الدكتور ثروت عكاشة

المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية

إنجليزي - فرنسي - عربي
مع ملاحق وصور توضيحية

مكتبة لبنان
الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

الدُّكتور ثَرْوت عُكاشَة

وُلِدَ بالقاهرة عامَ ١٩٢١، وَتَخَرَّجَ في الكلِّيَّةِ الحربيَّة عامَ ١٩٣٩، ثمّ في كلِّيَّة أركان الحرب عامَ ١٩٤٨. ونالَ الجائزةَ الأولى في مُسابَقةِ القُوّاتِ المُسلَّحة (١٩٥٠)، ثمّ حصلَ على دبلوم الصِّحافةِ من كلِّيَّة الآداب جامعة فؤاد الأوَّل (القاهرة) عام ١٩٥١، ونالَ درجةَ الدُّكتوراه في الأدب من جامعةِ السُّوربون بباريس (١٩٦٠). وشارَكَ في حربِ فِلَسْطين (١٩٤٨) وفي ثورةِ يولْيه (١٩٥٢).

عُيِّنَ رئيسًا لتحرير مَجلَّةِ التَّحرير (٥٢ ـ ١٩٥٣)، ثمّ مُلحَقًا عسكريًّا بالسِّفارة المصريَّةِ ببرن ثمّ باريس ومدريد (٥٣ ـ ١٩٥٦)، ثمّ سفيرًا لمصرَ في روما (٥٧ ـ ١٩٥٨)، ثمّ وزيرًا للثَّقافةِ (٥٨ ـ ١٩٦٢)، ثمّ رئيسًا للمَجلس الأعلى للفنونِ والآداب. وشَغَلَ مَنْصِبَ رئيسِ مجلس إدارةِ البنك الأهليّ المصريّ (٦٢ ـ ١٩٦٦)، ثمّ مَنْصِبَ نائبِ رئيس الوزراء ووزيرِ الثَّقافة (٦٦ ـ ١٩٧٠). ثمّ عُيِّنَ مُساعِدًا لرئيسِ الجمهوريَّة للشُّئون الثَّقافيَّة (٧٠ ـ ١٩٧٢)، وعَمِلَ أستاذًا زائرًا بالكوليج دي فرانس بباريس لمادَّةِ تاريخ الفنّ (١٩٧٣)، ثمّ انتُخِبَ زميلًا مُراسِلًا بالأكاديميَّةِ البريطانيَّة الملكيَّة (١٩٧٥).

كان عُضوًا بالمجلس التَّنفيذيِّ لمُنظَّمةِ اليونسكو (٦٢ ـ ١٩٧٠)، كما عَمِلَ نائبًا لرئيس اللَّجنةِ الدَّوليَّة لإنقاذِ ڤينيسيا وآثارِها (٦٩ ـ ١٩٧٨).

* رئيسُ اللَّجنةِ الثَّقافيَّة الاستشاريَّة لمعهد العالَم العربيّ بباريس (١٩٩٠). =

An
Encyclopaedic Dictionary
of Cultural Terms

ENGLISH-FRENCH-ARABIC

With Indices and Illustrations

Dictionnaire Encyclopédique
des Termes Culturels

ANGLAIS-FRANÇAIS-ARABE

Avec Index et Illustrations

المُعجَم المَوسُوعي لِلمُصْطلحَات الثقَافيَّة

إنجْليزيْ - فَرَنسيْ - عَرَبيْ

مَع مَسْرَدَين وَرُسُوم

Dictionnaire Encyclopédique des Termes Culturels

ANGLAIS-FRANÇAIS-ARABE

Avec Index et Illustrations

Par
SARWAT OKASHA

The Egyptian International Publishing Co.-Longman

Librairie du Liban

An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms

ENGLISH-FRENCH-ARABIC

With Indices and Illustrations

By
SARWAT OKASHA

The Egyptian International Publishing Co.-Longman

Librairie du Liban

الدكتور ثروت عكاشة

المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية

إنجليزي - فرنسي - عربي

مع مسردين ورسوم

مكتبة لبنان

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

© All rights reserved, 1990
Egyptian International Publishing Co.-Longman
10A, Hussein Wassef St., Al-Missaha Square,
Dokki, Guiza, Egypt.

Librairie du Liban
Riad Solh Square
Beirut, Lebanon

Librairie du Liban book number: 01 D 110475

Deposit number: 8328/1989
ISBN 977-1446-66-5

Printed in Egypt by
Arab World Printing House

إهداء

إلى أحفادي

محمّد وعمر وزهى عبد المجيد اللبّان

وتيمور وشريف محمود عكاشة

Contents

Introduction (in Arabic)	I
Abbreviations	VII
The Dictionary	1-513
Index of French terms	515
Index of Arabic terms	529
Bibliography (Foreign references)	555
Bibliography (Arabic references)	559
Illustrations	561

Table des Matières

Introduction (en langue arabe)	I
Abréviations	VII
Le Dictionnaire	1-513
Index des termes français	515
Index des termes arabes	529
Bibliographie (en langues européennes)	555
Bibliographie (en langue arabe)	559
Illustrations	561

المحتويات

مقدمة	I
مفتاح المختصرات	VII
المعجم	1-513
مسرد الألفاظ الفرنسية	515
مسرد الألفاظ العربية	529
المراجع الأجنبية	555
المراجع العربية	559
الصور واللوحات	561

مُقَدِّمَة

منذُ نصف قرنٍ فحسبُ لم يكن الناسُ يلقون بالاً « للموضوعات التي تتناولها الصّوَرُ والمنحوتاتُ ، وكذا كان مؤرِّخو الفنّ هم الآخرون لا يعنون إلا بما كان يَمسُّ « التّكوينَ التّشكيليّ » و « الألوان » . وما من شكٍّ في أن هذا الذي كان يُعنى بهِ مؤرخو الفن لم يكن يساير أصول النّقد الفني ، فلقد أنْسوا أن الشُّغل الشاغل للفنانين القدامى فيما انتهى إلينا من رُسوم كهوف العُهود الأولى كان مقصوراً على « الموضوع » لاشيءَ غيرَهُ . ولقد كان لرأي هؤلاء المؤرخين أثرُه بين النّاس عامةً ، فإذا هم لا يُدركون كُنْهَ الموضوعات التي يعرضُ لها الفنّانونَ ، وإذا من لَهُمْ إدراكٌ بالكلاسيكيات اليونانية والرومانية يَتناقصون عدداً . ومن هنا كان لزاماً – لإدراك قيمة الأعمال الفنيّة – أن نُلمَّ بموضوعاتها ونحيطَ بها علماً ؛ إذ من العسير على المُشاهد أن يدركَ المغزى في عمل فَنيٍّ لموضوع من هذه الموضوعاتِ ما لم يكن على قدرٍ من المعرفة بما وراءَها . ولهذا كان لابُدَّ للمختلف إلى مُشاهدة المنجزات الفنيّة من أن يكون بين يديه مرجعٌ يعودُ إليه ليتزوّدَ بما يمسُّ هذه الإبداعات قبل أن يُطوِّفَ بها . وما من شكٍّ أيضاً في أن الرّبطَ بين ما نقرأهُ وما نشاهده تصويراً كان أو نحتاً أو موسيقى أو رقصاً يزيد من مُتعة النّفس . فإذا فقدنا هذا الرّبطَ تشتّت الذّهنُ وضاع الإحساسُ بالمُتعةِ الجمالية كاملةً . ولقد كان همُّ الفنانين القُدامى العنايةَ بالموضوع وحدَهُ لا يعنيهم أن يكونوا في هذا مبدعينَ أو مقلّدين ، إذ كانوا يعرفون أن المُشاهِدَ لا يعبأ بما يُشاهده إلا إذا كان مرتبطاً بالواقع فيَلفِتهُ إلى أن يعيَهُ بما قرَّ في ذاكرته عنه . وكان الفنّانونَ فيما يُبدعون يَعتمدونَ على التّكوينِ الفنيّ واللّون واللّحن والتّصميم الراقص ، إلى غير ذلك لكي يشكّلوا هذه الموضوعات نابضةً بالحياة .

ومما هو معروفٌ أن فنونَ العصورِ الكلاسيكيّة ، شرقاً وغرباً ، ترجعُ أصلاً إلى العَقائِد الدّينيّة ، ومن هنا كان لابدَّ لي من أنْ أعرضَ لتلك العقائِد الدينيّةِ بالتّعريفِ كي أربطَ بين الأصلِ والفرع .

على أن هذا المعجمَ لم يَتّسعْ لكلِّ ما يتناولُ العقائد الدينية . كذلك كان كلُّ ما يتّصل بالموضوعات الدُّنيويةِ في هذا المعجم هو الآخرُ مُحَدَّداً ، فهو من إمْلاءِ الذّوقِ الفنّيِّ لرُعاة الفنّ على مرّ العُصور . وعلى الرّغم من هذا وذاكَ فإني لم أسُقْ كلَّ ما جاء عنهما ، بل تركتُ لنفسي حُرّيّةَ الاختيارِ والانْتقاء ؛ إذ كان هَمّي الذي قصدتُ إليهِ أن يكونَ هذا المعجمُ لغيرِ المتخصّصين ينتفعونَ بما جاءَ فيه ممّا لَهُ صلة بالفنّ حين يَشوقهم هذا ، مُؤمّلاً أن يجدوا فيه عوناً عندما يختلفونَ إلى المتاحف أو المسارح ، أو عندما يَستمعونَ إلى أعمالٍ موسيقيّةٍ أو غنائيّة ، أو عندما يُشاهدونَ أعمالاً راقِصةً ،

أو عندما تطالعُهم الصُّورُ التي تضمُّها كتبُ الفنّ .

والمُخْتلِفُ إلى أحد المتاحِف تَجْبَهُهُ أنواعٌ أربعة من الصّورِ من بينها : البورتريهات والمناظرُ الطّبيعيّةُ ، وهو ليسَ في حاجة إلى ما يَتفهَّم به هذين النّوعَيْن ؛ ثمّ الصُّورُ الأسطوريّةُ أو العقائدية ، وهذان النوعان في حاجة إلى ما يمهّدُ لِتَفَهُّمِهما وتعرُّف ما ينطويان عليه .

وحينَ يولعُ المثقّفُ العربيُّ بحضاراتِ غيرِه ، شرقًا وغربًا ، فَيحتضنُ أحدَ المؤَلَّفاتِ الفنيّةِ أو الأدبيّة ، أو يَدلفُ إلى إحدى قاعاتِ العرضِ المسرحيِّ أو الأوبراليِّ أو الموسيقيّ ، أو يخطو بين رَدَهاتِ مُتحفٍ زاخرٍ بروائع اللوحاتِ والتماثيل ، أو يختلفُ إلى أحد المعابدِ ، ويأخذه هذا الأثرُ أو ذاك إلى عالَمِ النّشوةِ ويحلّق به في آفاقِ غريبِ الرُّؤَى والأحْلام ، قد يجدُ نفسَه فجأةً وقد وقع في سَمْعِهِ أحدُ الأسماءِ التي لم يألفْها ، أو تشكّلت أمامَ عَيْنَيْهِ بعضُ الكائناتِ التي لم يسبقْ لخيالِه أن تصوَّرها ، أو طالَعَ مُصْطلحًا فَنّيًا غامِضًا ، فإذا وَخْزةٌ من وعيهِ الفُضوليّ تسرقُ لحظةَ متعةٍ من وجدانِه المستغرقِ في دنيا الخيال . وقد لا تطولُ فترةُ نشوتِه التالية حتى يثبَ اسمٌ غريبٌ ، فتعرِضَ له عودةٌ جديدةٌ إلى تَساؤلاتِ الذّهن المتحفّزِ إلى المعرفة في إصرارٍ دَءوبٍ ، وهكذا ينفرطُ حبلُ النّشوة ونعيمِ المتعة .

ولعلّنا لا نذهبُ بعيدًا حينَ نرى أنه ينبغي أن يحرصَ المرءُ على أن يعدَّ للأمرِ عدَّتَهُ إذا أرادَ لمتعتِه أن تتّصلَ ، وذلك بفيض من المعرفةِ يَرْوي به ظمأ ذهنِه بقدرِ ما يُتيح من الفرحةِ لحسّه . وما من شكٍّ في أن المنبعَ الرئيس الذي تنبثقُ منه الكثيرُ من الأسماءِ والحَكايا النّابضةِ في آداب الغربِ وآثارِه الفنيّةِ هو عالَمُ الأساطيرِ الإغريقيّةِ التي صاغها خيالُ شعبِ اليونانِ ، والتي أدارَ العديدُ من مؤلفي الأوبرات الخالدة والمعزوفاتِ الكلاسيكيّة أعمالَهم حولَ موضوعاتٍ منها ، كما اتّخذها الكتّابُ وعاءً لأعمالِهم الأدبيّة وستارًا لأفْكارِهم ومَراميهم حين تُلجِئُهم الظُّروفُ إلى نقد الحاضِرِ مُحْتَمينَ بعَراقةِ أستارِ الماضي .

ذَلك هو السِّرُّ في أننا نَرى بعضَ الأعمالِ القديمةِ والحديثةِ تُشير مباشرةً أو من طَرَفٍ خفيٍّ إلى أحد الأسماءِ الأسطوريّةِ ، أو تستشهدُ بخُرافةٍ يونانيّةٍ ، أو تشبّهُ شخصيّةً مُعاصِرة بإحْدَى الشّخصيّاتِ الأسطوريّة، وقد تَكْني عن صفةِ الجمالِ بأفروديتي ، والحكمةِ بأثينا ، والعفةِ بديانا ، والوفاءِ بأنتيغونا ، والدّهاءِ بأوديسيوس ، والجَسارةِ بأخيل ، والقوة بهرَقْل ، والعَربَدةِ بديونيسوس ، إلى غير ذلك .

وما أكثرَ ما أثرى الكُتّابُ الأقدمونَ والمحدثونَ لغةَ الأدبِ بمأثوراتٍ من أقوال شُعراءِ الإغريق على ألسنة آلهتهم وأبطالِهم ، فإذا هي تُصبحُ جزءًا من لغتِنا وتُراثنا الحضاريّ نردِّدُه دونَ أن نعزوه إلى مُنشئِه الأولِ كما نفعلُ بالحِكَم

والأمْثالِ . وإذا علمنا أن معظمَ المنحوتاتِ والتّصاويرِ على الأواني الخزفيّةِ وغيرِها من المنجزاتِ الفنيّةِ في عهدِ الإغريقِ كانت تنحو مَنْحى زميلاتها من الأعمالِ المسرحيّةِ والأوبراليّةِ فتستوحي هي الأخرى عالَمَ الأساطيرِ بما يحفلُ به من آلهةٍ وأبطالٍ ؛ علمنا أن الفهمَ الحقيقيّ لهذه المنجزاتِ الفنيّةِ أو لتلكَ الأعمالِ الأدبيّةِ لا يكتملُ دونَ الإلمام بهذه الأساطيرِ ورُسوخ أسماء أكثرِ أبْطالِها وأشهر حَكاياها في ذِهنِ المُشاهِد أو القارئ أو المستمع ، فهي التي ألهمت في الماضي والحاضِرِ المثّالينَ والمعماريّينَ والمصوّرينَ والشُّعراءَ وكُتّابَ المسرح خيرَ ما أبدعوه .

وقد يَتصوّرُ القارئ العربي أنّ محاولةَ الإلمام بأساطير الشُّعوبِ العريقةِ القديمةِ شرقًا وغربًا ؛ هو عملٌ محفوفٌ بالصّعاب ، وقد يُشفقُ على ذهنِه من أن يحيطَ بكثرةٍ كثيرةٍ من الأسماءِ والأحداثِ الجديدةِ كلَّ الجدَّةِ عليه ، غيرَ أنه سرعانَ ما يكتشف أن الأمر أيسَرُ مما تصوَّرَ ، فسيجد لكلِّ اسمٍ أو حادثٍ ما يُعينُه على البقاءِ حيًا في ذاكرته ، ذلك أن هذه الأسماءَ و الأحداثَ مخلّدة في واحدٍ أو عديدٍ من التماثيل و المنحوتاتِ و التّصاوير و المُنَمْنَمات ، و اللّفائف المصوَّرةِ، و الأعمالِ المسرحيّةِ و الأوبراليّةِ و الموسيقيّةِ والرّاقصةِ ، فلقد تناوبَ على كُلِّ اسمٍ أو حدثٍ منها أكثرُ من قلمِ كاتبٍ ، و يَراع مُؤلّفِ موسيقى ، وإزميل نحّاتٍ ، ودولابِ خزّافٍ ، وفرشاةِ مصوّرٍ . و سيمتلئ قلبُ القارئ طمأنينَةً إلى أن لحظاتِ الغموض لن تلبث أن تعقبها إشراقةُ المعرفَةِ ، التي لا تلبثُ هي الأخرى أن تصطحبَهُ إلى حدائِقِ الخيالِ والحُبّ والبُطولةِ والجمالِ التي أبدعها هؤلاء العباقرةُ الذين تركوا لنا زادًا من مُتَع الفكر والحسِّ والرّوح يرشفُ منه الإنسانُ المُعاصِرُ ما يُعينُه على تحمُّل قسوةِ الحياةِ المعاصِرة التي حَجبتْ عنه جمالَ الطبيعةِ وجلالَها ، فيتعرَّف إلى تلك الينابيع الثَّرّة التي تركها الأقدمونَ سَلْوى لمن تحاصرهُم الحياةُ بِصَغائرها ومشاكِلها اليوميّةِ المتتابعةِ ، وريًّا لمن تركتهم ظَمأى وَسْطَ جفافِها ، فيعايِشُ على سبيل المثال أسطورة پيرسيوس في التمثالِ البرونزيّ الذي نحته تشلليني في عصرِ النّهضةِ ، كما يَشهدُ تحوُّلَ الحوريّةِ دافني إلى شجرةِ غارٍ في تِمثالِ برنيني المرمريّ الخالِد ، و ينعمُ بأسطورَةِ لقاءِ ديونيسوس بأريادني على شاطِئ جَزيرة ناكسوس مع براعَةِ لمساتِ فرشاةِ تتسيانو ، و يرتشفُ مُتعةَ خمسَ عشرةَ أسطورةً من الأساطيرِ اليونانيّةِ التي نَظَمها الشّاعرُ الرومانيُّ أوڤيد في كتابِه «مَسْخُ الكائناتِ» في ثلاثينَ لوحةً من إنجاز پابلو پيكاسّو ، و يَسعدُ بأسْطورة أسرةِ غِنْجي اليابانيّةِ بُمطالعةِ اللّفائف المصوَّرةِ التي تضمُّها ، و يستشفُّ حنانَ الأمومةِ في تَماثيلِ إيزيس حاملةً ابنَها حورس ، ويرتاد مَتاهاتِ أساطيرِ النبيلونغ الجرمانيّةِ مع مسرحيّات «رُباعيّة الخاتَم» الموسيقيّة لريتشارد ڤاغنر .

وكما تجلّت أسطورةُ أريادني من جديدٍ في أوپراتٍ لمونتڤردي وهاندل وريتشارد شتراوس ، ألّفَ غلوك أوپرا عن

إيفيجينيا ، وصاغ ستراڤنسكي بعدَ سوفوكليس بخمسةٍ وعشرينَ قرناً أوراتوريو لأوديپ ملكاً ، واستلهمَ هكتور برليوز إلياذةَ هوميروس فأبدعَ أوپراهُ «الطُّروادِيُّون» بعد طُروادة أوريپيديس . ودَلفَ بنا راسين إلى عالَمِ المسرح بمسرحيّاتهِ «فيدرا» ثم «أندروماخي» و «إيفيجينيا» التي سَبقهُ إليها أوريپيديس . وقدَّم كورني مسرحيَّةَ «هِرقل» أخذاً عن أوريپيديس و «أوديپ» عن سوفوكليس ، وألّف شيلي مسرحيَّته الغنائيَّةَ «پروميثيوس طليقاً» ، مُستوحينَ جميعاً أساطيرَ الإغريقِ ومسرحيّاتِ مُؤسِّسي الدّراما الأوائِل . وهكذا فعلَ الموسيقار پوتشيني حينَ حوّل أسطورة «توراندو» الصينيّة إلى أوپرا ، وحين حوّلَ كامِيْ سَانْ صَانْص قصة شمشون ودليلة التّوراتيّةَ إلى أوپرا .

وليس المجالُ مجالَ حصرٍ كافَّةِ الإنجازاتِ الفنيّةِ والأدبيّةِ التي استلهمت أساطيرَ الهندِ واليابان ومصرَ وبابلَ والإغريقِ والرُّومانِ والجرمانِ ، بل هي نماذجُ فحسْبُ تكشفُ للقارئ سَطْوةَ هذهِ الأساطيرِ على وِجْدانِ المُبدِعينَ على طولِ الزَّمن ، وتَسْتَبينُ له دَلالتُها ورُموزُها في مجالاتِ الفنونِ والآدابِ .

ويتناولُ هذا المعجمُ عامَّةَ المُصْطلحاتِ الثَّقافيَّة في مَجالات :

١ – الفنون المرئيّة من تصويرٍ ونحت وعمارَة .

٢ – الفنون التَّعبيريَّة من مسرح ومُوسيقى وغِناءٍ أوپراليّ ورَقْص للباليه .

٣ – الأساطير الدُّنيويّة والدّينية في مختلفِ البيئاتِ والعُصور .

٤ – الموضوعات الفنيّة أسطوريّةً ، أو دينيّةً ، أو حضاريّة .

ولقد أفدتُ الكثيرَ من الجهودِ المعجميّةِ السّابقةِ – وسيأتي بَيانُها مُفَصَّلاً – وكنتُ حين أقتبسُ نصّاً أو مدخلاً بذاتِه عزوتُه إلى صاحِبه . وأذكرُ هنا أن جانِباً كبيراً من التَّعريفِ بالمصطلحاتِ التي ضَمّها هذا المعجمُ قد استقيتُها من موسوعةِ تاريخ الفنّ التي صدرتْ لي باسم «العَينُ تسمعُ والأذنُ ترى» وانتظمت تسعة عشرَ جُزءاً ، والتي استنفدتْ منّي جَهدَ ما يُنيِّفُ على ربع قرنٍ ولم أشأ أن أذكرَها هنا بينَ مَراجعي ، كما اسْتقيتُ جُزءاً آخرَ من كتبٍ لي أُخرَ مُؤَلَّفةٍ ومترجَمةٍ عن الموسيقى والعِمارة الإسلامية ، وفنون تصوير المُنَمْنَمات العربيّة والفارسيّة والتركيّة والمغوليّة . وإذ كان الكثيرُ من الموضوعات الواردَةِ في هذا المعجم تَتَّفقُ في عُمومِها ونظائِرها معَ هذه الكتبِ التي لي ، فقد اقتضاني ذِكرُها هنا أن أدْخِلَ عليها بعضَ التَّعْديلِ لِتتّفقَ ومَساقَ المعجم من الناحيتَيْن المِنْهَجيّةِ والألفبائيّة .

وكانت ثمةَ موضوعاتٌ تَتَّصلُ بتاريخ الفنّ لم تكن مما طَرقْتها ، لهذا كان لابُدَّ لي من الرُّجوعِ إلى أمهاتِ المراجع المتخصِّصةِ التي سَيأتي بيانُها . وقد حاولتُ جَهْدي في بعض المُصطلحاتِ الفنيّة التي وَرَدت في هذا المعجم –

التي لم يَتناولْها أحدٌ من قبلُ بالتَّعريفِ أو التَّعريبِ – أن أصوغَ لها مُسَمَّياتٍ ، مُعْتَمِداً فيما فعلتُ على المعنى الذي يتضمنهُ المصطلحُ ، وسيرى القارئ جملةً من هذه المصطلحاتِ في أماكِنها ، منها ما هو في الفنونِ التّشكيليَّةِ ، ومنها ما هو في العمارةِ أو الموسيقى أو الباليه أو الدِّياناتِ ، إلى غيرِ ذلكَ

ولقد تَوخّيتُ مَنطوقَ الأسماء والأعْلام على وَفْقِ مَنْطوقِها في لُغاتها الأولى – لا سيما السنسكريتيَّةِ والصِّينيّةِ واليابانيَّةِ – لأن منطوقَ هذه اللُّغاتِ يَتَّفقُ نُطقاً وَرسْماً على ألْسِنةِ أهْلِها ، على العكس من منطوقِها على ألْسِنةِ الأوربيِّين التي تختلفُ نطقاً ورسماً . ويلاحظ أن لبعض كلمات اللغة الصينية نُطقاً متفرِّداً لا نظير له في لغات أخرى كثيرة من بينها العربية والإنجليزية ؛ إذ تضاف إليها عند نطقها غُنَّةٌ تخرج من الأنف تتراوح ما بين نطق حرفي الجيم المصرية غير المعطَّشة والغين . وقد رأى البعض عند كتابتها بالعربية إضافة حرف «ج» أو «غ» إلى نهاية مثل هذه الكلمات تعبيراً عن طريقة النطق الصيني، غير أني آثرت هنا أن أستبعد إضافة أي من هذين الحرفين لأنها مسألة تتعلق بالنطق وليس بالحروف ، ومثال ذلك كلمات «تشين» و «مين» و «صون» .

ورأيتُ أن أجلوَ بعض الموضوعاتِ أمامَ عَيْنَي القارئ بينما يَنسابُ الحديثُ عنها إلى سَمْعِهِ ، فزوَّدْتُ المعجم بطائِفَةٍ من الصُّورِ بعضها أبيضُ وأسودُ ، والبعضُ الآخرُ مُلَوّنٌ حتى أعينَ وِجدانَهُ على تمثُّلِها ومُعايَشتِها معايشةً حَيَّةً ، وإذا وَجَد القارئ أن الصّوَرَ لا تَشملُ الموضوعاتِ كلَّها ، فعُذري أن المِساحة المتاحة من هذا المعجم لم تتَّسعْ لغيرِ هذا القَدْرِ ، وقد ضَممتُ إلى المتن أيضاً بعضَ الرُّسوم الشارِحَة .

وقدَ رُتِّبَ المُعْجمُ أَلِفْبائيّاً بالمُصْطلحاتِ الإنجليزيّةِ التي أثبتُّ قرينَ كُلٍّ منها ما يُقابِلُهُ بالعَربيّةِ والفَرَنْسيّة ، يتبعُهُ تَعْريفٌ وافٍ بالعربيَّةِ تتخلَّلُهُ الرُّسوم الإيضاحيَّةُ اللازمَةُ ، فَضْلاً عن الصُّورِ المُلَوَّنةِ وغيرِ الملوَّنة التي وَضِعَتْ في المُعْجَم مُنْفَصِلَةً عن النّصِّ .

أمّا أسماءُ الأعْلام المُرَكَّبَةُ ، مِثْلُ (أبو سِمْبل) وما أشْبَهَ فإنّها لم تَخْضعْ لقَواعِد النّحْوِ العَربيِّ حَسَبَ مَوْقعها الإعْرابِيّ ، فَبقِيَتْ كما هِيَ في حالةِ الرّفْع . واستُخْدِمَت الغينُ عِوضاً عَن الجيم المِصْرِيّةِ غيرِ المُعَطّشَةِ (مِثْل غاليري ، وقاغْنَر ... إلخ)

وأُلْحِقَ بالمُعْجَم كشّافانِ (مَسْرَدانِ) أَلِفْبائِيّانِ بالمُصْطَلحات العربيّةِ والفَرَنْسِيّةِ ، يُحيلُ كُلٌّ مِنْهُما إلى جِسْم المُعْجَم.

وقدِ اقتضتني الأمانَةُ أن أستأنِسَ في بعض المواطن من هذا المعجمِ برأي نُخْبةٍ من ذَوي الرَّأي كلٌّ فيما يخصُّه أدباً وعِلماً وفنّاً ولغة وذياناتٍ ، وهم الأستاذ الدكتور مجدي وهبه أستاذُ الأدبِ الإنجليزيّ وعضوُ مَجْمع اللُّغةِ العربيَّةِ ،

والأستاذ المهندسُ حسن فتحي الرائدُ المعماريّ الجَليلُ ، والأنبا غريغوريوس أسْقفُ عامّ الدّراساتِ العُليا والثقافةِ القبطيَّةِ ، والأبُ الدكتور جورج شحاته قنواتي من الآباءِ الدّومينيكانيِّين ، والأستاذُ الفنّان حسين بيكار أستاذُ التَّصويرِ ، والمايسترو يوسف السيسي ، والمرحوم الدكتور يوسف شوقي ، والسيدة/ رتيبة الحفني من كبار المشتغلين بالموسيقى ، والدكتورة ماجدة صالح والدُّكتور يحيى عبد التواب من رُوّاد فنِّ الباليه ، والأستاذ إبراهيم الأبياري من أساتذةِ اللُّغةِ الملحوظينَ ، والدُّكتور عبد الرَّءُوف يوسُف أستاذُ الآثار الإسلاميَّة ، فلهم مني الشُّكرُ الجَزيلُ والثَّناءُ العاطِرُ على ما أسدَوْا من رأيٍ . وثَمَّة غيرُ هؤلاء مِمّن شاركوا بعون لايُنكر ، ولكنّ المجال لايَتّسع لذكرهم .

ولا أنسى أن أسديَ شكري إلى الأستاذ وجدي رزق غالي ، مدير النشر العربي بالشركة المصرية العالمية للنشر – لونغمان ، على ما قام به من عون كريم في إعداد هذا المعجم في طبعته هذه تدقيقاً وتنسيقاً وترتيباً وتبويباً ومراجعةً وتصحيحاً للتَّجارب – هو ومحرِّري الشركة ، وخصوصاً السّادة : أنور بسيوني علي ، ويسري محمد حنفي ، والدكتور فريد فؤاد عبد الملك ، المحرِّرين ؛ والسيدين : عمرو وجيه حسن ، وجوزيف حكيم جرجس ، الفنّانَيْن بالشركة ، حتى خرج على هذه الصورة .

كذلك لا يسعني إلا الإشادة بالجهد الفني المبدع الذي بذله الفنان حلمي التوني في إخراج الصفحات المصوَّرة الثمانين في هذا المعجم .

وأخيراً أتقدّمُ بشكريَ الخاصِّ إلى الأستاذِ خليل صايغ صاحبِ مكتبة لُبنان على ما أبداهُ من نصْح وملاحظاتٍ قيِّمة ، وكذلك الأستاذين عبد السلام شرارة ، نائب رئيس مجلس إدارة الشركة ، و وحيد بدر العُضوِ المنتدب للشَّركة ، فإليهما يرجع الفضلُ في خُروج هذا المعجم إلى النّور.

وبَعْدُ ، فإني أضعُ هذا المعجمَ أمامَ أعيُن الجيل النَاشئ نافِذةً يُطِلُّ من خِلالِها على قَبَس منْ وَهَج التُّراثِ الإنسانيّ يُنير طريقَهُ إلى نَصيبٍ من المعرفَةِ الإنسانيَّةِ ، ويُتيح لهُ أنْ يتذوّقَ بدائع الإنجازاتِ الفَنِّيّة . وفي الوقتِ نفسِه فإني لا أبَرِّئُ مُعجمي هذا – على الرَّغم مما بذلتُ فيه من جَهْدٍ واسْتقْصاءٍ – من نقصٍ قد يَعْتورُه ، فليس ثمةَ عَملٌ مهما بُذِلَ فيه من حِرْص وعنَاءٍ يخرجُ سَليماً من شَوائِبَ وهَنَاتٍ ، وصَدَقَ مَنْ قال : «مَنْ ألّف استَهْدف» ، أو كما يقول الأديبُ العلامة صمويل جونسون : «ما أشْبَهَ المعاجِمَ بالسّاعاتِ ، فكما أنه لا غنى لنا عن أقلّها جودةً ، فكذلك لا نُبرِّئُ أكملها جودةً من نقص فيها» ، وبالمثل فإن أدنى المعاجم شأنًا لا غنى لنا عنه ، كما أن أجلّها شأنًا لا يخلو من هَفَواتٍ.

المعادى في ١٨ فبراير ١٩٩٠ *ثروت عكاشه*

Abbreviations
Abréviations
مفتاحُ المختصرات

aesth.	aesthetics	Lat.	Latin
arch.	architecture	*m.*	masculin
blt.	ballet	mus.	music
cul.	culture	myth.	mythology
f.	feminin	pl.	plural
Fr.	French	rel.	religion
Ger.	German	Sansk.	Sanskrit
Gk.	Greek	sing.	singular
Heb.	Hebrew	Turk.	Turkish
It.	Italian		

A

عاملٌ آخر في نهاية القرن هو أثر الفنِّ الأوربيِّ ، كما بدت المخطوطات لا تعاون فيها بين العناصر التي تقوم بترقين الكتاب ، فغدت التَّصاوير تقتحم الهوامشْ في تطفُّل شديد ، كما جاء التَّرقين رتيبًا ونوعيَّة الأصباغ مُنحطّة ، وباتت نماذج الشُّخوص المصوَّرة سُوقيَّة تفتقر إلى الوَقار . ومن العَسير تحديد تاريخ تلك الصُّور والرُّسوم الشَّعبية أو نِسْبتُها إلى فنّانٍ مُعيَّن على الرَّغم مِنَ التّواريخ والتَّوقيعات المُسجَّلة عليها نظرًا لذَوبان الأساليب واندماجها تدريجيًّا بعضها في بعض ، كما غَدَت المُصَوَّرات القديمة مَوْضِعَ تقليد الفنَّانين المحدثين .

وشاع تصوير الغِلمان المخنَّثين والخصيان وهم يُثبِّتونَ زهورًا طويلة العُصون فوق عمائِمِهم أو يَلُفُّون رؤوسهم بمناديلَ شأنهم في ذلك شأن النِّساء ، بل ويرتدون ثيابا أُنْثَوِيَّة أو عمائم ضخمة أو قلانِسَ رأس على شكل المِرْوَحة ذات حافات من الفراء عَمَّ استعمالها في عهد شاه عباس .

وكان معظم شخصيَّات النساء المُصَوَّرة من بين الرَّاقصات أو المَحْظيَّات تزهو ثيابهن الحريريَّة والمطرَّزة بالقَصب على ثيـاب الرِّجال ، وتسترسل شعورهن في غَدائر على حين تتحلَّى عباءاتهن بالفِراء ، وتصبغ أكُفُّهُنَّ وأقدامهُنَّ بالحِنّاء بينما توشم أطراف الصّبايا بزخارفَ مُتْقَنَة ، ولم يَعُدِ استخدام الجواهر مقصورًا على الرِّجال والنساء فَحَسْبُ بل انتقل إلى عُدّة الخيل ، وهو تقليد فارسيٌّ قديم .

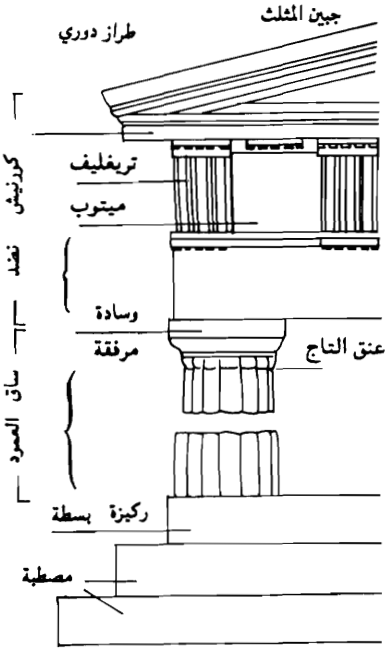
وتختلف رُسوم عهد شاه عباس عما سبقها ؛ فروحُها في أغلب الأحوال عَصريّة وشيَّـد الـقصور وخانـات القوافـل مُؤْمنًا أن تعميرَ بلاده هدفٌ أنبل من الغزو ؛ فاتجه إلى النُّهوض بالزِّراعة وتشجيع التِّجارة caravanserai * . ونقل حاضرتَه عام ١٦٠٠ إلى أصفهان ومن ثم عَبَّدَ بها الطُّرق الواسعة الفخمة وشيَّد المباني الفاخِرة ، مثل مسجد شاه وميدانه الشهير ، وقصر عالي قاپو ، وقصر الأعمدة الأربعين « جهل ستون » Chihil Sutun * وجسر علي وردي خان ، وانْتَشرَتْ في عهدِهِ الصُّور الجِداريّة كما شَهِدَ عصر شاه عباس انفتاح فارس على الغَرْب ، فَتَوافد السُّفراء والتُّجّار والرَّحّالة والفَنِّيُّون على أصفهان وغيرها من المُدُن الكبرى .

وإذا كانت الفُنون في عهد شاه عباس بعامَّة ــ العِمارة والنَّسيج والسَّجاجيـد والخزف ــ محل الثَّناء والإعجاب إلا أنَّ عين الخبير لا تلبث أن تلْحظ أن ضُمورًا قد أصاب حيَويَّتها وقُوَّتها الخلاقة ؛ إذ أصبح إنتاج الخزف يتم بالجملة مُحاكيًا النماذج والأشكـال الصِّينيَّة ، كما افتقدت تصميمات زخارف الأنسجة والسَّجاجيد حيويَّتها وتدهورت ألوانها . وباتت المُنَمْنَمات المُصوَّرة ، التي كانت تُرْسَمُ بعيدةً عن رعاية القَصْرِ ، أقلَّ أرستقراطيَّة من الماضي ، وذلك أنه بعد أن فقد شاه طهماسپ (١٥١٤ – ١٥٧٦) اهتمامه بالتَّصوير سمح لبعض مُصَوِّري المكتبة الملكيَّة بممارسة التَّصوير لحسابهم الخاصِّ ، فأصبحت المخطوطات الفاخرة في النصف الثاني من القرن ١٦ نادرةً ، بينما شاعَت الصُّورُ والرُّسوم الشَّعبيَّة المُنْعَتِقة من سيطرة الحكّام رعاة الفن . كذلك قفز إلى الوُجود

وِسادةُ تاجِ العَمُودِ الدُّوريّ **abacus**

abaque m. (arch.)

الجزء العُلويُّ من تاج العَمُود الدُّوريِّ ، وهي كُتلة من الحجر المربَّع تفصل في رِقَّةٍ بين الأجزاء المستديرة السُّفْليّة والأجزاء العُلْويّة من المبنَى المُسَمَّاة « النَّضد » entablature * .



(شكل ١)

شاه عبّاس **Abbas, Shah** (cul.)

(١٥٨٧ – ١٦٢٩)

تبوَّأ شاه عباس [الأوّل] وهو في السّادِسة عَشْرة من عمره عَرشَ فارِس المُتَهاوي بعد أن أنهكته عشرُ سنينَ من القلاقل والاضطراب . وبعد ما قضى على خُصومه التفت إلى السياسة الداخليَّة لبلاده

والعُرف في البناءِ المسرحيّ : فالشَّخصياتُ قد تُغيِّر سنَّها وجنسَها وملامحَ شخصيَّتها مرارًا في نفس المسرحية ، وقد لا يكونَ المكانُ المسرحيُّ محدَّدَ المعالم . ولأوَّل وهلةٍ تظهرُ أحداثُ المسرحيَّةِ كأنها سلسلةٌ من العَشوائيات التي لا تربُط بينها صلةٌ ما ، ولكن يُراد بهذا الأسلوب المسرحي إظهارُ ما في الحياة والشَّخصيات البشريَّة من تَناقُضاتٍ ، كما يُقصد به إظهارُ المُفارقة بين حُلْم الإنسان في الحياة وواقع الحياة نفسها . وفي المسرح العربيّ الحديث يُمكن اعتبارُ مسرحية « الفرافير » ليوسف إدريس مثالًا لذلك .

مَعْبد أبو سِمْبل **Abu Simbel Temple**

Temple m. d'Abu Simbel (arts & arch.)

إذا كان بناءُ الأهرام في الدّولة القديمة قد جاءَ وَليدَ العقيدة الشَّمسيَّة القديمة ، وكان كالمِعْراج الذي يَصْعَدُ به فِرْعَونُ حيث يَتَّحِدُ مع أبيه في السَّماء ، فقد أَوْحَتْ أرضُ طِيْبَة فيما بعدُ إلى أبنائها من الفَراعِنةِ بأُسلوبٍ رمزيٍّ يختلف شيئًا عن الأسلوب الرَّمزيّ عند فراعِنة الشَّمال .

وقد شاء رمسيس الثَّاني أن يبني مَعْبدًا لا صلةَ له بأيَّةِ فكرةٍ جَنائزيَّةٍ سابقةٍ ، فيمّم شَطْرَ أبو سِمْبل في بلاد النُّوبة حيث لا تترك الشَّمس القَويَّةُ أثرًا للظِّلال ، ونَحَت في بطن الجبل ذلك الرَّمزَ الذي يحتضنُ فِكرةَ أُلوهيَّته خِلال حياتِهِ ، إذ عند أبو سمبل ينتصب الجبل فوقَ النَّهر مُسامتًا الشَّمسَ ساعةَ شروقِها من الضِّفَّة الشَّرقيَّة ، وتمثِّل صُخورُه أفضلَ موقع للتَّلقيح الإلٰهيِّ الذي يولَدُ به فرعونُ ابنُ الشمس .

ومن أجل ذلك أيضا حفر مَعبدًا صغيرًا إلى جانب المعبدِ الكبيرِ وجعله للإلٰهةِ حتحور Hathor * ــ التي كان لها شأنها ــ مُصَوَّرةً في مَلامِحِ الملكة نِفرتاري زوجةِ الملك .

ونجد فَوْقَ الجِدار الصَّخريِّ لمعبدِ أبو سِمْبل الكبير ــ الذي تتقدَّمُه شُرْفةٌ تزيِّنها تماثيلُ مُتتاليةٌ للمَلِكِ والصَّقر المُقَدَّسِ ــ إطارًا مَنْحوتًا على شكل صَرحٍ تُزَيِّنه أربعةُ تَماثيلَ ضَخْمةٍ للمَلِكِ . وبعد أن نجتازَه نَصِلُ إلى قاعةٍ كبيرةٍ ذاتِ ثمانيةِ أعْمدةٍ أوزيريَّة Osiric pillars * هي : بهوُ الأعمدةِ ، تُفضي إلى بهوٍ آخَر به أربعةُ أعمدةٍ مُربَّعَةٍ ، نَدْلفُ بعده إلى الجزءِ الثَّالثِ من المعبدِ ويحتوي

المُوسِيقَى المُجَرَّدة **absolute music**

musique f. absolue (mus.)

موسيقى أَلَّفها مُؤَلِّفُها لِذاتِها وليس لحكاية قِصَّةٍ أو وَصْفِ مَشْهَدٍ أو تَبعًا لِبَرْنامجٍ .

التَّعْبِيريَّة المُجَرَّدة **abstract expressionism**

expressionisme m. abstrait (arts)

تَعبيرٌ مُرْتَجِلٌ غيرُ ذي وحدةٍ أو مَوْضُوع عمّا يَعْتلِجُ في النَّفس أويَعْتَملُ في الفُؤاد ، يجمع ما يَتَوَفَّرُ لِلْفَنَّان من عناصر تشكيليَّة تجريديَّة دون الْتزام بشيءٍ ما ، ومُراعًى فيه ما يكون له من أثر في المُشاهد . ومن رُوّادِهِ فاسيلي كاندينسكي Kandinsky * . وعن هذا التَّعبير المجرَّد كان التَّصوير الحركيُّ الارتجاليُّ action painting * .

abstract pattern of brick decoration

compositions f. abstraites de décoration à la brique (arch.) **تَشْكيلاتٌ زُخْرُفِيَّةٌ مُجَرَّدةٌ مُنَفَّذةٌ مِنْ قَوالِبِ الآجُرِّ**

اُسْتُخْدِمتْ قوالِبُ الآجُرِّ في تَشكيلاتٍ زُخرُفيَّةٍ لتزيين واجهات المباني الإسلاميَّة ، مثال ذلك ضريح إسماعيل السَّاماني في بُخارَى ٩٢٧ ، حيث تدلُّ براعة الصَّنعة في تَنْسيق قَوالِبِ الآجُرِّ سواء في خارج المبنى أو في داخِله على شغف بالتَّنويع مع الاحتفاظ بالمَنْطِق الإنشائيِّ . فأُرسِيَتِ القاعدةُ من مَداميكَ مَرْصُوصةٍ رصًّا إنشائيًّا عاديًّا ، على حين قُسِّمت مختلف الأَسْطُحِ التي تعلوها بمختلف التَّكوينات في رصِّ قوالب الآجُرِّ ، في خطوط متوازية مع تَغَيُّرِ وِضعةِ القوالِبِ في كل صفٍّ بالتَّناوُب تارة على بُطونِها وتارة على أَجْنابِها .

absurd *absurde m.* (Lat.: **absurdus**)

١ . المُحال ، الخُلْف ، العَبَث

الموقفُ أو الأمرُ الَّذي يتنافى مع المعقول ، وإدراكُه قد يُثيرُ الضَّحكَ .

٢ . اللَّا معقول

ما يتّصف به نوعٌ من المسرح الطَّليعيّ في الوقت الحاضِر بأوربا مثل مسرحيّات صَمْويل بيكيت Samuel Beckett ويُوجين يُونسكو Eugène Ionesco وجان جينيه Jean Genêt وهارُولد پينتر Harold Pinter . وفي هذا المسرح نجدُ أن الكاتبَ لا يتقيدُ بالمُواصفات تعكس هنا وهناك أثر الاتِّصال بالغرب الأوربِّيِّ ، مع اتِّباعها التَّقاليد الفارسيَّة التي تتحاشَى الظِّلال والتَّجسيم والمَنْظور ، وتلتزم أكثر ما تلتزم بالغاية الزُّخرفيَّة . وبصفة عامة كانت لهذه الرسوم شعبيَّة واسعة حيث حلَّت مَوْضوعات تصوير المعيشة اليوميَّة genre والصُّور الشَّخصيَّة لعامَّة الناس بين المشاهد الخَلويَّة محل الموضوعات التَّقليديَّة ، فانتشرت صورُ الرُّعاة والدَّراويش والأطبَّاء والحُجَّاج والرَّحّالة فَضْلًا عن مُسْتَنْسخات الصُّور الأوربِّيَّة والرُّسوم الهنديَّة . (انظر Safavid painting) (الصورتان ٤ ، ٨٠)

الأَبْلَق **ablaq (piebald; striped masonry)**

ablaq; pie f. (arch.)

هذه الصِّفة في الأَصْلِ خاصّة بالخيل التي يخالط بياضَها سواد ، وقد دَرَجَ المعماريون المسلمون على زَخْرفة بعض المساجد بالتَّلوين عن طريق استخدام صُفوف من الأحجار المختلفة الألوان تُعْرَفُ باسم الأبلق . وأغلب الظَّنِّ أن طريقة الأبلق شاميَّةُ الأصل ، إذ تسود المباني التي تَرْجع إلى أوائل العصر الأيوبيِّ في حلب حين استُخْدِمَ الرُّخامُ الأبيضُ والأسودُ لتزيين واجهات بعض المباني . غير أن استخدام صُفوفٍ من موادَّ بِنائيَّة كالآجُرّ والحجر لتزيين الواجهات من لونين متناوبَيْن أحدهما فاتح والآخر داكن كان سابقًا على هذا العصر ، فهو يَرْتَدُّ إمّا إلى أواخر العصر الرُّومانيِّ أو إلى العصر البيزنطيِّ ، ثم شاع بعد ذلك في عِمارة العثمانيِّين حتَّى أصبح من أبرز معالم مباني إسْتَنْبول .

والأبلق الأصيل هو ما اسْتُخْدِمَ في بلاد الشَّام وفي مصر المملوكيَّة حيث ظهر لأول مرَّة في واجهة [وجهية] مسجد ومدرسة قلاوون الَّذي بُني سنة ١٢٨٤ ؛ وظهر بعد ذلك في عددٍ من الوجهيَّات الفخمة لعل أروعها وأكثرها جذبًا للانتباه وجهية مسجد السُّلطان حسن (١٣٥٦) وجامع المؤيَّد (١٤٢٠) . (صورة ٦)

الباليه التَّجْريديُّ **absolute ballet; abstract ballet** *ballet abstrait* (blt.)

تأليفٌ من حَركاتٍ راقصةٍ تَجْريديّة لا صِلةَ لها بأيَّةِ حَبْكة رِوائيّة ، ولا تنطوي عليها مَجموعةٌ مُتَرابطة من الأفْكار .

كما لم يُعْنَوا بتوحيدِ حضارة إمبراطوريتهم المترامية الأطراف . وإذا كان ثَمَّة إنجازات متفرِّقة في هذا الميدان فقد جاءت على أيْدي رجال الدِّين ، أو نِتاجَ جُهودٍ فرديَّة ، بينما تَخاذَلَتِ الحكومةُ عن مُجرَّد مُحاولة الرَّبطِ بين الحضارةِ الإيرانيَّةِ والهِنديَّةِ من ناحية واليونانيَّةِ من ناحية أخرى ، تاركةً مُهمةَ ذلك للتَّفاعلات التِّلْقائية العَشْوائيَّة التي تحدث على حُدود الإمبراطوريَّة مع الدُّول المُتاخِمةِ أو داخلَ نِطاقِ الإمبراطوريَّة بواسطة الجُنود الإغريقِ المُرْتَزقة ، وكذلك العمال الإغريق الذين كان الملوكُ يستخدمونهم في إنجاز الأعمال الفنِّيَّة . كما تَلَقَّت البلاد التأثيرات العلميَّة والثَّقافيَّة على أيدي الوافِدينَ من أصحاب المعرفة اليونانيِّين ، وبصفة خاصَّة الأطبَّاء ، وكذلك على أيدي علماء الهند الذين وضعوا معارفهم الطِّبِّيَّة في خِدمة ملوك فارس .

ولقد تسلَّلت فكرة الأخمينيِّين الدِّينيَّة التي تَسْتَقْطِبُ الخيرَ والشَّرَّ إلى العالَم القديم بأسْرِه ، فلجأ الفنَّانون إلى استخدام مَوْضوعات من التَّصاويرِ المحلِّيَّةِ للآلهةِ والجانِّ الحارسة أو الشِّرِّيرة المُسَيْطِرة على البشر ، فضْلًا عن الموضوعات المُتداوَلةِ بين النَّاس . واتَّسم تناولُ الفنانينَ لهذه الموضوعاتِ بالجُمودِ والتَّجرُّدِ من الانفعال الذي ظهر فيما بعد في فنِّ التصوير الإسلاميِّ وخاصة الفارسيِّ منه . واقتصر الفنَّانونَ على تقديم مجموعة مشاهد ثابتة لا تتغيَّر وإن تألَّقت روعتها كَزَخارف معماريَّة .

وإذا كان الأخمينيُّون قد أوْلَوا زَخارف النَّقْش الخفيف البروز عِناية خاصَّة مِثْلَما هو الحال في پرسيپوليس Persepolis * فإنهم لم يهتمُّوا بالنَّحتِ المُجَسَّمِ إلا في تيجانِ الأعْمدة . وقد لجَأوا إلى أسلوبين في النَّقش الخفيف البروز ، أحدهما اعتبار الكُتلة الحجريَّة كلًّا قائمًا بذاته ، وثانيهما استخدام عنصر متكرِّر يشكِّل تكوينًا شاملًا « پانوراميًّا » كبيرًا ناشئًا عن التَّجاوب بين العديد من العَناصر .

ومن العسير إنكار تأثُّر الأخمينيِّين بالأفْكار الأشوريَّة والبابليَّة في مجال الزَّخرفة المِعْماريَّة ، غير أن التقْنيَّة مختلفة ، إذ تتجلَّى الرِّقَّة والعناية بالتَّشكيل والجَهد الكبير في إضفاء الحَيويَّة على مدخل وثلاث غرف أهمها الغرفة الوُسْطى وهي قُدْسُ الأقْداس حيث تَشْهد قاعدةً كان الزَّوْرقُ المُقَدَّسُ يوضعُ عليها . وفي الجدار الخلفيِّ لقدس الأقداس نُحِتَتْ أربعةُ تماثيلَ لِلآلهة پتاح وآمون رَعْ ورمسيس الثاني مُؤلَّهًا وَرع حراختي .

ويتميَّز معبد أبو سِمْبل الكبير برهافةِ الحسِّ الفنِّيِّ ورقَّة الإيقاعِ الهندسيِّ المعروف عن معابد الأسرة ١٨ ، فتجمع واجهتُهُ الرَّائعةُ بين الطَّابَع الإلٰهيِّ والطَّابَع الإنسانيِّ مُعَبِّرةً عن سماويَّةِ الحُكْم المَلَكيِّ بتلك التَّماثيل الأربعةِ الجالِسةِ في وَقارٍ والمُلْتَصقة بالجبل الذي يحتضنها من الجانبين . وتتألَّق ألوانُه مع الصَّباح الباكر بأشعَّة الشَّمس الورديَّة ، ويكشف داخلُه عن معبدٍ فَسيح تَنْتَصِب على جانبي بَهْوِهِ الدَّاخليِّ الأوَّل التَّماثيلُ الأوزيريَّة المُلْتَصِقةُ بالأعمدةِ المُربَّعةِ ، وتمتدُّ على جدرانها النُّقوشُ التي تصوِّرُ مشاهدَ موقعة قادش مُسجِّلةً انتصارَ الملكِ الإلٰه على أعدائه الحيثيِّين .

ويقف معبد أبو سِمْبل الصَّغير على مَقْرَبةٍ مائلًا قليلًا نَحْوَ المعبد الكبير مع انحناءة الجبل ، حتى لَيَبْدو كأنَّه في مُواجَهَته يُصَوِّر الملكة نِفْرْتاري في هيئة الإلهة حَتْحُور واقفةً بجانب زَوْجها في تعبيرٍ أخَّاذ يَنمُّ عن الحبِّ الإنسانيِّ الذي يضيفُ إلى ألوهيةِ الرُّوحِ رِقَّة الوِجدانِ .

وتَجْدُرُ الإشارة إلى أن مَعْبَدَيْ أبو سِمْبل لا يَقعان اليومَ في مَوْقعهما القديم حيث بناهما رَمسيس الثاني في القرن ١٣ ق.م . وتلك الرَّبْوةُ التي يُقومانِ عليها الآنَ ترتفع نَحْوًا مِن خَمْسةٍ وستينَ مِتْرًا ، كما تَبْعُدُ عن المكانِ القديم بنحوِ من مِئة مترٍ . (انظر International Campaign for the Salvage of Nubian Monuments) (الصورتان ١ ، ٢)

النَّزعةُ الأكادِيميَّة **academism**

académisme m. (arts)

الالتزام بالقواعد والتَّقاليد التزامًا حَرْفيًّا ، ومن ثَمَّ فهي مُحاكاة طِبْق الأصل للنَّموذج الأصليِّ دون أن تبرز فيها شخصيَّةُ الفنَّان حيْث ينحصر الاهتمام في الشَّكل أكثر من المضْمون . ولهذا عَدَّتْهُ الحركاتُ الفنِّيَّة المُتحرِّرةُ فنًّا جامدًا مُقيَّدًا .

أكابيلَّا **a cappella** (It.) **(in the chapel style)** (mus.)

هو الغِناء بدون آلات ، وسُمِّي كذلك لأنَّه نشأ داخلَ الكَنيسة وتحت قُبَّتها ، وكان أغلب الغناء الديني بدون آلات .

أكْيوس **Accius** *Accius* (drama) **(١٧٠ – ٨٦ ق.م)**

أهَمُّ كُتَّابِ المَأساة الرُّومان ، وظلَّت مُؤَلَّفاتُهُ تُقدَّمُ حتّى في عَصر الإمبراطُورِيَّة . وإلى جانب مُحاكاته لأوريپيديس اتَّخذ أيضًا أعمالَ أيسخولوس وسوفوكليس نَموذجًا له . كذلك يُعَدُّ أكيوس إرْهاصةً لسنيكا Seneca * في استخدام الأفكار الميلودْراميَّة والمُفْزِعة ، وتصوير الشَّخصيَّات الجليلة والخَطابيَّة .

الآخِيُّون **Achaeans**

Achéens (cul.)

حوالى مُنتصَف الألف الثَّانية قبْل الميلاد نَزَحَ شعبانِ مُهاجران إلى أرض اليونان من الشَّمال حامِلَيْنِ مَعَهما اللُّغة اليونانيَّة ومُعتقدهم في آلهة الأوليمپ ، وهذان الشَّعبان هما الأيونيُّون Ionians والآخيّون Achaeans . وكان الآخيّون شعبًا محارِبًا له أسلحته المصنوعة من البرونز ، نزحوا إلى الجنوب في شبه جزيرة المَوْرة وأخضعوا سُكَّانَها ، ثم ارتدُّوا إلى البحر فانْقَضُّوا على جزيرة كريت واستولوا على ما في عاصمتها كنوسوس Cnossus من كُنوزٍ وحملوا معهم مهارَاتِها التِّقنيَّة إلى معاقِلهم في موكناي Mycenae وتيرنز Tiryns . والرَّاجح أن حربَ طرواده قد وقعت أثناءَ حكمهم لأن هوميروس Homerus * قد استخدم لفظ الآخيِّين في إلْيادَته للتَّعبير عن الإغريق على حين لم يذكر كلمة الهيلينيِّين إلا مرَّة واحدة في صَدرِ الحَديثِ عن أتباع البَطلِ أخيل Achilles * . ومع غزوات الدُّوريين Dorians نزح بعض الإيجيِّين والأيونيِّين والآخيِّين إلى آسيا الصُّغرى .

الفَنُّ الأخمِينيُّ **Achaemenid art** *art. m.* **(٥٥٠ – ٣٣٠ ق.م)**

achéménide (arts)

لم تُظْهِر الأُسرةُ المالِكة الأخمينيَّة في فارس إلَّا اهتمامًا يَسيرًا بالتَّطور الفِكريِّ أو العِلميِّ ،

الإسكندر لهذا التَّوحيد على صورة أُوْثِقَ في مَجالَيْ الثَّقافة والحُكم أصهر إلى داريوش الثَّالث بزَواجه بابنته . ولقد جرَّ هذا الإصهارُ الكثيرَ منَ الإغريقِ إلى الاقْتِداءِ بالإسكندر الَّذي قَصد من وراء هذا أن يجعلَ من الشَّعْبَيْنِ شعبًا واحدًا ترْبُطُ بينه أواصرُ القُرْبَى وروابطُ الدَّمِ ووحْدةُ التَّفكيرِ ، غير أن هذا لم يُؤْتِ ثمرتَهُ المَرْجوَّة فما إن مات الإسكندر سنة ٣٢٣ ق.م حتى احْتَدَمَ الصِّراعُ بين خلفائه أعوامًا أربعين وتمَخَّض في النِّهاية عن : المملكة المقدونيَّة في أوربَّا ، ومملكة اللَّاجيديِّين البَطالِمة في مِصر ، ومملكة السَّلوقيِّين في آسيا Seleucids * .

والواقع أنه بعدَ موت داريوش الأول بدأت الوَحْدةُ الَّتي أرساها بين مختلِفِ بِقاع الدَّولة الأخمينيَّة تنفصم وتفلت من أيدي خلفائه الَّذين لم يجدوا وَسيلةً يحولونَ بها دونَ انحلال الإمبراطوريَّة ، بل إنهم شاركوا دون قَصْدٍ في التَّعجيل بسقوطها بعد أن جعلهم الحكمُ المطلق غُرباءَ عن رَعاياهم ، وعَزَلَتْهم في قصورهم مراسمُ بروتوكوليَّةٌ صارمةٌ حَرَّمَتْ على المواطنين الاقْترابَ منهم إلا ساجدين ، وأدَّى هذا كلُّه إلى شُيوع المؤامرات وتزايُدِ أعمال العنف .

على أنَّ أخطر جرثومة كانت تهدِّد بشطر الإمبراطوريَّة هي تلك الثُّنائيَّة التي عجز الأخمينيُّون عن التغلُّب عليها والَّتي كانت تفصل الجزء الإيرانيَّ والزَّردشتيَّ عن بَقية شُعوب الإمبراطوريَّة ، كما كانت الاختلافات العِرقيَّة والشُّعوبيَّة تَحُولُ دون التَّماسُك والتَّرابُط ، فَضلًا عن أن العيبَ الأكبرَ في الجيش الأخمينيِّ الهائل العدد أنَّه كان سيِّئَ التَّنظيم ، ومنذ القرن ٥ ق.م كانت القوَّةُ الضَّاربة في الجيش الفارسيِّ مُكَوَّنةً من المرتزقة اليونانيِّينَ مثلما كان قوامُ الجيش الفارسيِّ سُفنًا فينيقيةً .

أخيل (عن الإلْياذة) **Achilles**

Achille (myth.)

ابن پيليوس Peleus وثيتيس Thetis إحدى حوريات النيريايديس ، وأشجع أبطال الإغريق في حرب طُرْواده . غمسته أمه إبّان طُفولَتِهِ في مياه نهر ستيكس Styx فجعلت من معادن ثمينة . وتتجلَّى دِقَّتهم الفَنِّيَّة في الأساور وآذان الكؤوس والحيوَانات فَبَرْهَنوا على مهارتهم في صياغة المعادن . كما احْتَلَّت صناعة البرونز مَكانةً كبيرةً في صناعة الأثاث والتَّماثيل الصَّغيرة . (صورة ٥)

الأخمينيُّون **Achaemenids** *achéménides*

m. pl. (cul.) (٥٥٠ – ٣٣٠ ق.م)

أو الأكمينيُّون أو الكيانيُّون [الجَبابرة] أو الهخمانشيون نسْبةً إلى مؤسِّس الدولة هخامنيش Achemenes ، وهم بُناةُ دَوْلة فارس الذين وطَّدوا أُسُسَها . وكانت الإمبراطوريَّة الَّتي أرْسَى قواعدها قُورَش الأكبر Cyrus * وداريوش الأول Darius * من أهمِّ الإمْبراطوريّات القديمة في العالَم . وقد أفلحت في أن تضمَّ تحت لِوائها بلاد ما بين النَّهرين وسوريا ومِصر وآسيا الصُّغرى ومدنًا وجُزرًا يونانيَّة ، وأن تقتطع جزءًا من الهند .

وكانت الإمبراطوريَّة الأخمينيَّة رِدَّةً إلى الآريَّة ، إذ كانت أشدَّ نَقاءً في آريَّتها من دولة الميديِّين السَّابقة عليها . وقد وجد الأخمينيُّون أنفسَهم إزاءَ شُعوب وإنْ بَدَتْ مَغْلوبة حربيًّا إلا أن لها إرْثًا من حَضارةٍ وثقافةٍ يضعها معهم على قَدَمِ المُساواة . لذا تَركوا لها استقلالها الذَّاتي وأفسحوا لها أن تمضي في سبيلها يؤازرونها في ظلِّ نفوذهم السِّياسيِّ الذي طَغَى على نفوذ من عَداهم من شُعوب تلك البلاد ولم يدع لها منه شيئًا .

