الباب السابع والعشرون

الفن فى عهد التشتت

الفصل الأول

موضوعات أشتات

لقد تأخر اضمحلال الحضارة اليونانية من ناحية الفن زمنا طويلا . ففى هذه الناحية لايقل ازدهار العصر الهلنستى ، فى خصوبة الإنتاج وفى الابتكار ، عن ازدهار أى عصر آخر فى التاريخ . وما من شك فى أن الفنون الصغرى لم يطرأ عليها شىء من الاضمحلال ، وأن مهرة الصناع فى الخشب والعاج والفضة والذهب انتشروا فى جميع أنحاء العالم اليونانى الذى اتسعت رقعته . وفيه بلغ الحفر على الجواهر والنقود أعلى درجاته ، وكان الملوك الهلنستيون فى البلاد الممتدة إلى بكتريا يحلون نقودهم بالكثير من النقوش ، ولسنا نبالغ إذا قلنا إن القطعة ذات العشر الدرخمات من نقود هيرون الثانى كانت أجمل ما رأته العين فى فن المسكوكات الذى سجله التاريخ . واشتهرت الإسكندرية بمن فيها من صائغى الذهب والفضة ، الذين لم يكن فنهم يقل جمالا عن أسلوب شعرائها الذى لا تشوبه قط شائبة ، كما اشتهرت بأحجارها الثمينة وأصدافها ذات النقوش البارزة الملونة ، وبخزفها الأخضر والأزرق ، وبفخارها المغطى بطبقة زجاجية بديعة ، وبزجاجها الكثير الألوان ذى النقش الدقيق الجميل . ويتجلى هذا الفن بأجلى مظاهره فى مزهرية پورتلاند portland وهى فى أغلب الظن من صنع الإسكندرية ، فقد نقشت عليها صور رشيقة محفورة فى طبقة زجاجية ناصعة البياض فى لون اللبن الصافى فوق جسم من الزجاج الأزرق . وما أشبه هذه

التحفة فى الزمن القديم بتحف جوسيا ودجود فى الزمن الحديث(*) .

وظلت الموسيقى شائعة بين جميع طبقات السكان ، وتبدلت فيها السلالم والأنغام فى اتجاه الرقة والحدة(١) ؛ وأدخلت الأنغام الناشزة القصيرة فى النغمات المتوافقة ؛ وازدادت الآلات والتآليف الموسيقية تعقيداً(٢) . وكبرت « زمارات پان » القديمة حوالى عام ٤٢٠ فى الإسكندرية حتى صارت مجموعة من الزمارات البرنزية ، وحسن تسيبوس حوالى عام ١٧٥ هذه الآلة فجعلها أرغناً يدار بالماء والهواء مجتمعين ويجعل فى مقدور العازف أن يحدث به نغمات من الصوت جد طويلة . ولسنا نعرف عن تركيب هذه الآلة أكثر مما ذكرنا ، ولكننا سنرى كيف تطورت تطوراً سريعاً فى أيام الرومان حتى صارت هى أرغن المسيحية وأرغن هذه الأيام(٣) . وكانت الآلات تجتمع فيتكون منها جوقة العازفين ؛ وكانت ألحان من الموسيقى الآلية الخالصة مكونة فى بعض الأحيان من خمس حركات تعزف فى ملاهى الإسكندرية وأثينة وسرقوسة(٤). ونال عدد من مهرة الموسيقيين شهرة واسعة وأصبحت لهم مكانة اجتماعية تتناسب مع أجورهم العالية . وفى عام ٣١٨ كتب أرستكسنوس Aristoxenus التاراسى ، تلميذ أرسطو ، رسالة صغيرة تدعى قواعد الألحان صارت هى النص القديم الذى يرجع إليه فى النظريات الموسيقية . وكان أرستكسنوس هذا رجلا جادا ، لم يستسغ كما لم يستسغ معظم الفلاسفة موسيقى زمانه . ويروى عنه أثينيوس قوله فى عبارات سمعها أجيال كثيرة من بعده : « بعد أن طغت البربرية على دور التمثيل ، وبعد أن فسدت الموسيقى وقضى عليها القضاء الأخير ، وأصبحنا نحن أقلية صغرى فى هذا الزمان ، نستعيد فى عقولنا ، ونحن جالسون بمفردنا ، ما كانت عليه الموسيقى فى الأيام الخالية »(٥) .

أما عمارة العصر الهلنستى فليس لها وقع فى نفوسنا لأن الدهر قد عدا عليها

(*) وقد سميت كذلك نسبة إلى دوق پورتلاند الذى جاء بها إلى رومة . وهى الآن فى المتحف البريطانى .

فسواها بالأرض وناصبها العداء بلا تفريق بين بعضها والبعض الآخر . غير أننا نستدل من الأدب ومن آثارها ، على أن فن العمارة اليونانى انتشر فى هذا العصر من بكتريا إلى أسپانيا . ولقد نشأ من التأثير المتبادل بين بلاد اليونان والشرق خليط من الأنماط : فغزت الأروقة المعمدة والعارضة الراكزة داخل آسية ، ودخلت الأقواس والعقود والقباء بلاد الغرب . ففى ديلوس نفسها ، وهى المركز اليونانى القديم ، قامت تيجان العمد المصرية والفارسية . وقد بدا الطراز الدورى جامداً كئيباً فى عصر أولع بالرقة والزينة ، ولهذا أخذ يختفى من مدينة إثر مدينة ، فى الوقت الذى أخذ فيه الطراز الكورنثى المزخرف يرقى حتى بلغ ذروته . وكانت النزعة الدنيوية فى الفن تجارى فى سرعة تقدمها النزعة الدنيوية فى نظام الحكم ، وفى الشرائع والأخلاق ، والآداب ، والفلسفة ؛ وأخذت العمد المقامة حول البيوت ، والمداخل الواسعة ، والأسواق ، ودور القضاء ، وقاعات الجمعيات الوطنية ، ودور الكتب والتمثيل ، ومدارس التدريب الرياضى ، والحمامات ، أخذت هذه العمد تحل محل المعابد ؛ وكانت قصور الملوك أو الأفراد ميدانا جديداً ظهر فيه فن التخطيط والزخرف اليونانى . وصارت مداخل البيوت تزدان بالرسوم ، والتماثيل ، والنقوش على الجدران ، كما أخذت الحدائق الخاصة تحيط بالبيوت الواسعة الفخمة . وأنشئت للملوك بساتين وحدائق ، وبحيرات ، وسرادقات فى حواضر البلاد ، وكانت تفتح عادة للجماهير . وتطور فن تخطيط المدن ليجارى فن العمارة ، فخططت الشوارع على طراز هبودامس Hippodamus الرباعى ، وكان منها شوارع رئيسية لا يقل عرضها عن ثلاثين قدما — وهو عرض يتناسب مع الخيل والمركبات التى كانت وسائل النقل فى تلك الأيام . وكانت مدينة أزمير تزهو بشوارعها المرصوفة[٦] ، ولكن أكبر الظن أن معظم شوارع المدن الهلنستية كانت أرضا معبدة تعرف مساوئ التراب والطين .

