النقل والتعديل في النَسخّ الروماني للمنحوتات اليونانية القديمة

The Transfer And Modification In Roman Copying Of Ancient Greek Sculptures

م.م علي عبدالمحسن علي
Assistant Teacher: Ali Abd AL Mohsen Ali
معهد الفنون الجميلة المسائي للبنات–بغداد
Evening Institute of Fine Arts for Girls – Baghdad
t_rex1983@yahoo.com

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الُنسخ النحتية الرومانية بوصفها الوسيلة الوحيدة المباشرة التي تم من خلالها نقل الكثير من فن النحت اليونان المفقود ، كيف تم نَسخهُ وتقليدهُ ولماذا ، ماذا طرأ عليه من تغيير. الفصل الثاني يقدم نظرةً عامةً عن الموضوع لا تخلو من بعض التفصيل داخل مبحثين ، يتناول الاول مسائل مثل: الدافع وراء انتاج نُسخة ، النهب الروماني، الوضع الجديد للنحت اليوناني ، في حين يركز المبحث الثاني على النُسخ الرومانية ويعطي بعض الامثلة كالنحات (باسيتيليس) ومدرسته. اما الفصل الثالث فيقدم عينة البحث ويحللها ومن ثَمَ يخرج بنتائج واستنتاجات منها: لم يلتزم الناسخ بالنقل الحرفي للمنحوتات اليونانية دوماً بل كان هنالك تعديل روماني ، ادى تغيير الخامة من البرونز الى الرخام الى اجراء تعديل في شكل النُسخة الرومانية ، لا تتطابق النُسخة الرومانية الواحدة مع مثيلاتها ومع الاصل بصورة تامة.. وغيرها.

الكلمات المفتاحية: الُنسخ الرومانية ، المنحوتات اليونانية ، النحت.

Abstract

This research deals with Roman sculptural copies as the direct means of transmitting much of the lost art of Greek sculpture, how it was copied and imitated and why, and what changes occurred to it. The second chapter provides a general overview of the subject with some detail within two sections, The first one raises issues such as: the motive behind producing a copy, Roman looting, and the new status of Greek sculpture, while the second section focuses on Roman copies and gives some examples such as the sculptor (Basityles) and his school. As for the third chapter, it presents the research sample and analyzes it, and then comes out with results and conclusions, including: The copyist did not always adhere to the literal transfer of Greek sculptures, but rather there was a Roman modification.

Changing the material from bronze to marble led to a modification in the form of the Roman copy. the single Roman copy does not match its counterparts and With the original completely…etc.

Keywords: Roman copies, Greek Sculpture, Sculpture.

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث/ لقد تَركت الإنجازات الفنية وعلى راسها فن النحت اليوناني أثراً عميقاً في تاريخ الحضارة الإنسانية ، لكن للأسف الشديد معظم هذه الأعمال الأصلية فُقدت عبر الزمن ، اما بفعل الطبيعية او افعال البشر كالحروب والنهب، والاذابة او إعادة صهر المعدني منها . نتيجة لذلك أصبحت النُسَخ الرومانية التي تحاكيها هي المصدر الرئيس الذي يُمكّن الباحثين اليوم من دراسة هذا التراث الفني العظيم . الا أن هذه النُسخ لم تكن دوماً مطابقةً تماماً للأصل اليوناني ، بل مَسها أحياناً بعض التعديل أو التغيير لدوافع غير واضحة ، ربما جماليةٍ أو بفعل ضوغط تقنيةٍ او عقائديةٍ خاصةٍ بالرومان!. وهنا تبرز مشكلتنا البحثية بصورة تساؤلات:

١. الى اي مدى كان النحات الناسخ اميناً في نقله عن الاصل؟
٢. اين يكمن موضع التعديل او التغيير في المنحوتة المنسوخة ان وجد؟
٣. ما اسباب ودوافع اجراء اي تعديل او تغيير في النسخة؟

اهمية البحث/ سيمكننا من الاحاطة بالأسباب والدوافع وراء نَسخ المنحوتات اليونانية ، وما افرزته تلك العملية من نماذج مطابقةٍ للأصل او متصرفٍ بها ، كما سنعرف الجهة التي قامت بذلك ان كانت يونانية ام رومانية ام غيرهما ، وتجدر الاشارة هنا الى ان هذا البحث يمتاز بالأصالة بالنظر لعدم عثور الباحث على دراسة سابقة تخصصية بموضوعه ، لذا يمكن اعتباره مرجعاً جيداً باللغةِ العربية لدراسات لاحقة محلية نظراً لنُدرة المصادر العربية التي تتناول فن النحت اليوناني والروماني القديم ، او يكون بذرة لدراسة بحثية مكملة ، وبالتالي سيكون اثراءً للمكتبة العربية.

هدف البحث/ التعّرف على عملية النقل والتعديل في النَسخّ الروماني للمنحوتات اليونانية القديمة.

حدود البحث/ اولاً: الحد الموضوعي: النُسخ الرومانية للمنحوتات اليونانية القديمة.

ثانياً: الحد المكاني: ايطاليا.

ثالثاً: الحد الزماني: تاريخ الامبراطورية الرومانية الغربية القديمة من ٢٧ قبل التقويم المسيحي حتى ٤٧٦ منه.

تحديد المصطلحات: النقل: "عملية رسم او نحت صورة او مشهد مع الالتزام الدقيق بكل تفاصيله الشكلية اللونية دون احداث اي تغيير عليه" اما التعديل فمن: "عَدَلَ يُعَدِلُ تَعدِيلاً فهو مُعَدِلٌ والمفعول مُعَدل. عدل

الوضع اي بدله ، اجرى بعض التغيير فيه كمثل تعديل القانون او الدستور" النَسخّ: في الكتاب تعني "نَقَلَهُ واكتتبهُ حرفاً بحرف" اجرائياً؛ المقصود بكلمة (النقل) الواردة في عنوان البحثّ هو النَسخ الحرفي المطابق للأصل ، يقابلها (التعديل) اي النَسخ بتصرف يُحدث تغيراً في الشكل او المضمون او كلاهما.

الفصل الثاني –الاطار النظري للبحث

المبحث الاول

الدافع وراء انتاج نسخة

مع قرب نهاية النحت اليوناني القديم وبدء المرحلة الرومانية ظهرت العديد من الاعمال التي يصعب تصنيفها!، ليست يونانيةً تماماً بذلك الطابع الهيليني ، وليست رومانية تعالج مسائل العقل القومي الروماني ، تبدو الشخوص يونانية لكن لم يتم التعامل معها بطريقةٍ مقلدةٍ للماضي تماماً .. الاحتمال فيها يبقى مفتوحاً اذا كانت نتاجُ يدِ نحاتٍ يونانيٍ ام روماني .

تركزت العبقرية الرومانية في مجالات السياسة والهندسة المعمارية العملية والحرب حيث اخذت حيزاً كبيراً من سيرتهم ولوقتٍ طويل ، فالعقل الروماني كان ميالاً نحو التنظيم الاجتماعي والتوسع الامبريالي ، اما الفن وجمال الشكل المثالي للآلهة والابطال فلم يكن موجوداً ضمن منظومتهم الحضارية في الاساس ، وتركوا امر العناية بزخارف معابدهم وقصورهم واماكنهم العامة لجيرانهم في (ماجنا جراسيا–Magna Graecia) الذين اصبحوا لاحقاً من رعاياهم ، اذ اكتفوا بلعب دور المقتبس المحسن لما انتجه الفن اليونانية مركزين فيه على الجانب الوظيفي خصوصاً في النحت ، فقدموا المعونات المالية للنحاتين اليونان الذين ابتعدوا تحت التأثير الروماني عن تقاليدهم الرفيعة ولم يعودوا يفعلون شيءً من اجل الفن ، بل صنعوا ببساطةٍ نُسَخاً لأعمال اسلافهم لمن يطلب ، قد يبدو هكذا دافع جديراً بعدم الاحترام ، لكن نجد انفسنا ممتنين له ؛ فلولا هذه الثروة وهذا الإغداق الروماني لشباع ذوقهم وتعزيز الترف الاستعراضي لما عرفنا العديد من التماثيل الشهيرة في الفن اليوناني القديم الا تلك الاشارات الغامضة لها من قبل المؤرخين القدماء امثال (باوسانياس–Pausanias) و(بيليني–Pliny) او من التلميحات الشعرية اليونانية واللاتينية ومن كُتّاب العصر الوسيط المسيحيين .

