الجزء الأول

سنـــــوات البحث

١٨٨٠ – ١٩٢٠

الفصل الأول

حركة الفنون والحرف

كانت حركة الفنون والحرف Arts and Crafts Movement من أهم حركات إصلاح التصميم تأثيرًا على العمارة الداخلية فى القرن التاسع عشر. وبدءًا من بريطانيا كانت للحركة تأثيرها بعيد المدى على العمارة الداخلية فى القرن العشرين.

تميز العصر الفيكتورى بالسلام والازدهار، فالثورة الصناعية التى قامت فى بريطانيا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر أحدثت بنية اقتصادية واجتماعية جديدة تماما. وقد أرسى التأثير المزدوج لحركتى التصنيع والتمدن أسلوبًا جديدًا فى الحياة للسكان ككل. وبحلول منتصف القرن التاسع عشر أصبحت بريطانيا فى طليعة دول العالم تجاريًا، وحظيت برخاء اقتصادى كبير. وقد أنتج الاقتصاد الرأسمالى طبقة وسطى مزدهرة. وفى حين كانت اتجاهات تصميم العمارة الداخلية من قبل متعلقة فى الأغلب بالطبقة العليا، والتى كانت تستعين بالمعماريين ومبيضى الجدران ومنجدى الأثاث لتحقيق رغباتها، تغير هذا كله مع الثورة الصناعية وبزوغ طبقة برجوازية جديدة شغوفة إلى إظهار رخائها الاقتصادى حديث العهد وإن كانت على غير ثقة أكيدة من ذوقها الخاص.

كانت الطبقة الوسطى الفيكتورية تستوطن أطراف المدن فى منازل متواضعة بالضواحى الجديدة، وكانت مظاهر العمارة الداخلية فى تلك المنازل ذات الثلاثة طوابق وأساليب الحياة لقاطنيها تمليها قواعد سلوكية دقيقة وصارمة. كانت الحوائط

فى المنازل الفيكتورية تغطى عادة بورق الحائط، الذى ظل يستورد حتى منتصف العصر الفيكتورى عندما بدأ الإنتاج المحلى يفى بالاحتياجات. كان يتم حفر الكليشيهات يدويًا فى البداية، ثم أصبحت تطبع على ورق ملفوف فى شكل رسومات نباتية أو تصويرية أو هندسية، وتعلق على ذلك الورق الغنى بالرسومات لوحات زيتية من كل الأنواع. والأرضيات الخشبية المصقولة تغطى بأبسطة وسجاجيد منقوشة برسومات نباتية مموجة وزخارف لولبية ومناظر تصويرية وتصميمات شرقية مقلدة. كذلك كانت متاحة نسخ رخيصة من تلك السجاجيد مصنوعة من اللباد الملون. وكانت الأسقف العالية بيضاء أو فاتحة اللون وعادة ما تحتوى على نقوش جصية بارزة فى وسطها وحول أطرافها. كانت النوافذ المتزلقة رأسيا منتشرة فى ذلك الوقت (أنتج بلور النوافذ الكبيرة فى عام ١٨٤٠) وتغطى عادة بمخمل ثقيل أو نسيج مضلع معلق من حلقات نحاسية حول قضيب من خشب الماهوجنى. وفيما بعد أصبحت الأقمشة القطنية المطبوعة أكثر شيوعًا. كانت الألوان مشرقة وساطعة، وزادت إشراقًا وسطوعًا بعد التطور الذى حدث للأصباغ على يد وليم بيركن فى عام ١٨٥٦.

كان وجود المدافىء ضروريا للتدفئة، وتحوى حواجز ذات قضبان حديدية زخرفية ومتوازية لتحجز الفحم، وأرفف ذات أشكال عديدة مختلفة بالإضافة إلى مرايات زخرفية تعلو كل ذلك. أما درجات السلالم الحجرية أو الخشبية فغالبًا ما تغطى بسجاد داكن اللون. وكان النموذج السائد للدرابزين هو ذلك المصنوع من الحديد بكوبستة من خشب الماهوجنى المنحوت. أما الإضاءة فكانت ضعيفة، حيث ظلت مصابيح الغاز والثريات والشمع تستخدم بشكل واسع، حتى فيما بعد عام ١٨٨٠ حينما تم إدخال الإضاءة الكهربائية.

اتسمت الغرفة الفيكتورية بتكدسها بالأثاث والقطع المساعدة (شكل ١). أما ممرات الحركة فكانت غير محددة، لدرجة أنه يصعب فى كثير من الأحيان تحديد وظيفة الغرفة من خلال قطع الأثاث الموجودة فيها. وكان يوضع فى الغرفة الكثير من النباتات الخضراء الغالية مثل نخيل الإناء والسرخس والدريقة (نبات من الفصيلة الزنبقية ذو أوراق كبيرة خضراء). أما الملحقات الأخرى فتتضمن الأوانى الفخارية والصينية (كثيرًا ما توضع فوق رف يحيط بحوائط الغرفة) والأوانى الزجاجية والفضية

والأشكال الكلاسيكية. كما كان يتم صنع العديد من الملحقات الغريبة وغير المعتادة مثل أكاليل من الشعر الآدمى والريش والأصداف.

كان الأثاث الفيكتورى مزيجًا من الطرز التاريخية المصنوعة من الأخشاب الداكنة والتى تعتمد فى شكلها على الإسراف من المنحنيات البنائية والزخرفية. فى الجزء الأول من العصر الفيكتورى كان النقش بسيطًا، ولكنه سرعان ما أصبح ثقيلاً ومزخرفًا بنقوش رديئة على شكل زهور وثمار فاكهة. كانت هياكل الأرائك والمقاعد تصنع عادة من خشب الورد أو خشب الماهوجنى. وأكثر الأقمشة شيوعًا فى كسوة قطع الأثاث المنجدة هى الساتان والدمقس والبلش والأقمشة الوبرية الخشنة السوداء. وانتشرت قطع الأثاث المنجدة ذات الأزرار فى كل مكان. كان العديد من قطع الأثاث الفيكتورية ينقصها الذوق والحس الفنى الرقيق، بالرغم من أن بعض الأرائك والمقاعد ذات الظهور البيضاوية الشكل تميزت بنقش دقيق ورشيق. كانت الأسطح الرخامية للطاولات شائعة الاستخدام، إلى جانب مساند الأقدام ذات التطريز الإبرى والخزانات مكشوفة الرفوف.

أما المقاعد ذات الزنبرك الداخلى فكانت فى متناول أيدى الجمهور فى منتصف القرن التاسع عشر، وأصبحت شائعة الاستخدام فى مقاعد أغلب غرف الاستقبال فى نهاية القرن. وكان الغرض منها مظهريًا أكثر منه وسيلة لتوفير الراحة، حيث كانت للزنبرك ميزة إعادة المقعد إلى وضعه الأصلى بعد الاستخدام. وكان لاكتشاف العديد من الخامات والتقنيات الحديثة، مثل الورق المخشب والحديد الزهر والخشب المنحنى، دور فى ظهور أشكال جديدة أخرى استخدمت على نطاق واسع فى العصر الفيكتورى.

الحداثة التى تميز بها العصر الصناعى أوجدت سلسلة من المعارض الضخمة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وكان أول هذه المعارض هو المعرض العظيم الذى أقيم فى القصر البلورى فى هايد بارك فى لندن عام ١٨٥١.

قام المعمارى جوزيف باكستون (١٨٠٣-١٨٦٥) بتصميم القصر البلورى، وأحدث تصميمه تغييرًا هامًا فى المقاييس الجمالية. كان القصر البلورى المشيد من ألواح الزجاج وعوارض الحديد، أول بناء ضخم فى العصر الصناعى لا يعود تصميمه إلى أى من الطرز التاريخية السابقة، وهو يعبر عن تفاؤل المجتمع

بالمستقبل ورفضه للماضى. الحيز الداخلى الضخم (٥٦٠ متر طولا × ١٢٥ متر عرضا) إنما يعبر عن الانفتاح والإضاءة والمرونة كمقابل للانغلاق والإظلام والثبات. لقد تم استبدال الغرف التقليدية بمساحات حرة منسابة، كما امتدت العناصر الأساسية للحيز الداخلى إلى الخارج من خلال الاستخدام المعمارى للزجاج. ولم تعد المساقط الأفقية تتطلب التماثل المحورى التقليدى ولكن أصبح يحكمها المنطق والتناسب.

قبل كل شىء كان المعرض العظيم يعتبر بمثابة إشارة أو رمز إلى أن العالم قد تغير منذ ذلك الوقت، وأصبحت هناك إمكانية أفضل للحصول على عدد أكثر من المنتجات والسلع – بصرف النظر عن جودتها الفنية والجمالية – لكم أكبر من السكان عن ذى قبل. ودل المعرض أيضا على أن جماهير العمال أصبحت قوة جديدة فى السكان وبالتأكيد قوة جديدة تؤثر فى التصميم، فهم الآن أصحاب أجور وقوى شرائية ضخمة. وهذا ما كانت تهدف إليه الثورة الصناعية، ليس استخدام الآلات فحسب بل الأكثر أهمية هو أن تكون لدى عدد كبير من السكان إمكانية أكبر لاقتناء الأشياء التى تجعل حياتهم أكثر صحة وسعادة وسلامة، والحصول عليها بسهولة أكثر مما كانت عليه قبل ذلك فى تاريخ البشرية.

وقد جلب كل ذلك معه شقاء وبلاء غير محدودين، فلقد جلبت الثورة الصناعية منذ عام ١٧٥٠ الدخان والتلوث وتسببت فى حجب ضوء النهار الطبيعى وراء سحب جديدة من صنع الإنسان. وأدت إلى الزيادة المفرطة فى عمالة الأطفال وسوء معاملتهم، ونتج عن ساعات العمل الطويلة وظروف العمل الخطيرة حدوث الكثير من الحوادث والأمراض للعمال، وكان التسمم الناتج عن استنشاق غاز الفحم من الحالات الشائعة. كما أن زيادة أعداد العمال فى المصانع أدت إلى تكدس المدن حتى تغيرت خريطة توزيع السكان بشكل كامل. ففى إنجلترا – على سبيل المثال – قبل عام ١٨٠٠ كان يعيش ثلثا السكان فى المناطق الريفية، أما بعد عام ١٨٥٠ فقد أصبح نصف السكان يعيشون فى المدن.

وأدت الثورة الصناعية أيضًا إلى انخفاض حتمى فى الجودة الفنية والصنعة اليدوية، حيث أصبح هناك عدد كبير من غير المحترفين يقوم بصنع منتجات أكثر فى وقت أقل. ونتج عن ذلك استخدام جشع وغير حساس للمواد الخام الطبيعية لإنتاج

السلع الصناعية. وعلى الرغم من أن آثار الثورة الصناعية والسحب التى أحدثتها، قد جعلت من الصعب الرؤية من خلالها، ألا أنه كانت هناك حركة إصلاح فى طريقها إلى الظهور.

ومع ذلك فإن الثورة الصناعية قد أنشأت عالمًا جديدًا تمامًا، والمعرض العظيم الذى أقيم فى القصر البلورى دليل على هذه الحقيقة التى شهدها العالم، فقد عرض التطورات الرئيسية — البشائر — التى أدت إلى الفكر الحديث والحياة الحديثة والعمارة الحديثة. لم يكن المعرض بالطبع هو المسبب لتلك التطورات، لكنه دل على أن التصميم الداخلى — تصميم الأثاث وتأثيث المترل والفنون الزخرفية الأخرى- فى متناول قاعدة عريضة من السكان. لكن المعروضات فى القصر البلورى كانت متناقضة تناقضًا شديدًا مع هذا الإنجاز المعمارى. فلقد جاءت كلها بدون قيمة فنية تذكر، وأغلبها متوسطة المستوى، عالية التكلفة، ومصنعة آليًا بتقليد رخيص للأعمال اليدوية.

كان المعمارى الألمانى جوتفريد سيمبر (١٨٠٣-١٨٧٩) واحدًا من أبرع من انتقدوا معروضات المعرض العظيم حينما كان مقيمًا فى إنجلترا لعدة سنوات كلاجىء سياسى. أدرك سيمبر أن التقدم التكنولوجى لا يمكن تجنبه، وبدلا من ابتكار أساليب أخرى للمحافظة على الحرف التقليدية، فقد اقترح تعليم نوع جديد من الحرفيين يكون قادرًا على فهم طبيعة الآلة واستخدامها بطريقة فنية وحساسة. فى إنجلترا تمت صياغة عبارة "الفنون والحرف" لوصف نتائج المحاولات المتنوعة المبذولة لإعادة إحياء الحرفية وإصلاح التصميم.

لقد أظهر المعرض العظيم بوضوح انخفاض جودة التصميم البريطانى. لذلك طالب هنرى كول (١٨٠٨-١٨٨٢) مدير المعرض العظيم أن تتضمن مشروعات الحكومة إنشاء متاحف ذات تصميم جديد تحوى معروضات تاريخية، وإقامة معارض متنقلة لتؤثر فى الأعمال المعاصرة تأثيرًا محفزًا. كان كول يرى — مثل سيمبر — أن الحل الثابت الوحيد للمشاكل الناجمة عن التصنيع هو التعليم الحرفى، والذى تلعب فيه المتاحف الحرفية نفس الدور المهم الذى تلعبه المدارس الحرفية التى كانت قد أنشئت فى ذلك الوقت لإدخال أساليب جديدة فى تدريس الزخرفة. كذلك كانت ردود فعل أصحاب المصانع البريطانية للأشكال الحديثة من ورق الحائط

والمنسوجات الفرنسية ذات التصميمات النباتية جزءًا مهمًا من القوة الدافعة وراء الإصلاحات الجديدة. فمن أجل التنافس التجارى رفض مصلحو التصميم البريطانيون أنواعًا من التصميمات الأجنبية ذات الأشكال الطبيعية والأكثر صعوبة من الناحية التقنية وأيدوا التصميمات الهندسية. أشهر تلك التصميمات الهندسية كان من تصميم أوين جونز (١٨٠٩-١٨٧٤) مراقب أعمال المعرض العظيم، والذى أصبح كتابه "قواعد الزخرفة" Grammar of Ornament الذى نشر فى عام ١٨٥٦، كتابًا نموذجيًا للتصميم والذوق البريطانى. اعتبر هذا الكتاب أكثر من مجرد قاموس للتصميمات التاريخية (يشتمل الكتاب على ١١٢ صفحة ملونة) فقد تضمن كل فلسفة جونز عن التصميم والزخرفة، والتى يدعو فيها إلى التبسيط وإضفاء المفهوم الرياضى على التصميم والألوان بدلاً من محاكاة الطبيعة التى كانت سائدة فى السوق البريطانى.

أما أول من حاول إصلاح أسلوب تصنيع الأثاث فى بريطانيا فهو المعمارى أوجستس ولبى نورثمور بيوجن (١٨١٢-١٨٥٢)، الذى أعد من خلال كتابيه "التناقضات" Contrasts (١٨٣٦) و"المبادىء الحقيقية للعمارة المسيحية" The True Principles of Christian Architecture (١٨٤١)، أعد المبادىء التى تطورت على أساسها جماليات الفنون والحرف خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

بيوجن

رفض بيوجن الأسلوب الفيكتورى المبكر للعمارة الكلاسيكية وفضل عليه إحياء الطراز القوطى[1] للقرون الوسطى، الذى كان يعتقد أنه يعكس ثبات ورسوخ الإيمان المسيحى. وحتى يكبح الضعف الحالى فى الذوق فقد عاد إلى إنجلترا ما قبل التصنيع ليستلهم منها. وفى كتابه "التناقضات" صرح لأول مرة بأن الجمال

١. الطراز القوطى Gothic Style هو الطراز الذى كان سائدًا خلال العصور الوسطى (١١٥٠-١٥٠٠)، وكانت أهم خصائصه المعمارية العقود المدببة والدعائم الطائرة والقبوات المتقاطعة. وكان الأثاث القوطى يصنع فى الغالب من البلوط ويتسم بالثقل والخشونة، وكانت التفاصيل مستمدة من العمارة الكنسية، وتتضمن النقش التشجيرى والحليات الثلاثية والرباعية الوريقات والأعمدة العنقودية. كانت وحدات الأثاث قليلة وتخدم أكثر من غرض، وتتضمن الصناديق والدواليب والدكك والآسرة.

المعمارى يعتمد على ملاءمة التصميم للغرض الذى صنع من أجله. وقد وجد فى العمارة القوطية استجابة لما يبحث عنه.

أصبح الطراز القوطى بالنسبة لبيوجن مرادفًا للكاثوليكية أو ما قبل حركة الإصلاح الدينى، فقد كان هو الطراز الوحيد الذى يتسم بثقل معنوى ولاهوتى. لقد كرس بيوجن حياته للطراز القوطى، وفى كل كتاباته وأعماله اللاحقة أخذ يحث على ما آمن بأنه خصائصه الرئيسية. كان موقف بيوجن من القوطية يتميز بأنه أكثر اعتناقًا وروحانية من موقف معاصريه، وبناء على هذا كانت تصميماته مختلفة تمامًا. فقد كان معاصروه يقومون بما هو ليس أكثر من مجرد صنع سلسلة أخرى من الوحدات الزخرفية، أمام بيوجن فقد كانت أكثر أفكاره مستمدة من دراسة دقيقة للمبانى القوطية وما تبقى من أثاثها وصورها. وكان أسلوبه لفهم الطراز أثريا إلى حد كبير، حيث استخدم البقايا المعمارية والآثار القديمة كمصدر للإلهام وكلوازم للدراسة، لقد كان مؤمنًا بالعودة إلى المصادر الأولية. واعتقد أن الطراز القوطى طرازًا صادقًا، بمعنى أن كل قطعة من الأثاث القوطى كانت لا تخفى طريقة تركيبها أو الوسائل التى صنعت منها. لقد كان مغرمًا بالملامح والتفاصيل التى تلفت النظر إلى أسلوب بناء قطعة الأثاث، مثل وصلات الخوابير فى قوائم المقاعد (شكل ٢) والموائد، أو المفصلات الحديدية التى توضع على ضلف الخزانات من الخارج. ورفض استخدام قشرة الخشب وتطعيم الخشب واللذين يجعلان الأثاث الرخيص يبدو غاليًا. وكان يفضل النماذج الهندسية المسطحة البسيطة مثل زهرة الزنبق أو الزهرة الرباعية الوريقات أكثر من النماذج الطبيعية الخالصة. وفضل أن تكون تصميمات الأقمشة وورق الحائط ذات بعدين. كانت البساطة والملاءمة خاصيتين أخريين يتميز بهما الطراز القوطى، فيجب أن تكون كل الزخارف ملائمة وذات معنى وغرض وإلا فإنها تعتبر فاسدة. وكان يميل إلى الأسطح البسيطة غير المزخرفة، وعندما يتطلب التصميم وجود الزخرفة فيجب أن تكون يدوية الصنع وليست من عمل الآلة. لقد كافح بيوجن لإعطاء حرف القرون الوسطى شكلاً مثاليًا، حيث كان يعتقد أن الجمال يكمن فى العمل الفردى. وكانت أشكال القرون الوسطى من الزخرفة، مثل الزجاج الملون والتطعيم والنقش اليدوى والمعادن المشغولة والقرميد الحرارى والتطريز وطباعة القالب اليدوى، هى المفضلة بالطبع عن الأشكال الأكثر

حداثة بتقنياتها الرديئة. وقد وضع بيوجن ثلاث قواعد أساسية للعمارة: الأمانة فى الإنشاء، والأصالة فى التصميم، واستخدام المواد المحلية أو النمط الإقليمى فى البناء.

لقد ألهم إيمان بيوجن بالتفوق الروحى والجمالى للطراز القوطى، جيلاً كاملاً من المعماريين والمصممين وأشعل الحماس لإحياء الطراز القوطى فى بريطانيا وخارجها. كذلك أثارت أعمال بيوجن إلهام الكاتب الأول فى الفن والعمارة فى القرن التاسع عشر فى بريطانيا جون رسكن، الذى كان له تأثير كبير على حركة الفنون والحرف من خلال مقالاته عن الفن فى جريدة "ذا تايمز"، ومن خلال كتبه العديدة.

جون رسكن

كان جون رسكن (١٨١٩-١٩٠٠) ناقدًا معماريًا، مثل بيوجن، وأستاذًا جامعيًا فى أوكسفورد، ويرى أن شخصية الأمة توازن بشخصيتها المعمارية. وآمن بأن طبيعة العمارة البريطانية المعاصرة، قد تتحسن إذا تم تصميمها لتعبر عن قيمها الأصلية الممثلة فى الطراز القوطى. وفى كتابه "المصابيح السبعة للعمارة" The Seven Lamps of Architecutre (١٨٤٩) عرف رسكن فن العمارة بأنه فن ترتيب وتنظيم المبانى التى يشيدها الإنسان مهما كان الغرض منها، بحيث أن رؤيتها تسهم فى حفظ الصحة العامة وفى قوة وبهجة النفس، كما أنه حدد من وجهة نظره مجموعة من القيم لهذا الفن تنم عن وجهة النظر الروحية لديه، وهذه القيم هى:

١. التضحية sacrifice: ويقصد بها استعمال مواد نبيلة وثمينة (حتى لو كان هناك ما يحل محلها) تقدم كقربان، وبالتالى فهذه القيمة تفضل على الأخص بالنسبة للعمارة الدينية والعمارة التذكارية الخالدة.

٢. الصدق truth: ويقصد بها التعبير الصادق المتطابق بين الداخل والخارج بالنسبة للحيزات والمواد المستعملة.

٣. القوة power: وتتناسب تناسبًا طرديًا مع الحجم والوزن.

٤. الجمال beauty: كان رسكن يرى أن الطبيعة هى نموذج الجمال بالنسبة للفنان عمومًا، وبالنسبة لفن العمارة فإن جمال الأشكال المعمارية يعتمد

على تقليد أشكال الطبيعة، فكانت خشخانات العمود بالطرز المعمارية الكلاسيكية مثلاً هى الرمز الإغريقى للحاء الشجر.

٥. الحياة life: وهى ما يهبه الخيال الإنسانى لتلك الجوامد لتصبح ذات معنى.

٦. الذاكرة memory: فطالما كان فن العمارة هو التاريخ الحى للشعوب فإنه يذكرنا بها.

٧. الطاعة obedience: ويقصد بها امتثال فن العمارة للتقاليد والظروف البيئية المحيطة والتزامه بها وتلبية متطلباتها[٢].

وفسر رسكن كيف يمكن تطبيق كل من هذه القيم عن طريق الشكل أو الزخرفة أو البناء. وناقش أيضًا قضية البناء، موضحًا أنه مهتم بطريقة البناء بقدر اهتمامه بالناتج النهائى. وأشار إلى ضرورة أن يعكس فن العمارة عمق تفكير وشعور كل فرد شارك فى البناء. واستمر رسكن فى طرح هذا الموضوع فى كتابه "أحجار البندقية" The Stones of Venice (١٨٥١-١٨٥٣)، ذلك العمل المؤثر الذى تم نشره فى ثلاثة أجزاء ويعرض تحليلاً عميقًا وشاملاً لفن العمارة الفينيسية فى العصور الوسطى. وفى أحد أجزاء الكتاب، وفى مقالة بعنوان "فى طبيعة الطراز القوطى" On the Nature of Gothic ، لخص رسكن الصفات التى أعطت فن العمارة فى العصور الوسطى شخصيته المتميزة وتشمل: الخشونة، بمعنى النقص أو الافتقار للدقة. والتغيير، ويظهر فى الاختلاف واللاتماثل والوضع العشوائى للعناصر. والطبيعية، وهى الواقعية أو المصداقية كمقابل للتمسك بالتقليدية. والغرابة، بمعنى البهجة فى الخيال. والصلابة، وتتحقق عن طريق الأشكال والزخارف الممتلئة بالحيوية والطاقة. والإسهاب، ويتحقق من خلال تكرار الزخارف. وكان رسكن يرى أن كل صفة من هذه الصفات امتداد لشخصية الحرفى، وكل منها ضرورى لتحقيق عمارة ذات شخصية مستقلة.

لم يكن رسكن مصممًا، بل كان منظرًا معماريًا ومعلمًا أخلاقيًا، وكانت مشاعره موجهة إلى الأمانة والصدق فى التعبير والجودة والبراعة فى العمل، التى كان يعتقد أن العمارة فى عصره تفتقدها بشكل واضح. لقد حاول رسكن توجيه

---

٢. ألفت يحيى حمودة، *نظريات وقيم الجمال المعمارى* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠)، ص ٧٢، ٧٣.

المعماريين إلى الطراز القوطى، لأنه كان يشدد دائمًا على الصفات الطبيعية لمبانى القرون الوسطى، التى كانت تقوم ببنائها نقابات البنائيين والحرفيين والذين كانوا يعملون معا — من وجهة نظره — فى تناسق تام.

وبالرغم من أن محاضرات رسكن للعمال والطلاب فى أوكسفورد ولندن والمدن البريطانية الأخرى قد اجتذبت جمهورًا كبيرًا من المشاهدين، وبالرغم من أن كتاباته كانت تقرأ على نحو واسع ونالت استحسانًا كبيرًا على جانبى الأطلنطى، إلا أن أفكار المصمم والاشتراكى وليم موريس هى التى تركت التأثير الأقوى والأبعد مدى.

وليم موريس

انحدر وليم موريس (١٨٣٤-١٨٩٦) الذى يعتبر المؤسس الفعلى لحركة الفنون والحرف، من أسرة ميسورة الحال مثل رسكن، مما أتاح له الوقت والموارد المالية لاختيار مجاله المهنى. وقد أصبح، مثل رسكن أيضًا، عالمًا تربويًا ومنظرًا وكاتبًا ومحاضرًا مشهورًا وموقرًا. وشعر كلاهما بالنفور مما كانا يريانه مجتمعًا مريضًا. وقد أخذ موريس عن رسكن حبه لخشونة الأعمال اليدوية للحرف، وأراد أن يراها مطبقة فى المنتجات الحديثة. كان هدفه تحدى أصحاب المصانع لتبسيط التصميم، ليس لرفع مستوى المواصفات، والمحافظة على تكلفة الوحدة عند مستوى مقبول فحسب، ولكن أيضًا بغرض وضع المصمم والحرفى معًا فى بوتقة واحدة. ولكن فى حين كان رسكن يقف بعيدًا عن أمور السياسة والدعوة التى كان يدافع عنها، أصبح موريس، الذى وصل إلى مرحلة النضج أثناء فترة تتميز بديموقراطية كبيرة وأوضاع جديدة للعمال، ليس فقط اشتراكيًا نشطًا بل حرفيًا ومصممًا نال إعجاب وتقدير نظرائه.

أشار موريس على الفنانين والمصممين بالالتفات إلى الطبيعة لدراستها والاستلهام منها. وكانت تصميماته بما تحويه من أشكال النباتات وأشكال الطيور استجابة لدعوة رسكن، ولكنها أيضًا فى بساطتها وتسطحها جزء من حركة تصميم جديدة. أظهرت تلك التصميمات اهتمام موريس بالمنسوجات التاريخية، الذى نشأ لديه منذ أن كان متدربًا فى أوكسفورد عند المعمارى جورج إدموند

ستريت (١٨٢٤-١٨٨١) فى عام ١٨٥٦. كان ستريت مثل بيوجن مصممًا متميزًا فى التجهيزات المعمارية والأثاث، وأكثر من ذلك فقد كان خبيرًا بشكل خاص فى حرف المبانى التقليدية. وآمن ستريت بتكامل أفرع فن العمارة، فقد كان يرى أن المهندس المعمارى يجب أن يكون رسامًا وحدادًا ومصممًا للزجاج الملون بالإضافة لكونه بناء ماهرا. وإلى جانب ستريت، كانت هناك مؤثرات هامة أخرى أثرت على موريس فى ذلك الوقت. فقد التقى بالمصور إدوارد بورن جونز (١٨٣٣- ١٨٩٨) حينما كانا طالبين يدرسان معا فى جامعة أوكسفورد. اشتركا فى نفس الحماس للمبانى القديمة والحرف التاريخية، واتخذا معًا كتاب رسكن "المصابيح السبعة لفن العمارة" مرشدًا لهما، واتجها مباشرة إلى دراسة العمارة القوطية لشمال فرنسا. قام موريس أيضًا بدراسة العمارة المحلية لمقاطعة أوكسفورد شاير مع فيليب ويب (١٨٣١-١٩١٥) كبير رسامى مكتب ستريت. التزم كل من موريس وويب بالصدق وعدم الإدعاء فى فكرهما المعمارى، مما ميزهما عن أغلب معمارى العصر الفيكتورى. فقد اعتقدا على سبيل المثال أن التصميم الذى يقوم به المهندس المعمارى يجب أن يكون انعكاسًا لكل من موقع البناء وغرضه. علاوة على ذلك، قادتهما دراستهما التفصيلية لعمارة القرون الوسطى إلى أن يؤيدا اقتناع ستريت الراسخ بأن المعرفة الكاملة بمواد البناء هى شىء أساسى للمهندس المعمارى، بقدر ما هو أساسى أيضًا وجود علاقة موفقة بين المهندس المعمارى وفريق الحرفيين الذين يعملون معه.

وبعد زواجه من جين بوردن فى عام ١٨٥٩، قام موريس بتكليف ويب بتصميم منزله الجديد البيت الأحمر فى بكسليهيث بمقاطعة كينت، والذى أخذ اسمه من خامة الطوب الأحمر الذى بنى به. كان البيت الأحمر (شكل ٣) أول بناء لحركة الفنون والحرف، وواحدًا من أكثر المبانى تأثيرًا على مدى نصف القرن التالى. ومن ناحية التصور والتأثيث اعتبر من أوائل البيوت التى نشأت من تعاون المهندس المعمارى والفنان. وكان يميل إلى القوطية فى استخدام العقود المدببة البسيطة فى الخارج، وشكل الدرابزين الخشبى لدرج السلم فى الداخل. وتخلى البناء عن تماثل العمارة الكلاسيكية لصالح الناحية العملية، وتم تخطيط البناء من الداخل للخارج وفقا لاحتياجات حياة الأسرة اليومية. فضلاً عن ذلك، فقد صمم البيت ليتلاءم مع

تقاليد البناء المحلية. و لم يصمم البيت الأحمر طبقًا لقواعد صارمة لطراز ما، بل تم تشكيله فى الواقع عن طريق تنسيق حجراته وعلاقة كل منها بالأخرى. وضع ويب صفًا من الحجرات بطول الطرقة التى تنثنى على شكل حرف L حول فناء المنزل، لتضفى إحساسًا بالمودة والترحيب غير الرسمى بالزوار. ومع ذلك لم تكن الملاءمة لاتجاهات الموقع عاملاً رئيسيًا فى التخطيط. فرغم أن حجرة الطعام والمطبخ – الذى يستخدم أيضًا فى المساء كحجرة جلوس للخدم – تواجهان الغرب نحو شمس المغيب، وكذلك حجرات نوم الأطفال بعيدة عن ضوضاء الأنشطة المسائية، إلا أن الحجرات الرئيسية كانت تواجه الشمال الغربى.

جاء شكل البيت بسيطًا جدًا، فقد تم تشييده من الخارج بالطوب الأحمر الأملس المحلى، ومغطى بسطح من القرميد شديد الانحدار يذكرنا بالمبانى المحلية التيودورية. أما التركيبات المعمارية فكانت متينة وبسيطة مقارنة بالتصميم الفيكتورى السائد. استخدم خشب القرو فى كل المنزل، فى السلم والعوارض والأثاث، أكثر من خشب الماهوجنى الفاخر. كان موريس فريدًا فى تحقيق الانسجام بين التصميم الداخلى والخارجى فى هذا البيت البسيط. قاعة البلاط الأحمر عكست لون الطوب الأحمر الدافىء المستخدم فى الواجهات وقمم المداخن فى الخارج.

وعندما اكتمل بناء البيت، قام موريس ومجموعة أصدقائه التى تضم ويب وبورن جونز ودانتى جابرييل روسيتى عضو جماعة ما قبل الرفائيلية[٣]، قاموا جميعًا بزخرفة البيت من الداخل بأسلوب يتوافق مع البناء المحلى للبيت، الذى تظهر فيه ملامح عمارة القرون الوسطى والقرن السابع عشر، فى عصر كانت فيه الأشكال الإيطالية هى أكثر الأشكال نموذجية.

---

٣. نشأت حركة الفنون والحرف فى بريطانيا جزئيا من أعمال جماعة ما قبل الرفائيلية Pre-Raphaelite Brotherhood ، التى تأسست فى لندن عام ١٨٤٨، وضمت مجموعة من الفنانين المنشقين الذين رفضوا الآراء الفنية التقليدية للمؤسسة الأكاديمية، وبحثوا عن الإلهام فى فنون العصور الوسطى. كان أعضاء جماعة ما قبل الرفائيلية يعتقدون أن مصورى فترة ما قبل رافائيل سانزيو (١٤٨٣-١٥٢٠)، وبالتحديد ما قبل عصر النهضة، هم وحدهم الذين يعبرون عن الطبيعة بأمانة وإخلاص فى لوحاتهم، واعتقدوا أيضا أن الحرف يجب أن تتبع نفس المبادىء التى استخدموها فى أعمالهم الفنية.

كان البيت من الداخل بسيطا، ومطابقًا لجماليات الفنون والحرف النفعية، والتى تتمثل فى رفض بذل أى جهد غير ضرورى لإخفاء طبيعة المواد وأسلوب البناء، فنجد أن درج السلم قد ترك بدون كسوة تغطيه ليصبح هيكله الخشبى ظاهرًا، كما أن تركيب السقف يمكن رؤيته بوضوح من حجرات الطابق الأول. كانت البساطة السائدة فى حوائط المنزل الداخلية المبيضة بالجير، تعادلها وفرة من قطع الأثاث والتطريز والزجاج الملون والفرسك. كان كل الأثاث تقريبًا مصنوعًا خصيصًا للبيت فلقد حاول موريس فى البداية شراء الأثاث من المصانع التجارية، ولكن نتيجة لنفوره من النقوش والزخارف الزائدة عن اللازم، والتى اتسمت بها الأعمال المعاصرة، فقد كلف أصدقاءه بتصميم قطع الأثاث الأكثر أهمية بدلاً من شرائها. وقد أنتج العديد منها بواسطة ويب، والذى تضمنت أعماله زجاج المناضد والشمعدانات النحاسية، وكذلك خزانات تقليدية الشكل لغرف النوم ومقاعد ومناضد من خشب القرو. وزينت باقى القطع برسومات زيتية قام بتنفيذها روسيتى وبورن جونز. وتضمنت الإسهامات الأخرى فى البيت الأحمر تصميمات الزجاج الملون فى البهو المستطيل، واللوحات الحائطية فى غرفة الاستقبال والتى رسمها بورن جونز أيضًا. واحتوت الأسقف على زخارف قام بتنفيذها روسيتى وموريس وزوجته جين، والتى قامت أيضًا بتطريز سجاجيد الحوائط.

حث الجهد المشترك الواضح فى البيت الأحمر على تشكيل شركة موريس فى عام ١٨٦١، تحت اسم "صناع الفن الجميل فى التصوير والنقش والأثاث والمعادن". كانت للشركة أهمية لا مثيل لها فى حركة الفنون والحرف، وحققت سوابق نظرية وعملية، سارت على نهجها جماعات مماثلة فى أوروبا والولايات المتحدة. وعن طريق أعمالها المختلفة فى الزجاج الملون والزخارف الجدارية والنقش والمصنوعات المعدنية والأثاث والتطريز، وجهت شركة موريس ثقلها لإصلاح الفنون الزخرفية فى إنجلترا.

فيما بعد، شرح موريس أهمية الفنون الزخرفية، أو الفنون الأقل قيمة كما كان يطلق عليها فى ذلك الوقت، فى محاضرة ألقاها فى لندن عام ١٨٧٧. زعم موريس فى تلك المحاضرة أن انفصال الفنون الزخرفية عن الفنون الجميلة من التصوير والنحت أمر حديث نسبيًا، لم يحدث إلا منذ عهد قريب. وزعم أيضا أن هذا

الفصل بين هذين الشكلين من الأعمال الإبداعية هو الذى أدى إلى ابتذال الفنون الزخرفية وإجبار فنانى الفنون الجميلة على إضافة أبهة فى أعمالهم لا معنى لها. وقد وصف موريس الفنون الزخرفية بأنها شكل طبيعى للتعبير والشعور الإنسانى وأنها فنون العقل اللاواعى. وذكر أيضا أن كل شىء يتم صنعه بيد الإنسان يأخذ شكلاً إما أن يكون جميلاً أو قبيحًا. إذا اتبع الحرفى نماذج الطبيعة فى تصميماته فإن النتيجة – كما أكد موريس – ستكون بالضرورة جميلة، أما إذا تجاهل نماذج الطبيعة فإن النتيجة ستكون قبيحة. ووصف موريس ببراعة الزخرفة الجميلة بأنها: "تحالف مع الطبيعة"[٤].

جاء أول أعمال الشركة بتكليف من بعض الأصدقاء المعماريين مثل المعمارى جورج فريدريك بودلى المتحمس للطراز القوطى. زودت الشركة الكنائس التى قام بودلى بتشييدها، بنوافذ من الزجاج الملون ذات ألوان لامعة وتصميمات فى غاية البساطة.وخلال النصف الثانى من عقد الستينات، ظهر إلى جانب هذه الأعمال الكنسية بعض الأعمال المدنية، وفى نهاية هذا العقد أصبحت الشركة تقوم بعمل نوافذ للمنازل أكثر منها للكنائس. كان الكثير من الناس فى العصر الفيكتورى مفتونين بالزجاج الملون، الذى انخفض سعره على مدى القرن بانخفاض الرسوم الضريبية وبتحسن تقنيات الصناعة. فضلاً عن ذلك، كانت مميزات الزجاج الملون كثيرة، فهو أولاً يسمح بدخول ضوء النهار الطبيعى، ويحتفظ فى نفس الوقت بعنصر الخصوصية، وثانيًا يمكن أن تكون تصميماته متقنة بنفس قدر التكلفة، إذا لم يؤخذ الذوق الجيد بعين الاعتبار. أصبح الزجاج الملون مفضلاً بصفة خاصة فى المنازل المبنية بالطوب الأحمر، على طراز كوين آن Queen Anne، وفى نهاية القرن أصبح وجود نماذج من الزجاج الملون عنصرًا أساسيًا تقريبًا فى كل التصميمات الداخلية الإنجليزية والأمريكية الهامة. كان وضوح التصميم ولمعان الألوان عنصرين أساسيين فى أعمال الشركة من الزجاج الملون، وحتى فى سبعينات القرن التاسع عشر عندما أصبح الزجاج الملون أقرب إلى التصوير، لم تفقد أعمال

4. William Morris, quoted from Steven Adams, *Arts and Crafts Movement* (London: Tiger Books International, 1992), p.41.

الشركة سمات البساطة فى التصميم والجودة فى التنفيذ، التى ميزتها من قبل عن الأعمال التجارية الأخرى.

وأول أعمال الشركة غير الزجاج الملون، كان زخرفة خزانة ضخمة من تصميم المعمارى جون بولارد سيدن فى عام ١٨٦٢. اشترك كل من روسيتى وبورن جونز فى زخرفة تلك الخزانة بقصة رمزية عن الفنون، فى شكل سلسلة من المشاهد المتقنة. فى نفس هذه الفترة، قام ويب بتصميم عدة قطع من الأثاث المتقن بطريقة مماثلة. وكان من خصائص الأسلوب المبكر للشركة – كما ظهر فى كتالوج الشركة عام ١٨٦٢ – دهان نضد المائدة باللون الأسود لتبدو كالأبنوس مع إضافة بانوهات مزينة بالرسوم الدقيقة. وتلت ذلك تجارب فى مجالات أخرى، فقد تم إنتاج وطبع سلسلة كبيرة من تصميمات ورق الحائط. حاول موريس فى البدء أن يطور تقنيات أسلوب الطباعة وأن يتقن الصنعة بنفسه، إلا أن الصعوبات التى ظهرت أمامه جعلته يكلف مقاولاً مستقلاً بعمل تلك التصميمات. وأسهم العديد من الفنانين والمصممين الآخرين فى وضع تصميمات للسيراميك على بلاطات سادة مستوردة من هولندا. وقامت زوجته جين بالإشراف على إنتاج الحرير والقماش المطرز، وهى إحدى المهارات القليلة التى باشرتها السيدات الموظفات بالشركة.

كان وضع الشركة المادى غير مستقر فى البداية، فقد فشلت الشركة فى تحقيق أية أرباح حقيقية خلال الفترة الأولى من عمرها، إلا أن وضعها قد تغير إلى الأفضل بعد مشاركتها فى المعرض الدولى الذى أقيم فى لندن عام ١٨٦٢ والذى كان أول ظهور عام للشركة، وشاركت فيه بنماذج من الزجاج الملون والحديد المشغول والتطريز والأثاث، حققت جميعها نجاحًا كبيرًا. وكان من أهم أعمال الشركة بعد ذلك تصميم غرفة الطعام الخضراء فى متحف ساوث كينسنجتون فى لندن عام ١٨٦٧.

التصميم الأساسى لتلك الحجرة المخصصة لتناول وجبات الطعام الخفيفة كان من ابتكار ويب، الذى كان مسئولاً أيضًا عن قطاعات الجص المزينة بنقوش بارزة ذات تأثير يابانى فى الأجزاء العلوية من الحوائط، أما بانوهات الأجزاء السفلية من حوائط الغرفة ونوافذ الزجاج الملون المستوحاة من عصر النهضة فكانت من تصميم بورن جونز.

أغلبية الأعمال الأولى للشركة كانت غالية الثمن، فقد اشتكى المسئولون عن متحف ساوث كينسنجتون من التكلفة المرتفعة لغرفة الطعام الخضراء. على الجانب الآخر من تلك الأعمال الغالية الثمن، كانت هناك محاولات لإنتاج قطع أثاث رخيصة تناسب الطبقات المتوسطة، فقام روسيتى بإنتاج بضع قطع من الأثاث بسيطة الشكل ومتينة الصنع وتكاد لا تحتوى فعليًا على أى شيء من الزخرفة. وأشهر نموذج لهذا الشكل البسيط من الأثاث الذى أنتجته الشركة كان سلسلة مقاعد ساسكس (شكل ٤). النموذج الأصلى من هذه السلسلة كان نسخة ريفية لأثاث محلى يعود إلى القرن الثامن عشر، اكتشفها وارنجتون تايلور فى ورشة نجارة فى بلدة ساسكس. كان تايلور — مدير أعمال الشركة منذ عام ١٨٦٥ إلى عام ١٨٧٠ — قد طلب من موريس أن يقوم بإنتاج مقاعد خفيفة يمكن سحبها بيد واحدة. كما كانت سلسلة مقاعد ساسكس أرخص ثمنًا من منتجات الشركات الأخرى، فكانت بكل تأكيد فى متناول يد الطبقة الوسطى. ومع ذلك فمن الجدير بالملاحظة أن سلسلة مقاعد ساسكس كانت متضادة مع روح حركة الفنون والحرف، فقد أنتجت باستخدام بعض التقنيات المبنية على الغش، فالخشب المستخدم على سبيل المثال كان يدهن باللون الأسود ليبدو كالأبنوس، وهى تقنية كانت شائعة الاستخدام فى إنتاج الأثاث فى القرن التاسع عشر لإخفاء طبيعة الخامات الرخيصة.

وكنتيجة لاهتمامهم بأشكال وتقنيات الأثاث الروستيك التقليدى ومهارات النجارة التى أقرها الزمن، فقد أبرز الأثاث الذى أنتجه زملاء موريس بصفة عامة العناصر التركيبية من وصلات النقر واللسان، والتعاشيق الغنفارية، والخوابير المستديرة، والتى تم التأكيد عليها كجزء أساسى من التصميم. وساد استخدام خشب القرو الأصلى الجيد فى صنع الأثاث، والذى كان من قبل حكرًا على نجارى الروستيك والطراز القوطى المحدث. وتم الإبقاء على النقوش فى حدها الأدنى، وعناصر قليلة منها كانت تخرط آليًا. كانت اللوازم المعدنية مكشوفة أيضًا، وأصبحت أحد أشكال الزخرفة القليلة المسموح بها، وتتضمن المفصلات النحاسية ومقابض الأدراج والضلف ومسامير التنجيد. أما جلسات المقاعد فكانت تفضل أن تصنع من القش، أما إذا كسيت فالجلود هى الأكثر استخدامًا من الأقمشة فى كسوتها.

فى عام ١٨٧٥، تمت تصفية الشركة الأصلية وأعيد تنظيمها لتصبح تحت إشراف موريس بمفرده. وفى السنوات التالية، ازدهرت أحوال الشركة وبدأت تؤثر فى أعمال منافسيها. ظهر أول تصميمات الشركة من السجاد فى عام ١٨٧٥، ونسجت آليًا عن طريق شركات خارجية. وقد تغلب موريس على تحفظاته السابقة تجاه استخدام الآلات، بوعيه وإدراكه للحاجة إلى إنتاج أغطية للأرضيات ذات تصميمات جيدة وأسعار رخيصة. وقد برهن موريس على التزامه بهذا فى قيامه بتصميم مشمع أرضية لينوليوم، وهو نوع رخيص من أغطية الأرضيات كان يستخدم بشكل واسع خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وأصبح السجاد المنسوج آليا فى متناول أيدى زبائن الشركة من الطبقة الوسطى، وكان مظهره يختلف عن مظهر سجاد المصانع الأخرى من ناحيتين هامتين: الأولى أنه كان يصنع على شكل مستطيل أو مربع كبير بحواف زخرفية عريضة، والثانية أن كل نماذجه كانت ذات بعدين فقط. كان موريس يكره بصفة خاصة تصميمات الورد الملفوف والزخرفة الملولبة التى شاعت فى منتصف القرن، ومثل دعاة آخرين لإصلاح التصميم المترلى حاول أن يبرهن أن هذه الوحدات الزخرفية مزعجة بصريًا، وغير ملائمة لسطح مستو وصلب مثل الأرضية. لذلك استخدم موريس فى نماذجه من السجاد سلسلة من أشكال صغيرة لأوراق نباتية تشكيلية وغير مظللة.

ومع إنتاج السجاد والمنسوجات بالإضافة إلى منتجات الشركة الأخرى من ورق الحائط والزجاج الملون والأثاث، أصبحت شركة موريس قادرة على تقديم سلسلة كاملة من المنتجات اللازمة لتزيين وزخرفة المترل. واستطاعت الشركة أن تفرض اسمها على ذوق القرن التاسع عشر، ونالت منتجاتها إعجاب الكثيرين من أنصار التصميم الحديث، وقام أفراد الطبقة الوسطى من الواعين بالذوق السائد بشراء تلك المنتجات بكميات كبيرة.

ورغم أن ثمانينات القرن التاسع عشر كانت من أنجح فترات الشركة من الناحية التجارية، إلا أنها أظهرت تغيرًا هامًا فى اعتقادات موريس. لقد تم تأسيس الشركة أصلا كسند ضد الادعاء الكاذب بالمحافظة على القديم لدى الطبقات العليا والوسطى، إلا أنه بعد عقود من تأسيسها لم تحدث سوى تغيرات قليلة ملحوظة فى المجتمع الفيكتورى. ويمكن أن تكون الشركة قد حققت نجاحًا تجاريًا، إلا أن الحملة

العنيفة التى شنتها ضد العصر ظلت بعيدة عن النجاح. فلقد استمر المجتمع الصناعى فى إنتاج السلع الرديئة، وتقليد أعمال موريس بالاستعانة بالآلات. ومما يدعو للسخرية علاوة على ذلك، أن عملاء موريس كانوا من تلك الفئة من المجتمع التى لها بعض المسئولية فى استمرار الظروف الاجتماعية التى كرهها موريس بشدة. أدرك موريس فى النهاية أن قدرة الفنون وحدها على تحدى مجتمع صناعى كبير كهذا، قدرة محدودة جدًا، لذلك أصبح موقفه من المشروعات الأخرى فى الفنون والحرف التى كانت تحاكى نموذجه، أقل حماسًا بمرور الوقت. إلا أن موريس ظل يؤيد بشدة المبادىء التى شكلت الأسس العميقة لحركة الفنون والحرف. لذلك كان لابد من العمل خارج نطاق المرسم والمشغل.

فى عام ١٨٨٣ انضم موريس إلى السياسيين المتطرفين، والتحق بالتنظيم الماركسى الاتحاد الديموقراطى، وفى نهاية العام التالى أسهم فى تأسيس التحالف الاشتراكى المضاد للبرلمانية بالاشتراك مع كل من أليانور ماركس وإدوارد أفلينج. ومن خلال تجربته مع المذهب الماركسى أدرك موريس أن العمل السياسى وحده هو الذى له القدرة على تحدى الرأسمالية الصناعية، وأن الصراع المفتوح مع النظام الرأسمالى هو أفضل أسلوب يخلق فى النهاية الظروف الاجتماعية السليمة التى يمكن أن ينتعش فيها الفن.

توفى موريس فى عام ١٨٩٦، وتمت تصفية الشركة تمامًا فى عام ١٩٤٠. وحتى الآن لا يمكن أن يكتمل تاريخ الأثاث فى القرن التاسع عشر دون ذكر لأثره الكبير. أراد موريس أن يسد الفجوة بين الفنون والحرف ويجعلها قريبة لبعضها، كما كانت فى العصور الوسطى عندما كان الفنان والحرفى يعملان جنبًا إلى جنب. أعلن عن اشتراكيته، وبشر بهدفه الأعلى فى أن يصنع الفن بالناس وللناس وأن يكون مصدر ابتهاج للصانع والمستخدم. إلا أنه من خلال أعمال شركته أصبح واحدًا من علية القوم رغما عنه، وأصبحت الأعمال اليدوية التى دافع عنها امتيازًا للأقلية الموسرة القادرة على تحمل ثمنها، وذلك لأنه رفض الحل الوحيد الذى يمكن من خلاله أن يصل التصميم الجيد إلى الجمهور العريض فى ذلك العصر الصناعى الآخذ فى النمو، وهو قبول واستثمار الآلة. ورغم ذلك فيحسب له أنه قد أشعل حركة الفنون والحرف فى ثمانينات القرن التاسع عشر، والتى نمت واستمرت بفضل جهود

الكثير من الفنانين والحرفيين، الذين عملوا بشكل مستقل أو أسهموا فى تشكيل نقابات أو جمعيات أو منظمات مستوحاة من القيم والمثل العليا الجمالية والاجتماعية لوليم موريس.

فى العقود التالية لتأسيس شركة موريس تم إنشاء عدد كبير من النقابات الحرفية فى بريطانيا، قام بإنشاء أغلبية تلك النقابات مهندسون معماريون تواقون إلى إحياء التقاليد الحرفية القديمة، والتوفيق بين فن العمارة والفنون الزخرفية. كان التأكيد على سمو وشرف العمل فى كثير من الحالات نابعًا من أفكار ومثل اشتراكية. لعبت بعض النقابات أدوارًا تعليمية من خلال تقديم دراسات ومحاضرات، إلى إعداد مشاغل وفصول، أما معظم النقابات فكانت تقيم معارض بشكل منتظم لتشجيع أعمال الأعضاء والارتقاء بالذوق العام. وكان رسكن ضمن أول من حاولوا إقامة مجتمع نقابى يوطوبى، رغم أن نقابة القديس جورج التى أنشأها فى عام ١٨٧١، كانت إحدى النقابات غير الناجحة التى ظهرت فى أعقاب صحوة شركة موريس. وتأثرًا بمثال رسكن أنشئت نقابة القرن.

نقابة القرن

كانت نقابة القرن للمعمارى آرثر هيجات ماكموردو (١٨٥١-١٩٤٢)، من كل الجوانب، أكثر نجاحًا من نقابة أستاذه رسكن. كان ماكموردو طالبًا فى فصل رسكن للرسم فى جامعة أوكسفورد، ومرافقًا له فى زيارته لإيطاليا عام ١٨٧٤، وأسس ماكموردو النقابة بناء على نصيحة أستاذه فى عام ١٨٨٢. كان الغرض الأساسى من نقابة القرن هو توحيد القواعد المنفصلة عادة لكل من العمارة والتصميم الداخلى والزخرفة. وبينما حاول موريس أن يساوى فنون التصوير والنحت بمستوى الحرف اليدوية الشعبية، فقد كان ماكموردو يهدف إلى النهوض بمستوى تلك الحرف، من صناعة البناء وتصميم الأقمشة والخزف والأدوات المعدنية، إلى مستوى الفنون الجميلة المتسم بالاحترام. كانت أعمال ماكموردو ونقابة القرن تميل إلى أن تكون انتقائية (مؤلفة من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة) أكثر من أعمال شركة موريس، بالرغم من تطلعها إلى نفس الأفكار والمثل. وبخلاف الكثير من رواد حركة الفنون والحرف المتأثرين بطرز القرون الوسطى، فقد

وسع ماكموردو من نطاق تأثره بالطرز التاريخية، حتى اشتملت على طراز عصر النهضة فى إيطاليا وطراز الباروك.

