكرة الشقق الدوبلكس

-صمم" لوكوربوزييه "الوحدات السكنية على دورين (وزعت فراغات النوم والمعيشة في الدورين وفقاً لمدخل الوحدة السكنية.) -
كل شقة تطل على الخارج من واجهتي المبنى

فكرة حديقة السطح المتداخلة فراغياً مع المبنى :

- قدم في هذا المبنى تطويراً كبيراً لمفهوم حديقة السطح الذي بدأه .
- فالحديقة تحتوي على أماكن للعب الأطفال وحمام للسباحة وخدمات ترفيهية وثقافية للكبار (مسرح مكشوف – جمنيزيوم – مسار للجري) كما أضاف إليها صياغة نحتية.



٢- ٧٩ فكرة حديقة السطح المتداخلة فراغيا مع المبنى

فكرة المقصورات مانعة الشمس:

في هذا المبنى قدم" لوكوربوزييه "تطويراً لفكرة كاسرات الشمس حيث زاد من عمقها وأصبحت تحيط بالفتحات وهي ما عرفت باسم المقصورات مانعة الشمس حققت هذه الفكرة العديد من الوظائف البيئة والتشكيلية.

أهم ما يميز هذا المبنى هو غرابة التشكيل المعماري الذي عليه كتلة المبنى من الخارج وكذا التشكيل المعماري للفراغ المعماري من الداخل.. بالشكل الذي يختلف كثيراً عما عليه الفكر المعماري للوكوربوزييه الذي يميل إلى تحقيق جوانب النظرية الوظيفية .

هدف من المشروع

لو كوربوزييه يعتقد أن كتلة برج الحل لإعادة إيواء الجماهير التي نزحوا خلال الحرب العالمية الثانية، ويمكن أن تستخدم تلك البناية الشاهقة لإنشاء منازل المدينة واسعة مع نفس مرافق شارع نموذجي.

مع توحيد، وكان هدفه من شقين. إلى "توفير بالصمت والعزلة قبل الشمس والفضاء والمساحات الخضراء، والمسكن الذي سيكون وعاء مثالي للأسرة"، وإلى "إعداد، في طبيعة الله جيدة، وتحت السماء وتحت أشعة الشمس، وهو عمل الرزين الهندسة المعمارية، والمنتج من الصرامة، عظمة والنبل والسعادة والأناقة ".

٢. وكذلك المعماري الأمريكي فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright وما آمن به من أفكار في المباني العضوية وأن الشكل يتبع الوظيفة حيث تجلت أفكاره في إرث كبير من الأعمال نذكر منها فيلا المياه المتساقطة (الشلال) في بنسلفانيا في أميركا.

٢- ٨٠ فيلا الشلالات

رأي النقاد في المدرسة الواقعية:

إن أهم ما يأخذه النقاد على المدرسة الواقعية هو أنها انفصلت عن لغة العمارة فقد أنتجت عمارة بلا هوية، حيث لا يمكن اعتماد عمارة لا تعبر عن هوية الإنسان الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

المدرسة التأثيرية أو الانطباعية:

حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن والأدب وقامت على مبدأ إن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي وتعتبر نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن. إن سبب تسميتها بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني لويس ليروي على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر نيسان في إحدى صالونات باريس عام ١٨٧٤ كونها خالفت القواعد والتقاليد الأكاديمية.

لقد انصب نقده الخاص على اللوحة للفنان كلود مونيه المسماة (انطباع شروق الشمس) فأطلقت كلمة انطباع على هذه المدرسة.

سيزان الذي وضع مبادئهـا ـ كلود مونيه ـ بيسارو ـ رينوار ـ سيسـلي ـ ديكاز ـ سورات (اهتم بالتنقيط).

النحاتين: - دوميه ـ رينوار ـ جوجان ـ دوغا ـ رودان.

وفي العمارة استمرت مبادئ الرومانتيكية خلال هذه الفترة.

قال سيزان في الحركة الانطباعية "ليس الفنان سوى بؤرة أو عدسة تجمع للأحاسيس، إنه دماغ وآلة تسجيل. لا نظريات وإنما أعمال. النظريات تصنيع الناس. نحن فوضى ملونة إنني أجيء نحو موضوعي وأصنع فيه. الطبيعة تخاطب الجميع، الانطباعية ماذا تعني؟؟ إنها المزج البصري للألوان إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في شبكة العين.

ويحاول رسامو الانطباعية تقليد الضوء عندما ينعكس على أسطح الأشياء، ويحققون ذلك باستخدام الألوان الزيتية في بقع منفصلة صغيرة ذات شكل واضح، بدلاً من

خلطه على لوحة الألوان، وفضَّل الانطباعيون العمل في الخلاء لتصوير الطبيعة مباشرة، وليس داخل جدران المرسم، وأحياناً كانوا يقومون برسم نفس المنظر مرات عديدة في ظروف جوية مختلفة، لإظهار كيف تتغير الألوان والصفات السطحية في الأوقات المختلفة.

ومن أشهر رسامي الانطباعية "أوجست رينوار" و"بول سيزان" الفرنسيان "رينوار" أظهر براعة فائقة في رسم الطبيعة تحت الضوء الدافئ وخاصة التغيرات الدقيقة في المناخ وتأثير ضوء الشمس على الأجسام والأشكال والزهور، ويبدو هذا واضحاً في لوحاته "في الشرفة" التي رسمها عام ١٨٧٩م. أما "سيزان" فقد أظهر فهماً وتقدير للألوان بكل ثرائها وشدتها اللونية مثل لوحة "زهور الأضاليا في إناء" عام ١٨٧٥م.

ولقد أعتقد الانطباعيون أن الخط في الرسم من صنع الإنسان، إذا لا وجود للخط في الطبيعة، وألوان المنشور كما هو معروف هي: البنفسجي والنيلي، والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر.

وكانت ألوان الانطباعيين نظيفة نقية صافية، عنيت بتسجيل المشاهد بعين عابرة ولحظة إحساس الفنان في مكان وزمان واحد، إذ أن الفنان الانطباعي يقوم بتسجيل مشاهداته وانطباعاته في فترة معينة من الزمن، كما يلتقط المصور الفوتوغرافي صورة لشيء ما في لحظة معينة من النهار، لقد عني التأثيريين بتصوير الأشكال تحت ضوء الشمس مباشرة وخاصة لحظة شروق الشمس، فظهرت لوحاتهم متألقة بالألوان الجميلة.

لقد عنيت الانطباعية بتسجيل الشكل العام، فالتفاصيل الدقيقة ليست من أهدافها بل يسجلون الانطباع الكلي عن الأشياء، بطريقة توحي للمشاهد انه يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومه، مما يزيدها سحرا وجمالا وجاذبية من قبل المشاهد. ومن مميزات الانطباعية أيضا عدم الاهتمام بالناحية الموضوعية للوحة، إذ تمتزج الأشكال في اللوحة فتصبح كلا، وان البعد في اللوحة يأخذ امتداد واحدا، وكما ذكرنا فالضوء في اللوحة هم أهم العناصر البارزة، ومما هو جدير بالذكر ان الانطباعية قد انبثقت من الواقعية، لكن ضمن إطار علمي مختلف، فهي تصور الواقع لكن بألوان تعتمد على التحليل العلمي.

بقي أن نذكر جانبا هاما هو الأساليب التي ظهرت في هذه المدرسة، إذا ظهرت فيها أساليب تؤمن بنفس النظرية، لكن التنفيذ يختلف من فرد لأخر، فالتأثيرية لها اساليب ثلاثة:

الأسلوب التنقيطي: التنقيطية مفردة كلمة نقطة، وسبب التسمية اتى من خلال اعتماد فناني هذا الاتجاه على النقاط اللونية النقية المتجاورة في اعمالهم، وهو أسلوب يتبع برسم اللوحة بكاملها عن طريق النقاط الملونة المتجاورة، ويشبه هذا الأسلوب إلى

حد كبير المشاهد التي نراها على شاشة التلفزيون الملون عندما تتحول الصورة إلى نقط نتيجة لعدم ضبط الهوائي أو لبعد محطة الإرسال ورداءه الأحوال الجوية.

ولها تسميات اخرى منها المدرسة اللونية والمدرسة الضوئية والمدرسة التقسيمية والتأثيرية الجديدة (الانطباعية الجديدة). الفنانون التنقيطيين يحللون ويجزئون الشكل الفني في اللوحة ويحولونه الى نقاط أو بقع لونية متجاورة مع بعضها البعض تبعا لقانون التضاد اللوني، التدرج والاشعاع فكل نقطة من اللون الفاتح يقابلها تقريبا نقطة من اللون الغامق أو بطريقة اخرى يتم وضع نقاط من لونين اساسيين مختلفين للحصول على لون ثانوي ويختلف حجم النقاط على حسب حجم اللوحة والموضوع وهذا يتطلب من الفنان دراسة معقدة والتركيز الدقيق قبل التنفيذ.

من أشهر الفنانين التنقيطيين: جورج سوراه، كاميل بيسارو، سيناك، فان كوخ وغيرهم.

٢- ٨١ جورج سواره/ منظر طبيعي

<u>الأسلوب التقسيمي:</u> ويعتمد هذا الأسلوب على تقسيم السطوح إلى مجموعة ألوان متجاورة صريحة دون أن يمزج الألوان أو يخلطها، فالأصفر هو الأصفر والأزرق والأحمر، وهكذا فالمهم لا يرسم بالألوان الأساسية نقية صافية.

تعني برسم الأشكال أكثر من مرة في لحظات متغيرة من النهار، كأن يرسم الفنان منظراً للطبيعة في الصباح، ثم يعود ليرسمه في الظهيرة، ثم يرسمه في المساء عند غروب الشمس.

٢- ٨٢ مناظر طبيعية

بول سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦)

حياته:

يعد الفنان الفرنسي بول سيزان جسرا بين الرسم الانطباعي الذي ميز القرن التاسع عشر والتكعيبية الحديثة للقرن العشرين إلى حد جعل بابلو بيكاسو يقول إنه كان والدنا جميعا.

هو فنان تشكيلي فرنسي. على غرار زملائه من المدرسة الانطباعية. طور اسلوبا تشكيليا على مسار الفن. فقد مهدت لوحات سيزان الطريق امام المدرسة التكعيبية وكثير من اشكال الفن التجريدي.

ولد بول سيزان في مقاطعة اكس آن بروفانس عام ١٨٣٩. وقد تلقى تعليمه الاولي فيها وقد أمضى فترة شبابه هناك.

كان أبوه مصرفيا غنيا يأمل أن يعمل ولده في المحاماة، غير أن سيزان أصرَّ على أن يصبح فنانًا. تلقى سيزان بعض التَّدريب في أصول الفن، غير أنه علّم نفسه بشكل رئيسي. أن الروح المتمردة للرسام الشاب رفضت العيش في كنف أسرته الميسورة ووالده المتسلط ودفعته الى الهجرة الى باريس اوائل الستينات من القرن التاسع عشر. ولم تفلح إقامته المديدة في باريس في سلخه عن جذوره الريفية في مسقط رأسه في مدينة "إيكس- أو- بروفانس"، حيث ظل يرتاد الريف المحيط بها كلما ضاق ذرعاً بفشله المتكرر. وقد قضى البقية من حياته هناك.

وظل سيزان وفيا لأمنياته حيث كان يتمنى ان يموت وهو يرسم وقد تحققت فعلا فمات وهو عاكف على رسم الريف الذي يحيط بمسقط راسه. ويظل سيزان ومن على شاكلته للتعبير عن افكارهم وثقافتهم ويظل الابداع قيمة يسعى إلى تحقيقها كل فنان مبدع وصادق في توجهاته.

مارس التصوير في الهواء الطلق. وقام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامح بشرية وغيرها). وكان سيزان من أكبر المصورين المجددين سنا وهو يعتبر حاليا من الشخصيات العظيمة في فن التصوير.

موضوعاته:

من أهم الموضوعات التي تعرض لها: الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية، ملامح بشرية.

اسلوبه:

ويمكن أن نعتبر سيزان أبا للفن الحديث وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث بالرغم من انه كان اقلهم شهره في حياته وعلى الرغم من أن سيزان ولد بعد عام من الرسام الفرنسي الانطباعي الشهير بول مونيه غير أنه كان يبتعد عمدا عن الاختلاط بالرسامين الانطباعيين وارتياد مقاهيهم، حتى إنه كان يرفض اعتباره واحدا منهم، مؤكدا أنه صاحب نهج مختلف قد يبدو

انطباعيا للوهلة الأولى لكنه ليس كذلك. وبدأ سيزان في تطوير مدرسته الفنية الجديدة وأسلوبها المنهاجية في السبعينات من القرن التاسع عشر، مستخدما الفرشاة المسطحة في ضربات متوازية على اللوحة، وواضعا الألوان جنبا إلى جنب. حيث كان يقول "يحدث لي في بعض الأحيان ان أتخيّل الألوان بصفتها كائنات لها خصوصياتها، وأحيانا بصفتها افكاراً حية".

ومن المعروف أن استخدام سيزان المبتكر للألوان وتعبيره بأسلوبه الجديد عن المشهد، كان وراء نفور الناس والنقاد وأصحاب المعارض ومسؤولي المتاحف من أعماله الفنية خلال حياته. ومن الحوادث التي تكشف مدى حدة هذا النفور ما تعرض له سيزان حين كان في السادسة والعشرين من عمره لدى عرضه لإحدى لوحاته في واجهة أحد المحلات التجارية، في مسقط رأسه "إيكس- أون- برومانس"، حيث تجمع حشد غفير من الناس المستائين من اللوحة إلى درجة فرضت استدعاء رجال الشرطة لمنعهم من تمزيق اللوحة. وبعد تلك الحادثة بفترة غير طويلة، أعلن مدير متحف المدينة المحلي، أن أيا من لوحات سيزان لن يدخل المعرض أو يعرض بداخله طالما كان حيا.

ولم يحل الاقتراب من الانطباعية دون اقتراب سيزان بالقدر نفسه من الواقعية، حيث كان يهتم بأدق التفاصيل لكنه كان يرسمها بأسلوبه المتميز فيوفر صورة وافية للواقع لكنها أغنى منه عمليا، من حيث إنها محاطة بهالة حسية قوية تخلف لدى من يشاهدها شعورا قويا بأنها منظر أليف اعتاد على رؤيته . وكان سيزان يقول: "هناك دقيقة معينة تعبر عالمنا هذا، أريد أن أرسمها على حقيقتها كما هي، وأنسى خلال ذلك أي شيء آخر في الوجود ."

كان سيزان يُعتبر دائماً قاسماً مشتركاً بين الانطباعية وما - بعد الانطباعية - وينظر اليه على انه من أعمدة الحداثة الفنية التي أوصلت القرن العشرين، فنياً، الى ما هو عليه، على اي حال من ينظر الى بول سيزان على انه كان أعظم رسام على اعتبار ان الفن قد تبدل كلياً على يديه بعده أعاده الى الاسس جاعلاً نقطة انطلاقه تلك المسألة التي تقوم على تمثيل عالم يقول هؤلاء ان من اهم ما ميّز سيزان هو "دراكه ثلاثة ابعاد ولا حدود له، فوق سطح مستطيل ليس له سوى بعدين".

ان اهم ما يميز لوحات سيزان ادراكه التام للطبيعة المرتبكة للإدراك البشري". ومن هنا سعى دائماً للوصول الى اسلوب تكوين جديد يكون متوافقاً مع تجاربه الخاصة."

لوحاته:

كانت لوحاته تصوّر مشاهد طبيعية، او طبيعة ميتة، قد جاءت خير تعبير عن هذا، فإن البعد نفسه ساد كذلك في لوحات له تبدو للوهلة الاولى بعيدة بعداً كبيراً من المشاهد الطبيعية، لوحات يشكّل الناس وحياتهم موضوعها وتكوينها.

لم يعمد سيزان في لوحاته إلى رواية قصة، أو التعبير عن وجهة نظر، فقد تجنَّب حتى الإيحاء بمزاج معين، أو جو خاص. بل تعمَّد تشويه وتمزيق الشَّكل المألوف الاعتيادي لموضوعه، ومن بين هذه اللوحات خمس لوحات رسمها خلال المرحلة بين ١٨٩٠-١٨٩٥، عن موضوع كان في ذلك الحين اثيراً لديه وهو موضوع.

المراحل الأساسية في حياة بول سيزان الفنية:

- المرحلة المظلمة: استعمل سيزان الألوان القاتم بسبب اوضاع البلاد.
- المرحلة الانطباعية: وفيها بدأت الألوان الداكنة تزول تدريجيا من رسوماته لتصبح أكثر إشراقا بتأثير من معلمه وصديقه بيسار.
- مرحلة النضوج: خلال تلك الفترة، تعرف إلــى رينوار ومونيه، وقدم أجمل أعماله.
- مرحلة نهاية العمر: بدأت رسومه تقارب التكعيبية وتعد تلك الرسومات مصدر وحي من تلاه من كبار رسامي القرن العشرين وعلى رأسهم بيكاسو وبراك. ومهد لظهور الاتجاه الوحشي في الفن ومدارس فنيه اخرى منها الانطباعية التنقيطية (المحدثة).

لوحة المستحمات، ١٩٠٥ / بول سيزان

بإمكان متلقي العمل الفني أن يلحظ تلك التحريفات الجزئية في بنية أجساد المستحمات، إذ رسمت باختزال وبعيداً عن الأسباب في التفاصيل، وهو ما أعطى للعمل الفني إيماءة جمالية، إذ لم تكن أشكال النساء لتمثل أي امرأة في الواقع ؛ بل كانت أنموذج لمجموعة خطوط وألوان معينة على سطح تصويري ذو بعدين، أي أنها كانت أنموذج لامرأة مثالية بالنسبة للفنان، ولم يقتصر التحريف الجزئي على الأشكال فقط ؛ بل تعداه ليشمل الألوان أيضاً، إذ رسمت أجساد النساء بلون (الأوكر فقط، مع إضافة قليل من اللون الأبيض في مواضع محددة من الجسم، وهو ما أكسب العمل الفني مسحة جمالية.

المتأمل للعمل الفني لا يجد صعوبة في تحديد مكان أو زمان المشهد المصور، إذ كان كله يدور حول استحمام النساء في بحيرة الماء في وضح النهار، غير أن هذا التحديد الزمكاني في ذات الوقت لا يكاد يشابه التحديدات الزمكانية المادية الواقعية، لذا بدا المشهد وكأنه أشبه بالحلم، أو بحالة من التخيل – ومما أكسى العمل (اللوحة طابعاً جمالياً هُوَ تكرار (سيزان) لأشكاله تكراراً مرناً بشتى أجناسها، فبدت اللوحة وكأنها تنبض بالحياة والحركة أكثر من كونها ساكنة، محددة ببعدين تصويريين، علاوة على ذلك فقد ازدانت اللوحة بذلك التنوع الهائل في توزيع الأشكال والألوان وانتشارها، وهو ما ينم عن مقدرة فائقة وعن تجارب مستفيضة في مجال اللون، لقد بنيت اللوحة عل نحو متماثل، إذ عمد (سيزان) إلى توزيع أشكاله بتماثل تام، إذ كان نصف اللوحة الأيمن يشابه إلى حد كبير نصف اللوحة الأيسر، وبحسب ذلك فقد وزعت

الأشكال النسائية في مقدمة اللوحة بحجم أكبر من النساء اللواتي يتوسطن منتصف اللوحة، ومع ذلك فقد جعل للموضوع أكثر من زاوية نظر واحدة، بغية إحاطة المشهد بنظرة أكثر شمولية وإحاطة، في حين وزعت الأشكال توزيعاً مركزياً حول بحيرة الماء، إذ كانت كل الشخوص والأشجار تدور حوله.

لقدم استخدم (سيزان) المفردات المركبة كيما تكون أوضاع مثالية في لوحته، فضلاً عن ذلك فقد أكثر (سيزان) من الأشكال النسائية وبحسب ما يقتضيه موضوع اللوحة للتأكد على خاصية الغرضية في العمل الفني هذا، فضلاً عن ذلك؛ فقد استخدم اللون استخداماً اصطلاحياً أحياناً، ورمزيا أحياناً أخرى، كما استخدم خاصية الشفافية في مجال اللون والشكل استخداماً جزئياً، وهو ما أكسب العمل الفني مسحة جمالية إضافية.

لوحة لاعبوا الورق

٢- ٨٣ لوحة لاعبوا الورق

سلسلة لوحات "لاعبو الورق" تعتبر من الاعمال الرئيسية للرسام الفرنسي بول سيزان استمر يعمل بها بين الاعوام من ١٨٩٠ و١٨٩٥ فهي بمثابة مقدمة لإنجازه الابداعي في سنواته الاخيرة، فهي عبارة عن مجموعة من اللوحات الزيتية من فترة ما بعد الانطباعية تختلف اللوحات بالحجم وبعدد اللاعبين المرسومين.

فكرة اللوحة:

كانت الفكرة فكرة بسيطة منظر مجموعة من الناس متحلقين حول طاولة مهتمين معا بأمر واحد، هو في معظم الاحيان لعبة يلعبونها معاً، او طعام يتناولونه.

فبينما يلقي النظرة النقدية الفاحصة على اللوحة المنتهية يقرر بانه لا يزال بإمكانه ان يقوم بتحسينها، فيبدأ العمل على لوحة اخرى ويشعر بالفشل مرة اخرى ولكنه فشل أفضل فينتقل من لوحة إلى اخرى

ففي كل لوحة يحاول العثور على الصرح الذي يريد تشييده على البساطة ووحدة المشهد المنظور، عندما قرر بصورة حاسمة الابتعاد عن الانطباعية ليرسم تراكيب

كان يستخدم فيها الخطوط المتعامدة والافقية لبناء الكتلة والبنية، كان الشكل والكمية يظهران من خارج سطوح الالوان التي تتواجه فيما بينها والتي جاءت نتيجة لضربات قصيرة لفرشاة محملة بالألوان.

وقد استمدّ سيزان موضوع اللوحة من أجواء منطقته الباريسية «ايكسان بروفانس» التي كانت تضم أخلاطا من البشر، من عمّال وحرفيين وفلاحين وأناس عاديين.

مراحل رسم اللوحة:

وطريقة معالجة سيزان لهذا الموضوع تختلف جذريا عن لوحات الحانات التي كانت منتشرة في القرن الثامن عشر في فن الرسم الهولندي والفرنسي فهو قد اختار مشهد من الحياة اليومية لا يتحرك فيه احد، مشهد لعبة الورق، في اي موضوع اخر للرسم يمكن لعدة اشخاص ان يظهروا جالسين حول مائدة يواجه احدهم الاخر ومن دون ان يتحدثوا او يتبادلون الاشارات او حتى ان يرفعوا من ابصارهم هذا الموضوع ليس سوى لعبة الورق، كل لاعب مستغرق في دراسة الاوراق التي في حوزته إلى درجة ان افتقاره للحركة وغياب حتى اقل تعبير على ملامحه يدل على رد فعله تجاه منافسيه ستبدو حالة طبيعية وهذه اللعبة هي التي وجدها سيزان اقرب ما يكون إلى الحياة الانسانية الساكنة مقابل الحياة الساكنة للطبيعة والاشياء، وفكرة لعب الورق ظهرت في المراحل الأخيرة من حياة سيزان الفنية.

ويقال بأن الفنان ربما أراد من وراء الفكرة تصوير المواجهات التي كانت تجري بينه وبين والده الذي كان ينتقص منه دائما ويشكّك في موهبته. المشهد يبدأ عام ١٨٩٠ مع النسخة الاولى من "لاعبو الورق" المحفوظ حاليا في متحف ميتروبوليتان ورسمت النسخة الاولى ما بين عامي ١٨٩٠ و١٨٩٢ وبطول ٧١ سم وعرض ٥٣سم.

٢- ٨٤ لوحة لاعبوا الورق

سيزان يصور لنا ثلاثة من العمال الزراعيين يجلسون حول مائدة ويراقبهم شخص رابع يقف خلفهم، سيزان يحول الرجال (الذين كانوا يعملون في مزرعة اسرته في مقاطعة اكس اين وكان يعرفهم بالأسماء) إلى موضوعات ليست لها اهمية اقل او أكثر من قنينة او قدح في الحياة الساكنة وتوجد اليوم الساكنة وتوجد نيويورك. يعتبرها كثر من أشهر لوحات سيزان فإنه تعمد فيها هنا ان يلغي لمشهد طابع الحكاية. ليس ثمة حدث معيّن في اللوحة، بل ان شخصياتها تبدو هنا وكأنها موجودة منذ الأزل وستبقى هكذا على الدوم. ما يحدث هنا: "اللعب وانهماك اللاعبين "هو كل شيء وما وقفة المتفرج المسترخي من دون اي مشاعر عاقداً يديه بحيادية مدهشة سوى دليل على هذا، وكذلك الغليونان المعلقة على الحائط والتي تكاد تفقد قيمتها الاستعمالية لمصلحة قيمة تزيينيه. وبهذا الاسلوب الثابت الذي حوّل شخوص اللوحة الى كتل، فهم لا يتحركون وإذا كانوا يفكرون فانهم لا يكشفون عن تزيينيه عنصران هامان في التركيبة لا يعمل سيزان على تغييرهما، الاول الظهور المنحنية للشخصين الضخمين اللذين يجلسان مثل قوسين على جانبي المنضدة، والخلفية الغامضة غرفة عارية وخالية من الأثاث.

٢- ٨٥ لوحة لاعبوا الورق

في اللوحة النهائية كثافة كتلة الرجال الثلاثة المنحنين على اللعبة تخفف من خلال تفاصيل لاهية مثل الغليونات المعلقة والمجر المفتوح، اللون الغامق لملابس الرجال يتضح من خلال اللون الاحمر وهذه اللوحة موجودة بمتحف اللوفر بها مجموعه من خمسة أشخاص ثلاثة لاعبين ومتفرجان

٢- ٨٦ لوحة لاعبوا الورق

وفي اللوحة المتوسطة يضيف طبقة خفيفة من الالوان الاخضر والازرق والابيض والاصفر، هذه الطبقات من الالوان توحي بضياء الريف وتدفق الهواء إلى الغرفة من خلال نافذة غير مرئية..

أدرك سيزان بان حل اللغز الذي كان يواجهه سيكون عن طريق تقليص عدد اللاعبين من ثلاثة إلى اثنين يختفي المراقب ولن يتبق على المنضدة سوى قنينة الخمر، ومثل النحات الذي وهكذا يحاول ازالة كل التفاصيل الزائدة فان سيزان حرر نفسه ليتمكن من معالجة المشاكل المتعلقة بالشكل مثل بنية الحيز المكاني وتراكيب الاستقرار،

٢- ٨٧ لوحة لاعبوا الورق

سيزان نجح في التخلص من التعبير الظاهري والتلميح فهو يقلص حجم النسيج ويحدد اعماق المجال ويقصر استخدام الالوان على البني والرمادي والازرق، اللاعبان يواجه أحدهما الاخر عبر مائدة مستوية مغطاة بشرشف بالغ البساطة.

وبناء اللوحة يعتمد في الأساس على مركز الزجاجة الكائنة في منتصف الطاولة، والتي تقسم الحيّز إلى مناطق متقابلة للتأكيد على الطبيعة الثنائية للموضوع.

في «لاعبو الورق» يبدو الجوّ جادّا وكئيبا إلى حدّ ما، ومما يعزّز هذا الانطباع الطاولة ذات الألوان البنّية والخلفية الأكثر قتامةً بفعل مزج الألوان الزرقاء والسوداء..

أن العائلة القطرية الحاكمة اشترت هذه اللوحة بـ ٢٥٠ مليون دولار وهو أعلى ثمن يدفع للوحة في سوق الفن المعاصر. وعملية الشراء جرت في العام ٢٠١١ الفائت. وذكر في تفاصيل عملية البيع، أنه قبيل وفاة مقتني اللوحة في شتاء العام الفائت، وهو اليوناني جورج امبيريكوس، عرض عليه بيعها بـ ٢٢٠ مليون دولار، لكن العائلة المالكة في قطر عرضت ٢٥٠ مليون دولار لاقتناء اللوحة. وتم عرض اللوحة في متحف قطر الوطني.

المدرسة الوحشيـــة:

مصطلح أطلقه النقاد الفنيين سخرية على مجموعة من الفانين الذين تبنوا هذا الاتجاه في أحد المعارض في باريس سنة ١٩٠٥ نظرا لغرابة أسلوبهم الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في ذلك الوقت.

تقوم على التحرر من الأشكال التقليدية وعلى معالجة الألوان الصارخة الصافية أو الألوان الفاقعة الغير مخلوطة بصورة تلقائية سواء ألوان باردة أو حارة، والعمل على تشويه الأشكال البصرية وتغييرها على اعتبار أن عنصر الشكل عنصر عفوي وتحديد الأشكال بخطوط سوداء في أغلب الأعمال فاللون وسيلة أساسية للتعبير كونها تترجم المشاعر والانفعالات والأحاسيس في داخل الفنان نفسه وموضوعاتهم كانت مستمدة من الطبيعة والمناظر الخارجية.

فن شكلي لا يهتم بالمضمون وهي رد فعل ضد الانطباعية وهي نزعة تزيينيه وتحليلية (تحلل انعكاس الضوء) وتركيبية (لا تمس الانطباع الواقعي في شيء فاللون من اختيار الفنان ابتعدت عن القواعد واهتمت بالرمز والبناء الهندسي والزخرفي والتجريد والاختزال والتحوير، انطلقت من الصحفي لويس فوكسل ١٩٠٥.

أهم الرسامين:

هنري ماتيس ١٨٦٩ - ١٩٥٤

سيزان - فان كوخ - اندريه ديران ١٨٨٠ - ١٩٥٤ وغيرهم.

أهم النحاتين:

كوكان.

أثرت هذه الحركة في التفصيل والتصميم الداخلي في التضاد اللوني وعفوية التكوين

هنري ماتيس – الغرفة الحمراء

٨٨-٢ هنري ماتيس – وجه امرأة ١٩٠٦

٢- ٨٩ اندريه ديران- جسر لندن اندريه ديران- الرجل

بول غوغان:

ولد الفنان بول غوغان في باريس عام ١٨٤٨ في السابع من يونيو في بدايات حياته كان بحارا ثم عمل لبعض الوقت في التجارة.

وفي عام ١٨٧٤ بدأ يرسم وعندما بلغ الخامسة وثلاثين، وبتشجيع من زميله الفنان كميل بيزارو، كرّس نفسه نهائيا للرسم متخلياً عن مهنته ومنفصلا عن زوجته واطفاله الخمسة.

