الباب الحادى والثلاثون

بعث الفنون

١٠٩٥ — ١٣٠٠

الفصل الأول

يقظة حاسة الجمال

ترى لأى سبب بلغت أوربا الغربية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر درجة عليا فى الفنون تضارع ما بلغته أثينة فى عصر بركليز ورومة فى عهد أغسطس ؟

الحق أن لهذه النهضة الفنية أسباباً كثيرة . لقد صدت أوربا غارات أهل الشمال وغارات العرب ؛ ولقد بعثت الحروب الصليبية فى نفوس أهلها نشاطا مبدعاً قوياً ، وجاءت إلى أوربا بألف فكرة وفن من الشرق البيزنطى والإسلامى . ونشأت من إعادة فتح البحر المتوسط وفتح المحيط الأطلنطى لتجارة الأمم المسيحية ، ومن الأمن والتنظيم اللذين استمتعت بهما التجارة المنقولة فى أنهار فرنسا وألمانيا ، والبحار الشمالية ، واتساع نطاق الصناعة والشئون المالية ، نقول نشأت من هذا كله ثروة لم تعرفها أوربا منذ أيام قسطنطين ، وقامت فيها طبقات جديدة فى مقدور كل منها أن تساعد الفن بالمال ، ومدن غنية ذات حكم ذاتى تعمل كل منها جاهدة لكى تشيد كنيسة كبرى أجمل من آخر كنيسة فيها . وكانت خزائن رؤساء الأديرة ، والأساقفة ، والبابوات تفيض بالمال الذى يأتيها من العشور وعطايا التجار ، وهبات النبلاء والملوك . وكانت حركة تحطيم الصور

قد قضى عليها ، ولم يعد الفن يوسم كما كان يوسم من قبل بأنه عودة إلى عبادة الأصنام ؛ ووجدت فيه الكنيسة ، التى كانت من قبل تخشاه ، وسيلة نافعة تغرس بها عقائدها ومثلها العليا فى نفوس غير الجهلاء ، وتبث فيها ذلك الورع الذى جعلها ترفع الأبراج إلى السماء كأنها أدعية وأوراد صاعدة إلى عرش الله . يضاف إلى هذا أن دين مريم الجديد ، المنبعث من قلوب الناس من تلقاء نفسه ، قد أفرغ ما ينطوى عليه من حب وثقة فى معابد فخمة يستطيع آلاف من أبنائها أن يجتمعوا فيها دفعة واحدة يقدمون لها فروض الولاء ويطلبون إليها العون . لقد اجتمعت هذه المؤثرات وأخرى كثيرة لتغمر نصف قارة من الأرض بسيل جارف من الفن لم يسبق له مثيل .

وكانت الفنون قد بقيت فى أماكن متفرقة لم تقض عليها أعمال البرابرة المخربة ، ولم يمح معالمها ما طرأ على البلديات من ضعف وانحلال ، فالمهارات القديمة التى اشتهر بها أهل الإمبراطورية الشرقية لم تضع قط ؛ وكانت بلاد الشرق اليونانية وإيطاليا البيزنطية هى البلاد التى دخلت منها كثرة الفنانين والموضوعات الفنية فى حياة الغرب الذى بعث من جديد . ولقد أدخل شارلمان فى خدمته فنانين يونان فروا من وجه محطمى الصور البيزنطيين ، وهذا هو الذى جعل فن آخن يقرن الرقة والنزعة الصوفية البيزنطية بالصلابة والنزعة الدنيوية الألمانية . وبدأ رهبان ديركلونى الفنانون فى القرن العاشر عهداً جديداً فى فن العمارة الغربية وزينتها ، وكان أول ما فعلوه أن نقلوا النماذج البيزنطية . وكان معلمو مدرسة فن الأديرة التى أقامها فى منتى كسينو Mante Cassino الرئيس دزدريوس Abbot Desederius (١٠٧٢) من اليوناس يسيرون على الأساليب البيزنطية ؛ ولما أراد هونويوس الثالث (١٢١٨) أن يزين جدران سان بولو بالنقوش الجدارية بعث بطلب صناع نقوش الفسيفساء من البندقية ، وكان الذين جاءوا متشبعين بالتقاليد البيزنطية . وكان من المستطاع وجود جاليات من الفنانين البيزنطيين فى كثير من

المدن الغربية ؛ وكان طرازهم فى التصوير هو الذى شكل طراز دوتشيو Duccio وسيمابيو Cimabue وطراز چيتو Giotto نفسه فى بداية عهده . وجاءت الموضوعات البيزنطية أو الشرقية — كالنقوش المركبة من خوص النخل أو ما يشبهه ، وأوراق الأقنتا(*) ، والحيوانات التى فى داخل الرصائع — جاءت هذه الموضوعات إلى بلاد الغرب على المنسوجات ، وعلى العاج ، وعلى المخطوطات المزخرفة ، وعاشت مئات السنين فى طراز النقوش الرومانى . وعادت أشكال العمارة السورية ، والأناضولية ، والفارسية — العقد ، والقبة ، والواجهة المحوطة بالأبراج ، والعمود المركب الجامع لعدة طرز مختلفة ، والشبابيك المجتمعة مثنى أو ثلاثاً تحت قوس يربطها — عادت هذه الأشكال إلى الظهور فى عمارة الغرب . ألاَ إن التاريخ لا يعرف الطفرات ولا شىء قط يضيع .