سبق ماكموردو تصميمات حركة الآرنوفو الأوروبية بعشر سنوات على الأقل، فقد كان أول من بحث عن نوع جديد من التصميم، نوع لا يكون متماثلاً أو معتمدًا على تصميمات الزمن الماضى. سافر ماكموردو كثيرًا، وكانت لرسوماته التخطيطية للزخارف الزهرية القوطية والرومانسكية الأسلوب، التى وضعها أثناء أسفاره، وكذلك لاهتمامه بالأشكال النباتية، تأثير قوى وكبير فى تسعينات القرن التاسع عشر. لقد كانت وحداته الزخرفية الخاصة بالأقمشة وورق الحائط وأغلفة الكتب بأشكالها المميزة من تموجات سيقان النبات، وآثار مسح الريح، وحركات توهج اللهب، كلها ثنائية الأبعاد ومحصورة بدرجة كبيرة فى الأسطح المستوية. وعند مقارنتها بتصميمات حركة الآرنوفو، فيمكننا أن نلمح أوجه التشابه الكبيرة بينهما. أما تصميمات ماكموردو للأثاث، فقد جاءت مختلفة عن باقى تصميماته الأخرى. كانت قطعة من الأثاث بسيطة فى التركيب وغير مزخرفة، جمالها يكمن فى التباين الكبير بين خطوطها الرأسية والأفقية. وقد استخدم ماكموردو النماذج المستوية كثيرًا كزخارف فى النقش، كما هو ملحوظ فى الزخارف التى تشبه العشب البحرى على ظهور المقاعد أو فى المفصلات المعدنية.

كانت نقابة القرن تهدف إلى رفع جودة ومكانة التصميم، فأنتجت بعضًا من أجمل الأعمال، ليس فقط فى ثمانينات القرن التاسع عشر ولكن فى القرن كله. وقد أسهمت تصميمات النقابة من المنسوجات والأثاث والأدوات المعدنية فى إلغاء التماثل الشديد للمنتجات الناتج عن استخدام الآلات، وحدت من سيطرة الفن الزخرفى الفيكتورى، وأضافت إشراقة جديدة فى التصميم، واستخدمت أشكالاً إيقاعية رقيقة لتعبر عن النمو فى الطبيعة. انعكست أهداف النقابة على منتجاتها وعلى مهارات واهتمامات أعضائها الشاملة. كان الأثاث يجهز بأقمشة من الجوخ أو حشوات معدنية أو بانوهات ملونة. وكانت مجلة "هوبى هورس" التى أصدرتها النقابة فى عام ١٨٨٤، هى أول صحيفة اجتماعية تتضمن ملحقا متخصصا فى التصميم، وقد عكست المجلة مبادىء النقابة الجمالية. وبالرغم من نجاحها المالى فقد

حلت نقابة القرن فى عام ١٨٨٨، وذلك نتيجة لانهماك الكثير من أعضائها فى اهتمامات خاصة مختلفة.

كانت هناك نقابة أخرى قد حذت حذو نقابة القرن وحققت نفس الإنجاز، وهى نقابة الحرف اليدوية التى أنشأها المصمم تشارلز روبرت أشبى (١٨٦٣-١٩٤٢) فى عام ١٨٨٨.

نقابة الحرف اليدوية

ولدت فكرة إنشاء نقابة الحرف اليدوية فى حلقة دراسية عقدت فى قاعة توينبى فى لندن لدراسة أعمال رسكن تحت إشراف أشبى، خريج جامعة كامبريدج وزميل موريس. وحيث إن الكثير من منتجات الفنون والحرف فى ثمانينات وتسعينات القرن التاسع عشر قد أصبحت انتقائية فى الأسلوب والتصميم، وكثيرًا ما كانت تتطلب حرفيين على مستوى عالى، وفى بعض الأحيان إنتاجًا آليًا، فقد حققت نقابة أشبى عودة متميزة للمبادىء الرسكينية والاشتراكية التى ميزت الأعمال الأولى لحركة الفنون والحرف. تميزت الأعمال التى أنتجتها النقابة بالبساطة فى التصميم والدقة فى التصنيع. وأشغال المعادن من المجوهرات والزهريات والأطباق وأدوات المائدة الفضية والذهبية، كانت غالبًا مستوحاة من مصادر من القرون الوسطى، مع إضافة أحجار شبه كريمة ونقوش زخرفية بسيطة تشبه فى مظهرها أسلوب الآرنوفو. إلا أن أشبى لم يعجبه هذا التشابه، فقد كان يرى أن هناك اختلافًا واضحًا بين المثل الحرفية والاشتراكية للنقابة وبين الأحاسيس الفنية الذاتية لمنتجات الآرنوفو التى اخترقت المتاجر العصرية بالشوارع الكبرى. وقطع الأثاث التى أنتجتها النقابة تميزت بنفس القدر من البساطة. كانت الخزانات تصنع عادة من خشب القرو أو خشب الجوز، وذات مساحات كبيرة من الخشب غير مزخرفة، توازنها مقابض ومفصلات معدنية مزخرفة. ولقد أزيلت فى الواقع كل زخارف الأسطح فى النماذج الأخيرة من منتجات النقابة من الأثاث، والتى عرضت فى معرض الفنون والحرف فى عام ١٨٩٦، وهو الأسلوب الذى أخذ يتزايد حتى ساد تصميمات فترة ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين.

تغير مصير نقابة الحرف اليدوية بعد انتقالها من لندن إلى جلوسسترشاير فى عام ١٩٠٢. أنشأ أشبى هناك ورشًا تتسع لخمسمائة عامل من عماله الحرفيين وأسرهم، ووفر فصولاً للسكان المحليين فى مدرسته للفنون والحرف. وبالرغم من أن الموقع الريفى كان يتفق مع الاعتقاد اليوطوبى الذى يرى أن الحرفيين يستفيدون من الحياة فى الريف، إلا أن الانتقال إلى الريف تسبب فى تدهور أحوال النقابة، كما أن بعد المسافة عن الأسواق المدنية قد خلق صعوبة فى التجارة. علاوة على ذلك فقد كانت هناك منافسة شديدة ومتزايدة من الشركات التى تستخدم أساليب آلية فى الإنتاج، تلك الأساليب التى مكنتهم من كسر أسعار النقابة فى الأسواق. وبحلول عام ١٩٠٥ مرت النقابة بصعوبات مالية شديدة، أدت إلى خسائر كبيرة، وتضاعفت الخسائر فى العام التالى، مما أدى إلى تصفية النقابة تمامًا.

كان لأشبى تأثير كبير وواضح فى أوروبا والولايات المتحدة، وتضمنت مجلة "هاوس بيوتيفول" الكثير من المقالات له أو عنه، فى الفترة ما بين عامى ١٩٠٤-١٩١٠. ويلاحظ أنه مع بداية القرن العشرين قد توقف تدريجيًا عن رفض الآلة، فقد كتب فى عام ١٩٠١ قائلا: "نحن لا نرفض الآلة بل نرحب بها، إلا أننا نرغب فى أن نراها خاضعة لنا لا مسيطرة علينا"(٥). وبحلول عام ١٩١٠ اقتنع تمامًا بأن الحضارة الحديثة يجب أن تعتمد على الآلات. وبذلك فقد أقر بأحد الفروض الأساسية للحركة الحديثة، مما دفعه إلى هجر مبادىء حركة الفنون والحرف.

ليثابى وجيمسون

حظيت شركات الحرف الخاصة بنسب فشل عالية، فشركة كينتون الجديرة بالاحترام بقيت بالكاد لمدة سنتين فقط بعد تأسيسها فى عام ١٨٩٠. وكان مؤسساها الرئيسيان هما وليم ريتشارد ليثابى (١٨٥٧-١٩٣١) وإرنست جيمسون (١٨٦٤-١٩١٩). تنوعت أعمال الشركة من ناحية الأسلوب، رغم أنه كانت هناك عودة ملحوظة لبعض أساليب القرن الثامن عشر الأكثر بساطة ورشاقة. وقد

5. Charles Robert Ashbee quoted from Mary Jo Weale, James W. Croak and W. Bruce Weale, *Environmental Interiors* (New York: Macmillan, 1982), p.349.

حقق معرض الشركة الأول فى عام ١٨٩١ نجاحًا ماليًا ونقديًا كبيرًا، لكن التجربة انهارت بعد ذلك بسبب ضغوط الالتزامات المالية الخارجية للشركاء.

أسس ليثابى مكتبه المعمارى الخاص فى عام ١٨٩٨، وفى خلال السنوات الخمس التالية قام ببناء عدد من المبانى تعتبر من أفضل أعماله. فى عام ١٨٩٦ شارك فى تأسيس المدرسة المركزية للفن والتصميم فى لندن مع جورج فرامتون. كان إنشاء المدرسة المركزية واحدًا من أعظم إنجازات ليثابى، فقد كانت أول مدرسة للفنون تحوى فصولاً وورشًا لتدريس الحرف اليدوية، وكان لها تأثير ملحوظ فى حركة الفنون و الحرف. كان برنامج المدرسة المركزية يركز بشكل أساسى على تدريس الفنون التطبيقية، والبحث بشكل فعال عن وسائل جديدة لسد حاجات الصناعة. وكانت الفنون الجميلة تدخل فى المنهج الدراسى كإضافة فقط لفروع الدراسة الأكثر عملية ونفعية. وتشمل الاهتمامات الأساسية للمدرسة صناعة البناء ونجارة الأثاث والزخرفة والنقش وأشغال المعادن والخشب وإنتاج الكتب. وتركزت أنشطة المدرسة المركزية فى المساء ليتمكن كل من الطلاب والمدرسين من المشاركة صباحًا فى النشاط الصناعى، لذلك كانت لديهم – بخلاف معاصريهم فى المدارس الأكثر أكاديمية – الخبرة العملية اليومية، المفتقدة فى الوسائل الأكثر تقليدية لتعليم الفن.

أما إرنست جيمسون فقد اتخذ قراره فى عام ١٨٩٣ بالانتقال من لندن والاستقرار فى جلوسسترشاير، حيث شارك كل من سيدنى بارنسلى وإرنست بارنسلى حتى عام ١٩٠٢. وقد تمثل طموح المجموعة فى إنتاج أثاث مفيد وملائم بدرجة كافية، ويتم تشكيله وتشطيبه بشكل جيد. فضلت المجموعة استخدام الأخشاب المحلية، خشب الجوز بصفة خاصة، بالإضافة إلى خشب القرو وخشب الأبنوس البنى والأسود. كانت الحواف المشطوفة سمة مميزة لأسلوب المجموعة، التى جاءت خطوط أثاثهم ناعمة بشكل لطيف. وبالرغم من أن بعض قطع الأثاث كانت بسيطة جدًا وغير مزخرفة، إلا أن الكثير من القطع زخرفت بالتطعيم المتقن بالفضة والعاج والصدف وخشب الإيلكس (شجر عيد الميلاد) وخشب الفاكهة. وهذا مثال آخر لانقسام حركة الفنون والحرف إلى مجموعتين: مجموعة الإسراف من ناحية، ومجموعة التقشف من ناحية أخرى. كان سيدنى بارنسلى يميل بحساسينه

البالغة إلى المجموعة الثانية. وقد أتقن مهارات النجارة وبرع فى صنع الأثاث، حتى أنه كان يصنع بنفسه الأثاث الذى يصممه. كان دائمًا ما يستخدم خشب القرو، ويترك معظم قطع الأثاث بسيطة غير مزخرفة ما عدا الحواف فيشطفها، وبعض الزخارف البسيطة بالمظفار (أزميل مقعر)، وأحيانًا كان يستخدم قدرًا قليلاً من التطعيم. وكان الأثاث الذى صممه أخوه إرنست بارنسلى مشابه له، ولكن يقوم بصنعه نجارون محترفون.

أما جيمسون فقد كان مسئولاً أيضًا عن عدد من قطع الأثاث رفيعة المستوى وتتميز بالبساطة، غالبًا خزانات ذات قواعد مفتوحة، ترقى إلى أن تكون من أجمل نماذج صناعة الأثاث فى بريطانيا فى الجزء الأول من القرن العشرين. لذلك كان يستخدم أخشابًا فاخرة مستوردة من الخارج، مثل خشب الأبنوس المطعم بخشب الفاكهة،ويستخدم أيضًا التطعيم بالصدف والفضة والعاج ، ويميل إلى المحافظة على طبيعة الخشب، فلا يصبغ الخشب بلون ما أو يصقله بمادة ملمعة. وكان حريصًا على عدم إخفاء أسلوب تركيب قطعة الأثاث، وخاصة وصلات النقر واللسان، والتعاشيق الغنفارية، والخوابير المستديرة الظاهرة. وتضمنت الزخرفة التطعيم بحشوات سوداء وبيضاء، والحفر بالمظفار، وشطف الحواف بشكل مائل أو مزوى. والوحدات الزخرفية إما نماذج مجردة أو أشكال نباتية ذات أسلوب مميز وكانت المقابض المصنوعة يدويًا من الحديد المطاوع تعتبر جزءًا أساسيًا من التصميم. الأثاث الذى صممه جيمسون كان يقوم بتصنيعه فريق من النجارين الماهرين، وكان أحد مبادىء جيمسون الأكثر أهمية أنه يجب على المصمم أن يطلق يد الحرفى فى فهم وتفسير التصميم الذى يقوم بصنعه وإبرازه بالشكل الملائم. ورغم أن جيمسون — على خلاف العديد من المصممين الآخرين- كان غير ماهر كحرفى، فقد تمتع بالمعرفة والفهم الكامل للحرفية ولطبيعة الخامات المستخدمة. وكان جيمسون، مثل موريس، يريد أن يصنع أثاثًا بسيطًا وبسعر معقول، ولكنه لم ينجح أبدًا فى تحقيق ذلك، لأن أعماله كانت تحتاج دائمًا لصانع خبير ومتمكن من حرفته.

هكذا لعبت النقابات والشركات الحرفية دورًا شديد الأهمية فى حركة الفنون والحرف، وإلى جانبها ظهر عدد من المهندسين المعماريين والمصممين من

الجيل التالى، الذين عملوا بشكل مستقل وأسهموا فى نمو وتطور حركة الفنون والحرف فى إنجلترا. كان واحد من أهم هؤلاء المصمم والمعمارى المتخصص فى بناء المنازل تشارلز فرانسيس أنسلى فويذى (١٨٥٧-١٩٤١)، الذى كان مبدأه المعلن "عش واعمل فى الحاضر" يميزه عن موريس ونظرائه باشتياقهم الرومانسى للماضى واهتمامهم بالآثار القديمة.

فويذى

ولد تشارلز فرانسيس أنسلى فويذى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهو لذلك ينتمى لجيل أصغر من المصممين. وقد بدأ عمله الشخصى عام ١٨٨٢، بعد أن تتلمذ وتدرب على يد جون بولارد سيدن، وقام ببناء أول منزل من تصميمه فى عام ١٨٨٨. آمن فويذى بأن المنزل يجب أن يصمم للعيش فيه، ومن أجل تنفيذ أفكاره أراد أن يصمم كل جزء فيه، من أول تخطيطه وتصميمه إلى تجهيزه بالأثاث والأقمشة وحتى آنية المائدة الفضية. وبدأ منذ عام ١٨٨٢ فى تصميم الأقمشة وورق الحائط بأسلوب أحدث وأرق وأكثر أناقة وأقل زخرفة من نماذج موريس المعقدة. عرف عنه استخدامه لزهور التيوليب المبسطة والأشكال المتشابكة مع الطيور والحيوانات. وكان يعتقد أن الزخارف الواقعية غير مناسبة للزخرفة، لذلك تعامل مع النباتات والطيور والحيوانات على أنها مجرد رموز، يعالجها بخطوط مبسطة، تذكرنا بأسلوب الآرنوفو، ذلك رغم أنه كان يعلن معارضته لتصميمات الآرنوفو. ولم يبدأ فويذى جديًا فى تصميم الأثاث حتى تسعينات القرن التاسع عشر، وقد نفذ أفضل تصميماته بين عامى ١٨٩٨-١٩١٠فى أهم المنازل التى قام بتصميمها. كان الأثاث مصمما بعناية وبسيطًا غير مزخرف، وأظهر أن التأثير اليابانى كان فى غاية الأهمية فى تسعينات القرن التاسع عشر. وتأثر فويذى بمؤسس نقابة القرن ماكموردو، وجاء هذا واضحًا فى استخدامه للخطوط الرأسية، وأشكال القلوب المفرغة، وقمم عش الغراب. كان يفضل استخدام خشب القرو، وابتكر تصميمات بسيطة ومتينة للمقاعد والطاولات والخزانات، وكان مميزًا بالمفصلات النحاسية المنقوشة (شكل ٥). وقد تم نشر الكثير من تصميمات فويذى فى مجلات التصميم الإنجليزية والألمانية والفرنسية، ونسخت على نحو واسع.

تميزت الواجهات الخارجية للمنازل التى صممها فويذى بنوافذ ناتئة ومرتبة بشكل غير متماثل، وموضوعة وفقًا لاحتياجات التصميم الداخلى، أما الدعامات فكانت على طراز القرون الوسطى. وكانت الحوائط الخارجية مستوية وكثيرًا ما بنيت — للاقتصاد فى التكاليف — من الطوب، الذى يكسى بتخشينة بياض ليصل إلى سمك الحجر ثم يطلى بعد ذلك بالجير.

كانت رغبة فويذى فى الوصول إلى درجة من الحرفية شديدة الإتقان تعادل اهتمامه بالناحية الاقتصادية. واعتقد أن المنازل يجب أن تحوى غرفًا مشرقة وساطعة ومبهجة وسهلة التنظيف، وكذلك غير مكلفة. احتوت المنازل التى قام فويذى ببنائها على تصميماته من قطع الأثاث والمنسوجات، وكانت ذات حوائط مطلية بالجير، ومدافىء ضخمة مكسوة بالآجر، وأسقف ذات عوارض من خشب القرو الطبيعى أو المطلى باللون الأبيض. أتاح منزل فويذى الخاص المسمى ذا أورشارد ، الذى بنى فى كورليوود عام ١٨٩٩، فرصة نادرة له للعمل دون تدخل من أحد، واستخدم فيه خطته اللونية المفضلة من الأبيض والأخضر والأحمر. وقد بنى المنزل بتخطيط يسمح بتوفير رؤية جيدة للحديقة وبستان الفاكهة، وبأسطح مسنمة عميقة ذات أسقف داخلية منخفضة لتجنب ارتفاع الحرارة فى الصيف. كان المنزل ذا تصميم داخلى بسيط غير مزخرف، ويحتوى على مدفأة حائطية كبيرة وأثاث بسيط مصنوع على غرار نماذج محلية إنجليزية، وستائر حمراء لامعة. باب المدخل كان يبدو واسعا بسبب المفصلات المعدنية المستدقة الطرف التى كانت على امتداد عرض ضلفة الباب. كان من السهل تنظيف المنزل، حيث كانت أرضيات الردهة والمطبخ من بلاطات الأردواز قوية التحمل، وأرضيات الدور الأول من بلاطات الفلين الأخضر. وقد أسهم طلاء أشغال الخشب وأسقف المنزل باللون الأبيض مع امتداد زجاج النوافذ وخصوصًا فى حجرة الطعام، أسهم فى جعل التصميم الداخلى يبدو براقًا ومبهجًا، وذلك بمعايير الذوق الفيكتورى المبكر. كان تشديد فويذى على البساطة واستخدامه للون الأبيض والألوان الرقيقة، أمرًا نادرًا فى ذلك الوقت.

وكان من المعاصرين لفويذى، وأحد الشخصيات الرئيسية فى حركة الفنون والحرف البريطانية، المعمارى والمصمم مكاى هيو بيلى سكوت.

بيلى سكوت

كان مكاى هيو بيلى سكوت (١٨٦٥-١٩٤٥)، مثل فويذى، مهندسًا معماريًا متخصصًا فى بناء المنازل فى المقام الأول، ومثل فويذى أيضًا كان مهتمًا بكل أشكال التصميم المترلى سعيا وراء تحقيق الوحدة العضوية فى مشروعاته، إلا أنه كان يكثر من استخدام الألوان والتفاصيل الزخرفية على خلاف فويذى. وينسب إلى بيلى سكوت بحق خلق فكرة المترل الواقع فى الضواحى فى بريطانيا، كما قام بتصميم العديد من المنازل فى روسيا وبولندا وألمانيا وسويسرا. أول مشروع رئيسى قام بتصميمه كان مترله الخاص المسمى البيت الأحمر الذى بنى فى دوجلاس عام ١٨٩٢. كان حس الروستيك أكثر ما يميز أسلوب بيلى سكوت، وخشب القرو هو النوع المفضل لديه. بدأ بيلى سكوت منذ عام ١٨٩٨ فى تصميم الأثاث الذى قام بصنعه جون وايت، ويعتبر بيانو مانكس الذى صنع فى عام ١٩٠٠ تصميمًا نموذجيًا لأسلوبه، وهو عبارة عن بيانو عمودى الوضع بهيكل من خشب القرو متين البناء، وذى ضلفتين ومفصلات معدنية مبالغ فى حجمها كبديل بسيط عن الزخرفة.

تأثر بيلى سكوت بطراز الشنجل **Shingle** الأمريكى (الشنجل لوح خشبى صغير كالقرميد تكسى به السقوف الجملونية على نحو متراكب)، وكانت الخطوط الأفقية ملمحًا مشتركًا فى الواجهات الخارجية لأعماله. كان يفضل المسقط المفتوح، لأنه يضم العديد من الحجرات فى منطقة واحدة، وقد استخدم الفتحات ذات الضلف والزجاج الملون فى الرواقات والسلالم لتوسيع المساحة. وكان الأثاث الثابت أداة أخرى استخدمها فى خلق المساحات المفتوحة. التكسيات الخشبية والعوارض المكشوفة والتجاويف العميقة والجلسات الثابتة بجانب المدفأة، كانت من العناصر التى ميزت أعماله. كان إحساسه بالألوان متطورًا بشكل كبير بالنسبة لهذه الفترة. مثلت المصادر التاريخية التقليدية منبع إلهام بيلى سكوت، إلا أن أفكاره واستخدامه لتلك المصادر كان جديدًا ومختلفًا، فله أسلوب خاص فى استخدام أشكال الزهور والأوراق النباتية، معطيًا لها ملمحًا من إيقاع الآرنوفو، ولكن ليس إلى حد الخطوط المتعرجة القوية وغير المتماثلة التى ميزت أسلوب الآرنوفو فيما بعد. زخرف بيلى سكوت الأسطح المستوية بوحدات زخرفية متقنة

ذات أسلوب خاص، مستخدمًا الأخشاب الملونة والمعادن والبيوتر (مزيج من القصدير والرصاص) والعاج والصدف فى كل من التطعيم والنقش البارز، وشاعت الخطوط البنائية الهندسية والمنحنية فى تصميماته.

كان بيلى سكوت يميل إلى استخدام ألواح خشب القرو أو خشب الدردار الإنجليزين فى تصميماته من الأبواب وقطع الأثاث. وفضل خشونة تلك الألواح المصقولة يدويًا، عن ألواح الأخشاب المستوردة الأكثر تكلفة والمصقولة للغاية. لم تترك وصلات النقر واللسان مكشوفة فحسب، وإنما تم تضخيمها والمبالغة فيها للتأكيد على مهارة الحرفى اليدوية. كان غرض بيلى سكوت هو خلق البساطة ومنح إحساس بالهدوء وجو من التجانس.

وقد نشرت أعمال بيلى سكوت بشكل واسع فى مجلة "ذا ستوديو" التى خصصت عشرة مقالات – أربعة منها بالألوان – لأعماله، فى الفترة من عام ١٨٩٤ إلى عام ١٩٠٠. وتضمن مقال بيلى سكوت المهم فى عدد يناير ١٨٩٥، بعنوان "منزل ضاحى نموذجى" An Ideal Suburban House ، تضمن تصميمات لمشروع على قدر كبير من المعاصرة، قاعة ضخمة ذات سقف مرتفع على طراز القرون الوسطى، تحوى شرفة للموسيقى فى الطابق العلوى ومدفأة كبيرة فى الحائط المقابل متصلتين بممر معلق من السقف. وكان تقسيم الحجرات بستائر مطوية شيئًا فريدًا غير مسبوق. نفذ بيلى سكوت الكثير من التصميمات التى نشرت فى ذلك المقال فى البيت الأبيض فى هيلنسبورج عام ١٩٠٠، وقام بتنفيذ المزيد من المشروعات فى أوروبا وأمريكا بعدما نشرت أعماله فى مجلة "ذا ستوديو".

المدن الحدائقية

استخدمت المبادىء الاجتماعية والتصميمية لحركة الفنون والحرف، معًا وبشكل غير مسبوق، فى المدن الحدائقية Garden Cities التى أقيمت فى بدايات القرن العشرين. كان رسكن وموريس يحلمان بوضع مثالى يمكن للمواطنين أن يعيشوا ويعملوا فيه. حيث تعاطف كلاهما مع معاناة وشقاء الطبقة العاملة والبطالة وسوء المعيشة، الذى نتج عن التحول من اقتصاد ريفى زراعى إلى اقتصاد مدنى صناعى منذ بدء القرن التاسع عشر. وقد اشتاق موريس إلى وضع لإنجلترا تذوب

فيه الاختلافات بين الريف والمدن، فى سبيل خلق مجتمع صحى وسعيد ومتجانس، مبنى على غرار قرى القرن الرابع عشر الصغيرة. وبالنسبة لرسكن، كان حل مشاكل بريطانيا المتفاقمة يكمن فى شكل المدينة نفسها، ولذلك دافع دومًا عن التخطيط الدقيق.

كان إبنيزر هوارد (١٨٥٠-١٩٢٨) هو أول من ابتدع مصطلح "المدن الحدائقية". كان هوارد منظرًا غير معمارى، ومتأثرًا برسكن، ويرغب فى خلق حضارة جديدة تبنى على أساس خدمة المجتمع. كان هوارد مصرًا على ربط كل مشروع بالموقع الذى اختير لتنفيذه فيه، مثل أسلوب الفنون والحرف، وكان مصرا أيضا على أن يتحدد حجم المدن طبقا لبحوث علمية اقتصادية دقيقة. وكان كتابه المهم "غدًا: سبيلاً سالمًا لإصلاح حقيقى" Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform، الذى نشر فى عام ١٨٩٨ ثم نقح وأعيد نشره فى عام ١٩٠٢ تحت اسم "مدن الغد الحدائقية" Garden Cities of Tomorrow، قد وحد أفكاره الخيرية والاشتراكية فى شكل دستور مكتوب لإصلاح اشتراكى عملى. وأيد معماريو حركة الفنون والحرف معارضة هوارد لتضخم العاصمة. وفى عام ١٩٠٣ أسهم هوارد فى تأسيس شركة جاردن سيتى بايونير. وكانت ليتشورث جاردن سيتى فى هيرتفوردشاير هى أول مدينة حدائقية يتم إنشاؤها، وقام بتخطيطها كل من رايموند أنوين (١٨٦٣-١٩٤٠) وبارى باركر (١٨٦٧-١٩٤٧). كان أنوين وباركر اشتراكيين متأثرين بأفكار رسكن وموريس ومثل المجتمع اليطوبى الذى تصوره الكاتب إدوارد كاربنتر، وظلا يناصران الطراز الوطنى البسيط، وجعلا هدفهما هو تحسين منازل الطبقة العاملة. ومن خلال كتابتهما، وبالتحديد كتاب "فن بناء البيت" The Art of Building a Home، حاولا جعل حركة الفنون والحرف فى متناول أيدى الجمهور.

أقيمت المسابقات للجمع بين التصميم الجيد والحاجات الاقتصادية. واستمر البناء فى ليتشورث جاردن سيتى حتى الحرب العالمية الأولى، بتصميمات سكنية لعدد من معماريى الفنون والحرف، كان من أبرزهم بيلى سكوت. ولاقى نظام الملكية وإيجار العقارات ارتياحًا كبيرًا لدى الجمهور، واجتذبت المدينة الكثير من المهنيين الذين يرغبون فى الحياة البسيطة. وبعد ٤٠ عامًا من إنشائها صدر تقرير

حكومى، أكد أن مواطنى هذه المدينة كانوا أكثر صحة من مواطنى المدن الصناعية الأخرى. وقد أنشئت المدينة الحدائقية الثانية ويلوين جاردن سيتى فى عام ١٩١٩، كنتيجة لإبداعات هوارد الشخصية.

* * *

اتخذت حركة الفنون والحرف أشكالاً مختلفة على امتداد أوروبا ورغم أن نفور الحركة البريطانية من التصنيع لم يلق تجاوبًا حقيقيًا فى العديد من البلاد الأوروبية، خاصة تلك غير الصناعية والتى لم تظهر لذلك فيها حركة ضد التصنيع، فقد تضمنت الحركة الأوروبية مظهرين أساسيين لفلسفة الفنون والحرف: الأول استخدم التصميم فى التعبير عن هوية البلاد الذاتية، والذى أصبح يعرف الآن بالحركة الرومانتيكية القومية National Romantic. والثانى كان محاولة إصلاح التصميم الصناعى بتطبيق نفس قيم حركة الفنون والحرف على الإنتاج الآلى. كانت أكثر المناطق الأوروبية تأثرًا بأفكار ومثل رسكن وموريس ورواد حركة الفنون والحرف البريطانيين الآخرين هما منطقتا إسكندنافيا ووسط أوروبا. فقد اشتركت بلاد هاتين المنطقتين فى إدراك وفهم عميقين لحركة الفنون والحرف البريطانية. وقد قرأ رواد إصلاح التصميم فى هذه البلاد أعمال رسكن وموريس، واشتركوا فى مجلة "ذا ستوديو". وحضر أغلبهم إلى بريطانيا ليروا عن قرب مبانى ويب وفويذى وبيلى سكوت، وليزوروا المعارض الدولية، التى كانت الحرف البريطانية تعرض فيها. وكانوا جميعهم يوقرون أخلاقيات الفنون والحرف، والتى تتمثل فى الأمانة فى استخدام الخامات، والمثالية فى وحدة التصميم، وتطبيق الفن فى كل أشياء الحياة اليومية. ومع ذلك فكثيرًا ما كانت هذه الأخلاقيات لا تمتد إلى الصناعة اليدوية، وجاءت انتقائية الأسلوب مثل الحركة البريطانية نفسها.

الفنون والحرف فى إسكندنافيا

قدمت فنلندا نموذجًا للحركة الرومانتيكية القومية، التى تكررت بشكل أقل إلى حد ما فى البلاد الإسكندنافية الأخرى. كانت فنلندا جزءًا من السويد، ولكن تم التنازل عنها لصالح روسيا فى عام ١٨٠٩، وقد انتهى استقلالها النسبى تحت حكم القيصر فى نهاية القرن التاسع عشر، مما أضاف حافزًا آخر للقومية المزدهرة أساسًا فى

ذلك الحين. وقد مثل أكسلى جالن كاليلا (١٨٦٥-١٩٣١) بصورة مصغرة الرومانتيكية القومية فى فنلندا. وبالرغم من أنه قد تدرب فى باريس، فقد آمن جالن كاليلا بالاهتمام بالتقاليد القروية لثقافته الخاصة، فى سبيل الاستلهام منها. وقام بعمل رحلات كثيرة إلى كارليا وهى بلدة فنلندية قديمة. وفى عام ١٨٨٩ بدأ فى عمل تصميمات منزله ومرسمه الخاص، واعتمدت أول رسوماته المعمارية على وحدات من العمارة الوطنية الفنلندية. وعندما أتم منزله فى عام ١٨٩٥ أصبح بسطحه الجملونى وجدرانه الخشبية وشرفاته وأسقفه العالية نموذجًا لإحياء فن العمارة الخشبية الفنلندية. وقد أعادت رسوماته وكليشيهاته بعث العالم الشاعرى لشخصيات الكاليفالا Kalevala، وهى شخصيات تذكارية خيالية بملابس حربية كارليانية أصيلة. والقارىء النهم لموريس يجد أن جالن كاليلا قد اعتنق فكرة الفنان – الحرفى الذى يقوم بالتصميم فى كل المجالات. فقد قام جالن كاليلا بتصميم، وفى بعض الأحيان بتصنيع، الأثاث والزجاج الملون والمنسوجات والفرسك وحتى مفصلات الأبواب، كما قام أيضًا بتصميم الملصقات وأغلفة الكتب والمجوهرات. ومن ضمن تعاليم الفنون والحرف، آمن جالن كاليلا بتساوى الفنون الجميلة والفنون الزخرفية، وأن الفن القومى يجب أن يهتم برفع مقاييس الجودة فى التصميم الصناعى كذلك.

وإذا كان جالن كاليلا – كما كان يطلق عليه غالبًا – فنان فنلندا القومى، فإن إليال سارينن (١٨٧٣-١٩٥٠) هو معمارى فنلندا القومى. قام سارينن مع شريكيه هيرمان جازيليوس وأرمس ليندجرين ببناء الجناح الفنلندى فى معرض باريس العالمى عام ١٩٠٠. وبالرغم من أن مصادر التصميم تم اقتباسها من مناطق بعيدة خارج الوطن، إلا أن الشكل الكلى كان قوميًا، وكانت الزخرفة مستوحاة من أشكال حيوانات ونباتات محلية كالدببة وكيزان الصنوبر. تم دهان الواجهة بدهان يشبه الجرانيت أما المداخل فتمت تكسيتها بحجر الجرانيت، وهو حجر صلب يشكل معنى رمزيًا فى فنلندا، ليس فقط لأنه محلى ولكن لأنه يمثل مقدرة وقوة الشخصية الفنلندية. وقد استمرت الفكرة القومية بالداخل، فالقاعة الرئيسية زخرفها جالن كاليلا بالفرسك بقصص مستوحاة من الكاليفالا، كما أسهم مصنع إيربس

بغرفة احتوت على تصميماته من الأثاث، وكذلك قدمت جمعية أنصار الحرف اليدوية الفنلندية قطعا من الخزف وأقمشة تنجيد وستائر من الجوخ.

وقد أصبح فيترسك ، البيت والستوديو الذى بناه سارينن وجازيليوس ولينجرين لأنفسهم فى عام ١٩٠٣، رمزًا قوميًا آخرا، فقد جسد الهدف الأعلى لحركة الفنون والحرف فى وحدة التصميم، والذى كان يطلق عليه فى القارة الأوروبية "العمل الفنى الشامل" Gesamtkunstwerk ، حيث يشكل البناء وتأثيثه وموقعه وحدة بيئية متكاملة. ويقع المبنى بشكل دراماتيكى فوق قمة تل يعلو بحيرة فيترسك غرب هلسنكى، ويبدو المبنى وقد نبت من موقعه الجرانيتى. وفى الواقع فإن فيترسك هو عبارة عن سلسلة من الإنشاءات، واحد منها قائم بذاته، والباقى متصل ببعضه عن طريق مراسم ذات مناور. وقد تم ربط المنزل بموقعه البيئى عن طريق الجدران الحجرية، وسلسلة من المصاطب الخلوية والأجنحة والأروقة المسقوفة، وعن طريق استخدام المواد المحلية، التى منها الجرانيت والجص والخشب والقراميد المتموجة المتراكبة. وقد كان لسارينن اليد العليا فى التصميم الداخلى، خاصة بعد أن ترك لينجرين الشركة فى عام ١٩٠٥، ثم جازيليوس فى عام ١٩٠٧. صمم سارينن الكثير من قطع الأثاث للمنزل، على سبيل المثال مائدة حجرة الطعام والمقاعد والمنسوجات التى قامت زوجته لوجا بنسجها.

وقد حقق أيضا بيت ليتل هيتناس للفنان السويدى كارل لارسون، فكر وتصور الفنون والحرف للمنزل كعمل فنى شامل وكمأوى ريفى يجسد أفضل التقاليد الوطنية. كان كارل لارسون قد ورث كوخًا فى سوندبورن، وانتقل إليه هو وزوجته كارين فى البداية كمنزل صيفى، ثم بعد عام ١٩٠١ كمسكن دائم. وقد غطى لارسن الحوائط بالتفاصيل الزخرفية وصمم الأثاث، ومع كارين قام بتخطيط الكثير من الإضافات للمنزل. وقد صممت كارين (وهى نفسها فنانة مدربة) بعض قطع الأثاث أيضًا، وقامت بتصميم ونسج وتطريز منسوجات المنزل. وقد خلد منزل ليتل هيتناس فى خمسة كتب تحوى لوحات رسمت بالألوان المائية، أصدرها لارسون فيما بين عامى ١٨٩٩-١٩١٣. فى الكتاب الأول والأكثر شهرة "بيت" A Home، رسم لارسون لقطات عديدة للهناء المنزلى مع كارين وأطفالهما الثمانية.

وقد أصبح لارسون أشهر مصور فى السويد، حيث كان عمله وحياته متلازمين لعيون وقلوب أبناء بلده، الذين اعتبروا لوحاته المائية دليلاً قاطعًا على أنه قد بلغ الحياة البسيطة بالانسجام الكامل بين العمل والأسرة. ونتيجة لتأثره الشديد بحركة الفنون والحرف، قام لارسون بتعديل الأفكار البريطانية لتتناسب مع البيئة الإسكندنافية. فقد احتوى منزله على مداخل ومدافىء ركنية كبيرة، ونوافذ عريضة بارزة على الطراز الإنجليزى مدمجة فى بناء خشبى سويدى، وحوائط مزينة بالرسومات، ومواقد مبنية بالطوب. ستوديو لارسون (شكل ٦) المصور فى كتابه "بيت" احتوى على نافذة ضيقة تنتهى بعقد مستدق الطرف على الطراز الإنجليزى، مزخرفة بوحدات زخرفية من القرون الوسطى، وأريكة خشبية قام لارسون بتصميمها، يعلوها شكل كاريكاتورى لنفسه. أما باقى الأثاث فكان على طرز وطنية من القرنين السابع عشر والثامن عشر.

يعتبر لارسون واحدا من مجموعة من المصلحين فى السويد،كان من بينهم أيضا الكاتب إلين كى الذى كتب فى عام ١٨٩٩ كتيبًا حقق انتشارًا عريضًا يحمل عنوان "الجمال للجميع" Beauty for All، شدد فيه على أهمية البيئة المرضية جماليا وأصر على جعلها فى متناول الجميع، ونادى بتجهيزات منزلية تحقق الحاجات الحيوية الأساسية، بمعنى أن كل شىء يجب أن يحقق الغرض المقصود منه، المقعد يجب أن يكون مريحًا للجلوس، والمنضدة مريحة للعمل أو تناول الطعام، والسرير جيدا للنوم عليه.

هذه الوظيفية والوطنية فى التصميم كانت أيضًا أهم مؤثرات الفنون والحرف فى الدانمراك والنرويج كما فى كل البلاد الإسكندنافية، وقد اقترنت بمجهودات ناجحة لتحسين الإنتاج الصناعى. فى النرويج تم تأسيس اتحاد الفن التطبيقى فى عام ١٩١٨. وكانت النرويج رائدة فى تصميم المنسوجات، حيث قام جيرهارد مونته (١٨٤٩-١٩٢٩) بتمهيد الطريق لإحياء تطريز المنسوجات. لقد استخدم تقنيات تقليدية، وموضوعات مقتبسة من الحكايات الشعبية النرويجية، ولكنه نقلها بأسلوب خطى حديث. وكذلك قامت فريدا هانسن (١٨٥٥ — ١٩٣١) بجمع ما هو تراث بما هو مبتكر. فقد كانت كثيرًا ما تصور حكايات من الأساطير النرويجية، وتخترع طرقًا للحياكة جديدة وواضحة بحيث أن كل أجزاء

سداة النسيج تترك مكشوفة لتخلق تأثيرًا ثلاثى الأبعاد فى مساحات أخرى مشغولة بزهور تقليدية. أما الدانمرك فقد كانت منتجاتها من الخزف لا تبارى، ولا يضارعها أحد فى الأعمال المعدنية. وللاستشهاد ببعض النماذج، كان مصنع بورسلين كوبنهاجن الملكى مجددًا فى الخزف الملون المزجج وفى استخدام الزخرفة المناسبة. كما أصبح الفنان الدانمركى متعدد المواهب تئوفل بنسبول (١٨٤٦-١٩٠٨) شهيرًا بسبب النماذج المجردة الجريئة التى ابتكرها للعديد من شركات الخزف. ولا يزال جيو ينسن (١٨٦٦-١٩٣٥) هو أكثر حرفى دانمركى شهرة، فتصميماته الفضية، التى تتراوح من الآنيات المجوفة الهندسية البسيطة إلى المجوهرات المنحوتة الفائقة التركيب، أصبحت كلاسيكية إلى درجة أن الكثير منها لا يزال ينتج حتى الآن.

فى إسكندنافيا، كانت أفكار حركة الفنون والحرف تطبق على الأثاث كما تطبق على أوجه التصميم الأخرى بدون جلبة أو تظاهر شكلى، ليست محاولة لخلق شكل عابر وسريع الزوال ولكن محاولة حقيقية فعلية لجعل التصميم اليدوى شعبيا. والإسكندنافيون بصفة عامة يحترمون حرفة الخشب ويفضلون الخشب كمادة طبيعية مرضية لصنع الأثاث، عنه كوسيلة لعرض البراعة الفنية الفائقة. لم ينسوا المقياس الإنسانى، ولم ينسوا أيضًا الهدف الاشتراكى التقدمى "التصميم الجيد للجميع".

الفنون والحرف فى وسط أوروبا

اكتسبت حركة الفنون والحرف فى وسط أوروبا قوة دافعة كبيرة فى تسعينات القرن التاسع عشر، ولعبت الفنون الشعبية دورا هاما فى إحياء الهوية القومية لبلدان تلك المنطقة. كان للفن الشعبى معنى خاص فى البحث المجرى عن الاستقلال الثقافى والسياسى، وكان يمثل رفض سيطرة فيينا — مركز إمبراطورية الهابسبورج — ويلقى الضوء على التطور الفريد الخاص للمجر. وقد تبلور هذا البحث عن الهوية القومية فى احتفالات الذكرى الألفية فى عام ١٨٩٦، التى ترمز إلى ألف عام على وصول المجريين إلى المجر. اهتم الرومانتيكيون القوميون فى المجر بمنطقة ترنسلفانيا (جزء من رومانيا الآن) فى سبيل الاستلهام منها. كانت حرفها اليدوية ومبانيها تعتبر أقدم إرث فنى للمجر، لذلك بقيت محفوظة فى الذاكرة الوطنية المجرية. تكونت جمعيات للصناعات الحرفية المترلية، وأصبحت المنطقة مركزا لدراسة

التقاليد القومية. كانت ترنسلفانيا مصدرا رئيسيا لتصميمات جماعة للفنون والحرف أطلق عليها اسم "جماعة فنانى جودولو"، والتى اقتربت كثيرا من تحقيق الغايات والمثل العليا التى تولدت بفضل رسكن وموريس.

أنشئت ورش جودولو فى عام ١٩٠٢ عندما انتقل المصور أولدار كورشفويى كريش (١٨٦٣-١٩٢٠) هو وأسرته إلى قرية بالقرب من بودابست تحمل نفس الاسم. فى الأعوام التالية تم تكوين "جماعة فنانى جودولو" بزعامة كورشفويى كريش، منضما إليها كل من الحرفى والمصمم السويدى ليو بلمونت والمعمارى اشتفان ميدياسيى وآخرون. قام هؤلاء الفنانون والمصممون ببناء وتأثيث منازلهم الخاصة بأثاث ومنسوجات على الطراز الوطنى، وأصبحت تجسيدا حيا لأفكار حركة الفنون والحرف. فى عام ١٩٠٤، أنشأ كورشفويى كريش ورش نسيج فى القرية للفتيات الفلاحات المحليات، لإحياء الأساليب التقنية القديمة من جديد، واستخدام الصبغات النباتية الطبيعية. وتلقت تلك الورش دعما من الدولة (أصبحت منذ عام ١٩٠٧ جزءا من المدرسة القومية للفن التطبيقى) وحققت نجاحا كبيرا فى المعارض والمنافسات الدولية، مثل سوق سانت لويس فى عام ١٩٠٤. كان أعضاء الجماعة الآخرون يعملون فى مجالات أخرى، على سبيل المثال شاندور نودج، الذى يعتبر أنجح عضو فى الجماعة، كان يقدم عادة أعمالا ذات موضوعات وطنية فى العديد من المجالات الفنية، مثل الرسوم التوضيحية ونوافذ الزجاج الملون. وصلت "جماعة فنانى جودولو" إلى قمة مجدها فى عام ١٩٠٩ عندما عرضت منتجاتها فى الصالون القومى فى بودابست. وعلى الرغم من أن ردود الفعل النقدية كانت قاسية جدا، فقد نجحت تجربة "جودولو" فى البقاء أثناء الحرب العالمية الأولى، ولكنها انهارت فى عام ١٩٢١ بعد نهاية الحرب.

* * *

فى أعقاب الوحدة الألمانية عام ١٨٧١، افتتح فى برلين متحف متخصص فى الفنون والحرف وأنشئت متاحف مماثلة فى جميع أنحاء ألمانيا. وقد جمعت فى هذه المتاحف منتجات الحرف اليدوية بغرض الحفظ والدراسة. وكانت جهود الإمبراطورة أوجستا، المغرمة بالتقدم الإنجليزى، وراء إنشاء ودعم تلك المتاحف حيث أرادت رفع المستوى المنخفض للصناعات الحرفية الألمانية.

وسيرا على خطى النموذج الإنجليزى، تأسست ورش حرفية صغيرة خاصة فى جميع أنحاء ألمانيا تصنع الأثاث والسجاد والأدوات المترلية. ولكن بينما رفضت ورش الفنون والحرف فى إنجلترا الأخذ بطرق الإنتاج الآلى، فقد احتضنت الورش الألمانية تلك الطرق بأذرع مفتوحة. وكان أول تلك الورش وأكبرها أهمية الورشة المتحدة للأشغال اليدوية التى تأسست فى ميونخ عام ١٨٩٧. وعلى الرغم من أن مؤسسيها قد تأكدوا من أن التجارب الإنجليزية السابقة فى النهوض بمقاييس جودة التصميم إنما تقوم على الالتزام بالبساطة والأمانة فى صنع أدوات الحياة اليومية، فإنهم قد رفضوا إيمان رسكن وموريس بقداسة الصناعة اليدوية. وكانت الورشة المتحدة غير مكترثة بالإصلاح الاجتماعى وغير مهتمة بالعمل الفردى على حد سواء، ولأن هدف أعضاءها كان الحصول على منتج عال الجودة وبسعر معقول، فقد تحمسوا ودافعوا عن أى طريقة يمكن أن تحسن من مقاييس الإنتاج الألمانية، وجعل السلع الألمانية أكثر قدرة على منافسة نظيرتها فى الدول الأوروبية. وفى سبيل ذلك استخدمت الورشة المتحدة أحدث الأساليب التكنولوجية المتاحة. وبينما كانت تشدد على الدور المحورى للمصمم وتشجع على توثيق الصلة بينه وبين العمال الذين يقومون بصنع المنتج، فقد رفضت الورشة المتحدة فكرة أن يكون المصمم هو نفسه الصانع أيضا.

المصمم ريشارد ريمرشميد (١٨٦٨-١٩٥٧)، أحد مؤسسى وأهم مصممى الورشة المتحدة ، يضرب مثلا واضحا لطريقة فهم الورشة لموضوع الإنتاج. فقد كان فخورًا بابتكاره قطع أثاث يمكن أن تصنع يدويًا بالكامل، وفى الوقت نفسه تتلاءم مع الإنتاج الآلى لبساطة ومعقولية تصميمها، خاصة وقد حلت الأخشاب الرقائقية والقشرات الخشبية محل الخشب المصمت، وقد قام ريمرشميد بالتصميم أيضا للمنافس الرئيسى للورشة المتحدة، ورشة درسدن للفنون والحرف التى تأسست فى عام ١٨٩٨. ورغم أن مؤسسها كارل شميت كان قد قضى نحو العام فى إنجلترا بعد أن أنهى تدريبه الحرفى فى النجارة، إلا أنه كان يعتقد أن الحرف اليدوية لن تظل لفترة طويلة اختيارا مطلوبا فى الحياة المعاصرة مع انتشار التصميم الصناعى الجيد. وقد ساند بقوة تطوير ريمرشميد لخط إنتاج عرف باسم "الأثاث الآلى الصنع" Maschinemöbel الذى عرض للمرة الأولى فى عام ١٩٠٦. وقد شهد المؤرخ

جون هيسكيت بالنجاح التجارى للورش الحرفية الألمانية حيث كتب: "فى غضون أقل من عقد على تأسيسها، تحولت الورش الرئيسية من جمعيات صغيرة للفنانين عاكفة على الدفاع عن دورها وعن مقاييسها فى الإنتاج، إلى شركات تجارية كبيرة وذات تمويل ضخم"[6].

فى عام ١٨٩٦ أرسلت الحكومة البروسية ملحقا ثقافيا لسفارتها فى لندن وهو المعمارى هيرمان موتيزيوس (١٨٦١-١٩٢٧) فى مهمة تجسسية استغرقت ست سنوات لكى يدرس أسرار النجاح والتفوق الإنجليزية. قام موتيزيوس بمسح شامل للعمارة المترلية الإنجليزية لفترة أواخر القرن التاسع عشر، بما فيها أعمال ويب وأشبى وفويذى وبيلى سكوت، وسجل إعجابه وتقديره لها فى كتابه المهم "البيت الإنجليزى" Das Englishche Haus الذى نشر فى عام ١٩٠٤.

كان موتيزيوس معجبًا بشكل شخصى بطرز المبانى البلدية الإنجليزية، وشعر أن بساطة شخصيتها نابعة من إحساس البرجوازية الإنجليزية بعدم حاجتها إلى محاكاة أساليب من يفوقها اجتماعيا. وشعر أيضا أن هذه المبانى قد تطورت عن طريق الضرورة العملية، فعلى سبيل المثال، توضع النوافذ فى البيوت الإنجليزية فى المواضع التى فى حاجة إليها وليس لاستكمال الوحدة المعمارية السائدة فى المبنى من الخارج. كما أن الاهتمام الرئيسى فى المترل الإنجليزى هو للراحة. وقد وضع موتيزيوس قائمة بالخصائص النموذجية للبيت الإنجليزى، حيث كتب: "البيت الإنجليزى يخضع بذكاء إلى عناصره الأساسية ويتكيف بمرونة مع ظروفه الفعلية. والرجل الإنجليزى يبنى مترله لصالح نفسه فقط، فهو لا يشعر بالحاجة إلى التأثير فى الآخرين، ولا يفكر فى الولائم والمناسبات، ولا فى فكرة إبهار أعين الناس بالإسراف فى زخرفة مترله، لأن هذا ببساطة لا يخطر على باله. وفى الواقع إنه يتجنب جذب الانتباه لمترله. ومسألة التفاخر المعمارى ومحاولة خلق طراز والتى لا نزال فى ألمانيا نميل لها بشدة لم تعد موجودة فى إنجلترا منذ زمن بعيد"[7].

---

6. John Heskett, quoted from Elizabeth Cumming and Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement* (London: Thames and Hudson, 1995), p.201.
7. Herman Muthesius, quoted from Adams, op. cit., p.118f.

كما تقدم نبع إعجاب موتيزيوس بالعمارة الإنجليزية من تميزها بالرصانة والاعتدال والوظيفية، وهى المزايا نفسها التى كان يبحث عنها أيضا فى الحرف، فقد كان يبتغى منتجات تكشف عن خصائص الخامات التى تتركب منها، وتتحرر من النقوش والزخارف غير الضرورية، وأن يقدر على شرائها قطاع عريض من الجمهور. وقد آمن أن الزخارف والإنتاج الآلى متناقضان لا يقبلان المصالحة. كتب موتيزيوس: "ما نتوقعه من المنتجات الآلية هو شكل أملس خاضع لوظيفته الأساسية"[٨].

وبعد عودة موتيزيوس من لندن عينته لجنة التجارة البروسية مشرفا عاما على مدارس الفنون والحرف. وبناء على توصيات موتيزيوس، والتى كان متأثرا فيها بأفكار المصلحين التعليميين الإنجليز، تم تزويد جميع مدارس الحرف اليدوية البروسية بورش مجهزة بكافة المعدات الحديثة والتى يمكن للطلاب فيها التعلم من خلال صنع الأشياء فعليا بدلا من تصميمها على الورق. كما تم تعيين عدد من الفنانين الطليعيين كمدرسين بتلك المدارس. ثم أخذ موتيزيوس بعد ذلك يقنع ويحث المعماريين والمصممين، من مثل بيتر بيرنز وهانس بولتسيج وبرونو باول، بإدارة مدارس الفنون فى دسلدورف وبرسلاو وبرلين على التوالى بهدف إصلاحها وتطويرها. كما أدخل المعمارى أوتو بانكوك ورش مماثلة فى مدرسة شتوتجارت للفنون والحرف. بينما ترأس المعمارى البلجيكى هنرى فان دى فيلده فى فايمر واحدة من أكثر مدارس الفنون الحديثة نجاحا فى ذلك الوقت. وقد تزايد التحاق الفتيات بتلك المدارس استجابة للطلب المتزايد على الأيدى العامة المدربة فى الصناعة.