في عام ١٨١٩ باع ٣٠ لوحة من اعماله وأدّخر قيمتها لكي يذهب الى تاهيـــتي بدأ يحلم بزيارة الى المناطق الاستوائية ولم يثنه الفشل الذي حصل في معرضه الأول فسافر في العام ١٨١٩ الى جزيرة أحلامه (جزيرة تاهيـــــتي) تلك الجزيرة التي شكلت تحولا في حياته الشخصية والفنية حيث اتخذ قراره النهائي في العيش فيها التي عشقها وعشق طبيعة حياتها الفطرية والتي تخلى من أجلها عن الحضارة الباريسية وحياة المدن بشكل نهائي تلك الطبيعة المتوحشة التي وصفها بعض النقاد والتي شكلت جل اعماله الفنية حيث قضى فيها سنتين عاش خلالهما حياة فقر وعوز لكنه انتج في تلك السنتين أفضل لوحاته على الأطلاق.

حيث عرف الفنان بول غوغان بفنان تاهيتي عبّر انطباعية سحرية أشبه ما تكون بعشق غامض لنســـــاء تاهيتي وكانت كل لوحة تنبض بحرارة لونية ودفء في التكوينات التاهيتية.

فقد كانت علاقة غوغان بالطبيعة والناس علاقة عضوية بل سحرية وصلت به الى استنطاق الألوان بمساحاتها الواسعة بجرأة غير مسبوقة في وضع الألوان الباردة بجانب الحارة.

كان يهتم في رسوماته بالتعبير الصادق بعيدا عن قوانين العمل الفني الســـــــائد فأسس قانون لوحته الخاص ليصبح مدرسة فنية بحد ذاته حيث نجد الوانه تتجاوز الواقعية لتعطي شعورا بالأمن والمتعة.

اليوم يتبوّأ غوغان مكانة عالمية مرموقة بين مؤسسي الفن الحديث ورواده البارزين.

وقد رفض تقاليد المدرسة الطبيعية الغربية، وقد استخدم الطبيعة كنقطة بدء لرسم شخصيات تجريدية وخلق حالة من الاحساس العميق بالغموض لدى المتلقي.
يعود الفنان بول غوغان الى المدرسة الوحشية التي ظهرت في باريس عام ١٩٠٥ التي تميزت بغرابة الأسلوب الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في ذلك الوقت:

- تقوم على التحرر من الأشكال التقليدية وعلى معالجة الألوان الصارخة الصافية أو الألوان الفاقعة الغير مخلوطة بصورة تلقائية سواء ألوان باردة أو حارة.
- العمل على تشويه الأشكال البصرية وتغييرها على اعتبار أن عنصر الشكل عنصر عفوي
- تحديد الأشكال بخطوط سوداء في أغلب الأعمال فاللون وسيلة أساسية للتعبير كونها تترجم المشاعر والانفعالات والأحاسيس في داخل الفنان نفسه وموضوعاتهم كانت مستمدة من الطبيعة والمناظر الخارجية.

لوحة من أين أتينا، ومن نحن، والى أين ماضون، ١٨٩٧ / بول غوغان

اللوحة بدت وكأنها موزعة على شريط مستطيل مصورة بشكل حكائي أو روائي، وبإمكان المتلقي أن يلتمس تلك التحريفات الجزئية في بنية الأشكال، والتي منحتها تلك الملامح البدائية، التي ارتسمت بشكل واضح على وجوه وأجساد وشخوص العمل الفني ؛ فضلاً عن ذلك، التحريف الجزئي للمكان الذي جمع فيه (غوغان) أكثر من مشهد واحد، على سطح تصويري واحد، إذ أراد الفنان في هذا أن يفصح عن حركية هذا العالم الواسع وصراع إرادته ورغباته المتضاربة، وبالتالي الكشف والتعبير عن ذلك القلق الدفين والتساؤل المتكرر حول مصير الفرد والمجموع على السواء، ومما يزيد في تأكيد هذه النقطة بالذات هُوَ ذلك التحريف للزمان التصويري، إذ لا يمكن تحديد وقت زمني محدد لهذه اللوحة، فألوانها لا تفصح عن وقت محدد على الرغم من أن المشهد يصور واقعة يفترض أنها وقعت في زمان ومكان محددين.
هناك حاجز يفصل الأنا عن الطبيعة، فالأجسام عارية في الغالب والأقدام محرفة والأجسام تفترش الأرض وتستر بالسماء، ومما زاد من جمالية هذا العمل هُوَ الاستخدام الرمزي للألوان، علاوة على أنه أراد أن يكون اهتمام الناظر منصباً على الحدث بحد ذاته، وليس على مدى مطابقة أو مصداقية هذا الحدث مع ما يمت له بصلة في الواقع.
إنَّ العمل الفني بخصائصه المذكورة أعلاه، يفصح عن تلك الروح والأحاسيس البدائية التي تنبثق منها مشاعر الفنان ذاته، ومما يؤكد طرحنا هذا هُوَ تضمينه لعمله الفني ذلك التمثال البدائي والذي يشير إلى أنه (طوطم)، والذي يشابه إلى حد كبير تلك التماثيل والدمى التي خلقها لنا الإنسان البدائي في عصوره الموغلة في القدم، وهو ما

شكل عنصر جذب في اللوحة وكسر للرتابة التي قد يؤديها تكرار الأشكال الإنسانية والحيوانية في اللوحة، إن تصوير المشاهد على هذا النحو البدائي يفصح عن رغبة الفنان في تقديم حقيقة الذات البشرية كما هي دون زيف أو تزويق، وهو بالتالي تقديم لحقيقة أخرى دُفنت تحت غبار الثقافة والحياة الحفرية.

لوحته (نســـــــــاء تاهيتى):

يروي للعالم من خلالها أحداثا واقعية خبرها في الحياة البدائية الصافية قبل أن يحّورها المستعمر ويعبث بعذرية طبيعتها.

تعتبر من أشهر أعماله وهي رمز لتلك الفترة التي قضاها في جزيرة تاهيتي.

وقد فتن غوغان بنساء الجزيرة وأكتشف ان قوامهن مشابه كثيرا لقوام الرجال وعمل جهده ان يجسّد ملامحهن وسماتهن في لوحاته.

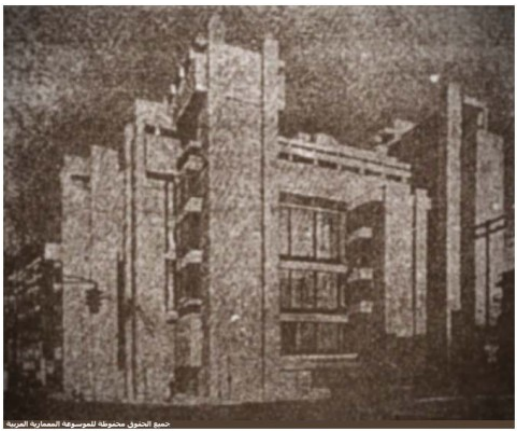
لقد غادر غوغان تاهيتي بكلمات أشبه بالشعر كلمات فيها حركة وعشق وعاطفة قائلا: وداعا ايتها الأرض الجميلة المضيافة أرض الجمال والحرية.

لقد مات غوغان في الثامن من مايو عام ١٩٠٣ عن عمره ٥٤ سنة في كوخه في جزيرة المارتينيك.

٢- ٩٠ بول غوغان – نساء تاهيتي

الوحشية في العمارة:

ظهرت في النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين مع ملاحظة أن الجذور الأولى لهذا الاتجاه تعود إلى فترات أقدم.



٢- ٩١ مبنى سكني شهير في مرسيليا من تصميم لوكوربوزييه وضعت تصاميمه عام ١٩٤٧ وانتهى تنفيذه عام ١٩٥٢

أفكار المدرسة الوحشية في العمارة:

١- يفضل أتباع هذا المذهب تشكيل الكتلة الأساسية للمبنى من عدة أحجام هندسية مترابطة مع بعضها بشكل متوازن، ومتداخلة بشكل فني ملفت للنظر.
٢- أكثر ما يمكن تمييز هذه العمارة هو إظهار مادة البناء الأساسية بشكل واضح وصريح.
٣- تفضيل الأنظمة الإنشائية التي تعتمد على الجدران الحاملة في تصاميمهم.
٤- البحث عن حجوم وأشكال معمارية توحي بثقل وزن المبنى.
٥- لا مانع عندهم من الزوايا الحادة أو المنفرجة في التقطيعات الداخلية للفراغات المعمارية.
٦- عدم الانتظام والعشوائية في توزيع الفتحات الخارجية للمبنى، واعتماد أشكال خارجة عن المألوف للفتحات من نوافذ وأبواب.
٧- استخدام التضاد في تشكيل واجهاتهم، وتكرار العناصر مثل الأعمدة.
٨- لا يمكن على الأغلب معرفة ماهية ووظيفة المبنى الوحشي من شكله الخارجي.

راي النقاد:

افضل مدرسة تلائم ميولنا وتطلعاتنا نحن كشباب هي المدرسة الوحشية لأننا في مرحلة عمرية نحب الالوان الصارخة والفوضى كذلك نحب التحرر من كل القيود ونكون في حالة تحرر تام وهذا بالضبط ما دعت اليه المدرسة الوحشية حيث استخدمت الالوان البراقة كالأصفر والاحمر والبرتقالي وكذلك تلاعبت بالأشكال والالوان بحرية كاملة اعطت للفنان الحرية التامة في كل شيء بعكس بقية المدارس

الفنية التي قيدت الفنان بعضها والبعض الاخر اعطته الحرية لكن بحد معين اما نحن فنريد تحرر تام دون اي قيد ولو كان صغيرا لدرجة انهم وصفوا هذه المدرسة بالطفل الذي يلعب بالألوان في عيد ميلاده الاول وهذا الوصف له معنى كبير حيث ان الطفل يكون حر في استخدامه للأشكال والالوان دون اي قيد ويبسط كل شيء يرسمه وهكذا نحن.

أشهر المعماريين الذين صمموا مباني ذات اتجاه وحشي:

ـ ادوار شارل جانيرييه المعروف بـ لوكوربوزيه. (١٩٦٥ - ١٨٨٧)
ـ الزوجين: أليسون وبيتر سيمتسون.
ـ لويس كان (١٩٠١ - ١٩٧٤).
ـ باول رودولف.
ـ أرنيستو روجز.
ـ الفار ألتو.
ـ كنزو تانك.

٢- ٩٢ مبنى بلدية بوفالو -نيويورك

٢-٩٣ مونتريال، كندا مباني

مقارنة بين المدارس:

المقارنة	الكلاسيكية	الواقعية	الانطباعية	الوحشية
الزمان	من القرن الخامس عشر الى القرن الثامن عشر	القرن١٩	القرن ١٩	القرن٢٠
المكان	اليونان، ايطاليا	فرنسا	فرنسا	فرنسا
الفلسفة	*جسد فيها فن التصوير والرسم **جسد فيها فن النحت والعمارة	اعتقد اصحبها بضرورة معالجة الواقع بأشكال من الخيال وتسليط الاضواء على جوانب هامة يريد الفنان ايصالها بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور	رسم الطبيعة تحت ضوء دافئ وتأثير الشمس على الاجسام **اظهر فهما وتقديرا للألوان بكل ثرائها	استخدموا الالوان الصارخة من دون أي اعتبار للقواعد او الاعتماد على البديهة في رسم الاشكال والفن
الالوان المستخدمة			الالوان الزيتية، البنفسجي، النيلي، الازرق، الاخضر، الاصفر، البرتقالي، الاحمر	البنفسجي، الاحمر، الأخضر، الاصفر، الأزرق، البرتقالي
ايجابياتها	كان الانسان هو المقياس المثالي	تصف الواقع	اللوحات كانت تعنى بالشكل العام للمشهد دون اللجوء الى التفاصيل لكن توحي للمشاهد انه يرى الاجزاء رغم عدم وجودها مما يزيد اللوحة جمالا	خارجه عن المألوف في النمط والمقاييس
سلبياتها	غالبا ما تكون مقيدة بمحددات	تبتعد عن الخيال وذاته الفنان وهما	انها تصور الواقع لكن بألوان تعتمد على التحليل	عدم وجود موازنه بين الواقع والخيال فكانت

		عنصران مهمان في الفن	وتخلوا من الخيال كذلك عدم استعمال الخط في اللوحة	لوحاتهم عبارة عن خيال
اللوحات	لجيوكندا(الموناليزا) تمثال موسى السجين	المرسم عازف الفلوت العشاء الجناز	الشرفة زهور الاضاليا	الارابيسك
روادها	ليوناردو دافنشي مايكل انجلو	١.كوربيه ٢.ادوارد مانيه ٣.كارفاجيو	١.أوجست رينوار ٢.بول سيزان ٣.ادوارد مانيه ٤.الفريد سيسلي ٥.كلود مونيه	١.هنري ماتس ٢.جورج روه

٢-٣ مقارنة بين المدارس المعمارية

المدرسة التكعيبيـــــــة:

ظهرت في مطلع القرن العشرين وعرفت بخصوصيتها لمبدأ محاكاة أشكال الطبيعة واستيعاب البنية الأساسية لكل ظاهرة للوصول إلى ماهية الأشياء وجوهرها. أتت من كلمة تكعيب وهي منفردة مكعب الشكل الهندسي أطلق هذا الاسم من قبل النقاد الفنيين سخرية على فناني هذا الاتجاه في إحدى المعرض الفنية رغم معارضة الفنانين لهذا الاسم.

أن التوجه الحقيقي لهذا الاتجاه هو نحو الظاهر التجريدي للأشياء وبالتوقف عند الصورة الذهنية لا المادية القائمة على التنظيم البنيوي المتناغم للأشكال الهندسية.

اعتمدت فلسفة ديكارت في الفن ، يقول بيكاسو (نحن نصور ما يراه الذهن لا ما تراه العين) ، ومرت التكعيبية بمراحل :- المرحلة الأولى من التكعيبية والمرحلة الثانية هي المرحلة التكعيبية التحليلية ، ويقصد بها تحليل الأشكال في الطبيعة وإعادة بناءها بطريقة جديدة وقد بدأت هذه المرحلة عام ١٩١٠ / ١٩١٢ م إذ حلل الفنان فيها أشكاله بدقة ، وأظهر اجزاء الأشكال بأسلوب تكعيبي .تقوم على اختزال العناصر المختلفة في العمل الفني إلى أشكال وأحجام هندسية وخطوط مستقيمة مع تحطيم المنظور الخاص بها فالشكل هو الأول واللون ثانيا ، وتقوم على الرؤيا التي تجمع بين الزمان والمكان المختلفة في منظر أو لوحة واحدة . وتمثل المرحلة الثالثة الصورة الموحدة التكوين، وتبدأ من عام ١٩١٣ / ١٩١٤ م وركزت على رسم وموضوع مترابط وواضح المعالم من خلال الخطوط التكعيبية.

أساس ذلك يعود إلى رأي الفنان بول سيزان ١٨٣٩ - ١٩٠٦ حول أسس الأشكال والمكونات الطبيعة التي ترجع إلى أسس من الحجم الكروي والمخروط والكرة والاسطوانة والمكعب.

أهم الرسامين: مؤسسها بول سيزان - جورج براك ١٨٨٢ - ١٩٦٣ - بابلو بيكاسو ١٨٨١ - ١٩٧٣ وغيرهم.

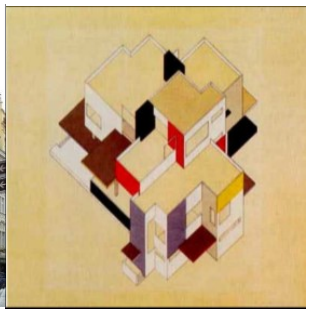
أهم النحاتين: بيكاسو - لوران - غونزاليز - برانكوزي.

في العمارة ظهرت التكعيبية بشكل واسع وبحدود عام ١٩١١ في مجسمات المعماري اوتو فاكنر - ديلاو ناي - جوزيف جوكار - جوزيف هودك وأيضا في التصميم الداخلي والأثاث.

٢-٩٤ بيكاسو- العازفون الثلاثة

٢-٩٥ جوسب كاسكي – اشخاص ١٩٢٠

بابلو بيكاسو- راس امرأة ١٩٠٩



٢-٩٦ مكعبات اوتو فانكر مبنى مادونا السوداء / مجمع مخازن

٢-٩٧ التكعيبية في التصميم الداخلي

بابلو بيكاسو

- (بابلو بيكاسو) بالإسبانية :Pablo Ruiz Picasso ولد في ٢٥ أكتوبر ١٨٨١ ، مالقة، إسبانيا ـ توفي في ٨ أبريل ١٩٧٣ ، موجان، لأسرة متوسطة الحال، وكان بابلو هو الطفل الأول فيها، كانت أمه تدعى ماريا بيكاسو (وهو الاسم الذي اشتهر به بابلو فيما بعد)، أما والده فهو الفنان خوسيه رويث الذي كان يعمل أستاذاً للرسم والتصوير في إحدى مدارس الرسم وكذلك كان أميناً للمتحف المحلي، وقد تخصص في رسم الطيور والطبيعة، وكان أجداد رويث من الطبقة الأرستقراطية إلى حد ما فرنسا (رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني وأحد أشهر الفنانين في القرن العشرين) وينسب أليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن.

٢-٩٨ بابلو بيكاسو

- أظهر بابلو شغفه ومهارته في الرسم منذ سن مبكرة، وكانت أمه تقول إن من أولى الكلمات التي نطقها بابلو كانت تعنى "قلم رصاص". في السابعة من عمره تلقى بابلو على يد والده تدريباً رسمياً في الرسم والتصوير الزيتي، وكان رويز فناناً تقليدياً وأستاذاً أكاديمياً مما جعله يعتقد أن التدريب المثالي يعتمد على النسخ المنضبط، ورسم أجساد بشرية من نماذج حية. وهكذا أصبح بابلو منشغلاً بالرسم على حساب دراسته. عام ١٨٩١ انتقلت العائلة إلى لا كورونيا حيث أصبح الأب أستاذاً بكلية الفنون الجميلة، ومكثوا فيها أربعة أعوام تقريباً. وفى إحدى المرات قام بابلو وهو في سن الثالثة عشرة بإتمام رسم أحد السكيتشات التي لم يكن والده قد انتهى منها بعد وقد كانت اللوحة لحمامة، وحينما تفحص الأب تقنية ابنه في الرسم شعر إن ابنه قد تفوق عليه، وأعلن وقتها التخلي عن الرسم رغم وجود لوحات له في وقت لاحق.

غالبا ما يتم تصنيف أعمال بيكاسو على فترات، وعلى الرغم من اختلاف أسماء تلك الفترات إلا أن الشائع عن تقسيم أعمال بيكاسو هو:

- الفترة الزرقاء. (١٩٠٤ - ١٩٠١)
- الفترة الروز. (١٩٠٧ - ١٩٠٥)
- الفترة تأثره بأفريقيا. (١٩٠٩ - ١٩٠٨)
- المرحلة التكعيبية التحليلية. (١٩١٢ - ١٩٠٩)
- المرحلة التكعيبية التركيبية. (١٩١٩ - ١٩١٢)

لوحة المرأة الباكية:

نجد في اللوحة مجموعة من انواع الخطوط المنكسرة الحادة والمنحنية في الوجه وكأنها زوايا مثلثات أو زوايا بقايا ورق بشكل متداخل متبعثر ولكنه مرتب بخبرة الفنان ونقدة ونجد الدوائر في العينين التي كأن فيها زورقان ونجد الخطوط المستقيمة في خلفية اللوحة لتعطي انسجاما مع البورتريه وبروزه ومع القبعة بخطوطها ومساحاتها اللونية الحمراء التي حددت باللون الاسود الذي غلب على اللوحة ليعطي ترابطا بالدف والحرارة في نفس الوقت لوجود اللون الاخضر الذي برز في اللوقة في الجهة اليمنى للمتذوق ليوازيه اللون الاصفر ثم يفصل بينهما اللون المحايد فيتبين الضوء كنقطة ارتكاز لعين المتذوق ثم يدرك المتذوق عند الابحار في اللوحة بعد ما ارتبطت أحاسيسه ووجدانه بوجود نوعا من الملس الخشن في بقية الوجه وبقية اللوحة فأستطاع الفنان بيكاسو ايصال الاحساس للمتذوق بحزن هذه المرأة الباكية بغض النظر عن قبعتها الانيقة فنجد ان هناك علاقة لونية بين الالوان الحارة والالوان الباردة علاقة حميمة مترابطة وان هناك ايضا علاقة لونية خطية كذلك متماسكة فكل لون يرتبط مع الاخر بخط يتفاوت في سماكته وحجمه ومن ثم نجد ان هناك علاقة خطية

بين الخطوط أيضا بأنواعها فهي مترابطة متشابكة وكأن الفنان بيكاسو عند رسمه الوجه كان رسمه متواصل دون ان يرفع القلم او الريشة عن لوحته فاستطاع اعطاء الاحساس بجماليات الخطوط مع بعضها البعض وجماليات اللون مع الخط وهذه من مميزات المدرسة التكعيبية التي ابتكرها واسسها هذا الفنان بفكرة ونقدة لتكون مدرسة فنية يتعلمها وتذوقها وينقدها اجيال بعد اجيال ، وهذه اللوحة خامتها قماش والوان زيتية فهي لوحة تكعيبية للفنان بيكاسو رسمها عقب لوحته الشهيرة الجويرنيكا في أكتوبر عام. 1937

يبدو وجه المرأة كصورة على سطح الماء ألقى إليه بحجر ويرى من بين أقواسها ودوائرها تتجمع الصورة القاسية لوجه عفريت بشع مليي بالحزن امرأة تحول كل شيء في ملامحها إلى ينبوع يكرس للبكاء غريب أن يبكي الأنف مع العين والفم وأسنان تعض من الألم على منديل في اليد، ونلاحظ عبقريه الفنان في تحويل العينين إلى زورقين صغيرين لاحظ مساحات الجفون الصفراء تعصف بهما أمواج البكاء يجاهدان الغرق ولكنها ايلان إليه لا محاله وقد انقلب أحداهما أو كاد يلحق به الأخر ودلاله ذلك على تحطم الإنسان صاحبة العينين.

هذه اللوحة من ضمن لوحات بيكاسو المشهورة فهي مرتبطة بالحس البشري عند الحزن أو الألم فها طابع خاص استطاع الفنان ان يوصله للمتذوق بنفس الاحاسيس التي عاشها اثناء نقده للوحته

قُدرة المرأة على الإبداع هي أعظم مُمتلكاتها، ذلك الكنز الذي لا ينضب أبدًا، منه تتغذى وتتوهج، فتستطيع أن تجزل العطاء على الآخرين باعتبارها كائنًا واهبًا للحياة والمعرفة.

وعلى عكس ما يتصوره البعض، فالإبداع قد يتعطل لكنه أبدًا لا يجِف ولا يُفقَد، هو دومًا هناك يُبارز العقبات التي تواجهه من أجل الوصول إلينا، والشيء الوحيد الذي قد يُعطله فعلاً هو أن نُسممه بسلبيتنا، أو نسمح للآخرين بوضع العراقيل في طريقه.

ولمعرفة كيف نُحافظ على حياتنا الإبداعية علينا أولاً استحضار قصة لاياروناء أو كما يعرفها البعض بـ "أسطورة المرأة الباكية"، وهي حكاية قديمة تتداولها الشعوب الناطقة بالإسبانية بأكثر من نُسخة، عن نهر الحياة الذي أصبح نهر الموت.

النسخة القديمة تُفيد بأنه كان هناك ثري إسباني اسمه "هيدلج"، التقى بـ "لاياروناء" الجميلة الفقيرة، أغواها بحُبه لتحمل منه بتوءم. ثم ذات ليلة أخبرها أنه سيترُكها من أجل الزواج بامرأة غنية وسيأخذ معه الطفلين دون عودة.

جُن جنون "لاياروناء" وانهارت كل دفاعاتها، ثم فجأة انتزعت طفليها من "هيدلج" مُنعدم القلب، وجَرَت بهما نحو النهر، ألقت بهما في مجرى الماء، وبعد أن غرق الطفلان ظلت تبكي حتى ماتت. وحين صعدت روحها للسماء أخبرها حارس الجنة

أنها لن تستطيع الدخول إلا إذا عادت للنهر واستردت روحي طفليها. لتظل "لايارونا" حتى اليوم تكنس بشعرها ضفتي النهر، وتغرس أصابعها بالقاع مُحاولِةً إيجاد طفليها. أما النُسخة الحديثة فتُفيد بأن "لايارونا" أحبت "هيدلج" الذي كان يمتلك مصنعًا يتخلص من مُخلفاته بالنهر، وحين شربت "لايارونا" من النهر أثناء حملها وُلِد طفلاها ضريرين بأصابع مُلتصقة. فقرر "هيدلج" تركها هي والطفلين، ما ترتب عليه أن ألقت "لايارونا" طفليها بالنهر لترحمهما من قسوة الحياة، ثم ماتت من فرط الحُزن، وحين صعدت للسماء مُنعت من دخول الجنة دون روحي طفليها -تمامًا-كالقصة القديمة.

٢-٩٩ لوحة لايارونا

دعونا في البداية نفَك رموز الحكاية

- النهر: يرمُز للعطاء الأنثوي المُتدفق، وصفاؤه يُشير للقُدرة الإبداعية للمرأة في حالتها الأصلية.
- هيدلج الثري الإسباني: يرمُز لـما يُعرف بالـ "الميل العدواني"، والمقصود به قوة النَفس التي تدفعنا للكفاح والتصدي للعالم والقُدرة على التواصل معه، من المُفترض أن تكون تلك القوة سندًا ومُساعدًا لصاحبتها، ولكن حين تأتي القوة سلبية تصبح هدَّامة، كما جاء في القصة.
- ويرى المُحللون النفسيون أن الميل العدواني يأتي عادةً في شكل ذكوري، رُبما بسبب الارتباط بين خوف النساء من الإعلان عن أفكارهن الجريئة ومُمارسة إبداعهن، ووجود ذكور مؤذيين في حيواتهن.
- النهر المُلوَّث: يرمُز لاحتضار الحياة الإبداعية، وتسميم الجانب القادر على الخلق بالنَفس.

- الأطفال: هم الأفكار الوليدة، التي تدُل على قُدرة المرأة على خلق الأشياء من العَدَم، وبتشوههم والتخلص منهم يعني أن صاحبتهم لا تؤمن بقُدرتها على تأمين الحياة لهم، مُشككةً بشرعيتهم.
- لنصبح أمام أسطورة هي في الأساس عن الجانب الإبداعي للمرأة وكيف يتم تعكيره، والتشكيك فيه حتى يتسمم، فتفقد المرأة الإيمان بنفسها، وتتوقف عن الخلق.

لوحة العازفون الثلاثة:

في العام ١٩٢١، رسم بيكاسو لوحتين في وقت واحد تقريباً. وفي اللوحتين الموضوع نفسه والأسلوب نفسه والتقنية نفسها، الى درجة ان المهتمين اعتبروا اللوحتين لوحة واحدة في نسختين. أما صاحب العلاقة فإنه نادراً ما فسر لماذا كانت هذه الازدواجية. ومن هنا القول ان «ثلاثة موسيقيين» انما هي ذروة انخراط بيكاسو في تيار التكعيبية، الى جانب جورج براك وخوان غري، وبداية الانطلاق الحر وشديد الذاتية في تعامله مع الخطوط والألوان، ناهيك بالمواضيع، هذا التعامل الذي سيشغله مداك وصاعداً، وربما حتى نهاية مساره المهني. وهكذا يمكننا أن نقسم ذلك المسار الى قطاعين كبيرين: قطاع البدايات والتجريب، السابق على «ثلاثة موسيقيين»، وقطاع الانفلات من أي قيد، في «ثلاثة موسيقيين» لدينا شخصيتان موجودتان في اللوحة، كان سبق لمتابعي فن بيكاسو أن شاهدوهما في لوحات سابقة له: شخصية آرليكان، الذي نراه هنا يلعب الغيتار، في واحدة من اللوحتين، فيما يلعب الكمان في اللوحة الثانية، ثم شخصية بيارو، المهرج، الذي نراه يلعب آلة الريكوردر في اللوحتين معاً. أما الشخصية الثالثة فشخصية راهب مغطى بالسواد، يبدو منشداً في احدى اللوحتين، وعازفاً على آلة الكونشرتينا في اللوحة الثانية. واللافت ان ظل هذا الراهب العتم يبدو مهيمناً على خلفية اللوحة التي ترافق هذه النبذة... وهي هيمنة لا أثر لها في اللوحة الثانية بحيث الخلفية تتألف من اللون البني للجدار لا أكثر. وعلى عكس ما كانت الحال في لوحات سابقة على «ثلاثة موسيقيين» نلاحظ هنا كيف أن تلويناً جديداً، واضحاً وفاتناً يهيمن على اللوحة، تلوين يلجأ اليه بيكاسو بعد فترة كان نوع من استخدام ألوان متقاربة، أو درجات لون واحد، قد هيمن على الجزء الأكبر من عمله. ومن الواضح أن هذا الاستخدام للون لديه، لم يكن جديداً، بل متجدداً، اذ خلال المرحلة الفاصلة بين العقد الأول والعقد الثاني من القرن العشرين، كانت ملوّنة بيكاسو قد ازدادت تنوعاً وألقاً. وهو ما سيبقى ملازماً له في معظم حياته ولوحاته منذ بداية الربع الثاني من القرن. فإذا أضفنا الى هذا التلوين، لجوء بيكاسو الى الأشكال الدائرية والمثلثات والخطوط الهندسية يمكننا أن نموضع هاتين اللوحتين في نطاق ما – بعد تكعيبي واضح، يستعير من التكعيبية بعض الأشياء حتى يتجاوزها بعد ذلك تماماً. غير ان الأهم من

هذا هو ذلك المناخ الليلي الغرائبي الذي يهيمن على اللوحة ويعطيها طابع السؤال أكثر مما يعطيها أي طابع يقيني.

٢-١٠٠ لوحة العازفون الثلاثة

لوحة آنسات أفينون، ١٩١٣/ بيكاسو

إنَّ ما يميز نساء هذه اللوحة هُوَ تلك التحريفات الجريئة الواضحة في بنية أشكالها، إذ حرفت جزئياً عن طريق تضخيم مناطق الجذع وحذف بعض من أصابع الأيدي والأقدام وصحب كل ذلك تحريف كلي للون، وللزمان والمكان، وذلك التكرار المرن للأشكال والألوان والخطوط، وهو ما أضفى تلك الجمالية الساحرة على العمل الفني، فضلاً عن ذلك فقد فرق (بيكاسو) قواعد المنظور الخطي واللوني بشكل تام. فنظر للوحة من أكثر من زاوية نظر واحدة، ووزعت الوحدات فيها توزيعاً تناثري وللتعبير عن الوضع المثالي بالغ قليلاً في تركيبة الجسم الأنثوي، كما نجد أن (بيكاسو) في هذا العمل عمد إلى الإكثار من الأشكال الإنسانية والتفخيم فيها وهو ما أبرز لنا خاصية الغرضية، ومما أكسب العمل الفني جمالية إضافية هُوَ إبراز خاصية الشفافية والتي تعد إحدى الصفات المميزة للاتجاه التكعيبي و(بيكاسو بالذات.

