السِمات الفنية للمنحوتات الرياضية في حضارة اليونان الكلاسيكية

م.م علي عبدالمحسن علي
مديرية تربية بغداد /الكرخ الأولى
t_rex1983@yahoo.com

الملخص

يحاول هذا البحث الولوج الى منحوتات الحضارة اليونانية الكلاسيكية لكشف العلاقة بينها وبين احدى الممارسات الشائعة لدى شعب تلك الحضارة ، الا وهي الرياضة ، بالنظر للحيز غير القليل الذي شغلته داخل المنظومة الفنية اليونانية القديمة ، في المبحث الاول نتعرف بصورةٍ مختصرةٍ على البُنى الاسطورية التي منحت الرياضة بُعداً دينياً طقوسياً الى جانب دورها البدني والاجتماعي المعروف من خلال ما وثقته كتابات المؤرخين القدامى ، المبحث الثاني يتتبع بداية دخول الجسد الرياضي الى حيز التجسيد النحتي ، المراحل الطويلة التي مر بها النحات اليوناني في سعيه لبلوغ الشكل المثالي للجسد الرياضي واليات اظهاره ، ومن اجل الوصول الى صورةٍ اوضح عن الموضوع اخترنا نماذج مما وصلنا من المنحوتات الرياضية اليونانية الكلاسيكية للقيام بتحليلها في المبحث الثالث لنخرج في النهاية بحصيلةٍ من النتائج العامة تمثل السمات الفنية لتلك المنحوتات على شكل نقاطٍ في خلاصة البحث .

الكلمات المفتاحية: سمات فنية ، منحوتات رياضية ، حضارة اليونان الكلاسيكية

The Artistic Features Of Athletic Sculptures In The Classical Greece Civilization

Abstract

This research attempts to access the sculptures of the classical Greek civilization to reveal the relationship between them and one of the common practices among the people of that civilization, which is sports, Looking at the not a little space that it occupied within the ancient Greek artistic system, In the first Section we get acquainted briefly with the legendary structures that gave sports a religious-ritual dimension in addition to its well-known physical and social role through what was documented in the writings of ancient historians. In order to reach the ideal shape of the athletic body and the mechanisms of his

manifestation, and in order to reach a clearer picture of the subject, we chose forms of Athletic sculptures of classical greece analyse it.

Keywords: Artistic Features, Athletic Sculptures, Classical Greece Civilization

مشكلة البحث/ تتلخص في التساؤلات الاتية:

١. هل كان للرياضةِ مكانٌ بين منحوتات الحضارة اليونانية الكلاسيكية؟
٢. ان كان لها ذلك فهل امتلكت سماتٍ تميزها عن غيرها من المنحوتات؟
٣. هل تُرك مجالٌ لذاتية النحات في التعبير والاظهار ام ان هنالك قواعدَ عامة سَرت على الجميع؟
٤. هل كان للألعاب الاولمبيةِ دورٌ في إنعاش فن النحت؟

اهمية البحث/

١. تناولهُ لفن النحت كجانبٍ مهمٍ في المنجز الفني للحضارة اليونانية التي تحظى بأهميةٍ كبيرةٍ عالمياً في حقول المعرفة كافة ومنها الفن والرياضة ، سيما وان لها الاثر في الممارسات المعاصرة في الحقلين المذكورين .
٢. سيُعد هذا البحث مرجعاً جيداً بالغةِ العربية لدراسات لاحقة محلية نظراً لنُدرة المصادر العربية التي تتناول العلاقة بين الفن والرياضة ، وبالتالي سيكون اثراءً للمكتبة العربية .
٣. يمكن الاستعانة به في بناء منهجٍ للدراسة الاولية او العليا في معاهد وكليات الفنون الجميلة والتربية الرياضية في عموم البلاد .

هدف البحث/ الكشف عن سمات المنحوتات الرياضية اليونانية الكلاسيكية .

حدود البحث/ المكانية: بلاد اليونان القديمة.

الزمانية: العصر الكلاسيكي(٤٩٠-٣٢٣) قبل التقويم المسيحي.

الموضوعية: المنحوتات المتعلقة بالأنشطة الرياضية.

تعريف عنوان البحث/ لقد جاء العنوان صريحاً وواضحاً في قسمه الاكبر ، ربما تحتاج كلمة (السِمات) الى تعريفٍ للقارئ . في اللغة هي جمع سِمَة مصدرها وسَمَ وتعني علامة او خصلة يمكن الاعتماد عليها في التفريق بين شخصٍ واخر او توضع على تحفةٍ فنيةٍ بمثابة توقيع وامضاء او على سلعةٍ تجاريةٍ اثباتاً لصحتها، اثرٌ يدل على شيء(عمر، ٢٠٠٨، صفحة ٢٤٤٣)، عند ابن منظور جاءت وسمه ، وسماً ، وسمه اذا اثر فيه بسمه واتسم ، الرجل اذا جعل لنفسه وسمة يُعرفُ بها(ابن منظور، ب،ت، صفحة ١٢١). اصطلاحاً هي كل ما يمكن الاعتماد عليه في التفريق بين شخصٍ واخر ، علامة توضع على تحفةٍ فنيةٍ بمثابة توقيع وامضاء او على سلعةٍ تجاريةٍ اثباتاً لصحتها ، اثرٌ يدل على شيء (عمر، ٢٠٠٨، صفحة

٢٤٤٣)، اما تعريفها الاجرائي فيقصد بها الباحث مجموعة الخصائص الفنية المُميزة لطبيعة النحت في عصره إذ تختلف هذه السمات من عصرٍ لأخر ومن حضارةٍ الى اخرى حسب تنوع خصائصها ومفرداتها.

مصادر معلوماتنا

من بين جميع مواقع الألعاب الرياضية الكبرى على ارض هيلاس[١] كانت معرفتنا بأولمبيا شبه كاملة ، وذلك بفضل السرد التفصيلي لأثارها في كتابات المؤرخين القدامى وبسبب التنقيبات الألمانية المنهجية التي أجريت للموقع في القرن الماضي. لقد تم اكتشاف عدد قليل من غابة التماثيل الرياضة التي كانت قائمة في هذه المدينة، نقلت معظمها الى ايطاليا خلال العصور القديمة ودمر قسم مما بقي على يد جحافل البرابرة الغازية في اوائل العصور المظلمة ولم ينجو من ويلات الزمن والانسان سوى عددٍ قليلٍ موزع هنا وهناك في المتاحف الحديثة، وفي ظل غياب القسم الاكبر من النسخ الاصلية او وصولها متضررة فنحن نعتمد في عملية إعادة بناء صورتها على ما توفر من معلومات اثارية وعلى نقوش قواعد تلك التماثيل وما تحمله من بيانات متعلقة بهوية النحات والشخص المنحوت والمدينة التي نصب بها التمثال، بالإضافة إلى الادلة الادبية من نصوصٍ شعريةٍ او مدونات المؤرخين والرحالة الأوائل اليونان والرومان امثال:(هوميروس، بنداروس، باوسانياس، بلوتارخوس، بلينيوس، لوسيان) واخرون ممن سيتم ذكرهم في متن او هوامش هذا البحث. تم مقارنة كل تلك البيانات مع العنصر الأكثر فاعلية في بناء التصورات الا وهو النسخ الرومانية التي تم تنفيذها بحرفية عالية لتطابق الأصل إلى حدٍ بعيد مع فارقٍ في الخامةِ عادةً ، فلحسن حضنا أن هناك طبقة من المترفين قد ولدت في المجتمع الروماني امتلكت بيوتاً فخمة (فيلات) وحمامات وقصور ، ورغبت بتزيينها بالتماثيل التي نحتت حسب الطلب في مشاغل النحت في اليونان حيث تُصَدر من هناك إلى روما وغيرها من المدن الايطالية. يضاف لذلك كإشارات للمنحوتات الرياضية وغير الرياضية ما وصلنا من رسوم الأواني الفخارية ونقوش العملات المعدنية والأحجار الكريمة، لذلك في حال الغياب شبه التام للنسخ الأصلية نعتمد في معرفتنا لها على مجموع هذه المصادر (Woodburn, 1921, p. 43)، إلا إننا في هذا البحث سنُركزُ على المنحوتة بذاتها أو بنسختها الرومانية فقط وضمن الإطار الزمني للعصر الكلاسيكية.

المبحث الاول

الرياضة والفن في اليونان

نظرة عامة

إن المُتتبع لأصل العاب القِوى[٢] اليونانية سيدرك انه لن يجد غايته في السُكان الأصليين لحوض البحر المتوسط – حضارة بحر ايجة وجزيرة كريت – ولا في المواقع الميسينية على البر الرئيسي ، بل بِما أنتجهُ الغُزاة الشِماليون ذوي الشَعر الأشقر الفاتح من (الآخيين) كما سماهم هوميروس، وعلى وجه الخُصوص من الدوريين المُتأخرين الذين استوطنوا البلوبونيز . لقد كان للنشاط البدني لهؤلاء الغرباء – بعد أن استقروا في المنطقة – الأثر على اليونانيين اللاحقين ، ويمكن القول إن العاب القِوى اليونانية هي نِتاج جنوب اليونان بشكل رئيس ، المكان حيث نشأة ثلاث من المِهرجانات الكبرى في مدينتي (اولمبيا) و(نيميا) وعلى البرزخ الكورنثي الرابط بين شبه جزيرة البلوبونيز وبقية أراضي اليونان (انظر الخريطة شكل١)، تبِعها في وقتٍ لاحقٍ انتشارٌ للتمرينات البدنية بين الدوريين من أبناء إسبارطة[٣] (Woodburn, 1921, p. 1). العاب القِوى بشكلها النظامي – مواقع للتمارين وملاعب – لم تظهر حتى القرن السادس عندما بدأت الشعوب المتحاربة تستقر تدريجياً ، وبتأثيرٍ من الجوهر الرياضي والبطولي في قصائد هوميروس[٤]، وقد رافق هذا التطور حِراكٌ فني نحوَ نفس الاتجاه بظهورِ مدارس النحت الرياضي في كل من مدينة (ارغوس) و(سيكيون) (Woodburn, 1921, p. 14).