رابطة العمل الألمانية

كان الأكثر أهمية من جهود موتيزيوس فى التعليم الفنى هو محاولاته لإقناع رجال الصناعة فى ألمانيا على تشجيع التصميم الصناعى الجيد. فى ميونخ عام ١٩٠٧ نجح موتيزيوس فى الجمع بين الفنانين ورجال الصناعة لتأسيس رابطة العمل الألمانية، والتى كانت اتحادا يمثل أكثر صور الزواج بين الفن والصناعة نجاحا فى ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى. وكان من مهام رابطة العمل الألمانية اتخاذ الترتيبات

8. Herman Muthesius, quoted from Frank Whitford, *Bauhaus* (London: Thames and Hudson, 1991), p.20.

الضرورية لتوظيف المصممين فى الشركات الصناعية، والقيام بحملات دعائية موجهة لتحسين جودة المنتجات الصناعية الألمانية. وكان هدفها المعلن هو التعاون بين الفنون والحرف والصناعة للنهوض بالنشاط التجارى من خلال التعليم والدعاية، واتخاذ موقف موحد تجاه المسائل المتعلقة بالدعوة. وكانت "جودة العمل" هى إحدى الأهداف العليا للرابطة وأكثر الشعارات تفضيلا ضمن جهودها للحفاظ على وضع ألمانيا كقوة صناعية كبرى.

وكان من بين الشخصيات الرئيسية وراء تأسيس رابطة العمل الألمانية، بالإضافة إلى موتيزيوس، السياسى الاشتراكى المسيحى فريدريش نومان ومدير ورشة درسدن للفنون والحرف كارل شميت. وفى البداية وجهت الدعوة إلى اثنى عشر معماريا واثنتا عشرة شركة صناعية للانضمام للرابطة. وقد تضمنت قائمة المعماريين تيودور فيشر ويوزيف هوفمان ويوزيف ماريا أولبريش وفريتس شوماخر. وكانت معظم الشركات تعمل فى مجال صناعة الأثاث والسجاد والأدوات المترلية. وجميع هذه الشركات كانت قد انسحبت من اتحاد الفنون التطبيقية الألمانية ذى الاتجاهات المحافظة والتجارية، لكى تنضم إلى الرابطة الجديدة وبذلك تلزم نفسها بالتعامل مع المعماريين المذكورين.

وقد ظهر توجه رابطة العمل الألمانية، الساعى إلى إنتاج سلع عالية الجودة للاستهلاك الجماهيرى، واضحا فى الخطاب الذى ألقاه فريدريش نومان فى عام ١٩٠٦، حيث قال: "إن أغلب الناس لا يملكون المال الكاف الذى يسمح لهم بتوظيف الفنانين، وبناء على هذا فإن الكثير من المنتجات سيتم إنتاجها كميًا، ولمواجهة هذه المشكلة الكبيرة فإن الحل الوحيد يتمثل فى إضفاء روح جديدة على الإنتاج الكمى بوسائل فنية"[٩]. وفى كلمته فى الجلسة الافتتاحية لمؤتمر الرابطة فى ميونخ، أكد فريتش شوماخر، أستاذ العمارة فى كلية الهندسة بجامعة درسدن، على الحاجة إلى سد الفجوة بين الفنانين ورجال الصناعة والتى اتسعت بفعل الإنتاج الآلى، حيث قال: " لقد حان الوقت الذى يتعين فيه التوقف عن النظر إلى الفنان على أنه رجل يسير وفق هواه وميوله، وبدلا من ذلك النظر إليه باعتباره واحدا من

9. Friedrich Naumann, quoted from Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p.58.

القوى المهمة لتعظيم العمل، ومن ثم تعظيم حياة الأمة بأكملها، وجعلها منتصرة فى حلبة المنافسة بين الشعوب. إن فى القوة الجمالية قيمة اقتصادية عالية"[١٠].

دعا موتيزيوس الفنانين إلى ابتكار أشكال نموذجية قياسية لتستخدم فى عملية الإنتاج. وكانت حجته من أبسط وأوضح ما يكون وهى أن الإنتاج الكمى يستلزم بالتبعية عملية التوحيد القياسى. كتب موتيزيوس يقول: "من خلال التوحيد القياسى فحسب، يمكن للعمارة أن تسترد دلالتها العالمية والتى كانت تميزها فى عصور الثقافة الموحدة"[١١]. وقد حاول موتيزيوس أن يبرهن على وجود رابطة وثيقة بين القوالب الكلاسيكية والأشكال الآلية من ناحية البساطة والانتظام والتكرار. وبالنسبة لموتيزيوس والعديد من أعضاء رابطة العمل الألمانية الذين شاركوه وجهة نظره، لم يكن انحطاط الذوق الحديث بسبب الآلة، كما كان يعتقد رسكن وموريس، بل بسبب الاضطراب الثقافى الناتج عن آليات السوق والتقلب الناتج عن الموضة. ولو أمكن إقصاء الوسيط الذى يضارب بالسوق فقد يكون بالإمكان إحياء العلاقة المباشرة بين المنتج والمستهلك وبين التقنية والثقافة، وهى العلاقة التى كانت موجودة فى مجتمعات ما قبل الرأسمالية. وقد تنبأ موتيزيوس بظهور مصانع كبيرة لإنتاج السلع الاستهلاكية على نحو يماثل الشركات الاحتكارية الكبرى التى صارت السمة المميزة للصناعة الثقيلة الألمانية. وهذه المصانع، التى تنتج سلع على درجة عالية من الجودة الفنية القياسية، ستكون قادرة على السيطرة على السوق والتحكم بشكل منفرد فى الذوق العام، وستصبح بمثابة المعادل المعاصر لنقابات القرون الوسطى.

وقد تضمنت الأنشطة الرئيسية للرابطة إقامة معارض دائمة لمنتجاتها، وتنظيم معارض متنقلة ومسابقات منتظمة لتشجيع الفنانين، وعقد ندوات ومحاضرات دورية لتوعية المستهلكين، بالإضافة إلى التعاون مع المدارس الفنية. وبحلول عام ١٩١٠ كانت رابطة العمل الألمانية تضم أكثر من ٧٠٠ عضو، نصفهم من الفنانين ونصفهم الآخر من رجال الصناعة. وأخذ نجاح الرابطة يزداد قوة أكثر فأكثر حتى وصل عدد أعضائها إلى ٢٠٠٠ عضو فى بداية عام ١٩١٤. وتضمنت

10. Fritz Schumacher, quoted from Colquhoun. Ibid., p.58f.
11. Herman Muthesius, quoted from Colquhoun, Ibid., p.59.

أنشطة الرابطة الأخرى إصدار الكتاب السنوى (١٩١٢-١٩٢٠) وتنظيم المؤتمر السنوى. وكانت إحدى نقاط القوة فى تاريخ رابطة العمل الألمانية هى ذلك المعرض الذى صاحب إقامة مؤتمر الرابطة فى كولون عام ١٩١٤، والذى تسبب نشوب الحرب العالمية الأولى فى سلبه النجاح الذى يستحقه.

الفنون والحرف فى أمريكا

انتشرت حركة الفنون والحرف من إنجلترا تدريجيا حتى وصلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وقد استقبل بعض المصورين والنقاد الأمريكيين كتابات رسكن بحماس شديد، ولكن روح حركة الفنون والحرف لم تؤثر جديًا فى الثقافة الأمريكية إلا بعد انعقاد المؤتمر المئوى فى فيلادلفيا عام ١٨٧٦. وكما جذب المعرض العظيم فى بريطانيا عام ١٨٥١ انتباه المصممين إلى ضعف الفنون التطبيقية فى ذلك الوقت، فقد أثبت المعرض المئوى فشل الولايات المتحدة فى صياغة ثقافة خاصة بها. سادت الكثير من الفنون التطبيقية فى المعرض المئوى منتجات آلية الصنع على الطراز الإمبراطورى الفرنسى، مع بعض النماذج القليلة لأعمال أمريكية أصيلة. وكان من أبرز تلك النماذج قطع أثاث بسيطة يدوية الصنع من إنتاج طائفة الشيكر Shaker Sect، التى تعتبر من أول وأهم المؤثرات فى التصميم الأمريكى المعاصر.

وطائفة الشيكر هى طائفة دينية نشطت منذ عام ١٧٧٤ وحتى بداية القرن العشرين، وتعرف رسميا باسم "الجمعية المتحدة للمؤمنين بالظهور الثانى للسيد المسيح". وتميزت تصميماتها بالبساطة والعملية والجمال. لم يتأثر أعضاء طائفة الشيكر من الحرفيين بالطرز الأخرى فى عصرهم، وأنتجوا قطع أثاث رشيقة وذات نسب جميلة، كانت تعبيرًا مبكرًا عن المذهب الوظيفى وتعبيرًا صادقًا عن معتقداتهم الدينية وأسلوبهم فى الحياة. فلقد كانوا على العكس من موريس والمصلحين الاجتماعيين، لا يخشون استخدام الآلة. وشاع لديهم استخدام الأثاث الثابت، من دواليب وخزانات ومكاتب، لتجنب الفوضى والحاجة إلى تنظيف أسفل الوحدات. كان استخدامهم للأثاث الثابت متممًا لمفاهيمهم عن المساحة وكيفية استغلالها، ومن المرجح أنهم كانوا أول جماعة فى الولايات المتحدة استخدمت الأثاث الثابت فى المساحات المعمارية.

كان الأثاث خفيف الوزن وصغير الحجم واقتصاديًا إلى أدنى حد ممكن. وكان النجار فى طائفة الشيكر حرفيًا بارعًا وفخورًا بعمله، وتميزت قطع الأثاث التى يصنعها بالإتقان الشديد، وكان يستخدم أقل قدر من الخشب حتى لو كان متوفرًا. وكانت الأخشاب المستخدمة محلية ومناسبة للغرض منها، خشب القيقب للأجزاء الرفيعة تحت ضغط متواصل، وخشب الدردار وخشب الجوز للأجزاء المنحنية، وخشب الصنوبر للسهولة فى التشكيل، وكانت الوصلات والتعشيقات مكشوفة. كانت المقاعد سلمية الظهر (ذات ظهر مكون من قائمين تربط بينهما سدائب خشبية) وذات جلسات منخفضة وقوائم مستدقة الطرف قليلا بدون قدم. وكانت المناضد ذات امتدادات تطوى عند عدم الحاجة لها، وتحوى أدراج جارورة ذات مقابض من الخشب وليس من النحاس. كانت الصباغة من التشطيبات الشائعة، والألوان السائدة هى: الأزرق الفاتح والأصفر الكنارى والأحمر الفاتح. وقد بدأت طائفة الشيكر فى بيع قطع الأثاث منذ سنة ١٧٩٠، ولرخص ثمنها وجودة صناعتها فقد زاد الطلب عليها، وبيع الآلاف منها خلال القرن التاسع عشر وخاصة المقعد الهزاز ذا السدائب. لكنها رغم ذلك لم تلق إعجاب أغلبية الناس، الذين كانوا فى ذلك الوقت يفضلون الأثاث الفيكتورى.

تأثرت العمارة الأمريكية بدرجة كبيرة بالفلسفة الإصلاحية لموريس وتابعيه، والتى توافقت مع الروح والنزعة النامية بقوة فى تلك الفترة، التى بدأت فيها أمريكا فى تكوين شخصيتها القومية فى التصميم. أنشئت العديد من منظمات الفنون والحرف على غرار النماذج الإنجليزية، مثل جمعية شيكاغو للفنون والحرف فى عام ١٨٩٧، وجمعية منيبوليس للفنون والحرف فى عام ١٨٩٩. ودرس الأمريكيون الاتجاهات البريطانية من خلال المحاضرات التى ألقاها المنظرون الرواد، وبالتحديد المصمم كريستوفر دريسر فى عام ١٨٧٦، وتشارلز روبرت أشبى فى عامى ١٨٩٦ و١٩٠٠. وقد نشرت مجلة "ذا ستوديو" فى أمريكا تحت اسم "إنترناشيونال ستوديو"، كما سادت أخبار التصميم البريطانى المطبوعات الأمريكية مثل مجلة " هاوس بيوتيفول" التى صدرت فى عام ١٨٩٦، ومجلة "ذا كرافتسمان"

التى أصدرها فى عام ١٩٠١ المصمم الأمريكى جوستاف ستيكلى، الذى كان واحدًا من الرواد الأوائل لحركة الفنون والحرف فى الولايات المتحدة.

لعبت الكتب أيضا دورًا كبيرًا فى جلب التصميم البريطانى إلى أمريكا، فكتاب تشارلز لوك إيستليك (١٨٣٣-١٩٠٦)، "لمحات عن الذوق المترلى" Hints on Household Taste الذى نشر فى لندن عام ١٨٦٨، حقق نجاحًا كبيرًا فى أمريكا، ونشرت منه سبع طبعات من عام ١٨٧٢ وحتى عام ١٨٩٠. وقد انتقد إيستليك فيه أعمال شركات الزخرفة المتخصصة، وأخذ يؤنبهم على تشجعيهم للاتجاهات السريعة الزوال. وقد أوصى إيستليك، متأثرًا بوليم موريس، بجمع قطع الأثاث العتيقة مع تصميماته الإحيائية القوطية المنحوتة. التصريح بأن "الذوق الجيد لا يحتاج أن يكون مكلفا" كان تصريحا ثوريا. فإيستليك لم يقم فى الواقع بتصميم الأثاث، ولكنه آمن أن الخشب يجب أن يستخدم للغرض المقصود منه، ويجب ألا يبدو كما لو كان قد تم كبسه فى قمع عجائن. وقد آمن أن الأثاث يجب أن يتم تصميمه لأداء وظيفته، وأن يكون ذا تركيب ظاهر غير مخفى وزخارف منقوشة. وعلى كل حال، فقد تمكن إيستليك من أسر الخيال الأمريكى من خلال الروح الإصلاحية لكتاباته، أكثر من أسلوبه القوطى المحدث.

جوستاف ستيكلى

كان جوستاف ستيكلى (١٨٥٧-١٩٤٢) مثل الكثير من دعاة الإصلاح فى إنجلترا مغرما بالعصور الوسطى، وقد أقنعته كتب رسكن بأن الأثاث والفنون الزخرفية عموما يجب أن تعبر عن حياة الشعب المعاصرة. أما كتابات موريس فقد حثت ستيكلى على التوقف عن استخدام النماذج والتشطيبات التقليدية للأثاث. وقد بدأ ستيكلى فى تجريب أشكال النباتات، إلا أنه سرعان ما اقتنع بأنها غير مناسبة للأثاث. وفى عام ١٨٩٨ قام برحلة إلى أوروبا، قابل خلالها فويذى والرواد الآخرين فى التصميم، وزار نقابات الفنون والحرف فى إنجلترا، ومتاجر الآرنوفو فى فرنسا. وهناك استنتج أن الإلهام البريطانى نابع من الماضى، وأن أسلوب حركة الآرنوفو غير عملى، وبدأ فى تطبيق مبادىء جديدة فى تصميم الأثاث تناسب أمريكا الحديثة. نظر ستيكلى إلى الآلة على أنها ضرورة لإنتاج الأثاث بكميات كبيرة، ولذلك قام بتصميم أثاث يناسبها، وهذا يفسر سبب أن الأثاث الذى صممه

كان ذا أشكال بسيطة وأسطح غير مزخرفة. كان ستيكلى انعكاسا واضحا لفكر الحضارة الغربية الصناعية. كانت هناك أشكال جديدة من المعيشة ومواد جديدة وأفكار جديدة تظهر كل يوم، لكن حاملى لواء الماضى ظلوا يقاومون التغيير لكل شكل. لذلك قوبلت إبداعات ستيكلى برفض عريض، ورغم ذلك فقد أتم خطه الجديد من الأثاث الى تميز بدقة التركيب، وكان كل جزء فيه يكشف ويبرر ويحقق وجوده. أشار ستيكلى إلى أسلوبه باسم "أثاث الحرفى" craftsman furniture. وقد كان أسلوبا بدائيا وغير مزخرف، ويتسم بالبساطة ويفتقد الجمال فى الشكل، ويستخدم الأخشاب المحلية التى تتضمن أخشاب القرو والجوز والقيقب والزان والدردار. وكانت القطع ضخمة وصندوقية الشكل ومستوية وذات خطوط مستقيمة (شكل ٧)، والعناصر التركيبية مثل وصلات النقر واللسان، والتعاشيق الغنفارية، والخوابير المستديرة، جميعها ظاهرة. والتشطيبات قاتمة اللون وتجازيع الخشب واضحة. وتصميمات النحاس المطروق ورؤوس المسامير الكبيرة، هى النوع الوحيد من الزخرفة. كانت جلود التنجيد (الذى غالبا ما يكون غير متصل بقطعة الأثاث) تعالج بطريقة معينة لتبدو قديمة.

أصبح الأثاث الذى يصنعه ستيكلى فى مصانعه معروفا باسم "أثاث الإرسالية" mission furniture، وذلك جزئيا بسبب اقترانه ذهنيا لدى الناس بأثاث كنائس الإرساليات الدينية الأسبانية فى القرن الثامن عشر، وأيضا بسبب تصريحات ستيكلى المتكررة بأن: "المقعد أو المنضدة أو السرير أو خزانة الكتب يجب أن تؤدى رسالتها المفيدة على قدر المستطاع. أن النوع الوحيد من الزخرفة الذى يبدو أنه ملائم للأشكال البنائية يكمن فى التأكيد على إظهار ملامح البناء، مثل وصلات النقر واللسان والتعاشيق الغنفارية"[١٢]. وقد استخدم اسم "الإرسالية" بعد ذلك لوصف أثاث الفنون والحرف المنتج عن طريق أى صانع آخر.

لاقى ستيكلى استقبالا باردا فى معرض أثاث جراند رابيدز، لذلك قدم أثاثه مباشرة إلى الأسواق التجارية، وعرضه فى معارض الفنون والحرف، وباعه بأسلوب الطلب البريدى عن طريق الإعلان عنه فى الصحف والمجلات. وشهد عام

12. Gustav Stickley, quoted from Cumming and Kaplan, op.cit., p.146.

١٩٠١ إصداره لمجلة "ذا كرفتسمان" الشهرية، التى كانت مغامرة ناجحة وحققت دعاية قوية لتصميماته من الأثاث. كما كانت هذه المجلة، بتشديدها على المذهب العملى، المحرك الأساسى لحركة الفنون والحرف فى الولايات المتحدة، وشكلت الذوق الأمريكى فى العمارة وتجهيزات المنازل والحدائق والفنون عموما، وكانت تتضمن تخطيطات للمنازل وتصميمات للأثاث والمنسوجات والأعمال المعدنية. وقد استمرت إمبراطورية ستيكلى فى الاتساع حتى عام ١٩١٣، حينما تجاوز حدود إمكاناته بشرائه لصالة عرض ضخمة ومبنى مكتبى فى نيويورك، فى الوقت الذى أخذت فيه حركة الفنون والحرف إلى الأفول. وأفلست مؤسسته فى عام ١٩١٥ أثناء الحرب العالمية الأولى.

كان ستيكلى رائدا فى إنتاج الأثاث الحديث على نطاق واسع، وأطلق عليه "الجد الأعلى للأثاث الوظيفى" progenitor of functional furniture. كان ستيكلى يعتقد أنه لكى يكون الناس سعداء فى بيئتهم، يجب أن يدركوا احتياجاتهم وأولوياتهم جيدا، ويبنوا منازلهم وفقا لذلك. يجب أن تكون المنازل بسيطة وغير مزخرفة، كذلك يجب أن تلاءم الاحتياجات المادية والعقلية والنفسية للمقيمين فيها. واعتقد أن المترل يجب أن يبنى بمواد محلية تتوافق مع البيئة المحيطة به، وأن يكون ذا فراغات مفتوحة تفضى إلى معيشة الأسرة. كان الأثاث الثابت فى مثل أهمية مزج الداخل بالخارج عند ستيكلى، كما دافع عن طرق البناء الرخيصة والمبتكرة مثل البناء بالخرسانة. وخلال ستين عاما كان ستيكلى قد أثر تأثيرا ضخما فى كل مظاهر المترل الأمريكى.

ويل برادلى

كان ويل برادلى (١٨٦٨-١٩٦٢) مؤيدا ومصمما آخر لأثاث الإرسالية فى الولايات المتحدة. واعتبر أعلى الفنانين التجاريين أجرا فى هذه الفترة، وطور بشكل مبتكر تصميمات الكتب وأشكال الإعلانات. وقد ضجر من أسلوب الآرنوفو فى فترة ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين، واتجه إلى الخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية، مع الاحتفاظ بالتفاصيل الزخرفية ذات الخطوط المنحنية التى يتسم بها أسلوب الآرنوفو. قام برادلى ببناء مترله بأسلوب ستيكلى وفويذى. كما ظهر تأثير موريس وبيلى سكوت واضحا أيضا فى أعماله. وقد كلف إدوارد

بوكس، رئيس تحرير مجلة "ليديز هوم جورنال"، برادلى بتصميم منزل كامل بأثاث عملى لينشر فى المجلة فى ثمانى حلقات تحت عنوان "بيت برادلى" Bradley House. كان برادلى يعتقد أن المباشرة والملائمة والصدق والإخلاص والتفرد، عناصر ذات أهمية كبرى فى تصميم المنزل. كان مقاوما للتقليدية، ويقصد بأسلوب الإرسالية الأسلوب العملى، حيث كان هدفه إدخال الذوق والخيال فى أدوات الحياة اليومية. استخدم للنوافذ ألواحًا من الزجاج على شكل الماس، واستخدم الخطوط المنحنية فى الأجزاء غير الإنشائية وغير العملية، لكن خطوطه الإنشائية كانت هندسية. استخدم الأثاث الثابت كثيرا بقدر الإمكان. وكان الأثاث الذى يصممه عمليا، إلا أنه كان مثل أثاث ستيكلى غير مريح. صمم برادلى أيضا قطع أثاث لتنشر فى مقالات فى مجلة "ليديز هوم جورنال"، لكنه لم يقم بصنعها. كانت معتقداته مماثلة لمعتقدات ستيكلى: "العمل بأسلوب بسيط يعنى حذف التفاصيل، فجمال تصميم الأثاث ذى الخطوط المستقيمة يكمن فى جمال الخط وجودة النسب ومثالية الاتزان واللون. الأسلوب والتصميم أمر فطرى، وفوق ذلك فإن الحرفية المثالية تصنع فنا مثاليا"[١٣].

ورغم أنه كان أثاثا بدائيا أكثر مما ينبغى للمعيشة المترفة، وتصميماته تهتم فقط بالبساطة فى الشكل وتتجاهل تماما الجمال والراحة والأناقة، إلا أن "أثاث الإرسالية" فى أكثر فترات شعبيته (حوالى عام ١٩١٠) كان يعتبر من أهم تطورات الأثاث الأمريكى المعاصر. فقد كان أول أثاث من نوع "اصنع بنفسك" do-it-yourself فى متناول الجمهور، وجعل التصميم الحديث متاحا لكل طبقات الناس فى الولايات المتحدة.

فى الغرب الأوسط، كان المعمارى فرانك لويد رايت، برؤيته الفريدة والمبتكرة، هو أكثر الشخصيات تأثيرا هناك ، حيث ساعد على نهوض حركة الفنون والحرف فى شيكاغو فى تسعينات القرن التاسع عشر.

13. Will Bradley, quoted from Crosby McDowell, *Will Bradley and the Mission Style* (New York: Wathkins Glen, 1965), p.37.

فرانك لويد رايت

يعتبر فرانك لويد رايت (١٨٦٧-١٩٥٩) بصفة عامة أعظم عباقرة العمارة الأمريكية فى القرن العشرين، فقد ساعدت رؤيته الإبداعية على تغيير شكل العمارة الأمريكية، وأثرت إبداعاته الأصيلة على التخطيط الأساسى والبناء وشخصية المكان ومفهوم العمارة الداخلية، وأعطى لتصميماته الداخلية المترلية هوية ذاتية ومضمونا أمريكيا خالصا.

تتلخص فلسفة رايت المعمارية فى أن حاجات الإنسان تتخطى الحاجة إلى الراحة فقط، فالروح فى حاجة إلى الرعاية مثلها مثل الجسد. اعتبر رايت أن فن العمارة والثقافة الشعبية كل لا يتجزأ، وكان هدفه الرئيسى هو خلق بيئة راقية، تبدأ من العمارة الداخلية كنقطة انطلاق. وعندما اختار مواد بناء ونظام إنشاء المبنى من الداخل، سار على نفس المنوال وبشكل متناغم فى المبنى من الخارج. ومن منطلق هذه الفكرة أصبح مصطلح "عضوى" Organic ملازما لأعمال رايت. اندمجت مبانيه بالأرض بدون اختلافات بارزة بين خارجها وداخلها. ورغم أن معماريين آخرين قد حاولوا دمج البيئة الخارجية بالحيز الداخلى للمترل، إلا أن رايت بحث عن الانسجام بطريقة جعلت الحيز الداخلى للمترل امتدادا طبيعيا للبيئة الخارجية. كانت معالجة رايت للحيز أحد إسهاماته الرئيسية فى العمارة المترلية. أزال الحدود وابتعد عن شكل الحجرة التقليدى الصندوقى الشكل، عن طريق استخدام الخطوط القطرية والخطوط المائلة والدوائر والأقواس. واستخدم المسقط المفتوح ليجعل الحيز الداخلى متصلا ومستمرا.

رسم رايت أفكاره من خلال عدة مصادر، فالذكريات المبكرة التى عاشها فى مزرعة جده ولدت فيه احتراما عميقا للطبيعة، وقد أثر عليه ذلك وجعله يستخدم الخامات الطبيعية فى تصميماته. وفى مرحلة الشباب (١٨٨٧-١٨٩٣) تتلمذ على يد أعظم المعماريين الأمريكيين فى ذلك الوقت، لويس هنرى سوليفان رائد الحركة المعمارية الحديثة فى شيكاغو، الذى رأى أن شكل المبنى يجب أن يعبر عن وظيفته، وأن خامات البناء يجب أن تكون جزءا من الأسلوب المميز للتصميم. وقد سار رايت على خطى سوليفان، وقام بتطوير أسلوب يشجع على استخدام

الخامات الطبيعية التى تتحدث عن نفسها بدلا من التشويش الناتج عن استخدام زخارف دخيلة. وكان للتصميم اليابانى تأثير كبير أيضا على رايت، الذى كان قد شاهد العمارة اليابانية لأول مرة عن قرب من خلال الجناح اليابانى فى معرض شيكاغو العالمى فى عام ١٨٩٣، عندما تأثر بنموذج مماثل لمبنى يابانى استخدم لعرض مجموعة من الصور ومطبوعات الكليشيهات الخشبية اليابانية. وفى عام ١٩٠٥ قام بزيارة اليابان لأول مرة، وهناك جاءته فكرة تطبيق نظام المسقط المفتوح اليابانى فى العمارة المترلية الأمريكية فى الضواحى.

آمن رايت بمفهوم العمارة العضوية: "البناء مع الطبيعة بدلا من ضدها" building with nature instead of against it. كان مصطلح "عضوى" قد اشتق من الفلسفة الألمانية فى بداية القرن التاسع عشر، وبحلول المعرض العظيم عام ١٨٥١ كان يعنى العودة بالتصميم إلى أصول النمو الحقيقى فى الطبيعة. هذه الأصول بدت ظاهرة فى المنتجات الخزفية المزينة بالأوراق النباتية، والأشكال النباتية الزخرفية الأخرى. وفيما بعد طور لويس سوليفان مصطلح "عضوى" ليعنى أن بنية المبنى يجب التعبير عنها من الخارج، كما لو كان النظام الإنشائى والواجهات الخارجية يعتبران جزءا من كائن حى مفرد ينمو. وأصبح قول سوليفان المأثور "الشكل يتبع الوظيفة" form follows function يمثل أمانة الإنشاء فى تعاليم نظرية التصميم عند أنصار المذهب العقلى. ثم تطورت هذه الفكرة فيما بعد لتعنى أن شكل أو مظهر التصميم يجب أن يتبع الوظيفة الإنشائية لأسلوب تشييده، وهذا ما سمى فيما بعد بالمذهب الوظيفى.

كان هدف رايت أن يوسع مفهوم سوليفان للعضوية ليشمل المبنى بالكامل. وقد استخدم رايت هذا المصطلح ليعنى به الاتساق الكامل للتصميم، وتوحيد كل العناصر بدءا من التخطيط وحتى البناء، والعلاقة المتبادلة والتكامل المطلق بين عملية الإنشاء والمنشأ، وبين الواجهة الخارجية والعمارة الداخلية، وبين العناصر الكبيرة الحجم والتفاصيل الأصغر. كان رايت يهدف إلى تواصل الفراغات وتكامل التخطيط والبناء والزخرفة. وقد تمكن من خلال هذه الرؤية للتصميم المتكامل من تطوير غايته التى تهدف إلى تداخل الفراغات الداخلية والخارجية،

وتداخل الفارغ الواحد مع الكل. كانت العضوية بالنسبة لرايت تعنى التكامل والتناغم. كتب قائلا: "التكامل كعنصر قائم بذاته يعتبر الأساس الأول"[١٤].

كانت الكثير من تصميمات رايت الأولى، كمصمم مستقل منذ عام ١٨٩٣، لمنازل فى شياغو وضواحيها. استطاع رايت أن يحقق فلسفته الخاصة فى تلك المنازل والتى أطلق عليها اسم منازل البرارى بسبب قربها وتجانسها مع أراضى البرارى المنبسطة الشاسعة فى الغرب الأوسط الأمريكى. كانت مدرسة البرارى Prairie School محاولة من رايت ومجموعة من معماريى شيكاغو الشباب لخلق عمارة تناسب البيئة والحياة الأمريكية المعاصرة، التزم رايت فيها بتكامل كل من داخل وخارج المترل عند تخطيطه للمسقط المفتوح، واهتم بالإضاءة الطبيعية والتهوية.

تمركزت منازل رايت حول المدفأة (كما فى منازل المستعمرات الأمريكية فى القرن السابع عشر) ومنها تتشعب إلى أجنحة أفقية من الفراغات المتشابكة. كان هذا جزءا من رغبته فى إضفاء الإحساس بالحماية داخل المترل، وجعل المدفأة مركزا رمزيا لحياة الأسرة. ومن خلال التصميم من الداخل إلى الخارج، كان الهيكل الخارجى للمترل يمثل تعبيرا مباشرا عن الفراغات التى يحتويها. لم يكن هناك فصل للأجزاء المعمارية، و لم يحدث أدنى تنازل عن الحيز الداخلى فى مقابل تصميم مستقل بذاته للهيكل الخارجى. لم يتقيد التصميم الداخلى بالفراغات الداخلية الفعلية، فقد أمد رايت تصميماته الداخلية بصريا، بالتوسع فى المصاطب والتكعيبات واستمرار الحوائط إلى ما بعد حدود الزجاج فى فتحات النوافذ.

استحضر رايت الطبيعة إلى المترل عن طريق الأوانى الخزفية الكبيرة للنباتات، واستخدم فى صنع المدفأة نفس الحجر أو الطوب المستخدم فى الواجهات الخارجية، وترك تلك الخامات مكشوفة بدلا من وضع طبقة من الجص عليها أو تكسيتها بألواح خشبية، تحقيقا للتأثير المطلوب من إحضار طبيعة الأرض — البرارى نفسها — إلى مركز المترل، وجعل المترل جزءا طبيعيا من الأرض المقام عليها، كما لو كان من ملامح المناظر الطبيعية للبرارى. لم يتوقف رايت عند الهيكل المعمارى

14. Frank Lloyd Wrihgt, *The Natural House* (New York: Horizon Press, 1954), p.22.

وتطوير الفراغات الداخلية فحسب، ولكنه أخذ على عاتقه إكمال الفراغات الداخلية بكافة التجهيزات، من الأثاث الثابت والأثاث القابل للنقل، مثل المقاعد والأرائك والطولات وخزانات الكتب، وكذلك وحدات الإضاءة الثابتة ونوافذ الزجاج الملون والمنسوجات والسجاد المصمم خصيصا، وتصميمات لأدوات ومعدات أخرى عديدة مثل أدوات المدفأة والأوانى الخزفية والأوانى الزجاجية، وحتى أوعية الشاى، كانت جميعها امتدادا واستجابة مباشرة للمخطط المعمارى ككل.

واستعان رايت بكل من المعمارى والتر برلى جريفن وزوجته ماريون ماهونى فى تصميم الأثاث. كان رايت يصمم الأثاث القابل للنقل كجزء مكمل للبناء، فالمنازل الدائرية التخطيط تصنع لها طاولات دائرية ومقاعد ذات مساند مستديرة، وقطع الأثاث صندوقية الشكل استخدمت فى المنازل مستطيلة التخطيط، أما المنازل سداسية التخطيط فكانت تحوى قطع أثاث متعددة الأضلاع. كررت الزخارف الفكرة الأساسية فى المترل، وكان الأثاث يصمم ليوضع فى مساحات معينة تناسبه. كانت تصميماته من الأثاث هندسية وغير مريحة وغير ناجحة، فلم يستخدم قطعا منجدة، واستعان بالوسائد المحشوة بديلا عنها، ورغم أن أثاثه لم يكن ناجحا إلا أنه قد سبق تطورات الأثاث المستقبلى.

تظهر مسئولية رايت بشكل واضح عن المنظر الكلى للعمارة الداخلية، من العمارة إلى الأثاث إلى المنسوجات، فى حجرة المعيشة فى بيت فرانسيس ليتل (شكل ٨) فى وايزاتا بولاية منيوسوتا فى عام ١٩١٤، والتى تعرض الآن فى الجناح الأمريكى فى متحف متروبوليتان للفن فى نيويورك. التصميم الكلى مبنى على أساس خطوط أفقية ورأسية، من كوة السقف المربعة إلى المقعد الصندوقى الشكل، الذى لا يناسب شكل جسم الإنسان. وقد توحد التصميم الداخلى أكثر من خلال استخدام رايت لخشب القرو المعالج فقط بالشمع الأبيض لكل من الأثاث والعناصر الثابتة مثل مصابيح الجدران.

وقد بلغت تصميمات رايت لمنازل البرارى ذروتها فى بيت مارتن فى بافالو بولاية نيويورك فى عام ١٩٠٦، وبيت ماى فى جراند رابيدز بولاية ميشيجن فى عام

١٩٠٨، وبيت روبى فى شيكاغو بولاية إلينوى فى عام ١٩٠٩، والذى يعتبر تحفة فنية من حيث التصميم والابتكار.

كانت كل من غرفتى المعيشة والطعام (شكل ٩) فى بيت روبى تقعان على جانبى المدفأة المركزية للمترل، لا يربطهما فراغيا وجود كل منهما على أحد جانبى المدفأة فحسب، ولكن يربطهما أيضا وجود فتحة كبيرة فوق رف المدفأة، تسمح برؤية مزدوجة من الجهتين لكل من الغرفتين. كانت الأشغال الخشبية تربط نوافذ الزجاج الملون بالحوائط الطولية وتكرر أشكالها، وقد عزز هذا الإيقاع بوحدات الإضاءة الثابتة التى تتوج الأسقف المعلقة المنخفضة التى تعلو تلك الحوائط. وتضمن الأثاث قطعا ثابتة، مثل بوفيه غرفة الطعام ووحدة الأثاث التى تستخدم فى الجلوس والتخزين عند مدفأة غرفة المعيشة. وتضمن أيضا قطعا قابلة للنقل، مثل مائدة غرفة الطعام بمقاعدها ووحدات الإضاءة الثابتة فى زواياها الأربع. وقد صمم رايت السجاد أيضا لتوحيد أرضيات الغرفتين بوحدات زخرفية متكررة، هى نفس وحدات نماذج الزجاج المعشق بالرصاص فى النوافذ.

قام رايت خلال فترة قيامه بتنفيذ منازل البرارى بتصميم العديد من المشروعات الأخرى غير المترلية، كان أبرزها مبنى لاركين ومعبد يونيتى. كان مبنى لاركين الإدارى، فى بافالو بولاية نيويورك فى عام ١٩٠٤، أول مشروع ضخم يقوم رايت بتشييده. تخطيط المبنى المكتبى لشركة لاركين للطلب البريدى، كان يحوى قاعة رئيسية (شكل ١٠) مستطيلة الشكل بارتفاع خمسة طوابق، وذات كوة مركزية بالسقف، ومحاطة بصفوف من الشرفات. وقد استخدمت قوالب الطوب بشكل متناغم بالداخل والخارج، رغم أن الواجهات الخارجية كانت من الطوب الأحمر، والواجهات الداخلية من الطوب ذى اللون الأصفر الشاحب. كان الطابق العلوى يضم مطعما للموظفين ومنطقة للاستراحة، وتضم الطوابق الأخرى فى الغالب فراغات مكتبية مفتوحة، وهو مفهوم كان قد بدأ تطبيقه حديثا فى شركات الأعمال الأمريكية. تضمن الطابق الأرضى فراغ مفتوح للموظفين الإداريين، وهو أسلوب أمريكى وديموقراطى أيضا، وكل الطوابق مفتوحة على بعضها البعض مما جعلها تتشارك فى الفراغ الكبير للردهة. ووضعت الأنظمة الميكانيكية مثل تكييف الهواء وسلالم الحريق فى أركان الردهة، لذلك فقد امتدت الأشكال المكعبة إلى

الفراغ الداخلى فى كل من الاتجاهين الأفقى والرأسى. كان كل عنصر يعبر عن وظيفته بوضوح، واعتبر ذلك إنجازا كبيرا. وقد أظهر بوضوح التصميم الداخلى لمبنى لاركين مهارة وحدة ذهن رايت فى بناء الوحدات، فقد استخدمها فى تنظيم تخطيطه وكذلك تصميمه للواجهات الداخلية. كانت الحوائط المحيطة تحوى من الداخل كتلا مستطيلة الشكل من خزانات الملفات الثابتة (شبكة من القضبان المتصالبة تحوى أدراجا متعددة الأحجام والاستعمالات وقابلة للتغيير) أسفل نوافذ مستطيلة. وفى واجهات الردهة، شكلت درابزينات الطوب المستطيلة الشكل شبكة من الفتحات المستطيلة المطلة على الردهة، وكان جانب الدرابزين المواجه لمناطق العمل يتكون من صف طويل من أدراج الملفات الثابتة. كان تناوبه للمستطيلات الأفقية والرأسية وذات الأبعاد المختلفة، وتشكيله للشباك (المترابطة عن طريق أعمدة الطوب المكشوفة) دليلا على سيادة مبدأ التكرار عند رايت، وقد خلقت إيقاعا جيدا للحيز الداخلى لمبنى لاركين، وأنتجت مكان للعمل اتسم بالقداسة والجلال.

صمم رايت كل قطع الأثاث والتجهيزات الخاصة بمبنى لاركين محققا عددا من الإبداعات المتميزة. لقد صمم أول قطع أثاث معدنية فى القرن العشرين تكشف عن خامتها وتركيبها بصدق كبير، وقد صنعها بواسطة شركة فان دورن للأعمال الحديدية فى كليفلاند، وكانت مكاتب ومقاعد مبنى لاركين من ضمن أولى قطع الأثاث المكتبية المعدنية التى صنعت فى الولايات المتحدة. كان مقعد المكتب محمولا على ذراع كابولى معدنى، وعندما يطوى ظهر المقعد على الجلسة تقوم الذراع أتوماتيكيا بإعادة المقعد لحيز الفخذين أسفل سطح المكتب لتسهيل تنظيف الأرض. وكان المقعد ذو الذراعين المخصص للموظفين الإداريين محاطا بمعدن أنبوبى، سابقا بذلك المقاعد المعدنية الأنبوبية التى صممت بعد عقدين من ذلك الوقت. وقد صنع الظهر المستوى للمقعد من صندوق معدنى من طبقتين ثقبت كل منهما على شكل شبكة من المربعات للتهوية ولتحقيق نوع من التفاصيل الزخرفية. وقد صنع نموذج آخر من نفس المقعد بجلسة تدور على قاعدة ذات أربع قوائم مرفوعة على عجل.

أما معبد يونيتى (شكل ١١)، فى أوك بارك بولاية إلينوى فى عام ١٩٠٦، فكان أول بناء عام لرايت من الخرسانة المسلحة المكشوفة وربما أفضل أعماله الأولى

المتكاملة والعضوية إلى أبعد حد. كان تخطيط المعبد مربع الشكل، ويحوى سلالم تصعد فى فراغات المعبد الركنية الأربعة، والفراغ الداخلى الباقى الصليبى الشكل يحوى صفين من الشرفات فى ثلاثة جوانب، أما الجانب البؤرى الرابع فكان يحوى منبر الخطابة الذى يوجد وراءه الأرغن. ويعلو المربع المركزى للفراغ الصليبى الشكل سقف ذو فتحات مربعة غائرة، تنتهى كل واحدة منها بكوة من الزجاج الشفاف. وساعدت نوافذ الزجاج الكهرمانى فى أعلى حوائط الشرفات على إضاءة السقف وجعله يبدو خفيف الوزن. وترتفع أرضية المعبد فى المربع المركزى عن باقى الممرات المحيطة به تحت الشرفات، مكونة قطاعا رأسيا بالغ التعقيد. تمتد الفراغات بين وفوق وتحت الشرفات وحول الأعمدة المربعة الضخمة التى تحمل الشرفات وحول وحدات الإضاءة المتدلية. وتنقاد العين بسلاسة خلال ذلك الفراغ الممتد المتواصل، عن طريق الزخارف الخطية المصنوعة من خشب القرو. تلك الزخارف تدمج العناصر الثنائية الأبعاد بالعناصر الثلاثية الأبعاد، وتأخذ العين خلال مجراها لتكشف عن ذلك الفراغ المتشابك، وفى نفس الوقت تدمج هذا الفراغ مرة أخرى إلى المركز، الذى يتكون من حشد مركز من ألواح القرو، تحجب صندوق الأرغن الذى يعلو منبر الخطابة. ويعتبر التكوين بالكامل نسيجا رائعا للفراغ الكبير وممرات الحركة، مع الهيكل الإنشائى ووحدات الإضاءة والتجهيزات والزخارف. إن تكامل جميع العناصر فى معبد يونيتى أدى إلى درجة من الوحدة ليس لها مثيل فى العمارة الداخلية الأمريكية، ربما منذ ذلك الوقت وحتى وقتنا هذا، كانت الحوائط والنوافذ شيئا واحدا، والسقف وكوات السقف شيئا واحدا، والأثاث جزءا من الحوائط، والزخارف هى نفسها الحوائط. كانت وحدات الإضاءة الثابتة هى وحدها التى تنتصب على حدة كعناصر نحتية منفصلة، ومع ذلك فقد كانت تعالج بنفس المفردات الخطية للتصميم الكلى. وقد بلغ رايت بهذا العمل قمة التصميم فى ذلك الوقت.

أخيرا، كان إنجاز فرانك لويد رايت البارز يتمثل فى اتساق ووحدة التصميم، كانت تصميماته الداخلية متكاملة بشكل ناجح مع الكتل والنظم الإنشائية لمبانيه. كان رايت يبذل جهدا متواصلا فى الواجهات الداخلية لربط الحوائط بالأسقف والنوافذ بالأبواب والأرائك بالعقود وزخارف الأسقف. كررت

ألواح خشب القرو فى الأسقف، الأشكال المستطيلة للنوافذ والأبواب، وكانت نوافذ الأسقف ذات الخطوط المستقيمة متوازنة ومتماثلة مع الأرائك الموجودة أسفلها. كان أثاثا موحدا مع الفراغات الداخلية. وكانت قطع الأثاث – بصرف النظر عن نجاحها فى إعطاء الشعور بالراحة – مندمجة مع بعضها البعض، فالأرائك مندمجة مع المناضد، وحوامل الشمع أو وحدات الإضاءة الكهربائية متصلة بزوايا موائد الطعام. ورغم كل هذا الازدواج أو الاشتراك فى الوظائف، فقد احتفظت تصميمات رايت من قطع الأثاث ببساطة الغرض والخطوط. كتب رايت عن ذلك قائلا: "إن البساطة والاتساق هما الصفتان اللتان نقيس بهما القيمة الحقيقية لأى عمل فنى"[١٥].

كل منزل يجب أن يعبر عن شخصية صاحبه الذاتية، ويكون فريدا فى نوعه، ويصمم حسب عدد الحجرات والفراغات التى هو فى حاجة إليها فقط. استبعاد الحجرات الصندوقية الشكل وفتح الفراغات على بعضها البعض، والنظر للفتحات كجزء من البناء الكلى، وتصميم مجموعات النوافذ بشكل إيقاعى، وابتكار نوافذ زجاجية فنية ذات تصميمات مستقيمة تناسب طبيعة الزجاج والعناصر المعدنية فى النوافذ. استبعاد التفاصيل والزخارف غير الضرورية، على سبيل المثال، استخدام قطعة خشبية غير مزخرفة يفضل عن عمود درابزين من الخرط. استخدام الأقمشة والسجاجيد البسيطة غير المزخرفة. استخدام الزخارف الموجودة فى طبيعة المبنى نفسه، فالزخرفة بنيوية وتبدأ من فكرة المبنى، مع تحديد وحدة زخرفية تشكيلية واحدة لكل مبنى والتقيد بها طوال ذلك المبنى والاستعانة بها فى تصميم كل التفاصيل المتاحة. استخدام اللوحات الفنية كجزء من التصميم ككل. وضع كم كبير من الأثاث بقدر الإمكان، مع ترك الخامات على طبيعتها والنظر للكل كوحدة متكاملة. استخدام الألوان الطبيعية (ألوان الحقول والغابات) فى وضع الخطط اللونية، واختيار درجات اللون الدافئة المريحة واستبعاد درجات اللون الباردة الكئيبة. تزويد الفراغات بالنباتات الطبيعية بقدر الإمكان. الاستفادة من الآلة إلى

15. Frank Lloyd Wright, quoted from C. Ray Smith, *Interior Design in 20th Century America: A History* (New York: Harper and Row, 1987), p.37.

أقصى درجة وجعلها فى خدمة الحضارة. وفوق كل ذلك الكفاح فى سبيل الوصول إلى الكمال.

كانت هذه المبادىء هى الأساس الذى بنى عليه فرانك لويد رايت أسلوبه الخاص، وبالتأكيد كانت هى المميزات البارزة فى المنازل التى صممها بأسلوب مدرسة البراري الذى استخدمه منذ أوائل القرن العشرين وحتى منتصف العقد الثانى منه. وخلال ستة عقود، عبر رايت عن تلك المبادىء بطرق مختلفة، ولكنه لم ينحرف عنها أبدا.

وقد انضم إلى مدرسة البراري عدد من معماريى شيكاغو الشباب، الذين ساروا على خطى فرانك لويد رايت، وجاءت منازلهم استجابة طبيعية وعضوية للبيئة المحيطة بها.

برسل وألمزلى

كان كل من وليم -راى برسل (١٨٨٠-١٩٦٥) وجورج جرانت ألمزلى (١٨٧١-١٩٥٢) من أكثر معماريى مدرسة البراري شعبية بين عامى ١٩١٠-١٩٢٠، وقد قامت شركتهما من خلال مكاتبها فى منيبوليس وشيكاغو بتنفيذ أكثر من سبعين مشروعا، أغلبيتها لمساكن صغيرة تقع فى المدن، وذلك بالرغم من أنهما قد صمما أيضا الكثير من البنوك والمنازل الكبيرة لعملاء أثرياء، اتسمت بتخطيطات مدمجة وكتل بسيطة وحوائط جصية ذات ألوان ناصعة وسلاسل من النوافذ الزجاجية. وحيث إن أغلب عملائهما كانوا من متوسطى الدخل، فقد عرفا بإنجازهما لأعمال ذات مستوى فنى رفيع، ولكن بخامات رخيصة. وعلى عكس كثير من مصممى مدرسة البراري، فقد ركز برسل وألمزلى فى أعمالهما على الزخرفة، وكان ذلك ميراث حوالى عشرين عاما قضاها ألمزلى كرسام رئيسى فى مكتب سوليفان. وبالإضافة إلى تركيز الانتباه إلى مدخل أو دعامة ركنية أو ظهر مقعد، فقد استخدمت الزخارف كأداة وصل بين الأثاث والبناء، وكما شرح المعماريان ذلك بقولهما: "تصمم الوحدات الزخرفية كجزء عضوى من الإنشاء، وتعتبر تجوهر للفكرة الممثلة فى المبنى ذاته"[16]. فى ركن الكتابة الذى صمم لمنزل

16. William Gray Purcell and George Grant Elmslie, quoted from Cumming and Kaplan, op.cit., p.137.

برسل الخاص، فى منيبوليس بولاية مينوسوتا فى عام ١٩١٣، تكاملت الفراغات عن طريق تكرار الوحدات الزخرفية الهندسية والزهرية فى قطع الأثاث والزجاج الملون والمنسوجات. وقد صمم ألمزلى كل الأثاث بنفسه، وطرزت زوجته لويز أقمشة الطاولات، أما زوجة برسل فقد نفذت الستائر. كان الإفريز مرسوما بالإستنسيل والأشغال الخشبية مصبوغة وليست مطلية، وكان لون الحوائط بنيا طبيعيا مشرقا. وقد ساعدت الوحدت الزخرفية الزهرية ونباتات الأوانى الفخارية والزجاج الملون على توحيد المترل والحديقة.

وخلال نفس الفترة التى كان يقوم فيها رايت ومعماريى مدرسة البرارى ببناء منازلهم فى الغرب الأوسط الأمريكى، كان الأخوان جرين يقومان ببناء منازلهما فى كاليفورنيا فى الغرب الأقصى. اشترك الأخوان جرين مع رايت فى الكثير من أوجه الشبه التى ترجع إلى موريس فى النهاية، كالبساطة والأصالة فى الخامات، واندماج منازلهم بالبيئة المحيطة بها.

الأخوان جرين

قدمت أعمال كل من الأخوين تشارلز سامنر جرين (١٨٦٨-١٩٥٧) وهنرى مازر جرين (١٨٧٠-١٩٥٤) مثالا رائعا لعمارة الفنون والحرف فى كاليفورنيا. تعلم الأخوان جرين الحرف فى مدرسة كالفين ميلتون وودورد العليا فى سانت لويس، وهى أول مؤسسة غير حرفية تعتبر العمل اليدوى فى نفس أهمية الفنون الجميلة. وكانت هذه التجربة أكثر تأثير عليهما من الدراسة المعمارية التى تلقوها فيما بعد فى معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا التى كانت على نمط الدراسة فى مدرسة البوزار فى باريس. وبعد إنشائهما لمكتبهما المعمارى الخاص "جرين أند جرين" فى باسادينا عام ١٨٩٣، قضى الأخوان جرين السنوات العديدة التالية فى تجريب عدد من الأساليب المختلفة قبل أن يصادفهما أهم مؤثرين كبيرين آخرين فى عملهما، أولهما مجلة "ذا كرافتسمان" (التى أصدرها جوستاف ستيكلى وكانت أكبر ناشر لأفكار الفنون والحرف فى أمريكا)، وثانيهما فنون الشرق الأقصى. وقد قاما بجمع الكتب والمطبوعات اليابانية المتخصصة فى الحدائق والمبانى والأثاث الشرقى، واعتبرا التصميم المقتصد واللامتماثل، ودقة صناعة منتجات الشرق، مثالا للجمال المطلق. وتجلت كل هذه التأثيرات معا فى مجموعة المنازل الرائعة التى

صممها الأخوان جرين بأسلوب حركة الفنون والحرف بين عامى ١٩٠٧-١٩٠٩ والتى كان أهمها بيت بلاكر، وبيت برات، وبيت مايبك، وبيت جامبل. كانت مفردات أسلوب الأخوين جرين هى الخشب، وبالتحديد الخشب الأحمر المحلى للعوارض وأسقف الشنجل، وخشب الماهوجنى للأثاث. وتميز أسلوبهما بفكرة الإظهار الإنشائى، وعرض كيفية ربط وتعشيق ونحت الخشب، وهذا يبدو واضحا بشكل كبير فى التصميم الداخلى والواجهات الخارجية لبيت جامبل.

