C.1

709.38
A131A
c.1

مطبوعات مديرية الآثار العامة في سورية

الفن الإغريقي

وآثاره المشهورة في الشرق

ابحاث مختصرة في فنون النحت والعمارة وتنظيم المدن عند الإغريقيين

تأليف

الدكتور

سليم عادل عبد الحق

مدير الآثار العام في سورية

Cat. & Dept. '53

١٣٦٩ هـ مطبعة البرق في دمشق ١٩٥٠ م

١ – مقدمة عامة في الفن الاغريقي

الفن الاغريقي . طبيعة البلاد اليونانية . تأثير البلاد الشرقية في نشوء وتطور الفن اليوناني تأثير الفن المصري . تأثير الفن الايجي . العوامل الأخرى التي أثرت في نشوء الفن الاغريقي ؛ حرية المؤسسات الاجتماعية والسياسية ؛ وحرية الفنان . الفن اليوناني خادم للديانة اليونانية . الفن اليوناني فن عملي المثل الأعلى الاغريقي ومكان الانسان في العالم . تأثير الأعياد الدينية والفنون الأخرى في توضيح المثل الأعلى الاغريقي .

١ — الفن الاغريقي

لا يوجد شعب بين شعوب العالم القديم اهتم بالفن اهتمام الشعب اليوناني الذي وجه كل جهوده إلى إيجاد لغة فنية عالية تعبر عن عبقريته الخاصة . وقد تخطى في ذلك كل التقاليد الفنية الايجية والمصرية والآسيوية المعروفة ، بعد أن تمثلها وغير فيها . وجعل منها أدوات صالحة وكاملة لتمثيل مشاعره وعواطفه وأفكاره التي لا تلتئم مع مثيلاتها لدى بقية الشعوب . فالمصريون وسكان بلاد الرافدين والأقوام السورية القديمة كانوا يوجهون جل عنايتهم إلى دراسة القوى الروحية الكبرى التي تدير العالم ، وإلى البحث في صفات الطبيعة ، أما الاغريقيون فقد ولوا وجوههم شطر الانسان ، وراحوا يشبعونه درساً وتمحيصاً ، رغبةً منهم في إبلاغه درجة الكمال الجسمي والنفسي . وقد وصلوا في إرهاف حسهم الانساني هذا إلى مرحلة لم تتخطها العصور الحديثة بعد .

ويفترق الفن الاغريقي عما تقدمه من الفنون بأنه خال من الاسرار وأنه لم تؤثر فيه المفاهيم الميتافيزيائية الدينية الغامضة ، التي جهدت فنون الأمم الشرقية في الغوص على خفاياها . ولم يكن له من ينابيع إلا الجمال ، ولا سيما الجمال الانساني . وكانت كل غايته أن يصل بذلك إلى كمال الروح التي توحي به ، وإلى كمال الشكل الذي تتبدى فيه هذه الروح .

وفي الحقيقة أنه أسبغ صفة الكمال على كل الأشكال التي أبدعها أو أنه اقترب فيها من الكمال ، إذا لم يكن باستطاعة الطبيعة البشرية أن تكون كاملة . وذلك بعد أن نجح في جعل أحلام الأغريقيين وأوهامهم حقائق حية ، وصبر على متابعة الجهود المبدعة باستمرار صبراً لا يجد قوم هوميروس وفيدياس فحسب بل . يجد الانسانية جمعاء ، لأنه ظهر فيها هذا القوم . وكفى دلالة على نبل بني الانسان أن نسرد مثل هذا الفن الاغريقي الذي كان دعامة أساسية قامت عليها الحياة الابداعية العالمية . ومن المعزي للنفس أن سورية وبلاد الشرق العربي ساهمت في العصر الهلنستي مساهمة فعالة في إغناء ثروته وإضافة عناصر جديدة جميلة ومتعددة إليها .

ولا يمكننا فهم روح هذا الفن إلا إذا استرشدنا بتوصيات الفيلسوف (تين) ، ورجعنا إلى تأثير الوسط والعرق والعصر في العبقرية الاغريقية أي إلى الأسباب التي جعلت ظهور الفن الاغريقي ممكناً .

٢ — طبيعة البلاد اليونانية

ويقول رنان في بلاد اليونان : « انها فريدة في كل شيء ، ولطبيعتها تأثير عظيم في نفس كل من يعيش فيها . وليس يوجد بين كل بلدان البحر الأبيض المتوسط بلد يدانيها في هذا التأثير » ، و « هي تجمع المتناقضات وما مناطق الآتيك وبيؤسيا وتساليا والأركوليد وأركاديا ولاكونيا ومسينا الا دليل على ذلك ، تصعد فيها السهول حتى الجبال وتنحدر الجبال حتى السهول ، وتتبدي الهضاب بمناظر طبيعية خلابة ، ليس فيها ما يلهي الفكر دون جدوى » ، و « هي مغمورة بالضياء ومحدودة بتركيبها بحيث أن العين تلاحظ صفاتها الأساسية بسرعة » . وفي الواقع إن الخطوط فيها تتجه الى الذكاء ببروز وإلحاح لا يوجدان في بلد آخر . فجبالها وسماؤها وبحرها تتلفع بظلال من الألوان الذهبية والحمراء القانية والزرقاء البنفسجية التي تظهر خلالها الأشكال متزنة ومحدودة ، والخطوط متحركة برشاقة معجبة .

أما العرق الذي استطاع أن يتأثر من هذه الطبيعة وأن يكيف محاسن أرضها وسمائها ومائها ، فهو مجموعة من القبائل الهندية ـ الأوربية التي انحدرت من شبه جزيرة البلقان الى البلاد اليونانية خلال الغزوات الآخية والدورية ، فهدمت جميع المؤسسات الابتدائية التي كانت فيها . وألقت أهلها في ظلام دامس مدة طويلة . وذلك لأنه لم يكن لها أية حضارة يصح أن تقارن من قريب أو بعيد بحضارة بلاد الرافدين وبالحضارات المصرية والفنيقية والآسيانية التي كانت مشاعلها مضيئة في كل أرجاء الشرق القديم .

ولكن هذه القبائل البربرية حملت الى بلاد اليونان عادات وأهواء جديدة وصفات خاصة ، جعلت تبثها خلال المدة التي انقضت بين القرنين الحادي عشر والثامن قبل الميلاد ، في نفوس من بقي من سكانها الأول الذين لم يتركوا ديارهم . وأخذت تمتزج بهم وتتعلم منهم ما يعرفونه من علم وأدب وفن . ثم أعادت مع الزمن الاتصال مع آسيا ومصر لتفيد من أفكار سكانها وصناعاتهم .

وقد انقسمت هذه الأقوام فيما بعد : إلى حكومات صغيرة متنافسة كانت تحارب بعضها لتوسيع حدود رقعات أوطانها ، كما كانت تحارب جيرانها البرابرة الشماليين والغربيين والفرس والقرطاجيين . وكانت تتحد آنئذ الى حين ، وعندما يبتعد الخطر ، كانت تعود إلى تحاسدها ومنافساتها . وصار أهلوها ينقسمون مع الزمن الى شيع وأحزاب ، بعضها متعلق بالأنظمة الاستبدادية ، وبعضها متعلق بالأنظمة الديموقراطية .

وكان هذا الجو القاتم ملائماً (كجو البلاد الايتالية في عهد النهضة) ، لنشوء وتقدم الفنون . وقد ساعد على ذلك عنف أهواء ومشاعر هذا الشعب الفتي المملوء نشاطاً وحيوية . فظهرت عنده صناعة الفخار وتنوعت وصارت أوانيها تطلى بطلاء لامع ، وتزخرف سطوحها الخارجية بزخارف هندسية وحيوانيه وبشرية . وتأسست صناعة الأدوات البرونزية المزخرفة . ثم بدأت صناعة التماثيل تتقدم وتتطور ، وكانت التماثيل الأولى من الفخار ثم من البرونز ، على أشكال ابتدائية ، أعناقها طويلة وأعضاؤها غير متصلة اتصالاً طبيعياً بأجسادها . وتشترك في هذه الصفات آثار أكثر المدارس الفنية التي نشأت في المدن اليونانية إلا

بعضها كمدرسة أثينا التي تميزت منذ البدء عن غيرها والتي كانت تظهر ميلاً خاصاً لاتقان تمثيل الأشكال البشرية وتمثيل المشاهد القصصية والدراماتيكية . مما عوّد اليونانيين أن ينظروا إليها كأنها العاصمة الروحية والخلقية للعالم اليوناني . وقد ساعد على ذلك ما كان لحكامها وأبنائها من فضل كبير في مقاومة ودفع الخطر الفارسي ، وما كان لصناعاتها وتجارتها من شأن عظيم في التوسع الاغريقي في أرجاء البحر الأبيض المتوسط .

وقد استفادت مدرسة أثينا الفنية من تجارب وابتكارات واكتشافات غيرها . واستطاعت أن تنسق كل ذلك وتلائم بينه . فاستعارت من دوريي البيلوبونيز الذي يعملون في مدن (أركوس) و (كورنت) و (سيسيون) و (اسبارطه) الصلابة الفنية ، والشغف في النسب والأبعاد القوية ، والزهد في التجمل الزائد . وأخذت عن الايونيين القاطنين على سواحل الأناضول وفي الجزر اليونانية ، الرشاقة الضاحكة ، والدقة المائعة ، وحب الترف والزينة .

غير أنه لا يجب أن يسهى عن البال أن المدارس الفنية الأخرى لم تنقطع عن الانتاج والابداع والمساهمة الفعالة في تقدم وتطور الفن الاغريقي .

٣ - تأثير البلاد الشرقية في نشوء وتطور الفن اليوناني

لم يكن بامكان الفن الاغريقي أن ينشىء مثله الأعلى لو ظل منطوياً على نفسه ومنعزلاً عن فنون البلاد التي سبقت حضارتها الحضارة الهلينية . وقد شعر الاغريقيون خلال القرن الثامن قبل الميلاد بضرورة الخروج من بلادهم والاتصال بجيرانهم ليستوحوا من فنونهم وليتعلموا على أيديهم صناعات فنية لم يألفوها .

وكان ملاحوهم وملاحو الفنيقيين والقبرصيين يحملون الى المرافىء اليونانية المصنوعات المعدنية المحفورة ، وبيوض النعام المطلية ، وصفحات العاج المزينة ، والتماثيل الفخارية الصغيرة . فتباع هذه الأشياء في الأسواق ، ويتأملها أصحاب الفن ويأخذون منها فكرة عن الفن الشرقي وعن آلهة الشعوب الشرقية ، وعن

الحيوانات الغريبة التي كان يبرع بتمثيل أشكالها النحاتون والصناع السوريون والعراقيون . فتعلموا بذلك كيف يجب على الفنان أن يستنطق الطبيعة ويمثل أشكال حيواناتها ونباتاتها . وقد قلدوا كل المواضيع التي وصلتهم من الشرق مدة قرن من الزمن ، سماه علماء الآثار بعصر الفن الاغريقي ـ الشرقي ، واليه ترجع الآثار التي تمثل الورود وزهرات اللوتس والأسود والفهود وآباء الهول والكائنات البحرية الغريبة والآلهة ذات الأجنحة . ولم يكتف الفنانون في هذا العهد أن ينقلوا هذه المواضيع الشرقية التي لم يكونوا يفهمونها حق الفهم بل جعلوا ينقلون الصنعة والأسلوب الشرقيين اللذين عملت بها الاواني الفخارية الفنيقية أو بقية الأشياء التي تصلهم من البلاد السورية .

وكان جمال هذه الأشياء ودقة صنعتها الفنية كافيين لتحويل شعب غير الشعب اليوناني عن الابتكار . إلا أن الاغريقيين كانت لهم منذ ذلك الزمن شخصية مستقلة نامية تمنعهم من أن يبقوا دائماً عالة على غيرهم ، وأن يقتصر فنهم على الاحتذاء الأعمى . لهذا فإنهم تعلموا في العصر الاغريقي الشرقي من الأشياء الفنية السورية وغيرها السبيل للتعبير عما تقع عليه أعينهم فقط . ثم تحرروا فيما بعد مما نقلوه لأن التقليد الحرفي للأشياء لم يكن من طبعهم . والدليل على ذلك نظرة فنانيهم الى الطبيعة . فقد جعلوا ينقلون عناصرها لما استكملوا أسبابهم الفنية بتحرر ظاهر ، بخالف ما عمل الفنانون الهولانديون في القرن السابع عشر ، عندما نقلوا الطبيعة بحذافيرها في ألواحهم الزيتية .

ولو نظرنا في الحيوانات المتقابلة أو المتتابعة على صف واحد أو المجموعة في لوح واحد ، التي مثلها الفنانون الاغريقيون الاول ، على الطريقة الشرقية لوجدنا الى مشابهتها الكبيرة بأصولها أنها تتحرك بحرية وتتميز بأوضاعها عن أوضاع مثيلاتها في النماذج الشرقية . وما ذلك الا لأن الاغريقيين كانوا يطلقون لأنفسهم الحرية في تحوير آثار أساتذتهم ولا يتحرجون من أن يدخلوا عليها شيئاً من شخصيتهم الخاصة .

وكان من أثر ذلك أن الفن الاغريقي لم يقض مدة طويلة في نقل الصور الجامدة والمنعزلة عن بعضها وصور الآلهة ذات الشكل الحيواني . وما حل آخر

القرن السابع قبل الميلاد حتى ظهرت الصور الانسانية المتحركة في فنون المدن اليونانية ولا سيما في آثار مدينتي (كورنت) و (أثينا) وقد عثر في بيومسيا على مجموعات فخارية تمثل حلقات أناس يرقصون أو نساء يعجن العجين أو ينصرفن الى أعمالهن اليومية . وفي أدب هذا العصر نزعة شبيهة بما ذكرنا تنبئ أن الانسان صار يحتل في قصائد الشعراء المكان الأسمى ، وأن تذوق الاقاصيص الجميلة والسعي إلى إنماء الحس الدراماتيكي غدت من الصفات التي تسود الادب والتي تنتشر على كل البلاد اليونانية . ومنها البلاد الايونية التي كانت فيما قبل قد اعتنقت صفات جميع الآثار الفنية التي أتتها من الشرق فقلدتها تقليداً حرفياً .

٤ — تأثير الفن المصري

وكان تأثير الشرق ظاهراً في التصوير ونحت الألواح الحجرية عند اليونانيين . ولكن الشرق لم يكن معلمهم الأوحد ، لأنهم تعلموا أيضاً على مدرسة مصر قبل أن يستطيعوا التحليق في سماء الفن بأجنحتهم الخاصة . وقد أخذوا عنها شيئاً من صناعة البناء الحجري وفن نحت التماثيل . ويعرف كل من له بعض الاطلاع على الفن المصري كيف ان بعض المعابد المصرية الاولى ومنها معبد دير البحري ، الذي أنشأته الملكة حتشبسوت من السلالة الثامنة عشرة ، سبقت المعابد اليونانية إلى إنشاء الأروقة ورصف الأعمدة حولها ، وتخديد الاساطين وإنشاء الواجهات والجبهات . كما يعرف أن نحت التماثيل كان شائعاً عند المصريين ، وقد بلغوا فيه درجة كبيرة من الاتقان ، وأنهم كانوا يضعون تماثيلهم في معابدهم بعد أن ينحتوها من الغرانيت ويجعلوها على هيئات بشرية ضخمة . ويلاحظ أنه لم يكن لليونانيين تماثيل كبيرة قبل القرن الثامن قبل الميلاد . ويظهر أنهم جعلوا يأخذون هذا الفن عن مدرسة بلاد النيل منذ هذا التاريخ إلى أول القرن السادس قبل الميلاد . ودليلنا على ذلك أن العلاقات التجارية بينهم وبين المصريين توشجت أواصرها في هذا العهد . ويظهر أنهم ساروا على خطة الايجيين والميسينيين الذين سبقوهم إلى قصد المرافئ المصرية والمتاجرة مع أهلها . وقد ابتنوا في الدلتا

مدينة (نوكراتيس) وجعلوها مقراً لجالياتهم التي صارت تخدم فراعنة مصر في الحقلين التجاري والعسكري . وكان لذلك تأثير كبير في فنهم . وفي التماثيل الاغريقية الحجرية الاولى بعض التفاصيل التي نقلت عن النماذج المصرية كتقديم الرجل اليسرى الى الامام ، وتصفيف الشعر ، ووضع التمثال العام . مما لا يدع مجالاً للشك في أن تمثال الرجل الشاب الممثل واقفاً وعاريا والذي يسميه اليونانيون (كوروس Couros) قد اقتبس عن الفن المصري . وكان الاغريقيون موفقين توفيقاً عجيباً في اقتباسهم لهذا النموذج . لانهم جعلوا يكررون نسخه ، ويحورون فيه باستمرار حتى استطاعوا أن يوجدوا فيه المثل الاعلى للجسم الرياضي الذي ظهر في القرن الخامس قبل الميلاد في تماثيل عديدة تعد بحق من أجمل ما أنتجته العبقرية الهلنية .

٥ — تأثير الفن الايجي

وعلى هذا فان اليونانيين أخذوا عن المصريين أشياء وصناعات فنية تعادل في أهميتها ما أخذوه من الشرقيين . وهنالك عنصر ثالث له تأثير لا ينكر في انشاء العبقرية الهلنية ، وهو تأثير المدنية الايجية . ولا يخفى أن هذه المدنية قد تهدمت على أثر الاغارات الهندية ـ الاوربية في القرن الثاني عشر قبل الميلاد . إلا أنه بقي منها آثار في هذه البلاد التي كانت قد انتشرت عليها مدة عدة قرون .

ولو دققنا في بعض آثار النحاتين الاغريقيين الابتدائية التي تمثل أشخاصاً والتي وجدت في البيلوبونيز وغيرها، لوجدنا أن هذه التماثيل ، ذات قامات طويلة وأكتاف عريضة وخصور نحيلة . وهي في ذلك تشبه الصور الكريتية القديمة ، وتدل على انها قد تأثرت بها . وكذلك كان شأن صناع الفخار الذين أخذوا صنعة طلي أوانيهم بالطلاء الاسود اللامع عن الاواني الايجية القديمة .

وقد أخذ الاغريقيون أيضا عن الايجيين مقومات فن بنائهم الاساسية في تخطيطات المعابد وفي الطرق الفنية المستعملة في العمارة ، كما سنرى ذلك بشيء من التفصيل فيما بعد . ولا ريب أن تأثير الايجيين كان أشد من تأثير المصريين

في هذا المضمار . وما ذلك إلا لان فن البناء يختلف باختلاف البلاد والأقاليم ويرتبط بالمواد التي تحويها الارض . وأكبر الظن أن الاغريقيين اتخذوا لأنفسهم في اغارتهم على مناطق المدنية الايجية المنشئات التي وجدوها فيها وأنهم تعلموا صناعتها من الأقوام التي أخضعوها لسلطانهم .

٦ — العوامل الأخرى التي أثرت في نشوء الفن الاغريقي ؛ حرية المؤسسات الاجتماعية والسياسية ؛ حرية الفنان .

ويتبين مما تقدم أن الفن الاغريقي لم ينشأ فجأة من العدم . بل أنه بقي مدة عدة قرون طويلة وهو يتعلم دروسه الاولى على أيدي الاجانب . بيد أنه لم يبلغ مستواه الرفيع إلا بفضل صفات وميزات خاصة وجدت في الشعب الاغريقي وكانت من أهم العوامل التي دعته للابداع الرفيع .

وفي رأي كل علماء الجمال أن الفن الاغريقي هو أسمى فن حي عرفته الانسانية لأنه استطاع أن يكون كما يقول فيه هيجل : « الزمن الكلاسيكي في الحياة الابداعية العالمية ، بما ابتكر من أشكال ومواضيع . ونحن مدينون في نشوئه الى اليونانيين الذين استطاعوا أن يحتلوا مكانة وسطى بين الحرية الشخصية الشاعرة والافكار الاخلاقية الرفيعة » . ويقول في موضع آخر :

« إن روح هذا الفن الكلاسيكي متألفة من الفردية الحرة ، كما أن الاشكال التي يعبر فيها عن الفردية الحرة هي حرة أيضاً . ولم يتألف بشكله الحاضر إلا بعد امتزاج هذه الاشكال وتلك الافكار ، بواسطة فكر حر ووجدان واضح شاعر بنفسه ، وجد لدى فنانين يعرفون ما يريدون ، ويقدرون بواسطة براعتهم الفنية على تحقيق إرادتهم » .

وفي الحقيقة ان من أهم الصفات التي ميزت الاغريقيين عن شعوب العالم القديم ، الحرية التي انتشرت في بلاد اليونان بعد بدئها حياة الاستقرار . وقد استطاع الفنانون بواسطتها أن يحافظوا على شخصياتهم الفردية . ولا يخفى أن

الاغريقيين لم يعرفوا الحكم الاستبدادي المطلق الذي عرفته بعض البلاد الشرقية ولم يظهر بينهم حتى في عهود الظالمين الذين اغتصبوا الحكم ، من يشبه ملوك الشرق وفراعنة مصر ، الذين كانوا يدعون أن الآلهة كانت تتقمص فيهم ، ويحملون رعاياهم على عبادتهم . بل كان رؤساء الدول الاغريقية الصغيرة يشعرون أنهم مرتبطون ارتباطاً وثيقاً بمجموعة مواطنيهم . ولم يفرضوا عليهم احترامهم وتبجيلهم وتمجيدهم ، إلا في حالات نادرة جداً . لهذا فانه لم يكن يوجد أي ضغط على الفن والفنانين . وكان المجال أمام هؤلاء رحباً لان يبدعوا كما يشاؤون وأن يحافظوا على استقلالهم الشخصي أمام الدولة . وكان من أثر ذلك أنهم لم يهتموا إلا باشعاع الحياة الوطنية والتعبير عن مثل مدنهم العليا ، وعن منازعها وكبريائها في مبتكراتهم . وخير ما يورد في ذلك كلمة (بريكليس) الى قومه وقد انتقدوه على إسرافه في الانفاق على أوابد أكربول أثينا المشهورة : « أترون أنني بالغت في تزيين أثينا ؟ إذن فانني سأنفق في هذا السبيل من مالي الخاص ! وسأضع عندما أنتهي من إنجاز هذه الاوابد اسمي بمفرده عليها » . فما كان من مواطنيه إلا أن كفوا عن معارضته ، وقبلوا بوضع كل أموال خزينتهم العامة تحت تصرفه . وذلك لانهم أشفقوا أن يتركوا فرداً واحداً ، يستأثر بمجد إقامة الاوابد ، التي تزين ديانتهم وتعبر عن وطنيتهم .

ومن هذا أيضاً أنه لما أتم فيدياس النحات المشهور صنع افريز (البانتنه) في داخل البارتنون الذي هو أجمل أوابد بريكليس وأعظمها ، كان الاثنيون ينظرون الى مشاهده البديعة ، ويتأملون فيها ذكرياتهم المشتركة ويعجبون بأجسام شبانهم التي تظهر فيها ، ويرون حكامهم وكهنتهم ونساءهم وفرسانهم وسفراءهم وعبيدهم ، كأنهم ينظرون في مرآة مثلية لا تعكس إلا أجمل الرؤى وأشدها اتقانا .

ثم ان الفن الاغريقي أيضاً درس مثلي في البطولة لانه مزج الواقع والخيال بتمجيده أعمال أبطال الاساطير ، الذين نثرت الروايات أخبارهم وأحاديثهم ، وأعمال الابطال الحقيقيين الذين جاهدوا وقتلوا في سبيل الذود عن مدنهم ، وصيانة استقلالها وجعلها منيعة الجانب عزيزة الشأن . وما أشبه (تيزه) و (هيراكليس) اللذين افتن الاغريق بتمثيل مغامراتهما بصفات الابطال الاسبارطيين الذين قال فيهم

الشيخ (تيرثه) : « ليس أجمل للبطل من أن يموت في الصف الاول ، وهو يحارب في سبيل وطنه ، وما أجمل أن ينتصب على ساقيه ، ويعض على نواجذه ، ويقف كالطود ، وقد حمى أعضاءه بالترس وأمسك بيده الرمح ، حتى تشتبك الصدور بالصدور وتلتقي الابطال بالابطال ».

« ومن هذا ما يبرر رأي أحد مؤرخي الفن في أن الآثار الفنية اليونانية إن هي إلا دعوات للفضيلة . وان صور الابطال في التماثيل والالواح الحجرية نصيحة الى المواطنين في تقوية اجسامهم ووضعها في خدمة الوطن . ومن هذا ايضاً ان دور فنانيهم كان عظيما في الهيئة الاجتماعية » وقد لعب بعضهم دوراً هاماً في الحروب الميدية ، وقاموا بتخليد حوادثها بحماس فائق . وكان (سيفيزودوت) النحات المشهور قائد مركب كبير في القرن الرابع قبل الميلاد ، و (ابوليدس) مدير المراسيم السياسية في اثينا خلال القرن الثالث . ولما مات الرسام (نيسياس) جعلت رفاته في قبر عظيم بالقرب من اكاديمية افلاطون . اما النحات (ليزيب) فقد كان رفيقاً للاسكندر الكبير في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد .

٧ — الفن اليوناني خادم للديانة اليونانية

ومما لا ريب فيه ان هذه الحرية لم تكن تشمل الناحية الدينية . لان الدين كان يلعب دوراً مهماً في حياة الاغريقيين وفنهم . ولم تظهر بينهم النزعة الفنية التي نسميها اليوم ـ الفن للفن ـ إلا في آخر مراحل مدنيتهم . وقد بقيت الجماهير اليونانية حتى القرن الرابع والعصر الهلنستي ترى في كل الآثار الفنية من تماثيل وألواح حجرية منحوتة وغير ذلك ، مواضيع تمت بأوثق الصلات الى الديانة الرسمية . ولم يقصد أحد منهم من نحت التماثيل إلا اعطاء جسم حسي محدود إلى اشخاص آلهتهم وموتاهم . فاذا نحتوا صورة هيراكليس وهو يشد قوسه على باب مدينة ما ، قصدوا من ذلك حمايتها من الاذى ، واذا نحتوا تمثال الربة (اثينه) وهي تحمل الرمح والترس ، ووضعوه على اكربول مدينة اثينا ، رغبوا بذلك تكليف

الربة دفع الاعداء عنهم ، واذا نحتوا صورة الاله ديونيزوس ، وهو يمشي في موكبه الحافل ، ذهبوا الى الاعتقاد ان إله الخصب يحمل إليهم السعادة والرخاء .

وتتبدى فكرة (الفن خادم الديانة المطيع) خاصة في المنشآت الاغريقية . ولا يخفى أن أجمل مبتكراتهم في هذا المضمار المعابد التي صرفوا في تشييدها ونحتها ، من المرمر ، والاحجار الصلبة والثمينة ، كل جهودهم ، على حين أنهم كانوا زاهدين كل الزهد في إنشاء بيوتهم الخاصة . إذ أنهم اعتادوا إلا في آخر عصر من عصور تاريخهم ، أن يبنوها من مواد رديئة تبلى مع الزمن ، ويتقشفوا في حياتهم الخاصة ما أمكنهم التقشف ، ويقصروا البذخ والترف على الآلهة وحدها .

وخلاصة القول إن الفن الاغريقي لعب دوراً تعليمياً مهماً في حياة الاغريقيين . وكانت تعاليمه لا تتجه فقط إلى قلوبهم وعواطفهم بل كانت تنفذ أيضاً الى أفكارهم ومعتقداتهم ، وتتوخى أن يمنح كل مواطن الحقائق الصوفية الكبرى عن طريق الجمال . ويمكن أن يقال عن الفن الاغريقي أنه واسطة الايمان وتوراة الاساطير . وما أشبه دوره هذا بدور واجهات الكاتدرائيات الغوطية التي كانت خلال أزمنة القرون المتوسطة المتأخرة كموسوعات دينية تمنح تعاليمها المؤمنين المسيحيين .

٨ — الفن اليوناني فن عملي

ولم يكن الفن عند اليونانيين حاجة كمالية لا يتمتع بها إلا بعض المصطفين . بل كان ضرورة ملازمة لحياة المدينة والأفراد ، وينفذ الى كل الأعمال الصغيرة والكبيرة ، ويؤثر فيها تأثيراً عميقاً . وقد لازمته هذه الصفة منذ نشأته الى آخر مرحلة من حياته . حتى أن الفلاسفة جعلوا منها مذهباً رسمياً . فقد أثر عن سقراط أنه كان يمزج الخير والجمال والصدق والجودة ، ويدعي أن كل نافع جميل وأن كل شيء حسن إذا اتفق مع الغاية التي صنع من أجلها . فيقول : « أو تظن أن الخير هو غير الجمال ؟ أولا تعلم أن كل شيء جميل جيد ؟ . . . ان كل ما هو نافع جميل وجيد بآن واحد ! وإذا تساءل أحدهم أوسلة المهملات جميلة أيضاً ؟ فاني أجيبه مقسماً أي وزوث ! . كما أن الترس الذهبي قبيح في نظري ،

وذلك لأن سلة المهملات تتفق مع الغاية التي صنعت من أجلها أما الترس الذهبي فانه لم يصنع لكي يقاتل به . . . . »

وتتمثل صفة الفن الاغريقي العمليه في جمال الأواني الاغريقية الفخارية والبرونزية وغيرها . ولو تأملناها اليوم في خزائن المتاحف التي أودعت فيها ، لراعتنا أشكالها وألوانها والمواضيع المصورة أو المنحوتة عليهـا ، ودقة صنعتها . حتى أننا لنوشك أن ننسى ، أنها لم تصنع إلا لتحوي الزيوت والخمور وبقية السوائل . فقد كانت مفيدة قبل أن تصبح سحراً للعيون . وما أصدق كلمة (ستاندال) عن أن الجمال عند الأقدمين ما هو الا ظهور النافع ، وكلمة (إدمون بوتيه) إن الفن عند الاغريقيين هو الجمال مسخراً لخدمة الغايات المفيدة .

غير أن عمل الفنانين الاغريقيين لم يكن فقط مفيداً في تزيين أدواتهم وتصوير عباداتهم ، وتمجيد أمواتهم ، وإشعاع حياتهم الوطنية . بل كان كما رأينا ملبساً بالجمال ولا سيما بالجمال المثلي . وهذا ما يميز الفن الاغريقي عن غيره من الفنون التي عددناها سابقاً ، والتي تختص بان الاهتمام البديعي فيها كان دون الاهتمام الاجتماعي بكثير . مما لم يهيء لهـا مجالاً للتحرر من الاتفاقات والقواعد القديمة التي ظلت متحكمة فيها الى آخر أزمنه حياتها .

٩ — المثل الأعلى الاغريقي ومكان الانسان في العالم

ومن أهم العوامل التي ساعدت الفن الاغريقي على ايضاح مفاهيمه واكتساب قوته توضح المثل الأعلى عند اليونانيين واستتمام أسبابه ، قبل قرن من ابتداء العهد الكلاسيكي . وذلك في كل مرافق الحياة الاغريقية السياسية والدينية والفنية والادبية والفلسفية .

ويرتكز هذا المثل الأعلى على اليقين الراسخ في الفكر اليوناني أن الانسان هو مقياس كل شيء في هذا العالم ، ولا يوجد أجمل من جسمه ، ولا أمهر من يده ، ولا أذكى من عقله . بيد أن هذه الصفات غير موزعة توزيعاً عادلاً على كل البشر . ويعتقد اليونانيون أن نصيبهم منها أوفى من نصيب غيرهم وأنهم يأتون

في طليعة كل الشعوب ، إذا قيست الكفاءات ، وكشف عن الجدارات ، في كل مايتعلق بالألعاب الرياضية ، وتقدير الجمال ، وحب المنطق ، والشغف بالمناقشات الفكرية .

وتوضح هذه المفاهيم إلى الأنانية التي تتضمنها ، قيمة الفرد عندهم ، وفكرة عالية عن كرامته الانسانية . وأحسن ما يورد في شرح ذلك معتقداتهم في آلهتهم التي لا تتميز عن البشر إلا بقوتها وإلا بخلودها ، وعدم فنائها مع الزمن . وهي فيما عدا ذلك كعامة الناس تماماً . وتشبههم بهيئاتها الطبيعية وتتألم كألمهم وتعشق كما يعشقون ، وتحسد غيرها كما يحسدون بعضهم ، وتغار كما يغارون ، وان كانت تفوق البشر أحياناً ، بكبر نفوسها ، وكرم طباعها ، وعدالة أحكامها . فزوث كبيرها مشهور بحبه لعرائس الغاب ، ويتبعهاويطارحها هواه ويتخذ لنفسه أشكالاً شتى للاتصال بها . و (هيرا) و (افروديت) و (أثينه) يتفاخرن بجمالهن ، ويطلبن من الأنسي (باريس) أن يحكم في أيهن أجمل . و (هيفائستوس) يفاجيء زوجه افروديت في خلوة مع حبيبتها (آريس) فيلقي على الزانيين شبكة حديدية ، ويتركهما سجينين حتى تراهما آلهة الاولمب وتهزأ منهما .

وكان اليونانيون يوزعون السلطات بين هذه الآلهة ويعتقدون أن العالم مملوء بها . فلا يوجد كوكب ولا قمة جبل ولا بقعة في اعماق البحر تخلو منها . وهي حاضرة في كل مكان ، وتسهر على راحة البشر . والارض هي أكبر الآلهة سناً وأم البشر ، وتحمل أولادها الجبال والغابات والحيوانات . وللأشجار حياة سرية لانه يوجد تحت قشورها ربات تخرج من مخابئها بأجسامها اللطيفة . وترقص مجتمعة تحت ضوء القمر . وكذلك الجداول والسواقي والانهار فإنها تأوي ربات أخرى ذات شعور طويلة متهدلة ، وعيون ناعسة . همها أن تتعشق الشبان الملاح وأن تمد إليهم أذرعها الجميلة وتجذبهم الى القاع لتنعم بهم .

وسلطات هذه الآلهة وان كانت عظيمة إلا أنها محددة ولا يوجد بينها وبين البشر هوات لايمكن اجتيازها . وقد استطاع بعض الابطال كـ (هيراكليس) ان يتخلصوا من الشروط الانسانية ، وان يقيموا في الاوليب مع الآلهة ، كما ان الناس كانوا يبتهلون إليها بالدعاء ويناجونها كأنها كائنات بشرية ، ويناقشونها مناقشاتهم لأندادهم .

وصفوة القول ان الآلهة الاغريقية كانت تحكم على افراد شعب يملك كل منهم شعوراً كبيراً بشخصيته ، وبكرامته الانسانية .

وكانت عاطفة الاعتقاد بطيب وجمال الطبيعة الانسانية ، وكرامة الفرد شائعة بين كل اليونانيين . وهي التي تميزهم عن الشعوب التي عاصرتهم . لهذا فانهم وجهوا عنايتهم الى تمجيد ودراسة الجسم الانساني ، الذي هو وعاء الوجود . فأعطوا الآلهة شكله ومثلوها به . ولم يريدوا أن يحتذوا مثل الشعوب الشرقية التي جعلت كثيراً من آلهتها على أشكال حيوانية .

ولم يكتفوا بذلك بل فكروا أنهم يستطيعون التعبير عن كل ما يجول في أفكارهم من خواطر ومعان بتمثيل صورته المألوفة المحببة إليهم . وذلك لأن الانسان يتصور العالم ويحتويه في نفسه . وقد دفعوا من جراء ذلك الى تضحية مظاهر الطبيعة الاخرى وإهمال تمثيلها في فنهم . فما نال الحيوانات المألوفة والنباتات والورود والازاهير إلا حظ ضئيل لا يكاد يذكر ، وكذلك المناظر الطبيعية فإنها اختفت من كل المشاهد الفنية في أكثر العصور ولا سيما في العصر الكلاسيكي . ولم ير مثلاً من جميع نباتات البحر المتوسط التي تكثر في بلاد اليونان ، إلا سعفة النخيل ، وإلا بعض الاغصان التي لم يكن لها إلا دور تزيين فقط في الآثار الاغريقية المنحوتة والمصورة .

ولا يعني هذا أن الاغريقيين لم يكونوا يشعرون بالاحاسيس العميقة التي تغدقها الطبيعة على فناني العصر الحاضر ، بل إنهم كانوا مرهفي الشعور إزاء مفاتنها ، ويعبرون عن خلجات قلوبهم بلغة واتفاقات تخالف ما تواضع عليه عصرنا . ولايضاح ذلك نورد المثال الآتي :

كلنا يعلم أنه إذا أراد الرسام (كلودمانه) أو الرسام (كورو) أو أحد الرسامين المعاصرين أن يمثل الفجر ، فإنه يصور مثلاً ظلالاً تنعكس على صفحة الماء ، وسماءً متألقة بالانوار ، وأشجاراً ، أو قصوراً تتوهج ذراها تحت الاشعة القانية الحمراء . أما إذا أراد فنان إغريقي أن يعبر عن ولادة اليوم الجديد ، فانه كان يمثل مجموعة من الصور البشرية في أوضاع خاصة مختلفة . فيرى مثلاً على سطح إناء اغريقي يسمى (إناء بلا كاس) صورة هليوس (آله الشمس) وهو على عربته التي تجرها جياد جامحة ، وتطرد أمامها النجوم الممثلة بصورتي شابين عاريين ، يتواريان

في أمواج البحر ، على حين أن (ايوس) ربة الفجر تعدو وراء عاشقها (سيفال) الذي هو نجم الصباح ، وان (سيلينه) ربة القمر تعلو صهوة حصان ، ينحدر بها إلى الافق ، وتوجد هذه الصورة الفنية الرائعة أيضاً معبراً عنها ، بأبيات ساحرة في كتاب (إيون Ion) ، للشاعر الاغريقي (أوروبيد) .

وعلى هذا فان الاغريقيين كانوا يرون الطبيعة خلال جسم الانسان . ويقول بعض مؤرخي الفن اليوناني في تعليل ذلك : « إنه يوجد اتصال صريح بين صفات الفن اليوناني ، ومناظر البلاد التي نشأ فيها . وما المعبد اليوناني إلا شيء يكافيء ويماثل الجبل اليوناني ، وما المسرح اليوناني إلا شيء يشبه الوادي اليوناني » . ويضيف الى ما تقدم : « وكأن عري الارباب ، وتستر الربات بالالبسة ذات الاذيال والثنيات المتهدلة ، في التماثيل والالواح المنحوتة والاواني المصورة ، يعبران عن جمال الطبيعة بجمال الانسان وبما يلوذ به . وكل من تأمل المشاهد الفنية اليونانية ونظر إلى شعور أشخاصها المزينة بالازهار ، وإلى لحاهم الكثة ، خيل إليه أنه يرى مناظر السهول اليونانية ، وأنه يشاهد في أجسامها القوية ذات العضلات الظاهرة جذوع أشجار سنديانها ، وفي انحدار ثنيات ثيابها الرفيعة تدافع أمواه شلالاتها وتضاريس جبالها » .

فالفن اليوناني إذن مظهر من مظاهر الفكر ، غايته تمجيد وتأليه الجمال الجسمي . وتشير الى ذلك اسطورة المثال (بيغماليون) الذي جَدَّ في صنع تمثال ، وما زال يمنحه كل ما كان في نفسه من صور الكمال ، حتى نفخ فيه الحياة ، فهام به وتقطعت نفسه عليه حسرات . كما تؤيده عادة الاغريقيين التي أشرنا اليها مراراً في جعلهم الرجال عراة في تماثيلهم . لا لان العري كان شائعاً في بلاد اليونانيين الذين كانوا يرتدون الثياب ، شأن غيرهم من الناس ، إلا في الملاعب حيث كان يبدو شبانهم عراة تماماً . بل لان فنانيهم فتنوا بأشكال الانسان الطبيعية . ويقول تين في ذلك : « إن العري في التماثيل اليونانية ، دليل على حرية الفكر . وله عندهم معنى مثلي . ولم تكن غايته تمثيل أي شخص بأشكاله الجميلة أو القبيحة . بل كانوا يتوخون من ذلك التوصل إلى إيجاد نموذج أعلى وأكمل من انسانهم المعاصر » ويختلف نظر الاغريقيين في العري عن نظر بقية أمم العالم القديم كالمصريين

والاشوريين والكلدانيين وغيرهم ، الذين كانوا لايستسيغونه ، ويعدون كشف الاعضاء إذلالاً لاصحابها ، ولا يعرون إلا أسراهم احتقاراً لهم . لهذا فان العري البديعي لم يظهر في الفنون الشرقية ، وظل ميزة خاصة اتصف بها الفن اليوناني . وقد زال من التصوير والنحت على أثر انتصار المسيحية التي حملت من الشرق كثيراً من افكاره الى العالم . ولم ينتقل الى الفن الحديث والمعاصر إلا منذ عصر النهضة ، الذي أعاد نشر القيم الروحية والمعنوية والمادية ، التي كانت شائعة في العالم اليوناني .

ومهما يكن فإن اليونانيين كانوا يجعلون من العري شيئا مثلياً ولازماً للجمال ، لهذا فانهم عروا أبطالهم وعظماءهم وآلهتهم ماعدا كبيرها زوث . وكانوا يقصرونه على الذكور منها . ثم درجت العادة في الفن أن تتخفف النساء من ثيابهن ، فتعرت في بادىء الأمر المحظيات والموسيقيات والمغنيات والراقصات . فصرن يرين وهن عاريات ومنصرفات الى زينتهن أو الى استحمامهن . ولم يلبث العري أن عم تماثيل الربات في القرن الرابع قبل الميلاد . وكان الانتقال بين التستر والعري ، عن طريق الاثواب الشفافة ، والغلالات السيالة التي تبدي شيئاً من جمال المرأة وتخفي أشياء . حتى أتى زمن انحدرت فيه هذه الثياب من على الأكتاف ، فوقفت وقتاً عند الخصور . ولما أتى النحات براكزيتيل جعل الربات يظهرن كحواء . فابتكر بذلك العري النسائي الآلهي ، وأبدع في تمثيل جمال أفروديت كما سيأتي معنا في حينه .

وساعد ايضاً في ايضاح مفاهيم الاغريقيين في هذا المثل الاعلى ، أعيادهم العامة التي كانت تجري فيها الالعاب الاولمبية والبيتية والنيمية وغيرها ، والتي كانوا يهتمون بإقامتها ، والاحتفاء بها خلال أزمنة خاصة . فكانوا يتقاطرون من كل مدينة من مدنهم إلى معابد (دلف) و (أولمبيا) و (ديلوس) وغيرها . ويكفون عن محاربة بعضهم أثناء انعقادها ، ويوفدون إليها خير مصارعيهم وعدائيهم لتقام بينهم المسابقات الرياضية المختلفة . فيدافع كل بطل منهم عن شرف مدينته ليحظى بالكرامة عند الآلهة وبالرفعة عند الناس . وكان من جراء ذلك ان شغف الاغريقيون بالمصارعة ، ونمت بينهم لذة الاستمتاع بألعاب القرص والحربة والسباحة والعدو . وصاروا يعدون الرياضة الجسمية لازمة لتهيئة الشبان للحياة الاجتماعية ، لان الرياضة باعتقادهم لاتفيد الجسم .

فقط . بل تؤثر في الروح أيضاً . وقد كانوا يؤمنون أن الروح النبيلة القوية لايمكن أن توجد الا في الجسم السليم القوي . وقد نصح سقراط كما يقول (كزينوفون) في ذكرياته عنه ، الشاب (ايبيجنيس) وكان جسمه بادناً مترهلا ، بقوله : (ماأغرب شكل جسمك يا ايبيجنيس ! أو تهزأ بالمصارعة ويغرب عن بالك أن الحياة هي لمن لها !! . . . ان كثيراً من الناس يموتون في الحرب أو يؤسرون ، فيفقدون شرفهم ويوصمون بالجبن لضعف أجسامهم . . . . إن للجسم القوي فوائد كثيرة ، ولن يندم أحد على العناية به . وما أخطاء الذاكرة وبطء التفكير والكسل والجنون إلا من ضعف الجسم . . . . » . وكان من أثر كل ذلك ان نشأت رغبة تأمل جمال الاجسام القوية ورشاقة حركاتها . وصار الفنانون يعرفون هذه الاجسام معرفة تامة ، ويتخذون الجميلة منها كنماذج في نحت تماثيلهم . كما صار عامة الناس يدركون من طيلة اختلافهم الى الملاعب وإدمانهم النظر إلى أبطالها ، أقل الاخطاء في التماثيل التي تعرض عليهم . وكانت كل مدينة تقدم في هذه المناسبات إلى المعابد المذكورة ، هدايا كثيرة . منها : الأواني الذهبية أو الفضية التي تصنع لحفظ العطور الثمينة ، ومنها التماثيل الفخارية الصغيرة ، والتماثيل المرمرية الكبيرة . وكانت مدن كثيرة تقوم أيضاً ببناء آبدة أو معبد صغير أو جناح في هذه الاماكن . وكان من الطبيعي أن يطلب المهدون الى الفنانين المشهورين أن يسعوا جهدهم لكي تكون منتجات أيديهم قادرة على ان تنافس مايهديه غيرهم . فيجهد هؤلاء في الابتكار والابداع ، حرصاً منهم على نوال الشرف والشهرة . وهكذا فان المعابد اليونانية ساهمت بأعيادها ومواسمها في توضيح المثل الاعلى اليوناني ، ونشر مواضيع صناعاته الفنية ، في أرجاء العالم اليوناني الى حد كبير .

وهنالك أيضاً تأثير الرقص والموسيقى ، الذي ساعد الفن الاغريقي على اكتساب رشاقته المعجبة . وكان الاغريقيون يعدون الرقص من ألهياتهم الكبرى . وكانوا يرقصون رجالاً ونساء في مجتمعاتهم العامة والخاصة . حتى أن سقراط نفسه كان يرقص لما يعود الى بيته من حلقة تدريسه . ولا ريب أن عمل الرقص كان كبيراً في تنسيق الحركات ، وتمرين الاعضاء على الخفة ، وإنشاء الخطوط الفنية الجميلة الناشئة عن تمويج ثياب الراقصات المتطايرة ، واجتماع ثنياتها على نظام وغير نظام . أما الموسيقى ، فتأثيرها أيضاً لاينكر . وكان يقول فيها افلاطون : « إنها تنظم

الصوت ، وتنفذ الى الروح لتوحي اليها بحب الفضيلة » . وكان الفنانون يتذوقون لذات كل ذلك ، في الملعب والمسرح ؛ ويجدون فيها إلهامهم ، كما يجد بعض الفنانين المعاصرين ، إلهامهم في تأمل مشاهد الطبيعة .

والخلاصة إن للفن اليوناني مثلاً أعلى ، تبدى بواسطة قواعد اتفق عليها ، في تماثيل الارباب والابطال العارية ، والربات والنساء المستترة . ولم يكن المراد منه تمثيل شاب أو شابة معينين . بل تمجيد الجسم وإعلاء شأن صاحبه الانسان . وكما ظهرت العبقرية الهندية في تمثال بوذا الصامت ، كذلك ظهرت العبقرية اليونانية في تمثال المصارع الذي يتقدم للمصارعة ليصير حبيب الآلهة ، وفي تمثال المرأة ذات الثوب الطويل التي تمسك ببدها وردة ، وتمد ساقها كأنها تحاول أن ترقص على شرف الآلهة . وما كان نشوء ذلك ممكناً إلا بعمل إبداعي إجمالي من المدنية الهيلينية ، التي تغذت بالأساطير الجميلة ، والآراء الفلسفية والدينية الخصبة ، والشعر ؛ فظهرت آثار كل ذلك فيما تركه الفنانون الاغريقيون من آثار خالدة .

٢ – فن البناء اليوناني في عهده الابتدائي

ا – العمارة في البلاد اليونانية قبل نشوء فن البناء اليوناني . – فجر فن البناء اليوناني .
ب – المعبد اليوناني . – النظام الدوري . – المعابد الابتدائية الدورية . – النظام الايوني . – بعض النماذج الأيونية في العهد الابتدائي .
ج – تنظيم المدن وعمرانها عند اليونانيين في العهد الابتدائي – المواد التي استعملوها في البناء .

١ – العمارة في البلاد اليونانية قبل نشوء فن البناء اليوناني

ذكرنا أن فن البناء اليوناني تأثر ببعض العناصر التي أتته من مصر والبلاد الشرقية ، وانه تعلم دروسه الأولى خاصة من فنون البناء التي سبقته ، والتي ازدهرت عند الايجيين والميسينيين في الألف الثالثة ، والألف الثانية قبل الميلاد . ولا يخفى أن مخلفات المدنية الايجية منتشرة على الشواطئ الآسيوية الغربية ، وفي جزر بحر إيجه ، ولا سيما في مواقع (كنوسوس) و (فائستوس) و (حاجياتريادا) و (غورنيا) و (تيليسوس) من جزيرة كريت . ويمكن نسبتها الى ثلاثة عصور ، توازي على وجه التقريب أزمنة الامبراطوريات المصرية القديمة والوسطى والحديثة . وتسمى بالآثار المينوية (١) الاولى والثانية والثالثة . ومن الآثار المينوية الأولى مخلفات طبقة طروادة (حصارلك الحالية) الثانية ، التي يعود عهدها الى أول الألف الثالثة قبل الميلاد . وهي أطلال أسوار ضخمة مبنية من الحجر والآجر على صفوف عرضانية ، وتفصلها عن بعضها عوارض خشبية . ومنها أيضاً معالم منازل خاصة ، يتألف كل منها من غرفتين أو ثلاث تتصل إحداهما بباحة خارجية ، وأرضها مستورة بطبقة مسواة من الطوب . أما سقوفها فهي محمولة على ركائز خشبية . وقد وجدت بينها أبنية مستديرة ، مقسمة إلى عدة غرف بنيت جدرانها بأحجار غير مقطوعة قطعاً جيداً .

(١) نسبة الى مينوس ملك كريت في نحو فاتحة الألف الثانية قبل الميلاد كما تذكر بعض الأساطير .

ومن أشهر الآثار المينوية المتوسطة التي يعود عهدها الى آخر الألف الثالثة وأول الألف الثانية قبل الميلاد ، خرائب قصور (كنوسوس) و (فائستوس) . وهي تتألف من مجموعات من الغرف المستطيلة والمتشابهة ، والموزعة حول باحة مركزية مربعة . ونصلها ببعضها أروقة ودهاليز ومخازن للحبوب وحمامات وأدراج يصعد عليها الى الطابق الأول . وترى في عدة جهات منها أعمدة أسطوانية ودعائم مربعة ، استوحي صنعها من فن الامبراطورية المصرية الوسطى المعاصرة .

أما العصر المينوي الثالث فيعاصر منتصف الألف الثانية قبل الميلاد ، ويمتد على جزء من نصفها الثاني . وقد رممت خلاله القصور الكريتية المتقدمة . وسعى أهلها الى اتخاذ أسلوب جديد في البناء ، يعتمد في عناصره الاساسية على أسلوبهم السابق ، وأضيف اليه نزوع الى الترف ، أدى به الى الاكثار من التزيينات الخارجية . غير أنه لم يقدر لهذا الاسلوب الجديد البقاء طويلاً . فقد حدثت الغزوات الآخيية ، وهوجمت جزيرة كريت ، ونهبت قصورها وهدمت ، وقضى على مدنيتها الايجية في القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

وخلاصة القول كما يذكر (شوازى) ، كان تقدم فن البناء خلال العصور الايجية بطيئاً جداً ، لانه لم يكن للايجيين إلا أدوات صوانية وبرونزية غير كافية لقطع الحجر وصقله والتفنن في زخرفته . ولم يكن عصر هوميروس الذي عقب هذه الازمنة بقادر على قلب مفاهيمها الفنية رأساً على عقب . لانه لم يكن لديه إلا هذه الادوات . لهذا فإن الفن الميسيني الذي كان مركزه في البلاد اليونانية القارية ، والذي يعد بحق جد الفن الاغريقي ، اعتمد في أبنيته الى حد بعيد على التراث الايجي مع شيء من التجديد .

وقد عرفت الأبنية الميسينية على أثر الحفريات التي أجراها (شليمان Schliemann) في مواقع المدن الآخيية الآتية - (ميسين) و (أوركومين) و (تيرنت) و (طرادة الميسنية) التي هي سادس مدينة نشأت في موقع حصار تلك الحالي . وتختص هذه الأبنية بأن منشئيها استعملوا في تشييدها جميع الطرق والاساليب الفنية ، التي كانت تستعمل في العصور الماضية . وأضافوا إليها استخدام القباب في ستر القاعات والغرف ، وفرش أرضها بالبلاطات الحجرية المسواة ، وتثبيت الاحجار على بعضها بقطع رصاصية وحديدية ، وستر الجدران المصنوعة من الطوب بطبقة

من الخشب المطلي بألوان مختلفة . وقد برعوا خاصة في قطع الاحجار ورفعها فوق بعضها ، وانشاء الاسكفات الضخمة كأسكفة (باب الاسود) التي يبلغ حجمها نحو ١٢ متراً مكعباً ، وأسكفة (قبر أتريه) التي يبلغ حجمها ٤٥ متراً مكعباً ووزنها (١٠٠ طون) .

وأشهر مخلفات الفن الميسيني أسوار المدن الحجرية ، التي تتألف صفوفها الاولى من أحجار ضخمة تعلوها صفوف احجار أقل ضخامة منها ، ومنها أيضاً جدران منازل تضم بينها دهاليز تعلوها قباب ناشئة عن تقارب طرفي الجدارين العلويين من بعضهما . أما المنازل الميسينية فتتألف من باحة متوسطة متصلة بغرف عديدة ، تقوم في اطراف بعضها ، اروقة محمولة على عدة اعمدة خشبية ، متوازية فيما بينها ، ومتعامدة على محاور هذه الغرف التي سميت (الميغارون) .

ومن هذه الابنية ايضاً المدافن ذات القباب التي كانت تنحت عادة في سفوح الروابي ، ويجعل لكل منها نفق محدود بجدارين عاليين يؤدي الى الباب ، الذي تعلو مصراعيه اسكفة ضخمة . وهذا الباب مستطيل وضيق وواطئ . ووراءه قاعة مستديرة منحوتة في الصخر ، ومسقوفة بقبة طولانية لها مقطع مستدير . وتتصل هذه القاعة بدهليز صغير ، يقود الى غرفة للدفن ، كان يوضع فيها تابوت الميت وما يرافقه من أثاث جنازي . هذا وقد وجد كثير من هذه القبور في أنحاء كثيرة من رقعة العالم الآخي واشهرها : (قبر أتره) في ميسين الذي تحدثنا عنه سابقاً ، والذي يقود إليه طريق منحوت طوله ٣٥ متراً ، ويحده جداران يتقاربان من اعلاهما . وقاعته المستديرة واسعة جداً ، وغرفة الدفن فيه مستطيلة ، وجدت فيها اجساد (اتريه) وعائلته مع اشياء ثمينة جداً . وقد ظن انه قبر (أغامنون) المشهور .

٢ — فجر فن البناء اليوناني

وقضت المدنية الميسينية في اول القرن الحادي عشر قبل الميلاد على اثر حادثة لها اهمية تاريخية كبرى . وهي حدوث غزوات الدوريين في بلاد اليونان وجزر بحر إيجه والسواحل الآسيوية الغربية ، التي هدمت مجد الآخيين ، واجبرتهم على الجلاء عن بلادهم . وكان من ذلك أن عاشت هذه البلاد مدة طويلة في ظلام دامس

قبل ان ترشد الى إنشاء فن معماري جديد يحل مكان فن العمارة الميسينية المتقدمة . بيد أن انتظارها الطويل كوفئ خير مكافأة بمجيء الفن الاغريقي الذي بدأت تظهر بوادره في القرن السابع قبل الميلاد ، فتح فتحاً جديداً أمام البناء ، الذي صار يعتمد على طرق بسيطة سهلة في قطع الحجر ونحته ، ونبذ استعمال القباب ، واتخاذ الخطوط الافقية والشاقولية ، في أشكاله الواضحة المحمولة على الاعمدة والدعائم . وقد ساعده على ذلك انتشار استعمال الادوات الحديدية ، التي حلت محل الادوات الصوانية والبرونزية ، وهيأت امكانيات واسعة امام كل الفنون .

ثم ان الدوريين كانوا من الاقوام الجبلية ذات الاذواق البسيطة البعيدة عن ترف الحضارات القديمة . لهذا فانهم اعتنقوا نموذجاً واحداً في البناء ، واتخذوه الاساس في كل ما ابتكروا . ودأبوا على تحسينه وتجميله وإبلاغ اشكاله الغاية من الكمال . وكانوا يصرفون في ذلك جهوداً ، وزعها غيرهم في ابتكار نماذج عديدة ، لم يكتب لها ما كتب لنموذجهم من شهرة وبقاء . وهذا النموذج هو الرواق المحمول على الاعمدة الذي اقتبسوه من (الميغارون) الايجي والميسيني ، والذي يتلائم وطبيعة اقليم البلاد اليونانية . وفي الحقيقة ان الاغريقيين كانوا يحتاجون ، للوقاية من أشعة شمسها الساطعة في ساعات النهار القائظة ، الى الالتجاء إلى أمكنة تتوفر فيها الظلال ، وتكون مفتوحة تهب عليها النسمات العليلة المرطبة . ومن هذا كان ميلهم الى الرواق الذي اعتمدوا عليه في كل منشآتهم ، فجعلوه امام كل ابنيتهم الخاصة والعامة ، وامام اسوافهم وامكنة اجتماعهم . وافتنوا في تنسيق اشكاله فابتكروا في القرن السابع او السادس قبل الميلاد لذلك نظامين ، يدعى الاول منهما : (النظام الدوري) الذي يعتمد في التعبير عن مثله على القوة والصلابة ، ويسمى الثاني : (النظام الايوني) الذي ينم عن الخفة والرشاقة .

* * * *

٣ — المعبد اليوناني

وقبل أن نبحث عن خصائص كل من هذين النظامين في الابنية والمنشآت العديدة التي امتلأت بها رحاب بلاد اليونان ، يجدر أن نذكر كلمة عن الدور الذي لعبته الديانة في فن العمارة . وفي الحقيقة أن الاغريقيين شيدوا معظم هذه الابنية

تمجيداً للآلهة أو لتقديم الهدايا اليها ، أو لاقامة الشعائر والطقوس الدينية المختلفة التي تروقها ، أو تخليداً لبعض الابطال الذين أصبحوا في مصافها بعد موتهم .

وكان المعبد أهم أبنيتهم ، وكانوا يصرفون في تشييده كل جهودهم ، ويخصصونه لايواء تمثال الإله ولحفظ ما قدمه اليه المؤمنون من هدايا . لهذا فانهم كانوا يمنعون الجماهير من النفوذ الى داخله ، ولا يسمحون الا للكهنة بالدخول لتزيين التمثال ولوضع الهدايا أمامه ، وكان هذا التمثال يجعل في محور الباب ، الذي يبقى مفتوحاً ليراه ويعبده الناس من بعيد .

واستوحى المهندسون مخطط المعبد من هذا المفهوم ، فجعلوه على نموذج المساكن البشرية . لهذا فانه حوى في بادىء الامر قاعة واحدة لايواء التمثال ، سموها (ناوس Naos) ، وأطلق عليها الرومان من بعدهم اسم (سيلا Cella) . وهي تشبه بما تحويه ، من صفوف الاعمدة ، القاعة الاساسية في المنزل الميسيني (الميغارون) . وتقسمها صفوف الاعمدة في المعابد الكبيرة الى : بهو مركزي وبهوين جانبيين .

ويوجد في أكثر المعابد اليونانية حجرة أمامية تسمى (البروناوس Pronaos) . وهي امام قاعة التمثال ، وتتصل بها بباب كبير من جهتها الواحدة . وهي مفتوحة ومحمولة على عامودين أو أكثر ، من جهتها الاخرى المقابلة . واضطر الاغريقيون فيما بعد ، لانشاء حجرة أخرى مثل البروناس تماماً ، وراء قاعة العبادات وذلك لحفظ الهدايا المقدمة الى الآلهة والتي تزيد عن حاجاتها ، وسميت هذه الحجرة الجديدة (القاعة الخلفية Opistodome) .

ويسمى مجموع الناوس ، والحجرة التي أمامها ، والحجرة الواقعة خلفها باسم (السيكوس Sekos) . وقد تم إنشاء مخطط المعبد على هذا الشكل ، منذ القرن السابع قبل الميلاد . وظل الاغريقيون يحتذونه حرفياً في كل معابدهم ، الى آخر أزمنة تاريخهم .

إلا أن ما يخصص كل معبد من المعابد ، هي الاروقة المحمولة على الاعمدة التي تحيط به من الخارج . ويكون عدد هذه الاعمده غالباً ستة في واجهته الامامية ، وأحياناً ثمانية ، وأخرى اثني عشر . وهي تطوف به من كل جهاته ، على صف واحد أو على صفين . ويلاحظ أن المعابد اليونانية لم تكن تبنى وتوجه نحو جهة

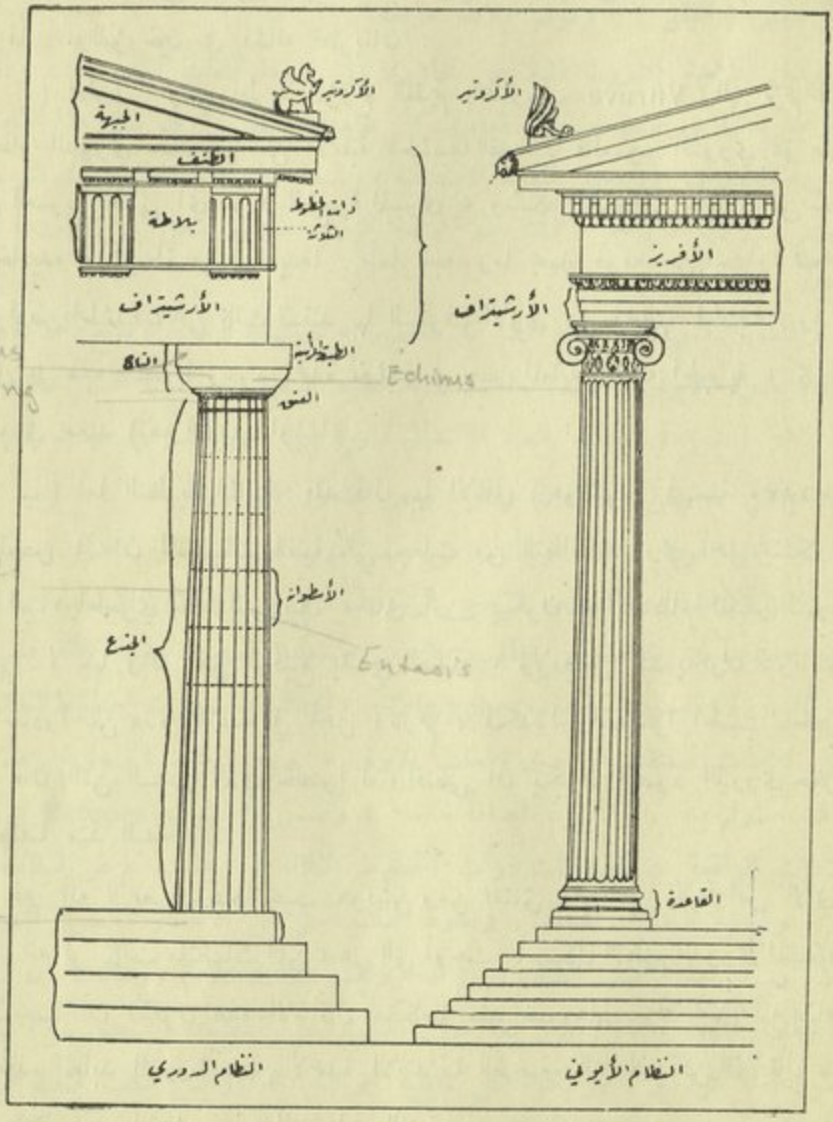
خاصة معينة . ويوجد عدد منها قد وجه نحو الشرق . غير أن أكثرها موجه بصورة اعتبارية الى جهات اخرى . وكثيراً ما يشاهد في المراكز التي يكثر وجود عدد منها كما هو الحال في (أثينا) و (دلف) و (أولمبيا) ، أن محاورها غير متوازية ، وأنها مبعثرة على غير نظام . وكان كل منها محمولاً على قاعدة مرتفعة ، يصعد اليها على عدة درجات ، تقع أمام واجهاتها الامامية والخلفية .

وتختص هذه المعابد بأن ابعادها لم تكن كبيرة . ولو قورنت بالمعابد المصرية لبدت صغيرة . إذ أن أطوال معظمها لا تتجاوز ستين متراً . ويعلل ذلك بأن الاغريقيين استخدموا في إنشائها ، نسباً انسانية منتزعة من مفاهيم ديانتهم الانسانية . وأنهم صرفوا جل همهم في تنسيق هذه النسب ، وجعلها تتفق مع ما يحيط بها من مناظر طبيعية ، وما يحتاجه منطقهم وطبيعتهم النفسية من تهذيب الخطوط الهندسية وإخضاع كل تفاصيل البناء الكبيرة والصغيرة إلى وحدة جميلة ، تطرب لها الآلهة كما يعتقدون ، ويعجب بها البشر . فكانوا يدرسون دراسة عميقة ، الانتقال من اشكال الاعمدة المستديرة الى الاشكال المكعبة التي تحملها فوقها ، وتعاقب السطوح الملساء لهذه الاشكال ، وسطوحها المنحوتة ، وتأثير اشعة الشمس والظلال على جدرانها المفرغه او المملوءة . لهذا فان كل معبد يوناني يمكن عده كأثر مهم في تاريخ البناء العالمي العام .

٤ — النظام الدوري

وكنا ذكرنا ان همّ الاغريقيين الاكبر كان في دراسة نموذج وحيد من البناء يلائم طبيعة بلادهم ، وهو الرواق أي الأعمدة وما تحمله فوقها من سطوح مستطيلة أو مكعبة أو غيرها . وانهم بدأوا في تنظيم كل ذلك ، وابتكروا في القرن السابع أو السادس قبل الميلاد ، شكلين رائعين يعبران عن نظراتهم الجمالية البديعة أحسن تعبير .

ويتصف النظام الدوري ، بصلابته ووضوحه وزهده في التزين . ويعجب به كثير من مؤرخي الفن ، ويعدونه أجمل شيء انتجته العبقرية اليونانية في البناء .



وهو يتألف من الأعمدة الدورية وتيجانها وما تحمله فوقها من : ارشيتراف وطنف (افريز) وكورنيش ويختص العمود الدوري أنه يستند على أرض المعبد دون أن تكون له قاعدة وأن جذعه مخدد ومخروطي يضيق نحو أعلاه . وهو وإن كان يشبه قليلاً أعمدة الأبنية الميسينية التي ذكرناها وبعض الاعمدة المصرية القديمة

التي وجدت في بني حسن أو في دير البحري ، فانه يمكن أن يعد ابتكاراً يونانياً صرفاً . وللمؤرخين في نشأته نظريتان :

أ) الاولى : وهي نظرية المؤرخ القديم (فيتروف Vitruve) التي تزعم أن النظام الدوري مستوحى من الابنية الخشبية القديمة . فالعمود الدوري هو صورة عن العمود الخشبي أي جزع الشجرة المسوى ، وشكله المخروطي مأخوذ عن شكلها وأخاديده مستوحاة من أخاديدها . أما تاجه وما يحمله فوقه من أجزاء ، فمحاكاة للعوارض الخشبية ، التي كانت تستند بها السقوف الاولى على أعمدتها الخشبية . وأكبر دليل على هذه النظرية وجود أعمدة خشبية في بعض المعابد القديمة الحجرية ، كما كان ذلك في معبد (هيرا) في اولمبيا .

ب) أما النظرية الثانية : فقد قال بها الالماني (هوبشن) في سنة ١٨٢٠ م . وتتلخص في أن المقتضيات الفنية التي جعلت من النظام الدوري أجمل ابتكارات فن البناء الحجري عند اليونانيين ، تأبى أن يكون هذا النظام تقليداً لنموذج خشبي . لا سيما وأن الفن الرفيع يقتضي الصدق ، ولا يعقل أن يكون اليونانيون قد حادوا عن هذه القاعدة في أجمل آثارهم ، فكذبوا واستبدلوا الخشب بالحجر . لهذا فان الفن السامي الذي أخلصوا له ، اقتضى أن يكون العمود الدوري حجرياً لا خشبياً منذ البدء .

غير أنه لا يعرف بماذا يجيب هوبشن ومن يعتنق رأيه على الاعتراض الآتي : وهو أنه لو كانت مقتضيات الفن ، هي التي أوحت بأشكال النظام الدوري المتكاملة لكان يجب أن تكون هذه الاشكال متكاملة منذ ظهورها . ولا يخفى أنه يشاهد في أقدم المعابد الدورية بعض الاعمدة الابتدائية الضخمة ، التي لا يمكن أن يقال عنها إنها متفقة مع ما تطلبه هذه المقتضيات الفنية .

ويتألف كل عمود دوري من عدة أقسام ، على شكل (اسطوانات Tambours) متتابعة مخددة بـ (أخاديد Cannelures) ، لها أطراف حادة . ويختلف عدد هذه الاخاديد في الاعمدة الدورية ، فيكون (١٦) أو (٢٠) أو (٢٤) اخدوداً . وهي تبتدأ من اسفل العمود ، وتصعد بانتظام حتى تبلغ ثلث جذعه ، وهناك تضيق وتستمر

على صعودها على شكل مخروطي ، فتنتهي بالتاج ، الذي يتألف من حلقة مستديرة بارزة تسمى (العنق) ، وفوقها بلاطة مربعة .

وتميل الاعمدة الدورية قليلاً عن محاورها في اروقة المعابد الخارجية ، وذلك رغبة من بنائها في منح منظرها العام شكلاً هرميا خفيفاً . وقد بلغ هذا الانحناء اربعة سانتمترات في بعض المعابد الابتدائية ، وسبعة سانتمترات في (البارتنون) المشهور . وكان من جراء ذلك ان اعمدة الزوايا صارت تنحني عن محاورها في اتجاهين متعامدين .

ويختص العمود الدوري ايضاً انه ضخم وانه ليست له رشاقة ، يصح ان تقارن برشاقة العمود الايوني . وقد اختلفت نسبة قطره السفلي الى طوله الكلي . فبلغت ($\frac{١}{٤}$) أو ($\frac{١}{٥}$) في معابد العهد الابتدائي ، و ($\frac{١}{٥}$) او ($\frac{١}{٦}$) في معابد العهد الكلاسيكي . ومن هذا فان منظره يوحي بشعور القوة والصلابة .

وما يحمله فوقه بسيط . ويتألف من صف اول من الاحجار الملساء ، يستند مباشرة على الاعمدة ، ولا يعترضه شيء من الزخارف . ويسمى كما قلنا (الارشيتراف) . ويليه صف آخر يتألف من تعاقب بلاطات مستطيلة منحوت عليها ثلاثة قضبان شاقولية بارزة ، تسمى (تريغليف Triglyphes) ، اي البلاطات ذوات الخطوط الثلاثة ، ومن بلاطات مستقيمة اخرى ، تعقب الاولى ، وتكون احيانا منحوتة . فتمثل مشاهد ميتولوجية . وتكون احياناً ملساء ، وتسمى (ميتوب Métopes) اي البلاطات الواقعة بين البلاطات ذوات الخطوط الثلاثة . ويختلف عرض البلاطات الاولى والثانية باختلاف المعابد . ويعلوها صف آخر من الاحجار المنحوتة البارزة قليلاً ، ويسمى هذا الصف الطنف او (الكورنيش Corniche) ، وفائدته أن يبعد عن واجهة المعبد مياه الامطار بعد ان تجتمع على السطح ، وتنحدر من افواه الاسود (الاكروتير) المرتكزة على نهايتيه . ويحمل الكورنيش سقف المعبد الذي يتألف من منحدرين مائلين .

ويلاحظ ان المسافة المحصورة بين محوري العمودين الواقعين في طرفي واجهة معبد دوري ، له ستة أعمدة امامية ، تبلغ ١٧ قدماً . ويمكن تقسيمها الى خمسة أقسام متساوية . وتعادل أطوالها ارتفاع الكورنيش عن قاعدة المعبد . أما نسبة طول العمود الى مجموع الارشيتراف والافريز والكورنيش ، فهي نسبة الثلثين الى الثلث .

٥ - المعابد الدورية في العهد الابتدائي

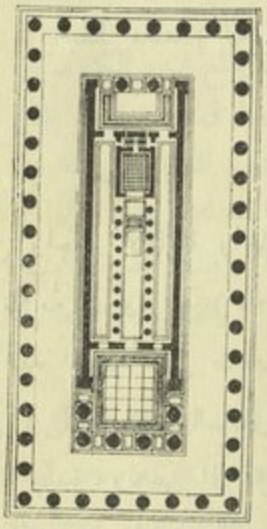
بدأت المدن الاغريقية تنتظم وتزدهر ، وصارت مستعمراتها تنتشر في كل مكان ، وجعلت مدنيتها تكتسب طابعاً متميزاً خلال القرنين السابع والسادس قبل الميلاد . وفي هذه الحقبة من تاريخ اليونانيين ، ولد (النظام الدوري) ، واستكمل عناصره في (أركوس) من البيلو بونيز ، حسب ما يقول فيتروف .

وأقدم المعابد التي وصلتنا معلومات عنها ، معبد (أبولون) في ترموم من ايتوليا ، الذي يرجع عهده إلى القرن السابع قبل الميلاد . وكان له حسب ما يروى ، خمسة أعمدة في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ، وأربعة عشر عموداً في كل من جانبيه الآخرين . وكانت كلها ترتكز على قواعد حجرية ، وتتألف من الخشب ، وكذلك ما تحمله من ارشيتراف وافريز وكورنيش . وقد طليت جميعها بالفخار الملون . ومنها أيضاً معبد هيرا أو (هيرايون) في أولمبيا ، الذي كانت له أعمدة خشبية في بادىء الامر ، ثم استبدلت فيما بعد بأعمدة حجرية ، بعضها مقطوع من كتلة حجرية واحدة . وبعضها مؤلف من عدة اسطوانات . ومنها ما هو ضخم ومنها ما هو رشيق .

وانتهت الى عصرنا الحاضر أطلال بعض المعابد التي بنيت في القرن السادس قبل الميلاد . ومنها معبد أبولون في مدينة (كورنت) التجارية ، الذي بني في النصف الاول من هذا القرن . وكان له حسب ما يظهر ستة أعمدة في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ، وأربعة عشر عموداً في كل من طرفيه الجانبيين . وقد بقي منها سبعة واقفة . وهي أقدم آثار حجرية يونانية وصلت الينا ، وتحمل قطعاً مما كان فوقها من ارشيتراف . ويبلغ طول كل منها أربعة أمثال قطرها السفلي . وتتألف من قطعة واحدة من الحجر ، وقد كانت مطلية بطبقة من الجص . وتعد من أهم الآثار الاغريقية الباقية .

وساهمت المستعمرات الاغريقية مساهمة كبيرة في نشوء هذا الفن خلال عهده

الابتدائي . ومنها مدينة (سيلينونت)[١] الساحلية الواقعة في الجنوب الغربي من صقلية ، التي تضم أطلالها نماذج عديدة من الابنية المبنية على أصول النظام الدوري . وتمكننا دراستها من متابعة تطوره ، بين أول القرن السادس وبين النصف الاول من القرن الخامس قبل الميلاد . وتمتد سيلينونت حول رابية (اكروبول) شأن اكثر المدن اليونانية . وتقوم على هذا الاكروبول مجموعة من المعابد ، والى شرقه سهل يفصله عن تل صغير أقيم عليه أقدم هذه المعابد ، وهو معبد (ابولون) الذي يبلغ طوله (١١٣٫٢٤ م) وعرضه (٢٧٫٤١ م) . وقد بديء في تشييده في النصف الثاني من القرن السادس . ودام بناؤه ٣٠٠ عام



مخطط معبد سيلينونت الكبير

ولم يتح لسكان سيلينونت اتمامه ، فبقي كثير من اعمدته دون تخديد . ويعرف عادة تفريقاً له عن بقية معابد المدينة بالحرف (ج) . ومن اشهر المعابد الاخرى ايضاً ، المعبد (ث) الذي انشيء سنة (٥٨٠ ق . م) من الحجر الجصي الاصفر . وكانت له ستة اعمدة في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ، وستة عشر عموداً في كل من طرفيه . ويختص ككل معابد صقلية ، ان له وراء الاعمدة الامامية الستة ، اربعة اعمدة اخرى امام (البروناوس) . ويختلف قطر كل منها بين (١٫٨٤ - ٢ م) ، ويتراوح عدد اخاديدها بين (١٦ - ٢٠ اخدوداً) . وقد عثر على ثلاث بلاطات منحوتة من افريز هذا المعبد ، حفظت في متحف (بالرم) . ولها اهمية كبرى في تاريخ النحت الاغريقي خلال هذا العهد الابتدائي .

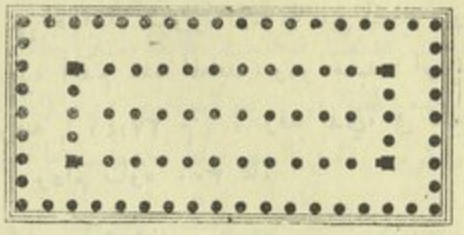
وتوجد مجموعة مهمة من المعابد الاغريقية الابتدائية في بائستوم[٢] من صقلية

---

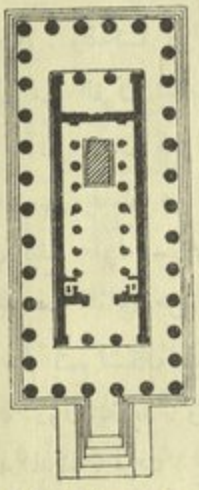
(١) بنيت سيلينونت سنة ٦٢٨ ق . م . وازدهرت خلال فترة وجيزة من الزمن . وقد استولى عليها القرطاجيون سنة (٤٠٩ ق . م .) فنهبوها وهدموا معابدها وأسوارها . ولكنها استطاعت بعد رحيلهم عنها أن تعيش من جديد الى سنة (٢٥٠ ق . م .) ، حيث عادوا اليها مرة أخرى فهدموها وأجلوا عنها سكانها .

(٢) بنيت هذه المستعمرة نحو سنة (٦٠٠ ق م) وهدمت خلال القرون الوسطى .

ايضاً . ومنها معبد (بوز يثيدون) وهو مشهور جداً . وله ستة اعمدة في كل



مخطط معبد (الكنيسة) في بائستوم



مخطط معبد (زوث) في اوليمبيا

من واجهته الامامية والخلفية ، واربعة عشر في كل من جانبيه . ويبلغ طوله (٦٠ متراً) وعرضه (٣٠ ، ٢٤) . وله في داخله اروقة مرفوعة على صفين من الاعمدة المنظمة ، على طابقين متعاقبين ، يجعلان من القاعة الاصلية ابهاء ثلاثة . وقد بني في آخر القرن السادس او القرن الخامس قبل الميلاد . واطلاله إلى اليوم في حالة جيدة ، وتوحي الى كل من يشاهده شعوراً شديداً بالقوة والعظمة . ويفضله كثير من مؤرخي الفن حتى على البارتنون نفسه . ولونه اصفر صوحته شمس القرون الطويلة التي اروته من انوارها الذهبية .

ومن معابد بائستوم ايضاً المشهورة المعبد الملقب باسم (الكنيسة) . وقد بني في القرن السادس . وداخله مقسوم الى بهوين متساويين ، بواسطة صف من الاعمدة . ويظن ان السبب في ذلك انه كان مخصصاً لعبادة إلهين معا . وهذا ما حدا بمن انشأه ، لأن يجعل في واجهتيه الامامية والخلفية عدداً مفرداً من الاعمدة ، بحيث ان العمود المتوسط منها يقع في محور المعبد[1] . وهذا النظام نادر في المعابد اليونانية .

---

(١) لهذا المعبد تسعة أعمدة في كل من جهتيه الأمامية والخلفية وتسعة عشر عموداً في كل من جانبيه .

ومن اطلال صقلية الاغريقية ايضاً خرائب (اغريجانت)[١]. واشهر آثارها اطلال المعبد ، الذي اطلق عليه اسم (الكونكورد) . وكان له في واجهته الامامية ستة اعمدة ، وفي كل من جانبيه ثلاثة عشر عموداً . وما يزال قائماً منها (٣٤) عموداً تحمل كل اقسامها العلوية ، وجبهتي المعبد المثلثتين ، وجدرانه الخارجية . ولا ينقصه إلا السقف ويصح ان يقارن بأجمل ابنية اثينا المعاصرة . ومنها ايضاً معبد (زوث) ويعد من اوسع المعابد اليونانية . إذ يبلغ طوله نحو (١١٠ امتار) . وله ستة اعمدة في واجهته الامامية وسبعة في واجهته الخلفية ، وخمسة عشر في كل من جانبيه . وتختص هذه الاعمدة أنها ملتصقة في جدار يصلها ببعضها ، وأنها غير مستديرة تماماً ، ويبلغ قطر كل منها (٤٫٢٩ م) .

وظهرت المرحلة الاخيرة في تطور النظام الدوري ، قبل ان يبلغ عهده الكلاسيكي في معبد (زوث) في اولمبيا . وقد بدئ في بنائه (سنة ٥٨٠ ق . م) . ولم ينته إلا في سنة (٤٤٠ ق . م) . ووصلنا اسم مهندسه (ليبون) الذي جعل له في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ستة أعمدة ، وفي كل من جانبيه ثلاثة عشر عموداً . وقد قطعت كلها من الحجر الكلسي ، وطليت بألوان زاهية . ويبلغ قطر كل منها (٢٫٢٥ م) ، وطول كل منها ($\frac{٣}{٥}$ ٤) مرة من طول القطر . وتختص أن تيجانها كتيجان المعابد الكلاسيكية التي سنتكلم عنها فيما بعد .

وكان يوجد في داخل هذا المعبد تمثال عظيم لزوث ، نحته المثال الكبير فيدياس . وكان المتعبدون والحجاج يدورون حوله ، وهم يسيرون في رواق علوي يصعد اليه من درج واقع في أول القاعة الكبرى . وقد عمل في زخرفة ونحت بلاطات إفريزه تلميذا فيدياس (ألكامين) و (بانيبوس) . ولا يخفى أن هذا المعبد هو جزء من مدينة أولمبيا المقدسة ، المتألفة من مجموعة كبيرة من المعابد الكبيرة والصغيرة ، والمذابح التي يحيط بها سور مقدس . وفي داخل السور أيضاً غابة مقدسة ، وآلاف من التماثيل والأساطين التذكارية ، والأروقة العريضة التي كانت تطوف بها المواكب . وتبلغ مساحة أولمبيا وما يحيط بها أربعة هكتارات مربعة .

وخلاصة القول أن النظام الدوري في البناء كان ابتكاراً اغريقياً صرفاً ، وأنه تطور منذ القرن السابع حتى العهد الكلاسيكي ، تطوراً مستمراً في الأبنية

(١) أنشأها اغريقيو صقلية في القرن السادس قبل الميلاد، ونهبها وأحرقها القرطاجيون سنة (٤٠٦ ق.م.)

التي أقامها الاغريقيون في بلادهم الأصلية ، وفي مستعمراتهم . وقد تطورت الأعمدة الدورية نحو سنة (٤٥٠ ق . م .) . وصارت أقل ضخامة مما كانت عليه ، وأكثر رشاقة . كما أن بروز تيجانها خف عما كان عليه من قبل . وكذلك حجوم ماتحمله من ارشيتراف ، وافريز ، وكورنيش ، التي جعلت تتناقص ، حتى بدت أخيراً في العهد الكلاسيكي ، على رؤوس أعمدة البارتنون ، بأشكالها المتناسبة الفاتنة الرائعة ، التي لا تدانيها أشكال أخرى .

٦ — النظام الايوني

ذكرنا أن النظام الدوري في البناء نشأ وتطور على سواحل البيلوبونيز ، وفي المستعمرات الاغريقية الواقعة في ايتاليا وصقلية . أما النظام الثاني الذي ابتكره الاغريقيون ، للتعبير عن مفاهيمهم في البناء ، فهو النظام الايوني ، الذي نشأ وتطور في جزر بحر ايجه ، وعلى سواحله ، وفي المستعمرات الاغريقية الشرقية . ويعد في فن العمارة ، كاللغة الآسيوية اليونانية التي تذكرنا تعابيرها الجميلة الرشيقة ، بأسلوب هوميروس التصويري والغنائي خلال الالياذة والأوديسة . وفي الحقيقة إن هذا النظام ، وشعر هوميروس ، ولدا في موطن واحد ، وشبّا على أرض واحدة . وهما يعبران ، وان كان الثاني قد تقدم على الاول ، عن نظرة مشتركة في الجمال ، وعن شكل مشترك في تذوق هذا الجمال . ويقول (فيتروف) في النظام الايوني انه نشأ في القرن السابع ، في معبد (ايفيز) . وذلك لأن المستعمرات الايونية التي لم يحتلها الدوريون في آسيا الصغرى أرادت أن ترمز في هذا المعبد الى جنسيتها ، وان تبتكر أسلوباً خاصاً بها في فن البناء . فما كان من المهندس (كيرسفرون Chersiphron) إلا أن عبر خير تعبير عن فكرتها فوضع أصول النظام الأيوني.