شكل١

بعد دراساتٍ طويلةٍ ومُعَمَقةٍ لكل ما وصلنا من التُراث اليوناني استقر الباحثون على العام ٧٧٦ كتاريخ لبداية المُمارسات الرياضيةِ كمهرجاناتٍ مُنظمةٍ بقواعدَ ومواعيدَ والتزامات استمرت حتى اصدر الإمبراطور الروماني (ثيودوسيوس) الاول أمراً بإلغائها عام ٣٩٣ من التقويم المسيحي (Woodburn, 1921, p. 15). في زمن باوسانياس (القرن الثاني من التقويم المسيحي) أقيمت مُسابقاتٌ رياضيةٌ بِما يَقربُ من ثلاثمائةِ مكانٍ في جميع انحاء اليونان ، وتركزت في: دلفي ، اولمبيا، نيميا واستثيما ، جميعها كانت مُكرسةً دينياً اطلق عليها العاب (بانهيلانك)[٥]، اعتمد التقويم اليوناني في حسابهِ على هذه الالعاب بزيادة اربع سنوات من تاريخ تأسيسها واصبحت تحت اسم (الاولمبياد) من هذا التاريخ صعوداً . استمرت اقامة هذه الالعاب مدى استمرار وبقاء قدسية هذه الاماكن التي تقام فيها حتى اواخر القرن الرابع وبداية الخامس من التقويم المسيحي وسِيطرت هذه الديانة التي منعتها بشكلٍ تام . تضمنت الاحداث الرياضية سِباق الجَري والمُصارعة والخماسي[٦] وسِباق الخَيل والعَربات ، في اولمبيا كانت تُقسم السباقات حَسب الفِئات العُمرية ، للأولاد (الميليفيب–Mellephebe) قبل سن البُلوغ

وللمُراهقين من الذكور بسن ١٧ عام (الافيب–Ephebe) وللبالغين . يُلحق بالمسابقات الرياضية مُنافساتٌ اخرى فنية كالغناء والعزف على القيثارةِ والناي، ففي اولمبيا تنافس عازفو الابواق على الاعلان عن الاحداث الرياضية والفائزين بها والقى الخُطباء خُطبهم وغنى الشعراء امثال (بندار–Pinar) قصائدهم ، في نيميا كُرِمَ الفرسان بأكاليل الغارِ والزيتون والكرفس البري ، وفي أماكنَ أخرى قُدِمَ اكليلٌ من الزهور ملفوف على سَعفةِ نخيل ، قد يكون جميع الفائزين حَصلوا ايضاً على سَعفةِ نخيل (Mattusch, 1998, p. 36).

الالعاب الاولمبية

اولمبيا القديمة ليست مدينةً بالمعنى السياسي ، فلم يكن فيها مواطنون ولا حُكومة ، كانت القلب المُقدسة لمنطقة (إليس–Elis)، ارضٌ محاطةٌ بسورٍ احتوت داخلها على معبدٍ للربة هيرا وضريحٍ للبطل (بيلوبس) المؤسس الاسطوري للألعاب الاولمبية[٧]، ثم اقيم فيها معبدٌ للإله زيوس نَحت فيه فيدياس تمثالاً هائلاً لهذا الإله حوالي العام ٤٣٠ الذي اعتبر احد عجائب الدنيا القديمة بارتفاع ٤٠ قدم من العاج والذهب (كرسالفنتاين). تضمنت روائع اولمبيا القديمة الأخرى الكثير من تماثيل الرياضيين الفائزين وهياكلاً للأحداث الرياضية مثل: صالة العاب رياضية ضخمة ، ميدان سباق الخيل وسباق العربات[٨]، ستاديوم لسباق الجري مجهز بمقاعد مدرجة للجمهور . لحُسن الحظ لم تتعرض المدينة للتخريب خلال الحُروب مع الفُرس ، كما انها غُطيت بطبقةٍ سميكةٍ من الرمل نتيجة فيضانٍ كبير حصل في الازمنة القديمة ، وكان عاملاً على حفظ اثارها حتى وقتنا الحاضر (الشاوي، ٢٠٠١، صفحة ١٧٩). كانت الالعاب الاولمبية اقدم واهم مِهرجانٌ دينيٌ ورياضيٌ يوناني قديم مفتوحٌ لجميع الذكور من اليونانيين فقط . في السنوات الاولى اقيمت جميع المسابقات في يومٍ واحد وتالفة من حدثين فقط: المُصارعة والعَدو (لفة واحدة حول الملعب)، ثم توسعت في وقتٍ لاحقٍ لتشملَ سباق العربات والخُيول وامتد وقتها الى خمسةِ ايام ، اشتملت على طقوسٍ للأضاحي واحتفالاتٍ دينيةٍ ، ثم أضيفت المُلاكمة والجَري للصبية واخيراً العَدو مع الدروع (الهوبلايت). تكريماً لهيرا رَبة الجاه والمرأة خُصص مهرجانٌ مُنفصلٌ على شرفها للنِساء شَمل العَدو لثلاث فئاتٍ عمرية[٩]. كانت الجائزة لجميع السباقات هي في الغالب إكليلٌ من أوراق النبات . اصبحت الالعاب في اولمبيا حدثاً رياضياً وسياسياً واجتماعياً هائلاً يحتشد فيه اليونانيون من كل حَدبٍ وصوب كمُتفرجين او مُنافسين ، من رجال الدولة الى الفلاحين البُسطاء، كما استُعملت كأداةٍ كرونولوجية في للإشارة الى الاحداث بعد ربطها ببرقم دورة الالعاب ، إلا إن ابرز ما في هذه الفعاليات هي الهدنة بين المدن المتحاربة (Sacks, David & Lisa R. Brody, 2005, p. 230).

المبحث الثاني

المنحوتات الرياضية اليونانية

من الجمود إلى الحركة

لو أردنا الغوص قليلاً في تاريخ الفن القديم للشعوب الثقافية لتتبع التحول الى الوضع الحيوي الحَركي بدل الوضع الجامد الرتيب في المنحوتات فسنجد على سَبيل المِثال أقدم قطعةٍ مصريةٍ مكتشفٍ حاول فيها النحات تحريك جسم الإنسان يعود تاريخها إلى المملكة القديمة (٢٦٨٦-٢١٨١) تمثل امرأة جارية تطحن الذرة (شكل٢) اضافةً الى تماثيل أخرى صغيرة شخوصية (figures) عثر عليها في مقابر (منفيس)، لكن لسببٍ ما توقف صنع مثل هذا النوع من التماثيل مع نهاية عصر الدولة القديمة ، وبالانتقال الى الفن الاشوري والبابلي نجد ان فعل حركة الشخوص قد اقتصر على المنحوتات البارزة فقط ، ربما لأنه من الاسهل تقنياً القيام بذلك على سطوحٍ ذات بُعدين اكثر منه في ذات الابعاد الثلاث ، وبهذا نلاحظ ان الساحة كانت خالية امام اليوناني في هذا المجال ، فقد اظهر الفن الكريتي منذ بدايته مهارةً عاليةً في تمثيل الحركة لشخوص منحوتاته المدورة ، كما ان تطور تماثيل ابولو القديمة اوصلها الى التحرر التدريجي للساقين والذراعين عن كتلة الجذع ، مع الاشارة هنا الى ان مُحاولات تنفيذ الحركة قد سبقة ابولو، دليل ذلك المنحوتة المعروفة باسم (نايكي ارخيموس-Nike of Archermos) (شكل٣) التي تعود الى بداية القرن السادس اكتشفها الفرنسيون في جزيرة ديلوس عام ١٨٧٧ ، هذا النموذج استمر بالتِكرار لمدةٍ طويلةٍ واستُعمل في احيانٍ كثيرةٍ كنوعٍ من (الأكروتيريون)[١٠] في المعابد وفي الفنون الثانوية، مِثالُ ذلك القِطعة البرونزية التي كانت تُزين حافة إناءٍ ، حيث نايكي مُجنحةٌ تحاولُ الانطلاق في الهواء ، تتجهُ ساقيها نحو الجانب في حين يتجهُ الراس مع الجزء العلوي من الجَسد نحو الأمام (Woodburn, 1921, p. 177) (شكل٤).

(شكل٢)

(شكل٣)

(شكل٤)

لقد كان نحات ما قبل الكلاسيكية مُقيداً بضروراتٍ تقنيةٍ غير ناضجةٍ وربما كان يسترشدُ بحَدس الضرورةِ العامة للتماثيل ، عادةً ما يرتب اشكاله بوضعٍ مُريحٍ او يختارُ على الاقل اوضاعاً في الجَسد والاطراف يمكن الحِفاظ عليها لفترةٍ طويلةٍ دون اجهادٍ او تعب ، بلا شك إن نشأة النحت كانت دينيةً لتجسيد صورة الآلهةِ كما هي في مخيلة المتدينين ، ذلك الصَمت المُقدس في الشكل يمنحها الصلابة والثبات والهدوء والجلال الغامض اللامحدود ، كان النحات خجولاً امامها وامام العوائق المادية والافكار الشعبية المبجلة لصورة الآلهة ، فلم يجرؤ على فصل الذراعين عن الجسد او تغيير حركة الساقين ، باختصار كان طريق التطور ضيقاً للغاية ، لكن عندما جاء عهد المنحوتات الرياضية وجد النحات فسحةً وسقفًا عالياً من الحريةِ في التصرف ، تم اغراء خيالهِ ومهاراته من خلال المواقف الاستثنائيةِ واللحظات العنيفة التي لا تنتهي في اجساد الرياضيين كأشياءٍ تتجاوز الحدود التي كانت تؤطرُ فنه ، اذ يمكن القول إن الفضل الاكبر في تطور النحت اليوناني بجميع أشكاله من ناحية الحركةِ والحيويةِ يعود للمنحوتات الرياضية، حيث الانتقال من الصنمية وصمت المقدسات إلى المُرونة والحياة والحركةِ المتفاعلة مع المضمون (Paris, 1890, p. 186). في البداية وقفت الشخوص على كِلا القدمين مع تعليق الذراعين على الجانبين ، كان النحاتين راضين عن إتقان شكل الجسم أثناء الراحةِ وذلك قبل الدخول في تصميمٍ أكثرَ طموحاً في ارغوس بحلول القرن الخامس على يد (اغلادياس–Agalaidas) الذي قيل إن انه كان استاذاً لنحاتي الفترة اللاحقة الكبار: مايرون وفيدياس وبولكليتوس ، لكن للأسف لم يصلنا منه شيء سوى بِضع كلماتٍ ذكرها الكُتاب القدامى ، وانطلاقاً مِما بحوزتنا من المنحوتاتِ اليونانيةِ القديمةِ رأى الكثيرُ من الباحثينَ إن بداية تَحررِ النَحات من الأسلوب المصري في الوقفةِ المستقرةِ والثبات إلى وَضعِ الأداءِ الحَرَكي قد بدأ مع النَحات (انطينور–Antenor) حين أنجزَ مجموعته النحتية[١٢] الشهيرة (هيرميديوس وارسطوجيتن–Harmodius and Aristogeiton) قَتَلت طاغية أثينا ، تلكَ المجموعةِ التي قُدِرَ تاريخُها ما بين ٥٠٥–٥٠٦ سمية (تايرنسايدس)، يَظهَرُ الجَسد فيها مُنطَلقاً بحركةٍ مندفعةٍ نحوَ الأمام بِساقينِ مفتوحَتينِ وذِراعينِ مُتَفاعِلتينِ ، امتدت الذراع الأولى إلى الأمامأعلى من مستوى الرأس ، في حين ارتَدت الأخرى إلى الخلفِ كَردِ فِعلٍ تَوازُنيٍ لحَرَكةِ الجَسدِ