يعتبر بيت جامبل (شكل ١٢)، فى باسادينا بولاية كاليفورنيا فى عام ١٩٠٨، أفضل إنجاز سكنى قام بتنفيذه الأخوان جرين. لقد قاما بتصميم البيت الخشبى الإنشاء ذى الطابقين بتخطيط غير متماثل، كانت المناطق المشتركة لغرفتى المعيشة والطعام محورية ومتماثلة، بينما كانت غرف النوم غير متماثلة من حيث التكوين. أضفى هذا الأسلوب المتنوع فى التخطيط نوعا من الرسمية على المناطق المشتركة، بينما خلق إحساسا مريحا فى الغرف الشخصية، وقد توحد البيت عن طريق استخدام الخشب الطبيعى فى الأرضيات والعوارض والأسقف والأثاث والأشغال الخشبية. وقد دعمت من عملية التوحيد تلك، مفردات التفاصيل التى استخدمت بشكل متسق ومتناغم فى أنحاء البيت. وقد تميز هذا الإطار المتوحد بتنوع مدهش، جعل البيت ينطق بالحياة. اختلفت أحجام وأنواع عوارض الأسقف الخشبية من غرفة لأخرى، نفذت غرفة المعيشة بخشب الساج، بينما كانت غرفة الطعام من خشب الماهوجنى، وغرف النوم من خشب الأرز الأبيض. وتميزت الغرف الشخصية باتساق دقيق جدا من الخامات والتفاصيل والأثاث ووحدات الإضاءة. وتضمنت غرفة الطعام المكسوة بخشب ماهوجنى مستورد من سان دومنجو، مائدة ومقاعد جميلة الشكل مصنوعة من خشب ماهوجنى مستورد من هندوراس. ترتبط العوارض الخشبية المتقاطعة لقاعدة المائدة ببعضها البعض بواسطة أوتاد وشرائح من خشب الأبنوس. وقد صممت القاعدة بدعامات ناتئة، تحمل سطح المائدة بمفردها، حتى فى حالة امتداد المائدة لضعف طولها. وتتكرر أشكال الخشب وتفاصيل أوتاد الأبنوس فى الحليات المعمارية فى الغرف والخزانات ووحدات الإضاءة الثابتة. وقد أعيد نسخ شكل سطح المائدة فى خزانات الزجاج المعشق بالرصاص التى تعلو المدفأة. كان الاتساق العام لهذه الغرفة رائعا، خاصة فى

الحوار الدائر بين المحتويات والتجهيزات. لقد كان بيت جامبل حافلا بكل عناصر الدهشة والتشويق، رغم كل هذه الوحدة التى سيطرت على تصميمه.

ورغم أن الأخوين جرين كانا مثالا جيدا لمصممى حركة الفنون والحرف، إلا أن استخدامهما لخشب الماهوجنى فى الأثاث والذى كثيرا ما طعم بالصدف والفضة، قد انتهك مبادىء حركة الفنون والحرف فى استخدام المواد المحلية، وإمكانية وصول الأثاث للقاعدة العريضة من الجمهور. علاوة على ذلك فإن استخدام فكرة التركيب المكشوف عند الأخوين جرين قد سار أحيانا على نحو معاكس لما هو مطلوب منها، فعلى سبيل المثال، الأوتاد المصنوعة من خشب الأبنوس والمستخدمة فى كل قطع الأثاث لم تسمح باستخدام المسامير الملولبة المعدنية التى تربط بأحكام أكثر.

لقد أحدث الأخوين جرين تحولا هاما عن تخطيطات منازل الفنون والحرف البريطانية، وذلك بإدخال المصاطب المكشوفة والشرفات المسقوفة والأفنية والتى دمجت الحيز الداخلى بالحديقة، إلا أن جهود وليم موريس ونهضة التصميم المترلى البريطانية، والتى بدأت بالبيت الأحمر لويب واستمرت فى أعمال فويذى وبيلى سكوت ورواد التصميم البريطانى الآخرين، ظلت هى الغالبة والباقية.

الحركة الجمالية

ألهمت أيضا تصميمات وليم موريس الحركة الجمالية Aesthetic Movement فى أواخر ستينات وسبعينات القرن التاسع عشر، وهى أسلوب بديل للتصميم الإصلاحى فى بريطانيا، وكانت ذات تأثير كبير فى أمريكا. وكان مصدر الإلهام الرئيسى الآخر للحركة الجمالية هو التصميم اليابانى والذى عرض للعامة فى بريطانيا من خلال معرض لندن الدولى فى عام ١٨٦٢، عندما قام القنصل البريطانى فى طوكيو راذرفورد ألكوك بعرض تشكيلة منوعة من المصنوعات اليابانية. فالبساطة والغرابة التى تميز بها الخزف الصينى الأزرق والأبيض والحرائر وأعمال اللك، قد جذبت المصممين البريطانين التواقين إلى بديل لترعة وغزارة الإنتاج الكمى.

كانت أكثر الأسواق الشرقية شهرة هو متجر ليبرتى الذى تأسس بواسطة آرثر لاسينبى ليبرتى (١٨٤٥-١٩١٧) فى لندن عام ١٨٧٥. وقد لعب هذا المتجر

دورا رائدا، ليس فقط من حيث تحفيز الذوق للأنماط الجمالية، ولكن أيضا من حيث نشر أساليب الفنون والحرف. فخلال سبعينات القرن التاسع عشر، كان المتجر بمثابة البؤرة الحقيقية للحركة الجمالية العصرية، ويعود الكثير من الفضل فى نجاحه لجهود وحماس مؤسسه.

كان ليبرتى زائر دائما لستوديوهات الفنانين، وقد ترحل كثيرا للشرق الأوسط والشرق الأقصى فى بحثه عن أعمال جديدة. وأكثر من ذلك، فقد كان فكره التقدمي وإلتزامه الشديد بتحسين الذوق العام، من خلال توفير السلع والمنتجات الفنية، وإصراره العنيد على الجودة، هو الذى أعطى شكلا لكل ضروب النشاط والحيوية، والتى من خلالها اكتسب المتجر صيته وسمعته الحسنة التى ميزته عن المتاجر الأخرى.

وفى عام ١٨٨٣ افتتح ليبرتى ستوديو الزخرفة والتأثيث، وكان هذا القسم من أعماله تحت إشراف المصور ليونارد وايبرد عضو الأكاديمية الملكية، والذى كانت ميوله تتجه أكثر نحو التصميم المراكشى أكثر من التصميم اليابانى. وقد كان الاهتمام فى أواخر القرن التاسع عشر بالطرز الإسلامية فى التصميم، يتوازى مع ذلك الاهتمام بالفن اليابانى، وقد بدأ مبكرا إلى حد ما خلال منتصف القرن عندما أصبحت مناظر العمارة الشرق أوسطية معروفة من خلال المحاضرات المصورة عن الرحلات المعاصرة ولوحات المستشرقين أمثال جون فريدريك لويس. وخلال هذه الفترة أيضا قدم بعض المصممين، مثل أوين جونز، الكثير من الجهود لترويج النماذج المراكشية عند الجمهور. وقد حازت الألوان القوية والأشكال المجردة للزخرفة الإسلامية على إعجاب العديد من الأنصار الرئيسيين لإصلاح التصميم، ومرة أخرى كان متجر ليبرتى فى طليعة هذا الاتجاه.

كانت السجاجيد والمنسوجات الشرق أوسطية متاحة فى المتجر، وقد قام ستوديو الزخرفة والتأثيث كذلك بعمل التصميمات الداخلية بالطراز الإسلامى، وكانت أحد أهم مشروعاته غرفة طعام قصر "إيرل أوف أبردين" فى لندن، والتى كانت ذات عقود مراكشية وبلاطات فارسية. كان تخصص وايبرد هو أركان الجلوس المريحة والمحاريب الدمشقية التى تعلق فوق المداخل وعبر الممرات مع الأقمشة

الشرقية، وقد وفر كل هذا لمسة أجنبية جذابة وبتكلفة بسيطة نسبيا، أفعمت أكثر شرفات لندن بالحياة. فى العصر الحاضر لا يذكر متجر ليبرتى كثيرا بقطع الأثاث اليابانية والمراكشية التقليدية، ولكن بمنتجاته من الأقمشة، والتى من خلالها حقق المتجر شهرته الكبيرة.

إدوين وليم جودوين

وصف إيدوين وليم جودوين (١٨٣٣-١٨٨٦) على لسان الناقد ماكس بيربوم بأنه أعظم مصمم فى الحركة الجمالية، فقد ضربت أعماله مثلا للعناصر الأكثر فنا فى الحركة الجمالية، ولاقت نجاحا تجاريا واحتراما كبيرا من المصممين الآخرين. وقد تدرب جودوين فى البداية كمعمارى، وكانت أعماله الأولى للمبانى التجارية والمدارس الكنائسية قد تم تنفيذها بطابع قوطى رسكينى تقليدى معتدل. وفى خلال أواخر خمسينات القرن التاسع عشر بدأ فى اقتناء الخزف الصينى والمطبوعات الشرقية، وبعد ذلك بفترة قصيرة أصبح أول شخص فى إنجلترا يقوم بزخرفة منزله الخاص بالأسلوب اليابانى. لقد أصبح الفن اليابانى بسرعة مصدرًا غنيًا للإلهام فى أعمال جوديون، وبحلول عام ١٨٦٧ كان قد استخدم الألوان والأشكال الشرقية فى تصميماته لزخارف الحوائط فى قصر دارمور كاسل. كان واضحًا أن جودوين لا يزال منقسما نوعًا ما خلال تلك الفترة بين حماسه حديث العهد للفن اليابانى، وبين ارتباطه المبكر بالأشكال القوطية الأرثوذكسية، ولم يظهر هذا التشويش والبلبلة فى تصميماته فى سبعينات القرن التاسع عشر، وهى الفترة التى طور فيها أسلوبًا أنجلو يابانى Anglo-Japanese أصليًا وشخصيًا، وبدا هذا التطور واضحًا فى تصميماته لورق الحائط.

بدأ جودوين فى تصميم ورق الحائط فيما بين عامى ١٨٧١ و١٨٧٢، وقد احتوت العديد من تصميماته على وحدات زخرفية مبنية على أساس الشارات والشعارات اليابانية. فعلى سبيل المثال احتوى نموذج بيكوك (الطاووس) لعام ١٨٧٣ على أوسمة وأنواط تحوى أشكالاً أنيقة نسخت مباشرة من الأمثلة التى وجدها فى كتاب عن المطبوعات الشرقية. وقد أصبح الطاووس فيما بعد الوحدة الزخرفية المفضلة للفنانين المرتبطين بالحركة الجمالية. وقد أضيفت اللمسة الفنية

العصرية إلى الآلاف من منازل الضواحى، بإدخال ريش الطاووس المرتب فوق رف المدفأة أو وضعه فى جرات شرقية على الأرض.

تعتبر قطع الأثاث الأنجلو يابانية التى أنتجها جودوين بدءا من عام ١٨٦٧ أكثر من ثورية حتى للعيون العصرية. لقد بدأ جودوين، مثل موريس، فى تصميم الأثاث لأنه لم يجد أى عمل منتج تجاريًا يوافق ذوقه. وكانت قطعه الأولى التى صنعها بمجرد أن نقل عمله المعمارى من بريستول إلى لندن، والتى ابتكرها لاستخدامه الشخصى فقط، متأثرة بالمبادىء اليابانية فى الاقتصاد والبساطة الوظيفية. وكانت النتيجة عبارة عن مجموعة من البوفيهات والطاولات والمقاعد البسيطة واللافتة للنظر، والتى يدين أسلوبها الفاخر ذو الخطوط المستقيمة بالكثير للتجهيزات المترلية وأعمال الخشب التى تظهر فى المطبوعات اليابانية. كانت كل قطعة مركبة على أساس تنظيم دقيق من الخطوط المستقيمة الرأسية والأفقية (شكلى ١٣، ١٤)، وزخارف السطح قليلة إلى أدنى حد، بدون استخدام نقوش أو زخارف أو حليات متقنة. ولتقليل الأسعار صنعت التصميمات الأولى بكميات كبيرة، ولكن كانت كلها تدهن باللون الأسود لتبدو كالأبنوس محاكاة للأعمال اليابانية. وفيما بعد أصبح قبول جودوين للزخرفة أقل صرامة، وأظهرت قطع الأثاث التى صنعها فى سبعينات القرن التاسع عشر، ابتعادًا بسيطًا عن التركيز على الخطوط الرأسية والأفقية الصريحة. وقد استخدم خشب الجوز والماهوجنى المصقول فى بعض الأحيان بدلاً من تشطيبات محاكاة الأبنوس، وأحيانًا كان يستعين بألواح خشب الصناديق المنقوشة والمستوردة من اليابان، ومع ذلك فقد كان التشديد المبكر على الاقتصاد والبساطة عنصرًا ثابتًا دائمًا. وبجانب الأثاث المزخرف المتقن الذى أنتجته الشركات التجارية، فقد ظهرت تصميمات جودوين خفيفة ومميزة بتفوق.

جاءت تصميمات جودوين الداخلية لمشروعاته جديدة ومبتكرة، وقد بدأ العمل فى مجال الزخرفة الداخلية خلال ستينات القرن التاسع عشر، ولكنه لم يكن حتى السبعينات قد بدأ فى عمل التصميمات الداخلية المتكاملة بحيث لا يكون مسئولا عن تصميم الأثاث واختيار ورق الحائط فحسب، ولكنه كان مسئولاً أيضًا عن مزج الدهانات واختيار الأقمشة والزخارف. كان الهدف لهذه المشروعات هو

تحقيق جو من الرحابة والبساطة والهدوء. وفى مناقشة عن متطلبات الأثاث، ذكر جودوين أن الأشياء المشتركة للحياة اليومية يجب أن تكون هادئة وبسيطة وغير فضولية فى جمالها، وقد تم تطبيق نفس المبادىء على العمارة الداخلية ككل. كانت الحوائط وأعمال الخشب داخل البيوت التى نفذها تطلى بدرجات رقيقة من الأصفر والأبيض والرمادى، والتجهيزات خفيفة وغير مزخرفة والأرضيات غير مغطاة، ولم تكن الستائر ثقيلة ولا مزينة، ولكن معلقة برقة وذات ثنيات حرة الحركة نسبيًا. هذا الاقتصاد البارع لم يكن مسموعًا عنه تقريبًا فى بيوت العصر الفيكتورى المتأخر. مات جودوين فى سن صغيرة نسبيًا (اثنان وخمسون عامًا) ولكن تأثيره لم يكن طفيفًا، فقد نالت قطعه من الأثاث الإعجاب على جانبى الأطلنطى ونسخ الكثير منها تجاريًا، وكانت تصميماته الداخلية فى طليعة الذوق الجمالى.

لم يكن جودوين هو المصمم الوحيد الذى اهتم بتجميل المنزل أو بتطوير أشكال جديدة، فقد كان هناك العديد من الشخصيات البارزة الأخرى فى مجال التصميم، بدأت فى إنتاج أعمال ذات أسلوب جمالى، وقد أسهم المعمارى والمصمم توماس جيكيل، والذى يعرف أساسًا كمصمم للأعمال المعدنية، ببعض التصميمات الداخلية الأنجلو يابانية الأصلية المميزة.

توماس جيكيل

كان أول مشروعات توماس جيكيل (١٨٢٧-١٨٨١) الكبيرة ذلك المشروع الذى قام به لصالح المجمع الفنى ألكسندر أيونيديس، والذى كان منزله فى هولاند بارك قد بناه فيليب ويب، وتمت زخرفته بواسطة شركة موريس، وقد صمم جيكيل غرفة الجلوس وغرفة البلياردو وغرفة النوم وقاعة الخدم، وكذلك الكثير من قطع الأثاث. كانت غرفة البلياردو تمثل تكييفًا متميزًا ناجحًا للأشكال الشرقية للاستخدام الأوروبى، والأسقف والحوائط مغطاة بنظام ذى خطوط مستقيمة من إطارات من خشب القرو المدهون باللون الأسود ليبدو كالأبنوس. وكانت الأفاريز والأجزاء السفلية فى الحوائط والأسقف مصنوعة من أطباق يابانية مدهونة باللك، والفتحات فى الحوائط مزينة بمطبوعات ورسومات يابانية للطيور والأزهار. كان

هذا المشروع هو السابق لغرفة البلياردو الأكثر شهرة، التى تم تصميمها لصانع السفن فريدريك ليلاند فى عام ١٨٧٧، والتى تعتبر الآن أشهر تصميم داخلى جمالى، وقد عرفت باسم غرفة الطاووس (شكل ١٥)، وتوجد الآن فى متحف فرير فى واشنطن العاصمة. وعلى الرغم من مظهرها اليابانى الواضح، فإن العنصر الشرقى الحقيقى الوحيد فى الغرفة يكمن فى وحدات زهرة عباد الشمس الزخرفية، التى توجد على مناصب الحطب المصنوعة من الحديد الزهر، وبقية الزخارف تمثل مزجًا بارعًا لعناصر من مصادر تاريخية متنوعة. فعلى سبيل المثال، يعتبر السقف المروحى المقبى نسخة طبق الأصل تقريبًا من السقف التيودورى فى قاعة هامبتون، بينما الحوائط نفسها مبطنة بجلد أسبانى عتيق، والذى تم طلاؤه فيما بعد بواسطة الفنان جيمس ماكنيل ويسلر (١٨٣٤-١٩٠٣) بتشكيلات دراماتيكية من وحدات الطاووس وأشكال السحاب باللون الأزرق والذهبى. ومع ذلك فإن التركيز الرأسى القوى للأرفف الأبنوسية السوداء قد أعطى الغرفة إحساسًا شرقيًا بالغ العلو، وقد بقيت الغرفة على قيد الواقع حتى يومنا هذا، ربما كأكثر التجليات العظيمة للذوق الأنجلو يابانى.

افتقرت الحركة الجمالية للاهتمامات الأخلاقية والمعنوية التى ميزت حركة الفنون والحركة، حيث كان هدفها هو خلق حيزات داخلية فنية أقل ثقلا وأكثر صحة للطبقة الوسطى الفيكتورية التى نضج ذوقها، وبالرغم من الاهتمام بالصحة، فإن نداء "الفن من أجل الفن" art for art's sake قد حظى باهتمامات الحركة بالضد للطموحات السياسية لوليم موريس.

كان تأثير الحركة الجمالية قصيرة الأجل، وبنهاية ثمانينات القرن التاسع عشر استهلكت القوة الدافعة الرئيسية للحركة بشكل كبير، ومع ذلك فلم يكن من السهل التخلص من تأثير الأفكار والأساليب الجمالية. فبالرغم من أن الحركة قد اكتسبت أهميتها فى المقام الأول داخل الدوائر التقدمية، إلا أن تذوق الألوان الجمالية والمكملات الشرقية قد انتشر بين قطاع عريض من المجتمع، وأصبح من الممكن رؤية تأثيره فى العديد من منازل الطبقة المتوسطة. وكذلك فإن الأساس

الأيديولوجى للحركة، بتركيزه على الحاجة للفن فى كل مجالات الحياة، قد نهض بالذوق العام إلى مستويات جديدة من الوعى الذاتى، وجعل مفهوم الجمال أهم نقطة فى مناقشة العمارة الداخلية ككل. وأخيرا، وربما كان الأكثر أهمية، أن الخصائص الشكلية للحركة الجمالية، وخاصة استخدام اللاتماثل والمرونة الأنيقة للخطوط، قد خلقت الأساس لتطور أكبر لهذه الخصائص مع حركة الآرنوفو.

الفصل الثانى

الآرنوفو

قامت حركة الآرنوفو Art Noveau كرد فعل رومانسى لطراز البـــوزار Beaux-Arts، الذى كان سائدًا فى العمارة الداخلية للمبانى الفاخرة فى فترة نهاية القرن التاسع عشر، سواء فى أوروبا أو أمريكا.

اتصف البوزار بكونه طرازًا محافظًا، وقد سمى كذلك لأن تعاليم مدرســة البوزار التى تأسست فى عام ١٨٠٦ فى باريس، كانت هى مصدره. كان طــراز البوزار مستمدًا من العمارة الكلاسيكية الفرنسية فى القرنين السابع عشر والثــامن عشر، وتميز فى العمارة الداخلية بفرط استخدام النقش والتذهيب والرخام الفــاخر والغلو فى الإضاءة، وذلك لتوفير جو من الفخامة فى الفنادق والمتاجر الكبيرة ودور الأوبرا ومنازل الأثرياء الفاخرة. وقد ركز منهج مدرسة البوزار فى الإنشاء علــى أهمية التخطيط، والتعبير بأقل قدر عن الحيز الداخلى للمبنى فى الخــارج، وتــدرج أشكال الممر عبر سلسلة من الفراغات، والتحيز للفكرة التى تعلــن عــن وظيفــة وشخصية البناء. كان الأسلوب السائد الذى احتضنته مدرسة البوزار بــدءًا مــن الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، يتألف من تخطيطات محوريــة، وواجهــات مقسمة إلى كتل منفصلة كالسرادقات، ومفردات من الزخارف ومــن العناصــر الأخرى مثل الأسقف المزدوجة الانحدار. وكان من بين الزخارف أيضًا، مجموعــة من القوالب والأكاليل والخراطيش الزخرفية المنحوتة، وحليات معمارية محوفة حول النوافذ والأبواب، وبعض التفاصيل الأخرى من عصر النهضة الفرنسى وفيما بعــد

من القرنين السابع عشر والثامن عشر، والتى أعطت جميعها فى النهاية لهذا الطراز اسم بوزار باروك Beaux-Arts Baroque.

ابتكر المعمارى جان لوى شارل جارنييه (١٨٢٥-١٨٩٨)، أحد خريجى مدرسة البوزار، أكثر أمثلة هذا الطراز شهرة، وهو أوبرا باريس (١٨٦١-١٨٧٤). كانت خشبة المسرح ضخمة جدًا، وتضم برجًا عاليًا مناسبًا لإحداث تغييرات المشاهد الفخمة للعروض المختلفة. وقاعة الجمهور كبيرة ومزخرفة بشدة، ولكن بالمقارنة كانت ردهة المدخل (شكل ١٦) أكبر حجمًا وأكثر فخامة وذات أسقف ملونة بالرسومات، وتماثيل مذهبة، وسلالم واسعة، وأعمدة على شكل تماثيل لنساء، ورخام متعدد الألوان، وزخارف منحوتة بغزارة على طراز من الباروك مبالغ فيه، وكمية كبيرة من الشمعدانات، كل ذلك كان يشكل مكانًا مناسبًا لرواد الأوبرا المتأنقين كى يستمتعوا بمشاهدة العروض، ويعيشوا أيضاً فى جو مماثل لذلك الذى يشاهدونه على منصة المسرح من عروض مبهرة. وقد أثرت أوبرا باريس وطراز البوزار بصفه عامة على العمارة الداخلية لدور الأوبرا والمتاجر النوعية والفنادق والمبانى البلدية والبيوت الخاصة، وذلك فى كل أرجاء العالم.

وكمحاولة لرفض ذلك التيار الانتقائي أو الأكاديمى الكلاسيكى لمدرسة البوزار، والذى انتشر فى أوروبا وأمريكا ما بين عامى ١٨٨٠-١٩١٠، فقد قام المصممون فى بلجيكا وفرنسا بخلق أسلوب جديد ليس له أى أصل تاريخى، أطلق عليه اسم الآرنوفو أى الفن الجديد. وكان موجهًا للطبقة المتوسطة وأهل الفكر، أكثر منه للطبقة العليا والأثرياء.

يجب أن نذكر من البداية، أن الآرنوفو كان حركة وليس طرازًا. تلك الحركة التى انطلقت بصور مختلفة فى العديد من الدول فى أواخر القرن التاسع عشر، وكان يجمعها هدف واحد، هو إيقاع الهزيمة بالنظام القائم فى الفنون الجميلة والفنون التطبيقية. وبدون فهم هذه الحقيقة فسوف يكون من المستحيل توفيق العديد من الأساليب العصرية المتباينة التى ظهرت فى ذلك الوقت تحت اسم واحد.
هناك اتجاهان أساسيان فى حركة الآرنوفو: الأول كان أسلوبه مليئًا بالحيوية وملتويًا وعضويًا وغير متماثل وديناميكيًا ويتمثل بشكل أساسى فى أعمال المصممين الفرنسيين والبلجيكيين، والثانى كان أسلوبه مقيدًا أكثر وهندسيًا ومعتدل ويتمثل

بشكل أساسى فى أعمال مدرسة جلاسجو وانفصال فيينا. ويشترك الاتجاهان فى اهتمامهما العام بالناحية الجمالية أكثر من الناحية الوظيفية، والتى تعتبر المذهب الأساسى لحركة الفنون والحرف. ويتميز الاتجاهان بالفردية والإبداع، اللذين نتجت عنهما أعمال رائعة تم ابتكارها باستخدام خامات جديدة، مثل الحديد والزجاج فى العمارة، وتقنيات تجريبية فى إنتاج الزجاج والخزف.

وبالرغم من أن التصميم الداخلى كان قد ظهر حديثًا كتخصص، إلا أن تأثير حركة الفنون والحرف البريطانية، قد أدى بالمعماريين والمنظرين الأوروبيين إلى مباشرة تخطيط وزخرفة الحيز الداخلي باعتبار أنه لا يزال بالشكل التقليدى يعقب عملية تصميم المبنى من الخارج. وبدءًا من عام ١٨٩٣، اهتم معماريو حركة الآرنوفو بأنفسهم بكل عناصر البناء، بدءًا من الهيكل المعمارى وحتى مقابض الأبواب. وكان الهدف المحورى للحركة هو خلق بيئة متكاملة ومعاصرة. وحركة الآرنوفو مدينة لحركة الفنون والحرف بخطوطها الانسيابية وبساطتها فى تصميم الأثاث، ورفضها للنماذج الأكاديمية. وقد جاء إلهامها الأساسى أيضًا من حركتى التصوير ما بعد التأثيرية والرمزية، فالدوامات التى كانت تميز لوحات فنسنت فان جوخ وإدفارد مونخ والمنحنيات التى كانت تميز لوحات بول جوجان وأوبرى بيردسلى، كانت لها مثيلاتها فى التصميمات الداخلية لحركة الآرنوفو. كما تشارك الفنانون والمصممون الإعجاب بالفن اليابانى. ذلك الإعجاب الذى برهن عن نفسه فى تصميماتهم اللامتماثلة.

وعلى عكس مصممى حركة الفنون والحرف البريطانية، كان المصممون الطليعيون فى أوروبا متلهفين إلى استغلال التطورات التكنولوجية الجديدة. ويعتبر التقدم الذى حدث فى الإنشاء باستخدام الحديد خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، تقدمًا حاسمًا لتطور العمارة الداخلية لحركة الآرنوفو.

المهندس الفرنسى جوستاف إيفل (١٨٣٢-١٩٢٣)، الذى أعطى باريس أكثر آثارها شهرة وزيارة برج إيفل (١٨٨٧-١٨٨٩)، كان قد مهد الطريق لاستخدام الهياكل المعدنية المكشوفة فى البناء، بتصميمه قسم الآلات فى معرض باريس الدولى عام ١٨٦٧. كما نادى المنظر المعمارى الفرنسى أوجين إيمانويل فيوليه ليه دووك (١٨١٤-١٨٧٩) بضم الحديد إلى صناعة البناء، وذلك فى كتابه

المهم "حوار فكرى عن العمارة" Entretiens sur l'Architecture الذى نشر فى مجلدين فى عامى ١٨٦٣ و١٨٧٢. كان فيوليه ليه دووك قد أيد الاستخدام الصريح للخامات الحديثة، وأيد أيضًا تطوير أشكال جديدة للتعبير الفنى، كطريق للتغلب على قيود طرز المبانى القديمة. وقد زادت أهميته عند المعماريين فيما بعد فى أواخر القرن، نتيجة لاقتراحاته التنبؤية التى افترضت أنه يمكن بناء هيكل معدنى خفيف الوزن وتغطيته بالحجارة. وباستخدامه فى أشكال العقود والدعامات الناتئة، يمكن أن يقضى هذا الشكل على الحاجة إلى الأشكال التقليدية للتسليح الإنشائى، مثل الأسقف المقنطرة والدعامات الطائرة والقبوات المتقاطعة. وانتشرت كتابات فيوليه ليه دووك فى العالم، وقرأها العديد من مصممى حركة الآرنوفو الرئيسيين فى أوروبا وأمريكا، ومن هنا جاء دورها فى المساهمة فى ظهور الآرنوفو.

ومن الثابت اليوم أن حركة الآرنوفو قد نشأت فى بلجيكا، فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وارتبطت بالاشتراكية. كان المعمارى والمصمم فيكتور هورتا هو مؤسس الآرنوفو هناك، إذ اتجهت طموحاته نحو الحداثة من خلال التمرد على قيود الماضى وتطوير وابتكار أسلوب قومى حديث يمثل عمارة بلجيكا، وكانت أفكاره متوافقة مع أفكار فيوليه ليه دووك ونظرياته.

فيكتور هورتا

تلقى فيكتور هورتا (١٨٦١-١٩٤٧) تدريبًا أكاديميًا تلقيديًا، وصنع سيرته الذاتية بتصميمه منازل لأنصاره من المثقفين البرجوازيين فى ضاحية إيكسل فى بروكسل. وقد كلف فى عام ١٨٩٦ بتصميم مبنى "ميزون دى بوبل" فى بروكسل، وهو الحزب الاشتراكى الرئيسى فى بلجيكا، الذى كان قد حقق درجة لا بأس بها من النجاح فى انتخابات عام ١٨٩٤ بفوزه بثمانية وعشرين مقعدًا فى البرلمان. وبعد ذلك تم بناء العديد من المقار الجديدة فى أغلب المدن البلجيكية، لتوفير أماكن التقاء للمنظمات العمالية. واعتبر أسلوب المصمم الشاب هورتا، مناسبًا للمبانى الحديثة لافتقاده للنغمة الأرستقراطية للبوزار.

كان "ميزون دى بوبل" (الذى تم هدمه فى عام ١٩٦٥ بالرغم من الاحتجاج الدولى) يعتبر مثالاً رائعًا لمطلب فيوليه ليه دووك بأن تكون التفاصيل الصغيرة مستمدة بشكل منطقى من الكل. لقد أصبح الهيكل الإنشائى بواجهته

المبهرة المشكلة من الحديد والزجاج هو الملمح الرئيسى. فالحديد قد استخدم إنشائيًا ومعماريًا، وكانت كل العناصر الإنشائية ظاهرة، سواء فى الداخل أو فى الخارج. تحذو الواجهة المنحنية حذو حدود المربع الذى يقع عليه المبنى. والأعمدة الحديدية المكشوفة التى تقسم النوافذ إلى أجزاء، كانت تعتبر شيئًا جديدًا غير مألوف. يعتبر "ميزون دى بوبل" أحد المبانى القليلة لحركة الآرنوفو التى كان لها فحوى تاريخى.

أما أول مبنى لهورتا بالأسلوب الجديد الذى ابتدعه فكان بيت تاسيل (شكل ١٧) فى ضاحية إيكسل عام ١٨٩٣. كانت هناك بعض الوحدات الزخرفية العضوية فى الواجهة الخارجية للمبنى، ولكن الإبداع الحقيقى كان يكمن فى العمارة الداخلية، مثل أكثر مبانى حركة الآرنوفو التى نفذت فيما بعد. وكمثل كل تصميمات هورتا فى تلك الفترة، كان تخطيط بيت تاسيل يسمح بمسارات حركة حرة ما بين الغرف الرئيسية للمنزل. كشف هورتا فى التصميم الداخلى عن الأعمدة الحديدية فى قاعة المدخل وبئر السلم، تلك الأعمدة التى تحمل أغلب وزن المبنى، رافضًا تغطيتها بالحجارة أو الجص. بعد ذلك عالج تلك الأشكال النحيلة بالكامل بسمات الآرنوفو. وبدلاً من صبها وتشكيلها على شكل أعمدة قوطية أو كلاسيكية، مثلما فعل من قبل فى حالات مماثلة فى العمارة الصناعية، قام هورتا بتشكيل تلك الأعمدة لتماثل سيقان بعض النباتات الجميلة، كما ألصق فروع معدنية ملتوية عديدة على تيجان الأعمدة، كما لو أن بدن العمود قد أنبت ثمارًا طازجة رقيقة وطيعة. وقد أسهم فى تأكيد تصميم الأعمدة الحديدية، رسوم الجدران والأسقف ذات نفس التعريشات الإنسيابية الطليقة، والتى تتكرر أيضًا فى نماذج الفسيفساء فى الأرضيات، وكذلك تجهيزات الإضاءة المعدنية والدرابزين. كل تلك الملامح بالإضافة إلى الخطة اللونية الباهتة للتصميم، أعطت المبنى جوًا من النضارة والحيوية والحركة. ونجح هورتا فى إعطاء جدران الطابق الرئيسى ملامح مستمدة من نفسها باستخدام قواطيع مصبوبة ومشكلة. كان بيت تاسيل هو أعظم المبانى الأولى التى نفذها هورتا بأسلوب الآرنوفو الخالص.

صمم هورتا بعد ذلك منزلين آخرين فى ضاحية أيكسل، الأول بيت سولفاي فى عام ١٨٩٥، والثانى بيت إيتفيلد فى عام ١٨٩٧. وقد قام هورتا

بتصميم كل جزء فى هذين المترلين، وأعطى لنفسه الحرية الكاملة فى العمارة الداخلية بتجريب إمكانية تنفيذ الخطوط المنحنية فى قطع الأثاث والتجهيزات. واعتمدت وحدات الإضاءة الثابتة فى تصميمها على أشكال النباتات العضوية، مثلها فى ذلك مثل تفاصيل المقاعد والخزانات وزخارف الأرضيات. وقد تحول كلا المترلين إلى فندق فيما بعد.

كان بيت سولفاى (شكل ١٨) يحمل أنجح واجهات هورتا الباقية حتى الآن. وتتشكل تلك الواجهة من منحنٍ بسيط يربط بين نافذتين ناتئتين مدعمتين بأعمدة حديدية مصقولة بالكامل تقريباً. كان هورتا تواقًا إلى تخفيف مظهر تصميمه المعمارى بقدر الإمكان، عن طريق استخدام النوافذ والمداخل العريضة وآبار السلالم المفتوحة، التى تعطى الإحساس بالفراغات المفتوحة لتصميماته الداخلية. والآن وبعد أن أصبحت تلك الوسائل مألوفة، فقد أصبح من السهل إدراك التأثير المشرق الذي حظيت به تلك الغرف، بعد الظلام والكآبة التى كانت تتسم بها العمارة الداخلية الفيكتورية. والزخرفة كانت محدودة فى الجزء الحجرى من واجهة بيت سولفاى، وفى الواقع كانت لأعمال الحديد للشرفات الدور الأول فى زخرفة الواجهة، وقد استمرت الأشكال المنحنية فى ألواح الباب الرئيسى، وفى الحيز الداخلي فى الدرابزين والمقابض ووحدات الإضاءة الثابتة، والتى تم تصميمها جميعًا بواسطة هورتا. كانت وحدات الإضاءة الثابتة ناجحة جداً، وتتدلى من السقف كنباتات متسلقة مقلوبة، وأزهارها تشكل مظلات لمصابيح الإضاءة الكهربائية. اهتمام هورتا بالتفاصيل، وصل إلى درجة استمرار الفكرة الرئيسية ذات الخطوط المنحنية فى كل لوازم المترل من قطع الأثاث إلى أقفال الأبواب.

أما بيت إيتفيلد (شكل ١٩) فيحتوي على فراغ مركزى بارتفاع طابقين، يلتف السلم حوله، ويعتبر أهم ما يميز التصميم الداخلي للمترل. يستخدم ذلك الفراغ المركزى فى الطابق الرئيسى كحديقة شتوية، وهو محاط بدائرة من الأعمدة المعدنية الرفيعة، التى تدعم مظلة من الزجاج الملون المزخرف. نفس الوحدات، الزخرفيه من الأغصان والتعريشات التى تزخرف المظلة تتكرر فى الدرابزين الحديدى، وكذلك فى تجهيزات الإضاءة والتى تكمل بدورها الوحدات الزخرفية العضوية بأغطية للمصابيح على شكل رءوس الأزهار. المعالجة غير المعتادة

للفراغات، سمحت للزائر بالنظر من غرفة الطعام وعبر الحديقة الشتوية نحو غرفة المعيشة.

أما أفضل التصميمات الداخلية المترلية اللاحقة لهورتا فكان المترل الذى صممه لنفسه فى ضاحية إيكسل عام ١٨٩٨ (أصبح الآن متحف هورتا). جدد المسقط الأفقى لهذا المترل بشكل كامل التخطيط التقليدى للمترل الواقع فى المدينة. فالمطبخ لا يقع فى البدروم كما جرت العادة، وإنما فى الطابق الأرضى، والمنور يضئ سلمًا من رخام الكرارة الأبيض واقعًا فى المركز، والذى يشكل أهم جزء فى التصميم بالكامل ويلتف مخترقًا ثلاثة طوابق. يحتوى المنور ذو اللونين الأصفر والأبيض على مرايا ضخمة فى كل جانب، مما يعطى إحساسًا بفراغ غير محدود. ويصل الزائر عن طريق هذا السلم الرائع إلى الطابق العلوى للمترل، والذى يحتوى على غرفتى الطعام والاستقبال الرسمية. استخدمت الألوان كعنصر موحد لغرفة الطعام (شكل ٢٠)، فدرجات اللون العسلى لقطع الأثاث المصنوعة من الخشب الدردار، والجدران المكسوة بالرخام وإطارات الصور النحاسية والزخارف الملونة، كل هذه العناصر خلقت انطباعًا عامًا بالبساطة والرقة والإشراق، والذى لم يكن موجودًا فى التصميمات الداخلية الأكبر فى ذلك الوقت. كانت قوالب الطوب المطلية بالمينا البيضاء تكسو الجدران، بدلاً من ورق الحائط، وهو ملمح استثنائى غير معتاد. وقد اختار هورتا لتغطية الأرضيات، خشب الباركيه بحواف من الفسيفساء المطعمة بالنحاس بديلاً عن السجاد، وذلك ليكرر الوحدات الزخارف الخطية المميزة للأعمال الحديدية الملونة فى الدعامات الرئيسية. وبشكل نموذجى، لم يخف هورتا تلك الدعامات، بل جعلها من ملامح التصميم. وكان اهتمام هورتا بالتفاصيل واضحًا فى كل أرجاء المترل، فقد كانت لتجهيزات الإضاءة ومقابض الأبواب ومشاجب المناشف، جميعها وحدة زخرفية عضوية متناغمة لإضفاء نوع من الوحدة للتصميم الداخلى. وقد طبق هورتا الزخرفة العضوية أيضاً فى التصميمات الداخلية للمتاجر التنويعية، وبشكل واضح فى إينوفاسيون (١٩٠١) فى بروكسل، وجران بازار (١٩٠٣) فى فرانكفورت.

كانت الفترة الابتكارية لهورتا قصيرة، حيث سرعان ما عاد إلى كلاسيكية البوزار، التى كان قد تدرب عليها فى باريس، حيث شعر أن ذلك أكثر توافقًا لمتطلبات القرن العشرين، أكثر من الثروات المكلفة التى انغمست فيها عائلات تاسيل وسولفاى وإيتفيلد.

بول هانكر

كان المعمارى والمصمم بول هانكر (١٨٦١-١٩٠١) أحد الشخصيات الأخرى المميزة فى حركة الآرنوفو فى بلجيكا. وقد استخدم أسلوبًا مماثلاً فى العديد من المنازل البسيطة فى بروكسل، ولكن كان تعامله مع الوحدات الزخرفية أكثر ثقلاً وأقل تعقيدًا من أسلوب هورتا.

تأثر بول هانكر مثل هورتا بكتابات فيوليه ليه دووك، ولكنه تحمس أيضًا وبنفس القدر لحركة الفنون والحرف البريطانية. واعتبر هانكر أن مهتمه الأساسية هى توحيد الفنون الجميلة مع الفنون التطبيقية فى تركيب زخرفى واحد. وخلال محاولاته طور أسلوبًا واضحًا خاصًا به. كان هانكر على صلة بالكثير من فنانى الفنون الجميلة، وقد عمل عن كثب مع النحات الفريد كريك والمصور الفونس كريسبين الذى قام بعدد كبير من الأعمال فى مبانى هانكر. وكان هانكر قد تلقى تعليمه فى أكاديمية بروكسل على يد المعمارى هنرى بيارت، الذي اشترك معه فى الميل إلى استخدام الحديد المطاوع وتجنب الحديد الزهر والصاج. وبجوار منزله الخاص فى بروكسل، قام هانكر ببناء مرسم للمصور شامبرلانى، عكست واجهته اللافتة للنظر عمارة القرن الخامس عشر لشمال إيطاليا. وكانت ستائر العرض التى قام هانكر بتصميمها فى المعرض الاستعمارى عام ١٨٩٧، متوجه بفواصل خطية مصممة على أساس وحدات زخرفية سلتيه (نسبة إلى سكان غرب أوروبا الأقدمين) أكثر منها وحدات زخرفية من الآرنوفو، مع خطوط جانبية ونماذج متماثلة كليةً. وتميزت تصميمات هانكر للمحال والمطاعم والمعارض، بأسلوب من الآرنوفو أكثر تجانسًا وتجريدًا من طابع الآرنوفو البلجيكى. فقد بدت واجهة متجر نيجوت شيرت (١٨٩٩)، مصمتة وغير متقنة عند مقارنتها بتصميمات هورتا الرشيقة. وبوفاة هانكر المبكرة فى عام ١٩٠١، فقدت بلجيكا واحدًا من أعظم ملهميها الكبار.

سيروريه بوفى

تطورت أعمال مصمم الأثاث جوستاف سيروريه بوفى (١٨٥٨-١٩١٠) فى شكل أسلوب مستقل بذاته وخاص به. وقد أرسى قواعد هذا الأسلوب من منطلق الاتزان البعيد عن التطرف، والرقة الشديدة الحساسية التى يتميز بها الفنانون

البريطانيون. بعد أن أتم سيروريه بوف دراسته المعمارية فى أكاديمية الفنون الجميلة فى موطنة بمدينة لييج، افتتح متجرًا فى نفس المدينة لبيع الأثاث الإنجليزي. كانت أعماله الخاصة تحمل مسحة بريطانية، والتى تطورت لتصبح سمة مميزة لأعماله. وبعد رحلة إلى إنجلترا، أصبح متحمساً بشدة لكتابات وليم موريس. كان اختلافه الحيوى عن مثله العليا من المصممين الإنجليز، أمثال إشبى وفويذى، يكمن أساسًا فى وجهة نظره فى تركيب الأثاث. فلقد استبعد الهيكل الصندوقى لقطع الأثاث، واعتمد على هيكل مصنوع من أجزاء عديدة، واستبدل الأشكال الزخرفية التى كانت تتميز بها نماذجه بتركيبات جديدة. على سبيل المثال، قام بفك الهياكل الصندوقية لمقاعده إلى عناصرها التركيبية، ثم ركبها مع بعض مرة أخرى بألواح منفردة. وقد قام بتطبيق نفس هذا المبدأ فى تصميماته الداخلية. إحساسه الزخرفى والهندسى لم يقوده إلى الاعتماد فى التصميم على الشبكة موحدة. قام بتطوير كل شئ من جديد وفقًا لوظيفته. ومثله مثل رفقائه فى بلجيكا، كان سيروريه بوف يميل إلى استخدام الحديد فى البناء.

وينضم بشكل تلقائى إلى تلك المجموعة من المصممين البلجيكيين، المصمم هنرى كليمنت فان دى فيلده الذى يعتبر نفسه حلقة الوصل المباشرة بين حركة الفنون والحرف البريطانية وحركة الآرنوفو، وقد ساعد على نشر الحركة فى بلجيكا وفرنسا وألمانيا، واعتبر المتحدث الرسمى لحركة الآرنوفو، إلا أن أثره كان واضحًا من خلال كتاباته أكثر من تصميماته.

فان دى فيلده

كانت بداية تعلم هنرى كليمنت فان دى فيلده (١٨٦٣-١٩٥٧) للخط من خلال التصوير الزيتى. فقد تدرب كمصور فى أنتورب من عام ١٨٨١ حتى عام ١٨٨٤، وفى باريس من عام ١٨٨٤ حتى عام ١٨٨٥. كانت أعماله الأولى مستلهمة من حركة ما بعد التأثيرية لكل من فان جوخ وجوجان، ومن التنقيطية للمصور جورج سورا. من ناحية أخرى، انجذب فان دى فيلده بشكل أساسى للخطوط الإيقاعية للتصوير الرمزى، ومن ثمة للفنون الزخرفية وأسلوب الآرنوفو (بشكل رئيسى فى شكل الملصقات وتصميمات الحفر). وقد انضم فى عام ١٨٨٩ إلى المجموعة البلجيكية من المصورين الرمزيين المعروفة باسم "العشرين" Les

Vingt. وقام فى عام ١٨٩٤ بكتابة رسالته "إفساح الطريق للفن" Clearing the Way for Art، والتى كشف من خلالها عن نظريته فى الخط التى أطلق عليها "الديناموغرافية" Dynamographique لتعكس هدفه فى الكشف عن التركيب الداخلى الديناميكى لأى عمل. وطالب بأنه إذا كان لابد لشكل العمل أن يرمز للعالم الخارجى للطبيعة، فبالأحرى لابد له أن يعكس تركيبه الداخلى، وقد عبر عن ذلك بكلماته: "المنفعة وحدها يمكن أن تولد الجمال"[١].

كانت إحدى مميزات فان دى فليده وأهم اكتشافاته، هى الإمكانية الفنية للخط المجرد. بالنسبة له كان الخط يمثل شيئًا فعالاً ولا يمكن مقاومته مثل القوة. وقد أدرك أن الخطوط قد تظهر مع بعضها، ولكن يظل لكل منها اتجاهه المختلف، وتبقى لكل منها قوة كبيرة مؤثرة على الآخر. لذلك فقد اهتم بشكل كبير بمشكلة الخط، وحاول اكتشاف الخطوط المميزة التى تخص الأشياء المختلفة. كان يعتقد أن الخطوط مثل الألوان تتطلب متمماً لها، على سبيل المثال الخط المستقيم يتطلب الخط المنحن المتمم له والخط المنكسر يتطلب الخط المتموج المتمم له. ومن خلال هذه الخطوط المختلفة والمتميزة عن بعضها كون زخارفه، وأطلق عليها اسم الزخارف العضوية، وهو تعبير من خياله. ولم تكن زخارفه مثل الزخارف المعتادة التى تزين الأشياء بلا تمييز، لأنه كان مؤمناً بأن زخارفه قد نشأت أساساً من الأشياء ذاتها، فى انسجام وتوافق مع العناصر التركيبية والضرورية لتلك الأشياء. كانت زخارف مجردة، ولا يوجد فى أى منها ما يذكرنا بالأشكال الطبيعية، وكل أعماله تتكون من هذه الزخارف العضوية لتشكيل وحده منطقية. وبرغم تلك الفردية والذاتية التى كان عليها، فقد كان فان دى فليده يهدف إلى الموضوعية.

وبالرغم من أن فان دى فيلده قد كتب عن الوضوح الوظيفى والإنشائى، إلا أن تصميماته من الأثاث كانت تتسم بقدر محدود من هاتين الخاصيتين. وقد قام بتصميم العديد من المنازل من الداخل والخارج. كتب يقول: "رسكن وموريس قاما بطرد القبح من قلب الإنسان، وأنا قمت بطرده من عقله"[٢]. وقد التزم فان

---

1 Henri Clement van de Velde , quoted from, Penny Spark, *A Century of Design: Design Pioneers of 20th Century* (London: Mitchell Beazley, 1998) , p.16.

2. Henri Clement van de Velde, quoted from Mary Jo Weale, James W.Croake and W.Bruce Weale, *Environmental Interiors* (New York: Macmillan,1982), p.362.

دى فيلده بنظام منطقى للإنتاج، وباستخدام حكيم للخامات، وبشكل وتركيب، بتحددان بناء على الخامات المستعملة. وقد آمن بالتصميم من أجل الإنتاج الآلى، بالرغم من تأثره بكل من موريس ورسكن. وطبقًا لوجهة نظر فان دى فليده فإن المصمم يجب أن يكون مسئولاً أمام الجمهور عن تصميماته وعن منتجاته النهائية. كانت قطع الأثاث التى صممها فان دى فيلده ثقيلة وذات نماذج معقدة وتتسم بخطوط منحنية، ولكنها أصبحت تتسم بخطوط مستقيمة أكثر فى سنواته الأخيرة. صنعت قطعه عادة من الأخشاب المحلية الخفيفة، مثل خشب الزان وخشب البلوط. واستخدام لمقاعده جلسات من القش الطبيعى، بالرغم من أنه فى بعض الأحيان، استخدم لتغطيتها أقمشة تنجيد ملونة بإتقان بطريقة الباتيك (طريقة إندونيسية فى تطبيع الأقمشة). من ضمن تلك المقاعد التى استخدم فى تغطيتها هذه الأقمشة، مقعد بادوك (شكل ٢١) الذى صممه فى عام ١٨٩٩ من خشب الصندل، وقد صمم أقمشة تنجيده المصور الألمانى يان تورن بريكر. وربما يكون أشهر مشروعات فان دى فيلده فى تلك الفترة، ذلك الذى نفذه بين عامى ١٨٩٦- ١٨٩٨، وهو تصميم منزله الخاص فيلا بلومينفيرف فى أكل بالقرب من بروكسل.

تزوج فان دى فليده فى عام ١٨٩٤، وقرر محاكاة مثله الأعلى ولـيم موريس عن طريق تصميم منزل لنفسه ولعروسه الجديدة، وبالفعل سافرت خطيبه فان دى فليده إلى إنجلترا، وتمديدا لمقابلة موريس ولشراء أقمشة وورق حائط بأسلوب الفنون والحرف. أعاد منزل فيلا بلومينفيرف النماذج البريطانية المبكرة وخاصة تصميمات فويذى وبيلى سكوت. كان منزل غير محاط بمبان أخرى وتحوطه حديقة كبيرة، وهذا ما أعطاه بعده الثالث. وقد تميز بالاستقامة والبساطة الشديدة، سواء في واجهاته الخارجية أو تصميمات الداخلية. وقد تم التأكيد معماريا على الجزء الأوسط، من خلال الجملونات المزدوجة الانحدار. كانت النوافذ متنوعة من حيث الحجم والشكل طبقًا للغرف وحاجتها من الضوء. احتوى المنزل على قاعة بارتفاع طابقين، تعمل كبؤرة للفراغ الداخلى، وتطل عليها العديد من الممرات والغرف فى الطابق العلوى. وصمم فان دى فيلده لمنزله قطع أثاث مصمتة ومتواضعة، وورق حائط مستمد من الطبيعة. وقد عمل على تحقيق التكامل الكلى من خلال محاولته الأولى لتصميم ورق الحائط، وكتب عن ذلك يقول:

"تتكرر ألوان ورق الحائط الثلاثة، الأحمر الداكن والأزرق والأخضر، فى البياض وفى اللونين الرمادى والأخضر للجملون وفى قراميد السقف الحمراء "[٣].

تتضح مباشرة قدرة فان دى فيلده على التحكم فى الخطوط، من خلال النظر إلى غرف المترل عامة، وأيضا من خلال النظر إلى قطع الأثاث منفردة. وعلى عكس بعض تصميماته من المجوهرات والأقمشة والحفر، فإن تصميماته من المكاتب والطاولات والخزانات والمقاعد، كانت مركبة بشكل منطقى وبسيط ونقوشها ضئيلة وللوظيفة المرتبة الأولى فيها. العديد من المقاعد الخشبية المنحوتة ذات جلسات القش التى صممها لمترله، تذكرنا بمقاعد الفنون والحرف المتينة والمستقيمة لشركة موريس، ومع ذلك فإن منحنياتها الرقيقة والنشيطة تنتمى بالتأكيد لأسلوب الآرنوفو.

يدين مترل فيلا بلومنيفيرف بوضوح إلى الأشكال ذات الخطوط المنحنية التى تميزت بها عمارة الآرنوفو البلجيكية والفرنسية. ويكمن تميزه فى تطبيق فان دى فيلده لهذه الأشكال العضوية فى كل أسطح المترل وفى محتوياته، وذلك لخلق بيئة تصميمية متماسكة. ولد نجاح المترل عددا من التكليفات لمصممه، وخاصة من تاجر الفنون صامويل بينج ومن منافسه يوليوس مايرجريفه، حيث كلفا فان دى فيلده بتصميم قطع أثاث لمتاجرهما الخاصة فى باريس. وبالفعل خلال أواخر تسعينات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تعددت وتفرعت التصميمات الزخرفية لفان دى فيلده وتضمنت التصميم الداخلى وتصميم الكتب والأعمال المعدنية والخزف وورق الحائط والمنسوجات، وحتى الملابس النسائية، وقد استمر أسلوبه فى هذه الفترة يتميز بالخطوط المنحنية بشكل محدود.

