هيجل

GEORG HEGEL

# فن النحت

ترجمة | جورج طرابيشي

# فـــنُّ النَّحـــت

هيغل

ترجمة: جورج طرابيشي

**رف 404**

t.me/Rff404

الكتاب: فنُّ النَّحت

المؤلف: هيغل

ترجمة: جورج طرابيشي

التصنيف: فنون

الناشر: دار مدارك للنشر

الطبعة الأولى: سبتمبر (أيلول) 2021

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN: 978 - 614 - 429 - 746 - 9

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة لـ مدارك. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من مدارك.

ترجمات مزون

Madarek Publishing House

مدارك

دار مدارك للنشر

8470 طريق عثمان بن عفان، حي التعاون، الرياض، المملكة العربية السعودية
8470 Othman Bin Affan St, Al Taawun Dist, Riyadh, Saudi Arabia
Zip Code: 3844 - 12478 Riyadh, Saudi Arabia Tel: +966 114541148

mdrek.com | read@mdrek.com | DarMadarek

"مزون" ... خطوة إنتاج مواد مترجمة تقدمها مدارك
بجهود الزملاء، سد خلال الناشر، الذي اختار أن يكون
الدعم والجهد، هدية لأمه، مزنة رحمها الله، حيث كانت تهطل
كالسحابة، وتغيث كالمطر، وتحب العلم بشغف.

تركي الدخيل
٢٠١٨/٩/٢٥

# الفهرس

كلمة النَّاشر ٩

مدخل ١٣

الفَصْل الأوَّل ٢٩

١- المضمون الجوهري للنحت ٢٩

٢- جمال الشكل النحتي ٣٥

أ - استبعاد التظاهرات الخصوصية: ٤٠

ب - استبعاد الإيمائية: ٤١

ج ــ الفردية الجوهرية: ٤٣

٣- النحت، فن المثال الكلاسيكي ٤٤

الفَصْلُ الثَّاني: مثال النحت: مدخل ٤٩

١- الطابع العام للعمل النحتي المثالي ٥٣

٢- المظاهر الخصوصية للهيئة في النحت المثالي ٦٠

أ - الوجه الإغريقي ٦١

ب - أوضاع الجسم وحركاته ٨٠

ج - الملبس ٨٦

٣- فردية الشخوص المنحوتة المثالية ١٠٣

أ ــ الملحقات، الأسلحة، الزينة، إلخ ١٠٦

ب ــ فروق السن والجنس، الفـروق بين تمثيــلات الآلهــة

والأبطال والبشر والحيوانات: ١١٢

ج ــ تمثيل الآلهة الفردية: ١٢٢

الفَصْلُ الثَّالِث: شتى أنماط التمثيل: شتى أنواع المواد ومراحل

# التطوُّر التاريخي للنحت ١٢٧

١- التمثال المنفرد، المجموعة النحتية، النقش ١٢٩

أ ــ التمثال المنفرد ١٣٠

ب ــ المجموعة النحتية ١٣٣

ج ــ النقش ١٣٩

٢- المواد التي يستعملها النحت ١٤١

أ ــ الخشب ١٤٣

ب ــ العاج، الذهب، البرونز، المرمر ١٤٤

ج ــ الأحجار الكريمة والبلور ١٥١

٣- التطور التاريخي للنحت ١٥٥

أ ــ النحت المصري: ١٥٧

ب ــ النحت لدى الإغريق والرومان: ١٦٥

ج ــ النحت المسيحي: ١٧٢

كشاف عام ..... ١٧٨

# كلمة النَّاشر

إذ تعيد دار مدارك للنشر تراث الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيغل، تعي أن هذا الفيلسوف مازال يُشكل ركناً في المعرفة الإنسانيَّة الفلسفيَّة، لما له مِن أثر في ظهور فلسفات انتشرت في العالم، وتشكلت على أساسها دول وأنظمة، بغض النظر عن تطبيقها لفلسفة هيغل في بناء الدولة تحديداً، فعلى أساس النظرية الهيغلية في الديالكتيك، أو التطور في الظواهر الماديَّة والفكريَّة، ظهرت الماركسية، بفرعي فلسفتها في المجتمع المادية التَّاريخيَّة وفي الطبيعة المادية الديالكتيكية، في ما عُرف بقوانين التَّطور الثلاثة: وحدة وصراع الأضداد وتحول الكم إلى كيف وقانون نفي النَّفي. كان هيغل قد طبق هذه القوانين كفكرة، أخذتها الماركسية وطبقتها على المادة، وحسبها أنها تعتقد أن ماركس قد أوقف ديالكتيك هيغل على رجليه، بعد أنّ كان مقلوباً على رأسه!

تُقدم دار مدارك للنشر أعمال هيغل في فلسفتة الجمالية، في ثلاثيَّة الفنون الثلاثة، التي تُشكل علم الجمال، وهي: فن العمارة وفن النَّحت وفن الرَّسم، علم الجمال الذي نحتاج إلى دراسة فلسفته بعمق، لأنه يُشكل الحياة الروحية للإنسان، وهو ما تعتبره بعض الفلسفات بالبناء الفوقي العقلي، وما بين هذه الفنون الثلاثة من وحدة جماليَّة، فالعمارة ليست مجرد جدران وأبواب إنما فن يرتبط ارتباطاً مباشراً بفن الرَّسم، لذا لابد للمعمار أن يُجيد الرَّسم، فالخطوط التي يرسمها مصمم العمارة تتحول إلى أشكال فنيّة في المكان، لها قوام النحت والرّسم.

نحن أمام فيلسوف تشكلت فلسفات عديدة على أفكاره، ومازالت أفكاره حيَّة، ومِن دون قصد يتمثلها أصحاب الفلسفات المثاليَّة، بناء على حجر الزاوية في فلسفته وهي «الفكرة المطلقة». بالمستوى نفسه نحن أمام مترجم أو معرب لتلك الفلسفة العصية على الفهم، فهي ليست نصوصاً أدبيَّة تُقرأ بسهولة، وإنما تحتاج إلى جهد عقلي، سهلها جورج طرابيشي بأسلوبه الرَّشيق، الذي حافظ على النَّص، طرابيشي المترجم المتمرس في ترجمة النُّصوص الفكريَّة الصَّعبة، مثل فلسفة الجمال الهيغليَّة، ولم يكن طرابيشي حديث عهد بهيغل، وبقية فلاسفة الغرب الكبار، فقد ترجم لهيغل في أواسط السبعينيات من القرن المنصرم.

لم يكن جورج طرابيشي مترجماً فحسب، وإنما مستوعباً لتلك الفلسفة وهاضماً لها، لذا يأتي تُراث هيغل بقلمه واضحاً

سهل الفهم، عميم الفائدة. رحل هيغل مِن عالم الدُّنيا السَّنة (١٨٣١)، أي قبل نحو قرنين مِن الزمان، وكأنه بالنسبة للمهتمين بفلسفته مازال حيَّاً، ينشطون بالجدل في نصوصه، الخاصة بالدَّولة والجمال، كما رحل مترجم أعماله جورج طرابيشي(٢٠١٦)، ولم يحل مكانه في تقديم هيغل الغامض على القارئ غير المختص، لصعوبة نصوصه وفلسفته، ليُقدم واضحاً مفهوم العبارة للقارئ العربي.

# مدخل

في مواجهة الطبيعة اللاعضوية للروح، التي تجد تعبيرها الفني في العمارة، ينتصب الروحي بذاته ليلهم العمل الفني وليعطيه مضمونه الحقيقي. وهذه حركة نعرف سلفاً ضرورتها الجدلية، لأنَّها متضمَّنة في مفهوم الرُّوح الذي يتألف من كينونة ــ لــ ــ ذاتها ذاتية ومن كينونة ــ في ــ الهنا موضوعية. صحيح أنَّ الداخلية تتبدى عبر الخارجية المعمارية، لكن من دون أن تنفذ فيها نفوذاً كاملاً، ومن دون أن يغدو الموضوعي التعبير المطابق تماماً عن الرُّوح. وعلى هذا، فإنَّ الفــن ينسحب من اللاعضـوي ــ الذي تسعى العمارة، المرتبطة بقوانين الثقالة، إلى تقريبه ما أمكن من التعبير الحقيقي عن الرُّوح ــ ليرتد إلى ذاته، إلى داخليته التي تتثبت من الآن فصاعداً في حقيقتها العليا، بعيداً عن كل تورط مع اللاعضوي. والنحت هو مؤشر عودة الرُّوح هذه إلى ذاته، بدءاً من المصمَت والمادي ــ لكن حتى في الرسم لا يفصح الروح عن نفسه بصورة لا مادية وفكروية خالصة؛ بل هو يحتاج، كيما يحقق نفسه بصورة متجانسة، إلى غلاف جسماني؛ والفن الذي تقع على عاتقه مهمة تقديم هذا الغلاف له، أعني الرسم، سيقدم الفردية الرُّوحيَّة في شكل تظاهر مادي، أو إذا شئتم في شكل تظاهر للمادي المباشر والصرف. وآية ذلك أنَّه إذا ما تظهَّر الروح في الكلام أو اللغة أيضاً، فإنَّ هذا التظهَّر أو هذا التموضع، بدل أن تكون له قيمة مادي عيني مباشر، لا يعدو أن يكون بالنسبة إلى الرُّوح وسيلة إيصال بواسطة الصوت، بواسطة خلجة أو اهتزارة للجسم بكامله، بواسطة عنصر مجرد متمثل بالهواء. وبالمقابل فإنَّ الجسمانية المباشرة هي تلك التي تمثلها المادية المكانية، كالحجر على سبيل المثال أو الخشب أو الصلصال، وباختصار، كل ما يحتل مكانه في المكان الثلاثي الأبعاد؛ لكن الشكل الوحيد الذي يناسب الرُّوح، كما رأينا، هو شكل جسمانيته الخاصة التي يحقق النحت من خلالها الرُّوحي في كليته المكانية.

إنَّ النحت، منظوراً إليه من وجهة النظر هذه، يتقارب من العمارة، بمعنى أنَّه يصوغ الحسي بما هو كذلك، أي المادي، آخذاً بعين الاعتبار شكله المادي. لكنَّه يختلف عنها من حيث إنَّه بدلاً من أن يحول اللاعضوي، باعتباره ما هو غير الرُّوح، إلى نطاق لا تكمن غائيته فيه، وذلك بإسباغه على هذا النطاق أشكالاً ذات صلة بغاية ليست هي من جوهره، أقول: إنَّ النحت، بدلاً من ذلك، يجسد الرُّوحيَّة بالذات، الغائية والاستقلال في ذاتهما ولذاتهما، في شكل جسماني، موافق لمفهوم الرُّوح ومطابق لفرديته، ويضع في متناول تأملنا الجسم والرُّوح وقد انصهرا في كل واحد غير قابل للقسمة. هكذا يتحرر الشكل

النحتي من التعيين المعماري الذي من شأنه أن يقدم للروح طبيعة ومحيطاً خارجيين خالصين كيما يؤكد ذاته بِكُلِّ استقلال. لكن بالرغم من هذا التحرر يبقى الشكل النحتي على صلة وثيقة بمحيطه. فمن المستحيل صنع تمثال أو مجموعة تماثيل، وكم بالأحرى حفر نقش، من دون أن يؤخذ بعين الاعتبار الموضع الذي يفترض بالأثر أن يشغله. والمرء لا يبدأ بتنفيذ عمل فني ليبحث من ثم عن مكان ينصبه فيه، بل لا يمكن ولا يجوز تصميم العمل الفني إلَّا من خلال صلاته المستقبلة مع محيط خارجي محدَّد، ومع تنظيمه وشكله المكاني. ومن هذه الزاوية، ثمة رابطة دائمة بين النحت والفُسَح المعمارية. وبالفعل، إنَّ الغرض الأول من التماثيل هو أن تكون أشكالاً تنصب في المعابد أو في داخل مشاك[1]، مثلما أنَّ الرسم يقدم للكنائس المسيحية الصور التي تزيِّن المذابح، علماً بأنَّ هذه العلاقة عينها بين الأعمال النحتية وبين مواضعها قائمة أيضاً في العمارة القوطية. غير أنَّ المعابد والكنائس ليست الأماكن الوحيدة الصالحة لأن تكون مواضع تنصب فيها التماثيل أو المجموعات النحتية أو النقوش، بل من الممكن أيضاً استخدام هذه كيما تعمر وتحيي القاعات والأدراج والحدائق والساحات العامة والأبواب وصفوف الأعمدة وأقواس النصر، إلخ؛ وحتى بصرف النظر عن هذا المحيط الموسَّع، يحتاج كل تمثال إلى قاعدة ذات صلة بالمكان الذي يُنصب فيه. تلكم هي الصلات والفروق بين النحت والعمارة.

أمَّا فيما يتعلق بالصلات بين النحت وسائر الفنون، فإنَّ الشعر والرسم هما وحدهما من بين هذه الفنون اللذان يصلحان للمقارنة معه. فسواء أكان أمامنا تمثال منفرد أو مجموعة من التماثيل، فإنَّ ما ينتصب أمامنا هو الشكل الرُّوحي في جسمانيته التامة الكاملة، الإنسان كما هو كائن. وهكذا يبدو النحت وكأنَّه تمثيل الرُّوحي الأكثر أمانة والأكثر مطابقة للطبيعة، بينما يتبدى الشعر والرسم وكأنَّهما غير طبيعيين، لأنَّ الرسم لا يستخدم من الكلية الحسية للمكان الذي يشغله فعلاً الشكل الإنساني وسائر مواضيع الطبيعة سوى السطح أو المساحة وحدها، ولأنَّ اللغة أبعد أيضاً عن التعبير عن الجسماني على اعتبار أنَّها غير قادرة، على ما تشير الظواهر، إلَّا على إيصال التمثلات الخاصة بهذا الجسماني بواسطة الصوت وحده.

أمَّا في الواقع، فإنَّ العكس هو الصحيح. فإن كان من حق الشكل النحتي بالفعل أن يعتز بطبيعته، فإنَّ هذه الخارجية الجسمانية وهذه الطبيعية، المتمثلتين بالمادة الثقيلة، لا تعبران عن طبيعة الرُّوح من حيث هو روح. وبالفعل، إنَّ هذه النتيجة لا سبيل إلى إحرازها إلَّا بأقوال وأفعال تُشكِّل تطوّر الروح وتظهره للعيان كما هو.

من هذا المنظور يمكن ويجب اعتبار النحت أدنى من الشعر. صحيح أنَّنا لا نجد في الشعر ذلك الجلاء التشكيلي الذي يقدم لنا النحت به ما هو جسماني، لكن الشعر يستطيع هو الآخر أن يصف هيئة الإنسان وسماته الخارجية وشعره وجبينه وخديه وقامته وثيابه ووقفاته، إلخ؛ وإن لم يكن لهذا الوصف وضوح الشكل التشكيلي ودقته، فمن الممكن تكميل ما ينقصه بمجهود يبذله الخيال الذي لا يحتاج، على كُلِّ حال، إلى الدقة الصارمة في تمثيل ما يريد تمثيله، والذي يرمي في المقام الأوَّل إلى أن يصور لنا الإنسان الفاعل، بدوافعه وحوافزه، وبتعقيدات قدره وتعقيدات ظروفه، وبعواطفه ومشاعره وأقواله، وبكُلِّ كشوف داخليته، وبكُلِّ مساعيه الخارجية. وهذا ما يعجز النحت عن فعله، أو ما لا يستطيع فعله إلَّا على نحو ناقص، لأنَّه غير قادر على التعبير عن الداخلية الذاتية، أو عن حياة العواطف في مظهرها الخاص، أو عن سلسلة من التظهيرات نظير ما يفعله الشعر. بل كل ما يملك أن يعبّر عنه هو الجانب العام من الفردية، بقدر ما هو قابل للتظهير في الجسم، والأوضاع والوقفات غير المتلاحمة، كما قد تتواجد في لحظة بعينها، متجردة من الحركة ومن التقدُّم في العمل.

ومن هذا المنظور فإنَّ النحت أدنى أيضاً من الرسم. وبالفعل، وبفضل ألوان الوجه وما يتناوب عليه من تنوير وتظليل، يتبدى تعبير الرُّوح في الرسم أكثر دقة وحيوية بما لا يُقاس ممَّا في النحت، وهذا ليس من حيث الدقة المادية الخالصة فحسب، بل كذلك وعلى الأخص من منظور علم الفراسة وعلم النطاسة. وقد نجد في أنفسنا ميلاً إلى الاستنتاج ممَّا تقدَّم أنَّه حسب النحت، إذا ما أراد أن يكون أقرب إلى الكمال، أن يضيف إلى المزية التي تسبغها عليه كليته المكانية مزايا الرسم، وأنَّه لا يدلل إلَّا على عسف هواه إذ يأبى اللجوء إلى التلوين الرسمي Picturale، أو على الفقر والخرق في التنفيذ إذ يحصر نفسه بجانب واحد من الواقع، هو جانب الشكل المادي، ضارباً الصفح عن سائر الأشكال الأخرى؛ كما قد نميل إلى الاعتقاد بأنَّ الصورة الظلية أو الصورة المحفورة على النحاس هما مجرد شكلين أملتهما الظروف وجرى تنفيذهما على عجل بالوسائل المتاحة. لكن الهيئة، كما يمثلها النحت، تبقى في الواقع جانباً مجرداً خالصاً من الجسمانية الإنسانية العينية؛ وليس لأيِّ لون ولأية حركة خاصين أن يدخلا أي تنوع على أشكالها. وليست المسألة مسألة عيب عارض، وإنَّما هو انحداد، يفرضه مفهوم الفن بالذات، فيما يتعلق باختيار المواد ونمط التمثيل. وبالفعل، إنَّ الفن هو من نتاج الرُّوح، الرُّوح الأعلى والمفكر الذي يفرض عليه مضموناً محدداً وتنفيذاً يضرب صفحاً عن سائر أنماط التنفيذ الممكنة الأخرى. وحال الفن هنا كحال أي علم آخر، نظير علم الهندسة على سبيل المثال، وهو علم لا موضوع له سوى المكان، أو علم الحقوق الذي لا يولي اهتماماً إلَّا

للقانون، أو الفلسفة التي ما هي إلَّا شرح الفكرة الأبدية وتجسدها في الأشياء. علماً بأنَّ كل موضوع من هذه المواضيع يعالج بطريقة ليست هي عينها الطريقة التي تعالج بها المواضيع الأخرى. وهذا من دون أن يكون في مكنة أي علم من العلوم التي عددناها إعطاؤنا فكرة كاملة عمَّا يُسمَّى، باللغة الشائعة وبحسب التمثلات الذائعة، العالم الواقعي والعيني.

والحال أنَّ الفن، الذي هو إبداع صادر عن الروح، يعمل خطوة خطوة ويفصل ما هو قابل للفصل بحسب مفهوم الشيء وطبيعته، ولكن ليس في الوجود الفعلي. وهو يتمسك بحزم بهذا المبدأ، ويطبقه آخذاً في اعتباره ما فيه من محدودية وخصوصية. وهكذا يجدر بنا أن نُميِّز وأن نفصل، في المادي المكاني الذي يؤلف عنصر الفن التشكيلي، بين الجسمانية، من حيث هي كلية مكانية، وبين شكلها المجرد، الهيئة الجسمانية بما هي كذلك وتخصيصها الحي بواسطة اللون الذي يضفي على الهيئة تنوعاً حياً. ويتوقف النحت عن الطور الأوَّل في تمثيله للهيئة الإنسانية التي يعالجها معالجة تجسيمية إن جاز التعبير، فلا يقيم اعتباراً إلَّا للشكل وأبعاده المكانية. والحال أنَّ العمل الفني، الذي يتحقَّق بتمامه في العنصر الحسي، لا بُدَّ أن يكون وجوده هنا لشيءٍ آخر غير ذاته، ممَّا يعني بداية تخصيصه؛ غير أنَّ الفن الأوَّل الذي يعالج الشكل الجسماني الإنساني بصفته تعبيراً عن الرُّوح لا يتعدَّى في هذا «الوجود ــ في ــ الهنا ــ لشيءٍ ــ آخر» حدود الطور الأوَّل، البالغ العمومية بعد، من الوجود الطبيعي، أي حدود المنظورية المحضة في قلب النُّور بوجه عام، بعيداً عن كل صلة بالمعتم الذي بفضله يتخصَّص المنظور ويغدو لوناً. ذلكم هو النهج الذي يسلكه النحت، بحكم التطوُّر الضروري للفن. وبالفعل، إنَّ الفن التشكيلي العاجز، نظير الشعر، عن الإمساك بكلية العالم الظاهراتي بواسطة التمثل، لمرغم على إخضاع هذه الكلية لعملية فصل، فلا يستخدم منها سوى عنصر واحد من عناصرها.

هكذا نحصل، من جهة أولى، على الموضوعية التي ما دامت ليست هي الشكل الخاص للروح، فإنَّها تمثل بالنسبة إليه الطبيعة اللاعضوية. وبفعل هذه الموضوعية تغدو العمارة رمزاً إلماعياً خالصاً لا يحمل في داخل ذاته مدلوله الرُّوحي. أما القطب المقابل فتمثله الذاتية، النفس، حياة العواطف، بجميع خصائص حركاتها وخلجاتها وقواها وبشتى تظاهراتها. وبين هذين القطبين تقع الفردية الرُّوحيَّة التي تكون قد برزت وتميَّزت إلى حدٍّ كافٍ، لكن التي تكون مفتقرة بعد إلى ذلك العمق الذي يميز داخلية النفس الذاتية حقاً، وخاضعة بعد، لهذا السبب، لسلطان العمومية الجوهرية للروح ولأهدافه ومعالمه السائدة. وبحكم هذه العمومية لا تؤلف الفردية بعد وحدة واحدة روحية خالصة، منطوية مطلق الانطواء على ذاتها،

لأنَّها، وهي الشاغلة موقعاً وسطاً، تكون مرتبطة بعد بالموضوعي، بالطبيعة اللاعضوية، فلا يسعها بالتالي أن تعبّر عن الرُّوح إلَّا بصفته مقيماً في جسم يُمثّله وينمُّ عنه. وإنَّما في هذه الخارجية، التي لا تعود في حالة محض تعارض قياساً إلى الداخلي، يفترض بالفردية الرُّوحيَّة أن تجد تمثيلها؛ لكن ليس الفردية الحية، وإنَّما فردية مشدودة، رغم ما فيها من روح يحييها، إلى الشكل الخارجي والجسماني شدّاً لا تستطيع فكاكاً منه لترتد إلى ذاتها، ولتتظاهر من حيث هي روح، باستقلال داخلي تام.

وهذا ما تترتب عليه نتيجتان سبق لنا الكلام عنهما أعلاه: فبدلاً من أن يستخدم النحت في تعابيره تظاهرات رمزية، تتضمن محض إلماعات وإشارات إلى الرُّوحي، يلجأ إلى استعمال الهيئة الإنسانية التي تمثل الوجود الفعلي للروح. كذلك فإنَّه يكتفي، في تمثيل الذاتية الفارغة من الإحساس والنفس غير المتخصصة، بالهيئة كما هي، أي فارغة من الذاتية. ولهذا السبب أصلاً يمثل النحت الروح لا قيد العمل، وليس في سلسلة من حركات لها هدف وتوصل إلى غاية، وليس في مشاريع وأفعال تنمُّ عن شخصية، وإنَّما يمثله تمثيلاً موضوعياً إن جاز القول، بإسباغه على الهيئة بداية حركة أو ظاهر موقف يمثل بداية نشاط أولى وطفيفة، وليس ذاتية منخرطة في معارك داخلية وخارجية، في معارضة فعَّالة للواقع الخارجي. ولهذا فإنَّ ما ينقص الشكل النحتي، بحكم من أنَّه يمثل الرُّوح غارقاً في الجسماني وغير قابل بالتالي لأن يكون منظوراً إلَّا من خلال كلية هذا الجسماني، هو النقطة الأساسية في الذاتية، التعبير المركز عن النفس من حيث هي نفس، النظرة المتجهة إلى المشاهد والملاقية نظرته. ومن جهة أخرى، فإنَّ الفردية كما يمثلها النحت، أي الفردية التي لم تتخصص بعد إلى حدّ تتبدى معه بِكُلِّ التفاصيل وبِكُلّ القسمَات التي تؤلفها وتميّزها، من حيث هي فردية، عن سائر الفرديات الأخرى، لا تحتاج إلى سحر الألوان القادرة، بنعومتها وتنوُّع فروقها، على إبراز مجموع القسمات والمعالم الخاصة للشخصية، وجميع تظاهرات الروح من حيث هو داخلية، وكذلك انطواء النفس على ذاتها كما يفصح عنه النظر. وعلى هذا، فإنَّ النحت يستخدم فقط الأشكال المكانية للهيئة الإنسانية، ولا يستعمل التلوين الرسمي Picturale. والأثر النحتي آحادي اللون، منحوت من الرخام الأبيض، وليس من مواد متباينة الألوان بقدر أو بآخر. ويستخدم النحت أيضاً المعادن، هذه المادة البدائية التي تبقى على الدوام مماثلة لذاتها، لا متمايزة، وكأنَّها نور متخثر بلا تعارض ولا تآلف بين الألوان المختلفة.

إنَّ واحدة من كبرى مآثر الإغريق أنَّهم اهتدوا إلى وجهة النظر هذه وحفظوها، مقدمين الدليل بذلك على عبقرية فنية وعلى تفهم جدير بالتقدير للروحي. صحيح أنَّنا نجد في النحت الإغريقي، الذي سيحظى منَّا بالاهتمام الأوَّل، تماثيل متعدِّدة

الألوان، إلَّا أنَّه ينبغي التمييز، من هذه الزاوية، بين ما يُشكِّل بدايات الفن أو أفوله وبين الفن في ذروته، في أوج تطوّره. كذلك يتوجب علينا أيضاً أن نستبعد ما جرى إدخاله عليه بفعل التقاليد الدِّينيَّة، من دون أن يكون له به صلة جوهرية. وحال النحت هنا كحال الفن الكلاسيكي بوجه عام. هذا الفن الذي بدلاً من أن يحقّق مباشرة، كما رأينا، المثال الذي يُشكِّل التعيين الرئيسي، وبدلاً من أن يبحث فيه عن هذا التعيين الرئيسي، يبدأ أول ما يبدأ باستبعاد كل ما لا يتفق وإيَّاه وكل ما هو غريب عنه. وقد كان على النحت أن يجتاز عدَّة أطوار تمهيدية قبل أن يدرك الكمال، وبداياته تختلف عميق الاختلاف عن الطور الذي آل فيه إلى ملء التفتح والازدهار. وأقدم الآثار النحتية مصنوعة من الخشب المدهون، نظير الأصنام المصرية، وكذلك كان الحال لدى الإغريق. غير أنَّ الأعمال التي من هذا النوع ينبغي استبعادها من النحت، إذا كنَّا نريد التقيُّد بمفهومه الأساسي. إذن فنحن لا نزمع أن ننفي وجود عدد كبير من التماثيل المطلية؛ لكن من الثابت أنَّه طرداً مع تطوُّر الذوق الفني وتطهره كان «النحت ينعتق ويتحرر من عنصر اللون ــ لأنَّه ضرب من الترف لا يوائمه ــ ويستخدم على العكس النُّور والتظليلات كيما يوفر مزيداً من النعومة والسكينة والجلاء والبهجة لعين الناظر» (ماير: تاريخ فن البناء لدى الإغريق، المجلد ١، ص١١٩). ولا شكَّ في أنَّه من الممكن الاعتراض علينا أيضاً بوجود الكثير من التماثيل البرونزية إلى جانب التماثيل المرمرية الأحادية اللون، وبواقع أنَّ أعظم الآثار وأكملها، مثل تمثال زفس بإزميل فيدياس[2]، كانت متعدِّدة الألوان. والحق أنَّ التقيُّد المطلق بأحادية اللون أمر مستحيل، إلَّا أنَّ استخدام العاج والذهب لا يعدل استعمالاً رسمياً Pictural للألوان؛ وبصورة عامة، إنَّ الآثار التابعة لفن محدَّد لا تطابق على الدوام وبصورة دقيقة ومطلقة مفهومه الأساسي، وذلك بالنظر إلى ما تعقده من علاقات وأواصر مع غايات مختلفة، وبالنظر إلى تباين الأماكن التي تُنصب فيها، وإلى ارتباطها على هذا النحو بشروط خارجية، وكُلُّ ذلك من شأنه أن يسهم في تحوير النمط الخاص للأثر. ومن هذا القبيل، مثلاً، ما درجت عليه العادة من استخدام مواد ثمينة كالعاج والذهب في صنع الصور النحتية؛ وكانت هذه الصور تمثَّل جالسة على مقاعد عظيمة أو واقفة على قاعدات صُممت ونفذت بقدر كبير من الفن والبذخ؛ كما كانت تزيَّن بزخارف ومجوهرات ثمينة، كيما يكوّن الشعب، عند تأمله هذه الأعمال المتسمة بالعظمة، فكرة عن قوَّته وغناه الذاتيين. والنحت بوجه خاص، بحكم كونه من الأساس فنّاً مجرداً أكثر من غيره، هو الذي لا يلتزم على الدوام بهذا التجريد، بل يستخدم من جهة أولى عناصر بدائية متوارثة عن التقاليد أو مرتبطة بالحياة السياسية أو المحلية، ويضع نفسه من الجهة الثانية في خدمة الحاجات الحيوية

للشعب؛ ذلك أنَّ الإنسان الفاعل واليقظ يتطلب تنوعاً يلهيه ويقتضي ألَّا يوجَّه انتباهه في وجهة واحدة أو أن يحبس ضمن حدود أضيق ممَّا ينبغي. وهكذا نجد، على سبيل المثال، أنَّ مطالعة المآسي الإغريقية لا تعرِّفنا إلى العمل الفني إلَّا في شكله المجرد، والذي سيبقى مجرداً ما لم يمثله أشخاص أحياء، تنكروا وتجمَّلوا بغية التمثيل الذي سترافقهم فيه رقصات وموسيقى. وبوسعنا أن نقول الشيء عينه عن الأثر النحتي الذي لا يكون أبداً، في واقعه الخارجي، عاطلاً من العناصر المساعدة؛ لكن ما يستأثر باهتمامنا هنا هو الأثر بحصر المعنى، الأثر المحض الذي لا يجوز أن تلهينا جوانبه الخارجية عن محاولة النفاذ إلى المفهوم الأكثر حميمية للشيء ذاته، في وضوحه وتجريده.

فيما يتعلق بالخطة التي ننوي انتهاجها في هذا القسم فسنلفت النظر بادئ ذي بدء إلى أنَّ النحت يُشكِّل إلى حدٍّ بعيد مركز الفن الكلاسيكي بوجه عام، الشيء الذي يعفينا من أن نجعل في أساس خطتنا التمييز بين الرمزي والكلاسيكي والرومانسي، نظير ما كنَّا فعلناه بالنسبة إلى فن العمارة. فالنحت هو الفن الأوَّل للمثال الكلاسيكي. صحيح أنَّ النحت يشتمل على مراحل كان فيها عرضة لغزو الرمزي، كما في مصر، على سبيل المثال. ولكن هذه محض سوابق تاريخية، وليست فروقاً قمينة بتحريف مفهوم النحت بالذات، إذ إنَّ تلك التشكيلات ترتبط، من حيث تنظيمها واستعمالها، بالعمارة أكثر من ارتباطها بالنحت بحصر المعنى. كذلك فإنَّ النحت، ابتداءً من اليوم الذي طفق فيه يُستخدم من قبل الفن الرومانسي كأداة تعبير له، تجاوز نفسه، وكف عن أن يكون هو ذاته، إلى أن عاد في نهاية المطاف إلى نمطه التشكيلي يوم شُرع بمحاكاة النحت الإغريقي.

أولى مهامنا ستكون إذن أن ندرس الكيفية التي تحقّق بها المثال الكلاسيكي، بما هو كذلك، في النحت. لكن قبل أن نطرق هذا الموضوع، سيكون لزاماً علينا أن نوضح ما المضمون والشكل اللذان يناسبان النحت من حيث هو فن خاص ويتيحان له أن يمثل المثال الكلاسيكي في قسَمات بشرية يحييها الرُّوح، في شكل إنساني له مكانية مجردة. ومن جهة أخرى يرتكز المثال الكلاسيكي إلى تصوّر الفردية الجوهرية، والخصوصية في آنٍ معاً، بحيث إنَّ مضمون النحت يتألف لا من مثال الهيئة الإنسانية بوجه عام، وإنَّما من مثال محدَّد وواضح ودقيق، وهذا ما يستتبع قيام فروق فيه من حيث نمط التمثيل. وهذه الفروق، إذ تنصب على نمط التمثيل، تطال أيضاً وفي الوقت نفسه المواد المستعملة، هذه المواد التي تستدعي بدورها، بحكم تباين خواصها، حدوث تمايزات جديدة في الفن بالذات، بها ترتبط مراحل التطوُّر التاريخي للنحت.

سنتبع إذن، في تأملاتنا، الترتيب التالي: أولاً، سنسعى إلى استخلاص التعيينات العامة ذات الصلة بالطبيعة الجوهرية للمضمون والشكل، وكما تنبع من مفهوم النحت بالذات.

ثانياً، سندرس عن كثب المثال الكلاسيكي، كما يتحقَّق في النحت.

ثالثاً وأخيراً، سنتتبع تشعُّب النحت إلى عدَّة أنماط تمثيل، وسنعاينه وهو يتنوع بحسب المواد المستعملة ويتفتح ويزدهر على شكل عالم من الأعمال المرتبطة من جهة أولى بالفن الرمزي، ومن الجهة الثانية بالفن الرومانسي، بينما يشغل الكلاسيكي، الذي يُمثّل الشكل التشكيلي حقاً، المكان الوسط.

# الفَصْل الأوَّل

## ــ ١ ــ

## المضمون الجوهري للنحت

العنصر الذي يحقّق فيه النحت إبداعاته هو، كما رأينا، المادة المكانية في تحركها العام، أي المادة التي لا يستخدم الفن من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة والأشكال المكانية التي يمكن الحصول عليها من خلال استعمال هذه الأبعاد على نحو يحقق أقصى قدر من الجمال. وتتناظر مع هذا الجانب المجرد للمواد الحسية في أكثر الأحيان، وكمضمون له، موضوعية الرُّوح، وبذلك بقدر ما لا يكون الرُّوح قد تمايز بعد عن جوهره العام وعن كينونته ــ في ــ الهنا الجسمانية، أي بقدر ما لا يكون قد بلغ بعد كينونته ــ لــ ــ ذاته، في قلب ذاتيته الخاصة. وهنا يتوجب علينا النظر في نقطتين: ١ - فالروح، من حيث هو روح، هو على الدوام ذاتية، معرفة حميمة بالذات، الأنا. لكن هذا الأنا يمكن أن ينفصل عمَّا يشكل في المعرفة والإرادة والتمثل والإحساس والفعل والممارسة المضمون العام والخالد للروح، وأن يتشبث فقط بما هو خاص واحتمالي فيه. فإذا حدث ذلك، فإنَّ الذاتية بما هي كذلك هي التي تتظاهر وتؤكد ذاتها في هذه الحال، وذلك ما دامت تضرب صفحاً عن المضمون الموضوعي حقاً للروح وتكتفي بذاتها، غير محافظة إلَّا على علاقات شكلية صرف مع الرُّوح وغير مشاركة إيَّاه في مضمونه. وإنَّه ليسعني، في غطرستي، أن أتصرف بطريقة موضوعية تماماً وأن أكون راضياً عن نفسي لفعل أخلاقي قمت بإنجازه. غير أنَّني، برضاي هذا عن نفسي، أنفصل إذا صحّ التعبير عن مضمون الفعل؛ أنفصل من حيث إنَّني فرد، من حيث إنَّني ذلك الأنا المتعين، عن شمولية الروح لأقارن نفسي بها ولأضع ذاتي وإيَّاها على مستوى واحد. والرضى الذي تعود به عليَّ هذه المقارنة هو منبع الغطرسة التي تحضّ هذا الأنا المتعين، وبالتحديد هذا الأنا المتمايز عن كل أنا آخر، على الاستمتاع بذاته. هكذا يساهم الأنا فعلاً في كل ما يعرفه الإنسان ويريده ويحققه، لكن الشيء الذي يهم أن نعرفه هو هل يساهم هذه المساهمة بجانبه الخصوصي أم بالمضمون الأساس لوعيه، وهل ينصهر الإنسان أو الأنا تمام الانصهار مع هذا المضمون أم لا يعيش إلَّا حبيساً ضمن حدود شخصيته الذاتية.

إنَّ الذاتي، بحكم انفصاله عن الجوهري، يقع بتمامه، وبما هو كذلك، تحت تأثير الميول والنوازع والعواطف، ذات الصلة بالظروف الطارئة والمتقلبة، ولا يسعه أن يتملص من تبعيته لشروط خارجية صرف. هكذا تعارض الذات، بوصفها ذاتية

متناهية صرفاً، الرُّوحيَّة الحقيقية. وبإصرارها - بإرادتها وعلمها - على هذه المعارضة للوعي، تجازف بأن تقع فريسة جميع الرذائل والعيوب التي تؤلف الوجه الآخر للطبيعة البشرية، جانبها المتناهي والمحروم من المضمون.

إنَّ كل دائرة الذاتي هذه ينبغي استبعادها من النحت، هذا النحت الذي هو غير ملزم بأن يعرف سوى موضوعية الرُّوح، وبعبارة أخرى، الجوهري، الأصيل، اللافاني، الطبيعة الأساسية للروح، بدون تلك الانحرافات نحو ما هو عارض وبالٍ التي تقع الذات في شراكها حين تحبس نفسها ضمن حدود أناها الضيِّقة.

غير أنَّ الرُّوحيَّة الموضوعية لا تملك هي الأخرى، ومن حيث هي روح، أن تتحقق خارج نطاق أي كينونة ــ لــ ــ ذاتها. فالروح لا وجود له إلَّا من حيث هو ذات. والحال أنَّ الذاتي يحتل في المضمون الرُّوحي للنحت مكاناً أساسياً بحيث إنَّه، بدلاً من أن يعبر عن ذاته لذاته، تخترقه جوهرية المضمون وتنفذ فيه من أقصاه إلى أقصاه، فلا يعود يستطيع عنها انفصالاً، بل يؤلف وإيَّاها وحدة غير قابلة للقسمة.

والرُّوحي، من حيث هو جوهر وحقيقة حبيسان في استقلالهما، الكينونة اللامتخصصة بعد للروح، اللامشوبة بالكدر الخارجي، هو ما نسميه بالألوهية، بالتعارض مع المتناهي الذي هو شتات من مساع عارضة ومصدر لتمايزات وحركات متقلبة. والمهمة التي تقع، بحكم ذلك، على عاتق النحت تكمن في تمثيل الإلهي بما هو كذلك في سكونه وتساميه اللامتناهيين، خارج نطاق الزمن، الإلهي المتمتع باستقرار تام، الذي ليس له شخصية ذاتية، الذي هو بمنأى عن التردُّد والحيرة، لأنَّه غير ملزم بالاختيار بين عدَّة أفعال وبالمفاضلة بين عدَّة أوضاع. وحتى عندما يشاء النحت أن يُحقّق وضوحاً إنسانياً أكبر في تمثيل الهيئة والشخصية، فلا بُدَّ له أن يمسك بما في هذا الوضوح بالذات من ثابت دائم لا يحول ولا يتبدَّل، وبعبارة أخرى، لا بُدَّ أن يتخذ مضموناً له الجوهري، والجوهري وحده، وليس الاحتمالي أو العارض، لأنَّ الرُّوحيَّة الموضوعية تتنافى والخصوصيات المتقلبة والزائلة التي هي خصوصيات الذاتية التي لا تعرف ذاتها إلَّا بوصفها كياناً منفرداً. ففي السيرة التي تصف الوقائع والأحداث والأفعال العارضة لفرد من الأفراد، على سبيل المثال، تنتهي قصة المضاعفات والمصادفات العديدة التي تتألف منها حياته، تنتهي عادة بتعريف تركيبي للشخصية، يلخص تفاصيلها الكثيرة بواسطة نعوت عامة نظير «صالح»، «عادل»، «مقدام»، «ذكي»، إلخ. وهذه الصفات تعبر عمَّا هو دائم لدى الفرد، بينما تندرج سائر الخصوصيات في

عداد تظاهراته العارضة. وهذا الجانب الدائم هو ما يفترض بالنحت، أيضاً، أن يمثله باعتباره النمط الوحيد لوجود الفردية، النمط الوحيد الذي تدين له الفردية بما هي كائنة عليه. غير أنَّ النحت، بدلاً من أن يجعل من هذه الصفات العامة مرموزات Allégories يشكل أفراداً تتيح لهم روحيتهم الموضوعية، الكافية ذاتها بذاتها، الاستقلال عن العالم الخارجي، ويتمتعون بسكينة لا يعكرها أية صلة بهذا العالم وأي احتكاك به. وكل فردية يخلقها النحت يكون الجوهري هو أساسها الأوَّل؛ ولا يجوز أن ترجح عليه لا كفة العلم والعاطفة الذاتيين، ولا كفة الخصائص السطحية والمتقلبة؛ إذ إنَّ الجانب الأزلي من البشر والآلهة، البراء من العسف والأنانية، مصدر الرغبات والأفعال العارضة، هو ما ينبغي تمثيله في ضيائه الباهر.

