Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518

Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical

Ali Abd AL Mohsen Ali [a1]

[a] *Fine Arts Institute - Evening for Girls - Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 July 2024
Received in revised form 6 August 2024
Accepted 8 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Transitional Phase, Greek Sculpture, Archaic Period, Classical Period

ABSTRACT

This research knocks on one of ancient Greek sculpture art doors was not opened very often. it's short but important interim period in its development process, between what was called the Archaic and the Classical period, approximately 30 years in which the sculptor departed from a style that had been prevalent for many decades, relying on repetition and reduction to a more style. Freedom and experimentation. The first Chapter provided a general introduction to this phase: naming, its historical and geographical framework, Circumstances that led to its emergence, followed by tracing the style of its sculptures and monitoring, their techniques and materials, then mentioning the most important sculptors who were attributed to this phase. In the second Chapter the research sample was selected and analyzed to Extract a results and conclusions which included: the Severe sculpture tends toward simplification in treating the form and seeks to break the rigid symmetry and leave the Archaic smile. The Bronze was adopted as the first material instead of stone, and more

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: t_rex1983@yahoo.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518
Ali Abd AL Mohsen Ali: Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

سمات الطور الإنتقالي في النحت اليوناني بين العتيق والكلاسيكي

علي عبد المحسن علي [1]

الملخص:

يطرق هذا البحث احد ابواب فن النحت اليوناني القديم التي لم تفتح كثيراً ، مرحلة زمنية بينية قصيرة لكن مهمة في مسيرة تطوره ، بين ما سميَ بالعصر العتيق والعصر الكلاسيكي ، 30 عام تقريباً خرج فيها النحات من نمط كان سائد لعقود عديدة يعتمد التكرار والجمود الى نمط اكثر حرية وتجريب ، قدم الفصل الاول مقدمة عامة عن هذا الطور: تسميته ، اطاره التاريخي والجغرافي ، عوامل اسهمت في ظهوره ، يلي ذلك تتبع لأنماط منحوتاته ومعرفة خاماتها وتقنياتها ، ثم ذكر لاهم النحاتين الذين نسبوا لهذا الطور . في الفصل الثاني تم انتقاء عينة البحث وتحليلها والخروج بنتائج واستنتاجات ، منها: ان النحت الحاد كان ميالاً نحو التبسيط في معالجة الشكل ، سعى لكسر التناظر واستبدال الجمود بالحركة ومغادر الابتسامة القديمة ، كما اعتمد البرونز كخامة اولى بدل الحجر.. وغيرها.

الكلمات المفتاحية: الطور الانتقالي ، النحت اليوناني ، العصر العتيق ، العصر الكلاسيكي.

الفصل الاول / الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث/ 1. هل شكلت منحوتات الطور الانتقالي صورة وكيان خاص بها يميزها؟

2. هل جاءت بجديد ام كانت امتداد للأسلوب السابق؟

3. هل تُرك اسلوب نحت هذه المرحلة مجالاً لذاتية النحات في التعبير والاظهار ام ان هنالك قواعدَ عامة سَرت على الجميع؟

اهمية البحث/ 1. تناولهُ لفن النحت اليونانية في طوره الانتقالي وهو حقلٌ قل البحث فيه .

2. يعد محاولة للكشف عن الاضافة او الاثر الذي خلفه هذا الطور في مسيرة فن النحت اليوناني.

3. هو نافذة اخرى نطل منها على الفنان النحات الذي عاش تلك الفترة ونكتشف الميكانزمات التي اتبعها في عمله .

هدف البحث/ الكشف عن سمات النحت اليوناني خلال الفترة الانتقالية بين العصر العتيق والكلاسيكي.

حدود البحث/ المكانية: بلاد اليونان القديمة. **الزمانية:** (480-450) قبل التقويم المسيحي. **الموضوعية:** المنحوتات البارزة والمدورة.

تعريف مصطلحات البحث: طور انتقالي: اسلوب تأخذ سماته بالتغير لصالح اسلوب اخر يعقبه ، والمدة التي تستغرقها عملية التغيير هذه تعرف بالمدة الانتقالية (Shawi, Encyclopedia of Fine Arts, 2021, p. 44).**العتيق:** يقصد بها (العصر العتيق-Archaic Period) الفترة من تاريخ اليونان الممتدة ما بين القرن الثامن حتى الغزو الفارسي الثاني لليونان عام 480 ، ولابد من الاشارة هنا الى ان تاريخ بداية هذا العصر غير محددةٍ بشكلٍ حاسمٍ في المصادر حتى ساعة كتابة هذا البحث .

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الاول /الطور الانتقالي

اولاً: التسمية

ان ما يسمى بالطور او المرحلة الانتقالية هي تلك الفترة الزمنية من تاريخ الفن اليوناني التي تطورت فيها طريقة نحتية مختلفة ازاحت السابقة واخذت تفسح الطريق امام مرحلة فنية جديدة . الصعب ، الشديد ، القاسي ، الجاف ، الحاد ، الانتقالي .. جميعها اوصاف استعملها العلماء والباحثين في تاريخ الفن اليوناني لوصف المنجزات النحتية لتلك الفترة التي لم يتم فحصها بشكل صحيح ودقيق حتى وقت قريب، فالتماثيل الفردية على سبيل المثال قد حضت باهتمامٍ منعزل عن اي تحقيلٍ او تنميط، وبقية الفن الحاد موضوع دراسات قليلة حتى وقتٍ قريب ، وان ورد ذكره فيقتصر على فصولٍ صغيرة في الكتيبات والرسائل العامة عن الفن اليوناني وبنظرةٍ سطحية على مثل هذا النمط القصير المدة والكبير الاثر في النحت اليوناني. صفة (الحاد او الشديد – Severe)جاءت ترجمةٍ عن الالمانية لكلمة (Streng) التي استعملها الباحث وعالم العقائد كريمر(Gustav Kramer) لأول مرة عام

[1] معهد الفنون الجميلة-المسائي للبنات-بغداد

1937 كدلالةٍ اسلوبيةٍ للفخار الاحمر المبكر ، صرامة التصميم التي اشار اليه العالم في هذه الاواني تعود الى اوائل القرن الخامس قد بدت واضحةً ايضاً في منحوتات الفترة نفسها ، لكن على الرغم من ان ونكلمان (Johann Joachim Winckelmann) كان قد اطلق بالفعل على الاعمال ما قبل الفيدية (نسبة الى فيدياس) صفة (شديدة) الا ان المصطلح لم يُكتب معناه ومحدداته الزمنية حتى وقتٍ قريب عندما امتد ليشمل جميع المظاهر الفنية في السنوات ما بعد الوجود الفارسي في المنطقة ، وعلى وجه الخصوص اصبح تعريف النمط الحاد مرتبطاً بشكلٍ خاص بالنحت كنتيجة لدراسة اعدها عالم الاثار (فاجن بوليسن-Vagn Poulsen) الموسومة بالالمانية:(Der Strenge Stil). (Ridgway, 1970, p. 3) . انه ليس ظاهرة فحسب بل برنامج متماسك في تركيبه يقترب فيه النحات اليوناني خطوة واحدة من المثل الاعلى الكلاسيكي ، حيث بدأ يفهم الجسد على انه نظام من الاجراءات وردود الفعل للعناصر المختلفة، اعتبر كاربنتر (Rhys Carpenter) في كتابه (النحت اليوناني-Greek Sculpture) ان النمط الحاد هو تغير مفاجئ لا مفر منه يمكن التنبؤ به بعد اصطناعية المرحلة العتيقة المتأخرة (Carpenter, 1960, p. 86)، وترى (جزلا رختر Gisela Richter-) ان المرحلة الحادة تمثل اتجاهاً واقعياً في الفن تم تغييره بشكلٍ مفاجئ وايقافه من قبل فيدياس ونهجه المثالي في النحت، حيث بدأ التركيز بعدهُ منذ القرن الرابع على الحركة والعاطفة والبورتريه ، وان الفترة الحادة هي الرابط المنطقي بين العتيق والكلاسيكي ، مفعمة بشعور الحرية الذي تغلغل بين ابناء اليونان بعد فوزهم في معركة سلاميس ، قد تم التخلص من الاعراف القديمة الى ما كان منها مبني على الحقيقة ودقة الملاحظة بقدر ما سمحت به المهارة ، وبحسب تعبير مؤرخ الفن الالماني (ادموند فون ماتس-Edmund Von Mach): "لم يتم القيام باي شيء لأنه كان يتم دوماً بهذه الطريقة ؛ بل لأنها تبدو الان افضل طريقة لفعلها".. تم التعرف على عدد قليل من نحاتي هذه السنوات الثلاثين ، كشفت اعمالهم عن باطن الاسلوب الجديد ، وكانوا القوة المحركة نحو التغيير لمن جاء بعدهم (Mach, 1905, p. 60). لم يصلنا الا القليل من تماثيل هذه المرحلة بصورتها الكاملة ، اغلب ما موجود هو تماثيل ناقصة الرؤوس او جذوع بلا اطراف ، وبسبب ندرة الاعمال الاصلية يتوجب على الباحث والدارس في فن هذه المرحلة ان يولي اهتماماً بنسخها الرومانية ، لأنها في احياناً كثيرة تصبح الشاهد والاثر الوحيد على العمل الاصلي الذي اندثر (Tarbell, ,1922., p. 160). نستشف مما ذكره (باوسانياس-Pausanias) من اوصاف واسماء لتماثيل ان هناك بعض النسخ الاصلية التي تصنف اليوم من النمط الحاد كانت لاتزال متاحة في العصر الروماني بين طبقة من الاشراف ، العديد منها كانت تبرعات للرياضيين المشهورين او للفائزين في الالعاب الاولمبية اوائل القرن الخامس ، او كانت مكرسة للانتصار في حروب معينة بين دويلات المدن (Ridgway, 1970, p. 76).

