فلسفة الفكر اللاهوتي [ثيولوجيا" (Θεολογία)] في تصوير أفروديت في الفن اليوناني [دراسة آثارية]

إعداد

د/ عزيزة حسن السيد سليمان محجوب

أستاذ مساعد الآثار اليونانية والرومانية

كلية الأداب –جامعة المنصورة

مجلة كلية السياحة والفنادق ملحق العدد الأول يونيو ٢٠١٧

الخاص بالمؤتمر العلمي الأول السياحة و الاثار – الفرص و التحديات

فلسفة الفكر اللاهوتي [ثيولوجيا" (Θεολογία)] في تصوير أفروديت في الفن اليوناني [دراسة آثارية]

إعداد

د/عزيزة حسن السيد سليمان محجوب [1]

مُقدِمة

دراسة فلسفة الفكر اللاهوتي الثيولوجيا" (Θεολογία) من الدراسات التي تحتاج إلى معرِفة وتأمُّل، وقد تبدو الثيولوجيا في دراسِتها شائِكة وتَحفِّها بعض الصعوبات، فالاجابة على سؤال: "ما هي الفلسفة اللاهوتية – الثيولوجيا ؟ "، لا تزال في طريق النمو، والمكتبة العربية فقيرة، - إلى حدٍ ما - في الكِتابات التي تبحث في هذا المجال، ومعنى الثيولوجيا كثيراً ما يبدو تقنياً، مليئاً بالمُصطلحات الدقيقة التي تحتاج إلى شروحات وتبسيط !!.

لفظِة "ثيولوجيا" (Θεολογία) بمعناها البسيط تعنى الفكر الفلسفي اللاهوتي؛ وترجع إلى قُدماء اليونان وخصوصاً الفلاسِفة اليونانيين(١)، وفي الحقيقة تبدأ الثيولوجيا حيث تنتهي الفلسفة؛ "فالثيولوجيا" تَجمع بين المنطِق والجَدَل والتحليل العقلاني و الرؤية الروحية الصافية (استنارة واستعلان)، فالذهن مقره القلب، أمَّا الفِكر فمكانه العقل، لأنَّ معرِفة الله هِبَة روحيَّة ومعرِفة حيَّة، معرِفة محبَّة وشَرِكَة وتقديس، فلا فرق بين طريق المحبَّة وطريق المعرِفة، لأنَّ المعرِفة الحقيقية تُقترن بالمحبَّة والإفراز الواعي والصلاة القلبية الدائمة..

ارتبط الفن اليوناني "بالثيولوجيا"، والمعروف أن الفن الروماني تأثر كثيراً بالفن اليوناني، وحقيقة أنَّ تيارات فِكرية كثيرة تتحدث عن الفن اليوناني، لكن حين نبحث في مجال "الثيولوجيا" وعلاقتها بالفن؛ لابد أن نضع في أذهاننا أن هذا الفن اليوناني يرجِع إلى الينابيع الأولى ، وإلى عذوبة الخبرة، تلك الخبرة التي كانت تنبني على محبّة الصَّلاح، وروح الصَّلاة والحُب والذبائِح والنُّسك وجمال العِشق الإلهي.

يتناول هذا البحث فحص مبدئي يغوص في معنى ومفهوم لِفظِة "ثيولوجيا، وهو لا يُشكِّل فحصاً شامِلاً وكامِلاً ، لأنه يتناول فقط تفسير بعض فلاسفة اليونان للثيولوجيا ورأي بعض الكُتاب في تفسيراتهم، كنماذِج مُختارة ومدى تأثُر الفن والفنانين اليونانيين بتفسيرات هؤلاء الفلاسفة، ونأمل أن يُقدِم العمل فكرة واضحة وكافية عن أسلوب وطرز ذلك الفن وحواراتِهما عن "الثيولوجيا"، كما نأمل أن يحقق الغاية منه في أن يكون مُقدمة لكتابات أخرى نحتاجها ونتطلع

إليها وسط التحديات الإيمانية والأيديولوجيات المُعاصِرة، ونرجو أن يكون مفيداً لطالب الدراسات اللاهوتية وطلاب كليات الفنون الجميلة والباحثين والدراسين لآثار وحضارة اليونان.

أولاً- علاقة "الثيولوجيا" بالفن(٢)

الثيولوجيا" بالنسبة للفنان هي معاني دِيناميكية مُستمرة تُوجِّه الفِكر ليعود من الحلُولي والأرضي والمادِّي إلى ما هو طبيعي وسامي وسماوي، لذا يستخدم كل حواسه ليكون فنه مُعبراً عن ذلك، وليُعطي المجد لله الذي أحبَّه والذي بذل ذاته من أجلِه، ويعتقد أن في تصويره للآلهة وأعمالهم مُواظَبة على التَّسبيح والتَّمجيد لهم.

إنَّ الثيولوجيا" بالنسبة للفنان هي ركيزة التربية الفنية ودُعامة الحياة، فمن خلال الفِكر التقي المُستقيم للفنان يُؤمن ويعرِف ويحيا ويتأمل لاهوتياً ويعمل بكل طاقاته واشتياقاته، مع إيمانه أن الموهبة الفنية هي هِبة الله للإنسان.

كانت "الثيولوجيا" هي أساس وجوهر تألُق الفن اليوناني، إذ لم يكن تأثُر الفنان اليوناني بفلسفة الفكر اللاهوتي الثيولوجيا" ، ينتج عنه فناً جافاً أوعقيماً، بل كان هذا التأثر يمثل تجاوب بين إرادة الفنان الشخصية وإيمانه بعمل النعمة الإلهي، ومن خلال فنه يتلامس مع لاهوت الله وقُوَّته ومجده وعمله الخلاصي وغُفرانه.

وصلة الفنان اليوناني بالثيولوجيا" لا تُعني أنه كان يبحث عن وجود الله وطبيعته وسِماته وأعماله بطريقة مجردة وإنما كحياة بها ومعها وفيها نعيش، لهذا يتسع عِلْم الثيولوجيا" ليحمِل بين طياته كل ما يمس الحياة الداخلية والخارجية، كشف لنا عنها الفلاسفة كمفهومات وصِيَغ تعليمية، وكشفت عنها أعمال فنية حيَّة تمثل حقائِق واقعية ومُعاشة يُعلِنها الإله.

ثانياً - فلسفة الفكر اللاهوتي ["ثيولوجيا"] عند فلاسفة اليونان والكُتاب الذين تأثروا بهم والمعارضين لهم

(١) - **الفيلسوف أفلاطون** (٤٢٧ – ٣٤٧ ق . م) كان هو أول من أستخدم لفظِة ["ثيولوجيا" (Θεολογία)] -(فلسفة الفكر اللاهوتي) - في كتابه الشهير "الجمهورية" - Republic (٣)، وتحدَّث فيه عن ثلاثة أنماط للثيولوجيا وهي: -

العقيدة، الأغدية، والتراجيديا، وهي نفس الأنماط التي كان الشُّعراء القدامى يستخدمونها في أساطيرهم عن الآلهة، لذلك كان أفلاطون يعتبرهم أوائل اللاهوتيين παμπάλαιοι Θεολόγοι -، ومع هذا التعريف التقليدي للثيولوجيا، كان لأفلاطون رأيه الفلسفي، يرى من خلاله أن الثيولوجيا لا ينبغي أن تُقترن بالميثولوجيا الأسطورية بل بالفحص العقلاني في المسألة الخاصة بالله، فالتصنيف الصحيح واللائِق للثيولوجيا ليس الأُسطورة، بل إيجاد البراهين العقلانية

[اللوغوس (Λόγοσ) العِلَّة أو العقل] الدالة على وجود الله؛ ومن الجدير بالذِكر أنَّ أفلاطون عرَّف مفهومه عن الله بفكرِته عن الخير (The Good).