وكثرت المبانى الحميلة كثرة لم يكن لها مثيل من قبل ؛ ففى أثينة شيدت فى

القرن الثانى العمد الكورنثية المقامة فى الأولمپيوم ووضع المهندس الرومانى كوسوتيوس Cossotius الخطة العامة للصرح الرحب العظيم الذى كان أفخم بناء فى أثينة — وكان قيام كوسوتيوس بهذا العمل دليلاً للوضع المألوف وهو اعتماد رومة على الفنانين اليونان . ويصف ليفى هيكل زيوس الأولمبى بأنه لم ير بناء غيره يليق لأن يكون مسكنا لإله الآلهة(٧) . ولا تزال ستة عشر عموداً من أعمدته قائمة وهى أجمل النماذج الباقية من الطراز الكورنثى . وفى إلوسيس أتم صلاح أثينة فى دور احتضاره ، وأتمت عبقرية فيلون ، هيكل الطقوس الخفية الفخم الذى بدأه پركليز فى موضع كان مكانا مقدساً منذ العصور الميسينية . ولم يبق من هذا الهيكل إلا قطع متفرقة ، ولكن بعضها يدل على أن التخطيط والنحت اليونانيين كانا لايزالان وقتئذ فى أوجهما . وقد كشف الفرنسيون فى ديلوس عن قواعد هيكل أپلو كما كشفوا عن مدينة كانت فى أيامها مزدحمة بالمبانى الفخمة المخصصة للأعمال التجارية أو لإيواء مائة من الآلهة اليونانية أوالأجنبية . وأقام هيرون الثانى فى سرقوسة كثيراً من المبانى الضخمة ذات الروعة والجلال ، وجدد دار التمثيل التابعة للبلدية وزاد فى مساحتها ، ولا نزال فى هذه الأيام نقرأ اسمه منقوشاً على حجارتها . وزين البطالمة مدينة الإسكندرية بالمبانى الشاهقة التى أذاعت اشتهارها بالجمال ، ولكن شيئاً من هذه المبانى لم يبق حتى الآن . وشاد بطليموس الثالث عند إدفو معبداً هو أفخم ما بقى من العمائر من عصر الاحتلال اليونانى ، وشاد خلفاؤه معبد أيزيس فى جزيرة فيلى وجددوا بناءه . وفى أيونيا أقيمت بيوت جديدة للآلهة فى ميليطس ، وپرينى Priene ، ومجنيزيا ، وغيرها من المدن ؛ وتم فى عام ٣٠٠ ق . م بناء المعبد الثالث لأرتميس فى إفسوس ، وشاد المهندسان بيونيوس Paeonius ، ودفنيس فى ديديا بالقرب من ميليطس معبداً أوسع من هذا تكريما لأپلو (٣٣٢ ق . م . — ٤١ م) ؛ ولاتزال صفحات الأعمدة الأيونية الفخمة التى كانت قائمة فى هذا المعبد باقية إلى اليوم . وفى برجموم أذاع

أومنيز الثانى شهرة عاصمته فى طول بلاد اليونان وعرضها بما أنشاه فيها من المبانى وخاصة مذبح زيوس الذائع الصيت الذى كشفه الألمان فى عام ١٨٧٨ ، وأعادوا بناءه بحذق عظيم فى متحف برجموم القائم فى برلين . وكانت مجموعتان فخمتان من الدرج حول بابين عظيمين لهذا المذبح تؤديان إلى بهو رحب ذى عمد ، وكان حول مائة وثلاثين قدما من القاعدة إفريز يبلغ فى أيامه من الفخامة ما بلغه ضريح الإسكندر فى القرن الرابع أو البارثنون فى القرن الخامس . وقصارى القول أن بلاد اليونان لم تزدن فى وقت من الأوقات بمثل ما ازدانت به فى تلك الأيام ، وأن حماسة مواطنيها ومهارة فنانيها لم تفعلا مثل ما فعلتاه فى ذلك الوقت من تحويل الكثير من مساكن أهلها إلى قصور فخمة ذات روعة وجمال .

الفصل الثانى

التصوير

التصوير فى العادة آخر فن عظيم ينضج فى الحضارة ؛ فهو فى المراحل الأولى من مراحل الثقافة يخضع للعمارة الدينية ولعمل التماثيل الدينية ، ولا يصبح فنا مستقلا إلا حين تدعوه الحياة والثروة الخاصة إلى زخرفة المنازل أو لتخليد ذكرى اسم من الأسماء . ولما أن أضعف موت الدمقراطية من معنى الدولة فى عقول الناس ، عاد الفرد إلى طلب السلوى فى منزله ، فشاد الأغنياء قصوراً يسكنون فيها ، وأدوا أجوراً عالية للفنانين الذين يستطيعون أن يزينوا فسقية أو يجملوا جداراً . فكانت الإسكندرية تتخذ التصوير على الزجاج وسيلة من الوسائل التى تزين بها الجدران ؛ وكانت جميع المدن الهلنستية تستخدم لهذا الغرض إطارات متحركة من الخشب ؛ وكان الأمراء والكبراء يفضلون عن هذه الإطارات الصور الضخمة المرسومة على ألواح من الرخام يمكن فصلها ووضعها فى أى مكان شاءوا . ويصف پوسنياس عدداً لايحصى من الصور رآه فى تجواله ببلاد اليونان ، ولكن الدهر لم يبق منها إلا على رسوم حائلة من الخشب أو الحجارة ، ولهذا لا نجد سبيلا لمعرفة حقيقة هذه الصور إلا الحدس والتخمين والاعتماد على الصور الحائلة المتوسطة القدر المنقولة عنها والتى عثر عليها فى پمپاى ، وهركولانيم Hercolaneum وروما .