ب ــ النقطة الثانية التي ينبغي لنا أن نذكرها هنا تتعلق بمضمون النحت الذي يتألف، بحكم من أنَّ مواده تقتضي تمثيلاً خارجياً في أبعاد المكان الثلاثة، لا من الرُّوحي بما هو كذلك والذي لا يمكن أن يكون سوى الداخلية المنكفئة على ذاتها والحبيسة داخل ذاتها؛ وإنَّما من الرُّوحي الذي له وجوده في ما ليس إيَّاه، أي في الجسماني. ولا يمكن لنفي الخارجية، ما دام لازمة منطقية للذاتية الباطنة، أن يتدخل في النحت الذي يتخذ مضموناً له الإلهي والبشري، مؤكداً على صفتهما الموضوعية وحدها. وهذا الموضوعي، الغارق في ذاته والمستقل عن كل ذاتية باطنة بما هي كذلك، هو وحده الذي يتيح للخارجية أن تتجلى بملء الحرية بجميع أبعادها، وهو وحده الذي يمكن أن يرتبط بكلية المكاني هذه. وعلى هذا، فإنَّ النحت الذي يغرف من معين مضمون الرُّوح الموضوعي لا يجوز له أن يتخذ مواضيع له سوى ما يعبّر عن نفسه أتم التعبير في الجسماني والخارجي، لأنَّه لو سلك غير هذا المسلك لوجد نفسه أمام مضمون يعجز، بحكم المواد التي يستخدمها، عن تمثيله والتعبير عنه بصورة مطابقة.

# جمال الشكل النحتي

إذا أخذنا بعين الاعتبار المضمون كما حدَّدناه لتونا، جاز لنا أن نتساءل عن الأشكال الجسمانية التي تصلح أكثر من غيرها للتعبير عنه. فكما أنَّ البيت يؤلف في العمارة الهيكل العظمي، التشريحي، السابق الوجود على الفن، الذي لا مهمة لهذا الأخير إلَّا أن يصوغه ويرقى به إلى مستوى الكمال، كذلك فإنَّ الهيئة البشرية هي التي تقدم للنحت النموذج الأساس لإبداعاته. لكن لئن كان البيت ابتكاراً بشرياً، ولئن كان لا يتسم بعد بأية صفة فنية، فإنَّ الهيئة البشرية هي بالمقابل من خلق الطبيعة، ومستقلة بالتالي عن الإنسان. إذن فالنموذج الأساس معطى للنحت، وليس مبتكراً من قبله. لكن عندما نقول: إنَّ الهيئة البشرية تندرج في عداد الطبيعة، فإنَّما نستخدم تعريفاً شديد الإبهام، يستأهل التوضيح.

إنَّ الفكرة هي التي تجد، على صعيد الطبيعة، كما كنَّا رأينا في معرض كلامنا عن الجمال الطبيعي، تحقيقها المباشر الأوَّل في الحياة الحيوانية وفي العضوية الحيوانية الناجزة. وهكذا فإنَّ تعضية الجسم الحيواني هي من نتاج المفهوم الشامل في ذاته، الموجود في هذه «الكينونة ــ في ــ الهنا» الجسمانية من حيث هي نفس، والذي بوجوده يعدل باتجاه أعظم قدر من التخصص ما لا يعدو أن يكون، في الجسم الحيواني، حيوية خالصة، وبعبارة أخرى يخلق نماذج يبقى كل واحد منها محكوماً على كُلِّ حال بالمفهوم. أما فيما يتعلق بالتطابق بين المفهوم والشكل الجسماني، وبعبارة أخرى بين النفس والجسم، فعلى عاتق فلسفة الطبيعة تقع مهمة البحث عنه وتوضيحه. وثمة مجال لبيان أنَّ مختلف أجهزة الجسم الحيواني، ببنيتها وشكلها والروابط التي تربطها بعضها ببعض، وكذلك الأعضاء الأكثر خصوصية التي تتألف منها العضوية، تناظر أطواراً مقابلة من المفهوم؛ ولو جرى بيان ذلك لجرى في الوقت نفسه بيان ما إذا كانت مظاهر النفس الضرورية والخاصة هي التي ــ وإلى أيِّ حد ــ تتحقَّق هنا.

لكن الهيئة البشرية ليست، شأن الهيئة الحيوانية، جسمانية النفس فقط؛ بل هي أيضاً جسمانية الرُّوح. والحال أنَّه يوجد فارق أساسي بين النفس والرُّوح. فما النفس بالفعل سوى الكينونة ــ لـ ــ ذاتها البسيطة والفكروية للجسماني من حيث هو جسماني، بينما الروح هو الكينونة ــ لـ ــ ذاتها للحياة الواعية بوجه عام والواعية لنفسها بوجه

خاص، مع كل العواطف والتمثلات والغايات التي ينطوي عليها هذا الوجود الواعي والتي تترتب عليه. وبالنظر إلى هذا الفارق الضخم بين الحيوية الحيوانية الصرف والوعي الرُّوحي، فقد يبدو غريباً أن تكون الجسمانية البشرية، أن يكون الجسم البشري قريباً إلى هذا الحد من الجسم الحيواني. وأولئك الذين قد يدهشهم هذا الشبه، سأرد عليهم بتذكيرهم بالتعيين الذي بموجبه يحزم الروح أمره، ليبقى مطابقاً لمفهومه الخاص، على توكيد ذاته بكيفية حية في مظهر نفس ومظهر وجود طبيعي في آنٍ معاً. وبموجب المفهوم الملازم للنفس الحيوانية، تعطي الرُّوحيَّة، من حيث هي نفس حية، لنفسها جسماً يشبه، بصفاته العامة، العضوية الحيوانية الحية. ومهما تعالى الروح على ما هو محض حي، فإنَّه يخلق لنفسه مع ذلك جسماً يبدو وكأنَّه ينبع من عين المفهوم الذي ينبع منه الجسم الحيواني، كما يبدو وكأنَّه متعضٍ مثله. لكن بالنظر إلى أنَّ الرُّوح ليس هو فقط الفكرة في كينونتها ــ في ــ الهنا، الفكرة من حيث هي طبيعية وحياة حيوانية، وإنَّما الفكرة التي هي كذلك في جوها الخاص بها، جو الحرية الداخلية، فإنَّ الرُّوحيَّة تنشئ من موضوعيتها الخاصة بها والتي تقع فيما وراء الحياة الحسية الصرف: إنَّه العلم الذي لا يعرف من واقع آخر سوى واقع الفكر. فخارج نطاق الفكر ونشاطه الفلسفي والمنهجي، يحيا الروح أيضاً حياة كاملة هي حياة العواطف والمنازع والتمثلات والخيال، إلخ، حياة تملك، لارتباطها بقدر أو بآخر بوجوده كنفس وكجسم، واقعها في الجسم الإنساني. وإنَّما في هذا الواقع الذي يخصه يتظاهر الروح بكيفية حية، إذ يدلف إليه وينفذ فيه ويفرض نفسه بوضوح على الآخرين. وينجم عن ذلك أنَّ الجسم البشري ليس محض موضوع طبيعي، وإنَّما وظيفته أن يمثل، إن جاز القول، بأشكاله وبنيته، الحياة الحسية والطبيعية للروح، مع تمايزه في الوقت نفسه، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى، عن الجسمانية الحيوانية، رغم مشابهة هذه الأخيرة للجسم البشري. وبالنظر إلى أنَّ الرُّوح ذاته نفس وحياة، أي جسم حيواني، فإنَّ التعديلات الوحيدة الممكنة هي تلك التي يدخلها روح محايث لجسم حي على هذه الجسمانية. وينجم عن ذلك أنَّ الهيئة البشرية، من حيث هي تظاهر للروح، تختلف، بحكم هذه التعديلات، عن الجسم الحيواني، لكن على أن نضيف إلى ذلك أنَّه إن كان ما تختلف به العضوية البشرية عن العضوية الحيوانية هو اختراع لا واعٍ للروح، فإنَّ الجسم الحيواني هو بدوره اختراع لا واعٍ للنفس الحيوانية.

هذا ما سيكون لنا بمثابة نقطة انطلاق. فالهيئة البشرية، كتعبير عن الرُّوح، معطاة للفنان، وذلك ليس بصورة عامة فحسب، بل إنَّ الداخلية الرُّوحيَّة تنعكس أيضاً في جميع تفاصيل النموذج وجميع خصائصه، وفي القسمات، وفي مسلك

الجسم ووقفته.

أمَّا العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الروح والجسم، أو بالأحرى بين تظاهرات وحالات خاصة للروح وبين الجسم، فمن العسير ردّها إلى مبادئ عامة. وقد حاول بعضهم أن يضع في أساس هذه العلاقات علم النطاسة وعلم الفراسة، لكن دونما توفيق كبير حتى الآن. وفي رأينا نحن أنَّ الفراسة هي وحدها التي يمكن أن يكون لها قدر من الأهمية، على اعتبار أنَّها تدرس الكيفية التي تتجل بها أهواء وعواطف محددة في أعضاء محددة. وهذه، بالمناسبة، طريقة غير دقيقة في التعبير. فإن يكن صحيحاً أنَّ أهواء محددة يناظرها نشاط أعضاء محددة، فصحيح أيضاً أنَّ مركز الغضب ليس في الصفراء، لكن بقدر ما يتلقى الغضب تعبيراً جسمانياً، فإنَّما في الصفراء بالدرجة الأولى يبرز أثر مفعوله. لكن هذه وقائع نطاسية لا تحظى منَّا بالاهتمام هنا، كما سبق لنا القول، لأنَّ النحت لا شأن له إلَّا بما ينتقل من الداخلية الرُّوحيَّة إلى خارجية الهيئة، مجسماً الروح إن جاز التعبير وجاعلاً إيَّاه منظوراً. أمَّا المساهمة العصبية الودية للعضوية الباطنة في خلجات النفس الحسَّاسة وتقلباتها فلا تهم النحت في شيء؛ هذا النحت الذي يقف عاجزاً أيضاً عن نقل العديد من التظاهرات الخارجية، كرجفات اليد على سبيل المثال، ورجفات الجسم بكامله في سورات الغضب، ورجفان الشفاه، إلخ.

فيما يتعلق بالفراسة، سأقول فقط: إنَّنا إذا شئنا أن ينمّ الخلق النحتي، الذي أساسه الهيئة البشرية، عن أنَّ الجسمانية، بحكم طبيعتها الجسمية بالذات، لا تمثل الجانب الجوهري، الإلهي والبشري، للروح بوجه عام فحسب، بل تمثل كذلك الطابع الخصوصي لفردية متعينة وسط هذه الألوهية، فلا مناص لنا من أن نستعلم على أكمل وجه وأدقه عن الترابطات القائمة بين أجزاء بعينها وقسمات بعينها وأوضاع بعينها للجسم، من جهة أولى وبين داخلية متعينة من الجهة الأخرى. وتشجعنا على الشروع بهذه الدراسة إبداعات النحت القديم التي لا خيار لنا إلَّا في أن نتعرف فيها التعبير عن الإلهي وعن سمات شخصية خاصة في آنٍ معاً، لكن من دون أن يكون في مستطاعنا مع ذلك أن نجزم هل المسألة مسألة ترابط معلَّل وضروري أم هي مسألة مصادفة عارضة. ولا بُدَّ، من هذه الزاوية، من النظر إلى كل عضو من منظور مزدوج: منظور خواصه ووظائفه البدنية الصرف ومنظور التعبير الرُّوحي. غير أنَّه ينبغي أن نحاذر أن نسلك هنا مسلك غال[3] Gall الذي جعل من الروح محض تموضع داخل القحف.

## أ ــ استبعاد التظاهرات الخصوصية:

يجب أن نبدأ دراسة النحت، فيما يتعلق بالمضمون الذي من مهمته أن يعبّر عنه، بأن نطرح على أنفسنا ونسعى إلى أن نحل مسألة معرفة كيف تتجسد الرُّوحيَّة الجوهرية، وفي الوقت نفسه الفردية رغم عموميتها، في الجسماني، وكيف تقيم فيه وتثبت وتتلبس شكلاً. فالمضمون المطابق للنحت الحقيقي يتنافى والخصوصيات العارضة للتظاهرات الخارجية، سواء أفي مضمار الجسماني أم في مضمار الرُّوحي. وعلى العمل النحتي ألَّا يمثل سوى الجانب الدائم، العام، الخاضع لقوانين ثابتة، من الجسم البشري، الشيء الذي لا ينفي ضرورة تفريد العام، بحيث يقدم لنا العمل النحتي لا القانون المجرد فحسب، بل كذلك الشكل الفردي من خلال ربطه به بأوثق الروابط.

## ب - استبعاد الإيمائية:

يتوجب على النحت من جهة أخرى، وكما رأينا، أن يستبعد من أعماله الذاتية العارضة الاحتمالية وأن يتحاشى التعبير عنها وإقحامها على الداخلية بما هي كذلك، في كينونتها - في - الهنا - لـ - ذاتها. ومن هنا كان محظوراً على الفنان أن يلجأ إلى الإيمائية Mimique من وجهة النظر الفراسية. وبالفعل، إنَّ الإيمائية لا تفيد إلَّا في جعل الفرادة الذاتية، أي خصوصية العواطف والتمثلات والإرادات، منظورة. والإنسان لا يعبِّر، بإيمائيته، إلَّا عمَّا يشعر بوصفه فرداً بعينه، خاضعاً لمؤثرات لحظة محددة وظروف محددة، وسواء أكان مرجع مشاعره إلى ذاته أم كانت انعكاساً لاحتكاكه بمواضيع خارجية أو بأفراد آخرين. وهكذا نلاحظ، فيما لو راقبنا الأشخاص الذين نلتقيهم في الشارع، وعلى الأخص في المدن الصغيرة، وبموجب حركاتهم وإيمائيتهم، أنَّ أكثرهم لا يهتم إلَّا بزينته ومظهره، وبصورة عامة، بما يرتبط بذاتيتهم الشخصية أو بخصوصيات المارة وغرائبهم. وهم يعبِّرون عن المشاعر التي تنتابهم بهذه المناسبة، من كبرياء وعجب بالذات وحسد واحتقار، إلخ، بإيمائيات تناظر كل مشعر من هذه المشاعر ويمكن لنا من خلالها أن نحزره بسهولة. لكن الإيمائية قد تعبِّر أيضاً عن شعوري بكينونتي الجوهرية، بالمقارنة مع خصوصيتي الفردية. والتواضع والصلف والتهديد والخوف هي بعض المشاعر التي تجد تعبيرها في هذا النوع الأخير من الإيمائية. والمقارنة المشار إليها تشتمل أصلاً على انفصال بين الذات بما هي كذلك وبين العام، والتفكر بصدد الجوهري يتحول دوماً باتجاه الهبوط داخل الذات، بحيث إنَّ هذه الذات، لا الجوهر، هي التي تبقى

المضمون الرئيسي. لكن لا هذا الانفصال ولا رجحان كفة الذاتي هذا هما ما ينبغي أن يجدا تعبيرهما في الشكل الذي يريد أن يبقى وفياً صارم الوفاء لمبدأ النحت. وعلاوة على الإيمائية بحصر المعنى، ينطوي التعبير الفراسي على العديد من الفروق الدقيقة الأخرى التي تعبر الوجه بسرعة وتنمّ عن موقف إنسان ما: ابتسامة مفاجئة، بريق خاطف يشعله الغضب في العينين، ابتسامة ساخرة سرعان ما تكبت، إلخ. والفم والعين هما اللذان يدللان، من هذا المنظور، على أكبر قدر من الحركية، ويثبتان أنَّهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس وعلى أن يجعلاها منظورة. وهذه الحركية وهذه القدرة قمينتان بأن تقدما مواضيع للرسم، ولكن ليس للنحت الذي ينبغي، على العكس، أن يلح على السمات الدائمة للتعبير الرُّوحي، من خلال تمثيلها في قسمات الوجه وفي وقفة الجسم سواء بسواء.

## ج ــ الفردية الجوهرية:

المهمة الأولى للنحت إذن هي أن يصوغ في شكل إنساني الجوهري الرُّوحي الذي لم يدرك بعد درجة التفريد والتخصيص الذاتي، وأن يخلق بين هذا الرُّوحي وهذا الشكل الإنساني علاقة لا تبرز للعيان سوى الجانب العام والدائم من الأشكال الجسمانية، وتستبعد كل ما هو عارض ومتقلب في هذه الأشكال، وإن كانت تسبغ في الوقت نفسه على الشكل درجة معيَّنة من الفردية.

هذا التوافق التام بين الخارج والداخل الذي يفترض بالنحت، في رأينا، أن يحققه، يحملنا على معالجة موضوع آخر، موضوع النحت باعتباره فن المثال الكلاسيكي.

# النحت، فن المثال الكلاسيكي

ما يتضح بجلاء من كل التأملات التي سبقت هو أنَّ النحت يبقى مرتبطاً، أكثر من أيِّ فن آخر، بالمثال. فقد انفصل من جهة أولى، بالفعل، عن الرمزي، إن من حيث جلاء مضمونه الذي يُعقل كروح وإن من حيث التطابق التام بين الشكل والمضمون؛ لكنَّه يجهل بعد، من جهة أخرى، الذاتية الداخلية، اللامبالية بكل ما هو خارجي. ولهذا السبب يحتل مكاناً مركزياً في الفن الكلاسيكي. صحيح أنَّ الجانب الرمزي للعمارة والجانب الرومانسي للرسم أظهر تماشيهما مع المثالية Idéalitè الكلاسيكية، بيد أنَّ القانون الأسمى لهذين الشكلين الفنيين ليس هو المثال بحصر المعنى، إذ إنَّ موضوعهما ليس هو، كما الحال في النحت، الفردية في ذاتها ولذاتها، الطابع الموضوعي، الجمال الحر والضروري في آنٍ معاً. ومن الواجب أن يكون التمثال من نتاج الخيال المفكر، بصرف النظر عن كل احتمالات الذاتية الرُّوحيَّة والشكل الجسماني، وعن كل تفضيل ذاتي لهذه الخصوصيات أو تلك، وعن كل عاطفة وعن كل نشدان للمتعة والتنوع والابتكارات الأريبة، إلخ. وبالفعل، ليس في متناول الفنان، كما كنَّا رأينا، لتحقيق أروع إبداعاته وأجمل تجسيداته للروحي سوى أعم أشكال العضوية البشرية، أعم بنية لهيئة هذه العضوية، وهكذا ينحصر اختراعه جزئياً بإقامة توافق عام هو الآخر بين الداخلي والخارجي، وجزئياً بإظهار الفردية الظاهراتية في تكيفها البطيء مع الجوهري، في امتصاصها التدرجي من قبل هذا الأخير. على النحت أن يمثل الآلهة وهي تخلق، كُلٌّ في مجاله، وطبقاً لأفكار أبدية، تخلق وتترك خلائقها حرة في أن تتصرف وفق هواها. صحيح أنَّ اللاهوتيين يميزون هم أيضاً بين أفعال الله وبين الأفعال التي ينجزها الإنسان المنساق بسائق الغرور والعسف؛ لكن المثال الكلاسيكي يضع نفسه فوق هذه المسائل، لأنَّه يتقدَّم في جو من الغبطة والضرورة الحرة تفقد فيه العمومية المجردة والخصوصية العسفية كل قيمة وكل مدلول.

لقد كان الإغريق يملكون إلى أعلى درجة هذا الحس التشكيلي الأمثل في تصورهم للإلهي والبشري. وليس لنا أن نفهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة الإغريق وأن نضعهم في مكانهم الصحيح إلَّا على ضوء مثُل النحت، أي فن التشكيل القادر وحده على أن يظهر لنا وجوه أبطال الملاحم والتمثيليات ورجال الدولة والفلاسفة بِكُلِّ واقعيتها. ذلك أنَّ الأشخاص

الفاعلين والأفراد النشطين كان لهم في أزهى عصور الحضارة الإغريقية، ونظير الشعراء والمفكرين، ذلك الطابع التشكيلي، العام والفردي في آنٍ معاً، البريء من كل انفصام بين الداخل والخارج. لقد نشؤوا وتطوروا، كباراً وأحراراً، فوق أرض خصوصيتهم الجوهرية الخاصة بهم، فكانوا أبداً يولِدون أنفسهم بأنفسهم وينزعون باستمرار إلى أن يصيروا ما يريدون أن يكونوا عليه. ولقد كان عصر بيريكليس[4] بوجه خاص ثرّاً بهؤلاء الأشخاص: بيريكليس نفسه، فيدياس، أفلاطون[5]، وعلى الأخص سوفوكليس[6]؛ وكذلك ثوقيديدس[7] وكزينوفونتيس[8] وسقراط[9]، كُلٌّ في مضماره، من دون أن تلحق مآثر واحدهم أدنى ضرر بإفضال الآخرين: فهم جميعهم ذوو طبائع فنية راقية، بل هم أنفسهم فنانون مثاليون، أفراد قدّوا من قدة واحدة، آثار فنية تنتصب كتماثيل إلهية خالدة، ليس فيها أثر ممَّا هو زمني وفانٍ. وهذا التشكيل عينه نجده في الآثار الفنية التي تمثل أجسام الفائزين في الألعاب الأولمبية[10]، وحتى في التمثال الذي يمثل جسم فرينا[11]، تلك المرأة الأجمل التي شقت عنها المياه لتقف عارية أمام اليونان بأسرها.

# الفَصْلُ الثَّاني

# مثال النحت

## مدخل

قبل أن نتطرق إلى دراسة أسلوب النحت المثالي بحصر المعنى، نحرص على التذكير مرة أخرى بأنَّ الفن الكامل يسبقه بالضرورة الفن الناقص، وهذا ليس فحسب من وجهة نظر الصنعة، التي لا تحظى باهتمامنا بعد هنا، وإنَّما فيما يتعلق بالفكرة العامة وبكيفية تصورها وتمثيلها. وقد أطلقنا على الفن الذي لا يزال يبحث عن نفسه اسم الرمزي. وهكذا نجد أنَّ النحت الخالص يسبقه، هو الآخر، طور رمزي، لا طور فن رمزي بوجه عام، كما يتمثل بالعمارة، وإنَّما نحت لا يزال يتسم بعد بطابع رمزي. وسنرى لاحقاً (الفصل الثالث) أنَّ ذلك ينطبق أيضاً على الفن المصري.

انطلاقاً من وجهة نظر المثال يسعنا أن نقول هنا، على نحو مجرد تماماً وشكلي، إنَّ رمزية فن من الفنون هي علامة على عدم اكتماله: وسنستشهد بهذا الصدد بالمحاولات التي يبذلها الأولاد حينما تأخذهم الرغبة في أن يرسموا أو يجبلوا بالشمع أو بالصلصال شكلاً إنسانياً. فالنتيجة التي تتمخض عنها محاولاتهم لا تعدو أن تكون محض رمز، بمعنى أنَّها لا تعدو أن تكون تلميحاً إلى الموضوع الحي المطلوب تمثيله، وفي كثير من الأحيان دونما أي ارتباط بمدلوله وواقعه. هكذا يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفياً، بمعنى أنَّه لا يتألف من إشارات عارضة واعتباطية، بل يشكل رسماً تقريبياً للموضوع، الغرض منه جعله قابلاً بقدر أو بآخر للتمثل. وتكفي لذلك صورة رديئة، بشرط أن تذكِّر بقدر أو بآخر بما يفترض فيها أنَّها تعنيه. فالتقوى تكتفي بصور رديئة، بخربشات يفترض فيها أنَّها تمثل المسيح أو العذراء أو قديساً من القديسين، وهذه الصور تحاط بضروب التكريم والتوقير بالرغم من أنَّ الأشخاص الذين تمثلهم غير متفردين إلَّا بوساطة إضافة خاصة: فانوس، مشواة، مِسَنّ، إلخ. وبالفعل، إنَّ التقوى تكتفي بمحض تذكير بالموضوع؛ أمَّا الباقي فيأتي من النفس التي يفترض فيها، رغم عدم أمانة الصورة، الامتلاء بتمثل الموضوع. إذن فالمطلوب ليس التعبير الحي عن الحاضر، ليس الموضوع نفسه، بهدف أن يثير حضوره الحماسة والحميا، بل يتراءى للفن أنَّه أوفى بمهمته إذا ما أفلح، ولو بصور غير مطابقة للواقع، في إيقاظ فكرة عامة عن المواضيع. والحال أنَّ أساس التمثل هو على الدوام التجريد. فأنا أستطيع بسهولة ويسر أن أتمثل أشياء معروفة، بيتاً أو

شجرة أو إنساناً، لكن هذا التمثل، رغم طابعه المحدود في الظاهر، يطال سمات عامة ولا يغدو تمثلاً حقاً وفعلاً إلَّا بعد أن يلغي من الحدس العيني كل ما يؤلف خصوصية الموضوع الفردية، بعد تبسيطه إيَّاه. والحال أنَّه حينما يكون التمثل الذي يفترض بالعمل الفني أن يستحضره هو تمثل الإلهي، برسم الجميع أو برسم شعب بأسره، يتم إحراز هذه النتيجة عن طريق تمثيل الموضوع على نحو ثابت لا يتغير. وبحكم ذلك يغدو الفن من جهة أولى اصطلاحياً، ومن الجهة الثانية رسمياً، كما هي الحال لا في الرسم المصري القديم فحسب، بل كذلك في الفن الإغريقي والمسيحي القديم. فقد كان على الفنان أن يتقيَّد بأشكال محددة، وأن ينسخ إلى ما لا نهاية نموذجها.

إنَّ الفن، بوصفه تمثيلاً حقيقياً للجمال، لا يبدأ إلَّا يوم يشرع الفنان يخلق بحرية، غير منصاع إلَّا لفكرته، وإلَّا يوم تضيء ومضة النبوغ التراث والتقاليد، فتنفخ في التمثيل النضارة والحياة. عندئذٍ فحسب تبسط الرُّوحيَّة جناحيها على العمل الفني الذي لا يعود يكتفي، والحالة هذه، باستحضار تمثل عام إلى الوعي وبالتذكير فقط بالمدلول الأعمق الذي يفترض بالمشاهد أنَّه يملك من الأساس عناصره، بل يسعى إلى تمثيل هذا المدلول في شكل فردي وحي. لكن إن لم يكتف الفنان من جهة أولى بالعمومية البسيطة والسطحية للأشكال، فإنَّه لا يحرص، من الجهة الثانية، على نسخ جميع التفاصيل المحددة للواقع المبتذل.

فإذا ما أدرك النحت هذه المرحلة، صار إلى ما نسميه بالنحت المثالي.

إذن سيتوجب علينا، في ما يلي، أن ننظر في النقاط التالية: أولاً، سنمحص الطابع العام للعمل النحتي المثالي وأشكاله بالمقارنة مع المراحل التي تقدم وصفها.

ثانياً، سننظر في بعض التفاصيل التي لها أهميتها، كشكل الوجه والرداء والوضعية، إلخ.

ثالثاً وأخيراً، سيكون لزاماً علينا أن نعلل واقع أنَّ الشكل المثالي لا يمثل فقط شكلاً عاماً للجمال، بل يشتمل أيضاً، بحكم مبدأ الفردية التي تؤلف جزءاً لا يتجزأ من المثال الحي حقاً، على درجة محددة من التخصيص والتوضيح، وبذلك تتسع دارة النحت لتغدو دارة التمثيلات الفردية للآلهة والأبطال، إلخ.

# الطابع العام للعمل النحتي المثالي

سبق لنا أن حددنا أعلاه، بصورة مفصلة، المبدأ العام للفن الكلاسيكي. وعليه فإنَّ ما يستأثر باهتمامنا هنا أن نعرف كيف يحقق النحت هذا المبدأ في مظهر الهيئة البشرية. ولعلَّ أحد حدود المقارنة، بصدد هذه النقطة، يقدمه لنا الفارق القائم بين السيماء والمسلك البشريين اللذين بهما يعبِّر الرُّوح عن ذاته بين السيماء والمسلك الحيوانيين اللذين لا يتجاوزان ما يرتبط ارتباطاً مباشراً بإشباع الحاجات الفيزيولوجية الصرف وبالحالات المنوط أمرها فقط ببنية العضوية الحيوانية. لكن حتى هذا المعيار يبقى على قدر غير قليل من الإبهام، لأنَّ الهيئة البشرية بما هي كذلك ليست، لا بشكلها الجسماني ولا بتعبيرها الرُّوحي، من طبيعة مثالية في الأصل. وونكلمان[(12)]، الذي جمع بين معرفة متبحرة بالعصر الإغريقي القديم وبين حب حماسي لإبداعات الفن الكلاسيكي، هو الذي وضع حداً للمناقشات المبهمة التي لا طائل فيها حول مثال الجمال الإغريقي، وذلك عندما درس وحدّد، على نحو واضح ودقيق، مميزات شكل كل جزء من الأجزاء المكوّنة للتمثال، وهذا هو المنهج العقلاني الوحيد حقاً. والنتائج التي انتهى إليها نستدعي الكثير من الملاحظات بعد، وتنطوي على قدر غير قليل من الاستثناءات، لكنَّنا نخطئ فيما لو تذرعنا بهذه التفاصيل القليلة وبالأخطاء الطفيفة التي يمكن أن يكون قد وقع فيها لنهمل أو لننسى الشيء الجوهري الذي ندين به له. ولسوف يبقى هذا الشيء الجوهري قائماً، أيما كان التقدُّم اللاحق الذي يمكن تحقيقه في هذا الميدان. وهذا مع أنَّ معارفنا بصدد إبداعات النحت القديم لم تغتن كمياً فحسب منذ وفاة ونكلمان، بل اكتسبنا أيضاً معايير موثوقة ومتينة أكثر للحكم على أسلوبها ولتقييم جمالها. صحيح أنَّ ونكلمان كان أمام عينيه عدد كبير من التماثيل المصرية والإغريقية، لكنَّه ما كان يعرف لا المنحوتات الإيجينية[(13)]، ولا الروائع التي يعزى بعضها إلى فيدياس، بينما يرجع بعضها الآخر إلى عهده فعلاً وقد جرى شغلها تحت إشرافه. وباختصار، لقد باتت لنا اليوم معرفة ضليعة بعدد كبير من المنحوتات والتماثيل والنقوش التي تنتمي ولا بُدَّ، بحكم صرامة أسلوبها المثالي، إلى أزهى عصور ازدهار الفن الإغريقي. ونحن ندين بمعرفة هذه الآثار الرائعة وبامتلاكها للورد إلجن[(14)] Elgin الذي نقل إلى إنكلترا، حين كان سفيراً لها في تركيا، تماثيل ونقوشاً رائعة الجمال كانت موجودة في بارثنون أثينا وفي مدن يونانية أخرى. وقد دار كلام بهذا الصدد عن

نهب معابد، وقد أنحي باللائمة الشديدة على اللورد إلجن، لكنَّه صان في الواقع هذه الآثار من الدمار لصالح أوروبا، وهذا عمل يستأهل منَّا كامل العرفان بالجميل. وعلاوة على ذلك، وبفضله، انجذب اهتمام جميع جهابذة الفن وأصدقائه إلى عصر وإلى نوع من النحت الإغريقي تجلى فيه المثال بكل عظمته وسموه، لما اتسم به أسلوبه من صرامة وكمال. وما ثمَّنه الرأي العام في هذه الآثار ليس إلَّا سحر الأشكال والأوضاع ورشاقتها، ولا جاذبية التعبير المتجه، كما في زمن فيدياس، نحو الخارج والهادف إلى انتزاع إعجاب المشاهد، ولا براعة التنفيذ وجرأته، وإنَّما تعبير الاستقلال الذي تشع به هذه التماثيل الكافية ذاتها بذاتها. غير أنَّ ما أثار أشد الإعجاب هو الكيفية التي استطاع بها الفنان أن يتغلب على الطبيعي والمادي، فنفخ نفساً في المرمر وحباه بالحياة في أقسامه كافة. وبعد أن يستعرض الإنسان كل ما هو جدير بالإعجاب، تراه يعود على الدوام إلى تمثال إله المياه الراقد الذي هو واحد من أروع الآثار التي أورثنا إيَّاها العصر القديم.

إنَّ الحياة التي تدبُّ في هذه الآثار تأتيها من كونها نتاجاً حراً لروح الفنان. ففي المرحلة التي هي موضع اهتمامنا هنا ما عاد الفنان يكتفي بأن يعطي، بواسطة معالم تقريبية وتلميحات وتعابير مبهمة، فكرة عامة عمَّا يريد تمثيله، كما أنَّه ما عاد يكتفي، في تمثيل الفردي والمفرد، بقبول الأشكال التي يلتقيها بالمصادفة فيما حوله كما هي. بل هو، بدلاً من أن ينسخ هذه الأشكال بأمانة بكل عرضيتها، يعرف بصفته خالقاً حراً كيف يقيم تناغماً فردياً بين الفرادة الاختبارية للوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية؛ تناغماً مشرباً بالمضمون الرُّوحي الذي يفترض بهذه الهيئة أن تعبِّر عنه وشاهداً في الوقت نفسه على فن الفنان الذي استطاع أن ينفخ حياته الخاصة في هذه الهيئة، وأن يجعلها مطابقة لتصوره، وأن يبثّ فيها نفسه بالذات. وما هو عام في المضمون ليس من خلق الفنان، بل هو يجده في الميثولوجيا والخرافة، مثلما يجد في الواقع الخارجي القسمات العامة للهيئة البشرية وتفاصيلها؛ لكنما التفريد الحر والمحيي لجميع الأجزاء هو ما يأتي من حدسه وهو ما يؤلف جوهر عمله ومأثرته.

إنَّ تأثير هذه الحرية الحية وسحرها ينبعان من وضوح كل جزء ومن إعداده الدقيق الذي يتطلب معرفةً وفهماً عميقين لسلوك هذه الأجزاء، سواء أفي حالة السكون أم في حالة الحركة. ولا بُدَّ للفنان أن يعرف الأوضاع والأحوال التي تكون عليها شتى الأعضاء في حالتي السكون والحركة أدق المعرفة. وهذا الإعداد الدقيق لجميع الأجزاء نلفاه في جميع آثار الأقدمين، والفنان لا يفلح في بثّ الحياة فيها إلَّا بما يبذله من عناية لا نهاية لها وبما يكنَّه من احترام وجداني للحقيقة. والعين، عندما

تنظر إلى هذه الأعمال، لا تميز في البداية ذلك العدد الغفير من التفاصيل التي لا تتبدى للناظر إلَّا بعد إنارتها، وبفضل التقابل الحاد بين الأضواء والتظليلات، أو التي يمكن تعرّفها أيضاً بطريق اللمس والتقري. لكن بالرغم من أنَّ هذه الفروق الدقيقة لا تقع تحت الإدراك لدى أوَّل فحص، فإنَّ ذلك لا يغير شيئاً في طبيعة الانطباع العام الذي يشع منها. فتارة تتجلى لعين الناظر حين يغيّر وقفته، وطوراً توحي بالسيولة العضوية لجميع الأعضاء وأشكالها. نغمة الحياة هذه، النفس المحبوة بها الأشكال المادية، تتأتى من كون كل جزء، إذا كان ممثلاً بصورة جامعة شاملة بكل خصوصيته، يتلبس في الوقت نفسه جملة من الأوضاع الانتقالية، من العلاقات الوثيقة والدائمة لا مع الأجزاء الدانية والنائية فحسب، بل مع الكل. وهذا ما يجعل الحياة تدبُّ في كل نقطة من نقاط التمثال؛ فكل تفصيل مهما وهى شأنه يناظره هدف معين، ولكل شيء تفرده وخصوصيته وتميزه، ويبقى في الوقت نفسه في حالة تدفق متواصل، فلا قيمة له إلَّا بالنسبة إلى الكل، ولا حياة له إلَّا في الكل وبه، هذا الكل الذي يمكن تعرّفه في أصغر جزء وأدق كسر، لأنَّ الأجزاء والكسور لا تدمِّر، حتى وإن انعزلت، انطباع الكلية اللامنتهكة. وعلى الرغم من أنَّ سطح غالبية التماثيل قد لحقه أذى فادح بفعل تقلبات الجو، فإنَّه يظل يبدو لنا لدناً ومرناً وكأنَّه جلد حي؛ والقوَّة الحيوية، المفعمة نشاطاً، لا تزال تشف خلَل تلك التحفة المرمرية التي لا تضاهى المتمثلة برأس الحصان المشهور، مثلاً. وهذا التداخل اللامحسوس للمعالم العضوية بعضها في بعض ، والمقترن بإعداد وجداني ودقيق، من دون تشكيل سطوح متناظمة أو مجرد استدارات وتجويفات، هو ما يعطي الأجزاء تلك اللدونة ويسبغ عليها تلك النبرة المثالية التي بفضلها يبدو الكل وكأنَّه محبوٌ بنفحة روحية.

لكن أياً تكن الأمانة التي يجري التعبير بها عن الأشكال في تفاصيلها وفي جملتها، فإنَّ هذه الأمانة لا تشكل محض استنساخ عن الطبيعة. إذ إنَّ الشاغل الدائم للنحت هو تجريد الشكل، وعليه من ثم، أن يستبعد من الجسماني، من جهة أولى، كل قسمه الطبيعي المحض، أي كل ما يمت بصلة إلى الوظائف الطبيعية الصرف، وعليه أن يحاذر، من الجهة الثانية، الشطط في تمثيل التفاصيل، كالشعر مثلاً، وأن يكتفي باستنساخ المظهر الأكثر عمومية للأشكال. على هذا النحو فحسب تتجلى الهيئة البشرية، بفضل النحت، لا على أنَّها محض شكل طبيعي، وإنَّما على أنَّها تمثيل الرُّوح وتعبيره. ويرتبط بما تقدّم مطلب آخر أيضاً، إذ لا يجوز في المثال الحق للمضمون الرُّوحي، حتى وإن وجد في النحت تعبيراً جسمانياً، أن يدمج بهذا التعبير على نحو يغدو معه هذا التعبير كافياً وحده أو بصورة رئيسية، لما يتسم به من سحر ورونق، لتوفير متعة جمالية

للناظر. بل على العكس، فإن يكن المثال، بالمعنى الحقيقي والدقيق للكلمة، لا يملك إلَّا أن يعطي الرُّوحيَّة تعبيراً عينياً وجسمانياً، فليس يجوز للعمل النحتي بالمقابل أن يستمد مدلوله من غير مضمونه الرُّوحي، هذا المضمون الذي ينبغي أن يسري في أوصال العمل النحتي وأن يكون له بمثابة الحامل. ولا يجوز لنبض الحياة واللدونة والرشاقة أو الامتلاء والجمال الحسيين للجسم أن تكون هي الهدف الخاص للتمثيل، مثلما لا يجوز للجانب الفردي من الرُّوحيَّة أن ينحط، في تعبيره، إلى خصوصية لا هدف لها سوى أن تضعه على مستوى ذاتية الناظر، وأن تجعله أكثر ألفة بالنسبة إلى هذا الأخير، وأسهل قابلية للإدراك والفهم.