ثانياً: تحديد الاطار التاريخي للمرحلة

بحسب راي المختصين اننا نملك قدراً لا باس به من الاعمال الاصلية او بقاياها التي تعود الى المرحلة الحادة تم المحافظة عليها وفحصها ، ومع ذلك هنالك صعوبة في الربط بينها تاريخياً بالنظر للاختلاف الكبير بينها في المظهر والنوع ، ومع ذلك فان العلامات الاولية للنمط الحاد توثقه بإسهاب منذ العام 500 ، وفي الحالات الهامشية يصعب تحديد ما اذا كان عمل معين يقع قبل او بعد هذا التاريخ ، قد يكون من الاسلم ترك الحد الزمني الاعلى للفترة الحادة مائعاً نوعاً ما (Ridgway, 1970, p. 12) . ان محاولة معرفة متى بدأ الاسلوب الحاد تطرح بدورها تساؤلاً :هل يجب العثور على الاجابة في الاسلوب ام في الاصل الجغرافي او التاريخي؟، اسلوب النحت هو الذي يحدد الفترة وليس التواريخ والاحداث ، فالمعيار الرئيسي للتسلسل الزمني هو التماثيل ، لم يجد الاسلوب الحاد تعبيره الكامل وصياغته المتماسكة الا في الربع الثاني من القرن الخامس ، ويمكن اعتبار التاريخ الرسمي لمجموعة قاتلي الطغاة النحتية (Tyrannicide) 477 للنحاتين (كريتيوس-Kritios) و(نيسيوتس-Nesiotes) هي الميلاد الرسمي للأسلوب الحاد . هناك مصاعب حتى في ربط الأعمال مع احداثٍ تاريخية ، بسبب قصر المدة الزمنية لهذه المرحلة وبالتالي غياب التواريخ المطلقة من اي نوع . يضاف لهذا النطاق الجغرافي الواسع للأعمال ، الامر الذي يجعل من تقييمها اكثر صعوبة ، هذا ينطبق بشكل خاص على المنحوتات البارزة حيث يكون النطاق الزمني اكبر ويفترض انه يمتد الى المرحلة الشديدة بأكملها لكن لا يوجد تسلسل زمني مطلق بل اقتراح تاريخ نسبي فقط على اساس شخصي فردي للأسلوب . ليس هناك طريقة لسد هذه الفجوة لعدم وجود مبنى مزخرف رئيسي شيد في هذا الوقت في اليونان ، كان بناء المعابد يتم فقط عند ظهور الطلب عليها وليس بعقود ، يضاف لهذه الصعوبات اننا امام عدد قليل من النسخ الاصلية، اذ فقد معظمها وخاصة البرونزية الخامة ولم يبقى سوى نسخها الرومانية الحجرية لتملا الفجوة (Ridgway, 1970, pp. 51-52) . وضعت الدراسات الالمانية في بعض الاحيان النمط الحاد بين عام 490-450 او حتى

450-500 بينما اكد اخرون ان بوادر هذه الحقبة الجديدة من النحت تعود الى اوائل القرن الخامس ، وحاولوا تعديل التسلسل الزمني القديم التقليدي ، ومع ذلك نظراً لعدم امكانية العثور على تاريخ مطلق لبداية الفترة الحادة ستظل الانقسامات ، ويبدو انه من الانسب الاحتفاظ بالتاريخ الوحيد الواضح – تدمير اثينا في 480 الذي يمكن ان يكون على الاقل رهان معقول لتحول الاحداث وظهور الحاجة الى البديل والتغيير. بالتالي سيعتمد هذا البحث على الثلاثين عام التقليدية المعتمدة في اغلب المصادر ، من عام 480-450 مع الفهم الكامل لإمكانية وجود هامش لا يقل عن خمس سنوات على جانبي هذه الحدود .

ثالثاً: التوزيع الجغرافي للمنحوتات

من ثساليا الى مقدونيا الى ثاسوس الى جزر سيكلاديك واخيرا الى اتيكا وربما ايضا الى ماغنا غراسيا عموماً – هذا النطاق الجغرافي الواسع للأعمال يثبت الانتشار الكبير للأسلوب الشديد ومدى تجانس اساسياته (Ridgway, 1970, p. 50) . افضل النماذج المؤرخة التي تم دراستها بشكل جيد تأتي من اولمبيا ، الاعمال الاخرى تأتي اما من السنوات الاولى لهذه الفترة او لاحقاً من المناطق النائية . لوحظ وجود تنوع في النتاجات النحتية للأسلوب الحاد في ايجيا ومعبد زيوس في اولمبيا ومعبد E في سيلينوس صقلية ، وزانثوس في ليسيا .. عرفت ايجينيا خلال الفترة العتيقة المتأخرة واوائل الفترة الكلاسيكية باعتبارها مركزاً شهيراً لصب البرونز . وكانت المواضيع الشائعة مأخوذة من معارك طروادة تملا واجهات الجملونات (بادمنت). اما اتيكا فلم يكن لها ظهور واضح خلال الفترة المبكرة من عمر الاسلوب الحاد خاصة بما يتعلق بالنحت المعماري على خلاف النحت البارز والمدور ، تفسير ذلك على الارجح هو عدم تنفيذ اي برنامج بناء واسع النطاق حتى وقت (بيركليس-Perikles) (Ridgway, 1970, pp. 13-14).

رابعاً: عوامل اسهمت في ظهور النحت الحاد الانتقالي

كان للألعاب الاولمبية اسهامٌ في نشر الاسلوب الحاد الجديد في ربوع مختلفة من شرق وغرب اليونان ، فبعد ان اصبحت اولمبيا محط اهتمام العالم اليوناني ومركزاً للنشاط الفني والرياضي واكتسبت اهميةً دينية مع تشييد معبد زيوس اصبح التحدي والمجد المرتبطان بالنصر في الالعاب حافزاً معنوياً للمشاركة التي سهلة الهدنة الاولمبية تحققها ، ورغم ان بداية الالعاب تعود الى العام 776 الا انها اكتسبت اهمية وثقل اكبر بعد الحرب الفارسية ، فقد شعر اليونانيون ان الانتصار على العدو قد تحقق بفضل اللياقة البدنية وتدريب الرجال، لذلك تم الترويج للألعاب وتمجيدها ، قد تكفي هذه الصورة لفترة وجيزة تميز الثلاثين عاماً بين 480-450 بانها فترة الاممية اليونانية حيث يسافر الناس بأمان نسبي ، يضاف لها النصر على الفرس والقرطاج والجزية المفروضة على الحلفاء ادت الى ازدهارٍ اقتصادي ولد نوع من الفخر العرقي يروج لنوع من القومية والى شكل جديد من الانتاج الفني ، فكما هو حال الرياضيين سافر النحاتون الى جميع انحاء العالم اليوناني للعمل والتعلم ، فحدث نوع من الدمج بين الفروق الاقليمية مع وجود ترحيب بالتجارب الجديدة والاكتشاف والتلاقح بين مدارس النحت المحلية التي كان من السهل تميزها في الفترة العتيقة اكثر من المرحلة الانتقالية التي ينبغي وصفها بالأممية او الوطنية بالمعنى اليوناني (Ridgway, 1970, p. 7) .

المبحث الثاني / التنوع في اسلوب النحت الحاد الانتقالي

الفن لا يُقَدم بمسارات مفاجئة ، لا يحدث التغيير دون وجود مقدمات وخطوات تمهيدية ، الانتقال من الاسلوب العتيق الى الكلاسيكي مرة بالمرحلة الانتقالية التي كان فيها اساتذة النحت منقسمين بين من يواصلون عملهم بالأسلوب القديم واخرين اكثر حرية ينشقون جزئيا عنها ، وبذات الوقت ينمو على هامش هذا الانقسام جيل اصغر سناً واكثر جرأة خاصة في مدرسة اتيكا بفعل التغيرات السياسية والوضع الاقتصادي الايجابي لصالح اثينا ومحيطها (Collignon, 1892, p. 39). عند الاطلاع على منحوتات هذه الفترة نلاحظ وجود تنوع فيها على مستوى النوع والشكل واسلوب الاظهار والخامة ، من الصعب تحديد ما اذا كان التنوع يشير الى فنانين مختلفين او ببساطة الى مؤثرات وخامات اولية مختلفة ، استخدام الحجر المحلي والمهارات الكبيرة المطلوبة في بناء المعابد تجعلنا نفكر في ورش عملٍ محلية ، حتى الرخام المستورد لا يعني بالضرورة وجود نحات وافد اجنبي خصوصاً بما يتعلق بالنحت المعماري المرتبط بالبناء (Ridgway, 1970, p. 24). هذا التنوع وعدم الاستقرار في الاسلوب يجعل من الصعب تحديد الانتماء المدرسي ، المدرسة التي يمكن فهما بطريقتين :

1. ورش تعمل بأسلوب محلي ، وبالتالي فان موقع المدرسة مهم للغاية .