بشكل عام العمل الفني ينطبق بتلك الملامح البدائية بشكل جلي، إذ نلتمس تلك المؤثرات واضحة بنية الأجساد وفي تعويم الفضاء، والتي أصبحت من السمات التي ميزت فن (بيكاسو) إذ إنه نبذ نمطين فنين من الأنماط التي جرى الاشتغال عليها منذ عصر النهضة وهي نبذ النمط التقليدي للجسم البشري، وفرق الإبهام البصري عن طريق التلاعب بالسطوح، وعلى نحو ما جاء به الفن البدائي والنحت اللاييري الذي مَثَّل أحد المرجعيات الأساسية للفن التكعيبي.

الجيورينكا

٢-١٠١ الجيورينكا

عندما تختزل مرارة الحروب في لوحة...

أصل تسمية اللوحة:

غيرنيكا هي مدينة وعاصمة روحية وتاريخية لما يدعى بلاد الباسك في اسبانيا. اشتهرت المدينة بشكل خاص عقب تدميرها في ٢٦ابريل ١٩٣٧ بالطائرات الألمانية بسبب مساندة هتلر للجنرال فرانكو حيث أُلقي ما يقارب خمسون طنا من القنابل المحرقة. لم تُرسم اللوحة لتزين الجدران وإنما هي أداة هجوم ودفاع ضد العدوان.

مصمم العمل: بابلو بيكاسو.

تاريخ إنشاء العمل:١٩٣٧.

مكان العمل: موزيو ريهينا صوفيا، مدريد.

نوع العمل: لوحة فنية.

معلومات تقنية: أبعادها ٣٤٩×٧٧٦ سم.

فكرة اللوحة بالتفصيل:

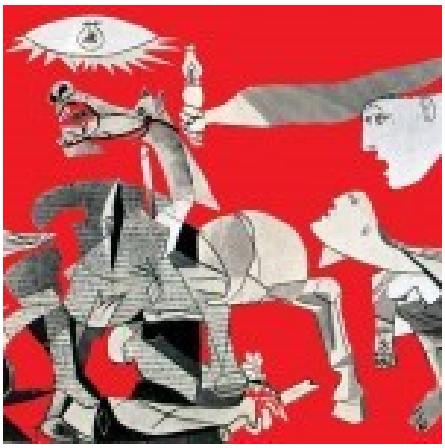
وهي لوحة جدارية كبيرة رسمها عام ١٩٣٧، وفيها نرى مشهد ذعر وألم وبلبلة يحيط ببعض البشر أثناء حدوث اعتداء عليهم.. منهم من يصرخ ومنهم من يبكي ومنهم من يستغيث أو من يحاول الهرب، ومنهم من أُلقي أرضاً صريع هذا الحدث الدموي، إضافة إلى امرأة تصرخ وهي تحمل طفلاً.

وقد استعمل بيكاسو بعض الأمور التي تدل على الحرب كالسكين والحصان والثور.. وربما الثور جاء هنا رمزاً للهمجية والعنف الممارس في الحروب. ومما يلفت النظر في هذه اللوحة أنها رُسمت باللونين الأبيض والأسود إشارة إلى سوداوية الحرب وبشاعتها. كما أن الرسام تخلّى عن رسم الجنود المعتدين وسلّط الضوء بدل ذلك على البشر، وعلى الأبرياء والأطفال ضحايا أيّ عدوان يمارس مهما كانت جنسية المعتدي ومهما

كانت دوافعه. ويشار هنا إلى أن بيكاسو كان رساماً يسارياً منتمياً إلى فئة الضعفاء والمساكين، وكان تعاطفه معهم بارزاً في أكثر لوحاته..
وقد أصبحت اليوم لوحة "غورنيكا" رمزاً لهمجية الحرب ومآسيها ورمزاً احتجاجياً على حقوق الإنسان الضائعة في كل الحروب. وقد أتبع هذه اللوحة لوحة أخرى مماثلة في التعبير وهي لوحة "البيت المقبرة" وفيها إظهار لبشاعة الحرب وقسوتها المهلكة المخربة. وفي هذا الصدد قال بيكاسو: "إن اللوحات لا ترسم من أجل تزيين المساكن، إنها أداة للحرب ضد الوحشية والظلمات".

وصف وتحليل لوحة جورينيكا:

(المستوى الاول) من اليسار لليمين:



٢-١٠٢ لوحة الجيورينكا من اليسار لليمين

امرأة بين ذراعيها طفل، ثور، رجل مسجى بيده اليمنى سيف، حصان مصباح معلق في السقف، امرأة تبدو من النافذة حاملة مصباحاً زيتياً، امرأة هاربة، شخصية فريسة النيران في منزل. (امرأة تصرخ من الألم، حصان خائف، جندي ميت...)، تعبيرات قوية عبر عنها من خلال تفكيك مجموعة الشخصيات.

(المستوى الثاني)

٢-١٠٣ لوحة الجيورينكا الجزء الوسطي

مشهد داخلي يتناوب مع مشاهد خارجية تتجه فيه الحركة بشكل أفقي، (أبواب، نوافذ، لهيب، أسقف، أرضيات، حمامة.)

(المستوى الثالث)

الاضاءة:

هناك عدة منابع ضوئية: المصباح المعلق في السقف، المصباح الزيتي، الفتحات نحو الخارج (أبواب ونوافذ). التضاد الضوئي يعطي قيمة ووجود لشخصيات المستوى الأول بالنسبة للمستوى الثاني، ويركز على أفعال وتعابير الشخصيات. المصباح العلوي يرمز للقذائف والتدمير، مصباح الزيت يرمز للمقاومة والامل، الإضاءة الخارجية ترمز للحقيقة.

(المستوى الرابع)

٢-١٠٤ لوحة الجيورينكا تفاصيل

اللون والمادة:

هناك غياب اختياري للألوان، حيث الأبيض والأسود مع تدرجات الرمادي المطعم بلون إما مكونة من مساحات لونية واحدة أو عبر غرافيك (الحصان)، ونرى أن الشخصيات أخذت لوناً افتح من المشهد. اختيار الأبيض والأسود جعل المشهد مأساوياً، كما ساعد على التشديد على فكرة الموت رغم أن التصاميم البدائية التي أنجزها بيكاسو كانت ملونة. يذكرنا الأبيض والأسود أيضاً بقصائص الصور التي اقتطعها بيكاسو واستخدمها في تجاربه.

(المستوى الخامس)

٢-١٠٥ لوحة الجيورينكا تفاصيل

تركيب ومساحات اللوحة:
اعطاء انطباع عن الفوضى (الفوضى المنظمة) بتفتيت الفراغ
١- محور شاقولي يقسم اللوحة الى قسمين كبيرين، تحددهما الإضاءة (القسم الأيسر أغمق كثيراً من القسم الأيمن).
٢ _أربعة أقسام تتناسب مع المجموعات المختلفة من الشخصيات:
- المرأة مع الطفل (الطفل الميت بين يدي أمه تقترب من صورة أخرى وهي تمثال الباكية لميكيل انجلو. La pieta) الثور (رمز العنف، القساوة).
- الحصان (رمز الشعب المضحى به) المصباح (رمز الامل).
-المرأتين.
-الشخصية بيدين على شكل صليب داخل اللهب

٢-١٠٦ لوحة الجيورينكا تفاصيل

(تذكر بلوحة غويا Tres de Mayo») شكل صليب داخل اللهب.

٢-١٠٧ لوحة الجيورينكا تفاصيل

٣- تكوين كلاسيكي بشكل هرمي، محدد من اليمين بالمرأة التي تهرب، ومن اليسار بالجندي، وفي القمة وعد باسترداد الحق يرمز له المصباح المحمول. هناك تعارض بين انطلاقة المرأة على يمين المشهد متجهة نحو الضوء وبين الثور الذي يدير ظهره اليها. المنحى الافقي يشير للموت على عكس المنحى الشاقولي الذي مختلفة مشلولة.
٤-لعبة النظرات:

٢-١٠٨ لوحة الجيورينكا تفاصيل

شد الانتباه إلى المصباح (أمل، واسترداد الحق) بينما الثور يرمز إلى القساوة والعنف ويمثل الوطنيين، المصباح الثقفي (القنابل، والشظايا)، اللهب، يمثل سيطرة العدو.

النظرات تتجه إلى هذه العناصر عدا الثور فهو ينظر إلينا إما أن تكون طريقة لوضع المشاهد في العمل أو ربما للإشارة بأنه يشكل تهديداً. الحمامة، في الظل، تصور يأس السكان. وهي صدى للشخصيات التي على يمين الصورة وللحصان (رمز الشعب) مستوحى من لوحته الصلب عام ١٩٣٠ وهي إشارة لتضحية الشعب الإسباني الجمهوري. هذا العمل يعري المجزرة التي وقعت للأبرياء من قبل الوطنيين بمساعدة النازية، ويعطي شعوراً بالرعب بيكاسو أراد به تعبيراً كبيراً بكبر الواقعة. استخدم الأبيض والأسود يضيف المأساة للمشهد وكذلك استعمل الخصائص الأساسية للفن التكعيبي برسمه الوجوه بشكل أمامي وجانبي في الوقت ذاته، كما أنه عمد إلى تفتيت الفراغ بشكل كبير لتضخيم فكرة الفوضى وأكد على مشهد ثنائي الأبعاد للوحة بتجنبه كل ما يعطي احساس بعمق الفراغ (كما نرى في قرميد السقف).

نعرف جميعاً أن الفن ليس الحقيقة، إنه كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة...

٢-١٠٩ منحوتات بابلو بيكاسو

التكعيبية في العمارة

ظهرت التكعيبية كأحد **المدارس المعمارية** الحديثة في بداية القرن العشرين، تقول العبارة المشهورة للفنان سيزان أن "الكرة، والأسطوانة، والمخروط" هي جوهر بِنْيَة الطبيعة، والتكعيبة كمدرسة في الفن التشكيلي قد نشأت عن نوع من الالتباس في فهم هذه العبارة، فلم يكن الغرض فرض هذه الأشكال الهندسية على الطبيعة، لأنها موجودة فعلًا، غير أن التكعيبيين قد عمدوا في سبيل بناء اللوحة لتصبح متماسكة وقوية إلى هندسة صورة الطبيعة، وفي سبيل هذه الهندسة عادوا إلى الفيلسوف وعالم الرياضيات الأشهر فيثاغورس وتبنوا نظرياته في الهندسة والرياضيات.

لكن لم يكن غرض التكعيبيين عندما أخذوا في تحليل صور الطبيعة، وتقسيمها إلى الأشكال الهندسية وإخضاع أشكالها للعمل الفني سوى البحث عن أسرار الجمال، على أنهم في هذا كانوا مدفوعين بذلك الإحساس العام السائد بين فناني العصر الحديث، وهو أن الحقيقة شيء خفي يختبئ وراء الصور الظاهرية

المدرسة التعبيريـــــــــة:

إحدى الاتجاهات الحديثة التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية في مدينة نيويورك وبهذا شهد تاريخ الفن نقطة تحول تاريخية من أوربا إلى أمريكا.

يقوم هذا الاتجاه على عدم الاهتمام بالنواحي الموضوعية في العمل الفني بل يترك كامل الحرية للمشاعر والعواطف والأحاسيس لتلعب دورها في العملية التعبيرية على سطح العمل، ويهتم بالعلاقات الجمالية التي تبرزها تلك الأشياء من الخطوط و الألوان والمساحات والملامس وغيرها.

يجدر بنا ان نتطرق إلى ثلاثة من اهم الفنانين الذين كانوا مرحلة في حد ذاتهم وخاصة بعد المدرسة التأثيرية ، فلو تأملنا أعمالهم فأننا نرى فيها صفات التأثيرية ، ولكننا إذا أمعنا النظر فأننا نرى اعمال هؤلاء تختلف عن أصحاب المذهب التأثيري او الانطباعي ، ويجدر بنا أن نذكر أسماء هؤلاء الثلاثة وهو (بول سيزان) و(فان جوخ) و(بول جوجان) فالذي يريد أن يتعرف شخصية الفن المعاصر في بداية القرن العشرين عليه أن يتعرف على الشخصيات الثلاث ، لقد أبتعد هؤلاء عن المدرسة التأثيرية فصاروا مرحلة سميت ما بعد التأثيرية ، وقد مهدت هذه المرحلة لظهور المدرسة التعبيرية والوحشية على حد سواء على أيه حال كان سيزان أبا للفن الحديث في القرن العشرين ، لقد كان تمهيدا للعديد من الحركات الفنية ، ولكن أوضحها هو التكعيبية التي تظهر في أسلوبه ، وقد مهد (فان جوخ) للمدرسة التعبيرية ، كما مهد (بول جوجان) الطريق للمدرسة الوحشية باعتماده على الحس الفطري في رسم الأشكال ، والآن وقد عرفنا شيئا عن بعض الفنانين الذين أثروا في القرن العشرين علينا أن نعود إلى المدرسة التعبيرية ، بعد أن عرفنا ان الفنان (فان جوخ) هو الذي مهد الطريق لظهور مثل هذه المدرسة ، فالتعبيرية مدرسة اتجاه فني يرتكز على

تبسيط الخطوط والألوان لقد خرجت هذه المدرسة عن الأوضاع الكلاسيكية التي تقوم على تسجيل معالم الجسم بل الطبيعة ، تسجيلا دقيقا ، سواء في الخط ، كما ذكرنا ، أو في تلوين الأشكال فقد ركزت على دراسة الاجسام ورسمها والمبالغة في انحرافات بعض الخطوط أو بعض أجزاء الجسم وحركته ، وهي بهذا تقترب في بعض الأحيان من الكاريكاتور .

ثم اعتمدت هذه المدرسة على إظهار تعابير الوجوه والأحاسيس النفسية ، من خلال الخطوط التي يرسمها الرسام ، التي تبين الحالة النفسية للشخص الذي يرسمه الفنان ، وقد ساعد على ذلك استخدام بعض الالوان التي تبرز انفعالات الاشخاص ، بل تثير مشاعر المشاهد للموضوع التعبيري ، إن التعبيرية وجه آخر للرومانسية ، إن المذهب التعبيري يعيد بناء عناصر الطبيعة بطريقة تثير المشاعر والمذهب التعبيري قد صار يعمل على التنظيم والبناء من جديد للصورة الرومانسية ، ولكن في أسلوب تراجيدي يتسم بما تعانيه الأجيال في العصر الحديث من قلق وأزمات .ويعد الفنان فان جوخ أشهر فناني هذه المدرسة والرائد الأول لها ، والفنان (مونخ) والفنان (لوتريك).

راي النقاد:

عند دراستا لموضوع المدارس الفنية تَركز اهتمامي في المدرسة التعبيرية وفضلتها على بقية المدارس. برأيي ان المدرسة تُعرف عن نفسها من خلال اسمها، التعبير هو إظهار شيء ما وان أكثر شيء يعبر عنه الانسان هو مشاعره واحاسيسه بالإضافة الى الوجوه من خلال الخطوط واللوحات التي يقدمها الرسام. ونحن كشباب وطلاب نميل الى التعبير عن شخصيتنا وأنفسنا. كذلك استخدام الالوان تعبر عن الانفعالات بطريقة تجعل المشاهد ينفعل للموضوع. وهناك جانب اخر في المدرسة ملفت وهو اعادة بناء عناصر الطبيعة بطريقة تثير المشاعر.

ارى ان المدرسة التعبيرية هي أفضل مدرسه لان هذه المدرسة قد ركزت على تبسيط الخطوط والالوان فهي تسعى الى التعبير عن الحالة النفسية

للشخص الذي يرسمه الفنان. وكذلك تعبر عما تعانيه الاجيال من القلق والازمات في العصر الحديث فهي بذلك تلائم متطلبات العصر فهي بهذا تقترب من افكاري.

من أشهر الفنانين: فان كوخ - كوكوشكا.

وأثرت الحركة في المسرح والموسيقى والسينما والعمارة. العمارة اعتمدت على الخيال في هذه الحركة والتعبير في استخدام المواد.

فان كوخ:

ولد في ٣٠ مارس ١٨٥٣ في بلدة (جروت زندرت) بهولندا، والده كان قساً وعائلته كانت لفترة طويلة مرتبطة بعالم الفن، فقد كان اعمامه، كورنيليس (العم كور) وفينسنت (العم سنت) تاجرين فنيين، أمضي اخوه الاصغر ثيو حياته كتاجر فني، وكان له تأثير كبير على مهنة فينسنت اللاحقة كفنان، حضر فان مدرسة داخلية في

زيفينبيرجين لسنتين وبعد ذلك استمر بحضور مدرسة الملك ويليم الثاني الثانوية في تيلبيرغ لسنتين ايضا.
في ذلك الوقت اي في عام ١٨٦٨ ترك دراسته في سن الخامسة عشرة ولم يعد اليها وفي عام ١٨٦٩ انضم الى مؤسسة (غووبيل وسي) وهي شركة لتجار الفن في لاهاي نجح نسبيا كتاجر فني، وبقي فيها لسبع سنوات اضافية، وفي عام ١٨٧٣ نقل الى فرع الشركة في لندن وأعجب سريعا بالمناخ الثقافي الانجليزي.
بقي في لندن لسنتين اخريين و خلال تلك الفترة زار العديد من المعارض الفنية و المتاحف، و اصبح معجبا كثيرا بالكتاب البريطانيين و تنقل بين باريس و هولندا ثم عاد الى باريس استطاع انتاج لوحته العظيمة الاولى و هي (اكلة البطاطا) عام ١٨٨٥ و تعرف لوحة اكلة البطاطا بانها اول قطعة حقيقية نادرة له، اشتهرت اعماله بالجمال ، و صدق المشاعر، و الالوان البارزة، حاول فينسنت فان كوخ في اعماله بان يلتقط اكبر قدر ممكن من الضوء، كما عمل على ابراز تماوج طيف الالوان في لوحاته المختلفة و هو فنان ذو تأثير عظيم على فن القرن العشرين كان من اشهر فناني التصوير التشكيلي. اتجه للتصوير التشكيلي. اتجه للتصوير التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته توفي منتحرا بطلقة نارية أطلقها على نفسه في الساعة الحادية والنصف صباح يوم ٢٩ يوليو ١٨٩٠ عن سن الـــ ٣٧ ودفن جسده في مقبرة اوفيرس في باريس.

٢-١١٠ لوحة أكلوا البطاطا

البعد الحدسي

اشعر عند رؤية هذا العمل بشيء من اليأس الذي يعشه اولئك الناس الذين في الوحه في ليلة مظلمة أحس من خلالها أنها ليلة شتاء بارده لا أحس بأصواتهم ولاكن أحس بقر ع فناجين الشاي وصوت الشاي الذي ينسكب في الفنجان الذي اشعرني بدفيء الحجرة التي يسكنونها واليأس يسمو في وجوههم

البعد الشكلي

ارى اشكال أولئك الناس يبدو عليهم المشقة من وجوههم الشاحبة وملابسهم التي تبدو وأنها قديمة متسخة يظهر لنا الحزن في اشكالهم كما أن اشكال العناصر في اللوحة تبدو عمودية وقد ملاء الفراغ في اللوحة واستخدم الاسود بكثرة ليوحي لنا بظلمة المكان كما جمع العناصر الشكلية في وسط الوحه مما يعطيها اتزان

كما ان الألوان تبدو في شكلها اتقان في الظل والنور وأن ألوان الوجوه والملابس تتشابه مع ألوان الحجرة في جدارها وسقفها والطاولة الخشبية ولم يكن هناك تنوع بالغ في الألوان ونقاوتها مما يعطينا كأبة في المكان ليوصل لنا الاحساس

البعد الرمزي

لا شك إن الفنان قد رمز في هذه اللوحة ببؤس يعيشه اولائك الأناس

وقدا وضح في وجوههم وكائنهم فلاحين وأصحاب مواشي جاءوا من عملهم منهكين في ليلة باردة يرتدون ملابس صوفية وقبعات حيث أبدع في ايصال اليائس في وجه تلك المرة التي تقع في يمين اللوحة وهي تسكب الشاي ويأكلون البطاطس التي تبدو وكأنها من محصولهم التي ليس لديهم

سوى محصولهم هذا وذا لك السراج المعلق قد أضاء حولهم بينما بقية الحجرة تبدو مظلمه توحي بالكئابة والسكون ليوصل لنا حالة من الشفقة على تلك النوعية من الناس

المعنى العام للعمل

إن الفنان قد يحاكي واقع الفلاحين او اصحاب المواشي والحالة البائسة التي يعيشونها وكأنه يبعث رسالة الا الناس بواقع البؤس والتعب الذي يعيشه اولائك الناس

الخامات والمواد

تبدو اللوحة وكأنها قد رسمت بالألوان الزيتية وقد اختار مثل القبعة والملابس التي تبدو قديمة تحوي لنا ببساطتهم واستخدم الابريق والسراج ببرودة المكان في الخارج واستخدم ضربات الفرشة في الون والملس بملمس واحد يبدو على وجوههم وعلى الطاولة والجدار مما يوحي لنا بي البؤس في حياة اولائك الاشخاص

بعد مضمون العمل وعلاقته بالأعمال الأخرى

يبدو ان البعد الذي يريد الوصول اليه في المضمون قد يصل الى معرفته كل من يتأمل في الوحه ويبدو انه اظهار حالة أولئك الناس

البؤساء رغم ان أكثر لوحات فان جوخ ترتبط مع هذي الوحه حيث انه يحاكي البؤس في اغلب لوحاته وكأنه هو من يعيش ذا لك البؤس

٢-١١١ لوحة ليلة مليئة بالنجوم

طرقة النقد الاستقرائي

نظرية كايلين

جمع المعلومات عن العناصر البصرية والوصف

اللوحة تبدو عناصرها وكأننا ننظر من بعيد في ليلة فوق مرتفع حيث نرى فيها قرية صغيرة قد اضاءة بعض منازلها والاضاءة تخرج من نوافذها وكما يبدو من الجهة اليسرى شجرة تمتد إلى الاعلى والجويبدو عاصفا وباردا حيث توجد حركات الريح والقمر الذي اضاء المكان من الجهة اليمنى كما تبدو الكواكب في السماء مضيئة وتلك المرتفعات التي خلف القرية التي قد تحجب شيئا من الريح الباردة عن اهل تلك القرية وكأن اهلها في هدوء في منازلهم من ذا لك الجو الذي يحمل شيئا من الاضطرابات

انطباعات الناقد

تبدو اللوحة وكأن فيها شيئا من الاضطرابات العصبية في العصبية وتكرارها والاشكال الشبه الحلزونية والدائرية والخطوط المتعاكسة الاتجاهات في الريح والشجر والتلال الصغيرة حيث تنوعه تلك الاشكل بشكل مضطرب وربما تعكس هذه على حالة الفنان حيث ان هذه اللوحة يمكن إن تكون مرئات داخليه للفنان حيث تكشف لنا بعضا من حالته النفسية كما أنها تبدو من نسج خياله ولم تكن هذه القرية حقيقة ولكنه قد أبدع الفنان في لوحته المضطربة باتزان في عناصرها والوانها الذي يعادل ثقل العنصر في جهة من الوحه بقوة ألون من جهة اخرى.

٢-١١٢ لوحات الفنان فان كوخ

٢-١١٣ لوحات الفنان كوكوشكا

المدرسة التعبيرية في العمارة:

العمارة التعبيرية بالإنجليزية (Expressionist architecture) :حركة معمارية نشأت في أوروبا خلال العقود الأولى من القرن العشرين بالتوازي مع حركة الفنون التعبيرية البصرية والفنون المسرحية التي تطورت وهيمنت بشكل خاص في ألمانيا . لقد وصف مصطلح «العمارة التعبيرية» في البداية نشاط طليعة الرواد الألمان والهولنديين والنمساويين والتشيكيين والدانماركيين في الفترة من ١٩١٠ حتى ١٩٣٠ واتسعت لاحقا لتشمل بقية أوروبا. وقد ظهرت التعبيرية في العمارة بعد الحرب العالمية الأولى، حيث كان مصطلح التعبيرية قبل ذلك يستخدم لوصف أعمال الفنانين من الشعراء والموسيقيين والتشكيليين.

ولهذه المدرسة توجهان، الأول كريستالي، وهو توجه لامادي من خلال استخدام أشكال الكريستال، والآخر عضوي، يستخدم الخطوط المنحنية ذات الصفة البيولوجية.

التعبيرية بالطوب هي نوع خاص من هذه الحركة في غرب وشمال ألمانيا وفي هولندا (مدرسة أمستردام). العمارة التعبيرية هي واحدة من ثلاثة أنماط مهيمنة لعمارة الحداثة: النمط الدولي، والعمارة التعبيرية، والعمارة البنائية.

في عشرينيات القرن العشرين

وصف مصطلح «العمارة التعبيريّة» في البداية نشاط حركة الطليعة الألمانية والهولندية والنمساوية والتشيكية والدنماركية من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٠. أعادت التعريفات اللاحقة المصطلح إلى الوراء إلى عام ١٩٠٥ ووسعته أيضًا ليشمل بقية أوروبا. توسع المصطلح اليوم بشكل أكبر ليشير إلى العمارة في أي تاريخ أو موقع يعرض بعض صفات الحركة الأصلية مثل؛ تحريف أو تجزئة أو نقل مشاعر عنيفة أو مُوترة .

تميز الأسلوب بتبني حداثي مبكر لمواد غير مألوفة، والابتكار الشكلي، والتكتيل غير العادي، مستوحى في بعض الأحيان من أشكال بيولوجية طبيعية، وأحيانًا من الإمكانيات التقنية الجديدة المتوفرة من الإنتاج الضخم من الطوب والفولاذ وخاصة

الزجاج. حارب العديد من المعماريين التعبيريين في الحرب العالمية الأولى، ونتج عن تجاربهم، إلى جانب الفوضى السياسية والاضطراب الاجتماعي الذي أعقب الثورة الألمانية عام ١٩١٩، نظرة يوتوبيا وأجندة اشتراكية رومانسية. حدت الظروف الاقتصادية بشدة من عدد الأعمال المبنية بين ١٩١٤ ومنتصف عشرينيات القرن العشرين، مما أدى إلى بقاء العديد من أهم الأعمال التعبيرية كمشاريع على ورق، مثل عمارة جبال الألب لبرونو تاوت، وفورمسبيلس لهيرمان فينسترلين. كانت مباني المعارض المؤقتة كثيرة ومهمة للغاية خلال هذه الفترة. قدّمت السينوغرافيا في المسرح والأفلام منفذاً آخر للخيال التعبيري، ووفّرت دخلًا إضافيًا للمصممين الذين يحاولون تحدي الظروف في مناخ اقتصادي قاسٍ.

خصائصها

كانت العمارة التعبيرية فردانية وتجنَّبت العقيدة الجمالية من نواح كثيرة، ولكن ما زال من المفيد تطوير بعض المعايير التي تعرّفها. على الرغم من احتوائها على تنوع وتمايز كبيران، يمكن العثور على العديد من الخواص المتكررة في أعمال العمارة التعبيرية، وتتواجد إلى حدٍ ما في جميع المشاريع.

١. تحريف الشكل لخلق تأثير عاطفي .
٢. تبعية الواقعية للتعبير الرمزي أو الأسلوبي للتجربة الداخلية.
٣. جهد ضمني للوصول إلى الجديد، والأصلي، والخيالي.
٤. وفرة الأعمال على الورق، والمجسمات الملموسة، ويكون اكتشاف وتمثيل الأفكار أكثر أهمية من المنتج النهائي البراغماتي.
٥. غالبًا ما تكون الحلول هجينة، غير مختزلة في فكرة واحدة .
٦. مواضيع من الظواهر الرومانسية الطبيعية؛ مثل الكهوف، والجبال، والبرق، والتشكيلات البلورية والصخرية. وهذه أكثر جماديه وأولية من الوردية والعضوية التي ميزت حركة الفن الجديد المعاصرة.
٧. استخدام الإمكانات الإبداعية للحرفية اليدوية.
٨. الميل نحو القوطية أكثر من العمارة الكلاسيكية .تميل العمارة التعبيرية أيضًا نحو العمارة الرومانتيكية والروكوكو أكثر من الكلاسيكية.
٩. على الرغم من وجود الحركة في أوروبا، إلا أن التعبيرية شرقية كما هي غربية .وهي مستمدة بقدر كبير من الفن والعمارة المورية، والإسلامية، والمصرية القديمة، والهندية، كما هي من الرومانية أو الإغريقية .
١٠. إدراك العمارة كعمل فني .

التعبيرية منذ الخمسينيات

رفض الناقد المعماري المؤثر والمؤرخ سيجفريد جيدون في كتابه الفضاء والزمن والعمارة (1941)العمارة التعبيرية بوصفها كمشهد جانبي خلال تطور الوظيفية . في منتصف القرن العشرين، في الخمسينيات والستينيات، بدأ العديد من المهندسين المعماريين التصميم بأسلوب يُذكّر بالعمارة التعبيريّة. في فترة ما بعد الحرب، كان لمجموعة متنوعة من معماريين التعبيرية والوحشية نهجًا صريحًا في استخدام المواد، إذ كان الاستخدام الطبيعي للخرسانة مشابهًا لاستخدام الطوب من قبل مدرسة أمستردام .أخذت تصاميم لو كوربوزييه منعطفًا للتعبيرية في مرحلته في الأسلوب الوحشي، وخاصة في كنيسة نوتر دام دي أو.

رواد الحركة

- هانس بولز
- إريك مندلسون
- بيتر بيرنز
- هيغو هارينغ
- فريتز هوغر
- هانز شارون

أهم اعمال التعبيرية في العمارة:

برج أينشتاين في بوتسدام، ألمانيا1922 ، للمعمار إريك مندلسون.

٢-١١٤ برج اينشتاين

مبنى تشيلَهاوس في هامبورغ بألمانيا (1924) من تصميم المعماريّ فريتز هوغر.

٢-١١٥ مبنى تشيلهاوس

مبنى الغوتانيوم في دورنيش بالقرب من بازل في سويسرا من تصميم المعماريّ رودلف شتاينر) يعود تاريخ بناءه إلى الفترة من عام ١٩٢٤ حتى عام ١٩٢٨

٢-١١٦ مبنى الغوتانيوم

يعدّ مبنى إسكان "السفينة" للمعماريّ الهولنديّ ميشيل ديل كليرك مثال على العمارة التعبيرية (مدرسة أمستردام)

٢-١١٧ مبنى إسكان السفينة

المدرسة المستقبلية:

تهدف إلى تغيير الماضي والأشياء التقليدية ونبذ الفنون السابقة لها والبحث عن الأشياء الغير مألوفة التي تتحرك وتتغير وتجري بسرعة.

