مقارباتٌ في مَفهوم الأُسطورة بين الفن والعمارة تاريخياً.

م. فرح عارف[1]
د. م. سلوى مخائيل[2]

الملخص

الأسطورةُ شهادةُ الماضي، والدليل على إدراك الأولين واللاحقين للعالم ومسائله الكونية الكبرى والشائكة، وهي النتاجُ الجمعيُ للمخلية البشرية عبر العصور، فهي ظاهرةٌ ثقافيةٌ اجتماعية ارتبطت بعقائد الشعوب ومنها تأتي قُدسيتها، ولكن نَشب الخلاف عبر الأزمنة والعصور بين الدراسين والرافضين والقابلين لهذا المصطلح، ووَقعت الأسطورة في فخ الخلط بينها وبين مصطلحاتٍ أُخرى كالحكاية والحديث والخرافة، ومن هنا تأتي محاولةُ البحث في وَضع تَعريفٍ يُحيط بشكلٍ جزئيٍ بالمفهوم، عبر القيام بمقارابات نظرية لوجهات نظر المختصين من الفلاسفة والعلماء والأدباء ودارسي الأديان، ومن ثم تَحليلها لوضع تعريفٍ اصطلاحي لمفهوم الأسطورة، وتَوضيح الفرق بين الأسطورة كمفهوم وغيرها من القصص وعلاقتها بالتاريخ والدين.

يَنتقل البحث بعدها لدراسة دور الأسطورة في المنتج الفني والعمل المعماري على حد سواء، فلا وجود للأسطورة بدون فن و عمارة، تُشير من خلالهما إلى معتقداتها وتُظهر عبرهما مَنظومتها الرمزية، لذلك يعرض البحث عدداً من الدراسات النظرية التي تتناول علاقة العمارة والفن بالأسطورة في محاولة الوصول لتعريفٍ للعمل المعماري والفني الذي يُناشد الأسطورة، ومن ثم يأخذ البحث القارء في جولةٍ تاريخية مستعرضاً بها التغيرات التي طالت طريقة تَناول الأسطورة في العمل الفني والمعماري عبر العصور المختلفة من القديمة إلى المعاصرة.

ليُختتم البحث بمجموعة من النتائج تَضع مجموعةً من الخصائص التي تُعبر عن العمل المعماري الأسطوري، وعن المعمار والفنان الذي يَشغل بالأسطورة، وفي النهاية التوصيات.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، الميثيولوجيا، الرمز، التاريخ، الفن، العمارة.

[1] أعد البحث في سياق رسالة الدكتوراه للباحثة في قسم نظريات وتاريخ العمارة، جامعة دمشق، كلية الهندسة المعمارية.
[2] المشرف العلمي، أستاذ مساعد في قسم نظريات وتاريخ العمارة.

Approaches in The Concept of Myth between Art and Architecture through History.

Arch. Farah Aref[1]
Dr. Salwa Mikhael[2]

Abstract

The myth is a guide to the past of civilizations, and it is an attempt to understand the world with its major and cosmic issues, which in turn reach the later generations thoughts.

The myth is the product of the human imagination through the ages, so it is a cultural and social phenomenon that has been linked to the beliefs of peoples, that is why it is sacred, but a dispute occurred through ages between those dealing with the concept of myth some are accepting it and another rejecting it, and in many cases the concept of myth was confused with other terms such as the tale and fable, therefore the research will attempt to develop a definition that partially surrounds the concept, through a set of theoretical approaches that showe the views of specialists from philosophers, scientists, writers, and historians of religions, and then analyzing them, and through the analysis of these studies the research will clarify the difference between myth as a concept and other stories and what its relation to history and religion.

After that, the research clarifies the role of myth in the artistic product and the architectural work together, because there is no myth without art and architecture and through them myth is able to show its beliefs and its symbolic system, therefore the research presents some of theoretical studies that deal with the relationship betwwen myth architecture and art, in an attempt to reach a definition of the architectural and artistic work that deals with the myth.

Then the research takes the reader on a historical tour reviewing the changes that affected the way myth was dealt with in artistic and architectural work through different ages from ancient to contemporary, to conclude the research with a general results that put a set of characteristics which myth express the myth in architectural work, And the specifications of the architect who deals with the

Key words: Myth, Mythology, Symbol, History, Art ,Architecture.

[1]**The research prepared in the context of the Phd's Thesis in Department of History and Theory of Architecture, Faculty of Architecture, University of Damascus.**

[2]**Assistant Professor in Department of History and Theory of Architecture, Faculty of Architecture, University of Damascus.**

1-المقدمة:

تَشابهت الشعوب في طريقة تعبيرها عن حضارتها، وتَرجمت ذلك من خلال الأساطير والفنون والمعارف والعلوم والفلسفة والعمارة، واخَتلفت طريقة فهم الأسطورة وتأثيرها المرجعي عبر الفترات الزمنية المختلفة من الماضي لليوم، ولكن شئنا أم أبينا بَقيت مرجعاً لكل أنواع الفنون والمعارف، لذلك سيُقدم البحث جولةً سريعةً عبر الأزمنة مُظهراً التغييرات التي تطال مفهوم الأسطورة وتأثيرها على الناتج المعماري والفني.

2-مشكلة البحث:

تَتجلى إشكالية البحث في سد القصور المتعلق بالإحاطة بمفهوم الأسطورة كونه مفهوم واسع واختلف عليه الباحثين وخلطوه مع مصطلحات أخرى، كما أن هناك نقصٌ في الدراسات التي تحدد ماهية الأسطورة في الفن والعمارة وتأثيرها في الفنان والمعماري، وماهي التغيرات التي طَرأت على تَطويع هذا المفهوم في الجانب المعماري والفني عبر العصور المختلفة، وأما الأسئلة التي يُحاول البحث الإجابة عنها فهي:

1. ما إمكانية المقاربة في وضع تعريف اصطلاحي للأسطورة؟
2. ما إمكانية المقاربة في تحديد تعريف للعمل الفني والمعماري الذي يتناول الأسطورة؟
3. هل طَوعت الأسطورة المعماري والفنان عبر المراحل الزمنية المختلفة، أم العكس؟

3-هدف البحث:

يَهدف البحث إلى مايلي:

1. الإحاطة النظرية بالمفهوم الاصطلاحي للأسطورة.
2. تبيان التغيرات التي طرأت على مفهوم الأسطورة من الجانب المعماري والفني عبر العصور.
3. إظهار نقاط قوة الأسطورة أو تراجعها في المنتج المعماري والفني عبر العصور.
4. طريقة تَعامل المعماريين والفنانين معها وُفق بيئتهم وظروفهم ومعطيات العصر.

4-أهمية البحث:

تَأتي أهمية البحث من الربط بين الأسطورة كمفهوم (عقائدي-قصصي) أي منطلقاتٍ رَمزية ودينية، وبين العمارة باعتبارها فن وعلم وفلسفة، بينما الإضافة العلمية التي يَسعى البحث لها تكمن بمحاولة وضع دراسة تاريخية تُظهر تاثير الأسطورة في الحقل المعماري والفني بين الماضي والحاضر.

5-منهجية البحث:

يُقسم البحث إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى: السعي لتحديد تَعريف اصطلاحي للأسطورة من خلال عرض بعض الآراء لمختصين بدارسة الأسطورة والمقاربة النظرية بينها، أما المرحلة الثانية: تَشمل دراسة مفهوم الأسطورة عبر العمارة والفن من خلال؛ أولاً عرض مجموعة من الدراسات التي رَبطت بين الأسطورة والعمارة والفن، ومحاولة المقاربة النظرية لتحديد تعريف للأسطورة في الفن والعمارة، وثانياً من خلال دراسةٍ تاريخيةٍ معماريةٍ، وأيضاً فنية (باعتبار أن الأسطورة والفن والعمارة) هما تعبير واحد عن الحضارة، وتظهر عبرها الطريقة التي اعتمدها المعماريون والفنانون في كل عصر للتعبير عن الأسطورة، من خلال طَرح مجموعة من الأمثلة المعمارية والفنية الخاصة بكل مرحلة، ويُختتم البحث بمجموعة من النتائج والتوصيات.

6-حدود البحث:

سيَعمل البحث على تَناول مفهوم الأسطورة في الفن والعمارة بين الماضي والحاضر، بدءاً من العصور القديمة وظهور الكتابة، إلى الفترة الكلاسيكية، ومن ثم انتشار الديانات السماوية، ولاحقاً العصور الوسطى، فالحديثة، ومن ثم عمارة مابعد الحداثة والمعاصرة.

7- المصطلحات الأساسية:

7-1مفهوم المقاربة Approach: أسلوبٌ وطريقةٌ بحثيةٌ في المحاولة بالإحاطة بموضوعٍ ما فوق تصورٍ معين، والتحقق من المعرفة الناتجة دون الوصول لدرجة الإدراك اليقيني (بدوي، 1982، ص24-25).

7-2 مصطلح الأسطورةMyth: يُطلق علماء الفولكلور مُصطلح (märchen und sagen) لوصف الصنفين الرئيسين من الحكايات الشفوية، وحتى على الحكايات المكتوبة، وتَعني Märchen الخرافة أو القصص القصيرة fairy tales والتي لا يُقصد بها الحقيقة، وغالباً ما تُستند عناصرها إلى الخيال بالكامل والخوارق أحياناً أخرى، أما Sagen فتَصف ما يُمكن أن نُسميه بالأساطير، وهي القصص التي تَنقل حدثاً معيناً في إطار زماني ومكاني محدد، ويُمكن أن تَتضمن عناصر خيالية وسحرية، (دي جونز وفلاكسمان، 2018، ص148) وتُمثل الحقيقة الكونية تحديداً (عجينة، 2005، ص20)، أما في اللغة العربية فوَرد في معجم (مقايس اللغة) (سَطر: السين والطاء والراء أصلٌ مطرد يَدل على اصطفاف الشيء، كالكتاب والشجر، وكل شيء اصطفَّ، و(سطر): السَّطر والسَّطَرُ: الصَّف من الكتابة، وجمع السَّطرِ أسطُرٌ، وسُطُورٌ (الرازي،1979، ص72-73)، وأما قوله تعالى: { أساطيرُ الأوَّلينَ } (الأنعام: 25)؛ فقد قال المبرِّدُ: هي جمع أسطورة، أرجوحةٍ وأحدوثةٍ وأحاديث، والأسطورة في اللغة العربية من سطر وهو بمعنى تقسيم وتصفيف الأشياء، فالأسطورة تَعني الكلام المسطور المصفوف، ولا يُشترط فيها أن تكون مدونة أو مكتوبة، ولكن بالضرورة هي الكلام المنظور سطر وراء سطر، فتَظهر مصفوفة كقصائد الشعر ما يُسهل تداولها

(قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، 2005، ص21)، والميثيولوجيا مُصطلح يُوناني يَتألف من قسمين؛ يدل القسم الأول على الخيال والأشياء الغير مألوفة وباليونانية يُطلق عليها ميثوس muthos، ويَعتمد القسم الثاني على العقل والمنطق لوغوس logos في تناول الموضوعات، وبالتالي مزيج من العقلانية واللاعقلاينة معاً، وعليه فهناك حلقة ربط بين العقليات المرئية التي تلتمسها الحواس البشرية وتدرك وجودها حسياً وفعلياً، وبين الغيبيات التي تُفسر أسباب حدوث تلك الظواهر وكيفية تشكيلها، وذلك من خلال ربطها بعوالم الآلهة وقدراتها الغير الاعتيادية (عجينة، 2005، ص39)، وتُرجم المصطلح إلى العربية «علم الأساطير» وهو العلم الذي يَهتم بدراسة أساطير الشعوب والعلاقات المتبادلة بينها ومنها ظهر مصطلح Myth على الأسطورة ، كما يُطلق المصطلح على مجموعة الأساطير التي تختص بالتراث الديني فقط، ولا يشترط على دارس الميثيولوجيا أن يكون مؤمناً بها، ولكن موقفه العقلاني منها لا يُغير من كونها تُمثل موقف إيماني بالنسبة للذين يَعتقدون بها، ويقول الفيلسوف ميرسيا إلياد[1] أن الميثوس (Mythos) عند الإغريق تعني حكاية الأسطورة وتروي قصة مقدسة وحادثاً وقع في زمن البدء سواءً أكان ما أتى إلى الوجود هو الكون أو جزء منه، ولايروي الميثوس إلا ما حدث فعلاً ويُفسر ما هو كائن وموجود فعلاً، لذلك فهو قصة حقيقية"،

1**ميرسيا إلياد Mircea Eliade (1907 – 1986)** : مؤرخ أديان روماني وكاتب قصص خيالية، كان فيلسوفًا وأستاذًا في جامعة شيكاغو، ومفسراً رائداً للتجارب الدينية، إذ أسس نماذج في الدراسات الدينية.

ويقول" أن الأساطير تنبعث من حاجة دينية وتحديات تظهر في صبغةاجتماعية ومتطّلبات عملية"

(بشور، 1989، ص11)، ويَرى مؤرخ الأديان فراس السواح[2] أن الأسطورة نتاج انفعالي غير عقلاني، تتناقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها وطقوسها، وتَنقلها للأجيال المتعاقبة وتُكسبها القوة، والأسطورة نصٌ أدبيٌ، يُؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصحة وصدق أحداثه، وهذا مايَعقد صلة قوية بين الميثولوجيا والتاريخ، باعتبارهما ناتجان ثقافيان ينشآن عن النوازع والتوجُّهات ذاتها في معرفة أصل الحاضر، ولكنهما يفترقان في القيمة التي تتعلق بالأصل، فهو أصلٌ قدسيٌ عند الأسطورة، وأصلٌ دنيويٌ مفرغُ من الأسْطَرَة عند التاريخ، وأَعطى لها خصائص فهي مقدسة ولها سلطة على العقول والنفوس كالثبات والاستمراية والجدية والشمولية، وتكون الأدوار الرئيسية في الأسطورة للآلهة وأنصاف الآلهة، وتتصل بالجانب الديني (أفعال طقوسية) (السواح، 2001، ص11 إلى ص15).

ويُعتبر الفيلسوف الإيطالي جامباتستا فيكو[3] في دراسته عام 1725 أول من أعطى الأسطورة مفهوماً تاريخياً، وأَظهر قدرة المخيلة الجماعية الإنسانية على توليف الأسطورة عبر مراحل حضارية متتالية، بينما لم تَر فلسفة شلنغ[4] في الأسطورة مجرد عبث للأوهام الجمالية بل جعلت لها حقيقة قائمة بذاتها، فقد اعتقد أن الأسطورة تخفي في طياتها نوعاً معيناً من المنطق، وأنها ظاهرة طبيعية محددة، وكذلك حقيقةأخلاقيةَ تضم فكرة المطلق (حسين، 1983، ص 46 و47)، بينما يَرى الفيلسوف هيغل[5] مفهوم الأسطورة من خلال المعرفة والدين، وأما تحديد حقيقة الأسطورة في فلسفة نيتشه[6] فيرتبط بطبيعة فلسفته التي حاول من خلالها معالجة قضايا عصره بالدعوة إلى الفردانية والإقبال على الحياة ونقد العقل المجرد والدين والقيم (صياد، 2021، ص52 و54)، وإن فكرة الإنسان المتميز (SUPERMAN) [7] ذي القدرات المتفوقة التي ظهرت بشكل واضح في الأساطير، والتي تُصور البطل أو الإنسان المتميز، في تمسكه بمبدئه واصراره على تنفيذ إرادته، قادرة من وجهة نظر نيتشه على تغييب فكرة الإله، (Hegel ,1845,P153).

اعتمد البحث العلمي في القرن التاسع عشر وبداية العشرين على الفلسفة الوضعية positivism approach، المعتمدة من قبل كانت التي تَبحث في الظواهر المادية اليقينية فقط، مهملةً أي تفكيرٍ تجريدي أو في الغيبيات، وفي نفس الوقت ظهرت الفيزياء النسبية التي طورها أينشتاين Einstein والتي تعارضت مع فيزياء نيوتن Newton كرد فعل على التعارض بين الفيزياء الأولى والثانية، ظهر مبدأ الريبة uncertaintyprinciple في الفيزياء الذي بدأ يُشكك في إمكانية فهم الظواهر الطبيعية بشكل كامل، وعليه العلم أخذ موقف الريبة والشك أمام المعطيات الكونية الكبرى التي كانت الأساطير تَرويها على

2 **فراس السواح:** كاتب ومفكر وباحث سورى فى المثيولوجيا وتاريخ الأديان، ولد فى مدينة حمص فى سوريا عام 1941، يَعمل بروفيسوراً فى جامعة بكين للدراسات الأجنبية، نشر العشرات من الكتب عن الأساطير وتاريخ الأديان.

3 **جامباتستا ڤيكو Giambattista Vico** (1668–1744): فيلسوف إيطاليو مؤرخ و قانوني.

4 **فريدريك شلنغ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling:** ولد فريدريك شيلنغ عام 1775 وتوفى فى عام 1854، ويعد أحد الكبار الذين صاغوا النظرة الديالكتيكية لتطوير المجتمع، جعل فلسفة الطبيعة هي أحد اهتماماته لينتقل بعد ذلك لفلسفة الروح.

