الباب الرابع عشر

الفن اليونانى فى عصر پركليز

الفصل 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 أوانى الطبخ مرتبة بذوق وتنسيق ، وإن سخر من ذلك الثرثارون المتفيهقون . أجل إن الأشياء جميعها بلا استثناء يزداد جمالها إذا نسقت وصفت بانتظام . فهذه الأوانى كلها تبدو حينئذ كأنها مجموعة متناسقة يكمل بعضها بعضا ومركزها المتكون منها جميعاً يخلق فيها جمالا يزيده بُعد 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 ، وبالدقة والوضوح ، وبالتناسب والنظام ، هو العامل الأساسى فى الثقافة اليونانية ؛ وتراه واضحاً فى شكل كل وعاء ومزهرية ونقشهما ، وفى كل مؤلف يونانى فى العلم والفلسفة . إن الفن اليونانى هو العقل مجسما واضحاً والتصـــوير اليونانى هو منطق الخطوط ، والنحت اليونانى هو عبادة التناسب ، والعمارة اليونانية هى الهندسة الرخامية . ليس فى الفن

(شكل ٢٩) هيكل نيكى أپتروس ومدخله

البركليزى مغالاة فى العواطف ، ولا شذوذ فى الشكل أو محاولة تهدف إلى التجديد عن طريق الغريب غير المألوف(*) ؛ وليس الغرض الذى يرمى إليه هو تمثيل ما فى الحقائق الواقعية من الخلط وعدم التناسق ، بل الغرض من هذا الفن هو الاستحواز على جوهر الأشياء الذى ينيرها ، وتصوير إمكانيات الناس المثالية . ولقد استحوز السعى للحصول على الثراء والجمال والمعرفة على عقول الأثينيين فشغلهم عن التفكير فى التقى والصلاح ، وفى ذلك يقول أحد المدعوين إلى وليمة عند زنوفون : « قسما بالآلهة جميعهم أنى لو أعطيت كل ما لملك الفرس من سلطان لفضلت عليه الجمال »(٣) .

ولم يكن اليونانى ، مهما تكن الصـــورة التى يرسمها له الروائيون فى العصور التى هى أقل من عصره رجولة ، عابداً مخنثاً للجمال ، أو إنساناً يستخفه الطرب ويتغنى بأسرار الفن حباً فى الفن ، بل كان يُخضع الفن فى فكره للحياة ، ويفكر فى الحياة على أنها أعظم الفنون على الإطلاق . وكان ذا نزعة نفعية تميل به عن الجمال الذى لا نفع فيه ، وكان النافع والجميل والطيب مرتبة كلها فى تفكيره ارتباطها فى فلسفة سقراط(**) ، وكان يرى أن الفن هو قبل كل شىء تجميل طرق الحياة ووسائلها . فكان يتطلب أن تكون آنيته ومصابيحه ، 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 هـــذا كله أنه كان يحرص على أن يكرم آلهته ، ويستجلب عطفهم ورضاهم ، ويعبر عن شكره لهم لمـــا وهبوه من حياة أو نصر . وكان يهدى إليهم النذور من الصور والتماثيل ، ويهب الهياكل الشىء

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

(**) يقول استندال Stendhal : « ليس الشىء الجميل عند الأقدمين إلا صور رائعة الشىء النافع »(٤) .

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

والفن يبدأ فى المنزل وبشخص الفنان . فالناس يصورون أنفسهم قبل أن يصوروا شيئاً آخر ، ويزينون أجسامهم قبل أن يزينوا بيوتهم ، فالحلى ، كأدهان الزينة ، قديمة العهد قدم التاريخ نفسه . ولقد برع اليونانى فى قطع الجواهر ونقشها ، وكان يستخدم فى هذا العمل آلات بسيطة من البرنز ، كالمثاقب البسيطة والأنبوبية ، وحجر الجلخ ، ومادة للصقل مكونة من (الصنفرة) والزيت[٥] . ولكن عمله مع هذا كان يبلغ من الدقة والإتقان درجة يحتاج إنجاز دقائقها ، فى أكبر الظن ، إلى منظار مكبر ، وإلى هذا المنظار بلاريب لتتبع هذه الدقائق[٦] . ولم تكن النقود على درجة كبيرة من الجمال فى أثينة حيث كانت صورة البومة الكئيبة هى التى تنقش على معظم النقود ؛

وكانت إليس صاحبة الزعامة على جميع مدن اليونان الأصلية فى هذا الميدان ، ثم أصدرت سرقوسة فى أواخر القرن الخامس قطعة ذات عشر درخمات لم تفقها قط قطعة أخرى فى جمالها الفنى . وقد احتفظ فنانو كلسيس بزعامة المدن اليونانية فى النقش على المعادن ، وكانت كل مدينة فى حوض البحر الأبيض المتوسط تعمل للحصول على أدواتها الحديدية ، والنحاسية ، والفضية . وكانت المرايا اليونانية أبعث للسرور مما تستطيعه معظم المرايا بطبيعتها ، ذلك أن الإنسان وإن لم يكن فى وسعه أن يرى خياله واضحاً كل الوضوح فى 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 الحسان ، أو الآلهة .

وظل الفخرانيون يمارسون صنع الأشكال ويتبعون الأساليب التى كانت لديهم فى 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 إصبع الصورة التى صنعها لزيوس : « إن بنتاركس جميل » . وفى النصف الأول من القرن الخامس وصل طراز الصور الحمراء ذروته فى مزهرية أخيل وبنثيسيليا ، وكأس إيسوب والثعلب المحفوظ فى متحف الفاتيكان ، وصورة أرفيوس بين التراقيين المحفوظة فى متحف برلين . وأجمل من هذه كلها قوارير الدهن البيضاء التى صنعت فى منتصف ذلك القرن . وكانت هذه القوارير الرفيعة تصنع للنساء خاصة وتدفن معهم عادة ، أو تلقى فوق تلومة الحطب التى تحرق عليها أجسامهم حتى يمتزج ما فيها من الزيت المعطر بلهب الحطب . وحاول ناقشو المزهريات أن يجعلوا منها مستقلين فرديين فى عملهم ، وكانوا أحياناً ينقشون على الآنية قبل إحراقها موضوعات لو رآها فنانو العصر القديم الحافظون لأثارت دهشتهم . من ذلك أن مزهرية رسمت عليها صورة شبان يعانقون بعض عشيقاتهم بلا حياء ، ورسم على مزهرية أخرى

رجال يتقايئون وهم خارجون من وليمة ؛ وعلى مزهريات أخرى هذه وتلك صور تمثل كل ما يستطاع عمله فى شئون التربية الجنسية[٨] . وقد ترك صناع المزهريات فى عصر پركليز — بريجوس Brygus . وسوتاذيز ، وميدياس — الأساطير القديمة واختاروا لهم مناظر من حياة الناس فى عصرهم ، وأكثر ما كانوا يسرون منه حركات النساء الرشيقة ، ولغب الأطفال الطبيعى . وكانوا أصدق فى رسمهم من سابقيهم : فكانوا يظهرون من الجسم منظره الجانبى أو يظهرون ثلاثة أرباع منظره الكامل ؛ وكانوا يبينون الضوء والظل باستعمال محلول للطلاء الزجاجى خفيف أو غليظ ، ويرسمون الصور بحيث تبين الخطوط الخارجية والعمق وثنايا أثوابه السيدات . وكانت كورنثة وچيلا الصقلية مركزين لطلاء المزهريات الدقيقة التى كانت تصنع فى ذلك العهد ، ولكن أحداً لم يكن يشك فى تفوق الأثينيين على كل من عداهم فى هذه الناحية . ولم يكن الذى انتزع السيادة من فخرانى السرمكس (حى الفخرانيين فى ضواحى أثينة) هو منافسة غيرهم من الفخرانيين ، بل كان قيام فن النقش المنافس لفنهم هذا . وحاول رسامو المزهريات أن يردوا هذا الهجوم بتقليد موضوعات الناقشين على الجدران وطرزهم ، ولكن أذواق العصر لم تكن معهم ، وأخذ فن الفخرانى يتحول شيئاً فشيئاً فى خلال القرن الرابع من فن جميل إلى صناعة تسد حاجة الناس .

الفصل الثانى

نشأة فن التصوير

ـ اجتاز تاريخ التصور اليونانى خمس مراحل ، ففى القرن السادس كان معظمه يهدف إلى تزيين الخزف وبخاصة المزهريات ؛ وفى القرن الخامس كان أهم ما يعنى به العمارة وبخاصة طلاء المبانى العامة والتماثيل بالألوان المختلفة ؛ وفى القرن الرابع كان يحوم حول المنازل والأفراد فيزين المساكن ويرسم الصور ؛ وفى العصر الذى اصطبغت فيه البلاد الخارجية بالصبغة اليونانية كان معظمه فردياً يخرج صوراً تباع لمن يرغب فيها من الأفراد . وقد بدأ فن التصوير حين تفرع من الرسم العادى وبقى إلى آخر مراحله 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 بزلال البيض ، وطريقة تثبيت الرسوم بالحرارة وذلك بمزج الألوان بالشمع المذاب ؛ 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 تقدما جعل كندولس Candaules ملك ليديه يبتاع صورة من صنع بولاركس Bularchus بمثل وزنها ذهباً(٩) . لكن بداية كل الأشياء غامضة . وفى وسعنا أن ندرك ما كان لهذا الفن من الشهرة فى بلاد اليونان إذا علمنا أن بلنى قد خصه من صفحاته بأكثر مما خص به النحت . ويبدو أن الرسوم الجيدة التى أنتجها عصر اليونان الذهبى كانت موضع النقاش من النقاد وموضع

الإجلال من الشعب وأنها لم تكن تقل فى هذين عن أعظم نماذج فنى العمارة والنحت(١٠) .

