

## الباب الرابع عشر

### الفن اليونانى فى عصر پركليز

#### الفضل الأول

##### زينة الحياة الدنيا

تقول إحدى الشخصيات فى كتاب « الاقتصاد » لزنوفون : « جميل أن ترى الأحذية مرتبة فى صف حسب أنواعها ؛ وجميل أن ترى الثياب والأغطية مقسمة حسب منافعها ؛ وجميل أيضاً أن ترى أواني الطبخ مرتبة يلدوق وتنسيق ، وإن سخر من ذلك الثرثارون المتفهبون . أبجل إن الأشياء جميعها بلا استثناء يزداد جمالها إذا نسقت وصفت بانتظام . فهذه الأواني كلها تبدو حينئذ كأنها مجموعة متناسقة يكمل بعضها بعضاً ومركزها المتكون منها جميعاً يخلق فيها جمالا يزيد به بعد القطع الأخرى من المجموعة .

هذه الفقرة التى كتبها قائد حربى تكشف عن مدى إحساس اليونان بالجمال ، وعن بساطة هذا الإحساس وقوته . وهذا الإحساس بأهمية الشكل والتناسق ، وبالذقة والوضوح ، وبالتناسب والنظام ، هو العامل الأساسى فى الثقافة اليونانية ؛ وتراه واضحاً فى شكل كل وعاء ومزهريّة ونقشهما ، وفى كل مؤلف يونانى فى العلم والفلسفة . إن الفن اليونانى هو العقل مجسماً واضحاً والتصوير اليونانى هو منطق الخطوط ، والنحت اليونانى هو عبادة التناسب ، والعمارة اليونانية هى الهندسة الرخامية . ليس فى الفن



(شکلا ۲۹) میکل انجیو و میندو

البركليزي مغلاة في العواطف ، ولا شذوذ في الشكل أو محاولة تهدف إلى التجديد عن طريق الغريب غير المؤلف (\*) ؛ ولبس الغرض الذي يرمى إليه هو تمثيل ما في الحقائق الواقعية من الخلط وعدم التناسق ، بل الغرض من هذا الفن هو الاستحواز على جوهر الأشياء الذي ينيرها ، وتصوير إمكانيات الناس المثالية . ولقد استحوذ السعي للحصول على الثراء والجمال والمعرفة على عقول الأثينيين فشغلهم عن التفكير في التثني والصلاح ، وفي ذلك يقول أحد المدعوين إلى وليمة عند زونوفون : « قسا بالآلهة جميعهم أنى لو أعطيت كل ما لملك الفرس من سلطان لفضلت عليه الجمال » (٣) .

ولم يكن اليوناني ، مهما تكن الصورة التي يرسمها له الروائيون في العصور التي هي أقل من عصره رجولة ، عابداً مختناً للجمال ، أو إنساناً يستخفه الطرب ويتغنى بأسرار الفن حباً في الفن ، بل كان يُخضع الفن في فكره للحياة ، ويفكر في الحياة على أنها أعظم الفنون على الإطلاق . وكان ذا نزعة نفعية تميل به عن الجمال الذي لا نفع فيه ، وكان النافع والجميل والطيب مرتبة كلها في تفكيره ارتباطها في فلسفة سقراط (\*\*\*) ، وكان يرى أن الفن هو قبل كل شيء تجميل طرق الحياة ووسائلها . فكان يتطلب أن تكون آنيته ومصايحه ، وصناديقه ونضده ، وسرره وكراسيه نافعة وجميلة معاً ، وألا تبلغ من الرشاقة والجمال حداً يفقدها صلابتها . وكان وضوح « إدراكه للدولة » يوحد بينه وبين قوة المدينة وعظمتها ، فاستخدم من ثم آلاف الفنانين لتجميل أماكنها العامة ، وتعظيم أعيادها ، وإحياء تاريخها . وأهم من هذا كله أنه كان يحرص على أن يكرم آلهته ، ويستجلب عطفهم ورضاهم ، ويعبر عن شكره لهم لما وهبوه من حياة أو نصر . وكان يهدى إليهم التلور من الصور والتماثيل ، ويهب الهياكل الشيء

(\*) يقول توكيديدز على لسان بركليز : « نجح الجمال دون إسراف » (٢) .

(\*\*) يقول استندال Stendhal : « ليس الشيء الجميل عند الأقدمين إلا صور رائعة

لشيء النافع » (٤) .

الكثير من ماله ، ويستأجر الفنانين لينحتوا صور آلهته أو موتاه في الحجارة .  
ومن أجل هذا لم ينشأ الفن اليوناني ليوضع في المتاحف فيتردد عليها الناس  
ليأملوه في اللحظات القليلة التي يشعرون فيها بالرغبة في إشباع حاسة الجمال ،  
لكنه نشأ لكي يخدم مصالح الناس ومشروعاتهم الحقيقية ، ولم يكن ما صاغه  
من تماثيل لأبطال قطعاً متينة من الرخام تصف في معرض للفن ، بل كانت  
صوراً تمثل أرباباً محبوبية ، ولم تكن المعابد أماكن يعجب بها الزائرون . ،  
بل كانت مواطن لهذه الأرباب الحية ، ولم يكن الفنان في المجتمع الأثيني  
ناسكاً يعزل الناس مفلساً عاكفاً في مرسمه ، يعبر عما في نفسه بلغة  
لا يفهمها المواطن العادي ؛ بل كان في حقيقة أمره صانعاً ماهراً ، يشتغل  
مع عمال من جميع الدرجات يعمل عام يفهمه جميع الناس . وقد جمعت أئينة  
من جميع أنحاء اليونان طائفة من الفنانين ، ومن الفلاسفة والشعراء ،  
أكبر مما جمعت أية مدينة أخرى في العالم إذا استثنينا رومة في عهد النهضة .  
وكان هؤلاء الناس يتنافسون أشد التنافس ويتعاونون فيما بينهم في ظل  
حكم مستنير ، وبفضل هذين التنافس والتعاون حققوا إلى حد كبير  
أحلام بركليز .

والفن يبدأ في المنزل وبشخص الفنان . فالناس يصورون أنفسهم قبل  
أن يصوروا شيئاً آخر ، ويزينون أجسامهم قبل أن يزينوا بيوتهم ،  
فالخلي ، كأدهان الزينة ، قديمة العهد قدم التاريخ نفسه . ولقد برع اليوناني  
في قطع الجواهر ونقشها ، وكان يستخدم في هذا العمل آلات بسيطة من  
البرنز ، كالمثاقب البسيطة والأنبوية ، وحجر الجليخ ، ومادة للصقل مكونة  
من ( الصنفرة ) والزيت<sup>(٥)</sup> . ولكن عمله مع هذا كان يبلغ من الدقة والإتقان  
درجة يحتاج إنجاز دقائقها ، في أكبر الظن ، إلى منظار مكبر ، وإلى هذا المنظار  
بلا ريب لتتبع هذه الدقائق<sup>(٦)</sup> . ولم تكن النقود على درجة كبيرة من الجمال  
في أئينة حيث كانت صورة البومة الكئيبة هي التي تنقش على معظم النقود ؛

وكانت إليس صاحبة الزعامة على جميع مدن اليونان الأصلية في هذا الميدان ، ثم أصلدت سرقوسة في أواخر القرن الخامس قطعة ذات عشر درخمات لم تفقها قط قطعة أخرى في جمالها الفني . وقد احتفظ فنانون كلسيس بزعامة المدن اليونانية في النقش على المعادن ، وكانت كل مدينة في حوض البحر الأبيض المتوسط تعمل للحصول على أدواتها الحديدية ، والنحاسية ، والفضية . وكانت للمرايا اليونانية أبعث لاسرور مما تستطيعه معظم المرايا بطبيعتها ؛ ذلك أن الإنسان وإن لم يكن في وسعه أن يرى خياله واضحاً كل الوضوح في سطح من البرنز المصقول ، فإن المرايا نفسها كانت على أشكال مختلفة جذابة ، وكثيراً ما كانت منقوشة نقشاً متقناً بديعاً ، وكانت تحملها تماثيل الأبطال ، أو النساء الحسنات ، أو الآلهة .

وظل الفخريون يمارسون صنع الأشكال ويتبعون الأساليب التي كانت لديهم في القرن السادس محتفظين بهزلهم ومنافساتهم التقليدية . وكانوا أحياناً ينقشون على الآنية قبل إحراقها كلمة حب يوجهونها إلى غلام ؛ وقد جرى فدياس نفسه على هذه العادة حين حفر على لإصبع الصورة التي صنعها لزيوس : « إن بنتاركس جميل » . وفي النصف الأول من القرن الخامس وصل طراز العمود الحمراء ذروته في مزهريّة أخيل وپنثيسيليا ، وكأس إيسوب والعلاب المحفوظ في متحف الفاتيكان ، وصورة أرفيوس بين التراقيين المحفوظة في متحف برلين . وأجمل من هذه كلها قوارير الدهن البيضاء التي صنعت في منتصف ذلك القرن . وكانت هذه القوارير الرفيعة تصنع لاداء خاصة وتدفن معهم عادة ، أو تأتي فوق تكومة الحلب التي تحرق بها أجسامهم حتى يمزج ما فيها من الزيت المعطر بلهب الحطب . وحاول ناظم المزهريات أن يحد نبأ مستقلين فرديين في عملهم ، وكانوا أحياناً ينقشون على الآنية قبل إحراقها موضوعات لو رأها فنانون العصر القديم محافظون لأثار دهرهم . من ذلك أن مزهريّة رسمت عليها صورة شبان يعانقون بعض عشيقاتهم بلاحياء ، ورسم على مزهريّة أخرى

رجال يتقايثون وهم خابرجون من وليمة ؛ وعلى مزهزباً لتتغير هذه وتلك صور تمثل كل ما يستطيع عمله في شئون التربية الجنسية (٨). وقد ترك صناع المزهريات في عصر بركليز - بريجوس Brygus . وسوتاديز ، وميدياس - الأساطير القديمة واختاروا لهم مناظر من حياة الناس في عصرهم ، وأكثر ما كانوا يسرون منه حركات النساء الرشيقة. ولعب الكائنات الطبيعية . وكانوا أصدق في رسمهم من سابقهم : فكانوا يظهرن من الجسم منظره الخائبي أو يظهرن ثلاثة أرباع منظره الكامل ؛ وكانوا يبينون الضوء والظل باستعمال محلول للطلاء الزجاجي خفيف أو غليظ ، ويرسمون الصور بحيث تبين الخطوط الخارجية والعمق وثنايا أبواب السيدات . وكانت كورنثة وجيل الصقلية مركزين لطلاء المزهريات الدقيقة التي كانت تصنع في ذلك العهد ، ولكن أحداً لم يكن يشك في تفوق الأثينيين على كل من عداهم في هذه الناحية . ولم يكن الذي انتزع السيادة من فخراي سرمكس ( حى الفخرايين في ضواحي أثينة ) هو منافسة غيرهم من الفخرايين ، بل كان قيام فن النقش المنافس لفنهم هذا . وحاول رسامو المزهريات أن يردوا هذا الهجوم بتقليد موضوعات الناقدشين على الجدران وطرزهم ، ولكن أذواق العصر لم تكن معهم ، وأخذ فن الفخراي يتحول شيئاً فشيئاً في خلال القرن الرابع من فن جميل إلى صناعة تسد حاجة الناس .

## الفصل الثاني

### نشأة فن التصوير

اجتاز تاريخ التصوير اليونانى خمس مراحل ، فى القرن السادس كان معظمه يهدف إلى تزيين الخزف وبخاصة المزهريات ؛ وفى القرن الخامس كان أهم ما يعنى به العماره وبخاصة طلاء المباني العامة والتماثيل بالألوان المختلفة ؛ وفى القرن الرابع كان يحوم حول المنازل والأفراد فيزين المسابكن ويرسم الصور ؛ وفى العصر الذى اصطبغت فيه البلاد الخارجيه بالصبغة اليونانية كان معظمه فردياً يخرج صوراً تباع لمن يرغب فيها من الأفراد . وقد بدأ فن التصوير حين تفرع من الرسم العادى وبقي إلى آخر مراحلہ رسماً وتخطيطاً فى أساسه وجوهره ؛ وقد استخدم فى تطوره ثلاث طرق : طريقة المظلمات أو التصوير على الجص الطرى ، وطريقة الطلاء المائى أو التصوير على الأقمشة أو الألواح المبللة بألوان ممزوجة بزالال البيض ، وطريقة تثبيت الرسوم بالحرارة وذلك بمرج الألوان بالشمع المداب ؛ وكانت هذه الطريقة الأخيرة أقرب ما صل إليه الأقدمون إلى طريقة التصوير بالزيت . ويؤكد لنا بلنى - وهو الذى لا يقل أحياناً عن هيرودوت رغبة فى تصديق كل ما يسمع - أن فن التصوير قد تقدم فى القرن الثامن تقدماً جعل كندولس Candaules ملك ليديه يتتاع صورة من صنع بولاركس Bularchus بمثل وزنها ذهباً<sup>(١)</sup> . لكن بداية كل الأشياء غامضة . وفى وسعنا أن ندرک ما كان لهذا الفن من الشهرة فى بلاد اليونان إذا علمنا أن بلنى قد خصه من صفحاته بأكثر مما نخص به النحت . ويبدو أن الرسوم الجيدة التى أنتجها عصر اليونان الذهبى كانت موضع النقاش من النقاد وموضع

الإجلال من الشعب وأنها لم تكن تقل في هذين عن أعظم نماذج فنّي العبارة والنحت (١٠) .