2. طلاب من اصولٍ مختلفة يتجمعون حول قائد رئيسي ويعملون بأسلوبه .

في كلتا الحالتين يزيد تنقل النحات من صعوبة التحقيل والتنسيب ، شعبية عمل معين تجعل تقليده ونسخه امراء شائعاً ، وبالتالي مستقلاً الى حد ما عن الخصائص المحلية ، المصادر الادبية القديمة تشير الى ان الاتجاهات الاسلوبية الاساسية كان لها دلالة جغرافية ، باوسانياس مثلاً كان يميز في الغالب بين اسلوب ايجينا واسلوب اتيكا ، لكن من الصعب علينا تحديد ما كان يستند اليه حكمه ، قد تظهر اعمال مدرسة ما في مناطق غير مناطقها الاصلية! هل يمكن اعتبارها مستوردة من الورش الاصلية؟ ام من نتاج نحاتين متجولين؟ ام نفترض انها كانت تقليداً محلي لأعمال مهمة مشهورة؟ وفي هذه الحالة يصعب التمييز بين المدارس المحلية نظراً لنطاق تأثيرها الخارجي الواسع جداً ، قد نلجأ الى تحديد اصل الاعمال من مكان العثور عليها ، الا ان هذا الاجراء ايضا مفتوح للتسائل والاحتمالات مرة اخرى ، اذ يمكن ان تكون مستوردة او ان يأتي نحاتها من مكان اخر غير مكانها الموجودة فيه ، واخيراً والاهم من ذلك ان للصدفة دور في الغاء قدر كبير من الادلة ولم يترك سوى عينة فقيرة من مركز المنشأ ، خاصة ان علمنا ان جل المعالم النحتية كانت من البرونز وبالتالي تم صهر اغلبها (Ridgway, 1970, p. 56) .

اولاً: النحت المعماري

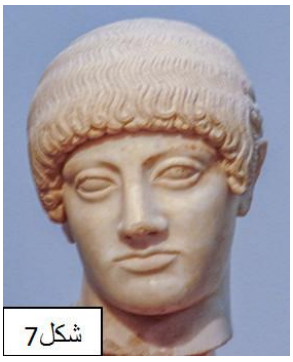
لعل اشهر المعالم العمرانية التي ارتبطت بمنحوتات الفترة الشديدة هو معبد ايجينا في اثينا ، نتلمس من الجانب الغربي لجملونه بداية الخروج عن النمط العتيق الذي لايزال حاضراً في عموم المنحوتات ، وربما يكون هذا التغيير واضحاً في تشريح تماثيل الاناث اكثر من الذكور ، تبدو اكثر حيوية خاصة في ملابس اثينا في الوسط (شكل1). لايزال الثوب يبدو مصطنعاً بالتأكيد بسبب تفاصيله المفرطة كمضاعفة الطيات والشقوق الوسطية (Ridgway, 1970, p. 15). وبالانتقال الى الجانب الشرقي من الجملون نفسه نجد ان الشكل البيضوي لوجه اثينا اصبح اكثر انتظاماً (شكل2)، الوجنتين فيهما التقديم المسطح الذي شاع خلال الفترة المبكرة من الاسلوب الحاد ، شكل الفم: الشفة العليا اطول تهيمن على السفلى وبالتالي بدأت تمنع الصيغة المبتسمة العتيقة (التي نراها في اثينا الجانب الغربي) نظرا لان الجزء بين الشفتين ليس مستقيماً تماماً ولكنه منحني قليلاً الى الاعلى وبالنتيجة لاتزال تشير الى ابتسامة خفيفة (Ridgway, 1970, p. 16) . ضمن نفسه الجملون نوجه انظارنا هذه المرة الى رماة السهام في الجانبين الشرقي والغربي فنلاحظ انطباق نفس صفات الوجه في اثينا عليهما ، يرتدي رامي الجانب الغربي زياً شرقياً (شكل3) بينما يمكن تشخيص الذي في الشرق على انه هيراقل بسبب خوذته ذات راس الاسد (شكل4). الذراع مستوية مع الكتف والراس منحني قليلاً الى الامام بحيث يتم حجب الذقن عن الانظار ، ركبته اليمنى تلامس الارض لذلك يجب ان يستقر وزنه على كرة قدمه اليمنى ، ونتيجة لذلك اصبح ظهره اكثر استقامة مقارنة بالميل الامامي للرامي الشرقي (Ridgway, 1970, p. 16). ربة النصر (نايكي) كان لها تمثلات عديدة في النحت اليوناني نظرا للمكانة البارزة التي تتمتع بها هذه الربة في وعي وثقافة اليونان خلال الفترة القاسية وما تلاها في الكلاسيكي ، نلاحظ ان نموذج (نايكي ارخيرموس-Nike Archremos) (شكل5) الشديدة قد اكسب زخماً وحيوية اضافية ، اضفي عليها الطابع البشري اكثر مما كانت عليه في العصر العتيق ، التمثال من عمل النحات ارخيرموس من (خيوس-Chios) بحسب ما يعتقد الباحثون استناداً على المصادر الادبية القديمة اواخر القرن السادس ، تم التعامل مع الجسد بصورة بشرية بالكامل، هناك محاولة لتقليص الفوارق بين البشري وغير البشري .

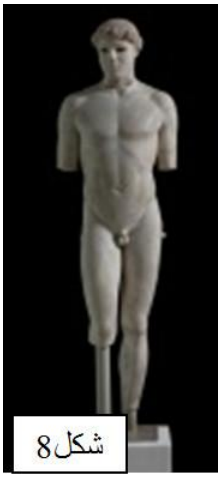
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518
Ali Abd AL Mohsen Ali: Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ثانياً: النحت المدور

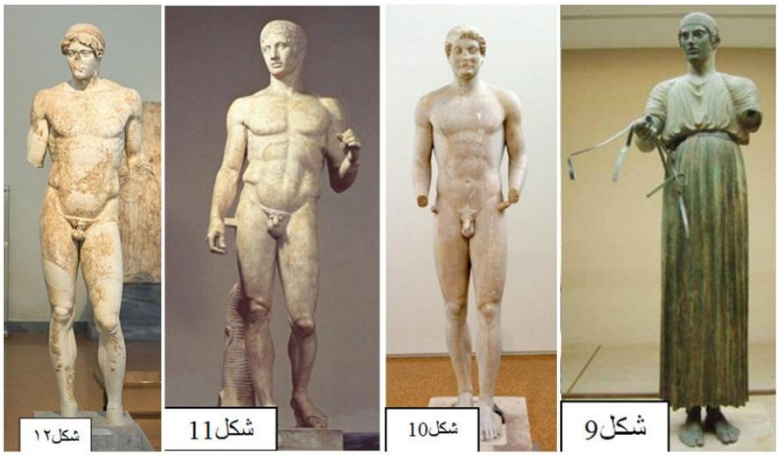
بناءً على ما تم اكتشافه حتى الان لوحظ ان التماثيل من نوع (كوري-Kore/*Korai*) بدأت تختفي خلال الفترة الشديدة ليحل محلها تمثيلات لنساء وربات معينة ذات سمات واوضاع وقوف مختلفة عن السابق (Ridgway, 1970, p. 38)، لكن هذا لا يمنع البحث في ما انتج من هذا النوع من المنحوتات وفحصها لما لها من قيمة كأثر فني من تلك الفترة ، وسنلقي نظرة على كوري بروبيلايا (شكل6) كأنموذج نجا قدر لا باس به من اجزائه: البداية مع الراس الذي ينزل شعره مع خط العظم الوجني بصورة كتلة واحدة تبدأ من طاق الراس حتى مقدمة الاذن ، الوجه واسع ، العيون ذات حواف واضحة ، الشعر يتجزأ ويتفرع مع حركة الراس من الاعلى لينساب بصورة متموجة نحو الاطراف حيث ينتفخ مع نزوله حتى يغطيه الوشاح حول مؤخرة الرقبة من الجانب الخلفي للتمثال ، وهو الامر المميز في هذه الكوري (اخفاء نهاية الشعر تحت الوشاح) وما يترتب على ذلك من مظهر قصير للشعر . يبدو ان هناك تغيرا قد طرأ خلال الفترة القاسية تميل به السيدات الى دفع شعرهن للخلف فوق الكتفين ، اما طليق حر منسدل او متجمع في عقد ، لكن كثيرا ما يلف فوق مؤخرة العنق كما هو الحال هنا ، تختفي الخيوط المتموجة الموجودة على الثديين التي كانت شائعة في تماثيل كوري العصر العتيق ، بقية مستمرة مع النماذج الذكورية ، على وجه التحديد مع نموذج (ابولو) (Ridgway, 1970, p. 35). عدة رؤوس كوري من اولمبيا تظهر انحسار الشعر الى القمة على المحور الراسي للوجه ، وتناقص حجم الضفائر باتجاه المركز والعكس. كانت خيوط خصلات كوري في العصر العتيق وزخارفها تعبر عبر الجبهة في تجاهل تام للوضع الطبيعي (Ridgway, 1970, p. 18) . بما يخص وضع الوقوف تستمر تأثيرات الاسلوب العتيق في اولمبيا دون تغيير ، حيث الاهتمام بتوازن الجسم بعناية ، في تماثيل كوري تكون كلتا الساقين مستقيمة او كلاهما مثنية ، ووضع العضلات يتوافق مع التوازن والاسترخاء (Ridgway, 1970, p. 32). ننتقل الى (راس الصبي الاشقر-The Blond Boy Head) مثال اخر للنحت الحاد المدور (شكل7) عثر عليه في اثينا الى الشمال الشرقي من المتحف الحديث حاليا ، وهي منطقة مليئة بالحطام الفارسي لذلك فان تاريخ العمل مثير للجدل ، للحديث عن الشكل نلاحظ ان الخد مسطح ينحدر نحو الاذن ، يستدير الراس نحو الكتف الايمن مع ضغط قوي مماثل للرقبة القوية على هذا الجانب . يفترض ان قدرا كبيرا من الالوان قد أضيفت للمنظر العام للقطعة ، حتى الان تحتفظ العينان بأثار اللون وكذلك الشعر يحتفظ بحمرة باهتة مما يكسب القطعة لقبها ، الخدين غير متماثلين يكسران المحيط الناعم للوجه ، الذقن قوية غير مدببة ، الشفاه رقيقة الى حد ما وتبدو العلوية اطول ، الضفائر الضيقة والشعيرات الدقيقة وعقدها في مؤخرة الراس جميعها تشير الى ان الصبي الاشقر كان اكثر من مجرد صبي عادي ، بل رياضي نموذجي كما ظهر في بعض رسوم الجرار الاتيكية من تلك الفترة (Ridgway, 1970, p. 57). (صبي الكريتوس-Kritios Boy) مثال جيد للحديث عنه (شكل8)، في الواقع يدين هذا العمل باسمه المستعار هذا لتشابهه مع (هرميديوس-Harmodios) التمثال الثاني من مجموعة (قتلة الطاغية-Tyrannicide) للنحاتين (كريتيوس ونيسيوتس-Kritios & Nesiotes). ويبدو صبي الكريتوس انه عُمل للبرونز في الاصل وليس للرخام ، فالشعر المنفوش واللفافة تبدو غير ملائمة للحجر لكن معقولة جداً لو كانت معدناً (Ridgway, 1970, p. 33)، التجعيدات الصغيرة تلتصق بشكل وثيق بالمؤخرة ، العينين تم ادخالهما مرة واحدة مع ما يترتب على ذلك من الحاجة الى تفريغ التجاويف المحجرية ، وهي عملية صعبة في الرخام ، حتى الدعامات الدقيقة عند الرسغين .. كل هذا يعد اشارات يمكن ان تفسر كدليل ان التمثال الرخامي ما هو الا نسخة ، صورة عن اصل برونزي مفقود. يدعم هذا الاعتقاد التشابه التقني في ابراز ما تم ذكره من تفاصيل مع تمثال اخر برونزي من فترة لاحقة قريبة هو تمثال قائد العربة (شكل9)، ربما خرجا من نفس المشغل او من تحت يد نفس النحات، او ربما هو الاسلوب الشائع آن ذاك ، صبي الكريتوس يظهر تشديد النحات على التوازن في الجسد العاري، خلال هذه الفترة ظهرت الالهة في عري جزئي واستمر