ولا يشك في أن عناصر هذا النظام كانت موجودة قبل أن يبدأ (كيرسفرون) عمله في (إيفيز) ، لأنه لايمكن أن يبتكر هذا النظام دفعة واحدة . ويمكن للباحث في فنون الامم الشرقية ، أن يرى ما يشبه هذه العناصر . وقد وجدت في مدينة (بتريوم) الحثية أعمدة لها ، بعض خواص الاعمدة الايونية ، كأخاديد الجذع ، والقاعدة المستديرة ، وحلزونات التاج . وكذلك وجد في الألواح الحجرية

الآشورية التي يرجع عهدها الى القرن الثامن والتي تمثل القصور الملكية ، ما يشبه قاعدة الأعمدة الايونية ، وحلزونات تيجانها ، ووأرشيترافها وكورنيشها ، وكذلك يظهر في واجهات القبور المحفورة في صخور ليسيا ، ما يمثل عناصر كثيرة من النظام الايوني .

ويقول شوازي إن الملاحين والتجار الفنيقيين ، هم الذين حملوا الى العالم الاغريقي كل هذه المبتكرات الشرقية ، وإن الاغريقيين كان لهم دور تنظيمها ، والتوفيق بينها ، وفرض وحدة على عناصرها المختلفة .

ويختص النظام الايوني بالصفات الآتية :

١) إن العمود الايوني أطول وأكثر رشاقة من العمود الدوري . كما أن نسبة قطره الى ارتفاعه هي كنسبة ($\frac{1}{8}$) . وشكله على وجه عام أسطواني ، ويتنافص ثخنه في أعلاه عن ثخنه في أسفله قليلاً جداً . ولما كان قطره عادة أقصر من قطر العمود الدوري ، لهذا فقد اقتضى جعله على قاعدة ، لتوزيع مايحمله من ثقل على مسافة أوسع من مقطعه . وتتألف هذه القاعدة من حجر ضخم منحوت ، على شكل حلقتين مزخرفتين ، الواحدة موضوعة فوق الأخرى . وهماتستندان على قاعدة مربعة . أما جذعه فهو مخدد غير أن أخاديده لا تشبه أخاديد العمود الدوري الضيقة ، وذات الاطراف الحادة ، إذ أنها نصف مستديرة أو نصف بيضوية . ولها أطراف ملساء . وقد كان عددها (٢٤ أخدوداً) في الاعمدة الايونية التى نحتت في العهد الابتدائي . وأصبح هذا العدد (٢٠ أخدوداً) في معابد القرن الرابع قبل الميلاد .

وكان جذع العمود الايوني ينحت في المعابد الابتدائية ، من كتلة واحدة من الحجر . غير أن الصعوبة التي اعترضت البنائين في نقلها من مقلع الاحجار الى مكان البناء اضطرتهم الى جعل العمود من عدة أقسام تنحت على انفراد ، ثم تركز بدقة فوق بعضها ، بعد أن يوصل بينها بقطع من الحديد أو الرصاص .

٢) ويختلف تاج العمود الايوني عن تاج العمود الدوري بحجمه وحلزونتيه . ولا يخفى أن دور التاج في البناء ، هو أن يهيء النظر للانتقال بين شكل العمود المستدير الى شكل الارشيتراف المضلع . وقد رأينا أن هذا الدور كان بسيطاً في العمارة الدورية . أما في العمارة الايونية ، فإن التاج أصبح يؤلف عنصراً زخرفياً هاماً . وقد ظهر لأول مرة في (ايولديا) . وهي منطقة تقع في الشمال الغربي من الأناضول . ويظن أن شكله مستوحى من مواضيع نباتية . وفي هذا ما يدل على أصله الشرقي .

وقد قيل فيه : « إنه يتألف من قضيبين انحنيا شيئاً فشيئاً ، والتفت نهايتاهما حول بعضهما ، فأحدثتا الحلزونيتين ، اللتين تشبهان لولبين ، ينقلان الى جذع العمود ثقل ما يحملانه من ارشيتراف وغيره » .

٣) ويختلف الأرشيتراف في النظام الايوني ،عن الارشتيراف في النظام الدوري . لأنه يتألف هنا من صفين أو ثلاثة متعاقبة من الأحجار المنحوتة . يبرز كل منها بروزاً قليلا عن الآخر ، ويعلوه غالباً أفريز مستو ، غير مقسم إلى تريغليفات وميتوبات كما رأينا في الافريز الدوري . ويكون غالباً منحوتاً ومزيناً كله بمشاهد ميتولوجية مختلفة . أما الكورنيش الايوني ، فإنه أقل بروزاً من الكورنيش الدوري . ويكون غالباً مزيناً بصف من الأسنان الحجرية . ويؤلف حجم هذه الأقسام الثلاثة حجماً أقل ثخناً من حجوم الأقسام المماثلة في النظام الدوري .

٤) ويختص النظام الأيوني أيضاً بنزوعه الى المبالغة في الزخرفة والزينة ، اللتين تظهران في كل عنصر من عناصره . فقاعدة العمود الأيوني ، وجزؤه السفلي منحوتان ومزينان بصفوف من اللآلئ والبيوض والقلوب وسعفات النخيل . كما أن أفريزه كما قلنا منحوت ومزين كله . وتنتشر المشاهد الممثلة فيه على واجهات المعبد الاربع . وتمتد الزخرفة الى العمود نفسه ، فينحت أحياناً على شكل جسم بشري . ويرى ذلك في عدة معابد يونانية . منها معبد (كنيد الصغير) ، ومعبد(سفنوس الصغير) في أولمبيا ، ومعبد الـ (أركتيون) في أثينا ، حيث تنتصب الأعمدة الأمامية على شكل تماثيل نسائية جميلة ، تحمل فوق رؤوسها التيجان وما فوقها .

وعلى هذا فإن النظام الايوني أكثر رشاقة وزخرفة من النظام الدوري . كما أن أشكاله أقل صلابة من الاشكال الدورية . وقد شبه النظام الدوري بجسم الرجل ، والنظام الايوني بجسم المرأة . وتعد حلزونات تيجانه خصلات شعرها المصفف ، وأخاديد جذوعه ثنيات ثوبها المتهدل .

ويستنتج من كل ذلك أن العبقرية اليونانية أوجدت في فن البناء نظامين ، لا يمكن ان يجتمعا في بناء واحد . يختص الأول بالقوة والصلابة والزهد في الزينة . ويتميز الثاني باللطف والرشاقة وحب التبرج . والصفات الاولى تقابل وتعاكس الصفات الثانية ، وقد وزعتها الطبيعة على فرعي الجنس البشري فاستوحى منها الاغريقيون تعابير مختلفة لنموذجي فن بنائهم الاساسيين .

٧ — بعض النماذج الايونية في العهد الابتدائي

إن أقدم نموذج للنظام الايوني في فن البناء ، هو معبد (نيائدريا) في طروادة ، الذي يعود تاريخه الى القرن السابع قبل الميلاد . وكان داخله مقسوماً الى بهوين بصفين من الاعمدة ، وهو يشبه المنزل الميسيني القديم (الميغارون) الذي تحدثنا عنه . وتختص تيجان أعمدته باحتواء كل منها على حلزونتين .

ومعبد (أرتميس) في إيفيز المدعو باسم (الارتميزيون) مثل ثان عن النظام الايوني في العهد الابتدائي . وقد بني في أول القرن السادس قبل الميلاد ، وظهرت معالمه في حفريات العالم (وود) ، التي أجريت بين سنتي (١٨٦٩ - ١٨٧٤ م) . فتبين منها أنه كانت له ستة أعمدة في واجهته الامامية . ويتراوح عدد أخاديد كل منها بين (٤٤ - ٤٨) أخدودا . وقواعدها منحوتة ، ومزينة بأشكال جميلة ، كما أن تيجانها تحوي حلزونات عمودية كثيرة البروز .

وقد عثر في (ساموس) على عمود لمعبد يعاصر معبد ايفيز ، ويشبه في نظامه الاعمدة المتقدمة . كما وجد في دياوس ودلف واولمبيا بعض المعابد الصغيرة والاعمدة النذرية التي انشئت في القرن السادس على النظام الايوني . وفي القرن الخامس شيدت على هذا النظام معابد النصر و (البروبيله) و (الاركتيون) في اكروبول أثينا . وسنعود للكلام عنها لدى بحثنا في فن البناء خلال العصر الكلاسيكي .

* * *

٨ — العمران وتنظيم المدن عند اليونانيين

ويحدثنا المؤرخون الاغريقيون القدماء ومنهم توسيديد : إن الاغريقيين كانوا يعيشون في أول العصر الابتدائي متفرقين في قرى صغيرة . ولم تلبث هذه القرى ان اتحدت ، فنشأت المدن عن اتحادها . وتختص هذه المدن أن كل مدينة منها مؤلفة من منطقتين : منطقة مرتفعة مبنية على تل (اكروبول) أقام فيه السكان الاول ، لسهولة الدفاع عنه ، ولكي لا يشغلوا الاراضي السهلية الخصبة ، التي تغل لهم الحاصلات

الزراعية . وفي هذا المكان شيدت معابد المدينة ، وأبنيتها العامة ، ومنازل طبقاتها الارستقراطية . ومنطقة منخفضة ، نشأت فيما بعد على سفح الأكروبول ، عندما وفد على المدينة الأولى ، رجال التجارة والصناعة والزراعة . وتتميز المنطقة الأولى عن الثانية ، أنها كانت محاطة بسور حصين مبني من أحجار ضخمة . وبتراوح عرضه ، بين مدينة وأخرى (٢ - ٤،٥ م) ، وتدعمه أبراج مربعة أو مستديرة . وتختص الثانية باحتوائها دوماً على (الأغورا) . وهي الساحة العامة التي يجتمع فيها الناس للتداول في المسائل السياسية ، والتنزه ، والبيع ، والشراء الخ ... وكانت مركز فاعلية المدينة ، ويشبه شكلها شكل المستطيل ، أو شبه المنحرف ، ويحيط بها من كل أطرافها أروقة ينقي الناس تحتها حر الصيف ، ومطر الشتاء .

ويظن أن (الاغورا) هي ابتكار مدني اغريقي . أما فيما عدا ذلك من أقسام المدينة ، فإن اليونانيين استوحوا في إنشاء ، وتنظيم مدنهم مبادئ العمران التي وضعها المصريون ، والشرقيون منذ مدة بعيدة . ولا يخفى أن المدن الجنازية التي أنشأها فراعنة الامبراطورية القديمة ، حول أهرامهم كانت طرقها متفقة مع الجهات الأربع ، وأراضيها مقسمة الى أقسام (جزيرات) مستطيلة أو مربعة . بحيث أن تصاميمها وتخطيطاتها تشبه شكل رقعة الشطرنج . وقد نشأ على هذا الشكل كثير من مدن الامبراطوريتين الوسطى والحديثة . ومنها الكاب ، وأبوغراب ، واللاهون ودهشور وتل العمرنه . وكذلك فإن سكان بلاد الرافدين ولا سيما الآشوريين اشتهروا بتنظيم مدنهم ، وسبق كثير من الأمم ، الى وضع وتطبيق كثير من المبادئ العمرانية في منشآتهم المدنية . وأحسن مثل يذكر دلالة على ذلك مدينة بابل التي كانت منشأة على ضفتي الفرات ، والتي كانت شوارعها منتظمة ومستقيمة وموازية للنهر أو عمودية عليه . وكان يوجد فيها منازل ذات ثلاثة أو أربعة طوابق ، وكثير من الأقنية والأرصفة والجسور .

وعلى هذا فان الاغريقيين تلقوا دروسهم العمرانية الاولى من المدوستين المصريه والشرقية . ولا صحة لما كانوا يزعمونه في أن (هيبوداموس) من سكان مدينة (ميله) ، هو أول من أوجد تصميم المدينة المنظمة ، ذات الشوارع المستقيمة المتعامدة وذات الجزيرات المستطيلة أو المربعة . وذلك لان هذا التصميم ، كان موجوداً قبلهم

كما رأينا . ومما يؤيد هذا الرأي ، ان المدن الاغريقية التي بنيت في العهد الابتدائي في بلاد اليونان ، كانت منشأة دون أن يتبع في انشائها مبادئ التنظيم المتقدمة . ومنها مدينة (أثينا) نفسها ، التي كانت طرقها ضيقة ومتعرجة ، ومنازلها صغيرة ، والتي هدمها الفرس خلال الحروب الميدية ، وأعيد تشييدها على ما كانت عليه سابقاً . وكان يوجد فيها ساحة عامة ، طولها أربعون متراً ، وعرضها عشرون متراً فقط . وتشبهها مدينة (طيبة) التي هدمت ثلاث مرات ، وبنيت بعد كل مرة بناءً سيئاً . وكانت أبواب منازلها تفتح كأبواب أكثر المدن اليونانية المعاصرة ، نحو الطريق الضيق المتعرج ، بحيث أنه كان يجب على سكانها أن يدقوا هم على الابواب ، لينبهوا السائرين ، فلا يصطدموا بهم لدى خروجهم من دورهم .

ولم تتغير هذه الحال إلا لما حكم المدن اليونانية المستبدون ، الذين اهتموا بالقضايا العملية المتصلة بحياة السكان . فجعلوا يعملون في جر المياه الصالحة للشرب الى مدنهم ، وفي إنشاء الاقنية لتفريغ المياه القذرة . واهتموا في فرض الضرائب على الابواب التي تفتح نحو الطرق ، وعلى المنازل التي تبرز طبقاتها العلوية فوق هذه الطرق .

ولا يمكننا دراسة بعض النماذج العمرانية اليونانية في العهد الابتدائي ، إلاخارج بلاد اليونانيين ، أي في المستعمرات التي أنشأوها في نقاط مختلفة على سواحل البحر الابيض المتوسط . وأقدم هذه المدن مدينة (نوكراتيس) التي شيدت في مصر خلال النصف الاول من القرن السابع قبل الميلاد كما مر معنا . وكانت تقع على نهر النيل ، وتتألف من قسمين : شمالي سكنه الاغريقيون ، وجنوبي سكنه المصريون . وقد اتصل هذان القسمان ببعضهما فيما بعد . وكانت فيها شوارع كبيرة متجهة نحو نقاط الافق الاربع ، وتقسمها الى مربعات وتجعل من سطحها (جزيرات) على شكل رقعة الشطرنج . ويحدثنا هيردوت إنه كان فيها معبد كبير اعتاد الاغريقيون أن يحجوا إليه من كل الاصقاع .

وسار الاغريقيون من مصر الى ليبيا في منتصف القرن السابع قبل الميلاد . فبنوا هناك مدينة (سيرين Cyrène) . وقد أبانت حفريات أجريت في موقعها أن مخططها كان يحوي شارعين كبيرين متعامدين . ويظن أن احدهما هو الشارع الذي يحدثنا عنه الشاعر الاغريقي (باندار) فيقول فيه : « إن المواكب الدينية

كانت تمشي فيه في أوقات معينة من السنة . وتختص أيضاً أن شوارعها الفرعية كانت منتظمة جداً .

ومن البلاد الاغريقية المنشأة في أول القرن السادس قبل الميلاد ، مدينة (مارسيليا) ، التي جعلت على شكل شبه منحرف منتظم ، في وسطه الأكروبول (رابية سان لوران الحالية) . وقد بني فيه معبد للإله (أبولون) ، وآخر للربة (ارتميس) . وكان فيها (أغورا) ، وشوارع متقاطعة ومتعامدة . وتتألف من منطقتين غير الاكروبول . منطقة منخفضة يسكنها التجار والصناع ، ومنطقة عالية يسكنها السكان الليغوريون الاصليون .

ونابولي نموذج آخر من المدن الاغريقية الجديدة . وكانت فيها ثلاثة شوارع ضخمة متوازية تمتد من الشرق الى الغرب ، وعشرون شارعاً أخرى تتعامد مع الشوارع الاولى ، وتحدث بينها جزيرات على شكل مستطيلات منتظمة ، طول كل منها (١٨٠ متراً) وعرضه (٣٥ متراً) . وقد احتلت بعض أبنيتها العامة مستطيلين أو أكثر من هذه المستطيلات .

ومن المدن الاغريقية المنتظمة ذات الشوارع المتعامدة التي تقسم رقعاتها الى جزيرات مربعة او مستطيلة ، مدن سيلينونت (انظر اللوح ٦ ، صورة ٣) وبائستوم وأغريجانت التي أنشئت في هذا العهد كما تقدم .

٩ — المواد التي استعملها الاغريقيون في البناء

وقد استخدم الاغريقيون في كل المنشآت التي ذكرناها الحجر الجصي الطري المدعو (بوروس Poros) ، والحجر الصدفي الحاوي شيئاً من بقايا الاصداف البحرية . وقد وجدوه في صقلية والبيلوبونيز ، والمرمر الذي وجدوه في الآتيك ، وبعض جزر بحر ايجه ، كـ (باروس Paros) و (ناكسوس Naxos) ، وعلى شواطئ بحر مرمرة من الاناضول . واستعملوا قليلاً الحجر الغرانيتي ، كما أنهم بنوا منازلهم الخاصة التي لم يكونوا يوجهون اليها كثيراً من عنايتهم بالخشب والطوب والآجر .

وكانوا يصلون الأحجار ببعضها بواسطة قطع معدنية . ولا يستعملون في ذلك ما نستعمله اليوم من اسمنت ومونة مختلفة . لهذا فإنهم كانوا ينحتونها نحتاً جيداً لكي ترتكز على بعضها بدقة شديدة . وكانت أبعادها غير كبيرة ولا تزيد عن متر واحد أو متر ونصف . وكانوا يجعلونها على أشكال مستطيلة في الأبنية التي يعنون بها كالمعابد ، أو على أشكال شبه منحرفة أو على أشكال متعددة الأضلاع في الأبنية الأخرى .

وتؤلف هذه الأحجار المنحوتة بعد وضعها على الشكل المطلوب ، سطحاً أملس تارة ، أو سطوحاً بارزة مقسمة ومحاطة بخطوط محفورة في نقاط استنادها فوق بعضها تارة أخرى . وكثيراً ما كانت تطلى بألوان متعددة اذا كانت مبنية على النظام الايوني . وقد لعبت هذه الألوان دوراً هاماً في منشآتهم لأنها لما كانت تجعل فوق الاجزاء البارزة منها تزيد في تأثيرها ، ولما تجعل على السطوح الملساء أو الغائرة فإنها كانت تمنع الظلال من إخفاء خطوطها الدقيقة . لهذا فان الاغريقيين كانوا يطلون الأولى بالألوان الزاهية الحية التي تهتز وتتوهج في أنوار الشمس . ويطلون الثانية بالألوان القاتمة الكامدة التي تتغلب على الظلال . وكثيراً ما كانوا يجمعون بين الألوان المتباينة . فكانوا يجعلون الأزرق مع الأحمر الفاتح ، أو الأخضر مع الأحمر القاني . وقد استخدموا خاصة لطلي الاقسام البارزة خلال العهد الابتدائي الالوان البيضاء والصفراء الباهتة ، والحمراء والزرقاء ، كما استخدموا الخضراء والزرقاء والصفراء الغامقة والذهبية والسوداء لطلي الاجزاء الغائرة ، وكانوا يطلون أساس جبهات المعابد باللون الازرق وجدار الصدر في قاعة العبادة باللون الابيض .

أما في العهد الكلاسيكي فقد اقتصدوا من استعمال الالوان وفضلوا ان يتركوا لمواد البناء المجال للتعبير عن جمال ألوانها الاصلية الخاصة .

* * *

٣ – فن النحت الاغريقي في العهد الابتدائي

ا – النحت عند الاغريقيين . – عهده الهندسي . – عهده الابتدائي . – صفات النحت العامة في هذا العهد .

ب – المدارس الفنية الابتدائية . – نموذج الغلام في النحت . – نموذج الفتاة . – بقية النماذج .

ج – النحت على الألواح الحجرية . – الجبهات الايونية والدورية والاتيكية . – فن النحت في فاتحة القرن الخامس .

١ – النحت عند الاغريقيين

ينظر مؤرخو الفن وعلماء الجمال والغواة من الناس ، نظرة خاصة الى النحت الاغريقي . لأنه أكثر فنون الاغريقيين دلالة على عبقريتهم ، التي تتبدى في مخلفاته الرائعة الكثيرة . فتعبر عن كل ما هي قادرة على التعبير عنه ، بأحسن وألطف شكل . وكانوا يفضلونه على غيره من الفنون خلال عصورهم الطويلة . ويدفعهم الى ذلك نزعة طبيعية مستمدة من ديانتهم ذات الآلهة القريبة من البشر ، وتمثيله خير تمثيل ، لمثلهم الاعلى الرياضي ، واعتماده في إبداع مفاهيمه وأشكاله على المواد الابتدائية ، التي تكثر في أرضهم ، كالمرمر والمعادن .

وتختلف الآثار التي تركها ، باختلاف المادة التي نحتت منها ، والصنعة التي قادت فكر وخيال من نحتها ، والشكل الذي ظهرت فيه ، والموضوع الذي عالجته . وتتفق كلها في كونها تنم على حيوية عظيمة ، وحس مرهف في تعشق الصور الحسية ، البارزة للعيان ، قل أن يوجدا عند غيرهم من الامم . ولا ريب أن هذه الآثار لم تتكامل دفعة واحدة وتخرج مرة واحدة الى الناس . بل انها مرت بتجارب طويلة وكثيرة ، حتى وصلت إلى شكلها المعجب في العهد الكلاسيكي . ويسمى الزمن الذي مضى على تجاربها هذه بالعهد الابتدائي . ومدته ثلاثمائة سنة تقريباً ، انقضت بين منتصف القرن الثامن وبين نهاية الحروب الميدية ، في منتصف

القرن الخامس . تعلم فيه النحاتون كيف يتخلصون من التأثيرات الاجنبية ، وكيف يصارعون المادة ويتغلبون عليها ويجعلونها طوع إرادتهم .

٢ — العهد الهندسي

أما الزمن المتقدم على منتصف القرن الثامن فيسمى بالعهد الهندسي ، الذي بدأ بحدوث الغزوات الدورية . ويتصف بأنه عهد بربري ، زالت خلاله آثار النحت الايجي التي كانت منتشرة كثيراً ، ثم بدأت تحل محلها آثار منحوتة أخرى ، ذات زخارف خطية دعيت بالآثار الهندسية . وذلك لأن الكائنات الحية المنحوتة فيها تظهر ممثلة ، بشكل مبسط ، قوامه عدة خطوط هندسية . وقد وجدت في أنحاء مختلفة من بلاد اليونان . وهي تماثيل صغيرة ، صنعها أصحابها لآلهتهم ، حتى يستدروا عطفها على أشخاصهم ، وعلى حيواناتهم . ومنها صفائح معدنية محفور عليها صور الارباب ، وأشكال فخارية صغيرة انسانية او حيوانية ، وجدت بكثرة في القبور القديمة ، أو في الطبقات السفلية للمعابد الاولى ، وتماثيل خشبية سميت (كزوانا Xoana) ، نحتت على شاكلة التماثيل المصرية . ويظهر أن الغاية من صنع أهل ذلك العصر لها ، واقتنائهم اياها كانت سحرية . فربما قصدوا أن يمثلوا صور الآلهة المجردة ، وكائنات ما وراء الطبيعة بصورة حسية ظاهرة ، وان يتقربوا بصلواتهم وأدعيتهم وتقواهم منها . وذلك لاعتقادهم ، شأن كل الامم الابتدائية ، أنه توجد روابط سحرية ، بين الكائن وصورته ، وأنها يمكن أن تدل عليه ، وانه يمكن أن يتجسم ويُحِلَّ روحه وقوته فيها . وقد دام هذا الاعتقاد في كل عصور الوثنية . وكان يوحي الى الوثنيين بتقديم الهدايا والمآكل والخمور الى التماثيل ، ويجعل بعض الاغريقيين يقيدون هذه التماثيل ، خوفاً من أن تفارق الآلهة المعابد ، وتتخلى عنهم .

وأشكال هذه التماثيل الهندسية ابتدائية ، وأجسامها وأعناقها طويلة ، وجذوعها مثلثة ، وخصورها نحيلة كخصور النحلات ، وعجائزها بارزة ، وتقاطيع وجوهها مجملة وغير متقنة . كأن من نحتها ونظم نسبها أطفال صغار . وكذلك كان شأن

التماثيل الحيوانية أو الصور التي تنحت على الشكلات البرونزية والعاجية ، ومشاهد الصيد الموزعة على صفوف متوازية في الصفائح المعدنية ، فإنها ابتدائية الصنع ، ولا يهتم بها تاريخ الفن اهتمام تاريخ الديانات القديمة .

٣ — عهده الابتدائي

وظل انتاج النحت اليوناني على هذا الشكل الى أول القرن السابع . حيث بدأت تنتظم جهود النحاتين ، وتنشأ الموضوعات والنماذج ، التي صارت تنتشر في في مصانع النحت في كل بلاد اليونان . ويعود الفضل في هذه النهضة إلى ولادة فن نحت التماثيل الكبيرة والالواح الحجرية التي تزين بها المعابد ، والى انصراف النحاتين عن التلهي بالاشكال الصغيرة القديمة والصفائح المعدنية . ويظن أن ذلك كان بتأثير اشتداد الصلات بين مصر وبين بلاد اليونان ، ولا سيما بعد تأسيس مدينة (نوكراتيس) . وكنا ذكرنا أن التماثيل الاغريقية الاولى في هذا العصر تشبه التماثيل المصرية شبهاً غريباً من حيث وضعها العام ، وأيديها المسبلة حذاء أجسامها ، وأرجلها اليسرى المقدمة الى الامام ، وأغطية رؤوسها ، وتصلب هيئاتها . وأن تأثير الشرق فيها لم يظهر إلا فيما يتعلق ببعض تفاصيل ألبستها ، وحفر وتنزيل المواد الثمينة في مادتها الحجرية أو البرونزية .

ويظهر في هذه التماثيل الابتدائية الاولى رجال ونساء . ولا يعرف اذا كانت تمثل آلهة أو بشراً . ومهما يكن فإن كانت صوراً بشرية ، فهي تماثيل جنازية أو نذرية نحتت لتعرض في المعبد ، ولتقع عليها أنظار الآلهة العطوفة . وتختص بأنها كلها تتبدى في نفس المظاهر . فالتماثيل النسائية منها على شاكلة تمثال الربة (أرتميس) الذي وجد في (ديلوس) ، والذي يظهر أنه صنع بين سنتي (٦٥٠ - ٦٠٠ ق م) . أي أن الجسم فيها ، قائم وملفوف بثوب ضيق يظهر أشكاله ، ومحزوم من منتصفه بنطاق ، والقدمان منضمتان الى بعضهما ، والذراعان ملتصقان بالجسم ، وأحدهما أحياناً موضوع على الصدر ، والشعر مسبل ، وتنحدر ذوائبه على الكتفين (انظر اللوح ٢ ، الصورة ٤) .

أما تماثيل الرجال فان أصحابها يشاهدون فيها ، وهم واقفون وعراة تماماً ، وأذرعهم مسبلة وأيديهم مغلقة وملتصقة على الفخذين ، وأرجلهم اليسرى ممدودة الى الامام . وأغطية رؤوسهم كأغطية رؤوس التماثيل النسائية مستوحاة من التماثيل المصرية . ومن أنواع التماثيل الابتدائية الاولى أيضاً تماثيل يظهر فيها أصحابها جالسين أو راكعين ، ومنها تماثيل الحيوانات ولا سيما تماثيل الاسود وآباء الهول ، والافاعي وغيرها . وهي مستوحاة من الفنون الشرقية كما مر معنا في مقدمة الكتاب . (انظر اللوح ٢ ، الصورة ٣ .) .

ونشأ الى جانب فن التماثيل ، فن النحت على الجدران أو الالواح الحجرية في هذا العصر . ويظهر أن المشاهد الممثلة فيها كانت تلعب دوراً سحرياً في بادىء أمرها . وقد اتخذت لها عدة أمكنة من المعبد ، منها سطوح الجبهات المثلثة وزواياها ، وسطوح الميتوبات المستطيلة في المعابد الدورية ، وسطوح الافاريز ، وسطوح قواعد الاعمدة الايونية وغيرها .

وعلى هذا فإن النحت الاغريقي كان قد أوجد مثله الأعلى نحو سنة (٦٠٠ ق . م) وبدأ السير على الطريق التي اتبعها إلى آخر أزمنة المدنية الهيلنية ، كما أنه أوجد النماذج والاشكال التي أخلص لها دوماً . غير أن الصنعة ووسائل التعبير كانت تنقص الفنانين في هذا التاريخ . فكان لزاماً على فناني القرن السادس أن يسعوا لتذليل صعوبة مزدوجة . وهي أن يتعلموا كيف يأخذون أيديهم وأفكارهم بالمران ، وأن يخضعوا ما تقع عليه أعينهم ، ويستخدموه بعد تحويله الى أوضاع وحركات وأشكال للتعبير ، عما يجول في أنفسهم من خواطر . وما تاريخ النحت في هذا القرن الا تاريخ الجهود التي بذلوها في هذين السبيلين .

٤ — صفات النحت الاغريقي في هذا العهد

وقد حلت الصعوبة الاولى بسهولة في بلاد اليونان . وترك النحاتون الحجر الجصي الطري ، وصاروا يصنعون تماثيلهم من المرمر . وكانوا ينحتونها مباشرة دون أن يعملوا في بادىء الأمر نموذجاً صغيراً من الجص أو الفخار أو من مادة أخرى

كما يفعل أكثر فناني زماننا هذا . ويبدأون بأن يضعوا على الكتلة المرمرية عدة علامات تشير إلى أقسام التمثال الأساسية ، ثم يشذبون هذه الكتلة تدريجاً بآلات مختلفة منها : المقص والسكين والمخرز والمبضع والمبرد ، حتى يتهيأ لهم الشكل العام . ثم يأخذون بنحت التفاصيل ، وحفر الظلال ، وصقل السطوح . وكثيراً ما كانوا يلجأون الى عادة نحت التمثال على عدة قطع ، ثم يجعلون هذه القطع على بعضها ، ويثبتونها بواسطة قطع معدنية صغيرة تصل بين نهاياتها . وكثيراً ما كانوا يضيفون الى التمثال بعض الصفائح المعدنية التي تمثل الالبسة أو الاسلحة وما شاكل ذلك . وأحياناً كانوا يجعلون رأساً مرمرياً ، على جذع منحوت من مادة حجرية غير ثمينة ، وذلك للاقتصاد ، ثم يطلون التمثال بالالوان الزاهية التي تساعد على إظهار كثير من تفاصيل الوجه ، والشعر والالبسة .

أما في النحت على الالواح والجدران ، فقد كانوا، على ما يظهر ، يرسمون المشاهد التي يريدون نحتها . ثم ياخذون بنزع ما حولها وصقلها ، وشغفوا منذ القرن السادس بصنع التماثيل البرونزية ، وانصرفوا اليها ، حتى أبلغوا هذه الصنعة درجة الكمال ، وكانوا يستعملون طريقة الصب المفرغ ، لا الصب المملوء . وينسبونها الى ابتكار فنانين من سكان (ساموس) . غير أن المصريين والميسنيين عرفوها قبلهم . ولا يستغرب ان كان اليونانيون أخذوها عنهم . وكانوا يصبون أجزاء التمثال على انفراد ، ثم يجمعونها ، ويركبونها على بعضها بعد وصلها ولحمها . ويطلون النواقص منها . وكثيراً ما كانوا يجعلون فوقها غشاء من مادة براقة لكي يكتسب التمثال صفات حية . ويلاحظ أنهم أتقنوا طريقة مزج النحاس بغيره من المعادن ، فصاروا بذلك يستحصلون منه على مزيج ، له لمعان جميل أسمر أو أخضر أو أزرق .

* * *

٥ — المدارس الفنية الابتدائية

أما الصعوبة الثانية وهي نقل الطبيعة ، وتحويل مظاهرها الى أمائر مجردة ، تستخدم في إبراز أفكار وخواطر الفنان خلال أشكال ظاهرة حسية ، فقد اقتضى

حلها جهوداً كبيرة ، استمرت قبل أن تكلل بالنجاح ، حتى الربع الأول من القرن الخامس ، وكانت هذه الجهود متنوعة ومتعددة ، وذلك لسعة الرقعة الجغرافية الاغريقية التي ساهم أهلهـــا بنشوء الفن الاغريقي ، ولكثرة التأثيرات والعناصر التي خضع الفنانون لها . ويمكن جمعها ضمن ثلاثة تيارات كبرى حوت أكثر جهود العصر الابتدائي الفنيـــة ، وهي : المدرسة الدورية ، والمدرسة الايونية ، والمدرسة الآتكية .

وتختص المدرسة الاولى بنزوعها في التماثيل لاتخاذ الاسلوب القاسي الجاف ، والاشكال القوية الصلبة المتبدية ، خلال الجسم الانساني العاري أو المغطى بالاقمشة البسيطة ، الذي يأخذ شكلاً بنائياً ليس فيه أي تلميح للطف المخنث . واختيارها في نحت الالواح لقطع (الميتوبات) المستطيلة ، ولجبهة الواجهة المثلثة ، وملئها إياها بمشاهد قوية ، يظهر فيها أسلوب الملاحم . ولا يترك في وصفها أقل شيء من الحرية الى الفنان . وقد ظهرت آثار هذه المدرسة خاصة في جزيرة كريت ، وفي القسم الغربي من العالم اليوناني ، وايتاليا وصقلية ، ولا سيما في (بائستوم) و (سيلينونت) في مقاطعة البيلوبونيز . وأشهر مراكزها (أركوس) و (سيسيون) و (كورنت) .

أما المدرسة الايونية في النحت فتختلف تماماً عن المدرسة الدورية . وقد نشأت تعاليمها على الساحل الآسيوي ، وفي جزر بحر ايجه . حيث يوجد المرمر بكثرة ، وحيث عاش أهلها عيشة مترفة ناعمة ، حتى غزوات الفرس في أول القرن الخامس ، وحيث كانت تزدهر التجارة . لهذا فإن هدايا الايونيين للمعابد اليونانية الكبرى كانت أثمن من هدايا بقية الاغريقيين . وتمتاز هذه المدرسة بتنوع نزعاتها . فـ (كنيد) ، و (رودس) ، و (قبرص) ، و (كاريا) ، و (ليسيا) الواقعة في الجنوب الشرقي من بلاد اليونان ، تعرف آثارها بصفات اللين ، والتخنث ، والقرب من الاساليب الآسيوية . وتختص آثار (كيوس) وجزر السيكلاد و (ناكسوس) و (باروس) و (تيرا) و (ميلو) بالدقة والنزوع الى الفرح واللذة . أما آثار (تازوس) و (ساموتراس) و (سيزيك) فهي أقل (أيونية) من غيرها ، وتقترب قليلاً من الآثار الدورية .

ومهما يكن فإنه يجمعها كلها الشغف الشديد بالاشكال الجميلة وكثرة الزينة والزخرفة والميل الى الاسلوب القصصي الغنائي . فالابتسامة تشرق على وجوه التماثيل ، ذات الاجسام النحيلة أو البادنة التي اعتادت على ظلال الاروقة أكثر من اعتيادها على شمس الملاعب وساحات القتال . والمشاهد ذات الفصول المتعددة وذات الاسلوب القصصي ، تمتد على الافاريز المهذارة ، مزينة الحكايات التي كان يتلهى بها الايونيون في مآدبهم وأفراحهم .

وأخيراً فان تعاليم المدرسة الآتيكية مزيج من المبادىء الدورية ، والمبادىء الايونية ، وتوازن بين نزعتين متضاربتين . وكان مركزها مدينة (أثينا) . وقد ظن بعض مؤرخي الفن ، أن مذهبها الذي لا يقبل الصلابة الدورية والتحنث الايوني على علاتها ، لم يستقم إلا في آخر العهد الابتدائي . غير ان الآثار التي اكتشفت في مقاطعة الآتيك أبانت على ان حياتها بدأت مع فاتحة العهد الابتدائي . وأشهرها تمثال الغلام الاشقر الذي تدل دراسته على دقة وجمال وقوة . ولا يعرف اسم النحات الذي صنعه . ولم يبق وياللأسف من جسمه إلا بعض القطع . أما رأسه فسليم كله وتدل ملامح وجهه على حياة داخلية شديدة ، أبرزها فن كامل وعبقرية ناضجة . ويقول فيه (شاربونو) إنه يجمع إلى جماله ، القوة الظاهرة . ولا يستغرب أن يكون قد مثل محارباً شديداً من الذين حاربوا وانتصروا في (مارتون) و (سالامين) .

غير أن المدارس الثلاث لم تكن منفصلة عن بعضها انفصالاً تاماً ، بواسطة حواجز لا يمكن اختراقها . لأن النحاتين الاغريقيين كانوا يتنقلون دوماً ، ويقصدون البلدان التي تعهد إليهم بأعمال فنية . ويوجد كثير من نماذج النحت الرائعة في العهد الابتدائي ، كالمشاهد التي تزين معابد (سيسيون) و (سفنوس) و (أثينا) الصغيرة في معبد دلف الكبير ، تدل على تمازج الثقافات الفنية الدورية والايونية والآتيكية .

٦ - نموذج الغلام في النحت الاغريقي

ذكرنا أن القرن السابع أوجد تمثال الرجل العاري الواقف . وقد شاع هذا النموذج كثيراً في القرن السادس ، ووافق هوى الاغريقيين لأنه يمثل مصارعاً من المصارعين الذين كانوا يشاهدونهم في الملاعب ، وهم يتمرنون على أعمال القوى

فيسرون برؤية حركاتهم القوية والرشيقة . ويظهر أن النحاتين أخذوا من هذه الملاعب النماذج التي مثلوها في أعمالهم ، وجعلوها عارية تماماً في تمثيلهم الآلهة والرجال وقد اطلق على هذا النوع من التماثيل كما تقدم معنا ، اسم (كوروس Couros) الذي يدل على كلمة (غلام) . وكانت تماثيل الغلمان تنحت وتوضع في المعابد وفي المقابر ، واكثرها وجد هناك بين الانقاض والحرائب . ولم يحدث تطور كبير في اوضاعها منذ اول القرن السادس حتى منتصف القرن الخامس . واذا نظرنا الى (غلام سونيون) الذي يرجع زمن صنعه الى التاريخ الاول ، لوجدنا أنه يشبه كثيراً تمثال (أبولون الامفالوس) الذي يعود صنعه الى التاريخ الثاني . ومن اشهر تماثيل الغلمان ايضاً (غلام تينيا Couros de Ténéa) المحفوظ في متحف مونيخ ، (انظر اللوح ٣ ، الصورة ٢) و (غلام بتويون Couros de Ptoïon) المحفوظ في متحف اثينا ، و (غلام الاكروبول) المحفوظ في متحف اثينا ايضا . وكان التطور بين المتقدمة والمتأخرة منها فقط في اتقان نحت التفاصيل . إذ وجب على الفنان أن يسود المادة ، وان يفصل اذرع التماثيل عن اجسامها ، وان يجعل اجزاء هذا الاجسام شبيهة باجزاء الجسم الانساني ، وان يتقن نحت الآذان والعيون والفم والانف والاصابع وغيرها ويجعلها طبيعية كما نراها .

وكان عليه ايضاً أن يهتم بوضع التمثال العام ، وأن يمنحه هيئة صادقة كالهيئات التي تعرضها عليه الحياة ، وحرية تشبه حرية الاجسام المتحركة . غير أنه لم يستطع الظفر بذلك إلا بصعوبة وببطء كليين . لان التماثيل التي ورثها عن القرن السابع كانت خاضعة لقانون الجبهة ، لا تتحرك . وهذا ما جعل تماثيل القرن السادس لا تقوم إلا بحركات جزئية . فصارت رؤوسها تنحني شيئاً فشيئاً ، وأذرعها تتحرك بتثاقل ، وظلت أرجلها مدة طويلة مبسوطة الى الامام ، حتى استطاع النحاتون اخيراً أن يحرروها من حمل كل الجسم ، ويعطونها وضعا رشيقا جميلا . وكذلك حاولوا أن يكسبوا وجوهها تعابير شتى . فتمثال الغلام في الفن الدوري حزين ، وفي الفن الايوني مبتسم ، وفي الفن الاتيكي (نحو سنة ٥٠٠ ق م) يعبر وجهه اللطيف القوي عن عواطف رقيقة وعميقة مختلفة .

٧ - نموذج الفتاة في النحت الاغريقي

ورأينا أيضاً كيف نشأ تمثال المرأة الملتفة في ثوبها ، وانتشر في كل انحاء العالم الاغريقي . وهو يقابل تمثال الغلام ويسمى (كوره Coré) أي الفتاة . وقد انصرفت إليه جهود النحاتين مدة قرن من الزمن لنقله من شكله الاول الذي وصفناه سابقاً ، إلى شكل آخر يتفق مع رغبات القرن السادس الفنية . وتختلف الصعوبة التي اعترضتهم هنـــا ، عن الصعوبة التي اعترضتهم في دراسة جسم الغلام . فكان عليهم هناك ان يتقنوا علم الاعضاء البشرية في بادىء الامر . اما هنا فلزم ان يذللوا كل ما ينشأ عن محاولة تمثيل اثواب المرأة اليونانيـة على الكتلة المرمرية ، التي ينحت منها تمثالها .

وكان لباس المرأة اليونانية يتألف من ثوب يدعى (البيبلوس Péplos) . وهو ثوب مستطيل من قماش غليظ ينحدر على جسمها ، بشيء من الغلظة ، وله ثنية أفقية تنتفخ فوق نطاقها ، وكان خاصاً بالنساء الدوريات ، وأحياناً بالنساء الآتيكيات اللواتي ، كن يغيرن شكله قليلاً . وإما من ثوب متألف من قماش رقيق وخفيف اسمه (كيتون Chiton) ، ترتدي المرأة غالباً فوقه معطفاً من قماش اقل نعومةً منه ، ويدعى (الهياسيون L'Himation) . وينحدر على جسمها بشكل مائل ، وكان خاصاً بالنساء الايونيات .

وقد جهد النحاتون حتى استطاعوا أن يمثلوا هذين الثوبين على تماثيل الفتيات التي كانوا يصنعونها . واتبعوا في ذلك قواعد خاصة . ولم يجعلوهما مطابقين تماماً للحقيقة . إذ عملوا من ثنيات البيبلوس الشاقولية الطويلة ، اخاديد تشبه اخاديد الأعمدة . كما جعلوا الكيتون يلف جسم صاحبته تماماً ، فتنحدر منه ثنيات كالشلالات على بطن التمثال وفخذيه ، وألقوا بطرفٍ منـه على جانبي ذراعها فتهدلت ثناياته بنظام بديع للغاية .

ونشأت عن كل هذا أوضاع كثيرة في ثياب تماثيل النساء الايونيات ، اهتم بها النحاتون ، وانصرفوا إلى إظهار ما فيها من زينة ورشاقة . ولم يلتفتوا الى إتقان تركيب الجسم العام ، كما كان يفعل من يتعاطى نحت تماثيل النساء الدوريات .

ومن خصائص تماثيل الفتيات الايونيات (١) الابتسامة العريضة التي تنداح على كل الوجه ، فتجلب اليها الانتباه . وقد سعى مؤرخو الفن لشرح معناها في التماثيل . فمنهم من قال : « إنها تعبر عن سعادة أصحابها » . ومنهم من قال : « إنها دليل على فرحهم بسيادة التفاهم بين السماء والارض » اي بين الآلهة وبينهم . ومنهم من نسبها إلى عدم مقدرة الفنان على تمثيل الوجوه بصورة طبيعية هادئة . وفي الحقيقة إن بعض التماثيل الاولى ذات الصنعة الابتدائية تجعل المرء يميل الى هذا التأويل الاخير . غير أن ظهورها حتى على التماثيل ذات الاسلوب الرائع كتمثال (كارياتيد كنيد) تدعو الى القول إن وضعها أثر أسلوب فني يقصد منه التعبير الشديد المسرحي على وجوه الآلهة والبشر .

وتتصف تماثيل الفتيات الايونيات أيضاً بشعورهن المصفوفة بمهارة ودقة ، وثيابهن المزركشة ، وحلاهن التي تزين معاصمهن وأجيادهن . وظل نحتهن شائعاً إلى آخر القرن السادس . وفي اول القرن الخامس سادت البساطة ، ونحى الفن منحى آخر . وأشهر الآثار التي تركها : فتاة (انتينور) التي لاءمت فيها تفاصيل زينتها وثيابها الحياة التي تنبثق من جسمها . وهي محفوظة في متحف أثينا . وتمثال (المربدة Le Boudeuse) المشهور المحفوظ في متحف أثينا أيضاً . (انظر اللوح ٣ الصورة ١) .

٨ — بقية النماذج

وأنتج نحاتو القرن السادس إلى جانبي هذين النموذجين نماذج اخرى ، لم يكتب لها الشيوع كثيراً ، وأشهرها : تماثيل الرجال المرتدين ملابسهم اليومية ، وقد وجد بعضها في مناطق العالم الاغريقي الشرقية . وهي غير متقنة ولا تدل صنعتها على جهود فنية عالية ، وعثر أيضاً على تمثال من المرمر في إحدى جهات الآتيك شبيه بها . وهو يمثل رجلاً واقفاً ويحمل عجلاً . وهو ما يطلق عليه اسم الـ (موسكوفور Moschophore) . ويوجد في متحف أثينا .

---

(١) وتماثيل الرجال أيضاً المصنوعة في منطقة المدرسة الايونية بوجه عام .

ومن هذه النماذج أيضاً تماثيل نسائية ورجالية ، يظهر فيها أصحابها جالسين ومرتدين ثياباً مختلفة ، وعلى وجوههم تعابير الرزانة والوقار . وقد وجدت في أراضي معبد مدينة (ميله) الواقعة على الشاطئ اليوناني الآسيوي . ويرجع تاريخها إلى أول القرن السادس . وكانت منصوبة على طول الطريق المؤدية الى الملعب . ومن التماثيل الجالسة تمثال الربة اثينه من عمل النحات (اندوايوس Endoios) في متحف أثينا ، وتمثال لربة جالسة وجد في (لوكرس) من العالم اليوناني الغربي . وهو جميل ومتقن ، ويرجع عهده الى اول القرن الخامس . ويوجد في المتحف الوطني ببرلين .

ولم يبرع الاغريقيون في نحت التماثيل الحيوانية . واشهر ما تركوه منها . اسود مدينتي (ميلة) و (ديلوس) ، وآباء الهول التي اقامها سكان (ناكسوس) على اعمدة مرتفعة في معبد دلف . واكبر الظن أنهم انتحوا في نحتهم لها النماذج الآشورية أو الحثية ، ولكنهم لم يبلغوا فيها إتقان وإبداع سكان الشرق القديم . وهنالك فقط صورة الحصان التي كانت تمثل مع الاشخاص في بعض المشاهد . ومنها تمثال الفارس المعروف باسم (باين رامبان Payne Rampin) . وهو مؤلف من قطعتين : إحداهما محفوظة في متحف اللوفر ، والاخرى في متحف أثينا .

* * *

٩ — النحت على الألواح الحجرية

وتطور نحت الالواح الحجرية تطوراً مماثلاً وموازياً لتطور نحت التماثيل الذي شرحناه . وقد سعى في بادئ أمره الى التخلص من تأثير الفنون الشرقية . وصارت آثاره تبدو وهي تمثل مشاهد متوازنة خالية من الزخارف الزائدة ، ومستوحاة من الحياة وملاحظة الطبيعة . وكنا ذكرنا أن ما كان ينحته النحاتون في المعابد الاغريقية ، الجبهات المثلثة الخارجية ، والافاريز الطويلة ، واللوحات المستطيلة (الميتوبات) ، والشواهد النذرية ، أو الجنازية ، وغير ذلك . ويلاحظ أن الصعوبات الفنية التي تعترض النحاتين في هذا المضمار لا تشبه الصعوبات الفنية ، كقضايا التوازن والثبات ، التي تعترضهم في إنشاء التماثيل ، وتتلخص هنا في

ملء فراغات لها حدود معينة ، بمشاهد متحركة ذات عناصر متعددة . وقد ظلوا يفكرون فيها ويقومون بتجارب كثيرة ، حتى توصلوا الى تذليلها على أحسن شكل .

ولا يخفى أن الافريز ساحة طويلة ومستطيلة . قد استعاره الاغريقيون عن الشرقيين ، لتزيين معابدهم الايونية من جهاتها الاربع ، ويمكن فيه تنظيم ونحت مشاهد يشترك فيها أشخاص متعددون ، يساهمون بإعطائها أسلوباً قصصياً . وتمثل هذه المشاهد عادة ببروز غير عميق . أما الجبهة واللوحة المسماة (الميتوب) فهما ابتكاران اغريقيان ويتلاءمان مع المشاهد المسرحية والدراماتيكية . لان شكل الاولى المثلثي ، وشكل الثانية المستطيل هما كمسرحين تظهر عليهما الآلهة والابطال ، ليقوموا بتمثيل جزء من درامة أمام جماهير المتعبدين الاغريقيين ، الذين يأتون الى المعابد للقيام بواجباتهم الدينية . ولا يصلح هذا الشكلان الا للنحت ذي البروز العميق .

وقد عانى النحاتون صعوبات جمة لدى تنظيم المشاهد في الجبهات المثلثة ، لانه لا يمكن جعل الاشخاص يتبعون بعضهم بعضاً فيها . واضطروا الى جعل شخص او شكل في مركزها يفوق بقامته كل من يرافقه على الجانبين ، والى ايجاد توازن شديد بين جزئيها ، والى توجيه كل الحركات من الطرفين نحو المحور الاوسط ، ثم انهم دفعوا الى إخضاع إلهامهم الى قواعد اخرى : منها الابتعاد عن المشاهد العائلية والاجتماعية واختيار المواضيع الدينية فقط . ولم يكن بامكانهم تمثيل اي موضوع ديني في مشاهدهم . بل كان عليهم ان ينتخبوا عدداً محدوداً بين الابطال والآلهة الاغريقية الكثيرة ، وان يمثلوها وحدها فقط . وكان (زوث) و (ابولون) و (اثينه) من الآلهة ، و (هيراكليس) و (تيزه) و (برسه) من الابطال ، اكثر من غيرهم حظاً عند النحاتين .

ومن المواضيع التي يكثرون من نحتها في الجبهات والافاريز واللوحات المستطيلة ، صراع الآلهة والعمالقة ، وقتال الاغريقيين للأمازونات واللابيتيين للسانتور ، وحروب طروادة ، وولادة بعض الآلهة ، واعمال الابطال الخارقة . وقد اكتفى النحاتون بها ، وجعلوا يكررونها في آثارهم ، ويوجهون اليها عنايتهم حتى أتقنوا تمثيلها كل الاتقان .

وأول الجبهات التي وصلت الينا معلومات عنها ، جبهة شجرة الزيتون التي وجدت أجزاؤها في حفريات الاكروبول بأثينا . وهي تمثل عدداً من الاشخاص حول طرفي بناء ، له جدار تلتف عليه أغصان شجرة الزيتون . ويلاحظ أن وجود شجرة الزيتون هنا مستوحى من الفنون الشرقية ، ولا يتفق مع ذوق الاغريقيين ، الذي لا يميل الى تمثيل عناصر الطبيعة كما هي ، ويسعى الى حذفها في كل آثاره التي تركها في بلاد اليونان الاوربية . ويلاحظ أن هـذه العناصر لن تظهر مرة ثانيـة في الآثار الاغريقية إلا بعد انقضاء العهد الكلاسيكي ، وحلول العهد الهلنستي .

١٠ – الجبهات الدورية والايونية والانتيكية

ومن نماذج النحت على الجدران القديمة التي يرجع عهدها الى القرن السادس ، آثار جميلة وجدت في بائستوم وسيلينونت من العالم اليوناني الغربي . ومنهـا لوحات مستطيلة (ميتوبات) يشاهد عليها مجموعات من الآلهة ، غير أن أجمل هذه النماذج بقايا جبهتين متماثلتين وجدتا في جزيرة كورفو (كورسير القديمة) ويظهر منها ، أنهما نحتتا نحو سنة (٥٨٠ ق . م .) وأركزتا على واجهتي معبد الربه (ارتميس) . ويوجد في مركز إحداها صورة الغول (الغورغون) ، وفي أحـد جوانبه ، صورتان صغيرتان لـ (بيكاز وكريزاور) اللذين ولدا من دمه . وفي الطرفين فهدان كبيران ، وفي الزاويتين معركة الآلهة ضد العمالقة . ولا يخلو هذا المشهد من عيوب وأخطاء متعددة . الا أن فيه جهداً واضحاً للتعبير عن الحركة .

ومن هذه الجبهات الأولى أيضاً جبهة لبناء صغير وجدت في أثينا . ويرجع نحتها الى سنة (٥٧٥ – ٥٦٠ قبل الميلاد) . ولم يوجد جزؤها الذي كان يشاهد عليه الموضوع المركزي . وفي طرفها الواحد شيخ البحر (نيره) ذو الرؤوس الثلاثة ، التي مثلت متشابهة وضاحكة ، دون أن يظهر عليها شيء من العواطف . وفي طرفها الثاني البطل هيراكليس وهو يصارع الحيوان البحري المسمى (تريتون) .

اما الأفاريز الايونية المعاصرة لهذه الآثار ، فاشهرها ما كان في معبد (اسوس) من آسيا الصغرى . وهي تمثل معارك هيراكليس ، ومآدب مختلفة ، وحيوانات متنوعة ، وأجملها على الاطلاق أفاريز معبد (سفنوس) الصغير الذي أنشأته هذه المدينة في (دلف) سنة (٥٢٥ ق . م .) ، والذي يشبه معبد جزيرة (كنيد) المجاور بما له من أعمدة على هيئة التماثيل (كارياتيد) . ويزين الافريز الغربي والجنوبي مشهد حكم الراعي (باريس) بين الربات الثلاث (هيرا) و (أثينة) و (فينوس) ، ومشهد اختطاف لم يتمكن من معرفة عناصره . وهما افريزان مشوهان كثيراً . وتدل صنعتهما على فن زخرفي بارع . ويمثل الافريز الشمالي صراع الآلهة والعمالقة ، والافريز الشرقي معركة الاغريقيين والطراوديين ، على مرأى من آلهة الاوليمب . ويظهر أن هذين الافريزين الآخرين من صنع نحات واحد . وفيهما تفاصيل جميلة ، وعناصر حية لا تخلو من أثر الابداع .

وتألق في الربع الاخير من القرن السادس نجم الفن الاتيكي . واستطاع الفنانون الآتينيون أن ينحتوا آثاراً رائعة . وكانت مدينة (أثينا) في هذا الزمن تحت حكم المستبدين الذين حققوا لها رخاءً اقتصادياً عظيماً ، ساعد على انصراف الناس الى الانفاق على الفنون .

ومن أجمل الجبهات المرمرية التي نعرفها من هذا الزمن ، جبهة معبد الـ (هيكاتوبيدون [1]) الجديد . وتمثل الاجزاء التي عثر عليها منه الربة (أثينه) وهي تطرح العملاق (انسيلاد) على الارض . كما تمثل قطعة اخرى آلهة تحارب عملاقاً آخر . وهي تتمة الموضوع الذي كان يمثل صراع الآلهة ضد العمالقة . وفي هذه القطع قوة ظاهرة ، وحياة عميقة ، بيد أنه تنقصها وحدة تنسق ، وتجمع عناصرها المختلفة (انظر اللوح ٥ ، الصورة ١ .) .

وخطى هذا الفن خطوة جديدة نحو تنظيم عناصر الجبهة لما شيد معبد (الكيوميد) في دلف ، الذي تبرع بنفقاته بعض المنفيين السياسيين الآتينيين ، وذلك بين سنتي (٥١٣ – ٥٠٠ ق . م) . فقد نحتت جبهته الغربية من الحجر

---

(١) هذا المعبد من أشهر معابد اكروبول أثينا ، وقد بني في القرن السادس في مكان معبد قديم اسمه الهيكاتو بيدون أيضاً .

الجصي الأبيض . ومثل في وسطها آلهة قائمة على عربة . وفي جانبيها قتال بين الآلهة والعمالقة . ومثل على الجبهة الشرقية (أبولون) و (أرتميس) و (ليتو) على عربة في الوسط ، ومجموعتان من الرجال والنساء وأسود تأكل وعلاً وثوراً في الجانبين . ويظن أن النحات (انتنور) هو الذي قام بنحت هـذا الأثر في نهاية العصر الابتدائي قبل شروق شمس الفن الكلاسيكي بقليل .

* * *

ويستنتج من كل ما ذكرناه عن فن التماثيل والألواح الحجرية في العهد الابتدائي ، أن هذا الفن قد حقق ، بين القرنين السابع والخامس قبل الميلاد ، تقدما مدهشاً في تمثيـل الجسم الانساني ، وفي إتقان تنظيم عناصر المشاهد المنحوتة . على جبهات المعابد ، وأفاريزها وألواحها المستطيلة . غير أن المدقق في الآثار التي تركها هـذا الفن ، ومنها الآثار المتأخرة التي وصفناها ، يشعر أنه يجب على العبقرية اليونانية أن تقوم بجهود أخرى ، حتى تتمكن من إتمام إنشاء لغة الأشـكال ، التي تعبر بهـا عن نفسيتها الخاصة العميقة . لأن الأشخاص في التماثيل والألواح الابتدائية ما زالت زخرفية ، وعيونها لوزية وأصابعها متطاولة وألبستها غير حقيقية . ولا ريب أن هذه التماثيل والألواح جميلة . ولكن جمالها من نوع خاص . ويلاحظ أن النحاتين الذين صنعوها ، كانوا يتأملون الانسان ، ويراقبون الطبيعـة . بيد أنهم كانوا يحولون ما رأوه في آخر لحظة الى اشارات مجردة . لا لأنهم لم يشعروا بحياة الطبيعـة العميقة . كما شعر بها الفنانون الكلاسيكيون من بعدهم . بل لأنهم لم يصارعوها كما يجب ، ولم يعانقوها من قرب . لهذا فانهم كانوا يعبرون عنها بصور عقلية مجردة تمس قلوبنا وعواطفنا ، بعد أن تدخل إليها عن طريق أفـكارنا .

وصفوة القول ان الفن الابتدائي الاغريقي في النحت فـن حي . ولكننا لا نشعر بحياته النائمة ، إلا اذا اطلعنـا على الافكار التي كانت تقود أخيلة وأيدي الفنانين ، الذين استطاعوا بعد جهود كبرى أن يتخطوا المرحلة الاولى من الحياة الابداعية اليونانية ، وأن ينشئوا لغة جديدة . ولم يكن اتقانهم لصنعتهم المادية الباعث الاوحد في هذا التحول . بل إنهم بذلوا جهوداً نفسية عظيمة لا يمكن ايضاحها .

فرأوا العالم بأعين غير أعين بقية الشعوب القديمة ، وبفكر لا يشبه أفكارها . فجعلوا مشاهداتهم وملاحظاتهم في قوالب غيرهم في بادئ الامر . ثم قاموا بتجارب مختلفة منذ نهاية القرن السابع حتى أول القرن الخامس ، كان من شأنها أن كشفت لهم النقاب عن عبقريتهم الخاصة .

١١ — فن النحت في فاتحة القرن الخامس

ويسمى العهد التالي ، الذى يضم السنوات الاخيرة من القرن السادس وربع القرن الخامس قبل الميلاد ، باسم فجر الازمنة الكلاسيكية . وقد بدأ بأزمة سياسية نتج عنها انقلاب نظام الحكم الاستبدادي ، في أثينا وتبدله بنظام ديموقراطي . ففي سنة (٥١٤ ق . م .) قتل (هارماديوس) و (ارستوجيتون) ، (هيبارك) أحد المستبدين . وبعد سبع سنوات انتهى (كليستين) من تحقيق مشروع الاصلاحات ، التي وطدت دعائم الديموقراطية في أثينا . ونشأ عن ذلك تبدل كبير في كل نواحي الحياة اليونانية ومنها عالم الفنون ، وحدوث ثورة عنيفة في المشاعر والعواطف ، أوشكت أن تتمخض عن فن جديد . على أن الحروب الميدية الطويلة وما حملته من أخطار جسيمة تخلصت منها بلاد اليونان بأعجوبة وما تبعها من نتائج خطيرة ، أخرت حدوث هذه الثورة إلى زمن ، قامت خلاله (أثينا) ، تفرض زعامتها على المدن اليونانية ، وتسعى الى تجديد ما أتلفه العدو الذي دخلها فأحرق معابدها ، وحطم تماثيلها ، وهدم منابع ثروتها . وكان يحدوها الى ذلك شعور كبير بالواجب المترتب عليها ، من وجودها على رأس المدن الاغريقية ، ورغبة شديدة في الاختراع والابتكار .

وقبل ذلك بقليل أنشئت بعض الآثار الفنية المهمة التي لا يجوز جهلها . ومنها آثار جزيرة (ايجين) التي لم تتعرض للغزوات الفارسية . وأجلها جبهتا معبد شيد تمجيداً لربة قديمة تدعى (افايا Aphaia) ويظن أنهما نحتا سنة (٤٨٠ ق . م .) وتمثل الشرقية منهما (هيراكليس) يخوض معركة مع بعض أصحابه . وفي طرف منها تشاهد الربة (أثينه) حامية هذا البطل ، وهي لا تعبأ كثيراً بالمعركة .

أما المقاتلون فيقابلون بعضهم بعضاً ، ضمن مجموعات صغيرة منفصلة عن بعضها ، دون أن تجمعها وحدة ما ، كأنها نقلت من ألواح مستطيلة ورصفت جانب بعضها .

وأهمية هذه الجبهة في دقة تفاصيل المشاهد . فأعضاء المحاربين نحتت جيداً ، فظهرت عليها ، عضلاتها ولحومها كأنها طبيعية . مما يدل على أن الفنان الذي نحتها تأمل كثيراً في اعضاء الناس الذين اتخذهم نماذج له في عمله . وكذلك فإن أوضاع المحاربين ، ما عدا وضع الربة اثينه الجامد ، أصبحت حرة وطبيعية ، وأجدرها بالاعجاب وضع المحارب الساقط على الارض في الجانب الغربي ، الذي تلاحظ فيه بساطة حقيقية ؛ ووضع (هيراكليس) ، الذي اتكأ على رجله اليمنى ، وألقى جسمه الى الخلف ، وبسط ذراعه وساقه الايسرين ، وصوب عينيه بنظرة حادة الى خصومه . وينبعث من شخصه بصورة عامة شعور بالقوة يدعو الى الاعجاب . غير أن النحات على مهارته في نحت كل ما ذكرنا ، لم يستطع أن يرسم على وجوه اشخاصه تعابير صادقة وناطقة تناسب المقام . فترى كلها حتى وجوه الجرحى ، منها باسمة ولا تختلف عن وجوه التماثيل الابتدائية التي تقدم وصفها .

ويظهر أيضاً من فحص اجزاء هذا المشهد ، أن أجسام الاشخاص طليت بالدهان بصورة فنية جديدة جعلت دقائقها تظهر بوضوح . والخلاصة أن جبهتي (ايجين) تتصلان بالماضي ببعض الروابط ، وتفتحان باب الاعمال الكلاسيكية الكبرى في النحت .

ويعاصر جبهتي (ايجين) ألواح معبد الآتينيين الصغير في دلف ، التي تعد أيضاً من آثار العهد الانتقالي أيضاً . ولم يعثر على شيء من تماثيل جبهتي هذا المعبد . وهذه الالواح سليمة . وهي تمثل مواضيع ، قتال الاغريقيين للأمازونات ، وأعمال (تيزه) العجيبة ، ومعجزات (هيراكليس) . وتختص أن أجسام الاشخاص الممثلة فيها ، منحوتة نحتا جيداً وصادقا كل الصدق . حتى يخيل لمن يراها أنها منسوخة عن نماذج حية . أما أوضاعها ، فهي هادئة أحياناً وعنيفة تنم عن رغبة الفنان في البحث عن الحركة الشديدة لاعطاء صورة عنها أحياناً اخرى . وتمتاز عن كل ما عرضنا من الآثار الاغريقية حتى الآن ، أن النحات الذي صنعها حاول أن يمثل تأثيرات المنظور على مشاهدها ، وذلك بعد أن اتخذ نفسه كمتفرج ، ثم حسب حساب لعب الظلال والانوار في كل لوح منها .

ومما يؤسف له أن شخصيات فناني العشرين السنة التالية غير معروفة . مع

أن النحت الاغريقي حقق خلالها تقدماً مدهشا . ومن الآثار الرائعة التي تركها تمثالا قاتلي الظالم هيبارك . الذي يقال أن مدينة (أثينا) عهدت بنحته الى الفنانين (كرتيوس) و (نزيوتيس) . فصنعاه من البرونز . وكانت له شهرة عظيمة في العالم القديم . وقد وصلتنا نسخة عنه وهي محفوظة حالياً في متحف نابولي (انظر اللوح ٤ ، الصورة ١) . ولا يعرف اذا كانت منقولة عن تمثال كرتيوس ونزيوتيس أولا . ومن هذه الآثار أيضاً التمثال المعروف باسم (أبولون الامفالوس) المنسوب الى الفنان الكبير (كالاميس) وكنا قلنا فيه إنه آخر حلقة من سلسلة تماثيل الغلام القديم في العهد الابتدائي .

واذا أخطأتنا معرفة شخصيات فناني ذلك العصر من آثارهم ، فلن تخطئنا بوجه عام معرفة سلسلة من الآثار المهمة المعاصرة التي تدل على سيادة اسلوب في النحت ، دعاه مؤرخو الفن باسم (الاسلوب القاسي) . وذلك نسبة الى الايام العصيبة المعاصرة التي اجتازتها بلاد اليونان فجعلت فنها قاسيا . ويمتاز هذا الفن أنه يستوحي أفكاره من العقل لا من الخيال ، ومن المنطق لا من العاطفة . وقد توارت في آثاره الابتسامة الايونية من على وجوه التماثيل ، وأصبحت أجسامها متوازنة ، وليس فيها شيء من الضعف . واستغنت النساء عن التبرج والتزين ، وجعلن يلففن أجسامهن في أثواب غليظة وبسيطة ذات ثنيات طويلة وعريضة ، تنحدر كأنها أخاديد الاعمدة . وانتشر الاقتصاد في الاوضاع ، واختفت صور الاغوال والحيوانات المرعبة التي كان يصارعها الابطال .

وأشهر التماثيل التي حوت هذا المثل الاعلى الجديد ، تمثال (الحوذي) البرونزي الذي وجد في خرائب معبد دلف . ويظهر أنه كان جزءاً من مجموعة من التماثيل ، أمر بنحتها أمير من امراء مدينة (سيراكوز) بين سنتي (٤٨٠ - ٤٧٥ ق . م) ، تخليداً لظفره في احدى المسابقات الرياضية . وكانت هذه المجموعة تمثل هذا الامير والحوذي وخادما راكباً على احد الخيول التي تجر العربة . وقد ضاع كل ذلك ولم يبق منه إلا تمثال الحوذي ، الذي يرى فيه رجل واقفاً ومرتدياً ثوباً طويلاً وقابضاً بيديه على اعنة الخيل ، وملتفتاً التفاتة صغيرة تؤثر على قسمه السفلي ، الذي يدور بدوره نحو الجهة اليمنى . وهو مملوء بالحياة ، وتعترض ثوبه ثنيات طويلة منقسمة الى ثلاث مناطق مختلفة ، تتعاقب بانسجام ، فتقسم الجسم الى ثلاث

مناطق متتابعة كأنها نوطات موسيقية تجمدت في الحجر فأخذت هذه الاشكال . اما وضعه فهادىء تماماً كوضع الابطال الظافرين في الالعاب الاولمبية القديمة عندما كانوا يخطرون امام الجماهير التي تصفق لهم طويلا . وتعبير وجهه بسيط ، ويظهر على ملامحه انتباه شديد ، دون ان تنم هذه الملامح عن شيء من فرحه بالفوز والظفر . والخلاصة ان كل شيء فيه يدل على ان الفنان الذي صنعه ، راقب الملاعب وعاشر ابطالها ، ونقل ملاحظاته عنها بعد ان اخضعها ، الى مثل عصره الاعلى السائد في النحت . (انظر اللوح ٤ ، الصورة ٢ .) .

وسار النحت الاغريقي منذ زمن صنع (حوذي) دلف ، في طريق السعي للتعبير عن الحركات . لانها رمز الحياة التي تدل عليها . وبهذا افترق وتميز عن الفن المصري ، الذي اشتهر باتباعه مبدأ الثبات والخضوع ، الى مثل أعلى ، يستند على خلود المبادىء الدينية ، التي تهيمن على الحياة الانسانية . وكان للاغريقيين أشكال للتعبير على الحركة في فنهم . منها الهادىء ، كحركة حوذي دلف ، ومنها العنيف كحركة تمثال (زوت هسنيا) الذي يمسك الصاعقة ويهم بالقائها ؛ وحركة تمثال (زوت) آخر أخرج من البحر قرب سواحل (اوبه) ويرى ويداه مبسوطتان بوضع جميل ، وساقاه مفترقتان ، وهو يتقدم متوعداً ، وجسمه عار تماماً ، وعضلاته ظاهرة بوضوح . غير أن نسب هذا الجسم غير رشيقة ، وتدلنا على انه من صنع مدرسة « أركوس » الفنية ، التي اشتهرت بمحافظتها على المبادىء الدورية . كما ان وجهه العريض ولحيته وشعره ، قد عولجت بدقة متناهية تجعل من يراه يلهم شعور بالقوة والشدة . (انظر اللوح ٥ ، الصورة ٢) .

ومن الالواح الحجرية المنحوتة في هذا الزمن ، لوح وجد في (سونيون) . وهو يمثل غلاما يتوج نفسه . ويظن أنه من ربع القرن الخامس الثاني ومنها ثلاثة ألواح مشهورة تعرف باسم (ألواح لودوفيزي) . ويمثل أحدها ولادة الربة أفروديت ، كما تصفها إحدى قصائد هوميروس ، وهي تخرج من أثباج البحر فتتلقفها أيدي ربات الفصول المتوجات بتيجان ذهبية . وتشاهد ربة الحب ، ونصفها العلوي يخرج من الماء ، وأيدي الربات تمتد إليها لتساعدها بانسجام واتساق ، على شكل يجعلنا نحس أن الاجسام الثلاثة تنهض ببطء تبعاً لدعوة وجه الربة الآلهي الذي يحن

إلى نور العالم . وفي اللوحين الآخرين امرأة عارية تنفخ في المزمار وامرأة عجوز تقوم باحراق البخور (انظر اللوح ٦ ، الصورتين ١و٢) .

غير أن أعظم الآثار الاغريقية في فن نحت الالواح الحجرية ، غداة فجر العصر الكلاسيكي ، الالواح المنحوتة التي وجدت مطمورة في رمال أتى بها نهر الـ (ألفة) ورافده نهر (كلوديوس) ، قرب معبد (زوث) في اوليمبيا . وهي تتألف من ألواح مستطيلة (ميتوبات) ، ومن بقايا جبهتين كانتا تزينان هذا المعبد . ويظن أنها نحتا بين سنتي (٤٧٠ – ٤٥٥ ق . م) .

وتمثل الالواح المستطيلة أعمال (هيراكليس) الاثني عشرة . وتختص أن أجهل الناس في الميتولوجيا الاغريقية ، لا يمكنه إلا أن يتأثر من نفحة البطولة التي تصدر عن مشاهدها ، إذا كان باستطاعته أن يتفهم لغة الاشكال ، ومعاني الحركات ، وتعابير الوجوه .

فمن هذه الالواح لوح يمثل هيراكليس ، وهو يرفع قبة السماء ، والى جانبه الربة (أثينة) وهي تساعده ، على حين ان (اطلس) ذهب ليأتي بالتفاحات الذهبيات . وهي من أجمل الالواح ، وتدل على ما كان لمن نحتها من صنعة فنية ، وذوق رائع . لانها تحوي ثلاثة حجوم شاقولية متكافئة ومتسقة مع بعضها . وينشأ اتساقها من حركات أذرع أشخاصها ، واتجاه نظراتهم ، واختلاف أوضاعهم ، وتجلي التباين بين القدرة الآلهية ، وقوة البطولة ، وعمل البشر . وهناك لوح يمثل صراع (هيراكليس) مع (ثور كريت) فتصطدم فيها قوة البطل بقوة الحيوان . ويشاهدان ، وهما بأقصى اندفاعهما ، فيتقاطع جسماهما ، حسب قاطعي المستطيلين المائلين ، ويتوازن حجماهما في ميلهما ، وتدب فيهما حياة جديدة ، فتظهر على أعضاء هيراكليس عضلات مفتولة ، وعلى الحيوان أشكال حيوانية ضخمة مشدودة . وفي هذه الالواح أيضاً لوح يمثل البطل وهو حامل عصافير بحيرة (ستمفال) ، الى الربة (أثينة) حاميته ، التي جلست ببساطة على صخرة ، ووضعت قدميها الجميلتين على طرفها ، فبدت كأنها راعية من راعيات أكاديا . وهو لوح هادئ يظهر لنا بشكل رائع وساذج ما كان يتمثله الاغريقيون من عطف يسود بين الآلهة وبين بعض البشر الممتازين .

ويظهر ان هذه الالواح كلها متأثرة من فن التصوير المعاصر . لان المشاهد

الممثلة فيها ، كما رأينا ، نزعت إلى التعبير عن عواطف لم يكن مجال إظهارها متيسراً في فن العهد الابتدائي . ولا يستغرب أن يكون الفنان أو الفنانون الذين عملوا في اوليمبيا قد رأوا صور المصور اليوناني الكبير (بولينيوت) الايوني ، الذي قدم إلى أثينا ، وساهم في حركتها الفنية ، وصور أساطير كثيرة في ألواح شهيرة ، أعجب بها معاصروه ، وكتبوا عنها ، فزعموا أنها أعظم ما أنتج الفن الاغريقي من آثار ، وأن فن صاحبها كان فناً وجدانياً قادراً على التعبير عن عواطف النفس العميقة .

وهنالك ايضاً جبهتا هذا المعبد اللتان تعدان بحق ، من روائع الفن الاغريقي . وتمثل الشرقية منهما مشهداً من اسطورة (بيلوبس) . وخلاصة هذه الاسطورة أن (اوينوموس) ملك (بيز) علم من العرافين ، أنه سيقتله الرجل الذي سيتزوج ابنته يوماً من الايام . ففرض على كل من تقدم لخطبتها السباق . فكان على الخاطب أن يخطف الخطيبة (هيبودامي) ، ويجعلها في عربة يسير بها مسرعاً ، فيتبعه (اويناموس) ، ويقتله اذا لحق به قبل أن يصل الى مذبح الآله (بوزيئيدون) . وقد قتل في ذلك السباق ثلاثة عشر مرشحاً ، قبل أن يتقدم أخيراً (بيلوبس) بعد أن رضي عنه (بوزيئيدون) . وقد انتخب الفنان من هذه الاسطورة لتمثيله ، الوقت الذي يرى فيه الخصمان ، وهما يقسمان الايمان على احترام نصوص الاتفاق . وهو وقت السكون ، قبل هبوب العاصفة ، الذي يسمع فيه دنو أقدام القدر الثقيلة ، فيشاهد في الوسط الاله (زوث) وهو ماسك الصاعقة بيمينه ، ويظهر على وجهه القرار الذي اتخذه لانهاء هذه الفاجعة . إذ أنه يوجه نظرة عطف إلى (بيلوبس) . وعلى الرغم من وقوف جميع أشخاص هذه التراجيديا صامتين ، فان اوضاعهم تخونهم ، وتفصح عما ينتاب نفوسهم من قلق ووساوس . فاينوموس يشيح برأسه زهواً وخيلاء ، ويضع يده على خصره ، كأنه يريد ان يخفي هلعاً داخلياً باتخاذ هذا الوضع بالثقة بالنصر . اما (بيلوبس) فانه يطأطئ رأسه متواضعاً . وتدل هيأته على نفاذ صبره ، ورغبته في البدء بالسباق . والى جانب الاول زوجته الملكة وهي تصطنع الجلال والوقار . والى جانب الآخر الخطيبة المنشودة ، وهي قلقة وترفع يديها الى صدرها . ثم تأتي عربة في كل من الجانبين ، يتقدمها ، ويتبعها عدد من

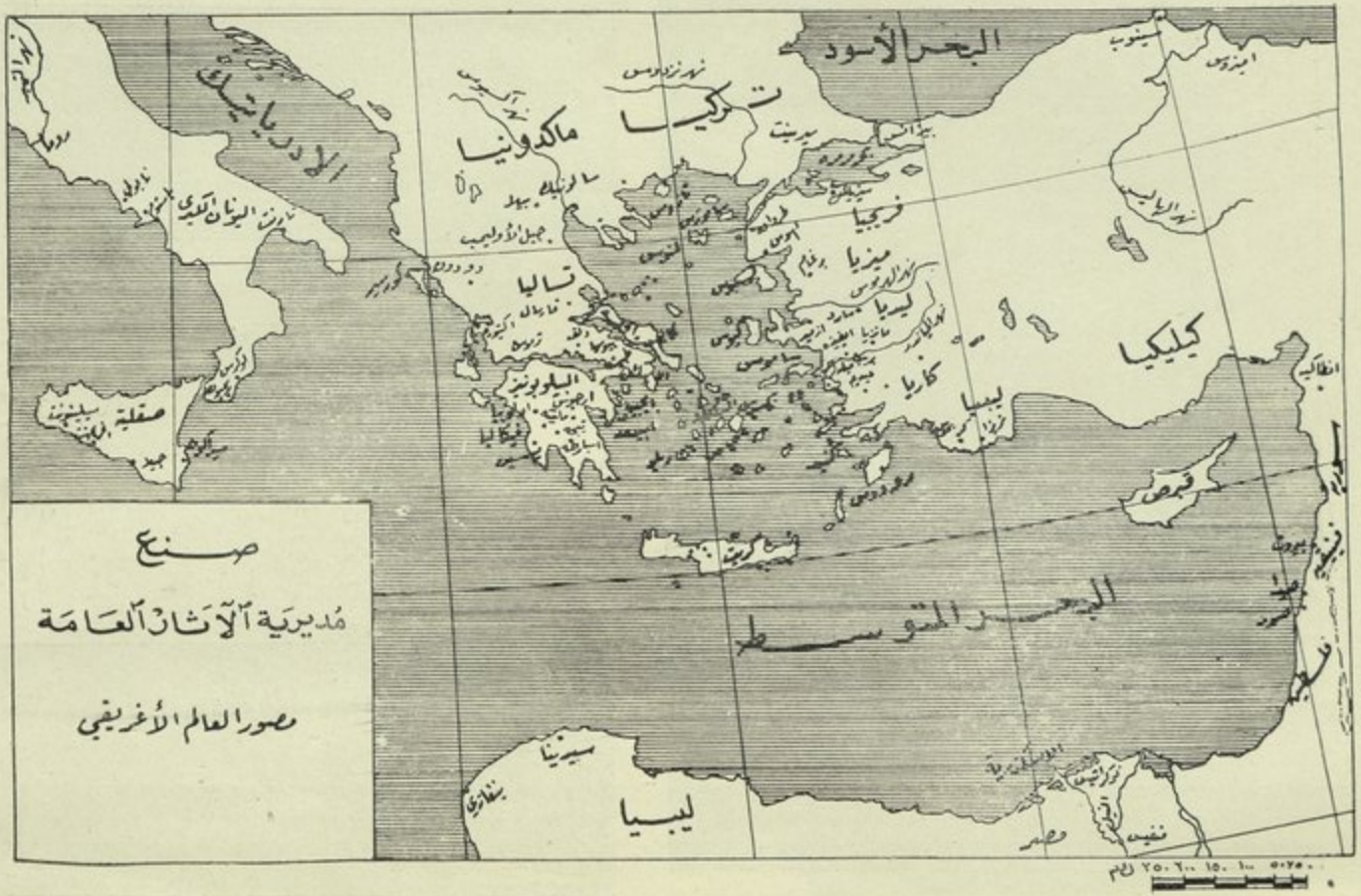
الحدم . وأخيراً يستلقي في كل زاوية من زاويتي الجبهة شيخ وشاب . والشيخان هما عرّافا المدينة ، اللذان يعرفان النتيجة التي ستنجلي عن السباق الرهيب . أما الشابان فيمثلان النهر (ألفه) ورافده (كلوديوس) . وعلى هذا فإن أولمبيا كلها تشترك في هذا المشهد .

أما الجبهة الغربية فقد نزل فيها الغضب الالهي ، واستعرت المعركة بين اللابيتيين وأفراد السانتور . فاندفعت القوى الكامنة ، وتدفقت الاحقاد العنيفة ، وتجلت بأجلى مظاهرها . وتقول الأسطورة إن ذلك كان في عرس (بيريتوس) صديق البطل (تيزه) . إذ حاول عدد كبير من السانتور ، أن يختطفوا العروس (ديدامي) والفتيات اللواتي أحطن بها . غير أنهم هزموا بفضل ما أظهره البطلان المتقدمان من بطولة ، وبفضل شجاعة اللابيتيين ومساعدة الآلهة . ويرى هنا في وسط الجبهة الاله (أبولون) مهيمناً ، بقامته العالية على أجزاء المشهد ، حاملاً قوسه بيده اليسرى ، وباسطاً يده اليمنى فوق المعركة ، مظهراً بذلك إرادته في حماية اللابيتيين البواسل ، ومنحهم القدرة على قهر أعدائهم . وفي كل من الجانبين اشتباكات دامية بين الافراد المتنازعين . وفي كل من الزاويتين خادم عجوز ، وعروس من عرائس الغاب ، يتفرجن على القتال الدائر . وهنا أيضاً يساهم كل أفراد الشعب والطبيعة والآلهة ، ويظهرون في الجبهة أمام المتعبدين .

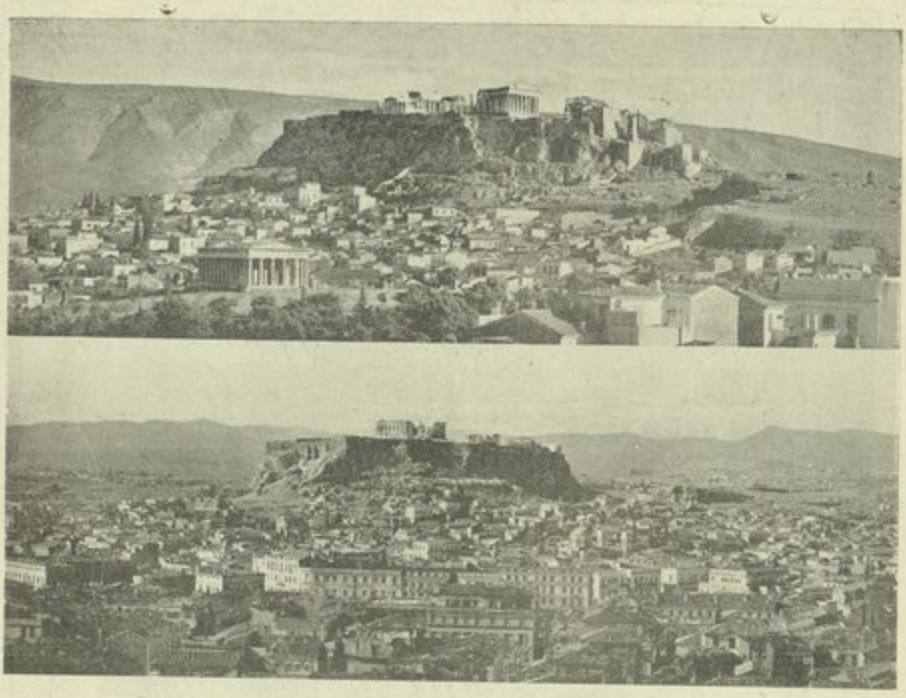
وصفوة القول إن توازناً دقيقاً يسود مجموعتي أشخاص الجبهتين اللتين نظمتا حسب مبادىء هندسية بسيطة وواضحة . ويمكن معاينة أن كل الاوضاع قد بنيت على خطوط مستقيمة ، شاقولية ، أو مائلة . ويقابل كل حجم حجماً آخر يكافئه . ولا سيما في الجبهة الغربية التي تتعاكس فيها الاجسام المائلة ، فيخيل للناظر اليها أن قتالاً عنيفاً دائراً بين أشخاصها . أما الاجسام والوجوه ، فقد بنيت على حسب المبادىء الفنية المعاصرة السائدة . فهي قوية وصلبة . وتظهر عليها تعابير قاسية . ويضاف اليها نزعة واقعية تتجلى في تنويع الفنان نماذج أشخاصه . فيرى بينهم الشيوخ والكهول والشبان ، وفكر الملاحظة الذي يظهر في إتقان كل تفاصيل المشهدين حتى الصغيرة منها .

ولا ريب أن النحات الذي نظم هاتين الجبهتين كان ذا عبقرية خصبة متسعة الآفاق . ظهرت في وحدة التعبير ، وعمق العاطفة الدينية ، وتنظيم عناصر الدرامة القوية . فاستطاعت أن تسود كل هـــذه التماثيل التي تأثرت من فنه فحملت طابعه الخاص .