ولم يكن بولجنوتس Polygnouis الثاسوسى أقل شهرة في بلاد اليونان في القرن الخامس من إنكتينس Incinus أو فدياس . ونجد هذا المصور في أثينة في عام ٤٧٢ ؛ ولعل سيمون الثرى هو الذى توسط له فكلف بتزيين عدة مبان عامة ورسم صور على جدرانها (\*\*). وقد صور في ذلك العهد على الاستوا Stoa ، التى سميت من ذلك الحين الهوسيلي Boecile أو الرواق المصور ، والتي اشتق منها بعد ثلاثة قرون اسم فلسفة زينون (\*\*\*) ، صور عليها منظر نهب طروادة - ولم يكن ذلك المنظر منظر المنبحة الرهبة التى حدثت في ليلة النصر ، بل كان منظر السكون الرهيب الذى ساد المدينة في صباح اليوم الثانى ، والمنتصرون قد هدا من سورتهم ما يحيط بهم من الخراب ، والمغلوبون ملقون على الأرض هادئين . وقد رسم على هيكل الديسكورين صورة اغتصاب اللوسبيديات . وكان تصويره النساء في أثواب شفافة سابقة احتذاها من جاء بعده من الفنانين . ولم تثر هذه البدعة نائرة المجلس الأمفكتيونى ، بل إن هذا المجلس دعا بولجنوتس إلى دلفى حيث صور في اللسكى Lesche أو ردهة الاستراحة صورة أوديسيوس في الحجم وصورة أخرى لانتهاب طروادة . وكانت هذه الصور كلها مظاهرات كبيرة خالية من المناظر الطبيعية أو الخلفيات ، مزدحمة بصور الأشخاص إلى حد كان لا بد معه أن يستعان بعدد كبير من المساعدين ليرسموا بالألوان ما بين الخطوط الخارجية التى خططها المصور بعناية فائقة . أما الصورة الجدارية التى تمثل طروادة فكان فيها بحارة متلوس على أهبة الإبحار عائدين إلى بلاد اليونان ؛ وكانت هلن تجلس في وسط الملاحين ، ومعها كثيرات غيرها من النساء ولكنهن كن جميعاً يهرهن جاملها الفتان ،

(\*) وقد جازى سيمون على عمله هذا بأن أحب أمته اتييس ورسم صورة لها تمثل لوديسيا بين الطرواديات (١١) .

(\*\*) لفظة stoa أى رواق مشتقة من stoa كما اشتقت اللفظة العربية من رواق .

ووقفت أندرمكي في إحدى الزوايا محتضنة أستياناكس ؛ ووقف في زاوية أخرى غلام صغير يتعلق بمذبح من شدة الخوف ، وعلى بعد من البحارة كان جواد يتمرغ على رمال الشاطئ<sup>١١٢</sup> . في هذه الصورة كانت مسرحية « الطرواديات » قبل أن يكتبها يوربديز بخمسين عاماً . وأبي بولخنوتس أن يتقاضى أجراً على عمله هذا ، ووهب الصور لأثينة ودلفى كرماء منه وثقة بقدرته ومواهبه . وأعجبت بلاد اليونان كلها بعمله ، ومنحته أثينة مواطنتها . وقرر المجلس الأمفكتيوني أن يحل ضيفاً على حساب الدولة في كل مدينة يونانية ينزل بها ( كما كان يريد سقراط لنفسه ) ، ولم يبق من آثاره كلها إلا قطعة صغيرة من اللون على جدار في دلفى تذكرنا بأن الخلود الفنى ليس إلا لحظة عابرة في حساب الأزمنة الجيولوجية .

وفي عام ٤٧٠ ق . م أقامت دلفى وكورنثة مباريات دورية في التصوير تعقد كل أربع سنين لتكون جزءاً من الألعاب البيئية والبرزخية . وتقدم الفن وقتئذ تقدماً أمكن بانينس شقيق فدياس ( أو ابن أخيه ) أن يرسم صوراً لقواد الأثينيين والفرس في واقعة مرثون يمكن تمييز أشخاصهم فيها . ولكنه كان حتى ذلك الوقت لا يزال يضع الأشخاص المصوّرين جميعهم في مستوى ويجعل طول قامتهم كلهم واحداً ؛ ولم يكن يمثل البعد بتصغير حجم الأشخاص شيئاً فشيئاً وتنظيم الضوء والظل ، بل كان يمثل بالخطوط المنحنية التي تمثل الأرض الواقفين عليها . ثم تقدم الفن في عام ٤٤٠ بخطوة هامة . ذلك أن أجاتارثس Agatharchus ، الذي استخدمه إسكلس وسفكليز لرسم مشاهد مسرحياتهم ، تبين أن ثمة علاقة بين الضوء والظل من جهة والبعد من جهة أخرى . وكتب رسالة في فن المنظور بوصفه وسيلة لإيجاد الخداع المسرحي . وعالج أنكساغوراس ودمقريطس النكرة من الناحية العلمية ، فلما أوشك القرن على نهايته اشتهر ابودورس Apollodorus الأثيني باسم اسكياجرافوس Skiagraphos أبى مصور الظلال ، لأنه رسم صوراً استخدم

فيها الضوء والظل ، ولذلك قال عنه بليني إنه كان « أول من رسم الأشياء كما تبدو حقاً » (١٤) .

على أن المصورين اليونان لم يفيدوا من هذه الاستكشافات فائدة تامة ؛ فكما أن صولون كان يسخر من الفن المسرحي ويعتقد أنه خداع ، فكذلك يبدو أن الفنانين كانوا يرون أنه لا يليق بهم وأنه يحط من كرامتهم أن يظهرُوا السطح المستوي بمظهر الجسم ذي الثلاثة الأبعاد . ولكن فن المنظور وتوزيع الضوء والظل هما اللذان رفعا من شأن زكسيس Zeuxis تلميذ أبلودورس وجعله أعظم المصورين في القرن الخامس . وقد قدم زكسيس من هرقلية ( بنتيكا Pontica ؟ ) إلى أثينة حوالي ٤٢٤ ق . م ، وعد مجيؤه إليها حادثاً تاريخياً خطيراً رغم ضجيج الحرب القائمة وقتئذ . وكان « شخصاً » جريئاً مغروراً بنفسه ، يصور تصوير المغرورين . وكان في الألعاب الأولمبية يتبخر في قباء ذي مربعات طرز عليه اسمه بالذهب ؛ وكان في مقدوره أن يكون له مثل هذه القباء لأنه كان وقتئذ قد جمع « من عمله ثروة طائلة » (١٥) . ولكنه كان يعمل بعناية الفنان العظيم وإخلاصه ، ولما أن أخذ اجثاركس Agatharchus يزدهي بسرعه في التصوير رد عليه زكسيس في هدوء : « إنى أحتاج إلى وقت طويل » . وتخلّى عن عدد كبير من روائع صورته بحجة أنها لا تقدر بثمن مهما عظم ، وكان الملوك يعدون أنفسهم سعداء حين يحصلون عليها ، ولم تكن المدن أقل حرصاً على اقتنائها من الملوك .

ولم يكن في جيله إلا منافس واحد هو پرهسيوس Parrhassius الإفوسوسى الذى لا يكاد يقل عنه في عظّمته ، ولم يكن بالتأكد أقل منه عجباً بنفسه . وكان پرهسيوس يضع على رأسه تاجاً من الذهب ويلقب نفسه « أمير المصورين » ، ويقول إنه أوصل الفن إلى درجة الكمال (١٦) . وكان يعمل هذا كله في مرح ومزاح وبغنى وهو يرسم (١٨) . وتقول الشائعات إنه اشترى عبداً وعذبه لكي يدرس عليه ما يبدو على وجهه من مظاهر الألم فيستطيع أن يرسم صورة پروميشوس (١٩) : وما أكثر القصص متى يتناقلها الناس عن الفنانين . وكان

پرهسيوس واقعياً مثل زكسيس . وقد بلغ من صدق صورة العداء وإتقانها أن الناظرين إليها كانوا يتوقعون أن يروا العرق يتصبب من الصورة ، وأن يروا العداء نفسه يسقط من فرط الإسياء . ومن صورهِ صورة كبرى على جدار ، هني صورة أهل أثينة يمثلهم فيها قساة ورجاء ، متكبرين وأذلاء ، متوحشين وجبناء ، متقلبين وكريهين ؛ ويبلغ من أمانته في هذه الصورة أن الجمهور الأثيني - على ما تقول الرواية - أدرك لأول مرة ما في طباعه من تعقيد وتناقض (٢٠) .

وأدى التنافس الشديد بينه وبين زكسيس Zeuxis إلى اشتراك الرجلين في مباراة عامة . ذلك أن زكسيس رسم بعض عناقيد العنب رسماً بلغ من إتقانه ومشابهته للعنب الطبيعي أن الطيور حاولت أكله . وأعجب المحكمون أشد الإعجاب بهذه الصورة ، ووثق زكسيس من الفوز وثوقاً جعله يأمر پرهسيوس أن يزيح الستار الذي يحنى وراءه الصورة التي رسمها الفنان الإفوسى ؛ فلما تبين أن الستار جزء من الصورة ، وأن زكسيس نفسه قد خدع اعترف في غير حقد بهزيمته . ولم يفقد زكسيس بهذا شيئاً من شهرته ، فقد اتفق في كرتونا على أن يرسم صورة هلن توضع في معبد هيرا اللسينية Lacinian Hera ، على شريطة أن تقف أمامه عاريات أجمل خمس نساء في المدينة ، ليختار من كل واحدة منهن أجمل ما فيها ، ثم يجمع مما أخذه منهن صورة ثانية لربة الجمال (٢١) . وحيث بتلبي بفضل تصويره حياة جديدة ، ولكن أكثر ما كان يعجب به من صورهِ صورة رياضي كتب نحتها يقول إن الناس يجلدون نقده أيسر عليهم من مجاراته . وكانت بلاد اليونان كلها تسر من غروره وتحدث عنه بقدر ما تتحدث عن أى كاتب مسرحي ، أو حاكم سياسي ، أو قائد حربي . ولم يكن أحد أوسع منه شهرة إلا المتبارون لنيل الجوائز الرياضية .

## الفصل الثالث

### أساتذة النحت

#### ١ - أساليهم

على أن التصوير بقي رغم هذا التفوق إغريباً على العبقريّة اليونانية التي كانت تحب الشكل أكثر مما تحب اللون ، والتي جعلت تصوير العصر الذهبي ( إذا حكمنا عليه بأقوال الناس فيه ) دراسة في الجهاد للخطوط والتصميم لا إداركاً حسيّاً لألوان الحياة . أما ما كان يولع به الرجل اليوناني ويسر منه فهو منتجات النحت ، ولذلك كان يملأ بيته ، وهياكله ، وقبوره ، بتماثيل صغيرة من الطين المحروق ، ويعبد آلهته بتصويرها في الحجارة ، ويقم على قبور موتاه ألواحاً منقوشة تعد من أكثر منتجات الفن اليوناني وأوقعها في النفس . وكان العمال الذين ينقشون هذه الألواح من الصنّاع غير ذوي الخلق ، ينقشون ما حفظوه عن ظهر قلب ، ويكررون ألف مرة الموضوع المألوف ؛ موضوع فراق الأحياء للأموات فراقاً هادئاً وأبدى الأحياء مقبوضة . غير أننا يجدر بنا أن نذكر أن في هذا الموضوع من النبيل ما يحتمل التكرار . لأنه يظهر ما انصف به خلّاق العصر الذهبي من ضبط للنفس في أحسن صوره ، ويعلم النفس المرهفة الحس أن الشعور يبلغ أقصى قوته حين يعبر عن نفسه بصوت هادئ منخفض . وتظهر هذه الألواح الموتى ، أكثر ما تظهرهم ؛ يعمّاون عملاً من أعمال الحياة الدنيا - كطفل يلعب بالطوق ، وبنت تحمل إبريقاً ؛ ومحارب يعجب بعدته الحربية ، وفتاة تفخر بجليلها ، وغلّام يقرأ كتابه وكلبه راقد تحت مقعده.