5 **جورج فيلهلم فريدريش هيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel:** (1770–1831) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت في ألمانيا، ويعتبر هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان، فهو أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.

6 **فريديريك نيتشه Friedrich Nietzsche** : (1844–1900) فيلسوف ألماني وشاعر، كان من أبرز الممهّدين لعلم النفس وكان عالم لغويات متميز، كتب في الدين والأخلاق والنفعية والفلسفة المعاصرة المادية منها.

7 **الإنسان الأعلى" Supermam**: فى الفلسفة كان على الدوام مفهوماً مجازيّاً، استُخدِمَ للدلالة على إنسان يمتلك قدرات روحية وبدنية خارقة، وبلغ الإنسان الأعلى أوج شهرته عند فريدريك نيتشه، فهو عنده مرتبط بالتحرر الكامل للإنسان من الأخلاق والأديان، وحتى من كافة الأفكار الفلسفية السابقة والأمر الذي يستوجب بدوره، ما سمَّاه نيتشه بـ"قتل الإله".

أنها حقيقة مطلقة أما علماء الإناسة الأوروبيون، ومنهم جيمس فرايزر[8] فقد اعتبر أن الأسطورة نشأت كمعرفة بدائية تهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، وأن السحر يُمثل مرحلة سابقة على وجود الدين، وأرجع فكرة تَجسد الآلهة إلى الحقبة الأولى من التاريخ الديني، التي كان يَنظر فيها إلى الآلهة والبشر على أنهم كائنات من نوع واحد تقريباً (فريزر، 1972، ص17 و108)، وَيرى سيغموند فرويد[9] مؤسس علم النفس أن الأسطورة تَرتبط باللاشعور وذات تعبير غريزي عن الرغبات المكبوتة، وترتبط بالنفسية الطفولية للإنسان (فرويد، 1966، ص40-43)، وعلى عكس أستاذه يَظن كارل يونغ[10] ارتباط الأسطورة بالشعور الناضج في حياة الإنسان النفسية وباللاوعي الجماعي وسماها النماذج الأصلية، ولايكون لها معنى بدون منفعة دينية (Jacobi,1971,P167-200).

أما من وجهة النظر الأدبية فيَرى كلود ليفي شتراوس[11] رئيس مدرسة التحليل البنيوي للأساطير، أن الأسطورة نموذج بنيوي يَتمثل في جملة من المبادىء، ومنها أن المُعتبر في نظام اللغة هو العلاقات بين عناصره المكونة له وهي علاقات التقابل والتوليف أي هي «الشكل» لا «الجوهر» والبحث في النظام يَتم بصفته نظام مغلق، وأن الأسطورة تنتمي إلى صعيد الكلام بالمعنى وتَنتمي إلى صعيد آخر هو صعيد الخطاب discours، ولا يَكمن معنى الأسطورة في العناصر المنفصلة التي تؤلفها وإنما في الطريقة التي تتآلف بها العناصر، والأسطورة مثل اللغة تتألف من وحدات تكوينية-ثانية تناظر هذه الوحدات التكوينية والتي تُسمى على حد تعبيره أسطوريمات (عجينة، 2005، ص47 و48 و49).

7-3 مقاربات نظرية في المفهوم الاصطلاحي للأسطورة:

Theoretical approaches to the conventional concept of myth:

من خلال عرض وجهات النظر الفلسفية والعلمية والأدبية في الدراسات السابقة والمقاربة النظرية بينها، ينتج مايلي:

1. يُحاول كل من الأسطورة والفلسفة والعلم الإجابة على التساؤلات الكبرى التي يَرغب بها الإنسان بمعرفتها في رحلته الدينيوية والمتعقلة بطبيعة الكون الذي يَعيش به وطبيعة الإله الذي يَعبده، ومصير هذا الكون بكل مكوناته، وبالتالي كل واحد منهم هو نموذج إرشادي.
2. الفرق بين العلم والفلسفة والأسطورة: الفلسفة تُرجح المنطق والعقل وتفتح الباب لكل التساؤلات الكبرى وتُشكك بها على الدوام، أما العلم فيَفرض منظومة قوانين تعتمد الحجة والبرهان وتستخدم كنماذج مفروضة ممكن تغيرها في حالة إثبات عكسها، وأخيراً الأسطورة نظام ثابت لايتبدل يَخضع لها المؤمنين بها فهي بمثابة العقيدة لهم.
3. تَتمتع الأسطورة بطابع جماعي، ومع ذلك فهي تنتمي إلى الواقع النفسي (أصغر صعيد للأسطورة هو الفرد، والنفسية الطفولية للإنسان كما عبر عن ذلك فرويد)، وتندرج ضمن السلك الاجتماعي لما تَحظى به من إجماع بين أصحابها كما عبر ميرسيا إلياد، وعليه لايُمكن فهم الأسطورة إلا في سياقها الجماعي.

---

8 **جيمس فرايزر James Frazer**: (1854-1941) عالم أنثروبولوجيا ألف كتابه المشهور "الغصن الذهبي" وهو عبارة عن دراسة في السحر والدين (1890)، ووضح فيه إن كثير من الأساطير والشعائر الدينية أصلها منذ ظهور الزراعة في عصر ما قبل التاريخ، وإن تطور العقلي البشري مر بثلاث مراحل: السحر، والدين، والعلم.

9 **سيغموند فرويد Sigmund Freud (1856-1939)**: طبيب نمساوي اختص بدراسة الطب العصبي ومفكر حر يعتبر مؤسس علم التحليل النفسي.

10 **كارل غوستاف يونغ Carl Jung (1875-1961)**: عالم نفس سويسري ومؤسس علم النفس التحليلي.

11كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss (1908-2009): من أهم البنيويين اللغويين المعاصرين، وأكثرهم شهرة، بل البنيوية ترتبط باسمه ارتباطاً مباشراً.

4. حَاول علماء النفس تَوضيح مستويات الأسطورة، وتبين أن لها مستويين: المستوى الأول: سطحي عام، والمستوى الثاني: عميق، يَضم الرموز والمعاني.
5. تتَصبغ الأسطورة بصبغة الخلود والكمال والمثالية، وتَبرزع عظمة منفعتها في مهمتها الدينية كما رأى يونغ والسواح، وتتقاطع بمجموعة من الرموز الخاصة بها.
6. يَستطيع الدارس للأسطورة برأي دارسي اللسانيات، أن يَطمح إلى إدراج الأسطورة الواحدة أو مجموعة الأساطير في إطارها الثقافي من خلال ربط الوحدات الأسطورية حسب تعبير ليفي شتراوس، وعليه فالأسطورة نص لكنه أعظم من كونه نص أدبي فقط، وذلك لأنه يتمتع بالثبات والإيحائية وذلك في قدرته على التناقل عبر الأجيال على حد تعبير السواح، وذلك في سعيها لتَحقيق الوحدة.
7. الأسطورة تاريخٌ حقيقيٌ ومرتبطة بقوة بالدين، وناتجة عن إبداع إنساني خاص بكل زمان فالإنسان في عصور ماقبل التاريخ إنسان عاقل، وبالتالي هي جزء لايتجزأ من حضارة الأمم، كما عبر ميرسيا الالياد.
8. الفرق بين الأسطورة والخرافة وغيرها من القصص: أن الأسطورة جهاز رمزي بقصة كبرى مؤثرة بحياة الشعوب وغيرت في أحداثها، أما الخرافة؛ هي حكاية ليس فيها أي مدلول ولا تتضمن رسالة محددة، والفارق الجوهري بينهما أن الأسطورة هي (التاريخ) تروي جزءاً حقيقاً من أحداث التاريخ (إلياد وسواح).
9. في الأساطير توجد الديانات الأولى الخاصة بالشعوب وأفعالهم الطقوسية والتي انتقلت لاحقاً إلى الأديان ولايُقصد الإساءة إلى الأديان عندما نطلق على قصصها أنها أسطورية أو أساطير دينية.
10. التعريف الاصطلاحي للأسطورة التي سيعتمدها البحث: الأسطورة شكلاً مصفوفة شعرية، ونص أدبي له مستووين؛ المستوى الأول لغويٌ من حيث التركيب والقصة والأحداث، والمستوى الثاني رمزيٌ من حيث المعاني التي تترك للمتلقي تَأويلها من خلال الحبكة.

من حيث المعنى فهي عقيدةٌ يُمارسها الذين اعتنقوها ويخضعون لأفعالها الطقسية وقصصها الكبرى وتُؤثر في منظموتهم الاجتماعية، تَحمل بين طياتها التاريخ، ولها خصائص الخلود والقدسية وشمولية وتتعلق بالمسائل الكبرى الكونية يُطغى عليها صبغة الخلود وتتناقلها الأجيال لفترات طويلة، أبطالها آلهة وشخصيات درامية كبيرة، ولها مجموعة من الطقوس الدينية، وتنعكس من خلال منظومة رمزية تفتح الأذهان للتأويل.

8-الأسطورة في الفن والعمارة:
Myth in Art and Architecture:

سَتعرض هذه الفقرة مجموعةً من الدراسات النظرية التي تناولت دور الأسطورة وتأثيراتها بالعمل المعماري والفني، في محاولةٍ لتحديد تعريف للأسطورة في الفن العمارة، ومن رواد دارسي العمارة وعلاقتها بالأسطورة ويليام ريتشارد ليثابي[12] في كتابه العمارة والأسطورة والروحانيات Architecture, Mysticism and Myth عام 1892، قدمت الدراسة مرجعاً هاماً للمعماريين وحتى الفنانين و الدراسين للأسطورة والأديان، فهي تَرى أن علاقة العمارة بالبناء كعلاقة الروح بالجسد، وقدمت الدراسة مقارنةً للهياكل الخيالية أو الفعلية داخل مختلف الحضارات والتي أنتجت مادة جوهرية لفهم تسلسل أفكارها، ومحاولة إعطاء القارئ فرصة لفهم أصول الأشكال الفنية والعمارة و التي ارتبطت بعناصر الطبيعة الأربعة المقدسة (الماء والهواء والتراب والنار)؛ وذلك من خلال جمع عناصر التصميم

12 **ويليام ريتشارد ليثابى William Lethaby**:(1857-1931) مهندس معماري، ومؤرخ معماري من المملكة المتحدة.

والرموز الفنية من مختلف الحضارات وأساطيرها، إلى جنب بقايا صروحهم المتأصلة (ليثابي، 2011).

وأيضاً دراسة انتونيادز الشعرية في العمارة 1990 Poetics of Architecture أوضحت الدراسة أهمية العودة الى الفكر الجماعي المرجعي فمهما وجدت التحولات، فالهدف منها هو تغير استعمالات الشيفرة وليس محو الشيفرة ذاتها وهذا مايَفرق بين التواصلية والانقطاع، وقد لاحظ Antonides أن التأويلات عادةً ما تُقرن بالتاريخ والموروثات الاجتماعية والأساطير، فمعظم الناس يَتباهون بالنصب التذكارية المتعلقة بحضاراتهم ويَتذكرون القصص والأساطير بما هو موجود في بيئاتهم، وأكد على تجنب الحرفية لأن ذلك يُؤدي الى عدم تحفيز الخيال، فالمعماري الذي يعتمد الترجمة الحرفية للأساطير يَستخف بقدرة العقل على الفهم، فأفكار الأسطورة أصلاً تُحفر في السطح سلسلة من العناوين التي تُفسر عندما تكون قناة التاريخ الانتقائية في مجرى الأحداث (Antoniades,1990).

بينما دراسة سوندغراس 1990 Time in Architecture Entry فتناولت مفهوم الأسطورة من خلال الخلود و انعكاساته على الرموز الفلكية والزمنية والفنية في الحضارات المختلفة، وركزت الدراسة على أن محددات النتاجات المعمارية لا تَقتصر على مفاهيم (المنفعة، المتانة، والجمال) أي (خرق لثلاثية فيتروفيوس[13])، وإنما تَمتلك أبعاداً رمزية لها دور في التكوين المعماري، والعمارة التقليدية ذات محتوى رمزي، فالشكل الفزيائي الظاهر يَرمز إلى أبعاد غير فيزيائية، وهو ذو أبعاد زمانية، و يُمثل أيضاً جزءً من شبكة متداخلة من الرموز، لذا فإن معاني الأشكال المعمارية تَظهر من خلال دراستها ضمن هذه الشبكة، وكمثال طرحت الكعبة الخاصة بالمسلمين، فشكلها يتولد عن التقاطع الإحداثي السداسي الأذرع، يَمر به المحور المركزي الذي يَربط الأرض بالسموات السبع، وحوله يتم طواف[14] المسلمين الذي يُشبه حركة الأجسام السماوية حول النجم القطبي، ومنه فالدراسة تسعى لتوظيف الأسطورة ورموزها في العمارة، ويُمكن اعتماد المفاهيم والمبادئ الكونية الأسطورية كمراجع فكرية لخلق النتاج المعماري وخاصةً نماذج معمارية بسمة الخلود.

أشَارت دراسة **Abel** 1996 Architecture and Identity أن هناك نوع من التشابه بين الأشكال المعبرة عن الحضارة في المعرفة والتاريخ والأسطورة والعلم والفن والعمارة، فكلها تُعطي تغيراً شكلياً واحداً أو آخر بوساطة أشكال مختلفة من اللغة، فالأفكار السائدة العديدة في المباني واللوحات الفنية، تَبدو لتكون موجودة في البناء الأسطوري و غير مفهومة لأساسها العاطفي، ويجب استثمار مواقف فكرية من قبل المصمم والفنان تُعبر عن حقائق نشوء الكون والمفاهيم العلمية الجديدة لتحقيق التواصل، مشيراً إلى سمات التكاملية والتغيرية والتجزئية الخاصة بالنظم الحية بإضافة مراجع كعلم نشوء الكون إلى الحقول المعمارية (Abel,1996,P29-147).

بينما يَعتبر سولا مورالس[15] في دراسته عام 1997 أن تَلقي المعنى للقصة الأسطورية في العمارة يتم عن طريق الحركة، وليس الفهم الحرفي للنص الأدبي، وفهم الفكرة الدرامية للمشهد المعماري، يَشمل الفهم العام للأجزاء كفهم الأحداث المتتابعة للقصة وصولاً للحبكة، من خلال

13 **فيتروفيوس (Marcus Vitruvius):** معماري روماني، ولد بين 80 و70 ق.م وتوفي عام 23 م، عمل مهندساً حربياً في عهد "أوغسطس"؛ وضع أصول الفنون الرومانية بكتابه "الكتب العشرة في العمارة".

14 **الطـواف:** فعل طقسي أسطوري خاص بالعديد من الميثيولوجيات،و المسلمين يطوفون حول الكعبة الخاصة بهم بعكس اتجاه عقارب الساعة.

15 **سولا مورالس Sola –Morales (1942–2001)** مهندس معماري ومؤرخ وفيلسوف أستاذا للتكوين في مدرسة برشلونة للهندسة المعمارية، ومن بين أعماله المعمارية إعادة بناء لودفيغ ميس فان دير روه الصورة لجناح برشلونة.

مجموعة من المستويات البصرية أي الأيقونات الرمزية وكمثال يَصف بناءCasa Battlo في برشلونة، فالطوابق الأولى تضم أعمدة تتشابه مع العظام البشرية بينما تَحمل الواجهة الأمامية أشكال متموجة زرقاء وخضراء وهي أيقونة واضحة للبحر كذلك يبدو السقف المكسو بالقرميد وكأنه تنين يُشرف عليه برج مستدق يحمل صليباً مسيحياً (إن العظام، البحر، التنين جميعها أيقونات) ولكن الناتج لهذه الظاشكال يُعبر عن القومية الكاتلانية والتي فيها تم ذبح التنين الخاص بـ Castill من قبل القديس الراعي لبرشلونة والعظام عظام الشهداء، مما يؤكد أهمية المعنى لاستعمال الأيقونات والرموز التاريخية (Sola,1997,P111).

بينما دراسة ماجد يوسف 2009 ميثيولوجيا العالم القديم وأثرها على التصميم المعماري المعاصر، تناول عبرها مكونات العالم القديم ونقطة انطلاق دراسة الأساطير وتحولها لعلم لاحقاً، والخصائص والفروع الميثيولوجية المشتركة بين مختلف الحضارات وطريقة تأثيرها على العمارة، من قصص دينية ورموز وأشكال مقدسة، ووضحت فروع وخصائص الميثيولوجيا وطريقة دراستها والتعبير عنها بالعمارة، وشرحت الدراسة تأثر المعماريين المعاصرين بهذه الرموز الأسطورية وطريقة تعبير عدد منهم عنها بطريقة معاصرة، ومن خلال هذه الدراسة وجدنا أن الأفكار الاسطورية يُمكن توظيفها في العمل المعماري على كافة المستويات من حيث الفكر والشكل والوظيفة والعناصر معاً (يوسف، 2009).

أما عن دراسة ماري دي جونز ولاري فلاكسمان عام 2018 (انتشار الأساطير فك رموز الحضارات القديمة في الأسطورة والفن والعمارة)، فتُبرز الحاجة الماسة للتعمق في فهم الرمزية القديمة باعتبارها جزءاً من ماضي البشرية وحاضرها، وتُمثل جزءاً لايتجزأ من عملية تشكيل الوعي الجماعي وترسيخها على مر الحضارات، حيث تَحمل كل أسطورة مجسدةً في الرسم أو الغناء أو الآثار، طبقات مشفرة من الحكم والعلوم والحقائق المتوارثة عبر الأجيال، ويبقى الفنان والمعماري في حالة بحث لفكها وهو غير قادر على فكها بشكل كامل (دي جونز وفلاكسمان، 2018).

