مانليو بروزاتين

قصّة الخطوط

ترجمة
السنوسي استيته

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

مكتبة ٣٥٨

مكتبة | 358

قصّة الخطوط

قصّة الخطوط
مانليو بروزاتين
ترجمة السنوسي استيته
مراجعة نجم بو فاضل

الطبعة الأولى: المنامة، 2018

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة،
عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Manlio Brusatin
Storia delle linee

© 1993 e 2001 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة لـ:

مكتبة ٢٠١٩١١٨

هيئة البحرين
Bahrain Authority for
للثقافة و الآثار
Culture & Antiquities

المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199
هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+
e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: منتدى المعارف
بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت
ص. ب.: 7494-113 حمرا ـ بيروت 1103 2030 لبنان
e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: **مطبعة كركي**، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 614/ د.ع./ 2017
رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-078-5

مكتبة قصة الخطوط

مانليو بروزاتين

قصّة الخطوط

مكتبة | 358

ترجمة
السنوسي استيته

مراجعة
د. نجم بو فاضل

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

مكتبة
telegram @ktabpdf
telegram @ktabrwaya
تابعونا على فيسبوك
جديد الكتب والروايات

اللهم أنزل على قبرها الضياء والنور
والفسحة والسرور
اللهم اقبلها في عبادك الصالحين
واجعلها من ورثة جنة النعيم

مكتبة قصة الخطوط

المحتويات

قائمة الصور 7

تصدير الطبعة العربية 17

مقدمة الطبعة الثانية 19

مقدمة الطبعة الأولى 21

قصة الخطوط 31

الفصل الأول ـ خط بسيط 33

الفصل الثاني ـ الخط، والضوء، والظل 57

الفصل الثالث ـ الخط الذي يحبو 87

الفصل الرابع ـ الخط بين لحظتين 113

الفصل الخامس ـ الخط المحاذي 137

الفصل السادس ـ الخط الجميل 167

الفصل السابع ـ الخط الحر، والخط السويّ 191

الفصل الثامن ـ خط ونقطة المعماري 219
ثبت المصطلحات: عربي ـ إيطالي 245
ثبت المصطلحات: إيطالي ـ عربي 257
المراجع 269
الفهرس 285

قائمة الصور

1. إدوار ريو (Edouard Riout) تصاوير من جول فيرن (Jules Verne)، **عشرون ألف فرسخ تحت البحر** (*Vingt mille lieues sous les mers*)، باريس (1869 ـ 1870).

2. كونتي (Conti)، **خطوط قوقعة** (Linee di una conchiglia)، مياه حارة (incisione)، القرن الثامن عشر.

3. رسم منقوش على شظية عاج، يعود إلى شخص عاش في القرن الحجري العالي.
لا مادلين (La Madeleine)، دوردونيا (Dordogna).

4. بيللي ستوكمان (Billy Stockmann)، **حلم البطاطا الحلوة** (*Il sogno della patata dolce*)، أخضبة نباتية. بيرث (Perth)، قاعة فن الغرب الأسترالي (Art Gallery of Western Australia).

5. **متاهة الكاتدرائية** (Labirinto della Cattedrale)، (المحيط بالأمتار 12,87، بطول زهاء 250)، القرن الثالث عشر.
كاتدرائية شارتر (Chartres).

6. غاستون فيبوس (Gaston Phèbus)، **عُقد وحبائل** (*Lacci e trappole*)، منمنمة، قرابة 1405، عن **كتاب الصيد** (*Le livre de la chasse*). المكتبة الوطنية (Bibliothèque Nationale)، باريس.

7. المدرسة السيينية (Scuola senese)، **قوّاس** (*Un arciere*)، قلم وحبر، القرن الخامس عشر.
لندن، الأكاديمية الملكيّة للفنون (Royal Academy of Arts).

8. ياكوبو ماريانو، الشهير بتاكولا (Jacopo Mariano detto Il Taccola)، **الطحّان نائم والعجلة تدور** (*Il mugnaio dorme mentre la ruota macina*)، قلم وحبر، القرن الخامس عشر. عن (Liber tertius de ingeneis ac edifitiis non usitatis).
فلورنسا (Firenze)، المكتبة الوطنية (Biblioteca Nazionale)، رمز (p 766).

9. رسم لأسوار مدينة كاستيلفرانكو فينيتو (Castelfranco Veneto) تريفيزو (Treviso)، قلم وحبر، 1686.
البندقية (Venezia)، أرشيف الدولة (Archivio di stato).

10. جوليو ترويلي (Giulio Troili)، **أفق طبيعي واصطناعي** (*Orizzonte naturale e artificiale*)، إكسيلوغرافيا (xilografia)، **من مفارقات ممارسة المنظور من دون سابق معرفة** (*Paradossi per pratticare la prospettiva senza saperla*)، بولونيا (Bologna) 1672.

11. جوليو ترويلي، **تطبيقات على الخطوط** (*La prattica per le linee*)، إكسيلوغرافيا، من: **مفارقات ممارسة المنظور من دون سابق معرفة**، بولونيا 1672.

12. أمبرواز باري (Ambroise Paré)، **يد وذراع اصطناعيتان من حديد** (*Mano e braccio artificiali in ferro*): (*Opera Ambrosii Parei Regis Primari et Parisiensis Chirurgi...*)، باريس 1582.

13. جوليو تشيزاري مارينيللي (Giulio Cesare Marinelli)، تمثيل موسيقي رمزي لليد (Rappresentazione simbolica musicale sulla mano)، إكسيلوغرافيا، **الطريقة الصحيحة للصوت الكورالي أو بالأحرى ملاحظات عن الممارسة الصحيحة للأغنية الثابتة** (*Via retta della voce corale overo osservazioni intorno al retto esercitio del Canto Fermo...*)، بولونيا 1671.

14. رأس القلم (La punta della penna)، إكسيلوغرافيا. لودوفيكو فيتشينتينو (Ludovico Vicentino)، **طريقة بري الأقلام وفقًا لأشكال الأحرف** (*Il modo di temperare le Penne con le varie sorti de' littere...*)، روما 1523 (Roma).

15. بارتولومي إستيبان موريو (Bartolomé Esteban Murillo)، **أصول الرسم** (*Le origini del disegno*)، القرن السابع عشر. بوخارست (Bucarest)، متحف الفن (Muzeul de Artă).

16. أ. أموروزي (A. Amorosi)، **تعلّم الرسم** (*L'apprendimento del disegno*)، زيت على كانفس (Canvas)، القرن الثامن عشر. المكتبة الفنية (Pinacoteca)، ديروتا (Deruta). الصورة عن معهد الكاتالوغ المركزي (Istituto Centrale per il Catalogo)، روما.

17. كلود ميلان (Claude Mellan)، **الوجه القدسي** (*Il santo volto*)، مياه حارة 1649.
المكتبة الوطنية، قسم المطبوعات (Cabinet des Estampes)، باريس.

18. سيباستيانو سيرليو (Sebastiano Serlio)، **منظور مشهدي ومسرح** (*Prospettiva scenica e teatro*)، إكسيلوغرافيا، عن **كتاب العمارة الثاني** (*The second book of Architecture...*)، لندن 1611.

19. جوفاني بوليني (Giovanni Poleni)، رسم لقبة كاتدرائية القديس بطرس (Disegno della Cupola di San Pietro)، مياه حارة، من **ذكريات عن قبة معبد الفاتيكان العملاقة** (*Memorie della gran Cupola del tempio Vaticano*)، بادوفا 1748 (Padova).

20. صفحات داخلية من الطبعتين الأُولَيَيْن الإنكليزية والإيطالية لوليام هوغارت، (Frontespizi della prima edizione inglese e italiana di William Hogarth)، **تحليل الجمال**،

مع الهرم الزجاجي وخط التنوّع (*L'Analisi della bellezza con la piramide vitrea e la linea della varietà*)، 1753 و1761.

21. بيرنار فونتنيل (Bernard Fontenelle)، النظام الشمسي (Il sistema solare)، مياه حارة، من **أعمال المسامرة 1، مسامرة حول كلانية العوالم** (*Delle opere, t. I, Li trattenimenti sopra la pluralità dei mondi*)، ثلاثة أجزاء، البندقية 1785.

22. جامباتيستا بيرانيزي (Giambattista Piranesi)، **منظور حدائق دارة دوريا بامفيلي** (Prospettiva dei giardini di villa Doria Pamphili)، قلم أحمر دهني (Sanguigna).
فلورنسا، متحف أوفيتسي (Uffizi) (صورة مراقبة المتاحف، فلورنسا).

23. أنطونيو كانالتو (Antonio Canaletto)، **نـزوة منظورية** (*Capriccio prospettico*)، زيت على كانفس، القرن الثامن عشر. باريس، مجموعة خاصة.

24. تخطيط أشرعة قارب (Schema delle vele di un vascello). من عمل فريديريك دو شابمان (Fréderic de Chapman) (*Traité de la construction des vaisseaux*)، مياه حارة، باريس 1779.

25. جاكومو أنطونيو برياناتي (Giacomo Antonio Brianatti)، رسم مسار منجم اسمه البيت الأبيض (Ca' Bianca) أو بئر

القديس باتريتسيو (Pozzo di San Patrizio)، قلم وحبر، القرن الثامن عشر.
البندقية، أرشيف الدولة.

26. مدرسة رسم، مأخوذ عن ديدرو (Diderot) ـ دالمبير (D'Alembert)، **الموسوعة** (*Encyclopédie*)، مياه حارة، باريس (1751 - 1772).

27. بروفيل سور جداري لمدينة، بيرنار بيليدور (Bernard Bélidor)، **علم المهندسين** (*La science des ingénieurs*)، باريس 1729، مياه حارة، المجلّد الثالث، صورة رقم 7.

28. تضاريس مدينة بخطوط جيوش موزّعة. أ. م. بيرو (A. M. Perrot): **نماذج لتضاريس مرسومة وملوّنة مائيًّا** (*Modelli di topografia disegnati e acquarellati*)، مياه حارة ملوّنة بألوان مائية، فلورنسا، بدون تاريخ.

29. أنطونيو كانوفا (Antonio Canova)، **الحسان الثلاث** (*Le tre Grazie*)، عقب غارات سنة 1917، تصوير فوتوغرافي ستيفانو (Stefano) وسيرو سيرافين (Siro Serafin).
تريفيزو، أرشيف فيني (Fini)، الآن أرشيف الإقليم.

30. جوفاني باتيستا كازانوفا (Giovanni Battista Casanova)، **بورتريه يوهان يواكيم فينكلمان** (*Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*)، قلم فحم، القرن الثامن عشر.
لايبتزغ (Lipsia)، متحف الفن التجسيمي (Museum der Bildenden Künste) (صورة فوتوغرافية من معهد الكاتالوغ المركزي، روما).

31. فرنز زافير ميسرشميت (Franz Xaver Messerschmidt)، **منافق نمّام** (*Ipocrita calunniatore*)، منحوتة من خلطة قصدير ونحاس (peltro)، حوالى عام 1770.
فيينّا (Österreichische Galerie, Barockmuseum, (Vienna). Unteres Belvedere).

32. بـالا ديميتير (Balla Demeter)، **حـواء** (*Eva*)، صـورة فوتوغرافية، 1986.

33. ج. ب. بوزيو (G. B. Bosio) ول. رادوس (L. Rados)، **جوفاني غاسباري لافاتير** (*Giovanni Gaspare Lavater*)، مياه حارة، نهاية القرن الثامن عشر.

34. مدرسة الرسم الملحقة بمختبر القنّب في كروتشيتا ديل مونتيللو (Crocetta del Montello) (تريفيزو)، صورة فوتوغرافية، القرن التاسع عشر.

35. جوسيبي بيتسوولي (Giuseppe Bezzuoli)، **بورتريه الكونتيسة روتيشيلاي** (*Ritratto della contessa Rucellai*)، زيت على كانفس، القرن التاسع عشر.
فلورنسا، مجموعة خاصة.

36. جوفاني سيغانتيني (Giovanni Segantini)، **نماذجي** (*I miei modelli*)، قلم رصاص وقلم فحم. قرابة 1890.
سان موريتز (St. Moritz)، متحف سيغانتيني.

37. هاينريش كلي (Heinrich Kley)، **من لا عـزاء لهم** (*Gli iconoclasti*)، قلم وحبر، 1912. مـن: **رسـومـات إضافية**

لهاينريش كلي (*More Drawings of H. K.*)، منشورات دوفر (Dover Publ.)، نيويورك 1962.

38. هاينريش كلي، **حلم المهندسين** (*Il sogno degli ingegneri*)، قلم وحبر، 1912، من **رسومات إضافية**.

39. جيري كولار (Jiří Kolář)، **كاتدرائية حالمة** (*Cattedrale sognante*)، كولّاج (Collage)، 1968، من: **مجموعة كولّاج** (Collages)، أيناودي (Einaudi)، تورينو 1976.

40. أعمال تشييد برج إيفل (torre Eiffel)، صورة فوتوغرافية، 1888.
باريس، متحف أورسي (Orsay).

41. جورج سورا (Georges Seurat)، **المُعاق** (*L'invalido*)، قلم ملوّن، (1879 - 1881).
باريس، مجموعة خاصة.

42. مجهول من العصر الفيكتوري (Anonimo Vittoriano)، **معماري يقدّم تصميمه** (*Architetto che presenta un progetto*)، قلم رصاص وألوان مائية، القرن التاسع عشر.
آزولو (Asolo)، مجموعة خاصة.

43. **المعماريون الصّغار** (*I piccoli architetti*)، صورة فوتوغرافية قرابة 1940. طبعة إريك هاينمان (Erich Heinemann).

44. ليدا موزير (Lida Moser)، **تشييد مكاتب إكسون** (*Costruzione degli uffici della Exxon*)، صورة فوتوغرافية، قرابة 1971.

45 ـ 46. من ساوول شتاينبرغ (Da Saul Steinberg)، **المتاهة** (*The Labyrinth*)، منشورات هاربر إخوان (Harper & Brothers publishers)، نيويورك (New York) 1960.

47. بيت مائل (Casa storta). من عمل جون فيتشن (John Fitchen)، **بناء بيت قبل الميكنة** (*Building Construction before Mechanization*)، MIT، كمبردج (Cambridge) ماساتشوستس (Mass.)، 1988.

تصدير الطبعة العربية

الخطُّ يصل بين نقطتين، إلّا أنّه أيضًا يفصل بين سطحين. هنا يبدأ مسار الخطِّ مع بناء متاهة ديدالوس، المعماري الأسطوري، كتشابكٍ هندسيٍّ مرسومٍ على الأرض حيث يُغادَر بخيطٍ هو خطٌّ منفلِت من كُبّة. أمّا على الورق فتُرسم الخطوط التي تمثِّل، وفق ترتيب بقواعد غرافيكية، مبنًى بواجهته وخارطته قبل أن يُنفّذ. ستفيد هذه الخطوط المرسومة بمسطرة وبركار لاحقًا في بناء بيت أو معبد أو جسر. وقد قيل إنّ الخطَّ في تصميم البناء «يذهب ناحية الحجر»، كالحجر والمرمر اللذين ما أن يُقطعا بزاوية قائمة حتى يعودا إلى الخط. وعلى خطِّ الأفق الثابتِ في حدِّ ذاته إظهار سلسلة من خطوط عمودية، أفقية، متقطّعة أو منحنية هي العمارة ذاتها لأنّ جوهر البناء هو «التمكين من السكن». ها نحن نصل إلى اعتبار أنّ من شأن الخطِّ الصحيح رسمَ مزيّة الإبداع الأخلاقية، لذلك يكون الخطُّ للمعماري بمثابة اللون للمصوّر. فضلًا عن ذلك يماثل الخطُّ أخدودًا ممدّدًا على الأرض، لذلك يصبح في الإمكان مقارنة الحقل المحروث بصفحة مكتوبة. فالكتابة تتبع خطًا وتنتظم في سطور إمّا مستقيمة وإمّا منحنية، وسمة الكتابة نفسها خطٌّ سرعان ما يُتعرف إليه وقت تشبثه بالسطر اللاحق مثلما فعل بسابقه. الأرقام العربية أيضًا خطٌّ محسومٌ

في حدِّ ذاته، إلّا أنّها هي أيضًا خطوط منحنية أحيانًا ومتصالبة أحيانًا أخرى، مستقيمة أو مـدوّرة، بمقدورها التعامد والتموضع عموديةً لعملية العدّ. والكتاب يتفطّن لذاك الخط الذي يكاد لا يُرى والذي يفصل الضوء عن الظل كمسير قافلة فوق الرمال أو إبحار سفينة في اليمّ برحلة ما إن طُويت ذات مرة وتكررت حتى غدت خارطةً أو دليل إبحار. هكذا تتقارب الخطوط في هذا الشأن أحدها من الآخر، تصبح متوازيةً كالمسارب أو تغدو اتجاهات. يجب أن نضيف هنا، فضلًا عن المعماري الأسطوري الآخر سِنِمّار إبان حضارة الحيرة البعيدة، «إنّ الخط الجميل والخط السَّوِيّ» استُغلّا بمنظور عصر النهضة زمن ميكيل أنجيلو وبلاديو من طرف خوجة معمار سنان (1489 ـ 1588) خلال عمره المعماري الطويل، والذي أنجز زهاء ثلاثمائة مبنًى في أثناء حياته المديدة أكثر من أيّ إنسان آخر في هذا العالم، جامعًا معًا ثلاث حضارات بناء: المصرية واليونانية والعربية.

أخيرًا أجد لزامًا عليّ تقديم شكري على ترجمة هذا الكتاب الذي صدر في إيطاليا سنة 1993 عن الناشر أيناودي، إلى «هيئة البحرين للثقافة والآثار» التي رأت إصدار هذا الكتاب باللغة العربية، وكذلك إلى السنوسي استيته الذي لم يدّخر جهدًا في ترجمة مبحثٍ لا يبدو سهل المنال، وإنّي لعلى ثقة من قدرته على ذلك.

مانليو بروزاتين

مقدمة الطبعة الثانية

نُسجت هذه الخيوط كبيت عنكبوت، منذ عشر سنوات مضت، تحت ظلال أشجار الزيتون وجداجد باكسوس الصاخبة، الجزيرة التي شهدت يومًا ما اختفاء بان(*) ذاك الشيطان الأرعن أمام العرافين الجدد وسفن الإمبراطور تيبيريو (Tiberio) الثلاثية المجاذيف.

الآن وقد ظهر أنّ الأجسام لا تنفكّ تصبح خطوطًا وسلاسل بسيطة من الدِّي إن أي [الدنا] (DNA)، غدت الخطوط أيضًا أسلوبًا يُقاس إمّا بخطٍّ أعوج وإما بخطٍّ مستقيم. وكان بمقدورها في العمارة أن تغدو التفكيكية والتقليلية الوجهين لعملة واحدة. نظامٌ تعمّه الفوضى وحر، ونظامٌ لازمٌ وعفوي.

كان تعاقب الطُّرُز والخطوط في ما مضى ناجمًا عن تعارض قوطي كلاسيكي، وكلاسيكي باروكي. أمّا من الآن فصاعدًا فسيتقدّم طرازان دائمًا معًا، أحدهما نقيض الآخر، إلّا أنّ كلًّا منهما يمتلك تزامنيًّا

(*) بان (Pan): إله المراعي والصيد البري والأحراش في الميثولوجيا الإغريقية. يظهر بجلد وقرون وأرجل ماعز. يصاحب أتباع ديونيسوس كما يصاحب الحوريات. اشتُقّ اسمه من الكلمة اليونانية (Πάειν) التي تعني يرعى. وكثيرًا ما ورد في الأساطير القديمة مصاحبًا للأدب والموسيقى الرعويين. يعود أصله إلى أركاديا اليونانية. [الهوامش المشار إليها بعلامة النجمة (*) هي من وضع المترجم. أمّا هوامش الكتاب الأصلية فهي واردة آخر كل فصل].

نصف ما يفكر به النقيض، أي نصف ما للآخر، والكل يمثّل عزاءً شاملًا. يختار الدماغ البشري، ببساطة، حتى في نظر أطباء الأعصاب إمّا خطوطًا عمودية وإما خطوطًا أفقية، أمّا تلك القطْريّة التي تتطلّب جهدًا إبداعيًّا فمن الأفضل الاستغناء عنها.

من أجل هذا الكتاب، عن الخطوط، أدين بالشكر لأستاذين لعلّهما لم يفارقاني، وكانا لي كأبوين أو عمّين، يمثّلان أيضًا مرجعيةً في مجال العمارة ليس فقط عمارة القرن العشرين الإيطالية: كارلو سكاربا (Carlo Scarpa) وآلدو روسي (Aldo Rossi). عرف الأوّل الرنُوَّ، تعدّيًا، إلى الماضي بكيفيّةٍ حديثة، ونظر الثاني إلى الحديث كوهمٍ قديم. هذا عائد أيضًا إلى أنّ كل ما هو حديث يصبح حالًّا وآجلًا متجاوزًا، ولربما يغدو القديم نافعًا فحسب حين يعاود الظهور من قطيعة حتمية كي يصبح أكثر حقيقةً من الحقيقي. هذا الكتاب مُهدى، فضلًا عن المعماريين والمفكّرين بالخطوط، إلى قزمٍ لا وجود له، سمَّيته «لا معماري»، روحًا رعناء (مثل بان Pan) تسكن الأحلام وبإمكانها الهروب من أيّ «مصباح» من شأنه أن يأسرها. عليه أن يعرف كيف يصفّر، ويغنّي، ويقترح، على كل غرض جلبه الفكر وصُنع كي يُستعمل، وعليه بأيّما طريقة النزوع إلى الحقيقة من البداية إلى النهاية، كما كان ينزع في أوقات سالفة، دونما جدوى تقريبًا، إلى الجمال. إنّ خطًّا ـ خيطًا، كحبل الشِّباك، يجب معرفة الإمساك به على من يظن أنّه يلاحق بحقّ ذاك الظل الملوَّن للحياة الذي يمثّل «الفن المُراد صنعه»، صغيرًا أحيانًا وكبيرًا أحيانًا أخرى، حتى ولو كان أصغر لا شيء يهم.

بورانو، جزيرة القديس فرانتشيسكو الصحراوي، ربيع 2001.

مقدمة الطبعة الأولى

بدايةً، ثمة خطٌّ على الأفق حين لم يكن على وجه التقريب شيءٌ آخر. بعد ذلك ثمة أعلى وأسفل، يسار ويمين، مستقيم ومعكوس، وبداية ونهاية: كل ما يحيط به بصرنا. ليس بالمستطاع تجاوز كل خطٍّ عبثًا لكونه ليس ثابتًا أبدًا أو لأنّه يصبح شديد الارتفاع.

الخط يوحّد، أي نعم، إلّا أنّه يفصل، يصبح سهمًا مُوجّهًا، أحيانًا لا يمكن الإمساك به، وأحيانًا أخرى ضاريًا يخترق القلب.

ويا للثبور حين تدور الأفكار بين خطوط وهيئات ـ كان يؤكّد جوناثان سويفت (Jonathan Swift) (1726): تصبح أسيجَةً للشّياه، أسوارًا، مُدُنًا، أوطانًا، أخاديدَ وتُخُمًا مقفلةً من الداخل، إلّا أنّها مُعلَّمةٌ ومنعزلةٌ تجاه الخارج. الخطوط محميّةٌ من الداخل ومبنيّةٌ من الخارج قطعةً إثر قطعةٍ كالأحجار، حتى ارتفاعًا. قدرُها أن تخر تقوّضًا مصاحَبةً ببهجةٍ تعمّ الجميع، كجدارٍ عالٍ يولد من... خط.

إنّ طول الخط باتجاهه يصل بين نقطتين ويمر عبر لحظتين ليصبح قياسًا من شأنه مقارنة التماثل وإبراز الاختلاف؛ لكنّ الخطوط تنحو لتتوتّر كحبال، وتقصر إلى ذاك الحد الذي يكفي

لنصب مِسلّة، وتطول وتهن حين تتعرض لجر أحمالٍ ثقال، جاذبةً من يوتّرها بشدّة.

خيوط كثيرةٌ رفيعة في عمل الحبال البدْئي تُجمع معًا وتُضفر بقوّة. الضَّفر يُقلّص خيوط البداية ويمنح وثاقًا محكمًا جديدًا (أقصر وأشد مقاومةً)؛ لكنّ كل جهد يتعرض له الحبل يجعله يتنسّل ويتفتّت.

الخطوط كالأفكار، تتجمّع في حزمٍ من عُصيّات خالقةً الوهم بدوامٍ مظفّرٍ وأبدي. السر يكمن في تنسيلها وتقطيعها واحدًا إثر آخر.

الخط المستقيم يشكّل نصرًا، والمتقطّع هزيمة. إلّا أنّ الخط المتقطّع ينتصر على ذاك المستقيم لأنّه مكوّن من واحدٍ مستقيمٍ أو من خطوط أكثر بمقدورها الذهاب في كل الاتجاهات، لذلك تتحرر من جمود الخط الواحد.

«الخط المستقيم» ـ مسار المسيحيين الحقيقيين.

«رمز الاستقامة الأخلاقية» ـ يقول تشيتشيروني (Cicerone).

«الخط الأقصر بين نقطة وأخرى» ـ يقول أرخميدس (Archimede).

« الخط الأفضل» ـ يقول الجنرالات وزارعو البطاطا.

لهذه الأسباب ولأخرى غيرها، كل روح تعتقد أنّ بمقدورها، استعانةً بذكائها(*) من دون عقاب (مثل لورنس ستيرن

(*) إنّ من شأن الاستعمال المفرط للذكاء ألاّ يعجب أحدًا، أي لا يحظى بنجاح.

Laurence Sterne)(*)، الإشادة بالخط المنحني الذي تفضّله الأرواح الملتوية. فضلًا عمّا تستوجبه استعادة هذه المبادرات «المنحنية»، واحدةً إثر أخرى، كحفنةٍ من مساميرَ عُوجٍ يتطلّب تقويمُها عملًا مضنيًا ومفيدًا.

ولكنْ لِمَ هذه المعركة الساذجة بين خطوط مستقيمة وخطوط منحنية؟ وهي تمثّل طريقًا قصيرًا أو طويلًا بحسب الأمور العارضة، وحتى في ما يتعلّق بحب الإحصائيات ثمة مقابر كثيرة بخطوطٍ منحنية أُعيد ترتيبها وقَبلت في الرمق الأخير بشرط الخط المستقيم: بهذه الكيفية في الأقل دُفنت جميعُها معًا. للخطوط المستقيمة اعتقاد راسخ بالحقيقة التي تحملها؛ في حين أنّ الخطوط المنحنية تجاهد كي تحصل عليها، إلّا أنّ عدم ثقتها تحيل حياتها إلى عذاب.

ما من شكّ في أنّ الخطوط المنحنية أكثر جمالًا من الخطوط المستقيمة على الرغم من أنّ هذه الهبة يمكن أن تصبح عقابًا. لذا يطمح الخط المنحني إلى مزيدٍ من الكمال هو الدائرة: لكنّ هزيمة الخط المستقيم تقبع في داخله إذ عليه التوجّه، كعقربَيْ ساعة عليها

(*) لورنس ستيرن (1713 ـ 1768): كاتب إنكليزي. عمله الأبرز **حياة وآراء المهذّب تريسترام شاندي** (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*). لم يكن تريسترام راغبًا في الولادة كي لا يموت. كانت كل الوسائل وكل الأسلحة جيدة للنجاة من الموت ومن الزمن. كُتب عنه: «لو كان الخط المستقيم هو الأقصر بين نقطتين حتميتين لا مفر منهما لطال الاستطراد؛ فما إن تصبح هذه الاستطرادات أشد تعقيدًا، وتشابكًا، وملتوية، سرعان ما تُعفّي آثارها. ومن يدري لو أنّ الموت يتوه عنّا حين نزوغ من الزمن، وأنّ بمقدورنا المواربة مختفين بمكامن نبدّلها كل يوم».

أن تطوي أفقًا منحنيًا، إلى خارج معتقداته الجامدة. هكذا تولد الدائرة كعجلة أو كثعبان الزمن(*) الذي يبدأ من حيث ينتهي؛ غير أنّه في حاجة إلى مركز ومستقيم كي يتجاوز سواءً الأسطح المنحنية أو المستقيمة. فالخط المستقيم والخط المنحني صنعا عجلةً تشبه يد وقدم الخلاصات الجامدة والخيالية. الخطوط تصبح قياسَ واتجاهَ كل الأشياء، كفافًا وبروفيلًا.

اكتشف تالوس (Τάλως) ـ (Talo) ـ تلميذ ديدالوس (Dedalo) ـ (Δαίδαλος) ـ الشاب عجلةَ الخزّاف والبركار؛ في حين أنّ معلّمه، بعد عملٍ شاقٍّ، كاده اكتشافُ خيط الرصاص وبعض أدوات أخرى بسيطة. كان وراء عبقرية تالوس الفطرية حسد عنيف اضطرم بصدر المعلّم الذي رماه من فوق معبد، وما إن أخفى الجثّة، وتملّص بأعجوبة من العقاب، حتى بدأ تلك الحياة الضنكة والعسيرة التي ألقت بثقلها عليه طوال حياته. إنّ تخليص خيطٍ من لفّة متشابكة يعني أيضًا امتلاك فن التعقيد بتخبئة المفتاح داخل أنفسنا. وعِلاوةً على المتاهة، شيّد ديدالوس أيضًا دُمًى تحركها خيوط، وتمكّن من تمرير خيط عنكبوت عبر قوقعة حلزونية، رابحًا تحدِّيًا أخيرًا. إلّا أنّ الشّبكة الديدالية ليست تعقيدًا بلا جدوى لخط العبقرية الذي لا يمكنه،

(*) ثعبان الزمن (uroboro)؛ بالإنكليزية (ouroboros): رمز قديم حاضر لدى كل الشعوب وفي كل العهود، يمثّل ثعبانًا يلتهم ذيله مكوّنًا دائرة لا بداية لها ولا نهاية. يبدو ساكنًا، إلّا أنّه في حركة أبدية. يجسّد القوّة التي تلتهم وتلد ذاتها، والطاقة الكونية التي تُستهلك وتتجدد دومًا، وطبيعة الأشياء الدوّارة التي تبدأ دورتها من البداية بعد أن بلغت ذروتها. يمثّل بذلك الوحدة الختوية البدْئية، وشمولية ودورة الزمن، والسرمدي، والخلود، والعودة الأبدية، والكمال.

بيسرٍ، ملاحقة المراحل المفردة لعمل طويل ما لم يُبِن عن جماله البسيط نتيجة تشابكه بأدقّ الأسرار.

الخطوط أفكارٌ تبدو كأنّها تتبع بمنتهى اليسر دفقًا، وتنتظم في إيقاعات متناغمة كأمواج أو تتصالب وتكاد تتصادم في الهواء كسهام. وكسهام تتدافع نحو هدفٍ حين تكون منطلقةً من القوس نفسها، بإمكان أحدها أن يتكسّر على الآخر، فتلتفُّ كشريط وتنجح في أن تفجِّر، بنوع من السحر، استقامتها المتفاخرة في جعدةٍ معدنية تخرج من نصلٍ لم يعد نصلًا. السهم فكرة قوية عن خطٍّ يصبح لاإراديًا أرابيسكًا، وما عنفه المُنصَب فوق سهم آخر إلّا مزحة ساخرة من الطبيعة: كالأشياء السريعة المأسورة من أطراف أخرى بطيئة، ولحظة أبدية (قرون وعلٍ «نامية داخلَ» جزلِ بلّوطٍ أو فراشتان سوداوان ظلّتا في اتصال عشقي داخل نواة كهرمانةٍ شفّافةٍ قاسية).

بنقطةٍ يُولد العالم، وباثنتين حياةٌ هي في الأصل خط واحد. كثير من الخطوط ينمو ويصبح سورًا منتظم الأحجار، ومدينةً حيةً أو ميتة. تخضع أيضًا لقوانين متضاربة كما في أسطورة أنفيون (Anfione) (Ἀμφίων) واتزيتو (Zeto) ـ زيأيتوس (Ζῆθος) ـ، حين استطاعت الأحجار اللحاق دونما كلل بأنغام قيثارة (Cetra) أنفيون أو انتظامها على يدي زيأيتوس النبِخَتيْن وبعَرقه لتأسيس، دونما تمييز، مدينة البشر والأرباب.

هنا تناولنا الخطوط كما لو أنّها موادُّ وفِلْقاتٌ وآثارُ أبدانٍ مُبعثرة، ومساراتُ فنٍّ بناءٍ منتظمة وغير منتظمة عبر ذاك الفصل من

محاكاة الذي هو رسم خطوط: رسمٌ وفق هيئات، وصور لتجسيم هيئات أخرى، وصورٌ لم يكن لها من وجود. ثمة روحٌ خفيّة تحمي الإنشاءات الماديّة البسيطة، وطريقةُ عملٍ تغدو أسلوبًا هو الفن الذي بواسطته تتشكّل أنظمةٌ ضئيلة جامدة ومتواضعة كالحجارة والحصى، تتشكّل وتصبح مساكن تقارب الخلود لبشر وأرباب تبزّهم بخلودها جميعهم كجبالٍ مصيرها التعرض للمساءلة كوسطاء الوحي؛ بيد أنّ هذه الصفحات، أكثر من كونها تسرد قصةً، تتحدّث عن الصور المجسمّة وعن طريقة انتظامها من قرنٍ إلى آخر، الأمر الذي أضحى عِلمًا لاهوتيًّا مرتبطًا بتطيّره ذاته، وتقترح «كيف يُبنى من يبني» مجمّعةً ضمن الذائقة ولأجل الشيء السليم معضلةَ العمارة لدى المعماري. أي بمعنى الطريقة الشرعية وغير الشرعية لربط نفسه والآخرين بالأشياء المبنيّة: التخلّي عن القديم من أجل الجديد، و«تذكُّر» القديم في الشيء الجديد.

تنتهي قصة الخطوط هذه في داخل ذاك الفن الإجمالي والشامل الذي هو العمارة عبر أساطير وأوهام من يخلق طقس البناء ويظل مدفونًا بداخله إمّا متعةً وإما قهرًا. بمعنى يماثل ذلك «المكان العام» الذي كان يذكره غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) بشأن المعماريين: «ينسون دائمًا درَجَ السُلَّم» (وهو حقيقي). هم مرغمون على عدم النزول بتاتًا ما لم تكن أقدامهم على الأرض، الأمر الذي يكاد يمثّل لعنة.

وتقيُّدًا بالموروث الديدلي، كان المعماري دومًا هامشيًّا ومشوّشًا، فاهتمّ هذا المجتمع أو ذاك بأن يضع آخرَ إلى جانبه: فنّان القرن

السادس عشر ومهندس القرن التاسع عشر: أشخاص أو كاريكاتورات ما انفكّت شخصية المعماري تتشكّل على أحدها وتتعرض لسحرها ولعنتها.

المعماري في الرواية الفرنسية معلّق بين ماضٍ وحاضر، وقريبٌ ككاهن الاعتراف إزاء آلام معترفيه الروحية، يبدو متحفّظًا، إلّا أنّه شديد الحضور بلحيته التي لا يمكن الاستغناء عنها (باربيسون Barbisson وكاترباربQuatrebarbe، لدى إميل زولا Émile Zola وأناتول فرانس Anatole France)(*)؛ بيد أنّ النموذج كان أوجين فيولي لو دوك (Eugène Viollet-le-Duc) الذي يُعاد طرحه كاملًا منذ بدايات المجتمع الصناعي إلى اليوم ضمن استهلاك هذا المجتمع حيث إنّ المركبات بمقدورها الحركة باندفاعات بسيطة، إلّا أنّ البيوت تظل هي نفسها ودومًا أكثر ارتباطًا بالأماكن التي شُيِّدت فوقها. كان المعماريون، ولِأَمَدٍ لَيْسَ بِبَعيد، «كل شيء، كانوا يقومون بكل شيء، وكانوا يعرفون كل شيء» كان إيتالو كالفينو (Italo Calvino) يقول عند بداية عصر التيليماتية: «ثم استسلموا بعد ذلك إلى غوامض الإحيائيين». تلك على الأرجح، كانت

(*) تحدّث إميل زولا (1840 ـ 1902)، في إحدى رواياته عن معماري اسمه باربيسون؛ وأناتول فرانس (1844 ـ 1924)، في روايته **شجرة الدردار في متنزّه المشاة** (*L'orme du mail*) (1897)، عن معماري يُدعى كاترباربـ. اسمان وهميان، إلّا أنّ العلاقة واضحة باللحية (barbe)، في إشارة إلى المعماريين الذين دأبوا على الاحتفاظ بلحاهم طويلة، مثل أوجين فيولي لو دوك (1814 ـ 1879)، معماري فرنسي اشتهر بترميم المباني القروسطية. الأديبان نفساهما كانا ملتحيين.

لحظةً مجردةً(*) وسعيدةً حين كانت أوراق المعماريين ـ مخطّطي المدن تغطّي حرْفيًّا الأراضي كملاءات «بتطابق تام». كل ذلك كان يحدث في الوقت الذي كانت الأراضي نفسها تتدهور عندما كانت الأشجار تبيضُّ، ويخضرّ البشر، وتحمَرّ المياه، وتصْفَرّ السماء، في عالم قاسٍ ملوّن بالمقلوب حيث مكان الدورات الطبيعية كان يبدّل لون الأشياء مُفصحًا عن متى وكيف تتغيّر النوعية والمادة. كل هذا حين كان منحُ بستانٍ للبيت وبَيْتٍ للبستان كافيًا عبر مشْجٍ منتظمٍ لنزرٍ من أحمر بأخضر، لأنّ المدن الكبيرة التي كان عليها أن تولد من الجيّد أن تظل في سبات.

«الأقواس تجعل السماء أجمل»، كان يقترح الشاعر دينو كامبانا (Dino Campana)، وأضاف بول فاليري (Paul Valéry): «إلّا أنّ القول أجمل كالقول أكثر طغيانًا». في أحلامنا أيضًا يظهر خطٌّ سماوي قليل الانحناء لا يتلقّف رغباتنا ولم يعد يعزّينا كالأفق الذي نكتشف أنّه معجزة.

لم يكن في نيّتي الاستماع إلى نشيج الخطوط من دون العودة إلى الطواف بوديانٍ وقمم. فالألوان المشاغبة يجب أن تُصطحب إلى البيت. هذا الذي على المعماري القيام به إذ هي طريقة كي لا تجرح الأيدي ولا العقل.

على المعماري في النهاية أن يعرف بعض الأشياء عن نفسه قبل أن يرغب في الطيران بأيّ ثمن. وهذا ما حاولت قوله في الفصل

(*) مجرّدة (Astratta): المقصود لحظة ليس لها علاقة بالعالم الإمبيريقي.

الأخير الذي يمثّل قائمةً موجزةً من عيوب ومزايا، وأيضًا «إتيكيت» بسيط عن العمارة.

هذا الكتاب، بعد **قصة الألوان** والصور، مهدى إلى العمارة التي ترافق خط الفنون وتجد هنا ضالّتها.

جزيرة باكسوس (Paxos) تموز/ يوليو 1992.

قصـة الخطـوط

خطَر لرجلٍ ذات يوم أن يرى مرةً أخرى البيتَ الذي شهدَ مولدَه. عاد إلى المكانَ حيث كان بيتُه قائمًا؛ لكنّه لم يرَ شيئًا. كان البيتُ قد اختفى، وحلّ مكانَه مرجٌ أخضر.

مهمومًا، توقّف طويلًا عند حافّة المرج. في تلك اللحظة مر فلّاحٌ فسأله عَمّا يبحث.

ـ عن بيتي. أجاب الرجل.

فكّر الفلّاحُ، ثم أشار له أن يتبَعَه. في وسط المرج كان العشبُ أنْعم ولونه أيْنع. وبـدا أنّ البيتَ يبرزُ بجدرانه وحُجرَاتِه وسطَ الأخضر. كان الرجلُ سعيدًا. شكرَ الفلّاحَ، وعاد مراتٍ كثيرة ليسير داخل حجراتِ بيتِه المرسومِ بخطوطٍ بسيطةٍ من أخضرَ زاهٍ.

الفصل الأوّل

خـطٌّ بسـيـط

الحياةُ خط، والفكرُ خط، والحركةُ خط. كلُّ شيءٍ خط. الخطُّ يصل نقطتين. النقطةُ لحظة. الخطُّ يبدأ وينتهي في لحظتين.

كان إقليدس (Εὐκλείδης)ـ(Euclide) هو الآخر يرى أنّ الخطَّ ينفصل عن بُعد الأجسام كي يتمكّن من السيطرة عليها. الأجسامُ بلا بُعدٍ أسطح... والأسطحُ بلا امتدادٍ خطوط... ونهاياتُ الخطوط بلا أطوالٍ نقاط[1]. كان إقليدس يباشر هندسته كما لو أنّه يسير القهقرى؛ لكنّ بقدر ما يُستطاع التجوال، تجردًا، فوق الأسطح يَتعسّر فصل النقاط والخطوط عن الأجسام التي مع ذلك تتحرك مفكّكةً. معنى ذلك أنّ الجزء السّاكن في أسطحها هو الخطُّ الذي ينتهي بنقطتين منهما ينبثق ويتدفق الخط، ومن الخطِّ ينبجس امتداد، ومن الامتداد يُصاغ جسم ما. إنّها حركة لامتناهية وبسيطة. وإنّ خطًّا من بين كل تلك المختصَرة يمتد من نقطةٍ إلى أخرى هو خطٌّ مستقيم.

ندرك حين يُطَوَّف ويُتأمّل في كفاف اليد: أنّها يدٌ قُدِّر لها التحرر والاستقلال عن عبودية المشي، تعززت بأصابع متعازلة تقبض على خطٍّ طويلٍ بما يكفي، له اتّجاهٌ ومسار مطوّل إذا ما قُذف كحربةٍ

ناحية هدفٍ ما أصبح إطالةً لليد وحياتِها. يُرى ذاك بكل الأيدي المصوَّرة الظاهرة في القارات كافةً منذ ثلاثين ألف سنة مضت انتهاءً بالبدائيين الحاليين، وُصفت فُرادى (مغارات كانتابريا)(*)، سلبًا وإيجابًا (ناجيات وضحايا)، يُمْنيات ويُسْريات (ذكور وإناث)، كاملةً ومبتورة (شباب وعجائز). هذه الأيدي المنقوشة فُرادى ليست قطعان حيوانات، إنّما صور أُناسٍ وشهودٍ عن مجتمع. وبمعزلٍ عن النوايا المضرجة والإشارت التي تمتلك حقيقتها الخاصة، حتى بالمجتمعات البدائية الأخيرة في أستراليا ونيوزيلندة، ما إن كُتبت وفُهمت أبدان البشر والحيوان ضمن كفافها غير المنتظم والمغلق في آنٍ حتى رُقِّنت الأسطح الداخلية، كما لو ابتُغيَ إكمالُ الروح بمادة جسمانية وُهبت للمحةٍ بسيطة ولاستحواذٍ بصري، تأنّيًا، بخطوط متدانية ومستقيمة. ثم يتتبع البدائي، بهجر تلوين بدنه نفسه ويديه اللتين تتولّد منهما الصور مباشرةً على الجدران، بهذه الأعمال المشكَّلة من خطوطٍ ونقاطٍ «عصرَ الحلم» الذي هو روح الأشياء المفردة (حتى البطاطا الحلوة)(**) كتابةً فوق خلفيةٍ حمراءَ متجانسة

(*) كانتابريا (Cantabria): منطقة تتمتع بحكم ذاتي، تقع في شمال إسبانيا، وهي من أغنى مناطق العالم بالمواقع الأثرية التي تعود إلى العصور الحجرية العليا، حيث نقوش ما قبل التاريخ بكهوف ألتاميرا (Altamira).

(**) البطاطا الحلوة (patata dolce)؛ اسمها العلمي (ipomoea batatas). تُستغل البطاطا الحلوة في أميركا الجنوبية أيضًا في تصنيع الملوّنات، إذ يُستعمل عصير تلك الحمراء المضاف إلى عصير الليمون في تلوين الأقمشة.

بخطٍّ متقطّعٍ أبيض رفيع ومتشاكل. فإذا ما اكتسب البدن، رويدًا، العنصر الحيواني ذا اللون الأحمر سلب الخطُّ منه كل مِيزة جسمانية كي يصبح مادة حلم: الخطُّ أبيض.

سبق أن أظهر الخطُّ مبدأَ «تحرر» وُجد في عصر الحلم(*)، منه استمدّت كل الأبدان ذاكرة وجودها ذاته وإليه كانت تؤوب. ولطالما وُجد في الثقافة البدائية أنّ لكلّ حركة أساسية في الحياة سلطةً سحرية تربط ثم وبشكل خاص يُحسم التحرر بنظام الربط عينه. الخطُّ في تجريده البدائي قيدٌ محرر أو حبلٌ بدْئيٌّ يربُط. والقيود السّحرية المستعملة ضد الغُرَماء هي في الواقع «مرتبطة» بالعملية المضادّة لتحرير القيد. هذا إلى جانب أنّ هناك «عُقدًا» حميدةً وخبيثةً ضد الأمراض وتمائم لدرء الشياطين والموت[2]. يتأمّل الأدب العرقي، وحديثُهُ أيضًا، كيف يجب على الفرد في لحظات معيّنة من الحياة (ولادة، وزواج، وموت) التقدّم «متحررًا» بشكل مطلق، لذلك لا يمكنه حمل عُقَدٍ معه. وتُفضّل لحظات اتخاذ القرار غير الحاسمة حبلًا غليظًا، وخطوطًا، وعُقدًا محررة. إنّ الاستمرارية والحظ المواتي لقيدٍ سبق حسْمُه يجب أن يكونا محميّين بعُقدة. والعقدة في حدّ ذاتها ليست بالأمر الحميد ولا الخبيث فهي تخضع لصورة ـ دليل لمن هو أكثر

(*) عصر الحلم (età del sogno): كان تاريخ سكّان أستراليا الأصليين يُتواتر شفاهًا ويُدوّن بأشكال تجسيمية وتصويرية على الحجارة أو على لحاء الشجر أو مواد أخرى، لتمثّل ذاك الذي يَدعوه السكّان الأصليون: «عهد الأحلام»، عهد حلّ فيه الإنسان على الأرض نتيجة انبعاث الطبيعة. وكل أرض هناك لها قصة عهد أحلام تخصّها وتشكّل تبعًا لذلك «رسمًا». ثم تعبر الرسومات المجتمعة القارة مُستحوذة على مُسمّى: «خطوط الغناء» التي توحّد، كشبكة، كل القبائل.

ارتباطًا بالغرض الذي يربط وبالحبل الذي «يذهب» نحو تحرره. ذلك يسري اليوم أيضًا على أساور العشّاق المضفورة بخيوط بمقدورها تحقيق رغبةٍ ما عند لحظة تحرر عفويٍّ، فحسب، للعقدة التي تثبتها على المعاصم. وإذا كانت العُقد لامتناهية فنقْضها يجب أن يتأتّى عن معجزة؛ أمّا لو كانت مؤربةً (عقدة غورديو)(*) فلأَضحى نقضُها وخيمًا كذاك الذي اختاره الإسكندر الأكبر حين قطع بضربة لازب العُقد المضفورة المتشابكة، إلّا أنّه قصَّر بهذه الطريقة وبشكلٍ خَطِرٍ عمرَه.

غالبًا ما تُشرِك المصطلحات اليونانية معًا «الربط المحكم» و«السِّحر» (katadeo)، كتلك اللاتينية بين: يربط (ligare) ورَبْط (ligatura)؛ لكن ألم يسبق أن حضر هذا عند الإشارة إلى الدين؟: كصورةٍ للتشبث والتقيّد بالإرادة الإلهية.

«خطُّ الحياة» خطٌّ نزّاعٌ سواء إلى العَقْد أو إلى النقض تنسجه باركا(**) حين كل فانٍ «من أمّه يُوهب الحياة» (*Odissea* 7, 189)،

(*) عقدة غورديو (nodo di Gordio): عندما شيّد الفريجيون (frigi) مدينتهم في الأناضول قال لهم العرّاف إنّ من يدخلها على عربة يجرّها ثوران سيحكمكم. فجاء فلاح فقير اسمه غورديو نصّبوه ملكًا ومنحوا اسمه للمدينة: غورديوم. بعد وفاته أهدى ابنه العربة للإله زيوس وربطها بحبل غليظ من لحاء الشجر إلى عمود بعقدة مؤرَّبة لم يستطع أحد حلّها إلى أن جاء الإسكندر المقدوني وفعل ذلك.

(**) باركا (parca): كانت في البداية ربّة واحدة، أَصْبَحَتْ في الميثولوجيا الرومانية ثلاث ربّات: كلوتو (Cloto)، ولاكيزي (Lachesi)، وأتروبو (Atropo)، يتحكمن في مصير البشر، ويقمن بأعمال تختص بخيط الحياة: غزل، وبرم على المغزل، وقص.

ويمثّل صورةً حتى أنّها شديدة البساطة ككل استعارة بدْئية. إنّ عالم العُقد الذي يمثّل المكان والفضاء، بعكس البيت، هو المركب والإبحار الذي يصبح أكثر من أيّ صورة أخرى أقوى استعارةً عن الحياة المعيشة. فالبحر يطويه من «يعرف صُنع العُقَد» التي هي السحر الحقيقي لكل تصدٍّ للرياح ولطفوٍّ آمن. وأيضًا عندما يتعلّق الأمر بضمِّ جِزالِ طوفٍ بدائيٍّ معًا، إذ إنّ رمْثَ أوليسي (Ulisse) ـ أوديسيوس (Ὀδυσσεύς) ـ لم ينجُ سوى بحكاية كثيفةٍ ومشوّشةٍ ممن نجا من حطام السفينة[3] انتظارًا لنسج ذاك الخط مسارَ مركبٍ يُقِلُّ إلى البيت لاسيما حين تكون الرحلة غير آكدة ناقضةً أوباتِه العديدة ومساراته. صورةٌ ستصل متأخرةً كثيرًا إلى المعرفة الغربية عبر تطوّر الإبحار حول اليابسة، خطٌّ سيصل أخيرًا إلى منتهاه حول الكرة الأرضية التي لم تكن سوى سطح متصالب المسارات والآفاق اللامتناهية. ثم بدت «الخطّية» كما لو أنّها تضمحل لتصبح سطحًا إقليديًّا يشرع في تولّده من شعاعه ذاتـه، دائـم البحث عن نقيضه طاويًا بعشقٍ طرفيه كخاتم.

الخط ـ الحبل هو هذا الخيط المضفور تـارةً والمنسوج تارةً أخرى بأصل كل كائن، إلّا أنّ ثمة كيف مختلف بين لُحْمةٍ مضفورةٍ لسجّاد سيتحرر من خاصيّة الجلود البربرية ولُحُمات السِّلال المُوَشَّجة والنسيج[4]. وليس بوسع المرء سوى تتبع، للحظات، تباين صورة اللُّحْمة المضفورة لسجّادةٍ ما، حيث أُحكمت العُقدُ بأيادٍ صغيرة وبعملٍ لامتناه. وكلّما ازدادت العُقد كمَنَت قيمة السجّاد الغامضة داخل مضلّع مرسومٍ لربما أملته كلمات «معلمّ السجّاد» التي

لولاها لما استطاعت حتى مهارة الأيدي إبرازها لتعزيز خط الكيليم (kilim) الموروث والنتّاج المعترف به. اختلافٌ، كان يُقال، نظير اللُّحْمة المستديرة للقَصَب المُوشَّج بالسِّلال والذي لا يتأتى فعليًّا عن «ربطٍ» إنّما عن اتحّادٍ متعاقب. إنّه كعقدةٍ «منفرطة» في خروجها من قصبة خطيّة تمرّ من جهة إلى أخرى بدُوّارٍ إشعاعيٍّ أو لُحْمَةٍ لا تكتمل إلّا بتثبيت وعَقْد رأس قصبة الإنهاء. عادةً ما يُشرع بالخيط من الوسط ويُثبت عند الأطراف. وتُبين حركة لفيفة المكوك الأمامية الخلفية بنولٍ ما، مقابل عمودية السَّداة، عن إيقاعٍ مقيَّدٍ لاسيما عند نسجها لخيوط الكتّان الشرقي (أو المصري) الناعمة، إلّا أنّها ليست سوى إيقاعية أكثر تحررًا نظير عبودية حاسمة لعقدة لامتساوقة ولا مرئية، بسجّادة تستعيد صورةً فاعلةً شديدة التكثّف بفضل مظهر خيط الصوف الملوّن الذي كاد قَصُّه المتساوق يبلغ الجذر. هذا الأمر اللانهائي الحافل بالتكرار والقصّ لصنع سجّادة شرقية يستعيد رسمًا مقيَّدًا تمامًا بتخوم «سياجٍ» يمثّل بفرادةٍ تخطيطًا أسطوريًّا «للفردوس»؛ بيد أنّه يحيل إلى أيقونة «المتاهة» حين تنغلق، على سبيل المثال، على مسألة «عرش الإمبراطور» الرمزية. إنّ لغزَ السجّادة مغيَّبٌ ضمن ترحالٍ مضنٍ ولانهائيٍّ في الصحراء، ولربما هو خطٌّ أوّلُ وأخير من ذهابٍ لم ينقطع حتى وُصل برجوع فوق النقطة عينها، وليس خطابَ نسجٍ مفتوحٍ لعملٍ مستمر وملوَّنٍ كدربٍ مطروقة أو مسارٍ يُوجب الخوض فيه.

ما من استعارةٍ حظيت بحظٍّ وافرٍ في تصوّر المتاهة الجماعي والفردي[5]. للمتاهة تنامٍ خطِّيٌّ ينبني في عمومه من المنتصف، إلّا أنّ

السَّير فيها يبدأ من الطرف. ولم يسبق أن وُجد رمزٌ قطّ كثيرَ التطابق بذاته وبمادّته البنائية... التي هي في النهاية خط؛ بيد أنّ المتاهةَ متاهةٌ وما من شيءٍ سواها يشبه من قريب دماغ الإنسان: ومهما بدا الأمر، هي خطٌّ مُلتَفٌّ ينطلق من مركزٍ ما ونحوه، ماندالا(*) شرقية، منها الانطلاق وإليها الوصول. تركيبٌ مشيَّد من معماريين يطويه بشر: وحشٌ من حجر يجسّده ميناطور(**) محبوس داخل فرضيةٍ شرسة مُواسى من ضحاياه ومنهزم من أحدهم. يخرج تيسيوس (Téseo) ـ (Θησεύς) ـ منتصرًا من المتاهة بفضل لفّة خيوطٍ حمراء منحتها له أريانا (Arianna) ـ أرياني (Ἀριάδνη) ـ فيتغلّب على القدَر بطريقة عكسية: يخترع الانتصار رقصةً مُتوِّهةً محاكيةً بكيفيّة دائرية ومستقيمة، كالحباريات والحجل، مدخل ومخرج المتاهة. إنّها

(*) ماندالا (mandala): تعني حرفيًّا جوهر، واحتواء. تُرجمت أيضًا إلى: دائرة. مجموعة من الرموز استعملها الهندوس والبوذيون للتعبير عن صورة الكون الميتافيزيقي. استُعملت الكلمة للإشارة إلى شكل دائري مكوّن في الأساس من أشكال هندسية، الأكثر استعمالًا منها: النقطة، والمثلث، والدائرة، والمربع.

(**) ميناطور (Μῑνώταυρος) ـ (Minotauro)؛ بالإنكليزية (Minotaur): مخلوق بشع ورد في الميثولوجيا اليونانية، نصفه حيوان ونصفه بشر. وُلد عن تزاوج ملكة كريت زوج مينوس مع ثور أبيض جلبه بوسيدون (Poseidone) (Ποσειδῶν) ـ للملك الذي أراد أن يضحّي به للآلهة، إلّا أنّه آثر الاحتفاظ به لتلقيح أبقاره. هامت الملكة بالثور وعاشرته فولدت المسخ ميناطور. حبسه الملك في المتاهة التي بناها ديدالوس، حيث كان يقدم له الملك كل سنة سبعة شبّان وسبع فتيات، إلى أن قتله تيسيوس بعد أن منحته أريانا ابنة الملك خيطًا أحمر كي يتمكّن به من مغادرة المتاهة.

الطريقة المثلى لطيّها من غير الأجنحة التي ستحرر وتدين ديدالوس وإيكاروس (Ἴκαρος ـ (Icaro).

هكذا هي أيضًا المتاهات التي كُتبت على أحجار أرضيات الكاتدرائيات القروسطية كأختام بسيطة عن الأخوّة البنائية التي شيّدت المبنى واستمرت في فعله، كانت كفّارةً حافلةً بالدلالة تُجرّ في أثنائها القدم أو الركبة فوق كل حجر على حدة تحررًا من الذنب. كان هذا الحجُّ الصامت كلهو الصِّبية الذين كانوا شديدي الحرص على ألّا «يطأوا» تلك العلامات السحرية حيث تتلاقى ثلمات الحجارة كوهادٍ جهنميةٍ مصغّرة، إذ إنّ قوّة المتاهة تستند إلى سببيةٍ أسطورية رهيفة تدعم هذا التشابك.

اختفت الأعمال الدرامائية الكلاسيكية التي تحدّثت عن ديدالوس بنّاء المتاهة (سوفوكليس Σοφοκλῆς ـ Sofocle، وأرسطوفانس Ἀριστοφάνης ـ Aristofane والشاعر الكوميدي أفلاطون Πλάτων ـ Platone، وفيليبو دي أيوبولوس Filippo di Eubulo ـ Εὔβουλος). غابت عنّا أيضًا العُقدة المأساوية، متناهية البساطة، لهذا الأُسطون، إلى جانب متاهته، بشهادات وحيدة جاء بها أبوللودوروس (Ἀπολλόδωρος) ـ (Apollodoro) ـ كاتب الأساطير (150 ق. م.). مع ذلك، أوجب اعتبار ديدالوس ميكانيكيًّا ومعماريًّا صانع آلات أوتوماتية ودمى متحركة، ناهيك بالمدن والمباني: بطلٌ جوّال انتمى لشمل من «صُنّاع» ومفسّري ألغاز كانوا محطَّ أنظار الملوك (ما حدث لديدالوس نفسه مع أغامينوني Agamennone ـ أغاميمنون Ἀγαμέμνων'، ومينوس

Μίνωας ـ Minosse، وكوكالوس Κώκαλος ـ Cocalo)(*) الذين اصطدموا بهم اصطدامًا جعلهم تحت الحماية حرصًا عليهم، ثم مُعتقَلين انتهاءً بمبارزة حتى الموت (سيتمكّن ديدالوس من «غَلْي» وإغراق، بخدعة هيدروليكية، العاهل مينوس الذي كان يحول بينه وبين حريته)[6].

ديدالوس بدوره كان قد فر من أثينا مُلاحقًا بتهمة القتل لدفعه من أعلى البارتينوني (Partenone)ـ بارثينونس (Παρθενώνας)، مريده تالوس الذي عرف بأفضل من معلّمه اختراع آلةٍ بديعة أرقى من أداةٍ مهنيّة: كان البركار يتجاوز بمراحل أنشطة وقدرات الأرتيزان ليصبح وسيلةً متعدّدة المنافع؛ في حين أنّ ديدالوس اخترع خيط الرصاص الذي عمل على استقامة الجدار في أثناء بنائه وأفقية أساسات المباني؛ بيد أنّ البركار كاد يكون بمقدوره التنبؤ بنتائج عملية عند خطِّه لعلامات وأقيسَة ليصبح، كاختراع قابلٍ للتّوجيه، الإدانة الأرجح ليدٍ وعين المعلّم الغيور من مريده غيرةً جعلت منه قاتلًا. سيلاحق المصير الدوَّار المستلهَم جيّدًا من رقصة الحجل التي مارسها، استياءَ الآلهة بـ «خدعة الدائرة» تبسيطًا لكل نائبة ولكل مصابٍ يبلغ ديدالوس. البركار يومئ ويرسم المتاهة طاويًا إيّاها

(*) كوكالوس: ملك صقلّي يتبع اليونان الكبرى (Magna Grecia). لجأ إليه ديدالوس وابنه عقب هروبهما من المتاهة. بحث عنه الأخير وابتدع جائزةً لمن يستطيع إمرار خيط داخل قوقعة حلزونية. لم يستطع ذلك أحد ما عدا كوكالوس المستنجد بديدالوس الذي استعان بنملة ربط بها الخيط. عرف مينوس الداهية من يكون وراء الحل. فقرر كوكالوس قتله لينقذ صديقه بمساعدة بناته خلف ذريعة إعداد حمّام يعيد له الشباب. مات مينوس بمُهْلٍ غالٍ، بتدبير من ديدالوس.

بنهايتيه محتسبًا الخُطى. ونظير الخطوط المستقيمة وغير المستقيمة، كتلك المتولّدة من عودين مُتَّحدين بمحور، حاز ديدالوس على خيوط تُلَف وتُمَد داخل مبنى مُشيّد ظرفًا إثر ظرف بكل ما تمثّله من حلولٍ لألغازٍ محتملة. ديدالوس هو من سلّم الخيط لأريانا لقهر المتاهة، إذ من دون ذاك الخيط الذي يلتوي ويتعكرش خطوةً إثر خطوة من المحتمل أن يكون بنّاء المتاهات أيضًا أسير نفسه وغير قادرٍ على تجاوز الأسوار حتى الأقل ارتفاعًا لهذا «القبر» بلا قفزةٍ أو بلا ذاك التحليق الأسطوري الذي سيلاحق، خيرًا أم شرًّا، جميع المعلّمين البنّائين الذين قاموا بأعمالٍ عظيمة. كل بناءٍ يشكّل، بحسبه، صورةَ نشأةٍ كونية في حاجةٍ إلى تضحيات مسترحِمة أو بالأحرى لضحايا يعلقون حتى بدنيًّا في داخل تلك الأسوار[7]، وقد أخذ طيران ومخترعات ديدالوس الجديدة الفكرة (والخط) من الانزياح عن المركز؛ في حين أنّ على كل مصيرٍ وموروث العودة دائمًا إلى مركزه. وبلا أدنى شك، كانت مهامّ ديدالوس «جارحةً»، لم تعوِّل على تكرار أعمال بدْئية، بل نظرت إلى ما هو أبعد، رميةً في الفراغ مشدودةً إلى خيطٍ من أمل. تقيّد تاريخ إنتاج الأرتيزان باحترام عمليات تطبيقية دقيقة للغاية متكررة ومتبادلة، إيقاعيًّا، تكاد تحاكي عرَجَ أيفيستو (Efesto) ـ إيفستوس (Ἥφαιστος) ـ المُحاكي بدوره، دونما سذاجة، مصير السِّيكلوب الذين جلب لهم الكارثة بخلقه لتلك المرأة من الطين المشوي التي هي باندورا (Πανδώρα) ـ (Pandora)، والأكثر تصميمًا حين «خلق لنفسه» المرأة ـ الماء التي هي أفروديتي (Ἀφροδίτη) ـ (Afrodite)، وأضحى زوجها المخدوع. مكتبة

الاندفاع أبعد من العبقرية ومن التقنيات المُنظِّمة للعادات والمعتقدات أمرٌ محفوف بالخشية والرهبة ويعرض النفس للخطر: المريد المُتفوّق على معلّمه، مثل تالوس، يتعرض للتدمير جراء غيرة وحسد ديدالوس، والابن إيكاروس حين لم يستمع إلى أبيه المعلّم يصبح متدربًا متهوّرًا لا يتمكّن من التحكّم في طاقات «المعارف» التي حالما تعلّمها ستنقلب عليه. ها هي الدائرة التي تشدُّ مخترعات العلم معرضةً إيّاها للخطر نظير فنٍّ آخر بمقدوره الموازنة بين الابتكار والموروث الذي لا يتجشّم، كالعمارة، الدخولَ في صراعٍ، ظاهريًّا ليس غير، مع نتاجاته المشكّلة والتي هي فريدة. بعيدًا من هذا التوازن الممكن نجد أنّ البناء البالغ الاستثناء والمقولب بمعزل عن قوانين الموروث وعن الثقافة البنائية (ستغدو أيضًا ثقافةً عليه أن يعيشها) يقود البنّاءَ، ليس مجازًا فقط إلى ذاك «التحليق» الختامي الخَطِر، بل والقاتل الحاضر بأسطورة ذائعة في وسط أوروبا كافة. حكى ميرشيا إلياد (Mircea Eliade)، بطريقة مثالية، حكاية ماسترو مانولي[8] (Mastro Manole) الذي سقط محلّقًا عند عتبة الدير الذي بناه. وهذه منجاةٌ في حد ذاتها نظير الإعماء والبتر المقدّريْن للمعماري من طرف حسد الملك الراغب في انتساب أصالة العمل إليه، كي يصبح العليم بأي أسرار خفيّة يحتويها قصره ضد معرفة بنائية ما ظلّت فاعلةً يمكنها أن تكون ضدّه. لهذا السبب يكمن الهروب من الفكرة التي تصبح تهديدًا ملموسًا عند قيام المعماري بعمل آخر مثيل (الغيرة تولد من هذا)، إذ عليه دائمًا، ومهما كان الأمر، بناء أعمال مغايرة. وقد بيّت إيفان الرابع الرهيب (Ivan IV) لمعماريي الكرملين العبقريين إيفان بارما (Ivan

(Barma وياكوفليف بوستنيك (Jakovlev Poštnik) العَمى والسجن مدى الحياة داخل المبنى الذي بنياه والذي يعرفانه «بعيون مغلقة».

مينوس أيضًا كان قد أضمر لديدالوس (لاحظ التشابه بين المتاهة والقصر الملكي) معاملةً مماثلة، إذ سجنه خشية أن تغدو المتاهة قبرًا له، وهو في الواقع أمر صحيح جراء تلاؤم المتاهة ظاهريًّا مع القصر. ذلك يحدث دائمًا لكون العمل العظيم المُشيَّد في أثناء حياة ملكٍ واحدٍ يصبح الأثر الأخير إلى جانب الذكرى التاريخية التي تضم معًا الأسرة الحاكمة والعمارة وذاك الطراز المعيّن، كما هي الأهرامات بالغة الضخامة والبليغة الكلام.

بيد أنّ خيط ديدالوس، كما لوحظ، ينطلق حتى خارج المتاهة، فعندما كان المعلّم لاجئًا لدى كوكالوس تعرف إليه رُسل مينوس بخدعةٍ «مُتوِّهة»: هل بالمقدور إمرارُ خيطَ حريرٍ من خلال قوقعة حلزونية؟ لم يقدر ديدالوس على مقاومة مثل هذه الألعاب التي ستفضح موهبته (وحتى هويّته لسوء حظّه). فابتكر حيلةَ ربْط خيطٍ رفيع بقائمة نملة جعلها تسير في المتاهة الصغيرة داخل القوقعة حتى وصلت إلى نهاية السم الذي أسقط فيه قطرة عسل: طريق الخروج. امتلك ديدالوس كقلائل مهارةً فطريةً سواء في «الأعمال العظيمة» أم في «تلك الدقيقة»، أعمال كانت تتطلّب من البشر أعاجيب آنيّة. مهما يكن، كان خيط ديدالوس يربط ويحلّ كباطن قوقعة وتعاريج كهوف وممرات خفيّة تبين عن سراديب مدينة معادية. العبقرية البنائية الحقيقية تتطوّر بعمل شمولي مغاير مفكّكًا الكبير والصغير بالتقنية

نفسها المطاوعة والمبهمة والذكية في اتّجاه مسارب الخروج المحتملة (poroi)، لأنّ المخترع الذي يهلك نفسه بيديه لا يستحق شفقة أحد.

إنّ دهاء الذكاء اليوناني (metis)، أكثر من كونه جسارةً ومبادرةً حربية البأس، اختيارٌ لمهارةٍ تتقفّى نهج تلك التحّديات بين مصوّرين، كتلك التي ذكرها غايو بلينيو (Plinio) بين أبيلي (Apelle) ـ أبيلليس (Απελλής) ـ وبروتودجيني (Protogene) ـ بروتوجينيس[9] (Πρωτογένης)، معركة خطوطٍ حقيقية بغية الوصول إلى ذاك القول الشهير على الأرجح والمكرر من طرف فنّانين كُثُر: «لا يمر يوم بلا خطٍّ مرسوم»(*).

نحن نعرف أنّه منذ العالم اليوناني، فضلًا عن المِران الآمر الحتمي والطويل لفن التصوير، جسّدت حكاية أبيلليس وبروتوجينيس الارتباط البدْئي بخطٍّ الكفاف كتُخُم برسم تصاوير مدرسة سيتشوني (Sicione) ـ سيكيون (Σικυών)، حيث كان الأولاد يتعلّمون، ضمن التربية العامّة، الالتزامَ بالمعرفة من طريق الرسم (graphiké) كمرحلة أولى للفنون الحرة. لم تكن تلك اللوحة التجريدية الشهيرة التي استحضرها بلينيو، دليلًا على تقانةٍ اقتصرت على الخبراء، ولم تمثّل سوى خطٍّ ملوّنٍ رُسِمَ بداخله خطٌّ آخر بلونٍ مُختلف، ورُسم فوقه هو الآخر خطٌّ رهيف بلون مُغاير لم يترك أيّما فراغٍ من شأنه احتواء خطٍّ غيره. هذه اللوحة «البديعة» التي شاهدها بلينيو في قصر أغسطس (Augusto) في أثناء زيارته لروما دُمّرت في

(*) قول مأثور ورد باللاتينية: «Nulla dies sine linea».

حريق سنة 64 ميلادية: على الأرجح أنّها كانت لوحة ـ خرافة أكثر منها شعارًا مُلغزًا غير قابلٍ للتقويم حتى من شخصٍ خبير: («لم تشتمل إلّا على خطوط تتفلّت من العين وكم هو عسير تمييزها»)(*). ولعلّه كان محصّلةَ لوحةٍ تعاملت مع خطوط وحسب. الخط الذي كان يحدِّد بلونٍ واحدٍ فقط كفاف بورتريه ما (تمثيل وُلد في كورينتو Corinto ـ كورينثوس Κόρινθος ـ وسيتشوني؟) كان في حاجة «إلى جانب الهيئة» إلى اسم كلٍّ من الأشخاص المصوَّرين، إلى أن اكتشف إيكفانتو الكورينثي (Ecfanto di Corinto) ـ أيخفانتوس(**) (Ἔκφαντος) ـ اللون، لونٌ واحد هو في الواقع طَفْلٌ مسحوق كانت تُدهن به خلفية اللوحة كي يُبرز الصورة إلى الأمام (670 ق. م.). يُعدّ هذا أيضًا محدوديةً بدائية نظير ما قام به المصوّر براسيو (Parrasio) ـ براسيوس (Παρράσιος) ـ الذي كان يستطيع تمثيل كفاف الأجسام محتجِزًا داخل حيّزٍ ظاهرٍ قيمَ منظور الصورة، حيث يُفقَد الخط يقينًا. ها هي إذًا رهافة خطوط أبيلليس وبروتوجينيس تسعى خلف المهارة التي استحوذ عليها ميروني (Mirone) ـ ميرون (Μύρων) ـ في النحت أكثر ممّا حظي بها بوليكليتو (Policleto) ـ بوليكليتوس (Πολύκλειτος). هنا وجب

(*) من اللاتينية: «Nihil aliud continentem quas lineas visum effugientes».

(**) أيخفانتوس: اسم تقاسمه فنانون أغارقة كُثُر برزوا في القرن السابع ق. م. ذكر بلينيو من بينهم: إيخفانتوس الكورينثي الذي ابتكر سنة 670 ق. م. تقنية تلوين الأشخاص الذكور بلون بنّي فاتح أو مُحْمَر ناجم عن طين مشوي مفتّت، أسلوب كان حاضرًا أيضًا في التصوير المصري.

على خطِّ الكفاف، بحقّ، الالتفاف على ذاته بشكل يدع أسطحًا أخرى خلفه، وتبيان الأجزاء التي يخفيها أيضًا» (Pilino, *Naturalis Historia*, XXXV, 68). فضلًا عن الملاحظات الدافعة بخطِّ الأفق المؤثّر تجاه الضوء (الذي لا يُرى)، وفي الوقت نفسه، ناحية «البورتريهات الناطقة»(*) (ritratti parlanti) حرص بلينيو أيضًا على التذكير بالخطوط التي كانت تُرسَم على الأرض «بالطَّفْل المفضَّض» أيّامَ السِّباقات، وبه كانت تُعلَّم بواطنُ أقدام الأرقّاء الذين كانوا خلف شفاعة أغريبينا (Agrippina) يصلون إلى رتبة حرس روماني، أقصى مطمح أُتيح لهم.

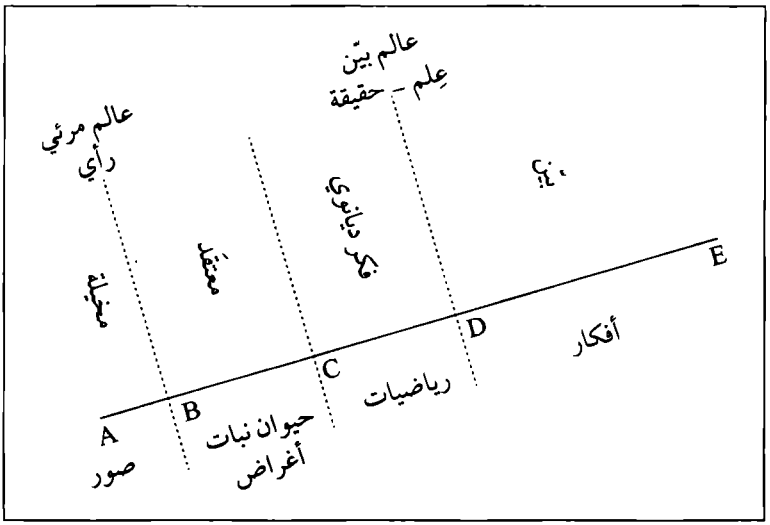
ما إن حُسم الخطُّ كغاية حتى كان أفلاطون هو الآخر قبل وصفه «لأسطورة الكهف»(**)، يفكّر في ما لو كان علم الأخلاق يمثّل

(*) البورتريهات الناطقة: قيل إنّ بعض البورتريهات ناطقة، أي بمقدورها، ليس الإتيان بالتلاؤم البدني فحسب، إنّما أيضًا بالشخصية، والطباع، والحالة الروحية، متمكّنة بذلك من تجسيم ليس الأبدان فحسب، إنّما الأرواح أيضًا. كان أول شيء يُطلب من البورتريه هو أن يكون شبيهًا للنموذج، إذ إنّ الفن، بحسب القدماء، محاكاة للطبيعة.

(**) أسطورة الكهف (il mito della caverna): يقول جميل صليبا: «يرمز المَثَل إلى أنّ النفس الإنسانية في حالتها الحاضرة، أي خلال اتصالها بالبدن، أشبه شيء بسجين مقيد بالسلاسل، وُضع في كهف، وخلفه نار ملتهبة تضيء الأشياء وتطرح ظلالها على جدار أقيم أمامه، فهو لا يرى الأشياء الحقيقية إنّما يرى ظلالها المتحركة، ويظن بها حقائق» ... الكهف في هذه الأسطورة هو العالم المحسوس، والظلال هي المعرفة الحسية، والأشياء الحقيقية التي تُحدث هذه الظلال هي المُثُل». الجمهورية (*La Repubblica*, IV.509-II).

خطَّ المبادرة البشرية لاستوجب على السياسة أن تكون الأثر، ذاك الخطُّ الصّاعد الذي سيقسمه غلاوكوني (Glaucone) ـ غلاوكون (Γλαύκων) ـ إلى أربع فلقات أعلاها الأخيرة وهي فلقة «الفكر» (nóesis) الخاضعة لعلم ديالیكتيكي تبدو أوضح من تلك المتأمَّلَة (diánoia) من الفنون (بالدرجة الثالثة) التي تعي الفرضيات على أنّها مبادئ. ثم تحلُّ الفلقة الثالثة التي تحاكي سابقتها وهي الفكر «الدِّيانوي»(*) المتعلِّق بحالةِ مَن بمقدورهم التمثيل والتحري عن أشياء رياضية، لذلك يتحدّثون عن الأشكال التي يرسمونها على الأرض من دون الحديث تمامًا عنها بذاتها، بل عمّا يماثلها جميعها. الفلقة الثانية أكثر تشكُّكًا وتنتمي إلى العالم المرئي وإلى المعرفة (pístis) التي تظهر حول النبات والحيوان وكل الأغراض الصُّنْعية[10]. والفلقة البدْئية والبدائية التي تهب أصولًا لصورة «الخط الأفلاطوني» الفائقة الشهرة (eikasía) هي «المخيلة» التي تبدو مكتئبةً من دون مبرر ومدعومةً من دون وجه حق من ذاك المهرجان المرئي البحت الذي هو الفن السياسي (ars politica)، خطٌّ بإمكان الفلاسفة فحسب السير عليه حتى النهاية ـ مُعتقد أفلاطون ـ بوفرةٍ من خيال.

(*) الدِّيانوي (dianoetico): من (dianoia)، اليونانية (διάνοια)؛ التفكير من خلال. مصطلح لجأ إليه أفلاطون لتحديد نوع من التفكير لاسيما في ما يتعلق بمواضيع رياضية وتقنية. هو القدرة على سيرورة أو محصّلة التفكير الاستطرادي في تضاد مع الفهم الآني الذي هو سمة النوص (noesis). الفضائل الدِّيانوية لدى أرسطو فضائل تعود إلى الفكر، تختلف عن تلك الأخلاقية المتعلقة بالحياة العملية.



AC: CE- AB: BC- CD: DE

Alfonso Borelli, *Euclides restitutus Denuo limatus sive Prisca Geometriae Elementa Brevius, et facilius contexta*, Roma 1679, *liber* I, *Definitiones* pp. 4 - 5.

Mircea Eliade, *Images et simboles. Essai sur le simbolisme magico-religieux*, Paris 1952, (trad. it. Jaca Book, Milano 1981, capp. I e III).

Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmethafer*, Frankfurt am main 1979 (trad. it. a cura di F. Rigotti e B. Argenton, il Mulino, Bologna 1985).

André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris 1943 (4)
Le geste et la parole. :وبشكل أعمّ للكاتب نفسه؛ e 1971, pp. 245 - 96;
Technique et langage, Paris 1964 (trad. it. Einaudi. Torino 1977, vol. I, pp. 221 - 48 e vol. II, pp. 349 - 61).

Paolo Santarcangeli, *Il libro dei* :عـن المتاهات، الأســس (5)
labirinti. Storia di un mito e di un simbolo, Firenze 1967 e Hermann Kern, *Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un* مزوّد بقائمة مراجع، *archetipo manuale filo, conduttore*, Milano 1981 Károly Kerényi, *Nel labirinto*, Torino 1983; cfr. عريضة؛ من دون إغفال
Orientamento, Bibliografia p. 183.

Françoise Frontisi-Ducroux, *Dèdale mithologie de l'artisan* (6)
en Grèce ancienne, Paris 1975.

Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, (7)
Bucureşti 1934 (trad. it. *I riti del costruire*, a cura di Roberto Scagno, Jaca Book, Milano 1990, pp. 35 - 39 e 79 - 91).