وصل فان دى فيلده إلى برلين فى عام ١٨٩٩، بعد أن نجح فى تصميم غرفة استراحة لمعرض الآرنوفو فى دريسدن عام ١٨٩٧، وقد تضمنت المشروعات الهامة التى قام فان دى فيلده بتصميمها فى برلين: متجر هافانا توباكو (١٨٩٩-١٩٠٠) ومحل الحلاقة فرانسوا هابى (١٩٠٠-١٩٠١).

---

3. Henri Clement van de Velde, quoted from Anne Massey, *Interior Design of the 20th Century* (London: Thames and Hudson, 1990), p.39.

استخدم فان دى فيلده فى التصميم الداخلى لمتجر هافانا توباكو (شكل ٢٢) الوحدات الزخرفية المتسمة بخطوط منحنية مميزة أينما استطاع فى محاولة لتوحيد العناصر المتعددة، وأحيانا بدرجة مبالغ فيها. تنحنى دعامات وحدات العرض للخارج بمنحنيات قوية، وتمتد إلى أعلى لتدعم العقود المقسمة، وكانت على عكس الآرنوفو الفرنسى متماثلة تمامًا، بينما الإفريز التجريدى الهندسى جزئيًا والمرسوم على الحوائط، يطوق الحيز الداخلى.

أما التصميم الداخلى لمحل الحلاقة فرانسوا هابى فقد كان ملائمًا أكثر للتطور النظرى لفان دى فيلده تجاه الوظيفية. لقد تم هنا تجنب الغلو الزخرفى فى متجر هافانا، وتم مراعاة الترتيب الوظيفى للمرايا والمقاعد والمصابيح والأرفف الكتفية بوضوح، وتم الجمع بين النحاس الأصفر والرخام والزجاج وخشب الماهوجنى وبين الرقة والنضج لتحقيق تصميم داخلى رقيق ومناسب تمامًا للغرض الذى نفذ من أجله. وقد أحدث تصميم محل الحلاقة احتجاجًا عنيفًا فى الصحافة، حينما قرر فان دى فيلده ترك أسلاك الإضاءة وأنابيب المياه مكشوفة.

أما أهم الأعمال المعمارية التى قام بها فان دى فيلده فكان مسرح فيركبوند الذى بنى لصالح معرض رابطة العمل الألمانية فى كولون عام ١٩١٤، ويعتبر إبداعًا حرًا خاليًا تمامًا من أية سمات معمارية تقليدية كانت مرتبطة عادة بمبانى المسارح. ويمكن أن يعتبر هذا العمل أعمق الأعمال المعمارية فكريًا لحركة الآرنوفو، فتخطيطه يسد كل المتطلبات المختلفة للمسرح، ويلبى ذلك بحداثة وجدة، وهو يخالف المفهوم القديم لخشبة المسرح، حيث تنفتح خشبة المسرح على عرض قاعة الجمهور بالكامل، وكذلك تمتد فيها مما يتيح إمكانية اتصال أقرب بين الممثلين والجمهور. ويعبر المظهر الثلاثى الأبعاد للمبنى عن تخطيطه، ويتوافق التفاوت فى ارتفاعات الأجزاء المختلفة مع وظائفها الخاصة، ويبرز التصميم الداخلى والتصميم الخارجى كوحدة متجانسة.

بدأت العمارة الداخلية البلجيكية الحديثة تؤثر فى العمارة الداخلية الفرنسية، منذ قام المصممون وأصحاب المتاجر الفرنسيون بزيارة بروكسل. وكان أول المصممين الباريسيين الذين فعلوا ذلك المعمارى والمصمم هيكتور جيمار الذى اشتهر بتصميمه للأعمال المعدنية لمداخل مترو باريس.

هيكتور جيمار

تدرب هيكتور جيمار (١٨٦٧-١٩٤٢) فى مدرسة الفنون الزخرفية فى باريس، ومنذ عام ١٨٨٥ فى مدرسة البوزار، التى تركها فى عام ١٨٨٩ دون أن يحصل منها على الدبلوم للعمل فى شركة إنشاءات. كان جيمار قد بدأ بالفعل ممارسة العمارة عندما ذهب فى بداية عام ١٨٩٥ إلى بروكسل وقابل هورتا. ألهمته هذه المقابلة بالإضافة إلى تفقده لبيت تاسيل لإعادة التفكير فى التصميم الداخلى للمشروع الذى كان يقوم به فى ذلك الوقت، المبنى السكنى كاسيل بيرانجيه (١٨٩٥-١٨٩٧) فى باريس.

وبالرغم من أن جيمار كان قد حصل على موافقة لتخطيطه للمبنى السكنى، وغير قليلاً فى عمارته، إلا أنه أعاد صياغة الملامح الزخرفية طبقًا لأسلوب هورتا الجديد. كان جيمار قادرًا على تصميم الأثاث وورق الحائط والسجاد وأرضيات الفسيفساء، وحتى مقابض الأبواب للست وثلاثين شقة للمبنى السكنى، مستخدمًا خطوطًا متموجة وغير متماثلة. وتتضح الأهمية التى ألحقها جيمار بهذه التصميمات من نشره للمجلد الفخم ذى الرسوم الملونة " الفن فى المسكن الحديث، كاسيل بيرانجيه" L'Art dans l'Habitation Moderne, Le Castel Béranger (١٨٩٨). ومن ضمن الخمسة والستين رسمًا توضيحيًا للمجلد، كان هناك واحد وأربعون رسمًا توضيحيًا يعرض تصميمات داخلية مختلفة وتفاصيل لقطع الأثاث والتجهيزات، وقد خصص جيمار مساحة كبيرة لردهة المدخل ، والتى تمثل أكثر ملامح العمارة الداخلية تميزًا وإثارة. استعان جيمار فى البوابة الخارجية (شكل ٢٣) المصنوعة من الحديد المطاوع والنحاس، فى المدخل المؤدى إلى الردهة، استعان بكل مقومات أسلوب تصميم الآرنوفو. وتمثلت تلك المقومات فى عدم التماثل واشتقاق الزخارف من الأشكال الطبيعية، واستخدام الخط المشدود الديناميكى بشكل متكرر. وتظهر نفس الأشكال الملتوية فى البانوهات الخزفية الخضراء التى تصطف على طول الردهة، وتظهر كذلك فى السجاجيد وعلى الدرابزين وفى الزجاج الملون. أما الشقق فكانت بالمقارنة أقل زخرفة. وقد تحققت وحدة الأسلوب عن طريق استخدام الأشكال غير المتماثلة والممتدة والملتفة فى كل قطع الأثاث والتجهيزات، بالإضافة إلى المدافىء والمقاعد ومقابض الأبواب التى

صبت فى أشكال مائعة ملتوية. وقد اعتبرت تلك الأشكال أكثر تطرفًا من مثيلاتها البلجيكية. وفى الوقت الذى انتقدت فيه تلك الشقق كثيرًا فى الصحافة للمبالغة الشديدة فى أسلوبها، إلا أنه قد تم تأجيرها بسهولة وحققت أرباحًا طائلة.

أقام جيمار مرسمه فى إحدى شقق كاسيل بيرانجيه، واستمر فى استخدام هذا الأسلوب فى بعض التصميمات الداخلية الخاصة، بما فيها منزله الخاص فى باريس. التركيب الفنى الذى تحقق فى هذه التصميمات الداخلية، وما تشتمل عليه من نوافذ وأعمال جبسية وقطع أثاث وتجهيزات إضاءة بأسلوب الآرنوفو، يذكرنا بالتصميمات الداخلية لطراز الركوكو فى باريس القرن الثامن عشر، على سبيل المثال فندق سوبيز. لقد كانت هناك حركة إحياء لطراز الركوكو فى فرنسا فى ذلك الوقت، ولكن كلا الأسلوبين كان متميزًا ومختلفًا عن بعضهما البعض. اشترك الأسلوبان فى المنحنيات اللعوبة غير المتماثلة، ولكن فى حين كان الركوكو مميزًا بنسب كلاسيكية فقد اضمحلت تلك النسب فى الآرنوفو.

من ناحية أخرى، أعطت الأعمال المعدنية لمداخل مترو باريس (١٩٠٠-١٩٠١) والبالغ عددها واحدًا وتسعين مدخلاً، أعطت جيمار شهرة شعبية واسعة، حتى أنها أحدثت تغييرًا محليًا فى الآرنوفو ليصبح ستيل مترو Style Métro، واحدًا من الأسماء المختلفة التى تستخدم فى وصف تصميمات الآرنوفو. وبينما كانت إنشاءات أسقف المترو فى الضواحى، قد تمت معالجتها بشكل تقليدى حسب تصور مصممها المعمارى، فإن جيمار قد تم تكليفه بإنتاج مداخل مقنطرة ومظلات لمداخل محطات المترو الواقعة تحت سطح الأرض (شكل ٢٤)، وتم تصميمها بأسلوب الآرنوفو، مما أثار جدلاً كبيرًا فى ذلك الوقت. وفى سبيل المحافظة على حداثة شبكة خطوط مترو الأنفاق الجديدة، قيد جيمار نفسه باستخدام الحديد والصلب المطلى بالمينا والزجاج. وقد أنتجت العناصر الحديدية بأعداد كبيرة من القطع القياسية، والتى يمكن من خلال تجميعها معًا، عمل تنويعات كثيرة من العقود والسرادقات المختلفة، وفقًا لقدرة جيمار على الإبداع المتعدد الاستعمالات. كانت لإنشاءات المداخل أسقف زجاجية مائلة وأفاريز بارزة لتلقى مياه الأمطار. وكانت أعمال الحديد ذات لون أخضر فاتح، وتحوى بانوهات برتقالية اللون بداخلها، واتسمت بخطوط منحنية بشكل نموذجى، وتكاد لا تحتوى على خط

مستقيم واحد، وتنبت المصابيح من الأفرع الحديدية. أما كلمة متروبوليتان Metropolitain التى تعلو مداخل المترو فتتكون من أشكال متجانسة من الآرنوفو. وكانت بعض أعمال الحديد ذات زوايا حادة تذكرنا بأشكال العظام، وبالرغم من إحساسها العضوى، إلا أنها افتقرت إلى الجمال المائع الذى كانت تتميز به التصميمات الداخلية لجيمار والآرنوفو الفرنسى بصفة عامة.

كان انهماك جيمار بتصميم المستلزمات المعمارية، على سبيل المثال حواجز القضبان المتصالبة ومقابض الأبواب ومزاليج النوافذ، قد شغل باله طوال سيرة حياته المهنية. وقد قام بتصميم الأعمال الحديدية للكثير من مشروعاته، وقام أيضًا بتصميم الأثاث، مثل المقاعد والطاولات والخزانات، لمنزله الخاص (١٨٩٩) وفندق جيمار (١٩٠٩) وفندق ميزورا (١٩١٠).

توضح بعض قطع الأثاث التى صنعها جيمار ميله للزخرفة والنقوش الطبيعية، مثال ذلك المكتب الرائع المصنوع من خشب الزيتون مع بانوهات من خشب الدردار، والذى صممه لمنزله الخاص فى عام ١٨٩٩، ويوجد الآن فى متحف الفن الحديث فى نيويورك. كانت البانوهات تنقش ببروز عال، وهو ملمح ميز التصميمات المتموجة وشبه العضوية للكثير من قطع أثاث جيمار. وقد اتسمت تلك التصميمات بواقعية شديدة، وتبدو متنافرة ومتناقضة مع وسيطها، حيث أعطت للخشب الصلب خواصًا مرنة وغاية فى الحيوية. وقد اعتمد جيمار فى قائمة تصميماته عل أشكال الأجزاء السفلية من الشجر والزهور، بمعنى آخر فقد اعتمد على الجذور والسيقان والفروع أكثر من اعتماده على الزهرات المثمرة والأوراق. وقد ابتكر جيمار للمبنى السكنى كاسيل بيرانجيه العديد من قطع الأثاث الثابت والضخم، والذى بالرغم من حجمه فقد احتفظ بانسيابية تماثل نعومة ورقة الحرير. وكان خشب الماهوجنى الداكن المستخدم فى ذلك الأثاث، قد فتح الطريق لاستخدام خامات أخف مثل خشب الكمثرى. الخزانة المصنوعة من خشب الكمثرى وخشب الدردار لإحدى شقق هذا المجمع السكنى، والمعروضة حاليًا فى متحف فيرجينيا للفنون الجميلة، تحدت كلاً من التقاليد والجاذبية الأرضية، بجرأة عدم تماثلها وبروزاتها المنحوتة.

وفى عام ١٩٢٠، أنتج جيمار أول سلسلة قياسية من قطع الأثاث، وقد تمت تغطية تلك القطع المنحوتة بإتقان بأقمشة تنجيد أنيقة وفاخرة، ولكن فى ذلك الوقت كان أسلوب الآرنوفو غير مطابق للأثاث الحديث، وبالرغم من أنه قد عرض بعض الأعمال فى معرض باريس الدولى للفنون الزخرفية فى عام ١٩٢٥، إلا أن مساهمته فى التصميم الحديث كانت قد انتهت. ورغم أن أسلوب جيمار قد حلت محلة أشكال هندسية أكثر، إلا أن قدرته على خلق أسلوب جديد لا تعوقه تأثيرات القرون السابقة كانت قد نضبت.

كان لهورتا تأثير كبير وهام على جيمار، ولكن تاجر الفنون صامويل بينج كان هو الشخص الذى بذل أكبر جهد لنشر الأسلوب الجديد فى فرنسا.

متجر صامويل بينج

ساعد صامويل بينج على استمرار قوة حركة الآرنوفو فى باريس، منذ بدايات تسعينات القرن التاسع عشر. لقد تمت صياغة الاسم الفعلى والحالى "الآرنوفو"، والذى اعترف به بشكل نهائى فى أغلب الدول، عندما قام بينج بافتتاح متجره المسمى " ميزون دى لآرنوفو" فى باريس. كان بينج من كبار المعجبين بفنانى حركة الآرنوفو، وفعل الكثير ليعزز منزلتهم ويشجع أعمالهم. وقد قدم بينج فى عرضه الافتتاحى فى ديسمبر من عام ١٨٩٥، أعمالا للعديد من الفنانين الذين أصبحت أسماؤهم بعد ذلك مرادفة للآرنوفو. قدم العرض مجوهرات من تصميم رينيه لاليك، وملصقات من تصميم أوبرى بيرديسلى، وزجاجًا ملونًا من تصميم لويس كمفورت تيفانى، وأعمالاً زجاجية من تصميم إميل جاليه، وأعمالاً نحتية من تنفيذ أوجست رودان، ولوحات زيتية لكثير من الفنانين. وتولى بينج فى عروضه التالية مسئولية إطلاع باريس على التصميمات الداخلية لفان دى فيلده، الذى قدم أربع غرف معيشة لمتجره.

كان "ميزون دى لآرنوفو" هو مكان العرض الرئيسى لأثاث حركة الآرنوفو، كما كان كذلك بالنسبة للحرف الأخرى. وانعكاسًا للحركة القومية المعاصرة فى فرنسا فى ذلك الوقت، قام بينج بتشجيع الحرفيين الذين عملوا لديه، على دراسة التقاليد الفرنسية الكبرى الخاصة بالجمال والرقة والصفاء، وقبل كل ذلك التوازن الدقيق الذى كانت تتميز به أعمال القرن الثامن عشر.

كان بينج فى الأساس رجل أعمال، وكانت قطع الأثاث والأشياء الأخرى التى قام بتسويقها قد تم تصميمها لتروق ولتباع للأثرياء، الذين لا يميل ذوقهم نحو أعمال الطليعيين، ولكنهم يرغبون فى شيء مختلف ومعاصر. كانت أغلب قطع الأثاث التى بيعت فى متجره أكثر هدوءاً وأقل زخرفة مقارنة بالأمثلة الأخرى من الآرنوفو الفرنسى والبلجيكى. وقد تقاعد بينج بعد عام ١٩٠٢ وأصبح متجره مرة أخرى معرضًا لفنون وآثار الشرق الأقصى، وكان ذلك إشارة إلى انحدار شعبية أسلوب الآرنوفو. وعلى كل حال، فقد كان لبينج دور مدعم ومساند لا يمكن إنكاره لحركة الآرنوفو، لقد أعطى لها اسمها ووفر لأعمالها مكانًا يمكن رؤيتها فيه.

عرض بينج فى متجره كمًا كبيرًا من الأعمال، ولكنه كان يميل إلى أعمال ثلاثة من رموز الأثاث، هم المصممون: أوجين جايار، وجورج دى فور، وإدوار أوجين كولونا. وعندما أقام بينج جناحه المخصص لتصميمات الآرنوفو فى معرض باريس الدولى فى سنة ١٩٠٠، كلف أولئك المصممين الثلاثة بزخرفة وتأثيث ذلك الجناح.

يمثل أوجين جايار (١٨٦٢-١٩٣٣)، وهو أول مصمم يعمل فى مرسم بينج، الجانب الوظيفى فى أثاث الآرنوفو، لقد درس مشكلة الوظيفة فى التصميم، وأنتج تصميمات تتسم غالبًا بالكلاسيكية والبساطة وخفة الوزن إلى حد كبير. اهتم فى مقاعده بالراحة، حيث كانت ذات مساند ظهر منحوتة وفى بعض الأحيان مبطنة فى ناحية الكتف، وذات جلسات منجدة بزنبرك داخلى ومغطاة بالجلود والأقمشة. قطع أثاث جايار صنعت غالبًا من الأخشاب الداكنة مثل الماهوجنى والبالسيندرو والقرو والجوز، وكانت أكثر دراماتيكية وديناميكية من أعمال دى فور وكولونا، وتقترب فى بعض الأحيان من حيوية أعمال جيمار وإن لم تصل أبدًا إلى جودتها. وعلى عكس دى فور وكولونا فقد ركز جايار على صناعة الأثاث، حتى أنه فى عام ١٩٠٦ كتب بحثا فى " قضية الأثاث " Propos du Mobilier. وصمم جايار لجناح بينج فى معرض عام ١٩٠٠ بهو الاستقبال وغرفة طعام وغرفة نوم. كانت مائدة غرفة الطعام ذات بناء عضوى تعوزه الرشاقة، لكن مقاعد المائدة كانت أكثر نجاحًا بخطوط هياكلها وجلود تنجيدها. وكانت الخزانة ذات واجهة العرض الزجاجية هى أكثر ما يميز الطقم، حيث سمحت لخطوط جايار أن

تهيم على سطحها. واستخدم جايار فى غرفة النوم تباينًا ذكيًا بين الخشب الداكن للهياكل العضوية الضخمة وبين الخشب الفاتح للبانوهات، والتى كانت الخطوط الطبيعية لتجزيع أليافها القوية جزءًا مكملاً من أسلوب الآرنوفو فى اللعب بالخطوط.

كانت قطع الأثاث التى قام بتصميمها المصور والشاعر جورج دى فور (١٨٦٨- ١٩٤٣) تتميز فى وقتها بكونها الأكثر جمالاً ورقة مقارنة بأعمال زملائه. وقد وصفت أعماله بأنها "ترنيمة لجمال المرأة". لقد أضاف دى فور الكثير من الألوان والنقوش إلى قطعه من الأثاث مع ورنيش اللك الملون، وأضاف أيضًا أنواعًا من التفاصيل المنقوشة والنادرة فى أعمال جايار. كان يميل إلى مجموعة الألوان الفاتحة والرقيقة، ويفضل خصوصًا درجات اللون الأخضر الرمادية، ودرجات اللون الزهرى المغبرة. وبالرغم من أن الأشكال الأساسية لقطعه كانت قريبة الشبه بالكثير من القطع الأخرى التى صنعت فى ورش بينج، إلا أن تصميماته من المقاعد والطولات والخزانات والستائر كانت أكثر دقة فى النقش، وتنجيدها أكثر زخرفة ، وفى بعض الأحيان كان يعالج أسطحها المنقوشة بقشرة الذهب. تميزت قطع أثاث دى فور بالرقة والغنى والدقة، وكانت فى بعض الأحيان تعود إلى طابع الأثاث الفرنسى النيوكلاسيكى للقرن الثامن عشر.

كانت قطع أثاث إدوار أوجين كولونا جزءا من إنتاج أكبر متنوع، يتضمن الخزف الصينى والأقمشة، وتميزت بالأناقة والرقة، وتقترب من أسلوب دى فور.كشفت تصميماته عن قدرته الكبيرة على تجريد الأشكال النباتية. القطعة الأساسية فى غرفة الاستقبال الرسمية التى صممها لمعرض عام ١٩٠٠، كانت واجهة عرض زجاجية صنع هيكلها الرقيق من خشب البرتقال. الثراء الذى تميزت به الغرف التى صممها كولونا من زخارف الجدران الوافرة، والبانوهات الملونة، والستائر المطرزة، والنماذج الزهرية المورقة، يبرز مفهوم الطقم الكامل، الذى كان جزءًا هامًا من فكر حركة الآرنوفو فى التصميم الداخلى.

وفى نفس الوقت الذى فتنت فيه الخطوط المنحنية لجيمار باريس، ومتجر بينج يقوم بدوره المؤثر، كانت هناك مدرسة تصميم على قدر كبير من الأهمية، تبتكر ما يمكن اعتباره الأثاث الأكثر حيوية وبهجة ورمزية وتحررًا من الطبيعة

بأسلوب الآرنوفو، تلك هى مدرسة نانسى فى مقاطعة اللورين، والتى يتقدمها مؤسسها إميل جاليه مصمم الأثاث والزجاج المرموق.

مدرسة نانسى

إميل جاليه (١٨٤٦-١٩٠٤) هو رائد إحياء الآرنوفو فى مجال الصناعة فى نانسى، وكان قد ورث ورشة صغيرة لصناعة الأوانى الزجاجية والخزفية، وسافر إلى إنجلترا فى سبعينات القرن التاسع عشر، وانبهر بالحماس الزائد للفنون الزخرفية هناك، ودرس أيضًا مجموعة الفن الشرقى فى متحف ساوث كينسنجتون فى لندن، ثم عاد إلى نانسى بمعرفته الجديدة بالتقنيات الصينية واليابانية ليمنح ورشة والده روحًا جديدة. كان جاليه يملك معرفة متخصصة بعلم النباتات وعلم الحشرات، تلك المعرفة التى اجتمعت مع الميل الزخرفى والمجرد لليابانيين، لتشكيل مزيج جديد من الآرنوفو. وهناك مقوم ثالث وهو طراز الروكوكو، والذى كان واضحًا فى نانسى، حيث يوجد بها عدد كبير من المنازل مصممة بهذا الطراز. وقد بدأ جاليه فى عام ١٨٨٤ فى تصميم وإنتاج الأثاث، بعد عدة سنوات من العمل فى الزجاج والخزف. فى البداية كانت تصميماته ثقيلة وتعوزها الرشاقة إلى حد ما، ولكن المؤكد أنها تميزت بالتفاصيل الطبيعية المفعمة بالحيوية. ثم حالفه الحظ فى معرض باريس الدولى فى عام ١٨٨٩، حيث اعترف به كمبدع لابتكاره أسلوبًا جديدًا، كرد فعل للنزعة الإحيائية غير الابتكارية للأثاث الفرنسى المعاصر. أصبحت أعمال جاليه بمرور الوقت أكثر خفة وأكثر زخرفة. ولم تعد الأشكال الطبيعية محصورة فى التفاصيل وحدها، فقد كانت قوائم ومساند الذراعين والظهر للمقاعد على سبيل المثال، منحوتة بالكامل على أشكال النباتات والحشرات، وبخطوط منحنية وملتوية تتحدى طبيعة الخشب ذاته. ومع أنها كانت ذات أسلوب خاص، إلا أن تلك الأشكال الجميلة كانت تطابق بوضوح أنواعًا من النباتات معروفة لجاليه. وكانت الأنواع المفضلة لديه هى النباتات المحلية التى تتضمن الأوركيد والسوسن وزئبق الماء، بالرغم من أنه قد استخدم أنواعًا غريبة مثل البامبو.

قدم جاليه قطع أثاث وزجاج لمتجر بينج، ولكن أشكاله الخشبية الدقيقة والفاخرة للغاية — على عكس القطع التى صممها جايار ودى فور وكولونا — كانت مزينة بوحدات زخرفية غير متماثلة من الزهور والأوراق النباتية، وتضمنت

تلك القطع مقاعد وآسرة وطاولات وبوفيهات، وبالرغم من أشكالها وهياكلها التقليدية، فقد كانت هى السائدة بسبب زخرفتها.

كان جاليه مسئولاً بدرجة كبيرة عن إحياء فن الماركيترى (الخشب المطعم)، وقد تجنب استخدام نماذج زخرفة الماركيترى التقليدية، وطور أسلوبًا مميزًا مؤلفًا من الصور، الذى كشف عن ألوان وتجازيع أليـاف العديد من أنواع الأخشاب. وكانت موضوعات الزهور والحشرات، هى الأفكار الأكثر شعبية فى أعماله من الماركيترى، ولكن سلسلة أعماله قد تضمنت أيضًا موضوعات عن الحيوانات والأشخاص والمناظر الطبيعية.

وقد أضاف جاليه تغييرات شخصية للتقنيات المستخدمة فى تطعيم الخشب، مثل نقش تفاصيل محددة ببروز ضئيل، واستعمال أشكال لحشرات منحوتة من الزجاج، والاستخدام الزخرفى للتطعيم باللؤلؤ. ومن أبرز قطع الأثاث التى صممها جاليه واستخدم فيها الماركيترى، السرير المزدوج المعروف باسم "أوب أيه كريبسكول" (الفجر والغسق) الذى يعتبر نموذجًا رائعًا لفن الماركيترى، وقد قام جاليه بعرضه فى معرض الفن الزخرفى فى نانسى عام ١٩٠٤.

أسس جاليه فى عام ١٩٠١ مدرسة نانسى، وهى تجمع للفنانين والحرفيين الذين وقعوا تحت تأثير نظرياته فى التصميم. وكان أكثر صانعى الأثاث شهرة فى هذا التحالف المحلى، هو المصمم لوى ماجوريل الذى ورث عن أسرته شركة لصناعة الموبيليا فى نانسى.

بدأ لوى ماجوريل (١٨٥٩-١٩٢٦) التصميم بأسلوب القرن الثامن عشر، حتى أقنعه جاليه بإدخال طبيعية حيوية أكثر فى أعماله. وبرغم ذلك كانت قطعه أكثر صلابة من قطع جاليه، وذلك لأنه كان يفضل استخدام الأخشاب الصلبة والمستوردة فى الغالب من الخارج. وتمثلت العناصر النحتية فى أعمال ماجوريل من الزخارف التى استمدها إلى حد ما من طرازى الباروك والروكوكو، والتى أضاف إليها التذهيب والنحاس أو البرونز. وقد ماثل ماجوريل جودة جاليه فى الماركيترى، ولكن أسلوبه اختلف عن أسلوب جاليه بشكل عام فى خطوطه الناعمة الانسيابية.

كانت تصميمات ماجوريل للأثاث فى أوج مجدها خلال الفترة من عـ
١٨٩٨ وحتى عام ١٩٠٨. المكتب المعروف باسم أوركيد ديسك الذى صـنع
عام ١٩٠٥ والمعروض نسخة منه فى متحف أورساى فى باريس، يعتبر تـصم
نموذجيًا ورائعًا لماجوريل كرائد لصناعة الأثاث. يحتوى المكتب علـى مـصبا-
مثبتين فى كل جانب، وتنبثق أغطيتها الزجاجية المزخرفة بأشـكال زهريـة م
دعامات قوية على شكل سيقان ملتفة. فى الواقع وبغض النظر عن تلك الدعاما
فقد كانت أشكال قطع أثاث ماجوريل — على عكس قطـع جاليـه — تتمي
بالسلاسة والتجريد إلى حد ما، وكانت قياسية ولكن منحوتة بالكامل. تخـص
ماجوريل فى تصميم أطقم الأثاث الكاملة أكثر من القطع الفرديـة للمعـار
ويشتمل طقم غرفة النوم الموجود الآن فى متحف فيرجينيا للفنون الجميلـة عل
سرير وحاملين للثياب ومقعدين جانبيين ومقعدين ذا ذراعين ودولاب. ويعتبر
الطقم مثالاً جوهريًا لقطع الأثاث ذات الجودة العالية التى أنتجها هذا الرائد العظ
جميع القطع فيما عدا المقاعد زينت بدعامات قائمة والألواح الكـبيرة والعمود
المكسوة بقشرة من خشب الورد، التى تكون مقدمة السرير وأبـواب الـدولا
كانت ذات تشكيل زخرفى قوى. ومرة أخرى، تميزت خطـوط قطـع الأثـ
بانحناءات ناعمة، وكانت الدعامات القائمة من البرونز المـذهب وذات تـشـ
عضوى ولافت للنظر بشكل كبير. وبالرغم من أن قطع أثـاث ماجوريـل ن
اتسمت عموما بقلة الماركيترى والبانوهات المرصعة مقارنة بقطع أثاث جاليه
أن بعض القطع كانت تحتوى على شرائح خشبية مقطعة بمنشار الأركت — مث
القشرات الخشبية — وفى بعض الأحيان منحوتة أيضًا. قطعة أخـرى مـن صـ
ماجوريل معروفة باسم لامير (البحر) عبارة عن خزانة من خـشب المـاهو-
سطحها العلوى من الماركيترى على شكل هلال يمثل منظـرًا للحيـاة البحري
وقاعدتها ذات دعامات من الحديد المطاوع وتصميمات من الخشب المنحوت
شكل طحالب بحرية. وقد استمر ماجوريل فى تصنيع الأثاث حتى فترة الآردي
واستمرت شركته فى الإنتاج بعد وفاته فى عام ١٩٢٦ وحتى الحرب العالمية الث
لكن أفضل فترات عمله كانت فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وا
الأول من القرن العشرين.

ارتبط العديد من مصممى الأثاث المميزين بمدرسة نانسى، كان من بينهم أوجين فالان (١٨٥٦-١٩٢٢) وجاك جروبر (١٨٧٠-١٩٣٦) وفيكتور بروفيه (١٨٥٨-١٩٤٣). عمل أوجين فالان لدى جاليه وأنتج قطع أثاث أثقل وزنًا من تلك التى كان يصنعها أستاذه. وتجنب فى أعماله التفاصيل الطبيعية المعقدة، وبدلاً من ذلك، ركز على الإيقاعات الخطية المنحنية المتحررة، حتى بدت قطع أثاثه كما لو أنها نبتت من الأرض بخطوط انسيابية غير متقطعة (شكل ٢٥). وبعد أن ترك فالان مجال تصميم الأثاث، تحول للعمارة وأرضى اهتماماته النحتية عن طريق العمل بالخرسانة المسلحة. أما جاك جروبر فقد أظهر خلال تسعينات القرن التاسع عشر، اهتمامًا كبيرًا بالزجاج والأثاث، وصمم قطع أثاث لصالح ماجوريل. وقد أدار مشروعه الخاص بصناعة الأثاث لمدة عشر سنوات بين عامى ١٩٠٠-١٩١٠، ابتكر فيها قطع أثاث كشفت أفضلها عن القدرات النحتية التحريدية للآرنوفو الفرنسى، لكن بعضها خلطت ما بين التصميمات النحتية الثقيلة وبين الوحدات الزخرفية الطبيعية، بتأثيرات مبالغ فى قوتها. ويمكن ملاحظة اهتمام جروبر بالزجاج فى استخدامه البانوهات من الزجاج المنقوش فى تصميماته من قطع الأثاث. وقد كرس كل جهده بعد عام ١٩١٠ للعمل فى مجال آخر مفضل لديه، هو الزجاج الملون. أما فيكتور بروفيه الذى كان صديقا وشريكا لجاليه وأصبح بعد وفاته مديرًا فنيًا لمصنعه، فقد تخصص فى أعمال الماركيترى، وابتكر تصميمات لبانوهات من الماركيترى لكل من جاليه وماجوريل، بالإضافة لقيامه بتصميم قطعه الخاصة.

اختلف تفسير مدرسة نانسى للآرنوفو بشكل حاد عن تفسير مناصرى الحركة الآخرين فى أوروبا. كانت الطبيعة فى نانسى توصف بالواقعية الشديدة، بينما فى المراكز الأخرى خضعت إلى أسلوب يتراوح بين الرقة كما فى بروكسل وباريس، إلى التعقيد كما فى جلاسجو وفيينا.

وبينما كان الأسلوب الجديد للتصميم الداخلى والأثاث يزدهر ويلقى نجاحًا كبيرًا فى بلجيكا وفرنسا، بدأ يترك أثره أيضًا فى جميع أنحاء أوروبا للتعبير عن الطموحات السياسية والوطنية الحديثة.

أوجست إيندل

كان الآرنوفو الألمانى يعرف باسم يوجندشتيل **Jugendstil** (الأسلوب الشاب) واستمد هذا الاسم من المجلة الدورية "يوجند" **Jugend** التى تم تأسيسها فى

ميونيخ عام ١٨٩٦، ويعكس الاسم رغبة المصممين الطليعيين فى التخلص من التاريخية وخلق شيء جديد تمامًا للقرن الجديد. وكانت أكثر المظاهر الدارجة لحركة اليوجندشتيل الناشئة، والدليل الواضح على شذوذها، ظاهرًا فى أتيليه ألفيرا (١٨٩٧-١٨٩٨) للمصمم أوجست إيندل (١٨٧١-١٩٤٣).

يسود واجهة أتيليه ألفيرا ، وهو ستوديو للتصوير الفوتوغرافى يوجد فى ميونخ، نحت بارز كبير مزخرف وملون بألوان ساطعة، ليس بواحد من أصول يوجندشتيل المجردة أو الزهرية، وإنما بمخلوق نارى يشبه الأفعى مصنوع من تشكيلة من زخارف عضوية. وتبرز تلك الوحدة الزخرفية بجرأة خارج السطح المستوى وغير المقسم. تقطع فتحات الأبواب والنوافذ السطح المستوى بدون تحديد بارز، ومع ذلك تحتفظ بصلتها بتكوين الواجهة، مع أعتابها ذات الأقواس وقضبانها الطولية المنحنية وتماثلها الوظيفى. لم تكن النافذة العلوية فى الأصل جزءاً من تصميم إيندل، وقد أصابه نوع من خيبة الأمل عندما أصبحت إضافتها ضرورية خلال عملية البناء. وفى الداخل أطلق إيندل أيضًا العنان لزخارفه العضوية الوافرة، وخاصة فى السلم حيث وضعت الأجزاء الحديدية المفتولة للدرابزين، فى مقابل خلفية تكرر أشكال النوافذ، وذات بروزات جصية.

كان التصميم الداخلى لمسرح بونتس هو ثانى أعمال إيندل الهامة، وقد نفذه فى عام ١٩٠١ لصالح إرنست فون فولتسوجن، وينتمى إلى حركة اليوجندشتيل، إلا أن زخارفه كانت أكثر تكاملاً مع المبنى بدلاً من أن تنفصل عنه. ومرة أخرى يطبق إيندل كمًا كبيرًا من الوحدات الزخرفية العضوية، فقد كانت هناك أشجار نمطية تتسلق الحوائط حتى السقف المقبى الذى كان مغطى بمادة كثيفة من مواد تشبه الخلايا، وتتدلى منه مصابيح على شكل المرجان. ويحيط بالحوائط إفريز يحمل أشكال كائنات بحرية وتنانين وثعابين بحر وأفراس بحر وحشرات، بينما الدرابزين يشبه أنسجة العناكب. وكانت المقاعد ملونة وفقًا لسعرها.

شيختال

كان الآرنوفو الروسى يعرف باسم ستيل مودرن Stil Moderne (الأسلوب الحديث) وكانت موسكو هى مركزه. كانت مبانى الآرنوفو فى موسكو

ذات أشكال ضخمة وأسطح كبيرة، وتبدو كما لو أنها قد تأثرت بشكل كبير بالفن الشعبى والعمارة الكنسية الروسية القديمة.

كان أكثر معمارى روسيا أهمية فى أسلوب الآرنوفو المحلى هو فيودور أوسيبوفيتش شيختال (١٨٥٩-١٩٢٦) الذى نجح فى دمج العناصر الزخرفية الروسية القديمة فى الآرنوفو، كما فى محطة ياروسلاف. وكانت أهم مبانى الآرنوفو النموذجية التى قام بتنفيذها فى موسكو، بيت رابوشينسكى فى عام ١٩٠٠، وبيت دروجينسكايا فى عام ١٩٠١.

استخدم شيختال فى بيت دروجينسكايا الخطوط المتعرجة للآرنوفو لزخرفة الأبواب الخشبية والمقاعد الثابتة. أما بيت رابوشينسكى فيدل على أن شيختال كان مناصرًا للحركة الرمزية. وتمثل الخطوط غير المتماثلة والأسطح غير المزخرفة للحوائط تباينًا حساسًا للمنحنيات الانسيابية فى إفريز الفسيفساء وإطارات النوافذ والمداخل ومصبعات النوافذ المصنوعة من الحديد المطاوع والمزينة بوحدات زخرفية لولبية متموجة. وكان الإفريز ذو اللون البنى والأصفر الشاحب يصور زهرة الأوركيد، وهى الزهرة المفضلة فى الحركة الرمزية. كانت أقمشة شيختال للمقاعد المنجدة تعتمد على الاستخدام الإيقاعى للخطوط، والذى يظهر فى ذلك الوقت فى لوحات الفنان والمصمم المسرحى ميخائيل فروبل. وقد أمد فروبل بيت رابوشينسكى بالزخارف الحائطية الخزفية والرسوم الجدارية.

رايموندو دارونكو

كان الآرنوفو الإيطالى يعرف باسم ستايل ليبرتى Stile Liberty (الأسلوب الحر) وكان مرتبطا بالموجة الجديدة من الاشتراكية الإيطالية المعتدلة والديموقراطية، ودخول إيطاليا فى الساحة الدولية كدولة صناعية. وكان الهدف من عقد المعرض الدولى للفن الزخرفى الذى أقيم فى تورين عام ١٩٠٢، هو المساعدة فى تجديد المدن الإيطالية التى كان لها شأن فى الماضى. وقد تعدى عدد الدول والعارضين المشاركين فى المعرض توقعات المنظمين. ووفر المعرض نظرة دولية شاملة على الآرنوفو. كانت التصميمات الداخلية العديدة المعروضة تتضمن نماذج للمصممين فان دى فيلده وهورتا وجيمار. وقد قام بتصميم الموقع وأجنحة العرض المعمارى ورائد الآرنوفو الإيطالى رايموندو دارونكو (١٨٥٧-١٩٣٢)، الذى كان

مبناه القاعة المستديرة المركزية، سنترال روتندا، بزخارفها المبتكرة والدقيقة تمثل أحد الآثار البارزة للحركة.

يتميز أسلوب رايموندو دارونكو باللمسات الفردية الغنية المستمدة من اتصاله بالشرق. وقد كان دارونكو معماريًا ناجحًا بالفعل، حينما شارك فى المعرض الوطنى فى عام ١٨٩١ فى باليرمو حيث شرف بمقابلة السلطان التركى عبد الحميد تقديرًا لحماسه للفن العثمانى. ولقوة أعمال دارونكو الطموحة، قام السلطان بدعوة الإيطاليين إلى قاعته. وفى عام ١٨٩٣، وصل دارونكو- الأثير الجديد للوالى العثمانى- إلى إستانبول واستسلم تمامًا لرونقها الشرقى، وتولى العديد من مشروعات البناء. وقد جمعت أعماله ببراعة بين روح العمارة العربية وبين عناصر من الآرنوفو الأوروبى. وعمل دارونكو بحماس شديد فى أعمال ترميم جامع آيا صوفيا وإصلاحات البازار الكبير. ومن خلال تلك المشروعات، تحول فى عام ١٨٩٩ مباشرة لبناء العديد من المواقع الجديدة محل الدمار الذى خلفه زلزال منطقة البوسفور، حيث قام هناك ببناء مبان ذات أسلوب شرقى محدث، ستايل فلوريالى Stile Floreale. لم يؤد خلط دارونكو للثقافات المتعددة إلى خلق نوع خاص من العمارة الدخيلة، ولكنه أدى لخلق أسلوب نابض بالحياة، احتل موقعًا فريدًا فى التاريخ المعمارى. وقد عاد المعمارى دارونكو إلى وطنه ليباشر العمل فى بانثيون معرض تورين، سنترال روتندا.

تتميز واجهات المبنى الرئيسى والجناح الإدارى بالزخارف المتقنة والتنظيم المتماثل والسيادة الرمزية لمنطقة المدخل، وتجمع القاعة الرئيسية بين الأسلوب الخاص بالمصمم الفرنسى جيمار والوحدات الزخرفية للمعمارى النمساوى يوزيف ماريا أولبريش. وقد خفف من الملمح الهندسى للمقهى بالإسراف من الزخارف والنقوش. وتم تحقيق الازدواج الفراغى المثير فى المسرح ذى الأربعمائة مقعد عن طريق مزج فراغين مستديرين مسقفين بقباب تركية مسطحة قليلاً، بينما كان الجناح الخاص بالتصوير الفوتوغرافى عبارة عن لحن متكرر لفكرة المسجد والمئذنة، وقد احتوت الأجنحة الأخرى على تصميمات جديدة. وتحقق الجو المبهج الخيالى والمناسب لوظيفة مجمع المعرض، ليس فقط من خلال الإتقان الشكلى، ولكن أيضًا من خلال الاستخدام البارع للضوء واللون، لكسر الأسطح والكتل إلى عناصرها

المكونة. ويعلو مدخل جناح السيارات سطح غائر مصقول يعزل أثناء الليل الجزء العلوى الصليبى الشكل من الواجهة، والتى توجد بها حوالى عشرة آلاف وحدة إضاءة ملونة تصدر تأثيرات ضوئية متغيرة كما لو كانت على شاشة سينما. أما القاعة المستديرة، التى تعمل كردهة للخمسة أروقة الرئيسية التى تمثل الجزء الرئيسى من المعرض، فتعتبر ترجمة حديثة لمزج الضوء والفراغ فى العمارة البيزنطية.

كارلو بوجاتى

وكان من بين المصممين الإيطاليين الآخرين الذين دعم المعرض شهرتهم الدولية، المصمم كارلو بوجاتى (١٨٥٦-١٩٤٠) أحد أعضاء عائلة تصميم السيارات الشهيرة. ولد كارلو بوجاتى فى ميلان، وتعلم فى بريرا، وأسس مرسمه الخاص عام ١٨٨٨ فى مسقط رأسه. وبالرغم من أن تصميماته للأثاث كانت محل شك فى أنها مستوحاة من مراكش أو الشرق الأقصى، فقد كانت غير تقليدية ولم يكن لها أى مثيل سابق، ولم تكن وظيفية إلى حد كبير ولا مركبة بشكل جيد، وبالرغم من كل ذلك فقد كانت بشكل ما تحمل جاذبية وسحرًا كبيرًا.

كانت كل المعدات (المصنوعة يدويًا كلية فى ورشته) وكذلك المكاتب والمقاعد والستائر والأرائك والخزانات وغيرها التى قام بوجاتى بتصميمها، عبارة عن مزيج غريب فى الغالب من الخشب والمعدن، مع جلسات ومساند ظهر من الجلود أو بشكل مدهش من الورق الرقى، وأسطح مرسوم عليها نباتات وطيور يابانية الاستلهام، وقطع صغيرة مطعمة بالمعدن الأملس أو المطروق (النحاس الأحمر أو الأصفر أو البيوتر) والعاج واللؤلؤ، ويكتمل المظهر الغريب بإضافة الأهداب المزينة بخصلات والنقوش الزخرفية والقوائم الهلالية ومساند الظهر المدرعة، وأحيانًا قطاعات عمودية تشبه المآذن (شكل ٢٦). عرضت أعمال بوجاتى فى معرض باريس عام ١٩٠٠، ثم عرضت مرة أخرى فى عام ١٩٠٢ فى تورين، حيث أثارت غرفه الأربع النموذجية بالإضافة لعدد من تصميماته الفردية ضجة كبيرة، وكانت سببًا فى فوزه بشهادة تقدير. وعلى عكس قطعه الأولى من الأثاث ذات الأشكال الأكثر صلابة والمزخرفة بشدة، كشفت تلك التصميمات بمنحنياتها الحلزونية الناعمة وألوانها الفاتحة، عن التأثير الواضح للمصممين الباريسيين، بالرغم من احتفاظها بالعناصر المحددة لأسلوب بوجاتى.

غرفة الحلزون التى كانت واحدة من الغرف الأربع التى عرضها فى المعرض، أكدت على الحداثة الشديدة لتصميمات بوجاتى الجديدة من الأثاث. تتميز المقاعد بامتداد غير منقطع لمساند ظهرها المستديرة إلى أسفل، مرورًا بقوائمها القصيرة إلى الجلسات المستديرة المسطحة، مما جعل المقعد يشبه حلزونًا مستندًا على طرفه، ويبدو غطاء الورق الرقى ذو اللون البيج الباهت كالبلاستيك للوهلة الأولى، مما أعطى الانطباع بأن المقاعد قد صنعت من البلاستيك المشكل بالحقن، وهو ما تحقق فى الواقع تجاريًا بعد خمسين عامًا من ذلك الوقت.

هذا التصميم ذو المقاعد والطاولات المبنية على أساس الشكل اللولبى لقوقعة حلزون قد حدد التحول الدراماتيكى نحو الجماليات العضوية المتعرجة المرتبطة أكثر بالآرنوفو الأوروبى، وحدد أيضًا قمة مستقبله الإبداعى، ويعتبر إنجازًا قدم الكثير لتعزيز شهرته الدولية كمصمم مجدد. وبالرغم من تأثيراتها المجلوبة وشذوذها البصرى، فإن أعمال بوجاتى يمكن اعتبارها على أنها تنوع إيطالى للآرنوفو الدولى. وقد كان هدفه الأساسى هو تجنب استخدام الطرز الأوروبية التاريخية كمصدر للإلهام (خاصة فى إيطاليا حيث كان لا يزال لميراث عصر النهضة تأثير كثير هناك) وكذلك رفض الأشكال التقليدية. وفى عام ١٩٠٤ ، ربما بعد أن استنفد الإمكانيات المتاحة بواسطة تصميماته المتقنة والشاقة، أدار بوجاتى ظهره لضغوط إدارة ورشه وباع أعماله من الأثاث، وانتقل إلى باريس حيث كرس مجهوداته من جديد للتصوير، باستثناء مفردات من الأعمال الفضية المزخرفة بإتقان والتى عرضها هناك فى عام ١٩٠٧.

أنطونى جاودى

كان الآرنوفو الأسبانى يعرف باسم آرت مودرنو Arte Moderno (الفن الحديث) ويقع مركزه فى أسبانيا فى العاصمة الكاتالونية برشلونة، والتى كانت فى ذلك الحين تحاول التحرر من السيادة الأسبانية. وكان أشهر المصممين المعماريين فى هذا الأسلوب هو أنطونى جاودى (١٨٥٢-١٩٢٦) الذى عبر عن أفكاره وآرائه الدينية ووطنيته المتقدة من خلال تصميماته للمبانى السكنية والكنائس. وقد جاءه الإلهام بشكل كبير من مصادر عضوية على منوال فيوليه ليه دووك، وجزئيا من حركة الفنون والحرف عن طريق مجلة "ذا ستوديو"، وجزئيًا أيضًا من خلال

رغبته الشخصية فى التصميم بدون الرجوع للأصول التاريخية. وقد صمم فراغات داخلية كاملة بأشكال عضوية وانسيابية تشبه الحمم البركانية.

كانت أغلب أعمال أنطونى جاودى لا تكشف عن مؤثرات تاريخية فيما عدا تأثره بالفن الإسلامى، حيث استعمر المسلمون أسبانيا لما يزيد عن ثمانمائة عام. وقد استخدم عقودًا بشكل القطع المكافىء، وكثيرًا ما كان يترك الهياكل المعدنية فى مبانيه مكشوفة. كان جاودى يقوم بتصميم المبنى بالكامل، سواء الواجهات الخارجية أو التصميمات الداخلية أو الأثاث والتجهيزات. وكانت قطع أثاثه تحوى خطوطًا عضوية متموجة وغير متماثلة، وتفتقر عموما للثبات، ومصممة لتوضع فى فراغات داخلية محددة. وكانت تصميماته للمقاعد تتشابه إلى حد كبير مع الهيكل العظمى الآدمى. والخامات التى يستخدمها تتمثل فى الخشب والحديد.

بدأ أنطونى جاودى كإحيائى قوطى، ولكن كاسا بيثنس (١٨٨٣-١٨٨٥) ، القصر الضخم الذى بناه لصالح دون مانويل بيثنس فى برشلونة والذى يعتبر جزءًا قوطيًا محدثًا وجزءًا مراكشيًا محدثًا، كان ذا أسوار وبوابات تتسم بطابع من الآرنوفو المبكر.

فى قصر بالوه جوى (١٨٨٥-١٨٨٩) فى برشلونة لقطب صناعة المنسوجات دون أوسبيو جوى، كان الدخول للقصر يتم من خلال زوج من البوابات المقنطرة على شكل القطع المكافىء، والمزودة بمصبعات بأسلوب أعمال الآرنوفو المعدنية المتسمة بالحيوية. كان والد جاودى نحاسًا، وقد قام بتدريبه على فنون الأعمال المعدنية، وكان استخدام شكل القطع المكافىء كنوع من المقاومة للعقود نصف الدائرية والمدببة، من العلامات المميزة أيضا لأعمال جاودى، الذى اختار هذه النوع من الأشكال لخواصها الساكنة وليس فقط بسبب مظهرها غير المألوف. يشكل سطح القصر تكوينًا نحتيًا مجردًا مع المداخن وكوات التهوية المكسوة بالزجاج الملون والقرميد والفيسفساء، وقد أقر ذلك سابقة كثيرًا ما اتبعها جاودى فى أعماله بعد ذلك. إن التنوع الفراغى والتعقيد الذى يميز التصميم الداخلى، يبلغ الذروة فى القاعة المركزية المقباة التى تعلو إلى قمة المبنى، والتى تضاء بواسطة قبة مكسوة ببلاطات مسدسة الشكل، ومزودة بفتحات صغيرة كثيرة تشبه النجوم. ويذكرنا التأثير السحرى لهذا التصميم الداخلى بإبداعات المعماريين

الباروكيين مثل جوارينو جواريني (١٦٢٤-١٦٨٣) ويشير لنا بأكثر من لمحة بقصر الهامبرا.

وفى أحد أطراف برشلونة قام جاودى ببناء بارك جوى فيما بين عامى ١٩٠٠-١٩١٤، بهدف استحضار المدن الحدائقية فى الضواحى الإنجليزية. وفى الواقع لم يتم بناء المنازل إطلاقًا، وما بقى يعتبر تشكيلة غريبة من الكهوف والأروقة المعمدة، التى تردد صدى المبانى الحدائقية الخاصة بالقرن الثامن عشر. كان المبنى الرئيسى هو المسرح الإغريقى الذى يحوى أعمدة دورية إغريقية يعلوها سطح متموج مزخرف بالخزف المشكل، والتى تعمل كذلك كمقاعد طويلة تحدد شرفة السطح.

يمكن أن يبدو مشروع بارك جوى فرصة نادرة لفنان الآرنوفو لعرض فنه وسط الطبيعة، التى هى مصدره. وحيث إن هذا العمل كان مشروعا خلويًا، فقد كان جاودى قادرًا على استخدام الأشكال النمطية المتموجة للآرنوفو، مقابل الأشكال الطبيعية للأشجار والأزهار التى ألهمته جزئيا إلى حد ما. تخترق الطرق المتعرجة الحديقة، ولكن أروع الأجزاء هو السوق الواسع، المسقف بغابة من الأعمدة الضخمة. وقد وضع جاودى فى المستوى الذى يعلو تلك المساحة مقاعد مرتبة بشكل خط مستمر ومتموج ومنها يمكن الاستمتاع بالمنظر، وقد تمت زخرفة ظهور هذه المقاعد بالخزف المهشم، والمرتب بشكل منظم أو بشكل عشوائى لخلق مظهر ملون براق، وتتكرر نفس الفكرة فى أسطح الأجنحة الموجودة فى أسفل الحديقة. وبالمزيد من الكهوف والدعامات الخرسانية على شكل جذوع الأشجار المتحجرة، كان الشكل العام للحديقة يمثل خليطًا غريبًا من الأشكال البحرية والأشكال الواقعة تحت سطح الأرض، وربما يكون ذلك مناسبا لمدينة تقع بين الجبال والبحر. إن الأشكال المستخدمة فى هذا العالم الخيالى تتشابه مع نسخ هورتا وجيمار البالغة الجمال فى الآرنوفو، مع المبالغة فى جو الغرابة، وهنا تحديدًا نجد المبالغة فى الأجواء البيولوجية بشكل أكبر من المعتاد.