وعلى أي حال ، منذ كتابات أفلاطون، بدأت لفظِة "ثيولوجيا" تتضمن شيئاً آخر مختلِفاً تماماً عن مجرد سرد حكايات أسطورية(، لذلك لم يكن من المُدهِش أنَّ اللاهوتيين المسيحيين قد أشاروا فيما بعد إلى أفلاطون باعتباره " حكيم اليونان الذي فكَّر في الله(٤).

(٢) - **الفيلسوف أرسطو** (٣٨٤ – ٣٢٢ ق . م) أمعن كثيراً في أستخدام لفظِة "ثيولوجيا"(٥) ، ومثلما فَعَلْ أفلاطون كان أرسطو يُوظِّف اللفظة بمفهومين ، ففي المفهوم الأوَّل عنده: - الثيولوجيا هي الميثولوجيا الأسطورية(٦) ، واللاهوتيون القدماء هم شُعراء الأساطير، مثل الشاعر هوميروس (القرن التاسِع قبل الميلاد) والشاعر هسيودوس (٧٥٠ – ٧٠٠ ق . م)(٧) ، وهذا المفهوم عن "الثيولوجيا" يختلِف اختلافاً جذرياً عن الفلسفة، بينما كان المفهوم الثاني لأرسطو عن "الثيولوجيا" يقترِب من مفهومه عن الفلسفة ومن ثمَّ يمكن أن يُسمَّى هذا المفهوم باسم الفلسفة الثيولوجية" (٨)، فقد اعتبر أرسطو أن "الثيولوجيا تُشكِّل مع الفيزياء والرياضيات الثُّلاثي الأساسي للعلوم النظرية(٩): - والعِلْم الأوَّل (الفيزياء) يتناول الأشياء التي تتحرَّك، والعِلْم الثاني (الرياضيات) يتناول الأشياء السَّاكِنة، أمَّا العِلْم الثَّالِث (الثيولوجيا) فهي الكيان المُنفصِل عن السَّاكِن والمُتحرِك، وهي مُتحرِك المُحرِك للجميع.

يعتبِر أرسطو الثيولوجيا أنها الفلسفة الأولى (Βελτίων) والأعظم إذا قُورنت بالعِلمين الآخرين، وأنها إسمى من الثيولوجيا الأسطورية للشُعراء القدامى.

(٣) - **الفلاسفة زينو** (٣٤٢ – ٢٧٠ ق . م) وكريسيبوس (٢٨٠ – ٢٠٦ ق . م) وهما فيلسوفان رواقيان (Stoic Philosophers) ، وقد اعتبرا الثُّلاثي الخاص للعلوم النظرية يتشكل من المنطق Λογίκά، و الأخلاقيات ήθικά ، و الفيزياءΦνσικά ، واعتبروا أن أعلى نقطة في الفيزياء هي المفهوم الإلهي(١٠).

قَامَ الكاتب "كلينانثيس"" (٣٣١ – ٢٣٢ ق . م) بتقسيم تصنيفات زينو و كريسيبوس، فقسِم عِلْم المنطِق إلى منطق جدلي (ديالكتيكي) و منطق بَلاَغي (ريتوريكي)، وقسَّم الأخلاقيات إلى أخلاقيات خالِصة و أخلاقيات السياسات، وقسَّم الفيزياء إلى الفيزياء الصِرف والثيولوجيا(١١).

(٤) - **طور الرواقيون اللاحقون مفهوماً آخر عن "الثيولوجيا"**، فقد كان للكاتب "بانيتوس الرودسي" (١٨٠ – ١١٠ ق.م) مفهومه الذي ميز فيه ثلاثة أنواع "للثيولوجيا" هم: - المستيكي (السِّري)، الطبيعي، والسياسي، أمَّا تلميذه "ارو" (١١٦ – ٢٧ ق . م) فقد خالف هذا المفهوم –خلال عرضه وتحليله له، لكن من خلاله وجد مفهوم الكاتب "بانيتوس الرودسي" طريقه إلى كثير من

العلماء ومؤلفاتهم مثل: - العلاَّمة "ترتليان" في كتابه {إلى الأمم Ad. Nationes}(١٢)، والكاتِب الكنسي "يوسابيوس" في كتابه {أوَلِيات إنجيلية Preparatio Evangetica}(١٣)، والقديس "أُغسطينوس" في كتابه {مدينة الله "De Civitate).

(٥) - **الترجمة اليونانية للتوراة والمعروفة باسم الترجمة السبعينية** - لم تستخدِم لفظِة " ثيولوجيا" أو حتى مُرادفاتِها -على الإطلاق، وتعليمها عن الله هو أكثر وُضوحاً بل وهو المُضاد المُباشِر لمفاهيم اليونانيين – فالله فيها هو البدء لا النهاية، والحركة هنا من الوحدانية إلى التَّعدُدية، فالتَّعدُدية هي فِعْل خلق قبل أن تُصبح فِعْل تحلُّل وذَوَبَان، وحل مُعضِلِة التَّحلُّل ليس في العودة إلى الوحدانية بل في إعادِة تكوين وصياغِة الكثيرين بالواحِد، وهذا التفسير يقترب من ثيولوجيا أفلاطون لأن فيه تأكيد على العقلانية، ولكنها عقلانية إلهية فهي تخلِق وتُثبت وتسنِد عقلانية أخرى هي في واقِعها كونية وبَشَرِية، وهذه العقلانية الكونية البشرية تمفلت في النُّبوة المُعطاه أو المُوحى بها من الله ، والتي صارت هي فِعلاً أُم الثيولوجيا(١٤).

- المؤرخ "فيلو" (٢٠ ق . م – ٥٠م) اعتبر تعليم الترجمة السبعينية للتوراة أنهُ تأمُلاً لاهوتياً وذلك باستخدام الفِعْل اليوناني "يلهوت" أي يتأمل لاهوتياً To Theologize "، وهناك حالة واحدة فقط ، أشار فيها إلى الفلاسِفة الإغريق القُدماء باستخدام لفظِة "لاهوتي"، لكنه كان دائماً يستخدِم الاسم " لاهوتي " ليُشير إلى موسى بوصفه نبي.

- الفحص الدقيق لنصوص فيلو يكشِف عن أنَّ تمييزه لشخص موسى النبي بأنهُ "لاهوتي" يختلِف تماماً عن اللاهوتي الفيلسوف عند الإغريق، فموسى هو لاهوتي نبي أي مُفسِر لله (Ερμηνευτής)، الذي ينقِل ما يُريد الله أن يقوله (Τά Λεκτέα) ، والثيولوجيا النَّبوية تنقِل كلمة الله عن الإنسان والكون ، والثيولوجيا الفلسفية تنقِل تعقُّل الإنسان عن الله والكون، فالأولى هي الاستعلان Revelation والأخيرة هي الإكتشاف، وليس ثمة تعارُض بينهما مُطلقاً، بل يُشيران إلى الإتجاه والتأكيد(١٦).