Eliade, *ibid.*, pp. 21 sgg. (8)

Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale. V. Mineralogia e* (9)
storia dell'arte, (*libri 33 - 37*) Einaudi, Torino 1988, libro XXXV, 81 - 86 (trad. it. a cura di A. Corso), pp. 381 - 82:

«وقع بين بروتوجينيس وأبيلليس حدث طريف. كان الأول يعيش في رودس، وما إن رسا مركب الثاني بميناء الجزيرة حتى انطلق من وقته إلى محترَف الأول راغبًا في الاطلاع على أعمال ذاك الفنان الذي كان يعرفه عن طريق شهرته فقط. كان بروتوجينيس غائبًا، ولم يجد سوى امرأة عجوز تحرس المكان، ولوحة كبيرة فوق حامل خشبي. بادرته العجوز بالقول: «ماذا عساي أقول عند عودة سيدي؟»، «هذا» قال أبيلليس، وقد أمسك بفرشاة وغمسها بلون ثم خطَّ بها فوق اللوحة خطًّا رهيفًا للغاية. حين عاد بروتوجينيس حكت له العجوز ما دار

بينها وبين الزائر. قيل إنّ الفنّان حين لمح رهافة الخط، قال: «كان هذا أبيلليس، إذ ليس في قدرة أحد غيره صنع شيء كهذا». ثم داخل ذاك الخط عمل خطًّا أرهف وبلون مغاير. ثم أمرها قبل أن يذهب أن تعرض اللوحة على أبيلليس في حال عودته وتقول له هذا هو الرجل الذي تبحث عنه. وهكذا حصل. فما إن رجع أبيلليس وشعر بالخجل لكونه خسر جولته الأولى، أمسك بالفرشاة وصنع خطًّا بلون ثالث شبّك الخطوط فلم يترك أيّما فراغ لخطّ مهما رهُف؛ بيد أنّ بروتوجينيس الذي أقرّ بهزيمته هبط إلى الميناء باحثًا عن غريمه، وقرر أن يترك اللوحة للأجيال القادمة كما هي، والتي أضحت مثار إعجاب الجميع، وبخاصة الفَنّانين. سمعتُ أنّ اللوحة دُمّرت بأول حريق داهم دار قيصر فوق هضبة البالاتينو (Palatino)، وكنت قبلها شاهدت اللوحة التي رغم من حجمها الكبير لم يكن فيها سوى خطوط من العسير تمييزها. كانت هذه بين كثير من أعمال الفنانين الرائعة تبدو شبه فارغة: لهذا السبب كانت تجذب الزوّار، وعُدّت الأكثر نبلًا من كل الأخريات».

يظل «مشكل» خط أبيلليس قائمًا؛ انظر: التفسيرات الثلاثين التي أوردها H. van de Waal, *The «linea summae tenuitatis» of Apelles: Pliny's phrase and its interpreters* in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1967, I, pp. 5 - 32؛ وليس بأقل من التفسير الذي يشير هو الآخر إلى ملامح متأرجحة عن «عمودية» و«أفقية» خط أبيلليس Ernst H. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1986, pp. 5 - 26. كان الموضوع أيضًا محل نقاش عريض في القرن التاسع عشر الإيطالي، انظر Virgilio Colombo, *Letture d'arte*، قدّم لها Camillo Boito, Albrighi e Segati editori, Milano 1902, pp. 147 - 48.

(10) Platone, *Opere complete*, Vol. VI, *La repubblica*, Laterza, Bari 1981, libro VI, 509 - 11 (trad. it. a cura di F. Sartori e C. Giarratano, pp. 224 - 27):

«XX.

وقال غلاوكون، بطريقة هازئة: ـ آهِ أبوللو (Apollo)، كم من روعة خارقة.

قلتُ: ـ نعم، وأنت المسؤول، لأنّك ترغمني على إبداء رأيي حول هذه النقطة.

أجاب: ـ لا تتوقف، ما لم يكن ثمة شَيْء آخر، أعد شرحك لمضاهاة الشمس كي ترى إذا ما سهوتَ عن ثغرة ما.

أجبتُ: ـ مؤكّد، سهوت عن الكثير.

ـ لا تغفل عن أيّ منها، مهما صغُرت.

ـ بل أعتقد أنّها ستكون كثيرة. مهما يكن، كما أظن في هذه اللحظة، لن أغفل عنها عمدًا.

قال: ـ السماء تراقبك!

أردفتُ: ـ ولو، تخيّل كما لو أنّنا نقول، هما مبدآن، أحدهما يمسك بالنوع والعالم البيّن والثاني بالآخر المرئي. أعبّر بهذه الطريقة لأن قول «العالم السماوي» لا يمنحك الانطباع بالتدقيق في الاسم. هل تدرك هذين النوعين: مرئي وبيّن؟

ـ أنا على دراية بذلك.

ـ افترض الآن أنّك تأخذ خطًّا منشطرًا إلى فلقتين غير متساويتين، محتفظًا بالعلاقة نصب عينيك، اشطر كل واحدة منهما، تلك التي تمثّل النوع المرئي والأخرى التي تمثّل النوع البيّن؛ وبحسب وضوح ودكنة كل منهما، ستجد في العالم المرئي الفلقة الأولى، الصور. أعني بالصور في المقام الأول الظلال، ثم الانعكاسات على الماء، وعلى كل الأغراض المشكّلة من مادة متماسكة، ملساء ولامعة، وكل ظاهرة مماثلة، لو أنّك تفهم.

ـ مؤكّد أنّني أفهم.

ـ الآن اعتبر الثانية التي تشبه الأولى: الحيوانات المحيطة بنا، وكل نوع من نبات، وكل الأغراض الاصطناعية.

أجاب: ـ أفعل.

قلتُ: ـ ألا تريد أن تسلّم بأنّ النوع المرئي منقسم بين حقيقة ولاحقيقة، أو بالأصح أنّ الغرض المثيل يقبع داخل نموذجه كما القابل للزعم يقبع داخل البيّن؟

قال: ـ أنا، نعم، بالتأكيد.

ـ اختبر، ثم ولو بأي طريقة شطر فلقة البيّن.

ـ كيف؟

ـ هكذا، تضطر الروح إلى البحث عن الجزء الأول مستعينة، كما بالصور، بتلك التي كانت في المثال السابق الأشياء المقلّدة؛ والانطلاق من فرضية، ليس التقدّم في اتجاه مبدأ، إنّما ناحية محصّلة. أمّا في ما يخص الجزء الثاني تلك التي تؤسس حكمها على مبدأ غير افتراضي تكون مرغمة على البحث عنه انطلاقًا من فرضية، موجهة بحثها هذا من دون الصور التي كانت تستطلعها في الحالة الأخرى، بالأفكار فحسب، وعن طريقها.

أجاب: ـ لم أستوعب كلامك جيدًا.

ـ حسنًا ـ استأنفتُ ـ لنراجع ما سبق: ستعي بكيفية أسهل حين يُشرع باستهلال كهذا. أنت تعرف، أعتقد، أنّ أولئك المهتمّين بالرياضة وبالحساب وبدراسات مماثلة يضعون بشكل افتراضي الزوجي والفردي، والهيئات، وثلاثة أنواع من الزوايا، وأشياء أخرى مماثلة لهذه، وفقًا لميدانهم المنوط بالتحرّي؛ وكما لو أنّ لديهم علمًا تامًّا يحيلونه إلى فرضيات، معتقدين أنّ الأمر لم يعد يستحق اهتمامهم ولا اهتمام الآخرين، كأشياء بدهية لكل فرد. انطلاقًا من هذه، نراها تضطلع بنقاط الجدلية المتبقيّة، وتنتهي في تلاحم تامٍّ مع تلك النتيجة التي تحفّزت للبحث عنها.

ـ من دون شك ـ أجاب ـ هذا أعرفه جيدًا.

ـ معنى ذلك، تعرف أيضًا أنّها تستعين وتتوالى بهيئات مرئية، إلّا أنّها لا تفكّر بهذه، إنّما بتلك التي تمثّل هذه نُسخًا منها: تواليًا ضمن المربع بذاته والقطْري بذاته، وليس بتلك التي يحفرون، وهكذا دواليك؛ وبتلك الهيئات نفسها التي يقولبون ويحفرون، هيئات تمنح مكانًا لظلال وانعكاسات في

الماء، مستغلّة بدورها نفسها كصور، كي تحاول أن ترى من خلال بحثها تلك الأشياء بذاتها التي لا تُرى سوى بالفكر، بطريقة خطابية عقلانية (dianoeticamente).

أجاب: ـ حقيقي ما تقول.

XXI.

ـ هذا الذي كنت أقصده بالنوع البيّن، وكنت أقول إنّه بمعاودة البحث عنه، تجد الروح نفسها مُرغمة على الاستعانة بفرضية من دون الوصول إلى المبدأ، لكونها لا تستطيع تجاوز الفرضية؛ نراها تستعين، كما لو بصور، بتلك الأغراض عينها التي منها الأدنى مرتبة تكون نسخًا، والتي مقارنة بهذه الأخيرة تُعدُّ وتقدّر أنّها واقع بدهي.

قال: ـ أعي أنّك تعني عالم الهندسة والفنون أخواتها.

ـ إذًا، أنت تعي أنّني كفلقة ثانية تتعلّق بالبيّن أقصد ذاك الذي يستمده الحديث من القوة الجدلية، على اعتبار أنّ الفرضيات ليست مبادئ، بل فرضيات بالمعنى الواقعي للكلمة، نقاط دعم وانطلاق للوصول إلى ما هو محصّن بفرضيات، إلى مبدأ الكل، ثم بعد الوصول إليه يحدث الانكفاء والتشبّث حيويًا بالتبعات الناجمة عنه، وهكذا هبوطًا إلى المحصلة من دون اللجوء إلى أيّما شيء حسّاس، بل إلى محض أفكار تمرّ عبر الأفكار إلى الأفكار، حيث في الأفكار مآل كل السيرورات.

أجاب: «ـ أعي، إنّما بشكل غير كافٍ. يبدو لي أنّك تتحدّث عن عملية معقّدة؛ بيد أنّني أفهم رغبتك في توخّي الدقّة بأنّ جزء تلك الكينونة وذاك البيّن محل تأمّل العلم الدياليكتيكي أشدّ وضوحًا من تلك محل تأمّل، كما تُسمّى، الفنون التي تحتسب الفرضيات مبادئ؛ وأنّ أولئك الذين يلاحظون أغراض الفنون يصبحون مرغمين، نعم، على ملاحظتها بالفكر من دون الاستعانة بالحواس، إلّا أنّهم لمّا كانوا يفحصونها من دون العودة إلى المبدأ، بل من طريق الفرضية، يبدون لك عاجزين عن فهمها، على الرغم من أنّ هذه الأغراض تكون

الماء، مستغلّة بدورها نفسها كصور، كي تحاول أن ترى من خلال بحثها تلك الأشياء بذاتها التي لا تُرى سوى بالفكر، بطريقة خطابية عقلانية (dianoeticamente).

أجاب: ـ حقيقي ما تقول.

XXI.

ـ هذا الذي كنت أقصده بالنوع البيّن، وكنت أقول إنّه بمعاودة البحث عنه، تجد الروح نفسها مُرغمة على الاستعانة بفرضية من دون الوصول إلى المبدأ، لكونها لا تستطيع تجاوز الفرضية؛ نراها تستعين، كما لو بصور، بتلك الأغراض عينها التي منها الأدنى مرتبة تكون نسخًا، والتي مقارنة بهذه الأخيرة تُعدُّ وتقدّر أنّها واقع بدهي.

قال: ـ أعي أنّك تعني عالم الهندسة والفنون أخواتها.

ـ إذًا، أنت تعي أنّني كفلقة ثانية تتعلّق بالبيّن أقصد ذاك الذي يستمده الحديث من القوة الجدلية، على اعتبار أنّ الفرضيات ليست مبادئ، بل فرضيات بالمعنى الواقعي للكلمة، نقاط دعم وانطلاق للوصول إلى ما هو محصّن بفرضيات، إلى مبدأ الكل، ثم بعد الوصول إليه يحدث الانكفاء والتشبّث حيويًا بالتبعات الناجمة عنه، وهكذا هبوطًا إلى المحصلة من دون اللجوء إلى أيّما شيء حسّاس، بل إلى محض أفكار تمرّ عبر الأفكار إلى الأفكار، حيث في الأفكار مآل كل السيرورات.

أجاب: «ـ أعي، إنّما بشكل غير كافٍ. يبدو لي أنّك تتحدّث عن عملية معقّدة؛ بيد أنّني أفهم رغبتك في توخّي الدقّة بأنّ جزء تلك الكينونة وذاك البيّن محل تأمّل العلم الدياليكتيكي أشدّ وضوحًا من تلك محل تأمّل، كما تُسمّى، الفنون التي تحتسب الفرضيات مبادئ؛ وأنّ أولئك الذين يلاحظون أغراض الفنون يصبحون مرغمين، نعم، على ملاحظتها بالفكر من دون الاستعانة بالحواس، إلّا أنّهم لمّا كانوا يفحصونها من دون العودة إلى المبدأ، بل من طريق الفرضية، يبدون لك عاجزين عن فهمها، على الرغم من أنّ هذه الأغراض تكون

بيّنة ما إن يُستعان بالمبدأ. وبحسب اعتقادي، أنت تسمّي حالة الدارسين للهندسة وعلماء مثلهم، هاجسًا خطابيًّا عقلانيًّا وليس فكرًا، كما لو أنّ الهاجس الخطابي العقلاني يصبح شيئًا وسطًا بين الرأي والفكر.

قلتُ: ـ فهمتَ جيدًا. الآن ابدأ بالتطبيق على الفلقات الأربع هذه السيرورات الأربع التي تتفاعل داخل الروح: طبّق الإبستيمية على الأعلى من بينها، والتبصّر الخطابي العقلاني على الثانية، وعلى الثالثة الاعتقاد، وعلى الأخيرة المخيلة؛ ثم رتّبها توافقيًّا ظنًّا أنّها تستحوذ على وضوح شديد بقدر الحقيقة الكامنة نظير كل غرض.

أجاب: ـ أفهم، وأوافقك تمامًا، وسأرتّبها كما تقول».

الفصل الثاني

الخطُّ، والضوءُ، والظلّ

الخطُّ الكلاسيكي، في كل الأحوال، فكرةٌ صافية ومُقربة يُتنبه له بشكلٍ أفضل في: **تاسوعات** (*Enneadi*) أفلوطين (Πλωτῖνος) ـ (Plotino)[1]: إنّ لعيون الجسم البشري وحواسّه انجذابًا نحو الرؤية المقربة في فيضٍ من ضوءٍ ولون مائزين. لهذا السّبب عند تقفي الأثر الأفلاطوني، حتى في العصر الإنسانوي(*)، يُستشعر حثٌّ قوي على إنتاج صورٍ يكاد يحررها من مخيلة ثقافية. ظرفٌ بُنِيَ في الغالب، ليس عن تقنيات إنّما عن حالات «نتاجٍ بصريٍّ» حقيقية وفعلية (منظور لربما حُجب بظلٍّ أو بلون)، رمزيّة الخصائص ومتشابهة الفروع، وأيقونية تسلسل وثيق بمقدورها التقاطع فوق سيطرة خطوط وعلامات هي أختام، ومبادرات، وشعارات، وشارات، وأرقام، **وطُغْراءات**. إنّ خطَّ الأفلاطونية كونٌ مترابطٌ ومخطَّط بخطوطٍ

(*) المذهب الإنسانوي (Umanesimo): حركة ثقافية واسعة مهّدت لعصر النهضة. بدأت في العقود الأخيرة من القرن الرابع عشر، وذاعت في القرن اللاحق. من سماتها الرئيسة إعادة اكتشاف الإنسان عبر البحث ودراسة الأدب الكلاسيكي اليوناني واللاتيني، ممثّلة استهلالًا ثقافيًّا مهمًّا لعصر النهضة، حدّدت من خلاله انفصالًا بيّنًا عن العالم القروسطي الذي حظي بنظرة للحياة كانت تضع الرب في مركز الكون مرغمةً الإنسان على الخضوع لإرادة وسلطة الكنيسة؛ في حين أنّ النهضويين وضعوا الإنسان في مركز الكون، وأنّه صانع قدره ذاته.

صاعدة وساقطة، ملتفّة في دوائرَ ومخروطات كتلك الإرادة المسيطرة (بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر) على ولادة وفانتازيا شعارات النّبالة[2]: صورة ـ علامة تستمر في علاقة متبادلة وفقًا للنموذج الذي أنتجها ويدعمها كشمس أو نجمة تحمي بأشعّتها السَّاقطة مقابل النظرات الصَّاعدة. سبق أن اكتظّت القبة السماويّة بالصُّور طاويةً النّقاط المضيئة البسيطة كاكتشاف خطِّ الأفق الذي يحتوي بذاته على إشعاعات لانهائية من فيضٍ وعددٍ لانهائيين من مراقبين.

ثمة معضلة جذرية في تأسيس «علوم بصريات» قروسطية غربية عبر ذاك العربي. إذ يُفترض ضمن الإدراك الهندسي الإقليدي وجود مراقب بدْئي من عينه تنطلق أشعة محدّدة الاتجاهات كمسارات الأسهم؛ في حين أنّ علم البصريات المعلوماتي الأفلاطوني يقترح فيضًا من أشعة مع كيفِ الأجساد (أنـواع species)، انطلاقًا من «الأسطح أو القشور» التي تغلّف الأشياء النبيلة كما في ديموقريطوس (Δημόκριτος) ـ (Democrito). الإبصار قـوّة ناعمة، ويصبح أسرعَ ومؤثّرًا كالخطِّ المار عبر الطريق الأقصر. وتعمل الطبيعة لدى أرسطو، هو الآخر (*Metafisica*, V, 6, 1016a 12 sgg.)، بأوجَد وأَمْثل كيفيّة، وفْق الخط المستقيم؛ غير أنّه بالتعليقات السكولاتية القروسطية حول روبـرت غروستيست (Robert Grosseteste)، أسقف لينكولن (Lincoln)، على اعتبار أنّ الضوء (خطوط De lineis) شأن مادي تمامًا، تكون الخطوط والزوايا[3] متصّلةً مباشرةً بالأشعة المباشرة والأشعة المنعكسة (خطوط تتكسّر محوّلةً المسار) حينما تصطدم بأسطح عاكسة أو حتى كامدة. ويشبه الخط الهندسي،

المعزّز بمبدأ الضوء، سهمًا ينطلق وينعكس، لذلك ما من رؤية ببساطة ساكنة ومحددة من طرف الملاحظة. الشعاع أداة حركة وانعكاس، ثم هو أيضًا المبدأ الراسخ، بـ«علم البصريات» والرؤية، الذي يصل «هندسيًّا» إلى نيوتن و«نفسانيًّا» إلى جورج بركلي (George Berkeley) صاحب الأشعّة التي هي خطوط أيضًا غير مرئية بذاتها تصبح مؤكّدةً ومرئيةً عبر حقيقة الألوان المضلِّلة (الأصفر أكثر أشعة والأزرق أقلّها). يعرض غروستيست في **قوس قزح** (*De iride*)، (1230 ـ 1233)، ببساطة شديدة، التحوّلات الفعّالة لأشعّة العالم الكلاسيكي الرؤيوية ضمن التباين بين رياضيين وفلاسفة: «علم البصريات» هو العلم الذي يهتم بالهيئات المرئية ويُخضع لذاته العلم الذي يهتم بتلك المحددة بخطوط وأسطح مضيئة سواء كان مصدرها الشمس أو النجوم أو أيّ جسم مضيء آخر. لذلك يقول الفلاسفة الأفلاطونيون المحدثون، بمن فيهم هو نفسه، إنّ الإبصار هو اقتطاف شيء يأتي من خارج؛ في حين أنّ الرياضيين يزعمونه سيرورةً من دُفعة انبعاث ناجمٍ عن الشخص أو الغرض. في نظر أرسطو أيضًا (تولّد حيواني De generatione animalium) «تنطلق الدفعة الرؤيوية من العين مباشرةً نحو الأشياء المرئية». إنّ النظر، والسمع، والشمّ، «تغادر» أعضاءها كدفق المياه. لهذا ـ يعلّق غروستيست بنيّةً صافية ـ تحظى الأنوف الطويلة بحاسة شمٍّ أقوى. هذا شأن طبيعي بذاك العلم ذي الأصل الأرسطي ـ التيوفراستي الذي هو «علم السِّمات» حيث ملامح الوجه تُوحي بأسباب مباشرة وانعكاسات: «مزايا» (virtutes) و«عيوب» (vitia) وهي المبادئ الحيوية للروح.

هنا نجد المبدأ النظري للحركة والانعكاس لدى غروستيست أيضًا الذي يبدو أقرب إلى إقليدس وأرسطو في الحقيقة مشوبًا بخلط كبير: عبر ماديّة نشطة منسوبة إلى «عين الشمس» التي تنتج بدورها أشعة الرؤية البحتة: تجتاز الأشعة المستقيمة أجسامًا متشابهة النوع (علم البصريات)، وتنعكس الأشعة المرسلَة في المرآة وتعود إلى البصر (انعكاس الضوء)، حتى عبر وسائل أكثر أو أقل شفافية ورهافةً (انكسار الضوء). ومنذ الانعكاس القروسطي، لم يعد مسار الأشعة مستقيمًا، ولا منشطرًا، إلّا أنّه يتشظّى أحاديًّا في عدة نقاط متّحدًا ومنتشرًا كحزمة عصيّ. والمسافة التي هي خط لا يمكن التعرف إليها إلّا من طريق الأشعة الأكثر أو الأقَلّ انحرافًا، وهو شأن مبسّط على الأرجح. نحن إزاء مظهر جديد، غير معروف ألبتّة من العالم الكلاسيكي، يضع أغراضًا كثيرة القرب من أشخاص ممسيًا أكثر إثارة للإعجاب لمدى طويل لكونه «يعرض لنا طريقةً تمكّننا من إظهار الأشياء البعيدة أكثر قربًا، والأشياء الكبيرة القريبة أصغر، والأشياء الصغيرة البعيدة كبيرةً كيفما نريد، بذلك يصبح بمقدورنا قراءة أحرف متناهية الصغر من مسافة بعيدة، كعدِّ حبات الرمل»[4]. بسبب هذه الاعتبارات المُغشّاة يصعب التفكير في تلك الاختراعات «الحديثة»، أي النظّارات التي لم تظهر قبل القرن الثالث عشر، إذ إنّ تعويضًا بصريًّا حقيقيًّا كان أراد امتلاكه أسقف لينكولن وقد عاصره ليغذّي، ماديًّا، معرفته البصرية الكاملة (تُوفي سنة 1253، متجاوزًا على الأرجح ثمانين عامًا). يظهر هذا بالتجسيم التصويري بعد قرن فقط باللوحة الجصّيّة (أفريسكو) لتوماسو دي مودينا (Tommaso da Modena)

(1352)، حيث يبدو نيكولو دو روان (Nicola da Rouen) وهوغ دو سان شير[*] (Hugues de Saint-Cher) بنظارة وعدسة مكبرة (oxilia e lapis ad legendum)، وذكره أيضًا فرانتشيسكو بيترارکا (Francesco Petrarca) كـ«مُعين بصري» (ocularia auxilia)، برسالة أرادها للأجيال اللاحقة (*Epistula posteritati*, 1365).

ولندخل في مبرهنة خطوط رؤية القرن الخامس عشر الفنّية التي تنفصل عن **منظور أفتيلو** (*Perspectiva* Witelo)[**] وعن **المنظور العادي** (*Perspectiva communis*) لجون بيكهام (John Pekham) (القرن الثالث عشر) اللذين تطرقا إلى علم البصريات، وضمّا معًا، رؤى من الموروث العربي ـ الأرسطي في اتجاه **المنظور الاصطناعي** (*Perspectiva artificialis*)، كي تجد قانونها الأساس، فضلًا عن مسمّياتها، لدى بيلرين فياتور (Pélerin Viator) (1505)، إلّا أنّها كانت مقرونةً دائمًا بموضوع الضوء (luces) القروسطي المهيمن و«بدء الأشكال» (غروستيست).

(*) اسمه بالإيطالية أوغو دا بروفينتسا (Ugo da Provenza) (1200 ـ 1263) كاردينال دومينيكاني فرنسي.

(**) كتاب الراهب، والرياضي، والفيلسوف، واللاهوتي البولندي إرازموس أفيتيلو (Erasmus O) (1230). تُوفِّيَ بعد 1280 وقبل 1314. كتبه في بادوفا (Padova) بعنوان **البصريات** (*Perí optikes*) المعروف أيضًا باسم **المنظور** (*Perspectiva*)، وهو ذو علاقة بحيود الضوء وظواهره الفيزيائية الأخرى، (1270 ـ 1278). اعتمد في جزء كبير منه على كتاب **المناظر** لابن الهيثم (El Hazem) (965 ـ 1040)، وكان له تأثير عميق على نظريات المنظور في عصر النهضة.

في المنظور الإيطالي الذي سيكون شأن فيليبو برونيلليسكي (Filippo Brunelleschi) (ماديًّا) وليون باتيستا ألبيرتي (Leon Battista Alberti) (فكريًّا) ليس من اليسير القول بشأن بيارو ديلا فرانتشيسكا (Piero della Francesca) فيما لو كانت الأفلاطونية المحدثة أو الأرسطية هي التي احتضنت مظاهر التفاعل والتكوين عبر الأشعة المسيطرة الوافدة من الأشياء أو من العين البشرية. لذلك يكون المنظور هذين الشيئين معًا. وينفصل بناؤه الرمزي، حتى ضمن تطوّر خطاب نيكولاس فون كوس(*) (Nikolaus von Kues) الأفلاطوني أسقف بريكسن (Brixen)، عن التلاؤم الفلكي البعيد جدًّا جراء عملٍ لامعٍ كان من شأنه أن قَرَّبَ أغراض العالم الحسّي (*De docta ignorantia*, cap. 1). أصبح خط الأفق، منذ زمن، هو نفسه يعبر بالعالم العربي الصحراءَ أو البحر، ويحدّد بالمدينة الإيطالية من فوق برجٍ نقطةً على الأفق تتوجّه منها خطوط الهروب(**)، إلا أنها تعود من الأفق لتصطف هي الأخرى حذاءَ خطّ أرضٍ قريبةٍ من الناظر (على عتبة تلك «النافذة» التي ابتكرها ألبيرتي ليصف أداة المنظور التصويري). أي ذاك الهرم الرؤيوي أو المخروط البصري الذي هو أشعة افتراضية من السهل التفكير بانطلاقها من عيني الناظر، وهو مخطط رؤية أقرب من إقليدس وأرسطو، فهو إذًا «علم بصريات»

(*) اسمه بالإيطالية نيكولا دا كوزا (Nicola da Cusa) (1401 ـ 1464). لاهوتي وفيلسوف ورياضي ألماني.

(**) نقطة الهروب (punto di fuga): هي التي تنطلق منها الخطوط؛ بالإنكليزية (vanishing point) ـ معكوسة ـ النقطة التي تنتهي عندها الخطوط.

هندسي - فيزيقي وتصويري أيضًا، مع ذلك يظل شرحه في كتاب ألبيرتي **عن التصوير** (*De pictura*) مشوبًا بالغموض. بيد أنّه بالمستطاع القول إن المنظور من هذا الجانب لا يمكنه إلّا أن ينظّم، تبادليًّا، «رؤيتين» (visiones) بتلك النظرية التي كان ينادي بها نيكولاس فون كوس «**توافق وتعارض**» (concordantia oppositorum). يقبع نجاح «المنظور الاصطناعي» سواء نظريًّا أو تطبيقيًّا وكل قيَمِه الرمزية في رؤية مقربة ومستمرة هي عكس رؤية مبعدة وآنية كتلك القروسطية: رؤية مدينة ما أو لمحة موجّهة ناحية نجم أو شعار نبالة.

كانت الرؤية، والشكل، والخطوط، أيضًا في نظر بيارو ديلا فرانتشيسكا الذي كان يصف المنظر بأنّه «كالقول بأشياء مشاهدة من بعيد»، تنطلق من الأشياء المنظورة وتذهب إلى العين؛ بيد أنّها في النهاية «تُخُمُ ما يقع بين العين والشيء المبصَر حيث يُنتوى وضع الأشياء»[5]؛ أي «الفضاء حيث تصف العين بأشعّتها الأشياء نسبيًّا وتستطيع بذلك الحكم على أبعادها».

ليس ثمة اختلاف شديد بين ألبيرتي وديلا فرانتشيسكا بشأن مقترحات بناء المنظور التصويري، إلا أن المقترحات الإقليدية حاضرةٌ هنا، حصريًّا، داخل تطبيق الإبصار والتمثيل (وأقل في العمارة من جانب التصميم). لذا توشك الكينونة المؤسِّسة للهندسة أن تأخذ لدى ألبيرتي مسمًّى ماديًّا: «إذا ما صُفّت النقاط بنظامٍ يصلُ واحدةً بجانب أخرى، فإنّها تتصل وتنمو ضمن خط... لكنّه سيكون

رهيفًا من حيث السُّمك بحيث لا يُستطاع شقُّه. تُسمّى بعض الخطوط مستقيمة، وأخرى مرنة. سيكون الخط المستقيم من نقطة إلى أخرى مباشرةً بعلامة طويلة؛ والمرن سيكون من نقطة إلى أخرى ليست مستقيمة، إلّا أن علامته كالقوس»[6]. إنّ النقطة في نظر ديلا فرانتشيسكا أيضًا: «شيء متناهي الصغر بحيث يمكن للعين إدراكه»، والخط «امتداد» بسيط من نقطة إلى أخرى «سُمكه» كالنقطة، ثم أخيرًا السطح «خاصية طول وعرض تحصرها الخطوط». الأشعة البصرية خطوطٌ كلّها وبلا تمييز، إلّا أنّها ما إن تُطوى، إيجابيًّا، حتى تذهب وتجيء ناحية الأجسام؛ في حين قلنا إنّ الأصغر فحسب لدى إقليدس ينبعث من الأكبر، أي بهذا التتابع: أجسام، وأسطح، وخطوط، ونقاط، وليس العكس، انقلابٌ نجده في الأفلاطونية المحدثة، حيث الأصغر يبين عن مبدأ من عروج والتحام بالأعلى.

يحظى المنظور مع إقليدس، إجمالًا، في المبرهنة الثامنة (المثلثات المتشابهة)، بمبدأ تقابلي طُرح في **العناصر** (*Elementi*)، سيغدو حاسمًا في شأن المنظور المركزي حيث نقطة النظر تعلو فعليًّا نقطة الهروب. هذه المصادفة تحدُّ كثيرًا من ميدان عمل المنظور التصويري الذي عليه المواءمة مع الهندسة. بينما، عكس ذلك، يظل المكان الأكثر بداهةً وأهميةً، حيث تحدث التغيّرات العظيمة مقابل الناظر هو دائمًا خط الأفق الذي «يتبدّل» من مصوّر إلى مصوّر. يمثّل الأفق في خطاب الفن وفي الخطاب العادي خطًّا تُخُم (قابلٍ للرؤية كثيرًا أو قليلًا) بين أرضٍ وسماء. وإذا ما كان الأفق بقدر ارتفاع العين البشرية معنى ذلك أنّه على مسافة الكيلومترات الأربعة الحالية، إذ

كان بالمقدور التطلّع من فوق برج بعلوّ خمسةٍ وثلاثين أو أربعين مترًا إلى أفقٍ يبعد خمسةً وعشرين أو ثلاثين كيلومترًا كانت تمثّل متوسّط المسافة بين مدينة قروسطية صغيرة ومدينة كبيرة أقرب لها. كما أنّ الأفق يسجّل بخطاب الفنّانين، في الأقل، معنيين مختلفين (A. L. Millin, 1806)، أوّلهما يشير إلى المنظور: الخط الذي تتجه إليه الأشعة البصرية يُسمّى أفقًا أو خطَّ الأفق؛ والثاني يُقصد بالأفق المكان في اللوحة حيث تلمس الأرض السماء، إلّا أنّه يُفضَّل تسمية هذا الجزء من اللوحة: «الخلفية» أو «العمق» (بعيد lointain) لكونه في الواقع له تأثير المسافة نفسها التي تمنحها الخطوط المنطلقة نحو نقطة الهروب حيث تنطفئ الأجواء وتغدو الأشعة (عبر اللون) أبهت وأقرب إلى الظل. هذا الأفق في الواقع لا يُرى في التصوير ما لم يكن بالمناظر الطبيعية أو بالتصوير «النوعي»(*)، وهو أبعد كثيرًا من اكتشاف الأفق الهندسي، أي عند نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر، حيث الاختلاف المناخي، والسُّحب، والمغارب، والألـوان، والمسافات، التي لا تنفك تمدّه باستمرار، تداهم الأفق وتمنح الانطباع بالتأمّل، ليس في خطوط مستقيمة إنّما منحنية

(*) التصوير النوعي (pittura di genere)؛ بالإنكليزية (genre painting)؛ وفي الفرنسية (peinture de genre). التصوير النوعي تمثيل تصويري يعالج مشاهد وأحداثًا مستقاة من الحياة اليومية: أسواق، أعمال خدمية، وحفلات. عُرف بالزخارف التي زيّنت القبور في مصر القديمة وبجداريات بومبي. اعتُبر «قليل الأهمية» نظير الفن التاريخي والديني وفن «البورتريه»، فتجاهله رعاة الفن؛ لكن البرجوازيين والتّجار اهتمّوا به، لذلك ازدهر في البلدان الواطئة لمكوّنها التجاري.

بشكل مطلق، رافعةً بكيفية عجيبة النظرة وواضعةً الناظر فوق مَرْقب أو جبل[7].

على الرغم من بناء البروج والمعابد بكل المدن الإيطالية، فضّل المصوّرون النظر إليها من أسافلها ضمن مفهوم منظوريّ التكوين لكونه يولد من العين البشرية ومن طوله المادي فوق الأرض. ألبيرتي يثبت نقطة الهروب والأفق عند ارتفاع رأس الجسد البشري، أي لأشخاص واقفين؛ في حين أنّ مازاتشو (Masaccio) وبيارو ديلا فرانتشيسكا فضّلا طيًّا أوضح، لذلك ظهرت نقطة النظر أخفض، وهي لفنّان جالسٍ أو جاثٍ في أثناء عمله. دعم ليوناردو اختيار ارتفاع العين الألبيرتي «لإنسان عادي» الذي كان أقصر من إنسان اليوم بعشرين أو ثلاثين سنتيمترًا، إلّا أنّ ليوناردو كان يشير إلى آفاق «أخرى» مبتعدًا من المنظور الخطّي وخاصّةً حينما تُنهي الجبال وتمثِّل خلفية لوحاته حيث كان يصف منظور الفقد(*) بالأكثر أهميةً[8] أو «الحثّ» (تأثير البُعد وخفوت الضوء) ومنظور الألوان(**) اللذين كان عليهما الإتيان

(*) منظور الفقد (prospettiva dei perdimenti) أو المنظور الهوائي (prospettiva aerea): هو ككل شكل منظوري محاولة لتمثيل فوق سطح مستوٍ عملًا تصويريًّا ثلاثي الأبعاد يمنحه الوهم بالعمق. وهو شكل تمثيلي، ذو طبيعة لاسيما فنيّة، يبحث عن تنوّع كثافة ضوئية ودرجات لونية في علاقة مع البعد، وسمك الطبقة الهوائية المتداخلة (بين الناظر والمنظر) ومكان منبع الضوء. يتأسس هذا المنظور الذي بدأ دراسته ليوناردو على اكتشاف أنّ الهواء وسط كامل الشفافية؛ لكنّ مع ازدياد المسافة من جانب الناظر يصبح كفاف الأشياء أكثر إدماجًا، والألوان أقل صفاء منتحية صوب السماوي. مثلما تُرى الجبال البعيدة.

(**) منظور الألوان (prospettiva dei colori): يُعرف أيضًا باسم المنظور الهوائي.

بمختلف تأثيرات سُمك الهواء: «يبدو أفق السماء أحيانًا شديد القرب ونائيًا عن ذاك الواقف بمحاذاة رؤوس الجبال ويراه يتولّد من نهاية قممها، إلّا أنّه حين يلتفت إلى الخلف ناحية أفق البحر سيراه بعيدًا جدًّا»[9]. لكنّ ما إن يرتفع الأفق سيحظى الغرض المراد تمثيله بمهابة علم المشاهد [*]بحت (وزائف)، وهذه ستكون مصدر تباين عميق بين الذائقة الفلمنكية وتلك الإيطالية. أمّا الملمح الحقيقي الذي لا يُقنع من وجهة نظر بصرية ـ هندسية فهو معضلة البُعد، والبُعد عظمةٌ تشير إلى شيءٍ مختلفٍ عن مجرد حزمة من خطوط كثيرة أو قليلة الانفراج. هذه هي الرسالة التي تنتقل من ليوناردو كي تصل إلى جورج بركلي عبر نيوتن.

اتّسم إنشاء المنظور، من الجانب النقدي أيضًا، بصورة غاية في المركزية حظيت بتفسير «رمزي» لكل شدّ فكري إنسانوي. ورأينا أنّ مكوّنًا «أيقونيَّ الإبداع» يدين ببروزه لنهجٍ يستقي على حدٍّ سواء من الأفلاطونية سُمِّي ببهجة غامرة «ضد نهضوي»[10]. وحقيقي أنّ المنظور سيكون لغزًا قابلًا للحل لمصلحة قانون للفنّانين أساسي فكري، ومساهمةً اجتماعيةً فعّالةً لزملائهم الأدباء، إلّا أنّه في الواقع كان شعارًا ورقمًا شديد التعقيد، بقدر ما هو شديد البساطة أيضًا، متاهةً حيث يمتلك الفنّان مسارًا سريًّا غالبًا ما فاخر به، كما لو أنّه غرض عجيب أمام عيون المتعهّدين الآمرين الطغاة. ثم من الواضح

(*) علم المشاهد (scenografia): رسم منظوري لمبنى أو لعمل معماري. وهي في الأصل فن وتقنية ابتكار وتنفيذ المشهد، ومجموعة العناصر التي تشكّل المشهد المسرحي.

أنّ عمل «المنظور الاصطناعي» يصبح قاعدةً واضحةً وأوّل متاهة واقعية في عمل الفنون الفكري، وثورةَ الفنّانين الوحيدة والحقيقية أمام التعدد الحِرَفي وسرية الوصفات القروسطية فوق أجسامٍ وألوانٍ طيَّ رمزٍ أيقونيٍّ كان يدوِّن، مثل جدول حساب، تراتبيةَ المزايا داخل حدود لوحة مصوّرة وليس خارجها. الفن لا يستنسخ الواقع الاجتماعي، بل إنّه يحسّنه، والعصور الوسطى كانت أقرب إلى واقعها الممثَّل أكثر ممّا لم تستطعه الإنسانوية التي منحت إشراقةً لتجزيء صورةِ سلطةٍ اكتسبتها بالذكاء (وبالقوة أيضًا)، وهي إرداة «منظورية» واضحة. وبالإمكان ربط ممارسة المنظور، بكيفية صحيحة، بانتشار المرايا المسطّحة عند بداية القرن الخامس عشر التي كانت نظير تلك المحدّبة مستعملةً من الجميع، وللمرة الأولى يحدث تطابق بشكل واسع بين صور منعكسة في مرآة وصور أعيد نتاجها. كان أن حظيت المرايا المسطّحة بالحظوظ التي تخلّت عن تلك المحدّبة: الشبه الدائرية التي كانت تعكس عالمًا من التشويه. ولو لم يكن ذاك مشكّلًا من الرسم لمحو كل تلك الشبكة الداعمة من خطوط المنظور التي تكوِّن في معظمها السحر الإنشائي، لتحكّم العرض التصوّري للهوِ مخادع خاص وسري (لنتذكر المنظور الحلو(*) لدى باولو أوتشيللو Paolo Uccello)[11] بساعات الفنّانين الليلية. وفي الواقع، أعادت

(*) المنظور الحلو (la dolce prospettiva): كان باولو أوتشيللو ـ أريتسو (Arezzo) (1395)، فلورنسا (1447) ـ مصوّر إيطالي، المأخوذ كليّة بدراسة المنظور من جميع جوانبه، حين كانت تدعوه زوجه إلى النوم وهو منهمك في دراسة المنظور ليلًا، يردّ: «كم هو حلو هذا المنظور».

«لوحات» برونيلليسكي، المهرجان التصويري ـ المنظوري، عروضَ انعكاسات المعمدانية (Battistero) وميدان السينيورية (Piazza della Signoria) أمام أعين سكان فلورنسا أنفسهم، فارضةً الواقع على الإنشاء التخيّلي، متولِّدةً بمساعدة مرآة صغيرة مسطّحة. كان طبيعيًّا أن تنتهي تلك «العلب العجيبة» لتعود من حيث جاءت إلى ذلك اللهو بالمرايا الذي بدّل وغمر المفرطَ في الكِبر والبالغ في الصِّغر داخل «علب ظواهر انعكاس الضوء» لأتنازيوس كيرشر (Athanasius Kircher) وجان دو بري (Jean Du Breuil) في أوج القرن السابع عشر[12]. كانت هذه تضاعف، لاطبيعيًّا، أكثر من منظور للمحيط الداخلي، إلّا أنّها مثلّت، على الرغم من كل شيء، عجبًا أمام أعين العامّة، مقحمةً الناظر داخل اللوحة أو بالأصح مقحمةً الكبير في الصغير، بعكس المنظور.

بعيدًا من المخططات التنكّرية، كان **المنظور الاصطناعي** يمنح استحقاقًا للمصنِّف في كل ما أمكن اعتباره دعايةً لعمله الفكري. لهذا من المهمّ التحقق من المعارضة الزمنية لأعمال مثّلت هدم التيوقراطية القروسطية(*) (De arte illuminandi) لذاك الأفق أو الخلفية الكونية المشوبة بالتراتبية والدرجات الاختلافية **عن الأيقونة** (*De icona*) (1453)، كتاب نيكولاس فون كوس الذي يقترح في شخص «البصير» («imago omnia videntis») ذاك التجسيم

(*) مخطوط (*De arte illuminandi*): كتاب لمؤلف مجهول، كُتب باللغة اللاتينية في القرن الرابع عشر. وصف تفصيليًّا تقنيات وأسرار المنمنمة. وهو أول عمل مرتبط بالمعرفة الفنية في أوروبا لغايات تعليمية.

الذي يبدو أنّه يلاحق بنظره الناظر إليه) أفقَ «هندسة النظرات»[13] الجديد والعلاقات المنظورية بين صغر الكبير وكبر الصغير؛ ثم أخيرًا كتاب بيارو ديلا فرانتشيسكا **عن منظور التصوير** (*De prospectiva pingendi*)، الدليل الكوني الصغير لخطوط ومسارات تتوكّد ضمن فراغ «مخصص» (reservatus) كعلامة بداية «لبروز الحاجات الاجتماعية الحديثة» (إروين بانوفسكي Erwin Panofsky) يكشف عنها التصميم الفنّي مُظهرًا الانفصال بين مركزية «الطغاة» ووجودهم كتماثيل مِلحية إزاء «المشهد» التاريخي المجسَّد من الفن. كان شأن المنظور، موضوعيًّا أيضًا، خضع لتنظيم بشكل مبالغ فيه وضعه في صورة مرجعية للمركزية المطلقة وللسلطات الملكية؛ والمنظور في الواقع مهماز وطلسم تفسيري، ونموذج للتحكّم في تقنيات الإنتاج بمختلف الفنون يصوغ به الفنّان شخصه الجديد كشارح.

وإذا ما بُرر الاهتمام الكثيف بالمنظور في التصوير، فإنّ حضوره في النحت قليل جدًّا، عدا بعض الطيّات و«النواتئ»، أي موضوعات المحاكاة بين التصوير والنحت، أمّا في نطاق العمارة فالمنظور الذي هو الفتح الإنسانوي الجديد في مجال الفنون يظهر غامضًا على الأرجح.

ولمّا كان واضحًا أنّ الأيقنة في التمثيل المعماري هي تقليص خطوطِ مبنى ما بالخريطة استعانةً بمسطرة وبركار، وأنّ ضبط الخط هو صورة واجهة المبنى نفسه التزامًا بالنِّسب، فمعنى ذلك أنّ «علم المشاهد» هو تجسيم (adumbratio) الجوانب والواجهة بكل الخطوط المتوجّهة إلى وسط دائرة ما (circini centrum)،

أي منظور شائع. يبدو هذا التفسير لمنظور مشهدي شيئًا مختلفًا، نوعًا ما، عن ذاك المطوَّر والضروري بشكل وثيق، والقابل للتعرف بالتصميم المعماري كما كان يُنظر إلى الرسم في أوج القرن السادس عشر على أنّه ليس التصميم، الشيء الذي اكتسبه في القرن الثامن عشر. يذهب هذا المنظور ناحية جهوزية صور وهندسة مشاهد حقيقية فعلية تمثّل تطبيق مصوّرين ـ معماريين أمثال: بالداساري بيروتسي (Baldassarre Peruzzi)، وجوليانو دا سانغاللو (Giuliano da Sangallo)، وفرانتشابيدجو (Franciabigio)، وردولفو ديل غيرلانداپو (Ridolfo del Ghirlandaio)، وبيلليغرينو دا أوديني (Pellegrino da Udine)، وجيرولامو دجينغا (Girolamo Genga)، ولعلّ الأخيرَين جديران بالبحث كصاحبي لوحات منظور شهيرة لمدن: أوربينو (Urbino)، وبالتيمورا (Baltimora)، وبرلين (Berlino). يصبح هذا العمل المنظوري مع ردولفو سيريغاتي (Ridolfo Sirigatti) ونيكولا ساباتيني (Nicola Sabbatini) تباعًا، «مختبرًا» للمسرح في حاجة إلى تحوير وتجهيزات داخل المدينة، والميادين، والكنائس. مصيرٌ مشابه يعود أيضًا للغرتسك(*) الذي

(*) غرتسك (grottesco): معرّبة. زخرفة تتميّز بأشكال بشرية وحيوانية خيالية مع رسم أوراق نبات أو نحوها. شكّل فن الغرتسك موضة في القرن السادس عشر. أسلوب استعاد مناظر الديكور الروماني، بخاصة تلك التي استطاع فنانو عصر النهضة التمرّي فيها بنزولهم إلى الحجرات أسفل البيت الذهبي الذي امتلكه نيرون (Nerone) (37 ـ 68)، حكم خلال الفترة (54 ـ 68)، لذلك سُمّيت مغارة (grotto)، ومنها اشتُق (arte grottesca). مع الوقت اكتسب الاسم صفة الغريب، أي شيء غريب على نحو مضحك أو بشع. متسم بالإحالة أو البشاعة. مغاير لكل ما هو طبيعي.

يمثّل، إلى حدٍّ ما، وجهًا آخر معاكسًا للمنظور برسم شامل من خطوط وتصاوير[14]. سيصبح هذا التصوير لمواضيع غريبة ومشوّهة، والذي كانت تتزوّد به الديكورات الداخلية، أكثف على خلفيات خداع العين(*) ورسومات الأقمشة، والديكورات، والملاط، الموظّفة أدوات تأطير جميعها مقامة «على الفراغ»، بحيث يمكن للغلوّ الأركيولوجي بالعمارة أن يخلقها داخل فضاءات مغالية منظوريًا وتساوقيًا. من دون ذكر أنّ مجموعة الغرتسك تصبح فنَّ ديكور انطلق من مكوّن تصويري قوي بالنموذج «النيروني»(**) الذى استعان به رفائيللو (Raffaello) وجوفاني دا أوديني (Giovanni da Udine) أو بذلك الأكثر قلقًا لدى مورتو دا فيلتري (Morto da Feltre) «التصوير الحقيقي للحلم» (picturae somnium)، بحسب تسمية دانيالي باربارو (Daniele Barbaro) ساحبًا معه تلك الوظيفة، وليست مجرد استعارة ليلية سبق أن وُجدت بالمنظور الأوّل.

(*) خداع العين (trompe-l'œil): تصوير يجعل المشاهد من خلال الإيهام يرى أشياء واقعية وثلاثية الأبعاد، في الواقع مرسومة على سطح ذي بعدين. يمثّل هذا النوع عادة نوافذ أو أبواب موهمًا بأنّ الفضاء الداخلي لمحيط ما أكثر فساحة.

(**) النموذج النيروني (modello neroniano): اكتسب النموذج الذي استقى منه رفائيللو (1483 ـ 1520) (مصوّر ومعماري إيطالي)، وجوفاني دا أوديني (1487 ـ 1561) (مريد رفائيللو، مصوّر ومعماري إيطالي) هذا النعت، حين نسخا من بقايا حمّامات تيتو فلافيو فيسبازيانو (Tito Flavio Vespasiano) (9 ـ 79) (إمبراطور روماني حكم خلال الفترة 69 ـ 79)، التي كانت تُعرف بالبيت الذهبي (domus aurea) للإمبراطور نيرون، طرائق التصوير النوعي المجملة التي استغلّاها عند زخرفة مقاصر الفاتيكان.

لذلك، لم تكن هذه المشهدية القديمة أو الجديدة أداة تمثيل حقيقية يجب ربطها بتلك «الأفكار» أو «الملامح» التي تمثّل أدوات لا محيد عنها بالتصميم المعماري. فنجد للسبب عينه تفاسير فيتروفيو (Vitruvio)، إبان القرن السادس عشر، بمنطقة فينيتو (veneta) تثبت من ناحيةٍ أقرب شأنَ التطبيق ـ التمثيلي للتصميم، بخاصة مع دانيالي باربارو وفينتشينزو سكاموتسي (Vincenzo Scamozzi). هذه العناصر تمثّل «البروفيل»[15] الذي يتحتّم علينا فهمه كمقطع عمودي لتفصيل معماري أو مُجابه، ثم «النموذج» الذي يمكن أن يكون رسمًا بسيطًا أو أداةً تمنح أفكارًا ملموسةً عن المحصّلة المبنيّة وعن التصميم المُصنَّع من خشب أو شمع أو فلّين أو ورق مقوّى. هنا يُحظى بملمحين يذهبان إلى ما وراء الرؤية الخطّية للاكتشاف الإنسانوي للمنظور الذي يتقاعس عندما يجب عليه أن يصبح تطبيقًا حقيقيًّا وفعليًّا لسبقٍ مرسوم، أي التصميم، سيستمر ولو ظل عرضًا متخيَّلًا في تزويد أجنحة إيكاروس بتلك التصاميم التي لا يمكن أن تحظى بتنفيذ.

يقول جورجو فازاري (Giorgio Vasari) (1568): «إنّ رسومات تلك العمارة ليست سوى خطوط، وهي لدى المعماري ليست سوى بداية ونهاية ذاك الفن، لأنّ ما يتبقّى عبر النماذج الخشبية المأخوذة من الخطوط المذكورة ليس سوى عمل نقّاشين وبنّائين»[16]. إلّا أن ثمة نظامَ تغلغلٍ خطّيٍّ من طرف الأجسام سبق أن أشار إليه دانيالي باربارو. كاد البروفيل أن يكون بشكل آكد شِلوًا (sectio)، أي خطًّا ينشر الأجسام. وبمقدورنا فهم كم كان مهمًّا، من التاريخ الطبيعي

إلى الشِّراحة، هذا العمل من التحليل (dissectio) الذي يُطبق ويتطوّر على الأجسام وعلى الأعضاء: هو ما كان ينفّر من عادات ليوناردو الذي كان «ينام» فوق الجثث مُخفيًا إيّاها تحت السرير انتظارًا لتقطيعها. هو الذي كان خطُّه القاطع يقترح ويمجّد هذه العملية الواضحة والغامضة في التمتّع بتقطيع الجثث الذي كان، من الجانب المعنوي، كالبحث عن الروح لدى غويدو دا فيدجيفانو (Guido da Vigevano). من جهة أخرى كان بمقدور مجموعة طبقات الروح اللانهائية والنهائية في **تناغم العالم كافة** (*De harmonia mundi totius*) (1525)، لفرانتشيسكو دزورزي (Francesco Zorzi)، أن تقابل انتصار تكوين وتفكيك **معمل الجسم البشري** (*Humani corporis fabrica*) (1543)، لأندريه فوزال (André Vesale)، العمل المتأنّي والقاسي والحافل بخطوط تقطيع بغية اكتشاف الآلة البشرية. قبله كانت لوحات **إضبارة الطب** (*Fasciculo de Medicina*، البندقية (1494)، **والشِّراحة** (*L'Anatomia*) لموندينو دي ليوتسي (Mondino de' Liuzzi) تستدعي الروح قبل البدن، إلى جانب أبوّة بلينيو الأكبر وألبيرتو مانيو (Alberto Magno) الأخلاقية، مصادِقةً على فيزيولوجية غالينو (Galeno) ـ غالينوس (Κλαύδιος).

ويمر بناء التشريح الفنّي عبر خطوط التقطيع الممثِّلة للمنظور الحقيقي المُغشّى، أي الصورة الطبقية الجمالية (ألبرشت دورر Albrecht Dürer) التي تحصر أجزاء «المعمل» البشري إلى جانب الرغبات والمعارف والنماذج الجديدة من حيث الاختيار الحر والحكم. إنّ البدن الشامل ينظر إلى نفسه بالالتزام الذي تحسّه

الأطـراف الفردية إزاء الكل في علاقة من بحث واكتشاف: ليس التوالد الخطّي الذي يمر من المركَّب إلى البسيط، إنّما الملامح المتفاعلة التي ترى الأصغر غير قابل للاستبدال بالأكبر (إله نيكولاس فون كـوس)، ليُتوصَّل بطريقة البحث هذه عن الـروح إلى نموذج وظائف الأبدان.

النموذج المعماري الذي يمثّل، هو الآخر، في المقياس المصغّر وظائفَ وصور مبنًى كبير الحجم ضمن خطيّة قابلة للإدراك، يتوافق مع فكرةٍ تحملنا إلى تجسيمٍ هو في الواقع منظور مُنَمْنَم حيث يفيد التقليص في تكبير المقاييس بالواقع خياليًّا. من هذا الجانب، كان النموذج (paradeigma) يحتوي، بشكل مطلق وقانوني منذ القِدم، على القواعد العامّة المتبعة التي لها علاقة بالتنفيذ العملي بهذا الموقع الصغير. غير أنّه بالمعابد اليونانية، كما ذُكر، نَدُرَ الاحتفال بالنموذج وتقديره الأمر الـذي لا يجعله يمثّل في الغالب غرضًا وصفيًّا أثريًّا قيّمًا، سواء لمتذوّقي الفن (نموذج هيكلي) أم لأولئك غير العارفين (ومن بينهم المتعهّدون) الذين يتعجّبون إلى اليوم أمام النماذج، على الأكثر، بسبب نمنمتها وليس للسبق الذي يستوجب على «القالب» إظهاره عند اكتمال العمل مهما حظي بمؤثّرات مُضخَّمة في بعض الأحيان (نموذج خطابي). إجمالًا، يبقى فهم النموذج بمقدور الجميع، مثلما في استطاعتهم فهم ذاك المنظور المتوازي المسمّى الأكسونومتري، الطريقة الأكثر يسرًا وعفوية التي بها يتمكّن أيُّ حِرَفيٍّ من التوصّل إلى الرسم، لذلك «لا يمثّل كثيرًا الغرض في الفضاء بقدر ما هو فضاء الغرض نفسه»[17]: الأمر الذي

يشبه رؤية الغرض مبْنيًّا إلى جانب تمثيله الذاتي. سيكون النموذج والمنظور المتوازي، أحدهما إلى جانب الآخر، بمثابة ميزتين تثريان من دون قصدٍ منهما خصائص الغرض الواقعية، كما لو أنّهما استبقا بنَّاءَه. وبينما يظهر المنظور الفنّي متقفيًا الغرض ومقتطِفًا إيّاه برؤية قصيّة ومتفهِّمة يبدّل أبعاده البدنية إلى تشّوه هندسي بحت؛ بيد أنّه في مقابل المنظور التصويري يجد الأكسونومتري، بقدر ما هو منظور موازٍ، توظيفًا علميًّا في تمثيل الهندسة الفراغية (باتشولي (Pacioli)) ـ ليـونـاردو) أو لغرض استعمال تقني ـ عسكري (كاستريوتو ماغي Castriotto Maggi) ما إن يتطلّب بناء دفاعات وأسوار جديدة «حاصدة»(*) مستبدلةً تلك القروسطية «الإسقاطية» جراء تطوّر الأسلحة النارية. أصبح هذا المنظور «الهجين» الذي سيُدعى «العسكري» ـ في معارضةٍ لذاك الذهبي ـ رهينَ مؤثّرات تمثيلية يسهل التحقق منها ومعاينتها. إلى جانب تمثيل المدن المزوّدة بأسوار جديدة والتي لم يعد بمقدورها، كالتصوير الإيطالي العظيم، الدخول في حوار مع الأسوار القروسطية القديمة، أضحى من السهل تخيّل عين نائية كفايةً (لرب أو لشمس) تراها أو تحرسها قبل التسليم النهائي إلى بناء هندسي (Girard Desargues, 1648) يمكن معه التفكير بشكل أسهل في الأشعة البصرية المتوازية وفي نقطة هروب

(*) الحاصدة (radenti): هي الأسوار التي تتصدّى للغزاة بفتحات في الجدار قريبة من سطح الأرض؛ أمّا الأسوار الإسقاطية (piombanti)، وهي الأقدم، فاشتملت على فتحات علوية ناتئة كان يُلقى منها على المحاصرين مواد حارقة.

لانهائية. إلّا أنّه سبق لأورونس فيني (Oronce Finé) (1551)، متمعنًا في الشمس وفي قياس ظلال الأجسام المنتظمة على الأرض ومهتمًّا مباشرةً بملاحظة المزاوِل، أن وجد «ارتفاع كل شيء بحسب الظل»، من هنا تستمد كل مساحة بروزًا بتثبيت نقطة حرجة، أي حين تقع الشمس في سَمْت الرأس «تكون ظلال الأشياء مساويةً للأشياء ذاتها» (ذاك ما يمثّله لنا منظور كافالييرا cavaliera ـ نسبةً إلى بونافينتورا كافالييري Bonaventura Cavalieri ـ أو المنظور الأكسونومتري). تعيد معضلة الظل، مرةً أخرى، في القرن السابع عشر بفضل غويدوبالدو ديل مونتي (Guidobaldo del Monte)، وفرانسوا داغيلون (François Aguillon)، وبياترو أكولتي (Pietro Accolti)، أبسط حركة تقنية للتمثيل، هو الأكسونومتري الذي يرسم عفويًّا كلَّ شيء كي يسلّم الغرض إلى مرحلة التنفيذ، والذي يجد الآن في النقطة القصوى للتفسير المنظوري بساطةً تكاد تكون مطلقةً ومركبة معًا: إذًا هو حاضر قبل وبعد المنظور الاصطناعي. إنّ «التمثيلي التخيّلي» (l'immaginario rappresentativo) ـ كما نسمّيه ـ هو حاضر فينا بخطوط من أكسونومتري بدْئي يماثل الخيط الذي يقود إلى خارج المتاهة أو تتبعًا بالإصبع في محاكاة منظورية.

هذا هو خط الظل ذو الكفاف الصافي الذي يوضّح، كخط الظهيرة، ولادة ظلالٍ وأبعادٍ قريبة من فنّانين مثل ليوناردو وجورجوني (Giorgione) اللذين تدخلا من خارج وداخل التصوير لتوحيد أو كسر خطيّة الأجسام التي توجد حرةً داخل الغابة حيث تينع إرادة ورغبة. نحن في بداية التنوير[18] الذي هو ضوء حسير من ضوء،

أو ضوء حيث الظل المتولّد يثير العتمة أو رقص الشياطين (van Hoogstraeten, 1678). هذا وقد سبق للضوء في كتاب الأب اليسوعي أتنازيوس كيرشر **الفن العظيم للضوء والظل** (*Magna ars lucis et umbrae*)، (1646)، أن أصبح ضوءًا «مختمرًا بالظلمات، ضوءًا مظلمًا»، من هنا يحدث التأمّل المُجزي في أنّ الأشعة المكوّنة من خطوط تصبح غبارًا من نقاط مضيئة أو ظلالًا متعددة الألوان. ونرى كيف يصبح ضوء الغلاف الجوّي لدى كارافادجو (Caravaggio) وجورج دو لا تور (Georges de La Tour) لهبَ شمعة فحسب أو شعلةً حيث الأجساد تتدخّل بكُمْدتها وشفافيتها. ثم بعد لأْيٍ شديد لم يُسفر بحثُ الروح سوى عن ظل، إذ إنّ الهيئات البشرية أرواحٌ بقدر ما هي ظلال. تتقلّص الروح «إلى النقطة» التي هي خطٌّ في حجمه الأصغر بقدر اختراقها للسطح ومعه الفضاء السيكولوجي لجسمٍ ما (كما الموت)[19].

(1) Plotino, *Enneadi*, V, 8, 6: يبدو أنّ ثمة تجاهلًا كاملًا لسمات الهيروغليفيين الهجائية؛ مع ذلك «يرسم حكماء مصر... صورًا يمثّل كل منها شيئًا شديد التميّز؛ هم يخطّونها على المعابد للتعريف بكل تفاصيل هذا الشيء؛ فكل علامة محفورة هي بمثابة عِلم، وشكل من الحكمة، وشيء واقعي، يُستوعب بلمحة واحدة وليس (تلاحق أفكار) كتفكير أو حل» (الترجمة بعناية المؤلّف).

(2) Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Seuil, Paris 1991، حيث تُطوى توازيًا

مع الخطوط «الأسطر» و«الشرائط» التي تصبح في العالم القروسطي نظامًا رمزيًّا ـ شعاريًّا بمرجعية تجاه تأسيس حضارة الصورة: الاطلاع للدارس نفسه على: **هيئات وألوان. مبحث في الرمزية والحساسية القروسطية** (*Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médievales*) باريس، ليوبارد دور (Léopard d'Or) باريس، 1986؛ **وألوان، وصور، ورموز** (*Couleurs, images, symbols*)، ليوبارد دور، باريس.

(3) Robert Grosseteste, *De lineis, angulis et figuris seu de fractionibus et reflectionibus radiorum* e *De iride seu de iride et speculo* (1230 - 33) (trad. it. *Metafisica della luce*, a cura di Pietro Rossi, Rusconi, Milano 1986), pp.126 - 37 (le linee) pp.140 - 52 (l'arcobaleno).

(4) *Ibid.*, p. 147.

(5) Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Sansoni, Firenze 1942, reprint 1974, libro I, pp. 65 - 64، وللإشارات اللاحقة أيضًا.

(6) Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435 - 36), a cura di C. Grayson, Bari 1975, libro I, tomo 2, pp. 11 - 12.

(7) لوحظ تعقيد انحناء الصورة المرئية، ونُسب للحظتين تاريخيتين: في القرن السابع عشر (W. Schickhardt)، والقرن التاسع عشر (W. Helmholtz)، أي التمييز بين منظور ذاتي (منحني) وتخطيطي (مسطّح) لدى Erwin Panofsky, *Die perspektive als «symbolische Form»* (1924 - 25) (trad. it. a cura di Guido D. Neri e di M. Dalai Emiliani, Feltrinelli, Milano 1961), pp. 40 - 41 e note 9 e 10.

(8) Leonardo da Vinci, *The Notebooks... compiled and edited from the original Manuscripts by Jean Paul Richter,* 2 voll. (1883),

ried. Dover - New York 1970: *Prospettiva dei perdimenti,* pp. 127 - 39, *Prospettiva dei colori e prospettiva aerea,* pp. 157 - 66.

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (*cod. urbinate* (9) *vaticano*), Neuchâtel s.d.: *Qual sia il vero sito dell'orizzonte*, n. 927, pp. 409 - 10:

«إنّها الآفاق بمختلف المسافات عن العين، استنادًا إلى أنّ ما يُسمّى أفقًا هو حيث ينتهي صفاء الهواء بانتهاء الأرض، ثم يُشاهد في العديد من المواقع مستقيمًا فوق مركز العالم بقدر ارتفاع العين التي تراه، لأنّ العين المرتكزة على إهاب البحر الساكن تراه أفقًا على بعد نصف ميل، وإذا ما رفع الإنسان العين بقدر ارتفاعه الكوني يُرى الأفق بعيدًا منه سبعة أميال، هكذا يكتشف بكل درجة من ارتفاع الأفق مسافة أكثر، فيحدث للحاضرين فوق قمم الجبال قريبًا من البحر رؤية دائرة الأفق بعيدة جدًّا منهم؛ بيد أنّ أولئك على الأرض لا يحظون بأفق على المسافة نفسها، لكون سطح الأرض ليس بعيدًا من مركز العالم بشكل متساوٍ بسبب عدم الاستدارة الكاملة، مثلما هو إهاب الماء، وهنا يكمن سبب اختلاف المسافات بين العين والأفق.

ومن غير الممكن أن يصبح أفق دائرة الماء أعلى من باطن أقدام الواقف الذي يراهما وهو في علاقته بباطن القدمين كالعلاقة التي تحظى بها نهاية البحر مع نهاية الأرض التي غادرتها المياه.

في بعض الأحيان يبدو أفق السماء شديد القرب، وبعيدًا من ذاك الذي يجد نفسه قريبًا من قمم الجبال ويراه يتولد من نهاية تلك القمة، وما إن يلتفت إلى الخلف ناحية أفق البحر حتى يجده شديد البعد.

بعيدًا جدًّا الأفق الذي يُرى في حَجر البحر المصري، وعند النظر إلى مجرى النيل القادم من إثيوبيا بسهوله الجانبية يُشاهد الأفق مشوّشًا، بل متخفّيًا لأنّ ثمة ثلاثة آلاف ميل من السهول ترتفع دائمًا معًا بارتفاع النهر، ويقتحم جزء كبير من الهواء محتلًّا الفضاء بين العين والأفق الإثيوبي الذي كل شيء فيه يصبح أبيض، وهكذا الأفق يفقد خبره. هذه الآفاق تُري أشياء جميلة في التصوير. وصحيح أنّه

يجب عمل جبال جانبية بدرجات لونية مخففة كما يتطلّبه نظام تخفيف الألوان بالمسافات البعيدة».

(10) Eugenio Battisti, *L'antirinascimento. Fiaba, allegoria, automi, arte profana, astrologia, razionalismo architettonico: storia dell'anticlassicismo nel rinascimento*, 2 voll. Milano 1989, in particolare: *L'«Anti» fra ieri e oggi*, vol. II, pp. 685 - 94.

(11) فضلًا عَمّا كتبه أليساندرو بارونكي (Alessandro Parronchi): **دراسات حول المنظور الحلو** (*Studi su la dolce prospettiva*)، ميلانو 1964، انظر المجموعة الكبرى من إشكاليات المنظور: **المنظور النهضوي. تصنيف وتجاوز** (*La prospettiva rinascimentale. Codificazione e trasgressione*) بعناية م. دالاي إميلياني (M. Dalai Emiliani)، فلورنسا 1980.

(12) *Arte della meraviglia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 124 - 140 e 141 - 64 Manlio Brusatin, عن العبور من الهندسة البسيطة إلى تشويه المنساخ وانعكاس الضوء.

(13) **عن الأيقونة أو عن رؤية الله** (*De icona o De visione Dei*) ظهر لـنيكولا دا كوزا **في نصوص فلسفية لاهوتية** (*Philosophisch-Theleogische Schriften*)، ثلاثة مجلّدات، فيينا (1964 ـ 1967)، المجلّد الثالث ص ص 94 ـ 219؛ انظر عن هذا الموضوع: ميشيل دو سورتو (Michel de Certeau): **نيكولاس فون كوس. سرّ اللمحة** (*Nicolas de Cues: le secret d'un regard*)، في «ترافيرسيز» («Traverses») (1983) أرقام 30 ـ 31، ص ص. 70 ـ 85.

(14) André Chastel, *La grottesque*, Paris 1988 (trad. it. Einaudi, Torino 1989).

(15) Vitruvio, *I dieci libri di architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (1567). طبعة جديدة علّق عليها M. Tafuri، ودراسة قام بها M. Morresi، Polifilo, Milano 1987, pp. 29 - 32:

«الأفكار المرتّبة تضطلع بالآتي: الخريطة، والقائم، والبروفيل. الخريطة استعمال معتدل للبركار والمسطرة الذي يمسك برسم أشكال الموقع. والقائم هو الصورة المباشرة للواجهة وتُظهر بطريقة ملوّنة مكوّنات العمل الذي سيُضطلع به. والبروفيل هو تغشية الواجهة والجوانب المُزاحة واستجابة كل خطوط وسط الدائرة.

يقوم المعماري بترتيب وجمع الأجزاء في فكره، ثم يختط ثلاث طرائق، وبالأصح ثلاث فِكَر عن العمل: الأولى يسمّيها اليونانيون الأيقنة، أي وضع ورسم الخريطة لتوضيح كل الأجزاء، وعرض وطول المبنى، الأمر الذي يحتاج إلى استعمال معتدل للبركار والمسطرة، والثانية تُدعى ضبط الخط، أي وصف القائم والمباشر لتوضيح ارتفاع المبنى، كيفما هي طريقة تماثله مع العمل، وإلّا ما سيُنجز لن يكون الشيء نفسه، بداية ونهاية: وهو خطأ لا يُغتفر وضد طبيعة الأشياء، لذلك يُرى في الأشجار والحيوانات أنّ ما يولد وينمو هو نفسه ولا شيء آخر يُضاف لاحقًا. الفكرة الثالثة هي البروفيل الذي يُدعى الرسم المقطعي يُستفاد منه كثيرًا، لأنّه من طريق وصف البروفيل يُعرف سمك الحوائط والبروزات (sporti)، ووصف كل جزء (عضو)، وفي هذا يكون المعماري كالطبيب، يبيّن كل أجزاء (أعضاء) المبنى الداخلية والخارجية، إلّا أنّه في هذا الشأن يحتاج إلى تفكير عميق وحكمة وخبرة عملية كذاك الذي يعتقد أنّ تأثيرات القطاع بمثابة البروفيل: لأنّ رفع القوصرة والوضع المواجه لا يُبينان عن البروزات والملامح وسمك الأفاريز والتيجان وأساسات السلّم والأشياء الأخرى، لذلك يكون البروفيل مهمًّا. بهذه الطرائق الثلاث يضمن المعماري نجاح عمله، ويؤّكد ما انتواه وهو أن ينجز عملًا يستحق الثناء، وجديرًا به. لاحقًا بمقدوره احتساب التكاليف وأشياء أخرى كثيرة وثيقة الصلة. وعن الفِكَر التي طُرحت والتي هي أشكال مفاهيمية عقلية ما إن تُطرح على الألواح أو الورق حتى يظهر ذاك التأثير المختار والأنيق الذي توخّاه. يجب أيضًا الانتباه إلى طبيعة الأشياء الستة السالفة التي طرحها فيتروفيو راغبًا في تأكيد تلك الضرورية للمعماري، لذلك يُرى بالطرح وما شابهه كم هو مفيد الرسم والهندسة، وتبعًا لذلك كم هي مفيدة العمارة، وما سيُرى بالأجزاء الأخرى حين يُشار إلى المنظور والموسيقى وتلك الأشياء التي هي لازمة لتاريخ

المعماري وتقانته. القائم صورة للواجهة. هناك حيث يقدَّم على سطح ورقة أو لوحة كل ما يظهر عن خارطة مشيرًا لكل شيء إلى دواعي العمل التي يجب أن تكون دُورية أو أيونية أو ما ابتُغيَ، أطلق فيتروفيو صفة المُجابه على كل شيء مستقيم يُرى. وبالمستطاع الحصول على خريطة من كثيرين، وحتى في حال عدم قدرتهم على تجاوزها سيرسمون الرأسي وفقًا لما يقتضيه العمل المستقبلي؛ بيد أنّهم لن يتمكنّوا من معرفة وفق أيّ نظام عليهم أن يعرضوا بالموقع رسمهم لسمك الحوائط ذاك الثابت وذاك الداخلي وذاك الخارجي، وسيعجزون عن الأخير وعن كيفية ترتيبه نظرًا إلى صعوبته. هذه المنفعة الأخيرة المتعلّقة بالبروفيل تدفعني لشرح كيفية الرسم المقطعي وليس الرسم المنظوري للمبنى، ولو كان صحيحًا أنّ الأخيرة تتعلّق بوصف ما يُشاهد، وأنّ المنظور ضروري لأشياء متعلّقة بالمسرح كما سنرى في الكتاب الخامس، إلّا أن ذلك لا يبدو وفق الأفكار المرتّبة التي يُحكى عنها. آخرون يرون التقيّد بالنموذج؛ لكنّ هذا لا يتماشى مع ما نرمي إليه، على الرغم من أنّه يجعل نوايا المعماري أكثر وضوحًا وتوكيدًا، فضلًا عن عدم ملاءمة التسمية التي منحها فيتروفيو للنموذج. وبمقدور أحدهم القول إنّ التسمية المعطاة لا تمثّل البروفيل؛ أردّ أنا، نظرًا إلى أهمية البروفيل الكبيرة، وأكثر من المنظور، يجب أخذ التسمية جيدًا بالاعتبار. أنا من ناحيتي حينما أنظر من هذا الموقع ناحية المنظور أرغب في أن تكون الأفكار بشأن التدابير أربعة لفرض البروفيل بسبب ما يمثّله من أهمية؛ غير أنّه يظهر من جديد أنّ التسمية تلائم اثنين من أفكاره، أي للخريطة وللقائم لأنّه يمكن القول عن كل منهما إنّهما من ضمن تدابير الأشياء، وإنّ في التكوين المختار تأثيرًا كيفيًّا يصحّ القول إنّه لا يلائم الرسم المقطعي إذا ما قصدنا بالرسم المقطعي المنظور، لأنّ بالمنظور لا تمكن رؤية تدابير الأشياء، ولا تأثير التكوين المختار. يعود السبب لضرورة أنّ الكل يفصح عن طبيعة أشيائه، وأنّ تسمية الكل تلائم أنواعه المندرجة تحت ذاك المسمّى. لذلك من الجيّد للبروفيل أن تلائمه تسمية التدابير لأنّه يُرى بالبروفيل المختار التأثير السريع بالتكوين، وتُرى هذه التدابير، كما تظهر لمن يعتبر جيدًا، لأنّ كل الخطوط تصل إلى العين من دون عائق، ويُتعرّف إلى البروزات والأنواع والحجوم كما تكون، ليس كما تظهر مع خطوط وزوايا متناسقة، كما يحدث في

المنظور: فيما لو بدت واضحة تسمية الرسم المقطعي المتبنّاة من فيتروفيو في إشارة إلى المنظور. حتى لو قصد هو وآخرون مثله بشأن النقاش حول المنظور، من ناحيتي أتفق معهم، بل وأضيف أنّ من الضرورة منح بعض فضاء إلى البروفيل ضمن التدابير بسبب ما ذكرته واضعًا نفسي كأفضل قاضٍ. ولكان شيئًا عظيمًا أن يناقش فيتروفيو في هذا الحيّز أشياء كونية بكل الفن الذي أراد قصدًا التطرّق لتفاصيلها، وجعل الأشياء المهمّة تتلاشى من نظامه.

(16) Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori, e architettori*... (1568), ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1882, pp. 116 - 17.

(17) Massimo Scolari, *Elementi Per una storia dell'axonometria*, in «Casabella», 1984, n. 500, pp. 42 - 49؛ إلى جانب إنشاء «النموذج» المادي في العمارة للكاتب ذاته: **فكرة النموذج** (*L'idea del modello*)، في «أيدوس» (Eidos) «1988»، رقم 2، ص ص. 16 ـ 39.

(18) *Scritti d'arte del Cinquecento. Disegno VIII*, a cura di Paola Barocchi, Einaudi, Torino 1979; di Giovan Paolo Lomazzo, *La virtú del lume*, pp. 1992 - 93.

«للضوء في التصوير قوة عاتية ومزايا، والذي أعتبر أنّ به يكمن كل الجمال فيما لو أُدرك جيدًا، وعلى العكس، القبح فيما لو لم يُدرك. لذلك نرى التجربة جليّة بجسم مرسوم بطريقة فذّة، والذي بلا ضوء لا يمكنه التجلّي جيدًا ليعرض ما به من بهاء، إذ إنّ من دون سبب يُضاء الفن حين تُقحم الظلال تشوُّشًا، حيث يُتحرّى عن الضوء، وبالعكس بعض من ضوء حيث تذهب أشباه الظلال، وأيضًا جزء بالأشكال المقعّرة والأسطح العالية بلا نظام ومحاكاة الطبيعي، بحيث كان أفضل لو أنّه لما رُسم ولما أُضيء. وحين يكون مضاء جيدًا، لا ينضاف الكمال إلى الرسم وحسب، بل يجعله بارزًا عن السطح أو عن الأرض، لا بديل عن ذلك، كما لو أنّه مجسّم. يكمن بتلك القوة والمزيّة بشكل رئيس عظمة المصور القصوى بسبب قيامه بدوره الحقيقي في صنع الهيئات الزائفة الكثيرة التجلّي جرّاء ارتعاشات الأضواء بقدر بروزها لدى النحّات بسبب المادة (كما يعرف الجميع) العالية والمنخفضة، يمينًا

وشمالًا، أمامًا وخلفًا. بذلك نريد القول إنّه بسبب المرمر ذاك الشيء الذي يتخيّل صنعه النحّات عاكفًا على القطع والتشكيل بطريقة حسنة أوسيئة.

وبالعودة إلى الحديث عن الأضواء التي بقدر ما تبدو قوية، كما ذُكر، ترفع من مزايا الرسم، ليس لكون الرسم يسلبها مزاياها هي. لذلك نرى مع انتشار الأضواء بكيفية متقنة ومتناسبة فوق جسد رُسم بطريقة سيئة وبلا عضلات يقدّم أكثر لذّة إلى المشاهدين محرّكًا فيهم نوعًا من الرغبة لرؤية عَضلات الجَسَد وأعضاءه الضرورية أيضا، كما في تصوير بيرناردو دزينالي تريفيليانو (Bernardo Zenale Triviliano) في لوحته البديعة **بعث المسيح** (*Resurrezzione di Cristo*) التي نفّذها لكنيسة ديلي غراتسيي (delle Grazie) في ميلانو، فوق أحد الأبواب، وقصص أخرى ملوّنة وأعمال بفاتح وداكن في المكان نفسه حيث تُرى هيئات صُوِّرت بسبب تمثيله للرشاقة بلا عضلات ولم يُترَوّ بها كما يجب، إلّا أنّها مرتبة جيدًا، وبأضواء اصطناعية في أمكنتها المسلّطة بدت مجسّمة بحيث انبثقت عنها قوة وسطوة واستُشف منها إهاب بديع ناجم عن تأثير الترتيب المنظم للأضواء الذي بدونه لبدت تلك الرسومات بلا جمال على الرغم من ترتيبها الجيّد.

هكذا نرى أيضًا أنّ مصوّرين كُثُرًا يفتقرون تمامًا لفن الرسم، ليس لهم سوى جانب عملي في توزيع الضوء الأمر الذي منح قيمة لأعمالهم، إلّا أن الإطراء بحق يجب ألّا يكون من نصيبهم لأنّهم لا يمتلكون فن المنظور فيُرى في أعمالهم مجرد تلاوين، ولا شيء آخر سوى ألوان وإضاءة تدعي نزرًا من إضاءة.

أوَنستطيع على سبيل المثال من أجل فن حقيقي في نشر الأضواء بطريقة رائعة، الاستفادة من كل تلك اللوحات الليوناردية، فضلًا عن بعض رسومه المنيرة في القديس فرانتشيسكو في ميلانو حيث لوحة: **حَمْل العذراء** (Concezzione della Madonna) التي من هذا الجانب، كي لا نتطرّق إلى إبداعاته الأخرى الفريدة التي تثير الإعجاب. هناك أيضًا بسبب روعة الإضاءة لوحتان لا تقلان جمالًا للمصوّر أنطونيو دا كوريدجو (Antonio da Coreggio) وهما موجودتان في هذه المدينة لدى الفارس ليوني آريتينو (Leone Aretino). في الأولى نرى **الجميلة إيو مع جوفي** (*La bella Io con Giove*)، فوق سحابة، وفي الأخرى

داناي وجوفي (*Danae e Giove*) الذي يسقط في حضنها على هيئة مطر ذهبي مع كوبيد وملائكة حب آخرين، بإضاءة قوية، أزعم أنّ ما من مصوّر آخر بإمكانه الإتيان بمثلهما من حيث اللون والضوء؛ وقد بعث بهما ابنه المثّال بومبيو إلى إسبانيا. من جانب الإضاءة كانا مبدعين ساحرين بالتساوي ميكيل أنجيلو ورفائيللو أبوي ومعلمَي التصوير اللذين بالمقدور القول عن مدرستهما إنّها جعلت معظم المصوّرين المبدعين الإيطاليين جديرين وشهيرين.