كَكل ، بِهذا العَمل قد تم تكسير استِقامةِ الخَطِ الوَهمي الذي كان يَمرُ عِبرَ الجُمجُمَةِ والأنف والعَمود الفَقَري والسُرةِ ليَقِسمَ الجِسمَ إلى قِسمَينِ مُتَماثِلَينِ ، لَمّ يَعُد مُستَقِيَماً دَوماً ولا مُنحَنِياً إلى احَدِ الجانِبَينِ بَل كُسِرَ تَمامَاً مَعَ مَنحوتة انطينور هذه (Woodburn, 1921, p. 173). لَقد قَدَمَ كُلٌ مِنَ النَحاتَينِ (كريتيوس–Kritios) و (نيسيوتس–Nesiotes) خُطوةً إضافيةً في طَريقِ تَحريكِ شُخوصِ التَماثِيلِ ، خاصةً حينَ قاما بإعادةِ نَحتِ مَجموعةِ انطينور سالِفةِ الذِكرِ بَعدَ أن سُرِقَت في أثناء الغَزوِ الفارِسي لأثينا ، فَقد كانت نُسخَتُهما أكثرَ مُرونَةً وحَيَويَةً مَعَ الحِفاظِ عَلى الشَكلِ الأصلي (شكل٥). اعطى نحاتانِ اخران دَفعةً كبيرةً لنوع التماثيل ذات الحركة في النصف الاول من القرن الخامس هما (فيثاغوراس الريجيومي) ومايرون ، للأسف

(شكل٥)

لم يصلنا شيء من اعمال فيثاغوراس عدى ما ذكر باوسانياس من وصفٍ او ذكرٍ لبعض اعماله اما عن مايرون فالوضع افضل قليلاً ، ليس لدينا نُسخٌ اصلية من عمل يده لكن هناك نسخ عديدة لابأس بها لاثنين من اعماله: رامي القرص ومجموعة اثينا مارسياس (شكل٦)، فيها اثرٌ ضئيلٌ للصلابة القديمةِ الموجودة في مجموعة (تايرنسايدس) لانطينور ، كِلا العملين فيه حركةٌ عنيفة وتركيزٌ كامل (Woodburn, 1921, p. 183).

(شكل٦)

<u>نموذج ابولو</u>

(شكل٧)

بداية البحث عن الجسد الرياضي المِثالي كانت مع (ابولو–Apollo) اكثر الشخصيات شيوعاً منذ أواخر العصر القديم بوقفته المصرية ، واشهر عراة اثينا في مطلع القرن الخامس ، اول نموذجٍ تم اكتشافه عام ١٨٣٦في مدينة ثيرا (Apollo of thera) (شكل٧)، ثم توالت الاكتشافات لنسخٍ كثيرة شَكلت سلسلةً من هذه التماثيل القديمة التي اطلق عليها هذا الاسم لكونها عارية وذات شعرٍ طويلٍ وهي سماتٌ تتوافق مع تَمظهر الاله ابولو في البرونزيات الصغيرة وفي لوحات الجداريات ورسوم الاواني وما ورد في بعض النُصوص القديمة من وصف لتماثيل ابولو بنفس الوضع ، كل ذلك ساعد في جعل تحديد الهوية اكثر احتمالاً وقبولاً لدى الباحثين ، يُشار لبعض نماذجه باسم (كوروس–Kouros) التي تعني (الشاب)[١٣]. شخصية تتخذ

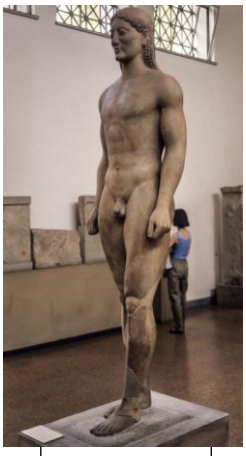
وضع الوقفة الصامتة المتصلبة بجسدٍ رشيقٍ وذراعان تمتدان على جانبي الجذع ملتصقتان به تماماً لم يرد النحات الفصل بينها على الارجح لتجنبِ مخاطر الكسر الذي من شانه ان يُفسد عمله ، تتقدم احدى الساقين الى الامام ويتوزع الثقل بالتساوي عليهما ، الوركين على نفس المستوى وهناك تماثلٌ بين نصفي الجسم (سيميتري) (شكل٨). من جانبٍ اخر هناك ادلةٌ اخرى تؤكد ان هذا النموذج يُمثل رياضياً فائزاً وليس الاله ابولو، من هذه الادلة ما ذكره باوسانياس من وصفٍ دقيق لتمثالٍ حَجري يُجسد مصارعاً يعود للنصف الاول من القرن السادس ، فيقول عنه انه قديمٌ يقف في اغورا ، اقدامهُ متقاربةٌ وذراعاه متدلية على الجانبين حتى الوركين ، وهو وصفٌ مطابقٌ تماماً لنموذج ابولو ، لكن لابد من الانتباه الى نقطةٍ هامة تتلخص في ان معظم المنحوتات الرياضية التي تم اكتشافها في اولمبيا يرجع تاريخها الى وقتٍ مبكرٍ من الفترة القديمة عندما كانت فيه الاختلافات بين التماثيل قليلة ، التمايز بينها في اسلوب النحت شبه معدوم ، يجب ان تكون جميعها في وضع راحةٍ وعلى وفق نموذج ابولو، ولكن بعد دراستهِ بدقةٍ قُسم هذا النموذج الى مجموعتين بسبب ملاحظة اختلافاتٍ على مستوى تعابير الوجه ، الاولى سمية مجموعة (الابتسامة) لان زوايا الفم ترتفع الى اعلى كنموذج الابتسامة القديمة المعروف ، اما المجموعة الاخرى فسمية (الصمت او الجمود) لان الفم فيها يشكلُ خطاً مستقيماً يرسم ملامحَ صامتةً لا تشير لأي تعبير ، يُضاف لذلك اختلافٌ في وضع الاكتاف ؛ مجموعةٌ لها اكتافٌ مربعة واخرى بأكتافٍ مائلة ، هذا يدل على تحسن الشكل تدريجياً بعد ان تغلب النحات في كل محاولةٍ على الصعوبات حتى حَدث التغيير اخيراً على الشكل الاصلي ، ثم بدأ هذا التحسن يتجاوز الوجه والاكتاف الى معالجات الشعر والجسم والنِسب ، المسافة الفاصلة بين الذراعين المتدليتين والجسم اخذت تزداد بعد ان تغلب على الخوف من الكسر واخذ يسيطر على ازميله اكثر ويبتكرُ طرقاً ومعالجات تسمح بتوسيع الفراغ بين الذراعين والجذع فجعلهما حرتين لكن ابقى اليدين مثبتتين به عن طريق جسورٍ رخاميةٍ صغيرة تربطهما بالفخذين (Woodburn, 1921, pp. 100–101)(شكل٩)، بعد ذلك انتقل النحات الى التمييز بين اجساد الرياضيين داخل هذا النموذج بحسب نوع الرياضة التي يمارسوها ، فنحت رؤوساً واكتافاً كبيرة مع اذرعٍ وارجل قويةٍ في تماثيل المُلاكمين ، يقابلها اطرافٌ طويلةُ مع صدرٍ قوي ورجلين نحيلتين ومرنةٌ لا ترهل فيهما للعَدائين (Woodburn, 1921, pp. 104–105). هذا التطوير يشير الى ان النحاتين اليونان لم يكونوا ملتزمين بقواعدَ راسخةً في الاظهار

(شكل٨)

(شكل٩)

مثل نُظرائهم المصريين ، ولو فعلوا ذلك لأحرزوا تقدماً جمالياً بسيطاً ، على العكس من ذلك كانوا حريصين على التجريب والتطوير منذ اواخر القرن السادس ، ومع اكتشافهم لتقنيات الصب المجوف بالبرونز تقدموا خطوةً كبيرةً الى الامام في عملية تحرير التمثال من جموده واضفاء الحيوية على حركته ، فالنمذجة بالطين كمرحلةٍ اولى قبل الصب البرونزي هي اسهلُ بكثيرٍ من العمل في الرخام، للمرةِ الاولى يهتم النحاتون اهتماماً كبير بالعري والحركة . احياناً في التعبير الادبي وبحريةٍ شديدةٍ تُستخدم كلمة ثورة لوصف التغيرات التاريخية ؛ وان كان هنالك ثورةٌ في الفن فمن المؤكد ان واحدةً منها حدثة في اثينا على مشارف القرن الخامس، فرغم ما شهدته بلاد اليونان من غزوٍ فارسيٍ خلال هذه المُدة الا ان الانتصار في النهاية كان إيذاناً ببدايةِ عصرٍ ذهبيٍ لليونان، وهي فترة ازدهار وثقة وانجاز غير عادي في الفن والادب والسياسة ، وللحديث عن اثر هذه التطورات في النحت يكفي ان نراقب ما طرأ على ابولو كوروس من تغيرات ، الراس على سبيل المثال لا يزال متطلعاً الى الامام لكن فيه ميلانٌ طفيفٌ يكفي ليبدو طبيعياً ، استبدلت الابتسامة الساذجة للأسلوب القديم بتعبيرٍ هادئ ومدروس، الاطراف تبدوا مفصلية بشكلٍ جميل وايقاعي مما يدل على بدايةِ معرفةٍ غير مسبوقةٍ بالتشريح البشري ، لا تزال احدى القدمين متقدمة الى الأمام قليلاً عن الاخرى ، لكن التمثال لم يعد يبدو كالدميةِ الخشبية التي تظهر في التماثيل القديمة لان الوزن الان يرتكز على قدمٍ واحدةٍ اكثر من الاخرى ويستجيب الوركين لهذا التغير فيرتفع احدهما قليلاً . لم يعد الخط المركزي عمودياً بل منحنياً واصبح من الممكن الان اعطاء تفاصيل اكثر للصدر والبطن (شكل١٠). اصبح هاجس النحات اليوناني مع نهاية القرن السادس وبداية الخامس هو تحقيق الاتحاد بين الطبيعة في الانسان والمثالية في الاله لكن رغم ذلك سنجد تماثيل الفائزين الاولمبيين استمرت على نمطِ ابولو مدةً من الزمن ، ربما نتيجةً للطابع المدرسي[١٤] وطبيعة الاقتصاد الانتاجي فيها (Woodburn, 1921, pp. 108–109) (Field, 1981, p. 21).