ولم يكن پولجنوتس Polygnotus الثاسوسى أقل شهرة فى بلاد اليونان فى القرن الخامس من إنكتينس Inctinus أو فدياس . ونجد هذا المصور فى أثينة فى عام ٤٧٢ ؛ ولعل سيمون الثرى هو الذى توسط له فكلف بتزيين عدة مبان عامة ورسم صور على جدرانها(*) . وقد صور فى ذلك العهد على الاستوا Stoa ، التى سميت من ذلك الحين البوسيلى Boecile أو الرواق المصور ، والتى اشتق منها بعد ثلاثة قرون اسم فلسفة زينون(**) ، صور عليها منظر نهب طروادة — ولم يكن ذلك المنظر منظر المذبحة الرهيبة التى حدثت فى ليلة النصر ، بل كان منظر السكون الرهيب الذى ساد المدينة فى صباح اليوم الثانى ، والمنتصرون قد هدأ من سورتهم ما يحيط بهم من الخراب ، والمغلوبون ملقون على الأرض هادئين . وقد رسم على هيكل الديسكوريين صورة اغتصاب اللوسيپيديات . وكان تصويره النساء فى أثواب شفافة سابقة احتذاها من جاء بعـــده من الفنانين . ولم تثر هذه البدعة ثائرة المجلس الأمفكتيونى ، بل إن هذا المجلس دعا پولجنوتس إلى دلفى حيث صور فى اللسكى Lesche أو ردهة الاستراحة صورة أوديسيوس فى الجحيم وصورة أخرى لانتهاب طروادة . وكانت هذه الصور كلها مظلمات 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 فى وسط الملاحين ، ومعها كثيرات غيرها من النساء ولكنهن كن جميعاً يبهرهن جمالها الفتان ،

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

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

ووقفت أندرمكى فى إحدى الزوايا محتضنة أستياناكس ؛ ووقف فى زاوية أخرى غلام صغير يتعلق بمذبح من شدة الخوف ، وعلى بعد من البحارة كان جواد يتمرغ على رمال الشاطئ[١٢٠] . فى هذه الصورة كانت مسرحية « الطروادیات » قبل أن يكتبها يوربديز بخمسين عاماً . وأبى پولجنوتس أن يتقاضى أجراً على عمله هذا ، ووهب الصور لأثينة ودلفى كرماً منه وثقة بقدرته ومواهبه . وأعجبت بلاد اليونان كلها بعمـــله ، ومنحته أثينة مواطنيتها . وقرر المجلس الأمفكتيونى أن يحل ضيفاً على حساب الدولة فى كل مدينة يونانية ينزل بها (كما كان يريد سقراط لنفســـه) ، ولم يبق من آثاره كلها إلا قطعة صغيرة من اللون على جدار فى دلفى تذكرنا بأن الخلود الفنى ليس إلا لحظة عابرة فى حساب الأزمنة الجيولوجية .

وفى عام ٤٧٠ ق . م أقامت دلفى وكورنثة مباريات دورية فى التصوير تعقد كل أربع سنين لتكون جزءاً من الألعاب البيثية والبرزخية . وتقدم الفن وقتئذ تقدماً أمكن پانينس شقيق فدياس (أو ابن أخيه) أن يرسم صوراً لقواد الأثينيين والفرس فى واقعة مرثون يمكن تمييز أشخاصهم فيها . ولكنه كان حتى ذلك الوقت لا يزال يضع الأشخاص المصوَّرين جميعهم فى مستوى ويجعل طول قامتهم كلهم واحداً ؛ ولم يكن يمثل البعد بتصغير حجم الأشخاص شيئاً فشيئاً وبتنظيم الضوء والظل ، بل كان يمثله بالخطوط المنحنية التى تمثل الأرض الواقفين عليها . ثم تقدم الفن فى عام ٤٤٠ خطوة هامة . ذلك أن أجاثارخس Agatharchus ، الذى استخدمه إسكلس وسفكليز ليرسم مناظر مسرحياتهما تبين أن ثمة علاقة بين الضوء والظل من جهة والبعد من جهة أخرى . وكتب رسالة فى فن المنظور بوصفه وسيلة لإيجاد الخداع المسرحى . وعالج أنكساغوراس وديمقريطس الفكرة من الناحية العلمية ، فلما أوشك القرن على نهايته اشتهر ابولودورس Apollodorus الأثينى باسم اسكياجرافوس Skiagraphos أى مصور الظلال ، لأنه رسم صوراً استخدم

فيها الضوء والظل ، ولذلك قال عنه بلنى 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 المسرحى ويعتقد أنه خداع ، فكذلك يبدو أن الفنانين كانوا يرون أنه لا يليق بهم وأنه يحط من كرامتهم أن يظهروا السطح المستوى بمظهر الجسم ذى الثلاثة الأبعاد . ولكن فن المنظور وتوزيع الضوء والظل هما اللذان رفعا من شأن زكسيس Zeuxis تلميذ أپلودورس وجعلاه أعظم المصورين فى القرن الخامس . وقد قدم زكسيس من هرقلية (پنتيكا Pontica ؟) إلى أثينة حوالى ٤٢٤ ق . م ، وعد مجيؤه إليها حادثاً تاريخياً خطيراً رغم ضجيج الحرب القائمة وقتئذ . وكان « شخصاً » جريئاً مغروراً بنفسه ، يصور تصوير المغرورين . وكان فى الألعاب الأولمبية يتبختر فى قباء ذى مربعات طرز عليه اسمه بالذهب ؛ وكان فى مقدوره أن يكون له مثل هـــذه القباء لأنه كان وقتئذ قد جمع « من عمله ثروة طائله »[١٥] . ولكنه كان يعمل بعناية الفنان العظيم وإخلاصه ، ولما أن أخذ اجثاركس Agatharchus يزدهى بسرعته فى التصوير رد عليه زكسيس فى هدوء : « إنى أحتاج إلى وقت طويل » . وتخلى عن عدد كبير من روائع صوره بحجة أنها لا تقدر بثمن مهما عظم ، وكان الملوك يعدون أنفسهم ســعداء حين يحصلون عليها ، ولم تكن المدن أقل حرصاً على اقتنائها من الملوك .

ولم يكن فى جيله إلا منافس واحد هو پرهسيوس Parrhassius الإفسوسى الذى لا يكاد يقل عنه فى عظمته ، ولم يكن بالتأكيد أقل منه عجباً بنفسه . وكان پرهسيوس يضع على رأسه تاجاً من الذهب ويلقب نفسه « أمير المصورين » ، ويقول إنه أوصل الفن إلى درجة الكمال[١٧] . وكان يعمل هذا كله فى مرح ومزاح ويغنى وهو يرسم[١٨] . وتقول الشائعات إنه اشترى عبداً وعذبه لكى يدرس عليه ما يبدو على وجهه من مظاهر الألم فيستطيع أن يرسم صورة پروميثيوس[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 الإعياء . ومن صوره صورة كبرى على جدار ، هى صورة أهل أثينة يمثلهم فيها قساة وزعماء ، متكبرين وأذلاء ، متوحشين وجبناء ، متقلبين وكرماء ؛ ويبلغ من أمانته فى هذه الصورة أن الجمهور الأثينى — على ما تقول الروايه — أدرك لأول مرة ما فى طباعه من تعقيد وتناقض(٣٠) .

وأدى التنافس الشديد بينه وبين زكسيس Zeuxis إلى اشتراك الرجلين فى مباراة عامة . ذلك أن زكسيس رسم بعض عناقيد العنب رسما بلغ من إتقانه ومشابهته للعنب الطبيعى أن الطيور حاولت أكله . وأعجب المحكمون أشد الإعجاب بهذه الصورة ، ووثق زكسيس من الفوز وثوقاً جعله يأمر پرهسيوس أن يزيح الستار الذى يخفى وراءه الصورة التى رسمها الفنان الإفسوسى ، فلما تبين أن الستار جزء من الصورة ، وأن زكسيس نفسه قد خدع اعترف فى غير حقد بهزيمته . ولم يفقد زكسيس بهذا شيئاً من شهرته ، فقد اتفق فى كرتونا على أن يرسم صورة لهلن توضع فى معبد هيرا اللسينية Lacinian Hera ، على شريطة أن تقف أمامه عاريات أجمل خمس نساء فى المدينة ، ليختار من كل واحدة منهن أجمل ما فيها ، ثم يجمع مما أخذه منهن صورة ثانية لربة الجمال(٣١) . وحييت بنلپى بفضل تصويره حياة جديدة ، ولكن أكثر ما كان يعجب به من صُوَره صورةُ رياضى كتب تحتها يقول إن الناس يجدون نقده أيسر عليهم من مجاراته . وكانت بلاد اليونان كلها تسر من غروره وتتحدث عنه بقدر ما تتحدث عن أى كاتب مسرحى ، أو حاكم سياسى ، أو قائد حربى . ولم يكن أحد أوسع منه شهرة إلا المتبارون لنيل الجوائز الرياضية .

الفصل الثالث

أساتذة النحت

١ — أساليبهم

على أن التصوير بقى رغم هذا التفوق غريباً على العبقرية اليونانية التى كانت تحب الشكل أكثر مما تحب اللون ، والتى جعلت تصوير العصر الذهبى (إذا حكمنا عليه بأقوال الناس فيه) دراسة فى الجماد للخطوط والتصميم لا إدراكاً حسياً لألوان الحياة . أما ما كان يولع به الرجل اليونانى ويسر منه فهو منتجات النحت ، ولذلك كان يملأ بيته ، وهياكله ، وقبوره ، بتماثيل صغيرة من الطين المحروق ، ويعبد آلهته بتصويرها فى الحجارة ، ويقيم على قبور موتاه ألواحاً منقوشة تعد من أكثر منتجات الفن اليونانى وأوقعها فى النفس . وكان العمال الذين ينقشون هذه الألواح من الصناع غير ذوى الحذق ، ينقشون ما حفظوه عن ظهر قلب ، ويكررون ألف مرة الموضوع المألوف ؛ موضوع فراق الأحياء للأموات فراقاً هادئاً وأيدى الأحياء مقبوضة . غير أننا يجدر بنا أن نذكر أن فى هذا الموضوع من النبل ما يحتمل التكرار . لأنه يظهر ما اتصف به خلائق العصر الذهبى من ضبط للنفس فى 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 ؛ يعملون عملا من أعمال الحياة الدنيا — كطفل يلعب بالطوق ، وبنت تحمل إبريقاً ؛ ومحارب يعجب بعدته الحربية ، وفتاة تفخر بحليها ، وغلام يقرأ كتابه وكلبه راقد تحت مقعده.

راض بموضعه ولكنه يرقب سيده . وتظهر هذه الألواح الموت مظهر الحادث الطبيعى ، وهو لذلك عندهم شىء يمكن العفو عنه ، وعدم الحقد عليه .

وأكثر من هذه الألواح تعقيداً ما خلفه هذا العصر من نقوش محفورة هى أرقى ما وجد من نوعها ؛ ويمثل أحدها أرفيوس يلقى نظرة وداع طويلة على يورديس Eurydice التى استردها هرمس إلى العالم السفلى(٢١) . وفى نقش ثان نرى دمتر تعطى تريتولموس الحية الذهبية التى يستحدث بها فن الزراعة فى بلاد اليونان ؛ ولا يزال بعض اللون فى هذا النقش لاصقا بالحجر ، يوحى بما كان عليه النقش اليونانى فى العصر الذهبى من روعة وصدق تعبير(٢٢) . وأجمل من هذين النقشين مولد أفروديتى الذى حفره على أحد أوجه « عرش لدفيزى »(*) حفار غير معروف لعله تدرب على فنه فى أيونيا . وترى فيه إلهتان ترفعان أفروديتى من البحر ، وثوبها الرقيق المبلل ملتصق بجسمها ، يظهر كل ما فيه من روعة الأنوثة الناضجة . ورأسها شبيه بعض الشبه برءوس الأسيويات ، ولكن أثواب من يرافقنها من الإلهات ووقفتهن الرشيقة 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 لتضىء به ظلمة المساء ؛ ولعل وجه هذه المرأة وأثوابها أقرب إلى الكمال مما على الجانب الرئيسى للعرش .