وهي حركة أدبية ثقافية فنية ظهرت في ايطاليا عام ١٩٠٩ وانتقلت إلى فرنسا عن طريق البيان الذي أصدره مجموعة من الفنانين المستقبليين.

وكانت تهدف إلى مقاومة الماضي لذلك سميت بالمستقبلية تقوم على التغيير المستمر والسرعة الخارقة والاستمرارية ومظاهر العنف والقوة والعصر الصناعي الحديث والتقدم التقني لذا عمودا للتعبير عن الحركة الديناميكية السريعة بالألوان والخطوط المتعاقبة والمتموجة.

الحركة المستقبلية استمرت إلى هذه الفترة ومن أشهر المعماريين: لوكوربوزيه ١٨٨٧ - ١٩٦٥ معماري سويسري من أصل فرنسي أشتهر بعمارة الحداثة أو الأسلوب الدولي وهو مخطط ورسام ونحات وكاتب ومصمم أثاث.

وتعتبر المدرسة المستقبلية الفنية ذات أهمية بالغة، إذ أنها تمكنت من إيجاد شكل متناسب مع طبيعة العصر الذي نعيش فيه، والتركيز على إنسان العصر الحديث.

وقد عبر الفنان المستقبلي عن الصور المتغيرة، بتجزئة الأشكال إلى آلاف النقاط والخطوط والألوان، وكان يهدف إلى نقل الحركة السريعة والوثبات والخطوة وصراع القوى، قال أحد الفنانين المستقبليين "إن الحصان الذي يركض لا يملك أربعة حوافر وحسب، إن له عشرين وحركاتها مثلثية". وعلى ذلك كانوا يرسمون الناس والخيل بأطراف متعددة وبترتيب إشعاعي، بحيث تبدو اللوحة المستقبلية كأمواج ملونة متعاقبة.

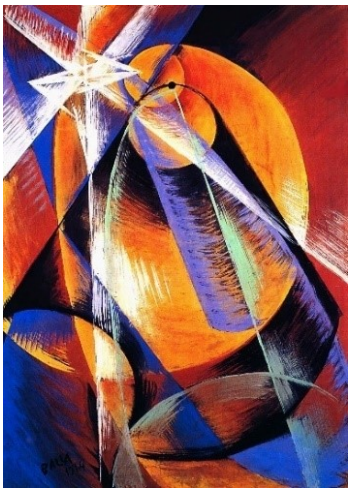
وفي لوحة "مرنة" للفنان المستقبلي بوكشيوني التي رسمها عام ١٩١٢م، يوحي الشكل في عمومه بإنسان متدثر بثياب فضفاضة ذات ألوان زاهية، يحركها الهواء، فتنساب تفاصيلها في إيقاعات حركية مستمرة.

من أبرز الفنانين المستقبليين:

كارلو كارا ـ امبرتو بوتشيوني ـ جيوكومو بالا وغيرهم.

في العمارة:

انطونيو سانت ايليا في تصاميمه لمدن المستقبل المتميزة بالتكنولوجيا والطاقة الكهربائية ومبدأ الديناميكية وظلت تخطيطات على الورق لعدم أمكانية تنفيذها في ذلك الوقت.



٢-١١٨ كارلو كارا / planet-mercury-passing-in-front-of-the-sun-

٢-١١٩ جيوكومو بالا

مقارنة بين المدارس:

المقارنة	التكعيبية	التعبيرية	المستقبلية
الزمان	مرحلتان. الأولى ١٩٠٧-١٩٠٩ الثانية ١٩١٠ ١٩١٢	نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠	القرن٢٠
المكان	فرنسا	المانيا	ايطاليا وانتقلت الى فرنسا
الفلسفة	الاعتقاد بنظرية البلورة التعدينية التي تعتبر الهندسة اصول الأجسام والتي اعتمدت الخط الهندسي أساسا لكل شكل كما مثلت لوحاتها مأساة اسبانيا خلال الحرب العالمية الاولى	*رسم اللوحة بأوضاع مختلفة ووضع فيها تجاربه في استخدام الالوان والخطوط	يوحي الشكل الى انسان بثياب فضفاضة ذات ألوان زاهيه يحركها الهواء فتظهر ايقاعات حركيه مستمرة
ايجابياتها		اعتمدت على اظهار تعابير الوجوه والاحاسيس النفسية خلال الخطوط التي يرسمها الرسام والتي تبين الحالة النفسية للشخص الذي يرسمه	تهتم بالتغير المتميز الذي حدث في القرن العشرين، والتعبير عنها بالحركة والضوء، تميزت اللوحات بتجزئة الاشكال الى نقط والوان وخطوط
سلبياتها	كانت اشكالها هندسيه بحته خاليه من روح الحركة		
اللوحات	الجورنيكا	*لوحة الحذاء	لوحة مرنة
روادها	براك ليجرد بيكاسو	١.بول سيزان ٢.فان جوخ ٣.بول جوجان	بوتشيوني كارلاكروا

٢-٤ مقارنة بين المدارس التكعيبية والتعبيرية والمستقبلية

المدرسة السريالية:

نشأت المدرسة السريالية الفنية في فرنسا، وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري. وكانت السريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام. واعتمد فنانو السريالية على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي، خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام.

وصف النقاد اللوحات السريالية بأنها تلقائية فنية ونفسية، تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية والإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام. وتخلصت السريالية من مبادئ الرسم التقليدية. في التركيبات الغربية لأجسام غير مرتبطة ببعضها البعض لخلق إحساس بعدم الواقعية إذ أنها تعتمد على اللاشعور.

واهتمت السريالية بالمضمون وليس بالشكل ولهذا تبدو لوحاتها غامضة ومعقدة، وإن كانت منبعاً فنياً لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها، تحمل المضامين الفكرية والانفعالية التي تحتاج إلى ترجمة من الجمهور المتذوق، كي يدرك مغزاها حسب خبراته الماضية.

والانفعالات التي تعتمد عليها السريالية تظهر ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة، إذ أن المظهر الخارجي الذي شغل الفنانين في حقبات كثيرة لا يمثل كل الحقيقة، حيث أنه يخفي الحالة النفسية الداخلية. والفنان السريالي يكاد أن يكون نصف نائم ويسمح ليده وفرشاته أن تصور إحساساته العضلية وخواطره المتتابعة دون عائق، وفي هذه الحالة تكون اللوحة أكثر صدقاً.

سلفادور دالي (١٩٠٤ ١٩٨٩)

يعتبر دالي من أهم فناني القرن العشرين، وهو أحد أعلام المدرسة السريالية. يتميز دالي بأعماله الفنية التي تصدم المُشاهد بموضوعها وتشكيلاتها وغرابتها، وكذلك بشخصيته وتعليقاته وكتاباته غير المألوفة والتي تصل حد اللامعقول والاضطراب النفسي. وفي حياة دالي وفنه يختلط الجنون بالعبقرية، لكن دالي يبقى مختلفاً واستثنائياً. في فوضاه، في إبداعه، في جنون عظمته، وفي نرجسيته الشديدة. عاش دالي مُرفهاً بين أسرة ثرية، وكان والداه يوفران له كل مطالبه. ونتيجة لدلاله المبالغ فيه فقد عُرف عنه سلوك الطائش. كان دالي يذهب إلى متحف البرادو" كل يوم الأحد، حيث كان يمضي ساعات طويلة مُتسمراً أمام لوحات المشاهير أمثال دييغو فيلاثكيث، فرانثيسكو غويا، وسورباران فرانشسكو، وعندما كان يعود إلى الأكاديمية كان يقوم برسم رسوماً تكعيبية للمواضيع التي شاهدها. ساهم رامون بيشوت، أحد جيران عائلة دالي في دخوله إلى عالم الرسم، ففي السابعة من عمره رسم دالي أولى لوحاته، واستطاع في مدرسته أن يلفت النظر إلى رسومه التي تنبأت له بمستقبل بارع، مما دفع بعائلته وأساتذته إلى حثّه على دخول أكاديمية الفنون الجميلة في سان فيرناندو

في مدريد. خلال الأشهر الأولى من التحاقه بأكاديمية الفنون الجميلة كان دالي يتصرف كتلميذ نموذجي مبتعداً عن المجتمع المحيط به من أقرانه من التلاميذ.

تعرّف دالي في باريس على الشاعر والطبيب النفسي أندريه بريتون والذي كان قد نظّم في عام ١٩٢٤ "البيان الأول" الذي يُعتبر بمثابة الرسالة التأسيسية للسريالية. ومصطلح السريالية كما عرّفه الشاعر غيوم أبولينير عام ١٩١٧ يعنى "ما فوق الواقعية". والسريالية هي مذهب أدبي وفني وفكري أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، وزعم أن فوق هذا الواقع واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي أو اللاشعور، وهو واقع مكبوت في داخل النفس البشرية، ويجب تحريره وإطلاق مكبوتة وتسجيله في الأدب والفن. وتسعى السريالية

إلى إدخال مضامين غير مُستقاة من الواقع التقليدي في الأعمال الأدبية، وتُستمد هذه المضامين من الأحلام سواء في اليقظة أو المنام، ومن تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة، وهكذا تُعتبر السريالية اتجاها يهدف إلى إبراز التناقض في حياتنا. وتُعد لوحة "إصرار الذاكرة" عام ١٩٣١ هي أشهر لوحات دالي على الإطلاق، واللوحة تصوّر عدداً من الساعات المتعرجة الذائبة والتي تستقر في منظر طبيعي هادئ بشكل مخيف. في عام ١٩٨٤ احترق دالي في غرفته ضمن ظروف مُريبة ربما كانت محاولة انتحار، لكنه لم يمت وعاش خمس سنوات تالية. في ٢٣ يناير ١٩٨٩ توفى دالي تاركاً إشارة استفهام ضخمة حول حجم الإرث الذي خلّفه على هامش القائمة الكبيرة من الفضائح التي أصبحت حسب قوله تشكّل جزء من التراث الشعبي للوحات.

أضحت شخصية هذا الفنان الأكثر هذيانا في عصره، والأكثر تناقض ونفرة وأيضا جاذبية، يقف عند حافة العبقرية والابتذال، مع ان تفكيره كان عاديا، الا ان تصرفاته غير المألوفة، وحبه للمال، ونشاطه الهلوسة الذي يحمل اضطراب عقلي يتجلى في هوسه المزمن بالعظمة الفرق بيني وبين رجل مجنون هو اني لست بمجنون" جعله على نقيض كل من سبقه من السرياليين، في تركيزه على الظواهر الشاذة والمرضية والمشوهة ليعكس من خلالها العديد من مظاهر الانحطاط والاضطرابات المرضية التي عاشتها تلك الفترة التاريخية، وأيضا ليدعم ثقته بنفسه ومشاعره القوية بالخزي والتي جعلت اغلب نتاجاته بمثابة قناع يختفي خلفه. وكان دالي في جميع لوحاته يستخدم تقنية تتسم بالواقعية التي تبدو في بعض لوحاته مفرطة بدقتها وروعة ألوانها من خلال استخدامه المجهر للوصول الى الحقائق" كأنها صور فوتوغرافية لأحلام صورت باليد" من اجل تهديم الحقائق المتعارف عليها في الحياة الاجتماعية.

وتبرز العديد من أعماله وخاصة تلك المناهضة للثورة التي قامت بها القوى المعادية للنظام الفاشي في إسبانيا، والمؤيدة لانتشار النازية الهتلرية والفاشية الإيطالية، أدت

الى إبعاده سنة ١٩٣٤ من الحركة السريالية، لكنه واصل برغم طرده من المجموعة السريالية، إبداعه الشديد التأثر بهذه المدرسة.
هذا هو سلفادور فيليب ياسينتو دالي، او دالي العبقري، او المجنون العبقري، او الوصولي بأي ثمن، او المهرج الذي يرفض صفة البهلوان، وهنا، لا فرق دقيقا بين البهلوان والمهرج، كما يحب دالي ان يوحي" انا خال من العيوب، انا السوريالي الوحيد غير المنتمي، لم ينجح لا اليمين ولا اليسار في إغوائي". ودالي الشامخ الصارخ بجنون اللوحة، المطل بشواربه وثيابه الغريبة عبر اللحظة، او عبر الغواية المدهشة، متخرج من الأكاديمية الملكية الإسبانية، في سان فرناندو، وأكاديمية الفنون الجميلة في فرنسا، والحائز على رتبة كوماندو للفنون والآداب في فرنسا عام ١٩٠٤، يعتبر ظاهرة متميزة في عوالم السريالية التي تقوم على رفض المفاهيم المنطقية والعقلانية في محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية. أخذت دلالتها الخاصة بعد ان أسس الشاعر اندريه بروتون ولويس اراغون وفيليب سوبو مجلة(الأدب) عام ١٩١٩ وصدور البيان السريالي الأول عام ١٩٢٤ لتكون تيارا فكريا في مجالي الأدب والفن.
شارك دالي بفعالية كبيرة باستنباط الإلية لتقريب العناصر الأكثر تباينا، مانحا الصدفة معنى جديدا من خلال استخداماته لحالات النشوة والحلم ومجاورة كل ما هو غير مألوف في الحياة البشرية، في أسلوب أطلق عليه" بارانويا التفكير الانتقادي" الذي تحول عنده الى طريقة لكشف الأفكار التي تستحوذ عليه.

لوحة شبح وجه على الشاطئ، ١٩٣٨ / سلفادور دالي

في لوحة (دالي) هذه نجد أن أشكاله قد تراوحت فيما بين أن تكون محرفة كلياً وجزئياً، إذ نجد هياكل عظمية يصعب الاستدلال على جنسها بينما توجد أشكال إنسانية يمكن التعرف على حقيقتها أو الأصل الذي ترجع إليه، كذلك نجد أن اللون قد حرف كلياً عن ارتباطاته في الواقع، ولم يقتصر التحريف على الأشكال والألوان، وإنما امتد ليشمل حتى بعدي الزمان والمكان، إذ حرفا تحريف جزئي حيناً فيما حرفا كلياً في موضع آخر.
إنَّ ما يميز هذا العمل الفني هُوَ كثرة الوحدات التصويرية، سواء كانت شخوصاً أم هياكل أم آدمية، غير أنها لم تأتي أو تتجسد على وتيرة واحدة ؛ بل كانت متكررة تكراراً منوعاً أكسبها طابعاً جمالياً إضافياً ؛ فضلاً عن ذلك، التكرار المنوع في اللون نفسه، فبدا المشهد كله وكأنه حلم يثير في النفوس رعباً ودهشة في آن واحد، وعلى الرغم من تباين المشهدين في أقصى يسار ويمين اللوحة، إلاّ أننا نلحظ ذلك التماثل الجزئي في بنية، اللوحة، إذ توسط وجه الشبح منتصفها وهو ما أظهر ذلك التوزيع المتماثل لبقية المشاهد، فيما اختار (دالي) أن يوزع أشكاله توزيعاً مركزي، وأن يجعل الشكل المركب والمفردة المركبة وضعاً مثالياً لأشكاله، فضلاً عن إكثاره من بعض الوحدات، والإقلال من الأخرى، واستطالة أو تقصير... الخ، من الأشكال في

اللوحة لتأكد غرضه التصويري، فيما بدا شكل الوجه (الشبح) شفاف وعلى نحو لم يحجب معه ضفة الساحل، العمل الفني بشكل عام يفصح عن تلك النوازع والصراعات اللامتعينة والتي جسدها الفنان وكأنها حلم مرعب، وعلى نحو تفصح من خلاله عن مكنونات اللاشعور الجمعي الذي تتناقله الإنسانية بشكل متوارث، وهو فضلاً عن ذلك الشكل المخيف، فهو بالنسبة له عبارة عن أشياء وأرواح مخيفة تصيح بها الطبيعة، إذن فبالإمكان القول بأن هذه اللوحة جاءت لتجسد بعض أو جانب من الرعب الذي سرى في الحياة البدائية، والذي يسري باللاشعور في روح الإنسان المعاصر.

لوحه للفنان سلفادوردالي البيضة

٢-١٢٠ لوحة البيضة

قراءه نقديه بطريقة فلدمان النقدية

سلفادور فيليبي خاثينتو دالي إي دومينيتش (بالإسبانية: Salvador Felipe Jacinto Dalí I Domenech، ولد في ١١ مايو ١٩٠٤، فيغيراس، جرندة، إسبانيا - توفي في ٢٣ يناير ١٩٨٩، فيغيراس، جرندة، إسبانيا) رسام إسباني.

يعتبر دالي من أهم فناني القرن العشرين، وهو أحد أعلام المدرسة السريالية. يتميز دالى بأعماله الفنية التي تصدم المُشاهد بموضوعها وتشكيلاتها وغرابتها، وكذلك بشخصيته وتعليقاته وكتاباته غير المألوفة والتي تصل حد اللامعقول والاضطراب النفسي. وفي حياة دالي وفنه يختلط الجنون بالعبقرية، لكن دالي يبقى مختلفاً واستثنائياً. في فوضاه، في إبداعه، في جنون عظمته، وفي نرجسيته الشديدة.

الوصف

توجد في اللوحة بيضة ضخمة وتميل بين التكسر والليونة ويخرج من البيضة رجل قد ظهر منه جنبه الايسر ومد رجله اليمنى داخل البيضة وكأنه يرفسها وكأنه يريد الخروج بشراهة وكما يبدو تحت البيضة بساط من القماش الابيض وقد خرج من البيضة كتلة من الدم الجامد كما يبدو على البيضة وكأنها قد لطخة من خارجها ويبدو عليها خريطة العالم ويقع في الجهة اليمنى من اللوحة رجل واقف يمد ذراعه اليمنى ويشير إلى البيضة كما تبدو الإضاءة من الجهة اليمنى وكأنها إضاءة مصطنعة تحوي جوا من الحرارة

التحليل

لقد توجهه عيني إلى ذا لك الرجل الذي في البيضة وكأنه يريد الخروج بصعوبة كما ذألك أبدع الفنان في حركة ذا لك الرجل ويبد إن اللوحة تزداد ثقلها من الجهة اليمنى اولا لزيادة عنصر ذا لك الرجل الواقف وكبر مؤخرة البيضة من الجهة الخلفية وهي مما فقد الاتزان في العناصر ولكن أحس بان اللوحة متزنة وكأن الرجل الذي بداخل البيضة يدفع اللوحة إلى الاتزان بقدمه اليمنى وكما يبدو لي بأن الفنان كان يقف من الجهة اليمنى من الوحه حيث الحركة تتجه يسار الوحه

التفسير

احساس في اللوحة غريب وغموض في معانيها ولاكن الفنان يبدو وكأنه يحاكي العالم بأن هناك شيء سوف يحدث او انقسام النهاية سوف يتعرض لها العالم حيث انه شبه الكرة الأرضيين بالبيضة رغم ان اللوحة تحمل الكثير من الرمزيات كما وضح الون الاصفر بدرجاته على خارطة العالم التي ملطخة بالبيضة التي توحي لنا بالجفاء والقحط التي سوف يتعرض لها أو انه يقصد بخروج ذلك الرجل من البيضة بولادة عالم جديد.

الحكم

لقد نجح الفنان في رمزيته التي سوف تثير الكثير من التفسيرات والتساؤلات كما أبدع في الظل والنور وكذلك الألوان الصفراء ودراجات البني التي تعطينا نوع من قلة الخيرات وجدب المكان وقحطه وحرارته كما أن اللوحة مازالت تحتوي الكثير من الرموز الخفية.

المدرســـــة التجريديـــــة:

اهتمت المدرسة التجريدية الفنية بالأصل الطبيعي، ورؤيته من زاوية هندسية، حيث تتحول المناظر إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتظهر اللوحة التجريدية أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب،

أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان.

وعموماً فإن المذهب التجريدي في الرسم، يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية، التي أثارت وجدان الفنان التجريدي. وكلمة "تجريد" تعني التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع: كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة، فيبدو للمشاهد أكثر ثراء.

ولا تهتم المدرسة التجريدية بالأشكال الساكنة فقط، ولكن أيضاً بالأشكال المتحركة خاصة ما تحدثه بتأثير الضوء، كما في ظلال أوراق الأشجار التي يبعثه ضوء الشمس الموجه عليها، حيث تظهر الظلال كمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية فاتحة، ولا تبدو الأوراق بشكلها الطبيعي عندما تكون ظلالاً، بل يشكل تجريدي. وقد نجح الفنان كاندسكي –وهو أحد فناني التجريدية العالميين- في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ودوائره وخطوطه المستقيمة أو المنحنية، بإعطائها لوناً معيناً وترتيبها وفق نظام معين. ويبدو هذا واضحاً في لوحته "تكوين" التي رسمها عام ١٩١٤م.

كاندنسكي

أحد أشهر فناني القرن العشرين، الفن التجريدي واحدا من أهم المبتكرين والمجددين في الفن الحديث يعتبر كاندينسكي من أعظم المؤثرين في الحركة الفنية بين أبناء جيله، وفي القرن العشرين. وكأحد الرواد الأوائل للمبدأ اللاتصويري أو اللاتمثيلي، وبعبارة أخرى، مبدأ "التجريدية الصافية ولد مؤسِّس تقنية التجريد في الفنون التشكيلية، الروسي فاسيلي كاندينسكي، في ٤ كانون أول من العام ١٨٦٦ في موسكو، متحدرًا من أسرة قضتْ عشرات السنين من عمرها منفية في سيبيريا. وقد عادت إلى مسقط رأسها بعد المرسوم الإمبراطوري الذي أصدره القيصر الروسي ألكساندر الثاني في العام ١٨٦١، القاضي بعودة الكثير من العائلات المنفية من سيبيريا. وكان من بينها أسرة والده التي استقر عيشُها قبل ذلك في بلدة كخياطه الواقعة في الجزء الشرقي من سيبيريا المتاخم للحدود المنغولية، حيث عمل والده في صناعة الشاي، مما أهَّله للعمل في هذا المضمار بعد استقراره في موسكو وعودته إلى حياة إنسانية طبيعية. والسائدة منذ ذلك الوقت

عمل كاندينسكي في مطلع شبابه لدى إحدى الشركات التي تولَّتْ أعمال الإحصاء في المقاطعات القروية والفلاحية. وقد أنجز مهمَّته في إعداد دراسة وإحصاء عن الفلاحين في مقاطعة فلوغدا Vologdaبنجاح كبير، مما أهَّله لأن يصبح أحد أعضاء الهيئة الإدارية لتلك الشركة. وقد ساعده هذا النجاح على متابعة دراسته الأكاديمية. ففي السنة ١٨٩٢، اجتاز الامتحانات النهائية في كلِّية الحقوق دون عناء يُذكَر. وفي

تلك الأثناء بالذات، التقى مع آنية تشمياكين، التي كانت تدرس في القسم الخارجي من نفس الجامعة، وتزوَّج منها. فاسيلي كاندينسكي فنان روسيس، اكتشافاته في مجال الفن التجريدي جعلته واحدا من أهم المبتكرين والمجددين في الفن الحديث. في كلتا الحالتين، كفنان وباحث نظري لعب دوراً محورياً ومهماً جدا في تطور الفن التجريدي.

في عام ١٨٩٦ استقر كاندينسكي في ميونيخ، ودرس للمرة الأولى في مدرسة انطون الخاصة وثم في أكاديمية الفنون الجميلة. عاد إلى موسكو في عام ١٩١٤، بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى. كاندينسكي كان غير محب للنظريات الرسمية على الفن في موسكو، وعاد إلى ألمانيا في عام ١٩٢١. وهناك، درس في مدرسة باوهاوس للفن والهندسة المعمارية من عام ١٩٢٢ حتى إغلاقه من قبل النازيين في عام ١٩٣٣. ثم انتقل إلى فرنسا، حيث عاش بقية حياته، وأصبح المواطن الفرنسي في عام ١٩٣٩. توفي في نويي سور سين في عام ١٩٤٤.

الفنِ الحديث بما جاء في قوله الآتي: "إن أعظم تزوير للحقيقة هو الاعتقاد بأن الفنون التشكيلية تقليد دقيق لما تحتويه الطبيعة."

لقد شبه فاسيلى كاندنسكى [١٨٦٦-١٩٤٤] أعماله في التصوير بالأعمال الموسيقية وكان يستخدم الألوان والأشكال المجردة وكأنها أنغام؛ وفى ذلك المجال تطورت تجاربه إلى أن تكشف لديه إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية.

لوحة المغنية:

٢-١٢١ لوحة المغنية

- قدم الفنان الروسي كاندينسكي لوحة مرسومة بلونين فقط اسمها

- المغنية تميزت اللوحة بالبساطة وربط الموسيقى بالرسم وطغيان الخطوط فيها بما يشبه أسطر النوتة الموسيقية وهي من الاعمال المبهرة التي ابهر بها العالم.. اعتمد كاندينسكي في ميونخ على تبسيط الشيء. فرسم بواسطة "طباعة الخشب" الكثير من الأعمال الغرافيك والتصاميم الخطوطية، على الرغم من أنه كان محاطًا بحركة فنية اتصفت بـ "المحافظة والنظرة البرجوازية وضيق الأفق"، على حدِّ تعبيره. كما رأى أن هناك خضوعًا نصف أكاديميٍّ مسيطِرًا عليها. ومن ضمن ما أنجزه في تلك الأيام بواسطة طباعة الخشب لوحة "المغنية" ذات اللونين (١٩٠٣)؛ وقد تميزت بتلك الخطوط الطولانية العمودية التي تشابهت وخطوط أسطر النوتة الموسيقية. وكان مردَّ ذلك إيمانُه العميق بتواصل الموسيقى مع الرسم. وهو يفسِّر هذا التواصل بأنه يحدث من خلال علاقة تفرُّس ما بين المتلقِّي واللوحة بألوانها وتشكيلها الكلِّي. وتُعتبَر لوحة "المغنية" إقرارًا وثائقيًّا بهذا الإيمان المطلق.

٢-١٢٢ لوحة composition لوحة على مساحة بيضاء

بيت موندريان

ولد الفنان الهولندي بيت موندريان في امرسفورت في ٧ اذار ١٨٧٢ وتوفي ١٩٤٤ في نيويورك بعد إصابته بالتهاب رئوي.

يعتبر بيت موندريان أحد روّاد المدرسة التجريدية في الرسم. وقد اقترن اسمه بتطوير ما اسماه فيما بعد بالبلاستيكية الجديدة. وهي شكل من أشكال التجريد الذي يعتمد على رسم شبكة من الخطوط السوداء الأفقية والعمودية باستخدام الألوان الأساسية..

درس موندريان الرسم في مدرسة الفنون الجميلة بأمستردام. وعندما تخرّج عمل فيها مدرّسا وفي بداياته، أظهر ميلاً لرسم المناظر الطبيعية بأسلوب قريب من الانطباعية. غير انه فيما بعد تحوّل إلى الرسم التجريدي متأثّرا بدراسته للفلسفة والدين في ذلك الوقت، أي في نهايات القرن التاسع عشر، شاعت الأفكار الثيوصوفية؛ أي تلك التي تمزج ما بين الدين والفلسفة.

وظهرت نظرية تقول إن فهم الإنسان للطبيعة يمكن أن يتحقّق بشكل أعمق من خلال الوسائل غير التجريبية.
وفي مرحلة لاحقة، ابتكر هو ومجموعة من زملائه تيّارا فنيّا أسموه "الأسلوب". ولم يكن تأثير ذلك التيّار مقتصرا على الرسم، بل امتدّ ليشمل أيضا المعمار والمسرح وتصميم الأثاث.
كان موندريان يقول إن التجريد هو السبيل الوحيد للاقتراب من الحقيقة والعودة إلى الأصول والبدايات. لكن ذلك لا يتحقق ما لم يملك الرسّام قدرا عاليا من الوعي والحدس اللذين يمكّنانه من بلوغ أعلى درجات الإيقاع والتناغم.
عاش الفنان فترة من حياته في باريس التي التقى فيها بيكاسو وتأثر بالتكعيبية واستوعبها. غير أنها كانت مجرّد محطّة عابرة في مسيرته الفنية.
وعندما سقطت باريس وهولندا بيد النازية عام ١٩٤٠، انتقل للعيش في لندن ومن ثم نيويورك التي ظلّ فيها حتى وفاته.
استخدم موندريان في جميع لوحاته الألوان الزيتية.
تخرج موندريان في الجامعة عام ١٨٩٢، ودخل أكاديمية أمستردام للفنون مدة ثلاثة أعوام (١٨٩٥ـ ١٨٩٧) وتابع تحصيله في المساء إذ كان في النهار ينسخ أعمال الفنانين القدامى ليكسب معيشته.
التقى عام ١٨٩٩ الفنان الصوفي ألبيرت يان بريل فتأثر بأفكاره ومبادئه، ثم انضم إلى الجمعية الصوفية الهولندية
بدأ موندريان فترة تحصيله العلمي برسم أعمال أكاديمية الأسلوب، وراح منذ عام ١٨٩٨ يركز في مناظره الطبيعية على التركيب والإيقاع، وتأثر بين عامي ١٩٠٧ـ١٩١٠ بالرمزية، وجرب كثيراً من الأساليب المختلفة،
في معرض أمستردام تأثر بالتكعيبية، Picassoوبيكاسو Braque ولكنه بعد رؤية أعمال براك وبعد أن غادر باريس عام ١٩١٢ قاده هذا التأثر إلى إنتاج مجموعة من اللوحات تدور حول الأشجار. وفي عام ١٩١٤ عاد إلى هولندا وواصل دراسته للتجريد، وبعد ثلاث سنوات أسّس مع دوسبرغ وآخرين مجلة دوستيل وذلك لشرح آراء هذه الحركة واهتمامها بالأشكال الهندسية المسطحة، وسعيها إلى خلق صلات جديدة بين الفنان والمجتمع، والبحث عن قوانين التوازن في الفن والحياة.
طوّر موندريان أسلوباً تجريدياً عُرف بالتشكيلية الجديدة وحدد استخدام الخطوط العمودية والأفقية في أعماله، مع الألوان الرمادية والبيضاء والسوداء إضافة إلى الأساسية.
انتقل موندريان إلى باريس في عام ١٩١٩ حيث بقي ١٩ عاماً. وفي عام ١٩٣٠ عرض مع مجموعة «الدائرة والمربع»، ثم انضم إلى مجموعة الرسامين والنحاتين التجريديين «إبداع التجريد» أولئك الذين اهتموا بالتجريد الهندسي.