يعد تمثال (صبي الكريتوس) الرخامي (شكل١١) امتداداً للسلسلة ابولو واول تُحفةٍ فنيةٍ مكتشفة من الناحية الزمنية تشير إلى الانفصال عن النمط القديم



(شكل١٠)

(شكل١١)

وتُظهر الفارق الذي أحدثته التحسينات الجديدة ، تحول الراس قليلاً الى جانبٍ واحد مع ذقنٍ يبدو ثقيلاً وجسدٍ عضلي ، تُشبه هذه الصفات تمثال هيرميديوس سالف الذكر للنحات كريتيوس لذلك نُسب صبي الكريتوس إليه أو إلى مدرسته ، يضاف له (راس كوروس) الرخامي (شكل١٢) الذي عُثر عليه في اكروبولس أثينا مع أجزاءٍ من الحوض ، تُظهر نفس الثورة ضد الوحدة في الأسلوب ، لم تتراجع العينان بشكلٍ طبيعي بعد لكن مظهر العُمق يتحقق من خلال زيادة سُمك الجفون على النَقيض من طريقة إظهار كُرة العين في التمثال السابق ، زوايا الفم تنقلب إلى أسفل مما يعطي مظهر العبوس . اصبح هذا الراس مثالنا الاول في نحت ما سمي بالبروفايل اليوناني (المنظر الجانبي) حيث خط الأنف مستمر مع الجبهة ، له نفس الفم والعينين والانف الموجود عند صبي الكريتوس وكلاهما يُظهرُ رد فعلٍ ضد الابتسامةِ القديمة التي مَيزت الفترة الأيونية (Woodburn, 1921, p. 115). وصف (كنث كلارك–Kenneth Clark) البروفسور والكاتب ومؤرخ الفن من المملكة المتحدة تمثال صبي الكريتوس بانه: "أول عريٍ جميل في تاريخ الفن" (Field, 1981, p. 21). نلاحظ مما تقدم ان اليونان تفاعلوا مع الحضارات الشرقية ، لكن هذا التفاعل لم يكن تفاعل استسلام بل تفاعل صياغة ، فالصياغة اليونانية لأسلوب الحياة وبضمنها الفن تختلف عن صياغة الشرق القديم وان بدا انها حَملت الكثير من سماتهِ خاصةً خلال العصر القديم الا انه ما لبث ان انصهر بالتدريج في بوتقةٍ جديدةٍ كلياً خلال العصر الكلاسيكي .

(شكل١٢)

العُري

خلال الفترة المُبكرة في كريت كان جميع الرياضيين يرتدون ملابس الخِصر (المئزر) هذا ما أكدته الألواح الجدارية ورسوم الخزفيات الكريتية ، لكن مع الزمن تم التخلي عنه وأصبح اليونان القدماء يمارسون الرياضة وهم عُراة بحسب المنحوتات ورسوم الاواني وكتابات المؤرخين القدماء اللاحقين ، العُري هنا لا يرتبط بالأخلاقيات العامة بل هو سمةٌ قياسيةٌ لنوعٍ معينةٍ من صور الالهة والابطال ، فالجسد له ابعادٌ بطولية كما يشرح ذلك بليني[١٥]: "اصبحت المنحوتات العارية التي تحملُ رمحاً والمصنوعةِ من نماذج شبانٍ يونانيين في الصالات الرياضية المسماة بأشكال اخيل شائعةً ، حيث صار من العُرف اليوناني تركها عاريةً تماماً في حين تغطي صدورها الدروع في التماثيل العسكريةِ الرومانية " (Mattusch, 1998, p. 16). وسواء كانت هوية الشُخوص في المنحوتات رياضيةً ام عسكريةً ام الاهيةً فقد كان اي عابر سبيل يمر امامها على درايةٍ بطبيعتها العارية وكان امراً اعتيادياً جداً. من غير الواضح على وجه اليقين سبب تنافس الرياضيين وهم

عُراة لكن وفقاً للعديد من الكُتاب القدامى كان ذلك من اجل حُرية الحركة ، اذ يُمكن للمتسابق ان يركض ويقفز اسرع من دون ان يعيقه مئزره (لفافة القماش التي تغطي العضو التناسلي)، تذكر بعض الروايات حوادث تعثر حصلت بين العدائين بسبب المئزر ، ووفقاً للمؤرخ اليوناني القديم (ديونيسوس الهليكرناسوسي–Dionysysius of Halicarnasus) من القرن الاول في التقويم المسيحي ان الرياضيين لم يتنافسوا عُراةً حتى العام ٧٢٠ بعد فترة طويلة من تأسيس الالعاب الاولمبية ، قبل هذا التاريخ كانوا يرتدون المئزر(World History) ، ثم بدأت المُنافسات العارية في اليونان منذ ذلك التاريخ لتشمل جميع انواع الالعاب باستثناء الفرسان في سباق الخيل ، الكل كان ينافسُ عارياً حتى لو كانوا يجرون مع الدروع (الهوبليت). يؤيد باوسانياس تاريخ اصل التقليد وينسب بداية للعداء (اورسبوس الميغاري–Orsippos of Megara) عندما رَبح سباقاً من خلال ترك مئزره ينزلق لأنه ادرك ان الركض عارياً اسهل منه مع الملابس ، واضاف باوسانياس الامر تجاوز اللاعبين ليصل الى المدربين ايضاً[١٦]، (Mattusch, 1998, p. 45) (Woodburn, 1921, p. 48).

تمثالٌ لتخليد الفائز

ذكر بلينيوس إن قُدماء اليونان لم يصنعوا تماثيلاً للأفراد من العامة الا اذا كانوا يستحقون الخُلود او بعض التمييز لعملٍ نبيلٍ مؤثر قاموا به او لبطولةٍ ابدوها في الحرب او لفوزٍ حققوه في الألعاب الرياضية ، وحتى بين الفائزين كان الاختيار يقع على المُميز منهم فقط مثل الفوز لثلاث مراتٍ متتالية ، فينحت لهم تمثالٌ كامل ، في حال تكرار الفوز او تلك المواقف المُشرفة يعمل لهم تمثالٌ نصفي اصغر حجماً لكن ادق تفصيلاً من ناحية الملامح والشبه يسبغ عليها النحات احياناً سمةً مثاليةً فيجعلها اقرب الى صورة الالهة ؛ تلك الصورة المكتملة الجمال ، على ان التماثيل الكاملة كانت اكثر شيوعاً بالنسبة للرياضيين بصورتها العارية من اجل اظهار جمال البناء الجسدي لهم (Woodburn, 1921, p. 54). بدا تقليد اقامة تماثيل للفائزين في الالعاب الرياضية خلال الربع الثالث من القرن السادس ، وبحسب باوسانياس كان اول الرياضيين الذين كُرست لهم تماثيلٌ في اولمبيا هو (براكسيدامس–Praxidam) من ايجينا الذي فاز في الدورة التاسعة والخمسين للمُلاكمة عام ٥٤٤ ، و(ركسيوبس–Rhexibios) من اوبونتيا الفائز بدورة المُصارعة الحادية والستين عام ٥٣٦ ، الاول صنع تمثاله من خشب التين والثاني من السرو (Mattusch, 1998, p. 45).

المبحث الثالث

نماذج من المنحوتات الرياضية الكلاسيكية

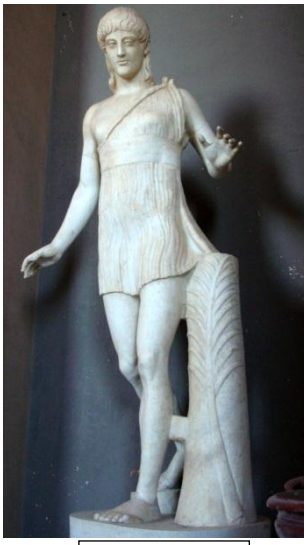
بعد الاستعراض العام في المبحثين السابقين لكل ما يتعلق بالرياضة وارتباطها بفئة لا يمكن تجاوزها من المنحوتات الكلاسيكية لا بد لنا الان من تفحص عينة من تلك المنحوتات بشكلٍ ادق كمحاولةٍ للخُروج بسماتٍ عامةٍ يمكن اسقاطها على النحت الرياضي في ذلك العصر ، وقد اختِيرَ بالطريقةِ القصدية نماذجَ متنوعة من ناحية الشكل وتاريخ الانجاز والنحات وما كان منها صالحاً من حيث سلامة اجزاءه بالقدر المقبول مع الاخذ بعين الاعتبار حدود البحث ومجتمعه في عملية الاختيار ، واعتُمِدَ المَنهج الوصفي التحليلي في فحص تلك العينة بأداة الملاحظة .

١ . العداءة – Running Girl (شكل١٣)

الخامة: رخام **الابعاد**: الحجم الطبيعي **النحات**: غير معروف

التاريخ: نهاية العصر القديم او بداية الكلاسيكي المبكر (حوالي ٤٦٠)

مكان العرض: متحف الفاتيكان/روما



(شكل١٣)

نسخةٌ رومانيةٌ لتمثالٍ يوناني ، يمثل فتاة صغيرة (صبية) في وضع وقوفٍ تميل إلى الأمام قليلاً ، ترتدي الزي الرياضي للفتيات (خيتون خفيف وقصير) يُظهر الساقين حتى أسفل الحوض ، تبدوان ساقي رياضية بالنظر للبروز العضلي ، الخيتون مثبتٌ بشريطين من قسمه الاعلى على كتفها الأيسر يستقر أسفل الثديين المكشوف احدهما (الايمن)، يحيط شريطٌ عريضٌ بالخيتون أسفل الثديين مباشرة ، بينما تستقر رفرفةُ منه على عمودٍ اسطواني ملاصقٍ للتمثال عند قمة الفخذ الايسر مما يخلق طيةً جميلة . الشَعر جُمع نحو الخلف لينسدل ويغطي الرقبة على شكل خصلاتٍ طويلةٍ خلف الكتفين بينما تُغطي الجبهة غرّةٌ منتفخة ، الذراعين في وضع حركة ، انفراج بسيط يبعدهما عن الجذع ، الكفين مبسوطة نحو الاسفل بأصابع متفرقة . تتقدم الساق اليُسرى على اليُمنى التي تستقر على اطراف الاصابع فوق دكة صغيرة لتبدو الفتاة وكأنها توقفت في اثناء سيرها مع حركة الذراعين والراس فتظهر وكأنها تتأمل شيئاً ما او تستعد لشيء ما قبل اشارة بدء السباق او انها أنهته للتو . التمثال يستند الى عمودٍ اسطواني قاعدته اكبر من قمته قد يمثل جذع شجرة تغطي جانبه الأمامي سعفة نخيل . من ملامح الوجه وطريقة تنفيذ خُصلات الشَعر نستطيع القول انه ينتمي إلى الأسلوب الحاد (Severe Style) الذي ساد في نهاية العصر القديم وبداية الكلاسيكي ، سعفة النخيل كما تبين لنا سابقاً احدى مفردات الاحتفال بالفائز في السباق ، لذلك وجودها هنا واقتراب الفتاة منها قد يشير إلى كونها من الفائزات في سباق الجري بالنظر لطبيعة الساقين العضلية القوية .