وظلت بلاد اليونان تضع مصوريها فى المستوى العالى الذى تضع فيه مثاليها ومهندسيها ، بل لعلها كانت تضع الأولين فى مستوى أعلى من مستوى الآخرين . وكانت تؤدى إليهم من الأجور مثل ما يؤديه الأمريكيون للمصورين فى هذه الأيام ، وتروى عن حياتهم قصصاً تدل على حبها وتكريمها لهم . منها أن تسكليز الإفسوسى ، حين لم ينل من الملكة استرتنيس Stratonice ما كان يرجو من

(شكل ٥٥) نقش من صنع كريوس في بوجيوم (متحف دولة برلين)

عطاء صورها وهى تعبث مع صائد سمك ، وعرض الصورة على الجماهير . ثم ركب البحر لينجو من القتل . ورأت استرتنيس « أن الصورتين قد عبرتا عن ملامحها وملامح الصياد تعبيراً يدعو إلى الإعجاب » فعفت عنه وسمحت له بالعودة[٨] . ولما استولى أراتس على سكيون أمر بإتلاف جميع صور طغاتها السابقين . وكان ملانثوس Milanthus (وهو مصور من رجال القرن الرابع) قد صور أحد هؤلاء الطغاة واسمه أركستراتوس Archestratus إلى جانب مركبته الحربية تصويراً حياً واضحاً تأثر به الفنان نيكليز Neacles فتوسل إلى أراتس أن يبقى على الصورة ، وقبل أراتس رجاءه على شريطة أن يستبدل بصورة أراتس صورة أخرى لاتثير من البغض ما تثيره صورة هذا الرجل[٩] . ويقول استرابون إن پروتجنيز Protogenes صور ساتيرة Satyr(*) ، وإلى جانبها صورة حجل وقد بلغت صورة الحجل من الإتقان درجة جعلت أخواته الحية تناديه ، ثم محا المصور بعدئذ صورة الطائر حتى يقدر الناس جمال صورة الساتيرة[١٠] . ويقول پلنى إن هذا المصور نفسه وضع أربع طبقات من اللون على صورته الذائعة الصيت صورة ياليسوس Ialylsus (الذى يزعم الناس أنه مؤسس المدينة المسماة بهذا الاسم فى رودس) ، حتى تبقى الألوان ناضرة زاهية إذا ما أزال الدهر الطبقة العليا منها . ويقال إن پروتجنيز قد غضب من عجزه عن أن يصور الزبد الذى يتساقط من فم كلب ياليسوس تصويراً صادقا ، فلم يتمالك نفسه ورمى الصورة بإسفنجة يريد أن يتلفها . ووقعت الإسفنجة بطبيعة الحال على المكان المطلوب ، وتركت فى ذلك المكان بقعة من اللون شبيهة كل الشبه بالزبد الخارج من فم كلب يلهث . ولما أن حاصر دمتريوس پليورسيتيز جزيرة رودس أبى أن يشعل النار فى تلك المدينة لئلا تتلف هذه الصورة . ولم ينقطع پروتجنيز عن العمل أثناء الحصار فى مرسمه ، وكان هذا المرسم أمام خط زحف المقدونيين مباشرة . واستدعاه دمتريوس إليه وسأله :

(*) حيوان خرافى نصفه الأعلى آدمى ونصفه الأسفل ماعز . (المترجم)

لِمَ لَمْ يحتم داخل أسوار المدينة كما فعل غيره من المقدونيين ؟ فأجابه بروتجنيز بقوله : « ذلك بأنى أعرف أنك إنما تشن الحرب على أهل رودس لا على الفن » . فما كان من الملك إلا أن عين له حرساً يحميه ، وترك الحصار ليشاهد أعمال الفنان العظيم(١١) .

وكان المصورون الهلنستيون يعرفون خداع المنظور ، وتمثيل الأشخاص بارزين فى عين الناظر ، وسقوط الضوء ، وتجمع الأشكال . ومع أنهم لم يستخدموا المناظر الطبيعية إلا لتكون مؤخرة للصورة لتجميلها ، وأنهم صوروها حين استخدموها بطريقة خالية من الحياة جارية على العرف (إذا حكمنا عليها مما نقل عنها من الصور فى بمبياى) ، فإنهم أدركوا على الأقل أن الطبيعة موجودة ، وجعلوا لها مكاناً فى الفن فى الوقت الذى كان ثيوقريطس يجعل لها مكاناً فى الشعر . ولكنهم كانوا شديدى الولع بالإنسان وبأعماله كلها إلى حد غفلوا معه عن الأشجار والأزهار . لقد اقتصر أسلافهم على رسم الآلهة والأغنياء من الآدميين أما الفنانون الهلنستيون فقد افتتنوا بكل ما هو آدمى وتبينوا أن الموضوع القبيح المنظر قد يصور تصويراً جميلا أو على الأقل يأتى بأجر كبير ، فانقلبوا يصورون الحياة البشرية بحماسة كحماسة الهولنديين ، وسرهم أن يصوروا الحلاقين والأساكفة والعاهرات ، والخياطات ، والحمير ، والرجال المشوهين ، والحيوانات الغريبة . ثم أضافوا إلى هذه الصور المأخوذة من الحياة المألوفة أو الريفية ، صوراً من الحياة الساكنة الجامدة — كالكعك ، والبيض ، والفاكهة ، والخضر ، والسمك ، والطير ، والحيوان المصيد ، والخمر ، وكل ما يتصل بها من الطقوس القديمة . وكان سوسوس Sosus البرجمى يسلى معاصريه بأن يمثل لهم أرضاً من الفسيفساء الخادعة لاتزال منتشرة عليها بقايا وليمة(١٢) . لكن المصورين المحافظين قد ساءهم هذا فأخذوا ينددون بهؤلاء الذين يرفعون من شأن الأشياء العادية ويصفونهم بأنهم

يصورون الفحش والأقذار Pornographoi and rhparographoi وحرم القانون فى طيبة تصوير الأشياء القبيحة(١٣) .