1-8 مقاربة نظرية لمفهوم الأسطورة في الفن والعمارة:

A theoretical approach to the concept of myth in art and architecture:

من خلال المقاربة بين الدراسات النظرية السابقة لعلاقة الأسطورة بالفن والعمارة ينتج مايلي:

1-يَدخل العمل المعماري والفني كأحد عناصر الأسطورة ويؤثران في الأحداث الميثيولوجية، وللعمل المعماري والفني دور هام في اكتمال جوانب القصة الأسطورية، والكون بعناصره المختلفة مصدر جذب للمعماري والفنان.

2- للعمارة والفن نظامهما السيميائي الخاص المليء بالرموز ذات المعاني كما هو حال في نموذج الأسطورة، ولكنهما وجدا في الأسطورة أرضاً خصبةً يستقيان منها عناصرهما بطريقتين؛ كما عبر سولار موس: الأولى بوصفها قصة لها خصائص النص الأدبي (أحداث وشخصيات ودراما)، والثاني بوصفها رمز يترك للمتلقي التأويل، وميثيولوجيا الحضارات وإن تعددت لكنها تشترك من حيث الخصائص، ورموزها بيئة خصبة يستمد منها المعماري والفنان كما وضح ليثابي، وانتونيادز.

4- العمارة التي تَستخدم الأسطورة على حد تَعبير ليثابي وسوندغراس يَجب أن تمر بمفهوم الخلود أولاً.

5- يرى Apel أن التزامنية في الوقت الحاضر مهمةٌ مع الماضي لتحقيق (التواصل) من خلال تجميع رموز الماضي وأساطيره بعمارة الحاضر، والمعماري والفنان في حالة بحث دائم ومستمر لفهم الشيفرات المتعلقة برموز

الماضي، ولايُمكن فصل الميثيولوجيا عن الإنسان والناتج المعماري والفني، وقد عرض ماجد مواقعاً عديدةً يُمكن للمعماريين الاستفادة منها، لكن من المؤكد أنه غير قادر للوصول للحقيقة المطلقة، ولكن القوة تأتي من البحث هذا ما أكد عليه دي جونز وفلاكسمان.

6-يُعرف البحث العمل المعماري والفني الأسطوري: بأنه العمل الذي يَسعى إلى تطويع أفكار وقصص الأسطورة بطريقة رمزية، في محاولة لربط الخيال مع الواقع عن طريق طرح القصة الأسطورية بعناصرها ليقابلها العمل المعماري أو الفني بعناصره التي تعمل على توليف (الرواية الأسطورية الكاملة)، وهو العمل الذي يَنشد الخلود ويُحقق الهوية الجماعية، وعلى المعماري والفنان ترميز هذه العناصر لتشكل الصور الدرامية(الحبكة) ويترك للمتلقين تَحليلها لتشكيل المعنى.

8-2 دراسة تاريخية للأسطورة عبر الفن والعمارة:

A historical study of myth through art and architecture:

سيتم في هذه الفقرة العمل على دراسة تأثير الأسطورة على الفن والعمارة بشكل متوازي، لإن إظهار الفكر الميثيولوجي يمر دوماً من خلالهما معاً، وذلك عبرالحقب الزمنية التالية:

8-2-1 فترة العصور القديمة: انَتشر الفنُ الصخري في جميع أنحاء العالم منذ آلاف السنين، وتَعود بداياته إلى العصر الحجري الحديث ولاحقاً العصر البرونزي وعصر الحديد، ومع ظهور نُظم الكتابة وانتشارها من سورية وبلاد الرافدين ومصر القديمة إلى الصين، عكست معظم النقوش صوراً وُجدت في فن الكهوف ويُعتبر شكلاً من أشكال الفن على غرار مشاهد الصيد(دي جونز وفلاكسمان،2018، ص67-77) وظهرت الكتابة السومرية المقطعية الصورية، وكذلك الأبجدية الأوغاريتية التي اعتمدت 29 حرفاً وصُدرت إلى العالم أجمع هذه الفكرة وساعدتها في تكوين أبجديتها(يونس،2011، ص72و78)، ويُؤكد تاريخ المكتشفات الأثرية المعمارية الأولية على تطويعها لمضامين أسطورية، وتُعد النصب المقامة من جلاميد الصخر غير المنحوتة أشهرها، حيث تشاركت هذه الصروح نسب التقسيم الذهبي[16] ونسب المثلث الفيثاغورثي[17]، كما كان لبعض أقدم أبنية العالم وظائف فلكية كأهرامات بلاد الرافدين، في رصد السماوات لاكتشاف أدلة للتغييرات الفصلية؛ كما فيهرم أور الكبير، المبني من قبل السومريين ويُعتقد بأن هذه المواكب الكبيرة التي تَستخدم الأدراج الضخمة صعوداً ونزولاً، قد يَكون لها علاقة بحلم يعقوب الشهير في التوراة: "ورأى سلماً منصوباً على الأرض ورأسه يمس السماء، ورأى ملائكة الله صاعدة عليه ونازلة" (دوكزي، 2010، ص 89، 101، 103،105).

وكان آلهة أقوام الشرق الأدنى القديم في العصور التاريخية يُصورون مشابهين للبشر ذكوراً وإناثاً، ويَشمل تشبيه الآلهة القديمة بالبشر نواحي متعددة، منها تدرجهم في المكانة والمسؤولية ونقاط ضعفهم، والأساطير المحلية السورية والرافدية القديمة تنعكس عبر معابدها أيضاً، ووجدت فيها المعابد البرجية العالية التي تَرغب بتحقيق راحة الإله في رحلته من السماء للأرض وعبر هذا المعبد يُخضع الإله جميع الناس ومن خلاله يَقومون بالطقوس

16**النسبة الذهبية:** تُكتب باعتماد الحرف الإغريقي «فاى» المكتشف من قبل فيتروفيوس وهو ثابت رياضي قيمته1.6 نحصل عليه بتقسيم قطعة مستقيمة إلى قسمين (أ) و(ب) بحيث يكون الطول الكلي أ + ب بالنسبة للقطعة الأطول أ، مساوياً للنسبة بين القطعة أ والقطعة الأقصر ب، وفي عام 1200 ميلادي، اكتشف الرياضي الشهير ليوناردو فيبوناتشي المتتالية التي سميت باسمه، متتالية فيبوناتشي والمتمثلة في الأعداد التالية {1، 1، 2، 3، 5، 8، 13، 21، 34 ...}، يكون فيها كل عدد مساو لمجموع العددين السابقين له، واذا كانت النسبة بين أبعاد مستطيل مساويةً لـ «فاى»، يسمى مستطيلًا ذهبيًا أو وبإنشاء مربعات متجاورة بأبعاد فيبوناتشي ينتج اللولب الذهبي.

40**مبرهنة فيتاغورث:** في مثلث قائم الزاوية مربع الوتر يساوي مجموع مربعي طولي الضلعين الاخرينأما المبرهنة ١:

ABCمثلث قائم الزاوية في A يعني ان$BC^2 = AB^2 + AC^2$:

الميثيولوجية لإرضاء الإله ليعم الخير والسلام عليهم، فجاءت المعابد في أكربول المدينة المكان الأعلى، وبالتالي أثر على تخطيط المدينة بالكامل، وقد كانت غنية مواقع هلالنا الخصيب بأغنى وأهم أنواع الفنون كالنحت والتماثيل والنقوش الحجرية ولعل أشهرها تمثال الإله الشاب القوي بعل إله العواصف، والتي ارتبطت حياته وموته بدورة خصب الأراضي والزراعة(Bienkowski-P41 ,2010 42)، واستخدموا الرموز النباتية والحيوانية ورموز الكواكب والسماء، كشجرة الحياة والبيضة والحمامة والنسر والأسد والثور وجسم ثور برأس أسد والنسر برأس الأسد والأفعى ونجمة عشتار الثمانية والماندالا والصليب (يونغ،1984، ص394-395)، انظر الجدول (1) الذي يُظهر نماذج من الرموز الفنية المحلية القديمة.

الجدول (1) مجموعة من الرموز الفنية الميثيولوجية للآلهة السورية الرافدية

	تمثال إيل وهو يرتدي القعة بقرون الثور(متحف دمشق الوطني). https://www.ancientpages.com/2016/08/22/forgotten-ancient
	تمثال يُمثل الإله بعل، وهو يَحمل رمح العاصفة من البرونز متحف اللوفر باريس والذهب. (تصوير DEA / G. DAGLI ORTI / De Agostini
	طائر الفينيق في كتاب المخلوقات الأسطورية لفريدريش جوستين.
	1- الأسد البابلي (اريا) 2- الثور البابلي (ثورادد) 3- التنين البابلي (السيروش) https://vistapointe.net/ishtar-gate/rank.html

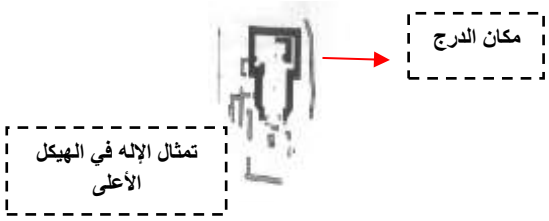
إعداد الباحثة بالاعتماد على مراجع المذكورة في الجدول.

وكمثال جَاءت المعابد السورية القديمة إما كنموذج المعبد الطولاني Antins، وهو معبد أرضي غير مرتفع بطبقات لكن ممكن أن يكون له مصطبة واحدة تَرفعه قليلاً، وهو مستطيل الشكل طولاني، ويَقع مدخله عادة إما في منتصف الضلع الجنوبي ويكون المعبد باتجاه (جنوب شمال)، أو من الشرق ويكون المعبد باتجاه شرق غرب، وهو مبنى متناظر ذو نظام دخولٍ مباشر، ويتميز بعدم وجود باحات داخلية.

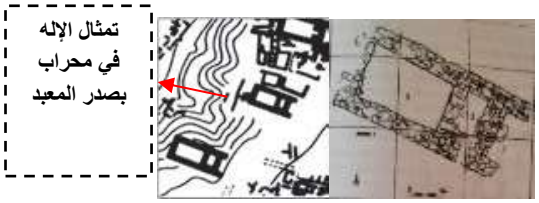
(Akkermans ,2003,P325)، وعادة يقع المحراب في منتصف الجدار المواجه للمدخل (إما الجدار الشمالي المواجه للمدخل الجنوبي أو الجدار الغربي المواجه للجدار الشرقي) وهو المكان المخصص لوضع تمثال الآلهة وسميت هذه الغرفة باسم ال سيلا Cella، وهي الغرفة الاكثر قُدسية تُدعى بقدس الأقداس، تُسبق عادةً بغرفة ماقبل السيلا يُطلق عليها اسم ال Anti Cella، وهي بدورها مسبوقة بغرفة مدخل مفتوحة أي أنها مؤلفة من ثلاث جدران بينما ضلعها الرابع مفتوح كلياً على الخارج (حمود، 2014، ص172) ويُشكل مايشبه الرواق لذلك تُسمى معابد طولانية ذات أروقة، والنمط الثاني كان عبارة عن معابد لها نفس طريقة الدخول والمحور المتناظر، ولكن مع أدراج أي معابد برجية للوصول إلى سطحها ولها نفس ترتيب المسقط والغرفة التي في النهاية تحتوي الدرج، للوصول إلى السيلا في الأعلى (غرفة منفصلة) وهي مكان وضع تمثال الإله، فحسب أسطورة معبد بعل يُوجد تمثال الإله بعل في الهيكل بالأعلى وفيه فتحة تتساقط عليه الأمطار، والمعابد السورية القديمة البرجية النسبة الأكبر منها مداخلها من الجنوب باتجاه الشمال أو من الجنوب الشرقي باتجاه الشمال الغربي(لاينف هذا وجود معابد برجية باتجاه شرق غرب لكنها أقل وأمثلتها أكثر خارج حدود جغرافية سورية المعروفة اليوم)، وشكل مساقط السيلا

أقرب للمربع وحتى تكتيلها أقرب للمكعب، خَصصت فقط للإله والكهنة دون العامة (التونسي، 2012، ص12إلى 20).

وتلاحظ الباحثة أن المحاريب جاءت باتجاه الغرب (اتجاه البحر الأبيض) ونجمة الفنيق، ونجد أن السوريون القدماء صلوا لتمثال الإله (الغربي) بمعابد باتجاه الشمال بنسبة الأكبر حيث في هذه الحالة المدخل جنوبي، أو باتجاه الغرب في حال المدخل شرقي بنسب عدد معابد أقل، بمعابد برجية ذات هيكل في الأعلى مربع، أو مستطيلة طولانية أرضية يَقع المحراب في صدرها، واستخدموا معمارياً الشكل المربع والمستطيل لخدمة ذلك، انظر الشكل (1) لنماذج معبد برجي وآخر طولاني من المعابد السورية القديمة.



معبد بعل البرجي في سورية أوغاريت بهيكل بالأعلى فيه تمثال الإله (Teba,2019,P19) بتصرف الباحثة.



معبد تل ممباقة الطولاني في سورية (حمود ، 2014، ص 215)

الشكل (1) نماذج لمعبد برجي وآخر طولاني من المعابد القديمة.

8-2-2 فترة العصور الكلاسيكية: وهي فترة النتاج الحضاري والتاريخي، بين القرن الثامن قبل الميلاد والقرن الخامس أو السادس الميلادي، وتَشمل الحضارات المتشابكة في اليونان القديمة وروما القديمة مجتمعين والمعروف باسم العالم اليوناني الروماني، وبشكل عام الفترة الكلاسيكية هي الفترة التي ازدهر فيها المجتمع اليوناني والروماني(عبد الكريم، 2009، ص7).

وهاهو المعمار الروماني فتروفيوس قد لخص قواعد البناء في العالم القديم ونظمه المختلفة مشيراً إلى شكل المعابد والآلهة المميزين الذين كُرست لهم تلك المعابد، حيث يوُصي "فيتروفيوس"، على هذا الأساس بأن يكون طول المعبد ضعف عرضه، ويَجب أن تكون نسب ردهة المدخل المفتوح والغرفة الداخلية المغلقة مبنية على علاقة "3-4-5" (دوكزي، 2010، ص 89، 101، 103،105)، هذه النماذج التي تناولها المعابد من الميثيولوجية الإغريقية، وكذلك الحال في المسافات بين الأعمدة وارتفاعاتها، معبراً عنها من ناحية قطر العمود (العنصر المختار) لكي يعبِّر عن نسب كامل المعابد، ويَعُدّ العمود الدعامة pillar عنصراً أساسياً فيها لأنه صورة أسطورية لما يربط عالم الإنسان بالسماء، ومن الناحية المعمارية كان للمباني نظام هندسي يعتمد على النسب والمحاور الهندسية وكذلك خصائص تعتمد على الرياضيات ونسب المثلث الفيثاغورثي لتُحقّق الجمال (دوكزي، 2010، ص 178)، واستُعملت في المعابد الطرز الإغريقية الثلاثة، كل طراز له منظومة نسب مختلفة: النظام الدوري أقرب إلى نسب الرجل، والنظام الأيوني أقرب إلى نسب المرأة، والنظام الكورنثي أقرب إلى نسب فتاة شابة؛ وهذا التدرج في تطوير نسب الأعمدة وتفاصيلها نابعة من الرغبة للوصول نحو الحالة المثلى للنسب(مرهج،2020، ص13)، واليونان أول من أعطى آلهتهم أشكال بشرية حقيقية بشكل دقيق ووضع الفلاسفة تصورات رمزية للشخصيات والوحوش داخل الأساطير

وتحولت لاحقاً لتيجان أعمدة أو منحوتات حامية لبوابات المعابد وأهم الرموز الدينية الرومانية النسر والدب والذئب والأسد وتماثيل الآلهة العارية، و"الشمس غير المقهورة" إله الشمس الرسمي للإمبراطورية الرومانية والتي جعلها الإمبراطور الروماني أوريليان ديناً رسمياً مع الطوائف التقليدية وقد جاءت من سورية (Hijmans,1996, p.115– 150)انظر الجدول (2) الذي يُبين نماذج من الرموز الكلاسيكية الفنية.

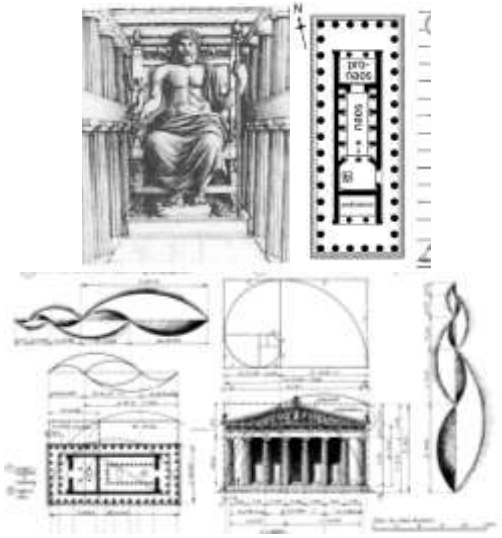
الجدول(2) رموز فنية ميثولوجية للآلهة اليونانية والرومانية.