شكل6


شكل7


شكل8

الرياضيون في تقليد الكوري العاري الذي قل كما اسلفنا. من اجل تقييم جيد للموقف الاسلوبي في صبي الكريتوس نقارنه مع من سبقه تاريخياً (ارستوديكوس-Aristodikos) 490 (شكل10)، ومن جاء بعده (حامل الرمح-Doryphoros) 440 (شكل11) من جهة اخرى، سنجد ان هذا الشاب هو اقرب الى المثال الكلاسيكي العالي منه الى العتيق على الرغم من قصر المدة الزمنية الخاصة بين الاعمال الثلاث ، يمكن القول ان ارستوديكوس هو السلف الحقيقي لصبي الكريتوس ، في الالتفات الى ملامح الوجه والى الحركة والجسد كبنية تشريحية ، انه يومئ الى العمل الرياضي اكثر من صورة الشاب الهادئ، من ناحية اخرى فقد ورث حامل الرمح هذه السمات الجديدة وطورها ، تقديم الميزات ، التجريب ، التوازن الثابت وما يترتب على ذلك من تغييرات في العضلات (Ridgway, 1970, p. 32). يظهر وجه صبي الكريتوس خالياً من التعابير ، املس ، ناعم ، امرد ، لا يبدي تركيزاً او تأكيد على شيء، على ما يبدو انه المظهر الذي تبناه نحاتي هذه الفترة لتوحيد شخوصهم ، نتيجة لذلك تبدو التفاصيل البارزة غير متناسقة ويبدو وجه الشاب منفصلاً على نحوٍ ساذج عن بقية راسه بفعل لفة الشعر المطوقة التي تتناقض مع القبة المحفورة بشكل رقيق . جعل النحات الوركين مائلين مما سبب ضغطات وانتفاخات مختلفة في العضلات ، انه تحول في التوازن .(Ridgway, 1970, pp. 31-32). حجم التمثال اقل من الحجم الطبيعي ، ليس ثلاث ارباع تماماً بل اكثر من نصف الارتفاع الطبيعي، ربما يكون هذا النوع من الاحجام شائعاً في نهاية العصر العتيق وبداية الفترة الشديدة للعروض الخاصة وليس العلنية ، لكن بالمقابل المقاسات البطولية فوق الحجم الطبيعي كانت على الارجح حاضرة ايضاً في النصب العلنية والخاصة، وخرجت من نفس يد النحات (Ridgway, 1970, p. 33). عوادي الزمن لم تتح للعديد من منحوتات الفترة الحادة ان تصل الينا ، سواء بصورتها التامة او بنسختها الاصلية ، هذا يعني ان ما تبقى لنا من صورة تلك المنحوتات هو نسخها الرومانية، (ابولو اومفالوس- Omphalos Apollo) هو احد تلك النسخ الجيدة (شكل12)، من الواضح ان الاصل وراء هذا العمل كان من البرونز لنحات مهم ومشهور في العصر العتيق بدليل العدد الكبير للنسخ الرخامية المعمولة له التي وصلنا الينا ، اهمها تلك التي ينسب تاريخها الى القرن الثاني من التقويم المسيحي والتي اعطت الاسم للتمثال عثر عليها في مسرح ديونيسيوس في اثينا بجوار اومفالوس الذي كان يستخدم في السابق كقاعدة للتمثال ، لكن لوحظ ان ابولو بسبب حجمه وشكله لا يمكن ان يقف على هذا الاومفالوس ، لكن تم الاحتفاظ باللقب.



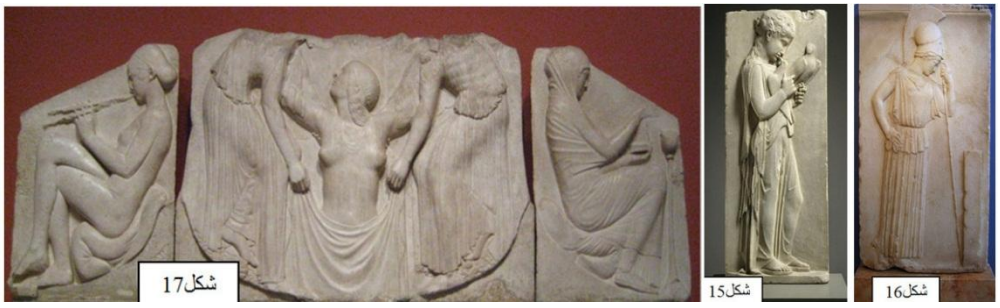
الميزة الاكثر بروزا في ابولو هي شعره ، تم تمشيطه الى الامام فوق الجبهة حيث تتفكك وتنشط من الوسط تقريبا بشكل شعر الجوانب ، على مؤخرة العنق تُنسج الخيوط الطويلة بإحكام لتلتف خلف الاذنين وفوقهما ، يمر احداهما فوق الأُخر حتى يلتقيان فوق شعر الناصية على الجبهة ، النحت الدقيق لتفاصيل قبة الراس والضفائر وخصلات الشعر الصغيرة التي تتسرب تحت الضفائر فوق مؤخرة العنق والمظهر الرقيق لشعر الناصية بنهاياته المتعرجة الصغيرة ، جميعها نماذج للعمل البرونزي وهي من اكثر السمات صعوبة في التنفيذ على الحجر .(Ridgway, 1970, p. 61). هذا الاعتناء بالتفاصيل لا يمكن ان يعزى الى العصر العتيق ، يبدو ان تغييرات قد حدثت للأصل القديم قبل النسخة الرومانية ، اسلوب اظهار الملامح والحركة تؤيد هذه الفرضية ، فهي تتفق ، ليست بجمود المنحوتات العتيقة او بحيوية الكلاسيكية ، تتخذ مكاناً بين الاثنين . بالانتقال الى (هيستيا جوستنياني-Hestia Giustiniani) نسخة رومانية اخرى (شكل13)، نجد ان التسريحة والوجه الجاد مسؤولان عن اعتبارها من مجموعة النحت الحاد ، يمكن ان يمثل الشكل (ديميتير) او (هيرا) او ربما حتى (هيستيا) كما هو شائع في تسميتها ، على الرغم من ان هذا التعريف