(٦) - **هناك فَرق بين مُصطلح "الثيولوجيا الحقيقية"** (١٦)... ومُصطلح "الثيولوجيا العِلمية" ؛ حيث أن مُصطلح "الثيولوجيا العِلمية " يرجع إلى فِكْر أرسطو، أمَّا مُصطلح "الثيولوجيا" الحقيقية فيرجِع إلى العديد من الكُتاب المسيحيين مثل:؛ القديس "إيريناوس" (١٤٠ – ١٦٠م)، الذي ألف كِتابه {ضد الهرطقات} ، وهو كتاب يُعتبر أحد معالِم اللاهوت المسيحي المُدونة باللغة اليونانية، فصار بذلك مرجعاً للاهوتيين في العصور الأولى للمسيحية وحتى عصرنا الحاضِر، وفيه أكد القديس "إيريناوس" على أن الله يُعطي خيرات للذينَ يعملون الصَّلاح، فينالون المجد والكرامة (١٧)، وربط القديس "إيريناوس" بين ثيولوجيا العبرانيين في اترجمة السبعينية للتوراة والثيولوجيا الحقيقية في

المسيحية، فقال أنَّه "إذا كان الله يُرِي نفسه لأبرار الشريعة القديمة بواسطة كلمته وروحه فإنَّ هذا الأمر لم يكن إلاَّ بصورة مستُورة" (ناقِصة)، ويرتكِز الفِكْر اللاهوتي للقديس إيريناوس على نظرية الانجماع الكلي، وحسب رأيه أنه ثِمَة إله واحد [هو الآب فائِق القُدرة، صانِع السماء والأرض والبحار وكل ما فيها]، ومسيح واحد [هو يسوع الابن الذي تجسَّد لأجل الخلاص]، والروح القدس [الذي نطق بالأنبياء، فأعلن التدبير والمجئ والولادة من العذراء والآلام والقيامة والصعود والمجئ الثاني]، وهنا رَبَطْ بين ، الثيولوجيا وتدبير الخلاص "التريادولوجية"...، وهناك كُتاب مسيحيون آخرون تحدثوا عن الثيولوجيا الحقيقية مثل؛ الكاتب "أثيناغوراس" (القرن الثاني الميلادي)(١٥) ، والقديس "إكليمنضُس السكندري" (١٥٠ – ٢١٥م)(١٨) الذان تحدَّثا عن {الأُسلوب الأحق للاهوتية} ؛ ويُكرِر القديس إكليمنضُس السكندري ما جاء به المؤرخ "فيلو" لكنه يُعيد تسمية " الناحية النَّبوية " بلفظِة " الثيولوجية، وهناك أيضا الكاتب يامبليخوس الذي ألف عملاً كامِلاً عن { لاهوت الرياضيات} !! رغم أنه كان من المعارضين لأفكار سابقيه، و"بروكلوس" (٤١٠ – ٤٨٥م) كتب مبحثاً عن {لاهوت أفلاطون} وآخر عن {العناصِر الثيولوجية} ، وأعمال هؤلاء الكُتاب المسيحيين هي المراجِع التي تُشير إلى أهم مُميزات الثيولوجيا اليونانية القديمة و الثيولوجيا الإغريقية.

(٧) - **اكتسبت "الثيولوجيا" الفلسفية اليونانية فروقاً طفيفة** في عمل أصحاب المدرسة الأفلاطونية المُحدثة في العصر الوسيط والذينَ يبدو من المُحتمل أنهم تأثَّروا قليلاً أو كثيراً بالمُفكرين المسيحيين (؟)، فمثلاً: -

-المؤرخ "بلوتارخ (٤٧ – ١٢٧م) وهو أفلاطوني وسيط يتحدَّث عن " اللاهوتيين القُدماء " بأنهم " أنبل وأعظم الفلاسِفة " ١٩) ، وميَّز لاهوتهُم بأنه " الخير الأوَّل " ، وتكلَّم أيضاً عن لاهوت جامعي الأساطير وقِصصها المُتواتِرة في التأمُّل اللاهوتى ، وأخيراً يتحدَّث بلوتارخ عن لاهوتيي دلفي ، ويعتبرهم طبقة من اللاهوتيين الذينَ خدموا في مهابط الوحي Oracle والمعابد الكبيرة ، وقد توثَّق ذلك من عدِّة مخطوطات أو كِتابات من آسيا الصغرى حيث نقرأ عن اللاهوتيين الذُكور والإناث في معابد برجامة وسِميرنا وأفسس.

- **الكاتب " بلوتينوس" (٢٠٥ – ٢٧٠م) يتحدَّث عن {كهنة لاهوتيين}.**

ثالثاً - علاقة "الثيولوجيا" بتصوير الجسد العاري في الفن

تصوير أفروديت عارية هو أحد أهم النماذج (للجسد العاري الذي كان شكلًا من أشكال الفن ابتكره الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد (٢٠)، ولما كانت العين لا تشبع من النظر إلى الجسد الإنساني العاري لذلك فهي تنتشي برؤيته مصوّراً أو منحوتاً، والفنان حين يصوّر نباتاً أو حيواناً إنّما يصوره كما هو في لحظته وواقعه، بينما هو في مواجهة الجسد البشري يكون حرّاً مطلق

اليد غير مقيّد بشكل محدّد أو ملزم بالمحاكاة الدقيقة، يستظهر ما شاء مما هو خاف وراء ملامح الجسد ويجمِّل فيه ما حلا له التجميل.

ولم يكن فنانو اليونان يتدركون إلى تصوير الجسد العاري لذاته على أنه موضوع جدير بالدرس والتأمّل قطّ، غير أنهم لم يلبثوا أن صوّروه على نحو يساير تطلعاتهم، وقد كان من الطبيعي أن يكون لهم نموذجهم الإنساني العاري الخاص الذي يستجيب لأحاسيسهم الفنية، وإذا بالفنان اليوناني يكشف بتجاربه ودراساته ومحاولاته الفنية عن مدى ما في هذا النموذج من اصطناع، إذ كان انطباعه التلقائي إزاء الجسد الإنساني العاري مزيجاً من الفضول والنفور في آن واحد(٢١)، وكم من دوائر وأشكال هندسية عكف على رسمها قبل أن يوفّق إلى تقديم انطباعه الخاص عن الجسد الإنساني بما يراه فيه من معايب، وإذا هو يجعل منه صورة فنية مقبولة.

الجدير بالذكر أن الجسد العاري لم يحتل مكانته الرفيعة نحتاً وتصويراً إلا على ضفاف البحر المتوسط وإن يكن أحياناً ما تعرّض إلى تشويه مقصود، فعلى سبيل المثال؛ الإتروسك –رغم أنّهم يدينون بمعظم فنّهم إلى اليونان – كانوا يزخرفون توابيتهم بتماثيل موتاهم ذات البطون المنتفخة بأكراشها بأسلوب قد يصيب أي يوناني من اليونانيين القدامى بالفزع، كما رأينا العصر الهلينستي والعصر الروماني يقدّمان تماثيل مختلّة النسب للرياضيين العراة(٢٢). وقد أعتاد أغلب العلماء اعتبار الفن البيزنطي استمراراً للفن اليوناني، فرغم قلة وندرة تماثيل العراة في الفن البيزنطي (٢٣) في الفترة ما بين العصر الروماني ومطالع عصر النهضة –تلك الفترة التي أمتدت ألف سنة – في حوض البحر المتوسط؛ إلا أنها كانت أكثر التماثيل التي أحاطت بالناس أنذاك؛ كما أنها كانت وثيقة الصلة بالأشكال ذات المنبتّ الكلاسيكي اليوناني؛ كما كانت روائع الفن الكلاسيكي لا يزال لها وجودها خلال مرحلة لا يستهان بها من تلك الحقبة؛، ومن المعروف أن تمثال أفروديت –الذي نحته الفنان اليوناني "براكستيليس(٢٤) – نقله الإمبراطور "ثيودوسيوس" من كنيدوس إلى القسطنطينية خلال القرن العاشر ولم ينفك الناس عن الإعجاب بها، كما بدا الجسد العاري في الملاعب بين الرياضيين وفي حلبات سباق المركبات وفي الكنائس بين العمال والبنّائين أنصاف العراة، ومن ثم كانت الفرص مهيّأة أمام الفنانين لمشاهدة الجسد العاري واستلهامه في منجزاتهم، غير أن رعاة الفن حالوا دون هذا المنحى لأسباب عديدة، منها خشية الردّة إلى الوثنية، ومنها انتشار بدعة التنسّك والرهبنة، ثم تأثير ما تسرّب من صدى تحريم العقيدة الإسلامية المجاورة للنحت والتصوير، وفي الحق إن الجسد العاري قد جَمُد عن أن يكون موضوعاً من موضوعات الفن قرناً قبل أن تغدو المسيحية هي الدين الرسمي في الإمبراطورية الرومانية، أما خلال العصور الوسطى فلم