وقد أنقذت حمم بركان فيزوف بعض روائع ذلك العصر الكبيرة من النسيان وإن لم تحفظ لنا هذه الحمم أسماء أصحابها . وقد وجد فى أستيا مظلم يبدو أنه صورة ضعيفة منقولة عن أصل هلنستى ، وهى معروفة لدينا باسم عرس الألدبرندينى The Aldorbrandini Wedding نسبة إلى الأسرة الإيطالية التى كانت تمتلكها قبل أن تجد لها مكاناً فى متحف الفاتيكان . وفى هذه الصورة تظهر أفروديتى ممتلئة الجسم شبيهة بصور الرسام الهولندى روبنز Rubens تبعث الشجاعة فى قلب العروس الخائفة ، على حين ينتظر العريس ، وهو فى غير حاجة إلى من يستحثه ، على أحر من الجمر إلى جانب الفراش . وأجمل هاتين الشخصيتين الرئيسيتين صورة امرأة رشيقة توقع نشيدا على مزهر حائل اللون . وثمة صورة جدار من بمبيای يقول بعض الخبراء ، وإن لم يرق قولهم إلى مرتبة اليقين ، إنها منقولة عن أصل يونانى رسم فى القرن الثالث . وهى تصور أخيل وإلى جانبه پتركلوس ، يسلم ، وهو غاضب ، بريسيس لعجوز أحمنون . ويبدو لأذواقنا ومألوف عاداتنا أن فى صور الآدميين فى هذا الرسم من الحجم أكثر مما فيها من الجمال ، ذلك أننا قد ألفنا أن نرى أجساماً أقل من هذه الأجسام وسيقاناً أطول من تلك السيقان ، ولكننا يجب أن نسلم أن الفنانين الأقدمين كانوا يعرفون الرجال اليونانيين والنساء اليونانيات ، أحسن مما نعرفهم نحن أو يعرفهم من سيأتون بعدنا . وقد ذهب الزمان بنضرة هذه الصور ؛ وما من شىء يستطيع أن يعيد لها ما كان لها من بهاء ونضارة ، كانا بلا ريب موضع إعجاب جمهرة الشعب وملوكه ، إلا الخيال القوى القادر على تصوير ما كانت عليه فى الأيام الخوالى.

وأوقع من هذه فى النفس قطع من الفسيفساء(*) الرومانية منقولة على

(*) وهذه الفسيفساء وصورة أخيل وبريسيس محفوظتان فى متحف نابل .

ما يظهر عن رسوم هلنستية . لقد كانت الفسيفساء من الفنون القديمة فى مصر وأرض الجزيرة، ثم أخذها عنهما اليونان وسموا بها إلى أعلى الدرجات، فكانت الصورة تقسم بالخطوط إلى مربعات صغيرة ، وكانت المكعبات الرخامية الدقيقة تلون بحيث إذا وضع بعضها إلى جانب البعض الآخر مثلت الصورة تمثيلا لايبليه الزمان ؛ ولاتزال قطع من الفسيفساء محتفظة بألوانها تقص علينا القصة القديمة وإن كانت قد وطأتها أرجل لاتحصى عديدها . وقد عثر فى بمبياى على صورة تمثل واقعة إسوس ، يرى بعضهم أنها ذات صلة بصورة يونانية من تصوير فلكسينوس (وإن كان هذا مشكوكا فيه) . وتتكون هذه الصورة من نحو ١,٥٠٠,٠٠٠ حجر ، لا تزيد مساحة كل منها على مليمترين مربعين أو ثلاثة مليمترات ، ويبلغ طول هذه الفسيفساء كلها ست عشرة قدما ،ويبلغ عرضها ثمانى أقدام . وقد ألحق بها الزلزال وثوران البركان اللذان نكبت بهما بمبياى فى عام ٧٩ م . ضرراً بليغاً ، ولكن ما بقى منها يكفى للدلالة على ما كانت تمتاز به هذه الصورة من براعة وقوة . ففيها يرى الإسكندر وقد اسود جسمه وانتفش شعره من وهج الشمس وقذارة الماء ، يوجه الهجوم وهو على ظهر جواده بوسفلسوس Bucephalus ، ولا يبعد إلا بضع أقدام عن مركبة دارا الحربية . وقد ألقى عظيم من عظماء الفرس نفسه بين الملكين ، وتلقى فى جسمه طعنة من رمح الإسكندر . وينحنى دارا من مركبته نحو صديقه المجندل ، غير عابئ بما يتعرض له من الخطر (لأن الإسكندر يوجه إليه طعنته الثانية) ووجهه ملىء بالقلق والحزن . ويهجم فرسان الفرس لينقذوا مليكهم ، ويظل رمح الإسكندر متزناً فى الهواء . وأهم ما فى هذه الصورة وأبدعه هو تمثيل العواطف الكثيرة المعقدة فى وجه الإسكندر ؛ ولكن أجمل رأس فى هذه المجموعة كلها هو رأس جواده . وليس فى الفسيفساء كلها ما هو أعظم من هذه القطعة .

الفصل الثالث

النحت

لم تبلغ التماثيل من الكثرة فى عصر من العصور مثل ما بلغته فى العصر الهلنستى ، فقد كانت الهياكل والقصور ، والدور والشوارع ، والحدائق والبساتين كلها غاصة بالتماثيل التى تصور كل ناحية من نواحى الحياة البشرية وكثيراً من مظاهر العالم النباتى والحيوانى . وكانت تماثيل نصفية تخلد إلى وقت ما الموتى من الأبطال والمشهورين من الأحياء ؛ وانتهى الأمر بأن نحتت من الحجارة تماثيل للمعانى المجردة كالحظ ، والسلام ، والنميمة ، والفرصة السانحة.

وقد صنع يوتكيديز السكيونى Eutychides of Sicyon تلميذ ليسبوس Lysippus لمدينة أنطاكية أنموذجاً ذائع الصيت لتمثال الحظ ليمثل فيه روح المدينة وأملها . وواصل تماخوس Timachus وسفسودوتسوس Cephisodotus ابنا پركستليز تقاليد النحت الأثينى الظريفة . وفى البلوپونيز طبقت شهرة دمفون المسينى Damphon of Messene الحافقين حين نحت مجموعته الضخمة المكونة من دمتر ، وپرسفونى ، وأرتميس . غير أن الكثرة الغالبة من المثالين الجدد كانت تتبع أقرب طريق ينقذها من الموت جوعا ألا وهو تزيين قصور الملوك والعظماء اليونان الشرقيين .