يعتمد فقط على لوحة في احدى الاواني الخزفية تظهر فيه الربة واقفة ترتدي خمارا مع تراجع قدمها اليسرى ، لكن الوضع لا يمكن فهمه الا من الجانب او المنظر الخلفي حيث يغطي البيبلوس الثقيل الجزء السفلي من جسدها بالكامل بصورة مماثلة لما نراه في عربة دلفي . صنفت على انها من فنون ارغوس وقيمت على انها مثال للتأثير البلوبونيزي في الفن الاتيكي خلال الفترة الحادة ، من الواضح ان اصل التمثال كان برونزي ، ينسبه البعض الى النحات (اغلاداس-Hageladas) . فيما يتعلق بتاريخ العمل ؛ بناءً على بساطة الوضع وعدم وجود تمايز في الطيات والمحيط المجرد والبنية الشبيهة بالكتلة ذات التقسيمات الافقية الى مستطيلات اصغر ووضع اليد على الورك ، كل هذا يضع تاريخ النسخة الاصلية من العمل تعود الى حوالي 470 ، عُد احد الاعمال النحتية المدورة الاكثر اهمية من بين تماثيل النساء البرونزية خلال الفترة الشديدة (Ridgway, 1970, p. 64).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518
Ali Abd AL Mohsen Ali: Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

شكل١٤

ثالثاً: النحت البارز لم يتم انتاج نحت بارز خلال هذه الفترة سوى بعض النقوش النذرية او الواح القبور تكون على شكل دائري او مسلات (Stelai) او قواعد مزخرفة في الغالب مدمجة داخل جدران ، ربما قلت عددها يعود الى استخدام خامات سريعة التلف مثل الخشب او الجبس. انتاج هذا النوع من المنحوتات قد قل بشكلٍ ملحوظ في اثينا وعلى سبيل التعويض اذا جاز التعبير زاد انتاجها بشكل كبير في جميع انحاء اليونان في فترة الحاد ، على افتراض ان النحاتين الاثينيين بسبب ركود العمل في ارضهم قد انتقلوا الى اماكن اخرى لتلبية مطلب رعاة اخرين ، وبالتالي نشروا الشكل او النموذج الاثيني لألواح القبور ، مع الاخذ بعين الاعتبار الادلة الشحيحة على وجود منحوتات بارزة جنائزية خارج نطاق اتيكا (Ridgway, 1970, p. 44). يحتفظ اللوفر بنموذج نحت بارز مهم يعود للطور الانتقالية (شكل14) يدعى لوح (المأدبة من ثاسوس-Banquet From Thasos) الاشكال متباعدة على نطاق واسع مع الخلفية التي تبدو محايدة غير متفاعلة مع المشهد ، اسلوب العرض شرقي ، حيث نلاحظ وجود تأثيرات اشورية وتحديدا الجدارية الشهيرة لأشور بانيبال في حديقته بحضور الخدم وبرفقة زوجته محاطين بوسائل الراحة ، انتقلت هذه الصورة وانتشرت في اسيا الصغرى ولابد انها وصلت اليونان وبشكل اكثر تحديدا الى كورينثا ، حيث تم تبنيها كموضوع لرسوم الاواني الخزفية ، اما في ايونيا فقد اصبح وبشكل مميز وضع الرجل المتكئ رائجا في النحت المدور (Ridgway, 1970, p. 46). يعد لوح المأدبة مثال مبكر لسلسلة منحوتات تصور الرجل الميت ليس وسط ممتلكاته الارضية كما لو كان حياً فحسب بل تشمل مشاهد تمتعه بملذات خاصة من المأدبة الجنائزية او من حياته في الحقول الإليزية ، النمط الحاد واضح في هذا اللوح خاصة في تسريحات الشعر ، تقصير الاجسام ، الاسطح الملساء، الافتقار الى توضيح التفاصيل ، شكل المرأة على اليسار بصدرها العاري يعد جريئاً قياساً بالمرحلة، العيون تبدو لوزية امامية بالكامل ، الذقن كبيرة ثقيلة (Ridgway, 1970, p. 47). (فتاة صغيرة وحمامة-Young Girl With Doves) هو لوح اخرى تثير الاعجاب بين المنحوتات الجنائزية (شكل15) اهتم نحات هذا العمل بالكشف عن الجسد ، جعل من رداء البيبلوس مفتوح يسمح بإظهار الخطوط العريضة لأرداف الفتاة ، ارتفاع المنحوتة عن السطح بمنظورها الجانبي مائل قليلا يسمح بالكشف عن الجسد اكثر منه في المنظور الامامي (Ridgway, 1970, p. 47). في العادة تصور الربة اثينا في وضع قتال او ركوب عربة او تتلقى القرابين من عائلة المتضرعين ، لكن اسلوب الاظهار المنفرد لها في لوح (حداد اثينا-Mouring Athena) يعد جديداً يعزى الى الاسلوب الحاد الذي طور الفن الجنائزي او النذري ان صح التعبير (شكل16)، من الناحية الشكلية تعد الخوذة والرمح في العمل مؤشران كافيان للتعرف على الربة (Ridgway, 1970, p. 49). الى جانب الالواح النذرية الجنائزية هناك منحوتات بارزة اخرى تعود للطور الشديد الانتقالي، غير محددة الوظيفة بوضوح ، ولعل اهمها ما اطلق عليه (عرش لودفيسي-Ludovisi Throne) مع القطع المرفقة به (شكل17)، على الرغم من ان اصالته لم تكن موضع شك ابداً ولا انتمائه التاريخي (الى حوالي 460) لكن ثبت صعوبة شرح ايقوناته ، ولم تحظى اي فرضية مطروحة حتى الان بالموافقة الكاملة ، الغرض من النصب هو ايضاً غير محددا، من حيث الاسلوب نلاحظ ان النحات تمكن من القضاء على الاختلاف الجوهري بين البيبلوس والخيتون من خلال ارتداء اثنين من شخوص المشهد هذه الملابس المتباينة، ومع ذلك تم التعامل مع طيات البيبلوس كما لو كانت خيتون ، كما نلاحظ تناقض التفاصيل المحفورة للوجه مع البساطة الهائلة للجوانب ، تشهد على وجود اتجاهات متضاربة داخل العمل (Ridgway, 1970, p. 50).


شكل17 شكل15 شكل16

رابعاً: خامات وتقنيات واساليب اظهار

على مستوى الخامة وتقنياتها نجد احدى الابتكارات المدهشة التي فرضتها جزئيا الجودة الرديئة للحجر المحلي هي تعدد الخامة في المنحوتة الواحدة ، والمميز هنا هو ازدواجية خامة الحجر، اذا ادخال الرخام الخامة الأثمن قيمة كتطعيم الى جميع المناطق المكشوفة من الشخصيات النسائية ، الراس، اليدين ، القدمين ، والنتيجة هي تقنية (Pseudo-Akrolithic) وهي تجربة نموذجية للفترة الحادة في التباين التركيبي للتكوين من جهة وتخدم الجانب المفاهيمي من جهة اخرى فتشير الى رقة النساء على عكس الرجال حيث الخشونة واللون الضارب للحمرة في اجسادهم العارية في الغالب والمنحوتة بالكامل من الحجر الجيري (Ridgway, 1970, p. 24). بحسب الادبيات القديمة كانت تقنية (الاكروليث-Akrolithic) و (كرسالفنتاين-Chryselephantine) رائجتين ايضاً خلال الفترة الشديدة ، ذُكر مثلا ان كل من النحاتين (منايخيموس-Menaichmos) و(سويداس-Soidas) نحتا تمثال ارتميس من الذهب والعاج لمدينة كابيدون ، يضاف لهما تمثال (اثينا اريا) لفيدياس في بلاتيا الذي صنع من غنائم معركة المارثون ، له جسم خشبي واطراف من رخام بنتلي (Ridgway, 1970, p. 77). بالانتقال الى اسلوب الاظهار وحركة الاشكال نلاحظ اندفاع تماثيل هذه الفترة بشكل ثابت نحو الامام ، بقدم واحدة الى الجانب او تستدير وتثني رؤوسها ، وبالتأكيد هذا التغير في الشكل كان المراد منه زيادة في التعبير او التأكيد على الفكرة من قبل النحات (Ridgway, 1970, p. 30). بالمقابل لانزال نشعر ان هناك ميل نحو الشكل النظامي المحدد اكثر من الشكل الحر غير المنظم في وضعية الحركة خلال الفترة الشديدة ، لكن بطرق عديدة كسر النحات "قانون المواجهة" القديم الذي يتطلب ان يقسم الشكل بخط وهمي عمودي عبر مركزه الى نصفين متساويين ، الخط موجود لكن ولد اختلاف بين النصفين خصوصاً في القسم السفلي من تمثاله ، لم يكن هذا التغير واضحا في اولمبيا لان الطيات الراسية الطويلة للتنورة كانت مجتمعة بشكل غير منظم الى حدٍ ما ومتباعدة بشكل اكبر ، علاوة على ذلك كان الثوب فوق الساق المثنية اقل سلاسة والطية الراسية معلقة من الركبة البارزة (Ridgway, 1970, p. 13). ترتدي التماثيل الانثوية بيبلوس دوري ثقيل ، اما بمفرده او فوق خيتون رقيق يصبح مخفياً تماماً بالثوب العلوي الاثقل ، عندما يتم ارتداء عباءة فإنها تكون اطول . البيبلوز عادة ما يكون على نوعين اما ارغي (Argive) مغلق على طول الجانب بواسطة دبابيس ، او (لاكوني-Lakonian) يترك مفتوحاً . في اي زي سواء ذكوري او انثوي يتم التعامل مع الطيات بشكل مختلف عن السابق ، اذ لم تعد تغطي سطح الثوب بالكامل بل تأتي على شكل مجاميع غير منتظمة ، من جانب اخر كانت الطيات في النمط العتيق عبارة عن اخاديد غارقة في عمق الرخام بحواف عريضة متراصة جنباً الى جنب ، اما في النمط الحاد اصبحت متباعدة على نطاقٍ واسع تبدو اشبه بالحديد المتموج ، نشعر ان هناك ميل نحو تقليل الطيات (Ridgway, 1970, p. 8). اما بخصوص بنية الشعر فنجد خصلات شعر اثينا على سبيل المثال في الفترة السابقة (العتيقة) كانت تتدفق فوق الصدر بطريقة (Kore) النموذجية ، اما لاحقاً في الانتقالية فيظهر الشعر على الكتفين فقط تمهيداً للأزياء الاكثر عملية والملفوفة في ميتوبات اولمبيا وصور لاحقة (Ridgway, 1970, p. 31).