ان النَسّخ الروماني يعد مهماً ؛ لأنه كان الوسيلة التي تم من خلالها نقل الكثير من فن اليونان الى عصر النهضة ، وهو مهم في الوقت الحالي لأنه يعرفنا بالأصول وكيف تم نَسخها او تقليدها ولماذا وما طبيعة المزاج العام لكل مرحلة تجاه النحت . ان النتيجة المادية الاولى لغزو روما لليونان بما يتعلق بالنحت هو اثرها على الاعمال العظيمة لنحاتي العصور السابقة وليس على الفن في ذلك الوقت ومن كانوا يمارسوه ، لقد عانت المدن اليونانية من فقدان كنوزها الفنية التي نهبت ونقلت الى روما كغنيمةٍ تثبت انتصارات القادة

العسكريين. وبسبب ندرة الاعمال الاصلية يتوجب على الباحث والدّارس في فن النحت اليوناني ان يولي اهتماماً بالنسخ الرومانية لأنها في احيانٍ كثيرةٍ تصبحُ الشاهد والاثر الوحيد على العمل الاصلي الذي اندثر.

النهب الروماني

في بداية الغزو الروماني لليونان لم يتم التعرض للمزارات المركزية ولم يطلها التخريب او النهب الا ان فن النحت قد دفع ثمناً غالياً من هذا الغزو ، حيث كان موقف القادة العسكريون الرومان تجاه الاعمال الفنية اليونانية سلبياً للغاية خاصةً اولئك الذين اخضعوا مقدونيا وآخيا ؛ حملوا في مسيرة انتصاراتهم طوابير طويلة من العربات المملوءة بغنائم العبقرية اليونانية بعد ان وصل النهب حداً جنونياً ، فقيل مثلاً ان الجنرال (لوسيوس موميوس–Lucius Mummius) قاهر الحلف الآخي في كورنثا قد بذل في تدمير وبيع الاعمال النحتية اليونانية اكثر مما بذله اي من اسلافه الرومان ؛ اما لكونه جاهلاً تماماً بالفن او لتقديره للمال اكثر، وقد اكد المؤرخ القديم (بوليبيوس–Polybius) تلك الاقاويل حين روى ما حصل اثناء تدمير كورنثا من نهب تماثيل برونزيةٍ وذهبية ، (اوكتافيزس–Octavius) سلب تمثال ابولو للنحات (سكوباس–Skopas) ووضعه في معبدٍ على تلة (بلاتين) بعد انتصار (انتيوم)، كما أُخِذَ من مدينة (اجراسيا) في خليج اليونان ما لا يقل عن ٧٨٥ تمثالاً من البرونز و ٢٣٠ تمثالاً من الرخام بتوجيهٍ من (ماركوس فلوفيوس–Marcus Fulvius)، ومع بداية عهدٍ جديد من السلطة الرومانية تحولت فيه اليونان الى مقاطعةٍ رومانية لم ينجو اقدس الاماكن في اثينا واولمبيا ودلفي من النهب على يد جنرالات مثل (سولا–Sulla)، تلى ذلك النهب الهادئ التدريجي للولاة الرومان الذين نقلوا اشهر اعمال النحاتين اليونان الى روما ؛ اما لإثراء مجموعاتهم الخاصة او لوضعها في المباني العامة كسباً لاستحسان الشعب. اتَهَمَ (شيشرون–Cicero) الحاكم (جايوس فيريس–Gaius verres) بأخذ الكثير من منحوتات صقلية واسيا الصغرى بعد ان نهب معابدها ، وهناك رواية تتحدث عن تزيين (نيرون–Nero) لبيته بما لا يقل عن ٥٠٠ تمثال تم جلبها من دلفي ؛ العديد منها قد اندثرت اثناء حريق روما الكبير فارسل المبعوثين لنهب المزيد وسد الثغرات ، حتى تمثال زيوس العملاق في اولمبيا لم يسلم من محاولة انتزاعه في عهد الامبراطور (كاليجولا–Caligula). نهبٌ ممنهجٌ وعبثي جَرَدَ العديد من مزارات اليونان مراراً وتكراراً من افضل كنوزها ، هذا ما اكدته التنقيبات الاثارية كتلك التي اجرية في حمّامات (تيتوس) حيث عُثِر على العديد من التماثيل القيمة من مختلف بقاع اليونان. ٩٨٧

الوضع الجديد للنحت اليوناني

ان اخضاع مقدونيا واخيا عام ١٦٧ قبل التقويم المسيحي والاستيلاء على كورنثا عام ١٤٥ اوقع النحت تحت سيطرة روما الشاملة ، بداءة ظروف جديدة اصبح التمثال فيها يُنحت من قبل اليونانيين ولكن ليس من اجل اليونان ، فإزاء هذه الظروف المزرية من حالة عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي في بلده

اصبح من الطبيعي ان يتجه النحات اليوناني نحو سادته الجدد الاجانب الذين يدفعون بسخاءٍ مقابل الحصول على نسخةٍ من التُحف القديمة المنهوبة لتزيين فيلاتهم في روما وغيرها ، وبناءً على هذا قد تحتم على العاملين في مجال النحت نقل انفسهم وورشات عملهم الى المكان الذي وجدوا فيه سوقاً لبضاعتهم ، لذا نجد العديد من النحاتين اليونان وخاصةً ذوي الاصل الاتيكي يعملون في ايطاليا وروما وهو امرٌ اثبتته توقيعاتهم المحفورة على التماثيل هناك .

لقد كانت علاقة الحضارة اليونانية مع محتليها الرومان علاقةً تتناسب تناسباً عكسياً من ناحية التأثير الثقافي ، فبخلاف الوضع الطبيعي الذي يقول ان الشعب المهزوم يذعن لثقافة الفاتح ؛ نجد ان العسكرتاريا الرومانية سلكت سلوكاً اسفنجياً امتصت به التراث اليوناني وتشربت به ، وهو امرٌ جلي في ميادين عدة على راسها الفن ، ففي روما كان هنالك رجالٌ من ذوي الذوق والثقافة الرفيعين قدروا ادب اليونان وفنونها، على ان البعض رأى فيها مظهراً تزويقياً فحسب ، بل يمكن القول ان الشعب الروماني طالب بإظهار انتصاراته في الفنون مثل مطالبته بالوحوش البرية من افريقيا او كنوز الذهب والفضة من اسيا ، واخذ الهواة الرومان يؤثرون على ذوق المَثّال اليوناني ، فاصبح الانتاج الفني عموماً خاضعاً للطلب ، لكن لم تخلو روما من النحت الخاص بها ، والذي برغم اعتماده على اليونان في التعبير الفني الا انه ذو طابع وطني ، وقد جاء على نوعين في الغالب: اما تجسيداً لرجالٍ تستحق ملامحهم التسجيل بسبب الشخصية التي يمثلونها ، او نُصبٍ تسجل مأثر الاباطرة وحملاتهم المظفرة والاشخاص الذين قاتلوا ضدهم ، وقد تم ذلك بدقة تجعل المنحوتة لا تقدر بثمن بالنسبة لدارسي الفن والتاريخ على حدٍ سواء ، مثال ذلك مواضيع النحت البارز في عمود تراجان ومنحوتاتٍ بارزةٍ تزين العشرات من اقواس النصر في مختلف أصقاع الامبراطورية . لكن هذا الجانب من النحت يقع خارج نطاق النحت اليوناني ونُسخهِ مما سيبقيه خارج مضمون هذا البحث .

تشير بعض التوابيت المكتشفة في (صيدا) الى ان النحات اليوناني كان يعمل لدى امراء من اسرٍ اجنبية ، ويبدو ان هؤلاء الامراء قد تركوا قدراً من الحرية للنحات ، وكانوا يشعرون بالسعادة كلما زاد تشابه المنحوتة مع ما كان يصنعه اليونانيون. . قدم لنا بيليني وصفاً مثيراً للاهتمام عن المنحوتات الرومانية اذ قال: ان الفن اليوناني امتد ليشمل مفاصل عديدة في روما ، حيث انتقلت التماثيل الأيقونة الى المنازل الخاصة وتم الاعتراف بها كعلامةٍ على الاحترام والجمال والترف ، في البداية كانت الشخوص المنحوتة تظهر مرتدية الزي المدني – وهي التماثيل التي يطلق عليها احياناً في الوقت الحاضر اسم (توغاتي–Togatue) نسبةً الى تمثال (توغاتي باربريني– Togatus Barberini) المجهول– ويضيف ان الموضة تحولت لاحقاً الى تماثيلٍ عاريةٍ

شكل١

تحمل رمحاً ؛ مقلدةً لتماثيل الرياضيين الاولمبيين اليونان واكتسبت اسم (اخيليا–Achilleae) اضفى عليها الرومان غريزتهم العسكرية بان وضعوا لها درعاً للصدر . ذكر بيليني ايضاً كيف امتلأت المكتبات بالتماثيل النصفية سواء كان شخوصها حقيقية او خيالية .. من اشهر الامثلة على اللباس العسكري والمدني نجده في تماثيل (اغسطس– Augustus) في الفاتيكان واللوفر (شكل١)، حيث يقف في وضع قيادة بذراعه اليمنى الممدودة وممسكاً بصولجانه في اليسرى التي تغطيها ثنايا رداءٍ فضفاض ملتفٍ حول منتصف الجسم ، دعامة التمثال على شكل دولفين هي اشارة الى النسب من ربة البحر افروديت ، وكيوبيد الصغير الحجم يركب على ظهره . التمثال تجسيد لفكرة الامبراطورية .[٥]

ان قصة انحطاط النحت اليوناني تحت الوصاية الرومانية هي بلا شك تتمةٌ مؤسفةٌ لقصةِ اصلهِ وتطورهِ ، في النهاية يمكن القول ان الفن اليوناني قد غادر الى الابد منزله الذي قضى فيه شبابه المشرق ونضجه المجيد ليعيش كأسيرٍ في ارضٍ غريبة ، ويخدم في سنواته الاخيرة نزوات سيدٍ فخور.