وقُدِّرَ لهذه الإمبراطوريَّة أن تعيش طَويلًا ، غيرَ أن مَيْلَها إلى التَّوسُّع فَتَحَ أمامها آفاقًا فسيحة تغْيا كُبرى الدُّول عن أن تلمَّ أطرافها ، ودفعها الطُّموحُ إلى غزو اليونان ، وإذا داريوش وخشايارشا Xerxes [أجزرسيس عند اليونان] يجتازان الحدود الفاصلة بين البلدين حول السَّاحل السُّوريِّ ، إلَّا أن أثينا وإسْبَرْطَة اجتمعتا على حرب فارس وَرَدِّها على أعْقابها (٥٠٠ – ٤٤٩ ق.م) .

وما إن اغتيل أردشير الثالث سنة ٣٣٨ ق.م حتى شَرعت تلك الإمبراطوريَّة في التَّرنُّح والانهيار ، وساعد على ذلك ظُهورُ دَولة جديدة على مَسْرحِ الحَياة هي دولة الإسكندر المقدونيّ الذي راوده بدوره حُلْمُ توحيدِ اليونان وفارس بعد ارتداد خشايارشا بجيوشه أمامَ اليونانيِّين بمئة عامٍ . ولكي يمكِّن على الثِّياب بأطوائها وتَمَوُّجاتِها على غير ما هو مَعهود في ثياب الأشوريِّين مما يُوحي بتأثُّرهم بالغَرْب . ولقد حَرَصَ داريوش على أن يكشف في ميثاقِهِ عن أن النَّحَّاتينَ في پرسپوليس كانوا أيونيِّين وليدِيِّين من ساردِيس Sardis وأنهم قد تفوَّقوا على الفُرْس والميدِيِّين في الإيحاء بنسمة الرِّيح المتموِّجة فوق سطح الحجر .

وإذا كانت پرسپوليس قد لجأت إلى تقْنِيَّة بابل في الزَّخرفة بلوحات الآجُرِّ المُزَجَّجِ ولكن في حُدود ضَيِّقة أشدَّ الضِّيق ، بينما مضت تتوسَّع في النَّحْت البارز على الحجر ، فإن سوسة Susa * قد استخدمت النَّحت البارز في حالاتٍ نادرة ، وغطَّت جُدرانها بزخارف الآجُرِّ المُزَجَّجِ على نحْو الطِّراز البابليِّ الحديث .

وكان عُزوف الأخمينيِّين عن بناء المعابد وإقامتهم للشَّعائر الدِّينيَّة في العَراء أمامَ بيوت النار سَبَبًا في غَيْبةِ كل من فَنَّيْ نحت التَّماثيل والتَّصوير الدينيِّ ، فلم يُعْثَرْ على أيِّ تمثال يمكن عن يقين نسبته إليهم . ولا نجد سببًا يفسِّر جُمود الفنانين عن نحت التماثيل ، وهم الذين لم يكتفوا بنحت أفاريزَ من النَّقش البارز تَعَدَّى طولها مئات الأمتار ، بل برعوا أيضًا في تجسيد الثِّيران المُكَوِّنة لتيجان أعمدة القاعات واسْتَخْلصُوها بمهارة من الكتل الضَّخمة التي قَدُّوها منها .

ولعلَّ سرَّ إحجامهم عن نحت التَّماثيل هو عُزوفهم عن تجسيد الإنسان ، وهو أمر يدعو إلى الحيرة نظرًا لما نَلْمِسه من قُدرة مَثَّاليهم ومهارتهم . وعلى أيَّة حال كان الفنَّان الأخمينيُّ يُضْفي شكلًا أُسْطوانيًّا على شعْر الرَّأس ويربط قِمَّتَهُ بشريط ويصفُّه حول الأُذُنَيْن ويهدِّل طرفي الشَّارب على شعر اللِّحْية المربَّعة مراعيًا الملامح المميِّزة للجنس الفارسيِّ كضيق الجبهة وتَقَوُّس الحاجبين وكبر العينين اللوزيتي الشَّكل ، واستقامة الأنف الطَّويل .

وقد أثبت الأخمينيُّونَ إلى جانب تفوُّقهم في الفَنِّ المِعماريِّ وهيامِهم بالزَّخارف الواسعة النِّطاق براعتهم في الأعمال التي تتطلَّب إلى جانب الذَّوق الرَّفيع الدِّقَّة التَّامَّة ، أي الفن المُتَّسم بالإبداع المفرط والبذخ في التَّكلفة sumptuous * فخلّفوا كَثرة من القطع الفَنِّيَّة النَّمطيَّة وخاصَّة من الحليِّ والكؤوس المصنوعة

ذِرْوة الفنِّ المعماريِّ في طرازين من البناء هما الدُّوري Doric order * في البارثينون والأيونيُّ Ionic order * في معبد الإرخثيوم .

إن الجمعَ بين هذَيْنِ الطِّرازين ــ كما هو الحال في البروپيلاي ــ ثم الاحتفاظ بهما مُنْفَصِلَيْنِ كلٌّ على حِدَةٍ في المعبدين التَّوْأَمَيْنِ على كلا جانبي الأكروپول لَهُوَ برهان ساطِع على اللِّقاء المُثْمِر الخلَّاق بين العنصر الدُّوريّ الذي يقطن الجزء الغربيَّ من بلاد اليونان وبين العنصر الأيونيِّ الذي يَقْطُن ساحل آسيا الصُّغرى عبر بحر إيجَه وتلاحمهما معًا في مدينة أثينا حتى صارا مع الزَّمن شعبًا واحدًا .

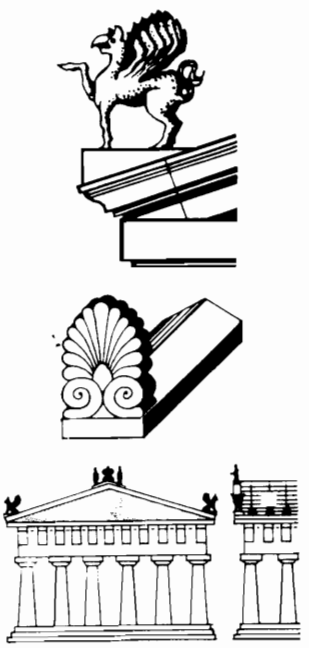
(صورة ٧)

acroteria **حِلْياتُ الواجِهة المُثلَّثة**

(sing. acroter) *acrotère m.* (arch.)

١. كتلٌ حجريَّةٌ أو رخاميَّةٌ تُتَّخذ قواعدَ للتماثيل أو للزَّخارف المعمارية ، ويكون مكانُها من المبنى فوقَ قمّة الواجهة المثلَّثة [الجبين المثلث] pediment * وفوقَ طرفي قاعدتها ، وكان أوّل من اتَّخذها الإغريق .

٢. الحِلْيات المعمارية التي تنتهي بها شُرَّافات سطح المبنى . (انظر antefixa)



١- الواجهة المثلثة
٢- حليات الواجهة المثلثة [أكروتيريا]
٣- حليات موصولة بأطراف الأسقف والأفاريز

(شكل ٢)

Acropolis **أكروپول**

Acropole f. (arch. & arts)

نمت أثينا شأن غالبيَّة المُدن القديمة الأخرى حوْل رَبْوة « أكرا » التي اختيرت في بادئ الأمر موقعًا عسكريًّا حصينًا حيث بُنِيَت القصورُ والمعابدُ وبعضُ المُنْشآت المدنيَّة كبيوت المال . وإذ كان الإلٰهُ المَحَلِّيُّ يتَّخذ مثل هذه الرَّبْوة سكنًا له ، فقد شَيَّدوا له معبده عاليًا فوق الرَّبْوة حتى يَتَسَنَّى لهم الإحساسُ الدَّائم بوجوده بينهم خلالَ أوقات عملهم وراحتهم يشاركهم عملَهم وراحتَهم . فلم يحتجب الإلٰه الإغريقيُّ عن رَعِيَّتِهِ داخلَ هياكل المعابد شأن آلهة المعابد الأخرى بل كان يخالطُهم لَيْلَ نهار ، فضلًا عن أن وجود الإلٰه فوقَ الرَّبْوة هو لونٌ من التَّبجيلِ والتَّقديس ، على حين تُشَيَّدُ الأغورا agora * والمسارح والمباني الدنيويَّة مُتناثرةً على سَفْحِ الأكروپول .

كان المواطنُ الأثينيُّ مَخلوقًا اجتماعيًّا بالفِطْرة ، يقضي مُعظم وقته في الأسواقِ المكشوفةِ والمنشآت العامَّة بالمدينة في رِفْقةِ مواطنيه . وكانت ساحة الأكروپول تَشْمَخُ فوق هذه المباني مكلَّلةً هامَةَ المدينة التي يتجلَّى تناسُقها في تدرُّجٍ يبدأ بالمساكن المتواضعة ثم المنشآت العامة كالأسواق والمسارح تعلوها جَميعًا المباني الدِّينيَّة . ولم يكن الوصولُ إلى الأكروپول ممكنًا إلَّا مع المنحدر الغربيِّ الشَّاقِّ . وكان الطريق المُقَدَّسُ المؤدِّي من قلب المدينة إلى قمَّةِ التَّلِّ ينتهي بأعمدة البروپيلاي Propylaion* الدُّوريَّة والأيونيَّة المَهيبة . والبروپيلاي أي مَدخل الأكروپول هو البناءُ ــ أو الأبنيةُ ــ الذي رُوعي في إقامته أن يكون مَنفذًا جديرًا بالسَّاحة المُقدَّسة للمعبد .

وكان البارثينون المَهيب ينتصبُ ولا يزال إلى اليمين من الأكروپول بينما يقوم الإرخثيوم Erechtheum * الرَّشيق إلى اليسار شاهدَيْنِ معًا على أن الأثينيِّين قد بلغوا في وثْبة واحدة ويبحث هذا العلم في خصائص الصَّوت سواءٌ داخل القاعات المُغْلَقة أو المَكشوفة ، كما يستخدم في قياس ومُعايَرة النَّغَمات الموسيقيَّة المكوِّنة لموسيقات الشُّعوب ، وكذلك في تَطْوير وضبط صِناعة الآلات الموسيقية .

acoustics **علم السَّمْعيَّات أو الصَّوْتيات**

acoustique f. (mus.)

فَرْعٌ من فُروع علم الطَّبيعة physics يختصُّ بدراسة إصدار الصَّوْت وَبَثِّهِ وَاسْتِقْبالِهِ واستخدامه ، ويعود إلى عَهْدِ الإغريق القُدامَى والحضارات المبكِّرة . والمصطلح مُشْتَقٌّ من الكلمة اليونانيَّة akoustikos ومعناها ما يتصل بالاستماع . ويكشف التَّصْميمُ المِعماريُّ للمُدرَّجات المسرحيَّة * amphitheaters اليونانيَّة والرُّومانيَّة عن الحسِّ الرَّهيف بالاستماع السَّليم عند المعماريِّين والعلماء القُدامى . وخلالَ العصور الوُسْطى ظلَّ عِلمُ السَّمْعيَّات شأنه شأن غيره من العلوم في زَوايا النِّسيان إلى أن اسْتعادَ مكانته مع حركة ازدهار العُلوم في أعقاب عصر النَّهضة .

كُلَّ جزءٍ من جَسَدِهِ مَنيعًا باستثناء عَقبِهِ الَّذي كانت تمسكه منه . وقد تعهَّده بالتَّربية والصَّقْل القنطور خيرون Chiron * لذي لقَّنَهُ أُصولَ الحرب ، وعلَّمه الموسيقى ، وغذَّاه بِنُخاع الوُحوش فَأَكْسَبَهُ الحيويَّة والمناعة .

وحين تَنَبَّأَتْ أُمُّهُ بآلِميَتِهِ الَّتي تنتظر ابنَها ألبسته ثياب النِّساء ، وأَوْدَعَتْهُ بينَ بَنات ليكوميديس ملك سكيروس الَّذي آواهُ حتى لا يَنْخَرطَ في حرب طُرْواده الَّتي سيلقى فيها حَتْفَهُ كما تقول النُّبوءَةُ . غير أن البطل أجاكس Ajax توجَّه إليه يعرض عليه سِلَعًا من تلك التي تشتريها النِّساء ، ودسَّ بينها بعض الأسلحة الَّتي تثير فضولَ الرِّجال الشُّجعان . فما كاد أخيل يراها حتى خلع ملابسَ النِّساء وتناول الرُّمْحَ في يد والتُّرسَ في يد ، ومضى إلى ساحةِ الوغى فغدا البطلَ الذي أثار الفزع بين الطُّرواديِّين . غير أن الإله پوزيدون Poseidon * كان يُضْمِرُ له الشَّرَّ فأوعز إلى أپوللو في ثنايا سحابة ونزل في صُفوف الطُّرواديِّين وأمر پاريس أن يُصَوِّبَ سِهامَهُ إلى أخيل الذي كان يَحْصُدُ أعناق الطُّرواديِّين ، وَوَجَّهَ بِيَدِهِ الإلٰهيَّة الباطشة سهم پاريس إلى أخيل فأصابه توًّا في عقبه ، ومن هنا أصبح يُعبَّر عن نقطة الضعف في كل إنسان بـ « عقب أخيل » Achilles' heel .

Achilles' heel (myth.) **عقب أخيل**

talon m. d'Achille

التَّحذيرات ، فقد لمح أدونيس خِنزيرًا بَرِّيًّا فأنفذ في جنبه رمحه بطَعْنة قاتلة ، لكن الخنزيرَ الوَحشي نزع الرُّمْحَ بخطمه وتعقَّب أدونيس وعضَّ بنابِهِ فَخذَهُ قريبًا من خِصيَتِهِ فَتَلَوَّى فوق الأرضِ مُحتَضرًا .

وبَلَغَتْ أنَّات أدونيس أسماع أفروديتي التي لم تكن قد بلغت بمركَبَتها قبرص بعد ، فأدارت طُيورَها البيضاءَ متَّجهةً إليه وَلَمَحَتْهُ عن بُعْدٍ يتمرَّغُ في دمائه فاقدًا الوعي ، ففزفزت من مركَبَتِها مُوَلْوِلةً وأخذت تلوم الأقدارَ ، وقد عَقَدَتْ عَزْمَها على أن يبقى أدونيس ذكرى حُزنٍ خالد إلى الأبد ، وأن يُمثَّلَ كل عام مَشْهَدُ موته لِيذكِّر الناسَ بنُواحها عليه .

وصَبَّت أفروديتي على دَمِ أدونيس رَحيقَ زهرة عطِرة فانْبَثَقَتْ من بين الدِّماء زهْرةٌ بلون الدَّمِ شبيهةٌ بزهرة الرُّمّان التي تُخْفي بُذورها تحت لِحائها ، غير أن المتعة التي تَهَبُها هذه الزَّهْرة قصيرةُ العمر ، لأنها زهرةٌ رقيقةٌ واهِنةُ السّاق تَعْصِفُ بها الرِّيحُ التي خلعت عليها اسمها وهي زهرة شَقائق النُّعمان . (صورة ١٣)

عِبادةُ العِجْلِ الذَّهَبِيّ The Adoration of the Golden Calf; Moses and the Golden Calf *L'Adoration du Veau d'Or* (arts & rel.)

عِندما استَبْطأ قَوْم موسى رجوعه إليهم ، حين ذهب ليكلِّم ربَّه عند الجَبل ، نَزعوا إلى هارون ليجعل لهم إلَهًا يَعْبدونه ، فأمرهم بأن يجمعوا له حُليَّهم الذَّهبيَّة ، فجمعوها وطرحوها بَيْن يَدَيْه . فإذا هو يَصوغ منها عِجْلًا جَسدًا له خُوار وقال لهم : هذا ربُّكم ، فَخفُّوا إليه يقدِّمون له القَرابين زاهِرين راقِصين مُهَلِّلين . عندها أمر الله موسى أن يعود إلى قومه الذين ضَلُّوا من بَعْده كَيْ يردَّهم إلى عِبادة الحقِّ .

وحين آبَ موسى إلى قومه لام هارون على ما فعل ، وأخذ بتَلابيبه يُعَنِّفه ، ثمَّ حرَّق العجل (بَرَدَهُ) ، فاستحال العجل رَمادًا فذرَّاه في الجوِّ . وقد قدم پوسان Poussin* لوحةً بديعة لهذه القِصَّة مَحْفوظةً بالنَّاشونال غاليري بلندن ، وثمَّة لَوْحة أُخرى لتنتوريتو Tintoretto* بِمَدينة البُنْدُقية .
(صورة ١٩)

وَرَشاقةٍ . وَهَكذا تَعْتَمِدُ الرَّاقصة دَوْمًا على عَوْنِهِ ، فَهوَ رائِدُها في حفْظِ تَوازُنِها .

وَتَتَكَوَّنُ حَرَكَةُ الأداجيو من عَدَدٍ لا حَصْرَ لَهُ من الأَوْضاع وَالخُطُوات تَعْتَمِدُ على خُصوبة خَيال المُصَمِّم مُؤَلِّفِ الرَّقصاتِ ، وَلَكنها تَشْتَمِلُ دَوْمًا على الوَضْعِ الهرمسيِّ attitude * وَوَضْعِ أرابيسك arabesque * كما تَتخَلَّلُها عادَةً حَرَكةُ پيرويت pirouette * استِكمالًا للجَماليات التَّعبيريَّة .

وَتَنْسابُ الرَّاقِصةُ في هذه الحَرَكةِ المُتَمَهِّلة فَوْقَ خَشَبةِ المَسْرَحِ كالبَجعةِ المُنْزَلِقةِ في تُؤدةٍ وَجَلالٍ فَوْقَ صَفْحةِ البُحَيْرةِ الوَضّاءةِ .

(شَخْصانِ) مُتَظاهِران addorsed (back to back) *adossés* (arts)

وعكسها مُتواجِهان affronted * .

أدُونيس Adonis (myth.)

قيل إن مُورْها Myrrha* قد عَشِقَتْ أباها سينيراس Cinyras ملك قبرص ، وتملَّكتها رغْبةٌ آثمةٌ في مُضاجَعتِهِ . وعاونتها مرَبِّيتُها تحت إلحاحها على ارْتكاب هذا الإثم المحرَّم في جُنْحِ الظَّلام ، كي تُشْبِعَ شَهْوتَها إلى أن اكتشف أبوها ما تورَّط فيه ، فقرَّر قتلها غير أنها وَلَّتْ هاربة . واستجابت الآلهة إلى تضرُّعِها فحوَّلتها إلى شجرة المُرّ التي لا تزال تحتفظ باسمها . وبعد انْقِضاءِ فترة الحَمْلِ ولدت شجرةُ المرِّ صبيًّا هو أدونيس ، فوضعته أفروديتي Aphrodite * في صُندوق عَهدَتْ به إلى پرسيفوني كي تتولَّى تَنْشِئَتَهُ . وما كاد الطِّفْل يَشِبُّ حتَّى رفضت پرسيفوني Persephone* إعادته من فَرْطِ جماله وَوَسامته ، واحْتَكَما إلى زيوس Zeus* الذي حكم بأن يقضي أدونيس ثُلُثَ العام مع مَنْ يشاء ، وثلثًا آخرَ مع كلِّ إلهة من الإلهَتَيْن .

ويُرْوَى أيضًا أن أفروديتي حين الْتَقَتْ بأدونيس بينما كان مستغرقًا في الصَّيْد وقعت للتَّوِّ في غرامه لجماله وَفُتُوَّته فالْتَصَقَتْ به وأهملت كُلَّ شَأْنٍ عَداهُ ، وَخشِيَتْ عليه من مخاطر الصَّيْد حتى لا يصيبَهُ وحشٌ مفترس فتفقده . وبعد أن حَذَّرَتْهُ مَغَبَّةَ التَّهَوُّرِ حلَّقت في الأجواء مُنطلقة بمَركبة تقودها طيور البجَع . غير أن الشَّجاعة لا تجدي معها

أَلْوانُ أَكْرِيليك acrylic paints

couleurs f. acryliques (arts)

عَجائنُ لَوْنِيَّةٌ تُذابُ في الماء لها خاصِّيَّة الإعْتامِ والشَّفافية مَعًا . وهي سريعةُ الجَفافِ وَقَوامُها ثابتٌ لا يتأثَّر بالحَرارةِ أو الوَمَدِ أو البَلَل ، ولها خاصِّيَّةُ الألوانِ الزَّيتيَّةِ والصَّمْغيَّة مَعًا .

أكتايون Actaeon *Actéon* (myth.)

see: **Artemis**

التَّصوير الحركيّ الارتجاليّ action painting [العَفْوي]

peinture gestuelle f. (arts)

هو نَمَطٌ كانَ أوَّلَ من أبدَعه الفنّانُ الأمريكيُّ جاكسون پولوك Pollock * تعبيرًا تجريديًّا يَجيءُ عَفْوَ الخاطر ، ويُمْلِيهِ وِجدانٌ تلقائيٌّ ، فيأخذ الفنّان في بَعْثَرة أصباغه على اللَّوْحة كيفما اتُّفِق بدَلًا من أن يحسب لكُلِّ صِبْغةٍ حسابها ، مستجيبًا فيما يفعل لحركة يده الاندفاعية دون أن يخطِّط للصورة تخطيطًا سابقًا ، فإذا ما خطَّتْهُ فُرْشاتُهُ من وحي اللَّحْظةِ . (صورة ٧٠)

adagio *adage m.* (blt. & mus.)

١ ــ في الموسيقى : أَمْهَل (مج) ، شَدِيدُ البُطْء ، أداجيو

إحدى السُّرعات الَّتي تُحَدِّدُ الأداء الأوركستراليَّ والغنائيَّ ، وهِيَ أَشَدُّ بُطْئًا من المُتَمَهِّل andante * وَأَسْرَعُ من البَطيء المهيب largo * وتبلُغ سرعتهُ على مترونوم metronome * مِلْتزل من ٦٦ إلى ٧٦ .

٢ ــ في الباليه : الحركة الشَّديدة البُطْء ، أداجيو [أداج] هي ذروة الباليه الَّذي تَشْرَع معه الباليرينا بِمُعاوَنة الرَّاقص المُرافِق في اسْتِعْراض مَهارَتها وَرَشاقَتِها ، وَلذلك فهي في الباليه كالثُّنائي في الأُوبرا . وَتقْترن الأداجيو بالإيقاعِ الموسيقيِّ المُصاحِبِ كما تُشَكِّلُ العُنْصُرَ المُؤَنَّث من الرَّقْصِ وَتَضُمُّ سِلْسِلةً من الحَركات البَطيئة المَهيبة المُتعاقِبة يَلْعَبُ التَّوازنُ فيها دَوْرًا جَوْهريًّا . وتَكادُ تَكونُ الأداجيو من اخْتِصاص الرَّاقصة تؤدِّيها بِمُفْرَدِها في الكَثير مِنَ الأَحْيانِ مَعَ الرَّاقِصِ المُرافِق الَّذي يَتجاوَبُ معها وَيَسْنُدُها وَيَرْفَعها وَكَأَنَّه إطارٌ يَحْتَويها لِيَبْرُزَ من خِلال العَرْضِ الثُّنائيِّ ما يَنْطوي عَلَيْهِ أداؤها من خِفَّة وَمُرونةٍ

هٰذه الهَدايا أوَّل ما صَوَّرت عَصا الرَّاعي وَمِزْماره ، ثُمَّ حَمَلًا قد عُقِلَت أَرْجُله تَمْهيدًا لِذَبْحِهِ فِداءً لِخَطايا البَشَرِ ، وربَّما صُوِّر الحَمَلُ مَحْمُولًا على عاتِق الرَّاعي رَمْزًا لِفِكْرةِ « الرَّاعي الصَّالِح » حامِل خَطايا البَشَر . حَتَّى إذا ما كانَ القَرْنُ السَّابع عَشَر أَصْبَحَت الهَدايا الَّتي يَحْمِلُها الرُّعاةُ فِراخًا وَقُدورًا من اللَّبَن وَسِلالًا من البَيْضِ والزُّهور . وكانَت الموسيقَى الَّتي هي من مُسْتَلْزَماتِ الرُّعاةِ تُصَوَّر عادةً من الصَّفَّارات أو من مَزامِيرَ مُتَّخَذة من القِرَب . (صورة ٨)

إعْلانٌ عن مَسْرَحِيَّة **advertisement** *affiche-annonce f.* (drama)

إعلان لا يَتَضَمَّنُ سِوى عُنوانِ المسرحيَّةِ واسمِ مُؤَلِّفِها والمَسْرَحِ أو الفِرْقةِ الَّتي تُقَدِّمُها .

أينياس **Aeneas** *Enée* see: **Aeneid**

الإلْيادَة **Aeneid** *Enéide* (cul.)

ملحمةُ فرجيل Virgil * الخالدةُ . تتكوَّنُ من ١٢ كِتابًا يعرضُ فيها القِصَّة الأُسطوريَّةَ لتأسيسِ لافينيوم Lavinium أصل روما على يدِ أينياس Aeneas الطُّروادِيِّ الذي خَلَّفَ أطْلالَ طُرواده المحترقةِ وراح يُشَيِّدُ بِعَوْنِ الآلِهةِ مَدينةً جديدةً في الغربِ يَحْلُمُ لها بِمَصيرٍ رائعٍ .

وَكانَ أينياس بن ڤينوس* Venus وأنخيسيس Anchises شخصيَّةً هامَّةً في مَلْحَمةِ الإلْياذة* Iliad لهُوميروس* Homerus غير أنها لم تكن واضحةَ الدَّوْرِ ولا مُحَدَّدةَ القَسَماتِ ، وهو ما أعطى فرجيل قَدْرًا من الحرية في اختيار العناصرِ التي شكَّلَ منها ملْحمتَهُ وطريقة التَّناول التي تلائمُ الظُّروفَ الَّتي كانت تجتازُها بلادُه آنذاك ، فاستطاع بجمْعِه بين بعضِ الملامح القديمةِ والمعاصرةِ أن يربُطَ الماضيَ بالحاضرِ ، وأن يُعطيَ الأحداثَ دِلالاتٍ أكثرَ عمقًا .

وثَمَّةَ مصدران لهذه المَلْحمةِ ، أوَّلُهما الرَّغبةُ في إضفاء التَّعبيرِ الشِّعْرِيِّ على الإنْجازاتِ والمُثُلِ والفضائلِ الرُّومانيَّةِ الَّتي ساعدتِ على رفْعِ شأن روما في الماضي ، وثانيهما أشعارُ هُوميروس ، فراح فرجيل

السُّجودُ لِخُرُوفِ الله ، **السُّجودُ لِحَمَلِ الله** (rel. & arts)

جاءَ في العَهْدِ القَديم أنَّ الله قد أنبأَ أنَّهُ لكي يَظْفَرَ الإنسانُ بِغُفران خَطاياه عليه أن يأتي بِحَمَلٍ — إذ هو يَرْمز إلى البراءةِ — واضعًا يَدَه على رأسِ الحَمَلِ مُقِرًّا بخطاياه ، وبهذا ينزعُ عنه خَطيئتَهُ لِيَضَعَها على الحَمَل ، ثم يذبح الحمل فتذهب خَطايا الإنسان مع مَوْته فاديًا إيّاه ، إلى أن كان ظهور المسيح وهو الفادي الَّذي حَمَلَ خطايا العالَم وقَدَّمَ نفسَهُ قُربانًا لِيَفْدِيَ البَشَرَ .

وَالمَقْصودُ هو الخروفُ الذي ضُحِّي به للتَّكفير عن خطايا البَشر ، وبين يديه سجدَ القِدِّيسُون بمَباخِرهم وقيثاراتهم مُتَرَنِّمين بمَديحه جزاء افتِدائِهِ البشر بدمه (رؤيا يوحنا اللاهوتي ٥) .

وقدَّم پوسان Poussin * لوحةً بديعةً لهذه القِصة محفوظة بالنَّاشونال غاليري بلندن ، وكذلِكَ المصوِّرُ الفلمنكي ڤان إيك Van * Eyck في لوحته المتعددة الضَّلَفات المحفوظة بكاتِدرائيَّةِ سان باڤون بمدينة غنْت .

إجْلالُ الرُّعاةِ لِلطِّفْلِ يَسُوع **Adoration of the Shepherds** *L'Adoration des bergers* (arts & rel.)

كانت البُشْرى التي حملَها جبرائيل لِلرُّعاة بِميلاد آلمَسيحِ وَهُم يَحْرُسون قطْعانَهم لَيْلًا مِنَ الأُمورِ الَّتي عَبَّر عنها الفنُّ البيزَنْطِيُّ ، غير أنَّ مشهدَ رُكوعِ الرُّعاة لَمْ يَظْفَرْ بِالتَّصْويرِ قَبْلَ نهايةِ القَرْن الخامِسَ عَشَر وفيه نَرى الرُّعاة قد التَفُّوا حَوْلَ الطِّفْل يَسُوع في وِضْعات تَحْمِلُ التَّبجيلَ والتَّوْقيرَ ، وَبَدَا فيهِ أقربُهم منه راكِعًا وَقَدْ نَزَعوا جميعًا أغْطِيةَ رؤُوسِهم . وَدَرَجَ المُصَوِّرون عَلى أنْ يُصَوِّروا ثَلاثةً مِنْ هٰؤُلاءِ الرُّعاةِ في مُقَدِّمةِ الصُّورةِ حامِلينَ هَدايا ريفيَّةً ، عَلى حين يُصَوِّرون غيرَهُم في خَلْفِيَّةِ الصُّورةِ زِامرينَ بمَزاميرِهِم . ويُصَوِّر بعض الفنّانين في هٰذا المَشْهَدِ هَضْبةً قد اعْتَلاها مَلاكٌ يَحْمِلُ البُشْرى بميلادِ المَسيحِ إلى الرُّعاةِ في مَراعيهِم . وَلَمْ يَذْكُر إنْجيلُ لُوقا [٢ : ٨] أنَّ هٰؤلاء الرُّعاةَ قد حَمَلوا هَدايا إلى الطِّفْل يَسُوع ، ويَصِحُّ أنْ يكونَ ذٰلِكَ مِن اخْتِراعِ بَعْض المُصَوِّرين تَشَبُّهًا بما فَعَلَهُ المَجُوس مِنْ تَقْديمِهم الهَدايا لِلطِّفْل يَسُوع (انظر Adoration of the Magi) وَكانَتْ

The adoration of the Magi *L'Adoration des Mages* (rel. & arts) **تَقْدِيمُ المَجُوس الهَدايا للطِّفْلِ يَسُوع ، إجْلالُ المَجُوس لِلطِّفْل يَسُوع**

جاء في إنجيل مَتَّى أن ثلاثةً من حُكماء المَجُوس أتَوا من الشَّرق إلى أُورْشَليم أيامَ وِلادة المَسيح وسألوا هيرودس ملك اليهود : « أين هو المولود ملك اليهود ؟ » فأرسلهم إلى بيت لَحْم . وأثناءَ رحلتِهم ظهر لهم نَجمٌ في السَّماء يُرشدُهم إلى مَقْصدِهم . وحين رأى المجوسُ الطِّفلَ وأمَّه خرُّوا ساجدينَ ، وقدَّموا له الهدايا ذَهبًا ولُبانًا ومُرًّا : الذَّهب رمزًا إلى أنه ملك ، واللُّبانَ رمزًا إلى أنَّه إلٰهٌ ، والمُرَّ رمزًا إلى الموت والآلام .

وتُسَمَّى الصُّورُ التي تَرْسُمُ قافلةَ الحُكماءِ المجوسِ الثَّلاثة المحملة بكل ما هو غالٍ ونَفيسٌ في طريقها إلى بيت لَحْم أيضًا « رحلة المجوسِ إلى بيت لَحْم » أو « سجود المجوس » . ويُمَثَّل المجوسُ أحيانا مُلوكًا من الشَّرق على نَحْوِ ما جاء في سِفْرِ المزامير . وترمزُ أسماءُ المجوسِ الثَّلاثةِ كاسْپار وملكيور وبالتازار على التَّوالي إلى أطْوارِ الشَّبابِ والرُّجولة والكُهولةِ . وجَرَتِ آلعادةُ بتصوير أحدِ المجوسِ الثلاثةِ أسمَرَ اللَّوْن . واحتفالُ الكنيسة بزيارةِ المجوس للمسيح إنما هو تَعْبيرٌ عن تجلِّي المسيحِ للأمم وعن انتشارِ المسيحيَّة في أنحاءِ المعمورة في جميع العُصورِ .

وكان الكاتِبُ المسيحيُّ ترتُوليان Tertullian (١٦٠ – ٢٣٠) هو أوَّلَ من قالَ بمُلوكيّة المجوس . على أن أسماءَهم لم تُعرف إلَّا مع القرن التَّاسع . ونراهم في صُورِ بَواكيرِ عَصرِ النَّهضة مُرتدين ثِيابَ البَلاط الذي كان شائعًا في ذلك العَهْدِ ، وكان يُصوَّرُ واحِدٌ من الملوك عادةً في مَلامِح راعي الفنّان مصوِّر اللوحة دَليلًا على إخلاصِهِ للمَسيحيّة .

وقد أقبلَ أغلبُ المُصوِّرينَ على تَصويرِ هذا الموضوعِ الجَذَّابِ ، أسوقُ من بينهم فرا أنْجيليكو* Fra Angelico في لوحته الرَّائعةِ بالنَّاشونال غاليري في واشنطن ، وبوتتشيللي* Botticelli في لوحته المحفوظةِ بمُتْحَفِ أوفتزي بِفلورنْسا (صورة ٧٤)

The Adoration of the Mystic Lamb *L'Adoration de L'Agneau Mystique*

الحيوان .

ولما كان أيسخولوس نفسهُ من الشُّعراءِ المغنِّينَ فإنه روى من ذلك الشِّعرِ ما بَزَّ به الشُّعراءَ المعاصرينَ له وعُدَّ من النَّابهين المُبَرَّزين فيه . ولذلك كان لِجَوْقةِ الإنشادِ في مسرحيَّاتِه ما للممثِّلين من أهمِّيَّةٍ ، حتى إنه لَيَتَبادَرُ إلى الذِّهنِ أنَّها كانت أوَّلَ ما يشغَلُه عند تأليف مسرحياتِه . كذلك كان يُؤكِّدُ في كل مسرحياتِهِ قوةَ القضاءِ والقدرِ الخفيَّة « مويرا » moira .

وقد ألَّف أيسخولوس نحْوًا من سبعين مأساةٍ وعشرينَ ملهاةً كانت معينًا فيَّاضًا للمسرح اليونانيّ ، ولكن لم يَنْتَهِ إلينا منها غيرُ تراجيديَّاتٍ سَبْعٍ تعدُّ أروعَ ما أُلِّف ، وكلُّها مُسْتَقاةٌ من الإلْياذةِ والأوذيسيا .

ويُعزى إليه قولُه : « ما أقنعَني بما يتساقطُ من مائدةِ هوميروس . » وكان أيسخولوس فضلًا عن كونِه شاعرًا مجوَّدًا موهوبًا ، جُنديًّا شُجاعًا له مواقفُه المشهودةُ في موقعَتَيْ ماراثون Marathon ٤٩٠ ق.م وسالاميس Salamis ضدَّ الفُرسِ .

ومن أفضلِ مسرحيَّاتِهِ « الضَّارعاتُ » ومسرحيَّةُ « الفُرْس » Persians الَّتي ألْهَبَ بها حماسَ الأثينيِّين وجعلَهم يخرجونَ من المسرحِ هاتفينَ باسم الوطنِ . كذلك كان أيسخولوس إلى جانبِ شاعريَّتِه المرهفةِ دينًا يكادُ يسمو به دينه إلى مرتبةِ المتصوِّفينَ ، فَخَلَّفَ لنا فيما خلَّف مسرحيَّةَ بروميثيوس Prometheus ، التي أعْطَى فيها أروعَ مَثَلٍ لِلْحُرِّيَةِ الذَّاتيَّةِ والتَّضحيةِ في سبيلها والتَّنديدِ بالسُّلطةِ المطْلقةِ والكشف عن مساوئها ؛ ثم تصوير الاستبدادِ في أبشع صوره مُصارعًا الشَّجاعةَ التي تبدو في أروعِ مظاهرِها ، إذ قصدَ أيسخولوس في مسرحيَّتِهِ أن يُنَدِّدَ بالطُّغاةِ من الملوك .

كذلك كتب أيسخولوس رائعتَه ثلاثيَّةَ الأوريستيا Oresteia التي تتألَّفُ من مآسٍ ثلاثٍ هي : أغاممنون Agamemnon ، وحاملاتُ القرابين Libation-bearers والصَّافحاتُ [أو ربَّات الانتقام] Furies ، حَملت جميعًا إلى جانبِ شِحناتِ الانفعالِ الغنيَّةِ ، دلالاتٍ تُجسِّدُ قضية الصِّراعِ بين العقلِ والتَّعطُّشِ إلى المحرَّم [أو الانتقام الدَّمويّ] وتنتصرُ لِفكْرةِ العدالةِ . فقد تناول أمرِ الدَّولةِ التي يُزمِعُ تأسيسَها ، وتكشف له ڤينوس عن انتصاراتِ أوغسطس . ثم انتقل إلى نهْرِ التيبر حيث أدرك أن الآلهةَ قد ارتضت له المُقامَ في هذا الموقعِ ، والتقى والملكَ لاتينوس الذي أحسن استقبالَه ووعده بيدِ ابنتِه لافينيا Lavinia فثار تورنوس ملكُ الرُّوتوليين وحثَّ اللَّاتينيِّين على محاربة أينياس .

وبدأت معاركُ التقى خلالها أينياس وتورنوس في مبارزةٍ فرديَّةٍ قضى فيها أينياس على خَصْمِهِ ثم تَزوَّج من لافينيا وأسَّس مدينةَ لافينيوم تخليدًا لاسمِها ، ثم أسَّس دَولةَ روما بفضلِ مساعدةِ أمِّه ڤينوس التي كانت تخصُّه برعايتها وتأييدها متحدِّيةً بذلك جونو Juno* التي كانت تحقد على الطُّرواديِّين جميعًا لأنهم أهلُ پاريس Paris* منذ قُدِّرَ له أن يكونَ حَكَما ليمنحَ التُّفَّاحةَ الذَّهبيَّةَ أجملَ الثلاثة : جونو وڤينوس ومينرفا ، فمنحها لڤينوس بعد أن استمالته بسحرِها وأغرتْه بأن تقدِّم له هيلينا Helena* أجمل نساء العالم .

(الصورتان ٩ ، ٢٠)

المَنْظُورُ الجَوِّيُّ aerial perspective

perspective f. aérienne (arts)

هو ما يُجسِّمُ ويكثِّفُ حَرَكةَ الرِّياحِ والسُّحُبِ وَالأمواجِ والدُّوَّاماتِ وَالزَّوابعِ والعواصفِ والتقلُّباتِ الجوِّيَّةِ المختلفةِ وَآثارها على أشْرِعةِ المراكبِ والمحاصيلِ الزِّراعيَّةِ وسطح البحر إلى غيرِ ذلك . والمنظورُ الجويُّ يَزيدُ من حركيَّةِ العملِ الفَنِّيِّ سرعةً وَبُطئًا .

أيسخُولُوس [أيْسخِيلُوس] Aeschylus

Eschyle (drama) (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م)

لم تَتكاملْ للمسرحِ اليُونانيِّ مقوِّماتُه إلّا حوالى عام ٤٩٠ ق.م عندما قدَّم أيسخولوس أولى مسرحيَّاته « الضّارعات » Suppliant Women أمامَ أهلِ أثينا . وكان أيسخولوس هو الممثِّل الأوَّل في مسرحيَّاتِهِ ، غير أنَّ الأمرَ اقتضى أن يُدرِّبَ ممثلًا آخرَ حينَ استبدلَ بالأسئلةِ والأجوبةِ الَّتي كانت تدورُ بين الكوروس chorus* وقائدِه حِوارًا يدورُ بينَه وبين نفرٍ من الممثلين الذين تزايد عددُهم إلى ثلاثةٍ ، ثم أضيف ممثِّل رابعٌ يؤدِّي أدوارَ التَّمثيل الصّامتِ ، وإن شارك أحيانا في الحوارِ أو الغناءِ أو الإنشادِ . وكان الإخراجُ يقتضي أحيانا الاستعانةَ بالأطفالِ أو استخدامَ

يستكملُ قصَّةَ الحربِ الإغريقيّة الطِّرواديَّةِ من وجهةِ النَّظرِ الرُّومانيَّة .

غير أن ثمَّةَ اختلافا فنيًّا بين ملْحمتي هوميروس وڤرجيل ، فعلى حين كانت أولاهما شفهيَّةً مرتجلة ، صيغت الثّانية كتابةً تسجيليَّةً ؛ وبينما كان بطلُ الملحمةِ الشَّفهيَّةِ مندفعًا إلى التَّضحيةِ بحياتِه في سبيلِ الظَّفر بمجدٍ شخصيّ ، كان بطلُ ملحمةِ ڤرجيل مفعمَ القلبِ بشجاعةٍ وطنيَّةٍ يقدِّمُ ذاته على مَذبحِ روما الجديرةِ بكلِّ تضحيةٍ .

وكما أحال ڤرجيل ملحمتَه إلى مُؤلَّفٍ قوميٍّ فقد غذّاها أيضا بموضوعاتٍ تتناولُ فلسفةَ الحياةِ والموتِ التي تستقطبُ انتباهَ الإنسانِ ، والتي لم يسْبِقْهُ إلى مُعالجتِها الشُّعراءُ ، فلم يُحَرِّك في ملحمتِهِ أفرادًا ممَّن نلقاهم في الحياةِ اليوميَّةِ ، بل صاغَ رُموزًا أو مُثُلًا عُليا في صورٍ آدميَّةٍ ، إذ جعل أينياس رمزًا لروما وصوَّره وَرعًا محبًّا للعدلِ والسَّلامِ ، شديدَ البرِّ بأمِّه وأبيه ووفيًّا لأصدقائه . كما صاغَ منه مُحاربًا لا يُشقُّ له غبار ظهرت بطولتُه في حرب طُرواده . ولَمَّا كانَ يلي هكتور Hector في شجاعتِه ، أسندت إليه قيادةُ الطُّرواديِّين بعد مَصْرع هكتور ، حتى إذا سقطت طُرواده خرج حاملًا والده الشَّيخَ على منكبيه ممسكًا بابنه [illegible] غير مخلِّفًا في أسَى زوجتَه التي عاجلتها المنيَّةُ في الطَّريق .

وظلَّ يضربُ هو ومجموعة من مواطنيه في البحرِ بحثًا عن مأوًى يقيمون فيه حتى بلغوا ساحلَ إيطاليا الغربيَّ ، فإذا به يفقدُ والدَه في صقليَّة . وما لبثت الرِّيحُ أن جرفت سَفينتَهُم إلى شاطئٍ إفريقية ، فرحّبت به ديدو Dido ملكةُ قرطاجه ، وامتلأت إعجابًا به ، وأسندت إليه قيادةَ جُيوشِها . وأبقته في ضيافتها سنةً كاملةً اشتعلت فيها غرامًا به حتى إذا هجرها استجابةً لأمرٍ من جوپيتر Jupiter* هُرِعَتْ إلى كَوْمةٍ من الحطبِ وصعِدت فوق قمَّتِها وانكفأت على سيف أينياس ليمزِّق أحشاءَها وتمتدَّ إلى جسدها ألسنةُ النِّيران رافضةً العيشَ بعد رحيل عاشقِها العظيم .

وتابع أينياس رحلتَه بعد أن هجر ديدو وتوقَّف في صقلية ليؤديَ الطُّقوسَ الجنائزية لوالِدِهِ ، ثم عبر إلى كوماي Cumae حيث هبط إلى العالم السُّفليِّ لِيَسْتَأْنِسَ برأيِ أبيه في

les âges de l'homme

مراحلُ عمر الإنسان لا تقلُّ عن ثلاثِ مراحلَ كما لا تزيدُ على اثنتي عَشْرةَ مرحلةً . وهي عند البعض أربعُ مراحلَ أو خمسُ مراحلَ أو ستُّ مراحلَ ، وهذا غيرُ شائعٍ ؛ وعند البعض الآخر ثلاثُ مراحلَ أوسبعُ مراحلَ ، وهذا هو الأكثرُ شُيوعًا ، والمعنى الباطن لهذا المصطلح يَتَّفق ومضمونَ القولِ الوارد في العهد القديم عن باطلِ الأباطيلِ Vanitas* حيث كل ما في الدُّنيا إلى زوالٍ « باطلُ الأباطيلِ الكلُّ باطلٌ . ما الفائدة للإنسان من كلِّ تعَبِهِ الذي يتعبُهُ تحتَ الشمس . دورٌ يمضي ودورٌ يجيء ، والأرضُ قائمةٌ إلى الأبد ... العينُ لا تشبع من النظر والأذنُ لا تمتلئُ من السمع » [سِفْر الجامعة ١ : ٢ – ٨] .

وتتمثَّل مراحلُ العمر الثلاثُ في الأطوار التي يمرُّ بها الإنسانُ : طَوْرِ الطُّفولة اللاهية وطَوْرِ الشَّباب العابث وطَوْر الشَّيخوخة المُستكِنَّة حيث يُرى الرجل في هذا العمر إما في جدلٍ مع غيره ، وإما بين يديهِ جمجمةٌ يتأمَّلُها أو نقودٌ يُحصيها . وثمَّةَ طورٌ رابعٌ قد يجيء بين الشباب والشَّيخوخة حيث يكتملُ نضجُ الإنسانِ ، ويمثِّلونَهُ مُحاربًا عليه دِرعُه أو ممسكًا بفرجار إعرابًا عن حذقِهِ ومهارتِهِ في مهنَتِهِ .

كذلك قد تتفقُ مراحلُ عمر الإنسان معَ الفُصولِ الأربعةِ ، كما قد تتَّفقُ مع عددِ أشهرِ السَّنةِ الاثني عشَرَ . ومعظمُ هذه المشاهد نرى فيها شبحَ الموت محوِّمًا أو محلِّقًا فوق رجلٍ طاعنٍ في السنّ .

وتُصوِّر لوحةُ « الحكمة » لتتسيانو Titian* المحفوظةُ بالناشونال غاليري بلندن مراحلَ الصِّبا والرُّجولةِ والشَّيخوخةِ مرموزًا بها إلى الماضي والحاضرِ والمستقبلِ .

اللَّاأدْرِيّة **agnosticism**

agnosticisme m. (cul. & rel.)

مذهب من يَشُكُّون في وجود الله وخلود الإنسان ويتنكَّرون للعقلانيات واستنباطاتها ، فيؤمنون بأنَّ العقلَ البشريَّ عاجزٌ عن تَخَطِّي حُدودِ الخبرة الذَّاتيَّة ، ومن ثمَّ فإن أصلَ الكون ووجودَ الله وطبيعته أمورٌ لا سبيلَ إلى سَبْرِ غَوْرِها . وهم في الأصل جماعةٌ قديمة لا تأخذ بالعلم ولا تقضي في الأشياءِ [دَيانا] للانتقام منها ، وقيل إنه رماها بنفسه بسهم قاتل . ولمّا كان حبُّه لكورونيس طاغيًا مَلَكَ عليه نفسه ، لذا عاقب الغراب ذا الرِّيش الأبيض بتحويلِهِ إلى غرابٍ أسود الرِّيش هو الَّذي يظهر لنا حتَّى الآن . وإذ تَيَقَّنَ أنَّهُ لن يستطيعَ إعادةَ الحياةِ إلى كورونيس أنْقَذَ حياةَ ابْنِها إسكليبوس الَّذي لم يَكُنْ قد وُلد بعد ، فانْقَضَّ أبوللو على جُثْمانِها المُمَدَّدِ فوق المحرقة الجَنائزيَّة وانتزع إسكليبوس من رحمها وأسْلَمَهُ إلى القنطور خيرون الحكيم Chiron* وتحتَ وصايَتِهِ العلميَّة البارعةِ سَرْعانَ ما حذق إسكليبوس أسرار العُشب وفن الطِّبِّ والتَّطْبيبِ حتى بلغ أن يُعيدَ الحياةَ إلى الموتى وصار إله الطِّبِّ بينَ الإغريق .

(صورة ١٠)

الحَرَكةُ الجَماليّة **aesthetic movement**

mouvement m. esthétique (arts)

حركة نَشَأَتْ في إنْجلْترا في أواخرِ القرن التَّاسِعَ عَشَرَ مُؤَدَّاها أنَّ الفنَّ للفنِّ . وَكانَ مِنْ رُوَّادِها الأديبُ أوسكار وايلْد Oscar Wilde والنَّاقدُ الفنِّي وولتر پاتر Walter Pater .

عِلْمُ الجَمال **aesthetics** *esthétique f.* (aesth.)

ثمَةَ طَريقانِ أساسيّان يقودانِ إلى هذا العِلْمِ هما الفلسفةُ وعلمُ النَّفسِ . وكانَ مَسلكُ الفَلْسفةِ هو الاسْتِنْباطَ لِلكشفِ عن مَدْلُولِ الفنِّ والجمال وَصِلَتِهما بالحقيقةِ والخيرِ إلخ . وكانَ مَسْلَكُ عِلْمِ النَّفْسِ هو دِراسةَ القُدرةِ على الخَلْقِ والإبداعِ عند الفَنَّانِ ، والقُدرةِ على الاسْتيعابِ والتَّذوُّقِ عندَ المُشاهِدِ .

الوِجْدان **affect** *affection f.* (aesth.)

مَشاعِرُ ذاتيَّةٌ عابرةٌ ، وحالاتٌ مِزاجيَّةٌ مُتَنوِّعةٌ ، وجوانِبُ انفعاليَّةٌ مُتعدِّدةٌ مصاحبةٌ لكلِّ إدراكٍ حِسِّيٍّ perception* تَتفاوتُ كَمًّا وكيفًا ، وتَتَغَيَّرُ بتغيُّرِ المُدْرَكاتِ . وقد تكونُ سارَّةً كالطَّرَبِ والرِّضا والزَّهْوِ والانشراحِ ، أو غَيرَ سارَّةٍ كالأسَى وَالاكتِئابِ وَالكَدَرِ .

مُتَواجِهان (شَخْصانِ) **affronted (face to face)** *affrontés* (arts)

وعكسها addorsed* .

مَراحِلُ عُمْرِ الإنْسان **ages of man**

أيسخولوس في الأوريستيا موضوعَ اغتيالِ كلتمنسترا لزوجها أغاممنون ، ثم انتقام الابن أُورِسْتيس Orestes لأبيه من أُمِّهِ ، وخلاصِ الابنِ في النِّهايةِ من مُطاردةِ رباتِ الانتقام بمساعدةِ أپوللو وأثينا .

ومع أن لكلِّ مسرحيةٍ من الثَّلاثِ استقلالًا كاملًا وخُطةً متميزةً في مجالي التَّصْويرِ والتَّشكيلِ ، غير أن رَبْطَها معًا خلق منها كُلًّا يفضُلُ الأجزاءَ منفصلة . فهي تعالِجُ معًا من خلالِ شكلها الأسطوريِّ وأسلوبها الشَّاعريِّ موضوعًا عظيمَ الدِّلالةِ لجُمهورِ أثينا ، هو دورُ الدولةِ في الدِّفاع عن العدالةِ الذي كان يثيرهُ إحساسٌ جديدٌ في أثينا بوجوبِ الحَيْلولةِ بين الأسرة والأخذِ بثأرِ قَتيلها وَفْقًا لما يمكن أن يؤدِّيَ إليه ذلك من تتابعِ عملياتِ القتلِ والثَّأرِ من جيلٍ إلى جيل ، وأنْ يُسْتبدَلَ بذلك إصلاحٌ جوهريٌّ يَتمثَّل في وضْعِ نظامٍ تُمسكُ فيه الدولةُ بزمامِ العدالةِ حتى تُصبحَ حَكَمًا محايدًا له سيطرتُه وهَيْبَتُهُ .

وكان أيسخولوس يُزَخْرِفُ المسرحَ بديكوراتٍ فَخمةٍ مستخدمًا التَّصْويراتِ والمبتكراتِ الميكانيكيَّة والقبورَ والمذابحَ والأبواقَ ومَناظرَ الأشباحِ وآلهةِ الانتقام ، كما أضاف إلى الملابس فأدخل زيًّا محَدَّدًا للممثل هو الرِّداءُ ذو الأكمام ، وزادَ من طُولِ الممثِّل بزيادةِ ارتفاعِ النِّعالِ وعِمارة الرَّأسِ العاليةِ أو تصفيفةِ الشَّعرِ المرتفعةِ ، وأدخلَ الأقنعةَ الضَّخْمةَ الوقورةَ .

وقد قدَّم المسرحُ القوميُّ بالقاهرةِ مأساةَ « حاملات القَرابين » لأيسخولوس في شتاءِ عام ١٩٦٨ ، وقام بإخراجِها المخرجُ اليونانيُّ موزينيديس ، وترجم النص الدكتور لويس عوض (الصورتان ١١ ، ١٢)

إسكليپوس **Aesculapius; Asklepios**

Esculape (Asclépios) (myth.)

تَروي الأُسْطورةُ اليُونانِيَّةُ أنَّ الإله أپوللو Apollo* قد تَزوَّج من كُورُونيس Coronis ابنة فليغياس إلا أنَّها خانَتْهُ مع عَشيق لها من البشر اسمه إسخيس من أركاديا ، وعَلِمَ أپوللو بخيانتها من رسوله الغُراب الوَفيِّ . ويذهبُ پندار Pindar إلى أنَّهُ عرفَ ذلك عن طريق عِلْمِهِ بالغَيْبِ ولذا أرسل شقيقتَهُ أرتيميس

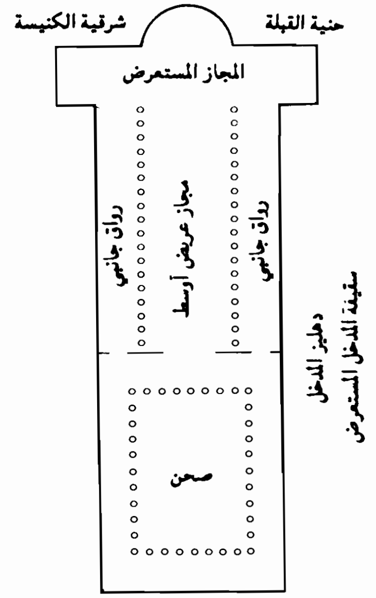
وانبثق منه ناموس الكَوْنِ ، فكانت الحقائقُ الأبديَّةُ صدًى لروح الأُلوهيَّةِ لم تَتَدَنَّسْ بالنّقائصِ البشريةِ ، فكلُّ ما يصدُرُ عنها نقيٌّ نَقاءَ الرُّوحِ التي يمثِّلُها . ويُرْمَزُ لَهُ بالنّارِ لصفائها وإن كانَ هو خالقَها ، كما يُرْمَزُ لَهُ بالماءِ والأرضِ . وقد اضطُرَّ أهورا مزدا إلى الدُّخولِ في صراعٍ مع أخيه التَّوْأمِ رُوحِ الشَّرِّ أهريمان *Ahriman حتى تتسنَّى له في النهايةِ السَّيطرةُ على العالمِ .

(صورة ٢٢)

aisle **رِواقٌ جانِبِيّ**

bas-côté m.; nef f. latérale (arch.)

مَجازٌ مُسْتطيلٌ يمتدُّ بين صفَّينِ من الأعْمِدة أو الأَكْتاف بِالكَنيسة أو المَسْجد . (انظر nave)



البازيليكا المسيحية المبكرة

(شكل ٣)

Ajanta mural paintings **التَّصاويرُ الجِداريّة بِكُهوف أجانتا**

fresques f. bouddhiques d'Ajanta (arts)

الثّابتُ أنَّ فنَّ التَّصويرِ البوذيِّ في الهند كان مُساويًا في عظمتِهِ لفنِّ النَّحت ، غير أنَّ الزَّمنَ عَصَفَ بتصاويرِ عهدِ أسرةِ غوبته *Gupta التي تَلِفَ معظمُها بفعلِ الوَمَدِ والرُّطوبة فلم يتبقَّ منها إلا لوحاتٌ قليلةٌ نشهدُها على جدران كُهوفِ أجانتا بالهند ، ويبلغ عددها ٢٦ كهفًا ، وأهمها الكهفُ رَقْمُ ١٠ الذي ترجع تصاويرهُ إلى القرنِ الأولِ ق.م . وتمثِّل بوذا في

وكانت تقوم غيرَ بَعيدَةٍ من قاعدةِ الأكروبول *Acropolis حيث يجتمعُ التُّجّارُ لبيعِ سلعِهِم والمقايضةِ عليها . ولم يقتصر استخدامُ هذه الرَّحْبةِ النابضةِ بالحركةِ على النشاط التِّجاريِّ فحَسبُ بلْ كانت كذلك مُنْتدًى ذهنيًّا للعُقولِ والأفكار حيث يستمعُ النّاسُ في أيّامٍ معينةٍ إلى مجادلات سقراط Socrates الفلسفيةِ مع السُّوفسطائيِّين Sophists الذين أطلق عليهم سقراط اسمَ تُجّارِ المعرفةِ . ويُفسِّرُ أفلاطون Plato سببَ هذه التسميةِ بأن « البيعَ والشِّراءَ في تلك السُّوقِ كانا ينحصران تارةً في الغذاءِ اللّازم للجسم وتارةً أخرى في الغذاءِ اللازم للرُّوح الذي تجري عليه أيضًا المقايضةُ وشراؤه بالمال . » وكان هؤلاء الفلاسفةُ الانتهازيُّونَ على قدرٍ كبيرٍ من المهارةِ في خِداعِ العقولِ وعلى درايةٍ شاملةٍ بشتَّى الحِيَلِ التي تدورُ حرفتُهم في فَلَكِها ، لا يتردَّدون في استخدامِ منطقٍ زائفٍ إذا آنسوا فيه الوسيلةَ التي تحقِّقُ لهم غايتَهم .

Ahmose *Amoses* (cul.) **أحْمُس**

see: **Hyksos**

Ahriman **أهْرِيمان ، أهْرِيمَن**

Ahriman (rel.)

تحوَّلَ اسْمُهُ من أنكرامينو ، بمعنَى الفكر السَّلْبِيِّ ، إلى أهْرِيمان ، وهو إلٰهُ الشَّرِّ والشَّيطانُ المضادُّ لإله الخير شقيقه التَّوْأم أهورا مزدا *Ahura Mazda . وهو صانعُ الموتِ في العقيدة المَزْديّة الفارِسيَّة ، وهو الظُّلمةُ والزَّيفُ ، وليست الحياة إلا محصِّلةَ الصِّراعِ المُحْتَدِم بينه وبين أخيه .

Ahura Mazda **أهُورا مَزْدا**

Ahura Mazda (rel.)

إلٰهُ الملكيَّة الفارسيَّة ، وَقَدِ اندمجَ اسما الإلٰهِ أهورا مزدا فأصبحَ هُرْمزد . أنجبه الإلٰه زروان Zurvan الذي كانَ ذكرًا وأنثى في آنٍ واحدٍ . وكان استِئْثارُ أهورا مزدا بمكانةِ الإجلالِ والتقديسِ نتاجَ السِّيادةِ المطلقةِ الَّتي أحرزتها الأسرةُ الأكمينيةُ المالكةُ في العالمِ الإيرانيِّ . وهو ربُّ الأربابِ إلهُ الخيرِ سَيِّدُ السَّماواتِ وخالقُ الأحياءِ ، والقوَّةُ التي ترمُزُ للكِ الملوكِ . تخطَّت قدرتُهُ قدراتِ البشر

بِحُكْمٍ ، وهم اتباع الفيلسوف پيرون Pyrrhon الإغريقيِّ الذي كان على رأس المُتَشَكِّكين .

Agony in the Garden **آلامُ البُسْتان**

Le Christ au Jardin des Oliviers (rel. & arts)

اصْطَحَبَ المَسيحُ تلاميذَهُ إلى ضَيْعةٍ تُدْعى جَثْسَيْماني ، أيْ مَعْصَرَةَ الزَّيتونِ ، هي التي شَهِدَت بدايةَ آلام المَسيح وَكانَ يَعْلَم أن ساعَتَهُ قَدْ دَنَتْ . وَأشار على تلاميذِهِ بالانْتِظار في البُسْتان رَيْثَما يُصلِّي ، وأخذ معه بُطْرُس وَيَعْقوب وَيُوحَنّا وقد غلبه الحُزنُ والأسَى ، ثم ابتعد عنهم وعَكَفَ على الصَّلاة . وحينَ عاد إلى تلاميذِهِ الثَّلاثة وجدهم نيامًا قد غلبهم النُّعاسُ فأنَّبهم بِرفْقٍ على عَدَمِ مُبالاتهم ، وأوصاهم بالصَّلاة التي تَقيهم الغَيَّ ، وتكرَّر ابتعادُهُ للصَّلاة وَعَوْدَته ليجدهم نيامًا ثلاث مَرّاتٍ ، قال لهم : « قُوموا نَنْطَلِقْ . هو ذا الذي يسلمني قد اقترب . » فقد كان على عِلْمٍ بما سيتعرَّض له من خِيانةِ يهوذا وتَسْليمه إلى الأعداء [يوحنا ١٨ : ١ ، متى ٢٦ : ٣٦] .

ويَعْني كلمةُ agôn في اليونانيَّة الصِّراعَ ، وهو ما يَرْمُزُ في الحَقيقةِ إلى الصِّراعِ الرُّوحيِّ بَيْنَ طَبيعة المَسيح النّاسوتيَّة التي كانت تَخْشى ما سَوْفَ تَلْقاه من عَذاب وآلام كان يمكن أن تتحاشاه وبين طَبيعَتِهِ الإلَهيَّة التي كانت تُمدُّهُ بالقُوَّة .

وَيُصَوِّرُ هذا المَشْهَدُ عادةً المَسيحَ مع تلاميذه الثَّلاثة وقد اسْتَسْلموا للنَّوْم . ومن أشهر اللَّوْحات الَّتي تُصوِّرُ هذا المَوْضوعَ اللَّوْحةُ التي رَسَمَها الفنّان إلغريكو بهذا الاسم وَالمَحْفوظةُ بالنّاشونال غاليري بِلَنْدن ، وَتِلْكَ التي رَسَمها المُصَوِّرُ مانتنيا وَالمَحْفوظة بِنَفْسِ المُتْحَف . (صورة ١٤)

agora **أغُورا ، سُوقُ المَدينة**

agora f. (cul.)

