

# فن النحت «في العصر القديم»

د. تغريد شعبان

رئيس مجلس الإدارة

الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة

المدير المسؤول - المدير العام: محمود عبد الواحد

رئيس التحرير: أنطوانيت القس

مستشار التحرير: الدكتور نوفل نيوف

الإشراف الطباعي: م. ماجد الزهر

## تقديم

النحت هو ثاني الفنون تاريخياً، بعد فن العمارة الأكثر ارتباطاً بالمادة اللاعضوية، أي بالجماد.

فقد كان الإنسان القديم يسجل حياته اليومية، وما كان يقوم به من صيد الحيوانات وجمع القوت والتقاطه، نحتاً على جدران الكهوف والمغاور التي سكنها وكذلك كان يفعل في مرحلة الزراعة فيما بعد، ولا بد أن يكون هذا السؤال أول ما يخطر على البال:

ترى، ما هي العوامل والأسباب التي دفعت الإنسان البدائي إلى النحت عموماً، وإلى صنع التماثيل خصوصاً؟

لقد عاش الإنسان قديماً في بيئة طبيعية قاسية إلى أبعد حد، بما فيها من حيوانات وحشية وعوامل جوية. لذلك راودته الرغبة بالسيطرة عليها من خلال جعل كل ما فيها يخضع لسلطة عليا تحكمها وتسيطر عليها. وهذه السلطة تجسدت بفكرة الإله الذي كانوا يصورونه بطرق شتى تتناسب مع العقيدة التي تكونت عند هذا الإنسان أو ذاك بحكم الظروف والبيئة.

فلو عدنا إلى فكرة التماثيل الأولى التي صنعها

الإنسان القديم، وأضفنا إليها تصوره عن الروح التي تجعل صورة الشيء معادلة له لأمكننا أن نفهم الدافع البعيد الذي كان وراء قيام أول إنسان بصنع تمثال من الحجر. فقد ظنَّ أنه عن طريق صنع هذا التمثال قد امتلَكَ الشيء الذي يمثله التمثال نفسه، أي إنه صار قادراً على التحكم به من أجل دفع الشر عن نفسه، أو جلب الخير لها .

يرى كثيرون ممّن درسوا الفن أن الإنسان هو مَنْ يقوم بتشكيل المادة التي يتكوّن منها النحت، وذلك من خلال الأفكار والمعتقدات التي يعتنقها . وبذلك يعكس الفنُ التطوّر الروحي عند الإنسان. أي إن العمل الفني يحاول أن يصور ويجسم الفكرة أو الموضوع الذي يدور في ذهن الإنسان وعقله - الإنسان المعنوي غير المحدد- أن يرسمه في المادة التي سيصنع منها صورة للفكرة الموجودة في عقله، وهي التي أي المادة، كيان محدد . وهكذا فإن الفنان لا يستطيع أن ينشئ عملاً فنياً إذا لم يكن قد تكون لديه في نفسه تصور ما لفكرة معينة، وللمكان أو الفراغ الذي سيشغله العمل . فالنحت إذاً هو إظهار الكتلة النحتية بأبعادها الثلاثة - الطول، والعرض، والعمق- من خلال معالجة الكتلة من زواياها

جميعاً بحيث تحتل المكان المناسب، أي تأخذ حيزاً دائماً  
أو مؤقتاً في الفراغ.  
المواد المستخدمة في النحت:

إن الموضوع، عندما يتكوّن أو يتبلور في الفكر، لا بدّ  
أن يتطلّب إظهاره نحتياً موادّ لاعضوية كي يستخدمها  
الفنان في عمله.  
ولذلك فقد استُخدمت من أجل بلوغ هذه الغاية  
أنواع شتى من المواد:  
١- الخشب:

يعد الخشب من أقدم المواد التي استخدمها النحاتون  
في صنع تماثيل الآلهة. وقد بدأ النحت بشكل بسيط  
معتمداً، كما ذكرنا سابقاً، على إبراز الفكرة بأبسط  
الطرق. لذلك نجد في أقدم التمثيلات المصنوعة من  
الخشب عصاً يعلوها رأس. وقد استمر استخدام هذه  
المادة لنحت التماثيل الصغيرة ثم الكبيرة حتى فترة  
متأخرة. إلا أن الخشب بصفة عامة لا يصلح لنحت  
التماثيل الكبيرة بسبب أليافه واتجاهها، إلا إذا تم طلاؤه  
بالذهب أو بغيره. ولذلك كان الخشب أكثر استخداماً

في صنع التماثيل الصغيرة. وما زال يستخدم على هذا الأساس إلى اليوم.

## ٢- البرونز:

البرونز هو المادة الأكثر استخداماً في النحت القديم. و قد توصل الإنسان إلى صهره واستخدامه بمهارة فائقة. وانتشر استخدام هذا المعدن في القرن الخامس قبل الميلاد في صنع تماثيل الآلهة وغيرها من المنحوتات. ومعروف أن البرونز معدن يتكون أساساً من النحاس والقصدير، بنسب متبدلة تبعاً للون البرونز المراد الحصول عليه، كما ويمكن أن يُستبدل بالنحاس الذهب أو الفضة في بعض الأحيان.

لقد وصل القدماء إلى مستوى من المهارة لا يضاهى في مجال صهر البرونز. وبفضل هذه المهارة أصبح العمل أقل كلفة، وقابلاً للتنفيذ بسرعة أكبر مما لو كان التمثال من حجر. وبذلك جنى الفنانون فائدة أخرى من استعمال البرونز بفضل نقاوة السكب. فقد بلغت هذه النقاوة حدًا مكن من الاستغناء عن الحاجة إلى شغل التماثيل البرونزية بالأزميل. وبذلك حافظت قسمات التماثيل على قدرٍ من النعومة والدقة ربّما

كان لا بدّ من التضحية بها لو تمّ شغلها بالأزميل.  
إن التنوع الكبير في درجة إشراق لون البرونز،  
ومطاوعته الفائقة جعلاه يصلح لصنع شتى ضروب  
التمثيل. كما أتاح التنوع والمطاوعة للنحت أن يوسّع  
مجاله إلى حد كبير، وأن يبتكر أشكالاً لا نهاية لتنوعها،  
ابتداءً من التماثيل الكبيرة وانتهاءً بالتماثيل الصغيرة،  
والصغيرة جداً. وكان اليونانيون يصبون كل جزء من  
أجزاء التمثال على انفراد ثم يجمعونها، ويركبونها على  
بعضها بعضاً، بعد وصلها ولحمها. وكثيراً ما كانوا  
يطلونها بغشاء من مادة براقّة من أجل أن يكتسب  
التمثال صفة حياة.

١-الذهب والعاج:

يعود استخدام العاج والذهب في صنع التماثيل  
إلى عصر مبكّر كانت تلون فيه التماثيل. وقد تراجع  
استعمال هاتين المادتين شيئاً فشيئاً لصالح البرونز.  
إن العاج مادة نظيفة للغاية، ولذلك فهو غالي  
الثمن. وهذا ما جعل اليونانيين عامة والأثينيين خاصة  
يحرصون أشد الحرص على استخدام العاج في صنع  
تماثيلهم. وكان لا بدّ للتماثيل اليونانية أن يتوفّر فيها

شرطان هما : الغنى، وضخامة الحجم. فمن المعروف أن الفنان الأثيني فيدياس الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، كان يستخدم الذهب والعاج في إنجاز روائعه. وأبرز مثال على ذلك تمثال أثينا الضخم الذي نحته الفنان فيدياس بحجم أكبر من حجم الإنسان الطبيعي، وذلك بهدف عرضه في أكروبول أثينا. وتظهر صورة الإلهة أثينا وهي تمسك بيدها شعار النصر، ولعل ذلك إشارة إلى انتصارها على الإله بوسيدون إله البحر الذي تنافست معه على السيادة في مدينة أثينا. ثم اتفق الإلهان، بوسيدون وأثينا، على أن تكون السيادة على المدينة لمن يهب الإنسان أكثر الأشياء فائدة. فوهبت أثينا شجرة الزيتون، بينما وهب الإله الحصان لبني البشر. وبذلك كانت الغلبة للإلهة أثينا. وقد صُنعت أقسام الجسم العارية من صفائح العاج، أما الثياب والرداء فصُنعت من الذهب المرقط.

## ٢-الحجر- المرمر:

يمثل الحجر المادة الصلبة الأكثر ديمومة من بقية المواد المستعملة. فالتماثيل الخشبية قابلة للتحلل، والتماثيل الذهبية والعاجية تغري اللصوص بسرقتها،



بينما يمكن أن يعاد صب تماثيل البرونز من جديد واستخدامها عند الحاجة إلى ذلك. أما الحجر فيبقى وحده بمنأى إلى حدٍّ ما عن العبث به.

لقد استخدم المصريون الحجر الغرانيتي والبازلتى في تنفيذ تماثيلهم الضخمة. أمّا اليونانيون الذين تأثروا بالمنحوتات المصرية الضخمة وراحوا ينحتون على منوالها، فقد اعتمدوا على المرمر، وذلك بسبب غنى بلادهم به. ويتبين لنا، من خلال معاينة التماثيل الحجرية والمرمرية، أن المرمر بنقائه وبياضه وبريقه الهادئ يبقى المادة الأنسب للنحت. ومن جهة أخرى، فإنّ الكيفية التي يعكس المرمر بها النور تضمن له تفوقاً كبيراً على الجبس الذي يحول بياضه الطباشيري دون ظهور الفروق الدقيقة.

بدأ الإغريق باستخدام المرمر في حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد. ويعود أقدم تمثال إغريقي رخامي إلى عام ٦٢٠ ق.م، هو أشبه بجذع شجرة فيه دلالة بسيطة على وجود رأس وشعر ويدين وحزام، وأسلوبه أكثر بدائية من الفن المصري الذي يعود إلى ما قبل عصر الأهرام. على أن الانتشار الكبير لاستخدام المرمر في النحت، وتفضيله على سائر المواد الأخرى

لم يظهرها بشكل جليّ إلا في زمن متأخر، أي في القرن الرابع قبل الميلاد. ثم إن براكستليس وسكوباس كانا أبرز الفنانين الذين اعتمدوا على هذه المادة في نحت تماثيلهما. وكانا يحرصان على استبعاد اللون بوصفه عنصراً متنافياً مع النحت، لاسيما أن المرمر يساعد أكثر من البرونز في إضفاء مزيد من الرونق والفتنة على التماثيل. فبفضل شفافيته ونقائه تبدو معالم الأشياء أكثر وضوحاً ولطافة. وهو أقدر على إظهار الفروق الدقيقة، والتدرّجات الخفيفة بين النور والظل. كما أن البياض المعتدل في الحجر يُظهر الجودة الفنية بجلاء أكبر مما يمكن أن يفعله أنقى أنواع البرونز. الأخضر الذي كلما كان أكثر جمالاً وجدناه يُحدث قدراً أكبر من الانعكاسات التي تشوش بلمعانها وسطوعها تفاصيل التمثال. وهذا ما أضاف سبباً آخر إلى جملة الأسباب التي ترجّح تفضيل الحجر على غيره في النحت.

أنواع النحت:

هناك نوعان أساسيان من النحت:

- ١- النحت المجسّم/المنفرد، ويكون فيه العمل الفني المنحوت محاطاً بالفراغ من كل جانب.

٢- المجموعات النحتية، وفيها ينقسم النحت إلى غائر و بارز.