خامساً: نحاتي المرحلة

تذكر بعض المراجع الرصينة المعاصرة مثل قاموس (thieme-becker) الالماني لسيرة الفنانين الصادر في اربعينيات القرن العشرين اسماء بعض النحاتين هذه المرحلة ، يضاف له مقالات من الموسوعة الالمانية (pauly-wissowa) 1980 المختصة بالدراسات الكلاسيكية ، والموسوعة الايطالية (encyclopedia dell arte antica) خمسينات القرن العشرين . ذكر فيها الاعمال النحتية اليونانية الهامة وفق الترتيب الزمني ، ومنها الفترة موضع بحثنا ، اكثر النحاتين الذين ورد ذكرهم بشكل متكرر في الطراز الشديد هم: (كناخوس السيكيوني-Kanachos Of Sikyon) (اغلاديوس الارغي-Ageladas Of Argos) (كالون و اوناتاس من ايجينا-Kallon And Onatas Of Aegina) (هيجياس او هيجاس-Hegesias)... يضاف لهم ما ذكرته المصادر الادبية القديمة من اسماء عاصرت العتيق المتأخر وبداية الشديد: (كريتيوسKritios) (نيسيوتس-Nesiotes) (فيثاغوراس-Pythagoras) (كلاميس-Kalamis). بالمقابل نلاحظ ان (فيدياس-Pheidias) و(بولكليتوس-Polyklites) قد بدءا مسيرتهما المهنية او على الاقل تدريباتهما خلال الفترة الشديدة الا انهما خارج قائمة فناني هذه المرحلة ، جاءت اعمالهما متناغمة مع منحوتات الكلاسيكية العالية ، ومع ذلك هناك اراء تنسب لفيدياس تمثال (اثينا انجلينوس) احد اوائل منحوتات الفترة الشديدة (Ridgway, 1970, p. 77 & 79). العديد من نحاتي الاسلوب الحاد بدأوا حياتهم المهنية في الفترة العتيقة بينما بدأ اخرون قبل العام 450 واستمر في الانتاج بعد منتصف القرن الخامس ، هذا الامر ادى الى بقاء سمات الاسلوب السابق في اللاحق ، وهنا تظهر لنا اشكالية او لنقل صعوبة في

مسك او فرز بقايا العتيق في الحاد وبقايا الحاد فيما بعده ، يضاف لذلك عوامل تزيد من تعقيد الموضوع مثل: الميول الشخصية والاقليمية ، التأثر الديني وغيرها (Ridgway, 1970, p. 93). وهنا نتسائل ما هو المعيار الذي يفصل فيه تاريخ النحت التداخل بين عناصر العتيق والحاد؟.

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري: 1. تنحصر منحوتات النمط الحاد في اطارٍ زمنيٍ يتراوح بين الثلاثين والخمسين عام. 2.احتلت مساحةً جغرافيةً واسعة شملت عموم (ماغناغراسيا) تقريباً. 3.الضاغط الاقتصادي والسياسي لعب دوراً في حدوث هذا التحول الانتقالي. 4.شمل التحول مختلف اشكال النحت-البارز منه والمدور5.على مستوى الخامة وتقنياتها هناك مسعى واضح نحو التجديد وتجاوز محلية الخامة يضاف لها اشتغالات التطعيم. 6.اسهم في تبلور هذا الطور العديد من النحاتين ممن بداوا في الفترة العتيقة او من استجد ظهوره خلال هذه الفترة.

الفصل الثالث/ الاطار الاجرائي

نماذج من النحت الحاد

بعد الاستعراض العام في الفصل السابق لكل ما يتعلق بالنحت الحاد او الشديد لا بد لنا الان من تفحص عينة من تلك المنحوتات بشكلٍ ادق كمحاولةٍ للخُروج بسماتٍ عامةٍ يمكن اسقاطها على هذه الفترة التي مثلت منحوتاتها البارزة والمدورة مجتمع البحث ، اختِيرَ منها بالطريقةِ القصدية نماذجَ متنوعة من ناحية الشكل وتاريخ الانجاز وما كان منها صالحاً من حيث سلامة اجزاءه بالقدر المقبول كعينة للبحث ، واعتُمِدَ المَنهج الوصفي التحليلي في فحص تلك العينة بأداة الملاحظة وقد جاءت كما يلي:

عينة1 (اثينا انجليتوس-Angelitos Athena) (شكل18)

الخامة: رخام **الابعاد:** طول 77 سم **النحات:** غير معلوم

التاريخ: حوالي 480-470 **مكان العرض:** متحف الأكروبوليس / أثينا /اليونان

شكل18

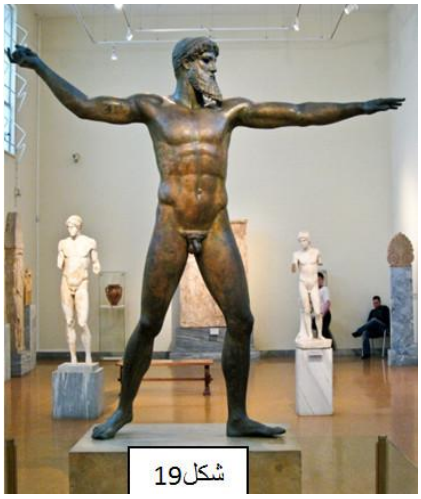
يعد من تماثيل المرحلة المبكرة للأسلوب الانتقالي ونقطة تحول في شكل الربة ، تطور حصل بعد الحروب الفارسية حيث انتقلت من الوضع الساكن ذو الاذرع المستريحة على جانبي الارداف الى وضع التحفز والقتال . ترفع اثينا الذراع اليمنى عالياً لحمل رمحاً ، ليس لدعم الهيكل العام للجسد بل العكس هنا (تأرجح) ايماءة هجوم . في البرونزيات الصغيرة عادة ما يتم دمجها مع وضع المشي ، اما هنا مع الرخام فقد اختار النحات لحظة اكثر هدوءً: تثني الربة ركبتها اليمنى وبالتالي تدعم وزنها على ساقها اليسرى وربما جزئيا على الرمح ، كتفيها مائلان وقدميها تشكل زاوية طفيفة ، راسها المفقود يرجح انه مائل الى يسارها كما يدل على ذلك شعرها الملقى الى حدٍ ما على جانب واحد ، اذ تتمركز كتلة الشعر وسط ظهرها الواسع وبهذا يكون النحات هنا قد كسر القاعدة القديمة للتناظر بين جزئي المنحوتة . ترتدي اثينا زي دوري ، الجزء الخلفي من تنورته يظهر على شكل انعكاس للجزء الامامي حيث تبدو حركة الساق اليمنى من خلال حركة الرداء ، في حين اليسرى (حاملة الوزن) باقية بنفس الطيات الثقيلة مثل تلك الموجودة في الامام، هذه المعالجة للطية وحركة الرداء لا تبدو منطقية في الوضع الطبيعي ، فعندما تنثني الساق اليمنى منها تدفع القماش الى الامام وتجعله يلتصق بقدمها ، لا يمكن لهذا التأثير ان يحدث من الخلف ايضاً بحسب قانون الجاذبية الطبيعي ، يقابل ذلك رد فعل خلف الساق اليسرى السائبة حيث ان شد القماش للأمام سيجعل منه ملامساً للساق وتصبح شبه شفافة، على الرغم من انه تحليل منطقي الا انه ليس صالحاً من الناحية الجمالية بمعايير نحات المرحلة الانتقالية . في الوقت الذي تبدو فيه الطيات في قماش التنورة شديد الصلابة كأنها كتلة خشبية او رخامية تبدو الاخاديد الصغيرة والطيات الزائدة المتدلية فوق الحزام وكأن تحتها عصا قد سحبت من وسط ناعم فتركت خلفها انتفاخات ونهايات مستديرة على الجانبين كما لو كانت قد نُمذجت من الطين . ربط غريب بين الصلابة والنعومة في التكوين الواحد . يتمسك الثوب بشكل وثيق بالساق اليمنى ليكشف عنها بالكامل ، في حين ان الطيات الراسية فوق الساق الساندة للوزن متباعدة وانبوبية على نطاق واسع وترتبط ارتباط وثيق بخيوط العمود اكثر من