كانت الأغورا في أثينا كما كانت في كلِّ المدنِ اليونانيَّةِ هي النُّقطةَ البُؤريَّة للحياةِ اليوميَّةِ ؛ فهي السُّوقُ العامَّةُ ومقرُّ الحكومة ، وملتقى الأنشطةِ الاجتماعيةِ والسِّياسيَّةِ والفكريةِ ، وميدان المبارياتِ والاحتفالات .

مخادِعِهم وقد غطّوا رؤوسَهم حتى إن الإنسانَ لا يرى صِنْوَه ، ولو سُرق ما يملك من تحت رأسِهِ لما أحسَّ بشيءٍ . أما السبّاعُ فتنطلقُ من عرينها والحيّاتُ تنساب لتلدغَ ، والظلماتُ تخيِّم على كل شيءٍ . العالمُ كلُّه في سُكون لأن مَنْ خلقه يرتاح في سمائه . وعندما تشرق في الأفق تتألق الأرضُ ، وعندما تمنح أشعَّتَكَ يهلّل سُكّانُ الأرَضين ويهبّ الناسُ واقفينَ فأنت الذي توقظُهم ، يرفعون أيديَهم عابدينَ جلالَكَ ويَشغَلُ الناسُ بعملهم ، وتمرح الماشيةُ في المروج ويزدهر الشجرُ والنباتُ وتغادر الطيورُ أوكارَها وتبسُط أجنحتَها بروحك ، وتقفز الحِملانُ على حوافرها ، ويهلّل كلُّ ما يطير وترفرف أجنحتهُ عندما تُشرق أنت من أجله . أنت في قلبي ولا أحَد يعرفك غيرَ ابنِك أخناتُن . أنت الذي عرّفتَهُ طبيعَتك وقوَّتَك . وسكانُ العالَم في قبضتك لأنك أنت خالِقُهم ، يحيون عندما تُشرق ويموتون عندما تغرب ، لأنك أنت الحياةُ بعينها والكلُّ يحيا بكَ » .

وهكذا أراد أخناتُن دينًا عالميًّا يَحُلُّ مَحَلَّ الدِّينِ القوميِّ ، ويتَّجهُ إلى الطَّبيعةِ بما فيها من جمالٍ كامنٍ وسحرٍ خفيٍّ ونظامٍ مُسْتَتِبٍّ . وَكانَ لهٰذا الاتّجاهِ أثرُه في الفنِّ ؛ إذ تأثَّر الفنّانون بهٰذه الرُّوحِ الجَديدةِ ، وَأَخَذوا يُصَوِّرونَ الحَياةَ مَرِحَةً جَذْلَى تُخالِفُ المخالفةَ كلَّها تلكَ الصُّورَ الهادئةَ الرَّتيبةَ التي اعتدنا أن نَراها في رُسومِ المصاطبِ . وكان أثرُ ذٰلكَ بارزًا في الصُّورِ الجصِّيَّةِ التي كانت تزيِّنُ أرضيَّةَ قصرِ أخناتن . وغدا النَّاسُ أشدَّ إحساسًا بمظاهر الحياةِ ، تسودُهم رُوحٌ مَرِحةٌ هاشَّةٌ ، كما ظهرَ أخناتن نفسهُ يَفيضُ عَطْفًا لا كَفِرْعَونَ جبَّارٍ كما كان حالُ أسلافِهِ .

وعلى الرَّغم من الحربِ القاسيةِ الغاشِمةِ التي شُهرت على هذا المذهبِ بعد وفاةِ صاحبِهِ أخناتن فلقد ظلت تلك الرُّوحُ العاطفيةُ تسودُ النُّفوسَ ، وتأصَّلَ في النَّاسِ وِجْدانٌ متميِّزٌ ، وَأصبحت القلوبُ عامرةً بالحبِّ ، كما عَمَرت بالخَشْيةِ والنَّدمِ والخوفِ من الإلٰهِ . كذلك بدت رُوحُ التَّأمُّلِ العميقِ تشغَلُ المتعبِّدين وَتَصْرِفُهم عنْ كلِّ شيءٍ إلا التَّفكيرَ في الدِّين ، وتجلَّتِ المُثُلُ العُليا والدَّعوةُ إلى التَّحلّي بها والابتعادِ عن كلِّ ما يَشينُ ، وَتمكَّن الوازعُ في النُّفوسِ واستجاب الناسُ لصوت

أخناتُن **Akhenaten** *Akhnaton (Amenophis IV)* (cul.)

حينَ دانَ المِصريُّ بدينِ إلٰهِ الشَّمسِ خلالَ عصرِ بُناةِ الأهرامِ عَرَفَ طريقَهُ إلى قُوَّةٍ يخشاها وتحاسِبُه على أعمالِهِ في دنياه . وحين اختار الشَّمسَ دون غيرِها رأى فيها رمزَ القوةِ الشّاملةِ التي تجمعُ العالَمَ في قبضتها .

وخلال الدَّولتين القديمةِ والوُسطى كان الملكُ هو وحدَه الذي يملكُ الاتِّصالَ بالآلِهةِ ، لذا لم نجدْ خلالَ هاتَيْنِ الدَّولتَيْنِ صورةً من صورِ الآلهةِ على الآثار التي تركها مَنْ هُمْ مِنْ عامَّةِ الشَّعْبِ . ومنذ بداية عهدِ الانتقالِ الثّاني (بين الدولة الوسطى والدولة الحديثة) أخذت صورُ الآلهةِ تَظهر على آثار عامَّة الشعب وزاد هذا انتشارًا في عهدِ الدولةِ الحديثةِ ، ومردُّ هذا إلى المساواةِ المطلقةِ بين النّاسِ جميعا في الدِّيانةِ التي تحقَّقت في عهدِ الأسرة ١٢ غير أنّها لم تظهرْ لِتَوِّها في الفنِّ بل احتاجت لشيءٍ من الوقتِ .

وقد خطا أمنحتب الرابعُ أو أخناتن في مجالِ العقيدةِ الدينيَّة خُطوةً وثّابة حينَ أضْفَى عليها معانيَ أوغلَ في الرُّوحيَّةِ وأبعدَ عن المادِّيَّةِ وأقربَ إلى المذهب التَّوْحيديِّ منها إلى ما سِواه . فقد جعل من الشَّمس الإلٰهَ ذا السيادةِ الكاملةِ على العالمِ سيادةً لا يشاركُهُ فيها غيرهُ . وبعدَ أنْ كانَ إلهُ الشَّمسِ يُمَثَّلُ بِقِمَّةِ هُرَيْمٍ مَرَّةً وَبِقُرْصِ الشَّمسِ مَرَّةً أُخرى ، وبُقرص الشَّمسِ المُجَنَّحِ مَرَّةً ثالِثةً ، ظهرتْ صورةُ « أتون » Aton تنتشرُ الأشِعَّةُ مِنْهُ على هيئةِ أيدٍ مَبْسوطةٍ على شُؤونِ البَشرِ جَميعًا ، وَانْمَحى اسمُ آمون ليَحُلَّ محلَّهُ أتون الاسمُ الجديدُ لإلٰهِ الشَّمسِ الذي ينطوي العالمُ كلُّه تحتَ سلطانِهِ .

ونكادُ نحسُّ هذه النَّغْمةَ التوحيديَّةَ بما تحمل من معاني التبجيلِ لربِّ الكونِ العظيمِ في هذه الأنشودةِ الأتونيّةِ التي نقدّم بعضَ أبياتها :

« جميلٌ هو بزوغُكَ في أُفُقِ السماءِ يا أتون الحيّ يا بدءَ الحياةِ . إذا أشرقْتَ في الأُفُقِ الشرقيِّ ملأْتَ كلَّ أرض بجمالك . أنت جميلٌ ، أنت عظيمٌ . أشعَّتُكَ تجمع الأقطارَ وكُلَّ ما خلقتَ . أنت ناءٍ ولكنَّ أشعَّتَك تملأ الأرضَ . الكلُّ يراك ولا أحدَ يعرف مسيرَتَك . عندما تحتجب وراءَ الأُفق غربًا تُظلم الأرضُ إظلامَ الموتِ ، فيأوي الناسُ إلى مُخْتَلِفِ مراحلِ حياتِهِ ، وتحمل هذه التصاويرُ طابعًا دنيويًّا إلى جوار الطَّابعِ الدينيِّ بما يَحْفِلُ به من خَلْفيَّاتٍ مِعماريَّةٍ ومناظرَ خَلَويَّةٍ .

وترجعُ تصاويرُ الكَهْفَيْنِ رَقْمي ١ ، ١٧ إلى القرنَيْنِ ٥ ، ٦ م ، ويضمَّان نماذِجَ رفيعةً من التَّصوير الهنديِّ الرَّصين تشتهرُ من بينها لوحة « بودهيستافا الأعظم » **Budhistava** بالكهف رَقْمِ ١ .

وكانت هذه الكُهوفُ تأوي الرُّهبان الجوَّالين خلال مَوسمِ الأمطارِ ، كما كانت تُستَخدمُ صوامِعَ للتعبُّد أحيانًا . وكانت جُدران هذه الكهوف تُغطَّى بطبقةٍ من الجصِّ تَعْلُوها طبقةٌ من الطَّفْلِ الأبيضِ ، ثم تُرْسَمُ الشُّخوصُ بألوانٍ مائية في خُطوطٍ رشيقةٍ متأوِّدة وبعيون ناعسة مُسْبَلة الجُفون .

(صورة ١٧)

أجاكْس **Ajax** (myth.)

هو ابنُ تيلامون ، وكان يلي أخيل Achilles * شجاعةً بين اليونانيِّين أثناءَ حربِ طُرْواده . وبعد أن قتلَ پاريس Paris* أخيل ، نَشِبَ خلافٌ بين أجاكس وأوديسْيوس Odysseus* أيُّهما يأخذُ أسلحةَ أخيل . وعندما قضى أتْريوس Atreus بينهما بأن تؤولَ هذه الأسلحةُ إلى أوديسْيوس ثار أجاكس غضبًا ، وعدا على قطيعٍ كبيرٍ من الغنمِ ذبحَهُ الواحِدَ تلو الآخرِ ظنًّا منه أن هذا القطيعَ هُمْ أبناءُ أتْريوس ، ثم قتلَ نفسَه بسيفِهِ .

وقبل أن يُولَدَ أجاكْس ــ وكان أبُوه تيلامون لا يُولَد له ولدٌ ــ استشفعَ البطلُ هِرَقْل بالآلهة في أن يرزقوا صديقَه تيلامون ولدًا جلده من المناعة بمكانٍ ، ولا ينفذُ فيه شيءٌ مثلُ جلد أسد نيميا الذي كان يرتديه هِرَقل نفسُهُ ، فرُزِقَ تيلامون ولدًا هو أجاكْس . وحين وُلِدَ خلعَ عليه هِرَقْل جلدَهُ فترةً ما ليُكسبَه مناعةً ، ثم ما لبث أن استردّه . وكان في هذا الجلدِ ثَقْبٌ يعلّق فيه هِرَقْل سِهامَه . وإذ كان الجلدُ فَضفاضًا على جسمِ الطِّفل فقد وقع الثَّقب فيما يقالُ في مكانٍ من صدرِهِ ، ولم يكتسبْ هذا المكانُ المناعةَ التي اكتسبها جسمُه كلُّه . وفي هذا المكانِ غرسَ أجاكْس سيفَهُ .

على قاعدةٍ ثابتةٍ .

ولقد تواكبت سماتُ هذا العهد مع رُوحِ الأكَّديِّين فنبذوا كلَّ « ساكنٍ » ، فقد كانت الحياةُ بالنسبةِ إليهمْ تمثل حالةَ تغيرٍ مستمرٍّ وتَطَوُّر لا نهايةَ لَهُ . وعلى العكس مِن الفنِّ السُّومريِّ لم تكنْ مشكلةُ الفنِّ الأكَّديّ الرئيسيَّة هي الصراعَ بين الرُّوحانيةِ والطبيعةِ بقدر ما كانت إطلاق الأشكالِ من حالتها الجامدةِ إلى حريةِ الصَّيرورةِ والانطلاقِ . وهكذا عَبَّرت نزعةُ الحياةِ عند هذا الجنسِ الذي يرى نفسَه مركزَ دولةٍ كبرى عن نفسِها خيرَ تعبيرٍ عند تمثيلها للحركةِ .

وتميَّزت الأختامُ الآسطوانيّةُ لهذا العهد عن أختامِ حِقْبةِ أور الأولى في العهد السُّومريِّ بالقيمةِ التَّشكيليَّةِ لتجسيمِ القَوامِ وبالتكويناتِ الرَّخوة بالإضافةِ إلى بعضِ تفاصيلِ الثياب . وكان موضوعُ القتالِ ، وخاصةً القبضَ على العدوِّ من لِحْيَتِهِ باليدِ اليسرى كي يُقَرَّعَ بالدَّبُّوسِ أو الهراوةِ الممسوكةِ باليدِ اليُمْنى هو الموضوعَ المستخدمَ .

وَقَبْلَ العهدِ الأكّديّ لم يكن النَّحّاتون يضمِّنون رُسومَ أختامِهم صورَ الآلهةِ إلا عَرَضًا وإن هم ضمَّنوها جاءت في شكلِ قُربانٍ أو نُذورٍ أمامَ الآلهةِ ، على حينَ قدَّم العهدُ الأكّديُّ مشاهدَ محفورةً مأخوذةً من العالمِ الأسطوريِّ لِكِبارِ الآلهةِ الذين تغنَّت الملاحمُ وقتذاك بمآثرِهم ومآسيهم ، فترك لنا الأكَّديُّون صورًا لغلغامش Gelgamesh وصديقِهِ إنكيدو Enkidu . فلقد دان السّاميُّون الأكَّديُّون بما دان به السُّومريُّون من آلهةٍ ولم يضيفوا غيرَ استبدالِهم بأسمائهم أسماءً أُخرى فغدا أوتو إلهُ الشَّمسِ الإله شمش ، وأصبحتْ عشتار رَبَّةُ الحبِّ والحربِ مكانَ إنانا ، وحلَّ إيا محلَّ إنكي ربِّ المياهِ .

الإمْبراطُوريَّةُ الأكَّديَّة Akkadian empire

empire m. accadien (arts)

عندما انتهى حكمُ السُّومريِّين (انظر Sumer) إلى لوغال زاغيزي ملكِ الوركاء هبَّ الأكَّديُّون للتَّخلُّصِ من عَسْفِ هذا الملكِ وجورِه وهكذا قُدِّرَ للأكَّديِّين أن يستخلصوا البلادَ من الخليجِ العربيِّ إلى البحرِ المتوسطِ من قبضةِ ذلك الحاكمِ الغاشمِ ، كما الكائناتِ الحيّةِ سواءٌ اكتَسَتْ بالشَّعْرِ أو بالرِّيشِ أو عاشت في المياهِ ، ولم يعدْ هُناكَ ما يَدْعو إلى الاعترافِ بقُوَّةٍ إلٰهِ طيبة المصطنعةِ .

وهكذا كان أخناتن أولَ من أبدعَ الفنَّ الإنسانيَّ حينَ جعلَ من المذهبِ الطبيعيِّ مذهبًا حيًّا ، فألقى في روعِ الفنّانينَ حُبَّ الطبيعةِ يستلهمون منها ، فإذا هم يصوِّرون عن انطباعاتٍ وأحاسيسَ وتأثُّراتٍ بعد أن كانوا يحاكونَ ما يشاهدونَ .

ولَم يُكْتَبْ للفنِّ الأخناتُنِي النَّجاحُ إلا لما عُهِدَ فيه من رِقَّةٍ لتصويرِه للجانبِ العذبِ من الحياةِ وتغلغلهِ في الكشفِ عن الواقعِ الأليفِ ، لا يَحْجُمُ عَنْ أنْ يُبْرِزَه في النُّقوشِ والتماثيلِ الملكيةِ ، فصوَّرَ الفِرْعَونَ لأوَّلِ مَرَّةٍ وهو يعانقُ الملكةَ أو يُجْلِسُها على ركبتَيْهِ وَيَضُمُّها في حَنانٍ أو يُمْسِكُ بيَدِها . وما زال الوجهُ الأرستقراطيُّ السّاميِ للملكةِ نفرتيتي Nefertiti يتحدَّى الأجيالَ جيلًا بَعْدَ جيلٍ .

وحينَ ارتقى « حار محب » عرشَ مصرَ أمر بتدمير أعمالِ الملكِ الثَّوريِّ كلِّها ، ولم يَتناولْ معابدَ أخناتن فحسب بل شَمِلَ أيضا مدينةَ العَمارنة المهجورة ، فقد أمَرَ بِمَحْوِها .

(صورة ١٥)

الفَنُّ الأكَّدِيُّ Akkadian art

art m. accadien (arts)

لم يتنكَّر الأكَّدِيُّون Akkadians لِما كانَ للسُّومريِّين (انظر Sumer) ، ولذا جَرَتِ الأمورُ في الإمبراطوريةِ الأكَّديةِ التي هي مرحلةٌ من تاريخِ سومر على غِرارِ ما كانت عليه حضارةً وفنًّا ، إذا ما استثنينا حُلولَ طابع الشُّعوب الساميّة Semitic ذي الحساسيةِ والخيالِ والإدراكِ العاجلِ محلَّ الطابعِ السُّومريّ بصرامتهِ وتزمُّتِهِ الكَهَنوتيِّ . وقد قَرَّبَ التسامحُ الذي افتتح به الأكَّدِيّون عهدَهم بين الناسِ غالِبِهم ومغلوبِهم ، وَمَكَّنَ لسلامٍ طَويلٍ استمتع فيه الجميعُ بِحُرِّيَّةٍ واسعةٍ بنَّاءةٍ لم تبلُغْ حدَّ الفَوْضى المخرِّبةِ .

وفي مجالِ العمارةِ والبناءِ بطَلَ استخدامُ القوالبِ المحدَّبةِ السُّومرية واستخدمت قوالبُ طوبٍ على شكلِ مستطيلاتٍ أو مربعاتٍ أكبرَ حجمًا . وابتدع الأكَّديون طريقةَ حفرِ الخنادقِ لدَكِّ أساساتِ الجدران حتى ترتكزَ الضميرِ وعدُّوهُ من صَوْتِ الإلٰه ، وَلَمْ يَعُدِ الآثمُ يُخْفي إثمَهُ أو يُنْكِرُه لأنَّه أصبحَ يؤمنُ بأنَّ اللهَ يعلمُ خبايا النُّفوسِ وما تُخفي الصدورُ . ونجد هذا واضحًا في رسالةٍ تُسَمَّى حِكَم « آمون ــ إم ــ أوپت » - Amon* Em - Awpet » عَلى لِسانِ حكيمٍ يَعِظُ ابنَهُ حيث يقول : « إذا استمعتَ إلى حديث فتدبّر ما فيه من خير أو شرّ ، ثم أذعْ خيرَه بلسانك وأخفِ شرَّه في صدرك . ولا تطلق العِنانَ لنفسك جريًا وراء الثراء ولا تُمنِّ نفسَك بطلب المزيد واقنعْ بأنك قد نلت ما يكفيك . ولا تهجعْ في فِراشك وأنت خائفٌ من غَدِك ، فما تدري ما سيطالِبُك به هذا الغَدُ ، وما أجهلَ الإنسانَ بما سيحمِلهُ إليه غدُه . الكمالُ لله وَحْدَه والعجزُ من صفةِ الإنسان ، فهو يضرب في غير اتجاهٍ ولا قَصْد . لا تقلْ إنّي مُبَرَّأٌ منَ الخطايا ولا تحاولْ أن تثيرَ فتنةً . الخطايا أمْرُها إلى الله ، هو الذي يَفصل فيها ، وما من إنسانٍ بلَغ الكمالَ ... » .

(صورة ١٦)

طِرازُ أخناتُن الفَنِّيُّ Akhenaten style

le style d'Akhnaton (arts)

يَدينُ هٰذا الطِّرازُ بطبيعتِه إلى أفكارِ فردٍ واحدٍ هو أخناتن نفسُهُ ، فليس من المُتَصَوَّرِ أن يجرؤ فنانٌ على تحقيقِ الانحرافاتِ الجريئةِ والخارجةِ عن المفهومِ المثاليِّ لفنِّ النَّحتِ الفِرْعَونيّ دون تشجيعٍ قويٍّ من عاهِله وراعيه .

وَلَيْسَ ثَمَّةَ قائدٌ غيرُ أخناتُن نفسِهِ قاد هذا التَّحوُّلَ ، فقد كانَ هو نفسُهُ الفنانَ والمعلمَ لغيرِه ممَّن هم أقلُّ منه نُبوغًا . فلقد تَحرَّرَ الفنّانُ المصريُّ من قانونِ « المثاليّة » وأفرطَ في تمثيلِ الخواصِّ الجسمانيَّةِ الشاذَّةِ حتى للملكِ نفسِه إلى الحدِّ الذي شاعَ معه هذا التَّشويهُ وأصبحَ علامةً مميزة ، وجنحَ إلى التَّطرُّفِ في الكاريكاتير في تصويرِه للخدمِ والشُّخوصِ الأجنبيةِ والأقزام .

وَأَفْضَتْ محاولةُ تصويرِ الواقعِ إلى المبالغةِ وخاصَّةً بين أيْدٍ لم تكتملْ براعتها ومهارتُها . وانتشرت النظرةُ الواقعيةُ ومعها النظرةُ إلى الملكِ باعتبارِه إنسانًا اختاره الخالقُ الأعظمُ من بين الناسِ ليُبَشِّرَ بعقيدتِهِ حتى يسودَ الحبُّ بين الأحياءِ أيًّا كان لونُ جلدِهم ، وبين جميعِ

ألْبِينيث ، إيزاك **Albéniz, Isaac** (mus.)
(١٨٦٠ ــ ١٩٠٩)

مُؤَلِّف موسيقى إسبانِيٌّ عُرِفَ بأُسْلوبِهِ الموسيقيِّ القَوْميِّ ، وكان وهو صَبِيٌّ نابِغَةً في التَّأْليف الموسيقيِّ والعَزْفِ على البيانو ، تَتَلْمذ على يد فرانتز ليست Liszt* بمدينة ڤيمار Weimar ، وعاش كثيرًا بين لندن وپاريس . قَدَّم عدَّة أوپراتٍ وَالكثيرَ من مَقْطوعاتِ البيانو تأتي في مُقَدِّمتها مَقْطوعة « أيبريا » Iberia* التي تضمّ لوحات اثْنَتَيْ عَشرة للبيانو ، أساسها الأغاني والرَّقصات الشَّعبيَّة الإسْپانيَّة ، وَهِي جميعًا تصوِّرُ الحَياةَ الإسپانية بألوانها الزاهية وعذوبتها ودفئها ، كما أنها في جملتها مُسْتقاة من الحياة والاحتفالات الشَّعبيَّة في المدن والضَّواحي ومن نَشاط العمَّال في الموانئ غدوًّا ورواحًا . وهي ليست تصويرًا مباشرًا وإنما هي انْطباعاتٌ مُسْتَوْحاةٌ مِن الحَياةِ الإسپانيّةِ صاغَها مُؤَلِّف إسْپانِيٌّ يشعر في أعماقِهِ بِنُزُوعٍ إلى الفنِّ القَوميِّ .

ألْبريك **Alberich** *Alberich* (myth.)

see: **dwarfs**

ألْبِينُوني ، تُومازُو **Albinoni, Tomaso** (mus.)
(١٦٧٤ ــ ١٧٤٥)

موسيقيٌّ هاوٍ عَكَفَ على كِتابة الأُوپرا حَتَّى بَلَغ عددُها ما يَقْرُبُ من خمسينَ أوپرا ، كما وضع عددًا كبيرًا من المُؤَلَّفاتِ الموسيقيَّة للآلاتِ الأُوركِسْتراليَّةِ لموسيقى الحُجْرةِ ، وتَناول في تَأْليفِهِ جَميعَ النَّماذجِ الموسيقيَّةِ الشَّائعةِ في عَصْرِهِ ، غَيْرَ أنَّ موسيقاه للآلات كانت تَنْطوي على قَدْرٍ كبير من الذَّاتيَّةِ ، بل إن بَعْضَها كان يَنْطوي على شِحْنةٍ شُعوريَّةٍ تُقَرِّبُها من الموسيقى الرُّومانتيكيَّةِ . وقد ظَلَّ ألبينوني مَجْهولًا زُهاءَ قَرْنَيْنِ حَتَّى كَتَبَ يوهان سباستيان باخ Bach* بَعْضَ التَّنوُّعاتِ على هَيْئةِ الفوغة fugue* وَاسْتعارَ ألحانَها من ألبينوني ، فَأَخْرَجَهُ بذلك من زَوايا النِّسْيانِ وَأثارَ من جديد الاهْتمامَ به .

وألَّف ألبينوني لموسيقى الآلاتِ أعْمالًا من نَموذجِ الكونشيرتو كان من بَيْنِها مقطوعَتُهُ البَطيئةُ الحَرَكةِ « أداجيو » adagio* الَّتي نَبَّهت إليه الأذْهانَ في عَصْرِنا الحالي . وقد عُرِفَتْ هذه المَقْطوعةُ بَعْدَ إعادةِ صياغَتِها بواسِطة ريمو جيازوتو باسْمِ « الحَرَكه البَطيئة متلاحقةٌ تعاقبَ فيها الملوكُ عَجِلينَ لا يكادُ يستقرُّ واحدٌ منهم على عرشِه حتى ينزعَهُ من صُلْبِهِ غيرهُ ، وإذا هي بهذا تُصبحُ لقمةً سائغةً لغزوٍ أجنبيٍّ . وانتهز البدوُ الغوتيُّون Guti* ما انتهى إليه الأكديون من فوضى واضطرابٍ وسلبوهم كلَّ ما في أيديهم ، ورحّب السومريُّون بسادتِهم الجددِ غيرَ آسفين على سادتِهم السَّاميِّين (صورة ٢٣)

الأكَّدِيةُ ، اللُّغة الأكَّدِيَة **Akkadian language** *langue f. accadienne* (cul.)

اللغةُ الأكديةُ هي أصْلُ اللُّغتَيْنِ البابليةِ والأشوريةِ ، وهاتانِ الأخيرتان متقاربتان وإن اختلفتا لهجةً ، إحداهُما جنوبًا والأخرى شمالًا ، مثلما هناك خلافٌ بين لهجتي أهلِ الموصل وبابل حاليًا . وتعد اللغةُ الأكَّدِيَّةُ أقدمَ لغةٍ ساميَّةٍ معروفةٍ ، وفيها الكثيرُ من صفاتِ اللغةِ العربيَّةِ .

ألاباسْترون ، قِنِّينةُ الطِّيب والدُّهُون **alabastron** *alabastron m.* (arts)

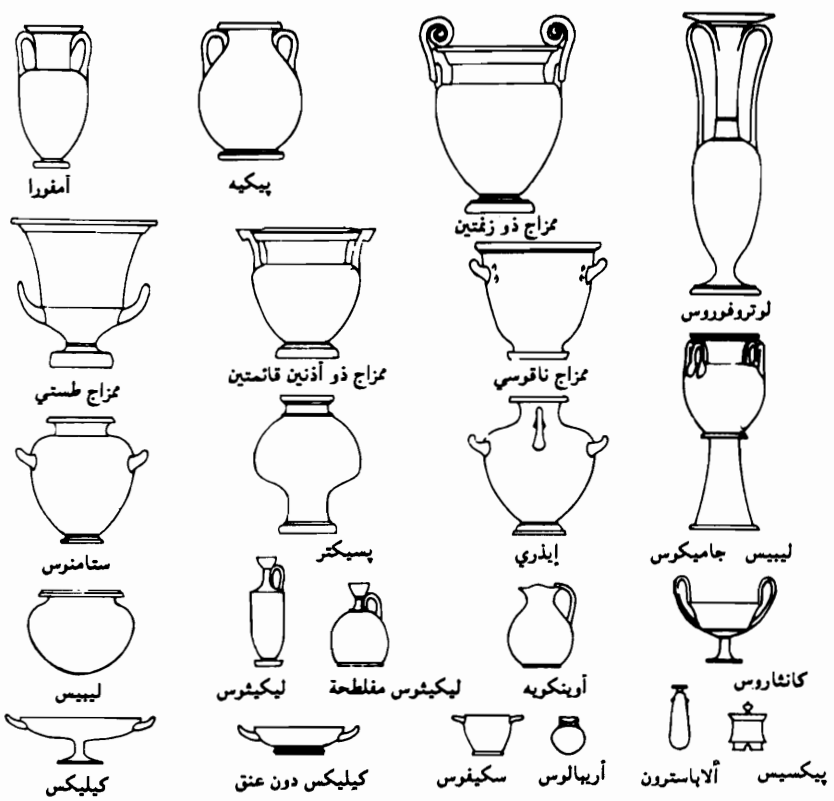
آنية استخدمها الإغريق في ساحاتِ الرِّياضةِ وفي البُيوت .

قُدِّرَ لسرغون ــ ولم يكن أصلًا غير ابنٍ لِسَقَّاء ــ أن يأسِرَ لوغال زاغيري وأن يضعَهُ في قفصٍ أمامَ المعبدِ تحت أعيُنِ الناسِ شفاءً لما يجدونَهُ في صدورهم .

ولم يكن سرغون اسمًا لذلك البطلِ ، بل لقبًا خلعه هو على نفسه إذ لقَّب نفسَه شاروكينو ، أي الملكَ الشرعيَّ أو المتمكِّنَ ، فحُرِّف إلى سرغون . واتَّخَذَ سرغون عاصمةً جديدةً لمُلْكِهِ سمَّاها أكَّد عفاها الزمنُ واندَثَرتْ .

وإذ لم تكن ثَمَّةَ صلةٌ من جنسٍ بين الأكَّديِّين والسُّومريِّين ، فلقد سعى الأكَّديّون للتأليفِ بين قلوبِ الجماعاتِ الساميَّةِ المستقرَّةِ وَسَطَ الفراتِ وأعالي دجلة وضموا إليهم أقاليمَ الوَسَطِ بما فيها بابلُ وكيش ، وبهذا أمِنوا ثورةَ السُّومريِّين سادتِهم القُدامى الذين غَدَوْا محصورين في الجنوبِ كما أرْغَموا لحكمِهم أن يبقى نحوًا من قرنين .

ولقد كانَ في استطاعتِهم أن يمتد حكُمهم إلى أكثرَ من ذلك لو أنهم اتَّحدوا اتحادَهم أيام سرغون وخلفائه . ولكن سَرْعانَ ما عَصَفتِ الأحداثُ بالمملكةِ الأكدية وعمَّتها فوضى



أشكال الأواني الإغريقية (شكل ٤)

هَلِّلويا ، التَّهليل **alleluia** (Lat.) (mus.)

الصِّيغة اللَّاتينيَّة لِلَفْظة هَلِّلويا ، بمعنى الحمد لله ، وتُمثِّل الجُزْء الثَّالث من القُدَّاس (جزء التَّحْميدات) .

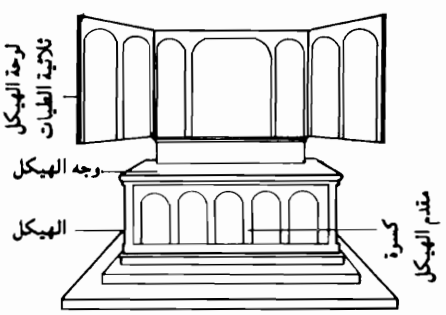
altar frontal see: **antependium**

altarpiece (It.: **pala**) *rétable m.* (arts)
لَوْحةُ الهَيْكَل أو المَذْبَح ، أيْقونةُ المَذْبَح ، رافِدةُ المَذْبَح

١ . صورة زُخرفيّة أو نحتيّة تُوضَع فوق المَذْبَح أو خَلْفَه . وقد تكونُ قِطعة واحِدةً ، وقد تكون من قِطْعَتين أو أكثر يُطْوَى بَعْضُها على بعض كالضِّلَف ، وتُسمَّى عندئذٍ لوحةً مُزدوجةً ذات ضلفتين قابلتين للطَّيِّ مَفْصِليًّا diptych* أو لوحةً ثُلاثيةَ الضِّلَفات polyptych* .

٢ . إطارٌ أو ستارٌ مِعمارِيّ وراءَ مَذبَح الكَنيسة مُزيَّن بالتَّصاوير أو الحَفْر أو الزَّخارِف وقد اتَّخذَ في إسبانيا شكلًا مُتميِّزًا شديدَ الإتقان (Sp.: retablo) خلال القرنين ١٥ ، ١٦ .

الجزء الأدنى من لوحة الهيكل



المذبح - الهيكل

(شكل ٥)

أَلْتدورْفَر ، أَلْبرِخْت **Altdorfer, Albrecht** (arts)
(١٥٣٨ - ١٤٨٠)

مصوِّرٌ باڤاري ومهندسٌ معماريٌّ ، يُمثِّل فنُّه أُسلوبَ عصر النَّهضة في حوض الدانوب . ذاعت شُهرتُه بما طوّر به صُوَرَ المناظر الطَّبيعيَّة فغدت الموضوعَ الرَّئيسيَّ في اللَّوحات المصوَّرة . وإلى جانب تصويره للغابات والجبال كان ذا درايةٍ بتأثير الضَّوء ، وإذ كان كبيرًا للمهندسين المعماريِّين في مدينة راتيسبون التي نشأ فيها فقد أثَّر هذا على فنِّه شاعت فيها الثَّقافةُ الإغريقيَّةُ في المراكزِ الأدبيَّةِ والفنِّيَّةِ بآسيا الصُّغْرى والجزر المجاورةِ لها مثل كوس ورودس وجنوب إيطاليا (ماغنا غريتشيا) وصقلية وكريت ومقدونيا وبرغامون وسوريَّة والإسكندريَّة . أما لَفظُ السَّكندريّ Alexandrian فيبدأُ في الوقتِ الذي صارت فيه الإسكندريَّةُ مركزًا أدبيًّا وفنيًّا ذا صفاتٍ خاصَّةٍ وذا تأثيرٍ على المناطقِ الإغريقيَّةِ . ويُقسِّمُ بعضُ عُلماءِ الدراساتِ اليونانيَّةِ واللَّاتينيَّةِ القديمةِ الفترةَ من وفاةِ الإسكندرِ الأكبرِ عامَ ٣٢٣ ق.م حتى الغزوِ الرُّومانيِّ عام ٣٠ ق.م إلى فترتَيْنِ : الأولى العَهدُ المتأغرقُ الأوَّلُ أو ما قبلَ العهدِ السَّكندريّ وتبدأُ من عامِ ٣٢٣ ق.م حتى عام ٢٧٥ ق.م ، أيْ حتى بدايةِ عهدِ بطليموس الثَّاني فيلادلفوس . والفترةُ الثَّانيةُ العهدُ المتأغرقُ الثَّاني أو العهدُ السَّكندريُّ من عام ٢٧٥ ق.م حتى عامِ ٣٠ ق.م .

مُحاكاةُ القَديمِ **All'antica** (It.) **(after the antique)** (arts)

هي الأعمالُ الفَنِّيَّة التي تجاري النَّماذج الكلاسيكيّة القديمة .

المُتَوَسِّطُ في السُّرعة ، أَلْغِرِتُّو **allegretto** (It) **(a little allegro)** (mus.)

إحدى السُّرعات التي تحدِّد الأداء الأورْكِسْترالي والغِنائيَّ ، وهو ليس في مِثْل نَشاط السَّريع allegro* .

سَريعٌ ، أَلْغرو **allegro** (It.) **(lively)** (mus.)

إحدى السُّرعات التي تُحدِّد الأداء الأورْكِسْترالِيَّ والغِنائيَّ ، وهو سريع دون إفراطٍ وتقلُّ سرْعته عن « الشَّديد السُّرعة » presto* ، وتبلغ سرعته على مترونوم مِلْتزل من ١٢٠ إلى ١٦٨ .

أَلْغرو ، حَرَكاتُ القَفْزِ النَّشِطة **allegro** (It.) (blt.)

تعني حَرْفيًّا الحَيَويَّة وَالمَرح ، وتعني في البالِيه القَفْز الَّذي تتجلَّى فيه نَشْوة الجسد حين يَسْتَشْعر القُوَّة والحيويّة وفُتوَّة الشَّباب . ويضم كافَّة حركات القَفْز مثل الأنترشاه entrechat* والكابريول cabriole* والبالونيه ballonné* والإيشاپيه échappé* إلخ .

للوَتَرِيَّاتِ وَالأُرْغُن » . وتَبْدو في صُورةِ اللحْنِ الشَّجِيِّ الَّذي تَسْتَعْرِضُهُ الڤيولينه المُفْرَدةُ تُصاحِبُها تآلفاتٌ هارمونيَّة طَويلة مُمْتَدَّة مِن أداء الأُرغن ، وَتُساندُها سائِرُ الوَتريَّات بالغَمْزِ على الأَوْتار بالإصْبع pizzicato* دونَ القَوْسِ ، وتُومِضُ بَيْنَ الفَيْنةِ والفَيْنةِ نِهايةُ اللَّحْنِ في صورةٍ زُخْرُفيَّةٍ تُبْرِزُ مَهارةَ العَزْفِ على الڤيولينه المُفْردةِ .

كَوَّةٌ **alcove** *alcôve f.* (arch.)

طاقةٌ في جِدارِ غرفةِ النَّومِ وغيرها ، عادةً تَتَّسِعُ لرأسِ سريرٍ أو لرفوف الكُتُبِ .

مُتْحَفُ الإسكندرية **Alexandrian Museum** *Musée m. d'Alexandrie* (cul.)

كان أشبهَ بجامعةٍ من جامعاتِنا الحديثةِ تَزيدُ عليها باتِّساعِها لمعيشةِ العلماءِ داخلَها . وكان المتحف ملحقًا بالقصر الملكي ، وكان يضم متنزَّهًا وبهوًا وقاعةً فسيحةً تقدمُ فيها الوَجباتُ للعلماءِ المشتغلين بالمُتْحَفِ . ويُشرِفُ على المُتْحَفِ كاهنٌ كان يعيِّنُه الملكُ أوَّلًا ثم أصبح قيصرُ روما هو الذي يُعَيِّنُهُ ، وكان يجمعُ إلى هذا رياسةَ كَهَنةِ الإسكندريةِ كما كان كاهنَ سيراپس أيضًا ، ولم يكن يُختارُ من بينِ المصريين .

وكان علماءُ المُتْحَفِ يَنْتَظِمونَ في جَماعاتٍ علمية لكلِّ جماعةٍ طابعها المميِّز ، وكانت تُوقَفُ عليهِمْ رواتبُ إضافِيَّةٌ تُعينُهم إلى جانبِ ما يتقاضونه من الدولةِ على أن يتفرغوا لدراساتِهم الخاصَّةِ في طُمأنينةٍ لا يفكِّرون في مشاغلِ الحياةِ مستفيدين من حياةِ المُتْحَفِ الهادئةِ وما يَحْوي من مراجعَ ووسائلَ علميةٍ . وبهذا استطاع المتحفُ أن يُثبتَ وجودَه العلميَّ ولكنه لم يَسْلَمْ من نقْدِ النَّاقدين ، فَنَجِدُ منهم من كانَ يُسَمِّي علماءه « بجرذان المكتبات » وَ « جعجعة ولا طحنَ » . ويُمْعِنُ في نقدِه اللَّاذعِ فيقولُ : « ما أكثرَ ما تحْرِمُ مصرُ الكثرةَ من أبنائها الطعامَ وتسخو به على جملةٍ من الكتَّابِ ونفرٍ من الفارغين للكتب القديمةِ الذين لا هَمَّ لهم إلا الصَّخبَ واللجاجَ في حرمِ المتحف » .

العَهْدُ السَّكَنْدَرِيُّ **Alexandrian period** *époque f. alexandrine* (cul.)

تُطلقُ كلمةُ المُتَأغْرِق على الفترةِ التي

دَلَكه بها ، كما وجدنا فرجيل يذكر لنا في إنيادته* Aeneid أن فينوس شَفَتْ بها جراح ابنها . وكانت إلهاتُ الإغريق يُضَمِّخْنَ بها شعورهن ، وهذا ما فعلته الإلهة جونو [هيرا] حين أرادت أن تُغري بجمالها وزينتها الإله جوبيتر [زيوس] وتُوقِعه في شِراكها ، وكذا ضمّخت فينوس شعرها بها حين تجلّت لأينياس* Aeneas .

ورأينا أنه ثَمَّةَ أعيادٌ كانت تُقامُ في بعض مُدن اليونان تكريمًا للإله باكخوس* Bacchus [ديونيسوس] وكان يُطلَقُ عليها اسمُ « أمبروزيا » .

(الصورتان ٢٤ ، ٢٦)

التَّرتيلُ الأَمْبُروزْيانيّ **Ambrosian chant**

chant m. ambrosien (mus.)

انشقَّ آريوس بطريرك الإسكندرية (القرن ٣ / ٤ م) على العقيدة الأرثوذكسيَّة حين نَادى بأن المسيحَ له طبيعتان : طبيعةٌ إلهيّة وأخرى ناسوتيّة مخالفًا « قانون إيمان الرُّسُل » The Apostles' Creed* الّذي يقضي بأنَّ المسيحَ لم يُفارقْ لاهوتُه ناسوتَه ، لأنَّ الطبيعتَيْنِ مُندمجتانِ تمامًا . وقد استعار آريوس بعض الأغاني الشَّعبيَّة وأدخلها في الإنْشاد الدِّينيّ مُشْرِكًا فيه جُمهور المُصَلِّينَ على عكسِ ما كانت تفعل الكنائس البيزَنْطيَّة التي كانت تسند الإنْشاد إلى مجموعة من المُغَنِّين المدَرَّبين المُحْتَرفين .

وجاء القدِّيس أمبروزو الميلاني (٣٤٠ – ٣٩٧ م) فتبنَّى فكرة إنشاد جُمْهور المُصَلِّينَ بجانب مجموعة المُنْشدينَ ، وذلك بعدَ القضاء على العقيدة الأريانيَّة ، إذ رأى في ذلك مقاومةً لتأثيرها ، وكان يقول : « لا بَأسَ من مُقاومة النَّار بالنَّار » .

وكان يُقَسِّمُ جُمْهور المُصَلِّينَ إلى مَجْموعَتَيْنِ تضم إحْداهما الرِّجال على حين تَضمُّ الثّانية النِّساء والأطفال . ويبدأ رئيس المُرَتِّلين بالإنْشاد ، ثم يردد الجمهور جَميعُه الإنشاد وراءَهُ وهو ما يُسَمَّى بأسلوب التَّرديدات responsorial singing* ، أو تقوم كلُّ مجموعة بتَرْديد أبيات مُخْتلفة عن الأبيات التي تُرَدِّدها المجموعة الأخرى بالتَّناوب وهو ما يُسَمَّى بأسلوب المُجاوَبات antiphonal* singing ، وإن اشتركت المجموعات في النِّهاية مُهودهم أو الرُّجوع بهم إلى آبائهم ، غير أنهن يسعدن بما يُنْجبن من إناث يدرِّبنهن منذ نُعومة أظفارهن على التَّصدي والعِراك ، ويَحْرقن لهن الثَّدي الأيمن حتى يكتسبن مزيدًا من الحُرِّيَّة والمُرونة والقُدْرة على اسْتخدام القَوس وقذف الرُّمْح ، وإن تجاهل الفنّانون تصوير ثَدْي الأمازونة مَبْتورًا تغليبًا للعنصر الجمالي على العنصر الواقعي واعتمادًا على مَعْرفة المُشاهدين بهذه الحقيقة .

وكم كان يطول الحديث عن حَمَلاتهن الحربيَّة على أتيكا للثَّأْرِ من البطل ثيسيوس Theseus* الذي اختطف زعيمتهن أنتيوبي Antiope وعن تصدّيهن لهرقل Hercules* وبيليروفون Bellerophon حتى صارت رِماحهن مَضْرِب الأمثال ، وبات وصف الرُّمح بأنه أمازونيٌّ إشادةً به .

ولا تنسى الأسطورة أن تحرِّك في قلب ملكتهن ثاليستريس Thalestris إعجابًا بالإسكندر فتنفلت إلى قصره تعاشره فيه ثلاثة عَشَر يومًا وهي تأمُل أن تنجب منه بطلة بَيْدَ أنها تعود من مغامرتها إلى موطنها خائبة الأمل خاوية الوِفاض .

ويُطْلَق على الصِّراع بين الأمازونات والإغريق اسم Amazonomachy* .

اللُّبْسُ ، الْتِباسُ المَعْنى **ambiguity**

ambiguité f. (aesth.)

احْتمالُ اللَّفظ أو العِبارة لأكثر من مَعنى ، وكذا استخدام صُوَرٍ يمكن تفسيرها على أنحاء شتَّى ، ومن ثَمَّ تَنْطَمِسُ دلالَتُها الأصْليَّة .

أَمْبُروزْيا **ambrosia** *ambroisie f.* (myth.)

كان طعامُ الآلهة عند الإغريق القدامى يُسمَّى « أمبروزيا » على حين كان شرابُهم يُسمى « نكْتار » nectar . وكلمة أمبروزيا تدلُّ على كلِّ ما له خلودٌ ولا يطرأُ عليه فناءٌ . من أجل هذا كانت تلك التَّسميةُ ، إذ كان معروفًا عندهم أن من يَطعَم الأمبروزيا يُكتب له الخلودُ هو الآخر . وكان الإغريق يصفونها بأنها أحلى مذاقًا من عسلٍ وذاتُ رائحة عَطِرة نفّاذة . وكذلك كانت الأمبروزيا تُتّخذُ بَلْسَمًا للجُروح ، لذا وجدنا هوميروس Homerus* يذكر لنا في إلْياذَتِهِ Iliad* أن أبوللو Aopollo* استطاع أن يحفظ جسدَ سارپيدون Sarpedon من أن يُصيبَهُ البلى حين فإذا هو يُضيفُ إلى تصاويرِه العَمائر المتقنة التَّشْييد . وقد تجلَّت في تصاويره مواهبُهُ الفذّة من إتقان لِلْمُنْمَنمات وإبداعٍ في الرَّسم وقدرةٍ بارعةٍ في تنويع الألوان وتوزيعها ، وفيما كان يُمليه عن خياله . هذا إلى أنه كان ــ إلى جانب فنِّه ــ أديبًا مثقَّفًا ، وبدا هذا ظاهرًا في تصويره لمعركة إيسوس Issos التي كانت بين الإسكندر الأكبر وداريوش [دارا] ٣٣٣ ق.م حيث صوَّر الجَيْشَيْن المُتَحارِبَيْن على أدَقِّ ما يكون التَّصوير وأرْوَعِ ما يكون الخيال . وتُعدُّ هذه اللَّوحةُ إحدى التُّحف النَّفيسة التي يَزْهو بها مُتحَف ميونخ ، كما تُعد في الوقت نفسهِ أعظمَ أعمال هذا الفنان التي نفَّذها تلبيةً لرغبة غليوم الرابع أمير باڤاريا عام ١٥٢٨ . وكان قد أنجز قبل ذلك بعامين لوحةَ « سُوسَنَّه في الحمَّام » لتزيين قصر الاستجمام لأمير باڤاريا وفيها حشدٌ للخيال المبدع ، غير أن نصيبَ الأسطورة في الصُّورة ــ على الرَّغم من غزارة الشُّخوص ــ أقلُّ كثيرًا من نصيب العِمارة والمشهد الطَّبيعيِّ . وتجيء صُوَرُهُ المطبوعةُ على الخشب المحفور والنُّحاس في المرْتبةِ التَّالية لصور ألبرخت دورر Dürer* أهمِّيَّةً ورَوعةً . (صورة ٧٢)

أَلْطو **alto** (It.: **high**) (mus.)

أغلظ طَبَقات الصَّوْت النِّسائيّ . وهذه الكلمة هي الصُّورة المُخْتَصرة لكلمة كُونْترالطو contralto* .

الصِّراعُ بَيْنَ الأَمازُونات والإغْريق **Amazonomachy**

Amazonomachie (myth.)

see.: **Amazons**

الأَمازُونات **Amazons** (Lat.: **Amazones, Amazonides**) *Amazones f.* (myth.)

مجتمعٌ أُسْطوري أُنْثَويٌّ خالص ، اعتزل الرِّجالَ في مملكة على شواطئ نهر ثرمودون Thermodon في كاپادوسيا [كاپادوكيا] بآسيا الصُّغرى ، انشغل بالحرب وتَدْريباتها الشَّاقَّة العنيفة . ومع عُزوفهن عن ممارسة الجنس مع الرِّجال فقد كنَّ يقمن بحَمَلات مُضاجعة لِذُكور الأقاليم المجاورة يَسْتَهْدفن بذلك الإنجاب حِفاظًا على تَجدُّد نَسْلهن ، فإذا أنجبن ذكورًا تردَّدن بين خنقهم في

للاحتفال الذي كان يُقامُ لتكريمِ هذا الإلهِ ، وذلك بنقل تِمْثالِهِ من مَعْبد الكَرْنك إلى مَعْبد الأقصر ثم إعادتِهِ ثانيةً إلى مَعْبد الكرنك .

ويذهب بعض المُؤَرِّخين إلى أنَّ أحدَ آلهة تاسوع هرموبوليس كان يحمل اسم آمون ، بمعنى الإله المحجَّب ، وأن أهل مدينة طِيْبة قد استعاروا هذا الإله ليصبح نواة أسرة إلٰهِيَّة جديدة . وكان يُنْظَرُ إليه في مبدإ الأمر بوصفه إلٰهًا للهواء ثم إلهًا للإخْصاب سواءٌ في عقيدة هِلْيوبوليس أو هِرْموبوليس أو مِمْفيس . ويُمَثَّلُ آمون في هَيْئةٍ آدميَّة وأحيانًا يُمَثَّل برأس بقرة . وقد تزوَّج من مُوت Mout إلهة بَلْدةٍ قريبة من الكَرْنك وأنجبَ منها خونسو Khonsou إله القمر .

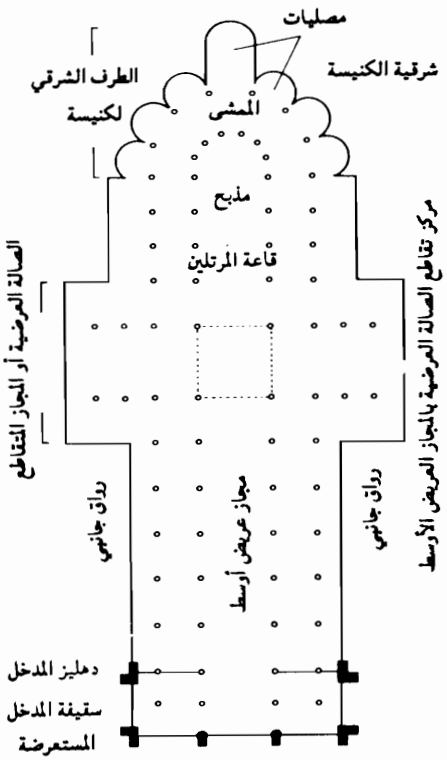
وقد لَعبتِ السياسةُ الدَّورَ الأكبرَ في ذُيوع شُهْرة الإلهِ آمون ؛ إذ كان كبير آلهة طِيبة التي طردت الهكسوس من مصر ، ومن ثَمَّ غدا الإلهَ الأعظم للدَّولة بعد أن تَحرَّرتْ من الغُزاة ثُمَّ راعي الإمْبراطُوريَّة الجديدة . ويُمْكِن تَتَبُّع مَسيرة ارْتِقائه في سلك الألوهيَّة من خلال تَفَقُّدِ معابدِه المتعدِّدةِ ، والإلمام بالثَّرواتِ الهائلة التي اكْتَنزها كَهَنته ، والدَّور السِّياسيِّ الضَّخْم الذي أدَّوْه حتى فاقت مَكانَةُ الإلَهِ آمون مَكانةَ أيِّ إلهٍ آخرَ في البلادِ .

آمون – إمْ – أوبِتْ Amon-Em-Awpet

Aménémopé (cul.)

حكيم مصريٌّ ظهر في أواخرِ الدَّولة الحديثةِ معَ الألْفِ الأوَّل قبلَ الميلاد . دَوَّن رسالةً تَحْتَويها بَرْديَّةٌ مَحْفوظةٌ بالمُتْحَفِ البريطانيِّ يَعِظُ فيها ابْنَه ، وتَنْقَسم إلى ثلاثينَ فصلًا كلُّ فصلٍ منها في موضوعٍ بذاتِهِ . وآراءُ هذا الحكيمِ الدِّينيَّة ذاتُ دلالاتٍ تَزيدُ في عُمْقها عَمَّا سبقها ، فهي أكثر نَفاذًا إلى القُلوب من غَيْرِها .

وبينما كانت التَّقوى عند من سبَقَوه من الحُكَماء تُعَدُّ فَضيلةً من الفَضائل التي يسعى المَرْءُ لتَحْصيلها عدَّها آمون — إم — أوبت واجبًا يُلْزِم بها الإلهُ عُبَّادَه . وبينما كان الطَّمع في الخلود بعدَ الموت هو الدَّافعَ للمَرْء على الأعْمال الطَّيِّبة أصبح الطَّمعُ في إرْضاء الإلٰه والعَملُ بما يَأْمُر هو الوَسيلة إلى هذا الخُلود . ومن ثَمَّ كان ما جاء على لِسان هذا الحَكيم هو غايةَ ما تَسْمُو إليهِ الإنْسانيَّةُ حين تُسَلِّم



الكاتدرائية القوطية (شكل ٦)

إذا نَزَلَ به قَحْطٌ .

وحينَ خاف أمنمحات في أواخرِ أيّامِهِ أن يغتالَه أحدُ المطالبينَ بالعرشِ التفت إلى ابنِهِ سنوسرت يَنصحُه ويعرِّفُه بما يجب للملك العادلِ : « لا تلنْ جانبكَ لأتباعك فيستضعفوكَ فلقد جُبل الناسُ على خشية مَنْ يرهبونه . ولا تُكثرِ الخلوةَ بهم ولا تُفرطْ في الوُدِّ والإخاء ولا تُكثر مِنَ الخِلّان توليهم ثِقتَكَ . واجعلْ مِنْ نفسِك عليك حارسًا ، فما أغدرَ مَنْ تكلُ إليهم حراستَك حين تمكّنهم الفرصةُ ، لا يرعون لك ما قدّمت لهم من معروف . فلقد أعطيتُ السّائلَ وأطعمتُ الجائعَ ووصلتُ اليتيمَ وأدنيتُ الحقيرَ وأكرمتُ العظيمَ ، فإذا مَنْ عصاني هُم مَنْ سَبَق معروفي إليهم وإذا مَنْ خشيني هم مَنْ قسوتُ عليهم » .

آمون Amon *Amon* (rel.)

الإلٰه آمون زعيمُ ثالوث مِنْطقةِ طِيْبة ، بدأت عِبادتُه منذُ الأسرةِ ١٢ في الدَّوْلةِ الوُسْطى المِصريَّة ، واستمرت حتى الأسرة ٢١ بعد انتهاء عصر الإمْبراطُوريَّة . وعلى جُدْران مَعْبدِ الأقصرِ الذي شَيَّده المَلكُ أمِنْحتبِ الثَّالثُ من مُلوك الأُسْرة ١٨ مَناظِرُ في غناء الحمد أو التَّهليل « هلّلويا » *alleluia .

وقد انتشر هذا الأُسْلوب بعد ذلك في جميع الكنائس الغربيَّة في حين بَقيتِ الكنائس الشَّرقيَّة تُقْصِر الإنشاد على مجموعة من المُحْتَرفين على غرار كنيسة أيا صوفيا بالقُسْطَنْطينيَّة التي وضع لها الإمبراطور جوستنيان الأول Justinian (٤٨٣ – ٥٦٥) إلى جوارِ مجموعة قَوانينه الشَّهيرةِ Justinian corpus juris [مُدَوَّنَة جوستنيان] نِظامًا خاصًّا إذْ أَلْحقَ بها مِئَةَ مُقْرِئٍ إنْجيل وخَمْسةً وعِشْرينَ مُنْشدًا ، نصَّ في قرار تَعْيينِهِمْ على تحريم الغِناء عليهم في المسارح وفي الاحْتِفالات العامَّة .

وقد بلغت الموسيقى الكَنَسيَّة ، بفضل المُقْرِئينَ القائمينَ بالتَّرتيل في الصَّلاة وبفضل مجموعة المُنْشدين المُدَرَّبين درجةً عاليةً من النُّضْج ، كما تألَّق فيها التَّأليف الكُورالِيُّ ، وهو ما لم يحدث في الكَنائس التي اعتمدت على مُشاركة جماهير المُصَلِّين في إنشاد الألحان البسيطة التي يَسْهُلُ عليهم أداؤها ، ممّا جعل الأمر ينتهي بالكنائس الغربيَّة إلى هَجْرِ طريقةِ الإنْشادِ الجَماهيريّة والاقْتِصار على المَجْموعة المُدَرَّبة من المُنْشِدين المُحْترفينَ ثم اتِّباعِ التَّرتيل الغريغوريِّ Gregorian chant* في القرن الثَّامن الميلادي .

المَمْشَى وراءَ الهَيْكل ambulatory

déambulatoire m. (arch.)

مَمْشى مَسقُوف تحتَ البَواكي أو حولَ جَوقة المُنْشِدين بالكَنيسة ، وعادةً يكون وراءَ الهَيْكل altar . **(شكل ٦)**

أمْنِمْحات الأوَّل Amenemhat I

Amenemhat I (cul.)

كان عصرُ هذا الملكِ المِصريِّ من أزهى عُصورِ الأسرة ١٢ ، تَشْهدُ بذلك اللَّوْحاتُ التي خَلَّفها مُواطِنوه . ويُحَدِّثنا المُؤَرِّخونَ أنه ردَّ نُفوسَ الأهالي إلى الطُّمأْنينة كي تَسْتَتِبَّ له الأمورُ ، كما جَعَلَ للأقاليمِ حُدودًا تُمَيِّزُها ، وقَسَّمَ بينهم المياهَ حتى لا يكونَ ثَمَّة نِزاعٌ بين حُكّامِ الأقاليمِ الذين وَكَل إليهم جمعَ الضَّرائِب وتجنيد الأهالي والعِناية بشؤون الرَّيِّ . والشَّيءُ العَجيبُ الذي يدلُّ على عَدْلِهِ أنَّهُ ترك لهُمُ الحقَّ في مَنْع الضَّرائب عن الإقليمِ

Anastasis (Gk.) (arts & rel.) **البعث**

مشهدٌ مَسيحيّ شاع في العصر البيزنطي يُصوِّر دخولَ القديس يوحنا المعمدان إلى الجحيم مبشِّرًا الأنبياء والأبرار بمجيء المسيح لخلاصِهم ، والشيطان وقد أمر أتباعَه بالحَيلولةِ دُون دخولِ المسيح ، فإذا هُم يُغلقون الأبوابَ بالسّلاسل ، وإذا المَسيحُ يَأْذَنُ الأبوابَ بأن تنفتحَ ، وإذا السلاسلُ تَنكسِرُ ، وإذا المَوْتَى يَهبُونَ من مضاجِعِهم ، وإذا الملائكَةُ يَشُدُّونَ وثاقَ الشّيطان بأمْرِ المسيح ، وإذا المسيحُ يَبعثُ آدمَ وحوّاءَ من مرقديهما رمزًا لخلاص الأبرار . وعادة يبدو المسيحُ قاهرُ الموتى في هذا المشهد في حركةٍ متدفّقة بين الأنبياء والملوك وآباء الكنيسة الأوائل ، وتحت قدميه مصراعا باب الجحيم مُهَشَّمَيْن منفصلة عنهما المفاصل والمفاتيح ، كما يبدو الشّيطان مُقيَّد القدمين مربوطَ اليدين إلى وراء ظهره وفي عُنقه قيدٌ من حديد . وثمّةَ تصويرٌ جداريّ رائع من القرن الرابع عشر يحكي مشهدَ « البعث » فوق حنيَّة المصلى الجانبية بمُتحف خورا بإستنبول [كنيسة المخلّص المقدّس سابقا وكذا جامع القرية سابقا] .

The Ancient of Days **القديم الأيّام**

L'Ancien des Jours (rel.)

المَقْصود به الله الأزليُّ الأبديُّ سُبْحانَهُ وتَعالى .

andante (It.: **going**) (mus.)

مُتَمَهِّل ، أُونَى (مج) ، أَنْدانْتي

إحدى السُّرعات التي تحدِّد الأداءَ الأوركِسْتراليَّ والغِنائيَّ ، وهو بين « المُتَوَسِّط في السُّرعة allegretto* و « الشَّديد البُطْء » adagio* ، وتَبْلغ سُرْعتُهُ على مترونوم مِلْتزل من ٧٦ إلى ١٠٨ .

andantino (mus.) **مُتَمَهِّلٌ شيئًا ، أَنْدانْتينو**

إحدى السُّرعات التي تحدِّد الأداء الأوركِسْتراليَّ والغِنائيَّ وهو أقلُّ سرعةً من المُتَمَهِّل andante* .

Andromeda **أَنْدرُوميدا**

Andromēda (myth.)