وأخيراً فان تماثيل وألواح أولمبيا أعمال رائعة ، تنم عن فن منتصف القرن الخامس الرفيع ، الذي نفذ اليه المثل الاعلى الاغريقي ، والذي صار الآن ينص على تمثيل القوة ، والنبل الاخلاقي ، والجلال والمهابة . ويتعشقها هواة الفن ، ويعجبون بها أكثر من إعجابهم بغيرها لأنها متصفة بجمال الشباب الغض الذي سيترك في السنوات الآتية محله ، لجمال الكمال ، جمال العبقرية الكلاسيكية .


البحر الأسود
تركيا
مقدونيا
الأدرياتيك
تساليا
فريجيا
ميديا
ليديا
كيليكيا
كاريا
بيسيا
قبرص
البحر المتوسط
ليبيا
مصر
صنع
مديرية الآثار العامة
مصور العالم الأغريقي

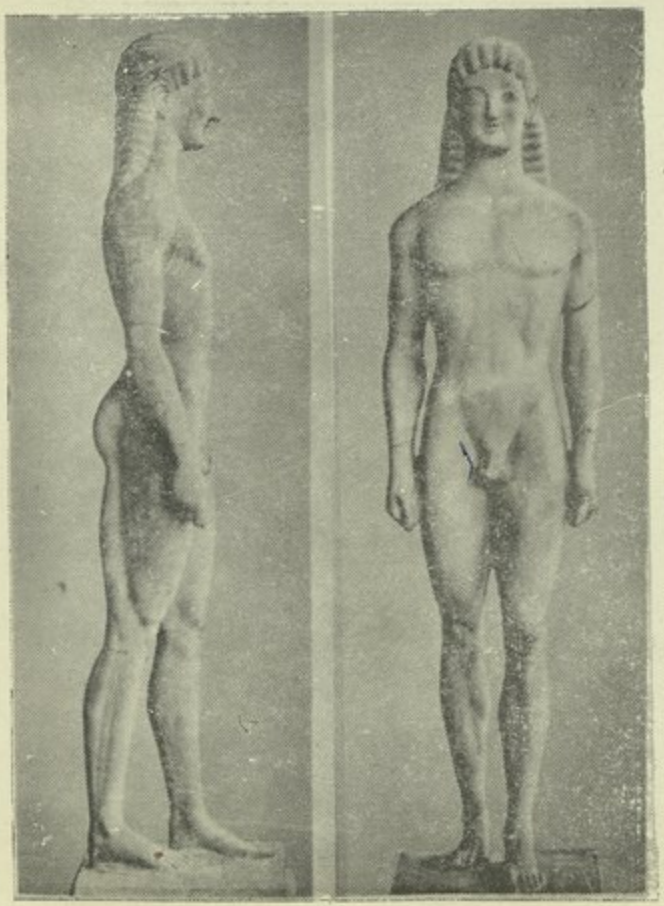
اللوح - ١ -



١ – منظر اكروبول مدينة أثينا، من الجهة الشمالية الغربية .
٢ – منظره من الجهة الشمالية الشرقية

٣ – تمثال مصارع (كوروس) يرجع عهده إلى اول القرن السادس قبل الميلاد. وجد في أركوس . محفوظ في متحف (دلف) .

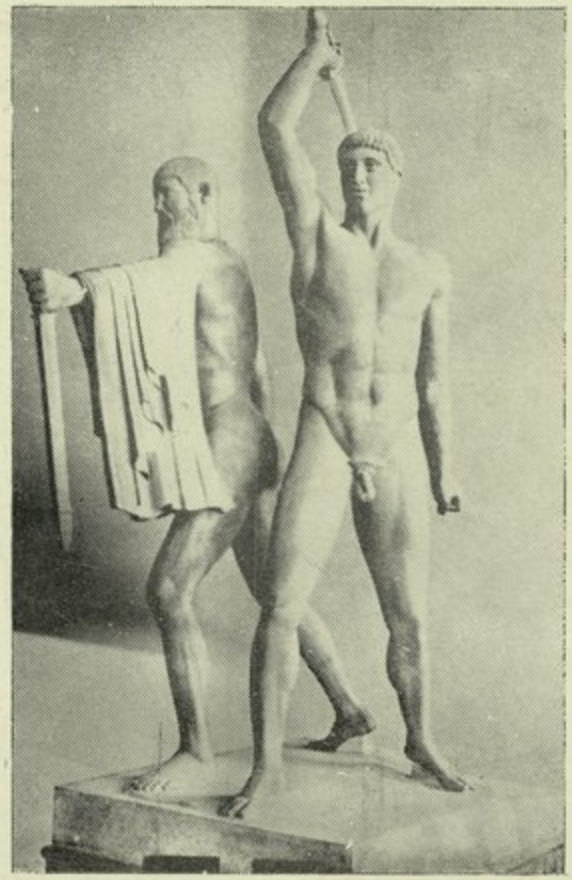
٤ – تمثال (كورة) الفتاة. وهي لابسة البيبلوس، من نحو منتصف القرن السادس . محفوظ في متحف الاكروبول . اثينا



١ - تمثال كوره (المريدة) المنسوب الى النحات اوتيديكوس . من اول القرن الخامس قبل الميلاد وجد في (اثينا) . محفوظ في متحف الاكروبول .

٢ - تمثال ابولون (الثنيا) من منتصف القرن السادس قبل الميلاد . متحف (غليبتوتيك منيخ) .

اللوح — ٤ —

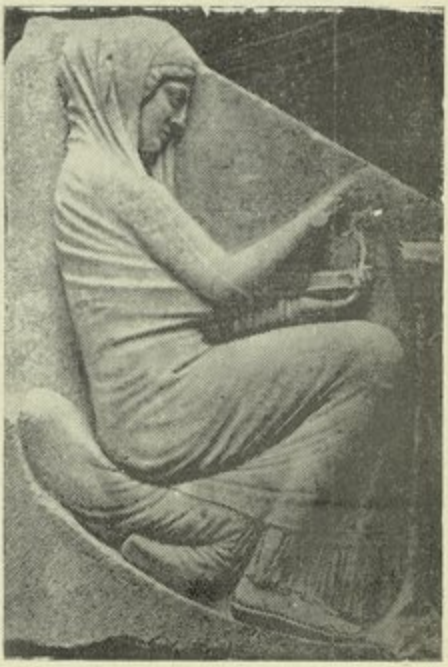


١ ـ تمثال الفاتلي الظالم ـ المثـ ـالين كريتيوس ونزبوتيس من الربع الأول للقرن الخامس . أعيد انشاؤه . متحف جامعة ستراسبورغ

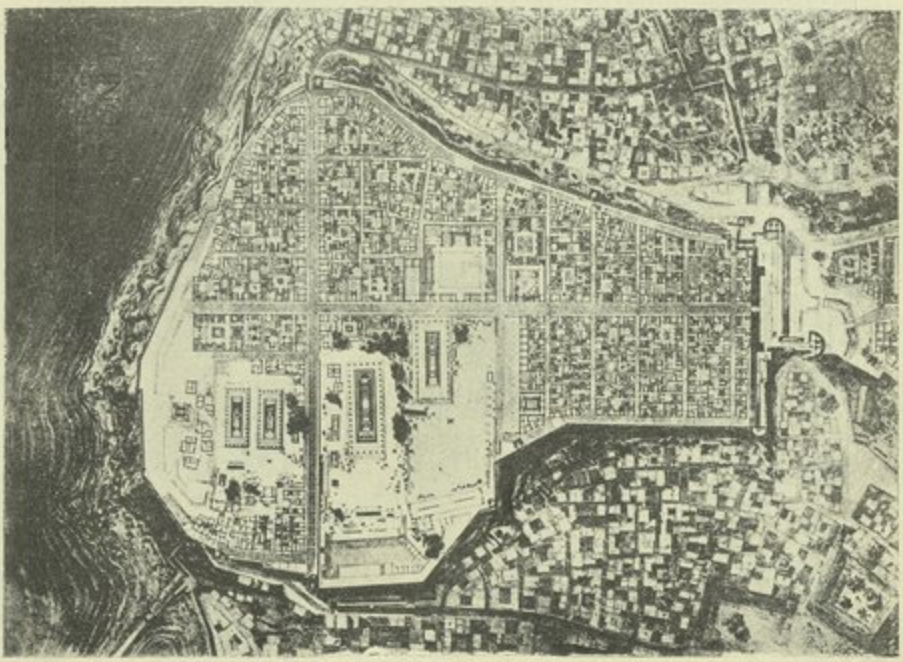
٢ ـ تمثال حوذي دلف المشهور . عهده الربع الاول من القرن الخامس متحف دلف .

١ ـ تمثالا اثينه وأحد العمالقة ، من المجموعة المتوسطة في جبهة معبد الهيكاتو بيدون الجديد . نحو (سنة ٥٢٠ ق م) متحف الاكروبول.

٢ - تمثال (زوث هستيا) المنسوب إلى النحات كاليس نحو سنة (٤٦٠ ق . م) . محفوظ في المتحف الوطني في أثينا .



١ و ٢ – لوحا لودفيزي الجانبيان . محفوظان في (متحف الترم . روما)



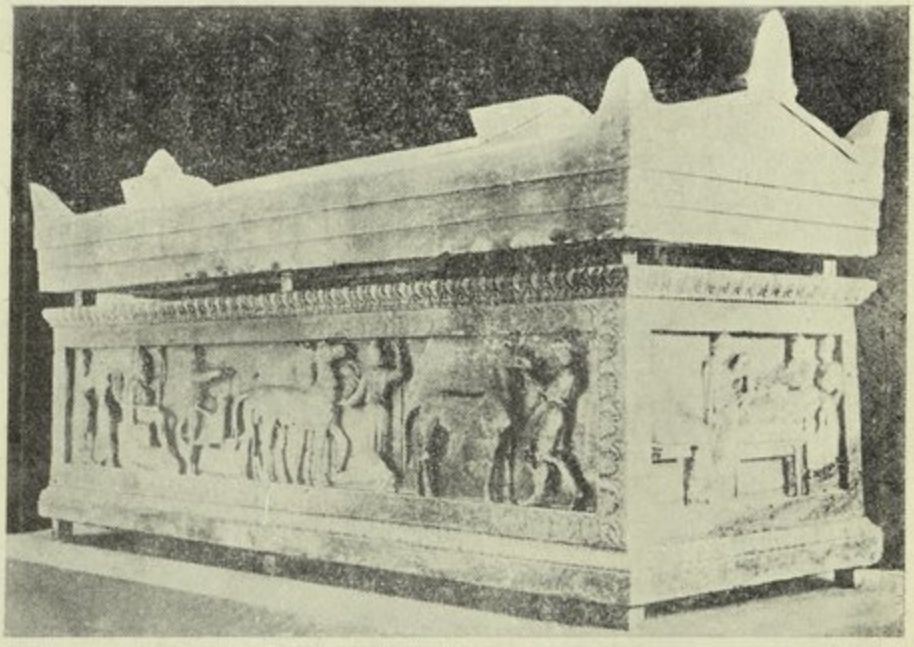
مخطط مدينة سيلينونت

١ و ٢ — لوحان منحوتان من معبد أولمبيا . يمثل الاول صراع هيراكليس مع ثور كريت ، والثاني هيراكليس يرفع قبة السماء ، وامامه اطلس ووراءه الربة اثينة .

١ – واجهة معبد سيلينونت كما يظن انها كانت قديما .

٢ – واجهة معبد اولمبيا كما يفترض انها كانت قديما .

١ — تماثيل الجبهة الغربية في معبد إيجين . محفوظة في متحف مونيخ .

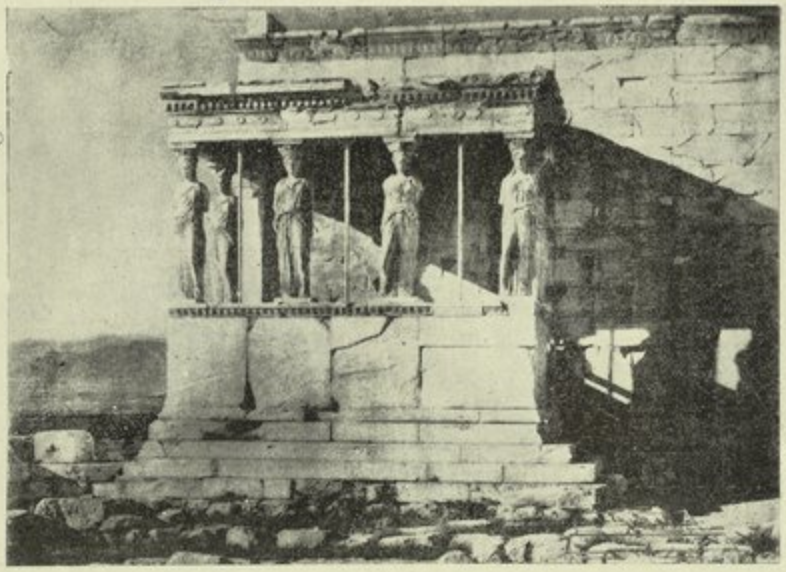


٢ — تابوت الحاكم (الساتراب) ، من توابيت صيدا . عهده سنة ٤٤٠ ق . م . وهو محفوظ في متحف استانبول .

معبد البارثون في أكروبول مدينة أثينا

١ - منظر للجناح الأيمن من (البروبيله) . في اكروبول أثينا

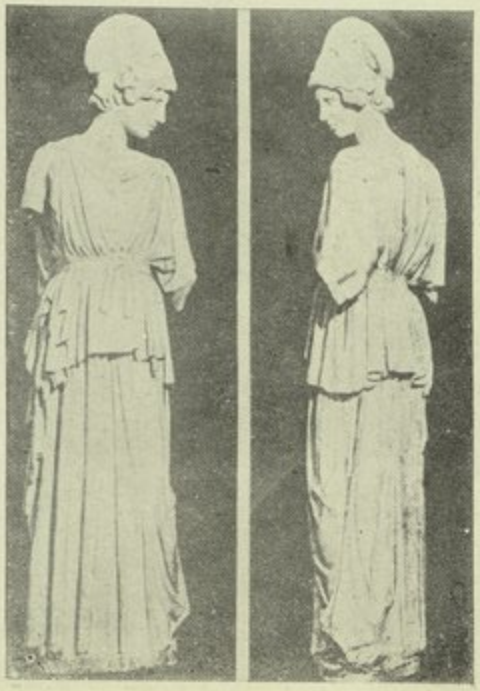
٢ - معبد النصر . في اكروبول اثينا



١ – معبد الايركتيون في أكروبول أثينا .

٢ – تمثالان من تماثيل الكارياتيد في معبد الايركتيون .

١ - تمثال مارسياس في مجموعة (أثينة ومارسياس) . شكل من البرونز من العصر الهلنستي .

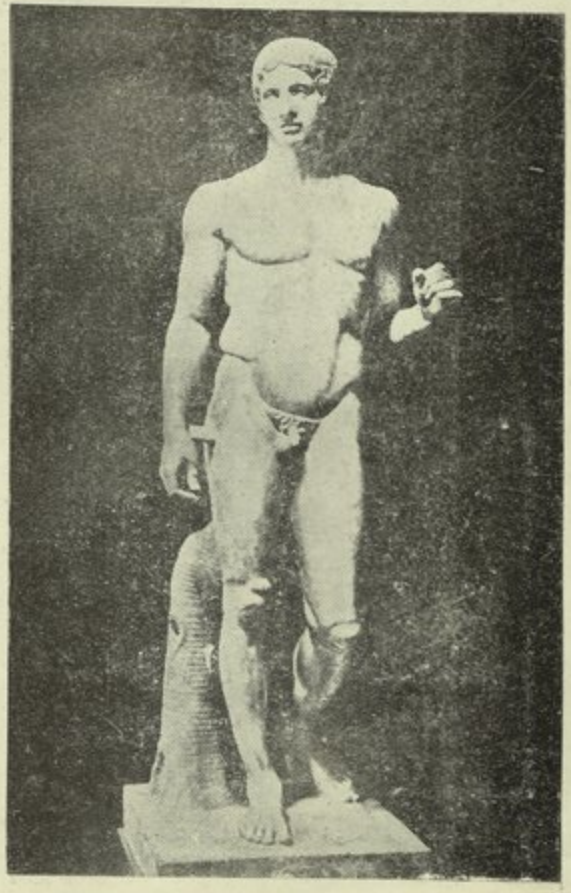


٢ و ٣ – مشهدان من تمثال أثينه في مجموعة (أثينة ومارسياس) نسخة رومانية في متحف فرانكفورت .

١ – ملقي القرص .
تمثال أعيد إنشاؤه بعد دراسة عدة نسخ من تمثال (ميرون) الأصلي .
(متحف الترم . روما) .

٢ – أثينة بارتنوس .
متحف أثينا الوطني .
نسخة فارفاكيون .

١- تمثال المصارع (الدوريفور) لبوليكليت. نسخة رومانية محفوظة في متحف نابولي.



٢ - تمثال عاصب جبهته (الديادومين) لبوليكليت. نسخة رومانية محفوظة في متحف لوندرة

١ - لوح إيلوزيس المشهور . وهو يمثل ديمتير وتريبتوليم وكوره . محفوظ في متحف أثينا الوطني .

٢ - تمثال (الميناد) لسكوباس . ارتفاعه ٤٥ سم محفوظ في متحف درسد .

٤ – فن العمارة الاغريقية في العصر الكلاسيكي

آ – العصر الكلاسيكي . – معبد البارتنون . – الاكروبول ودهليز منيسيكليس .
ب – معبد الايركتيون . – معبد ربة الظفر ، وبقية المعابد الكلاسيكية ، الهيفاستيون ، معبد ايجين ، معبد باسة ، معبد التسلتريون .
ج – الأعمال العمرانية الكبرى في القرن الخامس . – انشاء مرفأ لبيرة . – تشييد مدينة توريوا . – تأسيس مدينة رودوس .

١ – العصر الكلاسيكي

من أغرب مايلاحظ في المظاهر المختلفة التي تبدت خلالها العبقرية اليونانية ، أن الشعر كان أسبقها إلى التكامل والتعبير عن منازع الاغريقيين وأهوائهم . اذ لايخفى أن ملحمتي هوميروس تقدمتا على فني العمارة والنحت الكلاسيكيين بمدة طويلة . والسبب في ذلك أن صناعة القريض لا تحتاج إلى رخاء مادي لا بد منه في إنشاء الأبنية الضخمة المتقنة ، وفي نحت التماثيل الكبيرة ، والألواح والأفاريز الحجرية العظيمة . بيد أن النثر من جهة اخرى تأخر تكامله عن تكامل فن البناء . فقد استجمع الاسلوب الدوري في العمارة كل عناصره في زمن لم تنتشر فيه بعد الكتابة ولم يظهر فيه النثر الأدبي الحقيقي . ثم أن الشعر على تقدمه على البناء والنحت ، كان ينتج في العصور الكبرى التي اجتازها هذان الفنان ، آثاراً رائعة تستمد الهامها من الوحي ، الذي تأثر منه المهندسون المعماريون والنحاتون . إذ أن المعابد الدورية في (سيلينونت) و (بائستوم) التي رأيناها في بحثنا عن فن العمارة الابتدائية اليونانية ، تعاصر مسرحيات الشاعر (ايشيل Eschyle) الفاجعة ، وتشبهها في جلالها وروعتها ، كما أن هذه تشبه صور اولمبيا المنحوتة وتماثيل (ايجين) ، التي ختم بها العهد الابتدائي في فن النحت . وكذلك لما حان العصر الكلاسيكي ، الذي هو العصر الذهبي اليوناني وزمن العظمة والجمال والروعة والنسب الكاملة ، كان الشاعر (سوفوكل) يعصر دماغه ، وينظم مسرحيات

(التيغون ، وأوديب الملك ، وأجاكس) ، وغيرها . وكان (فيدياس) يخرج من فكره وقلبه صور (أثينه بارتنوس) ، و (زوت أولمبيا) ، وأفاريز وجبهتي معبد البارتنون ، وكان (ايكتينوس) يتصور أشكال هذا المعبد ومعبد (باسيه) ، ويبتكر أبدع ما خلفه فن البناء في كل العصور . ويشق الطريق إلى فنون من أتى بعده ، كالشاعر (اوربيد Euripide) ، ومهندس معبد (الايركتيون) في أثينا ، ونحات تمثال (فينوس دوميلو) المشهور .

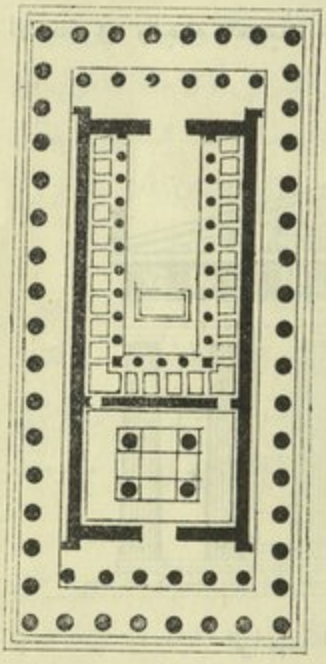
وكنا عرضنا مراراً خلال الابحاث الماضية لذكر العوامل المختلفة التي ساعدت على ظهور الفن الكلاسيكي ، ومنها ازدهار الفن الآتيكي في مدينة (أثينا) ؛ ومواءمته بين الشدة والصلابة الدوريتين ، وبين الظرف والرشاقة الايونيين ؛ والرخاء الاقتصادي الذي تمتعت به بلاد اليونان بعد الحروب الميدية ، وفكر الاغريقيين المحافظ ، وحرصهم على التقاليد القديمة التي جعلت فنانيهم لا يبحثون عن جدة التعبير بل ينشدون دائماً إبلاغ المواضيع التي يعالجونها درجة الكمال .

وقد تمهلت مدينة (أثينا) ردحاً من الزمن بعد زوال خطر الفرس ، قبل أن تحاول تجديد منازلها ومعابدها التي أحرقت وهدمت خلال الحروب الميدية . ولم تخسر شيئاً من انتظارها هذا ، لأنها استفادت من تجارب غيرها من المدن الاغريقية ، التي سارعت إلى رفع انقاضها ، واقامة منشآت جديدة بدلاً عنها ، بعد السلم مباشرة . ومن هذا فان المعابد والأبنية الآثينية التي رفعت فيما بعد على الاكروبول كانت محصلة لكل جهود الشعب اليوناني الفنية التي بذلت في ذلك الزمن.

وقام رجلها الفذ (بيريكليس) يبشر بوجوب إسداء الشكر إلى الآلهة التي منحت الهيلينيين النصر ، وذلك عن طريق تشييد هذه المنشآت ؛ ويهيء لها المشاريع الضخمة ويجمع الاموال اللازمة . فكان بعمله هذا وجد ان أثينا الحي في اندفاعها وحماسها . وتقول الروايات التاريخية أنه وفق خير توفيق ، لما وجد (فيدياس) ، وعهد إليه بتنظيم المخططات وإدارة الاعمال والزعامة الفعلية على كل المهندسين والنحاتين . وكان ان انصرف الرجلان إلى القيام بمشروع بناء الاكروبول وملئه بالاوابد التي تعد كل واحدة ، منها نموذجاً فنياً رفيعاً وفريداً في تاريخ البناء العالمي . وقد ظلت الاجيال المتعاقبة تستوحي منها إلهامها مدة طويلة .

٢ — معبد البارثنون

وأجمل وأعظم هذه الاوابد معبد أثينة الكبير — البارثنون — أو بيت العذارى . الذي بناه المهندسان المعماريان الملهمان (ايكتينوس) و (كاليكراتس) بين سنتي (٤٤٧ – ٤٣٢ ق . م) ، على القسم الجنوبي من الاكروبول ، في مكان كان يشغله معبد قديم . وقد قام بنحت تماثيل جبهتيه وإفريزه ولوحاته المستطيلة النحات (فيدياس) نفسه . وسنتكلم عنها بالتفصيل في بحث مقبل . وظل قائماً يتحدى ، الزمن حتى آخر عصور الوثنية ، إلى أن حول إلى كنيسة بيزنطية ، ثم إلى مسجد إسلامي . غير أنه ويالأسف أصيب بنازلة شديدة في سنة (١٦٨٠ م) . لما حاول جيش حكومة البندقية ، أن يستولي على مدينة أثينا ، ويطرد الاتراك منها . فقد جعله هؤلاء مخزناً للبارود . فانفجر أثناء الحصار ، وانشطر إلى قسمين ، وتهدم جزؤه الاوسط . ولم يبق واقفاً منه غير نهايتيه .

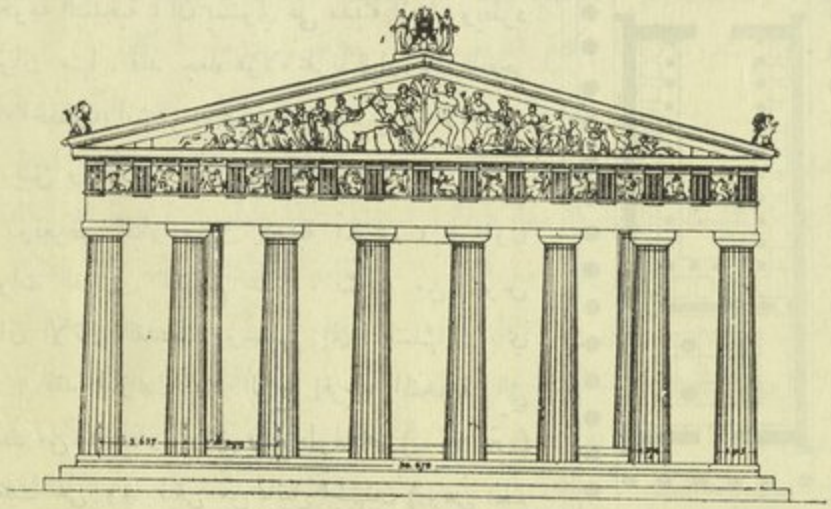


تخطيط معبد البارثنون (اكروبول أثينا)

وتعرض البارثنون لمصيبة أخرى ، في أول سنوات القرن التاسع عشر ، نشأت من تهوس عشاق الآثار القديمة ، وسعيهم إلى اقتنائها ، بأي ثمن . فقد انتزعت منه ألواح إفريزه المنحوتة التي سلمت من الانفجار ، والتي يبلغ طولها نحو (١٠٠ متر) ونقلت هي وما تبقى من تماثيل الجبهتين (وهي قطع ليس لها مثيل) ، إلى لوندرة على حساب السفير الانكليزي اللورد (ايلجين Elgine) .

ومهما يكن فان أطلاله ، التي زادها الزمان نبلاً على نبل ، ما تزال قائمة في سماء الاكروبول ، شاهدة على مفاهيم بناتها في علم الجمال . (انظر اللوح ١٠) . ويمكن دراستها وأخذ صورة منها ، عما كان عليه البارثنون في زمن بيريكليس . ويلاحظ أن له قاعدة مؤلفة من ثلاث درجات ، ارتفاعها (١٫٧٠ م) ، وطولها (٣٠٫٨٥ م) .

ويطوف بأطرافها رواق محمول على صف واحد من الأعمدة الدورية ، التي يبلغ عددها في كل من الواجهتين الأمامية والخلفية ثمانية ، وفي كل من الجانبين خمسة عشر . ويبلغ قطر العمود السفلي (١٫٨٧٤ م) وقطره العلوي (١٫٤٦٦ م) وارتفاعه (١٠٫٤٣٠ م) . وعلى هذا فان نسبة ارتفاعه الى قطره كنسبة (٥ ١/٢) الى (١) . أما ما تحمله هذه الأعمدة من (أرشيتراف ، وأفريز ، وكورنيش) ، فيبلغ ارتفاعه (٣٫٣٩ م) . وهو ثلث ارتفاع الأعمدة الكلي تماماً . وواجهة المعبد الامامية متجهة الى الشرق . وتتقدم قاعته الاصلية ستة أعمدة رشيقة مرصوفة بين جدارين . وفوق هذه الأعمدة الستة الافريز المنحوت ، الذي تقدم ذكره . ووضعه هنا نادر . ولا يوجد مثله في أي معبد من المعابد الاغريقية . وله مثل هذه الأعمدة في واجهته الغربية أمام القاعة الخلفية .



الواجهة الغربية لمعبد البارتنون كما كانت

أما القاعة الكبرى الداخلية فانها مقسومة الى قسمين بواسطة جدار . ويتصل قسمها الغربي بالقاعة الخلفية . وكانت تحفظ فيها الهدايا المقدمة الى الآلهة والأقمشة الثمينة والتماثيل والحلي . وصار يوضع فيها خلال العصور المتأخرة أموال الدولة . أما قسم القاعة الشرقي والامامي فهو مقسوم الى ثلاثة أبهاء ، بواسطة صفين من الأعمدة ، التي تجتمع في صدر الجدار الداخلي . ويستند على هذه الاعمدة أرشيتراف

يحمل بدوره أعمدة اخرى أقل ارتفاعاً من الاولى ، وتنتهي بتيجان جميلة الصنع . ويلاحظ أن نظام هذه الاعمدة الداخلية يشبه نظامها في معبد بالستوم الكبير الذي درسناه .

ولا يمكن للوصف مهما أسهب فيه ، إعطاء صورة عن البارتنون ، وعن الشكل الجميل القوي والرشيق الذي يتبدى فيه على الاكروبول . وفي الحقيقة إنه أكمل نموذج لفن بناء اليونانيين ، وأكثرها تعبيراً عن أخيلتهم الرائعة ، وأحاسيسهم المرهفة ، واتفاق الفكرة والمادة في فنهم اتفاقاً مثلياً ، يؤلف الشرط الاساسي لانتاج روائع الآثار . وتتجلى فيه مفاهيم المنظور ، وعمل الظلال التي شرحناها سابقاً بأجلى مظاهرها . فقد جعل مهندساه محاور الاعمدة الخارجية تميل قليلاً على جدران المعبد ، لكي يتخذ البناء شكلاً هرمياً خفيفاً لمن يراه من بعيد . وتستطيع العين المجردة أن ترى هذا الميل الخفيف . وذلك لو أنزل خط شاقولي من أحد مراكز تيجان هذه الاعمدة الخارجية . إذ أن هذا الخط الشاقولي يفترق سبع سانتيمترات إلى الداخل عن مراكز الاعمدة . وكذلك فان أعمدة الزوايا الاربع مائلة في الاتجاهين ، ميلاً مقداره (٤٥) درجة .

وحاول (ايكتينوس) و (كاليكراتس) أن يتلافيا فيه ، ما تشعر العين به من أخطاء غير حقيقية . ولا يخفى أنه يخيل لناظر خطوط أفقية طويلة ، أنها تنحني قليلاً من وسطها . لهذا فانهما جعلا وسط خطوط الارشيتراف والافريز والكورنيش) الافقية يرتفع (٧ سنتيمترات) في الواجهتين الامامية والخلفية ، و (١١) سانتيمتراً في الجانبين الآخرين ، عن الزوايا الجانبية .

وصفوة القول أن البارتنون في أثينا ، هو أحد الابنية القليلة النادرة التي يتجلى فيها الابتكار الانساني الرفيع خلال أجمل الاشكال . وقد قال فيه (شوازي Choisy) : « إنه ظاهرة من أكمل ظواهر الصفات العالية لفن البناء . وقال فيه رينو : « إنه أسمى تعبير للفن اليوناني ، ولا أعرف أن الحجر اتخذ لنفسه شكلاً أكثر شاعرية ، في أي مكان من الارض مما هو عليه في البارتنون » . ورآه الشاعر الرومانطيقي الشهير « لا مارتين » فصاح مذهولاً بروعته : « إنه وحي إلهي للجمال المثلي ، تلقاه أفراد شعب فنان في يوم من الايام ، فنقلوه الى الاجيال الصاعدة ، بعد أن جعلوه كتلاً مرمرية خالدة ، وتماثيل لن تموت أبد الدهر » .

٣ - الاكروبول ودهليز منيسيكليس

وقبل أن نشرع في وصف بقية الاوابد التي بنيت على أكروبول مدينة أثينا، يجدر بنا ذكر شيء عن أفكار اليونانيين في جمع عدة أبنية على أرض واحدة. إنهم لم يكونوا يتمثلون البناء مستقلاً عما يحيط به من المناظر الطبيعية، وما يجاوره من أبنية اخرى. غير انهم لم يهتموا بتسوية الاراضي المنحدرة، بل كانوا يقيمون منشآتهم عليها، ويتركونها على حالتها الاولى، ويسعون إلى جعل هذه المنشآت منسجمة مع المناظر التي تحدق بها. وكان اتباعهم لهذه القاعدة يمنعهم من اتخاذ مبدأ التناظر، لتنظيم عدة معابد في مكان واحد. كما هو الامر في اكروبول أثينا. كما انهم كانوا يسعون الى ترك أمكنة معابدهم القديمة، وبناء معابدهم الجديدة على مسافة قليلة منها.

وفي الحقيقة إن اكروبول أثينا، مرتفع عن الارض، ومعزول من كل جهاته. وقد تمركزت عليه عبادات أثينا الوطنية لقدسيته. ففي قسمه الشمالي كانت ترى علامات صولجان الإله بوزيشيدون، وشجرة الزيتون التي أنبتتها الربة أثينة. وحيث كانت توجد معابد مختلفة هدمت قبل عصر بريكليس. وقبل أن ينتهي بناء البارتنون، أخذ الآثينيون يبنون دهليزاً ضخما في مدخل الاكروبول الواقع إلى الغرب. (انظر اللوح ١١، الصورة ١). وهو باب ضخم يتألف من بناء مركزي له جناحان غير متناظرين. الشمالي منهما أكبر من الجنوبي، ويحتوي الـ (بيناكوتيك Pinacothèque) المشهور. ويظن أن المخطط الاول لـ (منيسيكليس) - مهندس هذا الدهليز - كان يحوي جناحين متماثلين. غير أن إلحاح كهنة معبدي الربتين (ارتميس بروورونيا) و (أثينه نيكه) الواقعين الى اليمين، في ألا تمس مساحة هذين المعبدين، جعلته يستبدل هذا المخطط، ويبني المعبد على شكله المتقدم وغير المتناظر. ولم يجد الكهنة في ذلك غضاضة للسبب الذي سنشرحه بعد قليل. أما بناء الدهليز المركزي، فيحوي في واجهته الامامية رواقاً محمولاً على ستة أعمدة دورية لطيفة، تشبه اعمدة البارتنون. وكنا قلنا إنه شيد لكي يكون باباً للأكروبول. لهذا فان المسافة

بين عموديه المركزيين واسعة ، وأكبر من المسافات الاربع الاخرى ، التي تقع اثنتان منها على اليمين ، واثنتان على اليسار بين بقية الاعمدة . وقد أدى هذا التنظيم الى اختلاف في عدد الالواح المستطيلة (الميتوبات) ، المخصصة للمشاهد المنحوتة التي يحتويها الافريز ، عن عدد ألواحه ذات الخطوط الثلاثة (تريغليفات) ، واضطر منيسيكليس إلى تزييد لوح على عدد هذه الاخيرة . فأصبح شكلها رشيقا جداً . وقد شبه تعاقبها بتعاقب أوزان القصيدة الاسكندرية في الشعر الاغريقي .

ويلاحظ أنه يصعد على درجات الى المسالك الجانبية بين الأعمدة . أما الطريق المتوسطة ، فإنها منحدر مسوى لصعود المواكب الدينية وحيوانات الاضاحي . ويأتي بعد هذا الرواق دهليز خارجي له ثلاثة أبهاء منفصلة عن بعضها بصفين من الأعمدة ، ثم دهليز داخلي أقل اتساعاً من الدهليز الخارجي . وله في صدره ستة أعمدة إيونية تعد بحق من أجمل ماأنتجه الفن المعماري اليوناني . وكان هذان الدهليزان مزينين بزخارف متعددة الألوان . وهما مبنيان كالبارتنون من المرمر الأبيض الناعم . ويخيل لأول وهلة ، أن تخطيط هذا البناء غير منتظم لعدم تساوي جناحيه . ولكنه مع ذلك يؤلف مجموعة متوازنة توازناً تاماً . إذ أن جناحه الأيمن يقع بالقرب من معبد (ربة النصر) . (انظر اللوح ١١ ، الصورة ٢) . ويشكل الاثنان كتلة ، تكافيء كتلة الجناح الايسر ، دون أن تكون متناظرة معها تماماً . وفي الحقيقة إن الاغريقيين لم يكونوا يتخذون مبدأ التناظر الا في المواضيع المفردة . أما في مجموعات الابنية فإنهم كما قلنا كانوا ينظرون إليها ، كما ينظرون إلى منظر طبيعي ، تتوازن فيه الحجوم وتتكافأ . وقد احتذوا في ذلك مثل الطبيعة نفسها . لأن اوراق الاشجار مثلاً متناظرة . غير أن كتلة الشجرة تؤلف حجما متزناً . والخلاصة أن التناظر عند اليونانيين يكون في الجزء ، أما المجموع فهو خاضع لقوانين التوازن .

وبعد أن يجتاز الزائر الدهليز ، يرتقي تدريجياً إلى أرض الأكروبول ، ويقع نظره على تمثال الربة (أثينة - بروماخوس = المحاربة) ، القائم على قاعدة طولها (٣٦ متراً) ، وسط المضبة . ويرى على يمينه اسوار معبدين صغيرين لـ (أرتميس بروورونيا) و (أثينة - إيرغانه = الصانعة) . وبعد أن يتخطى التمثال يبدو

على يمينه البارتنون ماثلاً بكتلته الجميلة ، وعلى يساره معبد صغير يسمى (الايركبتون) [١] .

* * *

٤ - معبد الايركتيون

وهو بناء جميل وعجيب يوقظ في نفس من يتأمله عواطف مختلفة ، لانه مبني على منحدر ويتألف من عدة كتل متعاقبة ومتعالية . ويحوي في داخله أماكن لعبادة (أثينة - بولياس = حامية المدينة) ، والإله (بوزيئيدون) ، وملك أثينا القديم (إيركته) ، وحواء الاغرقية (باندورا) [٢] وكان يرى فيه المكان الذي انبتت فيه (أثينة) شجرة الزيتون المقدسة ، حين منازعتها مع بوزيئيدون على ملكية الآتيك . كما كان يرى أثر صولجان هذا الإله حين ضرب به الارض ففجر ماء أجاجاً .

وقد بني الايركتيون على بعد عشرة أمتار فقط ، من حافة الاكروبول الشمالية وذلك بعد سنة (٤٢٠ ق . م) . ودام بناؤه مدة خمسة وعشرين عاماً . وقد تغير شكله عما كان عليه آنئذ . وأبعاده غير كبيرة . إذ أن طوله يبلغ ٢٥ متراً ، وعرضه ١٣ متراً . ويتألف من ثلاثة أواوين متوزعة على الشرق والشمال والجنوب . أما الايوان الشرقي فهو رواق محمول على ستة أعمدة ايونية ، ويؤدي الى قاعة عبادة (أثينة - بولياس) . وينتهي الايوان الشمالي بقاعة عبادة بوزيئيدون وإيركته ، ويحوي مذبحاً للإله (زوث) . وهو من روائع فن العمارة الايونية ، لأنه محمول على ستة أعمدة : أربعة منها على الواجهة الأمامية ، وواحد في كل طرف . وفوق هذه الأعمـــدة إرشيتراف وإفريز من المرمر الأزرق . ويتصل الايوان الجنوبي بعدة درجات مع أرض الأكروبول . وهو الايوان المشهور المعروف

---

(١) نسبة الى (ايركته Érecthée) أول ملك في اثينا كما تذكر الأساطير .

(٢) هي أول امرأة خلق جسمها الاله هيفائستوس ، وقد جعلت الربة (أثينة) الروح تدب في هذا الجسم ومنحتها كل الصفات ، والمواهب الحسنة ، كما منحها زوث علبة مغلقة فيها جميع الشرور . فنزلت باندورا الى الأرض ، وتزوجت أول الرجال (أبيميته Epimethée) ، الذي فتح العلبة ، وأطلق الشرور في العالم .

باسم (إيوان الكارياتيد Portique des Caryatides) . وفيه ستة تماثيل نسائية جميلة واقفة ومرتدية ملابس أيونية ، تسيل ثنياتها ، كمياه الشلالات . وهي تقوم مقام الأعمدة (انظر اللوح ١٢ ، الصورتين ، ١ و ٢) .

ويختص معبد الايركتيون بظرفه المتناهي ورقته ودقة نسبه . وقد نزعت عنه اكثر زخارفه ، التي أعجب بها القدماء . وكانت جدرانه مطلية بالالوان المختلفة على طبقة جصية ، ومحفورة ومنزل فيها زخارف معدنية مختلفة . وما يزال فيه بعض التيجان الايونية البديعة ، وبعض قطعات الافريز المزينة بسعفات النخيل ، التي تفصلها عن بعضها حلزونات ،تتتابع حركاتها اللولبية اللطيفة .

٥ – معبد ربة الظفر وبقية المعابد الكلاسيكية :

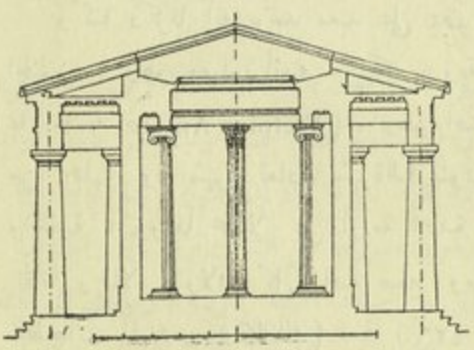
وكنا ذكرنا أنه يوجد معبد على يمين بناء الدهليز ، في طرف الاكروبول الجنوبي . وهو معبد (أثينه – نيكه = ربة الظفر) أو معبد (ربة الظفر التي ليس لها أجنحة Victoire Aptére) . وهو أصغر المعابد اليونانية على الاطلاق . ولكنه من أجملها . وله شهرة تعادل شهرة البارتنون ، لأن له في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ، رواقاً محمولاً على أربعة أعمدة أيونية ، من أكثر الاعمدة الاغريقية إتقاناً وجمالاً ، ولان كل مافيه صغير ومتناسب . وقد بدأ الآثنيون بناءه على تخطيطات المهندس (كاللياك) سنة (٤٢٦ ق . م) ، أي بعد أحد وعشرين عاماً من بناء البارتنون ، وأحد عشر عاماً من بناء الدهليز .

وتأثر هذا المعبد الجميل من مرور القرون الطويلة وجهل الانسان . فهدمه الاتراك سنة ١٧٧٨ ، واستخدموا أحجاره في بناء حصن . وبعد خمسين سنة قيض له من بحث عنها وجمعها . فأعيد انشاؤه بين سنتي (١٨٣٥ - ١٨٤٢ م) حسب شكله القديم .

ومن جملة معابد هذا الزمن (الهيفائستوبون) ، أي معبد الإله (هيفائستوس) . وقد دعي معبد (تيزه) إلى مدة قريبة . ويقوم في أثينا . وما زال الى يومنا هذا في حالة جيدة . وهو المعبد الاغريقي الوحيد الذي احتفظ بسقوف سطوحه . وتحدثنا الرويات على أن بناءه انتهى سنة (٤٢٠ ق . م) . ويبلغ طول قاعدته

(٣٠٧٤ م) ،وعرضها (٧١ و ١٣ م) . وله ستة أعمدة في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ، وثلاثة عشر عموداً في كل من جانبيه . ويبلغ قطر كل عمود منها (٢٠٠٢ م) . ويستنتج من ذلك أن أعمدته نحيلة ، ولا تتناسب مع حملها الغليظ .

ويجدر ذكر كلمة عن معبد جزيرة (إيجين) . وكنا قلنا في البحث السابق إنه بني للربة (أفاية) وذلك بعد موقعة (سالامين) سنة (٤٨٠ ق . م) . غير أن أسلوبه ، يدل على أنه أقدم بعشر أو عشرين سنة من هذا التاريخ . ويختص على الرغم من أعمدته الغليظة الدورية ، التي يبلغ عددها في واجهتيه الامامية والخلفية ستة فقط ، أن نسبة ارتفاعها الى طول ما تحمله ، قريبة من النسب التي تماثلها في (البارتنون) و (الهيفالستوبون) . وقد رأينا أن جبهتي هذا المعبد ، تحويان تماثيل جميلة من آخر العصر الابتدائي . ويرى في الاولى معركة يخوضها هيراكليس . مع بعض أصحابه ، وفي الثانية معركة بين الاغريقيين والطروادين حول جثة (باتروكل) وهي محفوظة في متحف مونيخ .



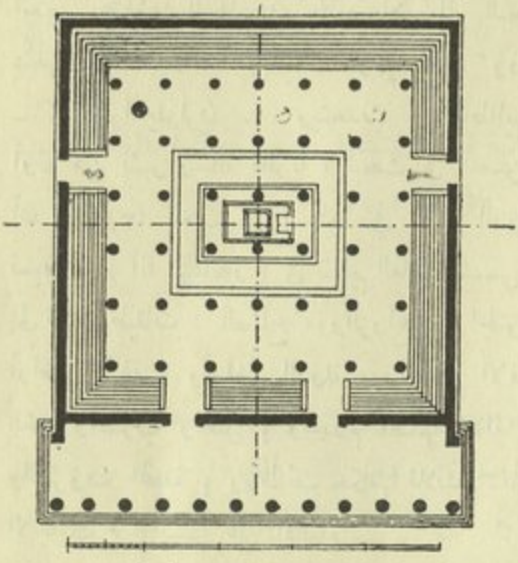
المقطع الداخلي لمعبد فيغالي (باسيه)

ويختص هذا المعبد أنه من المعابد المتوسطة . إذ أن طوله يبلغ (٢٢٠٦٦ م) وعرضه (١٣٠٦٦ م) ، وأنه مبني من الحجر الجصي الطري ، ومطلي أيضاً بالجص ، ومزين بزخارف كثيرة .

وهناك معبد آخر في (باسيه Bassae)، بني للإله (أبولون) ، وانتهى تشييده سنة (٤٣٠ ق . م) ، أي بعد البارتنون بقليل . ويقال إن (ايكتينوس) مهندس البارتنون ، هو الذي رسم تخطيطاته . ويختص بعدة صفات . منها احتواؤه على رواق خارجي محمول على أعمدة دورية ، عددها ستة في كل من واجهتيه الامامية والخلفية وخمسة عشر في كل من جانبيه ؛ وأنصاف أعمدة أيونية ملتصقة بجدران قاعته الداخلية ، وعمود كورنثي في صدرها . ولم يعهد اجتماع هذه الانظمة الثلاثة في أي معبد كلاسيكي آخر . كما أن أنصاف اعمدته الايونية ، تحدث محاريب فيما بينها . وهي قائمة بصورة شاقولية ، وبصورة مائلة . ولا يعرف هذا في أي معبد آخر . والمعبد موجه من الشمال الى الجنوب . وكان تمثال الإله فيه

مستنداً على الجدار الجانبي ، بحيث أنه لم يكن يرى إلا من وجهه الجانبي . أما زخارفه فإنها منحوتة من المرمر الناعم . وأشهرها إفريز القاعة الذي يمثل قتالاً بين الآمازونات والاغريقيين، وآخر بين السانتور واللابتيين .

وأخيراً فإن معبد الـ (تلستريون Tèlestérion) . الذي أنشأه بريكلس في (ايلوزيس Éleusis) من أثينا ، من هذا العهد أيضاً . ويتألف من قاعة كبرى مربعة طول ضلعها الواحد خمسون متراً . وكان يجتمع فيها الرجال الذين يريدون أن يتعلموا أسرار ديانة الربتين (ديميتر) و (كوره) ، فيجلسون على ثمانية مدارج مستندة على جدران القاعة الاربعة . وسقف هذه القاعة محمول على أكثر من أربعين عموداً منظمة على سبعة صفوف . وقد أضاف المهندس (نيلون) إلى هذا المعبد في القرن الرابع ، رواقاً خارجياً محمولاً على اثنى عشر عموداً دورياً .



تخطيط معبد (تلستريون) في ايلوزيس

٦ - الأعمال العمرانية في القرن الخامس وهيبوداموس :

كان الاغريقيون يقدمون (هيبوداموس) في الحقل العمراني على كل من سبقه ، وينسبون إليه ابتكار طريقة تأسيس المدن على شكل رقعة الشطرنج . وقد رأينا أن المصريين والبابليين عرفوا هذه الطريقة قبل الهيلينيين بمدة طويلة . ولا يدري كيف استطاع هيبوداموس أن يحرز هذه المكانة بين مواطنيه . وليس لدينا ويا للأسف أدلة واضحة عن أعماله العمرانية ، ولا عن تاريخ حياته ، ولا عن شخصه . وكل ما يعرف عنه طرف من أفكاره تلقي نوراً ساطعاً على شخصيته .

ويقال عنه إنه إيوني وإنه رياضي نظري . ولا يخفى أن البلاد الايونية كانت

الارض التي أنبتت الفكر الاغريقي الرياضي ، بعد أن استفادت من علوم مصر وبابل ؛ وأنه نشأ فيها أمثال (تالس) و (أناكزيماندر) و (فيثاغورس) . وقد اختص علماؤها الرياضيون بالانصراف إلى البحث في الاعداد وصفاتها . واهتموا بمنحها كمالاً أخلاقياً وبديعياً ودينياً ، وذلك لان هذه الاعداد تدير العالم - كما كانوا يقولون - . ويتحدث أرسطاطاليس عن هيبوداموس فيقول : إنه أول من نشر رسالة نظرية ، تبحث في أحسن أشكال الحكم ، وإنه كان يعتقد أن الرقم (٣) يلعب دوراً هاماً في نظام الدولة التي تخيلها ، يماثل الدور الذي نسبه إليه (أناكزيماندر) في تنظيم العالم الشمسي . إذ أن سكان هذه الدولة يقسمون إلى ثلاث طبقات : الصناع ، والزراع ، والجنود ؛ وأراضيها مجزأة إلى ثلاثة أجزاء أراضي الآلهة ، وأراضي الدولة ، وأراضي الافراد ؛ وقوانينها ثلاثة أنواع : تمنع الشتم والضرب والقتل ؛ وأحكام قضاتها ثلاثة : الحكم التام ، والعفو التام ، والظروف المخففة ؛ ووظائف حكامها ثلاث : تأمين مصالح المدينة العامة ، ومراقبة الاجانب ، والسهر على الايتام .

ويختص العلم الايوني أيضاً بأن التطبيقات العملية فيه ، تجاري المباديء النظرية . وكثيراً ماشوهد رياضيون إيونيون يعملون كمهندسين ، وفلكيون إيونيون يمتهنون مهنة السياسة . فلا يستغرب إذن إن كان هيبوداموس قد اتخذ فن بناء المدن مهنة له . ويظهر أن الايونيين كانوا يعملون في تنسيق مدنهم وتنظيمها ، متأثرين خطى من سبقهم في هذا المضمار . حتى قيل عنهم إنهم كانوا يعتقدون أن فن العمارة جزء من الفلسفة . وقد أبانت الحفريات التي أجريت في مدينة (ميله) المنشأة سنة (٤٧٩ ق . م) ، أن مخططها كان على شكل رقعة الشطرنج . وهذا ما يفسر لنا اتخاذ هيبوداس هذا الشكل في الاعمال العمرانية التي نسبت إليه . لانه ولد كما يقال في هذه المدينة ، نحو سنة (٥٠٠ ق . م) ، وانه هاجر منها لما احتلها الفرس . وارتحل إلى مدينة أثينا . وتقدم إلى (تميستوكل) رجل الدولة الآثيني المعروف ، وعرض عليه نظرياته العمرانية . فكلفه هذا سنة (٤٨٠ ق . م) بانشاء مرفأ البيرة . وينسب إليه أيضاً تأسيس مدينة (توريوا) ، في ايتاليا الجنوبية سنة (٤٤٥ - ٤٤٤ ق . م) . وذلك لما ساعد بيركليس سكان (سيباريس) على إنشائها ، ودعى كل الاغريقيين إلى المساهمة في أعمال بنائها . وقد أراد أن يجعل منها رمزاً للوحدة

الاغريقية ، وكذلك يقال أن مخطط مدينة (رودس) المنشأة سنة (٤٠٨ - ٤٠٧ ق . م) هو من وحي أفكاره . غير أنه يلاحظ أننا لو قبلنا بأن هيبوداموس ، هو الذى خطط (البيرة) سنة (٤٨٠ ق . م) ، لكان عمره ٩٣ سنة ، لما رسم تخطيط رودوس سنة (٤٠٨ - ٤٠٧ ق . م) . ولا يخفى أن تصديق ذلك لا يكون إلا بشيء من الصعوبة .

ومهما يكن فإن الاعمال العمرانية الثلاثة المتقدمة ، هي أعظم أعمال اليونانيين في هذا المضمار ، خلال القرن الخامس قبل الميلاد .

٧ — بناء مرفأ البيره :

وهو أول عمل قام به هيبوداموس كما يقال . وكان ذلك حسب تخطيطات منتظمة . ولا يمكن اليوم معرفة كيف كان ذلك لان المدينة الحديثة مبنية فوق المدينة القديمة تماماً . وقد ذهب كثير من الباحثين المعاصرين إلى القول إن هذه التخطيطات كانت على شكل رقعة الشطرنج . وكان للبيره ثلاثة مرافىء يوجد في أحدها مصانع إنشاء السفن ، ومعبد الربة أفروديت . ويحدثنا (كزينوفون) عن شارع ضخم فيهـــا ، كان يصل بين ساحتها العامة (الاغورا) وبين معبد (أرتميس فيشيا) الواقع غربي شبه جزيرة البيره . ولم يعرف بعد أين يوجد هذان البناءان بصورة واضحة وأكيدة . وقد أظهرت بعض الاعمال البلدية التي أجريت في عدة نقاط منها ، أنه كان في الحي المسمى (أكته Aktè) أربعة شوارع متوازية ، ومتجهة الى الجنوب الغربي ، ومتعامدة على عدة شوارع أخرى . ووجدت غير بعيد عن هذه المجموعة ، آثار مجموعة أخرى ، من الشوارع المستقيمة المتعامدة ، التي لا تتفق اتجاهاتها مع اتجاهات شوارع المجموعة الاولى . مما يدل على أن مدينة البيرة في أول القرن الخامس قبل الميلاد ، كانت مؤلفة من التصاق عدة رقعات شطرنجية من الشوارع والمساكن ، دون أن تتفق هذه الرقعات مع بعضها ، كما هو الحال في مدينة نيويورك حالياً .

وظهرت آثار بابين من أبوابها ، وذلك في سورها الشمالي ، ويبعد الواحد عن الآخر (١٥٠ متراً) ، وآثار مسرحيها ، وثلاثة شوارع طولانية ، وشارع عرضاني

من شوارعها المركزية . ويتبين منها كلها انها كانت مستقيمة وعريضة جداً دون أن تكون متوازية توازياً هندسياً مطلقا . وصفوة القول ان مخطط البيرة كان منتظماً ، وأنها كانت أول المدن اليونانية في أول القرن الخامس . غير انه لايمكننا أن نقول كما كان يفعل الاقدمون ، إنها كانت بشوارعها المستقيمة وأبنيتها ، ثورة جديدة في تاريخ العمران . فقد كان هؤلاء يجهلون ولا شك ماسبقها من المدن .

مخطط مرفأ البيرة

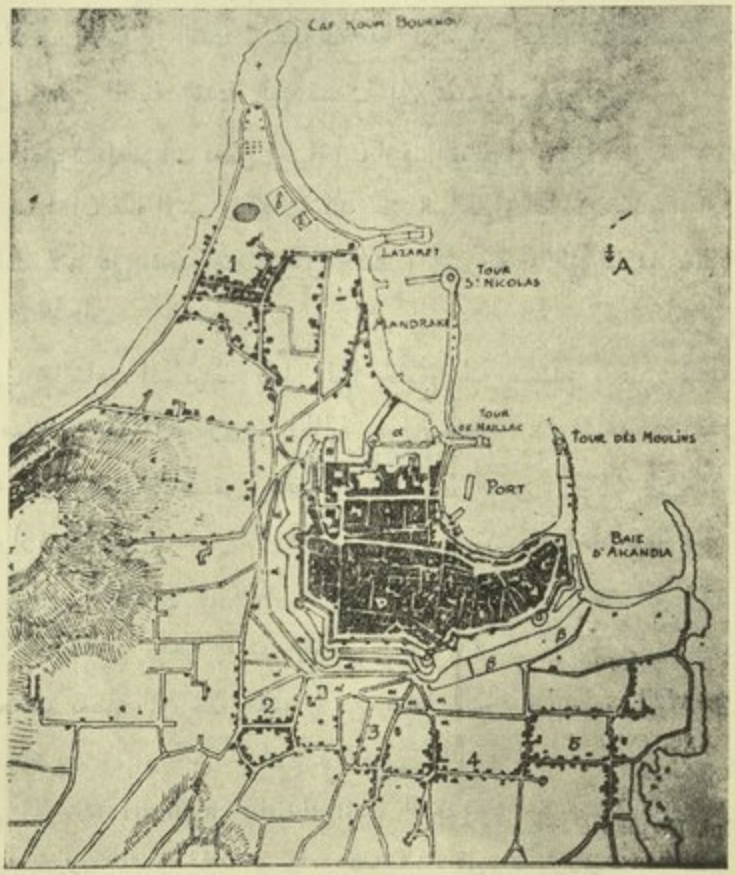
٨ - تأسيس توريوا

ولا نعرف شيئاً عن مدينة (توريوا) إلا خلال النصوص التاريخية لأنه لم تجر بعد حفريات في موقعها . ويقال إن أهل (سيباريس) ، الذين هدمت مدينتهم سنة (٥١٠ ق . م) قاموا ببنائها نحو منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . فأعانهم (بيريكليس) وأذاع نداءً على كل المدن الاغريقية ، لتساهم في هذا العمل ، فتكون توريوا رمزاً لاتحادها ، واجتماع كلمتها كما اسلفنا . وكان بين الذين اشتركوا في بنائها هيبوداموس وهيرودوت .

ويقول ديودور الصقلي إنه كان يوجد فيها أربعة شوارع طولانية كبيرة هي شوارع (هيراكليس) و (أفروديت) و (أولمبيا) و (ديونيزوس) ، وثلاثة شوارع عرضانية . هي شوارع (هيروا) و (توريا) و (توريتا) .

وكان يسكن كلا من هذه الشوارع جالية من منطقة يونانية معينة كأركاديا وأبوليا وبيثوسيا ، ومن الآشيين والدوريين وغيرهم .

وأكبر الظن أن (توربوا) لم تكن مقتصرة على هذه الشوارع السبعة ، التي يتحدث عنها ديودور . بل كان يقطع شوارعها الكبرى هذه ، طرق صغيرة ثانوية اخرى ، تقسم رقعتها إلى جزيرات . ويتألف من مجموعها مخطط على شكل رقعة الشطرنج . ويظهر أن بناتها حافظوا على صفتها المدنية . ولم يريدوا أن يجعلوها كقرية كبيرة . إذ أنها كانت مفصولة عن الأراضي الزراعية . لأن المؤرخ المذكور يزعم أن أهل سيباريس ، حاولوا لما شيدت المدينة الجديدة أن يضعوا أيديهم على الأراضي الزراعية القريبة ويقسموها بينهم . غير أن الجاليات الاغريقية الاخرى استاءت من ذلك وأجبرت السيباريين على توزيع هذه الاراضي من جديد .



مخطط مدينة رودس الحالية

٩ - تشييد مرفأ رودوس

شيدت رودوس سنة (٤٠٨ - ٤٠٧ ق . م) بالقرب من ثلاث منشئات مدنية اخرى ، غمرها البحر ، على آخر منحدرات جبل سميث . وكانت أكبر من المدينة الحالية ، وتستطيع أن تستخدم الخلجان الأربعة التي تتتابع إلى الجنوب ، من رأس (كوم بورنو) ، وتجعل منها مرافيء طبيعية . وقد قال فيها المؤرخ بوزنياس إنها كانت محاطة بأسوار حصينة جداً . أما المدينة الحالية فقد بناها الفرسان المسيحيون خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ويظهر أن بعض أسوارها قامت بدلاً من الأسوار القديمة . غير أن هذه الأسوار تحيط منطقة صغيرة ، لاتتفق مع ماعرف عن المدينة القديمة التي نسبت إلى هيبوداموس .

وقد أظهرت الحفريات بعض أجزاء أسوارها القديمة في جنوبها على تل (تيزيل) . ويستدل منها أن هذه الأسوار كانت تمتد حتى الساحل ، جنوبي خليج (أكانديا) ، وأنها كانت تمتد على منحدرات (جبل سميث) الشرقية ، التي تعلوها بعض الحقول والمزارع والأجمات .

وأول مايشاهد المسافر لما يصل اليها خليج شبه مستدير ، تمتد المدينة حوله ، كما تمتد مدينة (ريودوجانيرو) الحالية حول خليجها . ويشاهد في صدره جبل سميث ، كأنه مسرح اغريقي ينحط تدريجياً الى البحر . وكان من الطبيعي ان تجعل شوارع المدينة تنحدر كأدراج المسرح ، فتنتهي بساحة عامة على شكل المروحة ، قبل ان تنتهي في البحر . بيد أن كل الدلائل تشير على أنها لم تكن على هذا النظام في أواخر القرن الخامس وأول القرن الرابع قبل الميلاد .

ويتحدث بعض المؤرخين القدماء عن هذه الشوارع . فيقولون إنها كانت مستقيمة وعريضة . ولكن شوارع رودوس الحالية متعرجة وضيقة . ويظن أن (شارع الفرسان strada du cavalieri) الذي يتجه من الشرق إلى الغرب كان محوراً من محاور المدينة القديمة ، وأنه كان يمتد حتى الأكروبول .

وتختص شوارع المدينة الحالية بأنها صغيرة وقصيرة ومتشابكة ، وفيها زوايا

قائمة ، تجعل منها مجموعات صغيرة على شكل (u) . بيد أنها غير منشأة على خطوط محدبة أو مقعرة . وإذا تأملنا جيداً مخططها ، لشاهدنا أن كثيراً من الطرق المتجهة من الشرق إلى الغرب ، أو من الشمال إلى الجنوب ، تنقطع فجأة ، ولكنها تظهر بعد مسافه كبيرة أو صغيرة لتستمر في اتجاهها الأول . مما يدل على أن سكانها تعدوا على شوارعها خلال العصور الطويلة ، التي مرت بين تشييدها وعصرنا الحاضر ، واستخدموها لبناء منازلهم . ويمكن اعادة إنشاء شبكة للطرق المتوازية أو المتعامدة التي تتجه من الشمال الى الجنوب ، أو من الشرق الى الغرب ، فتتألف رقعة شطرنجية مفتوحة كثيراً عند المرفأ . ويشاهد في حذاء هذا المرفأ الحالي (البازار) ، وهو مركز المدينة . ويظن أنه يقابل (الأغورا) القديمة .

٥ – النحت الكلاسيكي الاغريقي

مبتكرات القرن الخامس قبل الميلاد

آ – الفن الكلاسيكي . – النحات ميرون . – تماثيله وفنه . – النحات بوليكليت . – نظرياته الفنية وتماثيله .

ب – فيدياس والفن الكلاسيكي . – تماثيله العظيمة . – فن البارتنون .

ج – بقية النحاتين العظام في القرن الخامس الميلادي .

١ – الفن الكلاسيكي

نلاحظ قبل أن نبدأ بدراسة الفن الكلاسيكي الاغريقي في النحت ، أن معلوماتنا عنه مستمدة من المؤرخين القدماء ، الذين نقلوا إلينا بعض الأخبار عن مشاهير النحاتين في القرن الخامس ، وشيئاً عن أوصاف الآثار الفنية الرائعة التي ابتكروها . كما أنها مستندة على ملاحظة ما وصلنا من تماثيل رومانية منحوتة ، في القرنين الأخيرين قبل الميلاد أو في القرنين الأول والثاني بعده ، على شاكلة الآثار الاغريقية الأصلية . ولا يخفى أن بعض هذه التماثيل كانت في احتذائها النماذج الاغريقية صادقة كل الصدق ، وأن بعضها الآخر قد أضافت شيئاً جديداً إلى أوضاع النماذج المحتذاة . وهذا ما يجعل معرفة أوضاع وحركات وهيئات التماثيل الأصلية شاقة وعسيرة . وليس لدينا من وثائق حقيقية كلاسيكية إلا عدد من ألواح البارتنون ، وأجزاء من تماثيل جبهتيه التي نحتها فيدياس . لهذا فاننا في بحثنا عن المثالين العظام الآخرين أمثال (ميرون) و (بوليكليت) سنكتفي بدراسة النسخ الرومانية التي نقلت عن آثارهم المشهورة ، والتماثيل الصغيرة الفخارية والبرونزية ونقوش النقود وغيرها ، التي حاول معاصروهم ان يجعلوها على هيئة هذه الآثار .

ثم أن النصوص التاريخية التي تنقل إلينا ما نعرفه عن الفنانين الكلاسيكيين وآثارهم ، كانت قد كتبت في آخر الأزمنة الهلنستية . وأهمها ماكتبه المؤرخ

(بلين القديم Pline l'Ancien) في بعض فصول كتابه : (التاريخ الطبيعي) . غير أن هذه النصوص تتضمن مذهباً فنياً أثر تأثيراً بالغاً ، في حكم القدماء وبعض المعاصرين على الآثار الكلاسيكية ، دون أن يفحص هذا المذهب ويقدر تقديراً صحيحاً . إذ أنه يقضي بتشبيه الفنانين بالحياة الانسانية . ويزعم أن عبقرية كل منهم نشأت وازدهرت ، ثم انحطت وخبت كأنها شمس النهار . وهذا يخالف ما نعرفه عن فناني عصرنا . كما ان هذا المذهب لا يهتم بما نشأ قبل الآثار الكلاسيكية ، ولا بما أتى بعدها . وفي هذا الرأي ما فيه من خطل . لانه لا يعتمد إلا على عنصر واحد من عنصري الفن الكلاسيكي الاساسيين . وهما : الحقيقة والمثل الاعلى . وفي الواقع لم يستطع الفن الكلاسيكي ، أن يتحرر من الفن الابتدائي والتأثيرات المصرية والشرقية إلا بعد أن بحث عن الحقيقة ، وبعد أن أضاف إليها المثل الاعلى . أي أنه استطاع بعد أن قلد الطبيعة وأخضعها إلى قواعد عقلية خاصة ، أن يبتكر أشكاله الجميلة الخاصة ، التي تجمع تجارب الماضي ، وتهيء الطريق الى فن المستقبل .

٢ — الفنان ميرون

وأول الفنانين المشهورين الذين طبعوا الفن الكلاسيكي بطابعهم الخاص (ميرون) ، الذي ولد في (ايلوتيرس Eleuthères) الواقعة بين بيئوسيا والآتيك . وذلك نحو سنة (٤٩٥ ق . م) . وقد تعلم النحت على يد النحات (اجيلداس) [١] ، وامضى طفولته مع الرعاة الذين يتسلقون بأنعامهم الجبال ، في وسط قروي كانت تقام فيه دوما أعياد الاله (ديونيزوس) ، التي تتخللها رقصات المؤمنين والمؤمنات على نفحات الناي . ويظن أن إطالته النظر إلى هذه الاحتفالات هي التي غرست في نفسه حس الايقاع ، وجعلته يتقن حركاته كل الاتقان ، ويحاول أن يعبر عنها في تماثيله .

غير أن ميرون لم يكن أول فنان حاول التعبير عن الحركة في تماثيله . وكنا

---

(١) اجيلداس من مدينة (اركوس) . وكانت توجد فيها مدرسة فنية مشهورة بنزعتها الى تمثيل الحركة بانتقال حجوم الجسم انتقالا بطيئاً .

رأينا كيف ان نحاتي (ايجين) و (أولمبيا) وغيرهم ، سعوا إلى تمثيل الأجسام البشرية ، في ألواحهم الحجرية ، في أوضاع تساعدها على إظهار مرونتها . ثم إن التعبير عن الحركة في التماثيل أصعب بكثير من التعبير عنها في الألواح المنحوتة . وأول هذه التماثيل المتحركة تمثال (زوث هستيا) الذي يرى وهو قائم على ساقيه المبتعدين عن بعضهما ، وباسط يديه . بيد أنه أقرب إلى الثبات منه الى الحركة الحقيقية . (انظر اللوح ٥ الصورة ٢) .

ومن هذه التماثيل المتحركة ما ينسب إلى النحات (بيتاغوراس) من مدينة ساموس ، الذي اشتهر بتمكنه ، من تمثيل الجسم وقد فارق توازنه ، واندفع في عمل ، وصدره مبتعد عن محوره الأول قبل أن يصل الى اتخاذ توازن آخر . وصفوة القول إن الفن الاغريقي قبل ميرون توصل الى التعبير عن الحركة بشكلين إما بتمثيل الجسم قبل أن يندفع في عمل ما ، أو بتمثيله وهو مندفع في هذا العمل .

٣ - تماثيل ميرون وفنه

وأشهر التماثيل التي نحتها ميرون ، التمثال البرونزي المسمى (رامي القرص Discobol) الذي يمثل مصارعاً وهو يلقي قرصا . ويرى فيه ذراعه قبل أن يهوي بالقرص ، وجسمه متحرك ورجله اليسرى متأخرة إلى الوراء ، حتى تعود إلى الأمام متى تم إلقاء القرص . فالمصارع إذن يمثل في وقت حاسم انحنى فيه إلى الأمام فأصبح الجسم مستنداً كله على الساق اليمنى ، وارتفع الذراع الأيسر بالقرص الى ما فوق حذاء الرأس حتى يكتسب قوة اندفاع كبيرة . وعلى هذا فان ميرون مثل حركة صعبة معقدة بعد أن نسقها . ويظن أنه رسم هذا الوضع قبل أن ينجته . ويدل على ذلك أن التمثال خاضع الى بعض القواعد التي تخضع لها الرسوم . فالقرص كان يقتضي أن يمثل مائلاً لا قائماً ، كما ان الرجلين موضوعتان على خط واحد . وكذلك فان العضلات غير بارزة تماماً مع انها مرسومة في وقت قد تقلصت كل التقلص . وتعبير الوجه لا يدل على الجهد المبذول . وخطوط الجسم المحيطة واضحة تماماً . مما يدل على أنه نحت كما نحتت الالواح الحجرية . والغاية

من تصحيح الحركات المتقدمة ، كانت إنشاء توازن للأشكال التي يرسمها في الفراغ حول محور مركزي ، يمر من منتصف الساق اليمنى ، التي تحمل الجسم . وصفوة القول إنه أثر مهم من آثار العهد الكلاسيكي ، امتزج فيه الواقع بالخيال ، والحركة والجهد بالثبات . وهو تعبير جديد يحل قضية الحركة حلاً جديداً . (انظر اللوح ١٤ الصورة ١) .

وقد وجدت نسخ مرمرية رومانية متعددة منه . احداها محفوظة في قصر (لانسيلولي) ، عثر عليها في تل الاسكلان الروماني ، وثانية في (كاستل بورزيونو) وثالثة في (الفاتيكان) ، ورابعة في الكابيتول ، وخامسة في (البريتيش ميوزيوم) وسادسة في (أثينا) ، وسابعة في (تولوز) والخ . . وأكثرها محطم ، وينقصه عدة أجزاء . ويلاحظ أنها درست كلها ، وتمكن النحات (ريزو G. E. Rizzo) من إعادة إنشاء التمثال كما كان سابقاً ، وكما تقدم وصفه ، بعد أن دقق فيها ووعى وضعها ، والحركة التي تحاول أن تظهرها .

ويحدثنا (بلين القديم) وبوزنياس عن تمثال مزدوج برونزي أيضاً صنعه (ميرون) . وهو يمثل الربة (أثينة) وهي تضرب (مارسياس) الجني الوحشي ، لانه حاول أن يلتقط المزمار الذي ألقته على الارض . وكان هذا التمثال المزدوج منصوباً على اكروبول مدينة أثينا . ولكنه ضاع ولم يعثر على أية نسخة مرمرية رومانية منه تمثل الربة والجني معا . وقد سعى علماء الآثار أن يجدوا بين نسخ التماثيل المرمرية الرومانية الكثيرة ، نسخة منفردة لكل منهما ، تمثله في الوضع الذي يصفه المؤرخان المذكوران . وكان أن وجدوا عدة نسخ لكل منهما فجمعوهما واستعانوا ببعض المشاهد التي ترى مصورة على الاواني الفخارية . وأعيد تأسيس التمثال المزدوج الذي اختفى من أكثر من عشرين قرناً ، ولم ينقصهم إلا معرفة المسافة التي كانت بينهما وإلا وضع أثينه بالنسبة إلى مارسياس .

ويختص هذا التمثال المزدوج أنه يمثل معاً جسماً ملتفا بثوب نسائي ، وجسم رجل عار . وأن الاول ثابت والثاني متحرك . وأكبر الظن أنه متأثر من الرقصات التي كانت تقام على شرف الاله (ديونيزوس) . والتي كانت تجري باشتراك تابعة

(ميناد) بالرقص ، مع جني وحشي ، من جن الغاب (ساتير) . فيرى مارسياس على رؤوس أصابعه ، وجسمه ملقى ، إلى الخلف . أما أثينة فانها ترفع بحركة رشيقة ساقها من تحت أذيال ثوبها ، فيدور جذعها على خصرها . ويرى رأسها جميلاً ومغطى بخوذة موضوعة فوق ذوائب شعرها الثقيلة التي تنحدر من طرفي وجهها البيضوي . وعيناها صغيرتان وأنفها رقيق ، وشفتها لحمية . وهي بجمالها الفني تمثل النموذج الاغريقي الصافي . (انظر اللوح ١٣ ، الصورة ١) .

أما مارسياس فانه هنا لا يشبه صور الجن التي نحتت في الالواح الحجرية ، وصورت على الاواني الفخارية المصقولة في العهد الابتدائي . فقد احتفظ بذنب الحصان واكتسب شكل انسان ذي جذع طويل وعضلات غير متقلصة كثيراً . ووجهه لا تظهر عليه الصفات الحيوانية التي كانت تظهر على وجوه الجن في الزمن السابق ، بل علائم الخوف والدهشة واليأس مجتمعة . والخلاصة إنه أميل إلى الانسان منه الى الحيوان . (انظر اللوح ١٣ الصورة ٢) .

ويدل هذا التمثال المزدوج على اشتراك بين الفن الادبي وفن النحت . لأننا هنا أمام مشهد دراماتيكي ممثل في أشد أوقات تأثره ، عندما يبدي كل من الشخصين صفته الخاصة وطابعه الاكيد . ولا يمكن تقدير ابتكار ميرون في هذا التمثال إلا بمقارنته بتمثال قاتلي الظالم الذي صنعه (كريتيوس) و (نزيوتس) . (انظر اللوح ٤ ، الصورة ١) . فهذا التمثال فيه حركة ابتدائية غير طبيعية . أما حركة تمثالنا المزدوج ، فيلاحظ فيها الايقاع ، خلال حركات مارسياس وحركات أثينة التي تتبدى كما قلنا كأنها حركات راقصة من راقصات ديونيزوس . وقد جرت إعادة إنشاء هذا التمثال في مونيخ ، واستخدم في ذلك عدد من النقود الآثينية التي تمثل جنياً في وضع الرجل المفاجأ وأثينة ملتفتة اليه ، وإناء من المرمر في متحف أثينا ، ويسمى (إناء فيلاي) ، وإناء فخاري مصقول في متحف برلين وهما يمثلان هذا الموضوع أيضاً . وقد استخدمت أيضاً نسخة رومانية لمارسياس وجدت في تل الاسكلان ، ورأس له محفوظ في متحف (باراكو) في روما ، وتمثال صغير من النحاس له محفوظ في الـ (بريتيش ميوزيوم) . كما استخدمت نسخة رومانية مرمرية تمثل أثينة محفوظة في متحف فرانكفورت ، لاينقصها إلا الذراعان والقدمان ، ونسخ اخرى لها أيضاً منها نسخة حديقة (بوبولي) .

وتدعى النصوص القديمة أن (ميرون) برع براعة كبرى في نحت الحيوانات. ومن أشهر تماثيله الحيوانية تمثال البقرة البرونزي المشهور . وقد ضاع كما ضاع التمثالان المتقدمان . ويمكن ان يأخذ المرء فكرة عنه من تمثال برونزي صغير محفوظ في غرفة المداليات في المكتبة الوطنية بباريس . وهو من العهد الهلنستي ويلاحظ فيه نزعة طبيعية لم تكن موجودة في بقرة ميرون . غير أنه لاتشاهد فيها حياة كالتي تتبدى في تماثيل الحيوانات الكلاسيكية . وإلى ميرون تنسب أيضاً تماثيل عدد من الآلهة .منها تمثال لأبولون ، عثر على نسختين منه ، وهما تمثالا (أبولون التيبر) و (أبولون تشرتشل) . ويرى فيهما الإله قائماً ، ومتخذاً وضعاً حيياً . تظهر فيه منحنيات عضلات ظهره . كما أن وجهه يظهر عليه وميض من حياته الداخلية الدفينة . وهذا يخالف ماعرف عن ميرون ، الذي كان يعرف ، بحسب شهادات الاقدمين ، كيف يعبر عن الحياة ، ولكنه لايعرف أن يمثل الفكرة التي تخطر في أذهان الأحياء الممثلين .

والخلاصة إن ميرون أوجد التعابير الكلاسيكية الاولى للحركة ، في التمثال المنفرد والمزدوج . وأخضع كيفية انتقال الاجسام المشاهده ، إلى مبدأ مثلي في جمال الخطوط وتوازن الحجوم . فكان نجاحه عظيماً ، ولا سيما في تمثاله (رامي القرص) الذي أتى آية الآيات . ويلاحظ أنه لم يستطع مثال اغريقي آخر بعده ، أن يجدد هذا الموضوع بابتكار وضع جديد آخر .

٤ — النحات بوليكليت وفنه

اعتاد مؤرخو الفن أن يقرنوا بوليكليت بمعاصره ميرون ، على الرغم من الاختلاف العميق ، الذي يوجد بين الآثار التي تركها كل منهما . فقد جهد ميرون لطرق مواضيع مختلفة في فنه . واشتهر أنه أول من أوجد توازناً للايقاع كما رأينا ذلك في بحثنا الماضي . أما بوليكليت فإنه بقي مخلصاً كل حياته ، لموضوع واحد ، ويعالجه بأشكال مختلفة ، ويسعى لايجاد إيقاع للتوازن . وذلك خلال نسخ عديدة ، صنعها لتمثال الغلام . وما زال به ، حتى أبلغه أعلى درجة في الكمال .

وفي الواقع إنه لم يدرس في أعماله الفنية ، إلا وضع تمثال الرجل العاري ، المستريح . وكان صنع هذا التمثال أصعب من صنع التمثال المتحرك ، لانه يحتاج الى انشاء توازن جديد ، بعد تحطيم قانون الجبهة ، الذي كان سائداً في صنع تماثيل العصر الابتدائي . وقد ولد بوليكليت في (سيسيون) من البيلوبونيز ، وتعلم النحت في بيوت نحاتي مدينة (أركوس) . وكانت هذه المدينة أهم مركز فني للاسلوب الدوري . واشتهر نحو سنة (٤٦٠ ق . م) . وبقي ينتج روائع تماثلية حتى سنة (٤٢٣ ق . م) . ويقال إنه ارتحل الى مدينة (أثينا) نحو سنة (٤٣٢ ق . م) . وهنالك نحت صورة أحد معاوني بيريكليس ، وتأثر من الفن الاتيكي ، الذي كان مزدهراً في البارتنون وغيره من الابنية الكلاسيكية الآتينية . غير أن تأثره من الأسلوب الآتيني كان محدوداً . ويدل ماأنتجه بعد هذا التاريخ ، على أنه ظل أميناً على عهد المثل الاعلى الدوري . ونموذج الرجل العاري ، الذي صنع له نحو سبعة أو ثمانية أنواع مختلفة ، تتفق كلها مع أول تمثال صدر عنه . ولا تختلف في ذلك تماثيل الابطال عن تماثيل الآلهة ، لأنها كلها لاتتميز عن بعضها إلا بعلاماتها . وهذا مادعى النقاد القدماء لان يقولوا في فنه : « إنه تمكن من تزيين الشكل الانساني وتحسينه ، ولكنه لم يستطع أن يمثل الجلال الإلهي » .

ولا ريب أن بوليكليت استفاد في ايجاد نموذج تمثال الرجل العاري الكلاسيكي من تجارب النحاتين المخضرمين ، الذين سبقوه ، وعملوا في آخر مرحلة من مراحل العصر الابتدائي ، وفي فاتحة العصر الكلاسيكي . ويمكن في هذه المناسبة ذكر تمثال (أبولون شوازول كوفيه Apollon Choiseul—Gouffier) ، المنسوب الى النحات كالاميس ، و تمثال (أبولون التيبر Apollon du Tibre) [1] وتمثال أبولون حاملاً العود الذي وجدت نسخة منه في حفريات بومبي ، من جملة التماثيل التي سبقت فن بوليكليت واستطاعت أن توحي اليه بمثله الاعلى ، الذي أخلص له كل الاخلاص . إلا أن أشكال هذه التماثيل مازالت رقيقة ومائعة ، كما أن نسبها غير صحيحة ، وتوازنها غير مستقيم .

---

(١) الذي قلنا انه منسوب الى ميرون .

وأول تمثال صنعه بوليكليت تمثال المصارع (حامل القرص = الديسكوفور Disquophore) . وهو تمثال كامل ، ولا يظهر عليه مايدل على أنه كان أول تجربة من تجارب هذا الفنان . وتوجد نسخ كثيرة منه محفوظة في عدة متاحف . ويمكن لمن يدرسه ملاحظة شبه خفيف بينه وبين تمثال (أبولون حامل العود) المتقدم الذكر . ويلاحظ فيه مبدأ التوازن الذي بدأ بوليكليت بتطبيقه في تماثيله والذي يتجلى في تعاكس حركات أقسام نصفه العلوي ، وحركات أقسام نصفه السفلي فيرتفع مثلاً الكتف الايمن فينثني الساق الايسر ، ويميل خط الكتفين الى الجهة اليمنى ، فينحني خط الساقين نحو الجهة اليسرى . وكان من شأن تعارض هذه الحركات ، أن نشأ توازن متسق في جسم التمثال الذي تخلص من قانون الجبهة القديم . ويقول بعض مؤرخي الفن الاغريقي ، إن قانون الجبهة كان ميزانا في حالة الاستقرار دون أي حمل يثقل كفتيه . أما التوازن الذي أوجده بوليكليت فإنه يشبه وضع هذا الميزان بعد أن وضع وزن ما في احدى كفتيه . فمالت هذه الكفة الى الطرف الواحد . ثم وضع حمل يكافيء الوزن المتقدم في الكفة الثانية ، فحدث بين الكفتين توازن لايهتز إلا ليستقر ، ولا يستقر إلا ليهتز . فهو مهتز ومستقر بآن واحد . وهكذا كان شأن تماثيل بوليكليت .

ويتبين من المثل المتقدم انه كان يجب على بوليكليت ، ان يؤمن تساوي الاوزان في طرفي محور التمثال ، وأن يحدد مناطق الاهتزاز لحجوم أقسامه المختلفة ، وأن يتبع في ذلك مباديء نظرية مدروسة دراسة عميقة . وهذا ما يميز فنه الكلاسيكي عن فن غيره ، لان هذا الفن يعتمد على معرفة ماتقدمه من نماذج التماثيل القديمة ، وعلى نتائج مقابلتها ، وتصحيحها وتقويمها ، وجعلها تسر الانظار . وقد كتب كما يقال ، رسالة في نسب التماثيل (كانون Canon) . فكان بذلك مبتكر اول نظرية فنية .

ويروي المؤرخ إليان عنه : « انه اعتاد ان ينحت لكل تمثال نسختين . فيصنع احداهما متبعاً قواعده الفنية الخاصة ، ويجعل الثانية متفقة مع نصائح زوار معمله واقتراحاتهم . ثم يعرض النسختين عليهم معاً ، فيعجبون بالنسخة الاولى ويسخرون من النسخة الثانية . وعندئذ يكشف لهم عن أن النسخة التي استهزؤوا بها إن هي إلا ماأرادوا وان النسخة التي اعجبوا بها إن هي الا ماأراد هو . » .

وهذا دليل على دقة نظر الفنان بوليكليت ، وصحة القواعد الفنية ، التي كان يتبعها في انشاء تماثيله .

وقد ظهرت هذه القواعد بأجمل مظاهرها واتقنها في تمثال (حامل السهم = دوريفور Doriphore)، الذي نحته بوليكليت من البرونز بين سنتي (٤٥٠ - ٤٤٠ ق.م). وهو نتيجة حسابات دقيقة ، قلّ ان تتحقق في تمثال آخر . (انظر اللوح ١٥ ،الصورة ١). ويمكن التأكد منها لدى مشاهدة النسخ المرمرية الرومانية ، التي تنقل لنا صورة عن هذا التمثال المشهور ، ويعتورها بعض التشويه . ومع ذلك فإنه يلاحظ فيها ان التوازن المتسق ذا الايقاع قد استقامت كل أسبابه . ويتضح التقدم الذي حققه بوليكليت في حامل السهم من مقارنته ، بتمثال حامل القرص ، الذي يستند بقدميه الاثنتين على الارض . على حين ان حامل السهم ، لايستند الا على قدمه اليمنى . اما قدمه اليسرى ، فانها انسحبت الى الخلف ، وارتكزت بأطراف اصابعها على الارض . فأصبح وضع التمثال كله يهتز اهتزازاً متكافئاً . بحيث ان الايقاع يجتاز كل اقسامه ، فيوجد فيها الحياة . حتى خيل الى بعض من درسه ، ان صاحبه مُثل وهو يمشي . وهذا يخالف الواقع . لانه واقف ، ويدل على ذلك بروز كشحه الايمن . ويمثل حامل السهم رجلاً شاباً ذا عضلات قوية ممتلئة او اكتاف عريضة مكعبة ، ورأس كبير قوي ذو جبهة عريضة ، ونظرة هادئة . وتنم قسمات وجهه عن تعبير يخلو من الالم واللذة ، ويحمل بيده اليسرى سهماً يركزه على كتفه . ولدينا منه عدة نسخ رومانية مرمرية كما تقدم ، اجلها نسخة متحف نابولي التي وجدت خلال حفريات (بومبي) .