ولما كانت الأضواء تحظى بكثير من مزايا ومآثر، كان يوجب الانتظار مع أيّ درس وصنيع لنيل معرفة كاملة وفن؛ يرافقهما الرسم وفق الطريقة التي ذكرت، بحيث إن فن التناسب والتكوين حالما عُرفا منذ قليل فحسب صار من شأنهما العودة بفائدة ومنح ثقل للمصوّر من دون معارف الأضواء ذاتها التي أُوجدت بعقل وبفن، ولم تُكتسب عن محاكاة بسيطة لنماذج ونواتئ في ظل مساعدة الإبصار الزائفة، ومن دون نسق المسافة، هكذا كما بخطوط الجسم السطحية. فتظهر زائفة ومناقضة كلية لذاك الذي عوّل عليه الفن. هذا ما بدا لي القيام به للتحذير في هذا الجزء. وأشرع الآن في منح مبدأ معالجة هذا الضوء خلف دليل ينير عقل وأفكار أولئك الذي يعترفون به كعقل محض وهم على استعداد لاستقبال شعاع إلهي مثله».

(19) Daniello Bartoli, *L'Huomo al punto cioè in punto di morte*, Roma 1667, in particolare il cap. VIII sulla morte «subitanea» pp. 197 sgg.

الفصل الثالث

الخط الذي يحبو

تغامر صورةُ منظورِ القرن الخامس عشر، المؤطّرة والعصيّة على التشوّه داخل مشهد فارغٍ وخالٍ من البشر، بأن تصبح توليفةً مبسّطةً وعمارةً ذهنيةً لا تعكس تنامي الأرواح المطَّرد وأصحابها، وتدفّقات الحجيج والمسافرين المتصالبة، وحركة المركبات التي تزداد عنفوانًا أثناء انتقالها من الخشب إلى المعدن والتي بمقدورها مضاعفة حركة البشر مُدنيةً الأنهار والجبال، ومحتسبةً ومختصرةً الزمن.

تنطوي المسارات الطويلة إلى معابد القديس جاكومو دي كومبوستيلا(*) (San Giacomo di Compostela) وبقاع الأراضي المقدّسة، و«عجائب» (Mirabilia) روما، بشكل دائم ومتزايد، على تطواف الحياة البشرية الممكن استعارةً عن رحلةٍ سماوية، إلى جانب عملٍ ثابتٍ يُلزم حشودًا من البشر ببناء مدنٍ ونَصب أبراجٍ وكاتدرائيات. كان المجتمع القروسطي مقسّمًا إلى ثلاث فئات: الذين يحاربون

(*) سانتياغو دي كومبوستيلا (Santiago di Compostela): اشتُق اسم المدينة الشمالية من اسم القديس جاكومو الأكبر، كما ورد أعلاه. كان جاكومو أحد حواريّي المسيح (بالعربية يعقوب بن زبدي) قُتل ودُفن في القدس. وبحسب الأسطورة وصلت رفاته بمعجزة عبر البحر إلى إسبانيا. يمر مسار الحجيج الطويل إليها، منذ القرون الوسطى، عبر فرنسا. وتبلغ مسافة هذه الطريق، بحسب الممرات والتدريب، زهاء ثمانمئة كيلومتر، يتطلّب إكمالها شهرًا.

(ويحكمون)، والذين يُصلّون، والذين يشتغلون[1]، وثمة تمييز في الواقع بين من يبقى منهم ومن يرحل. وتمثّل الحركة المضطربة البطيئة، ظاهريًّا، الملمح القروسطي المهيمن إلى جانب التوظيف الإنشائي لممرات وجسور ومداخل تنتمي لمقر داخل حيّزٍ مُسوَّرٍ، نظير ذاك المحيط الذي لا يمكن تجاوزه من حقول محروثة و«منحنية» جُهِّزت لتغدو مدينة، كما كان يقترح جامباتيستا فيكو (Giambattista Vico)[2]، كالمدن الحرة الحديثة التي ترسم وتبني صورةً لنفسها مستديرةً أو مربعةً أو مضلّعة محدَّدَةً دومًا بخطوط أسوارها وأقنية مياهها. الأسوار والمياه هي أكثر تخوم قابلة للتمييز بأماكن اقتُلعت غاباتُها واستُصلحت للزراعة حيث يصبح كلّ معبرٍ، وممر، ووادٍ، وبابٍ، مساربَ دخول وخروج مطروقة. يُتعرف على المكان من مشهد طبيعي تشغله جبال ومستنقعات حيث لا بشر ولا سور مبنيّ بحجارةٍ أو آجرّ يغلقه السكّان على أنفسهم متّخذين اسمًا لهم ومانحين اسمًا للمكان. يتضاعف نشاطهم بعمل موزَّع ومُشارَك، ويمارسون مشاريع وسكَّ عملةٍ داخل مناطق وشوارع محميّةٍ ومثار تنازعٍ أيضًا، متطلّعةً إلى الخارج.

يصبح الحجُّ، «كرحلة تعبد»، شكلًا من حياة منهمكة في ذهاب وإياب (لكنّه أيُّ إياب): مسيرٌ لولبيٌّ بين الأماكن ذاتها ومراحل قسرية، وبرانس حجيج وشّحتها «التذكارات»: مفاتيح القديس بطرس الصغيرة، وقواقع القديس جاكومو، ونُخيْلات القدس. وأشدُّ اختلافًا هي رحلة «التجارة» التي تنجم عنها مخاطر غير متوقّعة ألبتّة بأراضٍ مجهولة لا تخضع لتشريعات حقيقية وفعلية، إلى أن يعود الحاجُّ ويدلي بشهادته في أحاديث حيّة ناظمًا في خطٍّ كلَّ النِّقاط

البعيدة التي طواها كما أمكنه ذلك، مُفشيًا عن ملامح وتفاصيل العالم الخالي الواقع وراء الأفق إمّا شرقًا وإما غربًا.

جمع الإنسانوي البندقي جامباتيستا راموزيو (Giambattista Ramusio) في **إبحار** (*Navigazioni*)، قصصَ رحلات ومغامرات النّاجين الذين بدوا كما لو أنّهم بلغوا حدود العالم (والحياة) ابتغاءَ عودةٍ بمثل المعجزة إلى وطن وبيت. كان مرغمًا على التساؤل، كي يجعل المسار الأخلاقي لمغامرةٍ ما أمرًا تاريخيًّا، أيّهما كانت أكثر بطوليةً وإدهاشًا، رحلة كريستوفر كولومبوس (Cristoforo Colombo) أم تلك التي أنجزها ماركو بولو (Marco Polo)[3]؟ هنا تُقارَن رحلةُ البحر برحلةِ البر من حيث الشكل والارتباط بالأوديسّة البشرية، كما لو أنّه، في المقام الأوّل افتراضُ عملٍ بطوليٍّ لرحلةٍ أسطورية فوق اليابسة نظير المغامرات الأحدث والأقل إثارةً للإعجاب التي اتسمت بطابع الاحتلال وبطمعٍ لا يُسبَر غورُه في «أرض الذهب». كانت المغامرة البريّة التي قام بها ماركو بولو، على أيّ حالٍ، الأصعبَ والأجدر من تلك البحرية التي خاضها كريستوفر كولومبوس لاسيما من حيث المدّة: شهور وشهور من الترحال مقابل شهرٍ أو أربعين يومًا من الإبحار. وبينما كان على ماركو بولو توفير المؤونة يومًا بيوم نجد أنّ كولومبوس حملها معه. ثم إنّ الطريق إلى كاثاي(*)

(*) كاثاي (Catai): الاسم الذي منحه ماركو بولو للصين. ويعود أصله لكلمة كيتان (Khitan) أو كيتاي (Khitai)، وتعني جماعة إثنية حكمت في القرن العاشر جزءًا كبيرًا من منشوريا (الصين الشمالية الشرقية). ظل الاسم في اللغة الروسية (Китай) ويُنطق كيتاي، وحتى بالإنكليزية القديمة (Cathay)، والبرتغالية (Catai)، والإسبانية (Catay).

«أخطر وأطول» من الذهاب إلى العالم الجديد، أَخْذًا في الاعتبار أنّه حتى لو زار كلاهما في أثناء حياته مكان اكتشافه مرتين لظلّت الرحلة إلى الشرق تُعتبر إلى منتصف القرن السادس عشر أقصى حدود الممكن؛ في حين أنّ سفنًا كثيرةً أبحرت بكل يسرٍ بعد مرور عامٍ واحدٍ فقط على اكتشاف «الهند الغربية(*)» وكانت في كل يومٍ حاضرٍ تبحر أخريات بشكل اعتيادي»، ثم أضحت تلك الأماكن شهيرةً بحيث كانت التجارة معها (عند بداية القرن السادس عشر) أكبر من تلك التي كانت تُنجز بين إيطاليا وإسبانيا وإنكلترا. أمّا في البندقية فلم تُشاهد تبعات اكتشاف أميركا واضحةً بعد، على الرغم من اعتبار ذلك «شرًّا غير متوقّع» (بياترو بيمبو Pietro Bembo)، وكان يُفضّل النظر إلى عمل كولومبوس البشري الفردي على أنّه مزيجٌ من شؤون عرَضية آزرها الحظ من دون أن يبدو من الجانب الأخلاقي «اكتشافًا عظيمًا». المثالية اللامتناهية نقابلها حين ينعدم ارتباط المخاطرة بالحظوظ، فحين كان بياترو كويريني (Pietro Querini) عائدًا من كريت على ظهر سفينته (تشرين الثاني/ نوفمبر 1431 ـ تشرين الأول/ أكتوبر 1432)، وبعد أن توقّف في قادش، وجد نفسه مصطدمًا بشواطئ النرويج على جزيرة في أرخبيل لوفوتن (Lofoten) الصغير

(*) الهند الغربية (Indie occidentali): وهي التي تضم الصين واليابان والهند كانت في نظر أوروبيي القرن الخامس عشر تمثّل القارة الأميركية التي اكتشفها عند نهاية القرن البحّارة الإسبان بقيادة كولومبوس، والبرتغاليون. لأنّ في ذلك العهد كانت المعارف الجغرافية مقتصرة على الأراضي المكتشفة حتى ذاك الحين، وكان يُعتقد أنّ الإبحار نحو الغرب سينتهي بهم إلى ساحل الهند الشرقي التي كانت تُعرف عبر الرحلات البرّية فحسب.

وراء الدائرة القطبية مرغمًا على قضاء الشتاء ومشاهدة موت كثير من رجاله بسبب الجوع، مع ذلك تمكّن بعد أحد عشر شهرًا من العودة إلى البندقية. صُدم كويريني عند أوبته بعدم مبالاة مواطنيه فكان عليه التحرر من وهم النّاجي الأبدي المعوِّل على انتظارٍ لا يهين من ذويه: الذين لديهم ما يهتمّون به عوضًا عن الترقّب، لذا استأنفوا بكل هدوء حيواتهم وأعمالهم، بل إنّه وجد زوجه الشابة اتّخذت آخر غيره خالقةً ظروفًا من عودةٍ غير مبتغاة لمن عمل بما يشبه المعجزة على ضفر مراتٍ عديدة الموتَ بالحياة وسط محنِ أفظعِ المخاطر والغرق في أراضٍ قطبية على مدى شهرين[4].

كان تطواف النورمان بالبحر الداخلي، على عتبة العصر الحديث وبمزيّة وحيدة فقط هي البوصلة وخرائط ملاحية بدائية، يحدث بمجازفات أقـلّ، هم الذين بقيادة روجـر الثاني (Roggero II) (1061 ـ 1091) استباحوا ووحّدوا البحر المتوسط فاحتلّوا وانتزعوا من العرب صقلية (Sicilia) التي تظهر الآن على كل الخرائط الملاحية باللون الأخضر الإجباري لمحيطها، مثلما كانت كريت بالضرورة تُلوّن بالأحمر. ومن المرجّح، أنّ «المراكب الشمالية الهلالية» تمكّنت أيضًا قبل منتصف القرن الرابع عشر من الوصول إلى إيكاريا (Icaria) (اسكوتلندا الجديدة Nuova Scozia، مقاطعة كندية) وفقًا لشهادة أنطونيو زين (Antonio Zen) (1387) بشأن ذاك الصيّاد الشمالي الذي يبدو أنّه ارتحل من إستوتيلاند (Estotilanda) (لابـرادور Labrador) وصولًا إلى المكسيك، والذي تقفّى آثاره المغامر البندقي مزوَّدًا بهذه الأخبار معيّة حاميه سنكلير (Sinclair)

من دون أن يحالفه النجاح في محاولته تكرار مغامرة كولومبوس التي نجح فيها البارون سنكلير وبقي في اسكوتلندا الجديدة حتى سنة 1399[5].

اكتظ البحر في القرن الرابع عشر بخطوط حاكتها مُعينات (متوازية أضلاع)، و«وردة»(*) دوّارة لخرائط ملاحية مقسّمة وموزّعة على «الرياح» (ستة عشر جزءًا) و«تحت الرياح» (اثنان وثلاثون جزءًا) رُسمت على رِقٍّ جَدْيٍ كاملٍ حملت معارف تدفُّق أعمال البحر والثراء الناجم عن السفن، تشاركتها البندقية ومايوركا (Majorca) عبر تجميع وتجسيم المعلومات التي سبقت كتابتها بالدلائل البحرية، والتسجيل بصور وشبكات خطوط كثيفة.

مثّل بناء السفن والعمائر في الغرب تفردًا دقيقًا للعمل البشري المشترك والمستمر بتأثير اجتماعي من شأنه مضاعفة الثروات: السفن هي الأسهل لتكوينها والمباني لحفظها. وإنّ أهمَّ عاملين إنشائيين،

(*) وردة الرياح (rosa dei venti): كانت وسيلة البحّارة القدماء التقليدية للاسترشاد ملاحيًّا. عُرفت قديمًا عند اليونان وقُسِّمت على دائرة الأفق بأسماء النجوم المعروفة في البحار المحيطة بهم. يتّبع تقسيم وردة الرياح مطالع أو مغارب نجوم معيّنة مستبقًا الإبرة المغناطيسية. وفي القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي ابتكر ابن ماجد وردة الرياح واستخدمها إلى جانب البوصلة، مقسّمًا وردة الرياح على دائرة الأفق بحسب الجهات الأصلية إلى'32' خنا. هي كذلك أداة غرافيكية تقوم بتحاليل إحصائية لاتجاهات الرياح تساعد في التنبؤات المناخية. هي أيضًا إحدى الخطوات الأساسية في تصميم مهابط المطارات حيث إنّ أفضل شروط الإقلاع والهبوط تكون ضد الريح، وباتجاه موازٍ لمسارها.

وهما الخشب والحجارة، يظلّان في علاقة متبادلة، إلّا أنّهما أيضًا مختلفان بالعمل المنجَز. أمّا أهمية الصناعة المعدنية وتقنيات الصهر فستُكتشف فقط عند نهاية القرن السادس عشر: كان هذا جزءًا من ثراء الغرب الحقيقي.

عُرف عن السَّفينة التي تُوظَّف عسكريًّا أو تجاريًّا أنّ عمرها لا يتجاوز أعوامًا خمسة، فوجب التركيز على الوقت الذي يستغرقه بناؤها واختصاره مقارنةً بنشاطها الكثيف إبان وقت قصير. لذلك كان بناء السفن، إلى جانب رجحان تفوّق انتشار التقنية الخشبية عامّةً، يقتضي حدوثُه بأماكن خاصّة (دور الصناعة gli arsenali) معزولة عن المدينة وبأيدي عمالةٍ متعدّدة من ناحيتي المهام والأداء، إلّا أنّها حيويّةٌ ومتماسكة وشديدة التخصّص[6]. إنّ المبنى والعمارة اللذان عليهما شغلُ مكانٍ مُختارٍ أو مُرشّح من أجل العائلة والجماعة، واللذان بتأسيسهما مع كل بيتٍ أحياءَ جديدةً ومدينةً جديدةً، يقترحان مُددًا إنشائيّةً طويلةً على الرغم من أنّها حافلةٌ بتسريع متعاقب ومتبادل قابل للتعديل والمواءمة وفق المتطلّبات الجديدة، على اعتبار أنّ تلك الحجرية هي الصناعة المدينية الدائمة. وتمتد تحت بصرنا السُّتُر الجدارية المحتضِنة للمدن الإيطالية بمحيطات من عدّة مئات من الأمتار إلى بعض الكيلومترات تتضاعف ارتفاعات أسوارها الرومانية القديمة بأبراج تتراوح ارتفاعاتها من خمسة وثلاثين مترًا (إنشاءات طمأنينة وأمان) إلى أعلى من مئة متر، تُشيَّد كما لو أنّها ضمن مسابقة وحتى لأشهرٍ معدودة مع إمكان نقلها ونصبها فُرادى بشكل مناسب فوق رقعة المدينة القروسطية[7]. منح هذا العمل

الضخم لبناء الأسوار المدنَ فخارًا إنشائيًّا، أي لكل تلك الأعمال المنجزَة والمستدامة التي تقرن بطريقةٍ ثابتةٍ فنون الخشب (المؤقّتة) وتلك الحجرية (الدائمة) بصنّاعها، مع أنّ الفنون الميكانيكية والمعدنية دأبت على منح القيمة إلى الأغراض والتقنية ذاتها عوضًا عن حرفيّيها. ظلّ نتاج العمل البشري الذي أضحى يمتاز في الخشب (navis)، والحجر (fabrica)، والمعدن (machina)، على ارتباطه الوثيق بالنظامين الأوّلين ولن يتحقق التوجّه نحو الحداثة إلّا في وقت متأخّر للغاية ليصبح عصر المعدن. ورويدًا، تحتّم على بناء السفن والعمارة الذي بقي لوقت طويل رمزًا كلاسيكيًّا مطلقًا للحياة وللكيان البشري، الإذعان للمنظومة الميكانيكية في حركة ضاغطة ودُوَّاميّة لن تصبح أبدًا تلك الخطيّة الأفقية التي اختصّ بها الإبحار وتلك العمودية للبناء. وبقدر ما كانت العمارة والأعمال العظيمة منجزةً ببراعة جليّة ومهابة تجلّت في أسوار وأبراج المدينة (الإشارة الواضحة لفرانتشيسكو دي جورجو مارتيني Francesco di) (Giorgio Martini، إلّا أنّها لم تكن قادرةً على منافسة تلك الآلات المتحركة والموسوقة بحديد ونار، هي فوّهات النار و«المنجنيقات». يحصر كتاب روبيرتو فالتوريو (Roberto Valturio) **أغراض عسكرية** (*Res militaris*) (1482 ـ 1483)، في تضادٍّ مع ألبيرتي، الميكنةَ القديمة والجديدة كافة بحركة الآلات المحاصِرة والمقتحِمة، مقارنًا عدم ملاءمة المنجنيقات القديمة والـ**هواوين** بالمدافع إنكليزية الفوّهات؛ بيد أنّه، بشكل خاص وللمرّة الأولى، يضع الرسم (من عمل ماتيو دي باستي Matteo de' Pasti) بمحاذاتها موظفًا لوصفها.

الآلات في حاجة إلى صور وغالبًا لتلك التخطيطات التي ليست مناظير جميلة ولا حيوية، إنّما خليط تمثيلي ينحو لشيء واحد: توضيح كيفية التشغيل (على الرغم من أنّها مستحيلة).

إنّ كتلة الدعائم الخشبية التي تتطلّبها عملية بناء أسوار مدينةٍ بعينها، سواء كانت من حجرٍ أو من آجرّ والتي يتزوّد منها البناء بالمواد، ما هي إلّا محروقات المدينة (الدلالة على ذلك التسميات المألوفة المشتقّة من الفعل اللاتيني runcare: إعداد الأرض للزراعة، كان يعني في العهد القروسطي disboscare: تجريف الغابات). غابات كاملة استُغلّت للبناء أو مخزونًا لاستعمالات المدينة، فالمدن الصغيرة التوابع(*) تشغل الآن ما كان أحراشًا صغيرةً من المحتّم أنّها كانت محفوفةً بمناطق شاسعة شبه جرداء بسبب الدّفاع، على الأرجح، إلّا أنّها في المقام الأوّل كي تُرى من الحجّاج القادمين، ثم لتظل واضحةً عند الأفق كي يشاهدها المزارعون العاملون في ريفها. كانت المدينة القروسطية التي تظهر لنا اليوم بجلافتها الناجمة عن مظهرها الحجري، في الواقع، مكسوّةً ومبطّنةً بالخشب. وما الرقعة الكثيفة من ثقوب السّقالات التي تغطّي الجدران سوى شبكة ومستويات نقاط وخطوط البناء.

(*) المدن التوابع (città satelliti)، مفردها (satellite): مفهوم مديني يشير إلى محيطات صغيرة منبثّة بضواحي مدن أكثر اتساعًا. وفي معظم الحالات يتعلّق الأمر بضواحٍ عوضًا عن مدن. عادة ما تكون هذه المدن بحجم صغير أو متوسط، وتقع بمكان مؤثّر في مدينة أكبر، مستبقة التوسّع في ضواحي المدن الكبرى.

فضلًا عن ذلك، كانت الأسقف، والثُّلُمات، والقُرَن، تُزوَّد بـ«بروج ناتئة»، ومغاليق، وجسور و«رُتُج» و«بروج متحركة»، شكَّل جزءٌ كبيرٌ منها زينةً خشبيةً للقلاع. كانت الأسوار غير العالية منذ بداية القرن الثاني عشر عرضةً لاقتحام الغزاة المجهّزين بأبراج خشبية تُدفع على دواليب فوق خنادق ضيّقة وتحت الأسوار، بمقدورها التشبث بالثُّلُمات لزرع المذابح داخل المدينة عبر رمي نُشّابٍ بطريقة متصالبة ودقيقة كانت آنذاك أفضل تطوّرًا من الآلات الحديد التي اشتملت عليها الساعات.

مثّل الوقت الطويل المهدور أحيانًا كثيرة في بناء أسوار حماية مزوّدة بخطوط دفاع وبمحيطات مركّبة تضحيةً كبيرةً من طرف السكّان أوردها ماكيافيللي (Machiavelli) في **حورات عن العقد الأوّل من عهد تيتو ليفيو، الكتاب الثاني** (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio,* lib. II)، حين دُهمت «الحصون العظيمة» وخُربت لإزالة شعار الطاغية (damnatio memoriae) الذي أرادها وبناها ليس لمصلحة الشعب إنّما لحماية نفسه. كانت الأسوار القروسطية التي مثّلت بروفيل المدن الإيطالية، عند بداية العصر الحديث، عديمة الفائدة من الناحية الدفاعية، حتى عندما استُبدلت الأسوار الإسقاطية القديمة في المدن الرئيسية لضرورات دفاعية بتلك الحاصدة الأقصر والأعرض والمُعَيَّرة وفقًا لمدى المدفعية الجديدة، بحسب ما ذكره ماكيافيللي الذي ظلّ في تضادٍّ قويٍّ مع هذه التطبيقات الأخيرة. كان الأجدر من بناء حصون ومدن مُسوَّرة إعداد حملة لبناء الجيوش لكون المدن لم تعد تُقام خلف أسيجة معقّدة

من أسوار أو مياه، بل بساكنيها الذين باتوا يشكّلون شعبًا حقيقيًّا، وبعيشهم في المكان أصبحوا يهبون لأنفسهم وطنًا. إلّا أنّ أرضًا كاملةً إلى جانب المدن المنتشرة فوقها سيكون عليها تعديل جانبها الدفاعي بسرعةٍ قصوى، أحيانًا، كي تفرض استحكامات فردية ومحيطات جديدة لخطوط دفاع اخترُقت بسطوة أسلحة جديدة. جاءت هذه الظروف بجمهورية البندقية لمصلحة أعمال المعماري جوفاني جوكوندو (Giovanni Giocondo) (1509) الذي قلب وأعاد تنظيم محيطات المدن القروسطية، خلال شهور قليلة، على أراضي الفينيتو ولومبارديا (lombardo) منجزًا عملًا هائلًا دعمه شعبٌ من مواطنين وفلّاحين. ثم شُيِّدت دوائر مدينية جديدة لكلّ حاضرة على حدة لها القدرة التقنية والاستراتيجية على مواجهة أسلحة رابطة كامبراي(*) ومكسيميليان الأوّل فون هابسبرغ (Maximilian I Von Habsburg) الناريّة، بل إنّها أبانت، في المقام الأوّل، أمام أعين ساكنيها عن طاقة حيوية مفاجئة ورسالة مفادها: «حتى لو أنّهم احتلّوا تلك المدن، فَقَدْ صَعُبَ عليهم تمامًا الاحتفاظ بها»: سرعان ما أقام المواطنون خطًّا جديدًا عُدّ اختراقه مستحيلًا. بعيدًا من هذه المساهمة

(*) رابطة كامبراي (Lega di Cambray): تشكّلت الرابطة ضد جمهورية البندقية سنة 1508 بقيادة البابا جوليو الثاني (Giulio II). انضمت إليها فرنسا والإمبراطورية الرومانية المقدّسة (النمسا)، وإسبانيا، ونبلاء إيطاليون. انهزم جيش البنادقة في بداية المعارك وخسروا أسطولهم البحري. حاصر الحلفاء المدن، وكادوا يصلون إلى هور البندقية. ثم خاض البنادقة حربًا مضادة انتصروا فيها وكسروا الحصار عن مدنهم. انسحب البابا سنة 1510، وتحالف مع البندقية، ثم النمسا، وإسبانيا، ضد فرنسا.

الحيّة في عملية البناء لَأمكن للأسوار الجدارية، والخطوط المُتقطّعة، والبروج، ومتاريس الاستراتيجية الإيطالية بكل جانب، ومواثيق العمارة العسكرية[8] اللامحدودة، أن تغدو مدنًا خاويةً ومتخيَّلة. كان عليها، كي تكون مدنًا واقعية، أن تعي وتحدّد ملامحها كحقيقة تاريخية جديدة توائم توسّعها ونواحي نمّوها (قرى ريفية borghi) بتخطيط شوارع مفتوحة وفي الوقت نفسه حاسمة. كان من الضروري مع وجود الأسوار مدّ وتجهيز وحفر نظام أقنية وهيدروليكي يشكّل «عصبَ» نظامٍ دفاعيٍّ إلى حدٍّ ما (كانت القنوات في الأغلب خلال الحصار من دون ماء)، لاسيما أنّ الماء كان يمثّل الطاقة الجديدة التي كانت تزوّد الخزّانات، وتحرك دواليب المطاحن، وورش الحدّادين، وحوانيت الدباغين والصباغين.

إنّ نظرة ذاك «الفيلسوف» الذي رسمه ليوناردو يراقب ساهمًا الدوّامات والخطوط التي شبكها الماء[*] والطحّان دي ياكوبو (di Jacopo)، المسمّى تاكولا (Taccola)، النائم جذلًا[9] ودولابه يدور عفويًّا يطحن القمح، هما وجهان للميدالية ذاتها. صحيحٌ أنّ الماء ينبثق تلقائيًّا، إلا أنّه ينتشر في أحواض ويجري في مسارب قسرًا، يتوقف عند المسدودة ويقفز فوق حاجز أو عقبة طبيعية كي يصطدم بدولاب يدور مُدوِّمًا. وبينما تَحرر الإنسان، ظاهريًّا فقط، تصبح طاقات الماء الطبيعية مستعبَدةً، بنبالة، ضمن حركة دائرية متشاكلة تستعذبها العين والعقل. ويتوقّف خطُّ النهر الصامت

(*) الرسم محفوظ بقلعة وندسور (Windsor)، المكتبة الملكية (Royal Library)، تحت رقم: 12579r.

عند ضوضاءَ ناجمةٍ عن شلّالٍ له دويٌّ كتلةٍ طارقة. المروج أيضًا والغابات انتفت أن تكون مكانًا يؤمّه الساتيريون(*) والحوريات الذين عاشوا في مخيلة الإنسانويين، عليهم هم أيضًا التأهّب والعمل على هذا الإيقاع الطارق والجذل الآن ضمن رتابة صمت الغابات المطلق وافتقار الخمول (العطالة) الكلاسيكي لكل جديد أو الزّوال. لم يعد بمقدور جِنيّات الأماكن والطحّان المتكاسل النومَ الهنيء، إذ تبدو أصوات الطبيعة وخرير الجداول كما لو أنّها تُسرع ليس تدفّقها فحسب، بل حتى إيقاعات الليل والنهار. ثم أنّ الهدوء الريفي الذي خُلق في الفراغات المحيطة بالمدينة (الدارة la villa) وتعرض لضغط خطِّ الضواحي المتنامي، تبادلي الإيقاع وتصاعدي النغمات، لن يهجع داخل الزمن وستنجم عنه تلك الهزّة الهيّنة والراسخة التي هي رعشة ميكانيكية لا تكل: التقطيع الجديد لزمن المدينة المنتِجة.

ترسم الحركة الميكانيكية لساعة البرج وتُقطّع إلى فلْقات متساويةٍ مرورَ الشمس: تصبح ضربات المطرقة والساعات نابضَ عمل الرجال والآلات الجديد. وعسى التأمّل في جريان الماء المُتكسّر على ألواح دولاب أثناء دورانه السريع في حركة من ذهاب وإياب،

(*) الساتيريون (i satiri): مفردها ساتيرو (satiro) ـ ساتيروس (σάτυρος). شبه إله في الأساطير اليونانية ـ الرومانية سكن الغاب، ينتمي لجوقة ديونيسوس (Dioniso) ـ ذيونيسوس (Διόνυσος). حسّي وخبيث. جُسّد كبشري بأذنين بارزين وذيل وساقي جدي أو حصان، وقرنين وأنف كبير. يوصف به الرجل النزّاع إلى الإيروسية العنيفة والإغواء.

والـذي «يتحوّل» إلى نابضٍ عن نظام «ذراع التوصيل ـ المِرفق» (الذي يمثّل خطيّةً في دورانٍ وعكسه)، أن يصبح التربيع الحديث للدائرة(*). ولّـدت مشاهدة حركة المضخّات الكابسة والشّافطة التبادلية المرتبطة بمبدأ تدويري لدى الفلاسفة، قبل ديكارت، سلوكًا جديدًا شكّل مشيجًا من فضول ودهشة: كمشاهدة نضوج الفاكهة على الشجر وفقًا لمبادئ ميكانيكية، وتوقّع محصولٍ وفير عقب حرثٍ جيّدٍ طاول الفرضيات العلمية. إلّا أنّ الحركات البطيئة والإيقاعية لا تزال مفضّلةً نظريًّا على تلك التبادلية والمتشنّجة بسبب تأثيرٍ خاصٍّ طاول الروح والثقافة الفكرية المُرجِّحة للعلم. وبفضل لايبنتز (Leibniz) (1671)، وللحظةٍ حاسمة في تغيير الفكر أخلاقيًّا وجماليًّا إزاء الآلات، أضحى بالإمكان، من دون تبعات، التقليل من قيمة مبدأ الحركة الإيقاعية هذا مُفوِّضًا آخرين بـ«الإيقاعات المقررة». ورد بمراسلات دوق هنوفر (Hannover) (ملك إنكلترا جورج الأوّل لاحقًا) مديح لآلات العبقرية الألمانية التي كانت تعرض تفوّقها الجليّ مقابل تلك الإيطالية: «بلا حياة وجامدة، صُنعت كي تُشاهَد من الخارج»(10). كاد هذا أن يصبح ملتقًى عامًّا لآراء ومقارنات بين آلات فعّالة وأخرى «مصمَّمَة» ليس غير؛ بيد أنّه كيف تأتّى هذا التبدّل في الوظائف نظير تصنيع آلات تجعل من نفسها نافعةً للإنسانية؟

(*) تربيع الدائرة (quadratura del cerchio): كانت محاولات رياضية عديدة وبلا طائل، بحيث أصبح تعبيرًا عن عمل غير مجدٍ وبلا أمل وبلا معنى حقيقي. من ناحية أدبية بحتة يشير التعبير إلى حل أمثل لمعضلة بعينها على الرغم من انتفاء وجوده.

يشارك ليون باتيستا ألبيرتي في كثير من فقرات كتابه **عن البناء**(*) (*De re aedificatoria*) (مع عدم مبالاته بشأن تطوّر ونفع الآلات الفيتروفيّة والإسكندرانية(**) (alessandrine) ذات الحساسية، لو أمكن القول، إزاء بعض التعشيق الميكانيكي في ميثاقه **ألعاب رياضية** (*Ludi matematici*) **معتقدات معلمي الحِرَف العفوية: «الثِّقلُ لا ينام»**(***). تنحو الهواجس بالاتّزان وتساوق بُنَى المكان، الحديثة أيضًا، التي أسفرت عن مزايا عديدة بشأن هزّات الزلازل إلى توكيد توازن الثقل بشكل يكاد يكون إفراطًا في الوزن المعاكس بغية منح أساس ورسوخ المبنى على الأرض، وهي خطّة التوازن

(*) **عن البناء**: اعتُبر هذا الميثاق المعماري أهمّ عمل بالثقافة الإنسانوية. كتبه باللاتينية سنة 1450 ليون باتيستا ألبيرتي: جينوى (Genova) 1404 ـ روما 1472، معماري إيطالي، لجمهور متخصّص ومثقّف أيضًا. اختار نموذجًا له كتاب فيتروفيو: 80 ق. م. ـ بعد 15 ميلادية، معماري روماني، الذي كان منتشرًا في نسخ مخطوطة لم تُصوّب ولم تُترجم إلى الإيطالية العاميّة. انتقد فيه ألبيرتي فيتروفيو بشأن لغته المكتظّة بالمصطلحات التخصصية والتي لم تكن لاتينية، فكان أن أبهمت معنى كثير من فقرات الكتاب.

(**) مدرسة الميكنة الإسكندرانية (macchine alessandrine): أسّسها كتيسيبيوس (Ctesibio) ـ (Κτησίβιος) ـ (285 ـ222 ق. م). رياضي ومهندس ومخترع يوناني، عاش في الإسكندرية إبّان العصر البطلمي في مصر. وهو مخترع المضخّة، ومؤسس علم خواص الغازات (pneumatica)، واشتهر أيضًا بتقنيات عمل المدافع.

(***) **الثقل لا ينام** (il peso non dorme): تعبير يتردد على لسان البنّائين والمشرفين على عملية البناء مفاده أنّ الثقل المفرط لمبنى ما من شأنه التسبّب في سقوطه من لحظة لأخرى، وفيه دعوة لعدم إغفال الثقل مطلقًا.

الأكثر أمنًا لكل موقع. وينفي أوج انحناءة القوس نصف الدائري عند المنتصف ذاك الذي يعود إلى العقد الحادّ لسبب إنشائي هندسي بسيط (الفِرجار) يتواءم مع إنشاء عمليّ لدعامات أحجار العَقْد (القوالب). هذا الذي يعود إلى ألبيرتي يمثّل منطقيًّا، بشكل كافٍ، معلومةً بسيطةً لحِرَفي بنّاء يفكّر في محصّلة ذات تأثير خطّي بين مبدأ متحرك (محرك motor) وغرض في حركة (متحرك mobile). إنّ مراقبة دقيقة لحركة لا تخص الدولاب الهيدروليكي الذي لا يبدو أنّه يتعارض مع المبدأ المُعامل، أمكنها تقويم عجلة الخزّاف بحدافتها التي تتعارض مع محركها على الرغم من أنّها تدور حول نفسها. والرأي المسلّم به هو أنّ في وجود حركة قويّة قاطِرة بمقدورها أن تظل غير حاسمة (ماء، وهواء، ونار) يمكنها أن تحسم (بخاصة لدى فرانتشيسكو دي جورجو مارتيني وليوناردو أيضًا) تدبرَ تسريع أو تمييز الآلة بفضل عبقرية الميكنة في حد ذاتها لا التماثل مع مبدأ المحرك. لهذا: تمثّل «مسارح الآلات» (Teatri di macchine)، لأغوستينو راميللي (Agostino Ramelli)، وفاوستو فيرانتزيو (Fausto Veranzio)، وفيتوريو دزونكا (Vittorio Zonca)، وجوفاني برانكا (Giovanni Branca)، موسوعات بصرية حقيقية لتلك الآلات الميكانيكية القديمة والحديثة، مقترَحةً ومصفوفةً كـ«مبانٍ» غير مألوفة، يجعلها تكوينٌ معماري حاسمٌ واقفةً كأغراضٍ عجائبية حتى وهي تقترح المناظير الأكثر تخيّلًا لحركة متبادلة. إنّ عدم الاعتراف الواضح بأوّلية تحليلية للمحرك كانت وراء تأخّر الميكانيكا الإيطالية عن تمثّل تلك المبادئ الحاضرة أفلاطونيًّا في كتاب نيكولاس فون

كوس **التجارب السكونية** (*De staticis experimentis*)، الذي يمنح «عجلة التوازن» الاعتبار الأقصى لكونها عنصرًا كامل التوازن ينظّم كلَّ تأثير طبيعي حتى بالمحاكاة الميكانيكية التي تحقّق أيّما تسريع. لذلك، حتى في آلة الساعة المسمّاة تعبيريًّا «العلبة» نظير الوشيعة التي تتحرر رويدًا من الخيط بسبب الثِّقل ومن «ميزان الساعة»، التاج المعوجّ المتفلِّت تبادليًّا من مثبته، كان المُوازِن هو الذي يثبت بتدويره المتناغم للتّاج ذي الأثقال الصغيرة الوزّانة حركات التقطيع الميكانيكية المتساوية للساعات التي تكاد تلاحق فوق الشاشة وأسنان العجلة تقسيمًا مُتقنًا. يمثّل الاهتمام الشديد ببناء تلك الآلات التي تتقن «نقلات» التروس، كي تتمكّن من نقل طاقاتها بأقل احتكاك إلى عجلة مسنَّنة، الحركةَ المتمهِّلة من الأسنان الخشبية لدولاب طاحونة إلى تخاريم دولابٍ آليٍّ لكلِّ استعمالٍ آخر. على الرغم من ذلك نظير سكونية وتناغم الآلة الإيطالية يكون «التفكير ليس من أجل المفاهيم إنّما في ما تعنيه الخطوط والأشكال والهيئات على أساس معرفة نشطة تأمّليًّا»[11]، وهذا في نظر ليوناردو لا يستقيم. فالأسبقية التي يضعها للعين على العقل تصميم لا يُترك إلى أخلاقية الجمود، بل يقتفي الظواهر الإيقاعية والطبيعية للحركة والتحوّل. ها هي إذًا معارفه الميكانيكية التي على الرغم من توقّفها عند نظرية القوّة الدّافعة (impetus) ذات الأصل الباريسي والمتّسمة بأرسطيّة متجدّدة (انظر جوليو تشيزاري سكاليدجيرو Giulio Cesare Scaligero الذي كان مهتمًّا، مثل ليوناردو، بمعاني الألوان المادّية واللامادّية) تحمله قريبًا جدًّا من الحدس بمبدأ القصور الذاتي. إلّا أنّها مسألة حاضرة

بمدرسة المشّائين التي تمنح علاقةً وثيقةً بين القوّة التي تتصرف في الجسم والسرعة الناجمة عن الحركة الدافعة. يبدو أنّ ليوناردو حدّد هويّة ثلاثة ملامح بحركة «قذيفة» مقذوفةً عاليًا أو جانبيًّا[12]: المرحلة الأولى متحكّم فيها الاندفاع، والثانية الصراع بين الاندفاع والجاذبية، ويزعم في الثالثة، كما فعل نيكولاس فان كوس في **حركة الكُرات** (*De ludo globi*)، أنّ ما يحسم مسار الجسم المقذوف على الأرض هو شكله الهندسي. ذلك كافٍ لعرقلة التأثيرات الخطيّة والمستقيمة والتحري عن «خط القطع المكافئ» الذي يُرتجى وصله بالمدفعية للحصول على أفضل التأثيرات الباليستية. سيمر قرنٌ آخر قبل اكتشاف مبدأ القصور الذاتي، كانت خلاله الآلات التي تتحرك سواء بقوّة عضلية أو هيدروليكية تعمل جيدًا بالحدافات حيث ظهرت مزاياها جليّةً. إنّ مبدأ التدوير نفسه لم يكن سوى حركة ثابتة، وكانت نظرية القوّة الدّافعة مرتبطةً حتمًا بالجهد العضلي المبذول لتحريك العجلة والحدّافة. ذاك يُخمَّن أيضًا بتخطيطية الرسم المطلقة لمجهول الحرب الهوسيتية(*)، وأفضل بدفتر آليات بينفينوتو ديلا

(*) الحرب الهوسيتية (crociata hussita)؛ بالإنكليزية (hussite wars): معروفة أيضًا باسم الحروب الصليبية والبوهيمية ضد الهوسيتيين ـ نسبةً إلى زعيمهم يان هس (Jan Hus) (1372 ـ 1415). مفكر تشيكي، وأول مصلح ديني، أراد إصلاح الكنيسة وتبعه العديد من الناس. اتهمته الكنيسة بالهرطقة وأُعدم في مدينة كونستانز (Konstanz) في ألمانيا حرقًا سنة 1415. بدأ الحرب سيغموند ملك لوكسمبرغ وألمانيا المتواطئ مع الكنيسة في إعدام زعيمهم خلال الفترة (1419 ـ1434)، وتميّزت باستخدام الهوسيتيين الواسع للبارود، إلّا أنّها كانت حربًا غير حاسمة.

غولبايا أو فولبايا (Benvenuto della Golpaja o Volpaia) (آلات، روافع، ساعات، جرارات، واجهات...) الذي يأخذ بكل أريحية من روبيرتو فالتوريو (Roberto Valturio) وليوناردو، زاعمًا مع برتران جيل[13] (Bertrand Gille) أنّ فرانتشيسكو دي جورجو هو فحسب من استشعر في رسمه «حدّافةً ذات كرات» إمكان التقدّم والتقهقر على محور دوّار، شأنٌ يصبح ضروريًّا للحركة مثلما هو البخار لآلة جيمس وات (James Watt). إنّ كل ملاحظة أُجريت على الحدّافة، وعبر هذه الحركة فقط، لم يكن باستطاعتها الكشف عن مبدأ القصور الذاتي الذي بَدا هنا قابلًا للحدس عنه في إطلاق المقذوفات التي وجب على الأرجح مراقبتها جيّدًا ضمن حركتها الارتدادية وليس لحظة الإطلاق، وكان هذا يشكّل إحدى المفارقات.

صحيح أنّ الآلات الإيطالية ثابتةٌ على الأرض كعمائر حقيقية ولن تسير كثيرًا كونها لا تُسأل عن المبدأ المحرك الذي يبدو، كونيًّا، أنّه واضح، واضعةً على المستوى نفسه طاقات بشرية، وحيوانية، ومبادرات جامدة بآلية تحكّم بمقدورها أن تكون جيّدةً أو سيّئة. وتبدو «الدواليب الضاغطة»[*] الموظّفة، بلا تمييز، لرفع الأحجار أو الطحن عذابات حقيقية كما لو أنّها إرغام داخل سجنٍ ما على العمل العضلي الموسوم بالجهالة والكثرة، إلّا أنّها تمثّل أيضًا خمولًا فكريًّا. وقد حظيت حدائق ومغارات براتولينو (Pratolino)، لأجل

(*) الدواليب الضاغطة (le ruote calcatorie): دواليب تشبه المطاحن، بداخلها يوضع رجال أو حيوانات يحركّونها بأرجلهم أو بأيديهم لرفع الأثقال كالرافعات.

إثارة الدهشة والمتعة المحضة احتفاءً بالأرشيدوق[14] فرانتشيسكو دي ميديتشي الأول (Francesco I de' Medici) (1574 ـ 1587)، باستعراض آلات ظلّت حافلةً بتأثير إسكندراني نجم عن اكتشاف هيرون الإسكندري (Erone di Alessandria) الذي أعيد نشره في **أرواح حرة** (*Spiritalium liber*) (1575)، لفيديريكو كوماندينو (Federico Commandino)، وفي **آلات أوتوماتيكية أو بالأحرى آلات شبه متحركة** (*Automati overo macchine Semoventi*)، (1589)، لبيرناردينو بالدي (Bernardino Baldi). إنّ بمقدور هذه الحركة الرشيقة الإتيان بأُدُمٍ جُدُدٍ في استرجاع تأمّلي تشريحي حين كان بالمقدور إعادة النظام الهيكلي، هدف ذاك التشريح الذي تحدّثنا عنه، إلى الحياة من طرف اهتمام ميكانيكي أمام تلك الهيئات الموظّفة اعتياديًّا أو دينيًّا بتجسيم: **رقصات جنائزية** (*Danze macabre*)، **ويوم الدينونة** (*Giudizio finale*). ليوناردو نفسه لم ينجُ من سحر صنع «آلات أوتوماتيكية»، كالأسد الآلي الذي أُهديَ إلى لويس الثاني عشر فكان يفتح صدره «ببراثنه» كاشفًا عن زنابق فرنسا. بيد أنّ مدافع لويس الثاني عشر الأفضل من آلات أخرى ستكون هي التي تداهم، بشكل غير قابلٍ للترميم، المباني العظيمة بمدن الشمال الإيطالي المثلّمة والمُبرجة، ضاربةً بها المثَل وموضّحةً، بوفرة، «مفارقات» ماكيافيللي حول «تصلّب» ليوناردو(*). كانت الأسلحة

(*) كان ماكيافيللي يزعم في **فن الحرب** (*Arte della Guerra*)، عدم جدوى المدينة المحصّنة نظير حركة الجيوش؛ في حين أنّ ليوناردو كان يفكّر ويرسم مدنًا محصّنة استخدمت أقنية داخلية للإبحار.

آلات مميّزة تتضاعف مقلِّصةً من حضور المقاتلين بفضاء وأرض المعركة، وبمضاعفة نفسها كانت تلاحق حياة الأفراد بأفضل من الكلاب والخيول المدربة. هكذا كان شأن بعض الآلات المحمولة، مثل «غدّارة» الفارس (سلاح شخصي تردّدي)، و«بيضة نورنبرغ»(*) (ساعة كانت تُحمل حول العنق)؛ في حين أنّ الزُّرود الحديدية التي كانت أعمال حياكة ميكانيكية رائعة هُجرت، والتي سبق للسِّهام أن تمكّنت من اختراقها، إلّا أنّ الأسلحة الجديدة كانت تحيلها إلى غرابيلَ من دون رحمة. تظلُّ الدروع غامضةً وخرساء، هياكلَ سُحبت منها طاقاتها ماثلت الحصون القديمة: معجزة الآلات الإيطالية العاجزة عن الحركة باتت تصبح شأنًا جامدًا مزدانًا بشعارات النَّبالة.

سيغدو اكتشاف غاليليو لديمومة تذبذب النوَّاس، رويدًا ثمّ لاحقًا من بعده، آلةً مع كريستيان هيغينس (Christiaan Huygens) في **ساعة** (*Horologium*) (1657)، وفي **ساعة نوّاسة** (*Horologium oscillatorium*) (1673) الذي سيُقحِم ضربات الدقائق ـ الثواني إلى جانب مشهد ذهاب وإياب النـوَّاس، وهو ما يمثّل المُقترح الإيطالي الأخير إزاء جمال الآلات. هيغينس نفسه المستحوِذ على رموز دافنتشية سيجيء بمبدأ «الغرفة القاطرة» حيث التأثير الناجم عن مزيج تفجيري كان يقوم برفع الكباس بعنف. لذلك لم يكشف وليام

(*) بيضة نورنبرغ (uova di Nürnberg)؛ بالإنكليزية (Nürnberg egg): أمكن تطوير ساعات جيب في القرن السادس عشر نتيجة تطوير النابض الملفوف كمصدر للطاقة، أخذت الساعة في حينه شكل البيضة، لذا أطلق عليها اسم بيضة نورنبرغ نسبةً إلى مكان صنعها في ألمانيا.

هاروي (William Harwey) في كتابه **تمرين تشريحي عن حركة القلب والدم في الحيوانات** (*Exercitatio anatomica de motu cordis*) (1628)، عن حركة هيدروليكية إيقاعيَّة في القلب، إنّما عن حركة عنيفة كالطلقة: انقباضٌ سيكون، خلافًا لغالينوس، حركةً ضاغطةً، وانبساط سيجذب الدَّمَ من باقي الجسم. ولطالما حظيت استعارات القرن السابع عشر باندفاعات مستمرة بفضل صدى هذه الصور: القلب يمثّل «حاكمًا هُمامًا» يحاكي وينتزع الألق من الشمس «قلب السماء»؛ في حين أنّ البدن والفرد ليسا سوى عالَمٍ جوّالٍ من غبارٍ متوقّد... يطير عاليًا» (ليوناردو بونيتي L. Bonetti): الهدف هو القطع المكافئ محكومًا من طلقةٍ ما[15].

ما إن كُشفت آلة القلب كـ «قناع طبيّ ـ سياسي»(*)، حتى انتشرت آلات لايبنتز فجأةً كالطاعون إثر تحررها من تأمّل محركاتها الساكنة وسرعان ما ستصبح، كالإنسان، فظيعةً وهزليةً بقدره.

يحرك «جهاز قياس القلب» لتوماس سافيري (Thomas Savery) (1698)، الشبيه بـ «قلب ميكانيكي» شابّ، آلات توماس نيوكومن (Thomas Newcomen) (1713) البخارية التي توظّف البخار ليس من أجل التمدّد إنّما لحركة انكماش حقيقي: ينجم

(*) طبي ـ سياسي (iatropolitico)؛ من اليونانية (ιατρός iatro): المقطع الأول (-iatro) (طبّي) يسبق المصطلحات الطبية: (iatrogeno)، بمعنى الآثار الجانبية التي تسببها بعض الأدوية؛ و(iatropatia) بمعنى خطأ ناجم عن علاج أو عن عملية جراحية؛ بالإنكليزية (iatry) أو (iatrics) لاحقة، كما في (psychiatry) و(pediatrics).

عن ذلك كلّه أنّ التبريد السريع للبخار هو ذاته ما يثير انخفاض الرقّاص في حركة مباغتة من ذهاب وإياب. ستقوم أوّل آلة بخارية بعمل مضخّة بسيطة، حيث يتأتّى انخفاض الكباس عن الضغط الجوّي في علاقة مع الانكماش (كما لو أنّه انقباض) المُثار داخل أسطوانةٍ ما. وعلى ما أعتقد هذا هو الوقت الذي تستطيع فيه الآلات التكاثر، وتتضاعف كونها لا تمتلك فقط الضخ الهيدروليكي للدورة الدموية، بل أداة محرك صغيرة نابضة ومستقلّة. منذ هذه اللحظة، سيكون ممكنًا من بين الآلات جمع كل أنواع الهندسة الشيطانية، بحقّ، كاقتران قِدْرٍ بعربة ثيران (جوزيف نيكولاس كونيو Joseph Nicolas Cugnot) ينجم عنهما عربةٌ تتحرك ذاتيًّا. كانت الآلات ذات المحركات تطوي وتفتح طرقًا أسرع بكثير من تلك الخطوط المرسومة بحبر ملوّن على الخرائط الملاحية، صانعةً أخاديد حقيقية وفعلية على الكوكب بحيث تماثل الملامح الجديدة للكرة الأرضية. وكانت مبادئ الطاقة، والقوة، والعمل (كلمتا engine وpower من الإنكليزية) تنفصل عن الصّور الثابتة كنُسخ 'مياهٍ حارة'(*) ناجمةٍ عن الآلات الإيطالية التي كان يُتأمّل بها وتُشكّل بصلابةٍ وجمالٍ وتناغم كأشجار متحجّرة.

(*) حفر (incisione)؛ بالإنكليزية (engraving): تقنية تخص الرسم بمنقاش على صفيحة معدنية، يُفضّل أن تكون من النحاس، بعد أن تُغطّى بمادة شمعية. تزيح سن المنقاش المعدنية الشمع. ثم تُغطس الصفيحة بمحلول حاتّ (ماء حار) يأكل الأجزاء غير المحميّة بالشمع، أي الرسم الذي يُغمر لاحقًا بحبر يتغلغل داخل خطوط الرسم وتُطبع. تُعرف هذه المعالجة باسم المياه الحارّة (acqueforti)؛ بالإنكليزية (etching) وهي التي سنلجأ إليها منعًا للّبس.

ظلَّ مفتوحًا ذاك التمرين الفلسفي العزيز على ليوناردو، والخاص بتأمّل تموّجات الماء الذي كاد يكون تنجيمًا جديدًا بالماء. ومع تشتّت المعلومات والمعارف الفلكية، وعقب الإعلان عن طوفانات كونية، لحسن الحظ لم تحدث، بدا الاهتمام العلمي الإيطالي يلتفت إلى الطاقة الطبيعية للمياه التي حركت بهوادة دواليب طواحين وسقت سهولًا مزروعة، وبمقدورها الآن الجري في أقنية داخل مسار معاكس: الوصول من وديان إلى قمم بروجٍ لتُوزَّع وهي أصفى وأعذب.

(1) Ottavia Niccoli, *I sacerdoti i guerrieri i contadini. Storia di un'immagine della società*, Einaudi, Torino 1979.

(2) Giovambattista Vico, *Autobiografia*, (1728) e *Scienza Nuova*, (1730), ed. cons. a cura di Enzo Paci, Torino 1958, p. 67:

«يكشف المحراث عن رأس السن فقط ويُخفي الانحناءة (استوجب أن يكون قبل معرفة استعمال الحديد خشبًا منحنيًا وصلبًا بمقدوره اختراق الأرض وحرثها) التي كان اللاتين يسمّونها (urbs)، (urbum) القديمة، أي «منحنى (Curvo)»، بمعنى أنّ المدن الأولى التي تأسست جميعها فوق سهول مزروعة ظهرت مع اختباء العائلات زمنًا طويلًا جرّاء رعب الغابات القدسي الديني الذي عرفته كل الأوطان القديمة، وبفكرة معروفة لدى الجميع، دعاها اللاتين: «أضواء»، قُصد بها أراضٍ محروقة داخل الغابات المتشابكة».

(3) Giovanni Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, (1553 - 83), ed. a cura di Marica Milanesi, 6 voll., Einaudi, Torino 1983, introduzione

al vol. III. Cfr. Daria Perocco, *Viaggiatori per terra e per mare*, in «Eidos», 1990, n. 5, pp. 52 - 57.

(4) راموزيو: **إبحار** (*Navigazioni*) انظر المجلّد الرابع ص ص 51 ـ 98 الشديد الأهمية جرّاء مقارنة «النسختين» عن الرحلة نفسها: **رحلة السيد العظيم بيارو كويريني** (*Viaggio del magnifico messer Piero Quirini nobile veneziano*) والأخرى: **نجاة المدعو السيد بيارو كويريني عن وصف كريستوفورو فيورأفانتي ونيكولو ميكيال اللذين كانا حاضرين** (*Naufragio del sopradetto messer Piero Quirino descritto per Cristoforo Fioravante e Nicolò Michiel che si trovarono presenti*).

(5) *Ibid.*, pp. 187 - 201: *Dello scoprimento dell'isola Frislanda, Eslanda, Engrovelanda, Estotilanda, e Icaria fatto per due fratelli Zeni, Messer Nicolò il Cavaliere e Messer Antonio, libro uno.*. انظر عن الموضوع ما هو محفوظ بالخرائط الملاحية: *Carte da navigar, Portolani e carte nautiche nel Museo Correr*, 1318 - 1732, a cura di Susanna Biadene, Marsilio, Venezia 1990, in particolare Ugo Tucci, *La carta nautica*, pp. 9 - 19.

(6) Ennio Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano 1984 e Id., *Navis*, Torino 1990.

(7) Piero Camporesi, *La miniera del mondo. Artieri, inventori, impostori*, Milano 1990, cap. *Il maestro di tutte le arti* (*Leonardo Fioravanti*), pp. 5 - 86 e Id., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*، نظير المنظر الحضري الفرنسي: Garzanti, Milano 1992, pp. 58 - 67 Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris 1985 (trad. it. a cura di Anna Salmon Vivanti, laterza, Bari 1988, pp. 3 - 47).

(8) Alessandro Biral e Paolo Morachiello, *Immagini dell'ingegnere tra Quattro e settecento*، مزوّد بقائمة من المصادر والمراجع Antonio Manno, Franco Angeli, Milano 1985، وللاعتبارات اللاحقة أيضًا بشأن: Leon Battista Alberti, pp. 15 sgg., e Francesco di Giorgio Martini, pp. 19 sgg.

(9) الإشـارة إلى الرسم الـذي يمثّل ياكوبو ماريانو المسمّى تاكولا: *Liber tertius de ingeneis ac edifitiis non usitatis*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 766, f. 39 [lxv]r؛ وعن أيّما مشكلة تتعلق بالهندسة الماقبل ليوناردية في القرن الخامس عشر انظر: *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel rinascimento*, a cura di Paolo Galluzzi, catalogo dell'esposizione, Siena, 9 Giugno - 30 settembre 1991, Electa, Milano 1991.

(10) عـن الموضوع اللاحق انظر: Manlio Brusatin, *La macchina come soggetto d'arte*, in *Storia d'Italia*, Annali III, Einaudi, Torino 1980, pp. 31 - 81.

(11) Karl Jaspers, *Lionardo als philosoph*, Bern 1953 (trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Se, Milano 1988, p. 3)؛ يُقرأ الفصل بأكمله: **كيفية المعرفة** (*La modalità del conoscere*)، ص ص: 13 ـ 29، إلى جانب: **تجوال المرئي** (*Itinerario nel visibile*)، للمحقق فيروتشو مازيني، والمقارنة مع بول فاليري: **مدخل إلى منهجية ليوناردو دا فينتشي** (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*) طبعة كونز (cons.) غاليمار (Gallimard)، باريس 1957 (الترجمة الإيطالية: **كتابات عن ليوناردو** (*Scritti su Leonardo*) بعناية فرانتشيسكو بورتسيو (Francesco Porzio)، أيليكتا، ميلانو 1984).

(12) Eduard Jan Dijksterhuis, *Die Mechanisering van het Wereldbeeld*, (1950) (trad. it. dall'ed. inglese a cura di Adriano Carugo, Milano 1971, pp. 111 sgg.).

(13) Bertrand Gille, *Histoire des techniques*, Gallimard, Paris 1978, accanto al precedente *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris 1964 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1972). بشأن تطوّر القطع المكافئ لدى غاليليو انظر: روجيرو بيارأنطوني (Ruggero Pierantoni): (Forma Fluens)، بورينغييري (Boringhieri)، تورينو 1986، ص ص 274 ـ 87.

(14) Eugenio Battisti, *L'antirinascimento* cit., vol. I, pp. 249 - 86.

(15) Manlio Brusatin, *Arte della meraviglia* cit., p.101.

الفصل الرابع

الخطُّ بين لحظتين

بعيدًا من المنظور، «الشيء الأكثر محاججةً منه استعمالًا»، من الأسهل تمييزُ أفق وسط عمارة خطوطٍ ليوناردية[1] تتنوّع كلوالب مغلّفةً صورًا مأسورة. انطلق تطوّر رسمه من تمرين غرافيكي للكتابة، ويبدو أنّه وصل أيضًا إلى الاحتفاظ داخل توضيح الرسم بشفرةِ شيءٍ ما طبيعيٍّ الغموض. وكونه ابن محرر عقود (من دون أن يُحَب)، فإنّ من شأن علاقة كهذه أن تمثّل اتصالًا بالرسم انطلاقًا من الكتابة، التي كان يراها بيار باولو فيردجيريو (Pier Paolo Vergerio)، بحق، فنًّا ليبراليًّا؛ في حين أنّ الرسم المُجمَل (antigraphices) لم يكن من ضمنه قط. ما الكتابة إلّا رسمًا، هكذا اعتُبرت كتابةُ ليوناردو المتأمِّلة تطويرًا لامعًا أراده الرسّامون الذين استطاعوا، كونهم حواةً حقيقيين، رسمَ مقبضَي آنيةٍ، تزامنيًّا، بكلتا اليدين أو بخطوطٍ شديدة التقانة صنُعت بقلمٍ تحت الطاولة(*).

يصبح التدرب على «الكتابة»، بشكل عام (جوفاني باتيستا أرمينيني Giovanni B. Armenini)[2] أساسَ استعمالٍ عفوي ودقيق للقلم يمثّل رِفعةَ الرسم. وسرعان ما غدت التعليقات على

(*) كان الرسّامون المهرة يرسمون هيئة آنية حتى فوق سطح يوجد تحت الطاولة، أي من دون النظر.

هوامش النصوص (marginalia)، حتى في نظر أدباء وإنسانويين، رسمًا مُجملًا ورسومًا نافعة للمخيلة النقدية (انظر بيتراركا وفق تصنيف بلينيو). فقد رأينا كيف تتكّدس على ورقة ليوناردو، وعلى الهوامش التي هي حدود الصفحة والمخيلة البصرية، التعليقات المؤيقَنة كما لو أنّها موضوعات حقيقية فعلية جانبية مكتملة النص، مستقلّةُ التطوّر، إلى جانب تشابك وخربشة ورسوم شخوص ميكانيكيي الحركة (foglio di Windsor, 1478) تُخطَّط عند السَّرَحان وبمقدورها أن تصبح، بقدر ما هي «ساذجة»، شكلًا من لاوعي غرافيكي. كان ليوناردو، على سبيل المثال، يقحم في رسمه للبروفيل البشري إشارات من ذاكرة بصرية تنحو إلى «تثبيت» وجهٍ ما، وعلامات من شأنها تصنيف السجايا عقب دراسة السِّمات، وصفية بكثير أو قليل أو كاريكاتورية. إنّ مجموع العلامات ما هو إلّا خلاصات غرافيكية مفرِطة، أحيانًا، ومخلَّة، أحيانًا أخرى، عند تتبع الرسم المُجمل أو الكاريكاتوري. يمثّل الأنف والفم والذقن والجبين في وضع جانبي، كمنظر طبيعي، علامات تتواءم مع لمحة ذكرى فورية تجد رسُوًّا فوق ورقة ستكون ضمن التوّهم البصري التشوّهي أو ضمن التشديد على السِّمات مدخلًا إلى ذاك «العلم» الذي لم يؤخذ أبـدًا، كما يجب، على محمل الجدّ. إنّها **الأساريرية البشرية** (*Humana Physiognomia*) لدى جامباتيستا ديلا بورتا (Giambattista della Porta) الذي سيجسد، عند نهاية القرن السادس عشر، في أطالسه الجديدة مساوئ وفضائل البشر والحيوان، رموزٌ لم تعد تُقرأ في النجوم، بل في «خطوط» الوجه

والبدن. كانت حركة يد ليوناردو العفوية، فضلًا عن بناء خارطة الوجه المتحركة، تلاحق جريان الماء بتلك الملاحظات الهيدروديناميكية ثمرة تأثير خطّه واهتمامه بالعُقد والتشابُك. يغدو الماءُ الحيّ الذي صُنع من خيوطٍ وتيارات، وانبثق عن قصّة مدوِّمة وكارثية لطوفان جرفَ الجبال وحرك جلاميد عملاقة، وصفًا ومقترحًا لسيرورة نموٍّ وتحوير أَشكال نظير ذاتها والعالم المحيط بها. ستتقفّى تسمية «التحوّلات» المحتملة («مصطلح» يخص أيَّ جسم)، كتثنّي الخطوط، «تحدُّب» وتقعُّرَ ما يحيط بها. الهواءُ نفسه «مليءٌ بخطوط مستقيمة ومشعّة، متداخلة ومتضافرة في ما بينها من دون انشغال أحدها بالآخر» (1492). ويسْوَدُّ الخطُّ الليوناردِيُّ المنقوش بسنِّ الفضّة المُعاد والمكرر على الورقة، رويدًا، بسبب احتوائه على مسحوق العظام، وتصبح الفكرة والتعجّب جراء النّظر إلى الطبيعة أعظم: مسارٌ خطّيٌّ يرافق العين واليد ضمن رمز عينٍ «معقلنةٍ» ترى الدائريَّ في «المربع». ستنغلق الهندسة الفنّية، مرة أخرى، طيَّ تلك الاعتبارات التي سبق وأن كانت تهتزّ قبل المنظور؛ لكنّها الآن فقط تبدو تستبق تلك العلاقة التي من فضاء ـ زمان سترى في الخطوط الهندسية، بقدر ما هي خطوط ميكانيكية، الكيفية لوصف خطّ بمعادلة خطّية إلى جانب سرعةِ نقطةٍ ما.

يُخضع ليوناردو النقطةَ إلى المقارنة بالزمن وبلحظته. لذلك، يكون الخطُّ في تطابقه الأكثر آنيةً «جزءًا من الزمن»، وما دامت النُّقاط تمثّل بدايات الخطوط ونهاياتها فاللحظات هي نهاية وبداية كلِّ مدًى زمنيٍّ. واليد التي تتقفّى وتثبت خطًّا ما تقبض على الزمن وتمنحه

شكلًا: يصبح الخطُّ وجدان لحظةٍ زمنية، هو إذًا بُعدُ فكرةٍ مطروحة داخل عملٍ عبر الزمن ومعه، ولسبب كونه «ماورائيًّا»، فلعله أبدي.

يشرح الموضوع المجسَّد من طرف مشروعٍ أو شعار قوبل عند نهاية القرن السادس عشر برموزٍ عديدة، رسالةَ الخط الأخلاقية المقارنَة بنقاط متتابعة تتمدد وفقًا لحجمه: «الخلودُ مُكوَّنٌ من لحظات»(*).

ويفيد تشينينو تشينيني (Cennino Cennini) مؤلِّف[3] **كتاب الفن** (*Libro dell'arte*)، عند نهاية القرن الرابع عشر، بأنّ الرسم ظلَّ قريبًا من مادّة تصنيعه الفعلية (الرق البيرغاموي(**) أو ورق أمالفي)، ومن بنائه الفعّال لعلامات (رأس الرصاص piombino) ومحوها (مح الخبز midolla di pane) أو نقلها ومعاودة رسمها بكيفية نظيفة (ورق لمّاع وحبر) عقب اكتشاف الغرافيت («حجارة سوداء» pria nera تُجلب من مقاطعة بييمونتي Piemonte). ومشيرًا إلى الانتقال من التطبيق الحِرَفي ومن المحتَرف: «عقب ممارستك الرسم بقلم حبر...

(*) العبارة باللاتينية: («Sic ex instantibus aeternitas»).

(**) بيرغاموي (pergamena)؛ بالإنكليزية (parchment). يُسمّى أيضًا ورق النعجة (cartapecora): نوع من الجلود يُخمّر داخل الكلس، ثم يدبغ ويكشط لغرض الكتابة عليه. تعود تسميته إلى مدينة بيرغامو (Pergamo) في آسيا الصغرى، حيث شاع استخدامه مكان أوراق البردي منذ القرن الثاني ق. م.، يُستعمل اليوم للشهادات الجامعية، ولتغليف الكتب الفاخرة. ويُنتج صناعيًّا أيضًا. التسمية الأخرى ورق أمالفي (Amalfi)- نسبةً إلى مدينة أمالفي القريبة من نابولي (Napoli): يُسمّى أيضًا (bambagina) غلاف البذور قبل البرم والغزل من (bambagia) قُطاعة القطن المندوف. ورق خاص وفاخر يُستعمل الآن للكتابة والإعلان عن المناسبات.

تصبح قادرًا على كثير من الرسم داخل رأسك». ولمرة أولى يصبح الرسم موضوعًا للتخيّل يمضي قُدُمًا (التصميم)، انطلاقًا من العمليات اليدوية المفردة التي تجعل، من الناحية الاصطلاحية أيضًا، الرسمَ «رسمًا».

ثم بدت، مع نهاية القرن السادس عشر، رسالة مهمّة الرسم كما لو أنّها اكتملت ولم تعد مصحوبةً بالحماسة المتأججة والجريئة في سبيل المنظور. كان بمقدور فيديريكو دزوكاري (Federico Zuccari) مؤسّس أكاديمية سان لوكا (Accademia di San Luca) في روما عرْضَ «التميّز والحتمي» والمبدأ المنطقي للمقارنة بين «الرسم الداخلي» و«الرسم الخارجي» وإدراك أنّ التفلسفَ رسمٌ مجازي»[4].

«الرسم الداخلي» مفهوم يتشكّل في العقل لمعرفة كل شيء والتصرف تطابقًا مع «الشيء المُدرَك». وما الاختراع، والنيّة، والنموذج، والفكرة، والشكل، والأسلوب، سوى مفاهيم ينتسب إليها «الرسم الداخلي»، ناسبًا إلى القدرات البشرية بُعدًا عمليًّا وتأمّليًّا معًا: «مثلما يمثّل الرسم الداخلي شكلًا وفكرةً تعبيريةً عن الروح الفكروية» التي تضيء وتوجّه الفكر ناحية «التأمّلات والتطبيقات» كافة.

و«الرسم الخارجي» يقف في الجانب الآخر مميَّزًا ضمن فرع «طبيعي» (مُنتَج من الطبيعة ومُحاكى من الفن)، منقسمًا بدوره إلى «اصطناعي مثالي» (خصوصية الرسم بمختلف الفنون)، وإلى «مُنتِج ومُسهِب وخيالي» (الفضاء الابتكاري للنَّزوة والمخيلة).

ويُفيد الرسم الفكروي والعملي في بناء الفنون (تشكيل، تصوير، نحت، وتصنيع) التي تصبح أعمالًا مبنيّةً عن رغبة وقصد؛ لكنّ ذاك الرسم الذي ينحو غالبًا إلى نسيان أصوله «الخيالية»، ضمن التزامه بالتوجّه نحو النماذج، سرعان ما يغدو نسخةً ليس غير، أي المبدأ النّاسخ لذاك الذي اختير كصورة تستدعي المحاكاة، لذا يصبح مبدأً للاحتفاظ بالفن. ويكون التصوّر كما لو أنّه منتزَعٌ من الواقع ولا يحلّق وحده، مثلما نكون غالبًا معتادين على اعتبار أنّ «القَبْلَ» يمثّل الزعم المطلق والمتعجرف لبناء الواقع. كانت الخطوط والهياكل من وجهة نظر ألبيرتي أيضًا (بشأن القوانين المتعلّقة بملامح وهيكلية البناء)(*) تعبر، في الأقل، عن مرحلة تصوُّرٍ وثيقة الارتباط بغرضها عبر تقنيات ابتكارية وعبقرية كانت تصل بالعمارة إلى حدود الأعجوبة المقنِعة والخالدة. بالكيفية نفسها، يضع بومبونيو غاوريكو (Pomponio Gaurico) في «تفكيك» متتابع ملامح الفن المقولب: يميّز إعداد النموذج (توجيه ductoria)(**) التطوّر الغرافيكي والرسم المُجمل الهندسي (designatio) من التشكيل والتجسيم الفعليين. وينفع كلا الغرافيك والرسم، بكيفيةٍ أعمّ، في التناسب والتطابق السرائري والمنظور. لذلك سيتراوح التجسيم والإبداع المقولَب بين

(*) العبارة باللاتينية: («Res aedificatoria lineamentis et structura constituta est»).

(**) قولبة (ductoria): فن قولبة شكل أو نموذج، وهي مختلفة عن الرسم أو التمثيل المعماري. المعنى الحرفي للكلمة هو «اقتياد شكل» أو استدراجه.

محاكاة وابتكار، وسيكون ضمن هذا الفضاء الأخير، بالمستطاع فهم كيف أمكن حدوث اختلاف لا يُسبر غوره بين ديكور ونحت كامل الاستدارة. إنّ عملية تجهيز (توجيه) النموذج التي من شأنها احتواء المدرسة والإعداد التربوي تستعين، من ناحية، بـ«الكيمياء»، أي بتلك الأسرار التي تسمح للتِّمثال بأن يُنحت وأيضًا ليصمد ويقهر الزمن مستغلّةً معارف مختلفةً وعمليات محدّدة كصهر البرونز. التعبير الأفضل عن ذخيرة «الكيمياء» التقنيّة وفن البناء وتجهيز تسدية قَصَبية للصب في قالب جاء به بينفينوتو تشيلليني (Benvenuto Cellini) الذي يروي بوضوح تطوّر العمليات الأحادية «لطرح» المعاناة جراء عدم نجاح العمل وهدر قدر كبير من الوقت والمال. إنّ معرفة المهنة يعني في نظره «وضع الروح في الشّكل» الذي سيفيد الفنّان حتى من حيث المجد والمنفعة (1543).

التصوير والنحت يضطربان أيضًا أمام مقارنة أحدهما بالآخر، في ما يخص كمالَ فنٍّ معيّنٍ من حيث شكله المثالي، أي ما سيفصل الأكاديميّين عن التطبيقيّين. لذا، يتّهم بينفينوتو تشيلليني[5] مرةً أخرى في **فن الرسم** (*Arte del disegno*) تعليم أولئك المعلّمين الكسالى، ولعلّهم أيضًا متواضعون من حيث العبقرية، هم الذين وجدوا في الأكاديميات دُورَ حضانة ووضعوا أمام الشّباب عينًا بشريةً لرسمها ومحاكاتها، وهو موضوع شديد التَّعقيد وشمولي بالنِّتاج المُقولَب. عوضًا عن ذلك اقترح نهجًا تشريحيًّا، من تفكيك متدرج انطلاقًا من القدم يصل عبر هيكلية البدن البشري إلى تجسيم عظام الرأس، ثم إلى

فحص الأجزاء الرخوة(*)، ورويدًا، سطح البدن الخارجي وصولاً إلى تلك الأعضاء المطلقة والشديدة الأهمية بكل فنٍّ ناسخ، هي الأيدي والعيون. لاحقًا سيبدو شعار «اليد المُبصِرة» (Manus Oculata) شديد الذيوع: «يدٌ سوف لن ترى بلا عيونٍ شيئًا»(**) (K. Scheiner, 1619). أي إنّ ما يهمّ هو أن تصبح موضوعات مثل هذه جليّةً في كتاب دوني ديدرو (Denis Diderot) **مبحث حول التصوير**(***) (*Saggio sulla pittura*)، مقترحًا على الرسم ذاك الاغتسال بالحقيقة الذي سبق أن جمّده الأساتذة بالنموذج: «إلهي، حررني من النموذج»[6]، حين تصبح كل وقفةٍ زائفةً وتنتهي بحجب كل «حركةٍ حقيقيّةٍ وجميلة»؛ بيد أنّه ضمن تقاطع هذه المبادئ سيبرز أيضًا قول مأثور، يكاد يكون كونيًّا، نسبه فازاري إلى ميكيل أنجيلو بوناروتي (Michelangelo Buonarroti): «يجب التزوّد بفراجير في العيون وليس في الأيدي، أي الحُكم، لأنّ الأيدي تعمل والعيون تحكُم» (Vassari, 1550). هذه الصورة بشأن التناسب لمن يجب أن «يستعين بعينه» ستُذكر مرارًا بسبب حقيقتها البدهية انطلاقًا من أكاديمية دزوكاري، إلى ضد ـ أكاديمية فرانتشيسكو ميليتسيا (F. Milizia) ودوني ديدرو بمعنى مغاير. في المقام

(*) الأجزاء الرخوة (i parti molli): في الطب هي التي تصل أو تدعم أو تحيط بأعضاء أخرى كالأربطة والأوتار. مصطلح وُلد في نطاق صور الأشعّة، حيث العظم أبيض وما يحيط به أسود، والبقية بلون رمادي متشاكل.

(**) العبارة باللاتينية: («Manus nil videt absque oculo»).

(***) العنوان بالفرنسية: *Essais sur la peinture*.

الأوّل، بغية استدعاء عالم الأفكار وخطوط الفكر إلى الرسم، وفي المقام الثاني، للحم العبقرية بالحقيقة، شأن كل فنّان كان يبغي إبراز المهارات الإبداعية الجديدة بتقانة وحِرَفية مستعينًا، بذكاء وعبقرية، بتلك الأدوات الأصيلة والمجازية التي مثّلتها الفراجير.

كان بمقدور الرسم وكلّ الموادِّ ذات العلاقة، كالرسم المُجمل والنماذج، أن تحلَّ «قبل» العمل المكتمل أو «بعده». كان شيئًا ما يخصّ المختبر الفنّي كأداء شخصي وهامشي، إلّا أنّه كان يجعل «تصميم الشَّكل» مطلقًا وجليًّا حتى كمسارٍ مُختفٍ قابلٍ للرؤية من عيون المعجبين والنُّقاد.

يثير تموضع الرسم إلى جانب الفكرة، الشيء الذي أكسبه إعجابًا فكريًّا ومعنويًّا، ذاك الجدل الشهير بين رسمٍ ولون. إذ سبق للّون أن اخترق، بشكل هائل، الحساسية الأخلاقية ـ الجمالية القروسطية واستشرف مع وصفاته الملتويةِ السِّريةِ تصويرَ الفنّان الحر المتفاني لجمهورٍ بعينه. أمّا الآن فقد استمر اللون خفيةً في تمثيل المظهر المادّي الذي كان كلُّ مصوّرٍ يورثه لمدرسته تشدّدًا، إلّا أنّه، بشكل أدقّ، كان يحمله معه إلى القبر. غير أنّ اللون، إلى جانب الشَّكل ـ الرسم، كان يصبح بشكلٍ مُـدرَكٍ، على نحوٍ ما، روحَ التمثيلِ وجودةَ التصوير عينها. كانت مراحل الإعداد المعقّدة للعجائن ولطرح اللون، نظرًا إلى جودة ونفاسة المنتجات المستغلَّة، كالذهب وأزرق ما وراء البحر، في الواقع ذريعةً، وكانت تجعل جديرًا كلَّ من بمقدوره أن يحظى بشرف دنوٍّ فكريٍّ[7]. كان الرسم

يتحرك نحو مسارٍ آخر، وكان بمقدوره تمثيل هذا كلِّه لاسيما عندما كان ينجح في استعادة الذاكرة وشهادة شيءٍ أصيل (أو نموذج) له تمركزه المعنوي، معظّمًا حركة إعادة الإنتاج. قيل إنّ الرسم كان ينحو إلى البقاء «قبل» الغرض المكتمل والمُحسَّن من الفن و«بعده» (بديلًا)، وكان، بكيفيةٍ ما، يعود ليصبح نِتاجًا أصيلًا وحقيقيًّا للفنّان (لكلِّ فنّانٍ متميّزٍ وأصيل) له القدرة على منحه استحقاقًا خاصًّا لدى المتذوّقين والعارفين؛ غير أنّ هذه الفكروية بدلًا من انتشارها كانت تقلّص عمل وحظوظ الفن موجِّهةً في الواقع سيرورة التعبير الفنّي المثالوية. أمّا اللون، بعكس ما يُعتقد، فكان يُعَوْلِم العمل ويفتح العيون على ما وراء تخوم العمل الغرائبية. إذ كان اللون ختمَ الفنّان وسِمتَه، وكان يمثّل بمنأى عنه تُخُمَ العمل المعنوي بتلك الدرجات اللونية المتوقّدة والخافتة التي لن تُدرَك إلّا عند نهاية القرن السادس عشر مشدِّدةً على الملامح السيكولوجية في اللوحة (جوفاني باولو لوماتسو G. P. Lomazzo). نحن إزاء مصيرٍ للّوحة يزداد ارتباطًا بسِيَر الفنّانين الذاتية القلقة واليائسة، المُرغمين على عيش حياةٍ مزدوجةٍ في التاريخ وفي الفن، وأكثر قساوةً في معترك الحياة (انظر بورتريهات أغوستينو كاراتشي Agostino Carracci وكارلو دولتشي Carlo Dolci «المكررة»).