٢. رامي القرص- Discobolus (شكل١٤)

الخامة: رخام **الابعاد**: ١٥٥سم **النحات**: مايرون
التاريخ: (الاصل) حوالي ٤٥٠ **مكان العرض**: المتحف الوطني في روما

في رامي القرص اختار مايرون اصعب اللحظات وفي نفس الوقت الاكثر تميزاً في تارجح القرص ، اللحظة التي تجمع بين الراحةِ والحركة ، اللحظة التي تسبقُ رمي القُرص مباشرةً حيث يتارجح الجسد بالقدر الذي سينطلق به القرص ، يشير التوافق المؤقت قبل دفعه الى الامام الى الراحة وفي نفس الوقت الى الحركة، سواء التي سبقتها او التي ستاتي بعدها ، حيث يتم شد الذراع اليُمنى للخلف قدر الامكان وينحدر بعكسها الجسد والذراع اليُسرى والراس ، منحنياً الى وضع الرمي مستديراً نحو اليد التي تحمل القرص مع ثني الركبة اليُسرى اكثر لتعطي دفعاً اضافياً بينما تُلامس الاصابع المثنية الارض دون ان تستريح عليها ، الذراع اليُسرى غير المشغولة تستريح على الركبة لتسهم في حفظ التوازن . انه فعلٌ عضليٌ هائلٌ يحدثُ في زمنٍ قصيرٍ دفعةً واحدة، ثم في لحظةٍ اخرى مستقبليةٍ قادمة سيتم القاء القرص وتخفيف التوتر عن الساق اليُمنى ، في مثل هذا النوع من الوضعية الحرجة غير المُعتادة في التماثيل يصبح جذع الشجرة اضافةً ضروريةً للنسخ الرخامية كأسناد . الجِدّة والبحث عن اللحظات الاكثر اثارةً لقوى الخيال الحر لدى المتلقي دعت الى تصنيف مايرون على انه نحاتٌ واقعي في قبال بولكليتوس المثالي ، يجد الكمال الذاتي في العمل تعبيراً له في سطور التكوين نفسه، كل جزءٍ في انسجامٍ مع الكل ، عين المشاهد يتم حملها بواسطة تسلسلٍ سهلٍ وممتع للخطوطِ العريضةِ حول محيط الشكلِ بالكامل ، لم يكن القرص في المسابقات يوجه صوب علامةٍ محددةٍ بل يتم القائه قدر الامكان في اتجاهٍ معينٍ ، لذلك لم تكن هناك حاجةٌ لتوجيه عين المتسابق نحو هدفٍ بعيدٍ ، ولكن يمكن للراس تتبع حركة الذراع المتارجحة ، ويكفي وضع القدمين لتحديد اتجاه الرمية وهذا ما نجده تماماً في هذا التمثال ، وهو امرٌ يؤكد وجود دراسةٍ عميقةٍ وملاحظةٍ دقيقةٍ من قبل النحات لحركة الرياضي اثناء الرمية .

(شكل١٤)

(شكل١٥)

النُسخ الموجودة لرامي القرص عديدة ، لكن تبرز من بينها واحدةٌ تحملُ الدقةِ والعناية في التنفيذ والاخلاص الواضح للأصل ، وهي تلك الموجودة في قصر (Palazzo Lancelotti) في روما ، حيث تختلف هذه النسخة اختلافاً كبيراً عن غيرها في نوع الوجه وعلاج الشعر والعضلات وسطح الجسم . الوجه بيضوي طويل ، النمذجة بسيطة وشديدة ، علاج الشَعر مُختزلٌ خاصةً في الخطوط العريضة فوق الجبهة ، التعابير هادئة وغير منفعلة لا تتماشى مع حركة الجسم النشط (شكل١٥) في الجذع والاطراف تم تحديد العضلات وكتل اللحم المختلفة بوضوحٍ ويشار الى خطوطها الخارجية وهو امرٌ لا يتقاطع مع النمذجة الماهرة للسطح . في النُسخ الاخرى أُدخِلَ العديد من العناصر والتفصيلات بحيث يصعب معها استيعاب ان التمثال يعود للعقود الاولى من القرن الخامس ، خاصةً في الراس الذي يفترض ان يكون رفيعاً ومشدوداً فيه تأثيرات الاسلوب الحاد (الانتقالي) زمن بروز النحات . الى جانب روما يملك الفاتيكان رامي قرصٍ ايضاً ، وهما الاهم بين النسخ لما يحملان من مطابقةٍ كبيرةٍ مع وصف لوسيان للنسخةِ الاصلية القديمة في اسلوبها القوي وتفاصيل عضلاتها وطريقة النمذجة . يبدو ان لهذا العمل نصيباً كبيراً من الشعبيةِ والشهرة ، دليل ذلك عدد النُسخ الرخامية التي عُملت له ، لقد اراد مايرون انشاء جسدٍ رياضيٍ مثالي في اثناء الاداء الحركي مع عدم التضحيةِ بقواعد التناظر التي حَكمت اعمال القرن الخامس ، يقبض الرياضي على قُرصه في لحظة توازنٍ حماسية ، لحظةٍ وجيزةٍ جداً لدرجة انه في الحياة الواقعية لا يمكن للعين التقاطها الا بأفلام الحركة البطيئة .

رامي القرص يشير بوضوحٍ الى دراسةٍ وافيةٍ قام بها مايرون للعضلات وقانون التوازن فضلاً عن التفاصيل التشريحيةِ الاخرى التي تتوافق مع الطبيعة ، ربما للوهلةِ الاولى تبدو الحركة غريبةً لكن لو وضعنا في الحُسبان وزن القُرص البرونزي في الواقع وجعلناه يدخل كعنصرٍ اساسيٍ في وزن التمثال سنجد إن الموقف دقيقٌ للغاية وان الفنان قد حل بيقينٍ مذهل واحدةً من اصعب مشاكل الستاتيكات ، فضلاً عن ذلك اننا نتعامل حالياً مع النُسخة الرخاميةِ وهي تعطينا فكرةً غير كاملةً عن الصعوبات التي تم التغلب عليها ، فجذع النخلة مثلاً الذي اضافه الناسخ (مجبراً) يشوه الصورة العامة والطبيعية للتمثال ويثقلها ، طبعاً وجوده امرٌ لا مناص منه لعجز الرُخام وسهولة تكسره كلما تقلصت مساحة المرتكز (السيقان)، فبطبيعة الحال كل خامةٍ تفرض شروطها على النحات ، اي ما يمكن تحقيقه بالبرونز كمعدن لا يمكن ان يتحقق كما هو في الحجر مهما كان نوعه ، يجب تذكر هذا الامر في حال بدى لنا تفصيلٌ غير مقنع هنا او هناك في المنحوتة ، قد يقول البعض ان الحركة غير مطابقة لما يفعله رامي قرصٍ نراه اليوم ابداً ، لكن علينا تخيل النسخة البرونزية الاصلية حين كان حرةً من اي دعامةٍ ومن ضغوط توازن الكتلة ، حينها فقط سنشعر بالتعقيد الماهر لخطوط التمثال . قذف القرص سوف يتبعه رد فعلٍ غريزي ان صح التعبير للجسم كله ، سوف تتحرك القدم اليُسرى الى الامام لمنع الجذع المُندفع من السقوط ولإصلاح التوازن ، انها

حركةٌ مستقبليةٌ وموقفٌ عابر يتطلب دراسةً في تنفيذه ، خطوةٌ جريئةٌ حقيقةٌ من هذا النحات وان كانت النسخةُ الرخاميةُ لم تُترجم اللهجة الشخصية او اللمسة الخاصة لمايرون الا انها اعطتنا تصوراً كافياً للقول بتفوقه على مُعاصريه فيما يخص الحركة داخل منظومة المنحوتات الرياضيةِ ، يدعم هذا الراي عدد النُسخ المعمولةِ لهذا التمثال .

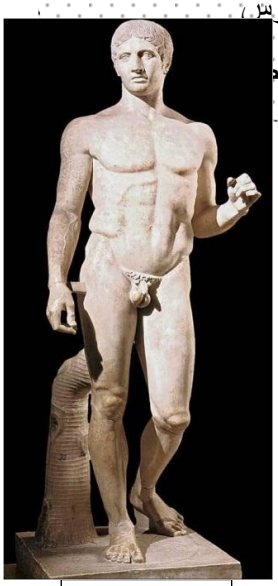
حركة الراس هي الجزء الاكثر تلاعباً من قبل النساخين ، ونمذجة الشَعر في بعض النُسخ تخالف الوصف الذي قدمه لنا لوسيان عن نسخة مايرون حين قال: "تتبع العينان اتجاه الذراع التي تحمل القرص ، قوس الحاجب بارزٌ والجبهة منخفضة تتقاطع مع ثنيةٍ ، الشَعر قصيرٌ متكتل يرسم شكل الجمجمة المرتفعة والمقببة ، نمذجة الجسد مميزة ومحسوسة ، تتسطر عروق الذراعين واليدين بوضعٍ عصبي" (Collignon, 1892, p. 474) يمكن من هذا الوصف تخيل الدقة والصنعة في النسخةِ البرونزية الأصلية ، فنلاحظ وجود خاصيةٍ مميزةٍ لمايرون في معالجة الشَعر بنمذجةٍ بسيطةٍ للغاية بالكاد تبدو هنالك تجعيدات وهي على الأرجح من بقايا الأسلوب الحاد الانتقالي بين القديم والكلاسيكي ، الوجه الرياضي الميروني ذو الملامح النقية والنِسب المُنتظمة هو الشكل الذي سيسود من ألان فصاعداً في التماثيل الهِلينية . في هذا التمثال تحرر الشكل البشري من الوقفة الأمامية الشائعة ، ويظهر اهتمام النحات ليس بالجسد الرياضي فحسب بل بالحركة ، حيث تتشنج عضلات الرياضي وتتوتر استعداداً لرمي القرص ، وتُشكل الذراعين قوساً عريضاً وهي وضعيةٌ ثوريةٌ في حينها .