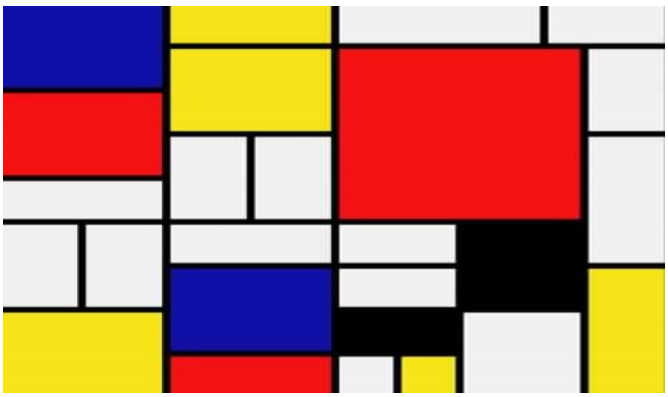
ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية هرب موندريان إلى لندن (١٩٣٨) ونفذ لوحات تركيبية مثل «ساحة الكونكورد»، وبعد سنتين انتقل إلى نيويورك، واستُقبل بحفاوة بالغة، وعمل بنشاط بارز مستوحياً من الجاز والرقص عاطفة جديدة..
انطلق موندريان من اختزال البنى التأليفية للتكعيبيين، وعمد بعد ذلك إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة، ثم اكتشف الشكل المصور في أكبر تبسيط له، معبراً عن مفهومه الخاص للكون، إذ يشرح
اعماله قائلا {أمقت كل ما هو مزاجي وإلهامي ونار مقدّسة، وكل النعوت المميّزة للعبقري} وتهدف أعمال موندريان إلى إلغاء «الأنا» في الفن.

اتجاه الفنان

يصنف النقاد موندريان على انه كلاسيكي النزعة لأنه يسعى نحو الجوهر الخاص بالنقاء والتجانس ولإنه يبحث في الوجودية من خلال الفكرة التي تودي إلى الموضوع. .
لكن موندريان يعتبر واقعي النزعة بالأفكار والحقائق التي نادى بها عن الاشكال الطبيعية حيث يقوم بتجريدها إلى إشكال هندسية (مربعة او مستطيلة) واستخدامه أصل اللون (الاحمر والاصفر والازرق) والالوان المحايدة (الاسود والابيض).

اما اسلوبه فهو اسلوب تجريدي هندسي.

لوحة الفنان بيت موندريان (تكوين بالأصفر والازرق والاحمر



٢-١٢٣ لوحة بيت موندريان

تحليل احدى لوحات موندريان

اولا: - الوصف: - يوجد في هذه اللوحة عدد من المربعات والمستطيلات مختلفة الاحجام والالوان والاوضاع، كذلك يوجد بها نوعين من المحاور وهما المحور الراسي والمحور الافقي مكونة شبكة من المربعات والمستطيلات المتقاطعة التي تخلق علاقات خطية متناسبة رياضيا ومتوافقة جماليا، اما الالوان فهي الالوان

الأساسية (الاحمر، الاصفر، والازرق) بالإضافة إلى الالوان المحايدة (الاسود، والابيض).

ثانيا:- التحليل :- " نلاحظ في هذه اللوحة التقاء قوتين جبارتين في اتجاهين متعاكسين فالتقاء الخط الراسي بكل ما يحمله من دلالات ومعاني للشموخ والعظمة والنمو والسمو والصعود حين التقائه مع الخط الافقي بما يحوي من معاني ودلالات نفسية توحي للمشاهد بالاستقرار والتوازن والكون والهدوء كل هذا التناقض يجمعه موندريان بشكل متالف وحميم ويصغه بكل اقتدار بشكل منطقي ، ويرى موندريان في تكرار هذه الخطوط المتعامدة إن يبدع نوعا من الايقاع الجميل والتناغم في الحقول المرئية في مجال ادراك العمل الفني فيحقق بذلك علاقات شمولية ومتوازنة بشكل مثالي حينما يدمج ذلك التجريد الخطي الهندسي في ابسط صورة مع اقصى درجات الاختزال والتجريد اللوني حينما يستخدم الالوان الأساسية الاصفر والحمر والازرق صافية ونقية دون مزج والالوان المحايدة الابيض والاسود الذي يرى انهما الجار الحميم والودود لكل الالوان والمساحات اللونية

التي يستخدمها ليحقق من خلالها مفهومه الخاص حول " الصورة الخالصة "، كذلك يعتمد موندريان على الخطوط المتعامدة والالوان الصافية في تحقيق قيم الجمال وقوانينه فيظهر لنا في هذه اللوحة التنوع العجيب داخل الوحدة والبساطة داخل التعقيد، والانسجام مع التباين من خلال الافقي والراسي في الخطوط والاساسي والمحايد والبارد والحار في الالوان. كذلك في هذه اللوحة هناك جماليات التنوع في المساحة وتحكم الفنان وسيطرته على الفراغ داخل العمل الفني، كذلك التوازن العجيب في توزيع الالوان المتناغمة داخل اللوحة.

الايقاع في هذه اللوحة نوعين: - الايقاع من خلال التكرار والايقاع من خلال التنوع بان الفنان موندريان استخدم التباين من خلال التناقضات بشكل متجاور حيث هناك تباين في اللوحة من خلال الخطوط الافقية والراسية ، وكذلك التباين من خلال المساحات المتنوعة في الشكل الواحد على سبيل المثال المربع الكبير الموجود في اسفل اللوحة من جهة اليمين والذي قام الفنان بتقسمه اولا إلى مستطيلين ثم قسم المستطيل العلوي إلى مربع ومستطيل عن طريق استخدامه المستطيل الذهبي ، اما المستطيل الثاني فقد قسمه إلى مستطيلين مختلفين في الحجم واللون ، واخيرا التباين من خلال الالوان وفي نفس الوقت ذاته هناك بساطة الالوان التي اعطت انسجام الاشكال مع الالوان بشكل عام.

التوازن من خلال توزيع اللون الواحد على اجزاء اللوحة وبشكل بسيط ومريح للنظر مثل اللون الاصفر.

كذلك بان الخطوط السوداء الراسية والافقية على جوانب اللوحة قامت بدور فعال في الحد من انتشار الالوان إلى خارج اللوحة هذا بالإضافة إلى دورها في ارجاع عين المشاهد إلى داخل العمل الفني.

المدرسة البنائيـــــــة

حركة ثورية في الفن في موسكو (روسيا) خلال العقد الثاني ومطلع العقد الثالث من القرن العشرين وقد ظهرت على اساس الاعمال الرائدة للفنان فلاديمير تاتالين في "اعماله البنائية البارزة" الهدف الرئيسي من الحركة ان يتكامل الفنانون مع المجتمع. واتخذ الحركة مصدرا لعمل فنانيها تقنيات الكولاج والتكعيبية والمستقبلية واهم الذين أسهموا بذلك هم من فناني النحت امثال: نعوم غابو، انطون بفسنر والمعمار والتصميم الصناعي (تاتالين وألكسندر رودشنكو) والسينما والطبوغرافيا، ايل ليذتسكي.

مدرسة التفكيكية

يأخذ تيار التفكيكية المثير للجدل منحى لحالة استئصالية ثنائية التوجه

الاولى: تخص العلاقة بين اشكال الاسقاط وبين الاشكال وسياقها العام، من خلال كبح جامح الانسيابية.

الثانية: تشويش وقطع دابر العلاقة بين الداخل والخارج.

وبغض النظر عن تلك القطيعة الحادثة بين الخارج وسياقه الداخلي فان التفكيكية تقوض المسوغات المتعارف عليها بما يخص الانسجام والوحدة والاستقرار الظاهري. صعد نجم اتجاه الديكونستروكتيفيزم خلال نهايات القرن العشرين. وحاكى تيار الطراز الانشائي في ثلاثينات القرن العشرين، وابان غليان الشعور الثوري في العالم الذي يدعو في بعض جوانبه الى التملص من الماضي الرأسمالي وتجسد بأشكال انشائية جديدة لا تمت بصلة الى الماضي. يحمل في طياته دلالات سيكولوجية تدعو الى رفض التراث المعماري لشعوب ليس لها بالأساس ذلك الثراء ومن هذه الاجواء نشأة فكرة التفكيكية الحديثة تألق نجمها منذ نهايات عقد ثمانينات القرن العشرين.

ويمكن اعتبار تلك الحركة حالة من الشرذمة يصفها البعض بالخداع، والصاعدين يعتبرها حالة ابداعية الى افاق جديدة من الاشكال المستحدثة، تعرض ما هو غريب بأسلوب التشويه والتجزئة التي اتبعت منهجية التصادم الفظي بدل اللباقة في الاقناع. وثمة تشعبات منه باستعارة الاشكال التراثية والتقليدية.

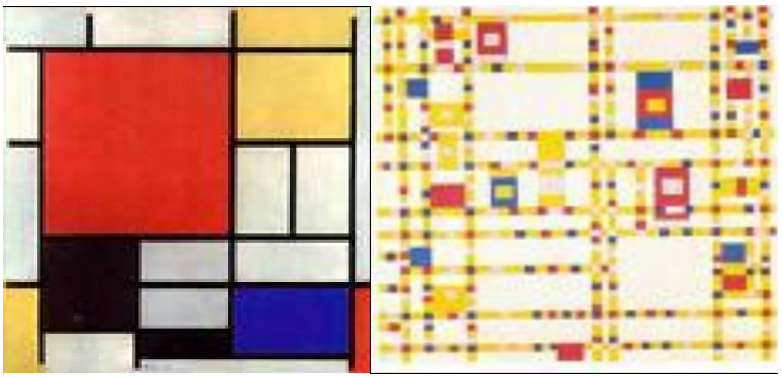
وما يميز هذا التيار هو تحطيم الفروق بين الرسم والنحت واعادة خلطهما وبوتقة معمارية، ويمكن تلمس الاتجاه الوظيفي فيها ولكنه ينحصر في القيمة التعبيرية للإنشاء، فقد نبذت حالات الزخرف، وانحصرت القيمة الجمالية للمبنى بما تبديه العلاقات الشكلية للحجوم والكتل والفراغات كما تبرزها المعطيات الانشائية. استعمال خامات جديدة كالمعدن والزجاج واللدائن لكي تتبع فكرة تعبر عن الحياة بالهيئة التي يشكلها العلم. وقد اخذ في بعض شطحاته مع التكعيبية. والتراكب القطري ولا سيما

بالنسبة للأشكال المستطيلة والاشكال شبه المنحرفة، والسطوح او المقاطع المتعرجة كما لمسناه في اعمال المعمار ليس يزكيس وكذلك ماليفيتش، او تالين، واتسع نطاق الممارسة من المعماريين هيملبلاو وايسنمان وكيري، وكولهاس وليبسكيند وشاعت اسماء قسم من المعماريين منهم كاندنسكي ونعوم كابو وكازيمير ماليفيتش. ومن اهم المباني مشروع صحيفة البرافدا ومشروع مجمعات ادارية في موسكو.

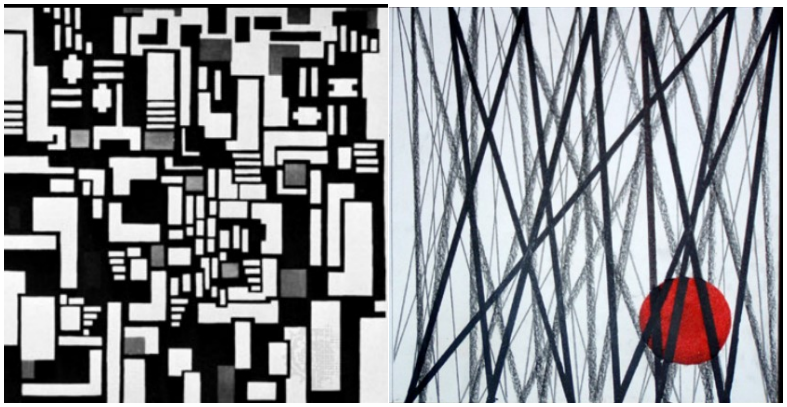
الـــــدي ستيـــــل

لمحة موجزة

- استمرت الحركة ١٤ عاما تركزت حول مجموعة من المصممين يتراسهم المعماري ثيو فان دوسبورغ.
- تشكلت المجموعة حول مجلة حملت نفس الاسم.
- اشتملت المجموعة عدد من الفنانين والمعماريين والنحاتين وهم:
- ثيو فان دوسبورغ ... معماري
- بيت موندريان ... رسام
- بارت انتوني فان ديرليك ... رسام
- فيلمو هوزار ... رسام، مصمم داخلي، مصمم جرافيك
- جاكوب اود ... معماري
- روبرت فان هوف ... معماري
- جان ويلس ... معماري
- جورج فان غيرلو ... نحات
- جيريت ريتفيلد ... معماري



٢-١٢٤ لوحة بيت موندريان



٢-١٢٥ لوحات دي ستايل

الاهداف الرئيسية:

- تحقيق التوازن بين الفرد والعالم.
- تحرير الفن من قيود التقاليد والعبودية الفردية.
- التجريد المطلق.

نظريات الدي ستيل

- تأثرت الحركة بأعمال الفنان بيت موندريان بشكل كبير والذي بدوره كان متأثرا بأفكار الفيلسوف شوماكيرز shoemakers
- تلخصت افكار شوما كيرز فيما يلي:
  - الالوان الاصفر، الاحمر، الازرق، هي الالوان الموجودة فقط.
  - الاصفر يعكس حركة اشعاع عمودي.
  - الازرق لون مناقض للأصفر (افقي) ويمثل الارض.
  - الاحمر يحاول اضافة مسحة معتمة لكل من الاصفر والازرق.

مبادئ دي ستيل

- استخدام الخطوط المستقيمة (العمودية والافقية).
- استخدام الاشكال المستطيلة والمربعة.
- استخدام الالوان الاساسية (الاحمر، الاصفر، الازرق).
- استخدام الابيض، السكني، والاسود.
- ابتعدوا عن التماثل.
- حققوا التوازن من خلال توزيعهم للعناصر المختلفة (الاشكال والالوان).

الاعمال الثلاثية الابعاد

- الخطوط العمودية والافقية ترتب في داخل مسطحات لا تتقاطع.

- كل عنصر يكون منفرد بحد ذاته ولا يعقه وجود العناصر الاخرى.
- في العمارة تكون المسطحات هي التي تشكل الفراغ وتلتقي مع بعضها من خلال مسطحات زجاجية.

٢-١٢٦ اثاث دي ستايل

المؤثرات التي تأثر بها هذا التيار

- الفن التكعيبي (التجريد).
- افكار من المبادئ الرياضية الجيومترية.
- التيار البنائي (الديناميكية).

٢-١٢٧ اثاث ومبنى بتيار الدي ستايل

الجهات التي تأثرت بهذا التيار

- مدرسة الباو هاوس.
- التيار العالمي.
- التصميم الداخلي.
- تصميم المنتجات والملابس.

مميزات دي ستيل للتصميم الداخلي

- استخدام الاشكال الجيومترية القوية.
- استخدام عناصر بشكل بلوكات ملونة تخطط الفراغ.
- استخدام قواطع لتقسيم المساحات الداخلية.
- الخطوط القوية خلقت نوع من الديناميكية والحركة.
- الاحساس بالخفة تم تحقيقه من خلال الابتعاد عن الزخارف والزينات.
- تم التعبير عن الفراغات الداخلية من خلال مجموعة من المسطحات المتباينة في اللون والخامة.

٢-١٢٨ كرسي جيريت ريتفيلد

التوجهات الفنية المعمارية السائدة خلال القرنى التاسع عشر والعشرين:

وتبين المدارس التي ظهرت في القرنين، والتي أمكن من خلالها تطوير الفكر المعماري:

١. مدرسة الباوهاوس Bauhaus
٢. مجموعة سيام CIAM Group
٣. مدرسة ارت نوفو ART NOUVEAU
٤. المدرسة المنفعية Functionalism
٥. النظرية العضوية Organic Theory

مدرسة الباوهـاوس وكروبيـوس Bauhaus:

كلمة الباوهاوس معناها بيت البناء House of buildingتزعم حركة التطور العلمي والفني، وكانت في بدايتها تهتم بالحرف اليدوية ثم الحرف القائمة على استخدام الماكنة ومن مبادئها خلط العمارة بالفن والتكنيك الصناعي في مقابل الاحتياجات الحديثة وتطور الانتاج التكنولوجي على المستوى الفني والصناعي. وبهذا يمكن تحديد الهدف الاساسي للباوهاوس هو تزاوج الفن والعمارة وتنظيم المبادئ التصميمة لتناسب العصر الحديث، عصر التكنولوجية الحديثة والصناعية وظهور الافكار الخاصة بسبق التجهيز والتوحيد القياسي والتصميم على موديول مع عدم استخدام الزخارف. وتتركز رؤية كروبيوس للعمارة في انها نتاج مجموعة Team Work يقوم فيها المعماري بدور المنظم Coordinatorلكل الاعمال بالشكل والمستوى اللائق وفي هذا المنطق اختلف كروبيوس عن مجموعة الرواد الاوائل. فبينما كانت عمـاراتهم تعتبر ناتج فكر ومحاولات شخصية كانت عمارة كروبيوس ناتج فكر الجماعة The Product of team Work وكان هذا هو أحد اهداف مدرسة الباوهاوس منذ نشأتها، فقام جميع اساتذة وطلبة المدرسة بوضع تصميمها والمشاركة في تنفيذها تحت اشراف كروبيوس.

- طوال سنوات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حتى قيام الحر ب العالمية الثانية كانت مدرسة الفنون في باريس (البوظار (تعتبر المدرسة الأولى في العالم لتدريس فنون العمارة.
- تكونت مدرسة الباوهاوس بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة.
- كان يسود أوربا توجهان غير ملتقيين هما:

١. توجه صناعي يعتمد على استخدام نتاج الثورة الصناعية (صناعة+ تكنولوجيا) بقيادة الإنشائيين.
٢. توجه معماري فني (فن+ عمارة (وتمسكوا بالحلول المعمارية ذات الطابع الفني
٣. فكانت مدرسة الباوهاوس التي دمجت هذين التوجهين فاعتمدت نظام الورش الحرفية والفنون واستخدام المواد الحديثة في عمارة عصرية

المراحل الانتقالية والتحويلية للباوهاوس:

وجاء شعار جروبياس العمل بعيدا عن الصلابة وإعطاء الأهمية للخلق والإبداع.

١ -المرحلة الأولى :في فايمر ١٩١٩ م - ١٩٢٣ م

تعليم وتثقيف المعماري والرسام والنحات لجميع المستويات حسب قابليتهم حرفيين أو فنانين من اجل تشكيل قاعدة المجتمع الذي يقوده رواد من الفنانين والحرفيين.

٢- المرحلة الثانية: " ١٩٢٣-١٩٢٤ "

كما أشار جروبياس أن فن العمارة بفروعها المتعددة يجب ألا يكون فن بذخ بل فن للشعب وان العمارة التي تبغيها المدرسة عمارة نقية وواضحة حيث تعتمد المنطق

لا اللجوء لواجهات مزيفة -أي عمارة تتفق مع العالم المرتبط بالماكينة وتكون وظيفتها واضحة عبر علاقات أشكالها.

٣- المرحلة الثالثة: " ١٩٢٦-١٩٢٨ "

هوجمت المدرسة بسبب الأفكار الحرة الجريئة التي كانت تنادي بها وهذه المهاجمة والمعارضة اضطرت جروبياس إلى نقل المدرسة من فايمار إلى ديساو " Dessau" في عام ١٩٢٥.

•واستطاع جروبياس من إظهار براعته في التصميم و التأكيد على نظرياته في العمل الجماعي حيث استفاد الكثير من الطلبة من هذه الفرصة التي جعلتهم يشاركون في التصميم وإعداد التفاصيل المعمارية والإنشائية.....

اتجه التدريس نحو الاهتمام بالنماذج التصميمية للإنتاج الصناعي والتي نافست الورش المحلية.

وقد اهتمت المدرسة بالتصميم الحر مع استخدام مسطحات كبيرة من الفتحات الزجاجية المركبة داخل هياكل معدنية مستقلة عن العناصر الإنشائية وهذا الشيء أطلق عليه اسم

"Curtain walls" ولكن بسبب الظروف الاقتصادية السيئة في ألمانيا والصراعات السياسية هذه الظروف التي لم تترك المعهد على حاله حيث انتقل الصراع بين طلاب المعهد وأساتذته مما دفع جروبياس إلى الاستقالة عام ١٩٢٨

٤- المرحلة الرابعة: " ١٩٢٨- ١٩٣٣"

زاد من تغلغل السياسة فيها وكثرة الجدل بين الطلبة وخاصة المنتمين إلى الحزب الشيوعي ومهاجمة اليمينيين له بشكل متواصل مما اضطر ماير إلى تقديم استقالته عام ١٩٣٢ بعد حصول هتلر على زعامة الحزب النازي عام ١٩٣٢ وهاجر إلى انجلترا.

لقد كان لهجرة معظم أعضاء الباوهاوس عاملا ساعد على نشر مبادئ المدرسة عبر العالم الأوروبي والأمريكي إلى جانب المعارض التي أقيمت لعرض منتجات المدرسة إضافة إلى المطبوعات التي صدرت عنها وبهذا أصبحت مبادئ مدرسة الباوهاوس هي عنوان وأسطورة الحداثة عبر العالم.

من رواد المدرسة:

•باول كلي	ماريان برنادنت	أوتي برجار
•هربرت باير	ألفرد أرندت	أدولف ماير
•جوسيف ألبرس	مارسيل بروار	

أهداف المدرسة:

•تنظيم الجهود الابتكارية في الفن والتصميم.

•تحرير العمارة من الزخارف.

•التأكيد على الاحتياجات الإنشائية
•التأكيد على أن يكون الشكل حديث والحلول اقتصادية.
•إعداد الفنانين المهرة والصناع.
•أن تكون المدرسة مركزا استشاريا.

أهم مبادئ المدرسة:

فلسفة جروبياس في العمارة، والأسس والأفكار الفلسفية التي طبقها في المعهد:

- العمل المعماري هو نتاج عمل متواصل ونتاج خبرات وتجارب فريق عمل متكامل Team workفي الصناعات الحرفية والذي يحاول الوصول إلى الحل الأمثل من خلال عمل موديلات ونماذج لما سيتم تنفيذه .رغم ذلك يقول بول رودلف تلميذ جروبياس"العمارة إما مني أو منه ولا يمكن أن تكون منا نحن الاثنين.
- تزاوج الفكر والفن والعمارة، باعتبار أن العمارة+النحت+التصوير(الفنون التشكيلية) كوحدة واحدة من شأنها التعبير عن المباني الجديدة. التدريس المعماري لا يقتصر على المناهج العلمية بل يتعداها إلى التدريب العملي والتعرف على المواد وطرق التشييد المتطورة. التطور الصناعي أدى إلى سرعة وإتقان واقتصاد في العمارة. و تطوير الإنتاج التكنولوجي على المستوى الفني والصناعي.عدم الخضوع لجبروت الآلة والتمادي في استخدام التكنولوجيا بل تسخير إمكانيات الآلة فيعمل منتجات تتفق مع المشاعر الإنسانية والعلم والمنطق. عدم التقيد بالشكل المسبق للعمل المعماري وهذا أدى إلى حرية نمو الفكر .وليس بالضرورة أن يتبع الشكل الوظيفة فلكل مبنى خصائصه وظروفه.
- تصنيع مواد البناء، واستخدام مواد سابقة التصنيع .العمارة ليست طرازا ثابتا لا يتغير بل العمارة تتغير وفقا لمعطيات العصر والتغيرات السريعة .هنا يقول جروبياس في حفل تكريمه لبلوغه السبعين "آمل أن تصبح العمارة مثل شجرة باسقة تقف على أغصانها العديد من الطيور الجميلة مختلفة الألوان والأشكال
- إعطاء الفرصة لإيجاد توجهات مختلفة وليس البحث عن طرز جديدة.

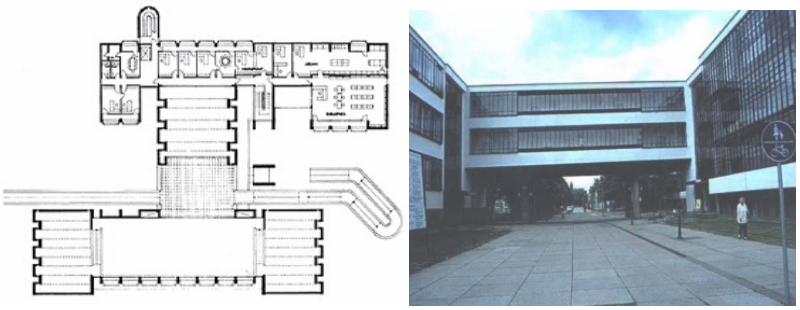
وبهذا يكون الهدف الأساسي لمدرسة الباوهاوس هو:

تزاوج الفن والعمارة وتنظيم المبادئ التصميمية لتناسب العصر الحديث عصر التكنولوجيا الحديثة والصناعة .وظهور الأفكار الخاصة بسبق التجهيز والتوحيد القياسي والتصميم على موديل مع استخدام الزخارف

٢-١٢٩ نماذج تتبع تيار الباوهاوس

تميزت مباني الباوهاوس:

- المواد المستخدمة حديثة مثل" زجاج، حديد، خرسانة"
- استخدام مسطحات كبيرة من الزجاج.
- نظام إنشائي
- الشكل تكعيبي
- ربط المباني بالممرات.
- استخدام الألوان الفاتحة لتأكيد الوظيفية.
- الاهتمام بالنسب والتناسب.
- المبنى وظيفي بشكل كبير.



٢-١٣٠ مبنى الباوهاوس

والتر جروبياس:

- ولد" جروبياس " في ١٧ مايو ١٨٨٣ بمدينة برلين هو ابن مهندس معماري شغل وظيفة حكومية هامة في برلين وكان عمه أيضا مهندسا معماريا ذا سمعة ممتازة وقام بإنشاء عدة مشروعات كبرى من تصميمه حيث كان أيضا مديرا لمدرسة الفنون والأشغال في برلين.
- وتعلم العمارة في السنوات الأولى من القرن العشرين في جامعات ميونيخ وشارلوتبرج ولكن حدث أن انقطع عن التعليم لقيامه برحلة إلى اسبانيا ١٩٠٤-١٩٠٥ حيث زار هذه البلاد وعمل في مصنع للسيراميك ثم انضم بعد ذلك إلى الجيش في ١٩٠٥-١٩٠٦.
- اكتسب والتر جروبياس خبرته العملية الفنية في العمارة حينما التحق بمكتب هندسي في ميونيخ ١٩٠٣- ١٩٠٥ وبعد ذلك التحق بمكتب بيتر بهرنز في برلين حيث عمل كرسام مكث بالمكتب ثلاث سنوات ١٩٠٧- ١٩١٠ وكانت فرصة طيبة مناسبة له حيث أن بهرنز كان في هذا الوقت من أشهر المعماريين الألمان الذين وقفوا بجانب العمارة الحديثة تماما مثل لويس ساليفان في الولايات المتحدة الأمريكية
- كان مكتب بهرنز في هذه الفترة كالمغناطيس الذي جذب إليه شباب المعماريين الأذكياء، وكم كان هذا المغناطيس من القوة بحيث جذب إليه في وقت واحد جروبياس، ميس فان در روه، لوكوربوزيه .ترك بهرنز عام ١٩١٠ وبدأ في نفس العام يستقل بنفسه ويعمل لحسابه في مكتبه كمهندس معماري ومصمم للمباني والأعمال الصناعية وشملت مشروعاته أعمال التصميم الداخلي من أثاث ونماذج منها التصنيع بالجملة وهياكل السيارات وماكينات الديزل حتى ١٩١٤.

وقد صمم في هذا المكتب :

- مصنع فاجوس للأحذية Fagus في Alfred
- مبنى مصنع ومكاتب إدارية بكولون
- التحق والتر جروبياس في خدمة الجيش الألماني ١٩١٤-١٩١٨ في الحرب العالمية الأولى.

انتقلت أبحاث مدرسة الباوهاوس الألمانية Bauhaus – مدرسة الفنون الجميلة – بهجرة علمائها الأساتذة وعلى رأسهم والترجروبياس ومساعدة ميز فاندروه إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث وضعوا نواة كثير من نظريات العمارة التكعيبية والعضوية والتأثيرية والتعبيرية الحديثة والتي كانت تديرها نفس المجموعة من أساتذة المدرسة الألمانية.

استفادت الولايات المتحدة من هذه الخبرة في إدارة الثقافة المعمارية في الجامعات والمعاهد الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، وكان لهم الفضل الكبير في التطور المعماري الحديث في أمريكا.

بعد الحرب العالمية الأولى تزعمت مدرسة الباوهاوس_ مدرسة الفنون الجميلة _ حركة التطور في الفكر العلمي والفني والتكنولوجي التي تهدف إلى تطوير الإنتاج الصناعي والحفاظ على ميزات الصناعة التكنولوجية ودراسة مواد البناء و طرق الإنشاء المستخدمة والمواد السابقة الصنع والتوحيد القياسي وغيرها ولعبت هذه المدرسة دورا رئيسيا في حركة التطور الفكري المعماري برئاسة عميدها والتر جروبياس ومساعده ميز فان ديروه فظهرت الأبحاث المتعلقة بالمواد الجاهزة والسابقة الصنع و المساكن الجاهزة وأبحاث المسكن المرن وغيرها١٩٣٠- ١٩٢٥ وانتقلت تلك الأبحاث بعد ذلك إلى أمريكا بهجرة هؤلاء العلماء الألمان إليها فوضعت نواة كثير من نظريات العمارة التكوينية والعضوية الحديثة التي تديرها نفس المجموعة من الأساتذة الألمان الذين انشئوا مدرسة الباوهاوس.

أهم أعمال والتر جروبياس:

- أولاً مدرسة الباوهاوس ديساو:
- تتكون من مجموعة من العناصر في المسقط الأفقي وهي أربع أجزاء وظيفية والعنصر الخامس هو عنصر الربط

١. كتلة الفصول الدراسية :تتكون من عدة طبقات وهي كتلة تكعيبية فيها مجموعة فصول دراسية مع درج ومستقلة بذاتها.
٢. كتلة الورش :تتكون من عدة طبقات، واجهات زجاجية حرة. curtain wall
٣. كتلة النشاطات :تربط بين سكن الطلاب والمدرسة.
٤. مسكن الطلاب :مجموعة غرف بينهما ممر وبعيدة عن إزعاج الفصول.
٥. عنصر الربط :وهو الجسر المعلق يربط بين الفصول الدراسية
٦. وكتلة الورش، وبها المكاتب للإدارة وظيفية قريبة من الفصول والورش

العناصر الموحدة الموجودة بين جميع الوحدات:

١-المواد المستخدمة حديثة.
٢ -نظام إنشائي هيكلي.