صحيح أنّ سيرورة كارافادجو ومعظم مريديه تبدو غيرَ عابئةٍ بالرسم؛ لكنّ الأمر كما أمكن التحقّق منه بصور الأشعّة الحديثة، لا يتعلّق بغياب الرسم، بل برسم يتكوّن ويحتجب تحت إهاب اللوحة. ذلك كان يحدث أيضًا مع مصوّرين أولي «نـدمٍ»[8] دائمٍ

وشديد، تعاملوا مع اللون «مغطّين وكاشفين» فكرة بناء اللوحة من دون أن يتركوا شبكةً أو هيكلًا من شأن أيّهما أن يشفّ عن الحدس بالمحصِّلة ويضمنه بطريقةٍ ما كاستمرارية أيقونية. فالأفريسكو معروف بتقنيته السّريعة، إلّا أنّها مبرمجَة «بشكل يومي»، وكان يجعل، إجباريًّا، تدخّل الكرتون والتَّغْبير(*) اللذين هما «الخطُّ والنقطة» بوصفهما أثرًا له. تبعيّة لم يتحرر الأفريسكو منها إلّا في القرن الثامن عشر على يد جامباتيستا تيبولو (Giambattista Tiepolo) بمهارة وموهبة كانتا تحاذيان الفوضى والنزوة، أي في خصومة مع «المَشاهد النوعية» (scenografie di genere) المعرفة تطرفًا بنطاقات محدّدة التصاميم والنِّتاجات كانت تميّز بين رسّامي «الأشكال المعمارية»(**) ورسّامي الهيئات الصغيرة. غير أنّه يمكن الحديث، ضمن الإطار «التلويني» المعتمِد على الظلِّ والضَّوءِ الخافت، عن لوحات «بلا تصميم». وفي الحقيقة، إنّ أمر استهلاك التصميم ـ الرسم في أثناء التنفيذ ليس على هذا النحو، فبفضل ما له من طواعية حضور ـ غياب كان يسمح ظاهريًّا بمحصِّلة مغايرة

(*) التَّغبير (spolvero): تقنية مستعملة لنسخ شكل ما مرسوم على الورق (الكرتون) فوق سطح آخر، يتمثّل في تخريم حواشي الورق (الكرتون) المرسوم عليه، ووضعه فوق السطح الجديد (ملاط الأفريسكو على الجدران والأسقف) والخبط عليه بكيس مسحوق كربون، بحيث يترك الغبار من خلال الثقوب على السطح الجديد أثر الرسم.

(**) مصوِّرو المربعات (quadraturisti)؛ مفردها (quadraturista): هو من ينفّذ التصاوير الجدارية وفق منظور يحاكي ديكورًا معماريًّا وجد انتشارًا واسعًا، لاسيما في القرنين السابع عشر والثامن عشر، كخلفية أو كعمق للوحة.

تمامًا. كان «البعد» يمحو «القبل»، مع أنّ في «غير المكتمل» كان «البعد» يريد تلامح «القبل» الذي كان قد اختفى وفقًا لمذهب متشدّد يتوخّى الكمال.

كان هذا يحدث بشكل أبْيَن في العمارة أيضًا، بمراحل بدئية وبعيدة، حين كان المعبد الإغريقي غير المكتمل (بمثالٍ ظلّ باقيًا في ديديما Δίδυμα ـ Dydima ـ القريبة من ميليتو Mileto ـ ميليتوس Μίλητος) يكشف عن أثر التصميم الذي خُطّ في تجويف أحد أحجار القاعدة نفسها. ستستمر هذه «العلامات الحجرية» بالموقع القروسطي مفسِّرةً في بعض الحالات حقيقة التصميم، وفي حالات أخرى، تشابكًا هندسيًّا مرجعيًّا يعود إلى «أحجار مقارنة»(*) كانت ترافق عمليات قطع الأحجار البسيطة أو المعقّدة لتغدو أختام تعاونيات ومعماريين فُرادى حقيقية[9]. ثمّة أمثلة وفيرة نجدها خلال الطّفرة الواسعة في بناء الكنائس حتى القرن الرابع عشر: عمائر كانت تحتوي على تصاميمها منقوشةً على أرضيتها أو على أشكال مرسومة أو أجزاء غنيّة التفاصيل لـ «المبنى» قائمًا. ويأتي البناء النّهائي لتغطية التصميم بطريقةٍ لا هوداة فيها، يُرى ذلك عرَضيًّا أيضًا في المداخل،

(*) حجر المقارنة (pietra di paragone)؛ بالإنكليزية (touchstone): أقدم اسم مُنح لحجر باسنيت (basanite). حجر بركاني أسود اللون. قارنه بلينيو لصلابته بالحديد ولصعوبة نحته التي لا تنجح معها سوى المهارات المتخصصة. سُمّي حجر المقارنة أيضًا بسبب اختياره خلفية يوضع عليها الذهب لمقارنته بغيره للتأكّد من كونه مخلوطًا أو غير مخلوط. وثمة قول قديم: «يلجأ الإنسان إلى حجر المقارنة اختبارًا للذهب؛ في حين أنّ الذهب هو حجر المقارنة لاختبار البشر».

وعلى رقوق قديمة مخطوطة، وملاط متقشّر، وطبقات كلسٍ مطلية طبقةً فوق أخرى تُوحي برسومات معزولة، وحسابات رياضية، وكتابات، وأسماء متعهّدين وبنّائين ثابتة وقابلة للزوال. ومهما يكن، تظلُّ هذه هي الخطوط السرية للأحجار المبنيّة. مكتبة

ثم يتّضح أنّ معادلة الرسم ـ اللون[10]، وأكثر عند الاختبار النقدي، منفتحة ومتقاطعة لدى جوفاني باولو لوماتسو وانتهاءً بروجيه دو بيل (Roger de Piles)، عبر جدلٍ يعود للقرن السابع عشر، متخيَّلًا أكثر منه حقيقيًّا، بين غابريال بلانشار (Gabriel Blanchard) وشارل لو بران (Charles Le Brun). من هنا تبرز تصانيف لتقويم أكثر رقيًّا بغية إيجاد «سادةَ» التصوير أو المُفضَّلين من طرف الذائقةَ الذين لعل بمقدورهم استباق، بشكلٍ عريض، عناوين «سيكولوجية الشَّكل»: تناسب، وحركة، وشكل، وضوء، وتكوين، ومنظور، ولون (لوماتسو) أو تكوين، ورسم، ولون، وتعبير (دو بيل)[11]. كان الأخير في عزوه النهائي للقيم المتعلِّقة بتحوّل الذائقة في كتابه **قسطاس المصوّرين** (*Balance des peintres*) الذي أُلحق بكتابه الآخر **دورة في التصوير للمبتدئين** (*Cours de peinture par principes*) (1708)، يمنح كارافادجو استحقاقًا كروماتيًّا فحسب، معارضًا، لعله، أولويّة الرسم التي كان جوفان بياترو بيللوري (Giovan Pietro Bellori) (1672) يرى ضرورة دعمها كملمح أخلاقي للتصوير: «ما إن يُقاسُ ابن الفن الطبيعي ـ أي الرسم ـ ببركار الفكر ويصبح مقياسًا لليد ومفعَّلًا من المخيلة إلّا ويمنح حياةً للصّور»[12]. كاد هذا الحكم الصادر في القرن السابع عشر يصبح عقابًا للمخيلة بحيث لم يكن

ليجرؤ حتى الكاردينال غابريالي باليوتي[*] (Gabriele Paleotti) على اقتراح غايتُه تأسيس نظام صورٍ مُراقَب أمام أعين شعب من التُّقاة؛ لكنَّ من المؤكد، في الأقلِّ من طرف بعض العارفين، أنّه رُغب في أن تكون سمة الخيال الإبداعي للتصوير لمصلحة الرسم، ليس للَّون ولا للتعبير، وأيضًا من أجل تقويم، إبان أوج القرن السابع عشر، نفَس وروح «الأعجوبة» التي كانت كفم مفتوح جراء تغذيتهما بالصّور، إلّا أنهما لم يكونا قادرَيْن على الإتيان بمثلها، بل إنّ «الخطَّ الأفعواني» عصبُ الشِّعر والأبيات الفرادى كان متعةً جوّانيةً كما هي الألوان في اللوحات المصوّرة «إغواءٌ للعيون» (تاسّو Tasso)[13].

كانت قمم الرسم بحسب دو بيل مقتحَمةً من رفائيللو الذي تجاوز ميكيل أنجيلو متوصّلًا إلى أقصى مدى، ليس في الرسم وحده إنّما في التعبير أيضًا؛ في حين أنّ البندقيَّيْن جورجوني وتيتسيانو (Tiziano) اللذين توطّد موقفهما على مستوى واسعٍ في اللون كانا مُعوِزين في التعبير. علينا استيعاب أنّ «التكوين» يمثّل مشروطية الرسم الذي يرافق آل كراتشي (i Carracci)، وغويرتشينو (Guercino)، ودومينيكينو (Domenichino)، وجوليو رومانو (Giulio Romano)، وبيرين ديل فاغا (Perin del Vaga)، وبياترو دا كورتونا (Pietro da Cortona)؛ في حين أنّ هنز هولباين (Hans Holbein)، وإلبوردينوني (Il Pordenone)، يضعان جودة الرسم

(*) نشر غابريالي باليوتي في سنة 1582 كتابه الشهير **حديث عن الصور القدسية والدنيوية** (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*)، مُمليًا المبادئ التي كان على فناني الإصلاح المضاد الالتزام بها.

واللون معًا، إلّا أنّهما بلا «تكوين» وبلا «تعبير». ويبدو أنّ التعبير غير مرتبط باللون (التلوين توظيف واختيار الألوان الجميلة) إذا ما كان ياكوبو بيلليني (Jacopo Bellini)، وآل باسانو (i Bassano)، مُعوزين في التعبير؛ بيد أنّه يجب الانتباه إلى أنّ التعبير ليس هو تميُّز الموضوع أو الغرض الممثَّل (كشغف ديكارت Descartes)، إنّما هو «فكر النفس البشرية» وبشكل أوضح أخلاقية(*) تقتطف معرفةً شكليةً ومعنويةً في آن.

إنّ خطاب الهامشية الفنّية (كارافادجو)، حتى لو قُدِّر لكعب روبنز (Rubens) العلوّ فوق بوسان (Poussin) (مصوّر ضنين من حيث الانفجارات الكروماتية إلّا أنّه موهوب من ناحيتي التكوين والتعبير)، ينزاح عن كل نظام (كلاسيكي)، بل حتى عن «الاقتصاد في كلِّ شيء» المستدعى من شارل ألفونس دي فرينوا (Charles-Alphonse Dufresnoy) في (*De arte graphica liber*) (1668)(**). وفضلًا عن اللون، لم يكن بالإمكان أن يُجحد لكارافادجو الذائقة والدقّة في الرسم وفي التكوين، إلّا أنّه ليس بالإمكان أيضًا إقرار تلك «السَّلبية»

(*) أخلاقية (Ethos): مصطلح يوناني (ἦθος). كان معناه في الأصل «مكان العيش» الذي يمكن فهمه بطرائق مختلفة. يمكنه أن يعني «بداية»، «ظهور»، «استعداد»، ومن هنا «طبع»، «سمة». من الجذر اليوناني نفسه يأتي مصطلح (ethikos) ـ (ἠθικός) ـ الذي يعني «نظرية العيش»، ومنه المصطلح الحديث (etica) أخلاقيات.

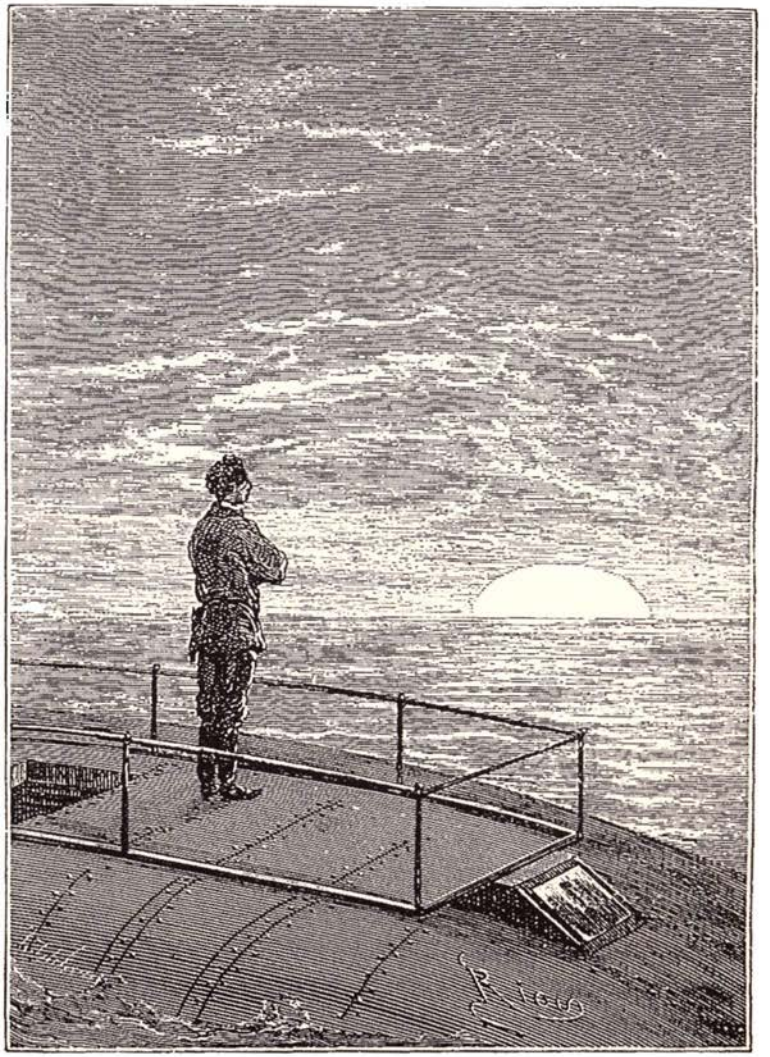
(**) كتاب باللاتينية، مُنح عقب ترجمته إلى الإنكليزية سنة 1783 عنوان: **فن التصوير** (*Art of Painting*). كتبه فرينوا بين الأعوام (1611 ـ 1668).

المقحَمة، غصبًا، بعالم التكوين والنِّتاج التصويري: «إنّه يهدم التصوير»(*)، كان بوسان يقول متعجّبًا ومُعجَبًا[14] بكارافادجو؛ بيد أنّ الفنَّ كان يصبح نقيضًا لذاك الفكر الذي أوجب عليه الغوص في التناغم المقرر سلفًا وفي روح العقل. إذ على المرء أن يكون متنوِّرًا لا يائسًا كي يؤمن بإمكان حدوث ما يفكّر فيه نظير ما يُعاش، حتى لو فكّر فقط في ما هو محلّ تفكير.

انشعب طريق الفن والعلم اللذين لم يعد بمقدورهما التراكم أحدهما فوق الآخر في الفضاء ذاته باستهلالات فعّالة مماثلة: من ابتكار وتصميم عبر آلات وتقنيات مشتركة، مثلما حدث بالفترة الإنسانوية الوجيزة في عهد «المنظور الحلو».

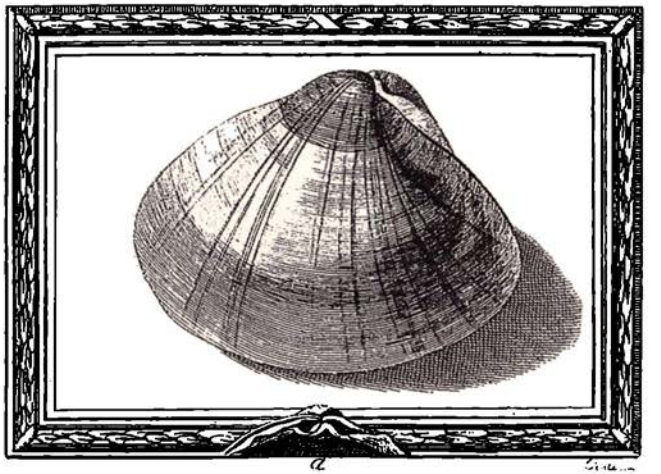
ما إن شارف القرن السادس عشر على الانقضاء، حتى توصّل غويدوبالدو ديل مونتي (Guidobaldo del Monte)، عقب انشغاله بـآلات كانت تبشّر بنجاح غير متوقع على أنّها «أعـمـالٌ رائعة» لـ «قباطنة الحروب» في كتابه (*Perspectivae libri*) (1600)، إلى تحديد نظرية الظِّلال (كما لو أنّها منظور لانهائي) ناصبًا وفق منطق هندسي حركةَ وخط تقنيةِ الوضوح فوق لوالب الدخان والعتمة الملوّنة المرتفعة من قرن «الخراب» المُبتلى بالحروب والطاعون. «وقوفًا أبعد من هنا» نكون عرضةً للخديعة ولما وراءها «على الرغم من العيش فيها» داخل بناء معرضِ الصّور المُقنع الذي يصبح مخيلتنا البصرية. وبمنأى عن نظرية وثيقة بالظِّلال، مفسَّرةً داخل كونٍ مستحيلٍ

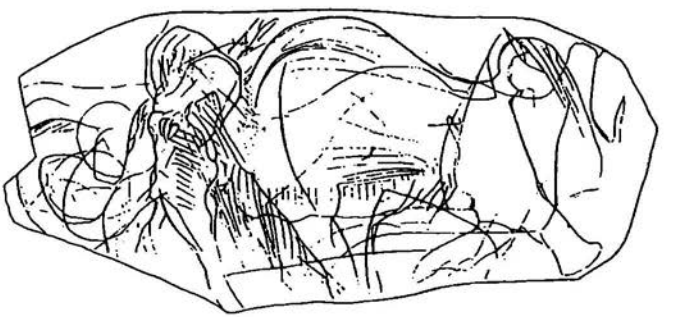
(*) العبارة باللاتينية: («Citra dolum fallimur»).



1. إدوار ريو (Edouard Riout) تصاوير من جول فيرن (Jules Verne)، **عشرون ألف فرسخ تحت البحر** (*Vingt mille lieues sous les mers*)، باريس (1869 ـ 1870).

مكتبة قصة الخطوط



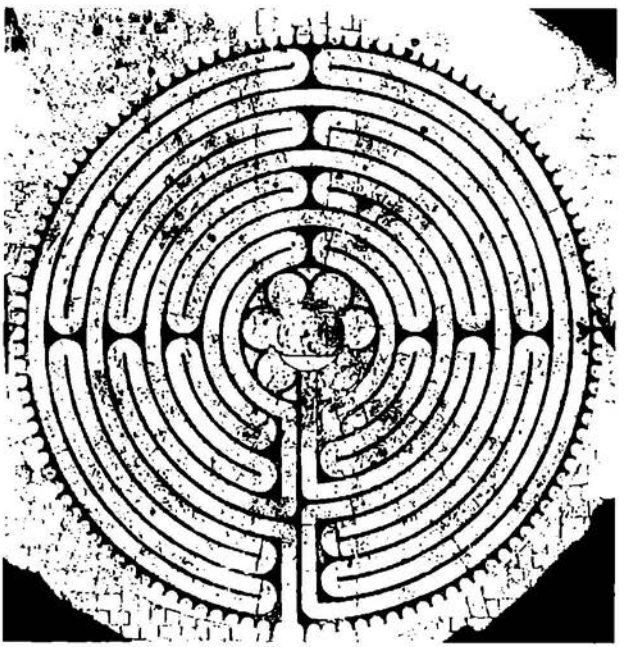


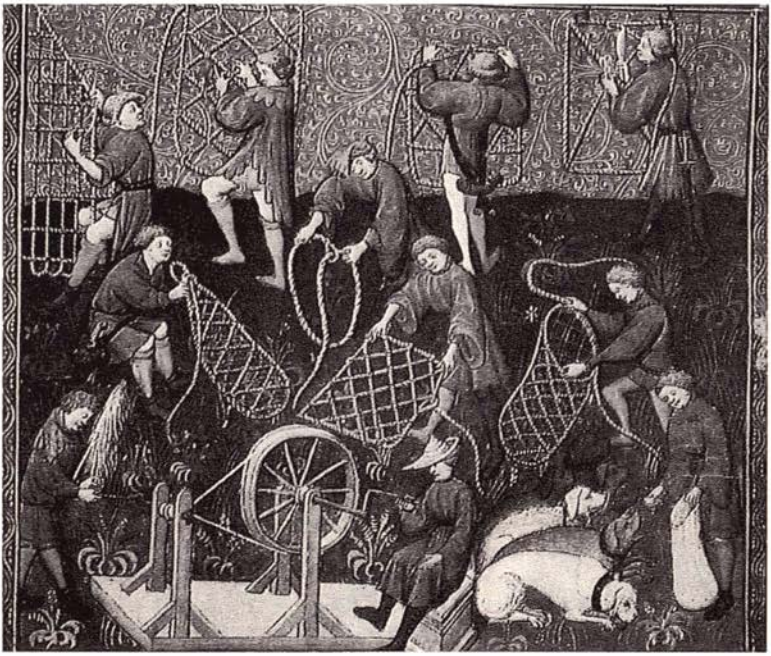
2. كونتي (Conti)، **خطوط قوقعة** (Linee di una conchiglia)، مياه حارة (incisione)، القرن الثامن عشر.

3. رسم منقوش على شظية عاج، يعود إلى شخص عاش في القرن الحجري العالي. **لا مادلين** (La Madeleine)، دوردونيا (Dordogna).

4. بيللي ستوكمان (Billy Stockmann)، **حلم البطاطا الحلوة** (*Il sogno della patata dolce*)، أخضبة نباتية. بيرث (Perth)، قاعة فن الغرب الأسترالي (Art Gallery of Western Australia).

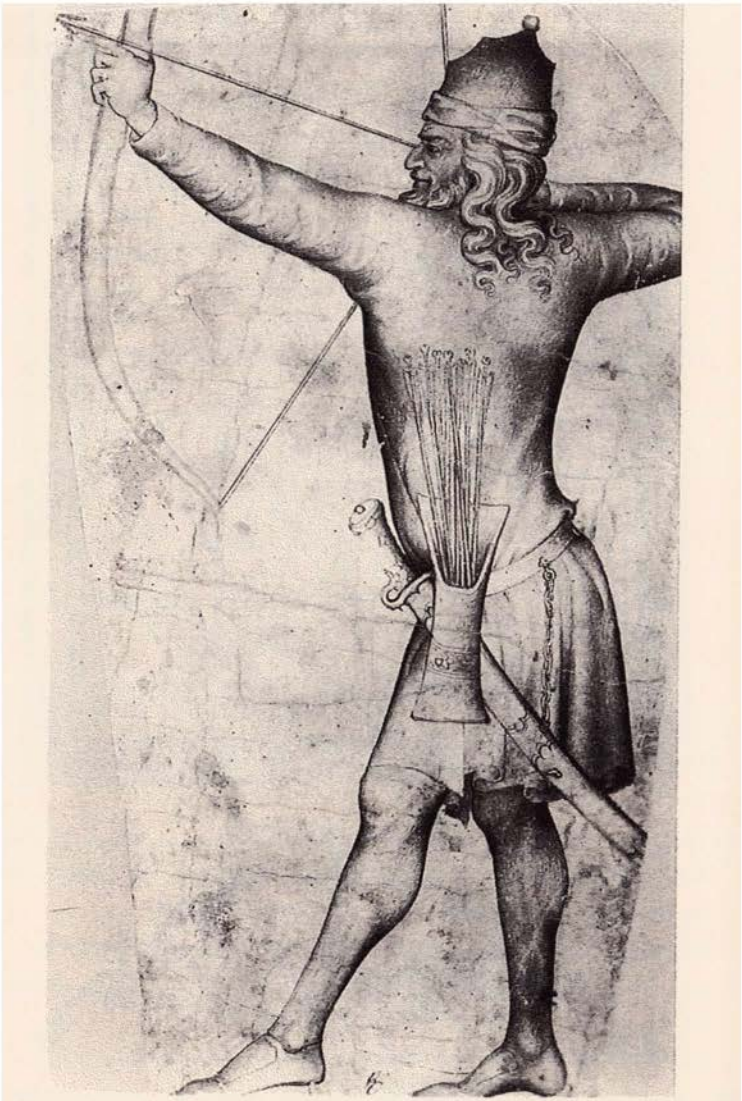
5. **متاهة الكاتدرائية** (Labirinto della Cattedrale)، (المحيط بالأمتار 12,87، بطول زهاء 250)، القرن الثالث عشر.
كاتدرائية شارتر (Chartres).



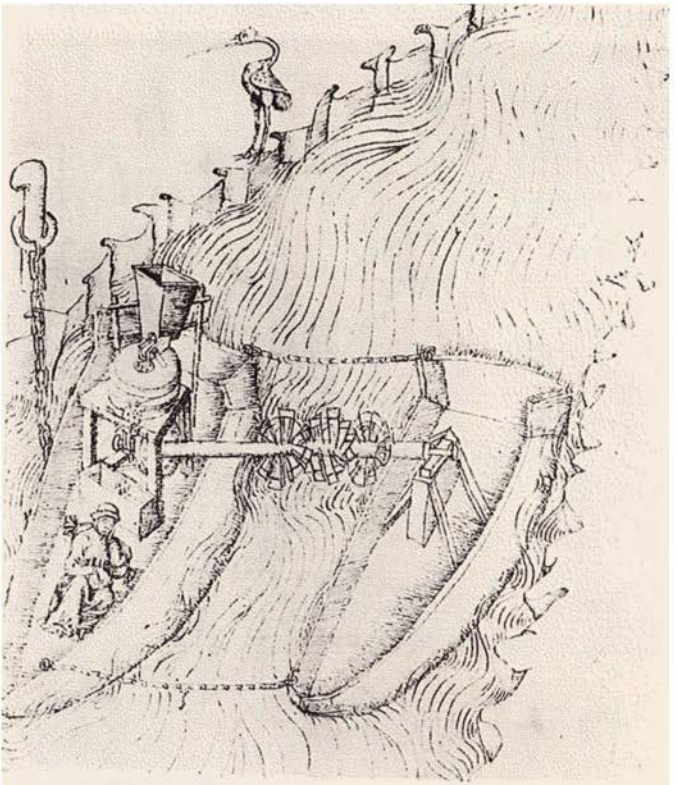


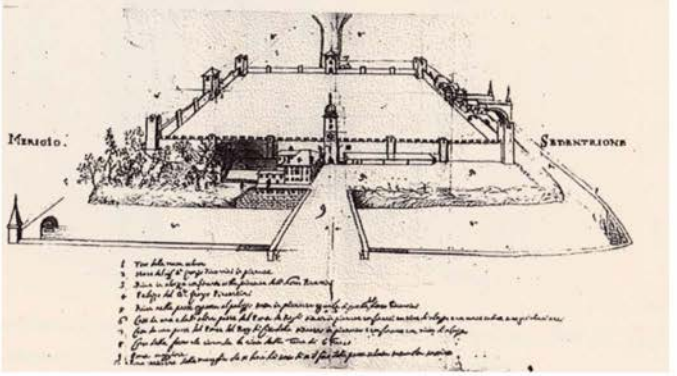
6. غاستون فيبوس (Gaston Phèbus)، **عُقد وحبائل** (*Lacci e trappole*)، منمنمة، قرابة 1405، عن كتاب **الصيد** (*Le livre de la chasse*). المكتبة الوطنية (Bibliothèque Nationale)، باريس.

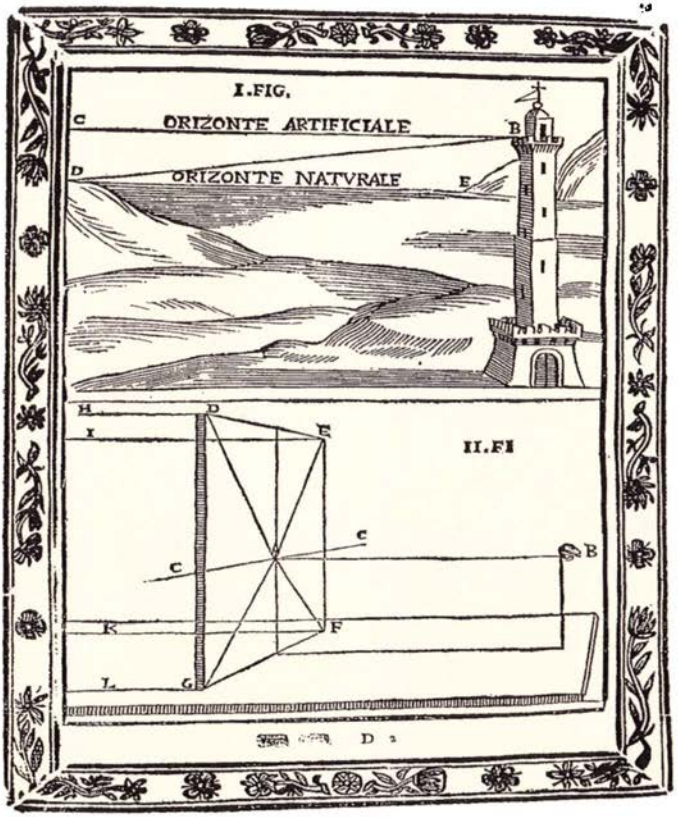
مكتبة قصة الخطوط



7. المدرسة السيينية (Scuola senese)، **قوّاس** (*Un arciere*)، قلم وحبر، القرن الخامس عشر. لندن (Londra)، الأكاديمية الملكيّة للفنون (Royal Academy of Arts).




Meriotio.
Septentrione

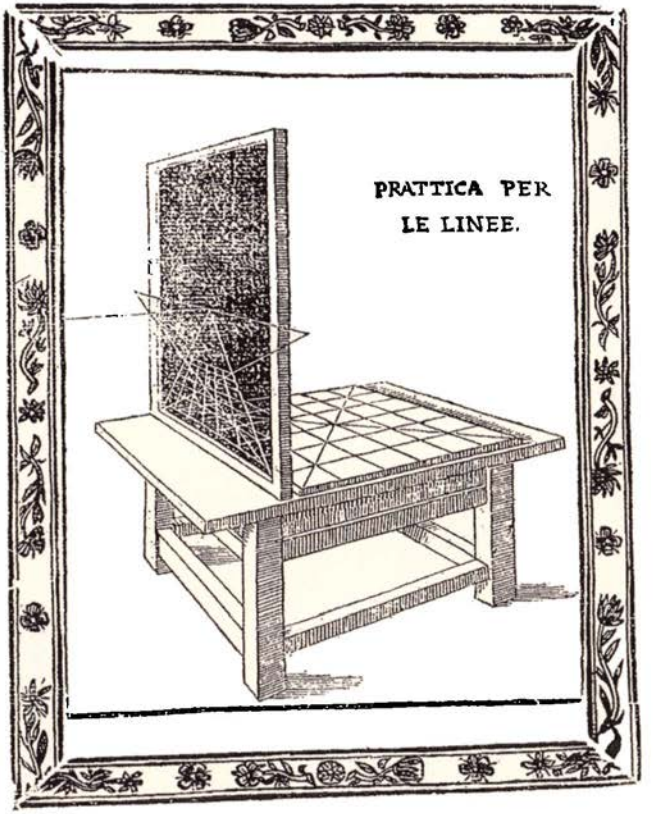


8. ياكوبو ماريانو، الشهير بتاكولا (Jacopo Mariano detto Il Taccola)، **الطحّان نائم والعجلة تدور** (*Il mugnaio dorme mentre la ruota macina*)، قلم وحبر، القرن الخامس عشر. عن (Liber tertius de ingeneis ac edifitiis non usitatis).
فلورنسا (Firenze)، المكتبة الوطنية (Biblioteca Nazionale)، رمز (p 766).

9. رسم لأسوار مدينة كاستيلفرانكو فينيتو (Castelfranco Veneto) تريفيزو (Treviso)، قلم وحبر، 1686.
البندقية (Venezia)، أرشيف الدولة (Archivio di stato).

10. جوليو ترويلي (Giulio Troili)، **أفق طبيعي واصطناعي** (*Orizzonte naturale e artificiale*)، إكسيلوغرافيا (xilografia)، من **مفارقات ممارسة المنظور من دون سابق معرفة** (*Paradossi per pratticare la prospettiva senza saperla*)، بولونيا 1672 (Bologna).

مكتبة قصة الخطوط



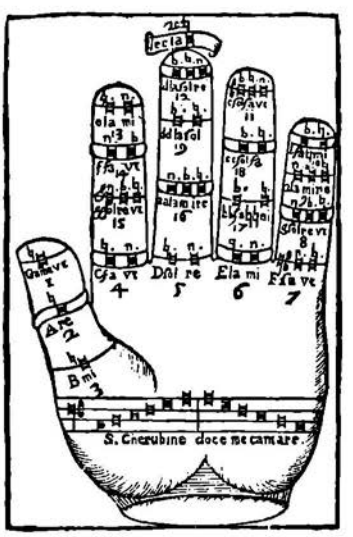
11. جوليو ترويلي، **تطبيقات على الخطوط** (*La prattica per le linee*)، إكسيلوغرافيا، من: **مفارقات ممارسة المنظور من دون سابق معرفة**، بولونيا 1672.

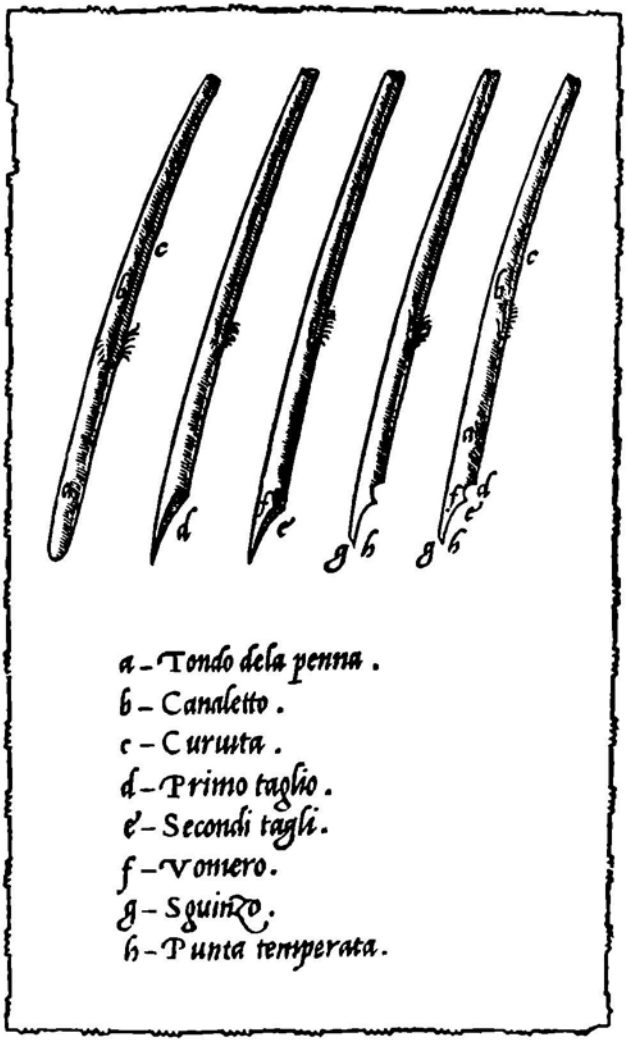
12. أمبرواز باري (Ambroise Paré)، **يد وذراع اصطناعيتان من حديد** (*Mano e braccio artificiali in ferro*): (*Opera Ambrosii Parei Regis Primari et Parisiensis Chirurgi...*)، باريس 1582.

13. جوليو تشيزاري مارينيللي (Giulio Cesare Marinelli)، تمثيل موسيقي رمزي لليد (Rappresentazione simbolica musicale sulla mano)، إكسيلوغرافيا، **الطريقة الصحيحة للصوت الكورالي أو بالأحرى ملاحظات عن الممارسة الصحيحة للأغنية الثابتة** (*Via retta della voce corale overo osservazioni intorno al retto esercitio del Canto Fermo...*)، بولونيا 1671.

مكتبة قصة الخطوط

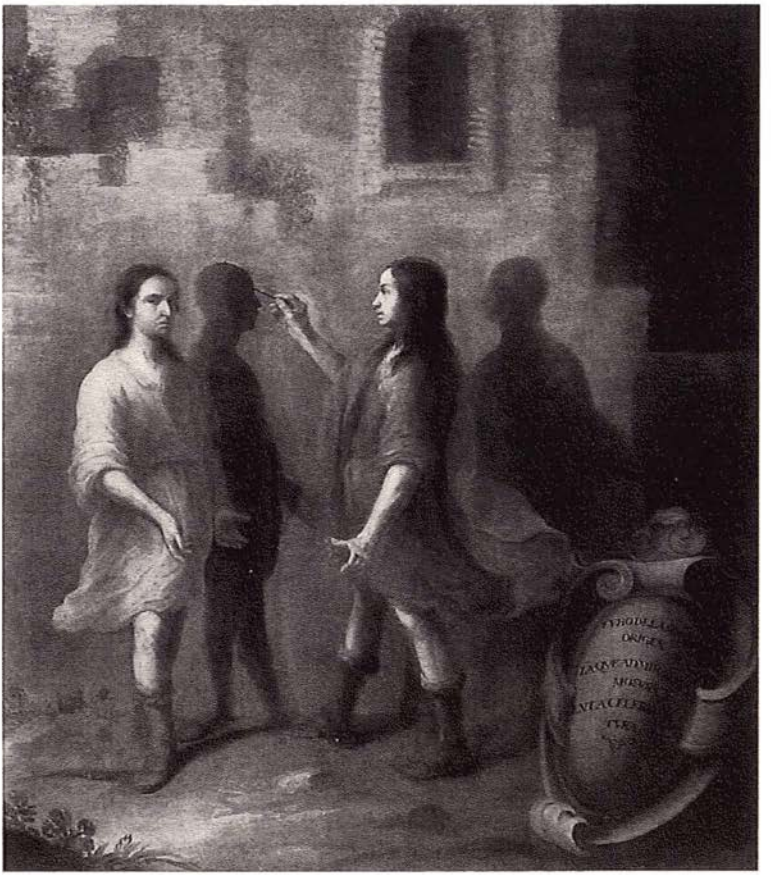
Monstrat sequens figura externam manum sollitiam, quaqueipsa inest brachio vel manicæ thoracis adnectere.





14. رأس القلم (La punta della penna)، إكسيلوغرافيا. لودوفيكو فيتشينتينو (Ludovico Vicentino)، طريقة بري الأقلام وفقًا لأشكال الأحرف (*Il modo di temperare le Penne con le varie sorti de' littere...*)، روما 1523 (Roma).

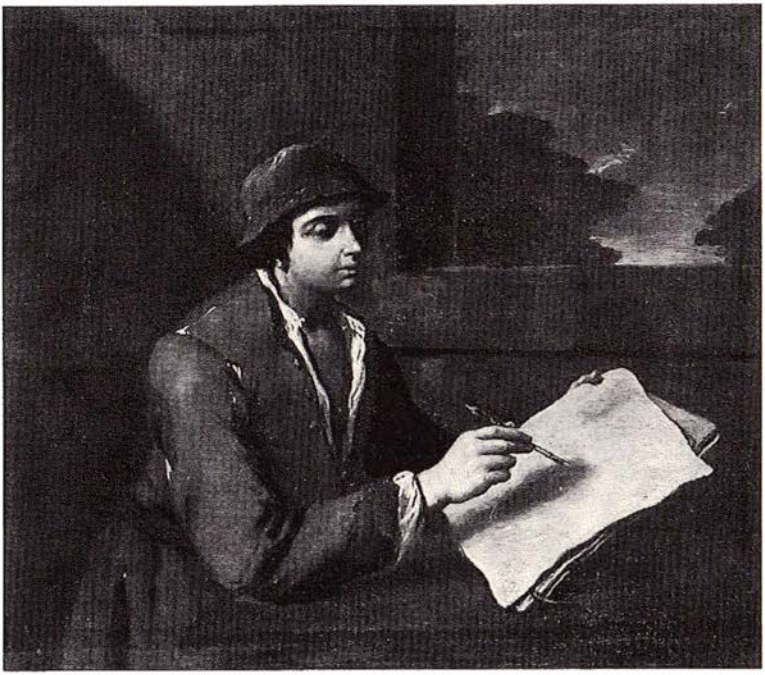
مكتبة قصة الخطوط



15. بارتولومي إستيبان موريو (Bartolomé Esteban Murillo)، **أصول الرسم** (*Le origini del disegno*)، القرن السابع عشر.

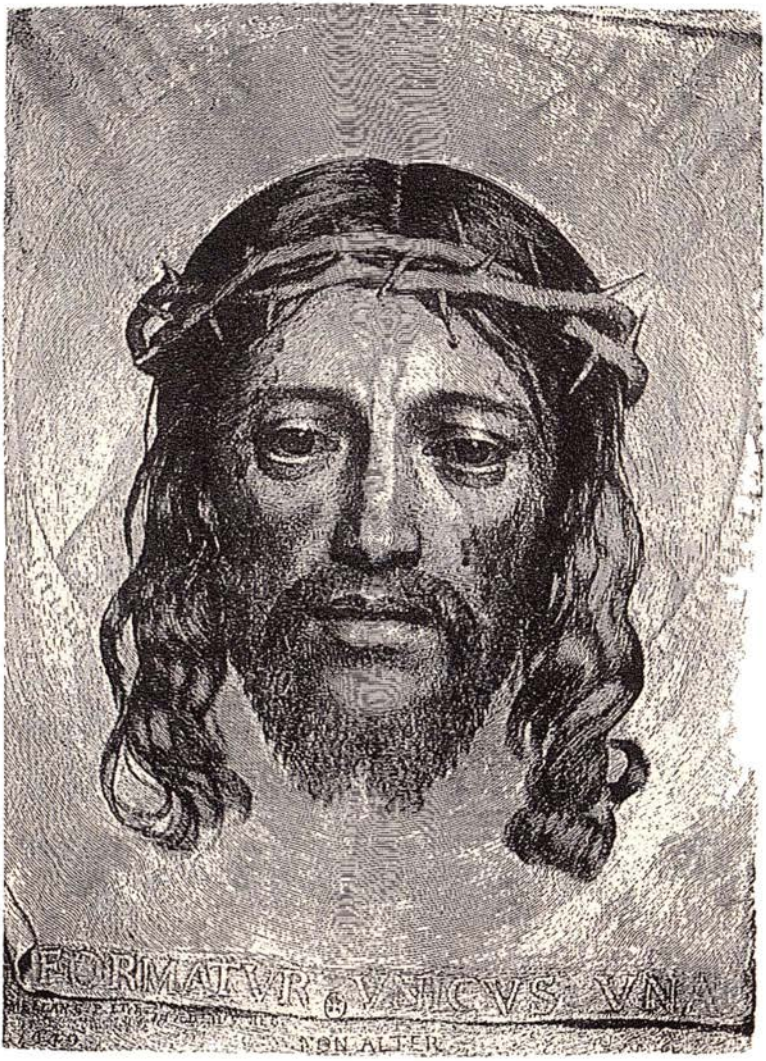
بوخارست (Bucarest)، متحف الفن (Muzeul de Artă).

مكتبة قصة الخطوط



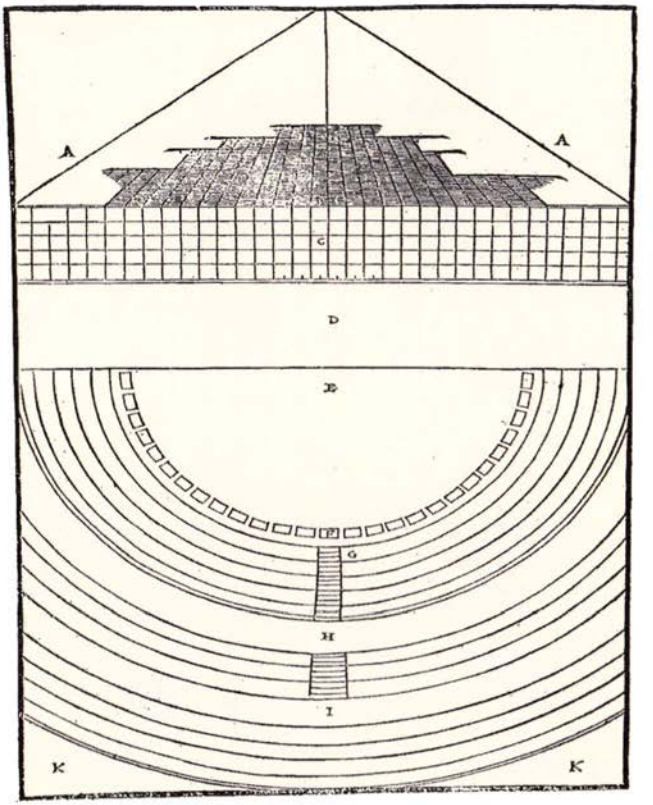
16. أ. أموروزي (A. Amorosi)، **تعلّم الرسم** (*L'apprendimento del disegno*)، زيت على كانفس (Canvas)، القرن الثامن عشر. المكتبة الفنية (Pinacoteca)، ديروتا (Deruta). الصورة عن معهد الكاتالوغ المركزي (Istituto Centrale per il Catalogo)، روما.

مكتبة قصة الخطوط



17. كلود ميلان (Claude Mellan)، **الوجه القدسي** (*Il santo volto*)، مياه حارة 1649.
المكتبة الوطنية، قسم المطبوعات (Cabinet des Estampes)، باريس.

مكتبة قصة الخطوط

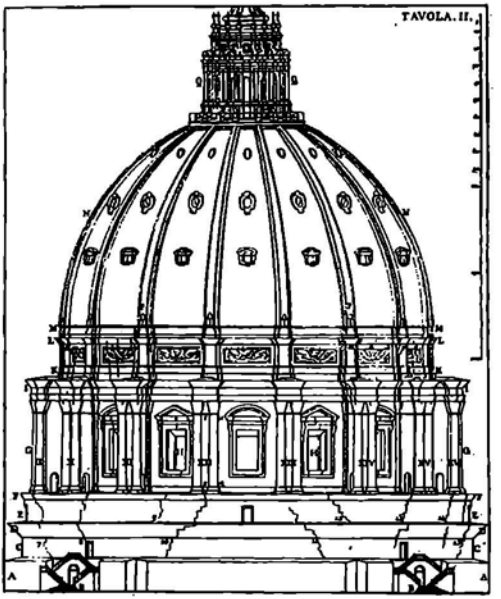


18. سيباستيانو سيرليو (Sebastiano Serlio)، **منظور مشهدي ومسرح** (*Prospettiva scenica e teatro*)، إكسيلوغرافيا، عن **كتاب العمارة الثاني** (*The second book of Architecture...*)، لندن 1611.

19. جوفاني بوليني (Giovanni Poleni)، رسم لقبة كاتدرائية القديس بطرس (Disegno della Cupola di San Pietro)، مياه حارة، من **ذكريات عن قبة معبد الفاتيكان العملاقة** (*Memorie della gran Cupola del tempio Vaticano*)، بادوفا 1748 (Padova).

20. صفحات داخلية من الطبعتين الأُولَيَيْن الإنكليزية والإيطالية لوليام هوغارت، (Frontespizi della prima edizione inglese e italiana di William Hogarth)، **تحليل الجمال، مع الهرم الزجاجي وخط التنوّع** (*L'Analisi della bellezza con la piramide vitrea e la linea della varietà*)، 1753 و1761.

مكتبة قصة الخطوط



THE

ANALYSIS

OF

BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE.

BY *WILLIAM HOGARTH.*

So turn'd he, and of his retreat train
Quick'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To have her eye. —— *Milton.*

LONDON:

Printed by *J. REEVES* for the *AUTHOR*,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

L' ANALISI

DELLA

BELLEZZA

Scritta col disegno di fissar l' *Idee* vaghe del Gusto.
Tradotta dall' Originale Ingliese.

DI

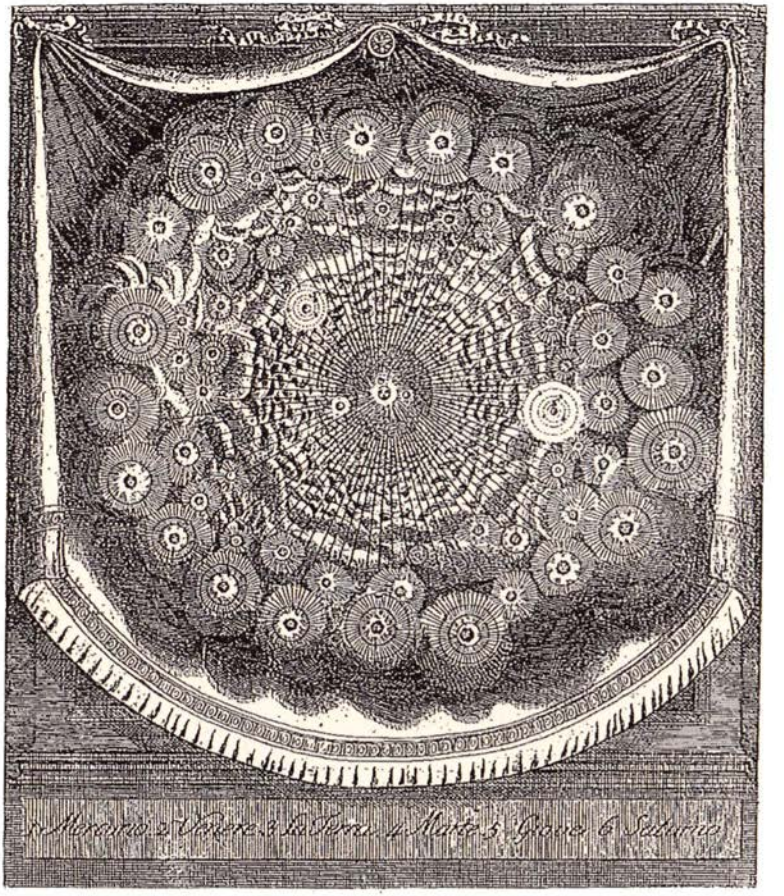
GUGLIELMO HOGARTH.

Si vorria il Serpe i matti, e il flessuoso
Strasfitto in più scherzevoli attorcigli
Circoli, e visto d' Eva, ned' egli altresì
Il suo guardo: ——

Milton. Lib. 9. Tradot. del Rolli.

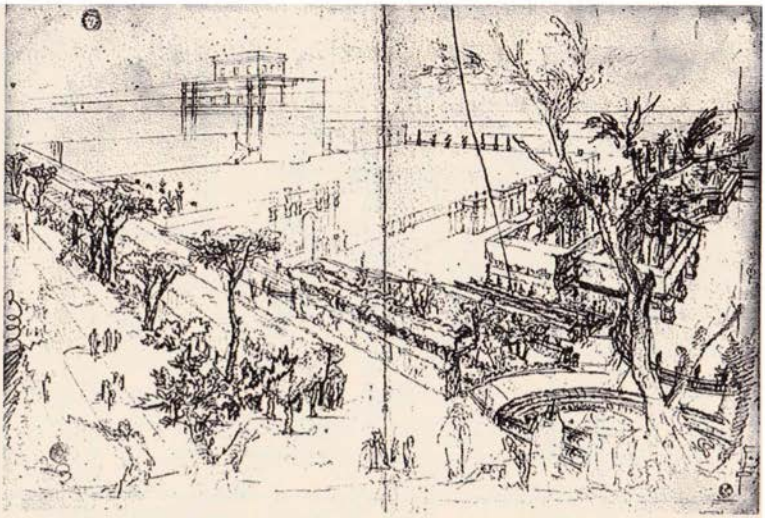
LIVORNO Per Gio: Paolo Fantechi all' Insegn. della Verità in Via Grande 1761. Con *Approvazione.*

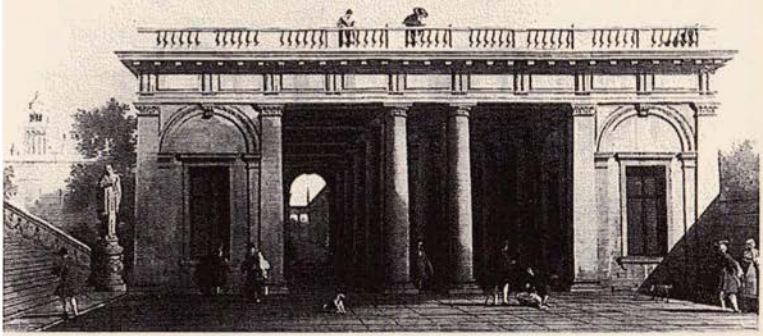
مكتبة قصة الخطوط



21. بيرنار فونتنيل (Bernard Fontenelle)، النظام الشمسي (Il sistema solare)، مياه حارة، من **أعمال المسامرة 1، مسامرة حول كلانية العوالم** (*Delle opere, t. I, Li trattenimenti sopra la pluralità dei mondi*)، ثلاثة أجزاء، البندقية 1785.

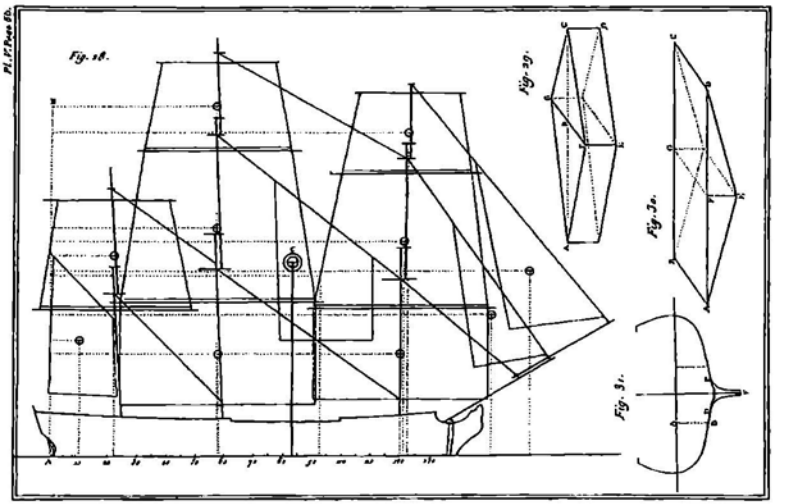
مكتبة قصة الخطوط





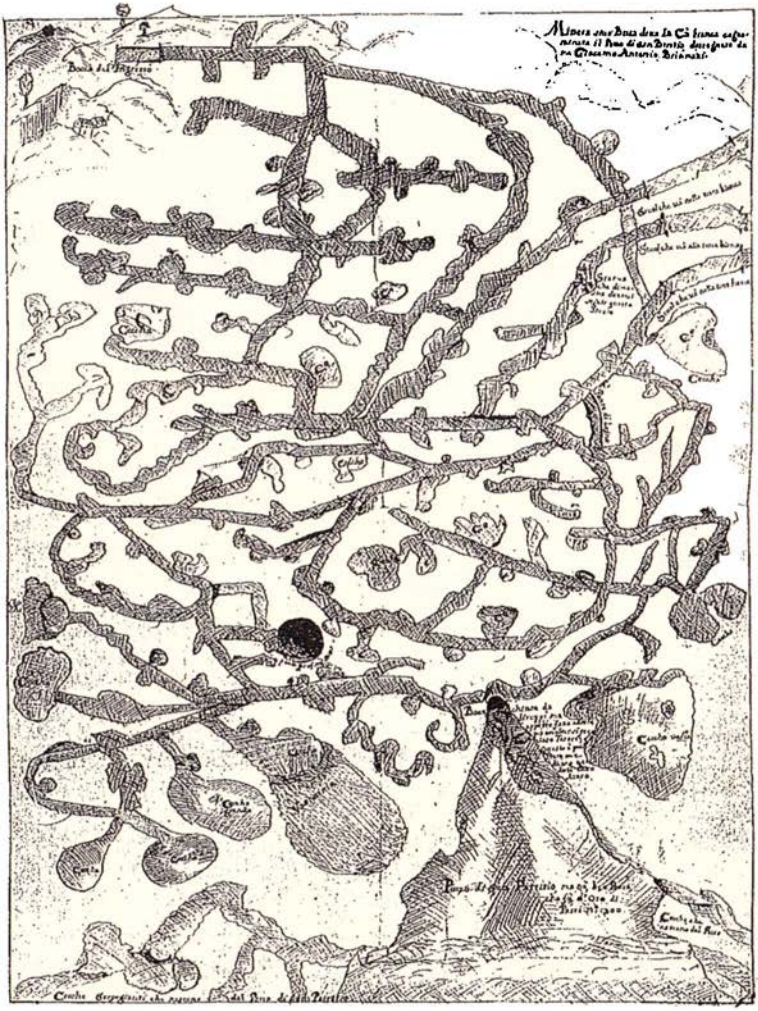
22. جامباتيستا بيرانيزي (Giambattista Piranesi)، **منظور حدائق دارة دوريا بامفيلي** (Prospettiva dei giardini di villa Doria Pamphili)، قلم أحمر دهني (Sanguigna). فلورنسا، متحف أوفيتسي (Uffizi) (صورة مراقبة المتاحف، فلورنسا).

23. أنطونيو كاناليتو (Antonio Canaletto)، **نزوة منظورية** (*Capriccio prospettico*)، زيت على كانفس، القرن الثامن عشر. باريس، مجموعة خاصة.



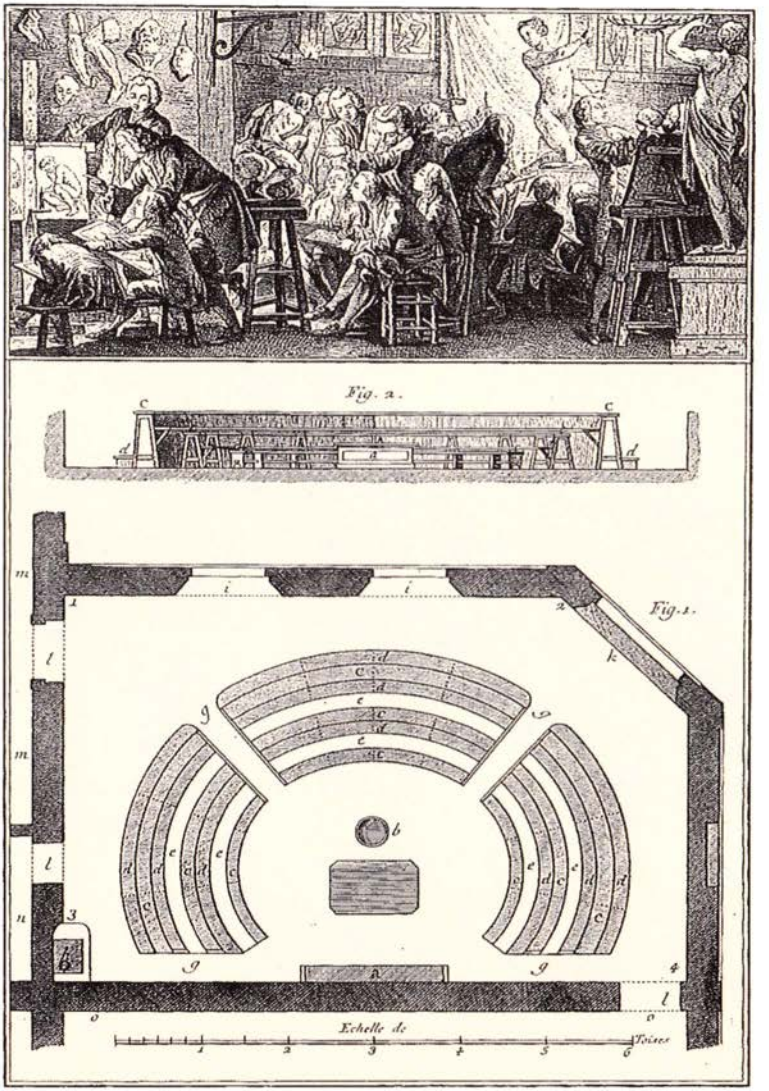
24. تخطيط أشرعة قارب (Schema delle vele di un vascello). من عمل فريديريك دو شابمان (Fréderic de Chapman)، (*Traité de la construction des vaisseaux*)، مياه حارة، باريس 1779.

مكتبة قصة الخطوط

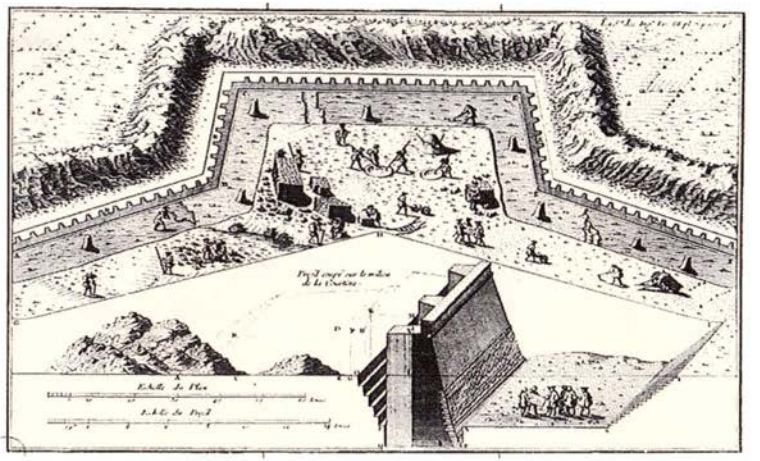


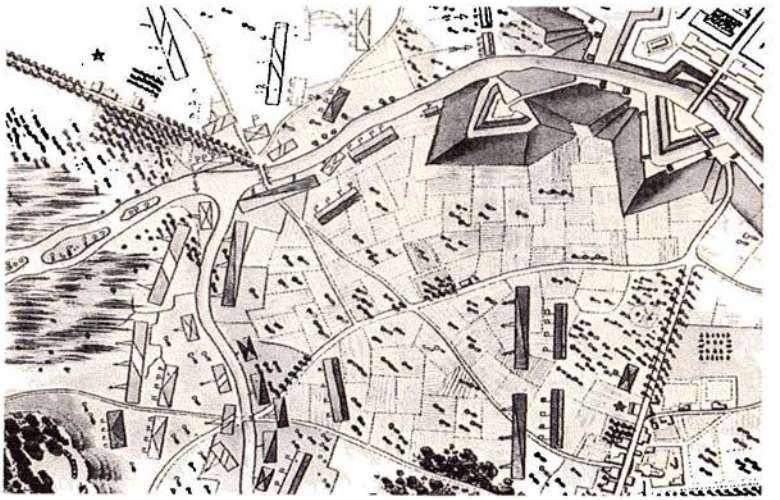
25. جاكومو أنطونيو برياناتي (Giacomo Antonio Brianatti)، رسم مسار منجم اسمه البيت الأبيض (Ca' Bianca) أو بئر القديس باتريتسيو (Pozzo di San Patrizio)، قلم وحبر، القرن الثامن عشر.
البندقية، أرشيف الدولة.

قصة الخطوط
مكتبة



26. مدرسة رسم، مأخوذ عن ديدرو (Diderot) ـ دالمبير (D'Alembert)، **الموسوعة** (*Encyclopédie*)، مياه حارة، باريس (1751 - 1772).





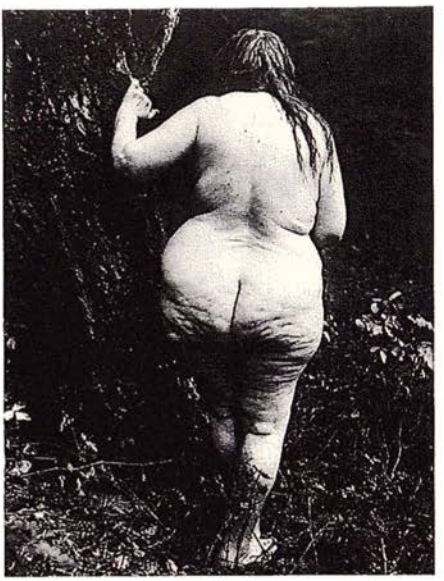
27. بروفيل سور جداري لمدينة، بيرنار بيليدور (Bernard Bélidor)، **علم المهندسين** (*La science des ingénieurs*)، باريس 1729، مياه حارة، المجلّد الثالث، صورة رقم 7.

28. تضاريس مدينة بخطوط جيوش موزّعة. أ. م. بيرو (A. M. Perrot): **نماذج لتضاريس مرسومة وملوّنة مائيًّا** (*Modelli di topografia disegnati e acquarellati*)، مياه حارة ملوّنة بألوان مائية، فلورنسا، بدون تاريخ.

مكتبة قصة الخطوط

29. أنطونيو كانوفا (Antonio Canova)، **الحسان الثلاث** (*Le tre Grazie*)، عقب غارات سنة 1917، تصوير فوتوغرافي ستيفانو (Stefano) وسيرو سيرافين (Siro Serafin). تريفيزو، أرشيف فيني (Fini)، الآن أرشيف الإقليم.

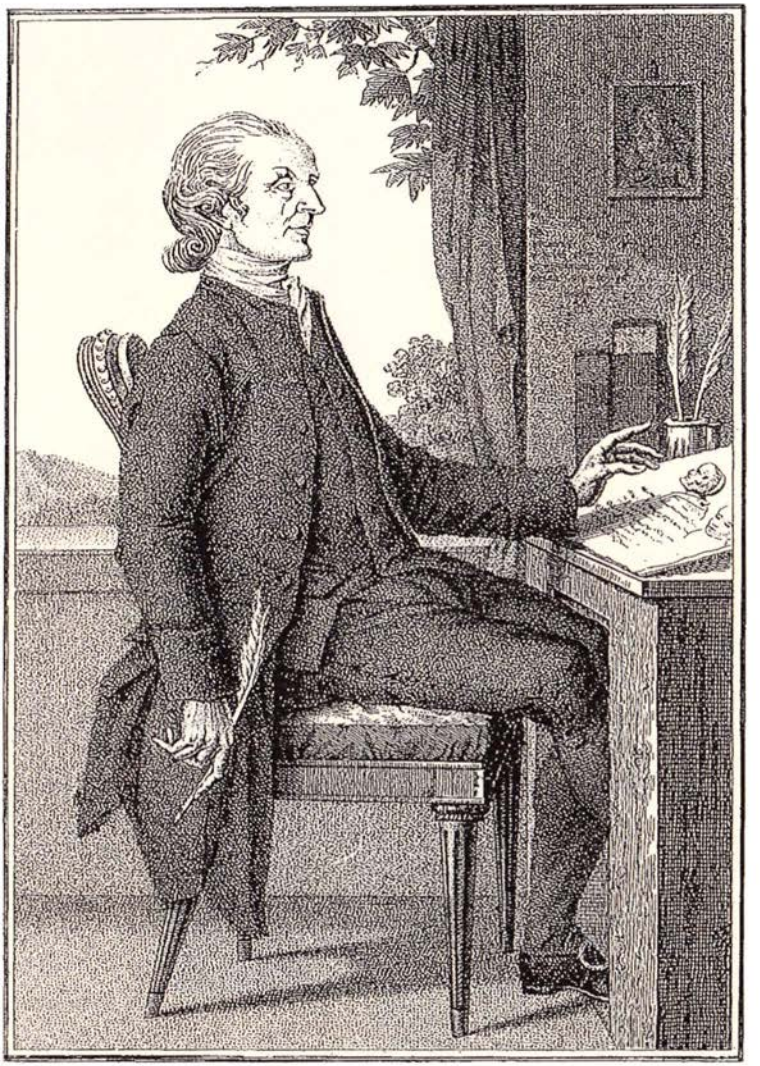
30. جوفاني باتيستا كازانوفا (Giovanni Battista Casanova)، **بورتريه يوهان يواكيم فينكلمان** (*Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*)، قلم فحم، القرن الثامن عشر. لايبتزغ (Lipsia)، متحف الفن التجسيمي (Museum der Bildenden Künste)، (صورة فوتوغرافية من معهد الكاتالوغ المركزي، روما).



31. فرنز زافير ميسرشميت (Franz Xaver Messerschmidt)، **منافق نمّام** (*Ipocrita calumniatore*)، منحوتة من خلطة قصدير ونحاس (peltro)، حوالى عام 1770.
فيينّا (Vienna)، (Österreichische Galerie, Barockmuseum, Unteres Belvedere).

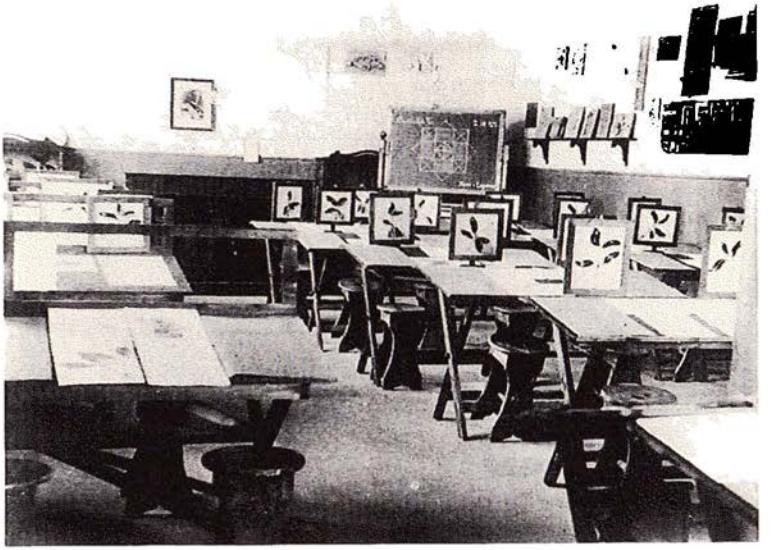
32. بالا ديميتير (Balla Demeter)، **حواء** (*Eva*)، صورة فوتوغرافية، 1986.

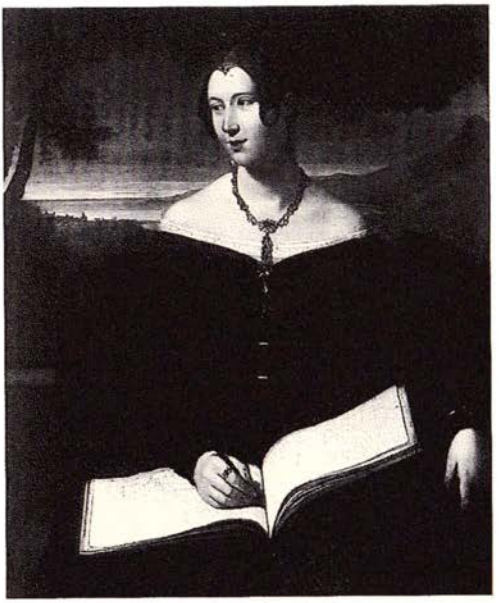
مكتبة قصة الخطوط



33. ج. ب. بوزيو (G. B. Bosio) ول. رادوس (L. Rados)، **جوفاني غاسباري لافاتير** (*Giovanni Gaspare Lavater*)، مياه حارة، نهاية القرن الثامن عشر.

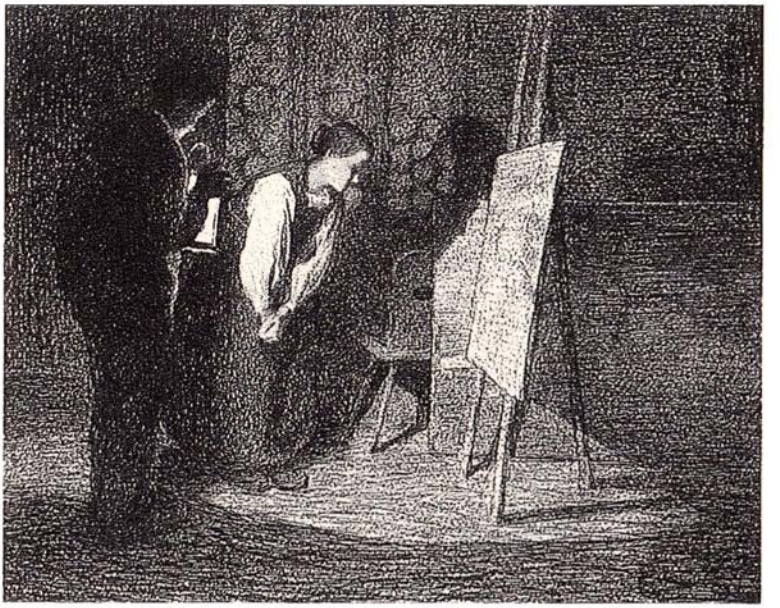
مكتبة قصة الخطوط





34. مدرسة الرسم الملحقة بمختبر القنّب في كروتشيتا ديل مونتيللو (Crocetta del Montello) (تريفيزو)، صورة فوتوغرافية، القرن التاسع عشر.

35. جوسيبي بيتسوولي (Giuseppe Bezzuoli)، **بورتريه الكونتيسة روتيشيلاي** (*Ritratto della contessa Rucellai*)، زيت على كانفس، القرن التاسع عشر. فلورنسا، مجموعة خاصة.

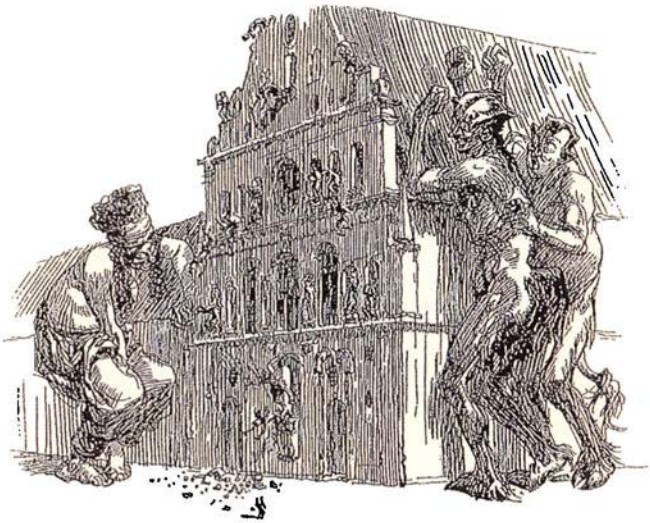


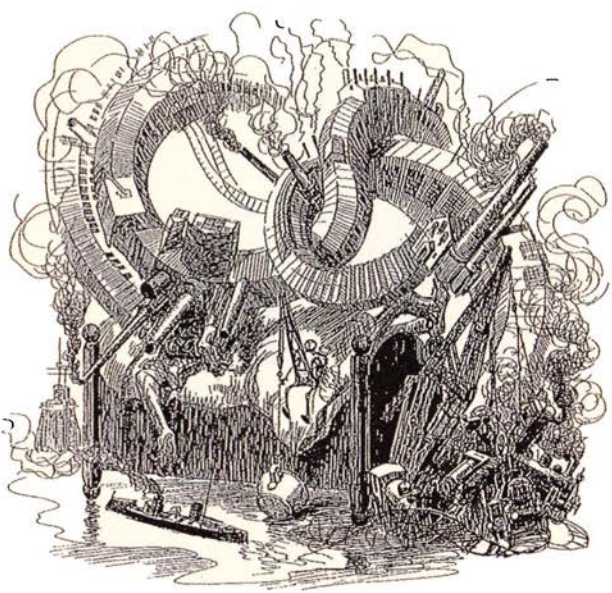
36. جوفاني سيغانتيني (Giovanni Segantini)، **نماذجي** (*I miei modelli*)، قلم رصاص وقلم فحم. قرابة 1890.
سان موريتز (St. Moritz)، متحف سيغانتيني.

37. هاينريش كلي (Heinrich Kley)، **من لا عزاء لهم** (*Gli iconoclasti*)، قلم وحبر، 1912. من: **رسومات إضافية لهاينريش كلي** (*More Drawings of H. K.*)، منشورات دوفر (Dover Publ.)، نيويورك 1962.

38. هاينريش كلي، **حلم المهندسين** (*Il sogno degli ingegneri*)، قلم وحبر، 1912، من **رسومات إضافية**.

مكتبة قصة الخطوط





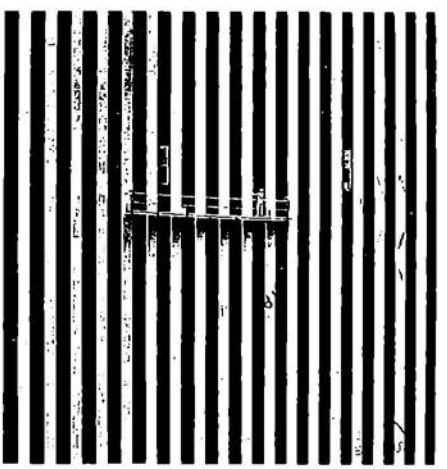
39. جيري كولار (Jiří Kolář)، **كاتدرائية حالمة** (*Cattedrale sognante*)، كولّاج (Collage)، 1968، من: **مجموعة كولّاج** (Collages)، أيناودي (Einaudi)، تورينو 1976.

40. أعمال تشييد برج إيفل (torre Eiffel)، صورة فوتوغرافية، 1888.
باريس، متحف أورسي (Orsay).

41. جورج سورا (Georges Seurat)، **المُعاق** (*L'invalido*)، قلم ملوّن، (1879 - 1881). باريس، مجموعة خاصة.

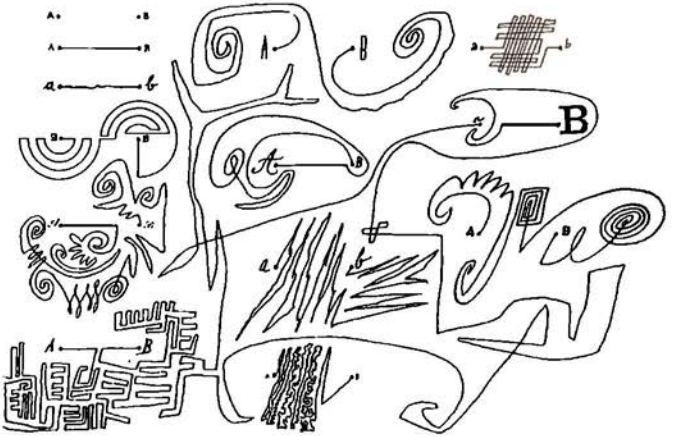
42. مجهول من العصر الفيكتوري (Anonimo Vittoriano)، **معماري يقدّم تصميمه** (*Architetto che presenta un progetto*)، قلم رصاص وألوان مائية، القرن التاسع عشر. آزولو (Asolo)، مجموعة خاصة.

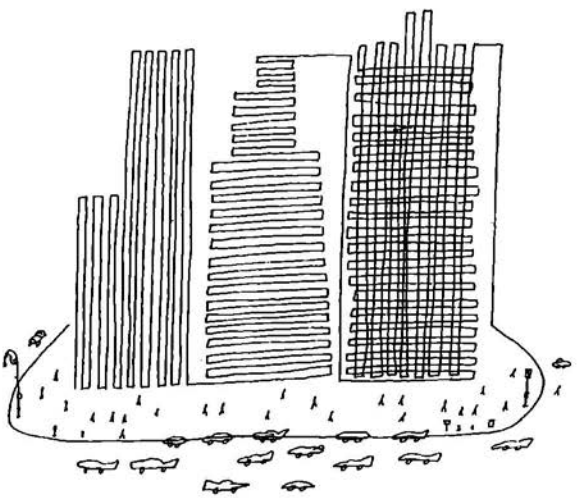
مكتبة قصة الخطوط



43. **المعماريون الصّغار** (*I piccoli architetti*)، صورة فوتوغرافية قرابة 1940. طبعة إريك هاينمان (Erich Heinemann).

44. ليدا موزير (Lida Moser)، **تشييد مكاتب إكسون** (*Costruzione degli uffici della Exxon*)، صورة فوتوغرافية، قرابة 1971.





45 ـ 46. من ساوول شتاينبرغ (Da Saul Steinberg)، **المتاهة** (*The Labyrinth*)، منشورات هاربر إخوان (Harper & Brothers publishers)، نيويورك (New York) 1960.

47. بيت مائل (Casa storta). من عمل جون فيتشن (John Fitchen)، بناء بيت قبل الميكنة (*Building Construction before Mechanization*)، MIT، كمبردج (Cambridge) ماساتشوستس (.Mass)، 1988.