المبحث الثاني

النُسَخّ الرومانية

في الفترة المبكرة من تاريخ روما حين كانت تحتفل باتساع مبانيها العامة وعظمتها ، استُقبِلت المنحوتات اليونانية جماهيرياً ببرودٍ وازدراء ؛ فالسلطة التي كان مسعاها الوحيد هو التوسع عن طريق الغزو لم تكن قد جعلت من جماهير شعبها مستعداً لتبني الفنون المتحررة ، لانهم اعتادوا على رؤيتها كنوع من الاعتراف بالخضوع من امةٍ مقهورة ، لذا ربطوها بادئ الامر بالأشياء الدونية واعتبروها مجرد اعمال عبيد . الا ان هذه النظرة سرعان ما تغيرت بعد ان اضيفت التماثيل اليونانية كزخارف للعمارة الرومانية ، فبرزت الحاجة الى عددٍ كبيرٍ منها لدرجة ان نهب اليونان لم يكن كافياً . في اثنين من الرسائل المكتشفة ذكر شيشرون انه كان يرغب بشكل خاص في تزويد مكتبته ببعض التماثيل المختارة ، وبمجرد ان ظهرة هذه الموضة نمت الى حد الافراط – الردهات ، غرف النوم ، الحمامات .. لم يبقى مكان لم يتم تزيينه بقطع من النحت اليوناني – ووسط تزايد فرص الانتقاء ظهر الذوق الفني في اختيار المواضيع الجيدة ، ولما كان وارد النهب غير كافي لسد الحاجة تم اللجوء الى النَسخّ . يقال ان الامبراطور (بومبي–Pompey) هو اول من شجع هذه الممارسة ، حيث تنسخ النماذج المنتقاة لسد حاجة روما المتزايدة .

شكل٢

انتعاش حركة النَسخّ

من العروف ان فترة حكم القيصر اغسطس هي الاكثر استقراراً سياسياً وعسكرياً واجتماعياً وهي البداية الى ما عرف بـ(السلام الروماني) طويل الامد

، هذا الاستقرار قد انعش حركة النَسخ في مختلف المدن الرومانية ، بل ان هناك اشارات على ان النحات اخذ ينوع هذه النُسَخّ بإضافة بعض التفاصيل الصغيرة على الشكل الاصلي ، وهو ما لوحظ في تماثيل (ابولو ساوروكتونوس–Apollo Sauroctonos) (شكل٢) الموزعة حالياً بين الفاتيكان واللوفر وميونخ ومنزل (لانسداون) ، وهناك ايضاً خمس نُسخٍ لرامي القرص وعدد اخر من الامزونات الجريحة واربعةً من (الصبية مع الاوز–Boy With Goose) (شكل٣) جميعها لا تخلو من تباينٍ في تفصيلٍ معينٍ وان كان طفيفاً في الغالب ، جميعها كانت موجودةً في مكانٍ واحدٍ مما يوضح كيف تم صُنعها للبيع كأعمالٍ لها شعبية .. تجدر الاشارةُ الى انه ذات المكان الذي عثر فيه على مجموعة (لاوكون–Laocoon) الشهيرة .

بعد ان شهد النحت خلال عهد ديميتريوس وتراجان (Domitian & Trajan) تقدماً على مختلف الصعد – الشكل والتكوين والوسائط – اخذ النحاتون في عهد (هادريان–Hadrian) يميلونَ بشكلٍ واضح نحو العودةِ بفنهم الى فتراتٍ اقدم ، الى الاشكال الكلاسيكية المنسية وحتى القديمة ، وهي عودةٌ واعية للصيغ السابقة ولا تعني الانحدار او توقف التقدم ، بل جاءت ارضاءً لهادريان المتعلم متعدد المواهب ، حيث اصبح الفن عموماً انتقائياً في هذه الحقبة ، ومع ذلك يجب ان لانبحث عن تأثيرات الماضي تلك في الاقواس الامبراطورية بل بين التكوينات الاقل تواضعاً مثل التوابيت المنحوتة التي انُتِجَت بأعدادٍ كبيرةٍ في عهد هذا الامبراطور ومن خلفهُ بسبب تغير طرق الدفن .[٨]

شجع هادريان على انتاج التماثيل اليونانية في فيلاته الشهيرة في (تيفولي)، وحققت نجاحاً كبيراً بما يتعلق بالتنفيذ ، الى جانب تماثيل معشوقه (انطونيوس) الذي اكتسب سمات المنحوتات اليونانية في شكله وحركته . لقد اعطى ترويج هادريان للنحت زخماً هائلاً لإنتاج التماثيل بجميع اشكالها المنسوخةِ والجديدة كلياً، حتى المدن اليونانية المهمة عاد اليها شيءٌ من رونقها بعد ان امر بترميم المعابد وتزيينها بمنحوتاتٍ جديدةٍ ، وشمل الترميم سور اثينا الذي يزيد طوله عن نصف ميل حيث اصبح ممتلئً بالمنحوتات ، كما قام بتزيين قبره الخاص بتماثيل رجالٍ وخيولٍ منسوخةٍ عن اعمالٍ يونانيةٍ ، لكن دُمِرَ معظمها لاحقاً على يد القوطيين حيث عُثر على العديد من بقاياها المكسورة بالقرب من القبر الذي تحول الى قلعةٍ مسيحيةٍ ، ومن بين تلك البقايا المشهورة تمثال الساتير الثمل المعروف باسم (Barberini Faun) الذي يعكس التأثير اليوناني في الفن الروماني ، وهو نسخةٌ عاليةُ الجودةِ عن اصلٍ لنحات هيلينستيٍ مجهول من مدرسة (برغامون) اواخر القرن الثالث واوائل الثاني .[٩]

شكل٣

رداءة النَسخّ (النُسَخ التجاري)

مع مرور الوقت وزيادة الطلب على المنحوتات اليونانية المنسوخة او تلك التي تحاكيها في الشكل او الحركة فُتِحة العديد من ورشات النحت في روما ومدنٍ اخرى عمل فيها نحاتون يونان واخرين من اهل المنطقة، كان العمل يسير بشكلٍ سليم من ناحية الجودة الا ان السوق الرومانية التي لا تَشبع قد حولت الانتاج الفني الى تجاريٍ صرف ، ربما يتمظهر هذا الحال بشكلٍ جلي فيما عُثر عليه من منحوتاتٍ بارزةٍ مخصصةٍ للتوابيت، اظهرت ضُعف الاسلوب لدى المقلدين والعمال الذين لا يملكون حِساً فنياً ما يبدو. احتوت الالواح المكتشفة على مشاهدٍ اسطوريةٍ تُرِكت فيها رؤوس بعض الشخوص غير مكتملة ؛ ليتم لاحقاً نحت شكل اي عائلة رومانية من المشترين.

بدا النحت اليوناني يفقد طابعه القديم ورسائله الخاصة وتحول الى فن تصريف اعمال ، لم يعد هناك تفرد لأي منحوتة او ما نسميه بلغة اليوم (حقوق ملكية)، المخزون التقليدي من اعمال سادة النحت الاوائل اصبح ملكية مشتركة لجميع النحاتين بغض النظر عن اصولهم ، واذا تلقى اي اثيني عمولة من احد الهواة الرومان فهو على استعداد لنَسخ عمل ليزيبوس او براكستيليس دون تردد ، مع الاخذ بعين الاعتبار انه لن يكون مخلصاً للأسلوب الاتيكي دوماً ولن يَسلم الامر من بعض التعديلات التي قد يُدخلها الناسخ ، لقد اظهرت النسخ الرومانية صفاتٍ تتحول بسبب الافراط بها الى عيوبٍ تقريباً مثل: الرُقي غير الطبيعي ، الرشاقة المبالغ فيها الى حد التكلف ... تدريجياً تلاشى النحت القديم في ظل الانحطاط الكامل للفن في اواخر العصر الروماني القديم [٢١٠].

الطبيعة الانتاجية للنُسَخ

تنقسم الاعمال المؤرخة او القابلة لتاريخها بهذه الفترة الى الفئات التالية:

- الاعمال الاصلية لمدرسة اتيكا والاسيويين الذين يعملون تحت رعاية الرومان.
- اعمال تلاميذ النحات (باسيتيليس–Pasiteles) .
- المنحوتات الاستعارية والصورية التي اعطى المزاج العملي للرومان دافعاً قوياً لها (دعائية الطابع).
- الاعمال ذات الطابع الزخرفي التزييني مثل:منحوتات العقود والاعمدة والمنازل الخاصة والمقابر والبورتريت.
- منحوتات الطوائف الدينية الجديدة مثل: عبادة ايزيس وسيرابيس اوانطونيوس في زمن الامبراطور هادريان [٣].