### أولاً: النحت المجسم

سنبداً بالحديث عن المنحوتات الأولى صغيرة الحجم، التي كان قوامها عدة خطوط هندسية. فمن أهم هذه المنحوتات أشكال فخارية صغيرة، إنسانية أو حيوانية، تمّ العثور على أعداد كثيرة منها في القبور القديمة، أو في الطبقات السفلية من المعابد الأولى. وهناك أيضاً تماثيل خشبية أطلق عليها اليونانيون اسم كزوانة (Xoana)، نُحتت على شاكلة التماثيل المصرية. وأشكال هذه التماثيل البسيطة هندسية، أجسامها وأعناقها طويلة، وجذوعها مثلثة، وخصورها نحيلة، وعجائزها بارزة، وتقاطيع وجوها مُجَمَّلة، غير متقنة. ويظهر أن الغاية من صنعها واقتنائها كانت سحرية، وذلك لاعتقادهم بوجود روابط سحرية بين الكائن وصورته.

كان وضع التماثيل المنفردة في المعبد هو الغاية الأساسية من نحتها. وهي إما تماثيل للآلهة توضع في المعابد الخاصة بها، وتكون وسيلة لتقرب الإنسان

إليها، طلباً لعونها ورضاها، واتقاءً لغضبها. أو تماثيل إنسانية، شخصية، يضعها المضحّي في المعبد ليمارس حياته اليومية بشكل مريح، وهو مطمئن وواثق من رضا الإله عليه، ما دام تماثله، أي تمثال المضحّي، موجوداً بشكل دائم في بيت الإله. ولم يكن النحات يسعى لإبراز التشابه بين التمثال وصاحبه، وإنما كان هدفه إظهار النشاط الذي يقوم به وهو الصلاة، أي الإشارة إلى فعل العبادة، وذلك للتأكيد على الصلة الروحية بالإله. وهذا ما يمكن أن يفسر لنا سبب التعبير في عيني التمثال وكأنهما ذاهلتان عما يحيط بهما، والموقف المتميز فيهما بالتركيز والتوتر. وإلى جانب ذلك كانوا ينحتون التماثيل أيضاً لأغراض تذكارية، كتخليد الانتصارات، وتمجيد الفائزين في المباريات الرياضية.

على أن التماثيل الكبيرة ظهرت في الشرق أول ما ظهرت، وخاصة في مصر التي كان لها تأثير كبير في تطور فن النحت اليوناني، ولاسيما بعد بناء مدينة نقراطيس اليونانية<sup>١</sup> في مصر في القرن السابع قبل الميلاد. ويذكر المؤرّخ والرحالة اليوناني الشهير هيرودوت (٤٢٥ - ٤٨٢ ق.م) أن الملك المصري بسماتيك

---

١- مدينة تقع في الشمال الغربي لدلتا النيل وهي من المدن البائدة.

٦٠٩ - ٦٦٠) ق.م (منح اليونانيين مناطق شتّى يقيمون فيها على ضفاف النيل، وأنهم كانوا أوّل من استوطن مصر من الأجانب لغة وعنصراً. واتفق هذا القول مع أقوال غيره من الكتاب القدماء، ومع الدلائل الأثرية، يجعلنا نرجّح الاحتمال القائل بأن منتصف القرن السابع قبل الميلاد هو بداية عصر التماثيل الكبيرة في اليونان.

أما تقنية تنفيذ التماثيل الحجرية الكبيرة فيبدو أن استخدامها كان يجري عن طريق البدء بعلمية النحت في الكتلة الحجرية مباشرة، أي من دون القيام مسبقاً بصنع نموذج مصغر أوّلي من الجصّ أو الفخار أو غير ذلك. فقد كانوا يبدؤون بوضع عدة علامات على الكتلة الحجرية تشير إلى أقسام التمثال الأساسية. وبعدئذ تبدأ عملية تشذيب الكتلة تدريجياً بأدوات مختلفة، منها: المقص، والسكين، والمبرد، والمبضع، إلى أن يتجلى لأنظارهم الشكل العام. ثم يقومون بنحت التفاصيل، وحفر الظلال، وصقل السطوح.

وقد عبّر الفنان ميكيل أنجلو (١٥٦٤-١٤٧٥م) عن طريقة النحت هذه، بعد حوالي ألفي عام، بقوله: (ليس النحت تشكيل قطعة صخر صلبة، ولكنه تحرير الشكل

من سجن الصخر بإزالة الزوائد عن الصورة المتخيَّلة في ذهن للشكل الكامن في الصخرة)<sup>٢</sup>.

كانت التماثيل الكبيرة تُقَطَّع في المحاجر وفق أشكالها التقليدية. وقد يقوم المثَّالون أحياناً بنحت بعض أطراف الجسم بشكل مستقل، كالرؤوس والأذرع الممتدة، ثم يثبَّتون بعضها إلى بعض باستخدام وصلات معدنية، وألسنة حجرية، ويلصقون الأجزاء الصغرى بالإسمنت. وقد لجأ النحاتون إلى طلاء تماثيلهم المنحوتة، الحجرية منها أو الرخامية، بألوان اختفى معظمها، ولم يبقَ إلا بعضها دليلاً على استخدامها. كما مارس اليونانيون نوعاً آخر من الفن، وهو إضافة أحجار مختلفة إلى التمثال، كأن يضعوا مكان العينين، مثلاً، حجراً ملوناً، أو زجاجاً، أو عاجاً، ويصنعوا خصلات الشعر من المعدن، ويحلُّوا التماثيل بالتيجان، والأكاليل، والأقراط، والقلائد...

### ثانياً: المجموعة النحتية

أما النوع الثاني من أنواع نحت التماثيل فهو المجموعات النحتية «relie» التي تكون الواحدة منها ٢- ثروت عكاشة، الفن الإغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م، ص ٢٩٢.

على شكل جدارية تضم عدداً من الأشخاص، وربما بعضاً من الحيوانات والأزهار... أو غير ذلك، وتقسم إلى نوعين، هما: النحت البارز، والنحت الغائر.

فقد كان النحاتون يرسمون على الصخر (على الكتلة الحجرية) المشاهد التي يريدون نحتها، ثم يقومون بنزع ما حولها وصقلها، إذا كان النحت بارزاً. أو يقومون بتفريغ الكتلة الحجرية (أي بتجويفها) من الأشكال التي رسموها، إذا كان نحتاً غائراً.

وفي كلتا هاتين الحالتين كان النحاتون يبذلون قصارى جهدهم لإظهار مواقف ومواضيع في المجموعة النحتية تكون أكثر حيوية مما في التمثال المنفرد.

وكانت تتألف هذه المنحوتات في البداية، من عدة شخصيات تظهر منحوتة بشكل بسيط دون اعتماد العمق. إذ يقف أولئك الأشخاص واحداً بجانب آخر دون تضمينهم أي حركة. ولكن هذا الأسلوب في التصوير لم يستمر طويلاً، وما لبث الفنانون أن أضفوا على مجموعاتهم عنصر الحياة والحركة. ولذلك أصبح هذا النوع من النحت، لاسيما النحت النافر، فناً ملحماً، روائياً، يصلح عموماً لتصوير الأحداث التاريخية، والحياة اليومية، ونشاط الإنسان بصفة عامة.

وقد استخدم هذا الأسلوب النحتي التزييني في تزيين المداخل الخارجية للمعابد . وتتألف عناصر هذا الأسلوب بشكل عام من بعض أعمال الإله الذي كُرس المعبد له . وينتصب تمثال ذلك الإله المنفرد في موضع داخلي يُبنى خصيصاً لهذه الغاية . ففي معبد البارثون في أثينا، مثلاً، وهو المعبد الذي بُني تكريماً للإلهة أثينا حامية المدينة، نحتت على واجهتي المعبد المثلثتين مواضيع خاصة بهذه الإلهة، إذ صوّروا على الواجهة الغربية صراع الإلهة أثينا مع إله البحر بوسيدون في سبيل بسط الرعاية على مدينة أثينا، بينما صوّروا على الواجهة الشرقية ولادة الربّة أثينا من رأس أبيها الإله زيوس .

أما في الميتوبونات التي هي في الأصل لوحات نقش منفصلة كانت تزين الإفريز، فتُصوّر صراع اللابيثيين والقناطرة (واحدُهم قنطور، وهم شعب خرافي نصفهم الأعلى إنسان والأسفل حصان) بطريقة سردية تمتلئ مشاهدتها بعنصر الحركة الذي يحقق التوازن مع الخطوط المعمارية الساكنة . وكان الفنان اليوناني فيدياس الذي أشرف على تنفيذ منحوتات المعبد جميعها قد اعتمد أسلوبَي النحت الغائر والبارز . وجدير



بالذكر أن المنحوتات التي نفّذت بالطريقة البارزة كان  
بروزها شديد الضخامة حتى لتبدو أشكالها في استدارة  
التمثيل وتجسيمها .

وقد كان بروز المنحوتات مطلباً ضرورياً كي يتسنى  
للناس رؤيتها وهم على الأرض دون أن يطفئ المبنى  
عليها فيحجبها عن أبصارهم جزئياً أو كلياً .



ميتوب يصور صراع القنطور واللاييث .حوالي ٤٤٥ ق.م .

كما صُمِّمت الأجزاء الغائرة من منحوتات الحشوات لتكون عميقة إلى حد يتيح لها استقطاب ضوء الشمس الساطعة استقطاباً كاملاً، وبذلك تبدو أشكالها مائلة كي تتباين مع الخطوط الرأسية للعتبات أسفلها؛ والطنف أعلاها، فتشيع التوازن المطلوب. ومن أفضل الأمثلة الباقية التي نحتها فيدياس نفسه ذلك القنطور الجريح وهو يستدير للفرار متحسساً الجرح في ظهره بيده اليمنى، فيما يجذب اللابيث مؤخرة رأسه محاولاً طعنه من جديد. ونرى جسد اللابيث ملقى على الأرض، وكأنه تمثال منفرد أمام طيات عباءته المناسبة فوق ذراعه، والمتعارضة تعارضا خلافاً مع القنطور الذي يحاول مسك رأسه لتسديد ضربة إليه.

### تطور النحت تاريخياً:

مر فن النحت بمراحل مختلفة قبل أن يصل إلى فترة الازدهار والتألق والكمال في العصر الكلاسيكي الإغريقي (في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد)، بدءاً من الشرق وصولاً إلى الغرب. ولذلك فإننا سنكتفي باستعراض أهم هذه المراحل.

## ١- النحت السوري القديم:

تبين المكتشفات الأثرية أن السوريين القدماء عرفوا فن النحت منذ آلاف السنين، ومارسوه في مختلف مناطقهم الممتدة من جنوب الأناضول وحتى المناطق الجنوبية من بلاد الشام، وأن هذا الفن تأثر بفنون المناطق المجاورة وتقاليدها، مع احتفاظه بطابعه الخاص.

ولم يعتمد الفنانون السوريون في صنع منحوتاتهم على مادة معينة. بل استخدموا مواد متعددة، كالبازلت والگرانيت والمرمر والعاج، وصولاً إلى الحجارة الكريمة وشبه الكريمة.

وقد كانت المنحوتات الطينية، في العصور القديمة شائعة بين العامة يستخدمونها في صنع التماثيل أو الرموز، ويغلب عليها الطابع التجريدي (أي الخطوط العريضة، أو الشكل العام للموضوع المراد نحته دون الدخول في تفاصيله). أما العاج والمرمر فلم يكونا يُستخدمان إلا في صنع تماثيل الطبقة الحاكمة أو النافذة التي تزيّن بها قصورها، أو تقدّمها قرابين

للمعابد . وتعتبر هذه المنحوتات نموذجاً موثقاً للطقوس الاحتفالية في العهود القديمة. ومن أبرز الأشكال التي نحتها الفنان السوري في العصور القديمة تمثال «الربة الأم» بصدرها الواسع، وثدييها الثقيلين، وعجيزتها الضخمة البارزة.