راض بموضعه ولكنه يرقب سيده . وتظهر هذه الألواح الموت مظهر الحادث الطبيعي ، وهو لذلك عندهم شيء يمكن العفو عنه ، وعدم الحقد عليه . وأكثر من هذه الألواح تعقيداً ما خلفه هذا العصر من نقوش محفورة هي أرقى ما وجد من نوعها ؛ ويمثل أحدها أرفيوس يلتقي نظرة وداع طويلة على يورديس Eurydice التي استردها هرمس إلى العالم السفلي (٢٢) . وفي نقش ثان نرى ديمتر تعطي تربتولوس الحية الذهبية التي يستحدث بها فن الزراعة في بلاد اليونان ؛ ولا يزال بعض اللون في هذا النقش لاصقاً بالحجر ، يوحى بما كان عليه النقش اليوناني في العصر الذهبي من روعة وصدق تعبير (٢٣) . وأجل من هذين النقشين مولد أفرديتي الذي حفره على أحد أوجه « عرش لدفيزي » (\*) حفار غير معروف لعله تدرّب على فنه في أيونيا . وترى فيه إلهتان ترفعان أفرديتي من البحر ، وثوبها الرقيق المبلل ملتصق بجسمها ، يظهر كل ما فيه من روعة الأنوثة الناضجة . ورأسها شبيه بعض الشبه برعوس الأسبويات ، ولكن أثواب من يرافقها من الإلهات ووقفتهن الرشيقية الجميلة عليهما طابع العين واليد اليونانيتين الحساستين . وعلى جانب آخر من جوانب العرش نقشت فتاة عارية تعزف على القيثارة المزدوجة ، وعلى جانب ثالث امرأة مقنعة تعد مصباحها لتضيء به ظلمة المساء ؛ ولعل وجه هذه المرأة وأثوابها أقرب إلى الكمال مما على الجانب الرئيسي للعرش .

ويدهش الإنسان حين يرى رقى مثالي القرن الخامس عن أسلافهم . ففي هذا القرن لم يعد المثالون يظهرون المنظر الأمامي ، وفيه يصبح فن المنظور عظيم الأثر إذ يمثل الأشياء كأنها بارزة نحو الناظر إليها ؛ وتعمل فيه الحركة محل

---

(٥) هي كتلة من الرخام عثر عليها في رومة حين هدم قصر لدفيزي الصغير . والحجر الأصل في متحف ترمي Muse delle Terme برومة ، وتوجد نسخة جيدة منه في متحف الفن بنيويورك .  
( ١١ - ج ٢ - مجلد ٢ )

السكون ، والحياة محل الخمود . والحق أن المثال اليوناني حين يخرج على العرف القديم ويصور الإنسان يتحرك إنما يحدث ثورة في الفن . ذلك أننا قلما نعر قبل ذلك العهد ، في مصر أو في الشرق الأدنى أو في بلاد اليونان نفسها قبل مرثون ، على مثال ينحت إنساناً يتحرك . وكان من أهم أسباب هذا التطور ما أمتازت به الحياة اليونانية بعد سلاميس : حيوية جديدة ونشاط لم يكن لها من قبل ، ولكن أكبر الفضل فيه إنما يرجع إلى دراسة الفنان وتلاميذه للتشريح الحركي في صبر وأناة أجيالا طوالا .

انظر إلى سؤال سقراط المثال الفيلسوف : « أليس الذي يجعلك تظهر تماثلك كأنها أشخاص حية هو أنك تنحتها على مثال الكائنات الحية نفسها ؟ . . . » . وإذا كانت مواقفنا المختلفة تروث في بعض عضلات أجسامنا غير ترفع بعضها وينخفض البعض الآخر ، وبذلك ينقبض بعضها وينبسط البعض ، وتلتوى هذه وترتخي تلك ، إذ كان هذا يحدث أليس تعبيرك عن هذه الجهود هو الذي يجعلك تظهر ما تنحته صادق التعبير عن الحقيقة ؟ (٢٤) .

لقد كان المثال في عهد بركليز عظيم الاهتمام بكل جراحة من جوارح الجسم لا تقل عنايته بالبطن عن عنايته بالوجه ، يعبر أدق تعبير عن حركات اللحم المرن على الهيكل العظمي المتحرك ، وعن انفتاح العضلات ، والأوتار ، والأوعية ، وعمما في تركيب اليدين والأذنين والقدمين من عجائب تجل عن الحصر ، ويفتنن بما يلتقي من الصعاب في تمثيل أطراف الجسم . ولم يكن في غالب الأحيان يستخدم نماذج حية تقف أمامه في منبحة ، بل كان يكتفي في أكثر الأوقات بملاحظة الرجال عارين نشطين في مدارس الألعاب وميادينها ، وملاحظة النساء مشين في وقار في المواكب الدينية أو ينهمكن انهماكاً طبيعياً في أعمالهن المنزلية . ولهذا السبب ، لالحياثة ، نراه يركز دراسته للتشريح على الرجال دون النساء ، ونراه في تصويره للنساء يستبدل بدقة التشريح الجسمي تمثيل دقائق الثياب أحسن

عثيل - وإن كان يجعل الملابس شفاقة إلى أبعد حد تمكنه منه جرأته . وكان هذا الفنان قد مل رؤية أنصاف الثياب السفلى الحامدة التي يشاهدها على تماثيل مصر واليونان في عهدهم الأقدم ، فتاقت نفسه إلى إظهار ملابس النساء يلعب بها النسيم لأنه في هذا الوضع أيضاً قد أدرك خصائص الحركة والحياة .

وهو لا يكاد يترك أية مادة تقع في يده ويستطيع استخدامها في ذهنه إلا استخدمها - من خشب ، وعاج ، وطين محروق ، وحجر جبرى ، ورخام ، وفضة ، وذهب . وهو يستخدم أحياناً الذهب لصنع الثياب ، والعاج لصنع الجسم ، كما فعل فدياس في تماثيله الذهبية العاجية . وكان البرنز هو المادة المحببة لمثال البلووينيز ، لأنه يعجب بألوانها القائمة التي تصلح كل الصلاحية لتمثيل أجسام الرجال الذين لوحتهم الشمس وهم عراة ، وكان لجهله بجشع الإنسان يظن أنه أبقى على الدهر من الحجارة . أما في أيونيا وأتكا فكان يفضل الرخام ، لأن ما يلقاه فيه من صعوبة يستثير همته ، ولأن ما فيه من صلابة يمكنه من أن ينحته بإزميله وهو آمن ، وكان نعومته ونصف شفافيته قد خلقا لتمثيل لون النساء الوردى ورقة أجسامهن . وقد كشف المثال بقرب أئينة رخام جبل بنتلكس Pentelicus ، ولاحظ أن ما فيه من حديد ينضجه طول الزمان والعوامل الجوية فيبدو للرائي وكأنه عرق من الذهب ، تتلألأ وسط الحجر ، وأفلح بفضل ما وهب من الصبر ، وهو نصف العبقرية ، في أن ينحت على مهل من المحاجر تماثيل حية . ومثال القرن الخامس حين يعمل في البرنز يستخدم طريقة الصب الأجوف بالعملية المعروفة بعملية الشمع المفقود *cire perdu* ، وذلك بصنع نماذج من الجبس أو الصلصال للتمثال الذي يريد صبه ، ثم يغطيه بطبقة رقيقة من الشمع ، ويغطي هذا كله بعدئذ بقالب من الجبس أو الصلصال مسنن في عدة مواضع ، ويضعه في تنور تذيب حرارته الشمع فيخرج من الثقوب ، ثم يصب ذوب البرنز في القالب من أعلاه حتى يملأ المعدن جميع المسافة التي كان يشغلها الشمع قبل

أن يذوب : ثم يبرد الشكل كله ويزيل عنه القالب الخارجى ، ويرده ويصقله ، ثم يطلى البرنز بالك أو يلونه أو يدهبه حتى يتخذ صورته النهائية . فإذا فضل الرخام بدأ بالكتلة غير المشكلة ، غير مستعين بأى نظام من نظم التوجيه(\*) ، ويعمل من غير قواعد موضوعة ، مسترشداً في أكثر الأحيان بعينه لا بالآلات (٢٠) ؛ ويزيل من الحجر بضرباته المتتالية ما لا حاجة له به ، ويوالى هذه الضربات حتى تتشكل من الحجر الفكرة الكاملة التى سورها لنفسه فى ذهنه ، وحتى تصبح المادة غير المنتظمة صورة وشكلا على حد قول أرسطاطاليس .

أما موضوعاته فتختلف من الآلهة إلى الحيوانات ، ولكن أيا كان الموضوع ، فإنه يجب أن يكون من حيث الجسم خليقاً بالإعجاب ، ولم يكن الضعفاء أو العقليون ، أو الأصناف الشاذة غير السنوية ، أو العجائز أو الشيوخ ، لم يكن هؤلاء يجدون لهم مكاناً عنده ؛ وكان يجيد نحت تماثيل الخيل ، ولكنه لم يكن شديد العناية بغيرها من الحيوان ، وكان أكثر إجادة فى نحت تماثيل النساء ؛ ومن آياته الفنية التى لا تمثل نساء بعينهن كتمثال الفتاة المستغرقة فى أفكارها والممسكة بثوبها فوق ثديها المحفوظ بمتحف أثينة ، ما يبلغ درجة من الجمال الهادئ تعجز اللغة عن وصفه . وخير ما يجيده على الإطلاق تماثيل اللاعبين الرياضيين ، لأنه يعجب هؤلاء إعجاباً لا حد له ، ولأنه لم يكن يحول بينه وبين مراقبتهم حائل . وكنت تراه من حين إلى حين يبالغ فى إظهار قوتهم ، ويصور على بطونهم عضلات لا وجود لها عليها ، ولكنه كان يسعه رغم هذا الخطأ أن يعصب تماثيل من البرنز كتمثال الذى وجد فى البحر قرب أنتيسثرا Anticythera وللذى يقال إنه تمثال إيفوس Epephos تارة وتارة يقال إنه تمثال پرسوس Perseus الذى أمسك

(\*) المراد بالتوجيه هنا بيان العمق الذى يجب أن يصل إليه النحات فى قطع الكتلة الحجرية التى يريد صناعتها قبل أن يبدأ الفتلان عملها . وكان يده استخدام هذه الطريقة فى قباد التى اصطبغت بالصيغة اليونانية (٢٥) .

بيده في وقت ما رأس مدوزا Medusa وشعره المكون من الأفاعي . وكان في بعض الأحيان يصوره شاباً أو فتاة منهمكة في عمل بسيط تقوم به من تلقاء نفسها ، كتمثال الغلام الذي يخرج شوكة من قدمه(\*) ، غير أن أساطير بلاده كانت أهم ما يوحى إليه بموضوعات فنه . ولم يكن ذلك النزاع الرهيب الذي قام بين الفلاسفة والدين ، والذي يبدو في تفكير القرن الخامس كله ، نقول لم يكن ذلك النزاع قد بدا على الآثار بعد ، فهنا كانت الآلهة لا تزال صاحبة السيادة العليا ؛ وحق لو كانت قد أخذت في الاضمحلال فقد كانت تنتقل أنبل انتقال وأعظمه إلى شعر الفن . ترى هل كان المثال الذي يشكل في البرنز زيوس أرتيميزوم القوي يعتقد بحق أن يصور شريعة العالم(\*\*) ؟ وهل كان الفنان الذي ينحت تمثال ديونيسس الظريف الحزين المحفوظ في متحف دلفي ، هل كان هذا الفنان يعرف في أعماق إدراكه الذي لا تعبر عنه الألفاظ أن ديونيسس قد طعنته سهام الفلسفة طعنة نجلاء ، وأن الملامح المتواترة للمسيح خليفة ديونيسس قد وجدت في هذا الرأس من قبل أن يولد المسيح .

## ٢ - المدارس

إذا كان فن النحت اليوناني قد أخرج هذا القدر كله في القرن الخامس ، فقد كان من أسباب ذلك أن كل مثال كان ينتمي إلى مدرسة بعينها ، وأن له مكاناً في ثبت طويل من الأساتذة والطلاب ، يتوارثون حلق فنههم هذا ، ويقاومون تطرف الفردية المستقلة ، ويشجعون مواهبهم الخاصة ، ويسيطرون عليها ويهدبونها بالتضلع في فنون الماضي وما أخرجته من بدائع ،

(\*) في متحف التذوتولين بدمية ؛ وأكبر الظن أنه صورة من تمثال زيولان أصل نحت في القرن الخامس .

(\*\*) في متحف أثينة ، وهناك صورة منه في المتحف الفنني بلوهوروك .

وتشكيلها بفاعل هذه الأعمال مع القواعد الجديدة حتى أصبحت فناً أعظم مما تتدعه في العادة العبقريّة المتعزلة المتحررة من القواعد والقوانين : إن الفنانين العظام يكونون في الغالب نتاجاً لتسامى التقاليد الماضيّة وارتقاها إلى ذروتها أكثر مما يكونون نتيجة للخروج عليها . ومع أن الثائرين على التقاليد الماضيّة يكونون بطبيعتهم منشقين على تاريخ الفن الطبيعي ، فإن أسلوبهم بالحديد لا ينتج شخصيات فذة سامية إلا بعد أن تثبتته الوراثة ويطهره الزمن .