وكما أن تطور الحياة يتطلب الاختلاف كما يتطلب الوراثة ، وكما أن تطور المجتمع يحتاج إلى التجديد التجريبى وإلى العادة التى تعمل على الاستقرار ، كذلك لم يكن تطور الفن فى أوربا الغربية يتضمن استمرار التقاليد القديمة فى المهارات والأشكال ، والحافز الناشئ من المُثُل البيزنطية الإسلامية ، بل كان يتضمن بالإضافة إلى هذا عودة الفنان المرة بعد المرة من المدرسة الفنية التى ينتمى إليها إلى الطبيعة ، ومن الأفكار إلى الأشياء ، ومن الماضى إلى الحاضر ، ومن تقليد النماذج إلى التعبير عن الذات . لقد كان من خصائص الفن البيزنطى القتام المقبض والسكون ، ومن خصائص النقش الغربى الرشاقة الهشة النسائية ، وليس فى مقدور هذه الصفات أن تمثل ما فى الغرب وقتئذ من رجولة حيوية ، وما عاد إليه من نزعة همجية ، ونشاط قوى . وكانت الأمم الخارجة من العصور المظلمة إلى ضياء القرن الثالث عشر تفضل رشاقة نساء چيتو النبيلة عن صور ثيودور الجامدة

(*) ويسمى أيضاً شوك الجمل أو شوك اليهود أو الكنكر وهو نبات شوكى اتخذت رسوم أوراقه فى الزينة المعمارية . (المترجم)

المنقوشة فى الفسيفساء البيزنطية ؛ وتسخر من خوف السامين من الصور والتماثيل ؛ ولهذا حولت الزخارف المحضة إلى صور الملاك الباسم التى تشاهد فى كنيسة ريمس الكبرى ، وإلى صورة العذراء الذهبية فى أمين Amiens ؛ وهكذا غلبت بهجة الحياة خوف الموت فى الفن القوطى .

وكان الرهبان هم الذين حافظوا على الأساليب الفنيـــة فى الفن الرومانى ، واليونانى ، والشرقى ، ونشروها ، كما حافظوا على الآداب اليونانية والرومانية القديمة . ذلك أن الأديرة لحرصها على أن تستقل بذاتها دربت النازلين فيها على فنون الزخرفة كما دربتهم على الحرف العملية . فقد كانت كنيسة الدير تتطلب مذبحا ، وأثاثاً للمحراب ، وكأساً للقربان ، وصندوقا وعلبا لحفظ المخلفات ، وأضرحة ، وكتباً للصلاة ، وماثلات ؛ وقد تتطلب نقوشا من الفسيفساء ، وصوراً على الجدران ، وتماثيل وصوراً تبعث التقى فى القلوب ، وكان الرهبان يصنعون معظم هذا بأيديهم ؛ بل إنهم هم الذين يخططون الدير ويبنونه ، كما فعل البندكتيون بدير مونتى كسينو الذى لايزال قائما إلى اليوم شاهداً على ما بذلوه فى بنائه من جهود . وكانت فى معظم الأديرة مصانع واسعة ؛ مثال ذلك أن برنارد تيرون Bernard de Tiron أنشأ بيتاً دينيا جمع فيه على ما يقولون « صناعا فى الخشب والحديد ، ونحاتين ، وصائغين ، ونقاشين ، وبنائين ... وغيرهم من العمال الحاذقين جميع الأعمال الدقيقة »[١] . ولقد كانت المخطوطات المزخرفة التى كتبت فى العصور كلها تقريباً من عمل الرهبان ، وكانت أرق المنسوجات من صنع أيدى الرهبان ، والراهبات ، وكان المهندسون المعماريون الذين شادوا الكنائس على الطراز الرومانى فى عهدها الأول رهبانا[٢] ، وأمد ديركلونى غرب أوربا فى القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر بالمهندسين المعماريين وبكثير من المصورين والمثالين[٣] ؛ وكان دير القديس دنيس فى القرن الثالث عشر مركزاً جم النشاط لمختلف الفنون ؛ بل إن أديرة السستر سيين نفسها ، وهى التى أوصدت أبوابها دون أعمال الزخرفة فى

أيام برنار اليقظ ، سرعان ما استسلمت لمغريات الأشكال وبهجة الألوان ، وشرعت تبنى أديرة لا تقل فى زينتها عن دير كلونى أو دير القديس دنيس : وإذ كانت الكنائس الإنجليزية الكبرى فى العادة كنائس أديرة ، فإن رجال الدين النظاميين أو الرهبان ظلوا إلى آخر القرن الثالث عشر أصحاب السيطرة على عمارة الكنائس فى إنجلترا .

لكن الدير ، مهما بلغ من صلاحيته لأن يكون مدرسة وملجأ للروح ، مقضى عليه بسبب عزلته أن يكون مستودعا للتقاليد لا مسرحا للتجارب الحية ، فهو أصلح للحفظ منه للابتكار ؛ ولم تجد حياة العصور الوسطى التعبير الخصب الغزير فى أشكال لم تمل التكرار ، وصلت بالفن القوطى إلى درجة الكمال ، لم تجد تلك الحياة هذا التعبير إلا بعد أن أمدت المطالب الواسعة لذوى الثراء من غير رجال الدين الفنون الدنيوية بحاجتها من الغذاء . ثم تجمع العلمانيون المتخصصون المحررون فى إيطاليا أولا ، ثم تجمعت كثرتهم فى فرنسا وقلتهم فى إنجلترا ، فى نقابات الحرف ، وانتزعوا الفنون من أيدى معلمى الأديرة وصناعها ، وشادوا هم الكنائس الكبرى .