# المظاهر الخصوصية للهيئة في النحت المثالي

قبل أن نتصدى لفحص معمق للمظاهر أو الآناء الرئيسة من الشكل النحتي المثالي، نحرص على التنويه بأنَّنا نتقيَّد في جوهر هذه الدراسة بمباحث ونكلمان الذي وصف بقدر كبير من الذكاء والتوفيق الأشكال الخصوصية، وكذلك الكيفية التي عالج بها الفنانون الإغريق هذه الأشكال في جهودهم لتحقيق مثال النحت. صحيح أنَّ ما يرتبط بالحياة وما هو، بحكم ارتباطه هذا، في حالة تدفق متواصل يفلت من إسار تعيينات ملكة الفهم التي لا نستطيع هنا أن نثبِّت وأن تنفذ إلى داخل الخصوصي، على نحو ما نفعل في العمارة، لكن من الممكن بوجه عام حتى هنا الإمساك بالرابطة الوثيقة التي تربط بين الرُّوحية الحرة والأشكال الجسمانية.

إنَّ أوَّل نقطة هامة تستأهل أن نخصها بالاهتمام في هذه الدراسة هي تلك المتعلقة بالغاية من العمل النحتي. فهذه الغاية تتمثل بالتعبير عن الرُّوحي بواسطة الهيئة البشرية. والحال أنَّ التعبير الرُّوحي، وإن يكن مبثوثاً عبر مجمل الظاهر الجسماني، يتركز بصورة رئيسية في الوجه، بينما لا تستطيع الأعضاء والأقسام الأخرى أن تعكس الرُّوحي إلَّا من خلال أوضاعها، وذلك بقدر ما يمليها الرُّوح أصلاً.

سنبدأ أولاً بدراسة أشكال الجسم المثالية، ثم سنتكلم عن أوضاع الجسم، وسنختم بتأملات عن مبدأ اللباس.

## أ ــ الوجه الإغريقي:

إنَّ دراسة الشكل المثالي للرأس البشري ينبغي أن تأخذ في اعتبارها في المقام الأول ما يُسمَّى بالوجه الإغريقي.

فهذا الوجه يتميز بالصلات النوعية القائمة بين الجبهة والأنف، وبالتحديد بالخط شبه المستقيم أو المائل ميلاً طفيفاً الذي تقترب به الجبهة بلا انقطاع من الأنف، وبالاتجاه العمودي لهذا الخط بالنسبة إلى خط آخر يربط جذر الأنف بالمجرى السمعي الخارجي، إذ يتقاطع هذان الخطان بزاوية قائمة. تلكم هي العلاقات القائمة بين الجبهة والأنف، ومن المباح لنا أن نتساءل أهي ضرورة فيزيولوجية التي أملت ذلك أم سمة عارضة أو قومية أو متخيلة من قبل الفنانين.

لقد ألحّ الفيزيولوجي الهولندي المشهور كامبر Camper[15] بوجه خاص على أهمية الخط الأنفي ــ الجبهي الذي حدَّده بأنَّه خط جمال الوجه؛ فبهذا الخط يتميَّز، في رأيه، الوجه البشري عن الوجه الحيواني، وقد تتبع التعديلات الطارئة على هذا الخط لدى عروق بشرية شتى (تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ بلومنباخ[16] يطعن في حول تنوع الأُمم، الفقرة ٦٠، في صحة النتائج التي انتهى إليها كامبر). ويمكن القول: إنَّ الخط المذكور يُشكِّل، بصفة عامة، خطاً فاصلاً واضحاً للغاية بين الرُّوح الإنساني والرُّوح الحيواني. فصحيح أنَّ الجبهة وعظام الأنف تؤلف لدى الحيوان أيضاً خطاً مستقيماً بقدر أو بآخر، لكن النتوء النوعي للخطم الحيواني، الذي بفضله يكون هذا الخطم على تماس أقرب مع الأشياء، يجعله على صلة أوثق أيضاً مع القحف الذي تتصل به الأذنان من نقطة أعلى أو أدنى، بحيث إنَّنا لو رسمنا خطاً باتجاه جذر الأنف أو الفك العلوي، على مستوى انغراز الأسنان، لألَّف مع القحف زاوية حادة، لا زاوية قائمة كما لدى الإنسان. وكل واحد منَّا يعي بقدر أو بآخر هذا الفارق الذي يمكن بالأصل تحديد سماته المميزة تحديداً أوضح.

يتميَّز الرأس الحيواني بنتوء كل الجهاز الذي يستعمل في ابتلاع القوت: الفم، الفكين، الأسنان، وعضلات المضغ. وجميع الأعضاء الأخرى تابعة لهذا العضو الرئيسي، بصفتها أعضاء مساعدة ومكمِّلة: أولاً الأنف الذي يفيد في اشتمام القوت، ثم العينيان اللتان تفيدان في الرصد. والنتوء البارز لهذه التشكيلات التي تستخدم في إشباع حاجات طبيعية يعطي رأس الحيوان تعبيراً نفعياً خالصاً، متجرداً من كل مثالية روحية. وهكذا يمكن فهم كل العضوية الحيوانية على ضوء هذا النتوء. وبالفعل، إنَّ نوعاً معيناً من الطعام يتطلب تكويناً معيناً للفم والأسنان؛ ولهذا يكون للفكين، والعضلات الماضغة، وحتى للعمود الفقري وعظمي الفخذ والمخالب، إلخ. بنية معينة وثيقة الارتباط بالتكوين المشار إليه. وليس للجسم الحيواني من وجود إلَّا برسم غايات طبيعية، وهذه التبعية لحاجة حسية خالصة، حاجة التغذية، هي التي تسبغ عليه تعبيراً تكون الرُّوحيَّة غائبة عنه كل الغياب. ويترتب على ذلك أنَّه كيما يشع الوجه بطابع روحي، حتى في تكوينه الجسماني، فلا بُدَّ أن تتراجع الأعضاء، التي تلعب لدى الحيوان دوراً راجحاً، إلى مرتبة ثانوية وأن تخلي مكانها للأعضاء التي ليس لها أهمية عملية فحسب، بل أهمية نظرية أيضاً.

وعلى ذلك يبرز في الوجه الإنساني مركز آخر يشف عن علاقاته الرُّوحية والحية بالأشياء. ويقع هذا المركز في القسم العلوي من الوجه، في الجبهة التي يحتمي وراءها الفكر، وفي العين التي تتصل النفس من خلالها بالمحيط. وبالفعل إنَّ

الجبهة هي مؤشر الفكر، التفكير، الرُّوح الذي بعد أن ينكفئ على ذاته يتظاهر من خلال العين في حالة من التركيز الرائق. وهكذا يغدو نتوء الجبهة هذا بالضرورة العامل المحدد لكل بنية القحف الذي بدلاً من أن يتدلى إلى الخلف ليؤلف ضلع زاوية حادة مع الفم الناتئ الذي سيؤلف، والحالة هذه، رأس الضلع الآخر، يتجه بخط مستقيم مروراً بالأنف ووصولاً إلى الذقن، مؤلفاً زاوية مستقيمة أو شبه مستقيمة مع خط آخر يربط القسم القذالي من القحف بأعلى الجبهة.

والأنف هو الذي يقوم هنا بالدور الانتقالي ويضمن الارتباط بين القسمين العلوي والسفلي من الوجه؛ بين الجبهة، التي هي العضو النظري والروحي، وبين أعضاء التغذي العملية، ويقوم في الوقت نفسه بعبء وظيفة الشم الطبيعية، المرتبطة أصلاً وثيق الارتباط بحاسة الذوق. وبالرغم من ذلك، لا يسع أحداً القول بأنَّ الأنف يعمل في خدمة الفم، وبالتالي التغذية، لأنَّ شم الروائح لا يعادل الامتصاص المباشر للأغذية، إذ يدرك الأنف فقط حسياً نتائج التعديلات التي تطرأ على عناصر المواضيع اللامنظورة لدى تعرضها للهواء وتحت تأثيره. لكن حين يتم الانتقال من الجبهة إلى الأنف على نحو تأخذ معه الجبهة شكلاً محدَّباً، وغائراً بالنسبة إلى الأنف الذي يكون بدوره في موقع منخفض بالنسبة إلى الجبهة، يقوم تعارض بارز بين كلا قسمي الوجه، القسم الذي سميناه بالنظري والمؤلف من الجبهة، والقسم العملي المؤلف من الأنف، وعلى الأخص من الوجه، بمعنى أنَّ الأنف، الذي هو مشترك بين كلا النسقين، يكون مشدوداً من الأعلى إلى الأسفل، أي من الجبهة إلى الجهاز الفموي. وهكذا تنعزل الجبهة وتتلقى تعبيراً من الصلابة والتركيز الرُّوحي الأنوي، متعذراً بلوغه على التعبير اللفظي بواسطة الفم الذي يغدو على هذا النحو مجرد عضو للتغذية والذي يستخدم الأنف كعضو مساعد، كاشف، يثير أو يحفز، بكشفه عن الروائح، حاجة بدنية صرفاً. وهذا ما يفسر التعديلات الشكلية الكثيرة التي يمكن أن تطرأ على الجبهة والأنف. فالجبهة قد تكون أكثر أو أقل تحدباً، أكثر أو أقل غؤوراً، كما قد يكون الأنف مسطحاً أو مدبباً، طويلاً أو قصيراً، معكوفاً أو مستقيماً، من دون أن يكون في المستطاع إرجاع جميع هذه التنوعات إلى علل واضحة وعوامل محددة.

أمَّا في الوجه الإغريقي، الذي ينبع تناغمه الجميل من الانتقال اللامحسوس، بله المتواصل، من القسم العلوي إلى القسم السفلي من الوجه، فإنَّ الأنف يبدو بالأحرى وكأنَّه استطالة للجبهة ويتلقى بحكم ذلك، بدوره، طابعاً وتعبيراً روحيين. ويغدو الشم وظيفة نظرية إن جاز القول، ويصير الأنف يعبر، بانقباضاته مهما تكن طفيفة، عن تقييمات وأحكام من طبيعة روحية وعمَّا يرتبط بها من عواطف ومشاعر (في ما يُسمَّى بالتكشيرة مثلاً). وهكذا نقول، على سبيل المثال، عن

الناس المتعجرفين: إنَّهم يشمخون بأنوفهم أو نعزو الخبث إلى صبية ذات أنف خانس.

تنطبق الاعتبارات ذاتها على الفم. فهو يفيد بلا شك في تسكين الجوع والعطش، لكنَّه يعبِّر أيضاً عن أحوال روحية، عن طرائق في التفكير، عن عواطف ومشاعر. وهو يفيد أصلاً لدى الحيوان في إطلاق صرخات، لكنَّه يفيد لدى الإنسان، علاوة على ذلك، في النطق والتنهد والضحك، على اعتبار أنَّ معالم الفم تشتمل بذاتها على علاقات مميزة مع الأحوال الرُّوحيَّة التي ترافق التواصل الكلامي، أو مع أحوال الفرح والألم، إلخ.

صحيح أنَّه من الممكن أن يعترض معترض بأنَّ تكوين الوجه هذا لم يكن جميلاً إلَّا في نظر الإغريق، بينما كان الصينيون والهندوس والمصريون، إلخ، يعزون صفة الجمال، بل صفة الجمال الأعلى إلى تكوينات معارضة، بله معاكسة، الأمر الذي لا يثبت ــ وقد تناقضت الأحكام ــ إنَّ الوجه الإغريقي يمثّل نمط الجمال الحقيقي. لكن هذا محض اعتراض سطحي. فالوجه الإغريقي، البعيد عن أن يكون شكلاً خارجياً وعارضاً صرفاً، يجسد مثال الجمال بالذات، أولاً لأنَّه بفضله هو تحقق تكوين للوجه يحتل فيه تعبير الروحي مكانة الصدارة، بينما تراجع ما هو طبيعي محض إلى مرتبة ثانوية، وثانياً لأنَّ هذا الشكل ليس عرضة للتنوعات العارضة، وإن لم تحكمه قوانين ثابتة وإن لم يستبعد كذلك كل فردية.

من بين التفاصيل الكثيرة المتعلقة بمختلف الأشكال، لن آتي إلَّا بذكر بعضها ممَّا يبدو لي أكثر أهمية من غيره. وبهذا الصدد سأتكلم أولاً عن الجبهة والعين والأذن التي ترتبط بما سميته بالقسم النظري أو الرُّوحي من الوجه، وثانياً عن الأنف والفم والذقن التي هي تشكيلات تخدم أهدافاً ذات طابع عملي أوضح. وسأتكلم ثالثاً عن الشعر الذي يؤلف، إن جاز القول، الرداء الخارجي، والذي يضفي على الرأس شكلاً بيضوياً جميلاً.

في آثار النحت الكلاسيكي المثالي لا نلفى الجبهة ناتئة أو عالية، لأنَّه إن يكن مفروضاً بتكوين الوجه أن يعبِّر عن الرُّوحي، فإنَّ مهمة النحت أن يمثّل، لا الرُّوحيَّة بما هي كذلك، وإنَّما الفردية التي تفصح عن نفسها بتمامها بعد من خلال الجسماني. فرؤوس هرقل[(17)]، على سبيل المثال، ذات جبهة واطئة، لأنَّ هرقل يملك القوَّة الجسمانية والعضلية الموجَّهة إلى الخارج، لا القُوَّة الرُّوحية الموجهة إلى الداخل. وعلى كل، تتسم الجبهة بتنوعات كثيرة، فهي أميَل إلى الانخفاض في الوجوه النسائية التي تشع بالرونق والشباب منها في الوجوه القاسية والمفعمة وقاراً لأولئك الذين يحيون في جو من الذكاء والرُّوحيَّة. وبدلاً

من أن تؤلف مع الصدغين زاويتين حادتين أو تتقعر عند مستواهما، تتدور على شكل بيضوي طفيف الاحديداب ويكسوها الشعر. وآية ذلك أنَّ الزوايا الحادة والمكشوفة والتجاويف عند مستوى الأصداغ لا تتواجد إلَّا لدى الرجال الذين طعنوا في السن، لا لدى الأفراد المفعمين شباباً وفتوة، وكم بالأحرى لدى الآلهة والأبطال.

أما فيما يتعلق بالعين فيجدر بنا أن نلاحظ أنَّ التمثال الكلاسيكي يفتقر، علاوة على اللون بحصر المعنى، إلى النظر. وقد بُذلت محاولات لإقامة البرهان، بواسطة حجج تاريخية، على أنَّ بعض تماثيل مينرفا[18] وغيرها من الآلهة كانت ملونة العيون، وممَّا سيق في تأييد هذا الزعم بعض آثار الألوان التي أمكن الاهتداء إليها على بعض التماثيل؛ وهذا ممكن، إلَّا أنَّه لا يبدل شيئاً في واقع أنَّ الفنانين اكتفوا في غالب الأحيان، في أعمالهم ذات الطابع القدسي، باتباع التقليد السائد ما أمكن، ولو خالف ما يُسمَّى بالذوق السليم. وكان لتماثيل أخرى، على ما تشير الدلائل، عيون من حجارة كريمة، مرصعة في المحاجر. لكن هذه الواقعة الأخيرة يمكن أن تجد تفسيرها في رغبة أهل ذلك الزمان ــ وما تعود به عليهم هذه الرغبة من متعة ــ في تزيين تماثيل الآلهة بأقصى قدر مستطاع من الغنى والبذخ. غير أنَّنا لو نظرنا إلى هذه الواقعة نظرة إجمالية لما رأينا فيها سوى بدايات للفن أو تقاليد دينية أو حتى استثناءات، وهذا من دون أن نتكلم عن حقيقة أنَّ العين لا تُعطى بمجرد تلوينها تلك النظرة المركزة التي بها تعبِّر عن نفسها ملء التعبير. بوسعنا إذن أن نعتبر بحكم الأمر الثابت افتقار التماثيل والتماثيل النصفية الكلاسيكية والحرة حقاً التي وصلتنا من العصر القديم إلى المقلة وإلى التعبير الرُّوحي للنظر. وبالفعل، وبالرغم من أنَّ المقلة كثيراً ما كانت ترسم في محجر العين أو يشار إليها بواسطة تجويف صغير أو خط ــ وهذه كلها وسائل كان يقصد بها محاكاة إنسان العين البراق وإعطاء المقلة ظاهراً من بصر ــ فإنَّ جميع هذه الطرائق لا تحاكي سوى مظهر العين الخارجي، لا البصر بما هو كذلك، البصر الحي المعبِّر عن أعماق النفس.

والاستنتاج الذي يبدو وكأنَّه يفرض نفسه هو أنَّ الفنان دفع غالياً ثمن التضحية بالعين، ذلك العضو الحي والنشط. وبالفعل أليس في العين، أو بتعبير أدق في النظرة نبحث عن الكشف الأبسط والأكثر تركيزاً، عن نقطة التقاء جميع خصال إنسان من الناس أو جميع عيوبه؟ أليست نظرته هي التي تشف لنا أكثر من أيِّ شيءٍ آخر عن طبيعته؟ أليس النظر مرآة النفس، تركُّز الداخلية والذاتية الحسَّاسة؟ ألا يضع تبادل النظرات الإنسان على اتصال مع قرينه بأسرع ممَّا تضعه المصافحة بالأيدي مهما تكن ودية؟ ووسيلة الاتصال هذه، وسيلة التعبير هذه عن الجوهر الحميم للنفس هي ما كان النحات ملزماً

بأن يهملها، بينما يملك الرسم في الألوان وسيلة للتعبير عن الذاتي إمَّا بكل داخليته وإمَّا في روابطه العديدة مع المواضيع الخارجية، وكذلك الاهتمامات والعواطف والأهواء التي تثيرها هذه الروابط. والدائرة التي يتحرك فيها فن النحات ليست دائرة داخلية النفس. انطواء الإنسان على ذاته، تركزه في أنا واحد تؤلف نظرته آخر نقطة مضيئة، وليست دائرة الذاتية المشتتة في علائق شتى مع العالم الخارجي. وإنَّما مهمة النحت أن يبث النفس عبر كلية الهيئة الخارجية وأن يمثلها في هذا الانبثاث على نحو لا يعود يستطيع معه أن يرجعها إلى نقطة تركيز النظر وفوريته. وليس للعمل النحتي من داخلية بحصر المعنى، داخلية تعبر عن نفسها بمثالية النظر وبواسطة العين التي ستحتل، فيما لو وجدت مثل هذه الداخلية، مكاناً متميزاً عن سائر أجزاء الجسم، لكنما الكينونة التي يكون الفرد كائناً عليها في داخليته، في روحيته، تكون مبثوثة في كلية العمل النحتي، فلا يعقلها سوى الروح الذي يتأمل، أي روح الناظر.

والعين، ناهيك عن ذلك، متجهة إلى العالم الخارجي؛ فقد جُعلت لتنظر، وبالتالي لتضع الإنسان على اتصال مع عالم متعدد الأشكال، ولتستحضر فيه عواطف ومشاعر ذات صلة بما يراه وبما يحدث أمامه وحوله. لكن العمل النحتي الحقيقي متحرر من هذه العلاقات مع المواضيع الخارجية، وغارق في جوهرية مضمونة الروحي، بكل استقلال، بدون تشتت ولا مضاعفات ناشئة عن العلاقات مع الواقع الخارجي. وأخيراً فإنَّ النظر يستمد كامل مدلوله من تعابير باقي الوجه، من الحركات والكلام، بالرغم من أنَّه يشغل، كما سبق لنا القول، مكاناً على حدة بالنسبة إلى سائر الأجزاء، بوصفه نقطة شكلية للذاتية التي تركِّب كل حقيقة الوجه ومحيطه. والحال أنَّ ليس كذلك هو واقع التمثال النحتي؛ وعلى هذا فإنَّ تعبير النظر الخصوصي، غير المقترن بتعابير مناظرة من بقية الوجه أو كليته يتنافى تماماً وطبيعة العمل النحتي. ولهذه الأسباب جميعاً فإنَّ غياب النظر، بدل أن يكون للنحت علَّة انخفاض ودونية ونوعاً من الحرمان، ضرورة مفروضة عليه بالأولى بمقتضى شروطه الذاتية؛ ولقد كان من مآثر الأقدمين أنَّهم أدركوا في زمن مبكر حدود النحت ولبثوا باستمرار أوفياء لذلك التجريد. وهكذا دللوا على ذكاء كبير، من خلاء رجاحة عقلهم وشمول حدسهم. وثمة تماثيل قديمة كثيرة تتركز عينها على نقطة محددة واحدة، كتمثال الفونوس[(19)] وهو ينظر إلى باخوس[(20)] الفتى، وقد سبق لنا الكلام عنه[(21)]؛ فالابتسامة مفعمة بتعبير حي، لكن هنا أيضاً تبدو العين وكأنَّها لا ترى؛ كما أنَّ تماثيل الآلهة الحقيقية لا تتسم، من خلال بساطة أوضاعها، بأية سمة خصوصية تشير إلى اتجاه محدَّد للعين والنظر.

ومن وجهة نظر الشكل، فإنَّ العين، في الآثار النحتية المثالية، كبيرة، مفتوحة، بيضوية، غائرة، والخط الذي يصل بين العينين يقطع عمودياً الخط الذي يصل الجبهة بالأنف. وبحسب ما يرى ونكلمان (الأعمال الكاملة، المجلد ٤، الكتاب ٥، الفصل ٥، الفقرة ٢٠، ص١٩٨)، تكون العين أجمل كُلَّما كانت أكبر، كما أنَّ فتحة العين الكبيرة أجمل من الصغيرة. ويضيف قوله: «لكن الكبر يجب أن يكون متناسباً مع حجم المحجر، وأن يُقاس بمقطع الجفنين وفتحتهما - إذ إنّ الجفن العلوي يرسم، من جانب الزاوية الداخلية، قوساً أكثر استدارة من ذاك الذي يرسمه الجفن السفلي- في العيون التي يمكن اعتبارها على الأقل جميلة». وفي الرؤوس الجانبية، الرائعة الشغل، تؤلف مقلة العين نفسها مقطعاً جانبياً، ممَّا يضفي على العين، بفعل هذه الفتحة البتراء بالذات، جلالاً ونظرة مفتوحة؛ وكما لاحظ ونكلمان فإنَّ فتحة العين تُعلَّم في النقود بنقطة في القسم العلوي من المقلة. لكن ليست كل العيون الكبيرة جميلة: فهي لا تغدو كذلك إلَّا برفيف الأجفان وبغؤورها. وبالفعل، لا يجوز أن تكون العين ناتئة، وكأنَّها مقذوفة إلى الخارج، لأنَّ مثل هذه العلاقة ستكون بعيدة بالأحرى عن المثال، وقد تُفسر على أنَّها عودة إلى الذات، كينونة ــ الفرد ــ في ــ ذاتها الجوهرية. لكن نتوء العينين يذكرنا للحال بأنَّ المقلة تنفذ تناوبياً حركتي تقدم وتراجع، ويدلُّ بخاصة في التثبيت الجامد، على أنَّ الإنسان خارج من ذاته، غارق بلا أفكار ــ والرُّوح عنه غائب ــ في تأمُّل موضوع خارجي. وفي الإبداعات المثالية للنحت الكلاسيكي، نرى العين محفورة بعمق أكثر من العين الطبيعية (ونكلمان، المصدر الآنف الذِّكر، الفقرة ٢١). ويفسر ونكلمان ذلك بأنَّ العين في التماثيل الكبيرة بعض الشيء والنائية نسبياً عن نظر الناظر لو لم تكن محفورة بعمق أكبر لما كان لها أي مدلول، بل لبدت ميتة، وبخاصة أنَّ المقلة في أغلب الحالات صقيلة، لكن وساعة المحجر تكبِّر تضاد الضوء والظل وتعطي العين بالتالي مدلولاً ما. غير أنَّ غؤور العين له مدلول آخر أيضاً. فلئن غدت الجبهة، بفضل هذا الغؤور، أكثر نتوءاً ممَّا في الحالة الطبيعية، فإنَّ القسم الذكي من الوجه هو الذي يحتل في هذه الحال مكانة الصدارة، فيتجلى التعبير الروحي بمزيد من الوضوح، بينما يعطي تكثُّف الظل الناجم عن ذلك في التجويفين البصريين انطباعاً بالعمق والداخلية المركَّزة، وعماء عن الخارج، وانسحاباً نحو جوهرية الفردية التي ينتشر عمقها خلل الوجه كله. وفي النقود المسكوكة في أزهى عصور اليونان نجد العيون بعيدة الغور أيضاً وعظام المحاجر عظيمة التباعد. وبالمقابل، فإنَّ الأهداب، بدل أن تُمثَّل بقوس عريض من الشعيرات، تُمثَّل بالحواف القاطعة للتجويف المحجري، من دون أن تحدث، بلونها وموصلها المرتفع نسبياً، كما تفعل الأهداب الطبيعية، انقطاعاً في استمرارية شكل

الجبهة، ومن دون أن تؤلف حول العينين ما يشبه التاج الإهليلجي. ومهما يكن من أمر فإنَّ تقوس الأهداب المبالغ فيه، وبالتالي المستقل، لم يُعتبر قطُّ علامة من علامات الجمال.

أمَّا فيما يتعلق بالآذان فقد بذل الأقدمون، على ما يرى ونكلمان (المصدر نفسه، الفقرة ٢٩)، أكبر العناية في نحتها، بحيث إنَّنا إذا ما وجدنا في أيِّ حجر منحوت أُذناً ناقصة الشغل أو منفذة دونما عناية، حق لنا أن نرى في ذلك دليلاً أكيداً على عدم أصالة المنحوتة. ويرى ونكلمان أيضاً أنَّ التماثيل التي تمثل أشخاصاً هي التي تحاكي بأكبر دقة ممكنة الشكل الفردي والخصوصي للأذن، بحيث يكون في المستطاع في كثرة من الأحوال إعادة تكوين الشخص الذي يمثله التمثال انطلاقاً من الأذن، وذلك بالطبع إذا كان هذا الشخص معروفاً بالأصل؛ وإذا ما وجدنا أنفسنا أمام أذن لها، على سبيل المثال، فتحة كبيرة إلى حدّ غير مألوف، جاز لنا أن نستنتج بما يشبه اليقين بأنَّ ما أمامنا هو تمثال مرقس أوريليوس[22]. ويورد ونكلمان (المصدر نفسه، الفقرة ٣٤) ذكر شكل خاص من الآذان نلتقيه في بعض الرؤوس المثالية، كرؤوس هرقل على سبيل المثال: آذان مسطحة، صيوانها الغضروفي منتفخ. وهي في الغالب آذان مصارعين وملاكمين، علماً بأنَّ هرقل نفسه فاز بجائزة كمصارع في الألعاب التي كانت تنظم في إيليس تكريماً لبيلوبس[23].

وفيما يتعلق بأجزاء الوجه التي تخدم، من منظور الوظائف الطبيعية، أهدافاً عملية أكثر، لا يزال علينا أن نتكلم عن التكوين الأكثر خصوصية للأنف والفم والذقن.

وبالفعل، إنَّما بالتكوين الخصوصي للأنف يرتبط مظهر الوجه وفرادة التعابير. وقد اعتدنا أن نعزو ذكاء مرهفاً إلى الأفراد ذوي الأنف المستقيم، الرقيق الأرنبتين، وأن نعتبر الأنف العريض، المتدلي أو الناهد، علامة شهوانية وذكاء وقسوة، كما لدى الحيوانات. وعلى النحت أن يحاذر السقوط في هذا التطرف بين النقيضين، وكذلك في الدرجات الوسيطة بينهما، ولهذا يتحاشى، كما سبقت الإشارة في معرض الكلام عن الوجه الإغريقي، أن يصور أنوفاً منفصلة أكثر من اللازم عن الجبهة، معكوفة إلى الأعلى أو إلى الأسفل، وأنوفاً ذات رأس مدبب أكثر ممَّا ينبغي أو ذات نتوء في وسطها أو غائرة بالنسبة إلى الجبهة أو الفم، وأنوفاً شديدة البروز والسماكة بوجه عام، ويستعيض عن جميع هذه التنوعات والتعديلات بشكل لا متميز، ولكنَّه يبث فيه مع ذلك قدراً طفيفاً من الفردية.

يأتي الفم بعد العين في الترتيب كأجمل جزء في الوجه، وذلك عندما لا يخدم أهدافاً طبيعية ولا يفيد في إشباع حاجة الشرب والأكل فقط، بل يكون، في تكوينه، ذا مدلول روحي أيضاً. ولا يتجاوزه في غنى التعابير وتنوعها سوى العين، مع أنَّه قادر على أن ينمّ عن أدق فروق التهكم والازدراء والحسد وسائر درجات الفرح والألم بخلجات تكاد لا تقع تحت الإدراك، وبتركيبات بينها؛ كذلك فإنَّه يعبِّر، وهو في حالة السكون، عن اللطف والظرف والرصانة والشهوانية والقسوة والاستسلام، إلخ. لكن النحت يستخدمه أقل من العين في تمثيل الفروق الخصوصية الدقيقة للتعبير الروحي؛ فيكتفي بأن يستبعد من شكل الشفتين ومقطعهما كل ما يذكر بالحسوية والحاجات الطبيعية. ولهذا لا يصور الفم لا مليئاً ولا نحيفاً أكثر ممَّا ينبغي، لأنَّ الشفاه الرقيقة أكثر من اللازم تنمّ عن فقر في العواطف؛ وتكون الشفة السفلى في التماثيل أغلظ من العليا، نظير ما كان عليه فم شيلر[24] الذي كان تكوينه يشف عن غنى النفس وامتلائها. وبالمقارنة مع الفم الحيواني، يعطي شكل الشفتين المثالي هذا انطباعاً بانعدام الحاجات إلى حدٍّ ما. بينما يستحضر نتوء الشفة العليا لدى الحيوان إلى الذهن صورة تلهف إلى الطعام وانقضاض واستيلاء عليه. ومن وجهة النظر الرُّوحيَّة فإنَّ فم الإنسان هو في المقام الأول عضو النطق، العضو الذي يفيد في إيصال الداخلية الواعية، مثلما تفيد العين في التعبير عن الروح الحسَّاسة. وفي أعمال النحت المثالي لا تكون الشفتان متلاصقتين، بل يبقى الفم (وهذا ينطبق بوجه خاص على الأعمال التي يرجع تاريخها إلى عصر ازدهار الفن) منفرجاً بعض الشيء، ولكن من دون أن يُبيِّن عن الأسنان التي لا تمت بصلة إلى الرُّوحيَّة. وتفسير ذلك سهل إذا تذكرنا أنَّ الفم ينطبق حين تنشط الحواس، وعلى الأخص عند التثبيت الصارم على بعض المواضيع، بينما ينفرج حين يكون الشخص في حالة تركيز حر، دونما تثبيت بصري؛ وفي هذه الحالة الأخيرة نلحظ أيضاً قدراً طفيفاً من الهبوط في زاويتي الفم.

وأخيراً تكمل الذقن، بشكلها المثالي، تعبير الفم الروحي، وذلك بالطبع إذا لم تكن غائبة كلياً كما لدى الحيوانات، أو إذا لم تكن شديدة الميلان وضامرة كما في التماثيل المصرية. والمفروض بالذقن المثالية أن تنزل إلى أدنى من الذقن الطبيعية العادية، والامتلاء المكور لشكلها يجعلها تبدو أكبر ممَّا هي عليه في الواقع، وبخاصة عندما تعلوها شفتان مزمومتان. وبالفعل، إنَّ الذقن المليئة تعطي انطباعاً بالشبع والراحة. وعجائز النساء يحركن، إذا ما انفعلن، ذقنهن الضامرة بعضلاتها الهزيلة؛ ويشبِّه غوته[25]، مثلاً، الفكين بملقط متهيئ دوماً لأن يلقط. ولا يوجد شبيه هذا الانفعال لدى الأشخاص ذوي الذقن المليئة. غير أنَّ الغمازة، التي تعدّ اليوم من صفات الجمال، لا تضفي على الذقن سوى سحر عارض لا يمت بصلة إلى

الجمال الحقيقي، بينما الذقن العريضة المستديرة تعدّ من الصفات الأصيلة للرأس عند الأقدمين. وتمثال فينوس ميديشيس[27] صغير الذقن، لكن اتضح فيما بعد أنَّه تعرَّض للتشويه والبتر.[26]

في الختام، لا يزال علينا أن نتكلم عن الشعر. فجمة الرأس هي، بوجه عام، تشكيل ذو طبيعة نباتية أكثر منها حيوانية، وهي ليست دليلاً على القُوَّة بقدر ما أنَّها علامة على ضعف العضوية. فالبرابرة شعورهم سباط ومتهدلة، أو مجزوزة دائرياً، بلا تموج ولا تجعيد. وكان القدامى يولون جمة الرأس في تماثيلهم عناية كبيرة، بينما يعالجها المحدثون، وهم أقل براعة في هذا المضمار، بتهاون أكثر. صحيح أنَّ القدامى أيضاً ما كانوا يعطون الجمة، حين ينحتونها على الصخر الصلب، شكل خصلات طويلة متهدلة بحرية، بل يمثلونها مقصوصة قصة قصيرة وممشطة (ونكلمان، المصدر الآنف الذِّكر، الفقرة ٣٧، ص٢١٨). لكن الرجال في التماثيل الرخامية العائدة إلى العصر الزاهي يمثَّلون بجمة وفيرة ومجعدة، بينما تأخذ الشعور المشدودة إلى أعلى الرأس والمضفورة على شكل كعيكة لدى النساء مظهراً حلزونياً وتتألف من خصلات مفصولة بفسح غائرة تعطيها، بفضل تضاد النُّور والظل، مظهراً أكثر تنوعاً. وفضلاً عن ذلك، يختلف انزراع الشعر وتصفيفه من إله إلى آخر. وقد تبنى النحت المسيحي، من جانبه، شكلاً معيناً للرأس وخصلات الشعر في تمثيل المسيح، وخلق على هذا المنوال نموذجاً يحاكيه الكثير من الأشخاص في أيامنا هذه ليصطنعوا لأنفسهم سيماء كالمسيح.

إنَّ جميع الأجزاء التي عدَّدناها ووصفناها تجتمع وتقترن لتؤلف كُلّاً واحداً هو الرأس. والوجه الجميل يتحدَّد بخط هو أقرب ما يكون إلى الشكل البيضوي، يخفف من حدة جميع الزوايا وجميع الحروف ليؤلف مجموعاً متساوقاً لا يتصف لا بالتناظم المطلق ولا بالتناظر المجرد، كما لا يتصف كسائر أعضاء الجسم بشبكة من الخطوط، المنحنية والمستقيمة، المتجهة في الاتجاهات كافة. ويساهم في تشكيل هذا الشكل البيضوي، هذا الخط المرتد إلى نقطة انطلاقه، بصورة رئيسية، وفي القسم القُبُلي من الوجه، الانعقاف الجميل والحر الذي يفصل الذقن عن الأذن، كما يساهم فيه الخط الذي سبقت إليه الإشارة أعلاه والذي ترسمه الجبهة على طول المحجرين. وإلى ذلك نستطيع أن نضيف أيضاً القوس الذي يشكله الوجه الجانبي الممتد من الجبهة إلى الذقن، مروراً بحرف الأنف، والتقوس الجميل الذي يُشكِّله القذال قبل وصوله إلى الرقبة.

إنَّ ما أتيت بذكره يبدو لي كافياً ليعطي فكرة عامة عن الوجه المثالي، من دون أن أحتاج إلى التطرق إلى تفاصيل أخرى.

ب ــ أوضاع الجسم وحركاته: أمَّا فيما يتعلق بالأعضاء الأخرى، كالعنق والصدر والظهر والبطن والذراعين واليدين والساقين والقدمين، فتابعة لمبدأ آخر. فقد تكون جميلة بشكلها، لكن جمالها هذا لن يكون إلَّا جمالاً حسياً، حياً، من دون أن يعبر عن الروحي، نظير ما يفعل الوجه. وقد دلل الأقدمون على حس جمالي مرموق في الشكل الذي أعطوه لهذه الأعضاء وفي الكيفية التي صاغوا هذا الشكل بها؛ لكن لا يجوز للأعضاء، في النحت الحقيقي، أن تستمد قيمتها من جمالها الحي وحده، بل ينبغي، بوصفها أعضاء للهيئة البشرية، أن تمت بصلة أو بأخرى إلى الرُّوحيَّة، بقدر ما تسمح لها بذلك على الأقل جسمانيتها بما هي كذلك، وإلَّا فإنَّ تعبير الداخلية سيتركز بأسره في الوجه، بينما ينبغي أن تنتشر الرُّوحيَّة عبر وضعية الجسم كله في الأعمال التشكيلية النحتية، بدلاً من أن تنعزل وتنفرد من خلال تعارضها مع الجسماني.

أمَّا الوسائل التي يسهم بها الصدر والجذع والظهر والأطراف في التعبير عن الروح ــ هذه الأعضاء التي يدبُّ فيها، بفعل ذلك، وعلاوة على حيويتها الجميلة، نفحة حياة روحية ــ فهي التالية: أولاً، وضعية الأعضاء، بعضها قياساً إلى بعضها الآخر، بقدر ما تؤلف هذه الوضعية انبثاقاً للروح وبقدر ما تتعين بالروح وتنشأ عنه.

ثانياً، الحركة أو السكون، في ملء جمال الشكل وحريته.

ثالثاً، إنَّ هذه الحركة أو تلك، وهذه الوضعية أو تلك تشير بوضوح، بهيئتها وتعبيرها، إلى المظهر الذي جرى به تصور المثال الذي لا يمكن أن يكون مثالاً في حالة تجريد[28].

هاكم بعض ملاحظات حول كل نقطة من هذه النقاط الثلاث.

أول ما نعاينه من الوضعية، حتى بعد ملاحظة سطحية، وضعية الإنسان المنتصبة. فالجسم الحيواني موازٍ للأرض، والفم

والعينان تقع في امتداد العمود الفقري، والحيوان عاجز عن أن يغير بوسائله الخاصة علاقاته بمركز الثقالة. وغير هذه الحال حال الإنسان، بمعنى أنَّ العين التي تنظر باستقامة أمامها تؤلف، في اتجاهها الطبيعي، زاوية قائمة مع خط الثقالة والجسم. والإنسان قادر، نظير الحيوانات تماماً، أن يدبّ على أطراف أربعة؛ والأطفال يفعلون ذلك بالفعل؛ لكن مع يقظة الوعي ينعتق الإنسان من هذا الانشداد إلى الأرض ويتخذ وضعية حرة ومستقيمة. والوقوف باستقامة هو فعل إرادة، وحسبنا أن نمتنع عن أن نريد حتى يتداعى جسمنا ويسقط أرضاً. والوضعية المستقيمة تنطوي بذاتها على تعبير روحي بحكم من أنَّنا نقتدر بفضل الإرادة على النهوض عن الأرض وعلى الانتصاب. على هذا النحو يُقال عن الرجل الحر، المستقل، الرجل الذي يأبى أن يفرض عليه آخرون طريقته في التفكير وأفكاره ومشاريعه وغاياته، يُقال: إنَّه ينتصب بعزم فوق ساقيه.

غير أنَّ الوضعية المستقيمة ليست جميلة بحدِّ ذاتها: بل تصير كذلك بفضل حرية شكلها. فحين يقف الإنسان وقفة مستقيمة تجريدياً، ملتصق الذراعين بالجسم، ومتقارب الساقين وكأنَّهما متلاصقتان هما أيضاً، يعطينا انطباعاً غير مستحب بالتخشب، حتى وإن انعدم وجود أي إكراه. فمن جهة أولى يمثل هذا التخشب التناظم المجرد، المعماري إن جاز القول، المتحكم بالعلاقات بين الأعضاء، ومن الجهة الثانية، لا نكتشف فيه أي تعين روحي، أي تعليل داخلي، لأنَّ الذراعين والساقين والصدر والجذع تكون في أوضاع مطابقة لتلك التي عينتها الطبيعة للإنسان، من دون تدخل من قبل الروح المريد والحسَّاس لإدخال تعديل ما عليها. وبوسعنا أن نقول الشيء ذاته عن وضعية القعود. وبالمقابل فإنَّ وضعية القرفصة على الأرض توحي إلينا فكرياً بغياب الحرية، بشيءٍ ما ملحق وتابع ومسترق. أمَّا الوضعية الحرة فتتحاشى، على العكس، التناظم المجرد والتقرّن المزوّى؛ فكل عضو يتخذ الوضع الذي تعينه له خطوط تضفي عليه شكلاً عضوياً؛ لكن هذا الوضع ينمّ أيضاً عن تعيين روحي، ولهذا يكون في مستطاعنا في كثير من الأحيان أن نتعرف، من الوضعية، الحالات والأهواء الداخلية. وإنَّما هذه الحالة الأخيرة فحسب يمكن القول عن الوضع أو الوضعية إنَّهما إيماءة من الروح.