وقد قامت بهذا العمل خمس مدارس في بلاد اليونان في عهد بركليز : مدارس رجيوم ، وسكيون ، وأرجوس ، وإيجينا ، وأتكا . وفي عام ٤٩٦ أو حواليه استقر في رجيوم فيثاغورس آخر من ساموس وصب تماثلاً لفلككتيتس أذاع شهرته في بلاد البحر الأبيض المتوسط . وقد أظهر في وجوه تماثيله من علامّ الانفعال ، والألم ، والشيوخوخة ما هز مشاعر المثاليين اليونان بأجمعهم حتى قرر المثالون في العصر الذي انتشرت فيه الحضارة اليونانية خارج بلادهم الأصليّة أن يحاكوه في تماثيلهم . وفي سكيون واصل كبتاكس Canachus وأخوه أرسطكليز Aristocles العمل الذي بدأه قبلهما بمائة عام ديونس Dipoenus وسليس Scellis من فناني كريت . ورفع كلون Calloin وأناتس Onatas مقام إيجينا بين المدن اليونانية بما أظهرها من حلق في صب البرنز ، ولعلهما هما اللذان صنعا قواصر إيجينا . وفي أرجوس نظم أجلداس مراحل انتمال فن النحت في مدرسته وبلغت ذروة مجدها على يد بليكليتس . جاء بليكليتس من أرجوس وذاعت شهرته فيها حين وضع حوالي عام ٤٧٢ تضميناً لتمثال من الذهب والعاج لهيرا إلهة المدينة ليوضع في معبدها : وكان العصر الذي صنع فيه يرى أنه لا يفوقه في دقته غير تماثيل فدياس الضخمة العاجيّة الذهبيّة(\*) .

---

(\*) ولعلنا نجد صدى لعلمة التماثيل في رأس يونيو العظيم المحفوظ في المتحف البريطاني ، والذي يقال عنه إنه مصنوع على مثال رؤوس تماثيل بليكليتس .

واشترك في إفسوس في مباراة مع فدياس ، وكرسلاس Cresilas وفردمون Phradmcn لصنع تمثال لامرأة محاربة يوضع في هيكل أرتميز . وعين الفنانون الأربعة قضاة للحكم في هذه المباراة . وتقول الرواية المتواترة إن كلا منهم حكم بأن تمثاله خير التماثيل جميعها ، وأن تمثال بليكليتس ثانيها ، وبناء على هذا الحكم منح الفنان السكيوني الحائزة (\*) (٢٧) . لكن بليكليتس كان يجب الرياضيين أكثر مما يجب النساء أو الآلهة ؛ ولما أراد أن ينحت تمثاله الشهير لديادمنوس Diadumenos ( وهو الذي توجد أحسن نسخة منه في متحف أثينة ) ممثّل هذا الظافر في اللحظة الذي كان يربط حول رأسه العصابة التي يضع القضاة فوقها إكليل الغار . ويرى الناظر إلى صدر التمثال وبطنه عضلات أكثر وأضخم مما يصدق العقل ، ولكن الجسم يرتكز ارتكازاً واضحاً على قدم واحدة ، وملامح التمثال تعبر عما امتاز به العصر الذهبي من تناسق أصدق تعبير . لقد كان بليكليتس يهيم بهذا التناسق بل يكاد يعبده ، وكان همه في حياته أن يضع قانوناً أو قاعدة لتحديد النسبة الصحيحة بين كل جزء وجزء في التمثال ؛ فكان والحالة هذه هر فيثاغورس النحت ، ينشد الرياضة القدسية في التناسب والشكل ؛ وكان يظن أن أبعاد أي جزء من أجزاء الجسم الكامل يجب أن تتناسب تناسباً محددًا معروفًا مع أبعاد أي جزء آخر كالسبابة مثلا . وكان قانون بليكليتس هذا يستدعي أن يكون الرأس مستديراً ، والكفان عريضتين ، والجذع ممتلئاً قصيراً ، والعجيزتان واسعتين ، والساقان قصيرتين ، وكل هذه تجعل التمثال مظهرًا للقوة لا للرشاقة . وأولع الفنان بقانونه ولما حملته على أن يؤلف رسالة يشرحه فيها وأن يوضحه بتمثال من صنعه : ولعل هذا التمثال هو تمثال الدوريفوروس Doryphoros أو حامل الرمح الذي توجد نسخة رومانية منه في متحف نابلي . وفيه يرى مرة أخرى الرأس القصير

(\*) لعل تمثال المحاربة المحفوظ في الماتيكان نسخة رومانية من هذا التمثال .

العريض الجمجمة ، والكثبان القويتان ، والجذع القصير ، والعضلات المتغضنة المسلوطة على الحقو . وأجل من هذا تمثال إفيوس Epebos المحفوظ في المتحف البريطاني ، وفيه تظهر أحاسيس الغلام كما تظهر عضلاته ، ويبدو أنه منمك في تفكير هادئ لطيف في شيء آخر غير قوته . وأضحت قواعد بليكليتس بفضل هذه التماثيل القانون الذي يتقيد به المثالون في البلوونيز ؛ وقد تأثر به فدياس نفسه ، وظلت له السيادة على النحاتين حتى قضى عليه بركستس وأحل محله ذلك القانون الآخر المناقض له والذي يجعل الجسم طويلاً ، نحيلاً ، رشيقاً ، وقد بقي هذا القانون الأخير ظاهر الأثر في التماثيل الرومانية في أوروبا المسيحية .

وكان ميرون Myron يمثل المرحلة الوسطى بين المدرستين البلوونيزية والأثينية . وقد ولد هذا المثال في إلوثيرا Eleuthera ، وعاش في أثينة ، ودرس وقتاً ما ( كما يقول بلني (٢٨) ) مع أجلاذاس Ageladas ؛ فتعلم كيف يجمع بين الرجولة البلوونيزية والرشاقة الأيونية . وكان ما أضافه إلى مدارس الفن جميعها هو الحركة : فهو لم ير اللاعب الرياضي كما يراه بليكليتس قبل المباراة أو بعدها ، بل يراه في أثنائها ، وقد حقق ما رآه في البرنز تحقيقاً فاق به كل مثال آخر حاول تصوير جسم الرجل في أثناء العمل . وصب حوالي عام ٤٧٠ أشهر تماثيل صنعها للاعبين وهي تماثيل رماة القرص (disocobolo)\*٢ . وفيها بلغت عجائب أجسام الرجال غايتها ! فقد درس الجسم دراسة دقيقة في جميع حركات المفاصل ، والأوتار ، والعظام ، التي يتطلبها القيام بعمل ما ، وانحنت الساقان والذراعان وانحنى

---

(\*) في متحف ترمي Musco dell Terme جلع رخامى هو نسخة من هذا التمثال صنعت يد فنان روماني وفي معهد الأحياء المائية بميونخ نسخة برنزية من هذا التمثال صنعت في عصر متأخر ، وفي المعهد الفن بليويورك نسخة تجمع بين جلع كالمى في متحف الفاتيكان ورأس كالرأس الذى في قصر لانسلو Lancelotti .

بلخدع لكي تكسب الرمية أعظم قوتها ؛ ولم يتلو الوجه ويشوه بسبب ما يباليه  
الراى من جهد ، بل ظل منبسطة ، والراى هائى وأثق من قدرته ؛ وليس  
الرأس ثقيلأ أو وحشياً ، بل هو رأس رجل من لحم ودم ورقة وتهذيب ، في  
وسعه أن يؤلف الكتب إذا نزل إلى مستوى من يكتبونها . ولم تكن هذه  
الآية الفنية إلا عملاً واحداً من أعمال ميرون الكثرية ، وقد أعجب بها  
مواطنوه ، ولكنهم أعجبوا أكثر من ذلك بتمثال أثينة ومرسياس (\*) وتمثال  
لاداس . وتمثال أثينة هذا أجمل مما يتطلبه الغرض الذى صنع من أجله ،  
فليس في مقدور أى إنسان ينظر إليه أن يظن أن هذه العنبراء المحتشمة ترقب  
وهى هادئة راضية صاحب النأى يسليخ . أما تمثال مرسياس فأشبهه بتمثال  
ليرنارد شو أدركه الفنان في وضع غريب ولكنه مفصح بليغ . ويصور هذا  
التمثال عازف القيثارة وقد عزف عليها آخر مرة ، وأدركه الموت ولكنه  
يأبى أن يموت من غير أن يتكلم . ولم يكن لاداس لاعباً رياضياً خارت  
قواه لأن النصر أنهك جسمه ، بل إن ميرون قد صورته تصويراً بليغ من  
واقعيته أن صاح يونانى قديم حين رآه : « لقد صاغك لاداس من النحاس  
بالصورة التى كنت عليها في الحياة ، تخرج روحك اللاهية من صدرك  
مع أنفاسك ، وأسبح على جسمك كله حرصك على تاج النصر » ، وقال  
ليونان عن عجلة ميرون إنها تستطيع أن تفعل كل شيء عدا الحوار (٣٠) .

وأضافت المدرسة الإتيكية أو الأثينية إلى البلهونيزيين وإلى ميرون ما تهبه  
النساء للرجال : جمالا ، ورقة ، ورشاقة ، وظرفاً ؛ وكانت وهى تفعل هذا  
تحتفظ من عناصر الرجولة بالقوة . فقد وصلت إلى مستوى عال قد لا يصل  
إليه المثالون مرة أخرى . وكان كلميس Calamis لا يزال وقتئذ محتفظاً بعض  
الشيء بطابعه العتيق ، ولم يكن نسبوتيز Nesiotés وكريتيوس Critius  
وهما يصبان طائفة أخرى من تماثيل قنلة الطغاة قد تحررا من البساطة الجامدة

(\*) في متحف نيويورك الفنى نسخة جميلة من النسخة الاثرائية .

التي كانت تسود تماثيل القرن السادس . وقد حذر لوشان الخطباء من أن يكون مسلكهم كمسلك هذه التماثيل العديمة الحياة . فلما أن نحت بيونيوس Paeonius من أهل مندى Mende المقدونية للمسيبيين تماثل النصر بعد أن درس فن النحت في أثينة أظهر فيه من الرقة والرشاقة والجمال ما لم يظهره أحد غيره من الفنانين اليونان إلى عهد پرکستيليز ؛ وحتى پرکستيليز نفسه لم يفقه في تمثيل طيات الثياب المنسدلة على الجسم أو في تمثيل نشوة هذه الحركة (\*) .

### ٣ - فدياس

كان فدياس وأعوانه بين عامي ٤٤٧ ، ٤٣٨ منهمكين في نحت تماثيل البارثون وحضر نقوشه . وكما كان أفلاطون كاتباً مسرحياً . قبل أن يصير فيلسوفاً مسرحياً ، كذلك كان فدياس في أول الأمر مصوراً ، تتلمذ بعض الوقت على بولجنوتس . ويلوح أنه أخذ عنه أساليب التصميم والتأليف بين الوحدات المختلفة والجمع بين الأشكال لإحداث الأثر الكلي للصورة . ولعله أخذ عنه أيضاً ذلك « النمط العظيم » الذي جعله أعظم مثال في بلاد اليونان بأجمعها . ولكنه لم يجد في التصوير ما يشبع كفايته لأنه كان في حاجة إلى أبعاد أوسع ، فأنجبه إلى النحت ، ولعله درس فن أجلا داس في صب البرنز وظل يمارسه في صبر وأناة حتى برع في كل فرع من فروعه .

وكان حين فرغ من نحت تماثل بارثون في عام ٤٣٨ قد أصبح شيخاً طاعناً في السن ؛ وشاهد ذلك أنه صور نفسه على درعه شيخاً أصبلع به طائف

---

(\*) لقد فسدت أجزاء هذا التمثال بعد أن عثر عليها الألمان في أولمبيا عام ١٨٩٠ ، وهو الآن في متحف أولمبيا . ولا تكاد تقل عنه جمالا تماثيل خور البحر التي عثر عليها من غير رؤوس بين أنقاض أحد الأبنية القديمة في زنتوس الليشية Lycian Xanthus وهي الآن في المتحف البريطاني . لقد نقلت الروح اليونانية إلى آسية غير اليونانية .

الحزن . ولم يكن أحد ينتظر منه أن ينحت يديه مئآت التماثيل التي امتلأ بها  
فضاء البارثنون ، وإفريزه ، وقواصره ، وكان حسبه أن يشرف على جميع  
أبنية بركليز ويضع خططها يزينها من التماثيل ، ثم يعهد إلى تلاميذه ، وخاصة  
إلى الكيمينيز ، أن يقوموا هم بتنفيذها . على أنه هو نفسه قد نحت ثلاثة  
تماثيل لإلهة المدينة تقام في الأكربوليس . وقد كلفه بنحت واحد منها  
المستعمرون الأثينيون في المنوس ، وكان هذا التمثال من البرنز أكبر قليلا  
من الحجم الطبيعي ، وبلغ من دقته أن كان النقاد اليونان يعدون تمثال أئينة  
المنوسية أجمل تماثيل فدياس كلها بلا استثناء(\*) (٣٠) ، وثاني هذه التماثيل  
تمثال أئينة يروماكوس وهو تمثال برنزي ضخم يمثل الإلهة في صورة المدافعة  
الحرية عن المدينة . وقد أقيم بين البروبليا Propylaea والإركتيوم  
Erchtheum ، وكان ارتفاعه هو وقاعدته سبعين قدماً . وكان دليلا  
للملاحين وتحذيراً لأعداء المدينة(\*\*) . وأشهر هذه التماثيل الثلاثة تمثال أئينة  
بارثنوس ويبلغ ارتفاعه . ثمانى أقدام وثلاثين قدماً ، وكان مقاما في داخل  
البارثنون ويمثل أئينة العذراء إلهة الحكمة والعفة . وكان فدياس يريد أن  
ينحت هذا التمثال الأخير من الرخام ، ولكن الشعب أبى إلا أن يكون  
من العاج والذهب . فاستخدم الفنان العاج للأجزاء الظاهرة من الجسم كما  
استخدم أربعين وزنة ( ٢٥٤٥ رطلا ) من الذهب لصنع الثياب (٣٢) ، ثم  
زينه بالمعادن الثمينة والنقوش المتقنة البديعة على الخوذة ، والحلأين ،  
والدرع . وقد وضع هذا التمثال بحيث تقع أشعة الشمس مباشرة  
في يوم عيد أئينة على الثياب الجميلة وعلى وجه العذراء الشاحب بعد

(٥) لم تبق منه نسخة صادقة .