ما يهمنا منها هو النوعين الاولين ، وعموماً يعتمد انتاج نسخةٍ رومانيةٍ لأي عملٍ قديم على معيارين: **الاول** توفر النُسخةِ الاصل التي سيتم نَسخُها ميكانيكياً او حتى صب قوالب لها ، و**الثاني** هو الطلب عليها، فلن يُقبِل اي نحاتٍ على تنفيذ نُسخةٍ باهظة الثمن تستغرق وقتاً طويلاً وجهداً مالم يتأكد من وجود سوقٍ لها..

ويمكن ان نستشف مما ذكره باوسانياس من اوصاف واسماء لتماثيل ان هناك بعض النُسخ الاصلية كانت لاتزال متاحة في العصر الروماني بين طبقة من الاشراف ، العديد منها كانت تبرعاتٍ للرياضيين المشهورين او للفائزين في الالعاب الاولمبية اوائل القرن الخامس ، او كانت مكرسةً للانتصار في حروبٍ معينة بين دويلات المدن اليونانية [٤] .

رأى معظم الباحثين المختصين بالشأن الروماني ان الاهمية التاريخية للقطع النحتية اليونانية نادراً ما كان لها شأنٌ خاصة لدى الرومان ، الافتراض الاقرب للواقع هو ان قيمة النُسخة المُنتَجة تُكتَسب بفعل اسم من نَسخها وليس لذاتها كموضوع ، حيث لمعت اسماء نساخين في زمنهم ، يُستَدعون من اماكن بعيدة ويدفع لهم بسخاء لتنفيذ نصبٍ بعينها ، وتضيف المصادر الادبية ان هناك نوعاً من التباهي بإنتاج نسخ من يد نحاتٍ محلي ، وهو امر تدعمه بيانات التنقيبات ، اذ كثيراً ما يُعثر في موقع معين على كميات من المنحوتات المصنوعة محلياً [٥] .

في بعض الاحيان يشترك مجموعة من النحاتين في نَسخ منحوتةٍ واحدة ، لكثرت تفاصيلها او لكونها منحوتة من نوع مجموعة (Group)، ومن المعقول ان نفترض ان كل نحات قد ساهم بشخصية واحدة كما ذكر لنا باوسانيس في بعض الامثلة ان يتقاسم النحاتون النَساخون نحت الاحصنة التي تجر العربة او الشخوص من البشر . اما في حال وجود تمثال برونزي واحد فقد اقترح ان يكون احد الرواد هو النحات الذي صنع النموذج والاخر هو الفني الذي صهر البرونز ونفذ الصب الفعلي كما في حالة النحاتين (كريتيوس ونيسيوتس–Kritios And Nesiotes) حيث توقيعهما المشترك على قاعدة التمثال الواحد ، او كما هو الحال في تمثال (هيرميس كيروفوروس–Hermes Kriophoros) المكرس من قبل الاركاديين في اولمبيا حيث تم تسمية كل من (كاليتلس–Kalliteles) و (اوناتوس–Onatas) كصانعين للتماثيل ، او كما في تمثال (الام دايندفمين–Mother Dindvmene) الذي نَسخه النحاتين (ي.ج.سقراط–E.G.Sokratos) و (ارسطو ميدس الثيبي–Aristomedes Of Thebes) من رخام جبل (بنتيلي) اليوناني وكُرس من قبل الشاعر بندار [٦] .

من الصعب تصور تقسيم المهام في حالاتٍ مثل هذه او تشخيص اي منهما حدد اسلوب العمل او المظهر ، المثير للاهتمام أن النحاتين قد عملا في غير مجالهما التخصصي ايضاً كالرسم وصب القوالب البرونزية.

باسيتيليس ومدرسته

في الوقت الذي كان فيه النحات يَشعُرُ بالحرية في نَسخ انجازات اسلافه ، تلك الاعمال التي تنتمي الى عصرٍ منسي ، ظهرت نتاجاتٌ جديدةٌ تحملُ سحراً مزدوجاً للعصور القديمة المحجبة وللأصالة الضمنية

مع لمسةٍ تلبي تطلعات المرحلة والمزاج العام للمتلقي الجديد ... لم يُسفر البحث في الادب القديم عن الكثير، قلةٌ كانت هي الاسماء المذكورة من تلك المرحلة ، برز من بينها باستيليس الذي تحول اسلوبه الى مدرسةٍ يمكن تعقب اتباعها عبر ثلاث اجيال ، اذ لم تبقى من اعمال باستيليس نفسه سوى عمل واحد حفظ من قبل تلميذه الاول (ستيفانوس–Stphanos) و (مينالاوس–Menelaos) تلميذ الاخير ، وقد الحقت بهذا العمل اعمال اخرى نسبت له نظراً للتشابُهها جميعاً مع اسلوبه ، سمية جميعها بأعمال مدرسة باسيتيليس. .

يعد باسيتيلبيس من نحاتي النيواتيك في روما القديمة زمن يوليوس قيصر ، نَسَبَ بيليني ولادته الى (ماغناغراسيا–Magna Graecia) كان يونانياً يعيش في ايطاليا ، منح الجنسية الرومانية بعد حرب عام ٨٧ قبل التقويم المسيحي ، عمل خلال فترةٍ كان فيها طلبٌ واسع على نُسَخ الاعمال اليونانية المشهورة ، وقد لبى الكثير من هذا الطلب من خلال ورشاته الخاصة او تلك التي تعود الى تلاميذه ممن لاتزال العديد من منحوتاتهم موجودة . فنان متعدد الامكانيات ، انتج اعمالاً يدويةً من الذهب والفضة والعاج فضلاً عن خامات النحت التقليدية الاخرى ، قيل انه امتلك مهارةً عاليةً في كل اشكال النحت ، وامتاز اسلوب عمله بصنع نموذجٍ متكاملٍ من الطين للتمثال الذي يعتزم تنفيذه على المعدن او الحجر ، كان له مدونات عن فن النحت حتى ان بيليني قد استشهد به ككاتب ومرجع في تاريخ الفن ، لكن الغريب ان بيليني لم يخبرنا الكثير عن نتاجات هذا النحات رغم غزارتها كما اشيع عنه ، تمثالٌ عاجي لجوبيتير كان ينتصب امام معبد انشأه القائد الروماني (ميتيلوس–Metellus)، وآخر لمعبد جونو في رواق اوكتافيا . ولمعرفة الطابع الفني لهذا النحات تعكز الباحثون على اعمال تلامذته ، حيث انه اسس مدرسةً استمرت على مدى جيلين تقريباً ، فنحن نملك اعمالاً موقعةً من قبل ستيفانوس الذي دعا به نفسه (تلميذ باسيتيليس)، وتوقيع آخر من قبل مينيلوس الذي يطلق فيه على نفسه (تلميذ ستيفانوس)، مثل هذه التوقيعات تشير الى وجود مدرسةٍ منظمةٍ ومعروفة ، حتى لو لم تُذكر في المدونات فان وحدة اسلوب النحت في الفترة الامبراطورية المبكرة تكفي لأثبات وجود مثل هذه المدرسة .. وقد تألفت نتاجات هؤلاء التلاميذ بشكل رئيس من مجموعة تماثيل منسوخة في الغالب عن الاعمال المفقودة للقرن الخامس قبل التقويم المسيحي ، لكنها ليست نُسخاً عادية ، فهي تُظهر نظام تناسبٍ واسلوب ينسب لمن نحتها وليس الى الاصل ، على سبيل المثال هناك تربيع للأكتاف التي تُذَكرُ بقانون بولكليتوس تندمج مع نحافة الجسم والاطراف التي تشبه أسلوب ليسيبوس ، بشكلٍ عام تعطينا اعمالهم انطباعاً عن ولادة فن (انتقائي) ان صح التعبير ، حيث النحت لم يكن مباشراً من الطبيعة ولم يلتزم بتقاليد مدرسةٍ سابقةٍ بعينها ، بل جمع النحات الجديد بين ميزات اعجبته في عديد الاعمال السابقة ليخلق توليفةً جديدةً لنفسه. الوجه له عينان مثبتتان في تجاويف عميقةٍ مع ابتسامةٍ تحاكي الابتسامة القديمة ، بل هنالك دمجٌ بين

شخصياتٍ ذكوريةٍ واخرى انثويةٍ احياناً .. سواء اكانت نقلاً او تعديل للشكل والمعالجة فقد نَسَخت اعمال باسيتيليس وخلفائه من اليونانية الى الرومانية الشيء الكثير. ٨ ٩

مصير المنحوتات ونُسَخها

بعد تحول الامبراطورية الرومانية الى المسيحية اصبحت المنحوتات المنتشرة في المعابد والساحات وغيرها جزءاً من بقايا العبادة الوثنية ، وبالتالي دُمر العديد منها ونُهبت كنوز المعابد ، وصُهر العديد من التماثيل البرونزية اليونانية والرومانية ، كل ما بقي اليوم يعد فتاتاً لما كان موجود في الامس . لكن برغم ذلك تعد جزءاً مهماً في دراسة هذا الفن ، فنحن نمتلك الشيء القليل من بقاياه ، وبالتالي نجد انفسنا معتمدين الى حدٍ كبير على النُسَخ المطابقة او المُعدلة المصنوع للسوق الرومانية وعندما نُدرك الظروف التي تم بموجبها عمل تلك النُسَخ نكون اكثر قدرةً على فهم علاقاتها بالأصل والغاء ما ادخله الناسخ في العمل من تعديل .