ويظهر لمن يتأمله ان بوليكليت صنعه بعد ان درس عدة اجسام بشرية قوية ، وانه نظر إليها نظرة علمية بحتة . ولم ينقل منها إلا ما اراده فكره ، فأصبح الواقع تحت ازميله مثلياً ، ولبس ثوباً هندسياً ، حتى صار كأنه عمارة بشرية حية . ويظن ان ذلك هو السبب الذي حدا به الى نحت ثنية فوق ركبة تمثاله ، واخاديد حول بطنه ، وخطوطاً عميقة تحت ثدييه ، تظهر كأنها غير حقيقية لأول وهلة . ويجب ان تعزى الى نظرة الفنان الهندسية المثلية هذه .

ويتبين من دراسته العميقة أن كل جزء من أجزائه خاضع الى قانون الأعداد ، وأن المثال الكبير قد درس أطوال أعضاء الجسم البشري ، وأقام نسباً مجردة بينها ، ويبدو ذلك واضحاً ، دون الدخول في التفاصيل الهندسية الدقيقة ، التي تترك الى الفنانين الاختصاصيين . ومنها أن ارتفاع الرأس سبع ارتفاع التمثال الكلي ، ونصف طول الساق ، ونصف طول الجذع ونصف عرض الكتفين . كما أن أخاديد البطن ، وأطراف قبة الصدر ، قواطع دائرة مركزها الصرة . ثم أنه يمكن حصر الصدر في مربع ، قاعدته خط الكتفين ، وتمديده ، وإنشاء مستطيل فوقه وله نفس قاعدته ويحوي الرأس . فيستحصل على مستطيل تام ، نسبة بعديه هي نسبة بعدي ما يسميه علماء الجمال المقطع الذهبي . وأخيراً فان الرأس له شكل يحاكي شكل الكرة ، كأن بوليكليت أراد أن يحاكي ما قال فيه افلاطون بعده : « إن الآلهة جعلت رأس الانسان كروياً ، ليحاكي شكل الارض التي يعيش عليها » .

وصفوة القول إن بوليكليت تمكن من تمثيل تناظر إيقاعي في تمثاله (حامل السهم). فأوجد بذلك توازناً علمياً متحركاً ومهتزاً ، بدلاً من توازن قانون الجبهة القديم الثابت والمستقر .

وهنالك تمثال آخر للنحات بوليكليت لا يقل شهرة عن حامل السهم . وهو (المصارع الذي يعصب جبينه بعصابة الابطال الظافرين) أو (ديادومين Diadumène). وتوجد عدة نسخ منه . أشهرها : النسخة التي وجدت في حفريات (ديلوس) ، والمحفوظة حالياً في (متحف أثينا) ، والنسخة المحفوظة في متحف الـ (برادو) بمدريد . وحركة ذراعي هذا التمثال رشيقة . تظهر رشاقتها خلال الذراعين اللذين يرتفعان لعصب الجبين . ويمر محوره من الساق اليمنى التي يستند عليها كل الجسم . ويشاهد فوق الركبة هنا أيضاً ثنية . كأن بوليكيت كان يريد من وضعها الدلالة على أول طبقة من عمارة تمثاله البشرية .

وقد غير بوليكليت قليلاً في هـذا التمثال ، النسب الذي اتخذها في نحت (حامل السهم) . حتى قيل إن (المصارع الذي يعصب جبينه) طبعة جديدة من نسب بوليكليت ، مصححة ومنقحة . ويلاحظ فيه أن ارتفاع الرأس يعادل طول القدم ، أو المسافة بين الثديين . وعـــلى الرغم من أن أبعاده اقصر من أبعاد التمثال الاول ، وحجومه أكثر تكعيباً من حجومه ، فانه يظهر وكأنه أرشق منه .

وذلك لان حركة الذراعين تمنح التمثال اندفاعة أكيدة ، فتهرب خطوطه العامة نحو الاعلى وترق أشكال حجومه ، وتلين عضلاته ، فيبدو على شكل حي ولين ، وأقل تجرداً وأكثر انسانيةً من (حامل السهم) . كما أن الايقاع ظاهر فيه بوضوح ، ويدل على توازن متسق ، ومنسجم بمهارة وأية مهارة . (انظر اللوح ١٥ ، الصورة ٢) .

وقد نحته بوليكليت بعد إقامته في أثينا . ولا ريب أنه كان متأثراً قليلاً من الفن الآثيني ، الذي عدل قليلاً من طبيعة فنه الدوري . فَلَطْف تعبيرُ الوجه ولانت شدة خطوط الجسم . وإذا كان حامل السهم أحسن تمثال صنعه في المرحلة الاولى من حياته ، فان (عاصب جبينه) أحسن تمثال صنعه في المرحلة الثانية من هذه الحياة .

وقبل أن نختم الكلام عن هذا الفنان العظيم ، نريد أن نشير الى تمثال (الامازونة الجريح) ، الذي يقال إنه صنعه لكي يوضع في معبد الربة (ارتميس) في ايفيز . وقد دعي الى نحت هذا الموضوع خمسة مثالين مشهورين ، كان هو وفيداس منهم . ولدينا عدة نسخ رومانية تمثل كل منها (الامازونة الجريح) . وأشهرها (أمازونه برلين) . غير أنه لا يدرى أيها يمكن نسبتها الى بوليكليت ؟ ويحدثنا المؤرخ (بوزنياس) عن تمثال ذهبي وعاجي ، صنعه بوليكليت ومثل فيه الربة (هيرا) جالسة على عرش ، وهي تحمل بيدها الواحدة رمانة ، وبيدها الاخرى صولجاناً . وقد قيل فيه لو أن فيدياس رآه لحسده عليه . ولا يمكن معرفته ، إلا من صورة صغيرة محفورة على قطعة نقد ، وجدت في (أركوس) .

٥ — فيدياس والفن الكلاسيكي :

قال الفيلسوف المعروف إبيكتيت بعد موت فيدياس بخمسة قرون : « عليك أن تذهب الى أولمبيا لتمتع عينيك برؤية تمثال فيدياس . لانه من التعاسة أن يموت المرأ دون أن يراه » . ويدل هذا القول على أن الاقدمين ، جعلوا المثال الكبير في المقام الاول بين كل المثالين الاغريقيين . ولم يكن تقدير معاصرينا له بأقل من تقدير الاقدمين ، فقد قال النحات الافرنسي الكبير رودان فيه : « لما تلفظ شفتاي اسم فيدياس ، فانني أفكر في كل آثار النحت الاغريقي ، وذلك لان عبقرية فيدياس هي أسمى تعبير عن هذا الفن » . مما يدل على ان فن فيدياس

اجتاز القرون وظل محافظاً على شهرته حتى بلغ عصرنا الحاضر . وفي الحقيقة أن تأثيره في الفن العالمي كان عظيما . حتى أنه يمكن أن يعد ينبوع الالهام ، الذي استقت منه وحيها كل المنشآت العظيمة ، كتماثيل كاتدرائية (رايمس) التي صنعت في القرن الثالث عشر الميلادي ، وصور وتماثيل النهضة الايتالية المصنوعة في النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، وفي النصف الاول من السادس عشر . حتى أنه يصعب على المرء ان يتصور فن رفائيل مثلاً إذا لم يوجد فيدياس .

وليس لدينا ، ويا للأسف ، معلومات كثيرة عن حياة هذا الفنان العظيم . ويظهر أنه ولد قبل بوليكليت بعدة سنوات ، وذلك نحو سنة (٤٩٠ ق . م) . وأول آثاره التي تتحدث عنها النصوص القديمة في أثينا ، تمثال نحته ليوضع في معبد (بلاتيه Platée) ، ويخلد ذكرى انتصار الاغريقيين على الفرس . وقد كان تمثالاً ضخماً مصنوعاً من الخشب الملبس بأغشية ذهبية ، ما عدا رأسه ويديه وقدميه المصنوعة من المرمر الابيض . فاشتهر أمره وذاع صيته حتى بلغ ذكره بركليس . فعهد الى صاحبه فيدياس بقيادة الاعمال الفنية الكبرى ، التي كانت تنفذ في أكروبول أثينا . ولا ريب أنه هو الذي نسق هذه الاعمال ونظمها بين سنتي (٤٥٠ — ٤٣٢ ق . م) . فأتت آثارها أروع ما تركته المدنية الاغريقية في كل عصورها . ويقال إنه اتهم عند انتهاء هـــذه الاعمال ، باختلاس كميات من العاج ، وحكم عليه بالسجن . وتذكر بعض الروايات إنه قضى في سجنه مسموماً ، ويذكر بعضها الآخر انه هرب الى مدينة (إيليس) ، وأنه مات فيها معززاً ومكرماً ، أو أنه حكم عليه من جديد . ومهما يكن فيظهر أنه تمتع مدة طويلة بصداقة بيركليس وبحب زوجته الثانية (أسبازيا) ، التي كانت الموحية الى فنه والتي هيأت له بعطفها وحنانها جواً هانئاً حبيباً ، نمت في أفيائه عبقريته ، وأزهرت وأعطت أحسن ثمراتها .

ومن الآثار التي تنسب الى فيدياس في مرحلة حياته الاولى ، التمثال المسمى (أبولون كاسل Apollon de Cassel) ، الذي نحت نحو سنة (٤٦٠ ق . م) ، أي في زمن جبهتي (اولمبيا) . وفيه تظهر النزعة الفنية التي تعبر عن جلال الآلهة وعن الافكار السامية التي يتصورها الناس عنها . وقد فهم فيدياس حق الفهم هذه الافكار ، وآمن بأن الآلهة الاغريقية ، هي مزيج من كائنات حية واساطير ورموز . واستطاع ان يوجد لها الصور الحسية الكلاسيكية ، التي توافقها والتي تعبر عن

هذه الرموز . وإذا درس تمثال (ابولون كاسل) للوحظ انه يحمل بيده اليسرى قوساً للدلالة على ان هذا الإله ، كان يحمي به من يشاء ويعاقب من يشاء ، وبيده اليمنى غصن الغار للاشارة إلى انه كان يطهر به عباده . ويدل وضع التمثال العام على ان صانعه مازال يستوحي قليلاً من جمود وتصنع تماثيل العهد الابتدائي . غير ان نسب الاعضاء وابعادها ، واشكالها تحمل طابع العهد الكلاسيكي ، وتدل على انها مزيج من التقاليد الفنية الدورية والانيكية . ولو فحصت بدقة لتبين انها تشبه اجزاء عمارة من العمارات . لكل جزء منها وظيفته ، ولكل منها جماله الخاص . وانه تجمعها الى بعضها وحدة تحققها هندسة مثالية ، لها قواعد متناظرة مع قواعد النحات بوليكليت دون ان تشبهها كل الشبه . وتزيد عليها ان حجومها مدروسة بدقة ومنحوتة على شكل جميل اقرب الى الشكل الانساني من حجوم تماثيل بوليكليت . والخلاصة إنها صادقة كل الصدق ومثلية عالية بآن واحد .

ويظهر طابع فيدياس بوضوح كبير في وجه (أبولون كاسل) . فشعره طويل ومضفور وأجعد ويستوحي متعمداً من صفات تماثيل العهد الابتدائي . وهيكل الوجه قوي ، وله وجنتان بارزتان ، وذقن مكعبة . وتمنح هذه التقاطيع وجه التمثال هيئة متقشفة صلبة ، إلا أنه تظهر عليها حيوية دافقة مصحوبة بعذوبة جذابة ، تتبدى وتعبر عن نفسها بحركة الشفتين الرقيقتين وميل العينين .

وهناك أثر مهم جداً ينسب إلى فيدياس وهو لوح (ايلوزيس) المنحوت المشهور . ويمتاز عن الآثار المتقدمة التي لانعرفها إلا خلال النسخ الرومانية أنه أثر اغريقي حقيقي . ويعد من أجمل ماخلفه النحت الاغريقي من روائع . لأن المشهد الممثل فيه ، يدل على عاطفة دينية عميقة . ويظن أنه يمثل فصلاً من فصول الاسرار الايلوزيسية المعروفة . فترى الربة (ديميتر) أمام ابنتها (برسفونة) ، وهي تقدم إلى (تريبتوليم) قبضة من سنابل القمح ، التي هي وعد الرخاء في الدنيا ، وعربون الخلود في الآخرة ، وذلك ليعطيها إلى البشر . وتبدو أوضاع وحركات الاشخاص الثلاثة في هـذا المشهد الصوفي متلبسة بجلال كبير وحنان وعطف أبويين . وليس يؤثر في النفس أكثر من وجهي الربتين ، اللتين تنحنيان برفق ودعة نحو الرسول الشاب ، الذي يتطلع إليهما بلهفة وثقة . كما أن حركة يد (برسفونة) زوج هادس الشابه ، التي تمس رأس هذا الغلام ، لتضع فوقه اكليلاً ، من أجمل الحركات التي يمثلها مشهد منحوت .

ولا يقصد الفنان هنا أن يظهر صوفية الدين الاغريقي ، بنبذ الجسد ، كما فعل الفنانون المسيحيون فيما بعد . بل إنه يريد أن يظهر هذه الصوفية ، باشعاع الروح على الجسد الذي تتبدى فيه . ولو تأملتم جسم الربة الأم (ديميتر) ذات الاعضاء الممتلئة وجسم برسفونة الشابة ، التي لايستر صدرها إلا حلة رقيقة ، يظهر تحتها إهابها الغض ، وقوام الشاب الممتلىء العاري ، الممثل بخطوط محدبه جميلة ، يظهر لكم أن العاطفة الدينية عند الاغريقيين ، لاتفصل الروح عن الجسد حتى في أسمى تعبيرها . ولا يخفى عليكم إن افلاطون كان يعتقد انه لايمكن الارتقاء إلى فكرة الجمال العلوي إلا بتأمل الجمال الحقيقي عند إنسان من لحم ودم . (انظر اللوح ١٦ ، الصورة ١)

وعلى هـذا فان المثلية الكلاسيكية لم تعبر عن نفسها بقوة ووضوح ، مثلما فعلت في هذه الاشكال الثلاثة المجتمعة على لوح واحد . إذ أن كل شكل يحمل فكرة ويسمو إلى أبعد حد بنبل الانسان ، فيجعل جسمه يمثل أعمال ونوايا الآلهة .

وقد جدد الفنان أيضاً فن النحت في هذا اللوح . فمزج بين الاسلوب الدوري وأسلوب البيلوبونيز في تمثيل الملابس ، جاعلاً ثوب ديميتر من (البيبلوس) الاركوسي ذي الثنيات الشاقولية في أسفله ، وطرف النسيج الذي يلتف به جسمها كله على ثنيات رقيقة و (بجعلكة) بحرية مدهشة . وكذلك كان الامر في ثوب (برسفونة) . وسوف نرى هـذا الاسلوب على نسخ كثيرة وأشكال مختلفة في ألواح البارتنون المنحوتة . ولا ريب أن أول من ابتكره كان فيدياس . وهذا ماحدا بمؤرخي الفن ، لأن يقولوا : « إنه هو الذي رسم لوح (ايلوزيس) ونحته ، أو أن هذا اللوح نحت تحت إرشاده في معمله في أثينا » . ثم إنه يوجد تمثالان هما : (ديميتر تشرشل) و (كوره الباني) ينقلان حرفياً شكلي (ديميتر) و (برسفونة) في لوح ايلوزيس . وهما نسختان رومانيتان عن تمثالين اغريقيين ، صنعها أحد معاوني فيدياس لمعبد ايلوزيس ، في زمن تشييد (البارتنون) . وهما يؤلفان رمزين جميلين للرشاقة والجلال ، ويفتحان سلسلة الجيل الآلهي الفدياسي .

غير أن أعظم الآثار التي نحتها فيدياس هي تمثالا زوث لمعبد أولمبيا ، وأثينه بارتنوس ، لمعبد البارتنون . وهما من الذهب والعاج . وقد بذل فيدياس في صنعها أكثر فاعلية حياته . ويظن أن زوث أولمبيا صنع حول سنة (٤٥٠ ق . م) . وكانت أبعاده كبيرة جداً . وقد قال فيها سترابون : « إن الاله لو قام لحرق رأسه

سقف المعبد » . وليس لنا عن التمثال ، ويالاسف ، أية نسخة رومانيه تعطينا فكرة عنه . بل توجد قطعة نقد من بلدة (إيليس) من عصر هادريان ، مثل على وجهها صورة الإله الجانبية أو الوجهية ، مرسومة بشكل مبسط ، لايوضح لنا لامن قريب ولا من بعيد ، هيأة تمثال فيدياس الكبير . وقد وصفه (بوزنياس) وصفاً أدبياً مفصلا ، ونحن نقتطف منه بعض مايلي : .

« ويلاحظ انه قبل كل شيء تمثال مصنوع للعبادة ، وموضوع داخل المعبد لكي يحل فيه الاله . وكان وجهه وصدره وذراعاه ويداه وقدماه من العاج ، وشعره وثوبه وصولجانه من الذهب المحفور ، والمنزل فيه معادن ثمينة اخرى . اما عرشه فهو من الذهب المرصع بالاحجار الكريمة والابنوس والعاج . وقد احتاج فيدياس في صنعه لمساعدة كثير من عباقرة الفنانين . ومنهم اخوه المصور (بانينوس Panainos) ، والنحات المعدني (كولوتيس) .

وكان زوت يجلس على هـذا العرش بجلال مهيب ، وعلى يده اليمنى تمثال صغير لربة الظفر من العاج ، وعلى رأسها تاج ذهبي . ويمسك صولجاناً في يده اليسرى ، وله معطف يستر كتفه الايسر ونصف جسمه السفلي . وامام قدميه ترقص اربع ربات للظفر . ويشاهد على قائمتي العرش الخلفيتين آباء الهول ، وهي تختطف بعض الرجال الاغريقيين ، وفي كل من جانبي العرش تنتصب اربعة تماثيل لشبان مصارعين ، ترمز الى المسابقات الاولمبية القديمة » . وتقول الرواية : « إن فيدياس مثل في احدها الغلام (بانتاركس Pantarkès) الذي كان يهيم بحبه » . « والعرش مرتكز على ركيزة لها وجوه أربعة ، ويشاهد عليها (ابولون) و (أرتميس) وهما يقتلان افراد عائلة (النيوبيد) ، و (هيراكليس) ، و (وتيزه) وهما يقاتلان البنات الامازونات . وكان مسند العرش مزيناً بصور ربات الطبيعة والفصول التي هي بنات زوث . وعلى وجوه قاعدة العرش تشاهد ارباب الاوليمب ، وهي تحيط بأفروديت التي تولد من امواج البحر ، فيتلقاها ابنها (إيروس) اله الحب ، وتضع (بيتو) ربة الشهوة تاجاً على رأسها . ويحيط بهذا المشهد المتوسط مشهد (هليوس) رب الشمس في عرشه من جانب ، و (سيلنة) ربة القمر على جوادها من جانب آخر .

وتوجد مشاهد ميتولوجية اخرى كثيرة رسمها (بانينوس) على الحواجز التى تحيط بالتمثال . ويظن ان غاية فيدياس من جمعها حول تمثال (زوث) ، إبهاج

النظر ، وسحر الخيال ، وإنشاء وحدة من المواضيع الدينية الميتولوجية ، وإيجاد تسلسل منطقي بينها وبين الموضوع الاصلي ، وهو كبير الآلهة الذي تتجمع في شخصه الافكار الاخلاقية المثلية . وتظهر سلطته بتمثال ربة الظفر الذي يحمله في يده اليمنى ، وهي اعطيته إلى البشر . وليست هذه علامة للانتصارات الحربية فقط ، او الفوز في المسابقات الرياضية ، بل إنها مكافأة لكل مشروع إلهي وبشري ناجح . ولا ريب ان هذا التمثال الذي أعجب به إغريقيو كل البلاد اليونانية ، خلال كل عصور تاريخهم ، قد أثر تأثيراً واضحا في فن معاصري فيدياس ، وفي فن من أتى بعده . لانه كان يجب على كل النحاتين ان يروه ، عندما يكلفون بصنع تماثيل لزوث . بيد أنه وباللأسف لم تصل إلى عصرنا هذا أية نسخة منقولة عنه . ويقول بعض المؤرخين إن الرأس المرمري الموجود في (متحف مونيخ Glyptothèque Ny - Carlsberg) يشبه بتعبير وجهه الجليل العذب ، تعبير وجه (ابولون كاسل) السالف الذكر . فهو ينقل لنا شيئاً عن هيئة رأس زوث أولمبيا . وكنا ذكرنا أنه توجد قطعة نقد من مدينة إيليس ، عهدها عصر هادريان عليها صورة تحتفظ ببعض تقاطيع وجه تمثال فيدياس العظيم .

ويظهر إبداع فن فيدياس أيضاً في تمثال (اثينـــه بارتنوس) ، الذي أنهي صنعه سنة (٤٣٨ ق . م) . وقد وصفه (بوزنياس) كما وصف تمثال زوث ، فتمكن الباحثون بعد أن قرؤا ما قاله فيه ، ان يعثروا بين النسخ الرومانية على بعض التماثيل التي صنعت على شاكلته ، وجعلت لها أوضاع وحركات كوضعه وحركاته .

ويقول بوزنياس في تمثال (أثينه بارتنوس) إنه كان يمثل الربة واقفة ومرتدية ثوب (البيبلوس) ، وعلى صدرها الدرع ورأس (الميدوز) . وتبسط يدها اليمنى التي يعلوها تمثال لربة الظفر ، طوله (٨٠ ، ١ م) . وتمسك بيدها اليسرى الرمح . وتمس بأصبعها الترس المستند على ساقها . وإلى جانب الرمح يلتف الثعبان (اريكتنيوس) حول نفسه . وكان وجه الترس الخارجي مزينا بموضوع قتال الاغريقيين للأمازونات ، ووجهه الداخلي بموضوع معركة الآلهة والعمالقة . كما أن نعل حذاء الربة كان مزيناً بموضوع صراع اللابيتيين والسانتور ، ويحمل خوذتها أبو الهول ، وعلى قاعدة التمثال إفريز يمثـــل ولادة (باندورا) أمام عشرين آلهاً ، وإلى جانبيها مشهدا (هيليوس) و (سيلنه) . وهذان المشهدان الأخيران من خصائص فن فيدياس ، ويظهران ست مرات في آثاره .

ولدينا نسخة عن ترس الربة في (ترس سرانغفورد) . وهو قطعة صغيرة من المعدن . ويقال إن فيدياس نحت صورته في الأثر الأصلي ، وجعلها على هيئة محارب يقاتل الأمازونات . ويبدو هذا المحارب في سن الخمسين ، وأعضاؤه ذات أشكال ضخمة ، وله رأس كبير ، وجبهته صلعاء . كما يقال إنه رسم صورة صديقه بريكليس وجعله في هيئة البطل (تيزه) ، الممثل الى جانبه على الترس .

وأشهر النسخ التي وصلتنا عن تمثال (أثينه بارتنوس) نسخة (أثينه برغام) التي يرجع عهدها إلى العصر الهلنستي . ويبلغ طولها (٣٫١٠ م) . وهي محفوظة في متحف برلين . ونسخة (أثينة فارفاكيون) . وهي تمثال صغير من المرمر محفوظ في متحف أثينا (انظر اللوح ١٤ ، الصورة ٢) . وقد نحته مثال روماني غير بارع ، حاول أن يحتذي صنعة تمثال فيدياس تماماً . وتشاهد الربة أثينة فيه بجلال عظيم ، وبوضع بسيط متناظر يشبه أوضاع التماثيل الابتدائية[1] . بيد أن ملامح هذا التمثال تتضمن حياة نفسية شديدة ، وتعطي فكرة عن تمثال فيدياس الذي كان مصنوعاً من الذهب والعاج ، وملتفاً بثوب « بيبلوس » واسع ، ممثل كأنه ثوب حقيقي . وقد تقدمت على هذا التمثال منذ الربع الاول للقرن الخامس ، تماثيل متعددة ألبسها النحاتون ثوب (البيبلوس) ، وجعلوا له ثنية وسطى طويلة ونطاقاً يجمعها حول الخصر . ومن هذه التماثيل تمثالان لـ (أثينة) أولهما تمثالها مع مارسياس الذي صنعه ميرون والذي درسناه ، وتمثال (أثينة لمنوس) وهو جميل ورشيق ، وقد تم صنعه نحو منتصف القرن الخامس . وينسبه كثير من مؤرخي الفن إلى فيدياس نفسه ، وفي الحقيقة إن ثوبه مصنوع على طريقة فيدياس الفنية . أما وجهه فصنعته أقرب إلى الفن الدوري منها إلى الفن الآتيكي ، الذي أبلغه فيدياس الغاية من الكمال .

ومهما يكن فإن أهم خصائص تمثالي (البارتنوس) و (لمنوس) الثوب الذي أصبحت له ثنيات مستديرة ولينة ترافق الجسم ، وتجعل الناظر يشعر بأشكال أعضائه . فيختلف بذلك عن البيبلوس الدوري القديم الذي يعطي التمثال شكلاً مكعباً . ويختص جسم البارتنوس إذن أنه يوجه إلى الاسفل خطوط الثوب الاساسية ، ويمنحها حياتها فتكتسب جمالاً خاصاً ، وتنوعاً كبيراً ، وتصبح وظيفتها أن تزيد في تأثير حركات الجسم وأشكاله . لهذا فان تمثال الـ (بارتنوس) هو أجمل

(١) ويحسن في هذا المقام التنويه بذكر تمثال (ميزفا = أثينا) الذي وجد بالقرب من السويداء من جبل الدروز ، والمحفوظ حالياً في متحف دمشق ويبلغ طوله ١٦١ سم ، ويعود عهده الى العصر الروماني . وهو مصنوع من البازلت ويمثل الربة رافعة ذراعها الايسر برمح (مفقود) وماسكة ترساً بيدها اليمنى وعلى رأسها خوذتها . وعلى جسمها ثوب البيبلوس ذو الثنيات المخروطية ، التي تجتمع في وسطها ووجهها ذو جمال عذري يقطر بالعذوبة والجلال (انظر اللوح ٢٨) .

شكل لاجتماع النزعتين اللتين تخصصان فن الاغريقيين واللتين أشرنا إليهما مراراً ، وهما رفع الإنسان وجعله في مصاف الآلهة ، وخفض الآلهة وجعلها في مستوى البشر . ولا شك في أن البيبلوس لم يكن رداءً حقيقياً في ذلك الزمن ، بل كان ثوباً يُلبسه الفنان تمثاله ، ويغير فيه حسب تغيير الازياء مستفيداً من دراساته التي يقوم بها أثناء ملاحظته ، لأثواب حقيقية على نساء معاصرات . فتبقى على هذا الشكل صورة الآلهة على مستوى مثلي ولكنه قريب من البشر . ويتلخص عمل فيدياس أنه استطاع أن يجعل هذا الثوب حقيقة إنسانية مؤثرة ، ونبلاً آلهياً معجباً ، بعد أن وامم بينه وبين جسم تمثاله ، فنظم ثنياته وأبقى عليها صفة البنيان والعمارة .

أما وجه التمثال فلا سبيل إلى تأمل جماله ، الذي أضفاه عليه فيدياس بعد أن ضاع نهائياً . وكل ما يتاح عمله أن نأخذ فكرة عنه من النسخ المتقدمة ، ومن صور البارتنون المنحوتة . ويمكنك أن تتخيل أنه كان وجهاً عذرياً يقطر بالعذوبة ويطفح بالجلال والعزم . ويظن أن فمه كان مفتوحاً قليلاً . وذلك لكي يكون هذا الوجه إنسانياً يشرف على بني الانسان من فوق القمم العالية التي استطاع أن يبلغها فن نحاتنا العظيم .

ويتفق الجو الأخلاقي الذي صيغ فيه هذا التمثال مع فكر فيدياس ، لأن وضع الربة الجليل وهدوءها ، وصورة ربة الظفر ، التي تقدمها إلى شعبها ، ورمحها الذي تسنده على كتفها ، وترسها الذي تركزه على ساقها ، تؤلف أجمل صورة وأفصحها وأشدها تعبيراً عن عهد السلم المسلح الذي بدأه الأغريقيون ، بعد أن نالوا ظفراً عسكرياً باهراً على الفرس ، فاطمأنوا إلى مستقبلهم . وهذا يتفق مع سياسة بيريكليس التي تتوخى الإبقاء على امبراطورية أثينا بواسطة الاتفاق والتفاهم بين المدن اليونانية .

وقد وضع هذا التمثال بعد إتمامه نحو سنة (٤٣٨ ق م) في وسط قاعة البارتنون الكبرى ، على بعد ١٧ متراً من المدخل . ولم يسند على الجدار كما كان وضع تمثال زوث في معبد أوليمبيا ، بل كان متقدماً على رواق الصدر الذي يحيط به ، ليتمكن الناظرون من التمتع برؤياه من كل الجهات .

* * *

وقبل ان نمضي في دراسة بقية آثار فيدياس ووصفها ، يجدر بنا التوقف قليلاً عند أثر مهم جداً ظهر في هذا الزمن ، وهو تمثال (أسبازيا) او (ألبينسة) الذي اختلفت فيه الاقوال . وقد نسب الى النحات (كالاميس) ، ورأى بعضهم عليه مسحة من الفن الفيدياسي . وانتهت الى عصرنا منه عدة نسخ رومانية منها نسخة في متحف برلين

وثانية في نيويورك وثالثة في البندقية . وقد اكتشف البحاثة الدانمركي المشهور (هارولد انكولت) خلال اعماله التنقيبية في مدينة حماة السورية نسخة صغيرة مرمرية هي أكمل كل النسخ المعروفة . زعم أنها من القرن الميلادي الثاني ، وادعى الاستاذ شارل بيكار انه يمكن نسبتها إلى العصر الهلنستي . وهي محفوظة حالياً في متحف دمشق ، وتعد من اثمن محتوياته . ويبلغ ارتفاعها (٣٩,٥ سم) . ويلاحظ فيها (انظر اللوح ٢٢) إنها لاتنقصها إلا يدها اليسرى ، وأنها محافظة جيداً على شكلها القديم .

وترى (أسبازيا) او (ألبينسة) واقفة ومرتدية معطفاً واسعاً يغطي رأسها من الخلف . ويبدو ذراعها الأيمن خلاله ، وينثني على صدرها ، أما ذراعها الأيسر فقد كان عمودياً على جسمها ، ويحمل شيئاً ما . ويميل رأسها قليلاً إلى الامام وينعطف بخفة نحو اليسار . وتحيط بوجهها البيضوي ذوائب شعرها الاجعد التي يقسمها فرقها وتبرز أجفانها ، وتتدلى شفتها السفلى تدلياً خفيفا فتمنح وجهها تعبيراً مربداً . ويلاحظ أنه توجد آثار من لون أحمر على خدها الأيسر ، وعلى ثنيات ثوبها الايوني الذي ينسدل على قدميها اللتين تنتعلان خفين بسيطين . وتتقدم ساقها اليمنى إلى الامام . أما ساقها اليسرى فقائمة وتحمل جسمها .

ثم إن ثنيات ثوبها تدل المنفرج على أقسام جسمها . وتنحدر من كتفها الايسر اثنتان منها ، إحداهما تتجه بشكل عمودي حتى قدمها اليسرى . والثانية تنحرف إلى ركبتها اليمنى ، ثم تعود إلى الاتجاه نحو الاسفل فتتلاشى .

٦ - فن النحت في البارتنون ، ألواح الافريز الخارجي

وينسب إلى فيداس أيضاً نحت ألواح البارتنون المستطيلة (الميوتوبات) التي انتهى صنعها نحو سنة (٤٤٢ ق . م) ، ونحت الافريز الداخلي والجبهتين الأمامية والخلفية التي استمر عملها سنوات أخرى . وقد اقتضى هذا العمل جهوداً جبارة لايمكن لغير هذا الفنان العظيم القيام بها . لأن المشاهد المنحوتة التي ترى فيها على غاية من الكمال ، وعددها كبير جداً . إذ أنه يوجد في الافريز الخارجي اثنان وتسعون لوحاً منحوتاً ، ويضاف إليها مشاهد الجبهتين ، والمشاهد الممثلة في الافريز الايوني الداخلي الذي يبلغ طوله (١٦٠) متراً .

أما المواضيع التي مثلت في الألواح الخارجية ، فهي قتال الآلهة والعمالقة ، واللابيتيين مع السانتور ، والاغريقيين مع الأمازونات ، وهدم طروادة ، وهي توافق شكل الألواح المستطيلة وتكفي عناصرها لتزيينها . ولا يخفى أن الاغريقيين كانوا لايرغبون في تمثيل التفاصيل الزائدة خلال العصر الكلاسيكي ،

ويقتصرون فقط في ألواحهم ، على نحت الأجسام البشرية للتعبير عما يريدون . وكانو لايمثلون هذه الأجسام حسب مايرونها في عصرهم ، بل ينزعون عنها صفة الزمان والمكان . وذلك بأن يجعلوها عارية غير ملتفة بأي نوع من الثياب . ويجهدون في أن يجعلوها مثلية صافية ، فتغدوا أشكالاً ملهمة تعكس الاتساق والايقاع العالميين .

ولهذا فإنهم ماكانوا يجددون مواضيعهم ، لأن الغاية في النحت ليست التعبير عن الحوادث التاريخية أو الاساطير ، إنها في جمال الاشكال ، وجمال الافكار الخلقية التي تمثلها . وهـذا ماحدا بهم إلى تكرار المواضيع المتقدمة في كثير من منشآتهم الفنية ، وإلى الدأب على تحسين الأشكال التي تتبدى فيها .

ولم يبق ويالأسف من ألواح الافريزين الشرقي والغربي الخارجيين اللذين يمثلان قتال الآلهة للعمالقة ، وصراع الاغريقيين مع الأمازونات ، مايشفي غليلنا لنعرف الاشكال التي مثلها فيدياس عليها . لان الباقية منها شوهت وحطمت نتوءاتها وزالت تفاصيلها ، ولم يبق منها إلا إطارات أجسامها . أما ألواح الافريز الشمالي ، فلم يبق منها أيضاً إلا واحد في الزاوية الشمالية الغربية هشم قسمه العلوي . ولحسن الحظ نجى من الألواح الجنوبيـة ثمانية عشر لوحاً ، بقي منها واحد في الزاوية الجنوبية الغربية ، ونقلت ستة عشر أخرى إلى البريتيش ميوزيوم وواحد إلى اللوفر . وهذا مايجعل دراستها عسيرة بعض الشيء .

غير أن الرسام (جاك كاريه) نسخ في سنة (١٦٧٤) لحساب المركيز دو نوانفيل الألواح الشمالية مع الجبهتين . وقد عرف بواسطة دراسة هذه الرسوم أن أسطورة (إيريكتنيوس) كانت في وسط مشاهد صراع اللابيتيين ضد السانتور . وقد تهدمت مع قسم البارتنون الأوسط ، لما انفجر مستودع الذخائر الذي كان فيه سنة (١٦٨٧ م) .

وينتج من كل ذلك أنه ليس لدينا لمعرفة أسلوب ألواح الافاريز الخارجيـة إلا ثمانية عشر لوحاً ، تمثل صراع الاغريقيين والسانتور ، أما اللوح الاول المنحوت الواقع في الجهة الشمالية ، فإنه يمثل الربة أثينة حامية الاغريقيين وهي واقفة أمام الربـة (أفروديت) أو (هيرا) الجالسة على صخرة ، وذات القـدمين العاريتين ، وتشبه ثياب الربتين ثياب (أثينة لمنيا) ، وثياب برسفونة في لوح (ايلوزيس) . ويستدل من ذلك أن هذا اللوح من صنع فيدياس .

ويلاحظ من يدرس الألواح التي تمثل صراع اللابيتيين والسانتور ، أنهـا منحوتة على أشكال متعددة . وذلك لأن بعضها ابتدائي الصنعة ، وبعضها كاملتها

فيشاهد مثلاً في اللوح (٢٧)[١] تيزه يصارع أحد أفراد السانتور . ويرى بوضوح أن نسب جسم البطل أكبر ، من نسب جسم السانتور الذي يقاتله . ثم أن اللوح (٧) يمثل تطاحناً شديداً مبالغاً فيه ، بين إغريقي وبين سانتور . اما اللوح (٢٨) فإنه رائع حقاً ، وهو يمثل إغريقياً صريعاً وفوقه سانتور يهم بسحقه . (انظر اللوح ١٨) .

ويظهر ان السبب في هذا الاختلاف يعود إلى أن فن النحاتين الذين صنعوها تحت إشراف فيدياس ، قد تطور بين زمن صنع الألواح الأولى ، وزمن صنع الالواح الاخيرة . ويمكن أن يلاحظ في مجموعها ثلاث نزعات مختلفة ، تظهر أولها في أفراد السانتور ، الذين نحتت وجوههم ، على شكل أقنعة كما هو واضح في اللوح (٣١) والثانية في أفراد السانتور الذين على هيئة بشرية وديعة ، كما هو مبين في اللوحين (٧) و (٣٠) ، والثالثة في أفراد السانتور الذين أعطيوا هيئات قاسية غضوبة ، كما هو الامر في اللوحين (٢٨) و (٢٧) .

ويعتقد كثير من مؤرخي الفن أن فيدياس هو الذي رسم هذه الالواح وأنه عهد بنحتها ، إلى معاونيه ، وراقبهم في عملهم . غير أنهم تصرفوا بحرية كبيرة في تبيان تقاطيع الوجوه ، ومعالجة الأجسام العارية أوثنيات الثياب . غير أن طابع الفنان الكبير ظاهر في كثير من تفاصيلها ، ولا سيما في صور اللابيثيين الجميلة المتنوعة التي تختلف عن النموذج الذي أوجده بوليكليت . إذ أن الجسم فيها طويل ، ولين ، وعضلاته طويلة ، وأشكاله رشيقة . وتخصصه أخدود يفصل الصدر عن البطن . ثم إن مايخص هذه الألواح أيضاً اتفاق المشاهد الممثلة مع المسافات الهندسية المخصصة لها اتفاقاً تاماً ، وتوازن الحجوم في كل منها . كما أن أشكالها نحتت وجعلت بارزة ، على شكل يظهرها وكأنها لاتلتصق بالألواح ، بل كأنها تتحرك أمام شاشة مستوية . وذلك تبعاً لتأثير أنوار الشمس التي تضيئها من هذه الجهة . وتختص أيضاً في أن خطوطها العامة محدبة ، وتخلو إلا قليلاً من الخطوط المستقيمة والخطوط المائلة . وفي الحقيقة تهتز حركة كل شكل من الأمام إلى الخلف ، وتحدث في مجموعة المشهد توازياً في الحركات ، وتنشىء مايمكن أن نسميه (الايقاع المهتز) الذي يتجلى بوضوح كبير ، في المجموعات المؤلفة من ثلاثة أو أربعة أشخاص .

ويلاحظ في هذه المشاهد أن نموذج السانتور يخالف كثيراً الهيئة الحيوانية التي كانت له في الآثار المتقدمة على آثار العصر الكلاسيكي . ويظن أن فيدياس ومعاونيه كانوا يحتذون في رسم هيئاتها شكل بعض العمال والفلاحين ، الذين كانوا

---

(١) هذا الرقم والأرقام التالية تعرف بحسبها ألواح أفاريز البارثنون الخارجية ، ولا علاقة لها بأرقام صور هذا الكتاب .

يصادفونهم في شوراع أثينا أو على الاكروبول . وهي هيئات قاسية ولكنها غير شريرة ، وتبدو وديعة أحياناً ، كما هو الامر في اللوحين (٣) و (٤) اللذين يمثلان اثنين من السانتور ، يبدوان على الرغم من لحيتيهما الشعثاوين بوجهين لهما تقاطيع منتظمة . وينحني السانتور في اللوح الأول بشيء من الرفق نحو عدوه المغلوب . وفي اللوح الثاني تظهر صورة هادئة لسانتور ثان ، تبدو عليها العواطف الانسانية الشديدة فتضيء وجهها ، كما أن جمع عناصرها واضح وبسيط ، ويحركه الايقاع المهتز الذي تكلمنا عنه ، والذي يوجه كل خطوط المشهد نحو رأسي الخصمين ، اللذين ينظران إلى بعضهما . ويجدر التمعن بصورة اللابيتي الشاب الذي يحمل ترسه ، ويرفع نظره القلق إلى خصمه . وكذلك ينظر اليه السانتور ، فيظهر على وجهه شيء من الرفق والرحمة . ولو كان الفنان غير فيدياس لجعل للابيتي وجهاً يهتز من الرعب ، وقابله بوجه وحشي تظهر عليه أمائر القوة البربرية ، مما يخالف قواعد الفن الكلاسيكي الذي يأبى اظهار العواطف الشديدة ، ولا يمثل الا اتزانها ونبل النفس وسيادتها على الخوف والهلع . وفي الحقيقة لايمكننا العثور بين هذه الألواح على لوح يمثل فكرة دامية ، ولو نظرتم إلى هذا اللوح نظرة أخرى لوجدتم أن السانتور حمل جرة لطيفة الشكل انتزعها من مائدة (بريتوس) وهي تقابل بخطوطها المحدبة الخطوط المحدبة ايضاً لترس اللابيتي الصريع . (انظر اللوح ١٨ ، الصورة ١) .

ولا شك أنه يوجد بين هذه الألواح مايمثل مشاهد مملوءة بالحياة والحركة . بيد أنه حتى في هذه المشاهد التي يصطرع فيها الخصوم جسما إلى جسم ، ويأخذون بخناق بعضهم ، تبقي الأجسام مخلصة إلى المباديء الفنية التي تهيمن عليها ، فتنتشر حركاتها الرشيقه المتزنة . ويرى في اللوح رقم (٧) أن فكرة التوازن تسود هذا العراك العنيف ، ويلاحظ أن رداء (كلاميد) الرجل اللابيتي يقابل في الجهة اليسرى انحناء السانتور في الجهة اليمنى . ولم ينقص هذا التوازن شيئاً من قوة العراك وسرعته ، اللتين اتسعتا بتمثيل الرداء الطائر ، وبعنف الخطوط المائلة . أما تعبيرا الوجهين فانهما يضيفان عنصراً دراماتيكياً على المشهد فتتبدى علامات الاندفاع على وجه المقاتل الاغريقي ، وتظهر علائم الغضب والعجز على وجه السانتور . وفي الحقيقة إن هذا اللوح يختلف عن اللوح (٤) الذي رأيناه ، في أن الوجهين هنا لايركزان الانتباه ، كما كان الامر في السابق . ومن هذا فان الأهمية أعطيت إلى الجسمين اللذين يصطرعان . وتوجه الملاحظة أيضا إلى اللوح (٢٧) ، وعلى الرغم من المبالغة في تقلص عضلات السانتور الممثل فيه فإن اللابيتي الظافر يظهر هنا كأنه بطل من أبطال الملاعب اليونانية ، نشوان من

الظفر الذي ناله ، ومن تصفيق الجماهير استحساناً لما قام به . ويقابله اللوح (٢٨) الذي تتساند كل عناصره لتبيان انتصار السانتور على المحارب اللابيتي ، فيرى وهو مندفع ، وقائمتاه الأماميتان في الفضاء ، وذنبه منتشر خلفه . أما اللابيتي فان جسمه مازال متقلصاً ، وهو يرجع النفس الاخير ، وخطوط جسمه منسقة وأي اتساق ، وأعضاؤه جميلة كل الجمال ، ويمكن تشبيهه بجسم السيد المسيح في صورة دفنه الرائعة ، التي رسمها المصور الكبير (بوسان) ، والمحفوظة حالياً في متحف مدينة مونيخ . وتتبدى الفكرة الأساسية في لوح البارتنون ، كأنها نشيد الظفر كما تتبدى فكرة صورة بوسان الرائعة ، التي هي نشيد الحزن ، فتهتاج نفس الفنان غير أن يده تعمل بدون تأثر ، فتنحت وترسم ببراعة الخطوط والأشكال والعواطف .

وأخيراً يلاحظ أن بين الالواح التي تمثل هذا الصراع ، ما يمثل الخصمين وهما متعادلان . ومنها مايمثل غالباً ومغلوباً وهازماً ومهزوماً . ولو أحصينا عدد الألواح التي يظفر فيها أفراد السانتور ، لوجدناها أكثر من الألواح التي يظفر فيها اللابيتيون . وهذا يدل على أن الاغريقيين كانوا ينظرون إلى الحروب الخيالية التي تتحدث عنها أساطيرهم ، كأنها حروب حقيقية تعقب فيها الانهزامات الانتصارات . ولو نظرنا الى الآثار الشرقية والمصرية التي تمثل المعارك بين الشرقيين والمصريين وبين أعدائهم ، لوجدنا أنها لا تمثل إلا الانتصارات . وتأبى ان تستوحي من حقائق الحياة التي تقضي بألا يكون المرء دوماً منتصراً . وبهذه الصفة أيضاً يختلف الفن الاغريقي عن غيره ، بكونه مطابقاً للواقع والحقيقة .

وإذا شئت أن ترى ماكان لعبقرية فيدياس من أثر في تنظيم هذه المشاهد . فإليك رأس السانتور في اللوح الأول الذي مايزال في مكانه في البارتنون ، والذي تتجلى فيه أمارات العزم والتصميم بأجلى مظاهرها . وما أشبهه بأجمل مبتكرات (ميكيل - آنج) كتمثال موسى مثلاً . ان فيدياس استمد من خياله المعجز ومن أعماق أحلامه هذه الصورة التي اجتمعت فيها جميع عناصر الطبيعة العذراء من تحدب الجبل ، وصلابة السنديانة ، وليدة الوحش ؛ فجعلها تحدق بجبهة عريضة وعيون واسعة متألقة بنور سماوي . فتألف منها نموذج مثلي من النماذج الرائعة التي أوجدها فن فيدياس الكلاسيكي .

٧ - الافريز الداخلي

يمتد هذا الافريز في داخل البارتنون فوق الأعمدة التي تقسم الداخل إلى ثلاثة أبهاء . ويبلغ طوله نحو (١٦٠ متراً) وفيه نحو (٣٦٠) شخصاً منحوتاً . وقداحتفظ

بشكله أكثر من بقية تزيينات البارتنون الأخرى . وهو يمثل موكب (الباناتينه Panathénées) . وهو الموكب الذي كان يتألف كل أربع سنوات مرة في مدينة أثينا . فيحمل المشتركون فيه إلى الربة (أثينه) حلة جديدة وهدايا ، وأضاحي مختلفة . فيصعدون إلى الأكروبول ، ويقدمونها إلى معبدها . وهذا الافريز منحوت في المرمر الأبيض الناصع . وما يزال منه في البارتنون قسمه الغربي فقط . أما أقسامه الثلاثة الأخرى ، فإن معظمها نقل إلى لوندرة ، وبعضها حمل إلى متحف اللوفر ، أو إلى متحف الأكروبول في أثينا . وقد تأثر مرمرها من الأحوال الطبيعية فجعل يتفتت . ويختص قسماه الشمالي والجنوبي أنهما غير تامين . كما أن قسمية الشرقي والغربي مشوهان في عدة نواح منهما . ومهما يكن فإن هذا الافريز العظيم هو أغنى وأجل إفريز تركه الفن اليوناني .

ويرينا قسمه الغربي مشهد تهيؤ الفرسان للمسير ، وقسماه الشمالي والجنوبي رجال الموكب ، وهم يسيرون من الجانبين إلى الجهة الشرقية ، حيث جلست الآلهة مجتمعة لتتلقى احترام الناس وهداياهم . (انظر اللوح ١٩ ، الصورة ٢) . وكان على رأس الموكب من الطرفين الفتيات العذارى اللواتي نسجن حلة (أثينة) ، (انظر اللوح ٢٠ ، الصورة ٢) ، والعذارى اللواتي يحملن المباخر والمصابيح والطسوت والأباريق للتوضوء . ثم تتبعهن بقرات وعنزات الأضاحي ، وأمامها سواقها . ثم يلي حملة الهدايا الاجانب ، فالموسيقيون وموظفو المدينة الكبار ، فعربات القتال ، ففرسان اثينيون ، يبلغ عددهم مائة وثلاثين فارساً . وهم زهرة شباب أثينا النبلاء .

ويختص هذا الافريز أن كل شخص من أشخاصه الممثلة ، منفصل عن أساس الألواح بوضوح كبير جامع بين شدة التعبير وقوته ، وتقشف النحت الزخرفي ، وأن بروز كل من هذه الألواح مجعول على عدة مستويات دون أن يتغير ثخن ما هو واقع منها في المستوى الأول عن المستوى الأخير . وقد نشأ عن ذلك وضوح في الخطوط والحجوم المتتابعة والمتشابكة . كما أن كل هذه الاشكال كانت ملونة بألوان (فاتحة) ، على حين أن الأساس الذي تنفصل منه ، كان ملوناً بلون أزرق أو أحمر قاتم . أما الألبسة والحوذات والشعور ، فإنها كانت مصبوغة بأصبغة مختلفة . وكذلك فإن لجم الأفراس والركب وتيجان الرؤساء والفرسان وصولجاناتهم كانت مصنوعة من البرونز المتألق .

ولا يمكن وصف كل ما في الافريز لضيق المقام وسنكتفي بوصف أهم أشخاصه ومجموعاته . فيرى فيه الغلمان عراة ، وصدورهم ممثلة من وجهها الأمامي ، على حين أنهم ممثلون شأن بقية الأشخاص الآخرين من وجههم الجانبي . أما الجياد المجتمعة على

القسم الغربي ، فهي ضخمة الرقاب والكشوح ومفتولة السيقان ، وتبدو أجسامها بعضلات بارزة، ورؤوسها دقيقة ، وتظهر عليها صفات القوة والصلابة . وبعضها ثابت بانتظار أصحابها الذين ينهون استعدادهم للمسير ، وبعضها يخب ويعدو بالفرسان. (انظر اللوح ١٩، الصورة ١). ويختص القسمان الشمالي والجنوبي أن الأشخاص الممثلة فيهما حركات متنوعة وأوضاعاً متعددة . وهم منظمون على مجموعات متراصة أو متفرقة ، تتدفق حسب نسق وإيقاع جميلين حتى تنتهي في الواجهة الشرقية ، التي تبدأ من كل من جهتيها بمجموعة من الفتيات اللواتي يتقدمن ببطء . وبينهما مجموعة الأرباب . ويتوسط هؤلاء مشهد يرى فيه الملك ، وهو يتلقى من يد طفل ثوب أثينة ، والملكة وهي تتقبل الفتيات التي نسجنه . وعلى هذا فإن الآلهة تظهر في هذا الموكب ، كأنها تؤلف مجلس إدارة المدينة . ويشاهد بينها (ديمتير) و (ديونيزوس) وهما يمثلان الزراعة ، و (هرمس) و (بوزيئيدون) ويرمزان إلى التجارة والملاحة ، و (آريس) إلى الحرب ، و (أرتميس) رعي الماشية ، و (أبولون) الموسيقي و (أفروديت) و (أيروس) التوالد والجمال ، و (هيفائستوس) و (أثينه) الصناعة .

ويمكن أخذ فكرة عن النماذج التي استخدمها النحاتون في تمثيل اشخاصهم . وعلى الرغم من أن كثيراً من الرؤوس قد هشمت ، وأن المشاهد لا يتمكن من فحصها بصعوبة ، فإن قسما صغيراً منها له صفات واقعية ظاهرة . أما قسمها الاكبر ، فهي ذات صفات مثلية ومتنوعة . يتلألأ فيها النضج والشباب ونضارة الصبا . ولو تأملنا سائق البقرات في القسم الشمالي لوجدنا انه شاب له هيئة جميلة وعذبة ، يتألق وميض الحيوية الزاخرة في عينيه ، وتندلع أشعتها خلال خديه وعنقه وجسمه . ويمكننا هنا أن نعيد ما قلناه سابقاً في فن فيدياس : إنه المثل الأعلى يمتزج بالحقيقة امتزاجاً صادقاً . وإليكم الفارس الذي يظهر في اللوح الثاني عشر . إنه رئيس فرقة على ما يظهر . وتراه يرفع ذراعه الأيمن مشيراً الى زملائه ، بحركة فيها رشاقة وظرف يتلاءمان مع فن ثوبه ذي الثنيات الكثيرة . غير أن جسمه ينحني قليلاً الى الوراء ، وذلك لقيام تماثل بينه وبين الغلام العاري الذي يقوم بحركة معاكسة لحركاته ، إلى جانبه . وكذلك يوجد رجل يلبس ثوبه ، ويميل الى اليسار بصورة غير طبيعية . وذلك لكي يناظر جسم الفارس الذي يجاوره ، والذي يحزم حذاءه .

ويستصفى من كل ذلك أن كل حركة من حركات هؤلاء الأشخاص تتصف بجمالها الخاص ، وتتفق مع بقية الحركات ، وتدل على أن إيقاعاً خاصاً مهتزاً ينتشر بين شخص وآخر ، وبين مجموعة ومجموعة ثانية . ويتجلى هذا الإيقاع المهتز خاصة

في مشهد الثيران وقوادها ، الذي يمتد على نهاية الجزء الجنوبي من الإفريز ، ففيه يشاهد سبعة سواق منقسمين الى مجموعتين ، تشبه كل منها المروحة ، وتتصلان ببعضها بعدد من الخطوط المائلة التي ترتسم مع ثنيات ملابسهم ، وكتلات الحيوانات اللحمية ذات العضلات الضخمة . وترتسم هذه الخطوط أيضاً بصورة ثابتة في لوح من هذا الافريز (محفوظ في اللوفر) يمثل جماعة من الفتيات لابسات أثواباً لها ثنيات كثيرة منسقة حسب أشكال شاقولية ومائلة ، تختلف اختلافات دقيقة في كل ثوب من هذه الأثواب (انظر اللوح ٢٠ ، الصورة ٢) .

والخلاصة إن فيدياس ابتكر هذه النماذج ، واستطاع أن يجعل مساعديه يعملون حسب إيحائه ، فينشئون إفريزاً مملوءاً بالحياة ، تتوازن فيه حجوم الأشكال ، وتتجاوب حسب إيقاع مهتز كأنها نوطات من موسيقى (جان سيباستيان باخ) أو مفردات من أشعار (جوته) . إنه سلسلة من الفرسان والعذارى ، يراها المشاهد ، فيخيل إليه أنه يسمع ركض الخيول ، وأنغام العود والناي والأناشيد الدينية التي ترتفع إلى مجلس الآلهة . وهناك تتوقف أصداؤها لأن الانسان أصبح وجهاً لوجه أمام من يتحكم في مصيره .

٨ - الجبهتان

وحقق فيدياس في البارتنون وحدة كاملة في كل المواضيع التي عالجها . وقد ظهرت عبقريته خاصة في نحت الجبهتين ، لأنه استطاع أن يبتكر تماثيل جديدة ، ويجمعها الى بعضها ، ويؤلف منها موضوعين يتلاءمان مع شكل الجبهتين المثلثي . ولم يبق من هذه التماثيل التي كان عددها نحو الأربعين تمثالا ، إلا عشرة فقدت رؤوسها ، ما عدا واحداً منها ، وعدة صدور ، وبعض القطعات الأخرى . ويظهر من رسوم الرسام (كاريه) أن الجبهة الغربية بقيت دون أن تمس حتى سنة (١٦٧٤ م) ، وكذلك مجموعتا الجبهة الشرقية الجانبيتين . ومهما يكن فإن هذه التماثيل تختص ، أنها تدل دلالة أكيدة على فن فيدياس . وهي تمثل في الجبهة الشرقية (ولادة الربة أثينة العجيبة) ، وفي الجبهة الغربية (نزاع أثينة وبوزيئيدون) .

أما الجبهة الشرقية فقد اختفت كل التماثيل التي كانت تملأ قسمها المتوسط إلا صدر تمثال امرأة . ولا يعرف كيف نظم فيدياس المشهد الذي كان يزينها . ويظهر من دراسة آثار التماثيل على صفحتها ، ومن فحص بعض المشاهد المماثلة في

تصاوير الأواني الفخارية ، وفي لوح حجري محفوظ في متحف (مدريد) ، أن الآله (زوث) كان جالساً هناك ، وأنه كان يرى من وجهه الجانبي إلى يسار محور الجبهة ، وهو يلتفت الى ابنته الربة (أثينه) التي خرجت من رأسه ، على أثر ضربة من مطرقة الآله (هيفائستوس) ، والتي تتجه إلى يمين هذا المحور ، وربما كانت إلى جانبها ربة النصر (نيكه) ، وهي تضع تاجاً على رأسها . ويبدو ان صدر التمثال النسائي المتقدم هو للربة (هيرا) . وتدل دراسته على أن وضعها كان هادئاً شأن أوضاع بقية الآلهة التي فقدت تماثيلها . غير أن بقية التماثيل في طرفي الجبهة المثلثين متحركة .

وعلى هذا فان حوادث هذا المشهد تجري في الاوليمب مركز الآلهة ، ويدل وجود (هيليوس) و (سيلنه) في الطرفين ، على أن العالم كله كان يهتم بولادة أثينة ، أي بما يجري في شروق فجر هذا العهد الجديد . ويرى في رسوم (كاريه) أن جسم هيليوس يبدو في الزاوية اليسرى . ولم يبق الآن منها إلا كتفها وذراعها الأيمن ، ثم ان عربتها لم تمثل إلا برؤوس خيولها . وإلى جانبها يوجد آله شاب في وضع رجل نائم ، يستيقظ وهو ينظر إلى العربة وليس يستر جسمه الغض شيء كأنه نبات الربيع يتلقى أنوار شمس النهار . وقد قيل إنه الاله ديونيزوس الذي يخصب الطبيعة . وهو يرى مائلاً ، وكتفه يمس الارض . ويشاهد صدره من ثلاثة أرباعه وقد وضع رجله على حافة الكورنيش . ويلاحظ أنه أحسن تماثيل الجبهتين احتفاظاً بشكله القديم ، كما يلاحظ أن خطوط جسمه جميلة جداً تجعله شبيهاً بصورة آدم التي صورها (ميكيل آنج) . وهو نهاية مابلغه الفن الآتيكي من كمال . (انظر اللوح ٢١ الصورة ١) . وإلى جانبه الربتان (ديمتير) و (كورة) اللتان ترمزان إلى الارض الخصبة وقوة الانبات الكامنه فيها . وهما جالستان جنباً إلى جنب وتستندان بحنان على بعضها . وترى الأولى منهما من وجهها الامامي ، والثانية وهي ملتفتة الى الربة الرسولة (إيريس) التي تشيع في الاوليمب نبأ ولادة أثينه . ويلاحظ أن ساقيها وذراعيها منحوتة على شكل أن خطوطها العامة تنقل ، نحو مركز الجبهة ، الحركة التي تنشأ من زاويتها . وأجمل ما في هذين التمثالين العاطفة التي تجمعهما . وهي حب الأم لابنتها ، ومبادلة الابنة امها لهذا الحب . وينجلى كل ذلك في حركاتهما . كما ان ثوبيهما لهما ثنيات مفرغة توافق إيقاع الشكلين ، وهما من (البيبلوس) الآركوسي ، وفوقهما معطفان

يلفان ظهريهما وساقيهما . أما ايريس فانها تسرع بحركة واسعة وذراعاها مبسوطان ، أما وشاحها فيطير كأن ريحاً هبت عليه ، ويشير بلطف الى خطوط جسم صاحبته وأشكاله العامة .

وضاعت كما قلنا بقية التماثيل التي كانت في هذا القسم الأيسر من الجبهة الشرقية . أما تماثيل القسم الأيمن فقد وجدت منها أربعة . ويظن أن الخامس المفقود كان متناظراً مع تمثال ايريس ، ويمثل (هرمس) الذي هو رسول زوث المعروف . ولم يعرف على وجه التأكيد من آلهة هذا القسم إلا (سيلنه) ، وربما كانت الربات المقيمات الى جانبها هي (أفروديت) و (ديونه) و (ليتو) . وتختص هذه الربات الثلاث أن أوضاعها وثيابها لا تشبه أوضاع وثياب (ديمتير) و (كوره) . إذ إن لكل منها معطفاً يلتف حول ركبتيها ، ويظهر من تحته الثوب الايوني (كيتون) ، الذي يلتصق بأعضاء جسمها ، ويبديها في أجمل الأشكال . ويبلغ فن فيدياس في إتقان صنع ثنياتها ، القمة التي ليس بعدها كمال ، فهي غنية ، ومتنوعة ومتسقة ، وكثيفة ، وأصدق من الحقيقة . ولم يبتكر الفن الاغريقي أحسن منها في كل عصوره . ويلاحظ أن صدري الربتين (ديونه) و (ليتو) مستوران . اما افروديت فانها مرتدية بـ (كيتون) بسيط شفاف يظهر بطنها وقامتها ، وينزلق على كتفها الأيمن . ولا ريب أن رأسها المفقود كان يزيد في سحر تأثيرها الذي لا يوحي باللذة الجسمية ، بل بلذة بديعية ، تنصهر فيها حرارة العبقرية التي أنشأت شكلها هذا . (انظر اللوح ٢٠ ، والصورة ١) .

ويقول في هذه الربات الثلاث أحد مؤرخي الفن : « إنهن على الرغم من التشويه الذي أصابهن ، ما زلن يمثلن كبرياء وحنان المرأة ، وازدهار شباب الربات الخالدات ، إنهن ثلاثة أبيات شعرية من قصيدة نظمت وأهديت تكريماً لجمال المرأة الخالد » .

وكما كان تمثال ديونيزوس يشع أنوار الشمس ، فإن أفروديت بوشاحها يتفق كل الاتفاق مع انسكاب أشعة القمر الذي تمثله (سيلنه) . لهذا فان هذه الربة التي ولدت من أمواج البحر ، تضع قدمها في المكان الذي يخرج منه جذع (سيلنه) المهشم . ولم يبق من عربة هذه إلا رأس جوادها .

٩ - الجبهة الغربية

وكانت هذه الجبهة تامة حتى القرن السابع عشر . وقد تهدمت في انفجار سنة (١٦٨٧ م) . ولم يسلم من تماثيلها ، إلا بعض القطع التي توزعت بين متحفي (البريتيش ميوزيوم) و (أثينا) . ويمكننا أن نأخذ فكرة عن المشهد الذي كانت تمثله من رسوم (كاريه) . ففي وسطه كانت توجد الربة (اثينة) ، والآله (بوزيئيدون) ، وهما متباعدان عن بعضهما . وكانت أثينة تضرب برمحها الأرض ، فتنبثق منها شجرة الزيتون المقدسة . وكان بوزيئيدون يضرب بصولجانه هذه الأرض ، فينبجس منها الماء الأجاج . ووراء كل منهما عربته التي تجرها الخيول . وكانت هاتان العربتان متناظرتين ، وتأتي بعدهما فئة من الآلهة . وكان يوجد وراء عربة (أثينة) الآله (هرمس) ، وربة الظفر (نيكه) . ووراء عربة (بوزيئيدون) (إيريس) و (أمفتريت) . ثم يملأ جانبي الجبهة المثلثين رجال من أبطال مقاطعة الآتيك القدماء ، يتفرجون على منازعة أثينة و بوزيئيدون لامتلاك مقاطعتهم . وفي كل من زاويتي الجبهة يوجد تمثالا نهر وعروس غاب ، يرمزان الى اهتمام عناصر الطبيعة بالدرامة الالهية التي تجري حوادثها على مرأى منها .

ويختص هذا المشهد أن الإيقاع المهتز مطبق في كل جزء من أجزائه . فالآلهان المتوسطان يبتعدان عن بعضهما بحركتين متناظرتين . كما أن جياد العربتين تعدو بحركة مضادة للحركة الأولى . على حين أن جسمي الحوذيين يعودان فيوجهان الإيقاع إلى عكس اتجاه العربة . وهكذا يظل هذا الإيقاع يتبدل من اتجاه الى اتجاه آخر ، حتى يبلغ زاويتي الجبهة . وقد وجدت قطعة من صدر (بوزيئيدون) فتبين منها أن جسم هذا الآله كان جسم جبار كبير . كما حفظ في لوندرة جذع الربة (ايريس) . وظهر من دراسته ، أن جسمها قوي ، وثدييها وبطنها وكشحيها وفخذيها ، مستديرة ومرسومة بدقة ورفق . ويوجد رأس جميل جداً في في متحف اللوفر يدعى (رأس لا بورد) ويظن انه كان لها . ويوجد في البريتيش ميوزيوم أيضاً جذع الربة (أمفتريت) الملتف بثوب رقيق ، ويدل على ان وضع صاحبته كان مثنياً كالقوس ، وعضلاتها منقلصه ، وساقها اليمنى ممتدة الى الامام .

بيد ان أجمل القطع التي التقطت من بقايا هـذه الجبهة ، هو جسم التمثال الذي يمثل نهر (سفيز) الجاري في شمالي مدينة اثينا . وهو جسم متطاول ويعده بعض المؤرخين أجمل جسم رجل عار في الفن الاغريقي . وعضلاته متقلصة وصدره منتفخ ، وأروع مافيه بشرته التي صوحتها الشمس على ممر القرون . (انظر اللوح ٢٢، الصورة ١).

ويستنتج أخيراً من مجموعة تماثيل الجبهة الغربية وتماثيل الجبهة الشرقية ، أن التمثيل المسرحي قد أثر فيها تأثيراً واضحاً ، وأن فيدياس كان مغرماً بالشعر والتاريخ وأنه كان ينحدر من الأكروبول فيصغي الى الممثلين ، ويملىء عينيه بحركاتهم ، ثم يعود الى نفسه ، فيصهر الصور التي رآها في بوتقة خياله المبدع . ولا يلبث أن يحولها الى أشكال مرمرية ثابتة خلدت اسمه إلى الأبد .

١٠ — بقية النحاتين في القرن الخامس قبل الميلاد

وتحدثنا النصوص القديمة أن فيدياس استطاع خلال المدة التي عمل فيها على إبلاغ الفن الكلاسيكي أعلى درجات الكمال ، أن يعلم عـــدداً من تلاميذه كـ (ألكامين) و (كولوتيس) و (أغوراكريتوس) طرقه وأساليبه الفنية . بيد أننا لا نعلم إلا أشياء قليلة عن آثار وأعمال هؤلاء النحاتين . ويقال إن الأول منهم صنع تمثالاً لأفروديت نصب في إحدى الحدائق التي تقع خارج أسوار أثينا . ولا يعرف عن هذا التمثال أي شيء ويظن بعض مؤرخي الفن أنه كان أصل النسخة الرومانية المحفوظة في اللوفر ، تحت اسم (فينوس فريجوس) والتي ترى فيها امرأة ملتفة بثوب يلتصق بجسمها فيبدي أشكال جسم نسائي مثلي ساحر .

ومهما يكن فان تعاليم مدرسة فيدياس قد انتشرت وعمت جميع البلاد اليونانية وانتقلت منها الى آسيا الصغرى وسورية . وما ذلك إلا لأنها وحدت جميع الأساليب الفنية الاغريقية وأنشأت منها تعاليم في النحت ، تقبلها كل مدارس النحاتين وكان شأنها في ذلك شأن اللغة الآتيكية المعاصرة التي وحدت بين جميع اللهجات الاغريقية ، وسادت على ألسنة كل اليونانيين . ومن أشهر الأمثلة التي يمكن سردها في تبيان أثر فن البارتنون على مبتكرات القرن الخامس الأخرى تماثيل (الكارياتيد)

التي تزين رواق معبد الاريكتيون الجنوبي والتي لا تفرق بشيء عن صور العذارى اللواتي نسجن حلة الربة (أثينه) ، ومشين في موكب (الباناتنه) المشهور . (انظر اللوح ١٢ ، الصورتين ١ و ٢) ومنها أيضاً مشاهد قتال الاغريقيين والأمازونات ، واللابيتيين والسانتور ، في إفريز معبد أبولون في (فغالي) . الذي أنشأه (ايكتينوس) مهندس البارتنون ، ولا يعرف اسم النحات الذي نحت هذه المشاهد ، كما لا يعرف اسم الفنان الذي نحت لوحاً مرمرياً محفوظاً في متحف نابولي ، يمثل (أورفه Orphée) وقد نزل إلى الجحيم ليأتي منها بزوجه (أوريدسا) ، فسحر حراسه بأنغامه الموسيقية ، وتمكن من أن يحظى بالسماح له أن يخرج معها الى عالم الدنيا ، على شريطة ألا يلتفت إليها قبل أن يبلغ عتبة الجحيم ، ولكنه لم يستطع صبراً ، فالتفت الى (أوريدسا) قبل أن يقطع العالم السفلي ، فأُرسِل وراءه رسول الآلهة (هرمس) ، وكلف باسترجاع الزوجة من زوجها البائس . ويرى وهو يمسك بيدها برفق ، تاركا لها الوقت لتنظر إلى زوجها نظرة أخيرة . وتقرأ على وجوههم جميعاً أمائر الألم الذي يحبسه من الاندفاع قوة النفس التي تختص بها الآثار الكلاسيكية . وما أجمل حركة يد (أورفه) وهو لا يجسر على جس معصم زوجه التي ستغيب عنه إلى الأبد .

انظر إليها إن الوشاح سينسدل على وجهها لتعود الى مقرها المشؤوم . وانظر إليه وهو يحمل ضمن جلد ثعلب قيثارته الشجية ، التي فارقتها ألحانها الساحرة . ثم تأمل الآله هرمس الذي يتألم لألمها ، وهو بهيئة غلام جميل ممشوق القوام ، وقد انزاحت قبعته ، فسقطت بارتخاء على عنقه . ويظن أن هذا اللوح كان موضوعاً في أحد المسارح التي كانت تمثل فيها أسطورة (أورفه) .

وعلى الرغم من سعة انتشار فن فيدياس ، وشدة الأخذ بـه في كل البلاد الاغريقية ، فقد ظهر في آخر القرن الخامس فئة من الفنانين الذين حاولوا أن يزيدوا الى ثروة الفن الكلاسيكي عناصر جديدة اخرى ، دون أن يخلو بجلاله وعظمته . ومن هؤلاء النحات (بايونيوس) من سكان مدينة (مانده) الذي حاول أن يخرج التمثال النسائي عما كان عليه ، في هذا العصر من أوضاع ساكنة ، أو حركات متسقة ومتزنة ، فأنشأ تمثاله المشهور المسمى (ربة الظفر) ، (انظر اللوح ٢٣ ، الصورة ٢) وأهداه سكان مدينة (مسين) إلى معبد أولمبيا . فوضع هناك على قاعدة مثلثة الشكل ، ارتفاعها

تسعة أمتار وهو تمثال أصلي إغريقي . وجد محطماً إلى عدد كبير من الأجزاء . وقد ضاعت الأجزاء التي تمثل ذراعيه ووجهه ، فأعيد تركيب ما تبقى منها في (أولمبيا) وفي (درسد) . وأمكن تصور ما كان عليه تمثال (بابونيوس) . وإذا به يمثل الربة وهي تنزل من السماء نزولاً مستقيماً ، وما زالت أجنحتها تضرب الهواء ، وظلت معلقة بعد أن مست قدمها اليسرى الأرض . على حين أن رجلها اليمنى مازالت في الفضاء . وقد ضغط الهواء على ثوبها فتوارت ثنياته إلا قليلاً . وبدا جسمها كأنه عار ، وظهرت أشكاله الجميلة الممتلئة ، وتجمعت أطراف ثوبها وراءها ، وهي تخفق خفوق الأعلام في يومٍ هبّت رياحه . ويظهر أنها كانت تحمل سعفة نخيل أو أكليلاً أو شيئاً آخر . وكان بنتيجة تجمع ثوبها وراءها ، واتصاله بالقاعدة الخلفية ، أن مركز ثقل التمثال تأخر قليلاً الى الوراء وظهرت الربة كأنها معلقة في الفضاء بنتيجة خفقان جناحيها (المفقودين) لا بسبب اتصال ثوبها من الخلف . (انظر اللوح ٢٣ ، الصورة ٢) .

ومن هؤلاء النحاتين أيضاً (كاليماك) الذي ينسب إليه ابتكار التاج الكورنثي ، وسنتكلم عنه في الفصل المقبل . و (كريزيلاس) ، وهو الذي ينسب إليه نحت تمثال بريكليس النصفي ، الذي توجد عنه نسخة مرمرية رومانية محفوظة في متحف (الفاتيكان) بروما . ومن الآثار الكلاسيكية التي لم يعرف من صنعها صورة الشاعر (هوميروس) ، التي توجد منها نسخة مرمرية في متحف (براكو) في روما . وهي تمثل وجه الشاعر الكبير تمثيلاً مثلياً ، دون أن تبدو فيها تقاطيع صاحبها الفردية ، وذلك تبعاً لعادة العصر الكلاسيكي في تمثيل التقاطيع العامة لا الخاصة .

ومنها أيضاً تماثيل (النيرئيد) في كزانتوس . وهن ربات البحر ، والنسيم العليل الذي تحمله الأمواج . وتختص تماثيلهن بأنها تتحرك حركات إيقاعية كأنها ترقص ، فتبدو خطوط أجسامها كأنها هاربة وتشبه تمثال بابونيوس . وكذلك الالواح الحجرية التي تزين معبد (أثينه نيكه) في أكروبول مدينة أثينا ، وقد نحتت في أواخر سنوات القرن الخامس قبل الميلاد . ويبلغ طولها ٣٣ متراً . وفيها مشاهد مختلفة لم يبق منها إلا بعضها ، التي تمثل الربة (أثينة) وهي جالسة على مقدمة سفينة وأمامها ربات الظفر ، ذوات الاجنحة اللواتي يهيئن الأضحيات ، فيركضن ، ويقدن الحيوانات التي ستضحى ، أو يخلعن نعالهن للصلاة . انظروا إلى هذه الربة الرشيقة التي انثنت على نفسها فاستدارت ثنيات ثوبها الشفاف ، كأنها

أمواج البحر ، وبدا جسمها برشاقة خلاله ، فاتضحت أشكاله اللطيفة الشابة مهتزة بحياة وأية حياة . (انظر اللوح ٢٣ الصورة ١) .

ومن هؤلاء الفنانين أيضاً النحاتون الذين زينوا عدة توابيت مرمرية وجدها رنان في مقابر صيدا الملكية خلال حفريات أجراها في آخر القرن التاسع عشر . وقد بلغ عددها اثنين وعشرين تابوتاً . غير أن تاريخ بعضها لا يعود الى هذا الزمن . ويمكن سلسلتها بين منتصف القرن الخامس وآخر القرن الرابع . وأقدمها تابوت يسمى تابوت الحاكم (الساتراب) . وهو مزين بمشاهد صيد ، ومآدب مختلفة . ويرى الحاكم قائماً في عربة تجرها الخيول وذلك في إحدى واجهتي التابوت الكبيرتين (انظر اللوح ٩ ، الصورة ٢) .

ومن أجمل هذه التوابيت تابوت اطلق عليه اسم (التابوت الليسي) . ويمكن نسبته الى آخر القرن الخامس . وله غطاء ذو منحدرين . وقد زين بمشاهد مختلفة منها آباء الهول على الجبهتين المثلثتين ، والأمازونات على عربات مطهمة (انظر اللوح ٢٢ ، الصورة ٢) ممثلة بمنظور مائل ، وهي تطارد الأسد ، وفرسان شبان يشبهون شبان فيدياس ، وهم يضيقون الخناق على خنزير بري على الواجهة الطولانية وأفراد السانتور ومشاهد أخرى على الواجهتين العرضانيتين . وكلها تمثل منازع الفن الاغريقي المعاصر التي درسناها سابقاً .

ومن هذه التوابيت أيضاً تابوت (الباكيات) . وهو أحدث عهداً من التابوت السابق . ويشبه شكله بناءاً ايونياً قائماً على عمد ودعائم . وحوله صور بارزة منحوتة لثماني عشرة امرأة واقفات ، في أوضاع الأسى والحزن . وبعضهن غارقات في تأمل عميق وبعضهن جازعات . ويظن أن النحات جعلهن على هذه الصورة لتبيان فداحة الخطب الذي شمل بلاط صيدا الملكي من فقد أمير مات ، وهو في الصيد ، ودفن مع كلابه كما تدل بقية المشاهد الممثلة على التابوت . ثم يحسن أخيراً ذكر تابوت شهير آخر هو تابوت (الاسكندر) الذي يرجع عهده إلى النصف الثاني من القرن الرابع . وتشاهد فيه معركة بين الماكدونيين والفرس . ويظن أنها معركة (أسوس) المشهورة . ويرى الاسكندر بين الفرسان ، وهو يمسك رأس أسد

وفي مشهد ثان من مشاهد التابوت الاخرى ، وهو يركض وراء وحش بري . ويلاحظ أن معظم هذه التوابيت محفوظة في متحف الآستانة .

ومن آثار القرن الخامس الاخيرة ألواح معبد (كولباشي) في الاناضول : (تريزا القديمة) التي نقلت إلى متحف فيينا . والتي كانت تزين قبراً لأحد زعماء هذه المدينة القدماء . ويبلغ طولها ١٠٠ متر . وتمتد مشاهدها على صفين ، وهي تحوي وقائع مختلفة : كحروب طروادة ، وأساطير عديدة . كقتال الاغريقيين ضد الاماروناث واللابيتيين ضد السانتور . وتختص أن أسلوبها قصصي ، وفيه تفاصيل كثيرة لا تخلو من الظرف .

٦ - العمارة وتنظيم المدن بعد العهد الكلاسيكي

آ - تبدل الشروط التي أوجدت الفن الكلاسيكي . - العمارة في القرن الرابع قبل الميلاد. - النظام الكورنثي . - المسارح

ب - أبنية القرن الرابع قبل الميلاد

ج - المدن الاغريقية التي نشأت بعد القرن الخامس قبل الميلاد ، وقبل العصر الهلنستي

---

١ - تبدل الشروط التي أوجدت الفن الكلاسيكي :

ومضى العهد الكلاسيكي ، وعقبه عهد آخر ابتدأ بحروب البيلوبونيز ، وانفصام وحدة اليونانيين . ولم يعد الموقف الجديد موافقاً لاستمرار فاعلية أثينا الفنية . إذ أن الحكم الديموقراطي مال فيها إلى الانحطاط والتدهور . كما أن البلاد التي تنافسها كأسبارطة ، وبيؤسيا ، وسيراكوز انتصرت عليها في أواخر هذا القرن ، وأجبرتها على تهديم أسوارها وأبراجها ، وإغراق سفنها . وكان أن ضعفت الموارد الاقتصادية لهذه المدينة التي اشتهرت بانصرافها إلى تعهد الفنون والآداب وتذوق لذة الأفكار الرفيعة . فنقصت إمكانيات فاعليتها المبدعة ، وكفت عن إقامة منشآت عظيمة ، كما كان شأنها في الزمن السابق . أما اسبارطة التي سادت البلاد اليونانية فانها لم تستفد من انتصارها العسكري في توجيه العزائم نحو العمران والإنشاء . وكذلك فقدت المدن اليونانية في ايتاليا وصقلية هناءها وراحتها . فقد طمع في ثروتها اللوكانيون والسامنتيون ، وأخضعوا (كوم) و (بائستوم) و (نابولي) . على حين أن (لوكرس) و (ريجيون) و (تارانت) كانت تتحاسد وتتباغض ، وتهيء لكل طامع طريق السيادة عليها . كما أن القرطاجيين تقدموا في صقلية ، واستولوا على مدن (سيجست) و (أغريجانت) و (سيلينونت) ، وضيقوا الخناق على سيراكوز .

وحل القرن الرابع قبل الميلاد على البلاد اليونانية بأزماته السياسية والاجتماعية والدينية والفلسفية . فانصرفت المدن إلى تصريف سياسات حائرة وغير مستقرة ، وكثرت

فيها الأحزاب والشيع ، وتفرقت الآراء واختلفت . فنشبت بينها الحروب والمعارك الكثيرة ، وأحرقت أبنية بعضها ، وتهدمت معابد بعضها الآخر . ونشأت ظروف عامة لاتصلح لنشوء الأفكار وازدهار الفنون . ولا ريب أن بعض المعابد الشهيرة نشأت في (دلف) و (ديلوس) و (تيجه) و (أبيدور) . غير أن اغريقيي ذلك الزمن لم يكونوا أهلا لان يتصوروا وينفذوا مشروعاً مشتركا ، كتشييد أبنية الاكروبول في أثينا . وذلك لان نفوسهم اعتراها القلق ، ولم يعودوا يؤمنون بالتقاليد . وضعفت أفكارهم وعواطفهم المشتركة ، وانتشرت الفردية بينهم . ونشأ عندهم الفكر النقدي ، وانصرفوا إلى التعبير عن العواطف الشديدة والحزينة ، وانقلبوا من أمة تعتنق مثلا أعلى مشتركا ، إلى مجموعة من الأفراد ، تحركهم المنافع الفردية ، وتسيطر على جميع أعمالهم .

وتراءى كل ذلك في فنونهم ، وجعلت تنحط عليهم المصائب . وتبع عهد سيادة طيبه عهد سيادة أثينا مرة أخرى . غير أن هذه المدينة لم يتح لها من جديد أن تقوم بنفس الدور الذي قام به بيريكليس . وتهيأت السبل لسيادة مكدونيا على الهيلينيين ، وعاد الفرس إلى البلاد اليونانيه الآسيوية .

ثم قام الاسكندر الماكدوني بمشروعه الجبار الذي توخى منه توحيد العالمين الشرقي والاغريقي ، والذي انتهى بالفشل فيما بعد . غير أن إخفاقه لم يمنع من أنه أحدث تبدلات مهمه جداً في كل نواحي الحياة الفنية الاغريقية . إذ أنه نقل مراكز هذه الحياة من البلاد اليونانية الأصلية ، إلى أجزاء العالم الشرقي التي أضافت المدنية الهيلنية ، ومنحتها عناصر جديدة ، وأخذت بأسبابها ، كمالك (برغام) و (مصر) و (سورية) . فغدت بذلك بؤرات إشعاع للفن العالمي مدة قرون عديدة .

٢ - العمارة في القرن الرابع قبل الميلاد ، النظام الكورنثي :

ولم ينشيء اليونانيون خلال القرن الرابع قبل الميلاد أبنية ، يصح أن تقارن بأبنية القرن الخامس . وقد انصرفت فاعليتهم إلى إصلاح العمارات التي تهدمت أثناء الحروب المتعاقبة . وكانت مقاطعة البيلوبونيز هي التي تولت في فاتحة هذا

القرن القيام بأكبر مجهود في هـذا المضمار ، فجعلت مدينـة (تيجه) الأركادية تنشيء من جديد معبداً للربة (أثينه أليا) . وكلفت النحات الكبير (سكوباس) بتزيينه . ومن خصائص هذا المعبد الجديد ، أن أعمدة قاعته الداخليـة هي أعمدة أيونية ، وأن أعمدة مدخله أعمدة كورنثية ، تتألف تيجانها من صفين من أوراق شوك اليهود ، تخرج منها سوق مخددة تحمل الحلزونات المزينة بوريقات صغيرة . وبين كل حلزونتين منها ورقة طويلة من شوك اليهود ذات الشكل المخروطي .

ويلاحظ أن النظام الكورنثي الذي يتميز بتاجه المنحوت على شكل سلة من الأوراق النباتية بدأ يظهر في الأبنية اليونانية . ولكنه لم يلعب في زخرفتها إلا دوراً ثانوياً ، كما أن الاغريقيـين كانوا يعدونه نوعاً من النظـام الأيوني . ولا يختلف عنه إلا بأوراق تاجه . لهذا فإنهم قد مزجوهما معاً في معبـد (تيجه) . ويقول المؤرخ الفني القـديم (فيتروف) إن صائغـاً من كورنت عـاش حول سنة (٤٠٠ ق . م) اسمه كالياك ، هو أول من نحت تاجاً كورنثياً ، وذلك بعد مانظر إلى نبات شوك اليهود ، وقد التفت أوراقه على سلة وضعت على قبر من القبور . غير أننا كنا رأينا أن معبـد (فيغالي) الذي بناه (ايكتينوس) مهندس البارتنون في القرن الخامس ، كان يحوي عموداً في منتصف صدر قاعته الداخلية ، عليه تاج كورنثي . ويختص هذا التاج أنه لايشبه التيجان الكورنثية المعروفة . إذ أن حلزونتيه ملتصقتان في أعلاهما . ومهما يكن فإن وجوده يدل على أن عناصر هذا النظام نشأت في عهـد أقدم من فاتحة القرن الرابع . ويقول (شوازي) في كتابه عن تاريخ فن العمارة : « إنه مستوحى من نموذج التاج ذي سعفات النخيل ، الذي كان شائعاً في المنشآت المصرية الفرعونية ، وان عمل كالياك ما كان إلا تنظيما نهائياً للعناصر الكورنثية » . ثم انه يستفاد مما تقـدم عن رواية (فيتروف) أن كالياك كان صائغاً . وفي الحقيقـة إن أول التيجان الكورنثية هي أعمال صياغة لا أعمال نحت . لأن اشكالها الدقيقة التي تقلد أشكال أوراق النبات متفقة مع الأعمال الأولى اكثر من اتفاقها مع الأعمال الثانيـة . ويظن أن حلزوناتها ، وأوراق شوك اليهود كانت تعمل من النحاس . ثم تجمع إلى بعضها حول السلة . ويدل على ذلك أن هذه الاوراق والحلزونات بقيت تصنع من البرونز ، وتجعل حول التيجان الحجرية إلى العصر الروماني . فقد كان في (البانتيون) بروما تيجان برونزية ، كما كان يوجد منها في أبنية تدمر

وجرش ، حيث مازالت تشاهد بعض التيجان الملساء دون أوراقها وزخارفها البرونزية التي انتزعت عنها فيما بعد . وتختص التيجان الكورنثية الاولى أن حلزوناتها دقيقة ، وأنه توجد سعفة نخيل وسط ورقات شوك اليهود الموزعة على صفين غير متساويين وأن حلزوناتها مزينة بوريقات صغيرة .