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

(*) هى كتلة من الرخام عثر عليها فى رومة حين هدم قصر لدفيزى الصغير . والحجر الأصلى فى متحف ترمى Muse delle Terme برومة ، وتوجد نسخة جيدة منه فى متحف الفن بنيويورك .

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

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

لقد كان المثال فى عهد پركليز عظيم الاهتمام بكل جارحة من جوارح الجسم لا تقل عنايته بالبطن عن عنايته بالوجه ، يعبر أدق تعبير عن حركات اللحم المرن على الهيكل العظمى المتحرك ، وعن انتفاخ العضلات ، والأوتار ، والأوعية ؛ وعما فى تركيب اليدين والأذنين والقدمين من عجائب تجل عن الحصر ، ويفتتن بما يلقى من الصعاب فى تمثيل أطراف الجسم ؛ ولم يكن فى غالب الأحيان يستخدم نماذج حية تقف أمامه فى منحته ، بل كان يكتفى فى أكثر الأوقات بملاحظة الرجال عارين نشطين فى مدارس الألعاب وميادينها ، وملاحظة النساء يمشين فى وقار فى المواكب الدينية أو ينهمكن انهماكاً طبيعياً فى أعمالهن المنزلية . ولهذا السبب ، لا لحيائه ، نراه يركز دراسته للتشريح على الرجال دون النساء ، ونراه فى تصويره للنساء يستبدل بدقة التشريح الجسمى تمثيل دقائق الثياب أحسن

عثيل — وإن كان يجعل الملابس شفافة إلى أبعد حد تمكنه منه جرأته . وكأن هذا الفنان قد مل رؤية أنصاف الثياب السفلى الجامدة التى يشاهدها على تماثيل مصر واليونان فى عهدهم الأقدم ، فتاقت نفسه إلى إظهار ملابس النساء يلعب بها النسيم لأنه فى هذا الوضع أيضاً قد أدرك خصائص الحركة والحياة .

وهو لا يكاد يترك أية مادة تقع فى يده ويستطيع استخدامها فى ذهنه إلا استخدمها — من خشب ، وعاج ، وطين محروق ، وحجر جيرى ، ورخام ، وفضة ، وذهب . وهو يستخدم أحياناً الذهب لصنع الثياب ، والعاج لصنع الجسم ، كما فعل فدياس فى تماثيله الذهبية العاجية . وكان البرنز هو المادة المحببة لمثال البلوبونيز ، لأنه يعجب بألوانها القاتمة التى تصلح كل الصلاحية لتمثيل أجسام الرجال الذين لوحتهم الشمس وهم عراة ، وكان لجهله بجشع الإنسان يظن أنه أبقى على الدهر من الحجارة . أما فى 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 ، وكأن نعومته ونصف شفافيته قد خلقا لتمثيل لون النســـاء الوردى ورقة أجسامهن . وقد كشف المثال بقرب أثينة رخام جبل بنتلكس Pentelicus ، ولاحظ أن ما فيه من حديد ينضجه طول الزمان والعوامل الجوية فيبدو للرائى وكأنه عرق من الذ ـ ، متلألأ وسط الحجر ؛ وأفلح بفضل ما وهب من الصبر ، وهو نصف العبقرية ، فى أن ينحت على مهل من المحاجر تماثيل حية . ومثال القرن الخامس حين يعمل فى البرنز يستخدم طريقة الصب الأجوف بالعملية المعروفة بعملية الشمع المفقود cire perdu ، وذلك بصنع نماذج من الجبس أو الصلصال للتمثال الذى يريد صبه ، ثم يغطيه بطبقة رقيقة من الشمع ، ويغطى هذا كله بعدئذ بقالب من الجبس أو الصلصال مسنن فى عدة مواضع ، ويضعه فى تنور تذيب حرارته الشمع فيخرج من الثقوب ، ثم يصب ذوب البرنز فى القالب من أعلاه حتى يملأ المعدن جميع المسافة التى كان يشغلها الشمع قبل

أن يذوب : ثم يبرد الشكل كله ويزيل عنه القالب الخارجى ، ويبرده ويصقله ، ثم يطلى البرنز بالملك أو يلونه أو يذهبه حتى يتخذ صورته النهائية . فإذا فضل الرخام بدأ بالكتلة غير المشكلة ، غير مستعين بأى نظام من نظم التوجيه(*) ، ويعمل من غير قواعد موضوعة ، مسترشداً فى 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 صورها 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 السوية ، 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 بهؤلاء 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 غليها ، ولكنه كان يسعه رغم هذا الخطأ أن يصب تماثيل من البرنز كالتمثال الذى وجد فى البحر قرب أنتيسثرا Anticythera وللذى يقال إنه تمثال إفبوس Ephebos تارة وتارة يقال إنه تمثال برسيوس Perseus الذى أمسك

(*) المراد بالتوجيه هنا بيان العمق الذى يجب أن يصل إليه النحات فى قطع الكتلة الحجرية التى يريد صناعتها قبل أن يبدأ الفنان عمله فيها . وكان بدء استخدام هذه الطريقة فى البلاد التى اصطبغت بالصبغة الهيلينية (٢٥) .

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

٢ — المدارس

إذا كان فن النحت اليونانى قد أخرج هذا القدر كله فى القرن الخامس ، فقد كان من أسباب ذلك أن كل مثال كان ينتمى إلى مدرسة بعينها ، وأن له مكاناً فى ثبت طويل من الأساتذة والطلاب ، يتوارثون حذق فنهم هذا ، ويقاومون تطرف الفردية المستقلة ، ويشجعون مواهبهم الخاصة ، ويسيطرون عليها ويهذبونها بالتضلع فى فنون الماضى وما أخرجته من بدائع ،

(*) فى متحف التكتولين بروما ؛ وأكبر الظن أنه صورة من تمثال ليزبان أصل نحت فى القرن الخامس .

(**) فى متحف أثينة ، وهناك صورة منه فى المتحف الذى بلوبوردك .

وتشكيلها بتفاعل هذه الأعمال مع القواعد الجديدة حتى أصبحت فناً أعظم مما تبتدعه فى العادة العبقرية المنعزلة المتحررة من القواعد والقوانين : إن الفنانين العظام يكونون فى الغالب نتاجاً لتسامى التقاليد الماضية وارتقائها إلى ذروتها أكثر مما يكونون نتيجة للخروج عليها . ومع أن الثائرين على التقاليد الماضية يكونون بطبيعتهم منشقين على تاريخ الفن الطبيعى ، فإن أسلوبهم الجديد لا ينتج شخصيات فذة سامية إلا بعد أن تثبته الوراثة ويطهره الزمن .

وقد قامت بهذا العمل خمس مدارس فى بلاد اليونان فى عهد پركليز : مدارس رجيوم ، وسكيون ، وأرجوس ، وإيجينا ، وأتكا . وفى عام ٤٩٦ أو حواليه استقر فى رجيوم فيثاغورس آخر من ساموس وصب تمثالا لفلكتيتس أذاع شهرته فى بلاد البحر الأبيض المتوسط . وقد أظهر فى وجوه تماثيله من علائم الانفعال ، والألم ، والشيخوخة ما هز مشاعر المثالين اليونان بأجمعهم حتى قرر المثالون فى العصر الذى انتشرت فيه الحضارة اليونانية خارج بلادهم الأصلية أن يحاكوه فى تماثيلهم . وفى سكيون واصل كناكس Canackus وأخوه أرسطكليز Aristocles العمل الذى بدأه قبلهما بمائة عام ديپونس Dipoenus وسليس Scllis من فنانى كريت . ورفع كلوون Calloin وأناتس Onatas مقام إيجينيا بين المدن اليونانية بما أظهرا من حذق فى صب البرنز ، ولعلهما هما اللذان صنعا قواصر إيجينيا . وفى أرجوس نظم أجلداس مراحل انتقال فن النحت فى مدرسته وبلغت ذروة مجدها على يد پليكليتس .

جاء پليكليتس من أرجوس وذاعت شهرته فيها حين وضع حوالى عام ٤٢٢ تصميما لتمثال من الذهب والعاج لهيرا إلهة المدينة ليوضع فى معبدها : وكان العصر الذى صنع فيه يرى أنه لا يفوقه فى دقته غير تماثيل فدياس الضخمة العاجية الذهبية(*) .

(*) ولعلنا نجد صدى لعظمة التماثيل فى رأس يونيو العظيم المحفوظ فى المتحف البريطانى ، والذى يقال عنه إنه مصنوع على مثال رؤوس تماثيل پليكليتس .

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

(*) لعل تمثال المحاربة المحفوظ فى الفاتيكان نسخة رومانية من هذا التمثال .

العريض الجمجمة ، والكتفان القويتان ، والجذع القصير ، والعضلات المتغضنة المسدولة على الحقو . وأجمل من هـــذا تمثال إفبوس Ephebos المحفوظ فى المتحف البريطانى ، وفيه تظهر أحاسيس الغلام كما تظهر عضلاته، ويبدو أنه منهمك فى تفكير هادئ لطيف فى شىء آخر غير قوته . وأضحت قواعد بليكليتس بفضل هذه التماثيل القانون الذى يتقيد به المثالون فى البلوپونيز ؛ وقد تأثر به فدياس نفسه ، وظلت له السيادة على النحاتين حتى قضى عليه پركسيتس وأحل محله ذلك القانون الآخر المناقض له والذى يجعل الجسم طويلا ، نحيلا ، رشيقاً ، وقد بقى هذا القانون الأخير ظاهر الأثر فى التماثيل الرومانية فى أوربا المسيحية .

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

(*) فى متحف تـ مى Musco dell Terme جذع رخامى هو نسخة من هذا التمثال صنعته يد فنان رومانى وفى معهد الأحياء المائية بميونخ نسخة برنزية من هذا التمثال صنعت فى عصر متأخر ، وفى المعهد الفنى بنيويورك نسخة تجمع بين جذع كالذى فى متحف الفاتيكان ورأس كالرأس الذى فى قصر لانسلى Lancelotti .