الفصل الثانى

زينـــة الحياة

ومع هذا فإن راهباً هو الذى كتب أكمل وأوضح موجز فى فنون العصور الوسطى وحرفها ، ذلك هو ثيوفيلس Theophilus — حبيب الله — الراهب فى دير هلمرزشوزن Helmershausen القريب من پادربورن Paderborn والذى كتب حوالى عام ١١٩٠ موجزاً فى مختلف الفنون يقول فيه :

ثيوفلس ، القس الوضيع . . . يوجه كلماته إلى كل من يرغب فى أن ينفض عنه كل غبار الكسل وشرود الروح . . . بالعمل اليدوى النافع ، وبالتفكير السار فيما هو جديد . . . (هنا يجد الناس) كل ما عند بلاد اليونان من ألوان ومركبات مختلفة ، وكل ما عرفته تسكانيا من فنون الميناء . . . وكل ما تستطيع بلاد العرب أن تعرضه من الأعمال التى تتطلب الليونة ، والصهر ، والنقش ، والحفر ، وكل المزهريات الكثيرة والجواهر المحفورة ، والعاج الذى تزينه إيطاليا بالذهب ، وكل ما تقومه إيطاليا من أنواع الشبابيك المختلفة الغالية ، وكل ما يثنى عليه الناس من أعمال الذهب ، أو الفضة ، أو النحاس ، أو الحديد ، أو العمل الدقيق فى الخشب أو الحجر ،

فها نحن أولاء فى هذه الفقرة نشهد ناحية أخرى من نواحى عصر الإيمان ، نشهد رجالا ونساء ، ونشهد بنوع خاص رهباناً وراهبات ، يعملون لإشباع الرغبة الغريزية فى التعبير ، ويجدون متعة فى التناسب ، والتناسق ، والأشكال ، ويحرصون على أن يجعلوا النافع جميلا . ولقد كانت أهم ما تحتويه المناظر التى صوّرت فى العصور الوسطى صوراً للرجال والنساء وهم يعملون ، وإن غلبت عليها

النزعة الدينية ، وكان الغرض الأول والأساسى الذى يهدف إليه فنهم هو تجميل أعمالهم ، وأجسامهم ، وبيوتهم . وكان آلاف من صناع الخشب يستخدمون السكين ، والمثقب ، والأزميل المقعر ، والمِنْحَت ، ومواد الصقل ، لحفر النضد ، والكراسى ، والمقاعد ، والصناديق ، والعلب ، والخزائن ، وأعمدة الدرج ، والوَزَرات ، والأسرّة ، والأصونة ، وخزانات الطعام والشراب ، والصور والتماثيل المقدسة ، وأجزاء المذابح الكنسية ، وأماكن المرنمين . . . وتزيينها بما لا يحصى من أنواع الأشكال والموضوعات ، بارزة وغير بارزة ، وكثيراً ما كانوا يضفون عليها الفكاهات الخبيثة التى لاتعرف الفوارق بين ما هو مقدس وما هو دَنِس . وفى وسعنا أن نجد على الحناجر أشكالا للبخلاء ، والنهمين ، والثرثارين ، والحيوانات والطيور الغريبة ذات الرءوس الآدمية . وكان ناحتو الخشب من أهل البندقية يصنعون فى بعض الأحيان براويز أجمل من الصور التى فى داخلها وأعظم منها قيمة ، وفى القرن الثانى عشر بدأ الألمان فى صناعة حفر الخشب العجيبة التى أضحت من الفنون الكبرى فى القرن السادس عشر(*) .

ولم يكن الذين يعملون فى المعادن أقل شأناً من العاملين فى الخشب . فقد كانوا يصنعون الحديد المشغول الرشيق للنوافذ، والأفنية، والأبواب الخارجية، والمفصلات قوية تمتد فى عرض الأبواب الضخمة ذات أشكال نباتية متنوعة (كالتى نشاهدها فى كنيسة نتردام Notre Dame فى باريس)، وكان مايصنع منه لمقاعد المرنمين فى الكنائس الكبرى « صلباً كالحديد » ورقيقاً كالمخرمات . وكان الحديد، أو البرنز، أو النحاس يصهر أو يطرق لتصنع منه أجمل المزهريات، والقدور ، والأباريق ، والماثلات ، والمباخر ، والعلب ، والمصابيح ؛ وكانت صفائح البرنز تغطى كثيراً من أبواب الكنائس . وكان صناع الأسلحة يحبون أن

(*) انظر سورة « الصَّلب » الباقية من القرن الثانى عشر فى متحف هلير ستادت أو تمثال جيمس الأصغر James the Less الباقى من القرن الثالث عشر والمحفوظ بالمتحف الفنى فى نيويورك .

يضفوا شيئاً من الزينة على السيوف وأغمادها ، والخوذ ، والتروس والدروع ؛ وحسبنا شاهداً على مقدرة صناع المعادن الألمان الثريا البرنزية الضخمة التى أهداها فردريك الثانى لكنيسة آخن الكبرى ، وعلى مقدرة أمثالهم الإنجليز الماثلة البرنزية الضخمة (المصنوعة حوالى ١١٠٠) المنقولة من جلوسستر Gloucester والمحفوظة فى متحف ڤكتوريا وألبرت Victoria and Albert Museum ؛ وإن ولع صناع العصور الوسطى بأن يجعلوا من أبسط الأدوات تحفاً فنية ليتجلى فى مزاليج الأبواب ، وأقفالها ومفاتيحها ؛ وحتى دوارات الهواء نفسها قد عنوا بزخرفتها بالنقوش الجميلة التى لا تستطاع رؤيتها إلى بالمرقب .