وتعد مدينة جوزن (تل حلف، الواقع شمال شرقي سورية على الحدود السورية التركية ويرجع إلى القرنين العاشر والتاسع قبل الميلاد) من أهم المواقع الأثرية التي احتل فيها فن النحت مكاناً بارزاً. ففيها نشأ وترسّخ الفن الآرامي (وجد الآراميون في سورية منذ أواخر الألف الثاني قبل الميلاد) في وقت أبكر مما في باقي مناطق بلاد الشام.



صورة من مملكة إيمار الألف الثاني قبل الميلاد

وقد أبدع فنانو النحت السوري عامةً والآرامي خاصةً، في تصوير أشكال خيالية غريبة تتكون من نوعين من الأحياء، كالحيوانات المفترسة والطيور الجارحة (أسد مجنح برأس صقر)، أو من الإنسان والحيوان (إنسان وسمكة)، مقلدين في ذلك فنانين سابقين. كما ابتكروا أشكالاً خرافية جديدة تمثلها خير تمثيل منحوتات من مدينة جوزن كانت تزين بوابة العقارب التي تفضي إلى الحي الملكي. ويتألف الشكل المبتكر في هذه المنحوتات من رأس إنسان ملتصق عليه تاج له قرون تدل على ربوبيته. وهذا الرأس مركب على مقدمة طائر له جسم عقرب يعلوه جناحان.



نحت مركب من مدينة جوزن القرن العاشر ق.م.

ولم يقتصر فن النحت عند السوريين على تماثيل إنسانية أو حيوانية منفردة، أو على مزيج من النوعين، وإنما ارتبط ارتباطاً وثيقاً بفن العمارة حتى كاد أن يكون جزءاً منه. ويظهر هذا جلياً في معبد «عين دارة» بالقرب من مدينة حلب ويرجع إلى القرن العاشر قبل الميلاد).



منحوتات القرن العاشر ق.م

فاللوحات المنقوشة والتماثيل هي الجزء الأهم في ذلك المعبد، وهي مستخدمة كزخارف تزيينية وكدعامات للجدران تزيدها قوة وصلابة.



منحوتات القرن العاشر ق.م

وكان سكان «إبلا» (تل مردوخ يقع بالقرب من مدينة حلب، سُكن في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد) وسكان «آلاخ» (تل عطشانة ويقع على نهر العاصي ويعود إلى بداية الألف الثاني قبل الميلاد) أول من



استعمل اللوحات الحجرية المنحوتة في دعم الجدران،  
يكسون بها الأجزاء السفلى من بوابات مدينتهم،  
وذلك في القرن الثامن عشر ق.م. وسواءً أكانت هاتان  
المدينتان أول من ابتكر هذه التقنية المميزة أم لا، فإنها  
ظهرت أول ما ظهرت في بلاد الشام وبقيت سائدة في  
آلاف خلال القرنين الخامس عشر والرابع عشر قبل  
الميلاد.



منحوتات القرن العاشر ق.م

وتوجد في معبد عين دارة سبعون قطعة من أهم المنحوتات وقد نقشت عليها صور أبي الهول والأسد بطريقة النحت البارز، ونفذت بتقنية عالية. وفيها نرى أجسام الحيوانات شديدة البروز، تلتفت برؤوسها نحو اليمين أو نحو اليسار. ويبدو أن هذه الالتفاتة ساهمت في جعل الأجسام تبدو وكأنها مجسمة، على الرغم من أنها ملتصقة باللوحة من أحد جانبيها.



أبو الهول القرن العاشر ق.م.

و تظهر الحيوانات أزواجاً، يتألف كل زوج من أسدين، أو من أسد وأبي الهول، أو من تمثالين لأبي الهول متقابلين يسير كل منهما نحو الآخر ببطء شديد، فتبدو وكأنها ساكنة لا حراك فيها .

لقد امتنع النحاتون، كما في منحوتات جوزن، عن إظهار تفاصيل كثيرة في أعضاء الجسم. ولعلمهم كانوا يريدون من ذلك تصوير حيوانات هادئة وقورة، وليس حيوانات مهاجمة أو متوشبة. ويتجلى هذا القصد واضحاً من ذيول الحيوانات الملتوية بين القائمتين الخلفيتين في حركة لا تكون إلا في حالة السكون أو السير البطيء .

كما عكف النحاتون على نحت الأشخاص بطريقة تجريدية أكثر مما هي واقعية، وذلك لأن الغاية الدينية من تلك التماثيل كان يمكن أن تتحقق حتى عن طريق الأشكال المجملّة غير المتقنة. وقد درج الآراميون على وضع تماثيل في المدفن لكبار القوم، انطلاقاً من اعتقادهم بأن التمثال ينوب عن الجسد الفاني، وفيه وبواسطته يبقى الميت حياً. وقد عثر على تماثيل لرجل وامرأة جالسين بجانب بعضهما في حجرة عبادة قريبة من المدفن. وربما كانت الغاية من وضع التمثال في القبر أن يلتقي الخلف بالسلف عندما يقومون بزيارة القبور.

ومع التطور التاريخي في المنطقة ازداد الاهتمام  
بتمثيل الأشكال الإنسانية وتجسيدها، سواءً أكانت  
حقيقية أو أسطورية، بملامح ونسب إنسانية أقرب  
إلى الواقعية منها إلى التجريد. على أن أكثر المنحوتات  
كان مصنوعاً من الحجر (الرخام، أو الحجر الكلسي،  
أو البازلت).



تل حلف القرن العاشر ق.م

وقد أبدع الفنانون التدمريون في نحت التماثيل البشرية، ولا سيَّما الجنائزية التي تم العثور على أعداد كثيرة منها في القبور. ويوجدُ وهناك تمثال لامرأة تدمرية يكشف فيه النحات عن اهتمامه بتصوير التفاصيل، من شعرٍ وحليٍّ وثياب، وهذا يبين أن الفن التدمري كان قد بلغ درجة كبيرة من الدقة والواقعية.



إمرأة تدمرية القرن الأول الميلادي

## ١- النحت السومري:

كان السومريون الذين استقروا في جنوبي العراق في النصف الثاني من الألف الرابع قبل الميلاد، شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الشعوب القديمة، يعتقدون بأنه لا يوجد فرق جوهري بين الإنسان وصورته. ولهذا السبب نجد الإنسان السومري يهتم بنحت تمثال له يضعه في المعبد ليُظهر من خلاله خضوعه للآلهة. وهذه التماثيل كتلة عديمة الحركة، تحمق بعينيها إلى الأمام بنظرة جامدة، لا يهتم نحاتها بملامح الوجه وخصوصياته الفردية.

ولكن يميز هذه التماثيل القوة العضلية التي استطاع النحاتون السومريون إبرازها بشكل متقن لم يصل إليه الإغريق إلا بعد فترة طويلة من الزمن. ويختلف الوضع عندما يتعلق الأمر بالنحت النافر. ففي هذا النوع من النحت يسهل عرض مجموعة من الأشخاص، وإظهار العلاقة المتبادلة فيما بينهم. ولذلك يتجه الأشخاص في المنحوتات السومرية نحو بعضهم بعضاً، وليس نحو المشاهد. وقد لجأ بعض النحاتين

الرافديين إلى اعتماد قانون الإسقاط، الذي يمزج في صورة واحدة أسلوبين تمثيليين، هما: الجبهي والجانبى، وذلك تقادياً لتصوير ملامح الوجه جبهياً، وهو تصوير مصحوب ببعض الصعوبات. وقانون الإسقاط أسلوب شائع في فن الشرق القديم، يستخدمونه عندما كانوا يصورون الجذع والقدمين جبهياً، أما الرأس فكانوا يصورونه جانبياً، باستثناء واحد هو العين التي تكون مرئية بشكل جبهي.



رجل سومري  
٢٦٥٠-٢٦٥٠ ق.م

يبرز حب القوة في المشاهد الدموية التي تظهر في  
عديد من المنحوتات الحجرية البارزة التي تم اكتشافها  
في مدينة نينوى، والتي يرجع تاريخها إلى الفترة ما بين  
(٨٠٠-٦٠٠ ق.م). وتسجّل تلك المشاهد انتصارات  
الملوك وتُصوّر وملذاتهم.



الحاكم السومري أورنانشي يشارك  
في بناء المعبد، نحو ٢٥٢٠ ق.م

وجدير بالإشارة هنا أن الأفضلية في النحت عند  
المصريين كانت للآلهة، بينما نرى أن الآشوريين، الذين



سكنوا النصف الشمالي من بلاد الرافدين في أواخر الألف الثالث قبل الميلاد، كانوا يفضلون نحت صور وتمائيل للملوك. فقد صور النحاتون الآشوريون ملوكهم أبطالاً أقوياء يواجهون الأعداء وينتصرون عليهم، و صيادين ماهرين يستطيعون صيد أقوى الحيوانات الوحشية ألا وهي الأسود.

ورغم ما أبداه النحاتون الآشوريون من اهتمام كبير بنحت تماثيل للرجال في مختلف أعمالهم، فإنهم لم يلتفتوا إلى نحت تماثيل وصور للنساء، لا للملكات ولا للإلهات، إلا في حالات استثنائية نادرة.

## ٢- النحت المصري:

يشكل فن النحت المصري مرحلة مهمة في تطور فن النحت عموماً. ولا يعود السبب في ذلك إلى أن إبداعات المصريين القدماء العظيمة تشهد على ما ابتكروه من تقنية تجمع بين الكمال والدقة فحسب، وأنها مصممة وفق أسلوب خاص تماماً، بل يعود إلى أن فن النحت المصري القديم كان أيضاً مصدراً ملهماً، ونقطة انطلاق هامة لفن النحت الإغريقي.

لقد اعتمد الفنانون المصريون في منحوتاتهم قانون

الجبهة، إذ نلاحظ أن جميع الشخصيات المنحوتة عندهم، سواء أكانت واقفة أم جالسة، سائرة أم ساكنة، كانت تبدو منتصبه بصورة يبقى فيها أعلى الرأس مع منبت العنق ووسط الجذع في مستوى واحد . وهذا يعني أن تغيير وضعية العمود الفقري، بانثناء نحو اليمين أو اليسار، كان أمراً محظوراً في ذلك العهد البعيد . وعندما تجتمع الشخصيات على قاعدة، كما هو الحال في المجموعات النحتية، فإن الأعمدة الفقرية لهيئات تلك الشخصيات تظهر متوازية تماماً، وتستند جميعها بكل ثقلها على مشط القدمين. ولا نجد أي تمثال مصري واقفاً على قدم واحدة، ومستنداً بنهاية قدمه الأخرى على الأرض. وجاءت معظم صور النساء والأطفال وهم في حالة راحة، ملتحمي الأفخاذ، ولا وجود لفراغ بينها .

وقد راعى النحات المصري من الناحية العملية عدم تفريغ التمثال، وإبقاء كتلة صلبة متماسكة كي يبقى سليماً من أجل أن تستطيع الروح بعد موت صاحبها التعرف إليه والحلول فيه. ولذلك، كان على الفنان تحرّي الصدق والواقع في تصوير الشخص وتقاطيعه ليكون مثلاً صادقاً له، وإلا أخطأته الروح. إلا أن

الالتزام بهذا الصدق لم يفسح المجال أمام خيال الفنان للانطلاق، وتمثيل قيم الجمال العليا في الإنسان. وفي ضوء هذا الاستنتاج نستطيع أن نفهم السبب الذي حال دون أن تتال تماثيل الآلهة حظاً كبيراً من الإتقان، وذلك لسببين:

الأول، أن تماثيل الإله كان يُصنع في البداية ليُمثِّل فكرة معينة خاصة به، وبذلك أصبح كل إله مختلفاً عن غيره بما يتفرد به من مميزات تخصه وحده.