اتَّجه البَطَلُ پيرسيوس Perseus* إلى إثْيوپيا حين كانت الأميرة أَنْدروميدا مُقَيَّدةً إلى صَخْرةٍ يتهدَّدها وحْش بحريٌّ أرسله پوزيدون لوشيندا Lucinda . وعلى غِرار العاشق الفُكاهيِّ كانت العاشقةُ الفكاهيَّةُ فتاة صغيرة يزوِّجُها أبواها قَسرًا من شخص لا تَبغيه فيتدخَّل الخَدمُ Zanni* بِذَكائِهم وفِطْنتهم لإنقاذها ، وهي إمَّا فتاةٌ شَديدةُ الاعتزازِ بنَفْسها لاذعةُ اللسانِ مُتَسَلِّطةُ الشَّخصيةِ حتى على عشيقها أوْ فتاةٌ خَجولةٌ مُطيعةٌ ولكنها بالغةُ الفِتْنة والجَمالِ . (صورة ٨١)

amphitheater, amphitheatre **مَسْرَحٌ مُدَرَّجٌ**

amphithéâtre m. (drama)

مبنًى ذو شَكْلٍ بَيْضِيٍّ أو دائِريٍّ يكون عادةً في الهواء الطَّلْق ، وَمَقاعدُه مُدَرَّجةٌ حول ساحة مَكْشوفة ، كان يُستَخْدم خاصَّةً في روما القديمة للمُبارَزات والعُروض . وهو في المعنى الحديث يعني قاعةً شبهَ مُسْتديرةٍ مُدَرَّجةَ المقاعدِ كالَّتي يجلسُ عليها الطَّلَبةُ عادةً للاسْتِماع إلى المُحاضَراتِ .

amphora *amphore f.* (arts) **أمفورا « الدُّبَّة »**

إناءٌ إغْريقيٌّ ذو يَدَيْن على جانِبَيْه ، وإلى هذا يُشير اسمه أمفورا [أي يُحْمل من الجانبين] وكان عظيم البَدَن واسِعَ الفُوَّهَةِ يمكن الاغْتِراف منه في يُسْرٍ ، وله غِطاء يَحْفَظ ما فيه ويُسْتَخْدمُ في حِفْظ النَّبيذ [نبّاذة] أو العَسَلِ [عسّالة] أو بُذورِ القَمْح [أمفورا البذور] . (شكل ٤)

amulet *amulette f.* (arts) **تَمِيمةٌ ، عُوذَةٌ**

تِمثالٌ مُنْمَنْمٌ قَليلُ الحجمِ يُتَّخَذُ لأُلوانٍ من التَّعَبُّد أو الشَّعْوذة أو لِلرُّقى .

(صورة ٣١)

Analepsis see: **The Ascension**

analysis *analyse f.* (aesth) **المَنْهج التَّحليليُّ**

١ . تَجْزئة العمل الفَنِّيِّ أو الأدبيّ تجزئةً تُعرفُ بها مُكَوِّناتهُ أو عناصِرُه الأوَّليَّة .

٢ . الفصل بين جُزْئيَّات الرَّسم أو الصُّورة فَصْلًا تُعْرفُ به مُكَوِّناتُه أو عَناصرهُ الأوَّليَّة ، وذلك على العَكْس من المَنْهج التَّركيبيِّ synthesis* الذي يَعْتمدُ على الاتِّجاهِ مِن الأجْزاء إلى الكُلِّ الذي يَضُمُّها .

الأمر إلى الله فتجعل إليه الفَصْلَ بين النَّاس والحُكْمَ على أعمالهم . فَثَمَّة فَرْقٌ بين من يعيش على خَوفٍ من الإله لا يدري ما مصيره ، وبين من يعيش مُطْمَئنًّا بعمل يُقَدِّمهُ يأْمَن به مَصيره ، لأنه مع الأولى قد اتَّقى الله حقَّ تَقْواه ، وفي الثَّانيةِ قد اتَّخذ من التَّقوى تِجارةً . (انظر Akhenaten)

amorini (sing.: **amorino**) see: **putti**

Amorities *amorites; ou amorrhéens m. pl.* (cul.) **الأُمُورِيُّون**

شَعبٌ ساميٌّ من مِنْطَقة أمورو Amurru في الغرب من بلاد ما بَيْنَ النَّهرين تَضُمُّ وَسَطَ الفُرات وجانبًا من صَحْراء سُوريا .

amorosi (**young lovers**) (drama) **أُمُورُوزِي (صِغارُ العُشّاق)**

لا تخلو رواية من المُلْهاوات المُرْتجَلة commedia dell'arte* من مُغامَرات شبابِ العُشّاق amorosi بما تَنْطوي عليه من سُوء الطَّالع وحُسْنه ، والصِّعاب التي تعترض طريقهم على أيدي الكبار الأنانيِّينَ ، غير أن الخدم المتهوِّرين أو من يسمون زاني Zanni* كانوا يتدخَّلون لتَذْليل هذه الصِّعاب بِمَكائِدهم وَخِداعِهم . وكان أهمُّ أنْماط شباب العُشّاق هو العاشقَ الفكاهيَّ comico innamorato الذي يبدو دائما في ثياب أنيقة ويُؤَدِّي دَوْره دون قِناع حيث تلعب قَسَماتُ الوجه المُعَبِّرة دورًا حاسِمًا في شخصيَّات العُشّاق على العكس من الشَّخْصيَّات المُقَنَّعة . وَيُدْعى هذا العاشق الفكاهيُّ عادة فلافيو Flavio وأحيانًا ليليو Lelio أو أورازيو Orazio أو تشنزيو Cinzio أو أوريليو Aurelio . وكان كل ممثل لهذا الدَّوْر يحاول أن يُضفي عليه ملامحَ جديدة نابعةً من مُبالَغاته الغِنائيَّة والسَّاخرة سواءٌ أدَّى دوره بتصميم وحَيويَّة وطَيْش وتَهَوُّر أو ظهر بمظهر العاشق الخَجول المُثير للضَّحك الذي لا يلبث فجأة أن يفعل المُسْتحيل لبلوغ مُرادِه .

وكان المقابل الأُنْثويُّ للعاشق الفكاهيِّ هو العاشقةَ الفكاهيَّة comica innamorata ، وتدعى أوريليا Aurelia أو إيزابلّا Isabella أو جنيڤرا Ginevra أو فلامينيا Flaminia أو

مَشْهد البِشارةِ تلك التى رَسَمها فرا أنجيليكو Fra *Angelico على جُدران كَنيسةِ القدِّيس مرقص بفلورَنْسا ، • وتلك التي رَسَمه ليوناردو دافنشي *Leonardo da Vinci والمَحْفوظة بمُتْحَف أوفتزي بفلورنسا ، والتي رَسَمها تنتوريتو *Tintoretto والمَحْفوظةُ بمُتْحف بُوخارِسْت برومانيا .

(صورة ٢٥)

antagonist *antagoniste m.* (drama)
البَطَلُ النِّد ، بَطَلُ المسرحيَّة المُعارِضُ أو المُضادُّ أو السَّلْبِيُّ

هو بَطَلُ المسرحيَّة الذي يكون على الضِّدِّ من البطل الرَّئيسيِّ ، معارِضًا له أو مُنافِسًا . وقد يبدو في مُعارَضته مع الشَّرِّ فيقال له « الشِّرِّير » villain .

antefixa (sing.: **antefix**) *antéfix f.* (arch.)
حِلياتٌ مَوصولة بأطراف الأسقف والأفاريز

كُتَلٌ زُخرفيَّةٌ تُجَمِّلُ بها أفاريز الوَجْهِيّاتِ المعمارية أو أطراف أسقفها لحجْبِ فجوات قوالب القِرميد ، و كان أوّل من ابتحرها لهذا الغَرض الإغريقُ . وتُتَّخذ هذه الحلياتُ أحيانًا مَزاريبَ لتصريف مياه الأمطار . (انظر acroteria) (شكل ٢)

antependium **كُسْوةُ مُقَدَّمِ هَيْكَلِ الكَنيسة (altar frontal)** (arch.)

وهي الكُسْوة التي تُغَشِّي قاعدةَ هَيْكل الكَنيسة وتكونُ عادةً من نَسيجٍ نَفيسٍ أو مَعْدِنٍ كريمٍ . (شكل ٥)

anthropoid : **تابُوتٌ يَحْمِلُ صُورةَ المَيِّت**
coffin *sarcophage anthropomorphe* (cul.)
see: **sarcophagus** (صورة ٢١)

anthropomorphism **التَّشْبيهُ**
anthropomorphisme m. (rel.)

تَصَوُّرُ الله في ذاتِهِ أو صفاته على غِرارِ الإنْسان .

The Anti-Christ **المَسيحُ الكذاب أو الدَّجَّال**
L'Anté-Christ (rel.)

هو كما جاء وَصْفُه في سِفْر يوحنَّا اللَّاهوتيِّ تَنْطوي عَلَيهِ نَفْسُهُ من رِقَّةٍ وتَعاطُفٍ مع المَوْجودات . كان يُحِسُّ بالبَهْجة الَّتي أفاضها الله على الكَوْنِ إحْساسًا عَميقًا ، ويرى الوُجودَ بما يَحْوي على خَلْق وخُلُق سَوِيٍّ لا مكان للشرِّ فيه ، فكان أعظمَ من زوَّدنا بتَصاويرَ للوجوه الطَّلْقَةِ النَّضِرةِ وأوَّل من أضْفَى على اللَّوْحة المُصَوَّرةِ الفلورنسيَّة إشْراقةً عَذْبةً بألوانه الزَّاهية : الوَرْدِيِّ والأَزْرَقِ والذَّهبيّ . وَمِنْ أشْهَرِ لَوْحاتِهِ الخالدةِ تتويج العَذْراء (بمتحف أوفتزي بفلورنسا) و« تَقْديمُ المَجوس الهدايا للمَسيح الطِّفْل » بالناشونال غاليري بواشنطن . (صورة ٧٤)

ankh *ankh* (cul.) **عَنْخ**

رَمزٌ من رُموز اللُّغة المِصريَّة القديمة يُمَثَّل بأُنْشوطةٍ ، وهي علامةٌ تعني الحياةَ عِنْدَ المِصريِّين القدماء . وتُصوِّرُ لنا الرُّسومُ والنُّقوشُ الفِرْعَوْنيَّةُ الآلهةَ والفَراعنةَ يحملونَ هٰذه العلامةَ في أيديهم في حالاتٍ مُخْتَلفةٍ .

وقد امتدَّ استخدامُ هذا الرَّمز بنفس المعنى في اللُّغة القبطيَّة التي هي المرحلة الرَّابعةُ والأخيرة من مَراحل كِتابة اللُّغة المِصريَّة القديمة ، كما استعاره الفنُّ القبطي وَاسْتَخْدَمهُ كَمَدْلولٍ للحياةِ نَظَرًا لكونه يشبهُ الصَّليب شكلًا ، ثم جمعَ بينه وبين الصَّليب في صِيغةٍ زُخْرفيَّة واحدةٍ . وبذلك أضْفى أقباطُ مِصْرَ الأوائلُ على الصَّليبِ المِصريِّ طابَعًا قوميًّا أصيلًا ، خالفَ شكلَ الصَّليب في البُلدانِ المَسيحيَّة الأُخرى . (صورة ٣٠)

Anno Domini (A.D.) (Lat.) **سَنَةٌ مِيلادِيَّة**
après Jésus Christ (apr. J.C.)

سنةُ ميلادِ السَّيِّدِ المَسيحِ .

The Annunciation **البِشارة**
L'Annonciation f. (rel.)

تُطْلَقُ على الصُّور التي نرى فيها الملاكَ جبرائيل يُبَشِّر العَذْراءَ مَرْيَمَ بأنَّها ستلِدُ المَسيحَ . وعادةً ما يُصَوَّر إعلانُ البشارةِ في بيت العَذْراءِ بينما تُطالِعُ كِتابًا أو تكون راكعةً للصَّلاة . كما جرى المُصَوِّرون على تَصْويرِ جبرائيل حاملًا الصَّوْلجانَ دليلَ وفادَتِه من لَدُن الله ، أو زَهْرةَ الزَّنْبَق الَّتي ترمزُ لطَهارةِ العَذْراءِ . ومن بينِ مئات الصُّور التي سجَّلت Poseidon* عِقابًا لأُمِّها التي أشاعت أنَّها أجملُ من حوريَّات النيريادس Nereides ، ولم تكن ثَمَّةَ وسيلةٌ لإرْضاء الإله پوزيدون غير التَّقرُّب إليه بدَمِ أندروميدا . ولكن پيرسيوس ما لَبِثَ أن وقعَ في هوى أندروميدا التي وَعَدَتْه بالزَّواج منه إن هو أنقذها ، فقتَلَ الوَحْشَ وفكَّ إسارَها . وقاتل پيرسيوسُ خطيبَ أندروميدا السَّابقَ وأنصارَه وقضى عليهم بالكشْف عن رأس الغُوْرغونه Gorgon* التي حَوَّلَتْهم جميعًا إلى أحْجار .

ثم عاد إلى جزيرة سيريفوس Seriphos مُصْطَحِبًا زوجته حيث اكتشف أن أمَّه قد لجأت إلى المعبد فِرارًا من الملك پولوديكتيس Polydectes ، فقصد القصر الملكيَّ ونادى على سُكَّانه فخرج إليه الملكُ وحاشيتُه ، فكشف عن رأس الغُوْرغونه أمامَ أبْصارهم فتَحوَّلوا إلى أحجارٍ . (صورة ٢٨)

Angelica and the hermit **أنْجيليكا والنَّاسِكُ**
Angélique et l'ermite (myth. & arts)

كان ثَمَّةَ ناسِكٌ معروف بأنَّه زير نساء ، رَغِبَ في أن يُضاجِعَ أنجيليكا ، فاستحوذَ عليها بشعوذتِهِ فإذا هي في غيبوبةٍ لا تدري ما حَوْلَها ، على أنَّه على الرَّغم من هذا لم يَنَلْ منها مُرادَهُ . وإلى هذا رَمَزَتِ القصيدةُ التي تحكي أن : « شَبابَهُ قد ولّى ولم يعد في استطاعَتِهِ الرَّقص ، وبدا سِلاحُهُ كأنَّه الرُّمح المبتور » . وجرت العادةُ على تصوير النَّاسِك وهو يحاوِلُ أن ينزعَ عن الفتاةِ رِداءَها . وللفنّان روبنز Rubens* لوحةٌ تصوِّرُ هذه القِصَّةَ محفوظة بمُتْحَفِ تاريخ الفُنون بڤيينا .

(صورة ٧١)

Angelico, Fra (Guido Di Pietro) (arts) **أنْجيليكو ، فرا (١٣٨٧ – ١٤٥٥)**

مُصَوِّرٌ إيطاليٌّ اسْمهُ الحَقيقيُّ غويدو دي پيترو ، سَلَكَ مَسْلَكَ الرَّهْبنة في عام ١٤٠٧ . وانضمَّ إلى جماعة الدُّومينيكيِّين Dominicans* بالقُرْبِ من فيزولي Fiesole ضاحية فلورنسا فدعاه رِفاقُهُ فراجوڤاني أنجيليكو . ولا تَدُلُّنا اللَّوْحات الَّتي خلَّفها فَوْقَ جُدران دير القدِّيس مَرقص بفلورنسا وغيرها على مَوْهبةٍ فنِّيَّةٍ فَحَسْبُ بل على ما كانت

له الملك بعقد قِرانِهِ عليها .

وقَد أَلّف أپيليس ثلاثةَ مُجَلَّداتٍ عن فن التَّصْويرِ كانت لا تزال مَوْجودةً في عهد پلينيوس . و لم يوقع أپيلّيس لَوْحاتِهِ قَطُّ بتَوْقيعِهِ باستثناءِ لَوْحاتٍ ثلاثٍ هي ڤينوس نائمة ، وڤينوس أناديوميني ، وصورة الإسْكندر .

أَفْرُوديتي [ڤينُوس عند الرُّومان] Aphrodite (Venus) *Aphrodite (Vénus)* (myth. & arts)

عندما رأى كرونوس Cronus* تكاثُرَ عدد أشِقّائه الذين يُنْجِبُهم أبوه أورانوس Uranus « السَّماء » من أمِّه غيا Gaea « الأَرْض » قرَّر أنْ يَضَعَ لذلك نِهايةً . وأخذ يَتَحَيَّنُ اللَّحظةَ التي يختلي فيها أبوه بأمِّه ، حتى إذا رآه يهُمُّ بها سارع بقَطْعِ عُضْوِ أبيهِ التَّناسليِّ وقَذفَ به إلى أعماق البَحْر الذي لم تَلْبَثْ مياهُهُ أن انفَرجتْ وانبثَقتْ من بينها عَروسٌ رائِعة الفِتْنة هي أفروديتي إلهةُ الجَمالِ وَالحُبِّ والنَّسْلِ وإخْصابِ النَّبات والحَيوان ، التي تُقَدِّس الزُّهورَ وتُحرِّكُ الحُبَّ في قلوب العاشقينَ وتربط بينهم برِباط الزَّواج ، أو تَحْرِمُهُم مُتعةَ الحُبِّ وتقضي عليها في قُلوبهم . وقد تَلَقَّتْها حُوريَّاتُ الماء ساعةَ ولادتِها يُعَلِّمْنَها ويَخْدِمْنَها ثم حَمَلْنَها إلى جزيرةِ قبرص ، ومنها إلى مقرِّ الآلهة في الأوليمپ حيث رحَّبَ بها الأربابُ ، وأقاموا لها عرسًا بعد أن أسَرَتِ القلوبَ بجَمالها ، فتسابق الآلهةُ في طلب يدها لكنها رفضت الزَّواج منهم جميعًا ، فغضِبَ عليها زيوس وقضى بأن تتزوَّجَ من هيفايستوس Hephaestus* إله النَّار والحِدادةِ القبيحِ الوَجْهِ انتقامًا منها ، فلَمْ تَلْبَث أن وقعت بَعْدها في غرام أريس Ares* [مارس Mars*] ، وكانت تَختلي به في مكان تَحْرُسُها فيه خادمةُ أريس حتى لا يُفاجئهما أحدٌ فيفتضِحَ أمْرُها . غير أن النُّعاس غلبها مرَّةً فأبْصَرَهُما أپوللو Apollo* إلهُ الشَّمسِ الذي لا تَخفى على عَيْنَيْه خافيةٌ ، فكشف أمْرَهُما لهيفايستوس الذي بادر بصنْعِ شِباكٍ من حَديدٍ ألقاها فَوْقَهُما فلم يَسْتَطيعا حَراكًا ، ونادى الآلِهةَ لِتَراهُما عاريَيْن مُتَلاصِقين مُتَلَبِّسين بجَريمةِ الزِّنا ، فَجَعَلهما بذلك مَوْضِعَ السُّخْريةِ أمامَ أعْيُنِ الآلهة .

(الصورتان ٣٤ ، ٧٥)

لا يَخْرجُ شيءٌ عن أمره ، وَوَفْقَ طاعَتِهِ يجري نظامُ الكَوْنِ وتسير قَوانينُ الطَّبيعةِ ، وكما انْتَظمَ سُلْطانُه الكونَ من الاضطرابِ كذا انْتَظمَ سُلْطانهُ شُؤونَ الإنسانِ من الفَوْضى فجَرَتْ على نَسَقٍ رَتيبٍ .

أنوبيس Anubis *Anubis* (rel.)

اتَّخذهُ المِصْرِيُّون إلهًا لحراسةِ الجبَّانات ، ومثَّلوه بحيوانِ ابن آوى الذي شاهَدوه يَجُولُ بين القُبورِ في الجَبَّاناتِ يَنْهَشُ الجُثَثَ فجعلوا منه إلهًا لِحراستِها كي يَتَّقوا شَرَّهُ . وكذلك اتَّخَذوه حارسًا للجُثَّة أثناءَ عمليَّةِ التَّحْنيطِ .

(صورة ٢٩)

anvil (mus.) see: **percussion**

أپادانا apadana *apadana* (arts & arch.)

قاعةُ الاستقبالِ في قُصورِ المُلوك الأَخْمينيِّين Achaemenids* .

أپاثيا apatheia (It.) *apathie f* (cul.)

هي عِنْدَ الرُّواقيِّين الخُلُوُّ تمامًا من الانْفِعالات إلى حدِّ المُبالَغةِ بالقَضاء عَليها حتَّى يسموَ الإنسانُ على مُسْتوى البَشَرِ .

أپيلّيس Apelles *Apelle* (arts)

مُصَوِّرٌ شهيرٌ من كوس Cos أو إفسوس Ephesus عاش في زَمنِ الإسكندر الأكبر الَّذي كَرَّمَهُ إلى درجةٍ حرَّم على غيره تَصويرَهُ . وأشهرُ لَوْحاتِهِ صورةُ ڤينوس أناديوميني Venus Anadyomene و لم تَكُنْ قد تَمَّتْ حينَ وافاه الأَجَلُ . وقد صَوَّرَ الإسْكندرَ في لَوْحةٍ شَهيرة قابضًا بيده على الرَّعْدِ ، عُلِّقَتْ في مَعْبَدِ دَيانا بإفسوس وحازَتْ إعجابَ المُؤَرِّخ پلينيوس Plinius .

وقد رسم أپيلّيس له صُورةً أخرى مع جوادِهِ الأثير « بوسيفاليس » غير أن صورةَ الجوادِ لم تَظْفَرْ بإعجاب الإسكندر وأمر بإحضار الجواد لمُضاهاتِهِ بالصُّورةِ ، وإذا الجَوادُ يَصْهَلُ بمُجَرَّدِ أن وَقَعَتْ عَيْنُه على الصُّورة ، فقال أپيليس للإسكندر : « يبدو أن إلْمامَ جوادكم بالتَّصْوير يفوق مَعْرِفةَ جلالَتِكُم به » . وعندما أمره الإسكندر أن يُصَوِّر إحدى عَشيقاتِهِ المَدْعُوَّة كامپاسپيه Campaspe وقع أپيلّيس أسيرَ غرامِها فسمح

أَنَّهُ ثَمَّة دجّالٌ سيظهر قَبْلَ القيامةِ يُنادي بعَقيدةٍ تَتَنافى مع عقيدةِ المَسيحِ .

أنتيوپي Antiope (myth.)

تَنَكَّرَ زِيُوس كبيرُ آلِهَةِ الأُولِيمپ في هيئة سَاتِيرٍ وانْقَضَّ على أنتيوپي ابنةِ نيكتيوس بينما كانت نائمةً ، فاضطرت إلى الفرار إلى سيكيون حيث تَزَوَّجَتِ الملك إپوپيُوس كي يخفي عارها ، ووَلَدَتْ أمفيون وزيثوس اللَّذَيْن ذاعت بطولَتُهُما في أسطورةِ حرب طُرْوَاده .

أُسْلوبُ المُجاوَبات antiphonal singing

see: **Ambrosian chant**

antiquarianism *goût m. des antiquités* (arts)

الرَّغْبةُ الملحَّة في اقتناء التُّحفِ الأَثَرية لمعرفتها ودراستِها .

آنو إله السَّماء Anu, or Abu (god)

Anu ou Abu (dieu) (myth.)

إذ كانت القُوَى الكونيَّةُ هي مَبْعَثَ خوفِ السُّومريِّ والبابليِّ وفزعِه فلقد جَعَلَ إليها زِمامَ الكَوْن تشارك في ذلك مجلسَ الآلهة ، وهي معه مَصْدرُ السُّلطة العُليا الَّتي إليها مُناقشة الأمور وَتَنْفيذُها . إذ كانت السَّماءُ بصَواعِقها والعَواصفَ بعُنْفها والأرضُ بزَلازلها والماءُ بثوراتِه هي جميعًا مثارَ فَزعِهِ فلقد جَعَلَ منها أعظم الأعضاء شأنًا في مجلسِ الآلهة . فكانت السَّماءُ بسُمُوِّها وجلالِها مناطَ نظره ومسرحَ فكره . من هنا كانت هيبتهُ لها وخَشْيتهُ منها ومن ثَمَّ كانت تَسْمِيتُهُ لها « آنو » أي « الهَيْبةَ السَّماويَّةَ » وَجَعَلَها مَقرًّا لذلك الإله المهيب .

وحين جعل السَّماءَ بإلهها مَبْعَثَ الهيبةِ جَعَلَ كلَّ هَيْبةٍ يَمْلِكُها الإنسانُ منها ، وليست تلك الهَيْبةُ الَّتي يملكها غيرَ شُعاعٍ من آنو الَّذي غدا سَيِّدَ الآلهة ومُصَرِّفَ أمورهم ، وما من حاكمٍ على الأرض إلا وهو يستمد نُفوذَه منه ، وما هَيْبةُ الأبِ التي تبسط جَناحَيْها على من يليه غَيْرُ قَبَسٍ من هيبته ، وكان التَّاجُ والصَّوْلجانُ من سِماتِ ربِّ الأَرْبابِ « آنو » وعنه انتقلت إلى مُلوكِ الأرض . وكان زِمامُ الكَوْنِ أجمعَ في قبضةِ يده

(arts)

أعظمُ المُصَوِّرينَ الأثينيِّين شُهْرةً في القرن الخامس ق.م بعد يوليغنوتوس Polygnotus* عُرِفَ باسم سكياغرافوس Skiagraphos أي مُصَوِّرِ الظِّلال لأنه رسم صُوَرًا استخدم فيها تَقْنة الضَّوء والظِّل كما استغلَّ أرقَّ تَدَرُّجات اللَّون ، فوصفه المؤرِّخ پلينيوس Plinius* بأنه أوَّلُ من صَوَّر الأشياءَ كما تبدو حَقًّا .

Apollonius Rhodius *Apollonios Rhodes* **أپولُونيوس رُودْيُوس (الرُّودسيّ)** (cul.) **(٢٩٥ - ٢١٥ ق.م)**

أَحَدُ كبارِ شُعراءِ العصر المُتأَغْرِق بالإسكندرية ، وُلِدَ عامَ ٢٩٥ ق.م ونَظَمَ قصيدةَ « ملَّاحي الأرغو » Argonauts* في مَلْحمةٍ بُطوليَّةٍ انْحَرفَ فيها عن أُسْلوبِ شعر العُلَماء الَّذي يَنْظِمُهُ أستاذُه كاليماخوس إلى شِعْرِ الأدباء الذي كان يَنْظِمُه هوميروس . وإذْ رَفضَتْهُ مَدْرسةُ كاليماخوس قَصَدَ رودس حيث رحَّبَ به زُعماؤُها وَمَنحوه لَقَبَ المُواطِن ، غير أنَّهُ عاد إلى الإسكندريةِ ثانيةً بعد أن حقَّقَ شُهْرةً واسِعةً بفَضْلِ شِعْرِهِ الحديث وَمَعارِفه في عُلومِ البَلاغةِ ، وشَغَلَ مَنْصِبَ أمين مَكْتبةِ الإسكندرية حَتَّى آخرِ أيَّامه .

The Apostles' Creed قانونُ إيمان الرُّسُل (Lat. **Symbolum Apostolicum**) *Le Symbole des Apôtres* (rel.)

هُوَ القانُونُ الموجز الذي يحتوي العَقيدةَ المَسيحيَّةَ ، ومن أَهَمِّ عَناصرِه :

١ . أُومنُ بإلهٍ واحد .
٢ . الله الآب الضّابط الكُلّ (القادر على كُلّ شَيْءٍ) .
٣ . وابنه الوحيد يَسُوع المسيحُ ربّنا .
٤ . والرُّوح القدس المحيي .
٥ . وقيامة الجسد .
٦ . والواحدة الوحيدة الجامعة الرَّسوليَّة ، الكَنيسة .

apotheosis (Gk.) (deification) ١ . التَّأْليهُ

apothéose f. (arts & myth.)

ترجعُ فكرة الملك إلهًا إلى أقدم العقائد ، وفي مُقدمتها ما كانت عليه الحالُ في مصْرَ من تأليهِ الفراعنة ، إذ كان الفِرْعَون يُعبد حيًّا وميتًا . وقد أخذ الإغريق بهذا المفهوم ، وهو

ونصف المتر وارْتفاعُه ثلاثةَ أمتارٍ ونِصفَ المتر.
(صورة ٤٢)

The Apocrypha الأَسْفارُ المَسْطُورة ، الأَسْفارُ المَنْحُولة *Les Apocryphes* (rel.)

هي الأَسْفارُ غَيْرُ القانُونيَّة التي لم تضمَّها التَّوارةُ المكتوبةُ بالعِبْرانيّة في عَهْدِ عزرا (٤٠٠ ق.م) ، وتعترِف بها جميعُ الكنائسِ الكاثُوليكيّة والأُرْثوذُكسيّة والپرُوتِسْتانتيّة ما عدا الكالڤنيّة منها . وكان هذا اللَّفظ يُطْلَقُ في الأصل على الأَسْرار الدِّينيّة في العَقِيدَتَيْنِ اليَهوديّة والمَسيحية . (انظر Septuaginta)

Apollo *Apollon* (myth.) **أپوللو**

هو إلهُ الفَنِّ والشِّعرِ والموسيقى وراعي الماشيةِ ورسولُ أبيه زيوس للآلهة والبَشَرِ ، يُعَدُّ ربًّا للشَّمسِ والضِّياءِ « هليوس » دون أن يكونَ الشَّمس ذاتَها ، وكان إلهًا للغَيْبِ فأقام النَّاسُ له المعابدَ يَسْتَنْبِئونَ كَهَنَتَها عن مَصيرِهم ، وإلهًا للشَّبابِ فما يكادُ الفَتى يبلغُ مَرْحلةَ الرُّجولةِ حتى يَقُصَّ خُصْلةً من شَعره يطوِّح بها وكأنه يُهْديها إلَيْهِ . صوَّرَهُ الإغريق على هَيْئةِ شابٍّ وَسيمِ الطَّلْعة تَتَموَّجُ خُصْلاتُ شَعْرِهِ الذَّهَبيَّةُ ويُجَلِّلُه إكليلُ الغارِ ، وعلى كَتِفَيْه تنساب أحيانًا عَباءةٌ طويلةٌ ، ويحمل قَوْسًا وجَعْبةً غاصَّةً بالسِّهام ومِزْمارًا وَقيثارةً ، ومرتكزًا مقدَّسًا ذا قوائمَ ثلاثةٍ **tripod*** ويُمْسِكُ بعصا الرّاعي ، ويَتَنَقَّلُ في مَرْكبةٍ عَسْجديَّةٍ تَجُرُّها جيادٌ أَرْبعةٌ ، تُرافقه ربّاتُ السّاعاتِ والفُصولِ .

وقد صَرَع أپوللو بسهامه الأُفْعوانَ پيثون Python الخُرافيَّ التَّكوين ، وتخليدًا لهذا النَّصر كان ثَمَّة مِهرجانٌ تقامُ فيه ألعابٌ تُسمَّى الألعابَ الپيثويَّة ، وكانت ثَمَّة أكاليلُ من أغصان شَجرِ السِّنْديان تُمْنح للفائزينَ في تلك المُباريات التي كانت تَنْتظمُ ألوانًا من العَدْوِ والمصارَعة وسباق المَرْكبات ولم يكن الغار مَعْروفًا حتى ذلك الحين . ومن هُنا دخل پيثون زُمرة التَّقاليدَ والطُّقوس الخاصَّة بدلفي التي غدت مَعْقِلَ الوحي على الأرض . وبرَغم الحُظْوَةِ التي كان يستمتع بها أپوللو وَسْط الآلهة فإنه لم يجد مَثيلًا لها بين من عَشِقَهنَّ من النساء . (صورة ٣٣)

Apollodorus *Apollodore* **أُپوللودُوروس**

Aphrodite of Cnidos *Aphrodite de Cnide* (arts) **تِمْثالُ أفْروديتي من كنيدوس**

أَشْهرُ أعمال المَثَّال پراكستيليس Praxiteles* وصل إلينا في عديدٍ من النُّسخ الرُّومانية (بمتحَف الڤاتيكان) . ويُصَوِّرُها عاريةً في وَقفةٍ رَشيقةٍ تستعد للتَّطهُّر وفْقَ الطُّقوسِ السَّائدة ، وتُخْفي يَدُها اليمنى مَوْضِعَ العِفَّةِ منها بينما تَهُم يدُها اليُسرى بوضع غِلالتها فوق جَرَّةٍ hydria* ذاتِ زخارِفَ نباتيَّةٍ إلى جِوارِها .

وقد أُقيمَ هذا التِّمثال في مَعْبدٍ مَكشوفٍ بحيث تتسنَّى رُؤْيتُه من جوانبه الأربعة . والجدير بالذِّكرِ أن عُرْيَ النِّساءِ قبلَ هذا التمثال كان نادرًا في النَّحْت اليونانيِّ قلَّما نجد له نَماذجَ في فُنونِ العَصر العتيق archaic أو العصر الكلاسيكيِّ classical ، إذ كان أهلُ أثينا يستنكرونَ عُرْيَ صبايا إسْبرطه الحاسراتِ عن سِيقانِهنَّ ، غير أنَّ هذه الإدانةَ لِعُرْيِ تَماثيلِ النِّساء مالَبِثَتْ أن خَمَدَتْ في القرن الرَّابع ق.م .

وثمَّة قصَّةٌ مُتواترةٌ تُفَسِّرُ معنى العُرْيِ في هذا التِّمْثال ، وتحكي أنَّ پراكستيليس قد استطلع رَأْيَ أهلِ جزيرة كنيدوس في الصُّورة التي يجب أن تكون عليها الرَّبَّةُ أفروديتي ، وأنهم هُمُ الذين آثروا أن تكون أفروديتي عاريةً . ولم يكن اختيارهُم راجعًا لأسْباب جَماليَّةٍ أو فَنِّيَّةٍ بل لإيمانٍ عريقٍ شائع في آسيا الصُّغرى بأن عُرْيَ الإلَهةِ لا يُعَبِّرُ عن معنى الخُصوبةِ فَحَسْبُ بل إن له تأثيرًا مُباشرًا على ازدهار الطَّبيعة ورخاءِ الإنسان .
(صورة ٣٢)

Apis *Apis* (rel.) **آپيس ، أو العِجْلُ المُقَدَّس**

هو إلهٌ مِصري صغيرٌ من آلهة مَنْف لَيْسَ بَيْنَهُ وبين الآلهة الكُبرى صِلةٌ ، لَم يَظْفَرْ في العصورِ القديمة بعباداتٍ ذاتِ طقُوسٍ مُعيَّنة يؤدِّيها كَهنةٌ فارغونَ له ، ولكنَّنا نَجِدُه في العُصور اللّاحقة يُصْبِحُ له عددٌ لا يُحْصى من الأتباع . فَتَلْفِتُ مَقبرة آپيس في جَبَّانة منف بسَقَّارة الأنظارَ بِبَهْوها السُّفليِّ الطَّويل ، يَنْسَرِبُ تحتَ الأرض ، وتَتتابعُ على جانِبَيْه الغُرَفُ الفَسيحةُ لتكونَ لُحودًا يرقدُ فيها العجل المقدَّسُ داخلَ تابوتٍ حجريٍّ مُسْتَطيلِ الشَّكْلِ يبلغ طُولُه أَرْبعةَ أمتارٍ وعَرْضهُ مِتْرين

اللَّفتات والأَوْضاع الأنيقة من أجل تكوين شَكْلٍ جذّابٍ حتَّى غدا التَّركيز على اللَّمسات الشَّخصيَّة منذ ذلك الوقت وحتى نِهاية العصر الصَّفوي Safavid* هو السمة المُميِّزة للتَّصوير الفارسي . وترجع أعمال أقا رضا إلى الفترة ما بين ١٥٨٩ و ١٦٠٠ ، وتتميَّز جميعًا بخُطوط جَميلةٍ متدفِّقةٍ مُسْتَرْسلة تستجيب في سلاسةٍ للعناصر التي تشكلُها وتنتهي بوقفةٍ حادة كلَّما ارْتَفَعَتِ آلفرشاة عن الورقة ، وتكشف عن وَلَعٍ بالإغْراب عن الشفافيَة حين يصوِّر أكْمام « الموسلين » وعن شَغَفٍ بتصوير تموُّجِ شَعْرِ الرَّأس واللِّحية فَضْلًا عن إظهار طيَّات حزامِ الخصرِ والعمامةِ .

ورغم رقَّة لمساته فقد انفصل عن فنِّه وعاش حياة غريبة بين مُجتمعات دنيا ، وعافَ الأوساط المثقَّفة ومُنْتَديات الموهوبين وأنس إلى هوايته للرِّياضة العنيفة كالمصارعة وألعاب القُوَى ، ثمَّ عاد فَنَدِمَ على سلوكه .

(صورة ٨٠)

الطِّباعةُ ذاتُ التَّدرُّجات الظِّلِّيَّة aquatint

aquatinte f. (arts)

وَتُستخدم فيها ألواحٌ من الزِّنْكِ أو النُّحاس تُحْفَرُ عليها الرُّسومُ بالإبرةِ . وللحُصول على درجات ظلِّيَّةٍ مُتدرِّجةٍ على السَّطْحِ المَعْدِنيِّ تُرَشُّ عليه المادَّةُ الرَّاتنجيَّة بدرجاتٍ مُخْتلفة ، ثُمَّ يُغْمَرُ السَّطحُ المَعْدنيُّ في حِمْض فَتموعُ ذَرَّات الرَّاتنج وَيَتآكلُ السَّطْحُ المعدنيُّ بِصُورٍ مُتفاوتةٍ على حَسب اخْتِلافِ المَسامِّ الَّتي تَتَخَلَّل الذَّرَّات . فكُلَّما كانت تِلْكَ المَسامُّ واسِعةً أفْسَحَت لِلْحِمْضِ ، فإذا ما أُزيل الرَّذاذ الرَّاتنجيُّ من فَوْقِ السَّطْحِ تَخَلَّفَتْ عَنْهُ تآكُلاتٌ مُخْتَلفةٌ باخْتِلاف سعةِ المسامِّ وهو ما يُصَوِّر لنا اخْتِلافَ الظِّلالِ بتَدَرُّجِها على السَّطْحِ . وَيُمْكِنُ اسْتِخْدامُ أكْثَر من صَفْحةٍ زِنكيَّة للَّوْحةِ الواحدةِ كلَّما أَرَدْنا إضافةَ لَوْنٍ جَديدٍ .

قَناطِرُ المِياهِ ، قَنواتُ السِّقاية aqueducts

aqueducs m. (arch.)

قَنواتٌ مُشَيَّدةٌ من الحَجرِ يرجع ابتداعُها إلى الرُّومان ، تمُرُّ فوق قناطر لنقل المياه من موقع إلى آخر . وكانتِ المياهُ تصِلُ إلى مدينةِ روما من ينابيعَ جَبليَّةٍ تبعدُ حوالَى أربعين كيلو ثم في شماليِّ أوربا . كذلك اسْتُخدم هذا التقليد في كنائس اليسوعيِّين ، فنرى صورة « إغْنَاسْيُوس لُويُولا » في كنيسة القديس إغْنَاسْيُو بروما وقد تلقَّتْه السماء مؤلَّهًا .

٢ . خاتمة المهرجان

مشهد ختاميٌّ لمسرحيَّات الجنِّ أو للمسرحيَّة الخارقة الخفيفة féerie* خلال القرن السَّادِسَ عشرَ .

(الصورتان ٣٥ ، ٤٠)

ظاهِرٌ appearance *apparence f.* (aesth.)

ما يَبْدو من الشيءِ مُقابل ما هُوَ عَلَيْه في ذاتِهِ .

الفُنونُ التَّطْبيقيَّةُ applied arts *arts m. pl. appliqués* (arts)

كَلمةٌ عامَّة تَجْمعُ أدوات المعيشةِ التي تكون ذاتَ صِفةٍ جَماليَّةٍ تُعَدُّ جُزْءًا أساسيًّا من تصميمها وتَنْفيذِها . وتَشْملُ أعمالَ الخزفِ والأثاثِ والزُّجاجِ والجُلود وأَشْغالَ المعادنِ والكثيرَ من فُنونِ النَّسيجِ والأَسْلحةِ والدُّروعِ والسَّاعاتِ والمُجَوْهراتِ والأَدَواتِ الموسيقيَّةِ والدُّمَى واللُّعَبِ .

أَبْرِيل April *avril* (cul.)

هُوَ شَهْرُ Aprilis باللَّاتينيَّة ، وقد يَكونُ مُشْتقًّا من اسم أفروديتي Aphrodite* إلهةِ الحُبِّ والجَمالِ عندَ اليونان ، أوْ من كَلمةِ apreri وَمَعناها تَفَتُّحُ الزُّهورِ أو البراعمِ كِنايةً عنْ فَصْلِ الرَّبيعِ .

شَرْقِيَّةُ الكَنيسة ، حَنِيَّةُ المَذْبَح ، قَبْوَةُ المَذْبَح ، قِبْلَةُ الكَنيسة apse *abside f.* (arch.)

تَقَعُ قَبْوةُ المَذْبحِ نِصفُ الدَّائِريةِ والمَسْقوفةُ بِنِصْفِ قُبَّةٍ عادةً في الجانب الشَّرقيِّ من صالةِ الكَنيسةِ المُقابِلِ للمَدْخلِ .

(الشكلان ٣ ، ٦)

أقا رِضا المُصوِّرُ Aqà Rizà the painter

Aqa Riza le peintre (arts)

أعظم مصوِّري البورتريه في عَهْدِ الشاه عبَّاس الأول في الوقت الذي أخذ المصوِّر الفارسيُّ يعنى فيه بالتَّعبير عن ذاتِهِ أكثرَ من عنايته بنقل جمال الحياة الخلويَّة أو الجو العاطفيِّ الكامن في إحدى القصائد الشَّاعريَّة ، وانبرى يبحث عن الإمكانياتِ التي تقدمها ما يتجلَّى في الأساطير التي تَتَناولُ أبطالَهم وشعراءَهم مثل هرقل وهوميروس وغيرهما ممن ذهبت بهمُ الأيام فأُضْفِيَتْ عليهم الرُّبوبية بعد أن صعِدوا إلى السماء ، على حين كان تأليه الإسكندر الأكبر في حياته .

وانتهج الرُّومان نهجًا في تكريم بعض أباطرتهم الذين كانت لهم من القدرات والمَلكات المتميزة ما أتاح لهم أن يحققوا إصلاحاتٍ هامَّةً ، وأن يسجلوا بطولاتٍ فذَّةً . فكان مجلس الشيوخ الرُّوماني يجتمع عند وفاة أحد هؤلاء الأباطرة الأفذاذ ويستعرض مآثره ، ثم يرى إذا ما كان مستحقا لأن يرقى إلى مرتبة الآلهة فيُعبد ، وعلى هذا النحو يُضَمُّ اسمه إلى أسماء آلهة الرومان . وسَرْعان ما تُعدُّ مَحْرقة كبيرة توضع على رأسها صورة الإمبراطور ثم تُشْعَلُ فيها النار لتأخذَ رُوحُ الإمبراطور طريقها على جناحي نِسْرٍ إلى المأوى السماويِّ الجديد حيث يجتمع شَمْل الآلهة . وبعدها يبدأ أداء طقوس العبادة للإله الجديد .

وقد عرفنا من هؤلاء الحكام الذين ارتقوا إلى مكانة الآلهة بعد موتهم يوليوس قيصر Julius Caesar وقيصر أوغسطس Caesar Augustus وتراجان Trajanus وڤسبازيانوس Vespasianus وماركوس أوريليوس Aurelius وهادريانوس Hadrianus وسپتيميوس سڤيروس Septimius Severus .

ومن المعروف أن الإمبراطور الرومانيَّ كان يُحاطُ دائما بمظاهر تكريم تقرب كثيرا من طقوس العبادة ، وخاصةً خلال الاحتفالات العامة والمواكب الرسميّة حيث كانت تسير في معيَّته حشود كبار رجال الدولة تتقدَّمه المشاعل المتوهِّجة والمباخر التي تعبق بالعطُور ، وتتعالى الهتافات والدَّعوات على إيقاع موسيقيٍّ قريب من أداء الصَّلوات ، فقد كان أباطرة الرومان هم العنوان لعَظَمة روما وعلوّ شأْنها . لكن أحدًا من الأباطرة لم يكن يجرؤ أن يُجيزَ إقامة طُقوسٍ تَعبُّديَّةٍ إبّان حياته إلا إذا كان به مسّ مثل كَالِيغولا Caligula ودُوميشْيان Domitianus ، فلقد كان من يجرؤ على هذا موضعَ السُّخرية من النّاس سرًّا وإن قدّسوه عَلَنا .

ولقد انتعش* تصوير هذا التقليد خلال القرن السابعَ عَشَرَ ، وهو ما تجلَّى في زخارف السقوف ذات الطراز الباروكي في إيطاليا أولًا

إحدى الذِّراعين أمامًا والأخرى جانبًا مع ميل الجذع قليلًا للأمام . ويشكّل وضعُ الأرابيسك بين خُطواتِ الرَّقص أطولَ خطٍّ يمتد من طرف اليد المبسوطة المتقدِّمة إلى إبهام القدم المتأخِّرة ، فيتجلّى جمالُ هذا الخط الرَّشيق الممتدّ عَبْرَ الذِّراع والظَّهر والسَّاق .

ويؤدَّى هذا الوضع عادةً في وِضعة مائلةٍ أو مُجانبة بالنِّسبة للمشاهد ، فتثير في نفسه الإحساسَ بنوعٍ من التحليق أو السِّباحة في الهواء .

ويُستخدم وضعُ الأرابيسك أحيانًا لِاخْتِتام سلسلةٍ متتالية من الخُطوات كي تَمْنَحَ عَيْنَ المشاهد برهة وجيزةً تستقرُّ فيها العين على شكل متوازن .

ومعنى الأرابيسك هو الخطّ الجميل الّذي لاغناءَ عنه للرّاقص الكلاسيكيّ ، ولكن ليس معنى قدرة الرّاقص أو الراقصة على تشكيل جسده في خطٍّ جميل أنّه راقصٌ بارعٌ .

(الصورتان ٣٧ ، ٧٧ ، وشكل ٧)

دُورُ السُّكْنى الإسْلامِيَّة **Arab house** *maison* *f. arabe* (arch.) **(بعد القرن ١٢)**

أَوَّلُ العناصرِ التي تسترعي الانتباهَ في دُورِ السُّكنى الإسْلامِيّةِ هي الصَّحنُ أو الحَوْشُ الذي استُخدم في تكييف حَرارةِ الجَوِّ ، ذلك أن الهواءَ الباردَ يهبطُ إلى أدنى مستوًى ليلًا ثمَّ لا يلبثُ أن يَتَسَرَّبَ إلى الحُجُراتِ فَيُلَطِّفَ حرارتَها ويَظَلَّ مَحْصورًا بينَ جُدران الصَّحْنِ حتى ساعةٍ متأخرةٍ من النهار كأنَّه خَزَّانٌ للتَّرطيبِ . ويصلُ الوافدُ إلى الصحنِ من خلال دِهليزٍ ينحني مرَّةً أو مرَّتَيْنِ حتى لا يقعَ بصرُ المارة في الطريقِ على ساكني الدَّارِ .

ويُحيطُ بالصَّحْنِ عادة إيوانان *iwan للاستقبالِ أحدُهما شماليّ والآخَرُ جنوبيّ لتفادي أشِعَّةِ الشَّمسِ على مدارِ النَّهارِ ، ويَسْبِقُ كُلًّا من الإيوانَيْنِ « مَقْعَدٌ » أيْ شُرْفةٌ تنفتحُ على الصَّحْنِ ، فَيَسْكُنُ أَهْلُ البيتِ داخلَ الإيوانِ وقتَ القَيْلولةِ ثمَّ يَنْسَلُّونَ إلى المَقْعَدِ ساعةَ تَنْحَسِرُ الشَّمْسُ ، وَيَنْطَلِقونَ إلى الصَّحْنِ إذا سجا اللَّيْلُ وأطلَّ القمرُ . وعادةً يرتفعُ « المَقْعَدُ » المكشوفُ عن مُسْتوى الطَّابَقِ الأرضيِّ ثلاثةَ أمتارٍ ، وقد يزدانُ بِعَقْدَيْنِ أَوْ أَكْثَرَ ويتصدَّرُه سياجٌ منخفضٌ . وتسمى هذه الشُّرفةُ أحيانا « التختبوش » إذا يجرِّدَ الحَياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مَضْمونها مِثل التَّشكيلات الهندسيَّة للزَّخارف الإسلاميَّة التي هي بلا نِزاع ثَمَرةٌ لتَفْكير رياضيٍّ قائم على الحِساب الدَّقيق ، قد يسمو إلى نَوْعٍ من الرُّسوم البيانيَّة لأفكار فلسفيَّة وَمعانٍ رُوحيَّة ، وإن انطلقت من خلال هذا الإطار التَّجريديِّ حياةٌ متدفِّقةٌ عَبْرَ الخُطوط تؤلِّف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مُفْتَرِقةً مرَّة ومُجْتَمِعة مرَّات وكأن ثَمَّةَ رُوحًا هائمة هي التي تمزج تلك التَّكوينات وتُبَاعِد بينها ثمَّ تجمعها من جديد . فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأْويل يتوقف على ما يصوِّب عليه المرء نظره ويتأمَّله منها ، وجميعُها تُخفي وتكشف في آنٍ معًا عن سرٍّ ما تتضمَّنه من إمكانيَّات وطاقات بلا حُدود .

وانطلاقًا من هذا المفهوم صار لفظ « أرابيسك » يطلق بصفة عامة على الخط الرَّشيق المتأوِّد المُتَّسِق المُنَغَّم . (انظر Islamic stylisation)

٢ . في الموسيقى :

أرابيسك : مصطلح مستعار من الفُنون المرئيَّة ، ويُطلقُ أحيانا على مقطوعات موسيقيَّة قَصيرة مُنَمَّقة الزَّخارف .

٣ . في الباليه :

وَضْعُ الأرابيسك : وفيه تتحمَّل إحدى السَّاقين ثِقْلَ الجسم كلِّه ، على حينِ تمتدُّ السَّاق الأخرى خلفًا مرفوعةً عن الأرض ومشدودةً تمامًا عند مَفْصِلِ الرُّكبة . وتمتدُّ

(شكل ٧)

مترا عنها بواسطةِ أنابيبَ في جَوْفِ الأرضِ وقنواتٍ مشيَّدةٍ بالخرسانة . وقد رأى تراجان أنَّ تزويدَ الحمَّاماتِ التي تحملُ اسمَه بمستودعاتِ مياه كافيةٍ يتطلبُ تَحْسينَ نظامِ قناطرِ المياهِ القديم وإضافةَ قناطرَ جديدةٍ طولُها ٥٦ كيلو مترًا ونصف المتر لم يعصف بها الزمنُ إلى اليوم .

وقد أُقيم جسرُ غار Gard الذي يعدُّ من أجملِ القناطرِ الرُّومانيَّةِ بمدينة نيم Nîme في القرنِ الأوَّلِ الميلاديّ ليعبر واديًا يمتدُّ ٢٧٠ مترا على ارتفاعٍ يزيدُ على ٤٨ مترًا . ويتكون هذا الجسرُ من ثلاثةِ طَوابق ، يرتكزُ على صفِّ العقودِ الرَّشيقةِ الأدنى جسرٌ لا يزالُ مستخدمًا إلى اليومِ ، على حينِ ترتكز على صفِّ العقُودِ الكبيرةِ في الطَّابقِ الأوسطِ والعقودِ الصَّغيرةِ في الطَّابقِ الثَّالثِ قناةُ مَجْرى المياه .

(صورة ٣٦)

arabesque (Fr., Eng.; also **Arabesk**, Ger.) (arts, mus. & blt.)

١ . في الفن التَّشكيليِّ : الرَّقْشُ ، التَّوْرِيقُ المُتَشابِك ، الخطُّ المُنَغَّم

هو ما سمَّاه الغربيُّون فنَّ التَّرقين الزُّخرفيّ « أَرَابِيسْك » يُعدُّونه فنَّ العربِ الأصيل المُذْهل ، وهو الإجادةُ في استِخْدام الخُطوط مُتلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة . ومن الطَّبيعة يستمدُّ الرَّاقش العناصر الأولى لفنِّه ، من ساقٍ نبات أو وَرَقَتِه ، ثمَّ ينضمُّ الخيال إلى الإحساس بالتَّناسب الهندسيِّ ليتكوَّن بعد هذا الشَّكلُ الزُّخْرُفيُّ الّذي يرمُز إلى نَفْس المسلم في تطلُّعها إلى الله . والتَّحوير الذي يحتشد به هذا الفنُّ هو وليد التَّوريق المتشابك ، إذ أساسه تشكيل الفنَّان لما جمع من عناصر فنِّيَّة بذوقه الفنِّيِّ تَشْكيلًا تكيِّفُه رُوحه . وعلى حين تُذكِّي فينا عناصر الزَّخرفة النَّباتية إحساسًا بفَوْرةِ الحَياة في نمُّوها المضطرد تردُّنا الزَّخارف الهندسيَّة إلى عالم التَّجريد الذي ينفذُ بنا إلى جَوْهر التَّكوين ويَنْزِعُ عنَّا الانشغال بالظَّواهر فتعكف النَّفْسُ على التَّأمُّل وتنعم بالسَّكينة أمام الزَّخارف التي لا تفتأ تتزايد تشابكًا يحيِّرُ النُّفوس بدقَّته الرَّهيفة وجاذبيَّته الآسِرةِ . كذلك تتعدَّد التَّنويعات والتَّفْريعات ، منها ما هو مجدول ومنها ما هو ضريب للمخرَّماتِ ، ومنها ما هو دائريٌّ أو متكسِّر . فليس ثمَّة شيءٌ يمكنه أن

الأممِ ، وكانت نشأةُ المصوِّرين العربِ الذين تتلمذوا على الفُنونِ التصويريةِ لتلك الأممِ المختلفةِ مسيحيةً وبيزنطيةً وساسانيةً ، غير أنهم كانوا لا يزالون قريبي العهدِ بتعاليمِ الرَّسولِ الخالصةِ التي لا تعرفُ لهو الحياةِ وترى فيما يصرِفُها عن وجهِ ربِّها شيئًا محرَّمًا . ومن أجل هذا كان ذلك التَّزمُّتُ في النظرةِ إلى التصوير وغيرِه مما يُشْبِهُهُ ، إذ كان الإسلامُ حريصًا ألا يكونَ بين العابدِ وبينَ ربِّه شاغلٌ من رُسومٍ وتصاويرَ فَخَلَتِ المساجدُ الأولى من كلِّ رقشٍ أو نقشٍ ومن الإسرافِ في مباهجِ الحَياة .

وتَغلبُ على مدرسة التَّصوير العربيِّ [مدرسة بغداد] الرُّسومُ الآدميَّة بما فيها من حياةٍ وقُوَّةٍ غيرَ مُلقيةٍ بالًا لتفاصيلِ أجزاءِ الجسم ، ولا لتفاصيل التَّشريح ولا للالْتزامِ بالنِّسبِ بين الأعضاءِ مهملةً جانبًا العَواطف والانفعالات ، تُصوِّر الوُجوهَ الآدميَّةَ بملامحَ غُفلٍ من التَّعبير وكأنَّها أقنعةٌ ، فيقوم المصوِّر مقام لاعب مسرح العرائس مفسِّرًا أدوارَ شُخوصه فيما يسْرُدُ من أحداثٍ بالخُطوط المحدَّدَة لإيماءاتهم المحوَّرةِ والمبالغِ فيها ، وكذلك من خِلالِ الحركات المُعبِّرة لأطواء ثيابهم المُنْسدلة .

و لم تُعنَ هذه المدرسةُ بتمثيلِ الطَّبيعةِ عنايةَ الفنون الصِّينيَّة أو الغربيَّة ، كما لم تُعنَ بقواعدِ المنظورِ ، فلم يكن للصُّورةِ غيرُ بُعْدَيْنِ اثنينِ هما الطُّولُ والعَرْض ، أما العُمْق فلا وُجُودَ لَهُ . وإلى هذا فإنَّنا نجدُ هذه المدرسةَ أقربَ إلى الواقعِ في تصويرِ الكائناتِ الحيَّة وهو ما لم تلْحَقْها فيه المدارس التي خلَّفتها في الإسلام . ومن ميزاتِ هذه المدرسةِ الجمعُ بين مشهدَيْنِ في صورةٍ واحدةٍ ، ومنها تلك المَسْحةُ العربيَّةُ التي سادت قَسَماتِ الوُجوهِ ، ومنها ظُهورُ الشَّخص الرَّئيس أكبرُ حَجْمًا من غيره ممن هم ليسوا معنيِّين أو مقصودين . هـذا إلى استخدامِ الأعْيُنِ في التَّعبيرِ والأصابعِ في الإشاراتِ والأيادي في الإيحاءات ، ثمَّ توفيقها في إبراز المجموعاتِ وإقامة كُلِّ شخصٍ مَقامَه .

وثَمَّةَ شيءٌ له قيمتُه أُثِرَ عن هذه المدرسةِ هو تلك الهالةُ التي تعلو الرُّؤوس . وهذه الهالةُ ترجعُ إلى أصلين قديمين : أوَّلُهما بيزنطيٌّ ، وكانتِ الهالةُ تُرسَمُ على شكلِ دائرةٍ تُكلَّل بها الأذنِ يعرِّفه ويدلُّ عليه ، ويَتلازمُ اسمُ المقامِ مع أثرِهِ السَّمعيِّ تلازُمًا مُطلقًا . وعرف العربُ مقاماتِ الموسيقى من مصدرَيْنِ : الأولُ شمالُ الجزيرةِ العربيَّةِ حيث كانت إمبراطوريةُ الرُّوم (بيزنطه) وقد وصفها العربُ بأسماءٍ وَصْفيَّةٍ تشير إلى مصدرِها الأجنبيِّ مثل المقامِ الكُرْديِّ ومقامِ العَجَم [نسبة إلى الأعاجمِ وليس بمعنى الفُرْس] . والمصدر الثاني الإمبراطوريةُ الفارسيَّةُ وتُسمى مقاماتُها بأسماءٍ فارسيَّةٍ مثل مَقامِ رَسْت [الدُّسْتور] ومقامِ سيكا [المقام الثالث] ومقامِ شدّ عربان [تَصوير الغِناء العربيّ] وهكذا .

أُسْلُوبُ التَّصْويرِ العَرَبيّ Arab painting style

style de la peinture arabe (arts)

لم تعرِف البيئةُ العربيةُ قبلَ الإسلام التَّصويرَ فنًّا كما عَرَفته الأممُ الأخرى ، ومن ثَمَّ لم يظفَر العصرُ الجاهليُّ بشيءٍ من التَّصاويرِ . ولعلَّ بُعْدَ الأمَّةِ العربيَّةِ في جاهليتها عن التَّصويرِ كان له أثرُه فيما بعدُ حين أظلَّها الإسلامُ فكانت أميلَ إلى الأخذِ بما تَخالُ فيه نهيًا عن التَّصوير وابتعادًا عنه ، ولعلَّ هذا أيضًا كان له أثره في الإخباريِّين وأهلِ السِّيَرِ والمفسِّرين فمالوا في تأويلهم إلى ما أُثِرَ عن الرَّسولِ ﷺ خاصًّا بالتَّصوير إلى جانب التَّحريم . على أن البيئةَ العربيَّةَ لم تكن كلُّها على دينِ الإسلام بل ظلَّ نَفَرٌ يدينون بالوثنيَّةِ وباليهوديةِ وبالمسيحيةِ ، فكان التَّحرُّزُ عن الأخذِ بالتَّصْويرِ الذي شمل المسلمين بعيدًا عن أن يشمَلَ غيرَهم . ومع ذلك لم نظفر لهؤلاء بتصاويرَ فيما عدا تصاوير السُّريان اليَعاقبة Jocobites والنِّحل الأخرى من المسيحيين الشَّرقيِّينَ ، وهو ما يُبْرهنُ على أن البيئةَ العربيةَ لم تكن مغرمةً بالتصوير . وظل هذا الأثرُ البيئيُّ الذي صرف العربَ عن الأخذِ بالتَّصوير ممتدًّا عُهودَ الإسلام الأولى إلى أن كانت تلك الصِّلاتُ التي عُقِدَت بين الشعوبِ العربيةِ وشُعوب أخرى ذاتِ حضاراتٍ مختلفةٍ عن الحضارةِ العربية وتحملُ فُنونًا مختلفةً منها فنُّ التَّصويرِ وفنُّ النَّحت .

وكما أفاد العربُ من حضاراتِ تلك الشُّعوب التي خالطوها أدبًا وعلمًا أفادوا أيضا منها فنًّا ، فكانت تلك الجَوْلاتُ الأولى في التَّصوير يومَ أن عرفوه فيما شاهدوه عن تلك ما تراجعت بعضَ الشيءِ داخلَ المبنى وانتصبت بها أعمدةٌ تحملُ السقفَ . وتنتشرُ الدِّكك « الأرائكُ » الخشبيَّةُ بمُحاذاةِ جُدرانها الثلاثةِ . ولا يكادُ يخلو صحنُ الدارِ من نافورةٍ « فسقيَّةٍ » أو حَوْضٍ تنعكسُ على مياهِهِ صفحةُ السماءِ . ويضمُّ الطابَقُ الأرضيُّ عادةً المندرةَ [المنظرة] mandara* التي هي جَناحُ الاستقبالِ .

ومِنْ نماذجِ دُورِ السُّكْنى العربيةِ الشهيرةِ قصرُ أسعد باشا العظم ١٧٥٠ م ، الذي يُمَثِّلُ بحقٍّ المَسْكَنَ العربيَّ الدِّمَشْقيَّ المتميزَ بالبساطةِ والتَّقشُّفِ من الخارجِ مع البَذَخِ في الزَّخْرَفةِ والتَّجميلِ من الدَّاخل . ويتألَّف القصرُ من عدةِ أجنحةٍ أهمُّها جَناحُ الأسرةِ « الحرملك » ثم الجَناحُ الخاصُّ بالضُّيوفِ « السَّلامْلِك » على حين يَقْبَعُ جَناحٌ صغيرٌ للخدمِ والمطبخ في رُكْنٍ من أركانِ القصرِ . وقد زُخرفت واجهاتُ القصرِ بمداميكِ الأبلق ablaq* الشَّاميَّة ذاتِ الألوانِ المتناوبةِ وبأحجارٍ مُرصَّعةٍ بالفُسَيْفساءِ ، بينما تحيطُ بالصَّحن وَحَداتٌ معماريةٌ متنوعةٌ : فثمةَ إيوانٌ واسعٌ يُطلُّ على الصَّحْنِ بعَقْدٍ بالغِ الارتفاعِ ، وَرُواق من خمسة عُقود تحملها أعمدةٌ رشيقةٌ . وَبرَغْمِ أن الجدران والواجهات تتفاوتُ حجمًا وارتفاعًا لتَحولَ دونَ الرَّتابةِ والملَلِ إلا أنها مع ذلك شديدةُ الانسجام والتَّناسق . ويضمُّ القصرُ قاعاتٍ أرضيَّةً للضُّيوفِ تعلوها غرفُ النَّوم التي تُطلُّ نوافذُها على باحاتِ القصرِ وحدائقِه ، كما تزخرُ السقوفُ والجدران بالألـواح المزخرفـةِ بالـرُّسومِ الملونـةِ والمقرنصات ، ولا يكادُ يخلو عَتَبُ القاعاتِ من فسقيةٍ جميلةٍ من الرُّخامِ الملوَّنِ .