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري:

- لم يكن الدافع وراء نَسخ المنحوتات اليونانية القديمة هو الحفاظ على الموروث الثقافي ونقله بأمانه؛ بل جاء تلبيةً للطلب المتزايد عليها من قبل الطبقة المترفة في روما كعنصرٍ تزييني لا اكثر.
- علاقة الرومان بالنحت اليوناني مرت بثلاث مراحل: المبكرة مرحلة النهب ، الوسطى النَسخ والتقليد، المتأخرة اكتسب فيها النحت سماتٍ جديدة يمكن اعتبارها تتمة لمسيرة النحت الكلاسيكي التي بداها اليونان ، وهنا بدأت ملامح الاضافات والتعديل على الشكل المنسوخ بالظهور بشكل جلي وبدوافع مختلفة.
- معظم النُسَخ التي نُفذت خلال المراحل المبكرة والوسطى من الحقبة الرومانية كانت من قبل نحاتين يونان امثال باسيتيليس وتلامذة.
- بشكلٍ عام لم يلتزم النحاتين (النُساخ) بتقاليد مدرسةٍ سابقةٍ بعينها ، وتعطينا اعمالهم انطباعاً عن ولادة فن (انتقائي) جمع بين ميزاتٍ اعجبتهم في الاعمال السابقة ليخلقوا توليفةً جديدة كما فعل اعمال تلامذة باسيتيليس.
- بسبب تعدد النُساخ ومزاج كل منهم وانتمائه المدرسي اصبح شائعاً حدوث تفاوتٍ بين نسخةٍ واخرى للمنحوتة الاصل الواحدة من ناحية الشكل والابعاد والخامة ، وقد يسهم واقع سوق المنحوتات ومقدار الطلب على نوعٍ محدد دون غيره في ظهور هذا التفاوت.

الفصل الثالث
اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: نظراً لسعة مجتمع البحث الأصلي وتعذر إمكانية حصره من ناحية العدد، للمدة الزمنية بين (٢٧ ـ ٤٧٦م)، وغزارة الإنتاج للأعمال النحتية في البلد المعني، وجاء اطلاع الباحث على المصورات العديدة للأعمال النحتية من المصادر الأجنبية، وكذلك على شبكة المعلومات (الأنترنت)، ما كان منها يتلاءم مع تحقيق النقل والتعديل على الُنسخ الرومانية للمنحوتات اليونانية، وهو هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة البحث والبالغ عددها ستة اعمال، اختيرت قصدياً، وفق المسوغات الآتية:

١. إنها تعطي صورةً واضحةً للإحاطة بموضوعة النقل والتعديل على النسخ الرومانية ، وفي تبيان آليات اشتغالها من الناحية البنائية في الأعمال المنجزة.

٢. تمتع العينة ببينات التوثيق الكاملة وبما ييسر للباحث استقراء العناصر التكوينية للأعمال النحتية.

٣. تمتع المنجز النحتي المختار كعينة بشهرة في الوسط الفني والتاريخي ، كمساهمٍ فاعلةٍ في تأسيس مفاهيم جديدة لفن النحت ، مما يساعد على إعطاء أحكام خاصة لهدف البحث الحالي.

ثالثاً: أداة البحث: من أَجل تحقيق هدف البحث والتعرف على النقل والتعديل على النسخ الرومانية للمنحوتات اليونانية ، اعتمد الباحث بعض المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل نماذج عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث ، كونه المنهج المتبع في دراسة المنجزات الفنية والذي يضمن تحقيق هدف البحث.

انموذج-١ (نصفي بيركليس-Pericles Bust) (شكل٤)

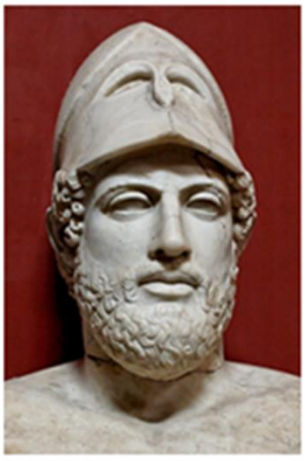
الخامة: رخام **الابعاد:** الحجم الطبيعي **النحات:** كريسيلاس

التاريخ: الاصل منتصف القرن الخامس **مكان العرض:** متحف البريطاني

نسخةٌ رخاميةٌ رومانية عن اصلٍ برونزيٍ يونانيٍ مفقود للنحات (كريسيلاس-Kresilas) -النحات المعاصر لرجل الدولة

شكل٤ ـ أ

شكل ٤ ـ ب



شكل٤ ـ ج

الاول بحسب بيليني- يُعتَقد انه كان بجسدٍ كامل وبالحجم الطبيعي ، فبحسب باوسانياس كان التمثال منصوباً على الاكربوليس الاثيني خلف البروبيليا (بوابة الاكربول) لم يبقى منه سوى القاعدة ذات الاهداء وحفر التثبيت التي تنبأنا انه كان يَحملُ رمحاً . من خلال النُسخةِ الرومانية المتوفرة هذه نلاحظ ان عَرض ملامح بيركليس لم يكن واقعياً بل مثالياً كصور الابطال الاسطوريين والالهة ، الراس فيه دوران طفيف ومن المحتمل ان الجسد كان في وضع الوقفة المسترخية (Contrappasto)، يظهر بيركليس كرجلٍ بالغ يرتدي خوذةً كورنثيةً ترمز لدوره العسكري الى جانب السياسي ، في نُسخةِ برلين (شكل٤-أ) هناك عنايةٌ في التفاصيل ، حيث أُرجعت الخوذة الى الخلف قليلاً مع شعرٍ قصيرٍ مجعد يبرز من الصدغين ، يمكن تشخيص نواحي معدلة من قبل الناسخ في ملامح التمثال اذا ما قورن مع مثيلاته من نفس الفترة القديمة (اسلوب الكلاسيكي المبكر) ومع النُسَخ الاخرى في الفاتيكان (شكل٤-ب) والمتحف البريطاني (شكل٤-ج) ، اللحية مُنَظمة بإحكامٍ كضفائر عديدةٍ صغيرةٍ مرتبةٍ جيداً، الجبهة مستديرة قليلاً والحاجبان مقوسان والعيون عميقة والجفون عريضة ومتساوية يمكن تفسير وجود الشعر حول العينين بانه اضافة ناسخٍ ذو مهارةٍ عالية ، الشفاه مفتوحةٌ قليلاً تعطي حياةً للرخام كأنه يتكلم ، تعبير الوجه جدي وهادئ لا يظهرُ اي عاطفةٍ ، التمثال ليس صورةً شخصية كما يُفهم ؛ او تقديمٌ دقيقٌ لملامح الشخصية ، فهو وفقاً لممارسات ذلك الزمن يقدم صورةً مثاليةً للاثيني الراقي مجرداً من جميع السماتِ العرضية ، ونحن نهتم به لإظهاره اسلوب النحات الى جانب اسلوب الناسخ واضافاته وقد حالفنا الحظ بالعثور على اربع نُسخٍ رخاميةٍ رومانيةٍ عنه تعود للفترة الامبراطورية هي: نسخة برلين بطول ٥٤ سم ، نسخة لندن المتحف البريطاني ٤٨ سم ، نسخة روما متحف (باراكو) ٤٠ سم ، نسخة الفاتيكان متحف (كليمنتينو) ١,٨٣ م

مواضع النقل والتعديل

الخامة	الاصل برونز ، النُسخ رخام.
الابعاد	الاصل كان جسداً كاملاً غير معلوم القياس ، النُسخَ نصفية بقياسات مختلفة.
الشكل	الاصل يحمل سمات الكلاسيكي المبكر (الاختزال)، النُسخَ حُركت بعض الاجزاء وابرزت التفاصيل.
المضمون	موحدٌ في الاصل والنسخة: تجسيدُ صورةٍ مثاليةٍ للحاكم الاثيني.