والثاني، أن المعابد المصرية لم يكن فيها تماثيل واحد للإله مخصص لهذا المعبد أو ذاك، يُفرغ فيه النحات كل عبقريته وإبداعه، كما سنجد عند الإغريق فيما بعد. لأن أفضل مكان في المعبد عند المصريين، وهو وسط الهيكل، كان مقصوداً على رمز الإله، سواء أكان ذلك الرمز حيوان الإله أم مركبه المقدس أم غير ذلك من الأشياء التي تمثله. ويكون هذا الرمز محجوباً عن أعين الناس جميعاً، باستثناء الملك والكاهن الأعظم. لذلك لم يجد النحات المصري أي ضرورة لبذل جهد كبير في إتقان صنع التماثيل.

وسواء صُنعت التماثيل كي توضع في القبر، أو كي تمثل الآلهة وتكون رمزا لها، فإن الغرض الديني كان

دائماً في حسابان النحاتين ونُصِبَ أعينهم. ولَمَّا كان المصريون يَعْمَدُونَ إلى استخدام أقسى أنواع الحجارة الصلبة، كالغرانيت والديوريت، والبالزت، من أجل صنع تماثيلٍ قادرةٍ على أن تقاوم الزمن، فإنَّ عملهم كان مصحوباً دائماً بصعوبةٍ في نحت المادة وتكييفها، أو تطويعها لهدفهم المنشود. ولكي يتجنبوا تشويه التمثال أو كسره كانوا يُضْطَرُّون إلى جعله خالياً من الفراغات، تلتصق ذراعاها بالجسم، فلا يظهر حتى الفراغ الذي لا بدَّ من وجوده بين الذراع والجسم.



صورة التمثال في  
المنتصف، نموذج  
للشباب الرياضي  
اليوناني «كورس».

وكذلك فعلوا بالفراغ الموجود بين الساقين. ولأن  
رقّة العنق قد تعرّض التمثال للكسر، فقد أسدلوا شعر  
التمثال إلى الكتفين، أو وضعوا على رأسه غطاءً ينسدل  
حتى الكتفين. كما كانوا يضعون خلف التمثال الواقف  
عموداً يستند إليه، فيزيده متانة وصلابة، ويحميه من  
الكسر.



تمثال الكاتب، ٢٤٧٥ ق.م.

وقد وضعت مدرسة ممفيس، ( مدينة ممفيس هي العاصمة الأولى للفراعنة وتعود إلى بداية الألف الثالث قبل الميلاد) الأسس التي يقوم عليها فن النحت المصري القديم، فنتج عن ذلك تنوع كبير في الوضعيات التي تتخذها التماثيل، واختلاف بين أوضاع الوقوف، حيث تكون الساقان ملتصقتين، أو تتقدم الرجل اليسرى على اليمنى، وبين أوضاع الجلوس، والركوع، والتربع. ومن أشهر تماثيل الوضعية الأخيرة، أي وضعية التربع، تماثيل تربع الكاتب. وقد حرص عديد من علية القوم، على تصوير أنفسهم في جلسة القارئ أو الكاتب على امتداد تاريخ مصر القديم.

إلا أن أول ما يسترعي نظر المرء عندما يكون أمام عمل من أعمال فن النحت المصري هو غياب الحرية الخلاقة، رغم جودة التقنية، كما أسلفنا. ولذلك كانت تماثيل الآلهة تُنفَّذُ وفق نمط ثابت يتحدث عنه الفيلسوف اليوناني العظيم أفلاطون (٤٢٨-٣٤٧ ق.م.) قائلاً: «جرى تقرير هذا النمط وتبنيته في زمن لا تعيه ذاكرة الكهنة، ولم يكن مباحاً لا للكهنة ولا لسائر صنّاع الأشكال أن يدخلوا عليه أي تجديد، أو أن يبتكروا شيئاً آخر غير ما تناقله التقليد»<sup>٢</sup>.

٣- هيغل، فن النحت، ص ١٢٠.

ولذلك لم يسعَ الفنانون في صنع تماثيلهم إلى التعبير  
عن الحقيقة والحياة والحرية التي تبث الحركة في  
العمل الفني الحر.



إيزيس تحمل ابنها، نحو بداية الألف الثاني ق.م.

وتبدو هذه التماثيل وكأنها صورة لجسد تغيب عنه الحياة. ويكفي لإظهار ذلك أن نستشهد هنا بتمثال إيزيس، إلهة الخصوبة وراعية الأمومة، وهي تحمل على ركبتيها ابنها حوروس. فهناك شبهٌ بين موضوع هذا التمثال وموضوع مريم العذراء وابنها المسيح، وهو من الموضوعات المفضلة في الفن المسيحي. لكننا لا نلاحظ في تمثال إيزيس أي أثر لمشاعر الأمومة، إذ ليس ثمَّ ابتسامة، ولا طيف مداعبة، وكذلك ابنها الذي يبدو كمن لا تربطه بأمّه أي علاقة تنبض بالشعور أو العاطفة. وهذا ما يضعنا أمام منحوتة متقنة الصنع لمشهد حقيقي، ولكنها خالية من الحس والحياة.

أما الحفر في عهد الدولة الوسطى (٢٠٥٢-١٧٧٨ ق.م) فكان مشابهاً لنظيره في العصر الممفيسي الأول، مع فارق واحد هو أن النحاتين، ابتداءً من الأسرة الحادية عشرة، باتوا يطوّلون الساقين، ويرقّقون الفخذين والعنق، فيبدو الجسم ناعماً رقيقاً.

ولما جاء أخناتون بديانته الجديدة (١٣٧٠-١٣٥٢ ق.م) تحرر الفنانون من القيود، وأطلقوا العنان لمخيلاتهم فارتقوا بالفن إلى درجة رفيعة، وأنتجوا مواضيع مليئةً بالمشاهد الجميلة، كالاحتفالات



القومية، والاستقبالات الرسمية، ومناظر الحداثق والمنازل. ولم يهمل النحاتون تصوير حياة الفرعون في قصره وإظهار حبه لأبنائه، من خلال تصويره في وضع إنساني وفي لحظة ود خالصة بينه وبين طفله. إلا أن هذه التطورات الفنية سرعان ما انهارت إثر انهيار العبادة الجديدة عبادة الإله آتون، فعادت التقاليد القديمة إلى الظهور من جديد .



أخناتون وابنته  
القرن ١٨ ق.م.

ولما جاء عصر الإسكندر والبطالمة من بعده (الثلث الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد)، اختلط الفن المصري بالإغريقي، وبرزت مدرسة الإسكندرية للنحت. وفي عهد الرومان نقش العمال جدران المعابد وفقاً للقاعدة القديمة، فأنت نقوشاً ثقيلة فاترة. ومع غارات البرابرة وما تلاها من انتشار المسيحية (أوائل القرن الرابع الميلادي)، انتهى الفن المصري القديم، وبرز عوضاً عنه فنٌ جديد يتمتع بملامح دينية مسيحية واضحة.

ولا بدّ من التذكير بأن فن النحت المصري القديم، على الرغم ممّا وصل إليه من انتشار وازدهار، أنّه لم يكن لفنانيه حظوة ومكانة في مجتمعه. وكانت منزلتهم مع آبائهم أدنى من منزلة المواطنين الذين لا يزاولون أي فن. أضف إلى ذلك أن الابن غالباً ما كان يخلف أباه في هذه المهنة، وذلك نزولاً عند مقتضيات الطوائف المغلقة وتقاليدها. فقد سار الخلف على خطى السلف، وانقلب فن النحت مهنة أو عملاً روتينياً لا غير، ولمّا كان عمل النحاتين مجرداً من كل رغبة حرة؛ فقد أصبح عملاً ميكانيكياً هدفه كسب المال لتلبية متطلبات الحياة، وليس التعبير عن موهبة الفنان وفرديته الخاصة. لقد كان النحاتون يقومون باستنساخ

بعض النماذج والأشكال طبقاً لقواعد ثابتة لا يتطلب تقليدُها والالتزام بها موهبةً خاصة، أو طموحاً إلى ابتكار أو تجديد .

### ٣- النحت الإغريقي:

إن فن النحت الإغريقي مثال واضح على وعي الذات . ولهذا السبب نجده خالياً من عيوب النحت المصري . ولكن هذا التطور لم يأت فجأة، بانتقال سريع من نحت ناقص لا يزال رمزياً إلى كمال المثال الكلاسيكي، وإنما تم بشكل تدريجي، مروراً بالآثار الفنية الإيجينية الإيجينية (جزيرة في البحر المتوسط قريبة من مدينة أثينا) التي تجاوزت تكرار الأشكال لتتطابق الواقع في أرجح الظن .

لقد حاول النحاتون الإيجينيون نحت أجسام تماثيلهم البشرية بدقة عالية، وواقعية متميزة، باستثناء الرأس الذي كانوا يصورونه بشكل واحد: الأذنان عاليتان، العينان مسطحتان ومنحرفتان، الفم مطبق ينتهي بزوايتين صاعدتين، الجبين غائر، والأنف مدبب . وربما تدل أحادية الشكل هذه على تصور إجمالي للسماة القومية، أو على احترام للتقاليد القديمة التي تحول

بين الفنانين والإبداع، على الرغم من قدرتهم عليه .  
فإذا كان المصريون القدماء قد عبّروا بفنّهم عن  
فكرة الخلود أساساً، واهتمّ الفن البابلي والآشوري  
بالتعبير عن القوة، فإن الفن الإغريقي الذي يختلف  
عمّاً تقدّمه من الفنون بخلوّه من الأسرار، وبعدم تأثره  
بالمفاهيم الدينية الغامضة التي جهدت فنون الأمم  
الشرقية في الكشف عن خفاياها، فإنّ هذا الفن كان  
هدفه الجمال، ولا سيّما الجمال الإنساني تحديداً .  
على الرغم من فقدان عدد كبير من التماثيل اليونانية،  
فإن ما بقي منها يكفي لتحديد الخطوط العريضة في  
تاريخ هذا اللون من ألوان الفن . وذلك بالاعتماد على  
الأعداد الكبيرة من المستنسخات الرومانية عن نماذج  
التماثيل اليونانية، بالإضافة إلى الكتاب القدامى في  
مجال الفن، مثل بلينيوس الأكبر (٢٣ - ٧٩ م) في كتابه  
«التاريخ الطبيعي»، و باوزينياس في كتابه «دليل اليونان»  
في القرن الثاني الميلادي . وتشكل النقوش التي تتألف  
غالباً من قوائمٍ بمحتويات المعابد، أو توقيعات على  
قوائم التماثيل واللوحات المحفورة، عنصراً إضافياً  
مهماً في تحديد تاريخ هذا الفن .

## مراحل تطور فن النحت في اليونان: المرحلة الأولى:

(مرحلة الفن الباكر، أو المرحلة الهندسية)  
تبدأ هذه المرحلة مع الغزوات الدورية للبلاد اليونانية في أواخر الألف الثاني قبل الميلاد، وتستمر حتى نهاية القرن الثامن وبداية السابع قبل الميلاد. إن تماثيل هذه المرحلة صغيرة الحجم، بسيطة التكوين، صنعها أصحابها لألهتهم كي يستدرّوا عطفها ويستجلبوا رضاها. وأشكال هذه التماثيل هندسية، فأجسامها وأعناقها طويلة، وجذوعها مثلثة، وخصورها نحيلة، وعجائزها بارزة، وتقاطيع وجوها مُجَمَّلة وغير متقنة.