(الصورتان ٣٨ ، ٣٩)

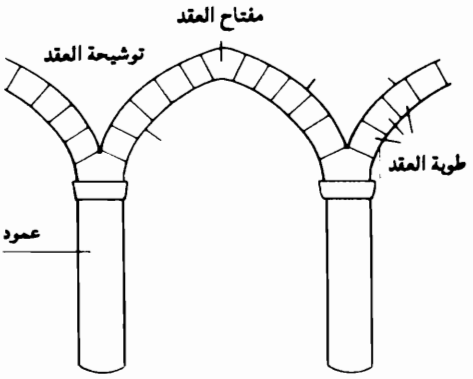
مَقاماتُ المُوسِيقى العَرَبيَّة Arabic music scales (maqamats) *les gammes m. pl. de la musique arabe* (mus.)

هي التَّكويناتُ النَّغميَّةُ التي اصْطَلَحَ الموسيقيُّونَ العرب على الالتزامِ بها في التَّأليف الآليِّ والغِنائيِّ ، وهى مَوْروثةٌ من جيلٍ إلى جيلٍ دونَ مَساسٍ بتكوينها . وقد اصطَلَحَ الموسيقيُّونَ على تَسْميةِ كلِّ مقامٍ باسْمٍ يُعْرفُ به ويتداولونه فيما بينهم شفاهةً بديلًا للتَّدوين الموسيقيِّ الَّذي لم تعرِفْه الموسيقى العربيَّةُ إلَّا أخيرًا . ولكلِّ مقامٍ شكلٌ نغميٌّ محدَّدٌ في

الهيكل ، وكِلاهُما مُحْتَشِدٌ بأبدعِ الزَّخارِف والنُّقوش ويُمَثِّلان معًا عملًا فنِّيًّا باهرًا يعبِّر عن رُوحِ الفَتْرةِ التي أُنْجِزَ فيها أبلغَ تعبيرٍ .
(صورة ٤٣)

بائِكةٌ **arcade** *arcade f.* (arch.)

إحْدَى أشكالِ البناء المِعماريّةِ وتتكونُ من صفٍّ من الأعمدةِ تحملُ بينها عُقودًا مقوَّسةً .



(شكل ٨)

الأَرْكادِيَّة **arcadianism**

arcadianisme m. (arts)

الأركاديّة هي التَّصويرُ الفنِّيُّ أو الأدبيُّ للحَياةِ المثاليَّةِ الَّتي كان يحياها الرُّعاةُ والرّاعياتُ والسَّاتيرُ والحوريَّاتُ وغيرُهم من الشَّخصيَّات الأسطوريَّة في البيئةِ الرَّعويَّة البسيطةِ الخلَّابةِ . والأَرْكاديَّةُ مشتقَّةٌ من اسمِ إقليمٍ بَديعٍ في شبهِ جزيرةِ المَوْرَة باليونان هو أركاديا Arcadia ، أطلقه ڤرجيل في شِعْرِهِ الرَّعويِّ على البيئةِ التي كانت تُظلُّها الطُّمأنينةُ والسَّلامُ خِلالَ العصرِ الذَّهبيِّ .

عَقْدٌ ، قَوْسٌ ، قَنْطَرَةٌ **arch** *arc f.* (arch.)

إحدى الوَحَداتِ الأساسيَّةِ للأشكالِ المعماريَّةِ ، وتُعَدُّ من النَّاحيةِ الهندسيَّةِ خَطًّا مقوَّسًا يَصِلُ بين خَطَّيْنِ رأسيَّيْنِ بادئًا صُعودًا من قِمَّةِ أحدِهما وهبوطًا إلى قمَّةِ الآخرِ . وثَمَّةَ أنواعٌ عديدةٌ للعُقود منها :

١ . العَقْدُ على هيئةِ حَدوةِ الفرس horseshoe arch ، وهو أحدُ العُقودِ التي شاعت في العمارةِ الإسلاميةِ وخاصَّةً في الشَّمالِ الأفريقيِّ والأندلس ، وقد يكونُ هذا العَقْدُ مُدبَّبًا أو دائريًّا .

٢ . العَقْدُ الفاطميُّ المدبَّبُ أو ما يدعوه الغربيُّون العَقْدَ الفارسيَّ ، وقد ظهر في الجامع الأمواجَ المُضْطَربةَ ، وقد يُسْرفون في الأطواء فتبدو مُعقَّدةً مُجافيةً للمألوف . وثَمَّةَ نوعٌ ثالثٌ من تلك الثِّياب تبدو فيه المكاسرُ على هيئاتٍ زُخْرفيَّةٍ ، تارةً كالأصْدافِ المتراكبة وتارةً كالدِّيدان المتجمِّعةِ . وكان مُصوِّرو تلك المدرسة إذا ما حاولوا تصويرَ اضطراب المياه أو تلك العُقَدِ التي تحملها سيقانُ الأشجار عبَّروا عن ذلك بتقْنة « الدِّيدان المتجمِّعة » vermiculated* .

(الصور ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٧٨ ، ٧٩)

Ara Pacis Augustia (arts)

مَذْبَحُ السَّلام ، آرا پاثيس أوغُسْطيا

هو أحدُ الآثار الفنِّيَّةِ الهامَّةِ المُفْعَمةِ بالبراعم الأولى للعناصر والمُكَوِّنات التي انتهت إليها المُنْجزاتُ التَّاريخية في عُصور ازدهار الحضارةِ الرُّومانية . ويزْدان المَذْبح بنقُوشٍ بارزةٍ تُمَثِّلُ مَواكبَ التَّضحيةِ والفداءِ الرُّومانيَّة نَسْتَشِفُّ فيها ملامحَ الفنِّ الرُّومانيِّ الإمبراطوريِّ الحافلِ بالإشارات المتكررة إلى الأحداثِ السِّياسيَّةِ الكبرى في غُضونِ نُقوشِ المذبح .

بُدِئَ في تشييدِهِ في روما سنة ١٣ ق.م وافْتُتِحَ في السَّنة التَّاسعة ق.م بمناسبة عودةِ الإمبراطور أوغسطس مُنْتَصِرًا من إسپانيا وبلاد الغال إيذانًا بحُلولِ السَّلام في رُبوع الإمبراطورية . وهكذا شُيِّدَ مذبحُ السَّلام وهيكلُه تعبيرًا عن حدثٍ مُعَيَّنٍ ، واتَّخذَ نمطًا خاصًّا من أنماط الأنْصابِ التَّذكاريَّة الزَّاخرة بالنُّقوشِ والزَّخارِف والشُّخوصِ والعُقودِ والأكاليلِ والأفرعِ النَّباتيَّةِ والأشكال الحَيَوانيَّة .

وقد أُقيمَ المبنى ــ هيكلًا ومَذْبحًا ــ من الرُّخامِ النَّاصعِ البياضِ فوق قاعِدةٍ بسيطة أشبه ما تكونُ بالمِنَصَّة يعلوها بناءٌ مُرَبَّعُ الشَّكلِ ذو مَدْخلين أحَدُهما في الواجهةِ والآخرُ في الخلفيَّةِ . وتتتابع زخارف الجِدارِ الخارجيِّ للهيكل في شَريطَيْن عَريضين يعلو أحَدُهما الآخر ويفصِلُهما إفْريزٌ من الزَّخارِف الإغريقيَّةِ grecs ذاتِ الزَّوايا المتكررة . وقد غُشِّيَ الشَّريطُ العريض الأدنى بتكوين بَديعٍ غزيرٍ من الزُّهور والأكاليلِ والعناصرِ النَّباتيَّةِ ، على حينِ يغمرُ الشَّريطَ العُلويَّ العريضَ نَقشٌ لشَخْصيَّاتٍ مُتعاقبةٍ . والمذبح قائمٌ بداخل رُؤوس الأباطرةِ والأبطال ومَنْ إليهم . وقد شاعتْ تلك الهالةُ بعد أن اعتنقت الإمبراطورية الرُّومانية الشَّرقية [بيزنطه] المسيحيَّة . ولم تكن علامةَ تقديسٍ كما كان يظنُّ البعضُ ، فقد كُلِّلت بها رؤوسُ أشخاصٍ كانوا أعداءً للمسيحيَّة . ومِنَ المحقَّقِ أنَّ تلكَ الهالةَ فقدت مغزاها في التَّصوير الإسلامي ، ولم تَعُدْ أن تكونَ عنصرًا زخرفيًّا نراها حولَ رُؤوس الأشخاصِ عامَّةً لتَمييزِها وإبرازِها .

أمَّا عن الأصل الثَّاني فهو فُنونُ الصين وأواسط آسيا ، غيرَ أنَّها كانت تُرسَمُ في الأكثر بَيْضيَّةً غيرَ مُنْتظِمةِ الخُطوطِ ، ممَّا جعلها تبدو على شَكْلِ شُعلةٍ ناريَّة .

وأما الهالة التي استُخْدِمت في الفنِّ الإسلاميِّ في أوائل عَهْده فَتُشاكِلُ تلك التي كانت دائريَّة ثم ما لَبِثَتْ مع امتداد الزَّمن أن تأثرت بمثيلتها في الفنِّ الصِّينيِّ والآسيويِّ فجاءت على شكلِ هالةٍ نُورَانيَّةٍ .

كذلك أصابت هذه المدرسةُ توفيقًا في رسم الحَيوانِ لا سيما الحيوانُ المستأنَسُ في البادية العِراقيَّة من خيلٍ وإبلٍ ، فأبدَعَتْ هذه المدرسةُ فيه أيَّ إبداعٍ لا سيما حينَ ساقتْ مشاهدَ من قوافل متراصَّةٍ مُتتابعةٍ من الإبِلِ . ولقد جَنَحَتِ المدرسة البغداديَّة في الرُّسوم النَّباتيَّة إلى التَّنسيق الزُّخرفيِّ ، وأدَّى ذلك إلى الخُروجِ عن الحقيقةِ المَرْئيَّة للنَّبات ، غيرَ أنَّه على الرَّغم من هذا فثمَّة رُسومٌ نباتيَّة جاءت مُحاكيةً للطَّبيعة .

أمَّا عمَّا أُثِرَ عن هذه المدرسةِ في تصوير العَمائر فنراها قدِ التزمت أسلوبَ التَّشكيل الخطِّيِّ linear* والاصطلاحيِّ . وكان مصوِّرو هذه المدرسةِ أقبلَ ما يَكونون على استخدام الألوان الزَّاهية الخاطفة ، ولعلَّهم كانوا يقصِدون من وراء ذلك إلى جذب الأنظار ثم التَّعويض عمَّا فاتهم من قُصورٍ في التَّجسيم modelling* والمساحات والمسافات .

كما نجد تلك المدرسةَ تلتزم في رسم الملابس أن تكون واسِعةً سادِلةً بأكمامٍ مسترخية ، وعلى تلك الأكمام أشرِطةٌ تحمل بعضًا من زخارفَ . وقد ضمَّت إلى هذا ألوانًا من الثِّياب منها ما هو بلا أطواء يحمل بَرْقشةً أو صُورًا لأزهار وحيَوانات أو رُسومًا لأهلَّةٍ وبُروج ، ومنها ما هو ذو أطواءٍ تحاكي

هذا المُصطلحُ مُرادِفًا لكلمة صَرْحِيّ أو شامِخ *monumental .

٢ . خاصٌّ بفنون العِمارة

٣ . أرْكِيتِكْتُونِيّ

عند أرسطو ؛ صفةٌ تُطلَقُ على علمٍ مُسْتَقاة أهدافُه من أهدافِ علمٍ آخر ، بحيث تكون الثّانية في خدمةِ الأولى . ومن هنا عَدّ أرسطو علمَ السِّياسة عِلْمًا أرْكِتِكْتُونِيًّا بالنَّظر إلى علوم الاقتصاد والاستراتيجية والبَلاغة التي تخدم كلُّها أهدافَ عِلم السِّياسة .

٤ . في مُعجم الفلسفة (مج) هو تَنْظيمُ المَعْرفة منهجيًّا على أُسُسٍ مَنْطِقيّة (عند كانط) .

architrave **عَتَبةٌ ، حِمال ، كَمرة**

architrave f. (arch.)

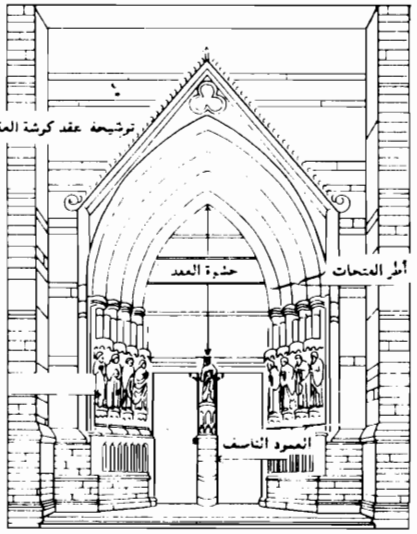
١ . العُنصرُ الأُفقيُّ الأدنى من النَّضَدِ [التتويجة] *entablature ، وهُو عبارةٌ عن العَتَبة lintel المحمولة من قِمَّةِ عمودٍ إلى قمةِ آخرَ .

٢ . عارضةٌ الغرضُ منها توزيعُ حِمْلِ الحائطِ أو السَّقْفِ على نقطَتي ارْتكازٍ عَبْرَ فراغٍ . (شكل ١)

archivolts **أُطُرُ الفُتْحات المَعْقُودة**

archivoltes f. pl. (arch.)

هي الأُطُرُ المحيطةُ بالفُتْحاتِ ، سواءٌ أكانت تلك الفُتْحاتُ أبوابًا أو نوافذَ أو غيرَها ، وسواءٌ أكانت تلك الفُتْحاتُ معقودةً أو مقوَّسةً أو مُقَنْطَرةً . وقد تُتَّخذُ الأُطُرُ من قوالبَ صمَّاءَ لا نَقْشَ فيها أو مزخْرَفة نَحْتًا .



(شكل ١٠) مدخل كنيسة العصور الوسطى

columns ، وكلَّما تكاثرت العُقودُ والأعمدةُ تَجلَّى ذلك الإيقاعُ المتساوِقُ الذي يغشى القصرَ الإمبراطوريّ بدهلي وداخِلَ الكنائسِ والكاتدرائيّاتِ القوطيَّةِ .

٦ . العَقْدُ الرُّمحي lancet arch وهو عَقدٌ مدبَّب ارتفاعه يُرْبي على عرضِه ، ونرى نماذجَ له في قُرطبة .

٧ . العَقْدُ المفصَّص lobed arch; scalloped arch; cusped arch وهو عَقْدٌ يَتشكَّل إطارهُ الدّاخلي من فصوصٍ أو أقواسٍ ، وقد يكون مُدَبّبًا أو مستديرًا أو إهليلجيًّا أو على شكلِ حَدْوةِ الفَرسِ على نحو ما نرى بجامع قُرطبة . (شكل ٩)

archaic smile **ابْتِسامةُ العَصْرِ العَتِيق**

sourire m. archaïque (arts)

ابتسامةٌ خافِتةٌ تَتَجلَّى في مُعظمِ وُجوه تَماثيلِ العصرِ العَتيق الإغريقيّ . كانت أوَّل ما ظهرت في جزيرة إيجينا Aegina على أيدي نحّاتين ذوي قُدْرةٍ فنّيّة فَذّةٍ في تصويرِ الإنسان مُسجِّلينَ بَسَمات الباسِمين وبسالة المُحارِبين وهم يواجِهون الموتَ ، مما يثير مشاعرَ المُشاهِدين . (صورة ٤١)

archetype **النَّموذَجُ الأوَّل ، المِثالُ ، المِثالُ الأصْلِيّ**

archetype m. (cul.)

النَّموذجُ الأوَّلُ عندَ أفلاطون هو ما تصدُرُ عنه الأشياءُ أطيافًا وصُوَرًا تحكيه . والمثالُ هو أيُّ سردٍ يُصاغُ ممَّا يثيرُ في الإنسانِ الذّاكرةَ الجماعيَّةَ على حدِّ تعبيرِ كارل يونغ ، والمقصودُ به ما ورثه الجيلُ الحاضرُ عن السَّلَفِ من تجاربَ تجري بها الحياةُ كالميلادِ والموتِ والحبِّ والكراهيةِ وغير هٰذا مما يخلُدُ في الذّاكرةِ ، فيتحوَّلُ إلى أحلامٍ وأساطيرَ وصورٍ شعريةٍ وقصصٍ . والمثالُ الأصليُّ شعرًا أو تصويرًا أو نحتًا هُوَ أيَّةُ صورةٍ حقيقيةٍ أو رمزيةٍ أو خرافيةٍ لها أثرُها من قربٍ أو من بُعدٍ في تجربةِ الحياةِ .

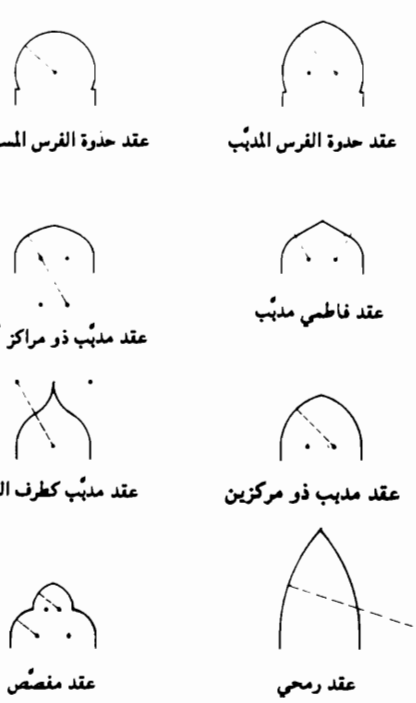
archiepiscopal **أُسْقُفِيّ ، خاصٌّ برَئيسِ الأساقِفة**

archiépiscopal (rel.)

architectonic *architechtonique adj.*

١ . الفَذُّ من المِعْمار (arch. & cul.)

صفةٌ يوصف بها كلُّ ما كان ضخمًا ثابتًا مَكينًا جليلًا من المعمار . وكثيرًا ما يُستخدم



(شكل ٩) أشكال العقود

الأزهر بالقاهرةِ قبل ظُهورهِ بفارس بقرنٍ ونصف ، ويتكون من قوسَيْنِ مماسَّيْن يتقابلان في قمَّةِ العَقْدِ المدبَّبةِ .

٣ . العَقْدُ ذو المراكزِ الأربعة four-centred arch وهو مكونٌ من أقواسٍ أربعةٍ يتقابلُ العُلويَّانِ منها في قمَّةِ العَقْدِ المدبَّبةِ ، ولم يظهر في أي طِرازٍ قبلَ عهدِ العبَّاسيِّين ، حيث اكتُشِف في قصرِ بلكوارا [الواقع على بُعدِ ثلاثين كيلو مترًا شماليّ سامراء] . وثَمَّةَ قوسان فوق وترِ العَقْدِ وآخران تحتَ وترِه .

٤ . العَقْدُ المدبَّبُ الإسلاميُّ two-centred arch ويتكون من قَوسَيْنِ يتقابلان في قمَّةِ العَقْدِ .

٥ . العَقْدُ المدبَّبُ كَطَرَف القناة أو العَقْدُ الإهليلجيّ [أو المُبَرْنس كما سمّاه العلّامة حسن عبد الوهاب] pointed or ogee arch وهو اقتباسٌ من الأشكالِ المدبَّبةِ للعُقودِ الإسلاميَّةِ ، غيرَ أن قِمَّتَه المدبَّبة مُسْرِفةٌ في ارتفاعِها . ويتكون من قوسَيْنِ يقعُ مركزُهما إمَّا في طَرَفي بحر span* العَقْدِ أو خارجه على العكسِ من العَقْدِ الإسلاميِّ الذي يقعُ مركزا قوسَيْهِ داخلَ بحر العَقْدِ وبمعنًى أبسطَ يَتألَّف إطارُه الخارجيُّ في كلِّ جانبٍ من قَوسَين العُلويُّ منهما مقوَّس إلى الخارج والأدنى مقوَّس إلى الدّاخل . وترتكِزُ أرجُلُ العُقودِ في هٰذا النَّوْع على الأعمدةِ والأعمدةِ المركبةِ compound

تُدْعى غلنار تقومُ على خزائنه . وذاتَ يومٍ رأت غلنار أردشير فعشِقته . ولما حلَّ المَساءُ عمدت إلى حبلٍ عَقَدَتْ به عُقَدًا وربطته في شُرفةِ القصرِ ، وتدلت عليه حتى بلغت منزلَ أردشيرَ فوجدته مستغرِقًا في نومهِ ، غير أنها استشفَّت من ملامحِهِ أنه مهمومٌ لما عَلِمته من ثورةِ أردوان عليه لاعتدادِهِ بنفسه وتحدِّيه لابنِ أردوان في رحلةِ صيدٍ ، وأحسَّت بحَدَبها عليه فرفعت رأسَه بحنانٍ وأراحته في حجرِها ، ولما استيقظ ضمَّته إلى صدرِها ومالت بخدِّها على خدِّه في حبٍّ وَوَلَهٍ . وحين رآها وأدرك عُمْقَ عاطِفَتِها عشِقها كما عشِقته وغدا كلٌّ منهما لا يقوى على فِراق حبيبِهِ ، وكانت تختلف إليه سرًّا كلَّ ليلةٍ .

واتُّفق أن تُوُفِّي پاپك ملكُ فارس ووالدُ أردشير فطمِع أردوان في عرشِه ونَصَّبَ من ابنِه ملكًا على فارس ، فاغْتَمَّ أردشير وعَزَمَ على الهرب . ولما جنَّ اللَّيلُ عَمَدت غلنار إلى خزائنِ الملك فاغترفت من نفيسِ جَواهِرِها وذهبِها ، وخفَّت إلى أردشير الذي أسرج فرسين وانطلقا راكضَيْنِ . وتبدو هذه الواقعةُ مُصوَّرةً في مُنْمنمةٍ رائعةٍ بشاهنامة بايسنقر ١٤٣٩ م المحفوظةِ بمكتبةِ قصر غولستان بطهران وكذا بشاهنامة طهماسپ ١٥٢٢ المحفوظةِ بمُتْحَف متروپوليتان بنيويورك .
(صورة ٧٦)

الحَلْبَةُ ، المُجْتَلَدُ arena *arène f.; piste f.; manège m.* (drama)

ساحة دائريَّةٌ رمليَّةٌ أو تُرابيَّة وَسَطَ المدرَّج amphitheater* حيث تَجْري العُروض أو مُصارعة المُجالدين ؛ كما تستخدم أيضًا لمُصارعة الثِّيران في البلاد ذات الحضارة الإسپانية . كذلك تجري فوقها عروض السيرك أو العروض المسرحية . ويرى مَنْ يؤيِّدون هذه العروضَ المسرحيّةَ أن وجودَ الممثلينَ بين جمهور المشاهِدينَ يربطُ بينهما برباطِ الأُلفة .

أَرْيُو پاغوس areo' pagos (Gk. areiospagos) (cul.)

تلٌّ في أثينا كان مُكرَّسًا لآريس Ares* إلهِ الحرب عند الإغريق يقعُ غربَ الأكروپول . وكان مجلسُ الشُّورى الأثينيُّ boule يَعْقِدُ اجتماعاتِه فوقَ هذا التَّلِّ ، وهو ما أدَّى إلى لأصطخر مَسْقط رأس آل ساسان ، وجاء فكُّ رُموز الكتابات المصاحبة للنُّقوش البارزة على يد سَلڤستَر ده ساسي Silvestre de Sacy في عام ١٧٩٣ في أول دراسة مَنْهجية للُّغة الإيرانيَّة القديمة . وحين أدركتِ الشَّيخوخةُ أردشير نزل لابنه شاپور Shàpùr عن الملك ، وظل يعيش متخفِّفًا من أعبائه إلى أن وافاه الأجلُ و لم يبخل عليه عالم الأساطير بقصصٍ تروي أمجادَه . (انظر Ardashir and Gulnar)

وقد بَنَى أردشير عاصمتَه على شكل دائرةٍ وفقًا لتقاليد الپارت . وأقام وسَطها بيتًا للنار من الحجر ، وكان الپارت يشيِّدونه من اللَّبِن . وشَيَّد قصره خارجَ المدينة من الحجر غيرِ المنحوت والمونة مع استخدام طبقة من الجصِّ لتمليسها . والتأم في القصر جَناحاه المنفصلان من قبل في الفنِّ المعماري الأخميني ، وهما قاعةُ الاستقبال « أپادانا » apadana* التي انبثق عنها الإيوان المفتوح على الخارج مكوِّنة مع القاعات المربعة التي تليها الجناحَ الرَّسميَّ من القصر ثم جناح السُّكنى أو المعيشة الذي لم يزد على بضع حُجُرات حول صحنٍ داخليٍّ .

وأمر أردشير بتخليد المعارك الفاصلة التي خاضها للفوز بعرش إيران بنقشها على الصَّخرة المُشْرِفةِ على الممرِّ الضَّيِّق المفضي إلى مدينة فيروز أباد والتي تُعَدُّ أقدمَ النُّقوش الصَّخرية السَّاسانيَّة وأروعها . وقد عاد فيها الفن السَّاساني إلى التَّقاليد الإيرانية السَّابقة على تقاليد الپارت . وفي عهد أردشير أعاد السَّاسانيون نَقْشَ مَشْهدِ « تَنْصيب المَلك » مع بعض التَّحوير ليُؤَكِّدوا ارتباطهم بالأخمينيِّين ، وليؤكِّدوا بعودَتِهم إلى إقامة المباني الحجرية وتصوير مشهد التَّنصيب بالنَّقش البارز أنَّهم بالفعل خلفاء قورش وداريوش ، وإن أبقَوْا على بعض العناصر الپارتيَّة مثل القُبَّة والقَبْوة .

أَرْدَشير وغُلْنار Ardashir and Gulnar *Ardeshir et Gulnar* (myth.)

تقول شاهنامة الفردوسي أن پاپك ملكَ فارس قد عهد بابنِهِ أردشير إلى الملكِ أردوان Ardawan الأشكانيّ ليقومَ على تربيتِه وتنشئتِه ، واختار أردشير دارًا عن كَثَبٍ من حظيرةِ خيلِ أردوان . وكانت للملكِ جاريةٌ

Arcimboldo, Giuseppe (arts)

أَرْتشيمْبولْدو ، جُوزيپِّي (١٥٢٧-١٥٩٣)

مُصَوِّرٌ إيطاليٌّ من ميلانو ، كان مُغْرَمًا بتَصْوير رُؤوسٍ خياليَّةٍ تتألَّفُ من جُزْئيَّات مُسْتَمدَّة من المناظر الطبيعيَّة والثِّمار والأزْهار والخَضْراوات والأصْداف وما إلى ذلك ، وقد تمتَّعَ في عَصْرِهِ بشُهْرة واسعة تَفوقُ ما يستحقُّ حَتَّى لقد عَدَّهُ السُّوريالِيُّون جَدَّهم . على أنه عاد إلى مُمارَسة الأُسْلوب الطبيعيِّ عندما عُهِدَ إليه بتصوير اللَّوْحات الجداريَّة بكاتدرائيَّة ميلانو . وكانت غَرائبُهُ تَسْتَهوي مُلوكَ أُسْرة هاپسبُورْغ وخاصَّةً رودلف الثَّاني الذي مَنَحَ أرتشيمبولدو لَقَبَ كونت . (صورة ٤٥)

أَرْدَشِير Ardashir (Artakshatra) *Ardeshir* (arts)

مُؤَسِّس الدَّولة السَّاسانيَّة Sassanid* الإيرانيَّة (٢٢٦ - ٢٤١ م) جعل شُؤون الحكم إلى هيئةٍ إداريَّة ذاتِ كفاية عالية معتمِدًا على رجالٍ ذوي حُنكة وخبرة أسندَ إليهم المهامَّ الرَّئيسية ، وخلَق مركزيَّةً قويَّةً ساهمت في توطيد أركان الدَّولة السَّاسانية ، وأبقى على نظام الجيش الپارتي المُشتَكِّل من فرق الفرسان المدرَّعة تحميها فرق الفرسان الخفيفة من رُماة السِّهام ومن ورائهم الفيَّالة الَّذين لم يستخدمهم الپارت من قبل . وفي أعقاب هؤلاء كانت تشكيلات « الحرَّاثين » الموكول إليهم جمعُ الأسلاب وإغاثةُ الجرحى وإعدادُ الإمدادات ، وثَمَّةَ فِرقٌ أخرى كان يستعان بها من الشُّعوب المُتاخمة الخاضعة للدَّولة والمشهودِ لهم بالبسالةِ والإقدامِ . شيَّد القلاع على أطراف البلاد وأمدَّها بوحَدات من فرسان الشُّعوب المجاورة ، ومن وراء القلاع رابط الجيشُ الإيرانيُّ بفيالقه .

وكان لهذا الاستعداد العسكريِّ الضَّخم شأنُهُ في بقاء الدَّولة السَّاسانية قرونًا عِدَّة آمِنةً من الغزو الخارجيِّ أو الاضطراب الدَّاخليِّ . وكما ساعد الجيش القويُّ على خلق دولة منيعة وإشاعة الاستقرار ، كذلك أسهم الدِّين الزَّرَدشتيُّ في بثِّ رُوح السَّلامِ والطَّاعة في نُفوس الأهلين وتثبيتِ أركان النِّظام .

وقد عُني أردشير بتسجيل مغامراتِه فكلَّف النَّحاتين بتصويرها نقشًا بارزًا فوق صُخور نقش رستم Naqshi-i Rustam المجاور

كبيرةٍ رحل بها إلى إيطاليا فحاول بحَّارةُ السَّفينةِ التي أقلَّته أن يسلُبوه ما معه ويُلقوا به في اليَمِّ ، غيرَ أنه ناشدهم أن يستمعوا إليه قبل أن يفعلوا ما يريدون ، فأخذ يغنِّيهم بصوتِهِ العذبِ حتَّى استرخَوا إليه واستناموا ، وفي غفلةٍ منهم قفز إلى البحرِ فحمله دُلْفين dolphin [درفيل] من تلك الدَّلافين التي استخفَّها الصَّوتُ الشَّجِيُّ فازدحمت حول السَّفينةِ ، وانطلق به الدُّلفين إلى رأس تينار Taenarus .

أريستُوفانِس Aristophanes *Aristophane* (drama) **(٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م)**

رائدُ الكوميديا القديمةِ وعميدُ المَلْهاةِ وأشعرُ شعرائها ، بلغت تمثيليَّاتُه نحوًا من أربعين لم يقعْ لنا منها إلَّا إحدى عشرةَ تمثيليةً .

وفي ملهاةِ أريستوفانس كان يمتزجُ آخرُ أحاديثِ المدينةِ وأحداثِها بالخيال الخِصْبِ ، كما تختلط فيها الأهدافُ الفلسفيَّةُ والسِّياسيَّةُ بأدنى دَرجاتِ الخَلاعةِ والمجون ، فكلُّ قولٍ جائزٌ وكلُّ فِعلٍ مقبولٌ ، وتظهرُ الشُّخوصُ في صُورِ الحَيوانِ ، على حينِ يرتدي الممثِّلون أرديةً هزليَّةً تضيقُ عندَ الأفخاذ ، كما تظهر عوراتُهم في وُضوحٍ كرمزٍ للإخصابِ . كذلك كانت الأقنعةُ مضحكةً غايةً في التَّطرُّفِ ، بيدَ أن ثمَّةَ هدفًا كان يكمُنُ وراءَ الملهاةِ ، وكان أريستوفانس معاصرًا لأوريبيديس ذي الأفكار التَّقدُّميَّةِ الذي كان يهدفُ من وراءِ مأساتِهِ إلى نقد العقائدِ مُسَفِّهًا التَّقاليدَ وناحيًا إلى تحريرِ الفكرِ ، بينما كان أريستوفانس يرمي من وراء فكاهتِه ومرحِه وهزله إلى نقدِ الجيلِ التَّقدُّميِّ المنحلِّ وردِّه إلى التَّمسُّكِ بالتَّقاليدِ والعُرْفِ البنَّائدِ واحترامِ الآلهةِ وتقديسِهم .

وكانت ملهاةُ « الأخارنيين » Acharnians أوَّلَ ملهاةٍ قدَّمها أريستوفانس ضمَّن مرحَها المجلجلَ الذي لم يَتَحَرَّج عن إثارته باستخدامِ بعضِ الإشاراتِ الماجنةِ البذيئةِ ــ هُجومًا على الحربِ التي كانت دائرةً أيامَها ، وأن يسخَر من أوريبيديس الذي كان يعيبُ عليه خروجَه على التَّقاليدِ ، وأن يكشفَ الكثيرَ من الحيلِ التي يخدعُ بها الحكَّامُ العامَّةَ .

ويتابع أريستوفانس في مسرحيته « الفرسان » Knights هجومَه على الحربِ الذَّهبيَّةَ Golden Fleece* ظنًّا منه أن تَحقيقَه من المحال . وطلب جاسون إلى نَفَرٍ من أبطالِ الإغريق أن يشاركوه مغامرتَه الجريئةَ . واستعد مَهَرةُ النَّجارينَ لِبناءِ سفينةٍ ضخمةٍ ذاتِ مجاذيفَ خمسين بعد أن جمعوا لها أجودَ الخشبِ وأصلبه ، وسُمِّيت هذه السفينة « الأرغو » نسبةً إلى أرغوس بن أريستور الذي أشرف على صُنْعِها ترعاهُ الرَّبَّة أثينا . واندفعتِ السَّفينةُ وَسْطَ عاصفةٍ من المرحِ والحماسةِ أثارتهما الأنغامُ الشَّجيَّةُ التي كان يُرسلها أورفيوس Orpheus* بآلتِه الموسيقيَّة . ومرَّت السَّفينةُ بمغامراتٍ لا حَصرَ لها بين الموانئِ والجُزر والشِّعابِ إلى أن بلغوا كوتا عاصمةَ بلادِ كولخيس حيث الأُفعوان الضَّخمُ حارسُ الفروة الذَّهبيَّة . (انظر Golden Fleece) (صورة ٥٠)

آريا ، لحنٌ غنائيٌّ مُنْفَرِدٌ aria (It.) (air)

aria f.; air m. (mus.)

مَقْطوعةٌ غنائيَّةٌ رخيمةٌ يؤديها كِبارُ المغنِّين والمغنيَّات المنفردين في الأوبرا والأوراتوريو ودون تداخلِ أيِّ عُنْصرٍ صوْتيٍّ آخَرَ باستثناءِ المساندةِ الأوْركستراليَّة .

أرياذْني Ariadne *Ariane* (myth.)

see: **Theseus**

آريُون (القرن ٧ ق.م) Arion

Arion (cul.)

شاعرٌ غنائيٌّ lyric poet وموسيقيٌّ من أبرزِ شُعراءِ القصائدِ الغنائيَّةِ [الغِناء الدُّوريّ] باليونان القديمةِ . وكان مولدُه في جزيرةِ ليسبوس Lesbos ، وبعد أن شبَّ هجرها إلى إسبرطة ثمَّ كورنثه . والقصائدُ الغنائيَّةُ لم يكن يؤدِّيها فردٌ واحدٌ بل كانت تؤدِّيها جوقةُ إنشاد « كوروس » وكانت تتميَّزُ بلُغتها الفصحى وأسلوبها البليغ وتعبيراتها المنمَّقة ، وكانت تعالج القضايا العامةَ التي تعني المجتمع ، مثلَ الحَفَلاتِ الدِّينيةِ والشُّؤونِ القوميَّةِ والأحوالِ الاجتماعيَّةِ ، وكانت أوزانُها تتَّفقُ والإيقاع الموسيقيَّ والرَّقصَ الجماعيَّ . وكان المغنّون الذين يقعُ عليهم الاختيارُ لإنشادِ تلك القصائدِ من شباب الطَّبقةِ الرَّاقيةِ ويبدون في أفخرِ الثِّيابِ . ولقد عاد الغناءُ على آريون بثروةٍ إطلاقِ اسمِ هذا التَّلِّ على المجلسِ نفسِهِ .

ويصفُ د . طه حسين هذا المجلسَ في ترجمتِه لكتاب « نظام الأثينيِّين » لأرسطاطاليس بقولِهِ : « كان شيوخُ الأريوپاغوس قد استأثروا بالحكم في أثينا بعدَ الحُروبِ الميديَّةِ ، ودبَّروا أمر المدينةِ دون أن ينالوا هذا السُّلطانَ بقرارٍ منَ الشَّعبِ ، وإنَّما كان مصدرُ ذلك حُسْنَ ما أبلوا في معركةِ سلاميس بعد أن يَئِسَ القادةُ « الستراتيجوي » من الجُمهورية . فقد جمع هؤلاءِ الشُّيوخُ المالَ وأعطَوا كلَّ مقاتلٍ ثمانيةَ دراهمَ وأركبوهم السُّفنَ ، ومن هنا أذعن الشَّعبُ لسُلْطانِهم » .

آريس [مارْس عند الرُّومان] Ares (Mars)

Arès (Mars) (myth.)

مجَّدَ الرُّومانُ آريس إلٰه الحربِ بما يفوقُ مجدَه عندَ اليونان وسمَّوه مارس ، وعدُّوه أبًا لجَدِّهم رومولوس Romulus* مُبْدعِ حضارتِهم وأقاموا له المعابدَ الرَّائعةَ وكرَّموه بأعيادٍ صاخبةٍ ووضعوه في مَرتبةٍ تاليةٍ لزيوس Zeus* . ويقالُ إنَّ أمَّهُ هيرا Hera* قد حملت به إثر لمسِها زهرةً غريبةً من زُهورِ الرَّبيع ، وهو ما جعله في البداية ربَّ إخصابِ الحَيوانِ والنَّباتِ قبل أن يصيرَ إلهًا للحربِ . ويصوَّر دائما في عُدَّةٍ حربيَّةٍ حاملًا الرُّمحَ والدِّرعَ . وسُمِّي كذلك باسم « كامپوس مارتيوس Campus Martius » وهو المكانُ الذي كانت تقامُ فيه التَّدريباتُ الحربيَّة تكريمًا له .

(صورة ٤٤)

أريتيه arete (Gk.) (aesth.)

مَلَكةُ اختيارِ الوَسَطِ العدلِ بين رَذيلتَيْنِ إحداهما إفراطٌ والأخرى تفريطٌ ، وكانت هي مفهومَ الفضيلةِ والامتيازِ عند أرسطو في كتابِه « الأخلاق النيقوماخيَّة » Éthique Nichomachienne الذي وجَّهه إلى ابنه نيقوماخوس .

مَلّاحُو الأرْغو ، أرْغُونُوتيكا Argonautae; Argonauts *Argonautes* (myth.)

ملحمة حماسية صاغها أپولونيوس روديوس (٢٦٠ ق.م) في العصر السّكندري ، جاء فيها أنَّ البطلَ جاسون عندما طالَبَ بِعَرْشِهِ الذي اغتصبَه عمُّه پيلياس من أبيه أيسون اشترط عليه پيلياس أن يمضيَ إلى كولخيس Colchis ليستردَّ فروةَ الكبشِ

للآلهةِ صمَّم المعماريُّون أبعادَه مأوًى مهيَّأً لسُكْنَى كائنٍ متميزٍ على بقية المخلوقات بوَصْفِه العقلَ الأَسْمَى . فأقاموا عَلاقةً منطقيَّةً بين خُطوطِهِ ومساقطِهِ وكُتلِه حتى يحقِّقَ مكانًا يتوافر فيه الخلُودُ والاستقرارُ على النَّقيض من وضع الطَّبيعة المُتغيِّر السَّريع الزَّوال .

وبنفس الرُّوح تجنَّب المثَّالون الإغريقُ تصويرَ الكائنِ البشريّ أثناءَ الطُّفولةِ أو خلالَ سني الشَّيخوخة ، فهما مرحلتان يتمثَّل فيهما النَّقصُ وعَدَمُ الكمالِ ، ومن ثَمَّ كانتا غيرَ جديرتَيْنِ بتقديمِ النَّماذجِ المثاليةِ ، ولذلك شاعت المنحوتاتُ التي تمثِّل أبطالَ الرِّياضَةِ في سني نضجهم قبلَ العشرينات ، وتناولت الآلهةَ وهم في عُنْفُوانِ الرُّجولةِ المكتملة . كذلك كان من الأهدافِ الرَّئيسيَّةِ للدِّراما خلقُ « الشَّخصيَّاتِ المثاليَّةِ الأصليَّة » archetypes* المتعارضةِ دائمًا مع الشَّخصيَّاتِ الفرديَّةِ على الرَّغم من انبثاقِها منها .

وأرسطو هو القائلُ في كتابِهِ « الشعر » : « إن الشِّعْرَ أكثرُ فلسفةً من التَّاريخ ، لأن الشاعرَ يحكي ما يمكنُ أن يفعلَه الكبياديس » . Alcibiades [أحد قادة أثينا العسكريِّين وتلميذ سقراط] . وهو يعني أن الشاعر [أو الفنان] يمكنه الانطلاقُ بخيالِهِ وتصوُّرُ ما يمكنُ أن يكونَ عليه النَّموذجُ المثاليُّ دون التَّقيُّدِ بتصويرِ الواقعِ كما هو بل كما ينبغي أن يكونَ .

Aristotelian aesthetic realism *réalisme m. esthétique chez Aristote* (arts)

الواقِعيَّةُ الجَماليَّة عِنْدَ أرسْطو

ارتبطت نشأةُ أرسطو Aristotle (٣٨٤ — ٣٢٢ ق.م) وثقافتُه بالوقائع المُتفاعِلةِ مع الأحداث اليوميَّة وحقائقِ الحياة إذ كان أبوه طبيبًا درس عليه عُلومَ الأحياء وعلمَ وظائفِ الأعضاء ، واشتد اهتمامُه بتأمُّل الطَّير والحيوان ودراسة الأسماك والحشرات . ومن ثمَّ أحاطت دراسته العلميَّة شَطحاتِ فكره بسياجٍ من الواقع ، فلم ير في الأفكار سوى تعميماتٍ تأخذ طريقَها إلى الفكر ابتداءً مما تقرِّرُه الحَواسُّ ، ورفض الابتعادَ عن الحقيقة المادِّيَّة العينيَّة التي أراد أفلاطون تجاوزَها وتَخطِّيها بوصفها زائفةً خدَّاعةً ، وأعطى للمُلاحظةِ قيمتَها فجاء كلامُه أكثرَ ارتباطًا بالواقعيَّة ، وأرسى بذلك لمنهج التَّفكير الواقعيِّ قاعدةً لِيُصلِحَ عالَم المسرحِ الذي خرَّبه أوريبيديس .

وفي معالجةٍ فريدةٍ رقيقةٍ تناول أريستوفانس في مسرحية « إكلسيا زوسيا » Women in assembly أو « جمعية النِّساء » موضوعَ قيام النِّساءِ بثورةٍ تهدفُ إلى إقامةِ دولةٍ شُيوعيَّةٍ حقيقيَّةٍ تقومُ على ملكيةِ جميعِ المواطنين لثروةِ البلادِ وإباحةِ الحبِّ للجَميعِ بلا تمييز على أن تُقَدَّمَ العجائزُ والدَّميماتُ على الفتياتِ والحِسان . ونراه يسخرُ من هذه الأفكارِ في مرحٍ شائق ، كما سخر من أفلاطون دون أن يذكر اسمَه ومن الاتِّجاهاتِ الشُّيوعيَّةِ التي ظهرت في « جُمهورية » أفلاطون ، وفيها يَجْلو وجهة نظرِه فيما يترتَّب على تطبيقِ النِّظامِ الشُّيوعيِّ من إفسادٍ للمجتمعِ وما ينتجُ عنه من الانحلالِ والخداعِ في معاملاتِ النَّاسِ بعضهم لِبَعْضٍ .

(الصورتان ٥١ ، ٥٤)

Aristotelian aesthetic ideals *idéaux m. esthétiques d'Aristote* (arts)

النَّماذِجُ المِثاليَّةُ في الفَنِّ عِنْدَ أرِسْطو

ذهب أرسطو في إدراكه للصِّفاتِ المُمَيِّزةِ للمثاليةِ في الفن إلى أنه ينبغي أن تَتَمَثَّل الإنسانَ على حالٍ من ثلاثة : إما أن يكونَ أفضلَ ممَّا هو عليه في الحياةِ الواقعيةِ ، وإما أن يكونَ أسوأَ ممَّا هو عليه ، أو كما هو تمامًا .

ففي مجالِ التَّصويرِ صوَّر پوليغنوتوس Polygnotus* الإنسانَ أرقى مما هو عليه ، وصوَّره ياوزن Pauson أقلَّ قدرًا ، بينما صَوَّره ديونيسوس Dionysus على نحوِ ما يبدو في الحياة .

ويسري الأمرُ نفسُه على الأدبِ سواءٌ أكان نثرًا أم شِعْرًا ، فهوميروس Homerus* يصوِّر شخوصَه أفضلَ من حقيقتِهم . ويقدِّمُهم كليوفون Cleophon مثلما هم عليه ، في حين يعمد هيغيمون Hegemon مبتكرُ المحاكاةِ التَّهكُّميَّةِ إلى تصويرِهم في القالبِ الهزليِّ فيعرضهم في صُورةٍ أدنى من حقيقتِهم .

وتمضي الدِّراما على نفس النَّهْجِ ، فعلى حينِ تهدفُ الملهاةُ إلى تصويرِ البشرِ أسوأَ من حقيقتِهم ، تهدفُ المأساةُ إلى تصويرهم بأفضلَ ممَّا هم في الحياةِ الواقعيَّةِ . كذلك الحالُ في الفُنون المرئيَّةِ حيث تتمايزُ الصُّورةُ المثاليةُ عن الصورةِ الواقعيةِ وعن الكاريكاتير .

وكذلك كان المعبدُ اليُونانيُّ مَسْكنًا مثاليًّا رغم أنه كان أقلَّ مرحًا وأعلى صوتًا وإعلانًا لغضبه على الحرب . ثمَّ ترك السياسةَ جانبًا في مسرحيةِ « السُّحُب » Clouds لينزلَ إلى خِضَمِّ الفلسفةِ ، مُستهدِفًا تسفيهَ فلسفةِ السُّوفسطائيِّين Sophists وإن كان قد اختار لهم سُقراط وهو ما يُمثِّل اختيارًا بعيدًا عن التَّوفيقِ .

وقدَّم في مسرحيَّة « الزَّنابير » Wasps جرعةً من المرحِ الرَّقيقِ المُتَّسمِ بالعمقِ في نقدِه الاجتماعي حيث يهاجمُ المحلَّفين الذين يعبثون في عالمِ السياسةِ .

وعندما اقتربت أثينا من محنتها لتشهدَ مصرعَ ديموقراطيَّتها لاذ أريستوفانس بالخيالِ والأحلامِ محاولًا التَّعبيرَ عن اشمئزازِه من الواقع ، فلجأ إلى ابتكارِ شخصيةِ المواطنِ الأثينيِّ العاقل في ملهاةِ « الطُّيور » Birds الذي يسخَرُ من حَماقاتِ السَّاسةِ ، ويتساءلُ لم لا تتولى الطُّيور حكمَ العالمِ فَتُشَيِّد مدينةً في الفضاءِ يكونُ لها السُّلطانُ على الآلهةِ . ثم عاد بنا في « ليزيستراتا » Lysistrata إلى الضَّحكِ من جديدٍ وإن كان ضَحِكًا ممزوجًا بالمرارةِ ، فليزيستراتا الأثينيَّةُ تحاولُ وضعَ حدٍّ للحربِ بأن تتعهد نساءُ الدُّولِ المتحاربةِ بالامتناع عن الاتصالِ الجنسيِّ بأزواجِهنَّ حتى يُقلعَ الرجالُ عن الحربِ .

والفكرةُ وإن بدت إنسانيَّةً بسيطةً إلا أنها ترتبط بقدرٍمن فلسفة اللَّذَّةِ التي تبعثُ على التَّطلُّع المستمرِّ إلى استيفاء الرَّغباتِ وتحقيقِها ، كما ترمز إلى لهفةِ الرجالِ إلى نسائهم . والملهاةُ محتشدةٌ بالحيلِ الآدميَّةِ الطَّريفةِ التي استخدمتها ضعيفاتُ الإرادة من النِّساءِ للتحايلِ على التَّحلُّلِ من عهدهن لليزيستراتا ومحاولاتِ الرِّجالِ استرجاع نسائهم ، كلُّ ذلك في أسلوبٍ فَكِهٍ لاذعٍ ومرحٍ ساخرٍ .

وتبدأُ ملهاةُ « الضَّفادع » Frogs بقلقِ الإله ديونيسوس على المسرح بعد وفاةِ أوريبيدس فيقرِّرُ القيامَ بزيارةٍ لعالم المَوتى طامعًا في إعادة أوريبيديس إلى عالمِ الأحياء . وهناك تثورُ منافسةٌ بين أوريبيديس وأيسخولوس ، ويزنان أبياتَهم الشِّعريةَ على كفَّتي ميزانٍ هائلٍ ترجح عليه كفة أيسخولوس على كفة أوريبيديس . وهكذا تتجلَّى مناصرةُ أريستوفانس لأيسخولوس المحافظِ ونهجِهِ المتشدِّدِ ، فيجعلُه يعودُ إلى الحياةِ

صاعِدٍ ، تَفْصِلُ بين كلِّ اثنتين منها مَسافةٌ interval* كبيرة ، بحيث يكون هذا التَّتابع إما في أوكتاف octave* [ديوان] واحِدٍ أو أكثر .

arrangement *arrangement m., disposition f.* (arts)

تَنظيمُ الشُّخوصِ وتنسيقُها فوقَ اللَّوحةِ المُصوَّرةِ .

حركَةٌ مُقَيَّدة **arrested motion**
mouvement m. immobilisé (arts)

سمة في النَّحتِ أو التَّصويرِ تتحيَّنُ برهةً زمنيَّةً لحركةٍ ما فتثبِّتُها في وضْعةٍ بعينها ، وتُسَمَّى أيضًا الحركَةَ المَكْبوحة أو الجامدة في مكانِها .

الفَنُّ القَديم **ars antiqua** (Lat.: **old art**) (mus.)

كان نُهوض مدرسةٍ للتَّأليف الموسيقيِّ وَفْقَ أسلوب البوليفونيَّة polyphony* في كاتدرائيَّة نوتردام بباريس عام ١١٦٣ بدايةَ ظُهور زعامة الموسيقى الحقَّة في القارَّة الأُوربِّيَّة . وقد عُرِف أسلوبُ الموسيقى الذي ابْتُكِرَ في هذه المدرسة والقائمُ على الغِناء المرسل plain* chant وأسلوبِ الأورغانوم organum « بالفنِّ القديم » في مقابلةٍ مع الفن الذي ظهر خلالَ القرن الرابعَ عشرَ وسُمِّي « بالفنِّ الجديد » ars nova* .

ويُعدُّ الكتابُ الأعظم لتراتيل القُدَّاس والتَّرجيعات والمجاوبات الأُرْغنيَّة الذي وضعه ليونان Léonin حوالَى عام ١١٦٣ أوَّلَ صَرْحٍ في بناء « الموسيقى القوطية » أي بداية عصر « الفنِّ القديم » . وقد جمع فيه ليونان مجموعةً من المؤلَّفات الموسيقيَّة الدِّينيَّة للطُّقوس الكَنَسيَّة التي تُقام طَوالَ السَّنة الميلاديَّة من ترجيعاتٍ ومُجاوَبات وتهليلات وتراتيلَ وما إليها وصاغها جَميعًا من أسلوب الأورغانوم بأُنواعِهِ المعروفة أيامَه . فكانت النَّماذج الأولى من أسلوب الأورغانوم المتوازي parallel organum حيث يسيرُ خطُّ الأورغانوم في تَوازٍ تامٍّ مع مَسارِ الميلوديَّة الأصليَّة في صُعود أنغامِها وهُبوطها . كما صيغت النَّماذج اللَّاحقة من عدَّة خُطوط أورغانوم إلى جانب الصَّوت

أَرْلِيكِينُو **Arlecchino** (drama)

هو شخصيَّةٌ هامَّةٌ من شخصيَّاتِ الخدم Zanni* في الملهاة المرتجَلة commedia* dell'arte وعلى حين كان ظهورُ زميله بريشيلَّا Brighella* قصيرَ الأمد يستمر ظهورُ أرليكينو طَوالَ العرض . وكان يرتدي قميصَ فلاح وسروالًا طَويلًا تغطيهما رُقعٌ ملوَّنة عديدة تؤكِّد فقرَه ومسغَبَتَهُ ، ولم يلبث هذا الزيُّ أن لَحِقَه التَّطويرُ لكي يصبحَ جديرًا بالعرض أمامَ البلاط ، فارتدى أرليكينو ثوبًا محكمَ الالتصاق ببدنه مشكَّلًا من رُقَعٍ مختلِفةِ الألوان تارةً مثلثة وتارةً أخرى معيَّنة الشَّكل مع قناعٍ نصفيٍّ أسودَ وقبعةٍ مخروطيَّةِ الشَّكل وسَيْفٍ خَشَبيٍّ .

والثَّابت أن شخصيَّة أرليكينو نشأت أصلًا في فرنسا تحت اسم هليكان Hellequin في إحدى مسرحيات الجان féerie* خلالَ العُصورِ الوسطى ، وذاعت شُهرتُه في عام ١٥٧٠ . وكان أرليكينو في مبدإِ الأمرِ يمثِّل شخصيَّةَ خادمٍ غبيٍّ ساذَج صَفيق لا يكفُّ عن السُّخرية ثم تحوَّل في النِّهاية إلى شخصيَّة على قِسطٍ وافرٍ من الذَّكاء والخِبْرةِ وخفَّةِ الرُّوحِ والمرحِ والبساطةِ دون أن تشوب المرارةُ أفعالهُ وأقوالَه مثل زميله بريشيلَّا ، وإن تظاهر أحيانًا بالبلاهة للتَّخلُّص من المآزق . وكان يجيد مختلف الصَّنائع إلى درجةٍ مقبولة تشجِّع مَخْدومَه على تَكليفِه بالعديدِ مِنَ المَهامّ .

وكان المقابل الأُنثويُّ لأرليكينو وبريشيلَّا في الملهاة المُرْتَجَلة هو فانتسكا Fantesca أو بيتا Betta وجيتا Gitta وكولومبينا Colombina . وكذلك كان ثَمَّة نَمَطان مختلفان من الخادمات إحداهما المرأة المتقدِّمة السِّنِّ نوعًا ما والمتزوِّجةُ غالبًا ، والتي أكسبتها الحَياةُ خبرةً على حينِ تكون الأخرى صغيرةَ السِّنِّ جيَّاشةَ الوِجدان ساذَجةً سَرْعان ما تقع في براثن الحبِّ ، وأشهرُهن كولومبينا التي ظهرت لأوَّل مَرَّةٍ عامَ ١٦٥٠ لتؤدِّيَ دور محبوبةِ أرليكينو الذي كان لا يَفْتَأُ يقع صَريعَ الهوى وإن سبقه غيره دائمًا إلى الظَّفر بمن يُحبُّ . (صورة ٨١)

أَرْبِيج **arpeggio** (It.) (mus.)

مَجْمُوعةٌ من النَّغمات المُتَوالية في اتِّجاهٍ

متينةً ، وأقام وزنًا للتَّجربة وللحواسِّ الإنسانيَّة ، وأشاد ــ نتيجة لهذا ــ بالمحاكاة وأقرَّ دورَها في الفن معارِضًا أستاذَه أفلاطون الذي نظر للمحاكاة mimesis* بازدراءٍ وذهب إلى أنَّها تزييفٌ للفنِّ مع اعترافه بوجودها حقيقةً مؤكَّدةً وظاهرةً فعليَّةً في عالم الفنِّ .

وكان للواقعيَّة الأرسطية أثرُها على الفنِّ المتأغرق فشقَّت سبيلَها إلى فنِّ العمارةِ وإلى الأعمدة الَّتي تميَّزت بالتِّيجان ذاتِ الطِّراز الكورنثيِّ Corinthian المُزدانة بصُفوفٍ محفورةٍ على هيئة أوراقِ الأكانثا مخالفةً بذلك زخرفة الطِّرازين الدُّوريِّ Doric والأيونيِّ Ionic القائمة على التَّجريد .

وقد عزَّز أرسطو التَّيار الواقعيَّ حين اكتشف أن الهدفَ من الفنِّ هو إمتاعُ المُشاهد وإثارةُ إعجابه ، وحدَّد لحظةَ المتعة بتعرُّف المُشاهد على حقيقة النَّموذج موضوعِ التَّقليد والمحاكاة . وأدَّى هذا الفهمُ الأرسطيُّ إلى تدعيم النَّزعة الطَّبيعيَّة في الفن عن غير قصد ، ذلك أن الفكرة الأرسطية تحصر المتعة في التَّعرُّف على النَّموذج موضوع العمل الفَنِّيِّ دون ما نظر إلى حقيقته أو إلى جماله أو قبحه ، فلا فرق بين أن يكون موضوعُ المحاكاة ماردًا أو جيفة أو غيرَ ذلك مما هو دميم منفِّر ، وانتهت هذه الفلسفة إلى ابتداع مبرِّر لتصوير الحياة بكل ما تنطوي عليه من شائه وجميل . ولم يقتصر تطبيق الواقعيَّة على الإنسان فَحَسْبُ وإنَّما امتدَّ إلى الطبيعة ذاتِها ومشاهِدها المُصوَّرة وهو مالم تألفه الفنون الإغريقية من قبلُ ، وغدت واقعيةُ المشاهد الخَلوية في الفُنون سِمةً لازمت الفنَّ السَّكندريَّ . وهكذا مضى الفنُّ الإغريقيُّ مُتَّبِعًا نهجين متباينين هما الجمال المثاليُّ والواقعيَّة .

وحين نحَّى أرسطو عن الفكر اليونانيِّ طبيعتَه المجرَّدة تجرُّدًا مُطْلَقًا وأعطى أهميَّةً للنَّزعة التَّجريبيَّة للحواسِّ أحلَّ التَّعبيرَ عن الشُّعور محلَّ تطبيق المبادئ العقلانيَّة العامَّة ، وبرهن على هذه المقولة بنظرية الكاثارسيس catharsis* أو التَّطهير النَّفسيِّ من خلال الفنِّ . ومن هنا ظهرت المفارقة التي جعلت من الفنِّ تعبيرًا عن الوِجْدان في نفس الوقت الذي هو فيه مُطهِّر للوجدان .

عشرَ ، وهو يرجعُ أصلًا إلى الشّاعر بُودْلير والأديب تيوفيل غُوتْييه ، ويتجلّى أثرُهُ واضحًا في إبداعيّاتِ أواخرِ القرن التاسعَ عشرَ بإنجلترا . وكان مُرادُ هذا الاتّجاه الرّدَّ على من كانوا يُسَمَّوْن بـ « الفلسطينيين القُدامى » Philistines* أي غير المستنيرين الذيـن لا يُلقونَ بالًا للثّقافة أو للفنّ أو للاعتبارات الجماليّة والرُّوحية لاستِغْراقِهم في الماديّات وحُبِّ المال . ولم يعدْ لاتّجاهِ الفَنِّ مِنْ أجْلِ الفَنِّ شأنُه خلالَ القرن الحاليّ بعد أن ارتبطَ الفنُّ بالمسائل الاجتماعيّةِ والسّيكولوجيّـةِ وغيرِها .

articles of Japanese craft see: **japonaiserie**

التّمَفْصُلُ articulation *articulation f.* (arts)
تعبيرٌ فنّي عن الحركةِ المَفْصِليّةِ حولَ المحاورِ التّشريحيةِ لأطرافِ الجسمِ ، كالرُّكبةِ والرُّسْغِ والمِرْفَقِ .

art object see: **objet d'art**

أريبالُوس ، قِنّينةُ الطِّيب والدُّهون aryballos
aryballos m. (arts)
آنيةٌ إغريقية تُستَخدمُ في ساحات الرِّياضة والبيوت ، وقد تُستخدم لِلشُّرب وتكون على شكلِ القِدْرِ ، مُفَلْطَحةً كالكرة بلا عُنُقٍ ولا قاعدةٍ ، واسعةَ الفُوَّهة أو ذات مِقبضٍ صغيرٍ قريبٍ من قمَّتها .

صُعُودُ المَسِيح ، الصُّعود ; The Ascension
Analepsis (Gk.); **Ascensio Domini** (Lat.)
L'Ascension (rel.)
ثَمَّةَ مصدران في العهد الجديد يَعْرِضان لِصُعُود المسيح أو انتهاءِ وجوده الجسديّ على الأرض . يقول أوّلُهما : « ورفعَ يديه وباركهم . وفيما هو يباركُهم انفرد عنهم وأُصْعِد إلى السَّماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويحدِّد المصدر الثّاني هٰذه الواقعةَ بوضوح أشدَّ حين يقولُ : « ولمَّا قال هٰذا ارتفع وهم ينظرون . وأخذته سَحابةٌ عن أعينهم » (أعمال الرُّسل ١ : ٩) . وما من فنّان من الفنّانين العِظام لم يطْرُق هذا الموضوعَ الأثير ، ومن الأمثلة على ذلك لوحةُ الفنان رمبرانت Rembrandt* المحفوظةُ بمُتْحَف ميونخ .
(الصورتان ٥٢ ، ٥٣)

اغتصابًا فحملت منه . وعندما كشفت أرتيميس عن خطيئة كالّيستو طردتها من حاشيتها ، ثم ما لبثت هيرا زوجة زيوس أن حوّلتها إلى دُبٍّ بشع بعد أن علمت بمولد طفلها أركاس . كذلك ألقت أرتيميس حفنة من الماء على وجه أكتايون Actaeon * الذي اختلس النَّظر إليها وهي عاريةٌ تستحمُّ في جدول فحوّلته إلى غزالٍ لم تكد كلاب الصَّيد تراه حتَّى أسرعت نَحْوَهُ ومزَّقَتْه .

وكان اعتداءُ أغاممنون Agamemnon على غزالةٍ مقدَّسة لأرتيميس في أوليس التي تجمَّع عندها أسطول الإغريق عشيَّة إبحاره إلى طروادة سببًا في غضب أرتيميس ، ومنْعها السُّفُن من الحركة حتى قدَّم أغاممنون ابنته إيفيجينيا Iphigenia* قُربانًا ليُرضيها ، غير أنَّها اختطفت إيفيجينيا من فوقِ المذبح ورفعتها إلى السماء لتكون كاهنةً لمعبدها ووضعت مكانها ظبيًا غريرًا ، فقد كانت أرتيميس — رغم قسْوتِها في عقاب من خالفَ القواعدَ التي أقرَّتها — رَقيقةَ القلب مع المحتاجيـنَ والمنكوبين .