لكن على النحت، في تمثيله للأوضاع من حيث هي إيماءة، أن يلزم جانب الحذر الشديد، إذ تواجهه هنا صعوبات شتى. وبالفعل، إن تكن العلاقات المتبادلة بين الأعضاء متعينة بالروح، فإنَّ هذا التعيين الداخلي لا يجوز أن يفرض عليها أوضاعاً تتناقض وبنية الجسم والقوانين الناظمة له، أو تتناقض والمادة التي يفترض بالنحت أن يحقق فيها ما يتصوره ويصممه الفنان. بل ينبغي أن تبدو الوضعية مستقلة عن كل إكراه وأن تعطينا انطباعاً بأنَّ الجسم نفسه هو الذي اتخذها بملء

حريته وطوعه، لأنَّه إن لم يكن كذلك هو واقع الحال فإنَّ هوة تنحفر بين الروح والجسم، فتتحول العلاقات بينهما إلى علاقات بين سلطة تأمر وسلطة تابعة تنفذ، مع أنّ كلا الطرفين يجب أن يؤلفا في النحت كُلاً واحداً غير قابل للقسمة، وخلواً من كل تراتب هرمي. ومن هذه الزاوية فإنَّ انعدام وجود الإكراه هو ما يؤلف الشرط الرئيس. فعلى الروح أن يحيي بداخليته جميع الأعضاء وأن يتغلغل فيها، من دون أن يلغي في الوقت نفسه جسمانيتها ومن دون أن يلحق بهذه الأخيرة أي ضر أو مساس. أما عن نوع الإيماءات التي يفترض بالوضعية أن تعبِّر عنها في النحت المثالي، فإنَّنا نعلم مقدماً، وطبقاً لما تقدم قوله أعلاه، إنَّه لا يجوز أن تكون إيماءات متقلبة، حينية. فالأشخاص الذين يمثلهم النحت لا يجوز أن يشبهوا أُناساً حجرهم أو جمدهم، وهم في أوج نشاطهم وحركتهم، بوق هيون[(29)]. بل على العكس؛ فالإيماءة، وإن ارتبطت بعمل محدَّد، لا يجوز أن تعبِّر إلَّا عن بدايته وإعداده، أي محض نيته، أو ينبغي أن تشير إلى وقف العمل والعودة إلى حالة السكون. وهدوء هذا الروح، الذي يحمل في داخل ذاته إمكانية عالم كامل، واستقلاله هما خير ما يناسب الشكل النحتي.

وحال الحركة كحال الوضعية. وبوصفها حركة بحصر المعنى، فمكانها في المقام الأول ليس في النحت، وذلك ما لم يتبن هذا الفن نمط تمثيل يقرّب الشقة بينه وبين فن آخر. فالمهمة الرئيسة للنحت هي تحقيق الصورة الساكنة لله، الغارق في تأمُّل هادئ، الغريب عن العالم الخارجي. وفي هذه الشروط لا مجال للحديث عن حركات: فالله هنا، واقف أو راقد، غارق في ذاته؛ والحالة التي هو فيها حالة امتلاء، لا تنحلّ في عمل محدَّد، لا تركز كل قوتها في آنٍ واحد، ولا تجعل من هذا الآن هو الآن الرئيسي، بل تستمر في ديمومة هادئة، معادلة لذاتها دوماً وأبداً. وعلى التمثال أن يعطي انطباعاً بأنَّ الإله سيحافظ إلى الأبد وبلا تغيير على الوضعية ذاتها. أما تمثيل الإله وهو خارج عن طوره ليقحم ذاته في عمل محفوف بالمنازعات، وليغصب الآن الذي يأبى انثناءً وامتثالاً، فذلك كله معاكس لمثالية النحت، اللَّهمَّ إلَّا في المجموعات النحتية والنقوش التي تمثل، بواسطة تطبيق أولي ووجل لمبدأ الرسم، الآناء الخصوصية لعمل من الأعمال. والعواطف والمشاعر العنيفة، وانفجاراتها العنيفة لن تتخلف عن التظاهر من خلال أثرها فينا، وبالتالي عن إثارة انفعالاتنا، لكن متى ما تمّ الأمر نجدنا لا نسعى بملء طوعنا إلى تجديد هذا التأثير. وما يُمثَّل بقوَّة جامحة لا يعدو أمره أن يكون أمر لحظة، بينما يُدفع ويُرد إلى الخلف الامتلاء والحرية الداخليان، اللامتناهي والأبدي اللذان يطيب لواحدنا أن يغرق فيهما على نحو دائم.

غير أنَّ هذا لا يعني إنَّ النحت، المتمسك بحزم بمبدئه والمدرك أوج كماله، يتنافى والوضعية المعبرة عن الحركة؛ ولو كان

كذلك هو واقع الحال، لعبَّر النحت عن الإلهي في لا تعينه ولا أباليته. لكن بالنظر إلى أنَّه ملزم بتصور الجوهري في صورة الفردية وبإعطائه شكلاً جسمانياً، فمن الضروري تفريد الحالتين الداخلية والخارجية أيضاً، في مضمونهما وشكلهما على حدٍّ سواء. وخصوصية الموقف المتعين هذه هي ما تفصح عنها بصورة رئيسية وضعية الجسم وروحيته. والحال أنَّه لما كان الجوهري هو العنصر الرئيسي في النحت، وبالنظر إلى أنَّ الفردية لم تنعتق بعد إلى حدّ تصير معه خصوصية مستقلة تمام الاستقلال، فليس يجوز أن يكون الموقف، في فرادته ووضوحه، ذا طبيعة يؤدِّي معها إلى تعكير الجوهري أو محوه، بزجِّه إيَّاه في صراعات ومنازعات هي من قسمة الخصوصي، بل ينبغي أن يُترك في حالة من الإبهام، وكأنَّه متجرد من كل طابع جوهري، أو أن يُمثَّل وكأنَّه لعبة هادئة، عادمة الحيوية، تُلعب على سطح الفردية، من دون أن تترك أي أثر في حياتها العميقة واستقلالها وهدوئها. إلَّا أنَّ هذه نقطة كانت قد سنحت لي سابقاً فرصة معالجتها.

## ج ـ الملبس:

قد يتراءى لبعضهم للوهلة الأولى أنَّ الشكل العاري، المعبِّر عن الجمال الحسي للجسم المشرب بالروحية هو أصلح ما يصلح، بوضعه أو بحركته، للتمثيل النحتي، وأنَّ الملبس لا يؤلف سوى زائدة فائضة عن الحاجة وضارة بمجمل المفعول. وهكذا نسمع العديد من الناس حتى في أيامنا هذه يعربون عن أساهم لأنَّ النحت الحديث يجد نفسه مكرهاً في غالب الأحيان على إلباس تماثيله، مع أنَّ الرداء، كائناً ما كان، لا يمكن أن يضاهي بجماله جمال الجسم البشري والأشكال العضوية البشرية. كما أنَّهم قد يقرنون رأيهم هذا بإبداء الأسف على واقع أنَّ فنانينا لا تتاح لهم إلَّا نادراً فرصة دراسة العري، في حين أنَّه كان باستمرار تحت نظر القدامى وبصرهم. وبهذا الصدد نستطيع أن نقول، بصفة عامة، إنَّه إن صح من وجهة نظر الجمال أنَّ العري هو الذي ينبغي أن يستأثر بكل تفضيلنا، فذلك لا ينفي واقع أنَّ الجمال الحسي لا يُشكِّل الغاية الأخيرة التي ينشدها النحت، بحيث إنَّنا لا نستطيع أن نقول: إنَّ الإغريق ارتكبوا خطأً عندما مثلوا القسم الأكبر من التماثيل المؤنثة مكسواً، بينما مثلوا معظم التماثيل المذكرة عارياً.

إنَّ الملبس بوجه عام، وبصرف النظر عن أية غايات فنية، يجد تبريره، من جهة أولى، في الحاجة إلى الاحتماء من تقلبات الطقس، إذ إنَّ الطبيعة لم تعف الإنسان من هذا الهم، نظير ما فعلت مع الحيوانات التي حبتها بجلود وريش ووبر وفَلس،

إلخ، بل تركت له مبادهة هذا الاحتماء. ومن جهة أخرى فإنَّ حس الحياء هو الذي يدفع بالإنسان إلى التدثر بملابس. والحياء، إذا ما نظرنا إليه بصفة عامة تماماً، يوحي به الاغتياظ من شيء كان يفترض فيه عدم الوجود. والحال أنَّ الإنسان، الواعي سمو قدره ــ وقدره أن يكون روحاً ــ لا بُدَّ أن يرى في كل ما يتصل بالحيوانية شيئاً يتنافى وهذ القدر، وهذا يصح، أكثر ما يصح، بالنسبة إلى تلك الأجزاء من الجسم المعدّة لأداء وظائف حيوانية أو المتجهة إلى الخارج وحده، نظير الجذع والصدر والظهر والساقين؛ فهذه الأجزاء، الغريبة عن كل تعيين وكل تعبير روحي مباشر، لا بُدَّ أن تُخفى وتُستر، وإلَّا لأدَّت إلى حجب الداخلية وإلى صرف الانتباه عنها. ولهذا نجد الشعوب قاطبة، من اليوم الذي طفقت فيه تفكر، قد ساورها بقدر أو بآخر الشعور بالحياء والحاجة إلى اللباس. وولادة هذا الشعور وهذه الحاجة قد ورد وصفها بأسلوب مجازي في سفر التكوين. فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة، كانا يتنزهان عاريين في حدائق الجنَّة بِكُلِّ بساطة وصفاء قلب، لكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا أنَّهما عاريان وخجلا من عريهما. ونلفى هذا الشعور عينه لدى سائر الشعوب الآسيوية. هكذا يروي هيرودوتس[30]، في معرض كلامه عن الكيفية التي وصل بها جيجس[31] إلى العرش (الكتاب الأول، الفصل ١٠)، إنَّه كان من العار لدى الليديين[32]، وحتى لدى سائر البرابرة، أن يُشاهد الإنسان عارياً، ويسوق دليلاً على ذلك قصة زوجة ملك ليديا، كاندول[33]. فكاندول يقدم زوجته عارية لجيجس، حارسه الأثير، ليثبت له أنَّها أجمل امرأة في العالم. وينتابها ــ هي التي لم تُخطر بذلك مقدماً ــ خجل عظيم عندما رأت جيجس، الذي كان مختبئاً في الغرفة، يتسلَّل من الباب. وفي اليوم التالي أرسلت ساخطة في طلب جيجس، وقالت له: إنَّه ما دام الملك سمح لجيجس بأن يرى ما لم تكن تجوز له رؤيته، فما عاد أمامه، أي جيجس، من خيال إلَّا أن يقتل الملك، ليحوزها هي والمملكة، أو أن يموت. واختار جيجس الاقتراح الأول، فقتل الملك وتسنم من بعده العرش بوصفه زوج أرملة. وبالمقابل كان المصريون يمثلون تماثيلهم في كثير من الأحيان، بل في أغلبها، عارية؛ ولم تكن تماثيل الرجال تستر في كثرة من الأحوال إلَّا بمئزر، بينما كانت تماثيل النساء تحاط عند الساقين بغلالة لا تكاد تُرى. لكنَّهم ما كانوا يسلكون هذا المسلك عن قلة حياء، ولا عن ولع بجمال الأشكال العضوية. إذ يمكننا القول، انطلاقاً من وجهة نظرهم الرمزية، إنَّ ما كان يهمهم في المقام الأول لم يكن الحصول على تمثال هو بمثابة تظاهر للروح، وإنَّما أن يشيروا فقط إلى مدلول، إلى طبيعة ما يفترض بالتمثال أن يوقظه في الوعي، وأن يستحضروا تمثله؛ لذا نجدهم يبقون على التمثال في شكله الطبيعي، من دون أن يهتموا كبير اهتمام لتطابقه مع الروح، وكانوا يحاكون هذا

الشكل بأمانة.

ونجد لدى الإغريق، أخيراً، أشكالاً عارية ومكسوة على حدٍّ سواء. وبالفعل، كانوا يولون ملبسهم في الحياة اليومية قدراً من العناية يعادل حرصهم على التصارع عراة. وقد كان الأسبرطيون، بوجه خاص، هم السباقين إلى اتباع تقليد مصارعات الرياضيين العراة، لا حباً بالجمال، بل لعدم مبالاتهم بما ينطوي عليه حس الحياء من نعومة وروحية. ولقد كان محتماً أن يقود حس الفردية الشخصية وحب الأشكال الجميلة والحرة ــ كانا الصفتين الغالبتين على الطابع القومي الإغريقي ــ الفنانين الإغريق إلى تمثيل البشري في مباشريته، وإلى تمثيل الجسماني بوصفه محمولاً بشرياً، مشرباً بالروحية، وإلى تقديم الشكل البشري على كل ما عداه بوصفه الشكل الأكثر حرية والأكثر جمالاً. إذن فليس بسائق اللامبالاة بالروحي، وإنَّما بدافع عدم الاكتراث بالجانب الحسي والشهواني المحض من الرغبات، وباسم الجمال، نبذوا الحياء الذي يشيح عن الجانب والمظهر الجسمانيين الصرفين من الإنسان؛ ولئن يكن كبيراً عدد التماثيل العارية، فلأنَّهم كذلك أرادوها.

لكن غياب كل لباس ما كان يمكن أن يفرض نفسه كمطلب مطلق. فكما لاحظنا أعلاه، في معرض كلامنا عن الفروق بين الرأس وسائر أجزاء الجسم، يمكننا أن نعتبر بحكم المؤكد أنَّ التعبير الرُّوحي متركز في الوجه وفي وضعية المجموع وحركته، في حركات اليدين والذراعين، في وضع الساقين، لأنَّ هذه الأعضاء، المتجه نشاطها إلى الخارج، هي الأعضاء التي تستخدم أكثر من غيرها، بأوضاعها وحركاتها، في تظهير التعبير الروحي. أمَّا الأعضاء الأخرى فغير قابلة، على العكس، إلَّا لجمال حسي صرف ولا تختلف من فرد إلى آخر إلَّا بالقوَّة البدنية، وبدرجة نمو العضلات، كما أنَّها تختلف تبعاً للعمر، وللجنس، إلخ. إذن فحتى من وجهة نظر الجمال لا تلعب هذه الأعضاء أي دور هام في التعبير عن الروحي في مظهر شكل عارٍ، وعندما يكون المقصود في المقام الأول تمثيل المضمون الروحي للإنسان، فليس أسهل من التقيد بالمواضعات الأخلاقية وستر أجزاء الجسم التي لا صلة لها بالروحي. واللباس يسهم في تحقيق الهدف الذي ينشده الفن المثالي والذي يتمثل بإخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التي لا علاقة لها إلَّا بالحياة الحيوانية، من أوعية شعرية وشعر وغضون الجلد، إلخ، حرصاً على إبراز الجانب الروحي من الشكل، في معالمه الحية حقاً. ويغطي اللباس الأعضاء التي ما هي بضرورية إلَّا لحفظ الحياة، وللهضم، لكنَّه لا يسهم بأيِّ قسط في التعبير عن الروحي. لا نستطيع إذن أن نقول بلا تحفظ: إنَّ عري التماثيل ينمّ دوماً عن حس أرفع بالجمال، وعن حرية وصحة أخلاقية أكبر. ومن هذا المنظور أيضاً، كان هادي الإغريق حساً موثوقاً بالروحي.

إنَّ المادة الرئيسة للعري تتألف من أطفال، نظير آمور[34] على سبيل المثال، في بساطة وعفوية مظهرهم الجسماني، وفي جمالهم الروحي الذي يكمن تحديداً في هذه البساطة البريئة من كل ظن مسبق وحكم مبيَّت؛ من مراهقين، من مراهقين ــ آلهة، من أبطال ــ آلهة، ومن أبطال، أمثال برسيوس[35] وهرقل وتيزيوس[36] وأياسون[37]، ممَّن تتطلب شجاعتهم البدنية واستعمالهم لجسمهم وإعداده لأداء المهام الصعبة قوَّة ومقاومة جسمانيتين؛ من المصارعين المشاركين في الألعاب القومية والذين كان الجانب الأكثر إثارة للاهتمام فيهم يُمثَّل لا بمضمون العمل، ولا بالروح وفردية الشخصية، وإنَّما فقط بالجانب الجسماني من العمل، بالقوَّة والمرونة والجمال والحركة الحرة للعضلات؛ من الفونات[38] والساتيرات[39]؛ ومن الباخوسيات[40] في سعار الرقص؛ ومن أفروديت[41] بمقدار ما تكمن صفتها الغالبة في سحر أنوثتها الحسي المحض ــ أولئكم هم الأشخاص الذين كان فن النحت الإغريقي يمثلهم عراة. لكن الإغريق كانوا يلجؤون إلى استعمال اللباس كُلَّما أرادوا إبراز مدلول أسمى والتوكيد على الوقار الداخلي للروحي. وعلى هذا كان تمثال واحد من كل عشرة تماثيل نسائية، على ما يقدر ونكلمان، غير مكسو برداء. وكانت بالاس[42] وجونون[43] وفستا وديانا[44] وكيريس[45] وعرائس الوحي[46] هنَّ بين الآلهات من يُمثّلن لابسات؛ أما بين الآلهة فكان بوجه الخصوص جوبيتر[47] وباخوس الهندوسي الملتحي، إلخ.

فيما يتعلق أخيراً بالمبدأ الذي يتحكم باختيار الكساء وتنفيذه، فإنَّ هذا الموضوع أثار مناقشات كثيرة حتى صار مبتذلاً. لذا سأكتفي بهذا الصدد ببعض الملاحظات المقتضبة.

بصفة عامة، ليس لنا أن نأسف على أنَّ احترامنا للمواضعات يحول بيننا وبين تحقيق أشكال عارية تماماً؛ إذ إنَّ الكساء حين يشف عن الموقف بِكُلِّ الوضوح المطلوب، بدلاً من أن يحجبه، لا يكون شيء قد ضاع. بل على العكس من ذلك. فالكساء هو الذي يعطي الوضع كل ظهوره، ولهذا السبب ينبغي اعتباره ميزة وحسنة، بمعنى أنَّه يعفينا من الرؤية المباشرة لما هو متجرد، من حيث هو حسي، من المدلول، ولا يدعنا نرى سوى ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضعية والحركة.

إذا أخذنا بهذا المبدأ، فقد يتراءى لنا أنَّ الكساء الأصلح لتمثال من التماثيل هو ذاك الذي يخفي بأقل قدر ممكن أشكال الأعضاء ووضعها، شأن الملابس الحديثة التي تأخذ شكل الجسم وكأنَّها له قالب. فأكمامنا الضيِّقة وأردان بناطيلنا تتقيّد

بحدود الأشكال فتجعلها منظورة تماماً ولا تعيق السير أو الحركة. أمَّا ملابس الشرقيين الطويلة والعريضة وسراويلهم الفضفاضة فتتنافى، على ما قد يتراءى لنا أيضاً، مع حيويتنا ومع حياتنا المليئة بالعمل؛ وعلى هذا الأساس فإنَّها لا تلائم إلَّا أُناساً، نظير الأتراك، يقضون أيامهم في وضعية القعود، منثنية سيقانهم، أو لا يمشون بتؤدة وبقدر كبير من الوقار. لكن لا شك أيضاً ــ وحسبنا أن ننظر إلى التماثيل واللوحات العصرية لتقتنع بذلك ــ في أنَّ طريقتنا في اللبس غير فنية بالمرة. فما تبرزه ملابسنا الحديثة في المقام الأول ليس معالم الجسم الحرة والحية، في انبساطها المرن واللدن، بل هذه المعالم وقد حبست في أكياس ذات ثنايا صلبة. صحيح أنَّ المظهر الأعم للأشكال يظل قائماً، لكن التموجات العضوية الجميلة قد اختفت، وكل ما نعاينه لم يُخلق إلَّا برسم غائيات خارجية؛ فملبسنا مفصل حسب المقاس، من نسيج مقطَّع، وقطعه المخيطة معاً تلصق لصقاً أو تثبَّت تثبيتاً بهذا الجزء أو ذاك من الجسم؛ وباختصار، إنَّنا لا نعاين غير أشكال محرومة من الحرية، وهذا من دون أن نتكلم عن كثرة الدرزات والعرى والأزرار والثنايا والمساحات المسطحة وفي الواقع، إنَّ مثل هذا اللباس هو محض غطاء، محض غلاف لا يحتاج إلى أن يكون له شكله الخاص به؛ ثم إنَّه، إذ يتبع بصورة عامة شكل الأعضاء العضوي، يخفي جمالها الحسي واستداراتها وتموجاتها الحية، ليقدم لنا بدلاً من ذلك المظهر الحسي لنسيج مرتَّب ميكانيكياً. ذلك هو الجانب غير الفني في اللباس الحديث.

والحق أنَّ الطريقة الفنية في معالجة الملبس تكمن في معالجته وكأنَّه عمل معماري. فالعمل المعماري لا يؤلف سوى وسط ينبغي أن يتيح إمكانية التحرك فيه بحرية، وينبغي أن يكون له، من جهة أخرى، وبوصفه منفصلاً عمَّا يحيط به، شكله الخاص، المستقل. أضف إلى ذلك أنَّ مبدأ الحامل والعبء المحمول متحقق في الفن المعماري على نحو قائم بذاته وغير متقيد إلَّا بقوانين الميكانيكا. وهذا المبدأ هو الذي نجده متحققاً أيضاً في الطريقة التي كان القدامى يلبسون بها تماثيلهم. والرداء بوجه خاص هو الذي يشبه بيتاً يتحرك فيه الإنسان بحرية. صحيح أنَّ هذا الرداء محمول، ولكن فقط على الكتفين المثبَّت عليهما، أمَّا فيما عدا ذلك فهو يبسط شكله الخصوصي بحسب تعيينات وزنه، فيتدلى ويتهدل، ويشكل ثنايا، حراً في ذاته، وإن خاضعاً في الوقت نفسه لتعديلات خصوصية بحكم الوضعية. كذلك تتدلى سائر أجزاء اللباس القديم بحرية نسبية هي الأخرى، وما يعطيها طابعها الفني هو أنَّه لا شيء فيها قسري ومصطنع، وأنَّ الشكل لم يفرضه إكراه أو ضرورة خارجية، بل هو ناجم فقط عن الوضعية التي تكمن نقطة انطلاقها في الروح. لهذا كان القدامى لا يرتدون من

اللباس سوى ما هو ضروري ليتماسك في مكانه، محمولاً بالجسم ومتعيناً بوضعيته، مع تدليه في الوقت نفسه بحرية وحفاظه على حريته حتى في الحركات التي تمليها عليه حركات الجسم. والمسألة على كُلِّ حال مسألة ضرورة، لأنَّ الجسم شيء، واللباس شيءٌ آخر، وهذا الأخير لا بُدَّ أن يحافظ على الدوام على استقلاله وحريته. أما اللباس العصري فهو على العكس لاصق كله بالجسم، قائم على خدمته، لذا نراه يعبِّر عن الوضعية على نحو مغالى فيه، مع تشويهه في الوقت نفسه شكل الأعضاء؛ وحتى عندما يتاح له، بفضل بعض الثنايا، أن يكتسب شكلاً مستقلاً، فإنَّ الخياط هو الذي يعطيه هذا الشكل دوماً، بحسب المقتضيات العابرة للموضة الدارجة. ويكون النسيج مشدوداً من كُلِّ جانب، سواء أمن قبل الأعضاء وحركاتها أم بخياطته بالذات. ولهذه الأسباب جميعاً، يؤلف اللباس القديم المعيار المثالي لأعمال فن النحت، وينبغي أن يفضل على اللباس الحديث. وقد وضعت كتب كثيرة ــ تنم عن تبحر في علم العاديات ــ حول شكل وتفاصيل طريقة الأقدمين في اللبس، وبالرغم من أنَّ الرجال ليسوا هم المؤهلين للحديث عن الموضة والزينة والتفصيلة، إلخ، فإنَّ علم العاديات يقدِّم لنا مع ذلك سبباً وجيهاً لنعالج برصانة حتى هذه الأشياء الباطلة في الظاهر، بل لنتكلم عنها بفهم وإدراك أكثر ممَّا تفعل النساء أنفسهن.

غير أنَّه لا محيد لنا عن الأخذ بوجهة نظر أخرى عندما نريد أن نجيب على السؤال المتعلق بمعرفة إن كان يتوجب على المحدثين بصفة عامة، وفي الأحوال جميعاً، أن ينبذوا كل شكل آخر من اللباس غير اللباس القديم. وتعظم أهمية هذا السؤال بوجه خاص عندما يكون بيت القصيد التماثيل الممثلة لأشخاص أعلام؛ وبما أنَّ الأهمية الرئيسة لهذا السؤال تتعلق بمبدأ ذي صلة بالوضع الراهن للفن، فسوف نعالجه بشيءٍ من التفصيل.

عندما نريد في أيامنا هذه أن نصنع صورة لفرد عاش في عصر معين، فلا بُدَّ بالضرورة أن نلبسه كما كانوا يلبسون في ذلك العصر وأن نضعه في جو مقتبس أيضاً من ذلك العصر. وبالفعل، وما دام موضوع العمل الفني شخصاً حقيقياً، فإنَّ الخارج كله، وفي المقام الأول اللباس، لا بُدَّ أن يُمثَّل بطريقة مطابقة للواقع. ومن الواجب التقيُّد بهذا الشرط بوجه خاص عندما يكون المطلوب تمثيل بعض الشخصيات التي دللت، بفرديتها، على عظمتها ومارست نشاطها في دائرة محددة. فعلى قماش اللوحة أو في الرخام يعرض الفرد ذاته للتأمُّل المباشر في مظهره الجسماني، أي بصفته تابعاً للخارج؛ فإذا شئنا أن نعتق الصورة من هذه التبعية فلن تكون رغبتنا هذه إلَّا متناقضة جوهراً، إذ إنَّ الفرد سيتبدى في هذه الحال وكأنَّه خارج إطار

الواقع، مع أنَّ فضل الناس الأحياء الذين بزوا سواهم من الناس العاديين إنَّما يكمن تحديداً في كونهم قد مارسوا تأثيرهم على الواقع، أو تركوا على الأقل آثاراً من نشاطهم في بعض ميادين الحياة الواقعية. فإذا كان يُراد لنا أن ندرك هذا النشاط الفردي وأن نلمسه، فلا يجوز أن يوضع الفرد في محيط غريب عنه، ومن شأنه بالتالي أن يضلَّنا. لنفرض أنَّ جنرالاً مشهوراً، على سبيل المثال، قد عاش في جو من المدافع والبنادق ودخان البارود، فإذا شئنا أن نتصوره قيد العمل، تصورناه وهو يصدر أوامره إلى مساعديه ويرسم خطط المعركة ويهاجم العدو، إلخ. زد على ذلك أنَّ هذا الجنرال لم يكن مجرد جنرال، بل ذاع صيته بوجه خاص في مضمار سلاح معيَّن؛ فربما كان قائد مدفعية أو فرسان، إلخ. إذن لا مناص من أن يرتدي البزة ذات الصلة باختصاصه وبالمنصب الذي كان يشغله. زد على ذلك أنَّ الجنرال، حتى ولو كان مشهوراً، إن هو إلَّا جنرال، وبعبارة أخرى، إنَّه ليس مشرعاً ولا شاعراً ولا رجل دين، ولم يكن في يوم من الأيام حاكماً، وباختصار، إنَّه ليس كلية هي وحدها من طبيعة مثالية، إلهية. ذلك أنَّ ألوهية التماثيل المثالية تكمن على وجه التحديد في واقع أنَّ الأشخاص الذين تمثلهم متعالون، بشخصيتهم وفرديتهم، على الظروف والأنشطة الخصوصية، وواقفون خارجها، أو إذا أوحى التمثال بفكرة ظروف ونشاط من هذا القبيل، فلا بُدَّ أن يفعل ذلك على نحو يُبيِّن لنا أنَّ الشخص المعني كان محبواً بقدرة فائقة.

لهذا يدلل الناس على تفهم سطحي حين يطلبون أن يُمثَّل أبطال اليوم أو الماضي القريب في لباس مثالي، مع أنَّ بطولتهم ليست من طبيعة عامة كونية. ومن يتقدَّم بمثل هذا الطلب فهو بلا ريب إنسان مفعم حماسة للفن، لكن حماسته ليست على قدر كبير من الذكاء، كما أنَّها لا تقيم اعتباراً، من شدة حبها للقديم، لواقع أنَّ عظمة القدامى تكمن على وجه التحديد في فهمهم العميق لما كانوا يفعلونه؛ وبالفعل ما كانوا يمثلون إلَّا ما هو مثالي في ذاته، ولا يفرضون المثالية على ما ليس بمثالي. فإن يكن الفرد بما هو كذلك مثالياً بحدِّ ذاته، فليس يجوز أن يكون لباسه مثالياً، وإن لم يكن لجنرال بعينه، رغم شجاعته وإقدامه وقوَّة شكيمته، شكل مارس[48]، فإنَّ تمثيله مرتدياً لباساً إغريقياً لا يقل عبثاً وخلفاً عن إلباسه لباس فتاة. ثم إنَّ اللباس العصري يثير، من جانبه، إشكالاً: فهو شديد التبدل بحكم تبعيته للموضة، إذ أنَّ مبرر وجود الموضة يكمن في ما تتمتع به حق في الارتفاع على الدوام فوق الزمن وفي ألَّا تبقى على حالها. فالمعطف المفصَّل بطريقة معيَّنة تبطل موضته بسرعة، وحتى يحظى بالإعجاب فلا بُدَّ تحديداً أن يكون بحسب الموضة. لكن الأذواق، مع بطلان الموضة، تتبدَّل، وما كان يحظى بالإعجاب قبل بضع سنوات يغدو بسرعة مثيراً للسخرية. لهذ لا يجوز الأخذ، فيما يتعلق بالتماثيل، إلَّا بطراز اللبس

الذي يعبر عن الطابع النوعي لعصر بعينه من خلال ما هو دائم فيه، ومن الأفضل على كُلِّ حال، وبصفة عامة، إيجاد حل وسط، كما يفعل الفنانون المحدثون. إلَّا أنَّه من العسير، بوجه الإجمال، تمثيل التماثيل الصغيرة جداً أو المنحوتة بهدف تمثيل حميم في لباس عصري. لهذا فإنَّ التماثيل النصفية التي تحمل بسهولة قناع المثالية يمكن ألَّا تتضمن سوى العنق والصدر، لأنَّ ما له أهمية هنا هو الرأس والسحنة، بينما لا يعدو كل الباقي أن يكون ثانوي الأهمية. أمَّا التماثيل الكبيرة، وعلى الأخص إذا ما انتصبت بطمأنينة كاملة، فسرعان ما تراها العين، بحكم هدوئها تحديداً، بكل ما فيها من أجزاء وتفاصيل، وحتى في اللوحات المصورة لا تسمح لنا صور الرجال اللابسين على الطريقة العصرية أن نميز تمييزاً دقيقاً بين ما هو هام وبين ما هو ثانوي. هكذا رسم تشباين الشيخ[49] Tischbein، على سبيل المثال، لهردر[50] Herder وفايلاند[51] Wieland صوراً شخصية بالحجم الطبيعي، كما رسم فنانون جيدون آخرون لهاتين الشخصيتين صوراً محفورة على النحاس. لكن بالرغم من جودة هذه الصور الشخصية، يساور المرء انطباع، لدى مرأى سراويلهما وجواربهما وأحذيتهما، انطباع بأنَّ هذه الأشياء أشياء ثانوية عديمة الأهمية، بله فائضة عن الحاجة، ولا يملك أن يدفع عن نفسه شعوراً بالانزعاج إذ يراهما وقد أقعدا على أريكة، وأيديهما متصالبة على بطنهما.

وغير هذه الحال حال التماثيل التي تمثل أفراداً مارسوا نشاطهم في عصر شديد النأي عن عصرنا، أو كانوا بأنفسهم على عظمة مثالية. فالماضي أمسى، بالفعل، لا زمنياً، مثلما أمسى، بصفته هذه، موضوعاً لتمثل عام لا متحدد، بحيث إنَّه إذا فصل عن واقعه الخاص صار قابلاً لتمثيل مثالي، حتى فيما يتعلق باللباس. وهذا ينطبق بوجه خاص على الأفراد الذين انعتقوا باستقلالهم وامتلائهم الداخلي من الحدود التي يفرضها شاغل خاص أو نشاط عابر، محدود بعصر معين، والذين يمثلون بأنفسهم كلية حرة، عالماً من العلاقات والنشاطات، والذين يبقون بحكم ذلك، وحتى فيما يتعلق باللباس، غرباء عن ألفة اليومي وخارجيته الزمنية المبتذلة. ونجد حتى في الفن الإغريقي تماثيل لآخيل[52] والإسكندر[53] تمثلهما بملامح فردية بالغة النعومة، فإذا بهما أشبه بمراهقين إلهيين منهما بالرجال. وهذا ينطبق بوجه خاص على ذلك المراهق النابغ والكريم الذي كأنَّه الإسكندر. كذلك فإن نابليون[54] يحتل مستوى لامتناهي الارتفاع ويتسم بسعة أُفق لامتناهية بحيث ينتفي أي مانع يحول دون تمثيله، هو الآخر، في لباس مثالي، وهذا شيء لن يكون مناسباً حتى لفريدريك[55] الكبير ولو كان المطلوب تصويره بالقياس الطبيعي. ومن المؤكد، من هذه الزاوية أيضاً، أنَّه لا بُدَّ أن تؤخذ بعين الاعتبار أحجام التمثال. ففي التماثيل

الصغيرة جداً، المتسمة بطابع أليف، ليس ثمة من حرج في تمثيل نابليون بقبعته الصغيرة المثلثة القرون وببزته المعروفة، ولو شئنا أن نمثل فريدريك الكبير بصورة «الألماني الوجيه» لمثلناه كما يظهر على أغطية علب التبغ: معتمراً قبعة ومسلحاً بعصا.

# فردية الشخوص المنحوتة المثالية

نظرنا حتى الآن إلى مثال النحت من منظور طابعه العام ومن منظور أشكاله الخصوصية على حدٍّ سواء. ويبقى علينا الآن أن نُبيِّن أنَّ النحت المثالي، بقدر ما يفترض فيه أن يمثل فرديات جوهرية في شكل الجسم البشري، ملزم بأن يتمايز إلى تعدد من الأعمال النحتية، المحبو كل عمل منها بطابع خاص نوعي، نظير آلهة الفن الكلاسيكي الإغريقية. وقد يتراءى لبعضنا أنَّه لا وجود إلَّا لجمال واحد وكمال واحد، جمال وكمال أعليين، قابلين للتحقيق في تمثال واحد. لكن مثل هذا التصور للمثال لن يكون بِكُلِّ بساطة إلَّا تصوراً باطلاً، لأنَّ جمال المثال يكمن على وجه التحديد في أنَّ هذا المثال ليس معياراً عاماً، وإنَّما في الجوهر والأساس فردية محبوة بطابع خصوصي. وهذا ما يبث الحياة في أعمال فن النحت ويجعل من الجمال واحداً ومجرداً، كلية من الأشكال الواضحة والعينية. غير أنَّ مضمون هذه الدائرة محدود بالإجمال على اعتبار أنَّ مثال النحت بحصر المعنى يفتقر إلى عدد كبير من المقولات، ومنها على سبيل المثال تلك التي اعتدنا على استخدامها في تصورنا المسيحي حين نشاء أن نعبِّر عن خواص بشرية وإلهيَّة. هكذا نرى، مثلاً، أنَّ المقاصد الأخلاقية والفضائل التي جمعها العصر الوسيط والعالم الحديث في دستور من الواجبات، أدخل عليه كل عصر تعديلاته، لا وجود لها بالنسبة إلى آلهة النحت المثالية. إذن لا يجوز لنا أن نتوقع أن نجد هنا تمثيل التضحية بالذات، والأنانية المقهورة، والصراع ضد الحواس، وانتصار العفة، إلخ، أو التعبير عن الحب بِكُلِّ عمقه، وعن الوفاء الذي لا يتزعزع، وعن الشرف المذكر أو المؤنث، أو التعبير عن التواضع والخضوع الدِّيني أو عن السعادة والغبطة في جوار الله. ذلك أنَّ جميع هذه الفضائل والخواص، وجميع هذه الحالات تقوم جزئياً على القطيعة بين الروحي والجسماني، وتتجاوز جزئياً الجسمانية الصرف كيما تصير إلى داخلية خالصة، فتظهر لنا الذاتية الفردية وقد انفصلت عن جوهرها في ذاته ولذاته أو وهي تميل إلى التقرّب منه من جديد وإلى التصالح وإيَّاه. وعلاوة على ذلك، يؤلف مجموع آلهة النحت تلك كلية، ولكن (وهذا ما بيَّناه في معرض دراستنا الفن الكلاسيكي) ليس كلاً مركباً تناظر عناصره بدقة مختلف تلاوين المفهوم. ولكن مهما يكن من أمر، فإنَّ كل تمثال يظل يمثل فرداً معيَّناً، مستقلاً، متمايزاً عن سائر الآخرين، وهذا من دون أن يتسم كل تمثال من هذه التماثيل بسمات شخصية جلية البروز؛ بل على النقيض من ذلك: فالشيء المشترك بينها كلها هو أنَّها جميعاً تنتمي إلى المثال وإلى الإلهي.

أمَّا فيما يتعلق بالفروق بحصر المعنى، أي بالسمات الخصوصية فعلاً التي بها يختلف كل تمثال عن سائر التماثيل، وإن شاركها طابعها المثالي والإلهي، ففي مستطاعنا توزيعها على النحو التالي: تأتي أولاً العلامات الخارجية الصرف، الملحقات المضافة شكل اللباس، السلاح، إلخ؛ وقد عدّد ونكلمان هذه العلامات أكمل تعداد ممكن.

غير أنَّ الفروق تطال ثانياً لا هذه العلامات والسمات الخارجية وحدها، بل كذلك البنية والمظهر الفرديين للتمثال، وبعبارة أخرى فروق السن والجنس والدوائر التي منها قبس الفنان مضمونه وشكله: عالم الآلهة، أو الأبطال، أو الساتيرات، أو الفونات، أو الأشخاص الواقعيين، أو أخيراً العالم الحيواني.

وسنلقي، ثالثاً، نظرة سريعة على الكيفية التي يستخدم بها النحت هذه الفروق العامة ليخلق الشكل الفردي للتمثال. ويطال هذا الاستخدام عدداً كبيراً للغاية من التفاصيل ذات الطابع الاختباري في أكثر الأحيان والتي لا يسعنا هنا أن نشير إلَّا إلى بعض منها، على سبيل الأمثلة.

أ ــ الملحقات، الأسلحة، الزينة، إلخ: فيما يتعلق بالملحقات وغيرها من الوسائط الخارجية، من زينة وسلاح وآنية وأدوات، إلخ، وبالاختصار، الأشياء التي تندرج في عداد المحيط، فإنَّها تُعامل في الأعمال النحتية الكبيرة بتقشف وبساطة واعتدال، على نحو لا تؤلف معه إن جاز القول سوى تلميحات، الغرض منها المساعدة على حسن تفهم العمل. وبالفعل، إنَّ العمل النحتي بما هو كذلك، وتعبيره، لا وسائطه الخارجية، هما القمينان بإبراز مدلوله الروحي. لكن جميع هذه المؤشرات الخارجية هي في الوقت نفسه ضرورية، لأنَّها إذ ترافق على الدوام الآلهة نفسها تساعد على تعرّفها. وهكذا تخلق الألوهية العامة التي تؤلف الأساس الجوهري لتمثيل الآلهة قاطبة قرابة كبيرة فيما بينها من حيث التعبير والهيئة، وهذا ما يجرد كل إله منها من خصوصيته ويمرّره بأحوال وأنماط تمثيل يكون من نتيجتها محو فرديتها. وعلى هذا فإنَّنا لن نحصل أبداً أو لن نحصل إلَّا بصعوبة على المميز الخصوصي بدون تلك الوسائط والمؤشرات الخارجية التي تفيد في بيان هوية إله من الآلهة وتسمح بتعرّفه. ولن أذكر هنا سوى المؤشرات التالية.