٣-ربط المباني بالممرات.
الشكل تكعيبي وظيفي.
٤-استخدام الألوان الفاتحة لتأكيد التكعيبية.
٥-الاهتمام بالنسب.
٦-المبنى وظيفي بشكل واضح وكبير.

تميزت مباني الباوهاوس:

- المواد المستخدمة حديثة مثل "زجاج ، حديد ، خرسانة"
- استخدام مسطحات كبيرة من الزجاج
- نظام إنشائي
- الشكل تكعيبي
- ربط المباني بالممرات
- استخدام الألوان الفاتحة لتأكيد الوظيفية
- الاهتمام بالنسب والتناسب
- المبنى وظيفي بشكل كبير

الفراغات الداخلية:

- كانت عبارة عن مسطحات مفتوحة سهلت الفتح وإمكانية استغلال الطلبة لكل ركن من اركان قاعات الدراسة أو ورش الصناعات وبذلك أعطيت حرية كاملة لاستخدام الفراغات.

الواجهات الزجاجية:

- إعطاء انطباعات نفسية ايجابية عند الطلبة داخل فراغات العمل حيث يشعر الطالب بالمتعة أثناء مشاهدة المباني الأخرى والحركة المستمرة والطبيعة الخلابة بالإضافة إلى الإضاءة التي تتخلل كل ركن من اركان الفراغ.

ثانياً: مصنع فاجوس للأحذية Fagus في Alfred ١٩١١

الذي بني سنة ١٩١١ بالاشتراك مع أدولف ماير Adolf Mayer وهو أول مبنى هام حدد الخطوة الأولى في طريقة إنشاء الهياكل الحديدية لحمل الأسقف واختفاء الحوائط الخارجية الصماء واستبدالها بحوائط شفافة من الزجاج

٢-١٣١ مصنع فاجوس للأحذية

تميزت واجهات هذا المبني بنها هيكل معدني من مسطحات كبيرة من الزجاج اكسبته خفة و رشاقة غير معهودة في مبني المصانع التي كان يصممها المهندسون الإنشائيين في ذلك الوقت كذلك تميز المبني بصالات الماكينات الكبيرة اتلي تخلو تماما من أي أعمدة إنشائية في وسطها مما حقق لها المرونة التامة لإمكان تركيب الآلات وتغيرها وفقا للحاجة كذلك توفرت لهذه الصالات وفي كل اماكن العمل التهوية ولإضاءة الطبيعية بالقدر الكافي ليساعد العمل علي تأدية أعمالهم في راحة ويسر لزيادة الإنتاج و كذلك مما ميز هذا المبني استخدام الحجر بصورة معينة للتأكيد على فخامة المبنى

.

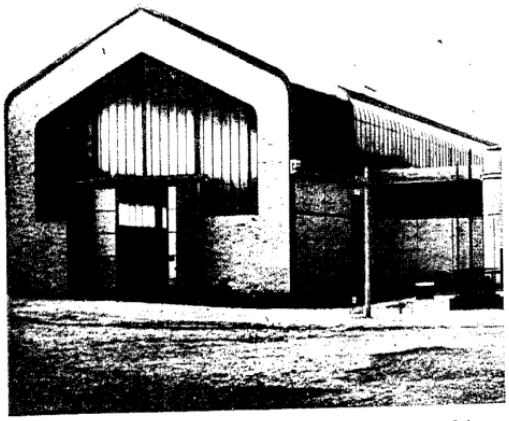
ثالثاً مبنى مصنع ومكاتب إدارية بكولون ١٩١٤ م

- وقد صممه والتر جروبياس و أدولف ماير حيث أضافا إلى العمارة الحديثة شيئا جديدا هو في معرض فيركبند بكولون سنة ١٩١٤

Cologne Werkbundi Exhibrtionويظهر مبنى المكاتب متماثل الواجهة الأمامية و كسوة حوائطها بالطوب الظاهر

في نهايتي المبنى برجان كل منهما غلاف مستدير الشكل حوائطه من زجاج يضم السلم الدائري ، أصبح بعد ذلك هذا العنصر الهام الشفاف للسلالم في مباني المكاتب الإدارية والمحال التجارية من أوضح العوامل المميزة في العمارة الحديثة.

- وبالرغم من إتباع السيمترية الواضحة في تصميم الواجهات الرئيسية إلا انه تميز بعمل برجين من الزجاج الشفاف في طرفي الواجهة يضم كل منهما سلما مستديرا من الخرسانة المسلحة و كان هذا حديثا في ذلك الوقت استغلال السلالم كعنصر هام في الواجهات خاصة بعد تغليفها بالزجاج لإظهار حركتها اللولبية الصاعدة بشكل ملفت للنظر من خارج المبني ومن بعدها أخذ المعماريين استغلال عنصر السلالم في الواجهات ويعتبر كثير من النقاد أن كلا المبنيين من العلامات الواضحة المؤثرة التي ظهرت قبل الحرب العالمية الأولي والتي أوضحت بعضا من معالم واتجاهات القرن العشرين.



146. Gropius and Meyer: Model Factory, Werkbund Exhibition, Cologne, 1914. North Side.

٢-١٣٢ مبنى مصنع ومكاتب إدارية بكولون ١٩١٤ م

نظرية جروبياس فى تجميع الوحدات السكنية :فى كتاب العمارة الجديدة"

- في المساكن يجب أن يحصل الناس على اكبر قدر ممكن من شمس، هواء ، نباتات "وحتى يتحقق ذلك يجب أن تكون المسافة بين الوحدات السكنية أو العمارات تساوي الارتفاع.
- أن المباني العالية تحقق اكبر كثافة سكانية/ المساحة ، وتحقق اكبر فراغ بينها .
- لذا يسمى جروبياس مهندساً اجتماعيا لأنه طرح المشاكل السكانية وأهتم بالإنسان الذي يسكن المساكن وربطه بالطبيعة من شمس و هواء ونبات.

مميزات مباني جروبياس

- مثيرة للإعجاب
- حديثة
- وظيفية

- تلبي الاحتياجات الإنسانية
- تراعي النواحي الفنية والتقنية
- في المساكن يجب أن يحصل الناس على اكبر قدر ممكن من" شمس ، هواء ، نباتات"

الشكل عند جروبياس

- يخلو المبنى الحديث من الحجر البلوك
- استخدام مواد جديدة (حديد و زجاج)
- الخلو من الزخارف.

يصفه بهرنز بقوله:

إنني أدين بالشيء الكثير وخاصة مادة التفكير بالمبادئ والأسس... شخصيته ممتازة مقنعة حسن الهندام هادئ الطبع عذب الحديث يقتنع ويتأثر بالسبب لا بالانفعال..

•ويدين جروبياس إلى مكتب بهرنز بالشيء الكثير أيضا حيث كان بهرنز أول معماري في التاريخ يحصل على اكبر عمل في

الصناعة الحديثة فقد كان يعمل مستشارا لشركة الكهرباء الألمانية فاكتسب جروبياس خبرة عملية من العمل الضخم ابتداء من تصميم المصنع والملحقات التابعة له إلى صناعة المواد والإنتاج الصناعي . توفي والتر جروبياس سنة ١٩٦٩ م

مجموعة سيام CIAM Group:

المؤتمر الدولي للعمارة الحديثة architecture Moderna : أو اختصارا CIAM منظمة معمارية عالمية تأسست في عام ١٩٢٨ وتم حلها في عام ١٩٥٩، كانت مسؤولة عن سلسلة من الأحداث والمؤتمرات في جميع أنحاء العالم من قبل المهندسين المعماريين البارزين آنذاك، وكانت تهدف إلى نشر مبادئ الحركة الحديثة التي تركز في كافة المجالات الرئيسية في العمارة (مثل المناظر الطبيعية، والتمدن، والتصميم الصناعي، وغيرها الكثير). تم انعقاد أول مؤتمر لها فيلاساراز، سويسرا عام ١٩٢٨ تحت قيادة المعمار لو كوربوزييه، والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري الأساسي لهذا التيار .

مدرسة ارت نوفو :ART NOUVEAU

الاتجاه	البلد	المعماري	المبنى
الفن الجديد	فرنسا ـ بلجيكا ـ هولندا ـلوكسمبورج	جيمار	مداخل محطات المترو في باريس
الفن الجديدـ فن الشباب	النمسا ـ ألمانيا	فاجنر	مبنى البريد بالنمسا
الفن الجديد ـ النحتي	اسبانيا	جاودي	عمارة كذا ميلاـ كنيسة العائلة المقدسة

الفن الجديد	اسكتلندا	ماكنتوش	مدرسة الفنون والصنائع بجلاسكو
الديشتيل	هولندا	ريتفيلد	مسكن شرودر
البنيوية	روسيا	فلاديمير	برج تاتلين
التعبيرية	ألمانيا	مندلسون	برج أينشتاين
المستقبلية	أيطاليا	سانت أيليا	مجموعة استكشات

٢-٥ مخطط يوضح تيارات الارت نوفو

نشأ الفن الجديد في بلجيكا (مركز الفنون في ذلك الوقت) على يد فيكور هورتا (١٨٦١-١٩٤٧م).. بدأت المحاولات بمناقشات عديدة عن الشكل والانشاء. لقي الفن الجديد نجاحا كبيرا في أوربا. تطورت عمارة الفن الجديد في بلجيكا وفرنسا من خلال اكتشاف الإمكانات الجديدة للحديد الزهر الذي يعد مادة مثالية لتشكيل المنحنيات العضوية.. فحدث تزاوج الانشاء والزخرفة.

ولكن بعد أن تدخل فيه أصحاب الربح السريع والشهرة تدهور وفقد معناه وصار مبتذلا وانتهى الى فوضى لا معنى لها من النقوش والخطوط الملتوية والتقلصات الغريبة. ظهر أتجاه الفن الجديد كاتجاه تصميمي في نهاية القرن التاسع عشر وبدأيه القرن العشرين (١٨٩٤-١٩١٤) ولقد استمر تأثير هذا الاتجاه حتى اندلاع الحرب العالمية الاولى أو بعدها بقليل ولقد قامت الحرب العالمية الاولى ببشاعتها بالقضاء على هذا الفن الانيق.

وتعدّ هذه المدرسة آخر المدارس الفنية العظيمة التي اكتسحت أوروبا، وسادت فيها دون منازع قبل أن تتعدد المدارس والفرق الفنية بعد الحرب العالمية الاولى بظهور الواقعيات، ومدارس الحداثة المختلفة، كالسريالية والتكعيبية وغيرها.

الظروف التي مر بها هذا الاتجاه:

- كانت فرنسا وبلجيكا هما الموطن الأصلي لهذا الفن
- ولقد كان لهم دور كبير في نشر الفن الحديث
- ولقد أنتجت هناك روائع فنية في العمارة وتصميم الأثاث
- ولقد أستطاع الفن الحديث دخول بيوت الأثرياء والفقراء على حد سواء.

المبادئ العامة:

- البحث عن طراز جديد للعمارة.
- تزاوج الانشاء والزخرفة.

الأهداف:

التخلص من قيود طراز الماضي والحالة غير المستقرة للقرن ١٩.

طريقة التصميم:

- استخدام المواد الحديثة مع المواد التقليدية.
- مراعاة النواحي الوظيفية والتشكيلية معا.

- الاهتمام بمدخل المبنى تصميما وزخرفة.

المعماري: هيكتورجيمار (١٨٦٧-١٩٤٢م)

- ولد في فرنسا عام ١٨٦٧ وتوفي في نيويورك عام ١٩٤٢م.
- درس في الباوهاوس.
- تأثر بأفكار كل من فيوليه لو دود وفيكتور هورتا.
- زار Horta's hotel tassel in 1895 وتأثر بتصميمه.. مما جعل تصميماته تتسم بالخطوط الانسيابية والمنحنية.. فهي ترادف ففكر الفن الجديد.

مداخل محطات المترو في باريس (١٨٩٩-١٩٠٥) أستخدم فيها الحديد والزجاج

٢-١٣٣ مداخل محطات المترو في باريس

المعماري: أوتوفاجنر (١٨٤١-١٩١٨م)

- ولد في pendingبالقرب من Viennaعام ١٨٤١م. تلقي علومه في أكاديمية فيينا ومدرسة الفنون في فيينا.
- أخذ يبحث عن طراز يتضمن المبادئ التي تعلمها.. وفي أعماله الاخيرة بشكل خاص أستخدم الزخرفة بجانب المواد في عمل تكوينات بسيطة.. ورغم بساطة التصميمات الا أنها توضح تداخل أو تراكب فعال بين المسقط والمادة والحيز.
- يعد فاجنر من المؤثرين في العمارة الحديثة بشكل عال.
- يتبع فاجنر الفن الجديد في النمسا والذي كان يطلق عليه أسم فن الشباب Jugendstil.

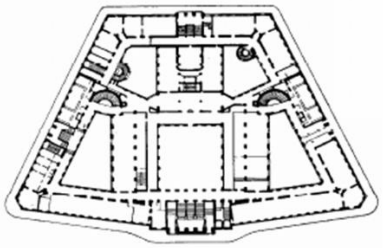
مبنى البريد بفيينا (١٩٠٤-١٩١٢م)

- فاز فاجنر بمسابقة تصميمه عام ١٩٠٣م. وتم بناؤه على مرحلتين.
- يوجد فراغ مركزي كبير وهو فراغ الجمهور في قلب المبنى وفي الطابق السادس من المبنى كان مقترحا أن يتم تغطيته بقبو من الحديد والزجاج في

التصميم الاولي لكن تم عمله من الحديد والزجاج مع أضافة سقف خفيف شفاف فوق القبو.

- أرضية القبو من الطوب الزجاجي لتسمح للضوء الطبيعي باختراقها وأناره الغرف أسفل منها.

المدخل الرئيسي



المسقط الأفقي

صالة الجمهور المغطاة بقبو زجاجي مدمج معه سقف خفيف شفاف.

٢-١٣٤ مبنى البريد بفيينا

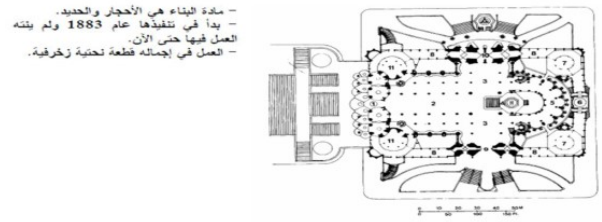
المعماري أنطونيو جاودي (١٨٥٢-١٩٢٦م)

- -ولد في Catalonia, Reus في أسبانيا.
- درس في برشلونة في الفترة من ١٨٧٤-١٨٧٨م. وعمل في مجموعة من المكاتب المعمارية.
- تأثر "جاودي" بفكر كل من "فيوليه – لو – دوك" و "راسكين".
- كان يفضل من مواد البناء الاحجار وبلاطات السيراميك الملونة.
- يعد من أشهر المعماريين الاسبانيين.. ويرجع ذلك الى اهتمامه بالتقاليد وقدرته على جعل اعماله فريدة بجانب قدرته على ابتكار أنواع متميزة من الزخارف.
- بدأ "جاودي" في أعماله بفكر أحياء الطراز القوطي.
- يعد من رواد حركة الفن الجديد Art Nouveauفي اسبانيا.. ورغم هذا فأن لجاودي طرازا جديدا خاص به (الفن الجديد – النحتي).
- نتيجة للفكر العقلاني الذي تميزت بها عمارة الحداثة، انتهج جاودي فكرا مناهضا لذلك، وقد سمي هذا الاتجاه فيما بعد باسم "حداثة الكاتلان" Catalan

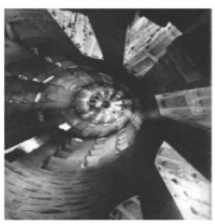
Modernism، ورغم أن هذا الاتجاه ينفصل عن كلاسيكية الماضي، فأنه يبحث في الوقت نفسه عن القيم الجمالية المحلية.

- ولتحقيق ذلك فقد أحيا جاودي الفن التعبيري باستخدام التكوينات النحتية والخطوط الانسيابية عكس التكوينات الجافة والخطوط المستقيمة التي تميزت بها العمارة العقلانية والفن التكعيبي.

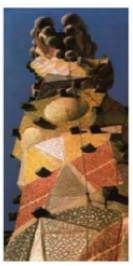
كنيسة العائلة المقدسة (1883– الآن) Sagrada Familia



المسقط الأفقي للكنيسة



البرج من الداخل



نهاية البرج

الأبراج الفريدة

مما يميز هذا المبنى أبراج الكنيسة التي تبدو كتكوين نحتي .. تحتوي على قطع حجرية بارزة في المستويات الأفقية لإبعاد مياه الأمطار.

٢-١٣٥ كنيسة العائلة المقدسة

عمارة كازا ميلا (١٩٠٦-١٩١٠)

- يعد هذا المبنى من أغرب المباني في العالم، صممه جاودي عام ١٩٠٥-١٩٠٦) ثم أنتهى بناؤه عام ١٩١٠م بأشراف – مساعدي جاودي.
- تتكون العمارة من سبع طوابق تحيط بفناءين سماويين مستديرين.

- المظهر العشوائية الخارجي منعكس على التصميم الداخلي، حيث تم توزيع عدد من نماذج الغرف المختلفة الحجم. وقد تكون الجسم الضخم للمبنى بواسطة الجدران المنحوتة والمشغولة يدويا، أما الفتحات التي وضعت عليها البلكونات فقد غطيت بالحديد المشغول يدويا وبأشكال حيوية، وقد حدد كامل البناء بواسطة منحنيات عمودية وأفقية، أما السقف فقد ترك كليا للخيال.

تفاصيل في الواجهة الرئيسية

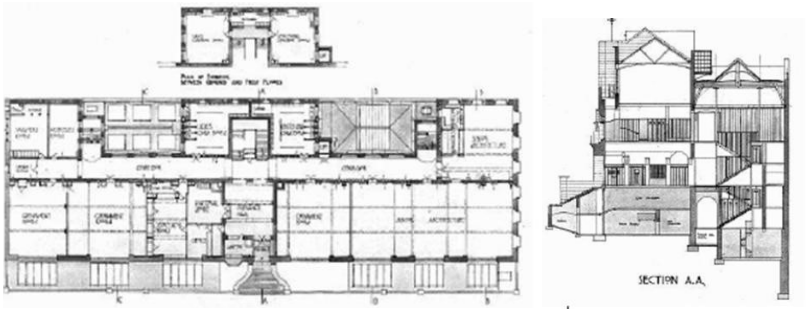
٢-١٣٦ عمارة كازا ميلا

المعماري: شارلز رن ماكينتوش (١٨٦٨-١٩٢٨م)

- عمارته مستمدة من العمارة التقليدية الأسكتلندية.. وقد أهمل العمارة الاغريقية والرومانية لعدم مناسبتهما (في نظره) لمتطلبات البيئة الأسكتلندية.
- في أعماله نلاحظ ظهور حركة الفنون والصنائع وحركة الفن الجديد.
- الناتج عبارة عن انصهار للأنشاء والزخرفة من خلال استعمال الحديد والزجاج.. فهو كان يعتقد أن الزخرفة تتحقق بالأنشاء ولاتوجد الزخارف بدون الانشاء.
- رغم اعتباره والاعتراف به كعبقري وأحد رواد حركة الفن الجديد في أوربا، الا أن الانجليز لم يعترفوا به في ذلك الوقت.

مدرسة الفنون والصنائع بجلاسكو (١٩٠٧-١٩٠٩)

- فاز ماكنتوش بمسابقة تصميم هذا المبنى.
- المسقط الافقي للمبنى على طول الشارع
- بواجهة شمالية كثيرة الفتحات.. تقع الأستوديوهات
- على الشارع بينما الجزء الاداري والخدمات على
- الواجهة الخلفية.
- المبنى في مجمله وحدة مختلطة من الطراز الباروني
- الأسكتلندي (الكتل الحجرية الضخمة) والفن الجديد
- (الزخارف والحليات الحرة من الحديد والبلاطات)
- والتقنيات والمواد الجديدة (النوافذ الطويلة).



٢-١٣٧ مدرسة الفنون والصنائع بجلاسكو

لغة التشكيل المعماري:

١. الصورة النحتية للمباني.
٢. عدم التقيد بالقواعد الكلاسيكية: المحورية.. التماثل.. التذكارية.
٣. الزخرفة المتموجة غير المقيدة بالأسطح والتي تنساب من جزء لأخر في المبنى من الداخل والخارج.
٤. التكوينات المعمارية (غير المنتهية) الحرة.
٥. التأكد على تزاوج الانشاء والزخرفة.
٦. الوحدة العضوية في البناء.

سمات فترة الحداثة

بذل كل معماري جهدا كبيرا للوصول الى حلول مقبولة فتركوا بذلك بصمات واضحة على عمارتهم كل على طريقته الفردية. بالرغم من ذلك فان هؤلاء المعماريين لم يخلقوا طرازا جديدا يمكن ان يتبع وانما تركوا من خلفهم طريقة جديدة للتفكير وحلول متميزة فرية. لا يمكن القول بان هؤلاء الرواد قد بدأوا من فراغ وانما استقى كل منهم من تجارب الاسبقين وطور فكرهم، بما اضاف على عبقرية كل منهم مذاقا خاصا واتجاها فرديا. ساعد على هذا

تطور مواد البناء الجديدة وظهور استعمالات مستحدثة للصلب والزجاج والخرسانة واستخدام الآلات الحديثة محل العمل اليدوي وانتشار العلم والتكنولوجيا

- ترك الماضي وقوالبه المعمارية
- تهميش الخصوصية الاقليمية
- البساطة، التجريد
- ترك الزخارف
- الحرية/ مسقط افقي حر، واجهات حرة
- الشفافية، الانفتاح على الخارج
- الفردية
- الاهتمام بالوظيفة/ الشكل يتبع الوظيفة
- استخدام مواد البناء والتقنيات الحديثة

نقد عمارة الحداثة

- لقد انفصلت الحداثة المعمارية نهائيا عن لغة العمارة، هذه اللغة التاريخية التي عبرت عن الإنسان الذي انشأت العمارة من أجله. يقول هيدغر الفيلسوف الألماني: العمارة هي بيت الوجود الا ان عمارة الحداثة بقيت بدون لغة وبدون هوية لأن اللغة هي المعبر عن الهوية
- ليس بإمكاننا اعتماد عمارة لا هوية لها ولا تساعد الإنسان على العيش في بيئته التاريخية والاجتماعية،
- لقد كانت العمارة تعبر عن مفهوم قومي، ثم أصبحت اعتباطية فاقدة الشخصية،
- إن إهمال لغة الذاكرة التاريخية في الحداثة المعمارية، دفع المعمار إلى التعويض عن التاريخ بالحوافز الصناعية، فأصبحت الحداثة مجرد هواية ومغامرة اعتباطية.
- اهتمت الحداثة بقوانينها الداخلية وتقنية إنشاءها والوظيفة المباشرة لها
- عبرت عن حاضرها وانقطعت عن ماضيها، فرفضت الإيحاءات التاريخية وأنتجت عمارة تتصف بالاختزالية، الاقتصاد، البساطة، الوضوح، والوظيفية.
- اقترنت العمارة الحديثة بافتقارها للهوية الخاصة والشعور بالمكان والناتج عن استخدام الكتل الصندوقية النمطية، بسبب اعتقادهم بان مثل هذه العمارة هي أكثر اقتصاداً في الكلفة من العمارة التعبيرية، ومن ثم فإنها أكثر كفاءة وأكثر وظيفية
- مما ولد تشابها وتكراراً في الأشكال للوظائف المختلفة.
- ارتبطت العمارة الحديثة بصيغة التكرار والذي أسيء استخدامه إلى ابعد الحدود،
- سواء على مستوى المبنى من خلال المبالغة في تكرار المعالجات، العناصر، الأشكال المجردة،

- أو على مستوى الكل (البنى) أو ما يطلق عليه بالأسلوب العالمي، المعتمد على الاستنساخ والتكرار المتطابق، وعلى صعيد المستويين لم يرتبط ذلك التكرار بتبرير أو معاني تفسره.

جاء التكرار في هذه المرحلة نتيجة عدة أسباب منها:

الاستناد إلى محددات ومعايير وظيفية مكررة، مما ولد نماذج وحلول معروفة مسبقا ومحددة الهدف (التجريد العالي المرتبط بجماليات الماكنة). الابتعاد عن المضامين المعنوية والناتج عن الانقطاع عن الماضي واستخدام التجريد، حيث بقيت الموضوعية البحتة والناحية الوظيفية هي الأساس (عدم ارتباط الحداثة بمعنى دلالي).

ارتباط فكر الحداثة بإنتاج أشكال ليس لها سوابق تاريخية إلا أن النتاج لم يحقق ذلك، حيث أصبحت الأشكال راسخة ومن ثم متوقعة، أي استحدثت أصلاً لتكون جديدة لكنها تحولت إلى مكررة. تركيزهم على مستوى واحد للخطاب وهو مخاطبة النخبة الخاصة واستبعاد اللغة التي يفهمها العامة. بذلك فان ما واجهته الحداثة من قصور لم يكن في التكرار، بل فيما يكرر، واقترانها بالأشكال البدائية المجردة البسيطة مما حول التكرار إلى نسخ

حاولت الانقطاع عن تكرار الشيء السابق لتقع في شراك تكرار أشكالها الجديدة

ونتيجة لما سبق برزت العديد من التوجهات المعاصرة حاولت تجاوز ما وقعت به الحداثة من مشاكل تطبيقية إضافة إلى الفكرية

ما بعد الحداثة

تعتبر فلسفة ما بعد الحداثة فلسفة نقدية لمجمل مرحلة الحداثة وفلسفاتها التي سيطرت على الحضارة الغربية بعد عصر النهضة والثورة الصناعية. من وجهة نظر اخرى هي تقديم فلسفة الحداثة بأسلوب إنساني مفهوم وواضح. من وجهة نظر أخرى قد تكون هي عمارة كلاسيكية مهجنة تدعم الفكر الكلاسيكي التاريخي بشكل واضح.

- بداية ما بعد الحداثة

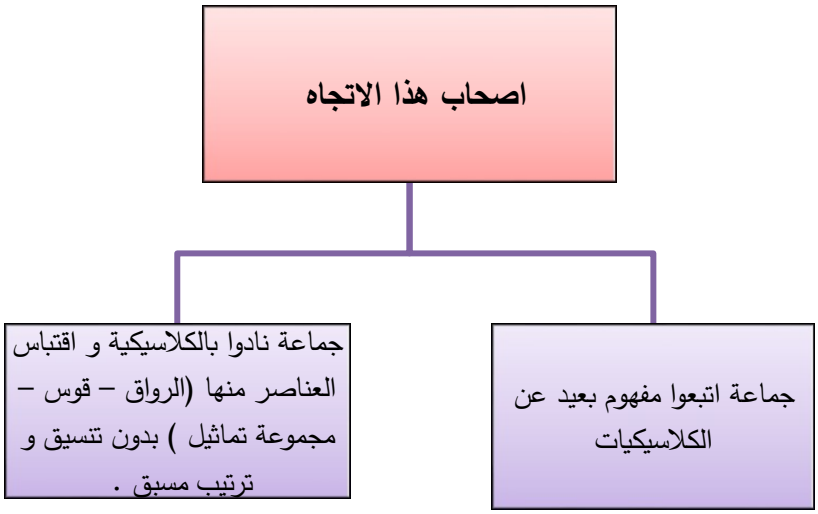
لقد استعمل اصطلاح " ما بعد الحداثة " لأول مرة سنة ١٩٣٤ للدلالة على مظاهر رد الفعل ضد الحداثة،

تكاثر عدد الكتاب الذين تحدثوا عن بعد الحداثة، واختلفت آراؤهم، وعرفها بعضهم" إنها تتجه نحو أسلوب البناء التقليدي لخلق تواصل بين العمارة والجمهور العام والنخبة المهتمة بموضوع العمارة ". على الرغم من معارضة كثير من المعماريين لفكرة نهاية الحداثة، فإن الدعوة لما بعد الحداثة قد لامست عواطف الناس الذين باتوا يبحثون –دون جدوى- عن ذواتهم الثقافية من خلال العمارة. حدد ستيرلنج مفهوم ما بعد الحداثة بقوله،" نستطيع التطلع إلى الوراء حيث تاريخ العمارة لنجعله خلفية لنا "ولكن قوله هذا لا يصل إلى حدود رفض الحداثة، بل إلى الاتفاق معها وذلك عن طريق استعمال عناصر من العمارة القديمة. وهكذا فإن عمارة ما بعد الحداثة تجمع بين القديم والحديث، وبمعنى آخر فإن هذا الاتجاه لا يمكن

أن يكون مجرد إحياء للقديم، لأن عالم التقنيات معاش على أوسع نطاق. ولكن من القديم نستطيع أن نحقق خيارات متعددة هذه التعددية هي من ميزات عمارة ما بعد الحداثة التي تجعلها متجددة، متنوعة حسب الثقافات الذوقية. وتتميز ما بعد الحداثة بالدعوة إلى الالتفاف حول النموذج الأصلي للعمارة، وهذا يعني العودة إلى الأصالة، وبصورة عامة فإن ما بعد الحداثة تسير في طريق الأصالة حسب تصريح جنكز: كانت جميع بناياتي إعلانا عن إمكانية التوافق بين القديم والجديد في حضارتنا المعاشة ويضيف: إن عمارة الحداثة التي انقطعت عن القديم قد ماتت، والواقع يبين أن الحداثة قد فقدت طابعها الثوري، واصبحت من التاريخ وباتت مقدمة لما بعد الحداثة.

تعريف البوست مودرن

هو نظام يعمل على ايجاد علاقة بين المبنى والتاريخ والمحيط يقوم على حضور الماضي والتراث الفني الكلاسيكي



٢-١٣٨ مخطط يوضح عمارة البوست مودرن

قامت عمارة ما بعد الحداثة على نقد العمارة الحديثة، التي انتقدتها لعدة اسباب هي:

نقدها بسبب البعد عن الماضي

- الحاجة الى مباني أكثر دفئا تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل حتى تتواصل الاجيال، بعد ان فصلت الحركة الحديثة الناس عن ماضيهم وتاريخهم، ويستشهدون بآراء غروبيوس الذي قال عن العمارة المعاصرة (ولقد جرى قطع الصلة بالماضي بشكل يسمح لنا بتصور اشياء جديدة للعمارة تتناسب مع الحضارة والتقنية للعصر).