وكانت دَيانا الرُّومانيَّة تُعبدُ قديمًا بالقرب من نيمي في مقاطعة أريسيا . وفي أجَمة بجِوار نيمي شيَّد ثيسيوس Theseus* معبدًا لديانا ، وكان كاهن هذا المعبد يُدْعى ركس Rex — أي ملك — وجرى العُرْف على أن يكون من الآبقين بعد أن يغتالَ من شغلَ مَنْصِبَه من قبلُ . ومن أجل هذا كان دوْما يحمل سلاحَه ليدفعَ عن نفسه شرَّ من يريد أن يغتصبَ المُلْكَ منه .

وتُصوَّرُ أرتيميس عادةً شابَّةً بارعةَ الحسن تنتعلُ حذاءً طويلًا وترتدي الخَيْتون القصيرَ إلى ما فوق ركبتَيْها وتحملُ قوسَها وجَعبةَ سهامِها ، ويصحبها عادةً وَعْلٌ أو أيُّ حَيوان آخرَ . (الصورتان ١١٥ ، ١١٦)

الفَنُّ مِنْ أجْلِ الفَنّ art for art's sake
l'art pour l'art (arts)
اتجاهٌ يقضي بأن يكونَ جمالُ العملِ الفنّيِّ منفصِلًا عن كُلِّ الارتباطاتِ دينيةً كانت أو سياسيَّةً أو اجتماعيَّةً أو خُلُقيَّةً أو غيرَها . وقد ظهر هذا الاتّجاهُ خلالَ القرن التاسعَ الرّئيسيّ بدلًا من خطِّ الأورغانوم الواحد إلى جانب الصَّوت الرَّئيسيّ ، وهو الأسلوب الّذي ازدهر في مُنتصَف القرن الثاني عشرَ .

المُوجَزُ في الفَنّ ars compendiaria (Lat.)

الفَنُّ الجَديدُ ars nova (Lat.) (new art) (mus.)
فقدتِ الكَنيسة خلال القرن الرابعَ عشرَ سُلْطتَها المركزيَّة بعدَ الشِّقاق المذهبـيِّ (١٣٧٨ – ١٤١٧) وأصبح إلى جانب البابا المقيم في روما بابا آخرُ بقيم في أڤينيون Avignon بفرنسا ممَّا أدَّى إلى اقتلاع تقاليدِ العُصور الوُسْطى من كافَّة نواحي النَّشاط الدِّينيّ والاجتماعيّ والفكريّ والفنّيّ ، وبدأت كلُّ دولة تنمّي ثقافتَها القوميَّة الخاصَّة وموسيقاها المطبوعةَ بطابَعها المحلّيّ حتى سَمَّى مؤرِّخو الموسيقى هذه الفترةَ بعصر « الفنّ الجديد » الذي أخذ في الانتشار بفرنسا خلالَ النِّصف الأوَّل من القرنِ الرابعَ عشرَ ، ثمَّ انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا في النِّصف الثّاني من القرن نفسهِ . وصاحبت هذا « الفن الجديد » حركةٌ أدبيَّةٌ مشرِقةٌ أقطابُها دانتي Dante وبوكاشيو Boccaccio في إيطاليا وتشوصر Chaucer في إنجلترا ، كما واكبتها طَفرةٌ عُظْمى في فنِّ التَّصوير على يد جُوتُّو Giotto* بفلورنسا . وكانت أولى مستحدثات « الفنّ الجديد » بفرنسا تحديدَ مناطقِ الأصْوات .

أرْتيميس Artemis (Diana) *Artémis* (myth.) **[دَيانا عند الرُّومان]**
هي ابنةُ زيوس Zeus* وليتـو Leto (لاتونا Latona عِنْد الرُّومان) وشقيقةُ أپوللو Apollo* التَّوأم ، وهي ربَّةُ الصَّيد العذراء ترعى الصَّيادين وَتَحْرُس الينابيعَ والقنواتِ وتقومُ على تنميةِ النَّبات وإخصابِ الحيوان . وهي ربَّةُ الأطفال والعذارى وتَشْغَلُ بين الإناثِ المكانَ الذي يشغلُه أپوللو بين الذُّكور ، فهي مثلُه تحملُ القَوْسَ والسِّهام وتَعْشَق الموسيقى وتَشْفي المرضى ، وهي مثلُه لم تتزوجْ . وإلى جانب ذلك كانت ربَّةَ الحوريَّات تشاركهن الرَّقصَ وترأس جوقاتِهن وتعشَق مساكنهن المنتشرةَ في الغابات ، وتعاقب بِقَسْوة أيَّ إخلالٍ بقَوانينِ العفَّة . فحين وقع بصرُ الإله زيوس على الحورية كالّيستو تنكّر في صورة أرتيميس ونالها

Ninurta (١٢٤٣ – ١٢٠٧ ق.م) الذي أوقع الهزيمةَ ببابل ، وتجلات بلاصر [ومعناه إتكالي أن الإله بِلْ ينصر] Tiglathpileser (١١١٢ – ١٠٧٤ ق.م) الذي سيَّر جُيوشه في كلِّ صوْب حتى أخضعَ ٤٠ أمةً فكان الذُّعرُ يسبقُ جَحافِلَه .

وشهدت المرحلةُ الثانيةُ استمرارَ السَّيطرة والتَّوسُّعِ بمزيد من الضّراوةِ ، وتخصَّصَت في شَنِّ الغَزَواتِ مَجموعةٌ من الملوكِ بدأتْ بأشور ناصر پال [أي أشور اللهم انصر ابني الأكبر] Ashurnasirpal وتبعه شلمنصّر الثالث [أي الإله شلمانو يـنصر] Shalmaneser (٨٥٩ ق.م) ففتَحَ دِمَشقَ بعد أن قتلَ ستةَ عشرَ ألفَ سوريّ في موقعة واحدة ، وسمورامات Sammuramat [أي مَحبوبة الاسم] وكانت قائدةً شُجاعةً ومدبِّرة حكيمة ومهندسة قديرة ، واستحالت بعد موْتها فيما يُقال أسطورة عُرِفَتْ باسم سميراميس .

ولقد تفرَّغتْ أشور تَمامًا للحُروب في المرحلةِ الثّانية ونجحتْ في الاستيلاء على العالَمِ الشرقيّ ومزَّقتْهُ وقضَتْ على جَوهره ، وحين ثار أهل بابل على الأشوريين بَرِمينَ بتلْك التَّبعِيَّة جهَّز لهم سناخريب Sannacherib [سن هو إله القمر ، ومعنى الاسم إله القمر يكثر أخواتي]جيشًا دمّر به بابل تدميرًا ، وانتهى سناخريب نفسُهُ نِهايةً بشعةً فقد قتله أبناؤُهُ وهو مستغرقٌ في صلاته ، ثم اختلفوا فيما بينهم فانتزع أسرحدون Esarhaddon [أي أشور أعطي أخًا] الحُكم لنفسه ، وكان يجمع بين الشدَّةِ والرَّحمةِ فردّ إلى بابل بعضًا مما فقدته . وتتابعت موجات الغزو فوصل جيش أسرحدون إلى منف بمصر وفتحها وعاد مُحَمَّلًا بالغنائم ، ثم تَوَغَّل خليفتُه أشور بانيبال Ashurbanipal [أي أشور اللَّهم أكْثر من نسلِ ابني الأكبرِ] في الصَّعيد ودخل طيبة (٦٦٣ ق.م) ، ويُعَدُّ عصرهُ هو عصرَ أشور الذَّهبيّ .

ولا غنى عن الاحتفاظ بهذه الخلفية التاريخية ماثلةً في الذِّهن حتى يمكن تَفَهُّم الحضارة والفنِّ الأشوريَّين فكلاهما خاضعٌ ومرتبطٌ مباشرةً بكلِّ ما كان يدور في ساحة المعارك . ذلك أن الأشوريين كانوا أسبقَ شعوب المنطقة في الوصول إلى مَعْدِن الحديد الموت في كل لحظة ، فإذا هم يحسُّون شبح الموت مخيِّما على كل شئونهم . وإذا ما هدأت المذابح قليلا وجد الشَّعب نفسه مسخَّرًا لمهمَّة واحدة هي بناء القصور الغليظة الجُدران ليعيشَ فيها الشار وزوجاته وحرسه وعبيده في مَأْمنٍ من حرارة الشَّمس والغَزوات والثَّورات الداخليَّة .

وتعاقبَ على عرش الإمبراطوريَّة الأشوريَّة ١١٦ ملكًا على حين لم يَزِدْ عَددُ ملوكِ الأسرةِ المالكة في أور السُّومريّة على خمسة ثمَّ ولَّت ، وتعاقب على أسرة أكد أحَد عشر ملكًا . وساهمت أشور بنصيبٍ وافر في حضارة ما بين النَّهرين ونشرتها خارجَ المِنْطَقة بما لَها وما عليها ، حتى بات من المتعذِّر التَّمييز بين التماثيل التي يرجِعُ عهدُها إلى سرجون الأكّديّ وبين مثيلاتها المنحوتة في أشور ، فلم يكن ثمَّةَ ما يبرِّرُ مُقاومةَ سكّان الشَّمال لسحر الحضارة المزدهرة في السهل . وقد أسَّس الملك شمش أداد الأول Shamshi Adad ، الذي امتد حكمه ٣٣ عاما ، إمبراطورية أشور التي تضمُّ دجلة والفرات وتفيض عن مجريهما ، غير أن سياسةَ التَّوسُّع هذه لم تحقق غايَتها دفعةً واحدةً ، فقد تصدَّى لها حمورابي وغيره وأخضعوا الأشوريِّين الذين استنَاموا إلى حين مُغْمضينَ عَيْنًا ومُبْصرين بالأخرى المشاكل الدَّوليَّة الدّائرة من حولهم حتى أفادوا منها بمهارة وتحرَّروا في القرن ١٣ ق.م . ونَمَت دولتهم الفَتِيَّة التي صقلتها التَّجارِب فوق رقعة كالمثلَّث تنحصر بين نهر دجلة وبين رافده الزّاب الأكبر . ونجح القادةُ الأشوريون في تأسيسِ جيشٍ لَجَبٍ محكم التَّنظيم متفوِّق المعدّات بلغ الخليج العربي وعيلامَ في الشرقِ وجبالَ أرمينيا في الشمالِ والبحر المتوسط وجزيرة قبرص في الغربِ وطيبة في مِصر وصَحراء العرب في الجنوب .

ولم يتحقَّق هٰذا التَّطوُّر على نَسَقٍ واحد بل في مرحلتين . بدأت أولاهما منذ القرن ١٣ ق.م حتى حَوالى عام ١٠٠٠ ق.م ، وبدأت ثانيتهما من عام ألف حتى تدمير العاصمةِ نينوى Nineveh في عام ٦١٢ ق.م . وقد استغرق التَّحرُّر المحلِّيّ والإقليميُّ مُسْتَهَلَّ المرحلةِ الأولى قبل فترة شَنّ الحملات العسكريَّة خارج ما بين النَّهرين ، ومن كبار ملوكها تيكولتي نينورتـا الأول Tikulti

الزُّهْدُ **asceticism; ascetism** *ascétisme m.* (cul.)

مذهبٌ أخلاقيٌّ أساسهُ التَّنزُّهُ عن اللَّذّات الحسِّيَّة والأخذُ بالرِّياضاتِ الرُّوحيَّة لبلوغ درجاتِ الكمالِ .

أشور **Ashur (Assur)** *Assur* (cul.)

كانت أشور إقليمًا من أقاليم سومر Sumer* الأكّدِيّ خلالَ الألف الثّالث والنِّصف الأول من الألف الثاني ق.م . ولقد كافح الأشوريون في إصرار كي يَحُولوا دونَ ذوبان كيانهم في الشَّخصيَّة الكنعانيَّة التي بسطت نفوذَها بالتَّدريج على بلادِ ما بينَ النَّهرين كلها . فحاولت أشور تحريرَ حضارتها من زعامة الجنوب فاستقلُّوا بآلهتهم واستخدموا التَّقويم الأشوريَّ دون غيرهِ وأطلقوا على الأعْوام أسماءَ كِبار رِجالات الدَّولة على وَفْق التَّقليد الأشوريِّ .

ورِثت أشور حضارة سومر وأكّد [انظر Akkadian empire] وارتشف فنُّها من مناهل الفنِّ البابليِّ القديم ، وسَرْعان ما نَهَجَ فنّانو الشَّمال النَّهْج نفسَهُ الذي انتهجه فنّانو الجنوب أو نهجًا قريبًا منه . غير أن الحَياتَيْن السِّياسية والاجتماعيّة كانتا مختلفتين ، فقد انفرد بالسُّلطان حكامٌ عسكريُّون ولم يعد للكَهَنَة سلطان ؛ فَحَلَّ محلَّ الكاهن العالم على رأس الدولة قائدٌ عسكريٌّ أشوريٌّ استأثر بالحكم لنفسه ولجنسه أطلق عليه « الشار » وكان في الوقت نفسه زعيمًا دينيًّا ودُنيويًّا يَدينُ له الجميع بالطَّاعة خوفا من بطشه ، وأصبح الكاهن الأشوريُّ مُنَجِّمًا .

وهكذا جمع الشَّار كلَّ ما في الحكم المطلق من مساوئَ زَخرت بها السُّنون الطويلة التي سبقت ارتقاءَهُ العرشَ ، وعاش هؤلاء الملوك في عُزْلة عن الشَّعب بين النساء والخصيان والعبيد وحاشية من الضُّباط والوزراء غارقينَ في اللَّهو والملذّات ، فإذا هم يزدادون مع الأيام عُتُوًّا وجَبَروتًا تَطْرَب آذانهم لصرخات المعذَّبين وتقرُّ عيونهم برؤية الناس يُقْذَفُ بهم في النَّار أو في مَراجل الماء الحار ، وتطيب نفوسهم لمنظر السِّياط وهي تمزق الأجسام . وكان وراء هذا الإمعان في تعذيب المسالمين إمعانٌ آخر في تعذيب الأعْداء . هكذا اعتاد الأشوريُّون رؤية الدَّم المُراق وعاشوا يترقَّبون

الخُروج إلى الطريق ، وعلى العاهِرِ والخادم أن تَظَلَّ سافِرةً وإلا عُوقبت بالجَلْدِ وصَبِّ القارِ على رأسها . ولم تزد ثياب المحارب الأشوريّ على قميص لا يتدلّى تحت الركبتين إلا لجُنود الحرسِ ورُماةِ السِّهام وليس فيهِ من ضروبِ الزِّينة سوى حزامٍ عريضٍ عليه زخارفُ بسيطةٌ .

الدِّراما الأسْيَوِيّة **Asian drama** *théâtre m. asiatique* (drama)

انبثقت الدِّراما الأسيويَّة على غِرار الدِّراما الأوربِّيَّة من الطُّقوسِ والشَّعائر الدِّينيَّة وإنِ اتَّخذت في تطوُّرِها ونموِّها سبيلًا أخرى . وتَنْبني الدِّراما الأسيويَّة بصفة عامَّة على مفهوم السّانغيتا* sangita وهو امتزاج فُنون الموسيقى والرَّقص والشِّعر في وَحْدة فنِّيَّة قائمةٍ بذاتها يتَّجهُ الاهتمامُ فيها نحو « الأداء » أكثرَ مما يتَّجهُ نحو جلاء المضمون الفكريِّ للموضوع . ومنذ أوغل الأزْمان اطَّرح الممثلون الأسيويُّون التمثيل المحاكي للواقع في سبيل التَّجريد والرَّمزيَّة . وعندما وفدت التَّأثيراتُ الغربيَّةُ خِلالَ القرن ١٩ لم تَنْتَهِ بتشرُّب المسرح الأسيويِّ لها فحسب بل بتَبَنِّيها وقطع صلته بتقاليده القوميَّة ، مما جعل أعمال المسرح الأسيويِّ الكلاسيكيِّ التي تُقَدَّم في أيّامنا هذه تقف بوصْفها تُراثا قوميًّا جنبًا إلى جنب مع التِّقنيّات المتطورة للدِّراما الحديثة المأخوذة عن المسرحِ الأوربيّ وإنِ اصْطبغت بالعادات المحليَّة والذَّوْقِ القوميِّ .

Asklepios see: Aesculapius

أشُوكا **Asoka** *Açoka* (rel.)

وطَّدت العقيدةُ البوذيَّة أقْدامَها في طُولِ بلاد الهند وعَرْضها خلالَ حياةِ مؤسِّسها « بوذا غوتاما » الَّذي ما كاد ينتقلُ إلى العالم الآخرِ حتَّى دبَّ الخلافُ بين تلامِذتهِ على تأويل ما تركه بين أيديهم من نُصوصٍ وطُقوس ، وأخذوا يطمعون في أن تبعثَ إليهم السَّماء ببوذا آخرَ يعيدُ للبوذيَّة ألَقَها من جديد . وفي منتصَفِ القرن الثَّالث ق.م اعتنق البوذيَّة ملكُ البنجاب « أشوكا » العظيم (٢٦٤ – ٢٣٧ ق.م) الذي أشرب قلبه حبَّها فجدَّ وثابر وحاول الوُصولَ إلى مرتبةِ النيرفانه Nirvana * وأخذ على عاتِقِهِ نشرَ آخرُ يتّسمُ بالرِّفق والأناة ، إذ كانوا أوَّلَ مَنِ ابتدع ترحيلَ الأعداء من موطنِهم بدلًا من الإتيانِ عليهم . ومن المعروفِ أنهم هجّروا قُرًى بأكملها ووطَّنوها في أماكنَ أخرى لها لغاتٌ وعباداتٌ غريبةٌ عنهم ، كما حدث من نقلِ سكان بعض المُدن السُّوريَّة أو الجماعات اليهوديَّة في شمال العراق ، ولعلَّ ما عزي إلى الأشوريِّين من قسوةٍ كان مَرْجِعُهُ في الأغلب الأعمِّ إلى ما ذُكِرَ عنهم في الثَّوارة نتيجةً لما مُنِيَ به العبرانيُّون على أيديهم من تهجيرٍ ، وما في العلم أن قسوتَهُمْ تلك التي اشْتُهِروا بها لم تَتجاوزْ ما كان على أيدي أباطرة الرومان وجحافل المغول وغيرهم مما يزخَر به تاريخُ الغُزاة في كلِّ زمان ومكان .

وقد اختلفَ نوعُ المَلْبَس من الملوك والآلهة ورجالِ الدِّين والحاشية إلى عامَّة الناس ، فملابسُ الفئةِ الأولى عدا الحاشية تتكون من قميصٍ يتراوح بين القصَرِ والطُّول مُزَرْكش ومُطَرَّز بتكوينات زُخرفيَّةٍ تقليديَّةٍ ، فوقه قباء أو مِعْطَف مزركش يطولُ إلى ما تحتَ الرُّكبتين ، مفتوحٌ من أسفل ومن الأمام أو من الجانبين أو من جانبٍ واحدٍ ، وينتهي نسيجُهُ إلى أهدابٍ . وارتبط تصميمُ لِباس الرأس بالإلٰه سن ربِّ القمر إذ كانوا يَرَوْن الهلال وكأنه وجهُ ثورٍ صغيرٍ ذي قرنين قويَّين ، ومن هنا عدُّوا القرون رمزًا للألوهيَّة ، هذا إلى ما فيه من بريق ، ومن ثَمَّ أصبح القرنان والبريق عنصرين أساسيَّين من عناصر الألوهية والملوكيَّة ، فاستعملوا الأحجارَ الكريمة والبرَّاقة والذهب في تَزْيين أُرْدِيَة الرأس والثياب . ولقد بدا التاج وهو لباس الملوك ، والعمامة وهي لِباس الكَهنة مُنْخَفضَيْن ثم ازْدادا ارْتفاعًا واتَّخذا شكلًا مخروطيًّا ، ثم زُيِّنَت العمامة بشرائطَ مُدَلّاةٍ ملوَّنةٍ لها مدلولات دينيَّة . ويقالُ إن المِظَلَّة الملكيَّة كانتِ استكمالًا لمظاهر ملبسه ، فهي رمز للهيبة الملكيَّة والإلٰهيَّة ومن يتمتَّع بظلِّها إنما يتمتع بالحُظْوة عنده وبحمايته . وكانت ملابسُ الحاشية وقادة الجيش تحاكي ملابسَ ملوكهم غير أنها أقلُّ أُبَّهة . أما عن المرأة فتدلُّ الآثارُ الباقية على أن المجتمعَ الأشوريَّ لم يحفلْ بها كثيرًا لنَدْرةِ ظُهورها ، وكان على السَّيِّدةِ المتزوجةِ والفتاةِ التي تنتمي إلى أبٍ حُرٍّ أن تضع عَباءةً تسفر عن وجهها فقط عندَ

فعاشوا عصرَ الحديد بكل ما تحتويه هذه الكلمةُ من معنًى ، وكان هذا مما قسّى قلوبَهم وجعلهم جُفاةً غِلاظَ الأكباد فاتَّجهت كلُّ إرادتهم إلى تحقيق الانتصارات بكل وسيلة . ولعلَّ أهَمَّ أسباب سُقوط الإمبراطورية الأشورية المترامية هو المشكلةُ البابليَّةُ التي عاشتْ صُداعًا دائما في رُؤوس حكّام أشورَ المتتابعينَ لم يسلم أحدٌ منهم من معاناة آثارها أو يحجم عن محاولة حلِّها ، غير أن أحدًا منهم لم يستطع وضعَ حَدٍّ لقلاقلها . وفي الوقت نفسه كان ملوكُ أشور شديدي الولع بحضارة بابل مستميتين في الاحتفاظ بجُنُوب العراق مُصِرِّين على رَبْطِ بابل بعجلة أشور إذْ كانوا يؤمنون بأن بابل وأشور بلدٌ واحد يتكلَّم أغلبهم لُغة واحدة ، ويَدينونَ بدين واحد مما يُحَتِّم خضوعهما لحكومة مركزيَّة واحدة .

وقد فاق أشور بانيبال المثقَّف جميعَ الملوك في الاهتمام بالحضارة البابليَّة فأعاد بناء معابد جنوب العراق وأنشأ مكتبة في عاصمة ملكه « نينوى » لتُجمَع فيها نسخٌ من النصوص الموجودة في معابد الجنوب القديمة . وقد ساعد على سُقوط الإمبراطورية اتِّساعُ مساحتها مما أدّى إلى صُعوبة الاتصال ، كما تعقَّدت مشكلَة النقْل وتحريك الجيوش وتموينها في بلاد وَعْرة نائية ، كما أنهكت الإمبراطوريةَ ثوراتُ المستَعمرات المتجدِّدة ، وتضاؤل عدد أفراد الجيش الأشوريِّ بالنسبة لتزايد مهامِّه وظهور الحاجة إلى جُنود مرتزقة من غير الأشوريِّين يقلُّون حماسة وولاء عن الأشوريِّين ، ثم الانقلابات العسكريَّة التي زَعْزعت أرْكان الإمبراطورية ، وظُهور مُشْكلة الأحقِّيَّة بولاية العهد واحتدامها حتى أدَّت إلى معارك طويلةٍ طاحنةٍ بين الإخْوَة . ومما أوْغَرَ صدورَ الشُّعوب المقهورة وأدّى إلى ثوراتِهم المتعددة قسوةُ القادة الأشوريين في معاملة أسراهم ورعايا مستعمراتهم ، فلقد عُزي إليهم أنهم كانوا يأتون على أسراهم قتلًا ويقطعون رؤوسَ الرِّجال منهم ويعلِّقونها على أسوار المدن أو ينزلون بهم ألوانًا من التعذيب ويبيعونهم عبيدًا . على أن بعض المؤرِّخين ذهب إلى أن أكثرَ ما ذُكر في الحوليات الأشورية عن ألوان التعذيب لم يكن إلا مبالغةً يقصد بها التَّخويفُ والتَّرهيبُ . فلقد كان إلى جوارِ جَبروتِهم وانغماسِهم في الملذّات جانبٌ

المحتضرَ في أسًى مثيرٍ فترك أسدًا ينزف من حلقه بعد اختراق السَّهم جسده ، وصوَّر لَبُوَّة مُهْتاجة مكشِّرة عن أنيابها مبرزة مخالبها وهي تجرّ جسدها المشلول وراءها جرًّا بعد أن قَصَمَتِ الحِراب ظهرها . وما هوَّن الموت من بشاعة هذه الحيوانات الملقاة على ظُهورها وقد ارتخت قوائمها الغليظة .

وهكذا قدَّم الفنان الأشوري أنشودة تشدو بمباهج القوّة والغزو والانتصار ، ولم يَكُفّ عن ترديدها حتى حين ترك موضوعات الحرب والقَنْص ، فقد بعث في الرّائي الإحساسَ بأن الحيواناتِ الحارسةَ تستشعرُ وَحْدةً تبدو معها وكأنها حيواناتٌ طبيعيةٌ أشبهُ ما تكون في انفعالها بالكِباشِ المِصرية على الطَّريق المقدَّس .

كذلك لم يكتف النَّحّات الأشوريُّ بتثبيت رأس نَسْرٍ على مَنْكبي رَجُلٍ ، أو رأس رجلٍ على جسد ثور ، بل جمع في جسد واحد بين مخالب الأسد وقوائم الثَّور وأجنحة النَّسر ورأس إنسان مُلْتَحٍ طويل الشعر يرتدي غِطاء رأس عاليًا ، وجعل هذا الحيوان الملفّق من متنافرات في تناسق ينبِض بالحياة ويؤدّي وظيفةً رمزيَّةً حين يجمع في إنجازٍ بين الملامح المختلفة المعبِّرة عن القُوى الحيوانيَّة ، وقد جُعِلَ هذا الكائن الغريب بصفة عامة في شكل آدميٍّ على غِرار ما فعل الفن المِصريُّ .

وجنح الفنان الأشوريُّ إلى استخدام كثرة من الألوان القوية والعميقة ، إذ لعبت الألوان في حياة الأشوريين دَوْرًا هامًّا لارتباطها بمعتقدات خاصَّة ، فاللَّون الأحمر يتَّصل بالأمراض وطردِ الأرواح الشِّرِّيرة أو بالتَّأهُّبِ للانتقال إلى العالم السُّفليِّ ، بينما يرتبطُ الأبيضُ بالنَّقاء وكان يرتديه الملك في احتفالاته كما يرتديه الكَهَنةُ ، وكان يُصْنَعُ من الكتّان .

والواقع أن العصر الأشوريَّ قد قدَّم النَّحت البارز على النَّحت المُجَسَّم حتى كادت التَّماثيل أن تكون مجرَّد أشكال أسطوانيّة . ودأب الأشوريون على الرَّبط بين الإلهِ والحيوان الرَّامز له ويصوِّرونه واقفًا فوقه في أكثر الأحيان .

وانْطَوَى الحفر الدقيق على الحجر على مَزيجٍ من الواقعيَّة والخيال الأسطوريِّ ، فنرى القنَّاص يواجه الأسود ليقضي عليها حيث تُمَثِّلُ شرًّا لا بد من مَحْقِهِ ، فهي تنشر الفزع وكأنَّها ستمزِّقه ، ويصور الأيدي مُمْسِكةً بقوائمِ الحَيوانات أو قابضة على الأعْناق أو جاذبة الأوتار والأقواس ، ثم الأسنان وهي تنهش ، والمخالب وهي تخدش ، والدّماء وهي تسيل سوداء لَزِجَة ، غير أنه ترك الوجه البشريّ وحده جامِدًا لا يعبّر عن انفعال داخلي ولا يشرق بذلك الإشعاع الذي يميز الوُجوه في الفنّ المِصريِّ القديم .

وقد صوَّر الفنَّان الأشوريُّ وَجْهَ الملك في الأغلب قاسيًا عابسًا لَهُ قَسَمات جامدة يعلو رأسه تاج ، ويبدو شعر رأسه ولحيته مُصَفَّفًا مُخَضَّبًا ، وقد أمسك بوحش هائج وراح يذبحه أو يخنقُه في هدوء . ولا ينسى الفنّان أن يرسم أدقَّ تفاصيل ثوبه في عناية ، فقد كان على الفنّان الأشوريِّ أن يتملَّق سيده ويتقرَّب إليه بأن يُعنى بنقش أسلحته وزيِّه الحربيِّ ويبرزه قويًّا جامِدَ الأحاسيس في المَعْركةِ أكبر حَجْمًا مِنْ أتباعه مُسَيْطرًا بلا جَهْدٍ على الحَيوانِ الهائج .

كان الفنان الأشوريُّ مرغمًا على الخُضوع لهذا القهر الذي لم يسعه التَّخلُّص منه خلال ذلك العصر مُدْرِكًا حقيقة ما يدور حوله ، عالما بأن هذا هو نصيبه الوحيد من الحرِّيَّة . ولعله كان يحاول أن ينتقمَ لنفسِهِ حين استطاع أن يغالي في أناقةِ أبطاله وشجاعتِهِم وزينتِهم وزركشةِ سروجهم كي يقضيَ على ملل المشاهد .

والحق أنه أبدع في تصوير ما كُلِّفَ به ، ويكفي أن نتأمَلَ كيف رأى الحيواناتِ والجيادَ النَّحيلةَ القوائم القَلقةَ الرُّؤوس الزَّائغةَ النَّظراتِ النَّابضةَ الخياشيم ، والكلاب المُزْمِجرة والأسود المتحفِّزة والطُّيور الضَّخمة التي تسقط من أعالي الأشجار مصابة بالسِّهام ، وفي هذا ما يجعله سابقًا لغيره في هذا المجال بالذّات ، فائقًا من تقدَّموه أو جاءوا بعده . ذلك أن الفنان الأشوريَّ قد فاجأ الحيوان وهو مُسْتَرْخٍ تحت أشجار النَّخيل الفجَّة الثمار واضعًا خَطمَه على قوائمه بعد ارتوائه بالدِّماء فصوَّره أحسن تصوير ؛ وباغَت الحيوان في المعركةِ وهو يمزِّق أبدانًا ويَبْقُر بطونًا في فورة الجوع والغضب مُشَدِّدًا على فريسته في شراسة عمياء ووحشيَّة قاسية ، فصوّره منقضًّا بكلِّ ثِقلهِ على الفريسة أو مشدود القامة مُنْبَسِطَ الأطراف منفرج المخالب ؛ كما صوَّر الحيوانَ تعاليمِ بوذا العمليّةِ وفي مُقَدِّمتها الاستقامةَ والأمانةُ في كسب العيش ، وأخذ يحفرُ الآبارَ لريِّ العَطْشَى ، ويغرس الأشجارَ لتُظِلَّ العابرين ، ويجمعُ الصَّدَقاتِ لرعاية المحتاجين ، ويقيمُ المستشفياتِ للمرضى والحدائقَ العامَّة للجائِلين ، كما شيَّد كثرةً من المعابد البوذيَّة وسيَّر الدُّعاةَ لنشر هٰذه الدِّيانة داخلَ إمبراطوريته وفيما جاورها وما وراءَها وبخاصَّةٍ إلى كشمير وسيلان والشَّام ومصرَ وأواسط آسيا والصِّين .

Assemblies of Al-Hariri see: **Maqamat of Al-Hariri**

Assur see: **Ashur**

Assyrian art *art m. assyrien* **الفَنُّ الأَشُورِيّ** (arts)

تميَّزت أعمال الفنّان الأشوريِّ بالواقعيَّة الأمر الذي يَعْكِس ارتباطه بالواقع الاجتماعيِّ النَّفسيِّ . ولما كان مجتمع الملوك الأشوريِّين قد عاش مشغولًا بمغامرات الحرب والقَنْص والبُطولات فقد حَوَّل الفنُّ الأشوريُّ جُدرانَ القُصور إلى لَوْحات تعبِّر عن أمجاد ملوكهم دون أن يلتفت إلى حياة الرَّعايا واهتماماتهم . فمجَّد الفنّانون الأشوريُّون مآثِرَ الحرب وزحْفَ الجُنود إلى معارك القتال ، وإذا تركوا مجال الحرب إلى مشاهد الطبيعة لم يصوِّروا من البحر إلا ضربات المجداف وهجمات سرطان البحر على صغار الأسماك . فلقد حُرِمَ الفنَّان الأشوريُّ من التَّأمل في أعماق نفسه لأنه عاش وَسط الحروب والغَزوات والدَّمار ورَبطَ نفسه بسادته يخدمهم دون إعْمال فكره ، يتبعهم في حملاتهم ويُلازمهم في تَعَقُّبهم حَيوانات الصيد ، فلم يبق له إلا أن يحكي أحداث حَياته المليئة بالتَّقلُّبات والقسوة في أسلوب يَشُوبُهُ العنفُ ، ونسيَ إخوانه من أبناء الشَّعب الأشوريِّ نَفسهِ فلم يَسْتَوْحِ حياتهم قطّ .

وقد تميَّز فَنُّ التَّصويرِ الأشوريُّ ببساطة مذهلة قد تبدو فيه الأطياف الظِّلِّيَّةُ silhouette* شبه مسطحة لا تظلّلها سِوى تموُّجات قليلة لتأكيد الشكل ، غير أنها تَنْبضُ بالحياة والحركة والقوَّة . وكان النَّحّات يتتبَّع بسنّ إزميلهِ مسار الأعصاب في الأعضاء والأطراف ، ويُبْرِزُ العظام من الجلد حتَّى تَبْدو

بما في أحْشائها من جنين ، وابتسم راضيًا عن حُسْن تَصَرُّفه مهنِّئًا نفسه . غير أن الجنين قفز من حَلْقِه إلى أُمِّ رأسه فأصابه بصداع مُزْمِن حتى حلّ وقت اكتمال خلقته وأعضائه فتضاعف صداعه وأخذ يَجْأر بالصِّياح والشَّكوى . وحين عزَّ على ولده هيفايستوس Hephaestus * أن يرى أباه مُعَذَّبًا مكدَّر النَّفس لم يجد بُدًّا من أن يَشُجّ رأسه بمِطْرَقة ليفتح بها ثُغْرَةً يَتَسَرَّب منها الألم ، وإذا بغادة جميلة تَتَخطَّر خارجة من رأس أبيها بعد أن استَحْوَذَت على كُلِّ ما بها من حكمة .

وحين أرادت أثينا أن تُطْلِق اسمها على عاصمة اليونان تَصَدَّى لها پوزيدون Poseidon* إله البحار مُحْنِقًا وُمصِرًّا على أن يكون هو صاحب هذا الشَّرف . ولما احْتَدَمَ الخِلافُ بينهما انْعَقَد مجلس الآلهة ليَفْصِلَ الخُصومة المُضْطَرِمة وأَصْدَرَ قراره بأن يأتي كلٌّ منهما عملًا خارقًا حتى يَتَسَنَّى له الفَصْلُ في النِّزاع . واندفع پوزيدون يُرْغِي وَيُزْبِد وضرب البحر بشَوْكَته المهولة فانْشَقَّ مَوْجُهُ العاتي عن جَواد مفتول العضل مرفوع الهامة شامخ العُنُق يعدو كالإعْصار . وتَبَسَّمَتْ أثينا الحكيمة في هدوء بعد أن انتظرت وتَمَهَّلت لِتَفوز بفرصة للمقارنة دون اندفاع أو تَهَوُّر ، ثم لمست الأرض بِخِفَّة فانطلقت منها نَبْتَتان رقيقتان ما زالتا تَنْمُوان حتَّى غَدَتا شجرتَيْ زيتون تُرْمُزان للسَّلام بينما يَرْمُزُ الجواد للقوَّة والبَطْش . وهٰكذا قَضَى الآلهة بإطْلاقِ اسمها على المدينة وعبدها الناس في كُلِّ مَكانٍ وأطلقوا عليها اسم « أثينا پالاس » أي العذراء القويَّة ، وقيلَ أيْضًا إنَّ پالاس كان اسْمًا لشابٍّ حاول اغتصابها غير أنها صرعتْهُ وسلخت جلده وجعلت منه إزارًا يحميها .

وكانت أثينا إلهة الحرب تُعْنَى بأدواتها ومعدَّاتها ومركباتها كما ابتكرت استخدام الخيل لجرِّها ، بل وتشارك في المعارك وتمنح الأبطال والمحاربين رعايتها ، كما عُنِيَتْ بالسُّفن الحربيَّة وعلَّمت أرغوس بناء السفينة الأولى «الأرغو» Argonautae* . واتَّصفت أثينا بشجاعة الذُّكور فلازمت هِرَقل في مهامِّه الشّاقّة . ونَمَّة اهتمامات أخرى لأثينا منها لَهْوها بالأدوات الموسيقيَّة ، ويُقالُ إنها اخترعت الأُولوس أي المِزْمار المزدوج بعد أن اسْتَوْحَت أنغامه من رَفِيف الشَّجر المختلط للبوذيَّةِ خلالَ هذه الحقبةِ أوجَه ، مما كان له أكبرُ الأثرِ ، فتوافد العديدُ من الفنانينَ والحِرفيِّينَ من كوريا والصِّين للمساعدةِ في تشييدِ وزخرفةِ المعابد المتعدِّدة التي حَرَصَ اليابانيُّون المؤْمِنون على إقامتها . ولما كانت مُعْظَمُ هذه المعابد مشيَّدةً من الخَشَبِ فقد اندثرت جميعًا باستثناءِ « القاعةِ الذهبية بدير هوريوجي Horyuji » في نارا التي تُعَدُّ أقدمَ مبنًى خشبيٍّ في العالم أجْمع . ورغم أن معظمَ المعابدِ كانت مزيَّنة بالتَّصاويرِ أو تحتوي على صورٍ أو منحوتاتٍ للآلهةِ إلا أن الزَّمن قد عَصَفَ بأغلبها فيما عدا اللَّوحات الباقيةَ في دير هوريوجي فَوْقَ جدران معبد تاماموشي Tamamushi البوذيّ الشَّهير من القرنِ السَّادسِ حيث نشهد أقدمَ نماذج التَّصوير اليابانيّ في لَوْحات اللَّكّ lacquer* ذات الزَّخارِف الوفيرةِ ، وهي ذاتُ نكهةٍ هنديَّةٍ نافذة على غِرارِ تصاويرِ أسرةِ طان T'ang* الصِّينيَّةِ . وعلى الرَّغم من وُجود نقابات للمصوِّرين في ذلك العهد فليس ثَمَّةَ ما تبقَّى من أعمالِهم سوى بعضِ التَّعاليمِ البوذيَّة المزوَّدةِ بصورٍ إيضاحيَّة .

أثينا [منيرڤا عند الرُّومان] **Athena (Minerva)** *Athéna (Minerva)* (myth.)

يُرْوَى أن زيوس Zeus* عندما وقع بصره على ميتيس المعروفة بالحكمة حَلَت في عينيه ودفعته شهوتُهُ الطّاغية إلى مخدعها فَوَطِئَها فَحَمَلَتْ منه .

وحين عاد إلى رشده ساوَرَهُ الخوف من أن تنجب طِفْلًا يَرِثُ حكمةَ جَدِّه كرونوس Cronus* وجَدَّته غيا Gaea ، فالْتَهَمَ ميتيس بين الحيوانات الوادعة . وقد عالج الفنّانُ الأشوريُّ هذه الفكرة وأعاد صياغتها أكثرَ من مرَّةٍ بأساليبَ مختلفة يَغلبُ عليها طابَع الخيال ، وكان لمثل هذه المعارك معنًى رَمْزِيٌّ .

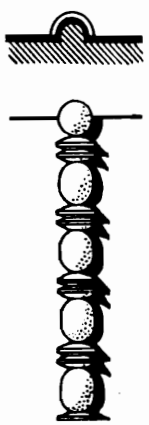
كذٰلك استخدمُوا العاج في الكثير من أعمالهم ونقشوه نقشًا خفيفَ البروز واتَّخذوا من لَوحات العاج زخارفَ لتزيين الأثاث والأسرَّة والعُرُوش .

(الصور ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩)

astragal *astragale m.*، **حِلْيةٌ طَيلَسانيَّةٌ صَغيرةٌ خَيْزُرانة ، طَوْق** (arch.)

١. حليةٌ معماريَّة حجريّة ذاتُ شكلٍ مُحدَّب نصفِ دائريّ مزيَّنةٌ بأخاديدَ رأسيَّةٍ أو أُفقيَّةٍ أو مائلةٍ . (انظر torus)

٢. قالبٌ تلتَفُّ به حِلْياتٌ من أنصاف دَوائرَ ناتئةٍ تتكوَّن من حبّاتٍ كحبّات العِقد ، وبينَ كُلِّ حبَّة وحبَّةٍ ما يحاكي البكرة bead and reel .



(شكل ١١)

أتارَاكْسِيا **ataraxia** (Gk.) *ataraxie f.* (cul.)

هي طُمأنينةُ النَّفس وسكينتُها . وهي عند الأبيقوريِّينَ حالةٌ لذيذة من الاتِّزان أو الخُلوّ من الهمِّ والألم والشَّواغل ، وهي تقابل الأپاثيا apathia* عِنْدَ الرُّواقيِّين .

الإلْحادُ **atheism** *athéisme m.* (rel.)

إنكارُ وُجودِ الله .

تَكْوينٌ غَيرُ متماثل ، مُتَجانِفٌ لا مُتَساوِق **asymetrical** *asymétrique adj.* (arts)

atalant see: **Osiric pillars**

حِقْبَةُ أَسُوكا **Asuka period** *période f. Asuka* (cul.) **(٥٥٢ – ٦٤٥ م)**

مع دُخولِ البُوذيّة إلى اليابان في ٥٥٢ م ، بعد ألف عامٍ من وفاة ساكياموني [بوذا] Sakyamuni مؤسِّسِ البوذيةِ ، دخلت الأشكالُ الفنِّيَّةُ البسيطةُ الساذجة مثلُ فَخّارِيَّاتِ هانيوا Haniwa pottery* هي الأخرى في مرحلةِ تطوُّرٍ سريعٍ أفْضَى بها إلى حضارةٍ أشدَّ عمقًا وأوسعَ أُفقًا وأشدَّ تعقيدًا فكرًا وأسلوبًا . وهكذا كان الفنُّ الياباني المبكِّرُ هو إحْدَى ثمار تشرُّب الحضارةِ القوميَّة البسيطة بالثَّقافة البوذيَّة .

وتُعرف أولُ حِقبةٍ من حِقَبِ الفنِّ الياباني باسم حِقبةِ أسوكا حيث أقام البلاطُ الملكيُّ بالقرب من نارا Nara ، وقد بلغ الحماسُ

وتفنوت إلهةُ النَّدى أوَّلَ ما تولَّدا منه . وعن شو وتفنوت تولَّد غِبْ Geb* ونوت Nwt وهما الأرضُ والسَّماء . وعن غِبْ ونوت تولَّد أوزير (أوزيريس) وإخوته .

أتُون **Aton** *Aton* (cul.)

see: **Akhenaten**

اللّامقاميَّة ، التَّحرُّر من المقاميّة **atonality** *atonalité f.* (mus.)

نظامٌ ثوريٌّ ابتكره الموسيقيُّ النَّمساويُّ أرنولد شونبرغ Arnold Schönberg* (١٨٧٤ – ١٩٥١) لا يلتزِمُ فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين والرُّومانسيِّين أو حتى الانطباعيِّين والعصريِّين الذين يلتزمون بشيءٍ من المقاميَّة الواضحةِ المعالم . ولكي يتحلَّل من المقامية جعل خُطوطَه اللّحنيَّة تسير عَبْرَ مَسافاتٍ غيرِ متوافِقة وغيرِ مألوفةٍ ، وَصاغ مُركَّباتٍ هارمونيَّة كثيرةَ التَّنافُرِ بَعيدةً كُلَّ البُعْدِ عن الهارمونيَّةِ التَّقليديَّة .

عَقيدةُ أتُون (التَّوْحيدُ) **Aton cult (monotheism)** *le culte atonien (monothéisme)* (rel.)

كان كهنةُ آمون أكثرَ النَّاس إفادةً من الرَّخاء الذي عاد على مصرَ على يدَيْ تحتمس الثالث ، وكادُوا يهجرون الدِّين للسِّياسة ، وإذا هم سياسيون أكثرُ منهم دينيُّون . وكاد الميدانُ الدِّينيُّ يخلو من رجالِه الَّذين كان عليهم في ظِلِّ تلك الإمبراطوريَّة المترامية الأطراف أن حربهم ضد زيوس Zeus* وإخوتِه ، فلمَّا كُتِب النَّصرُ لِزيوس نفاه إلى المغرب الأقصى وقضى بأن يَحْمِلَ السَّموات فَوْقَ كَتِفَيْه . وبَقيَ هناك إلى جانب قُطعان ماشيته والحديقةِ ذات التُّفّاحات الذَّهبيَّة التي تحرسها بناته الهسپريديس Hesperides ، حتَّى إذا أقبل عليه البطلُ پيرسيوس Perseus* طالبًا أن يستضيفَه خشيِ أطلس أن يكونَ ضيفُه أحدَ أبناء زيوس الذي تنبَّأ له العرَّافُ يومًا بأنه سيسلبه تُفّاحاتِه ، فرفَضَ استضافتَه ممَّا أثار حَنَق پيرسيوس فأخرج رأسَ الغورغونه ميدوسا Medusa* التي كان يحملُها ، وما كاد بَصَرُ أطلس يقعُ عليها حتَّى تحوَّل إلى جَبَلٍ شامخٍ تستند عليه السَّماء .

المَنْظُورُ الفَراغيُّ ، المنظورُ اللَّوْنيُّ **Atmospheric perspective** *perspective f. atmosphérique* (arts)

هو ما تُستَخْدَمُ فيه التَّدرُّجاتُ اللَّوْنيَّةُ أو تتغيَّر فيه درجةُ اللَّونِ value* ، لتُبيِّنَ أثَر المسافاتِ في الشَّكْلِ المُصَوَّرِ فتبدو وكأنَّها طبيعيَّةٌ مسافةً وجوًّا وضَوْءًا . ويُسَمَّى أيضًا المنظورَ اللَّوْنيَّ colour perspective .

أتُوم **Atom** *Atoum* (rel.)

عزا المصريُّون القُدامى الكونَ كلَّهُ إلى خالقٍ واحد هو الإله أتوم ووَصفوهُ بالقِدَم ، وبأنَّه لا أوَّلَ له ، وإذا هُمْ يعتقدون أنَّ العالم متولِّدٌ منه ، فكان شو Sho إلهُ الفَضاء بفحيحِ الأفاعي ، ثم ما لَبِثَتْ أن كفرت به حين اكتشفت أنه يجعل وجهها مُكَوَّرا حين تنفخ فيه فألْقَتْ به من حالق .

واهتمت أثينا بالحياة في أوقات السِّلم ، فهي إلهة متناقضَة تثير الحروب ثم تهتمُّ بالتَّدبير المنزليِّ ونَحْتِ التماثيل وفِلاحة البَساتين . ولقد صوَّرها الإغريق غادةً فارِعةَ الطُّول تَلْتفُّ في ثوب فَضْفاضٍ مُنْسَدِل حتى قدميها ، تغطي صدرها عادةً بِدِرْع نقشت عليه صورة الغورغونه Gorgon * ، وعلى رأسها خُوْذَة وتمسك بالرُّمْح بإحدى يديها ورمز النَّصر بالأخرى . (صورة ٦٠)

أثينا پارْثينُوس **Athena Parthenos**

« الرَّبَّة العذراء » *Athéna Parthénos* (arts)

يُعدُّ تِمْثال أثينا پارثينوس الذي اختفى منذ أمَدٍ بعيد ، ثم صِيغَتْ منه بضْعةُ نماذجَ في عهدٍ لاحق هو العملَ الفنِّيَّ الوحيد الذي ثبت عن يقين أن الفنان فيدياس Phidias* قد أنجزه بنفسه لمعبد الپارثينون .

ولم يكن التِّمثال كتلةً واحدةً من الخشب بل عدَّة كتلٍ منحوتةٍ تغلِّف هيكلَ التِّمثال ، وتشي طريقةُ تركيبِ وتثبيتِ رَقائقِ الذَّهب والعاج chreselephantine على الخشب بمهارة الصُّنَّاع ودِقَّتِهم الفائِقَةِ . وقَدْ كُفِّفَتْ مُقَلُ الأعْيُن بالأحجار الكريمة ، وزيِّنت فرشاة الفنَّان بالألوان تُرس أثينا الخشبيِّ من الدَّاخل بمشهدٍ يمثل صراع الآلهة ضدَّ العَمالقة gigantomachy* ، كما رُصِّع السَّطحُ الخارجيُّ للتُّرس بنُقوش من الذَّهب الخالص تُمثِّل هُجومَ الأمازونات Amazones* على الأكروپول Acropolis* . (صورة ٦١)

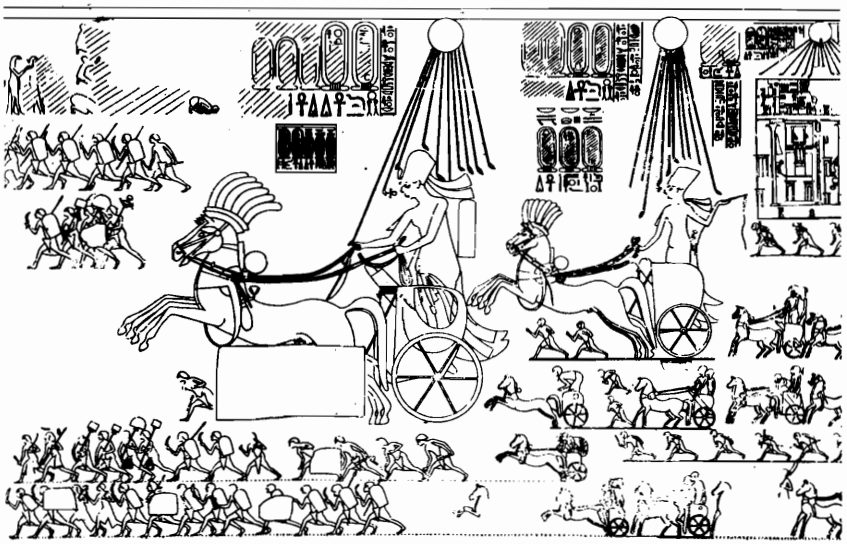
أثينا پْرُوماخوس **Athena Promachos**

Athéna Promachos (arts)

هو تِمْثال الرَّبَّة أثينا « البطلةِ المحاربةِ » الذي قيلَ إنَّ المثَّال فيدياس Phidias* قد صبَّه من الدُّروع البرونزيَّة التي كان يحملُها أعداءُ بلاده من الفُرْس المهزومين ، وقيل أيضًا إن رُمْحَها البرَّاقَ كان يُرشِدُ بِوَميضِهِ البحَّارةَ القادمينَ عَبْرَ البحر إلى أثينا .

أطْلَس **Atlas** *Atlas* (myth.)

انضمَّ أطلس إلى التيتان Titans* في



أسرة أخناتن تخرج من القصر إلى المعبد وهي تقود عرباتها بنفسها ، على الجدار الشرقي من مقبرة بانحسي (الزنجي) بتلّ العمارنة . (شكل ١٢)

بلا سقوف لم يُعرَفْ بَعْدُ الغرضُ منها على وجه التَّحديدِ : هل كانت مخازنَ أم مساكنَ للكَهَنةِ ؟ وعلى أيَّة حال فقد ضاعتْ معالمُ المعبدِ نتيجةَ تَخْريبِهِ إثر نهايةِ الانشقاق الدِّينيّ .

ويختلفُ المعبدُ الشمسيُّ الأتونيُّ عن معبدِ الدَّولةِ القديمةِ الشَّمسيِّ بعدم وُجودِ أثرٍ لمسلَّةٍ كبيرةٍ أو لتِمْثال يُجَسِّدُ المَلكَ ، وهو ما يُؤَكِّد الطَّابَعَ الرُّوحانيَّ الخالص لعبادة أتُون .

(الأشكال ١٢ ، ١٣ ، ١٤)

الفِناءُ ، أتْريُوم atrium (Lat.) (arch.)

١ . الصَّحنُ الدَّاخليُّ في الدُّور الرُّومانيَّةِ ، وكان يُتْرَك غيرَ مسقوفٍ عادةً .

٢ . الفِناءُ المكشوفُ خلالَ العصر المسيحيِّ المبكِّر والعُصور الوُسْطى الذي يتصدَّر الكَنيسةَ ، وعادةً ما يكونُ مربَّعًا محاطًا بالأعمدة .

أُسْلُوبُ التَّناوُل ، الدَّفقة الموسيقيَّة attack

attaque f. (mus. & blt.)

١ . أسلوبُ التَّناول في الباليه هُو طريقةُ تقديم الرَّقصة ، وتَنْبَني عادةً على ما يَسْبق تأديةَ الخُطواتِ من فكرٍ وتدبُّرٍ وتأمُّلٍ .

٢ . الدَّفقة الموسيقيَّة وهي العَزفةُ المباغتةُ في عُنفٍ وحرارةٍ ولا سيما في البداية .

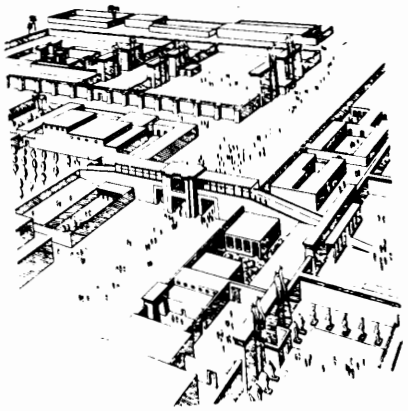
أتَالُوس الأوَّل Attalos I *Attalos I (Attale)* (cul.) **(٢٤١ - ١٩٧ ق.م)**

خلّد أتالوس Attalos العظيم ملك برغامون Pergamon* بآسيا الصُّغرى انتصاره على قبائل الغال Gauls الغربية التي اكتسحت ما في طريقها من أوربا عبر البسفور والدردنيل إلى المنطقة الواقعة شمال برغامون . ومن هذا الإقليم الذي سُمِّي « غالاطيا » باسمهم ظلَّ الغال يهدِّدون المُدن اليونانيَّة في الجَنوبِ تَهْديدًا مستمرًّا . وبينما لجأ أسْلافُ أتالوس الأوَّل لاتِّقاءِ شرِّهم إلى دفع الجزية لهم ، أبى هذا المَلِكُ الإذعانَ لهذه الوسيلة ، وجرَّد عليهم جيشًا جرَّارًا وأسفرت المعركةُ عن نَصْرٍ حاسمٍ أبعد الغال جيلًا كاملًا ، ومن ثمَّ أطلق النَّاسُ على أتالوس اسمَ المنقِذ « سوتر » عن جدارةٍ .

وإذ كانت برغامون تُشارِكُ أثينا في عبادة حاميتها وراعيتها حملت مزهوّة اسمَ « أثينا الشَّمسيِّ solar temple* الذي خلَّفته الدَّولةُ القديمةُ . وعُثِرَ في تلِّ العَمارنة على أطْلالِ معبدَيْن للعقيدة الأتونيَّة تَفْصِلُ بينهما مسافة ثَلاثِمئةِ متر ، يتميَّزان بطابع مشترك هو أنهما مَكْشوفان للسَّماء والشَّمس كي تنتشرَ في كلِّ مكان ، إذ هي القوَّة التي تَهَبُ كلَّ الكائناتِ الحياةَ ، كما قد تُرِكَتْ فُتْحات داخل العَتَبِ التي تَعْلُو الأبْوابَ لتتخلَّلها أشعةُ الشَّمس . ولم يعد المعبدُ في نظر أخناتن مَقَرَّ الإله بل أصبح المكانَ الَّذي تَرْقَى منه الصَّلوات إلى الإله الواحد ، الذي في السَّماءِ مكانُه .

وكذلك لم تعد الإضاءةُ في المعبد تتفاوت من ضوءِ نهارٍ مشرق إلى عَتَمةٍ بَهْو الأعمدةِ إلى ظلامِ دامس في قُدْسِ الأقْداس حيث سرُّ الإلَهِ ، إذ وضع أخناتُن تصميمًا آخرَ على النَّقيض من الأوَّل أساسهُ الانتقال من ضوء النهار خارجَ المعبدِ إلى نورهِ السَّاطعِ الغامر داخلَه دون فُرْجَة بين هذا وذاك . وعَمَّت المقاصيرُ غيرُ المسقوفة التي كانت مُخَصَّصة لِعبادة الشَّمس والتي كانَتْ مَقْصورةً على بعض المعابد الجنائزيَّة ثُمَّ استحالت في عهد أمنحتپ الرابع إلى معابدَ كاملةٍ .

ويتكون المعبدُ الأتونيّ الشَّمسيُّ أساسًا من سُورٍ خارجيٍّ يضمُّ عدة أفْنِيَةٍ تفصلها صُروح ، زُوِّد الصَّرحُ الأولُ منها بخمسِ ساريات للأعلامِ بدلًا من السَّارياتِ الأربعِ التي يحملُها الصرحُ الآمونيُّ . ويتوسَّط كلَّ فِناءٍ طريقٌ تَحُفُّ به من الجانبين صفوفٌ من موائدِ القربانِ ، باستثناء الفِنائيْنِ الأخِيرَيْنِ فيتوسَّطهما مِحْرابٌ تحيطُ به حجراتٌ



قلب مدينة تل العمارنة : كان بين القصر الملكي الذي يقع إلى اليمين ومقر الحكم الذي يقع إلى اليسار ممر مسقوف مرتفع عن سطح الأرض يعبره الملك (شكل ١٣)

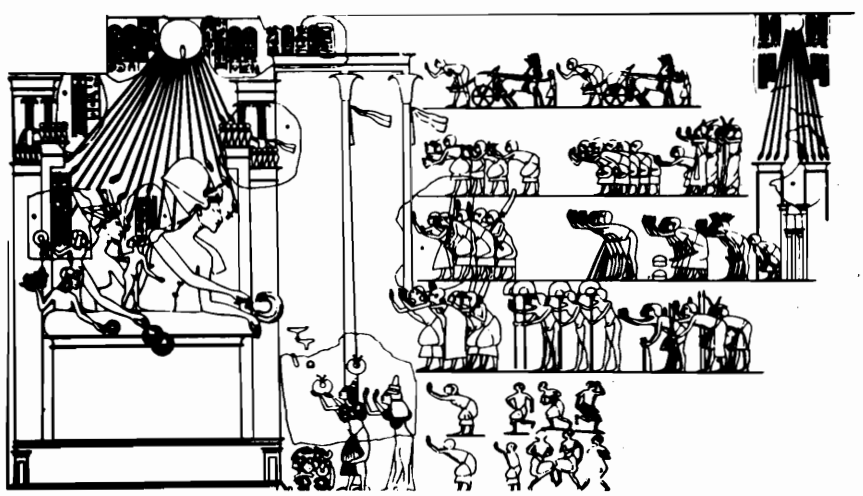
يجمعوا النَّاسَ على عقيدةٍ جامِعةٍ ولا يتركوهم في بَلْبلةٍ واخْتِلافٍ كلٍّ كما يهوى . وهٰذا ما هيَّأ لثورةٍ دينيَّةٍ وجعل أمنحتپ الرَّابع أو أخناتُن يُحلُّ عبادةَ أتون القائمةَ على التَّوحيد محلَّ عِبادةِ آمون ، وأن ينقل عاصمتَه إلى تَلِّ العَمارِنة . غيرَ أن هٰذه العقيدة لم تَعِشْ أكثرَ من عشرينَ عامًا أعادَ بعدَها توت عنخ آمون عبادةَ آمون واتَّخذ طيبةَ عاصمةً من جديد .

(انظر Akhnaten)

مَعْبَدُ أتُون بتَلِّ العَمارِنة Aton Temple

Temple m. d'Aton (arts)

أحيا انشقاق أخناتُن الدِّينيُّ شَكْلَ المعبد



أخناتن يطل من إحدى الشرفات على الجمهور ويوزع عليهم هدايا من أوسمة وقلادات ذهبية (شكل ١٤)

والمصوِّرين والمثّالين والموسيقيين الّذين يقدّمون أعمالًا تجريبيَّةً مغايرةً للتّقاليد السّابقة عليهم . ويَنْطَبِقُ المُصْطَلَحُ أيضًا على هٰذهِ الأعمالِ ذاتِها .

التَّصْميمُ التَّمهيدِيُّ **avant-projet** *m.* *(preliminary scheme; rough draft)*(arts)

الصِّياغةُ المَبدئيَّة لعَمَلٍ فَنِّيٍّ كَبيرٍ عَلى صورةٍ عامَّة دونَ تَفْصيلٍ . (انظر sketch)

أڤاتار **avatar** *avatar m.* (rel.)

هو تَقَمُّص الإله لشخصيَّة أُخرى وَفْقَ الميثولوجيَّة الهنديَّة ، فثَمَّةَ عشرُ شخصياتٍ معروفةٍ يتقمَّصُها الإله ڤشنو Vishnu* تدور حولَها موضوعاتُ القصائد الشِّعريَّة القُدْسيَّة puranas وهي : السَّمكةُ والسُّلَحفاةُ والخِنزيرُ البرِّيُّ والأبناءُ الأربعةُ للملك دازاراثا Dasaratha [رامه Rama* ولاكشمانا Lakshmana وبهاراتا (باراتا Bharata وساتروغنا Satrughna] وهم المتصدُّون للمخلوق الوحشيِّ الذي عاث في الأرض فسادًا ثمَّ كريشنه Krishna * [وهو أكثرُ موضوعات ملحمة مهابهاراته Mahabharata * شُيوعًا] ، وبوذا ، وأخيرًا كالكي Kalki في زمانٍ لم يَجِن بعدُ أوانُه .

(صورة ١١٣)

آڤي ماريا ، السَّلامُ لك يامَرْيَمُ ، السَّلامُ المَرْيَمِي **Ave Maria** (Lat.) (mus.)

مَطْلَع صلاة لِلْعَذْراء في كنيسة روما الكاثوليكيَّة استقت عُنوانَها من تلك العبارة الاستهلاليَّة التي هي في الأصل تحيَّةُ الملاك جبرائيل للسَّيِّدة العذراء عندما أنبأها بأنها ستكون أمًّا لِلْمَسيح المخلِّص [لوقا ١ : ٢٨] . وقد قدَّم كلٌّ من شوبيرت Schubert* وغونو Gounod وغيرهما إعدادًا موسيقيًّا أخّاذًا لهذه الصَّلاة .

الأوِسْتا [الأبستاق بالعربية] **Avesta** *Avesta* (rel.)

هي كتابُ زردشت المقدَّسُ وَيُسَمَّى شرحُهُ زند أوستا ، وقيلَ إنَّهُ يُمَثِّل واحِدًا وعشرين نُسْخًا لم يبقَ منها غيرُ نُسْخٍ كاملٍ وبضع آياتٍ متفرِّقةٍ . وكانت اللُّغةُ البهلويَّةُ هي المَسْرَحيِّ أو لِلْبَثِّ الإذاعيِّ أو للتَّسْجيل السِّينمائيِّ .