منظّمٍ ليس بالإمكان زحزحته إيحائيًّا، وجعله مشهدًا سماويًّا وأرضيًّا سوى في مؤلَّف **منظور المصوّرين والمعماريين** (*Prospettiva de pittori e architetti*) (1693 ـ 1702)، للأب أندريا بوتزو (Andrea Pozzo)، وفي كتاب (*Perspectiva*) (1719 ـ 1720)، ليوهان ياكوب شيبلر (Johan Jacob Schübler)، **مسرح الظِّلال الحقيقي** لأتنازيوس كيرشر، وفان هوغستراتن (van Hooghstraeten). وعلى غرار **الهندسة المدنية المستقيمة والمنحرفة** (*Arquitectura civil y obliqua*) (1678)، لخوان كاراموبل (Juan Caramuel) الذي يقدّم للرؤية الشروط المطلقة لـ«الانحراف» عند التفكير بعمودية شاملة وجامدة مثلما تنقلب بشكلٍ صاخب مراتبُ الرؤية القديمة من أسفل إلى أعلى (anoptiche) ومن أعلى إلى أسفل (catoptiche)، فإنّ ذاك المسرح، عبر «الواقعية الجديدة» التي حظيت بها إيحاءات الظِّلال المتحرّكة، يصبح، فيزيولوجيًّا، الحاضن والمجازي الذي هو مشهد عمارة الباروك الداخلي والخارجي (لذلك هو أكثف سيكولوجيًّا)، إلى جانب احتفالاته ومهرجاناته. كان رسم البروباغاندا الدينية العظيم يصل إلى الروح عبر نوافذ الحسّ، هذا الاستحواذ لم يكن قط أكثر خيالًا وحقيقةً في ظلِّ انتصار الموت الدّاني المنبعث نافخًا البدن إلى أعلى كأنّه الظلُّ الأشدُّ حقيقةً للروح.

هذه الحركات السّريعة والرؤى التي تنأى عن المركز وتكاد ترتفع وتهبط مُزيحةً الغرض المرئي كما لو أنّه نصرٌ شديد الامتلاء وإيحائي، تقترح مشهدًا بالأحرى ثابتًا ذا تشوّهات ساذجة وغرائبيّة.

الـزَّوْغُ(*) ذاته الذي هو نظرة مطوّلة ومسطّحة لتهتّكٍ بصريٍّ يصبح خديعة المنظور الأخير السّاذجة ويظهر كخط أعـوج أُجبر على تجاوز مداه، لهذا يكون شبيهًا بالكاريكاتوري على الرغم من اقتراحه على المُشاهد لعبةً جديدةً من فضول وبحث، حيث كل شيء يظل ثابتًا ومتموضعًا. كان على جان فرانسوا نيسيرون (Jean-François Niceron) صاحب *Perspective curieuse ou magie artificielle* (*des effets merveilleux* (1638) أن ينمّي، بواسطة إسهابٍ رصين، شأنَ هوسه الساذج نفسه: «يكمن رسمنا الرئيس في معالجة الهيئات التي بعيدًا من وجهة نظرها تعرض، ظاهريًّا، شيئًا آخر مختلفًا تمامًا عمّا تمثّله في الواقع حين تُرى بشكل دقيق من جانب وجهة نظرها هي»[15]. إنّ على رسم الزّوغ الانطلاق من رسمٍ سليم ومبسّط، من بعض النواحي، بحيث تكون خطوط الكفاف «مشوّشةً» ضمن شكلها القابل للتعرف عبر عرض هندسي محسوب، بمقدوره أن ينشأ في «لمحة خاطفة» ما ظلَّ عند نقطة نظر محدّدة جيدًا. أراد إمانويلي تيزاورو (Emanuele Tesauro)، هو الآخـر، في **منظار أرسطي**

(*) الـزّوغ (anamorfosi)، بالإنكليزية (anamorphe): خاصية تشويه صورة غرض ما بواسطة سطح عاكس أسطواني أو بسبب عدسة أسطوانية، حيث تتغير مقاييس الصورة بأحد الأبعاد، إمّا باستطالة الصورة وإما ثَنْيها. وانطلاقًا من عصر النهضة استغل بعض المصوّرين الزّوغ لإخفاء معانٍ متعاقبة باللوحة. فلجأ ليوناردو في بعض ملاحظاته إلى أمثلة عديدة من هيئات عالجها بهذه التقنية. أبْين مثال نجده في لوحة **السفراء** (*Die Gesandten*) (1533)، لهنز هولباين الأصغر حيث عند مشاهدة اللوحة من جانبها الأيمن بتقريب الوجه من سطحها تُشاهد هيئة جمجمة زائغة.

(*Cannocchiale aristotelico*) (1654) أن يصف، بما يماثل خارطةً تكاد تكون متقفّاة، قبةَ الاستعارة الكلاسيكية[16]، مقحمًا في بداية كتابه زوغ الشكل الهندسي البسيط لمخروط بجانب المثل: «الكلُّ في واحد»(*). ويظل الزّوغ الذي يمثّل القدر المُفرد بجماعية الأشكال والصّور (وحتى الكلمات) سمة القرن السابع عشر، مثلما ظلَّ الغريب (الغرتسك) رمزَ القرن السادس عشر، وبالإمكان مقارنته بحسب تيزاورو باستعارة «النوع السابع» (من خديعة أو عدم توقّع) التي تحرق في لحظةٍ واحدةٍ شحنتَها في شيء مضحكٍ وقاسٍ. كأنْ يُقال، هزلًا، عن امرأة: «كان لها أنف قصير، عدا ذلك فهي بشعة» (كالموت).

(1) David Rosand, *Leonardo da Vinci: sul disegnare una linea*, in «Eidos», 1990, n. 6, pp. 4 - 28.

(2) انظر، *Scritti d'arte del Cinquecento, VIII Disegno* cit. «الفوضى» التنويرية في: *Scrittura, lettere, e storia*, in *De' veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini, p. 2006:

«وقبل كل شيء يجب تحذير ذاك الذي يعارض الرسم على الرغم من أنّه يُحسن القراءة والكتابة، لذلك، من تعوّد كتابة خط جميل يعتبر نفسه كما لو أنّ ذاك يمثّل بداية حسنة، وأنّ ما يقوم به بشكل حسن بمقدوره أن ينعكس على الرسم وعلى الأشياء التي تصنعها يداه، على اعتبار أنّ ذاك القليل من العون

(*) العبارة باللاتينية: («Omnis in uno»).

الذي يُكتسب بسبب الدأب أثناء مرحلة الصبا كمهارة استعمال القلم في كتابة الحروف بطريقة حسنة، من شأنه مساعدته في محاكاة الرسم عند تقليده كتابة جزء من أشياء أخرى، كما أنّ الكتابة ليست في حاجة إلى كثير من الحروف كي يستقي مع الوقت أخبارًا سارة من تلك الأشياء التي يجعلها ضرورية من دون حاجة إلى أحد بغية إنجاز ذلك، أو بالأصح الرسم، بحيث لا يعدّه الناس جاهلًا وقليل القيمة. ومن المؤكد أنّ قليلين من الشبّان المبدعين في الرسم، لم يكونوا بارزين في التاريخ ولا في الكتابة الحسنة، وهي ميزة شديدة الأهمية في الفنون الجميلة». يقع تحت هذا الملمح نص أرماندو بيتروتشي (Armando Petrucci): **الكتابة. مثالية وتمثيل** (*La scrittura. Ideologia e rappresentazione*)، أيناودي، تورينو 1986، ص ص. 21 ـ 42.

(3) Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, (1437), ed. Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 14 - 34، وللإشارات اللاحقة أيضًا.

(4) Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, ed. cons. Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*، Roma 1768, vol. VI, pp. 35 - 202 إلى جانب موضوعات طُرحت كالرسم الداخلي والخارجي نستعرض الفصل الثامن: **عن العمارة وعظمتها** (*Dell'architettura e sua grandezza*) ص ص 149 ـ 52.

«العمارة هي ابنة الرسم الثالثة، العزيزة والحبيبة، ذات القيمة المتفرّدة وصاحبة العظمة. وذلك كي لا تبدو مختلفة عن أختيها الأخريين (التصوير والنحت مؤنثين في الإيطالية) وأقل جدارة بالنبل وبأب جدير، وللعمارة الغاية نفسها في تحقيق فرح ومتعة الإنسان بشكل كبير: تحاكي هي الأخرى في بعض الأجزاء الطبيعة، حتى لو أن ذلك لا يحدث بالفعل، وهي متفرّدة كالتصوير والنحت. ومهما يكن، ظلت غايتها هي أيضًا المحاكاة آمرة بتوفير كثير من المواقع المختلفة لراحتها ولحاجة البشر. ولمّا كان هذا العالم مجهّزًا ليكون سكنًا أرضيًّا للإنسان، ولكل الحيوانات، صنعت الطبيعة مغارات، وكهوفًا، وغابات، ومستنقعات، وبحيرات، للحيوانات البرية، والعمارة هي الأخرى

توفّر بطريقة مختلفة الصنع، مغارات أخرى، وكهوفًا أخرى، وغابات أخرى، ومستنقعات وبحيرات صناعية ساحرة مرحّبًا بها من أجل هذا المخلوق الاجتماعي، وفضلًا عن أنّها تضاعف وسائل راحة الإنسان، في الوقت نفسه، تزيّن وتجمّل هذا العالم بمدن، وأبراج، وقلاع، ومعابد، وبلاطات قصور، ومسارح وحلبات، وبازيليكات، وحمّامات معدنية مدوّرة وضخمة. ولما كان الإنسان يتميّز من كل كائنات الأرض وحيواناتها، هكذا تُقيم العمارة المصانع أيضًا من أجله، متجاوزة بكثير المغارات والكهوف مأوى الحيوانات الشرسة؛ أكثر من ذلك نكتشف دائمًا أنّ أبانا الأول بتقمُّصه دَوْر الندِّ والثائر على الربّ حرمنا جميعنا من تلك الدّارة الهنيئة التي دعاها اللاهوتيون القدسيون الفردوس الأرضي الممنوح كهدية من الرب الأعظم، ومع ذلك، نستطيع بفن العمارة إقامة مختلف الفراديس الأرضية، على الرغم من أنّها ليست بتلك الروعة التي حظي بها الأول، وبفضل جمال العمارة بمقدورنا منح بهاء للحدائق التي بدورها تمنح اكتمالًا أخيرًا لمبانٍ أنيقة كالفراديس التي أراد الفرس تسميتها وفق هذا النحو، حيث يُكتشف كم هو بديع وعظيم وجدير هذا الفن في تنسيقه وأوامره لصنّاعه.

هذا ما يؤكّده أرسطو بأوّل أعماله: **الأخلاق** (*I Morali*)، قائلًا إنّ العمارة تعي ما تصنعه، إلّا أن الحدّاد لا يعيه دائمًا. أفلاطون هو الآخر يقول في **المملكة** (*Il regno*): ما من معماري يلجأ لاستعمال اليد، بل لأيدي مرؤسيه، بمعنى أنّ المعماري سرعان ما يهتم بالتأمّل عوضًا عن الإدارة، على الرغم من أنّ جوهر العمارة النهائي لا يتمثّل فحسب في البناء، بل يمتد أيضًا إلى الملاحظات السماوية، وإلى فن الآلات الدقيقة (المَزاوِل)، والميكنة، كما يقول هو نفسه.

هذه المهنة النبيلة تنتمي لأناس أثرياء ومرفّهين، كما هي مختلفة من ناحية الاسم عن أختيها الأخريين، ولذا تبدو أعمالها مختلفة، ومنفصلة عن تلك العائدة للتصوير والنحت. على كلٍّ، كي تصبح هذه المهن الثلاث عِلمًا واحدًا، كما قلنا، يوجب من ناحية أن تبدو متشابهة وتعرض أنّها تفد من منبع علمي واحد ومن ملَكة الرسم، وأن تكون الثلاث منسّقة لغاية رئيسة واحدة همّها الإسعاد والإمتاع التي هي غاية ماثزة؛ وفي هذا هي متحدّة تمامًا بحيث يكون عصيًّا على

الشرح مَيْز أيّ منها بشكل أكثر، متنافسة في ما بينها حول منفعة، وراحة، وعظمة، وذكرى، وسعادة، ورفاهة هذا الإنسان، وجميعها تهبه ذائقة وراحة فريدة. إذًا، العمارة تُبهج، وتمتّع، وتُبدع، وتحمي الإنسان بما تصنعه من القيظ الضار والبرد المؤذي، والذي هو نتاج صنّاع وآلات يقع تحت إمرتها كنظراء، نجارين، وبنّائين ونقاشين، وحدادين، ومن شابههم؛ لكنّ نشاطها يتعلّق بتطبيقات مختلفة، وانضباط متعدد، إذ ينطلق عملها المائز من اجتثاث مادة من مادة، وفي هذا تشبه النحت؛ وبمقدور كل هذا أن يتشكّل معًا ويكتمل، وفي هذا تشبه التصوير، ولو من ناحية الشكل، ومن مادة بيّنة الاختلاف في كليهما.

بيد أنّ أعمال هذه تبعث على الدهشة والعجب من بين كل أعمال البشر، فيما لو ذكرنا آلات مواقع ضخمة، ومعابد رائعة، وبلاطات وقصورًا إمبراطورية، وميادين فسيحة، وحمامات مياه معدنية واسعة، ومسارح، ومدرّجات في الهواء الطلق، فالأطلال التي تُرى في روما وأماكن أخرى، تثير الدهشة والعجب: من بين أخريات المدرّج الروماني، الذي تسمّيه العامّة الكولوسيو، تهدّم جزء منه، وظل جزء منه قائمًا. وشهير بمقداره ومُمجَّد مسرح ماركو إميليو (Marco Emilio) (بلينيو، الكتاب 36، الفصل 15) ذو الارتفاع الفريد، بأعمدته الثلاثمئة والستين، جزء من مشهده رخامي، والأوسط زجاجي، بلغ ارتفاع أعمدته أربعة وثمانين قدمًا، وثمة بين الأعمدة علامات من نحاس تبلغ ثلاثمئة، ويسع (فيما لو صدق بلينيو) سبعين ألف شخص. ثم المسلّة ذات الأربعين ذراعًا التي أقامها رمسيس ملك مصر؛ وتلك التي تعود للملك سنوسرت ذات المئة وخَمس وعشرين قدمًا؛ ومتاهة ديدالوس في كريت؛ وتلك المنجزة في مصر؛ والأخرى في إيطاليا من طرف الملك الإتروسكي بورسينا (Porsena).

مضمار قيصر بطول ألف وثمانمئة قدم (بلينيو، المرجع نفسه) وبعرض ستمئة؛ مدرّج بومبي الذي يسع أربعين ألفًا؛ وأسوار طروادة التي كانت تبلغ أربعين ألف خطوة؛ والجسر الذي بناه ترايانو (Trajano) على الدانوب؛ وذاك الذي يعود لقيصر على الراين؛ أسوار بابل المشيّدة بالقار بارتفاع بلغ مئتي قدم وبعرض خمسين بأمر سميراميس؛ وبرج منارة يولا (Jola) بناه المعماري سوستراتوس (Sostratos) أيام حكم بطليموس (Tolomeo). الأهرامات

الإعجازية في مصر؛ ومعبد ديانا في الأناضول أقامته آسيا كافة خلال قرنين وربع القرن؛ والأضرحة، والحدائق المعلّقة، وعجائب أخرى كثيرة في العالم شهيرة وظاهرة تبيّن عظمة هذا الفن. وأريد أن يُترك هنا ذاك البرج الذي بحسب أكبر كذّاب من بين جميع الكتبة أنّه بُني فوق شظايا زجاج بأعمق بقعة بحرية. لكنّ بين الأشياء الأخرى الواضحة التي تُكتشف عظمتها في ذاك الجرف بذاك اللون البديع (من ناحية التناغم) الذي يقدم لرؤية المبصرين المادية جبل آثوس (Athos) ـ هاثوس (Ἄθως) ـ الذي وصفه القدماء بكثير من الغلوّ وجعل منه دينوكراتيس (Δεινοκράτης) ـ (Dinocrate) ـ المعماري الفذّ (جسّد بياترو دا كورتونا (Pietro da Cortona) فكرة هذا الرسم) تمثالًا عملاقًا للإسكندر ممسكًا بيده مدينة عظيمة وبالأخرى قدحًا ضخمًا تصب فيه مياه الينابيع المتدفقة منه. العجائب الأخرى لا حدّ لها من عبقرية وإثارة للدهشة في هذه المهنة البديعة التي بانضمامها إلى الأخريين يُتفطّن إلى أنّهن كيان واحد وعِلم متكامل مناسب وعظيم ونافع وممتع للبشر، وأنّ كل واحدة منهن لا تكون كاملة بدون اتحاد ومساعدة أختيها، بطريقة تكون فيها كل واحدة طرفًا، وليس كل ذاك علمًا واحدًا، كما قيل، منقسمًا إلى ثلاث تطبيقات.

وبسبب الغاية المائزة لمنح رفاهة وراحة للإنسان، وبهاء وعظمة للعالَم، استحقت تسمية أمّ الراحة النيّقة (Parens commoditatis)، كما سُميّت عِلم البناء، وقاعدة التقسيم، ونظام التوزيع، وتتمثّل أدواتها في الكوس والفرجار؛ موادّها مرمر، وحجر، وحديد، وخشب، وأشياء أخرى متعلّقة بالمواقع، والحصون، والمطاحن. يكفي هذا الآن بشأن العمارة التي سنتطرق لها أكثر في حديثنا عن الأكاديمية، ونعود إلى رسمنا، الذي جرّنا لهذا الحديث.

(5) Benvenuto Cellini, *Frammento di un discorso... sopra i principi e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*, in *Opere*, con note di Giovanni Palamede Carpani, 3 voll., Milano 1806 - 11, vol. III, pp. 219 - 229.

(6) Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, (1795 e 1798) (trad. It. a cura di Massimo Modica, Aesthetica, Palermo 1991, p. 56 e il cap.

Le mie modeste idee sul colore, pp. 59 - 64; ancora a proposito del modello, *Il mio parere sull'architettura*, pp. 97 - 105).

(7) Michel Pastureau, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité mediévalés*, Léopard d'or, Paris 1986, pp. 49 - 57 e 51 - 35؛ النص الأول المشار إليه يظهر أيضًا في الترجمة الإيطالية: *Vizi e virtú dei colori nella sensibilità medievale*, in «Rassegna», 1985, n. 23, pp. 5 - 13.

(8) Hubert Damisch, *Mémoires du support, mémoire de la ligne*, in *Repentirs*, a cura di F. Viatte بمناسبة معرض 12 مارس17_ يونيه 1991 بمتحف اللوفر (Louvre)، باريس1991، ص ص. 54 - 50.

(9) Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Picard, Paris 1991, pp. 356 - 60.

(10) Sydney Joseph Freedberg, *Disegno versus colore in Florentine and Venetian painting of the Cinquecento*, in *Florence and Venice: Comparisons and relations*, Nuova Italia, Firenze 1980, vol. II, pp. 309 - 22.

(11) Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris 1989, il cap. *Le conflit du coloris et du dessin ou le devenir tactile de l'idée*, pp. 153- 82.

(12) Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. cons. Einaudi, Torino 1976, p. 14.

(13) *Ibid.*, p. 481.

(14) Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1977.

(15) François Niceron, *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effects merveilleux*, (1638), ed. cons. Langlois, Paris 1652, p. 89 e in particolare Jurgis Baltrušaitis, *Les perspectives fausseés. Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Perrin, Paris 1969 (trad. it. Adelphi, Milano 1978).

(16) Mario Andrea Rigoni, *Il cannocchiale e l'idea*, in «Comunità», 1978, n. 179, pp. 337 - 52.

الفصل الخامس

الخط المحاذي

يمثّل الخطُّ في «فن الحرب» وعلى خرائط المعارك، عند نهاية القرن السابع عشر، تنظيمَ جيش مُحشَّد وفق ترتيب حربي على جبهة ممتدّة إلى حدّها الأقصى بحيث لا يُستطاع مهاجمته من الطرف. جيش يتشكّل من ثلاثة خطوط: الطلائعي، والجسم الرئيسي، والمؤخّرة. تكون المسافة بين الخطِّ الأوّل والثاني مئة وخمسين خطوة، وثلاثمائة بين الثاني والثالث لإمكان إعادة التنظيم[1]. شُهد أيضًا بالصناعة الأوروبيّة ومؤسّسة (E. Chambers, 1728) إعادة تنظيم، بالكيفية ذاتها، مقحِمةً خارطةً أمام عيني النسّاج القديم كما لو أنّه جنديٌّ مُستجِد لتنفيذ العمل بدقّة وتوفير الوقت والمال. كان المصوّر الذي مثّل المصمّمَ الأوّل يرسم للأقمشة فوق ورقة مقسّمة إلى مربعات هيئات وأشكال زهرية مبرزًا إيّاها بألوان اعتقدَ أنّها مناسبة وقابلة للإنتاج. حالما ينتهي هذا الرسم «يقرؤه» عامل متخصّص؛ في حين أنّ النسّاج يضعه على أنيار النّول. بهذه الكيفية «يقرأ الرسمَ» ويُعلِم الشّخصَ القائم على النّول بالعدد الصحيح» من مربعات وصفوف مدرجة بالفضاءات التي يقرؤها»[2]. هذا الإعداد بالعمل الصّناعي في مجال النسيج قانونٌ يمثّله الرسم لضمان نتائج سير العمل من خلال قسم الإنتاج. حدث أنّ كلَّ مرفقٍ بهذه

الصناعة قائمٌ بصنع منتَجٍ استهلاكي إلى جانب اهتمامه بالمحافظة على جودة لا تعوزها الناحية الجمالية، يقابله تطويعٌ لإرادة العامل الـذي لا يمارس عملًا هيّنًا، بل يجد نفسه مرغمًا على أعمالٍ معيّنة في وقتٍ محدّدٍ كان قبل ذلك أطول. الأمر يتحقق أيضًا مع التّقني ـ الفنّان مبدع الموضة والأزياء، والذي ببثّه أفكارًا وتصاميمَ لأقمشةٍ وخزفٍ يجد نفسه مدفوعًا إلى الإلمام، إلى جانب استهلال التطوير الحِرَفي، بسيرورة عمل يتطلّب التحامًا بالمنتَج الجديد وميلًا إلى انغلاق داخل نظامٍ من علاقاتٍ داخلية. يمثّل «الرسم» في هـذه الحالة التمييز ـ التوصيف الوحيد للعمليات ولتلك المرحلة من اختبارات تُعايَن نظير فرضيات وتوقّعات بإنتاجٍ أفضل. هذا الفنّان ـ المصمِّم ليس بالحِرَفي، إذ إنّ الحرَفي القديم يظلّ مقيّدًا بفضاء ثقافي هو المكان العيني للمعمل وبأدوات العمل التي تشكّل كيانًا واحـدًا مع منتجاته المثيرة للإعجاب ضمن جودتها الجمالية مهما كانت غير متقنَة. وليس حتى بفنّان بالمعنى الحرْفي للكلمة لأنّه بخضوعه «للافهم» كلاسيكي نابعٍ من النِّتاجات الفنّية يُرى في كثيرٍ من الأحيان متشكّكًا حتى في قدرته على البقاء. في الواقع، يوحّد المصمِّم الصّناعي ويترجم معلومات فنّية وحِرَفيّة متنوّعة ومتفرقة، يوجّهها (أو لعلّه يسوِّقها) نحو ذائقةٍ سرعان ما تصبح سوقًا تحظى، كثيرًا أو قليلًا، بقبولٍ بطيء واستهلاك متنامٍ. هذا النّوع من العمّال المَصُوغ ضمن إطاره التشغيلي بالمرحلة ماقبل الصّناعية (انظر رسّام الأقمشة الذي ذكره كارلو غولدوني Carlo Goldoni في ملهاته **إحـدى أمـاسي الكرنفال الأخيرة**

Una delle ultime sere di Carnovale)[*]، يظلُّ متعارضًا تمامًا مع مصمّم ـ رسّام هذا العهد مابعد الصّناعي، ولعلّه حِرَفيٌّ مُحدث. كانت التقنيات الصّناعية في السابق بطيئةً للغاية، وكان الإيقاع الإنتاجي يحافظ على الآلة والوقود مُعتمدًا على الطاقة البشرية. الآن تسارعت التقنية وبُرمجت، وبدا العمل البشري غيرَ واثق وخاضع لتأثير تلك المعلومات والتوجيهات المنتمية للسطوة البصرية ـ الدعائية التي توجّه نحو الاختيار مجموعات وطبقات اجتماعية ضمن قانون صورة حقيقية أو مزعومة لا تكفّ عن التغيّر. ثم يستمر اليوم هذا التقني ـ الفنّان بعيشه في عذاب تانتالوس[**] حيث المزايا معروضة و«مُبعدَة» كعنصرٍ جمالي، بحق، داخل الميتافيزيقا الجديدة لـ «مجتمع الصورة». هذا الخلل النّوعي المطَّرد لمنتَجٍ واسع الاستهلاك سيواجَه بمتعة اقتناء «المنتجات القديمة» التي ليس لها بالفعل قيمة العاديات، إلّا أنّها تحظى بأفضليةٍ عليا كونها اختفت من السوق ومن الزمن أيضًا. وعلى «الشيء»، كي يصبح غرضًا جديرًا بالاقتناء، أن يُفسَّر ويُقحَم بمسارٍ

(*) كارلو غولدوني: البندقية (1707) ـ باريس (1793)، يتحدّث في ملهاته التي عُرضت في البندقية سنة 1762، قبل انتقاله إلى باريس، عن مجتمع من نُسّاج أو صُنّاع أقمشة، قام هو بدور الرسّام أنزوليتو (Anzoleto) مصمم أقمشة بندقي ينتقل إلى موسكو.

(**) تانتالوس (Tantalo) ـ (Τάνταλος): شخصية أسطورية. كان يحضر ولائم الآلهة، ثم قام بخروقات كثيرة. عوقب بأن ظل مقيدًا والماء يغمره من دون أن يقدر على شربه، ومن فوقه تتدلّى فواكه لا يستطيع تناولها. ولّد هذا العجز عن بلوغ هدف قريب التعبير: عذاب تانتالوس.

جماليٍّ يخصّه وينحو إلى التنقل، همُّه الانخراط بتلك البضاعة التي ليس لها سعر محدّد لكونها تذهب إلى ما وراء البضاعة المتوفِّرة والمعروضة. بهذه الكيفية، تضاعفَ الاهتمام باقتناء مختلف الأشياء الأصيلة.

كانت بداية اقتناء «الرسم» في القرن الثامن عشر التي نراها مائزةً وراقيةً لدي بيار كروزا (Pierre Crozat) وجان بيار ماريت (Jean-Pierre Mariette)، على سبيل المثال، نتيجة رغبةٍ وليس تعاليًا فكريًّا، تتمّكن من (وترغب في) الحكم على مختلف الخطوات «الأصيلة» التي يمر بها العمل الفنّي مقتطفةً تفصيليًّا: الموهبة، والمتعة، والروح، والمخيلة، والسخرية، أشياء تمثّل أعراض أصالةِ التعبير الفنّي. سيكون هذا الشأن دومًا رهين حاجةٍ لا تهدأ إلى متذوِّقين حقيقيين ومميزين، سيكونون هم أيضًا الموعزين والمقتنين لأشياء وأنواع بعينها.

استهدف وليام هوغارث (William Hogarth) التأثير السّاخر ذا النزعة الاجتماعية وخضع له، إلّا أنّه تقفى الخطَّ الأفعواني والمتموّج كما لو أنّه سرابٌ لحقيقة؛ أي إن «خطّه الجمالي»، خلافًا للخطوط المستقيمة (الأشكال الصلبة المنتظمة) والخطوط الدائرية (أعمدة، وآنية، وتيجان أعمدة)، ينهض بحركة بسيطة ومائزة ذات منحنيين، الأوّل على رأس الخط والثّاني على آخره. ينجم تأثير هذا الخطّ عن تعاريش أفعوانية الأشكال ترتفع لولبيًّا حول مخروط أو تبرز عن حاصل (summa) «تفاضل وتكامل» مشمولٍ داخل

هرمٍ من بلّور حجري(*). هكذا يجسّد هوغارث التنوّع (Varietà) (1753)[3] المقترَح من جون ميلتون (John Milton) في: الذَّيل الملتوي(**) (tortuous train) للثّعبان أمام عيني حواء («مقاومة حـواء»). هذا الخطُّ الرصين والأُلـهُـوَّة نجده مختلفًا بفعل تضادّ فلّاحات جاندومينيكو تيبولو (Giandomenico Tiepolo)، مع آنسات (mademoiselles) جان أونوري فراغونار (Jean-Honoré Fragonard)، إلّا أنّه في اتّجاهِ توافق ساخر ومُدرِك وليس مجازيًّا، يهوى تلك الحيويّة المعلّقة بين زهـور وأشجار مُشذّبة بحديقةٍ غنّاءَ تزدهر مستحوذةً على مؤشّرٍ من «تنام» صحبة تلك الرقصات الريفية المشتملة في تشابكها على أناقة البساطة وشيئًا من أصالة كلاسيكيّة، لحسن الطالع ليست واعيةً بها، مخلّفةً لنا نحن متعة «الجميل والمتنوّع».

(*) بلّور حجري (cristallo di Rocca): يُعرف أيضًا باسم المرو أو الكوارتز الزجاجي (quarzo ialino). نوع من المرو لا لون له، وعادة ما يكون شفافًا تمامًا. اكتُشفت خصائصه الكهربية المنضغطة فاستُغل بصناعة الساعات منذ نهاية الستينيّات. اعتُبر لقرون عديدة مادة سحرية الخصائص ومضادة للشرور، فاستُعمل في العلوم الغيبيّة وفي التنجيم. أورد هوغارث في كتابه **تحاليل الجمال** (*Analysis of beauty*) (1753) أنّ ميكيل أنجيلو بوناروتي (1475) كابريزي (Caprese) ـ روما (1564) مصوّر، ونحّات، ومعماري، وشاعر إيطالي، أوصى المصوّر ماركو دال بينو (Marco dal Pino) سيينا (1525) ـ نابولي (1587)، مصوّر إيطالي، بأنّ عليه أن يرسم دائمًا هيئة هرمية وأفعوانية التنسيق مضاعفةً مرة واثنتين وثلاثًا.

(**) الذَّيل الملتوي: من قصيدة **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*) (1667) لجون ميلتون: لندن (1608 ـ 1674).

ويتمثّل النظَرُ إلى التنوّع في الإعجاب بما للطبيعة من تأثيرات بسيطة كمنح الانتباه والفكر إلى مواشير نيوتن (Newton) البلورية حيث يتفرق الضوء إلى ألوانٍ سبعة، ثم يُعاد تكوينه في شعاع واحد أو في حركة الكواكب خلف المناظير الجديدة، كما لو أنّه كونٌ «من عدّة أغلفةِ خطوطٍ وثيقةِ الارتباط معًا» (هوغارث).

إنّ لخطِّ الجمال(*) (Line of Beauty) لدى هوغارث نزوةً إزاء الحرية، إلّا أنّ في داخله أيضًا شروطًا شديدة التعسّف إلى جانب تناقض حريّات الفنّان التقليدية. هذه هي اللحظة التي حطّم فيها جورج بركلي خطَّ الرؤية الكلاسيكية كما لو أنّه تجمّعٌ بسيط من نقاط[4]. المسافةُ، على سبيل المثال، ليست خطًّا إنّما رغبةٌ في إدراك وفي إبعاد وتقريب الأشياء. هذا الانعطاف في الخطوط التي تُطوى وفقًا لصلابتها، وبحسب شكلها المنضغط، تقف إلى جانب إعادة اعتبار جديد وإلى تصحيح تلك الخطوط (أشكال، وصور، وأساليب) التي كانت، على الأرجح، متطبعةً مع العمارة. فيُتفطّن، على سبيل المثال، إلى أنّ الانحناء بقبة كاتدرائية سان بطرس (cupola di San Pietro)، لما تمكّن من الصّمود لو لم يخضع لتنوّع الشّكل الثابت في المنتصف أثناء مراحل التنفيذ التي قادها ياكوبو ديلا بورتا (Jacopo Della Porta) (يمكن التفكير أنّ وراءها مقترحات

(*) خط الجمال: مصطلح ونظرية في الفن أو في علم الجمال جاء به هوغارث: لندن (1697 ـ 1764)، لوصف حرف 'S' بخط متموّج (خط أفعواني). هذا الخط، بحسب هذه النظرية، يعني إنعاش وإثارة انتباه المشاهد كتضاد مع الخطوط المستقيمة المتوازية المتقاطعة التي تعني الموت أو الأغراض الجامدة.

ميكيل أنجيلو نفسه). كانت القبة تصبح جسمًا وكانت تستمر من برونيلليسكي إلى غوارينو غواريني (Guarino Guarini) في تمثيل الدرجة القصوى من تشابك خطوط منحنية، منتظمة أحيانًا ومنفلتة أحيانًا أخرى. سبق لبرونيلليسكي أن أنقذ، إعجازيًّا، المعارف الحِرَفية متناهية السذاجة ومتناهية التفاؤل في ما يخص الموروث التقني من كارثة بابلية آكدة. وفضلًا عن تنظيمه لبعض تقنيات مادّية لم تكن شديدة العمق، بدءًا من تجهيز الدعائم وانتهاءً بطرح وبسط قوالب الطوب، عرف برونيلليسكي المزاوجة بين الغلاف الخارجي لقبة سانتا ماريّا ديل فيوري (Santa Maria del Fiore) التي لم تكن قادرةً على الوقوف وحدها، وغلافٍ آخر داخلي كان عليه تثبيت نفسه ثمّ ذاك الذي فوقه، مضيفًا فوق القبة فانوسًا تمثّل دوره في إنهاء وشدّ كل شيء. لم تُنوّع قبة سان بطرس كثيرًا في هذا التدبير مع أنّها أضافت المزيد إلى حجمها بشكلٍ كان يعزّز مزايا القوس نصف الدائري(*)، فحظيت القبة بغلافين بحيث يدعم أحدهما الآخر، وبقمّةٍ بمقدور الجميع ارتيادها، لكنّ شكلًا كامل التوازن لقبةٍ ما ليس ذاك الذي يُدرَك عند المقارنة البصرية بقلنسوة كاملة الاستدارة، أي بقوس من دائرة الاستعارة المُستهلكَة عن القبة السَّماوية، لكنها بخطٍّ منحنٍ ناقوسيٍّ، كان يبدو نفيًا لها: «السِّلسلي» هو خطُّ التوازن حيث توضع

(*) القوس نصف الدائري (arco tutto sesto): كلمة (sesto) كانت تفيد قديمًا معنى الفرجار. ويمتاز هذا القوس بعقده نصف الدائري، وهو أبسط أشكال القوس حيث يقع المركز الذي تتصل به الخطوط الوهمية الممتدّة من فواصل الأحجار على خط التماس، أي الخط الذي تنتهي عنده الدعامتان ويبدأ القوس.

سلسلة أو عقد لؤلؤي معلّقَين يتأرجحان، تكون حركتهما العليا وراء السّبب الحتمي والكافي لتنظيم فصوص قبةٍ ما والإمساك بفصوصها بكيفية فردية وإجمالية متوازنة.

إثر قيام جوفاني بوليني (G. Poleni) ولويدجي فانفيتيللي (Luigi Vanvitelli)، في العقدين الأوّلين من القرن الثامن عشر، بفحص وتجميع مساهمة جيمس ستيرلينغ (J. Stirling) النظرية عن إشارات يوهان برنولي (Johann Bernouilli) ولايبنتز، «أعادا رسم» مُنحنى توازن قبة سان بطرس الحقيقي الذي لم يبتعد كثيرًا من تلك المبنيّة. وقيل لحسن الطالع، إنّها عُدِّلت أثناء مرحلة البناء بحيث لن يكون هذا الأثر الأشهر في العالم عرضةً للخطر، لذلك زُنِّر سنة 1743، تحسّبًا، في خمس نقاط لمزيدٍ من الحماية[5]. وما إن «ابتُكر» مُنحنى التوازن الرائع حتى تدهورت صورة القبة ذاتها بكيفيّة ما. ذاك حدث مع كريستوفر رن (Christopher Wren) الذي اقترح فرضيات تجهيزية عدة بشأن وحدة القبة الجوهرية في كاتدرائية سان بول (San Paolo) في لندن (1675 ـ 1677)، أولاها قبة كانت تدعم أخرى بالألواح، ثانيتها قبة تقليديةً قديمةً كانت تدعم أخرى أحدث منها، ثم أخيرًا وبعد أن أنهى معارضة رجال الإكليروس الأنجليكان اقترح حلًّا تقليديًّا للغاية: مدرجًا مُعمّدًا كان يحجب الأضلاع والدعائم. الأفضل بكثير جاءت به نسخة القرن السابع عشر الشهيرة والمتمثّلة في قبة بازيليكا مادونا ديلا سالوتي (Madonna della Salute) في البندقية من عمل المعماري بالداساري لونغينا (Baldassarre Longhena) الذي أظهر وأخفى بمنحوتات أرادها حِليةً حلزونيةً

حلًّا خارجيًّا اتّسم بعصرنةٍ مطلقة نظير حلٍّ داخلي. ظهر الكلُّ بشكلٍ تقليديٍّ مُغالى فيه مقابل نكوص الخطوط الداخليّة وتعدّد وتراكب أقواسٍ بعضها فوق بعض، الأمر الذي سبق أن مثّل أعجوبة القبة الباروكية الجديدة لفرانتشيسكو بوروميني (F. Borromini) وغوارينو غواريني، بقدر ما هي شيءٌ مغاير تمامًا.

كان الرسم المعماري المضطلع تمامًا، رمزيًّا وهيكليًّا في آن، بخطوط مُجمَلة مُلغاة ومُعاد اقتراحها من طرف المهارة الإنشائية القوّية برسم بوروميني، قبل أن يتسمّى ضمن قاعدة مجردة كانت تتولّد من نموذج شكلاني لقبةٍ ما، يفترض كيفًا جوّانيًّا أبان عن قطيعةٍ مع الرسم الفنّي البحت[6]. كان يخلق بداخله ذاك الشدّ الإيجابي نحو التّصميم (الخط الحابي نحو الحجر) الذي لم يعد بمقدور الرسم المعماري الإتيان بمثله، بغية احتواء ذاك «الرسم» الأكاديمي النّمطي الذي كاد يغدو مُستبعَدًا بسبب انحسار المنطق الإنشائيِّ عنه، إلى جانب تلك التفسيرات البصرية المتباهية الماقبلية والمُنافسة على محاكاة لوحة أو منظر طبيعي أو نوعي نظير العمارة.

اعتمدت الأعمال المعمارية الكبرى بالمحيطات الداخلية والخارجية، في القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر، على رسوماتٍ ليست تقنيّة بالمرة، إنّما أكثر من كونها كذلك، استُلهمت وابتُكرت جراء تراكم علامات وتفاصيل ضمن اقتصادها أيضًا في ما يخصّ الورق. عُرف عن بوروميني[7] حضوره المرعب والمنعزل بالموقع، وبخاصة غواريني، وفيليبو يوفارا (Filippo Juvarra)، ويوهان

بالتهازار نيومان (Johann Balthasar Neumann) (يُنسب إليهم حسّ متوقّد من حيث الاختيار، والتمحيص، وتنظيم فرق الحِرَفيّين العاملين في خدمتهم مباشرةً، إذ من دون التعاون الوثيق والاحترام لما استطاعوا أبدًا إبراز مزايا عمل الباروك بالنسيج الحميم) الذين أظهروا أنّهم لا يكِلُون الرسم إلى جودة العمل المتملّص والذاهب إلى أبعد من فرضيات التصميم الهندسية، ولعلّه أبعد حتى من قدرات ومهارات المعماريين الجوّانية التي من الصعب ملاقاتها اليوم. لهذا لم يحدث قط، سوى في القرن السابع عشر، أن ارتبط الخطُّ بشكلٍ متعرجٍ وملتحمٍ بالحياة وبعضوية العيش البنّاء. اعتُبر معماريّو ذاك القرن «طغاةً» بالموقع وكان حضورهم وتدخلاتهم مستفِزّة و«رعناء». وعلى الأرجح، أنّ إيقاع الموقع الباروكي لم يتحسّن بوجود الآلات بل بوجود عمالة متفانية تصارع كلَّ يومٍ من أجل البقاء على قيد الحياة، ذلك ما يُستطاع رصده بلوحات أليساندرو مانياسكو (Alessandro Magnasco): ملحمةٌ تعجُّ بحشودٍ جوّالةٍ لا تكلّ.

إنّ للمباني التي اعتدنا إدراك أنّها مواقعُ مفتوحة في المدن، من دون أن تكتمل أبدًا، سرعةً مفاجئة عند التفكير في حجم العمل، فضلًا عن التحضيرات الجدارية في علاقتها بالديكورات، والملاط، والتجهيزات الثابتة، والدفّايات، والمدافئ أو الأثاث بشكل عامّ: حاجات هي في الباروك كلُّ شيء، إلّا أنّها لا ترغب في التوصّل إلى الاكتمال النهائي. وبمنأى عن التكليف الروماني للمعماريين الذي منحهم نفوذًا هائلًا وأعمالًا عظيمةً بتصميم «مسارح دعاية الإيمان (Theatrum fidei propaganda)» وبالتحكّم الرقابي في

جماعات جوّالة من بنّائين يتماهون وسط حشود من تُقاة، تظل الكتلة البنائية لدى فرانسوا مانسار (F. Mansart) وجول مانسار (Jules Mansart) وكريستوفر رن داخل المواقع المدينية ذات التكليف الملكي ممكنةً فحسب اعتمادًا على شبكة موقعية وبنّاءة تمتلك بائنةً من آليات نقل ورفع تمكن مقارنتها بدُور الصّناعة ومواقع الموانئ، أي انطلاقةُ نشاط مركّز ومنظَّم بقوّة العمل ستكتمل في القرن اللاحق.

منحت المواثيق الفيتروفيّة المحدثة (يمكن القول بشأن البناء العظيم) **الكتب العشرة** (*I dieci libri*) (1674)(*) لكلود بيرو (Claude Perrault)، في النصف الثاني من القرن السابع عشر، والأخرى التي كتبها أندريه فيليبيان (André Félibien) **مبادئ حول العمارة** (*Principi sull'architettura*) (1676)(**) على الرغم من كلاسيكيتها وأكاديميتها، نظامًا نظريًّا لتلك المهنة المثابرة على التخصّص ضمن مشاريع البناء التي يشير إليها بتوسّع أبراهام بوس (Abraham Bosse) حيث هناك معماريون «لذواتهم» لديهم أموالهم وأفرادهم «يُسمّون معماريّين وهم لا يعرفون الرسم»، يستخدمون «رسّامين نُسّاخًا» يضعون محلَّ تنفيذ تصاميمهم بنسخٍ جميلة[8]. بهذا انتشرت معارف معمارية أفضت إلى تحديث كتابة وتفسير التيّار اليدوي لكل من ياكوبو باروتسي فينيولا (Jacopo Barozzi da Vignola)، وأندريا بلاديو (Andrea Palladio)، وفيليبير دولورم

(*) العنوان الأصلي: *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*.

(**) العنوان الأصلي: *Principes de l'architecture*.

مكتبة قصة الخطوط

(Philibert de l'Orme)، وسكاموتسي، استأنس بها «الجنرالات» و«رؤساء العمّال» وجزءٌ كبيرٌ من العمّال الأكثر نشاطًا وتخصّصًا وتعلّموا منها. ونتذكّر أنّ «قَطْع الأحجار» كان يُجسَّم برسومات ونماذج الهندسة الإستيريوتوميّة التي كانت تهيّئ للرسم، طبيعيًّا، تلك الأجزاء شبه المصنَّعة وفق قواعد معماريّة واضحة التّحديد لمهامّ البنّائين والنقّاشين والنجّارين التنفيذية.

كان تنسيق الأعمال بالتصميم المعماري خلال القرن الثامن عشر، مثلما كان يحدث في «آلة المسرح» الضخمة (معبد ذاك القرن الحقيقي)، يتعلّق دومًا بنشاط المشروع، وخاصةً حين لم تعد العمليات الحسابية تُمنح، كما كان يحدث، لموظَّفِ ثِقَة هو المعماري أو معاونه، بل لإداري متخصّص. المعماري هو الآخر سيحظى، من هذا المنطلق، بحرية واسعة مبتعدًا من تقويم البناء اقتصاديًّا، بحيث سيجد نفسه يبحث عن متعهّدٍ «مدى الحياة» كي يحقّق أعماله. كان على المعماري قبل أزمة التعاونيّات التي صاحبت معضلةَ تدفّقِ البضائع البعيدة عن المراقبة نظير المهارات القادرة على إنتاجها، عند منتصف القرن الثامن عشر، أن يشغل نفسه خلال وقته الحر بالترويج أو التعليق على عمله المنجَز أو المُحتمل. كان بمقدور تقانته أيضًا الذيوع ما إن يوضّح عبر تقنية المياه الحارة (جوفاني بيرانيزي Giovanni Piranesi) الطريقة الجديدة التي يُنظر بها إلى عمارة المدينة وخضرتها الطبيعية، إلى جانب تاريخها الأثري الذي طالما شكّل ضمير العمارة الحيّ. أو كما قيل، كان بمقدوره اللجوء إلى توجيه عمله من خلال آلة توضيحية وداعمة كشهادة مستقبليّة

حاضرة. وبالإمكان تعلُّق الأمر سواء بمحنة كارثيّة(*) تاريخيّة (كلود نيكولا لودو Claude-Nicolas Ledoux)[9] أو بتجسيد عمل معماري (opus architectonicum) عريض غالبًا ما ذهب لخدمة قيصر ما، أُعيد رسمه وتفسيره كما لو أنّه مرتبط منذ الأبد بأرض وبمنظر طبيعي (جاكومو كوارينغي Giacomo Quarenghi)[10] لكونه أقحم أسلوبًا ما، ذاك الأسلوب (الكلاسيكي المحدث).

ستصبح العمارة البلاديوية في نهاية القرن الثامن عشر أنموذجًا عالميًّا للتوازن الكلاسيكي والمطمح الاقتصادي، وهي جعلت من كل مستحوذٍ أو مالكٍ، ناهيك برجلِ سلطة، أن يكون بمقدوره جراء معارف بسيطة بالرسم، التفكيرُ والتنفيذ والتطوير من دون عائق من مدى أو وطن (كزمرة معماريِّي القرن الثامن عشر الهواة، انتهاءً بتوماس جيفرسون Thomas Jefferson)(**).

(*) محنة كارثيّة (digraziata avversità): تسببت تكلفة الحزام المحيط بالعاصمة الفرنسية (Mur des Fermiers généraux) الذي بدأ بناءه سنة 1784 كلود نيكولا لودو (1736 ـ 1806)، في إفلاس الخزينة العامة، فأُقيل سنة 1789. تعرّضت أجزاء كثيرة من الحزام للهدم أثناء الثورة نتيجة سخط دافعي الضرائب. وتعرّض هو نفسه للاعتقال أيام فترة الرعب فأنهى هذا، إلى جانب موت بعض أفراد أسرته، مسيرتَه المعمارية.

(**) توماس جيفرسون (1734 ـ 1826): من الآباء المؤسسين للولايات المتحدة، وثالث رؤسائها (1801 ـ 1809). تعلّم العمارة ذاتيًّا عقب انتهاء فترتيه الرئاسيتين. شرع في ترميم مبنى مزرعته مونتيتشيللو (Monticello) مستلهمًا دارة لا روتوندا (La Rotonda) لأندريا بلاديو (1808 ـ 1880). من أعمال جيفرسون أيضًا معظم تصاميم روتوندا جامعة فيرجينيا التي افتتحت في سنة 1825.

إنّ أفضل الرسوم المشارِكة بمسابقات أكاديمية سان لوكا، واختبارات جائزة روما (Prix de Rome) الملوَّنة مائيًّا، وتمارين مدرسة الفنون الجميلة (École des Beaux-Arts) المُرقَّنة بإتقان، إلى جانب الإنتاج الوفير لأغراض معمارية تصبح متشابهة ولكلٍّ منها ما يماثله تحت طبلته(*) (تغدو العمارة أشدَّ الفنون محافظةً)... تصبح كلّها تصاميمَ لا تفرض ما بها من حقيقانية ولو قليلًا، بل لكونها تُبين عن لاآنيّتها القطعية ترسّخُ سبقًا لرسمٍ (إيتيان لويس بوليه Étienne Louis Boullée)[11] يصبح طوباويةً بلا عزاء لمن لم يعد جديرًا بعملية البناء. وما إن يرجع التّصميم المعماري بسبب سيرورة من تلاحم وهمي إلى التصوير حتى يصبح اليوم موضوعًا شديد الآنيّة. نحن إزاء تصوير مُشيَّد بكل قواعد المنظور، أُقحم في العصر الذهبيّ الجلي بعمارة أركاديا(**) جديدةً تمثّل في وضع التصميم «على

(*) طبلة (Timpano)؛ بالإنكليزية (Tympanum): شكل يحتويه مثلّث يؤطّر الجزء العلوي للواجهة الأمامية (قوصرة)، وكثيرًا ما كان يُزيَّن برسومات وتماثيل. استعير من العمارة الكلاسيكية اليونانية حيث كان يُغطّى بجلود، من هنا اكتسب نعته، ثم استُخدم إطارًا علويًّا للمداخل والنوافذ، لاسيما في عصر النهضة. وكثيرًا ما مُنح اسم قوصرة لكليهما.

(**) أركاديا (Arcadia) ـ (Αρκαδία): منطقة تاريخية أخذت اسمها من الشخصية الأسطورية أركاد (Arcade) ـ (Αρκάς). مثّلت في الأدب أرضًا مثالية حيث يعيش البشر والطبيعة في تناغم كامل. اختارها الشاعر الروماني فيرجيليو (70 ـ 19 ق. م.) مكانًا لشعره القديم فأصبحت محيطًا للشعر الرعوي، ثم استُغلّت في أدب عصر النهضة. شهدت روما سنة 1690 تأسيس أكاديمية أركاديا، النادي الأدبي لدعم الكلاسيكيّة نكاية في الباروك. يشير الشعراء في العصور الحديثة إلى أركاديا كوطن ميثولوجي.

الورق»، محاولًا الآن فقط استدعاء الهالة المفقودة. إنّ ما يجعل هذا التصوير شبيهًا (وبشكلٍ مشجٍ) بنوعٍ من تصويرِ مناظرَ طبيعيّة كان خلوّه من الأشخاص، وإطلالته اليوم بلا ساكنين. وحتى لو رغب هذا في اصطحاب المعماريين ناحية تلك الحقيقة ـ الكيف التي افتقدتها العمارة الحديثة لمصلحة تلك التركيبة الإعجازية، حيث كان على الوظيفة أن تقرر بكيفيّةٍ حاسمة عن الشّكل متخلّيةً عن الفن (أي عن مختلف عناصر الجودة: ذائقة، وديكور، ولون...). يصل الرسم من حيث هو توظيف تمثيلي أكثر منه إنشائي انطلاقًا من تجسيم: «مسارح الآلات»، في أواخر القرن السادس عشر، ولو رويدًا، إلى رسوٍّ آمن على جزءٍ كبيرٍ من النُّظم التقنية الأكثر بداهةً في **لوحات الموسوعة** (*Planches de l'Encyclopédie*) التي توثّق، واقعيًّا، ذاك الانتقال العريض والمتنوّع من الحِرَفية إلى الصّناعة، إلا أنّه انتقال عقلاني التوجّه. هذا العمل الكتابي الضخم الذي قام به دوني ديدرو يظلّ المشروع الأعظم لإنجازِ جمع في دائرة المَعارفَ الحِرَفيّة «الجيّدة» وتمكّن من تجسيدها في عملٍ من اتّصالٍ بصريٍّ كامل. يكمن سحره إلى اليوم في التعرف إليه خارج «زمن» الصّناعة، لسبب كهذا يظلّ أيضًا ضمن حقيقة مهنة الفنون.

كان تصميم وتنفيذ آلةٍ أو جهازٍ علميٍّ عند منتصف القرن السابع عشر يهمّ، بالدَّرجة ذاتها، العالِم المتعهّد والميكانيكي ـ السّاعاتي: المكان هو «حجرة العجائب» تلك، أي المختبر العلمي مابعد غاليليّ الذي لا زلنا نرى منه داخل أهمّ المتاحف الحديثة للعلوم والتقنية بعض الشظايا التي بسبب خطيةٍ مزمعةٍ للتطوّر العلمي

حطّمت تلك الوحدة المتعرجة الموجودة بذهن العالِم الجامع لأغراض فكره. إنّ رسومات العالِم الرياضي وتلك المُجمَلة لا تمثّل مطلقًا تصميم الجهاز إنّما هي مسوّدات وجداول إمبيريقية ـ هندسية (عادةً ما يكون رجل العلم قليل الموهبة في الرسم) لا يقدر سوى خبير ميكانيكي على رصفها إلى جانب المقترحات والأفكار المشتّتة المتبادلة (كما هو شأن غاليلي مع ماركانتونيو ماتسوليني Marcantonio Mazzoleni). من دون ذكر أنّ حِرَفيين مبدعين، على سبيل المثال، بمختلف ميادين الأسلحة المحمولة بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر صنعوا قطعًا واختراعات ميكانيكية كانت الكتابة بشأنها والتصاميم على الورق قليلةً للغاية، بل تعمّدوا تدمير كل أثر تصميمي. كان على ميكانيكية الأجزاء العاملة كهيكل واحد والتعقيد الميكانيكي منذ الآلات الإيطالية القديمة المُرجِّحة للصورة، في الواقع، جذْبَ المهتمّين دون أن تثير دعايةً كبيرةً لنفسها. يعود السّبب في هذا إلى أنّ السر الميكانيكي يجب ألّا يكون مُشاعًا بين الجميع، بل للقلّة الذكيّة فحسب (كما كان برونيلليسكي يقترح على تاكولا)، إذ على الرغم من اقتناء مخترعاتهم عادةً ما كان المخترعون عرضةً للاحتقار. هذه الحقيقة الآكدة خلال عهدٍ شهد اختراع آليات غير قابلة للتطبيق، وبلا جدوى، لم يكن جوهرها مغايرًا للوقت الذي تضاعفت فيه الآلات، أي حين كان لايبنتز يتحقّق من سبق الآليات الألمانية التي جلبت حركةً وعملًا، نظير تلك الإيطالية التي كانت محل تأمّل مستنفِدةً وقتًا طويلًا وظلّت مرتبطةً بصورة المدينة. وبالفعل، بدت النماذج المحتملة لأسوار المدن في القرن السابع عشر تنتشر كما لو

أنّها تكاد تماثل مجموعات أسلحة غنائم النَّبالة، سيُعتمد في بنائها على مزايا الخرائط المجسّمة (plans-reliefs)، ونماذج خشبية متقنة تبرز بدورها، مجازيًّا، رسمًا استراتيجيًّا لا جدوى منه، يظلُّ لحركة الجيوش والمعارك غير قابلٍ للتطبيق؛ في حين أنّ كتابات مهندسي الهيدروليك المطوّرة بمدارس بادوفا (Padova) وليون (Lione)، إبان أوج تطبيق حماية الأراضي في الدول الأوروبية، بقيت من نوع التسجيلات العقارية وخرائط محرري العقود. هذا وبدت تصاميم الآليات وأعمال الهيدروليك، لكونها مثّلت الاهتمام الأعظم، في أغلبها رسومات مُجمَلة بحبرٍ سيئ النوعية كاد يكون ناجمًا عن جهالة، مؤّداة على مستوى الرسم بجدارة تفوق عمل بعض الخبراء أو الرسامين المتخصصين[12]. نحن إزاء تدقيق مطَّرد غير قابل للدّحض وتحسين نوعي طاولا رسم المسّاحين الخبيرين عند بداية القرن الثامن عشر، عندما طُرحت سلسلة من الإشكالات الهندسية حول دقّة المسح الطوبوغرافي للأراضي والقيعان الزراعية في السهول والهضاب بأولى أعمال المسح الكبيرة والتسجيلات العقارية الوطنية للأراضي، انتهاءً بتلك الإنشاءات الضخمة على الورق لبلادٍ بأكملها هي فرنسا، أدارها بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر سيزار فرانسوا (César-François) وجاك دومينيك كاسيني (Jacques-Dominique Cassini).

تحقّق نشاط البنّائين التنويريين الكثيف، مرةً أخرى في مستهلِّ القرن الثامن عشر، إلى جانب تحسّن رسم الخرائط الجغرافية، واكتمل بوسائل رسم وتصميم يكاد يصعب عرضها. إذ إنّ الرسم

والتخطيط أيضًا لمشروع يستوجب الإنشاء له طبيعة آلية تُستهلك ما إن يكاد يصل إلى مرحلة التنفيذ. وبمعزلٍ عمّا ذُكر، لا يَفضل داخل أرشيف مصمِّمه الخاص إلّا النّزر القليل وغالبًا ما يُعاد رسمه لاحقًا في ما لو لم يُعدَم لكونه اعتُبر غير ملائم. هذه هي حقيقة واقع الرسم التقني المتطوّر بمخططات ضد منظورية فوق خرائط خبيرين، ومسّاحين، ومحرري عقود، وموظّفي هيئات قضائية عامّة مشرفين على أراضٍ ومياهٍ وحصون. أمّا من النّاحية البنائية، فالرسم قيد المنظور لم يكن قط ذا فائدة فعّالة كما هو تعامد الإسقاطات والأكسونومتري بغية الوصول إلى كمال التصميم التقني الذي كان بمقدوره تجاوز محدوديته الفكرية والنظرية من طريق نموذج الآلة الوظيفية.

ثمّة تآليف، منها على سبيل المثال كتابا بيرنار بيليدور (Bernard Bélidor): **علم المهندسين** (*Science des ingénieurs*) (1729)، **والعمارة الهيدروليكية** (*Architecture hydraulique*) (1736 ـ 1739)، أنهت على بعد خطوة من **موسوعة** ديدرو وجان باتيست لو رون دالمبير (Jean Baptiste Le Rond d'Alembert) محصلّةً مثاليةً هي الأخرى عن نشاط الإبداع المدني والعسكري: يكمن هنا ثقل هندسة نشطة اهتمت بالأشغال العامّة (جسور، طرق، مجاري، مضخّات، طواحين، صمّامات، بوّابات، أقنية، حصون) كانت ترسم سَداةً داخليةً حيويةً لبلادٍ بأكملها، موصلةً ومقيمةً المراكز «الحساسة». يُتلامح خلف رقيٍّ هذه الأعمال خطٌّ جديدٌ لتمثيل الرسم، بل على الأرجح إيمانُ التصاميم بوجود خادم جديد

للدولة ـ الفضاء الحديثة هو المهندس المدني. وعندما كان يُشرع عند بداية القرن الثامن عشر، حيث ما من معارف إمبيريقية كاملة، في الشّك عمّا إذا «كانت الأفكار تدور بين خطوطٍ وهيئات» (سويفت) أصبح الآن يقود، استباقًا، إلى اعتبار أنّ «للمهندسين روحًا هم أيضًا» لكونهم فهموا جيدًا الرسم (التصميم) الحقيقي للحداثة، إلى جانب أسطورة العجائب واستطاعوا تحقيقه.

شهد القرن الثامن عشر بين المعماريين المهرة أيضًا اصطفافَ رسّامين جيّدين وسيّئين دونما تمييز. ووفقًا لتطبيق مائل تدريبًا حتميًّا، كانت أيسر الطرق هي قيام رسّام ماهر بعد جولة كبيرة (Grand Tour) ضرورية في الأقاليم والمدنَ الإيطالية والتدرب على الرسم من الواقع باقتحام درب تصوير المناظر الطبيعية، والخلفيات المعمارية، وهندسة المشاهد أو تجهيز ديكور المسارح الذي لا علاقة له بالعمارة الحقيقية والفعلية. كان جاكومو كوارينغي، أحد كبار المعماريين ـ البنّائين في سان بطرسبرغ (San-Pietroburgo)، والرسّام الخبير بالألوان المائية الذي عمل لدى أيكاتيرينا الثانية (Ekaterina II)، غير متيقن من احتضانه مهنة المعماري، ولم يُحل المُشكل إلّا بعد استلامه دعوة العاهلين الرسمية. انتشر في القرن الثامن عشر أيضًا الرأي القائل بأنّ المعماري لا يولد إنّما يُصنع «بتطبيقٍ لانهائيٍّ ودرسٍ دؤوب» (جوردانو ريكاتي Giordano Riccati). رغم ذلك، كان رأي ديدرو يقول بأنّ على المعماري الكبير أن يكون أيضًا «رسّامًا كبيرًا» من أجل السّبب نفسه الذي جعله يعتقد أنّ للعلامة بُعدًا من «حقيقة أخلاقية»، أي ذاك ما كان يراه في طبيعانية

جان باتيست غروز (Jean-Baptiste Greuze) الأخلاقية، والذي كان على بعد خطوة فقط خلف أنطوان واتو (Antoine Watteau). هـذه الاستمرارية الجوهرية بين الرسم الفنّي والمعماري التي كان ديدرو يكابر كي لا يراها منقطعة، كانت في الواقع تمتاز بذاك الرسم «الناجع» أو «المؤثّر» الذي جعل التعليم التّقني في «مدرسة البوليتكنيك» (École Polytechnique) أكثر تميّزًا عنه في التربية الفنيّة «بمدرسة الفنون الجميلة» (École des Beaux-Arts).

إنّ أكثر ما في تصميم جسرٍ يـراه العلماء، تحليليًّا، كمعادلة لـ«حبلٍ يهتز»، في أوج القرن الثامن عشر، هو اختلاف الرسم نظير الأعمال المبنيّة التي تُرى في تصميم المسارح حيث الإعداد التكويني البسيط يأتي متّصلًا بمعضلات نظرية الطابع بالمستطاع حلّها عبر تطبيقٍ خليط من نماذج. فالبحث عن «خطٍّ منحنٍ» لمسرحٍ ما، على سبيل المثال، هو أمرٌ فريد، بحق، يتوخى حلًّا تطبيقيًّا يتيح استماعًا ومشاهدةً أفضل: مُبَرهنة تكاد تكون مستعصيةً على الحلّ بسبب المتغيّرات اللامحدودة، إلّا أنّها تمثّل روح خطوط التصميم المسرحي غير اللانهائية التي جاءت بنتائج ناجعة (بالإمكان تحقيقها اليوم أيضًا). وتتشابك بين قطع ناقص المخروطية وفروع زائديّة القطع ومنحنيات لوغارتمية، تلك الأشكال والخطوط المسمّاة «حدوة الفرس» التي ستؤكّد نموذج المسرح الإيطالي «ذي المقاصر» (a palchetti) كأفضل آلة عرض، على الرغم من أنّ فضاء الملهاة الداخلي كان معدًّا لعملٍ موسيقي.

توزَّع رسمُ المسرح والمشاهد إبان القرن الثامن عشر بين عدّة أقسام عاملة: رسمُ النموذج الخشبي الذي يصبح غرضًا عمليًّا يخضع لحكم المتعهّد أو النظّارة بغية التنفيذ، ودراسةُ «المنحنيات» الأكثر قابليةً للتطبيق على خريطة المدرجات (cavea)، والملامحُ البنائية لتوظيف المواد (خشب ومعدن)، وصولًا إلى أغراض أثاث المقاصر والمشاهد من دون إغفال «السِّتار الخفيف» والسِّتار الرئيس. ثم يظل التفكير بأنّ المسرح، أكثر من إنشاءات معمارية أخرى عرضةً للحرائق وللتحوير وما يماثل إعادة بناء شاملة في وقتٍ قصير للغاية، هو الشأنُ الأكثر صلابةً ومرونةً بتصاميم القرن الثامن عشر.

سيحظى هواة الرسم التنويريون الذين وُجدوا حول تصميم «أفضل مسرح»، أخيرًا، بمرجعية وبالتحام قوي بالهندسة، وبتقنيات تمثيل غاسبار مونج (Gaspard Monge) الجديدة مؤسِّس ذاك «العقل الوصفي» الذي سيمنح بُعدًا وقانونًا لمعارف الثّورة الفرنسية الخطيّة. لذلك بدأ عمله الهندسي من المسح الطوبوغرافي لمدينته بون (Beaune)، متمكّنًا وحده من بناء أجهزته الخاصّة، كما فعل باسكال (Pascal) منعزلًا داخل حجرة حالًّا كلَّ المبرهنات الرياضية المُعالَجة والموضَّحَة التي سبقته. كان لمونج قدرةٌ على الإدلاء بـ«الحقائق والمفاهيم الأكثر تجريدًا وجعْلها حسّاسةً بلغة الحركة» (بارنبي بريسون Barnabé Brisson). وما إن صدر كتابا مونج، فقط في سنتي 1793 و1794: **وصف فن تصنيع المدافع** (*Description de l'art de fabriquer les canons*)، **والهندسة الوصفية** (*Géométrie descriptive*)، حتى استُطيع إدراك الحسِّ

التحفّظي، المنطلق من توماس جيفرسون السفير آنذاك في فرنسا، عن المعلومات الخاصة بالمناهج الجديدة لبناء أسلحة متحركة ومدافع، نظرًا إلى أنّ ما «يخصُّ شيئًا ما يمكنه أن يسري على بقيّة الأشياء». الأمر الذي أضحى، لاتجريديًّا، قانونًا لمضاعفة أعداد المدافع المُنتَجة حتى تلك اللحظة فُرادى، كالنواقيس. كانت هندسة مونج الوصفية، فضلًا عن أنّها عصبُ الهندسة المُسرَّعة(*) التصميمي منهجًا بسيطًا أيضًا سيحرك التعليم العام وأبجدية الرسم[13].

ظلّ قائمًا مشكل قابلية القراءة والازدواجية وتكبير المقياس أيضًا لنموذج مُعطى يسمُ التَّصميم التقني ـ الفنّي المرسوم، إلى أن حُلّ جزئيًّا عبر المِنساخ الذي سبق توظيفه الخرائطي والصّناعي. أمّا مونج ـ وفقًا لكلماته ـ فقد طوّر منهجًا تمثيليًّا بالخط من ناحيتي الضبط والهويّة لكلٍّ معضلة تقنية تخصّ الإنتاج. إذ إنّ قابلية القراءة هي إحدى مزايا إنشاء الرسم: من عمل المصمّم توضيح كيفية تركيب الأجزاء التي على الآخرين القيام بها واحدًا إثر الآخر في أقصر وقتٍ ممكن، وإبراز أداةِ المُبدع الذي توقع كلَّ هذا وهيّأه. بحرصٍ متناهٍ، هذا هو إبداع المهندس الجديد المتخرج من مدرسة الجسور والطرق (École des Ponts-et-Chaussées) الذي ينتهي به الحال إلى أكثر من عسكري بأسلحة الرسم.

(*) الهندسة المُسرَّعة (ingegneria accelerate): هي ما يُعرف بالهندسة الرقمية (ingegneria digitale). أضحت الهندسة (المُسرّعة) أكثر فعالية في التنفيذ بفضل الرسم التقني.

من ناحيةٍ أخرى كان مونج ينفذ ـ بحسب قوله ـ تصميمًا ليونارديًّا حين نجح في تثبيت، بشكل دائم، شيئًا ما لطالما كان مبهمًا وواضحًا كتحليق الطيور: الحسمُ الهندسي للظلال، والمنظور الهوائي، والمنظور الخطي.

من يعرف رسم الآليات والسفن والعربات التي افتتحت القرن التاسع عشر يتفطّن إلى أنّ المهندسين لم «يمتلكوا أرواحًا» فحسب ولم يُكملوا كل مهمّةٍ وحسب، بل منحوا إلى التصميم التمثيلَ الممكن الوحيد ناهيك بالإثراء والتلوين الفنيين بالأحبار: صفراء، وحمراء، وزرقاء ـ سماوية، ورمادية، بحسب تنوّع المواد المقترحة كالحجر، والنحاس، والحديد، والحديد الزَّهر، كي يبدو أنّ كلَّ توقّع بالغٌ أهدافَه تلك، حيث يتحد الشَّكل والوظيفة والاستثمار.

إنّ رسم المهندس الذي كان على المعماري أيضًا الانضمام إليه، والذي يبدو أنّه يخطُّ الآن عمارةً «معدنيةً» كئيبة، بمقدوره أن يفرض الزِّينة بالمستوى نفسه على قطعةٍ ميكانيكية من دون التخلّي عن توازنٍ لا يزال معماريًّا، حيث كلُّ رافدةٍ ستضحي عمودًا، وكلُّ قلاووظ إفريزًا، وكلُّ محطّةِ قطاراتٍ مَعْبدًا. كانت الهندسة الوصفية تضع تحت تصرف المثقف العملي الجديد المدعاة الإيجابية الوحيدة للرسم: ضميرًا مبتكرًا وتخيّليًّا (لا موهبةً غير مائزة) يكون تكريسًا لانضباط «التصميم».

كان للسّرعة التي تنتقل بها علامة «المهندسين المثابرين» (أناتول فرانس)[14] من الورق إلى المدينة، والضالعة تزامنًا في الهدم كما البناء،

أن جمعت ليس مجازيًّا فحسب بين جيوش المهندسين والجيوش الحديثة التي تمكّنت من بين ركام عناصر تقويم غير متوّقع (كارل فون كلوزفيتس Carl von Clausewitz) من اجتثاث نصرٍ غير مؤمّل كان يبدو «علميًّا» للسبب عينه.

بواقعيةٍ أكثر، ما كان أيُّ قطارٍ ناتج عن الحضارة ليتمكَّن من الانطلاق بهذه السرعة فوق ذاك التشابك الفعّال من خطوطٍ متوازية هي القضبان التي ربط بها المهندسون العالم.

(1) Ephraim Chambers, *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, (1728) (trad. it. 12 voll., s.v. «Linea», vol. V, p. 112, Pasquali, Venezia 1748 - 49).

(2) *Ibid.*, s.v. «Disegno', vol. III, pp. 446 - 48.

(3) William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753) (trad. it. Studio Editoriale, Milano 1989, التي تعيد اقتراح طبعة ليفورنو 1761): يطلب مراجعة: الفصل 2: **التنوّع** (Della Varietà)، والفصل 7: **الخطوط** (Delle Linee)؛ انظر الإشارة من النص ص 52 **وتكوينات بخط منحن** (Delle composizioni colla linea serpeggiante). فضلًا عن مقارنة الفقرة الواردة في: **التشاكل والانتظام المتساوق** (Dell'uniformità e regolarità simmetrica)، ص 36:

«من الواجب التذكير بما طُلب من القارئ بالمقدمة للأخذ بالاعتبار سطح الأشياء كعديد من أغلفة خطوط وثيقة الارتباط معًا، سيكون ساعتها قد حان

الوقت لاستدعاء فكرة عنها إلى الذهن لفهم أفضل، ليس لها فحسب، إنّما لكل الفصول اللاحقة عن التكوين.

إنّ الاستعمال الدارج للخطوط الذي اعتاده الرياضيون والمصوّرون أيضًا، في وصفهم للأشياء على الورق، بنى فكرة عنها كما لو أنّها توجد حاليًّا بالأشكال الواقعية نفسها. نحن نفترض مثل هذا، وسنكشفه ضمن كلام عامّ، هو أنّ «الخط المستقيم والخط الدائري»، مع تدبيرهما المختلف وتنوعهّما وخلافه، يقيّدان ويحيطان بكل الأشياء المرئية مهما كانت، منتجة كل ذاك التنوّع من أشكال غير قابلة للحصر اضطررنا لفصلها وتمييزها إلى تصنيفات عامة: تاركين الأخلاط الوسطية الأخرى التي بمقدورها أخذ الهيئات إلى مزيد من ملاحظة القارئ.

في المقام الأول، الأغراض المكوّنة من خطوط مستقيمة فقط كالمكعب، أو من خطوط دائرية كالقرص، أو الاثنين معًا كالأسطوانة أو المخروط ومثيلاتها.

في المقام الثاني، تلك المكوّنة من خطوط مستقيمة، وخطوط دائرية، ومن خطوط جزئيًّا مستقيمة وجزئيًّا دائرية، كتيجان الأعمدة، والآنية، ومثيلاتها.

في المقام الثالث، تلك المكوّنة من كل الخطوط معًا مع إضافة الخط المتموّج الذي هو خط ينجم عنه جمال أكثر ممّا تقوم به الخطوط الأولى، كما في الزهور، وفي أشكال أخرى من نوع الحلية؛ لذا سنسمّيه خط الجمال.

في المقام الرابع، تلك المكوّنة من كل التي ذُكرت معًا إلى جانب الخط اللولبي، كالشكل البشري حيث يمتلك خطّه القوة على إضافة اللطف إلى الجمال. لاحظوا أنّ الأشكال ذات اللطف الفائق تمتلك في داخلها أقل خطوط مستقيمة.

مع ملاحظة أنّ الخطوط المستقيمة لا يختلف بعضها عن بعض سوى في الطول، لذلك لا تصلح للحلية.

إنّ الخطوط المنحنية التي بإمكانها التنوّع في درجة انحنائها، وأيضًا في أطوالها، تشرع لهذا السبب في أن تكون مناسبة أكثر للحلية.

إنّ الخطوط المستقيمة والمنحنية المتّحدة معا لكونها خطوطًا مركّبة تحظى بتنوّع أكثر من تلك المنحنية فقط، لذا تمتلك شيئًا أكثر للحلية.

إنّ الخط المتموّج أو خط الجمال ضمن مزيد من التنوّع، كي يحتوي على منحنيين متضادين، يصبح أنسب للحلية ويمنح متعة، بحيث تكتسب اليد عند رسمه بالقلم أو بالفرشاة حركة حيوية.

وإنّ الخط اللولبي بتموّجاته وتثنّيه بأنساق مختلفة، يقود العين، في الوقت نفسه، بطريقة بهيجة فوق استمرارية تنوّعه، فيما لو أسعفني التعبير؛ والذي بتعرّشه المتعدد والمختلف الطرائق يمكن القول إنّه يشمل (على الرغم من أنّه خط واحد فقط) فضاءات متنوّعة؛ لذلك، ليس بمقدور تنوّعه أن يُعبّر عن نفسه فوق ورقة بخط مستمر من دون عون من المخيلة أو مساعدة هيئة ما، وترون كيف ذاك النوع من الخط المتموّج المتناسق الذي سنسمّيه لاحقًا الخط الدقيق والأفعواني أو «خط اللطف»، يمثّل من طرف سلك حديدي رفيع يعرّش على هيئة المخروط الأنيقة والمتنوّعة».

Con Charles-Louis Montesquieu, *Essai sur le goût*, pubblicato nell'*Encyclopédie*, tomo VII, 1757 (trad. it. a cura di Cinzia Tafani, Marietti, Genova 1990): *Sui piaceri della simmetria* «مُتع التنوّع»، والـذي يعارض التشاكل والتماثل، مع ذلـك، سيرافق التنوّع والتساوق القرن الثامن عشر بأكمله، وهذه هي سمة عقلانية القرن الثامن عشر، ص ص 12 ـ 13:

«قلت إنّ الروح تعشق التنوّع في أغلب الأشياء، إذ هي تحب أن ترى نوعًا من التساوق. ويبدو أنّ هذا الشأن يحتوي على بعض التناقضات، وها هو الشرح الذي أُدلي به:

إنّ أحد أسباب المتعة التي تحس بها أرواحنا عندما ترى أشياء، تتمثّل في الحبور الذي يغمرها عند اكتشافها إياها؛ والسبب في أنّ التساوق يعجب الروح يكمن في أنّ هذا يرفع عنها الجهد، وتاليًا يمنحها الراحة، وهو الذي، كما يمكن أن يُقال، يشطر العمل إلى نصفين.

يتأتّى عن ذلك قاعدة عامة. كلّما كان التساوق مفيدًا للروح ويساعدها على أداء وظائفها، يظهر لها أنّه محبّذ؛ بيد أنّه كلّما كان غير مفيد تصبح رتيبة جرّاء تخلّيه عن التنوّع. حسنًا، على الأشياء التي نراها وفق نظام متلاحق أن تحظى

بالتنوّع كي لا تصادف أرواحنا أيّما صعوبة في رؤيتها. وعلى العكس، على تلك التي نراها بلمحة واحدة أن تحظى بالتساوق: لذلك، حين نرى مبنى ما، حديقة ما، معبدًا ما، نقحم به التساوق الذي يبدو أنّ الروح تحبّذه بسبب العون الذي يهبه لها جرّاء احتضان، منذ اللحظة الأولى، الغرض كلّه.

ومن لحظة لزوم أن يكون الغرض المرئيّ بلمحة واحدة بسيطًا، من الضروري أن يكون فريدًا، وأن تكون الأجزاء كافة في تناغم مع الغرض الرئيس؛ لهذا السبب أيضًا نحب التساوق: لكونه يشكّل كلًّا فريدًا.

كل شيء في الطبيعة يجب أن يصبح مكتملًا، والروح التي ترى هذا كله ترغب في ألّا يكون به جزء غير كامل، لهذا السبب أيضًا نحب التساوق؛ وهذا يوجب نوعًا من قياس أو من توازن: إنّ مبنًى ذا جناح واحد أو جناح أقصر من الآخر يماثل بدنًا بذراع واحدة أو بذراع قصيرة».

(4) Mario Manlio Rossi, *Saggio su Berkeley*, Laterza, Bari 1955، ص ص 82 وما بعدها، حيث ترد فرضيات بركلي في معالجة: **نص حول نظرية جديدة عن الرؤية** (*Il saggio di una nuova teoria della visione*) (1709)، تُرجم أيضًا في القرن الثامن عشر تحت عنوان **نص حول نظرية عن الرؤية وحوار تمهيدي عن ميثاق المعرفة** (*Saggio di una nuova teoria sopra la visione ed un discorso preliminare al trattato della cognizione*)، ستورتي (Storti)، البندقية 1732 (انظر الترجمة الأحدث لـ: ج. أميندولا G. Amendola، كَرَابّا Carabba، لانتشانو Lanciano 1920). ولأراء أخرى عديدة ساقها: م. م. روسّي (Mario Manlio Rossi) في: **مدخل إلى بركلي** (*Introduzione a Berkeley*)، لاتيرسا، باري (Bari) 1986، ص ص. 17 ـ 32، بمختارات ثرية عن النص المذكور، لاسيما بالمقطع التالي حيث تُشاهد مرّة أخرى الميكانيكة البصرية تتشارك مقابل هندسة رؤيوية (نيوتنية) مكوّنة من خطوط ومن نقاط، ص 18، فقرة 2. «أعتقد أنّنا جميعًا متفّقون على أنّ المسافة في حد ذاتها لا يمكن رؤيتها، لأنّها لا تعدو أن تكون خطًّا له نهاية متوجهة نحو العين تسقط نقطة فقط إلى عمق العين. هذه النقطة تظل غير قابلة للتغّير مهما كانت المسافة أطول أو أقصر».

(5) Manlio Brusatin, *Venezia nel Settecento. Stato architettura territorio*, Einaudi, Torino 1980، انظر معضلة «الشكل الجديد» بمجملها بقبّة كاتدرائية سان بطرس، الفصل 7.