تتح الفرصة لتصوير الجسد العاري إلا في الزخارف الدنيوية وفي الموضوعات الدينية التي تتناول بدء الخليقة ويوم الدينونة فحسب. (٢٥)

رحلة النموذج الفني لأفروديت على مر التاريخ

تمثل "الثيولوجيا" تاريخاً وأنبعاثاً لفنّ وكلاسيكية الإغريق؛ ولذا كان لابد من عرض ما مرّ به الجسد الإنساني تصويراً ونحتاً ممثلاً في نموذج أفروديت ، ولا يغيب عنّا ونحن نعرض لهذا الموضوع أنه ثمّة فارق بين عُريين: عُري (Naked) وهو عُرى يُنزع فيه عن الجسد كل ما يواريه فيبدو بمفاتنه وعيوبه؛ وعُري (Nude) وهو عُرى يمليه خيال الفنان فيضفي منه على الجسد الإنساني ما يروع ويفتن ليكون "نموذجاً فنّياً " يتّفق وقواعد النسب ومعايير التوازن وتوزيع الكتل في الفراغ. (٢٦) وهكذا يأخذ العري صفة جمالية تأسر الألباب ولا يعود يحمل صفة تثير السخرية أو الخجل، وكما سبق الذكر - فإن سعي الفنان نحو أبراز الجمال الجسدي؛ يكمن في عرضه مجملاً دون مراعاة المحاكاة الأمينة، وهو ما أكّده أفلاطون في عبارته الشهيرة: "إن الفنّ يتمّم ما تعجز الطبيعة عن إنجازه، والفنّان هو من يكشف لنا عما عجزت الطبيعة عن الإفصاح عنه". ووراء هذا الرأي فكرة فلسفية تدور حول وجود "مَثَل أعلى" لكل كائن في الحياة، وما الظواهر الطبيعية إلا محاكاة تتفاوت قرباً أو بعداً عن المثل الأصلي، فكلّما توجّهنا بالنقد إلى شكل من الأشكال لِنَصِفه بطول العنق أو انكماش الصدر أو ترهّل الخصر نكون قد اعترفنا -في حقيقة الأمر - بوجود المثل الأعلى الجمالي. وثمّة نهجان للوصول لهذا المثل الأعلى الجمالي اتبعهما الفنانون؛؛ قد لا يفوز أوّلهما بالرضا الكامل بينما يشوب ثانيهما بعض الغموض؛: -

- يفترض الفنانون الذين اتبعوا النهج الأول أنّه ما من جسد بشري يحمل صفات الكمال كلها، ومن ثم كان على الفنّان أن يختار أكمل الأجزاء وأجملها من أجساد متعدّدة ويوائم بينها في شكل ونموذج مثالي واحد، وهو ما لجأ إليه الفنان اليوناني "زوكسيس" Zeuxis (٢٧) عندما شكّل صورة أفروديت مُستوحياً إياها من أكمل وأجمل الأجزاء الجسدية لأجمل خمس عذارى في مدينة كروتونا، وهو ما يثير التساؤل عن ما إذا كان ذلك النموذج المثالي هو بالفعل النموذج الذي شُكل من وحي ما انتقاه "زوكسيس" من أجزاء أجساد عذرواته؟، أم هو مجرد اطَّرا حلما كان من المُفترض أن تكون عليه أذرع عذراواته الخمس وأعناقهن وصدورهن؟ ولم يكن "زوكسيس" وحده هو الذي اتبع هذا النهج بل قلده العديد من الفنانون -فيما بعد، ولكن هذا النهج غير مُرضي لأنه حتى إذا افترضنا وجود مثل هذه السمات المثالية في بعض الأفراد فإنه يتعذّر علينا جمعها في كيان واحد، إذ أن جمالها مرتبط بوجودها في موضعها الأصلي فإذا نزعناها منه جرّدناها من إيقاعها الحيوي الذي يمدّها بما تتّصف به من جمال.

- **النهج الثاني للوصول للمثل الأعلى الجمالي** - هو ذلك النمط الذي ظهر في اليونان في السنوات ما بين ٤٨٠ و ٤٤٠ ق.م؛ والذي يرتكز على الرياضيات؛ فقد كان الإغريق شديدوا الولع بالرياضيات، إذ لا يخلو أي فرع من فروع الفكر اليوناني من الالتزام بالنسب القابلة للقياس التزاماً يبلغ حدّ العقيدة (٢٨)، فلقد ولعوا منذ عهد بيثاجوراس المبكّر بالأشكال الهندسية الملموسة، وإذا كان جوهر الفن كلّه نوعاً من أنواع الالتزام، فلقد التزم الإغريق بما يُسمّى "الأرقام المتساوقة" Harmonious Numbers التي أفصحت عن نفسها في كل من النحت والتصوير، وإن غمض على الباحثين كيف توصّلوا إلى ذلك على وجه الدقّة، فالقانون الذي وضعه الفنّان "بوليكليتيس" - عن التوافق بين أجزاء الجسد البشري - غير مُدوّن، وقواعد النسب التي وصلتنا -عن طريق المؤرّخ "بلينيوس" وغيره من الكتّاب القدامى - قواعد أوّلية إلى حدّ بعيد، غير أن ثمّة عبارة قصيرة مبهمة للمهندس "فتروفيوس" كان لها الفضل في توضيح الأساس الذي أعتمد عليه فنانو اليونان للوصول إلى المثل الأعلى الجمالي عن طريق الرياضيات، وجاءت هذه العبارة في كتابه الثالث عن العمارة؛ حيث يذكُر "فتروفيوس" قواعد تشييد واجهات المباني المُقدّسة؛ ويؤكد على وجوب إتخاذ هذه المباني النسب الإنسانية؛؛؛ فقد كان يرى أن جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنسب الصحيحة؛؛ لأنه إذا ما بسط الإنسان ذراعيه وساقيه -احتواه الشكلان الهندسيان المثاليان وهما المربّع والدائرة (٢٩)، ونستدل من ذلك أن ما ذكره "فتروفيوس" كان هو أساس الفلسفة الفنية للفنانين الذين إتبعوا النهج الرياضي؛ الذيي زوّدهم بالرابطة بين الأساس العضوي للجمال والأساس الهندسي له؛ فقد كان هؤلاء الفنانون يرون أن هناك علاقة متبادلة بين أجزاء الجسد الإنساني والمعمار" فالجسد العاري في تصوّرهم شأنه شأن المبنى يمثّل توازناً بين التصميم المثالي والحاجة الوظيفية، فلا يمكن لمصوّر الأشكال الإنسانية أن ينسى أحد مكوّنات الجسد الإنساني، مثله مثل المعماري الذي لا يمكن بدوره أن يفوته تشييد ما يرتكز عليه سقفه أو أن يغفل عن أبواب المبنى ونوافذه، (٣٠) ولكن الإنسان الفتروفي" Como - Vitruvius (نسبة إلى فتروفيوس) والتركيبة الفتروفية للجسد الإنساني لم يكونا ضرورة لا غنى عنها للاستحواذ على إعجاب الناس، ولم تكن النسب الهندسية (الفتروفية) شرطاً لبلوغ الجمال المثالي، وإذا كان الفنان قد قارب هدفه في بلوغ الجمال المثالي؛ فإن ذلك يرجع إلى "الثيولوجيا" التي جعلته يزاوج بين تقنيته الذاتية و النسب الهندسية، فلم تكن الدوائر والمربّعات التي استنفدت الكثير من جهده ووقته هي التي يسّرت له استخدام النسب الهندسية، وإنما هو تطبيقه لهذه النسب عن تأثُر "الثيولوجيا".