لجذع لكى تكسب الرمية أعظم قوتها ؛ ولم يتلو الوجه ويشوه بسبب ما يبذله الرامى من جهد ، بل ظل منبسطاً ، والرامى هادئ واثق من قدرته ؛ وليس الرأس ثقيلا أو وحشياً ، بل هو رأس رجل من لحم ودم ورقة وتهذيب ، فى وسعه أن يؤلف الكتب إذا نزل إلى مستوى من يكتبونها . ولم تكن هذه الآية الفنية إلا عملا واحداً من أعمال ميرون الكثيرة ، 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 فى مقدور أى إنسان ينظر إليه أن يظن أن هذه العذراء المحتشمة ترقب وهى هادئة راضية صاحب الناى يسلخ . أما تمثال مرسياس فأشبه بتمثال لبرنارد شو أدركه الفنان فى وضع معيب 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 صوره تصويراً بلغ من واقعيته أن صاح يونانى قديم حين رآه : « لقد صاغك لاداس من النحاس بالصورة التى كنت عليها فى الحياة ، تخرج روحك اللاهثة من صدرك مع أنفاسك ، وأسبغ على جسمك كله حرصك على تاج النصر » ، وقال اليونان عن عجلة ميرون إنها تستطيع أن تفعل كل شىء عدا الخوار(٣٠) .

وأضافت المدرسة الأتكية أو الأثينية إلى البلوپونيزيين 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 الشىء بطابعه العتيق ، ولم يكن نسيوتيز Nesiotes وكريتيوس Critius وهما يصبان طائفة أخرى من تماثيل قتلة الطغاة قد تحررا من البساطة الجامدة

(*) فى متحف نيويورك الفنى نسخة جيلة من النسخة اللاتزانية .

التى 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 للمسينيين تمثال النصر بعد أن درس فن النحت فى أثينة أظهر فيه من الرقة والرشاقة والجمال ما لم يظهره أحد غيره من الفنانين اليونان إلى عهد پركستيليز ؛ وحتى پركستيليز نفسه لم يفقه فى تمثيل طيات الثياب المنسدلة على الجسم أو فى تمثيل نشوة هذه الحركة(*) .

٣ — فدياس

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

وكان حين فرغ من نحت تمثال أثينة پارثنون فى عام ٤٣٨ قد أصبح شيخاً طاعناً فى السن ؛ وشاهد ذلك أنه صور نفسه على درعه شيخاً أصلع به طائف

(*) لقد قسمت أجزاء هذا التمثال بعد أن عثر عليها الألمان فى أولمپيا عام ١٨٩٠ ، وهو الآن فى متحف أولمپيا . ولا تكاد تقل عنه جمالا تماثيل خور البحر التى عثر عليها من غير رؤوس بين أنقاض أحد الأبنية القديمة فى زنثوس الليشية Lycian Xanthus وهى الآن فى المتحف البريطانى . لقد نفذت الروح اليونانية إلى آسية غير اليونانية .

الحزن . ولم يكن أحد ينتظر منه أن ينحت بيديه مئات التماثيل التى امتلأ بها فضاء البارثنون ، وإفريزه ، وقواصره ، وكان حسبه أن يشرف على جميع أبنية بركليز ويضع خططا يزينها من التماثيل ، ثم يعهد إلى تلاميذه ، وخاصة إلى الكيمنيز ، أن يقوموا هم بتنفيذها . على أنه هو نفسه قد نحت ثلاثة تماثيل لإلهة المدينة تقام فى الأكروبوليس . وقد كلفه بنحت واحد منها المستعمرون الأثينيون فى لمنوس ، وكان هذا التمثال من البرنز أكبر قليلا من الحجم الطبيعى ، وبلغ من دقته أن كان النقاد اليونان يعدون تمثال أثينة اللمنوسية أجمل تماثيل فدياس كلها بلا استثناء(*)(٣٠) ، وثانى هذه التماثيل تمثال أثينة بروماكوس وهو تمثال برنزى ضخم يمثل الإلهة فى صورة المدافعة الحربية عن المدينـــة . وقد أقيم بين البروبليا Propylaea والإركتيوم Erchtheum ، وكان ارتفاعه هو وقاعدته سبعين قدماً ، وكان دليلا للملاحين وتحذيراً لأعداء المدينة(**) . وأشهر هذه التماثيل الثلاثة تمثال أثينة بارثنوس ويبلغ ارتفاعه ثمانى أقدام وثلاثين قدماً ، وكان مقاما فى داخل البارثنون ويمثل أثينة 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 ، والحذاءين ، والدروع . وقد وضع هذا التمثال بحيث تقع أشعة الشمس مباشرة فى يوم عيد أثينة على الثياب الجميلة وعلى وجه العذراء الشاحب بعد

(*) لم تبق منه نسخة صادقة .

(**) وقد نقل هذا التمثال إلى القسطنطينية حوالى عام ٣٣٠ م ؛ ويلوح أنه دمر فى أثناء شغب قام فيها عام ١٢٠٣(٣١) .

خولها من أبواب المعبد العظيمة(*) .

ولم يكن إتمام هذا التمثال من أسباب سعادة فدياس ، لأن بعض ما قدم له من الذهب والعاج لصنعه قد اختفى من مُحْتَرَفه ولم تعرف أسباب اختفائه . وانتهز أعداء بركليز هذه الفرصة السانحة : فاتهموا فدياس بسرقة الذهب والعاج وأدانوه(**) . ولكن أهل أولمبيا شفعوا له وأدوا الكفالة المطلوبة منه وقدرها أربعون ؟ وزنة على شريطة أن يذهب إلى أولمبيا ويصنع فيها تمثالا من الذهب والعاج لمعبد زيوس(٣٤) . وسرهم أن يقدموا له من العاج والذهب أكثر مما قدم له قبل . وبنوا له ولمساعديه مصنعاً خاصاً بجوار حرم الهيكل ، وكلف أخوه پانينوس Panaenus أن يزين بالصور العرش الذى يجلس عليه التمثال وجدران الهيكل(٣٥) . وإذا كان فدياس مولعا بالضخامة ، فقد جعل ارتفاع تمثال زيوس الجالس ستين قدما ، ولما أن وضع فى مكانه فى الهيكل شكا النقاد من أن الإله سيخترق سقفه إذا ما بدا له أن يقوم واقفا . ووضع فدياس على « جنبتى » الإله الراعد « القائمين » و « غدائره المعطرة » تاجا من الذهب فى صورة أغصان شجر الزيتون وأوراقه . ووضع فى يد الإله اليمنى تمثالا للنصر صغيراً مصنوعاً من الذهب والعاج ، وفى يده اليسرى صولجاناً مطعماً بالأحجار الكريمة ، وألبسه ثوبا ذهبياً نقشت عليه الأزهار ، ووضع فى قدميه خفين من الذهب المصمت . أما عرشه فكان من الذهب ، والأبنوس ، والعاج . وكان عند قاعدته تماثيل صغيرة للنصر ، لأپلو ، وأتميز ، ونيوبى ، ولصبيان من طيبة اختطفهم أبو الهول(٣٧) . وكان الأثر الذى يبعثه فى النفس هذا التمثال وتوابعه رائعاً قوياً

(*) لو أننا حكمنا على هذا التمثال من أنموذجى « لنورمانت Lenormant » و « فارفاكا Varvaka » المحفوظين فى متحف أثينة لما عنينا كثيراً به . فأول هذين الأنموذجين ضخم منتفخ الوجه ، وصدر الثانى تزحف عليه كثير من الأفاعى المقدسة .

(**) حوالى ٤٣٨ ؛ وهذا التاريخ مشكوك فيه كثيراً . ومثل هذا يقال عن تتابع الحوادث فى السنين الأخيرة من حياة فدياس .

إلى حد جعل الناس ينسجون حوله كثيراً من الخرافات والأساطير . فمن قائل إنه عندما أتمه فدياس طلب أن تطلع عليه السماء آية تدل على رضائها عن عمله ، فأرسلت صاعقة نزلت على الأرض غير بعيد عن قاعدة التمثال — وهى آية كمعظم الآيات السماوية تقبل عدة تفاسير مختلفة(*) ، وعد التمثال من عجائب الدنيا السبع ، وكان يحج إليه كل من استطاع الحج ليشاهد الإله المتجسد فيه . ولما فتح إيمليوس پولس Aemilus Paulius القائد الرومانى بلاد اليونان ورأى هذا التمثال الضخم استولى عليه الرعب ، واعترف أن ما شاهده بعينه قد فاق كل ما كان يصوره له خياله(٣٨). ووصفه ديوكريسوتوم Dio Chrysotom بأنه أجمل تمثال على وجه الأرض، وأضاف إلى قوله هذا ما قاله بيتهوفن فى الموسيقى : « إذا وقف أمام هذا التمثال إنسان قد تراكمت عليه الهموم ، وتجرع فى حياته كأس المصائب والأحزان حتى الثمالة ، وطار النوم الحلو من أجفانه ، نسى كل ما يصيب الإنسان فى حياته من متاعب وأحزان(٣٩) » . وقال فيـــه كونتليان Qutntilian : « إن جمال التمثال قد أضاف بعض الشىء إلى دين البلاد ؛ ولقد كان جلاله خليقاً بالإله الذى يمثله(٤٠) » .

ولسنا نعرف عن أواخر أيام فدياس شيئاً موثوقاً به . فمن القصص ما يرى أنه عاد إلى أثينة حيث قضى نحبه فى السجن(٤١) ؛ ومنها ما يقول إنه أقام فى إليس Elis ، وإن هذه المدينة نفسها قد قتلته فى عام ٤٣٢(٤٢). وليست إحدى هاتين القصتين اللتين تتحدثان عن خاتمة فدياس أصدق من أختها ، وواصل تلاميذه عمله ، وبرهنوا على نجاحه معلماً بما أخرجوه من آيات فنية لا تكاد تقل روعة عن آياته هو . فقد نحت أجركريتس Agoracritus أحب تلاميذه إليه تمثالا لنميز Nemesis طبقت شهرته الآفاق

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

ونحت الكنيز تمثالا لأفروديتى إلهة الحدائق كان لوشان يضعه فى مصاف أرقى ما أخرجه المثالون من آيات(*) فنية(٤٣) . وكانت خاتمة مدرسة فدياس فى نهاية القرن الخامس ، لكنها تركت فن النحت اليونانى أرقى كثيراً مما كان حين بدأت حياتها الفنية ؛ فقد أشرف الفن بفضل فدياس وأتباعه على الكمال فى اللحظة التى بدأت فيها حرب البلوبونيز تنزل بأثينة الخراب . لقد أتقنت هذه المدرسة أصول الفن وقواعده ، وفهمت تشريح الجسم ، وصبت الحياة والحركة والرشاقة فى البرنز والحجر صباً ؛ ولكن العمل الجليل الذى يميز فدياس من غيره من المثالين هو ما أخرجه من طراز فى النحت جديد عبر عنه أصدق تعبير ، ذلك الطراز السامى أو « الطراز العظيم » كما يسميه ونكلمان . وهو طراز يجمع بين القوة والجمال ، والنور والإحجام ، والحركة والسكون ، واللحم والعظم مع الروح والعقل . وفى هذا الطراز تمثل الفنانون على الأقل بعد ما بذلوا من جهود دامت خمسة قرون ذلك « الصفاء » الذائع الصيت الذى يعزوه المؤرخين بخيالهم إلى اليونان ، وكان فى 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 ڤينوس المكسورة المحفوظ فى متحف اللوفر نسخة من هذا التمثال

الفصل الرابع

البنـــاءون

١ — ارتقاء فن العمارة

تمت سيطرة الطراز الدورى فى العمارة على بلاد اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد ؛ ولم يبق إلى الآن من الهياكل اليونانية التى شيدت فى ذلك العصر الزاهر إلا قليل من الأضرحة الأيونية وأهمها الإركثيوم وهيكل نيكى أپتروس Nike Opteros المقام على الأكروپولس . وبقيت أتكا فى ذلك العهد محافظة على الطراز الدورى ، فلم تخضع للطراز الأيونى إلا حين كانت تستخدمه فى العمد الداخلية للبروپيليا ، وفى صنع إفريز حول الثسيوم والپارثنون . ولعل ما يشاهد من نزعة ذلك العصر إلى إطالة العمود وتقليل سمكه عما كان من قبل يدل على أثر آخر من آثار الطراز الأيونى .