زيوس جوبيتر صاعقة رمح	أفروديت فينوس الحمامة–العري –شعر حلزوني	البطل هرقل ● Nemean الأسد الجلد– الهراوة

https://www.storyboardthat.com/ar/lesson-plans

أما معابد اليونان والرومان فجاءت أيضاً في أكربول المدينة وحصراً بمداخل شرقية، يتم الدخول بعد صعود سلام قصيرة إلى قدس الأقداس أو غرفة الإلهCella (الناوس)، وهو فراغ مغلق يتم دخوله من جهة واحدة فقط، ويسبقه الرواق الأمامي البروناوس، وتنتهي السيلا بتمثال إله المعبد الذي يوضع على قاعدة، يحيط به جدار رخامي يعكس صورة التمثال بجميع الاتجاهات، يُعد التمثال العنصر المسيطر على الفراغ لارتفاعه ويُركز ضوء الشمس عليه من بداية الشروق حتى الظهيرة، وفي النهاية الأديتون Opisthodomos بعد الناووس ويُستخدم كخزائن للهدايا (يوسف، 2009، ص82) انظر الشكل (2) الذي يُوضح تقسيم المعبد الإغريقي والنسب الذهبية لمعبد أثينا في اليونان، وحافظ المعبد الروماني على خصائص المعبد الإغريقي من حيث التوضع والمدخل الشرقي ونسبة الطول للعرض ولكن اهتم المعبد الروماني بالرواق الأمامي ويلحظ غياب الرواق الجانبي والتقسيم الثلاثي للمعبد (الخضر، 2002، ص95 إلى 97).

نجد أن اليونان والرومان القدماء صلوا لتمثال الإله باتجاه الغرب حيث جاءت مداخل معابدهم شرقية ليتلألأ تمثال الإله بضوء الشمس، وبمعابد حسب ما أوصى فيتروفيوس مستطيلة طولها ضعف عرضها.



الشكل (2) تقسيم المعبد الإغريقي الثلاثي، والنسب التناغمية والذهبية في معبد البرثينون أثينا (يوسف،2009، ص82).

ومما سبق يُلحظ اعتماد الفن والعمارة في العصور القديمة على العلاقات التناسبية التي تُؤسس خصائصهما الجمالية، وتنطلق من اعتبار جسم الإنسان أصلاً ومقياساً لها ونمطاً أساسياً لمقياس العناصر المعمارية، أما بالنسبة للمراكز الدينية (المعابد) فقد أخذت المقاييس الضخمة في محاولة لترجمة المعماري للحاجة الرمزية الميثولوجية الخاصة بالسكان، وهذا ما سعت إلى تحققيه

أيضاً العمارة الكلاسيكية[18]، من خلال اعتماد القواعد الثابتة في الطبيعة للوصول الى الكمال، الذي أكد عليه فيتروفيوس وعبر عنه بالنسب، ولقد صلى اليونان والرومان لتماثيل آلهتهم باتجاه الغرب وفضلو المداخل الشرقية، وبمعابد مستطيلة النسبة الأكبر (لاينفِ وجود معابد دائرية قليلة)، وكذلك فعل السوريون القدماء وصلو أيضاً بنفس الاتجاه بالإضافة أن السوريون صلوا باتجاه الشمال بمعابد بمداخل جنوبية (وهي ذات النسبة الأكبر من حيث التوجيه)، فاليونان والرومان فضلو وضع الإله على قاعدة في وسط السيلا، بينما السوريون وضعوا إلههم إما في المحراب في صدر المعبد الطولاني، أو في الهيكل أعلى المعبد البرجي.

8-2-3 فترة ظهور الديانات السماوية:

كان لانتشار الديانات السماوية دَور كبير في اعتماد الميثيولوجيا الخاصة بكل ديانة، وتَأثيره على نمط وشكل العمارة والعمران، فقد كان لنقل الإمبراطورية الرومانية من روما إلى بيزنطة بعد أن اعتنق الامبراطور الروماني قسطنطين الديانة المسيحية، الأثر في ظهور مباني الكنائس بشكل واضح ومعبِّر عن العمارة المسيحية في بيزنطة، وقد سيطرة القبة كعنصر معماري مميَّز ذو مدلولات رمزية ميثيولوجية بعد أن كان يُستخدم لوظائف نفعية وأخرى ميثيولوجية وتحول لاحقاً لرمز ميثيولوجي (مرهج، 2020، ص17)، وأما أساس ميثيولوجيا الديانة المسيحية[19] فينطلق من الثالوث المقدس أي أن الله هو إلهٌ واحدٌ لكن في ثلاثة أقانيم (الأب، الابن يسوع، الروح القدس)(جديد، 1985، ص45)، فالأب الصورة التقليدية للرب (الله) وهو حي وروحه في ذاته نفسها، وهو عليمٌ بكل شيء وخالق الكون(القاهراني، 1990، ص27)، أما الابن (ألوهة يسوع المسيح [20]) فتُبين الأناجيل والعقائد المسيحية دوره كإله، فهو بذلَ نفسه على الصليب ليُحرر البشرية من الخطيئة (سر الفداء)، وبالتالي فهو آدم الجديد فكما يَموت الجميع في آدم كذلك يحيا الجميع به، وفي اليوم الأخير البشرية ستَقَف كلها أمام عرشه في يوم القيامة، فهو «ضابط الكل»، والمسيحيين في كل العالم ينتظرون مجيئه لإنقاذ البشرية، وحتى المسلميين أيضاً، أما الروح القدس حسب الاعتقاد المسيحيي الأقنوم الثالث من الأقانيم الإلهية، فيَعتقد المسيحيون أن الروح هو الطريقة التي حبلت بها مريم العذراء بيسوع وولداته (سر التجسد)، وبه قدّم وصاياه وتعاليمه، وأقامه من الموت أيضاً، المسيح المولود من الأب تنازل ليتخذ جسداً بشرياً ليقدم نفسه فداءً عن جميع البشر وذلك بصلبه حتى الموت

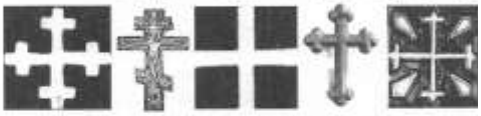
(جديد، 1985، ص119 و120و258 و259)، وقد ظَهرت تأثيرات الميثيولوجية المسيحية على النتاجات الفنية والمعمارية على حد سواء والتي تأثرت بالرموز الدينية كالصليب وشجرة الحياة وعناقيد الكرمة والحمامة والخراف والطاووس والسمكة وتاج الشوك وقصة العشاء الأخير(الخبز والنبيذ) والدائرة ومونغرام المسيح ويَشمل الفن المسيحي الرسم والنحت والفسيفساء والمعادن والتطريز الأيقونات (أثناسيو، 1997، ص114-121)، وبكثرة هذه الفنون في مكان العبادة تَبدو الكنيسة وكأنها إنجيلٌ حيٌ يَقرأه المسيحيون فَيقتبسون تعاليمه وأضحى لهذه الفنون السّمة الميثيولجية المسيحية، كمثال تضحية

18 **العمارة الكلاسيكية Classical architecture** : نوع من أنواع **العمارة** تستخدم المفردات الإغريقية والرومانية من العصور القديمة وتوظفها واستخدمت في **عمارة** عصر النهضة أيضاً.

19**الديانة المَسِيْحيَّة**، أو النَّصْرَانيّة، ديانة إبراهيمية متمحورة في تعاليمها حول الكتاب المقدس، وبشكل خاص يسوع، الذي هو في العقيدة متمم النبوءات المُنتظَر، وابن الله المتجسد؛ الذي قدّم في العهد الجديد ذروة التعاليم الروحيّة ،وأيّد أقواله بمعجزاته؛ وكان مخلّص العالم بموته على الصليب وقيامته، والوسيط الوحيد بين الله والبشر؛ وينتظر معظم المسيحيين مجيئه الثاني،الذي يُختم بقيامة الموتى، حيث يثيب الله الأبرار والصالحين بملكوت أبدي سعيد.

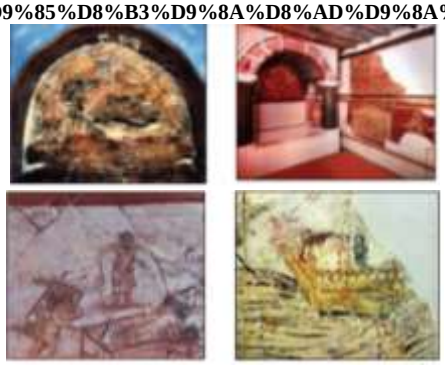
20 **المسيح** من الفعل "مشح" أي "مسح" ومعناها في العهد القديم" الممسوح بالدهن المقدس"، ونقلت كلمة "ماشيح" إلى اللغة اليونانية كما هي، ولكن بحروف يونانية " وكانت عملية المسح تتم في العهد القديم بواسطة الدهن المقدس الذي كان يصنع من زيت الزيتون مضافًا إليه عددًا من الطيوب (سفر الخروج31-22:30)، وقد ظل هذا التقليد حتى أيامنا هذه في المسيحية في سر الميرون؛ وكان الشخص أو الشيء الذي مسح يصبح مقدساً ومكرساً للرب.

النّبي إبراهيم بابنه إسماعيل و طفولة المسيح ومعجزاته وكذلك ولادة يَسوع وصلبه، وأيقونات ظهور السيدة العذراء (الأمين، 2015، ص28و111)، وقد عُثر في دورا أوروبوس في سورية على أقدم رسم تصويري للسيد المسيح انظر الشكل (3) الذي يُظهر نماذج فنية مسيحية من الكنيسة، وكذلك اشتهر أيضاً الفن المسيحي بالنقوش والكتابات اليونانية والسريانية التي كانت تُنقش على الجدران والأبواب والنوافذ في الكنائس (أثناسيو، 1997، ص124).



مجموعة من الصلبان الأرثوذكسية على الترتيب (قبطي-روماني-إغريقي -بيزنطي- أورشليمي) (يوسف، 2009، ص381و389).

رمز السمكة في المسيحة، رمز مونوغرام المسيح.
https://eferrit.com/%D8%B1%D9%85%D9%88%D8%B2-%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D8%A9



أقدم كنيسة منزلية دورا أوربوس، أيقونات الراعي الصالح، المسيح وبطرس يمشيان على الماء،شفاء القعيد (أمين،2015،ص111).

الشكل(3) مجموعة من رموز الميثيولوجيا المسيحة.

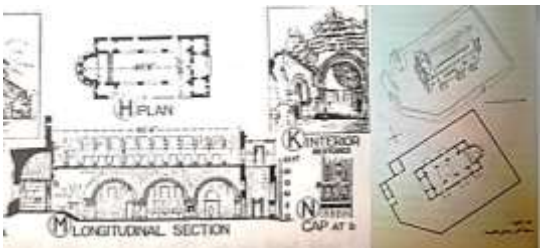
والكنيسة تَعني الاجتماع، ومن ثم أُطلقت على جماعة المؤمنين الذين يَجتمعون للتعبد بغض النظر عن المكان، ثم أصبح المفهوم مكان العبادة (Walter, 1979 P 240) والكنيسة صورة الله لأنها على نحوه تعالى تَجمع كل الكائنات، وأيضاً صورة للعالم الروحي الذي يُرمز إليه بقدس الأقداس، والعالم الحي أو المادي المشار إليه بأسواقها أو صحنها، كما أنها صورة الإنسان، فيرمز بقدس الأقداس إلى النفس، وبصحن الكنيسة إلى الجسد، كما ترمز أيضاً لجسد السيد المسيح (هبي، 1989، ص110)، والكنيسة في المسيحية لم تكن حكراً للإله بل أصبحت تُستخدم من قبل الناس جميعاً وتَجري فيها مناسبات تخصهم كالزواج والجنائز وغيرها، وهذا مايُفسر كبر الكنائس من حيث الحجم والارتفاع عن المعابد القديمة، وذلك أيضاً له دور بتطور تقنيات البناء، وانعكس مفهوم الثالوث المقدس الميثيولوجي بقوة على تقسيم الكنيسة بحد ذاتها، وهذا دفع معماريي الكنيسة لاعتماد البازيليكا الرومانية الثلاثية التقسيم (التي كانت تستخدم كدور قضاء)، والمؤلفة من رواق أمامي مستعرض، وصحن البازيليكا الرئيسي والأروقة الجانبية (رواق أو رواقين من كل جانب) والمقصورة المحنية في نهاية البازيليكا والأسقف الجملونية، كما ظهرت الدعامات والمثلثات الكروية وخاصة في الفترة البيزنطية[21] لحمل الأسقف، وطريقة التقسيم الثلاثي انعكست أيضاً على الواجهات وخاصة الأمامية وعدد النوافذ الرئيسية الثلاث(الخضر، 2002، ص193 إلى 195) أما المدخل واتجاه قدس الأقداس والشرق، فلم تَشرع الكنيسة في مطلع عهدها، بتَوجيه الكنائس إلى اتجاه معين، ولما كانت جهة بعض الكنائس نحو الغرب (كما هو الحال في المعابد السورية القديمة)، حيث كان الأسقف يقف أمام المذبح والشعب مقابله ناظراً إلى مدخل الكنيسة، فحتمت القوانين

21 **الإمبراطورية البيزنطية:** تعود إلى عام 330 م ، عندما أسس الإمبراطور الروماني قسطنطين الأول لـ"روما الجديدة" على موقع المستعمرة اليونانية القديمة من بيزنط، على الرغم من أن النصف الغربي من الامبراطورية الرومانية انهارت وسقطت في عام 476 ، فقد نجا النصف الشرقي واستمرت ل1000 سنة أخرى حتى وقعت الإمبراطورية البيزنطية في عام 1453، بعد اقتحام الجيش العثماني.

الرسولية في القرن الرابع الميلادي أن تكون أبواب الكنائس متجهة إلى الغرب لكي يتجه المصلون إلى الشرق في صلاتهم ولتتميم تكريس القربان أمام المذبح (أثناسيو، 1997، ص122)، وأشهر الأمثلة على الكنائس البازيليكية في تلك الفترة في روما بُنيت كنيسة القديس بطرس وكنيسة القديس كليمانت وكنيسة القديس بولص خارج روما، وكنيسة بيت لحم وكنيسة القيامة في عهد قسطنطين، وفي سورية كنيسة قلب اللوزة الذي ظهر بها فكرة التقسيم الثلاثي من مسقطها وواجهاتها بشكل واضح انظر الشكل (4) الذي يُظهر نماذج للكنائس بازيليكة المسيحية.

كنيسة القديس كليمانت روما ومسقطها البازيليكي (الخضر، 2002، ص195إلى 198).

كنيسة الميلاد بيت لحم (مولد المسيح) ومسقطها البازيليكي (الخضر، 2002، ص195إلى 198).



كنيسة قلب اللوزة السورية والتقسيم البازيلكي الثلاثي.
(الكواكبي، 2007، ص48).

الشكل (4) نماذج الكنائس بازيليكة المسيحية.

وظهر أيضاً رمز الصليب والدائرة بقوة في تصميم الكنائس وكان هناك عدد كبير من الكنائس في الشرق والغرب تَأخذ شكل الصليب أو صليب مع دائرة أو دائرة، ككنيسة سان فيتال في رافينا، سان جورج في اليونان، أو مربع مع مثمن ككنيسة بصرى وازرع في سورية (رموز ميثيولوجية مقدسة) (الخضر، 2002، ص199-200) ، أو شكل صليب ككاتدرائية القديس سمعان العمودي في سورية، والتي تَروي الأسطورة أن القديس كان يَصوم أياماً بدون طعام أو شراب ويبقى أياماً واقفاً مسبحاً الله ومتعبداً فوق عامود بارتفاع 40 ذراعاً حسب النص السرياني، لمدة اثنان وأربعون عاماً، وصُمّمت الكنيسة الكبرى على هيئة صليب يوناني مؤلّف من أربع بازيليكيات متعامدة فيما بينها وفي مكان التقائها بهو مثمّن وتُحيط بقاعدة العمود الذي عاش عليه القديس والذي يعدّ محور الكنيسة (حجار، 2009، ص45 و63)، انظر الشكل (5) الذي يُبين نماذج لكنائس على شكل مسقط صليب ودائرة ومربع.

كنيسة القديس سان جورج في اليونان(كواكبي،2007،ص98)

كاتدرائية بصرى في سورية (أثناسيو، المجلد الخامس، 1997، ص513و514).

وكنيسة ازرع في سورية على اليسار (Stewart,1954,p63).

كنيسة سمعان العمودي في سورية، ذات المسقط الصليب ورمز عمود الناسك سمعان،(حجار،2009، ص73و74).

الشكل (5) نماذج لكنائس مسيحية ذات مسقط دائرة و مربع وصليب.