- كما سبق الذكر –ربط "فتروفيوس" بين المثل الأعلى للجسد العاري والمباني المُقدسة،، وبالفعل -كان الجسد العاري الكلاسيكي للمرأة و الرجل قد ارتبط بمعمار المعبد الإغريقي(٣١)، وذلك

بإرتكاز مسطّح الصدر فوق السيقان الممثّلة للأعمدة؛ حيث كان التوجّه في مجال النحت هو الاعتماد على واجهة مسطحة بسيطة، بينما في العصر الهلينستي (٣٢) تحول التوجّه في مجال النحت إلى المحاور المتعدّدة التي تشعّ من مركز واحد، وأصبح ما يُسمى الجسد العاري المتعدّد المحاور هو النموذج السائد ، وما كاد ينتهي العصر الهلينستي؛ حتى عاد المعماريون يُحيون الشكل المعماري للمعبد الإغريقي؛ وعاد النحّاتون إلى استخدام نفس الواجهة المسطّحة في تشكيل الجسد العاري، وكانت "الثيولوجيا" هي السبب في أن تغدوا "الصلة المتبادلة بين المعمار والجسد العاري" Dipendenza معبّرة أيضاً عن العلاقة التي يتوخّاها الفرد مما يضيفه العقل من كمال على ما يحب ويعشق، لكن ذلك لا يعن أن تأثير العصر الهلينستي قد أنتهى تماما؛ بل أستمر؛؛؛ وقد لا نخطأ إذا أكدنا أنه ما زال حتى وقتنا الحالي.

الثيولوجيا" جعلت الفنان يكفّ عن محاولة فرض الأشكال الهندسية على الجسم الإنساني، وانبرى يستنبط المقاييس المثالية من الطبيعة التي أوصلته بدورها إلى نتائج تختلف -إلى حدّ ما - عمّا توصّل إليه من تحليل للمنجزات القديمة، ولم يّعد يبغ الوصول إلى المثل الأعلى الكامل، فليس في إمكان أحد في الوجود أن يدلي بحكم نهائي عمّا ينبغي أن يكون عليه أجمل شكل للإنسان، لأنه لا يستطيع ذلك غير الله وحده. (٣٣) وهكذا يكون أكثر من شُغِل بين الفنانين بالنسب المثالية قد هجرها في منتصف الطريق.

- كما سبق الذكر - كانت الأشكال الإنسانية والوضعات قد اتخذت تنويعات لا حصر لها -على مدى الزمن، لكن أكثر ما نلحظه من تغيّرات هو الذي حدث – بالتحديد - في نسب الجسد الأنثوي (٣٤) في العصر الهلينستي، فعلى سبيل المثال كانت وحدة القياس في الجسد الأنثوي الإغريقي العاري هي المسافة بين نهدي المرأة التي ينبغي أن تكون هي المسافة نفسها بين ما تحت الثديين إلى السرّة، ثم هي نفسها من السرّة حتى ملتقى الفخذين، وظلّت هذه النسبة واجبة التطبيق خلال العصر الكلاسيكي كله بل وحتى القرن الأول الميلادي. وعند مضاهاة هذا النمط الكلاسيكي بالأنماط التي حدثت بها التغيرات؛ يتضح أن العناصر والمعالم واحدة متشابهة، وأن النمط الأصلي للجسد الأنثوي ما يزال بيضوي الشكل يعلوه النهديان الذان يأخذان شكل كرتان، غير أنه ما يلفت الأنظار - على الفور - استطالة الشكل البيضوي للجسد استطالة شديدة، وكذا تقلّص النهدين (الكرتين) العلويين، وإذا طُبقت وحدة القياس وهي المسافة بين النهدين لوجدنا أن المسافة بين الثديين والسرة قد تضاعفت طولاً عمّا كانت عليه في التصميم الكلاسيكي، كما أن خلو الجسم من الضلوع والعضلات يعمّق الإحساس بالطول، وليس ثمّة غرابة في ذلك لأنه ما من شك في

أن الفنان اليوناني – كان كأي فنان في أي عصر - كان يحرص على تقديم الشكل الأنثوي الذي كان رجال عصره يتوقون لرؤيته مجسّداً أمام أعينهم.

تماثيل أفروديت (فينوس)

كانت أفروديت -كما هو معروف - هي رمز الرغبة الحسية، ومنذ أقدم العصور كان اشتهاء الرغبة الكامنة في أعماق الإنسان إلى الأنثى يجد متنفّساً له في الصور والرسوم، غير أنه على مرّ العصور تعاقبت محاولات الفنانين لابتكار شكل تنتقل به أفروديت من النمط الدنيوي إلى النمط السماوي مستخدمين في ذلك معادلات الأبعاد وتناسق الأعضاء وترابطها وتدرّجها في الأهميّة وفقاً لرؤية كلّ فنان، وقد ظهرت الرمزية للرغبة الحسية في الفن اليوناني منذ القدم بالإضافة إلى تصوير النساء بعيدا عن تلك الرمزية؛ فعلى سبيل المثال كانت التماثيل النسائية البسيطة - التي عُثر عليها في كهوف العصر الحجري القديم؛ والتي نلمس فيها عناية واضحة بإبراز الخصائص الأنثوية الرامزة للخصوبة، وثانيهما تلك الدمى النسائية الصغيرة Figurines من الرخام التي أُكتشفت في جزر السيكلاديس والتي يخضع جسد المرأة فيها لنظام هندسي دقيق.

يُجري أفلاطون (٣٥) على لسان أحد المشاركين في كتابه "المأدبة" أن ثمّة نمطين لأفروديت أحدهما أفروديت السماوية Coelestis Aphro وثانيهما أفروديت الدنيوية Naturalis ، وإذا أخذنا بما أورده أفلاطون في كتابه "المأدبة" جاز لنا أيضاً أن نجاري مؤرّخ الفن "كينيث كلارك" (٣٦) في تقسيمه النساء إلى نمطين؛ النمط الأوّل اسماه أفروديت الولود Vegetable (وهي أفروديت الدنيوية عند أفلاطون)؛ والنمط الثاني اسماه أفروديت البللورية Crystalline (وهي أفروديت السماوية عند أفلاطون)، وهما النمطان الأساسيان لتشكيل جسد المرأة يمازج أحدهما الآخر بلا انقطاع إلى أيّامنا هذه، فعلى حين نلمس في المرأة (أفروديت) صفاء البللور ونقاءه؛ نجدها مع ذلك لا تخلو من لمسة حسية واضحة، وأحياناً أخرى تبدو المرأة (أفروديت) كأنها ينبوع متدفق من الخصب والعطاء الجسدي الحسي؛ ولكنها تسمو نحو المثل الأعلى، ولقد ثبت أنه لم يتم تمثيل لجسد المرأة العاري في اليونان قبل القرن السادس قبل الميلاد، وأنه لم يظهر خلال القرن الخامس قبل الميلاد إلا نادراً، ولم يظهر في تصوير أفروديت العري التام قبل القرن الرابع قبل الميلاد (٣٧)، ولا شك أنه كانت هناك أسباب دينية واجتماعية وراء كل ذلك، كما إن الأعراف الاجتماعية كانت ما تزال تنفر من العري النسائي، ففي الوقت الذي كان الفتيان يخلعون ثيابهم أثناء التدريب في حلبات الرياضة ولا يرتدون سوى مئزر ضئيل، كانت النساء اليونانيات يمضين كاسيات من قمّة الرأس إلى أخمص القدم؛ وتلزم كثرتهن المنزل عاكفات على تأدية واجباتهن

المنزلية، ولم تشذّ عن هذه التقاليد سوى نساء أسبرطة اللاتي كان في ظهورهنّ عاريات الأرداف أثناء المباريات الرياضية ما أثار شعور سائر أهل اليونان استنكاراً.