الشكل البشري ، بمعنى انها اقرب في شكلها لقنوات العمود منها الى طيات على جسد بشري . معالجة القماش الجديدة والزي الدوري وانحراف عن قانون الجهات ، مع البناء المعماري لكتلتها ، وتجربتها مع الوزن وثني القدم ووضع احداهما في وضع زاوية ، مع المحافظة على صارم المظهر وتماثله وثباته .. كل ذلك يعد تأسيساً او اصلاً لنمط مدينة اثينا الكلاسيكي في النحت او لنقل مدرسة اتيكا عموماً . يُعتقد أن التمثال وقف فوق عمود دوري محفوظ كتب عليه نُذر نصه كما يلي: "الى انجيليتوس اكرس هذا التمثال . يا اثينا المبجلة ، أتمنى أن تكون هذه الهدية مرضية لك. باركي صانعها"

عينة2 (ارتمسيون-Artemision) (شكل19)

الخامة: برونز **الابعاد**: طول 209 سم **النحات**: غير معلوم

التاريخ: حوالي 460 **مكان العرض**: متحف اثينا للآثار


شكل19

يعد من الاصول البرونزية النادرة عثر عليه في خليج ارتمسيون بالقرب من الطرف الشمالي لجزيرة ايوبيا ، مثير للجدل حتى في تحديد هويته ، اعتبره بعض العلماء (زيوس) واخرون راوا فيه (بوسيدون) الالهين الذين كانا قريبين جدا من بعضهما من الناحية الأيقونية ، السمة الابرز المميزة بينهما هي ما كان يحمله التمثال في يده ، ان كان رمحا ثلاثي الشُعب فهو بوسيدون ، وان كان صاعقة فهو زيوس ، يمكن تقديم الحجج المؤيدة او المعارضة لأي من النظرتين بسهولة ، يقترح البعض ان العمل يمثل بوسيدون يهاجم الفرس نيابة عن اليونانيين ، في النهاية ليس هذا هو المضمار الذي يجري فيه بحثنا الحالي ، كما ان النقاط ليست حاسمة بما يتعلق بالتقدير الجمالي وتقييم القطعة النحتية هذه . اذا ما اردنا الحديث من تنظيم التكوين عموماً نلاحظ ان هناك اعتماد على نظام المثلثات يولدها الفضاء بين الساقين وبين كل ذراع والجسم ، لذلك يُفضل رؤية التمثال من وجهة النظر التي تكشف هذه المثلثات بشكل جيد ، عدى هذا يبدو غير ضروريا لأنه كما في فكرة (الميتوب) يجب ان يكون العمل بحجم مفهوم ومنظور من مسافة بعيدة . من ناحية الشكل ، العمل يبدو اقرب الى نمط الحرب منه الى العبادة خاصة مع وجود السلاح والحركة المؤداة بتناغم مع ذلك السلاح ، فالشكل هنا لا يتوافق مع ما نعرفه عن تماثيل العبادة في القرن الخامس ، من جهة اخرى الفعل الذي يقوم به من شانه ان يخيف الناظر ليس فقط لأثارة اعجابه ، كما ان صورة العبادة في هذه الفترة تفرض ان تكون الارجحية في تصميم التمثال للجهة الامامية ، الجهة المشرفة على المتعبد ، لتأسيس علاقة مباشرة معه ، اما في حالة هذا التمثال لن تتحقق هذه المباشرة حتى لو تم حرفه الى حد ما فلن يواجه المتفرج تماما . من الواضح ان التكوين يحتاج الى بيئة مفتوحة في الهواء الطلق. يمكن للمرء ان يتخيل هذا المنجز وهو يقف على نتوء صخري في الهواء الطلق امام البحر وتحت سماء صافية ، تعكس حافاته البرونزية اشعة شمسها الحارة . ان اعطاء اهمية لجانب واحد من التكوين هو مثال على الميل الاسلوبي للنحت الحاد نحو ثنائية الابعاد والتأكيد على الخطوط العريضة ، تظهر التناقضات في عرض الحركة من الخلف ، حيث يرى ان الالوية اليمنى تصطدم تقريبا بالزاوية اليمنى مع الالوية اليسرى كما لو كانت ارجل الشكل مفككة ويمكن ان يكون احدهما امامي بينما الاخر مستدير تقريبا الى الجانب. وضع الساقين لا يشير الى وجود توازن دقيق ، يجب ان يرتكز الجسم في الغالب على القدم المتقدمة التي تكون بمفردها مسطحة على الارض ، لكن المحور الراسي للجذع يتطابق مع مركز الفراغ بين الساقين، وبالتالي فان الشكل متوازن تماما ، مع عدم وجود ازاحة - الوزن والجهاز العضلي ومستوى الورك . تصفيفة الشعر منظمة جدا وبالتالي اقل طبيعية ، كميكانيكية ان صح التعبير ، ربما تكون هذه الخاصية اكثر وضوحا في الشعر القصير فوق مؤخرة العنق تحت الضفائر ربما لجا النحات لذلك بفعل طبيعة خامة العمل، ففي البرونز تكون الخصلات اكثر اتساقا وترتيبا . بما يتعلق بالحركة يمكن القول ان التمثال بحركته يعيش لحظة مايرونية ، لحظة توقف مؤقت بين إجرائين ، ومن هذا المنطلق نجد ان بعض الباحثين امثال (بول سين-Poul Sen) يرجحون عائدية التمثال الى النحات مايرون ، ومن اعتقد منهم انه يمثل زيوس نسبه الى النحات (اغلاداس-Hageladas) .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518
Ali Abd AL Mohsen Ali: Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عينة3 (سوساندرا-Sosandra) (شكل20)

الخامة: رخام **الابعاد:** الحجم الطبيعي **النحات:** كلاميس (غير مؤكد)
التاريخ: الاصل 460 **مكان العرض:** المتحف الأثري في نابولي /ايطاليا

شكل20

يبدو ان هذا النوع من التماثيل كان مفضلاً بشكل كبير في العصر الروماني بناءً على عدد النسخ المطابقة او المشابهة له التي عثر عليها . المخطط بسيط ، يقف الشكل مع ثقله على الساق اليسرى والركبة اليمنى منحنية قليلا ، القدم اليمنى تتقدم الى الامام والى حد ما الى الجانب على الرغم من انها مسطحة على الارض. الجسم مغلف بالكامل بغطاء ضخم يغطي الراس ايضاً تم ارجاع طرف واحد من الهيميشن (نوع من العباءة) الى الخلف فوق الكتف الايسر ، قبضة الذراع اليمنى تختفي داخله، يظهر الذراع الاخر من الفتحة الموجودة على الجانب الايسر . الثوب المشدود يندمج عمليا مع طبيعة الجمجمة ، الوشاح يصنع مكانة حول الراس ، الخطوط الطولية المتدلية من القماش تؤكد على الشكل البيضوي للوجه . لم يظهر تمثال اخر يرتدي العباءة بنفس طريقة ارتداء سوساندرا ، لا في العصر العتيق ولا حتى في الكلاسيكي المبكر ، في الشكل هناك تحدي للنحات في اظهار هيئة الجسم تحت القماش . البساطة العظيمة للأسطح التي اصبحت ممكنة بفضل الحجم الشامل للملابس ، تميل الى ملامح مجردة وتجسيد يشبه الكتلة للجسم ، لكن هذا الامتداد الشائع قد تم كسره في ثلاث نقاط بارزة من خلال ارتفاع الثدي الايسر وارتفاع الذراع اليمنى والركبة مع ما يترتب على ذلك من تشكل طيات تقود العين الى هذه النقطة الحاسمة وتؤكد على الابعاد الثلاثة للهيكل . المنظور الاكثر اثارة للاهتمام في سوساندرا هو الامامي المباشر ، وقطرياً نحو جانبها الايمن ، يحوي التكوين نظام مثلث ، خطوط يمكن تخيلها تقود النظر داخل الجزء الاكبر من مستطيل الجسم الملفوف، احدها من الكتف الايمن الى اليد المغلقة تم الكتف الايسر، اما الاخر فيظهر من الجانب يربط بين النتوءات الثلاثة الرئيسة للذراع الايمن ، الكتف ، الكوع ، واليد... المثلث الاكبر والاكثر تأثيراً ، ينشا من الكتف الايسر الى الكوع الايمن الى الركبة البارزة . تتم موازنة الخطوط القطرية الرئيسة التي تربط بين هذه النقاط المحورية بمهارة من خلال خطوط رأسية مستقيمة مثل الطية الطويلة التي تبدا بشكل ضئيل الى حد ما من الكتف الايسر وينتهي بشكل واضح فوق القدم اليسرى كما لو كانت تسترعي الانتباه الى وجود ساق خفية . تتخذ بعض الطيات شكل منحنيات بيضاوية طويلة اشبه بسلاسل معلقة من نقطتين تنتشر مثل تموجات ماء بركة سقط فيها حجر ، يمكن القول ان الطيات تلعب دور مهم في هذا العمل كمرشدة للعين .