وازدهرت فنون المعادن النفيسة والأحجار الكريمة وسط مظاهر الفاقة العامة ، فقد كان للملوك المروفنجيين صحاف من الذهب ، وقد جمع شارلمان فى آخن كنزاً من المصنوعات الذهبية . وكانت الكنيسة تحس ، ومن حقها أن نغفر لها هذا الإحساس ، أنه إذا كان الذهب والفضة يزينان موائد الأشراف وأصحاب المصارف ، فإن من الواجب أن يسخرا أيضاً لخدمة ملك الملوك . ولهذا صنعت بعض المذابح من الفضة المنقوشة ، وبعضها من الذهب المنقوش ، كما نشاهد فى كنيسة القديس أمبروز St. Anbrose بميلان وفى كنيستى پستويا Pistoia وبازل . وكان الذهب هو المعدن الذى تصنع منه عادة الحُقَّةُ التى يوضع فيها الخبز المقدس ، ويصنع منه الوعاء الذى يعرض فيه على المؤمنين ليعظموه ، والكأس التى تحتوى النبيذ المقدس ، والعلب التى تحفظ فيها المخلفات المقدسة . ولقد كانت هذه الآنية فى كثير من الأحيان أجمل صنعا من أغلى الكؤوس التى تهدى للفائزين فى المباريات فى هذه الأيام . وكان الصياغ فى أسپانيا يصنعون الخيام البديعة التى يحمل فيها الخبز المقدس أثناء سير موكبه فى الشوارع . وفى باريس استخدم الصائغ بنار Bonnard (١٢١٢) ١٥٤٤ أوقية من الفضة وستين أوقية من الذهب ليصنع منها ضريحاً لعظام القديس چنيڤييف Genevieve . وحسبنا دليلا على

اتساع مجال فنون الصياغة الفصول التسعة والسبعون التى خص بها ثيوفيلس هذا الفن فى كتابه . فيها نجد أن كل صائغ فى العصور الوسطى كان ينتظر منه أن يكون هو وقلينى Cellini سواء — يصهر ، وينحت ، ويطلى بالميناء ، ويركب الجواهر ، ويطعم . وكان فى باريس فى القرن الثالث عشر نقابة قوية للصياغ وتجار الجواهر ، وذاعت منذ ذلك الحين شهرة قاطعى الجواهر الباريسيين فى عمل الجواهر الصناعية(٥) . وكانت الأختام التى يبصم بها الأغنياء الشمع الموضوع على رسائلهم أو مظاريفها تصمم وتحفر بعناية فائقة ؛ وكان لكل رئيس دينى خاتم رسمى ، وكان كل رجل ظريف أو متظرف يتباهى بخاتم ، إن لم يتباهَ بأكثر من خاتم ، فى يده . ألا إن الذين يقدمون لبنى الإنسان أسباب غرورهم قلما يعدمون قوتهم .

وكانت النقوش البارزة الصغيرة على المواد الثمينة شائعة بين الأغنياء . وكان لهنرى الثالث ملك إنجلترا نقش من هذا النوع قدرت قيمته بمائتى جنيه (٤٠٫٠٠٠ ريال أمريكى) ، وجاء بولدوين الثانى بنقش أعظم من هذا قيمة من القسطنطينية ليضعه فى سنت شابل Sainte Chapelle بباريس . وكان العاج يحفر بأعظم عناية ويبذل فى حفره جهد كبير طوال العصور الوسطى ، وتصنع منه أمشاط ، وعلب ، ومقابض ، وقرون للشرب ، وتماثيل مقدسة ، وجلود للكتب ، ومحافظ لأوراق الكتابة مزدوجة الثنايا أو مثلثها ، وعصى ، وصوالج الأساقفة ، وعلب وأضرحة ... وفى متحف اللوفر مجموعة من الأدوات العاجية من مخلفات القرن الثالث عشر تقرب من الكمال قربا يثير الدهشة ، وتمثل النزول عن الصليب . وقد غلب الخيال وغلبت الفكاهة على التى فى أواخر هذا القرن ، فظهرت فى بعض الأحيان نقوش دقيقة لمناظر غاية فى الدقة فى بعض الأحيان على علب المرايا وصناديق الزينة المعدة للنساء اللاتى لا يستطعن أن يعكفن على التى فى جميع الأوقات .

وكان العاج إحدى المواد التى استخدمت للتطعيم ، وهو الذى يسميه الإيطاليون intarsia (وهى كلمة مشتقة من اللفظ اللاتينى interserere ومعناه يدخل أو يحشر) ويسميه الفرنسيون تلبيساً Marquetry (من Marquer أى يعلم) . وكان الخشب نفسه يطعم به غيره من أنواع الخشب : كأن يحفر رسم فى قطعة من الخشب ثم تدخل فيها قطع من خشب آخر وتضغط وتغرى فى مواضح الحفر . وكان من أدق الفنون فى العصور الوسطى عمل الميناء السوداء (النيلو Niello من اللفظ اللاتينى Nigellus أى أسود)— فكان السطح المعدنى يحفر ويطعم بعجينة سوداء مكونة من مسحوق الفضة ، والنحاس ، والكبريت ، والرصاص ؛ فإذا جفت العجينة بُرِد سطحها حتى تلمع الفضة التى فى المزيج . وقد اصطنع فنجويرا Finiguerra من هذا الفن فى القرن الخامس عشر صناعة النقش على ألواح النحاس .

وقامت صناعة الخزف مرة أخرى من صناعة الفخار حينما أيقظ الصليبيون العائدون من الشرق أوربا من العصور المظلمة . وجاءت صناعة الميناء ذات الحزوز إلى بلاد الغرب من بيزنطية فى القرن الثامن . ولدينا من القرن الثانى عشر لوحة مصورة تمثل يوم الحساب(*) ، حفرت فيها الأجزاء المحصورة بين خطوط الشكل المرسوم على أرضية من النحاس ثم ملئ الفراغ بعجينة الميناء . وكانت مدينة ليموج Limoge الفرنسية تصنع الآنية المطعمة بالميناء منـــذ القرن الثالث ، فلما كان القرن الثانى عشر أضحت هى المركز الرئيسى فى غربى أوربا لصناعة الميناء ذات الحزوز والميناء المصبوبة فوق النحاس . وكان الفخرانيون المسلمون فى أسپانيا المسيحية فى القرن الثالث عشر يغطون الآنية بطبقة لامعة من القصدير لا ينفذ فيها الضوء ، أو من الميناء ، ويتخذونها قاعدة

(*) وهى الآن فى متحف فكتوريا وألبرت .