والخلاصة أن الاغريقيين لم يستخدموا النظام الكورنثي ، إلا قليلاً ، وعلى اعتبار أنه نوع من أنواع النظام الأيوني . وقد ظهر خاصة في معبد (هيرا) في مدينة (أبيدور) ممتزجاً مع النظامين الدوري والايوني ، وفي (تولوس) هذه المدينة ايضاً . وهو بناء مستدير وكان مشهوراً جداً في العصور القديمة ، ولم يبق منه إلا قاعدته المستديرة المرفوعة على طبقات . وهو يشبه بذلك بناء مماثلاً له ، ولكنه أقدم وأصغر منه في معبد دلف . وفي هذين البناءين الأخيرين كانت أعمدة أقسامها الداخلية ايونية وكورنثية معاً ، وأعمدة أروقتها دورية . ولا يعرف على التأكيد ماهي الغاية من إنشاء هذين البناءين المستديرين . ويقول بعض الأثريين إنهما كانا مخصصين للمباريات الموسيقية ، ويقول بعضهم الآخر استناداً على مابلغنا من ان بناء (أبيدور) كان مزيناً في داخله بصور إله الحب وربة اللذة ، انه كانت تقام فيه بعض العبادات الجنازية المتعلقة بالعالم الآخر . وتختص التيجان الكورنثية في هذا البناء الأخير باختلافها عن التيجان الكورنثية الأولى التي ظهرت في (فيغالي) و (تيجه) ، وأن ورقات شوك اليهود فيها استطالت وارتفعت برشاقة وظرف معجبين ، وأن حلزونات الزوايا أصبحت ضخمة وغليظة ، ودون تزيينات ورقية ، كما أن سوقها اتخذت شكلاً عارياً . وهذا الشكل هو الذي ستأخذه التيجان الكورنثية في أبنية سورية ومصر وايتاليا خلال العصر الروماني .

٣ — المسارح :

وابتكر الاغريقيون نحو منتصف هذا القرن بناء المسرح . وقد كانوا قبل ذلك يمثلون مسرحياتهم الدراماتيكية في أمكنة بسيطة للغاية ، تتألف من صفوف من الأدراج مستندة على منحدرات التلال . ولم يكن فيها إلا مقاعد خشبية . وكذلك كانت المنصة التي يظهر عليها الممثلون ، من الخشب أيضاً . ولا يخفى أن فن التمثيل عند اليونانيين يمت إلى أصول دينية . لهذا كان يقوم في وسط

كل مسرح مذبح تقدم عليه الأضاحي . كما أنه كان يوجد معبد أمام المسرح كما هو الأمر في مسرح (ديلوس) . وكذلك كان بعض كهنة ديونيزوس في أثينا يترأسون كل حفلة تمثيلية تقام في مسرح المدينة .

ويفترق نموذج المسرح الذي ابتكره الاغريقيون عن المسارح الرومانية التي أقيمت فيما بعد ، بأن قسمه الأوسط الذي يسمى (أوركسترا) كبير وشكله مستدير ، وأنه مخصص للممثلين ولمشاهد الرقص والغناء . أما منصة التمثيل التي يظهر عليها الممثلون فكانت بناءاً مستطيلاً ذا عدة أقسام . على حين أن قطر المدارج التي يجلس عليها المتفرجون والمسماة (كوالون Koilon) كان يبلغ (١٢٠ متراً) أحياناً . وتسمى منصة التمثيل (سكينه Skene) . ويفصلها عن المدارج ممران ، يسمى كل منهما (بارادوس Parados) . وهي بناء مستطيل ، وداخلها مقسوم إلى ثلاث غرف أو أكثر . وأمام هذه الغرف تلقاء المتفرجين ردهة طولانية لايتجاوز عمقها ثلاثة أو أربعة أمتار وتسمى (بروسكنيون Proskenion) . وقد ظل الاغريقيون يبنون مسارحهم على أطراف التلال ، وبذلك كانوا يتخلصون من عناء بناء أسس المدارج ، ويكتفون بتسويتها ، وجعلها على شكل نصف دائرة تمتد أمام (الاوركسترا) . ويجعلون ممراتها (دياذوما) على هيئة أنصاف أقطار هذه الدائرة . وذلك لتسهيل انتقال المتفرجين بين أجزائها . أما الدرجات فقد كانت تنحت في الصخر أو تبنى . ثم يحاط كل هذا القسم بجدار خارجي ، يمتد على شكل نصف مستدير . وفيه أبواب المسرح . ويلاحظ أن المسارح الاغريقية لم تكن مسقوفة ، وأن الروايات كانت تمثل في الهواء الطلق . وكانت تجعل في غالب الأحيان بالقرب من أروقة ما حتى يتسنى للمشاهدين ان يلتجئوا إليها لما تهطل الأمطار . وأول المسارح الاغريقية التي بلغنا خبرها مسرح ديونيزوس في (أثينا) . ويختص هذا المسرح أنه في منتصف (الاوركسترا) منه مذبح للاله ديونيزوس ، وأن هذه الاوركسترا نصف مستديرة . وتوجد وراءها منصة التمثيل . وتتألف هذه من ردهة يظهر في صدرها ، عدة أعمدة دورية كانت تستر بحواجز خشبية ملونة عندما يبدأ الممثلون بالتمثيل . وتترك مرئية في أيام الأعياد . ومن المسارح الاغريقية الجميلة مسرح (أبيدور) . وقد بناه النحات بوليكليت الصغير في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد . ويختص أن له انحدارين

غير متساويين في الميل . والاوركسترا فيه محاطة بصف من الأحجار المستديرة . وجانبا منصة التمثيل مائلان قليلا . وفي صدر ردهتها الأمامية صف من الأعمدة . ومن أشهر المسارح الاغريقية أيضاً ما بني منها في مدن آسيا الصغرى في العهد الهلنستي . وأشهرها مسارح (إيفيز) و (برين) و (برغام) و (اسباندوس) . وهذا الأخير هو أكملها . وقد بني في القرن الثاني قبل الميلاد . ويختص أن المنصة فيه لها واجهتان إحداهما داخلية ، وترتفع مترين عن الاوركسترا ، وفيها صفان من الأعمدة الدورية والأيونية ، فوق بعضها ، ووراءهما جدار فيه محاريب صغيرة معدة لايواء بعض التماثيل . والثانية خارجية شبيهة بها . وفيها صفان من الأعمدة متعاليان ومحاريب كانت تحفظ فيها التماثيل . أما الاوركسترا فهي نصف مستديرة . وكذلك المدارج المنقسمة الى طبقتين . وعدد الأدراج في العلوية منها ضعف عدد الأدراج في الطبقة السفلية .

٤ — أبنية القرن الرابع :

ومن أشهر الأبنية الاغريقية التي أنشئت في القرن الرابع البناء التذكاري الذي شيده ليزيكرات تخليداً لفريق من الأطفال المغنيين ، الذين حازوا قصب السبق على أندادهم في إحدى المسابقات الغنائية التي نظمت سنة ٣٣٥ ق . م . وهو بناء صغير ، ولكنه جميل جداً . ويتألف من قاعدة مربعة وفوقها بناء اسطواني الشكل توزعت حوله ستة اعمدة لها تيجان كورنثية . ويستند على هذه الأعمدة طنف (كورنيش) ، يحمل قاعدة لها ثلاث درجات . وفوق الجميع شكل الجائزة (تربيه) التي نالها الفائزون .

ومن أبنية هذا العصر أيضاً معبد (أبولون بيتيان Apollon pythien) في دلف . وكان مقدساً عند كل الاغريقيين . وقد تهدم سنة (٣٧٣ ق . م) على أثر زلزال أرضي . فبدىء باعادة بنائه سنة (٣٦٥ ق . م) . وانتهي منه سنة (٣٣٠ ق . م) فأتى آية في الجمال والإبداع . وكان له ستة أعمدة دورية في كل من واجهتيه الأمامية والخلفية ، وخمسة عشر عموداً في كل من طرفيه الجانبيين . وكنا ذكرنا أن كثيراً من المعابد الصغيرة والكبيرة والمذابح اجتمعت

في دلف على غير انتظام ولا تكافيء وتوازن في حجومها . وكان معبد أبولون في وسطها ، وفي شماله يوجد مسرح كبير . وكانت توجد طرق تبدأ من الجنوب حيث يوجد مدخل ضخم . ثم تصعد حتى تبلغ هذا المعبد . ويحيط بها من الطرفين عدد كبير من التماثيل والمعابد الصغيرة التي ساهم باهدائها الاغريقيون في كل أصقاع بلادهم . ويحيط بكل هذا سور مقدس يرتفع على لحوف جبل البارناس ويهيمن على وادٍ كثير الخضرة .

وشيدت في القرن الرابع مدينة (ميغالوبيس) في البيلوبونيز ، وأصبحت منافسة لاسبارطة خلال فترة قليلة من الزمن . وفي آخر هـذا القرن بني فيها مسرح كبير يشبه مسرح (ابيدور) ويزيد عليه باحتوائه في جنوبه وراء منصة التمثيل ، قاعـة كبيرة للاجتماع تدعى (ترسيليون) ، تزيد أبعادها على أبعاد قاعة (تلستريون) في إيلوزيس التي تقدم ذكرها . وكانت دعائمها منظمة على شكل يسمح لكل الذين يحضرون إليها أن يروا منصة الخطيب من كل ناحية من نواحيها .

بيد أن آسيا الصغرى الاغريقية بذت غيرها من المناطق اليونانية في جمال البناء خلال النصف الثاني من القرن الرابع . وذلك بسبب ظهور مهندس معماري فيها يدعى (بيتيوس Pythios) وهو الذي شيد مدفن هاليكارناس الشهير المعدود بين أعاجيب العالم السبع ، على نفقة (ارتميز) ملكة كاريا تخليداً لذكرى زوجها (موزول) المتوفى سنة (٣٥٣ ق . م) . ويتألف هذا المدفن من قاعدة مستطيلة مرتفعة طولها (٣٦ متراً) ، وعرضها (٢٧ متراً) ، وارتفاعها (٢٠ متراً) . ويقع النفق الجنازي تحتها . وفي وسطها قاعة لاقامة المراسيم والشعائر الدينية . وتحيط بها أروقة محمولة على أعمدة إيونية عددها تسعة في كل من الواجهتين الامامية والخلفية وأحد عشرة في كل من الطرفين الجانبيين . ويبلغ طول كل عمود اثني عشر متراً وفوقها كلها هرم مدرج مقطوع له سبع درجات . وعلى آخر درجة منها عربة فيها تمثال المتوفى الذي عثر عليه هناك ، والذي سنتكلم عنه لدى بحثنا في فن النحت خلال القرن الرابع . ويبلغ ارتفاع قمة هذه العربة عن سطح الارض ٤٦ متراً . وقد كان هذا المدفن مزيناً بكثير من التماثيل والألواح المنحوتة الجميلة الرائعة الموزعة

على افريزين متعاقبين والتي تمثل أشخاصاً وحيوانات كثيرة ساهم في صنعها مشاهير الفنانين الاغريقيون (سكوباس) و (بريا كزيس) و (ليؤكارس) وغيرهم . وقد نقبت في خرائب هذا المدفن بعثة انكليزية ، ونقلت كل هذه التماثيل والالواح إلى لوندرة ، وسعت الى إعادة تأسيسه كما كان سابقاً وافترحت عدة حلول لذلك . (انظر اللوح ٢٧ الصورة ٢) .

وبنى مهندس هذا المدفن (بيتيوس) أيضاً كما يقول (فيتروف) معبد (أثينه بولياس) في (برين) الذي دشنه الاسكندر الكبير سنة (٣٣٤ ق . م) . وقد تهدم بتأثير الزلازل الأرضية التي تكثر في الاناضول . وهو أحسن نماذج المعابد الايونية . وأبعاده صغيرة . ولكنه رائع في أشكاله التي احتذى في تنظيمها الاشكال الضخمة لأبنية العهد الابتدائي الأخير . وله في واجهته الامامية ستة أعمدة وفي واجهته الخلفية مثلها ، وفي كل من طرفيه أحد عشر عموداً . والبروناووس فيه عميقة على شاكلة مايماثلها في المعابد الاغريقية الآسيوية . كما ان زخارفه غير كثيرة ولا يوجد على إفريزه شيء من المشاهد المنحوتة التي استبدلت بصفوف من الاسنان البارزة . وقد أتى مثلاً جميلاً لفن البناء الهلنستي ، احتذاه مهندسو معبدي (إيفيز) و (دافنيس) .

وتختص هذه المعابد باحتواء أروقة بعضها الخارجية على صفين من الاعمدة الايونية ، وبأبعادها الكبيرة ، وبكون أعمدتها ودعائمها دقيقة غير غليظة ومرتفعة . ويبلغ قطر أعمدة معبد (برين) في كل من الواجهتين الامامية والخلفية والجهتين الجانبيتين ، (٢٩ و ١ م) وارتفاعها (٢٠ و ١١ م) . أما الارشتيراف والافريز والكورنيش التي فوقها ، فيبلغ ارتفاعها كلها (٤٥ و ٢ م) . مما يدل على أن النسب التي كانت شائعة في العهد الكلاسيكي قد تبدلت بنسب غيرها ، تميل الى الخفة والرشاقة . وكذلك كان شأن التيجان فقد صغرت حجومها ورقت حلزوناتها . ويتبين من كل ذلك أن ارتفاع العمود غدا (٨ ٣/٤) أمثال القطر ، وأربعة أمثال ونصف ما يحمله (من ارشيتراف وافريز وكورنيش) .

ويظهر ان معبد (ابولون ابيكوريوس) في (ديديم) ، القريبة من مدينة (ميله) تأثر ايضاً من نظريات (بيتيوس) المعمارية . وهو من أكبر المعابد اليونانية . إذ يبلغ طول قاعدته (١٠٨ امتار) ، وعرضها (٤٩ متراً) . وقد بني سنتي

(٣٣٥ - ٣٢٠ ق . م) مكان معبد قديم من العهد الابتدائي ، هدمه داريوس اثناء حملته على بلاد اليونان . ويتبين من وصف (سترابون) له انه بقي دون سقف لكبره . وانه كانت له عشرة أعمدة في كل من واجهتيه الامامية والخلفية ، وواحد وعشرين عموداً في كل من طرفيه الجانبيين ، وأنه كان له صفان منها في كل رواق . ويختص أن مدخله مفتوح من مؤخرته ، وان له درج في كل من طرفيه . كما أن أعمدته الخارجية مرتفعة كثيراً . ويبلغ طول كل منها (٤٠ ، ١٩ متراً) ، وطول قطره (٩٨ ، ١ متراً) ، أي أن ارتفاعه يبلغ (٩ ٤/٥) أمثال قطره . ولا يوجد مثل هذه النسبة في الأعمدة الايونية ، ولا تصلح إلا للأعمدة الكورنثية ، وينشأ عنها ان اسطوانة العمود تبدو لمن تأملها طويلة جداً . ثم ان تيجانه ليست متشابهة ، وتختلف عن بعضها كثيراً . اما الدرجان اللذان كانا يقعان الى طرفي المدخل ، فقد كان الناس ينزلون على درجاتهما الى قاعة العبادة التي تهبط سويتها (٢٠ ، ٤ امتار) عن سوية القاعدة ، والتي يبلغ طولها (٥٧ متراً) وعرضها (٢٥ مترا) . مما يدل على أنها لم تكن إلا باحة كبيرة . ويلاحظ انه يوجد في جانبي بابها من الداخل عمودان ملتصقان بالجدار ، يعلوهما تاجان كورنثيان جميلان مزينان بزخارف متألفة من سعفات النخيل وأغصان نباتية دقيقة . وهما يحملان فوق أسكفة الباب ، إفريزاً يمثل حيوانات غريبة كالغريفون .

٥ - المدن الاغريقية في القرن الرابع :

وشاعت منذ القرن الرابع عادة تشييد المدن حسب تخطيطات تشبه رقعة الشطرنج ، في البلاد الاغريقية او التي امتد اليها النفوذ الاغريقي

ويقابل هذا التطور ظهور أفكار فلسفية عميقة عملت على تنظيم المدن حسب مبادئ عقلية مقبولة . وسعت لتطبيق هذه المبادئ على الحقائق المادية الراهنة . وقد أبان الفيلسوفان (أنا كزغور) و (كزينوفون) ضرورة وجود فكر منظم يطبق على احوال الحياة اليومية والمنزل والأشياء المادية التي توجد فيه . ثم أتى أفلاطون فأوضح ضرورة تنظيم المدينة فقال : « ان كل مايجري في المدينة طبقاً

للنظام وتحت إشراف القانون لايمكن ان يكون له إلا نتائج حسنة ، كما ان كل مالا يتبع قاعدة أو كل مالا ينظم جيداً ، فانه ينتج عنه مايسيء الى الأشياء المنظمة ، بيد أن الفيلسوف الكبير لم يرضح أفكاره العمرانية بالتفصيل . وقد أثر عنه أنه أوصى بتشييد المعابد بالقرب من الساحات العامة ، وبناء المدن على مخططات مستديرة ، إذا كانت واقعة في الأماكن العالية ، وان تكون كل المنازل الخاصة متشابهة . وأتى (أرسطاطاليس) من بعده فاهتم بالقضايا العمرانية في كتابه (السياسة) ، وأوصى بوجوب مراعاة أمور الصحة والدفاع والسير في كل مدينة غير أن مقتضيات الدفاع والسير على طرفي نقيض . لانه من السهل الدفاع في أزقة المدينة إذا كانت هذه الأزقة ضيقة ومتعرجة . على حين أن السير المنظم يتطلب شوارع عريضة ومستوية . ويوفق (ارسطاطاليس) بين هاتين الضرورتين فيوصي أن تقسم المدينة إلى أقسام مستقلة ومنفصلة عن بعضها بأسوار حصينة ، وان يسهل السير في كل منها بتوسيع الطرق الموجودة فيها . حتى إذا ماوقعت الحرب وهوجمت المدينة من أعدائها ، اضطر هؤلاء للاستيلاء على الأحياء واحداً واحداً ، قبل ان يتمكنوا من الاستيلاء عليها كلها .

وهو يوصي بأن يكون المركزين الديني والسياسي في المدينة أي المعابد ومراكز الحكومة التي تجمع عادة حول (الأغورا) في مأمن من هجوم الأعداء . ويفرق بين (الأغورا) والسوق التي تجري فيها المبايعات . ويقول أن وظيفة (الأغورا) السياسة تباين وظيفة السوق الاقتصادية . ويجب أن تكون الاولى في قلب المدينة . أما السوق أو الأسواق فيجب أن تكون في جوانبها لاحتوائها على المخازن التي يجب أن يكون الوصول إليها سهلاً من الخارج .

وهذا يدل على أن أرسطاطاليس كان يفكر بما يفكر فيه المهندسون العمرانيون الحاليون من تخصيص أجزاء المدينة لوظائف خاصة ، ويأبى أن يطبق على كل مدينة تخطيطات منظمة أو غير منظمة ، لاتتفق مع وظائفها المدنية . بل يقول بوجوب إيجاد مبادئ عامة في النظام الداخلي تعالج المدينة ككل ، وتضع كل جزء في مكانه حسب ماتقضيه مصلحتها العامة .

وساهم الاطباء الاغريقيون في إيضاح مفاهيم المقتضيات الصحية للمدينة . فنصح إيبوقراط أن تكون المدينة معرضة بصورة جيدة لاشعة الشمس . وقال (أورييباز)

بوجوب تقاطع شوارع المدينة على زوايا قائمة وان تكون موجهة نحو الجهات الأصلية . مما يجعلها مهواة جيداً وصحية ، بمكنتها أن تستفيد دوماً من الشمس والرياح .

وكان من أثر آراء الفلاسفة والاطباء الذين تقدم ذكرهم أن نشأت النظرية القائلة أن تنظيم المدينة يجب ألا يكون تابعاً لمشيئة الأفراد ، بل خاضعاً إلى حاجات مجموع السكان ، وأن يستهدى لذلك بتشريع خاص يعهد بتنفيذه إلى موظفين يملكون صلاحيات واضحة ومحددة .

ويتفق في ذلك أفلاطون وأرسطاطاليس . إذ أن الاول يقول في (جمهوريته) المشهورة بلزوم وجود موظفين اسمهم الـ (استينوم Astynomes) يعملون على منع السكان من الاستيلاء على بعض أجزاء الشوارع ، وعلى المحافظة على نظافة المدينة . ولهم صلاحيات فرض الغرامات أو الجزاء الجسدي على المخالفين . ويقول أرسطاطاليس بمثل هذا القول في كتابه (السياسة) . ويعتقد بعض المؤرخين أنهما ما ذكرا ما تقدم إلا نقلاً عن الأنظمة التي كانت تدار بها المدن الاغريقية في زمنهما ، وأن هذه المدن كان لها قوانين وتشاريع متعلقة بالشرطة والتنظيف والسهر على تنظيم الشوارع . وعلى هذا فان عمران المدن تحول بين العصر السابق وهذا العصر من حالته الدينية القديمة إلى حالة جديدة عملية . ويضيف أرسطاطاليس إلى ما تقدم أن من وظائف (الاستينوم) في أثينا الذين كان يبلغ عددهم العشره ، السهر على ألا تلقى الأوساخ على الطرق العامة ، وأن تجمع هذه الاوساخ على بعد عشر مراحل خارج المدينة ، وألا يبني الناس على الطرق العامة ، وألا تصب ميازيب بيوتهم أمواهها عليها ، وألا تفتح أبواب منازلهم الى خارج البيوت . مما يدل على أن التشريع العمراني كان يتضمن مبادىء تتعلق بكيفية البناء والسهر على الطرق العامة ، والمحافظة على القواعد الصحية .

ويبلغنا عن لسان (سترابون) أنه كان يوجد في مدينة (سيزيك) مهندسون بلديون ، وظيفتهم مراقبة الأبنية العامة والمحافظة عليها ، وعن نص تشريعي وجد في (برغام) ، ويرجع تاريخه إلى القرن الثاني ، وجوب هدم المنازل التي تعرقل حركة السير ، وتحديد عرض الشوارع ، والسهر على نظافة الطرق والينابيع والآبار ومجاري المياه ، ومجازاة المخالفين مجازاة نقدية .

ومن أهم المدن الاغريقية التي انشئت في القرن الرابع مدينة (مانتينه) .

وقد هدمها الاسبارطيون سنة (٣٨٥ ق . م) . فقام أهلها سنة (٣٧١ ق . م) لاعادة تشييدها ، وجعلوا سورها على شكل بيضوي ، تقسمه عشرة أبواب إلى عشرة اقسام . ويبدأ من كل باب طريق مستوية وعريضة تنتهي بالاغورا الواقعة في قلب المدينة . فحصل من ذلك مخطط على شكل الدولاب له عشرة انصاف أقطار تتوزع من مركزه نحو محيطه . وقد انقسمت المدينة بنتيجة ذلك إلى عشرة ، أقسام سكنت قبيلة في كل منها .

وعلى هذا فقد توفر لدى الاغريقيين بتأسيس مدينة (مانتينه) أول مخطط مستدير مركزي . ويلاحظ أن موقع المدينة لم يوح به ، لأنه مستو ، وليس مرتفعاً . كما أن هذا المخطط لم يتخذ لأسباب فكرية تنظيمية مجردة ، يتوخى منها فوائد واضحة وحقيقية . ويظن أنه مستوحى من السور البيضوي الذي جعل على هذا الشكل لأسباب ستراتيجية ، ومن وضع الأبواب الموزعة على أطرافه . بيد أن الأغورا لا تقع في مركزه تماماً بل أنها بعيدة عن هذا المركز بنحو (٦٠ متراً) في موضع تتقاطع فيه الطرق العشرة .

ويظن أن السبب في اتخاذ سكان مانتينه لهذا المخطط الملائم للدفاع ، هو أن مدينتهم كانت مهددة من أعدائها دوما . وقد رأينا ماذا فعل بها الأسبارطيون . وقد أوصى كل المهندسين العسكريين منذ الأزمنة القديمة حتى عصرنا هذا باتخاذ المخطط المستدير المركزي ، في القلاع التي يعتمد عليها في الدفاع . وذلك لسهولة تمركز القيادة في قلبها ، وإمكان إرسال النجدات بسرعة ، إلى مناطق السور التي يضغط عليها العدو بشدة .

بيد أن تشييد (مانتينه) على حسب التخطيط المستدير المركزي كان مثلاً فريداً في تاريخ القرن الرابع العمراني الاغريقي . لأن الاغريقيين كانوا يرغبون دوماً إنشاء مدنهم ، حسب تخطيط رقعة الشطرنج ، ولا سيما بعد سيادة مكدونيا على بلاد اليونان ، وفتوحات الاسكندر الكبير في الشرق . وأشهر المدن التي بنيت على هذا الشكل في القرن الرابع مدينة (سيلينونت) في صقلية التي هدمها القرطاجيون سنة (٤٠٩ ق . م) بأجمعها ما عدا عدة معابد . وفي فاتحة القرن الرابع سعى (هرموكرات) لإعادة الحياة إليها وبناء منازلها . فجعلها على أكروبول ذي شكل متطاول مفصول من أطرافه الثلاثة الجنوبية والشرقية

والغربية عن البحر وعن واديين ومتصل يشبه جزيرة عرضها (١٤٠ متراً) من جهته الشمالية . فهي تشبه في ذلك أجاصة معلقة بغصن . ودلت الحفريات التي أجريت في هذا الاكروبول أنه كان يوجد فيه شارع طولاني كبير ، يجتازه من الشمال الى الجنوب على مسافة (٤٢٥ متراً) ، وشارعان عرضانيان كبيران متعامدان مع الطريق السابق ، ويتجهان من الشرق الى الغرب . ويبلغ طول الأول ٣٣٨ متراً) والثاني (١٣٠ متراً) . كما يوجد عدد آخر من الطرق الصغيرة المتجهة من الشرق إلى الغرب والمتقاطعة مع طرق صغيرة أخرى شمالية جنوبية ، تقسم سطح المدينة إلى أقسام متوازية مستطيلة .

ولم يحترم بناة المدينة المعابد القديمة وأرادوا أن يطبقوا عليها ماتقتضيه الأوضاع الهندسية الناشئة عن تخطيط رقعة الشطرنج . فتعدوا على أراضي المعبد (د) وجعلوه يقع على طرف الشارع الكبير (الشمالي - الجنوبي) مباشرة ، مع أن العادة جرت أن تجعل المعابد بعيدة عن الشوارع . وكذلك كان شأن المعبدين (ث) و (أ) اللذين تأثرا من شق الشارع المستعرض الكبير . فقد الأول منهما جزءاً من سوره الشمالي ، وأصبحا في طرف ناءٍ من أطراف المدينة .

تمثال (أسباريا) أو (أليديسه) . وجد خلال تنقيبات بعثة (إنكولت) الدانيمركية في مدينة (حماة) .
محفوظ في متحف دمشق .

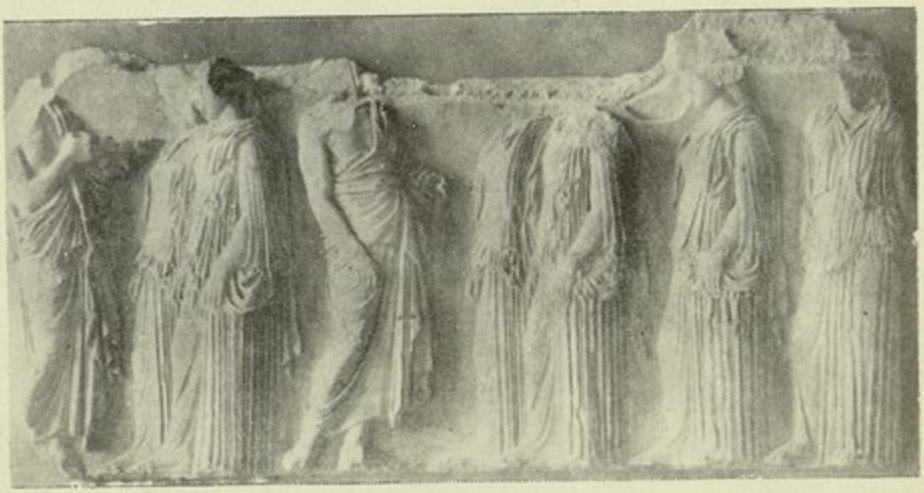
١ — اللوح (٤) من ألواح البارثنون . ويمثل عراكاً بين سانتور ولابيتي . وهو محفوظ في البريتيش ميوزيوم.

٢ — اللوح (٣٠) من ألواح البارثنون. ويمثل عراكاً بين سانتور ولابيتي . وهو محفوظ في البريتيش ميوزيوم.

١ — الفرسان الآثنيون في إفريز البارتنون الداخلي . هذا اللوح محفوظ في البريتيش ميوزيوم

٢ — مجمع الآلهة في إفريز البارتنون الداخلي (أرتميز وأبولون وبوزيئيدون) . هذا اللوح محفوظ في متحف الأكروبول

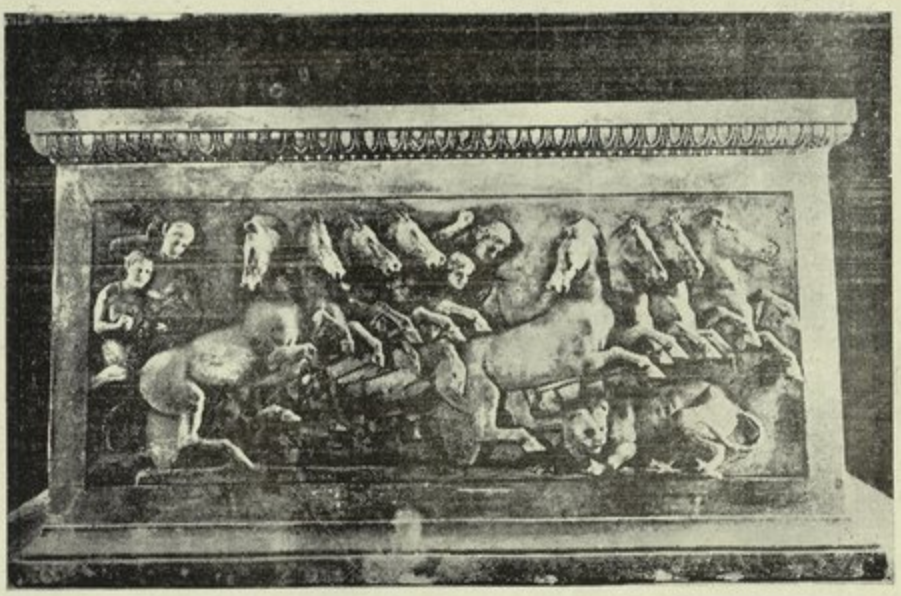
١ – بعض أقسام تماثيل الجبهة الشرقية في البارثنون ، وهي تمثل الربتين
(ديونه وأفروديت)



٢ – الفتيات الآثنيات في إفريز البانثينه . هذا اللوح محفوظ في متحف اللوفر

١ – تمثال ديونيزوس في جبهة البارتنون الشرقية . وهو محفوظ في البريتيش ميوزيوم .

٢ – تمثال سيفيز من جبهة البارتنون الغربية . وهو محفوظ في البريتيش ميوزيوم .



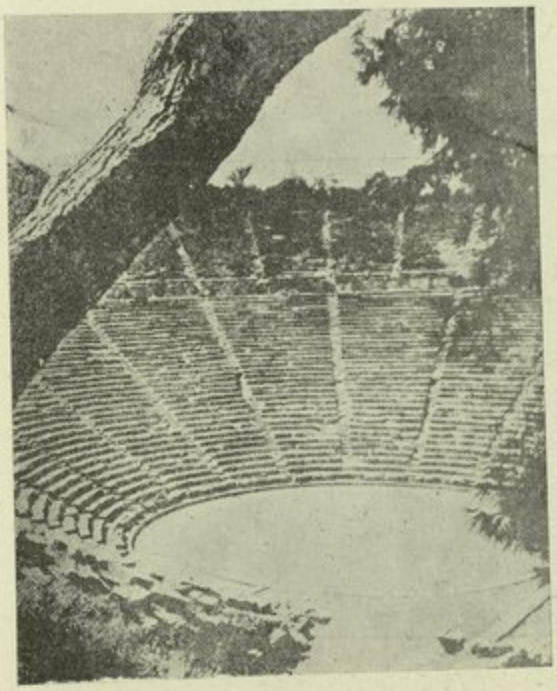
١ — التابوت الليسي . وجد في صيدا . وهو يمثل مشهد صيد . وعهده الربع الأخير من القرن الرابع . ومحفوظ في متحف استانبول .

٢ — أطلال معبد (زوث الأولمبي) في أثينا .

١ - لوح من ألواح معبد النصر يمثل ربة الظفر وهي تخلع نعلها . وهو محفوظ في متحف الأكروبول.

٢ - تمثال ربة الظفر من صنع المثال (بانيوس). وجد في أولمبيا ، وحفظ فى متحف هذه المدينة .

١ – تمثال فينوس فريجوس . نسخة رومانية محفوظة في متحف اللوفر .



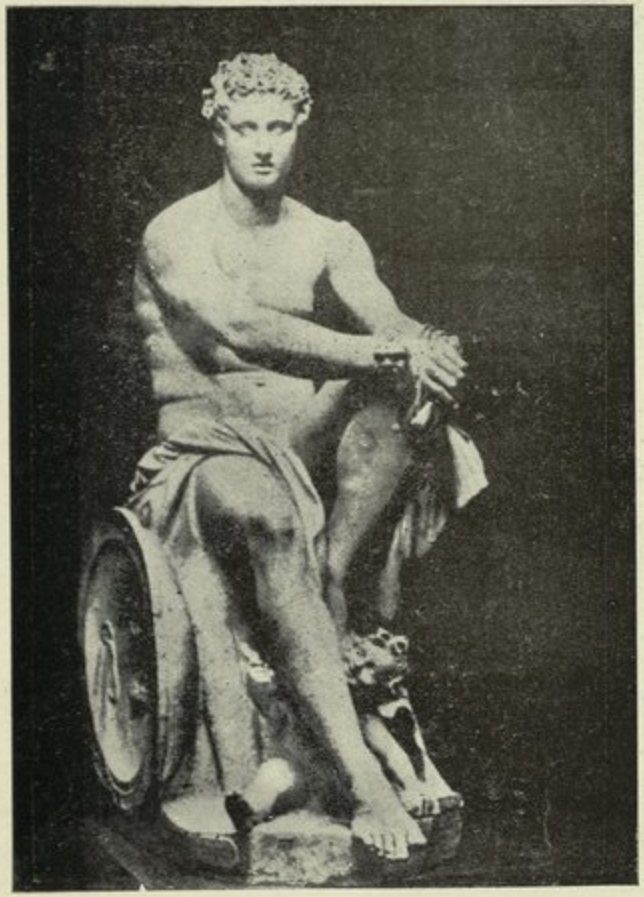
٢ – منظر لمسرح أبيدور .

١ - تمثال ايرينه يحمل بلوتوس (السلم يحمل الرخاء) ، للنحات سيفيزودوت ، نسخة رومانية ، ارتفاعها ١٫٩٩ سم. محفوظة في متحف مونيخ .

٢ – تمثال الساتير الساقي للنحات براكزيتيل . نسخة رومانية محفوظة في متحف درسد .

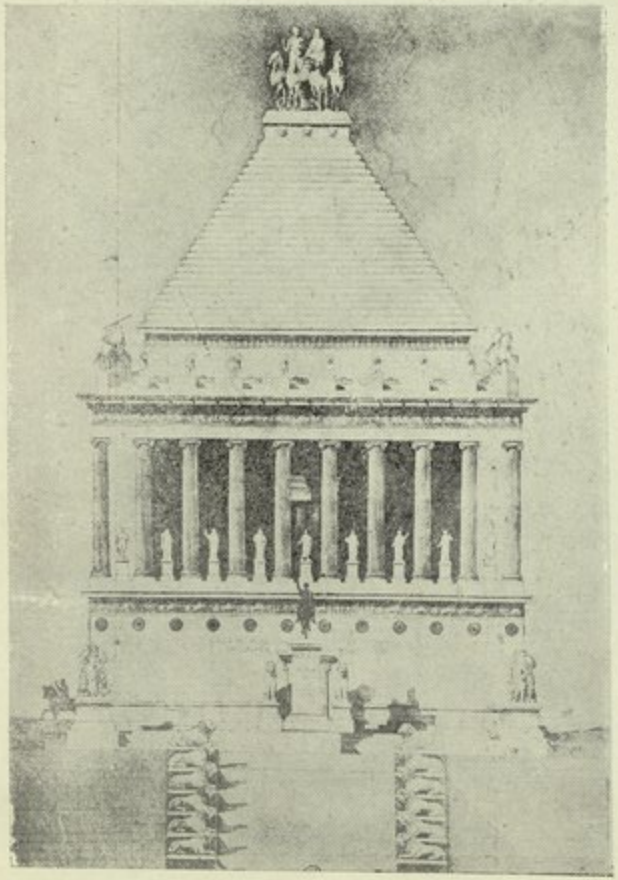
اللوح - ٢٦ -

١ - تمثال فينوس دوكابيتول، المنسوب إلى النحات سكوباس. محفوظ في متحف اللوفر



٢ - تمثال آريس للنحات سكوباس. نسخة رومانية محفوظة في (متحف الترم. روما) .

١ - تمثال هرمس يحمل ديونيزوس . للنحات براكزيتيل . ارتفاعه ٢٫١٥ م . محفوظ في متحف أولمبيا .



٢ - مدفن (موزول) في هاليكارناس . وكان إحدى عجائب العالم السبع . وترينا إياه الصورة كما يظن أنه كان قديماً

تمثال مبترنا من البازلت . ارتفاعه ١٫٥٩ م . نسخة رومانية وجدت في السويداء . وهي محفوظة في متحف دمشق .

١ - تمثال الساتير المستريح للنحات براكزيتيل . نسخة رومانية محفوظة في متحف اللوفر .

٢ - تمثال هيتوس المنسوب إلى النحات سكوباس . ارتفاعه ١٠٤٣ م . نسخة رومانية محفوظة في متحف (براادو . مدريد) .

٣ - تمثال أبولون سوركتون للنحات براكزيتيل . نسخة مرمرية محفوظة في (متحف الفاتيكان . روما) .

٤ - تمثال الساتير المستريح للنحات براكزيتيل . نسخة رومانية محفوظة في (متحف أتورلوتيا . روما) .

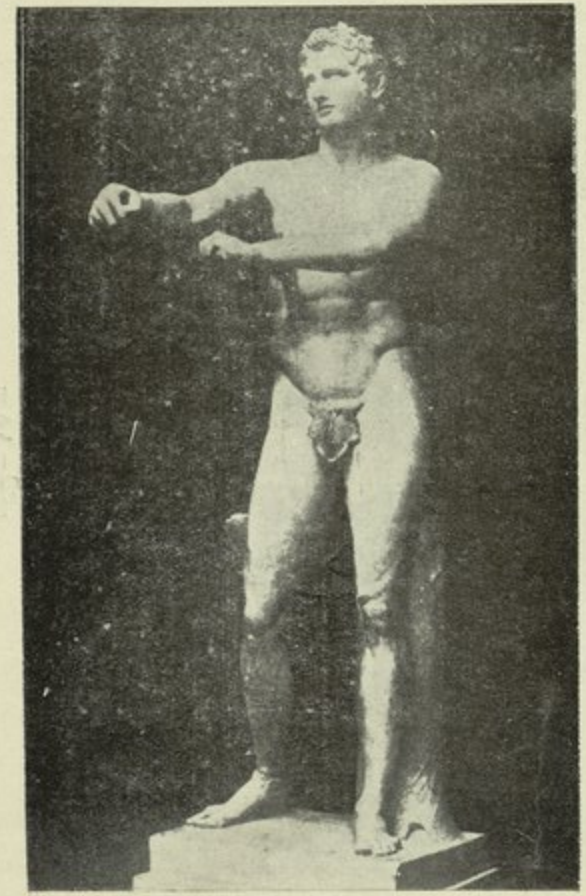
١ و ٢ – أفروديت دوكنيد للنحات براكزيتيل . ارتفاعها ٢٫٣٠ م . متحف الفاتيكان

٣ و ٤ – تمثال صغير من الفخار من العهد الهلنستي يمثل مربياً شيخاً . ويظهر أن تلميذه كان إلى جانبه الأيمن. محفوظ في متحف اللوفر .

١ – تماثيل مرمرية صغيرة من العصر الروماني محفوظة في الواجهة (١٦) من الرواق الثاني في متحف دمشق . وهي تعرض علينا أوضاعاً مختلفة لمربة (افروديت) ابتكرت في القرن الرابع قبل الميلاد .

٢ – تماثيل برونزية صغيرة من العصر الروماني محفوظة في الواجهة (١٢) من الرواق الثاني في متحف دمشق . وهي تعرض علينا نماذج مختلفة من أوضاع أفروديت وايروس التي ابتكرت في القرن الرابع .

١ - تمثال أجياس للنحات ليزيب . نسخة مرمرية ارتفاعها ٢٫٠٨ م . محفوظة في متحف دلف .



٢ تمثال الأبوكزيومين للنحات ليزيب . نسخة مرمرية ارتفاعها ١٫٩٣ م محفوظة في متحف الفاتيكان

٧ – النحت في القرن الرابع قبل الميلاد

أ – فن النحت في القرن الرابع قبل الميلاد . – صفاته العامة ، وخصائصه .
ب – النحات سكوباس . – آثاره في (تيجه) . – أعماله في مدفن موزول . – تمثال الميناد . – تمثال بوتوس .
ج – تمثال آريس وفينوس الكابتول . – تماثيل نيوبه وأولادها . – تمثال هينوس . – تمثالا هيراكليس وملياغر .

١ – فن النحت في القرن الرابع قبل الميلاد

تقدم معنا كيف ان النحت اليوناني الكلاسيكي كان قصير الأمد . وكيف أن النزعات الفنية الجديدة في النحت صارت تظهر بعد زمن فيدياس مباشرة . ولا يخفى أن الانقلابات في كافة نواحي الحياة لا تظهر فجأة بل أنها نتيجة لأسباب ظاهرة وخفية . ومنها تغير المثل الأعلى الفني الذي يتبع في تطوره الأزمات التاريخية ويتأثر منها كل التأثر . وقد رأينا عمل الفردية في العمارة حتى أن إحدى عجائب العالم السبع كانت مدفن (موزول) في (هاليكارناس) .

وهكذا كان الشأن في بقية الفنون . فلم يعد المثل الأعلى فيها مشتركاً ، بل أصبح فردياً وخاضعا لميول كل فنان ورغباته الخاصة . وصار كل مبتكر يستوحي نظراته من نفسه ، ولا يهتم بالجري على التقاليد المألوفة ، ولا في البحث عن مواضيعه في رحاب الحياة الوطنية أو الدينية . ولا يهمه إلا تمجيد الانسان البطل الذي يتغلب على البرابرة ، والمصارع الذي يظفر بخصمه ، والرجل العادي الذي يعيش في كل مكان ، دون أن يكون له ما يميزه عن غيره . فكان أن أصبح الفن إنسانياً ، ونزع إلى وضع موارده في خدمة الناس . وزادت حاجة الناس إلى الفن ، فصاروا ينحتون مشاهد من حياتهم على شواهد قبورهم . وقام النحاتون والمصورون برفع بعض الرجال إلى مصاف الآلهة ، كما فعل النحات (ليزيب) في تماثيل الاسكندر . فقد مثله وهو يستند على رمحه ، ويرفع نظره إلى السماء بكبرياء ،

وكأنه يقول إلى زوث رب الأرباب ، كما تذكر إحدى القصائد : « إن الأرض كلها لي يا زوث ، أما أنت فاحكم على الأوليمب » .

وكان من أثر انتشار الفلسفة في هذا العصر ، وهو عصر (جمهورية أفلاطون) التي تحدث الفيلسوف الكبير خلال فصولها عن أوضاع ومؤسسات وحالات فكرية يخالف أكثرها ما هو مألوف في بلاد اليونان ، أن انصرف الإغريقيون من المعابد إلى الملاعب ، ومن الساحات العامة ، حيث كانوا يجتمعون ويبحثون أمورهم فيما بينهم إلى الأماكن والملاجىء الخاصة التي يفيئون فيها إلى أنفسهم فيعمقون بحثها ودراستها . وكان أن تألفت نزعة فردية نفسية وصوفية جديدة . واهتم الفنانون بالتعبير عن خوالج أفئدتهم العميقة ، فوصفوا الأشياء الخاصة غير العامة ، ومثلوا كل ما خطر في أفكارهم . فتم بذلك انتقال الفن من مرحلته الكلاسيكية الى مرحلته الواقعية . وقد نصح سقراط الفنانين بوجوب اتباعهم الحقيقة فى أعمالهم اتباع الناس لها في حياتهم . فقال : « يلزم أن تعبر نظرات المحاربين عن التحدي ، وأن يقرأ الفرح على وجوه الظافرين في التماثيل » . ويضيف إلى ذلك : « يجب على التمثال أن يظهر شكله جميع مشاعر الروح » . وكنا رأينا كيف أن فن القرن الخامس كان يجتنب تصوير هذه العواطف والتهيجات التي يوصي بها الحكيم الأكبر . أما الآن فصارت التماثيل تصنع لتمثيل الآلهة والناس ، دون أن يكون على وجوهها جلال وهيبة واطمئنان تماثيل فيدياس . بل تجعل لها أوضاع وحركات وتقاطيع وألبسة ، الغاية منها التعبير عما يهز قلوب أصحابها ونفوسهم من عواطف وانفعال والآم نفسية وجسمية . فصارت تحني رقابها ، وترفع عيونها إلى السماء كأنها تستغيث ، وتفتح أفواهها كأنها تئن وتشكو وتنقبض أسرتها كأنها تحلم ، وتتقلص جباهها كأنها تحمل ألماً روما نطقياً يعصف في نفوسها فتتلظى منه أكبادها .

وقد ساعد على بعث العاطفة والتهيج في آثار الفنانين التأثيرات الصوفية الأجنبية التي حملتها مفاهيم تراكيا وآسيا الصغرى وفينيقية الدينية إلى الديانة الاغريقية الأولمبية الهادئة . فنفذت إليها وجعلت تقى معتنقيها حاراً وعاطفيا . وأضحت شعائرها وأصولها تقام لا في المعابدفحسب ، بل في الساحات العامة والمقابر . وأصبح (ديونيزوس) أكثر الآلهة حظوة . وعلت مكانة (أفروديت) و (ديمتر) و(كوره) . وهاتان الاخيرتان هما ربتا (ايلوزيس) المعروفتان ، واللتان تتفق أفكار ديانتها ومفاهيمها مع العواطف الجديدة ، وتقدم لها غذاء دسماً .

ومن آثار انتشار الافكار الفردية والواقعية ، أن النحاتين انصرفوا إلى دراسة الأجسام البشرية دراسة دقيقة . فصاروا يلاحظون الفروق بين أجسام الرجال وأجسام النساء ، وبين أجسام الشيوخ وأجسام الشبان ، وبين صفات الإغريقيين وصفات الأجانب . وقد اكتسبت التماثيل النسائية خصائص المرأة ، ولم تعد تماثيل الأطفال تصنع كأنها تماثيل رجال صغار . وتطور فن نحت الصور ، ونحى منحى الصدق ، وتمثيل الملامح الشخصية . فكثرت صور الخطباء والشعراء ورجال الحكم . بيد أن واقعية هذا العهد لم تبلغ واقعية العهد الهلنستي التالي . إذ أن النحاتين كانوا يجتنبون الاغراق والامعان في الانسياق مع مطابقة الصورة وهيئة صاحبها مطابقة فوتوغرافية .

٢ - صفات الفن في القرن الرابع وخصائصه

وكان فنانو القرن الرابع يهتمون ، قبل كل شيء ، بالأفكار الفلسفية والأدبية ، لأن الناس أرادوا منهم أن يمثلوا لهم ما ينسجم مع الديانات الصوفية وفلسفة سقراط وأفلاطون وتحليلات (أوربيد) النفسية . وأرادوا منهم أن يجعلوا آثارهم مؤثرة ودراماتيكية وملهمة للتأملات الفلسفية .

وقام أفلاطون بعد أستاذه سقراط الذي ورث عنه الواقعية وعمق التفكير ، يوصي الناس والفنانين بوجوب اتباع الحقيقة . غير أنه عرف من زمانه أنه تصعب المجاهرة بالأفكار البسيطة الحقيقية ، بين الناس ، وأن هؤلاء إما أن يسخروا من قائلها ، أو يسخطوا عليه ويسيئوا إليه . فاتخذ إلى التعبير عن أفكاره طريق الألغاز والأساطير التي يضمنها مذهبه ، ويبوح خلالها ما يحلو له البوح به كما فعل في أسطورة أهل الكهف المشهورة .

وكان أن اعتنق نحاتو القرن الرابع هذه النزعات فصنع النحات (سكوپاس) تمثالاً للرغبة (بوتوس Pothos) وآخر للشهوة (هيمروس Himéros) . ودرج على هذه البدعة كثير من النحاتين ، وجعلوا يعبرون عن الأفكار العميقة . ومن هذه فكرة الروح (بسيشه Psyché) التي تهبط حسب ما يقول أفلاطون من مقرها العلوي إلى سجنها الجسدي ، الذي هو قصرها المسحور . فيخلصها منه آله

الحب فتكتسب جناحيها الخفيفين وترقى مع حبيبها إلى جنات الأوليمب . وقد مثلت هذه الأسطورة الرمزية منذ القرن الرابع على كثير من الأبنية المرمرية والجرار الفخارية . والقصد من تمثيلها الرمز إلى تخليص الانسان من بؤسه المادي، ورفعه فوق مصاعب حياته الأرضية الشاقة إلى المثل الأعلى الرفيع .

وكانت هذه النزعة الرمزية من صفات القرن الرابع الاساسية . وأقبل النحاتون على تعميمها ونشرها في آثارهم . ومنهم النحات المشهور (سفيزودوت) الذي صنع تمثال (الايرينه يحمل بلوتوس) اي السلم يحمل الرخاء . وهو يمثل امرأة واقفة وملتفة بثوبها (البيباوس) ذي الشكل الكامل القامي ، وهي تحمل على ذراعها الأيسر طفلاً صغيراً ، ممتلىء الأعضاء ، ومشرق الوجه . ويختص هذا التمثال أنه يعبر عن حب الأم لولدها بشكل مؤثر للغاية . وترى المرأة فيه مفكرة ووجهها ينفجر بالحنان ، وعيناها شاخصتان إلى فلذة كبدها . كما يختص أنه ينم عن جهود الفنانين لتمثيل الطفل في الفن . وما أجمل حركة يديه عندما يمدهما الى والدته . (انظر اللوح ٢٥ ، الصورة ١) .

ونتج عن هذه التماثيل الرمزية أن تجددت فيها صور الآلهة التقليدية الموروثة ، وأن اكتسبت معاني جديدة . وذلك لأن الفن ظل إلى رغبته الجديدة في تمثيل الأفراد كما رأينا ، يميل إلى تمثيل الكائنات العلوية . والفرق بين تمثيلها في الفن الكلاسيكي المتقدم وفن هذا الزمن أن هيئاتها لم تعد تشع بالجلال الذي كان يمنحها إياه فيدياس ، بل أصبحت هيئات قريبة جداً من هيئات البشر . فأضاع (زوث) ماكان له من عظمة وترفع ، وأصبح شيخاً وقور الهيئة ، وانقلبت افروديت إلى امرأة جميلة كاملة الأنوثة وذات أعضاء وأشكال لها سحر كبير ، وديمتير الى امرأة ولهى . وحل في جسمي (أبولون) و (ديونيزوس) فتيان رشيقان فارعا القامة .

ومن خصائص هذا الزمن شيوع الظرف ومظاهر الشهوة في آثار النحاتين ، وقد حذق (براكزيتيل) كما سنرى في الفصل التالي ، الافتنان بتمثيل سحر المرأة ورشاقة الشبان وتخنثهم . وسار على منواله صناع التماثيل الصغيرة الفخارية الذين جعلوا آثارهم على غاية من الجمال والظرف ، دون ان يتعملوا في ذلك كما فعل خلفاؤهم من بعدهم في العصر التالي . ومن خصائصه أيضاً زوال المدارس الفنية وانصهار تعاليمها وامتزاج المؤثرات الاتيكية بالمؤثرات البيلوبونيزية ، ونشوء أسلوب

واحد متعدد الصفات . ويظن أن السبب في ذلك هو اعتياد النحاتين الكبار أمثال (براكزيتيل) و (سكوباس) وصغارهم كـ : (ديدالوس) و (ساتيروس) و (بيتيوس) الذين عاشوا في القرن الرابع ، على أن يقصدوا مدن آسيا كأيفيز وهاليكارناس وصيدا وغيرها ، للعمل حسب ما يطلبه منهم أهلها الذين تذوقوا الثقافة الهلنية . ومن هذا فإن انتاج القرن الرابع لم يكن خاصاً بمقاطعة واحـــدة أو متفقاً مع أسلوب واحد أو تابعاً لمثل أعلى خاص بالشعب الاغريقي . إنه أصبح بحاجة إلى إرضاء جمهور واسع ، ولزام عليه أن يمزج الفكر الاغريقي بالفكر الآسيوي حتى يقوم بواجبه ، ويصبح بعد قليل من الزمن ، أساس الفن الهلنستي العالمي الذي نشأ بعد عهد الاسكندر .

وخلاصة القول إن القرن الرابع هو مرحلة انتقال بين المثل الأعلى الكلاسيكي الذي ظهر في منتصف القرن الخامس وبين الواقعية الواضحة التي ستتطور مفاهيمها خلال العصر الهلنستي . هذا ويمكن إجمال كل الابتكارات التي ظهرت خلاله بذكر مانعرفه عن حياة وفن ثلاثة نحاتين عظام . وهم (سكوباس) و (براكزيتيل) و(ليزيب) كانوا بما أوجدوه من نظريات فنية وأوضاع جديدة في التماثيل أئمة كل من أتى بعدهم من الفنانين .

* * *

٣ — سكوباس

ويقال إن عصراً كلاسيكياً ثانياً ذر قرنه في حياة الاغريقيين الفنية عندما بدأت تظهر روائع آثار سكوباس وبراكزيتيل . لأن هذين النحاتين الكبيرين تمكنا من أن يستفيدا من النماذج والمذاهب التي وضع أصولها بوليكليت وفيدياس وغيرهما من كبار نحاتي القرن الخامس ، وأن يحولا فيها تحويلاً يتفق مع نسب ومثلية الأشكال الطبيعية وأوضاعها وتعبيراتها وشكل بشرتها وألوانها التي أبدعاها .

وشخصية سكوباس هي أغرب الشخصيات التي عرفها تاريخ الفن الاغريقي ، لأنه صنع أشكالا خالدة بقوة وجرأة ، لم توجدا في ابتكارات غيره من النحاتين . وكان بارعاً في فن العمارة وإنشاء الأبنية براعته في نحت الألواح والتماثيل . وتحدثنا

النصوص التاريخية أنه ترك آيات بينات من كل ذلك في مناطق البيلوبونيز وبيتينيا وساموتراس ، وكنيد ، وإيفيز . غير أن معلوماتنا عنها ضئيلة ولا تسمح لنا بتتبع المراحل المتعاقبة التي اجتازتها عبقريته القوية .

وقد ولد في أواخر سنوات القرن الخامس قبل الميلاد في (باروس) من أسرة نبغ فيها عدة فنانين . وكان أبوه نحاتاً بارعاً . وحذق بنوع خاص نحت البرونز . وأحسن الآثار دلالة على فنه القطع المنحوتة التي التقطت في خرائب معبد (تيجه) .

٤ – آثاره في تيجه

وقد قيل إنه كلف بإعادة إنشاء معبد (أثينه اليا) في تيجه من البيلوبونيز في زمن كهولته ، الذي اكتملت فيه طرقه الفنية واستقام أسلوبه ، وظهرت نظراته الخاصة . ومن هذا فإن للقطع الملتقطة في هذا المعبد أهمية بالغة على الرغم مما أصابها من تحطيم وتشويه . وتتألف مواضيع ميتوبات المعبد الاثنتى عشرة من الأساطير المحلية التي كان يعتقد بها أهل تيجه . وأشهرها أسطورة اغتصاب هيراكليس للكاهنة (أوجه) ابنة الملك (أليوس) قرب أحد الينابيع . وقد ولد من هذا الاغتصاب (تلف) فأصبح بطلاً عظيماً مثل أبيه هيراكليس . وتمثل جبهة هذا المعبد الغربية إحـــدى المعارك التي خاضها . أما جبهته الشرقية فتمثل موضوع (صيد كاليدون) . وبطل هذه الاسطورة (ميلياغر) الذي نذرته والدته إلى الآلهة السفلية . ومن هذا كانت آثار تيجه عاطفية وذات نزعة انفعالية ، لتأثير هذا الجو الديني على أخيلة سكوباس والفنانين الذين ساعدوه على نحتها .

وإذا فحصنا رؤوس التماثيل التي وجدت مهشمة لرأينا أنها تخالف مارأينا في آثار القرن الخامس . فهي مكعبة الشكل ، تقوم وجوهها ذات الافكاك الواسعة على أعناق غليظة وذات عضلات ضخمة . وجباهها محدبة ، ويظهر فيها بروز عظامها وغضون عميقة عمودية فوق العينين ، وخـدودها مستديرة ، وأفواهها صغيرة ذات حدود متعرجة ، ويتراءى عليها عاطفة عميقة . وأخص ما فيها منطقة المحاجر . إذ أن العين تغور في تجويفها تحت الجفن العلوي وتنحرف قليلاً إلى الأعلى مما

يكسب الوجه مظهر انفعال وتهيج . وكان على سكوباس أن يجعل حركة العين توافق تقطيب الحاجبين . غير أنه على مايظهر لم يرد أن ينزع من تقاطيع الوجه انتظامها الكلاسيكي ، وأن يمنحها هيئة انفعالية مبالغاً فيها . ويستنتج من هذا ان ابتكارات أكثر فناني القرن الرابع جرأة بقيت محافظة على بعض صفات المثل الأعلى الكلاسيكي ، وأنها لم تنعتق منه انعتاقاً تاماً .

ومما يؤسف له أن حطام آثار تيجه غير كافية للحكم على فن سكوباس . اذ لا يمكن أن تؤخذ منها فكرة عن نسب التماثيل التي كان يصنعها ، ولا عن أوضاعها العامة . وكل ما يستطاع قوله فيها ، أن نحتها يدل على مقدرة صانعها على ابتكار الأشكال المرمرية بسهولة ، ومهارته في جعل حجومها متسعة ، وتأثره من جمال النماذج الطبيعية التي كانت تقع عليها عينه .

٥ — أعماله في مدفن موزول

ومن الآثار الدالة بصورة أكيدة على فن سكوباس بعض ماوجد من ألواح حجرية منحوتة في حفريات مدفن (موزول) في هاليكارناس . إذ أنه عمل في تزيين هذه الأبدة مع ثلاثة من كبار نحاتي القرن الرابع قبل الميلاد . وكنا ذكرنا أنها انشئت على شكل معبد إيوني يعلوه هرم في قمته عربة . وكان يوجد بين أعمدته وفي جبهتيه تماثيل كثيرة عثر على بعض أجزائها خلال الحفريات التي أجريت هناك . ومن بينها تمثالا (موزول) وزوجته (أرتميز) . وهما يمثلانهما واقفين وملتفين بثيابهما على الطريقة الاغريقية ، وإن كانت هيأتهما تدلان على انهما آسيويان . ويتجه النقد المعاصر إلى نسبتها إلى النحات (برياكزيس) أحد زملاء سكوباس ، الذي ينسب إليه أيضاً الإفريز الشمالي في هذا المعبد .

وعمل النحات الثاني (ليوكاريس) في جهته الغربية ، والنحات الثالث (تيموتيوس) في جهته الجنوبية . أما سكوباس فيظهر انه اهتم بنحت الافريز الشرقي منه . وهو الذي يمثل صراع اللابيتيين مع الأمازونات . وتتجلى عبقريته خاصة في الألواح (١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠٢٢) المحفوظة في البريتيش ميوزيوم . ويتطور فيها العراك بين المتحاربين فيتتابع الاغريقيون العراة مع

الامازونات الملتفات بأثواب متطايرة تنحسر عن أجزاء من أجسامهن النسائية الجميلة ، وكل ذلك خلال أوضاع مرسومة بوضوح كبير وحركات سريعة تعبر عنها خطوط مائلة ، لها اتساق موسيقي ، كأنها حركات راقصات لا حركات محاربات .

وتختص هذه الألواح أيضاً أن لكل شكل من أشكالها وحدة ، ويمكن النظر إليه بمفرده . وما أجمل حركة المحارب الراكع وانعطاف الأمازونة الحاسرة وجرأة الفارسة التي تسدد سهمها فيوشك أن ينطلق . وما أكمل أشكال سيقانهن الملتفة وصدورهن العريضة وعضلاتهن البارزة أو أرديتهن وملابسهن التي تساعد حجومهن على إظهار كل ما فيها من إيقاع واتساق . كما تتصف أن التهيج الذي رأيناه يبتدي على رؤوس تيجه ، يظهر على بعضها فيمنح مشاهدها نزعة انفعالية ، تزيد في واقعيتها ، وتساعد على ابراز خواص عبقرية سكوباس المتمثلة ، في جرأة اليد وابتكار الخيال ضمن حدود الكلاسيكيـة التي آذنت بالزوال .

٦ — تمثال الميناد :

ويشبه شكل الأمازونة الحاسرة في إفريز مدفن (موزول) تمثالاً معروفاً ينسب إلى سكوباس . وهو تمثال (الميناد) المشهور الذي صنعه في أثينا كما يقول بعض المؤرخين أو في سيسيون كما يقول بعضهم الآخر . وهو تمثال من المرمر ، وكان يمثل إحدى تابعات (ديونيزوس) وهي تحمل جدياً صغيراً ، وتقوم بحركة من التهيج العنيف ، التي يهتز منها كل جسمها . ولا يخفى أن الباعث عليها رقصة ديونيز يأتيه بعثت النشوة واللذة والحماس في أعطاف الميناد ، وجعلت روحها توشك أن تفلت ، لتمتزج بالإله الذي ترقص على شرفه .

وفي متحف درسد جذع وجد بالقرب من بحيرة ألبانو في ايتاليا ، يمثل امرأة ترى من ثلاثة أرباع وجهها ، وقد تطاير شعرها الغزير وراءها ، وبرزت حجوم جسمها الممتلىء . وانثال لحمها البض ، واندفعت أشكاله النسائية ، وهي تنبض بالشهوة والحيوية الدافقتين . ويبلغ طولها ٦٠ سانتمتراً فقط . ويلاحظ أن ثوبها (البيبلوس) قد انحسر عن كشحها الأيسر ، وأنه لا يستر إلا قليلاً من صدرها ، وإنه معلق على كتفها الأيمن ، ويشده إلى وسطها نطاق مجدول . أما شعرها فهو أشعث قليلاً ولكنه ينساب انسياب الحرير على ظهرها . ويظن أنها كانت تقبض على مدية طعنت بها

الضحية . وتختص الحركة التي تقوم بها أنها حركة جريئة بصعب على النحاتين تمثيلها . فقد انثنى جسمها حتى أصبح كأنه القوس المشدود . وقدمت ساقها الأيمن وأخرت ساقها الأيسر فانجذب أعلى جذعها إلى الجهة اليمنى ، واتجه رأسها إلى الجهة اليسرى . ولكي نقدر ابتكار سكوباس حق قدره أعود فأذكركم أن هذا التمثال مصنوع من المرمر ، وأنه وجب لتمثيل توتر الحركة التي وصفناها جهد عظيم وخبرة فائقة ، ما زالا يظهران في النسخة الرومانية المحفوظة في متحف درسد . إذ أنه توجد بين ثديي التمثال عدة التواءات مثلثة الشكل ، تؤلف حفرة صغيرة تشبه الحفرة الموجودة في ظهره . وما عدا ذلك فإن كل خطوطه مستقيمة وتساعد على الاشارة إلى دوران الجسم وتقلص عضلاته واندفاعه إلى الأمام . وليس يستطاع وصف الشعور الذي يخرج منه المرء هو يرى دقائقه البديعة . ويخيل أن الميناد لا تمشي ولا تعدو بل أنها تقفز ، بعد أن انتابتها حمى ديونيزيائية مقدسة . حتى أن ثوبها الذي ينحسر عن جسمها يخيل أنه تعصف به ريح من رياح صوفية ديونيزوس . ويقول الاستاذ بيكار إن النحاتين الاغريقيين لم يستطيعوا أن يسيروا في طريق الابتكار أبعد ما سار عليه (سكوباس) في هذا التمثال . لأنه إلى غرابة الوضع الممثل أظهر فيه الجمال والتوازن الكلاسيكيين . فأتى ثمرة بديعة من اللحم تطغى على الحواس ويتدفق تأثيرها في النفس تدفق نهر سائل من العواطف .

ولا يشك في نسبتها إلى سكوباس . لأنها تحوي جميع صفات فنه ، فحجم رأسها وعنقها ضخمان ومكعبان ، وعيناها غائرتان ، ونظرتها مرتعشة ، وأمائر وجهها متهيجة وصارخة ، وشعرها متبعثر ، وجسمها ممتلىء ، مما يذكرنا بالصفات الفنية التي وجدناها في آثار (تيجه) المتقدمة .

٧ — تمثال بوتوس :

ومن جملة آثار سكوباس مجموعة من ثلاثة تماثيل كان يرى فيها (إيروس) و (هيميروس) و (بوتوس) . وقد صنعت خاصة لتوضع في معبد أفروديت في مدينة (ميغار) ، إلى جانب تمثال لهذه الربة ، صنعه المثال (براكزيتيل) من العاج . وذلك لأن إيروس وهيميروس وبوتوس رفاق الربة . ولا يعرف شيء عن هذه

التماثيل على وجه التأكيد . بيد أن المؤرخ الفني الألماني المشهور (فورتفنغلر) رأى في تمثال كبير في متحف (أوفوزي) من مدينة فلورنسا صفات يمكن أن تكون قد اجتمعت في تمثال (بوتوس) الذي صنعه سكوباس . ويلاحظ أن (بوتوس) هو أخو (إيروس) في الميتولوجيا اليونانية . ولا يمكن القول إنه الرغبة العاطفية التي عبر عنها هزيود واطلق عليها اسم (هيمروس) ، والغالب أنه يعبر عن انتظار المحب لحبيبه وشوقه إليه وضناه من بعده عنه . فهو تنويع طريف في العواطف الغرامية عند الاغريقيين ، ولا يمكن لغير سكوباس التعبير عن هذا الرمز بشكل حسي . ويلاحظ أن تمثال فلورنسا نسخة رومانية عن أثر إغريقي ، وهو يشبه تمثالاً آخر في متحف نابولي ، وتماثيل أخرى يبلغ عددها أربعة عشر تمثالاً موزعة في متاحف مختلفة . وقد تبين من دراستها ، أن وضع (بوتوس) يشبه أوضاع تماثيل (ايروس) التي صنعها براكزيتيل . فساقاه مشتبكتان وجسمه منحن ، ويستند بذراعه الأيسر على صولجان طويل ، وتتقلص تقاطيع وجهه . وتتصاعد خطوطه العامة بشكل حلزوني لتبالغ في تمثيل عاطفة النفس . وهنا تعرف يد سكوباس الماهرة في تمثيل الحركات الدورانية ، وإلى جانبه أوزة . وهو كما يرى في وضع الاستراحة . ويختص أنه يسمو بكل حركاته إلى الأعلى . ويلاحظ أن كل أعضائه تمتد في هذا الاتجاه ، ويساعد على ذلك نظرته . وقد أعاد صنع هذا التمثال النحات المعاصر (بول) الذي استوحى في عمله من عدة نسخ محفوظة في متاحف (درسد) وفلورنسا و (الفاتيكان) و (روما) و (فينا) .

ويقول (بلين) : « إنه كان يوجد في معبد (مارس) الذي بناه بروتوس كاللبكوس في (ساحة مارس) من روما ، تمثالان مجتمعان من تماثيل سكوباس ، أحدهما على ما يظن تمثال آريس الذي تكلمنا عنه . والثاني تمثال لأفروديت وهي عارية يفوق تماثيلها التي صنعها براكزيتيل » . مما يدل على أن شهرة افروديت السكوباسية هذه كانت عظيمة . ويظن على أنها نسخت كثيراً في العصر الروماني ، ومن نسخها ، النسخة المعروفة باسم (فينوس الكابتول) وهي تخفي عورتها بيدها الواحدة وتديها بيدها الثانية ، وقامتها فارعة ونحيلة ، وعنقها ملتف ومستدير ، وشعرها ذو ذوائب مجدولة . (انظر اللوح ٢٦ ، الصورة ٢) .

* * *

٨ — تمثال آريس وفينوس :

وينسب إلى (سكوباس) تمثال كبير آخر وهو تمثال الالآه (آريس) الذي قدمه إلى معبد الآله (مارس) في روما القائد الروماني (جونيوس بروتوس غلاكوس) الذي حارب في لوزيتانيا من اسبانيا . ولا يعرف من أين انتزعه هذا القائد قبل ان يحمله إلى روما . وقد فكر بعض الاثريين أن تمثال (آريس ليدوفيزي) المحفوظ في متحف (الترم) من روما هو نسخة رومانية عن تمثال سكوباس الأصلي . ويناقض هذه الفرضية أن التمثال الأصلي ظل في بلاد اليونان إلى الزمن الامبراطوري الذي حان بعد انتصار (جونيوس بروتوس غلاكوس) سنة (١٣٨ — ١٣٦ ق . م) بمدة طويلة . ويؤيدها أن صفات هذا التمثال تقربه من آثار سكوباس . فوجهه حالم ويظهر عليه تعبير قاس يجعله قريباً من رأس (ملياغر) الذي عثر عليه في تيجه .

ويرى (آريس) وهو جالس على صخرة في وضع الاستراحة ، وقد رفع قدمه اليسرى ، ووضعها على خوذة ملقاة إلى جانب الصخرة ، وشبك يديه الاثنتين على ركبته اليسرى . وقد ألقى معطفه باهمال على ساقه الأيمن المبسوط ، وأمامه سيفه ، وبين قدميه (إيروس) وهو يلعب . ويظن أن هذا الشكل الأخير أضيف إليه في العصر الهلنستي . ولا ريب أن ما عرف عن سكوباس من شغف في الحركات العنيفة ، هو ما حمل من لا يؤيد نسبة هذا التمثال الهادىء إليه على نسبته الى النحات ليزيب . حتى ان الجنرال (غورو) وهو القائد العسكري الشديد لم يطق رؤية هذا المحارب الآلهي اللطيف ، وأمر أن تنزع نسخته التي تزين حديقة قصر الحاكم العام في باريس ، وأن ترسل إلى متحف اللوفر . غير أن عيني التمثال الغائرتين ، ونظرتهما الحائرة ، وشعره الأشعث ، وبروز حاجبيه ، ووضعه الذي يرينا إياه من ثلاثة أرباع وجهه ، وامتشاق جسمه ، وجمال خطوطه تعود بنا إلى فن سكوباس . (انظر اللوح ٢٦ ، الصورة ١) . وتجعلنا نفكر أن سكوباس ، أراد أن يعبر به عن تعب قومه من الحروب التي كانوا يعانون ويلاتها في هذا الزمن .

٩ - تماثيل نيوبه وأولادها :

وينسب إلى سكوباس أنه نحت في إحدى مدن آسيا الصغرى سلسلة من المشاهد التي تمثل موكب آله البحر (بوزيئيدون) وامرأته (أمفتريت) وابنهما (تريتون) وغيرهم . وقد حاول بعض مؤرخي الفن أن يجدوا ما ابتكره سكوباس في بعض النسخ الرومانية التي تمثل عدة أشخاص ميتولوجية من هذه المجموعة . وأشهر هذه النسخ التمثال الذي يقال له (تريتون غريماني) ، المحفوظ حالياً في متحف مدريد . وهو شكل تظهر عليه أمائر القوة والضخامة ويمثل الاله البحري من رأسه حتى ما بعد منبت ذنبه المزدوج الذي هو ذنب سمكة . ويحوي رأسه جميع الصفات التي رأيناها في تماثيل سكوباس . فهو مكعب ومائل ، وعيناه غائرتان في محاجرهما . ولهما نظرة تتجه إلى الأعلى وتميل بعض الميل ، وفمه مفتوح قليلاً . ويحيط به شعر كثيف متموج أجعد ، ينحدر على العنق . أما جسمه فعريض وضخم ، وتظهر عضلاته بوضوح . ولا يستبعد أنه كان جزءاً من مجموعة من تماثيل هي التي ذكرناها . والمشابهة بينه وبين رؤوس تيجه لا يشك فيها حتى يقال إنه تمثال سكوباس لأصلي نفسه .

وقد اختص سكوباس أيضاً أنه أنشأ مجموعات من التماثيل لعدة مدن كـ : (هاليكارناس) و (إيفيز) و (تازوس) وغيرها . ومن أشهر هذه المجموعات مجموعة (نيوبه) وأولادها ، التي نقلت إلى روما سنة (٣٨ ق . م) . وهي تمثل مصرع أولاد هذه المرأة بأيدي الآلهة المنتقمة . ويوجد حاليا في متحف (مونيخ) و (الفاتيكان) و (فلورنسا) بعض العناصر الرئيسية التي كانت تتألف منها هذه المجموعة كما يوجد في (الكابتول) و (اللوفر) و (درسد) و (مدريد) و (اكسفورد) ، بعض عناصرها الثانوية ، التي تمثل أشخاصاً راكعين ، أو رؤوساً تظهر عليها أمائر الألم الشديد .

وتختص هذه التماثيل كلها أن أوضاعها عنيفة . وان حركاتها تنم على التهيج الشديد الذي يعصف في نفوس أصحابها . وأجملها عشرة تماثيل محفوظة في فلورنسا

توضح الكارثة الاليمة النازلة بنيوبه الثكلى التي شاهدت مصرع أولادها بسبب غضب الآلهة من إدلالها على الربة (ليتو) بهم . ومنها نسخة تمثلها مرتعشة ، وقد رفعت نظرها إلى السماء التي لا ترحمها ، وهى تضم إليها ، بهزة عاطفية ، آخر أولادها كأنها تريد أن تحميه عبثاً مما ينتظره من مصير محتوم .

ولا ريب أن التنافض شديد جداً بين الأمومة الهانئة التي مثلها (سيفيزودوت) في تمثاله (السلم يحمل الرخاء) ، وبين الأمومة المعذبة التي مثلها الآن سكوباس في هذا التمثال . وما أجمل وضع (نيوبه) وهي تحتضن آخر أولادها الذي يركع ليموت بين ذراعيها ، ويحاول أن يخفي وجهه كأنه المحكوم عليه بالقتل ! . إن التقاءه بأمه ينشيء وضعاً من أجمل الأوضاع المتسقة التي ابتكرها النحت الاغريقي وقد اجتمع الجسمان والتزما . ويرى جسم الأم من وجهه الأمامي ، وجسم الطفل وهو يلتفت اليها ويختبيء في حجرها .

ومن هذه المجموعة تمثال لابن من أبناء (نيوبه) يمثله وهو هارب . وقد أصيب بسهم في قذاله ، فترنح قبل أن يسقط صريعاً ، وتمثال ثالث يمثل ابنة أخرى من بناتها ، وهي مسرعة ومذعورة . وقد التفت بثوبها واتشحت بوشاحها ، كأنها تريد أن تقي نفسها به مما سيصيبها . وتمثال رابع يمثل شيخاً (وهو معلم الأطفال التعساء) يتلقى طفلاً يهوي بين يديه .

١٠ — تمثال هيبنوس

ومن التماثيل المشهورة التي تنسب إلى (سكوباس) تمثال (هيبنوس) آله النوم الذى توجد منه نسخة مرمرية محفوظة في متحف (برادو) في مدريد ، وعدة نسخ برونزوية اخرى مختلفة الحجوم محفوظة في متاحف (فيينا) و (ليون) و (توران) و (فلورنسا) . وأجملها نسخة متحف ال (برادو) . ويرى فيها آله النوم بجسم غلام أصغر من جسم الرجل المعتدل . وهو يمشي ويميل بوضع غير متوازن . وقد أراد سكوباس أن يمثله — (وهو ابن الليل [نيكس] كما يقول الشاعر هزيود) — مقبلاً لكي يهديء من أوجاع أهل الأرض . فيشاهد هذا الكائن

الخفي ، وهو يطأ بأقدامه الخفيفة الأرض . وله في رأسه جناحان رمزيان ، ويحمل في بعض النسخ البرونزية بيده اليمنى قرن الأحلام ، وبيده اليسرى زهرة الخشخاش ، وعيناه تتجهان الى النوام الذين يجب أن يظن أنهم على قدميه . ووجهه بيضوي الشكل ، وحاجباه مرسومان كالقوس ، وشعره الطويل يتجمع في قمة رأسه ، وجناحاه صغيران ، لأنها جناحا عصفور من عصافير الليل التي تطير دون أن تحدث أقل صوت . أما جسمه فهو جسم فتى ممشوق ، وكأنه يدور دوران تمثال الميناد . مما يثبت أنه من عمل سكوباس . (انظر اللوح ٢٩ ، الصورة ٢)

١١ — تمثالا هيراكليس وملياغر

ومن التماثيل التي يقال إن سكوباس قد صنعها أيضاً تمثال لهيراكليس وهو شاب وحليق الوجه . ويشبه في شكله وتوازنه تماثيل بوليكليت . غير أن وضعه يمثله وهو يستريح استراحة طبيعية . فيرى مؤخراً رجله اليسرى إلى الخلف ، وواضعاً دبوسه على كتفه الأيسر . ويوحي كل شيء فيه بقوة هادئة . وينم وجهه عن عذوبة يتصف بها الأقوياء المطمئنون إلى قوتهم . ويقول فيها (شاربونو) : « إنها عذوبة مفكرة ، تمثل انعكاس التأمل الفلسفي الذي يرتسم على جبهته العريضة ، ويزيد في معناها ، نظرة العينين اللتين تغوران في محاجرهما ، فتمنحان هيراكليس صفة حارس مثلى لجمهورية أفلاطون » . ومن التماثيل السكوباسية أيضاً تمثال (ملياغر) . ويمكن أن يقال فيه إنه أخو تمثال هيراكليس لأنه يشبهه كثيراً . غير أن العواطف تتمثل فيه بصورة أشد ، ونزعته الرومانطقية تتبدى بجلاء . وأكثر النسخ الرومانية التي تعرفنا به رديئة ، وأجملها نسخة (الفيلا ميديسيس) . وفي وجهها تظهر نزعة شعرية تفصح عن الحياة الفاجعة التي هيأها القدر لهذا البطل ، فيتراءى قلق خفيف على غضون الجبهة ، التي تحيط بها خصلات جميلة من الشعر الأشعث . وتعود صفات رؤوس تيجه إلى الظهور في العينين وينتظم فيهما وفي ماحولهما جمال الرسم الذي يدل على دوام المثل الأعلى الكلاسيكي . أما الجسم فكأنه يريد أن يدور كما دار جسم الميناد . فتتأخر الرجل اليسرى قليلاً الى الوراء ، وينثني الذراع

الأيمن خلف الظهر ، وينعطف الرأس نحو الكتف الأيسر ، فتتموج كل الأعضاء وتتلاطف حجومها وتتضح حدودها .

وقد عمل سكوباس أيضاً في تزيين معبد (ايفيز) نحو منتصف القرن الرابع قبل الميلاد . وينسب اليه نحت مشهد في قاعدة أحد الأعمدة يمثل عودة (السمت) إلى عالم الأحياء. ويدل هذا المشهد المتقن وأسلوب صنع وجه - هرمس - الذي يقود العائدة على أنه لدينا هنا أيضاً أثر من جملة الآثار السكوباسية .

وخلاصة القول أن سكوباس برع في نحت رؤوس التماثيل ومنحها صفات قوية تستفز الإعجاب . وقد استطاع ان يغني وجوهها بأمائر حية ، متبعاً بذلك نصيحة سقراط ، أي أن يظهر عليها عواطف أصحابها ولا سيما التهيج والألم . مما يدل على أنه أحب الحياة حباً جماً . لهذا فقد عرض على معاصريه ثروة طائلة من الرؤى التي انتزعها منهم وصهرها في نفسه ثم عجنها في البرونز والمرمر ، وجعل منه نتوءات وأخاديد تسيل فيها تيارات عاطفية عميقة .

٨ - براكزيتيل

ا - براكزيتيل . - آثاره الأولى . - ايروس تسي . - فينوس آرل .
ب - مشاهد أثينية منحوتة وشاب مارانون . - تمثال السائر المستريح . - تمثال ابولون سوركتون .
ج - تماثيل افروديت . - بقية التماثيل التي نحتها براكزيتيل

١ - براكزيتيل

وأشهر نحاتي القرن الرابع على الاطلاق براكزيتيل الذي ولد في (أثينا) من أسرة غنية مترفة ، ذات تقاليد فنية عريقة في القدم ، وذلك نحو آخر القرن الخامس وأول القرن الرابع . ولا يعرف من حياته إلا أشياء قليلة . منها أنه كان محباً للمرأة الجميلة (فرينه) ، التي جعلها خليلته ، ونقل أشكالها في بعض تماثيله ، وأنه بلغ الغاية في المهارة نحو منتصف القرن الرابع ، وأنه صنع تماثيل مختلفة لكثير من المدن الاغريقية . بيد أنه لايمكن أن نبحث في آثاره حسب توزعها الجغرافي ، وتقسيمها إلى عهود بيلوبونيزية وآسيوية وآثينية ، وذلك لأنه حسب مايظهر لم يكن ينتقل من مدينة إلى أخرى بل كان يصنع لها تماثيل تتفق مع رغبات اهلها دون أن يرتحل إليها . ويعد بعد فيدياس النحات الذي استطاع أن يجسم بصورة حسية المثل الأعلى لمدينة الربة (بالاس) ، وأن ينشيء نزعة فنية أتيكية جديدة ، شديدة الصفاء ، قوامها دراسة تفاصيل التهيج الدقيقة ، واثبات الاهتزازات الرقيقة للحياة الشاعرة والنفسية . وقد بلغ في ذلك درجة لم ترتفع فوقها قوى الفن الخالدة في أي زمن آخر من الأزمان ، وأكبر الظن أن نفحات روح معاصره الفيلسوف أفلاطون نفذت إلى نفسه ، فعملت في صقلها وجعلها لا تنظر إلى الحياة العاطفية ، الا لتحللها الى عناصرها المقومة ثم ، لتركبها حسب قواعد هندسية طبيعة ودقيقة في عالم الأفكار والرؤى الرمزية التي تبتدع بصورة مثلية .

وهو ابن النحات (سيفيزودوت) الذي ذكرنا عنه أنه صنع تمثال السلم يحمل الرخاء (الإيرينه يحمل بلوتوس) . وقد رأى بعض المؤرخين في هذا التمثال رمزاً لمدينة أثينا المغلوبة على أمرها والتي استطاعت أن تنظم الاتحاد البحري اليوناني .

فترى وهي تقدم إلى أرض الآتيك وليد الربيع الجديد . وقد كنا تحدثنا عن رقة عاطفة الأمومة التي تتبدى في أوضاع الربة . ونزيد على ذلك الآن انه تظهر لاول مرة في فن العالم القديم خلال هذا التمثال (المادونا وهي تحمل الغلام) التي سيكون لها شأن وأي شأن بعد عشرين قرناً في فن النهضة الاوربية الحديثة .

وكنا ذكرنا ان (سيفيزودوت) مزج في تمثاله هذا بين الفن وبين فلسفة عصره ومعتقداته الدينية . ولا ريب انه استوحى ايضاً من أفلاطون رأيه الذي أبداه في كتاب (الجمهورية) ، في ان الفاعلية البشرية تصدر عن النظام التي تسلكه الغريزة ، وتتبع الحب الآلهي النبيل الذي هو شرط من شروط الخلود . وترك بذلك إلى ابنه براكزيتيل الذي ورث عنه نظرته هذه ، تعاليم أخلص لها كل حياته .