انموذج-٢ (هيرقل الواقف-The Standing Hercules) (شكل٥)

الخامة: رخام **الابعاد:** ٥٧سم **النحات:** مجهول **مكان العرض:** روما/**ايطاليا**

التاريخ: الاصل منتصف القرن الخامس ، النسخة القرن الثاني من التقويم المسيحي

شكل ٥

يقف هيراقل العاري في وضعية شائعة للتماثيل الرياضية اوائل القرن الخامس ، تتحمل رجله اليسرى ثقل الجسد ، باطن القدم مثبت بقوة في الارض ، يده اليمنى تمسك طرف الهراوة ، والطرف الاخر مدعوم بارتفاعٍ صغير قرب القدم ، يتدلى فراء الاسد على ذراعه اليسرى الممتدة ، وتحمل يده قوساً ، القوة الكبيرة للبطل توحي بها الرقبة الضخمة وعضلات الكتف المنتفخة ، تدلي الراس يعطي اشارة طفيفة لكن واضحة للتعب ، التنفيذ مفصل بشكل غير عادي لعملٍ من الرخام بهذه الابعاد الصغيرة ، تم عرض عضلات الجذع والذراعين بوضوح ودقة تظهر الاوردة حتى في البطن والايدي والقدمين ، تم تحديد الملامح بشكل حاد ، ونحتت تجعيدات الشعر واللحية القصيرة السميكة بأقصى قدر من التفصيل ، تظهر الاذنان تورماً غضروفي يميز اذان الملاكمين ، الساعد الايسر واليد وطرف الانف مفقودة استعيض عنها من قِبَل المُرَمم .. التمثال نسخةٌ نُفذت في العصر الروماني عن البرونز اليوناني الذي يعود لمنتصف القرن الخامس ، من الواضح ان النموذج الاصل كان مشهوراً؛ انطلاقاً من عدد النُسَخ الموجودة ، وهناك افتراضٌ لاقى استحساناً لدى العديد من المختصين يَنسُب التمثال الى النحات مايرون.. بشكلٍ عام جميع النُسَخ المتوفرة هي مُصغراتٌ للعمل الاصل ذو الحجم الطبيعي ، واعادة انتاجٍ للسمات العامة فقط ولا قيمة لها في تحديد اسلوب جديد مستحدث .

تعود النسخة الحالية للفترة الهادريانية او الانطونية نظراً لتصميم الدعامات الملتوية التي تربط بين الهراوة والفخذ والقاعدة المحددة وعلامة الحفر في الشعر . جذع الشجرة بالطبع هو اضافةٌ من الناسخ لأغراض التدعيم ، شكل التموجات في القاعدة التي تشبه المياه الجارية تشير الى ان التمثال تم وضعه في معبدٍ روماني حيث كان هيراقل يُعَبد باعتبارهِ حامياً لينبوعٍ طبيٍ دافئ.

مواضع النقل والتعديل

الخامة	الاصل برونز ، النُسَخ رخام.
الابعاد	الاصل بالحجم الطبيعي ، النُسخ مصغرات بأحجام متفاوتة.

الشكل	اعادة انتاج السمات العامة للأصل بشيءٍ من الاختزال ولا يوجد مؤشر على تغير الاسلوب ، تبدل الخامة فرض اضافة عناصر شكليةٍ ودعامات لإسناد كتلة الجسد مثل جذع الشجرة.
المضمون	موحدٌ في الاصل والنسخة: تجسيد صورة القوة البدنية للبطل.

انموذج-٣ (رامي القرص-Discobolus) (شكل٦)

الخامة: رخام **الابعاد:** ١٥٥سم **النحات:** مايرون

التاريخ: (الاصل) حوالي ٤٥٠ **مكان العرض:** متحف الفاتيكان

شكل ٦

لقد اتاحت لنا النُسَخ العديدة لهذا التمثال امكانيات الكشف عن التعديلات التي اجراها النحاتون الرومان ، فهناك ما لا يقل عن خمسٍ منها وصلت الينا في حالٍ لا باس بها موزعةٌ بين متحف الفاتيكان وتورينو ونابلي وروما وميونخ ، وهي نُسَخٌ متفاوتةٌ من ناحية كمال الاجزاء ومقدار التعديل او التطابق مع النُسخَةِ الاصل البرونزية التي جاء وصفها في كتابات (كوينتليان-Quintilinan) ومن بعده (لوسيان-Lucian)، كُثرت النَسخ لهذا العمل يدل على انه كان محبوب وله شعبية ، يدعم ذلك نَقشٌ صُور له على الاحجار الكريمة والعملات المعدنية التي تعود للحقبة الرومانية .. من ناحية السلامة نُسخة الفاتيكان استحدث فيها الراس والذراعين والساق اليمنى ، نسخة ميونخ برونزية لكن صغيرة يظهر فيها الراس عائد الى الخلف عن مستواه في باقي النسخ ، هناك تفاوت شمل الوضع الحركي لأعضاء الجسم لكن بصورة لا تغير فعل الحركة العام (حالة الرمي). النسخة البرونزية الاصل لم تكن تتطلب وجود الشجرة الداعمة للجسد . فعل الشكل ودوافعه مفهومان بسهولة لا يمكن وصفهما بشكل اكثر ايجاز مما ورد في كلمات لوسيان الذي راه في اثينا فقال: "ينحني لاعب القرص للأسفل كما لوكان على وشك الرمي ، ينظر للأسفل نحو اليد التي تمسك القرص مع ثني احدى ركبتيه كما لو كان مستعدا للنهوض بعد القاء القرص".

مواضع النقل والتعديل

الخامة	الاصل برونز ، النُسَخ رخام.
الابعاد	الاصل غير معلوم ، النُسخ متفاوتةٌ بين الحجم الطبيعي والمصغرات.
الشكل	اظهرت بعض النُسَخ تغيراً واضحاً في حركة الراس ووضع انحناء الساقين الذي يبدو غير مريح ؛ سببه ضواغط الخامة الجديدة التي فرضت ادخال الشجرة للإسناد.
المضمون	موحدٌ في الاصل والنسخة: تجسيد صورة اللاعب الاولمبي.

انموذج–٤ (الامزونة- Amazon) (شكل٧)

الخامة: رخام **الابعاد:** ما بين ٢,١١ و ١,٨٣ م **النحات:** بولكليتوس

التاريخ: (الاصل) منتصف القرن الخامس **مكان العرض:** متحف برلين

شكل ٧

وفقاً لبليني هذا التمثال واحدةٌ من بين مجموعة تماثيل لنحاتين قدموا اعمالهم ضمن منافسة لتكريس احدها لمعبد ارتميس افسِس وكان هو الرابح من بينها ، اصبح نَسخهُ في العهد الروماني امراً شائعاً ، وصلنا منه مجموعة نُسَخٍ معروفة: اثنتان في الفاتيكان واثنتان في مبنى الكابيتول (Amazon Capitoline) وواحدة في اللوفر وواحدة في متحف فينا وواحدة في بيتورث هاوس في انجلترا و (Amazon Villa Doria Pamphilj) (Amazon Lansdowne) (Amazon Sciarra) (Amazon Lansdowne) جميعهم يحملون تشابهاً مع بعضهم

عموماً لكن مع وجود اختلاف ، فمثلاً في نُسخَة الفاتيكان المعروضة في متحف (بيو كليمنتين) العائدة لعصر اغسطس والمدعوة (Amazon Amttai) تمسك قوساً بيدها اليمنى التي تعبر راسها وجعبة سهامٍ على جانبها الايسر ، ودرعاً عند ساقها اليمنى على جذع الشجرة ، وفاساً مع خوذةٍ عند قدميها ، الكاحل الايسر متحفز للحركة ، في نُسخة الفاتيكان الثانية تظهر الامزونة مصابةٌ فقدت أسلحتها وتنزف من جرحٍ تحت ثديها الأيمن ، خيتونها مفكوك من أحد كتفيها ومربوط بحزام عند الخصر بقطعة مؤقتة من لجام حصان. وعلى الرغم من محنتها لا يظهر على وجهها أي علامة للألم أو التعب. وهي تتكئُ بخفةٍ يساراً على عمودٍ وتضع ذراعها اليمنى برشاقة على رأسها ؛ حركةٌ تعبر في النحت الكلاسيكي اما عن حالة نُعاس او اقتراب الموت. الاختلافات بين الُنسخ سيظهر بوضوح لو تم عرضها مجتمعة (شكل٧).

مواضع النقل والتعديل

الخامة	الاصل برونز ، النُسخ رخام.
الابعاد	تفاوت قياسات النُسخ يؤكد حدوث التعديل.
الشكل	جانب النقل في الراس والوجه لجميع النُسخ كان اعلى من باقي اجزاء الجسم التي يظهر فيها التعديل واضحاً من خلال التباين ، صحيح انها جميعاً في وضع وقوف الا ان حركة الذراع اليمنى المرفوعة فوق الراس غير موحدةٍ والحال ذاته مع الذراع اليُسرى التي تتكأ على عمودٍ تارةً وعلى قوسٍ تارةً اخرى. الرداء الفضفاض يَكشف عن ثديٍ واحدٍ في نُسخة وعن اثنين في نسخةٍ اخرى ، وهناك الجُرح يَظهر في واحدةٍ ولا يظهر في اخرى.
المضمون	موحدٌ في الاصل والنسخة: تجسيد صورة احدى المحاربات الاسطوريات.