للزخارف المصورة ؛ وفى القرن الخامس عشر استورد التجار الإيطاليون هذه الآنية من أسپانيا فى سفن مملوكة لأهل جزيرة ميورقة وسموا هذه الآنيـــة ميوليقة ، فاستبدلوا بحرف r حرف l على طريقتهم فى الترخيم .

وعاد فن الزجاج ، الذى كاد يبلغ حد الكمال فى رومة القديمة ، إلى مدينة البندقية من مصر وبيزنطية ؛ فنحن نسمع منذ عام ١٠٢٤ لا بعد عن اثنى عشر مصنعاً فى تلك المدينة ، بلغ من تنوع منتجاتها أن بسطت الحكومة حمايتها على هذه الصناعة . واقترحت أن يطلق على صانعى الزجاج اسم « السادة » . وفى عام ١٢٧٨ نقل صناع الزجاج إلى حى خاص فى جزيرة مورانو **Murano** ليكونوا هناك آمنين من جهة ، وللاحتفاظ بسرية الصناعة من جهة أخرى . وسنت قوانين صارمة تحرم على صناع الزجاج الانتقال إلى خارج الجزيرة أو الكشف عما فى هذه الصناعة من أسرار خفية . وظل البنادقة أربعة قرون يسيطرون من هذه البقعة الأرضية الضيقة على فن الزجاج وصناعته فى العالم الغربى ، وارتقى فنا طلاء الزجاج بالميناء وتذهيبه ؛ وكانت أليڤو ده ڤينزيا **Olivo de Venezia** تصنع منسوجات من الزجاج ؛ كما كانت مورانو تخرج مقادير كبيرة من الفسيفساء والخرز ، والقنينات ، والأكواب ، وأدوات المائدة ، المصنوعة كلها من الزجاج ، بل كانت تخرج مرايا زجاجية أخذت فى القرن الثالث عشر تحل محل المرايا المصنوعة من الصلب المصقول . وكانت فرنسا ، وإنجلترا ، وألمانيا تصنع هى الأخرى زجاجاً فى هذه الفترة ذاتها ، ولكنه كان يستخدم كله تقريباً فى الأغراض الصناعية ، ما عدا الزجاج الملون البراق الذى كان يستخدم فى الكنائس الكبرى .

وكانت النساء على الدوام يُغمط فضلهن فى تاريخ الفن فلا ينلن ما هن خليقات به من التقدير . إن الزينة الشخصية والمنزلية من العناصر الجليلة الشأن فى فن الحياة ، ولقد هيأت أعمال النساء فى تصميم الأزياء ، وزينتها الداخلية ،

وزخرفها ، ونسجها ، والتصوير عليها ، هيأت أعمالهن فى هذا أكثر مما هيأت معظم الفنون من أسباب المتعة غير لمسة التى نستمدها من وجود الأشياء الجميلة الصامتة معنا أو بالقرب منا . وكان للمنسوجات الرقيقة المغزولة بحذق وعناية ذات المنظر الجميل والملمس اللطيف قيمة عالية فى عصر الإيمان ؛ فقد كانت تغطى مذابح الكنائس ، ومخلفات الأولياء ، والآنية المقدسة ، ويرتديها القساوسة ، وأفراد الطبقة الراقية فى المجتمع رجالا كانوا أو نساء . وكانت هذه المنسوجات نفسها تلف فى ورق ناعم لطيف رقيق ، اشتق اسمه من اسمها فسمى « ورق النسيج » واستطاعت فرنسا وانجلترا فى القرن الثالث عشر أن تنزلا القسطنطينية عن عرشها بوصفها أكبر منتج للتطريز الفنى ؛ فنحن نسمع فى عام ١٢٥٨ عن نقابات المطرزين فى باريس ؛ ويحدثنا ماثيو باريس Matthew Paris تحت عنوان سنة ١٢٤٦ أن البابا إنوسنت الرابع ذهل حين رأى الأحبار الإنجليز الذين زاروا رومة يرتدون ملابس مطرزة بالذهب وأمر أن تصنع مثل هذه الزخارف الإنجليزية الفخمة لحراماه وحلله التى يلبسها فى أوقات القداس . وكانت بعض ملابس رجال الدين مثقلة بالجواهر ، وخيوط الذهب ، واللوحات المصورة المصنوعة من الميناء إلى حد يصعب عليهم معه المشى وهم يرتدونها[٦] ؛ ولقد اشترى ثرى أمريكى ثوباً كهنوتياً يعرف باسم حبريه أسكولى Cope of Ascoli(*) بستين ألف دولار . وكان أشهر ثوب مطرز فى العصور الوسطى هو « ثوب شارلمان الدلماشى » وكان . الاعتقاد السائد أنه صنع فى دلماشيا ، ولكن يغلب على الظن أنه صنع فى القسطنطينية فى القرن الثانى عشر ، وهو الآن من أثمن التحف فى كنوز الفاتيكان .

(*) ولما عرف أنها مسروقة أعادها إلى الحكومة الإيطالية ، واكتفى بمدلاة جزاة له على أمانته .