(6) Michel Tournier, *Petites proses*, Paris 1986 (ed. it. *Immagini, Paesaggi, e altre piccole prose*, Garzanti, Milano 1990), cfr. Il *Barocco*, p. 9:

«تتجسّد خاصيّته الأبسط في الخط المنحني الذي يستخدمه ويستغلّه؛ في حين أنّ الفن الكلاسيكي يتمسّك بالخط المستقيم. ولننظر جيدًا إليه الآن: الخط المنحني يعود للجسم الحي، وخاصةً لذاك البشري. لذلك، كان المستقيم والمنحني لآلاف السنين هو ما يميّز المعماري عن النحّات، أكانوا فراعنة أو أغارقة أو محدثين. كان النحّات يقترن بمنحنيات البدن، والمعماري يبني بمستقيمات العقل. الآن، مع عمارة الباروك، ها هو المنحني يغزو المبنى. المعماري يختلس من النحّات مكاسبه. المعماري يشرع في «نحت» عمائر وكنائس. سحر مباني الباروك المجنون نوعًا ما يعود إلى مظهرها الحيوي، والبيولوجي، الذي يكاد يكون فيزيولوجيًّا. وتشبه بعض المذابح الكنسية بمقاطعة شفابن (Schwaben) بحليتها الحلزونية الوردية، ومسايلها الخضراء، واستدارتها البنفسجية، الأجواف المبقورة. ثمة مخاط وعضلات وأحشاء وشرايين، كل هذا يتنفّس، ويرتعش، ويحلم. ثمة أيضًا سعادة، وجذل بهيج، ورقصة حياتية. وتبدو تماثيل القديسين منجذبة نحو فرح لا يُقاوَم، كما لو أنّها سامقة بفعل غبطة راجفة».

(7) Rudolf e Margot Wittkower, *Born Under Saturn*, London 1963 (trad. it. Einaudi, Torino 1968), pp. 155 - 57.

(8) Abraham Bosse, *Le peintre converty aux règles de son art* (1667), ed. cons., a cura di Roger- Armand Weiger, Paris 1964؛ من المفيد ذكر العنوان الكامل لهذا الكتاب الصادر في القرن السابع عشر: *Le peintre converty au précises et universelles règles de son art*,

avec un raisonnement abrégé au sujet des tableux, bas-reliefs et autres ornements que l'on peut faire sur les diverses superficies des bâtiments, et quelques avertissements contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts تلخيص وتعليق على الميثاق في الوقت نفسه؛ الاقتباسات من: ص 42 ـ 43.

(9) Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation*, Paris 1804.

(10) Giacomo Quarenghi, *Edifices construits à St-Pétersbourg d'après les plans du chevalier de Quarenghi et sous sa direction*, St-Pétersbourg 1810 e Giulio Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi architetto di S. M. l'imperatore di Russia, cavaliere di Malta e di san Vladimiro, illustrati dal cav. Giulio suo figlio*, Milano 1821.

(11) Étienne-Louis Boullée, *Architettura, saggio sull'arte*, con introduzione di Aldo Rossi, Marsilio, Padova 1967.

(12) Domenico Cerato, *Nuovo metodo per disegnare li cinque ordini di architettura civile conforme le regole di Andrea Palladio e di Vincenzo Scamozzi, a beneficio principalmente delle tre arti ‹meccaniche, di marangoni, muratori e tagliapietra*, Padova 1784 لمختلف المناهج المتعلّقة بتعلّم «أبجدية» حقيقية جديدة من خلال الرسم.

(13) Manlio Brusatin in: استُعيد هذا الموضوع من طرف: *Enciclopedia*, s.v. «Disegno/progetto», Torino 1978, vol. IV, pp. 1133 - 38.

(14) Anatole France, *Histoire contemporaine. Monsieur Bergeret à Paris* (1901) (trad. it. Marisa Zini, Einaudi, Torino 1952).

الفصل السادس

الخـط الجـميـل

يخضع «خطُّ الجمال» الهوغارثي بكل مكوّنه الحماسي الناقد، بل وبتشكلّه الأفعواني البسيط الساقط داخل العقلانية التنويرية، للتفسير الكلاسيكي المحدث لمزايا رسم جسورة كانت تحدِّد بمصطلحات أسلوبية «الجمال المطلق والخطّي» (يوهان فينكلمان Johann Winckelmann)[1]. وكان الرسم صافي الكفاف (خطٌّ بلا تظليل) وعلاقة من تساوق الذائقة (مونتسكيو Montesquieu) أو بشكلٍ أفضل، الخطُّ كمعنى لشكلٍ ما (كاترمير دو كونسي Quatremère de Quincy)، يوحدان أعمال دافيد (David) وأنطونيو كانوفا (Antonio Canova) برسمٍ وبنماذج كانت أكثر فاعليةً لو أنّها نُقشت على صفيحةِ معدنٍ بسيطة (المياه الحارة). كان بمقدور سُمكِ أو رهافةِ خطٍّ رُسم برأس مرنٍ، بطريقة شديدة التّحديد، اكتساب قيمة تمثيلٍ مطلقة، وذلك بفضل القدرة على الالتفاف حول جسم ما وتحديد أطرافه (extremitas) (بلينيو)[2]. يصبح بروفيل الوجه والجسم لدى فينكلمان العنصر الجوهري للشّكل الجميل، فالبروفيل يقترب من الخطِّ المستقيم الذي هو «سبب عظمة وعذوبة تناغم»[3] الفنون البصرية التي أضحت تمتاز، تمامًا مُذ تلك اللحظة، وفقًا لتصنيف ليسينغ بين فنون للزمان وفنون

للفضاء، وبين فنون تواقتية ومتعاقبة. تأثيراتٌ كان غوته يحدسها ويتحراها، استباقيًّا، بذاك العنصر الذي كان يبدو غريبًا عن العمل الكلاسيكي المحدث: اللون، لجعْل «سموّ» الأبيض مطلقًا وشاملًا كـ«مأساوية» العُرْي، وليس بالإمكان إعادة تمثيلهما بكيفية أفضل سوى بالخط. فضلًا عن ذلك، كان الفضاء والزمان موقَّعيْن جراء تقطيعٍ ما: كان الخطُّ يمثّل إدراكًا مديدًا أو مطوّلًا، والنقطةُ الآنيّةَ والإحساسَ الفوري. تحبلت الفنون داخل تمايزٍ حالما استُدرك ضمن خيطِ وعلامةِ الرقص في شَـرَك خطٍّ كـان ينتقل من نقطة انطلاقٍ محدّدة ومن نقطة وصـول، تمامًا كانطلاق نظرة أو كأحد سهام كوبيد (Cupido).

كانت رسوم يوهان هاينريش فيسلي (Johann Heinrich Füssli) وفيليب أوتو رونا (Philipp Otto Runge) ، وفق تقارب مائز من مسارات روحية وعملية، تعكس مغامرات مسار ـ حكاية متشابك مع دراما البحث والغياب (موضوع النجوم الباردة(*) لدى الكلاسيكي المحدث) بجودة «تعبير» و«حركة» لم يترافقا بعد مع ذاك «اللطف» (المنشود من ليوبولدو تشيكونيارا Leopoldo Cicognara) المعلَّق بلا تحفّظ خارج ذاته والزمن، والذي ظلَّ جان أوغست دومينيك أنغر (Jean Auguste Dominique Ingres) مستمرًّا في تصويره دون منطق، متجاوزًا كلَّ صلاحية طبيعية أمام التصوير الانطباعي وولادة الفوتوغرافيا. نحن لا زلنا مُترعين، بشكل يُرثى له، باضطراب نقدي

(*) (Stelle Fredde del neoclassico): كان الكلاسيكي المحدث يقترح أشكالًا ذات كلاسيكية أركيولوجية غالبًا ما كانت باردة وباهتة، بلا لون.

إزاء هذا الشّكل «البطولي» لصمود كلاسيكيّة كانت هي الحصن الأخير أمام حديد ونار العصر الصّناعي.

أبان المنظر الطبيعي، المحتفظ فلسفيًّا بأصالته في كتاب غوته **رحلة إلى إيطاليا** (*Viaggio in Italia*) (1786 ـ 1788)(*)، عن نفاد زمن كلاسيكي لا يُرد، إلّا أنّه مصاحِبٌ لتلك الطلول المنتظمة بالآثار التي تكاد تكون عملًا «مقلوبًا» لعمارةٍ أُعيدت أسطوريًّا إلى الطبيعة وسُلّمت إلى مغامرة مبعوثين قلائل، شهداءَ على حدث شامل وشاسع بشكل مخيف. وما «السّامي» سوى خط متقطّع ومتعرج كبرقٍ يحدّد مشهدَ أطلال، وتأثيرٍ أيضًا يسحب روحًا حسّاسةً «عاريةً» ومعلّقةً بدياجِرَ مُضيفة (كما في صور وليام بليك William Blake). التأثير «السّامي» مثله مثل حركة أرضٍ وروح، لعلّها ليست مُدوِّمةً بالضرورة، إنّما قويّةٌ ولا يمكن كبحها ضمن بطئها وحتميّتها كمدٍّ وجزْرٍ أو تقبض هزّة أرضيّة صاعدة هابطة، فهو ليس أبدًا رؤيةَ الجميل أمام أحداث تاريخية، وأقل من ذلك، أمام أحداث حاضرة وثابتة بالعمل المعظّم، والبطولية والعبقرية اللتين ولّدتا، أخلاقيًّا، التناقضات وتعثّر الحظوظ. الظّهور الأركيولوجي نفسه مستولى عليه كدثار من طرف الإرادة الجمالية، ملوّثٌ في مجمله ولم يعد مرسومًا بشكلٍ صافٍ. و«للسّامي» «بساطةٌ» تتجلّى في ظهوره الآني، وخشيةٌ مباغتة، وشغفٌ (إدموند بورك Edmund Burke)[4] بالإمكان نسجه من الغثاثة ضمن تبادل منظوري أهْوَس. و«الجميل» يشرع في تبنّي

(*) العنوان الأصلي: *Italienische Reise*.

تعقيد صريح ليصبح غير متساوق مع الجيّد، ليس بالضرورة كبيرًا، إنّما «أرقُّ»، ونشِطًا، وعقارًا منبهًا ضدّ عوز الذائقة. ها هو الرسم يمثّل حكمًا خاصًّا على الهيئات (كَنْت Kant)، إلّا أنّه أيضًا عمل كثيفٌ للعقل الذي يُتمّم العنصر الطبيعي ويتجاوزه. بهذه الطريقة يتكلّم أنطونيو كانوفا[5] عن الطيّات في النحت، من ناحية أنّها هكذا طبيعيةٌ وعرَضيّة وقريبة من البدن، وفي الوقت نفسه، شديدةُ القربِ من المُلاءة الباردة مُحركة الأطياف. الطيّات الحسنة التي تمثّل فضاء المنحوتة الجسمانوي الحقيقي تمنح انطباعًا طبيعيًّا تمامًا، على الرغم من أنّها نُحتت بإزميل الذائقة. تشكّل الطيّات تجسيمًا، لكثيرٍ أو قليلٍ، من خطوط تمتلك وتُعبِّر عن اتّجاه و«شبهِ إرادةٍ» طيفٍ نحتيٍّ يرغب في ترك علامة، ولكي تحظى بآنيّةٍ أقصى تضادٌ بمقدورها التصدي لمجموعة خطوط عمودية بحزمةٍ أفقية (جوسيبي بياترو بادجيتي Giuseppe Pietro Bagetti)[6].

ليس بمقدور الرسم الصافي الكفافِ الكلاسيكي المحدث تجاهلَ استدعاء تلك النغمة المرتبطة باحتفالٍ أخير (بليك، وجون فلاكسمن John Flaxman) وبشهادة جنائزية، ما إن تبتعد صور كانوفا وبيرتيل ثوروالدسون (Bertel Thorwaldsen) هي الأخرى عن جمالها البدني المنعزل والفريد حتى تتجمّع معًا لتطوي، مهيضةً، الدَّرَج الرخامي الذي يفصلها عن الباب المثلّث لهرمٍ ما. ومهما يكن، تحتفل هذه الصّور الجانبية المصطفّة على المدخل، أكثر من كونها تعتزل النظرات والعالم، بانفصالها كما لو أنّه ارتباط جديد بمصير البيْن والتشظّي.

يتشرب رسمُ المهندس، هو الآخر كخطٍّ الشاعر ـ العالِم الجمالي، ضمن وظيفته الميكانيكية بمزيد من الحتمية، قرينةً من وظيفة ـ منطق ـ عبقرية يُعبر عنها بخطٍّ صافي الكفاف كأنّه تأثيرٌ كلاسيكي. إنّ رسمَ آلات جديدة بخطٍّ مستمر، بلا خطوط ظِلٍّ، يحركها هي الأخرى طيفٌ هو بخارٌ وطاقةٌ وحركة، يُذكِّر بإرادةٍ تُوُصِّل إلى جزءٍ كبير منها عبر هذا الرسم ـ التصميم. وتمثّل الإنتاجية الأخلاقية ـ الاجتماعية لرسمٍ حَسنِ التنفيذ منذ هذه اللحظة قبولًا بغية تثبيت العلامات التي لا غنى عنها لكلِّ سَداة من خطوط ممكنة بالمقدور إلغائها كالدعامات وتشابكِ خطوطِ البناء، آليًا فحسب: واحدٌ من بينها جميعًا هو الخطُّ السَّوي في علاقة سليمة بمقياس الرسم يوجب تثبيته، بكيفية نظيفة، بمسطرة فولاذية وحبر لا يُمحى من دون أيّ بقعة محتمَلة من شأنها التهام الرسم أيّما لحظة في أثناء التنفيذ أو طمسه.

من ناحيةٍ أخرى، يبدو كلُّ هذا كما لو أنّ حياةً تُوهب لذاك الحظ القليل والمعاصِر للصّور المُسَلْوَتَة(*) السُّود التي ترسم، بما يشبه التعارض مع الرسم الكلاسيكي المحدث إلّا أنّه ضمن

(*) المُسلْوَتة (silhouette): تقنية تعتمد على أدوات بسيطة؛ مقص وورقة وشخص يجلس ضد الضوء، وفسحة قصيرة من الوقت. بمعنى أنّها صورة بلا تفاصيل. يلجأ فنان السيلوَيْت إلى استعمال اللون الأسود على خلفية بيضاء لإظهار بروفيل الشخص. أُخذ الاسم عن لقب وزير مالية فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر: إيتيان دو سيلويت (Étienne de Silhouette) الذي دعا إلى الاقتصاد المعقول وعدم صرف المبالغ الطائلة بغية الحصول على أعمال فنية.

مصيرِ عابث، البروفيلات وأحلام «التماثل الانتخابي» المحقَّقة. تنتج مُسَلْوَتات رونا الزرق ذات الموضوعات الواقعية والتجريدية المضنية باقات زهور، ومناظر طبيعية، وكلابًا ساهمةً ترنو إلى القمر. كان هذا الفنان القريب جدًّا من غوته والشّغوف باللون يعرف بشكلٍ جيّد كيف يخمّر تلك الصّور من الظلِّ البحت، الهاجعة بكيفيةٍ محببة صوبَ مصير وجودة من تدرجات مثّلت إيقاع الخرافة التي كان بمقدور الأسطورة الكلاسيكية أيضًا أن تحرر بها نفسها خيطًا بخيط. لذلك، كان على الهيئات أن تتكلّل بنوعية كروماتية أجْوَد كي لا تُظهر كفافها البسيط والبائس. كانت الصّور المُسَلْوتَة تستدعي بداخلها ولادةَ الرسم المثالية الأسطورية والبسيطة كما هي طبيعة بدْئية (أو بشكل أصحّ ابتكار) للفنون الجميلة من خلال الفصل الذي ذُكرت به ابنة بوتادي (Butade) الخزّاف (*Naturalis Historia*, XXXV, 151 - 153) التي رُسمت على الجدار بروفيل حبيبها الذّاهب إلى الحرب المنعكس بفعل لهب شمعة: «فوق هذه الخطوط رصّ الأب صلصاله مُظهرًا الوجه».

كان الشغف بالآلات المُظهرة للّيم بالبروفيل وبالبورتريه، كما كان يتنبأ غوته سنة 1776، يوحي بأنّ الإنسانية دأبت باهتمامٍ فائق على تقديم ونشر صور الرجال المحترمين أو كل من كان جديرًا بالتميّز أو بذكرى: لم يكن بوسع غريب صاحب شهرة ولو قليلة، المرور بشوارع المدينة (فايمار Weimar) من دون أن يرى صورته المُسَلْوَتَة معروضةً على الجدران. على الأرجح أنّ هذه الدعاية كانت،

ماديًّا، صنيعتهم هم أنفسهم، انطلاقًا من أنّ «أجهزة النسخ لم تنعم بالراحة قط»[7].

وتتبعًا لشأن ذاك الجهاز الخاص ببورتريهات مُشاهدَة جانبيًّا، أي جهاز تقفي الملامح(*) لصاحبه لويس كريتيان (Louis Chrétien) الذي استخدم ضوءًا منطلقًا من مشكاة، نصل إلى تجارب «الصّور الشمسية» الأولى لظِلٍّ محدَّد على ورقٍ حسّاس تحصّل عليها شارل لويس شوفالييه (Charles Louis Chevalier) وجوزيف نيسيفور نييبس (Joseph Nicéphore Niepce)، أصبحت من الناحية العملية معجزة الفوتوغرافيا. وصادقت في ضوء عالم الظلال الحسّاسة الجديد: **ملاحظات عن فن رسم تصواري** (*Note sull'arte del disegno fotogenico*)(**) (1839)، لجون تالبوت (John Talbot)، على نهاية فن مُحاكٍ، مثلما هو الرسم، بغية تجسيد الأشياء بمعزل عن قلم أو فرشاة الفنّان. اختفى التصوير والرسم كمهنتين عتيقتين ليظهرا لدى «مصوّرين مرتدين» متتبعين الفوتوغرافيا (لويس جاك ماندي داغير Louis-Jaques-Mandé Daguerre ونادار Nadar)، ورسّامين فضّلوا الرسم التوضيحي والمشهد الساخر المنتشر عبر الصحف

(*) متقفّية الملامح (physionotrace): انطلق التصوير الفوتوغرافي من حجرة مظلمة في القرن السادس عشر، مرورًا بالصورة المسلوتة ومتقفّية الملامح في القرن الثامن عشر، وصولًا إلى أول نسخة صورة فوتوغرافية سنة 1826، لتنتشر انطلاقًا من سنة 1836 عقب اختراع لويس داغير (1787 ـ 1851). فنّان، كيميائي، وفيزيائي فرنسي.

(**) تصواري (fotogenico): مستجيب أو ملائم للتصوير وبخاصة من الناحية الجمالية؛ بالإنكليزية (photogenic).

والطباعة بتجليّات خرافات غرانفيل(*) الحديثة، موضوعات عالجها أيضًا غوستاف دوري (Gustave Doré) وأونوريه دومييه (Honoré Daumier): كان الكاريكاتور السّياسي عبر تصدّيه المتكرر، هزْليًّا، للتقاليد وللسلطة وراء فتح أبواب السجن في أحيان كثيرة. لذلك من الضروري أن نتذكّر كمسار غرافيكي طويل سينتشر في نهاية القرن التاسع عشر بالأشرطة الهزْلية(**) (1896) التي ستمثّل أبجديةً غرافيكية ـ بصرية جديدة لإنسان القرن العشرين، بدءًا من طفولته، كيف ستصبح سيرورة الحركة في ما بعد أساسيةً في ترسيخ ملامح خطاب سيستمر داخل تصوّر الكوميديا الجماعية بالأنظمة الديموقراطية.

انطلاقًا من النصف الثاني من القرن الثامن عشر شُرِع في تعليم الرسم على نطاق شعبي في إشارة إلى شكلٍ من أبجدية ملتزمة، ثقافيًّا، بتعليم المهن إلى جانب ما نالته من رِفعة، الأمر الذي مثّل شيئًا أساسيًّا في الخطاب التنويري. أشرف على تعليم المساقط المتعامدة ورسم القطاعات والنُّظم المعمارية، مفكّرون، وكهنة، وفنّانون عدَّة (غرافيكيو مياه حارة، ومصوّرو زينة معمارية، ومعماريون مصمّمو

(*) غرانفيل (Grandville): الاسم المستعار للرسام والكاريكاتوري جان إنياس إيزيدور جيرار (Jean-Ignace-Isidore Gérard) (1803 ـ 1847)، من أشهر رسوماته **رحلات غلفر** (*Gulliver's Travels*)، للكاتب الإيرلندي جوناثان سويفت (1667 ـ 1745)، **روبنسون كروزو** (*Robinson Crusoe*)، للكاتب الإنكليزي دانيال ديفو (Daniel Defoe) (1660 ـ 1731).

(**) (comic strip) شريط الكاريكاتور: رسوم كانت تُنشر أفقيًّا بالأبيض والأسود، تحتل أربع أو خمس صور، تغطي أحداث مشهد أو مزحة محاذية للأخبار بصفحات يوم الأحد (Sunday pages).

مشاهد) بمدارس شعبية عقب أوقات العمل أو أيّام العطلات، نُظِّم بدايةً لبنّائين، ونقّاشين، ونجّارين، لغرض التطبيق العملي وتحرير حركة الإبداع التي كان عليها تكثيف القدرات بالمهن الموزَّعة ما إن أُلغيت الحماية التي كانت تسبغها التعاونيّات الحِرَفيّة. فضلًا عن ذلك، كان يُعترف للرسم باحتوائه على قدرة تصميمية كبيرة وإبداعية لدى جماعات الحِرَفيين المهاجرين من عاصمتَي الذائقة الأوروبية (باريس والبندقية) صوب روسيا والولايات المتحدة. كانت هذه المدارس في فرنسا وإيطاليا مؤسّسات مجانية أقامها الإصلاح التنويري لتعليم العمال أجزاءَ الرسم المناسب لهم، ابتغاءَ محو جهالتهم أيضًا. سيصبح في فرنسا بدايةً من سنة 1833 تعليم الرسم إجباريًّا في المراحل الابتدائية. هكذا أضحى الرسم الذي يُعَدُّ تطبيقًا للتقنيات قابلًا للتعلّم فيما لو كان هندسيًّا خالصًا، حتى من وجهة نظر التوظيف التربوي. وكان يوهان هاينريش بيستالوتزي (Johann Heinrich Pestalozzi) يطرح أنّ ما يتراءى أمام أبصارنا ليس خطوطًا إنّما أغراض، لأجل ذلك من الضروري عدم تعليم تلاميذ المدارس أن يروا «خطوطًا فحسب». لهذه الأسباب ولأخرى غيرها، سينقسم الرسم بداخله بعد منتصف القرن التاسع عشر إلى رسم هندسي ورسم حر، ليتولّد عند مستواه القاعدي وإلى اليوم تمييز بين الصّفة العلمية وتلك الفنّية بالتعليم الذي، فضلًا عن ذلك، كان حتى وقتٍ قريب يفرق بين الذكر والأنثى.

أمّا في إنكلترا فشكّل الرسم إبان العصر الفيكتوري كماليةً إضافية، إلّا أنّه كان أساسيًّا لأولاد وبنات تطلّعوا إلى مستوى رفيع

في المجتمع. من جهته خطَّ جون روسكين (John Ruskin) في أعماله[8] المُيسّرة عن الرسم والمنظور (1857)، إلى جانب خطوط الطبيعة، أثرَ تعليمٍ «للجميع» مطروحًا أمام حساسية وفق المثالوية الجمالية والعملية لمجتمعٍ نشطٍ فكريًّا، إلّا أنّه كان في شقاقٍ واضحٍ مع كلّ ما من شأنه تنمية رؤوس الأموال ومنتجات الصناعة. كان لسلوكه كرحّالةٍ ومهتم بالمناظر الطبيعية وبالذائقة وبيوميات مرسومة رافقته كرسالة ذات أسلوب، أن أسّس ـ إلى جانب مصوّري ما قبل الرفائيللية ـ جُلَّ السلوكيّات الأرستقراطية المحدثة الخاصّة بسياحة فكرية راقية: كانت الذائقة الإنكليزية تفتح صور المدن الإيطالية بغية استحواذ غير مادّي (أضحى رويدًا ذا صبغة محليّة أكثر تحديدًا) يُعين على أسر الذكريات وشظايا الحياة المعيشة أخلاقيًّا وجماليًّا. كان من يتوقّف، بعد روسكين، من أجل تخطيط رسمٍ مُجملٍ لمناظر طبيعية بقلم الرصاص والألوان المائية، ويملأ مذكراته بانفعالات بصرية وأدبية، يتهيّأ لتلك الخيارات الحياتية التي ستتحوّل إلى سلوك مجتمعي، أي هوسٍ فرديٍّ بالجمالية الحديثة التي ذهبت إلى ما وراء الرومانسيين المتأخرين: نموذج المفكّر الحالم والبعيد عن الواقع الذي بمقدوره اتخاذ من ذلك درعًا جراء عثوره على شكلٍ أشبه بالغريب عن مختلف لحظات الالتزام داخل المجتمع.

ثمة كثيرٌ من الأدب الفيكتوري ذي الخلفية الغَيْريّة تمكّن، إلى جانب تعليم الرسم، من كشف تلك المواهب التي أضاعتها وفقدتها الظروف البدْئية، أعني أولئك «الأولاد الأذكياء» (clever boys) المتطلّعين إلى نجاحٍ في عالمٍ يجعله المجتمع وفقًا لإراداتهم، قابلًا للتحقيق.

يقترح أوجين فيولي لو دوك هو الآخر، من خلال المكوّن التربوي الكامن بعمل العمارة، تعليم الرسم كمؤسِّس للتعليم العام وفي تكوين كلّ مواطن[9]. جاء في كتابه **قصة رسّام** (*Histoire d'un dessinateur*) (1879)، أنّ تعليم طرفِ صناعيٍّ متنوّرٍ مقيمٍ في الأقاليم فتًى لديه استعدادٌ طيّب للرسم، وليس بالضرورة فنّانًا، لم يعد يقتفي آثار تربية شاملة (إميل l'Émile)(*)، بل تلك المُثُلَ من «طبيعةٍ وحقيقة» التي كان يفضلها ديدرو، نماذج رغب حتى شخصٌ بالغٌ ناجح أن تشكّل جزءًا من تكوينه. لذلك كان يُفضَّل بهذا الالتزام التربوي، ضمن موازنة بين ما هو إنساني واجتماعي، عاملٌ ماهر ينجح في فرض احترامه على فنّان سبق وأن تكوّن، وهو ما كان يحتاج إليه الفنُّ والصناعة.

كان تعليم الرسم في نظر أوجين فيولي لو دوك يعبر، في جوانبه الأكثر تكوينًا، عن وظيفة إبداعية ومحررة لهذا العمل كتصميم أخلاقي أصيل: «الرؤية معرفة»(**). هو الذي استقى من بقاء وتراكم الموروث البنائي بالصناعة اليدوية التاريخية أكثر من صورة جمالية أخلاقية تنتمي للعمارة وللحضارة الحِرَفية القروسطية، على غرار روسكين ووليام موريس (William Morris)، خالقًا أخرى جديدةً

(*) **إميل أو التربية** (Émile ou de l'éducation) (1762): رواية تربوية من خمسة أجزاء، استندت إلى مبدأ «الإنسان خيّر بطبعه». كتبها جان جاك روسو (1712 ـ 1778)، فيلسوف، وأديب، وموسيقي، سويسري فرنسي اللسان، تتّبع فيها الطفل منذ ولادته حتى زواجه. جعل منه الكتاب أبا التربية الحديثة ونقطة الفصل، فأصبح ثمّة تربية قبل روسو وأخرى بعده.

(**) العبارة بالفرنسية: «Voir c'est savoir».

تمامًا لاسيما عند «إعادة بناء» تلك القديمة. ويكاد هوسه «بالترميم» يصبح مفارقةً عندما سيقترح إعادة بناء الجبل الأبيض (Monte Bianco)، جبلٌ كان يخفي في محصّلته النهائية شكله البدْئي بحيث «كان بالمقدور» إعادة بنائه أو طرحه بقيمة مثالية نقيضَ تحويل الأشياء إلى طلول، مثلما يحتمل أن تكونه هندسة معمارية ضخمة أو هرم ما. ذاك يغدو ضميرَ نتاجٍ معماريٍّ من شأنه تكوين المعماري الجديد معنويًّا، ومنحه مقرًّا تاريخيًّا جديدًا وقانونًا فعّالًا جديدًا منفصلًا تمامًا عن الآلة (حتى عن زمانه). إنّ ممارسة إعادة تشكيل جمالي متوجّه نحو غرضٍ ما يمكنه، افتراضيًّا، أن يكون قروسطيًّا محدثًا سيستعين بمعارف التوصيف الحديث ذاتها: هندسة إسقاطيّة، وهندسة وصفية، ورسم من الواقع، وشِراحة، ورسم ميكانيكي، وعلم مثلّثات...؛ بيد أنّ المقام مختلفٌ، فهو في الواقع يشبه قلعةً مسحورة مثلما هو «ترميم» أوجين فيولي لو دوك، حيث أُطّرت العمارة والتاريخ الإنساني والفردي بسيناريو أُعِدَّ من أجل زائرين يرون هم أيضًا هذا «المسرح العملاق»، يكون فيه الرسم ـ بحسب قوله ـ «استعارةً جيولوجية». يعاكس هذا التصوّر، على الأرجح، التأسيس والطقس الأكاديمي بمدارس الدولة التي تتوخّى مهندسًا (ليس معماريًّا بالضرورة) ضمن فريقٍ يعمل كجيشٍ ما: مدنيًّا، وهيدروليكيًّا، وعسكريًّا. لم يكن بمقدور المعماري أوجين فيولي لو دوك، الذي يظلُّ بطلَ حداثة مطلقة، لاسيّما إبان العهد مابعد الصناعي إزاء الخطاب المدوّي، الاحتفاظ الكامل بالطلول، سوى التراجع أيضًا أمام الترميم الاصطناعي الموسوم بالحداثة ـ العقلانية،

معيدًا صورة إنشاءات لم تكن سوى خرائب مُعبرة(*): أضحت القلعتان بيارفوند (Pierrefonds) وكاركاسون (Carcassonne) أوّل وآخر حجر محتمل في ما يخص مدعاة الترميم. يبرز بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر، في هذه المرحلة أيضًا المتعلقة بمعماري يعيد تكوين نفسه إلى جانب مفكّر عقيم روسكيني الميول، كاريكاتور شديد الالتزام سواء بالمدينة أو الريف، يجعلنا قادرين على رسم ملمح اسمي باربيسون وكاترب‌ارب بروايتي زولا وأناتول فرانس، تعود صورته للفوتوغرافي نادار الذي «يوقف» ألفريد نورمان (Alfred Normand) داخل محترفه الشبيه بحجرة عجائب وذكرى ليوناردية. غير أنّ الملمح المُغشّى لهذين يتمثل في الرسوم الرائعة التي تكاد تكون أعمالًا توضيحيةً لحملات عسكرية وجسمَ (corpus) «استعادةٍ غرافيكية» كاملة لخطوط وألوان المعابد اليونانية في سيلينونتي (Selinunte) ـ سيلينوس (Σελινοῦς) ـ (جـاك إينياس إيتورف Jacques-Ignace Hittorf وبايستوم Paestum (هنري لابروست Henri Labrouste). أمّا الرحلة بلا عودة فنجدها في رسومات

(*) خـرائـب مُـعبِّـرة (eloquenti rovine): بينما كـان روسكين (1819 ـ 1900). كاتب، ومصوّر، وشاعر، وناقد فن، بريطاني، ينظّر لنموذج رومانسي يتعلّق بترميم محافظ لتلافي أقل ضرر ممكن للآثار، يستوجب إظهار وليس حجب علامات الزمن. وبينما كان روسكين يقول: إنّ ما يُسمّى بالترميم هو أسوأ أنواع الخراب، وإنّ العمارة غير قابلة للترميم الذي يشبه انبعاث الأموات الذي هو عمل إلهي بحت، إذ إنّ الترميم يعني النكران، وإلغاء ذاكرة الآثار؛ كان أوجين فيولي لو دوك (1814 ـ 1879)، وهو معماري فرنسي، يتحدث عن ترميم قلعة كاركاسّون: قائلًا إنّ ترميم مبنًى ما لا يعني الحفاظ عليه وحمايته أو إعادة بنائه فحسب، بل إعادته إلى حالة كاملة لعلّه لم يعشها قط.

المعماريين نظير تصاميم المهندسين الذين يمثّلون سيرورةَ مُمَاثَلَةٍ بأعمالهم التي أضحت «تصاميم ـ آلة»، أي أعمالًا حيث السّيرورة البنّاءة مُلغاة من طرف التفاؤل وكفاءة التقنيات.

كان كاترمير دو كونسي (1825 ـ 1832) قد حدّد التّصميم[10]، مرةً أخرى، بذاك الهامش من «عدم التنفيذ» الذي حظيت به مكوّنات مدرسة باريس للفنون الجميلة: كانت تلك الرسوم لا أكثر ولا أقل من تمارين خطابة «تكثّف» الموضوع لحثّ مخيلةِ والتفافِ الجمهور. وأمام الاحتمالية الضئيلة لبناء حقيقي، كان جزء كبير من هؤلاء الفنّانين راغبًا في المساهمة مع الجمهور، عبر تقنية المياه الحارة، بأعمالٍ صُمّمت من طرفهم لم تكن قابلةً للتنفيذ، وبدت تعسّفيًّا غير عابئةٍ بالتّصاميم «الأبسط والأنسب للحوائج المشتركة». كانت هذه، بعكس تصاميم المهندسين التي لم يكن بمقدورها نيل إعجاب الفنّانين والتي ما انفكت تتضاعف أعدادُ أعمالها المعمارية المظهر سوى أنّها بمواد مغايرة وغير قانونية، بمعزل عن العمل الطويل والعقيم المنفَّذ على ورق التّصاميم البانورامية وعالم المشهد. اشتملت ورقة مهندس القرن التاسع عشر المرسومة والمكتظّة بالتفاصيل على تعليقات كثيفة كان الغرض منها عند تنفيذها كسب جائزة الحداثة ليس غير. ثم إنّها احتفظت لنا بأكثر من نورٍ جماليٍّ بدْئي خافت لم تستطع سوى سريالية فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia) وماكس إرنست (Max Ernst) المتطاولة بما لها من إغواء خيالي وليس لاوعيوي، من إعادة طرح ميكانيكية مخيلة إبداعيّة جديدة. ذلك أمام الرسم التقني المعاصر الذي هو تقيّد بحت بخطوط ومقاييسَ فحسب، وبمقدوره

بصفته هذه أن يكون مادةً يتمثلها الكومبيوتر بغية استعادة حالية الألف منظور والأكسونومتري والواجهات المقتصِرة على أطياف العمارة. ذلك أيضًا مقابل جماليات التركيب الجديدة التي امتلكها مخترعو عصر الآلة الأول[11] الذين كانوا يرسمون بيوتًا وآلاتٍ ومدنًا جديدة، وكان بإمكانهم التملّص من تاريخهم الذي عُدَّ ماضيًا غامضًا يُوجب النسيان شريطة أن تُبنى أشياء جديدة لم يسبق لها الظهور، كـ «مدن المستقبل». صراعٌ حديث بين فرانكنشتاين (Frankenstein) وغوليم(*) (Golem)، مسخين بتقنية مفرطة وإنسانية شوهاء مفرطة[12]. وحينما كان يُقال عن «مهندسين بلا أرواح» كان المعنيّون هم التقنيين ـ المبدعين (فرانكنشتاين) الذين كانوا عاشقين بالقدر نفسه لبناء العالم وهدمه، نظير المعماريين الذين كانوا متأهبين للمشي فوق واجهة مبنى ما للحصول على مأوى (غوليم) وإعادة بناء البارتينوني بكل ألوانه الحمراء والفيروزية حين لم تكن ثمة عيون لتراها. إنّ بمقدور صورتيْن مبنيّتين، كالمسخين المعاصرين وأكثر من خطوط طرازٍ تبادليٍّ (القوطي المحدث والروكوكوه المحدث)، المثول إحداهما إزاء الأخرى في بابل (Babele) الحقيقية هذه المنافِسة بفن البناء. أمّا صرح تورينو الأنطونيللي (La Mole Antonelliana di Torino) المُعجب به نيتشه (Nietzsche)، والذي بناه أليساندرو أنطونيللي (Alessandro Antonelli) بدايةً ككنيس يهودي (1863)، ثم متحفًا حقيقيًّا للإرادة التاريخية المعمارية، فقد هدد، بكل هدوء،

(*) الغوليم (Golem): شخصية خيالية طاولها التأنيس (مؤنسنة) من الأسطورة اليهودية والفلكلور القروسطي.

بالتقوّض على ذاته جراء جماله الموسوم بالمفارقة والشاهد على جنونه. إذ إنّ ثمة شيئًا وحشيًّا يحتجب بكل جمالٍ كان يتكشف عن «عبقرية مجنونة» لها حقيقتها الخاصة. تتحرك المياه الحارة لغوستاف دوري بفضائها التخيّلي، كشهادة فردوسية استمرت لحظات مديدة عن جحيم المدن، بين هذا البرج الشيطاني المبني بكل الطرُز المعمارية المحتمَلة وبرج المهندس إيفل (1889) الذي وُلد كمحطّة مناطيد قابلة للتوجيه، ثم أضحى أمام أعين الجميع كهاجسٍ عن الحداثة التي هي، فنيًّا، حمّى حقيقية تعلو قمّة هذا البرج العصي على التخيل «رب قديم/ وحشٌ حديث» (بليز سندرارس Blaise Cendrars). يمثّل الصرح الأنطونيللي عملًا عملاقًا ضمن توازن الزمن اشتمل على معابد، ومقاصر، وبازيليكات، وشرفات، وأروقة معمَّدة، وحَنيّات، ومناظر، تجعلنا نخمّن أنّ روحًا بنائيةً بنّاءةً كلّها جوّانيةً تشكّلت من أعصابٍ معدنية تقاوم بمكوثها داخل الحجر كجبلٍ بُنيَ جلمودًا فوق جلمود؛ في حين أنّ برج إيفل المكوّن من جسورٍ وعوارض ومسامير وقلاووظ، والشفّاف تمامًا في سماء المدينة لا يعرض شيئًا جوّانيًّا: كل شيء يبدو برانيًّا[13]. يحدث الصعود إلى أعلاه بمصعدٍ مدوِّمٍ وقابلٍ للرؤية، هو بمثابة روح البناء المتفلّتة لمن لا يريد رؤية البرج، بل ما يمكن أن يُرى من البرج.

هذه البروج بكل اختلافها الشديد وخصوصيتها، نظير تلك العائدة للمدن القروسطية الصغيرة، تصبح موضوعات فردية وكليّة للمدينة العمودية التي هي خطٌّ مطلق واتّجاهُ نموٍّ قرر اليوم فحسب التوقّفَ لفترةٍ طويلة.

(1) Johann J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati da...*, 2 voll., Roma 1762 الآن في: *Il Bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino 1973, p. 147 .

(2) Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*. V. *Mineralogia e storia dell'arte* cit., pp. 365 - 66، حول أولوية «خطوط الكفاف» لبراسيو: «إنّ تصوير أجسام الأغراض وأجزائها الداخلية عمل ذو مهارة عظيمة، وضمن هذا النطاق كثيرون صنعوا المجد، بدلًا من تمثيل كفاف الأجسام وحصر طرائق طَيّ الصورة في نطاق محدود، حيث تشرع من هناك في التلاشي، وهي محصّلة نادرًا ما تُقتنص في الفن. لذلك، على خط الكفاف أن يعرف كيف يلتفّ على ذاته ويوحّد بكيفية تجيز تخيّل مستويات أخرى خلفه، وكيف يعرض أيضًا الأجزاء التي يخفيها».

(3) Winckelmann, *Monumenti antichi* cit., cfr. *Il profilo*, pp.169 - 70:

«الشيء الضروري الذي يعتمد عليه جمال الشكل في الرأس (الوجه) هو البروفيل لاسيما الخط الذي يرسم الجبين والأنف؛ خطٌّ به نزر يسير من تقعّر أو انحدار من شأنه أن يزيد أو يقلّل من الجمال. وكلّما اقترب البروفيل من الخطّ المستقيم ظهر أعظم، وفي الوقت نفسه، بملمح حلو الهيئة بسبب اتحاد وبساطة ذاك الخط، كما هو بكل شيء آخر سبب للعظمة والتناعم اللذيذ. الدليل على هذا التناسب يمكن اجتثاثه من النقيض: لذلك، لو ذهب أحدهم إلى شخص ما ووقف إلى جانبه سيراه في وضع بروفيل، وأنّ أنفه مقعّر أو أفطس، لأمكنه توفير معاناة اعتباره أكثر من ذلك، في حال فهم رغبته في رؤية جمال متناغم.

بشأن هذه الاستقامة في الأنف، تجدر الإشارة إلى ذاك الذي يقوله الكتّاب القدامى عن الأنف المربّع؛ استجابة لذاك الشكل الذي يرى نفسه كجانب بحيث يُستطاع رفع مربّع فوقه. تناول فرانسوا دي جون (François du Jon) صاحب

كتاب **تصوير القدماء** (*De pictura veterum*) (1637)، هذا الشأن عن الأنف المربع المعادل لذاك الأنف الممتلئ، إلّا أنّنا عن ذاك المعنى لا نملك مفهومًا واضحًا. آخرون اعتقدوا أنّ المقصود بأنف مربّع، ذاك الذي ينحدر من الجبين على مستوى من زوايا حادة، إلّا أن أنفًا كهذا لا يمكن العثور عليه سوى بالتماثيل المنتمية لأقدم الأساليب، كالموجودة بقصر جوستينياني (Palazzo Giustiniani) المعروفة باسم كاهنات الآلهة فيستا (مجموعة تورلونيا Torlonia، روما)».

(4) Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1757) (trad. it. a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985, *Parte seconda*, pp. 85 - 109).

(5) *Pensieri di Antonio Canova su le Belle Arti*, Milano 1824, ried. Antonio Canova, *Pensieri sulle arti*, a cura di Manlio Brusatin, Montebelluna 1989: *Sulle pieghe*, cap. XXXIII:

«من بين الأجزاء التي كان يرى فيها أنّ الأفضلية العائدة للتصوير على النحت تكمن في الطيّات. وكم هو حقيقي ـ كان يقول ـ أنّ من شأن الطيّات التوافق دومًا مع حركة الشخص المُصوَّر، لاسيما شكل العضلات، هنا يكمن السبب الذي جعل نساء رفائيللو والأعمال القديمة تبدو رشيقة ومُرسَلة لكونها تعرض بكل مكان استكانة العُرْي. هذا الاعتبار يسري على المصوّر والنحّات بالقدر نفسه، إلّا أن النحّات لديه المزيد. فالمصوّر يكفيه ترتيب الطيّات جيدًا بذاك المظهر التي تُرى فيه باللوحة، ولا يهتم بالأجزاء الأخرى لكونه يعمل من نقطة نظر واحدة فقط: الطيّات التي تظهر جيدًا في المقدّمة لا تمكن معرفة أنّها تلتفّ بشكل منطقي إذا أمكنت مشاهدة ما وراء الأشخاص. النحت ليست له هذه المأثرة، فالطيّات في النحت عليها أن تتطوّر منطقيًّا قدّامًا وخلفًا وعلى الجوانب كافة. لذلك، انظر كم من رأي يجب التقيّد به؟ كما لا يكفي انتظامها بأناقة عند حركة الشخص، مستدعية حاجة النحّات في أن تكون له دراية بإظهار أين تبدأ وأين تستمر وأين تنتهي.

أمّا في ما يتعلّق بتقنية الطيّ، فعلينا ألّا نعتقد ـ كان يضيف ـ أن تكون الطيّات بكيفية واحدة. مثلها مثل رسم الأشكال التي تتغيّر بحسب طباع الشخص، كذلك الطيّات ترغب في أن تكون مختلفة، وفقًا لاختلاف القماش واختلاف الأشخاص.

ويعود جمال الطيّات، اعتياديًّا، إلى مهارة الإزميل وحتى لكبار النحّاتين، لأنّها ليست كالعُرْي صاحب المعطيات والمبادئ الثابتة في الطبيعة التي ما إن تُدرس حتى يُنجز عمل حسن؛ بيد أنّ الطيّات في كثير من الأحيان تكون رهن الحدث، وللصدفة، ودائمًا للذائقة التي ما تنفك تختلف بكل البشر.

ليس لهذه الدراسة قاعدة ثابتة: غالبًا ما يكون أجمل تشكيل من الطيّات ناجمًا عن مشاهدة عرضية لتراكم مثير من الأقمشة. وإنّ أفضل قاعدة تكمن في مراقبة الطيّات بالملابس الممكنة مقابلتها. لذلك، يجب أن تكون حياة الفنان دراسة متصلّة، إذ عندها سيمكنه الحصول على فائدة كبرى جرّاء الملاحظة، ولو تطلّب الأمر تطوافه بالطرقات».

(6) Giuseppe Pietro Bagetti, *Analisi dell'unità d'effetto nella pittura e della imitazione delle belle Arti*, Torino 1827: *Unità d'effetto nella qualità delle linee*, pp. 20 - 22:

«بما أنّ نوعية الخطوط التي تشكّل تجسيم الأشياء القابلة للرؤية متنوّعة إلى ما لا نهاية، سيكون ثمة كثير من تجسيمات يختلف أحدها عن الآخر بقدر اختلاف نوعيتها الخطيّة.

تمثّل نوعيات الخطوط طبيعتها، وعددها؛ لذلك، لما كان يتحتم عليها خلق تضاد قصووي بغية الحصول على إحساس أقصى وحيد، يستوجب وضع في تعارض التجسيمين اللذين سيمتلكان أقصى تفاوت في الطبيعة وفي عدد الخطوط.

على سبيل المثال، لنسلّم بأن على تجسيم مكوّن من عدد أقصى من الخطوط أن يكون في تضاد مع ذاك المكوّن من عدد قليل منها؛ وهناك أكثر، إذا كانت خطوط الأوّل مستقيمة ومنتظمة، عكسها يجب أن يكون ذاك المكوّن

من خطوط منحنية وغير منتظمة: في هذه الحالة ما إن يُثبّت التعارض الآني للتجسيمين يُتحصّل حينها على ذاك التضاد الأقصى العائد لسرعة الإحساس الوحيد والآني.

ولما كان يوجب على تجسيمات أخرى عديدة، فضلًا عن هذين التجسيمين، الولوج في داخل التصوير، يفترض من أجلها وجود استهلال، ليس لسبب عدم تكرار ذاك التضاد القصووي، بل كي لا تقوم بصنع إحساسين متشابهين في ما بينها.

يبدو هذا الاستهلال على حدة طبيعيًّا جدًّا، أي أنّ على التجسيمات الأخرى كافة التي من شأنها تشكيل إكمال محيط التصوير توضيح كل سلسلة الاختلافات الخطية الممكنة الحاضرة بين الاثنين اللذين يشكلان التضاد الأقصى؛ تبعًا لذلك، بما أنّ الأولى متشكّلة من عدد أقصى من الخطوط المستقيمة والمنتظمة، يكون التنوّع اللاحق بتلك المشكّلة بأقل اختلاف ممكن من حيث عدد وانتظام الخطوط؛ وهكذا تقدّمًا إلى الثالثة والرابعة ...إلخ، وبإقلال حساس متتابع يُتوصّل بالأخيرة إلى صنع أقل تضاد ممكن مع تلك التي أُقرّت لتعارض قصووي مع الأولى؛ بهذه الطريقة سيحظى التضاد بسمة الأقصى من أجل بقاء التضادّات الأخرى الصغرى الممكنة.

في النهاية، إنّ مجموع كل هذه التضادّات وليدة سلسلة اختلافاتها المتوالية كافة وهو ما ينجم عنه وحدة التأثير داخل التجسيمات من أجل علاقة نوعية الخطوط التي تشكّلها».

Wolfgang Goethe, *Campagne in Frankreich* (agosto 1792) (7) (trad. it. *Incomincia la novella storia*, a cura di Edvige Levi, Sellerio, Palermo 1981), pp. 174 - 75: «نتيجة أخرى مباغتة تظهر عقب ذاك العهد، كانت أوّل أشكال الاحترام المتبادل بين الأفراد. الرجال المسنّون المشهورون أصبحوا مبجّلين، لو لم يكن لشخصهم وإنّما لصورهم: وكان يكفي أن يشير شابّ ما بأيّ طريقة كانت، حتى يشعر برغبة الآخرين في التعرّف إليه شخصيًّا. وفي حال عزّ ذلك يُكتفى ببورتريه له، وكان بالإمكان تحقيق هذه الرغبة عبر بروفيلات كانت تنفذها أيدٍ ماهرة وخبيرة بكثير من الدقّة. اكتسب الجميع في

هذا الميدان خبرة كبيرة، وكان كل غريب في المساء يرى ظلّه مرسومًا على الجدار. لذلك لم تنعم أجهزة النسخ بالراحة مطلقًا».

(8) John Ruskin, *The Elements of Drawing*, London 1857 (trad. it. *Elementi del disegno e della pittura*, Bocca, Milano 1938), *La legge dell'irradiamento*, § 210:

«تطرّقنا حتى الآن إلى تجميع أغراضنا الشتّى تحت مظهر خطوط جميلة أو وفق نظامها المتلاحق. الآن، علينا دراسة كيفية توحيد هذه الخطوط أو السلسلة من الأغراض وفق نسق لتشكيلها ضمن مجموعات.

الساعة، يكون تناغم الخطوط من نوعين. يحدث الأول، بشكل أكثر أو أقل، عن حركة الأول بحذاء الآخر، تنوّعًا، إلّا أنّها بتناغم بدهي تتباعد وتقترب تباديًّا، تتقاطع أو تتعارض. هكذا أيضًا بالموسيقى يحدث سريان ميلودي يقترب بأنغام متناغمة مختلفة ويتعامد، يرتفع وينخفض؛ كما يحدث مع أمواج البحر التي عند اقترابها من الشاطئ تندمج إحداها في الأخرى وتتعامد، إلّا أنّها ضمن اتحاد كامل يمسك بها في كل حركة؛ هكذا هي أيضًا الخطوط المتنوّعة بالتكوين تندمج تناغميًّا ويُعامد أحدها الآخر باللوحة.

بيد أنّ الارتباط الأسهل والأكمل ينجم عن الإشعاع؛ بمعنى، عن تحررها من نقطة واحدة فقط أو عن تجمّعها مرة إثر أخرى به؛ وغالبًا ما يذهب هذا التناغم ـ في الطبيعة بشكل شبه دائم ـ متحدًا بالآخر: هكذا هي أغصان الأشجار التي على الرغم من أنّ أحدها يشتبك في حركته بالآخر، تشير وبشكل دائم، على الرغم من توجّهها العام، إلى الأصل المشترك من جذر واحد. ويتمثّل العنصر الجوهري في جمال كل شكل نباتي ضمن هذا الإشعاع: يبرز بالكيفية الأيسر في الزهرة أو الورقة الواحدة، كما في زهرة اللبلاب (الناقوسية) أو في ورقة الكستناء؛ غير أنه يظهر أجمل في الترتيب المعقد بالأغصان والفروع الكبيرة. وتظل الورقة نموذجًا إشعاعيًّا لا معنى له؛ لكن الشجرة ترمي بفروعها في كل ناحية ومن أيّ نقطة يُنظر إليها: فهي تمثّل إشعاعًا يقابل، أكثر أو أقل، ذاك الذي تحظى به أوراقها، إلا أنه أجمل بكثير لكونه مُتنوِّعًا بفضل حرية الأغصان».

Éugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment* (9) *on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879؛ قريبا ستصدر ترجمة إيطالية بعناية Fiorenzo Bertan، البندقية 1992.

Antoine-Chrisostome Quatremère de Quincy, *Dizionario* (10) *storico di architettura*, Mantova 1842 - 44, ried. a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Marsilio, Padova 1985؛ نستعيد كلمة «تصميم» (projet) التي تظهر مماثلة بطبعة 1832 بالقاموس: *Dictionnaire historique d'architecture*...، الآن بصفحتي: 241 - 240: «تُمنح هذه التسمية في العمارة لرسم، قليل أو كثير التفاصيل، يمثّل الخريطة، والمقطع والإسقاط العمودي أو لمبنى تُراد إقامته مطابقًا لنوايا الراغب في تنفيذه أو لإجمالي مبنى ما بلا نظام يوجب، مبدئيًا، على الطلبة الأخذ به كتمرين، وأن يتخيّلوا، بحسب مواهبهم، كل التفاصيل وفقًا للبرنامج المُعد.

يُسمّى أيضًا «تصميم» جزء من تفصيل التكلفة التقريبية، الذي بالإمكان أن ينطلق منه تشييد البناء المصمّم.

ومنذ أن أضحت أعمال العمارة الكبيرة نادرة نتيجة منحى جديد اتّخذته عاداتنا، وبسبب القضايا المختلفة التي تبدّل روح وذائقة الأوطان، تنامت تصاميم الإنشاءات العظيمة المترفة بشكل فردي. فكثير من المعماريين المهرة لم يكن بمقدورهم تنفيذ، سوى أثر خالد واحد خلال عملهم الطويل، إذ اعتقدوا أنّ من واجبهم أن يكونوا طرفًا في عصر التصاميم اللاحقة التي تصوّروها؛ وأنّ الأعمال التي نشروها بمساعدة صور المياه الحارة مليئة بآثار هم صمّموها.

وقياسًا على نقص الفرص المواتية المؤثّر في عرض عبقرية المعماريين، عمليًا، بأعمال عظيمة، يصبح بالمقدور القول إنّ عبقرية المبادرات الكبيرة انتشرت بطريقة فريدة فحسب على الورق. ولم يبقَ من أعمال أشهر المعماريين الذين أقاموا مَبانِيَ عظيمة أيضًا في القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر، سوى رسم قليل وغير مؤثّر عن مفاهيمهم، بعيد جدًا عن امتلاك سعة الأفق وروعة التنفيذ، ولأهمية ذلك يجدر بنا الظن أنّ أبناءنا الدارسين بالمدارس هم

طلبة متوسطو المستوى. هكذا بكل الفنون ثمة آلية عمل يبدو أنّها تتقدّم لتتطوّر، قياسًا إلى أنّ الفن وعبقريته آخذين في الانحدار.

استُغل الشباب، لاسيما بالمدارس، في تلك الأعمال المسمّاة بالتصاميم. هذا النوع من العمل أو بقول أفضل الموضوعات، ليس لها وجهة ألبتة: هي ضمن نوعيتها تُقارن بالمكوّنات البلاغية، جرّاء التكثيف، التي تُعطى بالمعاهد والتي على أساسها تُمارس تخيّلات الطلبة.

الشيء نفسه، أقوله عن معظم برامج الآثار المُقترحة على أولئك الراغبين في الأخذ بمهنة العمارة. فالطريقة التي يشكّل بها كل منهم هذا المنوال التصميمي كفيلة بأن تُوحي بمقدار الذكاء والمخيلة اللذين سيستغلهما لاحقًا بالمباني التي سيُكلّف بها، ونحن على علم بأنّ ضخامة التكاوين تفترض صعوبات جمّة، وذاك الذي أبان عن أنّه الأمهر في الأعمال الكبيرة والمعقّدة سيعرف كيف يسخر من تلك الأبسط والأنسب للحوائج المشتركة. من ناحية أخرى، كم من مرّة تبادر إلى الذهن أنّ على عبقرية المعماري، بحسب الأزمان، مُواءَمة الاحتياجات والنسب المتطلّبة من التقاليد، وقد أضحى الاقتراح مناسبًا، أكثر ممّا يحدث غالبًا، لطلبة هذه التصاميم الدارجة المُرغمين على الخضوع لمختلف الضغوط التي تظهر ببعض الأماكن، والتي على المعماري الموهوب بالعبقرية التغلّب عليها».

(11) Lewis Mumford, *The Myth of the Machine* (1967) (trad. it. di E. Capriolo, Milano 1969).

(12) بشأن اقتراح فرضية تعارض فرانكنشتاين/غوليم، انظر: Mary Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus* (1818) (trad. it. a cura di Bruno Tasso, Sugar, Milano 1968) e Gustav Meyrink, *Der Golem* (1915) (trad. it. a cura di Carlo Mainoldi, Bompiani, Milano 1966; si veda anche l'intr. di Élémire Zolla)؛ ومن أجل مقارنة بين فاوست (البطل الحديث) وغوليم (البطل المحدث)، انظر: André Neher, *Faust et le Maharal de Prague. Le mythe et le réel*, Paris 1987 (trad. it. di Vanna Lucattini Vogelmann, Sansoni, Firenze 1989).

(13) Roland Barthes, *La tour Eiffel*, Delpire, Paris 1964.

الفصل السابع

الخط الحر، والخط السَّويّ

كان تمييز خط الأغراض الناجمة عن الظلم الاجتماعي نظير تلك المشتملة على علامات جودة الحِرَفي، أي على بصمة يده، التزامًا تقاسمه جون روسكين ووليام موريس اللذان بحثا أيضًا عن غمر الهوّة الفاصلة بين الأغراض «غير السَّوِية» التي كانا يمقتانها، وتلك «الرفيعة» التي كانا يقترحانها ويرغبان، بكيفيةٍ ما، في خلقها ضمن طِباق بديع من «ذائقة ورفاهة»[1]. وكان الورد الذي عشقاه، كالوجوه وتموضع الأشخاص في تصوير ما قبل الرفائيلليين، أغراضًا مرغوبةً في شكل مُعبِّر عن الحب ومُجمِّل إلى جانب الزمن البطيء الثمين الذي ما انفك يُوهب لتلك الأغراض. لم يكن بمقدور أغراض الماضي امتلاك شكل أو لون أو مذاق تلك التي بدأت تغدو مُصنَّعةً من الآلة. اليوم لم نعد نحسُّ بهذا الامتياز الرهيف العائد للعصر الصناعي الأوّل مقابل تلك المنتجات التي حظي بعضها بزينة مفرطة، وبعضها صنعته الآلات حيث كان تدخّل اليد، على الرغم من ذلك، شديد الوضوح. كان ذاك الطراز (لا سيّما القوطي المحدث) بكيفية ما ذائقةَ مرحلة معنوية واجتماعية معًا؛ بيد أنّ العلاقة بين الحِرَفي والمجتمع أخذت تتبدّل بطريقة لا مناص منها متوصّلةً إلى ذائقة عبر سيرورةِ محاكاة. كانت المنتجات تُسلَّم إلى شرائح اجتماعية تخلّت

عن ثقافتها (وعن ذائقتها أيضًا)، لذلك ظلّت جاهلةً تمامًا على مستوى الأشكال وافتقدت الدافعية كي ترغب في تلك الأغراض التي كانت تريد شراءها وامتلاكها. ثم تمكّنت الآلة والصناعة من تغيير حتى العالم القديم المنتِج لأغراض تحظى بنوعية جمالية والذي لا تمكن استعادته. هذا وسبق أن كانت محالّ ليبرتي (Liberty) ممتلئةً بأغراض من «سقط المتاع»(*) موجّهةً ومشوّشةً ذائقة الزبائن، إذ من العسير في عالم الديكور والأثاث التمييز بين المحاكاة (والتنويه) الجيّدة (كان موريس يقلّد بروكار سيينا والبندقية) والمزيّفة فعلًا، والتي كانت في النهاية الأشياء ذاتها. ثم أمكن التمييز، ولو قليلًا، بين تصاميم ورق جدران وأقمشة وليام موريس التي وُظِّفت بمعظم محال أوروبا القرن الثامن عشر والإنتاج القوطي المُحدث السائد، إلّا أنّها كانت ترسّخ، كمهنة، أخلاقيةً حياتيةً جديدة: كان تفهّم المعاناة والتحري عن الجودة مستمرًّا بشتّى المهن وبمنتجاتها، ثم شرع يبرز، بشكل خاص، تعاضدٌ إنساني حيوي لكلٍّ من سُلبت معارفه ووُضع، بسبب ذلك، تحت رحمة عالم التصنيع الرأسمالي. في النهاية كان جماليّو «العمل اليدوي» يقترحون قانونًا أخلاقيًّا خاصًّا أمكنه أن يقود أخيرًا إلى تصميم عالم طوباوي (أخبار من لا مكان)[2] يُنصَّب فيه الفرد، أخلاقيًّا، بمجتمع صغير كان يبدّل، طيَّ إعلانه أنّه «الأجمل»

(*) سقط المتاع (kitsch): من الألمانية تُنطق كيتش. أغراض فنية سيئة الذائقة. غالبًا ما قُرن بها الفن العاطفي والمثير للشفقة. تُستعمل عادة لوصف غرض فني يعاني من نقص ما. من سماتها الميل إلى تقليد عاطفي سطحي ومسرحي. وتجدر الإشارة إلى أنّها تعاني من انحسار الإبداع والأصالة، ميزتي الفن الحقيقي. وهي تشير، في العمارة والتصميم، إلى كل شيء لا ينجم شكله عن وظيفة.

والأكثر إنسانية، الكثيرَ بالقليل والكمّ بالكيف، في الوقت الذي كان فيه إنتاج البضائع يتضاعف معزِّزًا، واقعيًّا، إمكان حلول الخير على الجميع. هذه الشحنة القوية من التعاضد لكلِّ شأن إبداعي، ولو مجهولًا، تعني اقتراح نوع معيّن من فنّان ـ جمالي جُبِل على العمل بالقلب واليد معًا، واعتاد على التشبث، منفردًا، بمجتمعه البدْئي نظير رفضه العميق: دَنْدي(*) لورد بروميل (Brummel) الذي كان يرعى وحيدًا داخل نفسه جمالية موضة الحداثة المتعازلة والزائلة. كان واضحًا بهذا الخطاب التمييز بين مدعاة ووظيفة الغرض المقيمين بنوايا الشخص الأخلاقية، واللذين لم يكن بمقدورهما الانفصال عن تكثّف إيمانٍ متوجّهٍ نحو الحقيقة والجمال مقتطفًا أيضًا انفصالًا يزداد تماديًا عن العالم، كمجتمعات شيكرز(**) على سبيل المثال، وأغراضها المستلهَمة، قصدًا، من درس روسكين.

(*) الدَّندية (Dandyism): حركة ثقافية إنكليزية بزغت في نهاية القرن الثامن عشر. مذهب للأناقة والتفرّد، ارتبطت بداية بالهندام. ومن الممكن أن يعني في العربية 'غندور'، الرجل السائر بخيلاء متفرّدة ومبتغاة، يتمتع بخطاب منقَّح؛ بيد أنّ الدَّندية ليست جمالية ثابتة، إذ من الممكن أن يشوبها تباين كثير وواضح. تجسّد همّ الدندي في المتعة، وفي إثارة الإعجاب بإشارات مميّزة، وسلوك حافل بالإثارة، في طريقة ارتدائه لملابسه وبمنهجية عيشه، ثم تطوّر هذا السلوك في أثناء العهد الفيكتوري على يد ما قبل الرفائيليين.

(**) أعضاء الطائفة الكالفنية (shakers)، نسبة إلى جان كالفن (Jean Calvin) (1509 ـ 1564) لاهوتي فرنسي، وهي جماعة الطهرية (puritans) التي انشقت عن جماعة الأصدقاء (quakers). ظهرت الطائفة في إنكلترا في بداية القرن الثامن عشر، عُرفوا أيضًا باسم: المجتمع الموحَّد المؤمن بظهور المسيح الثاني.

ستضطلع حركات: «الفن الجديد»، و«يوغندشتيل»، و«الانفصالية الفيينّية»، بشكل أكثر تحررًا، بقبول قانون موريس الأساسي وروح «الفن والحِرَف» (1898) الرامية إلى إقامة فئةٍ أخرى من منتجين وجمهورٍ داعم ومُشارك بتلك الأشكال. هذا ما حدث، فعلًا، بالتصميم الحديث الذي حدّد جمهورَه الخاص وجعله متوافقًا (أو كاد) مع مكوِّنِ منتِجين مُعيّنين. باشر هؤلاء الشُّراح المدعومين من التيار الرمزي، وضد ما هو واقعي في الفن، تلك المعالجة «الحرة» للخطِّ الذي مثّل رفضًا للتقنية الهندسية المُبرزة، وأيضًا لذاك الديكور الذي كان يسلب المنتَجَ الملامحَ الثقافية الناجمة عن التعبير التقني نفسه. إنّ كثيرًا من الشك في ما يتعلّق بتنميط (Typisierung) المنتجات الباحثة عن جودة جوهرية نظير المواد الجديدة كان، على سبيل المثال، وراء مقارنة هيرمان موتيزيوس (Hermann Muthesius) بـ هنري فان دي فلده (Henri van de Velde). ظلّت الأسباب السيكولوجية الإعدادية (Einfülbung) ملمحًا للهوى الرومانسي إزاء المنتجات الفنّية ولإرادةٍ رغبت في إعادة طرح منتجات فن الديكور نظير مواجهة النِّتاج الصناعي الذي لم يكن بالمستطاع تدجينه إلّا ببعض قُصاصات فعّالة. وما الطوباوية الأكثر تملّصًا سوى التفكير في حثّ المنتجات الصناعية على «تقمّص» الفن. وفي الواقع، ضمّت الصناعة سلسلةً طويلةً من المزايا التقنية الناجمة عن تطوّر عفوي وذائع كان يتدخّل في الألياف الجديدة بالمنتجات الفنّية والحِرَفيّة. هذا ولم تقتصر العقبة الحقيقية على «نزاهة التصنيع» فحسب، بشكل قليل أو كثير، إنّما على الاختلاف الذي يجعل الجمهور يتقبل مقطورةً عوضًا عن

فنجانٍ للشّاي. وعلى الأرجح، كما يبدو بالفن الرمزي، وبالانطباعية المحدثة، وبالمستقبلية، ثمة طريقتان للتفكير في الفن تتعايشان ضمن تحريض نحو البساطة التي يرغب الفن في الوصول إليها، على الرغم من أنّ العالمين منفصلان جراء عقدة تاريخية بين أرستقراطية قديمة تتلاشى وحرية تُولد: الأغراض والأشخاص يحيون الحياة نفسها. اقترح جان رنوار (Jean Renoir)، ابن المصوّر الانطباعي العظيم، في فيلم **الوهم الكبير** (*La grande illusione*) (1937)(*)، ضمن مغامرات فردية صغيرة إبان الحرب الكبرى، نهاية برجوازية الإصلاح واستهلاك فضائها إلى جانب حساسيّتها وانتصار الأبطال الصغار الذين هم تمامًا كما أراد الفنّانون الطلائعيون أن يكونوا وإلّا أضحوا معاقبين من فرقة إعدام «الذائقة» بمجتمعهم. وفي العموم، يُصنع الفنُّ ويطمس باقتصاديات جديدة محافظة وكارثيّة، كي يتغيّر.

يمر المحور الأيديولوجي، لإرادة تصميم فنّي ـ وظيفي جديدة، عبر إمكان خطاب تمهيدي تربوي نحو هذا التصميم ـ التصنيع الجديد بالعين واليد. إنّ باوهاوس فالتر غروبيوس[3] (Walter Gropius) الذي كان جزءًا من إرث مدارس الديكور وفان دي فلده، في الواقع، لم يتبن لا الدفاع عن المصنع ولا عن الأرتيزان محاولًا أن يتخيّل بذاته نظامَ بناءِ غرضٍ من شأنه استكمال التضاد بنتاج الأغراض الحديث. يحدث هذا بلا تكلّفٍ ألبتّة، ما لم يكن من خلال مدرسةٍ جيّدة استطاعت العمل كمختبر متنوّر بخطة دراسية (ratio studiorum) نشطة مثقّفة ومتشددة، صيغت، جوهريًّا، وفق

(*) عنوان الفيلم الأصلي بالفرنسية: *La grande illusion*.

أسلوب جديد للإدراك أتت به سيكولوجية الغشتلت التي تظل هي روح الباوهاوس (قبل وبعد)؛ فضلًا عن أنّها متحمّسة لروحانيات رودولف شتاينر (Rudolf Steiner) كما لو أنّه حرفيٌّ ماهر (انظر المعلمين يوهانس إتين Johannes Itten ويوزِف ألبرز Josef Albers عاشقي الشكل الخطّي كما لو أنّه خطابٌ أساسي عن الحقيقة). إن الرسم الأكسونومتري وقولبة الأرتيزان لنموذج الغرض من ورق مُقوّى، متزواجان، قصْدًا، بمجسّمات صلبة ابتدائية وبألوان أساسية (كرة/ أزرق، وهرم/ أصفر، ومكعّب/ أحمر) بقدر ما هي قواعد مادّية وروحية. مع ذلك، كل عملية تصميمية يوحّدها توظيف ناجم عن عمارة «كاملة وشاملة» وقريبة من المواد الجديدة تمثّل «كاتدرائيةً» أصيلةً في بناء المجتمع الحديث ثُمِّنت تفاؤلًا كمجتمع مساهم لم يدلف إلى الليبرالية والاشتراكية.

كان الأصل اللاعقلاني في تكوين فالتر غروبيوس نوعًا من صوفية حاضرة بحركة الموضوعية المحدثة ارتأت الجزم بصولة «فنٍّ لا يُعدّ تعلُّمُه إجباريًّا» (جماعة نوفمبر(*)

(*) جماعة نوفمبر (November gruppe): جماعة تعبيرية ألمانية ضمّت فنانين ومعماريين راديكاليين وثوريين. تكوّنت في شهر كانون الأول/ ديسمبر 1918، أخذت اسمها من ثورة نوفمبر التي أعقبت الهزيمة في الحرب العالمية الأولى. قادها المصوّران الألمانيان ماكس بشتاين (Max Pechstein) (1881 ـ 1955)، وسيزار كلاين (César Klein) (1876 ـ 1954). كان وراء تجمّعهم دافعان، الأول وليس الأهم، أساليبهم الفنية، والثاني القيم الاشتراكية التي آمنوا بها واعتنقوها. نظّموا حملات توعية مهمة وحثّوا الفنانين الراديكاليين على أن يكون لهم دور أعظم في المجتمع، مثلما هو تنظيم مدارس الفن، وأن يحظى الفن بقوانين جديدة.

اللاعقلانية التعبيرية التي تظلُّ عند أصل كل شيء) ويتوجّه، رويدًا، نحو قبول خطيّة وعقلانية أسفر وأعلن عنهما أسلوب «الباهاوس». توجّهٌ تمكنت مناحي كونراد فيدلر (Konrad Fiedler) الرؤيوية المحضة من التكيّف معه، بل بالأحرى مع تلك العلاقة من «شكل ـ جودة ـ حقيقة»، حيث أُقر بمهاميز نظرية الغشتلت التي بالإمكان احتسابها ـ كما قيل ـ منحى الباوهاوس «العولمي والموضوعي»، إلى جانب السِّمة الفردية للفن الحديث الموسوم من طرف الطلائعية. ثمّ جاء هجرُ نماذج الموروث التاريخي عبر تفاؤل مثمر أكيد: «الرغبةُ في إنتاج شكلٍ نمطي مقنع يبدو أنّه شأنٌ يعود إلى المجتمع»[4] أو بشكل أفضل إلى تلاحم أو إلى لعنة ذاك المجتمع.

كان هذا نوعًا فكريًّا مقاوِمًا خِيط فوق جسد هذا العامل الباوهاوسي (bauhauser) من حيث الشكل والذائقة اللذين كانا ينشدان من الأغراض «إنسانيةً» كما تنشد «الطبيعية» الآن. كانت المقترحات الممنوحة لخطيّة الرسم (بحسب توكيد جوليو كارلو أرغان Giulio Carlo Argan سنة 1951) داخل الباوهاوس هدفًا لحركة إيجابية حاسمة من تضاد لا يخص الذائقة فحسب. وأصبحت تلك الخطوط «تصميمًا» لا يضطلع بانتزاع شأنٍ ديكوريٍّ من عرضية مادّة الأغراض وخواصها، بل يقتطف، حصريًّا، الأبعاد الهندسية الثلاثة لتوجيه المواد كما لو أنّه خطاب جديد إلى كلِّ الأبعاد، لاسيما ضمن النطاق الاجتماعي، في الأقل، من ناحية الآمال كونها موضة حداثةٍ مستقرة.

يقينًا، يظل حضور الفنّانين أساسيًّا في تطوير الباهاوس. إذ أسفرت أولى أبحاث فاسيلي كاندينسكي (Vasilij Kandinskij) في مجال اللون (*Lo spirituale nell'arte*, 1912)(*) عن إرادة تفكيك وتجريد مؤسِّسة منهجية كاملة وشكلًا من إحياء تطوير فنّي، من خلال أساسات الهندسة الكروماتية القابعة ببداية كلِّ حياة وحساسية فنّية. سيتعلّق الأمر لاحقًا بتجديد مشروع تأسيسي على مبادئ «منفعةٍ خارقة» للمعرفة الرؤيوية بإرادة إدراكٍ حقيقة فنّية أشد رهافة. يُعدُّ كتابه **نقطةٌ وخط على السّطح** (*Punto e linea nel piano*) (1926)(**)، ميثاقًا ميتافيزيقيًّا[5] حقيقيًّا، حمل تغيّرات مثالية ناحية شكل غرافيكي بحت سيصبح تقليدًا تصويريًّا. كان ذاك الإقصاء الملحّ، بإفراط شديد لرسم/ لون، قد أُبطل عبر تصفير ظاهري لتاريخ وتقنية وإقامة شكل تجريدي لاخطّي نظير شكلَنة الرؤية بخصائص جديدة وتكاثف إدراكي تتولّد عبر إيقاع هندسة تعبيرية أصيلة وحاسمة، ممجِّدةً صُواتًا وحسًّا متزامنًا أسَّسا فصول الفن الحديثة. تجاربُ حظيت بتوازٍ مائز نظير ذاك الذي حظي به بيت موندريان (Piet Mondrian)، إلا أنّه أكثر من مجرد مقارنة بذاك الانعطاف الكروماتي: «خيول زرق» و«أشجار حمر» حاضرة بأساطير الفارس الأزرق الجديدة (1912) لكلٍّ من كاندينسكي وفرنز مارك (Franz Marc) بين رمزية وخطّية. وقد وَجَبَ علينا إرجاع استقطار جاكسون بوللوك (Jackson Pollock) التنقيطي الأفعواني وبصرية فيكتور فازرلي (Victor Vasarely)

(*) العنوان بالألمانية: *Ober das Geistige in der Kunst*..

(**) العنوان بالألمانية: *Punkt und linie zu Fläche*.

أداة الديكور الأرتيزاني حتى قبل ظهور فن الكومبيوتر، إلى جذور هندسية كروماتية أصيلة. تمثّل هذه الارتباطات الأخيرة نتاجًا جذموريًّا للفن التجريدي الذي بمقدوره نيْل تطوّر مغاير ينجم عن تشديد على الكيف وتدفق المادة البحتة المتحكّم بها الموضوع كحركات من خطوط ونقاط، حاصرًا العالم في كون مصغّر قابل للاستكشاف، كان كلُّ ذلك يحدث قبل تشريط الكانفس(*) (لوتشو فونتانا Lucio Fontana). خطٌّ قاطع يفتح بابًا أحاديَّ البُعد عبر اللوحة، شرخٌ مدهش ومرعب كالمرور عبر مرآة أو هرم مرمري.

كل هذا لا يخالف ما ذهب إليه بول كلي (Paul Klee) وفق مبدأ لا يمكن وصفه بالتبسيط، بل «بالطرحي»، استدعي فيه الرسم كاللون، كي يمنح التكوين الهندسي، بشكل حيويٍّ، مبدأً نشطًا من إبداعٍ وحركة[6]. تحوّلت الكلمتان الأكثر غثاثةً: «وظيفة وإبداع»، ضمن الوظيفة التعليمية التي قام بها في الباوهاوس، إلى «تناغم وابتكار»، وتظلُّ رسالة كلي الفنّية، «إبداعيًّا»، إلى اليوم عصيّةً على القياس حتى

(*) تشريط الكانفس (Canvas Tagliato): تقنية عُرف بها لوتشو فونتانا (1899 ـ 1968) مصوّر ونحّات إيطالي مؤسس الحركة الفنية «الفضائية (spazialismo)». عمل فونتانا على استدعاء تغيّرات في جوهر وشكل الفن والنحت والشعر. وصل إلى شعريته متأمّلًا في درس الباروك حيث، كما كتب لاحقا، الأشكال تهجر السطح وتستمر في الفضاء. كان يشرّط الكانفس المونوكرومي أشراطًا عمودية وحاسمة، دعاها «مفهوم فضائي (concetto spaziale)»، ممثلًا بذلك حركةً نهائية قاطعة لا تتوخى مزيدًا من الإضافات، اكتملت في سنة 1957 عند عرضه لمجموعة «انتظار (attesa)». كان ما يهمه العلامة الإيمائية وقيمتها الغرافيكية.

عندما يكون النّشاز مُتحرّى ليدوزَن مع التناغم المزعوم. هنا يكاد يصبح تبادل الأحاسيس ومقايسة التصوير بالموسيقى هاجسًا لدى كلي وكاندينسكي، مع الأخذ في الحسبان اعتبارهما لنفسيهما موسيقيين فاشلين؛ بيد أنّ مأثرتهما في الباوهاوس (1921 ـ 1930)، لاسيما ضمن تخصّصهما بما هما مصوّرين بين معماريين، لا يمكن ازدراءَها ممثِّلةً ما تعوزه مدارس العمارة التي تعج اليوم بموظفي محفوظات(*).

بدأت مغامرة الباهاوس وانتهت خلال ما يُعرف بالعهود الملحمية الثلاثة (فايمار 1919 ـ 1925، وديساو Dessau 1925 ـ 1932، وبرلين 1932 ـ 1933) بإدارة الثلاثة: فالتر غروبيوس، وهنس ماير (Hannes Mayer)، ولودفيغ فان دير روهي (Ludwig van der Rohe)، إلى أن أغلقتها النازية قسرًا. أظهر كل ذلك، كأمثولة، نوعًا من تطوّر سيبلغ جزءًا كبيرًا من ملكات العمارة والتصميم حتى نهاية الستينيات. إذ انتُقل من مرحلة شهدت انطلاقةَ حماسة فنّية ـ تصميمية إلى مسح شامل تخللته مهاميزُ ثورية كثيفة، ثم تمَّ في ما بعد تسييس حاسم شُدِّد في أثناءه على المناحي الاجتماعية التي أسفرت، حتمًا، عن صدامات في أحداث التاريخ القريب المتلاحقة. وعلى الرغم من الجدل الداخلي ضد «مصوري الحامل» غشيت بعض ملامح روحانية، وخاصةً لدى يوهانس إتين، الحماسةَ التعليمية العارمة، التنظيرية نوعًا ما، إبان مرحلة باوهاوس فايمار الذي شكّل أيضًا مكان

(*) نوع من اللعب بالكلمات، إذ إنّ الحروف في الكلمتين تتشابه، لاسيما في جزئيهما الأوّلين: معماريون (architetti)، وموظّفو (الأرشيف) المحفوظات (archivisti).

جذب طبيعي لحركة «دي ستيل»، وتاليًا لانضمام تجارب ماليفيتش (Malevič) وإل ليسيتسكي (El Lissitskij) التطبيقية مباشرة. كانت مرحلة هنس ماير الوسطى والمشظِّية تبرهن استحالة البقاء الإبداعي المحض والحيادي لمدرسةٍ ما نظير تعابير أيديولوجية كانت حاملةً لها وعامل اصطدام بغيرها. لم يكن بمقدور الباوهاوس سوى النظر، بمزيد من الاهتمام، إلى السبب الموضوعي لأخلاقية حاضرة بالفن كانت تستخلص «شكلًا قبيحًا» لذائقة متفسّخة مقابل «شكلٍ جميل» (gute Form) أشد تفجّرًا وثورية: آخر رموز موروث الباوهاوس بمدرسة أولم (Ulm) العليا للتصميم(*) وقطبيها ماكس بيل (Max Bill) وتوماس مالدونادو (Tomás Maldonado)، موروث سبق أن قاسَ محدوديته التعبيرية والإنتاجية إزاء جودة التصميم الإيطالي العضوية المتحررة.