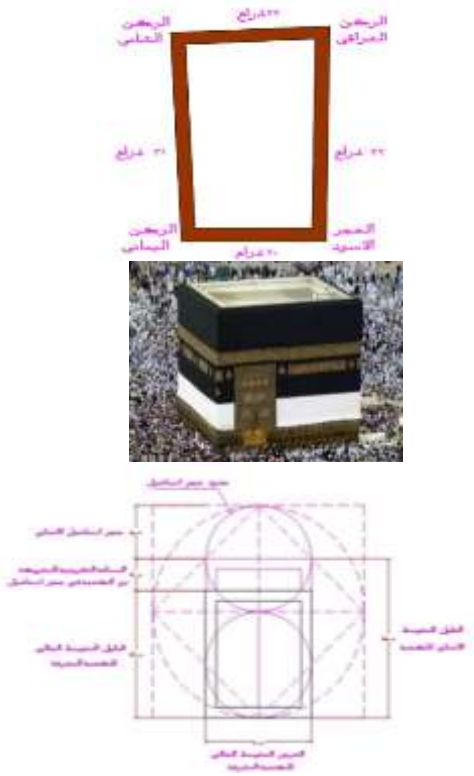
إذاً أخذ المسيحيون يصلون لله ذو الأقانيم الثلاث، باتجاه الشرق وبكنائس بمداخل غربية، وأخذت كنائسهم التقسيم الثلاثي البازيلكي أو على شكل صليب أو دائرة أو مربع.

- ومن ثم ظهرت **الديانة الإسلامية**[22] في القرن السابع الميلادي ٦٢٠م، وانتشرت معها التأثيرات الميثيولوجية للمعتقدات الدينية في العمارة الإسلامية، حيث يَعتقد المسلمون بأن لله واحد ليس له شريك (لآ اِلَهَ اِلّا اللّهُ مُحَمَّدٌ [23]رسُوُل اللّهِ)، وأن الأشياء المادية تَعبده وتسبح بحمده (سورة الإسراء، الآية رقم 44)، فالمسلمون في جميع أصقاع الأرض يَطوفون حول الكعبة المبنى الأهم في الميثيولوجيا الإسلامية يُصلون ويُسبحون في أكثر الأماكن المقدسة في الإسلام سبع مرات في اتجاه عكس عقارب الساعة (Bowker,1999,P244) وجميع أبنيتهم الدينية (المساجد والجوامع) تتجه باتجاهها، وفي بلادنا القبلة تكون باتجاه الجنوب، وإذا كنت من سكان جنوب الكرة الأرضية فقبلتك كمسلم باتجاه الشمال، ويُعتقد أن الطواف يدل على وحدة المؤمنين في عبادة الإله الواحد، (Magsood 1994,p 76) ويَعتقد المسلمون أن أول من بنى الكعبة بل آدم، لكنها هدمت بفعل طوفان نبي بعد الطوفان قام النبي إبراهيم مع ابنه بناء الكعبة، بعد أن أوحى الله له بذلك (سورة الحج، الآية 26)، أما ، فإن مقاسات الكعبة الأصلية كما ي "أخبار مكة"، وكما رفع قواعد عن مقاسات الكعبة الحالية والتي تنقص عدة أذرع من جهة حجر إسماعيل منذ أن جددت قريش بناءها، وأما المقاسات الأصلية للكعبة كما بناها النبي إبراهيم تبين أن النسبة الحقيقية بين حائط الكعبة وبين الركنين الأسود واليماني، إلى الحائط مابين الركنين الأسود والعراقي هي 1: 1.60 وهي النسبة الذهبية (فاى) (وزيري،2007، ص9و10)، انظر الشكل(6) لمسقط الكعبة و تحليل نسبها.

22 **الديانة الإسلامية:** ديانة إبراهيمية توحيدية، هناك إله واحد فقط وفقا للإسلام وهو الله، ومحمد هو رسول الله، والإسلام هو ثاني أكبر دين في العالم بعد المسيحية والنصوص الأساسية في الإسلام هي القرآن الكريم.

23 **مُحَمَّدٌ: أَبُو القَاسِم مُحَمَّد بن عَبد الله بن عَبدِ المُطَّلِب** (571–632) رسول الله إلى الإنس والجن ؛ أُرسِل ليعيدهم إلى توحيد الله وعبادته شأنه شأن كل الأنبياء والمُرسَلين، وهو خاتمهم،و يؤمن المسلمون أن الوحي نزل عليه وكُلّف بالرسالة وهو ذو أربعين سنة، وأسس نواة الحضارة الإسلامية.

24 **طوفان نوح:** طوفان عظيم حصل بسبب طغيان البشر على الأرض، ورغم اختلاف القصة في مختلف الديانات والمعتقدات إلا أن جميعها تتفق على حصوله ونجاة الباقين على سفينة أبحرت فوقه، يُرجح حدوثه في منطقة وادي الرافدين.



الشكل (6) مسقط أفقي للكعبة كما رفع قواعدها النبي إبراهيم، وتحليل نسبها، (الوزيري،2007، ص7و9).

كما يَتمتع الفن الإسلامي بخاصية مهمة وهي التوحيد، في إطار تنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه (الصايغ، 1988، ص155 و117)، ومن أهم مبادئه التوازن والمقصود به التوازن بين المشيئة الإلهية المطلقة والمشيئة الإنسانية المحدودة، وكذلك أيضاً مفهوم الاستقامة الذي يُطبق تعاليم الشريعة ولا يَحيد عنها، ولتحقيق ذلك اعتمد الفنان المسلم على عنصري التكرار والتوازن، فالتكرار المتوالي لأي هيئة يحدث أثراً زخرفياً جمالياً؛ والتوازن كذلك له نفس الأثر، وذلك من خلال صور هندسية ونباتية لا نهاية لها وابتعد عن التصوير الإنساني خشية الإخلال بتلك المفاهيم الميثولوجية، والزخارف قد تكون مجرد رسوم وقد تُحفر أو تكون بارزة، وكان الفنانون المسلمون يُفضلون الألوان القرآنية أي التي ورد ذكرها في القرآن، واستخرجوا معاني خاصة للألوان، فقالوا أن السندس هو الأخضر الفاتح، والاستبرق عند الرسامين والمزخرفين هو الأزرق، واستعملوا المواد الغالية أو النبيلة كالرخام والمرمر والأخشاب الغالية والقاشاني والفسيفساء (مؤنس،1981، ص133)، ويَبلغ من اشتهار الفنانين المسلمين بالزخارف أن أطلق مؤرخوا الفن العالمي لفظ أرابسك arabesque عليها ولايكاد يَخلو مسجد أو جامع منها (شافعي، 1994، ص647 و749 و650 و676)، وأيضاً من أهم الفنون الخط العربي المستمد من القرآن الكريم (المرجع الأهم للميثيولوجيا الإسلامية) الذي استخدم في تزيين الجدران والأبواب والنوافذ وغيرها عبر أنماطه المختلفة، (Sheila165–p158, ,2006) ويُعتبر مسجد قبة الصخرة عبارة عن مسقط مُثمن، ترتفع فوقه القبة الخشبية ورُسِم على سطحها الداخلي زخارف هندسية وكتابية، ولها دلالة رمزية فالقبة نصف الكروية تدل على الكمال (Hahn, 2012, p 61) انظر الشكل (7) الذي يُظهر مسجد قبة الصخرة وزخارفه، وفسيفساء من الجامع الأموي بدمشق، وتُعد الفسيفساء في القدس وفسيفساء الجامع الأموي في دمشق مدرستان هامتان في الفن الإسلامي.

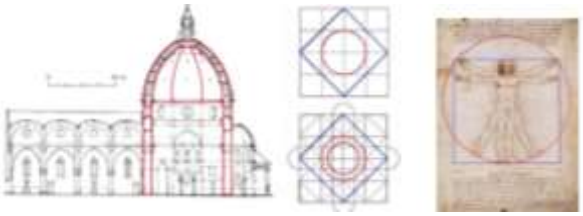
مسجد قبة الصخرة وفسيفسائه(مرهج، 2020، ص17).

الشكل (7) فن زخرفي من الجامع الأموي بدمشق ومنظور للجامع الأموي،(الصايغ، 1988، ص286،43، 295).

والمسجد بيت الله وبيت الجماعة أيضاً، أي الإسقاط المادي لعلاقة الإنسان بربه، فيه يَرجع الإنسان إلى خالقه فيشكره على النعم ويرجو منه الثواب والغفران (مؤنس،1981، ص30)، وفي العصور الإسلامية غالباً ما تمركز الجامع في موضع هام من المدينة والتفت حوله المساكن للتأكيد على أنها العنصر التخطيطي والروحي الأهم (السعدون،2010، ص212 و213)، ولم تبنَ المساجد لإقامة الصلاة فحسب لأنَّ المسلم يَستطيع أن يُصلي في أي مكان وأي أرض حسب الديانة الإسلامية، ولكن فيه أيضاً الوظائف الدينية والسياسية والعسكرية والاجتماعية، فكان الخليفة أو أمير المؤمنين يُنتخب في المسجد وتم ذلك في عهد الخلفاء الراشدين، كما كان بيتاً للمال تُحفظ فيه أموال المسلمين (قبة الخزنة في الجامع الأموي)، وقد يَضم مؤسسة تعليمية أيضاً، وقد تم إطلاق كلمة المسجد على كل مكان يُؤدي المسلمين فيه صلاتهم، وإطلاق تعبير «الجامع» على المساجد الكبيرة التي تستوعب المصلين أيام الجمع والأعياد، وعلى هذا فإن كل جامع هو مسجد وليس كل مسجد جامعاً (حسن، 2002، ص13-15)، ويَتألف المسجد بشكل أساسي من قاعة المصلى وهو القسم الرئيسي في المسجد، حيث تُقام الصلاة وتُلقى الخطب، والمصلى عادةً ما يَكون مستطيل الشكل ضلعه الأطول في اتجاه القبلة (في سورية نحو الجنوب)، ويضم ضلع القبلة كلاً من المحراب والمنبر، وفي صدر المسجد حدد موضع الإمام ليتوسط المصلين، وهناك مساجد تضم القسم الثاني، وهو صحن المسجد: هو المساحة المكشوفة منه والتي تتصل بحرم المسجد وأروقته وجدرانه الخارجية حيث كانت فيه مساحة مكشوفة ويقع خلف صالة الصلاة الرئيسية، ويُمثل امتداد طبيعية لها عند زيادة عدد المصلين، كما تُعتبر الأعمدة والقبب والأقواس عناصر معمارية هامة في المسجد تطورت مع الطرز والفترات الإسلامية وكذلك المئذنة والموضأة، وظهرت المقرنصات التي تُعدُّ بديلاً عن المثلث الكروي (مؤنس،1981، ص62إلى 76)، **وعليه طغت الوحدانية على الفكر الميثيولوجي الإسلامي في فنونهم وعمارتهم على حد سواء، وصل المسلمون في أصقاع الأرض باتجاه الكعبة وبمساجد مغلقة بسيطة أو ذات فناءات (جوامع) غالباً مستطيلة (توجد جوامع مربعة ومثمن)، ونشروا فنهم الزخرفي النباتي وخطهم العربي المستمد من القرآن.**

8-2-4 فترة العصور الوسطى وعصر النهضة:

ظهر في الطروحات الفلسفية للعصور الوسطى مفهوم ميثيولوجي "الله معماري الكون"، فالكون عملٌ معماريٌ أخلاقي، وهذا يُعطي لمعنى المعماري صفةً ميثيولوجية خاصةً لا تتبع من الموضوع، ولكن تَتبع من الصفات التي تعطيها الذات للموضوع، ف(الله) يَخلق، والأخلاق من صفاته (العموري، 2010، ص29)، وعليه تحوَّلت الدائرة والمربع التي رسمها دافنشي في لوحة الرجل الفيتروفي إلى عناصر أساسية في تصميم للكنائس، وعليه قام مع كل من برامانتي[25] ودي جورجيو[26] بتصميم قبة التقاطع في كاتدرائية ميلانو انظر الشكل (8) للكاتدرائية ولوحة دافنشي.



الشكل (8) قبة التقاطع في كاتدرائية ميلانو (Hahn ,2012,p 155)

ووجدوا أنَّ التصميم المثالي للكنيسة ليس المسقط البازيليكي فحسب وإنَّما قوة الدائرة والقبة حيث إنَّ جميع

25 **برامانتي Donato Bramante (1444-1514):** مهندس معماري إيطالي، قدم طراز بدايات عصر النهضة إلى ميلانو ونمط عصر النهضة العليا إلى روما وأشهر تصاميمه كاتدرائية القديس بطرس.

26 **دي جورجيو Francesco di Giorgio Martini** : (1439-1502)رسام، ومهندس معماري، ونَحّات ولد في سيينا بوسط إيطاليا.

العناصر تشع من المركز باعتبار الدائرة هي التعبير الهندسي لكمال لله، فتطورت القبة والدعامات وأصبحنا أمام مباني كنسية بمجازات واسعة وارتفاعات كبيرة، ولوحظ ذلك بشكل كبير في كنائس عصر النهضة من خلال العمارة الباروكية والقوطية اللتان تميزتا بالمجازات الكبيرة والدعامات والخطوط المنحنية والزخارف الكثيرة والغنية (Hahn ,2012,p 155)، فمثلاً مايكل آنجلو[27] أظهرت أعماله الميثيولوجيا والحكايات الدينية بقوة، وترك إرثاً فنياً خالدا ولعل أبرز ما رسمه هو لوحته خلق آدم of Adam The Creation، اللوحة هي واحدة من سلسلة من اللوحات الجصية التي زينت سقف سينيستا في القصر البابوي في الفاتيكان[28]، انظر الشكل (9)، والسلسلة تُصور جميع مراحل سفر التكوين، وفي اللوحة يَهب الربُ الحياة لآدم عبر نفسٍ إلهي مُتمثل في لمسة من أطراف الأصابع .(Steinberg,1992, p. 552-566)

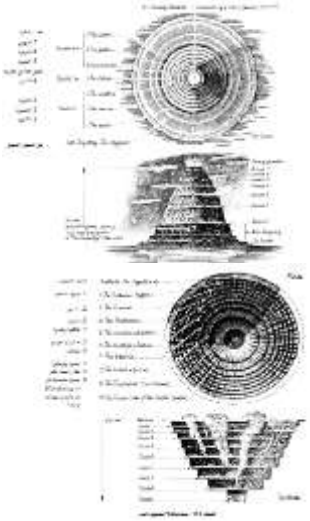
الشكل (9) سقف كنيسة سيستينا لوحة خلق أدم اللوحة الأبرز بين اللوحات التسع المتتالية على سقف الكنيسة والتي تُغطي مساحة 1100 متر مربع.

27 **مايكل آنجلو Michelangelo Buonarroti**: (1475–1564) رسام ونحات ومهندس وشاعر إيطالي، اعتبر أن جسد الإنسان العاري الموضوع الأساسي بالفن مما دفعه لدراسة أوضاع الجسد وتحركاته المختلفة.

28 **كنيسة سيستينا Cappella Sistin**: أكبر كنيسة موجودة بالقصر الباباوى فى مدينة الفاتيكان، تشتهر الكنيسة بلوحاتها الجدارية التي رسمت بأيدي كبار فناني عصر النهضة ومنهم مايكيل انجيلو، رافاييل، بيرنيني وساندرو بوتيتشيلي.

https://www.signumfirenze.it/prodotto/creazione

واختار الشعراء أيضاً أنماط الماندلا في بعض الأحيان للتعبير عن الكمال والمعاناة، كما فعل دانتي[29] لتحقيقه الكوميديا الإلهية"Divine Comedy"، والتي تُمثل رحلة مصير الإنسان وفقاً لمفاهيم مسيحية القرون الوسطى، والأجزاء الثلاثة للقصيدة :الجحيم، المطهّر، والجنة، والتي كلٌ منها متخيل بشكل ماندالا هائلة، فالجحيم هو حفرة مروعة بشكل قمع مرعب، أما المطهّر فهو انقلاب حفرة الجحيم ككوز صنوبر عملاق في المسقط بطريقة مماثلة للماندالا، ومن أعلى جبل المطهّر، يهبط" دانتي "إلى الفردوس، وتُكشف الجنة عبر السماوات كزهرة هائلة (دوكـزي،2010، ص217–219)، انظـر الشـكل (10) لطريقة التعبير عن الكوميديا الإليهة لدانتي.



الجحيم، المطهر في الكوميديا الإلهية لدانتي.

الجنة في الكوميديا الإلهية لدانتي..

الشكل (10) الكوميديا الإلهية كما تخيلها دانتي، (دوكزي، 2011، ص217، 218،219.)

29 **دانتي أليغييري Dante Alighieri**: (1265–1321) شاعر إيطالي من فلورنسا، أعظم أعماله: الكوميديا الإلهية المكونة من ثلاثة أقسام الجحيم، المطهر والفردوس، يعتبر البيان الأدبي الأعظم الذي أنتجه أوروبة أثناء العصور الوسطى، وقاعدة اللغة الإيطالية الحديثة .

وعليه نجد سَيطرت الرؤية الميثيولوجية على الرؤية المفهومية للعالم لفترات طويلة منذ العصور القديمة ووصولاً لانتشار الديانات التوحيدية وحتى عصر النهضة، حيث ظهر تأثير الميثيولجيا بقوة من خلال:

1-ثبات المفهوم الميثيولوجي ووحدويته وبالتالي فقد مَثلت هذه الفترات عالماً واقعياً بسيطاً بطيئ التغير، جاءت فيه الأساطير وميثيولوجيا الديانات المقومات الأساسية للمفاهيم والرؤى المجتمعية، وأصبحت هي الإطار المعرفي الوحيد الذي يَستقي منه الفرد والمجتمع ثوابته للكون وللوجود وللإله، كما يَستمد منه تفسيراً للظواهر الطبيعية والكونية.