كان جاودى مسئولاً عن مبنيين سكنيين فى برشلونة، يحملان واجهتين متسمتين بخطوط منحنية وتخطيط عضوى انسيابى. كانت الشقق السكنية فى هذين المبنيين تحوى تصميمات داخلية فاخرة بحوائط منحوتة بالكامل، وكان العثور على

مشترين دليلا فى الواقع على الإيمان المدهش بالعمارة الكاتالونية الجديدة، من جانب الطبقات المتوسطة الثرية فى برشلونة. كان أول المبنيين السكنيين، والذى يعتبر إعادة تجديد لمبنى قائم بالفعل، هو كاسا باتيو (١٩٠٤-١٩٠٦).

يبدو المبنى عن بعد كحيوان متوحش (شكل ٢٧)، فالسطح يشبه الظهر المقوس، والواجهة مغطاة بأشكال مستديرة مثل حراشف السمك وتومض فى الشمس مثل جلود الزواحف، و لم تكن هناك أية حواف أو زوايا، فسطح الجدار بالكامل متموج بشكل طفيف. وللدخول إلى المترل يجب على الزائر عبور مجموعة من الأعمدة، والتى لا تختلف كثيرًا عن مجرد قوائم سميكة غير مصقولة، وفى الداخل يتشكل انطباع بأن المبنى حى وآخذ فى النمو والقوة، وفى الطريق إلى شقة الطابق الأول، يحس الزائر بأنه يمسك بعمود فقرى كبير، حينما يضع يده على الدرابزين الخشبى للسلم (شكل ٢٨)، وبعد ذلك لا تشكل غرفة الطعام أدنى مفاجأة للزائر، فالحوائط تلتقى بالسقف تدريجيا فى قوس رقيق، وتبدو الحوائط ناعمة كما لو كانت قد شكلت من الصلصال. ويمكن القول إنه لا يوجد شيء مستقيم تمامًا، فالإطارات والفواصل الخاصة بالنوافذ وإطارات الأبواب والبانوهات وكل شيء يمتد بخطوط منحنية رقيقة.

وقد ربط جاودى بين الواجهة الخارجية والعمارة الداخلية، من خلال الألوان والأشكال المتسمة بخطوط منحنية (شكل ٢٩)، ومن خلال الأسطح المتموجة. ويغطى السلم المركزى ببلاطات ذات لون أزرق رمادى شاحب فى الطابق السفلى، ويتدرج اللون حتى يصبح أزرق زاهيًا فى الطوابق العليا. وقد ابتكر جاودى قطع أثاث ووحدات إضاءة ثابتة، كجزء من التصميم الكلى، وكان المقعد الخشبى البسيط الذى صممه ويحمل ملامح عيون وأقدام وجسم حيوان، يمثل نموذجًا للرمزية والتركيبية المتأصلين بقوة فى أثاثه فى آن واحد. وكانت هناك تجاويف دائرية فى ظهر المقعد تشبه أذن الحيوان، وتسمح بحمله بسهولة بواسطة إبهام يد المستخدم. كانت مجموعة مفردات جاودى من الأشكال، سواء فى الأثاث أو العمارة، لها أصول وجذور من الطبيعة، ومستمدة من الأشكال الطبيعية. وباستخدام هذا المصدر، فقد جعل الأشكال الخاصة به ممتلئة بالتنوع والطاقة والحيوية والنشاط.

أطلق جاودى يديه بحرية فى المبنى الأكبر والأكثر توحدًا والمسمى كاسا ميلا (١٩٠٦ – ١٩١٠) والذى بناه حول ساحتين دائريتين تقريبًا، فى نفس الشارع الذى يوجد به مبنى كاسا باتيو. ويبدو المبنى المتموج بالكامل مثل الحمم البركانية الذائبة أو كصخرة تآكلت بفعل الريح أو الماء. وفى الواقع يشتهر هذا المبنى باسم "المحجر" ، وشكله الذى يشبه الجرف الصخرى المدبب ربما يشبه سلسلة الجبال الكاتالونية مونتسرات القريبة من برشلونة. وتنعش الواجهة الحجرية للمبنى مجموعة شرفات مصنوعة من الحديد المطاوع وملتوية بحيث تبدو حزمًا متلألئة من الأعشاب البحرية، وربما تعتبر من أفضل وأجمل أعمال الآرنوفو المعدنية فى أى مكان.

أما أفضل وأعظم أعمال جاودى التى لم يكملها، فكانت كاتدرائية سجرادا فاميليا التى استغرقت حياته بالكامل كمعمارى (١٨٨٣-١٩٢٦)، وكرس لها معظم سيرته العملية الأخيرة. بدأ المبنى فى البداية كعمل قوطى محدث، ولكن مع استمرار العمل به أصبح أكثر خيالاً وأصبحت زخارفه ونقوشه أكثر غرابة. وتعتبر زخارف الأبراج فريدة من نوعها وغير مسبوقة، فقممها ملتوية وغير متماثلة، وتعتبر تزاوجا بين الأشكال الهندسية والعضوية وكانت مغطاة بفسيفساء متعدد الألوان.

كانت تصميمات الأثاث الخاصة بجاودى مقصورة على التصميمات الداخلية لمبانيه الخاصة، وبالرغم من أن أغلب القطع كانت مصنوعة من خشب القرو الخام المعد على نحو أولى، إلا أنها حملت الطابع الشاذ والغريب لعبقريته. وفى عام ١٨٧٨، العام الذى قابل فيه مناصره أوسبيو جوى، قام جاودى بعمل أولى قطعه من الأثاث، وهى عبارة عن مكتب ذى بناء باروكى غريب، يحتوى على خزانات منحنية وأدراج مزدوجة القاعدة تقف على قوائم نحيلة، ويستبق هذا التصميم تحطيمه اللاحق للتقليدية. وقد تضمنت قطع الأثاث التى صممها جاودى لقصر بالوه جوى فى عام ١٨٨٥، شيزلونج غريبًا على شكل الكلية منجد بخصلات ومستوحى من القطاع العرضى لقوقعة بحرية مجوفة، وكذلك تضمنت منضدة تزيين، وتتحدى القطعتان التصنيف النمطى البسيط. أما المقعد ذو الذراعين المبطنين والمنتهيين بتنينين منحوتين ، فقد بين أن جاودى قد تقيد لبعض الوقت

بالمفاهيم التقليدية لتصميم الأثاث، وقد أصبح واضحًا أنه منذ عام ١٨٩٨ قد تخلص تمامًا من التقاليد القديمة، وذلك عندما بدأ العمل فى كاسا كالبيت. كانت المقاعد والدكك المصنوعة من خشب القرو ذات ظهور على شكل الدروع، مثقبة بوحدات زخرفية للزهرة ثلاثية الوريقات. وقد لاقت تلك النماذج استخفافا من جيمار الفرنسى لأشكالها الحرة، وتجاهلاً من ماكنتوش الإنجليزى لتشطيبها البدائى. كان المركع الذى قام بتصميمه جاودى للكنيسة الصغيرة كولونا جوى، والذى بدأ فى إنشائها فى نفس العام، يجسد نفس الوحدة بين التصميم الخيالى وأعمال الخشب الصلبة. وفى عام ١٩٠٦ جاءت تصميماته لكاسا باتيو، وكانت المقاعد المصممة كوحدات جلوس ثنائية وسباعية، عبارة عن تنويعات ذات زوايا لنماذج كاسا كالبيت. وبعيدًا عن جاودى فقد وجه ثلاثة مصممين كتالونيين آخرين فقط طاقاتهم لأثاث الآرنوفو وهم إليخو كلابس بويج، وجاسبار أومار، وخوان بوسكيتس، وتعرض أعمالهم حماسًا شديدا للحركة الجديدة. إلا أن تلك الفترة فى أسبانيا قد ارتبطت تماما بجاودى. وعلى كل حال فإن تلك المحاولات التى قام بها معاصروه تبدو الآن غير جريئة وغير مقبولة.

كان المصممون المعماريون الأمريكيون يعملون أيضا ضد التاريخية الجوفاء لمدرسة البوزار، فى سبيل خلق أسلوب جديد. وكان قائد هذه الحركة هو المصمم المعمارى لويس سوليفان، وهو قائد جماعة إبداعية من المعماريين تشكلت فى المدينة المزدهرة شيكاغو.

هنرى سوليفان

امتدت أهمية لويس هنرى سوليفان (١٨٥٦-١٩٢٤) كرائد لعمارة القرن العشرين إلى أبعد من العقد المعزول، عقد الآرنوفو، وقد قاد الحركة نحو اكتشاف إنشاءات هياكل الصلب الجديدة، والتى مكنته مع تطور المصاعد من إنشاء أكثر ناطحات السحاب الأولى نجاحًا. اهتم فنه المعمارى أكثر بالتعبير عن الهيكل الإنشائى للمبنى، وتحقيق ذلك عن طريق السماح لشبكة قضبان متصالبة بسيطة للغاية أن تبدو كتصميم أساسى، وعن طريق تفريغ الطابق الأرضى لدرجة أن يرتفع على عدد قليل من الأعمدة المسلحة. أصبحت هذه الإبداعات التى قام بها سوليفان أخيرًا، شيئًا مألوفا فى العمارة الحديثة على مستوى العالم، ومع ذلك فقد

ظل سوليفان رجلا لعصره فقط أكثر منه محررًا يترع اللجام عن الشكل المنساب الحر. وكان هذا تطورًا لأسلوب الآرنوفو الكلاسيكى إلى شيء جديد، وكان أيضًا الفكرة الرئيسية لعمارة بدايات القرن العشرين، والتى تخلصت أخيرًا من كل الزخارف والنقوش غير المعمارية.

استخدم شعار "الشكل يتبع الوظيفة" بشكل واسع ليرمز إلى المبادىء الحديثة التى تنادى بضرورة أن يعكس شكل المنتج أو المبنى المبادىء الإنشائية والخامات التى صنع منها. وقد صيغت هذه القاعدة العامة على لسان سوليفان فى مقال نشره فى مجلة معمارية عام ١٨٩٦. وكقاعدة عامة للحركة الحديثة فقد تكيف المعنى الأصلى للشعار ليفيد أن المنفعة يجب أن تحدد مظهر الأشياء.

أما عن موقفه تجاه زخرفة وتزيين مبانيه، فقد كانت نظرياته عن هذا الموضوع متطورة بدرجة كبيرة، فقد كان يرى أن التباين بين الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية، يوازى التقسيم بين العقل والعاطفة، ومن خلال فنه المعمارى فقد حاول الحفاظ على التوازن بينهما. وكان الشكل الحقيقى لزخارفه كثيرا ما يذكرنا بالتجريد الشرقى للطبيعة، وقد استخدم بكثرة الأشكال الطبيعية من الأوراق والفروع المضفرة، والتى أصبحت علامة مميزة لنسخة شيكاغو المعدلة من الآرنوفو، والتى نمت فى أحضان الوطن، لكنها كانت على صلات قوية بأسلوب الآرنوفو كما كان يتطور فى أوروبا.

أسس سوليفان – بعد أن تلقى تدريبًا معماريًا لفترة قصيرة فى مدرسة البوزار – شركة مع المهندس دانكمار آدلر (١٨٤٤-١٩٠٠) وذلك فى عام ١٨٨١ فى شيكاغو. وكان أول المشروعات الكبرى للشركة، مبنى أوديتوريوم، وهو مجمع ضخم يشمل دار أوبرا وفندقًا ومجمع مكاتب، وتم بناؤه فى الفترة من عام ١٨٨٧ حتى عام ١٨٩٠، واعتبر فى ذلك الوقت أضخم مبانى المدينة. والمبنى جدير بالانتباه والملاحظة فى تاريخ العمارة الداخلية، لأن الإضاءة الكهربائية قد استخدمت فيه لأول مرة كملمح تصميمى.

كانت العقود الذهبية المميزة التى تمتد بعرض مساحة المسرح الداخلية مزخرفة بطراز انتقائى بأشكال نباتية مذهبة ومثقبة بلمبات إضاءة كهربائية واضحة. وبالرغم من أنها ليست إنشائية، فقد استخدمت العقود لإخفاء أنابيب

التهوية، وتحسين الخصائص السمعية. وقد ضمنت فاعلية الخطة اللونية الإجمالية من الذهب والعاج واستخدام التكنولوجيا الحديثة، أن تصبح شهرة التصميم الداخلى للمسرح عالمية النطاق، وأن ينظر إليه من قبل بعض النقاد باعتباره الوريث الناجح لأوبرا باريس. برر سوليفان خططه الزخرفية بالرجوع لعدد من النظريات، واستمد إلهامه من مصادر متنوعة مثل الفن الشرقى والرسكنية والداروينية، مؤمنًا بأن الزخرفة يجب أن تكون مرتبطة بالأشكال الطبيعية، وقد قام سوليفان – مثل مصممى ومعمارى الآرنوفو فى أوروبا – بتطور لغة جديد للزخرفة والنقش لتناسب أنماط المبانى الحديثة مثل المتاجر التنويعية.

استخدم سوليفان فى متجر كارسون بيرى سكوت (١٨٩٩-١٩٠٤) فى شيكاغو كمية وافرة من النقوش والزخارف البارزة، بالإضافة لنقوش وزخارف السطح الدقيقة. وأسلوب الزخرفة المجعد لتلك التفاصيل يشبه الزخارف الموجة للعمارة القوطية المتأخرة، ولكنه لا ينكر أيضًا أسلوب الآرنوفو من ناحية وفرة وحيوية خطوطه ومنحنياته. وبالرغم من أن الأدوار السفلى لمتجر كارسون بيرى سكوت مغطاة بزخارف مفتولة مستمدة من النباتات إلا أن الأدوار العليا، كانت ذات واجهات ملساء من الحجر مع شرائط من زخارف منفصلة تحيط بالنوافذ، وبذلك يبدو المبنى من بعيد مستبقًا الهندسة البسيطة لأسلوب القرن العشرين الحديث.

تميزت مبانى سوليفان اللاحقة مثل بنك المزارعين الوطنى فى أواتونا بولاية مينوسوتا، وبنك التجار الوطنى فى جرينيل بولاية أيوا، بقلة النقوش والزخارف مقارنة بأعماله المبكرة فى شيكاغو، ولكنها مثلت عرضًا مؤثرًا لقدرته على صنع تصميم معمارى مميز. وغير سوليفان لم يكن هناك أى معمارى أمريكى آخر يستحق الاعتبار ضمن حركة الآرنوفو.

تشارلز رينى ماكنتوش

كان تشارلز رينى ماكنتوش (١٨٦٨-١٩٢٨) هو المعمارى المبدع الوحيد المشتغل بأسلوب الآرنوفو فى بريطانيا. وقد عاش فى جلاسجو حيث كان هناك العديد من الأنشطة الفنية فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، وكانت للآرنوفو قوة دافعة كبيرة هناك، بالرغم من أن هذا الأسلوب لم يلق التشجيع فى باقى أنحاء

بريطانيا. وفى الحقيقة لا يبدو أن ماكنتوش قد أثر فى التصميم الإنجليزى بالرغم من أن تأثيره كان قويًا فى ألمانيا والنمسا وبلجيكا.

كان ماكنتوش معروفًا بمشروعاته المعمارية الثورية، ومع ذلك فقد كانت عبقريته تكمن أكثر فى تصميماته للأثاث والزجاج الملون والمنسوجات والأعمال المعدنية. وقد جمع الأشكال المجردة الجديدة مع بعضها البعض مع التركيز على الخطوط الأفقية والرأسية، وجمع التصميمات الشديدة النمطية بالتصميمات الرمزية المستمدة من الطبيعة ومن الجسم البشرى. كانت الزهور ترسم بأسلوب نمطى مبسط ذات سيقان وحوالق (الحالق جزء لولبى من النبتة المعترشة) ممتدة لتشكل وحدات زخرفية مجردة تنبض بالحياة فى أعماله. كانت تصميماته عبارة عن مجموعة فريدة من التأثيرات، التى تشمل الأشكال والوحدات الزخرفية السلتية المتضافرة، والجماليات اليابانية الخطية وأيقونات حركة الفنون والحرف وجماعة ما قبل الرافائيلية. وبينما كانت كل تلك العناصر تبدو كمصادر مألوفة للأسلوب الجديد، فقد تمكن ماكنتوش وحده من جمعها معًا بكفاءة عالية.

ويصنف ماكنتوش اليوم أولاً كمعمارى وثانيًا كمصمم أثاث، ولكنه اشتهر أيضًا كمصمم للعمارة الداخلية خلال حياته. وقد جاءته أهم مشروعاته من كاترين كرانستون وهى إحدى أصحاب الفنادق والتى أسست محال غرف الشاى فى جلاسجو لعملاء المدينة المحدثى الثراء. وقد تم تكليف ماكنتوش من قبل المعمارى جورج والتون لإعادة تصميم أثاث وتجهيزات غرفة الغداء والشاى الملكية فى عام ١٨٩٦. وفيما بعد فى نفس العام، كلف ماكنتوش من قبل والتون أيضًا بتصميم أثاث غرفة شاى شارع بيوكانان. وكان كلا التصميمين المبكرين قد تما طبقًا لتقاليد الفنون والحرف الخاصة بفويذى، مع استخدام الوحدات الزخرفية ذات أشكال القلوب وأثاث من خشب الدردار غير المصقول. وكان التصميم التالى لماكنتوش لصالح كرانستون فى عام ١٩٠٠ هو غرفة شاى شارع إنجرام، وقد صممها وحده بالكامل، واستخدم فيها الأثاث المطلى باللون الأبيض والذى أصبح خاصية مميزة لتصميماته الحديثة، بما فيها التصميم الخاص بمنزله المتواضع فى شارع ميتر فى جلاسجو عام ١٩٠٠، والذى تتولى المحافظة عليه الآن جامعة جلاسجو.

كان استخدام التباينات الجريئة بين الضوء والظلام علامة مميزة لتلك التصميمات الداخلية.

خلق ماكنتوش جوًا من الألفة والمودة فى غرفة طعام منزله الخاص فى شارع ميتر، حيث كانت الحوائط ذات لون بنى داكن ومغطاة بورق تغليف خشن. وكانت لمقاعد خشب القرو المصبغ مساند للظهر يبلغ ارتفاعها ١٣٥ سنتيمترًا عند قياسها من الأرض، وبذلك تساعد على تقسيم فراغ الغرفة عندما يجلس الأشخاص لتناول الغداء، وليزداد الشعور بالحميمية، وتخف حدة الألوان الداكنة للأثاث والحوائط من خلال اللون الأبيض الموجود فوق مشجب اللوحات فى السقف. وخلق ماكنتوش تأثيرًا دراماتيكيًا بالمثل فى غرفة الاستقبال الرسمية، باستخدامه للون الأبيض لتغطية الحوائط والأرضيات وأيضًا أغلبية قطع الأثاث، وقد خلق منطقة معيشة مشرقة ورحبة، ناشرًا ضوء النهار الطبيعى عن طريق قماش الموصلين (نسيج قطنى رقيق) الذى أمده فوق النوافذ. كان المكتب وخزانة الكتب والمدفأة كلها مطلية بالمينا البيضاء، لضمان ألا تنتقص أية تفصيلة من الوصلات أو تجازيع الخشب شيئًا من المظهر النحتى لقطع الأثاث. وقد وزعت قطع الأثاث بحرص شديد يكشف عن تأثر ماكنتوش بالتصميم المنزلى اليابانى، ووفقًا للذوق المعاصر فى فترة انعطاف القرن يبدو هذا التصميم الداخلى متفرقًا أو متناثرًا وتبدو الزخرفة شحيحة.

وحتى عندما كان ماكنتوش يعمل فى مبنى بالكامل فإنه كان يبدأ فى تصميمه من الداخل للخارج، محددًا الحاجات الخاصة بالعملاء قبل التفكير فى المظهر الخارجى. ويتضح هذا النهج فى تصميم بيت الربوة (شكل ٣٠) فى هيلنسبورج عام ١٩٠٢، من أجل الناشر والتر بلاكى وعائلته، حيث قضى ماكنتوش الكثير من الوقت فى اكتشاف كيف تعيش العائلة قبل أن يباشر العمل فى تصميماته.

اعتمد تخطيط ماكنتوش لبيت الربوة على التصميم الذى دخل به مسابقة "بيت عاشق الفن" The House of an Art Lover فى عام ١٩٠١، والتى حل فيها ثانيًا بعد بيلى سكوت (وذلك غالبًا لأنه لم يطع القواعد المتفق عليها فى المناظير الداخلية). ومثلما حدث فى "بيت عاشق الفن" فقد تم تخطيط المساحة الداخلية

لبيت الربوة بحرص شديد، فعلى سبيل المثال تم وضع حضانة الأطفال فى مكان بعيد بقدر الإمكان عن مناطق نوم ومعيشة الآباء. كانت غرفة الطعام فى البيت مزخرفة بدرجات لونية داكنة، وفى هذه الحالة كانت الحوائط مكسوة بألواح خشبية داكنة، وقد نجح ماكنتوش فى تقسيم المساحة المحدودة لغرفة الاستقبال الرسمية إلى مناطق أصغر لأنشطة مختلفة. كانت هناك مساحة بجوار البيانو للأمسيات الموسيقية، ومجموعة من المقاعد حول المدفأة للقراءة والمناقشة، ونافذة ممتدة للخارج بمقعد ثابت وأرفف لتأمل المنظر، والحوائط مزخرفة بتصميمات الاستنسل من الزهور الوردية على خلفية تشكيلية لتعريشة زرقاء. كان الإلهام المستمد من الزهور هامًا جدًا لماكنتوش، ويمكن رؤيته مرة أخرى فى الأعمدة الموجودة على كلا جانبى مقعد النافذة. وكان للون الأبيض الغلبة، وكما فى منزله الخاص، فقد كانت العمارة الداخلية واضحة دون فوضى. وتعطى غرفة النوم الرئيسية تأثيرًا مشابهًا بأثاثها المطلى باللون الأبيض والزجاج الوردى اللون. ولكن ماكنتوش بدأ هنا فى إدخال عناصر هندسية أكثر، فقد كانت القطع الزجاجية الصغيرة الملونة الموجودة فى الأبواب ومصاريع النوافذ مربعة الشكل، ومظهر الأثاث صندوقى الشكل أكثر.

تم تخطيط غرفة النوم لتعمل كغرفة نوم وغرفة صباحية فى نفس الوقت، ولكى يتم التمييز بين منطقة النوم ومنطقة الجلوس، فقد تم وضع السرير فى أحد طرفى الغرفة المخططة على شكل حرف L. وتم تمييز فراغ السرير بسقف مقبى ونافذة متوافقة معه متقوسة وممتدة للخارج وذات مصاريع منحنية. لم تتحقق فكرة ماكنتوش الأصلية بوضع حواجز خشبية أو زجاجية حاجبة بين منطقة النوم ومنطقة الجلوس. واحتوت منطقة الجلوس على نوافذ إضافية بستائر تم تصميمها وتطريزها بواسطة زوجته. وقد وضع المالك للمصمم ميزانية للأثاث محدودة للغاية. واستجابة خلاقة لهذا الوضع المقيد وللحفاظ على جمالية التصميم الخاصة بالمعمارى، فقد استخدم الأثاث الثابت كثيرًا بقدر الإمكان. صمم ماكنتوش كل قطع الأثاث، متضمنة خزانات الثياب والمرايا الطويلة القائمة بذاتها والسرير والمقاعد، وكانت كل قطع الأثاث القائمة بذاتها والثابتة مطلية باللون الأبيض لتماثل الحوائط ولتعطى غرفة النوم نوعًا من البريق والسعة. كان تصميم أغلبية قطع أثاث الغرفة — سواءً كانت ضخمة أو رقيقة — يميل بشدة للاتجاه الرأسى مما جعل

المساحة الداخلية تبدو أكبر وثلاثية الأبعاد. حتى الأشكال الزخرفية التطبيقية التى وجدت فى رسوم الاستنسل وتصميمات الأقمشة وتجهيزات الإضاءة وتفاصيل الأثاث، فقد كانت تميل جميعها إلى تقوية اتجاه التصميم. وعندما وضع ماكنتوش مقعدين بمسندين للظهر سلميين عاليين ومطليين باللون الأسود فقد أدخل عناصر هندسية بصرية للتصميم الداخلى لإكمال التكوين القوى الثلاثى الأبعاد.

كانت آخر المشروعات التى قام ماكنتوش بها لصالح كاثرين كرانستون هى غرف شاى ويلو فى عام ١٩٠٤ فى منطقة التسوق الراقية فى جلاسجو. فى غرف شاى ويلو، كانت الغرفة الفاخرة عبارة عن فراغ حميمى مقبى، وضع ليرمز إلى بستان من الصفصاف. وتمثل المقاعد ذات مساند الظهر العالية غابة بالمعنى الحرفى، تكرر الخطوط الموجودة على طول الجزء السفلى من الحوائط. ويتوج الأجزاء السفلية من ثلاثة حوائط صفوف من ألواح زجاجية لمرايا معالجة بالرصاص، والتى تكتمل فى الحائط الرابع بنوافذ حقيقية تطل على شارع سوتشيهول (وهى كلمة أسكتلندية تعنى زقاق الصفصاف). والأفريز المحيط يوسع الغرفة ويخلق تأثيرًا ساطعًا، يعكس النشاط الذى يدور فى غرف الشاى.

كان آخر أعظم التصميمات الداخلية لماكنتوش فى المدينة هو مكتبة مدرسة جلاسجو للفن، وهى أحد الأعمال الرائعة فى تلك الفترة. وكان قد فاز بمسابقة لتصميم المدرسة نفسها فى عام ١٨٩٦، وتم بناء جزء من تصميمه وافتتح فى عام ١٨٩٩ ثم أضيفت المكتبة فى الفترة بين عامى ١٩٠٧-١٩٠٩. كان متجر الكتب الذى يعلو الطابق الأرضى الخاص بمبنى المكتبة معلقًا على ركاب من الصلب من الدعامات الأفقية التى تدعم الطابق العلوى مما يسمح بالاستخدام الحر لمساحة الطابق الأرضى، والتى تبدو من خلال الدعامات الخشبية المكشوفة والإضاءة المنظمة بعناية أكبر حجمًا من حجمها الفعلى الذى يبلغ أحد عشر مترًا مربعًا.

ترك ماكنتوش جلاسجو فى عام ١٩١٤ حيث شعر بضعف الاهتمام بعمله، وربما كان ينوى الذهاب إلى فيينا حيث كان التقدير والإعجاب بعمله أكثر هناك. وبنشوب الحرب العالمية الأولى، استقر فى البداية فى والبرزويك ثم بعد ذلك فى لندن، وقد وجد آخر نصير له فى شخص المهندس وأحد الأعضاء الأوائل فى

اتحاد التصميم والصناعات باسيت لوك، والذى كلفه بالتصميم الداخلى لمنزله الخاص فى شارع ديرنجيت فى نورث هامبتون عام ١٩١٦. وبسبب خلفيته الهندسية وعلاقاته الأوروبية فقد أراد باسيت لوك تصميمًا مميزًا ولكن عمليًا فى ذات الوقت، وقد استجاب ماكنتوش لذلك بتصميمه ردهة مدخل سوداء ذات حوائط من الاستنسل على شكل مربعات أبيض وأسود ويعلوها إفريز ملون من مثلثات مركبة من عدة ألوان، الأصفر والرمادى والأزرق والأخضر والبنفسجى والقرمزى، وتتكرر نفس هذه الفكرة الهندسية فى الأثاث بمربعات شبكية.

ابتعد ماكنتوش عن وحداته الزخرفية الهندسية العضوية الاستلهام، التى بدأها فى بيت الربوة فى عام ١٩٠٢، وازداد ابتعادًا بصلاته بالمصممين فى فيينا بعد أن أقام معرضًا هناك فى عام ١٩٠٠. وقد استدعى فى عام ١٩١٩ عن طريق باسيت لوك مرة أخرى لتصميم غرفة نوم الزائرين فى منزله فى شارع ديرنجيت، التى ربما كانت أفضل تصميماته الداخلية فى سيرته العملية القصيرة. كانت الغرفة مطلية باللون الأبيض فيما عدا الحائط الموجود خلف السريرين وجزء السقف الذى يعلوهما مباشرة، والذى تم تغطيته بورق حائط ذى شرائط سوداء وبيضاء وبوشاح أزرق لازوردى، وتتكامل كل أقمشة الغرفة مع التصميم بشرائط مطبوعة ومربعات مؤبلكة (الأبلكة هى زخرفة تتم بخياطة رسوم وإلصاقها على القماش). ولم يكن الأثاث منفصلاً عن ذلك الطقم المبهر للبصر، حيث كان خشب القرو لقطع الأثاث مطلى بشرائط سوداء ومربعات زرقاء. لقد كان الجمع بين الألوان القوية والتفاصيل الهندسية — خاصة خطوط المربعات الصغيرة — يعكس التأثير المتبادل لماكنتوش ومصممى انفصال فيينا.

وبالرغم من أن ماكنتوش قد تم تجاهله بشكل كبير فى بريطانيا (عرضت التصميمات الداخلية لمنزل شارع ديرنجيت فى مجلة "إيديال هوم" فى عام ١٩٢٠ بدون ذكر اسمه)، إلا أنه قد جذب الانتباه والإعجاب فى باقى أنحاء أوروبا، حيث كان هناك أسلوب قريب من الآرنوفو ولكن أبسط قد بدأ يتبلور فى ألمانيا والنمسا، حيث اتحد المصممون الطليعيون مع منظمة انفصال فيينا التى تأسست فى عام ١٨٩٧، وورشة فيينا التى تأسست فى عام ١٩٠٣، واستحسنوا صلابة تصميمات ماكنتوش. وقد نشرت أعمال ماكنتوش فى مقالات فى مجلة "ذا ستوديو"، كتبها

جليزون وايت فى عام ١٨٩٧، وفى رسوم توضيحية فى مجلة "ديكوراتيفه كونست" فى السنوات التالية وفى العديد من النشرات الدورية الطليعية الأخرى.

انفصال فيينا

انفصال فيينا هى منظمة مستقلة لإقامة المعارض للمصورين والمعماريين الطليعيين النمساويين والأوروبيين الآخرين، الذين كانوا مستاءين من سيادة وتسلط أكاديمية الفنون الجميلة، وكان أحد أهدافها الرئيسية هو إزالة الحواجز القائمة بين الفن والتصميم. وقد تحقق ذلك الهدف بإتباع منهج الفنون والحرف للفنان التشكيلى أو المعمارى، الذى يطبق ذوقه الرفيع ونظرته الراقية على التصميم. والدال على ذلك أن أحد الأعضاء المؤسسين للمنظمة وهو يوزيف هوفمان قد وصفته مجلة "ذا ستوديو" باسم "المعمارى والزخرفى". وقد رفعت المنظمة من مرتبة التصميم بإعطائه دورًا بارزًا فى المعارض. وكان معرض انفصال فيينا الأول فى عام ١٨٩٨ قد عرض لوحات للفنان الرمزى البلجيكى فيرنان نوف، ومطبوعات حجرية للفنان جيمز ويسلر، وأعمالا للمصور وأحد الأعضاء المؤسسين جوستاف كليمنت، ورسوم كتب توضيحية للفنان والتر كراين، بجانب تصميمات لورق الحائط والزجاج الملون. والجدير بالذكر أن ماكنتوش قد شارك فى معرض انفصال فيينا فى عام ١٩٠٠ بعرض غرفة شاى من تصميمه.

لاقى معرض عام ١٨٩٨ نجاحًا ماليًا كبيرًا، لدرجة أن المنظمة قد استطاعت بناء قاعة العرض الخاصة بها فى نفس العام. وقد كلف العضو المؤسس يوزيف ماريا أولبريش (١٩٦٧-١٩٠٨) ببناء مبنى انفصال فيينا ، وقد جاء تصميم أولبريش متأثرًا بدرجة كبيرة بأسلوب أستاذه أوتو فاجنر الذى يعتبر الأب الروحى للطليعيين فى فيينا. التصميم الخارجى للمبنى من حيث ترتيبه المتماثل، يعرض بعض الخصائص المميزة لفاجنر وخاصة فى الإفريز والقبة (عمل مفتوح من الحديد المذهب على شكل أكاليل غار مضفرة)، وقد تم بناء هذا المبنى لتوفير مساحة عرض دائمة للأعضاء أو لمدعويهم. واستخدم أولبريش القواطيع المتحركة لجعل مساحة العرض أكثر نفعًا، وبذلك يمكن عمل تشكيلة متنوعة من طرق وترتيبات العرض، وقد وفر هذا الابتكار نفعًا كبيرًا وسمح بالمرونة القصوى فى الاستخدام، واكتسب أولبريش شهرته من خلال ذلك المبنى.

أوتو فاجنر

كانت أعمال أوتو فاجنر (١٨٤١-١٩١٨) كمصمم قريبة من أهداف منظمة انفصال فيينا، والتى تتمثل فى ضرورة أن تتحرك نظم العمارة والفنون الزخرفية بشكل أكثر قربًا لبعضها البعض. وبدءًا من عام ١٩٠٠ بدأت تصميماته من العمارة والأثاث تبدو أكثر وظيفية، ومقاعده بالتحديد استمدت تأثيرها البصرى من خلال تركيزها على التركيب. وكان يفضل أيضًا استخدام الخامات الجديدة، مثل الزجاج والألومنيوم، مما جعله يتخلى عن الكثير من الطبيعة الزخرفية لأعماله الأولى.

كان تصميم فاجنر لبنك توفير مكتب البريد (١٩٠٤-١٩٠٦) فى فيينا يتضمن واحدًا من أكثر التصميمات الداخلية وظيفية وإشراقًا فى بدايات القرن العشرين. يتميز البنك بالضخامة فهو على امتداد مبنى بالكامل، ويوضح تخطيطه الذى لا يزال تقليديًا الترتيب المعتاد للغرف حول الساحات الصغيرة، ويكمن الإبداع الحقيقى فى المبنى فى استخدام الخامات، فالخامة استخدمت هنا كعنصر معمارى. وقد بنى المبنى من الطوب المغطى بقشرة حجرية، حيث تمت تغطية الطابق الرئيسى بألواح من الجرانيت الخشن، وتمت تغطية الأدوار العليا بالرخام. وتم تثبيت القشرات الحجرية على الحوائط بواسطة مشابك معدنية ظاهرة على الواجهة كمسامير كبيرة الرأس مستديرة، ويكشف ذلك عن الاستخدام الحديث للخامات. وعلى النقيض كان استخدام الألواح الجرانيتية الخشنة يعطى الانطباع والإحساس بالكتل الحجرية الثقيلة. وكانت قمة المبنى مزخرفة بمنحوتات ونقوش ليست لها أية علاقة بالمبنى نفسه، وذلك مثل الألواح الخشنة يذكرنا بعمارة الباروك فى فيينا. ومن ناحية أخرى تعبر قاعة البنك (شكل ٣١) عن مبدأ مختلف تمامًا، فالخامات المستخدمة هنا — الصلب والزجاج — تتكامل من الناحية المعمارية، وتعتبر وحدة القاعة مقنعة للغاية، وتقدم واحدًا من الأمثلة القليلة على نقاء الشكل الذى كافح من أجله فاجنر دائمًا، ولكنه نادرًا ما نجح فى تحقيقه.

صمم فاجنر كذلك أثاث وتجهيزات غرف البنك، فقد صمم على سبيل المثال مكاتب وطاولات المحاسبة المصنوعة من خشب الزان والقرو المصبغ باللون البنى. كانت المقاعد بالكامل من أثاث الخشب المنحنى. وكان مخصصًا للزبائن مقاعد بلا ظهر مربعة بإطارات من خشب الزان المنحنى، ومقاعد من الخشب الرقائقى المثقب. وكان موظف مكتب البريد يجلس على مقعد قريب الشبه بمقعد ميكايل تونيت رقم ١٤[٤]، ولكن بإطار حاد الزوايا بدلاً من الإطار الدائرى المعتاد مما خلق تأثيرا صارمًا وأكثر هندسية. ويحتوى الطابق الإدارى على مقاعد مريحة ذات مساند من الخشب المنحنى بشرائط ألومنيوم على مساند اليد وقوائم مغطاة بالألومنيوم، وهى تفاصيل لا يمكن فى الواقع القول بأنها تحقق غرضًا وظيفيًا واضحًا، ولكنها تضفى مظهرًا أكثر مهابة وتوحى بالرصانة والقوة.

فى حين كانت تصميمات فاجنر تعرض نماذج هامة للوظيفية المبكرة بالنسبة للمصممين الآخرين فى فيينا وباقى أنحاء أوروبا، كانت أفكاره التقدمية تنتشر أيضًا من خلال كتاباته وتعاليمه. وكان التزام فاجنر بالوفاء بحاجات الحياة الحديثة موجزًا فى كتابه "العمارة الحديثة" Modern Architecture الذى نشر فى عام ١٨٩٦، مما ساعده على اكتساب لقب "أبو الحداثة الفيينية" Father of Viennese Modernism. وقد ركز فاجنر فى كتابه على الحاجة للوفاء بمتطلبات الوظيفة، من خلال البناء العملى والخامات الحديثة. تضمنت أعمال فاجنر تصميمات من كل الأنواع وبكل المقاييس، ولكنها كانت موحدة من خلال التزامه الصائب بمفهوم الحداثة.

يوزيف هوفمان

تعمد يوزيف هوفمان (١٨٧٠-١٩٤٥) تلميذ فاجنر وأحد الأعضاء المؤسسين لمنظمة انفصال فيينا، أن يرفض فى كل أعماله النماذج التاريخية وتطبيق الزخارف المستمدة مباشرة من الطبيعة، وبدلا من ذلك فقد ركز على الأشكال

٤. يعتبر المصمم الألمانى ميكايل تونيت (١٧٩٦-١٨٧١) هو رائد استخدام الخشب المنحنى فى صنع الأثاث. وقد صمم مقعده الشهير رقم ١٤ فى عام ١٨٥٩، وبحلول عام ١٩١٠ تم إنتاج ٥٠ مليون نسخة من هذا المقعد. وكان المبدأ الأساسى فى ذلك المقعد أن يصنع من أقل عدد ممكن من القطع بقدر الإمكان، بحيث يمكن تجميعها مع بعضها البعض بواسطة المسامير والتى يمكن ربطها فى أى وقت.

الهندسية والمجردة التى كان لها تأثير رمزى قوى فى عالم يسوده الإنتاج الكمى والصناعة النظامية. هذا لا يعنى أن هوفمان كان رافضًا للزخرفة، على الأصح نجح فى جعلها تابعة ومعتمدة على التركيب الهندسى السائد، الذى آمن أنه يجب أن يحدد شكل المبانى والتصميمات الداخلية والأشياء الأخرى. وقد اتضح ذلك فى تصميماته الداخلية المبكرة، التى عرض الكثير منها فى المعارض منذ عام ١٨٩٨ وحتى عام ١٩٠٠. فى تلك التصميمات كانت قطع الأثاث التكعيبية الشكل وذات الخطوط المستقيمة تصمم فى أحوال كثيرة لتناسب وضعها فى الغرفة، وكثيرًا ما كانت ممتدة فى الشكل لتؤكد بصريًا أسلوبها الإنشائى، والذى دائمًا ما يتناسب مع المنتجات والنماذج الزخرفية، مثل زهريات الورد والوحدات الزخرفية والخطوط المتموجة على الأبسطة والحوائط. وقد اعتمد هوفمان على قوة هذا التباين الظاهر بين الزخرفة والشكل الهندسى طوال سيرته المهنية الخلاقة.

وقد ابتكر هوفمان خصيصا لمعرض انفصال فيينا الأول فى عام ١٨٩٨ غرفة فيرسكروم، والتى سميت على اسم مجلة المنظمة التى تأسست فى عام ١٨٩٨. وتميزت الغرفة نفسها والأثاث بالبساطة، فى حين كان العنصر البصرى الموحد من الآرنوفو يتمثل فى الخط المشدود الأنيق، والملمح السائد هو الاتجاه الرأسى. كانت مساند ظهر المقاعد وقوائم الطاولات وواجهات الخزانات وإطارات الأبواب على شكل ثلاثة شرائط متوازية من الخشب، وتزداد روعة الغرفة بسبب أغطية الحوائط والأرضيات غير المزخرفة والستائر البسيطة على النوافذ.

بدأ هوفمان مستقبله المعمارى العملى فى عام ١٩٠٠، حيث قام بتصميم أربع فيلات فى ضواحى فيينا، والتى قام ببنائها فيما بين عامى ١٩٠١-١٩٠٥. نبعت مشروعات هوفمان المعمارية وتصميماته الداخلية المبكرة من مبدأ "العمل الفنى الشامل" Gesamtkunstwerke. اعتبر هوفمان أن المبنى غير منفصل عن مكوناته، ولعب الأثاث دورًا أساسيًا فى أعماله، وأنتج الكثير من القطع سواء الثابتة أو المتنقلة لتصميماته الداخلية. وقد سادت فكرة الإنشاء الهندسى مرة أخرى فى هذه التصميمات، سواء كانت خزانات أو مقاعد أو طاولات أو مقاعد بدون مساند. وربما يكون هوفمان معروفًا جيدًا بمقاعد موائد الطعام البسيطة الخاصة بالمقاهى التى صممها فى العقد الأول من القرن العشرين. كانت "آلات الجلوس"

sitting machines ، كما كان هوفمان يسميها ، تتميز بالبساطة الإنشائية وبالزخرفة المحدودة، وكان الاستخدام المتكرر للكرات الصغيرة الموضوعة فى نقاط الضعف فى عدد من تصميمات المقاعد، هى طريقة هوفمان المفضلة فى استخدام الخواص الزخرفية لتعزيز تركيب قطعة الأثاث، أكثر منها كإضافة سطحية بسيطة. وقد قامت شركة كون بوضع عدد من مفردات أثاث هوفمان فى خط الإنتاج، مما جعل تصميماته ذات تأثير كبير فى أنحاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

وقد اتبعت تصميمات هوفمان للفنون الزخرفية الأخرى، مثل الزجاج والخزف والأعمال المعدنية، نفس المبادىء المعمارية الخاصة به، وبمعنى آخر فقد كانت مبنية على أساس تأكيد اهتمامه بالإنشاء، وقد عرضت هذه التصميمات بشكل واسع فى العديد من المعارض، مثل معرض تورين الدولى فى عام ١٩٠٢، وتضمنت الزجاج والخزف والأعمال المعدنية، والتى أظهر كل منها تحديًا مختلفًا لهوفمان الذى كان مؤمنًا بأن التصميمات يجب أن تعكس طبيعة الخامات المستخدمة، فكل خامة تحدد الأشكال الناتجة عنها. وقد قام بتصميم تشكيلة واسعة من أطقم الشراب والزجاجات وفازات الزهور باستخدام الزجاج المشكل بالنفخ وذلك لمصنع الزجاج النمساوى لوبماير. وقد نتجت بالطبع عن استخدام الزجاج المشكل بالنفخ أشكال عضوية بشكل أكبر، بينما تم عمل الأشكال الهندسية ذات الزوايا الحادة عن طريق نحت القطع الصلبة من الزجاج. ومع أن الطين الخزفى يقاوم هذه الحواف الحادة، فقد كان لخزف هوفمان نعومة مميزة بالرغم من أن زخارف أسطحه كانت هندسية. والشبكات المفتوحة، كانت ملمحًا مميزًا فى أعماله المعدنية وخاصة السلات المعدنية المثقبة التى أنتجت على نطاق واسع، وكذلك فى نماذج تصميماته من المنسوجات.

كولومان موزر

كان المصمم كولومان موزر (١٨٦٨-١٩١٨) معاصرًا لفاجنر وزميلاً قريبًا لهوفمان وأستاذًا فى مدرسة الفنون التطبيقية فى فيينا بدءًا من عام ١٨٩٩ وحتى وفاته المبكرة بعد أقل من عشرين عامًا من ذلك الوقت. تميزت قطع الأثاث التى صممها فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر وبدايات العقد الأول من القرن العشرين بشكل كبير بالهندسية والخطوط المستقيمة، ولكنها عمومًا كانت كثيرة

الألوان والزخرفة مقارنة بقطع أثاث فيينا الأخرى. كانت الزخرفة تميل لأن تكون نمطية، وهذا ما عالج بلطف وجمال الزوايا الحادة لقطع الأثاث. وقد نشرت مجلة "ديكوراتيفه كونست" إحدى الشقق التى قام موزر بتأثيثها بالكامل فى عام ١٩٠٤، ولم تذكر اسم الشخص الذى كلف موزر بالمهمة، ولكن الناشر أشار إلى زوجين شابين تم تأثيث الشقة من أجلهما. وتتكون الشقة من غرفة استقبال رسمية وغرفة طعام وغرفة إفطار وغرفة نوم ومطبخ وغرفة خدم، وقد ظلت العديد من القطع التى صممت لها باقية حتى الآن، ولكنها موجودة فى أماكن عديدة. كان العامل المشترك هو الشكل المستطيل، والأسطح الكبيرة كانت مقسمة بأعمال التطعيم بألوان متباينة. وقد نمت الزخرفة من الوحدات الزخرفية الزهرية التى كان يحبها مالك الشقة، وكانت زهرة السوسن هى الزهرة المفضلة لسيدة المنزل، والتى سادت زخارف غرفة النوم. واحتوت غرفة الإفطار أيضًا على وحدة زخرفية نباتية، وكان نموذج التطعيم على شكل كأس الزهرة، ويتكرر ظهور نفس الشكل ولكن بصورة مقلوبة على أغطية المصابيح المتدلية من السقف. وبالنسبة لأعمال الماركيترى فى غرفة الطعام فقد أخذ موزر لقب الساكنين كوحدة زخرفية، وصمم يمامة تشكيلية مع غصن زيتون ودولفين، والتى استخدمت لزخرفة أسطح البوفيه والخلفيات الناعمة للمقاعد. وكان مكتب السيدة رائعًا بشكل خاص وتم وضعه فى غرفة الإفطار، وصمم بحيث يمكن دفع المقعد الخاص به تحت سطح المكتب عندما لا يكون مستخدمًا، ولذلك فشكل المقعد مصمم بحيث يتمم واجهة المكتب.

ورشة فيينا

ألهم نجاح منظمة انفصال فيينا وأفكار ومثل حركة الفنون والحرف البريطانية، ألهم كلاً من هوفمان وموزر بتأسيس ورشة فيينا فى عام ١٩٠٣ كورشة حرفية محافظة، وقد تأثرت بتجربة أشبى فى إنجلترا وبالورش الحرفية العديدة التى كانت تنمو فى ألمانيا، وأدعت كذلك صلتها برسكن وموريس. لم يضع هوفمان وموزر فى البيان الرسمى لورشتهما أى فارق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وأكدا على أن تصميم الأشياء يجب أن يعكس الخصائص الفطرية للخامات المصنوعة منها. وقد تم تطبيق تلك المبادىء فعليًا على كل المجالات الممكن تصورها بدءًا من العمارة والتصميم الداخلى وحتى تصميم الأزياء وأدوات

المائدة الفضية، بحيث تكون جميعها متساوية فى الرتبة لتعكس الروح الحديثة من دون ريب. وقد حققت الورشة شهرة عامة كبيرة جدًا فى كل المعارض الوطنية والدولية فى فيينا وروما وكولون وباريس. والمتاجر التى تبيع منتجاتها كانت لا توجد فقط فى الأحياء الراقية فى فيينا، ولكن أيضًا فى ألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة الأمريكية.

كانت ورشة فيينا متأرجحة فى موقفها تجاه الصناعة، وحائرة بين احترامها للحرف اليدوية وإدراكها لصعوبة تجاهل الاتجاه المتزايد للورش المعاصرة الأخرى نحو التصنيع. الاحترام البالغ للحرف اليدوية، والاستقلال الخلاق لمصمميها، والكراهية الشديدة تجاه التصميم الفقير والسلع المنتجة كميًا، والتمويل من المناصرين الأثرياء، كل ذلك لم يساعد الورشة على مواجهة الجانب الشرس لعالم التجارة. ومن ناحية التطبيق العملى، فقد أثبتت أفكار الورشة تناقضها، فقد أرادوا أن ينتجوا سلعا جيدة وبسيطة لكل الاستخدامات اليومية، ولكن تبعًا لنموذج رسكن وموريس لم يكونوا مستعدين للوفاء بشروط العمل الخاصة بالحرفيين لتحقيق ذلك الهدف.

كان لورشة فيينا مكتب معمارى لتنسيق المبانى والتصميمات الداخلية، وأول المشروعات الكبيرة الموكلة إليه كان مصحة بوركيرسدورف (١٩٠٤-١٩٠٥). قام هوفمان فى مصحة بوركيرسدورف بتطوير لغته التكعيبية المشهورة فى الشكل، والتى تركز على الخطوط المستقيمة غير المزخرفة، وكان هذا المبنى ذو الشكل الحديث المغمر بتجهيزاته الداخلية، ذا تأثير ضخم على العمارة الحديثة اللاحقة.

كان هوفمان مسئولاً عن التصميم بالكامل إلى آخر التفاصيل فى هذا المبنى المبكر من الحديد والخرسانة، متضمنًا الأثاث والزخارف والأدوات التى تم صنعها فى ورش فيينا. كان التصميم الداخلى — كما فى غرفة فيرسكروم - مقيدًا ومعتمدًا كلية على الخطوط الأفقية والرأسية، حيث كانت بلاطات أرضية ردهة المدخل تشكل نموذجًا من المربعات، ومساند ظهر وجوانب المقاعد مركبة من سبع شرائح رأسية داخل إطار مربع، وحتى تصميمات هوفمان للعناصر الصغيرة مثل أطقم الشاى الفضية كانت معتمدة على المربعات.

نشأت علاقة قوية بين الواجهة الخارجية والفراغات الداخلية من خلال الاستخدام المتواتر للخطوط والمكعبات والأسطح المستوية كتعبير جمالى سواء فى الداخل أو فى الخارج. وقد دعمت هذه العلاقة بواسطة الاستخدام السخى للزجاج والقواطيع الشفافة، وهى فكرة أخرى كانت تستخدم على امتداد المصحة من الداخل والخارج. ولإتمام التصميم الخارجى التكعيبى الصارم للمصحة، قام كولومان موزر بتصميم الأثاث لردهة المدخل وكانت أعمال الخشب البغدادلى المنطفىء البريق ذات الأشكال الهندسية الصارمة، تعكس هيكل بناء المبنى بالكامل.

تم استخدام البناء الشبكى المستطيل للمصحة بسطحها المستوى فى تصميمات أصغر حجمًا للأدوات المنزلية والتجهيزات، وكان ذلك فى غاية الطليعية فى هذا الوقت، وهكذا كانت قضبان النوافذ المتصالبة فى واجهة المصحة مفصلة فى أحواض النباتات والطاولات والخزانات المكشوفة الرفوف. وكمثال واحد لذلك، صمم كولومان موزر حوض نبات بارزًا عن الواجهة يتكون من صناديق مصنوعة من الصاج ذات جوانب من مربعات بيضاء وسوداء، ومحمول بواسطة دعامات من خشب الزان على قاعدة مربعة. ويطابق حامل النبات بذلك النماذج المربعة للقرميد الموجود على السطح الخارجى للمبنى، مرة أخرى يماثل الأثاث العمارة.

كانت أكثر مشروعات الورشة أهمية هو قصر باليه ستوكليت (١٩٠٥-١٩١١) فى بروكسل والذى يمثل ثمرة التعاون الناجح للمصممين والمعماريين والحرفيين والفنانين التشكيليين. وهنا لم تكن ورشة فيينا فى حاجة إلى حل وسط لمبدأ استخدام أفضل الخامات وأفضل الحرفيين، فقد تم تصميم القصر الضخم للمليونير المصرفى أدولف ستوكليت الذى لم يضع حدًا للإنفاق على هذا البناء. قام هوفمان بتصميم المبنى والحديقة والعمارة الداخلية وكل الأثاث، حتى أدوات المائدة الفضية، وقد كان موقفه متأثرًا بفكر القرن التاسع عشر السائد "العمل الفنى الشامل"، والذى به تكون كل أوجه التصميم متكاملة فى وحدة شاملة، مقدمة جمالية وفلسفية دعمت جهود المجموعة بقوة. وقد وضحت هذه الفكرة بشدة فى العمارة والتصميم الداخلى والتجهيزات الخاصة بقصر باليه ستوكليت عظيم الأهمية فى تاريخ العمارة الداخلية الحديثة.