ما إن جُمّع قطبا التقنية والفن خارج مسلك ثقافي حقيقي ـ كما كان يؤكد بيتر بيرنز (Peter Behrens) ـ قبيل مرحلة الباوهاوس الأخيرة، حتى وجب دعم دورٍ من الحياد الذهبي لمنتجات ما انفكّت تحظى بمزيد من الإتقان جراء التقنية. شأنٌ يعود اليوم ليصبح مسلكًا صناعيًّا في المرحلة مابعد الصناعية أمام أزمة الأيديولوجيات، حيث يُمجّد

(*) مدرسة التصميم العليا (Hochschüle für Gestaltung): مدرسة ارتبطت بمدينة أولم الألمانية. استحوذت بعد نهاية الحرب العالمية الثانية على إرث الباوهاوس والمدرسة السوفياتية العليا للفنون والتقنية ـ عُرفت اختصارًا بـ (vchutemas)ـ اللتين وُلدتا في العشرينيات والثلاثينيات بغية إعطاء سمة علمية وأكاديمية لمهنة المصمم المسمّى دارجًا معماريًّا، ثم استُنسخ له لاحقًا المصطلح الأنجلو ـ أميركي: (designer).

عالمٌ من موروثٍ شرع في الاقتران بفن التصميم القديم كي ينأي عن تلك «التقنيات الصّلبة» التي لوثت وقوّضت العالمَ والكوكب الآهل.

لم يكن بمقدور المثمِّنين الحقيقيين لغروبيوس، في لحظة حاسمة بالباوهاوس أيضًا، مثل ألبرت شبير (Albert Speer)، غضّ الطرف عن دعوة غوبلز (Goebbels) للقيام بعمارة شاملة (بما فيها الدمار) لخدمة فنان سابق هو هتلر (Hitler). ظلَّ ألبرت شبير المعماري[7] الشامل والأخير الذي سيخرج مُبرأً من أي تهمة إعلاءً لأخلاقية كفاءةٍ جديرة بالتقدير حتى وهي ليست ضرورية، كالجمال. لذلك حُلَّ الإشكال الحقيقي الذي طرحه هنري فورد (Henry Ford) حول عدم «معرفته بالتخلي عن المنفعة لمصلحة الجمال أم عن الجمال لمصلحة المنفعة»، بتوصّله إلى صنع وسيلة نقلٍ للجميع، «بأيّ لونٍ شريطةَ أن يكون أسود»(*)، انطلقت بعيدًا إلى الأمام نظير أيّما حرية. ذلك أصبح المحرك الهاجس لكلِّ شيءٍ وهو في حدِّ ذاته لا منحنٍ ولا مستطيل: إنتاج الأغـراض كافة، كالسيّارة، ليس سوى مهرجان صاخب من إيماءات طوطمية وطرائق ـ قيمِ استعمالٍ نحو خيارات مُحِنّة، إلا أنّها مقبولةٌ عن إرادةٍ حرة. كان الفرد الذي لا يختار، في عصر الاتصالات أيضًا، لا وجود له وليس بمقدوره العيش: القبولُ بالمنتَج شيءٌ ضروري ومتساوٍ لدى الجميع، والعملُ من أجل الاستهلاك قسريٌّ وبهيجٌ أيضًا

(*) موديل (Ford T): صُنع هذا النموذج خلال الفترة (1915 ـ 1925)، وبغية تسريع الإنتاج، وحصر التكلفة، كان متوافرًا فحسب بلون أسود مطفأ. تعود إلى هذه الفترة عبارة هنري فورد الشهيرة: «Any customer can have a car painted any color that he wants so long as it is black».

كآدم الأوّل. إنّ التطلع نحو أغراضٍ رفيعة الذوق تنتمي، لزامًا، لطبقة معيّنة كأسلوب كان ينتمي لعهدٍ ما، سيكون بالإمكان بعد ذلك فحسب، أمّا الآن فالكل يبغي أسلوبًا خاصًّا به، وهذا ما كان موعودًا.

حمل مصير التصميم الباوهاوسي التوجه موضوعَ توظيف الأغراض نحو عقلنة إيجابية تقنية ـ جمالية (حتى تلك المُجدية جماليًّا تعتبر نتاجًا)، إلّا أنّه مثّل نهاية الأرتيزان التاريخية ونتاجها أيضًا. ذلك، لو أردنا، تمجيد للتّصميم بمنأى عن العناصر المادّية لذاك الرسم الذي أصبح «خطًّا» الغرض الخارجي والداخلي. وهو العكس الفعليُّ، بشكلٍ عمليٍّ، للتصميم الإيطالي المبني على حِرَفية عفوية استطاعت البقاء، وامتلكت علامةً ثقافيةً شاملةً تشد معًا نتاج العمائر وأغراضًا فنّيةً هي في الواقع نقيض الإنتاج الصناعي. وخلافًا للتصميم الإسكندينافي ذي الموروث الفنّي ـ الحِرَفي الفردي (من غيورغ ينسن Georg Jensen إلى تابيو فيركالا Tapio Wirkkala)، وهو نتاج نمطي لرفاهةٍ استبقت الديموقراطيات الاشتراكية، تمتع الرسم الإيطالي بأصول تعود إلى أرض ثقافةٍ دأبت على إنتاج الأغراض حيث ظلّت الأرياف والمدن ترشح بحرفيين جوّالين وبمنشآت صغيرة لديها استعدادٌ عملي قديم لاحترام المنتَج المُنجَز بملامح رمزية قويّة لا تُزري به أمام دعم الاستهلاك الآني البسيط: من شكل الخبز إلى أشكال أوعيةٍ من كلِّ نوع، سواء من خيزران وطين مشوي أو معدن. وثمة توازن قديم من شكل ـ وظيفة ـ ديكور حيث الثقافة الإقليمية المنتشرة مع أكداسٍ من تقاليد بنائية تظهر مغلولةً إلى منتجات ثقافية ذائعة هي الأخرى.

إنّ الأمر الذي حسم حظوظَ الرسم الإيطالي في إنتاج بعض الأغراض الرَّفيعة الذائقة[8] دفعه ناحية منتَج متدنّي التقنية ظاهريًّا، محركًا لمصلحته نظامَ إنتاجٍ، افتقد الثقة من جانب أهليَّته التقنية، بعالمٍ من أيدٍ دربها الأرتيزان القديم الذي ارتأى إنتاجَ جودةٍ كانت تتفوّق في مجملها على المعدّات الصغيرة. ليس هذا فحسب، فإلى جانب التوجّه نحو الأثاث وأغراض التأثيث بتقنيات حِرَفيّة وعمالة يقظة، اكتُشفت سجايا مقاوليّة ذات بصمة إيطالية بحتة حريصة على سحر الإبداع الفني الذي شكّل المحورَ الناقل والتاريخي «للذائقة» الإيطالية. أصبح دينو غافينا (Dino Gavina)، على سبيل المثال، شارحًا مؤثّرًا في ما يخصُّ التصميم الفنّي فكرًا وعملًا، معيدًا التأمّل في حداثةِ أغراضٍ كثيرة أُبدعت عفويًّا من دون مصمّم، كان من نتائجها أن انتقل مان راي (Man Ray) وفنّانون آخرون إلى مُنتَج مُطوَّر عن الرسم ملهمًا المعماريين انعاكسًا أقلَّ أكاديميّةً (كاتشا دومينيوني Caccia Dominioni، وبيار جاكومو Pier Giacomo، وأكيلي كاستيليوني Achille Castiglioni، وكارلو سكاربا) في ما يخصّ إنتاج الغرض المعلّق تمامًا بين توتّر فنّي وضرورة يتطلّبها الإنتاج. هكذا سُحبت كراسي(*)

(*) كرسي فاسيلي (Wassily) أو (B3): صمّمه مارسيل بروير سنة 1925 حين كان مديرًا لمختبر أخشاب الباوهاوس في ديساو. اشتهر الكرسي بثوريته من حيث استخدام المواد: حديد مغزول (eisengarn)، وأنابيب فولاذية مغلفة بالنيكل. بعد أن تعرّف دينو غافينا في الستينيات إلى صاحبه فأقنعه بإعادة إنتاجه إلى مستوى واسع، ولما علم أنّ فاسيلي كاندينسكي طلب أول كرسي ليضعه في بيته قرر منحه الاسم.

مارسيل بروير (Marcel Breuer)، آخر المطاف، من وطن الباوهاوس إلى فلسفة الإنتاج الإيطالي حيث جرى إنتاجها فعليًّا. هذا شأنٌ من حماسة رفيعة تميّزَ استقلاليًّا عن الحركات الأكثر مباشرةً بفرع الصناعة المُنارة بروابط الشخص ـ المنتَج لكلٍّ من أوليفيتي ـ نيتسولي (Olivetti-Nizzoli)، وسوتساس (Sottsass)، وبيلليني (Bellini)، مثلما حصل حديثًا بين بريون (Brion) واتزانوسو (Zanuso). يُشار، أخيرًا، إلى لوتشانو بينيتون (Luciano Benetton)، وآفرا (Afra)، وتوبيا سكاربا (Tobia Scarpa)، الذين اقترحوا علاقات أكثر انفتاحًا تكاد تكون كاختراع فكرة تسويق بتصميم ـ إنتاج وبيع ـ عرض فوق أرضٍ اقتصاديةٍ مائزة: ظروفٌ لم تتحقّق في إيطاليا في الأقل منذ رعاة عصر النهضة.

أسفر ذلك عن اهتمام وإنتاج عُرفا في وقتٍ لاحق إلى جانب السيّارة بـ«الخط الإيطالي» (linea italiana) الذي ارتبط دائمًا، وبشكل مطَّرد، بأغراضٍ بسيطة، وبما لا يُعدّ من أشياء أتت بها ونشرتها ثقافة الفن الإيطالي البصرية. ثقافةٌ حاضرة بأجزاءٍ صغيرة كانت قرابة السبعينيات على وجه الدقة وراء انفجار الموضة الإيطالية التي حالما عُبر عنها فوق نموذج القياس والتوظيف التناغمي (تكاد تكون صورةً «معماريةً» لدى أرماني Armani، وفيري Ferrè) بأوركسترالية من أشكال، أكثر من كونها نِتاج مؤثرات، بعيدة من الاستعارة الرمزية والبلاغية التي هي مِلكُ الموضة والمطبخ الفرنسيين.

كان كل ذلك قابلًا للرؤية بأحذية سالفاتوري فيراغامو (Salvatore Ferragamo) إسكافي هوليود، كما اليوم بالأقمشة والأصواف المتوافقة والمنتَجة من اقتصاديات أهليّة ريفية قديمة تقبع داخلَ أصلِ تشابك ميسوني (Missoni) المتعدّد الألوان. هنا، أكثر من حالاتٍ أخرى، يبدو كتقفي أصول حِرَفية ومنتَج قريب من منطقه الإنتاجي. إنّها جودة ـ حقيقة جاءت إلى الأرتيزان من الفنِّ لكونها تطبيقًا له. يمثّل هذا توسّعَ ورواج التصميم الإيطالي الذي صنع، عالميًّا، جمهورًا كان يقوم بخيار شكلاني مطَّرد «التميّز»، اشتمل على جودة وذائقة، أي حين يكون هذا الخيار «المختلف» مائزًا حقًّا بين هندام الشَّخص والفضاء الضّاغط من حوله، كأنّه، بحق، صورةٌ حقيقية ثلاثية الأبعاد بين عصري نهضة قديم وحديث.

عرف التصميم العفوي كيف يبعث إلى الموضة الإيطالية بهذه الطاقة، وأيضًا بقدرته على التحرك داخل ماضٍ مثقّف، جراء مقترحات ذائعة مبعثها الفنُّ الكبير الذي يظلُّ دعامةً تجسيميةً ثابتة لصورة الموضة الإيطالية بفضاء تاريخ الألوان الثّقافي الواسع، وحاضرًا عند لحظة «الخط».

ثمّ حين شارف عقد الستينيات على الانتهاء تعرض الرسم الإيطالي لتوقف مباغت وفقد موقع قدمه، ما إن تردد آنئذٍ مبحث حملَ مبادئ أيديولوجية كما لو أنّه ترتيلة قُداس: «على المصمّم أن يكون تلك الإرادة التي عبر تنسيق التقنية المناسبة تُبرمج وتصمِّم وتنفذ كلَّ ما ينفع المجتمع لتطويره، مستغلًا أداة الصّناعة». تعرضت أغراض التّصميم وحاملوها، في خضم تضاد سنوات

«ثمانٍ وستّين»(*) بما أنّها الطرف الأكثر حساسيةً وعرضةً لإدانة المنتَج ـ المستهلَك، إلى الاتهام الأكثر نأيًا عن العقل، اندماجًا بالمذبحة حيث اعتُبرت المنتجاتُ المصمَّمة ببساطةٍ شديدة وبشكل مخطط نتاجَ «جمالية الكسب»[9]. بدت هذه الهويّة أسوأ كثيرًا من تلك المنتجات الشبيهة بالعتيقة التي تتطابق اليوم أيضًا مع ما يُسمّى تجارة «وفق الطِّراز» بأثاثٍ يفتقر إلى الرسم، مصنَّعٍ من موادَّ زائفةٍ تمامًا ومقلَّدةٍ أو بموّادَ جيّدةٍ ذات أشكال زائفة.

تبنت كثير من منتجات الأثاث، في ظلِّ أزمات الطاقة إبان فترة (1973 ـ 1974)، فضلًا عن الطابع الغذائي، الذائقةَ البيئية بعلامةٍ «طبيعية» كما لو أنّها عودةٌ حقيقية إلى الجودة (موضوع عزيز على أدبيات باتيسون Bateson البيولوجية)، انطلاقًا من تخطيط أغراض بأسلوب استعادة الماضي (styling rétro) أو نسْخ أو إعادة إنتاج (remake)، بل حتى بالأسلوب «دون المعماري» الذي مثّل مناخ الغرض تمامًا عند بداية التسعينيات بحمّى الخمسينيات و«الحداثوية». وأصبحَ الـ counter design(**) في أوج «سنوات ثمانٍ وستين»

(*) حركة 68: وُلدت الحركة في منتصف الستينيات في الولايات المتّحدة، ثم وصلت إلى أوروبا سنة 1968، وبلغت مداها الأقصى في فرنسا في شهر أيار/ مايو، ثم باقي القارّة، حيث اتسع نطاقها بفضل الطلبة والعمال الذين عارضوا الفساد والمحاباة. كانت أهداف جميع التظاهرات: المطالبة بمجتمع أفضل على أسس مبادئ المساواة، والتصدي لفساد السياسة، وحث الجميع على المشاركة في القرارات، وإلغاء كل أشكال القمع الاجتماعي والتمييز العرقي.

(**) (Counter Design) أو (Radical Desig): تصميم استبق مابعد الحداثوي (Post-modern).

كرةً أخرى، اختياريًّا، علامةً غبيّةً كي يقدم على الطاولة أغراضًا غير نافعة مكان تلك الزائفة معرقلًا اللعبة. ومع حلول الثمانينيّات استُشعر تصميم على العودة ضمن انعكاس مابعد حداثوي، طرق دروبَ «استعادةِ ما فُقد» التي شهدت تصّدع العائلات المدينية وحيدة الخليّة مبدِّلةً إيّاها بتجمّعات حرة من أفراد (عائلات صناعية محدثة) أو تراتبيّات فردية نِدِّية من الجنسين (singles). تنظر هذه الأخيرة إلى الثورة الجنسية الآن كطاعون أو ثورة انتهت بأن جمعت معًا الطّاعون الفردي الحديث ونهاية الأيديولوجيات، مقترِحةً عند نهاية الألفية إيقاعات عهدوية لا تعوَّض، عبر عودة جماعية إلى الأخلاق والأديان.

الحظوظ البديعة «للأمل التصميمي» (مالدونادو)[10] رهين الاتفاق المبني على الثقة بين مصمِّم ومجتمع، إلى جانب وعود بخدمات اجتماعيةٍ، امتدت بإرادة تصميم من الملعقة إلى المدينة، واستدارت بهدوء حذر واهتمامٍ ناحيةَ استطلاع هيكلي دقيق للمحيط، ولتلك الأشكال التكميلية التي تبين أنّها أشدُّ ضرورةً من تلك الضروريّة التي تنامت من دون جدوى. وعوضًا عن مدّ تصاميمَ شاملة لمدينة ـ كونية تصبح غير معاصرة ما إن ينفصل القلم عن الورقة، يمكن التفكير في أنّ حاضرةً ـ قزميةً تنامت قريبةً من الوعد بـ «قريةٍ عالمية» ليست سوى طوباوية ليون باتيستا ألبيرتي التي طمحت إلى بناء المدينة في الريف والريف في المدينة، ولو فوق هضبة توسكانية (collina toscana) مخروطية.

ونرى كيف جمّدت الأدبيات البيئيّة الجديدة تفاؤل التقنيات القديمة، إلّا أنها لم تتناول ماضي التقنيات التي شكّلت دومًا جزءًا

من السلوك الأخلاقي بالعمل المعماري. إذ كان عليها الانتظام ضمن شرعية الأشياء ذاتها مانحةً، بصفتها هذه، تمثيلًا إلى الحقيقة وإلى الكيف الممثِّل لخطِّ التحوّل بغية الوصول إلى نماذج أدبيات الفنون، لكلِّ الفنون نظير كلّ تحدٍّ كمّي يرى موت كوكبنا أمام ناظره.

يعرض انهيار الأيديولوجيات بنيرانٍ كثيرة الانتشار أو قليلة الانتشارِ عودةَ الأديان والإثنيات التي هي أشكال ثقافية بدْئية. لهذا السّبب يمثل البقاء تنويريين جلْبًا للسعادة كما كان الفنُّ والصناعة فحسب في أيدي الذكاء (وهي ليست بالفكرة السهلة) والعين كجزءٍ علويٍّ، قشرةَ العقل والدماغ.

هنا بالإمكان الإدلاء بشهادة ختامية عن بعض خيوط مُنَسَّلة أو لم تنسج، إلى جانب انعكاسات أخرى عن الثمانينيات بغية إعادة بناء خطٍّ جديدٍ من أدبيّات الرسم مثلما هو تصميم، وأيضًا كشهادة عن سيرةٍ ذاتية متعرجة رافقت كثيرًا من أحلامٍ بقيت لحسن الطالع كما هي. إذ عند ولادة الألفية الجديدة وجدنا أنفسنا غير مقتنعين بوعدٍ من «حداثة»، على الرغم من أن الإعلانات الجذابة تمامًا عمّا بعد الحداثة (حداثةٌ مبسّطة) فتحت ثغورًا لرحلات نحو أركيولوجيا جديدة. وجب هنا أن تكون حالات التأجيل والتّيه حانقة. وما الترتيبات المعاصرة لفنٍّ مفاهيمي سوى أركيولوجيا كئيبة ومستفِزة بدمائة في ما يخصُّ الكتلةَ واللون والهيكل: تشبه ذاك الذي تبقّى من العمارة التي كان الأجدر بها العثور على أساساتها ومنحِ محور دعمٍ لمركزها كما حدث مع «طقوس البناء البدْئية» (ميرشيا إلياد) حتى لو اضطُرّ إلى طعن الثعبان القابع تحت محور الحركة المهتز (انظر الفصل الثامن من هذا الكتاب).

أعـاد حديثُ العمارة في السنوات الأخيرة اكتشافَ مركزيّة جغرافيّة في إيطاليا العائدة لتكون شكلًا من أركاديا محتمَلة، حيث يبدو أنّ زمن الحداثة لم يكلّف كثيرًا. واليوم ليس بمقدور مشروع الفنِّ المُشيَّدِ سوى أن يكون موزَّعًا ضمن كلاسيكيةٍ محدثة كئيبة غاطسة بمحيطِ كواكبَ باردة، يحاذيه تجسيمٌ جديد مزدان بأعمالٍ محدثة وبموادَّ وتقنيات، تصويرٌ ناجم عن أعمال ديكور عليه أن يعرف كيف يُداهَم برموزٍ وواقع متعدّد كآلهة مألوفة.

لم يعد بمقدور التوجّه و«الرسم المعماري» أن يكونا، بالكيفية نفسها، تقنويةً حكيمةً ومعتدلةً (فيتوريو غريغوتي Vittorio Gregotti) أو أكثر تعقيدًا وهَوسًا (رينزو بيانو Renzo Piano) التي على الرغم من المحصّلة الحسنة لكفاءةٍ تقنيةٍ متذبذبة، تُمثّل مراحلَ بنّاءة ليست في حاجةٍ سوى إلى فضاء؛ بيد أنّها لا تذعن للزمن. سيتطلب الأمر اقتراحًا بعمارة «تحتفظ بالفضاء» وليس بمسابقةٍ لتصميم «الـدّار الأجمل» وهو شيءٌ غير مجدٍ، بل «الدار الأبسط» وهي «الدار الأصوب». ومن المحتم إفرازُ عمارةٍ تكون وليدةَ الفضاء المحيط، تنتج بداخلها ذرةً من تلاؤم نوعي وتركيزًا من إيقاعات ومن أوقات ومن تقاليد بناءة لها سمةٌ معاكسة لمنتَج الآلة. عمارة تُعيد اقتراحَ فنٍّ أدنى رهيف ومعتدل للحفظ والاستدامة، لذلك سيلتصق بذاكرة الصور التاريخية الفضائية ـ الزمنية لدى كلِّ فرد: سيكون مخيلةً جديدةً محلّيةً تطوي وتعيد الذكريات الماضية والحاليّة بمتحفٍ حيٍّ لعمارة الحاضر.

مر هذا الخطُّ المتسق الذي يربط الشؤون المعمارية بصانعيها وبثقافتهم عبر انعكسات كتابٍ مهمٍّ تناول خلاصات حافلة بمقترحات

جنينيّة، هو كتاب آلدو روسي **عمارة المدينة** (*L'architettura della città*) (1966) الذي مثّل روايةً حقيقية واقعية محدثة بما حفلت به من إيحاءات حول إعادة تأسيس مخيلة معمارية كانت تنفتح على تلك القطاعات اللاطبيعية الملوّنة، أي البيوت المدمَّرة بفعل غارات طيران ما بعد الحرب[11]. هنا فحسب كان يُقرأ ذاك الإيقاعُ الخفي واليومي المضطرب جراء إلغاءٍ فظ، وفي الوقت نفسه، الخيطُ المُعوَّلُ عليه استمرار تلك المبادرات الحيوية التي لا تمَّحي وتتوالد بالبساطة نفسها. هكذا هي أيضًا الفضاءات الخارجية والداخلية ببيوت طفولةٍ تصبح بعد استعادتها صغيرةً ومُقبِضة جراء تلك العلاقة الغامضة بالفضاء الذي أمدّنا بهوائه وأمسى الآن بلا مزيّةٍ ومُتربًا[12]؛ بيد أنّ كل ما هو صغيرٌ ومُبعثر كخطوطِ اتساق الأحجار وتلك الالتحامات البسيطة، شأن أشراك المتاهة، يُقارن بالروابط الخِلالية التي هي عامل بقاء الآثار الضخمة بحجمها الناجم عن احتفاظها بأصغر علامات الإرادة الجماعية المبثوثة عبر مبادئ العمارة. انطلاقًا من هذا الاهتمام الدقيق والملحمي، ومن حتميّة إنشاء قواعد تخصُّ المباني في كونها عمارة (نموذجية كارلو أيمونينو Carlo Aymonino، 1965)، كان يُتوصَّل إلى اقتراحِ «عمارة متناظرة»[*]

(*) العمارة المتناظرة (Architettura analoga): يقول فيتروفيو في الكتاب الثالث من ميثاقه عن العمارة: يستند تصميم المعابد إلى التساوق (التناظر) الذي على المعماريين التقيّد به بكل دقّة. التساوق يولد من التناسب المسمّى في اليونانية (analoghìa)، ويكمن في مقارنة ـ قياس كل جزء بالعمل كافة، سواء في علاقة بعضها ببعض أم بالكل. هذه المقارنة ـ القياس تتأسس على تبنّي نموذج ثابت يسمح بتطبيق منهج التساوق. وما من معبد بمقدوره الحصول على تصميم عقلاني بلا تساوق وبلا تناسب، أي من دون امتلاك علاقة سليمة متناسبة مع جسد بشري بديع التكوين.

مكتبة قصة الخطوط

(1969) تكاد تكون مُفشيةً «لتلوُّث (contaminatio) مزايا وأشكال» و«إرادة طرازٍ يجيز تحليل الأشكال بغية التوصل إلى بناءٍ مستقل»[13]. هذا الإعلان عن مفهوم العمارة، كتأمّلٍ محض في ما يخص تجسيمها وبحثٍ عن الأشكال الثابتة، غذّى نتاجًا ضخمًا من طُرُزٍ مابعد حداثوية أو بعبارة أفضل «روسّية ـ نسبة إلى آلدو روسي»ـ حيث جسّدت إرادةٌ متأجّجة (كحلم الصِّبا) قوّةَ المعماريين الصِّغار غير المتوقَّعة الذين كانوا يفقدون، بسبب سذاجتهم، روح الحلم الحقيقية. كان كلّه يغدو بسيطًا من أجل البسطاء. إنّ قصَّ قوصرةٍ صغيرة كلاسيكية محدثة وإلصاقها فوق أي كتلة مُصَندَقة عملٌ بسيط، على الأرجح، بدلًا من الاعتراف بالمواريث البنائية المنتشرة والمُجمَّعة فوق أرضٍ ما تشكّل أسبابًا غير قابلةٍ للتجاوز بسبب جودةٍ بسيطة تُرى بمخزن تبنٍ رومانيولي(*) أو ببيتٍ ريفيٍّ(*) أومبري ـ توسكاني(*) أو فينيتو(*). من المؤكّد أن هذه النوّعيات الجيّدة غير قابلةٍ للنسخ حالًا، بل نعيشها في الصُّور وفي الذاكرة، وفي التّكرار الذي يحث على العويل فوق اختفائها. اليوم ليس بمقدورنا البقاء بلا تلك النظرة لذاك الأرتيزان البنّاء الذي كان يجعل، منطلقًا من ذاته، العمائر «حسنةً»، ولا تلك الثقافة البنّاءة الطبيعية الإقليمية التي كان المعماري الناطق

(*) رومانيولو (Romagnolo): ينتسب إلى مقاطعة رومانيا (Romagna) الإيطالية. بيت ريفي (casa colonica) مبنى يسكنه المزارعون العاملون في الحقل من دون أن يكون ملكهم، ولتمييزه كان يُطلى بالأحمر وبمربع أبيض وسط الأحمر كُتب عليه اسم المالك ورقم المزرعة. أومبري (Umbro) وتوسكاني وفينيتو نسبة إلى مقاطعات أومبريا (Umbria) وتوسكانا المتجاورتين ومقاطعة فينيتو الأبعد، حيث يوجد هذا النوع من البيوت.

باسمها، والتي كانت تجعل مباني القرنين السادس عشر والثامن عشر شبه خِوان بسيط لكونهما وُلدا معًا.

جُمعت «الأجـزاء المتماثلة» بالذاكرة ـ المعمارية، من هنا وهناك، ضمن الإفراط مابعد الحداثوي، ورُكّبت ليس وفقًا لمفاصلها الحيوية أو لجودتها المزدانة إنّما بمجازٍ مفرد ومبسَّط ضمن عبث «المعماريين الصِّغار»: الأعمدة (أنابيب دائرية) والقواصر (مثلثات مخرمة) والمؤفقات (عـوارض) والبـروج (مستديرة أو ثمانية أضلاع)، والمداخن (بقرميد لا جودة له ولا لون) والنوافذ والأبواب (مشدّدة التربيع) شكّلت معًا لوحةً ميتافيزيقيةً داخل أركيولوجيا هزلية. هذه العمارة، فضلًا عمّا طالها من عبث صبياني ناعم بالغ في تلمّس الأعذار لها، واهتمام واضح بعمارة تنويرية متفاعلة بأمكنة أخرى، ليس بخطيّة مُشاعة فحسب، إنّما «بوسائط متناغمة» جُربت كمبرهنات، نراها في تضادٍّ بعُزوفٍ قاطع عن البهجة البنائية واللون اللذين هما أوّل علامات الإرادة الحسنة. ثم اقتُرح، عمومًا، ذاك البناء ماقبل العقلاني بمواد خشناء تمامًا تخلّيًا عن الاسم والصورة بتربيعات معمارية وكروماتية مسطّحة لم تكد تجيزها الجودة التقنيّة عند لحظة إعلانها الأولى (إسمنت، وحديد، وزجـاج) حين كان يُستكفى لمنح حديقةٍ للبيت باقتطاع سطحٍ صغيرٍ أخضرَ ومربعٍ أحمرَ بتناغمٍ متمّم.

ونجد أنّ التعارض القويّ مع خطاب «العمارة المتساوقة» ومابعد الحداثوية الساذجة، نابعٌ من فضاء وزمن وصورة (الكيف)

ذراتٍ سابحة في الهواء تعود لموادَّ ثقافيةٍ ما فتئت تبني بيوت البشر. إذ إن التقاط المكوّنات الطبيعية والمتفرقة، بنزاهة، لبناء بيت ما (حجر، وخشب، وجير)، وإعادة تجميعها وفق وضعها السَّوِي نظير أي تجميع آخر تقوم به الآلات، لا يعنى سوى رسم خط لأعمالٍ يدوية ومادية بمقدورها أن تمنح جودةً لحِرَفٍ بنائية جديدة بعد أن يعرف هذا العصر الصّناعي المنكفئ فوق آثار خطاه، كيف يستمع إلى نشيج الأدوات المهجورة نظير تلك «المُركَّبة».

يجب على المنتجات النوعية الجديدة التي يمثّل البيت غرضها الأوّل، إلى جانب صدى البيت القديم المهجور، التقاط الشّظايا المبعثرة للعمائر الصغرى والأكثر صدقًا كفتات خبزٍ في غابة يمثّل هو الآخر سبيلًا وخطًّا. كل هذا يمر عبر احترام قواعد المكان (العائلة ethos إلى جانب البيت oikos)، وتشابك صلب والتحام بالإقليم الثقافي (أرض محيط المدينة kore) في عودةٍ إلى المبادئ المادية: عودة إلى أصول تاريخية(*) أساسية غرقت وطَفت جراء أخضر ماقبل الحداثة المحلّي. إنّ من شأن هذا الانبعاث اقتراح تعاضد الفنون الكبرى الجوّاني مع تلك الأدنى والأخيرة، والعمارة التي تظلُّ الأقرب إلى الحاجات البشرية مثل فُلْك.

(*) ما يتعلّق بالأصول التاريخية (Archeo-tettura): وهي هنا لعب بالألفاظ مستند إلى تشابه اللفظ مع العمارة (architettura).

John Ruskin, *The Political Economy of Art* (1857) (trad. it. a cura di Fabrizio Elefante, Moizzi, Bergamo 1980) e in generale Kenneth Clark, *The Gothic Revival* (1962) (trad, it. Einaudi, Torino 1970, pp. 187 - 219). (1)

William Morris, *News from Nowhere* (trad. it. *La terra promessa*, Milano 1985 e Milano 1922); per un'antologia degli scritti cfr. *Architettura e socialismo*, a cura di Mario Manieri Elia, Laterza, Bari 1963, in particolare *The Arts and Crafts of today* (1889), pp. 128 sgg.; *Art and Industry in the Fourteenth Century* (1890) e *The influence of building materials upon architecture* (1892) pp. 151 - 85. (2)

H. M Wingler, *Das Bauhaus* (1962) (trad. it., con introduzione di Francesco Dal Co, Feltrinelli, Milano 1972) e inoltre Magdalena Droste, *Bauhaus 1919 - 1933*, Taschen, Colonia 1991. (3)

Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York 1955 (trad. it. *L'architettura integrata*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 98). (4)

Vasilij Kandinskij, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926 (trad. it. a cura di Melisenda Calasso, Adelphi, Milano 1968), p. 57: (5)

«الخط الهندسي كينونة غير مرئية. لذلك يكون أثر النقطة ضمن حركة نتاجًا له. هو يولد من الحركة، وبشكل أدق من تشظّي النقطة، ومن هدوئه الأقصى المنغلق بداخله. هنا يكتمل الانتقال من السكوني إلى الديناميكي.

الخط إذًا، هو «النقيض الأقصى» للعنصر التصويري البدْئي ـ النقطة. وبالإمكان احتساب الخط، على وجه الدقّة، عنصرًا ثانويًا».

Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*, Basel 1956 (trad. it. a (6)
cura di Mario Spagnol e Richard Sapper, Feltrinelli, Milano 1959).

Albert Speer, *Architecture 1932 - 1942*, a cura di Léon (7)
Krier, con introduzione di A. Speer e Lars Olaf Larsson, Archives
d'Architecture Moderne, Bruxelles 1985.

Paolo Fossati, *Il design in Italia 1945 - 1972*, Einaudi, Torino (8)
Vittorio Gregotti, *Il disegno del* :وللمزيد بشكل عام، 1972, pp. 11 - 73
prodotto industriale, Electa, Milano 1982.

Laurent Wolff, *Idéologie et production: le design*, Paris 1972 (9)
(trad. it. di Milly Buonanno, Guaraldi, Firenze 1974, pp. 75 - 88).

Tomás Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, (10)
Feltrinelli, Milano 1976، يوجب الاطلاع على الكتاب السابق للمؤلف نفسه:
La speranza progettuale. Ambiente e società, Einaudi, Torino 1970.

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova (11)
1966, p. 13:

«انظروا إلى مقاطع المدينة الأفقية التي يعرضها علينا الأثريون، إنّها تشبه سداة للعيش بدْئية وخالدة، كمخطط لا يتبدّل.

إنّ من يتذكّر مدن أوروبا عقب غارات الحرب الأخيرة، يجد أمامه صورة بيوت مبقورة، حيث كانت تظل بين الركام مقاطع الأمكنة العائلية ثابتة، بألوان نِجادة ناصلة، وأحواض غسل الأيدي في الفراغ معلّقة، وأنابيب متشابكة، وحميمية الأمكنة ملغاة. ودائمًا، تبدو بيوت الصِّبا، بغرابة شديدة، قد هرمت من أجلنا نحن ضمن انسياب المدينة.

هكذا تقدّم لنا صور ونقوش وفوتوغرافيا الأحشاء المبعثرة هذا المشهد؛ ولما كان الدمار والقتل، والمصادرة والتبدّلات العنيفة في استغلال الأرض بكيفية المضاربة والتجاوز اللذين كانا من بين الوسائل الأكثر معرفة بالديناميكة

المدينية، سأحاول لكل ما سبق، تحليلها بلا نقصان؛ لكن فضلًا عن أيّ تقويم لها، تظل كصورة مصير الفرد المتوقّف، ولمساهمته التي غالبًا ما تكون مؤلمة وعسيرة، ولمصير الجماعية. يبدو أنّ الجماعية ككيان تعبّر بسمات ثابتة داخل اللحظات المدينية. فالآثار التي تبدو علامة الإرادة الجماعية الناجمة عن مبادئ العمارة، تطرح هي الأخرى نفسها، كعناصر بدْئية، أو نقاط ثابتة بديناميكية المدينة.

وتمثّل مبادئ الواقع وتعديلاته هيكلية الإبداع البشري».

(12) انظر: Leone Maestro, *La casa*, Crescini, Padova 1894، عن معضلة النظافة المنزلية. وعن «داخلية» فضاء المنزل لمقترح «تحليل المكان» انظر حصيلة مختارات: Bernard Kayser, *L'amour des maisons*, Arléa, Paris 1987؛ وعن: «التخلّي عن سقف الشرائح»، انظر: Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart 1927 (trad. it. di Fenisia Giannini Jacono e a cura di Gian Domenico Salotti, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 52 - 53).

(13) Aldo Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza,* in *illuminismo e architettura del settecento veneto*, Castelfranco Veneto 1969؛ انظر: Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983 (trad. it. Einaudi, Torino 1990, pp. 48 - 51).

الفصل الثامن

خطُّ ونقطة المعماري

الخطوط للمعماري كالألوان للمصوّر والصُّور للنحّات. ومهنته تتموضع فوق خطٍّ مستقيمٍ أو متقطّع: تطبيقٌ مادّي مديد وراسخ يبهت إلى أن يغدو كفافًا أو هيئةً رفيعة: فكرٌ دقيق ولامادي يصبح، رويدًا، مادّةً وحجرًا كاشفًا عن طراز. والمعماري، سواء أكان قادمًا من المادّية أم من اللامادية المطلقة (من الضوء ومن الظل)، متذكّرًا صور أفلوطين، لا يحبذ المجسامية المطلقة ولا الفكرة المطلقة. هو يرسم خطًّا أو تُخُمَ رقعةٍ حيث يغرس في النقطة الأبعد رمحه؛ والأفضل أن يثبت عمودًا مؤنَّفًا في الأرض التي كما تقول الأسطورة تقع في وسط العالم[1]. فوق هذا المسلك الأوّل من التعريف بالنقطة ينصب خيمةً وبيتًا سرعان ما يغدوان للآخرين أمثاله بيوتًا أخرى وأرضًا ووطنًا. هذا المسلك يمثّل معارضةً في جميع الأحوال وتعدّيًا على آلهة السماء وشياطين الأرض، وحالةً من مصيرٍ غير أكيد وشديد الخطورة عليه ما لم يعرف التنبؤ بالمخارج والانسحاب بدهاء.

ما الذي يخبؤه القدر للمعماري؟ بناء مبنًى لم يكن له وجود من قبل، لذلك هو دهري وغير قابل للهدم بحيث يدحر الزمن. ذاك يعني تكدّس تقانات وتجارب لم يكن بمقدورها الحضور منذ البداية لأنّ المبنى يُشيَّد دائمًا «لمرة أولى وأخيرة».

على المعماري إقناع الملك أو المجتمع الذي يكلّفه بالعمل بأنّه قام بشيء مماثل، إلّا أنّ الجديد يجب أن يكون أصيلًا وغير مُحاكى. عليه أيضًا أن يعِدَ (أو يتباهى) بأنّه صاحب تجربة وابتكار. وما على الوسائل المحدودة الموضوعة تحت تصرفه بدايةً سوى التنامي، رويدًا، مع تقدّم الأعمال وحماسة البناء التي يجب أن تكون حاضرةً وجارفةً بشكل كامل لشعب وملك. ستزيد أيضًا «كآبة» المعماري الذي عليه الإلمام بالتّصميم النهائي وإخفائه، وامتلاك تجسيم تخيّلي للمحصّلة، على الرغم من تبيانها برسومه ونماذجه التي ستكون تقريبية ومتحفِّظة. المعماري الحقيقي يلمّ بالتكلفة الفعلية لكل عمل، ويعرف أيضًا أنّ عليه عدم استباق هذه المعلومة، بسذاجة. فكلُّ شخصٍ يعلم مسبقًا وبوضوح العمليات والمصاعب كافة التي يقتضيها بناءٌ خالد وجدير لن يكون بمقدوره القيام به أبدًا.

على المعماري، في المقام الأوّل، القيام بعمل من شأنه الإعجاب أكثر من الإقناع. وعليه الاختفاء ساعتئذٍ كصاحب له. وبقولبته لمزايا العمل، وفق نوعية حاميه، يجب أن يثير طويلًا غرور القائم بالعمل (الـذي يتحدّى الزمن) وأن يعرض تجردًا كاملًا من الشيء الذي سيبدعه حتى في ما يتعلّق بالمشروع والشهرة العائديْن في جميع الأحوال للمالك.

هذا القيد من التحالف الذي تريده أسطورة المعماري وثيقًا بينه وبين ملك غير محارب، يكاد يبدأ دومًا عبر شأن «حلمي كهنوتي» يضع إرادتين معًا من خلال ازدواجية حلم[2]. يُستقبل المعماري

من الملك لكونه الوحيد الذي حظي بالحلم الغامض نفسه الذي سيتمكّن من تفسيره وشرحه مفصّلًا. وسيتقدم المعماري سواء أكان ذلك حقيقةً أم ادعاءً كمجسِّدٍ للحلم: عملٌ عسير ومستحيل أن يقوم به الملك بنفسه. ومن أجل المصير ذاته الذي يربطهما غالبًا ما يحلم المعماري أنّه ملك، والملك يحلم دومًا هو الآخر أن يكون «المعماريَّ العظيم». يتحقق هذا التلاحم من النوايا على الرغم من الادعاء بعدم معرفة (عبر ذكريات وأساطير) أنّ المعماري المتفاني سينال جائزةً فظيعةً من عاهله تكاد تكون دومًا العمى كي لا يحظى بالقدرة المادية على «تكرار» البناء بأماكن أخرى أو ببساطة أكثر تلافيًا للإيقاع بالملك في المهلكة لمعرفته بجميع الأسرار. هذا جزاءٌ غير مباشر، إذ لطالما مورست الثّقة المُنتزعة من الملك لإقامة بناءٍ ما، تعسّفًا، من طرف المعماري الذي يبدو أنّه يستغل بطريقة مطلقة الحريّات الممنوحة له. إنّ نجاح المشروع المشيَّد يعتمد كثيرًا على بقاء الملك مرتبطًا به وألّا يشغله عنه حربٌ أو وباء. من شأن ذلك أن يكلّف المعماري تضحيات إراديّة وحتميّة ليست طبيعيّة. ينوء ضميره بتكلفة العمل الذي يتضخّم خارج كل حسبان، إذ إنّ كلَّ عمارة عظيمة ما هي إلا هدر هائل للمال، وهو أيضًا مُطالبٌ بمواجهة إنجاز جيّد مُلزِمًا نفسه بكل ما يستطيع تحقيقه. لذلك ثمة استحقاق لحقيقة خالدة مفادها أنّ عقب عمل عظيم وناجح، بحق، يصبح المعماري في ما وراء الشهرة التي تمكّن من انتزاعها عرضةً للخسارة، لكونه لم يكسب كفايةً نظير ما قام به حتى، لكي يثبت لنفسه، متفاخرًا، أنّه متفوّق على كل مكافأة[3].

إنّ المصاعب، في المقام الأوّل، لا تنجم عمليًّا عن البناء فحسب، فالحسد الشرس المتفجر عند بداية عمل كبير يمثّل عوائق بالإمكان توقّعها بين البشر أو أنّها محن متوقعة قذفت بها الآلهة «عقابًا» على محاكاة عملية الخلق: عقابٌ إلهي عن الأعمال التي تتجاوز حدود القدرة البشرية.

ذلك سيكلّف المعماري، على سبيل المثال، التضحية بزوجه. إذ يجب التضحية بامرأة المعماري كي تهب حياةً وحظوظًا للعمل المُقام. ويحدث، عمليًّا، أن تُدفن حيّةً داخل المبنى بغية خلق حجر حيّ بين الحوائط[4]، بطريقةٍ ما. روحُ كائنٍ معطاء لمنح دمٍ وحياة إلى شيءٍ جديد خصب تمثّله العمارة. لذلك يغدو ابن المعماري يتيمًا محرومًا من أمّه التي تُسجن، إذا لم تُدفن في الجدار، بأوّل غرفةٍ داخل السور الكبير. تقول بعض الأساطير إنّ الأمّ مرغمة على إرضاع ابنها الصغير بثدييها الناهدين البارزين وترضى بتواضعٍ جمّ بهذه التضحية في سبيل نجاح العمل ونموّ العائلة الأكبر. سيصبح اليتيم، بكيفيةٍ ما، شخصًا مقدّرًا له أن يكون لعبةً في أيدي الآلهة (عزيزةً على ديونيزو Dioniso ـ ذيونيسوس Διόνυσος ـ وهرمس ثلاثي العظمة Ermete Trismegisto ـ أيرميس تريسماجيستوس Ἑρμῆς ὁ Τρισμέγιστος)، بذلك يصبح هو الآخر ضحيةً غافلة. يحتفي طيَران إيكاروس الحتمي والمميت بهذا الحدث، أسطوريًّا، مؤكّدًا أنّ عبقرية الأب المعماري البنّاءة تظل في حد ذاتها «يتيمة»، أي من دون مريدين أو متابعين للعمل؛ في حين أنّنا نجد في موروث الحدّاد الحِرَفي طبيعةَ التوريث لا تتوقف، وتنتقل إلى كلّ الأعمال اليدوية

الفردية سواء أكانت حديدًا أم خشبًا أم حجرًا، وأنّ من ضمن «طقوس البناء» كلّ عمل كبير يجب أن يكشف عن وحدته، ثم لسببٍ أو لآخر، سيُقام على شهرة صانعٍ واحد، ليس على «المالك» الذي يمكن أن يكون له مجرد قبر. إذ إنّ الصانعَ الحقيقي ينفصل ويشرع في الطيران بعيدًا عن الأثر أو البناء المُنجز كي يهزم الموت[5].

تنشأ خلال البناء بعض عوائق عصيّةٍ على التجاوز، تؤثّر بشدة في حياة المعماري. هناك البسيطة أو الأكثر تعقيدًا المتولّدة عن المعماري نفسه الذي عند نقطة معيّنة من البناء تداهمه الخشيةُ من إكمال المشروع ليجد نفسه خارج المجال؛ في حين أنّ حاميه يخشى من عدم اكتماله وإسناده إلى ورثته أو سالبيه من دون التمتّع به. الأكثر بداهةً في هذه المرحلة الخُدع التي يحيكها المعماري، والأشد خطورةً منها شكوك الملك الذي لا يرى تقدّمًا في العمل، ويتفطّن إلى أنّه كان شديد التساهل، وأنّه أنفق كثيرًا نظير التقديرات. المعماري مشكوك فيه لكونه وضع يديه على كنز الملك. تقابلنا إثارة هذه الريبة أيضًا في أسطورة تروفونيوس (Τροφώνιος) (Trofonio) ـ وأغاميديس (Αγαμήδης) (Agamede)[*] معماريي معبد ديلفي (Δελφοί) (Delfi) ـ لاستغلاهما حريةً مُنحاها جراء ثقةٍ كاملةٍ من

(*) وفقًا لرواية باوزانيا (Pausania)ـ باوصانياس (Παυσανίας): بنى التوأمان تروفونيوس وأغاميديس غرفة لكنز إبريو (Iprieo) ـ هيريوس (Ὑριεύς) ـ ملك فيوتيا، وأعدا لها مدخلًا سريًا لا يعرفه سواهما. فسرقا من طريقه الكنز على مراحل. تفطّن الملك للسرقة إلا أنّه لم يعرف الجاني، فأعد شركًا سقط فيه أغاميديس فقطع تروفونيوس رأس أخيه كي لا ينكشف أمره، ثم لجأ إلى مغارة في ليفاديا (Λιβαδειά)، حيث ابتلعته الأرض إلى الأبد.

الملك[6]. يُترنّم في نهاية الأسطورة المُمارسة في معبد تروفونيوس في بئوتسيا (Beozia) ـ فيوتيا (Βοιωτία) ـ بأناشيد الطقس البادئ بالمغارة و«عرش الذاكرة»[*]، حيث تموضعت كلمات المعبد المستلهَمة ذات الأهمية للمعماري كما هي لكلِّ شخصٍ آخرَ له رغبةٌ وإرادة في «البناء». لذلك يُبتلى البناء بلحظة توقف. إنّ كل ما مُنح حتى تلك اللحظة لن يُسمح بتكراره. المعماري أُودع السجن. والملك يحاول عبثًا التخلص منه، باحثًا عن آخرين بمقدورهم (لكنهم لا يريدون) إنهاء المشروع الذي بُدِئ العمل به ثم تعثر ليس نتيجةً لخطأ المعماري وحده. بهذه الكيفية تنهار التهم وتُكتشف أخيرًا فريةُ الحاسدين وتنحسر الشكوك عن علاقة المعماري بمحظية الملك. ليس بمقدور أحدٍ إنهاء العمل سوى المعماري لمعرفته بجميع الأسرار التي تَنْظُم في خيطٍ تصميميٍّ واحد حتى تلك التي لم تُنفَّذ. لذلك يظلُّ هو الشارح الوحيد للاستكمال حتى بعد توقفٍ عصيب عقب تفكُّر الشّنار والسَّجن؛ بيد أنّ المعماري يعرف أن نهاية

(*) قبل أن تُكتشف مغارة تروفونيوس، ضرب سكان ليفاديا الطاعون، فاستشاروا معبد ديلفي فذكرت لهم البيثيا (Πυθία)، أي الكاهنة، أن ابتلاءهم سببه غضب بطل أو إله لكونه أُهمل، وإذا ما وجدوا قبره عليهم البدء في ممارسة طقسه. كان راعٍ يتتبّع سربًا من النحل دخل في أحد شقوق الجبل، وبدلًا من العسل عثر على الجثمان، فتحررت المدينة من الوباء وبُني لتروفونيوس معبد شهير. من كان يرغب في استشارة المعبد يهبط للمغارة ويقدم قرابينه لتروفونيوس، وفي الليل يشرب من نهرين: ليثو (Λήθη) (النسيان) كي ينسى الحياة البشرية، ومنيموسيني (Μνημοσύνη) (الذاكرة) كي يتذكر ما يحتويه العالم الآخر. ثم يدخل في فم المعبد ليوضع في حالة ذهول فوق عرش الذاكرة.

البناء ستتوافق مع نهايته، أي تلك المكافأة ـ العقاب التي تحتفظ بها كلُّ سلطة لكلِّ عبقرية لم تضع نفسها في خدمتها الضبابية مخاطِرةً بأن تُقطع أصابعُها أو يداها أو لسانها بكلِّ بشاعة، ثمّ العَمى أخيرًا كحال المعماري.

حقيقة الأمر أنّه ما من اختتام ونهاية حقيقيين للعمارة لأنّه كلما كانت العمارة سطحيةً باتت ضرورية، وكلُّ ما يتعلّق بشأنها يكون بذهن المعماري الذي يخشى إكمال الأشياء كما يخشى الموت، على الرغم من ارتباط «شهرته» بنهاية العمل. إلى جانب «الإنهاء» القسري يفكّر المعماري أيضًا في الهروب الذي لا ينفصل عن الشهرة الممتلكة جناحين، إلّا أنّها تُثقله كلعنةِ إزاء مواضع يأس كبيرة وصغيرة كلّفته كثيرًا كإحياء مبنى ما مُضحيًا بزوجه وهجر ابنه.

وهناك اعتقاد ذائع نجده في بعض أساطير أوروبا الوسطى مفاده أنّ حياة «المعلم البَنّاء» يجب أن تنتهي حالما يكتمل البناء. لذلك وجب أن تكون حياته، فيما لو كان صحيحًا، قد «ضُحِّيَ بها» نظير إبداع فريد من نوعه، وأنّه جعل ممكنًا تكرار شيء لا يُكرر كالخلق: أي «شيء جديد» مقابل شيءٍ آخرَ جديدٍ يمثّل في واقع الأُسطورة متاهةَ الموت، موت منتصر مكلَّل بالشهرة[7].

يكون البناء السّري لجناحين مخصّصين للنجاة حاضرًا في جزءٍ كبير من الخرافات التي تشير إلى «الطقس الختامي» للبناء. إذ إن محاولة الانطلاق من أعلى أبراج القصر ذي الجناحين مرتبطة بمغامرةٍ أخرى للمعماري الذي بمقدوره التحطّم مأساويًّا على أعتاب المبنى

المنجز. وإذا ما استطاع المعماري الاحتفاظ بقواه الذاتية التي ستنقذه، عليه أن يختفي بعيدًا كنسر ويبني حياته ويمحو كلَّ أثرٍ له. إنّ بإمكان هذه الحياة الثانية أن تكون أداةَ ملاحقة أخرى، ثم في النهاية اعتقالًا فعليًّا وحقيقيًّا لبدء المهنة من جديد مع السيّد القديم كما حدث في أسطورة مينوس وديدالوس. ما هذا سوى مصيرٍ أشد قسوةً على المعماري وطريق قسريَّة للعودة. ويدرك المعماري، بعد أن لامس فرضية الكمال التي كانت تحجب الموت، أنّه أضاع نفسه وراء بناء حلم، وأنّه لم يهتم قط بالمصير الذي تُفيده العمارة أو بشكلٍ أفضل ذاك العالم المستفيد منها، وأن ذلك لا ينقذ العمل من إدانة أو استنكاف لا تغيب عنه بأي حالٍ شهرة المعماري. لذلك عليه إنفاذ الحماسة بمرارة من أجل العمل الذي كلفه حياته، مشتغلًا، رويدًا، في اتجاه تدميره بادئًا، على الأرجح، بنزع حجرٍ تلو حجر، وفتح الأبواب المحجّرة بالقلعة، واحدًا إثر آخر، الحاجبة لفظاعات السّلطة التي شارك المعماري في صنعها. ذلك ينتهي بأن يُطاح بالعاهل الظالم والقاسي الذي كان مُحسنًا وجلّادًا. مكّن هذا العمل: ديدالوس من قتل مينوس. ونظير هذه المبادرة اليائسة يستعيد المعماري حريته كلها إلّا أنه يفقد عبقريته. بذلك يضيع كل أثر له، فيرحل عن الذاكرة ويصبح منشدًا للتقنيات كالمعلّمين الديداليين الذين كانوا يتوارثون صدى قصةٍ من دون معرفة التقنية. كل هذا سينتهي إلى شيخوخة شابة حيث يحل اليأس نتيجة نقص العمل، ولكونهم دافعوا عن أنفسهم من استبداد ذاك الذي مارسه ذات مرة.

بقي ثمة فضاءان مشتركان يمتدّان فوق حياة المعماري وفوق عمله: فيما لو كان ذكرًا أو أنثى، وفيما لو كان شابًّا أو هرِمًا.

المعماريُّ أنثى. من الجانب الأكثر وضوحًا، إذ يحتفظ بسر «نتاج ما» ويعمل كلَّ ما من شأنه حماية ثمرة عمله بوثاقٍ أخلاقي قوي يربطُ العمل بمبدعه. ويعتمد البحث عن أب، وعن ملك، وعن حامٍ، وعن نبيل، على تودُّدٍ مذعن ومتلاحق بكفاءة، إذ ما إن يُختار تستلزمه فنون أعظم من الإغواء بغية الإنفاق على نفسه ليست بأقل من مهارة وزير.

تتأمّل الأُسطورة في قصور الشرق تحوّل المعماري عشيقًا لمحظية الملك المفضّلة من دون أن يمنعه ذلك من استعمال سلاحي الذَّكر والأنثى (نظامي الكنجوي (Nezāmī di Ganjè): **الأميرات السبع**[8] *Le sette Principesse*). كان ذلك ضروريًّا لانتزاع قبولٍ متصاعد، مكثّفًا دومًا الأعمال التي يتطلب تنفيذها تكاليفَ تفوق، في جميع الأحوال، أيَّ فنٍّ آخر، حتى ولو أدنى ممّا تتطلّبه الحرب التي هي من هذا الجانب نقيضُ العمارة. وعلى الرغم من المنفعة التي يمنحها المعماريون للحرب، نحن إزاء منفعة ليست حاسمة، وهي أكثر قبولًا للاستعمال بكفاءةٍ عالية خلال حالات توقف الهجمات التقليدية: كالحنكة بمنطق الاستراتيجية الفروسي في احتساب تسريع وإبطاء المناورات العنيفة.

وعلى الرغم من تأثيرات العمارة الاجتماعية الواسعة، فإنها تولد ببساطة، من علاقة وثيقة بين أفراد حيث تُباشَر الخديعة الطبيعية لإغواء مثمر عندما يصبح العَقْدُ طقسًا فائضَ القدسية نظير النتائج المنبثقة عنه.

ثم إنّ العمارة هي الفنُّ الأكثر بقاءً. بها تُبنى الموهبة بصلابة وتمهُّل وبصبرٍ عظيم، وبطبقات متراكبة كأسوار حصنٍ أو أحافير جبل. العمارة هي الفنُّ العظيم وقت نضج الإنسان ـ حتى من حيث رغبة البناء ـ والأمثلة على مواهبَ شابة هي من النُّدرة المطلقة، تكاد تكون منعدمة؛ في حين أن الشباب في الفنون الأخرى يكاد يكون هو القاعدة. يحدث غالبًا أن يموت المعماري العظيم مُسِنًّا في أثناء بنائه ذاك الذي سيغدو آخر أعماله، لذلك لا يكتمل. الزمن يساير العمارة ويصبح عدم اكتمالها أحد أسباب عظمتها. هي عملٌ لا حدود له، إلا أنّه يعتمد على طاقاتٍ بسيطة وطبيعية، متواضعة وفقيرة: الثِّقل والعلاقة بين الأجزاء هو أيضًا توازن مُجدٍ يدير ساعةً فلكية. وينزع طبع المعماري إلى «الجاذبية» لو لم تكن هي الأخرى خفيفةً جاعلةً نفسها بالكاد تُحَسُّ كما لو أنّها بعض حقائق المتعة. ذكر معماريون مسنّون، بشكلٍ كالمفارقة، أنّ العمارة فنٌّ شاب لكونها في حاجةٍ، ضمن شبكتها الكثيفة من ضرورات بنائية، إلى حماسة هائلة محقِّقةً حتى في وقتٍ متأخر أشياءَ أُدركت بمرحلة الشباب. ليس هذا فحسب إذ يبدو أنّها تصل، بحق، ضمن أشكالها إلى آخر الملامح والتأثيرات الشديدة البساطة، والتي تكاد تكون ساذجةً كما لو أنّها وُجدت دائمًا: هذا هو الكيف المطلق لعمارة ضرورية مثل «قص أزرق السماء»[9].

مراحلُ البناءِ أيضًا يجب أن تُدار بنوعٍ من جهلٍ رشيد يلجأ إليه المعماري كي تجد كلُّ الأشياء، عفويًّا، مكانها الصحيح. ويجب أن يشغل صبرٌ لا محدود مكان فرضيات المبتدئين البريئة الذين يفكّرون دومًا بأنهم مُحاطون بجهالة مطبقة نظير الجديد الذي يحملونه. وحتى لو

كانت العمارة جديدةً، فهي ليست في الحقيقة شيئًا جديدًا كونها تحمل إلى السطح تراكمًا ضروريًّا يُرجَّح أن العادات والذائقة قد أغفلته. في جميع الأحوال، إن ما يُقبل ببساطة من فنون أخرى بمقدورها محاكاة تقنيات جديدة لا يُقبل بسهولة من العمارة التي تحتاج إلى «ذاكرة» خاصة كشكل الطَّبلة المثلث الذي لا يمثل شيئًا سوى أناقة سقف. ليس هذا فحسب، ذلك أنّ «ذكرى» صورٍ معمارية تقف وسط فضاء المدينة المشيَّد تنتمي إلينا نحن كضمير. لذلك حين يختفي أو يُلغى شيء ما في هذه المدينة الواقعية والخيالية بتراكُب شيءٍ آخر فوقه يبدو الأخير دائمًا أسوأ من سابقه. إنّ حنينًا تصنيفيًّا لأمكنة وفضاءات يظلُّ دائمًا قريبًا من العمارة التي ترافقنا كحياة آخرين. نحن إزاء صورةٍ ليس بالمقدور الاستغناء عنها وهي أكثر ممّا نحسه أمام العمائر الجديدة المشتملة دومًا على بياسٍ وحسمٍ ليس بالإمكان تقبلهما، ونشازٍ واضح نظير تلك الصُّور التي بناها وزيّنها الزمن، ليس بسبب علامات الزينة الظاهرة التي بإمكانها ـ فُرادى ـ إثارة النّفور فحسب. تعرض الألوان وبقايا الزينة المعلّقة بالواجهات خثرةً حسّاسةً من زمنٍ هو العمارة أو بعض تصوّر معماري يحتفظ بجوانيّة بدنٍ مُشيَّد. لذلك ليس غريبًا ذاك الإحساس بالدهشة والضياع المداهِم لتجمعات المسنين الصغيرة الذين يحدقون في هدم أحياءٍ كاملة من بيوت قديمة كما لو أنهم يحضرون جنازاتهم.

حتى أحشاءُ عمارة عاديّة تطلق لحظة موتها حكايةً موجزةً تصدمنا. هذا هو سبب «الشفقة» العفوية والاهتمام الذي لا ينفك يزداد بترميم المباني، بحيث غدا منذ مشاهدة تخريب الطبيعة، بشكل لا يمكن تعويضه، وتراكم الأطلال الصناعية، طبيعيًّا أكثر من الطبيعة.

تمثِّل العمارة أكثر من الطبيعة مادّةَ الزمن الأجمل، وهي ليست شيئًا مطلقًا وذاتيًّا يعود للتقدّم البشري ما لم تكن حركةً لانهائية ومتذبذبة، وفي الوقت نفسه صوتًا أَخْرَسَ ومجسّمًا ينطلق من مخيلةٍ تهزّنا بنبراتٍ آمرة تنتمي لضميرٍ يرافقنا فُـرادى[10]. وبسبب عدم الاهتمام بكلِّ تسريعٍ إنتاجي، تحملنا صورة النظام الطبيعي والنظام الاصطناعي للحجر إلى تعليق حسِّي للزمن المقاوم لذاته. وعلى الرغم من أن العمارة تضع نفسها وراء الزمن ما من رائحةٍ للموت، فلهزيمة الزمن السائغة الإيقاعُ ذاتُه لطبيعةٍ تتوالد ولأعجوبةٍ تتبدى.

العمارةُ شأنُ تجلٍّ كونيٍّ، إلا أنّه مبنيٌّ من تفاصيل: الألوهية في التفاصيل، لها هي ذاتها جذورٌ في المحلّي وكيفُها يكمن بهذه الطبيعة الأدنى والمتجذرة. في الاتجاه عينه تكون العمارة الصغيرة المحلّية مناسبةً وملائمةً دومًا للمكان بأشكالها البسيطة الذائعة كاللغة المحكية والدارجة. هذا البناءُ المشتملُ دومًا على طعْم «حليب حوّاء»[11] يعاني كنبتةٍ فيما لو أُبعدت من المكان ومن الثقافة التي غذّتها تصبح غريبةً عن ذاتها(*). أو تكون موحيةً، بالمطلق، حين تُزرع

(*) إشارة إلى قصيدة الشاعر أندريا زانتزوتو (Andrea Zanzotto)، كتبها بإحدى لهجات مقاطعة الفينيتو، وأودعها ديوان: غَزْل (*Filò*). كانت العائلات، أثناء الحرب وبعدها تجتمع في الشتاء بحظيرة الأبقار بحثًا عن الدفء لعدم وجود الحطب. فتعكف النساء على مغازلها وينهمك الرجال في إصلاح أدواتهم، ومع الأطفال يستمعون لحديث الحكواتي الذي يستميلونه ببعض أكواب النبيذ. يقول جزء منها: أيتها العاميّة القديمة يا من تملكين في طعمِك/ قطرةً من حليب حواء/ أيتها العاميّة القديمة لم أعد أعرف أنّك أُنهِكت يومًا إثر يومٍ في فمي (ولا تكفيني)/ وأنك تغيرت كوجهي، معيّة إهابي عامًا إثر عام.

في أماكن أخرى لانعدام العلاقة بمضمونٍ مبنيٍّ ومنسوج كأي سقط متاع (kitsch)، بقدر ما هو قبيح يكون كالمهجور من كل ما قد يجعله ثمرةً مائزةً لنتاجٍ قصيٍّ وغريب.

أبان الاستيطان والتنقلات العديدة لبعض الشعوب، إلى وقتٍ قريب أيضًا، عن أنّها اصطحبت معها بيوتها كاصطحاب ذكرى وأرمدة أسلافهم؛ غير أنّ هذه العمائر الكلاسيكية، أحيانًا، والقوطية، أحيانًا أخرى، بدت كما لو أنّها تعود إلى أصولها المتمثّلة في أكواخٍ بدائية ذات نُظم بنائية كانت تكشف عن أشكال العمارة العقلانية والعمارة الطبيعية بتثبيت قوصرة أو برج فوق أكواخ من جذوع. لا تزال هذه إشارة عالية للعمارة التي تحوّل، رويدًا، كوخَ قطيعٍ بائس إلى معبد لشعب.

بيد أنّ طيَّ هذه القيمة الاجتماعية والشاملة للعمارة المغيِّرة لروح الخشب والحجر والحديد ثمة علاقة وثيقة بين فضاء وزمن وصورة. فحتى أفضل المواهب المعمارية ليس بمقدورها تجاوز حدود الفضاء التاريخي حيث تقيم، وكلُّ عمارة، كأيّ مشروعٍ آخر، ليست ممكنةً في كلِّ زمنٍ وكل لحظة: يتغيّر بُعدها الثقافي وتبعًا لذلك هويتّها، أي يجب أن تحيا بشكل مطلق ضمن زمنها كي تكشف عن ذاتها وتُبعَث خارج ذاك الزمن.

كان البناءُ عينُه لعمارة ضخمة كالكاتدرائية مؤسّسًا على إيقاعات بطيئة، على الأرجح، هي أحد أسباب جودته ودهريته. الزمن يذهب مع الزمن. ويظلُّ أيّما تسريعٍ ممكنًا جراء إقحام مُركّز لوسائل وأيدٍ

عاملة، كلُّ هذا يمنح الموقع نماءً مُطَّردًا باستطاعته إثارة الإعجاب، إلّا أنّه يهبط بالجودة والفعالية. هنا يكون المعماري صانع الحَسن والقبيح فكلُّ شيءٍ في حاجةٍ إلى إبطاء وإلى تقليص. تُشاهَد بالأعمال الضخمة، لاسيما أسوارُ المدن والقلاع، طبقات البناء كخطوط أو «سقائل» توحي بأعمال مُسرعة نظير إيقاعات بطيئة وجذلة؛ غير أنّه حقيقيٌّ، في المجمل، أنّ على كل شيءٍ السمو ضمن المشروع الكبير الشّامل الذي يكون فيه المعماري مستبدًّا حتى بما لا يتعلّق بامتداد حياته الوجيز، أي بمعنى ما يخصُّ تلك الأعمال التي ستُنجز بعده. وبالمقدور تفسير العمل الحثيث بالبناء المؤقّت كالدعائم التي كانت تحظى بتربيعات وأسْدية كثيفة من جسور. الأمر الذي نجم عنه عدد هائل من الثقوب المعزّزة في الحجر أو القرميد لا زالت تمنح المباني الضخمة انطباعًا بأنّها لم تكتمل، مُبينةً عن آداءِ عملٍ طبقي (من طبقات) لم يُقدّر له الانتهاء، لو التُفت نحو صيانةٍ دقيقةٍ وجب القيام بها إلى جانب بقاء المبنى المديد.

ثمة اختلاف في صورة البناء بين «البيت» و«السفينة» ظهر عند بداية تطوّر الفنون والتقنيات منذ بداية القرن السادس عشر. فالمقر أو المسكن أو المعبد يتطلّب تنفيذه أوقاتًا تميل إلى التمديد، وتكاد تتطابق في التوظيف الكلّي أو الفردي: كل بيت يمثّل دومًا عملًا جديدًا وتصميمًا جديدًا. أمّا بناء السفينة فيتركّز في وقت أقل بكثير داخل موقع مسخّر لذاك الغرض. كان العمل ينحو إلى أن يكون مستمرًّا بحيث كان بناء سفينة يتطلّب ـ قيل تعجّبًا ـ يومًا واحدًا، لأن كل قطعة منها سبق تجهيزها ورصدها من حيث وظائفها الأحادية

نظير البدن الكلّي. وهناك اعتقاد زمنئذٍ مفاده أنّ بمقدور السفينة البقاء، كحدٍّ أقصى، الحياةَ الدنيا لإنسان (عشرون سنة)، أمّا البيت فيجب أن يبقى، كحدٍّ أدنى، الحياة القصوى لإنسان (مئة سنة).

اليوم أيضًا، تنشد العمارة بمرحلة صناعية محدثة وأيديولوجية محدثة السموَّ بوظيفتها الضرورية للحياة، معوّلةً على جودتها، منتقيةً إيقاعاتها البنائية، وباحثةً ومعيدةً من داخلها وخارجها خلقَ حِرَفيةٍ جديدةٍ أرادت، أخلاقيًّا، أن تقف قريبةً من صورة الرفعة الطبيعية؛ لكن من غير الممكن مطالبة العمارة بالرفعة المفرطة بحيث يكون بمقدورها تقديم ذاك النوع من «الإنهاء» المتوقع الآن من آلة أو منتَج تقني صناعي يمثّل شيئًا مختلفًا يظل متناهي النأي عن العمارة لكونه لا يستحث التأثيرات الأخلاقية عينها. العمارة كبيرة وصغيرة في آن، كقمّة جبل، ولأنّها تحظى بخشونةٍ جميلة وبشكلٍ وطرازٍ تتجاوز موضات الذائقة، ذلك يذهب في اتجاه يفرض على العمارة الاستعانة بوظائف تظل جوهريًّا هي ذاتها عهودًا طويلة. وكلما كان التوظيف الطارئ معلَنًا تسبب في بوار غلافه المادي: كون هيكلها صُمّم لزمنٍ حاضرٍ لن يكون بمقدوره الصمود عند تقاعس أو توقف تلك الوظائف.

مكتبة

ثم سيعرف المعماري كيف يقحم بالعمارة حتى الجزء غير السَّوِي، لأن العمل البنائي الإيجابي له دورٌ «مُحسِّن»، مداوٍ، وشافٍ، لكلِّ شيء (هذا لا يتحقق في الميكانيكا حيث تُستبعد القطعة الخطأ). وإنّ للرغبة البنّاءة وظيفة إيجابية تتمثّل وتضم، ليست مفرقةً، إنّما منتجةٌ

ومخلِّصة. لذا يتوجّب الاعتقاد في تناغم التنوّع عوضًا عن التجانس والتلاؤم المطلق الذي ما هو إلّا ادّعاء لاكيفي للقطعة المسخَّرة لوظيفة واحدة. فالجزء الحقير ينْبُل جراء مجاورته لذاك النبيل، والشكل يسعد بكليهما. وما التفصيل سوى أدنى كُلّي. في العمارة لا يمثّل التفصيل الجزءَ المفردَ أو الحجرَ المفرد، إنّما هو نظامٌ مصغّر من فرائد مختلفة تتشارك في ما بينها بكيفية قصوى من البساطة التي تنتهي ببلوغ التماسك الأقصى والمناسب. هنا كلّه يمر عبر الطريقة والظروف التي صُنِع بها شيء ما، وعلى المعماري معرفة احتساب العراقيل والظروف والصُّدف بتصميمٍ يُنفَّذ ويكاد يتحرر مميّزًا جذريًّا التصميم من التنفيذ: يعتمد الأول على الرؤية الشاملة والثاني على التفاصيل. ثم علينا أن نتذكّر أنّه ما من تصميمٍ في العمارة لا يتوانى عن تعظيم التنفيذ، وما من تنفيذٍ ضمن تحققه لا يعظّم التصميم. بهذا المعنى يقف التصميم بعيدًا هنا وبعيدًا هناك من التنفيذ، وفيما لو أدان التنفيذُ التصميمَ يكون هذا دائمًا وحصريًّا أبشعَ خطأ يقوم به المعماري. هنا لسنا إزاء الرسومات التي تسبق أو تُساير البناء «كتمثيلٍ حسن». أي كما تستطيعه الموادُّ الموضِّحة الثانوية بالعمارة علانيةً وتودّدًا، والتي بمقدورها تشكيل ذاك المنتَج المُغري الذي يعرف المعماري كيفية تقديمه بطريقة فنّية لا لشيءٍ سوى المحافظة على ذاك العقد ساريًا مع المتعهّد، كما الاحتفالات تصاحب الأحداث.

كانت البراعة الفنّية التي لجأ إليها المعماري جاكومو كوارينغي للاستحواذ على ثقة راعِيَيْه قيصر روسيا وزوجه معروفةً بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: كتجهيز مبنى بقطع ثلجٍ وبمدفأة مشتعلة

أو مشاهدَ مصوَّرة تُرى من بعيد معروضةً فوق هضاب سان بطرسبرغ كانت تخلق إيهامًا بتسريع مباغت للأعمال نظير التمويل اللازم. ذلك يصمد ضمن الإيهامات البنائية المحبذة التي تلامس العجب عند رؤية نموذج من خشب أو منظور ملوّن يستبق محصِّلةً تدرك العمارة أنّها لا تستطيع وصولها أبدًا. إنّ وجهة نظر النّاظر متغيّرةٌ بخلقها المزيد من حسّ اصطناعي بالكمال أو بإقحام القائم بالعمل داخل الغرض(*). هذه كلّها إغراءاتُ الرسم والصّورة الافتراضية قبل أن تظهر كلُّ تلك الخرافات والحقائق التي ستعرض العمارة كمجازٍ أقصى للعمل البشري (والإلهي).

إنّ تصميم المعماري ليس إلا علامة تنبؤ وقتية، ومن شأن كمال مفرط أن يظهر محفوفًا بالجهالة؛ في حين أن بعض جهلٍ رشيد، من شأنه تقدير المكان والزمان، سيجعل العمليات التقنية العفوية البسيطة وفقًا لطريقته تتنامى في أثناء تطوّرات وهواجس تنتهي لمصلحة محور البناء الكبير الثابت دومًا والمختلف.

هنا بالمستطاع ولادة تفاسير عديدة عندما يمثّل الرسم لدى بعض المعماريين أداةَ توقّعٍ قصوى لحثّه على «رسمِ كل شيء» تلافيًا للخطأ، طوباويةٌ تهدّد الاستعدادات العامّة في حال حدوث خللٍ ما. وبينما كان آخرون، بتوقعهم ولو انتواءً فحسب تعديلات ممكنة

(*) المقصود بالعبارة (Collocazione del soggetto dentro all'oggetto): الشخص القائم بالعمل الذي يتميّز بعمله، وغالبًا ما يحدث اللجوء إلى ثلاثية: الشخص، التصميم، الغرض، كي تلخّص الآتي: الشخص ـ الفنان الذي من خلال فكرة مرسومة أو مكتوبة يُنتج عملًا جديدًا.

ومتلاحمة، يعتقدون أنّ الرسم الأكمل ما هو إلا إظهارٌ واستعادة على الورق لكلٍّ ما أمكن عمله بحسب حُسْن إنجازه. إذ إن في العمارة، كلُّ إفراطٍ في التمثيل بمقدوره نظريًّا أن يصبح خللًا، ذاك ينطبق أيضًا على المعرفة التاريخية التي هي في الأساس دينُ العمارة الحق حين لا تغدو تطيّرًا. وبمقدور الذكاء التاريخي أن يصبح بيسرٍ جهلًا نقديًّا، ولهذا انعكاسات على المعماري وعلى العمل المُنجَز ما إن تُستغل هذه الإشارات بشكل تعسّفي.

ثمّة أيضًا لحظةٌ متسّمة بالحظوظ حيث يظهر العمل نفسه، المُساق ضمن بدهيته المادّية، رافضًا أبوّة المعماري كي يعرض جودته الحميمة البنّاءة، وهذا خيرٌ عميم، لكون الأحجار تتبدى منتظمةً بتلك العَرَضية المنغَّمة التي بها تمتاز ثقافةٌ معمارية وتتموضع بلا أدنى لبْسٍ نظير أخريات: يكمن خلف انعكاس هذا الكيف البسيط بعمائر كثيرة سبب توحّدها وحتميتها. وإن التشويش على هذه الضرورة الجوهرية ووضعها في اليَمبوس التكميلي واللامبرر هو جهل العمارة المطلق ومعماريِّها.

ليس من قبيل الأسطورة أنّ المعماري الذي بنى بيوتًا كثيرةً لا يعرف بناء واحدٍ له. وإذا ما حدث هذا فسيقوم المعماري بأشياءَ متهوّرة أو بشعة نتيجة حريةٍ مفرطة عندما لا يختار بحذق متناهٍ بيتًا «بلا معماري»، متمكّنًا من البقاء أكثر نباهةً وتبصّرًا، محتفظًا بذاك الفضاء الذي حوّله كثيرٌ من أصحاب البيوت بكيفية غامضة إلى بيت حقيقي.

غير أنّ المعماري شديد الاهتمام بذاك البيت الأخير، القبر الذي لا ينفك يفكر فيه مثل تفصيلٍ ضخم، داخل آخر عمل له أراد

أن يكون مثواه، أي آخر بيتٍ له. وما النّقش المفضّل لدى معماريين كُثرٍ كعلامةٍ رمزيةٍ وخياليةٍ سوى هذا: «قبري؟ انظروا في ما حولكم». لا وجود لمعماريٍّ متضلّعٍ لم يرغب في اللهو بفنّه فوق هذا التُّخُم الضيق والواسع الذي هو مصير العمارة ومسمّاها، واستسلامها الأقصى، كنهاية خطٍّ عند اقترانه بنقطته.

إنّ الموت يُباغت المعماري بإنسانية فائقة ويقترن به طوال فنّه. وما من سبب يحثّ على الاعتقاد بأنّ المعماريين نزّاعون إلى الانتحار أكثر من فنّانين آخرين. وحتى في ما يخص الفنّانين، عمومًا، ثمة حكم مسبق ذائع حول ميلهم إلى الانتحار بسبب طبعهم الكئيب الذي يتأكّل سريعًا في أثناء الشباب، إلّا أنّهم لا يظهرون انتحاريين أكثر من فئات إنسانية أخرى، وبالطبع فإنّهم أكثر تجاوزًا من مهنة القسس الذين يمثّلون الأقلّ انتحارًا، حتى إحصائيًّا.

حدث أن عُظّمت ضمن سِيَر المعماريين الذاتية، قدماء وحديثين، ظروفُ موت فرانتشيسكو بوروميني الذي ارتمى فوق سيف، ولو كوربوزييه (Le Corbusier) الذي قفز في المحيط الأطلسي. وعلى كلّ حال، يوجد بين المعماريين المحدثين نزوع للانتحار أكثر ممّا لدى القدماء: شيء جدير بالمقارنة نظير تعميرهم الذي هو شأن ذائع كثيرًا؛ بيد أنّه لا يُعدُّ لهذا السبب قوّةً مضادّةً للانتحار. ومن الشائع أنّه كلما تقدّم العمر بالمرء أصبح ضنينًا بحياته، أمّا الأكثر شبابًا فمن شأنه المبالغة في تقدير مواهبه نظير غياب الاعتراف والتمكّن اللذين يصلان إلى المعماري في وقت متأخر. الفنّانون يرغبون في أن تحبهم

الآلهة لذلك يموتون مبكّرًا(*)، أمّا المعماريون الباحثون عن الآلهة من دون أن يجدوها فيشيخون، ويكتسبون الحكمة، ويميلون قليلًا إلى الانتحار. قلنا إنّ الانتحار لا وجود له بين المعماريين الشباب لكون هذا «فن مُعمِّر» (ars longa)، إلّا أنّ كثيرًا من حالات الانتحار تحدث في أوقات متأخرة أو متأخّرة جدًّا. التفسير الوحيد يكمن هنا: بما أنّ العمارة هي فنٌّ يدحر الزمن، يريد المعماري أن يؤكّد هذا بقوّة، إذ إنّه بإطفاء حياته يريد «إماتة الموت» مستسلمًا إلى جمود الزمن من دون أن يثير أيّما شفقة. هذا فصلٌ بسيط، إلا أنّه حاسم، وليس بحثًا عن شهرة كما يفعل بعض الفنّانين الذين يريدون اقتران حيواتهم وأعمالهم بأحضان الموت، حركةٌ هي الأخرى فن.

في النهاية، يظلُّ لغزُ العمارة الصغير الكبير بناءَ بيت، إلّا أن الأصوبَ والأفضل الرغبةٌ في بناء من يسكن داخل بيتٍ لا وجود له، ثم يغدو كلّه هناك مستندًا إلى خطٍّ أفقه البسيط. لهذا السبب يُقال: المعماريُّ «هو شاعر الفراغ»[12].

(1) Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, Bucureşti 1943 (ora trad. it. *I riti del costruire*, a cura di Roberto

(*) في رواية أخرى عن هوميروس (Omero) ـ (Ὅμηρος): «بدأ الأخوان تروفونيوس وأغاميديس بناء معبد ديلفي لإهدائه إلى أبوللو. وحين أنهيا البناء، أخبرهما الأوراكولو أنّ عليهما فعل ما يريدان طوال ستة أيام، وسيحقق لهما في اليوم السابع ما تمنّياه. لكنهما في اليوم السابع وُجدا ميتين. من هنا نشأ المثل: «من تحبّهم الآلهة يموتون في ريعان الشباب».

Scagno, Jaca Book, Milano 1990, cap. *La scelta del luogo e la consacrazione del «centro»*, pp. 55 - 70).

Procopio di Cesarea, *De gli edifici di Giustiniano imperatore* (2)
di Greco in volgare tradotti da Benedetto Egio da Spoleti, Venezia 1544, pp. 16*v*, 17*r-v*.