وفى آسية الصغرى أشرب اليونان حب الشرقيين للتحلية الدقيقة وعبروا عن هذا الحب بتنميق الدعامات الأيونيـــة المرتكزة على العمد تنميقاً فيه كثير من التعقيد ، وبإيجاد طراز جديد من هذه الدعامات أكثر زخرفاً من الطراز الأيونى يعرف بالطراز الكورنثى . وحدث حوالى عام ٤٣٠ (حسب رواية ڤتروڤيوس Vitruvius) أن استلفتت نظر مثال أيونى يدعى كلمكس Callimachus ، سلة لتقديم النذور مغطاة بقرميدة ، تركتها مربية على قبر سيدتها ؛ وقد نبتت شجيرة أكنثوس(*) حول السلة والقرميدة . وأعجب المثال بالصورة الطبيعية التى أوحت بها إليه السلة وما حولها فعدل

(*) جنس من الأعشاب الأوربية تعرف أيضاً بالكنكر ، وطابة الشوك ، وشوكة اليهود . (المترجم)

تيجان العمد الأيونية فى هيكل كان يشيده فى كورنثة بأن أضاف أوراق الأكنتوس إلى الحلى اللولبية[٤٤] . ونحن نرجح أن هذه القصة خرافة لا أصل لها ، وأن سلة المربية كان أثرها فى نشأة الطراز الكورنثى أقل من أثر تيجان العمد المصرية المحلاة بسعف النخل وأوراق البردى . ولكننا نستطيع أن نقول واثقين إن الطراز الخديد لم ينتشر انتشاراً واسعا فى بلاد اليونان فى عصرها الذهبى ، وإن كان إكتينس قد استخدمه فى عمود منفرد فى ساحة هيكل أبولون فى فيجاليا Phigalea ، وإن كان قد استخدم أيضا حوالى آخر القرن الرابع فى هيكل أقيم تخليداً للكربى لسكارتيز Lysicartes . ولم يبلغ هذا الطراز الدقيق أرقى صورة له إلا على يد الرومان المتأنقين فى عهد الإمبراطورية .

وكان العالم اليونانى كله يشيد الهياكل فى ذلك العهد ، وأوشكت المدن أن تفلس فى تنافسها لإقامة أجمل التماثيل وأكبر الأضرحة ، وأضافت أيونيا إلى مبانيها الضخمة فى ساموس وإفسوس هياكل أيونية جديدة فى مجنيزيا ، وتيوس وبرينى ؛ وأقام المستعمرون اليونان فى أسوس Assus من أعمال بلاد اليونان الطروادية مزاراً لأثينة لا يكاد طرازه يختلف فى شىء عن الطراز الدورى العتيق ، وشادت كروتونا فى الطرف الآخر من بلاد هلاس حوالى عام ٤٨٠ ق . م بيتاً دورياً واسعاً لهيرا ظل باقياً إلى عام ١٦٠٠ م حين ظن أحد الأساقفة أن فى مقدوره أن يستخدم حجارته فى غرض أنفع من الغرض الذى كانت تستخدمه فيه[٤٥] . وأقيمت فى القرن الخامس أعظم هياكل بسدونيا (بستم Paestum) ؛ وسجستا Segesta ، وسليئس ، وأكرجاس ؛ وفيه أيضاً أقيم معبد أسكليبيوس Asclepius فى إبدورس . ولا تزال تشاهد فى سرقوسة عمد هيكل شاده جيلون الأول Gelon I لأثينة ، وقد بقى بعض هذا الهيكل لأنه حول إلى كنيسة مسيحية ؛

واختط إكنيتس فى باسيا بالقرب من فيجاليا من أعمال البلوبونيز هيكلا لأبلو يختلف اختلافاً عجيباً عن البارثنون آيته الفنية الأخرى . ذلك أن صفوف الأعمدة الدورية تحيط بفضاء يشغله محراب صغير وبهو مكشوف كبير تحيط به أعمدة أيونية . وحول هذا البهو الداخل فى مقابل الوجه الداخلى للعمد الأيونية يمتد إفريز لا يقل فى رشاقته عن إفريز البارثنون نفسه ، ويمتاز عنه فى أنه ظاهر تراه العين(*) :

وشاد ليبون Libon المهندس الإيلى فى أولمبيا قبل أن يشاد البارثنون بجيل من الزمان مزاراً لزيوس دورى الطراز يضارع البارثنون نفسه . وقد أقيمت فى كل طرف من أطرافه ستة أعمدة ، وثلاثة عشر عموداً فى كل جانب من جانبيه ، ولعلها قد بلغت من الضخامة حداً لا يتفق مع جمال الشكل ، كما أن المادة التى صنعت منها كانت غير خليقة بهذا الأثر الجليل — فهى من الجير الخشن المطلى بالمصيص ؛ أما السقف فقد صنع من القرميد البنتيلى Pentelie(**) . ويحدثنا پوسنياس(٤٦) أن بيونيوس Paeonius وألكمنيز قد نحتا للقواصر أشكالا قوية(†) تمثل على الجانب الشرقى من السقف سباق المركبات بين بلييس وإينوماؤوس Aenomaus ، وعلى الجانب الغربى منه صراع اللپيثيين والقناطرة(††) . واللپيثيون ، كما تروى الخرافات اليونانية قبيلة جبلية تقيم فى تساليا ؛ ولما أن تزوج ملكها پرثوس Pirithous بهوداميا Hippodamela ابنة إينوماؤوس ملك بيزا إحدى مدائن إليس Elis ، دعا القنطرة إلى وليمة العرس . وكانت القناطرة تسكن الجبال المحيطة بپليون ويصورها الفن اليونانى مخلوقات نصفها خيل ونصفها آدميون ، ولعلهم

(*) ولا تزال ثمانية وثلاثون عموداً من أعمدته وجدران محرابه وأجزاء من العمد الداخلية باقية إلى الآن . وفى المتحف البريطانى قطع من الإفريز .

(**) وصف لرخام وجد فى جبل بنتلكس Pentelicus بالقرب من أثينة .

(†) وهى الآن فى متحف أولمبيا .

(††) جمع قنطروس Centaur وهو حيوان خرافى يونانى نصفه حصان ونصفه ثور .

أرادوا بهذا أن يدلوا الناس على طبيعة أولئك الأقوام الوحشيـــة غير المروضة أو يوحوا بأن القناطرة كانوا فرساناً مهرة إلى حد يخيل معه إلى من رآهم أن الفارس هو وفرسه حيوان واحد . وسكر أولئك الفرسان فى أثناء الوليمة وحاولوا أن يختطفوا النساء اللابيثيات ، لكن اللابيثيين دافعوا عن نسائهم دفاع الأبطال وهزموا القناطرة (ولم يمل الفنانون اليونان تصوير هذه القصة ، ولعلهم كانوا يرمزون بها إلى تنظيف الغابات من الحيوانات البرية وإلى الكفاح القائم بين طبيعتى البشر الإنسانية والحيوانية) . والأشكال المصورة على القوصرة الشرقية عتيقة الطراز جامدة ساكنة أما التى على القوصرة الغربية فإن من أصعب الأمور أن يعتقد الإنسان أنها عملت فى نفس هذا العصر ، ذلك بأنها نشيطة تنبض بالحياة ، وتدل على تمكن ناضج من التأليف بين المجاميع . وإن كان بعضها فجا ، وإن كانه الشعر قد مثل على النمط الذى جرى به العرف فى الزمن القديم . أما العروس فذات جمال بارع يثير الدهشة ، فهى امرأة نحيفة فى غير ضعف ، كاملة النمو ، جميلة المحيا ، جمالا لا نعجب إذا قامت بسببه الحرب بين الطائفتين المتقاتلتين . ونرى قنطروساً ملتحياً 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 الغوانى يغرها الثناء عليها والرغبة فيها . وأقل من هذه الصور شأناً وأصغر منها حجما ، وإن كانت أحسن منها صقلا ، الأجزاء الباقية من جبهة الهيكل ، وهى التى تروى بعض أعمال هرقل الأسطورى ، فتصور بعضها هرقل يرفع العالم الأطلس . وقد أجاد الفنان فى هذا كل الإجادة ، فليس هرقل هنا جباراً شاذاً مخالفاً للمألوف ، مفتول 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 كتفى أفلاطون لزانهما .

(شكل ٣١) تاج عمود من الأركيوم
المتحف البريطاني

(شكل ٣٠) سائق مركبة دلى من متحف دلى

وإلى يسارها وقفت إحدى بنات أطلس مكتملة النمو بارعة الجمال الطبيعى الذى أكسبتها إياه صحتها وكمال أنوثتها .