أُغُسْطُس **August** *août m.* (cul.)

شهرٌ من شهور السَّنة الإفرنجيَّة واسمه مُشتقٌّ من اسمِ الإمبراطور قَيْصر أُغسطس الرُّومانيِّ Caesar Augustus .

الهالةُ النُّورانيَّة التَّامَّة **aureole** *auréole f.* (arts)

كانت تَعْني الإشعاعَ الذي يَنْبَثِقُ من الجِسْمِ الآدميِّ وَيحيطُ بِهِ كُلِّه لا الرَّأسِ وَحْدَهُ . وكانت هذهِ الهالة الكامِلة رَمْزًا للألوهيَّة وكانت للمسيح وَحْده ، ولا سيَّما في تَصاويرِ « تَجلِّي المَسيح » Transfiguration* ، وكذا للسَّيِّدة العَذْراء .

Aurota; Aurore see: **Eos**

مؤلِّفُ الرَّقصات ، مُصَمِّمُ الرَّقصات **author-choreographer** *choréauteur m.* (blt.)

تعبيرٌ نحتَه الفنان سيرج ليفار استخدمَه بديلًا عن لَفْظةِ chorégraphe حينَ أحسَّ أنَّها باتت تَحْتَمِلُ العَديدَ من المَعاني .

فنّانو الطَّليعة **avant-garde** *f.*(Fr.) **(vanguard)** (arts)

هُمُ الأُدباءُ والفنَّانون من المِعماريِّين

(شكل ١٥)

الثانية » واشتهر مليكها بأنه زعيمُ الهيلينستية السِّياسيُّ والثقافيُّ وقاهرُ البَرابِرة . ولم يقنع أتالوس بإضفاء الشُّهْرة على مدينته فَحَسْبُ فأَهْدَى بَعْضَ التُّحف الفنِّيَّة إلى المراكز اليونانيَّة الأُخرى وخاصَّةً أثينا التي آثَرَها بتشييد ما يخلِّد الانتصاراتِ اليونانية الأربعة العُظْمى : وهي انتصار الآلهة على العَمالقة ، والإغريق القدامى على الأمازونات ، والأثينيُّون خلالَ القرن الخامس على الفُرْس وانتصارُهُ هو على الغاليين . وهكذا رَبَطَ مملكَتَهُ بِرِباطٍ وَثيقٍ بالحضارة اليونانيَّة المُمْعِنةِ في القِدَمِ .

وينطوي الطِّرازُ البرغامِيُّ على فترتينِ هما مَدْرستا برغامون الأولى والثّانية ، وإذ لم تكن الفترة التي تفصل بين المدرستين تتجاوز نصفَ قرنٍ فمنَ الجائِز أن يكونَ بعضُ المثّالينَ قد اشتركوا في مشروعاتِ كُلِّ من المدرستين . والظّاهرةُ التي تلفت الانتباهَ عند تأمُّل الذَّوق السّائد في الفترةِ الأولى هي أن صُوَر الضحايا التُّعساء وحدَها هي التي تكاد تكون صوَرا مطابقةً للواقع ، وهو مالم يُراعَ في تصوير المنتصرين البرغاميِّين المزهوِّينَ ، وكانت كافّة تماثيل هذه المرحلة مثالًا صادقًا للعاطفة والواقعيَّة المتآغرقة . على أن الموضوعاتِ الدَّمويَّةَ لم تكن على الدَّوام هي المَوْضوعاتِ الأثيرةَ عند فنَّاني هذه الفترة فما أكثرَ ما انْعَطفوا نَحْوَ المَوْضوعات التي تُشيعُ المَرَحَ وتخفِّفُ من قَتامةِ الحياةِ .

(صورة ٦٢)

أتّيتود ، وَضْعٌ هِرْمِسيّ **attitude** *attitude f.* (blt.)

وضعٌ اقتبسه كارلو بلازيس Blasis الرَّاقصُ الإيطاليُّ ومُصَمِّمُ الرَّقصات (١٧٩٧ – ١٨٧٨) عن تِمثال هرمس الذي نحتَه جوڤاني دابولونيا (١٥٢٤ – ١٦٠٨) يعتَمِدُ فيه الجسمُ على إحدى السَّاقين بينما تكونُ السَّاقُ الأُخرى مرفوعةً أقصى ما تكون إلى الوراء ، والرُّكبة أعلى ما تكون ، والقدم دونها .

(شكل ١٥)

قاعةُ الاستماع **auditorium** *auditorium m.* (mus.)

قاعةٌ مخصَّصةٌ للاستماعِ الموسيقيِّ أو

يكتسي هو الآخرُ بالخضرةِ كلَّ ربيعٍ .

وقد تفوَّق الأزتيك عن غيرهم من الهنودِ الحُمْرِ بضخامة تماثيلهم ، وإذا قارنَّا الأزتيك بالمايا (انظر Maya art) الذين أخضعوا مُسطَّحاتِهم المنحوتة لمتطلباتِ الفنِّ المِعْماريِّ نجد الأزتيك قد تناولوا النَّحتَ بِوَصْفِهِ شَكْلًا مُسْتقلًّا ذا أبْعادٍ وأضْفوا عليه مقاصدَ معبِّرةً ما بَرِحَتْ تستهوينا حتى اليومِ ، وهو ما نلمِسُهُ في تماثيل « كُوَاتْلِيكُوي » coatlicue أي السَّيدة ذاتِ مئزر الثَّعابين إلهة الأرض ، وهو كتلةٌ ضخمةٌ من الحجر مُشكَّلةٌ من قِطاعاتٍ قائمةِ الزَّوايا نُقِشَتْ عليها بالحفرِ الشَّديدِ والخفيفِ البروزِ حَيَّات متداخلةً تشكِّلُ المئزر . وثَمَّةَ عِقْدٌ مشكَّلٌ من الأيدي والقلوب تتدلَّى منه جُمجمةٌ على حينٍ تبدو القدمان واليدان بمخالبَ ، وكلها تَرْمزُ إلى الموت الفدائيِّ في سَبيلِ الإنسان . وتجمع هذه الإلهة بين الوحشيَّةِ والرِّقَّةِ لأن الأزتيك كانوا يعتقدون أن الحياةَ الجديدةَ تنبع من القوةِ التَّدميريَّةِ ، وهي فكرة شبيهةٌ بتلك المُقْترنة بالإلهِ الهنديِّ الرَّاقِصِ شِيفَه Shiva* .

مُعْظَم المكسيك . وقد تمَّ هذا خِلالَ ما لا يعدو قَرْنَيْن ، غير أنَّها لم تبْلُغ ذَرْوَة مَجْدها السِّياسيِّ والحَضاريِّ إلا في العَصر الذي كان بين اعْتِلاء زَعيمها إتزكواتل Itzcóatl ١٤٢٩ م السُّلطة وبين وُصول الغُزاة الإسْبان بقيادة كورتيز ١٥١٩ م ، وبهذا كانت آخر إمبراطوريَّات الهُنود الحُمْر .

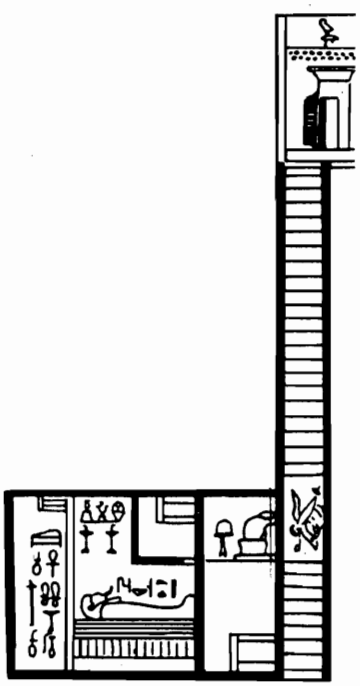
وكانوا في حياتِهم الدِّينيَّة بنفس درجة العُنْفِ التي كانوا عليها في حياتهم العسكريَّة ، الأمْرُ الذي تمثَّل في تقديمهم الذَّبائحَ البشريةَ قُرْبانًا ؛ إذ كانوا يؤمنون بأنه ما دامت الآلهة يضحُّون بأنفسهم لخلق الإنسان فإنَّ الإنسان ملزمٌ بسَدَادِ دَيْنِ الآلهة عن طريق إمدادها بالغذاء وهو دَمُ البَشرِ . وقد تطلَّبت هذه الطُّقوس تشييدَ معابدَ رائعة الفَخامةِ فَضْلًا عن ثيابٍ وَمُلْحقاتٍ بالغةِ الجَلالِ .

وقد استمرَّ بِنَاءُ المعابد الهَرميَّة الَّتي يُحيطُ بقواعِدِها صفٌّ من الحيَّات الحجريَّة ذاتِ الرِّيش plumed serpents الَّتي اتَّخذوا منها آلهة . ومن بين آلهتهم أيضا زيبي Xipe إلَهُ الخُصوبةِ . وكان الكاهنُ المكلَّفُ بتقديم الأُضْحية البشريَّةِ إلى زيبي يسلخُ جلدَها عن جَسدِها ثم يَكْتسي بهذا الجلد مثل الإله الذي لُغةَ الفُرسِ في العهد الساسانيِّ وتولَّى الزِّنْد شرحَ الأبسْتاق باللُّغة البهلويَّة . وقد نادى زردشت في هذا الكتابِ بأنَّ الخَيْرَ منبعُ النُّور خالقُ كلِّ ما هو نافعٌ مُفيدٌ ، وأنَّ الشَّرَّ مصدرُ الظُّلمة خالقُ كل ما هُوَ ضارٌّ مؤذٍ ، وأنَّ الحربَ سِجالٌ بين الخير والشَّرِّ ، وأن النَّصرَ معقودٌ للخير في النِّهاية ، وأنَّ النَّاسَ قُلَّبٌ منهم مَنْ يُؤْثِرُ الخيرَ ومنهم مَنْ يُعَضِّدُ الشَّرَّ . ولذلك فالصِّراعُ لا يقوم بين إلهي الخير والشَّرِّ بقدر ما يقومُ بين أتباعِ كلٍّ منهما ، وأنَّ للإنسان حياةً دُنيويَّةً وأخرى بعدَ الموتِ تتوقَّفُ على سُلوكِهِ في حياته الدُّنْيويَّة .

فَنُّ الأزتيك **Aztec art** *art m. aztéque* (arts)

كان الأزتيك [أُتيك] قَبيلة بَدويَّة هَمجيَّة صَغيرةَ العَدد من الهنود الحُمْر ذاتَ نَزْعة حَرْبيَّة وبَأْس شَديدٍ ، وكانوا يَقْطنون بِقاعَ الشَّمال بالمكسيك ، وقد شيَّدوا عاصِمَتَهم في وادي المكسيك ١٣٢٥ م عند تينوتشتيتلان [مدينة مكسيكو الحديثة] وأصبحوا سادة المِنْطَقة . ومن هذه البداية المُتَواضِعة تَمَخَّضت دَوْلة الأزتيك عن إمْبراطُوريَّة عُظْمى ذاتِ أُبَّهة وَجَلال ضَمَّت

B



روح المتوفى « با » في هيئة طائر (شكل ١٧)

باسّاريديس Bassarides اللاتي يرتدين جُلودَ الثّعالبِ في بعضِ طقوسهن ويأتينَ مُعْجزاتٍ مُذْهِلةً كتحويلهنَّ نافوراتٍ من الماء تَتَدفَّقُ لَبَنًا ، أو تفجيرِهِنَّ الخَمْرَ من الثَّرى . وكنَّ جميعًا ذواتِ قُوىً خارِقةٍ ، قادراتٍ على تمزيق القُطعان والبشر إرْبًا إرْبًا بأيديهن دون سلاح . ولم تكن هذه الطُّقوسُ الوحشية إلَّا تعبيرًا عن الرَّغبةِ الحماسيةِ في الاندماج الكُلِّي في الإله باكخوس [ديونيسوس] ، فيَنْشُدُ عُبّادهُ أن يستحوذ الإله على أرْواحِهم عن طريق نَشْوةِ الرَّقص والخمر ، وعندها يتَسَمَّون بأحدِ أسمائِه « باكخوي » . (صورة ٦٣)

عابداتُ باكْخوس، الباكْخوسيّات Bacchantes

Bacchantes (myth.)

هُنَّ كاهِناتُ باكخوس اللّاتي يَشْتَرِكْنَ في حَفلات المُجونِ الطُّقوسية شِبهَ عارياتٍ

الروح «با» تنزل في البئر إلى غرفة الدفن حتى تزور مومياء المتوفى (اللوڤر) (شكل ١٦)

مِهْرَجانُ باكْخوس [باكْخانالْيا] Bacchanalia

Bacchanales (myth.)

أقامَ الرُّومان لباكخوس Bacchus [ديونيسوس عند الإغريق] مِهْرجانًا مُماثِلًا لمهرجان « ديونيسيا » Dionysia* الإغريقي تَتَفَشَّى فيه الخلاعةُ والعربدةُ والمُجونُ . ولم يُصَوِّرِ الفنانون ديونيسوس Dionysos* إلَّا ويتبعه مَوْكِبٌ ماجنٌ مَرِحٌ من مخلوقات بعضُها إلهية والبعضُ الآخر من البشر والساتير والحوريَّات ونساءِ الماينياديس Maenades* اللاتي اشتعل جُنونُهن هُيامًا به ، والعابداتِ المُخْلِصاتِ من البشر المعروفات باسم

با ba (rel.)

انْتَهى المصريون القُدماءُ إلى الاعتقاد بأن جسم الإنسان من ظاهرٍ وباطنٍ ، وأن الظَّاهرَ هو الجِسمُ ، وأما باطنه فَقلبٌ — أي عقل — وَنَفْسٌ وبهما حَركةُ الإنسان . ورَمَزوا للنَّفس والعَقْلِ بطائرٍ له رأسُ إنسانٍ وذراعانِ — نرى صُورتَه على القبور وفي توابيتِ الموتى — يُظِلُّ المُومْياءَ مادًّا لها بإحدى يديه شِراعًا مَنْشورًا ، وهو الرَّمزُ المصريُّ القديمُ للهواء أو النَّفَسِ ، ومادًّا بيده الأخرى شارةً هيروغليفية ترمز إلى الحياةِ .

وكانوا يسمون هذا الطَّائرَ الذي لايَظْهرُ إلا عند موتِ الإنسان « با » . وكان المصريون يعتقدون أن الإنسان يبقى بَعْدَ موتِهِ على صُورتِهِ الجِسْميَّة التي كان عليها في الدُّنيا . ومن أجلِ هذا صَوَّروه في الصُّوَرِ الجنائِزيَّة بصورته الدُّنْيويَّةِ وهم يشيرون بذلك إلى حالهِ التى سوف يُبْعَثُ عَليها .

(الشكلان ١٦ ، ١٧)

الأَسْرُ البابِلِيُّ Babylonian captivity

captivité f. à Babylone (cul.)

يُطْلَقُ هذا المُصْطَلحُ على تهجيرِ اليهود إلى بابل في عهد الملك البابلي نبوخذنصَّر Nebuchadnezzar* . وهو ما حدث في أعقابِ ثَوراتٍ ثَلاثٍ قام بها اليهود في يهوذا . أولاها في عام ٦١٣ ق.م ، وثانيتُها في عام ٦٠٨ ق.م ، حيث سُوِّيَت أورشليم بالأرض ، وثالثتُها في عام ٥٩٧ ق.م. ولم يَكْتَفِ نبوخذنصَّر بإخمادِ ثورةِ اليهودِ فَحَسْبُ بل نقل مَلِكَهُمْ وكِبارَ رجالِ دولتهم بالمثل أَسْرى إلى بابل .

عن طريقها مُتَنَفِّسًا لإبداعاتِ خيالِهِ الّتي تَتَجلّى خُصوبتُه بِصِفةٍ خاصّةٍ عِنْدَ رَسْمِ مَشْهَدٍ أو تصويرِ حالةٍ وِجدانيّةٍ أو تَناوُلِ لَحْظةٍ دِراميّةٍ ، وهي الأمورُ الّتي تَحْتَشِدُ بها المُقَدِّماتُ الكورالِيّة الّتي يُعالِجُ مُعْظَمُها بَرْنامجًا تَصْويريًّا خالِصًا وبَسيطًا ، فهي أشْبَهُ ما تكون بِقَصائدَ سيمفونيّةٍ صَغيرةٍ كُتِبَتْ للأرغن . »

وكتب باخ إلى جانب ذلك عَدَدًا هائِلًا من المُؤَلَّفاتِ لآلتِهِ المُفَضَّلةِ وَهي الأرغن . وَيَلْحَظُ الدّارسون لمُؤَلَّفات باخ أن ثُلُثَيْها يُمَثِّلان موسيقاه الدِّينيّة ذاتَ الطّابعِ الواضحِ المُعَبِّرِ وَالمَغْزى المُرتَبِطِ بأحَدِ الأفْكارِ أو النُّصوصِ أو البرامجِ الشّاعريّة ، في حينِ يُعالِجُ ثُلُثُها الباقي مُوسيقى مُطْلَقةً غَيْرَ مرتبطةٍ بالتّعبير عن شَيْءٍ ، يَسْتَنْكِرُها البَعْضُ وَيجدونَ فيها رَتابةً تجعلهم يَزْهَدونَ في سَماعِها مع أن بَيْنَها أعْمالًا عَظيمةً مِثْلَ المُقَدِّمات وَالفوغاتِ . وكانَ باخ يُقيمُ بناءَ الفوغة — وهي نَموذجٌ يَتَعَذَّرُ تَتَبُّعُهُ لِلْمُسْتَمِعِ غَيْرِ المُدَرَّبِ — من لَحْنٍ قَصيرٍ يَسْهُلُ تَذَكُّرُهُ خِلالَ الاسْتِماعِ عندما تتلاحق أصْواتُ الفوغة في مسيرها مُتَسَلْسِلةً حتّى تَبْلُغَ ذِرْوةَ المَعْنى الموسيقيِّ . وَتركَ باخ عَدَدًا آخرَ من المُؤَلَّفات للأوركسترا الوَتَريِّ مِنْ صوناتات وَمُتتالياتٍ إلى جانبِ « كونشيرتو براندنبرغ » بمقطوعاته الخمس التي صاغَها كُلَّها بِأُسْلوبِ الباروك الشّائعِ في عَصْرِهِ .

غَيْرَ أن موسيقاه الدِّينيّة هي الّتي تُبْرِزُ شاعِريّتَهُ وَعُمْقَ فِكْرِهِ ، وَهي الّتي سَتَبْقى على مَرِّ الزَّمَنِ نابِضةً بأعْمَقِ المَشاعِرِ . كما تَرَكَ عَدَدًا من مَقْطوعاتِ الآلاتِ المُفْرَدةِ بِمُصاحبةِ الأوركستر يُعَدُّ من أشْهَرِها « كونشيرتو الڤيولينه من مقام مي الكبير » الّذي قال عنه القسّ الطبيب الموسيقيّ ألبرت شفايتزر أعْظَمَ مَنْ عَزف على الأرغن مُقَدّماتِ باخ الكورالِيّة : « من العَسيرِ تَحْليلُ هذا الكونشيرتو لأنّكَ إذا فَعَلْتَ فكأنّكَ تقوم بِتَشْريحِ جَسَدٍ حَيٍّ ، غَيْرَ أنّا نُدْرِكُ على الفَوْرِ أنه يَنْبِضُ بِفَرْحةِ الحَياةِ وَإشْراقِها في كُلِّ أجْزائِهِ » .

خلْفِيّة **background**

arrière-plan m. (fond) **(arts)**

كُلُّ ما يَظْهَرُ في السّاحةِ الخلفيةِ من قامَ باخ بِتَوْسيعِ نِطاقِ القُدّاسِ بإضافَتِهِ الأقْسامَ الأرْبعةَ الأُخْرى وَهي : الإيمانُ Credo والتقديس Sanctus والمُبارَكةُ Benedictus والدُّعاءُ الخِتامي « حمل الرَّبِّ » Agnus Dei . وبذا سار في تَوازٍ مع القُدّاس الكاثوليكيِّ من ناحيةِ الشَّكْلِ إلّا أنه من ناحيةِ المَضمونِ جاء قُدّاسًا لُوثَريًّا صَحيحًا مما يَسْتَحيلُ معه اسْتِخْدامُه في الطُّقوس الكاثوليكيّة ، إنْ ذهب البَعْضُ إلى آن باخ قد كتبه للكنيسة الكاثوليكيّة . وَأيًّا كان الغَرَضُ الّذي من أجلِهِ قام باخ بكتابَتِهِ فهو لا يُعَدُّ اليومَ قُدّاسًا طَقْسيًّا لُوثَريًّا أو كاثوليكيًّا ، بل هو في رَأْيِ أصْحابِ دائِرةِ المعارفِ الموسيقيّة الدَّوْليّة أقْربُ إلى صُورةِ الأوراتوريو oratorio* منه إلى القُدّاس . وَتَلي موسيقى هذا القداسِ العظيمِ في عُمْقِ المَشاعرِ وَرُسوخِ التّعبيرِ موسيقى « آلامِ المَسيحِ وَفْقَ إنجيل متّى » St. Matthew's Passion الّتي تَنْطوي على المَشاعرِ المَشبوبةِ العَميقةِ وعلى نَبَضاتِ الألمِ الفاجعِ الّتي تَبْدو كَأنّها قد نُسِجَتْ من الدُّموعِ والدِّماءِ واللّهيبِ . وقد صاغ باخ آلامَ المسيحِ وَفْقَ أناجيلَ ثلاثةٍ فكان هذا أرْوَعَها وَأكْثَرَها ثراءً في موسيقاه وَأثَرِهِ الدِّراميِّ ، حَقَّقَ فيه باخ التَّوازنَ الوِجْدانِيَّ الشَّفيفَ .

وكتب باخ من « الكانتاتا » [الغِنائيّة] cantata* عَدَدًا كَبيرًا قَدَّرهُ ابْنُه فيليپ بما يَقْرُبُ من الثَّلاثِمئة تكْشِفُ عن عُمْقِ فَهْمِ باخ لنُصوصِ الكتابِ المُقَدَّس ، وَتُصوِّرُ بالموسيقى بَعْضَ مَشاهِدِ أحْداثِهِ . و«المُقَدِّمات الكورالِيّة» chorale-preludes* هي مَقْطوعاتٌ مُوسيقيّةٌ لا يَتَقَيَّدُ بناؤها الحُرُّ بأيّةِ تَقْسيماتٍ مُعَيَّنةٍ مِثْل الصُّوناتا sonata* أو الفوغة ، بل هي تُشْبِهُ في تَحَرُّرِها مَقْطوعاتِ الفانتازيه fantasia . والمقدمة الكورالية لَحْنٌ دينيٌّ يقومُ أساسًا على نُصوص الأناشيدِ اللُّوثريّة — وهي من إبْداعاتِ الكنيسةِ البُروتستانتيّة — وَلَيْسَ ما أسْماهُ باخ بِمُقَدِّمةٍ كورالِيّةٍ سِوى تَرْجَمةٍ موسيقيّةٍ على الأرغنِ لِمَعاني نُصوص أناشيدَ لوثريّة بروتستانتية ، وقد وَصَفَها الناقد والمؤرخ الموسيقي إرنست نيومان بأنّها « نَبَضاتُ قَلْبِ باخ وأنها تَحْمِلُ في طَيّاتِها عالَمًا كاملًا من التّعبيرِ عن المَشاعرِ العَميقةِ ، وأن باخ وَجَدَ يَتَلَفَّعْنَ بفروعِ اللبلاب وقد رفعن الثيرسوس thyrsus* وتَرَكْنَ شُعورَهن على سَجِيَّتِها دونَ تصفيفٍ ، يكاد الشَّرَرُ الوحشيُّ ينطلقُ من عيونهن ، ويُطلقن أصواتًا مُرَوِّعةً وهن يقرعن الصُّنوجَ . وكان يُطْلَق عليهن أيضًا اسم الماينـــاديس Maenades* والثيـــاديس Thyades* .

Bacchus see: **Dionysos**

(صورة ٦٦)

Bach, Johann Sebastian (mus.)

باخ ، يوهان سباستيان (١٦٨٥–١٧٥٠)

يَخْتِمُ باخ عَصْرَ البارُوكِ في عالم المُوسيقى ، وَيُقسِّمُ النُّقّادُ أعْمالَهُ إلى قِسْمَيْنِ : أعمالُهُ الكورالِيّة الدِّينيّة الشّامِخة ، ثُمَّ أعمالُهُ الّتي تَليها في المَرْتبةِ وَهي مُوسيقاهُ الدُّنيويّةُ الّتي ألّفها للآلات . وفي الحقِّ أن عَبْقريّة باخ الهائلةَ تَتَجلّى أكثر ما تَتَجلّى في موسيقاه الدِّينيّة : في مَقْطوعاتِهِ للكانتاتا cantata* وَصَلَواتِ القُدّاس mass* وَمُوسيقى آلامِ السَّيِّدِ المَسيحِ passion ، وكذا في موسيقى الآلاتِ الّتي تَرْتَبطُ بالموسيقى الدِّينيّة مِثْل « المُقَدِّمات الكورالِيّة » chorale-preludes الّتي كَتَبها للأرْغُن وَمَقْطوعاتِهِ للفوغة fugue* . ومن أهمِّ أعْمالِهِ قُدّاسه من مَقامِ « سي » الصَّغير .

وتَشْتَمِلُ موسيقى القُدّاس على أرْبَع وَعِشْرينَ حَرَكةً مُتَنَوِّعةَ السُّرْعةِ وَخَمْسةَ عَشَرَ نَشيدًا كورالِيًّا وستَّةِ ألْحان مَسْرحيّةٍ منفردة لَيْسَتْ مِنْ طِرازِ الألْحانِ الأوبِراليّة الثُّنائيّة الشائعة وقتَذاك والّتي تُقَسَّمُ عادةً إلى ثلاثةِ أقْسامٍ هي : القسمُ الأوّل وتشدو به الأصواتُ البشريّةُ بمصاحبة الآلات ، ثم الثاني بنفس الطّريقة ، أما القسم الثّالثُ فهو إعادةٌ للقسم الأوّل دونَ مصاحبةِ الأصوات البشرية . غير أن باخ اطّرح ما كان يُتّبع في القسم الثالث لأنّه كان يرى أن الإعادة بالآلات فى ألحان القُدّاس الّتي تَحْمِلُ أفْكارًا رُوحيّةً عَميقةً تَهْبطُ بِقَدْرِها ، وَهو مايَهْبِطُ بأهمِّيّةِ مَغْزى القُدّاس . وإذا كان القُدّاس اللُّوثريُّ [القُدّاس الموجزُ] missa brevis قد احْتَفَظَ بِقِسْمَيْنِ فَقَط — وَهما طَلَبُ الرَّحْمةِ وَتَمْجيدُ الرَّبِّ — من الأقْسام السِّتّةِ التَّقْليديّة في القُدّاس وَفْقَ الطُّقوسِ الكاثوليكيّة ، فقد

للشَّكل الزُّخْرُفيّ في كتابة اسم السلطانِ أو الأمير وألقابِه وشعارِه . ويفسِّر هذا التَّعلُّق بالصَّرامةِ والشَّكلية formalism* في فن التَّصوير انصرافُ المصورين في عصر المماليك عن إنجاز فنٍ واقعيٍّ يُقَدِّمُ صُوَرًا من الحياة اليومية بما تتضمَّنه من نَقْدٍ للسلوك النفسيِّ والاجتماعيِّ ، لأنهم تَوَجَّهوا بفنِّهم إلى المسجد الإسلاميِّ إذ كانوا في خدمة الأُمراء الذين أوقفوا أوقافهم لهذه الجوامعِ ، فانبرى الفنانُ لتَذْهيبِ المصاحف وابتكارِ المِشْكاوات والشماعد وكراسيِّ المصاحف المُزْدانةِ بالرسوم الهندسية والزخارف النباتية فضلًا عن الكتابات القرآنية .

وقد حافظ فنُّ تصوير المخطوطات في عصر المماليك بقَدْرِ الإمكان على تقاليدِ الفنِّ التَّصْويريِّ الذي نشأ في العراق وسوريا فَقَدَّم من جديد أبحاثًا علمية مصوَّرة مثل كتاب « دَعْوَة الأطِبّاء » Banquet of the physicians ١٢٧٣ (مكتبة أمبروزيانا بميلانو) وكُتُبًا أدبيَّةً مُصوَّرةً مثل كتابِ « الحيوان » للجاحظ (مكتبة أمبروزيانا بميلانو) وكتاب « كليلة ودمنة » (دار الكتب القومية بباريس) . كما زاد الاهتمام بالمؤلَّفاتِ الَّتي تُعْنى بالمَوْضوعاتِ العَسْكَريَّة ، مثل كتاب « تعليم فُنونِ القتال والفُروسيَّة » (دار الكتب المصرية) ، والمؤلَّفاتِ العديدة عن التَّدْريبات وصناعةِ المعدَّات العَسْكريَّة واستخدامها وإن كانت قليلةَ الأهمِّيَّة من النَّاحيةِ الفنِّيَّة .

(الصور ٨٢ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٣)

baked clay (arch.) see: **burnt clay**

باكست ، ليون Bakst, Léon (arts)
(١٨٦٨-١٩٢٤)

مُصوِّرٌ روسيٌّ وَمُصَمِّمُ مناظِرَ اسْمُه الأصليُّ روزنبرغ Rosenberg ، درس الفَنَّ في أكاديميّةِ الفُنونِ الإمبراطوريَّة وارْتَبَطَ بالفنَّان بنوا Benois* و دياغيليف Diaghilev* في حَرَكةِ إحْياءِ الفَنِّ الرُّوسيِّ القَوْميِّ . عَرَضَ أعْمالَهُ بباريس عام ١٩٠٦ واشْتُهِرَ مُصَمِّمًا لِمَناظِر وَأَزْياءٍ باليهاتِ دياغيليف مثل « شهرزاد » ١٩٠٩ الَّتي كانَتْ أَحَدَ انْتِصاراتِه المَجيدةِ . وَعادَ إلى روسيا عام ١٩٢٢ ، ولكنَّه لم يَلْبَثْ أن خَلَفها إلى باريس . وكانت ديكوراتُه المُتَأَلِّقة الغَريبةُ بالمدرسة السَّلجوقية إلى أنَّ الطِّراز الذي شاع وقت ازدهار مدرسة التَّصوير الفنِّيَّة هو الطِّراز السَّلجوقي نسبةً إلى السَّلاجقةِ Seljuks الذين وفدوا من آسيا الوُسْطى وتحكَّموا مُنْذُ القرنِ ١١ في بلاد الإسلام من أفغانستان إلى البحر المتوسط حتَّى قَضَى عليهم المغولُ في مطلع القرن ١٣ .

وقد ازدهرت مدرسةُ بغدادَ فيما بين القرنين ١٣ ، ١٤ لكنَّها بلغت أَوْجَ قمَّتها في نهاية القرن ١٢ وخلالَ القرن ١٣ . على أن أسلوبَها لم ينته بظهورِ دولة الإيلخانات المغولية Il-Khans* وقيامِ مدرسةِ التَّصويرِ المنسوبة إليهم ، فالثابتُ أن مدرسة بغدادَ امتد بها الزَّمنُ فترةً عايشت خلالَها المدرسة المغولية [مدرسة الإيلخانات Il-Khans*] . وقد حاول البعضُ تقسيمَ نتاجِ مدرسةِ بغدادَ إلى أنماطٍ متعدّدةٍ وأساليبَ وَصِيَغٍ تنفرد بها بعضُ البُلْدان نظرًا لأن نفرًا من المُصوِّرين ينْتَسبون إلى بلادٍ بعينها ، وفاتهم أن فناني العصور الوسطى كانوا ينزحون من مكان لآخرَ داخل أنحاء الإمبراطورية الإسلامية بصورة أوسع مما هي عليه اليوم . وقد ازدهرت هذه المدرسة في بغدادَ والموصل والكوفة وواسط ، وكذلك في إيران ومصر والشام والأندلس حتى لقَّبها مؤرِّخُ الفنِّ الإسْلاميّ بازيل غراي باسم « المدرسة العباسية الدَّولية » إلى أن انتقل مركزُ التَّصوير الرَّئيسيُّ مُنْذُ القرن ١٤ إلى إيران وارتبط بمدرستها التي انبثقت عنها مَدْرَستَا التَّصوير في كلٍّ من الهند وتركيا .

(صورة ٧٩)

Bahri Mameluke arts *les arts des Mamelouks bahrides* (arts)

الفنُّ المَمْلُوكيُّ (١٢٥٠-١٣٩٠)

شَهِدَتِ الأُسرةُ الأولى من أسرِ المماليك حُكَّامِ مصر وسوريا — وهي أسرة المماليك البحرية — آخر مراحل أسلوب التَّصوير العربيِّ . وقد اتَّسَمت فنونُ هذا العصر بالصَّرامةِ ، فلم تكن الزخارفُ الهندسيَّةُ المتشابكةُ تغطِّي جدرانَ المساجد وقِبابَها فَحَسْبُ بل امتدت إلى المنابرِ والأبواب والنَّوافذِ والكثير من الأشكال المَعْدِنية وأغلفةِ الكتب الجلْديَّة وترقينات المصاحف والبُسُط . والسِّمةُ الثانية لفن هذا العهد هي استخدامه الصُّورةِ .

back room (arch.) see: **opisthodomos**

backstage (rearstage) *arrière-scène f.* (drama) **ماوراءَ المَسْرح ، الحُجُراتُ الخَلْفِيَّةُ لِلْمَسْرَح**

وتَشْمَلُ غُرَفَ الممثِّلينَ والمُمَثِّلاتِ وقاعات التَّدْريب والرَّاحة إلخ .

Baghdad school of painting *l'école de peinture f. de Bagdad* (arts) **مَدْرَسةُ بَغْداد التَّصْويريَّة**

وتُدعى أحيانًا المدرسة « الميزوبوتاميّة » Mesopotamian أي مدرسةَ بلادِ الجَزيرةِ أو ما بَيْنَ النَّهْرين ، ويُسَمِّيها البعضُ المدرسة العباسية والبعضُ الآخر المدرسةَ السلْجوقية . أما أنها مدرسةُ بغدادَ فمن قَبيلِ التَّعْميمِ لأن بغدادَ كانت المركزَ الرَّئيسيَّ لهذه المدرسة ولأن مُعْظَمَ إنتاجها كان من غرس الخلفاءِ ورِعاية الأُمراء . ذلك أن جماهيرَ العامَّة لم تكن لتهتم به أو تَمْلِك مُقابلَ اقتنائه ، ثم إن الإسلام لم يَسْتَغِلَّ في ذلك الأوان الفنَّ كعُنْصرٍ من عناصرِ التَّأْثيرِ الدينيِّ . أما المُشايعونَ لإطلاق اسم المدرسة « الميزوبوتامية » فحُجَّتُهم أنَّ مُصوري الإسلام قد تتلْمذوا على مصوِّري الكَنيسةِ الشَّرقيَّةِ من اليعاقبة Jacobites والنَّساطرة Nestorians* ، وأن إسهامَ العرب في هذا المِضْمار لم يعدُ المُحاكاةَ بلا ابْتداعٍ ، واستدلُّوا على هذا من مُشابهةِ صُورِ بعضِ المخطوطات بغيرها من الصُّورِ البيزنطية سواءٌ في عدد شُخوص الصورة وَتَرْتيبِ وضعاتهم وإيماءاتِهم وحركاتِهم والغُلُوِّ في الإشادةِ بمَكانة أحدِهم بإحاطة وجْهِهِ بهالةٍ تُماثِلُ ما أحاطَ به الفنانُ المسيحيُّ وجوهَ القدِّيسين ، بَيْدَ أنَّ مَسيحيِّي الكنيسة الشرقية لم يكن لهم فنٌّ مستقل بذاته يستلهمه المسلمون ولا أقول العربَ ، فإن مُعْظَمَ هؤلاءِ المسيحيين كانوا عربًا من الشَّام والجزيرة يعيشون بين إخوانهم المسلمين .

أما أولئك الذين يطلقون اسم « المدرسة العباسية » على هذه المدرسة فَمَنْطِقُهم أن هذه التَّصاويرَ قد نمت وازدهرت خلالَ العصر العباسي ، على حين يستند مَنْطِقُ من سمَّوها

الباليه ، لا يَفوتُهم مِنْها عَرْضٌ واحِدٌ ، يتَّخذون مقاعِدَهم في الصُّفوف الأماميَّة من صالةِ المسرح ، التي كان من المُتَعذِّرِ الحصولُ عليها إلّا لأصحابِ النُّفوذِ أو المَحْظوظين ، يتوارثُها الأبناءُ عن آبائِهم . وما يكاد العرضُ ينتهي حتى يُسْرِعَ الواحدُ منهم إلى المَقْهى المجاورِ للمسرحِ للقاءِ الراقصاتِ والراقصينَ يَتناقشون جميعًا في تفاصيلِ الباليه حتى صياح الدِّيكة . وهم مُلِمُّونَ بتفاصيل كُلِّ باليه على حِدَةٍ ، ويعرفونَ كلَّ راقصٍ وراقصةٍ مَعرفةً وثيقةً .

الهَوَسُ بالباليه **balletomania (ballet fever)**

balletomanie f. (blt.)

كان النَّاقدُ الإنجليزيُّ المُعاصرُ أرنولد هاسكل Arnold Haskell هو أولَ من أدْخَلَ هذا التَّعبيرَ على اللُّغاتِ الأُوربيَّةِ تعبيرًا عن الوَلعِ المحْمومِ بالباليه ، الذي تجاوزَ كلَّ الحدودِ ، وبات مَرَضَهُ المُزْمِنَ الذي يَسْتَعْذِبُه ولا يَودُّ البُرْءَ منْهُ .

بَالُون ، التَّحليقُ **ballon** (blt.)

قُدْرةٌ يمتازُ بها قِلَّةٌ من الرّاقِصينَ والراقصاتِ حيث يُوهِمُونَ المشاهِدَ ببقائِهم في الهواءِ بُرْهةً وكأنَّهم أمْسَكوا أنْفسَهُم عن الهُبوط ، وهو اصطِلاحٌ يشمل جميعَ حركاتِ الوَثْبِ في مقابلِ حَركاتِ الرَّقصِ الأرْضية terre à terre التي تكادُ القَدمانِ فيها لا تَبْرحانِ الأرضَ . ولا يَكْمُنُ جمالُ التَّحليقِ في مدى الارْتفاع الذي تبلُغه وثبةُ الرَّاقصِ — وهُوَ الذي يَتوقَّفُ على الزَّمنِ الذي تتيحُه الموسيقى — بقدر ما يكمن في الهُبوطِ الرَّفيقِ في خِفَّةٍ ورِشاقةٍ ، حتى لا تقْضي صدمةُ السُّقوطِ المَسْموعةُ الرَّنينِ على الإيهامِ بالتَّحليقِ .

وقد اقتحَم التَّحليقُ مجالَ رقْصِ الباليه بعدَ تَقْصيرِ ثيابِ الرَّقصِ . وأشهرُ من تمتَّعَ بموهبة التَّحليقِ هو الراقصُ الروسيُّ نيجينسكي Nijinski* الذي شاعَ عنه أنَّهُ كان بوسْعِه البقاءُ في أعلى نُقطةٍ يبلُغها في تحليقهِ جُزْءًا من الثانيةِ قبلَ أن يأخذَ في الهُبوط ، وهو أمرٌ واضحُ الاسْتحالةِ .

وَثْبةٌ بالُونيَّة **ballonné (a bouncing step)**

ballonné m. (blt.)

وَثْبةٌ للباليرينا أشْبهُ بقفزةِ الكُرَة ، نابضةٌ الرَّقصات استجابتها للمُؤلِّفِ الموسيقيِّ على غِرارِ ماتخضعُ للإيقاع والزَّمنِ الموسيقيَّين . وعليها أيضًا أن تتحلَّى بالصَّلابةِ والمثابرة اللَّتينِ تُتيحانِ لها القُدْرةَ على الصُّمودِ أمامَ الانضباطِ الصَّارمِ لِفَنِّ الباليه الكلاسيكيِّ ، ولكن دونَ أن يُحيلَها تقديسُها للانضباطِ أسيرةً له فتفقدَ إحساسَها بذاتِها ، وذلك حتى تظَلَّ دائمًا مُتَلَقِّيةً وَمُبدِعةً في آن معًا .

وثمَّةَ باليه كلاسيكيٌّ من فَصْلَين هو باليه جيزيل Giselle من مُوسيقى أدولف آدم تقومُ فيه البالِّيرينا بأشقِّ الأدْوارِ التي تَطْمَحُ أيُّ راقصةٍ في تأدِيَتِها ، حيث يختلفُ الفصلُ الأوَّلُ عن الثاني اختلافًا جذْريًّا ، فعلى حين يطغى على الفصلِ الأوَّلِ جوُّ البهجةِ والمرح في إحدى القرى ، يَنْطوي الفصلُ الثاني على باليه أبيضَ ballet blanc* يَبْلُغُ أقصى درجاتِ الشَّفافيةِ والرُّوحانيَّةِ . وحين استُخدِمَ مُصْطلحُ « پريما باليرينا » prima-ballerina* أي الراقصة الأولى في القرنِ التاسعَ عَشَرَ أصبحَ مُصْطلحُ « باليرينا » عَلَمًا لكلِّ راقصةِ باليه .

البارُ **ballet bar (bar)**

barre f. (blt.)

وهو القَضيبُ المُمْتدُّ حولَ جُدْرانِ قاعةِ التَّدْريبِ ليستندَ عليه التَّلاميذُ أثناءَ تَمْرينِهم ، فهو الذي يُثبِّتُهم ويَحِلُّ مَحَلَّ يدِ الرَّاقصِ المُرافِقِ فَوْقَ خَشبةِ المَسْرحِ .

الباليهُ الأبْيَضُ **ballet blanc (white ballet)**

ballet m. blanc (blt.)

المقصودُ به الباليهات ذات النَّمـطِ الكلاسيكيِّ الذي تَرْتدي فيه الرَّاقصاتُ التُّونيكَ tunique الأبْيضَ على غِرارِ باليه « جيزيل » Giselle وباليه « الحُوريَّات » Les Sylphides .

مُدَرِّبُ الباليه **ballet master**

maître de ballet (blt.)

الفَنّانُ المنوطُ به تَدْريبُ فريق الباليه وتَعْليمُه وتنفيذُ باليه مُعَيَّن أو تَصْميمُه .

المُولعُ بفَنِّ الباليه **balletomane**

balletomane m. (blt.)

ظهرَ هذا التَّعبيرُ أوَّلَ ماظهر في روسيا ، في مَطْلَعِ القرنِ ١٩ ، والمقصودُ به أولئِكَ النَّظَّارة المُواظِبون على مُشاهدةِ عروضِ « الإكزوتية » (انظر exoticism) ذاتَ أثَرٍ بالغٍ امتدَّ إلى عالَمِ الأزْياءِ وَالدِّيكور المَنْزِليّ .

المُوازَنة **balance** *balance f.* (arts)

التَّعادلُ بَيْنَ عَناصِرِ التَّشْكيلِ ، سَواء بَيْنَ مَناطِقِ الضَّوْءِ وَالظِّلِّ أَوْ بَيْنَ الأَحْجامِ ثِقلًا وَخِفَّةً أو بَيْنَ المِساحاتِ سِعةً وَضيقًا أو بَيْنَ الأَلْوانِ دِفْئًا وَبُرودةً .

بَالانْس ، التَّوازُن **balance**

équilibre m. (blt.)

الاحْتِفاظُ بتوازنِ الجسمِ في أيِّ وضْعةٍ ، يشملُ الاحتفاظَ بالتَّوازنِ على أطرافِ القَدَمين أو قدم واحدة .

بَالانْسيهْ ، حركة تأرجُح **balancé** (blt.)

حركةٌ راقِصةٌ تتأرجَحُ فيها الرَّاقصةُ أو الرَّاقصُ من ساقٍ إلى أخرى في دلالٍ وخِفَّةٍ ، وتُؤدَّى على إيقاع الڤالْس .

ballad opera (mus.) see: **comic opera**

بالِّيرينا **ballerina**

ballerine f. (blt.)

لَفْظةٌ مُشْتَقةٌ من الكَلمةِ الإيطاليَّة ballare والفَرَنْسيَّة baller ومَعْناهُما يرقص ، وهي كُنْيةٌ تُكنى بها الرَّاقصةُ التي تُؤدي الأدْوارَ الكلاسيكيَّة الرَّئيسيةَ في فريق الباليه . والصِّفةُ الأساسيَّةُ التي يَنْبغي أن تَتحلَّى بها البالِّيرينا هي قُوَّةُ الشَّخْصيَّةِ ، فهي تَظَلُّ تتعلم من فنِّها حتى تجوزَ هذه الصفة ، وعندها تبدأ في إضافة جديد إلى الفن . وينبغي أن تتوفَّر في البالِّيرينا سماتٌ خاصَّةٌ . والسِّمةُ الأولى ألّا يتجاوز طولُها خمسةَ أقدامٍ وَستَّ بوصاتٍ ، ذلك أن الرَّاقصةَ تبدو فوق خشبةِ المَسْرحِ أطولَ ممَّا هي في الحقيقةِ . والسِّمةُ الثَّانيةُ هي خُلُوُّ وَجْهِها وجَسَدِها من العُيوب الخَلْقيَّة كالحَوَلِ ولُغْدِ العُنُقِ ، ذلك أن جمالَ الوجه في حَدِّ ذاته ليس شرطًا ضروريًّا حتى إنَّ الأنفَ الأفْطسَ لا يُعدُّ عيبًا في الوجهِ . ولا يجوزُ أن يبدأ تَدْريبُ الراقصة قبلَ سِنِّ العاشرةِ ، فإن الوُقوفَ فوقَ أطراف القَدمين pointes قبلَ ذلك يُعَرِّض الفتاةَ لتَشَوُّهاتٍ وآلامٍ يتعذَّر عِلاجُها ويقف حائِلًا دون بُلوغِ أُمْنيتها .

وعلى البالِّيرينا الاستجابةُ لتَوْجيهاتِ مُصَمِّمِ

baptistère m. (rel. & arch.)

المكانُ من الكَنيسةِ الذي تُقامُ فيه طُقُوسُ المَعْمُوديّة أو العِماد (انظر baptism) . وكانت المعموديّة في المراحِلِ الأولى من المَسيحيّة وخلال العُصُور الوُسْطى مَبْنًى مُستقلًّا كثيرًا ما يكون مثمَّنَ الأضْلاع . وبعد العصور الوسطى أصبح طقس التَّعميد يتمُّ داخل الكنيسة .

مازُورَةٌ ، مِيزانٌ ، مِقياسٌ ، قَدْرٌ **bar; measure** *mesure f.* (mus.)

خطوطٌ رأسيّةٌ تقطع المُدرَّج الموسيقيّ staff ، وتَحْصرُ فيما بينها قَدْرًا مُعيَّنًا من الأزمنة الموسيقيّة المتساوية يُحدِّدُه رقمٌ حسابيٌّ معيّن في مستَهلِّ العمل الموسيقيّ ، ويسمّى الميزان أو المقياس ، ويختلف هذا الميزانُ أو المقياسُ من عملٍ إلى آخرَ وَفْقَ الإيقاعِ العامِّ للَّحن . على أن الكلمةَ المتداوَلةَ بيننا هي كلمةُ « مازورة » التي يستخدِمُها الإيطاليون والتي انتقلت إلى اللُّغة العربيّة على أيدي أساتذة الموسيقى الإيطاليين . وتتكوّن الجملةُ الموسيقية من عدّة مازوراتٍ وَفْقَ متطلَّبات اللّحن ، وتحتوي المازورة الواحدة على عدّة نبراتٍ ، أوّلُها بالضرورة ثقيلٌ لتحديدِ بدايتها وآخرُها خفيفٌ . وعلى حينِ يَستخدمُ الإنجليزُ كلمةَ bar للدَّلالةِ على هذا المعنى يستخدم الأمريكيُّون كلمةَ measure .

بارْبيزُون **Barbizon**

Barbizon (arts)

قَريةٌ فَرنسيةٌ عامِرةٌ بالمشاهدِ الطَّبيعيَّةِ تقع عند أطراف غابة فونتنبلو بالقرب من باريس ، كان يَقْصِدها الفنَّانون لتَصْويرِ تلكَ المشاهِد على الطَّبيعةِ بعدَ أن كانوا يُصَوِّرونَ هذه المشاهدَ داخلَ مراسِمِهم . ومن هذا غلَب اسمُ القريةِ « باربيزون » على تلكَ النَّزْعةِ الفنِّيَّةِ التي كانت إرهاصًا بظهورِ المَدْرسةِ الانْطباعيَّةِ في أواخرِ القرنِ التاسعَ عَشَرَ . ومن أشهرِ هؤلاءِ المُصوِّرين تيودور روسُّو Rousseau وكورو Corot* وميليه Millet ودوشان Dechamps .

بارْكارُول ، أُغْنية النُّوتيّة **barcarolle**

(Fr. from It.) (mus.)

أغانٍ تَصْحَبُ القواربَ في سيرِها موحيةً

التَّعْميد ، العماد **baptism**

baptême m. (rel.)

تَعْني كَلمةُ « عمَّد » في اللُّغة السُّريانيَّة « بلّل بالماء » . والهَدفُ من التَّعميد في العَقيدة المَسيحيَّة هو طَرْدُ الرُّوح النَّجسة إذا صَحَّ أنها مَوجودةٌ في الإنسان ، ويَعْني التَّعميدُ « دُخول مَمْلَكة المَسيح » والجُحودَ بالشَّيْطان وإنكارَه excorcism ؛ فحين تَحْمِلُ الأُمُّ طِفْلَها تَمهيدًا لِتَعْميدِهِ تَرفعُ يَدَها إلى السَّماء مُتَّجهةً إلى الغَرْب حَيْثُ الشَّيْطانُ وَتَقُولُ : « نُكْرًا لكَ أيّها الشَّيْطانُ ، نَستعيذُ مِنْكَ ومن خَبائِثِكَ وخَبائِلك وما تكيدُ به » . ثمَّ تتحوَّل إلى الشَّرق حيث وَجْهُ الله ويدُها مَرْفوعةٌ مُتَبَرِّئةً من دُنْيا الشَّيْطان داخِلةً مُريدةً مُختارةً في مَمْلكةِ المَسيحِ وكأنَّها تتكلَّم بِلسانِ طِفْلها .

ولهذا يَرى المسيحيُّونَ في التَّعْميد أنه تَطْهيرٌ للإنسان من دَنَسِ الحَياة وكأنَّه وُلِدَ من جَديدٍ ، ويَذْهبونَ إلى أن جُرْن المَعْموديَّة font [حَوْض التَّعميد] ماهو إلَّا رَمْزٌ لِرَحِمِ عَذْراء الحَبَل بلا دَنَس Immaculate Virgin كأنَّ المُعَمَّد وُلِدَ ثانيةً . (انظر Baptism of Christ)

عِمادُ المَسيح **The Baptism of Christ**

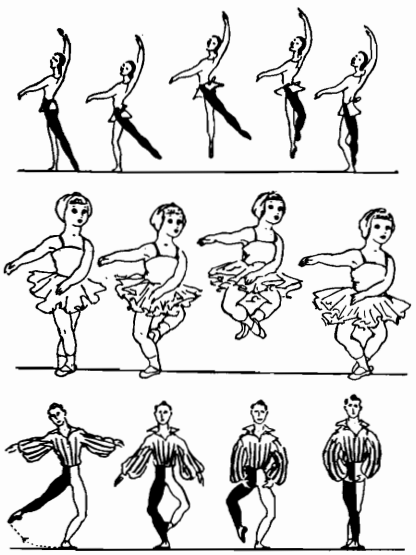
Le Baptême du Christ (rel.)

عِنْدما بلغَ يسوع الثلاثينَ من عمرِه تأهَّبَ للتَّبْشيرِ بالعقيدةِ المَسيحيَّة ، وبِرَغمِ مَعْرِفتِهِ بمكانَتِهِ السَّاميةِ وطَهارتِهِ المُطْلقةِ ارتضى أن يَقْصِدَ يوحنا المعمدانَ ليقومَ بتَعْميدِه مَعْموديَّةَ التَّوْبةِ . ولَقدْ أبى يوحنا في مَبْدإِ الأمرِ أن ينالَ هذا الشَّرفَ لمعرفتِهِ بحقيقةِ يسوع ، غَيْرَ أنَّ المَسيحَ أقنعه بالمُضيِّ فيما أتى من أجلِه فخضَعَ يوحنا لِمَشيئَتِهِ وعَمَّدَهُ . وعندها انفرجت السماء ورأى روح الله هابطًا مثل حمامةٍ مُقبلًا عليه ، وإذا صوتٌ يصدر من السَّماءِ قائلًا : « هذا هو ابني الحبيبُ الذي به سُرِرْتُ » [متى ٣ : ١٣–١٧] .

ويُقدِّمُ بييرو دِلا فرنشيسكا della Francesca* مَشْهَدَ العِمادِ في لَوْحتِهِ الخالدةِ بهذا الاسمِ المحْفوظةِ بالناشونال غاليري بلندن . (الصورتان ٦٨ ، ٧٣)

المَعْمُودِيَّة ، مَبْنَى المَعْمُودِيَّة **baptistry**

بخِفَّةِ الحَركةِ ومُرونةِ القَدَمين ومقدِرَتِهما الفائقة على الوَثْبِ ، وتُؤدَّى على ساقٍ واحدةٍ أو على طرف قدمٍ واحدةٍ مع التَّحرُّكِ في اتِّجاه السّاقِ المتحَرِّكةِ التي تمتدُّ وتعود للانثناء بحيث تلمِس رُسْغ السّاق الأخرى sur le* cou-de-pied .



(شكل ١٨) وثبة بالرنية

بَالُوتيهْ ، وَثبةٌ رَجْراجة **ballotté**

(tossed about) *ballotté* (blt.)

يَرْفَعُ فيها الرَّاقصُ القدمَ اليُسْرى خلفَ رُكْبةِ السَّاقِ الثَّابتةِ ، ثم يَثِبُ إلى أعلى معَ ثَنْيِ الرُّكْبةِ ثَنْيةً خفيفةً ، عاقِدًا إحدى القَدمين أمامَ الأخرى عند رُسْغِها ، ثُمَّ يعودُ إلى الأرضِ فوق القَدمِ اليُسرى لِيُكرِّرَ الحركةَ مع مَدّ السّاقِ الأخرى . وهي خُطوةُ بَهْجةٍ مَرحةٍ ، ومثالُها خُطوةُ « البالوتيه » التي يُؤدِّيها الأميرُ ألبرخت وجيزيل في الفصل الأول من باليه جيزيل .

(شكل ١٩) وثبة رجراجة

في مَيْدانه ، برز منهم في ميدان العمارة كلود بيرو Claude Perrault ١٦١٣-١٦٨٨ وأندريه لُونُوتر André Le Nôtre ١٦١٣-١٧٠٠ وأردوان مانسار J. Hardouin Mansart ١٦٤٦-١٧٠٨ ، وفي ميدان التَّصْوير پيتروپول روبنز الفلمنكيّ Rubens* ١٥٧٧-١٦٤٠ ونيكولا پوسان Nicolas Poussin ١٥٩٤-١٦٦٥ وكلود لوران Claude* Lorrain ١٦٠٠-١٦٨٢ وشارل لبرون Charle* Le Brun ١٦١٩-١٦٩٠ وهياكانت ريغو Hyacinthe Rigaud ١٦٥٩-١٧٤٣ ، وتألَّق في مجالِ النَّحْتِ لورنزو برنيني Lorenzo* Bernini ١٥٩٨-١٦٨٠ وپيير پوجيه Pierre Puget ١٦٢٢-١٦٩٤ وكويسڤيو Coysevox* ١٦٤٠-١٧٢٠ ، على حين ذاع شأنُ الموسيقيين جان باتيست لولي Jean Baptiste Lully* ١٦٣٢-١٦٨٧ وكوپران العظيمُ Couperin Le Grand* ١٦٦٨-١٧٣٣ ، فضلًا عَمَّن برزوا في ميدانِ الأدَبِ والفَلْسفةِ مثل ديكارت Descartes ١٥٩٦-١٦٥٠ وكورني Corneille* ١٦٠٦-١٦٨٤ ولافونتين La Fontaine ١٦٢١-١٦٩٥ وموليير Molière* ١٦٢٢-١٦٧٣ وپاسكال Pascal ١٦٢٣-١٦٦٢ والشاعر كينو Quinault ١٦٣٥-١٦٨٨ والأديب بوالو Boileau ١٦٣٦-١٧١١ وراسين Racine* ١٦٣٩-١٦٩٩ .

وفي مقابل طِراز الباروك الفَرنسيِّ الأرِسْتقراطيِّ نجدُ « طرازَ الباروكَ البُورجوازيِّ » في هولندا التي لم تكن بحاجةٍ إلى فَخامةِ الفُنونِ التي تجلَّت في طراز الباروك بإيطاليا وإسپانيا وفرنسا ، فلم تكن ثمة حاشيةٌ ملكيّةٌ تُنْفِقُ ببذَخٍ ولا كنائسُ كاثُوليكيَّةٌ تُزَيِّنُ بالصورِ والنُّقوشِ والمَنْحوتاتِ الدِّينيةِ ، إذ ذَهَبت العقيدةُ البروتستانتيَّةُ إلى تحريمِ تعليق الصُّورِ في الكنائس ، فانحصر اهتمامُ الفنان الهولنديِّ في البيئةِ المحيطة من صُورٍ للشُّخوصِ واجتماعاتِ النّقاباتِ المِهْنيَّةِ وأعضاءِ المجالسِ والمُنْتَدياتِ ، وكذا تسجيل المناظرِ الطَّبيعيةِ والطَّبيعةِ السَّاكنةِ ومشاهدِ الحَياةِ اليَوْميَّةِ ولمحاتٍ من الحياةِ الأُسْريَّةِ . ومن أشْهرِ مُصوِّري هذا الطِّراز فرانز هالس Franz Hals* ١٥٨٠-١٦٦٦ ورمبرانت مُنْذُ القرن الخامسَ عَشَرَ بوصفه فنًّا حسيًّا يُمتع العين بالأصْباغِ الوامِضة والألوانِ الحانية والموضوعاتِ الرَّفافةِ بالحياة والسَّعي نحوَ تصويرِ كلِّ ماهو جديرٌ بأن يُصَوَّر من مشاهد الطبيعة picturesque* إلى حدِّ التَّعلُّق بكلِّ ما هو ناءٍ غريبٌ (انظر exoticism) . ومن أشهرِ مُصَوِّريه تتسيانو Titian* ١٤٧٧-١٥٧٦ وجورجوني Giorgione* ١٤٧٨-١٥١٠ وتنتوريتو Tintoretto* ١٥١٨-١٥٩٤ وڤيرونيزي ١٥٢٨-١٥٨٨ ، كما يأتي في مقدِّمةِ معماريِّيهِ جاكوبو سانسوڤينو Sansovino* ١٤٧٧-١٥٧٠ وأندريا پالاديو Palladio* ١٥١٨-١٥٨٠ وبالتازار لونغينا Longhena ١٦٠٤-١٦٧٥ . ويتألَّق بين موسيقيِّيه أدريان ڤيللرت Adrian Willaert ١٤٨٠-١٥٦٢ وأندريا غبرييلي Andrea Gabrieli ١٥١٠-١٥٨٦ وجيوڤاني غبرييلي Giovanni Gabrieli ١٥٥٧-١٦١٢ وكلوديو مُونْتِڤَرْدِي Claudio Monteverdi ١٥٦٧-١٦٤٣ .

على حين اتَّصفَ « طرازُ الباروك الإسپانيُّ » بكونه الطِّرازَ الباروكيَّ المُناهِضَ لحركة الإصلاحِ الدِّينيِّ ، فبرز من بين مُصوِّريه إلغريكو El Greco* ١٥٤١-١٦١٤ وڤيلاسكيز Velàsquez* ١٥٩٩-١٦٦٠ ومُوريلْيُو Murillo ١٦١٧-١٦٨٢ ، ومن بين معماريِّيه خوان باتيستا ده توليدو Juan Bautista de Toledo (المتوفى عام ١٥٦٧) وخوان ده هيريرا Jaun de Herrera ١٥٣٠-١٥٩٧ وخوزيه ده تشورِيغويرا Jose de Churriguera ١٦٥٠-١٧٢٣ ، ومن بين موسيقيِّيه ڤكتوريا ١٥٤٨-١٦١١ ومورالس Morales ١٥٠٠ - ١٥٥٣ وأنطونيو ده كابيثون Antonio de Cabézon ١٥٠٠-١٥٦٦ .

وتألَّق « طرازُ الباروك الأرِسْتقراطيّ » في باريس في عهد لويس الرابعَ عَشَرَ حيث تحالفت الفنونُ مع الحُكْمِ المطلق للملكِ الشَّمْس Roi-soleil فصارت أداةً فعَّالةً من أدوات الدِّعايةِ السياسية وعاملًا جوهريًّا في تأكيدِ هَيبةِ الدَّولة ووسيلةً لإعلاء شأنِ البلاطِ ، فأحاط لويس ١٤ نفسَهُ بكَوْكَبةٍ من الفنانين والمُثَقَّفين كان كلٌّ منهم عَلَمًا خفَّاقًا أو مُعَبِّرةً عن الجوِّ الذي يحيطُ بها ، وكانت أخصَّ ما تكونُ في صُحبةِ جندولِ مدينة البندقية . كذلك هي مقطوعاتٌ موسيقيَّةٌ ذاتُ إيقاعٍ ثابتٍ مطرد اطرادَ ضرباتِ المجاديف ، أشهرُها « نُوتيَّةُ » أوپرا « قصص هوفمان » Tales of Hoffmann لجاك أوفنباخ Jacques Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠) .

baritone (mus.) see: **barytone**

Baroque **باروك**

baroque m. (arts)

تَطوُّرٌ فنِّي نشأ قُربَ نهايةِ القَرنِ ١٦ (١٥٨٠-١٧٢٠) خلالَ فترة ازدهارِ النَّزعة التَّكَلُّفِية mannerism* ، وتَداعى عُنْفُوانُه بظهورِ طراز روكوكو rococo* في القَرنِ ١٨ . وأصلُ الكلمة مُشْتَقٌّ من كلمة barocco البرتغالية ومعناها اللؤلؤةُ الخام أو الخشنةُ . وهو ما يشيرُ إلى حَدٍّ ما إلى ما ينطوي عليه طِرازُ الباروك من عدمِ انتظامٍ في الشَّكْلِ وإن كان مَقْصودًا لذاتِهِ بغيةَ إضفائِهِ على الأثر الفنِّي طابَعًا مسرحيًّا جليلًا مَهيبًا . وينطبقُ اصطلاحُ الباروك على كلٍّ من فنون العمارةِ والنَّحْتِ والتصوير ، ويتجلَّى في أرْوعِ صُورِه عند اندماج الفنونِ الثَّلاثةِ كلِّها معًا .