وحلت السجف أو الأقمشة المطرزة التى تزين بها الجدران محل الصور الملونة فى فرنسا وإنجلترا ، وبخاصة فى الأبنية العامة . وكان يحتفظ بعرضها كاملة لأيام الأعياد ، فكانت فى تلك الأيام تعلق تحت العقود بين أعمدة الكنائس ، وفى الشوارع ، وعلى القوارب فى المواكب ؛ وكانت تنسج عادة من الصوف أو الحرير بأيدى « المُتْعَبات » أى الوصيفات اللاتى يخدمن قصور سادة الإقطاع تحت إشراف أمينة القصر . وكان عدد كبير منها تنسجه الراهبات ، وبعضه ينسجه الرهبان . ولم تكن المنسوجات التى تزدان بها الجدران تطاول الصور الدقيقة الملونة فى جمالها ؛ وكان يقصد بها أن ترى عن بعد ، وكان يضحى فيها بدقة الخطوط والظلال فى سبيل وضوح الصورة ولألاء اللون وثباته . وكان يقصد بها تخليد ذكرى حادثة تاريخية أو قصة خيالية ذائعة الصيت ، أو تفريج هم من فى داخل البيوت بتمثيل المناظر الطبيعية ، أو الأزهار ، أو البحر . وقد ورد ذكرها فى فرنسا منذ القرن العاشر ، ولكن أقدم نموذج لها باق إلى اليوم لا يكاد يرجع عهده إلى ما قبل القرن الرابع عشر . وكانت فلورنس فى إيطاليا ، وشنشيلا فى أسبانيا وبواتييه ، وأراس ، وليل فى فرنسا ، تتزعم مدائن الغرب فى فن أقمشة الجدران والطنافس . هذا وليست أقمشة بايو Bayeux الذائعة الصيت فى العالم كله من نوع هذه الأقمشة إذا أردنا الدقة فى التعبير ، لأن النقوش التى عليها مطرزة على سطحها وليست جزءاً من النسيج . وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى كنيسة بايو التى ظلت تحتفظ بها زمناً طويلا ؛ وتعزوها الرواية المتواترة إلى ماتلدة زوجة وليم الفاتح وإلى السيدات اللاتى كن فى بلاط ملوك النورمان ؛ ولكن العلماء الذين لا يبالون بإغضاب كرائم العقائل يفضلون أن يعزوها إلى صناع غير معلومين ، وإلى عصر أحدث من عصر وليم (٨) . وهذه الزينات تُنَافس المؤرخين الإخباريين فى كونها مصدراً من مصادر الفتح النورماندى . فقد نقش على قطعة من نسيج التيل الأسمر ، عرضها تسع عشرة بوصة وطولها إحدى وسبعون ياردة ،

ستون منظراً تصور على التوالى الاستعداد إلى الغزو ، وسفائن النورمان تشق القناة الإنجليزية بجآجئها العالية المصورة ، ومعركة هيستنج الوحشية ، وهارولد Harold يتلقى الطعنة ويموت ، وهزيمة الجنود الأنجليسكسون وتبدد شملهم ، وانتصار القوة المباركة . وهذه الأغطية أمثلة من أعمال التطريز الناطقة بالصبر الطويل ، ولكنها ليست من أجمل ما صنع من نوعها : وقد اتخذها نابليون فى عام ١٨٠٣ وسيلة يثير بها الفرنسيين إلى غزو إنجلترا[٩] ، ولكنه نسى أن يستعين على هذا الغزو ببركة الآلهة .

الفصل الثالث

التصـــوير

١ ـ الفسيفساء

اتخذ فن التصوير فى عصر الإيمان ثلاثة أشكال رئيسية : الفسيفساء ، والتحلية الصغيرة للكتب ، والصور الجدارية ، والزجاج الملون .

فأما فن الفسيفساء فكان وقتئذ فى عهد الشيخوخة ، ولكنه كان فى خلال الألفى عام التى مرت عليه قد أثمر كثيراً من الدقة ؛ فقد كان صانعوه ، إذا أرادوا عمل الأرضية الذهبية التى يحبونها حباً جماً ، يلقون ورقة رقيقة من الذهب حول مكعبات من الفضة ، ويغطون هذه الورقة بغشاء رقيق من الزجاج ليمنعوا تلوث الذهب وقتامه ، ثم يضعون المكعبات المذهبة فى سطوح غير مستوية بعض الشىء ليمنعوا بذلك بريق السطوح . وكان الضوء ينعكس من هذه المكعبات فى زوايا مختلفة وبذلك يكسب القطعة كلها نسيجاً حياً .

وأكبر الظن أن فنانين بيزنطيين هم الذين غطوا القباء الشرقى فى إحدى الكنائس القديمة فى ترشلو Torcello ـ وهى جزيرة صغيرة قريبة من البندقية ـ وجدارها الشرقى بنقوش من الفسيفساء تعد من أروع ما خلفته العصور الوسطى[١٠] . وتمتد أعمال الفسيفساء فى كنيسة القديس مرقص على مدى سبعة قرون ، وتمثل أنماطها تلك القرون السبعة ؛ فقد أمر الدوج دمنيكو سلفو Domenico Selvo بعمل أولى نقوش الفسيفساء الداخلية فى عام ١٠٧١ ؛ ويظن أنه استخدم فى هذا العمل فنانين بيزنطيين ؛ كذلك تمت فسيفساء عام ١١٥٣ تحت إشراف فنانين بيزنطيين ؛ ولم يكن للفنانين الإيطاليين الشأن الأكبر فى

تزين كنيسة القديس مرقس بالفسيفساء قبل عام ١٤٥٠ ؛ وإن الرسم الفسيفسائى المنقوش فى القبة الوسطى فى القرن الثانى عشر ، والذى يمثل صعود المسيح لهو أسمى ما بلغه هذا الفن ، ويقرب منه فى روعته النقش الفسيفسائى الذى يمثل يوسف والموجود فى قبة البهو . ولقد ظل النقش الفسيفسائى الرخامى الموجود فى طوار الكنيسة مدى سبعمائة عام يقاوم خطى بنى الإنسان .