كانت ثمّة تقاليد من الشعائر والمحاذير تفرض على أفروديت الظهور كاسية. وإذا كانت الأساطير تروي أن أفروديت انبثقت من البحر أول ما ظهرت في جزيرة قبرص، فذلك لأن أفروديت العارية كانت -في حقيقة الأمر - فكرة وافدة على اليونان، بل إن شكلها الذي ظهرت به لأول مرة في الفن اليوناني يكشف بالتحديد عن أصولها الشرقية السورية(٣٨) ، كما أنها ارتبطت حتى القرن الرابع قبل الميلاد بالعقائد الشرقية، وإن كان علينا أن نضع في أذهاننا تلك المنحوتات التي تلتصق فيها الأردية الخفيفة بالأجسام أو ما يدعوه الفرنسيون الثوبالواشي Draperie mouillee، وهو ما اتبعه الإغريق منذ عصرهم العتيق حتى النهاية بعد أن اكتشف المثّالون الأوائل ما يمكن أن تخلعه الأردية الشفافة على الأشكال من جاذبية وغموض، فضلاً عن وجود مواضع في الجسد الأنثوي كان للتشكيل الفني دوراً هاماً في إبرازها إلى جانب مواضع أخرى أقل إثارة وأجدر أن تستر.

أنجز الفنان "براكستيليس" تمثال أفروديت من الرخام؛ حوالي عام ٣٥٠ ق. م. متّخذاً جسد عشيقته "فريني" نموذجاً، و وُضع التمثال بأحد المحاريب في مدينة كنيدوس بجزيرة كوس الواقعة بالقرب من الشاطئ الجنوبي لأسيا الصغرى؛ ولذا أشتهر باسم {أفروديت كنيدوس أو أفروديت الكنيدية}، وكان المحراب مكشوفاً لا يتصدّره فناء مرصوف -كغيره من المحاريب؛ بل كانت تحيط به أشجار الفاكهة وشجيرات الكروم وتنجلي رؤيته من جوانبه الأربع (٣٩)، ويكشف المحراب عن تمثال أفروديت الأبيض الوضّاء وسط الخضرة اليانعة، فتقع أبصار الزائرين عليه حيث تقف أفروديت وهي تضع ثقل جسمها على الساق اليمنى؛ وتبدو على وشك البدء في حمّامها الشعائري تستعد للتطهّر وفق الطقوس السائدة، وما تزال يدها اليسرى تمسك بقميصها الذي خلعته لتوّها لتضعه فوق جرّة -ذات زخارف نباتية بديعة - إلى جوارها وقد افترّ ثغرها عن بسمة وادعة مع نظرة العينين المستنيمة بما تنطويان عليه من بهجة متألقة -دون تخلّيها عن وقارها الإلهي، وتُخفي يدها اليمنى موضع العفّة منها.

يذكر المؤرخ "بلينيوس" اعتراض الكهنة على التمثال بسبب ذلك القدر من الأنوثة المتفجّر في جسدها حتى ليأخذ بفكر متأمّلها بعيداً عن الورع الديني الواجب على المتطلّع إلى إحدى الربّات؛ ويتعارض مع ما كانت تحظى به أفروديت من إكبار وتقديس، لكن مما لا شكّ فيه أن التمثال قد استحوذ على إعجاب أهل جزيرة كوس، ويمضي بلينيوس معدّداً المحاسن الأنثوية لأفروديت كنيدوس وكأنّها إنسية ذات جمال آسر، بل إنه يروي أن أحد الزائرين المفتونين قد اعتلى قاعدة التمثال وطوق عنق الإلهة، وهو ما حفز خادم المحراب إلى فتح باب المحراب الخلفي ليضاعف متعة

الجمهور بمشاهدة أفروديت من خلف فيثير المزيد من حماسهم، ولقد كشف المؤرّخ بلينيوس بهذا الوصف الدقيق لردود فعل الزائرين ودلل على مدى تجسيد هذا التمثال للاشتهاء الحسّي الذي لا شك أنه كان أحد عناصر قداسته، و"الثيولوجيا وجهت الفنان إلى التخفيف من حسّيتها حين جعل يدها اليمنى تحجب صدرها الناهض بالنهدين ومدّ تلك اليد اليمنى لتخفي في خفر وحياء ذلك الموضع الذي يعدّ في ديانات هذه المنطقة (٤٠) سرّ قوّتها. وأدتإلى إنجاز تمثال تشيع فيه الحسية بمثل هذه العذوبة والرقّة والاعتدال والتسامي والقدسية ويحق للمعبودة أن تُسمى السماوية أو البللورية، كما أن "الثيولوجيا جعلت ،التمثال تكليلاً للجمال الذي لم يكن من خلق براكستيليس وحده، بل لقد شاركته في خلقه فريني حين اتخذها نموذجه فنقل من جمالها إلى هذا التمثال وغيره؛ فأثار إعجاب الفنانين المعاصرين له بفريني حتى دفعتهم حماستهم إلى صياغة تمثال لها بالحجم الطبيعي من البرونز المُذهّب أودعوه محراب مدينة دلفي المقدّس. (٤١)

- ما لبثت أن تراجعت الإدانة اليونانية لعري تماثيل النساء خلال القرن الرابع قبل الميلاد، وهناك تسعة وأربعون تمثالاً بالحجم الطبيعي على طراز وأسلوب تمثال أفروديت كنيدوس لكنهم ليسوا على نفس المستوى؛ وإلى الآن لم يتم العثور على التمثال الأصلي –الذي ؛؛كما سبق الذكر؛ كان الإمبراطور "ثيودوسيوس" قد نقله من كنيدوس إلى القسطنطينية.

هناك تمثالان آخران شهيران لفينوس (أفروديت)؛ يرجعان إلى العصر الروماني وإن كانا يعودان بأصولهما إلى العصر الهلينستي؛ وهما تمثال فينوس (أفروديت) المحفوظ بمتحف الكابيتول بروما والشهير باسم فينوس الكابيتولينية؛ وتمثال فينوس قصر مديتشي (٤٢) الذي سُمى هكذا نسبة لمكان العثور عليه والنحفوظ في متحف أوفتزي؛ ورغم إنهما كانا في جوهرهما يعكسان فكر براكستيليس إلا أنهما لا ينبسقان من أفروديت كنيدوس؛ حيث أنهما ينطويان على أختلافات كثيرة، فقد اتخذت فينوس الكابيتولينية وضعة خاصّة بالتصوير عن وعي تام بما يدور حولها وقد اعترى ملامحها الخجل، وأنتقل ثقل الجسم إلى الساق اليسرى ؛ وإن شاركت الساق اليمنى أيضا في حمل جزء من ثقل الجسم، وتخفي بيدها اليسرى موضع العفة، وتستقر يدها اليمنى تحت النهدين بدلاً من تباعدها عن الجسد لتمسك بالقميص، ولقد كان الهدف من وراء هذه الأختلافات -بين أفروديت كنيدوس وفينوس الكابيتولينية - هو إحكام التماسك والتوازن والرسوخ، فالذراعان تحيطان بجسم الكابيتولينية وكأنّهما الغمد الذي يحتويه، والرأس والذراع اليسرى والساق التي يعتمد عليها الجسم تشكّل جميعاً خطّاً راسخاً رسوخ أحد أعمدة المعبد، ولو أنّك أقتربت من أفروديت كنيدوس من الاتجاه الذي تنفذ ببصرها إليه لوجدت جسدها مكشوفاً بلا حماية، في حين أنك لو تقدّمت نحو فينوس الكابيتولينية لوجدتها وكأنّ سياجاً مطوّقاً يحميها ويذود عنها، وتلك هي