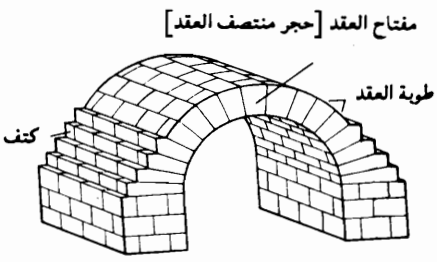
ولا يجوزُ النَّظرُ إلى الطراز الباروكي من وجهة النَّظرِ الجماليَّةِ فَحَسْبُ ، فهو وثيقُ الارتباط بالظُّروف الدِّينية والاجتماعية والسياسية وخاصَّةً بحركةِ مُناهضةِ الإصلاحِ الدِّينيِّ . ومن هنا كان هَدفُ طابع الطراز الباروكيِّ المسرحيِّ والمُثير للوجدان دعائيًّا خالِصًا ، حتى ليمكن القولُ بأن الطراز الباروكيَّ هو التَّعبيرُ الوِجْدانيُّ عن الكاثوليكية . بيدَ أنَّ الطراز الباروكيَّ قد انسحب بالمثل إلى خِدْمةِ الأهداف الدنيويَّة تَعْزيزًا لسلطة الملوك والأُمراءِ ، ولذلك لم يقتصر ظهُورهُ على إيطاليا وحدها بل امتدَّ إلى دُوَلٍ أخرى تُسَيْطِرُ عليها الأرِسْتقراطيَّةُ وتتفشَّى فيها الكاثوليكية مثل فرنسا وجنوب الأراضي الواطئةِ وإسپانيا والبرتغال والمكسيك والبرازيل .

واتَّخذَ فَنُّ الباروك لنَفْسِهِ مظاهرَ شتَّى باختلاف الدُّولِ والبلدان والأنظِمةِ السياسيَّةِ ، فوطَّد « طرازُ مدينةِ البندقية الباروكيُّ » نَفْسَه

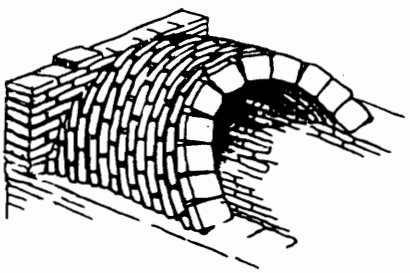
نَحْبَهُ فَقيرًا ، وقد ظَفِرَ اسْمُهُ بِمَكانةٍ مَرْموقةٍ بَيْنَ أَسْماءِ عَمالقةِ الموسيقى العَصْريَّةِ في القَرْنِ العِشْرينَ إلى جانبِ ديبوسي Debussy* وشونبرغ Schoenberg* وسترافنسكي Stravinsky* . نادى بالانْطِلاقِ المَقاميِّ المُتَحرِّرِ في التَّعبيرِ الموسيقيِّ ، لكنه لم يَقَعْ أسيرَ كتابةِ الموسيقى العاريةِ عن الميلوديَّةِ الشَّجيَّةِ والهارمونيَّةِ المُعَقَّدةِ شَأْنَ شونبرغ ، وإنما اكْتَفى باطِّراحِ طريقةِ الكلاسيكيِّينَ والرُّومانسيِّين في الْتزامِ المَقامِ الأَصْليِّ الواحدِ وَما يتعلَّقُ به من مَقاماتٍ قَريبةٍ ، فأكثَرَ من الكِتابةِ بأُسْلوبٍ مُزْدَوجِ المَقامِ وَمُتَعَدِّدِ المَقاماتِ فَضْلًا عن اسْتِخْدامِهِ المقاماتِ الكَنَسيَّةَ القديمةَ إلى جانبِ السُّلالمِ الكَبيرةِ والصَّغيرةِ ومَقاماتٍ أُخْرى قريبةٍ من المَقاماتِ العربيَّةِ . وَمع ذلك فقد كان مَوْهوبًا فيما وَضَعَهُ من ميلوديَّات وما استعارَهُ من أَلْحانٍ شعبيَّةٍ مَجَريَّةٍ في موسيقاه تَخْتَلِفُ عَنْ موسيقى الغَجَرِ tzigane الَّتي اسْتَعارَها كُلٌّ من ليست Liszt* وبرامز Brahms* . وكتب بارتوك مؤلَّفاتٍ مُتَنوِّعةً لموسيقى الحُجْرةِ مثل « الرُّباعيَّات السِّتّ الوَتَريَّة » الَّتي تُعَدُّ الرُّباعيَّة الأخيرةُ منها نَموذجًا أكاديميًّا لإمْكاناتِ التَّأْليفِ الموسيقيِّ وَمُعالجةِ الأَلْحانِ بكافَّةِ الوَسائل الكلاسيكيَّة وَأساليبِ كِتابةِ الفوغة fugue* . كما أَلَّفَ أَيْضًا موسيقى للبيانو وكتب كونشيرتو للأوركستر ، وللأوبرا « قَلْعة ذي اللِّحيةِ الزَّرْقاءِ » Bluebeard Castle ، وللباليه « المانداريـن العجيب » The Miraculous Mandarin و « الأمير الخشبيّ » The Wooden Prince على هذا الأساس الميلوديِّ والهارمونيِّ . وتُعَدُّ « موسيقى للوتريات والآلات الإيقاعية والسيليستا Music for Strings, Percussion and Celesta (١٩٣٦) و « صوناته لآلتي بيانو والآلات الإيقاعية » (١٩٣٧) أَهَمَّ مَقْطوعَتَيْن تَسْتَهْوِيانِ كِبارَ العازفينَ لِطَرافَتِهما وَقُدْرَتِهما الفائقةِ في الكَشْفِ عن أُسْلوبِهِ في التَّحَرُّرِ من المقاميَّةِ atonality* .

ومن أَهَمِّ مُؤَلَّفاتِه خارجَ نِطاقِ الأوركستر والأوبرا كتابه في تَعْليمِ البيانو لِلْأَطْفالِ بِعُنوانِ Microcosmos أي الكَوْن الصَّغير ، كما يَعودُ إليه الفَضْلُ في جمع الأغاني وَالْحانِ الرَّقْصِ الشَّعبيَّة المَجَريَّةِ جَمْعًا عِلْميًّا شامِلًا وقد استُخدمَ هذا النَّوعُ من الأَقْباءِ في العمارةِ الرُّومانيَّةِ ، كما كان من أُسس البِناءِ في تصميمِ الكنائسِ الرُّومانسكيَّةِ .

كَذلكَ كان الفُرسُ يستخدمونَ القبوَ الأُسْطوانيَّ الَّذي يزدادُ قُطرهُ في الوَسَطِ ، وَيضيقُ قليلًا من الطَّرَفينِ منذُ القرنِ الثَّامنِ ق.م، وكانَ يتألَّفُ من طبقاتٍ من الطوب تستنِدُ عَلى حائِطٍ في نهايةِ القبوِ حتَّى يتسنَّى تكوينُ العَقدِ ، ويساعدُ انحدارُ العَقدِ عَلى استنادِ الطبقةِ التاليةِ منَ الطوبِ ، ويُصنعُ هٰذَا القبوُ بدونِ استخدامِ صَلْبة داخليَّةٍ يُبنى عَليها القبوُ .



قبو برميلي



قبو أسطواني من خورسباد (القرن ٨ ق.م)

(الشكلان ٢٠أ ، ٢٠ب)

بَرْسُوم **barsom (bundle of)**

barsom m. (rel.)

حُزمة من الأغصانِ تُمَثِّلُ القربانَ النباتيَّ المُقَدَّسَ في الفنِّ الفارسيِّ قبلَ الدَّولةِ الأخمينيَّة ، يُقَدِّمُها إلى آلهةِ المعبدِ أصحابُ الحاجاتِ من النِّساء الرَّاغباتِ في الإنجابِ ، والرُّعاةُ الشغوفون بتكاثُرِ قطعانِهم ، وصانِعو الفَخَّارِ وصائِغو الذَّهبِ المُترقِّبو الرَّواجَ والجُنود المُؤَمِّلون في النَّصْرِ .

بارْتُوك ، بيلا **Bartók, Béla** (mus.) **(١٨٨١-١٩٤٥)**

مُؤَلِّفٌ موسيقى مَجَريٌّ استقرَّ بالولايات المُتَّحِدة الأمريكيَّة عام ١٩٤٠ حَيْثُ قَضَى Rembrandt* ١٦٠٩-١٦٦٩ وجاكوب فان رويزديل Jacob van Ruisdael* ١٦٢٨-١٦٨٢ وبيتر ده هوخ Pieter de Hooch ١٦٢٩-١٦٨٣ وجان فيرمير فان دلفت Jan Vermeer van Delft ١٦٣٢-١٦٧٥ . وتألَّق من بين الموسيقيِّين خلال العصر الباروكيّ جان پيترزون سويلنك Jan Pieterszoon Sweelinck ويوهان سباستيان باخ Johann Sebastian Bach* ١٦٨٥-١٧٥٠ وجورج فردريك هيندل Georg Friedrich Handel ١٦٨٥-١٧٥٦ .

ووُفِّق الإنجليزُ إلى الحلِّ الوَسَطِ الذي تجسَّدَ في « طِرازهم الباروكيِّ المَحْدودِ » شأنَ حُكْمِهم الملكيِّ المحدودِ . ومن خلالِ جهودِ عباقرةٍ مثل إنيغو جونز Inigo Jones ١٥٧٣-١٦٥٢ وكريستوفر رِنْ Christopher Wren* ١٦٣٢-١٧٢٣ في ميدان المِعْمارِ ووليام شكسپير William Shakespeare* ١٥٦٤-١٦١٦ وبن جونسون Ben Jonson ١٥٧٣-١٦٣٧ وجون ميلتون John Milton ١٦٠٨ - ١٦٧٤ وجون درايدن John Dryden ١٦٣١-١٧٠٠ في مَيْدانِ الأَدَبِ ، ووليام دافينانت William Davenant ١٦٠٦ - ١٦٦٨ وهنري پورسيل Henry Purcell* ١٦٥٨-١٦٩٥ في حَقْلِ الموسيقى ، وأنطوني فان دايك الفلمنكي الأصل Anthony Van Dyck ١٥٩٩-١٦٤١ في مِضْمارِ التَّصويرِ ، من خلالِ جُهودِ هؤلاءِ العَباقِرة أمكن تَشرُّبُ التأثيراتِ الأوربيَّة وتطويعُها لِتَتَكيَّفَ مع التَّقاليدِ القَوْميَّةِ ويَتَشكَّلُ منها في النِّهايةِ طرازُ « عهدِ عَوْدَةِ المَلَكيَّـةِ » Restoration أو ما يُطْلَقُ عليه « طِرازُ الباروك المَحْدود » .

قَبْوٌ بِرْميليّ ، قَبْوٌ أُسْطوانيّ (قَبْوٌ عَلى شَكْلِ النَّفق) **barrel vault; tunnel vault**

voûte f. en berceau (arch.)

هو أبسطُ شكلٍ للقَبْوِ ، ويتألَّفُ مِنْ قبوٍ ممتدٍّ ، قطاعُه دائِريٌّ أو نصفُ مدبَّبٍ لا تقطعُهُ ــ على امتِدادِه ــ أَقْباءٌ متقاطعةٌ . وَيَحتاجُ هٰذا النَّوعُ منَ الأقباء إلى استخدامِ الدَّعائِمِ لمقاومَةِ قوَّةِ الطَّردِ الواقعةِ على طولِ الحوائطِ السُّفْلى ، ويمكنُ تقسيمُ القبوِ الأُسْطوانيِّ إلى أقسامٍ بواسطةِ عقودٍ عَرْضيَّةٍ .

عرضيَّةٍ بكاملِ عرضِ المبنى بحيثُ يحيطُ بالفناءِ والبازيليكا من الخارج جدارٌ واحدٌ ، ووظيفةُ الفناء هي تنظيمُ الدُّخولِ إلى الكَنيسةِ . وفي حالةِ عدمِ وجودِ الفِناءِ يُقامُ « دِهْلِيزُ المَدْخل » narthex* أو سَقيفةُ المَدْخل المُسْتَعْرضةُ [حوش الكنيسة] بكاملِ عرضِ الكنيسة ، وقد يَضمُّ صَفًّا من الأعْمدةِ ، كما قد تتصدَّرُه سقيفةُ مَدْخلٍ porch* أمامَ بابِ الدُّخولِ إلى الكنيسةِ . وقد أُضيفَ فيما بَعْدُ دِهليزٌ مُتوسِّطٌ vestibule* بينَ الفِناءِ atrium* وصالة الكَنيسة نَفْسِها . وثَمَّةَ أبوابٌ بعددِ الأقْسامِ الطُّوليَّةِ التي ينقسمُ إليها الفراغُ الدَّاخليُّ للكَنيسة التي تَنْقسِم إلى ثلاثةِ أقسامٍ : المجازُ العريضُ الأوْسطُ nave* والرِّواقان الجانبيَّان aisles* بواسطةِ صفَّين أو أربعة من الأعْمدةِ حاملة السقف المُوازيةِ للمحور الرئيسيِّ ، تَفْصلُ الجناحين المُنْخَفِضي السقفِ عن المجازِ الأوسطِ المُرْتفع . وكان عَرْضُ الرِّواقين الجانبيَّين عادةً نِصفَ اتِّساع المجازِ الأوْسط . وتَحْمِلُ الأعمدةُ سقفَ المجازِ الأوسطِ الذي كان يَرْتَفِعُ عن سقفِ الرِّواقين تَتخلَّلُهُ طاقاتٌ أو فُتحاتٌ مُرْتفعةٌ لإضاءةِ المَبْنى تُسمّى المنار أو المَنْور أو طاق المَنْورِ أو النَّوافذ المُشِعّة clearstory* . (شكل ٣)

باصّ ، جَهيرٌ (مج) **bass; base**

basse f.; basso (It.) (mus.)

١ . أَعْمَقُ طبقاتِ أصواتِ الرِّجالِ وأشدُّها غِلْظةً .

٢ . أَغْلظُ مَناطقِ الطَّبقاتِ الصَّوْتيةِ في الموسيقى بِصِفةٍ عامَّةٍ .

٣ . أَغْلظُ النَّغماتِ في التَّأْلفاتِ الموسيقيَّةِ chords* .

bass drum see: **percussion**

صُوَرُ الحَمّامات الإسْلاميَّة **bath mural paintings** *peintures f. murales des hammams (bains privés)* (arts)

إن الجانبَ الأكبرَ ممَّا تبقى من النَّماذجِ الأولى لفنِّ التَّصويرِ الإسلاميِّ هو بعضُ الصُّورِ الجداريَّةِ في حمَّام « قُصَيْر عَمْره » الذي يَعْكِسُ طابَعَ التَّرفِ لدى غالبيَّةِ خُلفاءِ هو الوريث الشرعي لِقياصِرةِ روما ، فلم تكن الإمبراطوريةُ البيزنطيةُ تَعْني شعبًا بعَيْنِهِ بل كانت أُخْلاطًا من أجناسٍ عشرينَ يجمعُ بينها خُضوعُهُم لسيِّدٍ واحدٍ ودينٍ واحدٍ ، كما لمْ تكن الجنْسيَّة هي صفةَ المواطنِ في الدَّولةِ البيزنطية بل كانت العقيدةُ .

ووفق التَّقاليدِ البيزنطيَّة كان البازيليوس يُلقَّبُ « بالإمبراطور » Imperator أي القائد الأعلى للجيوش ، و « بالمُشَرِّع » إذ كان إليه مردُّ القانون . وحين تسلَّلت إلى بيزنطه عاداتُ وتقاليدُ الدُّولِ الأسيويَّة المجاورة التي تتميز بالهَيْمنة والاستبدادِ أصبح يُلقَّبُ « بالسَّيِّد » Despotes و « القاهر » Autocrator ، وكما كان « ربًّا للقَصْرِ » كذلك كان « ربًّا للحريم » . وبعدَ أن اسْتَتَبَّ الأمرُ للمسيحية غدا « نظيرًا للرُّسُل » Isapostolos أو الرَّسولَ الذَّائدَ عن الرِّسالةِ وحامي حمى العَقيدة ، وأصبح « أُسْقُفًا للشُّئون الدنيويّة » . وإذ كان في الوقتِ نفسهِ مُشاركًا للبَطْريرك الرَّئيسِ الأعلى للعَقيدةِ الأرثوذكْسيَّة أصبحَ كلٌّ من البازيليوس والبطريرك « نِصْفَ إلهٍ » .

بازيليكا **basilica**

basilique f. (arch.)

كانت لِقاءاتُ المَسيحيينَ الأوائلِ تَجري في أيِّ مَبْنًى قائمٍ خاصًّا كان أمْ عامًّا ، وإذ كان ابتكارُ الأشكالِ المعماريَّةِ والإنْشائيَّةِ لاينشأُ من العَدَمِ ، فقد اسْتوحى بُناةُ الكنائسِ أشكالَ عِمارَتِهم من نَماذجِ المباني العامَّةِ القائمةِ بالفِعْلِ والتي تتناسبُ مع إقامةِ شَعائرِ العَقيدةِ المَسيحيَّةِ وفي مُقَدِّمتها البازيليكا الرُّومانية بعدَ إجراءِ التَّعْديلاتِ اللَّازمة للتَّعْبيرِ عن مضمونِ العقيدةِ الجديدةِ . فَتحوَّلَ القاضي ومن يحيطُ به من المُسْتشارينَ الذين يتَصدَّرون قاعةَ المَحْكمةِ الرُّومانيةِ « البازيليكا » إلى المُطْران ومن حولِه القَساوسةُ في قِبْلةِ الكنيسة apse* ، وتحوَّل المَذْبحُ altar الذي كان يُحْرقُ فوقَه البخورُ أمام القاضي الرُّوماني قبلَ افتتاح الجَلْسةِ إلى المَذْبح المسيحيِّ ، وتحوَّلَ جمهورُ المُتقاضينَ والمُتفرِّجين إلى جمهورِ المُصَلِّين congregation .

وتتكوَّنُ البازيليكا عادةً من صالةٍ مُسْتطيلةٍ يتصدَّرُها فناءٌ أو صحنٌ atrium* ذو أعمدةٍ وَتَصْنيفِها .

barytone; baritone *baryton m.* (mus.)

باريتُون ، جَهيرٌ أوَّل (مج)

١ . طَبَقةُ صوتِ الرِّجالِ المتوسِّطةُ الغِلَظِ ، وتكون بين التِّينور [الصَّادِح] tenor* والباص [الجهير] bass* .

٢ . عائلةٌ من الآلاتِ الموسيقيَّة ذاتُ طَبَقةٍ صَوْتيةٍ أشدَّ غِلْظةً من طبقةِ التِّينور مثل ساكسفون الباريتون baritone saxophone .

base line (mus.) see: **canto fermo**

بازيليوس **basileus**

basileus m. (cul.)

هُو لقبُ رئيسِ الدَّولةِ البيزنْطيَّة ، وكان مواطِنو الجمهوريَّاتِ اليونانيَّةِ القديمةِ يُطْلقونَه على شاهِ الفُرْسِ وعلى ملوكِ الشُّعوبِ الأخرى التي كانوا يرونها هَمَجيَّةً بالنظر إليهم ، كما كانوا في أعماقِهم يُكِنُّونَ لهذا اللَّقبِ من الازْدراءِ ما أصبحَ الرُّومانُ يُكِنُّونه فيما بَعْدُ للقَبِ ركس rex أي مَلِك . وانتهى أمرُ هذا اللَّقبِ في بيزنطه إلى أن حلَّ محلَّ ألقابِ الإمْبراطور وقيصر والأمير princeps التي كان يَتلقَّبُ بها قادةُ الإمبراطوريَّةِ الرُّومانيَّةِ وكان لهم منها مظاهِرُها دونَ مَضْمونِها . ويدُلُّنا استبدالُ لقبِ البازيليوس الجديدِ بالألْقابِ القديمةِ على أنَّهُ كان ثَمَّةَ تَغْييرٌ سياسيٌّ واجتماعيٌّ وَقع ، وأن الدَّولةَ البيزنطيةَ لم تكن امتدادًا حقيقيًّا للدولة الرُّومانيَّةِ ، وأن السِّيادة قد تحوَّلَتْ من جنسٍ إلى آخرَ ومن شعبٍ غَزا العالمَ أجمعَ إلى شعبِ اليونان ، أشدِّ الشُّعوبِ المقهورةِ حَضارةً . وفي الحقِّ أنَّ هذا الشَّعبَ العريقَ قد تناسى اسمَهُ القديمَ وآثَر أن يُسمِّي نفسه « بالرُّومانيِّ » مُحْتَفِظًا باسم الهيلينيِّين لأسْلافهِ الوثَنيِّينَ فأطْلَقَ على الدَّولةِ البيزنطيَّةِ اسمَ « الإمبراطوريةِ الرُّومانيَّةِ الشَّرْقيةِ » . والواقِعُ أنَّ لَقَبَ الرُّومان كان أشدَّ مُلاءمةً لهم من لقبِ الهيلينيِّينَ ، فلم تكن شعوبُ الإمبراطوريةِ كلُّها من اليونان ، إذْ شَكَّلَ الصَّقالبةُ نِصْفَ سُكَّانِ شبهِ جزيرةِ البلقان كما شَكَّلَ الأتراكُ والأرْمنُ والعربُ نِصفَ سكانِ آسيا الصُّغرى . ومن ثَمَّ كانت الرَّابطةُ التي تجمعُ بين هذهِ الشُّعوبِ جَميعًا هي العقيدة التي كان يدينُ بها البازيليوس ، وكانوا يَرون عاهِلَهم

(شكل ٢٢)

battement (a beat) *battement* (blt.)
بَائْمَا(ن) ، حركة الساق الواحدة
مصطلحٌ لجميع الحَرَكات التي تكون فيها إحدى الساقَيْن طليقةً في خط مستقيم على حين تكون السَّاقُ الأخرى ركيزةً لجِسْمِ الرَّاقصِ ، ولهذه الحركةِ تنْويعاتٌ عدّة .

battement tendu (blt.)
بَائْما(ن) تَنْدُو ، زَحْفُ القدمِ مع شدِّ السَّاق
حَرَكةٌ تَزْحفُ فيها السَّاقُ المُتَحرِّكةُ إلى الأمامِ أو الخلفِ أو الجانبِ ، مع بقاءِ أُصْبُعِ القدمِ مُلامِسَةً الأرض ومَشْدودةً pointe tendue ثم تُضَمُّ السَّاق في الوضْع الخامسِ أو الأوَّل .

وفي الرَّسمِ التَّوضيحيِّ تُمَثِّلُ السِّيقانُ المظلَّلةُ والمُنَقَّطةُ السَّاقَ المشدودةَ على حين تُمثِّلُ السِّيقانُ المرفوعةُ حركةَ القَذْفِ الكُبرى grand battement jété ، وتُمَثِّلُ السِّيقانُ البَيْضاءُ قاعدةَ الارْتكازِ ، على أنَّهُ يَنْبغي أن تكونَ كلتا السَّاقين في مُنْتهى الصَّلابة .

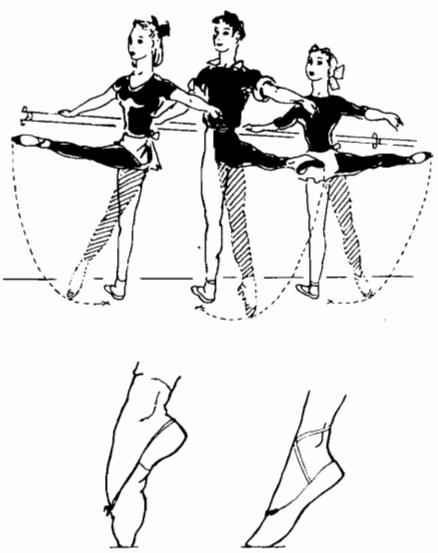
وَمَعَ أنَّ الحَرَكتين تَمرينانِ مُسْتقلان إلا أن حركةَ القذفِ الكُبرى grand battement تتمُّ مرورًا بحركةِ زَحْفِ القدمِ مع شدِّ الساق battement tendu على الرَّغم من كَوْنها تُؤدَّى في حركةٍ واحدةٍ جارفةٍ sweeping .
(شكل ٢١)

battlements شُرَّافاتُ الحُصُون ، مَزاغِلُ
créneaux m.pl. parapet m. rempart m.
سورٌ يعلو جدرانَ الحُصون مكوّنٌ من نُتوءاتٍ بينها فُتحات ، ويحتمي المدافعون وراءَ النُّتوءاتِ ويستخدمون الفُتحاتِ لرمي سهامِهم على الأعداء ولقذفِهم بالنيران ، كما هي الحالُ في السُّورَيْن الشَّماليِّ والشَّرقيِّ للقاهرة الفاطِميَّةِ وبعضِ القِطاعاتِ المُتَبقِّيةِ من قَلْعةِ صلاح الدِّين . (انظر crenellations; merlons) (شكل ٢٢)

Bauhaus (arts & arch.) **باوْهاوْس**
مَعْهَدٌ ألمانيٌّ مَشْهور لِدراسة الأنْواع فأرسلَ زوجها أوريا إلى ميدان القتال علّه يلقى حتفَه ، فتحقّق له ما أراد . وقدْ عكفَ عددٌ كبيرٌ من الفنَّانين على تَصْويرِ هذه القِصَّةِ في لَوْحاتٍ شديدةِ الجاذِبيَّةِ ، من بَيْنها لوحةُ « بتشابع تستحمّ » لرمبرانت* Rembrandt المحفوظة بمُتْحَفِ اللُّوفر . (صورة ٩٨)

batik **باتيك**
batik m. (arts)
تَقْنيةٌ إندونيسيَّةٌ للطِّباعةِ باليَـدِ على المَنْسوجاتِ رَسْمًا وتَلْوينًا ، مع تَغْشيةِ أجزاءٍ من النَّسيج بالشَّمعِ لحَجْبِ اللَّوْنِ عنها ، ثُمَّ إزالةِ الشَّمعِ وتَكْرارِ العَمَليَّةِ مع كلِّ لَوْنٍ جَديدٍ .

baton (Fr.) **عَصا قائِدِ الأُوْرْكِسْترا ، المِخْصَرة**
bâton m.; baguette f. (mus.)
هي عصًا قصيرةٌ دَقيقةٌ بيضاءُ اللَّونِ حتى يراها أفرادُ الأوركستر السِّيمفونـيِّ ، بوضُوحٍ ، والأصلُ فيها قَوْسُ الكمانِ الذي كانَ يرفعُه رائدُ الأوركستر حين لَمْ يكنْ ثَمَّة قائدٌ له ، لِيُوَحِّدَ بها لَحْظةَ انطلاق الأفرادِ في العَزْفِ . وعلى مَرِّ الزَّمنِ تخصَّص لِقيادةِ الأوركستر أساتذةٌ استخدموا العَصا لِضَبْطِ سُرعات الأداءِ ، وَلِبيان طبيعةِ الإيقاعِ ، ولإبرازِ مدى ما يكونُ عليه النَّغَمُ الصَّادرُ عن الآلاتِ من شِدَّةٍ أو ضَعْفٍ يتَّفِقُ وخيالَ المُؤلِّف ومَوْضوعيَّةَ الأداء . وقَدْ يَسْتغني قائدُ الأوركستر عن العصا مُسْتَخدمًا يَديهِ في السَّيْطرة على الأوركستر والنَّغمِ .



(شكل ٢١)

العصرِ الأُمَويِّ . وقد اتَّسمَت زَخارفُ الحمَّاماتِ ومَظْهرُها بهذا الطَّابع ابتداءً من القرنِ الثامنِ . وكان على الحاكمِ المُسْلمِ إذا رَغِبَ في الحُصولِ على مِثْلِ هذه الصُّورِ أن يُسْنِدَ تنفيذَها إلى مُصوِّرين من أهالي أحدِ أقاليمِ الإمبراطوريَّةِ الرُّومانيةِ الشَّرقيَّةِ التي فَتحها العربُ ، ولم يَتَبقَّ من حمَّاماتِ العصرِ العبَّاسيِّ سوى بَعْضِ الأجزاءِ المُفَتَّتةِ التي استطاع الأستاذُ هرتزفيلد أن يَسْتنقِذَها ويَجْمَعها أثناءَ حَفائِرِهِ بين أطلالِ قصر الخَليفةِ المُتَوكِّل (٨٤٧–٨٦١) في سامرَّاءَ . ومن الصُّعوبةِ بمكانٍ تَخيُّلُ صورةٍ كاملةٍ للمَوْضوعِ المُصوَّرِ من خِلالِ هذه الأجْزاءِ ولكنَّ الشُّخوصَ شبهَ العاريةِ للرَّاقصاتِ والقِيانِ تُوحي بأنَّ الطابَع العامَّ للزَّخارف كان شبيهًا بزخارِف « قصير عمره » .

وثمَّةَ مزيدٌ من التَّفاصيل ابتداءً من القرن ١٣ عن أوصافِ حمَّامٍ بغدادَ بقصرِ شرف الدين بن هارون الذي كان شاعرًا وابن كبيرٍ من رجالِ الدولة هو المؤرِّخُ شمس الدين محمود الجُويني Juvaini الذي رأس الحكومة في فارس عهدَ الحكَّام المغولِ الثلاثةِ هولاكو وأباقا وأحمد على التَّوالي . وكان حمّامُهُ يضمُّ عشرَ حُجُراتٍ وزُيِّنَ بأنْدرِ الرُّخام من مُخْتلفِ الألوان ، تَنْسابُ المياه إليه عَبْرَ أنابيب من الفِضَّةِ المرصَّعةِ بالذَّهب ، صيغَ بعضُها على هيئةِ الطُّيورِ تتدفَّق المياهُ من خلالِها فتُصدِرُ صَوْتًا يحاكي صوتَ الطائرِ ، على حين كانت بعضُ غُرَفِ الحمّام دائمًا مُغْلقةً حِرْصًا على إخفاءِ مازُيِّنت به من صُورٍ تمثِّلُ مُخْتلفَ أنواعِ اللِّقاءِ الجنْسيِّ . وكانت مثلُ هذه الصُّورِ تُقابَلُ بالاسْتهجانِ الشديدِ من قِبَلِ رجالِ الدِّين ، ولكنَّها رغمَ هذا لم تَعْدمْ قومًا يدافعون عَنْها من بين الأطِبَّاء . وكانَ الاعتقادُ الشَّائعُ كذلك أنَّ الحمَّامَ ملاذُ الجانِّ والأرْواحِ الشِّرِّيرةِ ، فالصَّلاةُ فيه باطلةٌ ولا تَجوزُ فيه تِلاوةُ القُرآن ، وهو ممّا يفسِّر سرَّ تصويرِ الشَّيطانِ داخلَ الحَمَّاماتِ .

Bathsheba **بتشابع**
Bethsabée (rel. & arts)
عندما وقعتْ عينُ الملك داود على بتشابع وهي تَسْتحمُّ هام بها في الحال واشْتهاها ، وما لبث أن خلا بها ، ثم سعى لِتَخْلُصَ له

الخارج واستقبالِ أشعَّةِ الشَّمْس [التي عَجزَت النَّافذة وَحْدَها عن الوفاء بحلِّها] باللُّجوء إلى مَلْقفِ الهواء . وهو طاقةٌ مَفْتوحةٌ في السَّقفِ بأعْلى الرُّكنِ الشَّماليِّ « للقاعة » ، تَحْتَضِنها جُدرانٌ أربعةٌ مُرْتَفِعةٌ قليلًا تُمَثِّلُ بئرَ هواءٍ عُلويَّةً تَنْفَتِحُ أعْلاها مِنْ جانِبَيْها الشماليِّ والغربيِّ ، وَيُغطِّيها سطحٌ مائلٌ يتلقَّى الهواءَ الرَّطبَ ويُتيح له الدُّخول إلى القاعة من أعْلاها .

The Bearing of the Cross *Le Portement de Croix* (rel. & arts) **حَمْلُ الصَّليب [المَسيحُ يَحْملُ الصَّليبَ]**

مشهدٌ يمثِّل المسيح وهو في طريقه إلى الصَّلْب حاملًا صليبه .

ومن أشْهرِ اللَّوْحاتِ التي تُمَثِّلُ هذا المَشْهدَ لَوْحةُ المُصَوِّرِ هيرونيموس بوش Hieronymus *Bosch المحفوظةُ بمُتْحف الفنونِ بڤيينا ولَوحةُ تتسيانو Titian* المحفوظةُ بمُتْحف الإرميتاج بلينغراد .

(صورة ٦٧)

beaten step (blt.) see: **pas battu**

Beatitudes *Les Béatitudes f.* see: **Sermon on the Mount**

bedestan (bazarstan) (cul.) **البيدِسْتان أو البازارِستان**

سُوقُ القُماش في إيران وتركيا .

Beethoven, Ludwig Van (mus.) **بيتهوڤن ، لودڤيغ ڤان (١٧٧٠-١٨٢٧)**

مؤلِّفٌ موسيقى ألمانيٌّ خالِدُ الذِّكْرِ وُلِدَ بمدينة بون لأُسْرةٍ من الموسيقيِّينَ ، نَشَرَ مَعْزوفةً للپيانو في سِنِّ الثَّانية عَشْرَةَ ثُمَّ عَمِلَ بعد ذلك عازِفًا على الپيانو والأرغن والڤيولا وَقَصَدَ ڤيينا عام ١٧٩٢ للتَّتَلْمُذِ على هايدن وإن لم يستمرَّ معه طويلًا ، وظلَّ بها حتَّى موته . خاضَ العديدَ من العَلاقاتِ الغَراميَّة دونَ أن يتزوَّجَ ، وبدأ يعاني من ضَعْف السَّمْعِ منذ عام ١٨٠١ إلى أن انتهى إلى الصَّمم التَّامِّ عام ١٨٢٤ بعد تأليفه للسِّيمفونيَّة التَّاسعة وقُبَيْل رُباعيَّاتِهِ الثَّلاث الأخيرة . وقد تسلَّم بيتهوڤن نَموذجَ السِّيمفونيَّة بعد أن طَوَّره هايدن وموتسارت في الإطار الكلاسيكيِّ ،

Baysunqur (arts) **بايْسُنْقُر**

تَطلَّعت الفنونُ في العصرِ التِّيموريِّ (انظر Timurid painting) إلى حمايةِ رُعاةِ الفنِّ من الأمراءِ ، وكان أهمّهم في شيراز « إسكندر سلطان بن عمر شيخ » وفي هراة « بايسنقر ميرزا بن شاه رخ » ، وهُما أبناءُ عمومةٍ وحَفيدا تيمورلنك . واسْتغرقت ولايةُ بايسنقر من عام ١٤٢٠ حتى ١٤٢٣ إلَّا أنَّه عاش في عاصمةِ أبيه شاه رخ في هراة في أوج سُلطانِ التِّيموريِّين ، ومن ثَمَّ صرفَ كُلَّ جهودِهِ إلى الفنون فأنْشأ المكتبةَ المعروفةَ باسْمِهِ ، واجتذبَ إلى مَرْسَمها أساطينَ الفنونِ في عصره ، وزوَّدهم بأفضلِ أنواع الورقِ والعجائن اللَّونية وموادِّ التَّجليدِ بما في ذلك الذَّهبُ الثَّمينُ واللازورد النَّفيسُ في وقتٍ كانت فيه هراة مركزًا للحياةِ الفِكْريةِ والتَّذوقِ الجماليِّ . وهذه هي البيئة التي تم خلالها تصوير مُنَمْنمات مَخْطوطة « شاهنامة الفِرْدوسي » التي أمر بايسنقر بإعْدادِها والمحفوظة حاليًا بمكتبةِ قصرِ غولستان بطهران . (صورة ٧٦)

bazahang (Pers.) (arch.) **مَلْقفُ الهواء ، بازاهنغ**

واجهَ المعماريُّ المُسْلِم في البلادِ الحارَّةِ مُشْكلاتِ التَّهويةِ والإضاءةِ والإظْلالِ على المختلفة لِفُنونِ التَّصميمِ design* الحديثِ من مِعْمارٍ وَفُنونٍ جَميلة وتَطبيقيَّة ، أسَّسه في عام ١٩١٩ بمدينة ڤيمار Weimar المعماريُّ وُلْتر غروپيوس Walter Gropius مع نَفَرٍ من زُمَلائِهِ ، وكان أميرُ المدينةِ قد اسْتَدْعاهُ لِتَنْظيمِ دراسة الفُنونِ بها . وكان هَدَفُ المَعْهدِ المُزاوجةَ بَيْنَ الفَنِّ والتكنولوجيا سَواء في الفُنونِ الجَميلةِ أو التَّطبيقيَّة أو التَّصميمات الصِّناعيَّة أو المِعْمارِ ، وهو ما اقتضى خُروجًا جذْريًّا على النَّهْجِ المألوف . ومع أن منهج المعهد قد احْتَشد بدراسة التَّصميمات الهَنْدسيَّة والصِّناعيَّة ، فقد انْتَظَمَ بَيْنَ صُفوف أساتذته العَديدُ من المُصَوِّرينَ المَرْموقينَ ذَوي الفِكْرِ المُتَجَدِّد وَالرُّؤيةِ العَصْريَّة مثل پول كليه Klee* وكاندينسكي Kandinsky* . وقد انتقل مَعْهَدُ باوهاوس إلى مَدينةِ ديساو Dessau ، غَيْرَ أنَّ تأثيرَهُ على فنِّ التَّصميمِ أخذ يَتَّسعُ شَيْئًا فَشَيْئًا .

Bayeux tapestry *tapisserie f. de Bayeux* (arts) **نَسْجيةُ بايو المطرّزة**

وَثيقةٌ تَروي في صيغةٍ مُصوَّرةٍ قِصَّةَ غزو إنجلترا من وجْهةِ نظرِ النورمان Normans ، كما تعطي صُورةً رفَّافةً لحياةِ الإقطاعِ مِنْ خلال القِصَّة . وقد يكونُ إطلاقُ كلمةِ نَسْجيةٍ في هذا المقام مُغالطةً لا يُسوِّغها إلا كَوْنُها تُسْتَخْدم كَمُعلَّقاتٍ فوقَ الحائطِ . وإذ كان التَّصميمُ قد نُفِّذَ بتَطْريزِ خيوطِ الصُّوفِ فوقَ سَطْحٍ شريطٍ من الكتَّانِ الخَشِنِ دونَ نَسْجِهِ في القُماشِ ذاتِه فكانَ الأجدرُ تَسْميتَها مُطَرَّزةَ بايو .

وكانت أمثالُ هذه الزَّخارف من القُماشِ تُسْتَخْدمُ لتَغْطيةِ الجُدرانِ العاريةِ للحصُونِ ، غير أنَّ هذه النَّسْجيةَ بالذَّاتِ ظلَّت ضمنَ كنوز كاتِدرائيَّة مدينةِ بايو ، وهي من إنتاج أشهرِ بُيوتِ التَّطريزِ الإنجليزيَّةِ فَرَغتْ منها بعد ٢٠ عامًا من معركةِ هِيسْتِنْغز Hastings التي تُسَجِّلها .

والشَّخْصيةُ الرَّئيسيَّةُ فيها لوليام الفاتح William the Conqueror الذي فَرَضَ نَفْسَه على شمالِ أوربا خلالَ النِّصفِ الثاني من القرن ١١ . وتستغرقُ القِصَّةُ التي ترويها النَّسْجيةُ في ٥٨ مشهدًا الفترةَ مابين الشُّهورِ الأخيرةِ من حُكمِ إدوارد المعترف [القديس] Edward the Confessor ١٠٠٢-١٠٦٦ ملك إنجلترا وذلك اليوم المَشْهود من عام ١٠٦٦ عِنْدما وطَّدَ وليام الفاتح حقَّه في المُطالبةِ بالعرشِ بعد أن دحر القُوَّاتِ الإنجليزيةَ في معركةِ هِيسْتِنْغز .

والنَّسْجية في مَجْموعِها عملٌ فنِّيٌّ ناجحٌ أُعِدَّ لِتَغطيةِ مساحةٍ طويلةٍ ضيِّقةٍ وتُعَدُّ إنجازًا بديعًا من صُنعِ فنانٍ قديرٍ أو أكثر . وقد تَحْملُ مَظْهرَ الخُشونةِ بل وَالبدائيَّةِ أحيانًا ، فرسُومُها عَجلةٌ لا تَتَرَيَّثُ لإيضاحِ التَّفاصيلِ فتَبدو مُتْقنةً مُتَأنِّقةً ، ولكنَّ شأنَها شأنُ فنونِ العُصورِ الوُسطى إن هي إلا سَرْدٌ قصصيٌّ يلعب التأثيرُ الجارفُ « للكُلِّ » دورًا أهم من تفاصيل الجُزْئياتِ ، فهي إنجازٌ يَتلقَّاه قومٌ لايؤمنون بغيرِ الأفعالِ في عصرٍ كان النَّاسُ فيه يُعْجبونَ بالمآثرِ أكثرَ من إعجابِهم بالصُّورِ أو الكلماتِ المُعَبِّرةِ عَنْها . (صورة ٦٩)

الوافرةُ عن تَنَوُّعٍ كبيرٍ في أُسْلوبِهِ ، فَثَمَّة صَلابةٌ نَحْتيَّةٌ اقْتَبَسَها عن زَوْجِ شَقيقَتِهِ الفنَّان أندريا مانتنيا Mantegna* تَتَجَلَّى في أعماله المُبَكِّرةِ مِثْل لَوْحةِ « آلام البُسْتان » (ناشونال غاليري) ، كما لا شَكَّ في أنه كانت لزيارة المصوّر أنطونيللو دا مسّينا [الصقلي] Antonello da Messina (انظر oil painting) لمدينة البندقيَّة أَثَرُها في ثَراءِ أَلْوانِهِ وَتَطْويرِ تقنيتِهِ في اسْتِخْدامِ الألوان الزَّيتيَّة . وَظَلَّ جيوڤاني عْمَلُ بالتَّصْويرِ إلى سِنٍّ مُتَقَدِّمةٍ لتَزْيينِ المَباني العامَّة والكَنائسِ في البندقية وغيرها من المُدُنِ . (صورة ١٠١)

bell krater see: **krater**

bell tower see: **campanile**

وليمة بيلْشاصَّر **Belshazzar's Feast**

Le Festin de Balthasar (rel.)

أعَدَّ بيلشاصَّر [بالتازار] ، آخرُ مُلوكِ بابل ، وليمةً عظيمةً جاء فيها بآنيةِ الذَّهبِ والفِضَّةِ المنهوبة من هيكلِ أورشليم كي يَشْرَبَ بها الخمرَ هو وحاشيتُه وزوجاتهُ وسراريُه ، فإذا عينُ المَلكِ تقعُ على يد إنسانٍ تكتبُ عبارةً سِرِّيةً على الحائطِ ، ففَزِعَ وأمرَ باسْتدعاءِ النبيِّ دانيال الذي كشفَ لهُ سرَّها وأنْذَرهُ الهَلاكِ القَريبِ [دانيال ٥ :٥] . وقد فُتِنَ لفنانُ رمبرانت بهذهِ القِصَّةِ التوراتية فَسجَّلها بأروعِ صورةٍ في لَوْحتِهِ المعروفةِ باسم « بيلشاصَّر يرى الكتابةَ على الحائط » المَحْفوظة بالناشونال غاليري بلندن .

(صورة ١٠٠)

بِنْبِن **benben**

benben (rel.)

عُبِدَ الإلهُ رع منذُ أقدمِ العُصورِ في أون [عين شمس : هليوپوليس] وأجْمعَ المِصْريونَ جَميعًا على عِبادتِهِ ، وكان يُرمزُ لِهذا الإلهِ بقمّةِ الهريم الذي يعلو المسلة والذي يُكْسَى بَرقائق الفِضَّةِ ، ويعرف باسم [بنبن] باعتبار أن قمة هذا الهريم التي كانت تُوضَعُ في فناء المَعْبدِ المكشوف كانت تَتلقَّى وتعكِسُ أشعَّةَ الشمسِ الأولى . وإلى جانبِ قمة هذا الهريمِ المُقَدَّس الذي كان يَرمزُ إلى إله الشَّمْسِ في هليوپوليس كانت ثمَّةَ صُورٌ أخرى للإلهِ رع ، فمِنها ما كان عَلى شكلِ إنسانٍ وسمّوه أتوم ، ومنها ما

Solemnis وقدَّاسٍ آخرَ صَغيرٍ و « آوراتوريو المَسيح فَوْقَ جَبَلِ الزَّيْتون » و « نشيد العَذراءِ لتَمْجيد الرَّبِّ » Magnificat* ، وافتتاحياتِ ليونورا Leonora وإيغمونت Egmont وكوريولانوس Coriolanus .

بِلْ كانْتو ، غِناءٌ رَخيم **bel canto**

(It.: beautiful singing) (mus.)

نوعٌ من الغناءِ اشْتُهِرتْ به المدرسةُ الإيطاليَّة ، يتميَّزُ أداؤه بالشَّجنِ ويهدِفُ إلى التَّأثيرِ العاطفيِّ بعيدًا عن الدِّراميَّة ، شاع في أوبرات بِلليني Bellini* ودونيزيتي Donizetti وغَيْرِهما .

برجُ أجراسِ الكَنيسةِ **belfry**

beffroi m. (arch.)

هُوَ برجُ الأجراسِ المُشَيَّدُ ضِمْنَ مبنى الكَنيسةِ على العَكْسِ من الكامپانيلي campanile* ، وهُوَ برجُ الأجراسِ القائمُ بذاتِهِ .

بِلليني ، جنْتيلي (فنون) **Bellini, Gentile (arts)**

(١٤٢٩-١٥٠٧)

مُصَوِّر إيطاليٌّ بُنْدُقيٌّ ذائِعُ الصِّيتِ وَقَعَ عليه الاختيارُ للذَّهاب إلى القُسْطَنْطينيَّة عام ١٤٧٩ لعَمَلِ پُورتريهات للسُّلْطان محمد الثَّاني (الناشونال غاليري بلندن) . وفي عام ١٤٧٤ صَوَّر مَجْموعةً من الصُّورِ التَّاريخيَّة لقَصْرِ الدوج [تُنطق دُوجه] بالبُنْدُقيَّة أتى عليها الحَريقُ فيما بعد . وَثَمَّة صُورَتانِ للسُّلطان قايتباي وَالسُّلطان قنصوه الغوري تُنْسَبانِ إلى بِلليني ، وإن كان هذا على وَجْهِ الظَّنِّ لا التَّحقيق ، غَيْرَ أنَّ صُورَهُ الخالدةَ لِحَفَلاتِ البُنْدُقيَّةِ وَمَواكِبِها وَأَعْيادِها الدِّينية تُمُدُّنا بِذَخيرةٍ لا تَفْنى من المَعْلوماتِ الوثائقيَّة وَالمَشاهِد السَّاحرة الجَذَّابةِ عن مَجْرى الحَياةِ في المَدينةِ إبَّانَ حَياتِهِ ، مِثْل لَوْحةِ « المَوْكب الدِّينيّ بميدان القدِّيس مَرقص بالبُنْدُقيّة » (متحف الأكاديمية بالبندقية) .

(صورة ٩٧)

بِلليني ، جِيُوڤانّي (فنون) **Bellini, Giovanni (arts)**

(١٤٣٠-١٥١٦)

مُصَوِّرٌ إيطاليّ بُنْدُقيٌّ أَسْهَمَ أكثَرَ مِنْ أيِّ فَنَّانٍ آخرَ في عَصْرِهِ في خَلْقِ المَدْرسَةِ البُنْدُقيَّة العُظْمَى للتَّصْويرِ . وتَكْشِفُ صُورهُ العَديدةُ وَقدَّم على نَمَطِه سيمفونيَّتيه الأولى والثَّانية ، ثُمَّ ما لَبِثَ أن صَبَّ في هذا القالَبِ المُحَدَّد مادَّةً أصيلةً ذاتَ شِحْنةٍ وجدانيَّةٍ مُكَثَّفةٍ حتَّى تميَّزت سيمفونيَّته الثَّالثة بقوَّة التَّفاعلات والاسْتِطْراداتِ الَّتي وَسَّعت حدودَ أقْسامِها وَزادَتْها عُمْقًا عن حدودِ أقسام سيمفونيات موتسارت وهايدن الكلاسيكيَّة . وقد سَمَّى بيتهوڤن سيمفونيَّته الثَّالثة سيمفونية البطولة Eroica وَكَتبها فيما يُقالُ إعْجابًا بشخصيَّة ناپليون أيَّام كان قُنْصُلًا بحكومةِ الإدارة Directoire* ، ثم ضرب بعد ذلك بريشَتِهِ على اسْمِ ناپليون حتَّى كادَ أن يُمَزِّقَ الصَّفْحةَ الأولى من الكرَّاسة الموسيقيَّة وكتب بَدَلًا مِنها « سيمفونيَّة بطوليَّة كُتِبَتْ لتَمْجيدِ ذِكْرى رَجُلٍ عَظيمٍ » بعد ما نَصَّبَ ناپليون نَفْسَهُ إمْبراطورًا وَفَرَضَ على وطنه وَالبلادِ الَّتي غزاها حُكْمًا استِبْداديًّا مُطْلَقًا . والرَّاجح أن فكرةَ البطولةِ الَّتي راودت بيتهوڤن كما نَلْمسُها من موسيقاه لَيْسَتْ هي بطولةَ المَعاركِ الحَرْبيَّة بَلْ بطولةَ الإنسانِ في كِفاحِه للظَّفرِ بِحُرِّيَّتِهِ . فلقد ارتبط بيتهوڤن في موسيقاه بأنْبَل الأهْداف الإنسانيَّة وَعَبَّر عن إيمانه بالحُرِّيَّةِ والإخاءِ وَالمساواةِ في جَميعِ نَماذِجِهِ الموسيقيَّة مُنيرًا الطَّريقَ أمامَ الإنسان لينطلقَ في رَكْبِ التَّقَدُّم وَالكمال البَشريِّ . وقد تألَّقَ نَجْمُ بيتهوڤن حينَ بَعَثَ الرُّوحَ الكامِنةَ وراء هذه الأهداف في موسيقاهُ دونَ أن يَلْجأَ إلى بَرامِجَ تصويريَّةٍ ، فارتفع بموسيقاه دون إضْعافِها بإخْضاعِها لمُقْتَضياتِ برامجَ أو تَصْويراتٍ خارجةٍ عن كِيانِها وأفكارها الموسيقيَّة المُطْلقة ، وهو ما يُطْلَقُ عليه « رُوح بيتهوڤن » الَّتي تَجَلَّت أقوى ماتجلَّت في سيمفونيَّته التَّاسعة ، الَّتي أراد ريتشارد ڤاغنر Wagner* نَقْلَ كُنْهِها إلى الأوپرا فابْتَكَرَ « الدِّراما الموسيقيَّة » musical drama* .

وقد أثْرى بيتهوڤن البشريَّة بالأعْمال التَّاليـة : تِسْع سيمفونيَّـات ، وخمسة كونشيرتات للپيانو ، وكونشيرتو للڤيولينه وكونشيرتو للآلاتِ الثَّلاثِ : الپيانو والڤيولينه والتِّشيللو ، وفانتازيه للكورال و٣٢ صوناتة للپيانو وَعَشرِ صوناتات للڤيولينه ، وأوپرا واحدةٍ هي « فيدليو » Fidelio ، وباليه واحد هو « مخلوقات پروميثيوس » The Creatures of Prometheus ، وقُدَّاسٍ كبيرٍ Missa

برليوز اسْمَ لَحْنِ « الفكرة الثَّابتة » ثم سَمَّاهُ بعد ذلك كل من ليست Liszt* وسيزار فرانك Franck* « الصِّيغة الدَّائريَّة » .

ومن بَيْنِ أَعْمالِهِ الأوبراليَّة « بنفنوتو تشيلليني Benvenuto Cellini » ، و « بياتريس وبينيديك Beatrice and Benedick » و « الطروادِيون The Trojans » و « لعنة فاوست » ، و « طفولة المسيح The Childhood of Christ » . كما ألف قداسًا للموتى requiem* ونشيدًا للشكر Te Deum* وسيمفونية « روميو وجوليت » وسيمفونية هارولد بإيطاليا للڤيولا والأوركستر وسيمفونية ليليو Lélio باعْتبارها المُقابل لسيمفونيته الخياليَّة .

برْنيني ، لُورِنْزُو Bernini, Lorenzo (arts) (١٥٩٨-١٦٨٠)

فنَّانٌ إيطاليٌّ من مَواليدِ نابُلي تتمثَّل في أعْماله أَعْظَمُ مُنْجَزاتِ الطِّرازِ الباروكيِّ . قام بتَصْميمِ قَصْرِ باربريني Barberini الشَّهير في روما . ومن أعظم أعماله النَّحْتيَّة تِمْثالُ « داوود » و « أپوللو ودافني » (متحف بورغيزي بروما) و « القِدِّيسة تيريزا لَحْظة انْتِفاضَتِها بالعِشْقِ الإلهي » (كنيسة سانتا ماريا ديللا ڤيتوريا بروما) وَنافورة « الأَنْهار الأَرْبعة » (ميدان ناڤونا بروما) . غَيْرَ أنَّ أَعْظَمَ أَعْمالِهِ المِعْماريَّةِ هو المَيْدانُ الفَسيحُ أمامَ كنيسةِ القِدِّيس بُطْرس الَّذي تَبْدو أَعْمِدَتُه المُحيطةُ بالمَيْدانِ من كافَّة جَوانبِه وَكأَنَّها أَذْرُعُ المَعْبَدِ تَحْتَضِنُ بتَرْحيبٍ وُفودَ الزَّائرينَ .

كان برنيني يَتَلاعبُ بالضَّوْءِ وَالظِّلِّ على سَطْحِ مَنْحوتاتِهِ بِمَقْدِرةٍ فَذَّةٍ ، كما وُفِّق في إبْرازِ مَلاسةِ البَشرةِ وَتَطايرِ الأَرْدِيةِ وَانْسيابِ الشَّعْرِ وَدِقَّةِ الأَغْصانِ وَرَهافةِ الأوراق بما يناسب هَدَفَهُ من مَفْهومِهِ الخاصِّ عَنِ « التَّصْويرِ » على الرُّخامِ ، كذلك حَذِقَ التَّعْبيرَ بِكُلِّ وَسيلةٍ عن الانْفِعالِ وَالحَرَكةِ حَتَّى يَجْعَلَ الرُّخامَ يَبْدو وَكأَنَّه يَسْبَحُ في الفَضاء . وَبرنيني هو صاحبُ التِّمْثالِ النِّصْفيِّ الشَّهير للويس الرَّابعَ عَشَرَ المَحْفوظِ بِقَصْرِ ڤرْساي . (صورة ٩٥)

bestiary (Lat.: **bestiarius**) *bestiaire m.* (cul. & arts) **كِتابُ الحَيَواناتِ الأَخْلاقيَة**

ومقابرهِم إلى إله الشَّمْسِ على هَيْئةِ طائرٍ جاثِمٍ .

برْلْيوز ، هِكْتُور Berlioz, Hector (mus.) (١٨٠٣-١٨٦٩)

مُؤَلِّفٌ موسيقى فَرَنْسيٌّ ، بدأ عازِفًا على الجِيتار وَتَلَقَّى دُروسًا موسيقيَّةً عامَّةً في كونسيرڤاتوار پاريس ولكنه لم يَنْبُغْ عازفًا على البِيانو أو غَيْرِه من الآلاتِ ، وَمع ذلك كان أُسْتاذًا مُبْتَكِرًا لا يُجارَى في مَجالِ التَّوْزيعِ الأوركستراليِّ الَّذي أَلَّف فيه كِتابًا .

ظَهَرَ برليوز وَسْطَ صالُونات پاريس المَشْحونةِ بالجَدَلِ الفِكْريِّ والسِّياسيِّ ، وكان شابًّا مُحْتَدِمَ العَواطِف يَمْلِكُ صِفات المُؤَلِّف الموسيقيِّ العَظيمِ وَقائدِ الأوركستر الفَذِّ والصَّحَفيِّ اللَّامعِ وَالنَّاقِدِ المَرْهوبِ الجانِبِ ، استمدَّ نَبَضاتِهِ الوِجْدانيَّة من عالَمَي الأدبِ وَالموسيقى من مُؤَلَّفات غوته Goethe الَّتي أَلْهَمَتْه أوبراه « لعنة فاوست » Damnation of Faust ، ومن شعر بايرون Byron الَّذي أَلْهم سيمفونيته للڤيولا والأوركستر « هارولد بإيطاليا » ، ومن « الكوميديا الإلَهيَّة » لدانتي الَّتي رَفَعَ مِنْ شَأْنِها في « قُدّاسٌ لِلْمَوْتى » requiem* ، ومن المُنْجَزاتِ الموسيقيَّة لِكُلٍّ من غلوك Glück* وڤيبير Weber* وبيتهوڤن Beethoven* . وعاشَ برليوز تَجْربةَ حُبٍّ نادرةً اخْتَلَطَ فيها الحُلْمُ بالواقعِ حينَ وَقَعَ في غرامِ المُمَثِّلةِ الأيرلنديَّة هنرييتا سميثسون Smithson الَّتي كانت تُؤَدِّي الأدوار النِّسائيَّة الرَّئيسيَّة في مَسْرَحيَّات شكسپير بإحْدَى الفِرَقِ الهامَّةِ الَّتي زارتْ پاريس عام ١٨٢٧ ، وَعاشَ أسيرَ حُبِّ هذه المَرْأةِ التي كان يَرى فيها أُنْثى نادِرةً « تَجْمَعُ بَيْنَ مَلامحِ جولييت وأوفيليا » على حَدِّ قَوْلِه ، وَأَوْشَكَ أن يَنْتَحِرَ في لَحَظاتِ يَأْسِهِ من الزَّواجِ بها ، غير أنه سَرْعانَ ما اكتشف فيها بَعْدَ اقترانه بها نَموذجًا عاديًّا بَعيدًا عن الصُّورةِ الشَّاعريَّة الَّتي رَسَمها خياله المَشْبوبُ . ومع ذلك أَلْهمته هذه التَّجْربةُ « سيمفونيته الخياليـة » Fantastic symphony الَّتي ضَمَّنها عدَّة أَفْكارٍ اقْتَبَسها من البيئةِ الموسيقيَّة الأدبيَّة الَّتي عاشَ بَيْنَها في باريس ، فكانت تَحَوُّلًا بارزًا في نموذجِ السِّيمفونيَّة لأنها وَثَّقَتِ الصِّلةَ بَيْنَ أَجْزاءِ السِّيمفونيَّة ودَعَّمتها عن طريق بَرْنامجٍ تصويريٍّ يتمثَّل في تكْرارِ ظُهورِ لَحْنٍ مُعَيَّن أَطْلَقَ عَلَيْه كان على شكل إنسان رأسُهُ رأسُ صَقْرٍ يَعلوه قُرصُ الشَّمْسِ وسمَّوه « حراختي » أي « حور المُشْرق » أو « رع حراختي » أي « رع حور المُشْرق » .

bend (blt.) see: **movements in dancing**

البِنِدِكْتِيُّون Benedictines

bénédictins (rel.)

نِظامٌ من تَجَمُّعِ الرُّهْبانِ الكاثوليك في دير يَعيشونَ فيه حَياةَ الأُسْرةِ المسيحيَّة اللَّصيقة الأفرادِ والَّذين يَتقاسمونَ شُؤونَ مَعيشَتِهم حتَّى تَأَسَّست بِفضْلِ هذا النِّظام قُرى أَصْلَحتِ الأراضيَ البورَ في أوربا وحافظت في أَدْيَرَتِها على المَخْطوطاتِ وَالتُّراث القديمِ . أَسَّسَ هذا النِّظامَ القِدِّيسُ بنوا ده نورسي Benoîs de Nursie [القديس بندكت مؤسس الرهبنة الغربية] في عام ٥٢٩ في دير مونت كاسينو بإيطاليا ، وأُطْلَقَ على جَماعَتِهِ بَعْدَ ذَلِكَ اسم البندكتيِّينَ نِسْبةً إلى اسْمِه ، وَشاعَ هذا النِّظامُ خِلالَ القرنِ العاشرِ في أَلْمانيا وفرنسا وسويسرا وإسپانيا ، فَأَنْشأَ غيوم التقيُّ دُوق أكويتانيـــا Guillaume, le Pieux duc d'Aquitaine في عام ٩١٠ ديرًا للبندكتيِّين في كلوني Cluny* بإقليم برغنديا ، ومنه امْتَدَّت حَرَكةٌ إصلاحيَّةٌ كانَ لها أَثَرُها في النَّهْضةِ الكارولِنْغيَّة (انظر Carolingian art) وَفي تَطْويرِ الفَنِّ الرُّومانِسْكيِّ (انظر monastic Romanesque art) في سائرِ أَنْحاءِ العالَمِ المَسيحيِّ خِلالَ القَرْنين ١١ و ١٢ .

بنُوا ، أَلِكْسَنْدر Benoîs, Alexander Nicolayevich (arts) (١٨٧٠-١٩٦٠)

فنَّانٌ روسيٌّ يَنْحَدِرُ مِنْ أَصْلٍ فَرَنْسيٍّ ، اشْتُهِرَ بِتَصْويرِهِ للمَوْضوعاتِ التَّاريخيـة وبِصُوَرِهِ الإيضاحيَّة وَتَصْميمِ المَناظِرِ وَالأَزْياءِ المَسْرَحيَّة . وَقد اشْتَرَكَ مَعَ دياغيليف Diaghilev* بوَصْفِهِ ناقِدًا وَمُؤَرِّخًا فَنِّيًّا في تَأْسيسِ مجلة « عالَمِ الفَنِّ » Mir Iskusstva الَّتي كانت ذاتَ تأْثيرٍ بَعيدِ المَدى .

بِنُو benw (phoenix)

phénix m. (rel.)

هُوَ طائِرُ مالك الحَزين « فينكس » وكان الملوكُ المِصْرِيُّون يَرْمزون به في مَعابِدِهِمْ