(٥٥) وقد نقل هذا التمثال إلى المتحف الوطني في روما عام ١٩٣٠ م ، ويلوح أنه دمر في

أثناء حريقها عام ١٩٢٣ (٣٦) .

خولها من أبواب المعبد العظيمة(\*) .

ولم يكن إتمام هذا التمثال من أسباب سعادة فدياس ، لأن بعض ملاقدم له من الذهب والعاج لصنعه قد اختفى من مُحْتَرَفِه ولم تعرف أسباب اختفائه . واتهم أعداء بركليز هذه القرصة السانحة : فاتهموا فدياس بسرقة الذهب والعاج وأدانوه(\*\*) . ولكن أهل أولمبيا شفَعوا له وأدوا الكفالة المطلوبة منه وقدرها أربعون ؟ وزنة على شريطة أن يذهب إلى أولمبيا ويصنع فيها تمثالا من الذهب والعاج لمعبد زيوس<sup>(٣٤)</sup> . وسرهم أن يقدموا له من العاج والذهب أكثر مما قدم له قبل . وبنوا له ولمساعدته مصنعا خاصا بجوار حرم الهيكل ، وكلف أخوه بانينوس Panaenus أن يزين بالصور العرش الذي يجلس عليه التمثال وجدران الهيكل<sup>(٣٥)</sup> . وإذا كان فدياس مولعا بالضخامة ، فقد جعل ارتفاع تمثال زيوس الجالس ستين قدما ، ولما أن وضع في مكانه في الهيكل شكوا النقاد من أن الإله سيحترق سقفه إذا ما بدا له أن يقوم واقفا . ووضع فدياس على « جنينى » الإله الراءد « القايمين » و « غدائره المعطرة » تاجا من الذهب في صورة أغصان شجر الزيتون وأوراقه . ووضع في يد الإله اليمنى تمثالا للنصر صغيرا مصنوعا من الذهب والعاج ، وفي يده اليسرى صولجانا مطعما بالأحجار الكريمة ، وألبسه ثوبا ذهبيا نقشت عليه الأزهار ، ووضع في قدميه خفين من الذهب المصمت . أما عرشه فكان من الذهب ، والأبنوس ، والعاج . وكان عند قاعدته تماثيل صغيرة للنصر ، لأبلو ، وآتميز ، ونوبوى ، ولصبيان من طيبة اختطفهم أبو الهول<sup>(٣٧)</sup> . وكان الأثر الذى يبعثه في النفس هذا التمثال وتوابعه رائعا قويا

---

(\*) لو أننا حكمنا على هذا التمثال من أنموذجى « لنورمانت Lenormant » و « فارفاكا Varvaka » المحفوظين في متحف أثينة لما عطينا كثيرا به . فأول هذين الأنموذجين ضخم متفخ الوجه ، وصدر الثاني تزحف عليه كثير من الأفاعى المتلصقة . (\*\* ) حوالى ٤٣٨ ؛ وهذا التاريخ مشكوك فيه كثيرا . ومثل هذا يقال عن تفابع الحوادث في السنين الأخيرة من حياة فدياس .

إلى حد جعل الناس ينسجون حوله كثيراً من الخرافات والأساطير . فن قائل إنه عندما أتمه فدياس طلب أن تطلع عليه السماء آية تدل على رضاها عن عمله ، فأرسلت صاعقة نزلت على الأرض غير بعيد عن قاعدة التمثال - وهي آية كعظم الآيات السماوية تقبل عدة تفاسير مختلفة(\*) ، وعد التمثال من عجائب الدنيا السبع ، وكان يمجج إليه كل من استطاع الحج ليشاهد الإله المتجسد فيه . ولما فتح إيميلوس پولس Aemilus Paulius القائد الروماني بلاد اليونان ورأى هذا التمثال الضخم استولى عليه الرعب ، واعترف أن ما شاهده بعينه قد فاق كل ما كان يصوره له خياله<sup>(٢٨)</sup> . ووصفه ديوكريسوتوم Dio Chrysotom بأنه أجمل تمثال على وجه الأرض ، وأضاف إلى قوله هذا ما قاله بيتروفن في الموسيقى : « إذا وقف أمام هذا التمثال إنسان قد تراكمت عليه الهموم ، وتجرع في حياته كأس المصائب والأحزان حتى التمثالة ، وطار النوم الحلو من أعضائه ، نسي كل ما يصيب الإنسان في حياته من متاعب وأحزان<sup>(٢٩)</sup> » . وقال فيه كونتيليان Qutntilian : « إن جمال التمثال قد أضاف بعض الشيء إلى دين البلاد ، ولقد كان جلاله خليقاً بالإله الذي يمثله<sup>(٤٠)</sup> » .

ولسنا نعرف عن أواخر أيام فدياس شيئاً موثقاً به . فن التخصص ما يرى أنه عاد إلى أثينة حيث قضى نحبه في السجن<sup>(٤١)</sup> ، ومنها ما يقول إنه أقام في إليس Elis ، وإن هذه المدينة نفسها قد قتلته في عام ٤٣٣<sup>(٤٢)</sup> . وليست إحدى هاتين القصتين اللتين نتحدثان عن خاتمة فدياس أصلق من أختها ، وواصل تلاميذه عمله ، وبرهنوا على نجاحه معلماً بما أخرجوه من آيات فنية لا تكاد تقل روعة عن آياته هو . فقد نحت أجزكريتس Agoracritus أحب تلاميذه إليه تمثالاً لنميسز Nemesis طبقت شهرته الآفاق

(\*) لم يبق من تمثال زيوس هذا إلا قطع صغيرة من قاعدته .

ونحت الكمنيز تمثالا لأفرديني إلهة الحدائق كان لوشان يضتمه في مصافه أرقى ما أخرجته المثالون من آيات (\*) فنية (٢٣) . وكانت خاتمة مدرسة فدياس في نهاية القرن الخامس ، لكنها تركت فن النحت اليوناني أرقى كثيراً مما كان حين بدأت حياتها الفنية ؛ فقد أشرف الفن بفضل فدياس وأتباعه على الكمال في اللحظة التي بدأت فيها حرب البلوونيز نزل بأثينة الخراب . لقد أتقنت هذه المدرسة أصول الفن وقواعده ، وفهمت تشريح الجسم ، وصبت الحياة والحركة والرشاقة في البرنز والحجر صلباً ؛ ولكن العمل الجليل الذي يميز فدياس من غيره من المثالين هو ما أخرجته من طراز في النحت جديد عبر عنه أصدق تعبير ، ذلك الطراز السامي أو « الطراز العظيم » كما يسميه ونكلان . وهو طراز يجمع بين القوة والجمال ، والتهور والإحجام ، والحركة والسكون ، واللحم والعظم مع الروح والعقل . وفي هذا الطراز تمثل الفنانون عل الأقل بعدما بذلوا من جهود دامت خمسة قرون ذلك « الصفاء » الذائع الصيت الذي يعزوه المؤرخين بخيالهم إلى اليونان ، وكان في وسع الأثينيين ذوو العاطفة الثائرة الجياشة إذا ما تدبروا تماثيل فدياس أن يروا كيف يقترب الآدميون من الآلهة ، وإن يكن ذلك فيما أبدعوا من تماثيل فحسب .

---

(\*) وقد يكون تمثال فينوس المكسورة المحفوظ في متحف اللوفر نسخة من هذا التمثال

## الفصل الرابع

### البناءون

#### ١ - ارتقاء فن العمارة

تمت سيطرة الطراز الدوري في العمارة على بلاد اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد ؛ ولم يبق إلى الآن من الهياكل اليونانية التي شيدت في ذلك العصر الزاهر إلا قليل من الأضرحة الأيونية وأهمها الإركثيوم وميكل نيكي أبتروس Nike Opteros المقام على الأكروبولس . وبقيت أتكا في ذلك العهد محافظة على الطراز الدوري ، فلم تخضع للطراز الأيوني إلا حين كانت تستخدمه في العمد الداخلية للبروپيليا ، وفي صنع إفريز حول التسيوم والپارثنون . ولعل ما يشاهد من نزعة ذلك العصر إلى إطالة العمود وتقليل سمكه عما كان من قبل يدل على أثر آخر من آثار الطراز الأيوني .

وفي آسية الصغرى أشرب اليونان حب الشرقيين للتحلية الدقيقة وعبروا عن هذا الحب بتنميق الدعامات الأيونية المرتكزة على العمد تنميماً فيه كثير من التعقيد ، وبإيجاد طراز جديد من هذه الدعامات أكثر زخرفاً من الطراز الأيوني يعرف بالطراز الكورنثي . وحدث حوالي عام ٤٣٠ ( حسب رواية فيروففيوس Vitruvius ) أن استلفتت نظر مثال أيوني يدعى كالمكس Callimachus ، سلة لتقديم النذور مغطاة بقرميدة ، تركتها مربية على قبر تسيديتها ؛ وقد نبتت شجيرة أكتنوس\* حول السلة والقرميدة . وأعجب المثال بالصورة الطبيعية التي أوحى بها إليه السلة وما حولها فعدل

(\*) جنس من الأشباب الأوربية تعرف أيضاً بالكتكر ، وطابة الشوك ، وشوكة اليهود . ( المترجم )

تيجان العمد الأيونية في هيكل كان يشيده في كورنثة بأن أضاف أوراق الأكتوس إلى الحلى اللولبية<sup>(٤٤)</sup> . ونحن نرجح أن هذه القصة خرافة لا أصل لها ، وأن سلة المريية كان أثرها في نشأة الطراز الكورنثى أقل من أثر تيجان العمد المصرية المحلاة بسعف النخل وأوراق البردي . ولكتنا نستطيع أن نقول والثمين إن الطراز البلدي لم ينتشر انتشاراً واسعاً في بلاد اليونان في عصرها الذهبي ، وإن كان لاكتينس قد استخدمه في عمود منفرد في ساحة هيكل أيوني في فيجاليا Phigalea ، وإن كان قد استخدم أيضاً حوالي آخر القرن الرابع في هيكل أقيم تخليداً للكرمي لسكارتز Lysicartes . ولم يبلغ هذا الطراز الدقيق أرقى صورة له إلا على يد الرومان المتأخرين في عهد الإمبراطورية .

وكان العالم اليوناني كله يشيد الهياكل في ذلك العهد ، وأوشكت المدن أن تقلس في تنافسها لإقامة أجمل التماثيل وأكبر الأضرحة ، وأضافت أيونيا إلى مبانيها الضخمة في ساموس وإفسوس هياكل أيونية جديدة. في مجنيزيا ، وتيوس وپريني ؛ وأقام المستعمرون اليونان في أسوس Assus من أعمال بلاد اليونان الطروادية مزاراً لأثينة لا يكاد طرازه يختلف في شيء عن الطراز الدوري العتيق ، وشادت كروتونا في الطرف الآخر من بلاد هلامى حوالي عام ٤٨٠ ق . م بيتاً دورياً واسعاً لم يرا ظل باقياً إلى عام ١٦٠٠ م حين ظن أخذ الأساقفة أن في مقدوره أن يستخدم حجارته في غرض أنفع من الغرض الذي كانت تستخدمه فيه<sup>(٤٥)</sup> . وأقيمت في القرن الخامس أعظم هياكل بسدونيا (بسم Paestum ) ، وسجستا Segesta ، وسليانس ، وأكرجاس ؛ وفيه أيضاً أقيم معبد أسكليپيوس Asclepius في إهدورس . ولا تزال تشهد في سرقوسة عمد هيكل شاده جيلون الأول Gelon I لأثينة ، وقد بقي بعض هذا الهيكل لأنه حول إلى كنيسة مسيحية ؛

واختط إكنتينس في باسيا بالقرب من فيجاليا من أعمال الپلویونیز هیكلا لأبلو یختلف اختلافاً عجیباً عن البارثنون آيته الفنية الأخرى . ذلك أن صفوف الأعمدة الدورية تحيط بفضاء يشغله محراب صغیر وهو مكشوف كبير تحيط به أعمدة آیونیه . وحول هذا البهو الداخل في مقابل الوجه الداخلی للعمد الأیونیه یتمد إفریز لا یقل في رشاقته عن إفریز البارثنون نفسه ، ويمتاز عنه في أنه ظاهر تراه العين(\*) :

وشاد لیبون Libon المهندس الإیلى في أولمپیا قبل أن یشاد البارثنون یحیل من الزمان مزاراً لزیوس دوری الطراز یضارع البارثنون نفسه . وقد أقيمت في كل طرف من أطرافه ستة أعمدة ، وثلاثة عشر عموداً في كل جانب من جانبيه ، ولعلها قد بلغت من الضخامة حدأ لا یفتق مع جمال الشكل ، كما أن المادة التي صنعت منها كانت غیر خلیقة بهذا الأثر الجلیل - فهی من الجیر الخشن المطلى بالمصیص ؛ أما السقف فقد صنع من القرمید الپنتیلی Pentelie (\*\*). ومحدثنا پوسنیاس<sup>(٤٦)</sup> أن بیونیوس Paeonius وألكمنیز قد نحتا للقواصر أشكالا قوية(+) تمثل على الجانب الشرقي من السقف سباق المركبات بن بلیس وإینوماؤوس Aenomaus ، وعلى الجانب الغربی منه صراع اللیثیین والقناطرة(++) . واللیثیون ، كما تروی الخرافات الیونانية قبيلة جبلية تقیم في تسالیا ؛ ولما أن تزوج ملكها پرثوس Pirithous بهودامیا Hippodameia ابنة إینوماؤوس ملك بیزا إحدى مدائن إلیس Elis ، دعا القنطرة إلى ولیمة العرس . وكانت القناطرة تسكن الجبال المحیطة بیلیون ویصورها الفن الیونانی مخلوقات نصفها خیل ونصفها آدمیون ، ولعلهم

---

(\*) ولا تزال ثمانية وثلاثون عموداً من أعدته وجدران محرابه وأجزاء من العمدة الداخلیة باقیة إلى الآن . وفي المتحف البریطانی قطع من الإفریز .