ونشأت فى جزيرة رودس فى القرن الثالث مدرسة فى النحت ذات طابع خاص لامثيل له فى غيرها من المدارس . فلقد كان فى الجزيرة مائة تمثال ضخم يكفى الواحد منها على حد قول پلنى ، لأن ينشر فى الآفاق شهرة مدينة . وكان أعظمها كلها تمثال ضخم من البرنز لهليوس Helios إله الشمس صنعه كاريز

اللندوسى Chares of Lindus حوالى عام ٢٨٠ . وتقول رواية ضعيفة إن كاريز هذا قد انتحر حين رأى أن نفقة التمثال قد زادت كثيراً على ما كان مقدراً لها ، وإن لاكيز اللندوسى Laches of Lindus أتم التمثال . ولم يكن هذا التمثال مقاماً فوق المرفأ بل كان مقاماً إلى جانبه ويعلو إلى ارتفاع مائة قدم وخمس أقدام ؛ ويوحى هذا الحجم بأن ذوق أهل رودس كان يتجه نحو المظاهر الفخمة والضخامة ، ولكن لعل الرودسيين كانوا يستخدمونه منارة للسفن ورمزاً للجزيرة . وإذا جاز لنا أن نصدق ما جاء فى قصيدة فى ديوان الشعر اليونانى[١٥] فإن هذا التمثال كان يرفع بيده ضوءاً وأنه كان يرمز إلى الحرية التى تستمتع بها رودس — وتلك سابقة عجيبة لتمثال شهير فى أحد الثغور الحديثة[*] . وكان هذا التمثال بلا ريب يعد إحدى عجائب الدنيا السبع ؛ ويقول پلنى إنه :

« قد ألقاه على الأرض زلزال بعد ست وخمسين عاما من إقامته : وإنه قلما يوجد من الرجال من يستطيع تطويق إبهامه بذراعيه ، وإن أصابع يديه أكبر من أجسام معظم التماثيل ، وإنه إذا ما كسرت أطرافه شوهدت فى داخل الجسم كهوف واسعة مفتوحة . ويرى فى داخله أيضا صخور ضخمة أراد المثال أن يثبت بها التمثال فى موضعه أثناء اشتغاله بإقامته . ويقال إنه قضى فى نحته اثنتى عشرة سنة ، وإن نفقاته بلغت ثلثمائة وزنة — وقد حصلت الجزيرة على هذا المبلغ من آلات الحرب التى تركها دمتريوس وراءه بعد حصاره الفاشل للجزيرة[**][١٦] » .

وكان يضارع هذا التمثال فى شهرته التاريخية مجموعة أخرى من صنع المدرسة الرودسية تعرف باسم اللاوكون Laocoön . وقد شاهد پلنى هذه المجموعة فى قصر الإمبراطور تيتس ، وعثر عليها عام ١٥٠٦ م فى حمامات هذا

(*) يبلغ ارتفاع تمثال الحرية مائة وإحدى وخمسين قدما من القاعدة إلى طرف الشعلة .

(**) وقد بقى فى المكان الذى سقط فيه حتى بيعت مواده فى عام ٦٥٣ . وقد استخدمت فى نقلها تسعمائة بعير[١٧] .

الإمبر طور ؛ ولا يكاد يخامرنا أدنى شك فى أنها هى المجموعة الأصلية التى نحتها أجسندر Agesandar ، وپليدوروس Polydorus ، وأثينودوروس Athenodorus من قطعتين كبيرتين من الرخام فى القرن الثانى أو الثالث قبل الميلاد(١٨). وقد هز كشفها مشاعر إيطاليا فى عهد النهضة وكان لها أعمق الأثر فى ميكل أنجلو الذى حاول عبثاً أن يعيد إلى التمثال الأوسط فيها ذراعه اليمنى الضائعة(*). وكان لاؤكوون الذى تسمى المجموعة باسمه كاهنا طرواديا نصح الطرواديين بألا يقبلوا الحصان الخشبى حين بعث به اليونان إليهم وقال لهم ، كما يروى ڤرجيل ، « إنى أخشى اليونان حتى وهم يحملون إلينا الهدايا Timeo Danaos et dona ferentes (١٩) » وأرادت أثينا التى تحب اليونان أن تعاقبه على حكمته فأرسلت إليه حيتين لتقتلاه . فقبضتا أولا على ولديه ، وأبصرهما لاؤكوون فهجم عليهما لينقذهما ، فوقع بين طيات الحيتين ، وانتهى الأمر بأن طحنت أجسامهم جميعاً وماتوا من سم أنياب الحيتين . ولقد أجاز المثالون لأنفسهم ما أجازه ڤرجيل لنفسه (وما أجازه لنفسه سفكليز فى فلكتيتس) فعبروا عن الألم بقوة ، ولكن النتيجة لاتتفق وما فى طبيعة الحجر من دوام . إن الألم فى الأدب وفى الحياة عادة لايدوم ؛ إما فى اللاؤكوون فإن صرخة الألم قد دامت دواما غير طبيعى ، والناظر إليها لا يتأثر كما يتأثر بحزن دمتر الصامت (**) . على أن الذى يثير إعجابنا هو براعة الفكرة وإتقان التنفيذ . نعم إن العضلات قد بولغ فيها ، ولكن أطراف الكاهن الشيخ ، وجسمى ولديه قد صيغا صياغة مثلث فى كثير من الهيبة والتحفظ . ولعلنا لو عرفنا

(*) والذراع المعادة التى فى الفاتيكان من صنع برنينى Bernini وهى متقنة الصنع فى تفاصيلها ، غير أنها تفسد على المجموعة وحدتها المركزية . لكن ونكلمان رغم هذا قد أعجب بالمجموعة إعجابا حمل لسنج Lessing حين قرأ وصفه إياها على أن يؤلف كتابا فى نقد حاسة الجمال ، يشير إليها تارة من طرف خفى ويدور حولها تارة أخرى فى صراحة واضحة .

(**) البادى فى تمثال دمتر المحفوظ بالمتحف البريطانى .

القصة قبل أن نشاهد المجموعة لتأثرنا بها كما تأثر پلنى ، الذى ظنها أعظم عمل من أعمال الفن اللدن (٢٠) .