## المرحلة الثانية:

تمتد من القرن السابع وحتى بداية القرن الخامس قبل الميلاد. وهي مرحلة جديدة دعيت بمرحلة الفن العتيق. وقد واكبت نمو التجارة وإنشاء المدن، وظهرت فيها أعمال النحت الكبير.

ويعود الفضل في هذه النهضة، طبقاً للأدلة المتوافرة، إلى ازدياد قوّة الصّلات بين مصر وبلاد اليونان، لا سيما بعد قيام اليونانيين ببناء مدينة نقراطيس في مصر في القرن السابع قبل الميلاد. فقد اعتمد اليونانيون في نحت تماثيلهم نمط النحت المصري اعتماداً كاملاً، ويظهر ذلك جلياً على وجه الخصوص في تمثال الشاب الرياضي اليوناني «كوروس» ذي الوقفة الثابتة التي تتعدم فيها ملامح الليونة. فالوجه جادٌ، والنظرة متّجهة بشكل محدد إلى الأمام، والقدم اليسرى متقدمة على القدم اليمنى، والذراعان ملتصقتان على الجانبين ومثيتان قليلاً عند المرفق في بعض الأحيان، واليدان مقبوضتان وكأنه لا يزال فيهما قطعة من الحجر. والاختلاف الوحيد بين هذا التمثال والتمثال المصري، أن الأخير كان يسنده عمود من الخلف، ويعقد حول وسطه مؤزراً، أمّا التمثال اليوناني فممنفذ دون دعامة تسنده، ويظهر عاري الجسم تماماً، كما هي العادة لدى اليونان.



كورس القرن السادس ق.م.

وعلى الرغم من احتفاظ تماثيل الكوروس بالتأثير المصري لفترة طويلة من الزمن، فإن الفنان اليوناني حاول أن يتحلل شيئاً فشيئاً من الجدية الزائدة، أو الصرامة التي تميّز التماثيل المصرية في وقفها ونظرتها. فقد بدأت التماثيل في هذه المرحلة تثير لدى المشاهد اليوناني مزيداً من الإحساس بالجسد الإنساني وجماليته، ممّا شجّع الفنان على التوجّه إلى التعبير عن ذلك بتماثيل ذات أحجام متناسقة، وملامح أكثر طبيعية. ونشهد مظاهر التطور التقني حاضرة في بعض تماثيل الكوروس التي تنتمي إلى أواسط القرن السادس قبل الميلاد، يوم بدأت تظهر ملامح ابتسامة تخفف من صرامة الوجه. ولا نكاد نصل إلى نهاية هذه المرحلة مع بداية القرن الخامس قبل الميلاد حتى تصبح النظرة أكثر طبيعية، والوقفة أكثر ليونة، فنلمح في الركبتين شيئاً من الاسترخاء، بدلا من الركبتين المشدودتين سابقاً.

### المرحلة الثالثة:

تبدأ من نهاية الحروب الفارسية اليونانية (٤٩٠ - ٤٧٨ قبل الميلاد) وحتى نهاية القرن الخامس



قبل الميلاد. وفيها استمر الفنان بتمثيل نمطي للشخص اليوناني بوجه عام، وليس لشخص فرد بعينه. فالتماثيل جميعها تقريباً متشابهة في الطول والعرض، وفي ملامح الوجه والعمر - فكلها في مرحلة أوّل الشباب - وهذا ما يشجع على القول بأن التماثيل تعرض نمطاً مثالياً للفرد، ولا تمثل أشخاصاً بعينهم. وينطبق ذلك حتى على التماثيل التي كتبت عليها أسماء أصحابها. إلا أن التجديد الذي قام به فنانو القرن الخامس قبل الميلاد إنما تجلّى على وجه الخصوص في تعدد حركات الجسم الرياضي. إذ إن معظم أعمال النحت في هذه المرحلة اهتمت بإبراز تفاصيل الجسم الرياضي بشكل واضح، وإبراز الأوضاع المختلفة التي تلازم أنواع الرياضة المتعددة.

ويعزو بعض المهتمين السبب في ظهور عنصر الحركة الرياضية، خاصة مع بقاء الاتجاه النمطي، إلى طبيعة الفترة التي تلت الحروب الفارسية اليونانية. فانتصار اليونان في هذه الحروب دفعهم إلى مزيد من الاهتمام بتدريب الشباب، وخاصة في المجال الرياضي. كما أن الرخاء الذي أمّنه نمو التجارة وازدهارها، أدّى إلى

ازدهار آخر في مجال الفن عموماً، والنحت خصوصاً. أما بقاء الاتجاه النمطي مستمراً فيرتبط بعودة الثقة إلى نفوس اليونانيين، وتوثيق الصلة بين الفرد والمجتمع. ولهذا فإن إقامة التماثيل للمنتصرين في المباريات التي كانت تقام في مناسبات عدة إنما جاء لتخليد نمط مثالي يعبر عن الالتحام بين المجتمع والمدينة وآلهة المدينة، وليس لتخليد شخص معين انتصر في مباراته على شخص آخر.

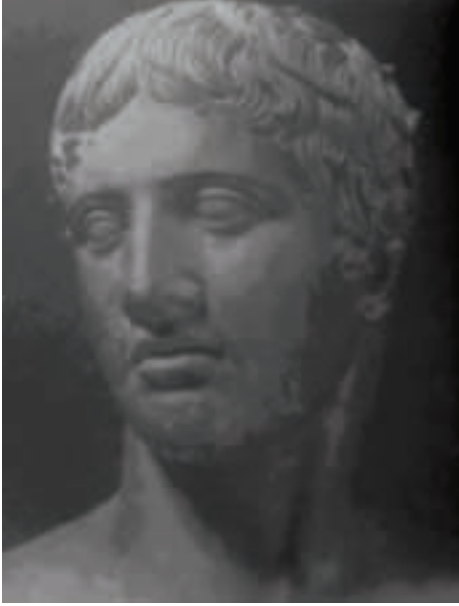
ومن أهم فناني هذا القرن الفنان مورون الذي ازدهر نشاطه الفني حوالي عام ٤٦٠ ق. م، وهو فنان أتيكي (نسبة إلى مقاطعة أتيكا)، مزج الواقع بالخيال، والحركة بالسكون، وتجسّد هذا المزج في تمثاله رامي القرص. فهذا التمثال يصوّر شاباً يتهياً لرمي القرص في إحدى المباريات، وقد أنحنى إلى الأمام مستنداً بجسمه كله على الساق اليمنى، فيما تراجعت ساقه اليسرى، وارتفع ذراعه الأيسر بالقرص إلى محاذاة الرأس، وذلك كي يكتسب قوة الدفع القصوى. إلا أن ملامح الوجه لا تتناسب والتوتر المصاحب لمثل هذا الجهد العنيف.



رامي القرص القرن الخامس ق.م.

أمّا ثاني فناني القرن الخامس قبل الميلاد فهو بولوكليتوس الذي يصفه معاصروه بأنه الفنان الذي استطاع الارتقاء بالشكل الإنساني دون أن يوفق في تصوير الآلهة. وكان له تأثير كبير في خلق نموذج مثالي يرضي تناسقه العين والفكر معاً. وقد ابتدع في تماثيله مبدأ التوازن القائم على التعارض بين حركات الجذع

وحركات النصف الأدنى من الجسم. ومن أشهر تماثيله  
حامل الرمح الذي وصفه المؤرخ بلينيوس بقوله:



حامل الرمح، جزء،  
القرن الخامس ق.م

«هو فتى تشيع فيه ملامح الرجولة، يمسك رمحاً  
فيستمد منه الفنانون أصول الفن وكأنهم يستمدونها من  
القانون»<sup>٤</sup>.

أما فيدياس فهو ثالث فناني هذه المرحلة. وكنا قد  
أشرنا سابقاً إلى قيامه بالإشراف على منحوتات معبد  
البارثون. فمن خلال أعمال فيدياس ومدرسته نتبين

---

٤- عكاشة: الفن الإغريقي، ص ٤٠٤.

الاتجاه الفني الذي اهتم به، وهو اتجاه يظهر من خلاله الاهتمام باللمسات التفصيلية التي تشمل كل شيء، فتُغني العمل وتزيد تعدد معانيه، دون أن ينحصر دورها في الانكباب على هدف واحد يحدد العمل. وهذا الاتجاه يعكس عصر بريكس الذي حكم مدينة أثينا لأكثر من ثلاثين عاماً (٤٦٠-٤٢٩ ق.م.) بكل ما فيه من رخاء وراحة نفسية. وقد اهتم فيدياس في منحوتات الميثوبونات بإظهار التهذلات والشباب في الثياب التي ترتديها الآلهة، وبقوام الأشخاص الذين يظهرون في الاستعراض، سواء أكانوا بشراً أم آلهة.



ميثوب يصور المعركة بين الإغريق  
والأمازونيات، البارثون، نحو ٤٣٥ ق.م.

## المرحلة الرابعة:

وتشغل القرن الرابع قبل الميلاد. وقد احتفظ فنانونها بالمستوى التقني الذي بلغه فنانون القرن السابق، حتى إنه كان من الصعب التفريق بين تماثيل القرن الخامس، وتماثيل مستهل القرن الرابع قبل الميلاد. إلا أن الأوضاع المضطربة التي عانت منها بلاد اليونان، ولاسيما الحروب البلووينيزية (٤٣١ - ٤٠٤ ق.م) التي قامت بين مدينتي أسبرطة وأثينا، وكذلك أفكار الشعراء والفلاسفة الذين عاش معظمهم في مدينة أثينا، أدت في جملة نتائجها إلى تغيير كبير في نظرة الشعب إلى الحياة وقيمها بشكل عام. فبدلاً من تمجيد المثل العليا المجردة وتعظيمها، بدأت العناية بالإنسان فرداً مستقلاً تتال حظاً وافراً. ولم يعد الفنان يهتم بالأعراف المألوفة التي كانت تركز على ارتباط الفرد بالمجتمع، بل اتجه باهتمامه نحو رفع الأبطال إلى مصاف الآلهة، وغاص في أعماق الإنسان ليعبر عن همومه وعواطفه ومشاعره الخاصة، بدلاً من الاهتمام بأمور المجتمع ومشاكله.

وقد نادى الفيلسوف سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م)

بأنه «ينبغي أن تعبّر نظراتُ المقاتلين في التماثيل عن التحدي، وأن نطالع على وجوههم نشوة الانتصار»<sup>٥</sup>، وفي هذا المطلب مخالفة واضحة لفن القرن السابق المتحفّظ الذي كان يتجنب تصوير الانفعالات، ويحرص كل الحرص على تصوير الإنسان المثالي. ومؤدّى هذا التحول هو ما يمكننا من القول بأن الفن قد انتقل في ذلك الزمن من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الواقعية.



إيريني وبلوتوس،  
القرن الرابع ق.م.

٥- عكاشة، الفن الإغريقي، ص ٤٣.

على أن من سمات القرن الرابع قبل الميلاد «النزعة الرمزية» التي تبدو واضحة في تمثال الإلهة إيريني «رمز السلام». وهو تمثال نحته خيفيسودوتوس تكريماً لإيريني وهي تحمل على ذراعها الطفل بلوتوس رمز الثروة والرخاء» وينبغي أن نذكر هنا أن هذا التمثال الذي يحاكي نموذج الإبداع المصري، شبيه بالمنحوتات التي تصور إيزيس وهي تحمل طفلها حورس.