2- انعكس المفهوم الميثيولوجي بدوره على العمارة، فجاء النتاج المعماري تعبيراً عن هذه القواعد التنظيمية الثابتة والاختلاف في الأشكال والتعبير تبعاً لثقافة كل مجتمع، وفي نفس الوقت خصائص وسمات الميثيولوجيا المعتنقة بذاك المجتمع.

3- المباني الخاصة بميثيولوجيا هذه الحضارات جاءت قدسية صرحية ومهيمنة على تخطيط المدينة، كما تمتعت أغلب الصروح المعمارية التي عبرت عن ميثيولوجيا معينة بوجود علاقات تناسبية فيها وتحقيقها لنسب ذهبية أو نسب المثلث الفيثاغورثي.

4-يلحظ البحث أن الأشكال التي استخدمت بكثرة في المباني التي تُعبر عن الأسطورة وفي أغلب الحضارات هي (المربع، الدائرة، المستطيل) ويُقابها الحجم (المكعب، متوازي المستطيلات، القبة) وهذا لاينفِ استخدام أشكال أخرى كالمثمن والصليب والماندلا لكنها بالمقارنة مع الأشكال السابقة كانت أقل.

5-المعمار وضع نفسه بشكل كامل وكلي لخدمة العمل الميثيولوجي، وللتعبير عن نصه بشتى الطرق، فالسوريون القدماء صلو للشمال أو الغرب، واستخدمو الشكل المربع والمستطيل، وأما المسيحيون صلوا باتجاه الشرق وفضلوا الكنيسة المستطيلة ذات التقسيم الثلاثي، وكذلك الصليب والدائرة وبشكل أقل المربع، بينما المسلمون فصلوا باتجاه الكعبة أي الجنوب، واستخدموا الشكل المستطيل (لاينفي وجود الشكل المثمن والمربع بشكل أقل)، وبالتالي جاءت معابد عمارتهم تَعكس مفاهيم الميثيولوجية، فهاهو تمثال بعل في هيكله أعلى المعبد البرجي المربع السوري القديم تَتساقط عليه الأمطار، وهاهو زيوس اليوناني يتربع على قاعدة في منتصف معبده، وكذلك الفن المسيحي بأيقوناته و الكنيسة بأجزائها تُجسد جسم المسيح وولادته وصلبه، أما الزخارف النباتية فكانت مبرر المسلمين لفهمهم التوحيدي بوجود إله واحد لاشريك له، وأخذ فناني عصر لنهضة يُعبرون عن رؤيتهم للقصص الأسطورية الخاصة بميثيولوجويتهم (المسيحية) كلٌ على طريقته.

8-2-5 فترة العصور الحديثة: إن الفصل التام بين العمارة الدينية والعمارة المدنية كما هو معروف في العصور الحديثة لم يَكن معمولاً به في الحضارات القديمة، ولم يُطبق هذا الفصل كاملاً حتى في العصر الحديث، ويُمكن أن يلمس بعض المظاهر الأسطورية العامة في المباني المدنية والدينية على حد سواء، كما في مباني البلديات وقصور العدل والمحاكم في أوروبة وغيرها، ومع بدايات الثورة الصناعية في آواخر القرن الثامن عشر وهَيمنت العوامل الاقتصادية وظهور الاكتشافات والمواد الجديدة (الزجاج والحديد)، تركت كلها تأثيراً على الفكر المعماري الجديد والذي مثل الحركة الحديثة، وقد تحسن المستوى الاقتصادي وساعد على الانفتاح وحركة الأفراد في المجتمع وتحسنت الخدمات العامة، وعليه تَطورت الأماكن التي بها الصناعات إلى مناطق حضرية، واستخدم المعماريون مواد وطُرق بناء جديدة لتطوير طرز جديدة تظهر لأول مرة وليس لها مثيل في التاريخ (حاكمي، 1995، ص8-10) ، ولكن فتكت الحداثة بالعالم المقدس

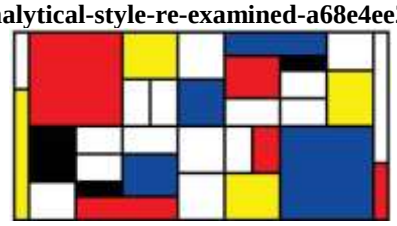
الذي كان إلهياً وطبيعياً في آن، وكان مخلوقاً وشفافاً أمام العقل، وأطاحت الحداثة بوحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ وحلت محله العقلنة وتحديد الذات (تورين، 1997، ص23)، وظهر الفن الحديث بالمرحلة من عام 1860م حتى عام 1970م، وأهم ما يُميز تلك المرحلة النزعة التي تَهدف إلى قطع كل الصلات بالماضي والبحث عن أشكال من التعبير جديدة، وأيضاً عدم اهتمامها بالتقاليد والمفهوم التاريخي للفن وخاصة فن عصر النهضة، إن انفتاح الفن الحديث أعطى الفرصة للفنانين لتخطي المقاييس الكلاسيكية الجامدة لينطلقوا إلى الواقع كتجربة معاشة، فأصبحوا أكثر قدرةً للتعبير التجريدي، أحدث هنري ماتيس والعديد من الفنانين الشباب الآخرين ثورةً في عالم الفن في باريس من خلال مناظر طبيعية برية ومتعددة الألوان ومُعبرة ولوحات شخصية أطلق عليها النقاد اسم Fauvism، وكذلك من أشهر رسامي الحداثة بابلو بيكاسو ولوحاته التكعيبية cubism الأولى المبنية على فكرة سيزان القائلة بأن كل تصوير للطبيعة يُمكن اختزاله إلى ثلاث مواد صلبة: المكعب والكرة والمخروط (Scobie, 1988 , p103-107) وعلى غراره موندريان رائد مدرسة الدستيل المشهور باستخدامه الألوان الرئيسية الثلاث الأزرق والأصفر والأحمر، في شبكة موديولية من المربعات والمستطيلات، كما ظَهرت التعبيرية في الفنون وهي مذهب رومانسي ارتبطت بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ومن أشهر مَمثليها فان غوخ van Gogh، وأما رواد البنائية الفنيين فهما النحاتين نوم غابو وأنتوني لفسنر، ومن أشهر أعمال البنائية الفنية والمعمارية معاً برج تاتلن الذي بقي مجرد محاولة فنية (PArnason, 1988 16- 17- 18)، انظر الشكل (11) لأمثلة من الفن الحديث.

هنري ماتيس امرأة ذات قبعة 1905، متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث (Fauvism)

https://www.are.na/block/6158176

بابلو بيكاسو، 1910، فتاة مع مندولين (فاني تيلير)، 100.3 × 73.6 سم، متحف الفن الحديث، نيويورك (Cubism)

https://medium.com/thinksheet/cubist-art-the-analytical-style-re-examined-a68e4ee2c1d4



موندريان والمذهب التكعيبي والألوان الأزرق والأصفر والأحمر.

https://en.japantravel.com/tokyo/mondrian-exhibition/66265

مذهب التعبيرية فان غوغ لوحة ليلة النجوم، ولوحة الصرخة.

https://www.britannica.com/art/Expressionism

الشكل (11) أمثلة فنية من فترة الحداثة.

وبالرغم من كل هذه التطورات السريعة والحديثة، ظهرت في العمارة تيارات مثل حركة إحياء الطراز

Revival architecture[30] التي عمدت إلى إحياء طُرز قديمة (يونانية–فرعونية..)، وكذلك الانتقائية والتجميعية Eclecticism، والتي هي أسلوب معماري من القرن التاسع عشر، تتضمن فيه قطعة فنية واحدة من العمل مزيج من العناصر تنتمي لأساليب تاريخية سابقة بهدف إنشاء شيء جديد ومبدع، ولكن هذا النوع من العمارة جعل المباني تفقد لقيمتها الحقيقة كما رأى النقاد(حاكمي،1995، ص 12–17)، كما ظهرت الكلاسيكية الجديدة Neoclassicism وهو أسلوب مُشتق بشكل أساسي من عمارة العصور الكلاسيكية القديمة، ومبادئ فيتروفيوس، حيث تعمل على تبسيط مظاهر العمارة الكلاسيكية على الرغم من أن العمارة الكلاسيكية الجديدة استخدمت نفس المفردات الكلاسيكية كالعمارة الباروكية، إلا أنها تميل إلى التأكيد على ميزاتها المستوية بدلاً من النحتية(حاكمي،1995، ص 18–24). **وظهور تيارات معمارية كالإحيائية والانتقائية وحتى الكلاسيكية الجديدة إن دلت على شيء، فهو عدم قدرة الناس وحتى المعماريين على التخلص من التعلق بالميثيولوجيات القديمة وسيطرتها على حياتهم وعمارتهم.**

ومن ثم جاءت مدرسة شيكاغو لتشكل نقلة من حيث الاعتماد على التقنية، فامتازت بإنشاء أبراج سكنية مرتفعة من المعدن والزجاج ووجود المصاعد وبعد فترة من ظهورها وجد معماريوها أنفسهم أمام مفترق طرق، وبنظرة سريعة شاملة تحليلة لأعمال لويس سولفان رائد هذه المدرسة و صاحب المقولة الأشهر حول العالم (الشكل يتبع الوظيفة) نرى أنها فعلا حدثاوية جداً من حيث المواد وارتفاع المبنى والرتابة في التكرار، ولكن باستخدام مكبر صغير في النظر لتفاصيل مشاريعه المعمارية على غرار مشروع Carson Department Store في شيكاغو انظر الشكل (12) المبني من الزجاج والفولاذ، وبتكرار قوي وحديث، ظهرت تلك التفاصيل الزخرفية التي كانت تُستخدم في العصور الوسطى بطريقة مخفية داخل إطار النوافذ، إن لويس سولفان يَحلم بالحداثة والجديد ولكن لم يَستطع الانسلاخ الجذري.

الشكل (12) مبنى Carson Department Store لويس سوليفان، المبنى من الخارج حديث ، لكن مجرد التدقيق بالتفاصيل تظهر التأثيرات السابقة والزخارف ضمن النوافذ وعلى الباب الرئيسي.
https://www.britannica.com/place/Carson-Pirie-Scott-and-Co-store

أما غروبيوس[31] رفض فكرة النموذج الأصلي "Archetype"، وانبهر بالعيش بروح العصر والدعوة لعمارة جديدة، فجاءت مدرسة الباوهاوس بفكرة جمع الفن إلى جانب الحرفة (Gropius, 1965, P53 – 54)، وابتعد عن كل مايمت للأساطير والميثيولوجيا وما أنتجته من أشكال وطرق تعبير معمارية سابقة، واعتمدت التجريد والأشكال البسيطة والألوان الحديثة، وفي الحقيقة فإن أهداف الباوهاوس لم تبتعد عن أهداف لوكوربوزيه [32]

30**الإحيائية Revival architecture** :الانطلاقة الفعلية خلال القرن التاسع عشر، كجزء من رد فعل رومانسي لطبيعة الثورة الصناعية، وقد أدى إنتاج الكمية Mass productionبما فيه تصميم الأثاث، إلى عودة الناس إلى الوراء في الاتجاه السائد في تلك الرومانسية الفنية،ولم يسلم أي طراز معماري قديم من التحديث خلال القرن التاسع عشر، وخصوصا في الولايات المتحدة. ومستوحى من الأساليب الكلاسيكية الإغريقية والرومانية.

31 **والتر جورج أدولف غروبيوس**:(1883–1969م) مهندس معماري ألماني ومؤسس مدرسة الباوهاوس إلى جانب لودفيج ميس فان دروه ولي كور بوزيه، يعتبر من رواد الهندسة المعمارية الحديثة.

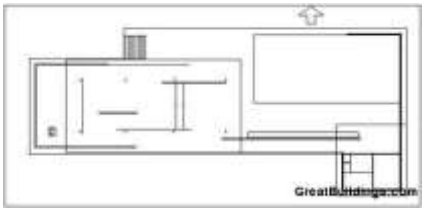
32 **لوكر بوزيه (شارل إدوار جانيريه–كري** Le Corbusier) 1887 – 1965 :معماري سويسري، وأحد رواد عمارة الحداثة في القرن العشرين، اشتهر بإنجازاته ذات الأسلوب الدولي والدراسات النظرية للتصميم الحديث، وقد كرّس نفسه لتزويد ظروف معيشية أفضل لسكّان المدن ومن أهم أعماله فيلا سافوا، وهو صاحب نظرية العناصر الخمسة في العمارة.

في فرنسا من حيث استخدام التقنية والاعتماد على روح العصر (أمهز، 1996، ص237 و238)، ويَرى لوكربوزيه أن العمارة في كل وقت خضعت للمعطيات والتطورات التقنية الخاصة بعصرها، وأننا اليوم أمام موجةٍ من التقدم الصناعي تكتسح العالم بقوة، ومن المؤكد أنها ستُلقي ظلالها على المنتج المعماري، وفَتح لوكوبوزيه الباب من خلال تصميمه لكنيسة رونشامب جنوب شرق باريس، والتي استبدلت بكنيسة سابقة خلال الحرب العالمية الثانية، لطرح طريقة تَفكير جديدة وحديثة في عملية تصميم دور العبادة للميثيولوجيا المسيحية بطريقة مغايرة للطريقة المعتادة، مقحماً بقوة الحداثة في شكل الكنيسة من الداخل والخارج، حيث يبدو التصميم من الخارج معقداً، ولكنه من الناحية الوظيفية في الداخل بسيط جداً، فهو يَتألف من مدخلين، مذبح، وثلاثة أماكن للصلاة، والجزء الأكثر إثارة في رونشامب هو السقف المنحني الذي يَبدو وكأنه يطفو فوق المبنى وهي يُشبه كثيراً شكل آلة السفينة، فلوكربوزيه كان مفتوناً جداً بالآلة لحد قوله أن المسكن آلة للعيش فيه (مصطفى، 2009، ص92)، أما الجانب الفني الحداثوي فيَظهر في طريقة إدخال النور للداخل بتشكيل من الفتحات المتغايرة في الحجم والتي أعطت جواً داخلياً دراماياً حديثاً عَبر عن طريقة فهمه للميثيولوجيا المسيحية ولكن بطريقة حديثة، انظر الشكل (13) للكنيسة، **ويعتبر البحث لوكربوزيه أول من بدأ ببناء مباني دينية خارجة عن الأطر العامة تَخدم فكر المعماري وموضة العصر أكثر من الميثيولوجيا.**

الشكل (13) الطريقة الحديثة في طرح لوكروبزيه لتصميم مبنى خاص بالميثولوجيا المسيحية، (Ching & Jarzombek & Prakash, 2011, p762)

كذلك تأثر المعماري **مس فان دروه**[33] بالعمارة الإغريقية وبالتحديد أسطورة اللابيزنث الإغريقية، أي الأرض التي يَتوه فيها السالك ولايكاد يَعرف طريقاً، ويُراد بها في الأساطير مبنى التّيه ذو الممرات الفرعية المعقدة الذي بناه ديدالوس للملك مينوس ملك كريت، حسب الأسطورة الإغريقية، وأراد مينوس أن يَجعل منها سجنًا للوحش الذي يُسمى المينطور، إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة، ومن هنا انطلق في تصميمه لمعرض جناح الدولي ببرشلونة بألمانيا انظر الشكل (14)، فاعتمد المعماري في تصميمه على المسقط الحر ببمرات طويلة خافتة الإضاءة (من فكرة ممرات المتاهة)، ويَنتقل الزائر عبر نقاط إرشاد حمراء بهذه الممرات، ليصل لتمثال برونزي لمرأة يُحاكي فيها المعماري أميرة كرت التي تلوح بيدها لتحمي وجهها من المينطور لينهي رحلة البحث عن الجمال بالمسطح المائي للدلال على صعوبة الوصول أخيراً، ففي نهاية المشروع يوجد فراغ مستطيل مفتوح للسماء وفيه بحيرة اصطناعية ومن خلال هذه الدراما في التنقل عبر مس فان دروه عن حبه أو فهمه لهذه الأسطورة (آل كريزة، 2005، ص99-101)، واستخدم في التعبير أشكال البساطة الحديثة ومواده الرائجة المعدن والزجاج والمسطحات المائية حيث يعد المبنى أيقونة في مباني فترة الحداثة.

33 **مس فان دروه:** (1886-1969م)(Ludwig Mies van der **Rohe**) من أشهر المعماريين الألمانيين، اكتسب شهرته من التصميمات الجيدة منتظمة الأشكال للمباني التي شيدها من القرميد والصلب والزجاج، ويمكن إيجاز فلسفته المعمارية أحيانًا بعبارة "الأقل هو الأكثر"



مسقط المعرض وتقسيمه المتأثر بفكرة التيه.

الشكل (14) الطريقة الحديثة لمس فان دروه في فهمه لأسطورة اللابيزنث الإغريقية عبر مبنى الجناح الدولي الألماني في برشلونة،(الزيدي، 2005، ص100إلى 104).