وقامت فى مراكز يونانية أخرى مدارس زاهرة للنحت فى هذا العصر الذى لم يقدره الناس حق قدره ؛ غير أن الإسكندرية قد انقلبت أرضها وتبدلت مبانيها مراراً كثيرة فى أثناء تاريخها الطويل ، فلم تحتفظ بما أقامه الفنانون اليونان للبطالمة من أعمال ؛ وكل ما بقى من الأعمال الجليلة الشأن هو تمثال النيل الوقور المحفوظ فى متحف الفاتيكان والذى يسنده ستة عشر طفلا ترمز إلى ستة عشر قيراطا التى يعلوها النهر فى فيضانه . وقد نحت مثال يونانى من صيدا عددا من التوابيت لطائفة غير معروفة من الكبراء أحسنها كلها التابوت المسمى خطأ بتابوت الإسكندر والمحفوظ فى متحف اسطنبول . ويضارع ما فيه من الحفر ما فى إفريز البارثنون وإن قل عنه فى الكم ؛ فالصور جميلة متقنة التناسب ، والنحت قوى ولكنه واضح ، والألوان الهادئة التى لاتزال عالقة بالحجارة تدل على العون الذى كان يلقاه النحت اليونانى من فن التصوير . وصب أپلونيوس وتورسكس فى ترالس Trallas من أعمال كاريا Caria حوالى ١٥٠ ق. م. مجموعة ضخمة من البرنز لرودس تعرف الآن باسم ثور فارنيز . وتتألف هذه المجموعة من غلامين وسيمين يسيطان درسى Dirce الجميلة ويدفعانها إلى قرنى ثور وحشى ، لأنها أساءت معاملة أمهما أنتيوبى Antiope التى تنظر إليهما راضية مطمئنة اطمئناناً تعافه النفس(*) . وفى برجموم صب المثالون اليونان من البرنز عدة مجموعات حربية أقامها أتلس أول الأمر فى عاصمة ملكه ليخلد بها ذكرى صد غازات الغاليين . وأراد أتلس أن يعبر عما تشعر به الثقافة اليونانية بأجمعها من فضل أثينة عليها ، ولعله أراد أيضاً أن

(*) وأصل هذه المجموعة ضائع . وقد عثر فى القرن السادس عشر وفى حمامات كركلا Cararcalla على نسخة رخامية رومانية منقولة عنها فى القرن الثالث الميلادى ، وأصلحها ميكل أنجلو ، واحتفظ بها وقتا ما فى قصر فارنيز وهى الآن فى متحف نابل .

يذيع شهرته ، فأهدى صوراً من هذه المجموعة لتقام على الأكبر پوليس بأثينة . وقد بقيت قطع صغيرة منها فى صورة الغالى المحتضر المحفوظة فى متحف الكپتولين ، وفى الصورة المسماة خطأ پيتس وأريا(*) — وهى صورة غالى يؤثر الموت على الأسر فيقتل زوجته أولا ثم يثنى بنفسه — وفى قطع أخرى أصغر منها منتشرة الآن فى مصر وأوربا . ولعل من هذه المجموعة أيضاً صورة الأمزونة الميتة(**) التى لا عيب فى تفاصيلها كلها عدا ثديها اللذين بلغا من الكمال حداً لايتصوره العقل . وتكشف هذه الصور عن تحفظ فى التعبير عن الانفعالات شبيه بما كان فى عصر اليونان الزاهر . فالرجال المغلوبون يقاسون الآلام والأحزان المبرحة ، ولكنهم يموتون وهم صابرون ؛ وقد أجاز المنتصرون للفنانين أن يمثلوا فضائل أعدائهم كما يمثلون هزيمتهم . ولسنا نتبين هنا أى دليل على نقص القدرة على التفكير أو دقة ملاحظة أجزاء الجسم ، أومهارة التنفيذ أو الصبر عليه . ولايكاد يقل عن هذه المجموعة كمالا النقش العظيم الذى كان يمتد على طول قاعدة مذبح زيوس وأكروپوليس برجموم ، والذى يقص مرة أخرى قصة الحرب التى نشبت بين الآلهة والجبابرة — ويبدو أن هذا النقش تمثيل متواضع للحرب بين أهل برجموم والغاليين . والنقش هنا شديد الازدحام ، ويبدو أحياناً عنيفاً عنفاً مسرحياً ، ولكن بعض رسومه تضارع خير ما أنتجه الفن اليونانى . فصورة زيوس التى لا رأس لها منحوتة بقوة لا تقل عن قوة اسكوپاس Scopas ، والإلهة هكتى Hecate مثال فى الرشاقة والجمال بين أهوال الحرب وفظائعها .

وكان هذا العصر غنياً بما فيه من روائع الفن التى لايعرف أصحابها والتى تكاد تشمل صوراً لجميع الآلهة الكبار ، ونذكر منها رأس زيوس الفخم الذى

(*) فى متحف ترمى Museo delle Terme فى رومة .

(**) فى متحف لاپل .

عثر عليه فى أتركولى Atricoli وتمثال لودوفيزى هرا Lodovisi Hera المحفوظ فى متحف ترمى ، وقد أعجب بهما جيته فى شبابه إعجاباً حمله على أن ينقل معه قالبين لهما إلى ألمانيا كأنهما تذكاران حقيقيان أهداهما إليه چوف ويونو . أما أبلو بلڤدير الذى كان من قبل موضع الإعجاب فهو فاتر متكلف خال من دلائل الحياة ، ولكنه مع ذلك أزكى نار الحماسة فى قلب ونكلمان منذ قرنين من الزمان(٢١) . ويختلف أشد الاختلاف عن هذا التمثال الأملس الضعيف تمثال هرقل الفارنيزى الذى نقله جليكون Glycon الأثينى عن أصل له يعزى إلى ليسپوس — وجسمه الضخم كله عضلات ، وكله ملل ، وكله حنو ، ووجهه كله عجب ودهشة — كأن القوة كانت تسأل نفسها ذلك السؤال الذى لم يجب عنه أحد قط : ماذا يجب أن يكون هدفها ؟ أما أفروديتى فقد أخرج لها ذلك العصر تماثيل لايقل عنها فى عددها إلا عبادها وحدهم ؛ وقد بقى عدد من هذه التماثيل معظمها مما نقله الرومان عن أصولها اليونانية . غير أن تمثال أفروديتى ميلوس المحفوظ فى متحف اللوفر والمعروف فيه باسم زهرة ميلوبيدو أنه تمثال يونانى أصيل نحت فى القرن الثانى قبل الميلاد . وقد عثر على هذا التمثال فى ميلوس عام ١٨٢٠ بالقرب من قطعة من القاعدة نقشت عليها الحروف ساندوس Sandos ، وربما كان أجسندر الأنطاكى واسمه مأخوذ من سرادق الفاتيكان الذى وضع فيه التمثال أولا ، هو الذى نحت هذا التمثال العادى المتواضع .