(\*\*) وصف لرخام وجد في جبل پنتلكس Pentelicus بالقرب من أثینة .

(+) وهي الآن في متحف أولمپیا .

(++) جمع قنطروس Centaur وهو حیوان خرافي یونانی نصفه حصان ونصفه ثور -

أرادوا بهذا أن يدلوا الناس على طبيعة أولئك الأقوام الوحشية غير المروضة أو يوحوا بأن القنطرة كانوا فرساناً مهرة إلى حد ينجل معه إلى من رأهم أن الفارس هو وفرسه حيوان واحد . وسكر أولئك الفرسان في أثناء الوليمة وحاولوا أن يختطفوا النساء اللبيثيات ، لكن اللبيثيين دافعوا عن نسائهم دفاع الأبطال وهزموا القنطرة ( ولم يمل الفنانون اليونان تصوير هذه القصة ، ولعلهم كانوا يرمزون بها إلى تنظيف الغابات من الحيوانات البرية وإلى الكفاح القائم بين طبيعي البشر الإنسانية والحيوانية ) . والأشكال المصورة على القوصرة الشرقية عتيقة الطراز جامدة ساكنة أما التي على القوصرة الغربية فإن من أصعب الأمور أن يعتقد الإنسان أنها عملت في نفس هذا العصر ، ذلك بأنها نشيطة تنبض بالحياة ، وتدل على تمكن ناضج من التأليف بين الجامع . وإن كان بعضها فجاً ، وإن كان الشَّعر قد مثل على النمط الذي جرى به العرف في الزمن القديم . أما العروس فذات جمال بارع يثير الدهشة ، فهي امرأة نحيفة في غير ضعف ، كاملة النمو ، جميلة الحيا ، جمالا لا تعجب إذا قامت بسببه الحرب بين الطائفتين المتقاتلتين . ونرى قنطروساً ملتحمياً يطوق خصرها بذراعه ، ويضع إحدى يديه على صدرها ، ويوشك أن يختطفها من دار عرسها ، ولكن الفنان مع هذا يصورها هادئة الملامح ساكنة سكوناً يظن الإنسان معه أنه قد قرأ لسنج Lessing أو ونكلمان ، أو أنها ككل الغواني يفرها الثناء عليها والرغبة فيها . وأقل من هذه الصور شائناً وأصغر منها حجماً ، وإن كانت أحسن منها صقلاً ، الأجزاء الباقية من جنبه الهيكل ، وهي التي تروى بعض أعمال هرقل الأسطوري ، فتصور بعضها هرقل يرفع العالم الأطلس . وقد أجاد الفنان في هذا كل الإجابة ، فليس هرقل هنا جباراً شاذاً مخالفاً للمألوف ، مقتول العضلات المحيطة بجسمه كأنها قدت من الحجر الصلد ، بل هو رجل كامل النمو ، متناسق الجسم ، وقد وقف أمامه أطلس له رأس لو أنه وضع على كفتي أفلاطون لزانهما .



( شكل ٣١ ) تاج عود من الأركشيوم  
المكتشف البريطاني



( شكل ٣٠ ) سائق مركبة دلتا من مدينت داني

وإلى يسارها وقفت إحدى بنات أطلس مكتملة النمو بارعة الجمال الطبيعي الذي أكسبها إياه صحتها وكمال أنوثتها .

ولعل المصور كان يرمز إلى صورة مرسومة في ذهنه حين صورها تساعد في رقة وظرف الرجل القوي على حمل العالم . إن في مقدور الفنان الإخصائي أن يعثر على بعض أغلاط في التنفيذ وفي التفاصيل الدقيقة عندما يتأمل هذه الجبهة نصف المخربة ، لكن الملاحظ الهامى إذا نظر إلى العروس . وإلى هرقل ، وابنة أطلس ، يرى أن هذه المجموعة تقرب من الكمال قرب أية مجموعة أخرى في تاريخ النحت البارز .

## ٢٠ - إعادة بناء أثينة

تفوق أتكا سائر بلاد اليونان في كثرة ما أقيم فيها من أبنية في القرن الخامس ، وفي حسن هذه الأبنية . فهنا نرى الطراز الدوري ، الذى يبدو في غيرها متفتخاً ضخماً ، قد اكتسب الكثير من الرشاقة والانسجام الأيونيين ، وأضيف اللون إلى الخطوط ، والتحلية إلى التناسب . ولقد أقام اللذين خاطروا بركوب البحر معبد الپسیدن على رأس شديد الخطر عند سنيوم Sunium ، بقى منه الآن أحد عشر عموداً . واختط لإكتينس في إلويسيس هيكلًا رجباً للمتر وقدمت أثينة بناء على نصيحة پركليز ما يلزمه من المال لجعل هذا المعبد خليقاً بالحفلات الإلوسيسية . وفي أثينة نفسها شجع الفنانين على مواصلة عملهم وجود الرخام الجيد بالقرب منها في جبل بنتلكس وفي پاروس ، لأنه أجمل مواد البناء على الإطلاق . وقلم استطاعت الديمقراطية أو رغبت في عهد من العهود ، قبل حلول الكارثات الاقتصادية في أيامنا هذه أن تنفق المال بمثل هذا السخاء على إقامة المباني العامة . فلقد تكلف البارثون سبعمائة وزنة ( ٢٠٠,٠٠٠ ريبال أمريكى ) ، وتكلف تمثال أثينة پارثنوس ( وقد كان تمثالاً ومستودعاً للذهب في آن واحد ) ما قيمته



غير نظام شوارع واسعة مستقيمة تتقاطع متعامدة . وشاد فنانون مجهولون على ربوة تبعد عن الأكروبوليس بميل واحد ذلك البارثون الأصغر المعروف بالثسيوم أو هيكل ثسيوس(\*) . وملاً المثلون قواصر البناء ووجهاته بالنقوش المحفورة . وأنشئوا له إفريزاً فوق الأعمدة الداخلية القائمة على جانبيه . وطلّى الرسامون ( الكرانيش ) والخزوز ، والواجهات والإفريز ، كما طلّوا بالألوان الزاهية الجدران من الداخل التي لا يدخل إليها إلا قليل من الضوء . ينفذ في المربعات الرخامية(\*\*) .

وكان خير ما قام به البناؤون في عصر بركليز هو الأكروبوليس ، الحاضرة القديمة لحكومة المدينة ودينها ؛ وقد بدأ تُستكلز تجديده ، فاخطت هيكلاطوله مائة قدم سمى لهذا السبب « ذا المائة قدم » Hecatompedon . فلما سقط تُستكلز وقف العمل في بنائه لمعارضة الحزب الأجركي في ذلك ، بحجة أنه إذا أريد إقامة بيت للإله أثينة لا يكون شوثماً على المدينة وجب أن يقام هذا البيت في موضع الهيكل القديم هيكل أثينة بولياس ( أثينة المدينة ) الذي دمره الفرس . لكن بركليز ، الذي لم يكن من طبعه أن يعنى بهذه الأوهام ، رأى أن يقيم البارثون في موضع الهكتمپدون وسار في العمل وفقاً لهذه الخطة رغم احتجاج الكهنة . وشاد فنانونه على منحدر تل الأكروبوليس الجنوبي الغربي بهواً للموسيقى ( أوديوم Odeum ) يمتاز عن جميع أبناء أثينة

---

(\*) وهذه التسمية خاطئة لأن هذا الهيكل الذي أقيم في عام ٤٢٥ ؛ لا يمكن أن يكون هو الثسيوم الذي جاء إليه سيمون في عام ٤٦٩ بنظام ثستوس الزعرمة ؛ لكن الزمن يفسى القداسة على الخطأ كما يضيفها على السرعة ، ولها بقيت هذه التسمية التقليدية متداولة لأننا تموزنا التسمية المؤكدة الصحيحة .

(\*\*) والثسيوم هو خير ما احتفظ به من المباني اليونانية القديمة ، ولكنه رغم العناية به تنقصه مرهقاته الرخامية ، وما كان على جدرانه من الصور وبداخله من التماثيل ، وعلى قواصره من نقوش ، كما تنقصه جميع ألوانه الخارجية تقريباً . وقد لحقت أضرار كبيرة بواجهاته جعلت تمييز النقوش في حكم المستحيل .

بقبته المخروطية الشكل . وقد أتاح هذا البناء لهجائي بركليز المستمسكين بالقديم فرصة اعتنموها فأخلوا من ذلك الحين يسمون رأس بركليز المخروطي « أوديته Odeion أى بهو غنائته » وأقيم معظم الأوديوم من الخشب فلم يلبث إلا قليلا حتى عدا عليه الدهر . وكانت تقام فيه الحفلات الموسيقية ، ويتدرب فيه الممثلون على تمثيل مسرحيات ديونيسس ، وتجري فيه كل عام المباريات التي أنشأها بركليز في الموسيقى الصوتية والوترية . وكثيراً ما كان هذا السياسى الذى نبغ في كثير من الأعمال يقوم بالحكم في هذه المباريات .

وكان الطريق الموصل إلى قمة التل في الأيام القديمة ملتزماً متدرجاً ، على جانبيه تماثيل وقرايين الشكر للآلهة . وكان بالقرب من قمة التل مجموعة من الدرج الرخامية العريضة الضخمة تستند إلى بروج على كلا الجانبين . وشاد كلكراتيز فوق البرج الجنوبي أنموذجاً مصغراً لهيكل أبوني لأثينة في صورة نيكى أبتروس Nike Apteros أو النصر غير ذى الجناح(\*) . وكانت نقوش جميلة ( لا يزال بعضها محفوظاً في متحف أثينة ) تزين الحاجز ذا العمدة الصغيرة هي وطائفة من التماثيل تمثل النصر المجنح وتحمل لأثينة الغنائم التي جاءت بها من أماكن قاصية . وقد صنعت هذه التماثيل على صورة أجمل تماثيل فدياس ، وهي أقل قوة وعنفاً من تماثيل الإلهيات الضخمة التي في البارثنون ، ولكنها أكثر منها رشاقة في حركتها ، وأرق أهنها وأقرب إلى الطبيعة في شكل ملابسها ؛ وتماثل النصر الذى يربط خفيه خليق باسمه لأنه نصر خق للفن اليونانى .

وأقام نيهكليز Mnesicles في أعلى سلم الأكربوليس مدخلاً ذا خمس

---

(٥) كثيراً ما كانت تماثيل نصر تصنع من غير أبنحة حتى لا تستطع مدبرة المدينة . وقد هدم الأتراك هذا المعبد في عام ١٦٨٧ م ليقيموا مكانه حصناً . واستطاع لورد إلجين Lord Elgin أن ينقل من المعبد بعض قطع من الإفريز ويرسلها إلى المتحف البريطاني . وفي عام ١٨٢٥ أعيدت أحجار الهيكل وأعيد بناؤه في مكانه الأصل ، ووضعت قوالب من للصلصال المحروق في موضع الأماكن المفقودة من الإفريز التى أصابه كثير من الدمار .

فتحات أمام كل واحدة منها رواق ذو عمد دورية من طراز الأبواب الميسينية ، ولكنها أكثر منها إحكاماً . ومن هذه العمد أخذ الاسم الذى أطلق على البناء كله فيما بعد وهو البروبليا Propylaea أى ما أمام الأبواب . وكان لكل رواق إفريز ذو واجهة منحززة ، من فوقه قوصرة . وكان فى داخل الممشى طائفة من العمد الأيونية لم يتحرج من شادوها أن يضعوها داخل هذا المحيط الدورى . وزين داخل الجناح الشمالى برسوم من صنع بولجنوتس وغيره من الفنانين ، ووضعت فيه لوحات نذور من الأحمر أو الرخام ؛ ومن أجل ذلك سميت الهناكثكا Pinakotheka أى بهو الرخام . وبقي جناح صغير فى الجهة الجنوبية ناقصاً ، فقد تعطل العمل فيه بسبب الحرب أو بسبب الانتقال على بركليز ، فترك مدخل البارثنون مجموعة مشوهة من القطع الصغيرة المتفرقة الجميلة .