الوضعة المعروفة في تاريخ باسم "فينوس الخَفِرة أو الحييّة" Venus Pudica ؛ فبالرغم من أنها أشد من فينوس الكنيدية واقعية من الناحية الحسية، فضلاً عن عدم حجب ذراعها اليمنى لصدرها الناهد، فإنه عند تنَاول شكلها بالتحليل يتضح سبب إطلاق هذه التسمية عليها، ويتضح سرّ اتباع تماثيل فينوس التالية لهذه الوضعة واستنكارها عري براكستيليس الصريح، كما سندرك السرّ وراء وصول هذا التصميم إلينا أكثر من غيره على الرغم من كل التقلّبات والتغيّرات التي لحقت بفينوس طوال ألفي عام. وممّا يُثير الدهشة أن هذه الوضعة قد ظفرت بجانب كبير من الشيوع فيما بعد؛ وخير الأمثلة على ذلك هو تمثال فينوس قصر مديتشي الذي فقد كمال إيقاعه نتيجة خطأ في ترميم وضع الذراع اليمنى، فلقد تحوّلت فينوس الكابيتولينية البضّة الجسد في فينوس مديتشي إلى نموذج للوقار المترفّع حيث يستدق الخط المحوط للجسد تدريجياً أثناء صعوده إلى أعلى حتى ينتهي إلى الرأس البراكستيلية الصغيرة، وإذا كان البعض قد أبى الاعتراف بجمال فينوس مديتشي؛ لدرجة أن الشاعر "وردزورث" ذهب إلى أنه ما إن وقع بصره عليها حتى أدار لها ظهره وغلبه النعاس، فإن عدداً لا يستهان به من كبار النقاد يأتي فنكلمان في طليعتهم عدّوا فينوس مديتشي نموذجاً للجمال الأنثوي.

تمثال فينوس ميلوس؛يرجع إلى العصر الهلينستي؛ و سُمى بهذا الاسم لأنه أُكتُشف في جزيرة ميلوس في عام ١٨٢٠م، وما إن تم الاكتشاف حتى عدّت الرمز الأسمى للجمال الأنثوي، فهي أنثى ولود (٤٣) (دنيوية) تتفجّر صحّة وعافية متفوّقة بذلك على كل ما قدّمه العالم الكلاسيكي من قبل. فلم يكتف صانع هذا التمثال بابتكارات زمانه بل عمل على إضافة لمسات مستعارة من فن القرن الخامس قبل الميلاد، وهو ما تكشف عنه نسبها، فعلى حين أن المسافة بين النهدين أقل من المسافة بينهما وبين السرّة نجد النسبة الكلاسيكية القديمة تعود لتحتلّ مكانها فتتساوى النسبتان، كما يتميّز جسد فينوس ميلوس بانبساطة ووداعة تكاد تخفي عن عيوننا لأوّل وهلة ما يحتشد فيه من تدرّجات متعاقبة، وهو ما اصطلح على تسميته "بفن إخفاء المعايب التي تنشأ عن تقنية الفن"، وحتى الآن ونحن نعلم يقيناً أن فينوس ميلوس لا ترجع إلى عهد فيدياس وأساتذة النحت العظام، وأنها لا تتميّز برهافة المعايير المعاصرة، فإنّها تبقى أحد النماذج الرائعة لتمثيل الجسد الإنساني، وأبلغ ردّ على لغو بعض النقّاد المعاصرين الداعين إلى وجوب تعبير العمل الفني عن الزمن الذي ظهر فيه فحسب.

من الخطأ أفتراض أن التغيير الذي أصاب تمثيل جسد المرأة العاري مردّه إلى التأثيرات الوافدة من الخارج وحدها، فالأساليب والطرز شأنها شأن الحضارات يتناوشها التفسّخ والاضمحلال من الداخل، ومن ثم كان التحريف الذي لحق بنسب أفروديت (فينيوس) هو نتيجة التراخي في

الالتزام بالقواعد الكلاسيكية المثالية، وهو ما يُغري عادة عند تشكيل الجسد الأنثوي باستلهام وظائفه الحيوية، فتعود فينوس إلى نمطها الأول وهو فينوس الولود. والواقع أن تمثيلات المرأة العارية في أواخر العصر الكلاسيكي نادرة، وتتسم مع ندرتها بالفظاظة والخشونة، كما فقدت إغرائها بأن تصبح موضوعاً مطروقاً في الفن من قبل أن يشملها الحظر الديني والخلقي، فلم تصل إلينا تماثيل للمرأة العارية بعد القرن الثاني الميلادي، إذ كانت قد فقدت معناها وسبب وجودها الأصلي في الفن حين انتقلت من محراب العقيدة الدينية إلى ساحة الترويح، ثم من ساحة الترويح إلى مجال الزخرفة إلى أن اختفت تماما. وعندما كُتِبَ لها الظهور من جديد كان كل ما يبدعه الإنسان من أزياء ومبان وحروف للكتابة ومناهج للفكر والأخلاق قد عراه الكثير من التغيير والتبديل. وقبل ذلك كلّه فإنّ جسد المرأة ذاته قد عراه هو أيضاً التغيير.

كانت بعض موضوعات التصوير المسيحي تتطلّب تصوير شخوص عارية، اقتضى الأمر من الفنانين القوطيين أن ينهجوا نهجاً جديداً في تصويرها تصويراً يبقى مع الزمن فابتكروا نموذجاً بديلاً جديداً. وكانت قد تضافرت في العصور الأولى للمسيحية مؤثّرات عدة تحول دون تصوير الأجساد العارية، مثل احتواء التعاليم المسيحية على آثار يهودية كامنة تحفز على استنكار تصوير الإنسان وتعدّه مناقضاً للوصية الثانية. كذلك كانت تعاليم الكنيسة الأولى لا تؤمن بالنحت لا لأنه يمثّل الوثنية الأولى فحسب بل لأن المنحوتات كانت في رأيها ملاذاً للشياطين يتقمّصون منها ما يمثّل الآلهة والإلهات الوثنية لما فيها من جمال ورونق بغية تضليل البشر، وإذ كانت تلك التماثيل الإلهية أكثر ما تكون عارية أضفى هذا على العري ما يمتّ إلى الشياطين بسبب. وتلت عصور المسيحية الأولى حركات تحطيم الأصنام وتمزيق الصور أو طمسها، وقد حمل هذا الاتجاه أثراً من المقولة الأفلاطونية القديمة التي تزعم أن كل ما هو روحاني يلحقه الدنس إذا تقمّص جسداً، وإن ذهب علماء النفس المحدثين إلى أن الحرمان الحسّي الذي نادى به مؤسّسو حركة الرهبانية، منكرين الملاذّ الحسّية مطّرحين المرأة جانباً، لم يكن عن دوافع خُلُقية بقدر ما كان عن ظاهرة مرضية نفسية، ولعلّ ما أخذ به الرهبان والنسّاك أنفسهم من إسراف في الزهد عن المتع الحسّيّة كان ردّ فعل للظواهر الإباحية لكي يكون ثمّة توازن بين ما هو روحي وما هو حسّي. هكذا تغيّرت فكرة الجسد في أذهان الناس، فلم يعد كما كان قبل تجسيداً للجمال الإلهي، بل غدا الجسد شيئاً مُزرياً يحمل العار والهوان

وما من شك في أن الإنسان ظلّ دوماً يحمل بين جوانحه الرغبات الشهوانية، ومع ذلك فعلى الرغم من أن بعض موضوعات التصوير في العصور الوسطى كان يباح فيها للفنان تصوير

الجسد عارياً سويّاً، إلا أنه لم يبلغ في تصويره ما يثير الرغبة، ولم يبرز تلك العناصر المثيرة المحرّضة الشهوات.

على الرغم من ظهور العراة في المنجزات الفنية البيزنطية بشرق أوروبا بين الفينة والأخرى حتى القرن التاسع، إلا أن اكتمال تشكيل الجسد العاري في إطار الفن المسيحي قد شقّ طريقه في غرب أوروبا بالتحديد.