ولم يجد الفنان العبقري للتعبير عما خالج نفسه إلا أشكال المرأة او الغلام . فعزف عن المثل الأعلى الذي احتذاه من سبقه ، وعن تمثيل الآلهة القادرة القاسية . وانصرف الى تمثيل الآلهة التي ترمز إلى الشباب والجمال ، كأفروديت وايروس والساتير وأبولون وديونيزوس . وقد أخلص بعض الشيء الى إيقاع بيرون وبوليكليت . وهذا ما دعاه الى صنع تماثيله في المرمر والبرونز على السواء ، دون تفضيل . ولكنه لم يأخذ عن الفنانين الكلاسيكيين الكبيرين إلا مبدأ التركيب . وتمكن ان يحول فيه ، وان يستخلص منه تأثيرات جديدة حسب مفاهيم غير مغروفة في أوضاع الاجسام وقيمة الأشكال الانسانية ذات التعبير الشديد .

* * *

١٢ — آثاره الأولى :

وأول تماثيله المعروفة تمثال الساتير ، وهو يصب الماء للتطهر . وقد صنع عدداً منه وأشهرها الساتير البرونزي الذي عرضه في مدينة أثينا الى جانب تمثالين لديونيزوس وايروس صنعها نحات مغمور . وكانت له شهرة عظيمة في العالم القديم ، وقد نسخ كثيراً في العصر الروماني . ولدينا اليوم نحو عشرون نسخة رومانية عنه ، محفوظة

في متاحف (البريتيش ميوزيوم) و (بالرم) و (أنزيو) و (ألبرتنوم) و (درسد) و (برلين) و (ليننغراد) الخ . . (انظر اللوح ٢٥ ، الصورة ٢) .

ويختص هـذا التمثال أنه حلقة متوسطة بين فن القرن الخامس الكلاسيكي وفن القرن الرابع الانساني . لأن نموذجه وأشكاله تتبع ما عرف من نماذج وأشكال العصر الجديد . ويلاحظ أنه يرفع يده اليمنى فوق رأسه ، كأنه يريد ان يصب الماء من إناء في كأس يحملها بيده اليسرى ، بحركة تشبه حركة سقاة الخمر او الابطال الذين يصبون الزيت ، والذين تنسب تماثيلهم إلى (ميرون) و (بوليكليت) . غير ان تمثال براكزيتيل هذا يفترق عنها بأنه يصور ساتيراً اي تابعاً من اتباع ديونيزوس الذين هم كائنات طبيعية متوحشة ، بشكل يخالف ما اعتاد الفنانون تمثيله . فقد جعله على هيئة شاب لطيف وانتزع منه كل صفاته الحيوانية ما عدا أذنيه الصغيرتين . فهو هنا ساتير مدينة لا ساتير حقل او غابة . ويتبدى في وضع جميل ، هو مزيج من عمل بشري (صب الماء) وحلم ديني متبدد . ورأسه ذو جمجمة مرتفعة قليلاً . وعلى جبينه عصابة عريضة فوقها شعره القصير الذي لم يجعل على نظام بل ترك يتفرق في فوضى بديعة ، وله في قمته أزهار تمتزج بين خصلاته كأنها جزء منه . ولا يمكن التعبير بواسطة الكلمات عما يتركه في النفس من اثر . ويحسن ان يكتفى بتأمل تموج جبينه وابتسامته العابرة على شفتيه الشهوانيتين المرتعشتين ، التي تشبه ابتسامة ليوناردوفنسي على شفتي الجوكندا ، ونظرته الحالمة في عينيه الواسعتين المتطاولتين .

هذا ويشبه إيقاع التمثال العام ما رأيناه من إيقاع في فن (ميرون) مع شيء من الاختلاف في بعض التفاصيل . فالساق اليمنى لا تستند على الأرض إلا بأطراف اصابعها كأنها تقوم بحركة رقص صغيرة . فيبدو الجسم من جرائها كأنه مستريح ومتحرك بآن واحد . اما أشكال بطنه وصدره فلم تعد تشبه ما يماثلها في تماثيل القرن الخامس لانها امتلأت واستدارت واسترهلت . ثم ان الكشح انحنى الى جهة فمالت إليها كتل الجسم العضلية ، وتقلص الجذع من الطرف الآخر فحصل تضاد بين الارتخاء والتقلص . وتمكن براكزيتيل من ان يخفف من حدة هذا الاختلاف عن طريق تليين الخطوط ، وجعلها تتموج على شكل جميل يقدم صورة رائعة من الشباب المثلي .

ويشبه هذا التمثال تمثاله الذي صنعه بعده ، والذي يمثل (دينونيزوس) . وقد نحته لكي يعرض في معبد من معابد (إبليس) . وليس لدينا نسخة رومانية عنه . ويظهر من أوصافه التي نقلت إلينا ان وضعه كان كوضع التمثال المتقدم . ويؤيد ذلك صورة له مسكوكة على قطعة من نقود مدينة (بانتاليا) من تراكيا ، يرجع عهدها الى زمن الامبراطور (كاركالا) . ويستدل من بعض كتابات المؤرخين ان ساقه اليسرى كانت ملتفة حول الساق اليمنى ، وان وضعه كان مائلا اكثر من الوضع السابق . وقد عم نموذج (الساتير الذي يصب الماء) في فن القرن الرابع قبل الميلاد وأصبح من اهم المواضيع التي يطرقها النحاتون .

ومن تماثيل براكزيتيل التي صنعها في شبابه (إيروس) تسبي . وتقع هذه المدينة الى الجنوب الغربي من مدينة طيبه . وقد نشأت فيها (فرينه) خليلة النحات الظريف . ولما نحته اهداها إياه فقدمته بدورها الى معبد (ربات الشعر والموسيقى) في مدينتها . فوضع الى جانب تمثال الربة افروديت ، وتمثال (فرينه) نفسها التي ارادت ان تمثل الى جانب ربة الحب ، كأنها خادمتها .

وكانت لتمثال إيروس شهرة عظيمة جداً . وظل في هذا المعبد إلى القرن الاول الميلادي . فنقله كاليغولا إلى روما . ويظهر انه اتلف في الحريق الهائل الذي اشعله فيها (نيرون) ، وكان من المرمر . وقد قال فيه احد الشعراء الذين عاشوا بعد هـــذا العصر إن براكزيتيل لما قدمه الى (فرينه) أرفقه بأبيات فحواها : « إن هذا الحب الذي اوجع نفسه ، يقدم لها شكله ، بعد ان استوحى صورته من قلبه . وثمناً لي (إيروس يتكلم) أنه اهداني إلى فرينه حيث ارسل سحري لا بسهامي بل بنظراتي » . ويظن ان براكزيتيل أراد كما كان يقول الأقدمون ان يحل في صنعه لهذا التمثال (قضية نفسية) ، وان يعبر تعبيراً عميقاً عن عاطفة النفس الانسانية التي يهزها الحب ، وتتغلب عليها نظرة من نظرات المحبوب . وقد حاولت (سافو) والشاعر (ايبيكوس) ان يعبرا بشكل ادبي عن هذا المعنى . ولم يكن من الممكن ايجاد ما يقابله في فن النحت قبل براكزيتيل . (انظر اللوح ٢٩ ، الصورة ١) .

وليس لدينا ويالأسف وثائق كافية لدراسة هذا التمثال الشهير . ورؤوس كل النسخ الرومانية التي وصلت الى عصرنا مفقودة . وأحسنها نسخة وجدت في حدائق (الفارنيز) في البالاتان سنة (١٨٦٢ م) . فنقلت الى (اللوفر) بعد

ان صنع عنها قالب جصي محفوظ في متحف جامعة روما . وقد عمل النحات (سينهوزر) على إعادة صنع رأس هذه النسخة ويديها وقسم كبير من ساقيها وجذع الشجرة الذي يستند عليه الآله ، فأضاع علينا معالم التمثال الاصلية . وتوجد نسخة رومانية اخرى من هذا التمثال في متحف (بارم) . وهي دقيقة الصنع ويظهر فيها جسم ايروس مائلا ، ويداه مرفوعتين . ويظن انها قريبة من تمثال براكزيتيل الأصلي . كما توجد نسخ اخرى منه في (تور) و (كوبنهاغ) و (تونس) ، و (نابولي) ، و (الفاتيكان) ، و (توران) الخ . . استدل منها على ان هذا التمثال كان يشبه تمثال الساتير المتقدم ، وأنه صنع في نفس الوقت الذي صنع فيه . ويتبدى خلاله شاب حديث السن نحيف الجسم له جناحان ، ورأسه مائل إلى الجهة اليمنى ، ونظره يتجه إلى الارض . وهو يقبض على قوسه بيده اليسرى . ويظن ان اليد اليمنى كانت تقبض على سهم ، ويلاحظ ان ايقاع التمثال ، ووضعه العام مستمدان من فن بوليكليت ، وان أشكال الصدر والبطن والكشحين تختلف عن مثيلاتها في تمثال الساتير المتقدم . وكذلك تعبير الوجه الحزين ووضع اليدين المسبلتين لايشبهان مارأيناه سابقاً . غير ان مايميزه خاصة الجناحان اللذان بدءا يظهران في فن القرن الرابع . وكنارأينا كيف ان أهل هذا القرن قرأوا أفكار افلاطون واطلعوا على آرائه في الحب التي سردها في كتابه (المائدة) . وفي الحقيقة ان صور إيروس لم تكن تمثله بأجنحة قبل هذا العصر . ولا ريب ان فلسفة افلاطون الصوفية والرمزية هي التي اوحت إلى الفنانين بإضافة أجنحة الى صوره وتماثيله . فجعلته كما يقول (ألسبياد) : « الصلة بين الآلهة والبشر ، والرسول بين السماء والارض » .

وأكبر الظن أن براكزيتيل صنع هذا التمثال من المرمر في سنوات القرن الرابع الاولى . وكان معروضاً كما قلنا في معبد (تسبي) إلى جانب تمثالين آخرين نحتها براكزيتيل من المرمر ايضاً . أحدهما يمثل الربة أفروديت والثاني خليلته (فرينه) . وتوجد عدة نسخ رومانية من التمثال الاول . أقدمها يعود الى القرن الاول قبل الميلاد . وأشهرها نسخة (فينوس آرل) الموجودة في متحف اللوفر . وقد اصلحها وأتمها النحات المشهور (جيراردن) . فأضاف اليها بعض التفاصيل وبدّل قليلاً في حركة يديها . ومنها ايضاً نسخة رومانية موجودة في (قصر المحافظين) بروما ، والنسخة المسماة (فينوس أوستي) المحفوظة في البريتيش ميوزيوم .

ويصعب إيجاد وضع هذا التمثال الأصلي الذي منحه براكزيتيل إياه . لان الذراعين في كل هذه النسخ محطمان . ويظهر ان حركتها تشبه حركة التماثيل التي وصفناها . والذراع الايمن منها مرفوع . ولا يظهر أن أفروديت رفعته لتصفيف شعرها . بل انها تقوم بحركة لطيفة يقصد منها مد تأثير التمثال في الفراغ كأنها تقوم بها بارتخاء ولذة . وقد وضع لها جيراردن بيدها مرآة . ورأسها مائل قليلاً إلى الكتف الايسر ، وشعرها مصفف على الجانبين ومعصوب بعصابة ، ونظرتها حالمة . ونصفها العلوي عار . غير ان اشكاله المستديرة تتبدى ببراعة . وليس فيها شيء من التفاصيل الشهوانية التي تتبدى في (فينوس ميلو) . وقد قيل فيها إنها لو كانت عارية تماماً لظهرت بشكل قريب من شكل الساتير الذي يصب الماء . وفي الحقيقة فان كشحيها ضيقان ، ويلتف حولها طرف من اطراف ردائها ، فيقسم جسمها إلى نصفين ثم يستر الساقين فتنحدر ثنياته ببطء كأنها ثنيات عمود من الاعمدة . ولو تأملنا جيداً في هذا التمثال لظهر لنا ان اهتزاز كتفيه يعاكس اهتزاز كشحيه ، وينسجم مع حركة قدميها الصغيرتين اللتين تحركها حياة راقصة .

وخلاصة القول إن هذا الأثر مازال بريئاً بين آثار براكزيتيل ، وهو يمثل رقة الشباب النسائي ونفحة من نفحات ربيع حياة هذا الفنان .

ولا يعرف عن تمثال (فرينه) الذي كان معروضاً إلى جانب تمثالي (إيروس) و (افروديت) إلا معلومات ضئيلة جداً ، تتلخص في انه كان مصنوعاً من المرمر ، وأنه كان من آثار براكزيتيل الجميلة . وتحدثنا النصوص عن تمثال نصفي آخر لهذه المرأة الجميلة كان معروضاً في معبد دلف بين مذبح جزيرة كيوس وبين مدخل معبد أبولون الكبير . وكان مصنوعاً من البرونز المذهب ومجعولاً على عمود مرمري . وفي مدينة (آرل) نسخة رومانية من المرمر لتمثال فرينه النصفي . وقد وجدت في المسرح الروماني ، حيث وجد تمثال فينوس الذي تحدثنا عنه . وتختص هذه النسخة في أنها قريبة من هذا التمثال وتشبهه ، وأن تقاطيع وجهها قريبة من تقاطيع تمثال (أفروديت كنيد) الذي سنتكلم عنه بعد قليل ، وأنها جميلة جمالاً مثلياً نادراً .

فالوجه أكبر بقليل من الوجوه الطبيعية ، والشعر مفروق من وسط الجبهة وتتموج خصلاته تموجاً رقيقاً ، والأجفان والأهداب مرسومة جيداً ، والانف اقني ، والشفتان شهوانيتان ، والعينان تشبهان عيني (فينوس آرل) . غير أن نظرتها قريبة من نظرة (فينوس كنيد) .

٤ — مشاهد أبنية منحوتة ، وشاب ماراثون :

ومن الآثار التي تعرفنا بفن براكزيتيل مجموعة من المشاهد المنحوتة وجدت على قاعدة مرمرية سنة (١٨٤٣ م) بين المسرح وبين آبدة (ليزيكرات) في مدينة أثينا . ويظهر أن هذه القاعدة كانت محاذية لشارع (القوائم الثلاث) في نقطة لاتبعد كثيراً عن المكان الذي نصب فيه تمثال الساتير الذي يصب الماء ، وأنها كانت تحمل قائمة مثلثة من البرونز ذكرى لمباراة من المباريات العامة . وتمثل هذه المشاهد الآله (ديونيزوس) ، وهو يصب ماء التطهر بين صورتي ربة النصر (نيكه) . ويرى على وجهها الرئيسي هذا الإله وهو يتقدم ببطء ورأسه منحن إلى الامام ، ويمسك بيده اليسرى صولجاناً وبيده اليمنى قيثارته المعهودة . وتحمل ربة النصر الاولى المنحوتة على الجانب الآخر إناءً كأنها تهم بصب الماء للتطهر . أما ربة النصر الثانية فرأسها مطرق إلى الارض . وهي تحمل شيئاً في يدها لم يعرف ماهو . ويظن أنه كان يستخدم لدى القيام بالطقوس والشعائر الديونيزيائية . وتختص هذه المشاهد المنحوتة أنها صنعت ببساطة وقوة وشكل غير مألوف . وقد استوحى الفنان الذي رسمها من الفتيات اللواتي نحتهن فيدياس على إفريز البارتنون الشرقي الداخلي . ويقال فيها إنها أثر من آثار شباب براكزيتيل

ومن الآثار البديعة التي تنتسب الى هذه المرحلة من حياة فناننا الكبير ، (شاب ماراثون) . وهو تمثال أصلي من القرن الرابع عثر عليه الصيادون سنة ١٩٣٥ في خليج ماراثون . فنقلوه إلى متحف أثينا . ويعد من أجمل آثار هذا المتحف وهو يشبه تمثال الساتير وتمثال (ابولون سوركتون) الذي صنعه براكزيتيل فيما بعد . ويمكن ان يكون قد نحته بعد الاول وقبل الثاني . ويختص ان شعره أشعث ، وان جسمه مائل ، وأشكاله مستديرة ، وأعضاءه منحوتة بمهارة فائقة غير ان موضوعه مازال لغزاً لايحل . وقد استند بعض المؤرخين على وجود ريشة او تويجة تظهر من منتصف عصابة رأسه ، فقالوا عنه انه يمثل الآله (هرمس) ولو تأملناه لوجدنا ان عينيه بعيدتان الواحدة عن الاخرى . وانهما تتطلعان بنظرة حالمة الى يده اليسرى المفتوحة ، حيث يظن انه كان فيها شيء ثقيل . لأن هذا الثقل انتقل اثره الى صدره فانثنى قليلاً . ولا يستبعد بعض المؤلفين ان ذلك كان سلحفاة او ديكاً او قيثارة . وهو يشبه في هذا الوضع تمثال (فينوس آرل) ولا يستغرب ان يكون براكزيتيل قد صنع هذا التمثال قبل ان يصنع تمثاله

المشهور (هرمس الذي يحمل ديونيزوس) . لان كل مافيه يذكرنا بعبقريته .

وتتصف تماثيل براكزيتيل التي تكلمنا عنها إلى الآن انها تماثيل ثابتة اكثر منها متحركة . وانها تستوحي بعض أوضاعها وحركاتها من التقاليد الكلاسيكية القديمة . ويظهر ان براكزيتيل قد غذى بها خياله المبدع لما كان شاباً حيناً من الدهر . ثم لاحظ ان عبقريته الفذة تتجلى خاصة في نحت صفات الجمال النسائي الذي هام به كل الهيام . وأدرك انه سيكون في هـذه الخاصة نسيج وحده بين فناني بلاد الاغريق . فراح يكثر من هذا الجمال ويمنحه لكل ما يصنع من تماثيل الاطفال والرجال منها . واختار مواضيع تماثيله من الكائنات المتوسطة بين السماء والأرض اي التي لها صفات الهية وبشرية — كالافكار التي قال بوجودها أفلاطون وادعى انها كائنات ميتولوجية الكثيرة تملىء العالم وتشرف على كل عمل من اعمال الحياة .

وفضل براكزيتيل أن يمثلها في اوضاع الاستراحة التي تلائم الحلم والخيـــال اللذين أبدعاها . غير أن ثبات أوضاعها اقتضى ان تجعل مستندة على مسند ما . وكان ان النحت صار منذ عهد براكزيتيل يمثل الأشخاص مستندين على شيء ما . لا لان توازن التماثيل بشكلها المتقدم يتطلب مثل هذه الواسطة الفنية فقط ، بل لأن الاتجاه الفني المعاصر صار يقتضي ذلك لملائمته الى الظرف والاستسلام اللذين تتبدى خلالها الكائنات الميتولوجية اللطيفة .

ونشأ عن ذلك أيضاً أن براكزيتيل انصرف إلى صنع تماثيله من المرمر ولم يعد ينحت البرونز إلا نادراً . وما ذلك إلا لان المرمر اكثر ملائمة من غيره لتمثيل البشرة النسائية ، وما تحتها من لحم غض .

٦ — تمثال الساتير المستريح :

وأول تماثيله المتفقة مع ما شرحناه تمثال الساتير الشاب المستريح الذي نقله الرومان الى روما . وكان فيها في زمن المؤرخ (بلين) . وقد أحرز شهرة في العالم القديم لم يبلغها إلا عدد من التماثيل القليلة ، (انظر اللوح ٢٩ ، الصورة ٤) . ووصل إلى عصرنا سبعون نسخة رومانية نقلت عنه وجعلت على حجوم وأبعاد مختلفة . وأشهرها ثلاث نسخ . الأولى محفوظة في متحف اللوفر . وهي مشوهة كثيراً

وقد ظن بعضهم أنها تمثال براكزيتيل الأصلي لدقة صنعتها وجمال نحتها . والثانية محفوظة في متحف (تورلونيا) في روما ، ورأسها تام وهي تؤلف تمثالاً بديعاً نادراً . والثالثة في متحف الكابتول . وهي غير جيدة الصنع . وقد استخرجت من الدارة الامبراطورية في (تيبور) . وتدل على أنها نحتت في زمن هادريان .

ويرى الساتير الشاب المستريح في كل هذه النسخ مائلاً بوضوح ، ويستند ثقل جسمه كله على ساقه اليسرى . وقد سحب ساقه اليمنى الى الوراء ، كأنه يريد ان يجعله مشتبكاً مع الاول ، واتكأ على ساعده الايمن . وأمال رأسه إلى اليسار وترك ساعده الايسر يهبط بكسل وارتخاء ، وحمل مزماراً بالساعد الايمن . فتألف من كل هذه الحركات اتساق بديع ومجموعة من الخطوط الملتوية اللينة ، والكتل المتضادة البارزة والضامرة . وليس يوجد أجمل من التقابل بين بشرته المصقولة الناعمة وبين جلد الفهد (وهو فراء ديونيزيائي رمزي) الملقي بقلة اكتراث وميل على جذعه بين كتفه الايمن وكشحه الايسر ، دون ان يستربطنه ، ويلاحظ في هذا التمثال ايضاً عنصر جديد طبيعي . وهو جذع الشجرة اليابسة الذي يستند عليه . وهو يرمز الى الغابة المقدسة التي تقام فيها شعائر الديانة الديونيزيائية . كما يلاحظ ان العنصر الحيواني وهو الاذنان قد توضح اكثر مما كان عليه في تمثال الساتير الذي يصب الماء . إذ ان هاتين الاذنين قد كبرتا واستطالتا واصبحتا كأذني الماعز . كما ان شعره اكتسب صفة أصواف الجلود ، وأصبح قاسياً ويهبط على جبهته ، وتبدى في أماثره شيء من الشهوانية الطبيعية والاحتيال الذي لايمكن وصفه . والظاهر ان براكزيتيل أراد ان يفرق بين هذا الساتير وبين غيره من الناس وان يجعله ساتير غابة لا ساتير مدينة ، كما صنع في تمثاله الاول ، وان يعبر عن الغرائز التي يرمز اليها هذا الوحش اللطيف ، فحول النموذج المثلي الذي وصفناه في آثاره التي مرت معنا . فجعل وجه التمثال هنا عريضا ولحميا ومعجوناً بالظرف الشهواني ، ومنحه ابتسامة خفيفة يمتزج تأثيرها بنظرته البعيدة فتلهم من يتأمله احساساً غريباً .

ومهما يكن فإنه يمكننا عدّه نهاية التطور لفن الآتيكي الساعي الى اكساب الكائنات الغريبة التي ابتكرها الخيال اليوناني ، صفة الانسان ، وخطوة أولى نحو سيادة الواقعية في الفن التي ستنتصر في العصر الهلنستي . وقد عم نموذجه في

آثار القرن الرابع وما بعده وشاع شيوعاً عظيماً حتى أصبح موضوعاً زخرفياً مألوفاً تزين به الدارات الرومانية . ولدينا في تصاوير بيوت بومبي امثلة جميلة منه .

٧ — تمثال أبولون سوروكتون :

أراد براكزيتيل ان يمثل في هذا التمثال موضوع تلهي الآله (أبولون) ، ولا يخفى ان أبولون هو الآله الذكاء والحرب . وقد عزا إليه هوميروس قتله الثعبان الكبير عند منبع (كسرتيس) في دلف . وهو يتسلى هنا بمراقبة (الحرباء) . لذا فقد سمي بأبولون سوركتون اي (مراقب الحرباء) . ويعد هذ التمثال من الأدلة المتعددة على نزعة القرن الرابع في إصباغ الصفة البشرية على الآلهة . إذ انه يرينا الآلهة وهو يلعب (انظر اللوح ٢٩ ، الصورة ٣) .

وهذا التمثال قريب الشبه من (الساتير المستريح) ومن غلام ماراتون . غير أن إيقاعه العام يعاكس إيقاع التمثالين المتقدمين . ويحدثنا عنه المؤرخ (بلين) فيقول إن براكزيتل صنعه من البرونز ، وإن أبولون كان يظهر فيه على هيئة شاب حدث السن ، مخنث الجسم ،وهو يراقب الحرباء ، ويستند على جذع شجرة . وهذا الجذع لايلعب دور المسند الذي تحدثنا عنه سابقاً . بل إنه جزء من أجزاء التمثال ، الغاية منه أن يمثل عنصراً من عناصر الطبيعة ، كما أن الغاية من تمثيل الحرباء الاشارة إلى الأرواح الشريرة التي انتصر عليها أبولون .

وقد عثر على عشرين نسخة من هذا التمثال أشهرها :

نسخة (فيلا ألباني) . وقد ظن بعضهم أنها هي تمثال براكزيتيل الأصلي . غير أن أبعادها أصغر من أبعاده الأصلية . وتوجد نسخ عديدة أخرى كبيرة الحجم موزعة في (الفاتيكان ، وأفينيون ، واللوفر) .

وتختص نسخة الفاتيكان أنها منحوتة باعتناء زائد ، يقربها من التمثال الأصلي البرونزي نفسه ، وأن ساعد أبولون الأيسر الذي يستند على جذع الشجرة فيها مرفوع كثيراً ، وأن هذا الجذع يبتعد عن جسم الآلهة كثيراً من الأسفل . أما رأسه فكأنه رأس امرأة ، وتظهر فيه خصلات شعره مصففة . وتمسكها عصابة . وتبدو على قسمات وجهه أمارات الانتباه ، وومبض بسمة لاتكاد ترى . وفيها شيء من التهكم وكثير من الشك . أما حاجباه فهما قوسان مرسومان بدقة ، وكأنهما حاجبا

غانية متأنقة . ويلاحظ أن جسمه ثابت غير أن التمثال متحرك أو يهم بالحركة لان صاحبه منتبه وحذر ، ونظرته متجهة إلى الأسفل . وهنا اود ان اذكركم بنظرات التماثيل التي نحتت منذ القرن الخامس قبل الميلاد . ففي زمن فيدياس كانت التماثيل تنظر إلى الافق البعيد ، وفي زمن سكوباس صارت تلقي برؤوسها الى الوراء ، وترفع نظراتها إلى السماء كأنها تريد ان تستعطف سكانها ، على ما تشعر به من ألم وتهيج وانفعال . اما تماثيل براكزيتيل فإنها لاتستنجد بأحد بل تطرق برؤوسها إلى الارض ، او تبدو وكأنها تحلم احلاماً عذبة ، تظهر خلالها وجوهها هادئة هدوء البحيرات في الأصائل والأمساء .

ويبين لنا جسم أبولون سوركتون إرادة براكزيتيل في تأمين نوع من التوازن في وضع متحرك . فكأن صاحبه مازال يجهد قبل ان يستسلم جسمه إلى الراحة . وكأن النحات اراد ان يمثل (الديناميسم) في المادة الجامدة بحيث ان هذه المادة تنزع الى ان تكون لها روح خاصة . وبحيث اننا نستبقي في نفوسنا بعد تأملها صورة عنها ، ترتسم في أخيلتنا حتى ولو غابت عن انظارنا كموسيقى عذبة انقطعت أنغامها وبقيت أصداؤها .

وتلك هي صفة مميزة من صفات براكزيتيل ، في هذا النوع الثاني من تماثيله ، التي انشأها إيقاعاً يخالف الايقاع الذي رأيناه في تماثيله الاولى . وأوجه أنظاركم إلى وضع أبولون المائل الخاص . ويمكنكم ان تروا ان التماثيل المفردة قد تركت نهائياً وضعها القائم ، واتخذت لها أوضاعاً شاقولية ، يحتاج تمثيلها إلى كثير من الدرس والملاحظة .

والافتنان في نحت جسم هذا التمثال يؤيد رأي من يقول إن تماثيل براكزيتيل هي مواضيع موسيقية ، تتغير تأثيراتها باختلاف النسب بين شكل وآخر . ولم تزد الايام براكزيتيل الا دقة وبراعة في جعل هذه النسب غنية ومتنوعة . ويقول (شاربونو) : « إن (أبولون سوركتون) هو أشبه بالموسيقى الاغريقية في القرن الرابع ، التي تنوعت ألحانها وكثرت نغماتها ، بعد أن صار الإغريقيون يستخدمون في العود اثنى عشر وتراً ، الذي كان له سبعة أوتار فقط . وذلك على أثر انصرافهم إلى استساغة (الميلوديا) التي هي عنصر موسيقي نسائي ، وعزوفهم عن الإيقاع ، الذي هو العنصر الذكر في كل موسيقى » . وفي الحقيقة إننا نلاحظ في تمثالنا هذا ، صفات نسائية متعددة ، تتجلى في تموج أطرافه ،

واستدارة ساقيه وبطنه ، ودقة تقاطيع وجهه ، وتصفيف شعره . مما يدل على ان براكزيتيل تأمل طويلا جمال امرأة مثلية قبل أن يصوغ نموذجه .

واخيراً فان موضوع (ابولون سوركتون) قد عولج كثيراً في كل الفنون وظلت صوره تمثل في أحجار العقيق والأحجار الثمينة الاخرى ، وفي النقود حتى القرن الثالث الميلادي . وفي البريتيش ميوزيوم ومتحف مونيخ كثير من هذه الآثار الفنية الصغيرة التي تدل على شدة ذيوع ابتكار براكزيتيل في فن العالم القديم ، وتقدير أهله له .

وانتقل بكم الآن الى دراسة عدد من التماثيل ، التي صنعها براكزيتيل فتلقفها الفن من بعده . وكانت لها شهرة تعادل شهرة التمثال المتقدم . ومنها سلسلة من تماثيل (إيروس) نحتها قبل سنة (٣٣٥) ق . م ، أي في شبابه الذي عصفت به أهواء عاطفية شديدة . ومنها إيروس تسبي الذي تحدثنا عنه . واذكركم بقول (اغاتون) في مائدة افلاطون : « ان ايروس هو أصغر الآلهة ، واكثرها سعادة ، وأشدها عبثاً بقلوب الناس وسكان الاوليمب » . بيد انه لم يبلغنا عن تماثيل براكزيتيل هذه إلا قطع معدودة يظهر منها ان النحات الكبير تمثل إله الحب كما تمثل (ابولون سوركتون) بجسم لطيف ذي أشكال مخنثة . وأشهرها :

جذع إيروس المحفوظ حالياً في الـ (متروبوليتان ميوزيوم) في مدينة نيويورك . وكان قد نقل إلى هذا المتحف من مدينة روما . وهو نسخة رومانية اذا نظر في ظهرها ، لشوهدت آثار تدل على أنه كان لها جناحان . وذراعها الايمن مكسور ، وكان يستند على الكشح الايمن . ومنها ايضاً جذع إيروس الذي عثر عليه في خليج (باي Baies) وحفظ في متحف (نابولي) . وهو شبيه بالجذع الاول ، كما يشبه تمثال (ابولون سوركتون) ، من حيث أشكال الجسم والانساق والوضع العام .

٨ — تماثيل أفرو ديت

ومن أجمل آثار براكزيتيل على الاطلاق ، التماثيل التي نحتها ومثل فيها افروديت . ويظهر ان مدينتي (كيند) (وكوس) المتنافستين في آسيا الصغرى طلبتا منه ، أن يصنع لكل منهما تمثالاً لربة الجمال . فصنع التمثالين في أثينا ، أو أنه حسب رواية ، ارتحل إلى هاتين المدينتين ، واصطحب معه (فرينه) وصنع لها

ماارادتا على صورتها ، ثم مر بمدينة (باريون) في ميزيا ، فنحت لأهلها تمثالاً للالهة (إيروس) .

ويذكر المؤرخ (بلين) أن المثال الكبير صنع في وقت واحد تمثالين لافروديت ، للمدينتين المذكورتين ، وأن هذين التمثالين كانا مختلفين . إذ أن أحدهما يمثل الربة مستترة ، والآخر يمثلها عارية . وقد بذل في صنعها جهوداً كبيرة حتى أصبحا متساويين في القيمة الفنية والمادية . ثم حار في أمره ولم يدر اي التمثالين يجب ان يخصص لكل من المدينتين . وأخيراً استقر رأيه على أن يستشير سكانها في ذلك . وكان أن اختار سكان (كوس) ، وهم أكثر حياءً من سكان (كنيد) تمثال أفروديت المستترة أما سكان (كنيد) فقد كانوا متأثرين بصور الربة العارية التي تعبد في آسيا ، ولم يترددوا لحظة في اختيار أفروديت العارية وعادوا بها مسرورين .

ويضيف بلين إلى ما تقدم أن شهرة الشقيقتين الآلهتين لم تكن واحدة . لان افروديت كنيد تمتعت بنصيب وافر من المجد ، قل أن ناله تمثال آخر في العالم القديم . إذ انها أصبحت تعدل بذيوع الصيت والمجد تمثالي فيدياس - (زوث اولمبيا واثينه بارتنوس) - حتى ان الناس كانوا يقصدون (كنيد) من أطراف الدنيا الاغريقية ، ليشاهدوا تمثال براكزيتيل ، ويقدمون له اعجابهم . وفي (الانتولوجيا) شواهد عديدة تروى عن جمال هذا التمثال ، الذي استطاع الفنان الكبير أن يجعله جامعاً إلى السحر العاطفي الشديد ، آيات بينات من أبدع وأظرف صنعة فنية عرفها القرن الرابع قبل الميلاد . (انظر اللوح ٣٠ ، الصورتين ١ و ٢) .

وكان هذا التمثال موضوعاً على قاعدة غير مرتفعة ، في معبد يدخل اليه الزائرون من كل الجهات ، ومصنوعاً من مرمر (باروس) المشهور . وله قامة أكبر من القامة المتوسطة بقليل . وكان المتعبدون يتأملون جميع وجوهه . وقد رآه (نيكوديم) الأول ملك بيتينيا بين سنتي (٢٧٨ - ٢٥٠ ق . م) ، فجن به وعرض على حكومة مدينة (كنيد) ، أن يفي كل ديونها (وكانت كثيرة) ، مقابل إعطائه هذا التمثال ، فرفض طلبه . كما رآه كثير من الأدباء والشعراء فأغدقوا عليه آيات من البيان . ويقال ان الربة أفروديت هي التي أوحت الى براكزيتيل بهذا التمثال البديع . غير أن (فرينه) هي التي قامت بهذا الدور باعتراف كثير من مؤرخي الفن .

وظل هذا التمثال متمتعاً بإعجاب الناس وتقديرهم حتى زالت الوثنية من العالم . ويذكر أحد المؤرخين الذي عاش في القرن التاسع الميلادي أن بازيلوس بيزنطة تيودوز المشهور ، أمر بنقله الى المدينة المتربعة حول القرن الذهبي هو ، وتمثال زوث أولمبيا . فوضع في قصر (اللوزيون) المشهور . وبقي فيه حتى سنة (٤٧٥م) حيث نشب حريق هائل أتلف هذا القصر ومحتوياته .

ويلاحظ أن العري قبل أفروديت كيند لم يكن شائعاً في التماثيل اليونانية ولا يمكن سرد الا أمثلة قليلة عنه في فنون العصر الابتدائي ، والعصر الكلاسيكي . حتى أن الآثنيين كانوا يشجبون عري الفتيات الاسبارطيات ويسمونهن (الفينوميريد Les Phainomérides) اي اللواتي يحسرن عن سيقانهن . ويوجد بين الاساطير الاغريقية ما يدل على تورع الاغريقيين من العري . اذ أن الصياد (أكتيون) قد مزقته الكلاب لانه أبصر الربة (أرتميس) وهي تغتسل ، كما أن الراعي (تيرزياس) فقد بصره لانه رأى الربة (أثينة) وهي متخففة من ثيابها .

غير أن عاطفة الخجل هذه زالت في القرن الرابع . ويمكننا أن نأخذ فكرة عن ابتكار براكزيتيل فيما خلفه بعده من نسخ متعددة ، تشاهد فيها ربة الجمال عارية تماماً . وهي تمسك ثوبها بيدها اليسرى وتهم بإلقائه ، لتقوم بعمل تنص عليه الطقوس الدينية ، وهو الاغتسال الذي يجدد سحر تأثيرها وروعة جمالها الجسدي وقوة انتاجها . كما انها تخفي عورتها بيدها اليسرى . فكأنها صورة حية لبيت النابغة الذبياني :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد

غير أن هذه الحركة الاخيرة لا تخفي شيئاً بل أنها تشير الى ، ما كانت تشير اليه تماثيل (الربة الام) الشرقية ، التي كانت معروفة في بلاد بابل وفينقية وقبرص ، وإلى ما أشارت اليه (أفروديت الكابتول) و (أفروديت دو مديسيس) وهما أشهر أفروديات القرن الرابع . وكان عمل براكزيتيل هنا في ابداع الحركة المتقدمة ذريعة ، الى تمثيل حياء المرأة التقليدي ، الذي لم يظهر في التماثيل والصور السابقة وستبقى هذه الحركة شائعة في الفن خلال القرون الوسطى ، حيث تشاهد حواء في الكاتدرئيات ، وهي تقوم بها ، وخلال القرون الحديثة حيث ترى في تماثيل كثيرة .

وقد أحصيت النسخ التي نحتت لتقليد هذا التمثال في سنة ١٩٣٣ ميلادية ، فوجد أن عددها يبلغ (٤٩) نسخة . وطول كل منها متران تقريباً . ومنها خمس

ما زالت محتفظة برؤوسها ، واثنتان وعشرون نسخة دون رؤوس . واثنان وعشرون رأساً من تماثيل ضاعت أجسادها .

وتختص بعض هذه التماثيل أنها إلى نسخها تمثال أفروديت ،تجمع صفات العصور الفنية التي صنعت خلالها . لهذا فانها لا تعطينا الا صورة ناقصة عن أفروديت كنيد الأصلية .

وأحسن هذه النسخ النسخة المسماة (أفروديت الفاتيكان) ،ذات النسب الرشيقة . وتشاهد الى جانبها جرة كبيرة مزخرفة ، فيها الماء الذي ستغتسل به ، وعليها ثوبها الذي تتهدل ذوائبه . والنسخة المسماة (فينوس بيلفيدير) وهي في الفاتيكان أيضاً . وتعد أصدق هذه النسخ وأقربها شبهاً إلى التمثال الأصلي المصور على نقود مدينة كنيد . ثم نسخة قصر بيتي المرمرية التي لها رأس قديم يظن أنه نفس رأس التمثال الاصلي . وتبدو فيها الربة بجسم تمتد خطوطه بصفات وتوازن متسق ، بين الكشح البارز والخصر الدقيق والاثداء المنتفخة باعتدال، والكتفين والصدر والبطن المستديرة ، أما ايقاعه فدقيق وحي ، ويظهر خلال تموجاته جمال أبدع الأشكال .

وأحسن رؤوس التماثيل التي ضاعت أجسادها (رأس بورغيز) المحفوظ في اللوفر .وقد تبين من مقارنة كل هذه الرؤوس مع بعضها أن التعبير الذى يشع من قسماتها مختلف ، فتارة ينم عن ظرف صاف ، وتارة عن ذهول قاتم وحالم . وخداها أسيلان وفمها مفتوح قليلا كأنه ثمرة ناضجة ، ونظرتها كلها عطف ، وجبينها محدب وعالٍ . مما يدل على أنها مستوحاة من نموذج كان يعجب الفنان به . كما أن شعرها مفروق من منتصف الجبهة ، ومصفف بانتظام ، وخصلاته ممسوكة بعصابتين متوازيتين . وهو لايشبه الشعر الكلاسيكي ، الذى مُثِّل في تماثيل القرن الخامس بعصابات عريضة وذوائب غليظة مستوحاة من شعر النساء الاغريقيات الأسود . إن له تموجات رقيقة هنا ، تنساب كأنها جداول مياه رقراقة ، وتوحي ، أنه منقول عن شعر (فرينة) الشقراء حبيبة براكزيتيل . وصفوة القول إن هذا التمثال ابتكار فنان عبقري ، صهر مفاهيمه الفنية في بوتقة هوى شديد مهتاج . ويمكن نسبته إلى زمن كهولته ، نحو سنة ٣٥٠ ق م عندما بلغ من العمر أربعين سنة .

٩ — بقية تماثيل براكزيتيل

وليس لدينا الا معلومات ضئيلة عن بقية تماثيل أفروديت التي صنعها براكزيتيل . ويقول المؤرخون القدماء أنه نحت ستة تماثيل لهذه الربة وضمّنها نظراته الخاصة في جمالها . ومنها (أفروديت كوس) شقيقة (أفروديت كنيد) . ولايعرف منها الا أنها كانت مستترة بثوبها . ولم تصل الينا أية نسخة عنها . ويظن أن درهماً فضياً من نقود مدينة (كوس) مسكوكا بعد سنة ١٦٦ ميلادية ، يحوي في أحد وجهيه صورتها النصفية التي تمثل وجهها بقسمات منتظمة ومثلية ، ومحاطاً بخصلات شعرها الجميل ، وجيدها الممتلىء والمزين بحبل اللؤلؤ ، ورأسها المتوج باكليل من الآس .

ويظهر أن براكزيتيل كان يزين تماثيل أفروديت التي يصنعها بحلى مختلفة . إذ أن (افروديت آرل) لها في معصمها سوار وفي رأسها تاج ، وأن (أفروديت كنيد) لها في يدها سوار مرصع بأحد الأحجار الثمينة . ويحدثنا (بلين) عن تمثال آخر لافروديت . نحته براكزيتيل من البرونز ، واسمه (البزيليومينه Psélioumène) أي افروديت ذات السوار أو القلادة . ويجب أن يكون هذا التمثال قد مثلها وهي تضع قلادتها حول عنقها . ويلاحظ أن هذه الحركة من الحركات التي تميز أفروديت . وترى وهي تقوم بها أيضاً على الافريز الغربي ، من معبد صغير شيدته مدينة سفنوس في معبد دلف .

ولم يعثر من هذا التمثال على أية نسخة مرمرية كبيرة . وكل مانعرفه عنه نسخ برونزية صغيرة . منها تمثال صغيرة في مجموعة (هابيخ) في (كاسل) تمثلها عارية كتمثال كنيد . ومنها تمثال من مجموعة بامثيل في الـ (متروبوليتان ميوزيوم) في نيويورك ، وتمثال (افروديت بورتاليس) المحفوظ في متحف البريتيش ميوزيوم .

وهذه الـ (بزيليومينه) شقيقة (افروديت آرل) ، و (أفروديت كنيد) ، وتقوم ساقها اليمنى بنفس الحركة التي تقوم بها الساق اليمنى في التمثالين المتقدمين . كما ان جسمها يتبدى خلال خطوط ملتوية جميلة ، وركبتيها تقتربان من بعضها بخفر وحياء لا يخلوان من شهوة ، وثدييها وبطنها منحوتة نحتاً بديعاً ورائعاً . ولها نفس الشعر الذي وصفناه سابقاً ، وعين الجبهة المثلثة .

وتقول بعض الروايات أن براكزيتيل بعد أن نحت أفروديت (كنيد)

وأفروديت كوس ، حل في البلاد الايونية وأقام في مدينة (ايفيز) . وهناك قام بنحت بعض المشاهد الدينية حول مذبح معبدها ، ولا يعرف عنها شيء . وأخيراً سافر الى ميزيا . فنحت في مدينة (باريون) تمثالا آخر لايروس . فأتى أعجوبة فنية رائعة . واحتفظت به هذه المدينة مدة طويلة . وقد تركه لها الرومان ولم يأخذوه تفضلا .

وضربت هذه المدينة عشرين نوعا من النقود وكانت تضع عليه دوماً صورته . ويجب رؤية هذه الصورة لتصور التمثال الاصلي وأخذ فكرة عنه . لأنه لم تبلغنا عنه أية نسخة رومانية مرمرية صحيحة . ويظهر أن إيروس عار وله أجنحة ، ويستند فيه على مسند كما هو الأمر في التماثيل السابقة ، وأن إيقاعه العام مأخوذ عن الايقاع المتعاكس ، وخطوطه لينة ومحدبة ولا سيما في الذراعين والساقين . ويتميز بخاصة لم توجد في تماثيل إيروس الأخرى التي صنعها سابقاً . وهي الاهتمام الزائد الذي صرفه براكزيتيل في نحت الرداء . اذ أن ذراع التمثال الأيسر مثني ويستند على ردائه الذي ينحدر إلى هذه الجهة . ولا ريب أنه يخفي في الصورة مسنداً ما . أما الذراع الأيمن فهو مسبل بارتخاء ويظن أنه يحمل بيده غصناً . ويبدو بوضوح جسم إيروس المتموج وجناحاه الكبيران . ويقول بعض مؤرخي الفن إن التمثال الأصلي يشبه النسخه الرومانية المحفوظة في (اللوفر) والمعروفة باسم (جنى بورغيز) . وهي غير متقنة الصنع ولا تشبه مامثل في النقود المتقدمة . ولا يعرف ماذا حل بهذا التمثال . ويظن أنه أتلف لما هاجم الغوطيون آسيا الصغرى بعد سنة ٢٦٥ ميلادية .

وتابع براكزيتيل أعماله في بلاد اليونان الاصلية وأبدع آثاراً أخرى ، تعد بحق من أجمل ماأنتجه الفن العالمي . ويضيق بنا المقام عن دراستها . ونكتفي بختم حديثنا عنه بذكر تمثال شهير من المرمر ينسب اليه وهو تمثال هرمس ، رسول زوث ، الذي يحمل الطفل ديونيزوس ، وقد ولدته سميلة إلى عرائس الغاب في (نيزا) . وقد وقف أثناء الطريق ، وقدم إلى الآله الصغير عنقوداً من العنب . ووجد هذا التمثال في حفريات معبد أولمبيا ، ويظن بعض المؤرخين أنه تمثال أصلي من صنع براكزيتيل نفسه ، ويستندون في تأييد ذلك على نص المؤرخ القديم (بوزنياس) . ويرى فيه هرمس على هيئة غلام يافع ، ويحمل بيده اليمنى الطفل ديونيزوس ، ويشبه بذلك تمثال (سفيزودوت) أبي براكزيتيل المسمى (السلم يحمل

الرخاء) ، وجسمه مستند على ساقه اليمنى وجذعه منحنٍ ، ويتبدي خلال خطوط لينة ومتموجة . وهي من الخصائص المميزة لفن براكزيتيل . وذراعه الأيمن مرفوع فوق رأسه ، والآخر مثن . ويرى الطفل ديونيزوس فوقه ، وهو ينظر إلى عنقود العنب ، وقد التف برداء تنحدر ثنياته على ذراع هرمس الأيسر ، ثم تتهدل على طول التمثال ، وتخفي المسند الذي هو خاصة من خصائص براكزيتيل أيضاً . أما صنعة هذا التمثال فهي متقنة جداً . ويتبدى على قسمات وجه هرمس تعبير يدل على الارتخاء الحالم ، ويلمح فيها وميض من بسمة مبهمة ، تظهر على شفتيه اللحميتين (انظر اللوح ٢٧ ، الصورة ١) .

وقبل أن ننهي بحثنا عن براكزيتيل نلفت نظر القارىء إلى وجود عدد من التماثيل الصغيرة المرمرية والبرونزية في متحف دمشق ، تنعكس بصفاتها الجميلة والرشيقة والظريفة خصائص فن هذا النحات الشهير . ومعظمها من العصر الروماني . غير أنها منسوخة عن تماثيل كبيرة سبق أن تحدثنا عنها ، ولا سيما عن تمثال (فينوس كنيد) وتمثال (فينوس الفاتيكان) وعن عـــدة تماثيل أخرى كإيروس تسبي وغيرها . (انظر اللوح ٣١ ، الصورتين ١ و ٢) .

٩ - ليزيب وعصره

ا - ليزيب . - تمثال أجياس . - تمثال الأبوكزيومين . - تماثيل الاسكندر .

ب - بقية تماثيله .

ج - فنانو القرن الرابع الآخرون . - تمثال فينوس دوميلو . - النزعات الفنية في آخر القرن الرابع .

١ - ليزيب

ولا تعبر نزعة سكوباس العاطفية ، ونزعة براكزيتيل الشهوانية وحدهما عن كل ما ظهر من تيارات فنية خلال القرن الرابع قبل الميلاد . إذ أن ميول القرن الخامس في تمثيل البطولة انبعثت من جديد على شكل يلائم أذواق أهل هـذا الزمن . وكان ذلك في فن مثال شهير ثالث ، أتى بعد النحاتين المتقدمين . وهو (ليزيب) الذي ولد في مدينة سيسيون . وكانت هذه المدينة مركزاً فنياً مزدهراً معروفاً بانصراف فنانيه القدماء إلى نحت البرونز . ويظهر أن عبقرية ليزيب تفتحت على أيدي فنانين مغمورين ، لم ينالوا إلا حظاً ضئيلاً من المجد وذيوع الذكر .

وقد عاصر الاسكندر الماكدوني . وإذا لم يقدر لهذا الفاتح العظيم أن يعمر طويلاً ، فإن ليزيب عاش حتى أصبح شيخاً ، ونال بأعماله الفنية شهرة ومجداً خالدين . ونقول الروايات إن آثاره كثيرة جـداً . ويبلغ عدد التماثيل التي صنعها نحو (١٥٠٠ تمثال) .

وكان يعتد بنفسه ؛ ويدعي أنه لم يحتذ إلا آثار الطبيعة ، ويفخر أنه مثل في فنه رجالاً كما بدوا أمام عينيه . ويظهر أنه تأمل طويلاً تمثال بوليكليت المسمى الـ (دوريفور) ، ودرس طريقة هذا النحات دراسة عميقة ، فرغب في إصلاحها وجعلها متفقة مع أذواق معاصريه . وذلك لأن نسب التماثيل التي كانت تنحت بمقتضاها ثقيلة ، وتظهر أجسامها ثابتة ؛ ومربعة ، وكأنها البنيان المرصوص . لهذا فإنه تحرر من قواعدها ، ورغب أن يمنح تماثيله شيئاً من الحياة الطبيعية ،

وأن يجعل لها تأثيرات متنوعة تشبه التأثيرات التي تظهر في ألواح المصورين . فلم يهتم بخطوط نماذجه الهندسية ، لأن هذه الخطوط تمحى في نفس الوقت الذي يوجدها الواقع . وصرف جل انتباهه إلى دوام الحركة التي تتحول إلى أوضاع زائلة . فكان خليفة ميرون بالتعبير عن هذا الإحساس الذي لا يتفق تماماً مع فن النحت . وأبتكر نسباً جديدة لأبعاد التماثيل ، وألقى الضياء على أشكالها المتحركة ، وسعى لجعل وجوهها مرئية من كل الجهات ، بعد أن حسب الأنوار والظلال التي تتبدى عليها ، وأتقن تبيان تفاصيلها الدقيقة . وقد استفاد في كل ذلك من مبتكرات أسلافه ومعاصريه فناني القرن الرابع ، وطبعها بطابعه الشخصي الذي يميزها عن غيرها .

٢ — تمثال أجياس

ويظهر أنه لم ينحت في شبابه إلا تماثيل المصارعين . ومن أقدم آثاره تمثال (أجياس Agias) ، وقد نحته من البرونز لحساب أحد أمراء تراكيا . ولدينا عنه نسخة مرمرية محفوظة في متحف (دلف) . وهي تمثل مصارعاً طويلاً ، عارياً واقفاً ، ويستند جسمه على ساقه اليمنى المستريحة ، ويلقي جذعه قليلاً إلى الجهة اليسرى في وضع ليس فيه شيء من التعمل ، بل تظهر فيه حياة كأنها توقفت لحظة قصيرة ، فأسرع الفنان وسكبها في البرونز بأقل من اللمح ، والتقط حركته كما تلتقط الآلة الفوتوغرافية حركة من الحركات .

ويلاحظ أن ايقاع التمثال العام حر من كل قيد ، وأن حركة صدره تعاكس حركة ساقيه ، وأن ذراعيه يتبعان ميل جسمه كله . وأجمل ما فيه عضلاته التي درسها ليزيب ومثلها أحسن تمثيل ، ولطف أشكالها . ورأسه صغير ، وجمجمته أكثر استدارة من جماجم تماثيل بوليكليت ، وشعره منحوت باجمال ، وجبهته مخددة ، وعيناه غائرتان ، ونظرتها قاسية وحزينة ، وتتجه إلى فوق ، كما تتجه أنظار تماثيل سكوباس ، وفمه مفتوح قليلاً وكأنه يتنفس . (انظر اللوح ٣٢ ، الصورة ١) .

وصفوة القول إن الشعور الذي يمنحه هذا التمثال لمن يراه مزيج من مشاعر وذكريات مختلفة يمكن إرجاع بعضها إلى آثار بوليكليت وسكوباس ، ويمكن الحكم على بعضها الآخر بالجدة والطرافة ، ولا سيما فيما يتعلق منها بطول جسم التمثال

وصغر رأسه الذي أصبح ارتفاعه ثمن ارتفاع التمثال كله ، واطلاق وضعه من وضع الثبات والاستناد على الساق إلى وضع الحركة والحرية .

٣ — تمثال الابوكزيومين

وبلغت تحريات ليزيب وسعيه إلى اكتساب شخصية فذة الأوج في تمثال آخر يطلق عليه اسم (الابو كزيومين Apoxyoménos) ، أي المصارع الذي يقشط بقشط عن جسمه العرق والأوساخ ، التي علقت به أثناء تمارينه في الملعب . وهو تمثال رائع يدل على نضج فن صاحبه . وترينا إياه نسخة مرمرية رومانية محفوظة في متحف الفاتيكان . وهو يشبه ببعض التفاصيل تمثال أجياس ، ويفترق عنه بكثير من الصفات وتدل دراسته على كل مفاهيم ليزيب الفنية في النحت . ويلاحظ أن حركته (انظر اللوح ٣٢ ، الصورة ١) غير بسيطة كحركة أجياس ، بل أنها مركبة ومعقدة ، فكر فيها الفنان طويلاً قبل أن يثبتها في تمثاله . وايقاعه العام شبيه بايقاع تمثال الـ(دبادومين) . غير أن ليزيب حاول أن يمثل فيه إحساساً زائلاً ، كما فعل في التمثال الأول ، فتبدت رغبته هذه في حركة الذراعين المتجهين الى اليمين ، وفي تقدم أحد الكتفين وتأخر الآخر . فظهر الجذع غير مستقر ، وكأنه يدعو المشاهد للدوران حول التمثال ، ورؤية وجوهه كلها ، ومعاينة أنه متحرك في الفراغ أمام الأنظار التي يمكن أن تصوب اليه من كل جهة .

وظهره مقوس قليلاً . ويظن أن ليزيب تأثر في صقله من ظهور تماثيل العهد الابتدائي . ويلاحظ أن هذه الصفة ستظهر أيضاً في تماثيل ميكيل — آنج بعد مدة طويلة . ثم أن ساقيه أطول من ساقي (أجياس) ، وأن جذعه أقصر من جذعه . ويخيل أن المصارع قد مثل ، وهو يحاول أن يحول ثقل جسمه من جهة إلى جهة ثانية فكأنه ينتظر حدوث هذه الحركة . والرأس صغير ومكعب ، والشعر منحوت بأسلوب واقعي ، وخصلاته مبعثرة ومبتلة بقطرات العرق ، والعينان غائرتان قليلاً وتنظران الى الأمام بشيء من الكآبة والانشغال والتعب . ويزيد في معاني كل ذلك انفتاح العينين انفتاحاً غير تام ، وانقباض الحاجبين وتجعد الجبين . والخلاصة أن ليزيب فتح أمام فن النحت خلال هذا التمثال فتحاً جديداً ، وأبلغه صفة الحجوم الكاملة ، وزاد عليه البعد الثالث ، وهو العمق .

٤ — تماثيل الاسكندر

وكان لسنة (٣٣٦ م) التي اعتلى فيها الإسكندر عرش ماكدونيا ، أثر كبير جداً في حياة ليزيب وفاعليته . إذ أن النحات المبدع التحق بابن فيليب الكبير وعاش في كنفه الى زمن وفاته سنة (٣٢٣ ق . م) . وكان خلال هذه المدة نحاته المفضل ، كما كان (أبيل) مصوره و (بيرغوتيل) نقاشه . وقد رافقه في حله وترحاله وسافر معه من ماكدونيا الى آسيا .

وقد نحت عدة تماثيل نصفية على هيئة هذا الفاتح العظيم . ويظهر أنه كان ينصرف الى عمله هذا بكثير من الشغف واللذة ، لأن هذا العمل هيأ له مجالاً رحباً لإظهار نزعته الخاصة في مراقبة الحياة ، وإثبات انطباعات الحركة ، والتعبير عن ملامح شخصية من أعظم شخصيات التاريخ . وتحدثنا النصوص أنه كان يمثل فاتح الشرق بعنق يميل الى الكتف الأيسر وبنظرة تتجه إلى فوق ، وتومض فيها عذوبة غضة . ثم يضيف إلى هذه الصورة الرومانطيكية صفات القوة والرجولة ، فيجعل هيئة الاسكندر على شاكلة الأسد أو أرباب الأوليمب . وقد ضاعت صور ليزيب . واحتذى مثالها الفنانون الذين أتوا بعده ، وحوروا فيها تحويراً كلياً . حتى يصعب اليوم على علماء الآثار ايجاد هذه التماثيل النصفية الأصلية بين النسخ الرومانية المتعددة التي وصلت الى عصرنا . وأقربها الى الصواب النسخة المسماة (اسكندر أزارا) ، المحفوظة حالياً في متحف اللوفر . غير أنه لايلاحظ في عينيها العذوبة الغضة التي كان ليزيب يعمل على إظهارها فيها . ويشاهد شعرها مجدولاً على خصلات ضخمة كأنه لبدة الأسد ، مما يدل على رغبة الفنان في تشبيهه به . غير أن هذا التمثال النصفي لايدل على دقة ومهارة . ومنها أيضاً رأسان أحدهما محفوظ في متحف الكابتول ، والثاني في متحف الآستانة . ويظهر في وجهيهما تعبير الحزم والعزم والشدة وشيء من الانفعال . ويقرب منظر شعورهما من شكل لبدة الأسد .

وتحدثنا الروايات التاريخية عن عدة تماثيل أخرى صنعها ليزيب للاسكندر ومنها تمثال نحته في الاسكندرية ، وهو يمثل الاسكندر ماسكاً رمحه . وتزعم بعض الروايات ، كأن الاسكندر في هذا الوضع ، يقول الى زوث كبير الأرباب : « إن الأرض كلها لي يازوث ! أما أنت فاحكم على الاوليمب ! » وأن بعض

أتباع الفاتح الكبير كانوا يرددون أمام هذا الأثر : « لا تلوموا الفرس على هزيمتهم ! لأن على الأبقار أن تتوارى أمام الأسد ! » . وتعطينا ، صورة ناقصة عن هذا التمثال ، عدة تماثيل برونزية صغيرة وكبيرة في اللوفر وفي متحف الترم وغيرهما من المتاحف .

ويقال أيضاً إن ليزيب صنع بأمر الاسكندر مجموعة من التماثيل يزيد عددها على الثلاثين ، لتخليد ذكرى أول معركة خاضها المكدونيون ضد الفرس في آسيا . ويظهر فيها الاسكندر ، محاطاً بأصدقائه الفرسان والمشاة . وقد نقلها جميعها القائد الروماني ميتللوس فيما بعد إلى روما ، وزين بها رواق أوكتافيا . ولا ريب أن نحت هذه المجموعة الكبيرة من التماثيل تجديد كبير في هذا الفن ، كما أنه يدل على تأثير فن التصوير في مفاهيم ليزيب . ولا يمكننا اليوم أن نتصور كيف استطاع أن يحقق هذا المشروع العظيم . ويقول بعض مؤرخي الفن أنه يجب علينا ، إذا شئنا أن نأخذ فكرة عن هذه المجموعة ، أن نلقي نظرة على المعركة المنحوتة على تابوت صيدا المرمري ، الذي تقدم ذكره (ص١١٤) والذي نقل على أثر حفريات (رنان) إلى متحف الآستانة . لأن أسلوبه يدل على أنه نحت في آخر القرن الرابع قبل الميلاد .

* * *

٥ — بقية تماثيله

ومن آثاره التي تحدث عنها القدماء طويلاً ، تمثال (زوث) الذي نحته في مدينة (تارانت) . وكان طوله يبلغ سبعة عشر متراً . ولا يعرف عنه شيء . وقد انصرف خاصة إلى صنع تماثيل متعددة للبطل هيراكلس ، الذي هو رمز القوة وقاهر الطبيعة والأشرار . ومن هذه التماثيل تمثال هيراكليس (ابيترابيزيوس Epitrapézios) . ويقال إنه يمثل الآله الفينيقي (ميلقار) ، وأن ليزيب نحته تخليداً لذكرى حصار صور المشهور بعد سنة (٣٣٢ ق . م) . وكان من البرونز ، وقامته صغيرة . وكان الاسكندر يحمله معه في كل حملاته . وقد انتهى أمره إلى أحد الهواة الرومان . ويظهر أنه كان يمثل شاباً رشيقاً يشبه الاسكندر جالساً على مائدة الآلهة ، وهو يرفع يده اليمنى بكأس ، ويحمل بيده اليسرى

هراوته . وبوجد تمثال صغير برونزي في متحف اللوفر ، ينقل لنا ومضة عن هذا التمثال . ويلاحظ أن النحاتين المتقدمين لم يمثلوا هذا البطل في مغامراته مفترقاً عن غيره بأية علامة خاصة . فأدرك ليزيب ضرورة ابتكار شكل له يمثله بهيئة ضخمة ، وجسم عظيم ، لا يدانيه بالقوة جسم آخر . غير أنه لم يمثله وهو يقوم بأعماله العجيبة ، بل بعد انتهائه منها . ويرى في أحد التماثيل وهو متكيء على دبوسه الذي يستره جلد الأسد (وهما علامتاه الشائعتان في الفن) ، بذراعه الأيسر وقد استند على ساقه اليمنى ، وقدّم ساقه اليسرى . فانعطف جسمه وارتخت عضلاته المخيفة ، وظهرت عليها علامات الإجهاد . أما رأسه فمنحنٍ إلى الامام ، وعيناه مطرقتان إلى الارض ، ولحيته كثة جعداء ، وتتصل بشعره . وأجمل التماثيل التي تظهره على هذا الشكل تمثال (هيراكليس نابولي) أو (هيراكليس فارنيز) . وهو نسخة منقولة عن ليزيب من عمل فنان آثيني متأخر . وهي تشبه بعظمتها وتأثيرها بالنفس عظمة وتأثير تماثيل ميكيل - آنج .

وابتكر ليزيب أيضاً وضعاً جديداً ، في تمثال (هرمس المستريح) ، الذي عثر على نسخة رومانية منه في حفريات (هركولانوم) ويبدو فيها الآله الرسول وهو جالس إلى صخرة ، وجذعه منحن ، ورجله اليمنى مبسوطة ، ورجله اليسرى مثنية . وهو يهم بانتعال نعله بسرعة ، على حين أنّ رأسه يلتفت قليلاً ليسمع ما يوحيه إليه زوث كبير الأوليمب الذي لا يرى ، فتتوثب كل أعضائه للانطلاق عند الاشارة الأولى .

وقد بلغ التعبير عن الحجوم في الفراغ الذي رأينا نموذجاً رائعاً عنه في تمثال الابوكزيومين ، في هذا التمثال درجة عالية من الكمال . وما أجمل جسم هرمس وهو يتجمع للانطلاق ! وما أكثر اتقان تفاصيل ساقيه وذراعيه المتحركة ! وما أتم التعبير عن وضعه المستريح الذي ينبيء بحركة مقبلة ! . ويمكننا الآن بعد رؤية هذا التمثال أن ندرك النجاح الذي أصابه ليزيب بين معاصريه ، وتحمسهم لتماثيله ، وتفضيلهم لها على كل ما سبقها من تماثيل .

وكان يوجد في معبد مدينة (تسبي) إلى جانب تمثال ابروس الذي نحته براكزيتيل ، تمثال ثان لهذا الإله نحته ليزيب ، وبقيت منه إلى عصرنا عدة نسخ رومانية محفوظة في مونيخ ، والفاتيكان ، والكابتول ، وتونس ، واللوفر . ويختلف

هذا التمثال عن تمثال براكزيتيل المحنث ، بأن له منظر غلام ممتلىء الجسم ويشد قوسه بذراعين قويين . ويشبه إيقاعه إيقاع تمثال (الأبوكزيومين) . إذ أن حركة ذراعيه تميل بجذعه ميلاً خفيفاً ، فيضغط صدره ، ويتراءى قدماه في وضع غير مستقر ، وكأنهما تنوءان بحمل الجسم ، فتهمان بالاستراحة .

ويتبين من كل ماتقدم أن ليزيب سعى في آثاره ، أن يمثل عملاً ماقبل أن ينهيه صاحبه ، وأن ينحت العضلات وهي تهتز ، وأن يوضح الحركات وهي ماتزال مستمرة في الزمان والمكان . وهو يشبه بذلك ماأراد (رودان) و (بورديل) من نحاتي العصر الحاضر تمثيله ، في أن تظهر حياة التماثيل دون أن تتوقف أمام المتفرج .

ولم يهمل ليزيب نزعات عصره الرمزية ، فنحت في آخر القرن الرابع قبل الميلاد تمثالاً للفرصة السانحة (كيروس Kairos) ، للتعبير عن الزمن المواتي الذي يجب انتهازه ، وأهداه الى مدينته . وقد وصفه لنا أحد الشعراء المتأخرين الاغريقيين فقال فيه إنه تمثال شاب يطير بسرعة ، تنحدر ذوائب شعره على جبينه ، وفي يده مدية ترمز الى فرار الدقائق السريعة الصالحة لتحقيق الرغائب .

غير أن المرأة لم يكن لها حظ كبير في فنه . ويدعي بعض مؤرخي الفن أنه هو الذي نحت تمثال (فينوس دوميدسيس) ، محتذياً بها نموذج (أفروديت دو كنيد) التي نحتها براكزيتيل . ولا يمكن التأكد من ذلك ، لأن الفنان الكبير بقي مخلصاً طول حياته للمثل الأعلى في تمثيل الرجولة ، والتعبير عن ما في أجسام الابطال من جمال .

وصفوة القول إن ليزيب كان من أواخر عظماء النحاتين الاغريقيين . وسوف نرى أن النحت في العصر التالي لن يتميز بأشخاص النحاتين بل بتيارات فنية مختلفة . وكان أثر ليزيب في الفن أنه أطال أبعاد تماثيله ، وأنقص حجوم رؤوسها ، منشقاً بذلك عن بوليكليت ، ومتقرباً من براكزيتيل وسكوباس . أما مثله الأعلى في النحت ، فكان التمثال المستريح المرتكز على ساقيه دون سندما في آثاره الأولى . ولكنه لم يلبث شيئاً فشيئاً أن نوّع في هذا النموذج ، وجعل أشكاله يمكن رؤيتها من جميع أبعادها وفي جميع مراحل حركاتها المرنة والدائرة ، وأتقن نحت تفاصيلها ، ولا سيما دقائق شعورها المتراصة على كتل كثيفة . وكان أول من طبق على النحت طرق التصوير ، وجعل بشرات أشخاصه مهتزة تلعب عليها الانوار . فتقرب بذلك من

مظاهر الحياة بدلاً من أن يعبر عن الحقائق العقلية المجردة . وظهرت الواقعية في فنه بما أصبغه على تماثيله من صفات السن ، والمهنة والطبيعة . غير أن هذه التماثيل لم تفقد نبلها الفني ، وصفاتها الانسانية العامة والعالية التي جعلها الاغريقيون فيها خلال العصر الكلاسيكي المنصرم ، لاتفاقها مع ثقافتهم الرفيعة .

* * *

بعض فناني القرن الرابع قبل الميلاد الآخرين :

وعاشت إلى جانب هؤلاء الفنانين العظام في القرن الرابع قبل الميلاد ، طائفة من الفنانين الآخرين الذين استخدمتهم مدنهم أو بعض مواطنيهم في صنع تماثيل دينية أو رسمية أو أوابد نذرية أو صور نصفية ، فأبدعوا فيها إبداعا يجدر التنويه به قبل ختم بحثنا عن هذا العصر .

وأول هؤلاء النحات (أوفرانور) الذي امتهن صنعة النحت في بلاد الآتيك ، وزين رواق زوث (إيلوتيروس Eleuthéros) ، بمواضيع مختلفة . منها صور رمزية لـ (لديموقراطية) ، و (تيزه) و (الشعب) وغير ذلك . ونحت تمثالاً للربة (أثينة) وآخر للالهة (ديونيزوس) ، وثالث للرب (أبولون) . ولم يعرف عن كل هذه الآثار شيء ما يستحق الذكر . ومنهم النحات (براكزياس) الذي كلف في دلف بتزيين معبد (أبولون) الذى جدد بناؤه بعد سنة (٣٦٩ ق . م) . وقد صنع له جبهتين جميلتين . ويقال إنه كان تلميذ النحات (كاللياك) . وقد مثل الآلهة (ليتو) و (أبولون) (وأرتميس) في الجبهة الشرقية ، والالهة (ديونيزوس) وأتباعه في الجبهة الغربية . وأتم هذه التماثيل من بعده مثال آخر . ولم يصلنا عنها شيء .

ومن هؤلاء المثالين (أوقليدس) الآتيني أيضاً . ويزعم المؤرخ (بوزنياس) أنه نحت تمثالاً عظيماً لمعبد (زوث) في (إيجير) من البيلوبونيز . وقد وجد وجه ضخم لزوث خلال حفريات أجريت هناك . وعلى شعره صف من أوراق الصفصاف . وصنع (أوقليدس) أيضاً لسكان مدينة (بورا) نحو (سنة ٣٥٠ ق . م) عدة تماثيل أخرى .

ومما تجدر دراسته أيضاً الصور النصفية التي شاع استعمالها كثيراً في هذا القرن .

وكان أشهر من أنصرف إلى صنعها من النحاتين (سيلانيون) الآثيني الذي نحت صورة مثلية إلى الشاعرة (سافو) التي عاشت في القرن السادس ، وصورة الفيلسوف الكبير (أفلاطون) . وتوجد نسختان رومانيتان عن الصورة الثانية في متحف برلين ، وفي (هولكام هاوز) . وتمثلان أفلاطون على هيئة شيخ مسن متقشف له صفات واقعية .

ودرجت العادة بعد (سيلانيون) أن تنحت صور مختلفة لعظماء الرجال الأحياء والمتوفين من رجال الدولة أو الفلاسفة والمؤرخين والخطباء بصفات واقعية ، كما اهتم الفن خاصة بصور الأدباء والشعراء الكبار والممثلين ، التي كانت توضع في المسارح . ومن الصور المشهورة المعاصرة صورة الشاعر (سوفوكل) ، التي توجد عنها نسخة في متحف (مونيخ) ، وصورة الشاعر (أوربيد) التي توجد عنها نسخ في متاحف (نابولي) و (روما) و (اللوفر) .

وقد مثل (سقراط) على ثلاثة نماذج ، بشكل قريب من أشكال السيلين ، يظهره كثيف الشعر وأفطس الأنف . ومثل أرسطاطاليس بجبهة عريضة وعينين قاسيتين ، كما تبديه لنا نسخة رومانية في متحف نابولي . ونحت (إبشين) في الحجر كما يتجلى في تمثال وجد في (هركولانوم) ، وهو واقف وله جبهة عريضة فيها غضون ، وذقن صغيرة ، وعينان غائرتان .

* * *

فينوس دوميلو :

ويجدر بنا بعد هذه اللمحة الوجيزة عن فناني القرن الرابع المغمورين ، ذكر شيء عن أثر عظيم تركه لنا هذا العصر ، دون أن يذكر اسم صانعه . وهو التمثال المسمى (فينوس دوميلو) المشهور . (انظر اللوحين ٣٣ و ٣٤) . وهو محفوظ في متحف اللوفر . ويعد من أجمل آثاره . ويمكن القول بعد دراسة نموذجه وأسلوبه أنه نحت بين سنتي (٤٠٠ - ٣٥٠ ق . م) ، على الرغم مما يدعيه بعضهم في نسبته إلى القرن الأول قبل الميلاد ، استناداً على وجود قاعدة يظن أنها له ، مذكور عليها اسم نحات مغمور ، عاش في هذا الزمن .

وقد جرت مناقشة أخرى في أنه تمثال مفرد ، أو جزء من مجموعة كانت في

ديلوس ، مثل فيها النحات (تليزينوس Télisinos) ، وهو من القرن الثالث ، الآلهين بوزيثيدون وزوجته أمفتريت . وأكبر الظن أنه تمثال مفرد ، كما أن أسلوبه يدل على أنه من القرن الرابع ، إذ أن جذعه العلوي عار ، على حين أن قسمه السفلي متدثر برداء . مما يدل على أنه يستوحي من تقاليد العصر الكلاسيكي الفيدياسي والبراكزيتيلي . كما أن تعبيره يخلو من ميوعة وتخنث تماثيل عشيق (فرينه) . ثم أن وجهه يتألق بالجلال ويشع بالذكاء ، ويحتفظ في تقاطيعه بذكريات أرباب البارتنون المثلية . وكذلك فإن نحت لحمه الأبيض الحي ، ونحت ثنيات ردائه العميقة ينسجمان مع ما عرف عن آثار القرن الخامس الكلاسيكية .

وصفوة القول إن هذا التمثال الخالد ، الذي يعد من أعظم ما أنتجه الفن العالمي من آثار في كل العصور ، هو من عمل أحد الفنانين الذين عاصروا سكوباس وبراكزيتيل ، واستطاعوا أن يرثوا فيدياس ، وأن يقتبسوا استدارة الخطوط وجمال العري ، اللذين أتى بهما المثل الأعلى الجديد ، وأن يوائموا بين القديم والحديث على أبدع شكل .

* * *

نزعات القرن الرابع قبل الميلاد الفنية بعد النحاتين العظام

ومضى النحت ، بعد عهد الفنانين العظام ، في تقربه من التصوير . وكان هذان الفنانان مستقلين عن بعضهما من قبل . ويلاحظ أن التصوير بلغ في هذا العصر مرحلة متقدمة في تطوره ، وفتح المصورون أمامه فتحاً جديداً كان له أثر كبير ، وهو - المنظور - . فلم تلبث الحدود التي كانت تحيط الأشكال المصورة أن امحت على المستويات التي يصور عليها ، وامتزج الفراغ بالأشكال ، وبدأ تطور عظيم في هذا الفن ، استمر خلال القرون إلى عهد النهضة وعصرنا الحاضر . ولم يرد نحاتو النصف الثاني من القرن الرابع ، أن يقفوا مكتوفي الأيدي ، أمام هذا التجديد في فن التصوير . وقد رأينا أن ليزيب كان من النحاتين الاوائل الذين عملوا على مزج أساليب الفنيين المذكورين . كما أن براكزيتيل وسكوباس سعيا الى اقتباس الخطوط المستديرة ، واستعاضا بها عن الخطوط الواضحة التي كانت لتماثيل العصر السابق . ونحى هذا المنحى من أتى بعدهما من النحاتين ، حتى أصبحت وجوه التماثيل وصفحات الألواح الحجرية المنحوتة سطوحاً محدبة تسيل فيها الأشكال

كأنها مصنوعة في قوالب وضاعت المستويات المنحوتة ، بحيث أن النحاتين لم يعودوا يعبأون بالأشكال . وأصبحوا يوجهون كل اهتمامهم إلى عرك السطوح ، ويجعلون الظلال والأنوار تلعب عليها ، ويحيطونها بفراغ اصطناعي غير طبيعي ، ويبتكرون لذلك سلسلة من الاتفاقات التي أضاعت على النحت قوته وصلابته الماضيتين .

وكان من جراء ذلك أن تضاريس الأشكال المنحوتة لم تعد تمثل جمال التفاصيل كما كان شأنها في السابق ، بل أصبحت تبديها خلال غشاء يلهم الأحلام ، وينفذ إلى العاطفة دون أن يتجه إلى الذكاء . وهكذا فإن فن العالم القديم نحى نحو تمثيل النوادر والطرف ، وترك مثله الأعلى ، حتى توصل إلى أن ينقلب إلى فن العصر الهلنسي الذي سندرسه في الفصل التالي .

ويقابل هذا التطور تطور مماثل في أحاسيس وعواطف الشعب الاغريقي . فقد انصرف أفراده عن ديانتهم التقليدية الى الديانات الصوفية العاطفية ، التي أتتهم من تراكيا والشرق ، والتي استهدفت الخلود وخلاص النفس . ونشأت بينهم حلقات النساء والعبيد التي تهزها العاطفة والألم ورعشات السكرة ، خلال أعيادها الليلية ورقصاتها وموسيقاها الثائرة . بحيث أن الفن الكلاسيكي لم يعد يغذي مشاعرها التي تحتاج إلى فن غنائي ومسرحي ، ليمثل اهتزازات الروح وانطباعاتها على الوجوه ، واستسلام الأجسام إلى الغرائز . وكل هذا لأن حرية بلاد اليونان قضت نحبها على أيدي الماكدونيين ، وتمزقت حدود المدن الاغريقية التي كانت منطوية على نفسها حتى هذا التاريخ ، ونشأت الممالك الهلنستية الكبرى التي ستقود حياة العالم الفنية نحو مصائر جديدة .

١٠ – المدن والأبنية المشهورة في العصر الهلنستي

آ) – المدن في العصر الهلنستي . – المدن الجديدة في بلاد اليونان الأصلية .
ب) – المنشآت الهلنستية في مصر . – الاسكندرية . – المدن الهلنستية السلوقية . – مدينة دورا اوروبوس . – حلب . – دمشق .
ح) – معبد أرتميس في ايفيز . ومعبد زوث الأولمي ، وغيرهما من المنشآت الهلنستية .

١ – المدن في العصر الهلنستي :

كثر إنشاء المدن خلال القرنين اللذين مرا بعد عهد الاسكندر المكدوني . وكان الاسكندر نفسه من أكثر الرجال العظام تشييداً لها . وقد بنى سبعين حاضرة جديدة ، ازدهر أكثرها ازدهاراً عظيماً . ويعزى ذلك إلى أنه نشأت عن فتوحاته وتنظيم قواده للبلاد التي استولى عليها ، حركات انتقال واسعة بين سكان العالم القديم . كما أن جنوده انشأوا هنا وهناك عدداً كبيراً من الحواضر وأقاموا فيها .

وقد حذا قواده حذوه . إذ أن (سيلوقوس الأول نيكاتور) مؤسس امبراطورية السلوقيين ، شيد تسع مدن أسمى كلاً منها (سلوقية) وست عشرة مدينة دعا كلاً منها انطاكية (نسبة إلى أخيه انطيوخوس) وثلاث مدن أطلق عليها اسم (أبامية) أو (أفامية) نسبة إلى امرأته الفارسية (اباما) وخمس مدن لقبها (اللاذقية Laodicée) نسبة الى أمه (Laodice) . وتختص هذه المدن الجديدة ، أن مخططاتها على شكل رقعة الشطرنج . وكذلك فإن المدن القديمة التي أعيد بناؤها في هذا العصر جعلت على هذا الشكل .

٢ – المدن الجديدة في بلاد اليونان الأصلية :

ولم تظهر في بلاد اليونان الاصلية منشآت عمرانية كثيرة في هذا العصر . واقتصر التطور فيها على تجديد بعض المدن القديمة حسب المباديء العمرانية الحديثة . ومن هذه مدينة طيبة التي هدمها الإسكندر رأساً على عقب سنة (٣٣٦ ق . م) . ولم

يترك من منازلها الا منزل الشاعر (باندار) . ثم أعاد (كساندر) بناءها . وتتحدث احدى الروايات التاريخية أن شوارعها الجديدة جعلت مستقيمة ومنتظمة . وأصلحت أيضاً في هذا العصر قلعتها الـ (كادمه) ، ونظمت طرقاتها على شكل رقعة الشطرنج . وما تزال هكذا الى يومنا هذا . وكذلك أعاد (ديمتريوس بوليورست) تشييد (سيسيون) ، فصارت شوارعها تتقاطع بزاويا قائمة . وأنشأ (كاساندر) أيضاً مدينة (سالونيك) في مكدونيا سنة (٣١٦ ق . م) . وأسكن فيها سكان ست وعشرين قرية مجاورة . وليس يعرف كيف كان مخططها الأول . لانه لم تجر فيها حفريات . غير أن شوارعها الحالية مرسومة على شكل رقعة الشطرنج ، وتدل على أنها تتبع في تخطيطها تخطيطات الشوارع القديمة .

ومن أهم المدن اليونانية في هذا العصر مدينة (بريين) . وقد جرت في موقعها حفريات واسعة قام بها الالمانيان (فيغاند وشرادر Wiegand et Schrader) . وكان من نتائجها أن ظهرت تفاصيل تخطيطاتها وأحيائها المختلفة . كما توضحت كيفية اتصالها ببعضها . وتبين أيضاً أن سكانها لم يكونوا يزيدون على أربعة آلاف أو خمسة آلاف نسمة .

ويظهر أن السكان الأول القاطنين في المنطقة التي بنيت فيها ، كانوا يسكنون في سهل نهر الـ (ميائدر) . غير أن هذا النهر كان يغير مجراه دائماً فاضطروا نحو منتصف القرن الرابع للانتقال الى الجنوب ، والاقامة على سلسلة من التلال والأراضي المرتفعة التي تهيمن على السهل . وهذه المنطقة الجديدة ذات تضاريس متعددة ، ولا تصلح للشوارع المستقيمة . ومع ذلك فقد استطاع مهندس المدينة الجديدة ، أن ينشيء شوارعها على شكل رقعة الشطرنج ، وأن يجعل عدد التي تتجه منها من الشرق الى الغرب ثمانية ، ومتوازية فيما بينها ، ومتعالية فوق بعضها . أما الشوارع الشمالية الجنوبية فقد جعلت على شكل الأدراج ، ما عدا شارع رئيسي فيها ، شُقَّ ومُدَّ بين الشوارع الاربعة الاولى الشرقية ـ الغربية ، دون أن يكون انحداره شديداً . أما أكروبول المدينة فهو في أعلى الجبل ، ويشرف على كل هذه الشوارع .

ويقول أحد المؤرخين في السبب الذي دعا المهندس الى جعلها على هذا الشكل أن حركة السير لم تكن شديدة بين الشمال والجنوب ، وأن المبادلات التجارية في هذه الجهة لم تكن على أية أهمية . اذ أن القوافل كانت تأتي الى المدينة من الجهة الشرقية كما أن المدينة كانت متصلة بالبحر من الجهة الغربية .

٣ - المنشآت الهلنستية في مصر ، الاسكندرية

قام البطالسة بتشييد كثيرة من المنشآت العمرانية في القطر المصري . وأشهر أعمالهم فيها ، إصلاح القناة التي أنشأها داريوس الأول بين النيل والبحر الاحمر عن طريق البحيرات الشرقية ، وتجفيف بحيرة (قارون) لجعل الأراضي التي تجاورها صالحة للزراعة ، وإقامة عدد من القرى هناك على تخطيطات منتظمة ، وحفر سلسلة من الآبار وتشييد عدد من الحصون على الطريق بين كوتبوس والبحر الأحمر . غير أن أهم الاعمال التي قاموا بها ، إقام تشييد مدينة الاسكندرية التي بدأها الاسكندر وأطلق عليها اسمه .

وقد قرر بناءها سنه (٣٣١ ق . م) أثناء مروره بمصر مكان قرية قديمة تدعى (رها كوتبس) بين البحر وبحيرة (مربوط) . ولم تلبث المدينة الجديدة أن أصبحت لها شهرة تعادل الشهرة التي كانت لمدينة (بابل) قبل عدة قرون . وصار مخططها يحتذى في إنشاء المدن الجديدة . وغدت أكبر مدينة في العالم نحو سنة (٢٠٠ ق . م) وبلغ عدد سكانها المليون نسمة في عصر أوغست . ويحدثنا المؤلفون القدماء عنها أحاديث شتى . ويذكر أحد النصوص أن الاسكندريه هي الدنيا ، وأن العالم كله هو أرض تابعة لها ، وأن بقية المدن إن هي إلا قرى بالنسبة إليها . ويتحدث (كاليكلسن) عن غناها ، وثرواتها العظيمة ، ومواكب الأعياد التي كانت تخترق شوارعها في عهد بطليموس الثاني . ويتكلم (سترابون) عن انتظام شوارعها ، واتساعها ولا سيما عن شارع (كانوب) الذي كان يقطعها من طرف إلى آخر ، ويبلغ عرضه (١٠٠) قدم . ويقول (ديودور) عن هذا الشارع ، إن طوله كان يبلغ (٧٫٥٠٠ كيلومترات) (وهو شارع فؤاد الاول اليوم) ، وإنه كان محاطاً بالأروقة ، وتقطعه شوارع عمودية عليه . ويشبه (ديون كريزوستوم) ، في القرن الثاني الميلادي ، المدينة بطرف رداء مبسوط على الجهة الغربية من الدلتا . وقد كانت محاطة بأسوار ضخمة ، يبلغ طولها (١٥٫٨٠٠ كيلو متراً) ، كما أنها كانت تحوي عدداً كبيراً من المعابد والأبنية الضخمة .

ووصلنا اسم المهندس الذي خططها . وهو (دينوكراتس) من جزيرة رودوس .

وكان ذا عبقرية فذة تشبه عبقرية (ميكيل - آنج) ، ومغرماً بتنفيذ الأعمال العظيمة . وينسب إليه أنه أراد أن ينحت الجبال . وقد عرض على الاسكندر أن ينحت له تمثالاً هائلاً في كتلة جبل الآتوس ، ويمثله وهو ماسك بيده الواحدة مدينة ، وبيده الاخرى كأساً ينحدر ماؤها في البحر . وصفوة القول أن النصوص التي ذكرت كل ذلك تدل على عظمة وكثرة الجهود العمرانية التي بذلت في إنشاء الاسكندرية وغيرها من المدن في ذلك العصر .