فيما يتعلق بالملحقات بحصر المعنى، فقد سبق لي الكلام عنها في معرض الحديث عن الفن والآلهة الكلاسيكية. وفي النحت تفقد هذه الآلهة أكثر فأكثر بعد رمزيتها المستقلة التي لا يبقى من أثر لها سوى تمثيل إله بعينه مقرون بإشارة معينة، لا تتبدل أبداً، ولها صلة وثيقة بجانب أو مظهر محدد من هذا الإله. وتستعار هذه الإشارات في أكثر الأحيان من العالم الحيواني؛ فزفس[56] على سبيل المثال يُمثل مع نسر، وجوبيتر مع طاووس، وباخوس مع نمر وفهد يجران عربته، إذ إنَّ هذا الحيوان الأخير، كما يقول ونكلمان (المجلد ٢، ص٥٠٣) ظمئ على الدوام إلى الخمر: كما تمثل فينوس مع أرنب بري أو حمامة. ومن الملحقات الأخرى الأدوات ذات الصلة بأنشطة معينة تعزى إلى كل إله، بحسب فرديته. وهكذا يمثل باخوس

مع مزراق ملفوف باللبلاب والشرائط، أو يمثل وهو يحمل إكليلاً من الغار، علامة على الحملة المظفرة التي قادها إلى الهند، أو مشعلاً كان قد استعمله في إنارة كيريس.

إنَّ جميع هذه التفاصيل، التي لم أذكر منها هنا سوى أكثرها شيوعاً، قد حركت لبابة علماء العاديات وتبحرهم ودفعت بهم إلى تكريس أنفسهم لأبحاث خسيسة بصدد أشياء ليس لها بحدِّ ذاتها أي مدلول. وهكذا وجدناهم يخلصون إلى الاستنتاج بأنَّ تمثالي المرأة الراقدة المشهورين، الموجودين في القاتيكان وڤيلا ميديشي، إنَّما يمثلان كليوباترا[57]، لا لشيء إلَّا لأنَّهما مزدانان بسوار له شكل أفعى، ويبدو أنَّ مرأى الثعبان قد أيقظ لدى علماء العاديات ذكرى كليوباترا مثلما يوقظ لدى أب ورع من آباء الكنيسة فكرة الثعبان الأول الذي أغوى حواء. والحال أنَّه كان من عادة النساء الإغريقيات بوجه العموم أن يتزيَّنَّ بأساور ذات شكل ثعباني، بل كان السوار نفسه يُسمَّى ثعباناً. وقد سبق لونكلمان، بما أوتي من رشاد وحصافة، أن رفض هذا التأويل للتمثالين المذكورين (المجلد ٥، الكتاب ٦، الفصل ٢، ص٥٦؛ وكذلك المجلد ٦، الكتاب ١١، الفصل ٢، ص٢٢٢)، كما أنَّ فسكونتي[58] Mus, Pio Clement، (المجلد ٢، ص٨٩ ــ ٩٢) تحقق في نهاية المطاف من انَّهما يمثلان آريانه[59] التي غرقت في النوم من شدَّة الألم الذي عانته على إثر رحيل تيزيوس. ومهما تكن عديدة الأخطاء المقترفة في أثناء تلك الأبحاث، ومهما تكن خسيسة اللبابة التي أنفقت أحياناً بلا طائل لاستخلاص نتائج إيجابية من تلك التفاصيل العادمة الأهمية في كثير من الأحيان، فلا جدال في أنَّ هذا العمل كان ضرورياً، إذ يتعذر في كثرة من الأحوال تعرّف هوية التمثال عن غير هذا السبيل. لكنَّنا نصطدم هنا أيضاً بإشكال، إذ كثيراً ما لا يسمح لا التمثال ولا الملحقات بتعرف هوية إله واحد، على اعتبار أنَّ هذه الملحقات مشتركة في كثرة من الأحوال بين عدة آلهة. فالكأس على سبيل المثال ليست من ملحقات جوبيتر فحسب، بل أيضاً من ملحقات أبولون[60] وعطارد[61] وإسكولابيوس[62]، وكذلك كيريس وهيجيا[63]، وسنبلة القمح شعار لعدة آلهة؛ والزنبقة ما كانت توضع في يد جونون وحدها، بل كذلك في يدي فينوس وإسبيرانسا[64]؛ كما أنَّ البرق ما كان يطلقه زفس وحده، بل كذلك بالاس التي كان من ملحقاتها أيضاً المجنّ الذي كان بدوره مشتركاً بين زفس وجونون وأبولون (ونكلمان، المجلد ٢، ص٤٩١). ولقد ترتب على أصل الآلهة الفردية ونشوئها ابتداءً من مدلول مشترك عام، لا متحدد، بقاء بعض الرموز القديمة المندرجة أصلاً في عداد تلك الطبيعة العامة، المشتركة، اللامتحددة بعد، للآلهة.

ثمة وسائط أخرى، من خيل وسلاح وآنية، إلخ، نلفاها بصورة رئيسية في التماثيل التي تمثل الآلهة، لا في بساطتها الهادئة

فحسب، بل وهي قيد العمل؛ كذلك يكثر استعمال هذه العلامات والإشارات الخارجية في المجموعات النحتية وصفوف التماثيل والنقوش. أضف إلى ذلك أنَّ الخيال الإغريقي كان يطلق العنان لقدرته الخلَّاقة، فيبتكر شتى ضروب الإشارات الخارجية ذات الصلة بالمدينة، مثلاً، إلخ، ليضمِّنها الهبات التي كانت تقدّم إلى المعابد والتي كانت تتألف في المقام الأول من التماثيل، وكذلك تماثيل الفائزين في الألعاب الأولمبية، وبصورة خاصة النقود والحجارة المنقوشة.

لكن ثمة علامات أكثر اندماجاً بفردية الآلهة. وهي تلك التي تؤلف جزءاً لا يتجزأ من التمثال نفسه، والتي لولاها لما كان كاملاً: اللباس، السلاح، تصفيف شعر الرأس، الزينة، إلخ، وكلها تفاصيل سأكتفي بإبداء بعض الملاحظات بصددها، نقلاً عن ونكلمان الذي أخضعها لتحليل معمق. وبين الآلهة الخصوصية فإنَّ زفس بصورة خاصة هو القابل لأن يُتعرف من تسريحة شعر رأسه، بحيث اعتقد ونكلمان أنَّ في مقدوره أن يجزم (المجلد ٦، الكتاب ٥، الفصل ١، الفقرة ٢٩) بأنَّنا لو وجدنا أنفسنا أمام رأس مصفف شعره بشكل معيَّن، فإنَّ ذلك ــ مع اللحية ــ كافٍ لنتحقق من أنَّه عائد إلى جوبيتر. يقول ونكلمان: «يرتفع الشعر فوق الجبين لينقسم من ثم إلى عدد من الضفائر التي تعود فتسقط إلى الوراء ملتوية» (المصدر نفسه، الفقرة ٣١). ولقد كانت هذه الطريقة في تمثيل جمة الرأس شائعة للغاية، حتى إنَّها كانت تستخدم في تماثيل أبناء جوبيتر وأحفاده. وهكذا نجد رأس جوبيتر لا يتميَّز إلَّا بصعوبة، من هذا المنظور، عن رأس إسكولابيوس الذي كانت لحيته وحدها هي المختلفة شكلاً، وبصورة خاصة عند الشفة العليا التي كانت تغطي نصف دائرتها، بينما تلتف شفة جوبيتر حول زوايا الفم لتندمج عند مستوى الذقن مع باقي اللحية. وقد استطاع ونكلمان أن يتحقق من هوية الرأس الجميل لأحد تماثيل نبتون[65] ــ وكان موجوداً في الأصل في ڤيلا ميديشي قبل أن ينقل إلى فلورنسا ــ من لحيته المموجة والكثة عند مستوى الشفة العليا ومن جمته المجعدة، وهذه كلها علامات فارقة تميّز هذا الرأس عن رأس جوبيتر. ولبالاس جمة معقودة بشريطة إلى ما تحت الرأس، لتتدلى من ثم بحرية على شكل عدة مجموعات من الضفائر؛ وبالمقابل كانت ديانا ترفع شعرها حول رأسها وتعقده على شكل كعيكة فوق رقبتها. وكان برقع كيريس يغطي رأسها حتى رقبتها، وكانت تزيِّن رأسها، علاوة على السنبلة، بتاج يشبه تاج جونون، وكانت، كما يلاحظ ونكلمان، ترفع شعرها أمام هذا التاج وتشعثه بأناقة، وكان القصد من ذلك في أغلب الظن التعبير عن الألم المبرح الذي تقاسيه على أثر موت ابنتها بروسربينا[66]. وتعبِّر الفردية عن نفسها أيضاً من خلال ملحقات خارجية أخرى، مثل مجن بالاس التي يمكن تعرّفها أيضاً من هيئتها التي لا تتبدل أبداً، ومن طريقة

لبسها، إلخ.

ب ــ فروق السن والجنس، الفروق بين تمثيلات الآلهة والأبطال والبشر والحيوانات: غير أنَّ الفردية الحية حقاً، عندما يعبِّر عنها النحت في شكل جسماني حر وجميل، لا يمكن أن تستمد مدلولها كله من تلك الوسائط والملحقات الخارجية التي تكلمنا عنها للتو؛ بل ينبغي أن تتظاهر في التمثال بالذات، أن تكون انبثاقاً منه إن جاز التعبير. وقد دلل الإغريق، في عملية التفريد هذه، على قدرة خلَّاقة كبيرة، وعلى رهافة كبيرة أيضاً، وبخاصة أنَّ التماثيل الإلهيَّة كانت ترتكز إلى أساس جوهري واحد وأنَّه على هذا الأساس المشترك كان ينبغي أن تُشاد الفردية المميِّزة دونما مساس البتة بما هو حي وحاضر فيها. ولعلَّ أكثر ما ينبغي أن يحظى بإعجابنا في أجود آثار النحت القديم حرص الفنان على أن تأتي أبسط سمة من سمات الهيئة والتعبير متناغمة مع مجمل التمثال، على اعتبار أنَّ هذا الحرص هو منبع التناغم بالذات.

ومن بين الصفات العامة التي كانت تعتمد كأساس في تخصيص أكثر تحديداً للأشكال الجسمانية وللتعبير، سنذكر في المقام الأول الصفات ذات العلاقة بالسن. ففي التمثال المثالي حقاً، كما قلت أعلاه، ينبغي أن تجد كل سمة، كل جزء من أجزاء التمثال تعبيره، مثلما ينبغي تحاشي كل ما هو مستقيم الخط، كل ما هو استطالة لا محددة، كل مساحة مسطحة ومجردة، كل مساحة عقلانية الاستدارة، وذلك لإفساح المجال أمام التنوع الحي للخطوط والأشكال المترابطة بعضها ببعض بفروق وتلاوين كثيرة وبتدرجات انتقالية لا تقع تحت الإدراك. فحدود الأشكال لدى الأطفال والفتيان غير بارزة بقوَّة؛ بل إنَّ هذه الأشكال تتلاقى على نحو بالغ الهدوء إلى حدّ يمكن معه مقارنتها، كما يقول ونكلمان، بسطح بحر تموِّجه الرياح ويبدو للناظر ساكناً رغم أنَّه قيد حركة لا تنقطع. وإذا ما تقدَّم الغمر قليلاً صارت خطوط الانفصال بالنسبة إلى جسم بعينه أشد

بروزاً وأكثر تميزاً. ولهذا تنتزع التماثيل المذكرة إعجابنا من النظرة الأولى بمقدار ما يكون كل شيء فيها معبراً، ممَّا يتيح لنا بيسر أكبر أن نقدّر موهبة الفنان وصنعته. وتماثيل الأطفال والمراهقين تبدو أقرب إلى الخفة بالنظر إلى رخاوة سماتها وقلَّة الفروق الدقيقة بينها. ولكن ليس كذلك هو واقع الحال. فنظراً، بالفعل، إلى أن تكوين الأجزاء يبقى في فترة النمو، وحتى اكتماله، لا متحدداً، فإنَّ المفاصل والعظام والأوتار العضلية والعضلات، إن تكن أكثر مرونة وليونة، وعلى وجه التحديد لأنَّها أكثر مرونة وليونة، لا بُدَّ أن تُرسم ــ وهي تُرسم فعلياً ــ بقدر كبير من الوضوح والجلاء. والحق أنَّ فن الأقدمين يدين بتفوقه الذي لا يضاهى للقدرة التي دلل عليها، في تماثيله الأكثر طراوة، على رسم جميع الأجزاء بتعضِّيها المحدد وبكل ما تنطوي عليه من فروق دقيقة تكاد لا تقع تحت الإدراك بين المليء والأجوف، وذلك على نحو لا يمكن معه لغير الراصد اليقظ والكفؤ أن يقدّر موهبة الفنان ومهارته حق قدرهما. ولو كان تمثال مذكر كتمثال أبولون الفتى لا يملك على نحو كامل، وإنَّ شبه مستتر، بنية الجسم البشري بتمام واقعيتها وكليتها، لأمكن للأعضاء أن تبدو مع ذلك مستديرة ومليئة، لكن لكان مظهرها بقي رخواً ومخنثاً، بلا تعبير ولا تنوع، ولكانت شكَّلت مجموعاً ليس جديراً بأن ينال إعجابنا. ولدينا مثال ساطع على الفرق بين الجسم الفتوي وجسم الرجل الناضج في تمثالي الابن والأب في مجموعة لاوكون[67].

وبوجه العموم كان اختيار الإغريق يقع، أكثر ما يقع، على العمر الغض لتمثيل الآلهة، وحتى رؤوس جوبيتر ونبتون لا تحمل أية علامة من علامات الشيخوخة.

ويؤلف الجنس عاملاً آخر للتمييز بين التماثيل. ولدينا بالفعل أشكال مؤنثة ومذكرة. وبوجه عام نستطيع أن نقول عن الأشكال الأولى ما قلناه للتو بصدد التماثيل الفتوية بالمقارنة مع تلك التي تمثل أشخاصاً كهولاً. فالأشكال المؤنثة أكثر طراوة ورخاوة، والعضلات وأوتارها أقل بروزاً، وإن لم تكن غائبة، والتدرجات الانتقالية أكثر دماثة ومرونة، لكن هذه التماثيل تشتمل، من منظور التعبير، على تنوع كبير من الفروق الدقيقة ابتداءً من الوقار الهادئ والقُوَّة والعظمة وانتهاءً بالنعومة والدماثة والظرف والسحر الفتَّان. ونلفى من هذا المنظور الغنى نفسه في التماثيل المذكرة التي ينضاف إليها، علاوة على ذلك، التعبير عن قوَّة جسمانية واعية لنفسها ولمحيطها. لكن الشيء المشترك بينها جميعها هو الصفو الفرح واللامبالاة المغتبطة بكل ما هو خصوصي؛ غير أنَّ هذا الصفو وهذه اللامبالاة تداخلهما كآبة طفيفة، كالضحكة خلَل الدموع: فلا الضحكة ضحكة ولا الدموع دموع بحصر المعنى.

غير أنَّه من الصعب مع ذلك أن نرسم حداً بين التماثيل المذكرة والمؤنثة، لأنَّ تماثيل الآلهة الفتوية، كتماثيل أبولون وباخوس، تتسم في كثير من الأحيان بطراوة ورخاوة مؤنثتين حقاً في الأشكال، بله ببعض سمات الخصوصية النسوية؛ بل ثمة تماثيل لهرقل ذات تكوين عذري مكتمل حتى لحسبها كثيرون تماثيل عشيقته إيولا[68]. وقد مثَّل الأقدمون أخيراً في الخناثى لا هذه التدرّجات الدقيقة الفروق بين الأشكال المذكرة والمؤنثة فحسب، بل كذلك اشتراكها في صورة واحدة.

يبقى علينا بعد ذلك أن نتكلم عن الفروق بين أعمال فن صنع التماثيل التي يكمن مصدرها في الدائرة التي منها يقبس النحت المثالي مضمونه.

إنَّ الأشكال العضوية التي يمكن للنحت أن يستخدمها في تصاميمه التشكيلية هي الأشكال البشرية والحيوانية. وفيما يتعلق بالأشكال الحيوانية، كنَّا قد رأينا أنَّ الفن، بالمعنى الدقيق للكلمة وفي عصر ازدهاره الأعظم، لم يستعملها إلَّا بصفتها ملحقات مضافة إلى الآلهة: ظبية ديانا الصيادة، نسر جوبيتر، إلخ. وبوسعنا أن نقول الشيء ذاته عن الفهد والهبغريف[69] وغير ذلك من التشكيلات. وفي حالات أخرى لا تعود الأشكال الحيوانية مجرد ملحقات، بل يصير لها قيمة أكثر استقلالية، نتيجة لتمثيلها إمَّا لذاتها وإمَّا ممزوجة بأشكال بشرية. ومن هذا القبيل، على سبيل المثال، التوكيد على الصفات التي يقترب بها الجواد من البطولة الإنسانية: الجرأة، الشجاعة، الخفة، الجمال، بينما يمكن لحيوانات أخرى نظير الأسد الذي صرعه هرقل أو الخنزير البري الذي قتله مليغاروس[70]، بصفتها مواضيع لهذه الأفعال البطولية، أن تمثُل في مجموعات نحتية أو تظهر على النقوش التي يقصد بها تمثيل مواقف وأعمال فيها حركة وحياة.

وبالمقابل فإنَّ البشري، بقدر ما يتم تصوره، من حيث شكله وتعبيره، على أنَّه هو المثال المحض، يُستخدم كنموذج في تمثيل الإلهي الذي يبقى، لارتباطه بعد الحسي، عاجزاً عن تركيز ذاته على نحو يؤلف معه الوحدة البسيطة الخالصة لإله أوحد، والذي لا يجد تعبيره حقاً إلَّا في جملة من الأشكال الإلهيَّة. لكن البشري من جهة أخرى يبقى، إن بمضمونه وإن بتعبيره، ضمن حدود الفردية البشرية بما هي كذلك، بالرغم من أنَّ هذه الأخيرة تكون، من جانبها، مقترنة ومتصلة، من جهة أولى، بالإلهي، ومن الجهة الثانية بالعالم الحيواني.

على هذا المنوال يمكن للنحت أن يقبس مضمونه من المضامير التالية: أولاً، وكما سبق لي التنويه بذلك مراراً، من مضمار

الآلهة الخصوصية. فما يميِّزها عن البشر هو تساميها، بتعبيرها، فوق هموم العالم المتناهي ومشاغله وأهوائه الخبيثة لتتجلى في انطوائها على ذاتها في حالٍ من الهدوء الطوباوي والشباب الخالد؛ وهي من الجهة الثانية، وفيما يتعلق بالأشكال الجسمانية، بريئة من خصوصية البشري اللامتناهية ومن جميع صنوف البؤس والعوز التي يكمن مصدرها في حياة الحواس. فالأم التي تسكِّن روع طفلها، على سبيل المثال، تُشكِّل موضوعاً مثيراً للاهتمام؛ لكن الآلهات يُمثَّلن على الدوام بدون أطفال. وبحسب ما جاء في الأسطورة، ألقت جونون بالفتى هرقل في الفضاء، ممَّا أدَّى إلى تشكيل درب المجرة؛ وبحسب تصورات القدامى كان تمثيل زوجة زفس الجليلة وابنها بجانبها بمثابة انتقاص من قدرها. وأفروديت ذاتها لا تظهر في النحت بصفتها أُمّاً؛ صحيح أنَّ آمور يظهر إلى جانبها، ولكن ليس بصفته طفلها. كذلك يُقال: إنَّ مرضعة جوبيتر كانت عنزة، ومرضعة رومولوس[71] وروموس[72] ذئبة. وبالمقابل نجد عدداً كبيراً من التماثيل المصرية والهندوسية يمثّل آلهة وإلهات يرضعون من لبن الأُم. أما ما يُشكِّل السمة الغالبة لدى الإلهات الإغريقيات فهي عذرة الشكل الذي لا يظهر إلَّا بأقل قدر الوظيفة الطبيعية للمرأة.

يقوم هنا فارق هام بين الفن الكلاسيكي وبين الفن الرومانسي الذي يتخذ من الحب الأموي موضوعاً رئيساً من مواضيعه. فبعد الآلهة يتبنى النحت في تمثيلاته الأبطال والأشكال التي هي، نظير السنتورات[73] والفونات والساتيرات، مزيج من عناصر بشرية وعناصر مستقاة من العالم الحيواني.

يتميز الأبطال عن الآلهة بفروق دقيقة للغاية، وكذلك بما هو بشري صرف في وجوده العادي. يقول ونكلمان عن نقش لباتوس محفور على عملة قيروانية: إنَّه يمكن أن يمثل، بنظرته المفعمة بفرح عذب، باخوس، وبمظهر عظمته الإلهيَّة، أبولون. لكن حين يكون المقصود التعبير عن قوَّة الإرادة وقدرة الجسم، كانت الأشكال البشرية، وبعضها بصورة خاصة، تُمثَّل بحجم أكبر من الحجم البشري، وبعضلات متوفزة وكأنَّها متحفزة للعمل السريع والعنيف الذي كان الفنانون يلجؤون في تصويره إلى جميع الوسائل الطبيعية. لكن بما أنَّ البطل عينه يكون مقيضاً له في كثرة من الأحيان أن يمر بتعاقب من حالات مختلفة، بل متعارضة، فليس يندر بنتيجة ذلك أن يقترب الشكل المذكر من المؤنث. ومن هذا القبيل، على سبيل المثال، حال آخيل لدى ظهوره الأول بين بنات ليقوميدس[74]. فهو يظهر بينهن لا بتلك القُوَّة البطولية التي عرضها أمام طروادة، ولكن بملابس نسائية، وبوجه يشع حسناً وفتنة، ويكاد يجلب الشكوك حول جنسه. كذلك فإنَّ هرقل هو الآخر لا يُمثَّل على الدوام

بالجسامة والقوَّة اللتين كان عليه أن يدلل على امتلاكهما حتى يجترح الأعمال الباهرة التي تعزى إليه، بل كثيراً ما يُمثَّل بالمظهر الذي كان عليه وهو يخدم أومفال[75]، كما يُمثَّل في هدوء العرافة وفي مواقف أخرى كثيرة. وثمة تشابه كبير، من منظورات أخرى، بين الأبطال والوجوه الإلهيَّة، بين آخيل ومارس، على سبيل المثال، ولا بُدَّ من التبحر في الدراسة للتحقق من المدلول الحقيقي للتمثال تبعاً لمظهره العام، ودونما اعتبار لسائر ملحقاته الأخرى. ولهذا يقتدر جهابذة الفن من ذوي الخبرة والمراس على أن يحددوا ويوضحوا، من مشاهدة كسور وأجزاء منفردة، شكل وطابع التمثال الذي كانت تؤلف جزءاً منه، وأن يكملوا على هذا النحو الأقسام الناقصة؛ وفي هذا مدعاة أخرى للإعجاب برهافة ومنطق الفنانين الإغريق الذين كانوا يملكون المقدرة على تنفيذ أدق أجزاء الجسم على نحو تشارك معه في صفة المجموع.

أما فيما يتعلق بالساتيرات والفونات، فكانت تتألف من عناصر أرتئي أنَّها تتنافى ومثال الآلهة السامي: فرح الحياة، المباهج الحسية، إشباع الحاجات، إلخ. غير أنَّ القدامى كانوا يمثلون في أغلب الأحيان الساتيرات والفونات، وعلى الأخص الفونات، في أشكال رائعة الجمال حتى إنَّ «كل تمثال من تلك التماثيل ــ كما قال ونكلمان ــ يمكن أن يحسب، فيما خلا الرأس، تمثالاً لأبولون، وعلى الأخص تمثال ذاك الذي يُسمَّى بسوركتونوس والذي له قدما فونوس». ومن السهل تعرف رأس الفونوس أو الساتيروس من أذنيه المدببتين وشعره الأشعث وقرنيه الصغيرين.

يأتي بعد ذلك تمثيل البشري بحصر المعنى، وعلى الأخص تمثيل الجمال البشري كما كان يتظاهر في الألعاب التي تتطلب قوَّة كبيرة، مقرونة بالخفة والرشاقة والمرونة: المصارعون، رماة الأقراص، إلخ، تلك هي النماذج التي كان فن التماثيل يؤثرها على غيرها. والنحت، بخلقه هذه الأشكال، كان يتعدى في الواقع بعض الشيء على مضمار فن تمثيل الأشخاص Portrait الذي عرف القدامى كيف يحافظون فيه على مبدأ النحت كما نعرفه اليوم، بالرغم من أنَّ أولئك الأشخاص كانوا أشخاصاً حقيقيين.

أما آخر مضمار كان النحت يغرف منه أخيراً مواضيعه فهو مضمار العالم الحيواني: الأسود، الكلاب، إلخ. وهنا أيضاً كان القدامى يعرفون كيف يحافظون على مبدأ النحت باستيعابهم جوهرية النموذج وبنفخهم فيه حياة فردية. وقد توصلوا، بسلوكهم هذا المسلك، إلى مستوى من التجويد والكمال بحيث إنَّ بقرة ميرون[76] صارت أشهر من سائر أعماله. وقد وصفها

غوته أجمل وصف في Kunst Und Altertum [77]، حيث لفت الانتباه إلى ما كنَّا قد أشرنا إليه أعلاه من أنَّ القدامى كانوا يرون في الإرضاع الأموي وظيفة حيوانية خالصة، ولا يمثلون قطُّ، في موضوعاتهم المقتبسة من عالم الآلهة أو العالم البشري، أماً ترضع طفلها، وقد نحى غوته جانباً سخرية الشعراء ولوذعياتهم، ولم يقم اعتباراً إلَّا لبساطة التصميم التي تمخضت عن لوحة هي في منتهى الألفة المؤثرة.

## ج ـ تمثيل الآلهة الفردية:

قد يساورنا الاعتقاد، بصدد آلهة النحت الرُّوحيَّة، بأنَّه ما دامت الرُّوحيَّة، بوجه عام، انعتاقاً للفردي، فإنَّ المثُل ينبغي أن تكون أقل فردية كُلّما كانت أكثر مثالية وتسامياً. غير أنَّ الإغريق وجدوا للمعضلة، التي كانت مطروحة من هذا المنظور على النحت، حلاً جديراً بأن ينتزع إعجابنا، وقوامه المحافظة على شمولية الآلهة ومثاليتها من جهة أولى، وإضفاء طابع من الفردية عليها وتمييزها بعضها عن بعض، من جهة ثانية، حتى وإن لاحظنا في بعض الحالات ميلاً إلى محو الحدود الشديدة الوضوح وإلى تمثيل الأشكال الخصوصية وهي قيد التحول والانتقال من بعضها إلى بعضها الآخر. لكن لو كانت فردية الآلهة تعادل وجود بعض السمات المحددة، كما لو أنَّ المطلوب رسم لوحات شخصية، لوجدنا أنفسنا أمام أنماط ثابتة لا تتبدَّل بدلاً من الخلق الحي، وبعبارة أخرى، أمام محض استنساخ لا نهاية له لنموذج واحد، وهذا ممَّا لا يمت إلى الفن بصلة. والحال أنَّ الفنانين الإغريق لم ينهجوا هذا النهج، بل كانت قدرتهم على تفريد موضوعاتهم وعلى نفخ الحياة فيها تزداد كُلَّما أرجعوها إلى نمط جوهري.

وفيما يتعلق بالآلهة الفردية يخالجنا انطباع بأنَّه يوجد فوق جميع تلك المثُل فرد واحد يسيطر عليها ويحكمها. هذه العظمة وهذه الرفعة هما ما استطاع فيدياس التعبير عنه في تمثال زفس؛ فقد مثَّل أبا الآلهة والبشر بنظرة مفعمة بالطيبة والصفو، لا في عهد شبابه الأول، ولكن أيضاً بدون ذلك التخشب في الأشكال الذي يشي بعاهات الطعن في السن. وشقيقا جوبيتر، نبتون وبلوتون[78]، هما الأقرب إليه والأشبه به من حيث الشكل والتعبير؛ غير أنَّ تماثيلهم اللافتة للاهتمام، والموجودة في درسدن، يختلف واحدها عن الآخر، رغم ما بينها من قرابة: زفس بجلاله الوديع، ونبتون بتعبيره الأميَل إلى الصرامة، بله إلى الشراسة، وبلوتون الذي هو عديل سيرابيس[79] المصري، بتعبيره المشوس، الغائم.

ويتميَّز باخوس وأبولون ومارس وعطارد تميُّزاً أكبر عن زفس: الأول بجمال أشكاله وطراوتها؛ والثاني بمظهره الأكثر رجولة بقليل، ولكن بدون لحية؛ وعطارد يتسم بمزيد من النشاط والحيوية، وبمزيد من المرونة، وقسماته شديدة النعومة؛ ويتميَّز مارس أخيراً، لا بقوَّة العضلات وبأشكال أخرى، بل بكونه بطلاً جميلاً وفتياً، ذا شكل مثالي.

ومن بين الإلهات لن أذكر إلَّا جونون وبالاس وديانا وفينوس.

فنظير زفس بين الآلهة المذكرة، تتميَّز جونون بين الآلهة المؤنثة بجلال أشكالها وتعبيرها الذي لا يضاهى؛ وتعبِّر عيناها الكبيرتان المقوستان عن هيبة أنوف، وكذلك فمها الذي يجعلها قابلة للتمييز بسهولة عن سواها، وبخاصة جانبياً؛ وبوجه الإجمال تترك في نفس الناظر انطباعاً بأنَّها «إلهة تريد أن تسيطر وأن تُعبد وتُوقر، وأن تحب» (ونكلمان).

وتعبِّر بالاس بالمقابل عن بتولة وحياء أشد صرامة؛ فهي غريبة عن الرقة وعن الحب وعن كل ضعف أنثوي؛ وعينها أقل انفتاحاً من عين جونون، طفيفة التقوس، مخفوتة قليلاً وكأنَّها غارقة في تأمل هادئ؛ وكذلك رأسها الذي وإن يكن مغطى بخوذة فإنَّه غير مرفوع بأنفة، كما لدى زوجة زفس.

ونلفى التعبير العذري عينه لدى ديانا، وإنَّ متميزاً بمزيد من الرونق والخفة والمرونة، ولكن من دون وعي بهذا السحر، من دون إحساس بالفرح الذي يمكن أن يبتعثه. فهي لا تُمثَّل في حال من التأمل الهادئ، وإنَّما على وشك الاندفاع إلى الأمام، بنظرة مسددة إلى بعيد.

وأخيراً فإنَّ فينوس، إلهة الجمال بما هو كذلك، هي وحدها التي كان الفنانون الإغريق، أو أكثرهم، يمثلونها، مع الكاريتات[80] والهورات[81]، عارية، ولعريها سبب وجيه: فهي تلطِّف وترفع بالروح من شأن ما يشكل تعبيرها الرئيس: الجمال الحسي وقوَّة جاذبيته، والحسن والرونق والفتنة والرقة. وعيناها، وإن كانتا تسددان نظرات وقورة وسامية، أصغر من عيني بالاس وجونون، لا طولاً، بل عرضاً، بسبب الجفن السفلي المرتفع قليلاً، ممَّا يضفي عليها تعبيراً من دنف الحب. غير أنَّ شكلها يتنوع تنوع تعبيرها: فتُمثَّل تارة وقوراً ومقتدرة، وطوراً رقيقة وباسمة، تارة في مقتبل العمر، وطوراً في سن أكثر تقدُّماً. ويشبِّه ونكلمان، على سبيل المثال، فينوس الميديشية بوردة تتفتح، عقب فجر ساحر، مع مطلع الشمس. وبالمقابل كانت فينوس السماوية تمثَّل بتاج شبيه بتاج جونون، وتحمل أيضاً فينوس فكتريكس Venus Vixtrix.

هذه الفردية التشكيلية، التي حققها الإغريق بفن وكمال منقطعي النظير، كان أساسها يكمن في الدِّين بالذات. فأي دين آخر أكثر روحية كان يمكن أن يكتفي بتأمل وحميا داخليين، بحيث ما كانت آثار فن النحت لتكون بالنسبة إليه أكثر من مواضيع كمالية وفائضة عن الحاجة؛ لكن ديانة عينية إلى ذلك الحد، ومرتبطة بالحواس إلى ذلك الحد، لا مناص لها من أن تنتج باستمرار وبلا انقطاع، لأنَّ الخلق والاختراع الفنيين هما بذاتهما تعبير عن الحياة الدِّينيَّة ومصدر لتلبيات دينية؛ ونتاج هذا النشاط ليس بالنسبة إلى الشعب موضوعاً للتأمل، بل يؤلف جزءاً من حياته بوجه عام، ومن حياته الدِّينيَّة بوجه خاص. وبصفة عامة كان كل ما يفعله الإغريق يفعلونه للعام، للكوني الذي كان كل واحد منهم يجد فيه نصيبه من الفرح والعزة والشرف. وبحكم هذه العمومية وهذه الشمولية لم يكن الفن الإغريقي محض زخرفة، ولم تكن إبداعاته محض مواضيع للزينة، بل كانت تستجيب لحاجة حيوية، تتطلب التلبية بإلحاح، نظير أعمال الرسم لدى البنادقة، في أزهى عهود عظمتهم. وبالنظر إلى الصعاب التي يصطدم بها النحت والتي لا بُدَّ له أن يذللها، فإنَّنا نلفى هنا التفسير الوحيد للعدد الهائل من التماثيل من كل نوع وشكل، حتى كان عددها يربو على الألف والألفين في مدينة واحدة، كما في إيليس وأثينا وكورنثيا، وما كان بضئيل حتى في المدن الأدنى أهمية، سواء أفي اليونان الكبرى أم في الجزر.

# الفَصْلُ الثَّالِث

## شتى أنماط التمثيل
## شتى أنواع المواد
## ومراحل التطوُّر التاريخي للنحت

حاولنا، في ما تقدَّم، أن نستخلص التعيينات العامة التي يدين لها النحت باهتدائه إلى المضمون الذي يناسبه، وإلى الشكل الذي يوائم هذا المضمون. وقد رأينا أنَّ هذا المضمون يتألف من المثال الكلاسيكي، ولم يكن قد بقي علينا إلَّا أن ننظر في كيف ولماذا يتميَّز النحت عن سائر الفنون الأخرى بكونه أقدرها على إعطاء المثال شكلاً. والحال أنَّه بالنظر إلى أنَّ المثال لا بُدَّ أن يُتصور أساساً وجوهراً في مظهر الفردية، فقد رأينا الحدس الفني الداخلي يتفتح ويتمايز إلى جملة من الأشكال المثالية، مثلما رأينا نمط التمثيل والتنفيذ يتمايز إلى عدَّة أنواع من النحت. وبعد إيضاح ذلك، يبقى علينا بعد أن نمحص: ١ ــ نمط التمثيل تبعاً لكون مواضيعه تماثيل منفردة أو مجموعات نحتية، إلى أن يغدو في النقوش الطور الوسيط بين النحت والرسم.

٢ ــ المواد الخارجية التي بها وفيها تتحقق هذه الفروق.

٣ ــ مراحل التطوُّر التاريخي التي تنتمي إليها الأعمال الفنية، تبعاً لنمط تنفيذها وموادها.

# التمثال المنفرد، المجموعة النحتية، النقش

كما لاحظنا في العمارة فارقاً بين البناء المستقل والبناء النفعي، نستطيع أن نميِّز في الأعمال النحتية بين تلك التي لها وجودها لذاتها وبين تلك التي تُنحت لتزيين الفسح المعمارية. جو الأولى قد خلقه الفن ذاته وبرسمها، بينما الأهم بالنسبة إلى الثانية هو علاقتها بالبناء الذي الغاية من وجودها أن تزينه، وهذه العلاقة هي التي تحدد لا شكل العمل فحسب، بل مضمونه أيضاً في أغلب الأحيان. ومن هذه الزاوية يسعنا القول بصورة عامة: إنَّ التماثيل المنفردة توجد لذاتها وبذاتها، بينما يشرع التمثال في المجموعات النحتية، وعلى الأخص في النقيشات[82]، بفقد استقلاله ليصار إلى استخدامه من قبل العمارة برسم غاياتها هي.

## أ ـ التمثال المنفرد:

الغاية الابتدائية للتمثال المنفرد هي عينها غاية النحت؛ فمهمة هذا الأخير هي بالفعل أن يخلق تماثيل يفترض فيها أن تنتصب في داخل المعبد حيث الجو كله معدّ ومهيأ برسمها.

في التمثال المنفرد يحتفظ النحت بتمام نقائه، بمعنى أنَّه يمثل الشخص الإلهي مستقلاً عن كل موقف، في حالة من الهدوء واللاعمل مفعمة بالجمال والبساطة، ومع ذلك حراً، بمنجى من كل تدخل، غريباً عن كل تعقيد، عن كل تورط ناجم عن التماس مع الواقع الخارجي.

وأول تغيير نلحظه هو ذاك الذي يتلقى فيه التمثال ـ بدلاً من أن يحافظ على ذلك السكون اللامتأثر أو على ذلك التركيز المغتبط- وضعية تعني إمَّا بداية عمل أو نهايته، من دون أن يتعكر، بنتيجة ذلك، الصفو الإلهي، ومن دون أن ينخرط الشخص في أيِّ صراع أو نزاع. تلكم هي حال فينوس الميديشية المشهورة وأبولون البلفيدير[83]. وفي أيام ليسنغ[84] ووينكلمان كان هذان التمثالان ينتزعان الإعجاب باعتبارهما يمثلان أرفع مثُل الفن؛ لكن منذ أن اكتشفت أعمال ذات تعبير أعمق وشكل أكثر حياة، تضاءل قليلاً الإعجاب بهما وصارا يعزيان إلى عصر متأخر طفق فيه الفن، بدلاً من أن يتمسك بنقاء الأسلوب، يبحث عمَّا من شأنه أن يرضي العين ويخلبها. ولا يتورع رحالة إنكليزي (المورنينغ كرونيكل، ٢٦ تموز/يوليو ص١٨)

عن نعت أبولون البلفيدير بأنَّه غندور مسرحي A Theatrical Coxcomb ولئـــن وافـــق على أنَّ فينـــوس الميديشية مفعمـــة عـــذوبة وتناظراً وفتنـــة ناعمـــة، فقـــد زعم أنَّ كمالها سلـــبي محـــض، كمال غائب عنه كل روح؛ وعزا إليه A Good Deal Of Insipidity.[85] وبوسعنا أن نتمثل على النحو التالي تطور النحت بدءاً من حالته البدائية المتميزة بهدوء صارم وبالقداسة. فالنحت هو قبل كل شيء فن الوقار الجليل، لكن بالنظر إلى أنَّ الآلهة ليست عبارة عن تجريدات وإنَّما أشكال فردية، فإنَّ وقار الآلهة هذا ليس خلواً من الفرح، من فرح مطلق، فرح إن يكن ناجماً عن ردود فعل على الواقعي والمتناهي فهو يعبِّر، لا عن حس الانصهار مع مضمون متناه، وإنَّما عن حس التصالح والحرية الرُّوحيَّة والكينونة لذاتها.