وعلى صعيد التقنيات أدخل نحاتو القرن الرابع قبل الميلاد شفافية جديدة على ثياب التماثيل التي أبدع فيدياس في نحته وإظهارها على منحوتات معبد البارثون، إذ ابتكر ثياباً لاصقة - وكأنها مبتلة- تكشف عن مفاتن الجسد البشري، وخاصة عن مفاتن أجساد النساء.

وقد تمثل اتجاه فن النحت في هذه المرحلة بشكل خاص في ثلاثة فنانين، أولهم سكوباس وهو مهندس ونحات تعلم كثيراً من والده النحات أريستاندر، ومن النماذج التي ابتكرها؛ بولوكليتس وفيدياس. وامتاز سكوباس بقدرته على إظهار العواطف الإنسانية الراقية، والانفعالات الداخلية. وقد اتجه إلى تمثيل الأبطال الذين يلقي بهم القدر إلى مصير مأساوي، مثل هرقل وملياجر.





ملياجر  
القرن الرابع ق.م.

ومن أجمل أعمال سكوباس التي بقيت سليمة حتّى  
الآن، تمثال إله النعاس هيبنوس الذي يخفف أوجاع



هيبنوس  
القرن الرابع ق.م.

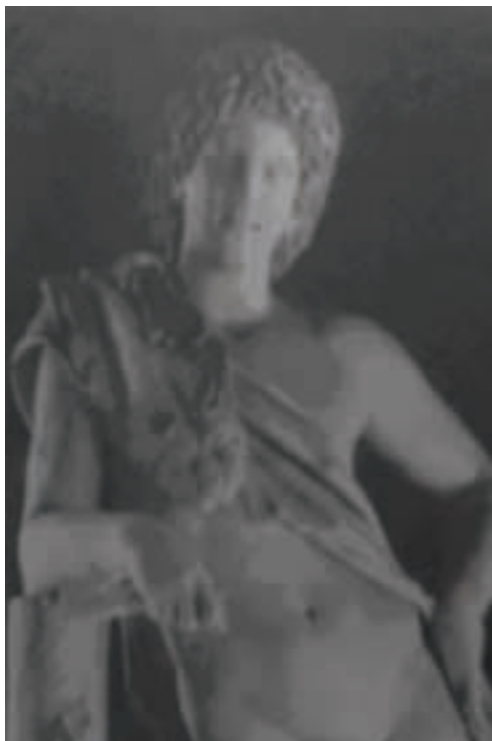
البشر. إذ يصوّرهُ الفنان شاباً يافعاً، عارياً، ينبثق عن  
جبينه جناحان رمزيان لعصفور الليل الذي لا يُسمَع  
حفيفٌ لتحليقه.

كما شارك سكوباس في نحت تماثيل وأفاريز  
ضريح هاليكارناسوس الذي بدأ ببنائه موزولوس  
(٣٧٧-٣٥٣ ق.م) أشهر حكام كاريّا في آسيا الصغرى.  
ولكن هذا الضريح لم يكتمل إلا على يد الإسكندر  
الأكبر. وكان سكوباس قد اتبع في هذه المنحوتات  
إيقاعاً موسيقياً أحيا في كل واحد منها نمطاً تقليدياً  
من خلال معارك الإغريق والأمازونات.



إفريز من ضريح هاليكارناسوس القرن الرابع ق.م.

وأماً الفنان الثاني من فنّاني القرن الرابع فهو  
براكسياتليس الذي وضع فنّه في خدمة العقيدة الدينية،  
فكان يستمدّ موضوعاته من أساطير الآلهة. غير أنه  
خالف الصورة التي تبناها من سبقه من الفنانين،  
فأظهر الآلهة على هيئة فتیان رشيقی القوام، وفتیات  
جميلات عاریات، رقیقات. وقد برع في تصوير الجلد  
البض الطري، كما في تمثال الساتير المتكئ على جذع  
شجرة.



ساتير يتكئ  
على جذع شجرة  
القرن الرابع ق.م.

ولا شك في أن شهرة براكسيتليس كانت أساساً من قدرته الفذة على تصوير جسم المرأة، سواء أكانت عارية أم مكتسية. ويُعدُّ تمثالاً أفروديت اللذان نحتهما لحساب مدينة كنيديوس وجزيرة كوس الواقعتين في نقطة التقاء الشاطئ الغربي لآسيا الصغرى بشواطئها الجنوبي، من أجمل التماثيل التي قام براكسيتليس بنحتها. وكان أحد التمثالين عارياً والآخر مكسوًّا. وقد اختارت مدينة كنيديوس التمثال الأول (العاري)، فيما اختارت جزيرة كوس التمثال الثاني (المكتسي) الذي لم يبلغ من الشهرة ما بلغه التمثال العاري. فقد جعل من هذا التمثال صورة مثالية للجمال، فجسّد فيه تجسيداً بارعاً لهفة النفس الإنسانية وشوقها إلى المتع واستطابة لذّة كل جميل رائع.

وقد وضع الكنيديوسيون هذا التمثال في معبد متعدد المداخل هو معبد الإلهة فينوس كي يتمكن جميع الزوار من رؤيته من كل الجهات. وبلغ من شهرة هذا التمثال أن الإغريق كانوا يتوجّهون بالزيارة إلى مدينة كنيديوس تحديداً، وكأن الزيارة طقس من طقوسهم، وذلك من أجل التمتع بمشاهدته، والإعراب عن إعجابهم به. أمّا تمثال الإلهة أرتميس من جابيس (الواقعة بين

روما وبرينيست)، وهي إلهة الصيد والقمر في الأسطورة الإغريقية، فيعكس عمق إدراك الفنان للأشكال والوضعيات الأنثوية، إذ إنه يصوّر ديانا وفق نموذج فريد لها، وهي تشبك عباؤها على كتفها اليمنى، بينما يُنسدل ثوبها عن كتفها اليسرى دون أن يلامس القدمين كما جرت العادة.

بينما كانت أكثر تمثيلات الإلهة أرتميس تصورها وهي توتر قوساً أخذته من جعبتها، أو تأخذه منها.



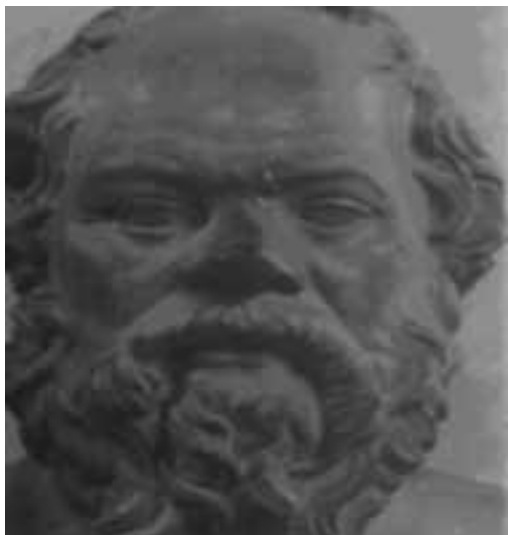
أرتميس من جابيس،  
٣٥٠-٣٣٠ ق.م.

وقد انصبَّ اهتمامُ الفنان الثالث على نحت تماثيله من البرونز، وهذا ما ميَّزه عن زميليه اللذين اشتغلا بالرخام أكثر ممَّا اشتغلا بالبرونز. وعلى العكس من براكسيتليس، فإنَّ نصيب المرأة من فن لوسيبيوس كان ضئيلاً، إذ إنه لم يول اهتماماً إلا لصنع التماثيل التي تمجّد الرجولة والبطولة. وقد استرجع لوسيبيوس في أعماله الفنية تقاليد الفن الكلاسيكي الذي كان معروفاً في القرن الخامس قبل الميلاد باتجاهه نحو الأناقة، والابتعاد عن إظهار الحلم والعاطفة في تعبير الوجوه التي غالباً ما نجدها عنده موسومة بشيء من الألم النزق. على أن أهم تماثيله وأشهرها، تمثال لمصارع يزيل بمكشط في يده اليسرى ما علق بجسده من الشحم والعرق والأوساخ بعد التدريب. ويعدُّ هذا التمثيل خاصاً جداً، لأنه غير مرتبط بحركة رياضية في مباراة أمام الجماهير، وإنما هو مسألة شخصية يفصح فيها الرياضي عن اهتمامه بنفسه فقط.

لقد كان لوسيبيوس من النحاتين البارزين الذين أعجب بهم القائد العظيم الإسكندر المقدوني، فطلب منه أن يقوم بنحت عمل يخلد فيه ذكرى معركة جرانيكوس التي كانت أولى معاركه في الشرق وجرت عام ٣٣٤

ق.م. ونزولاً عند رغبة الإسكندر قام لوسيبيوس بصنع مجموعة نحتية يزيد عدد تماثيلها على ثلاثين. وفيها يظهر القائد اليوناني الأشهر وهو محاط بكبار قاداته من الفرسان والمشاة.

كما كشف لوسيبيوس عن مقدرة إبداعية فذة في تصوير الأشخاص. فمن المعروف أنه قام بنحت عدة تماثيل للإسكندر، وكذلك لسلوقس الذي كان واحداً من قادة الإسكندر وحاكماً لمنطقة آسيا الغربية من بعده. كما نحت لوسيبيوس تمثالاً للفيلسوف اليوناني سقراط معتمداً في تحديد سماته على الوصف الذي وصفه به أفلاطون، وأضاف إليه مسحة من الروحانية.



سقراط، القرن  
الرابع ق.م.

إنَّ دارسي فنِّ النحت اليوناني يستطيعون، من خلال اطلاعهم على المراحل المختلفة لتطور هذا الفن، أن يتبيَّنوا الملامح الرئيسة الخاصة بذلك الفن، والتي يمكن تحديدها فيما يأتي:

١- تصوير العري. يختلف اليونانيون عن بقية أمم العالم القديم، سواءً في سورية أو في بلاد الرافدين، أو في وادي النيل، أو في غيرها من الشعوب القديمة التي لم تكن تستسيغ العري ولا تعدُّ جزءاً من تراثها، بل كانت ترى في كشف الأعضاء إذلالاً لأصحابها. ولذلك لم يكن أبناء تلك الشعوب الشرقية، غير اليونانية، يُعرِّون إلا أسرارهم، احتقاراً لهم. وهذا ما يمكننا من القول إن التماثيل العارية هي صفة اختص بها الفن اليوناني أولاً، ثم نسج على منواله الرومان. وقد كان هذا العري انعكاساً لعاداتهم وتقاليدهم المتوارثة منذ عصور مبكرة، إذ كان المشاركون في ألعابهم الرياضية يخوضون مبارياتهم وهم عراة تماماً. وقد آمن اليونانيون القدماء بأن الروح النبيلة القوية لا توجد إلا في الجسم السليم القوي. ولعل هذا ما ينعكس في قولنا حتى اليوم: «العقل السليم في الجسم السليم». لأن كان قدماء اليونانيين يُعرِّون أبطالهم وعظماءهم



وآلهتهم، فإنهم كانوا يكتفون في بداية الأمر بتعرية الرجال وحدهم دون النساء. إذ لم تكن تعرية النساء من الأمور المستساغة عندهم بعد. ثم درجت العادة في الفن على أن تتخفّف النساء من ثيابهن، وأن يكتفين بارتداء أثواب شفافة وغلالات تكشف عن شيء من جمال المرأة وتخفي أشياء.

ولم يظهر عندهم أي نحت لامرأة عارية إلا في القرن الخامس قبل الميلاد. ثم أصبح نحتُ جسم المرأة عارياً أكثر انتشاراً في القرن الرابع قبل الميلاد، وذلك مع ظهور منحوتات براكسيتليس وغيره من الفنانين.