Vincenzo Scamozzi. *L'idea della Architettura universale*, (3)
2 voll. Venezia 1615, Parte I, libro I, cap. XIV, *De gli stromenti che servono all'architetto e le materie per disegnare, e de Modelli e l'ordine per farli bene*; cap. XV, *De' modi che dee tenere l'architetto per consigliare e che egli deve persuader i Signori Patroni all'edificare bene*; cap. XXV, *De Modi per dividere et estimare bene le Fabriche, e degl'Idioti che si presumeno nell'architettura;* cap. XXVII, *Della preminenza dell'Architetto e delle maniere che egli dee tenere nel comandare*، انظر: من أجل معلومة عن مفهوم «الإتيكيت»
Vincenzo Fontana, *Il mestiere di architetto secondo* :لدى المعماري
Vincenzo Scamozzi, in *L'architettura a Roma e in Italia* (1580 - 1621).
.Atti del XXII congresso di storia dell'architettura, Roma 1988. للمزيد
Spiro Kostof, *The architect. Chapters in* :بشكل عامّ انظر ما جاء بعناية
Maurizio :وخلاصة ،*the History of the Profession*, New York 1977
Morandi, *L'architetto: origini e trasformazioni di un ruolo*, Cluet,
Trieste s.d، إضافة أخرى من أجل المواكبة حول أماكن «المُعاصر» الدارجة
Tom Wolfe, *From Bauhaus to our House* (1981) (trad. it. :في العمارة
Maledetti architetti, Bompiani 1988).

Eliade, *Comentarii* cit. (trad. it. cap. *Animazione di un* (4)
corpo «architettonico», pp. 79 - 90 e per i passi sgg; inoltre il cap. *Il «fanciullo»* e *L'«orfano»*, pp. 39 - 40).

(5) المصدر ذاته: *Ibid*, pp. 23, 79، ومن هنا وهناك؛ وانظر: Giuseppe Cocchiara, *Il paese di cuccagna*, Boringhieri, Torino 1980, il cap. *Il ponte di Arta*, pp. 84 - 125.

(6) Robert Greaves, *Greek Myths* (1955) (trad. it. di Elisa Morpurgo, Longanesi, Milano 1963, capp. 51 e 84).

(7) Eliade, *Comentarii* cit., cap. *«Sostituti»* e *«oggetti»*, pp. 47 - 54.

(8) Nezami di Ganjè, *Le sette Principesse*, a cura di Alessandro Bausani, Rizzoli, Milano 1982، انظر: *Semnār e la costruzione del castello di Khavarnaq*، يعود أصل المعماري إلى الروم، أي «يوناني ـ بيزنطي» من أقاصي الإمبراطورية الرومانية الشرقية. يقارَن ذكاؤه بالفيلسوف بلينياس الحكيم (Apollonio di Tiana). عمل لدى النعمان عامل يزدجرد على الحيرة، وعلى الأرجح يتعلّق الأمر ببناء قلعة اللخميين بالحيرة، ص ص. 78 ـ 82:

«لم يكن هناك حصن مماثل في تلك البلاد، وإذا ما وُجد لم يكن ملائمًا للغرض. عندها بحثوا عن معلّمين مهرة في كل المعامل والمحترَفات، إلا أنّ كل من تقدّم لذاك العمل لم يُقنع. أخيرًا وصل خبر صحيح إلى النعمان مفاده: 'ثمة حرفيّ يليق بك، وهو معماري شهير في بلاد الروم، ماهر بحيث يعالج الحجر كما لو أنّه شمع، بارع، ونشط، وصاحب عمل رفيع، سليل سام واسمه سنمّار. أذهل بتفوّقه العالم، وكل العيون تتمرّى في أعماله: بنى قصورًا في مصر وسوريا وكلها كاملة من حيث التصميم. أولئك الروم انتفعوا بفنه، وأولئك في الصين التقطوا الشظايا التي خلّفتها فأسه كما لو أنّها لُقى. وعلى الرغم من شهرته كمعماري، هو أيضًا معلّم لألف مصوّر، فضلًا عن أنّه مراقب دقيق للنجوم وملمّ بالسماوات العليا، ونسجت نظرته من ذيل عنكبوت الأسطرلاب شبكات دبقة في السماوات (يتكون الأسطرلاب من قطع عديدة منها العنكبوت، قطعة كانت تمثل مدار الشمس في دائرة البروج، وفيها أيضًا النجوم). ذكي مثل بلينياس الحكيم، يعرف في الوقت نفسه تثبيت الأزياج الفلكية وفك الطلاسم وهو على دراية بكائنات

القبة الزرقاء الخفيّة، وغزوات القمر الليلية، وانتقام الشمس. هذا العمل بمقدوره أن يبنيه لك، هو فقط من يستطيع نسج شبكة كهذه: سيكون بمقدوره رفع قوس من الأرض جميل بحيث سيسرق من السماء، كمصابيح، النجوم'.

لما أحسّ النعمان، بعد طول عناء، بنار سنمّار تحرق فؤاده، بعث من يأتي به من أرضه، عارضًا عليه مالًا وفيرًا. ما إن حضر سنمّار حتى تضاعفت رغبة النعمان في رؤية القصر وقد اكتمل: شرح له ما الذي يبتغيه، ثم جهّز له ما يلزمه. حُفرت الأساسات اللازمة لإقامة البناء، وبدأت حفنة العمال في صهر المعدن. عمل زهاء خمس سنين، وفي النهاية، خلق من الحجر والطين بيده وبأصابعه الذهبية قلعة من فضّة، قصرًا كان يرفع بروجه في وجه القمر، ومركز عبادة لبيض وسود، وموقعًا مزدانًا كعمل الصائغ، بلون كالنار، ورسمًا من سنمّار، كان يسلب القبة السماوية بلطف شديد، وكانت السماوات التسع تحلّق من حوله، قطب للشمال وللجنوب، وقاعة ملأى بآلاف التصاوير كانت راحة لمن تعب من المشاهدة، وللظمآن كان رسمه كالماء، وإذا ما عكست الشمس نورها عليه غَطَّت الحور عيونها بنقابها. داخله كان ممتعًا كالفردوس، وخارجه مزدانًا كقبة السماء؛ مُلّس السقف بصمغ ولبن، فأضحى كمرآة تعكس الصور، وخلال الأربع والعشرين ساعة، بسبب تسرّع السماء وإبطاء الأرض، كان يكتسب ثلاثة ألوان كالصبايا العرائس، أزرق، وأبيض، وأصفر: عند الفجر بسبب انعكاس السماء المكتسية بالأزرق يكون كالهواء المكتسي بثوب سماوي، وعندما تبرز الشمس من طيّة الأفق كان محيّاه يصفرّ كذاك الذي للشمس، وحين تحجب سحابة نجم النهار كان يغدو بسبب طبيعته الرهيفة أبيض مثلها؛ في حين أنّ ثوبه الشفيف أحادي اللون مع الهواء، كان يتجلّى أبيض بالنهار، وأسود بالليل.

ما إن أنهى سنمّار بناءه الذي كان أجمل ممّا تمنّاه، حتى تجاوزت شهرته السماء، ومنح خورنقه بهاء للشمس. بشّره النعمان بخير وفير، وفاق كل ما كان ينتظر، جِمال مثقلة بالذهب، لؤلؤ ثمين ومسك، كميات لا حصر لها، كي يهرع لخدمته مرّات أخرى؛ فإذا ما جعلت الخشب قصيًّا عن النار، فاللحم نيئًا يظل؛ واليد الواهبة التي هي محنة للمال، كانت كبير أمناء بلاط السخاء. حين رأى المعماري تلك الهبات الملكية، واستمع إلى الوعود التي كانت تمنّيه بالمزيد،

قال: 'لو أنّني علمت قبل بدء العمل ما وعدني به الملك، لَصمّمت حتى أفضل من هذا المبنى الرّاقي المحصّلة، ولَبذلت عملًا وجهدًا أعظم ليهبني الملك كنوزا أكثر، ولَبنيت قصرًا ما ظل قائمًا لتجاوز ضوء النهار فخارًا'. سأله النعمان: 'لو أنّك تُمنح عطايا أجزل ممّا استلمت، أيكون بمقدورك بناء آخر أعظم؟' أجابه: 'في حال أردتَ ذلك، فعندما أريد أستطيع بناء ما من شأنه أن يكون هذا لا شيء. وبينما اختص هذا بألوان ثلاثة سيكون لذاك مئة. وهذا من حجر ذاك سيكون من ياقوت. وهذا يعرض مظهرًا تهيمن فيه قبّة واحدة، لذاك ستكون سبع قباب كالسماء'. احتقن وجه النعمان إثر سماعه الكلام، واحترق بداخله كل شعور إنساني ورحمة: الملك نار لا ينجو من ضوئها سوى الذي يراها من بعيد. ناره بمثابة فسيلة ورد، حين يزف الوقت لتثمر تكون من قدّام وردًا ومن خلف شوكًا. والملك كالكرمة لا تلتف حول البعيد منها، أمّا على القريب الذي يحنو عليها بعطفه فتشتبك منتزعةً بقسوة جذوره وفاكهته. قال النعمان في نفسه: 'حتى لو أمسكته غصبًا أو بالذهب سيبني شيئًا أجمل بمكان آخر!'، ثم طلب من موظّفيه أن يقذفوا به حالًا من فوق القلعة. انظر كيف تطيح الأرض القاسية بالعامل من فوق برجه الذي بناه! لسنين مديدة بنى عاليًا قلعته ومع مرور الوقت رماه القدر إلى تحت. أشعل النار وسقط هو نفسه في الدخان؛ ارتقى زمنًا طويلًا فوق السطح، إلّا أنّه سرعان ما وقع. ذاك الذي يعلّي القصر مائة ذراع، يجهل نهايته، فلو علم أنّه قبره، لم يكن ليتجاوز، ولو بمقدار شبر، ثلاثة أذرع. ومن الأفضل الجلوس على عرش منخفض لتلافي التهشّم من فوق آخر عالٍ. ذاعت شهرة النعمان بفضل ذاك القصر العجيب عاليًا حتى بلغت القمر، الأرض أسمته الساحر الأسمى، والشعب أطلق عليه: «سيد الخورنق».

(9) العبارة الواردة تعود للمعماري كارلو سكاربا، رددها متحدّثا بمؤتمراته عن أعمال ترميم متحف القوالب الجصّية (Gypsotheca) الذي أُقيم للنحات الكلاسيكي المحدث أنطونيو كانوفا في مدينة بوسانيو (Possagno) (تريفيزو).

(10) انظر: بناء بيت مبرَّج من طرف كارل غوستاف يونغ، في بوللينغن (Bollingen) على ضفة بحيرة زيوريخ: *Memories, Dreams, Reflections of*

Carl Gustav Jung, a cura di Aniela Jaffé (1961 - 1963) (trad. it. di Guido Russo, Rizzoli, Milano 1978, pp. 270 - 86).

(11) Andrea Zanzotto, *Filò*, Ruzante, Venezia 1976, pp. 78 - 79 يشير بعبارته: «قطرة من حليب حواء» إلى «العامّية القديمة».

(12) Arturo Martini, *La scultura lingua morta, e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Galleria d'arte Spotorno, Milano 1960; أفكار النحات مارتيني كتبها (Giuseppe Mazzariol): انظر الفصل **ظل** (*Ombra*):

«حلم النحّات، عبثًا، في كل الأزمان بإيقاف الظل. فضاعت كل محاولة ضمن حساسية سطحية، وتبدد الإلهام في العدم.

مملكة الظل هي العمارة: والمعماري الحقيقي هو شاعر الفراغ (الظل) الذي يدعمه الامتلاء (الضوء) كأفق. أمّا بشأن النّحت، فيظل الظل حدثًا، كالصدى للنغم».

في الوقت الـذي أوكّـد فيه حِكَم مارتيني، إنّ النحت «مملكة صور» (ص. 13)، والعمارة تُبنى وتُستهلك كحركة من ظلال (فراغات) فوق الخط الذي يدعمها: ضوء الأفق. يجب أن أعترف أنّ منها وُلد هذا الكتاب.

ثبت المصطلحات

عربي - إيطالي

إبحار حول يابسة أو جزيرة	Periplo
أبراج، قمم مستدقّة	Guglie
اتّصالات	Telematica
أُدُم	Adami
أرضيّ	Tellurico
استعادة ما فُقد	Riappropriazione
استقطار	Dripping
إستيريوتوميّة/ فن قطع الأحجار	Stereotomica
أسطوانة	Cilindro
إسقاط متعامد	Proiezione ortogonale
إسقاطي	Piombante
إشعاعية	Raggiera
أشكال زخرفية	Ramages
إعدادية، تجهيزية	Einfülbung
أعصاب، أضلاع	Nervature
إفريز	Dentello

Affresco	أفريسكو (تقنية التصوير الجداري)
Frequentazione	أفكار متبادلة
Assonometria	أكسونومتريّ
Paradigmatico	أمثوليّ
Diastole	انبساط
Parti molli	أنسجة رخوة
Impressionista	انطباعي
Néo-impressionismo	انطباعية محدثة
Sisotele	انقباض
Anguiformi	أنْقَليسي
Diottrica	انكسار الضوء
Licci	أنيار
Iconopoetica	أيقونية إبداعية
Barocco	باروك
Basiliche	بازيليكات
Torrioni	بروج
Battifredi	بروج متحرّكة
Bertesche	بروج ناتئة
Broccato	بروكار (قماش مقصّب أو مذهّب)
Onnivedente	بصير
Le uova di Nürnberg	بيضات نورنبرغ

Antropomorfismo	تأنيس
Minimalismo	تبسيطية
Ruderizzazione	تحويل الأشياء إلى طلول
Anamorfosi	تشويه
Fotogenico	تَصْواري
Ideazione	تصوّر
Trombe-l'œil	تصوير إيهامي
Pittura di genere	تصوير نوعي
Congegno	تعشيق
Protesi	تعويض
Spolvero	تغبير
Oniromanzia	تفسير الأحلام
Decostruttivismo	التفكيكية
Bradisismo	تقبّض
Scansione	تقطيع
Empatia	تقمّص
Idromantico	تنجيم بالماء
Satelliti	توابع
Simultaneo	تواقتي
Anamorfiche	توهم بصري
Uroboro	ثعبان الزمن

Anaglifo	ثلاثي الأبعاد
Merlature	ثُلمات
Abaco	جدول حسابي
Rizomatica	جذموريّ
Tirari	جرّارات
Novembre Gruppo	جماعة نوفمبر التعبيرية
Pulsometro	جهاز قياس سرعة القلب
Mandala	جوهر واحتواء
Antropocrazia	حاجات اجتماعية
Uopo	حاجة، ضرورة
Radente	حاصدة
Otarde	حباريات
Pria	حجارة سوداء، حجارة الغرافيت
Volano	حدّافة
Ghisa	الحديد الزهر
Sinestesia	حِسّ متزامن
Incisione	حفر
Edicole	حَنِيّات
Diffrazione	حيود، انحراف
Grumo	خثرة
Decezione	خديعة

Bisso	خيوط الكتّان النّاعم
Apologetico	داعم
Araldica	دراسة شعارات النبالة
Dandy	الدندي
Ruote calcatorie	دواليب ضاغطة
De Stijl	دي ستيل (حركة)
Dianoetico	دِيانوي
Religio	دِين
Biella	ذراع توصيل
Pernici	ذكور الجحل
Le Parche	الربّات الثلاث
Rastrelli	رُتُج
Pergamena	رَق بيرغامَوي
Bilanciere	رقّاص الساعة
Danze macabre	رقصات جنائزية
Palinsesti	رقوق
Giavellotto	رمح خفيف
Simbolismo	رمزية
Neorococò	روكوكوه محدث
Campanella del Convolvolo	زهرة اللبْلاب
Anamorfosi	زَوْغ

Satiri	ساتيريون
Orioli	ساعات
Astrario	ساعة فلكية
Interstiziale	سائل خِلالي، سائل نسيجي
Ordito	سَداة
Esoterismo	سرّي، جوّاني ، خفيّ
Surrealismo	سريالية
Trireme	سفينة ثلاثية المجاذيف
Kitsch	سقط المتاع
Scolastica	السكولاتية
Catenaria	سِلْسِليّ
Zenith	سمْت الرأس
Piombino	سن من مادة الرصاص للرسم
Cannelli	سوق القصب
Praxis	سيرورة
Ciclopi	سيكلوب
Chioschi	شرفات
Irretite	شَرَك
Comic strip	شريط الصور الكاريكاتورية
Blasone	شعار نبالة فرسان القرون الوسطى
Solidi regolari	صلب منتظم

Sonorità	صُوات
Eliografici	صورة شمسية
Tomografia	صورة طبقيّة
Ortografia	ضبط الخط، علم قواعد الكتابة
Timpano	طبلة
Sottrattivo	طَرْحيّ
Monogrammi	طغراءات
Argilla	طَفْل
Mulini	طواحين
Tipografia	طوبوغرافيا
Scorcio	طَيّ
Pieghe	طَيّات (الثوب أو القماش)
Putrella	عارضة
Bilancia	عجلة التوازن
Pignone	عجلة مسنّنة
Motrice	عربة قاطِرة
Inerzia	عطالة، قصور ذاتي
Ogiva	عقد حاد
Casamento	علبة الساعة
Fisiognomia	علم السمات
Trigonometria	علم المثلّثات

Scenografia	علم المَشاهد
Cosmogonica	علم نشأة الكون
Architettura analoga	عمارة متساوقة
Pistola a ruota	غدّارة
Grottesco	غرتسك
Gestalt	غشْتَلْت
Panoplia	غنائم النبالة
Non finite	غير مكتمل
Filantropia	غيْريّة
Der Blaue Reiter	الفارس الأزرق
Sesta	فِرجار، بركار
Optical Art	فن بصري
Bombarde	فوّهات النّار
Dirigibile	قابل للتوجيه
Firmamento	قبّة سماوية
Cuspidi	قُرَن
Iperpole	قطع زائد
Parabola	قطع مكافئ
Ellissi	قطع ناقص
Bullone	قلاووظ
Calotta	قلنسوة

Iatropolitico	قناع طبيّ ـ سياسي
Centine	القوالب
Arco tutto sesto	قوس نصف دائري
Frontone	قوصرة
Frontoncino	قوصرة صغيرة
Gotico	قوطيّ
Neogotico	قوطيّة محدثة
Ductoria	قولبة
Vestale	كاهنات الإلهة فيستا
Neoclassicismo	كلاسيكيّة محدثة
Piezoelettricho	كهربي منضغط
Squadra	كوس
Trama	لُحمة
Spola	لفيفة المكوك
Logaritmi	لوغاريتمات
Preraffaelliti	ما قبل الرفائيللية
Teorema	مبرهَنة
Slontananti	مُبعَد
Baluardi	متاريس
Isocroni	متساوية االديمومة
Physionotrace	متقفّية الملامح

Igneo	متوقّد، ناري
Àncora	مثبِّت
Midolla di pane	محّ الخبز (ممحاة رطبة سهلة التشكّل)
Ossedionali	محاصِر
Bauhaus	مدرسة باوهاوس
Mitografo	مُدوِّن الأساطير
Umanesimo	مذهب إنسانوي
Manovella	مرفق
Planimetria	مِساحية
Propiziatore	مسترحِم
Futurismo	مستقبلية
Silhouettes	المُسَلْوَتة
Deambulazione	مشي
Quadraturisti	مصوّرو المربّعات
Maglio	مطرقة حديدية
Pittoresca	معبّر، إيحائي
Rombi	معينات
Saracinesche	مغاليق
Concettuale	مفاهيمي
Poliorcetiche	مقتحِم
Belvederi	مناظر

Mangani	منجنيقات
Pantografo	مِنساخ
Rapsodo	مُنشِد
Prospettiva dei colori	منظور الألوان
Prospettiva aerea, prospettiva dei perdimenti	منظور الفقد، المنظور الهوائي
Kermesse	مهرجان صاخب
Exergo	مهرجان متنوّع
Agrimensori	مهندسو مساحة
Neue Sachlichkeit	موضوعية محدثة
Acqueforti	مياه حارّة
Scappamento	ميزان الساعة
Androide	ميكانيكي الحركة
Minotauro	ميناطور
Balestra	نُشّاب
Catoptrica Catottrica,	نظرية المرايا
Epigrafe	نقش
Districando	نقض
Stiacciati	نواتِئ
Telaio	نَوْل

Ingegneria accelarata, Ingegneria digitale	هندسة رقمية، هندسة مُسرّعة
Solida Geometria	هندسة فراغية، هندسة فضائية
Trabocchi	هواوين
Intelaiatura	هيكل
Alzati	واجهات
Neorealista	واقعي محدث
Neorealismo	واقعية محدثة
Ritorta	وثاق
Mononucleari	وحيدات الخلية
Stallo	ورطة
Bambagina	ورق أمالفي
Oracoli	وسطاء الوحي
Rocchetto	وشيعة
Fattualità	وقائعية
Limbo	اليَمْبوس
Jugendstil	يوغِنْدشتيل

ثبت المصطلحات

إيطالي - عربي

Abaco	جدول حسابي
Acqueforti	مياه حارّة
Adami	أُدُم
Affresco	أفريسكو (تقنية التصوير الجداري)
Agrimensori	مهندسو مساحة
Alzati	واجهات
Anaglifo	ثلاثي الأبعاد
Anamorfiche	توهم بصري
Anamorfosi	تشويه
Anamorfosi	زَوْغ
Àncora	مثبِّت
Androide	ميكانيكي الحركة
Anguiformi	أنْقَليسي
Antropocrazia	حاجات اجتماعية
Antropomorfismo	تأنيس
Apologetico	داعم

Araldica	دراسة شعارات النبالة
Architettura analoga	عمارة متساوقة
Arco tutto sesto	قوس نصف دائري
Argilla	طَفْل
Assonometria	أكسونومتريّ
Astrario	ساعة فلكية
Balestra	نُشّاب
Baluardi	متاريس
Bambagina	ورق أمالفي
Barocco	باروك
Basiliche	بازيليكات
Battifredi	بروج متحرّكة
Bauhaus	مدرسة باوهاوس
Belvederi	مناظر
Bertesche	بروج ناتئة
Biella	ذراع توصيل
Bilancia	عجلة التوازن
Bilanciere	رقّاص الساعة
Bisso	خيوط الكتّان النّاعم
Blasone	شعار نبالة فرسان القرون الوسطى
Bombarde	فوّهات النّار

Bradisismo	تقبّض
Broccato	بروكار (قماش مقصّب أو مذهّب)
Bullone	قلاووظ
Calotta	قلنسوة
Campanella del Convolvolo	زهرة اللبْلاب
Cannelli	سوق القصب
Casamento	علبة الساعة
Catenaria	سِلْسِليّ
Catoptrica Catottrica,	نظرية المرايا
Centine	القوالب
Chioschi	شرفات
Ciclopi	سيكلوب
Cilindro	أسطوانة
Comic strip	شريط الصور الكاريكاتورية
Concettuale	مفاهيمي
Congegno	تعشيق
Cosmogonica	علم نشأة الكون
Cuspidi	قُرَن
Dandy	الدندي
Danze macabre	رقصات جنائزية
De Stijl	دي ستيل (حركة)

Deambulazione	مشي
Decezione	خديعة
Decostruttivismo	التفكيكية
Dentello	إفريز
Der Blaue Reiter	الفارس الأزرق
Dianoetico	دِيانوي
Diastole	انبساط
Diffrazione	حيود، انحراف
Diottrica	انكسار الضوء
Dirigibile	قابل للتوجيه
Districando	نقض
Dripping	استقطار
Ductoria	قولبة
Edicole	حَنِيّات
Einfülbung	إعدادية، تجهيزية
Eliografici	صورة شمسية
Ellissi	قطع ناقص
Empatia	تقمّص
Epigrafe	نقش
Esoterismo	سرّي، جوّاني، خفيّ
Exergo	مهرجان متنوّع

Fattualità	وقائعية
Filantropia	غيْريّة
Firmamento	قبّة سماوية
Fisiognomia	علم السمات
Fotogenico	تَصْواري
Frequentazione	أفكار متبادلة
Frontoncino	قوصرة صغيرة
Frontone	قوصرة
Futurismo	مستقبلية
Gestalt	غشْتَلْت
Ghisa	الحديد الزهر
Giavellotto	رمح خفيف
Gotico	قوطيّ
Grottesco	غرتسك
Grumo	خثرة
Guglie	أبراج، قمم مستدقّة
Iatropolitico	قناع طبيّ ـ سياسي
Iconopoetica	أيقونية إبداعية
Ideazione	تصوّر
Idromantico	تنجيم بالماء
Igneo	متوقّد، ناري

Impressionista	انطباعي
Incisione	حفر
Inerzia	عطالة، قصور ذاتي
Ingegneria accelarata, Ingegneria digitale	هندسة رقمية، هندسة مُسرّعة
Intelaiatura	هيكل
Interstiziale	سائل خِلالي، سائل نسيجي
Iperpole	قطع زائد
Irretite	شَرَك
Isocroni	متساوية االديمومة
Jugendstil	يوغِنْدشتيل
Kermesse	مهرجان صاخب
Kitsch	سقط المتاع
Le Parche	الربّات الثلاث
Le uova di Nürnberg	بيضات نورنبرغ
Licci	أنيار
Limbo	اليَمْبوس
Logaritmi	لوغاريتمات
Maglio	مطرقة حديدية
Mandala	جوهر واحتواء
Mangani	منجنيقات

Manovella	مرفق
Merlature	تُلمات
Midolla di pane	محّ الخبز (ممحاة رطبة سهلة التشكّل)
Minimalismo	تبسيطية
Minotauro	ميناطور
Mitografo	مُدوِّن الأساطير
Monogrammi	طغراءات
Mononucleari	وحيدات الخلية
Motrice	عربة قاطِرة
Mulini	طواحين
Neoclassicismo	كلاسيكيّة محدثة
Neogotico	قوطيّة محدثة
Néo-impressionismo	انطباعية محدثة
Neorealismo	واقعية محدثة
Neorealista	واقعي محدث
Neorococò	روكوكوه محدث
Nervature	أعصاب، أضلاع
Neue Sachlichkeit	موضوعية محدثة
Non finite	غير مكتمل
Novembre Gruppo	جماعة نوفمبر التعبيرية
Ogiva	عقد حاد

Oniromanzia	تفسير الأحلام
Onnivedente	بصير
Optical Art	فن بصري
Oracoli	وسطاء الوحي
Ordito	سَداة
Orioli	ساعات
Ortografia	ضبط الخط، علم قواعد الكتابة
Ossedionali	محاصِر
Otarde	حباريات
Palinsesti	رقوق
Panoplia	غنائم النبالة
Pantografo	مِنساخ
Parabola	قطع مكافئ
Paradigmatico	أمثوليّ
Parti molli	أنسجة رخوة
Pergamena	رَق بيرغامَوي
Periplo	إبحار حول يابسة أو جزيرة
Pernici	ذكور الجحل
Physionotrace	متقفّية الملامح
Pieghe	طَيّات (الثوب أو القماش)
Piezoelettricho	كهربي منضغط

Pignone	عجلة مسنّنة
Piombante	إسقاطي
Piombino	سن من مادة الرصاص للرسم
Pistola a ruota	غدّارة
Pittoresca	معبّر، إيحائي
Pittura di genere	تصوير نوعي
Planimetria	مِساحية
Poliorcetiche	مقتحِم
Praxis	سيرورة
Preraffaelliti	ما قبل الرفائيللية
Pria	حجارة سوداء، حجارة الغرافيت
Proiezione ortogonale	إسقاط متعامد
Propiziatore	مسترحِم
Prospettiva aerea, prospettiva dei perdimenti	منظور الفقد، المنظور الهوائي
Prospettiva dei colori	منظور الألوان
Protesi	تعويض
Pulsometro	جهاز قياس سرعة القلب
Putrella	عارضة
Quadraturisti	مصوّرو المربّعات
Radente	حاصدة

Raggiera	إشعاعية
Ramages	أشكال زخرفية
Rapsodo	مُنشِد
Rastrelli	رُتُج
Religio	دِين
Riappropriazione	استعادة ما فُقد
Ritorta	وثاق
Rizomatica	جذموريّ
Rocchetto	وشيعة
Rombi	معينات
Ruderizzazione	تحويل الأشياء إلى طلول
Ruote calcatorie	دواليب ضاغطة
Saracinesche	مغاليق
Satelliti	توابع
Satiri	ساتيريون
Scansione	تقطيع
Scappamento	ميزان الساعة
Scenografia	علم المَشاهد
Scolastica	السكولاتية
Scorcio	طَيّ
Sesta	فِرجار، بركار

Silhouettes	المُسَلْوَتة
Simbolismo	رمزية
Simultaneo	تواقتي
Sinestesia	حِسّ متزامن
Sisotele	انقباض
Slontananti	مُبعَد
Solida Geometria	هندسة فراغية، هندسة فضائية
Solidi regolari	صلب منتظم
Sonorità	صُوات
Sottrattivo	طَرْحيّ
Spola	لفيفة المكوك
Spolvero	تغبير
Squadra	كوس
Stallo	ورطة
Stereotomica	إستيريوتوميّة/ فن قطع الأحجار
Stiacciati	نواتِئ
Surrealismo	سريالية
Telaio	نَوْل
Telematica	اتّصالات
Tellurico	أرضيّ
Teorema	مبرهَنة

Timpano	طبلة
Tipografia	طوبوغرافيا
Tirari	جرّارات
Tomografia	صورة طبقيّة
Torrioni	بروج
Trabocchi	هواوين
Trama	لُحمة
Trigonometria	علم المثلّثات
Trireme	سفينة ثلاثية المجاذيف
Trombe-l'œil	تصوير إيهامي
Umanesimo	مذهب إنسانوي
Uopo	حاجة، ضرورة
Uroboro	ثعبان الزمن
Vestale	كاهنات الإلهة فيستا
Volano	حدّافة
Zenith	سمْت الرأس

المراجع

Agazzi, Evanrdo) a cura di), *La Simmetria,* Atti dei Seminari interdisciplinari di Venezia, Bologna, 1973, contributi di Vincenzo Cappelletti, Sidney Coleman, Paul B. Scheurer, Antonio Bassetto, Salvo D'Agostino, Hans B. Braathen, Hernst H. Hutten, Jacques Nicolle, Jeanne Hersch, Roger Bastide, Johann G. Helmcke, Henry Hecaen, Jerome Y. Lettvin, Arpád Szabó, Herta von Dechend, Vittorio Mathieu, Roger Callois.

Alberti, Leon Battista, *Ludi Matematici* (1450 - 52) (trad. it. a cura di Raffaele Rinaldi, Milano 1980).

- *De pictur*a (1435((trad. it. a cura di Cecil Grayson, Bari 1975).

Anceschi, Giovanni, *Monogrammi e figure. Teorie e storie della progettazione di artefatti comunicativi*, Milano 1981.

Argan, Giulio Carlo, *Progetto e destino,* Milano 1965.

- *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951), ed. cons. Einaudi, Torino 1982.

De Arte illuminandi (XIV sec.), a cura di Franco Brunello, Vicenza 1975.

Arte e scienza per il disegno del mondo, catalogo a cura di Giulio Macchi, esposizione alla Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1983, Milano 1983, contributi di Jean-Loup

Rivière, Giuliano Bertuccioli, Bruno Orlandoni, Jean-Claude Macouin, Sigfrido Leschiutta, Renata Cantilena, Luigi Vagnetti, H. C. Pouls, Sergio Conti, Agnes Denes, Marco Carassi, Jean Randier, Jean-Pierre Siorat, Ulrich Freitag, Elisa Mongiano, Numa Broc, Enrico Bonatti, Giorgio Marinelli, Giorgio Tabarroni, Marinella Calisi e Giuseppe Monaco, Ernesto Vallerani, Luigi Alberotanza, Mariano Cunietti, Carlo Monti e Clemente Piazza, Bruno Henri Vayssière, Isabella Ricci Massabò, Claude Raffestin, Maria Francesca Tiepolo, Enrica Pagella, Enrico Guidoni, Micaela Perroni, Vladimiro Valerio, Aldo Casamento, Jean-Hubert Martin, Jacques Le Goff, Marina Paglieri, Fernand Deligny, Michelangelo Pistoletto, Sergio Bolasco, Daniela Rissone.

Assunto, Rosario, *Infinita contemplazione*, Napoli 1979.

- *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Roma 1981.

Aymonino, Carlo, *La formazione del concetto di tipologia*, Venezia 1965.

Bagetti, Giuseppe Pietro, *Analisi dell'unità di effetto nella pittura e della imitazione delle Belle Arti*, Torino 1827.

Bairati, Cesare, *La simmetria dinamica: scienza e arte nell'architettura classica*, Milano 1952.

Barthes, Roland, *La tour Eiffel,* Paris 1964.

Bartoli, Daniello, *L'Huomo al punto cioè l'Huomo in punto di morte,* Roma 1667.

Battisti, Eugenio, *L'antirinascimento...*, 2 voll., Milano 1989.

Bassi, Martino, *In materia d'architettura et perspettiva*, Brescia 1572.

Bechmann, Roland, *Villard de Honnecourt*, Paris 1991.

Berenson, Bernard, *Aesthetics Ethics and History in the Arts of Visual Representaion,* (1947) (trad. it. Milano 1990).

Bernini, Gianlorenzo, *Il testamento. La casa. La raccolta di beni*, a cura di F. Borsi, Cristina Acidini Luchinat, Francesco Quinterio, Firenze 1981.

Bettetini, Gianfranco, *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Milano 1991.

Borelli, Alfonso, *Euclide restitutus denuo limatus sive Prisca Geometriae elementa...*, Roma 1679.

Borges, Jorge Luis e Bioy Casares, Adolfo, *Cronicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires 1967 (ed. it. Torino 1975).

Bosse, Abraham, *Manière universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le Géometral*, Paris 1647 [ma 1653].

- *Le peintre converty aux règles de son art*, a cura di R.-A. Weigert, Paris 1964.

Boullée, Étienne-Louis, *Architettura saggio sull'arte*, con introduzione di Aldo Rossi, Padova 1967.

Brodskij, Josif, *Fondamenta delgli incurabili,* Milano 1991.

Brusatin, Manlio, *Il muro della peste. Spazio della pietà e governo del lazzaretto,* Venezia 1981.

Butor, Michel, *Un tableau vu en détail. La corbeille de l'Ambrosienne Trent-six et dix vues du Fuji. Claude Mareton le monde renversé. La suite dans les images. Le carré et son Habitant. Les masquées de New York ou*

l'art de Mark Rothko (1968) (trad. it. *Saggi sulla pittura,* Milano 1990).

Callois, Roger, *Le champ des signes Récurrences dérobées,* Paris 1978 (trad. it. *Ricorrenze nascoste,* a cura di Anna Zanetello, Palermo 1986).

- *Les Pierres figurées...*, *Genève* 1970 (trad. it. Genova 1986).

Campbel, Joan, *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts,* Princeton 1978 (ed. it. *Il Werkbund Tedesco. Una politica di riforma nelle Arti applicate e nell'architettura,* Venezia 1987).

Camporesi, Piero, *La miniera del mondo. Artieri, inventori, impostori, Milano* 1990, cap. *Il maestro di tutte le arti* (*Leonardo Fioravanti*), pp. 5 - 86.

Canetti, Elias, *Die Gesfaltene Zukunft e Macht und Überleben,* Münich 1972 (trad. it. *Potere e sopravvivenza,* a cura di F. Jesi, Milano 1974, pp.81 - 123).

Canova, Antonio, *Pensieri sulle Belle Arti,* con un saggio di M. Brusatin, Montebelluna 1989.

Caroli, Flavio, *Leonardo. Disegni fisiognomici,* Milano 1990.

Castellazzi, G., *Dell'architetto. Prelezione,* Firenze 1875.

Certeau, Michel de, *Nicolas de Cues: le secret d'un* regard, in «Traverses», 1983, nn. 30 - 31.

Ceserani, Gian Paolo, *I falsi adami. Storia e mito degli automi,* Milano 1969.

Cestari, Tomaso Emanuele, *Le professioni che possono scegliere ed a cui avviarsi i giovani studenti, storicamente e metodicamente descritte...,* Venezia 1871[2].

قصة الخطوط

مكتبة

Chacel, Rose, *Sobre el piélago* (1951)) trad. it. *Relazione di un architetto. Racconti*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Palermo 1986).

Chastel, André, *Fables formes figures, Paris* 1978 (ed. it. *Favole, forme e figure,* Torino 1988).

- *La grottesque,* Paris 1988 (trad. it. Silvestro Lega, Torino 1989).

Choay, Françoise, *La regola e il modello. Sulla teoria dell'architettura e dell'urbanistica,* (1980), a cura di Ernesto d'Alfonso, Roma 1986.

Clair, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel,* Paris 1989 (trad. it. di Valeria La Via e Giancarlo Ricci, Milano 1989).

Cocchiara, Giuseppe, *Storia del folklore in Europa,* (1952), ed. cons. Torino 1972.

Colombier, Pierre du, *Les chantiers de Cathédrales,* Paris 1973.

Colombo, Virgilio, *Letture d'arte scelte e annotate ad uso delle Accademie e degli Istituti di Belle Arti e dei Licei,* con prefazione di Camillo Boito, Milano 1902.

Concina, Ennio, *Navis,* Torino 1990.

- *Pietre parole e storie. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane* (secc. XVI-XVIII), Venezia 1988.

Coupez, Nathalie, *La quadrature de la feuille morte,* in «Feuilles», 1982, I, pp. 72 - 83.

Crane, Walter, *The Bases at design,* London 1898.

Croce, Benedetto, *Aesthetics,* (1929) ora *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce,* a cura di Giuseppe Galasso, Milano 1990.

قصة الخطوط

مكتبة

Defoe, Daniel, *Essay upon projects* (1697((trad. it. Tomás Maldonado, Milano 1983).

Deleuze, Gilles, *Le plie. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988 (trad. it. Valeria Gianolo, Torino 1990).

Descargues, Pierre, *Perspective,* New York 1977.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image,* Paris 1990.

Dijksterhuis, Eduard Jan, *Die Mechanisering van het Wereldbeeld* (1950), *The Mechanization of the World picture,* Oxford 1961 (trad. it. di Adriano Carugo, Milano 1971).

Dorfles, Gillo, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie,* ed. riveduta e ampliata, Torino 1972.

Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione,* Milano 1990.

Eliade, Mircea, *Comentarii la legenda Meşterului Manole* (1943); *La mandragore et les mythes de la «naissance miraculeuse»* (1940 - 42); *Ierburile de sub cruce...* (1939) (ora trad. it. Roberto Scagno: *I riti del costruire,* Milano 1990).

- *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux,* Paris 1952 (trad. it. di Massimo Giacometti, Milano 1981).

Fichten, John, *Building Construction before Mechanization,* Cambridge-London 1988[2].

France, Anatole, *Histoire contemporaine. Monsieur Bergeret à Paris* (1901) (trad. it. Marisa Zini, Torino 1952).

Francesca, Piero della, *De perspectiva pingendi,* a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1974.

Friedrich, Caspar David, *Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälde von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern* (1830) e *Aphorismen über Kunst und Leben* (ora trad. it. Luisa Rubini, *Scritti sull'arte,* Molano 1989).

Geyer, Horst, *Über die Dummbeit. Ursachen und Wikungen der intellektuellen Minderleistung des Menschen* (trad. it. *Della stupidità,* Milano 1957).

Gilpin, William, *Tree Essays: on pittoresque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: with a poem, on landscape painting. To these are now added two essays,* London 1808.

Gimpel, Jean, *Les bâtisseurs de Cathédrales,* Paris 1958.

Gombrich, Ernst H., *Meditations on a Hobby Horse and other essays on Theory of the Art,* London 1963 (ed. it. torino 1971).

- *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance,* Oxford 1976 (trad. it. di Maria Luisa Bassi, Torino 1986).

Gregotti, Vittorio, *Il territorio dell'Architettura,* Milano 1972[2].

- *Dentro l'architettura,* Torino 1991.

Griseri, Andreina, *Il disegno, in Storia dell'arte italiana,* vol. IX, *Grafica e immagine,* I. *Scrittura miniatura disegno,* Torino 1980, pp. 185 - 286.

Grosseteste, Robert, *De luce seu de inchoatione formarum. De lineis, angulis et figuris seu fractionibus et reflexionibus radiorum. De iride seu de iride et speculo,* ora in *Metafisica della luce,* a cura di P. Rossi, Milano 1986.

Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art,* Londra 1976 (trad. it. di Riccardo Mainardi, Milano 1990[2]).

Hogarth, William, *L'analisi della bellezza,* Livorno 1761 (ed. moderna a cura di N. Miklos Varga, Milano 1989).

Holt, Elizabeth G., *A Documentary History of Art,* 2 voll., New York 1957 - 1958 (trad. it. di Franca Peri Minuto, Milano 1972).

Hoogstraten, Samuel van,: *Inleyding tot de booge der schilderkonst anders de Zichtbaere Werelt...,* Rotterdam 1678.

Hope, Thomas, *Storia dell'architettura... opera tradotta dall'inglese in francese dal sig. A. Baron... prima versione italiana dell'ingegnere Gaetano Imperatori,* Milano 1840.

Hybsch, Vincenzo, *Visione e disegno,* Milano 1989.

Kandinskij, Vasilij,: *Punkt und Linie zu Fläche* (trad. it. M. Calasso, Milano 1975[4]).

Kant, Immanuel, *Kritik der Urtheilskraft* (1790) (trad. it. A. Gargiulo Bari 1974[3]).

Kemp, Martin, *The Sceince of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat,* Yale University, New Haven (Coon.) 1990.

Kerényi, Károly, *Die Mithologie der Griechen,* Zürich 1951 e *Die Heroen der Griechen,* Zürich 1958; ed. cons. *Gli dei e gli eroi della Grecia,* Milano 1980[4].

- *Nel labirinto,* a cura di C. Bologna, Torino 1983.

Kern, Hermann, *Labirinti,* Milano 1981.

Knabe, P. E., *Schlüsselbegriffe des Kunsttheoretischen Denkens in Frankreich, von der Spätklassik his zum Ende der Aufklärung,* Düsseldorf 1972.

قصة الخطوط

مكتبة

Köhler, Wolfgang, *Gestalt Psycology*, New York 1947 (trad. it. Milano 1976[3]).

Kostoff, Spiro, (a cura di), *The Architect. Chapters in the history of the Profession,* New York 1977.

Lascault, Gilbert e Volfin, Marie Claude (a cura di), *Noeuds et ligatures,* Exposition réalisée par le Centre National des Arts Palstiques, 21 juin - 28 août 1983, Paris 1983.

Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière,* Paris 1943 e 1971.

Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente,* Paris 1989.

Liuzzi, Mondino de', *Anatomia*, volgarizzata da Sebastiano Manilio, in *Fasciculo de medicina,* Venezia 1494.

Loos, Adolf, *Ins Leere gesprochen,* (1921) e *Trotzdem* (1931) (trad. it. a cura di Sonia Gessner, *Parole nel vuoto,* Milano 1972).

- *La civiltà occidentale, «Das Andere» e altri scritti,* con un saggio di Aldo Rossi, Bologna 1981.

Macchioni, Silvana, *Il disegno dell'arte italiana,* Firenze 1975.

Maritain, Jacques, *Art et scolastique,* Paris 1920; ed. cons. 1965[4].

Melandri, Enzo, *La linea e il cerchio,* Milano 1968.

- *L'analogia, la proporzione, la simmetria,* Milano 1974.

Melotti, Fausto, *Linee,* Milano 1981.

Menna, Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna,* Torino 1983[2].

قصة الخطوط

مكتبة

Milizia, Francesco, *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i pricipi di Sulzer e di Mengs,* Venezia 1781.

Montesquieu, Charles-Louis, *Essai sur le goût* (1757) (trad. it. a cura di Guido Morpurgo Tagliabue, Genova 1990).

Morandi, Maurizio, *L'architetto: origini e trasformazioni di un ruolo,* Trieste s.d.

Morris, William, *News from Nowhere,* (trad. it. *Notizie da nessun luogo ovvero un'epoca di riposo. Capitoli di un romanzo utopico,* Napoli 1978).

Mumford, Lewis, *The Myth of the Machine* (1967) (trad. it. di E. Capriolo, Milano, (1969).

Muratori, Ludovico Antonio, *Della forza della fantasia umana, trattato di L. A. M.* (1745), Venezia 1769.

- *Delle forze dell'intendimento umano, o sia il pirronismo confutato*..., Venezia 1752[2].

Oursel, Raymond, *Pélerins du Moyen Âge,* Paris 1978 (trad. it. *Pellegrini del medio evo. Gli uomini, le strade, i santuari.* Milano 1988[2]).

Palladio, Andrea, *I quattro libri de l'architettura,* Venezia 1570.

Panofsky, Erwin, *Die Perpektive als «simbolische Form»* (Berlin 1924 - 25); *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915); *Der Begriff des Kunstwollens* (1920); Über das Verhaltnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (1925); *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) (trad. it. di Enrico Fillipini, *La prospettiva come forma simbolica,* Milano 1966).

- *Galileo as a Critic of the Arts* (1954) (ed. it. a cura di Cecilia Mazzi, Venezia 1985).

Pastoureau, Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés,* Paris 1991.

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris 1974 (trad. it. di Roberta Delbono, Torino 1989).

Perocco, Daria, *Viaggiatori per terra e per mare,* in «Eidos», 1990, n. 5, pp. 52 - 57.

Petrucci, Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione,* Torino 1986.

Piles, Roger de,: *Cours de peinture per principes,* (1708) Paris 1989.

Poe, Edgar Allan, *Philosophy of Composition* (1846) e *Philosophy of Furniture* (1840) (trad. it. *Filosofia della composizione e altri saggi,* a cura di Ludovica Koch, Napoli 1986).

Poggi, G., *Sulla conservazione dei monumenti antichi ed interessanti l'archeologia,* Firenze 1876.

Portoghesi, Paolo, *Le inibizioni dell' architettura moderna,* Bari 1974.

Previati, Gaetano, *I principi scentifici del divisionismo,* Milano 1929[2].

Pugin, Augustus W., *Contrasts, or a Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Days...,* (1836 e 1869) (trad. it. *Contrasti architettonici o la questione del gotico,* a cura di C. Acidini, Firenze 1978).

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrisostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans*

les Beaux-Arts, Paris 1823, ora con introduzione di Léon Krier e Demetri Porphyrios, Bruxelles 1980.

- *Dizionario storico di architettura,* Mantova 1842 - 44, selezione di voci teoriche a cura di V. Farinati e Georges Tyssot, Venezia 1985.

Rappresantazioni, in «Rassegna» numero monografico, 1982, n. 9: Carlo Bertelli, *La sacra conversazione. Una restituzione prospettica,* p. 6; Giorgio Ciucci, *Rappresantazione dello spazio e spazio della rappresantazione,* pp. 7 - 18; Werner Oechslin, *Astrazione e architettura,* p. 19; Manfredo Tafuri, *La «nuova Constantinopoli». La rappresentazione della «renovatio» nella Venezia dell Umanesimo (1450 - 1509),* pp. 25 - 38; Manlio Brusatin, *Arte pantografica. Osservazioni sugli organi riproduttivi delle forme,* pp. 39 - 50; Paolo Astrua e Giovanni Romano (a cura di), *Le convenzioni della rappresentazione. Passi scelti dall'«analisi dell'unità di effetto nella pittura» di G. B. Bagetti,* pp. 51 - 61; Jacques Guillerme, *Faccia/Facciata: il lavoro delle finzioni schematiche nell'«Essai» di Humbert de Superville,* pp. 62 - 68; Peter Eisenman, *La rappresentazione del dubbio: nel segno del segno,* pp. 29 - 74; Franco Rella, *Immagine e figura del pensiero,* pp. 75 - 78; Massimo Scolari, *Considerazioni e aforismi sul disegno,* pp. 79 - 85 e *Disegno tecnico* (voce dell'*Encyclopaedia Britannica*), pp. 86 - 88.

Recinti, in «Rassegna», numero monografico, 1979, I: Vittorio Gregotti, *Editoriale,* pp. 5 - 6; Redazione, *Recinti,* pp. 7 - 32; Carlo Bertelli, *Grammatica della cornice,* pp. 33 - 40; Massimo Scolari, *Principi compositivi,* pp. 41 - 44; Franco Purini, *Due recinti,* 57 - 61; Hubert Damish, *Uno sfondo, a sua volta che richiederà di essere circoscritto,* pp. 63 - 67; Mary Miss, *Passare attraverso,* pp. 68 - 71;

قصة الخطوط مكتبة

Francesco dal Co, *Il progetto come pratica del limite*, pp. 72 - 76; Alice Aycoch, *L'attico e la cantina,* pp. 77 - 83; Kenneth Frampton: *La corte e il labirinto,* pp. 85 - 88.

Rella, Franco, *Limina, il pensiero e le cose,* Milano 1987.

Riegl, Alois, *Stilfragen,* Berlin 1893 (trad. it. Mario Pacor, Milano 1963).

- *Der Moderne Denk malkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (1903); (trad. it. *Il culto moderno dei monumenti,* Bologna 1986).

Rosand, David, *Leonardo da Vinci: sul disegnare una linea,* in «Eidos», 1990, n. 6, pp. 4 - 28.

Rouse, Hunter e Ince, Simone, *History of Hydraulics,* New York 1963.

Rosenthiel, Pierre, s.v. *Labirinto in Enciclopedia,* vol. VIII, Torino 1979, pp. 3 - 38.

Rossi, Aldo, *L'architettura della città,* Padova 1966.

- *Autobiografia scientifica,* Parma 1990.

- *Gli spazi della ragione, o, di una educazione realista,* in «Il piccolo Hans» (1982), n. 35, pp. 150 sgg.

Rossi, Mario Manlio, *Introduzione a Berkeley,* Bari 1986.

Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture,* London 1905[7], ed. cons.

- *The Elements of Drawing,* London 1857.

- *The Poetry of Architecture,* in «London's Architectural Magazine», 1937 - 38.

- *Pensieri di Ruskin,* a cura di Ernesto Setti, Lanciano 1915.

قصة الخطوط

مكتبة

Rykwert, Joseph, *The Idea of a Town,* Princeton 1976 (trad. it. di Giuseppe Scattone, Torino 1981).

Saddy, Pierre, *Napoleone e il prospetto,* in «Il piccolo Hans» 1982, n. 35, pp.119 - 130.

Salvemini, Francesca, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza,* Bari 1990.

Santarcangeli, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo,* Firenze 1967.

Sarduy, Severo, *Barroco,* Paris 1975 (ed. it. Milano 1980).

Schneider, Marius, *El origen músical de los animales-simbolos en la mitología y escultura antiguas* (1946); *La danza de espadas y la tarantela* (1948); *Los cantos de lluvia en España* (1949) ecc. (ora in ed. it. *Pietre che cantano,* Milano 1980).

Scolari, Massimo, *Elementi per una storia dell'axonometria,* in «Casabella», 1984, n. 500, pp. 42 - 49.

- *L'idea di modello,* in «Eidos», 1988, n. 2, pp. 16 - 39.

Scritti d'arte del Cinquecento. Disegno VIII, a cura di P. Barocchi, Torino 1979.

Sedlmayr, Hans, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche,* a cura di Roberto Masiero, Palermo 1989.

Serlio, Sebastiano, *Tutte le opere di architettura dove si traggono in disegno quelle cose che sono più necessarie all'architetto,* Venezia 1584.

Simmel, Georg, *Der Henkel* (1911); ora in *Arte e civiltà,* a cura di Dino Formaggio e Luccio Perucchi, Milano 1976, pp. 75 - 82.

- *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari e L. Perucchi, Padova 1970.

Singer, Kurt (a cura di), *The Unearthly. The World's greatest Stories of the Occult* (1965) (trad. it. di Elena Vaccari, Milano 1966).

Storie di naufragi ovvero raccolta delle piú interessanti relazioni di Naufragi, Svernamenti dal XV al XVIII secolo di Deperthes, 3 voll., Milano 1968.

Tagliapietra, Andrea, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica,* Milano 1991.

Taut, Bruno, *Ein Wohnhaus,* Stuttgart 1927; trad. it. a cura di Gian Domenico Salotti, Milano 1986.

Tessenow, Heinrich, *Osservazioni elementari sul costruire,* Milano 1990.

Tournier, Michel, *Petites proses,* Paris 1986 (trad. it. di Roberto Rossi: *Immagini, paesaggi e altre piccole prose,* Milano 1990).

Valadier, Giuseppe, *L'architettura pratica dettata nella scuola e cattedra dell'Accademia di San Luca,* 2 voll., Roma 1828 - 39.

Valéry, Paul, *Eupalino o dell'architettura,* Pordenone 1986 (trad. it. di Raffaele Contu, con nota di P. Valéry e commento di G. Ungaretti).

- *Degas. Danse. Dessin.* Dijon 1938 (ed. it. a cura di Beniamino Dal Fabbro, Milano 1980).

Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture,* New York 1966.

Villard de Honnecourt, *The Sketchbook,* a cura di Theodor Bowie Bloomington, London 1961[2].

قصة الخطوط

مكتبة

Viollet-le-Duc, Eugène, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner,* Paris 1878.

- *Entretiens sur l'architecture,* 2 voll., Paris 1863, ried. Moderna Bruxelles 1977.

Visentini, Antonio, *Osservazioni di A. V. Architetto Veneto che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti,* Venezia 1771.

Vitruvio, *I dieci libri di architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (1567); ed. moderna con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano 1987.

Webster, Charles, *From Paracelsus to Newton. Magic and the Making of Modern Science,* Cambridge 1982 (trad. it. *Magia e scienza da Paracelso a Newton,* a cura di P. Corsi, Bologna 1984).

Winckelmann, Johan J., *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati da...,* 2 voll., Roma 1762, ora in *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica,* a cura di F. Pfister, Torino 1973, pp. 139 - 79.

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism,* London 1962 (trad. it. a cura di Renato Pedio, Torino 1964).

- e Wittkower, Margot: *Born under Saturn,* London 1963 (trad. it. a cura di Franco Salvatorelli, Torino 1968).

Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psycologie der Architektur,* Basel 1946 (trad. it. *Psicologia dell'architettura,* a cura di Ludovica Scarpa, Venezia 1985).

قصة الخطوط

مكتبة

الفهـرس

ـ أ ـ

الإبصار: 58 ـ 59، 63

أبوللودوروس: 40

أبيلليس: 45 ـ 46

اتزانوسو: 205

اتزيتو: 25

إتين، يوهانس: 196، 200

الأدب العرقي: 35

الأدب الفيكتوري: 176

الأرتيزان: 41 ـ 42،
195 ـ 196، 199، 203 ـ 204،
206، 212

أرخميدس: 22

أرسطو: 58 ـ 60

أرسطوفانس: 40

الأرسطية: 62، 103

أرغان، جوليو كارلو: 197

أركاديا: 150، 210

أرماني: 205

أرمينيني، جوفاني باتيستا: 113

إرنست، ماكس: 180

أريانا: 39، 42

إسبانيا: 90

أستراليا: 34

إستوتيلاند: 91

الأُسطورة الكلاسيكية: 172

أُسطورة الكهف: 47

الأسوار الإسقاطية: 96

الأسوار القروسطية: 76، 96

الاشتراكية: 196، 203

الأشعة البصرية: 64 ـ 65، 76
الأشكال المعمارية: 123
أغاميديس: 223
أغاميمنون: 40
أغريبينا: 47
أغسطس: 45
آفرا: 205
أفروديتي: 42
أفلاطون: 40، 47 ـ 48،
الأفلاطونية المحدثة: 62، 64
أفلوطين: 57، 219
إقليدس: 33، 60، 62، 64
أكاديمية سان لوكا (روما): 117، 150
أكولتي، بياترو: 77
الآلات الفيتروفيّة والإسكندرانية: 101، 147
ألبرز، يوزِف: 196
ألبيرتي، ليون باتيستا: 62 ـ 63، 66، 94، 101 ـ 102، 118، 208
إلياد، ميرشيا: 43، 209
الأمل التصميمي: 208
أموروزي، أ.: 10
أنطونيللي، أليساندرو: 181 ـ 182
أنطونيو، كانوفا: 167، 170
الانعطاف الكروماتي: 198
انعكاس الضوء: 60، 69
الانعكاس القروسطي: 60
أنغر، جان أوغست دومينيك: 168
أنفيون: 25
انكسار الضوء: 60
إنكلترا: 90، 100، 175
أوتشيللو، باولو: 68
أوديسيوس: 37
أوربينو: 71
أوليسي: 37
أوليفيتي ـ نيتسولي: 205
إيتورف، جاك إينياس: 179

أيخفانتوس: 46
أيرميس تريسماجيستوس: 222
إيطاليا: 18، 90، 175، 205، 210
إيفان الرابع: 43
إيفستوس: 42
الإيقاعات المقررة: 100
أيكاتيرينا الثانية: 155
إيكاروس: 40، 43، 73، 222
إيكاريا: 91
إيكفانتو الكورينثي: 46
أيمونينو، كارلو: 211

- ب -

بابل: 134، 181
باتشولي: 76
باتيسون: 207
بادجيتي، جوسيبي بياترو: 170
باربارو، دانيالي: 72 ـ 73
بارثينونس: 41
بارما، إيفان: 43
الباروك: 19، 129، 145 ـ 146
باري، أمبرواز: 9
بازيليكا مادونا ديلا سالوتي: 144
باسانو (آل): 127
بالتيمورا: 71
بالدي، بيرناردينو: 106
باليوتي، غابريالي: 126
باندورا: 42
بانوفسكي، إروين: 70
الباوهاوس: 195 ـ 197، 199 ـ 203، 205
بايستوم: 179
بدء الأشكال: 61
براتولينو: 105
براسيوس: 46
برانكا، جوفاني: 102
برج إيفل: 14، 182
البركار (الفرجار): 17، 24، 41، 70، 125

بركلي، جورج: 59، 67، 142
برلين: 71، 200
برنولي، يوهان: 144
بروتوجينيس: 45 ـ 46
البروفيل: 24، 73، 96، 114، 167، 172
برونيلليسكي، فيليبو: 62، 69، 143، 184
بروير، مارسيل: 205
برياناتي، جاكومو أنطونيو: 11
بريسون، بارنبي: 157
بريون: 205
بلاديو، أندريا: 18، 147، 149
بلانشار، غابريال: 125
بليك، وليام: 169 ـ 170
بلينيو، غايو : 45، 47، 74، 114، 167
بناء السفن: 92 ـ 94
البندقية: 8، 11 ـ 12، 74، 90 ـ 92، 97، 144، 175، 192
بوتادي: 172
بوتزو، أندريا: 129
البورتريه: 172 ـ 173
البورتريهات الناطقة: 47
بوردينوني: 126
بورك، إدموند: 169
بوروميني، فرانتشيسكو: 145، 237
بوزيو، ج. ب.: 13
بوس، أبراهام: 147
بوسان: 127 ـ 128
بوستنيك، ياكوفليف: 44
بوللوك، جاكسون: 198
بولو، ماركو: 89
بوليكليتو: 46
بوليني، جوفاني: 10، 144
بوليه، إيتيان لويس: 150
بون (مدينة فرنسية): 157
بونيتي، ليوناردو: 108
بياترو كويريني: 90
بيانو، رينزو: 210

بيترا ركا، فرانتشيسكو: 61، 114
بيتسوولي، جوسيبي: 13
بيرانيزي، جوفاني (جامباتيستا): 11، 148
بيرنز، بيتر: 201
بيرو، أ. م.: 12
بيرو، كلود: 147
بيروتسي، بالداساري: 71
بيستالوتزي، يوهان هاينريش: 175
بيضة نورنبرغ: 107
بيكابيا، فرانسيس: 180
بيكهام، جون: 61
بيل، ماكس: 201
بيللوري، جوفان بياترو: 125
بيلليني، ياكوبو: 127، 205
بيليدور، بيرنار: 12، 154
بيليرين، (فياتور): 61
بيمبو، بياترو: 90
بينيتون، لوتشانو: 205
بييمونتي: 116

ـ ت ـ

تاكولا (ماريانو ياكوبو): 8، 98، 152
تالبوت، جون: 173
تالوس: 21، 41، 43
تانتالوس: 139
التجسيم التصويري: 60
تروفونيوس: 223 ـ 224
ترويلي، جوليو: 8 ـ 9
تشريط الكانفس: 199
تشيتشيروني: 22
تشيكونيارا، ليوبولدو: 168
تشيللييني، بينفينوتو: 119
تشينيني، تشينينو: 116
التصميم الإيطالي: 201، 206
التصميم الباوهاوسي: 203
التصنيع الرأسمالي: 192
التصوير: 45، 65، 70، 72، 76 ـ 77، 119، 121، 125، 128، 150 ـ 151، 173، 200

التصوير الانطباعي: 168
التصوير الحقيقي للحلم: 72
التصوير النوعي: 65
التطابق السرائري: 118
التطوّر الغرافيكي: 118
التَّغْبير: 123
التفكيكية: 19
التلاؤم الفلكي: 62
التناسب: 118، 120
تيبيريو: 19
تيتسيانو: 126
تيزاورو، إمانويلي: 130 ـ 131
تيسيوس: 39
التيوقراطية القروسطية: 69
تيبولو، جامباتيستا: 123
تيبولو، جاندومينيكو: 141

- ث -

الثقافة البدائية: 35
الثقافة البنائية: 43، 212
ثوروالدسون، بيرتيل: 170

- ج -

جاكومو، بيار: 204
الجمالية الحديثة: 176
جمالية الكسب: 207
جهاز قياس القلب: 108
جورج الأوّل (ملك إنكلترا): 100
جورجوني: 77، 126
جوكوندو، جوفاني: 97
جيفرسون، توماس: 149 ـ 158
جيل، برتران: 105

- ح -

الحرب العالمية الثانية: 195، 211
الحرب الهوسيتية (1419 ـ 1434): 104
حركة «الانفصالية الفيينّية»: 194
حركة «الفن الجديد»: 194
حركة «يوغندشتيل»: 194

الحسم الهندسي للظلال: 159
حضارة الحيرة: 18

- خ -

الخرائط المجسّمة: 153
الخرائط الملاحية: 91، 109
الخط الأفلاطوني: 48
الخط الإيطالي: 205
خط الجمال: 142، 167
الخط الكلاسيكي: 57
خط الكيليم: 38
الخط المستقيم: 22 ـ 24، 42، 58، 64، 167
الخط المنحني: 23 ـ 24، 65
الخطوط الدائرية: 140
خطوط/ نقطة الهروب: 64 ـ 66

- د -

دا أوديني، بيلليغرينو: 71
دا أوديني، جوفاني: 72
دا سانغاللو، جوليانو: 71
دا فيدجيفانو، غويدو: 74
دا كورتونا، بياترو: 126
داغير، لويس جاك ماندي: 173
داغيلون، فرانسوا: 77
دافنتشي، ليوناردو: 107
دالمبير، جان باتيست لو رون: 12
دجينغا، جيرولامو: 71
دزورزي، فرانتشيسكو: 74
دزوكاري، فيديريكو: 117، 120
دزونكا، فيتوريو: 102
الدندية: 193
دو بري، جان: 69
دو بيل، روجيه: 125 ـ 126
دو سان شير، هوغ: 61
دو شابمان، فريديريك: 11
دو لا تور، جورج: 78
الدواليب الضاغطة: 105

دور الصناعة: 93، 147
دورر، ألبرشت: 74
دوري، غوستاف: 174، 182
دولتشي، كارلو: 122
دولورم، فيليبير: 147
دومينيكينو: 126
دوميه، أونوريه: 174
دي أيوبولوس، فيليبو: 40
دي باستي، ماتيو: 94
دي جورجو مارتيني، فرانتشيسكو: 94، 102
دي فرينوا، شارل ألفونس: 127
دي فلده، هنري فان: 194 ـ 195
دي كومبوستيلا، جاكومو: 87
دي مودينا، توماسو: 60
دي ميديتشي الأول، فرانتشيسكو: 106
ديدالوس: 17، 24، 40 ـ 44، 226
ديدرو، دوني: 12، 120، 151، 155 ـ 156، 177
ديديما: 124
ديكارت، رينيه: 110، 127
ديل غيرلاندايو، ردولفو: 71
ديل فاغا، بيرين: 126
ديل مونتي، غويدوبالدو: 77، 128
ديل مونتيللو، كروتشيتا: 13
ديلا بورتا، جامباتيستا: 114
ديلا بورتا، ياكوبو: 142
ديلا غولبايا (أو فولبايا)، بينفينوتو: 105
ديلا فرانتشيسكا، بيارو: 62 ـ 64، 66، 70
ديموقريطوس: 58
ديميتير، بالا: 13

- ذ -

الذائقة: 26، 125، 127، 167، 170، 175 ـ 176، 195، 197، 204، 207، 229، 233
الذائقة الإنكليزية: 176

الذائقة الإيطالية: 67
الذائقة الفلمنكية: 67
ذيونيسوس: 222

- ر -

رابطة كامبراي: 97
رادوس، ل.: 13
راموزيو، جامباتيستا: 89
راميللي، أغوستينو: 102
الرسم: 45، 68، 71، 75، 94، 104، 113، 116 ـ 118، 120 ـ 123، 125 ـ 127، 137 ـ 138، 140، 145 ـ 146، 149، 151 ـ 158، 167، 170 ـ 178، 180، 197، 199، 203 ـ 204، 206 ـ 207، 209، 235 ـ 236
الرسم الأكسونومتري: 154، 196
الرسم الخارجي: 117
الرسم الداخلي: 117
الرسم المُجمَل: 113 ـ 114، 121
الرسم المُجمل الهندسي: 118
الرسم المعماري: 145، 156، 210
رفائيللو: 72
الرق البيرغاموي: 116
رقص الشياطين: 78
رن، كريستوفر: 144، 147
رنوار، جان: 195
روجر الثاني: 91
روسكين، جون: 176 ـ 177، 191، 193
روسي، آلدو: 20، 211 ـ 212
الروكوكوه المحدث: 181
رومانو، جوليو: 126
رونا، فيليب أوتو: 168، 172
روهي، لودفيغ فان دير: 200
ريكاتي، جوردانو: 155
ريو، إدوار: 7

- ز -

الزَّوْغ: 130 ـ 131

زولا، إميل: 27، 179

زين، أنطونيو: 91

- س -

ساباتيني، نيكولا: 71

سافيري، توماس: 108

سان بطرسبرغ: 155، 235

سانتا ماريّا ديل فيوري: 143

ستوكمان، بيللي: 7

ستيرلينغ، جيمس: 144

ستيرن، لورنس: 22

ستيفانو: 12

سكاربا، توبيا: 205

سكاربا، كارلو: 20، 204

سكاليدجيرو، جوليو تشيزاري: 103

سكاموتسي، فينتشينزو: 73

سنان (خوجة معمار سنان): 18

سندرارس، بليز: 182

سِنِمّار: 18

سوتساس: 205

سورا، جورج: 14

سوفوكليس: 40

سويفت، جوناثان: 21، 155

سيرافين، سيرو: 12

سيرليو، سيباستيانو: 10

سيريغاتي، ردولفو: 71

سيغانتيني، جوفاني: 13

سيلينوس: 179

- ش -

شبير، ألبرت: 202

شتاينبرغ، ساوول: 15

شتاينر، رودولف: 196

شوفالييه، شارل لويس: 173

شيبلر، يوهان ياكوب: 129

شيكرز: 193

- ص -
الصرح الأنطونيللي: 182
صقلية: 91
الصناعة الأوروبيّة: 137
الصور الشمسية: 173
الصّور المُسَلْوَتَة: 172

- ط -
الطَّفْل المفضَّض: 47
طقوس البناء البدْئية: 209، 223

- ع -
العالم العربي: 62
العرب: 18، 91
عرش الإمبراطور: 38
عرش الذاكرة: 224
عصر الاتصالات: 202
العصر الإنسانوي: 57
العصر الحديث: 91، 96
عصر الحلم: 34 ـ 35
العصر الصناعي: 169، 191، 214
العصر الفيكتوري: 175
عصر النهضة: 18، 205
العصور الوسطى: 68
عقدة غورديو: 36
العلب العجيبة: 69
علب ظواهر انعكاس الضوء: 69
علم البصريات: 58 ـ 61
علم المَشاهد: 67، 70
العمارة: 17، 19 ـ 20، 26، 29، 43 ـ 44، 63، 70، 72 ـ 73، 93 ـ 94، 118، 124، 142، 145، 148، 151، 155، 177 ـ 178، 181، 200، 209، 211 ـ 214، 222، 225 ـ 230، 233 ـ 238
العمارة البلاديوية: 149
العمارة الطبيعية: 231
العمارة العسكرية: 98

العمارة العقلانية: 231
عمارة القرن العشرين الإيطالية: 20، 210
العمارة المتساوقة: 213

- غ -

غافينا، دينو: 204
غاليلي، غاليليو: 107، 151 ـ 152،
غالينوس: 74، 108
غاوريكو، بومبونيو: 118
الغرافيك: 17، 113 ـ 114، 118، 174، 179، 198
الغرتسك: 71 ـ 72، 131
غروبيوس، فالتر: 195 ـ 196، 200، 202
غروز، جان باتيست: 156
غروستيست، روبرت: 58 ـ 61
غريغوتي، فيتوريو: 210
الغشتلت: 196 ـ 197
غلاوكون: 48
غواريني، غوارينو: 143، 145
غوبلز: 202
غوته، يوهان فوفغانغ فون: 168 ـ 169، 172
غولدوني، كارلو: 138
غوليم: 181
غويرتشينو: 126

- ف -

فازاري، جورجو: 73، 120
فازرلي، فيكتور: 198
فالتوريو، روبيرتو: 94، 105
فاليري، بول: 28
فان هوغستراتن: 129
فانفيتيللي، لويدجي: 144
فايمار: 172، 200
فراغونار، جان أونوري: 141
فرانتشابيدجو: 71
فرانس، أناتول: 27، 159، 179
فرانكنشتاين: 181

فرنسا: 106، 153، 158، 175
الفكر «الدِّيانوي»: 48
فلاكسمن، جون: 170
فلسفة الإنتاج الإيطالي: 205
فلوبير، غوستاف: 26
فلورنسا: 8، 11 ـ 13، 69
الفن التجريدي: 199
فن التصوير: 45
فن الحرب: 137
فن الكومبيوتر: 199
الفوتوغرافيا: 168، 173
فورد، هنري: 202
فوزال، أندريه: 74
فون كوس، نيكولاس: 62 ـ 63، 69، 75
فونتانا، لوتشو: 199
فونتنيل، بيرنار: 11
فيبوس، غاستون: 8
فيتروفيو: 73
فيتشن، جون: 15
فيتشينتينو، لودوفيكو: 9
فيدلر، كونارد: 197
فيراغامو، سالفاتوري: 206
فيرانتزيو، فاوستو: 102
فيردجيريو، بيار باولو: 113
فيركالا، تابيو: 203
فيري، جيانفرانكو: 205
فيسلي، يوهان هاينريش: 168
فيكو، جامباتيستا: 88
فيليبيان، أندريه: 147
فينكلمان، يوهان: 12، 167
فيني، أورونس: 77
فينيتو: 8، 73، 97، 212
فينيولا، ياكوبو باروتسي: 147
فيوتيا: 224
فيولي لو دوك، أوجين: 27، 177 ـ 178

ـ ق ـ

القدس: 88

القرن التاسع عشر: 13 ـ 14، 27، 153، 159، 174 ـ 175، 179 ـ 180، 234
القرن الثالث عشر: 7، 60 ـ 61، 152
القرن الثامن عشر: 7، 10 ـ 13، 71، 123، 140، 144، 148 ـ 149، 153، 155 ـ 158، 174، 192، 213، 234
القرن الثاني عشر: 58، 96، 152
القرن الخامس عشر: 8، 61، 68، 87
القرن الرابع عشر: 58، 91 ـ 92، 116، 124
القرن السابع عشر: 9، 65، 69، 77، 108، 125 ـ 126، 131، 137، 144 ـ 147، 151 ـ 152،
القرن السادس عشر: 27، 71، 73، 90، 93، 114، 116 ـ 117، 122، 128، 131، 151، 213، 232
القرن العشرون: 20، 174
القوس نصف الدائري: 102، 143
القوطي المحدث: 181، 191 ـ 192

- ك -

كاتدرائية سان بطرس: 142 ـ 144
كاتدرائية سان بول: 144
كاترمير دو كونسي: 167، 180
كاتشا دومينيوني: 204
كاراتشي، أغوستينو: 122
كارافادجو: 78، 122، 125، 127 ـ 128
كاراموبل، خوان: 129
الكاريكاتور السّياسي: 174
كازانوفا، جوفاني باتيستا: 12
كاستيليوني، أكيلي: 204
كاسيني، جاك دومينيك: 153
كاسيني، سيزار فرانسوا: 153

كافاليري، بونافينتورا: 77
كالفينو، إيتالو: 27
كامبانا، دينو: 28
كانالیتو، أنطونيو: 11
كاندينسكي، فاسيلي: 198، 200
كانوفا، أنطونيو: 12، 167، 170
الكتّان الشرقي: 38
كراتشي (آل): 126
كروزا، بيار: 140
كريت: 90 ـ 91
كريتيان، لويس: 173
كلوزفيتس، كارل فون: 160
كلي، بول: 199
كلي، هاينريش: 13 ـ 14
كَنْت، إمانويل: 170
كوارينغي، جاكومو: 149، 155، 234
كوبيد: 168
كورينثوس: 46
كوكالوس: 41، 44
كولار، جيري: 14
كولومبوس، كريستوفر: 89، 90، 92
كوماندينو، فيديريكو: 106
كونتي: 7
كونيو، جوزيف نيكولاس: 109
كيرشر، أتنازيوس: 69، 78، 129
الكيمياء: 119

ـ ل ـ

لابرادور: 91
لابروست، هنري: 179
لايبنتز، غوتفريد فلهلم: 100، 108، 144، 152
لو بران، شارل: 125
لو كوربوزييه: 237
لودو، كلود نيكولا: 149
لورد برومیل: 193

لوماتسو، جوفاني باولو: 122، 125
لومبارديا: 97
لونغينا، بالداساري: 144
لويس الثاني عشر: 106
الليبرالية: 196
ليسيتسكي، إل: 201

- م -
ماتسوليني، ماركانتونيو: 152
مارك، فرنز: 198
مارينيللي، جوليو تشيزاري: 9
ماريت، جان بيار: 140
مازاتشو: 66
ماغي، كاستريوتو: 76
ماكيافيللي، نيكولو: 96، 106
مالدونادو، توماس: 201، 208
ماليفيتش: 201
مان راي: 204
ماندالا: 39
مانسار، جول: 147
مانسار، فرانسوا: 147
مانولي، ماسترو: 43
مانياسكو، أليساندرو: 146
مانيو، ألبيرتو: 74
ماير، هنس: 200 ـ 201
مايوركا: 92
مبدأ «الغرفة القاطرة»: 107
مبدأ القصور الذاتي: 103 ـ 105
المتاهة: 24، 38 ـ 42، 44، 77، 211
المثلثات المتشابهة: 64
المجتمع الصناعي: 27
المجتمع القروسطي: 87
المجتمعات البدائية: 34
المحاكاة: 70، 103، 118، 192
مدرسة البوليتكنيك: 156
مدرسة الجسور والطرق: 158
المدرسة السيينية: 8
مدرسة الفنون الجميلة: 150، 156

مدرسة المشّائين: 104
مدرسة سيتشوني: 45 ـ 46
المدن التوابع: 95
المدينة القروسطية: 93، 95
المرايا المسطّحة: 68
المرحلة مابعد الصناعية: 139، 178، 201
المسرح الإيطالي: 156
المشاهد النوعية: 123
المصمِّم الصّناعي: 138
معبد ديلفي: 223
مغارات كانتابريا: 34
مكسيميليان الأوّل فون هابسبرغ: 97
منظور أفتيلو: 61
المنظور الاصطناعي: 61، 63، 68 ـ 69، 77
منظور الألوان: 66
المنظور الإيطالي: 62
المنظور التصويري: 62 ـ 64، 70، 76
المنظور الحلو: 68، 128
المنظور الخطّي: 66، 159
المنظور العادي: 61
المنظور العسكري: 76
منظور الفقد: 66
منظور كافاليرا: 77
المنظور المتوازي (الأكسونومتري): 75 ـ 76
المنظور الهوائي: 159
موتيزيوس، هيرمان: 194
مورتو دا فيلتري: 72
الموروث العربي ـ الأرسطي: 61
موريس، وليام: 177، 191 ـ 192، 194
موريو، بارتولومي إستيبان: 9
موزير، ليدا: 15
مونتسكيو، شارل دو: 167
مونج، غاسبار: 157 ـ 159
موندريان، بيت: 198

المياه الحارة: 148، 167، 180، 182
ميدان السينيورية: 69
ميرون: 46
ميسرشميت، فرنز زافير: 13
ميسوني: 206
الميكانيكا الإيطالية: 102 ـ 103، 152
ميكيل أنجيلو: 18، 86، 120، 126، 143
ميلان، كلود: 10
ميلتون، جون: 141
ميليتسيا، فرانتشيسكو: 120
ميليتوس: 124
ميناطور: 39
مينوس: 40 ـ 41، 44، 226

ـ ن ـ

نادار: 173، 179
النازية: 200
النجوم الباردة: 168
النحت: 46، 70، 119، 170
نظامي الكنجوي: 227
نظرية الظلال: 128
نظرية القوّة الدّافعة: 103 ـ 104
النموذج «النيروني»: 72
نورمان، ألفريد: 179
نيتشه، فريديريك: 181
نيسيرون، جان فرانسوا: 130
نيوتن، إسحق: 59، 67، 142
نيوزيلندة: 34
نيوكومن، توماس: 108
نيومان، يوهان بالتهازار: 146
نييبس، جوزيف نيسيفور: 173

ـ هـ ـ

هاروي، وليام: 107 ـ 108
هاينمان، إريك: 14
هتلر، أدولف: 202
الهندسة الفراغية: 76
الهندسة المُسرعة: 158

هوغارت، وليام: 10
هولباين، هنز: 126
هيرون الإسكندري: 106
هيغينس، كريستيان: 107

- و -

وات، جيمس: 105
واتو، أنطوان: 156

- ي -

ياكوبو، ماريانو (راجع: تاكولا)
ينسن، غيورغ: 203
يوفارا، فيليبو: 145

مكتبة
telegram @ktabpdf
telegram @ktabrwaya
تابعونا على فيسبوك
جديد الكتب والروايات

هذا الكتاب

الحياة خَطّ، والفكر خطّ، والحركة خطّ.
كل شيء خطّ. الخطّ يصل بين نقطتين.
النقطة لحظةٌ. الخطّ يبدأ وينتهي في
لحظتين... وما دامت النقاط تمثّل
بدايات الخطوط ونهاياتها فاللحظات
-كما قد تكون عند كبار الرسامين-
هي نهايةُ كلّ مدًى زمنيّ وبدايته.
واليد التي تتقفّى وتثبّت خطًّا ما تقبض
على الزمن وتمنحه شكلًا: يصبح الخطّ
وجدانَ لحظةٍ زمنيّة.

في هذا الكتاب مقاربةٌ غير مألوفة للخطّ،
من جهة تعاريفه وأنواعه وأوضاعه
واستعمالاته في الفن والمعمار.
الخطّ بسيط ومعقّد في الفنّ:
هو للوصل وللفصل، يستقيم، ينحني،
يحبو، يُحاذي، يتحرّر، بين لحظتين،
في الضوء والظلّ. أما المعماري فله
خطّه ونقطته.

في هذا الكتاب ما يساعد القارئ على
الاقتراب من مفاهيم ورؤًى وتأمّلات
ومقترحات مثيرة وكثيرة يوحي بها
رسم خطّ تعودنا ألّا نرى فيه كلَّ هذا.