لهذا طبع الفن الإغريقي بطابع صفوه المغتبط كل الرُّوح الإغريقية، وكان له تأثيره على أوضاع ومواقف متنوعة بقدر ما هي متعددة ليحولها بدورها إلى منابع للفرح. ويوم غادر الفن دائرة التجريدات المتصلبة ليرتفع إلى مستوى احترام الفردية الحية التي تجمع في ذاتها كل شيء، طفق يحب الحياة والفرح، وطفق الفنانون من ناحيتهم ينتجون أعمالاً تلتزم بحدود الإنسانية المسالمة واللامؤذية بدلاً من أن تنحرف باتجاه ما هو شاق مضنك، متكلف، متقعر، مستقبح. وقد أنتج القدامى في هذا النوع العديد من الآثار التي هي من الكمال بمنتهاه. ومن بين الموضوعات الميثولوجية المتعددة لنوع عابث، فاره، يضوع بصافي الفرح، سأذكر ألعاب آمور، التي كانت قريبة غاية القرب إلى الإنسانية العادية، وغيرها من الألعاب التي تكمن أهميتها الرئيسة في الطابع الحي للتمثيل؛ والحق أنَّ مجرد اختيار موضوعات كهذه يشهد بحدٍّ ذاته على النفسية الفرحة للفنان وعلى المتعة الرائقة التي خالجته وهو يشتغل فيها. هكذا كان لاعب النرد لبوليكليتس[86] يحظى بالإعجاب والتقدير بمثل ما كان يحظى به التمثال الذي نحته لهيرا[87] الأرغوسية؛ كما كان رامي الأقراص لميرون وعدّاؤه يتمتعان بشهرة كبيرة؛ وسنذكِّر أيضاً بالتمثال الجميل للصبي الجالس وهو يسحب شوكة من عقبه، وهذا من دون أن نتكلم عن تماثيل أخرى كثيرة ستطول بنا القائمة أكثر ممَّا ينبغي فيما لو شئنا تعدادها. وهذه كلها مشاهد جرى التقاطها من صميم الحياة، مشاهد خاطفة وعابرة، لكن النحات ثبَّتها على نحو تبدو معه وكأنَّها مستديمة.

## ب ـ المجموعة النحتية:

بعد هذه المحاولات الأول للتوجه نحو الخارج، انكب النحت على تمثيل مواقف أكثر حيوية، مواقف تنطوي على منازعات وأفعال، وانصرف بالتالي إلى خلق مجموعات نحتية. وبالفعل، كُلَّما ازداد العمل وضوحاً تظاهرت الحياة بمظهر أكثر عيانية، بكل ما يترتب على ذلك من تناقضات وردود أفعال وعلاقات أساسية بين عدة شخوص تجمع بينهم رابطة أو أخرى.

في البداية كان هؤلاء الشخوص يُصفُّون الواحد بجانب الآخر، دون تضمينهم أية حركة، كما في تلك المجموعة المؤلفة من مروضين عملاقين للخيل، والموجودة في مونتي كافالو بروما، والتي تمثل، على ما يظن، كاستور وبولوكس[88]. ويعزى أحد هذين التمثالين إلى فيدياس، وثانيهما إلى براكسيتيلس[89]، ولكن من دون أدلة ثابتة، بالرغم من أنَّ تصميمهما وتنفيذهما يبرران تمام التبرير على ما يبدو هذه النسبة. ولا تعدو هذه المجموعة أن تكون مجموعة حرة، لا تعبِّر عن أيِّ عمل بحصر المعنى، ولا بالتالي عن أية نتيجة للعمل، وتصلح تماماً للتمثيل النحتي وللعرض العام أمام البارثنون حيث كان هناك موضعها، على ما يظهر، في بادئ الأمر.

لكن النحت لا يكتفي بتمثيل المجموعات الساكنة، التذكارية الخالصة. فهو لا يلبث أن يضفي على مجموعاته الحياة والحركة، ويمثل مواقف قوام مضمونها منازعات، وأعمال شقاقية، وآلام، وعذابات، إلخ. ومن هذا المنظور أيضاً لا يسعنا إلَّا أن نبدي مرة أخرى إعجابنا بالحس الفني للإغريق الذين، بدلاً من أن يخلقوا هذه المجموعات كما لو أنَّها موجودة من تلقاء ذاتها، وبكل استقلال، صمموها على نحو يمكن معه استخدامها في تزيين الفسح المعمارية، رابطين بينها وبين فن العمارة بالتالي. فكان التمثال المنفرد، الذي يمثل الإله المكرس له المعبد، ينتصب بهدوء وقداسة ولا تأثر في موضع داخلي مبني خصيصاً لاستقباله؛ وبالمقابل كان المدخل الخارجي يزيَّن بمجموعات نحتية تمثّل بعض أفعال الإله ويفترض بها، لهذا السبب بالذات، أن نعطي انطباعاً بالحركة والحياة. وسنذكر، على سبيل المثال، مجموعة النيوبيين[90] المشهورة. فالترتيب العام لهذه المجموعة وشكلها متحددان بالموضع الذي كان مقرراً أن تُنصب فيه. فقد كان من الضروري أن يكون الشخص الرئيس، الذي يشغل الوسط، أكبر الشخوص حجماً وأجذبهم للنظر، بينما كان مفروضاً بالآخرين، ممَّن يحتلون الزوايا الجانبية الحادة من المدخل، أن تكون لهم أوضاع أخرى، بما فيها الوضعية الراقدة.

ومن بين الأعمال الأخرى المعروفة لن أذكر إلَّا مجموعة لاوكون. فقبل أربعين أو خمسين عاماً ثارت حولها مناقشات حادة وكانت موضوعاً لدراسات عديدة. وكان أهم سؤال طرح يومئذٍ هو معرفة ما إذا كان فرجيليوس[91] قد وصف هذا المشهد نقلاً عن الأثر النحتي أم أنَّ الفنان هو الذي أبدع أثره طبقاً لوصف فرجيليوس؛ وثمة نقطة أخرى لا تقل أهمية وهي معرفة هل أنَّ لاوكون يصرخ، وهل ينبغي للنحت بصورة عامة أن يسعى إلى التعبير عن صراخ، وهكذا دواليك. ولقد كانت هذه التفاصيل السيكولوجية تستأثر فيما سبق بالاهتمام لأنَّ ونكلمان لم يكن قد أسهم بعد بأبحاثه في إيقاظ الحس الفني الحقيقي، ولأنَّ العلماء المكتبيين، الذين نادراً ما تسنح لهم الفرصة لمشاهدة أعمال فنية حقيقية والذين يعجزون غالباً عن فهمها بالحدس وحده، يستهويهم هذا النوع من المناقشات. والشيء الأكثر جوهرية في هذه المجموعة هو أنَّ الفنان استطاع، رغم الألم العنيف المعبر عنه بقدر عظيم من الحقيقة ورغم تقلص الجسم التشنجي ورغم توتر العضلات كلها، استطاع أن يصون فيها نبل الجمال، فلم يدع التعبير ينحط إلى تكشيرة، ولم يصم الجسم بأيِّ تشويه أو تخلع. وإنَّه لمن شبه الثابت على كُلِّ حال أنَّ هذا الأثر ينتمي، بحكم طبيعة الموضوع، وفن التنسيق والترتيب، والذكاء الذي دلل عليه الفنان في تمثيل كل شخص في الوضع الذي يوائمه، ونمط هذا التمثيل، إلى عصر متأخر صار فيه الفنانون يسعون، لا إلى خلق الجمال المحض، وإنَّما إلى التدليل على طول باعهم في المعارف المتعلقة ببنية الجسم والعضلات، وإلى انتزاع الإعجاب عن طريق الرشاقة واللباقة في التنفيذ. والحق أنَّ الانتقال من عظمة الفن الرائقة اللامنفعلة إلى التصنع والتكلف قد بات هنا حقيقة واقعة.

عديدة هي الأماكن التي يمكن أن توضع فيها تماثيل: مداخل صفوف الأعمدة، الأروقة، درابزين الدرج، الكوى والمشاكي، إلخ. والحال أنَّ تنوع الأماكن والتعيينات المعمارية هذا، الملزم من جانبه بأن يأخذ في اعتباره الحالات والأوضاع والمواقف الإنسانية، يناظره تنوع عظيم هو الآخر في المواضيع والمضامين الفنية، وهي مواضيع ومضامين قابلة لأن تكون في المجموعات النحتية أوثق صلة بالإنساني. على أنَّ الأمر لا يخلو من جرأة عندما تعرض هذه المجموعات، المؤلفة من شخوص كثيرين، تدبُّ فيهم بقدر أو بآخر حركة وحياة، في أعلى مبنى ما، في الهواء الطلق، بدون أية ركيزة خلفية. فنظراً إلى السماء تكون رمادية تارة، وزرقاء وضَّاءة طوراً، فإنَّ معالم الشخوص لا تتبدى للنظر بوضوح. لكن هذه المعالم، هذه الشدوف[92] هي الأكثر أهمية من كل ما عداها، لأنَّها الشيء الأول، الرئيس، الذي يعرض للعين والذي يسمح بفهم الباقي. وبالفعل،

وبالنظر إلى أنَّ أقساماً كثيرة من كل شخص تكون في المجموعة النحتية مواجهة لأقسام الشخوص الآخرين، كأن تكون ساق أحدهم في مواجهة ساق الآخر، إلخ، وبالنظر إلى أنَّه حتى ضمن حدود الشخص الواحد تكون الذراعان موضوعتين أمام الجسم، ينجم عن ذلك أنَّنا حين ننظر إليها عن مسافة ما، فإنَّ معالم كل تلك الأقسام تبدو ضئيلة الوضوح وصعبة الفهم، وعلى كُلِّ حال أقل وضوحاً وأصعب فهماً من معالم الأجزاء الأخرى. وحسبنا للاقتناع بذلك أن نتمثل مجموعة مرسومة على الورق، بحيث تكون بعض أعضاء الشخص مصوَّرة على نحو واضح ومنظور، بينما يكون بعضها الآخر مصوَّراً على العكس على نحو مبهم ومشوش. وذلك هو الانطباع الذي يحدثه التمثال، وكم بالأحرى المجموعة، إذا لم يكن له من ديكور خلفي سوى الهواء الطلق: فعندئذٍ لا نرى سوى شدف منفصل بجلاء عمَّا عداه، ولكنَّنا لا نميز في داخله، إن جاز القول، سوى تلميحات مبهمة تسمح بالتكهن بالباقي تكهناً.

لهذا يحظى تمثال النصر، الذي يعلو بوابة براندنبورغ في برلين، بإعجابنا لا بسبب جماله وبساطته الهادئة فحسب، بل أيضاً لأنَّ جميع الأشكال التي يتألف منها قابلة بسهولة للتعرف. فالخيول نائية عن بعضها بعضاً بما يكفي لكيلا يحجب واحدها مرأى الآخر، وشكل النصر يتجاوز كل ما عداه بارتفاعه. وبالمقابل فإنَّ أبولون تيبك[93]، في عربته التي يجرها بيغاسوس[94]، يبدو وهو ينتصب فوق المسرح أقل كمالاً، رغم جودة التصميم والتنفيذ الفنية. وإنَّني أدين لمعروف أحد الأصدقاء بالسانحة التي أتاحها لي لرؤية الأشكال المنحوتة وهي لا تزال في الورشة؛ وقد كان من المتوقع أن يكون لها أثر عظيم؛ أما وأنَّها انتصبت الآن فوق مرتفع، فإنَّنا نلاحظ أنَّ حدود أحد الأشكال تتعدى أكثر ممَّا ينبغي على حدود شكل آخر يقوم لها، بنتيجة ذلك، مقام الخلفية، ممَّا يعطيه صورة ظلية أقل حرية وجلاء، وبخاصة أنَّ الأشكال جميعها تفتقر إلى البساطة. ثم إنَّ الهبغريفات، التي لا تصل إلى ارتفاع الجياد بسبب قصر قوائمها، لها ــ فضلاً عن ذلك ــ أجنحة، وأبولون يمسك بقيثارة في يده. وهذا كله أكثر ممَّا يمكن أن يتسع له المحل، وليس له من نتيجة إلَّا أن يجعل الحدود والمعالم قليلة الوضوح والجلاء.

## ج ــ النقش:

يتألف نمط التمثيل الثالث، الذي يزداد به النحت قرباً من مبدأ الرسم، من النقش: النقش الناتئ أولاً، ثم النقش

الممسوح. وشرطه الأول وجود السطح، بحيث تُحفر الأشكال على مستوى واحد، وتزول تدريجياً الكلية المكانية للشكل التي هي بمثابة نقطة انطلاق للنحت. بيد أنَّ النقش القديم لم يقترب من الرسم إلى حدّ تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفية، بل بقي متمسكاً بالسطح لا يفارقه، ولم يستخدم طريقة التصغير التي توحي بالمنظور من خلال الفروق في حجم المواضيع. ولهذا كان نحاتو النقوش يفضلون تمثيل الأشكال جانبياً، بوضعها على مستوى واحد، بعضها بحذاء بعضها الآخر. لكن هذه البساطة تتنافى والأعمال المعقدة بقدر أو بآخر، ولا تتفق إلَّا مع أعمال تكون من الأساس متراصفة على مستوى واحد على صعيد الواقع: مواكب، مسيرات، استعراضات الفائزين في الألعاب الأولمبية، إلخ.

غير أنَّ النقش يتلبس أشكالاً بالغة التنوع؛ فهو يفيد لا في ملء وتزيين الأفاريز وجدران المعبد فحسب، بل كذلك في ترصيع أدوات الأضاحي وآنيتها والنذور والكؤوس وجرار الماء والمرامد والمصابيح والمقاعد والمناصب، إلخ؛ ويمت بصلة قربى، بقدر ما يصلح لهذه الاستعمالات، إلى الحِرَف الفنية. ومهارة الابتكار تتجلى هنا بوجه خاص في التنوع العظيم للتشكيلات والتركيبات، الأمر الذي يؤدِّي في النهاية إلى تناسي الهدف الخاص بالنحت المستقل.

# المواد التي يستعملها النحت

بعد أن رأينا سيرورة التفريد، التي تشكل المبدأ الأساس للنحت، تتمايز إلى ثلاث دوائر منها يقتبس فن النحت مواضيعه: دائرة الإلهي ودائرة البشري ودائرة الطبيعة، وإلى ثلاثة أنماط في التمثيل ـ التمثال والمجموعة والنقش ـ سنُبيِّن فيما يلي أنَّ هذا التمايز نفسه يحدث فيما يتعلق بالمواد التي يستخدمها الفنان في عمله. وبالفعل، إنَّ تصميماً بعينه ومضموناً بعينه يمكن أن يجدا أفضل تعبير لهما فيما لو استخدمت مادة بعينها دون سواها، وكأنَّ هناك صلة قربى بين مضمون بعينه وبين المادة التي يحسن تحقيقه بها.

سأقول هنا بصفة عامة أنَّه إن يكن الإغريق لم يتجاوزهم أحد قطُّ من وجهة نظر عظمة الابتكار، فإنَّهم ينتزعون بالمقابل إعجابنا بمهارتهم التقنية المدهشة التي دللوا عليها في التنفيذ. والحق أنَّ النحت يواجه صعاباً جمّة لا بُدَّ له أن يتغلب عليها إن من حيث البنية والقصد وإن من حيث الصنعة والجودة التقنية، إذ إنَّ ما يفتقر إليه في وسائل التمثيل المتاحة له هو ذلك التعدد في المظاهر الداخلية الذي هو في متناول الفنون الأخرى. صحيح أنَّ العمارة أشد فقراً من هذه الزاوية، لكن ليست مهمتها، كمهمة النحت، أن تجعل المادة اللاعضوية تعبر عن الروح أو عن الطبيعة الحية. غير أنَّ الجودة التقنية في إعداد المواد وشغلها متضمنة أصلاً في مفهوم المثال، لأنَّها تفترض نفاذاً كاملاً إلى قلب الحسي وانصهار الداخلية مع تعبيرها الخارجي. وهذا ما يحدث بالفعل كُلّمَا جرى تظهير المثال في شكل واقعي وعيني. لذا لن تأخذنا الدهشة عندما يتناهى إلى سمعنا أنَّ الفنانين، في عصر المهارة الفنية الكبرى، كانوا يشتغلون الرخام وينحتون فيه أعمالهم، من دون أن يتخذوا لأنفسهم نموذجاً من الصلصال، وأنَّه حتى عندما يتواجد أمام أعينهم مثل هذا النموذج المعدّ مسبقاً كانوا يتصرفون إزاءه «بقدر من الحرية أكبر بكثير ممَّا هو شائع في أيامنا هذه حيث لا ينتج النحاتون، بحصر المعنى، سوى نسخ من الرخام نقلاً عن أصول تُسمَّى بالنماذج وتصنع من الصلصال» (ونكلمان). وبفضل ذلك كان الفنانون القدامى يفلحون في صون الإلهام وحفظه من الوهن الذي لا مناص من أن يطرأ عليه بفعل تكرار التجارب والاستنساخ عن نموذج واحد مرات لا تقع تحت حصر؛ ولكن هذا لا ينفي وجود عيوب حتى في الأعمال التي طبقت شهرتها الآفاق، وعلى سبيل

المثال: عينان غير متساويتين حجماً، وأذن أعلى من أختها، وساقان متفاوتا الطول، إلخ. والحق أنَّ الفنانين القدامى ما كانوا من أنصار التشدد المسرف في تنفيذ هذه التفاصيل، ذلك التشدد الذي هو من سمات الضحالة التي ليس لها على كُلِّ حال من فضل، رغم تبجحها بقيمة أعمالها، سوى أنَّها تضع نفسها بمنجى من كل عيب مادي، لكن من دون أن تكون قادرة على أن تنتج سوى أعمال لا تمت بصلة إلى الفن.

## أ ــ الخشب:

في عداد أقدم المواد التي استخدمها النحاتون في صنع تماثيل الآلهة، ينبغي أن نضع أولاً الخشب. وقد بدأ الأمر بعصا، بقضيب يعلوه رأس. وثمة عدد كبير من أقدم التماثيل عهداً منحوت من الخشب، لكن هذه المادة بقيت تُستعمل حتى في زمن فيدياس. هكذا نجد، مثلاً، أنَّ تمثال مينرفا الضخم، الموجود في بلاتيئيس[95] ــ وهو من صنع فيدياس ــ قد نحت من الخشب المذهب، بينما نحت رأسه ويداه وقدماه من الرخام؛ ويروي بوزانياس[96] (الكتاب ٢، ٣٠) أنَّ ميرون صنع تمثالاً لهيكاتا[97] من الخشب، بوجه واحد وجسم واحد، وذلك في إيجينا حيث كانت هيكاتا موضع عبادة خاصة، وحيث كان يقام تكريماً لها احتفال سنوي كان أول من رسم تقاليده، حسبما يروي الإيجينيون، أورفيوس[98] التراقي.

بيد أنَّ الخشب بصفة عامة، في حال عدم طلائه بالذهب أو بغيره، ما كان يصلح، بسبب أليافه واتجاهها، لنحت التماثيل الكبيرة، ولذا كان أكثر استخدامه في التماثيل الصغيرة، وبخاصة في العصر الوسيط، وهو لا يزال يستخدم إلى اليوم على هذا الأساس.

## ب ــ العاج، الذهب، البرونز، المرمر: كان في طليعة سائر المواد المستعملة العاج، المقرون بالذهب، والبرونز والمرمر.

ومعلوم أنَّ فيدياس استخدم في روائعه العاج والذهب: فبهاتين المادتين نفذ تمثاله جوبيتر الأولمبي، مثلاً، وكذلك تمثال بالاس الضخم المشهور الذي يمثلها في أكروبول أثينا وهي تمسك بيدها شعار النصر، بحجم أكبر من الطبيعة. وكانت الأقسام العارية من الجسم مصنوعة من صفائح من العاج، والثياب والرداء من الذهب المرقَّق، وكان في المستطاع نزعها. وترجع

طريقة شغل العاج الأصفر والذهب إلى عصر كانت تلوَّن فيه التماثيل، وقد أهملت شيئاً فشيئاً لصالح أحادية لون البرونز والمرمر. والعاج مادة نظيفة للغاية، صقيلة، بلا برغلة، ولهذه الأسباب ثمينة للغاية. والحال أنَّ الأثينيين كانوا يحرصون أشد الحرص على غنى تماثيل آلهتهم. فبالاس بلاتيئيس لم يكن لها إلَّا رداء من ذهب، أمَّا تمثال أثينا[99] بالمقابل فكان من معدن مصمت. وكان مفروضاً بالتماثيل أن تكون، علاوة على غناها، هائلة حجماً. وقد كتب كاترمير دي كوانسي Quincy كتاباً رائعاً حول هذه التماثيل وحول فن الحفر على المعادن لدى القدامى. فالحفر على المعادن ــ توريفن، توريما[100]ــ كان بحصر المعنى طريقة في حز المعدن والحجر وفي حفر أشكال فيهما بالتجويف، لكن اللفظ نفسه يفيد أيضاً في الدلالة على شغل المعدن على شكل ناتئ أو نصف ناتئ بواسطة قوالب، لا بطريق الحفر أو النقش أو الحز؛ ثم جرى توسيع هذه اللفظة وتضمينها معنى لم يكن لها بالأصل، فصارت تدلُّ على الأشكال الناتئة في الآنية الصلصالية، وبصورة عامة، على النحت على البرونز. وقد تبحر كاترمير في مباحثه حول الجانب التقني من التنفيذ، وحسَب الأحجام التي ينبغي أن تكون للصفائح المقصوصة من العاج، وإلى كم صفيحة تحتاج التماثيل حتى تأخذ ذلك الحجم الهائل المعروف. كما سعى، من جهة أخرى، إلى وضع رسم ــ بحسب تعليمات القدامى ــ يمثل تمثال جوبيتر الجالس، وعلى الأخص إلى إعادة تكوين العرش الكبير بواسطة نقيشات فنية، وبالاختصار، إلى تقديم فكرة دقيقة بقدر الإمكان حول عظمة الأثر وكماله.

وفي العصر الوسيط جرى استخدام العاج، بوجه خاص، في صنع تماثيل غير ذات أهمية كبيرة، تمثل المسيح على الصليب ومريم العذراء، إلخ؛ وكذلك في صنع آنية الشراب التي كانت تحفر عليها رسوم تمثل حفلات الصيد ومشاهد أخرى. وفي جميع هذه المواضيع كان العاج يُفضل على الخشب، لانصقال سطحه وصلابته.

لكن المادة المفضلة والأكثر شيوعاً لدى القدامى كانت البرونز الذي توصلوا إلى شغله وصهره بمهارة لامتناهية. وفي عصر ميرون وبوليكليتس بوجه خاص ذاع استخدام هذا المعدن في صنع تماثيل الآلهة وغيرها من المنحوتات. فلون البرونز الأكثر دكناً والأقل نقاوة، وألقه، ومصقوليته بوجه عام، هذا كله ليس له بعد تجريد المرمر الأبيض، لكنَّه يضفي على البرونز طابعاً أكثر دفئاً وحياة. وكان البرونز الذي يستخدمه القدامى يتألف جزئياً من الذهب والفضة، وجزئياً من النحاس، وذلك بنسب متبدلة. فالبرونز الكورنثي، مثلاً، يؤلف مزيجاً خاصاً تكوَّن لدى احتراق كورنثيا، على أثر دمار التماثيل والآنية البرونزية التي كانت هذه المدينة ثرة بها إلى أقصى حد. وقد أمر موميوس[101] بنقل الكثير من هذه التماثيل في سفن؛ وهذا الرجل

المستقيم، الذي كان يحرص أشد الحرص على هذه الثروة ويريد بأيِّ ثمن أن يضعها بمأمن في روما، هدَّد البحارة بأن يرغمهم، في حال ضياع تلك التماثيل، على استبدالها بأعمال مماثلة لها تماماً.

لقد وصل القدامى في مجال صهر البرونز إلى مستوى لا يضاهى من المهارة، فتأتى لهم الحصول على مساكب من هذا المعدن رقيقة بقدر ما هي متينة. صحيح أنَّنا نستطيع أن نعتبر الأمر مجرد مسألة تقنية لا علاقة لها بالفن بحصر المعنى؛ لكن يبقى صحيحاً أيضاً أنَّ كل فنان يشتغل في مادة حسية، وعلى عاتق العبقرية تقع مهمة السيطرة التامة على هذه المادة، بحيث يسعنا القول: إنَّ المهارة والكفاءة التقنيتين واليدويتين تمثلان عنصراً من العناصر المكونة للعبقرية. وبفضل هذه البراعة في صهر المعدن، يصبح العمل أقل كلفة وقابلاً للتنفيذ بسرعة أكبر ممَّا لو كان من المرمر. وكان القدامى يجنون فائدة أخرى من هذه البراعة في الصهر، تتمثل في نقاوة السكب التي بلغت حداً أمكن معه الاستغناء عن الحاجة إلى شغل التماثيل البرونزية بالإزميل، وحافظت معه قسمات هذه التماثيل على نعومة وإرهاف قد لا يكون بدّ من التضحية بهما عند شغلها بالإزميل. وعندما يذهب بنا الفكر إلى العدد الهائل من الأعمال الفنية التي تدين بها لهذه الطلاقة والبراعة التقنية، يأخذنا الذهول، ولا نجد مناصاً من التسليم بأنَّ حس النحت يُشكِّل نوعاً من غريزة روحية لم تدرك مع ذلك ملء تطورها وأوج تفتحها إلَّا في عصر واحد ولدى شعب واحد. ويسهل للغاية إحصاء التماثيل البرونزية الموجودة في أيامنا هذه في جميع أرجاء بروسيا، وليس هناك إلَّا بوابة كنيسة واحدة مصبوبة من البرونز هي بوابة كنيسة غنيسن Gnesen، وإذا استثنينا تمثالي بلوخر[102] في برلين وبرسلو Breslau وتمثال لوثر[103] في فيتنبرغ Wittengerg، لا نجد سوى بضعة تماثيل برونزية في كونيغسبرغ Konigsberg ودوسلدورف Dusseldorf (كتب هذا سنة ١٨٢٩م).

إنَّ التنوع الكبير في درجة إشراق لون البرونز ومطاوعته الفائقة جعلاه يصلح لشتى ضروب التمثيلات، وأتاحا للنحت أن يوسع مضماره إلى ما لا نهاية، وأن يبتكر أشكالاً لا متناهية التنوع، ابتداءً من التماثيل الكبيرة والجليلة وانتهاءً بالتماثيل الصغيرة والأنيسة واللطيفة. وبالمقابل يصطدم المرمر بحدّ تفرضه عليه المواضيع نفسها من جهة، والأحجام من الجهة الثانية. فمن المتعذر في المرامد والآنية المزخرفة بنقيشات، مثلاً، النزول إلى أدنى من سلم معين في حال استخدام المرمر، وذلك لأنَّه لا يصلح البتة لصنع مواضيع ذات أحجام صغيرة جداً؛ بينما يمكن للبرونز، الذي لا يُصب في قوالب فحسب، بل يُطرَّق ويحفر أيضاً، أن يستخدم في أي ضرب من ضروب التمثيل، أياً يكن نوعه وحجمه.

وبوسعنا أن نذكر أيضاً بهذا الصدد، وعلى سبيل المثال، فن سك النقود. ففي هذا الفن، كما في سائر الفنون، أبدع القدامى روائع حقيقية من الجمال، بالرغم من أنَّ النتائج التي أحرزوها من وجهة النظر التقنية الخالصة كانت دون النتائج التي نحرزها نحن اليوم بفضل آلاتنا. فالنقود ما كانت تسك بحصر المعنى، بل كانت تصنع من قطع معدنية شبه كروية يجري تسطيحها وتسويتها. وقد أدرك هذا الفن أوجه في عهد الإسكندر؛ ونقود روما الإمبراطورية ليست على مثل هذه الدرجة من الكمال، وفي أيامنا هذه كان نابليون بوجه خاص هو الذي سعى إلى بعث الجمال الذي كان سمة النقود والميداليات في العصر القديم؛ وهناك دول أخرى شاغلها الأول في سك النقود هو قيمة المعدن ودقة الوزن.

أما المادة الأخيرة التي في متناول فن النحت فهي الحجر الذي يمثل بذاته موضوعية الثبات والديمومة. وقد كان المصريون يقصون تماثيلهم العملاقة من الغرانيت الصلب والبزلت، إلخ، باذلين في ذلك جهداً مضنكاً؛ غير أنَّ المرمر، بنقائه المرن وبياضه، وكذلك بانعدام لونه وببريقه الهادئ، يبقى هو الأنسب للأهداف التي ينشدها النحت؛ ومن جهة أخرى فإنَّ مظهره الخبَبَبي والكيفية التي يعكس بها النُّور يضمنان له تفوقاً كبيراً على الجِبس ببياضه الطباشيري الميت، والفاتح إلى حد يحول دون ظهور الفروق الدقيقة. ولم يشرع القدامى باستخدام المرمر وبتقديمه على سائر المواد إلَّا في زمن متأخر، في عهد براكسيتيلس وسكوباس[(104)] اللذين تركا لنا تماثيل منحوتة من هذه المادة ومعروفة في العالم أجمع بوصفها من الروائع والآيات. وصحيح أنَّ فيدياس كان يشتغل هو الآخر بالمرمر، ولكن فقط للرأس واليدين والقدمين؛ وكان ميرون وبوليكليتس يستخدمان البرونز في المقام الأول؛ أما براكسيتيلس وسكوباس فكانا يحرصان، على العكس، على استبعاد اللون بوصفه عنصراً متنافياً والنحت. لكن هذا لا يعني أنَّه من غير الممكن التعبير عن المثال النحتي بالبرونز بمثل الكمال الذي يُعبَّر به عنه بالمرمر، وإنَّما عندما طفق الفن، مع براكسيتيلس وسكوباس، يتطلع إلى إضفاء مزيد من الرونق والفتنة على أشكاله، وجد في المرمر تحديداً المادة الأنسب لذلك، على اعتبار أنَّ المرمر كما يقول ماير (تاريخ فن البناء لدى القدامى، المجلد ١، ص٢٧٩): «بفضل شفافيته يجعل معالم الأشكال أكثر نعومة، وحدودها أكثر مرونة، وتلاقيها أكثر لطافة؛ أضف إلى ذلك أنَّ بياض الحجر المعتدل يظهر الجودة الفنية بجلاء أكبر ممَّا يمكن أن يفعله أنقى أنواع البرونز، لأنَّ اللون الأخضر لهذا الأخير كُلَّما كان أجمل أحدث قدراً أكبر من الانعكاسات التي تشوش بلمعانها وسطوعها هدوء التمثال». وآية ذلك أنَّ العصر موضوع الكلام كان قد طفق، حتى في مضمار النحت، يولي اهتماماً أكبر لتضاد النُّور والظل؛ والحال أنَّ المرمر أقدر من البرونز على

إظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النُّور والظل، وهذا ما أضاف سبباً إلى جملة الأسباب الأخرى التي توجب تفضيل الحجر على كل مادة أخرى سواه.

## ج ــ الأحجار الكريمة والبلور:

يجدر بنا أن نضيف إلى المواد الأساسية التي تقدَّم الكلام عنها الأحجار الكريمة والبلور أيضاً.

إنَّ الجزع[105] والجمان القديمين لا يقدران بثمن، لأنَّهما يتيحان لنا أن نستعرض في الأعمال ذات الأحجام اللامتناهية الصغر، لكن الناجـزة الجودة، كل مراحل الدورة التي مرّ بها النحت ــ وهما بمعنى ما تكرار لها ــ ابتداءً من تمثال الآلهة البسيط، ومروراً بالمجموعات الأكثر تنوعاً، وانتهاءً بإبداعات النحت المفعمة فرحاً ورشاقة. غير أنَّ ونكلمان يبدي الملاحظة التالية بصدد مجموعة «ستوشي» (المجلد ٣، المقدمة، ص٢٧): «هنا فقط وجدتني أهتدي إلى أثر حقيقة أسدت لي، فيما بعد، أجلّ الخدمات في تفسير أصعب الأنصاب وأعصاها على الفهم، وأعني بها أنَّ الصور المرسومة على حجارة منقوشة أو في تماثيل تعطيها شكلاً ناتئاً لا يُقتبس موضوعها إلَّا فيما ندر من الأحداث التالية لحرب طروادة أو لعودة أوليسيس[106] إلى إيثاكي، ربما باستثناء قصة الهرقليين أو حفدة هرقل، على اعتبار أنَّ هذه القصة ذات صلة أيضاً بالخرافة التي هي موضوع الفنانين الأثير. وعلى كل، أنا لا أعرف سوى لوحة واحدة مقتبسة من قصة الهرقليين».

فيما يتعلق أولاً بالجزع، فإنَّ الأشكال التي تصنع منه هي في كثير من الأحيان ذات كمال وجمال لا يضاهيهما إلَّا كمال منتجات الطبيعة وجمالها؛ وبمستطاعنا أن ننظر إليها بالعدسة المكبرة، فلا تفقد تقاطيعها شيئاً من رهافتها بفعل هذا التكبير. وأنا أبدي هذه الملاحظة لأُبيِّن فقط أنَّ التقنية الفنية كانت قد أضحت هنا ما سأسميه فناً إحساسياً، إذ إنَّ الفنان الذي يشتغل بهذه المواضيع لا يستطيع، نظير النحات، أن يتابع ويوجه شغله باستمرار بالنظر وحده، بل لا بُدَّ له أيضاً أن يحس بما يفعله: فهو يحفر بالفعل أشكاله في حجر ملصوق على شمع، بواسطة دواليب صغيرة قاطعة تحرك بمقود. وعلى هذا النحو فإنَّ تصور التقاطيع وتصميم الرسم إنَّما يكمنان في اللمس، وهو يحسن توجيههما إلى حدّ أنَّنا حين ننظر إلى هذه الأحجار خلل النُّور، يتراءى لنا وكأنَّنا أمام عمل ناتئ.

وغير هذه الحال حال الجمان الذي تُقص أشكاله من الحجر الناتئ. وكان أكثر الأحجار استعمالاً لهذا الغرض الحجر

اليماني Onyx الذي كان القدامى بارعين كل البراعة، وبذوق لا مزيد عليه، في إبراز طبقاته المختلفة الألوان، وعلى الأخص طبقاته الضاربة إلى البياض وإلى الصفار الغامق. وقد نقل إيميليوس بولوس[107] كمية كبيرة من هذه الحجارة والآنية الصغيرة إلى روما.

لم يسع الفنانون الإغريق، في الأشغال التي نفذوها في هذه المواد المختلفة، إلى تمثيل أوضاع مبتكرة ومتخيلة، وإنَّما اقتبسوا مواضيعهم على الدوام ــ إذا ما استثنينا الأعياد الباخوسية وحفلات الرقص ــ من الأساطير والخرافات المتعلقة بالآلهة، وكانوا يختارون، حتى لتزيين المرامد وصور المآتم، موضوعات تمت بصلة ما إلى الفرد الذي يفترض أنَّه هو موضع التكريم في تلك المآتم. وبالمقابل فإنَّ المرموزة Allégorie بحصر المعنى لا تدخل في عداد المثال الحقيقي، ولا تظهر في الفن إلَّا في عصر متأخر.

# التطور التاريخي للنحت

رأينا حتى الآن إلى النحت بوصفه التعبير الأكثر مطابقة عن المثال الكلاسيكي. لكن المثال ليس محبواً فقط بقوَّة تطور معينة تجعله قادراً على أن يصير، بوسائله الخاصة، ما ينبغي أن يكونه طبقاً لمفهومه، ليتابع من ثم تطوره بتجاوزه هذا التوافق مع طبيعته الأساسية؛ لكنَّه يتلقى، كما رأينا في معرض كلامنا عن الفنون الخاصة، من نمط التمثيل الرمزي مساهمة خارجية لا بُدَّ له من تجاوزها، إن كان لا يريد أن يكف عن أن يكون هو المثال، كما أنَّه يتلقى من فن آخر، الفن الرومانسي، مساهمة أخرى تتجاوزه هو نفسه هذه المرة.

إنَّ كلا الشكلين الفنيين، الرمزي والرومانسي، يتخذان هما أيضاً من الهيئة البشرية موضوعات لتمثيلاتهما، ويحافظان على شكلها المكاني، بلجوئهما بدورهما إلى النحت. لهذا يتوجب علينا، ونحن نتكلم عن التطور التاريخي، أن نأخذ في اعتبارنا لا النحت الإغريقي والروماني فحسب، بل كذلك الشرقي والمسيحي. لكن بين جميع الشعوب التي جعلت الرمزي في أساس إبداعاتها الفنية كان المصريون هم وحدهم الذين بدؤوا بتمثيل الهيئة البشرية، محاولين بذلك الانعتاق من الوجود الطبيعي الصرف، بحيث إنَّ النحت هو ما تبنوه ليكون شكلهم الفني الرئيسي، وبخاصة أنَّ المادي كان على الدوام وسيلتهم الأولى للتعبير عن تصوراتهم. وبالمقابل يبدو النحت المسيحي أكثر ذيوعاً وانتشاراً بكثير وذا تطور أغنى، إن في مظهره الوسيطي والرومانسي بحصر المعنى، وإن في المظهر الذي تلبسه في زمن لاحق عندما سعى إلى الارتباط من جديد بالمثال الكلاسيكي وإلى إبداع أعمال نحتية نوعياً.

انطلاقاً من هذه الاعتبارات سأعمد، في نهاية هذا القسم، إلى الحديث باقتضاب عن النحت المصري، مؤكداً على الفوارق التي تفصله عن النحت الإغريقي، وناظراً إلى الأول على أنَّه طور تمهيدي للمثال بحصر المعنى. وسنتكلم بعد ذلك عن الطور التالي، طور تفتح النحت الإغريقي، الذي به يرتبط النحت الروماني. لكنَّنا سنتوقف هنا بوجه خاص عند المقدمات المباشرة للتمثيل المثالي بحصر المعنى، إذ سبق لنا أن درسنا بالتفصيل النحت المثالي نفسه في الفصل الثاني.

ويبقى علينا، ثالثاً وأخيراً، أن نحدد السمات المميزة لمبدأ النحت المسيحي، وهذا ما لن يكون في مقدورنا على كُلِّ حال أن نفعله إلَّا على نحو شديد الاقتضاب والعمومية.

## أ ــ النحت المصري:

في مسعانا إلى الرجوع إلى الأُصول التاريخية للنحت الكلاسيكي في اليونان يصادفنا على طريقنا، وقبل أن نبلغ الهدف، الفن المصري، في شكل النحت هو الآخر، فارضاً نفسه على انتباهنا لا بسبب إبداعاته العظيمة الشاهدة على تقنية تجمع بين الكمال والدقة، والمصممة وفق أسلوب خاص تماماً فحسب، بل كذلك بوصفه نقطة انطلاق ومصدراً لأشكال فن النحت الإغريقي. وأما أنَّ الأمر هنا، وحتى بموجب التاريخ الفعلي، أمر احتكاك خارجي واقتباسات قام بها الفنانون الإغريق وتعاليم تلقوها، فهذا ما يتوجب على تاريخ الفن أن يعتبره بحكم الثابت، على أن يأخذ بعين الاعتبار في الوقت نفسه المدلول الميثولوجي للصور ونمط تمثيلها. وقد أوضح هيرودوتس وأثبت وجود صلات بين الأفكار المصرية والأفكار الإغريقية بصدد الآلهة، وبحسب ما يذهب إليه كرويزر[(108)] فإنَّ الصلات الخارجية تظهر بوجه خاص على النقود، وفي المقام الأول نقود أتيكا[(109)] القديمة. وقد أراني نقداً من تلك النقود كان بحوزته ويمثل وجهاً جانبياً من سحنة مشابهة لتلك الماثلة على الصور الإغريقية. لكن بوسعنا أن ندع جانباً هذه التفاصيل التاريخية لنبحث فقط في ما إذا كانت توجد بين كلا النحتين رابطة داخلية، ضرورية. وقد سبق لي أعلاه أن أبديت بعض آراء بصدد هذه الضرورة. فالمثال، الفن الكامل، لا بُدَّ أن يسبقه الفن الناقص، إذ لا يغدو المثال هو المثال إلَّا عن طريق نفي الفن غير الكامل واستبعاد العيوب والنواقص الملازمة له. ومن هذا المنظور يملك الفن الكلاسيكي صيرورة، لكن هذه الصيرورة لا بُدّ أن توجد خارجه، وبصورة مستقلة لأنَّه، بصفته كلاسيكياً، فوق كل صيرورة وينبغي أن يكون كاملاً في ذاته، بينما تشتمل الصيرورة على نقص ما ويترتب عليها أيضاً نقص ما. والحال أنَّ هذه الصيرورة بما هي كذلك تكمن في أنَّ مضمون التمثيل، الذي بدأ يتجه نحو ملاقاة المثال، لا يصلح بعد لتصور مثالي على اعتبار أنَّه لا يزال يندرج في عداد الرؤية الرمزية للعالم، العاجزة عن تصور القوام الفردي كوحدة غير قابلة للقسمة.