ميزات حركة ما بعد الحداثة (جماعة الكلاسيكية):

- ربط الماضي بالحاضر عن طريق استخدام العناصر الكلاسيكية والاشكال التاريخية
- استخدام مفردات قديمة لتزيين العمارة الحديثة
- (زخرفة – خيال – اثارة)
- خروج الشكل من النظام التكعيبي
- الخلط بين القديم والحديث في شكل المبنى بشكل مدروس ومتميز
- النزعة الاقليمية (الثقافة – المناخ)
- ادماج المبنى بالموقع
- نقدها بسبب التجريد
- مفردات العصر تطلبت سرعة في التطبيق وسهولة وزيادة الانتاج والتشييد مما ادى الى التقييس وتبسيط الاشكال،
- عانت العمارة الحديثة من الفقر العام للأشكال وتجريدها من معانيها، ومن فقر اللغة المعمارية ومحدوديتها
- التجريد ليس غنيا بما يكفي ليستجيب للمتطلبات العاطفية للعمارة فالنتاج المعماري يجب ات يكون له مضمون رمزيا وتزويقيا
- بعد انحسار دور الرواد والمؤسسين توجه المعماريون نحو التكرار والتقليد للنماذج، مما أنتج حالة من الملل كنتيجة حتمية لها.

ميزات حركة ما بعد الحداثة (جماعة من ابتعدوا عن الكلاسيكية):

- خروج الشكل من النظام التكعيبي
- الاتجاه نحو الاكثار من العناصر المعمارية والاثارة
- يقول فنتورى (القليل يعني الملل) ((Less is bore
- عكس مقولة ميس (.Less is more)
- مواد بناء مختلطة
- استخدام انظمة مختلفة وألوان متناقضة
- عمارة صريحة يفهمها الناس
- الحرية المطلقة في التصميم

٢-١٣٩ ابنية عمارة ما بعد الحداثة

ايجابيات عمارة البوست مودرن:

- عمارة صريحة يفهمها الناس
- الحيوية، لاستخدام مختلف انواع التشطيبات بألوان متنافرة جنبا الى جنب حت اصبحت بعض الشوارع والميادين تبدوا وكأنها كرنفال او عرض ازياء.
- الحرية المطلقة للمعماري في تصميم مبانيه وهذه الحرية لا تقوم على اسس او مبادئ يمكن الالتزام بها.
- النزعة الاقليمية

سلبيات عمارة البوست مودرن

- عدم وجود قواعد ثابتة تسير عليها العمارة في التصميم.
- استعمال لغات معمارية متعددة.
- الافتقار للأصالة

اتجاهات الحداثة المتأخرة

١. اتجاه الشكل النحتي
٢. اتجاه التداخل المفرط
٣. اتجاه جمالية الماكنة الثانية
٤. اتجاه التقنية الصقلية
٥. اتجاه إحياء عمارة العشرينات البيضاء

الاتجاه الأول: اتجاه الشكل النحتي Sculptural Form and hyperbole

اتجه مصممي الحداثة المتأخرة باتجاه خلق أشكال نحتية نقية ظهر توظيف الخرسانة المسلحة بأسلوب تعبيري مبالغ فيه في الستينات وضف نهج المغالاة في خلق الأشكال المتطرفة بهدف تضخيم الحجم آما ظهر في (عمارة المعارض، أبنية المطارات، قاعات المدينة، الملاعب الرياضية، ومدارس العمارة)

خصائص توجه الشكل النحتي

- ظهر التشكيل النحتي في أسلوب التداخل بين الأشكال المتنوعة التي عكست تأثيرات بصرية متنوعة ظهر الفكر التكنولوجي في هذا التوجه وبشكل متطور آما في برج سوني في أوساكا للمعماري كوروكاو ا.
- استخدام الاستعارة المجازية من خلال اعتماد فكرة إضافة البهجة في المنظور العام للكتلة (آما في استعارة أشكال أجنحة الطيور وأشكال الأذرع الممتدة في العمارة)
- أطلق مصطلح التعبيرية الهندسية على مجموعة الأعمال التي تأثرت بأسلوب التعامل البلاستيكي للشكل المعماري كما ظهر في أعمال المعماري ليو مينغ باي Leo Ming Pei

من الأعمال المعمارية في هذا الاتجاه

اوبرا سيدني للمعماري أوترن

٢-١٤٠ اوبرا سيدني

استخدام الاستعارة المجازية

المسرح القومي في لندن للمعماري دنيس لاسدن

٢-١٤١ المسرح القومي في لندن

التشكيل النحتي في أسلوب التداخل بين الأشكال المتنوعة

كنيسة نيفيجيس في ألمانيا الغربية للمعماري غوتفرد بوم

٢-١٤٢ كنيسة نيفيجيس في المانيا

توظيف الخرسانة كمادة هيمنة على تعبيرية المنشأ واستخدام الاستعارة المجازي

برج سوني في اوساكا

٢-١٤٣ برج سوني في اوساكا

التداخل بين الأشكال المتنوعة وظهور الفكر التكنولوجي

قاعة المدينة في دالاس للمعماري ليو مينغ باي

٢-١٤٤ قاعة المدينة في داس

- استخدم هرما مقلوبا بأسلوب صارم

- تظهر المبالغة المتطرفة في المقياس العام للمبنى (التوجه الصرحي)
- يظهر التناقض كمبدأ تم استخدامه للتعبير عن الشكل الهندسي ما بين
- التوجه الأفقي والعمودي، وبين الزجاج الأسود القاتم والأسطح الخرسانية الملساء

المعرض القومي للفنون في واشنطن للمعماري ليو مينغ باي

٢-١٤٥ المعرض القومي للفنون في واشنطن

- تظهر المبالغة المتطرفة في المقياس العام للمبنى (التوجه الصرحي)
- يظهر بوضوح استخدام أشكال نحتية نقية
- يظهر توظيف التكنولوجيا كعنصر تزييني خاصة في داخل المبنى ا

الاتجاه الثاني: اتجاه التدا خل المفرط Extreme Articulation

- انتشر هذا الاتجاه في أنحاء العالم وظهرت على أثره تكوينات اعتمدت البعد الثالث في التكوين التي جاءت لتحل محل القشرة الخارجية السطحية البيضاء لعمارة العشرينات باستخدام عناصر الخرسانة المسلحة
- ظهرت فكرة التداخل بين الفضاءات العامة والخاصة للتأكيد على أهمية دور الاحساس بالمكان في التصميم
- ظهرت فكرة المعالجات الحسية للمقياس العام للتكوين لتظهر المباني أقل حجما من الواقع
- تحقيق صورة درامية في التكوين العام من خلال المناظرة ما بين الهيكل والقشرة و
- الاهتمام بفكرة التنويع واستخدام اللغة الهجينة في التكوين العام
- ظهر توجه آخر اعتمد مبدأ المبالغة في عنصر التجديد

من أتباع هذا الاتجاه:

١. المعماري لويس المعماري
٢. المعماري جيرارد كالمان
٣. المعماري نول ماك كينيل
٤. المعماري جون جوهانسن
٥. المعماري هيرمان هيرتزبيرغر
٦. جيمس ستيرلنغ

متحف كمبل للفنون في تكساس عام١٩٧٢

تظهر البساطة في التصميم معتمدا على مواد متنوعة مثل الحديد والخشب والخرسانة

(تبرز فكرة التكرار الايقاعي للعقود التي استخدمت للإنارة. واتبع مبدأ التنويع في ارتفاع السقف والطول والعمق الفضائي في التكوين العام للمتحف، تجنب المعماري لويس كان أي توجه تزييني لم يعتمد على خصائص المادة البنائية المستخدمة أو أسلوب الانشاء حقق فكرة التزيين من خلال

إبراز التفاصيل في أجزاء المفاصل Joints كما في متحف كمبل للفنون في تكساس عام ١٩٧٢

٢-١٤٦ متحف كمبل للفنون في تكساس عام١٩٧٢

القسم الطلابي في جامعة سانت أندروز في سكوتلاند لجيمس ستيرلنغ

تظهر التداخل بين العناصر الإنشائية

٢-١٤٧ القسم الطلابي في جامعة سانت أندروز في سكوتلاند لجيمس ستيرلنغ

مشروع السكنى ألكسندرا فى لندن للمعماري ليف براون ٧٣ – ٧٨

٢-١٤٨ مشروع السكني ألكسندرا في لندن للمعماري ليف براون ٧٣ – ٧٨

تم التأكيد على التوجه الأفقي للتكوين

المبنى الإداري سنترال بهير لهيرمان هيرتزبيرغر

٢-١٤٩ المبنى الإداري سنترال بهير لهيرمان هيرتزبيرغر

حقق فكرة الاحساس بالمكان من خلال التعامل مع وحدات مكررة تعتمد مقاييس انساني

المركز الموسيقي فريدنبرغ للمعماري هيرتزبيرغر

٢-١٥٠ المركز الموسيقي فريدنبرغ للمعماري هيرتزبيرغر

الاتجاه الثالث: اتجاه جمالية الماكنة الثانية Second Machine Aesthetic

١. ظهر هذا الاتجاه في الستينات من القرن الماضي في ثلاث أنواع من المنشآت العملاقة Mega structure
- المنشآت التي اعتمدت مبدأ إظهار الهيكل الإنشائي ذي الوزن الثقيل بشكل صرحي.
- المنشآت التي اعتمدت تقاليد إظهار الهيكل ذي الوزن الخفيف مثل أشكال المنشآت الحبلية في أعمال المهندس فراي أوتو

٢. استخدام الهيكل الانشائي كتزيين مثل معماري أميركا
٣. استخدام الهيكل الانشائي كواسطة للتعبير عن التكنولوجيا مثل معماري هولندا
٤. استخدام الهيكل الانشائي كعنصر تزييني للتعبير عن فكرة النمو والتغيير مثل معماري اليابان
٥. ظهرت فكرة التوجهات المرنة في تصاميم المباني من خلال فكرة التعامل مع المبنى كنظام كامل من خلال فكرة استخدام قطع من أجزاء عناصرية لتحقيق مبدأ الاختيار الواسع
٦. يمكن لصاحب العمل أن يختار أجزاء عناصر مبناه ويربطها بنفسه في الموقع ٧. فظهر استخدام الهياكل الانشائية الحديدية خفيفة الوزن وأطلق على هذا التوجه لعبة الميكانو الصناعية

الاختلافات بين جمالية الماكنة الثانية والأولى

جمالية الماكنة الثانية	جمالية الماكنة الاولى
أكدت على المرونة والتغيير والحركة	حولت عامل الحركة إلى حالة ثابتة ومستقرة عبر نماذج بنيانهم
	الصرحية التأثير
نادت بالتنويع بسبب الامكانيات الواسعة لإظهار التنويع في خطوط المعتمد على الكمبيوتر	نادت بالإنتاج الثابت الموحد

٢-٦ جدول يوضح الاختلافات بين جمالية الماكنة الثانية والاولى

ظهور عمارة التقنية العالية ر High-Tech

التكنولوجيا الفائقة أو هاي تيك (بالإنجليزية: High-tech architecture) أو (Late Modernism) طراز معماري ظهر في سبعينيات القرن العشرين والذي تضمن عناصر الصناعة والتكنلوجيا الفائقة الحديثة في مجال تصميم المباني. وجدت العمارة فائقة التكنولوجيا بعد مرحلة تجديد الحداثة، امتدادا للأفكار السابقة، وأسهمت الانجازات التكنولوجية بتقدمها. لتكون جسر بين الحداثة وما بعد الحداثة فهناك مناطق مجهول هويتها المعمارية فالمكان الذي يوجد فيه فئة منهم تنتهي الأولى وتبدأ الأخرى. وفي

الثمانينات أصبحت عمارة High-Tech أكثر صعوبة في تمييزها عن عمارة ما بعد الحداثة لان العديد من افكارها ضمت إلى افكار ما بعد الحداثة المعمارية ومدارسها.

ومن مباني عمارة التقنية العالية:

مبنى Hearst Tower في نيويورك - للمعماري نورمان فوستر

٢-١٥١ مبنى Hearst Tower في نيويورك - للمعماري نورمان فوستر

تيار " التقنية المتقدمة " High –Technology، المعروف اختصارا بالهاي – تيك " High-Tech"، من أكثر تيارات عمارة ما بعد الحداثة انتشارا وحضورا في الخطاب المعماري المعاصر، ليس لأنه فقط يجعل من
مقاربته المميزة وأسلوبه الخاص بمثابة " قطيعة" معرفية مع بقية المقاربات التصميمية المعروفة سابقاً، تلك المقاربات التي ما لبثت ان ظهرت بشكل فجائي وسريع على مسرح المشهد المعماري الحداثي مؤخراً، وانما أيضا بسبب تقبل طروحاته بسهولة من لدن مصممين مختلفين ينتمون إلى مناطق جغرافية متباينة ذات خلفيات ثقافية متنوعة، وقد ساهم ذلك كله في تكريس حضوره في الممارسة المعمارية المعاصرة كأحد التيارات المعمارية الهامة في المشهد المعماري العالمي ؛ هذا عدا عن اعتماده بصورة واضحة ومباشرة وصريحة على اخر مستجدات النجاحات التقنية، ما جعل منه تيارا معماريا مقبولا وشائعا يدرك من قبل الجميع كون منتجه يعكس بوضوح " image " عمارة ما بعد الحداثة ورمزها التصميمي في عصرنا الراهن.

معلومات أساسية

شُيدت المباني في هذا النمط المعماري بصورة رئيسية في أوروبا وأمريكا الشمالية. بعد تدمير العديد من المباني التاريخية في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية. كان إصلاحها مسألة صعبة. فكان على المهندسين المعماريين أن يقرروا ويختاروا بين

تكرار العناصر التاريخية أو الاستعاضة عنها بعناصر جديدة ومواد حديثة وعلم الجمال.

تأثرت المجتمعات بالتقدم العلمي والتكنولوجي الذي حدث في السبعينيات من القرن الفائت. وكان الفضاء قد بلغ ذروته في عام ١٩٦٩ مع نيل أرمسترونغ [٣] عندما هبط على سطح القمر، وجاء هذا إلى جانب التطورات العسكرية المفرطة بين الدول. كل هذه الأسباب ادت إلى التفكير في العديد مما يمكن تحقيقه من ذلك التقدم التكنولوجي. لتصبح الأدوات التكنولوجية هي الرؤية المشتركة للشعوب بسبب استخدام نماذج كالممرات المنحدرة، وشاشات عرض الفيديو والسماعات، والسقالات الميكانيكية المستخدمة بالبناء. هذه التكنولوجيا المعمارية الفائقة أصبحت اليوم ملموسه للشخص العادي.

نال هذا النمط المعماري اسمه من كتاب " High Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home"، والذي كتبه المصممان والصحفيان Joan Kron و Suzanne Selin ونُشر في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٧٨. الكتاب، يوضح من خلال مئات من الصور كيف وظف المصممين والمهندسين المعماريين وأصحاب المنازل الأشياء الكلاسيكية الصناعية بين رفوف المكتبة، الكيماوية والزجاج والمعادن لوحة سطح السفينة، مطعم العرض، ومصنع مدرج المطار مصابيح المحرك 'لحاف، والسجاد الصناعي وما بين صناعية وجدت في هذه الفهارس، ووضع لاستخدامها في المؤسسات الايوائية.

ونتيجة للدعاية وشعبية الكتاب، على غرار تزيين أصبح يعرف باسم High-Tech اي "التكنولوجيا المتقدمة"، وتسارع للدخول التي لا تزال غامضة لمصطلح "التكنولوجيا العالية" في اللغة اليومية. وفي عام ١٩٧٩، كإن مصطلح التكنولوجيا الفائقة High-Tech قد بدأ للمرة الأولى في مجلة نيويورك من خلال الرسم الكاريكاتوري الذي تظهر به امرأة توجه اللوم لزوجها لعدم كونه يتحلى بالتكنولوجيا الفائقة بما فيه الكفاية..

بدأت بعدها تبرز High-Tech في الديكور من خلال تصميم النوافذ والأثاث المكتبي. ولكن ينبغي أن ينسب الفضل إلى متجر على شارع ٦٤ وجادة لكسنغتون في نيويورك، المخصصة لأدوات المطبخ، الذي افتتح في عام ١٩٧٧، لتسويق هذه الأشياء للجمهور قبل أي شخص آخر. الكتاب ومضى ليكون طبع في إنكلترا، فرنسا، واليابان، وشملت كل طبعة على دليل لمصادر محلية للأجسام المعمارية.

الاهداف:

كانت عمارة التكنولوجيا الفائقة High-Tech، في بعض النواحي، استجابة لتزايد خيبة الأمل للهندسة المعمارية الحديثة. خلقت التكنولوجيا الفائقة بنية جديدة وجمالية في المقابل مع معيار عمارة الحداثة.

قام كرون وسليزن بمزيد من الشرح للمصطلح "High-Tech" واحدة تستخدم في الأوساط المعمارية لوصف عدد متزايد من المساكن والمباني العامة، وتتعرض أنابيب، بحث التكنولوجية". ليست هناك حاجة إلى أن ننظر إلى أبعد من روجر بومبيدو مركز مثالا على ذلك. هذا يبرز واحد من أهداف التكنولوجيا الفائقة والعمارة، ويفخر به العناصر التقنية للبناء بإعطائها طابعا خارجيا. وهكذا، فإنها تهيئة الجوانب التقنية والجمالية للمبنى.

للتصميم الداخلي كان هناك اتجاه للاستخدام الصناعي سابقا الأجهزة المنزلية الأشياء، مثل الأكواب كما والمزهريات لا لزهور. وكان ذلك بسبب بهدف الاستخدام الصناعي والجمالي. وكان هذا يساعده على تحويل المساحات الصناعية السابقة إلى المساحات السكنية. التكنولوجيا الفائقة الهيكل تهدف إلى إعطاء كل شيء مظهر صناعي.

وثمة جانب آخر لأهداف التكنولوجيا الفائقة High-Tech أنه كان من المعتقد في تجديد قوة التكنولوجيا لتحسين العالم. ويتضح هذا بصورة خاصة في خطط كنزو تانغ للمباني من الناحية التقنية المتطورة في اليابان حيث فورة ما بعد الحرب في الستينات، ولكن قلة من هذه الخطط بالفعل أصبحت مباني. على العموم، تهدف عمارة التكنولوجيا الفائقة High-Tech إلى تحقيق الصناعية الجديدة والجمالية، وإعادة الهيكلة التي تقوم بها تجدد الثقة في التقدم للتكنولوجيا.

لقد اختلفت خصائص عمارة التكنولوجيا الفائقة فيما بينها بعض الشيء، ومع ذلك قد أبرزت جميع العناصر التقنية. وشملت عرض بارز للبناء التقني والعناصر الفنية، وترتيب منظم واستخدام العناصر الجاهزة. الجدران والزجاج والفولاذ الأطر أيضا بشعبية هائلة.

تعتبر الملامح التقنية بشكل واضح للتباهي، وكان إخراجها، في كثير من الأحيان إلى جانب تحميل الهياكل. لا يمكن أن يكون هناك مثال اوضح من مركز جورج بومبيدو في باريس، حيث التهوية والمسالك كلها تظهر بشكل بارز إلى الخارج. وكانت هذه تصاميم جذرية، كما أن أنابيب التهوية السابقة كانت مخبأة على عنصر من داخل المبنى. وسائل الوصول إلى بناء أيضا ظاهرة إلى الخارج، حيث يوجد أنبوب كبير يسمح للزوار بدخول المبنى. شكل المبنى من الخارج يشبه قواعد الصواريخ أو المنصات. وقد قوبلت عمارة المبنى في بدء ظهورها بموجة من التعليقات القاسية والاوصاف غير المعتادة نظرا لغرابة لغة عمارته وجسارة منطلقات معمارية وجرأتهم في تأويل مرجعيتهم التصميمية؛ لكن المبنى الذي ُشبه اولا بـ "

مصنع لتكرير النفط " تهكما وسخرية من أسلوب عمارته، بدأ يحظى تدريجيا على اعجاب وتقبل الناس: زواره العديدون ومشاهدو عمارته المميزة. وبدت النقاشات الصاخبة والآراء المتضادة التي اثيرت حول عمارته في بدء ظهوره باعثا مضافا لتكريس حضوره واهميته في سياق عمارة البيئة المبنية وانتشار صيته التصميمي كحدث ثقافي بامتياز.

يميز الأبنية ذات التكنلوجيا الفائقة التنظيم بطريقة منطقية، بحيث تكون مصممة لإبقاء الوظيفية جوهر أساسي في الموضوع، وهذا يتجلى بوضوح عند نورمان فوستر في مبنى بنك HSBC / هونغ كونغ، حيث الفضاءات الداخلية ذات مساحة كبيرة ومفتوحة وسهلة الوصول إلى جميع الطوابق إلى حد كبير في تعزيز وظيفة المصرف. وبالإضافة إلى التكنولوجيا هي السمة الغالبة للبناء، وتصميم وظيفيا إلى حد كبير. أيضا، عناصر من المباني تتوزع بدقة عالية جدا وترمي إلى تحقيق أقصى قدر من أجل ترتيب منطقي لحل مشكلة احتياجات المصرف، ويمكن ملاحظة ذلك في مستويات الهيكل وفي السلالم المتحركة.

مقر بنك HSBC في هونغ كونغ - للمعماري نورمان فوستر

٢-١٥٢ مقر بنك HSBC في هونغ كونغ - للمعماري نورمان فوستر

المسار التطوري:

لقد عبر المسار التطوري الذي سلكه " الهاي – تيك " عن نفسه، وتحدد لاحقا ضمن مقاربتين اثنتين شهدتهما الممارسة المعمارية العالمية

- اولهما: نزوع المصممين المشتغلين ضمن إطار مفهوم " الهاي – تيك " إلى تعقيد متقصد لكتلة المبنى الخارجية عبر التشديد على حضور توابع تكنولوجية ثانوية ولواحق تركيبه غير أساسية.

- والثاني: يكمن في تطلع المصممين إلى تكريس وضوح تكتونية المبنى وصفاء كتلته المبتدعة. ويمثل الأسلوب الأول بعد ترسيخ نهج عمارة مركز بومبيدو للفنون في الممارسة المعمارية، وتقبل مقترب " الهاي – تيك " من قبل مصممين كثر؛ " مبنى شركة للويد للتأمين " لندن / المملكة المتحدة (١٩٧٩-٨٤) المعمار ريتشارد روجر (١٩٣٥) –أحد المصممين الأساسين لمركز جورج بومبيدو الباريسي.

اما المقترب الثاني لمسار عمارة " الهاي – تيك "، فيمكن ان يجسده المبنى الذي صممه المعمار الإنكليزي " سير نورمان فوستر (١٩٣٥)، والخاص بمبنى " مصرف HSBC " فيهونغ كونغ (١٩٧٩-١٩٨٦)، حيث تأسس المنظومة الانشائية للمصرف التي بها تكتسي عمارة المبنى سماتها الخاصة والاستثنائية من نظام الاعمدة والجسور، بيد ان هذا النظام مصاغ، هنا بالمصرف، بشكل مميز لا يماثل شبيهه من التراكيب المألوفة. في النصف الثاني من تسعينات القرن الماضي، بدا وكأن المقاربة الثانية من مسار " الهاي – تيك " تحرز اهتماما وتعاطفا جديا من قبل كثر من المصممين العاملين وفقا طروحات ذلك التيار المعماري. وحتى " ريتشارد روجر نفسه الذي اتسمت اعماله " الهاي – تيكويه " الأولي في سبعينات وثمانينيات القرن الماضي بانتمائيه واضحة إلى المسار الأول، عبر اعمال انطوت على تعقيد " الفورم " التصميمي، بات في الفترة الأخيرة أكثر تعاطفا مع المسار الثاني، وغدت لغته التصميمية تنحو نحوا تكوينيا واضحا ودقيقا. ولعل تصميمه لمبنى " المحكمة الاوربية لحقوق الإنسان " في مدينة ستراسبورغ بفرنسا (١٩٨٩-١٩٩٥) يعكس تلك التطلعات الجديدة.

اهم الاسس التي تمركزت عليها عمارة التقنية العالية:

استخدمت جميع عناصر الحداثة لكن تم دفعها باتجاه مبالغ فيه ومتكلف في مركز بومبيدو في باريس فكان هناك:

- حضور للعقلانية.
- التقنية والاهتمام بنظم الحركة
- مبدأ التكرار
- الاهتمام بالخدمات الميكانيكية.
- الاهتمام بالهيكل الانشائي
- عكس فكرة الفضاء الموحد الشامل

اهم روادها:

- نورمان فوستر
- رينزو بيانو
- ريتشارد روجر

- غونتر بينش
- سانتياغو كالاترافا

من أشهر مباني التقنية العالية:

ملعب ميونيخ الأولمبي للمعماري غانتر بينيش

- ويعتبر نموذج للهياكل خفيفة الوزن التي عكست فكرة الانشائي بمقياس بطولي
- اعتمد التصميم على لتحرر من قيود الماضي ما عدا العضوي بالموقع

الاتجاه الرابع: اتجاه التقنية الصقيلة Slick Tech

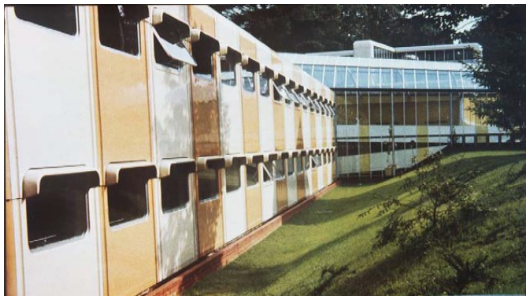
- جمالية التقنية الصقيلة هي حالة متطرفة للتصورات التكنولوجية باتجاه إظهار الشكل الصقيل اللامع إلى جانب الملمس الناعم
- اعتمدت موادها صفائح الحديد والألمنيوم المصقول والبلاستيك وصفائح الزجاج المراية العاكسة، التي تحقق مظهرا براقا ولامعا
- معظم المباني التي تميزت بهذا الاتجاه أن الاهتمام بالشكل أكثر من الوظيفة
- أول نماذج هذا التوجه معرض له كوربوزييه في زيوريخ عام ١٩٦٦حيث استخدم فيه صفائح الحديد والصفائح المطلية الملونة بأسلوب تزييني.

من المباني التي تمثل هذا التوجه

محلات ريتي لبيع الشموع في فيينا للمصمم هانس هولن

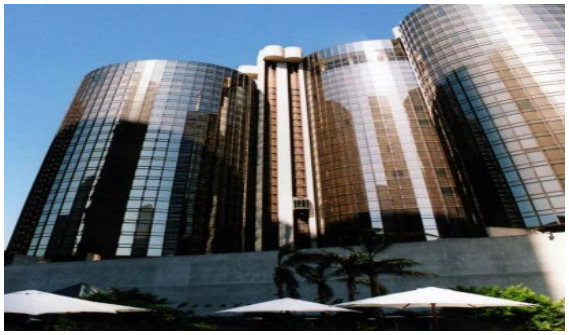
٢-١٥٣ محلات ريتي لبيع الشموع في فيينا للمصمم هانس هولن

مدرسة أولفيتي للتدريب في ساري/ إنجلترا للمعماري جيمس ستيرلنغ



٢-١٥٤ مدرسة أولفيتي للتدريب في ساري/ إنجلترا للمعماري جيمس ستيرلنغ

مركز النهضة في ديترويت للمعماري جون بورتمان



٢-١٥٥ مركز النهضة في ديترويت

مجموعة من الفنادق للمعماري جون بورتمان أطلنطيا /جورجيا

٢-١٥٦ مجموعة من الفنادق للمعماري جون بورتمان أطلنطيا /جورجيا

الاتجاه الخامس: الاتجاه الإحيائي للعشرينات Twenties Revivalism

- لقد أثرت جمالية الدور السكنية البيضاء للمعمار له كوربوزييه على بعض المعماريين في أوروبا وأمريكا في الستينات مما أدى إلى ظهور اتجاه عمل على إحياء واستحضار تجارب العشرينات ال
- بالنسبة لمعماري أمريكا الذين اتبعوا هذا الاتجاه في تصاميم الدور السكنية عكسوا الأسلوب المجرد الأبيض الذي جاء رمزا للعالم المثالي
- أما بالنسبة لمعماري أوروبا فقد جاء هذا الاتجاه كرمز لأصحاب المشاريع الكبيرة أو ذوي النفوذ ال
- بالنسبة للكثير من المهنيين كان هذا الاتجاه يعكس تجربة في الحنين أو العودة إلى الماضي القريب وشكلاً من أشكال التمرين المثقف الذكي
- أما بالنسبة لطلبة العمارة فكان يعني الإيمان المطلق بقضية الحداثة التي ولدت من جديد بعقيدة جديدة جديد
- لقد برز هذا الاتجاه في كتاب تحت عنوان المعماريون الخمسة عام ١٩٧٢،

ضم هذا الكتاب أعمال خمسة من المعماريين وهم :

- المعماري ريتشارد مايير Richard Meier
- المعماري بيتر آيزمان Peter Eisenman
- المعماري تشارلز غواتمي Charles Swathe
- المعماري مايكل غريفز Michael Graves
- المعماري جون هيدوك John Heijden

- من خلال أعمال هؤلاء المعماريين حصل هذا الاتجاه على الشهرة العالمية التي أظهرت توجهاتهم فكرة العمارة النخبوية
- اعتمدوا المخططات التي حملت معها معاني خفية دون أي مؤشرات دالة للوظيفة مؤكدة على مبدأ الغموض في عمليات الفصل بين الفضاءات الخارجية والداخلية والذي اعتبر من أحد أهم الخصائص التي تميزت بها أعمال المعماريين الخمسة
- سنستعرض فيما يلي بعض الأمثلة من أعمال المعماريين ريتشارد مايير وبيتر آيزمان

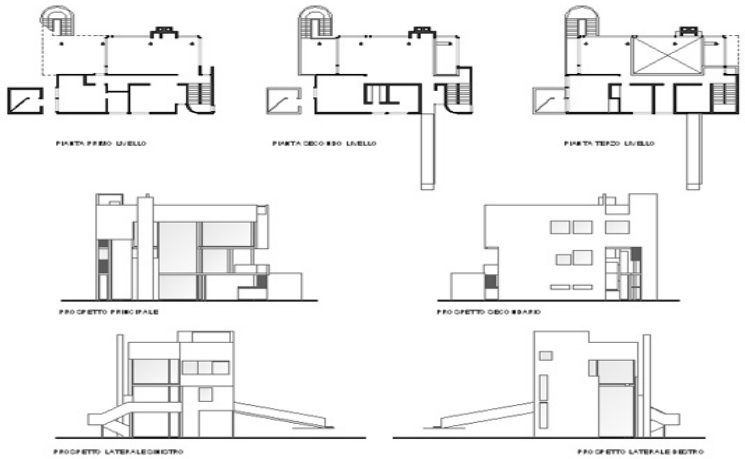
المعماري ريتشارد مايير Richard Meier

تبرز مساهمات ريتشارد مايير المؤثرة ضمن منظور هذا التوجه في كل من:

دار سميث في كنتياكت عام (١٩٦٥- ١٩٦٧)