وكان لى إلى يسار الداخل من هذه الأبواب مزار الإركثيوم ذو الطراز الشرقى العجيب . وهذا أيضاً قد أدركته الحرب فلم يتم أكثر من نصفه حين وقعت أثينة فى محال الفوضى والفاقة على أثر نكبة إيجسپتامى Aegospotamai . وقد بدئ العمل فيه بعد موت بركليز بإيعاز المحافظين الذين كانوا يخشون أن يعاقب البطلان القديمان إركثيوس Erectheus وسكرپس Cecrops هما وأثينة ساكنة الضريح القديم ، والأفاعى المقدسة التى كانت تأوى إلى هذا المكان ، نقول كانوا يخشون أن تعاقب هذه كلها مدينة أثينة لأنها شادت البارثنون فى مكان غير مكانه الأول . وكانت الأغراض المختلفة التى شيد من أجلها البناء هى التى عينت شكله ، وقضت على وحدته . فقد خصص أحد أجنحته لأثينة بولياس (أثينة المدينة) ، ووضعت فيه صورتها القديمة ، وخصص جناح آخر لإركثيوس وپسیدن ، ولم يكن يحيط بالحراب أو جسم المعبد رواق بين أعمدة يضم أجزاءه المتفرقة ، بل كان يستند إلى ثلاثة أرواق متفرقة . وكان المدخلان الشمالى والشرقى تستدهما عمد أيونية رفيعة لا تفوقها

في جملها أية عمد أخرى من نوعها(\*) . وكان المدخل الشمالى بابا كامل البناء مزينا بأزهار مجفورة في الرخام . ووضع في المحراب تمثال أئينة الخشبى البدائى الذى هبط ، في اعتقاد الصالحين ، من السماء . وهناك أيضاً كان المصباح العظيم الذى لا تنطفئ ناره أبداً ، والذى صاغه كلمكس ، سلبى Cellinus زمانه ، من الذهب المصفى وزينه بأوراق الأكتوس كتيجان الأعمدة الكورنثية . وكان المدخل الجنوبي هو باب القدارى أو الكورنثيات Caryatids (\*\*\*) الدائع الصيت . وأكبر الظن أن تلك النساء الصابرات كن من نسل حاملات السلال الشرقيات . وفي تراليس Tralles من أعمال أسية الصغرى عمود قديم في صورة امرأة لا يترك مجالاً للشك في أن هذا الطراز من العمود شرق الأصل ، وأكبر الظن أنه بابلى . والثياب التى تغطى أجسام العذارى فاخرة ، ويدل انحناء الركبة عن أنهن مستريحات في وقتهن ، ولكن أولئك الفتيات أنفسهن لا يشعرن الإنسان بأن فيهن من القوة ما يعينهن على حمل ذلك البناء ، كما يشعر الإنسان حين ينظر إلى أجمل أنواع الأبنية . لقد كان هذا انحرافاً في الذوق أكبر ظننا أن فدياس لم يكن يجيزه قط .

(\*) لقد كانت هذه العمود ، لا عمد البارثونون ، هى التى أقيمت على مثالها العمود التى أنشئت فيما بعد . وكان أسفل كل عمود يتصل بصف الأعمدة بقاعدة أنكية ، مكونة من ثلاثة أجزاء مربوطة بمصاهيات شبكية أو أربطة . ويتدرج أعلى العمود حتى يصل إلى تاجه اللولبى برباط من الأزهار . وكان للدعامة المرتكزة على العمود حلقة عليها نقوش ، وإفريز من الحجر الأسود ، ومن تحت الطنف طائفة من النقوش البارزة . ولم تكن عناية الفنانين بحفر الحليات المكونة من أزهار اليباضية ، والقنن ، والياسمين البرى ، أقل من عنايتهم بالتأثيل نفسها . وقد نال الفنانون على كل قدم من هذه الحليات مثل ما نالوه من الأجر على كل صورة في الإفريز .

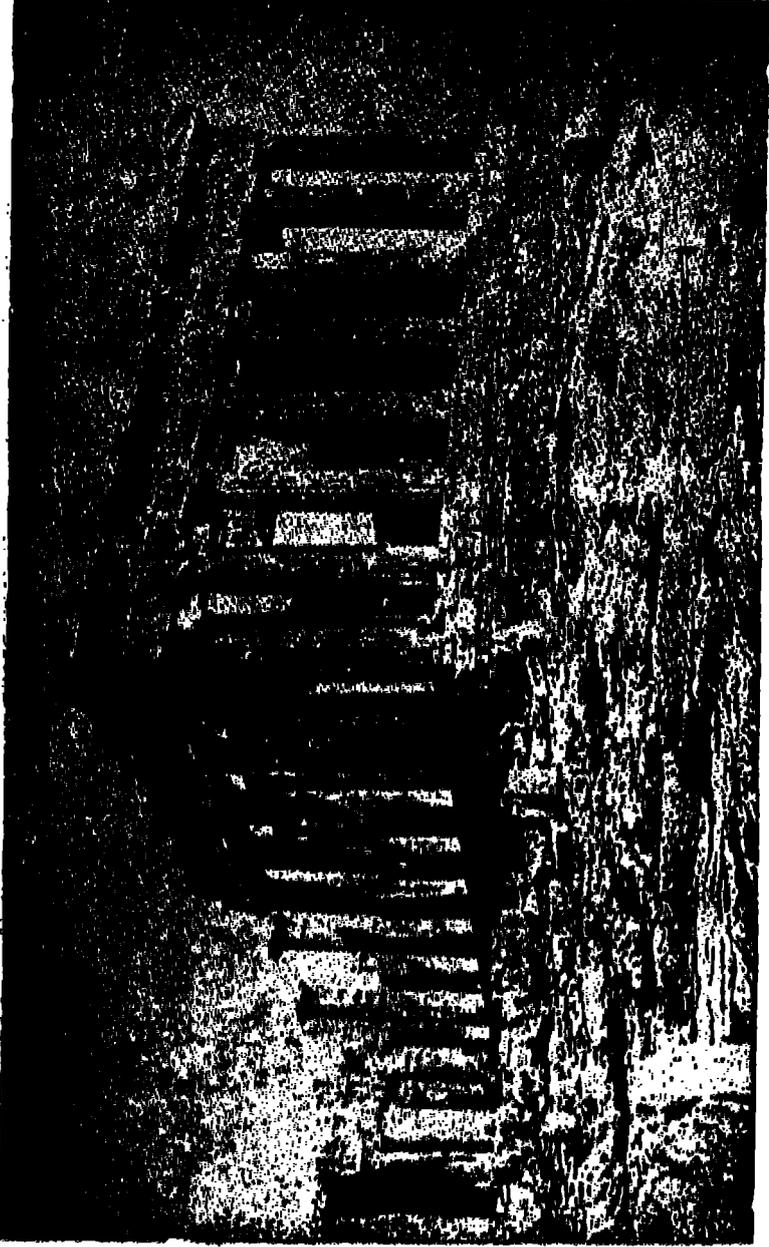
(\*\*) كان المهندس الرومانى فيرونوريوس Vitruvius هو الذى أطلق هذا الاسم على هذه الأشكال ، وقد أخذ من الاسم الذى كان يطلق على كاهنات أرتيميس في مدينة كرية Caryae من أعمال لكونيا Loconia . أما الأثينيون فلم يسموهم بأكثر من كوراي Karai أى العذارى .

٣ - البارثنون

في عام ٤٤٧ بدأ إكتنوس ينشئ هيكلًا جديدًا. لأثينة پارثنوس يساعده ذلك العمل كالكراتيز Callicrates ويشرف عليها فدياس وبركليز إشرافاً عاماً . وأنشأ في الطرف الغربي من البناء حجرة لكاهنتها العذارى سماها حجرة « العذارى » ton parthenos ، ثم استعير هذا الاسم على توالى الزمن فأطلق على البناء كله : واختار إكتنوس لبناء الهيكل رخام جبل بنتكلوس الأبيض المشوب بحبيبات حديدية ، ولم يستخدم في بنائه ملاطاً ، بل نحت كتل الحجارة وصقلت بحيث تمسك كل كتلة في التي تليها كأن الاثنتين كتلة واحدة ، وثقبت صفحات الأعمدة ووضعت في ثقب الصفحة قطعة من خشب الزيتون تصل كلا منها بالأخرى وتدور على التي تحتها حتى سوى السطحان المتقابلان ويصقلان فلا يكاد يرى فارق بينهما<sup>(٤٩)</sup> . وكان طراز البناء دورياً خالصاً وبسيطاً بسلطة أبنية العصر الذهبي ؛ أما شكله فكان رباعياً لأن اليونان لم تكن تعجبهم الأشكال المستديرة أو المخروطية ، ومن أجل هذا لم تكن في العمارة اليونانية عقود وإن يكن المهندسون اليونان على علم بها من غير شك . ولم تكن أبعاد البناء كبيرة فهي ٢٢٨ × ١٠١ × ٦٥ قدماً ، وأكبر الظن أنه كان يسود البناء كله تناسب معين كالتناسب التي يفرضه قانون بليكليتس ، فكانت جميع مقاييسه تتناسب تناسباً معيناً مع قطر العمود<sup>(٥٠)</sup> . ففي بسدونيا كان ارتفاع العمود أربعة أمثال قطره ، أما هنا فكان الارتفاع خمسة أمثال القطر ؛ وكان هذا الطراز الحديد وسطاً بين المتانة الاسبارطية والرشاقة الأتكية . وكان قطر كل عمود يزداد قليلاً من قاعدته إلى وسطه ( نحو ثلاثة أرباع البوصة ) ثم ينقص كلما علا ؛ ويميل نحو مركزه هو الأعمدة . وكان سمك كل عمود في ركن البناء يزيد قليلاً على سمك سائر الأعمدة ، وكل خط أفقى من قاعدة كل صف ومن الدخامة

المرتكزة عاياه ينحى إلى أعلى نحو وسط حتى إذا نظر إليه الإنسان من أحد طرفي هذا الخط الأي يظنه مستقيماً لم يستطع رؤية طرفه الثاني البعيد عنه . ولم تكن واجهات البناء كاملة التربيعة ، ولكنها خطلت بحيث تظهر لمن ينظر إليها من أسفل كأنها مربعة . ولم تكن هذه الانحناءات كلها إلا تصحيحاً دقيقاً للخداع البصرى ، وأولها لبدت قواعد صفوف الأعمدة منخفضة في وسطها مائلة نحو الخارج . وما من شك في أن هذا الضبط يتطلب قديراً كبيراً من العلم بالرياضيات والبصريات ، وأنه كان من المظاهر الهندسية الآلية التي جعلت الهيكل صرحاً يجمع بين العلم والفن . فقد كان كل خط مستقيماً في البارثون ، كما هو في علم الطبيعة ؛ خطاً منحنياً ؛ وكان كل جزء من البناء ينسحب نحو الوسط ، كما هو الشأن في التصوير ، انسحاباً دقيقاً بارعاً . وقد نشأ من هذا كله نوع من المرونة والرشاقة يخيل إلى الإنسان معه أنه يخلع على الحجارة نفسها حياة وحرية .

وكان فوق العارضة البسيطة ( العارضة الراكزة على الأعمدة ) سلسلة من الحزوز والأجنبة ( ما بين الحزوز ) تلى كلتاها الأخرى . وقد نقشت على الأجنبة الاثنين والتسعين نقوش بارزة تقص مرة أخرى كفاح « الحضارة » و « الوحشية » في حروب اليونان والطوراديين ؛ واليونان والأمزونييات ؛ والليبيثين والقناطره ( Centaurs ) ؛ والجبابة والآلة . ولا شك في أن هذه الألواح من صنع فنانيين كبريين يخفون في مهارتهم ، فهي لا تعادل النقوش البديعة التي على إفريز المدراب وإن كانت بعض رؤوس القناطرة لا تقل دقة وجمالاً عن صور رمبرانت Rembrandt ، وإن كانت هذه الرؤوس قد صنعت من الحجارة . وكان في قواصر السقف الهرمى طائفة من التماثيل المقامة من حجارة منحوتة كبيرة الحجم ، وفي القوصرة الشرقية المقامة فوق المدخل . كان يسمح للزائر أن يشهد مولد أئينة



(شكل ٢٢) البار تمون

من رأس زيوس . وفي هذا المكان يشاهد تماثلاً متكناً لثيوس (\*) قوى  
الجسم جباراً ، قادراً على تفكير الفلاسفة وسكون المتحضرين ، وتماثلاً جليلاً  
لإيريس Iris ( وهى هرمس فى صورة نسوية ) فى ثياب ملتصقة بجسمه  
ولكنها تلعب بها الريح ، لأن فدياس كان يرى أن الريح التى لا تلعب  
بالثياب تدير سوء .