ولم يكن يعرف شيء عن تخطيطات مدينة الإسكندرية قبل الحفريات التي قام بها محمود بك الفلكي فيها عام ١٨٦٦ الميلادي ، والتي أظهرت المدينة القديمة ذات التخطيطات المنتظمة . وتبين أن فيها سبعة شوارع ، تتجه من الشرق إلى الغرب ، وتتقاطع بزوايا قائمة مع شوارع أخرى عمودية عليها يبلغ عددها ثلاثين شارعاً ، وتتجه من الشمال إلى الجنوب . وقد انتقد بعض العلماء الاوربيين هذه النتائج العلمية التي توصل اليها البحاثة العربي . ولكنها صحيحة على الرغم مما ورد فيها من بعض الاخطاء في عدد الشوارع وفي عرضها . وهي تدلنا على أن مدينة الإسكندرية كانت على شكل رقعة الشطرنج ، وأنه كان يتقاطع في مركزها شارعان كبيران أعرض من غيرهما من الشوارع .

ومهما يكن فإن دور الاسكندرية في العالم القديم يتلخص في أنها كانت مركزاً إدارياً كبيراً ، وأول مرفأ تجاري على البحر الأبيض المتوسط . ويذكر المؤرخ (أريين) ، أن الاسكندر طلب أن يعين فيها قبل كل شيء الحي الملكي والساحة العامة التجارية (الأغورا) . وأكبر الظن أن موقع هذه الساحة كان على ساحل البحر بين المرفأين الشرقي والغربي . ويحتمل أن يكون (دينوكراتس) قد جعل لها ساحة عامة ثانية عند ملتقى الشارعين الرئيسيين . وليس بيدنا من الوثائق ما يؤيد ذلك . ويحتمل أيضاً أن يكون المهندس المذكور ، قد كلف بإنشاء الأبنية المهمة في المدينة ، وتنظيم الشوارع الرئيسية بين أكتبة الرمل ، التي كانت تمتد بين البحر وبين بحيرة (مريوط) .

وقد قسمت الاسكندرية الى خمسة أحياء سُمي كل منها بحرف من أحرف الألف باء الأولى . وأجمل هذه الأحياء الحي الملكي (البروكيون Brocheion) ، وكان يقع شمالي شارع (كانوب) بين الشارع المستعرض والحي اليهودي ، الذي كان يقع في طرف المدينة الشمالي الشرقي . وكان الحي الملكي يحوي القصور الملكية

التي بنيت بين الحدائق الغناء، على مرتفع صغير يشرف على البحر ، ويؤلف مدينة في قلب مدينة ، ويضم المتحف والمسرح والمكتبة الكبرى وقبور البطالسة والمدفن الشهير الذي بناه بطليموس الثاني إلى الاسكندر ، بعد أن نقل رفاته من منفيس ، وكان محجة يحج الناس إليها من أطراف العالم اليوناني . وفي جنوب شارع (كنوب) كان يوجد (السيما Séma) ، وحديقة الـ (بانيون Paneion) التي كانت مسالكها تصعد على شكل حلزوني حول تل (كوم الديك الحالي) والملعب . كما كان يوجد معبد الآلهة سرابيس الذي بناه بطليموس فيلوباتور (٢٢١ - ٢٠٣ ق . م) على الطريق الذي يسير من مركز المدينة إلى غربها . ويضم الحي الجنوبي الغربي القرية المصرية القديمة (رهاكوتيس) ، التي يوجد عليها حالياً عمود (ديوكليسان) والتي بني فيها معبد (سيرابيس) الكبير .

أما مرفأ المدينة فقد نشأ بعد وصل جزيرة (فاروس) بالساحل ، بواسطة سد طوله (١٢٥٠ متراً) ، وينألف من مرفأين وهما : المرفأ الشرقي أو المرفأ الكبير الواقع بين رأس (لوكياس) والجهة الشرقية من (فاروس) حيث أقيمت المنارة المشهورة التي بناها المهندس (سوسترات) من مدينة (كنيد) نحو سنة (٢٨٠ ق.م) والتي عدت من عجائب العالم السبع . وليس لدينا أية فكرة عنها وياللأسف . ويوجد في ساحل الاسكندريه أيضاً مرفأ الملوك في قاعدة رأس لوكياس . وهو مرفأ صغير . كما توجد عدة أبنية شهيرة منها معبد الآله (بوزيئيدون) ، ومعبد الربة (ايزيس) ، ومعبد الربة (باندبس) ومخازن ومصانع مختلفة . أما المرفأ الغربي فقد أطلق عليه اسم (الأونوستوس L'Eunostos) أو (العود المحمود) . ويقع مدخله غربي (فاروس) ، وكان مخصصاً للسفن الحربية .

وهناك مرفأ داخلي أيضاً يقع على بحيرة (مريوط) وتنتهي إليه السفن التي كانت تحمل البضائع الواردة على طريق نهر النيل . وقد قيل إنه كان أكثر أهمية من المرفأين المتقدمين . وكان يرسو فيه أسطول بطليموس الثاني الذي كان يتألف من مراكب لذاته ولهوه . وهناك كانت تقوم دارة فخمة بناها بطليموس الرابع على أخشاب عاتمة .

وكانت توجد مكاتب الادارة في أبنية ضخمة تقع وسط المدينة ، حيث كانت توجد أيضاً مخازن الحبوب والزيوت وقصر العدل . أما الملعب وساحة سباق الخيل

والعربات فقد كانا خارج باب المدينة الشرقي . وأخيراً فان الحوانيت التجارية كانت تحيط بالشارع المركزي ، كما أن بيوت الاسكندرية كانت على عدة طبقات .

٤ — المدن الهلنستية السلوقية :

كان سلوقوس الأول وخلفاؤه يحاولون إصباغ الصفة الاغريقية على آسيا ، وجعل الاغريقيين بما لهم من مدنية رفيعة الطبقة الحاكمة فيها . وذلك بعد الاستناد على شبكة من المدن والمستعمرات ، تنتشر على سورية الشمالية وبلاد الرافدين وفارس . وقد بدأ في تنفيذ هذه السياسة الإنشائية كل من انطيوخوس الأول وأنطيوخوس الثاني ، وأنطيوخوس أبيفان . فكان عملهم هذا من أعجب وأكبر ما قام به الإنسان في كل عصور التاريخ . ولا يمكن تعداد أسماء كل المدن التي أنشؤها لأنها تملىء صفحات كثيرة .

وكان أكثر مناطق أمبراطوريتهم حظاً من المدن الجديدة سورية الشمالية . فقد شيدوا فيها (بيريا الجديدة) و (سيرهستيس) و (ميغدونيا الجديدة) وكثيراً غيرها . وأشهر هذه المدن على الاطلاق مدن أربعة وهي :

١) إنطاكية : عاصمة الامبراطورية الواقعة على نهر العاصي ، الذي كان يصلح للملاحة في ذلك العصر . وكانت محاطة بأسوار منيعة ، ومنقسمة إلى أربعة أحياء ، شيّدَ الحي الاول والثاني ، منها سلوقوس الأول ، والحي الثالث سلوقوس الثاني والحي الرابع أنطيوخوس أبيفان . وكانت إنطاكية مركزاً تجارياً مهماً ، وشهيرة بما كان فيها من الملاهي الكثيرة ، وبغانيها المعروفة باسم (دفنه) .

٢) وثانيها مدينة (سلوقية) القريبة من مصب العاصي التي كانت تضم في أنحائها قبور الملوك السلوقيين . وتشتهر بأراضيها المتعالية التي ترتفع فوق بعضها تدريجياً اعتباراً من ساحل البحر .

٣) وثالثها مدينة اللاذقية .

٤) ورابعها مدينة أفامية التي بناها في موضع مدينة قديمة اسمها (فارناكه - Pharnaké) ودعاها سلوقوس نيكانور (أفامية) باسم امرأته الفارسية . وجعل فيها اصطبلات للفيلة والخيول ، وذلك لقربها من السهول والمراعي الخصبة ، وأقام فيها خزانته ومستودعات للمؤن والذخائر . وقد ذكر سترابون أنه كان لسلوقوس

فيها (٣٠٠) جواد من كرام الجياد ، و (٣٠،٠٠٠) فرس ، و (٥٠٠ فيل) . وكانت تحيط بها أسوار حصينة ، يبلغ محيطها ستة كيلومترات . وكان لها قلعة حصينة بقيت إلى زمن الرومان ، حيث هدمها (بومبه) . ويوجد في الجنوب الشرقي من أطلالها مسرح فسيح ذي مدارج ، كان المشاهدون ينظرون منه إلى القلعة . وتقوم قلعة المضيق الحالية مكان اكروبولها ، والظاهر أن مساحتها كانت ٢٥٠ هكتاراً . ويشقها شارع عظيم يسير مستقيماً من الباب الشمالي ، إلى الجنوب على طول كيلومترين . ويبلغ عرضه (٢٣ متراً) ، ويكتنفه من الجانبين رواقان محمولان على أعمدة ضخمة . وعرض كل منها سبعة أمتار ، والبعد بين كل عمود وآخر ثلاثة أمتار . ويوازي هذا الشارع شوارع شمالية - جنوبية . ويلتقي بشوارع مستعرضة ثانوية أخرى محدثاً معها زوايا قائمة ، حسب المخطط المعروف باسم رقعة الشطرنج . وأكثرها محمول على أروقة ذات أعمدة . وقدر عدد هذه بنحو (١٢،٠٠٠) عمود . وكانت شوارعها تنتهي بأبوابها ، التي بقي بعضها في شمالها .

وقد عمل في التحري عن آثارها العالمان البلجيكيان (فرانز كومان) و (مايانس) خلال سنوات (١٩٣٠ - ١٩٣٥ م) غير أن أعمالها لم تتم بعد ، وفي نيتهما معاودتها لما تسمح الظروف بذلك .

وتضاف إلى هذه المدن مدن أخرى كثيرة حول حلب والفرات وشمالي بلاد الرافدين ، وسنذكر فيما يلي شيئاً يسيراً عن عدد منها .

٥ - مدينة دورا أوروبوس :

وتقع بالقرب من الحدود السورية العراقية الحالية ، على مرتفعات علوها خمسون متراً وتهيمن على نهر الفرات ، وهي معزولة من جهاتها الثلاث بواد عرضه (٤٠٠ - ٥٠٠ متر) وبوادين صغيرين . ولا يمكن بلوغها إلا من الجهة الغربية التي حصنها أهلها تحصيناً متيناً . وكانت قلعة عسكرية تمر عليها طرق القوافل . وقد أنشأها في القرن الثالث قبل الميلاد (نيكانور) من أعوان سلوقوس الأول . ولم يزد عدد سكانها على (٢٠) ألف نسمة . وكانت من حواضر الامبراطورية السلوقية ، ثم من حواضر الامبراطورية الفارسية . وآل أمرها أخيراً سنة (١٦٥ ميلادية) إلى الرومان ، فبقيت في عهدهم محافظة على صفتها الهلنستية . وأخيراً هاجمها الفرس

سنة (٢٥٦ ميلادية) ، فدافعت عنها حاميتها الرومانية ، حتى سقطت وهدمت . فجلا عنها سكانها ، وضاع ذكرها من التاريخ . وظلت منسية حتى تقدمت الجيوش الانكليزية داخل الاراضي السورية الشمالية ، سنة ١٩٢٠ ، واكتشف بعض الجنود صدفة ، مشهداً من تصاوير جدارية في موقعها . فذهبت بعثة من علماء الآثار الاميركيين ، ومن بينهم (بريستيد) المشهور ، لرؤية هذا الاكتشاف . وما ذاع خبره سنة ١٩٢٢ حتى أوفد المعهد الافرنسي في باريس ، العالم البلجيكي (فرانز كومان) للقيام بحفريات في هذا الموقع . وبعد أن أظهرت بعثته بعض آثارها ، توقفت عن العمل . وفي سنة ١٩٢٨ تضافرت جهود جامعة (ييل) الاميركية وأكاديمية الخطوط والآداب الجميلة الافرنسية ، على متابعة الحفر فيها . واشتغل فيها حتى سنة ١٩٣٧ علماء مشهورون منهم (هوبكنس) و (براون) و (دومنيل دوبويسون) و (بيرسون) وغيرهم .

وتبين بنتيجتها أن المدنية التي عاشت في هذه المدينة ، في سنواتها الأخيرة مدنية مختلطة ، ومؤلفة من عناصر غربية وشرقية . وأن (دورا) كانت مركزاً تجارياً وقلعة عسكرية بآن واحد ، وأن سكانها كانوا مؤلفين من عناصر متعددة ويعتنقون ديانات متباينة ، تقام شعائرها في كنيس يهودي ، وكنيسة مسيحية ، ومعابد وثنية كثيرة . وكانت تتحكم في الطريق الشمالي والجنوبي وفي طريق الصحراء الذاهب إلى تدمر . وقد أثرت فيها مدنية هذه المدينة الأخيرة تأثيراً بالغاً ، يظهر في معابدها وتصاويرها وديانتها . ويحوي سورها الذي بناه نيكانور في داخله مساحة تبلغ (٧٣ هكتاراً) . وكانت هذه المساحة منقسمة بواسطة شوارع متقاطعة بزوايا قائمة ، عدد الطولانية منها ثمانية ويمتد كل منها على مسافة تقرب من (٦٥٠ متراً) ، وعدد العرضانية منها ثمانية أيضاً ، ويبلغ طول كل منها ٣٧٣ متراً . والأولى تتجه من الشمال الغربي إلى الجنوب الشرقي . والثانية من الشمال الشرقي إلى الجنوب الغربي ، وذلك مسايرة لطبيعة خطوط تضاريسها العامة ، ومجرى نهر الفرات الذي ينحرف عن الشمال حذاءها ، على زاوية مقدارها (٤٥) درجة .

وكان لمدينة (دورا) ثلاثة أبواب : يقع الأول في طرفها الغربي المطل على الصحراء وهو (باب تدمر) ، ويقوم الثاني في جهة النهر ، والثالث في جنوبها . ويشرف على أحد الواديين الصغيرين . ويظهر أن الفرات كان حاجزاً طبيعياً لها ولا يمكن التأكد من ذلك لان الصخور المرتفعة تهدمت من هذا الطرف ، وتهدم

معها القصر والحصون التي كانت عليها والتي سيأتي ذكرها في غير هذا الموطن . ويوجد غير بعيد عن هذا الطرف داخل المدينة قصر أميرها . وتختص معابدها التي اكتشفت أن كلاً منها ، يتألف من ثلاثة أقسام : الباحة والدهليز وقاعة العبادة . مما يدل على امتزاج النظريات المعمارية الهلنستية بتأثيرات شرقية وأشهرها معبد الآلهة التدمرية ، ومعبد (ارتميز — نانيا) ، ومعبد أثاركاتيس ، ومعبد أدونيس ، وزوث تيوس ، ومعبد (غدم) . كما تختص منازلها الخاصة باحتواء كل منها على باحة داخلية . وظهر فيها أبنية أخرى منها قوس الظفر ومعبد زوث (دوليشنوس) و (زوث ميجستوس) و (الميترايوم) و (الكنيس اليهودي) و (كنيسة مسيحية) . أما مقبرة المدينة فقد كانت خارج أسوارها ، وتشبه قبورها (القبور — الأبراج) التي تملىء وادي القبور ، عند مدخل تدمر الشرقي .

٦ — حلب

شيد سلوقوس نيكاتور بين سنتي (٣٠١ — ٢٨١ ق . م) مدينة (بيروا Beroia) ، نسبة إلى مدينة صغيرة مكدونية . وهي مدينة حلب القديمة . وذلك لكي تكون مستعمرة عسكرية ومحطة للمراقبة ومنطقة للاستثمار الزراعي في السهول السورية الشمالية .

ويشاهد اليوم في قسمها القديم الذي يمتد في شرقي (التل) ، عدد من الشوارع المستقيمة المتعامدة مع بعضها ، والموجهة نحو الجهات الاصلية الأربع . وتختص هذه الشوارع أن الشمالية — الجنوبية منها يبتعد كل منها عن الآخر بمسافة (٤٨ متراً) . ويبلغ عرض كل واحد ثلاثة أمتار . على حين أن الشرقية — الغربية يفترق كل منها عن الآخر بـ (١٢٤ متراً) . ويبلغ عرض الواحد منها خمسة أمتار . ولا ريب أن هذه التخطيطات يعود منشؤوها إلى العصر الهلنستي ، لمشابهتها لتخطيطات بقية المدن الهلنستية السورية . ثم ان كل جزيرة من الجزيرات التي حدثت بين هذه الشوارع كانت تحوي صفين من المنازل ، التي يقابل ظهر كل منها ظهر الآخر .

ويظن أن جزءاً من سور المدينة الغربي (الذي يعود عصر إنشائه إلى القرون المتوسطة) ، والذي يحوي أبراجاً مربعة ، يبلغ عرض كل منها (٥ أمتار) هو من هذا لزمن أيضاً . وذلك لأن تخطيطه يمتد من الشمال إلى الجنوب ، موازياً الشوارع التي وصفناها . مما يدعو إلى القول إن المدينة القديمة كانت محاطة بأسوار مربعة . كما أن

المؤرخ العربي ابن شداد يذكر أن أول من بنى قلعة حلب ، كان (سلوقوس) . غير أن بناء القلعة الحالي عربي . ولا يستبعد أن تكون قد قامت في موقعها القديم قلعة هلنستية . وكذلك يظن أن القناة التي تقود المياه من ينابيع (حيلان) ، إلى المدينة يرجع عهدها إلى العصر الهلنستي .

ويقول مؤرخ حلب الأخير (جان سوفاجه) إن أحد شوارعها الشرقية - الغربية كان يبلغ عرضه (٢٥ متراً) ، وإنه كان يحف به من الجانبين رواقان محمولان على الأعمدة ، غير أن الحوانيت والدكاكين ملأت أطرافه خلال القرون الوسطى . ويدلنا على ذلك قوس له ثلاث فتحات ، ما يزال ظاهراً إلى الآن بالقرب من باب السور الغربي . وليس يعرف أين كانت تقع ساحتها العامة المسماه (الأغورا) التي كانت تجري فيها المبايعات ، وتقام اجتماعات السكان . وكانت تحدق بها الأبنية الرسمية والمعابد ويؤكد المؤرخ المذكور أنها كانت محل جامعها الكبير .

وخلاصة القول أن (بيروا) السلوقية كانت مستعمرة عسكرية وسوقاً زراعية وتجارية ، وتحوي جميع خصائص المدينة الهلنستية من شوارع متعامدة واسوار محصنة ، وفيها قناة تجر المياه إلى سكانها و اغورا) ومعابد لحياتها العامة .

٧ — دمشق

لا يعرف العصر الذي أنشئت فيه دمشق . والنصوص الأولى التي تحدثنا عنها هي الوثائق المصرية والآشورية ، التي تذكر أنها كانت مركزاً سياسياً واقتصادياً ممتازاً . وأكبر الظن أن جداول نهر بردى التي تسقيها خطت منذ الألف الثالثة قبل الميلاد . وقد اشتهرت بوجود معبد الآله (حدد) فيها خلال العهد الآرامي الذي تألقت مدنيته بعد منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد . ثم أصبحت في نهاية العهد الهلنستي أكبر مدينة في سورية الوسطى وغدت مركز آ قتصادياً وإدارياً ودينياً معاً .

وضمت سنة (٣٣٣ ق . م) إلى امبراطورية الاسكندر . ثم أفضى أمرها إلى السلوقيين ، وجعلوا ينازعون ملكيتها وملكية سورية الوسطى البطالسة أسياد مصر . وظلت هكذا حتى تدخل الرومان في القضية الشرقية ، وألحقتها (بومبه) سنة

(٦ ق . م) بالامبراطورية الرومانية ، فاصطبغت بالحضارة الغربية . وظلت هكذا الى زمن الفتح العربي سنة (٦٣٥ ب . م) . وكان أن أصبحت دمشق خلال هذه المدة التي تزيد على ٧٠٠ سنة مدينة اغريقية – رومانية ممتازة .

ويظهر أنه أطلق عليها كلها ، أو على بعض أحيائها اسم (أرسينوه Arsinoé) في زمن بطليموس فيلادلفيا ، وذلك خلال القرن الثالث قبل الميلاد . ثم أطلق عليها أحد الملوك السلوقيين اسم (ديمتريّاس Demetrias) بين سنتي (٩٥ – ٨٨ ق . م) .

كما أن أنطيوخوس التاسع كان قد جعل منها عاصمة لدولته سنة (١١ ق م) . وساعدت هذه الحوادث الثلاث على نشأة مدينة جديدة فيها إلى جانب المدينة القديمة الآرامية التي تقع إلى الشرق ، والتي تحيط بمعبد (حدد) . وتختص هذه المدينة الجديدة باحتوائها على (أغورا) و (ملعب) و (مسرح) ، وأن شوارعها مخططة تخطيطاً منتظماً . ويبلغ عرض كل منها بين (٣ ٥ أمتار) ، وتقسم سطحها إلى جزيرات ، طول كل منها (١٠٠ متر) وعرضها (٤٥ متراً) ، بحيث أنه بُني عليها صفان من المنازل ، التي تشرف كلها على الطريق العام . ومن بين شوارعها المهمة (الشارع المستقيم Via Recta) ، الذي يقطعها من الشرق إلى الغرب ، ويلتقي بشوارعها الشمالية الجنوبية محدثاً معها زوايا قائمة . وكان طوله (١٥٠٠ متر) في العهد الروماني ، وعرضه (٩٢ ، ٢ متراً) ، منها (٦٠ ، ١٣) متراً لممر العربات . وكان مبلطاً ، وحوله رواقان ، وتعترضه أقواس مثلثة الفتحات في مفارقه الرئيسية ، كالقوس الذي وجد أخيراً في محلة الخراب . أما الأغورا فقد كانت في شرقها ، وتتصل بمعبد المدينة بواسطة شارع كبير آخر ، حوله رواقان أيضاً . ويقوم في نقطة اتصالها بالشارع باب ضخم . كما كان يحيط بها أروقة أقيمت في العهد الروماني . وقد توزع في أنحائها عدد من المذابح ، والأبنية الصغيرة النذرية ، وتماثيل عظماء المدينة .

وتمتعت دمشق خلال العهد الروماني بسلم طويل ورخاء اقتصادي كبير ، فأنشئ سورها الذي يضم داخله مساحة تتألف من (١٠٥ هكتارات) ، امتدت عليها المدينة الآرامية القديمة ، والأحياء الجديدة وشكله مستطيل ، ويبلغ طوله (١٫٥٠٠ متراً) وعرضه (٧٥٠ متراً) . وكان له سبعة أبواب : ثلاثة منها في طرفه الشمالي ، واثنان في طرفه الجنوبي ، وواحد في جهته الشرقية ، والسابع في جهته الغربية . وهذان البابان الأخيران هما الرئيسيان . ومدت إليها قناة لتوزيع المياه ، وهي المسماة قنوات حالياً ، ومازالت توجد أقواس مدورة منها إلى اليوم في بعض جهاتها . وهي ترتكز على دعائم مستطيلة

في بعض جهاتها الأخرى ، كما أظهرت ذلك تحريات مديرية الآثار العامة مكان مطبعة الحكومة الرسمية الحديثة . ويظن أن هذه القناة كانت تنتهي بخزان مائي كبير . وأعيد بناء معبد حدد من جديد ، فأصبح من أكبر المعابد الوثنية في الشرق الأدنى . ويظهر أن معظم هذه الأعمال الانشائية الرومانية أجريت في دمشق في عهدي (سبتيم سيفر) و (كاركالا) أي في نهاية القرن الثاني ، وبداية القرن الثالث الميلاديين . (انظر اللوح ٣٩) .

ويستلخص من كل ما تقدم أن تخطيط المدينة على شكل رقعة الشطرنج ، انتشر وعم كل أرجاء العالم الهلنستي ، وذلك لبساطته ، وفوائده العملية ، وملاءمته للأغراض العسكرية ، التي تتطلب التنظيم السريع ، والدقة ، والاستقامة .

* * *

٨ — معبد أرتميز في إيفيز ، ومعبد زوث الأولمبي في أثينا وغيرهما من المنشآت الهلنستية .

ويعد معبد (أرتميز) في إيفيز مثل مدفن (موزول) في هاليكارناس من عجائب الدنيا السبع . وقد أنشأه المهندس (دينوكراتس) في مكان معبد قديم أحرق قبل خمسة وعشرين عاماً . وظهر فيه التبدل الذي طرأ في العمارة الاغريقية خلال العصر الهلنستي بأجلى مظاهره ، من سيادة الذوق الايوني في الأعمدة الطويلة الرئيسية ، واساع الأبعاد ، واحتذاء نسب المعابد الشرقية الكبيرة . ويبلغ طول قاعدته (٣٧ و ١٠٤ أمتار) ، وعرضها (٤٣ و ٥١ متراً) ، وله في كل من واجهتيه الأمامية والخلفية ثمانية أعمدة إيونية ، وفي كل من واجهتيه الجانبيتين (١٩ عموداً) . وتختص أروقته الأربعة ، أنها تستند على صفين من الأعمدة . ويبلغ عدد هذه الأعمدة كلها (١٠٠ عمود) . ويقول عنها (بلين) : إنه كان يوجد بينها ستة وثلاثون عموداً في الواجهتين الأمامية والخلفية ، محمولة على قواعد أسطوانية منحوتة ، وتظهر عليها مشاهد ميتولوجية متنوعة .

ويصعد المرء إلى المعبد على أربع درجات ، فيبلغ الصف الأول من الأعمدة ، ويسير مسافة صغيرة ، ثم يصعد ثماني درجات أخرى ، فيبلغ الصف الثاني من الأعمدة . وبعدئذ يسير حتى يصل إلى باب الغرفة التي تتقدم قاعة العبادات .

ومن الأوابد المهمة التي أكمل بناؤها في هذا العصر ، معبد زوث الأولمبي في

(أثينا) ، وهو من أروع المنشآت ، وقد بدأ في بنائه ملك سورية الهلنستية (أنطيوخوس ابيفان) سنة (١٧٥ ق م) . وكلف بالإشراف على ما يحتاجه من أعمال مهندساً رومانياً . واستمر تشييده أكثر من قرن ونصف ، ولم ينته في زمن (سيللا) . فأمر هذا بنقل تيجانه وبعض أجزائه إلى روما ،لتستخدم في بناء معبد الكابتول . وأخيراً تمّ بناؤه في سنة (١١٧ م) في زمن الامبراطور (هادريان) . ويبلغ طول قاعدته (١٠٨ أمتار) ، وعرضها (٥٢ متراً) .

وكان عدد أعمدته (١٠٠ عمود) ،ولم يبق منها إلا خمسة عشر عموداً، (انظر اللوح ٢٢ الصورة ٢) . وهي كورنثية وثقيلة ، ويبلغ ارتفاع كل منها (١٧ متراً) ، ويدل صنعها على أنها من عصر متأخر . وهي لا تشبه كثيراً الأعمدة التي وصفناها في الابنية المتقدمة . إلا أن تيجانها جميلة وكورنثية ، وهي من الأمثلة النادرة على اقتصار الاغريقيين في استخدام النظام الكورنثي وحده في بناء كبير . وارتفاعاتها قصيرة ، وحلزوناتها صغيرة ، وتختص بأن صفي أوراقها الكورنثية غير متساويين ، وشأنها في ذلك شأن التيجان الكورنثية في معبد أبولون في (ديديم) الذي تقدم ذكره . ثم أن طبقاتها الرأسية تتألف من التواءات متصلة ببعضها بحدود قائمة ،مثل الطبقات الرأسية في تاج معبد(فغالي) الكورنثي ، وتيجان بناء الـ (تولوس) في (أبيدور) . على حين أن تيجان آبده (ليزيكرات) في أثينا لها في هذه الطبقات التواءات متصلة بمستويات مقطوعة .

ولم تختلف الأبنية الاغريقية الدينية الهلنستية عن النماذج المتقدمة كثيراً . مما يدل على أن ينابيع الإلهام في خيال الفنانين المعماريين بدأت تنضب ، وأنهم صاروا يقنعون باحتذاء مثل ما تركه لهم الماضي من أشكال . وقد شاعت الأبنية المستديرة في هذا العصر وأشهرها البناء الذي شيدته الملكة (أرسينوه) زوجة بطليموس فيلادلفيا في جزيرة (ساموتراس) . وكان له طابقان ، ويتألف السفلي منهما من جدار مستدير ، وله مدخل واحد ؛ والعلوي من رواق مستدير يستند على عدة دعائم ، وفيه قاعة مستديرة ، وفوق الأعمدة تيجان مزخرفة تحمل سقفاً مخروطي الشكل . ومنها أيضاً بناء تذكاري في (إيفيز) يشبه البناء الأول ، ويختلف عنه بأن له أعمدة ملتصقة بالجدار في الطابق السفلي وقاعة علوية قطرها أصغر من قطر القاعة العلوية في البناء الأول .

ولا يميز العصر الهلنستي عن العصر الذي تقدم عنه في فن العمارة إلا نشوء

الابنيـة المدنية والتفنن في العناية بها . وتعد الأروقة المدنية الكبرى التي كانت تحد الساحات العامة في المدن والتي كان يلتجيء اليها المتنزهون والمارة للاعتصام بها من الأمطار وأشعة الشمس الحارة في الصيف ، من أجمل ما تركه هذا العصر . وكانت تتألف في باديء الأمر من طابق واحد . ثم صنعت نماذج منها ، لها ثلاث طبقات . وأشهرها رواق بالقرب من اكروبول أثينا أنشأه (أومين) ملك برغام بين سنتي (١٩٧ - ١٥٩ ق . م) . وكان يلتجيء إليه متفرجو مسرح (ديونيزوس) لما تهطل الأمطار عليهم . وقد كان له جدار في خلفه ويستند على صفين من الأعمدة يقسمانه إلى بهوين متوازيين . ومن الأروقة الشهيرة رواق (أتال الثاني) الذي بني بين سنتي (٥٩ ١٣٨ ق . م) في أثينا لغاية تجارية . فقد جعلت فيه بدلاً من الجدار الخلفي سلسلة من الحوانيت التجارية . وأنشأ أيضاً (أومين الثاني) في برغام أمام مدخل معبد الربة (أثينة) رواقاً على طابقين ، أعمدة السفلي منهما دورية ، وأعمدة العلوي ايونية . وارتفاعها أقل من ارتفاع الأعمدة الأولى . ومن الأبنية التي تشبـه الرواق المصنع البحري في (البيره) الذي كان مقسوماً إلى ثلاثة أبهاء ، يمشي الناس في الأوسط منها وتقع المخازن في البهوين الجانبيين .

ولا يجب أن يسهى عن البال أن هذه الأروقة المدنية كانت مبنية باتقان كبير ، وتشبه بعظمتها وجلالها المعابد ، ولها في أعلاها جبهات مثلثة كجبهات المعابد ، وتعترض جدرانها الداخلية محاريب نصف مستديرة فيها مصاطب يجلس عليها الناس . وقد تشرف أحياناً على حدائق مزروعة بمختلف أنواع الزهور .

ويظهر أن اليونانيين لم يخططوا حدائقهم حسب تخطيطات هندسية متناظرة أو متماثلة ، بل كانوا يتركونها تنبت بصورة طبيعية . ويظن أن حديقتي الاكاديمية والليسيه المشهورتين كانتا غابتين طبيعيتين فيهما أواوين نصف مستديرة .

وترينا أطلال عدة مدن في آسيا الصغرى نماذج من الأبنية المدنية الاغريقية التي كانت تعقد فيها الاجتماعات الرسمية . ومنها ما كان يجتمع فيه المجلس البلدي المسمى (بوله Boulé) . وأشهرها الـ (بولوتريون) في (بريين) . وهو قاعة مربعة في وسطها مذبح ، وفي جهاتها الثلاث سلسلة من المقاعد التي تعلو على بعضها كلما قربت من الجدران ، و (البولوتريون) في (ميله) ، الذي كان له في إحدى جهاته الخارجية رواق يبلغ عرضه عرض القاعة الداخلية ، التي فيها مقاعد أيضاً مرصوفة على شكل نصف دائرة ، كما هو الأمر في المسرح .

وكانوا يتخذون هذه الأبنية على لحوف التلال لسهولة إركازها على الأراضي المائلة .

وقد بنيت على هذا الشكل أيضاً مكتبة (برغام) التي كان لها طابقان تحفظ الكتب في العلوي منهما ، وتوجد في السفلي قاعة كبرى للقراءة .

وكان لاكثر المدن الهلنستية أسواق تقوم على أطرافها أروقة كالتي تقدم ذكرها ، وفي وسطها بناء مستدير ، أو بناء له فائدة عملية كبناء برج الرياح في أثينا . وهو بناء مثمن ارتفاعه نحو (١٢ متراً) . ويحوي ساعة مائية في داخله ، وقد بناه المهندس السوري (اندرونيكوس) في القرن الأول قبل الميلاد . وكان فيه أيضاً دوائر شمسية ، وله في رأسه (مروحة) تدور مع اتجاه الرياح . ويختص هذا البرج أن كل وجه من وجوهه الثمانية ، متجه إلى جهة من الجهات الأصلية والفرعية . وله في أعلاه إفريز يمثل صوراً رمزية لكل ريح من الرياح التي تهب على مدينة أثينا .

أما المنازل الخاصة في هذا العصر ، فلدينا عنها نماذج ظهرت أطلالها في حفريات (بريين) و (دبلوس) .وهي تشبه منازل (بومبي) . وقدوصفها (فيتروف) .وكان كل منها يتألف من بنائين يحويان عدداً من القاعات المتوزعة حول باحة مربعة ذات أروقة .

١) بناء للحياة العائلية ، وتقيم فيه النساء ، ويتصل بالشارع بواسطة دهليز ضيق تحيط به الحظائر أو غرف الحراس . وله في صدره قاعة كبيرة ، تأوي إليها النساء والأطفال ، وقاعات عديدة متوزعة حول الباحة .

ب) بناء مخصص لعلاقات رب الدار الخارجية . وفي صدره قاعة كبرى لاستقبال الزوار ، وحول باحته قاعات أخرى أصغر من الاولى، تستخدم كمكتبات وصالونات فنية وغير ذلك . وهذا البناء يتصل بالشارع بدهليز عريض في جانبيه غرف الزوار التي تطل على الباحة أيضاً .

وقامت في آسيا الصغرى كما قلنا نهضة معمارية كبيرة في العصر الهلنستي . ومن أشهر آثارها أبنية مدينة (برغام) . وكان ملكها في القرن الثاني قبل الميلاد (أومين الثاني) حليف الرومان الصادق ، الذي استطاع أن يؤمن لشعبه سلماً خارجياً وهناءً في الداخل . وتمكن من تشييد عدة أبنية مشهورة على اكروبول مدينته . ومن أشهرها مذبح كبير أنشأه وأهداه إلى (زوث) و (أثينه) . ولهذا المذبح درج كبير عرضه (٢٠ متراً) وارتفاعه (٦ أمتار) . ويؤدي إلى ساحة فسيحة مستطيلة طولها (٣٠ متراً) ، وعرضها (٢٠ متراً) . وهي مغلقة من جهاتها الثلاث بجدران تحيط بها أروقة محمولة على صف واحد من الأعمدة الأيونية . ويوجد في وسط الساحة مذبح كبير كانت تحرق فيه الضحايا . ويبلغ طوله (١٤ متراً) وعرضه (٧ أمتار) . (انظر اللوح ٣٥ ، الصورة ٢) .

ويوجد حول قاعدة هذا البناء وفوق الدرج الكبير إفريز مشهور جداً ، ومنحوت نحتاً عميقاً ، وتمثل مشاهده صراع الآلهة والعمالقة . كما يوجد إفريز آخر فوق الجدار الداخلي ، تمثل مشاهده المنحوتة حياة البطل (تلفَ Télèphe) الذي تنسب إليه الأساطير تشييد مدينة (برغام) .

وسنبحث في هذين الإفريزين لدى كلامنا عن النحت الهلنستي .

وقد اكتشفت بعثة ألمانية خرائب أكروبول ، هذه المدينة ، التي فيها أطلال المذبح المذكور . واستدل منها على أن (أومين الثاني) بنى حولها سور آتدعمه أبراج عديدة . ومنها أيضاً أطلال قصرين من قصور ملوكها ، وأطلال المكتبة التي تكلمنا عنها ، وعدة أروقة تحيط بمعبد للربة (أثينه) ، ومعبد للآله (ديونيزوس) ، وسوق ، ومسرح ، وغير ذلك...

ومن الأبنية الهلنستية أيضاً الأوابد التي أنشأها البطالسة في دلتا النيل . وقد تهدم معظمها ، ولا يعرف عنها إلا أن قصور الاسكندرية كانت محاطة بالحدائق . ويظهر أنها كانت مؤلفة من أبهاء وغرف متتابعة كثيرة ، ويقال إنه كان (لبطليموس فيلوباتور) دارة عامّة فيها قاعات ومعابد تحيط بها أروقة . وكل ذلك بُني على أخشاب سابحة . ولم يبق من معابدها إلا آثار معبد (السرابيون) الذي كان يعبد فيه الآله (سيرابيس) ، وما يزال منه عمود واقفاً حتى الآن . وتتحدث النصوص عن (منارة) الاسكندرية التي تعد من عجائب العالم السبع ، والتي بنيت (سنة ٢٨٠ ق م) ، وليس لدينا عنها إلا صور صغيرة على بعض المداليات المسكوكة . ويختص فن البطالسة إنه كان يستوحي كثيراً من الفن الفرعوني القديم . وتظهر هذه النزعة خاصة خلال المنشآت التي تركها في مصر العليا ، ولا سيما في جزيرة الفيلة .

وتوجد بعض أطلال الاوابد الهلنستية في سورية . وأشهرها قبور البتراء المحفورة في الصخور والتي يرجع تاريخها إلى العصر الروماني ، بيد أنه يلاحظ في جبهاتها صفات الاسلوب الهلنستي ، ومن هذه الجبهات جبهة تشبه شكل جبهة المسرح ذات الطابقين ، التي تحدثنا عنها في البحث السابق . ولها رواق يعلوه بناء صغير مستدير . ومنها بعض أبنية مدينتي (دورا أوربوس) و (أفاميه) اللتين ورد ذكرهما في غير هذا الموطن .

وأهم ما يجب أن يذكر من أبنية (دورا أوربوس) الهلنستية : أسوارها وأبراجها التي بقيت إلى زماننا الحاضر أقسام مهمة منها . وتمتد هذه الأسوار على شكل مضلع غير منتظم . وهي مبنية من أحجار جصية مقطوعة قطعاً جيداً ، وتشبه أحجار أبنية (بريين) التي تعاصرها . وتوجد بينها (مونة) جصية أيضاً .

أما الابراج فانها مربعة ومستطيله ، ويبتعد كل منها عن الآخر بـ (٧٥،٨٠ متراً) ويتألف كل منها من طابقين أو أكثر . وأشهرها (برج رماة الرماح) و (برج التدمريين) و (برج خماسي) في السور الجنوبي . وهذا البرج الاخير من أجملها ، ويعد من أكثر الآثار الهلنستية ندرة في سورية .

ولم يبق من أبواب المدينة ، إلا الباب الغربي المشرف على الصحراء . ويحده برجان بارزان ، في كل منها بابان متداخـلان يعلوهما قوس مدور . وارتفاعها (١١ متراً) حالياً .

وتوجد في طرف المدينة المطل على الفرات ، قلعة مفصولة عن بقية أحياء المدينة بخندق طبيعي عرضه (١٠٠ متر) . وشكلها مستطيل طوله (٣٥٠ متراً) وعرضه (٥٠ متراً) . ويقوم في كل زاوية من زواياها برج طوله (٣٦ متراً) . أما أسوارها فهي مبنية من أحجار تشبه أحجار السور التي وصفناها .

وأخيراً يقع وراء هذه القلعة حصن تهـدم أكثره ، ولم يبق منه إلا بعض أسواره التي تتميز عن غيرها بأن أحجارها الخارجية تبرز سطوحها وتتحدب قليلا . وهي علامة من علامات البناء في العصر الهلنستي .

وصفوة القول أن أسوار دورا أوربوس وأبراجهـا وحصونها تقـدم للدارس نموذجاً فريداً من المنشآت العسكرية الهلنستية . ولا يعرف اسم المهنـدس الذي بناها . ويظن أنها مستوحاة من فن البناء العسكري الذي نشر أصوله مهندسو الاسكندر وقواده من بعده في مستعمراتهم العسكرية المقامة في حوض الفرات . ومن هؤلاء المهندسين (بوليدوس) المشهور .

أما أبنية (أفاميه) فأشهرها الساحة العامة (الأغورا) المربعة ، التي يبلغ طول ضلعها (١٥٠ متراً) ، وتحيط بها أروقة كانت محمولة على أعمدة ضخمة ذات جذوع مزينة بزخارف مختلفة ، منها أوراق شوك اليهود . وليس يوجد لها مثيل في أية مدينة هلنستية أخرى .

وكانت أفامية تسقى بماء بعض الينابيع البعيدة الذي يجري إليها داخل أقنية متقنة الصنع ، وتشبه أقنية الاسمنت المعروفة في زماننا . وبعضها من الحجر الكلسي وبعضها من الفخار . وما زالت محافظة على شكلها القديم ، كأنها وضعت البارحة في أماكنها . ويلاحظ أن المنازل الخاصة كانت تتصل بقناة الشارع الأساسية عن طريق أقنية فرعية . ويمكن عدها جميعها من أجمل الآثار العمرانية في العصر الهلنستي .

١١ – النحت في العصر الهلنستي

ا – نزعات العصر الهلنستي في النحت ، والمواضيع التي طرقها النحاتون

ب – آثار العهد الهلنستي الرائعة ، مدرسة برغام . – بقية المدارس الفنية الآسيوية مدرسة رودوس

ج – مدرستا سورية والاسكندرية الهلنستيتان

١ – نزعات العصر الهلنستي في النحت ، والمواضيع التي طرقها النحاتون

وتغيرت شروط الحياة الاجتماعية الاغريقية بعد نشوء مملكة الاسكندر الكبير والممالك الهلنستية . وظهرت نتائج هذا التغير في الحياة الفنية . وانتقل مركز الثقل السياسي إلى آسيا الصغرى وسورية ومصر . فغدت (برغام) و (تراس) و (أنطاكية) و (الاسكندرية) و (رودوس) مراكز مدارس فنية تولت مصاير الفن وفتحت أمامه آفاقاً جديدة ، بعد أن احتك بأرض الشرق وعقلية أهله وعواطفهم . وانطلقت منه نزعات جديدة ، كانت الكلاسيكية قد كبتتها منذ تحررها من التيار الايوني في أول القرن الخامس . فأصبح يشع عاطفة الحياة وحب الطبيعة . وطغى عليه الفكر ، بما في ذلك من محاسن ومساوئ ، فصار يغرم بتمثيل الأشياء الطريفة ، والحركات العجيبة ، ويفسح مجالاً واسعاً للنزعات الادبية والاخلاقية والعاطفيه ، ويفضل النسب الكبيرة ، ولا يعنى بإتقان التفاصيل . وهكذا فإنه بعد أن كان فناً دورياً بحتاً في القرن الخامس انقلب إلى فن إغريقي شرقي ، بعد أن وطأ أرض آسيا .

وأخص ما يميزه في هذا العصر انتصار النزعة الواقعية التي ذرّ قرنها ، كما قلنا ، في القرن الرابع قبل الميلاد ، ونشوء الرغبة الملحة في تمثيل الاشياء كما تراها العين . وساعد على ذلك تحول العلوم المعروفة ، آنئذ كالجغرافيا ، والرياضيات ، والتشريح ، والنبات ، والفلك والطب إلى علوم تجريبية ، وانصراف الفلسفة ، بعد أرسطاطاليس ، إلى تعليل الحوادث الخاصة ، ونحو التاريخ في تحليل أبطاله إلى التحليل الفردي ، وسرد تفاصيل حياتهم الخاصة ووقائعها . ولا يخفى أن المؤرخ (تيوفراست) صوّر الطبائع تصويراً عجيباً ،

وأن الحولين النفسيين اشتهروا شهرة كبيرة في هذا العصر . والخلاصة أن الأفكار الوضعية سادت المجتمعات الهلنستية وأثرت في عقلية أهلها .

وكان أن صار هؤلاء يريدون من الفن أن يمثل لهم صوراً عن الحقيقة وعن الحياة . ويذكر المؤلف (هيروندا س) المعروف في إحدى كوميدياته الشعبية أن امرأتين وقفتا تتأملان ما في أحد المعابد الاغريقية من آثار فنية . ولم تلبث إحداهما أن همست في أذن صاحبتها : « انظري إلى تمثال هذا الطفل الذي يقبض على عنق الأوزة ! أقسم أنه لو لم تشاهدي مرمره الناصع ، لما شككت إلا أنه بوشك أن ينطق ويحيا . وما أحسب إلا أن الفنانين سيتوصلون يوماً إلى منح الحجر الحياة » . وفي قطعة شعرية من مجموعة (الانتولوجيا) ما يشبه الحديث المتقدم . فقـــد أعجب رجل بمنظر عنقود منحوت من العنب فقال : « لو لم أمسه لظننته حقيقياً » . وتذكر لنا الروايات التاريخية أن معاصري النحات ميرون الهلنستي ، الذي نحت تمثال بقرة ، كانوا يرون عنها أنها أشبه بالبقرات الحقيقيات . مما يدل على أن فن العصور الهلنستية كان ينزع إلى تمثيل الحقيقة ، كما هي دون أن يسعى إلى أن يستوحي منها ، ويحول فيها ، ويرفعها إلى مستوى المثل الأعلى كما فعل القرن الخامس قبل الميلاد .

وقد عمد الفنانون في هـذا الزمن إلى دراسة الجسم الانساني دراسة الخبراء ، والاستفادة من الأبحاث الطبية المعاصرة التي أوضحت علم تشريح الأعضاء والأمراض النفسية . ولا يخفى أن فن العصور الاغريقية الخالية لم ير في الأجسام التي مثلها إلا أجساماً مثلية . أما الآن فقد صار ينظر إلى الأجسام غير الطبيعية بشغف وحب اطلاع ، ويهتم بتمثيل أجسام المرضى ، ووجوههم الشاحبة ، وأعينهم الغائرة .

وشغفوا أيضاً بتمثيل الانفعال والعواطف . وقد درسنا كيف أن سكوباس وبراكزيتيل كانا أفسحا مكاناً في الفن لظهورها . بيد أن جهود هـذين الفنانين العظيمين في هذا المضمار لم تؤد إلى تمثيل كل أنواع العواطف التي تعتلج في النفس الإنسانية . غير أنها كانت كافية لتعبيد الطريق ، ودفع الفنانين الهلنستيين إلى تمثيل كل المشاعر ، التي تهز الاجسام ، وتتبدى على الوجوه .

فمثلوا الألم الجسمي الذي يجعل أصحابه يصيحون وكأنهم قائمون على مسرح ، ورسموا أمائر الحزن النفسي ، وصوروا الغضب ، وعبروا عن كل أنواع الحب : من الحب العـذري البريء إلى الحب الشهواني والحب الوجيع الذي يأكل نفس

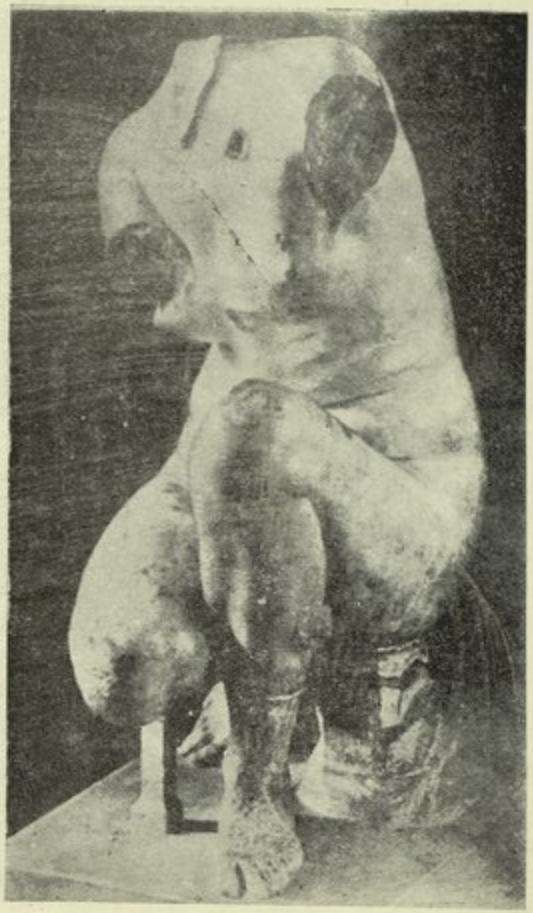
صاحبه ، فيشحب منه الوجه وتهطل الدموع وتذبل العينان وتتصاعد الأنات . وكان من أثر ذلك أن علت وجوه التماثيل غمرة من الحزن والكآبة ، وانعكس الملل والقلق في أساريرها ، وبان الهم في عيونها . ولم يعد الفنان يسعى إلا إلى تمثيل الهيئات المتألمة والمهتاجة . ويتساءل المرء فيما إذا كان فن الشعب اليوناني الذي بدأت مدنيته تميل إلى الانحطاط ، لم يرد أن يمثل نفسية الاغريقيين في هذا العصر . وهي نفسية مليئة بالشك تضطرب على وجوه تماثيل الآلهة الاغريقية التي شاخت ، وتعبت من طول مامرت عليها الأيام ، وفقدت قواها وراحت تأسف بحزن دائم على ماضيها السعيد .

وجعل النحاتون الهلنستيون يحتذون خاصة خطى براكزيتيل ويبالغون في تمثيل التعابير الحالمة التي تمازجها غمرات اللذة على القسمات ، وفي إصباغ الذهول على النظرات ، حتى أصبحت هذه النظرات كأنها يجللها الضباب . ونشأت رومانطقية فيها ضعف وعواطف مائعة كانت في النحت شبيهة بالشعر الاسكندري الذي نشأ في الأدب وطبع الفكر الهلنستي بطابعه .

ولم يعد التهيج يهدأ حتى ولا في وقت النوم . ويلاحظ أن فن التصوير في الزمن الماضي كان يمثل أناساً وهم غارقون في ثبات عميق . غير أن هذه المواضيع لم تظهر في فن النحت إلا في العصر الهلنستي ، حيث شاع تمثيل إيروس وعرائس الغاب والصيادين والرعاة وهم نائمون . ولكنهم هنا لايفيئون إلى رقاد يستعيدون فيه قواهم المنهوكة . إذ أنه لدينا تماثيل من هذا العهد يظهرون فيها ، وهم عرضة للتهيج أثناء رقادهم . ومن ينظر إلى تمثال (ساتير نابولي) ليشعر أنه صاحبه أغفى وهو سكران ؛ أو إلى تمثال الكائن الطبيعي في مجموعة (باربيريني) ، ليخيل إليه أنه يسمعه وهو يشخر ؛ أو إلى تمثال ال (هيرمافروديت) ، ليرى أحلام الشهوة مرتسمة على قسمات وجهه ؛ أو إلى تمثال (أنديميون) ليشاهد رؤية إلهية ؛ أو الى تمثال (أريان) ليعاين الحزن الذي سببه لها مفارقة حبيبها لها .

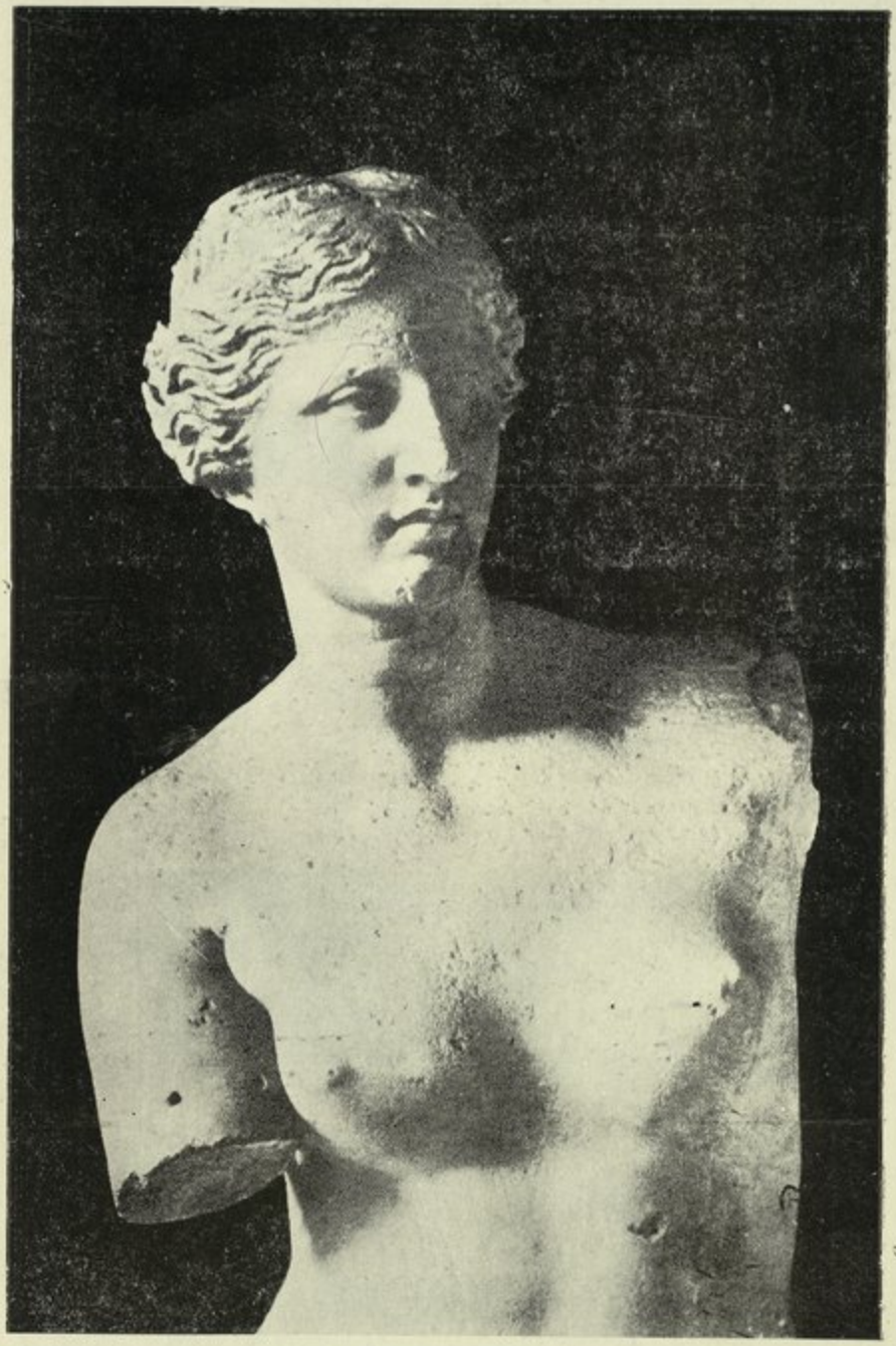
والخلاصة أن كل العواطف صارت تظهر على وجوه أصحابها ، فتومض الضحكة على وجوه تماثيل الأطفال والساتير والفتيات ، ويشرق العطف والحنوّ في نظرات الامهات اللواتي ينحنين برفق على أولادهن .

ولم يكتف النحاتون بكل ذلك بل رغبوا أن يجعلوا قسمات الوجوه في تماثيلهم تعبر

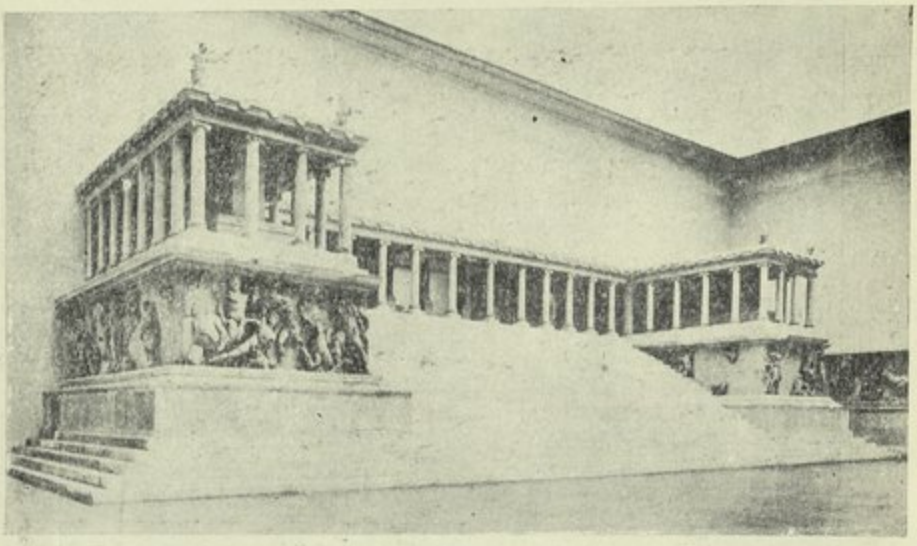


١ - فينوس جالسة القرفصاء . نسخة رومانية ارتفاعها (١م) . وهي محفوظة في متحف اللوفر .

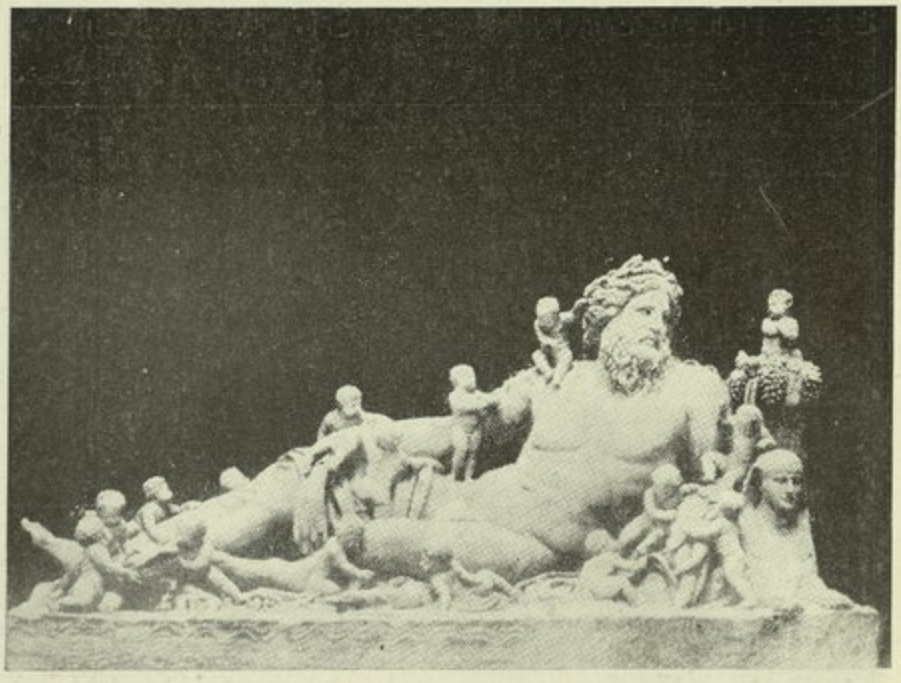
٢و٣ - فينوس دوميلو . ارتفاعها (٢٫٠٤ م) . نسخة رومانية محفوظة في اللوفر .



تمثال فينوس دوميلو المشهور . محفوظ في متحف اللوفر



١ – مذبح (زوث) في برغام . كما يفترض أنه كان قديماً .



٢ – تمثال النيل . نسخة مرمرية محفوظة في متحف الفاتيكان

١ لوح من إفريز مذبح زوث في برغام ، يمثل الآله زوث يقاتل العمالقة . محفوظة في متحف برلين .

٢ – لوح من إفريز مذبح زوث في برغام ، يمثل الربة أثينة وهي تقاتل العمالقة . محفوظ في متحف برلين

تمثال ربة النصر المدعو (فيكتوار دوساموتراس) . محفوظ في متحف اللوفر .

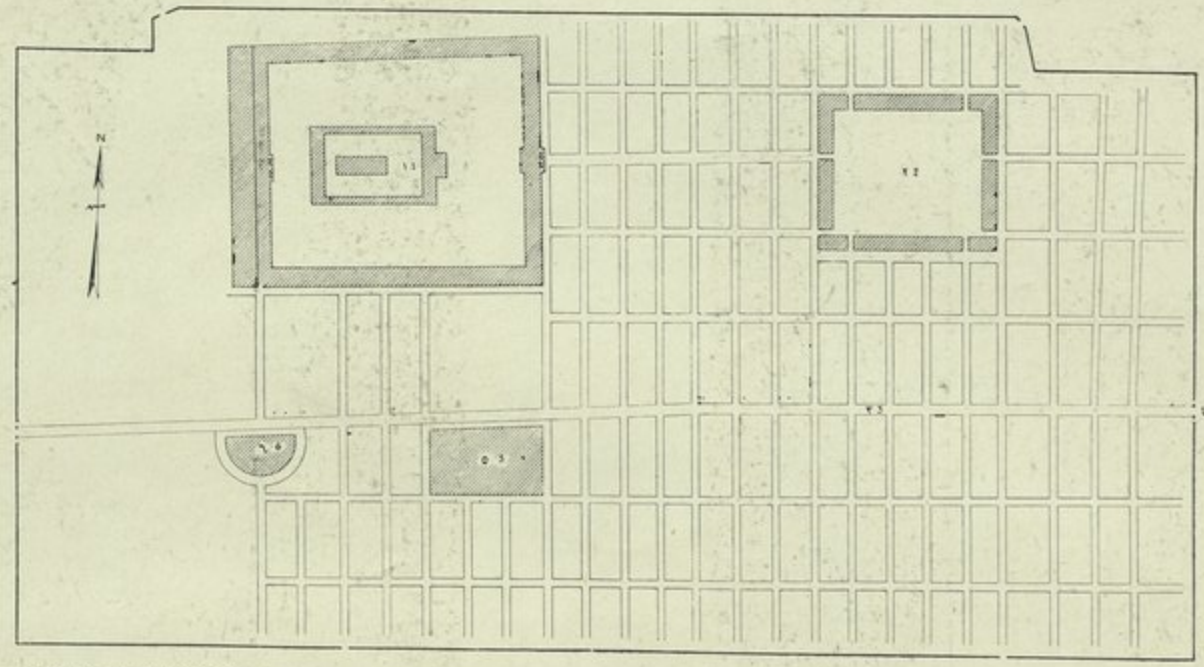
١) تمثال ربة السعادة لمدينة انطاكية نسخة رومانية محفوظة في متحف الفاتيكان .

٢ – إناء بورغير. وهو من المرمر ، وارتفاعه (١,٧١) م. وعهده القرن الأول قبل الميلاد . ويشاهد على سطحه الخارجي عدد من الساتير وتابعات ديونيزوس. وهم ينفخون في المزامير ويرقصون حول (ديونيزوس) وزوجه (أبريان) وفوق رؤوسهم افريز من افاريز العنب وعناقيدة .

DIRECTION GENERALE
DES
ANTIQUITEES
PLAN RESTITUE DE DAMAS
A L'EPOQUE ROMAINE

لوح – ٣٩ –

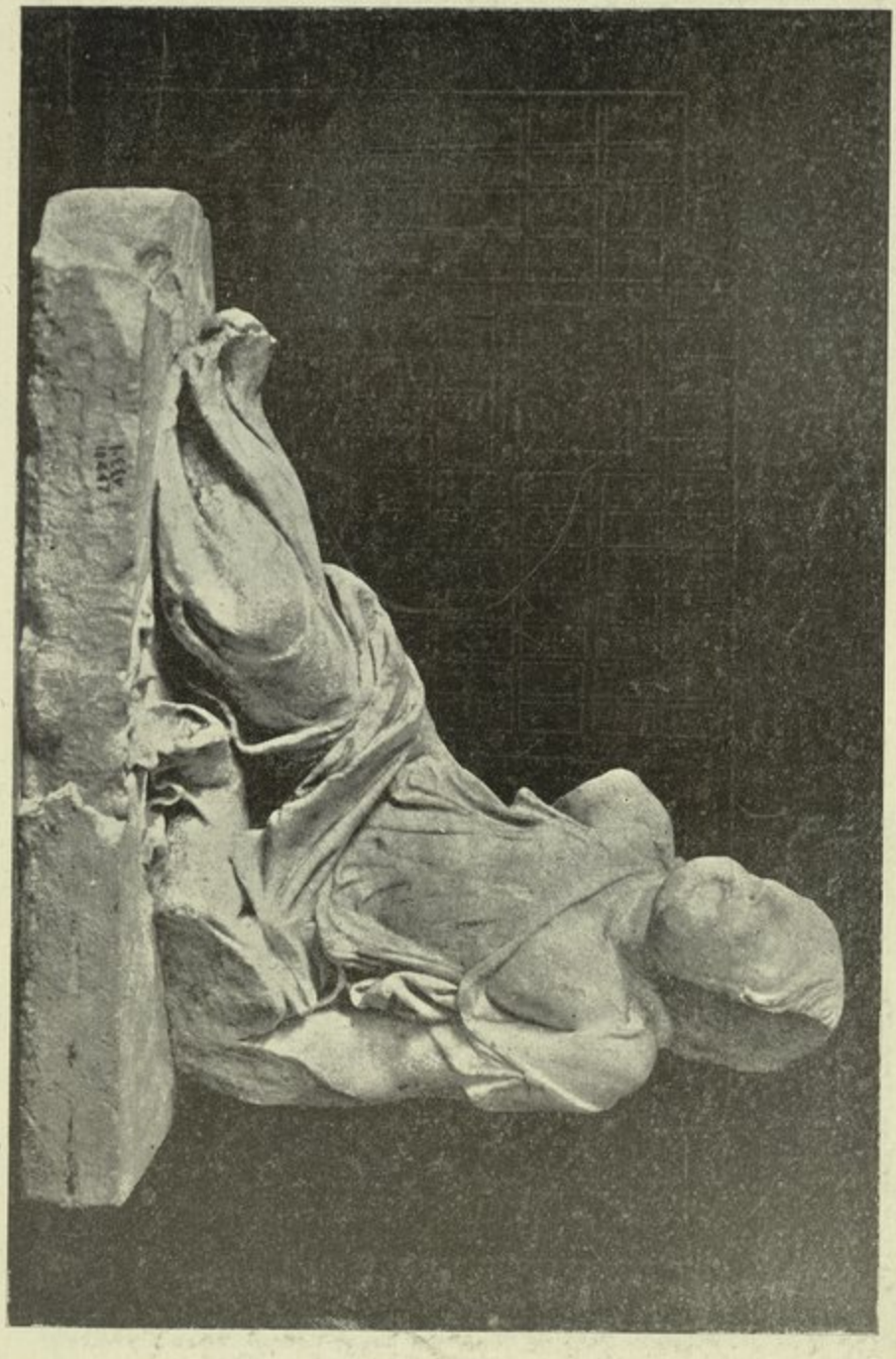
المديرية العامة للآثار
مخطط تقريبي
لمدينة دمشق في زمن الرومان



1 TEMPLE DE JUPUTER DAMASCENIEN
2 L'AGORA
3 L'AVENUE DROITE
4 LA PORTE ORIENTALE
5 LE PALAIS DU GOUVERNEUR
6 LE THEATRE

١ معبد جوبتير الدمشقي
٢ ساحة المدينة العامة
٣ الشارع الطويل
٤ الباب الشرقي
٥ قصر حاكم المدينة
٦ المسرح

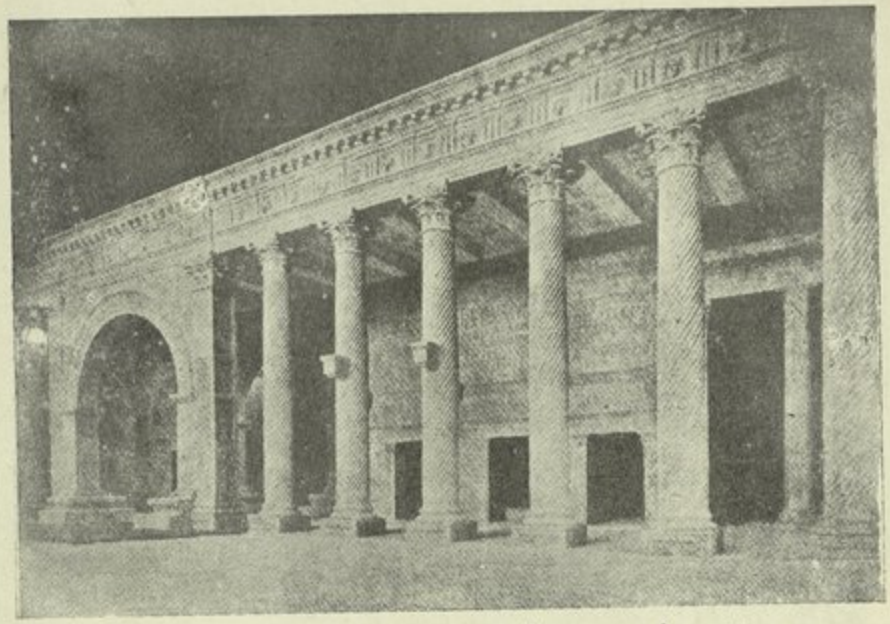
٢٠ ٣٠ ٤٠ ٥٠ ٦٠ م



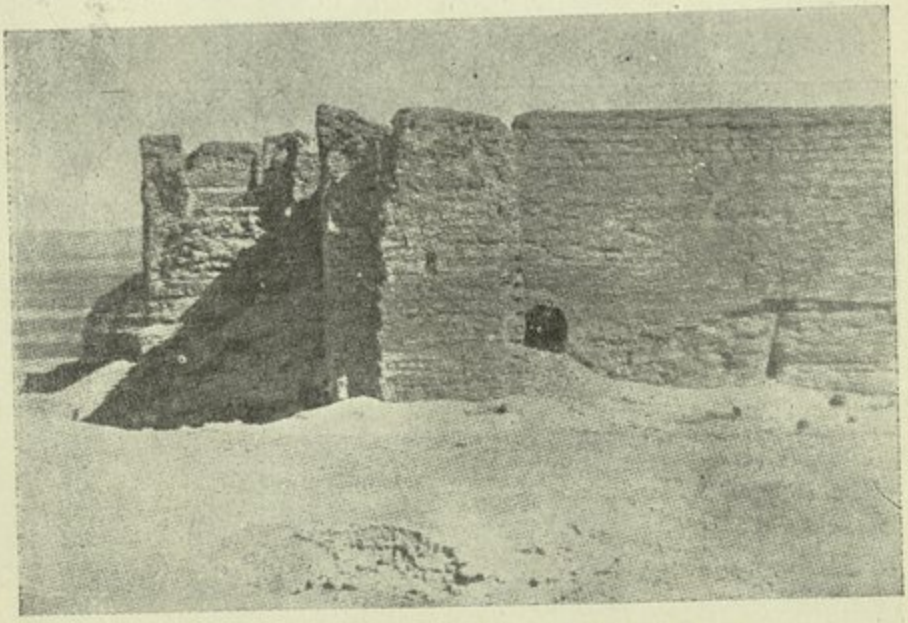
تمثال (بسشه) من المرمر . وجد في حفريات (آمامبه) . ارتفاعه (٤١ سم) . محفوظ في متحف دمشق.

١ - تمثال أفروديت وهي تضع قدمها على ظهر سلحفاة وجد في دورا أوربوس.

٢ - تمثال أفروديت وبان وإيروس، وجد في غرفة من بناء شيده التجار السوريون في مدينة (ديلوس) . محفوظ في متحف أثينا الوطني



١ - رواق من أروقة مدينة أفاميا السورية الهلنستية كما كان يظن قديماً .



٢ - الزاوية الشمالية - الغربية من قلعة دورا أوربوس

أكثر مما يمكن فأن تعبر عنه الوجوه الحقيقية ، وقد نحت المثال (أوفرانور) تمثالاً لـ (باريس) يحدثنا عنه المؤرخ (بلين) فيقول : « إن المرء إذا رآه عرف فيه بسهولة ـ الحَكَم بين الربات الثلاث ـ وعاشق (هيلينا) وقاتل (آشيل) » . ونحت غيره تمثالاً لـ (نيوبه) ، فجعل ملامحها تمثل عاطفة ، لا هي اليأس ولا هي الرجاء ، لأنها تنظر إلى آخر أولادها وقد أماتها قتل اخوته ، وما تزال تظن أن بمكنتها إنقاذه من مصير محتوم . وصور النحات (تيموماك) (ميده) وهي مقسمة بين الغيرة وبين حبها لأولادها ، فلا تدري أتستسلم إلى الغضب أم إلى الرحمة ، فتراها باكية وغضوبة بآن واحد . وعلى هذا فان الفنانين الهلنستيين نزعوا إلى المواءمة بين عاطفتين متناقضتين في وجه واحد .

وكان من انتصار الواقعية أن الصور المنحوتة غدت تمثل أصحابها بصور مخيفة أحياناً . وأحسن مثل يسرد على ذلك (صورة سينيك) المشهورة . وعمت هذه النزعه فشملت صور المعاصرين وصور المتوفين . وأضيفت عليها تعابير ظن أنها كانت لها . ولم تعد تنحت بصورة مثلية . فمنحت صورة (ايزوب) الخدبة التقليدية ، وجعلت صورة (هوميروس) على هيئة رجل ضرير ذي وجه نحيل وتجاعيد ورغب كل الناس في أن تصنع صور حقيقية لهم . وتحدثنا كثير من النصوص أن هذه الصور كانت واقعية ولا تنقصها إلا الحركة ، وأن عواطف أصحابها كانت مرسومة على قسماتها . وقد انتهى الينا كيف كانت صورة الفيلسوف أرسطاطاليس ، فقد صنعت من البرونز وكان محياها يمثل فاعلية فكر صاحبها العظيمة ، بحيث يرى فيها وهو غارق في تأملاته ، وخداه منتفخان ، ويكشفان عما في نفسه من شك ، وعيناه تعكسان طائفة من الأفكار التي تخطر في باله . وعمت الصور التي تصنع للأموات بصورة حقيقية ، وتوضع في قبورهم . وفي الأنتولوجيا قصيدة يخاطب الشاعر بأبياتها امرأة شابة متوفية فيقول : « إن والدتك وضعت على قبرك المرمري صورة فتاة لها هيئتك وجمالك يا (تيرسيس) ، فيخيل لمن يراها أنه بمكنته أن يوجه إليك كلامه وأنت ماثلة » . وفي كثير من النصوص حسرات المكلومين من هذه الصور الواقعية ، التي تشبه أصحابها شبهاً غريباً ، فتملىء نفوسهم ، أسى وحزناً .

ومن حسنات الفن الهلنستي أيضاً ، اهتمامه الفائق بأشكال الأطفال وأوضاعهم .

وقد اهتم القرن الرابع قبل الميلاد بنحت صورهم . غير أنه ما كان يمثلهم في مواضيع مستقلة . ولم يسع إلى تقديم صور حقيقية عن أشكالهم المستديرة الممتلئة وحركاتهم البريئة اللطيفة ، بل كان يتوخى فقط من تمثيلهم ، تنويع عناصر المشاهد ذات المواضيع الخاصة . أما الآن فقد أصبح الطفل موضوعاً مهماً من مواضيع الفن كما أصبح عنصراً أساسياً في الأدب . وقد نحت المثال (بيوتوس) في القرن الثاني الميلادي ، هو ومن أتى بعده ، تماثيل لطيفة ، تمثل أطفالاً يصارعون الإوزات أو يلعبون بطاراتهم ، أو يركضون أو يصطادون أو يركبون على الحيوانات البحرية المسماة (الدوفان) . وأحياناً كانوا يمثلون وهم واقفون ولابسون أردية قصيرة ، أو تعبون وقد أغفوا في نوم لذيذ ، أو ينشلون من البطل (هيراكليس) أسلحته ، أو متنزهون وهم حاملون أحذيتهم بأيديهم خوفاً عليها من التلف .

وكان من شيوع عادة تمثيل الأطفال ، أن النحاتين صاروا يمثلون الآلهة على أشكالهم . ومن هؤلاء إيروس الذي رأينا كيف أن القرن الماضي كان يمثله على هيئة غلام . أما الآن فقد صار الفنانون يمثلونه على شكل طفل جميل ممتلىء الجسم مستدير الأعضاء دامع العين حيناً ، وضاحك الأسارير حيناً آخر . ومنهم (هيراكليس) الذي أقبل الفنانون في هذا العصر على تمثيل طفولته ونحت تماثيل له ، يرى فيها وهو طفل يمسك الثعبانين اللذين أرسلتهما (هيرا) لقتله . ومنهم أيضاً (بان) آلة الرعاة الذي صار يمثل ، وهو طفل يلهو مع الساتير . وليس أجمل من هذه الأشكال الصغيرة ذات الأجسام المليئة ، والرؤوس الكبيرة ، والبطون البارزة ، والسوق والأذرع ذات الثنايا ، التي تشع الصحة والبراءة .

وانصرف الفنانون الهلنستيون أيضاً إلى تمثيل الشيخوخة مع كل خصائلها ، وما يعلو وجوه الشيوخ من تجاعيد وغضون . وما أجمل الفن الذي أبدع صورة (سينيك) ! إنها ترينا شيخاً قد هزل جسمه وشحب لونه ولم يبق في وجهه إلا العظم والجلد . غير أنه يشع حياة فكرية زاخرة . ويشاهد في تمثال صغير فخاري الشيخ معلم الأحداث وهو يمشي محني الظهر وماسكاً كيس تلميذه (انظر اللوح ٣٠ ، الصورتين ٣و٤) . وفي تمثال آخر ، ترى امرأة قروية ، صدرها نحيل ، وساقاها مضطربان ، وهي تحمل خروفاً بمشقة . وقد صنع (ميرون) في طيبة خلال القرن الثالث قبل الميلاد عجوزاً بشعة سكرى ، ومهتزة طرباً ، وقابضة على حقة خمر بشغف شديد .

ولم يكتف الفنانون بمواضيع الطفولة والشيخوخة وغيرهما من مراحل الحياة الانسانية ، بل جعلوا يطرقون مواضيع مابعد الموت . وانصرفوا إلى تمثيل المشاهد الفاجعة والجنازية وغيرها . ويرينا تمثال (الغالي) في مجموعة (ليدوفيزي) رجلاً ، وقد قتل امرأته فسقط جسمها بين يديه ، ثم غيب سيفه في صدره ، كي لايقع أسيراً في أيدي أعدائه ، ولكي يجتمع بها بعد الموت ، كما اجتمع مصيرهما في الحياة الدنيا . ومنها تمثال طفل غالي مى مجموعة (ايبكونس) ، يشاهد فيه وهو يداعب أمه القتيل إلى جانبه . ومن هذه المشاهد الفاجعة أيضاً ما كان يمثل على شواهد القبور وأجملها مشهد (باغازيه) الذي يمثل امرأة على سرير الموت ، وقد استند رأسها على أريكة ، وأمامها امرأة تحمل إليها طفلها الملفوف في القماش ، وقد وضعته قبل لحظات . وفي طرف السرير زوجها وهو يرنو إليها بنظرة ملؤها الأسى ، وغير بعيد شبح الموت يظهر ليقبض إليه روحها .

وتعشق الفن الهلنستي أيضاً تمثيل الأجناس البشرية ، مدفوعاً إلى ذلك بالنزعات الواقعية الطاغية . ولم تظهر صور الزنوج والأجانب في مواضيع القرون الماضية إلا لماماً . أما الآن فان حب الحقيقة جعل الفنانين يبحثون عن الاختلافات العرقية ويمثلونها في آثارهم . وأشهر الأمثلة التي يمكن سردها ، رأس (رجل ليبي) وجد في برقة ، وتظهر من تدقيقه صفات صاحبه الفردية . ومن ذلك نماذج الزنوج الصغار الذين مثلوا بأشكال الموسيقيين ، وأجسامهم محنية ، وهم يحملون أدواتهم الموسيقية ، أو بأشكال البائعين المتجولين ، وهم نائمون أمام بضاعتهم ، أو يحملون قروداً على اكتافهم . ومنهم من يرقص ، ومنهم أيضاً الخدم الذين يحملون صحائف الطعام . وأشهرهم « زنجي تاراغون » . ويمكن ذكر بعض الآثار التي مثل بها الفنانون الهلنستيون رجالاً من الفرس . ومنها رأس فارسي ميت موجود في متحف الترم في روما . وصفاته واقعية معجبة ، وبعض الآثار التي مثلوا بها الغالتين البرابرة ، الذين هاجموا آسيا الصغرى ، وأزعجوا ملوك برغام مدة طويلة . وترينا إياهم هذه الآثار بشعورهم الشعثاء ، وشواربهم الطويلة ، وعضلاتهم القوية .

وأحب الفن الهلنستي تمثيل الحيوانات ، وبلغ في ذلك درجة عظيمة من الاتقان . وقد ساعده على ذلك تقدم العلوم الطبيعية ، التي عرفت الناس بأشكال الحيوانات وطباعها . فانتشرت تماثيلها وصورها في القصور والمنازل والحدائق . وتذكر

الروايات التاريخية بعض الأقاصيص عنها . ومنها ما ورد في تاريخ (هيروندس) « انظر الى هـذا الثور وإلى الرجل الذي يقوده وإلى المرأة التي تمشي وراءهما : وإلى . . . . إنهم أحياء بلحمهم وعظمهم . . . . إنني كلما نظرت إلى الثور لأكاد أصيح ، إن منظره يخيفني لأن عينيه تلقي الشرر » . ولا ريب أن الثور المذكور يشبه في إتقان الصنعة تمثال الخنزير المصنوع في فلورنسا ، وتمثال الخروف المحفوظ في (بالرم) .

وتاهي هذا الفن بتمثيل الفواكه والأزهار والنباتات ، واختص بحب الطبيعة حباً عميقاً ، فكثرت تماثيل الآله (بان) ، وعرائس الغاب والساتير ، واكتسبت أشكالاً لطيفة . وكان ذلك بسبب اتصاله بالعالم الشرقي المشهور بدياناته وأفكاره المتعلقة بالطبيعة ، وبسبب نشوء حضارات المدن الهلنستية الكبرى ، وميل أهلها إلى الخروج إلى البساتين للنزهة أو الصيد . وكان أن كثرت العوامل الطبيعية في الفن ، وأصبحت جزءاً مهماً من التماثيل ، وأن انتشرت مواضيع تحول الإنسان إلى شجرة أو نبات ، كتحول (دفنه) إلى شجرة عندما طاردها (ديونيزوس) ، ومواضيع الأحياء البحرية أو البرية التي تحمل الحشائش المائية ، والأوراق والأثمار على جذوعها ، أو على وجناتها أو في شعورها وذقونها ، كما هو الأمر في جذوع (الأوكيانوس) المشهور . ومنها أيضاً المواضيع التي تمثل العمالقة والغيلان والعفاريت ، التي تجمع في أجسامها عناصر بشرية وحيوانية ونباتية ، والمواضيع التي تجمع الكائنات الحية والعناصر النباتية كثيرة . ومنها الأطفال ذوو الأجنحة التي تنتهي أجسامهم بأغصان نباتيـــة ، أو تخرج جذوعهم أو رؤوسهم من طاقات الأزهار . وصفوة القول إن العناصر الطبيعية انتشرت في كل أنواع الحياة الفنية ولا سيما في النحت .

ويمكن إجمال كل ما تقدم أن بساطة العصر الكلاسيكي زالت وحل محلها تعقد العصور الرومانطيقية ، وصار الفن يهتم بالتعبير عن كل شيء يتعلق بالحيـاة البشرية ، أي بالنساء والرجال والأطفال والشيوخ والمرضى والبائسين من كل العروق المعروفة ، وجعل يظهر على وجوههم آثار الحياة العقليـة والأخلاقيـة والعواطف المهتاجة والدقيقة ، ويهتم بالحياة الاجتماعية ، ويمثل أفرادها بحسب اختلافهم وانقسام طبقاتهم وصناعاتهم حتى أصبحت آثاره تشبه لحناً من ألحان (بتهوفن) يعزفه عدد كبير من الموسيقيين الذين يضربون على آلات متعددة .

غير أن تشعب الفن الاغريقي هذا لم يخل من بعض العيوب . إذ أنه فقد شيئاً من الذوق السليم الذي كان له فيما مضى من الأزمان ، كما فقد اتزانه الكلاسيكي ، وصحة نسبه ، من أثر سعيه وراء الجديد ، ورغبته في الغوص على كل شيء طريف .

٢ ـ آثار العهد الهلنستي الرائعة ، مدرسة برغام :

ونخلص من هذه المقدمة عن فن النحت الهلنستي ، إلى دراسة بعض آثاره الرائعة ، في البلاد التي انتشرت عليها المدنية الاغريقية ، والتي تولت حركة الابداع الفني منذ آخر القرن الرابع قبل الميلاد ، فأوجدت حلولاً جديده للقضايا الفنية ، وابتكرت أوضاعاً طريفة للتماثيل والألواح الحجرية المنحوتة ، ونشرت آثارها الرائعة حتى أقاصي الهنـــد .