يتألف المبنى ذو التخطيط المحورى من سلسلة من الفراغات المنفصلة المرتبة نحو القاعة الكبرى. ومن القاعة يتصل مدخل ممتد يشبه القبو بأحد أطراف غرفة الطعام الطويلة الضيقة (شكل ٣٢)، وقد تم تكسية حوائط غرفة الطعام برخام باونازو ذى اللون الأصفر البرتقالى إلى جانب بوفيهين طويلين من خشب ماكاسر ورخام بورتوفينير الداكن، ويعلو البوفيهين لوحتين من الفسيفساء للفنان جوستاف كليمت، الأولى تحمل اسم "الراقصة" وتمثل الأمل، والثانية على الحائط المقابل وتحمل اسم "العاشقين" وتمثل الوفاء. وتنتصب المائدة الخشبية الكبيرة والتى تكفى لجلوس اثنين وعشرين شخصًا فوق سجادة مزينة برسوم ذات لون زيتونى داكن ومحاطة بأرضية رخامية مثل رقعة الشطرنج، ويتلاءم هذا الرخام مع الحوائط ويربط الغرفة مع بعضها البعض بشكل بارع مميز. وتحتوى المقاعد الخشبية البسيطة والمنجدة بالجلد الأسود والأزرار النحاسية، على نقوش ذهبية بارزة تكرر اللون الذهبى الموجود فى حليات الغرفة ووحدات الإضاءة وحوامل الشمعدانات. وتنتهى الغرفة بنافذة بارزة تنتهى بنافورة صغيرة مصنوعة من الرخام الأسود كنقطة بؤرية، وتحتوى النافورة على فم سمكة تتوجها قطعة نحتية للفنان مايكل بوولنى. وتبرز أربع نسخ أخرى من الخزف لنفس القطعة النحتية فى الردهة تذكرنا بالمدخل، وقد أعدت كل عناصر وخامات الغرفة لتتوافق مع المشروع الإجمالى للقصر، ورغم ذلك تحتفظ بتميزها النابع من ذاتها. كان استخدام نماذج زخرفية فوق أخرى، واستخدام فن الفسيفساء لكليمت، وكذلك استخدام الإطارات حول الخامات، يمثل تعبيرًا واضحًا عن التأثير البيزنطى. وتعتبر غرفة الطعام مثالاً رائعًا لقدرة هوفمان على التحكم فى النماذج وعلى التباين القوى والحوار المتواصل وسط كل مكونات هذه الغرفة الرائعة.

أثبت قصر باليه ستوكليت بشكل حاسم أن حركة الآرنوفو الجديدة لم تكن تعتمد فقط على المنحنيات والزخارف والنقوش الغريبة، وأن الخامات الجيدة والخطوط العمودية القاسية قد أصبحت ملائمة للمنزل مثلما هى ملائمة لمبنى تجارى. وفى الواقع فإن ورش فيينا مثل عدد من الجماعات الأوروبية الأخرى، قد وفرت حلقة وصل هامة بين الأفكار المتطلعة للأمام فى نهاية القرن التاسع عشر وبين الاتجاهات الأكثر ثورية للتطور فى القرن العشرين.

الفصل الثالث

الحداثة المبكرة

اقتلعت الحداثة النقوش والزخارف غير الضرورية من العمارة الداخلية، متأثرة فى ذلك بجماليات الآلة الجديدة. وقد ثبت فى ذلك الوقت أن الإنتاج الكمى على نطاق واسع، هو الوسيلة الوحيدة لصنع السلع الاستهلاكية. واستخدمت خامات وتقنيات البناء الحديثة لخلق بيئة مشرقة وأكثر اتساعًا ووظيفية. وكان مصممو الحداثة الأوائل يأملون فى تغيير المجتمع للأفضل عن طريق خلق طابع تصميمى أصح وأكثر ديموقراطية للجميع. وقد اتفق على تصنيف المعمارى النمساوى أدولف لوس كأول مصمم يرفض الحاجة إلى النقوش والزخارف فى العمارة الداخلية.

أدولف لوس

يمكن أن تفسر السنوات الثلاث التى قضاها أدولف لوس (١٨٧٠-١٩٣٣) فى الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٨٩٣ حتى عام ١٨٩٦، كراهيته الشديدة للأشكال الزهرية المفرطة للآرنوفو وتصميمات ورشة فيينا الداخلية الفاخرة. خلال فترة تواجده فى أمريكا تعرف لوس جيدًا على أعمال لويس سوليفان وفرانك لويد رايت، وفاتته السنوات الأولى التى تشكلت فيها حركة الآرنوفو فى أوروبا. وقد قاد ذلك لوس، بالإضافة إلى إعجابه وتقديره لحركة الفنون والحرف البريطانية، إلى رفض الزخرفة كانحطاط فكرى. وفى مقالته النقدية الشهيرة " الزخرفة والجريمة Ornament and Crime "، والتى نشرت للمرة الأولى

فى مجلة " نويه فريه برسه " الطليعية فى عام ١٩٠٨. حاول لويس إثبات أن الحافز إلى زخرفة الأسطح هو سلوك بدائى وفطرى، وضرب مثلاً العلاقة التى تربط بين الأوشام والمجرمين فى العصر الحديث كدليل على ذلك. وقد كتب قائلاً: " إن الزخرفة تعتبر إضاعة للمجهود، وبالتالى فهى إضاعة للصحة الجيدة. تلك دائمًا كانت القضية. وفى الوقت الحالى فهى أيضا تعنى إضاعة للخامات، وكلا هذين الشيئين يعنيان إضاعة لرأس المال. الرجل الحديث بمزاجه الحديث لا يحتاج للزخرفة، إنه يشمئز منها. وأى شيء نطلق عليه وصفًا حديثًا لابد أن يخلو من الزخرفة "[1].

بينما كان هذا الجدل العنيف غير مأخوذ بمأخذ الجد في ذلك الوقت، نجح لوس فى تحدى اعتقاد مصممى حركة الآرنوفو بأن كل الأسطح لابد من زخرفتها. وقد ألهمت كتاباته وتصميماته الداخلية جيلاً كاملاً من المعماريين، الذين أسهموا فى خلق الحركة الحديثة. وقد عمل لوس كمصمم داخلى فى فيينا فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، فى مجموعة متنوعة من المشروعات العامة والمترلية.

وصف مقهى كافيه موزيوم، الذى صممه لوس وافتتحه فى عام ١٨٩٩ فى وسط فيينا وعلى مقربة من مبنى انفصال فيينا، وصف بأنه طعنة بيضاء باردة فى قلب الآرنوفو. الغرفة الرئيسية الكبيرة بسقفها الأبيض على شكل قبو مسطح قليلاً، كانت مفتوحة ومشرقة، والحوائط مكسوة بخشب الماهوجنى حتى مستوى أعلى المقاعد، وفوق ذلك كانت منتهية بورق حائط مخطط باللون الأخضر. وأسلاك الإضاءة الكهربائية فى السقف كانت مخفاة داخل قضبان نحاسية. والمظهر الوحيد فى المقهى الذى يذكرنا بالمقاهى التقليدية الأنيقة ذات الخلوات الخاصة الصغيرة، كان يبدو فى المقاعد المصنوعة من الخشب المنحنى والمصبغة باللون الأحمر، والطاولات الصغيرة المستديرة ذات الأسطح الرخامية، والتى كانت قريبة الشبه بقطع أثاث ميكايل تونيت الشهيرة فى ذلك الوقت. وقد ذكر لوس أن مقهى على طراز بيدرماير[2] يرجع إلى حوالى عام ١٨٣٠، كان هو نموذجه للتصميم الداخلى

---

1. Adolf Loos, quoted from Klaus- jürgen Sembach, Gabriele Leuthäuser and Peter Gössel, *Twentieth- Century Furniture Design* (Cologne: Taschen, 1991), p.63.

٢. طراز بيدرماير Biedermeier هو طراز أثاث انتشر فى شمال أوروبا بين حوالى عامى ١٨٢٠-١٨٥٥. ويعتبر طراز بيدرماير رد فعل للغنى والغزارة اللتين تميز بهما الطراز الإمبراطورى الفرنسى، ويتميز هذا-

الرقيق لمقهى كافيه موزيوم، الذى صمم لينفذ بدون أية زخارف تبدو بشكل ما غير وظيفية.

وتتضح خبرة لوس فى معالجة المساحات الداخلية فى مشروع أمريكان بار (شكل ٣٣) فى عام ١٩٠٧. انعكست الأسقف المكسوة بالرخام الأصفر والأعمدة المكسوة بالرخام الأخضر الأملس فى المرايات الموضوعة فوق كسوات الخشب الماهوجنى الفاخر، وذلك لإعطاء الإحساس بمساحة أكبر من الواقع فى غرفة تبلغ مساحتها ٣,٥ مترا × ٧ أمتار فقط. وبسبب ارتفاع مستوى المرايات لم تنعكس صور الزبائن فيها، وبالتالى ازداد الإحساس المتوهم بالعمق.

فى مشروعات لوس المترلية كان التعبير أكثر انتقائية، ويعكس الصراع الأساسى فى عمله بين البساطة المريحة من ناحية، والفخامة الصارمة من ناحية أخرى. وبشكل ثابت كان يكسو الحوائط حتى الإفريز أو مستوى مشجب اللوحات بالأخشاب أو الأحجار المصقولة، وفوق ذلك كان يترك الحوائط بيضاء أو يغطيها بنماذج زخرفية أو إفريز كلاسيكى من الجبس (فى مقالة " الزخرفة والجريمة " سمح باستخدام الزخارف الأثرية، بينما رفض بشكل مطلق ابتكار زخارف حديثة). كانت الأسقف تغطى بالأخشاب أو المعادن، وفى حالات أخرى، وخاصة الفراغات المخصصة للطعام، كان تدعم بعروق خشبية، والتى كانت تستخدم بنسب مغايرة للمألوف، كما فى بيت شتاينر فى فيينا. والأرضيات عادة من الحجر أو خشب الباركيه، ودائمًا ما تغطى بالسجاجيد الشرقية، بينما كانت الأرضيات المحيطة بالمدافىء من الطوب، لمقاومة مادته للانعكاسات الناتجة عن واجهات العرض الزجاجية والمرايات والمصابيح والعديد من الأعمال المعدنية.

كانت تصميماته لشقة ليوبولد لانجر (١٩٠١) ولشقته الخاصة (١٩٠٣) وبيت شتاينر (١٩١٠)، تعكس مهارته فى التعامل مع المساحات الداخلية المترلية. ساعدت العوارض المكشوفة وقطع الأثاث المتواضعة التى صنعها على خلق تصميمات داخلية مريحة أكثر منها فاخرة. وقد استخدم لوس الأثاث

=الطراز بالبساطة فى الشكل والزخارف المحدودة والمظهر المريح. أما الأخشاب المستخدمة فكانت تتضمن الدردار والبتولا والجوز والقيقب والزان والماهوجنى وكل أخشاب الفاكهة. وكانت فيينا هى المركز الرئيسى لإنتاج أثاث هذا الطراز.

الثابت بقدر الإمكان كجزء من مفهوم " مسقط الحجـــوم " plan of volumes الخاص به، والذي يستلزم تنسيقًا معقدًا للمساحة الداخلية، بلغ ذروته فى الـــدور المسروق لبيت مولر (١٩٢٨) فى فيينا، حيث تم التأكيد على العناصـــر الرأســـية والأفقية لغرفة المعيشة فى البيت بواسطة عوارض الـــسقف الـــسوداء والـــسدائب الخشبية السوداء التى تحدد أطر الأبواب والنوافذ والأرفف، لإعطاء تأثير عام للدور الذى تلعبه المسطحات المتعامدة.

ورغم أن مصممى الحركة الحديثة قد اعترفوا بفضله (قام لوكوربوزييـــه بإعادة نشر مقالة " الزخرفة والجريمة " فى مجلة " ليسبرى نوفو " فى عام ١٩٢٠) ، إلا أن لوس لم ينضم إلى صفوفهم. لقد قام بدوره كمحفز لمحو زخارف الأسطح، ولكن أعماله كانت تنحدر إلى القرن التاسع عشر، كما أنه لم يكن مهتما بمشاكل الإنتاج الكمى. بيتر بيرنز، معمارى آخر من جيل لوس، كان له دور كبير فى إلهام الحركة الحديثة.

بيتر بيرنز

بدأ بيتر بيرنز (١٨٦٨-١٩٤٠) فى تسعينات القرن التاسع عشر بتصميم الأثاث والزجاج والخزف والأدوات المعدنية بأسلوب اليوجندشـــتيل. وفى عـــام ١٨٩٧ ساهم فى تأسيس الورشة المتحدة للأشغال اليدوية والتى خصصت جهدها لرفع مستوى الحرف. وفى عام ١٩٠٠ انتقل إلى دارمشتاد وانضم لجماعـــة فنيـــة اقتدت إلى حد ما بحركة الفنون والحرف الإنجليزية. وفى العام التالى قام بيرنز ببناء بيت لنفسه فى دارمشتاد وقام بتصميم كل تفاصيله، وكشف هذا البيت عن موهبته فى العمارة والتصميم. وكان البيت لا يزال يحمل طابع اليوجندشتيل، بالرغم مـــن البساطة التى بدت واضحة فى الخطوط المنحنية الرقيقة لواجهة البيت الخارجية. وفى عام ١٩٠٣ أصبح مديرًا لمدرسة الفنون التطبيقية فى دسلدورف. وجاءت النقلـــة الكبرى فى حياة بيرنز العملية فى عام ١٩٠٧ من خلال العمل لدى شركة الكهرباء العامة AEG، حيث بدأ يكتسب شهرته كمعمارى ومصمم بالأسلوب الحديث.

العمل لدى شركة AEG وفر فرصة كبيرة لبيرنز للتحول مـــن تـــصميم السلع المصنعة يدويا إلى السلع المصنعة آليا، ومن تصميم العمارة المترلية إلى العمارة الصناعية. وقد صمم بيرنز للشركة عدد كبير من المنتجات مثل المراوح (شـــكل

٣٤) والمصابيح والغلايات الكهربائية. وشجعت الطبيعة الوظيفية والتكنولوجية لهذه المنتجات بيرنز على التخلى عن المنحنيات الزخرفية التى يتسم بها أسلوب اليوجند شتيل فى سبيل أشكال أكثر بساطة وأكثر نفعية. وعلى كل حال، فإنه لم يرفض الزخرفة والرجوع للحرف تماما، فقد كانت تصميماته للغلايات الكهربائية — بخطوطها اللينة ومقابضها المصنوعة من الخيزران المنسوج — تشبه كثيرا أباريق الشاى التقليدية أكثر منها أدوات كهربائية. هذه الصلة بين الأشكال التقليدية والتصميم الحديث تظهر أيضا فى أعماله من الجرافيك للشركة. فى حين قدر لتصميماته من المراوح والمصابيح القوسية التى استخدمت فى المصانع والمبانى العامة الأخرى، قدر لها أن تشبه إلى حد كبير شكل الآلات، ولم ترضخ للزخارف. وكان هذا الأسلوب الصناعى الشديد واضحًا أيضا فى مصنع التوربين (شكل ٣٥) الذى قام بيرنز بتصميمه للشركة فى عام ١٩٠٨ بالتعاون مع المهندس كارل بيرنارد.

يمثل مصنع التوربين أول مبنى فى سلسلة من المبانى الصناعية قام بيرنز ببنائها لصالح شركة AEG فى برلين ما بين عامى ١٩٠٨-١٩١٢. وقد عكست تلك السلسلة من المبانى إيمان بيرنز الراسخ بالأثر العظيم للفن على التكنولوجيا. كان بيريز يزعم أن العمارة فى عصر الآلة يجب أن تبنى على أساس من الكلاسيكية، حيث أنه فى عصر السرعة فإن المبانى الوحيدة الملائمة هى التى تحظى بأشكال بعيدة قدر الإمكان عن الأسطح الساكنة والمستوية. وقد أكد العديد من النقاد على أن مبانى بيرنز كانت تتميز بالثبات والثقل أكثر من السرعة والخفة، ويبدو أن بيرنز كان يسعى بالفعل وراء الأشكال المقاومة لشكل المدينة الحديثة.

جاء مصنع التوربين أكثر من مجرد مبنى صريح من الحديد والزجاج (مثل محطات السكك الحديدية ذات الأسقف الجمالونية فى القرن التاسع عشر). كان مصنع التوربين بمثابة معبد للقوة الصناعية، وقد تم بناؤه من الخرسانة المسلحة والصلب المكشوف، ولم يقم بيرنز بأية محاولة من جانبه لإخفاء الهيكل الإنشائى أو استخدام زخارف تطبيقية. ويظهر الفراغ الداخلى الضخم للقاعة الرئيسية لتجميع المحركات خاليا من الأعمدة، ويظهر فيه أيضا مسار الرافعات عبر طول المبنى. وتتم إضاءة القاعة من الجانبين عبر نوافذ طولية تصل إلى السقف، إلى جانب النوافذ الزجاجية المزدوجة فى الجزء الأوسط من السقف الجمالونى. وتتألف واجهة الشارع

الجانبية من قوائم بارزة من الصلب يتوسطها أسطح من الزجاج (ذات عوارض أفقية ورأسية) تميل للخلف بنفس درجة انحدار الدعامات الركنية الضخمة المصمتة فى طرفى الواجهة. وقد ميزت تلك الصيغة البنائية من قوائم الصلب والأركان الضخمة كل المبانى الصناعية التى قام بيرنز بتصميمها لصالح شركة AEG بعد ذلك.

شرع بيرنز إلى إضفاء روح من قوة الصناعة الحديثة فى مصنع التوربين ولكن بشروط الكلاسيكية التاريخية. وتمثل المجاز الأساسى فى محاولة تصوير المصنع كمعبد إغريقى. وموقع المبنى على ناصية شارعين سمح للناظر برؤية الواجهتين الأمامية والجانبية معا فى وقت واحد، كما فى حالة معبد البارثينون. وتحقق هذا المجاز بمهارة تشكيلية كبيرة، حيث حلت قوائم الصلب التى تستند على قواعد ضخمة محل صف الأعمدة فى المعبد الإغريقى بشكل رمزى واضح، غير أن ميل الأسطح الزجاجية الواقعة بين القوائم قد أعطى على العكس تأثيرا مصريا. أما الدعامات الركنية والتى تم تأكيد كتلتها باستخدام حزوز أفقية عميقة، فقد خلقت تأثيرا بالثبات والاستقرار والكتلة الكلاسيكية، ولكنها فى الواقع كانت مجرد بناء رقيق من الخرسانة ولا تلعب أى دور إنشائى على الإطلاق، فضلا عن ذلك فإن دورها التشكيلى قد ضعف بوجود النافذة الضخمة البارزة التى تتوسط الواجهة الأمامية والتى تبدو للناظر أنها هى التى تدعم القوصرة العليا. وبسبب ذلك وغيره من التناقضات بين الظاهر والواقع، فإن النظامين اللذين حاول بيرنز أن يجمع بينهما – الوضعية التكنولوجية والروحية الكلاسيكية – قد ظلا منفصلين بشكل يصعب توفيقه. وعلى الرغم من ذلك فإن للمبنى سكونا ساحرا ويظل بلا شك أحد أهم أعمال بيرنز المعمارية وفى الوقت نفسه أحد أهم المبانى الصناعية التى أنشئت فى العقد الأول من القرن العشرين.

الحركة التعبيرية

كان العديد من المعماريين الألمان مناصرين للغة التصميم الأساسية فى القرن العشرين، والتى تعتمد على المبادىء المنطقية والعقلية المستمدة من تقنيات البناء الحديثة، وبالتالى تعتمد على الهيكل الإنشائى. وظهرت من بينهم مجموعة أكثر فردية، تميل فى كثير من الأحوال إلى استخدام الأشكال البلورية فى التخطيط

والواجهات، والاهتمام بفكرة الزمن والحركة فى العمـــارة، أى توظيـــف فكـــرة العمارة الديناميكية، إلى جانب الولع باستخدام الألوان والخطوط المنحنيـــة المرنـــة الحرة. كانوا يهدفون لما سمى فى ذلك الوقـــت " الخلـــق الفـــنى غـــير المقيـــد " untrammelled artistic creation. وكانت تصميماتهم تبدو شخصية وهوائيـــة وتميل فوق ذلك للأشكال الحرة العضوية المائعة أو للتكوينات البلورية غير المنتظمة. وقد أطلق أفراد تلك المجموعة على أنفسهم فى البداية اســـم " الفـــرديين " The Individualists، وضمت بعض أفضل المعماريين المبدعين فى ذلك الوقت.

تعتبر التعبيرية Expressionism في العمارة ظاهرة ما بعد الحرب العالميـــة الأولى، حيث كان مصطلح "التعبيرية" حتى عام ١٩١٤ موظفًا لوصـــف أعمـــال الفنانين من الشعراء والموسيقيين والتشكيليين. وقد صيغ مصطلح التعبيرية في الأصل في فرنسا عام ١٩٠١ لوصف أعمال دائرة الفنانين المحيطة بالمصور هنري مـــاتيس (١٨٦٩-١٩٥٤)، الذين حوروا تصويرهم للطبيعة وفقًا لرؤيتهم الذاتية. ولكـــن التعبيرية لم تدخل الخطاب النقدي الدولي إلا بحلول عام ١٩١١، عندما استخدمها النقاد الألمان لكي تشير إلى الفن الحديث بصفة عامة، ثم بعد ذلك لكي تـــشير إلى الفن الألماني بصفة خاصة. وبشكل مستقل تمامًا عـــن انـــشقاقها مـــن التـــصوير الفرنسي، تأثرت التعبيرية بالفلسفة الجمالية الألمانية لأواخر القرن التاســـع عـــشر، وخصوصًا نظرية كونراد فيدلر عن "الرؤية الواضحة" Pure Visibility ونظريـــة روبرت فيشر عن "التقمص العاطفي" Empathy، واللـــتين تتحـــديان المفهـــوم الكلاسيكي للمحاكاة.

وقد تركزت التعبيرية في مدرستين ألمانيتين منفصلتين: الأولى تعرف باسم الجسر Die Brücke وتأسست في دريسدن عام ١٩٠٥، وكان من ضمن أعضائها إرنست لودفيج كيرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨) وإميـــل نولـــده (١٨٦٧-١٩٥٦)، والثانية تعرف باسم الفارس الأزرق Der Balue Reiter وتأسست في ميونخ عام ١٩١١، وكان من ضمن أعضائها فاسيلي كاندنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤) وفرانز مارك (١٨٨٠-١٩١٦). وقد بالغ مصورو كلتا المدرستين في أشكالهم ومساحاتهم وشوهوا عن قصد خطوطهم الخارجية، واستخدموا ألوانًا قوية بهدف التعبير عـــن حالات وأحاسيس العقل والخيال والوجدان. لقد استجابوا لصيغة العالم النمساوي

سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) في التحليل النفسي ولكتاباته في السنوات السابقة. كان المصورون التعبيريون يهدفون إلى كشف هذا العالم من العواطف والانفعالات بما يحتويه من دوافع مكتومة وبواعث غامضة للسلوك الإنساني. وفي الواقع، لم يفكر المعماريون في ذلك الوقت في مثل تلك الأهداف، ومع ذلك فقد أصبحت التعبيرية هي المصطلح الذي عرف به المصممون الألمان "الفرديين".

وقد اشتهر عن العمارة التعبيرية صعوبة تعريفها فكانت تعرف عادة من ناحية ما لا تشترك فيه مع الحركات الأخرى (المستقبلية أو العقلانية أو غيرها)، أكثر من تعريفها عن طريق ما تتصف وتتميز هى به تحديدا. وهناك شيء من الحقيقة فى الرأى القائل بأن التعبيرية هى نزعة مستمرة ومتكررة الحدوث فى العمارة الحديثة. وقد بلغت العمارة التعبيرية ذروة نجاحها وازدهارها فى الفترة ما بين عامى ١٩١٤-١٩٢١، والمبانى التى جرى تصنيفها عموما ضمن التعبيرية تتضمن مجموعات متباينة من الأعمال مثل أعمال هانس بولتسيج (١٨٦٩-١٩٣٦) وماكس بيرج (١٨٧٠-١٩٤٧)، والأعمال المبكرة للمعمارى إيريش مندلسون (١٨٨٧-١٩٥٣)، وأعمال الحلقة التى تشكلت فى برلين حول المعمارى برونو تاوت (١٨٨٠-١٩٣٨) وكان من أهم أعضائها المعمارى الشاب فالتر جروبيوس.

أحد أهم المشروعات التعبيرية فى تلك الفترة كان المسرح الكبير فى برلين عام ١٩١٩ للمعمارى هانس بولتسيج، والذى قام بتصميمه بتكليف مباشر من المخرج المسرحى ماكس راينهارت مؤسس حركة مسرح الشعب التى انتشرت فى ألمانيا فى أواخر القرن التاسع عشر. يعتبر المسرح الكبير مثالا نموذجيا للعمارة التعبيرية، ويعرض الاتجاه الحديث فى تصميم دور العرض السينمائية والذى تم إتباعه فيما بعد. كانت قاعة العرض التى تتسع لخمسة آلاف مشاهد، تستدعى فى وقت واحد قصر الهمبرا فى غرناطة ومنظر الكهوف فى الجبال، حيث كانت أسقف القبة مغطاة بعدد كبير من أشكال الهوابط الرسوبية المدببة التى تتدلى من سقوف الكهوف الصخرية، وقد صنعت هذه الأشكال من الجص واستخدمت لخلق الجو الغريب والغامض للفراغ الداخلى. واعتمد بولتسيج فى إضاءة قاعة العرض على الإضاءة غير المباشرة، وقام بتصميم الحوائط بأسلوب يعكس الضوء الساقط بشكل

مثير، إلى جانب توظيف عنصر اللون فى الفراغات الداخلية لتحقيق نوع من الإثارة الحسية. وفى الخارج، استخدم بولتسيج العقود الطويلة الضيقة المدببة لتأكيد الإيقاع الرأسى والذى بدوره يزيد من الشعور بالارتفاع وضخامة المبنى.

ومن المشروعات التعبيرية البارزة الأخرى كانت قاعة القرن فى برسلاو عام ١٩١٣ للمعمارى ماكس بيرج. يغطى قاعة العرض قبة ضخمة من الخرسانة المسلحة يبلغ قطرها ٦٥ مترا، وتتألف هذه القبة من نوافذ زجاجية مستطيلة متدرجة باتجاه الداخل وتنتهى بقبة مركزية صغيرة، وتستند تلك النوافذ على حلقات محيطية دائرية من الخرسانة المسلحة تدعمها أقواس معلقة ضخمة. كانت قاعة القرن أكبر بناء من نوعه فى العالم فى ذلك الوقت، وثمرة تعاون ناجح بين المعمارى والمهندس الإنشائى، وقد سبقت أعمال المهندس الإيطالى بيير لويجى نيرفى (١٨٩١-١٩٧٩) فى خمسينات القرن العشرين.

وتعتبر أعمال ما بعد الحرب العالمية الأولى للمعمارى إيريش مندلسون من علامات الحركة التعبيرية أيضا، وخاصة رسوماته الديناميكية التى قام بعمل معظمها بينما كان يقاتل على الجبهة الألمانية فى الحرب، وكانت لمبانى تصورية تشكيلية ذات صبغة مستقبلية ولا تحمل أى طابع تاريخى معين. وقد عكست هذه الرسومات بدورها مدى تأثر مندلسون بالحركة المستقبلية الإيطالية، والتى كانت أعمالها تتسم باستخدام الخطوط المائلة والأشكال الإهليليجية. وقد حقق مندلسون طموحاته وأفكاره تلك فى برج إينشتين فى بوتسدام عام ١٩٢١، والذى يعتبر أحد أكثر الأعمال المعمارية التعبيرية تخيلا وتجريدا.

قامت الحكومة الألمانية بتمويل المشروع ليكون معملا فيزيائيا ومرصدا فلكيا للعالم الألمانى ألبرت إينشتين. ويحمل برج إينشتين مظهرا مشهودا نصفه تجريدى ونصفه الآخر يوحى بوحش جاثم ذى رقبة عالية ومخالب أمامية ممتدة. وكان مندلسون يأمل فى تنفيذ تلك الخطوط المنحنية والأشكال الملتوية التى تعبر عن شاعرية وغموض العالم غير المكتشف، وذلك باستخدام الخرسانة المسلحة لسهولة تشكيلها ولقدرتها على صياغة هذا الشكل التعبيرى القوى. ولكن نتيجة للصعوبات التى واجهته فى توفير الخامات المطلوبة بسبب أزمات ما بعد الحرب،

اضطر إلى تنفيذ أجزاء منه بالطوب وأخرى بالخرسانة المسلحة. وحتى يظهر البناء الخارجى فى النهاية وكأنه منحوت من قطعة واحدة وليس مبنيا من مواد مختلفة، فقد غطى أسطح المبنى بالأسمنت، وبهذا نجح مندلسون فى جعل هذا الصرح بالمعنى المعمارى التعبيرى أحد أهم المبانى الفريدة فى القرن العشرين.

برونو تاوت

كان برونو تاوت المعمارى الأول فى جناح برلين فى الحركة التعبيرية. وبعد أن درس العمارة فى ميونخ منذ عام ١٩٠٤ وحتى عام ١٩٠٨، قام بافتتاح مكتبه المعمارى فى برلين مع المعمارى فرانز هوفمان. والكثير من أعماله المبكرة كانت لمشروعات الإسكان المنخفض التكاليف فى الضواحى. وكان استخدام اللون فى الأسطح الخارجية للمبانى أحد الملامح المبتكرة والجديدة فى هذه المشروعات، وهى فكرة أساسية استمر تاوت فى إتباعها طوال سيرته المهنية.

وعلى الرغم من أن الناقد والمعمارى أدولف بينه (١٨٨٥-١٩٤٨) كان أول من استخدم مصطلح التعبيرية مقترنا بالعمارة فى مقالة نشرت فى عام ١٩١٥ فى مجلة "دير شتورم"، التى تأسست فى برلين عام ١٩١٠ ولعبت دورا كبيرا فى نشر الحركة التعبيرية، إلا أن المقالة التى كتبها برونو تاوت فى المجلة نفسها عام ١٩١٤ بعنوان "ضرورة ملحة" A Necessity، تحظى بشرعية أكبر كأول بيان رسمى عن العمارة التعبيرية. وقد أشار تاوت فى هذه المقالة إلى أن التصوير قد أصبح يميل أكثر ناحية التجريدية والتركيبية والبنائية، واعتبر ذلك بشيرا بقيام وحدة جديدة بين الفنون. كتب تاوت يقول: " العمارة تريد أن تساهم فى هذا الطموح. ولذلك لابد من تطوير قوة بنائية جديدة تبنى على أساس من التعبير والإيقاع والديناميكية، وتبنى أيضا على أساس من الخامات الجديدة مثل الزجاج والصلب والخرسانة"[٣].

اقترح تاوت أن تعود العمارة مرة أخرى بيتا للفنون مثلما كانت فى القرون الوسطى. وطور فى وقت واحد فكرتى "بيت الشعب" volkhaus و"تاج المدينة" stadtkrone، واللتين أشار إليهما لأول مرة فى مقالة "ضرورة ملحة". وفى

3. Bruno Taut, quoted from Iain Boyd White, *Bruno Taut and the Architecture of Activism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p.99.

هاتين الفكرتين وثيقتى الصلة ببعضهما سعى تاوت إلى تحديد هيكل البناء الذى يمكن أن يمسك بجوهر المدينة القروسطية بشروط العصر الحديث. وقد تخيل هذا الهيكل فى شكل: "مبنى بلورى من الزجاج الملون والذى يتألق كالماس المتلألىء". وخلال الحرب العالمية الأولى، وفى فترة من السكون الاضطراى، أعد تاوت كتابى "تاج المدينة" Die Stadtkrone و"العمارة الألبينية" Alpine Architektur ، واللذين نشر كلاهما فى عام ١٩١٩ ، الأول اختص بشكل أساسى بعرض وتحليل النماذج التاريخية من المبانى التى ترمز للشعب، والثانى تضمن نظرة تنبؤية لعمارة المستقبل، خالطا النصوص والأشكال بأسلوب إخراج الكتب فى عصر الباروك.

وقبل أن يقوم تاوت بكتابة هذين الكتابين، كان قد قام بالفعل ببناء الجناح الزجاجى (شكل ٣٦) فى معرض رابطة العمل الألمانية فى كولون عام ١٩١٤. يمثل هذا البناء تصورا مصغرا لفكرة " بيت الشعب "، وحيث أنه قد قام بتمويل بنائه مجموعة من صناع الزجاج، فقد أصبح على الفور معرضا للمنتجات الزجاجية. استخدم تاوت الأضواء الملونة والأشكال المركبة (والتى أمكن تنفيذها عن طريق التقنيات والخامات الحديثة) لخلق مبنى خيالى إلى حد كبير. ويعتمد الجناح الزجاجى على هيكل إنشائى من الخرسانة المسلحة مكونة من ثلاثة مستويات. ويعتبر السلم عنصرا أساسيا فى ربط وتحديد معالم الفراغات الداخلية. ويتميز المبنى بقبة من الزجاج الملون متعددة الأسطح على شكل قطعة الأناناس، ترتفع على قاعدة مكونة من ١٤ ضلعا من الطوب الزجاجى.

كان تاوت يعتبر الزجاج عنصرا روحيا فى الفراغ المعمارى، وفى هذا كان متأثرا بأفكار صديقه الشاعر والروائى باول شيربرت (١٨٦٣-١٩١٥) الذى وصفه رئيس تحرير مجلة " دير شتورم " بأنه الفنان التعبيرى الأول. وفى سلسلة من روايات الخيال العلمى، بلغت ذروتها فى رواية بعنوان " العمارة الزجاجية " Glass Architecture (١٩١٤)، وصف شيربرت بتفصيل فنى متقن – رغم أنه لم يكن معماريا – عمارة عالمية من الزجاج والصلب تتميز بالشفافية والثراء اللونى والقابلية للحركة، والتى قد تواكب الحياة فى العصر الحديث. وقد اقتبس شيربرت هذه اليوتوبيا من روايات الفترة الرومانتيكية.

أكد شيربرت على أنه لا يمكن تحقيق حضارة جديدة إلا عن طريق العمارة الزجاجية، حيث كتب يقول: " إن حضارتنا هى نتاج العمارة، وإذا ما أردنا أن نرفع المستوى الحضارى إلى مستوى أعلى، فنحن مجبرون على تغيير واقع عمارتنا. وهذا يمكن تحقيقه عندما نحرر الغرف التى نعيش فيها من خصائصها المغلقة من خلال ابتكار عمارة زجاجية تسمح بدخول أشعة الشمس وضوء القمر إلى الغرف، ليس من خلال فتحات النوافذ الصغيرة، بل من خلال جدران زجاجية تبنى بالكامل من الزجاج الملون"[٤].

وهذا ما حققه تاوت فى الجناح الزجاجى بالفعل، حيث استخدم الزجاج الملون فى بناء القبة والطوب الزجاجى الشفاف فى بناء الحوائط الزجاجية والسلم، وجعل الضوء يمتد بأسلوب غير مباشر إلى عمق الفراغ الداخلى حيث يوجد شلال مياه صغير مفعم بالحيوية من خلال تلاعب الأضواء الملونة المنبعثة من جهاز كليدوسكوب. كان تاوت يحلم بمشروعات يوتوبية خيالية، والتى يمكن أن يقوم المعمارى من خلالها بإعادة تشكيل العالم والشعور الإنسانى.

وإلى جانب التعبيرية ظهرت حركات طليعية معاصرة أخرى ساهمت فى تشكيل اتجاه العمارة الحديثة، وكانت أهم تلك الحركات الحركة البنائية الروسية وحركة الدى شتيل الهولندية. وقد ارتبطت الحركتان بأفكار مشتركة خاصة فى المجال النظرى، فقد حاولت كل منهما البحث عن لغة فنية جديدة يمكن أن تعكس الاتجاهات الفكرية للعالم الجديد، فيما يخص مجالات الموضوعية والاقتصاد والوضوح والعالمية، والتعبير عنها بوسائط علمية من خلال التجريد والأشكال النقية والألوان الصافية، إلى جانب التوجه الثقافى الواعى لفكرة المنفعة.

الحركة البنائية

تأسست الحركة البنائية Constructivism فى موسكو عام ١٩١٧ فور قيام الثورة البلشفية فى روسيا، واستمرت حتى عام ١٩٢٤ تقريبا. وكانت نتاج أعمال عدد من الفنانين الطليعيين أمثال المثال ناعوم جابو (١٨٩٠-١٩٧٧) والمصور ألكسندر رودشينكو (١٨٩١-١٩٥٦) والمصورين فاسيلى كاندنسكى

4. Paul Scheerbart, quoted from Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames and Hudson, 1994), p.116.

(١٨٦٦-١٩٤٤) وكازيمير ماليفتش (١٨٨٧-١٩٣٥) والمعماريين إيل ليسيسكى (١٨٩٠-١٩٤١) وفلاديمير تاتلين (١٨٨٥-١٩٥٣)، بالتوازى مع العديد من التيارات الدولية المعاصرة فى التصوير والنحت والتى تعود إلى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، مثل التكعيبية الفرنسية والمستقبلية الإيطالية. وظهر مصطلح "البنائية" مطبوعا فعليا لأول مرة فى كتيب معرض لمجموعة من البنائين أقيم فى مقهى الشعراء فى موسكو عام ١٩٢٢، والذى أقر أنه: " يجب على كل الفنانين الآن الذهاب إلى المصنع، حيث يصنع القوام الحقيقى للحياة "[٥]. وهكذا فإن المفهوم التقليدى للفن والذى كان ممجدا من قبل أصبح الآن منبوذا، وبدلا من ذلك تم ربطه بالإنتاج الكمى والتصنيع، وتم تعريفه فيما بعد بنظام سياسى واجتماعى جديد. لذلك كان للحركة البنائية دافع سياسى واضح، وهو وضع الفن فى خدمة بناء المجتمع الجديد. كان من السهل بشىء من التأمل أن تفسر مقاصدهم فى كونهم فنانين يرغبون فى أن يصبحوا مصممين. ولكن قبل أن يصبح مصطلح " تصميم " Design قد تشكل تماما فى الوعى الحديث، أخذت جهودهم مصطلحات أخرى مختلفة كان أكثرها شيوعا " فن الإنتاج " Production Art.

وقد وجد الكاتب والمعمارى المعاصر لودفيج هيلبرزايمر أن الحركة البنائية قد نتجت عن طرق العمل التعاونية لهذا العصر، وأقر بأن البنائيين يعملون بشكل واع تجاه حل المشاكل الجديدة للخامة والشكل. كتب هيلبرزايمر يقول: " البنائية هى النتيجة المنطقية لطرق العمل التعاونى لعصرنا. ولذا فهى ذات قاعدة موضوعية أكثر منها ذاتية، إنها تقبل بدون تحفظ حقيقة أن الفن، مثل كل مظاهر الحياة، ترجع جذوره إلى المجتمع، وتبحث عن عناصرها الشكلية فى مظاهر عصرنا الصناعى. إن الوضوح الرياضى والصرامة الهندسية والتنظيم الهادف والاقتصاد الشديد والإنشاء الدقيق، جميعها ليست فقط مشاكل تقنية ولكنها أيضا مشاكل فنية بارزة، وقد شكلت بالفعل جوهر عصرنا. والبنائية تجر كل الأشياء إلى عالم الفن، إنها تخلق الواقع بدلا من الإيهام. والأعمال البنائية هى تجارب مع الخامات فحسب، والبنائيون يعملون تجاه حل المشاكل الجديدة للخامة والشكل. وأعمالهم

5. Guy Julier (ed.), *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th Century Design and Designers* (London: Thames and Hudson,1993), p.56.

هى فقط عملية تحول إلى بناء معمارى نفعى، والتدريب الجيد للعمارة هو هدفهم النهائى "[٦].

وقد عرفت البنائية فى روسيا كعقيدة مادية دعت إلى هجر وإهمال فكر "الفن من أجل الفن ". وتبعا لموقفها هذا المضاد للفن، تجنب البنائيون الروس الاستخدام التقليدى للخامات الفنية مثل الزيت والقماش، واستعملوا الخامات سابقة التصنيع مثل الأخشاب الرقائقية والمعادن والورق والصور الفوتوغرافية، وتجنبوا أيضا موضوعات ما قبل الثورة. وقد أثرت البنائية على جميع أنواع الفنون، وبخاصة على فن النحت الذى يعتمد فى الأصل على فكرة الإنشاء المكون من عناصر أو مواد مختلفة. فالفكر الجمالى الموجود فى فن النحت هو نفسه الموجود فى الإنشاء المعمارى، وقد اعتمد فن النحت البنائى على مواد مختلفة مثل الخشب والحديد والزجاج والنايلون، وكان الهدف من ذلك هو جعل العمل النحتى يعبر عن أشكال رمزية يحمل معها فكرة الحياة والكون من خلال توظيف العلم الحديث. وقد لعبت المواد الصناعية الحديثة دورا مهما فى التعبير عن حالة التجريد الشكلية القصوى فى النحت البنائى.

فى مقالة كتبها فى عام ١٩٢٢ بعنوان " خلق التجريد " Abstraction Creation، أعلن المثال ناعوم جابو أن الفنان البنائى: " لم يعد فنانا يصور اللوحات أو ينحت التماثيل، وإنما يخلق هيكلا إنشائيا فى الفراغ "[٧]. وبهذا يكون كل من التصوير والنحت، عبر منظور جابو، قد دخلا فى نطاق عالم العمارة. وقد عكست أعمال جابو موقفا من البنائية يختلف عن موقف البنائيين الإنتاجيين من أمثال رودشينكو وتاتلين، الذين آمنوا بأن الفن يجب أن يستجيب إلى حاجات المجتمع الذى يعمل فيه فى صورة مبانى اجتماعية أو مفردات تغطى المنفعة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال مقارنة أعماله النحتية بأعمالهم. فقد اهتم جابو بإبراز البنائية الإنشائية فى أعماله النحتية التى تحمل صفة وخصائص الحركة وفكرة توسيع قاعدة العمل النحتى إلى الفراغات المجاورة، إما من خلال استخدام المواد الشفافة أو

---

6. Ludwig Hiblerseimer, *Contemporary Architecture: Its Roots and Trends* (Chicago: Paul Theobald and Company, 1964), p.113.

٧. ناعوم جابو، مقتبس من شيرين إحسان شير زاد، *الحركات المعمارية الحديثة: الأسلوب العالمى فى العمارة* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩)، ص ١٥٢.

استخدام العناصر الإنشائية ذات التأثير الفراغى. فأعمال جابو استعرضت بشكل عام خصائص المواد من خلال عملية الدمج والربط بين المواد والخامات المختلفة من أجل إظهار حالات التناقض والتباين بينها.

أما أعمال المصمم ألكسندر رودشينكو، التى ظهرت عبر استوديوهات مدرسة فوختيماس فى موسكو، فلم تعكس أى استعراض للمواد لصالح نفسها، وإنما وظفت كوسائط لإظهار واكتشاف قوى الشد الفراغية والإنشائية فيها، مما عكست محاولات بنائية لتحقيق مظهر فنى قوى بتطبيق مبدأ إبقاء المواد على طبيعتها دون صقل أو تهذيب. ومن ناحية أخرى اهتم رودشينكو بتصميم مفردات الحياة اليومية وبشكل اقتصادى، معتمدا على فكرة الإنتاج الكمى والوحدات سابقة التصنيع خاصة فى مجال صناعة الأثاث خفيف الوزن. فى عام ١٩٢٥، صمم رودشينكو مقاعد وطاولات وخزانات للكتب خشبية لصالح نادى العمال فى موسكو، والتى عرضت فى العام نفسه بالجناح السوفيتى فى معرض باريس الدولى للفنون الزخرفية والصناعية الحديثة، ونالت إطراءا عاليا لبساطتها وعمليتها وفوق ذلك لحداثتها البالغة.

حاول المصور والمعمارى إيل ليسيسكى، تحت تأثير السوبرماتيزم[٨]، الجمع بين الفراغ المعمارى والفكر التجريدى. وتتضح أولى تجاربه فى سلسلة اللوحات التى أطلق عليها اسم "براون" Proun . وكلمة براون التى صاغها ليسيسكى هى كلمة مركبة من أوائل حروف كلمات روسية أخرى تعنى مشروع يهدف إلى خلق عالم جديد يقع بين التصوير والعمارة. وقد أخذت هذه الكلمة فى أعمال ليسيسكى الفنية والمعمارية معانى عديدة، كما هو الحال مع كلمة التجريد فى أعمال بيت موندريان. وقد أشار ليسيسكى إلى أن: " البراون يبدأ من فوق سطح اللوحة المستوى وينتقل إلى بناء نماذج ثلاثية الأبعاد لكل مفردات حياتنا

٨. السوبرماتيزم Suprematism مذهب فى التصوير اللاموضوعى يدرك من خلال الأشكال الهندسية والألوان الصافية، ابتكره كازيمير ماليفتش فى عام ١٩١٣ حينما عرض فى موسكو لوحة لمربع أسود على خلفية بيضاء، وكان هذا المربع الأسود هو أولى دعائم المذهب الجديد. ووصل ماليفتش إلى قمة البساطة فى لوحته الشهيرة " أبيض على أبيض " فى عام ١٩١٩، والتى رسم فيها مربع أبيض فوق مربع أبيض آخر أكبر بدرجة أبيض مختلفة.

اليومية. وبذلك يحل البراون محل التصوير والعمارة ويتقدم لبناء فراغ يتم تنظيم أبعاده بعناصر كل منهما، من أجل خلق تصور جديد موحد لطبيعتنا "[٩].

وفى عام ١٩٢٣ ظهرت أول محاول حقيقية قام بها ليسيسكى لخلق هذا التصور الجديد فى مشروع غرفة براون فى معرض برلين الدولى عام ١٩٢٣. ولهذا المشروع وظف ليسيسكى فكرة التداخل الفراغى فى الحوائط الأربعة والسقف والأرضية، مستخدما عناصر هندسية بارزة وخطة لونية بسيطة (الأحمر والأسود والرمادى) لخلق إحساسا بالحركة والديناميكية لا يتحقق فى التكوينات ثنائية الأبعاد.

أما المعمارى فلاديمير تاتلين، الذى يعتبر المنظر الرئيسى للحركة البنائية، فقد قدم صورة مفعمة بالحياة لعالم ما بعد الثورة الجديد فى روسيا فى تصميمه لنصب تذكارى لصالح المؤتمر الشيوعى الدولى الثالث الذى عقد فى موسكو عام ١٩٢١. كان من المفترض لهذا النصب الحلزونى أن يصنع من الحديد والزجاج وأن يبلغ ارتفاعه ٤٠٠ مترا. وكان تاتلين فى تصميمه لهذا النصب التذكارى متأثرا بتصميم برج إيفل وصوارى السفن الحديثة. كما يمكن اعتبار تجارب تاتلين قبل الثورة من تركيبات الحديد والزجاج، والتى تعبر عن التوتر والحركة وتختبر علاقات الخامات ببعضها البعض، أحد مصادر ابتكار هذا الإنشاء أيضا. وهذا النصب التذكارى الذى لم ينفذ فى الواقع معروف من خلال نموذج مصغر لهيكله الإنشائى يبلغ ارتفاعه خمسة أمتار ومصنوع من الخشب والشبك المعدنى. ويتكون النموذج من حلزونيين متداخلين موضوعين بميل طفيف، ويتدلى من داخلهما ثلاث كتل أو غرف زجاجية، والتى يمكن أن تدور حول محورها: تدور الغرفة السفلى دورة واحدة كل سنة، وتدور الغرفة الوسطى دورة واحدة كل شهر، وتدور الغرفة العليا دورة واحدة كل يوم. الغرفة السفلية المكعبة الشكل تحوى الهيئات التشريعية، والغرفة الوسطى الهرمية الشكل تحوى لجان السلطة التنفيذية الدولية، أما الغرفة العلوية الأسطوانية الشكل فتحوى مركز معلومات البروليتاريا الدولية. كان المشروع معدا لتوزيع البيانات الرسمية وأعمال الدعاية، وكان من المفروض أن يعلوه صارى لمحطة إذاعة لاسلكية.

---

9. El Lissitzky, quoted from Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960), p.193.

يمثل هذا الإنشاء أيضا نصبا تذكاريا لروح العصر. كان تاتلين فنانا أكثر منه مهندسا، ومع ذلك فمشروعه يعرض تركيبا متوازنا للناحيتين التقنية والفنية، فهو يفتح الجسد المصمت التقليدى للمبنى، ويحاول أن يوحد بين الداخل والخارج. وقد أشار تاتلين إلى أن الشكل الهرمى للنصب التذكارى يعبر عن المفهوم الساكن لعصر النهضة، والشكل الحلزونى يعبر عن المفهوم الديناميكى الذى يميز العصر الحاضر. لقد حاول تاتلين بطريقته الخاصة أن يحقق الحلم المستقبلى للعمارة الديناميكية.

ولاحقا اتسع استخدام مفهوم البنائية فأصبح يستعمل للدلالة على أى عمل فنى مضمونه بناء تركيبى، فأطلق مصطلح البنائية حتى على أعمال التصوير ذات الخطوط المتعامدة لحركة الدى شتيل. وأصبحت البنائية تتفق فى مفهومها مع اللاموضوعية أو التجريدية، وتتفق أيضا مع مضمون أعمال كازيمير ماليفتش التى لا تحوى موضوعا. وصار من المبادىء الأساسية للبنائية تحقيق الإيقاع الديناميكى باستخدام عنصر الحركة فى التعبير وبتمثيل عنصرى الزمان والمكان. وبإيجاز يمكننا أن نعرف البنائية على أنها الفن الذى يتمتع بالشكل الخالص، ويهدف إلى خلق حقيقة جديدة مستقلة عن العالم الموضوعى، ويجنح نحو التجريدية ويميل إلى استخدام الخامات الصناعية والتقنيات الحديثة.

حركة الدى شتيل

تأسست حركة الدى شتيل De Stijl فى أمستردام عام ١٩١٧ حول مجلة تحمل نفس الاسم[١٠]، واستمرت أربعة عشر عاما. وتشكلت الحركة من مجموعة من الفنانين يترأسهم المعمارى والمصور تيو فان دوسبورج (١٨٨٣-١٩٣١)، الذى كان يرأس تحرير المجلة أيضا. وضمت المجموعة الأصلية للحركة المصور بيت موندريان (١٨٧٢-١٩٤٤)، والمعماريين روبرت فانت هوف (١٨٨٧-١٩٧٩) ويان فيلس (١٨٩١-١٩٧٢) وياكوب يوهانس بيتر أود (١٨٩٠-١٩٦٣)، وقد

١٠. كلمة " دى شتيل " تعنى الأسلوب فى الهولندية، ليس أسلوبا فحسب ولكن الأسلوب. وللكلمة أيضا معانى أخرى: العمود أو الدعامة الرأسية أو قائمة كتف الباب (الكلين). وعلى الأخص تشير الكلمة إلى العنصر القائم فى الوصلة المتقاطعة فى النجارة.

انضم للمجموعة فى عام ١٩١٨ المعمارى ومصمم الأثاث جيريت ريتفلد (١٨٨٨-١٩٦٤).

وتقترن حركة الدى شتيل بنظرية تسمى " التشكيلية الجديدة " Neo-Plasticism، والتى على الرغم من افتقادها لأى أبعاد سياسية واضحة، فقد كانت مع ذلك تتصف باليوتوبية، حيث تتصور مستقبلا تذوب فيه الفوارق الاجتماعية وتتلاشى السلطة. وقد نشر أول بيان رسمى لحركة الدى شتيل فى العدد الثانى من المجلة فى عام ١٩١٨، والذى دعا إلى تحقيق توازن جديد بين الفرد والعالم، وتحرير الفنون من قيود التقاليد وعبودية الفرد، والبحث عن ثقافة جديدة تسمو فوق تراجيديا الفرد بتأكيدها على قوانين الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغيير.

وظهور مصطلح " التشكيلية الجديدة " يشير إلى مدى تأثر الحركة بأعمال موندريان، والذى بدوره تأثر بأفكار ماتيو شونميكرز، وهو قسيس كاثوليكى سابق وفيلسوف ثيوصوفى (الثيوصوفية Theosophy هى معرفة الوجود عن طريق التأمل الفلسفى) سلط الأضواء على ظهور فن رمزى هندسى للعالم العقلانى الجديد والذى وصفه بالعالم الذكى. ويعتبر كتاباه "التصور الجديد للعالم " The New Image of the World (١٩١٥) و"مبادىء الرياضيات التشكيلية " The Principles of Plastic Mathematics (١٩١٦) من أهم الأعمال التى أثرت فى حركة الدى شتيل. فى كتاب " التصور الجديد للعالم "، كتب شونميكرز يقول: "إن الأساسين المتضادين تماما اللذين يشكلان الأرض التى نعيش عليها بكل مكوناتها هما: الخط الأفقى، الذى يمثل مسار دوران الأرض حول الشمس، والخط الرأسى الذى يمثل الحركة الفضائية العميقة للأشعة التى تنبعث من مركز الشمس"[11].

وفى مكان آخر كتب عن النظام اللونى الأساسى لحركة الدى شتيل قائلاً: " الألوان الرئيسية الثلاثة هى الأصفر والأزرق والأحمر. إنها الألوان الموجودة فقط. الأصفر يمثل حركة الشعاع. والأزرق هو اللون المضاد للأصفر، والأزرق كلون

11. Matthieu Schoenmaekers, quoted from Hans Ludwig Jaffé, *De Stijl 1917-1931* (Amesterdam: Meulenhoff, 1956), p.58.

يمثل السماء، وكخط يمثل الأفق. أما الأحمر فيقارب بين الأصفر والأزرق. الأصفر يشع، والأزرق يقلص، والأحمر يسبح "[١٢].