انموذج-٥ (جذع فينوس بوديكا-Pudica Venus Torso) (شكل٨)

الخامة: رخام **الابعاد:** ما بين ١٠٠-١٥٥ سم **النحات:** مجهول **مكان العرض:** روما /ايطاليا

التاريخ: (الاصل) العصر الهيلينستي، (النُسخ) القرن الاول والثاني من التقويم المسيحي

شكل ٨ شكل٨ـأ شكل٨ـ ب

احد النماذج الشائعة لفينوس الكثيرة النَسخ ، إلهة الحب تقف عارية ، اكتشفت للتو شخصاً يتجسس عليها اثناء الاستحمام فسارعت إلى تغطية نفسها قدر الإمكان ، يقف الجسد العاري وثقله مدعوم بالساق اليسرى ، تنحني الى الامام قليلاً ويتحول راسها الى اليسار ، كانت يدها اليمنى تغطي ثدييها ، واليسرى امام العانة ، الجسد يتلوى بطريقة تجعلنا مضطرين للسير حوله حتى نتمكن من رؤية جميع الزوايا . التمثال احد منجزات مدرسة براكستيليس في العصر الهيلينستي ، مقتبسٌ من افروديت كنيدوس وقد حقق هذا النوع شهرةً كبيرةً في العصر الروماني ، تم دراسة اكثر من ستين نسخةً عنه تتباين بشكلٍ كبيرٍ فيما بينها ، ابتداءً بـ(افروديت كابيتولين–Capitoline Aphrodite) بحجمٍ اكبر من الطبيعي وبتفاصيل ناضجةٍ وواقعي (شكل٨–أ)، الى (فينوس دي ميديشي–Venus Die Medici) بالحجم الطبيعي اكثر دقة واناقة في ايماءتها (شكل٨–ب). المثال الحالي اقرب الى الكابيتولين ، ملمس ناعم للجلد ، عَرضٌ واضحٌ ومبسط لتقسيمات الجذع ، صُمم الثديين بحجمٍ صغير واهمل الظهر.

مواضع النقل والتعديل

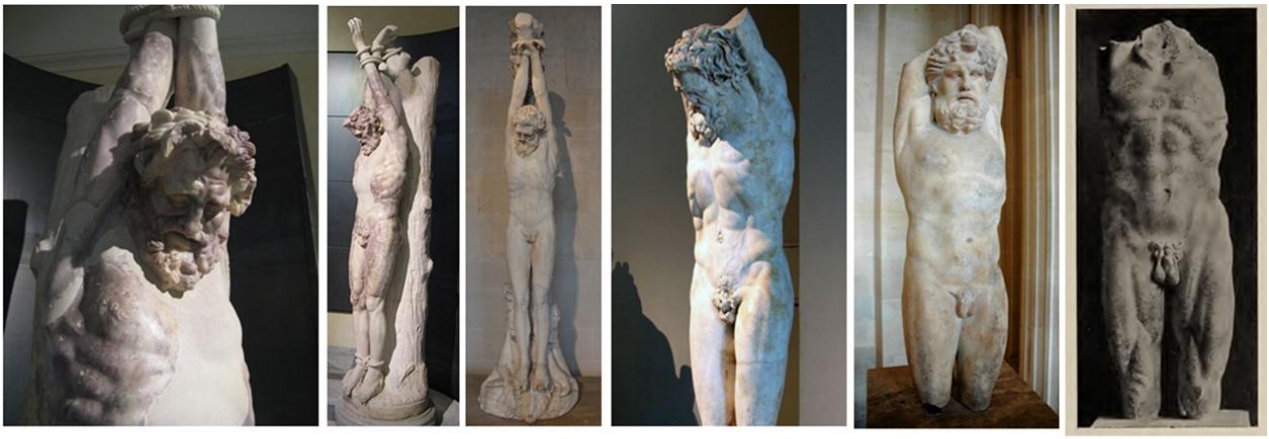
الخامة	الاصل برونز ، النُسخ رخام.
الابعاد	الاصل غير معلوم ، النُسَخ متفاوتة.

الشكل	جاء التعديل بثلاث محاور: **التشريح** ؛ حيث اظهرت النُسَخ الرومانية اهتماماً بجاذبية الجسد وابراز مفاتنه الحسية اكثر منها في الاصل ذو الطابع المثالي ، يضاف لذلك اعطاء استطالة للقامة الاطراف والجذع على حساب الراس. **الحركة** ؛ بعض النُسَخ تؤكد على انحناء الجذع واستدارة الراس نحو الجانب بينما يكون الانحناء طفيفاً في نسخٍ اخرى اقرب الى الانتصاب ، كِلا الحالين لا تتطابق الحركة فيها مع الاصل بشكلٍ حرفي. **اضافات** ؛ تُمسِك فينوس في بعض النُسَخ بجزءٍ من ملابسها الملقاة جانباً محاولةً اعادة ارتدائها بسرعة كبديل عن وضع اليدين امام الثديين والعانة في النُسخَة الاصل.
المضمون	موحدٌ بأصله ونُسخته: تجسيد ربة الجمال وهي مرتبكةٌ من عينٍ تراقبها وهي عاريةٌ اثناء الاستحمام.

انموذج-٦ (مارسياس المعلق-The Hanging Marsyas) (شكل٩)

الخامة: رخام **الابعاد:** ٥٩سم **النحات:** مايرون

التاريخ: الاصل القرن الخامس **مكان العرض:** روما/ايطاليا



شكل ٩

انموذجٌ يونانيٌ قديمٌ اخر تم نَسخُه بكثرةٍ خلال العهد الروماني عن الاصل البرونزي ، يُعتَقد ان العمل كان جزءً من مجموعةٍ ضمت ابولو وجَلّاد ، حيث تتمحور حول معاقبة الساتير مارسياس بسبب مسابقة الموسيقى وذلك بتعليقه استعداداً لسلخ جلده حياً . عثر على عددٍ من نُسَخِ هذا العمل موزعةٍ بين متاحف اللوفر والكابيتولين واوفيزي وغيرها فضلاً عن مجموعاتٍ اثريةٍ مختلفةٍ حول العالم ، وقد اظهرت تفاوتاً في نواحيٍ شكلية ، نسخة الكابيتولين (شكل٩–أ) لها تفاصيل واضحة تُعبر عن الالم الذي تظهر صورته في الوجه وتوتر الجسد بفعل العضلات المشدودة وهناك اهتمامٌ بتفاصيل اليدين والسلاسل ، تجسيد الجسم واقعي للغاية ؛ فعضلات الساقين على سبيل المثال تظهر بصورةٍ واضحة والحال نفسه مع عروق الجنبين والبطن . اما في نسخة اللوفر (شكل٩–ب) فتبدو الملامح اكثر هدوءً وتفاصيل الوجه والشعر اقل بروزاً ووضعية الجذع اقل انحناءً . تفاصيل نسخة اوفيزي تبدو اكثر رقة مع دقة في خطوط الصدر والذراعين ، الوجه يعكس معاناة بعيونٍ غائرة وفم مفتوح قليلاً من الالم ، يضاف لذلك اعتناء في تمليس سطح الرخام . النُسَخ المتناثرة الاخرى تُظهر اختلافات في نواحيٍ مثل وجود قاعدةٍ او اضافات زخرفية رومانية غير موجودة في الاصل الميروني ، الراس والذراعين والساقين من اسفل الركبتين والذيل جميعها مفقودة في الغالب.

مواضع النقل والتعديل

الخامة	الاصل برونز ، النُسخ المطروحة عموماً من الرخام ناعم الحبيبات.
الابعاد	الاصل غير معلوم ، النُسَخ متفاوتة لا تتجاوز الحجم الطبيعي.
الشكل	لقد تم نَسخ التمثال بتفاصيل متفاوتة مثل: الاهتمام الكبير حد المبالغة في تحديد الاضلاع وعضلات البطن والساقين ، بينما جُسِدت تلك التفاصيل التشريحية بشكلٍ حاد وتخطيطي اقرب للأسلوب العتيق في نُسَخٍ اخرى ، وبطبيعة الحال تنسب هذه الاختلافات الى الناسخ . لم تَنقُل النُسَخ تفاصيل الاصل كما هي بسبب اختلاف الخامة وبسبب تعديلات الذوق الروماني.
المضمون	موحدٌ في الاصل والنسخة: تجسيد معاناة الساتير المعاقب بسبب تحديه للإله ابولو.