النتائج

١ - أن أنماط الثيولوجيا – عند أفلاطون - فكرية وليست خالِصة حيث نعرِف الحق عن الله بطريقة عقلانية (فِكرية)، وكما وجدنا في فِكْر أفلاطون - نجِد في فكر أرسطو ذلك النموذج الفلسفي العقلاني العِلمي للثيولوجيا التي تُعتبر بحق مَلِكَة العلوم.

٢ - نستنتج مما سبق أن الثيولوجيا اليونانية القديمة والإغريقية كان لها مميزات ، ومن هذه المميزات: -

- ❖ - أنها ذات طابع كوزمولوجي (كَوني) وأنثروبولوجي (إنساني)، فهي تأخذ انطلاقاتِها من هذا الكون.
- ❖ - تُمثِّل محاولة لبلوغ تفسير لطبيعة الأشياء ، خصوصاً طبيعة الوجود و اللاوجود للخير والشر.
- ❖ - كان مُحتواها الطبيعي هو الوجود الطبيعي وأداته هي قُدرة الإنسان العقلانية.
- ❖ - الثيولوجيا الإغريقية كان لها افتراضيتها العقلانية أو فِكْر العالم الكامِن فيه.
- ❖ -اتجاهها هو حركة من التَّعدُدية إلى الوحدانية،... من الكثير إلى الواحِد =٢٤.
- ❖ - المُفكِر الإغريقي اللاهوتي ينشأ من التنقل من فهم الطبيعة (ΦύσιΣ) إلى اللوغوس (العقل) (Λόγοσ) ، ففي هذا التنقل من الفهم الطبيعي إلى الفهم الفلسفي - الوصول إلى أصل الثيولوجيا، فالفلسفة دائِماً في نظرهم هي أُم الثيولوجيا.

٣ - كان الجسد العاري خلال عهود ازدهار فن التصوير والنحت اليوناني هو الملهم لأعظم الإنجازات الفنية، وحتى في الفترات التي كان تصوير الجسد العاري فيها محظوراً، لم يختف الاختفاء كله بين الفنانين وظلّ موضوعاً لتدريب الناشئين ومظهراً معبّراً عن قدرة

الفنّان وموهبته، وحتى في عصرنا الحالي إذا ما اطَّرحنا جانباً ما أحياه عصر النهضة من التراث اليوناني، وإذا ما تناسينا الموضوعات الميثولوجية، وإذا ما تجاهلنا نظرية المحاكاة، فما زال الجسد العاري في الفن يحتلّ مكانه وإن خضع لبعض التحوير والتغيير، ولكنه ما انفكّ صلتنا الوثيقة بالمنجزات الكلاسيكية.

٤ - أثبتت منجزات الفنان اليوناني أن "الثيولوجيا" جعلته يوقن أن كمال الجسد الإنساني العاري لا يرجع إلى الالتزام بالنسب وحدها، فلن يكون بوسعه تشكيل الجسد العاري الجميل من خلال تطبيقه للقواعد الرياضية وحدها، كما أنه لن يستطيع في الوقت نفسه تجاهلها، فهي كامنة في تلافيف مخّه سارية بين أنامله، يعتمد عليها في النهاية شأنه شأن المعماري.

كان التساوق الكامل الذي عماده التوازن والتعويض بين الأجزاء المختلفة للتمثال أو الصورة هو جوهر الفن الكلاسيكي، غير أن التوازن لا يمثّل إلا النصف من المشكلة التشكيلية فحسب لأن الأجزاء المتوازنة ينبغي أن يرتبط أحدها بالآخر ارتباطاً قائماً على مقاييس محددة، إذ لا بدّ أن يكون ثمّة قانون للنسب.

٥ - لم يكن الجسد العاري الإغريقي شكلاً من أشكال الفن موصولاً بالمثل الأعلى أو ملتزماً بالنسب القابلة للقياس فحسب، بل كان مدعاة للزهو والفخار، ومن ثم ينبغي أن يكون على أكمل صورة له.

[١] أستاذ مساعد الآثار اليونانية والرومانية – كلية الأداب –جامعة المنصورة

المراجع

1) Republic, 378 Bcd. CF. also W. Jaeger's The Theology of the Early Greek philosophers, Oxford, 1967, p. 4, and H. Fries: Theologie, Handbuch Theologischer Grundbegriffe, II, Munich, 1963, p. 641.

٢) جان بيرفرنان نكية: الأسطورة والتراجيديا فى اليونان القديمه، ترجمة: حنان قطاب حسن، سوريه، الأهالى للطبع، ١٩٩٩.

3) CF. W. H. V. Reade: The Christian challenge to Philosophy, London,SPCK, 1951 Particularly ch. 3. The invention of Theology. p. 26 ff, which deals with Plato's Theology.

4) CF. H. Bonitz, Index Aristotelicus, 324 b 53 – 325 a 2.

5) Metaphysics, XXX, 107461.

6) Metaphysics, A, 983 B 29, B 1000 a .٩

7) Ibid, p. 5.

8) Metaphysics K, 1064 a 30 – 66, 1026 a 10 – 19.

9) Ibid, 1062 a 24, 30, 1064 a 37 – 61.

10) Disgenes Laertius, vii, 40 in I. A. Arnim, II, 43 p. 17, 3 – 5 .

11) Sttoicorum Veterum Fragmenta in I. A. Arnim I, p. 108; 10 – 12.

12) P.L. 1,CI. 587 B.

13) I V I, 1 – 12.

14) P.L. 41, 180 FF.

15) About The Cosmogony Of Timoeus, 1030 b.

16) Ennead III, 5, 8, 21 – 22; CF. 8, 1 – 23.

17) De Mysteriis I, 1, 3, P.2

18 Ibid, I, p. 1, 3.

١٩ثروت عكاشه: الفن الإغريقي، المجلد الأول، القاهرة الهيئة العامه للكتاب، ٢٠١٣.

٢٠ المرجع السابق

٢١ جيزلا ريختر: مقدمة فى الفن الإغريقى، طرطوس، ١٩٨٦.

٢٢بشرى زهير: الفن الهلينيستى والرومانى فى سوريا، المجلس الأعلى للفنون والعلوم الإجتماعية، ١٩٩٠.

٢٣ سليم عادل عبد الحق:الفن الإغريقى، ١٩٩٠.

٢٤ثروت عكاشه: فنون عصر النهضة، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٨٨.

٢٥ ثروت عكاشه: الفن الإغريقي، المجلد الأول، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٣.

٢٦ سليم عادل عبد الحق: الفن الإغريقى، ١٩٩٠.

٢٧ جيزلا ريختر: مقدمة فى الفن الإغريقى، طرطوس، ١٩٨٦.

٢٨ المرجع السابق

٢٩ثروت عكاشه: الفن الإغريقي، المجلد الأول، القاهرة الهيئة العامه للكتاب، ٢٠١٣. P.

30 Green: The Hellenistic Age a short history, New York, 2007.

31 A. W. H. Adbins, From the Many to the one, London, 1970.

٣٢ ثروت عكاشه: الفن الإغريقي، المجلد الأول، القاهرة الهيئة العامه للكتاب، ٢٠١٣.

33 Republic, 378 Bcd. CF. also W. Jaeger. Op.cit. p. 58.

٣٤ ثروت عكاشه: الفن الإغريقي، المجلد الأول، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٣.

٣٥ عفيف البهنسى: الفنون القديمة، دار رائد، بيروت، ١٩٨٢

٣٦ثروت عكاشه: الفن الإغريقى، المجلد الأول، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٣

37) Hellenistic Civilization. Western. New England College.

٣٨ سليم عادل عبد الحق:الفن الإغريقى، ١٩٩٠.

٣٩ثروت عكاشه: فنون عصر النهضة، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٨٨

٤٠ثروت عكاشه: الفن الإغريقى، المجلد الأول، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٣