وهناك أيضاً كان تماثل فخم لميبي Hebe إلهة الشباب التى كانت تصب  
الرحيق فى كؤوس الآلهة الأولمبية ، وثلاثة تماثيل رائعة « للأقدار » . وكان  
فى الركن الأيسر أربعة رؤوس جياذ - تبرق أعينها ، وتنخر مناخيرها ،  
وتزيد أفواهاها وهى مسرعة فى علوها ، تعلن شروق الشمس . وكان الركن  
الأيمن يسوق القمر للمغيب عربته ذات الجياذ الأربعة والرؤوس الثمانية أجل  
رؤوس للخيل فى تاريخ النحت كله . وفى القوسرة الغربية نرى أثينة تنازع  
بسيلن السيادة على أتكا . وهناك أيضاً كانت خيول ، كأنها وضعت لتكفر  
عن سخافات الإنسان الكثيرة ، وكانت هناك تماثيل لأناس متكئين تمثل فى  
فخامتها غير الواقعية نهيرات أثينة الصغيرة . ولعل تماثيل الرجال كانت  
كثيرة العضلات فوق ما يجب ، ولعل تماثيل النساء كانت أكبر مما ينبغى ،  
ولكننا نشاهد تماثيل قد تجمعت بحالتها الطبيعية التى تجمعت بها هنا ، وقلما  
نرى تماثيل بهذه الكثرة قد نسقت فى ذلك المكان الضيق من قوسرة البناء .  
ويصفها كتونفا Canova وصفاً لا نشك أنه قد غالى فيه فيقول : « إن سائر  
التماثيل من حجارة أما هذه فمن اللحم ودم » .

وأجل من هذه وأكثر منها جاذبية صور الرجال والنساء التى فى الإفريز ،  
فهنا نشاهد أشهر النقوش كلها على الإطلاق تمتد إلى مدى ٥٢٥ قدما فى أحد  
الجدران الخارجية للمحراب ، وفى داخل الرواق . وأكبر الظن أن هذه

---

(\*) إن الأسماء التى نطلقها على التماثيل القائمة فى البارثونون غنية فى أكثر الأحيان .

التقوش تمثل فتيان أتكا وفتياتها يقدمن الهدايا وفروض الطاعة للإلهة أئينة  
في يوم الاحتفال بألعاب الجامعة الأئينية ، فترى جزءاً من الموكب يتحرك  
بمحاذاة الجانبين الغربي والشمالى ، وجزءاً آخر يتحرك بمحاذاة الجانب  
الجنوبى ، ثم يلتقيان في الواجهة الشرقية أمام الآلهة ، وهى تقدم فى فخر  
وكبرياء هدايا المدينة وجزءاً من مغامرها إلى زيوس وغيره من الآلهة الأولمبية .  
وهناك أيضاً فرسان حسان تتمثل فيهم المهابة والرشاقة فوق خيول أجمل  
منهم ، وعربات تفل طائفة من كبراء المدينة تتبعهم جماعات من العامة تبدو  
عليهم مظاهر السعادة وهم يسرون فى الموكب رجالا . ونرى فتيات حسناً ،  
وشيوخاً هادئين يحملون أغصان الزيتون وصحاف الكعك ، ونرى الخدم  
وعلى أكتافهم أباريق من الخمر المقدسة ، ونساء موقرات يحملن إلى الإلهة  
الأثواب الخارجية التى نسجتها وطرزنها استعداداً لهذا اليوم المقدس وقبل أن  
يحل بزمن طويل . وترى الأضحية تمشى لتتلاقى مصبرها وهى صابرة  
كالأنوار أو غاضبة عارفة بما ينتظرها من بلاء ، وعذارى الطبقات الراقية  
يأتين بآنية الطقوس والتضحية ، وموسيقيين يعزفون على القيثارات أناشيد  
خالدة لا تسمع لها نغما . وقلما نرى حيوانات أو أناسى قد بذل فى تكريمها  
من الفن مثل ما بذل فى هذه التقوش ؛ فقد استطاع المثالون بما رسموا وظللوا  
فيما لا يزيد على بوصتين ونصف بوصة من النقش البارز أن يحددوا العين  
فيخيل إليها أن جواداً أو فارساً بعيداً عن آخر ، وإن كان أقربها لا يرتفع  
عن خلفية الصورة أكثر من سائر التقوش<sup>(٥١)</sup> . ولربما كان من الخطأ أن  
يكون هذا النقش البديع عاليا لا يستطيع الناظر إليه أن يتأمله فى يسر وراحة  
ويستوعب كل ما فيه من رونق وجمال ، وما من شك فى أن فدياس كان  
يتعلم عن هذا وهو يغمز بعينه بحجة أن الآلهة كانت تستطيع رؤيته ؛  
ولكن الآلهة كانت تحتضر وهو ينقش هذه التقوش .



( شكل ٣٣ ) إلامات و « إيريس »  
القصيدة الشرقية للبارثون ( المتحف البريطاني )



( شكل ٣٤ ) سكريس وإينته  
القصيدة الغربية للبارثون ( المتحف انه بطاني )

وكان مدخل الهيكل الداخلى تحت الآلهة الجالسة المنقوشة فى الإفريز . وكان داخل هذا الهيكل صغيراً نسبياً لأن معظم الفراغ كانت تشغله صفوف من الأعمدة الدورية التى تحمل السقف وتقسّم المحراب إلى صحن ومسيين ، وفى الطرف الغربى كان سنا أثواب أئينة الذهبية يذهب بأبصار عبادها ، وكان رجعها ودروعها وأفاعيها توقع الرعب فى قلوبهم . وكان من خلفها حجرة العذارى تزينها أربعة أعمدة دورية الطراز . وكان فى الألواح الرخامية التى تغطى السقف من الصفاء ما يسمح بنفاذ بعض الضوء إلى صحن المحراب ، ومن العتمة ما يكتفى لمنع الحرارة عنه ؛ هذا إلى أن التقي ، كالحب ، يضد عن المتقين حر الشمس . وكانت الطنفة منقوشة نقشاً دقيقاً بذل فيه كثير من العناية ، وكانت تعلوها وقايات من الآجر ركبت فيها ميازيب لإزالة مياه الأمطار . وكانت أجزاء كثيرة من الهيكل مظلمة بالألوان الزاهية الصفراء والزرقاء والحمراء . فأما الرخام فقد طلى باللونين الزعفرانى واللبنى ، وكانت الحروز وبعض النقوش زرقاء ، وكذلك كانت أرضية الإفريز . أما الواجهة فكانت حمراء ، وكان كل ما فيها من الصور ملوناً (٥٢) . وقد فضل اليونان الألوان الناصعة على الألوان الهادئة لأنهم شعب اعتاد جو البحر الأبيض المتوسط ولأن فى طاقته أن يتحمل الألوان البراقة ، بل هو يفضلها عن الألوان الخفيفة الهادئة التى توأم جو شمال أوربا القاتم . والآن وقد تجرد البارثنون من ألوانه فإنه يبدو أجمل ما يكون فى الليل حين تظهر من الفراغ الذى بين العمود مناظر السماء المتغيرة ، أو منظر القمر معبود الأقدمين ، أو أضواء المدينة النائمة مختلطة بتلألأ النجوم (\*) .

---

(\*) لقد كان الذى أبهى على البارثنون ، كما أبهى على الإركثيوم والتسيوم ، هو أن هذه الهياكل حولت إلى كنائس ، ولم تكن هذه المبانى تحتاج فى هذا التحويل إلى تغيير كبير فى أساساتها . لأنها فى كلتا الحالتين مخصصة للنداء . وحول البارثنون بعد أن احتل الترك البلاد فى عام ١٤٥٦ إلى مسجد وأقيمت فيه مثانة . ولما حاصر البنادقة مدينة أثينة فى عام ١٦٨٧ استخدم الأتراك الهيكل ليخزنوا فيه كل يوم ما تحتاجه مدافعهم من البارود . ولما أبلغ هذا =

لقد كان الفن اليوناني أعظم ما أبدعه اليونان ؛ ذلك أن روائحه ، وإن لم تقو على مقاومة عوادي الأيام ، قد بقي من صورتها وروحها ما يكفي لأن يجعلها نبراساً تهتدى به كثير من الفنون ، ووحياً يلهمها مدى كثير من الأجيال وفي كثير من البلدان . ولقد كان في هذا الفن أخطاء ، شأنه في هذا شأن كل عمل يعمله الإنسان ؛ ولقد كانت التماثيل تعنى بالجسم فوق ما يجب أن تعنى به ، وقلما كانت تنفذ إلى الروح ؛ فهي تحملنا على الإعجاب بكمالها ، لا بالشعور بما فيها من حياة . وكان شكل المباني وطرزها محصورين في حدود ضيقة ، وظلت هذه المباني مدى ألف شكل متشعبة بالشكل الرباعي البسيط الذي أخذته عن المباني الميسينية(\*) ، ولم تكن تبتدع شيئاً في غير ميدان الدين ؛ ولم تحاول إلا طرق البناء السهلة ، وتجنبت الأساليب الصعبة كالأقواس والقباب ، ولعلمهم لو أقدموا عليها لوجدوا فيها

---

= الخبير لقائد الإنقاذ أمر بأن تطلق فيران مدافعه على البارثون ، واخترقت قديفة سقف الهيكل ونسف الدارود وغربت نصف البناء . ولما استولى مروسيني Morosini على المدينة حاول أن يهب تماثيل اقواس ، ولكنها سقطت من عماله وهم ينزلونها من أماكنها وتحملت . وفي عام ١٨٠٠ م حصل لورد إلجين ، سفير بريطانيا في تركيا ، على إذن من الباب العالي بأن يتنقل بعض التماثيل والنقوش إلى المتحف البريطاني حيث تكون ، على حد قوله ، أكثر أماناً من تقلبات الجو وخطر الحروب . وكان من بين ما ضمه بهذه الطريقة اثنا عشر تماثلاً ، وخمسون لوحة من لوحات الواجهة ، وست وخمسون قطعة من الإفريز . وأشار خبير الفنون في المتحف البريطاني بعدم شراء هذه الآثار ، ولم يوافق المتحف على أداء ١٧٥٠٠ ريال أمريكي ثمناً لما لا يعد مفاوضات دامت عشرين سنة . وكان هذا المبلغ أقل من نصف ما أنفقه لورد إلجين في الحصول عليها ونقلها (٥٣) . إلى إنجلترا ؛ وأطلقت المدافع مرتين على الأكر بوليس في أثناء حرب الاستقلال اليونانية ( ١٨٢١ - ١٨٣٠ ) بعد بضع سنين من ذلك الوقت ودمر بذلك جزء كبير من هيكل الإركتيوم (٥٤) ولا تزال بعض أجزاء من جهة البارثون في أماكنها ، وبعض ألواح من الإفريز في متحف أثينا ، وعد قابل غيرها في متحف اللوفر . ولقد شاد سكان ناشفيل ، وتندى ، نماذج لبارثون بأبعاده الأصلية ومن نفس المواد التي استخدمت في بنائه ؛ ومباغ علمنا أنها زيت ولوننت بنفس الزينات والألوان . ويجوزي المتحف الفنى بنويورك على أنموذج ظني لدخول الهيكل .

(\*) وفي مقدور الإنسان أن يلاحظ أيضاً عدم النظام في الإبنية المقامة على الأكر بوليس وفي الأبنية المقدسة بألمانيا . ولكن يصعب عليه أن يحكم هل كان عدم النظام هذا ناشئاً من فساد في اللوح أو أنه كان مصادفة من مصادفات التاريخ .



(شکر ۲۰) نورستان من الإنزیرو القرو اچراشود فی کتف کبریتانی

حيادين للعمل واسعة . وكانوا يقيمون سقفهم بالطريقة غير الجميلة طريقة  
العمد الداخلية المقامة بعضها فوق بعض . وكانوا يزعمون داخل هياكلهم  
بالتماثيل التي لا يتناسب حجمها مع حجم البناء الكلي ، وكانت زيتها تنقصها  
البساطة والتحفظ اللذين يتوقع الإنسان وجودهما في طراز أبنية العصر الذهبي .  
على أنه مهما تكن أغلاط ذلك الفن فإنها لا ترجح تلك الحقيقة الماثلة في  
الأذهان ، وهي أن الفن اليوناني قد خلق على طراز أبنية العصر الذهبي .  
وجوهر هذا الطراز — إذا سمح لنا أن نذكر مرة أخرى موضوع هذا الفصل  
قبل أن نختتمه. — من حيث نظامه وشكله هو : التوسط والاعتدال في  
التخطيط والتصميم والتغيير . والتزيين ، والتناسب بين الأجزاء ، والوحدة  
التي تشملها كله ، وعلو سلطان العقل دون أن يفضى بذلك على الشعور ،  
والكمال الهادئ الذي يقنع بالبساطة ، والسمو الذي لا يدين بشيء إلى  
انضمامه . ولم يكن لطرز من الأبنية اللهم إلا الطراز القوطي ، من الأثر  
مثل ما كان لهذا الطراز ، والحق أن التماثيل اليونانية لاتزال هي المثل الأعلى  
في فنها ، وقد ظلت العمد اليونانية حتى الأمس القريب هي المسيطرة على  
فنون العمارة تحول دون قيام طرز أخرى أبجل منها وأوقع في النفس . وإن  
من الخير أننا قد أخذنا نتحرر من سيطرة الفن اليوناني لأن كل شيء ، حتى  
الكمال نفسه ، يصبح ثقيلابغيضاً إذا لم يتغير . ولكننا بعد أن يتم تحريرنا  
بزمن طويل سنجد علما وحافزاً في هذا الفن الذي كان حياة العقل ممثلة في  
ذلك الطراز ، وهو خير ما أهدته بلاد اليونان إلى بني الإنسان .