٢- الحرية الكاملة للفنان في تصوير الواقع اليوناني دون أن يحاول الاستخفاء وراء الرمز في تصوير ما يراه أو ما يعتقد المجتمع، حتى ولو كان في ذلك إشارة إلى انحراف ما، أو خطأ في الممارسات اليومية لأي شخص كان، وحتى للآلهة. وهذا ما مهّد الطريق أمام الفن اليوناني، وساعده على المضيّ قدماً نحو الإبداع بحرية في تمثيل الإنسان وتصويره. بينما كان انعدام الحرية عند الفنانين المصريين هو السبب في جمود تمثيلاتهم، كما رأينا.

٣- الملمح الثالث الهام في هذا السياق هو تداخل فن النحت مع فن العمارة تداخلاً يكاد يصل في بعض

الأحيان إلى تكامل أو تطابق تام بين هذين الفنيين. فقد كان اليونانيون يقومون بتزيين منازلهم، ومنشآتهم العامة، ومعابدهم بمنحوتات مختلفة الأشكال والمواضيع. ففي المعابد كانوا يَعْمَدُونَ، مثلاً، إلى ملء المساحات الموجودة في مثلث الواجهة الخارجية، والميتوبونات والأفاريز بنحت بارز أو شبه مستدير يصور أساطير اليونانيين وآلهتهم وأبطالهم.

وهكذا نجد أن الفن الإغريقي لم يأل جهداً في تصوير حالات الإنسان في مختلف وضعياته وأحاسيسه وأفكاره، سواء أكان ذلك من خلال مشاهد واقعية، أو مشاهد أسطورية. وقد جسد فن النحت ذلك كله بطرق وأساليب كانت تختلف من مرحلة إلى أخرى. كما تابع هذا الفن تطوره في المرحلة التالية من مراحل تطور المجتمع اليوناني التي تراكمت مع التغيرات السياسية في البلاد. وقد قام الفن اليوناني لاحقاً بالتطرق إلى مواضيع جديدة لم يجز تصويرها من قبل. وقد اتفق على تسمية هذه المرحلة بالعصر الهلنستي (القرون الثلاثة الأخيرة قبل الميلاد)، وهي تسمية نطقتها على العصر الذي امتزجت فيه الحضارة الشرقية بالحضارة الغربية أيام سيطرة اليونان القديمة على بلدان الشرق بعد انتصارات الإسكندر الشهيرة.

#### ٤- النحت الهلنستي:

جرت في الثلث الأخير في القرن الرابع قبل الميلاد تغييراتٌ سياسيةٌ كبرى، فقد قام الاسكندر المقدوني بغزو الشرق والسيطرة عليه، بدءاً من آسيا الصغرى وصولاً إلى اقليم البنجاب في شمال شرقي الهند. وهذا ما أدّى إلى انتقال مركز الثقل السياسي من الغرب إلى الشرق. وكان من نتائج ذلك نشوء تيارات فنية جديدة، تظهر فيها تأثيراتٌ شرقية واضحة تعود إلى فنانى القرن الرابع قبل الميلاد الذين بدأوا بالسعى إلى تحقيق مزيد من الواقعية في الحركة والتعبير. ونشأت رغبة ملحّة في تصوير الأشياء كما تراها العين تماماً من دون تحسين أو تجميل. ولم تقتصر هذه التطورات الفنية على منطقة دون أخرى من العالم المتأغرق (أي الساعي إلى تقليد الإغريق والتشبه بهم في كل شيء)، سواء في الشرق أم في الغرب، وبخاصّة أن الفنانين كانوا يرتحلون من مكان إلى آخر، ويلبّون ما يُطلب منهم القيام به من أعمال. وما كان الفنان ينجز العمل المطلوب منه حتى يبادر إلى الانتقال إلى مكان جديد يبدع فيه عملاً آخر، وهكذا دواليك. وهذا ما يفسر لنا تشابه الأساليب في المنجزات الفنية التي عُثر عليها في أنحاء مختلفة من العالم المتأغرق.

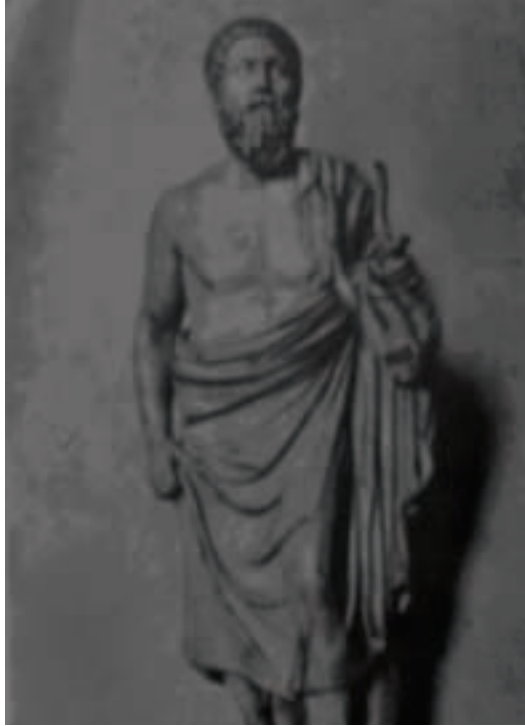
وقد عَمَدَ الفنانون في هذا العصر إلى دراسة الجسم  
الإنساني دراسة علمية دقيقة، وسعوا إلى الاستفادة  
من الأبحاث الطبية المعاصرة لهم، وذلك كي يتمكنوا  
من تصوير الأجسام بكل حسناتها وعيوبها. ولهذا  
صوَّروا الأجسام المريضة، والمسنَّة، والقبيحة، وتباروا  
في إبراز مشاعر الألم، والحزن، وآثار السنين على  
أجسام التماثيل ووجوهها .



عجوز  
العصر الهلنستي

وفضلاً عن ذلك برز اهتمامهم بتصوير الموضوعات الميثولوجية (الأسطورية)، وخاصة الروايات الغزلية والأساطير الديونيزيسية، نسبةً إلى ديونيزوس إله الخمر.

كما أن الفنانين الهلنستيين لم يهملوا تصوير الأجناس البشرية المختلفة، بما في ذلك الزنوج والبرابرة بأشكالهم وأزيائهم المميزة، وذلك تحت تأثير فكرة الأخوة العالمية والمساواة الإنسانية التي طرحها الاسكندر المقدوني. إلا أن ما رافق نشوء الإمبراطوريات في ذلك العهد من ترف عام، وإغداق للأموال على الفنانين من قبل الملوك؛ أدى إلى انقلاب فن النحت من عقيدة ودين إلى سلع وتجارة يتسابق فيها الأثرياء إلى اقتناء منحوتات فنية مختلفة. وقد أثر هذا الانقلاب بدوره تأثيراً سلبياً على درجة إتقان الأعمال الفنية. وكان من الطبيعي، إثر هذا الانتشار الكبير لفن النحت، ولرغبة الأثرياء الجامحة بتقليد الملوك والأمراء، أن يتجه الفن في هذا العصر الذي تميز بالحكم الفردي نحو نحت تماثيل خاصة لعلية القوم والمشاهير من الكتاب والفلاسفة وغيرهم.



الشاعر سيمونيدس، منتصف القرن الخامس

ولمّا كان فنّانو العصر الهلنستي يهتمّون بتصوير  
مختلف مظاهر الحياة، فإنهم اهتمّوا أيضاً بتصوير  
الأطفال المجنّحين وغير المجنّحين في وضعيات بالغة  
التنوع والجاذبية.



سوفوكليس، ٤٠-٣٣٠ ق.م.

ومثال ذلك رسولُ الحب إيروس في الأساطير اليونانية، وهو كيوبيد في الأساطير الرومانية فيما بعد، الذي كان حتى القرن الرابع قبل الميلاد يُصوَّر على هيئة غلام، ثمَّ صُوِّرَ في العصر الهلنستي، على هيئة طفل جميل ذي جناحين أيضاً.

وَتَمَّ تَمَثَالُ آخِرٍ، أُطْلِقَ عَلَيْهِ اسْمُ تَمَثَالِ الْجُوكِيِّ، يُعَدُّ  
مِنَ النَّمَاذِجِ الْأَصِيلَةِ لَطُفْلِ يَصُورُونَهُ فِي وَضْعِيَةِ فَارَسٍ  
مِنْهُمْ فِي الْقِيَادَةِ.



إِيرُوسُ يَحْمِلُ دَلْفِينًا عَلَى كَتِفِهِ، الْقَرْنُ الثَّالِثُ ق.م.

وَقَدْ أَبْدَعَ الْفَنَانُ فِي تَصْوِيرِ هَذَا الْفَارَسِ الطُّفْلِ،  
فَأَظْهَرَ كَثِيرًا مِنَ الْعُنَاصِرِ الْجَدِيدَةِ فِي مَلَامِحِهِ: عَيْنَاهُ



متيقظتان، ويده اليسرى تقبض على الرسن بكل قوة، والتوتر يبدو واضحاً في عضلات فخذه اللتين تطوّقان بطن الجواد (وهذا التمثال أي الجواد غير موجود حالياً).



تمثال الجوكي من البرونز ٢٢٠-٢٠٠ ق.م

## ٥- الفن الروماني:

بعد أن فرَغ الرومان من بناء قوتهم العسكرية، اتجهوا للسيطرة على المناطق المجاورة لهم. وكانت أترورية من أهم هذه المناطق، وقد أثرت وبشكل كبير في تطور وتقدم المفاهيم الفنية، المعمارية والنحتية لديهم. فقد استطاعت المنحوتات الأترورية (نسبة إلى منطقة إيطالية سكنها الأتروسكيون حوالي منتصف القرن التاسع قبل الميلاد) محاكاة الطبيعة بدرجة فيها كثير من الدقة والوضوح. إذ تمكن النحاتون الأتروسكيون من نحت تماثيلهم بملامح طبيعية غير جامدة وبوضعيات متعددة. ومع ذلك فإنهم لم يصلوا إلى مستوى النحت المثالي الذي وصله الإغريق.

وما انتهى الرومان من احتلال كل المناطق الإيطالية، حتى اتجهوا إلى السيطرة على العالم القديم. وقد تهيأ لهم ذلك في القرن الأول قبل الميلاد، عندما تمكنوا من السيطرة على البلاد اليونانية وقرطاجة وسوريا ومصر. وما كاد الرومان يسيطرون على البحر المتوسط. وبشكل خاص على بلاد اليونان، حتى تطلعوا إلى أخذ التراث اليوناني الفني بأكمله. فقد كان لدى

الطبقة الرومانية الثرية رغبة جامحة في اقتناء التحف الفنية واللوحات والتماثيل الإغريقية التي ذكرنا سابقاً أنها كانت قد وصلت إلى درجة عالية من الكمال في تمثيل البشر على وجه الخصوص. ولذلك سرعان ما أصبح هناك أعداد غفيرة من الفنانين المهرة الذين تفرغوا لترميم التحف اليونانية واستنساخها. على أن ظاهرة الترميم الجديدة هذه كانت من حسن حظنا وحظ تراث الإنسانية جمعاء، ومن حسن حظ دارسي الفن الإغريقي القديم في المقام الأول. إذ بفضل أولئك الفنانين الذين اشتغلوا بالترميم وصل إلينا معظم آثار ذلك الفن العظيم.