عينة4 (لوح جوستنيان-Stele Giostiniani)(شكل21)

الخامة: رخام **الابعاد:** طول143سم عرض40-46سم **النحات:** غير معلوم
التاريخ: 460 **مكان العرض:** متحف التيس/برلين/المانيا

شكل21

مثال لمنحوتات القبور البارزة ما سمي في برلين ، يجسد فتاة شابة تحمل صندوقاً وضعت غطائه على الارض للتو من اجل اخراج قطعة من المجوهرات من العلبة - ربما قلادة – تنحني احدى ساقيها وهي الاقرب الى المقدمة بحيث تكون الساق الاخرى مخفية خلفها ، تبدو تنورة البيبلوس حرة في خلق ثنيات عمودية طولية ، ونظرا لان الوضع العام فيه استقامة فان الطيات تكون ايضا اكثر انتظاماً تتدلى من الكتف حتى تطأ الارض تخلق عموداً راسياً على حافة التكوين اليسرى، وضع الراس مائل وهو كثير التكرار بين منحوتات الاسلوب الحاد البارزة يختلف عن الوضع المستقيم غير المتفاعل في رؤوس العصر العتيق خاصة في منحوتات الموتى الجنائزية ، لا تبدو الشخوص منفصلة عن الاحياء ، بل يظهرهم النحات وهم في حالة نشاط بدني ما مثل اختيار جوهرة او اللعب مع حيوان او مشاركة هدية مع صديق ، لهذا يبدون وكأنهم على قيد الحياة ، مرة اخرى على النقيض من الصورة السلبية في احجار القبور القديمة الخالية شخوصها من اي فعل . الطيات بفعل الجاذبية تتخذ مسار عمودياً وليس مائلا مثل حركة الجسم، اراد النحات اثبات قدرته على تجسيد الجذع من خلال الطيات التي يتخذ القسم العلوي منها

تنظيم حرف (U) فوق الثديين، كسر الجمود بتقديم الساق المثنية لتخرج عن النسق الطولي لطيات البيبلوس.

الخاتمة

نتائج البحث:

- صعوبة عملية تقييم الاعمال بسبب النطاق الجغرافي الواسع .
- استخدام الرخام قد قل وحل البرونز كبديل اكثر ثباتاً وتوازناً سواءً في المنحوتات الرياضية او غيرها بشكلٍ عام ، وهو تغير سمحت بحرية التجريب المستحيلة في الحجر الذي لا رجعة في اجراءاته وغالبا خارج اي امكانية للتصليح .
- هناك تنوع في اساليب العمل يصعب تحديد اسبابها ان كانت بفعل فنانين مختلفين او خامات اولية مختلفة.
- اختلاط التقنيات ، ذلك التقارب بين النحت الواطئ والرسم الذي يجعل التحليل من الناحية النحتية البحتة من جانب واحد الى حد ما . تداخل الاسلوب الايوني مع الاتيكي بطرازه القديم والحديث .
- ادخال تقنية (Pseudo-Akrolithic) خاصة في تماثيل النساء. وشيوع (Chryselephantine) في التماثيل الضخمة .
- التأكيد على جانب او اثنين من الجسم على حساب الباقي .
- الميل نحو العرض الجانبي ثنائي الابعاد .
- ميل نحو الشكل النظامي المحدد اكثر من الشكل الحر غير المنظم في وضعية الحركة.
- تسطيح للتفاصيل ، النحات متردد في التعمق بكتلته ، لا يزال يتسم بالبساطة وشيء من الاختزال.
- هناك اهتمام بالتوازن وتحول في دراسة العضلات (تقدم) عند تجسيد العضلات العارية.
- معالجات جديدة لملامح الوجه تبدو فيها ثقيلة: الوجنتان مسطحتان والذقن مستدير فيه استطالة وهي سمة من سمات النحت العتيق استمرت في الحاد . اكتسبت الجفون حجماً تظهر في الغالب كحواف سميكة او حادة حول العينين ، تقويس الشفاه بزوايا مقلوبة العليا اطول قليلاً من السفلى مما يجعل الفم يبدو منخفض عند الزاوية وفي حالة عبوس بعكس ما كان عليه في الفترة العتيقة . معالجات سلكية للشعر.
- الوضع المائل للراس يعد شائعاً بين منحوتات الاسلوب الحاد البارزة كبديل للوضع المستقيم غير المتفاعل في رؤوس العصر العتيق.
- حرر النحات يدي الالهة لتقوم بمجموعة متنوعة من الاجراءات.
- في المنحوتات الجنائزية تبدو الشخوص الميتة وكأنهم على قيد الحياة من خلال تفاعلهم مع الاحياء واداء نشاط بدني ما داخل المشهد .
- ترك احدى الساقين حرة تتجه تدريجياً نحو الجانب او مثنية لتكسر المخطط العمودي للتنورة.
- القماش تم نمذجته بصورة يبدو فيها اثقل ، ترتدي التماثيل الانثوية بيبلوس دوري ثقيل ، اما بمفرده او فوق خيتون رقيق يصبح مخفياً تماماً بالثوب العلوي الاثقل ، عندما يتم ارتداء عباءة فإنها تكون اطول .
- الوضع العام للوقفة هو الاستقامة تشكل طيات رداء منتظمة تتدلى من الكتف حتى تطأ الارض تخلق شكل عمود خلا الفترة المبكرة ، لاحقاً تم التعامل معها في الزي الذكوري او الانثوي بشكل مجاميع غير منتظمة من الطيات لا تغطي سطح الثوب بالكامل واصبحت مسافاتها متباعدة .

الاستنتاجات:

بناءً على ما خرج به البحث من نتائج خاصة يمكن القول ان منحوتات الطور الانتقالي شكلت صورة وكيان خاص بها يميزها عن الاسلوب الذي سبقها اعطت فسحة من الحرية للنحات ، هذه النقاط وغيرها تم صياغة جملة من الاستنتاجات العامة تمثل الاجابة على التساؤلات التي طرحت في مشكلة البحث وتحقيقاً لهدفه بإسقاطها على منحوتات الطور الانتقالي عموماً، قد جاءت كما يلي:

- نزع النحت اليوناني بشكلٍ عام خلال طوره الانتقالي (الحاد) نحو التبسيط او الشدة في اظهار الشخوص تشريحياً وفي معالجة الاقمشة .
- اهتم بالجهاز العضلي والتوازن .
- سعى نحو المزيد من الحركة الحرة وانفلات اجزاء الجسم من كتلته.
- سعى لكسر التناظر التام في الشكل.
- غادر الابتسامة العتيقة ويبدأ الاهتمام بإظهار العاطفة ضمن اطار انموذجية للوجه.
- اختار خامة البرونز كخامة بديلة ارقى من الحجر .
- مال نحو التجريب والتنوع في اساليب العمل وبالتالي صعوبة تحديد هوية النحات.

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث بإجراء دراسة مقارنة بين النحت اليوناني خلال الفترة العتيقة والفترة الانتقالية الحادة، يمكن لهذا البحث المتواضع ان يكون منطلق لها او دليل مساعد للخروج بنتائج تضيء هذه المنطقة من تاريخ النحت اليوناني ، ويقترح لذلك على سبيل المثال لا الحصر العنوان التالي:

(المتغيرات الشكلية لشخوص المنحوتات اليونانية بين الاسلوب العتيق والحاد/دراسة مقارنة).

Conclusions:

Based on the special results of the research, it can be said that the sculptures of the transitional phase formed an image and entity of their own that distinguishes them from the style that preceded them, giving the sculptor a space of freedom. These points and others were formulated as a set of general conclusions that represent the answer to the questions raised in the research problem and to achieve its goal by applying them to the sculptures of the transitional phase in general, which came as follows:

Greek sculpture in general, during its transitional phase (sharp), tended towards simplification or severity in showing the figures anatomically and in treating the fabrics:

1. It cared about the muscular system and balance.
2. It sought more free movement and the escape of body parts from its mass.
3. It sought to break the complete symmetry in the form.
4. It left the old smile and began to care about showing emotion within a typical framework for the face.
5. It chose bronze as an alternative material that is more refined than stone.
6. It tended towards experimentation and diversity in working methods, and thus the difficulty of identifying the sculptor's identity.

: References

1. Carpenter, R. (1960). *GREEK SCULPTURE: a critical review* (First ed.). Chicago . u.s.a: University of Chicago Press First Edition.
2. Collignon, M. (1892). *HISTOIRE DE LA SCULPTURE GRECOUE.* paris: librairie de firmin-didot et c,.
3. Mach, E. v. (1905). *A HAND BOOK OF GREEK AND ROMAN SCULPTURE.* boston ,U.S.A : bureau of university travel.
4. Ridgway, B. S. (1970). *THE SEVERE STYLE IN GREEK SCULPTURE.* new jersey: Princeton University Press.
5. Shawi, N. A. (2001). *History of Greek Art.* Baghdad: Ministry of Higher Education/University of Baghdad.
6. Shawi, N. A. (2021). *Encyclopedia of Fine Arts.* Basra: House of Arts and Literature.
7. Tarbell, f. (,1922.). *A HISTORY OF GREEK ART.* London, UK: the macmillan company.
8. www.perseus.tufts.edu.