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

٢٠ — إعادة بناء أثينة

تفوق أتكا سائر بلاد اليونان فى كثرة ما أقيم فيها من أبنية فى القرن الخامس ، وفى حسن هذه الأبنية . فهنا نرى الطراز الدورى ، الذى يبدو فى غيرها منتفخاً ضخماً ، قد اكتسب الكثير من الرشاقة والانسجام الأيونيين ، وأضيف اللون إلى الخطوط ، والتحلية إلى التناسب . ولقد أقام الذين خاطروا بركوب البحر معبد البسيدن على رأس شـــديد الخطر عند سنيوم Sunium ، بقى منه الآن أحد عشر عموداً . واختط إكتينس فى إلوسيس هيكلا رحباً للدمتر وقدمت أثينة بناء على نصيحة پركليز ما يلزمه من المال لجعل هذا المعبد خليقاً بالحفلات الإلوسيسية . وفى أثينة نفسها شجع الفنانين على مواصلة عملهم وجود الرخام الجيد بالقرب منها فى جبل بنتلكس وفى پاروس ، لأنه أجمل مواد البناء على الإطلاق . وقلما استطاعت الدمقراطية أو رغبت فى عهد من العهود ، قبل حلول الكارثات الاقتصادية فى أيامنا هذه أن تنفق المال بمثل هذا السخاء على إقامة المبانى العامة . فلقد تكلف البارثنون سبعمائة وزنة (٤ر٢٠٠ر٠٠٠ ريال أمريكى) ، وتكلف تمثال أثينة پارثنوس (وقد كان تمثالا ومستودعاً للذهب فى آن واحد) ما قيمته

٠٠٠ر٠٠٠ر٦ ريال ؛ وتكلف هيكل البروبليا ٠٠٠ر٤٠٠ر٢ ريال ؛ وأنفقت ٠٠٠ر٠٠٠ر١٨ ريال على مبانى أصغر من هذه أقامها بركليز فى أثينة وبيرية ، و٠٠٠ر٢٠٠ر١٦ ريال فى إقامة تماثيل وما إليها من أسباب الزينة . وجملة القول أن أثينة خصصت من مواردها فى الستة عشر عاماً الواقعة بين ٤٤٧ ، ٤٣١ نحو ٠٠٠ر٠٠٠ر٥٧ ريال أمريكى للمنشآت العامة والتماثيل والتصوير[٤٧] ؛ وكان توزيع هذا المبلغ الضخم بين الصناع ، والفنانين ، والمنفذين لأعمالهم ، والأرقاء ، أثر كبير فى الرخاء الذى عم أثينة فى عهد بركليز .

وفى وسعنا أن نرسم فى مخيلتنا صورة غامضة للعوامل التى كانت تستند إليها هذه المغامرة الفنية الجريئة . ذلك أن الأثينيين ، بعد أن عادوا من سلاميس ، وجدوا أن الفرس لم يكادوا يبقون على شىء من المدينة فى أثناء احتلالهم إياها ، فقد أحرقوا كل بناء ذى قيمة فيها ، وتلك كارثة ، إذ لم تقض على السكان كما تقضى على المدينة ، تزيد السكان قوة وصلابة ؛ كما أن هذه النيران تطهر المدينة من الأحياء القذرة والمبانى غير الصالحة للسكنى ، وبذلك تعمل المصادفات ما يحول عناد الإنسان دون عمله ؛ وإذا ما وجد الأهلون الطعام فى خلال هذه الأزمنة استطاعوا بجهودهم وعبقريتهم أن ينشئوا مدينة أجمل من المدينة المخربة . ولقد كان الأثينيون بعد الحرب الفارسية أغنياء بجهودهم وعبقريتهم ، وضاعفت روح النصر من قوة إرادتهم ومن رغبتهم فى الإقدام على جلائل الأعمال ، فلم يمض جيل واحد حتى أعيد بناء أثينة ، فأقيم فيها بناء جديد لمجلسها ، وشيدت فيها دار جديدة للبلدية ، ومنازل جديدة ، وأروقة جديدة ذات أعمدة ، وأسوار جديدة لصد المغيرين ، وأقيمت أرصفة ومخازن فى مرفأ لها جديد . ذلك أن هبودامس Hippodamus الملطى أشهر من خططوا المدائن فى الزمن القديم وضع أساس فرضة جديدة مكان بيرية ، ووضع هذا الأساس على طراز جديد ، فقد استبدل بالحواضر القديمة وبالأزقة الملتوية التى كانت تشق فى المدينة على

غير نظام شوارع واسعة مستقيمة تتقاطع متعامدة . وشاد فنانون مجهولون على ربوة تبعد عن الأكربوليس بميل واحد ذلك البارثنون الأصغر المعروف بالثسيوم أو هيكل ثسيوس(*) . وملأ المثالون قواصر البناء ووجهاته بالنقوش المحفورة . وأنشئوا له إفريزاً فوق الأعمدة الداخلية القائمة على جانبيه . وطلى الرسامون (الكرانيش) والحزوز ، والواجهات والإفريز ، كما طلوا بالألوان الزاهية الجدران من الداخل التى لا يدخل إليها إلا قليل من الضوء ينفذ فى المربعات الرخامية(**) .

وكان خير ما قام به البناؤون فى عصر پركليز هو الأكربوليس ، الحاضرة القديمة لحكومة المدينة ودينها ؛ وقد بدأ ثمستكليز تجديده ، فاختط هيكلا طوله مائة قدم سمى لهذا السبب « ذا المائة قدم » Hecatompedon . فلما سقط ثمستكليز وقف العمل فى بنائه لمعارضة الحزب الأرستقراطى فى ذلك ، بحجة أنه إذا أريد إقامة بيت للإلهة أثينة لا يكون شؤماً على المدينة وجب أن يقام هذا البيت فى موضع الهيكل القديم هيكل أثينة پولياس (أثينة المدينة) الذى دمره الفرس . لكن پركليز ، الذى لم يكن من طبعه أن يعنى بهذه الأوهام ، رأى أن يقيم البارثنون فى موضع الهكتمپدون وسار فى العمل وفقاً لهذه الخطة رغم احتجاج الكهنة . وشاد فنانوه على منحدر تل الأكربوليس الجنوبى الغربى بهواً للموسيقى (أوديوم Odeum) يمتاز عن جميع أبهاء أثينة

(*) وهذه التسمية خاطئة لأن هذا الهيكل الذى أقيم فى عام ٤٢٥ لا يمكن أن يكون هو الثسيوم الذى جاء إليه سيمون فى عام ٤٦٩ بعظام ثسيوس المزعومة ؛ لكن الزمن يضفى القداسة على الخطأ كما يضفيها على السرقة ، ولهذا بقيت هذه التسمية التقليدية متداولة لأننا نعوزنا التسمية المؤكدة الصحيحة .

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

بقبته المخروطية الشكل . وقد أتاح هذا البناء لهجائى پركليز المستمسكين بالقديم فرصة اغتنموها فأخذوا من ذلك الحين يسمون رأس پركليز المخروطى « أوديئه Odeion أى بهو غنائه » وأقيم معظم الأوديوم من الخشب فلم يلبث إلا قليلا حتى عدا عليه الدهر . وكانت تقام فيه الحفلات المرسيقية ، ويتدرب فيه الممثلون على تمثيل مسرحيات ديونيسس ، وتجرى فيه كل عام المباريات التى أنشأها پركليز فى الموسيقى الصوتية والوترية . وكثيراً ما كان هذا السياسى الذى نبغ فى كثير من الأعمال يقوم بالحكم فى هذه المباريات .

وكان الطريق الموصل إلى قمة التل فى الأيام القديمة ملتوياً متدرجا ، على جانبيه تماثيل وقرابين الشكر للآلهة . وكان بالقرب من قمة التل مجموعة من الدرج الرخامية العريضة الفخمة تستند إلى بروج على كلا الجانبين . وشاد كلكراتيز فوق البرج الجنوبى أنموذجا مصغرا لهيكل أيونى لأثينة فى صورة نيكى أپتروس Nike Apteros أو النصر غير ذى الجناح(*) . وكانت نقوش جميلة (لايزال بعضها محفوظا فى متحف أثينة) تزين الحاجز ذا العمد الصغيرة هى وطائفة من التماثيل تمثل النصر المجنح وتحمل لأثينة الغنائم التى جاءت بها من أماكن قاصية . وقد صنعت هذه التماثيل على صورة أجمل تماثيل فدياس ، وهى أقل قوة وعنفا من تماثيل الإلهيات الضخمة التى فى الپارثنون ، ولكنها أكثر منها رشاقة فى حركتها ، وأرق منها وأقرب إلى الطبيعة فى شكل ملابسها ؛ وتمثال النصر الذى يربط خفيه خليق باسمه لأنه نصر حق للفن اليونانى .

وأقام نسكليز Mnesicles فى أعلى سلم الأكروبوليس مدخلا ذا خمس

(*) كثيراً ما كانت تماثيل نصر تصنع من غير أجنحة حتى لا تستطع مغادرة المدينة. وقد هدم الأتراك هذا المعبد فى عام ١٦٨٧ م ليقيموا مكانه حصنا . واستطاع لورد إلجين Lord Elgin أن ينتزع من العطب بعض قطع من الإفريز ويرسلها إلى المتحف البريطانى وفى عام ١٨٣٥ أعيدت أحجار الهيكل وأعيد بناؤه فى مكانه الأصلى ، ووضعت قوالب من الصلصال المحروق فى موضع الأماكن المفقودة من الإفريز الذى 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 البروپليا Propylaea أى ما أمام الأبواب . وكان لكل رواق إفريز ذو واجهة مخرزة ، 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 پولجنوتس وغيره من الفنانين ، ووضعت فيه لوحات نذور من الأحمر أو الرخام ؛ ومن أجل ذلك سميت البناكوثكا Pinakotheka أى بهو الرخام . وبقى جناح صغير فى الجهة الجنوبية ناقصاً ، فقد تعطل العمل فيه بسبب الحرب أو بسبب الانتقاض على پركليز ، فترك مدخل البارثنون مجموعة مشوهة من القطع الصغيرة المتفرقة الجميلة .

وكان إلى 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 مخالب الفوضى والفاقة على أثر نكبة إيجسپتماى Aegospotamai . وقد بدئ العمل فيه بعد موت پركليز بإيعاز المحافظين الذين كانوا يخشون أن يعاقب البطلان القديمان إركثيوس Erectheus وسكروپس Cecrops هما وأثينة ساكنة الضريح القديم ، والأفاعى المقدسة التى كانت تأوى إلى هذا المكان ، نقول كانوا يخشون أن تعاقب هـــذه 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 پولياس (أثينة المدينة) ، ووضعت فيه صورتها القديمة ، وخصص جناح آخر لإركثيوس وپسيدن ، ولم يكن يحيط بالمحراب أو جسم المعبد رواق بين أعمدة بضم أجزاءه المتفرقة ، بل كان يستند إلى ثلاثة أرواقة متفرقة . وكان المدخلان الشمالى والشرقى تسندهما عمد أيونية رفيعة لا تفوقها

فى جمالها أية عمد أخرى من نوعها(*) . وكان المدخل الشمالى بابا كامل البناء مزيناً بأزهار مجفورة فى الرخام . ووضع فى المحراب تمثال أثينة الخشبى البدائى الذى هبط ، فى اعتقاد الصالحين ، من السماء . وهناك أيضاً كان المصباح العظيم الذى لا تنطفئ ناره أبداً ، والذى صاغه كلمكس ، سلينى Cellinus زمانه ، من الذهب المصفى وزينه بأوراق الأكنثوس كتيجان الأعمدة الكورنثية . وكان المدخـل الجنوبى هو باب القدارى أو الكَرْيتيدات Caryatids(**) الدائع الصيت . وأكبر الظن أن تلك النساء الصابرات كن من نسل حاملات السلال الشرقيات . وفى ترالیس Tralles من أعمال أسية الصغرى عمود قديم فى صورة امرأة لا يترك مجالا للشك فى أن هذا الطراز من العمد شرقى الأصل ، وأكبر الظن أنه بابلى . والثياب التى تغطى أجسام العذارى فاخرة ، ويدل انحناء الركبة عن أنهن مستريحات فى وقفتهن ، 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 فى الذوق أكبر ظننا أن فدياس لم يكن يجيزه قط .