ولم يقتصر الفنانون الرومان في نحت تماثيلهم الكبيرة المفردة (غير الجماعية) على استنساخ التماثيل الإغريقية كاملة، وإنما عمدوا في بعض الأحيان إلى المزج بين العناصر الإغريقية الموروثة والعناصر الرومانية. ويتجلى أحد أشهر النماذج النمطية التي تجسّد هذا المزج في تمثال من مدينة تيفولي، يصور قائداً عسكرياً صارماً. تبدو الصرامة جليّة على وجهه، ويلتف جسده العاري بعباءة تشبه عباءات أبطال الأساطير الإغريقية. فالتقاليد الرومانية كانت تفرض على القائد المنتصر

أن يخلع بزته العسكرية قبل الدخول إلى العاصمة، وبعد ذلك يتقدم إلى مجلس الشيوخ كأى مواطن عادي. إلا أن هذا التقليد ألغى في العصر الإمبراطوري، الذي ابتداءً في نهاية القرن الأول قبل الميلاد، وبات تمثيل الأباطرة فيه وهم يرتدون كامل لباسهم الحربي المدرع ليس أمراً مألوفاً فقط. بل وتفرضه العادات والتقاليد. ومن أجمل الأمثلة على هذا النموذج التصويري الجديد تمثال الإمبراطور أغسطس. فقد أبدع نحاته في إبراز



تمثال القائد  
العسكري العصر  
الجمهوري

الهيبة التي تليق بإمبراطور عظيم يعطي الأوامر لقادته وجنوده. وقد نُقش على الدرع المعدني الذي يحمي صدر الإمبراطور عددٌ من المشاهد الخفيفة البروز لتروي جانباً من المآثر العظيمة التي حققها خلال حكمه. كما تمثل تلك المشاهد على الدرع عدداً من صور الآلهة والإلهات الذين أسبغوا عليه بركاتهم. ونرى إلى جوار الإمبراطور صورة كيوبيد ممتطياً دلفينا، وفي هذا إشارة واضحة إلى انتساب أسرة أغسطس إلى الإلهة فينوس.



تمثال أغسطس،  
القرن الأول الميلاد

وقد حقق الرومان إنجازات فنية هامة في مجالي النحت البارز والبورترية (تصوير النصف الأعلى من الجسم) اللذين شكّلا جزءاً عضوياً من أصالتهم القومية عبر استلھام الحياة اليومية بطريقة واقعية، ومن خلال عدم إضفائهم مسحة دينية عليها إلا نادراً وفي حدود المعقول.

ويظهر الارتباط الوثيق بين هذا الفن وواقع الحياة اليومية بطريقة إبداعية ذات مستوى فني رفيع من خلال النحت البارز في أوستيا، ميناء مدينة روما. فهذا النحت الذي يعود إلى النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي، نراه، مثلاً، يصور تاجرَ خضراوات ودجاج يعرض خضراواته المكسدة في السلال، بينما يتدلى الدجاج المذبوح معلقاً بالخطاطيف.

وتعدّ المنحوتات البارزة في معبد السلام الذي أقيم ما بين عامي ١٣ و ٩٠ ق.م تكريماً للإمبراطور أغسطس، من أجمل ما أبدعه النحاتون الرومان. على أن تلك المنحوتات متعددة المواضيع: فبعضها ديني، مثل مشهد تيللوس ربة خصوبة الأرض... وهي تحتضن طفلها



بائع الفواكه والدجاج، القرن الأول الميلادي

المتطلعين إليها وتتأملهما بحب وحنان. وبعضها الآخر وثيقة تاريخية هامة، إذ إنه يسجل وبدقة عالية وقائع حفل الافتتاح الذي تميّز بمظاهر الأبهة وآيات الفخامة. ففي هذا الاحتفال جرى تقديم عديد من القرابين والأضحيات أمام عدد كبير من أفراد الشعب يتصدرهم القناصل والكهنة وكبار رجال الدولة.



تيللوس ربة الخصوبة، ١٣-٩ ق.م.





جزء من الموكب، أغسطس  
يرتدي زي كبير كهنة روما ١٣-٩ ق.م.

وهناك نقطة أساسية يجب ملاحظتها في النحت الروماني ألا وهي الاعتماد على الأسلوب التوليفي الذي يزاوج بين أسلوبين، هما: الأسلوب المتأغرق من حيث الموضوع الأسطوري، والأسلوب الروماني من حيث الموضوع الإنساني. فالإمبراطور أغسطس الذي نحتت له أعداد كثيرة من التماثيل، يظهر في أحدها على هيئة الإله ميركوري (الإله اليوناني هرمس راعي التجار والرسل)

ممسكاً بصولجان الإله الذي تلتف عليه حيتان، وترتفع  
يده اليمنى في إيماءة خطابية، بينما تتدلّى عباؤه على  
سلحفاة. ولَمَّا كانت السلحفاة رمزاً للإله هرمس،  
ورمزاً كذلك للإلهة فينوس، فإنه قد يكون في ذلك  
إشارةً إلى حق أوكتافيوس (أغسطس) في الانتساب إلى  
الإلهة، ومن ثَمَّ إلى حقّه في المطالبة بالعرش. على أن  
هذا التمثال مستوحى من طراز يوناني يعود إلى القرن  
الخامس قبل الميلاد.



أغسطس على اليمين، التمثال اليوناني على اليسار

نشأ فن البورتريه وترعرع تحت أنظار الطبقة العليا من المجتمع الروماني، وكان يهتم بتصوير الحكام والأشراف، على العكس من النحت البارز الذي يُعدُّ فناً للعامّة أي شعبياً. وقد لقي فن البورتريه رواجاً كبيراً ابتداءً من العصر الجمهوري (من نهاية القرن السادس وحتى القرن الأول قبل الميلاد) وحتى أفول الإمبراطورية الرومانية (في منتصف القرن الخامس الميلادي).

على أنه، كفن نصفي (يصوّر النصف الأعلى من الجسم) لم يكن شائعاً في الفن اليوناني الذي اتخذ موقفاً يعارض بتر أعضاء الجسم البشري بمثل هذا الأسلوب الاصطناعي. إذ كان اليونانيون، كما عرفناهم سابقاً، ينظرون إلى الإنسان نظرة مثالية، ويصوّرونه كما ينبغي له أن يكون، وليس كما هو في الحقيقة. أما الرومان فكانت لهم وجهة نظر معاكسة تقضي بأنه يمكن الاكتفاء بتصوير مقدّمة الإنسان، أي الرأس بوصفه عضواً مستقلاً قائماً بذاته يمثل الإنسان تمثيلاً تاماً. ولذلك انصرف النحاتون إلى تصويره بواقعية شديدة أولعت بتسجيل قسّمات الوجه، وتجاعيد البشرة بأمانة كبيرة، وتقنية عالية.



بورتريه أحد الأشراف، القرن الأول الميلاد

ونظراً لاهتمام الرومان بمختلف أنواع فن النحت، فإنهم لم يتركوا موقعا من المواقع إلا وزينوه بعدد من التماثيل التي تقام تكريماً لأصحابها . غير أنهم لم يهتموا باختيار المواقع التي تُنصب فيها هذه التماثيل . فعلى سبيل المثال، كانت تماثيل المقاتلين تقام إلى جانب تماثيل بنات الهوى والغلمان في المعابد جنبا إلى جنب مع تماثيل

الآلهة. وهذا ما يبدو غريباً من وجهة نظر العصر القديم وحتى الحديث، بل وربما في نظرنا اليوم أيضاً.

ورغم الاهتمام الكبير الذي حظي به فن النحت من قِبَلِ أشرف الرومان، وبصفة خاصة من قبل أباطرتهم، الَّذِينَ حرصوا على اقتناء روائعه، فإنهم كانوا ينظرون إلى المثاليين نظرة دونية، ويصنّفونهم في زمرة الصنّاع والخدم. وكان حكيّم الرومان الشهير «سِنكا» يقول: «إنا؛ وإن كنا نشيد التماثيل، لَنَحْتَقِرُ الذين يَصْنَعونها»<sup>٦</sup>. ولهذا السبب فإن من صنع التماثيل الرومانية همُ الأرقّاء، أو النحاتون الإغريق الذين وفدوا إلى مدينة روما رغبة بالكسب المادي باعتبارها العاصمة ومركز الثروة والفن في الإمبراطورية. أي إن الآلة انقلبت بالنسبة للنحاتين الإغريق الذين كانوا يحتلون مكانة مرموقة في مجتمعهم تجعلهم مقربين من الملوك والحكام. وخير مثال على ذلك ما كان عليه حال النحات فيدياس الذي كان صديقاً لبريكليس، وأيضاً حال النحات لوسيوس الذي عهد إليه الإسكندر المقدوني بصنع تماثيله. ولعل هذه المكانة الرفيعة هي التي ساعدت النحاتين الإغريق على الإبداع والوصول بمنحوتاتهم إلى درجة الكمال الإنساني، انطلاقاً من حريتهم الفكرية والاجتماعية.

---

٦- عز الدين اسماعيل، الفن والإنسان، مكتبة غريب، ١٩٧٤، ص ٦٠

يتبين لنا من خلال استعراضنا فنَّ النحت في مختلف الحضارات القديمة، الشرقية والغربية، أن فن النحت حظي بمكانة هامة في تلك الحضارات، سواء في ذلك الحضارة السورية أم الرافدية أم المصرية أم الإغريقية أم الرومانية، وكانت له بدايات دينية تعود إلى رغبة الإنسان باتقاء غضب الآلهة. وغالباً ما كان ذلك الغضب يتجلى في شكل كوارث طبيعية ووحوش، أو في الموت الذي شغل حيزاً كبيراً من فكر الإنسان القديم. لذلك سعى القدماء إلى استحضار صور لهذه الآلهة تكون قريبة منهم يناجونها، ويطلبون رضاها، ويقدمون لها الأضاحي، ولا سيما عندما يشعرون بالخوف من أمر ما.

وشياً فشيئاً تطور تفكير البشر وتطورت معه نظرتهن إلى الحياة، فظهرت لديهم رغبة برؤية أشياء جميلة تزين حياتهم. وقد عبروا عن تلك الرغبة بأنواع مختلفة من الفنون، كان النحت أقدمها وأكثرها التصاقاً بالإنسان، فسعى إلى نحت الأشكال الجميلة، وفي طليعتها الأجسام الإنسانية التي بلغ بها الفن الإغريقي درجة الكمال.

## صدر من السلسلة

- نحن جزء من هذا الكون
- دمشق
- الأشربة الحمراء (ألكسندر غرين)
- مملكة ماري
- مختارات من أسامة
- القدس
- الذرة
- العلم يدهشنا
- مملكة إيبلا
- البيئة: الطبيعة والإنسان
- قصة الكون والحياة والإنسان
- ربيع كاذب
- صفحات من تاريخ الموسيقى
- الأمير الصغير (أنطون دوسانت أكزوبيري)
- قصة اختراع الأرقام
- الصوت والزمن
- حشرات في بيتك وحديقتك
- طريق الحرير
- الحاسوب
- فلزات (سليكون/كوارتز/حرير صخري)
- الثقوب الكونية السوداء
- الفسيفساء
- فايز فوق العادة
- محمد قرانيا
- ت: فيروز نيوف
- ت: قاسم طوير
- د . هشام الحلاق
- حسن بلال
- فايز فوق العادة
- أنطوانيت القس
- طه الزوزو
- موسى ديب الخوري
- عبد الله عبد
- محمد المصري
- ت: أنطوانيت القس
- موسى ديب الخوري
- د . غزوان زركلي
- هنادي زرقة
- د . ريم منصور الأطرش
- أويس الشريف
- أ. د . محمد عبود
- فايز فوق العادة
- موسى ديب الخوري