وبعد العرض الموجز لمعماري الحداثة الرواد وموقفهم من المعطيات الجديدة وكيفية تأثير الأسطورة عليهم، يَنتج أن فترة الحداثة من منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تَتمثل كالآتي:1- اعتماد التطور الصناعي كمرجعية في الناتج المعماري، حيث فرضت الآلة وأشكالها ومواد البناء الجديدة(الزجاج والمعدن) التي ظهرت بقوة نفسها على المشهد الفني والمعاري.

2-على الرغم من أن المرحلة السابقة لظهور رواد الحداثة شهدت تيارات تتخبط بين الماضي والحاضر كالانتقائية وغيرها، في المحاولة للحفاظ على أشكال التعبير المعمارية القديمة عن الميثيولوجيا.

4-أثرت المعطيات الجديدة بشكل كامل لاحقاً ، وحتى ولو كان المبنى ذو طابع ميثيولوجي كما هو الحال في كنيسة رونشامب للكوربوزيه، أو كان المعماري متأثراَ بقصة ميثيولوجية ما كما فعل مس فان دروه، إلا أنك تَرى التأثير الميثيولوجي عُبر عنه بكتل من الزجاج والمعدن تشبه الآلة، فتغييب المرجعيات وموت الآلهة، غيب معها الطرق التعبيرية المعمارية المعروفة.

5- انتقلنا إلى أشكال بسيطة مجردة تتشابه مع الحركة الفنية التي كانت سائدة، فلا مواضيع أسطورية ولا أساطير ملحمية يونانية في الفن ولا العمارة ولازخارف ولاتفاصيل.

8-2- 6 فترة مابعد الحداثة إلى المعاصرة: ظَهر عدد من المعماريين يُنادون بعمارة ما بعد الحداثة، حيث رَكزوا على أن التجريد والبساطة لا تَكفي لتستجيب لكل المتطلبات العاطفية والذاتية للعمارة، فالنتاج المعماري له مضمون رمزي، ومن أسباب ظهور هذا التيار هو ظهور الطراز الدولي بعد الحرب العالمية الثانية ورغم النجاح الاقتصادي له، لكن تولد الملل بسبب تكرار المباني، حيث ترغب مابعد الحداثة بمباني أكثر دفئاً تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل حتى تتواصل الأجيال، وتَميزت حقبة ما بعد الحداثة بتعدد نزعاتها وتنوعها ومنها (ألعلي، 1992، ص12و42): أ-التاريخية. ب-الإيحائية المباشرة.ت-المحلية الجديدة.ث-الاستعارة والميتافيزيقا.

ج-الفضاء ما بعد الحداثة. ح-العفوية والتصميم الحضري، وعرف جينكز Jencks[34] عمارة ما بعد الحداثة على أنها عمارة التواصل بين القديم والجديد، واعتبرها حركة معمارية تَجمع بين مبادئ وتقنيات العمارة الحديثة، وبين أشياء غالباً ما تكون لبنية تاريخية وأشكال سابقة، فهي تُعبر عن الماضي والحاضر والمستقبل (Jencks, 1980, p23-54) .

ويُشير مصطلح فن ما بعد الحداثة إلى فئة واسعة من الفن المعاصر تم إنشاؤه منذ حوالي عام 1970 وما بعده، وإن السمة المميزة "لفن ما بعد الحداثة" هي رفضه للجماليات التي استند إليها سلفه الفن الحديث، إحدى هذه القيم المرفوضة هي فكرة أن الفن شيء خاص يَجب رفعه عن الذوق الشعبي، وساعدت المواد الجديدة والتطورات

34 **تشارلز جينكز**(Charles Jencks): مواليد 1939م أمريكي مُنظرو مهندس معماري ومصمم مناظر طبيعية، كتب عن التاريخ ونقد ما بعد الحداثة .

التكنولوجية الهائلة في الآونة الأخيرة من نهاية القرن العشرين وللوقت الحاضر، والتي تَمثلت بالمد التكنولوجي والمعلوماتي الهائل الذي فرض سيطرته على المشهد بقوة من خلال موجة العولمة، على ظهور أنماط عديدة من فنون مابعد الحداثة(Fredric, 1990, p203,204,220)، بما في ذلك فن البوب أرت والفن المفاهيمي، وأنواع مختلفة من فن الأداء ووفن الفيديو وفن الغرافتي والفن الحركي، والتعبيرية الجديدة والواقعية، بالإضافة إلى تطويع تطبيقات الحاسوب الذي مكن من ظهور حركات مثل Deconstructivism التفكيك وفن الإسقاط، انظر الشكل (15) الذي يُظهر نماذج فنية من بعد الحداثة والمعاصرة، ولكن كيف يَختلف الفن المعاصر عن ما بعد الحداثة؟

إن "فن ما بعد الحداثة" يُشير إلى فترة محددة طولها 50 عاماً تبدأ حوالي عام 1970، بينما يُشير "الفن المعاصر" إلى فترة الخمسين عاماً المتحركة قبل الحاضر مباشرةً، وفي هذه اللحظة تتزامن هاتان الفترتان، ولكن في عام 2050، على سبيل المثال، سيحل محل "الفن ما بعد الحداثي" (1970–2020) حقبة أخرى، بينما سيغطي "الفن المعاصر" الآن الفترة 2000–2050، فالاثنان قد تباعدا[35] ، ومن أشهر الأعمال الفنية لوحة هانس هوفمان (الشكل 15) التي تُشير إلى حياة الإنسان بوجه عائم في السماء، فالعلاقات المتضادة عديدة ومتداخلة نظراً لكثرة الأشكال العشوائية على مساحة اللوحة، فالجسد باللون الأسود يُعطي ملامح الروح المفارقة للجسد الحسي (ديوان،2020، ص173–174).

فن البوب أرت Whaam! لروي ليختنشتاين ، 1963
https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2012-jun-08-la-et-knight-lichtenstein

الرسم الحاسوبي الفركتال بتقنية(electric sheep) ، مابعد حداثة ومعاصرة.
https://www.pictorem.com/fr/219268/Fractal%20Art%20III.html

لوحة الفنان هانس هوفمان والنظرة التفكيكية الفنية، (ديوان ،2020، ص173).
الشكل (15) نماذج من فنون مابعد الحداثة.

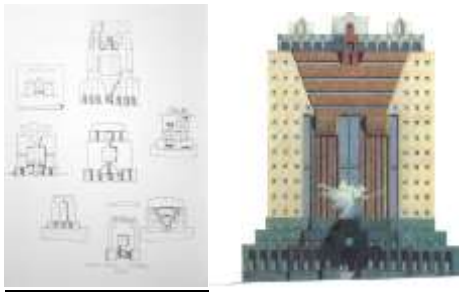
وأصبحت النماذج المعمارية العالمية تَخضع للأنظمة الحاسوبية، وأضحى المشهد أقرب لنموذج قابل التكرار لمباني متطورة ولكن بقي المعمار مابعد الحداثي و المعاصر يَرغب بالأسطورة ولكن كيف؟

للإجابة سيَعرض البحث نماذج من أعمال مابعد الحداثة والتفكيك المعمارية التي كان للأسطورة درو مؤثر بها، ومن أشهرها مبنى البورتلاند للمعمار مايكل غريفز[36] في أوريغون عام 1970، هذا المبنى يُظهر قدرات غريفز القوية في تصميم المباني العالية، ويُظهر الجانب الفني في عمارة ما بعد الحداثة من خلال استخدام عنصر التزيين بما

35**Postmodernist Art** ,Postmodernism in 20th/21st Century Visual Arts.MAIN A-Z INDEX http://www.visual-arts-cork.com/postmodernism.htm

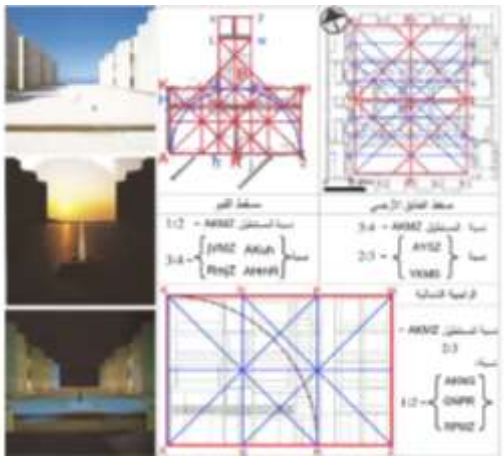
36 **مايكل غريفز Michael Graves**: (1934–2015) معمارى أمريكى، كانت تصميمات ما بعد الحداثة التى قام بها مايكل غريفز استفزازية ومبتكرة، أحضر اللون والمرح إلى المباني المكتبية الطويلة، وفي نفس الوقت يصمم الأشياء اليومية.

يحمله من معان رمزية (DLR GROUP ، 2016، ص18) كحجر المفتاح العملاق والعمودان التزيينيان ذوا القنوات من دون تحديد نوعهما وكذلك مجموعة المعابد الموجودة على السطح والتي لم تبنَ (سمهوري، 2019، ص11) انظر الشكل (16) للمبنى، بالإضافة لاستخدام اللغة الصريحة التي ظهرت في المقياس العام للمبنى والعنصر التزييني الشريطي على جوانب المبنى المرتبط أصلاً بلغة التزيين الجماهيرية الشعبية، إلى جانب المنحوتة التي وظفت كعنصر رمزي دال أمام مدخل البوابة الرئيسية والتي جاءت كرمز لأحلام المدنيين، والتي جميعها مستوحاة من الأساطير الكلاسيكية، ولكن بنفس الوقت ظهرت نفحات العصر والألوان الجريئة كلون البريك، وتكرار النوافذ، والشاقولية وارتفاع المبنى (DLR GROUP، 2016، ص18)، **يَعتبر البحث هذا البناء نموذج متكامل لعمارة مابعد الحداثة التي رغبت بإظهار الفكر الميثيولوجي بطريقة ما بعد الحداثة.**



الشكل (16) مبنى البورتلاند مايكل غريفز ومابعد الحداثة، (DLR GROUP ، 2016، ص4) و(سمهوري، 2019، ص12و13).

بينما اعتقد لويس كان بأنَّ المبنى يَجب أن يكون له معنى وذو أبعاد رمزية، واستخدام التناظر والنسب الذهبية والموسيقية والأشكال الأفلاطونية لخلق عمارة صرحية، ويُعد مبنى سالك للدراسات البيولوجية في كالفورنيا عام 1959 الطريقة التي عبر فيها عن استعمال العناصر الأربعة المقدسة مع عنصر الفراغ (الأرض، الماء، الهواء، النار، الفراغ) في تصميم حديث، وكانت فكرته ربط المبنى بالعالم الأكبر، وتوحيد المبنى مع البحر والسماء بحيث تُشكّل مع بعضها وحدة متكاملة، وقام ببناء مبنى يَجمع بين الإلهام الأسطوري والتفكير العقلاني والوظيفي، فالمعهد عبارة عن مبنيين متناظرين يُمثلان الفراغات الوظيفية من مخابر ومكاتب، وقد اعتمد في رسم خطوط المسقط والواجهة على شبكة مربعة، وبناءً عليها قام بتوليد النسب الموسيقية، ويفصل بين المبنيين فناء واسع يَحتوي على شريط ضيق من الماء يَتوضع في المركز ويَمتد لينتهي في المحيط الهادء، حيث تَندمج الخرسانة الرمادية مع مياه المحيط كما لو أنَّ المياه تتدفق من المعهد، فهو جزء لا يتجزأ من السماء والمحيط(Reynolds 2008, p 185-190) انظر الشكل (17) لمعهد سالك للدراسات.



الشكل (17) معهد سالك للأبحاث وتحليل نسبه رياضياً (مرهج،2020،ص41) و(Reynolds & Fleming , 2008, p 91,92,94)

ومن أشهر الأمثلة عن العمارة التفكيكية التي رأى النقاد أن المعماري تَأثر عبرها بالأساطير الشهيرة، متحف غوغنهايم بلباو من تصميم المعمار فرانك جيري[37] متحف للفن المعاصر على ضفاف نهر نرفيون الذي يَمر عبر مدينة بلباو؛ حيث تتوزع المعروضات على طوابق المتحف، وبالنهاية يُوجد في الأعلى أصغر معرض في القمة، ويَرى النقاد أن جيري تأثر بملحمة الخلق البابلية (اينوما اليليش)، الملحمة التي نتجت عن صراع الآلهة وخلق الكون وتَربع الإله مردوك على العرش والتي كان بيته عادة في أعلى الزقورة، وهو الهيكل المربع الأصغر الذي ماثله جيري بوضع أصغر جزء من المتحف في الأعلى، وكذلك يَظهر تأثره بأسطورة برج بابل، من خلال التدرج في الحجوم من الأكبر للأصغر في المتحف المقابل لأبراج الزقورات السومرية والبابلية في التدرج(Kostof , 1995 p61)، انظر الشكل (18) الذي يُظهر المقابلة بين المتحف وبرج بابل، هذا المبنى المؤلف من مجموعة كتل مفككة ولكن مترابطة، ناتج من استخدام ألواح التيتانيوم التي تَعكس أشعة الشمس وبانحناءات كبيرة أظهرت دَور الحاسب كلاعب مهم في تصميم هذا النوع من المباني المعاصرة (مرهج، 2020، ص83).

37 **فرانك جيرىFrank Owen Gehry**: معمارى كندى من أهم المعمارين المعاصرين، يُعرف بمنهجيته النحتية والعضوية في التصميم، أكثر تصاميمه شهرة متحف غوغنهايم في بلباو بإسبانيا.

تكوين متحف غوغنهام المماثل للزقورة السومرية.

الشكل (18) متحف غوغينهام بلباو.

تأثر المعمار فرانك جيري بملحمة الخلق البابلية وأسطورة برج بابل، توضع أصغر جزء من المتحف في الأعلى، وكذلك التدرج في الحجوم من الأكبر للأصغر، (الزيدي، 2005، ص126و127).

ومنه عبر جيري عن تأثره بالأساطير البابلية، بالتطورات التكنولوجية الهائلة التي ساعدته بها المعطيات الحاسوبية المعقدة في الرد على هذا التأثير.

وعليه يَعتقد البحث أنه يُمكن تَصنيف فترة عمارة ما بعد الحداثة من النصف الثاني من القرن العشرين أنها فترة تدعو فكرياً وفلسلفياً إلى عودة الاهتمام بالماضي وبالعلاقات المرجعية ذات الصلة بالتاريخ والموروث والأسطورة، فقد وُلِدَت ما بعد الحداثة كردة فعلٍ طبيعية على تلك القطيعة التي حصلت في فترة الحداثة، وهدفت إلى: 1-إعادة إحياء المعطيات الميثيولوجية بدمج الموروث مع المستجدات الحاضرة.

2- إعادة استخدام رموز وعناصر معمارية استخدمت في العمارات السابقة التي كانت تعتمد ميثيولوجيا ما ولكن بطرق تعبير ومواد بناء حديثة فمثلاً غريفز استعار رموز من الميثولوجيا بشكل صريح ولكنه بالمقابل استخدم ألوان جرئية وعصرية، واستعار كان عناصر الأربعة المقدسة عبر التاريخ والنسب، ودمجها مع سطوح الخرسانة الملساء مضيفاً لها بُعد الفراغ في إنتاج مبنى بوظيفة نفعية و فكرة أسطورية.

- ولكن ظهرت في الآونة الأخيرة العمارة العالمية المنمذجة بتصاميم هائلة بمعادلات رياضية يَصعب على الرياضي والمعماري القيام بها دون الحاسوب، كما

هو حال المعماريين التفكيكين الذين حافظوا على حبهم للأساطير وعناصرها كما فعل جيري من وجهة نظره من خلال سطوح رياضية معقدة، وحتى الفنانين جنحوا للتعبير عن الميثيولوجيا التي أحبوها بواسطة أشكال مفككة مظهرين فقط رؤيتهم الإفرادية وفهمهم الذاتي للأسطورة.

9-نتائج عامة للبحث:

توصل البحث من خلال الدراسة المتعلقة بالأسطورة، وعلاقتها بالعمارة والفن عبر الأزمنة إلى مايلي:

1-**وضع تصنيف لخصائص الأسطورة:**

أ- قوية ومؤثرة وموجودة في كل ميادين العلم والفلسفة والفن والعمارة، والداعين لدحضها أو الرائين لعدم تأثيرها، باعتقاد البحث يأتي رأيهم من عدم فهمهم الصحيح لها.

ب-حقيقة كبرى تَختص بالكونيات وتَرتبط بالمطلق وتَروي التاريخ.

ت-تتعلق الأسطورة بالطقس الديني، وتعبر عن منظومة اجتماعية كاملة فهي ليست خرافيةٌ ولا قصة عابرة.

2-العمارة والفن يرويان الأسطورة كلٌ على طريقته الخاصة، ولكن يشتركان بوجود عنصر الدراما والحبكة لإظهار الحدث الميثيولوجي، (أي خصائص القصة والنص)، ويخضعان معاً لمعطيات العصر المفروضة.

3-من دراسات البحث النظرية ومن طرحه لعديد من الأمثلة المعمارية والفنية القديمة والحديثة ، يَرى أنه لم تكن يوماً العمارة أو الفن المعتمد على الأسطورة، عمارة أو فن اعتيادي بل أثر بمتلقيه في كل مكان، وبإمكان المطلع العودة لهذه الأمثلة وأن يقرأ عن شعبيتها، وبالتالي فخصائص العمارة التي تتعامل مع الأسطورة كالتالي:

أ-عمارة عليا مقدسة.