نحن لا نعلم ما اذا كان رامي القرص تجسداً فائزٍ اولمبيٍ حقيقي ام شخصيةٌ نموذجيةٌ افتراضية، لكنه على اي حال يعطينا فكرةً ممتازة عن التأثير الكبير الذي تمارسه الألعاب الرياضية على الحياة في اليونان القديمة .

٣. حامل الرمح-Doryphoros(شكل١٦)

الخامة: رخام **الابعاد**: ٢٠٢سم **النحات**: بولكليتوس

التاريخ: (الاصل) بين ٤٤٠ – ٤٠٠ **مكان العرض**: متحف نابولي الو



(شكل١٦)

واحدٌ من المهمة الاعمال النحتية الرياضية خلال العصر الكلاسيكي وما بعده الى يومنا هذا ، يعد نقطة تحولٍ في التكوين وانموذجاً يتم محاكاته ، قَدم فيه بولكليتوس خُلاصة فكره وبحثه في جمال الجسد الرياضي، لهذا التمثال العديد من النُسخ برونزيةٍ ورخامية كانت تزين الباليسترات خُصوصاً في الفترة الرومانية ، وقد احصي

عدد ما تم اكتشافه منها بحالةٍ جيدةٍ او فاقدٍ لبعض اجزائه فاشتملت على ١٧ جذعاً و٣٦ راساً جميعها منسوخةٌ عن الاصل البرونزي ، افضلها ذلك الرخامي المحفوظ في متحف نابولي (النُسخة التي نُناقش حالياً) وهي الاقل خُضوعاً للترميم ، عُثر عليها عام ١٧٩٧ في باليسترا مدينة بومبي الرومانية ، نرى فيها شاباً كثاً يقف مُرَكّزاً وزن جسمه على الساق اليُمنى في حين يلقي اليُسرى الى الخلف وتستلقي اصابعها فقط على الارض فيبدو وكأنه مستعدٌ للتقدم على الرغم من ان الكتفان لا يُشاركان في رد فعل حركة المشي ، انه في لحظة الانتقال من المشي الى وضع الراحة ، بعبارةٍ اخرى هو اقرب الى السكون لكنه جاهزٌ مرةً اخرى للتقدم، هذه الوقفة المسترخية او (Contrapposto) هي الاولى التي ادخلها بولكليتوس الى عالم النحت من خلال هذا التمثال ، فحامل الرمح ليس واقفاً تماماً ولا ماشياً تماماً ، حركته ليست لحضيةً ولا دائمة ، خَلق به بولكليتوس شكلاً مثالياً ممتازاً تم تجميده الى الابد كموضوعٍ للمحاكاة واثارة الاعِجاب . ذراعه اليُمنى شاغرةٌ تتدلى الى جانب الجذع بينما تعلو اليُسرى ليحمل كفها رمحاً قصيراً نسبياً (Akontion) بطول ستة اقدام تقريباً يتكأ على كتفه اليُسرى ولهذا كان يُطلق عليه منذ العصر الروماني (Doryphorus) اي (حامل الرمح) تحطمت نهايته في معظم النسخ الموجودة حالياً . يتجه راسه الى الجانب الذي تتقدم فيه القدم ، على ما يبدو انها محاولة لخلقِ تنوعٍ وكسرٍ للرتابةِ بجعل الرأس يستدير باتجاه اليمين وليس الى الامام .

قَدم بولكليتوس في هذا العمل اطروحته حول نِسب جسم الانسان (Canon) ليصبح الانموذج الاكثر بروزاً من بين المنحوتات المستنيرة بالمُثل اليونانية ، الصيغة المثالية لفن هذا النحات ، نِسبة اطوال الاصابع، اليدين ، الذراعين ، الساقين ، الرأس ..علاقة كل منها بأجزائه وبالأخر ، لو اخذنا راسه كنِسبةٍ لقياس طول الجسم فسيظهر حوالي سبع الطول الاجمالي ، تربيع الجمجمة والفك الثقيل المظهر نوعاً ما ، طوله متوسط ذو نِسبٍ دقيقةٍ ، ليس بديناً ولا نحيلاً يعطي احساساً بالجسد المرن القوي وبذات الوقت القادر على التفوق في العاب القِوى ، تقدمه بسيط لم يتعدى الخطوةً الواحدةً فيعطي احساساً بإيقاع مشيةٍ خفيفةٍ مع لياقةٍ عالية وملامح نبيلةٍ واثقةٍ . يبدو انه يمثل رياضياً خرج منتصراً من تدريبات الخماسي وهو حاملٌ رمحاً خفيفاً استعمله في اللعبة .

السِمة الغالبة في قياسات النِسب البولكليتية في هذا التمثال هي التربيع (الرباعية) ومع ذلك اذا اخذنا في الاعتبار الجِذع والصدر نجد ان انشاء العضلات قد تم من خلال اقسامٍ مستطيلةٍ مع خطوطٍ واضحةٍ للفواصلِ بينها ، نمذجة العضلات جاءت بشكل اسطحٍ منحنيةٍ متساوية تتقاطع مشكلةً خطوطاً تمنح قدراً من تلاعب الظل والضوء في النسخ الرخامية ، وتعكس قدراً من الضوء في النسخ البرونزية . يتساوى عرض الكتفين مع ربع الارتفاع الكلي فيعطينا التمثال انطباعاً بوجود كتلةٍ ضخمةٍ ومعماريةٍ في الهيكل ، لكن صلابة النِسب هذه ان جاز التعبير يتم تخفيفها من خلال ايقاع الخطوط ، ويتم تحديد هذا الايقاع من خلال الوقفة ، تبدو عليه القوة وليس خفة الحركة

فنِسب الشكل تبدو ثقيلة نوعاً ما ، الوجه مثالي املس يحمل القليل من التعابير يشبه شخوص البارثينون لكن اقل انفعالاً قليلاً ، اما عن نمذجة الشَعر فجميع النُسخ متماثلة في انه يقع بالقرب من فروة الراس وينزل اسفل الجبهة وينقسم على كامل سطحه الى خصلاتٍ قصيرةٍ هلالية ومتموجة وحلزونية في شكلها تبدو كما لو كانت مرسومةً عليه لا تبرز بصورةٍ منفصلٍ عن كتلة الراس شبيهة بتلك التي على راس رامي القرص لكن اكثر تطوراً منها ، من بقايا تأثيرات الاسلوب الحاد الانتقالي . يظهر ان هدف النحات في هذا العمل ليس الاهتمام بالموضوع او التعبير بقدر ما هو اهتمامٌ بالشكلِ الجسدي والنِسب ، وقد بلغ هذا الى درجةٍ رائعةٍ ، نجح في ايجادِ تناغمٍ مريح وكمالٍ ذاتي.

يشعر المرء عندما يتأمل حامل الرمح انه امتدادٌ لصبي الكريتوس لكن بصورةٍ اكثر تطوراً وتفاعلاً بين الكتلة والفضاء ، انه امامي لكن ليس مسطحاً ، يرتبط كل جزءٍ فيه به بالكامل بصورةٍ واضحةٍ ومعبرةٍ وعقلانيةٍ ، وهي نتيجة لمراقبة وتحليل تشريحي قام به النحات ، حلٌ لمشكلة الجمود التي سار عليها النحت اليوناني في طريقٍ طويلة مليئة بتماثيل الابولونات (جمع ابولو) الثابتة بأذرعها الملتصقة بجانب الجسد وارجلها المتقاربة ، فكان انتقالةٌ نحو وضع وقوفٍ اكثر حيويةٍ وحياة. بقية ان نذكر ان جذع الشجرة المُتصل بأسفل الفخذ الأيمن من الخلف لم يكن موجوداً في التمثال الاصلي البرونزي ووجوده هنا جاء كدعامة للرخام الذي يضعف مع تقلص كتلة الساق مقابل وزن الجذع فوقها .

٤. ماسح الزيت– Apoxyomenos (شكل١٧)

الخامة: رخام **الابعاد**: طول ٢٠٥سم **النحات**: لزيبوس

التاريخ: (الاصل) حوالي ٣٣٠ **مكان العرض**: متحف بيو كلمنتينو/الفاتيكان/ايطاليا

(شكل١٧)

منذ ان تم اكتشافه عام ١٨٤٩ احتل هذا العمل مكانةً مرموقةً لكونه المُمثل لأسلوب لزيبوس في مُعالجة الجسد البشري ، ورغم انه نسخةُ رخاميةٌ رومانية عن الاصل اليوناني البرونزي الا ان ذلك لم يُفقده اهميته كأنموذجٍ لدراسة النحت الرياضي القديم في اليونان ، عُثر عليه في انقاض مبنى كان حماماً رومانياً ، وقد كان محفوظاً بشكلٍ جيد . يمثل هذا العمل الذي يفوق حجمه الحجم الطبيعي قليلاً رياضياً شاباً عارياً هو على الارجح مُصارع ، يقف وساقيه متباعدتين ، يعمل على مسح او كشط الزيت والتراب من ذراعه اليُمنى الممتدة افقياً للأمام مستعملاً في ذلك الة (Strigil) بيده اليُسرى . (Apoxyomenos) كلمةٌ يونانية تعني (كشط نفسه) تعبيرٌ عن فعلٍ شائعٍ بين الرياضيين بعد