نتائج البحث

على وفق المعطيات التي قدمتها عينة البحث يمكن صياغة النتائج التالية:

- لا تتطابق النُسخة الواحدة مع مثيلاتها ومع الاصل بصورةٍ تامة من ناحية الشكل والحجم والخامة.
- شمل التعديل في جميع النُسخ تغيير الخامة – الاصل برونز والنُسخ رخام وهو حال جميع نماذج العينة.
- معظم المنحوتات الاصل مجهولة الابعاد كما في نموذج العينة رقم (١,٣,٤,٥,٦).
- ادى تغيير الخامة الى اجراء تعديلٍ جبري في شكل النُسخة الرومانية غير موجودةٍ في النُسخة الاصل مثل: اضافة دعامات للكتلة بصورة شجرةٍ او عمود لمنع تكسر الاجزاء الثقيلة ضعيفة الاسناد كما في نموذج العينة رقم (٢,٣,٤,٥).
- يأتي التعديل احياناً بدوافع ذوقية اما بصورة اضافة عناصر شكلية مثل: الملابس ، الإكسسوارات ، الزخارف والملحقات . او بمدى التدقيق في التفاصيل التشريحية ومعالجة السطح كما في نموذج العينة رقم (١,٤,٥).
- بقي مضمون المنحوتة الاصل ثابتاً وموحداً دون تعديلٍ في جميع النُسَخ المعمولةِ عليها كما في جميع نماذج العينة.

الاستنتاجات

نتوصل مما تقدم في فصول هذا البحث الى مجموعة استنتاجاتٍ تجيبُ على تساؤلات مشكلته وتحقق اهدافه صيغت بالنقاط التالية:

- تُمثل النُسَخ الرومانية تعويضاً عن ما فقدناه من الاصول اليونانية القديمة .
- جَسَدت النُسَخ الرومانية في الغالب الاعمال النحتية اليونانية للقرن الخامس قبل التقويم المسيحي.
- كلمة (رومانية) تشير الى زمن انتاج النُسخة وليس الى جنسية النحات الناسخ بالضرورة .
- لم يلتزم الناسخ بالنقل الحرفي للمنحوتات اليونانية دوماً بل كان هنالك تعديلٌ روماني ، وسارت العملية في اتجاهين: **الاول** تقليدٌ لفترةٍ زمنيةٍ قديمة فيها مسعى واضح للمحافظة على السمات الاصلية . **والثاني** جمع بين اشكالٍ متعددةٍ كان الناسخ فيها مجدداً ذو طابعٍ انتقائي على حساب النقل الامين للتفاصيل .. الاول ينقل والثاني يعدل.
- خامة النُسَخ الرومانية في الغالب هي الرخام عن اصلٍ برونزي ، وقد فرض هذا التغير من المعدن الى الحجر ضواغط على الناسخ نرى تمظهراً لها في التعديل الذي مس الشكل ، اما في الحركة او بإضافة

عناصرَ شكليةٍ لم تكن موجودةً في الاصل مثل: الجسور الحجرية او المساند ذات شكل شجرة او عمود في الغالب ؛ منعاً لحدوث تكسرٍ في كتلة العمل.

- غالباً ما تكون هوية الناسخ مجهولة .
- بينت لنا عملية النَسّخ ما كان الرومان يعجبون به في فن النحت اليوناني ، لقد فضلوا ما يلفت الانظار وطالبوا قبل كل شيء بالأناقة والجمال والامور المألوفة اكثر من الاهتمام بالأفكار الجديدة والنبيلة ، كما ان غرائزهم الخشنة قادتهم ايضاً الى البحث عن السحر الحسي فحسب المشبع من ناحية اخرى بجوهرٍ تراثي ، انه احياءٌ للسلوكيات القديمة ، (النقل) مع ادخال التحسينات (التعديل).

التوصيات والمقترحات

يوصي الباحث بإكمال مسيرة هذا البحث والتنقيب في عنوانٍ يجاوره لما له من اهمية ، ويقترح العنوان التالي: "النحت الروماني القديم بين التقليد والابتكار" .

احالات البحث

١ الشاوي، ناصر عبد الواحد. (٢٠٠٦). معجم الحضارة الحديثة،ج٢. بغداد، العراق: منشورات المجمع العلمي ،ص ٣٨٤.

٢ مختار ، عمر احمد. (٢٠٠٨). معجم اللغة العربية المعاصر،ط١ ، م١. ، القاهرة، ، مصر : عالم الكتب، ص ١٤٦٧.

٣ البستاني، فؤاد افرام. (١٩٨٦). منجد الطلاب، ط٢٨. بيروت، لبنان: دار المشرق، صفحة ٧٨٩.

٤PIERRE PARIS .(١٨٩٠) .manual of ancient sculpture .London & Philadelphia: H.GREVEL & CO & .J.B. LIPPINCOTT COMPANY, p. 334.

٥George Redford .(١٨٨٨) .ANCIENT SCULPTURE .London: Fetter Lane, Fleet Street, E.C..p. 207.

٦Ernest Arthur Gardner .(١٨٩٧) .A HAND BOOK OF GREEK SCULPTURE .London: , Macmillax And Co., Limited.p. 495.

٧George Redford .(op.eit) .١٨٨٨.p. 210.

٨Ernest Arthur Gardner.(op.eit), 1897, pp. 495-496.

٩Lewis E. Upcott .(١٨٨٧) .INTRODUCTION TO GREEK SCULPTURE .London: Oxford University. p. 122.

١٠Lewis E. Upcott .(Ibid), 1887, p. 121.

١١Ernest Arthur Gardner .(op.eit). ١٨٩٧, p. ٤٩٧.

١٢Ernest Arthur Gardner.(Ibid), 1897, pp. 493-494,497.

١٣Ernest Arthur Gardner.(Ibid), 1897, pp. 493-494.

١٤George Redford .(op.eit) ,١٨٨٨, p. ١٧٩.

١٥Lewis E. Upcott, (op.eit). ١٨٨٧, p. ١٢٨.

١٦JAMES DALLAWAY .(١٨١٦) *.statuary and sculpture AMONG THE ANTIENT* .LONDON: T. BENSLEY AND SON ,١٨١٦, pp. ١٤١,١٤٦.

١٧George Redford .(op.eit) , 1886, p. 210.

١٨JAMES DALLAWAY, (op.eit). ١٨١٦, p. ٢٣٢.

١٩George Redford .(op.eit) , 1886, p. 211.

٢٠PIERRE PARIS,(op.eit) 1890, p. 325

٢١George Redford .(op.eit) , 1886, p. 213.

٢٢Ernest Arthur Gardner.(op.eit), 1897, p. 497.

٢٣Lewis E. Upcott, (op.eit) , 1887, p. 124.

٢٤JAMES DALLAWAY, (op.eit), 1970, p. 76.

٢٥JAMES DALLAWAY, (Ibid),1970, p. 76.

٢٦JAMES DALLAWAY, (Ibid),1970, p. 77.

٢٢Edmund von Mach .(١٩٠٥) .*A HAND BOOK OF GREEK AND ROMAN SCULPTURE* . Boston ,U.S.A: bureau of university travel.p. 353.

٢٣Ernest Arthur Gardner.(op.eit), 1897, pp. 508-509.

٢٤Lewis E. Upcott, (op.eit) , 1887, p. 127.

٢٥George Redford .(op.eit) , 1888, p. 186.

مصادر البحث

A.Furtwangler & H. L. Urlichs .(١٩١٤) .*GREEK AND ROMAN SCULPTURE* .London: J. M. Dent & Sons.

Brunilde Sismon Ridgway .(١٩٧٠) .*THE SEVERE STYLE IN GREEK SCULPTURE* .new jersey: Princeton University Press.

Edmund von Mach .(١٩٠٥) .*A HAND BOOK OF GREEK AND ROMAN SCULPTURE* .Boston ,U.S.A: bureau of university travel.

Ernest Arthur Gardner .(١٨٩٧) .*A HAND BOOK OF GREEK SCULPTURE* .London: , Macmillax And Co., Limited.

GEORGE REDFORD .(١٨٨٦) .*A MANUAL OF ANCIENT SCULPTURE* .LONDON: SAMPSON LOW, MARSTON, SEARLE & ،RIVINGTON.

George Redford .(١٨٨٨) .*ANCIENT SCULPTURE* .London: Fetter Lane, Fleet Street, E.C.

JAMES DALLAWAY .(١٨١٦) .*statuary and sculpture AMONG THE ANTIENT* .LONDON: T. BENSLEY AND SON.

Lacey Davis Caskey .(١٩٢٥) .*CATALOGUE OF GREEK AND ROMAN SCULPTURE* .Boston, United States: Museum of Fine Arts.

Lewis E. Upcott .(١٨٨٧) .*INTRODUCTION TO GREEK SCULPTURE* .London: Oxford University.

PIERRE PARIS .(١٨٩٠) .*manual of ancient sculpture* .London & Philadelphia: H. GREVEL & CO . &J.B. LIPPINCOTT COMPANY.

البستاني، فؤاد افرام. (١٩٨٦). *منجد الطلاب،ط٢٨* . بيروت، لبنان: دار المشرق.

مختار ، عمر احمد. (٢٠٠٨). *معجم اللغة العربية المعاصر،ط١ ، م١* . ، القاهرة، ، مصر : عالم الكتب.

الشاوي، ناصر عبد الواحد. (٢٠٠٦). *معجم الحضارة الحديثة،ج٢* . بغداد، العراق: منشورات المجمع العلمي.