ذلكم هو الطابع الأساس للنحت المصري، ولنا حول هذا الطابع بعض التعليق.

أول ما يسترعي نظر المرء، عندما يكون أمام عمل من أعمال فن النحت المصري، هو غياب الحرية الخلَّاقة الداخلية، رغم جودة التقنية. وبالمقابل فإنَّ أعمال النحت الإغريقي يكمن منبعها في خيال حر وحيّ يعطي الأفكار الدِّينيَّة الشائعة أشكالاً مجسمة فردية وموضوعية ويحقق في فردية إبداعاته تصوره المثالي الخاص به وكماله الكلاسيكي. وعلى النقيض من ذلك حال تماثيل الآلهة المصرية ذات النمط الثابت: فكما سبق لأفلاطون القول «جرى تقرير هذا النمط وتثبيته في زمن لا تعيه ذاكرة الكهنة، ولم يكن مباحاً لا للكهنة ولا لسائر صُنَّاع الأشكال أن يدخلوا عليه أي تجديد أو أن يبتكروا شيئاً آخر غير ما تناقله التقليد، ولا تزال كذلك هي الحال في أيامنا. وستجد بالتالي أنَّ ما صُنع أو شكِّل قبل عشرة آلاف سنة (وهذه ليست صورة مجازية، على نحو ما هو دارج الاستعمال، بل هي تعبر عن الواقع حقاً) ليس أكثر جمالاً أو أكثر قبحاً ممَّا يُصنع اليوم» (أفلاطون: De Legibus Libr. [110]، الكتاب الثاني، منشورات بك، القسم ٣، ص٢٣٩). ويرتبط بهذه الأمانة الجامدة ما يشير إليه هيرودوتس (الكتاب ٢، الفصل ١٦٨) من أنَّ الفنانين ما كانوا يتمتعون بحظوة رفيعة، ويشغلون مع أولادهم منزلة أدنى من منزلة المواطنين الذين لا يزاولون أي فن. أضف إلى ذلك أنَّ الفن لم يكن يُحترف عن دعوة حرة، بل كان الابن يخلف أباه نزولاً عند مقتضيات الطوائف المغلقة، وذلك ليس من زاوية الوضع الاجتماعي فحسب، بل كذلك من زاوية مزاولة الفن أو الصنعة؛ وعلى هذا كان الخلَف يسير على خطى السلَف، وكما يقول ونكلمان: «لم يترك أحداً أثراً، على ما يظهر، يمكن أن يُقال عنه إنَّه أثره». هكذا لبث الفن متجمداً في عبودية الروح تلك، النافية لكل اندفاعة حرة للعبقرية ولكل مجهود للارتفاع إلى مستوى الإبداع الفني حقاً؛ وبدلاً من هذا المجهود كانوا يتعاطون طول حياتهم عملاً يمكن أن يدر عليهم المال والمعالي، لكنَّه يبقى عملاً ميكانيكياً صرفاً، مجرداً، وجد لا للتعبير عن فردية الفنان الخاصة وقوَّة إبداعه النوعية، بل لاستنساخ بعض النماذج وبعض الأشكال، طبقاً لقواعد مفروضة من الخارج.

فيما يتعلق ثانياً بالأعمال الفنية ذاتها، فهاكم العبارات التي حدد بها ونكلمان سمات النحت المصري ــ وأوصاف ونكلمان تنمُّ بصدد هذه النقطة، كما بصدد نقاط كثيرة غيرها، عن إرهاف كبير في النظر والتحليل.

إنَّ ما تفتقر إليه الشخوص وأشكالها، بصفة عامة، هو الرشاقة والحياة اللتان تنجمان إن جاز القول عن اهتزاز عضوي للخطوط؛ فمعالم الأشكال وحدودها مستقيمة، مرسومة بخطوط لا تبتعد إلَّا قليلاً عن وجهتها الأصلية، والوضعية تبدو قسرية ومتحجرة، والقدمان متلاصقتان، وحتى إذا ما وضعت قدم أمام قدم في التماثيل الواقفة، بقيت وجهتهما واحدة، من

دون أن تنحرف أية قدم منهما باتجاه الخارج؛ كذلك فإنَّ الأذرع في التماثيل المذكرة تتدلى باستقامة وتخشب، وقد شُدّت شداً إلى الجذع. والأيدي، بحسب ما يقول ونكلمان أيضاً، لها كل ظاهر الأيدي التي إن تكن في الأصل عادية وصحيحة التكوين فلن تلبث أن يؤول بها الأمر إلى التشويه من كثرة الإهمال؛ غير أنَّ الأقدام مسطحة وعريضة، والأصابع طويلة ومستقيمة، والخنصر ليس مائلاً أو متجهاً إلى الداخل، وإن تكن أصابع الأيدي وأظافرها بالمقابل حسنة التكوين؛ أما مفاصل أصابع اليد والقدم فلا تكاد تكون ظاهرة؛ وبوسعنا أن نقول الشيء عينه عن سائر الأجزاء العارية، حيث العضلات والعظام واهية البروز، والأعصاب والعروق غير منظورة البتة، وهذا ما يجعل التفاصيل تبدو، رغم الدقة والمهارة في التنفيذ، مفتقرة إلى ذلك الإعداد الذي به وحده يغدو الشكل حياً. وتأخذ الرُكَب والعراقيب والمرافق، بالمقابل، كل نتوئها الطبيعي. وتتميز التماثيل المذكرة بوجه خاص بضيق الجسم إلى حد الشذوذ فوق الخاصرتين؛ أما الظهر فلا منظور، بسبب العمود الذي يُلصق به التمثال والذي فيه يُحفر.

إنَّ هذا الجمود، غير المتأتي عن نقص في كفاءة الفنان أو مهارته، والذي ينبغي اعتباره مطابقاً للأفكار البدائية عن الآلهة المتصوَّرة وكأنَّها غارقة في حالة من الهدوء الغامض والتأمُّل العميق الذي لا يمكن أن يُعكِّر صفوه معكر، نقول: إنَّ هذا الجمود ينطوي على ما أسميناه بانعدام الوضع[(111)]، وبعبارة أخرى غياب كل علامة تنمّ عن طيف عمل، كالشروع بحركة ما، أو حتى عن نشاط داخلي تعبِّر عنه قسمات الوجه. وصحيح أنَّنا نلفى في التصاوير المصرية على المسلات والجدران أشكالاً قيد الحركة، ولكن فقط في شكل نواتئ، وفي أغلب الأحيان مرسومة رسماً.

ومن بين سائر التفاصيل الأخرى سنأتي أولاً بذكر العينين اللتين لا تسكنان في عمق المحجرين، كما في المثال الإغريقي، بل تتواجدان على مستوى واحد تقريباً والجبين، وهما مسطحتان ومنحرفتان؛ أمَّا الأهداب والأجفان وحواف الشفاه فتُعلَّم في أغلب الأحيان بخطوط مجوفة، أو قد يشار إلى الأهداب بشق ناتئ يتطاول وصولاً إلى الصدغ حيث ينتهي على شكل حرف مدبب. وما نفتقره هنا هو في المقام الأول نتوء الجبهة؛ ومن بين السمات المميزة الأخرى سنذكر العلو الخارق للمألوف لنقطة اتصال الأذن، وشدة احديداب الأنف، وشدة بروز الوجنتين، وصغر الذقن المشدود إلى الخلف، وانطباق الفم وانشداد زاويتيه إلى الأعلى، بدلاً من اتجاههما إلى الأسفل، على اعتبار أنَّ الشفتين لا يفصل بينهما سوى حز بسيط. إذن فما تفتقر إليه هذه الوجوه بوجه الإجمال ليس الحرية والحياة فحسب، بل كل تعبير الرُّوحيَّة في الرأس، إذ إنَّ الجانب الحيواني غالب

إلى درجة يتعذر معها كل تظاهر للروح.

وبالمقابل، وبحسب ما يرى ونكلمان، نجد الحيوانات ممثلة بقدر كبير من الذكاء وبتنوع لطيف في التقاطيع ذات الخطوط اللدنة وفي الأجزاء المتداخل بعضها ببعضها الآخر على نحو غير محسوس؛ ولئن تكن الحياة الرُّوحيَّة لم تتحرر بعد في التماثيل البشرية من النمط الحيواني، لتحقق اتحاداً جديداً، مثالياً وحراً، مع الحسي والطبيعي، فإنَّ المدلول الرمزي النوعي للتماثيل الإنسانية والمثالية على حدٍّ سواء يبرز على نحو معبِّر جداً في تلك الإبداعات النحتية الأخرى التي تمثل تركيباً ملغزاً من أشكال بشرية وحيوانية.

إذن فالأعمال الفنية المتسمة بالصفات التي تقدَّم بيانها تنتمي إلى طور كانت القطيعة فيه بين المدلول والشكل لا تزال قائمة، لأنَّ المدلول كان لا يزال يُشكِّل في ذلك الطور بعد الجوهري الذي يُراد تمثيله من خلال أعمّ ما فيه، بدلاً من دمجه في هيئة فردية وجعله موضوعاً للمتعة الفنية.

يؤلف النحت في الطور الذي نحن بصدده انبثاقاً لروح شعب يمكن أن يُقال عنه: إنَّه وصل إلى حد تساوره معه الحاجة إلى تظهير أفكاره وتصوراته الدِّينيَّة في أعماله الفنية بأيِّ صورة من الصور. يمكننا إذن أن نقول: إنَّ المصريين، رغم اجتهادهم وجودة تنفيذهم التقني، لم يتجاوزوا، فيما يتعلق بالنحت، درجة بالغة التدني بعد، لأنَّهم لا يسعون في تماثيلهم إلى التعبير عن الحقيقة والحياة والحرية التي تبث الحركة في العمل الفني الحر، غير أنَّ المصريين، من جهة أخرى، لم يحرصوا فحسب على تلبية الحاجة التي تساورهم إلى موضعة تصوراتهم الدِّينيَّة، بل يعرفون أيضاً، أو على الأقل يحاولون تنفيذ تماثيل بشرية وحيوانية من دون غصب لأشكالها، ومتقيدين بأبعادها العادية وبعلاقاتها ونسَبها الطبيعية، لكن من دون أن ينفخوا الحياة الملازمة للهيئة الإنسانية في الواقع العادي، وكم بالأحرى الحياة العليا التي تفصح عنها مساعي ونشاطات الرُّوح المتجسد عيانياً في أشكال مطابقة. بل تعرض آثارهم لأنظارنا، على العكس، تظاهرات لروح غائبة عنه الحياة، وتضعنا بحضرة سر، بحضرة لغز عويص، بحيث إنَّ التمثال، بدلاً من أن يكشف لنا عن داخليته الفردية، يجعلنا نحدس بمدلول لا يزال غريباً عنه بعد. ولن أسوق بهذا الصدد سوى مثال واحد سبق لي الاستشهاد به مراراً: تمثال إيزيس[112] وهي تحمل على ركبتيها حوريس[113]. فبحسب الظواهر الخارجية يتماثل الموضوع هنا مع موضوع مريم العذراء وطفلها يسوع، وهو من

الموضوعات الأثيرة في الفن المسيحي. لكنَّنا لا نجد في التمثيل المصري، المتناظر، المستقيم الخط، الجامد، كما قيل مؤخراً (دروس في علم العاديات، بقلم راؤول روشيت Rochette، الدروس من ١ إلى ١٢، باريس ١٨٢٨م) «لا أُماً ولا طفلاً؛ فلا أثر البتة للحنان، ولا ابتسامة، ولا طيف مداعبة، وبالاختصار، لا تعبير على الإطلاق، من أيِّ نوع كان. فهادئة ولا متأثرة ورابطة الجأش هي هذه الأُمّ الإلهية التي ترضع طفلها الإلهي، أو بالأحرى لا وجود لا لإلهة ولا لأم ولا لابن ولا لإله؛ وإنَّما نحن أمام علامة حسية على فكر ما، ممتنعة على الانفعال أو الهوى، ولسنا أمام تمثيل حقيقي لعمل فعلي، ولسنا على الأخص أمام تعبير صحيح عن عاطفة طبيعية».

في هذا تحديداً تتجلى لدى المصريين القطيعة بين المدلول والحياة، كما يتجلى افتقارهم إلى الحدس الفني. فحسهم الداخلي، الرُّوحي، لا يزال ملبداً، بحيث لا تساورهم الحاجة إلى تمثيل محدد وحقيقي وحيّ، لا تملك الذات التي تتأمل أن تضيف إليه شيئاً، بل حسبها أن تدرك وتكرر ما يعرضه عليها الفنان. وكان لا بُدَّ أن يرقى وعي البشر بفرديتهم إلى مستوى أعلى من ذاك الذي بلغه لدى المصريين حتى لا يعودوا يكتفون بالمبهم واللامحدد والسطحي في الفن، وحتى يأخذوا على عاتقهم أن يجعلوا من الفن تعبيراً عن العقل والحركة والنفس والجمال.

## ب ــ النحت لدى الإغريق والرومان: يجد وعي الذات هذا تعبيره الأول في النحت الإغريقي الخالي ــ لهذا السبب بالذات ــ من كل عيوب الطور المصري. لكن هذا التطور لا يأخذ شكل قفزة، شكل انتقال مباغت من نواقص نحت لا يزال رمزياً إلى كمال المثال الكلاسيكي، لكن كما سنحت لي الفرصة لقول ذلك، ما كان على المثال، كيما يرقى إلى مستوى أعلى، إلَّا أن يزيح العقبات التي تعترض كماله، وذلك من دون أن يخرج من دائرته.

وأولى التجارب التي جرت في هذا الاتجاه، ضمن نطاق المثال الكلاسيكي بالذات، هي تلك التي تتمثل بالآثار الفنية المُسمَّاة بالإيجينية وبآثار الفن الأتروري[(114)] القديم. وسوف نخص هذين النوعين من الآثار الفنية ببعض الملاحظات المقتضبة.

إنَّ هذين الطورين أو الأسلوبين يتجاوزان منذ ذلك الحين وجهة النظر التي تكتفي، كما لدى المصريين، بتكرار أشكال تطابق في أرجح الظن الواقع، ولكن بالنظر إلى أنَّها محرومة من الحياة مع ذلك، فإنَّها تظل كأشكال مماثلة لنفسها على الدوام، مقبولة كما هي، لأنَّها مثبَّتة ومتناقلة بالتقليد، أشكال من الممكن تجريد مضمونها الدِّيني تسهيلاً لاستحضاره في الذاكرة، لكن من دون أن يكون الغرض منها البتة التعبير عن تصورات الفنان الخاصة به وداخليته الحية.

بيد أنَّ هذا الطور التمهيدي من الفن المثالي بحصر المعنى لا يفضي بعد إلى الكلاسيكي الحقيقي، لأنَّ الفن يكون في هذا الطور أسير النمطي من جهة أولى، وبالتالي اللاحيّ، وفي الوقت الذي يسعى فيه إلى بثّ الحياة والحركة في أعماله لا يتجاوز، من الجهة الثانية، الحياة الطبيعية، فلا يصل إلى ذلك الجمال المحيى بالروح والممثل لحياة الروح اللامنفصل عن شكله الطبيعي، سواء أأقتبس الأشكال الفردية التي يتحقق فيها هذا الاتحاد من الواقع القائم، أم كانت من الابتكارات الحرة لعبقريته.

إنَّ الآثار الإيجينية، التي دار لأمد طويل من الزمن التساؤل حول ما إذا كانت تندرج أو لا تندرج في عداد الفن الإغريقي، لم يصل أمرها إلى علمنا إلَّا منذ زمن وجيز. وفيما يتعلق بتنفيذها الفني ينبغي أن نميز بوضوح بين الرأس وسائر الأعضاء. فالجسم بكامله، باستثناء الرأس، منقول بأمانة عن الطبيعة. وتُحاكى فيه تضاريس الجلد، مهما تكن عديمة الأهمية، على نحو ينمُّ عن معلمية مدهشة في شغل المرمر، والعضلات بارزة، والهيكل العظمي مرسوم بوضوح، مثله مثل جميع الأشكال الأخرى، والكل محاكى على أساس من معرفة ضليعة بالعضوية البشرية إلى حدّ توحي معه التماثيل بالحياة إلى درجة ينتابنا معها لدى مرآها شعور بالخوف، فلا تجرؤ على مسها، كما يلاحظ عالم عاديات مشهور (فاغنر: حول الأعمال النحتية الإيجينية من منظور تاريخ الفن. ملاحظة برسم فون شيلنغ، ١٨١٧م).

وبالمقابل، وفيما يتعلق بتنفيذ الرأس، تُهمل محاكاة الطبيعة إهمالاً تاماً. فمقطع الوجه يبقى هنا واحداً مهما تنوعت الأعمال والشخصيات والأوضاع: فالأنف مدبب، والجبين لا يزال غائراً، بدلاً من أن يصعد حراً ومستقيماً، والأُذنان عاليتان، والعينان، اللتان لهما شكل شق مستطيل، مسطحتان ومنحرفتان، والفم المطبق ينتهي بزاويتين صاعدتين، والخدان مسطحان، لكن الذقن صلبة ومزوَّاة. وأحادية الشكل هذه نلفاها أيضاً في تصفيف الشعر وترتيب ثنايا الثياب التي يبدو

تناظرها، المتحكم أيضاً بالأوضاع والتجمعات، وكأنَّه ضرب من نمط تزييني. وقد عزيت أحادية الشكل هذه إمَّا إلى تصور لإجمالي للسمات القومية، وإمَّا إلى احترام التقاليد القديمة التي كانت تغلّ أيدي الفنانين. بيد أنَّ الفنان، المفعم هو نفسه حياة والشاعر بمقدرته على إبداع أعمال حية، لا يسلم بسهولة بتقييد يديه، وهذا التعلق بالنمطي، المتعايش مع مهارته تقنية كبيرة، ينمُّ فقط عن عبودية الروح الذي لم يتوصل بعد، في إبداعاته الفنية، إلى وعي حريته واستقلاله.

والوضعيات هي بدورها أحادية الشكل، لكن من دون أن تكون متخشبة؛ إنَّها لا متأثرة، باردة؛ ووضعيات المصارعين تشبه تلك التي يتخذها الحرفيون أثناء أدائهم عملهم، وعلى سبيل المثال النجارون حين ينجرون ويسحجون.

وبوسعنا أن نقول، في محاولة لاستخلاص نتيجة عامة من هذه الأوصاف، إنَّ ما تفتقر إليه هذه الأعمال الرفيعة الأهمية، المتولدة في آنٍ واحد عن الامتثال للتقليد وعن محاكاة الطبيعة، هو الحياة المنبثقة من الروح. وطبقاً لما قلته بالفعل أعلاه (الفصل ٢)، فإنَّ الروحي إنَّما يعبِّر عن نفسه في الوجه والوضعية. أمَّا الأعضاء الأخرى فتفيد في التعبير عن الفروق الطبيعية بين الأفراد (الجنس، العمر، إلخ)، لكن الروحي بحصر المعنى لا يمكن التعبير عنه إلَّا بالوضعية. والحال أنَّ قسمات الوجه والوضعية لدى الإيجينيين هي بالتحديد الأقل اتساماً بالروح.

في الآثار الفنية الأترورية، التي أمكن التحقق من هويتها بواسطة الكلام المنقوش عليها، نلفى محاكاة الطبيعة عينها، لكن بدرجة أكثر وضوحاً بعد؛ غير أنَّ التماثيل تتسم، في وضعياتها وقسمات وجوهها، بمزيد من الحرية، بل إنَّ بعضها له ظاهر الصورة الشخصية Portrait. هكذا يتكلم ونكلمان، مثلاً، عن تمثال له كل سمات الصورة الشخصية. ولكنَّه يرجع على ما يبدو إلى حقبة فنية متأخرة. وهذا التمثال هو لرجل بالحجم الطبيعي، أشبه بخطيب، شخص كله عزة وهيبة، ممثَّل في وضعية طبيعية تماماً وبتعبير واضح يبعث على الإعجاب. وإنَّه لأمر مثير حقاً للفضول وله دلالته البالغة فيما لو أمكن إقامة البرهان على أنَّ الواقعي والنثري، وليس المثالي، كان السمة المميزة على الدوام للفن الذي رأى النُّور على الأرض الرومانية.

لقد كان على النحت المثالي، كيما يصل إلى نقطة الأوج من الكلاسيكي، أن يخلع عنه في المقام الأول نير النمطي وطغيان التقليد ليفسح في المجال أمام الإبداع الفني الحر. فهذه الحرية هي وحدها التي تسمح، من جهة أولى، بتجسيد شمولية المدلول في فردية الشكل، وبرفع الأشكال الحسية، من الجهة الثانية، إلى مستوى التعبير الأصيل والصادق عن مدلولها

الرُّوحي. وبفضل هذه الحرية تلاشى كل ما كان متصلباً ومغلولاً في الفن القديم في بداياته، حيث كان المدلول يطفح ويتخطى حدود الفردية التي يفترض فيها أن تعبِّر عنه، ليحل محله الفن الحي الذي فقدت فيه الأشكال الجسمانية، من جانبها، أحادية الشكل المجردة للنمط التقليدي كما تحررت من طبيعيتها الخادعة، لترقى إلى مستوى الفردية الكلاسيكية التي تبث الحياة في شمولية الشكل من خلال تخصيصه ومن خلال جعل الواقعية الحسية لهذا الشكل تعبِّر أكمل التعبير عن الروحي. وهذا ينطبق لا على الشكل بما هو كذلك فحسب، بل أيضاً على الوضعية والحركة واللباس وطريقة تجميع الشخوص، وبالاختصار، جميع المظاهر التي تكلمت عنها أعلاه.

إنَّ الاتحاد الذي يتحقق هنا هو اتحاد الشمولي والفردي، وهذا سواء أمن منظور المضمون الروحي أم فيما يتعلق بالشكل الحسي، وهذا الاتحاد ينبغي أن يتحقق قبل أن يقوم بينهما ذلك الانصهار غير القابل للحل الذي يميز الكلاسيكي الحقيقي. غير أنَّ وحدة الهوية هذه تنطوي بدورها على درجات. فمن جهة ينزع المثال، بالفعل، إلى ذلك السمو وإلى تلك الصلابة التي تخضع الفردي بقوَّة السلطان الشمولي، من دون أن تجرده من حركيته الحية، بينما يذوب الشمولي، من جهة ثانية، أكثر فأكثر في الفردي، فإن خسر بنتيجة ذلك بعضاً من عمقه استطاع التعويض عن هذه الخسارة بتشديده النبرة على الفردي والحسي، وبعبارة أخرى، باستبداله العظيم باللطيف، بالمبهج، بالظُرف الباسم والفرح. وبين هذين الطورين المتضادين يقع ما يمكن أن نصفه بأنَّه الحد الوسط الذي عنده تبدأ صرامة الأول بالتظلل بقدر من الفردية، ولكن من دون أن يجعل بعد من اللطافة والفتنة هدفه الرئيس.

ومع الفن الروماني كان قد بدا انحلال الفن الكلاسيكي. فهنا لم يعد المثال بحصر المعنى هو الذي يتحكم بمجمل التصميم والتنفيذ؛ فشعر الحياة الرُّوحيَّة والنفحة الداخلية ونبل التعبير الكامل في ذاته ــ وعلى هذا كله كان يقوم التفوق الكبير لفن النحت الإغريقي ــ يختفي ليحل محله فن التماثيل الشخصية. وهذا الطلب للحقيقة الطبيعية يطال جميع مظاهر الفن. بيد أنَّ النحت الروماني يشغل، حتى ضمن هذه الحدود الضيقة، مكانة رفيعة بما فيه الكفاية، بمعنى أنَّه إن يكن أدنى من النحت الإغريقي، فإنَّما فقط من حيث غياب شعر المثال، بالمعنى الحقيقي للكلمة، هذا الشعر الذي يحيي كل الفن الإغريقي والذي بدونه لا يكون ثمة وجود لعمل فني كامل.

## ج ــ النحت المسيحي:

ترتكز تصورات النحت المسيحي وأنماط تمثيله إلى مبدأ لا يطابق مواد النحت وأشكاله مطابقة مباشرة كما في المثال الكلاسيكي على نحو ما كان يتصوره الخيال الإغريقي ويحققه في الفن. ذلك أنَّ الرومانسي، كما رأينا في القسم الثاني من هذا المؤلَّف، يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي بتَّت صلاتها بالخارج، مع الذاتية الرُّوحيَّة المنطوية على ذاتها والتي - وإن تظاهرت خارجياً- لا تذهب إلى حدّ الانصهار بين هذه الخصوصية الخارجية وبين الداخلية الرُّوحيَّة كما يقتضي ذلك مثال النحت. فالألم، وأوجاع الجسد والروح، والعذاب والكفارة، والموت والبعث، والشخصية الرُّوحيَّة الذاتية، والحياة الداخلية، والحب، واندفاعات القلب وخلجات النفس، لا شيء من هذا كله ــ ومنه يتألف المضمون الخاص بالخيال الديني للرومانسية ــ يجد في الواقع الخارجي المجرد بما هو كذلك، في الكلية المكانية، في المادية الحسية، المادة والشكل اللذين يوائمانه. لهذا فإنَّ النحت في الفن الرومانسي ليس هو الذي يحدد، كما في اليونان، مسار سائر الفنون الأخرى، بله مسار الحياة بوجه عام، وإنَّما يشغل مكانة تأتي بعد مكانة الموسيقى والرسم، لأنَّهما أقدر منه على التعبير عن الداخلية وعن الخصوصية الخارجية الحرة المشربة بالرُّوحيَّة. صحيح أنَّنا نلفى، حتى في العصر المسيحي، أعمالاً نحتية خشبية ومرمرية وبرونزية وذهبية وفضية، لكن هذه الأعمال، التي يشهد الكثير منها على مهارة كبيرة، لا تضارع من قريب أو بعيد أعمال النحت الإغريقي الذي استطاع أن يمثل الآلهة في أشكال مطابقة تماماً. ويبقى النحت الدِّيني الرومانسي، أكثر بكثير من النحت الإغريقي، مجرد زينة وزخرف في خدمة العمارة. فالقديسون يوضعون في أغلب الأحيان في مشاكي الأبراج والكتائف، أو فوق بوابة الدخول؛ بينما تُمثَّل ولادة المسيح ومعموديته وقصة آلامه وبعثه وغيرها من أحداث حياته، وكذلك التصورات الكبرى كيوم الدينونة، إلخ، بأشكال ناتئة فوق أبواب الكنائس وجدرانها، وفوق أجران المعمودية، وعلى مقاعد الخورس؛ وبالنظر إلى تنوعها فإنَّها تنحط بسهولة إلى عربسات. وبصفة عامة يتلبس النحت هنا، بحكم غلبة التعبير الداخلي، طابعاً رسمياً[115]، وذلك بدرجة لا تتفق والنحت المثالي. ومن جهة أخرى، يتجه النحت نحو الحياة العادية ويتطور نحو الصورة الشخصية التي يربطها بدورها، نظير ما يفعل الرسم، بتمثلات دينية. والمنحوتات الكثيرة الموجودة في كنيسة سان ــ سيبالد، وفي العديد من الكنائس والمباني الأخرى، والعائدة بوجه خاص إلى عهد سابق لعهد بيتر فيشر[116] Vischer، والتي تمثل موضوعات دينية مقتبسة من قصة درب الجلجلة، مثلاً، تعطي فكرة واضحة بما فيه الكفاية عن هذا النوع من الخصوصي

في الهيئة والتعبير والإيمائية والحركات، وبخاصة من منظور درجات الألم وفروقه الدقيقة.

إن النحت الرومانسي، الذي انساق إلى ارتكاب أخطاء جسيمة للغاية، لم يبق وفياً لمبدأ فن النحت إلَّا عندما ارتأى أنَّه من المناسب أن يقترب أكثر فأكثر من الإغريق، إمَّا بمعالجته موضوعات قديمة بالأسلوب القديم، وإمَّا بتنفيذه صوراً شخصية نحتية لأبطال أو لملوك، كما الحال في أيامنا هذه بوجه خاص. بيد أنّ النحت تمكن من إبداع أعمال ممتازة، حتى في المضمار الديني. ولن أذكِّر بهذا الصدد إلَّا بأعمال ميكلانجلو[117]. فالمرء لا يمل من تأمل تمثاله المسيح الميت، وله نسخة مصبوبة في قاعة العرض الملكية ببرلين. وتمثال مريم، في كنيسة العذراء ببروج Bruges، عمل أخاذ، لكن ليس هناك إقرار عام بأصالته؛ غير أنَّ ما سحرني بوجه خاص هو ضريح الكونت دي ناسو[118] في بريدا Bréda: إذ نرى الكونت فيه ممدداً، بجانب زوجته، على بلاطة من الرخام الأسود، بينما التمثالان، وكلاهما بالحجم الطبيعي، من المرمر الأبيض؛ وعلى حوافي البلاطة يقف ريغولوس[119] وهنيبعل[120] وقيصر[121]، ومحارب روماني يحمل فوق رؤوسهم بلاطة أخرى شبيهة بتلك التي في الأسفل. وليس أكثر إثارة للاهتمام من رؤية شخص مثل قيصر بإزميل ميكلانجلو. غير أنَّه، فيما يتعلق بالموضوعات الدِّينيَّة، لم يكن هناك غناء عن كل روح معلم مثل ميكلانجلو وكل قوَّة خياله وكل مقدرته وكل عمقه وجرأته لتحقيق الاتحاد، بمثل هذه الفرادة المنتجة، بين مبدأ النحت لدى الأقدمين وبين الداخلية الحية المميزة للفن الرومانسي. وبالفعل إن العاطفة المسيحية لم تتجه وبخاصة عندما كان قصدها التعبير عن حدوس وتصورات دينية، نحو شكل المثالية الكلاسيكي الذي يؤلف ماهية النحت بالذات وغايته الأسمى.

* * *

أما وقد وصلنا إلى هذه النقطة، فبوسعنا أن نغادر ميدان النحت لنطرق باب شكل من الفن له تصوراته ونمط تمثيله الخاص به، ويحتاج، علاوة على ذلك، إلى مادة حسية أخرى لتنفيذ إبداعاته. فالشيء الذي كان يحتل نقطة المركز في النحت الكلاسيكي كان الفردية الجوهرية من حيث هي إنسانية، وكان هذا النحت يعلي من شأن الهيئة الإنسانية إلى حدّ كان يرى معه فيها تجسيد الجمال بالذات ويستخدمها لتمثيل الإلهي. غير أنَّ الإنسان، كما هو ممثَّل هنا، إن بشكله وإن بمضمونه، ليس هو الإنسان التام، العيني تماماً فنزعة الفن إلى التشبيه[122] تبقى غير كاملة في النحت القديم. وبالفعل، إنَّ ما يفتقر إليه هو، من جهة أولى، الإنسانية في شموليتها الموضوعية والمتماهية مع مبدأ الشخصية المطلقة في آنٍ معاً، ومن الجهة

الثانية، ما يُسمَّى عادة بالإنساني، أي الفردية الإنسانية، بنقاط ضعفها وخصوصياتها واحتمالاتها ونزواتها الإرادية وطبيعيتها المباشرة وأهوائها، إلخ، وباختصار، كل ما ينبغي أن يدرج في الشمولي كيما يتحقق حضور الفردية الكاملة، الذات الجامعة، المتقدمة في دائرة واقعها اللامتناهية.

إنَّ أحد هذه العناصر، وبالتحديد الإنساني في مظهره الطبيعي مباشرة، يمثَّل في النحت الكلاسيكي في أشكال يديم بها الحيوانية: بشر ــ حيوانات، فونات، إلخ، دونما صلة البتة بالذاتية، ودونما تصور لهذه الذاتية باعتبارها نفياً لهذه الحيوانية؛ ومن جهة أخرى يتجه النحت من تلقاء نفسه نحو الخصوصي والخارجي، فيتبنى الأسلوب الممتع أو المبهج، في آلاف من الإبداعات الأريبة والذكية التي غايتها الأولى الإرضاء والإلهاء وابتعاث الفرح والمتعة. وبالمقابل، فإنَّه يفتقر إلى مبدأ العمق ولاتناهي الذاتي، والتصالح الداخلي للروح مع المطلق، والاتحاد الفكروي للإنسان والإنسانية مع الله. صحيح أنَّ النحت المسيحي يدخل على الفن المضمون الذي ينطوي عليه هذا المبدأ، لكن آثاره تظهر، أول ما تظهر، أنَّ النحت لا يصلح لتحقيق هذا المضمون، وإنَّ هذا التحقيق يقتضي تدخل فنون أخرى يكون في متناولها، لهذه الغاية، وسائل أكثر فعالية. وبوسعنا أن نطلق على هذه الفنون الأخرى، بحكم كونها أقرب الفنون إلى الشكل الفني الرومانسي بوجه عام، اسم الفنون الرومانسية.

المشاكي جمع مشكاة Niche: كوة في الحائط غير نافذة يوضع فيها تمثال أو زهرية. «م».

فيدياس: منأشهرنحاتيالإغريق، كلفهبيريكليسبتزيينمعبدالبارثنونوتولىالإشرافعلىبنائهفوقالأكروبول، يُنسبإليهعددمنالتماثيلالمشهورة، ومنهاتمثالزفس(٤٩٠ــ٤٣١ق.م). «م».

فرانتزجوزيفغال: طبيبألماني(١٧٥٨-١٨٢٨م)، مؤسسعلمفراسةالدماغ. «م».

بيريكليس: أعظمرجالالدولةفيأثينا(نحو٤٩٥ــ٤٢٩ق.م)، تزعمالحزبالديمقراطيوأدارشؤونالحاضرةأكثرمنربعقرن(٤٦٠ــ٤٢٩) فبسطسيادتهاعلىسائرالمدن، وازدهرتالآدابوالفنونفيعهده، وشيدالبارثنون، وارتبطاسمهبأزهىالعصورالإغريقية. «م».

أفلاطون: أعظمفلاسفةالإغريق(٤٢٨ــ٣٤٨ق.م)، تلميذسقراطوأُستاذأرسطو، لهمحاورات، أشهرها«الجمهورية» و«المأدبة»، وضعهابلسانسقراط، وأقامفلسفتهعلىأساس«نظريةالأفكار» التيبموجبهاتكمنالحقيقةلافيالظاهراتالعارضةوالزائلةوإنَّمافيالأفكارالتيهيسابقةلوجودالكائنوالتيهيلهبمثابةمثال، وهويعتربحكمذلكمؤسسالمثاليةالموضوعية، وقدكانلهأثركبيرفيتطورالفلسفةالمثالية. «م».

سوفوكليس: شاعرومؤلفمسرحيإغريقي(نحو٤٩٦ــ٤٠٦ق.م)، لميبقلنامنتمثيلياتهسوىسبع(أنتيغونا، أليكترا، التراخينيات، أوديبملكاً، أوديبفيكولونا، أجاكسيوس، فيلوكتيتس)، خطابفنالمسرحخطوةكبيرةإلىالأمامبتقليصهدورالجوقةوبإدخالهممثلاً ثالثاً علىالحدثالمسرحي، وقدأحلالثلاثيةالمترابطةمحلالثلاثيةالحرة. «م».

ثوقيديدس: مؤرخ وقائد يوناني (نحو ٤٦٥ ــ ٣٩٥ق.م)، مؤلف «تاريخ حرب البيلوبونيز» التي اشترك فيها وأرخ لها بلا تحيُّز، يعتبر أصدق المؤرخين القدامى وأعمقهم. «م».

كزينوفونتيس: مؤرخ وفيلسوف وقائد إغريقي (نحو ٤٣٠ ــ ٣٥٥ق.م)، كانمن تلاميذ سقراط، اشتهر بكتاب «الرحلة» (أناباز)، وفيه وصف مسيرتهبعشرة آلاف مقاتل من الفرات إلى البحر الأسود. «م».

سقراط: فيلسوف إغريقي (نحو ٤٧٠ ــ ٣٩٩ق.م)، ابن النحات سوفرونسكوس، لم يكتب كتباً، وكان مناهضاً للتعليم الدوغمائي، ويقوم منهجه على حمل محاوريه على اكتشاف الحقيقة من خلال طرح الأسئلة عليهم (التهكم) وبإرغامهم على الاهتداء بأنفسهم إلى تناقضاتهم (الجدل). كان عدواً للسفسطائية (بروتاغوراس وغورجياس) وللطغيان، فاتهم بالزندقة وحكم عليه بالإعدام بشرب السم، وكان شعاره: اعرف نفسك. «م».

الألعابالأولمبية: ألعاب كانت تُقام لدى الإغريق كل أربعة أعوامقرب أولمبيا، ابتداءً من سنة ٧٧٦ق.م على شرف زفسالذي كان له مذبح في أولمبيا. «م».