التمرين داخل الباليسترا . الزاوية بين القدمين واسعة بشكلٍ استثنائي ، لا تتجه القدم ذات الوزن الثقيل الى الامام بشكلٍ مستقيم كما في العادة في اوضاع Contrapposto البولكليتية بل تتحول بحدةٍ الى الجانب ويميل وركها من الاعلى نحو الخارج في حين تميل قدمها من الاسفل نحو الداخل . منحنى الجذع يوجه العين على الفور الى الورك الحامل للوزن والذي يتم دفعه بشكلٍ بارزٍ الى الامام من خلال الحركة الخلفية للساق الاخرى حيث تنتفخ العضلات عند هذه النقطة وفقاً لذلك ، توازي الذراع اليُمنى الممتدة اتجاه نظر الرياضي الى حدٍ ما ، في حين تمسك اليُسرى بالمقشط وتنثني باتجاه الصدر وتجعله يُلامس اسفل زند الذراع اليُمنى ، نلاحظ عند التدقيق في توزيع الكُتل ان النحات اوجد طريقةً ذكيةً في حل مشكلة الوزن ، اولاً من خلال ميلان الورك الايسر وانحناء الجذع نحوه قليلاً ، وثانياً توجه كل من الراس والكتفين والذراعين ناحية الساق اليُمنى المفتوحة والمستعدة للإسناد والدعم ، فنشعر بالتوازن على الرغم من هذا القدر من الحركة والالتواء والانحناء والانفتاح في التكوين بعيداً عن مركزه عند الاطراف، الخطوط هي الاخرى تُظهر تنوعاً بين التقاطع والتباعد والتوازي ، يُقاوم تحول الجذع بساقٍ حرةٍ مثبتٍ بقوةٍ لحفظ التوازن ، ابتعاد الاطراف عن بعض وعن المركز باستثناء الذراع اليُسرى مع ميلان الجذع والورك جميعها محاولاتٌ للسيطرة واستثمار الفضاء ودفع المشاهد كي يتحرك حول التمثال ولا يكتفي بمنظورٍ واحد . وهذه نقطة تحولٍ مهمةٌ في أسلوب الإظهار ، لان الكثير من تماثيل الجيل اللاحق ستعتمد هذا المبدأ في التلقي.يُرجح البعض ان هذا العمل لا يمثلُ رياضياً فائزاً بعينه بل رمزاً عاماً قدم النحات من خلاله ما اعتبره النِسب المثالية للشكل البشري ، اي انه تطبيقٌ عمليٌ لنظرية لزيب في النِسب ، كما هو حال حامل الرمح لبولكليتوس الذي ادعى لزيبوس انه درسه كأنموذج وقرر ان يُحل محله قانوناً جديداً ، حيث نلاحظ سماته المميزة في خفة الاطراف وصغر الراس بنِسبة الثمن من الارتفاع الاجمالي للتمثال ، لقد جَعل الجسم ارشق والراس اصغر والعضلات اكثر انسيابية سعياً منه لتوليد احساسٍ بطول قامة الشخص ، حيث ان الاتجاه العام في القرن الرابع كان نحو شخوصٍ اكثر رشاقة. قال عنه بليني ان لزيبوس قدم بعمله هذا قانوناً مختلفاً جوهرياً عن ما سبقه عند بولكليتوس ، وكما اسلفنا رغم كونه نُسخةً رومانية الا ان النظرة السائدة تعتبرها نُسخةً مباشرةً عن اصل لزيبوس البرونزي ، ناقلٌ امينٌ عنه في كل التفاصيل بناءً على ادلةٍ لم يتم دحضها حتى الساعة ، لكن الامر لم يخلو من التشكيك واعادة النظر خصوصاً بعد اكتشاف تمثال (ايجياس) واجراء المقارنة بينهما ، فعلى الرغم من بعض اوجه التشابه الملحوظة في الوضع والنِسب وخصائص الراس الصغير نسبياً ذو الشَعر المُشكل في خصلاتٍ منفصلةٍ الا انها لم تكن سماتٍ حصريةً بليسيبوس فقط ، وان هنالك اختلافات قد ظهرت عند المقارنة بين الاثنين تدفع الى اعادة النظر بمرجعية العملين للنحات نفسه ، وعلى اي حال نحن لا نملك نُسخةً اخرى عن ماسح الزيت ، ربما صعوبة وضع الوقفة والحركة كانت السبب في تجنب نَسخه ، فالتميز الكبير لهذا التمثال قد اضر

بنا لصالح اعتباره عينةً نموذجيةً لنِسب ليزيبوس الجسدية ، لكننا في الواقع لا نعرف الا القليل جداً عن التمثال الاصلي ، فقط ما قاله بليني عن ان لزيب صنع التمثال وبعد حين نُقل الى روما ووضع امام حمام (Thermae). اما عن بعض الاختلافات بينه وبين تمثال ايجياس فقد تكون بفعل اطوارٍ مرة بها النحات خلال حياته الفنية وليس بالضرورة عائدية احدهما لفنان آخر .

للحديث عن الحركة يقف ماسح الزيت بوضع اتزانٍ مرن يكاد يكون مؤقتاً ، يرتكز الجزء الاكبر من الوزن على ساقٍ واحدةٍ ، على ان الموقف الحركي المستقبلي للجسم هو انتقال كامل الوزن على تلك الساق (اليُسرى) فيوحي منظر الرياضي وكانه مستعدٌ اما لتغيير وضعه او حتى للخروج من مكانه في اي لحظة حيث جمال وخفة الحركة تعززان الى حدٍ كبير هذا الشعور ، رشاقة الاطراف العُليا والسُفلى هي الاخرى تعطي دفعاً اضافياً للإحساس بالوزن الخفيف ، انه كما اسلفت تجسيدٌ لنظرية النحات في الفن الرياضي المُصحح للقانون البولكليتي .

الاستنتاجات

بعد هذه الرحلة البحثية العامة والخاصة في فضاء تلك المنحوتات يمكننا استخلاص سماتٍ لها بصورةِ النقاط الاتية:

١- مر النحت الرياضي اليوناني الكلاسيكي بمراحل تطويرٍ وتجديد على مستوى الشكل والمعالجات والتعبير والتلقي ، الانتقال من الوضع الحر في آلية الاظهار الى القانون المنظم والصارم الى الخروج عنه وتغييره بأخر .

٢- السواد الاعظم من المنحوتات الرياضية اليونانية كانت ذكوراً في اوضاعٍ عارية ، ذوو شَعرٍ قصير و اجسادٍ نحيفة ورشيقة ازداد طولها خلال الفترة المتأخرة من العصر الكلاسيكي مع صُغر حجم الرأس قياساً ببقية اعضاء الجسم .

٣- تشكل تماثيل الاناث النسبة الاقل بين عموم المنحوتات الرياضية الكلاسيكية ، نظراً لمساحة الحرية الضيقة للفتيات في ابراز مهاراتهن بالمقارنة مع ما هو متاح للذكور على مستوى نوع الرياضة وحجم التنافس ، كانت خالية من العري باستثناء كشف احد الثديين احياناً .

٤- هناك ميلٌ نحو تقريب صورة الرياضي الفائز في التمثال من صورة الاله او الابطال الاسطوريين .

٥- تتخذ المنحوتات الرياضية اليونانية الكلاسيكية اوضاعاً مختلفةً ، بين الاسترخاء والشد العضلي، على إن النسبة الأعلى منها يجسدُ اوضاع الراحة قبل او بعد تنفيذ الفعل الرياضي ، ويتضمن الوقوف المتوازن (Contrapposto) والمشية البسيطة ذات الخطوة

الواحدة ، فضلاً عن الجلوس ، وفي جميعها لا يخلو التكوين من الحيوية المتأتية من حركةٍ بسيطة .

٦- السعفة واكليلٌ من اغصان النبات هي من العناصر الشكلية المرافقة لتماثيل الرياضيين الفائزين كإشارةٍ على فوزهم ، احياناً تكون السعفة مضفورةً على شكل اكليل ،وقد تَظهر السعفة في المنحوتة على مقربةٍ من الرياضي دون أن يحملها .

٧- البرونز كان بالدرجة الاولى خامة المنحوتات الرياضية الكلاسيكية ، بينما شَكل الرُخام الخامة البديلة لأسباب متعلقة بالتكلفة او الحجم .

٨- بيئة العرض الاصلية للمنحوتات الرياضية كانت اما قرب المراكز الرياضية داخل المدن المُنَظِمَة للمسابقات مثل :اولمبيا ، دلفي وغيرهما . او امام صالات الجمنازيوم وداخله ، او قرب معبد الاله الذي كُرست الالعاب من اجله . اما بيئة عرض نسخها الرومانية فكانت في ساحات المدن وداخل الفيلات والحمامات .

٩- المنحوتات الرياضية اليونانية الكلاسيكية تجمع في مضمونها وشكلها بين الذاتي والموضوعي ، بين فردية الخطاب وعموميته ، فهي تجسدٌ وتخليدٌ فردي لشخصٍ واحدٍ بطلٍ رياضي ، وبذات الوقت هي موجهة لجمهور الرياضةِ من النبلاء والبسطاء ، هي ليست نصباً سياسياً وان كانت تحمل اسم مدينة البطل، وليست نصباً دينياً وان كانت مكرسةً للآلهة ، وليست رياضية فحسب وان كان هذا هو موضوعها الرئيسي ، وليست عملاً فنياً تزيينياً وان كان فيها قدرٌ من ذلك ، بل هي تشكيلةٌ من كل هذا وذاك صُبت داخل وعاءٍ واحد.

١٠-اعطت المنحوتات الرياضية الكلاسيكي فُسحةً من الحرية للنحات في التعبير والتحكم بالشكل كما يبتغي خلافاً لمنحوتات الالهة المقيدة بضواغط الدين والاعراف ، فابدع اشكالاً وحركات واساليب اظهار اسهمت في تطور فن النحت اليوناني باسره .

١١-تسجيل اللحظات العابرة بين فعلين او حركتين كانت من المواضيع المفضلة لدى بعض اعلام النحت الرياضي الكلاسيكي .

١٢-اهتم النحات الكلاسيكي بالجسد الرياضي من خلال دراسة التشريح والنِسب التي خَضعت للتطويرٍ واعادة النظر اسفرت عن قوانين حولت الجسد الرياضي الى ارقامٍ ونِسب متمايزةٍ .

الخاتمة

كان هذا هو ابسط تقديم لصعود وتقدم النحت الرياضي اليوناني الكلاسيكي ، ومساهمةٌ متواضعةٌ مني لكشف سماته العامة خلال حقبةٍ تاريخيةٍ مهمة وبيان مكانته كأحد الثمار الأساسية

للحضارة اليونانية ، وانه جاء مُناسباً تماماً لمتطلباتها الفكرية وتعبيراً عن عبقرية امةٍ تعبدُ الكمال الجسدي كهبةٍ من الخالدين ، تجسيدٌ لتكريم الالهةِ للألعاب الرياضيةِ التي كان فيها الرياضيون الهةً ترتدي جسد إنسان ، ذلك الموقف الذهني المُمتع نفسه في أساطير وأدب اليونان نجده في منحوتاتهم.

وفي النهايةِ أقول إن اي دراسةٍ للفن اليوناني القديم ستسوق المرء إلى ثقافةٍ أوسع للحضارة وفهمٍ أنبل للفن وتحسسٍ أعمق للجمال .

الهوامش

١) هيلاس: الاسم الذي يطلق على بلاد اليونان ، مشتق من (الهلينيون) اسم القومية .

٢) العاب القوى–Athletics: يَعود اصل الكلمة الى Athlos اليونانية ومعناها (التسابق)، تضم مجموعة من الالعاب الفردية مثل: الرمي ، الجري، القفز .

٣) عَرفَ الشعب المينوي في وقتٍ مبكرٍ شيئاً مِن الفعالياتِ البدنية ، مُتمثلةً بالألعاب البهلوانية (الجمباز) الفرديةِ والجماعية بمصاحبة ثيرانٍ مدربة ، على إنها لم تُصنف كرياضةٍ فعلية بل حُباً للإثارةِ والتحدي البدني ، الشكل الوحيد الذي ظهر لديهم وصنفٌ على انه من العاب القِوى هو المُلاكمة التي كانت المُفضلة لدى سُكان جزيرة كريت .