وفى الطرف الآخر من إيطاليا اتحد الفنانون اليونان والمسلمون فى صنع آيات النقش الفسيفسانى فى صقلية النورمانية — فى الكابلا پلاتينا Capella Palatina وفى كنيسة مرترانا Martorana بمدينة پالرم Palermo ، وفى دير منريال Monreale وكنيسة كفالو Cefalu (١١٤٨) . وربما كانت حروب البابوية التى شبت نارها فى القرن الثالث عشر قد عاقت تقدم الفن فى رومة ؛ ولكن نقوشاً فسيفسائية متألقة صنعت فى ذلك القرن لتزدان بها كنائس سانتا ماريا مجيورى Santa Matia Maggiore ؛ وسانتا ماريا فى ترستفيرى Trastevere والقديس يوحنا فى لاتران « والقديس بولس خارج الجدران » . وكان فنان إيطالى هو الذى وضع تصميم النقش الفسيفسائى لكنيسة التعميد فى فلورنس ، ولكن هذا النقش لا يبلغ من الروعة ما بلغته أعمال الفنانين اليونان فى البندقية أو صقلية . وكان لدير سوجر فى سانت دنيس (١١٥٠) أرضية فسيفسائية فخمة احتفظ ببعض أجزائها فى متحف كلونى ؛ وإن طوار دير وستمنستر (حوالى عام ١٢٨٨) لمزيج من الظلال الفسيفسائية يثير الدهشة والإعجاب . غير أن فن الفسيفساء لم يزدهر قط فى شمال جبال الألب ، فلقد طغى عليه فى تلك البلاد الزجاج الملون كما طغت عليه فى إيطاليا نفسها حتى كادت تخرجه منها الصور الجدارية حين أقبل على هذا الفن دتشيو Duccio وسيمابيو Cimabue ، وچيتو .

٢ - نقوش المخطوطات

ظل تزيين المخطوطات بالرسوم والنقوش الصغيرة بالفضة المذابة والذهب المذاب ، وبالمداد الملون ، فناً محبوباً يوائم تقوى الأديرة وجوها الهادئ . وقد بلغ هذا الفن ذروته فى بلاد الغرب فى خلال القرن الثالث عشر ، شأنه فى هذا شأن كثير من أوجه النشاط فى العصور الوسطى ، ولم يبلغ بعدئذ فى وقت من الأوقات ما بلغه فى خلال ذلك القرن من دقة وابتكار وكثرة ، فقد حلت فى ذلك العهد محل الصور والكسى الجامدة ، والألوان الخضراء والحمراء القاسية التى كانت سائدة فى القرن الحادى عشر ، حلت محلها بالتدريج أشكال رشيقة رقيقة فى ألوان جمة العدد ، على أرضية زرقاء أو ذهبية ؛ وغلبت صور الغذراء على هذه النقوش ، كما أخذت من ذلك الوقت تكثر فى الكنائس الكبرى .

ولقد أتلفت كتب كثيرة فى العصور المظلمة ، وتضاعف قيمة ما بقى منها لأنها كانت فى نصها وفنها خيطا رفيعاً من خيوط الحضارة إذا صح هذا التعبير[١١] . وكان الناس فى تلك الأيام يعتزون بكتب الترانيم ، وبالأناجيل ، والتراتيل ، وكتب القداس ، وكتب الصلوات ، وأدعية الساعات ، ويحسبونها الأدوات الحية التى تنقل إليهم الوحى الإلهى ، ولم يكونوا يرون أن أى مجهود يبذل فى تزيينها الزينة اللائقة بها أكثر مما تستحق . فكان الواحد منهم يبذل يوما كاملا فى كتابة الحرف الأول من كلمة ، وأسبوعا كاملا فى كتابة عنوان صفحة ، ولا يرى فى هذا خروجاً على المعقول ، وقد حدث فى عام ٩٨٦ أن أقسم هارتكر Hartker أحد رهبان القديس جول Gall أن يظل ما بقى من حياته الدنيوية داخل جدران أربعة ، ولعله كان يتوقع انتهاء العالم فى ذلك القرن . وظل فى صومعته الصغيرة حتى مات بعد خمسة عشر عاما من دخولها ، وفيها زين بالصور والنقوش ترانيل القديس جول[١٢] .

وكان فن المنظور وعمل القوالب وقتئذ أقل شأناً مما كانا عليه أيام ازدهارهما فى عصر الكارولنجيين ، فقد كان أصحاب النقوش الصغيرة يعنون بعمق اللون وبهائه ، وازدحام الصور وحيويتها ، أكثر من عنايتهم بأن يخدعوا الناظر حتى يظن أن ما أمامه فضاء ذو ثلاثة أبعاد . وكانت أكثر موضوعاته تؤخذ من الكتاب المقدس ، أو من الأناجيل غير القانونية ، أو من أقاصيص القديسين ، ولكن صوراً للنبات والحيوان كانت تستخدم أحياناً فى تلك الزينة ، وكان يسر صاحبها أن يصور نباتات وحيوانات خيالية كما يصور نباتات وحيوانات حقيقية . وكانت القواعد الكنسية المفروضة على الموضوعات وطريقة معالجتها فى الكتب المقدسة نفسها أقل دقة وتحديدا فى الغرب منها فى الشرق ؛ وكان يسمح للمصور أن ينتقل ويلهو حرا فى مجاله الضيق . وكانت رءوس بشرية مركبة على أجسام حيوانات ، ورءوس حيوانات على أجسام بشرية ، وكان قرد فى زى راهب ، وقرد يختبر فى وقار كوقار الطبيب قنينة ملأى بالبول ، وموسيقىٌ يطرب سامعيه بحك فكى حمار — كانت هذه هى الموضوعات التى ازدان بها كتاب صلوات ساعات العذراء(١٣) . ونشأت نصوص غير هذه مقدسة ودنسة ، واتخذت لها مكانا فى مناظر الصيد ، أو البرجاس ، أو الحرب ؛ وكان من الصور التى اشتمل عليها كتاب ترانيم من القرن الثالث عشر صورة تمثل داخل مصرف إيطالى ، ذلك أن العالم الدنيوى ، وقد استفاق من رهبة الأبدية ، أخذ يغزو أرباض الحياة الدينية .