وتعد مدينة برغام من أهم المراكز الفنية في هذا الزمن ، وكنا رأينا كيف أن ملوكها استطاعوا أن يؤسسوا مملكة واسعة ، وأن يدافعوا عنها ضد الغالتيين البرابرة . وقد تمكنوا من جعل عاصمتها مدينة زاهرة ، يقصدها الفنانون من كل الأطراف ، ومن إقامة أول متحف للنحت في العالم ، وجمعوا فيه آثاراً قديمة وحديثة . توفرف في (برغام) شروط مواتية لظهور مدرسة في النحت ، لها تعاليم خاصة منذ آخر القرن الثالث قبل الميلاد .

ففي سنة (٢٢٨ ق . م) أقام أتال الأول على أكروبول (برغام) آبدة لتخليد انتصاراته ، وجعل على قاعدتها عدة تماثيل برونزية ، تمثل بعض الغالتيين الذين قهرهم . وهؤلاء من سكان أوربا الغربية وقد هاجموا آسيا الصغرى في فاتحة القرن الثالث وأزعجوا سكانها مدة طويلة . وأشهر هذه التماثيل تمثال الغالتي المحتضر ، وقد سقط على ترسه عارياً ، وعلت التجاعيد وأمائر الألم وجهه القاسي ، وتبعثرت خصلات شعره الأشعث ، وتقلصت شفته تحت شاربيه القصيرين . فبدا رأسه رائعاً وصادقاً كل الصدق ، يعبر عن الألم العاجز . أما جسمه فمدروس دراسة جيدة ، وتظهر في أقسامه آثار النزعات الواقعية السائدة . وأحسن النسخ الرومانية التي وصلتنا عنه النسخة المسماة (غلادياتور) المحفوظة في متحف الكابتول .

ومن جملة تماثيل هذه الآبدة أيضاً تمثال المحارب الغالتي اليائس الذي ينتحر

بعد أن قتل زوجته حتى لا يقعا أسيرين . ويرى في نسخة متحف (الترم) بروما المسماة تمثال (بايتوس وآريا) ، وهو يسند زوجته التي أصبحت جثة هامدة بيده اليسرى ، ويغمد سيفه في صدره بيده اليمنى ، ويلقي نظرة القلق والتحدي إلى أعدائه . ومنها أيضاً تمثال الغالتي الميت ويرى في النسخة المرمرية المحفوظة في المتحف الأثري في (فينيس) ، وقد جمدت أعضائه ، وتقلصت عضلاته ، واستلقى على قفاه ، وهو مايزال يمسك ترسه بذراعه الأيسر ، على حين أن رأسه ينحدر إلى الوراء ، وعينيه مغمضتان وفمه مفتوح .

وتظهر على ما بقي من تماثيل هذه المجموعة ، عواطف أصحابها المسرحية الشديدة بصورة واضحة كل الوضوح . وتتمثل في هذه النزعة المبادىء الفنية التي درج عليها نحاتو برغام . وتظهر هذه المبادىء خاصة في أربع مجموعات من التماثيل ، أهداها الملك أتال سنة (٢٠١ ق . م) إلى مدينة أثينا . وكانت تمثل معارك ميتولوجية أو حقيقية . ونحن لا نعرفها إلا خلال نسخ رومانية متعددة ، تمثل بعض عناصرها ، فترى الواقعية ماثلة على وجوهها ، وأجسامها مرتعشة تحت تأثير الآلام الجسمية ، وعيونها صارخة أو جامدة جمود الموت الذي أودى بأصحابها . ويلاحظ فيها صفات الغالتيين والفرس والإغريقيين العرقية ، واضحة وضوحاً تاماً ، ومرسومة بدقة واقعية معجبة .

وأهم آثار مدرسة برغام الفنية المشهورة الألواح الحجرية المحفوظة حالياً في متحف (برلين) ، والتي كانت تزين مذبح (زوث) و (أثينه) في برغام . ولا يخفى أن هذا المذبح كان آبدة كبيرة في برغام بدأ بناءها (آتال) ، وأتمها خليفته (أومين) الأول . وكانت لها قاعدة يبلغ محيطها (١٢٠) متراً ، مزينة بافريز متصل . ارتفاعه (٢,٠ م) ، ويمثل موضوعاً قديماً وهو معركة الآلهة والعمالقة . إلا أن الأسلوب الذي نحت به هذا الافريز العظيم مترف في الجدة . إذ أن للأشخاص الممثلة به أبعاداً ضخمة ، فكأنها سلسلة متتابعة من التماثيل الكبيرة التي تتصل ببعضها بحركات متسقة . وأكبر الظن ان النحاتين الذين نظموا مشاهده ، استوحوا نظراتهم الفنية من الأفاريز الآشورية والحثية والفارسية الشرقية .

كما ان الانفعال والتهيج ظاهران على وجوه الاشخاص الممثلين بشكل لم يسبق له مثيل . حتى قيل إنهما يعصفان في نفوس أبطال هذه المعمعة ، فيمنحانها حياة واسعة وبرفران لمن يتأمل صورها شعوراً فريداً .

ونشاهد في أجزاء هذا الأفريز الآلهة الاغريقية متفرقة ، وكل منها يقاتل عدوه . وقد تلبس هؤلاء الأعداء أشكالاً غريبه ومزيجة من الأشكال البشرية والحيوانية . ومنها ما هو بأجسام إنسانية ومنها ثيران برؤوس آساد ، ومنها أشخاص بأجنحة ولها أذيال الأفاعي ، ولبعضها أوضاع متألمة ، ولبعضها عضلات منقلصة ، وأفواه مفتوحة وعيون صارخة وضارعة . وانتقدها كثير من علماء الفن ، وقالوا فيها إنه ينقصها الاتزان والجلال . غير أنها إلى تلبسها بعض الأشكال التي ابتكرتها القرون الماضية تنقل إلينا شيئاً من حماسة النحاتين الذين صنعوها ، وانعكاساً عن السكرة والنشوة اللتين امتلكتاهم وجعلتا ماتركوه من آثار يظهر خلال حمى روما نطقية يستحيل على أي كان أن يبقى أمامها جامداً دون أن يتأثر منها . وإذا أريد مقارنتها بما سبقها من آثار فيحسن تقريبها من تماثيل النحات سكوباس . وقد مثلت الآلهة الأولمبية الكبرى ذات الجلال متبدية بأجسام بشرية مثلية في جهة الافريز الشرقية ، وآلهة الليل والنجوم في جهته الشمالية ، وآلهة الضياء السماوي في جهته الجنوبية وآلهة الارض والمياه في جهته الغربية .

وقد وجدت على الألواح المجموعة في متحف برلين تواقيع النحاتين الذين صنعوها وهم (تيوريتوس) و (مينالبيوس) و (ديونيزيادس) و (مينيكرات) و (أوريستيس) وغيرهم . وتدل الروح التي أوحت بهذه المشاهد ، على أنها آسيوية وإن كانت مواضيعها قد استعيرت من الفن الاغريقي . فرؤوس كثير من العمالقة كرؤوس الأسود ، وأذناب الزواحف ، غير أنها ضخمة وقوية . ولا تخلو من تفاصيل دقيقة . غير أنها كثيرة ، ولا تترك فراغاً ما ، وتخالف بساطة الفن الكلاسيكي . ونلاحظ أن مفاهيمها تصويرية . وأشهر الألواح التي لم تشوه كثيراً ، اللوح الذي يمثل إلـه الشمس (سيلنه) وهو يصارع عملاقاً ، يتوسط بينه وبين عربته الشمسية ، واللوح الذي يمثل الإلـه (زوث) وهو يهز الصاعقة ، فتصرع على قدميه ثلاثة من العمالقة (انظر الصورة ٢ ، اللوح ٣٦) . واللوح الذي يمثل العملاق (ألسيونوس) الذي تقبض الربة (أثينه) على خصلات شعره فيصيح متألماً ، وتهب والدته (جي) من الأرض لنجدته ، فيظهر نصفها العلوي على حين أن (أثينه) تندفع بحركة بديعة نحو (نيكة) ربة الظفر التي تضع على رأسها إكليلا . (انظر اللوح ٣٦ الصورة ١) . ويلاحظ في هذه الألواح على اختلافها وحدة في الايحاء ، والإلهام

تجعلنا نفكر بكلمة الشاعر الالماني (جوته) : « إن تأثيرها كتأثير موجة مثلت وهي تنداح على ساحل البحر » .

وتظهر صفة أخرى من صفات فن برغام في الافريز الثاني ، الذي يزين هذا المذبح من داخله . وهو يمثل مراحل حياة ومعجزات البطل (تلف) بن هيراكليس وعروس الغاب (أوجه) . ويظهر فيه أن النحاتين الذين نحتوا مشاهده ، حاولوا أن يطبقوا فيها الطرق التي يستخدمها فن التصوير . إذ أن نتوء الأشخاص غير ظاهر تماماً . كما أن الأنوار والظلال واضحة عليها كل الوضوح . وتظهر تأثيراتها بصورة تدريجية ومنظمة حسب قواعد المنظور . أضف إلى هذا أن الألبسة ممثلة بدقائقها وتفاصيلها . غير أن الحركات فيها غير عنيفة ، ولا تبلغ حالتها في الافريز الاول إلا في عدد محصور من المشاهد التي تمثل المعارك . ثم أنه أفسح فيها مجال واسع أمام العناصر الطبيعية التي تدفقت فيها ، وتمثلت بشكل أغرى النحاتين الذين اتوا بعد هذا الزمن بإقتداء مثالها بما صنعوه من ألواح (طبيعية) مختلفة ، أصبحت من التقاليد الفنية الشائعة .

ويظهر أن فناني برغام ابتكروا أيضاً التماثيل التي تعرض في الهواء الطلق بين أشجار الحدائق على قواعد تشبه أشكالها الصخور . وكانوا يجعلونها فرادى أو مجموعات ثابتة أو متحركة ويستمدون مواضيعها من التقاليد الميتولوجية القديمة . وأشهرها مصرع النيوبيد ومقتل (مارسياس) وتعذيب (ديرسه) وهذا التمثال الأخير مشهور جداً ويعرف باسم (ثور فارنيز) .

٣ — بقية المدارس الفنية الآسيوية ، مدرسة رودوس :

ولم تكن مدرسة برغام تعمل لوحدها في آسيا . إذ أنه كانت توجد إلى جانبها مدارس أخرى ساهمت بما ابتكره فنانوها بإغناء التيار الفني الهلنستي الرائع . ومنها مدرسة (بيتنيا) التي أظهرت فنانين عظاما . وأشهرهم (دواد السيس) الذي ابتكر نموذج (افروديت الجالسة القرفصاء) . وترينا إياها نسخة (أفروديت فيينا) الرومانية المحفوظة في الوفر ، مستندة على ساقها اليمنى المثنية بصورة أفقية . أما ساقها اليسرى فهي مثنية بصورة شاقولية . بحيث أن حركتها الاخيرة تحدث عدة انثناءات على بطنها . ويمثل هذا التمثال الربة بعد استحمامها وكان يوجد إلى جانبها تمثال ابنها

(أيروس) – وهو غير موجود في النسخة المذكورة – الذي يدلك جسمها ويضمخه بالعطور . ويلاحظ انه ليس لهذا التمثال رأس ولا ذراعان . ولهذا فإن انتباه من يتأمله يتجه إلى ثديي أفروديت المكتنزين ، وإلى ثنيات بطنها اللحمي المتهدل ، والى التواءات جلدها الذي يستر كتلا شحمية تحيط بأعضائها دون أن تظهر فيها سمناً زائداً ، وإلى بشرتها التي كأنها بشرة حقيقية . والخلاصة إن هذا التمثال يشبه قصيدة لحمية فريبة من القصائد التي أعدها المصور الفلمنكي المشهور (روبانس) على شرف المرأة ذات الأنوثة المتكاملة . (انظر اللوح ٣٣ ، الصورة ١) .

ومن نحاتي هذه المدرسة المشهورين أيضاً (بوثيتوس) الذي صنع تمثالاً مشهوراً لطفل يخنق أوزة . وقد تكاملت فيه أشكال الطفل . وما أجمل استدارات حجومها اللطيفة وما أبرع حركة الأوزة وهي تلوي عنقها تحت وطأة الذراعين الصغيرين اللطيفين ! . . .

وتعد مدرسة رودوس من أشهر المدارس الفنية الهلنسيه المنتجة . ويعد (كاريس) من أعظم النحاتين الذين أنجبتهم . ويقال إنه كان تلميذ النحاس (ليزيب) ، وأنه صنع سنة (٢٨٠ ق . م) تمثالاً للشمس . وقد عد هذا التمثال إحدى عجائب العالم السبع . وتهدم في زلزال سنة (٢٢٥ ق . م) . وليس لدينا ما يعطينا أية فكرة عنه . ونحت أحد نحاتي الجزيرة ، ولم يبلغنا اسمه في القرن الثالث قبل الميلاد ، تمثالاً لربة الظفر ، وضع في معبد الآلهة (كابير) في جزيرة ساموتراس وذلك تخليداً لمعركة بحرية انتصر فيها (ديمتريوس بوليورست) على أسطول بطليموس الأول ، وذلك سنه (٣٠٦ ق . م) في سلامين كما يقال . وقد وجد هذا التمثال بعد ما فقد رأسه وذراعاه . وهو محفوظ حالياً في متحف اللوفر . ويعد من آثاره الاغريقية الرائعة . وتشاهد فيه ربة الظفر وقد هبطت على مقدمة المركب وجسمها الرشيق الممتلىء يميل قليلا الى الامام ، وصدرها منتفخ ، لكي تمرر أنفاسها في المزمار الطويل الذي كانت تحمله بيدها اليمنى . أما ثيابها الفضفاضة فتعصف بها الرياح . وكأن النحات أراد أن يمثل ، شأن النحاتين الاحساسيين ، بثنياتها الجو البحري الذي تتحرك فيه ، فجعل الرداء كتلة تسيل على الساق اليمنى كأنها الموجه . وترك طرفه يتطاير وراءها كأنه الصدفة . أما ثوبها فيلتصق على ساقها اليسرى وكأنه مبتل ، وكأن الجو مشبع ببخار الماء . ثم ينتهي هذا الثوب فوق قدميها كأنه شلال يسيل .

ويظن أنها كانت تحمل إكليلاً في يدها اليسرى . وجناحاها كبيران ومبسوطان ويساعدان على إكساب التمثال حركة عنيفة وجريئة .

وتحدثنا النصوص عن آثار أخرى تركها نحاتو (رودوس) . ومنها تمثال يمثل مجموعة أشخاص هي : أبولون وربات الفنون الجميلة . ومنها أيضاً تمثال مشهور صنعه ثلاثة نحاتين . وهو تمثال (لاكون) وتتجلى فيه المبالغة في إظهار نزعات ليزيب وسكوباس . وهو يمثل الثعابين وقد التفت على أجسام (لاكون) وولديه . فبدا على شكل هرمي ، وكأنه صنع ليكون في جبهة معبد ، إذ يشاهد لاكون في الوسط أكبر من ولديه كثيراً ، وعلى وجوههم جميعاً آماثر الألم الشديد ، التي تختلف كل الاختلاف عما نعرفه من هدوء وجوه العصر المتقدم .

مدرستا أنطاكية والاسكندرية الهلنستيتان

وعلى الرغم من أن التنقيبات الأثرية في المدن السورية الهلنستية ما تزال في مرحلتها الأولى ، يمكننا أن نقول بوجود مدرسة سورية هلنستية في النحت ، كانت تعتمد على إنتاج انطاكية وغيرها . وقد استفادت هذه المدرسة من نظريات الفنان (ليزيب) الذي رافق الاسكندر لدى مروره في سورية ، ومن آراء غيره من الفنانين كـ (برياكزيس) ، وابتدعت مبادىء جديدة ، كان لها أثر كبير في توجيه النحت الروماني في عصر (بومبه) . وتتلخص هذه المبادىء في نسب القامات الطويلة ، وفي تعرية الربات والنساء وجعل أجسامهن ذات لحوم مكتنزة وممتلئة والإغراق في إظهار معالم التهيج والانفعال على الوجوه . وأشهر آثارها التمثال الذي يرى فيه (أفروديت) و (بان) و (إيروس) . وهو محفوظ حالياً في متحف مدينة أثينا الوطني . وقد عثر عليه خلال حفريات (ديلوس) في معبد من معابدها ، كان بناه التجار السوريون فيها . وأكبر الظن أنهم حملوه من بلادهم . ويرجع عهده إلى آخر القرن الثاني قبل الميلاد . وتشاهد افروديت فيه بقامتها ذات الخطوط المستديرة البديعة ، التي تظهر رمانتي الصدر ، والذراعين المكتنزين وعمودي الساقين ، وتحدب الكشحين ، والى جانبها (بان) وهو يمسك بذراعها الأيسر مستعطفاً . ويظهر التناقض جلياً بين جسمه الوحشي الحيواني ، ذي الشعر الأشعث والوبر المستطيل ، وبين جسمها الآدمي الناعم المصقول . وحذاء كنفها الأيسر يظهر ابنها ايروس ماسكاً قرن آله الرعاة ، ومبتسماً ابتسامة كلها خبث وإغراء .

ولا يمكن الشك في نسبة هذا التمثال الى نحاتين سوريين . إذ أنه عثر في بقاع متعددة من سورية على تماثيل مرمرية أو برونزية أو فخارية صغيرة لأفروديت (انظر اللوح ٣١ ، الصورتين ١ و ٢) ، بعضها من العهد الهلنستي ، وبعضها من العهد الروماني ، ويظهر فيها المثل الأعلى في الجمال النسائي الذي وصفناه . مما يدل على ذيوعه في سورية ، وإخلاص النحاتين السوريين إلى النسب الذي تبدي فيها خلال مدة طويلة .

ومن آثار المدرسة السورية الهلنستية أيضاً التماثيل التي وجدت في حفريات مدينة (دورا أوروبوس) . وأشهرها تمثال لامرأة محسنة ، قائمة على قاعدة . وقد عثر عليه في معبد الربة (أرتميز) . ورأس هذا التمثال محطم ، وحجمه كالحجم الطبيعي . وترى المرأة ممثلة فيه ، وهي لابسة ثوباً إيونياً ، ذا ثنيات شاقولية ، تنحدر حتى قدميها . ثم تلتف بمعطفها الذي يخفي ذراعيها ، ويجلل إحدى أذياله رأسها ، فيبدو شعرها المتموج تحته ، وتمسكه بيدها اليمنى حذاء عنقها . وهذا التمثال مصنوع من الجص ، وقد تأثر من طول بقائه في الأرض ، فتشوه وجهه ويداه ، ونقصته قطعة من ردائه . غير أن صنعة هذا الرداء دقيقة جداً ، وتذكرنا بتمثال شهير ابتكر في القرن الثاني قبل الميلاد ، وكان يمثل رمز (الحياء) على صورة امرأة ملتفة بردائها . ويظهر أن التمثال السوري هذا من صنع فنان محلي عاش في (دورا) نحو هذا التاريخ أو بعده بقليل .

. وقد وجد أيضاً في قاعة (أفروديت) ، من المعبد المذكور ، تمثال صغير لهذه الربة . وكان يتألف من عدة قطع ، فُقد بعضها . وهو مصنوع من مرمر باروس . ويظن أنه من صنع أنطاكية ، أو صيدا ، ورأسه مفقود حالياً . ويبلغ طوله الحالي (٥٦ سم) ، وطوله القديم (٦٥ سم) . وتبدو فيه (أفروديت) واقفة ، ومستندة على ساقها اليمنى ؛ أما ساقها اليسرى فمثنية ، وترتكز طرف قدمها على ظهر سلحفاة (علامة من علامات أفروديت ، وهي حيوان مقدس عند الاغريقيين) . فيميل جسمها ، ويبرز كشحها الأيمن . وهي لابسة ثوباً إيونياً مفتوحاً حول العنق كثيراً . وحوله نطاق تحت ثدييها ، وفوقه معطف ، يحيط بنصفها السفلي ، ويلتف على خصرها ، ثم تجتمع كتلة منه في هذه الجهة ،

وتجتاز من اليمين إلى اليسار جسمها ، وتصعد إلى ما تحت إبطها الأيسر ، وهناك تمسكه يدها . ويلاحظ أيضاً أن ثنياته تجتمع على ساقها اليسرى ، ويسيل قماشه على فخذها الأيسر ، ويحدث ثنيات عميقة بين الساقين .

ولهذا التمثال أهمية فائقة ، لأنه ، كتمثال أسبازيا الذي تحدثنا عنه سابقاً ، يعطينا فكرة عن تمثال ضائع من تماثيل فيدياس العظيم ، كان يمثل أفروديت وهي ترفع ساقها . وكان رأس السلسلة التي انحدرت منها تماثيل مشهورة ، منها : فينوس فلورنسا ، وفينوس كابو ، وربة الظفر الموجودة في بريسيا .

وقد أظهرت حفريات دورا أيضاً عدة تماثيل فخارية متعددة ، منها تمثال لربة السعادة ، وهي تحمل بوق الخصب ، وصدرها مغطى بثوب معلق على كتفيها ، ومنحدر على قدميها ، وتمثال السيلين الأصلع ذي اللحية الطويلة ، وتمثال للربة أرتميز ، يظهر أنها كانت ممثلة وهي تحمل قوسها .

ومن الآثار المهمة التي عثرت عليها البعثة البلجيكية في أفاميا تمثال للروح (بسيشه) ، تتبدى فيه على شكل فتاة صغيرة السن ، جالسة على قاعدة شبه مستطيلة ، وقد ثنت ساقها اليمنى ، وجعلت من ذراعها الأيسر دعامة لها . (انظر اللوح ٤٠) . ورأسها مرفوع ، وخداها ممتلآن ، وعيناها تتجهان إلى الأعلى ، كأنها تستعطف الأرباب التي لا ترحمها ، وشعرها على جدائل غير منتظمة ، تنحدر على كتفيها . وهي ملتفة بثوب رقيق يبرز أعلى كتفيها ، ثم ينسدل على جسمها ، فيخفيه تماماً . وهذا التمثال من المرمر الأبيض ، وهو منحوت باتقان ، وأسلوبه واقعي ، وقد توخى النحات فيه أن يظهر الانفعال والتهيج بصورة مسرحية . وهو محفوظ في متحف دمشق .

واشتهرت المدرسة السورية الإغريقية أيضاً بتمثال برونزي مذهب لـ (تيكة) أنطاكية . وقد زادت أهمية هذه الربة في العصر الهلنستي ، وأصبحت ربة السعادة والعناية الالهية ، بعد أن كانت ربة الغنى في العصور الخالية . وجعلت كل مدينة تتخذها حامية لها . ومنها مدينة إنطاكية ، التي كلفت بصنع تمثالها المتقدم النحات (أوتيكيدس) . ولدينا منه ثلاث نسخ رومانية : الأولى مرمرية ، وهي محفوظة في متحف الفاتيكان . والثانية والثالثة برونزيتان ، محفوظتان في متحفي فلورانسا والأفوزي . وتعطينا هذه النسخ فكرة صادقة عنها . وقبل أن نمضي في الكلام

عن هذا التمثال ، يجدر أن نعلم أنه نحت في سنة (٣٠٠ ق م) ، واحتفي به في يوم خطط (سولقوس الأول نيكاتور) أنطاكية . وقيل : إن امرأة جميلة اسمها (إيماته) ، قدمت ضحية للآلهة ، كما جرت العادة عليه ، في مثل هذه المناسبات ، فأمر سلوقوس أن تخلد تقاطيعها ، فتجعل على شاكلة هيئة تمثال المدينة المتقدم .

ومهما يكن فإن هذا التمثال المتقدم يمثل ، (إيماته) أو امرأة غيرها ، جالسة على صخرة بجسمها الرشيق الطويل ، وملتفتة التفاتة حية إلى الجهة اليسرى ، وهي مرتدية ثوباً فضفاضاً ، صففت ثنياته وأذياله على شكل بديع ، فانثالت على منحنيات حريرية جميلة متعارضة . وقد استندت بيدها اليسرى على الصخرة ، وتطلعت إلى بعيد ، كأنها تشرف من أعلى جبل (سولبيوس) ، ومن وراء نهر العاصي على السهول الانطاكية الخصبة . وأمسكت بيدها اليمنى حزمة من السنابل ، التي ترمز إلى خصب أراضيها . وينبجس العاصي من تحت قدميها ، بحركة مسرحية على هيئة غلام ، باسطاً ذراعيه ، كأنه يسبح . أما رأسها ، فمتوج بتاج مصنوع على هيئة سور المدينة .

* * *

وقد سبق أن ذكرنا أن مدينة الاسكندرية غدت في هذا العصر العاصمة الفكرية للعالم الاغريقي ، وذلك لما كان لمكتبتها الكبرى ومتحفها ولعلمائها من شهرة ، غير أنه - على ما يظهر - لم يزدهر فيها فن النحت ، كما ازدهرت الآداب والعلوم .

ولا يسهى عن البال أن كثيراً من آثارها زالت ولا يعرف عنها شيء . إذ أن عدداً كبيراً من الفنانين كانوا يقصدون بلاط البطالسة من كل أطراف العالم اليوناني . ويستخدمون مواهبهم في إعلاء شأن ملكيتها وذيوع شهرتها . وقد نشأ بفضل ذلك تيار فني محلي يستقي تقاليده من نظريات فناني القرن الرابع قبل الميلاد ، ولا سيما من نظريات براكزيتيل . وهذا ظاهر في كثير من التماثيل الفخارية والبرونزوية الصغيرة التي عثر عليها في نقاط مختلفة من القطر المصري ، وفي التمثال المعروف باسم (افروديت الليبية) المحفوظ في متحف (الترم) من روما . وتظهر فيه الربة عارية تماماً وواقفة والى جانبها رداؤها ملقى على الحيوان البحري

(الدوفان) المعروف ، ورأسها مفقود وكذلك ذراعاها . غير أن جسمها ممشوق وطويل ، وتظهر فيه مسحة من الفن البراكزيتيلي ، مضافة الى دراسة شخصية للفنان الذي نحتها . وكذلك يظهر تأثير ليزيب في عدد كبير من التماثيل البورتريهية التي تشاهد معروضة في متحف الاسكندرية .

واشتهرت مدرسة الاسكندرية خاصة بالألواح الحجرية المنحوتة المدعوة بالألواح الظريفة ، وترى عليها مشاهد ميتولوجية أو غيرها ، وتتخللها الأشجار والجبال والصخور والابنية أو تحيط بها . وهي تزيينات ابتكرتها أخيلة النحاتين دون التقيد كثيراً بالدقة والحقيقة ، وكل ذلك أثر من آثار حب الطبيعة الذي انتشر كما قلنا في العصر الهلنستي .

وتختص هذه المدرسة أيضاً بنزعاتها الواقعية التي ظهرت أيضاً في أدبها المعاصر . ويرى ذلك بوضوح في صور الأشخاص المنحوتة الدقيقة الخالية من النزعات الرومانطقية التي تلاحظ في الصور الاغريقية الآسيوية . وما ذلك إلا لان الفن الاغريقي الاسكندري قد تأثر من التقاليد الفنية المصرية القديمة ، التي تنص على إبراز صور الأشخاص إبرازاً حقيقياً وصادقاً .

وأخيراً فإن من صفاتها الغالبة أيضاً ، الميل إلى الفكاهة والهجاء . وهذا ظاهر في التماثيل الصغيرة ، للقرويين والمضحكين والممثلين والصيادين والراعيات العجوزات ، التي تعرض على الأنظار نماذج من الأجسام البشرية المترهلة أو النحيلة والتي تمنح أصحابها مظاهر مضحكة ، تدل على أن سكان وادي النيل كانوا يتصيدون النكتة ، ويتهكمون ، وأنهم نقلوا هذا الطبع إلى نحاتيهم أو إلى النحاتين الاغريقيين الذين كانوا ينحتون الآثار لحسابهم .

وفي متحف الفاتيكان نسخة رومانية عن تمثال النيل الذي نحت في هذا العصر . وقبل أن نمضي في الكلام عنه ، يجدر أن ننوه بحدوث نماذج بين الآلهة المصرية القديمة ، وآلهة الاغريقيين لدى مجيء هؤلاء إلى بلاد النيل ، فقد كان للنيل آله مصري قديم يدعى (حبي) ، وينبثق من شخصية (أوزوريس) ، الذي هو زوج (إيزيس) ورمز الأرض الخصبة . كما كان مقدساً أيضاً عند الاغريقيين الذين يعدونه ابناً لآله البحر (أوكيانوس) حادثاً من دموع إيزيس . وقد التجأ عندما أشعل (فايتون) النار في الأرض إلى داخل افريقيا وهناك خبأ رأسه .

وعلى هذا فقد اشتركت الأمتان في تقديس هذا النهر العظيم . وكان المصريون يمثلونه في معابدهم على هيئة شاب متهدل الجسم ذي ثديين هابطين ، وتكلل رأسه نباتات اللوتس والبردى . وفي يده بعض ما ينبت في مصر من نباتات أخرى . أما الاغريقيون فقد تمثلوه على شكل شيخ وقور جالس ،في وضع يشبه أوضاع ما كانوا يتمثلونه من آلهة أنهار بلادهم . وأشهر ما تركوه من الآثار التي ترمز اليه ، التمثال الذي أشرنا الى نسخته الرومانية المحفوظة في الفاتيكان . وقد كان يزين مع تمثال (نهر التيبر) معبداً لايزيس في روما . وهو رائع حقاً لأنه يعد أكبر تمثال رمزي وصل إلينا من العصر الهلنستي . وكأنه يمثل الطبيعة التي تتجدد دوماً على ضفاف النيل والنباتات والأشجار التي تنمو فيها ، وأجيال الانسان والحيوان التي تنشأ ثم تموت ، على حين أنه هو خالد متمتع بحياة لا يعتريها الفناء . إنه يجري دون انقطاع أو نضب ، وإنه حالم لا يتأثر من مرور الزمن الذي يشبهه في خلوده .

وقد مثله النحات في هذا التمثال (انظر اللوح ٣٥ ، الصورة ٢) . على هيئة شيخ عار ، ضخم الجسم ، مهيب الطلعة . وقد جلس يحلم حلماً عذباً كما مثل الستة عشر ذراعاً ، التي يرتفع اليها الفيضان لما يبلغ مستواه الأعلى ، بستة عشر طفلاً يتعلق ثمانية منهم بنصفه السفلي ، وثمانية بنصفه العلوي . وتراهم يعلون ساقيه ويصعدون على كتفيه ، ويجتمعون ويتفرقون ، فيمنحون هذا التمثال بأشكالهم اللطيفة ،حياة واسعة وشاعرية جميلة . ويستند الشيخ بذراعه الأيسر على تمثال لأبي الهول . وترى نباتات اللوتس والقصب تكلل جبهته ، وتنحدر لحيته الطويلة الكثة على صدره ، كأنها موجة من أمواجه . أما يداه ، فاليمنى منهما تقبض على حزمة من سنابل القمح ، واليسرى تحمل قرن الخصب الذي تسيل منه الأمواه . ويوجد بالقرب من بعض الأطفال تمساح وفرس البحر .

ونشاهد على قاعدته المياه السائلة ، والتماسيح ، وأفراس البحر ، والأبقار ، والعصافير المائية التي تطير فوق نباتات القصب واللوتس ، وفوق رؤوس بعض الملاحين المصريين الذين يخرون عباب المياه فوق ذهبياتهم التقليدية .

والخلاصة أن هذا التمثال ، صورة مصغرة لحياة وادي النيل ، جمع عناصرها فكر عبقري ، فتجمدت في شكل يعد من أجمل ما تركه الفن الهلنستي من آثار رائعة .

* * *

فهرس الأعلام

تشير الارقام المدرجة حذاء الاسماء التالية ، الى أرقام الصفحات التي يجب الرجوع اليها

— أ —

أباما : ١٧٣ .
أبامية : ١٧٣ .
أبو الهول : ١١٤ ، ٢٠٧ .
أبو كزيومين : ١٦٤ ، ١٦٧ ، ١٦٨ .
أبولون : ٣٠ ، ٣١ ، ٤٠ ، ٥٣، ٥٦ ، ٦٣، ٧٤، ٨٧ ، ٨٨، ٩٦، ١٠٦ ، ١٢٢، ١٣٢، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٣، ١٦٩، ١٨٥، ٢٠٢.
أبولون امفالوس : ٤٩ ، ٥٩ .
« ايبيكوربوس : ١٢٣ .
« بيتيان : ١٢١ .
« تشرشل : ٨٧ .
« تيبر : ٨٧ ، ٨٨ .
« حامل العود : ٨٩ .
« سوركتون: ١٥٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥
« شوازول ـ كوفيه : ٨٨ .
« كاسل : ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧ .
أبو غراب : ٣٨ .
إبيترابوزيوس : ١٦٦ .
إبيدور : ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٠، ١٢٢، ١٨٥.
إبيفان : ١٧٨ .
إبيكتيت : ٩٢ .
أبيل : ١٦٥ .
أتاركاتيس : ١٨١ .
أتال : ١٩٧ ، ١٩٨ .
أتال الثاني : ١٨٦ .
أتريه : ٢٣ .
آتوس : ١٧٦ .
آتيك: ٤، ٤٠، ٤٨، ٥١، ٧٢، ٨٣، ١٤٥، ١٦٩
أثينا : ٦، ٨، ١١، ١٢، ٢٦، ٣٣، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦٢، ٦٦، ٦٧، ٦٩، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٧٦، ٨٥، ٨٦، ٨٨، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٥، ٩٨، ٩٩، ١٠٣، ١٠٥، ١١٠، ١١١، ١١٣، ١١٦، ١١٧، ١٢٠، ١٢٣، ١٢٦ ، ١٣٦، ١٤٤، ٤٥ ، ١٥٠، ١٥٥، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٢ .
أثينة : ١٢، ١٥، ٥٣، ٥٥، ٥٧ ٦١، ٦٧ ، ٧٠، ٧٢، ٨٥، ٨٦، ٩٥ ، ٩٨ ، ١٠٥ ، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١١٢، ١١٣، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٩، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٨.
أثينة العجيبة : ١٠٧ .
« ألبا : ١١٨، ١٣٤ .
« إيرغانه : ٧١ .
« بارتنوس : ٦٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .
« برغام : ٩٨ .

أثينة بروماخوس : ٧١ .
" بولياس : ٧٢ .
" فارفاكيون : ٩٨ .
" لمنوس : ٩٨ .
" لميا : ١٠١ .
" نيكه : ٧٠ ، ٧٣ ، ١١٣ .
أجاكس : ٦٦ .
أجياس : ١٦٣ ، ١٦٤ .
أجليداس : ٨٣ .
أدمون بوتيه : ١٤ .
ادونيس : ١٨١ .
أرتميز : ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١٠٦ ، ١٥٧ ، ١٦٩ ، ١٢٢ ، ١٣٥ ، ١٨٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .
أرتميز نانيا : ١٨١ .
أرتميزيون : ٣٧ .
" برورونيا : ٧٠ ، ٧١ .
" فيشيا : ٧٧ .
أرستوجيتون : ٥٧ .
أرسطاطاليس : ٧٦ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٧ ، ١٩٠ ، ١٩٣ .
أرسينوه : ١٨٣ ، ١٨٥ ،
أركاديا : ٤ ، ٧٩ .
أركتنيوس : ٩٧ .
أركوس : ٦ ، ٣٠ ، ٤٧ ، ٦٠ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٥ .
آرل : ١٤٩ .
آريا : ١٩٨ .
آريان : ١٩٢ .
أريس : ١٥ ، ١٠٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ .
" ليدوفيزي : ١٣٩ .
آريين : ١٧٦ .
آزارا : ١٦٥ .
إسبارطه : ٦ ، ١١٦ ، ١٢٢ .
أسبازيا : ٩٣ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ٢٠٤ .
أسباندوس : ١٢١ .
إسبانيا : ١٣٩ .
استينوم : ١٢٦ .
إسكندر المقدوني : ١٢ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٢٩ ، ١٣٣ ، ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٨٢ ، ١٨٩ ، ١٩٢ .
إسكندرية : ١٦٥ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٨ ، ١٩٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
أسكلان : ٨٦ .
أسوس : ٥٥ ، ١١٤ .
آسيا : ٥ ، ٣٤ ، ٥٥ ، ١١١ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٣٣ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٨ ، ١٩٠ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ .
آسيا الصغرى : ١٣٠ ، ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ، ١٩٧ .
آشيل : ١٩٣ .
أغاتون : ١٥٥ .
أغامنون : ٢٣ .
أغورا : ٣٨ ، ٤٠ ، ٧٧ ، ٨١ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٧٦ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٩ .
أغورا كريتوس : ١١١ .
آغريجانت : ٣٣ ، ٤٠ ، ١١٦ .
أفاميه : ١٧٣ ، ١٧٨ ، ١٨٨ ، ٢٠٤ .

أفايا ، أفاية : ٥٧ ، ٧٤ .
أفروديت : ١٥ ، ٦٠ ، ٧٨ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .
أفروديت آرل : ٥٩ .
" بورتاليس : ١٥٩ .
" دوميديسيس : ١٥٧ .
" فاتيكان : ١٥٨ .
" فيينا : ٢٠٠ .
" كابيتول : ١٥٧ .
" كنيد : ١٤٩ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٨ .
" كوس : ١٥٩ ، ١٦٠ .
" الليبية : ٢٠٥ .
إفريقيا : ٢٠٦ .
أفلاطون : ١٢ ، ١٩ ، ٩١ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٧٠ .
أفينيون : ١٥٣ .
آكاديا : ٦١ .
أكانديا : ٨٠ .
آكته : ٧٧ .
أكتيون : ١٥٧ .
أكروبول : ١١ ، ١٢ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ ، ٨٥ ، ٩٣ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٧٤ ، ١٧٩ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٩٧ .
أكسفورد : ١٤٠ .
ألبينسه : ٩٩ ، ١٠٠ .
ألست : ١٤٣ .
ألسيونوس : ١٩٩ .
ألفه : ٦١ ، ٦٣ .
إلياذة : ٣٤ .
إليان : ٨٩ .
أليوس : ١٣٤ .
أمارونه : ٩٦ ، ١١٢ ، ١١٤ .
" برلين : ٩٢ .
" الجريح : ٩٢ .
أمفتريت : ١١٠ ، ١٤٠ ، ١٧١ .
أناضول : ٦ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ١١٤ ، ١٢٣ .
أناكزيمندر : ٧٦ ، ١٢٤ :
أنتنور : ٥٦ .
أنتولوجيا : ١٥٦ ، ١٩٠ ، ١٩٣ .
أنتيغون : ٦٦ .
أندرونيكوس : ١٨٧ .
أندوايوس : ٥٢ .
أنديميون : ١٩٢ .
أنزيو : ١٤٦ .
أنسيلاد : ٥٥ .
إنطاكية : ١٧٣ ، ١٧٨ ، ١٩٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ .
أنطيوخيوس : ١٧٣ .
" إبيفان : ١٨٥ ، ١٨٩ .
" التاسع : ١٨٣ .
" الثاني : ١٧٨ .
أوبه : ٦٠ .

أوتيكيدس : ٢٠٤ .
أوجه : ١٣٤ ، ٢٠٠ .
أوديب : ٦٦ .
أوديسا : ٣٤ .
أورفه : ١١٢ .
أور كوليد : ٤ .
أور كومين : ٢٢ .
أوربيد : ١٧ ، ٦٦ ، ١٣١ ، ١٧٠ .
أورياز : ١٢٥ .
أوريدسا : ١١٢ .
أوريستيس : ١٩٩ .
أوزوريس : ٢٠٦ .
أوغست : ١٧٥ .
أوفرانور : ١٦٩ ، ١٩٣ .
أوقليدس : ١٦٩ .
أوفوزي : ١٣٨ .
أوقيانوس : ١٩٦ ، ٢٠٦ .
أوكتافيا : ١٦٦ .
أولمبيا : ١٨ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٧٨ ، ٨٤ ، ٩٢ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١٣٠ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ١٩٩ .
أوليمب : ١٥ ، ٥٥ ، ٩٦ ، ١٠٨ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٥٥ ، ١٦٥ ، ١٦٧ .
أومين : ١٨٦ .
ـ الاول : ١٩٨ .
ـ الثاني : ١٨٦ .
الآستانة : ١١٤ ، ١٦٠ ، ١٦٦ .
إبيبجنس : ١٩ .
إبيكونس : ١٩٥ .
إبيوقراط : ١٢٥ .
إبيكوس : ١٤٧ .
إيتاليا : ٣٤ ، ٤٧ ، ٧٦ ، ١١٦ ، ٩ ، ١ ، ١٣٦ .
إيتوليا : ٣٠ .
إيجه : ٢١ ، ٢٣ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٧ .
إيجير : ١٦٩ .
إيجين : ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٨٤ .
إير كته : ٧٢ .
إيريكتينوس : ١٠١ .
إيريكتيون : ٣٦ ، ٣٧ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ ،
إيروس : ٩٦ ، ٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ .
إيريس : ١٠٨ ، ١١٠ .
إيرينه : ١٣٢ : ١٣٤ .
إيزوب : ١٩٣ .
إيزيس : ١٧٧ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
إيشيل : ٦٥ .
إيشين : ١٧٠ .
إيفيز : ٣٤ ، ٣٧ ، ٩٢ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٦٠ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .
إيكتينوس : ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ١١٢ ، ١١٨ .
إيلوتيروس : ١٦٩ .
إيلوزيس : ٧٥ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ١ ، ١٠ ، ١٢٢ ، ١٣٠ .

إيلوتريس : ٨٣ .
إيلوجين : ٦٧ .
إيليس ٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٤٧ .
إيماته : ٢٠٥ .
إيوس : ١٧ .
إيولديا : ٣٥ .
أيوليا : ٧٩ .
إيون : ١٧ .

— ب —

بانستوم : ٣١ ، ٣٢ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٦٩ ، ١١٦ .
بابل : ٣٨ ، ٧٦ ، ١٥٧ ، ١٧٥ .
باتروكل : ٧٤
بارادوس : ١٢٠
باراكو : ٨٦
باربيرني : ١٩٢
بارتنوس : ٩٥ ، ٩٨ ، ١٥٦ .
بارتنون : ١١ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٨ ، ١٥٠ ، ١٧١ .
بارم : ١٤٨
بارناس : ١٢٢
باروس : ٤٠ ، ٧٤ ، ١٣٤ ، ١٥٦ ، ٢٠٣
باريس : ١٥ ، ٥٥ ، ٨٧ ، ١٣٩ ، ١٩٣ .
باريون : ١٥٦ ، ١٦٠ .
بازار : ٨١
بازليوس : ١٥٧
باسيه : ٦٦ ، ٧٤ .
باغازيه : ١٩٥
بالرم : ٣١ ، ١٤٦ ، ١٩٦
بان : ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٠ .
باناتينه : ١١ ، ١٠٥ ، ١١٢ .
بانتاركس : ٩٦
بانتاليا : ١٤٧
بانتيون : ١١٨
باندار : ٣٩ ، ١٧٤ .
باندورا : ٧٢ ، ٩٧ .
باندبس : ١٧٧
بانينوس : ٣٣
بالاتان : ١٤٧
بالاس : ١٤٤
بالاكاس : ١٥
باي : ١٥٥
بايتوس : ١٩٨
باين راميان : ٥٢
بابونيوس : ١١٢ ، ١١٣ .
بتربوم : ٣٤
بتهوفن : ١٩٦
بتوبون : ٤٩
برادو : ٩١ ، ١٤١ .

براكزياس : ١٦٩
براكزيتيل : ١٨ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
براكو : ١١٣
براون : ١٨٠
برتنوم : ١٤٦
بردى : ١٨٢ ، ٢٠٧ .
برغام : ١١٧ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠
برسفونه : ٩٤ ، ٩٥ ، ١٠١ .
برسه : ٥٣
برقة : ١٩٥
برلين : ٥٢ ، ٨٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٤٦ ، ١٧٠ ، ١٩٨ ، ١٩٩ .
بروبيله : ٣٧
بروتوس : ١٣٨ ، ١٣٩ .
بروسكنيون : ١٢٠
بروكيون : ١٧٦
بروناوس : ٢٥ ، ٣١ ، ١٢٣ .
برياكزيس : ١٢٣ ، ١٣٥ ، ٢٠٢ .
بريتوس : ١٠٢ ، ١٠٣ .
بريتيش ميوزيوم : ٨٥ ، ٨٦ ، ١١٠ ، ١٣٥ ، ١٥٩ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٥ .
بريستيد : ١٨٠
بريسيا : ٢٠٤
بريين : ١٨٦
بزيليومينه : ١٥٩
بسيشه : ١٣١ ، ٢٠٤ .
بطالسة : ٢٠٥
بطليموس : ١٧٥ ، ١٨٣ ، ١٨٥ .
بطليموس الأول : ٢٠١
بطليموس الثاني : ١٧٧
بطليموس الرابع : ١٧٧
بطليموس فيلوباتور : ١٧٧ ، ١٨٨ .
باوتوس : ١٣٢
بلين : ٨٣ ، ٨٥ ، ١٣٨ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٦ ، ١٥٩ ، ١٨٤ ، ١٩٣ .
بندقية : ٦٧ ، ١٠٠ .
بني حسن : ٢٨
بوثيتوس : ٢٠١
بوبولي : ٨٦
بوتوس : ١٣١ ، ١٣٧ ، ١٣٨ .
بوذا : ٢٠
بورا : ١٦٩
بورديل : ١٦٨
بورغيز : ١٥٨
بوروس : ٤٠
بوزنياس : ٨٠ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٦٠ ، ١٦٩ .
بوزيثيدون : ٣٢ ، ٦٢ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٤٠ ، ١٧١ ، ١٧٧ .
بوسان : ١٠٤
بول : ١٣٨
بولوتربون : ١٨٦

بولياس : ٧٢ ، ١٢٣ .
بوليدوس : ١٨٩
بوليكليت : ٨١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٢ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٨ .
بوله : ٨٦
بولينيوت : ٦٢
بومبه : ١٧٩ ، ١٨٢ ، ٢٠٢ .
بومبي : ٨٨ ، ٩٠ ، ١٥٣ ، ١٨٧ .
بالاتيه : ٩٣
بيثوسيا : ٤ ، ٨ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ١١٥ .
بيبلوس : ٥٠ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٣٢ ، ١٣٦ .
بيتو : ٩٦
بيتي : ١٥٨
بيتاغوراس : ٨٤
بيتينيا : ١٣٤ ، ١٥٦ ، ٢٠٠ .
بيتيوس : ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٣٣ .
بيرسون : ١٨٠
بيرغوتيل : ١٦٥
بيره : ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ١٨٦ .
بيروا : ١٨١ ، ١٨٢ .
بيريا الجديدة : ١٧٨ .
بيريتوس : ٦٣
بيريكليس : ١١ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٣ ، ١١٧ .
بيز : ٦٢
بيغماليون : ١٧
بيكار : ١٣٧
بيكاز : ٥٤
بيلوبونيز : ٦ ، ٩ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢٢ ، ١٣٤ ، ١٦٩ .
بيلوبس : ٦٢
بيناكوتيك : ٧٠
بيوتوس : ١٩٤

— ت —

تارانت : ١١٦ ، ١٦٦ .
تازوس : ٤٧ ، ١٤٠ .
تالس : ٧٦.
تدمر : ١٨٠ .
تراكيا : ١٣٠ ، ١٤٧ ، ١٦٣ .
تراس : ١٩٠ .
تربيه : ١٢١ .
ترسيليون : ١٢٢ .
ترم : ١٣٩ ، ١٦٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٥ .
ترموم : ٣٠ .
تريبتوليم : ٩٤ .
تريتون : ٥٤ ، ١٤٠
ـ غريماني : ١٤٠ .
تريزا القديمة : ١١٥ .
تريغليف : ٢٩ .
تساليا : ٤ .
تسبي : ١٤٨ ، ١٦٧ .
تلستريون : ٧٥ ، ١٢٥ .

تلف : ١٣٤ ، ١٨٨ ، ٢٠٠ .
تليزينوس : ١٧١ .
تميستوكل : ٧٦ .
تور : ١٤٨ .
توران : ١٤١ ، ١٤٨ .
تورلونيا : ١٥٢ .
تورنيا : ٧٨ .
توريا : ٧٨ .
توريوا : ٩٦ ، ٧٨ ، ٧٩ .
توسيديد : ٣٧ .
تولوز : ٨٥ .
تولوس : ١١٩ ، ١٨٥ .
تونس : ١٤٨ ، ١٦٧ .
تيبر : ٢٠٧ .
تيبور : ١٥٢ .
تيجه : ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٣٩ .
تيرا : ٤٧ .
تيرثه : ١٢ .
تيرزياس : ١٥٧ .
تيرسيس : ١٩١ :
تيرنت : ٢٢ .
تيزه : ١١ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٧٣ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٦٩ ،
تيزيل : ٨٠ .
تيكه : ٢٠٤ .
تيليسوس : ٢١ .
تيموتيوس : ١٣٥ .
تيموماك : ١٩٣ .
تين : ٤ .
تينيا : ٤٩ .
تيودوز : ١٥٧ .
تيوريتوس : ١٩٩ .
تيوفراست : ١٩٠ .

— ج —

جان سوفاجيه : ١٨٢ .
« سيباستيان باخ : ١٠٧ .
« كاريه : ١٠١ .
جني بورغير : ١٦٠ .
جوته : ١٠٧ ، ٢٠٠
جوكندا : ١٤٦ .
جونيوس : ١٣٩ .
جي : ١٩٩ .
جيرادان : ١٤٨ .

— ح —

حاجيا تريادا : ٢١
حبي : ٢٠٦ .
حتشبسوت : ٨
حدد : ١٨٢ ، ١٨٣ .
حلب : ١٨١
حوذي دلف : ٦٠
حيلان : ١٨٢

— د —

داريوس : ١٢٤ ، ١٧٥ .
دافنيس : ١٢٣
داود السيس : ٢٠٠
درسد : ١١٣ ، ١٤٠ ، ١٤٦ .
دفنه : ١٩٦ ، ١٧٨ .
دلتا : ٨ ، ١٧٥ .
دلتا النيل : ١٨٨
دلف : ١٨ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٤٨ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٦٣ ، ١٦٩ .
دمشق : ١٨٢ ، ١٨٣ .
دهشور : ٣٨
دورا أوروبوس : ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .
دوريفور : ٩٠ ، ١٦٢ .
دوفان : ١٩٤ ، ٢٠٦ .
دونوانفيل : ١٠١
ديادومين : ٩١ ، ١٦٤
ديازوما : ١٢٠
ديدالوس : ١٣٣
ديدامي : ٦٣
ديديم : ١٢٣ ، ١٨٥ .
دير البحري : ٨ ، ٢٨
ديرسه : ٢٠٠
ديسكفور : ٨٩
ديلوس : ١٨ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٩١ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٧١ ، ١٨٧ ، ٢٠٠ .
ديمتر : ٧٥ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٣٠ .
ديمتر تشرشل : ٩٥
ديمترياس : ١٨٣
ديمتريوس بوليورست : ١٧٤ ، ٢٠١ .
ديناميسم : ١٥٤
دينوكراتس : ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٨٤ .
ديودور : ٩١ ، ١٦٤ .
ديوكليسان : ١٧٧
ديون كريزوستوم : ١٧٥
ديونه : ١٠٩
ديونيزوس : ٣ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٢٠ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٩ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٩٦ .
ديونيزياديس : ١٩٩

— ر —

رافدين : ١٧٨ ، ١٧٩ .
رامي القرص : ٨٤ ، ٨٧ .
رايمس : ٩٣ .
ربة النصر : ٧١ ، ٧٣ .
رنان : ١٦٦ .
رها كوتيس : ٧٥ ، ١٧٧ .
روبانس : ٢٠١ .
رودان : ١٦٨ .
رودوس : ٧٧ ، ٨٠ ، ١٧٥ ، ١٩٠ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ .
روما : ٨٦ ، ١١٣ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٦٦ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ .
ريجيون : ١١٦ .
ريزو : ٨٥ .
ريودوجانيرو : ٨٠ .

— ز —

زنجي تاراغون : ١٩٥ .
زوث : ١٣ ، ١٥ ، ١٨ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٢ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٨١ ، ١٨٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ .
زوث الأولمبي : ١٨٤ .
زوث أولمبيا : ٦٦ ، ١٥٧ .
» قيوس : ١٨١ .
» دوليشنوس : ١٨١ .
» ميجستوس : ١٨١ .
» هستيا : ٦٠ ، ٨٤ .

— س —

ساتراب : ١١٤ .
ساتير : ٨٦ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٦ .
ساتير مستريح : ١٥٣ .
» نابولي : ١٩٢ .
ساتيروس : ١٣٣ .
سافو : ١٤٧ ، ١٧٠ .
سالونيك : ١٧٤ .
سامنتيون : ١١٦ .
ساموتراس : ٤٧ ، ١٣٤ ، ١٨٥ ، ٢٠١ .
ساموس : ٣٧ ، ٤٦ ، ٨٤ .
سانتور : ٧٥ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٢ ، ١١٤ .
سالامين : ٤٨ ، ٧٤ ، ٢١٠ .
سبتيم سيفر : ١٨٤ .
ستاندال : ١٤ .

سترابون : ٩٥، ١٢٤، ١٠٦، ١٧٥، ١٧٧ ،
ستمفال : ٦١ .
سرابيون : ١٨٨ .
سرانغفورد : ٩٨ .
سفنوس : ٤٨ ، ٥٥ ، ١٥٩ .
« الصغير (معبد) : ٣٦ .
سفيز : ١١١ .
سفيزودوت : ١٢ ، ١٣٢، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٦٠ .
سقراط : ١٣ ، ١٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٤٣ ، ١٧٠ .
سكوباس : ١١٨ ، ١٢٣ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٥٤، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٩١ ، ١٩٩ ، ٢٠٢ .
سكينه : ١٢٠ .
سلوقوس : ١٧٨ ، ١٧٩ ، ٢٠٥ .
« الأول ١٧٨ .
« الثاني ١٧٨ .
« نيكاتور : ١٠٣ ، ١٨١ ، ٢٠٥ .
سلوقية : ١٧٣ ، ١٧٨ .
سميث : ٨٠ .
سميلة : ١٦٠ .
سوركتون : ١٥٤ .
سورية : ١١١ ، ١١٧، ١١٩، ١٧٨، ١٨٩، ١٩٠ .
سوستراس : ١٧٩ .
سوفوكل : ٦٥ ، ١٧٠ .
سولبيوس : ٢٠٥ .
سونيون : ٤٩ ، ٦٠ .
سيباد : ١٤٨ .
سيباريس : ٧٦ ، ٧٨ ، ٧٩ .
سيجست : ١١٦ .
سيرابيس : ١٧٧ ، ١٨٨ .
سيراكو : ٥٩ ، ١١٦ .
سيرهنيس : ١٧٨ .
سيرين : ٣٩ .
سيزيك : ٤٧ ، ١٢٦ .
سيسيون : ٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٨٨ ، ١٣٦ ، ١٦٢ ، ١٧٤ .
سيفال : ١٧ .
سيكوس : ٢٥ .
سيكلاد : ٤٧ .
سيللا : ١٨٥ .
سيلين : ٢٠٤ .
سيلينونت : ٣١ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ١١٦ ، ١٢٧ .
سيلينه : ١٧ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٩٩ .
سيما : ١٧٧ .
سينهوزر : ١٤٨ .
سينيك : ١٩٣ ، ١٩٤ .
سيلا : ٢٥ .
سيلانيون : ١٧٠ .

— ش —

شاربونو : ٤٨ ، ١٤٢ ، ١٥٤ .
شارل بيكار : ١٠٠ .
شليمان : ٢٢ .
شوازي : ٢٢ ، ٣٥ ، ٦٩ ، ١١٨ .

— ص —

صقليه : ٣١ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ١١٦ ، ١٢٧ .
صيدا : ١٣٣ ، ١٦٦ ، ٢٠٣ .

— ط —

طروادة : ٣٧ ، ٥٣ ، ١٠٠ ، ١١٥ .
« الميسنية : ٢٢ .
طيبة : ٣٩ ، ١٤٧ ، ١٧٣ .

— ع —

عمرنه : ٣٨ .

— غ —

غالتي : ١٩٥ ، ١٩٨ .
غدم : ١٨١ .
غريفون : ١٢٤ .
غورغون : ٥٤ .
غورينا : ٢١ .
غورو : ١٣٩ .
غلادياتور : ١٩٧ .
غلاكوس : ١٣٩ .

— ف —

فاثستوس : ٢١ ، ٢٢ .
فاتيكان : ٨٥ ، ١١٣ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٤ ، ١٦٧ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
فارس : ١٧٨ .
فارناكه : ١٧٨ .
فارنيز : ١٤٧ ، ٢٠٠ .
فاروس : ١٧٧ .
فايتون : ٢٠٦ .
فرات : ١٨٠ .
فرانز كومان : ١٧٩ ، ١٨٠ .
فرانكفورت : ٨٦ .

— ف —

فرس : ١٩٨ .
فرينه : ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٧١ .
فغالي : ١١٢ ، ١٨٥ .
فلورنسا : ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٩٦ ، ٢٠٤ .
فؤاد الأول : ١٧٥ .
فورتفنغلر : ١٣٨ .
فيتروف : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ١١٨ ، ١٢٣ ، ١٨٧ .
فيثاغورس : ٧٦ .
فيدياس : ٤ ، ١١ ، ٣٣ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٤٤ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٧١ ، ٢٠٤ .
فيغاند : ٧٤ .
فيغالي : ١١٨ ، ١١٩ .
فيلبب الكبير : ١٦٥ .
فينوس : ٥٥ ، ١٤٩ ، ٢٠٤ ،
» آرل : ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .
» أوستي : ١٤٨ .
» الفاتيكان : ١٦١ .
» الكابتول : ١٣٨ .
» بيلفيدير : ١٥٨ .
» دوميدسيس : ١٦٨ .
» دوميلو : ٦٦ ، ١٧٠ .
» فريجوس : ١١١ .
» كابو : ٢٠٤ .
» كنيد : ١٤٩ ، ١٦١ .
» ميلو : ١٤٩ .
فينوميريد : ١٥٧ .
فينلاي : ٨٦ .
فينيس : ١٩٨ .
فينيقية : ١٣٠ ، ١٥٧ .
فيلادلفيا : ١٨٣ : ١٨٥ .
فيلاميدسيس : ١٤٢ .
فيينا : ١١٥ ، ١٤١ .

— ق —

قارون : ١٧٥ .
قبرص : ٤٧ ، ١٥٧ .

— ك —

كاب : ٣٨ .
كابيتول : ٨٥ ، ١٤٠ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٨٥ ، ١٩٧ .
كابير : ٢٠١ .
كادمه : ١٧٤ .
كاركالا : ١٨٤ .

كاريا : ٤٧ ، ١٢٢ .
كارياتيد : ٥١ ، ٥٥ ، ١١١ .
كاريس : ٢٠١ .
كاريه : ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٠ .
كاساندر : ١٧٤ .
كاستل بورزيونو : ٨٥ .
كاسل : ١٥٩ .
كاليدون : ١٣٤ .
كاليغولا : ١٤٧ .
كالياك : ١٠٨ .
كالليكراتس : ٦٧ ، ٦٩ .
كاللكسن : ١٧٥ .
كالليكوس : ١٣٨ .
كالياك : ٧٣ ، ١١٣ ، ١٦٩ .
كانوب : ١٧٥ ، ١٧٦ .
كانون : ٨٩ .
كالاميس : ٥٩ ، ٨٨ ، ٩٩ .
كريت : ٢١ ، ٢٢ ، ٤٧ ، ٦١ .
كريتيوس : ٥٩ ، ٨٦ .
كريزاور : ٥٤ .
كريزيلاس : ١١٣ .
كزانتوس : ١١٣ .
كزوانا : ٤٣ .
كزينوفون : ١٩ ، ٧٧ ، ١٢٤ .
كساندر : ١٧٤ .
كسرتيس : ١٥٣ .
كلود مانه : ١٦ .
كلو ديوس : ٦١ ، ٦٣ .
كليستين : ٥٧ .
كنوب : ١٧٧ .
كنوسوس : ٢١ ، ٢٢ .
كنيد : ٣٦ ، ٤٧ ، ٥٥ ، ١٣٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٧٧ .
كوالون : ١٢٠ .
كوبنهاغ : ١٤٨ .
كورسير : ٥٤ .
كورفو : ٥٤ .
كورنت : ٦ ، ٨ ، ٣٠ ، ٤٧ ، ١١٨ .
كوره : ٥٠ ، ٧٥ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٣٠ .
ـ الباني : ٩٥ .
كورو : ١٦ .
كوروس : ٩ ، ٤٩ .
كوس : ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٩ .
كولباشي : ١١٥ .
كولوتيس : ٩٦ ، ١١١ .
كوم : ١١٦ .
ـ الديك : ١٧٧ .
ـ بورنو : ٨٠ .
كونكورد : ٣٣ .
كلاميد : ١٠٣ .
كيتون : ٥٠ ، ١٠٩ .
كيرسفرون : ٣٤ .
كيروس : ١٦٨ .
كيموميد : ٥٥ .
كيوس : ٤٧ ، ١٤٩ .

— ل —

لمنوس : ٩٨ .
لودوفيزي : ٦٠ .
لوتس : ٧ ، ٢٠٧ .
لوران : ٤٠ .
لوزيتانيا : ١٣٩ .
لوزيون : ١٥٧ .
لوفر : ٥٢ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ٢٠ ، ٢٠١ .
لوندره : ١٠٥ ، ١١٠ ، ١٢٣ .
لوكانيون : ١٦٦ .
لوكرس : ٥٢ ، ١١٦ .
لوكياس : ١٧٧ .
ليبون : ٣٣ .
ليبيا : ٣٩ .
ليتو : ٥٦ ، ١٠٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٦٩ .
ليدوفيزي : ١٩٥ .
ليزيب : ١٢ ، ١٢٩ ، ١٣٣ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٦ .
ليزيكرات : ١٢١ ، ١٥٠ ، ١٨٥ .
ليسيا : ٣٥ ، ٤٧ .
ليغوريون : ٤٠ .
لينينغراد : ١٤٦ .
ليؤكارس : ١٢٣ .
ليون : ١٤١ .
ليوناردوفنسي : ١٤٦ .

— م —

مادونا : ١٤٥ .
ماراتون : ٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥٣ .
مارس : ١٣٨ ، ١٣٩ .
مارسياس : ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٨ ، ٢٠٠ .
مارسيليا : ٤٠ .
ماكدونيا : ١٦٥ .
مانتينه : ١٢٦ ، ١٢٧ .
مانده : ١١٢ .
متحف دمشق : ١٠٠ ، ١٦١ .
متروبوليتان ميوزيوم : ١٥٥ ، ١٥٩ .
محمود بك الفلكي : ١٧٦ .
مدريد : ٩١ ، ١٠٨ ، ١٤٠ ، ١٤١ .
مربده : ٥١ .
مرمره : ٤٠ .
مربوط : ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ .
مسين : ١١٢ .
مسينا : ٤ .
مصر : ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ٢١ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٧٦ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٧٥ ، ١٨٢ ، ١٨٨ ، ١٩٠ .
نابولي : ٩٠ .

مكدونيا : ١١٧ ، ١٦٧ ، ١٧٤ ، ١٨١ .
منيسيكليس : ٧١ .
موزول : ١٢٢ ، ١٢٩ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٨٤ .
موسكوفور : ٥١ .
مونه : ١٨٨ .
مونيخ : ٧٩ ، ٧٤ ، ٨٦ ، ٩٧ ، ١٠٤ ، ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٦٧ ، ١٧٠ .
ميلاندر : ١٧٤ .
ميترايوم : ١٨١ .
ميتللوس : ١٦٦
ميتوب : ٢٩ ، ٤٧ ، ٥٤ .
ميدوز : ٩٧ .
ميده : ١٩٣ .
ميرون : ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٦٣ ، ١٩٤ .
ميزيا : ١٥٦ ، ١٦٠ .
ميسين : ٢٢ ، ٢٣ .
ميسيني : ٢٣ .
ميغار : ١٣٧ .
ميغارون : ٣٧ .
ميغالوبيس : ١١٢ .
ميغدونيا الجديدة : ١٧٨ .
ميكيل أنج : ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٦٤ ، ١٦٧ ، ١٧٦ .
ميلقار : ١٦٦ .
ميله : ٣٨ ، ٥٢ ، ٧٦ ، ١٢٣ ، ١٨٦ .
ميلو : ٤٧ .
ميلوديا : ١٥٤ .
ميلياغر : ١٣٤ ، ١٣٩ ، ١٤٢ .
ميناد : ٨٦ ، ١٣٦ ، ١٤٢ .
مينالبيوس : ١٩٩ .
مينيكرات : ١٩٩ .

— ن —

نابولي : ١١٦ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٧٠ :
ناكسوس : ٤٠ ، ٤٧ ، ٥٢ .
ناوس : ٢٥ .
نزيوتس : ٥٩ ، ٨٦ .
نوكراتيس : ٩ ، ٣٩ ، ٤٤ .
نيائدريا : ٣٧ .
نيرون : ١٤٧ .
نيره : ٥٤ .
نيرئيد : ١١٣ .
نيزا : ١٦٠ .
نيسياس : ١٢ .
نيكاتور : ١٧٨ ، ١٧٩ .
نيكس : ١٤١ .
نيكوديم : ١٥٦ .
نيكه : ١٠٨ ، ١١٠ ، ١٥٠ ، ١٩٩ .
نيل : ٨ ، ١٧٧ ، ٦ ٢ ، ٢٠٧ .
نيلون : ٧٥ .
نيوبه : ١٤٠ ، ١٤١ ، ٢٠٠ .
نيوبيد : ٢٠٠ .
نيويورك : ٧٧ ، ٠ ١ ، ١٥٥ ، ١٥٩ .

هابيخ : ١٥٩ .
هادريان : ٩٦ ، ١٥٢ ، ١٨٥ .
هارماديوس : ٥٧ .
هارولد إنكولت : ١٠٠ .
هاليكارناس : ١٢٢ ، ١٢٩ ، ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٨٤ .
هركولانوم ، ١٦٧ ، ١٧٠ .
هرمس : ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٧ .
هزيود : ١٤١ .
هند : ١٩٧ .
هوبشن : ٢٨ .
هوبكنس : ١٨٠ .
هولكام هاوز : ١٧٠ .
هوموكرات : ١٢٧ .
هوميروس : ٤ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ١١٣ ، ١٥٣ ، ١٩٣ .
هيبارك : ٥٩ .
هيبوداموس : ٣٨ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ .
هيبودامي : ٦٢ .
هيبنوس : ١٤١ .
هيجل : ٩ .
هيرا : ١٥ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٥٥ ، ٩٢ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ١١٩ ، ١٩٤ .
هيراكليس : ١١ ، ١٢ ، ١٥ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦١٠ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٩٦ ، ١٣٤ ، ١٤٢ ، ١٦٦ ، ١٩٤ .
هيراكليس فارنيز : ١٦٧ .
ـ نابولي : ١٦٧ .
هيرابون : ٣٠ .
هيردوت : ٣٩ ، ٧٨ .
هيروا : ٧٨ .
هيروندس : ١٩١ ، ١٩٦ .
هيفائستوس : ٧٣ ، ١٠٦ ، ١٠٨ .
هيفائستيون : ٧٣ ، ٧٤ .
هيكاتوبيدون : ٥٥ .
هيماسيون : ٥٠ .
هيمروس ، ١٣١ ، ١٣٧ ، ١٣٨ .
هيليوس : ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٨ .
هيلينا : ١٩٣ .

وود : ٣٧ .

— لا —

لابورد : ١١٠ .
لابيتيين : ٧٥، ٩٧، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١١٢، ١١٤ .
لاذقية : ١٧٣، ١٧٨ .
لاكون : ٢٠٢ .
لاكونيا : ٤ .
لامارتين : ٦٩ .
لانسيلولي : ٨ .
لاهون : ٣٨ .

— ي —

ييل : ١٨٠ .

مصادر مختصرة

Anderson et Spiers : The architecture of Greece and Rome, Londres 1907.

Babelon (Er.) : Traité des monnaires grecques et romaines, Paris, depuis 1201.

» » : Les Monnaies grecques, aperçu historique, Paris, 1921.

Boutmy; : Philosophie de l'architecture en Grèce, Paris 1870.

Benoit (Fr.) : L'Architecture, Antiquités, Paris, 1911.

Charbonneaux (J.) : L'Art égéen, Paris, 1930.

» » : Les Terres cuites grecques, Paris, 1939.

» » : La Sculpture grecque archaïque, Paris.

» » : La Sculpture grecque classique, I »

» » : » » » II »

Choisy (A.) : Histoire de l'architecture, tome I, réimprimé en 1943 Paris.

Collignon (M.) : Histoire de la sculpture grecque , Paris 1882-1897. 2 vol.

» » : Scopas et Praxitéle, Paris 1907.

» » : Les statues funéraires dans l'art grec, Paris 1911.

» » : Le Parthénon, Paris 1912.

Contenau(G. et Chapot(V.) : L'art antique, Paris 1930.

Deonna (W.) : L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes, Paris 1930.

» » : Dédale, ou la statue de la Grèce archaïque Paris 1930.

» » : Les Appollons archaïques, Paris 1903.

Devambez (P.) : La sculpture grecque, Paris 1939.

» » : Le style grec, Paris 1944.

Dikins : Hellenistic sculpture, Oxford 1930.

Gardner : Handbook of Greek sculpture, Londre 1915, 2 Vol.

Gromort (G.) : Parallèle d'ordres grecs et romains, Paris 1927.

» » : Essai sur la thèorie de l'architecture, Paris, 1942.

» » : Grèce et Rome, Paris, 1947.

Hamdy Bey et Reinach (Th.) : Une Nécropole royale à Sidon, Paris, 1892, 2 vol.
Hegel (G. W. F.) : Esthétique, trad. fran. 3 Vol. Paris 1943.
Lavedan (P.) : Histoire de l'Urbanisme, Antiquité - Moyen âge, Paris 1926.
» » : Histoire de l'art, Paris 1949, T. I
Lawrence (A. W.) : Later Greeck sculpture, Londres 1927.
» » : Classical sculpture,its history from the Earliest Times to the Death of Constantine, Londres 1929.
Lechat (H.) : Sculptures grecques antiques, Paris 1925
» » : La sculpture antique avant Phidias,Paris 1904
» » : Phidias et la sculpture attique au Ve siècle Paris 1924.
» » : La sculpture grecque, histoire sommaire de ses progrès, de son esprit, de ses créations. Paris 1922.
Novarre (O.) : Le théatre grec Paris 1925.
Perrot (G.) et Chipiez (Ch.) : Histoire de l'art dans l'antiquité (Vol. V-VIII) Paris 1890-1910.
» » » » » : La Grêce archaïque, le temple, Paris.
Picard (Ch.) : La sculpture antique, Paris, 1923-1926, 2 Vol.
» » : Les origines du polythéisme hellénique, Paris 1931-32.
» » : L'Acropole Paris.
» » : Manuel d'archéologie, Sculpture: La sculpture archaïque (I, Vol.). La Sculpture classique (2 Vol.) 1935-1940 période classique, IVe siècle (2 Vol.) Paris, 1948.
Pottier (Ed.) : Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité Paris, 1922
» » : Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, Paris 1909.
Reinach (S.) : Répertoire de la statuaire grecque et romaine 5 Vol. Paris 1909.
» » : Répertoire des reliefs grecs et romains Paris 1909-1912, 3 Vol.
Ridder (A.De) et Deonna (W.) : L'art en Grêce, Paris, 1924
Robertson (D. S.) : A Handbook of Greek and Roman Architecture, Cambridge, 1929.
Saglio et deremberg : Dictionnaire des Antiquités gréco-romaines Paris, 1877-1919.
Tarn (W.) : La civilisation hellénistique. tr. fr, Paris 1939.

فهرس الألواح المصورة

اللوح	
(١)	مصور العالم الإغريقي .
(٢)	١) منظر أكروبول مدينة أثينا من الجهة الشمالية الغربية .
	٢) منظره من الجهة الشمالية الشرقية .
	٣) تمثال مصارع (كوروس) ، من القرن السادس قبل الميلاد .
	٤) تمثال (كوره) الفتاة ، من منتصف القرن السادس .
(٣)	١) تمثال كوره (المربده) ، من أول القرن الخامس قبل الميلاد .
	٢) تمثال أبولون (تينيا) ، من منتصف القرن السادس قبل الميلاد .
(٤)	١) تمثالا قاتلي الظالم ، من الربع الاول للقرن الخامس .
	٢) تمثال حوذي دلف المشهور . عهده الربع الأول من القرن الخامس .
(٥)	١) تمثالا أثينه وأحد العمالقة ، من نحو سنة ٥٢٠ قبل الميلاد .
	٢) تمثال زوث هستيا ، من نحو سنة ٤٦٠ قبل الميلاد .
(٦)	١و٢) لوحا لودفيزي الجانبيان
	٣) مخطط مدينة سيلينونت .
(٧)	١و٢) لوحان منحوتان من معبد أولمبيا .
(٨)	١) واجهة معبد سيلينونت .
	٢) واجهة معبد أولمبيا .
(٩)	١) تماثيل الجبهة الغربية في معبد إيجين .
	٢) تابوت الحاكم (الساتراب) . عهده سنة ٤٤٠ قبل الميلاد .
(١٠)	معبد البارتنون .
(١١)	١) منظر للجناح الأيمن من (البروبيله) .
	٢) معبد النصر في أكروبول أثينا .
(١٢)	١) معبد الإريكتون .
	٢) تمثالان من تماثيل الكارياتيد .
(١٣)	١) تمثال مارسياس من مجموعة (أثينه ومارسياس) .
	٢-٣) مشهدان من تمثال أثينه في مجموعة (أثينه ومارسياس) .
(١٤)	١) ملقي القرص تمثال أعيد إنشاؤه بعد دراسة تمثال (ميرون) الأصلي .
	٢) أثينة بارتنوس ، نسخة فارفاكيون .
(١٥)	١) تمثال المصارع (الدوريفور) لبوليكليت .
	٢) تمثال عاصب جبهته (الديادومين) لبوليكليت .
(١٦)	١) لوح إيلوزيس المشهور .
	٢) تمثال (الميناد) لسكوباس .
(١٧)	تمثال (أسبازيا) أو (ألبينيسه) .
(١٨)	١) اللوح (٤) من ألواح البارتنون .

اللوح	
	٢) اللوح (٣٠) من ألواح البارتنون.
(١٩)	١) الفرسان الآثينون في إفريز البارتنون الداخلي.
	٢) مجمع الآلهة في إفريز البارتنون الداخلي.
(٢٠)	١) بعض أقسام تماثيل الجبهة الشرقية في البارتنون.
	٢) الفتيات الآثينيات في إفريز البانتينه.
(٢١)	١) تمثال ديونيزوس في جبهة البارتنون الشرقية.
	٢) تمثال سيفيز من جبهة البارتنون الغربية.
(٢٢)	١) التابوت الليسي. وجد في صيدا.
	٢) أطلال معبد (زوث الأولمبي).
(٢٣)	١) لوح من ألواح معبد النصر.
	٢) تمثال ربة الظفر من صنع المثال (باينيوس).
(٢٤)	١) تمثال فينوس فريجوس.
	٢) منظر لمسرح أبيدور.
(٢٥)	١) تمثال (الدلم يحمل الرخاء). محفوظ في متحف مونيخ.
	٢) تمثال الساتير الساقي. محفوظ في متحف درسد.
(٢٦)	١) تمثال آريس للنحات سكوباس. (متحف الترم. روما).
	٢) فينوس دوكابتول. محفوظ في متحف اللوفر.

اللوح	
(٢٧)	١) تمثال هرمس يحمل ديونيزوس. محفوظ في متحف أولمبيا.
	٢) مدفن (موزول) في هاليكارناس، كما كان قديماً.
(٢٨)	تمثال مينرفا، وجد في السويداء، محفوظ في متحف دمشق.
(٢٩)	١) تمثال الساتير المستريح. اللوفر.
	٢) » هيبنوس. (متحف برادو. مدريد).
	٣) تمثال أبولون سوركتون. (الفاتيكان. روما).
	٤) تمثال الساتير المستريح. (تورلونيا. روما).
(٣٠)	١ و ٢) تمثال أفروديت دوكنيد. (متحف الفاتيكان).
	٣ و ٤) تمثال صغير فخاري يمثل مربياً شيخاً. (اللوفر).
(٣١)	١) تماثيل مرمرية صغيرة في الواجهة (١٦) من متحف دمشق.
	٢) تماثيل برونزية صغيرة في الواجهة (١٢) من متحف دمشق.
(٣٢)	١) تمثال أجياس. نسخة مرمرية محفوظة في متحف دلف.
	٢) تمثال الآبوكزيومين. نسخة مرمرية محفوظة في متحف الفاتيكان.
(٣٣)	١) تمثال فينوس وهي جالسة القرفصاء. (اللوفر).
	٢ و ٣) فينوس دوميلو. (اللوفر).

اللوح	
(٣٤)	١) تمثال فينوس دوميلو (متحف اللوفر) .
(٣٥)	١) مذبح (زوث) في برغام كما يفترض أنه كان قديماً .
	٢) تمثال النيل . نسخة مرمرية في متحف الفاتيكان .
(٣٦)	١) لوح زوث وهو يقاتل العمالقة في إفريز برغام . (متحف برلين) .
	٢) لوح أثينة وهي تقاتل العمالقة في إفريز برعام . (متحف برلين)
(٣٧)	تمثال ربة النصر (فيكتوار دوساموتراس) . (متحف اللوفر) .
(٣٨)	١) إناء بورغيز . من القرن الأول قبل الميلاد .

اللوح	
	٢) تمثال ربة السعادة لمدينة إنطاكية . نسخة رومانية محفوظة في متحف الفاتيكان .
(٣٩)	مخطط مدينة دمشق في العهد الإغريقي-الروماني .
(٤٠)	تمثال بسيشه المرمري . وجد في أفاميا، وحفظ في متحف دمشق .
(٤١)	١) تمثال أفروديت ، واضعة قدمها على سلحفاة . وجد في دورا أوربوس
	٢) تمثال سوري لأفروديت وبان وإيروس وجد في ديلوس .
(٤٢)	١) رواق من أروقة أفاميا كما كان يظن قديماً .
	٢) الزاوية الشمالية - الغربية من قلعة دورا أوروبوس .

فهرس الكتاب

١ - مقدمة عامة في الفن الإغريقي.

٣ الفن الإغريقي (ص ٣) . طبيعة البلاد اليونانية (ص ٤) . تأثير البلاد الشرقية في نشوء وتطور الفن اليوناني (ص ٦) . تأثير الفن المصري(ص ٨). تأثير الفن الإيجي (ص ٩) . العوامل الأخرى التي أثرت في نشوء الفن الإغريقي، حرية المؤسسات الاجتماعية والسياسية ، حرية الفنان (ص ١٠) . الفن اليوناني خادم للديانة اليونانية (ص ١٢) . الفن اليوناني فن عملي(ص١٣). المثل الأعلى الإغريقي ومكان الإنسان في العالم (ص ١٤).

٢ — فن البناء اليوناني في عهده الابتدائي

٢١ العمارة في البلاد اليونانية قبل نشوء فن البناء اليوناني (ص ٢١) . فجر فن البناء اليوناني (ص ٢٣) . المعبد اليوناني (ص ٢٤) . النظام الدوري (ص ٢٦) . المعابد الابتدائية الدورية (ص ٣٠) . النظام الإيوني(ص ٣٤) . بعض النماذج الإيونية في العهد الابتدائي (ص ٣٧) . تنظيم المدن وعمرانها عند اليونانيين في العهد الابتدائي (ص ٨) . المواد التي استعملوها في البناء(ص ٤٠).

٣ — فن النحت الإغريقي في العهد الابتدائي

٤٢ النحت عند الإغريقيين (ص ٤٢) . عهده الهندسي (ص ٤٣) . عهده الابتدائي (ص ٤٤) . صفات النحت العامة في هذا العهد (ص ٤٥) . المدارس الفنية الابتدائية (ص ٤٦) . نموذج الغلام في النحت (ص ٤٨) . نموذج الفتاة (ص ٥٠) . بقية النماذج (ص٥١). النحت على الألواح الحجرية(ص٥٢). الجبهات الإيونية والدورية والآتيكية (ص ٥٤) . فن النحت في فاتحة القرن الخامس (ص ٥٧) .

٦٥ ٤ – فن العمارة الإغريقية في العصر الكلاسيكي

العصر الكلاسيكي (ص ٦٥) . معبد البارتنون (ص ٦٧) . الأكروبول ودهليز مينسيكليس (ص ٧٠) . معبد الايركتيون (ص ٧٢) . معبد ربة الظفر ، وبقيه المعابد الكلاسيكية ، الهيفائستوبون ، معبد إيجين ، معبد باسه ، معبد التسلتريون (ص ٧٣) . الأعمال العمرانية الكبرى في القرن الخامس (ص ٧٥) . إنشاء مرفأ البيره (ص ٧٧) . تشييد مدينة توريوا (ص ٧٨) . تأسيس مدينة رودوس (ص ٨٠) .

٨٢ ٥ – النحت الكلاسيكي الإغريقي

مبتكرات القرن الخامس قبل الميلاد

الفن الكلاسيكي (ص ٨٢) . النحات ميرون (ص ٨٣) . تماثيله وفنه (ص ٨٤) . النحات بوليكليت ، ونظرياته الفنية ، وتماثيله (ص ٨٧) . فيدياس والفن الكلاسيكي (ص ٩٢) . تماثيله العظيمة (ص ٩٥) . فن البارتنون (ص ١٠٠) . بقية النحاتين العظام في القرن الخامس قبل الميلاد (ص ١١١) .

١١٦ ٦ – العمارة وتنظيم المدن بعد العهد الكلاسيكي

تبدل الشروط التي أوجدت الفن الكلاسيكي (ص ١١٦) . العمارة في القرن الرابع قبل الميلاد ، النظام الكورنثي (ص ١١٧) . المسارح (ص ١١٩) . أبنية القرن الرابع قبل الميلاد (ص ١٢١) . المدن الإغريقية التي نشأت بعد القرن الخامس قبل الميلاد ، وقبل العصر الهلنستي (١٢٤) .

١٢٩ ٧ – النحت في القرن الرابع قبل الميلاد

فن النحت في القرن الرابع قبل الميلاد (ص ١٢٩) . صفاته العامة ، وخصائصه (ص ١٣١) . النحات سكوباس (ص ١٣٣) . آثاره في (تيجه) (ص ١٣٤) . أعماله في مدفن موزول (ص ١٣٥) . تمثال الميناد (ص ١٣٦) تمثال بوتوس (ص ١٣٧) . تمثالا آريس وفينوس الكابتول (ص ١٣٩) . تماثيل نيوبه وأولادها (ص ١٤٠) . تمثال هيبنوس (ص ١٤١) تمثالا هيراكليس وملياغر (ص ١٤٢) .

١٤٤ ٨ – براكزيتيل

آثاره الاولى (ص ١٤٥) . إيروس تسبي (ص ١٤٧) . فينوس آرل (ص ١٤٨) . مشاهد أثينية منحوتة وشاب ماراتون (ص ١٥٠) . تمثال الساتير المستريح (ص ١٥١) . تمثال أبولون سوركتون (ص ١٥٣) . تماثيل أفروديت (ص ١٥٥) . بقية التماثيل التي نحتها براكزيتيل (ص ١٥٩).

١٦٢ ٩ – ليزيب وعصره

تمثال أجياس (ص ١٦٣) . تمثال الآبوكزيومين (ص ١٦٤) . تماثيل الإسكندر (ص ١٦٥) . بقية تماثيل ليزيب (ص ١٦٦) . نحاتو القرن الرابع الآخرون (ص ١٦٩) . تمثال فينوس دوميلو (ص ١٧٠) . النزعات الفنية في آخر القرن الرابع (ص ١٧١) .

١٧٣ ١٠ – المدن والأبنية المشهورة في العصر الهلنستي

المدن في العصر الهلنستي (ص ١٧٣) . المدن الجديدة في بلاد اليونان الأصلية (ص ١٧٣) . المنشآت الهلنستية في مصر ، الإسكندرية (ص ١٧٥). المدن الهلنستية السلوقية (ص ١٧٨) . مدينة دورا أوروبوس (ص ١٧٩) . حلب (ص ١٨١) . دمشق (ص ١٨٢) . معبد أرتميز في إيفيز ، ومعبد زوت الأولمبي ، وغيرهما من المنشآت الهلنستية (ص ١٨٤) .

١٩٠ ١١ – النحت في العصر الهلنستي

نزعات العصر الهلنستي في النحت ، والمواضيع التي طرقها النحاتون (ص ١٩٠). آثار العهد الهلنستي الرائعة ، مدرسة برغام (ص ١٩٧) . بقية المدارس الفنية الآسيوية ، مدرسة رودوس (ص ٢٠٠) . مدرستا سورية والإسكندرية الهلنستيتان .

٢٠٨ فهرس الأعلام ٢٢٦ المصادر ٢٢٨ فهرس الألواح ٢٣١ فهرس الكتاب

DATE DUE

JANET LIB.
13 JUL 2001
Cheltenham Dept.
JANET LIB.
26 JUL 2001

709.38:A13fA:c.1
عبد الحق، سليم عادل
الفن الاغريقي وآثاره المشهورة في ال
AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES
01028830

American University of Beirut

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT
UT OMNIA HABEANT ABUNDANTIUS HABEANT
1866

709.38
A13fA

General Library