وقد قام المنظران الرئيسيان للحركة فان دوسبورج ومونديريان بالجمع بين كتابات ماتيو شونميكرز الثيوصوفية والتعاليم الفلسفية المثالية الهيجلية (نسبة إلى الفيلسوف الألماني فريدريش هيجل) والتي كانت سائدة في هولندا خلال السنوات الأولى من القرن العشرين، كما دمج موندريان فيها أيضا الكتابات الفلسفية للمفكر رودلف شتاينر. وكانت الحصيلة رؤية للعالم تمت صياغتها من التناقضات بين الأفقي/الرأسي، المذكر/المؤنث، الجسد/الروح، العالم/الفرد، الواقعي/التجريدي وغير ذلك.

ويمكن أن نتبين بوضوح هذا التوجه الميتافيزيقي لحركة الدي شتيل في لوحات موندريان في العشرينات (شكل ٣٧)، حيث تحطم الشكل تدريجيا إلى شبكة متعامدة من الخطوط السوداء الأفقية والرأسية على خلفية بيضاء ومساحات صافية من الألوان الأساسية. نظم موندريان سطح اللوحة بطريقة تجعل التسلسل الهرمي التقليدي بين الأشياء المصورة والخلفية يتلاشى. في لوحات موندريان لا يوجد عنصر أكثر أهمية من عنصر آخر، ولا يوجد عنصر مستثنى من عملية التكامل. في التصوير التقليدي يقوم الشيء المصور بتوصيل المعنى أو المضمون الرمزي للوحة (كما يفعل اللحن في الموسيقى)، أما في لوحات موندريان فالذي يقوم بتوصيل المعنى هو التنظيم المجرد للسطح الثنائي الأبعاد، وهو تأثير مشابه لفكرة المصور الإيطالي أمبيرتو بوتشيوني (١٨٨٢-١٩٢٦) القائلة بأن الأشياء المصورة لم تعد هي التي تمدنا بالإيقاع والانفعال، ولكن الذي يقوم بذلك هو العلاقة بينها.

وبينما كان مفهوم موندريان عن " التشكيلية الجديدة " محصورا في التصوير فحسب، حاول فان دوسبورج تطبيقه على العمارة أيضًا. كتب فان

12. Matthieu Schoenmaekers, quoted from Jaffé, ibid., p.60.

دوسبورج يقول: " نحن نريد أن نأخذ العمارة والتصوير إلى تصور جديد لم يصل إليه أحد من قبل، وإلى دمج كل منهما فى الآخر بقدر المستطاع "[١٣].

وخصائص التصور الجديد الذى بحث عنه فان دوسبورج تمثلت فى الآتى:

الوضوح بدلا من الغموض.

الانفتاح بدلا من الانغلاق.

الصدق بدلا من الجمال.

النسب بدلا من الشكل.

التركيب بدلا من التحليل.

الإنشاء العقلانى بدلا من الإحساس الوجدانى.

الإنتاج الآلى بدلا من الإنتاج اليدوى.

العمل الجماعى بدلا من العمل الفردى[١٤].

وعرض فان دوسبورج تصوره الجديد عن التصوير والنحت والعمارة فى كتابه " مبادىء الفن التشكيلى الجديد " Grundbegriffe der neuen Gestaltendent Kunst (١٩١٩). حاول فان دوسبورج إيجاد الوسائل الخالصة والملائمة لكل من هذه الفنون، وأكد أنه إذا تخطى أى فن حدوده يصبح غير نقى ويفقد الحقيقة. ثم حدد فان دوسبورج ما اعتبره الوسائل الخالصة فى التصوير والنحت والعمارة. وكانت الوسائل الخالصة فى التصوير هى الألوان. هناك ألوان موجبة هى: الأصفر والأحمر والأزرق، وألوان سالبة هى: الأبيض والرمادى والأسود. والمصور يعبر عن خبرته الجمالية من خلال النسب والعلاقة بين الألوان الموجبة والألوان السالبة كل منهما بالآخر. والوسائل الخالصة فى النحت هى الكتلة. وبالتضاد للكتلة (موجب) هناك الفراغ (سالب). والمثال يعبر عن خبرته الجمالية من خلال التناسب بين الكتلة والفراغ ضمن الفراغ الكلى. والوسائل الخالصة فى العمارة هى المساقط الأفقية والكتل الإنشائية (موجب) والفراغات

13. Theo van Doesburg, quoted from Cherie Fehrman and Kenneth Fehrman, *Postwar Interior Design: 1945-1960* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1987), p.6.
14. Hilberseimer, op.cit., p.118.

الداخلية (سالب). والمعمارى يعبر عن خبرته الجمالية من خلال علاقة المساقط الأفقية بالكتل الإنشائية والفراغات الداخلية والفراغ الكلى.

وقام فان دوسبورج بتوضيح أفكاره فى العمارة إلى حد أبعد فى كتابه المهم " ست عشرة نقطة لعمارة تشكيلية " Sixteen Points of a Plastic Architecture (١٩٢٤). كتب فان دوسبورج يقول: "إن العمارة الجديدة تتطور من تحديد دقيق للضروريات العملية التى تتجسد فى مسقط أفقى واضح وسليم. إنها تفتح الحوائط، وهكذا تزيل الانفصال بين الحيز الداخلى والفراغ الخارجى. ويتألف الكل من فراغ واحد، الذى يقسم وفقا للحاجات الوظيفية المتنوعة. والقواطيع التى تفصل بين الحيزات الوظيفية المختلفة يمكن أن تكون قابلة للحركة، وهذا معناه أن حوائط الحيز الداخلى فيما مضى يمكن أن تستبدل الآن بألواح متحركة (يمكن للأبواب أن تعالج بهذا الأسلوب أيضا). فالعمارة الجديدة لا تكعيبية، لا تحاول أن تجمع كل الخلايا الفراغية الوظيفية فى فراغ مكعب مغلق واحد، وإنما تعمل على طرد هذه الخلايا من المركز"[١٥].

وبهذه الطريقة تأخذ العمارة، بالنسبة لفان دوسبورج، مظهرا محلقا وتتحدى قوة الجاذبية. وبدلا من التماثل، تقترح العمارة الجديدة علاقة متوازية بين أجزاء لا متساوية. وهذه الأجزاء، بسبب طبيعتها الوظيفية المختلفة، تختلف فى الوضع والحجم والنسب والترتيب. وهى أيضا تتجنب فكرة الواجهة التى تنشأ من المفهوم الساكن الصلب للحياة، معطية بدلا من ذلك قيمة متساوية لكل واجهة فى المبنى. فالمحور الساكن للبناء القديم قد تلاشى، وأصبح المبنى شيئا يمكن أن ندور حوله من كل الجهات. وأخيرا، كتب فان دوسبورج يقول: " العمارة الجديدة تستخدم اللون بشكل عضوى كوسيلة مباشرة للتعبير عن العلاقة بين الفراغ والزمن، حيث أنه بدون اللون تتجرد هذه العلاقة من مظهر الواقع المعاش وتصبح غير مرئية. إن التوازن فى العلاقات المعمارية يصبح مدركا فى الواقع فقط من خلال استخدام اللون. فاللون لا يمثل جزءا زخرفيا فى العمارة ولكنه وسيلتها العضوية فى التعبير"[١٦].

---

15. Theo van Doesburg, quoted from Paul Overy, *De Stijl* (London: Thames and Hudson, 1991), p.118f.
16. Theo van Doesburg, quoted from Overy, ibid., p.119.

وفى هذا الوقت المبكر كانت مثل هذه القضايا جديدة تماما، و لم يعالجها أحد بشكل جاد كما فعل معماريو حركة الدى شتيل الشباب فى هولندا. وتجدر الإشارة هنا إلى أن أغلب معماريى حركة الدى شتيل قد تأثروا إلى درجة كبيرة بأعمال المعمارى الأمريكى المعاصر فرانك لويد رايت، وبخاصة مبنى لاركين (١٩٠٤) ومعبد يونيتى (١٩٠٦)، لما حملته من تأثيرات تكعيبية ومعالجات أفقية من جهة، وتعزيز لدور الخرسانة المسلحة فى البناء من جهة ثانية، كما كانت فكرة السقف المستوى، كما ظهرت فى أعمال رايت، بمثابة تحد جديد للعمارة الهولندية.

روبرت فانت هوف

كان المعمارى روبرت فانت هوف قد قام بزيارة الولايات المتحدة فى عام ١٩١٤، حيث قابل فرانك لويد رايت وشاهد العديد من مبانيه، وعاد إلى أوروبا بمجموعة كبيرة من الوثائق والصور الفوتوغرافية الخاصة بأعماله. وعند عودته قام بتصميم عدد من البيوت الصغيرة حتى تم تكليفه بتصميم بيت هيين (شكل ٣٨) فى أوترخيت فيما بين عامة ١٩١٥-١٩١٩. كان بيت هيين يتراءى إلى فان دوسبورج بأنه يجسد المبادىء الأولى لحركة الدى شتيل، بالرغم من أنه قد تم تصميمه قبل انضمام فانت هوف للحركة فى عام ١٩١٧.

تم بناء البيت باستخدام هيكل خرسانى، وهو أسلوب غير تقليدى فى ذلك الوقت وخاصة فى المبانى السكنية، ولذا انهار الهيكل الخرسانى الأول خلال بنائه بسبب قلة خبرة المقاولين. وقد أعطى الهيكل الخرسانى إمكانية تصميم البيت بشرفات وأسطح مبنية على دعامات نائئة. كان تخطيط البيت مربعا وتصميمه أفقيا وبسيطا لدرجة الخلو من الأثاث، بالرغم من تعقيد التفاصيل. كان النصف الجنوبى من الطابق الأرضى للبيت عبارة عن غرفة معيشة واحدة كبيرة مضاءة طبيعيا بواسطة النوافذ من ثلاث جوانب. وتؤدى الأبواب المزججة فى الواجهة الجنوبية إلى الشرفة المستطيلة الكبيرة المغطاة التى تطل على حوض السباحة المربع. وتشكل القوائم البسيطة، التى توجد بين الروابط الأفقية الطويلة وتفصل بين النوافذ الزجاجية المتكررة، التوكيدات الرأسية الوحيدة فى التصميم الأفق المنتظم الغالب. وكانت التفاصيل الداخلية معقدة ومتقنة إلى درجة كبيرة. على سبيل المثال، كانت شبكة أسلاك الكهرباء مخفية بدقة فى قنوات خشبية ثابتة ومدمجة فى التصميم

الهندسى للبيت، ومشعات الحرارة المركزية مخفية فى أنابيب داخل الحوائط، والتى تخفى بداخلها أيضا مواسير المياه والصرف. بالإمكان اعتبار بيت هيني، أو البيت الخرسانى كما كان يطلق عليه فى بعض الأحيان، أول بيت حديث فى القرن العشرين.

يان فيلس

وكان المعمارى يان فيلس، مثل فانت هوف، متأثرا بفرانك لويد رايت. ولكن بينما اهتم فانت هوف بالتأثيرات التكعيبية والمعالجات الأفقية عند رايت، استجاب فيلس للطبيعة الرومانتيكية فى أعمال رايت. ولذلك أخذ مقهى "دى دوبله سلوتيل" فى فوردن، الذى صممه فيلس فى عام ١٩١٨، شكلا هرميا بأسطح وشرفات تمتد للخارج بشكل غير متماثل من كتلة مركزية متوجه بمدخنة عريضة عالية، والتى هى التوكيد الرأسى الواضح الوحيد المختلف عن التكوين الأفقى الغالب. وقد بنى المقهى من الطوب، الذى تقطعه أعتاب الأبواب وحواجز الشرفات الخرسانية، والتى صنعت من النوافذ والشرفات شرائط أفقية طويلة تقسم وتربط كتل الطوب. وقد اشترك فان دوسبورج فى وضع المجموعات اللونية للحيزات الداخلية والواجهات الخارجية، وقام بالتأكيد على التقسيمات اللامتماثلة فى النوافذ عن طريق تبادل الألوان الفاتحة والداكنة.

كان لفيلس إحساسا متأصلا بالأشكال اللامتماثلة. فى عام ١٩١٨ كتب مقالة فى مجلة " دى شتيل " بعنوان " التماثل والثقافة " Symmetry and Culture، وصف فيها كيف أن التماثل يتناقص تدريجيا من الأشياء الطبيعية التى من صنع الخالق إلى الأشياء الثقافية التى من صنع الإنسان. كان فيلس يرى أن اللاتماثل عنصر أساسى فى العمارة الحديثة على عكس التماثل الشديد فى العمارة الكلاسيكية، وكان يعتقد أن اللاتماثل يجسد الإنجاز الثقافى الأسمى للإنسان.

وفى عام ١٩١٩ كلف بتصميم ٦٨ منزلا للطبقة الوسطى لصالح جمعية "دال إن بيرج" للإسكان التعاونى فى هيك، والذى أصبح مشروعا مشتركا مع سلطات الإسكان المحلية، وفيه صمم فيلس أيضا ستين شقة فى عمارات منخفضة الارتفاع للمستأجرين الأقل دخلا. كانت المنازل مصممة لتبنى بالخرسانة، لكن قوانين البناء المحلية كانت تمنع استخدام الخرسانة إلا فى الأساسات. واستكمل البناء

باستخدام الطوب مع الأسمنت لخلق مظهر الخرسانة. وقد أعطت الأسطح المستوية والواجهات المكسوة بالأسمنت، أعطت المنازل طابعا كالحا، خففت من وقعه النباتات الخضراء للحدائق المحيطة. كل زوج من المنازل نصف المنفصلة، كان مرتبا شطرنجيا بالنسبة إلى الزوج الآخر فى الشارع الخلفى، وبذلك التشابك ينضمان مع بعضهما بشكل ملائم. خلق ذلك لواجهات الشارع تأثيرا متنوعا من الكتل البارزة والغائرة عن طريق الشرفات والرواقات. كانت المنازل فسيحة ومريحة من الداخل، وذات ردهة كبيرة وحجرة معيشة / طعام، ومطبخ مزود بفتحة صغيرة للتخديم بينهما، وثلاث غرف نوم وحمام فى الطابق العلوى. أما عمارات الشقق السكنية، فكانت مصممة أيضا بمواصفات عالية، وتحوى مصاعد خدمة وقنوات للنفايات من المطابخ إلى صندوق مركزى للتجميع، ووسائل اتصال بين كل شقة والمدخل الرئيسى، ليمكن من خلالها فتح الأبواب عن طريق التحكم عن بعد.

كان مشروع " دال إن بيرج " إسهاما هاما للإسكان الاجتماعى فى هولندا فى السنوات التالية مباشرة للحرب العالمية الأولى. وبالرغم من أنه قد صمم للمستأجرين من الطبقة الوسطى، فإن الكثير من المعماريين الذين كانوا يعملون بمواصفات أقل لإسكان الطبقة العاملة، قد لاحظوا باهتمام تصميمات فيلس والتخطيطات البارعة والأنيقة التى كان يستخدمها.

ياكوب يوهانس بيتر أود

أما المعمارى ياكوب يوهانس بيتر أود فقد ركز عبر كتاباته فى مجلة "دى شتيل" على استخدام المواد الجديدة (الحديد والخرسانة المسلحة) والأشكال الجديدة (السقف المستوى بدلا من السقف المائل التقليدى)، وأظهر اهتماما ملحوظا بفكرة التوحيد القياسى فى العمارة. فى عام ١٩١٨ كتب مقالة فى المجلة بعنوان " العمارة والتوحيد القياسى فى الإنشاء الكمى " Architecture and Standardization in Mass Construction ، أشار فيه إلى أن التوحيد القياسى فى العمارة يساعد على إضفاء التناسب والإيقاع على التكوين العام للمدينة، ويعتمد الموضوع على مدى اتساع قاعدة التوحيد القياسى فيما إذا كان مجرد توحيد قياسى لبعض العناصر المعمارية (مثل الأبواب والنوافذ)، أم توحيدا قياسيا

لنماذج سكنية بالكامل. وفى مكان آخر من المقالة أكد أود على أن العمارة هى التوازن الدقيق بين الجوانب الوظيفية والجوانب الجمالية.

وقد نشر أود عددا من أعماله فى الأعداد الأولى من مجلة " دى شتيل ". وكان من أهم تلك الأعمال تصميمه فى عام ١٩١٨ لمجموعة من البيوت تشكل صفا على قطعة أرض تواجه البحر فى شفنينجن، وعلى الرغم من ذلك لم ينفذ المشروع فى النهاية. وقد نشرت رسومات بيوت شفنينجن فى العدد الأول من مجلة " دى شتيل " مع شرح وتعليق لفان دوسبورج. وعرضت تلك الرسومات سلسلة من الوحدات المتشابكة والتى يمكن أن تتكرر بشكل غير محدود لعمل صفوف من المساكن عندما يكون ذلك مطلوبا. وتتألف هذه المساكن من ثلاثة طوابق مكدسة فوق بعضها ومتشابكة ومرتدة للخلف بعناية حتى تخلق تنوعا فراغيا من ناحية، وتعطى لكل وحدة إحساسا بالانفصال والخصوصية من ناحية أخرى. وبتلك الطريقة أظهر أود كيف يمكن أن تتحقق بعض عناصر الفردية ضمن مشروع يعتمد على التوحيد القياسى. وعموما فإن اختيار أود لمبدأ الارتداد فى الكتلة قد ساعد على تحقيق إبراز الكتل وإيقاع الظلال، والتى هى من أهم خصائص أعمال حركة الدى شتيل. وبالرغم من أن أود لم يعمل خارج حدود التصميم فى التفاصيل، فإن الرسومات قد أوحت أن تكون للبناء واجهات مجردة وبسيطة ومكعبة، ولكن متماثلة تماما، وأسطح مستوية وحوائط مشطبة بالجص الأبيض أو الرمادى أو الخرسانة المطلية. وقد اعتبر أود أن تلك الخصائص تلائم بشكل خاص المبانى القريبة من البحر.

وفى نفس الوقت الذى صنع فيه رسومات بيوت شفنينجن فى عام١٩١٧، كان أود يعمل فى تصميم بيت الشباب "دى فونك" فى نورفيجروت، وبالمقارنة بين الاثنين تتضح الاختلافات بين مشروعات أود المنجزة وغير المنجزة. العمارة الداخلية، وخاصة السلم والردهة بحوائطها ومساحاتها المتشابكة المعقدة، تضم خصائص من الكتلة والفراغ مكعبة تذكرنا ببيوت شفنينجن. وعلى الرغم من وضوح وانفتاح تصميم الردهة، والتى كانت معدة لتكون المركز الرمزى للاجتماع، فقد كان أود حريصا على الأخذ فى الاعتبار حاجات المقيمين. لقد أضاف مساحة متسعة للتوقف وللحديث، ودككا عريضة تحت السلالم للأطفال

ومرافقيهم للجلوس للحظات مع كتاب أو شغل الإبرة. وقد تعاون فان دوسبورج مع أود فى زخرفة الواجهات الخارجية والعمارة الداخلية. كانت الوحدات الزخرفية التى اختارها فان دوسبورج لتشكيل طوب الحوائط وبلاطات الأرضيات، مبنية على أساس أشكال هندسية متشابكة بسيطة. الأبواب المؤدية إلى الردهة ومهبط السلالم، كانت مطلية للانسجام مع بلاطات الأرضية باستخدام نفس الألوان الثلاثة: الأصفر والرمادى والأسود، بتركيبات مختلفة فى البانوهات التى تحيط بالأبواب والأخرى التى تتوسطها. وقد وضع فان دوسبورج أيضا الخطط اللونية للأعمال الخشبية للواجهات الخارجية ومصاريع النوافذ، والتى كانت مطلية بالألوان: الأزرق والأخضر والأصفر البرتقالى، لتتوافق مع ألوان زخارف واجهات الطوب المزجج. كما أن السياج المحيط بالحديقة قد تم طلاؤه فيما بعد بألوان مماثلة. وقد افتتح بيت الشباب رسميا فى عام ١٩١٩.

ورغم أن أود قد أصبح مخططا لمدينة روتردام فى عام ١٩١٨، وقام ببناء مشروعات سكنية ضخمة للعمال، إلا أن أكثر مصممى حركة الدى شتيل شهرة وتأثيرا كان المعمارى جيريت ريتفلد الذى انضم للحركة فى عام ١٩١٨، وقام بتصميم اثنين من أكثر أيقونات حركة الدى شتيل شهرة، وهما المقعد الأحمر الأزرق وبيت شرودر.

جيريت ريتفلد

قام جيريت ريتفلد، الذى كان ابنا لأحد مصنعى الأثاث، بتأسيس ورشة الأثاث الخاصة به فى عام ١٩١١، وكانت أعماله الأولى بسيطة ومصنوعة يدويا بدقة ومهارة. وقد تلقى ريتفلد فيما بين عامى ١٩١١ – ١٩١٥ فصولا مسائية فى العمارة، وصنع فى عام ١٩١٥ سلسلة من قطع الأثاث لتصميماته بأسلوب بسيط وصارم من الفنون والحرف. وقد قام ريتفلد فى أغلب تصميماته من الأثاث بإخفاء الخشب عن طريق طلائه بمجموعة الألوان المحدودة لجماليات الدى شتيل الصارمة من الأسود والأبيض والأحمر والأزرق والأصفر. وقد وجدت جماليات أثاث دى شتيل وسيلة التعبير عنها الأكثر مثالية والأكثر جدلية فى تصميم ريتفلد اللافت للنظر المقعد الأحمر الأزرق (شكل ٣٩)، الذى قام ريتفلد بتصميمه فى عام ١٩١٧ قبل الانضمام لحركة الدى شتيل، ويعتبر بكل المقاييس علامة بارزة فى

تاريخ تصميم الأثاث. كانت الوصلات من أبرز الخصائص المميزة فى ذلك المقعد. فالمكونات الخشبية ليست موصولة أو معشقة بالطريقة التقليدية، بل مثبتة فى أطراف وجوانب بعضها البعض بواسطة نوع من الدسرات الصغيرة (كوايل)، وهو الأمر الذى أدى إلى ضعف الإحساس بالمتانة نسبيا. والخطة اللونية وخاصة استخدام الألوان المتباينة فى نهايات القطع، أظهرت العلاقة الواضحة بلوحات موندريان. ومثل خطوط موندريان المتعامدة والمتقاطعة كانت قضبان المقعد متعامدة ومتقاطعة أيضًا ولكن بشكل مادى ملموس. وتشير البساطة التى يتميز بها تركيب المقعد إلى إمكانية الإنتاج الكمى. ومن المحتمل أن ريتفلد قد راعى بالفعل استخدام المكونات المفردة القياسية لجعل الإنتاج الآلى الرخيص أمرا ممكنا، رغم أن المقعد قد ظل قطعة مفردة و لم ينتج كميا فى أى وقت.

وقد تمكن ريتفلد من تطبيق جماليات حركة الدى شتيل على مشروع كامل فى عام ١٩٢٤، عندما كلف بتصميم بيت شرودر (شكل ٤٠) فى أوتريخت، والذى يعتبر النموذج الأهم لجماليات الدى شتيل التى طبقت فى حيز داخلى. أعطى التشديد على الخطوط الرأسية والخطوط الأفقية، وكذلك أعطت الخطة اللونية المحدودة، وحدة مرئية للواجهات الخارجية والفراغات الداخلية للمنزل. كان ريتفلد متأثرا بتصميم المنزل اليابانى، وكذلك بأعمال فرانك لويد رايت، وقد صمم ريتفلد المبنى بالكامل وكذلك كل التجهيزات والعناصر الثابتة التى يتضمنها.

قام ريتفلد بتصميم البيت بالتعاون مع مسز شرودر، مالكة البيت، والتى كانت بمثابة مصمم مشارك أكثر من مجرد عميل، وكانت أفكارها الخاصة متوافقة إلى حد كبير مع أفكار حركة الدى شتيل. لقد أرادت فتح أجزاء كبيرة من البيت لاستخدام الأسرة. والفكرة الأولية لريتفلد كانت فى جعل الطابق العلوى فراغا واحدا مفتوحا بالكامل. وقد أرادت مسز شرودر فى توفير مساحة قابلة للتحويل عن طريق قواطيع متحركة، والتى يمكن أن تكون مفتوحة أو مغلقة بحسب الحاجة، وبالتالى يمكن لها ولأطفالها التمتع بالخصوصية إذا شاءوا. وأنتج ريتفلد تصميما يستخدم قواطيع متزلقة ومنطبقة تشبه إلى حد ما تلك الموجودة فى البيت اليابانى التقليدى. والفراغ فى الطابق العلوى (شكل ٤١) يمكن أن يرتب فى سبعة طرق

مختلفة، وفقا إلى ما إذا كانت القواطيع مفتوحة بالكامل أو مغلقة بالكامل أو فى تنويعات مختلفة مفتوحة جزئيا ومغلقة جزئيا. وهذه الفراغات القابلة للتحويل يمكن أن تتكيف مع الأوضاع الجديدة لساكنة البيت، بمعنى عندما يكبر الأبناء ويتركوا البيت بعضهم أو كلهم، وتعيش مسز شرودر بمفردها وغير ذلك.

وقد بدأ ريتفلد ومسز شرودر العمل من خلال تخطيط المسقط الأفقى. تقول مسز شرودر: " لقد وجدنا أنه من الضرورى أن نبدأ بالمسقط الأفقى "، ثم أكملت: " وعندما تسألنا عما هو المنظر الأفضل، بحثنا عن اتجاه شروق الشمس". وهذا يظهر بوضوح فى تنظيمها لمساحة الجلوس فى المنزل. ويشكل صدر المدخنة بموقدها عنصرا قائما بذاته، ولكن غير قابل للتغيير، فى مركز الطابق العلوى بجانب بئر السلم. ويعتبر كل من الحمام ودورة المياه والسلالم وغرفة النوم الصغيرة المخصصة لاستخدام مسز شرودر، هى الأجزاء الوحيدة فى الطابق العلوى التى لا يمكن أن تفتح بالكامل للخارج. وقد استخدم ريتفلد هذا النظام كنموذج لبعض تجاربه المعمارية اللاحقة.

وكان تصميم الطابق السفلى تقليديا ليتوافق أكثر مع المألوف. ومن الناحية العملية فقد سمح ذلك للساكنين باختيار المساحة العلوية القابلة للتغيير أو الغرف السفلية الخاصة المغلقة، على الرغم من أن الألواح الزجاجية فى أعلى الأبواب وفوق بعض القواطيع الحائطية، والتى جعلت السقف بالتالى يمتد لما وراء حدود الغرف، قد خلقت إحساسا بالتواصل والاستمرارية بين الفراغات الصغيرة لتلك الغرف المغلقة، والتى تتضمن دورة المياه، بحيث لا تصبح معزولة تماما عن بعضها البعض حينما تكون مغلقة، أو بمعنى آخر أن تجمع بين الخصوصية والاجتماعية. وعند نافذة الركن المميزة بالطابق العلوى يصبح التقسيم بين الداخل والخارج رقيقا جدا بحيث تظهر الفراغات الداخلية والخارجية كما لو أنها قد امتزجت معا. ومع ذلك فإن البيت بالرغم من مزجه للفراغات المفتوحة والمغلقة قد احتفظ بشخصيته وخصوصيته وكونه منزلا.

ولبناء بيت شرودر كان ريتفلد يرغب فى استخدام طريقة البلاطات الخرسانية، وكانت تلك تقنية حديثة جدا فى ذلك الوقت. ومن ناحية أخرى، كان لابد من صنع هذه البلاطات فى موقع البناء، مما اعتبر وقتها أمرا غير اقتصاديا لبناء

بيت واحد فقط، بعكس المساكن المحلية المنتجة كميا والتى أنشئت بطريقة البلاطات الخرسانية، مثل مجمع بتوندورب السكنى فى ضواحى أمستردام والذى عرف باسم القرية الخرسانية. ولذلك استخدم ريتفلد الطوب التقليدى ذو القدرة الشديدة على الاحتمال والمغطى بالجبس، مع عوارض من الصلب على شكل حرف I لتدعيم السقف والشرفات فى نقاط محددة. وكانت الحوائط من الخارج مطلية باللونين الأبيض والرمادى، مما أعطى الانطباع بأن البيت قد بنى من الخرسانة المسلحة.

وقد استخدمت الألوان بشكل مقتصد إلى حد بعيد فى الواجهات الخارجية. وكانت حواجز الشرفات وإطارات النوافذ وحدها هى التى تم طلاؤها بالألوان الأساسية. وفى الداخل كانت الحوائط والأسقف فى الطابق العلوى ذات لون رمادى أو أبيض ضارب للصفرة، والاستثناء الوحيد تمثل فى حائط المدفأة والذى تم طلاؤه فى البداية باللون الصفر ثم فيما بعد باللون الأزرق، بالإضافة إلى جزء من حائط غرفة النوم الصغيرة والذى كان لونه فى الأصل أصفر شاحب. وكانت القواطيع المتزلقة رمادية أو سوداء اللون، والمسارات التى تسير عليها مطلية بالألوان الأساسية. وقد ثبتت ستائر شرائحية دوارة زرقاء اللون فى النصف السفلى فحسب من النوافذ العريضة لقطاع المعيشة. وقسمت الأرضية إلى قطاعات مستطيلة متشابكة من اللينوليوم بالألوان: الأحمر والأبيض والرمادى والأسود.

يعتبر بيت شرودر، بمسقطه المفتوح القابل للتبديل والتغيير وتصميمه المتحرد من الأشكال التقليدية، تطبيقا مباشرًا لكتاب فان دوسبورج " ست عشرة نقطة لعمارة تشكيلية "، والذى نشر فى الوقت الذى اكتمل فيه بناء البيت. وفيما يلى استعراض لهذه النقاط، والتى تمثل فى الوقت نفسه الخصائص الرئيسية لحركة الدى شتيل فى العمارة:

١. أن أساس التطور فى العمارة يكمن فى الابتعاد عن أساليب الماضى وإظهار عمارة بثوب جديد.

٢. العمارة الجديدة تنمو وتتطور من خلال عناصر المبنى (الكتل الإنشائية والفراغات الداخلية) وعناصر الفراغ والزمن والضوء واللون والمادة وجميعها عناصر تشكيلية.

٣. العمارة الجديدة اقتصادية، أى تنظم عناصرها بشكل كفء واقتصادى.

٤. العمارة الجديدة وظيفية، تنمو وتتطور من خلال تحديد دقيق للحاجات النفعية.

٥. العمارة الجديدة غير شكلية، فهى لا تتحقق فى إطار شكلى مفروض مسبقا، بل تنمو الفراغات الوظيفية فيها من الحاجات النفعية.

٦. العمارة الجديدة تنبثق من العلاقة بين المتناقضات.

٧. العمارة الجديدة تسيطر على الفتحات فى الحوائط.

٨. العمارة الجديدة تعمل على كسر فكرة فصل الداخل عن الخارج.

٩. فى العمارة الجديدة لم تعد الحوائط حاملة للمبنى، فقد اختزلت إلى نقاط داعمة مما أدى إلى ظهور المسقط المفتوح الذى يختلف كلية عن المساقط الكلاسيكية.

١٠. العمارة الجديدة تأخذ فى حساباتها الزمن إلى جانب الفراغ، والوحدة بين الفراغ والزمن تعطى مظهرا جديدا ذا خصائص تشكيلية (البعد الرابع).

١١. العمارة الجديدة ضد التكعيبية، لا تحاول احتواء خلايا فراغية وظيفية فى مكعب مغلق وإنما تقذف بفراغاتها خارج مركز المكعب.

١٢. العمارة الجديدة ضد التماثل.

١٣. العمارة الجديدة تضع علاقة متوازنة بين أجزاء لا متساوية.

١٤. العمارة الجديدة تحقق ما يسمى بالاتجاهات ذات الأهمية المتساوية (الأمام/ الخلف، اليمين/اليسار، الأعلى/ الأسفل).

١٥. فى العمارة الجديدة يصبح التوازن فى العلاقات المعمارية حقيقة مرئية عبر اللون.

١٦. فى العمارة الجديدة يدرك البناء كجزء من المجموع الكلى للفنون، وهى توفر إمكانية التفكير بأبعاد أربعة، أى عمارة تشكيلية من خلال التعامل مع الفراغ والزمن[١٧].

---

١٧. شيرزاد، مرجع سابق، ص ٢٢٣، ٢٢٦.

وقد توقف نشاط حركة الدى شتيل بوفاة تيو فان دوسبورج فى عام ١٩٣١. ربما لأن أفكار الدى شتيل فى العمارة والتصميم الداخلى كانت نادرا ما تنفذ - والقليل منها بقى على قيد الواقع - فقد احتفظت بحداثتها، التى استمرت تحفز المصممين والمعماريين فى هولندا وفى غيرها من دول العالم.

كانت الحركات الطليعية قصيرة العمر وحلت محلها الحركة الحديثة، حيث بدأ المعماريون المنتمون لها فى التصميم بأسلوب أكثر وظيفية وعقلانية. ولم يكن هناك من بين أولئك المعماريين الذين مروا بطور الطليعية أكثر شهرة من المعمارى فالتر جروبيوس، الذى أصبح شخصية هامة فى تعزيز الحركة الحديثة فى التصميم كممارس ومعلم ومنظر معمارى بارز ومؤثر.

فالتر جروبيوس

ولد فالتر جروبيوس (١٨٨٣-١٩٦٩) فى برلين لأسرة يعمل أغلب أفرادها فى العمارة والتعليم، وكان والده يعمل معماريا أيضا. ودرس جروبيوس العمارة فى ميونخ وبرلين بين عامى ١٩٠٣-١٩٠٧، وعمل فى مكتب بيتر بيرنز بين عامى ١٩٠٨-١٩١٠، وكان مساعده الرئيسى فى العديد من المشروعات الهامة مثل متجر ليمان فى كولون، واكتسب الكثير من أفكاره (من هنا تعتبر أفكار بيرنز ذات أهمية كبيرة فى تشكيل فكر الحركة الحديثة). ولكنه كان أصغر من بيرنز بنحو خمسة عشر عاما، وهى فجوة كبيرة بدرجة كافية لتفسير الاختلافات الأيديولوجية المؤكدة بينهما. على سبيل المثال، كان جروبيوس أكثر اهتماما من بيرنز بالنتائج الاجتماعية للإنتاج الآلى، مدركا أنها تعنى انفصالا يصعب إصلاحه بين الرؤية الفنية والعملية الإنتاجية، وأن العلاقة بين الحرفى ومنتجاته الخاصة يمكن أن تكون من الآن فصاعدا من حق المستهلك وليس المنتج. وفى عام ١٩١٠، افتتح جروبيوس مكتبه المعمارى الخاص بمشاركة المعمارى أدولف ماير (١٨٨١-١٩٢٩)، وسرعان ما نال سمعة قوية كمعمارى حديث مبتكر من خلال قيامه بتصميم مصنع فاجوس فى ألفيلد عام ١٩١١.

المشروع الذى تلقاه جروبيوس من كارل بينشايت مالك أحد مصانع الأحذية فى ألفيلد، سمح له بتحقيق بعض المبانى الأولى التى استهل بها نجاحه كمعمارى مستقل. وقد أدى التعاون بين المعمارى ورجل الصناعة إلى ابتكار

واحدا من أهم المبانى الحديثة فى بداية القرن العشرين. فخلال فترة تتجاوز العشرة سنوات، من عام ١٩١١ إلى عام ١٩٢٥، قام مكتب جروبيوس المعمارى بتشييد سلسلة من المبانى المختلفة فى هذه المدينة الصغيرة القريبة من هانوفر، ومع ذلك يقع فى مقدمة هذه السلسلة بشكل لا يقبل الجدل المبنى الإدارى لمصنع فاجوس، الذى وفقا للمؤرخ المعمارى نيكولاس بيفزنر يعتبر أول مبنى ينتمى للحركة الحديثة، حيث كانت هذه هى المرة التى تتكون فيها واجهة مبنى بالكامل من الزجاج.

الخبرة التى اكتسبها جروبيوس كمعمارى شاب فى مكتب بيرنز، منحته أساسا قويا فى التعامل مع العمارة الصناعية وإيجاد حلول فنية متنوعة لمشكلة تشييد المبانى الصناعية فى بيئات مختلفة. والتحول من الشكل التقنى إلى الشكل الفنى الذى يتوافق مع الاحتياجات الجمالية للعصر الصناعى الحديث، كان وظل عنصرا أساسيا فى مفهوم جروبيوس لنفسه كمعمارى. فالعمارة الصناعية يجب أن تأخذ شكلا صرحيا وموضوعيا على السواء، مطابقا لمنطقها الإنشائى والوظيفى. فجماليات الشكل التقنى، والتى بدأت تظهر فى محطات القطارات ومبانى المعارض العالمية والعديد من المبانى الصناعية التى أنشئت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، تمثل نقطة التحول فى مسار البحث عن العمارة الحديثة فى القرن العشرين. وعلى الرغم من أن كارل بينشايت كان قد كلف بالفعل إدوارد فيرنر، وهو معمارى من هانوفر، بتصميم مجمع المصنع، فإن جروبيوس قد نجح فى إقناع بينشايت بأن مجمع المصنع يجب أن يصمم كمشروع فنى متكامل.

وبالإضافة إلى المناقشات والدراسات الابتدائية، حاول جروبيوس أيضا إقناع بينشايت بجدارة واستحقاق تصوره المعمارى وتضميناته الثقافية فى شكل محاضرة. فى أبريل ١٩١١، ألقى جروبيوس محاضرة فى متحف فولكفانج فى هاجن عن " الفن الصرحى والإنشاء الصناعى " Monumental Art and Industrial Construction ، بدعوة من نصيره كارل إرنست أوستاوس. قال جروبيوس: "نحن فى أشد الحاجة إلى نظم البناء الحديثة والتى تلائم أسلوب الحياة فى عصرنا. فمحطات القطارات والمتاجر التنويعية والمصانع تحتاج إلى وسائل التعبير الحديثة الخاصة بها، حيث لا يمكن أن تظل تنفذ بنفس طرز القرون السابقة بدون أن تخضع لنفس الأشكال الزخرفية الفارغة ونفس العناصر التاريخية الرخيصة. إن الأشكال

المجردة والتباينات الواضحة والوحدات المعمارية المنتظمة والعناصر الإنشائية المتشابهة ووحدة الشكل واللون هى أساس التعبير المعمارى الحديث"[١٨].

أكد جروبيوس كذلك على المكون الاجتماعى للعمارة الصناعية بالدعوة إلى بناء " قصور العمال " palaces of labour، والتى لن تمد العمال فقط بالأوضاع الصحية السليمة ولكن تسمح لهم أيضا بالإحساس بسمو الفكرة الجماعية العظيمة، وبدلا من كونهم مبعدين عن المنتج النهائى لعملهم، فإن العمال وكذا المستهلكون يشتركون فى تجربة جماعية واحدة. قال جروبيوس: " يجب أن يجرى العمل فى أماكن تعطى للعامل ليس فقط الضوء والهواء والجو الصحى، ولكن أيضا دلالة للفكرة الجماعية العظيمة التى توجه كل شىء. وفى ذلك الحين فقط يمكن للعامل أن يمارس عمله بدون أن يفقد متعة العمل المشترك التى كان يتمتع بها سابقا "[١٩].

هذه الفكرة سبق وأن عرضها من قبل المعمارى الأمريكى فرانك لويد رايت، وقدمت بشكل فلسفى وصيغة أكثر تعقيدا بواسطة الناقد والمعمارى أدولف بينه فى العشرينات. وقد دفعت تلك الفكرة اليوتوبية الاجتماعية بجروبيوس إلى معسكر التعبيريين المضادين للتكنولوجيا فى نهاية الحرب العالمية الأولى. ومع ذلك لم يشك جروبيوس فى أن الآلة يمكن أن تصبح أكثر روحية عن طريق الفن، ولم يتراجع فى الدفاع عن عمارة تقنية عقلانية، حتى أنه قدم دراسة إلى إيميل راتيناو (مدير شركة AEG) فى موضوع عقلنة صناعة البناء.

وفى سبيل توضيح وجهة نظره، لم يكتف جروبيوس فى محاضرة متحف فولكفانج بعرض نماذج لمصانع مجهولة، ولكنه عرض أيضا تصميماته الابتدائية لمصنع فاجوس فى ألفيلد، وهى الإشارة التى تفهمها كارل بينشايت جيدا. وعندما تلقى جروبيوس التكليف بالتصميم فى مايو ١٩١١، كان مطالبًا بالالتزام بالمسقط الأفقى العام الذى وضعه إدوارد فيرنر لمجمع المصنع. وكان عليه إعادة العمل فى التصميمات الخاصة بمبانى المجمع من الناحية الفنية. وهذا يعنى أن جروبيوس

18. Walter Gropius, quoted from Gilbert Lupfer and Paul Sigel, *Gropius* (Cologne: Taschen, 2004), p.18.
19. Walter Gropius, quoted from Lupfer and Sigel, ibid.

وشريكه أدولف ماير قد ساهما بشكل كبير فى التصميم الداخلى والخارجى لمبانى المجمع.

والجزء الوحيد من مجمع المصنع الذى تحكم فيه المعماريان تحكما كاملا كان هو المبنى الإدارى للمصنع (شكل٤٢) المكون من ثلاثة طوابق والمميز بسقف مستوى وواجهة زجاجية لافتة للنظر تحقق التداخل التام بين الداخل والخارج. وقد قدر لفكرة هذه الواجهة من أن تصبح واحدة من أهم أفكار الحركة الحديثة فيما بعد. ارتداد أعمدة ودعامات الهيكل الخرسانى للمبنى إلى الداخل، جعل من الممكن تحرير الحوائط الخارجية — وعلى وجه الخصوص أركان المبنى — من وظيفتها الساندة، وبالتالى أصبح فى الإمكان تصميم كل الواجهات بدون الحاجة لمراعاة دورها الإنشائى. وتتألف واجهة المبنى من قوائم نحيلة من الطوب تميل بزاوية طفيفة نحو الداخل، وبين القوائم ثبتت إطارات بارزة من الحديد تمتد بكامل ارتفاع الطوابق الثلاثة للمبنى، والتى قسمت بواسطة إطارات معدنية نحيلة إلى مستطيلات كبيرة ملئت بألواح زجاجية شفافة تتناوب مع ألواح معدنية مصمتة تحجب الفواصل بين الطوابق. وأسطح الزجاج التى تلتف حول أركان المبنى وبئر السلم، أكدت بشكل دراماتيكى على المنطق الإنشائى وراء ارتداد هيكل المبنى للداخل، وعرضت أيضا الإمكانيات الجمالية لواجهات الحوائط الستائرية.

من ناحية ثانية، يمكن أن نلمح فى عمارة جروبيوس شيئا جديدا، ويمكننا أن نتبين هذا الشيء إذا قارنا بين مصنع فاجوس لجروبيوس ومصنع التوربين لبيرنز. وترجع الكثير من الاختلافات بين المبنيين إلى الاختلاف الجوهرى بين برنامجهما. فمصنع جروبيوس يكاد لا يستحضر الفكرة الكلاسيكية التاريخية لمصنع بيرنز، ومع ذلك فإن البساطة التى يتسم بها مصنع فاجوس إلى جانب افتقاده للدلالة الرمزية قد مكنت جروبيوس من تنفيذ جدول أعماله العملى وبناء مبنى أصبح بمثابة نبوءة لموضوعية الحركة الحديثة فى عشرينات القرن العشرين.

لا يعنى ذلك أن مصنع فاجوس كان خاليا من الدلالات الرمزية، لكنها لم تصل إلى المستويات الرفيعة لدى بيرنز. بدأ جروبيوس بالقوائم البارزة والأسطح المائلة لبيرنز كفكرة أساسية، ولكنه قلب أوضاعها. فقوائم الطوب فى مصنع فاجوس تميل للداخل وأسطح الزجاج تبرز للخارج ولكن بدون أن تتجاوز دروة

المبنى، وقد بدا ذلك حلا عمليا وإن كان مكلفا. وفى حين كان بيرنز متكلفا فى استخدامه لقوائم الصلب المتكررة لخلق تأثير صرحى كلاسيكى، فقد حاول جروبيوس جعل قوائم الطوب الضرورية تبدو مختفية، وهكذا تظهر الواجهة الرئيسية لمبناه كما لو كانت مصنوعة بالكامل من الزجاج. وفى حين حاول بيرنز تقوية أركان مبناه بأبراج ضخمة زائفة (لا تخدم سوى خلق الانطباع المعمارى بالصرحية، بينما تشوه البنية الإنشائية الحقيقية لدعامات الصلب المختبئة خلف الواجهة)، فقد أفرغ جروبيوس أركان مبناه لتتمتع بشفافية حقيقية. وفى حين جعل بيرنز أركان مبناه مستديرة بشكل تأثيرى، فقد جعل جروبيوس أركان مبناه حادة إلى أقصى درجة. وأخيرا، فى حين كان مصنع التوربين يحمل العديد من الإشارات الكلاسيكية الصريحة، كانت كلاسيكية مصنع فاجوس معقولة وتجريدية.

ومع ذلك يمكن قراءة مصنع فاجوس بشكل مختلف عن مصنع التوربين، فهو ليس مجرد استساخ مقلوب لمصنع بيرنز، كما أن له جدول أعماله الخاص. حاول جروبيوس الكشف عن صفات الخامات، خصوصا الزجاج بدلالاته الرمزية، بدلا من العمل ضد طبيعة الخامات كما فعل بيرنز كثيرا. وفى ذلك كان جروبيوس أكثر صدقا مع التقاليد الوظيفية لحركة الفنون والحرف، حتى على الرغم من أنه قد تخلص من معظم — إن لم يكن كل — الحرف الفردية. فى مصنع فاجوس تتركب المادة والشكل بطريقة جديدة، طريقة تبدو متأثرة بأسلوب المصانع الأمريكية، والتى عرض جروبيوس نماذج عديدة منها فى النشرة السنوية لرابطة العمل الألمانية حينما كان مشرفا على تحريرها. أما من ناحية موقف جروبيوس تجاه التصميم فيبدو أن الفن والنفعية هنا متوافقان إلى حد بعيد، وقد انعكس ذلك فى وضع نظرى لا يرى أى تناقض بين مفهوم التوحيد القياسى وبين دور الفنان المعمارى المستقل. وفى هذا، وعلى الرغم من اتصالاته اللاحقة بالحركة التعبيرية، كان جروبيوس مستبقا الخطاب المعمارى الجديد الذى انبثق فى ألمانيا فى العشرينات.

بدون أدنى شك ساعد مصنع فاجوس جروبيوس فى صنع اسما لنفسه كمعمارى، وقد نجح بعد عامين فقط من تحقيق ضربة موفقة أخرى. فى عام ١٩١٣، وبدعم من نصيره كارل إرنست أوستاوس مرة أخرى، تم تكليف جروبيوس ببناء نموذج مصنع لصالح رابطة العمل الألمانية فى المعرض الذى ستقيمه فى كولون فى العام التالى. يصعب المبالغة فى أهمية هذا المشروع منذ أن ضمن لجروبيوس موقعا بارزا وسط المعماريين الألمان. فمن جانب، كان على جروبيوس تصميم واحدا من أكبر أجنحة المعرض، والذى تقرر أن يعرض إنجازات الإنتاج الحرفى والصناعى. ومن جانب آخر، كان مكتب جروبيوس أصغر مكتب معمارى من بين المكاتب المشاركة ومع ذلك نال قسطا كبيرا من الاهتمام. وفى نفس الوقت، كان معرض كولون أول معرض عام تنظمه رابطة العمل الألمانية لعرض أفكارها وأهدافها ويحقق نجاحا كبيرا.

وعلى الرغم من أن جروبيوس لم يقم فى الواقع بتصميم الهيكل الإنشائى للمصنع، فقد نجح مرة أخرى فى ابتكار مبنى مؤثر للغاية بفضل قدراته على تنظيم عناصر المبنى وبراعته فى تصميم الواجهات، التى تتركب بشكل صرحى من خامات البناء الصناعية الحديثة. وتماما كما صرح من قبل فى محاضرته التى كانت بعنوان "الفن الصرحى والإنشاء الصناعى"، يجمع معرض كولون بين التنظيم الجيد للعناصر الفردية والتكرار المتسلسل، وهى السمات والملامح التصميمية التى تجمع من وجهة نظر جروبيوس بين جماليات العمارة الصرحية وخصائص المجتمع الصناعى المعاصر. ويتكون معرض كولون من مبنيين رئيسيين: مبنى مكتبى من ثلاثة طوابق، وعنبر ضخم للآلات، يفصل بينهما فناء داخلى مربع الشكل. وتتألف الواجهة الأمامية للمبنى المكتبى والتى تضم المدخل من وحدات رأسية متكررة مكسوة بطوب فاتح اللون، يفصلها عن بعضها البعض فواصل رأسية ضيقة وغائرة تحوى الفتحات، ويتوسط الواجهة مدخل أفقى التكوين مكسو بطوب داكن اللون، ويقع على جانبى الواجهة المتماثلة تماما برجان مزججان بالكامل يحوى كل منهما على سلم

مكشوف، ويعطيان الواجهة ملمحا حديثا متطرفا. وتتألف الواجهة الخلفية للمبنى المكتبي، والتى تطل على الفناء الداخلى، من حائط من الزجاج بعرض الواجهة يقف فى تباين دراماتيكى مع الصرحية التكعيبية للواجهة الأمامية. أما الواجهة الرئيسية لعنبر الآلات فكانت على شكل قوصرة، وتتألف من مساحة كبيرة من الزجاج الشفاف يتوسطها المدخل، ورباط عريض من الطوب يؤكد الخط الخارجى للحمالون الذى يدعم السقف.

يعكس تصميم المبنى المكتبى خصائص عمارة الحضارة المصرية القديمة، بدون اقتباس أشكال مباشرة أو استخدام زخارف تاريخية. وهنا يمكن أن نلمح محاكاة رقيقة لأسلوب بيتر بيرنز. ومن ناحية أخرى، يمكن أن نعتبر جروبيوس يحاول أن يتفق مع المعمارى الأمريكى المعاصر فرانك لويد رايت، الذى نشرت أعماله فى ألمانيا للمرة الأولى فى عام ١٩١٠، وكان له تأثير عظيم فى العديد من المعماريين الشباب، وخاصة أن التنظيم المكعب والتباين بين الخامات وأيضا الثقل البالغ الدقة للعناصر الساندة والحاملة يمكن أن يشير إلى أعمال رايت المبكرة قبل الحرب العالمية الأولى. ومع ذلك فإن برجى السلم المزججين والحائط الزجاجى للمبنى المكتبى يؤكدون بوضوح على سمات جماليات الإنشاء الحديثة، كما بدأت تتبلور فى تصميم مصنع فاجوس. وهذه الصرحية للعناصر الإنشائية تستمر أيضا فى عنبر الآلات. وفى حين تميز مصنع فاجوس برقة بالغة، نجح جروبيوس فى معرض كولون على تأكيد الشخصية الصرحية النموذجية للمبانى الصناعية. وساهمت أعمال النحت والتصوير الجدارى العديدة للفنانين جيورج كولبه، وريشارد شايبه، وجيرهارد ماركس، والتى زينت المبنى المكتبى والفناء الداخلى، ساهمت فى تأكيد الطموحات الفنية العالية لمفهوم جروبيوس عن العمارة الصناعية الحديثة. وقد استمر مبنى المصنع بعد نهاية المعرض، ولكن تم هدمه بعد نهاية الحرب العالمية الأولى. وعلى الرغم من أن معرض كولون لم يلق عناية كافية فى تاريخ العمارة الحديثة مثل مصنع فاجوس (وربما يعود ذلك إلى صرحيته النموذجية)، فقد

كشف بوضوح عن محاولة جروبيوس البحث عن تركيب يجمع بين الوظيفية الموضوعية والشفافية الإنشائية والسمو الصرحى.

وقد جاءت نقطة التحول الرئيسية فى حياة جروبيوس فى عام ١٩١٥، عندما تمت دعوته لتولى منصب مدير المدرسة الجراندوقية للفنون والحرف فى فايمر. وقد تسببت تطورات الحرب العالمية الأولى فى تأجيل هذا التعيين، ولكنه تولى المنصب فى عام ١٩١٩، وأصبح أيضا مدير أكاديمية فايمار للفنون الجميلة. وقد أقنع السلطات الحكومية المحلية بدمج المدرستين فى مؤسسة واحدة، التى أصبحت معروفة باسم "شتاتليخس باوهاوس فايمر" Staatliches Bauhaus Weimar، وفيما بعد أطلق عليها للتبسيط الباوهاوس Bauhaus. وقد قدر لهذه المدرسة تحت قيادة فالتر جروبيوس من أن تصبح أعظم المدارس فى القرن العشرين، من حيث تطوير العمارة والتصميم الحديث.