٤) الكتاب الاخير من الياذة هوميروس (الكتاب ٢٣) يتحدث عن طقوسٍ جنائزيةٍ اقيمت لجُثة باتروكلوس صديق اخيل الذي قُتل اثناء الحرب الطروادية ، ولجُثة هيكتور قاتل باتروكلوس الذي اغتيل بدوره على يد اخيل ، قَسم الكتاب طقوس الجنازة الى قِسمين ، في الأول تحدث عن وضع جثة باتروكلوس على المحرقةِ وتقديم القرابين التي اشتملت على اثنا عشر من الاسرى الطرواديين ، وقد استمر الحرقُ طول الليل ، في القسم الثاني من الكتاب يتم التخفيف من وطأة الأحزان والضغوطات من خلال سباقٍ رياضي اسهم في فك الخِلاف بين اغاممنون واخيل وموافقة الاخير على تسليم جسد هيكتور إلى والده برياموس ، شمل السباق الجَري والمُلاكمة والعربات . يمكن القول إن هذه القصة هي الوثيقة الأقدم التي تحدثت عن ممارسات رياضية في بلاد اليونان تعود للقرن الثامن تاريخ كتابة الملحمة . ينظر في هذا: Sofie Remijsen And Willy Clarysse : The Funerary Games Of Patroklos ,Ancientolmpics.Kuleuven.Be 2012

٥) Panhellenic: مُصطلحٌ جامعٌ لأربعة مِهرجاناتٍ رياضيةٍ مُنفصلة اقيمت في اليونان القديمة هي الالعاب الاولمبية المكرسة لزيوس تُقام كل اربع سنوات في اولمبيا وإليس ، العاب بيثيان المكرسة لابولو تُقام كل اربع سنوت في دلفي ، العاب نيميا المكرسة لزيوس

وهيرقل تُقام كل سنتين في نيميا وكورنثيا ، العاب اسثيمان المكرسة لبوزايدن تقام كل سنتين في اسثيمان وسيسيون . ينظر: Wikipedia.Org

٦) Pentathletes or Pentathlon: تعني الخماسي ، وهي مُسابقة تضم خمس احداثٍ رياضيةٍ الاسم يجمع بين كلمتين : Pente (خمسة) Athlon (منافسة)، اول خماسي تم توثيقه كان جزءً من الالعاب الاولمبية ، تبدا بالوثب الطويل ، رمي القرص ، رمي الرمح يليها سباق القدم القصير والمصارعة . كان تدريب الرياضيين يعد جزءاً من الخدمةِ العسكرية . ينظر : Wikipedia.Org.

٧) مؤسس الالعاب الاولمبية: تُشير بعض المَصادر الى ان بيلوبس هو المؤسس واخرى تقدمه بصفة الفائز الاول في سباق عرباتٍ نُظم في إليس . يبدو ان الاسطورة امتزجت بالواقع فيما يتعلق بأصل هذه الالعاب، وفقاً للأسطورة اسس زيوس الالعاب بعد ان هزم اباه كرونوس والجبابرة ، وفي قِصةٍ اخرى انها بدأت كطقسٍ جنائزي لجثة (باتروكلوس) صديق (اخيل)، في اسطورةٍ اخرى نَجد هيراقليس هو المؤسس ، وهناك من تحدث عن (أيفتوس–Iphitos) ملك مدينة إليس الذي شَعر بالإحباط جراء الحروب المستمرة بين دويلات المدن اليونانية ، فستشار بيثيا عرافة دلفي عما يمكن فِعله لإيقاف تلك الحُروب ، فأشارت له العرافة بان يُقيم الالعاب وان يُعلن الهُدنة طِول مُدتها في جميع المُدن .. كان الرياضيون ومُدربيهم والجمهور يسافرون من جميع انحاء اليونان الى مدينة اليس لحضور الحَدث ، وقبل يومين من بدأ الالعاب كانوا يسيرون ٦٠كم من إليس الى اولمبيا في موكبٍ يتوقف بشكلٍ دوري لتقديم الاضاحي لزيوس والالهة الاخرى . ينظر في ذلك : World History Encyclopedia.Org

٨) Hippodrome: ميدان سباق العربات والخيل ، اشتق الاسم من هيبوس–Hippos تعني حصان و دروموس–Dromos وتعني مسار او مِضمارٌ او طريق . ينظر : Wikipedia.Org.

٩) المرأة والرياضة: كل اربع سنوات تنسج النساء اليونانيات رداءً للربةِ هيرا ، وتنظم الكبيرات والمتزوجات منهن نشاطاً رياضياً تكريماً لتلك الربة ، النشاط عبارة عن سباقٍ للجَري تُقسم الفتيات بموجبه الى مجاميع بحسب الفئات العُمرية ، المجموعة الاصغر سناً تتبارى اولاً تم بالتدريج حو الاكبر ، تُعلق الفتاة المتسابقة شعرها الى الخلف وترتدي رداءً قصيراً فوق الركبة مباشرة ويترك الكتف الايمن عارياً فوق الثدي ، يمكن لهن الجري في ملعب الرجال في اولمبيا لكن تقصر طول الدورة لهن بحوالي السدس ، يقدم للفائزات اكاليلٌ وجزءٌ من البقرة التي يتم التَضحية بها للربةِ هيرا كما يُنصب لهن تمثالٌ يكتبٌ عليه اسمائهن . ينظر في ذلك: (Woodburn. 1921.P.49).

١٠) Akroterion: تكوينٌ زخرفيٌ في المباني الجملونية اليونانية القديمة يوضع في نهاية شريط القرميد المُتراص والمنحدر من قمة السقف إلى أسفل، ويكون على شكلٍ هندسي أو نباتي واحياناً منحوتة لإنسانٍ أو حيوانٍ أو غيرهما . ينظر : wikipedia.org.

١١) الفنون الثانوية: تشمل المجوهرات ، الأواني الذهبية ، العُملات المعدنية ، مُصغرات المنحوتات ، باختصار أي نِتاجٍ فنيٍ عدى الفنون الرئيسة (الجميلة) اللوحات والتماثيل والعمارة والطباعة . ينظر : mvorganizing.org.

١٢) Sculptural Group: نحت مدور يتألف من عدة تماثيل – اثنان فأكثر– تنتمي إلى بعضها البعض من ناحية المضمون لتشكل عمل فنياً واحداً . ينظر: Wikipedia.Org.

١٣) افيب–Ephebe: كلمة يونانية تُستعمل للتعبير عن التماثيل الرياضية العارية للشباب الذين تنحصر اعمارهم بين ١٧–١٨، وتقترن في العادة هذه التسمية باسم المكان الذي اكتشف فيه التمثال ، على سبيل المثال: Agrigento Ephebe، Antikythera Ephebe .. الخ . ينظر: Wikipedia.Org

١٤) من أشهر مدارس النحت خلال هذه الفترة كانت مدرسة (ارغوس) المُتخصصة بشكل اساسي بالتماثيل الرياضية ، وكان أعظم الأسماء فيها هو النحات (اجلاداس– Ageladas او هجلاداس – (hagelaidas المعلم الشهير لمايرون وبولكليتوس.

١٥) في الجزء الرابع والثلاثون من كتاب (التاريخ الطبيعي) الذي كُتب في الربع الثالث من القرن الاول في التقويم المسيحي قدم بليني قدراً كبيراً من المعلومات حول التماثيل اليونانية – من صنعها ومتى – حيث كان مثل باوسانياس مهتماً في المقام الاول بالتماثيل القديمة .

١٦) (فيرنيك–Pherenike) المعروفة باسم (كاليباتيرا–Kallipateira) بحسب باوسانياس هي رياضية من رودس ، لم تستطع المنافسة في الالعاب الاولمبية لكونها امرأة ، وباعتبارها متزوجة لم يُسمح لها حتى بالمشاهدة وفق الاعراف اليونانية . متحديةً عقوبة الاعدام تنكرت بهيئة رجلٍ لتدريب ولديها على الفوز . كانت ابنت الرياضي (دياجوراس–Daughter) المشهور في رودس خلال القرن الخامس وكان اخوتها ايضاً ابطالاً اولمبيين .. كفتاةٍ شابةٍ لم يُسمح لها ايضاً بالمشاركة في سباق هيرا للعَدو المُخصصة للفتيات الصغيرات والمُقام في اولمبيا بمكانٍ معزولٍ عن المتفرجين الذكور ، يضاف لذلك ان المتزوجات منعن حتى من التواجد بالقرب من مكان الالعاب . توفي زوج فيرنيك فجأة وتولت هي مهمة تدريب ولدها (بايسرودس–Peisirodos) على المُلاكمة .. القي القبض عليها في الالعاب وقُدمة للقضاء ، وبعد ان شرحت كيف ولماذا فعلت ذلك اطلق صراحها دون عقاب ، لكن منذ ذلك الحين كان لزاماً على جميع المُدربين دخول الملعب وهم عُراة كما هو حال اللاعبين لأثبات

انهم ذكور . تجدر الاشارة الى ان اسم فيرنيك يعني (التي احضرت النصر). ينظر في ذلك على الشبكة : World History Encyclopedia.Org

المصادر والمراجع

العربية

١. ابن منظور ، جمال الدين ، بن مكرم الانصاري ، *لسان العرب* ، ج ١٦ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، طبعة مصورة من طبعة بولاق ،ب، ت.

٢. الشاوي، ناصر عبد الواحد : *تاريخ الفن الاغريقي*. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠١.

٣. عمر، احمد مختار. معجم *اللغة العربية المعاصرة* ، ط١،عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨.

الاجنبية

1. Carol C. Mattusch: *The Victorious Youth*. J. Paul Getty Museum. Los Angeles, California .1998.
2. Collignon, Maxime: *Histoire De La Sculptube Grecque*, Librairie De Firmin-Didot Et C.Paris.1892.
3. F B Tarbell; Theodore Woolsey Heermance;: *The Rise And Progress Of Greek And Roman Art* , A. W. Elson & Co.,146 Oliver Street, Boston, U.S.A.1899.
4. Field, D.M,: *The Nude In Art*.Thehamlyn Publishing Group. Usa.1981
5. Hyd,Walter Woodburn: *Olympic Victor Monuments 'And Greek Athletic Art* .Carnegie Institution Of Washington. Washington, 1921.
6. Mark D. Fullerton: Greek Sculpture. Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons Inc., 2016.
7. Paris,Pierre: *Manual Of Ancient Sculpture*. London, H. Grevel And Co.,1890.
8. Sacks,David & Lisa R. Brody: *Encyclopedia Of The Ancient Greek World* Schlager Group Inc., New York. 2005.

الانترنيت

1- Wikipedia.Org.
2- World History Encyclopedia.Org.