وليس لوجه التمثال ذلك الجمال الرقيق الذى يزدان به وجه التمثال الموضوعة صورته فى الصفحة الأولى من هذا المجلد ، ولكن الجسم نفسه ممتلئ بالصحة التى يكون الجمال ثمرتها الطبيعية . ولسنا نرى فيه ذلك الخصر النحيل الذى لا يتفق مع الجسم الملى والوركين المكتنزتين . ولم يبلغ هذا الكمال كله تمثالا ڤينوس الكپتولينية ، وڤينوس الميديشية(*) . وتمثال ڤينوس كلپيجى

(*) والتمثال الأول محفوظ فى متحف الكپتولين فى رومة والثانى فى متحف أفيزى بفلورنس .

Veuns Callpyge أوفينوس ذات الإليتين الجميلتين(*) يثير الغريزة الجنسية قوية ، وقد غطيت فيه مفاتنها لكى تكشف عنها ، وتلتفت لتبدى إعجابها بردفيها فى البحيرة . وأوقع من هذه التماثيل كلها فى النفس تمثال نَيْكى Nike أو نصر سموثريس الذى وجد فى ذلك المكان عام ١٨٦٣ ، وهو الآن أروع آيات النحت فى متحف اللوفر(**) . وقد مثلت إلهة النصر كأنها تحط وهى طائرة بأقصى سرعتها على مقدم سفينة مسرعة ، وتقودها إلى الهجوم . ويخيل إلى الرائى أن جناحيها العظيمين بجذبان السفينة ضد النسيم الذى يعبث بأثوابها . وهنا أيضاً تسيطر على التمثال فكرة اليونان عن المرأة ، وهى أنها ليست متعة حلوة فحسب ، بل إنها فوق ذلك أم قوية . فليس جمالها هو جمال الشباب الضعيف الزائل بل هو نداء المرأة الذى يدوم طول الحياة للرجل لكى يسمو بنفسه إلى الأعمال الجليلة ؛ وكأنما أراد الفنان أن يمثل هنا السطور الأخيرة من فوست Faust للشاعر جيته . لعمرى إن حضارة تستطيع أن تفكر فى هذا التمثال وأن تنحته لحضارة أبعد ماتكون عن الموت .

ولم تكن الآلهة أهم ما يعنى به المثالون الذين ازدان بهم خريف الفن اليونانى ؛ لقد كان هؤلاء الفنانون ينظرون إلى أولمپس نظرتهم إلى معين من الموضوعات لا أقل من ذلك ولا أكثر . ولما أن نضب هذا المعين من كثرة ما أخذ منه انتقلوا إلى الأرض نفسها وسرهم أن يمثلوا ما فى الحياة البشرية من حكمة وجمال ، وغرابة وسخافات . فنحتوا أو صبوا رؤوساً ذات

(*) فى متحف نابل .

(**) وكان يعتقد أولا أن دمتريوس پليوكريتيز قد أقامه فى عام ٣٠٥ ليخلد به ذكرى انتصاره البحرى على بطليموس الأول قرب سلاميس القبرصية عام ٣٠٦ ق م . ولكن الجدل الحديث يميل إلى جعل هذا التمثال ذا صلة بمعركة كوس (٢٥٨ أو معركة أخرى من نوعها) وهى المعركة التى انتصرت فيها أساطيل مقدونية ، وسلوقيا ، وروودس على بطليموس الثانى .

روعة لهومر ، ويوريديز ، وسقراط . وصنعوا عدداً من التماثيل الملساءالرقيقة لهرمفرديتى Hermaphrodite يستلفت العين جمالها الغامض ؛ وهى قائمة فى متحف العاديات باسطنبول ، أو فى معرض بورجا فى رومة ، أو فى متحف اللوفر . وكان الأطفال فى هذه التماثيل يقفون وقفات طبيعية منشطة ، كوقفة الغلام الذى يخرج شوكة من قدمه ؛ والغلام الآخر الذى يقاتل إوزة(*) . وأجمل ما فى هذا الصنف من التماثيل تمثال الشاب القائم للصلاة والذى يتجلى الإيمان فى وجهه ، ويعزى هذا التمثال إلى بوئيثس Boëthus تلميذ لپسپوس(**) . وكان المثالون يذهبون إلى الغابات ويصورون جن الغاب كجنية بربرينى المحفوظ تمثالها فى ميونخ Munich أوالساترات الفرحة كتمثال سيلينس السكرى المحفوظ فى متحف نابلى . وكانوا يضعون فى مواضع متفرقة بين صورهم الوجنتين المتوردتين والخيل الخادعة الماكرة التى يعزوها الأقدمون إلى إله الحب .

(*) وكلاهما فى متحف الفاتيكان .

(**) فى متحف الدولة ببرلين .

الفصل الرابع

تعليـــــق

إن إقحام الفكاهة الفجائى على النحو الذى وصفناه فى الفصل السابق فى موضوعات النحت اليونانى التى كانت من قبل موضوعات مقدسة الطابع ، لمن الخصائص التى يمتاز بها الفن الهلنستى . ولقد احتفظ كل متحف من المتاحف بين ما احتفظ به من آثار ذلك العصر بتمثال لإله الحقول يضحك ، أو إله الرعاة يغنى ، أو إله الشراب يصخب ، أو لغلام يستخدم فوارة يخرج منها الماء بطريقة يأباها الذوق والأدب . ولعل عودة الفن اليونانى إلى آسية قد أرجعت له ما كاد يفقده فى عهد اليونان القديم ، حين كان خاضعاً للدين والدولة ، من اختلاف فى الشكل ، ومن شعور وتحمس قويين . لقد بدأ الفنانون وقتئذ يستمتعون بالطبيعة بعد أن كانوا من قبل يعبدونها . ولم يكن هذا لأن الاعتدال القديم قد زال : فهاهو ذا تمثال شاب سبياكو Subiaco فى متحف ترمى ، وتمثال أدريدنى الناثمة (Adriadne)، فى متحف الفاتيكان ، والفتاة الحالسة فى قصر الكنسرفتورى كلها تواصل تقاليد پركستيليز وما فيها من رقة ؛ وظل كثيرون من المثالين فى أثينة طوال ذلك العصر يقاومون النزعات « الاعتدالية » التى فشت فى أيامهم بعودتهم متعمدين إلى أنماط القرن الرابع والقرن الخامس ، بل إنهم كانوا من حين إلى حين يعودون إلى الوقار القديم وقار القرن السادس . لكن روح العصر كانت روح التجارب ، والفردية ، والنزعة الطبيعية ، والواقعية ، مع وجود تيار قوى خفى نحو الخيال ، والمثالية ، والعاطفية ، والتأثير المسرحى . وأخذ الفنانون يعنون بالإفادة من تقدم التشريح ، ويكثرون من استخدام النماذج الحية فى متاحفهم ومراسمهم ؛ فكان المثالون ينحتون تماثيل لاينظر إليها الإنسان من الأمام فحسب ، بل ينظر إليها من جميع النواحى