ب-عمار صرحية تؤثر في النفس.

ت-عمارة درامية، قوية، بليغة.

ث-عمارة مشفرة بمجموعة من الرموز، مفهومة وغير مفهومة بآن واحد.

4-أما خصائص المعماري والفنان الذي يتعاطى مع الأسطورة فهو: أ-مثقف، قارئ وحساس.

ب- قادر على فك الرموز وفهمهما ومن ثم إعادة تأويلها في أذهان المتلقين.

ت- والأهم من وجهة نظر الباحثة أنه إنسان عقائدي، فلايُمكنك أيها المعمار أن تَعكس ميثيولوجيا ما إن لم تكن مؤمناً بها)، ومن وجهة نظر مادية بحتة تستطيع ذلك، لكن بالوعي الأسطوري يُفقد المعنى.

5 في محاولة البحث للرد على التساؤل المطروح هل الأسطورة تُطوع المعماري والفنان، أم العكس؟

من خلال الدراسة التاريخية الفنية المعمارية التي قام بها البحث عن تأثير الأسطورة في العمارة والفن نتج مايلي:

أ-الأسطورة من العصور القديمة وحتى العصور الوسطى و ووصولاً لعصر النهضة طوعت الفنانين والمعمارين لخدمة نصها وقصصها وآلياتها في التعبير عن الكون والخالق، فجاءت دور العبادة التي تخص كل ميثيولوجيا(معبد-كنيسة-مسجد) العنصر المعماري والتخطيطي الأهم في المدينة والتي تُبنى المدينة مورفولوجياً ورمزياً عبرها، وصَلت كل فئة للإله بالاتجاه الذي تَعتقد أنه يَخدم معتقدها الميثيولوجي، ومن تقاطع الأمثلة فقد فضل المعماريون الأشكال (المربعة والمستطيلة والتقسيم الثلاثي والدائرة)، وبالتالي فهذه الأشكال هندسياً مقدسة أكثر من باقي الأشكال، كما أن العمارة التي تعاملت مع الأسطورة احتوت على النسب الذهبية ونسب المثلث الفيثاغورثي.

ب-خُللت الأنساق الأسطورية التقليدية في العصور الحديثة والمعاصرة أمام الضربات العملية تارةً، والتوجهات الفلسفية تارةً أخرى، فأفكار نيتشه وتغييب الإله، ونظريات الشك، مع ظهور إمكانيات ومواد جديدة ومتطلبات حياة عصرية، وظهور موضات أدبية وفلسفية كموضة تفكيك النصوص وغيرها، جعلت من الأسطورة المعروفة إحدى المرجعيات القديمة، هذا لايعني غيابها، ولكن هذا أدى أن الفنانين والمعماريين باتوا يَعدونها أحد مراجعهم في العمل، وبالتالي فإن البحث يلاحظ من خلال دراسة دور الأسطورة من فترة الحداثة إلى فترة مابعد الحداثة وحتى التفكيك والمعاصرة، هوغياب النص الأسطوري، فكيف ذلك؟ المقصود بغياب النص، ليس غياب الأسطورة بالعمل الفني أو المعماري، لكن لم يَعد المعماري والفنان يَخدم النص بل أصبح يُريد هو أن يطوع النص لتحقيق رؤيته الخاصة، وليس الرؤية الميثيولوجية العامة، فأصبحت الميثيولوجيا تخضع لما يسمى موضة العصر، وهذا لايعني تحيذ الباحثة للأساطير القديمة أو الدينية، فربما مانَعيشه اليوم من تطورات سيَغدو للأجيال اللاحقة أسطورة يَتحدثون عنها.

10-التوصيات:

يُوصي البحث بالحث على تدريس الأسطورة في المناهج الأكاديمية للجامعات في القطر العربي السوري كل حسب الاختصاص وليس فقط العمارة، باعتبارها منظومة معقدة متداخلة بشبكة من العلاقات والأنساق الاجتماعية، وإدراج علم الأساطير المقارن ضمن المنهجية العملية في تدريس الأسطورة، والاطلاع على التجارب المحلية والمجاورة وحتى البعيدة، والمقارنة بينها على المستوى الميثيولوجي والمعماري، وذلك لمعرفة الأصل الفكري أولاً ومن ثم آليات التعبير المعماري عنه، فدراسة الأسطورة في أي زمانٍ تَجعل من الدراس إنساناً منفتحاً ومتقبلاً للآخر، فيجب أن تغدو الأسطورة كمفهوم أقرب لثقافة محلية في الفهم العام، وإزالة اللبس فيما يَتعلق بخلطها بالخرافات والقصص الغير هامة عن طريق التثقيف والندوات العلمية.

المراجع

1. أثناسيو، الأب متري هاجي، سورية المسيحية في الألف الأول الميلادي سورية الشمالية،1997، المجلد الأول، مكتبة ابن سينا، عدد الصفحات 687
2. ألعلي، بان، عمارة ما بعد الحداثة،1992، رسالة ماجستير، الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد.
3. أمهز، د. محمود، التيّارات الفنيّة المعاصرة، 1996، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، ط1، عدد الصفحات 594.
4. الأمين، أحمد، العمارة المسيحية المبكرة، 2015، مكتبة الإسكندرية، مصر، عدد الصفحات 135.
5. بدوي، أحمد زكي، معجم المصطلحات الاجتماعية ،1982 ، مكتبة لبنان، بيروت، ص24-25.
6. تورين، آلان، نقد الحداثة، 1997،ترجمة أنور مغيث، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، عدد الصفحات 497.
7. التونسي، علا، المعابد البرجية في بلاد الشام خلال عصري البرونز والحديد، 2012، مجلة جامعة دمشق للدراسات التاريخية119-120، من ص3-ص41.
8. جديد، إسكندر، بدعة شهود يهوه ومشايعيهم، 1985،حمص، عدد الصفحات 125.
9. حاكمي، محمد، "نظريات العمارة"، 1995، جامعة البعث، كلية الهندسة المعمارية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، عدد الصفحات 328.
10. حجار، عبد الله، كنيسة القديس سمعان العمودي، 2009، ط2، دار ماردين حلب، عدد الصفحات 304.
11. حسن، نوبى محمد، عمارة المساجد في ضوء القرآن والسنة، 2002، دار نهضة الشرق، القاهرة، عدد الصفحات 161.
12. حمود، محمود، الديانة السورية القديمة خلال عصري البرونز الحديث والحديد(1600-333ق.م)، 2014، المديرية العامة للآثار والمتاحف، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، عدد الصفحات 564.
13. الخضر، عبد المعطي، تاريخ العمارة، 2002، منشورات جامعة حلب، عدد الصفحات 236.
14. دوكزي، جيورجي، النسبة الذهبية (تناغم النسب في الطبيعة والفن والعمارة)،2010، إعداد يسار عابدين و آخرين، منشورات جامعة دمشق، عدد الصفحات 226.
15. دى جونز و فلاكسمان، انتشار الأساطير فك رموز الحضارات القديمة فى الأسطورة والفن والعمارة، 2018، ترجمة قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، عدد الصفحات 314.
16. ديوان، نضال ناصر، التفكيك في فنون ما بعد الحداثة ودورها في تربية التذوق الفني للمتعلم،2020، مجلة الأكاديمي-العدد 95، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، من ص 161إلى ص178.
17. الرازي، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، 1979، دار الفكر، دمشق، عدد الصفحات2980.
18. الزيدي، بتول موفق كاظم، توظيف الدلالات الأسطورية في العمارة المعاصرة، 2012، الهندسة المعمارية، رسالة ماجستير، الجامعة التكنولوجية، بغداد، العراق، عدد الصفحات 156.
19. السعدون، عبد الجليل، والموسوي، كاظم، الاعتبارات التخطيطية والتصميمية للمدن التاريخية القديمة العربية حالة دراسية (مدينة كربلاء) ،2010، مجلة كلية التربية واسط، المجلد العاشر، جامعة واسط، من ص308إلى ص328.
20. سمهورى، وائل، وحقى، رافع، عمارة مابعد الحداثة الخلفية الفكرية،2019، محاضرات السنة الرابعة، جامعة دمشق،عدد الصفحات 47.
21. سمهورى، وائل، Architects of Post Modern Movement، 2019، محاضرات السنة الرابعة في كلية الهندسة المعمارية ، جامعة دمشق، عدد الصفحات 172.
22. السواح، فراس، الأسطورة والمعنى، 2001، دار علاء الدين، دمشق، ط1، عدد الصفحات 304.
23. شافعى، فريد، العمارة الإسلامية في مصر العربية،1994، الهيئة المصرية العامة للكتاب،عدد الصفحات 749.
24. الصايغ، سمير، الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، 1988، ط1، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان، عدد الصفحات 414.
25. صياد، فاطمة، الوظيفة الرمزية للأسطورة في فلسفة نيتشه،2021، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائرمجلة متون ، المجلد 41، من ص 49 إلى ص61.
26. عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب، 2005، دار الفارابي، بيروت، لبنان، عدد الصفحات 679.
27. فريزر، جيمس، الفولكلور فى العهد القديم، 1972،ج ١، ترجمة: نبيلة إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب مصر، القاهرة، عدد الصفحات 382.
28. فرويد، سيغموند، مافوق مبدأ اللذة، 1966، ترجمة إسحق رمزي، دار المعارف، القاهرة، عدد الصفحات 110.
29. قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة: توثيق حضاري،2005، ط 1، سلسلة: عندما نطق السراة ج3، دار كيوان، دمشق، عدد الصفحات 223.
30. كواكبي، نزيه، تاريخ العمارة عمارة فجر المسيحية البيزنطية، 2007، ط6، جامعة دمشق، عدد الصفحات 210.
31. ليثابى، ويليام ريتشارد، العمارة والأسطورة والروحانيات، 2011، ترجمة د طه دوري، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، عدد الصفحات 243.
32. مرهج ، سارة، دور الرياضيات في تطور العمارة المعاصرة، 2020، بحث غير منشور أطروحة ماجستير، جامعة دمشق، عدد الصفحات 170.
33. مصطفى بغدادي، ونوبي حسن، نظريات العمارة: دراسة التغيُّر في الفكر المعماري الغربي عبر التاريخ، 2009، ص 92.

34. المعموري،عبد الله، دور الفعل الأخلاقي على بنية العمارة النمطية والتفكيكية، 2010م، أطروحة لنيل درجة الدكتوراة، الجامعة التكنولوجية، بغداد.
35. مؤنس، حسن، المساجد، 1981، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، عدد الصفحات 361.
36. هبي، الأرشمندريت أنطون، الصور المقدسة أو الإيقونات، 1989، المكتبة البولسية، جونية، عدد الصفحات 185.
37. وزيرى، يحيى حسن، الكعبة المشرفة دراسة تحليلية للخصائص التصميمية،2007، بحث منشور في مؤتمر انتربليد الرابع عشر في القاهرة، كلية الآثار جامعة القاهرة، 18 صفحة.
38. اليـاد، مرسيا، مظاهر الأسطورة، ط 1، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991م، عدد الصفحات 196.
39. يوس، علي ماجد نبيل، ميثيولوجيا العالم القديم وأثرها على التصميم المعماري المعاصر،٢٠٠٩، دار الفكر العربي، القاهرة، عدد الصفحات 398.
40. يونس، إياد، اللغة الفنيقية دراسة مقارنة مع اللغات الشرقية القديمة، 2011،New Dalmon، دمشق، عدد الصفحات 522.
41. يونغ، كارل غوستاف، الإنسان ورموزه،1984، دائرة الشؤون العامة، بغداد، عدد الصفحات 466.

11-1: المراجع الأجنبية:

1-Abel, Chris, Architecture and identity: 1996, Architectural press An imprint of Butler worth, Heirmann, London, Print length, 245 pages.
2-Akkermans P. & Schwartz G, The Archaeology of Syriafrom complex Hunter -Gatherers to Early Urban Society, ca. 16,000-300 BC , 2003, Cambridge University Press, 486 pages.
3-Antoniades, Anthony, C., Poetics of Architecture, 1990. Van Nostrand Reinhold, New York, 303 pages.
4-Arnason, H. Harvard; Prather, Marla, History of modern art: painting, sculpture, 1988 architecture, photography (4th ed.). New York: Harry N. Abrams, Inc. ISBN 978-0-8109-3439-9, 856 pages.
5-Bienkowski, Piotr, Dictionary of the Ancient Near East, 2010, University of Pennsylvania Press, 352 pages.
6-Bowker, John, The Oxford Dictionary of World Religions, (1999), New York: Oxford University Press, 1136 pages.
7-DLR GROUP, THE PORTLAND BUILDING RECONSTRUCTION PROJECT, 2016, HOWARD S WRIGHT, 63 pages.
8-Fredric, Jameson , Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism, 1990, Duke University Press, Durham, 460 pages.
9-Gropius, Walter, The New Architecture & Bauhaus, 1965, Faber & Faber, London, 112 pages.
10-Hahn, AlexanderJ, Mathematical Excursions to the World's Great Buildings, 2012, New Jersey: Princeton University Press, 336 pages.
11-Hegel, Georg, Wilhelm Friedrich, Philosophische Abhandlungen, 1845, Duncker und Humblot 573pages.
12-Hiimans, Steven E, The sun that did not rise in the east, 1996, Babesch 71 , p.115–150.
13-Jacobi, j, Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung (Bollingen Series LVII), 1971, Princeton University Press, 230 pages.
14-Jencks Charles, Architecture Today, Edited by: Chaitkin, William, Thames & Hudson, New York, 1990, p117-118.
15-Jencks, Charle, The Architectural Sign,1980, in sign, Symbols and Architecture, Broadband, G& othere., eds, John Wigly and Sons, Chichester, 446 pages.
16-Kostof, Spiro, History Of Architecture second edition setting and rituals, 1995, Oxford University Press, New York, USA, 792 pages.
17-Maqsood,Ruqaiyyah Waris, World Faiths, teach yourself Islam by Ruqaiyyah Maqsood ,1994, ISBN 0-340-60901-X ,240 pages.
18-Reynolds & Fleming, the Salk: A Geometrical Analysis Supported by Historical Evidence, 2008, VII: Architecture and Mathematics (Florence), p 185-200.
19-Scobie, Stephen , The Allure of Multiplicity: Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein, 1988, In Neuman, S. C.; Nadel, Ira Bruce (eds.), Gertrude Stein and the Making of Literature, London: Palgrave Macmillan UK , P89-118.
20-Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 2006, Edinburgh University Press, 736 pages.
21-Sola, Morales, Difference and Limit: Individuali In Contemporary Architecture, 1997, translated by: Graham Thomson, MIT press, New York, 120 pages.
22-Steinberg, Leo, Who's Who in Michelangelo's Creation of Adam: A Chronology of the Picture's Reluctant Self-Revelation, 1992, College Art Association, p. 552-566.
24-Teba, Tarek & Theodossopoulos, Dimitris, Reconstituting historical stratigraphy: Ugarit's Temple of Dagan, 2019, Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development, 24 pages.
25-Walter, Bauer, A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature, 1979, revised and edited by William F. Arndt, F. Wilbur Gingrich and Frederick W. Danker, Chicago: The University of Chicago Press 1188 pages.

11-3 مواقع الإنترنت:

1-Forgotten Ancient Ugarit: One Of The Flourishing And Oldest Cities Of Canaan, 2016:
https://www.ancientpages.com/2016/08/22/forgotten-ancien
تم الاطلاع عليه في (22-3-2020).
2-Popular Ishtar Gate wallpapers:
https://vistapointe.net/ishtar-gate/rank.html
تم الاطلاع عليه في (2 -4-2020).
3-رموز المسيحية المصور المصطلحات، ماري فيرتشايلد
https://eferrit.com/%D8%B1%D9%85%D9%88%D8%B2-%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D9%88%D8%B1-
تم الاطلاع عليه في (30 -7-2019).
4-Creazione di Adamo di Michelangelo Buonarroti:
https://www.signumfirenze.it/prodotto/creazione-di-adamo-di-michelangelo-buonarroti/
تم الاطلاع عليه في (23-7-2021).
5-Henri Matisse, **Woman with a Hat (Femme au chapeau)**, 2019:
https://www.are.na/block/6158176
تم الاطلاع عليه في (23-7-2021).
6-Christopher P Jones, **A History of Cubism**,2019:
https://medium.com/thinksheet/cubist-art-the-analytical-style-re-examined-a68e4ee2c1d4
تم الاطلاع عليه في (1-1-2021).
7-Mondrin Exhibition:
https://en.japantravel.com/tokyo/mondrian-exhibition/66265\
تم الاطلاع عليه في (22-6-2020).
8- The Editors of Encyclopaedia Britannica, **Expressionism**:
https://www.britannica.com/art/Expressionism/Expressionism-in-literature
تم الاطلاع عليه في (2-2-2021).
9-Carson Pirie Scott & Co. store:
https://www.britannica.com/place/Carson-Pirie-Scott-and-Co-store
تم الاطلاع عليه في (15-1-2021).
1 0 - P O P A R T :
https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pop-art
تم الاطلاع عليه في (30-12-2020).
11-FRACTAL ART III:
https://www.pictorem.com/fr/219268/Fractal%20Art%20III.html
تم الاطلاع عليه في (1-12-2020).