٢-١٥٧ دار سميث في كنتياكت عام (١٩٦٥- ١٩٦٧)

- الفضاءات العامة تظهر مفتوحة بأسطحها الشرفية التي تعطي إحساسا بالدوران بسبب مواقع الأعمدة الدائرية استخدم معايير النظام الشبكي المعتمد على الأعمدة الدائرية مؤكداً على فكرة استخدامها كعناصر
- يظهر التأثير التعبيري في الواجهات من خلال المبالغة في إظهار الفروقات الشكلية بين الواجهة الأمامية والخلفية خاصة في أسلوب التعامل مع الفتحات إلى جانب التحريف المتكلف في توظيف المواد البنائية الب



٢-١٥٨ مخططات دار سميث في كنتياكت عام (١٩٦٥- ١٩٦٧)

(يستخدم مايير النظام الشبكي المعتمد على الأعمدة الدائرية مؤكداً على فكرة استخدامها كعناصر دورانية)

(يظهر الفضاءات الخاصة بشكل محكم ومركب)

دار دوغلاس في هاربر سبرينغ – ميشيغان عام (١٩٧١-١٩٧٣)

٢-١٥٩ دار دوغلاس في هاربر سبرينغ – ميشيغان عام (١٩٧١-١٩٧٣)

- تظهر الدار بإطارها الابيض المعتمد على الشكل الهندسي النقي فوق قمة تحتضنها الطبيعة الخضراء
- يتم الوصول إلى المدخل عبر جسر معلق معل
- تعكس الدار فكرة الهدوء والوقار بشكل متطرف مما جعل البعض من النقاد يصفها بأنها جاءت في تكوينها أقرب إلى معبد مصمم لحياة خاصة
- تظهر الاستعارات الشكلية من عمارة العشرينات في تفاصيل الدار المختلفة مثل المدفأة المدفأ ة
- يظهر التقابل بين الطبيعة والحضارة في أسلوب استخدام عنصر اللون والشكل والمادة

مبنى أثينيوم في انديانا عام (١٩٧٥- ١٩٧٩)

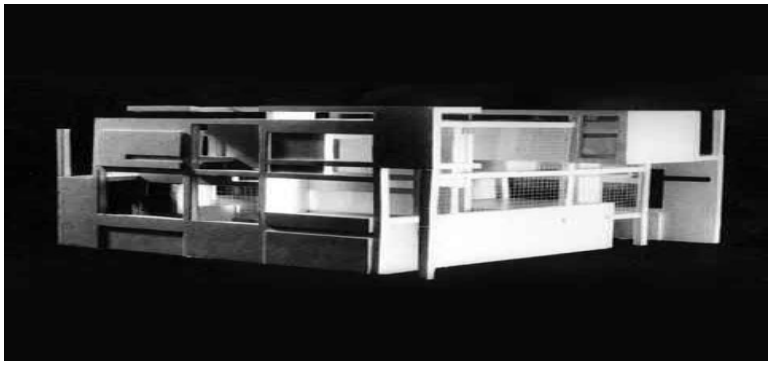
٢-١٦٠ مبنى أثينيوم في انديانا عام (١٩٧٥- ١٩٧٩)

- يعتبر مثالاً نموذجياً حمل معه توجهات صرحيه
- استخدم الكثير من المفردات والعناصر المعمارية المتأثرة بله كوربوزييه مثل الشكل الأبيض النقي، النوافذ الشريطية، السقف المستوي، المنحدرات والأعمدة الطليقة الحرة
- يعكس المناظرة الجدلية بين النظام وللإنظام الذي يعكس في أسلوب توظيف النظام الشبكي مقابل الشكل الانتظامي الذي جاء من شكل الغيتار

المعماري بيتر آيزمان Peter Eisenman

- عمل على إحياء عمارة العشرينات معتمد اعلى مبدأ التحريف والمبالغة المفرطة خاصة في مجال إظهار الهيكل الإنشائي
- يظهر النظام الشبكي في أعماله
- تظهر الأعمدة المربعة الشكل بدلاً من الأعمدة الدائرية في الواجهة
- يظهر أسلوب اعتماد مبدأ الحذف والتداخل المركب بين السطوح والحجوم مما جعل عمارته أقرب إلى العمارة الورقية في تعبيريها
- إن هذا التوجه يجعل الناظر يدور حول المبنى بهدف إدراك تكوينه حيث يمكن قراءته من جوانب متعددة لعدم وجود فواصل تزيينيه عائقة في التشكيل المعماري له

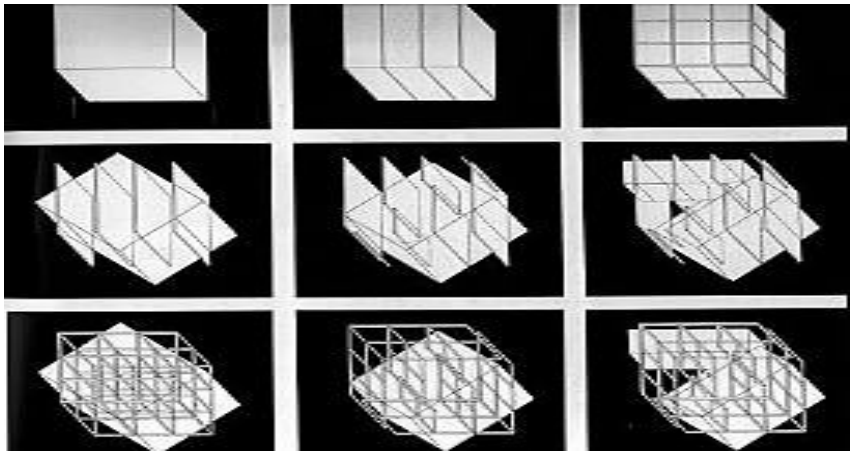
دار فولك (١٩٦٩ – ١٩٧٠) للمعماري بيتر آيزمان Peter Eisenman



٢-١٦١ دار فولك (١٩٦٩ – ١٩٧٠) للمعماري بيتر آيزمان Peter Eisenman

- عمل آيزمان على توظيف مبدأ الايقاع المتنوع في الواجهة بهدف إبراز فكرة التغيير الوظيفي الحاصل في الجدار والحجوم والمسارات الحركية مما يجعل الواجهة تعتمد أفقية وأخرى عمودية
- كما يمكن الاحساس بازدواجية الهيكل الانشائي المعتمد على النظام الشبكي المزدوج المركب

دار ميلر (١٩٦٩ – ١٩٧٠)



٢-١٦٢ دار ميلر

اعتمد آيزمان في هذه الدار على نظامين:

- ❖ الأول مكون من عناصر الأعمدة
- ❖ الثاني يرتبط بعلاقة محورية مع النظام الأول ويعتمد الأسطح المستوية

هذا الانحراف المحوري في عملية التراكب يظهر عملية الحذف في الكتلة تظهر بأسلوب ثوري ودرامي فيكسب المبنى متعة بصرية وذهنية معا تعتمد حالة الدوران (من الجدير بالذكر أن المعماري آيزمان كان يعتمد المخططات التحويلية التي تجري على الدار أثناء العملية التصميمية.

الخلاصـــــة

في الخلاصة يعد كتاب النظريات والمدارس المعمارية بين التعريف والتطبيق من الكتب الجامعة للمعلومات كلها التي يحتاجها الأكاديميون والطلبة المعماريون والمهتمون بالعمارة لما يحتوي من معلومات قيمة عن أغلب النظريات والمدارس المعمارية، إضافة إلى أمثلة تطبيقية مبسطة تسهل عملية الفهم وإعادة التطبيق على النماذج الخاصة بالمهتمين.

العمارة هي مهنة التعلم المستمر والدراسة المتواصلة لكل ما تم التوصل إليه سابقا وحاليا للحصول على نتاج يخدم الوقت الحالي، ويحمل من الأصالة ما يمكن أن يجعل المبنى أيقونة تحمل ثلاثية فيتروفيوس الوظيفة والمتانة والجمال.

هذا الكتاب هو مدخل أساسي لممارسة العمارة فهو منهج تعريف بالغاية من كافة النظريات والمدارس السابقة، إنه يؤسس لفكر سليم، يطور من القدرة والكفاءة التطبيقية للمعمار، انطلاق من تعريفه بما تركه المعماريون السابقون من إرث عظيم يسهل له الغوص عميقا في كل تفاصيل العمارة، ويحيطه بحيثياتها وتوجهاتها المختلفة، ويمكنه من حل المشكلات التي تواجهه بعدة أساليب سواء ماضية أو مبتكرة.

بالرجوع إلى هذا الكتاب سيتزود المعماري بعلم وإدراك وخبرة واتساع أفق ومقدرة على الحكم والنقد والتقدير السليم، فيستطيع أن يواجه مشاكله المعمارية الخاصة به، وينتج عمارة جديدة أصيلة.
فالمعماري لا يبدأ بمحاولة التعبير، وإنما ينتهي عنده، وليس التعبير هدفا يقصد، وإنما هو نتيجة ثانوية غير مباشرة للتصميم.

المصـــــــادر والمراجع:

١- المصادر الأجنبية:

1.Salingaros, Nikos Angelo's, and Michael W. Mahaffy. A theory of architecture. Umbau-Verlag Harald Püschel, 2006.
10. Frampton, Kenneth, and Yukio Futagawa. Modern architecture. Rizzoli, 1983.
11. Snodgrass, Adrian, and Richard Coyne. Interpretation in architecture: design as way of thinking. Routledge, 2013.
12. Cuff, Dana. Architecture: The story of practice. Mit Press, 1992.
13. Wasserman, Barry, Patrick J. Sullivan, and Gregory Palermo. Ethics and the Practice of Architecture. John Wiley & Sons, 2000.
14. Vermaas, Pieter E., et al., eds. Philosophy and design: From engineering to architecture. Springer Science & Business Media, 2007.
15. Rendell, Jane. Art and architecture: a place between. London: IB Tauris, 2006.
16. Hays, K. Michael, ed. Architecture theory since 1968. Mit press, 2000.
17. Totten, Christopher W. Architectural Approach to Level Design. CRC Press, 2019.
18. Schumacher, Patrik. The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture. Vol. 1. John Wiley & Sons, 2011.
19. Rossi, Aldo. The architecture of the city. MIT press, 1984.

2. Jonassen, David H., and Woei Hung. "Learning to troubleshoot: A new theory-based design architecture." Educational Psychology Review 18.1 (2006): 77-114.
20. Davies, Colin. High tech architecture. London: Thames and Hudson, 1988.
21. Gibbons, Andrew S. An architectural approach to instructional design. Routledge, 2013.
22. Galison, Peter, and Emily Ann Thompson, eds. The architecture of science. MIT press, 1999.
23. Brubaker, C. William. Planning and Designing Schools. Director of Special Sales, McGraw-Hill, 11 West 19th St., New York, NY 10011., 1998.
24. Gorman, Nicholas, et al. "Designer schools: the role of school space and architecture in obesity prevention." Obesity 15.11 (2007): 2521-2530.
25. Dudek, Mark. Architecture of schools: The new learning environments. Routledge, 2012.
26. Woolner, Pamela, ed. School design together. Routledge, 2014.
27. Sanoff, Henry. School design. Routledge, 2017.
28. Upitis, Rena. "School architecture and complexity." Complicity: An international journal of complexity and education 1.1 (2004).
29. Preiser, Wolfgang FE, Jack Nasar, and Thomas Fisher. Designing for Designers (Routledge Revivals): Lessons Learned from Schools of Architecture. Routledge, 2016.
3. Gelernter, Mark. Sources of architectural form: a critical history of Western design theory. Manchester University Press, 1995.
30. Krupinska, Jadwiga. What an architecture student should know. Routledge, 2014.
31. Goldschmidt, Gabriela, et al. Who should be a designer?: Controlling admission into schools of architecture. National Institute for Testing & Evaluation, 2002.
32. Cuff, Dana. Architecture: The story of practice. Mit Press, 1992.
33. Burke, Catherine. A life in education and architecture: Mary Beaumont Medd. Routledge, 2016.
34. Ford, Alan. Designing the sustainable school. Images Publishing, 2007.

35. Goldberg, Bruce. "Redesigning Schools: Architecture and School Restructuring." Radius 3.1 (1991): n1.
4. Bazjanac, Vladimir. "Consequences of Some Theories of Design on Computing in Architecture." Conferencia presentada en Man-environment interactions: evaluations and applications, Wisconsin. 1974.
5. Johnson, Paul-Alan. The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices. John Wiley & Sons, 1994.
6. Oxman, Rivka, and Robert Oxman, eds. Theories of the Digital in Architecture. Vol. 99. Abingdon: Routledge, 2014.
7. Macdonald, Angus J. Structure and architecture. Routledge, 2018.
8. Banham, Reyner. Theory and design in the first machine age. MIT press, 1980.
9. Colletti, Marjan. Digital poetics: An open theory of design-research in architecture. Routledge, 2017.

٢-المصادر العربية:

١. زينب ومحمد. "تاريخ الفن الحديث والمعاصر.(2013) ".
٢. عبد الجواد وتوفيق حمد .تاريخ العمارة.1968 .
٣. عصمان، زينب عبد الحميد عبد اللطيف. "خصائص الفن الإسلامي." مجلة كلية الآداب بقنا ٣٠,٥٢ (٢٠٢١) ، ١٤٥-١٦٨.
٤. على حسن زينهم ومحمد. "التذوق وتاريخ الفن.(2016) ".
٥. عوض الكريم جعفر فرج .التربية الجمالية عبر الفن .Diss جامعة النيلين، ٢٠١٣.
٦. كولنجوود , روبين جورج. "مبادئ الفن.(2001) ".
٧. عرفان سامي "نظريات العمارة" 29نوفمبر ٢٠١٦

الفهرســـــت

الموضوع	رقم الصفحة
الغلاف	
صفحة العنوان	
قراءة ورأي في كتاب (النظريات والمدارس المعمارية بين التعريف والتطبيق)	١
المقدمـــــــة:	٣
الفصل الأول(النظريات المعمارية)	٥
مقدمة عامة عن النظرية المعمارية:	٦
المفهوم اللغوي والاصطلاحي لكلمة نظرية في اللغة العربية:	٧
تاريخ مفهوم النظرية:	٧
ما هي علاقة النظرية بالعمارة وكيف حدث هذا الارتباط بينهما:	٧
الموضوعات الأساسية التي شكلت الهيكل العام الذي دارت حوله معظم نظريات العمارة:	٧
أهمية دراسة وفهم نظريات العمارة وطرق تطبيقها:	٨
من اهم النظريات المعمارية التي لاقت صدى واسع وتأثر بها العديد من المعماريين هي: النظرية العضوية – فرانك لويد رايت	٨
العمارة العضوية	١٤
مبادئ النظرية العضوية	١٦
النظرية الوظيفية – لوكوربوزييه	١٨
ملامح الفكر المعماري عند لوكوربوزييه	١٩
النظـرية الوظيفية	٢٨
ادولف لوس (١٨٧٠-١٩٣٣):	٣١
النظرية الكلاسيكية	٣٢
أولا: العمارة والفن الإغريقي:	٣٢
ثانيا: العمارة والفن الروماني:	٤٢
عمارة عصر النهضة	٥٧
عمـــــارة البـــاروك	٦٦
عمـــــارة الروكوكو	٧٢
عمارة الكلاسيكية الجديدة	٧٤
الرومنطيقي (الرومانتيكية أو الرومانسية) :Romanticism	٧٦
الفصل الثاني (المدارس المعماري)	٧٨
مقدمة عامة عن المدارس المعمارية:	٧٩
تعريف المدرسة في اللغة والاصطلاح:	٧٩
المدرسة الكلاسيكية	٨٠
الكلاسيكية في العمارة	٨٤

المدرسة الواقعية:	٨٥
الواقعية في العمارة	٨٨
المدرسة التأثيرية أو الانطباعية	٩٢
المدرسة الوحشيـــة	١٠٢
الوحشية في العمارة	١٠٦
المدرسة التكعيبيـــــة	١٠٩
التكعيبية في العمارة	١٢٢
المدرسة التعبيريـــــة	١٢٢
المدرسة التعبيرية في العمارة	١٢٧
المدرسة المستقبلية	١٣٠
المدرسة السريالية	١٣٣
المدرســـة التجريديـــة	١٣٧
المدرسة البنائيـــــة	١٤٤
مدرسة التفكيكية	١٤٤
الـــــدي ستيـــل	١٤٥
التوجهات الفنية المعمارية السائدة خلال القرني التاسع عشر والعشرين	١٤٨
مدرسة الباوهـاوس وكروبيـوس Bauhaus:	١٤٩
مجموعة سيام CIAM Group:	١٥٨
مدرسة ارت نوفو :ART NOUVEAU	١٥٨
سمات فترة الحداثة	١٦٤
ما بعد الحداثة	١٦٦
اتجاهات الحداثة المتأخرة	١٦٩
ظهور عمارة التقنية العالية ر High-Tech	١٧٥
الخلاصـــــة	١٨٧
المصـــــادر والمراجع:	١٨٨
الفهرســـت	١٩١
قائمـــة الأشكـــال	١٩٣
قائمـــة الجـــداول	١٩٦

قائمـــــة الأشكـــــال

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
١-١	مخططات ومناظير داخلية لفيلا الشلالات	٨
١-٢	مقاطع مع منظور خارجي لفيلا الشلالات	٩
١-٣	مناظير خارجي لفيلا الشلالات	٩
١-٤	مخطط ومناظير داخلية للمبنى الاداري لشركة جونسون	١٠
١-٥	مخطط تفصيلي لفكرة العمود ذو الرأس المنتشرة	١٠
١-٦	منظور خارجي لمبنى شركة جونسن ومخطط توضيح الأركان	١١
١-٧	مخططات متحف كوكنهام	١٢
١-٨	صور داخلية وخارجية لمتحف كوكنهام	١٣
١-٩	صور لمباني مختلفة تعبر عن العمارة العضوية	١٤
١-١٠	لوكوربوزييه	١٨
١-١١	صور توضيحية لفكرة رفع البناء فوق مستوى الارض	٢١
١-١٢	صور توضيحية لفكرة الحدائق فوق أسطح المباني	٢١
١-١٣	صور توضيحية لفكرة الشبابيك الافقية الطويلة	٢٢
١-١٤	صور توضيحية لفكرة المسقط الافقي الحر	٢٢
١-١٥	صور توضيحية لفكرة الواجهة الحرة الطليقة	٢٣
١-١٦	فيلا سافوي	٢٤
١-١٧	صور توضيحية فيلا سافوي من الداخل	٢٥
١-١٨	صور توضيحية لفكرة الحيز المنساب في فيلا سافوي	٢٦
١-١٩	صور توضيحية للعلاقة بين صالة المعيشة وبين الفراغ الخارجي من خلال التراس المشمس	٢٧
١-٢٠	نماذج من الرسم الجداري والفخاري في الحضارة المينوية	٣٤
١-٢١	نماذج من الرسم الجداري والفخاري في الحضارة الإغريقية	٣٥
١-٢٢	نماذج للزخارف والرسوم الهندسية على الجدران	٣٥
١-٢٣	نماذج توضح شكل الاعمدة في عمارة البارثينون	٣٦
١-٢٤	مخطط يوضح ثلاثية العمارة الاغريقية	٣٧
١-٢٥	الاعمدة في النظام الدوري	٣٧
١-٢٦	الاعمدة في النظام الايوني	٣٨
١-٢٧	الاعمدة في النظام الكورنثي	٣٨
١-٢٨	معبد البارثينون ومعبد الكارثيون	٣٩
١-٢٩	المسارح والمنحوتات في بلاد اليونان	٤٠
١-٣٠	نماذج من الرسم والنحت في العمارة الرومانية	٤٣
١-٣١	معابد رومانية	٤٤
١-٣٢	مخططات المعابد الرومانية	٤٤
١-٣٣	نموذج المعابد الرومانية	٤٥
١-٣٤	مسرح الكولوزيوم	٤٥
١-٣٥	قوس تيتوس	٤٥
١-٣٦	تصميم الساحات العامة	٤٦
١-٣٧	السمات المستخدمة في العصر الروماني	٤٦
١-٣٨	اشكال الفتحات في العمارة الرومانية	٤٧
١-٣٩	التسقيف البرميلي في العمارة الرومانية	٤٧
١-٤٠	التسقيف المتقاطع في العمارة الرومانية	٤٧
١-٤١	التسقيف باستخدام القباب	٤٨
١-٤٢	التسقيف الخشبي	٤٨
١-٤٣	اشكال الاعمدة الرومانية	٥٢
١-٤٤	مواد الانهاء للجدران في العمارة الرومانية	٥٣
١-٤٥	الخطوط المنحنية في المباني	٥٤
١-٤٦	مباني عصر النهضة	٥٨
١-٤٧	مخططات توضح التماثل في عصر النهضة	٥٩
١-٤٨	الحوائط الخارجية ومخطط لاستخدام الطوب كزخرفة في الانهاء الخارجي	٥٩
١-٤٩	القباب في التسقيف	٦٠
١-٥٠	أعمدة عصر النهضة	٦٠

١-٥١	استخدام الحجر في النحت	٦١
١-٥٢	التقسيم الزمني لعصر النهضة	٦١
١-٥٣	كنيسة سان لورينزو	٦٢
١-٥٤	كنيسة سان لورينزو	٦٣
١-٥٥	ميدان الكابيتول	٦٤
١-٥٦	ميدان سان بيتر	٦٥
١-٥٧	بجناح أمالينبورج في جنوبي ألمانيا	٦٧
١-٥٨	قصر فرساي وقصر زفنجر	٦٧
١-٥٩	صور توضح التشكيل الباروكي	٦٩
١-٦٠	صور توضح النحت الباروكي	٧٠
١-٦١	صور للكنائس الباروكية	٧١
١-٦٢	معبد البانثيون	٧٢
١-٦٣	كاتدرائية فيلنيوس	٧٣
١-٦٤	كنيسة القديس فرانسيسكو دي باولا	٧٤
١-٦٥	مبنيي المجلسين التشريعيين	٧٤
١-٦٦	قارب دانتي / ديلاكوراء ثيودور جريكو / طوف الميدوزا	٧٦
١-٦٧	جارلس كارنر / اوبرا باريس	٧٦
٢-٦٨	لوحة الموناليزا	٨٠
٢-٦٩	تمثال موسى	٨٠
٢-٧٠	لوحة يمين الإخوة هوراس	٨١
٢-٧١	لوحة السجين	٨٢
٢-٧٢	مدرج الكولوسيوم أو المدرج الفلافي في وسط مدينة روما الذي بدأ في بناءه عام ٧٠ ميلادي	٨٤
٢-٧٣	الجناز / كوربيه	٨٥
٢-٧٤	العشاء ل كارافاجيو	٨٦
٢-٧٥	عائلة كارلس الرابع / كويا، الثالث من مايو / كويا	٨٧
٢-٧٦	مبنى مارسليا السكني	٨٧
٢-٧٧	مبنى مارسليا السكني	٨٨
٢-٧٨	مبنى مارسليا السكني لقطات تفصيلية	٨٩
٢-٧٩	فكرة حديقة السطح المتداخلة فراغيا مع المبنى	٩٠
٢-٨٠	فيلا الشلالات	٩١
٢-٨١	جورج سواره/ منظر طبيعي	٩٣
٢-٨٢	مناظر طبيعية	٩٣
٢-٨٣	لوحة لاعبوا الورق	٩٧
٢-٨٤	لوحة لاعبوا الورق	٩٨
٢-٨٥	لوحة لاعبوا الورق	٩٩
٢-٨٦	لوحة لاعبوا الورق	٩٩
٢-٨٧	لوحة لاعبوا الورق	١٠٠
٢-٨٨	هنري ماتيس – وجه امرأة، الغرفة الحمراء	١٠١
٢-٨٩	اندريه ديران- جسر لندن، اندريه ديران- الرجل	١٠٢
٢-٩٠	بول غوغان – نساء تاهيتي	١٠٤

٢-٩١	مبنى سكني شهير في مرسيليا من تصميم لوكوربوزييه وضعت تصاميمه عام ١٩٤٧ وانتهى تنفيذه عام ١٩٥٢	١٠٥
٢-٩٢	مبنى بلدية بوفالو -نيويورك	١٠٦
٢-٩٣	مونتريال، كندا مباني	١٠٦
٢-٩٤	بيكاسو- العازفون الثلاثة	١٠٩
٢-٩٥	جوسب كاسكي – اشخاص ١٩٢٠، بابلو بيكاسو- راس امرأة ١٩٠٩	١٠٩
٢-٩٦	مكعبات اوتو فانكر، مبنى مادونا السوداء / مجمع مخازن	١١٠
٢-٩٧	التكعيبية في التصميم الداخلي	١١٠
٢-٩٨	بابلو بيكاسو	١١٠
٢-٩٩	لوحة لايارونا	١١٣
٢-١٠٠	لوحة العازفون الثلاثة	١١٥
٢-١٠١	الجيورينكا	١١٦
٢-١٠٢	لوحة الجيورينكا من اليسار لليمين	١١٧
٢-١٠٣	لوحة الجيورينكا الجزء الوسطى	١١٧
٢-١٠٤	لوحة الجيورينكا تفاصيل	١١٨
٢-١٠٥	لوحة الجيورينكا تفاصيل	١١٨
٢-١٠٦	لوحة الجيورينكا تفاصيل	١١٩
٢-١٠٧	لوحة الجيورينكا تفاصيل	١١٩
٢-١٠٨	لوحة الجيورينكا تفاصيل	١٢٠
٢-١٠٩	منحوتات بابلو بيكاسو	١٢٠
٢-١١٠	لوحة أكلوا البطاطا	١٢٣
٢-١١١	لوحة ليلة مليئة بالنجوم	١٢٥
٢-١١٢	لوحات الفنان فان كوخ	١٢٥
٢-١١٣	لوحات الفنان كوكوشكا	١٢٦
٢-١١٤	برج اينشتاين	١٢٨
٢-١١٥	مبنى تشيلهاوس	١٢٨
٢-١١٦	مبنى الغوتانيوم	١٢٩
٢-١١٧	مبنى إسكان السفينة	١٢٩
٢-١١٨	كارلو كارا / planet-mercury-passing-in-front-of-the-sun-	١٣٠
٢-١١٩	جيوكومو بالا	١٣١
٢-١٢٠	لوحة البيضة	١٣٥
٢-١٢١	لوحة المغنية	١٣٨
٢-١٢٢	لوحة composition،لوحة على مساحة بيضاء	١٣٩
٢-١٢٣	لوحة بيت موندريان	١٤١
٢-١٢٤	لوحة بيت موندريان	١٤٤
٢-١٢٥	لوحات دي ستايل	١٤٥
٢-١٢٦	اثاث دي ستايل	١٤٦
٢-١٢٧	اثاث ومبنى بتيار الدي ستايل	١٤٦
٢-١٢٨	كرسي جيريت ريتفيلد	١٤٧
٢-١٢٩	نماذج تتبع تيار الباوهاوس	١٥١
٢-١٣٠	مبنى الباوهاوس	١٥٢
٢-١٣١	مصنع فاجوس للأحذية	١٥٥
٢-١٣٢	مبنى مصنع ومكاتب إدارية بكولون ١٩١٤ م	١٥٦
٢-١٣٣	مداخل محطات المترو في باريس	١٥٩
٢-١٣٤	مبنى البريد بفيينا	١٦٠
٢-١٣٥	كنيسة العائلة المقدسة	١٦١
٢-١٣٦	عمارة كازا ميلا	١٦٢
٢-١٣٧	مدرسة الفنون والصنائع بجلاسكو	١٦٣
٢-١٣٨	مخطط يوضح عمارة البوست مودرن	١٦٦
٢-١٣٩	ابنية عمارة ما بعد الحداثة	١٦٧
٢-١٤٠	اوبرا سيدني	١٦٩

٢-١٤١	المسرح القومي في لندن	١٦٩
٢-١٤٢	كنيسة نيفيجيس في المانيا	١٦٩
٢-١٤٣	برج سوني في اوساكا	١٧٠
٢-١٤٤	قاعة المدينة في داس	١٧٠
٢-١٤٥	لمعرض القومي للفنون في واشنطن	١٧٠
٢-١٤٦	متحف كمبل للفنون في تكساس عام١٩٧٢	١٧٢
٢-١٤٧	القسم الطلابي في جامعة سانت أندروز في سكوتلاند لجيمس ستيرلنغ	١٧٢
٢-١٤٨	مشروع السكني ألكسندرا في لندن للمعماري ليف براون ٧٣ – ٧٨	١٧٢
٢-١٤٩	المبنى الإداري سنترال بهير لهيرمان هيرتزبيرغر	١٧٣
٢-١٥٠	المركز الموسيقي فريدنبرغ للمعماري هيرتزبيرغر	١٧٣
٢-١٥١	مبنى Hearst Tower في نيويورك - للمعماري نورمان فوستر	١٧٥
٢-١٥٢	مقر بنك HSBC في هونغ كونغ - للمعماري نورمان فوستر	١٧٨
٢-١٥٣	محلات ريتي لبيع الشموع في فيينا للمصمم هانس هولن	١٨٠
٢-١٥٤	مدرسة أولفيتي للتدريب في ساري/ إنجلترا للمعماري جيمس ستيرلنغ	١٨٠
٢-١٥٥	مركز النهضة في ديترويت	١٨١
٢-١٥٦	مجموعة من الفنادق للمعماري جون بورتمان أطلنطيا /جورجيا	١٨١
٢-١٥٧	دار سميث في كنتياكت عام (١٩٦٥-١٩٦٧)	١٨٢
٢-١٥٨	مخططات دار سميث في كنتياكت عام (١٩٦٥-١٩٦٧)	١٨٣
٢-١٥٩	دار دوغلاس في هاربر سبرينغ – ميشيغان عام (١٩٧١-١٩٧٣)	١٨٣
٢-١٦٠	مبنى أثينيوم في انديانا عام (١٩٧٥-١٩٧٩)	١٨٤
٢-١٦١	دار فولك (١٩٦٩ – ١٩٧٠) للمعماري بيتر آيزمان Peter Eisenman	١٨٥
٢-١٦٢	دار ميلر	١٨٥

قائمـــة الجـــداول

رقم الجدول	اسم الجدول	رقم الصفحة
١-١	جدول مقارنة بين الاعمدة في الحضارتين الاغريقية والرومانية	٥١
١-٢	جدول مقارنة بين الحضارة اليونانية والحضارة الرومانية من ناحية انواع المباني	٥٥
٢-٣	مقارنة بين المدارس المعمارية	١٠٨
٢-٤	مقارنة بين المدارس التكعيبية والتعبيرية والمستقبلية	١٣٢
٢-٥	مخطط يوضح تيارات الارت نوفو	١٥٨
٢-٦	جدول يوضح الاختلافات بين جمالية الماكنة الثانية والاولى	١٧٤