فرينا: غانية يونانية من القرن الرابع ق.م، اتخذها براكسيتيلس نموذجاً له للتماثيل التي نحتها لأفروديت، اتهمت بالزندقة، لكن أعضاء المحكمة العليا الأثينية

برّؤوها لجمالها وحسنها المنقطع النظير. «م».
يوهان يواكيم ونكلمان: عالم عاديات ألماني (١٧١٧ ــ ١٧٦٨م)، درسآثار العصرين الإغريقي والروماني، وكان من دعاة الكلاسيكية الجديدة. «م».
نسبة إلى إيجينيا: جزيرة يونانية، وكانت في ما غبر من الأيام منافسة أثينا، وكان فيها معبد عظيم يعرف باسم أفايا، وقد نقلت منحوتاته إلى متحف التماثيل بميونيخ. «م».
توماس بروس كونت دي إلجن: دبلوماسي إنكليزي (١٧٦٦ ــ١٨٤١م)، نقل إلى المتحف البريطاني قسماً من منحوتات البارثنون. «م».
بطرس كامبر: عالم تشريح وطبيعيات هولندي (١٧٢٢ ــ ١٧٨٩م)، كان أول من حاول أن يقيس درجة الذكاء بحسب فتحة الزاوية الوجهية. «م».
فريدريش بلومنباخ: طبيب وعالم طبيعياتألماني (١٧٥٢ ــ ١٨٤٠م)، من مؤسسي الأنتروبولوجيا. «م».
هرقل، وهو عند الإغريق هيراقليس: مارد يجسد القوَّة، ابن زفس من ألكمينيا، قتل زوجته ميغارا، فعوقب بأداء اثنتي عشرة مهمة هي من أصعب ما يمكن تصوره. أنهى حياته انتحاراً بحرق نفسه على جبل أوتا بعد أن عانى ألماً لا يطاق من رداء نيسوس المسحور. «م».
مينرفا: إلهة الحكمةوالصناعات عند اللاتين، وتقابلها عند الإغريق أثينا. «م».
الفونوس وجمعها فونات: من أشباه الآلهة لدى الإغريق، وإله ريفي لدى الرومان وحارس القطعان. «م».
باخوس: الاسم الذي أطلقهالرومان على ديونيسيوس، وهو إله الخمر والكرمة عند الإغريق، وأصلهفينيقي. «م».
يشير هيغل هنا إلى تمثال موجود في ميونيخ، ويمثل فونوس وهو يحتضن باخوس ويرنو إليه بنظرة ملؤها الحب والحنان.
مرقس أوريليوس: أمبراطور روماني (١٢١ ــ ١٨٠)، خلف أنطونيتوس، آباه بالتبني. حارب البرابرة والفرثيين، وله كتاب باليونانيةيعرف باسم الأفكار، وفيه عرض للجانب الأخلاقي من الفلسفة الرواقية. «م».
بيلوبس: في الميثولوجيا الإغريقية ابن تانتالوس، ملك ليديا، قتله أبوه وقدم لحمه للآلهة في وليمة أقامها لهم. وقد أحياه زفس من جديد. «م».
فريدريش فون شيلر: كاتب ألماني(١٧٥٩ ــ ١٨٠٥م)، له مآسٍ تاريخية وأشعار غنائية. وتقع مسرحياتهفي منتصف الطريق بين المأساة الكلاسيكية والدراما الشكسبيرية، وكان تأثيرهكبيراً على الكُتَّاب المسرحيين الرومانسيين. «م».
يوهان ولفغانغ فون غوته: كبير كُتَّاب ألمانيا (١٧٤٩ ــ ١٨٣٢م)، أحد رواد حركة «العاصفة والانطلاق» المناوئة للعقلانية والكلاسيكية في روايته آلام فرتر، ولكنَّه ما لبث أن تطور باتجاه فن أكثر كلاسيكية وطرق الأنواع الأدبية كافة من شعر ورواية ومسرح وسيرة ذاتية. له في الشعر الديوان الغربي والشرقي، وفي المسرح فاوست، وفي الرواية فلهلم مايستر، وفي السيرة الذاتية الشعر والحقيقة. «م».
فينوس: إلهة الحب عند الرومان، وتقابلهاعند الإغريق أفروديت. «م».
ميديشيس: أسرة إيطالية حكمت فلورنسا في القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر، وهو أيضاً اسم قيلا مشهورة في روما، وفيها تمثال رائع الجمال لفينوس. «م».
باللاتينية في النص. «م».
هيون دي بوردو: بطل أنشودة بطولة فرنسية من مطلع القرن الثالث عشر يفوز بالحسناء إسكلارموندا بمساعدة الجني القزم أوبيرون. «م».
هيرودوتس: مؤرخ إغريقي لقب بأبي التاريخ (نحو ٤٨٤ ــ ٤٢٠ق.م)، كان من كبار الرحالة، وله كتاب التواريخ، وفيه يقيممعارضة بين ما يسميه بالعالم البربري (المصريين، الميديين، الفارسيين) وبينالحضارة الإغريقية. «م».
جيجس: ملك ليديا (نحو ٦٨٧ ــ ٦٥٢ق.م)، تقول الإسطورة: إنَّ خاتمه كان يملك قدرة سحرية على أن يجعله لا منظوراً. وقد خلع كاندول ومات وهو يقاتل دفاعاً عن مملكته ضد القيميريين والليقيين. «م».
الليديون: نسبة إلى ليديا، وهي من بلدان آسيا الصغرى القديمة، اشتهرت بملكها كريزوس الذي كان أغنى ملوكها وآخرهم قبل سقوطهابأيدي الفرس. «م».
كاندول: ملك ليديا، قتله جيجس في حوالي سنة ٦٨٥ق.م. «م».
آمور: إله الحبعند الإغريق، يقابله كوبيدون لدى الرومان، وكان يمثل بطفل بريء. «م».
برسيوس: في الميثولوجيا الإغريقية بطل وابن زفس وداناتيه، قطع رأس ميدوزا، وتزوج أندروميدا وصار ملك تيرنثيا وأسس ميقينيا. «م».
تيزيوس: في الميثولوجيا الإغريقية بطل وابن إيجيوسوملك أثينا، شق طريقه عبر متاهة كريت بفضل الخيط الذيمدته له آريانه، ابنة مينوس، وقتل المينوتور، الوحش الذي كانيتغذى بلحم البشر. وإلى تيزيوس يعزو المؤرخون الإغريق تشريع أثيناالأول. «م».
أياسون (وقد شاعت ترجمته باسم جاسون): في الميثولوجيا الإغريقية بطل من تساليا، ابن إيزون، ملك إيولكوس، سلبه بلياس عرش أبيه، فقاد الأرغنوت للفوز بالجزة الذهبية في بلاد كولخيدا التي عاد منها بزوجته ميديا. «م».
الفوناتومفردها فونوس، وقد تقدَّم شرحها. «م».
الساتيرات وواحدها ساتير أو ساتيروس: آلهة ثانوية عند الإغريق، كانت تصاحب باخوس، وتمثل على شكل تيوس، وترمز إلى الفجور والمجون. «م».
الباخوسيات: كاهنات باخوس، وقد صرن رمزاً للتهتك. «م».
أفروديت: إلهة الجمال والحب عند الإغريق، وتقابلها عند الرومان فينوس، وعند الفينيقيين عشتروت. «م».
بالاس: لقب الآلهة أثينا. «م».
جونون: إلهة رومانية، وهي عند الإغريق هيرا، زوجة جوبيتر وإلهة الزواج. «م».
ديانا: إلهة رومانية، ابنة جوبيتر ولاتونا، وتقابلها عند الإغريق أرتميس. استحصلت من أبيها وعداً بألّاتتزوج أبداً، وأعطاها جوبيتر قوساً ونشاباً وموكباً من العرائس الجنيات، وجعلها ملكة الغابة. وكان شاغلها الأول الصيد. «م».
كيريس: إلهة الزراعة عند الرومان، وتقابلها عند الإغريق ديمتريا. «م».
عرائس الوحي، وهن عند الإغريق تسع، وكلهن من بناتزفس، وهن ملهمات الفنون. «م».

جوبيتر: هو الاسم الروماني لكبير آلهة الإغريق زفس. «م».

مارس: في الميثولوجياالرومانية إله الحرب والزراع. ويقابله عند الإغريق آريس. «م».

تشباين: أسرة من الرسامين الألمان من القرن الثامن عشر. «م».

يوهان غوتفريد هردر: كاتب ألماني (١٧٤٤ ــ ١٨٠٣م)، من رواد حركة «العاصفة والانطلاق»، مؤلف كتاب أفكار حول فلسفةتاريخ الإنسانية. «م».

كرستوف مارتن فايلاند: كاتب ألماني (١٧٣٣ ــ ١٨١٣م)، كان له، بأشعاره ومقالاته وقصصه، تأثير عميق على غوته والكُتَّاب الألمان. «م».

آخيل: منأشهر الأبطال الهوميريين، قتل هكتور في حصار طروادة، لأنَّهقتل صديقه باتروكلس، وأصيب بدوره بسهم قاتل في عرقوبه رماهبه باريس. والإلياذة تروي قصته بالتفصيل. «م».

الإسكندر الكبير: من كبار الفاتحين في التاريخ (٣٥٦ ــ ٣٢٣ق.م)، ملك مقدونيا وتلميذ أرسطو، أخضع اليونان واجتاز مضيق الدردنيل وكسر الفرس واستولى على صور ومصر وأسس الإسكندرية، ثم اجتاز الفرات ودجلة، واستولى على بابل وأحرق برسيبوليس، ووصل إلى نهر السند، غير أنَّ الأمبراطورية التي أسسها لم تعش بعد وفاته وهو في الثالثة والثلاثين، فتقاسمها قادته. «م».

نابليون الأول: أمبراطورالفرنسيين (١٧٦٩ ــ ١٨٢١م)، فاتح مصر وإيطاليا، له انتصارات مدوخةفي حربه ضد عدة دول أوروبية مجتمعة، هزم في معركةواترلو سنة ١٨١٥م، ونفي إلى جزيرة القديسة هيلانة حيث توفي. «م».

فريدريك الثاني أو الكبير: ملك بروسيا (١٧١٢ ــ ١٧٨٦م)، رجل حرب وإدارة بارع، باني مجد بروسيا وعظمتها، محب للأدب، وله بعض كتابات فلسفية، وقد استقدم إلى قصره في سان ــ سوسي فولتير وغيره من مشاهير الكُتَّاب والعلماء. وكان مثال «المستبد المستنير» في القرن الثامن عشر. «م».

زفس: كبير الآلهة عند الإغريق، ابن كرونوس وريا، إله الصاعقة، خلع كرونوس وجعل مقامه في جبل الأولمب، وكانأشهر معابده في اليونان دودونا. ويقابله عند الرومان جوبيتر. «م».

كليوباترا: اسم لسبع ملكات مصريات، أشهرهن على الإطلاق هي كليوباترا السابعة المولودة في الإسكندرية (٦٩ ــ ٣٠ق.م)، وملكة مصر بين (٥١ و٣٠ق.م. وقد سحر جمالها يوليوس قيصر ثم أنطونيوس وأنجبت منهما أربعة أولاد، وعرف حكم اللاجيين في عهدها أوج ازدهاره، ويُقال: إنَّها انتحرت بلدغة ثعبان بعد هزيمة أنطونيوس في معركة أكتيوم. «م».

إينيوفسكونتي: عالم عاديات إيطالي (١٧٥١ ــ ١٨١٨م)، مؤلف الأيقونوغرافيا القديمة. «م».

آريانه: في الميثولوجيا الإغريقية، ابنة مينوس وباسيفائيه. أعطت تيزيوس، الذي قدم إلى كريت لقتل المينوتور، خيطاً اهتدى به إلى منفذ المتاهة وقتل الوحش. لكنَّه هجر آريانه في جزيرة ناكسوس. «م».

أبولون: إله النُّور والفنونوالتنجيم عند الإغريق، ابن زفس وليتو، وكان له في دلفيهيكل ووسيط وحي. «م».

عطارد: إله التجار واللصوص والمسافرين عند الرومان، ابن جوبيتر، ويقابله عند الإغريق هرمس. «م».

إسكولابيوس: إله الطب عند الرومان، ويقابله عند الإغريق إسكليبيوس. «م».

هيجيا: في الميثولوجيا الإغريقية إلهة الصحة وابنة إسكولابيوس. «م».

إسبيرانسا: إلهة الأمل والرجاء. «م».

نبتون: في الميثولوجيا الرومانية إله البحر وشقيق جوبيتر، كان يحبس في قصره في قاع البحر الخيول البحرية التي تجر عربته فوق الأمواج، ويقابله عند الإغريق بوسيدون. «م».

بروسربينا: إلهة الزراعة عندالرومان، ملكة العالم السفلي، ابنة جوبيتر وكيريس، اختطفها بلوتون، ملكالعالم السفلي، وتزوجها. «م».

لاوكون: في الميثولوجيا الإغريقية، ابن بريام وكاهن أبولون في طروادة، خنقه وأبناءه ثعبان هائل. وهذه القصة هي موضوع مجموعة نحتية مشهورة تعود إلى القرن الأول ق.م، وهي موجودة في الڤاتيكان. «م».

إيولا: في الميثولوجيا الإغريقية ابنة أورينوس، ملك أوخاليا، اختطفها وتزوجها هيراقليس. «م».

الهبغريف: حيوان خرافي مجنح نصفه حصان ونصفه الآخر كالغرفين. «م».

ملياغروس: بطل إغريقي من مقاطعة إيتوليا، من جماعة الأرغونوت الذين قادهم إياسون للفوز بالجزة الذهبية. «م».

رومولوس: مؤسس روما وملكها الأول ومعطيها اسمها. «م».

روموس: شقيق رومولوس، وقد لقي مصرعه على يده. «م».

السنتورات، وواحده السنتور، وباللفظ اليوناني قنطورس: كائن خرافي، نصفه إنسان ونصفه حصان، كان يعيش، حسبما جاء في الأساطير، في تساليا. «م».

ليقوميدس: ملك الدولوبيين، أخفت تيتيس لديهابنها آخيل. «م».

أومفال: في الميثولوجيا الإغريقية ملكة ليديا، تزوجت من عبدها هيراقليس، ولهذا تمثله الأسطورة وهو يغزل عند قدميها وكأنَّه امرأة. «م».

ميرون: نحات إغريقي، من مواليد الربع الثاني من القرن الخامس ق.م، لهتمثال رامي القرص، الموجود في متحف تيرم في روما.

أي الفن والعصر القديم. «م».

بلوتون: في الميثولوجياالرومانية: ملك العالم السفلي وإله الأموات، وشقيق جوبيتر ونبتون، وزوجبروسربينا، وهو عند الإغريق هادس. «م».

سيرابيس أو سارابيس: اسم إله إغريقي أدخل إلى مصر في عهد البطالمة في محاولة للتوفيق بين الديانتين الإغريقية والمصرية، وقد رفعه الرومان إلى مستوى زفس. «م».

الكاريتات: إلهات إغريقيات ثلاث، يشخِّصن أجمل ما في الجمال، ويعرفن باسم الحسناوات، وأسماؤهن آغلياوثاليا وأوقروسينا. «م».

الهورات وواحدتهن الهورا: إلهات الطقس والفصول والمواسم لدى الإغريق. «م».

يجب أن نميز بينالنقش Relief وبين النقش القليل النتوء أو الممسوح أو النقيشة Bas-Relief وبين النقش الشديد النتوء Haut-Relief. «م».

البلفيدير: جناح في القاتيكان بني في عهد إينوشنسيوس الثامن ويوليوس الثاني، يضم مجموعة غنية من التماثيل القديمة، ومنها تمثال أبولون المنسوب إليه. «م».
غوتولد أفراييم ليسنغ: كاتب ألماني(١٧٢٩ ــ ١٧٨١م)، أدان في كتاباته النقدية تقليد الكلاسيكية الفرنسيةالتي عارضها بشكسبير واقترح جمالية مسرحية جديدة وطبقها في تمثيلياتهالبورجوازية والفلسفية (ناتان الحكيم، ١٧٧٩).
بالإنكليزية في النص: «قدراً كبيراً من الغثاثة». «م».
بوليكليتس: نحات ومعمار إغريقي من القرن الخامس ق.م، واضع نظرية التناسب، وهي من الأُسس التي قامت عليها الكلاسيكية. «م».
هيرا: إلهة الزواج عند الإغريق، زوجة زفس، وتقابلها عند الرومان جونونالتي جعلوا منها رمز سيادة الأُم. «م».
كاستور وبولوكس: بطلان إغريقيان ميثولوجيان، ابنا زفس وليدا، وشقيقا هيلانة وكليتمنسترا، انتقلا إلى السماء وشكَّلا برج الجوزاء المعروف أيضاً باسم برج التوأمين. «م».
براكسيتيلس: نحات إغريقي (نحو ٣٩٠ــ ٣٣٠ق.م)، اشتهر بالتمثال الذي نحته لأفروديت والذي صارنموذجاً يحتذى للعصر الهلنستي. «م».
نسبة إلى نيوبيا، وهي ملكة فريجيا الأسطورية، سخرت من ليتو، والدة أبولون وأرتميس، لأنَّه ليس لها سوى هذين الولدين، فانتقما لأُمّهما بأن قتلا رمياً بالسهام أبناء نيوبيا السبعة وبناتها السبع. وقد مسخ زفس نيوبيا إلى تمثال باكٍ. «م».
بوبليوسفرجيليوس مارو: شاعر لاتيني (نحو ٧٠ ــ ١٩ق.م)، كانصديقاً لأوكتافيوس، وله ملحمة قومية كبرى تعرف باسم الإلياذة، وقدقضى نحبه قبل أن ينجزها، وحاكى فيها هوميروس وثيوقريطس، وكانتأثيره عظيماً في الأدب اللاتيني والآداب الغربية، وقد تشكَّلتحول ذكراه جملة من الأساطير. «م».
الشدوف جمع شدف: الشخص أو الشيء يرى من بعيد. «م».
لودفيغتييك: روائي وعالم جمال ألماني (١٧٧٣ ــ ١٨٥٣م)، وجه الرومانسيةالألمانية نحو الغرائبية. «م».
بيغاسوس: في الميثولوجيا الإغريقية جواد مجنح، ولد من دم ميدوزا وقتله برسيوس، وكان بضربة من حافره قد فجَّر نبعاً، فجعل منه الإغريق رمز الإلهام الشعري. «م».
بلاتيئيس: مدينة يونانية قديمة في مقاطعةبيوسيا هزم فيها الفرس في معركة ٤٧٩ق.م. «م».
بوزانياس: جغرافي ومؤرخ إغريقي من القرن الثاني بعد الميلاد، مؤلف وصف اليونان. «م».
هيكاتا: إلهة إغريقية ــ رومانية، قمرية وبحرية، مثلثة الرؤوس. «م».
أورفيوس: في الميثولوجيا الإغريقية شاعر منشد، له دور في الملحمة الهوميرية، نزل إلى العالم السفلي بحثاً عن زوجته، وله مغامرات كثيرة. «م».
أثينا: إلهة الفكر والفن والعلم والصناعة عند الإغريق، ابنة زفس، وكانت تعرف أيضاً باسم بالاس. «م».
باليونانية في النص: حَفَر، حَفر. «م».
لوقيوس موميوس: قنصل روماني في عام ١٤٦ق.م، حل الرابطة الأخية، ونهبكورنثيا، وجعل من اليونان ولاية رومانية. «م».
جبهارد بلوخر فون فالشتاف: ماريشال بروسي (١٧٤٢ ــ ١٨١٩م)، هزمه نابليون في لينيي سنة ١٨١٥م، لكنَّه استطاع مع ذلك الوصول في الوقت المناسب لنجدة ويلنغتون في واترلو. «م».
مارتن لوثر: لاهوتي ومصلح ديني ألماني (١٤٨٣ ــ ١٥٤٦م)، ابن فلاح، أستاذ فلسفة في جامعة أرفورت (١٥٠٥م)، راهب أوغسطيني (١٥٠٥م) ثم كاهن ودكتور في اللاهوت، عارض بيع صكوك الغفران، ونشر في ١٥١٧م الأطروحات الخمس والتسعين التي كانت بمثابة البداية لحركة الإصلاح البروتستانتي، حرمه البابا، فردَّ بأن أحرق علناً صك دعوته إلى العودة إلى حضن الكنيسة، وترجم التوراة إلى الألمانية وتزوج سنة ١٥٢٥م. عارض اللامعمدانيين والفلاحين الثائرين خلال حرب الفلاحين الكبرى (١٥٢٥م). وقد عبرت مذاهبه عن الصراع بين الرؤية البورجوازية الصاعدة للعالم وبين الرؤية الإقطاعية والكنسية الآفلة. «م».
سكوباس: نحات إغريقي (نحو ٤٢٠ ــ ٣٥٠ق.م)، نحت نقيشات ضريحموزولوس، ملك كاريا. «م».
الجزع: ضرب من العقيق يصلح للنقش عليه. «م».
أوليسيس، وباليونانية أوذيسوس: بطل إغريقي، وملك إيثاكي الخرافي، وأحد الأبطال الرئيسيين في حرب طروادة، وهوالذي اقترح حيلة الحصان الخشبي، وعودة أوليسيس إلى وطنه إيثاكيهو موضوع الأوذيسة الهرميرية، فقد شاء له سوء الطالع أنيضل من شاطئ إلى شاطئ، ولم يقيض له الرجوع إلَّا بعد عشر سنوات فقتل جميع الذين طمعوا في عرشهوفي زوجته بينيلوبه. «م».
إيميليوس بولوس: قنصل روماني سنة ٢١٩ق.م، قتل في الحرب ضد هنيبعل سنة ٢١٦ق.م. «م».
فريدريك كرويزر: فيلسوف ألماني (١٧٧١ ــ ١٨٥٨م)، له دراسات في الميثولوجيا والتاريخ لدى الإغريق والرومان، وكتاب يستشهدبه هيغل مراراً وهو الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم. «م».
أتيكا: شبه جزيرة في اليونان تقع فيها أثينا. «م».
كتاب القوانين. «م».
انظر الفقرة عن «انعدام الوضع» في فكرة الجمال، الجزء الثاني، ص١٦٩ ــ ١٧٠. «م».
إيزيس: في الميثولوجيا المصرية، إلهة الزواجوالأسرة، أخت أوزيريس وزوجته ووالدة حوريس. «م».
حوريس: إله شمس في الميثولوجيا المصرية، كان يمثل بصقر، أو بإنسان له رأس صقر. «م».
نسبة إلى أتروريا، وهي مقاطعةفي إيطاليا القديمة تقابلها اليوم توسكانا، وقد أنشأ فيها الأتروريونفي القرن الثامن ق.م عدداً من الحاضرات الغنية والقوية، وقد بسطوا هيمنتهم على روما في القرن السابع ق.م، وازدهرت حضارتهم فيها. «م».
رسمي: نسبة إلى فن الرسم Pictural. «م».
بيتر فيشر: نحات ألماني ينتمي إلى أسرة من مشاهير النحاتين في نورمبرغ (نحو ١٤٦٠ ــ ١٥٢٩م)، ناحت مذخر كنيسة سيبالد في نورمبرغ. «م».
ميكلانجلو بيوناروتي: رسام ونحات ومعمار وشاعر إيطالي (١٤٧٥ ــ ١٥٦٤م)، لا يضاهيهأحد بقوَّة تصاميمه وأصالتها، وأعماله تثير الدهشة بتنوعها وعظمتهامعاً، بنى

قبة كنيسة القديس بطرس بروما ورسم جداريات كنيسةالسكستين ونحت تمثال موسى، إلخ. «م»

هو غليوم الأول الملقب بالصامت: أمير هولندا (١٥٣٣ ــ ١٥٨٤م)، نظم ثورة الأقاليم المتحدة على إسبانيا ولقي مصرعه غيلة. «م».

مرقسأتيليوس ريغولوس: قائد روماني، اشتهر بولائه وتفانيه، وقنصل سنة ٢٥٦ق.م. أسره القرطاجنيون في الحرب البونية الأولى، وأرسلوه، بناءً علىكلمة شرف منه، إلى روما ليقترح على مجلس الشيوخ تبادلالأسرى، لكنَّه حثّ مجلس الشيوخ على عدم قبول الاقتراح، وقفل راجعاً إلى قرطاجنة وفاءً منه بعهده، فعذب هناك حتىالموت. «م».

هنيبعل: قائد ورجل دولة قرطاجني (٢٤٧ ــ ١٨٣ق.م)، ابن هملقار بركة، اجتاح إسبانيا، حليفة روما، وأشعل نار الحرب البونية الثانية، واجتاز إيطاليا عن طريق الألب وقهر الرومان في مواقع متتالية، لكنَّه لم يتمكن من مباغتة روما، فاستدعي إلى قرطاجنة، ومنها هرب إلى الشرق حيث عمل في خدمة أنطيوخوس الأكبر. انتحر في النهاية ليفلت من أيدي الرومان. «م».

قايوس يوليوس قيصر: من أعظم رجالالدولة الرومان (١٠١ ــ ٤٤ق.م)، التزم جانب العامة ضدبومبيوس، وغزا غاليا، وأقام كليوباترا على عرش مصر، وانفرد بالحكمبعد تخلصه من بومبيوس وسائر خصومه، وأصلح مؤسسات الدولة الرومانية، وتآمر ضده الأرستقراطيون واغتالوه في داخل مجلس الشيوخ، وهو فضلاً عن ذلك كاتب ومؤرخ. «م».

التشبيه Anthropomophisme: خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان. «م».

# كشاف عام

**رف 404**
t.me/Rff404

## أ

الآثار الإيجينية: 166، 167، 168.

الآثار الفنية الأتروروية: 169.

آخيل: 101، 119، 120.

آريان: 92.

آريانه:92، 108.

آريس: 99.

آغليا: 125.

آلام فرتر (غوته): 78.

آلهة الفن الكلاسيكي الإغريقية: 103.

الآلهة المصرية: 159.

آلهة النحت: 104.

آمور: 91، 118.

إبليس: 75.

أبولون: 109، 114، 115، 119، 120، 124، 130، 131، 134، 138، 139.

الأتروريون: 166.

أتيكا: 158.

أثينا (الإلهة): 68، 93.

أثينا: 92، 46، 54، 126، 145، 158.

الأثينيون: 145.

أجاكسيوس (سوفوكليس): 46.

الأدب اللاتيني: 135.

أدروميدا: 92.

أرتميس: 93، 134.

أرسطو: 46، 101.

الأرض الرومانية: 170.

الأرغنوت: 92.

أروديت: 92.

إسبانيا: 175.

الأسبرطيون: 90.

إسبيرانسا: 109.

إسكلارموندا: 84.

إسكليبيوس: 109.

الإسكندر الكبير: 101، 149.

الإسكندرية: 101، 108.

إسكولابيوس: 109، 111.

الأصنام المصرية: 23.

الأعمال الكاملة (ونكلمان): 72.

الأعياد الباخوسية: 153

الإغريق/ إغريقي: 22، 23، 45، 47، 66، 67، 68، 71، 87، 90، 91، 93، 99، 107، 108، 109، 111، 112، 117، 121، 122، 125، 126، 132، 133، 134، 138، 141، 143، 145، 150، 152، 157، 162، 165، 174.

أفايا: 54.

أفروديت: 47، 78، 92، 118، 133.

أفكار حول فلسفة تاريخ الإنسانية (هردر): 100.

أفلاطون: 46، 159.

الأكروبول: 23.

أكروبول أثينا: 144.

الإلهات الإغريقيات: 118

الألب: 175.

إلجن (اللورد): 55

الألعاب الأولمبية: 47، 110، 139.

ألكمينيا: 67.

الألمان/ألماني: 40، 53، 76، 78، 100، 130، 138، 148، 157، 174.

الإلياذة: 101، 135.

الأكروبول: 23.

أليكترا (سوفوكليس): 46.

أنتيغونا (سوفوكليس): 46.

أنطونيتوس: 74، 108.

أنطيوخوس الأكبر: 175.

إنكلترا: 56.

الإنكليز/ إنكليزي: 55.

أوبيرون: 84.

أوخاليا: 116.

أوديب في كولونا (سوفوكليس): 46.

أوديب ملكاً (سوفوكليس): 46.

الأوذيسة الهوميرية: 152.

أورفيوس: 144.

أوروبا: 55.

أورينوس: 116.

أوزيريس: 164.

الأوغسطينيون: 148.

أوقروسينا: 125.

أوكتافيوس: 135.

أولمبيا: 47.

أوليسيس: 152.

أوليسيس= أوذيسوس

أومفال: 120.

إياسون: 92، 117.

إيتوليا: 117.

إيثاكي: 152.

أيجينيا: 54، 144.

الإيجينيون: 144، 169.

إيجيوس: 92.

إيزون: 92.

إيطاليا: 102، 166، 175.

الإيطاليون/ إيطالي: 78، 108، 174.

الأيقونوغرافيا القديمة (فسكونتي): 108.

إيليس: 126.

إيميليوس بولوس: 153.

إينوشنسيوس: 130.

أينيو فسكونتي= فسكونتي

إيولا: 116.

أيولكوس: 92.

## ب

بابل: 101.

باتروكلس: 101.

باتوس: 119.

باثنون أثينا: 55.

باخوس الهندوسي: 71، 92، 93، 107، 115، 119، 124.

الباخوسيات: 92.

البارثنون= معبد البارثنون

باريس: 101، 165.

باسيفائيه: 108.

بالاس بلاتيئيس: 93، 109، 111، 112، 124، 125، 144، 145.

البحر الأسود: 47.

البرابرة: 74.

براكسيتيلس: 47، 133، 150.

براندنبورغ: 138.

برسلو: 148.

برسيبوليس: 101.

برسيوس: 92، 138.

برلين: 138، 148، 174.

بروتاغوراس: 47.

بروج: 174.

بروسربينا: 112، 123.

بروسيا: 102، 148.

البروسيون: 148.

بريام: 114.

بريدا: 175.

بسوركتونوس: 121.

البطالمة: 123.

بلاتيئيس: 143.

البلفيدير: 130.

بلوتون: 112، 123.

بلياس: 92.

البنادقة: 126.

بوبليوس فرجيليوس مارو= فرجيليو

بوزانياس: 143.

بوسيدون: 111.

بولوكس: 133.

بوليكليتس: 146، 150.

بومبيوس: 175.

بيتر فيشر: 174.

بيريكليس: 23، 46.

بيغاسوس: 138.

بيلوبس: 75.

بينيلوبه: 152.

ت

تاريخ حرب البيلوبونيز (ثوقيديدس) 46.

تاريخ فن البناء لدى الإغريق (ماير): 23.

تاريخ فن البناء لدى القدامى (ماير): 151.

تانتالوس: 75.

التراخينيات (سوفوكليس): 46.

تركيا: 55.

تساليا: 92، 119.

تشباين: 100.

تشريع أثينا الأول: 92.

التعليم الدوغمائي: 47.

التماثيل الإغريقية: 54 .

التماثيل المصرية: 54، 77، 118.

التماثيل الهندوسية: 118.

تمثال أثينا: 145.

تمثال إيزيس: 164.

تمثال بلوخر: 148.

تمثال جوبيتر الأولمبي: 144.

تمثال رامي القرص: 121.

تمثال الفونوس: 71.

تمثال لوثر: 148.

تمثال مريم: 174.

تمثال المسيح الميت: 174.

تمثال موسى: 174.

تمثال مينرفا: 143.

توسكانا: 166.

توماس بروس كونت دي إلجن = إلجن (اللورد) تيتيس: 119.

تيرنثيا: 92.

تيزيوس: 92، 108.

تييك: 138.

## ث

ثاليا: 125.

ثورة الأقاليم المتحدة: 175.

ثوقيديدس: 46.

ثيوقريطس: 135.

## ج

جاسون = أياسون

جبل أوتا: 67

جامعة أوفورت: 148.

جبل الأولمب: 107.

جبهارد بلوخر فون فالشتاف: 148.

جزيرة القديسة هيلانة: 102.

جماعة الأرغونوت: 117.

جوبيتر: 93، 107، 109، 110، 111، 112، 114، 118، 123، 146.

جورج طرابيشي: 10، 11.

جورج فيلهلم فريدريش هيغل= هيغل

جونون: 98، 93، 109، 111، 118، 124، 125، 132.

## ح

الحجر اليماني: 153.

الحرب البونية الأولى: 175.

الحرب البونية الثانية: 175.

حرب طروادة: 152.

حرب الفلاحين الكبرى: 148.

حركة «العاصفة والانطلاق»: 78.

حركة الإصلاح البروتستانتي: 148.

الحضارة الإغريقية: 46.

حواء: 108.

حوريس: 164.

حول الأعمال النحتية الإيجينية من منظور تاريخ الفن (فاغنر): 168.

## د

دار مدارك: 9.

داناتيه: 92.

دجلة: 101.

الدراما الشكسبيرية: 76.

درب الجلجلة: 174.

درسدن: 123.

دروس في علم العاديات (راؤول روشيت): 165.

دلفي: 109.

دوسلدروف: 148.

الدول الأوروبية: 102.

الدولة الرومانية: 175.

الدولوبيون: 119.

ديانا: 93، 111، 124.

الديانة الإغريقية: 123.

الديانة المصرية: 123.

ديمتريا: 93.

الديوان الغربي والشرقي (غوته): 78.

ديونيسيوس = باخوس عند الرومان

ر

الرابطة الأخية: 147.

الرحلة (كزينوفونتيس): 47.

الروح الإغريقية: 131.

روما: 78، 118، 121، 123، 147، 149، 153، 166، 174، 175.

الرومان والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم (كرويزر): 157.

الرومان/روماني: 71، 74، 78، 91، 93، 107، 109، 112، 123، 132، 143، 147، 153 ، 157، 165، 175.

الرومانسية الألمانية: 138.

روموس: 118.

رومولوس: 118.

الرؤية الإقطاعية والكنسية الآفلة: 148.

الرؤية البرجوازية الصاعدة: 148.

ريا: 107.

ريغولوس: 175.

## ز

زفس: 23، 47، 67، 75، 92، 93، 107، 109، 110، 118، 123، 124، 132، 133، 134، 145.

## س

الساتيرات: 92، 119.

الساتيروس: 121.

سارابيس= سيرابيس

سان- سوسي: 102.

السفسطائية: 47.

سقراط: 46، 47.

سكوباس: 150.

السنتورات: 119.

السند: 101.

سوفرونسكوس: 47.

سوفوكليس: 46.

سيرابيس: 123.

## ش

الشرق: 175.

الشرقيون: 94.

الشعر والحقيقة (غوته): 78.

شكسبير: 130.

الشكل الفني الرومانسي: 177.

شيلر: 76.

## ص

صكوك الغفران: 148.

الصور الإغريقية: 158.

صور: 101.

الصينيون: 66.

## ض

ضريح الكونت دي ناسو: 175.

ضريح موزولوس: 150.

## ط

طروادة: 101، 114، 119.

## ظ

ظبية ديانا الصيادة: 116.

## ع

عرائس الوحي: 93.

عشتروت: 92.

العصر الإغريقي: 53.

العصر الروماني: 53.

العصر القديم: 149.

العصر المسيحي: 173.

العصر الهلنستي: 133.

العصر الوسيط: 144، 146.

العصور الإغريقية: 46.

عطارد: 109، 124.

علم العاديات: 97.

علم الفراسة: 18، 39، 41، 42.

علم فراسة الدماغ: 40.

علم النطاسة: 18، 39.

العمارة القوطية: 15.

العملة القيروانية: 119.

## غ

غال: 40.

غاليا: 175.

الغرائبية: 138.

غليوم الأول: 175.

غوته: 100، 121، 122.

غوتولد أفراييم ليسنغ= ليسنغ

غورجياس: 47.

## ف

الڤاتيكان: 107، 114، 130.

فاوست (غوته): 78.

فايلاند: 100.

الفرات: 47، 101.

فرانتز جوزيف غال= غال

الفرثيون: 74.

فرجيليوس: 135.

الفرس: 101.

الفرنسيون/ فرنسي: 84، 102.

فريجيا: 134.

فريدريش فون شيلر= شيلر

فريدريك الثاني: 102.

فريدريك كرويزر= كرويزر

فرينا: 47.

فستا: 93.

فسكونتي: 108.

فكتريكس: 125.

فكرة الجمال (هيغل): 162.

الفلاسفة الإغريق: 45، 46.

فلسفة الجمال (هيغل): 10.

الفلسفة الرواقية: 74.

الفلسفة المثالية: 46.

فلهلم مايستر (غوته): 78.

فلورنسا: 78، 111.

فليوكتيتس (سوفوكليس): 46.

الفن الأتروري القديم: 166.

الفن الإغريقي: 55، 101، 131، 167، 172.

فن التماثيل الشخصية: 171.

الفن الرمزي: 25، 44.

الفن الرومانسي: 25، 44، 118، 172، 176.

فن العمارة: 25، 134.

الفن الكلاسيكي: 25، 26، 44، 53، 54، 104، 118، 171.

فن المثال الكلاسيكي: 43، 44.

الفن المسيحي: 164.

الفن المصري: 49.

الفن المعماري: 95.

فن النحت: 96، 126.

فن الرسم (هيغل): 9.

فن العمارة (هيغل): 9.

فن النحت (هيغل): 9.

الفن الهيروغليفي: 50.

الفنانون الإغريق: 60، 120، 123، 125، 153، 157.

الفنون الرومانسية: 177.

فولتير: 102.

فون شلينغ: 168.

الفونات: 92، 105، 119.

فونوس: 121.

فيتنبرغ: 148.

فيدياس: 23، 46، 54، 55، 123، 133، 143، 144، 150.

فيلا ميديشي: 111.

فينوس: 78، 92، 107، 109، 124، 125، 130، 131.

الفينيقيون/ فينيقي: 71، 92.

## ق

قايوس يوليوس قيصر= قيصر

قرطاجنة: 175.

القرطاجنيون/ قرطاجني: 175.

القوانين (أفلاطون): 159.

قيصر: 175.

ڤيلا ميديشي: 107.

## ك

كاترمير دي كوانسي: 145.

كاريا: 150.

الكاريتات: 125.

كاستور: 133.

كاندول: 89.

كرستوف مارتن فايلاند= فايلاند

كرونوس: 107.

كرويزر: 157.

كريت: 92، 108.

كزينوفونتس: 47.

الكلاسيكية الجديدة: 53.

كليتمنسترا: 133.

كليوبترا: 108، 175.

الكنائس المسيحية: 15.

كنيسة السكستين: 174.

كنيسة سان- سيالد: 173، 174.

كنيسة العذراء: 174.

كنيسة غنيسن: 148.

كنيسة القديس بطرس: 174.

الكورنثي: 146.

كورنثيا: 126، 147.

كولخيدا: 92.

الكونت دي ناسو = غليوم الأول

كونيغسبرغ: 148.

كيريس: 93، 107، 109، 111، 112.

## ل

لاتونا: 93.

اللاتين/لاتيني: 86، 135.

اللاجيون: 108.

اللامعمدانيين: 148.

لاوكون: 114، 135.

لبوليكليتس: 132.

لودفيغ تييك= تييك

لوقيوس موميوس= موميوس

ليتو: 109، 134.

ليدا: 133.

ليديا: 75، 89، 120.

ليسنغ: 130.

ليقوميدس: 119.

لينيي: 148.

## م

مارتن لوثر= لوثر

مارس: 99، 120، 124.

ماركس: 9.

الماركسية: 9.

المآسي الإغريقية: 24.

مايز: 23، 151.

المتحف البريطاني: 55.

متحف تيرم: 121.

مجموعة ستوشي: 152.

محاورة الجمهورية (أفلاطون): 46.

محاورة المأدبة (أفلاطون): 46.

المحكمة العليا الأثينية: 47.

مرقس أتيليوس ريغولوس= ريغولوس

مرقس أوريليوس: 74.

مريم العذراء: 50، 146، 164.

المسيح (يسوع): 50، 79، 146، 164، 173.

المسيحيون/ المسيحي/ المسيحية: 103، 176.

مصر: 25، 101، 102، 108، 123، 175.

المصريون: 66، 123، 150، 156، 163، 164، 165، 166.

مضيق الدردنيل: 101.

معبد البارثنون: 23، 46، 55، 134.

معبد دودونا: 107.

معركة أكتيوم: 108.

مقدونيا: 101.

الملحمة الهوميرية: 144.

ملياغروس: 117.

المنحوتات الإيجينية: 54.

المنوتور: 108.

المؤرخون الإغريق: 92.

المورنينغ كرونيكل: 131.

موميوس: 147.

مونتي كافالو: 133.

الميثولوجيا الإغريقية: 75، 92، 108، 109، 114، 116، 120، 144.

الميثولوجيا الرومانية: 99، 123.

الميثولوجيا المصرية: 164.

ميدوزا: 92، 138.

ميديا: 92.

ميديشيس: 78.

ميرون: 121، 132، 143، 146، 150.

ميغارا: 67.

ميقينيا: 92.

ميكلانجلو بيونارتي: 174، 175.

مينرفا: 68.

المينوتور: 92.

مينوس: 92،108.

ميونيخ: 54، 71.

## ن

نابليون: 102، 148، 149.

ناتان الحكيم: 130.

ناكسوس: 108.

نبتون: 111، 114، 123.

النحت الإغريقي: 22، 25، 55، 93، 156، 157، 159، 165، 171، 172، 173.

النحت الديني الرومانسي: 173.

النحت الرمزي: 156.

النحت الرومانسي: 156، 174.

النحت الروماني: 156، 171.

النحت الشرقي: 156

النحت الكلاسيكي: 73، 157، 176، 177.

النحت المثالي: 156، 173.

النحت المسيحي: 79، 156، 157، 172، 177.

النحت المصري: 156، 157، 158، 159، 160.

نسر جوبيتر: 116.

نظرية التناسب: 132.

نورمبرغ: 174.

نيسوس: 67.

نيوبيا: 134.

النيوبيون: 134.

## هـ

هادس: 123.

هردر: 100.

هرقل: 67، 74، 92، 115، 117، 118، 119.

الهرقليون: 152.

هرمس: 109.

هكتور: 101.

هملقار بركة: 175.

الهند: 107.

الهندوس: 66.

هنيبعل: 153، 175.

الهورات: 125.

هولندا: 175.

هوميروس: 135.

الهوميريون: 101.

هيجيا: 109.

هيرا = جونون (الإلهة الرومانية) هيرا الأرغوسية: 132.

هيراقليس: 116، 120.

هيراقليس= هرقل عند الإغريق

هيرودتس: 157، 159.

هيغل: 9، 10، 11، 71، 157.

هيكاتا: 143، 144.

هيلانة: 133.

هيون دي بوردو: 84.

## و

واترلو: 102، 148.

الوجه الإغريقي: 61، 65، 66.

وصف اليونان (بوزانياس): 143.

ونكلمان: 53، 54، 60، 72، 73، 74، 79، 93، 105، 106، 108، 109، 110، 111، 119، 120، 124، 125، 130، 135، 142، 152، 160، 161، 163، 169.

ويلنغتون: 148.

## ي

يوليوس الثاني: 130.

يوليوس قيصر: 108.

يوم الدينونة: 173.

اليونان: 47، 73، 101، 107، 119، 126، 147، 158، 173.

اليونانيون / يوناني: 46، 47، 54.

يوهان غوتفريد هردر= هردر

يوهان ولفغانغ فون غوته: 78.

يوهان يواكيم ونكلمان = ونكلمان

مدارك