(*) لقد كانت هذه العمد ، لا عمد البارثنون ، هى التى أقيمت على مثالها العمد التى أنشئت فيما بعد . وكان أسفل كل عمود يتصل بصف الأعمدة « بقاعدة أتكية » مكونة من ثلاثة أجزاء مربوطة بعصايات شبكية أو أربطة . ويتدرج أعلى العمود حتى يصل إلى تاجه اللولبى برباط من الأزهار . وكان الدعامة المرتكزة على العمود حلية عليها نقوش ، وإفريز من الحجر الأسود ؛ ومن تحت الطنف طائفة من النقوش البارزة . ولم تكن عناية الفنانين بحفر الحليات المكونة من أزهار البياضية ، والقنان ، والياسمين البرى ، أقل من عنايتهم بالتماثيل نفسها . وقد نال الفنانون على كل قدم من هذه الحليات مثل ما نالوه من الأجر على كل صورة فى الإفريز .

(**) كان المهندس الرومانى فتروفيوس Vitruvius هو الذى أطلق هذا الاسم على هذه الأشكال ، وقد أخذه من الأسم الذى كان يطلق على كاهنات أرتميس فى مدينة كرية Caryae من أعمال لكونيا Laconia . أما الأثينيون فلم يسموهم بأكثر من كوراى Karai أى العذارى .

٣ — البارثنون

فى عام ٤٤٧ بدأ إكتنوس ينشئ هيكلا جديداً لأثينة پارثنوس يساعده ذلك العمل كلكراتيز Callicrates ويشرف عليها فدياس وبركليز إشرافاً عاماً . وأنشأ فى الطرف الغربى من البناء حجرة لكاهناتها 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 فى بنائه ملاطا ، بل نحتت كتل الحجارة وصقلت بحيث تمسك كل كتلة فى التى تليها كأن الاثنتين كتلة واحدة ، وثقبت صفحات الأعمدة ووضعت فى ثقب الصفحة قطعة من خشب الزيتون تصل كلا منها بالأخرى وتدور على التى تحتها حتى سوى السطحان المتقابلان ويصقلان فلا يكاد يرى فارق بينهما[٤٩] . وكان طراز البناء دوريا خالصا وبسيطا بسلطة أبنية العصر الذهبى ؛ أما شكله فكان رباعياً لأن اليونان لم تكن تعجبهم الأشكال المستديرة أو المخروطية ، ومن أجل هذا لم تكن فى العمارة اليونانية عقود وإن يكن المهندسون اليونان على علم بها من غير شك . ولم تكن أبعاد البناء كبيرة فهى ٢٢٨ × ١٠١ × ٦٥ قدما ، وأكبر الظن أنه كان يسود البناء كله تناسب معين كالتناسب التى يفرضه قانون بليكليتس ، فكانت جميع مقاييسه تتناسب تناسبا معينا مع قطر العمود[٥٠] . ففى بسدونيا كان ارتفاع العمود أربعة أمثال قطره ، أما هنا فكان الارتفاع خمسة أمثال القطر ؛ وكان هذا الطراز الجديد وسطا بين المتانة الاسبارطية والرشاقة الأتكية . وكان قطر كل عمود يزداد قليلا من قاعدته إلى وسطه (نحو ثلاثة أرباع البوصة) ثم ينقص كلما علا ؛ ويميل نحو مركز بهو الأعمدة . وكان سمك كل عمود فى ركن البناء يزيد قليلا على سمك سائر الأعمدة ، وكل خط أفقى من قاعدة كل صف ومن الدعامة

المرتكزة عليه ينحنى إلى أعلى نحو وسط حتى إذا نظر إليه الإنسان من أحد طرفى هذا الخط الذى يظنه مستقيما لم يستطع رؤية طرفه الثانى البعيد عنه . ولم تكن واجهات البنـــاء كاملة التربيع ، ولكنها خططت بحيث تظهر لمن ينظر إليها من أسفل كأنها مربعة . ولم تكن هذه الانحناءات كلها إلا تصحيحا دقيقا للخداع البصرى ، واولاها لبدت قواعد صفوف الأعمدة منخفضة فى وسطها مائلة نحو الخارج . وما من شك فى أن هذا الضبط يتطلب قدراً كبيرا من العلم بالرياضيات والبصريات ، وأنه كان من المظاهر الهندسية الآلية التى جعلت الهيكل صرحا يجمع بين العلم والفن . فقد كان كل خط مستقيم فى البارثنون ، كما هو فى علم الطبيعة ؛ خطا منحنيا ؛ وكان كل جزء من البناء ينسحب نحو الوسط ، كما هو الشأن فى التصوير ، انسحابا دقيقا بارعا . 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 كلتاهما الأخرى . وقد نقشت على الأجنبة الاثنين والتسعين نقوش بارزة تقص مرة أخرى كفاح « الحضارة » و « الوحشية » فى حروب اليونان والطروادين ؛ واليونان والأمزونيات ؛ واللبيثيين والقناطره (Centaurs) ؛ والجبابرة والآلهة . ولا شك فى أن هذه الألواح من صنع فنانين كبيرين يختانون فى مهارتهم ، فهى لا تعادل النقوش البديعـــة التى على إفريز المحراب وإن كانت بعض رؤوس القناطرة لا تقل دقة وجمالا عن صور رمبرانت Rembrandt ، وإن كانت هذه الرؤوس قد صنعت من الحجارة . وكان فى قواصر السقف الهرمى طائفة من التماثيل المقامة من حجارة منحوتة كبيرة الحجم ، وفى القوصرة الشرقية المقامة فوق المدخل . كان يسمح للزائر أن يشهد مولد أثينة

(شكل ٣٢) البارثنون

من رأس زيوس . وفى هذا المكان يشاهد تمثالا متكئا لشيوس(*) قوى الجسم جباراً ، قادراً على تفكير الفلاسفة وسكون المتحضرين ، وتمثالا جميلا 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 تثير سوء .

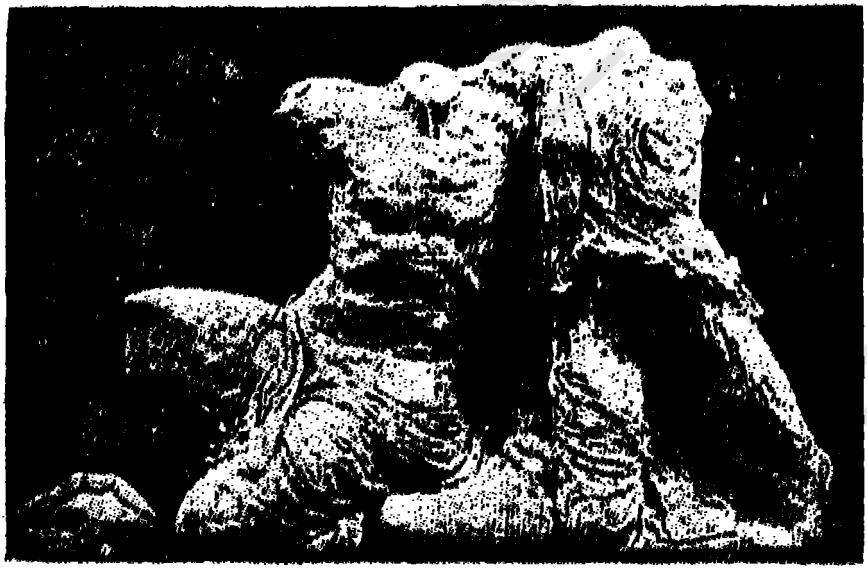
وهناك أيضا كان تمثال فخم لهيبى Hebe إلهة الشباب التى كانت تصب الرحيق فى كؤوس الآلهة الأولمبية ، وثلاثة تماثيل رائعة « للأقدار » . وكان فى الركن الأيسر أربعة رؤوس جياد — تبرق أعينها ، وتنخر مناخيرها ، وتزيد أفواهها وهى مسرعة فى عدوها ، تعلن شروق الشمس . وكان الركن الأيمن يسوق القمر للمغيب عربته ذات الجياد الأربعة والرؤوس الثمانية أجمل رؤوس للخيل فى تاريخ النحت كله . وفى القوصرة الغربية نرى أثينة تنازع بسيدن السيادة على أتكا . وهناك أيضا 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 قوصرة البناء . ويصفها كنوفا Canova وصفاً لا نشك أنه قد غالى فيه فيقول : « إن سائر التماثيل من حجارة أما هذه فمن لحم ودم » .

وأجمل 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 البارثنون ظنية فى أكثر الأحيان .

النقوش تمثل فتيان أتكا وفتياتها يقدمن الهدايا وفروض الطاعة للإلهة أثينة فى يوم الاحتفال بألعاب الجامعة الأثينية ، فترى جزءاً من الموكب يتحرك بمحاذاة الجانبين الغربى والشمالى ، وجزءاً آخر يتحرك بمحاذاة الجانب الجنوبى ، ثم يلتقيان فى الواجهة الشرقية أمام الآلهة ، وهى تقدم فى فخر وكبرياء هدايا المدينة وجزءاً من مغانمها إلى زيوس وغيره من الآلهة الأولمبية . وهناك أيضاً فرسان حسان تتمثل فيهم المهابة والرشاقة فوق خيول أجمل منهم ، وعربات تقل طائفة من كبراء المدينة تتبعهم جماعات من العامة تبدو عليهم مظاهر السعادة وهم يسيرون فى الموكب رجالا . ونرى فتيات حساناً ، وشيوخاً هادئين يحملون أغصان الزيتون وصحاف الكعك ، ونرى الخدم وعلى أكتافهم أباريق من الخمر المقدسة ، ونساء موقرات يحملن إلى الإلهة الأثواب الخارجية التى نسجنها وطرزنها استعداداً لهذا اليوم المقدس وقبل أن يحل بزمن طويل . وترى الأضحية تمشى لتلاقى مصيرها وهى صابرة كالأثوار 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 النقوش ؛ فقد استطاع المثالون بما رسموا وظللوا فيما لا يزيد على بوصتين ونصف بوصة من النقش البارز أن يخدعوا العين فيخيل إليها أن جواداً أو فارساً بعيداً عن آخر ، وإن كان أقربها لا يرتفع عن خلفية الصورة أكثر من سائر النقوش(٥١) . 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 يتعذر عن هذا وهو يغمز بعينيه بحجة أن الآلهة كانت تستطيع رؤيته ؛ ولكن الآلهة كانت تحتضر وهو ينقش هذه النقوش .