وأخذوا يستخدمون مواد جديدة — كالبلور ، والعقيق الأبيض ، والياقوت والزجاج ، والبازلت القاتم اللون ، والرخام الأسود ، والرخام السماقى ليقلدوا لون الزنوج ، أووجوده الناترات المتوردة التى تزيد الخمر بريقها .

وكان خصب اختراعهم يضارع سيطرتهم الفنية ؛ ذلك أنهم قد ملوا تكرار الأنماط القديمة ، وكأنهم عرفوا مقدماً ما يعيبه رسكن على الفنانين(*) ، فاعتزموا أن يظهروا فى صورهم ما للأشخاص والأشياء من وجود حقيقى ومن خواص فردية . ولم يعودوا يقتصرون على تمثيل ماهو كامل وجميل ، كالرياضيين والأبطال ، والآلهة ، بل أخذوا يخرجون صوراً من الحياة الريفية المألوفة ، أو تماثيل من الآجر للصناع ، وصائدى السمك ، والموسيقيين ، والبائعين والمشترين فى الأسواق ومدربى الخيول والخصيان وبحثوا عن موضوعات غير مطروقة فى الأطفال والفلاحين ، وفى شخصيات ممتازة كسقراط ، وفى رجال شيوخ حاقدين كديمستين ، وفى وجوه قوية تكاد تكون وحشية كوجه يوثدموس Euthydemus الملك البكترى اليونانى ، وفى أماكن مهجورة منبوذة كتمثال امرأة السوق العجوز المحفوظ فى متحف نيويورك . وقد أدركوا وأحبوا تنوع مظاهر الحياة وتعقدها . ولم يترددوا فى أن يكونوا فى تماثيلهم وتصويرهم شهوانيين ؛ فلم يكونوا آباء يحرصون على عفة بنائهم ، أوفلاسفة تقض مضاجعهم ما تؤدى إليه النزعة الفردية الأبيقورية من عواقب اجتماعية خطيرة ؛ بل كانوا يشاهدون مفاتن الجسم ، وينحتونها ، ويبرزون الجمال الذى يستطيع أن يسخر إلى حين من الزمن وما يحدثه فيه من آثار . ولقد تحرر

(*) « ليست هناك صفة شخصية فى الفن اليونانى — بل فيه آراء مجردة عن الشباب ، والشيخوخة ، والقوة ، والسرعة ، والفضيلة ، والرذيلة — ؛ ولكنه خال أيضا من الفردية(٢٣) » . إن رسكن لم يكن يفكر إلا فى الفن اليونانى فى القرنين الخامس والرابع ؛ كما أن وتكلمان ولسنج كانا يعرفان بنوع خاص فن العصر الهلنستى .

هؤلاء المثالون من قيود العرف التى كانت تسود العصر الزاهر القديم ، فانهمكوا فى إبراز العواطف الرقيقة ، وصوروا بإحساس قوى وإخلاص عظيم رعاة يموتون بعد أن تكشف لبصائرهم حقيقة الحب وآلامه ، ورؤوساً جميلة سابحة فى أحلام اليقظة ، وأمهات يفكرن بحنان فى أبنائهن : لقد بدت لهم هذه الموضوعات أيضاً جزءاً من الحقيقة الخليقة بالتسجيل ؛ ثم واجهوا فى آخر الأمر حقائق الألم والحزن ، والفواجع المحزنة ، والموت فى شرخ الشباب ، وعقدوا النية على أن يجدوا لها مكاناً فيما يمثلونه من نواحى الحياة البشرية .

وليس ثمة دارس مستقل فى تفكيره يطاوعه عقله على أن يصدر حكماعاماً شاملا على اضمحلال العصر الهلنستى ؛ فما أسهل أن يتخذ حكم عام كهذا حجة يتذرع بها لاختتام قصة بلاد اليونان قبل أن يكشف عما كان لها من شأن فى الحضارة العالمية . نعم إننا نشعر فى ذلك العصر ببطء فى قوة الابتكار ، ولكن هذا يعوضه كثرة منتجات الفن بعد أن أصبحت له السيطرة التامة على أدواته . وإذ كان الشباب لايدوم أبداً ، وإذ لم يكن لمفاتنه أعلى مقام فى الحياة ؛ فقد كان لابد أن يحل الخمود الطبيعى بحياة بلاد اليونان كما يحل الخمود بكل حياة ، وأن تتقبل عهد الشيخوخة والنضوج . لقد دب دبيب الاضمحلال فى البلاد ، وأخذت عوامل الضعف تعمل عملها فى الدين والأخلاق والآداب ووسمت بميسمها أعمالا فردية فى أماكن متفرقة فى البلاد ؛ ولكن قوة العبقرية اليونانية الدافقة أبقت الفن اليونانى ، كما أبقت العلوم والفلسفة اليونانية ، قرب ذروته إلى آخر أيام ذلك العصر ، ولم يبلغ هيام اليونان بالجمال ولا قدرتهم وصبرهم على تجسيده فى أيام شبابهم وعزلتهم مثل ما بلغه هيامهم وقدرتهم وصبرهم فى العصر الهلنستى ، أوكان لهذه الصفات قوة دافعة وآثار عظيمة فى مدن الشرق الغافلة فى العهد الأول مثل ما كان لها فى هذا العصر الذى نتحدث عنه . وفى هذه المدن وجدتها رومة ونقلتها إلى سائر بلاد العالم .