(شكل ٣٣) إلاهات و « إيريس »
القوصرة الشرقية للپارثنون (المتحف البريطانى)



(شكل ٣٤) سكريس وابنته
القوصرة الغربية للپارثنون (المتحف البريطانى)

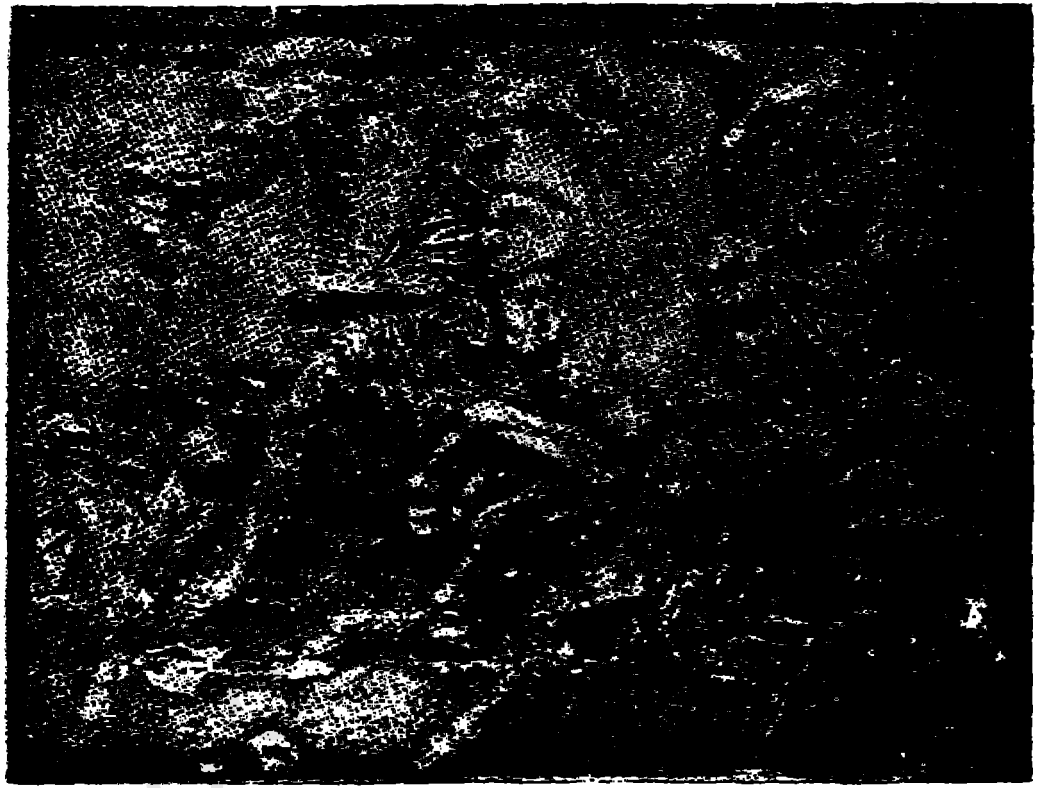
وكان مدخل الهيكل الداخلى تحت الآلهة الجالسة المنقوشة فى الإفريز . وكان داخل هذا الهيكل صغيراً نسبياً لأن معظم الفراغ كانت تشغله صفوف من الأعمدة الدورية التى تحمل السقف وتقسم المحراب إلى صحن وممسين ، وفى الطرف الغربى كان سنا أثواب أثينة الذهبية يذهب بأبصار عبادها ، وكان رمحها ودروعها وأفاعيها توقع الرعب 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 يكفى لمنع الحرارة عنه ؛ هذا إلى أن التقى ، كالحب ، يضد عن المتقين حر الشمس . وكانت الطنف منقوشة نقشاً دقيقاً بذل فيه كثير من العناية ، وكانت تعلوها وقايات من الآجر ركبت فيها ميازيب لإزالة مياه الأمطار . وكانت أجزاء كثيرة من الهيكل مظلية بالألوان الزاهية الصفراء والزرقاء والحمراء . فأما الرخام فقد طلى باللونين الزعفرانى واللبنى ، وكانت الخروز 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 توائم جو شمال أوربا القاتم . والآن وقد تجرد البارثنون من ألوانه فإنه يبدو أجمل ما يكون فى الليل حين تظهر من الفراغ الذى بين العمد مناظر السماء المتغيرة ، أو منظر القمر معبود الأفدمين ، أو أضواء المدينة النائمة مختلطة بتلألأ النجوم(*) .

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

لقد كان الفن اليونانى أعظم ما أبدعه اليونان ؛ ذلك أن روائعه ، وإن لم تقو على مقاومة عوادى الأيام ، قد بقى من صورتها وروحها ما يكفى لأن يجعلها نبراسا تهتدى به كثير من الفنون ، ووحيا يلهمها مدى كثير من الأجيال وفى كثير من البلدان . ولقد كان فى هذا الفن أخطاء ، شأنه فى هذا شأن كل عمل يعمله الإنسان ؛ ولقد كانت التماثيل تعنى بالجسم فوق ما يجب أن تعنى به ، وقلما كانت تنفذ إلى الروح ؛ فهى تحملنا على الإعجاب بكمالها ، لا بالشعور بما فيها من حياة . وكان شكل المبانى وطرازها محصورين فى حدود ضيقة ، وظلت هذه المبانى مدى ألف شكل متشبثة بالشكل الرباعى البسيط الذى أخذته عن المبانى الميسينية(*) ، ولم تكن تبتدع شيئاً فى غير ميدان الدين ؛ ولم تحاول إلا طرق البناء السهلة ، وتجنبت الأساليب الصعبة كالأقواس والقباب ، ولعلهم لو أقدموا عليها لوجدوا فيها

= الخبر لقائد البندقة أمر بأن تطلق نيران مدافعه على البارثنون ، واخترقت قذيفة سقف الهيكل ونسف البارود وخربت نصف البناء . ولما استولى مروسينى Morosini على المدينة حاول أن ينهب تماثيل الفواصر ، ولكنها سقطت من عماله وهم ينزلونها من أماكنها وتحطمت . وفى عام ١٨٠٠ م حصل لورد إلجين ، سفير بريطانيا فى تركيا ، على إذن من الباب العالى بأن ينقل بعض التماثيل والنقوش إلى المتحف البريطانى حيث تكون ، على حد قوله ، أكثر أماناً من تقلبات الجو وخطر الحروب . وكان من بين ما غنمه بهذه الطريقة اثنا عشر تمثالا ، وخمسون لوحة من لوحات الواجهة ، وست وخمسون قطعة من الإفريز . وأشار خبير الفحص فى المتحف البريطانى بعدم شراء هذه الآثار ، ولم يوافق المتحف على أداء ١٧٥٫٠٠٠ ريال أمريكى ثمناً لها إلا بعد مفاوضات دامت عشر سنين . وكان هذا المبلغ أقل من نصف ما أنفقه لورد إلجين فى الحصول عليها ونقلها(٥٣) . إلى إنجلترا ؛ وأطلقت المدافع مرتين على الأكروبوليس فى أثناء حرب الاستقلال اليونانية (١٨٢١ — ١٨٣٠) بعد بضع سنين من ذلك الوقت ودمر بذلك جزء كبير من هيكل الإركثيوم(٥٤) ولا تزال بعض أجزاء من جهة البارثنون فى أماكنها ، وبعض ألواح من الإفريز فى متحف أثينة ، وعدد قليل غيرها فى متحف اللوفر . ولقد شاد سكان ناشفيل ، وتنسى ، نماذج البارثنون بأبعاده الأصلية ومن نفس المواد التى استخدمت فى بنائه ؛ ومبلغ علمنا أنها زينت ولونت بنفس الزينات والألوان . ويحتوى المتحف الفنى بنيويورك على أنموذج طلى لداخل الهيكل .

(*) ومن مقدور الإنسان أن يلحظ أيضاً عدم النظام فى الأبنية المقامة على الأكروبوليس وفى الأفنية المقدسة بأثينا . ولكن يصعب عليه أن يحكم هل كان عدم النظام هذا ناشئاً من فساد فى الذوق أو أنه كان مصادفة من مصادفات التاريخ .



(شكل ٣٥) فرسان من الإفريز الغربي لپارثنون في متحف بريطاني

حيادين للعمل واسعة . وكانوا يقيمون سقفهم بالطريقة غير الجميلة طريقة العمد الداخلية المقامة بعضها فوق بعض . وكانوا يزحمون داخل هياكلهم بالتماثيل التى لا يتناسب حجمها مع حجم البناء الكلى ، وكانت زينتها تنقصها البساطة والتحفظ اللذين يتوقع الإنسان وجودهما فى طراز أبنية العصر الذهبى .

على أنه مهما تكن أغلاط ذلك الفن فإنها لا ترجح تلك الحقيقة الماثلة فى الأذهان ، وهى أن الفن اليونانى قد خلق على طراز أبنية العصر الذهبى . وجوهر هذا الطراز — إذا سمح لنا أن نذكر مرة أخرى موضوع هذا الفصل قبل أن نختمه — من حيث نظامه وشكله هو : التوسط والاعتدال فى التخطيط والتصميم والتغيير . والتزيين ، والتناسب بين الأجزاء ، والوحدة التى تشمله كله ، وعلو سلطان العقل دون أن يفضى بذلك على الشعور ، والكمال الهادىء الذى يقنع بالبساطة ، والسمو الذى لا يدين بشىء إلى انضمامه . ولم يكن لطراز من الأبنية اللهم إلا الطراز القوطى ، من الأثر مثل ما كان لهذا الطراز ، والحق أن التماثيل اليونانية لاتزال هى المثل الأعلى فى فنها ، وقد ظلت العمد اليونانية حتى الأمس القريب هى المسيطرة على فنون العمارة تحول دون قيام طرز أخرى أجمل منها وأوقع فى النفس . وإن من الخير أنا قد أخذنا نتحرر من سيطرة الفن اليونانى لأن كل شىء ، حتى الكمال نفسه ، يصبح ثقيلا بغيضاً إذا لم يتغير . ولكننا بعد أن يتم تحررنا بزمن طويل سنجد علما وحافزاً فى هذا الفن الذى كان حياة العقل ممثلة فى ذلك الطراز ، وهو خير ما أهدته بلاد اليونان إلى بنى الإنسان .