وكانت الأديرة الإنجليزية موفورة الإنتاج فى هذا الفن السلمى ، فقد أخرجت مدرسة أنجيليا الشرقية كتب مزامير واسعة الشهرة : منها كتاب محفوظ فى مكتبة بركسل ، وآخر (« الأورمبزى Ormbsy ») فى أكسفورد ، وثالث (القديس أومر Omer) فى المتحف البريطانى . ولكن خير ما أنتجه هذا الفن كان فى فرنسا ؛ فقد بدأت كتب التراتيل التى زينت للويس التاسع طرازاً من النقوش الجامعة المركزة ، وتقسما إلى مدليات داخل إطارات ، نُقلت

بلا ريب عن زجاج الكنائس الملون . واشتركت الأراضى الوطيئة فى هذه الحركة ، فبلغ رهبان ليبج وغنت فى فن تزيين الكتب بعض ما بلغه فن النحت فى أَمْيَن Amiens وريمس Reims من الشعور الحماسى والرشاقة الفياضة ؛ وأخرجت أسپانيا أعظم آية مفردة من آيات هذا الفن فى القرن الثالث عشر فى كتاب ترانيم للعذراء هو تسابيح (ألفونسو العاشر) الملك الحكيم (حوالى عام ١٢٨٠) . وإن نقوشه الصغيرة البالغ عددها ١٢٢٦ نقشاً لتشهد بما كان يبذل فى كتب العصور الوسطى من كد وإخلاص . ولا حاجة إلى القول بأن هذه الكتب كانت كتب خط كما كانت كتب تصوير ، وكان الفنان الواحد فى بعض الأحيان ينسخ أو يؤلف النصوص ويكتبها ، ثم يرسم النقوش بيده . وإن الإنسان ليتردد ، إذا أراد أن يحكم على كثير من الكتب ، أيهما أجمل زينتها أو نصها . ألا إننا قد خسرنا بالطباعة الشىء الكثير .

٣ — النقوش الجدارية

من العسير علينا أن نقول إلى أى حد أثرت زخارف الكتب من حيث موضوعُها وأشكالها فى نقوش الجدران واللوحات المصورة ، والصور المقدسة ، ونقوش الخزف ، والنحت البارز ، والزجاج الملون ، وإلى أى حد أثرت هذه فى زخارف الكتب . لقد كان بين هذه الفنون تبادل كثير فى موضوعاتها وأنماطها ، وتفاعل مستمر ، وكان الفنان الواحد بعض الأحيان يمارسها جميعا ؛ وإنا لنظلم الفن والفنان معاً إذا ما فصلنا أحد هذه الفنون عن بقيتها فصلا تاما ، أو فصلنا الفنون عن الحياة القائمة فى أيامها ؛ ذلك أن الحقيقة أكثر ارتباطا فى أجزائها من تواريخنا ؛ وإذا ما جزأ المؤرخ عناصر الحضارة التى يجرى تيارها مجتمعاً فى مجرى واحد ، فإنما يفعل ذلك لسهولة البحث والإيضاح لا غير . وليس من حقنا أن نفصل الفنان عن الثقافة المعقدة التى ربته وعلمته ، وأمدته بالتقاليد والموضوعات —

وأثنت عليه أو عذبته ، واستخدمته ، ودفنته ، ونسيت اسمه أكثر مما ذكرته .

وكانت العصور الوسطى تقاوم الفردية ، وتعدّها من العقوق المفلس ، وتأمر العبقرى أن يغمر نفسه فى أعمال زمانه ومجرى حوادثه . وكانت الكنيسة ، والدولة ، والمدينة المستقلة ، ونقابة الحرف فى عرف ذلك الوقت هى الحقائق الخالدة ؛ وكانت هى الفنانين أنفسهم ، ولم يكن الأفراد إلا أيدى الجماعة ، وإذا ما قامت الكنيسة الكبرى على قواعدها كان جسمها وروحها يمثلان جميع ما قدسه واستنفده تصميمها ، وبناؤها ، وتزيينها من أجسام وأرواح . ومن أجل هذا ابتلع التاريخ جميع أسماء الرجال الذين نقشوا جدران عمائر العصور الوسطى قبل القرن الثالث عشر ، ولم يبق من هذه الأسماء إلا القليل ، وكادت الحروب ، والثورات ، والرطوبة التى توالت مدى الدهور . تبتلع أعمالهم . ترى هل كان فى أساليب ناقشى الجدران عيوب ؟ لقد كانوا يستخدمون أساليب المظلمات وأدهنة الجدران القديمة ، فيضعون الألوان على الجدران قبل أن يجف بياضها ، أو يرسمون على الجدران الجافة بألوان يجعلونها لزجة بما يدخلونه فيها من المواد الغروية . وكانوا يقصدون بكلتا الوسيلتين أن يخلدوا ما يرسمون ، إما بنفاذ الألوان فى الجدران أو بتماسكها ؛ ومع هذا كله كانت الألوان تتطاير على مر السنين ، ولذلك لم يبق لدينا إلا القليل من الرسوم الجدارية التى عملت قبل القرن الرابع عشر(*) . ويصف ثيوفيلس (١١٩٠) طريقة تحضير الألوان الزيتية ، ولكن هذه الصناعة لم تبلغ كثيراً من الرقى قبل عهد النهضة .

ويلوح أن تقاليد النقش الرومانى القديم على الجدران قد قضت عليها غارات القبائل المتبربرة وما أعقبها من فقر دائم عدة قرون . ولما أن بُعث فن النقش الجدارى الإيطالى ، لم يسترشد باعثوه بالتقاليد القديمة ، بل استرشدوا بأساليب

(*) لهذا يدهش الإنسان من براعة المصريين الأقدمين لأنه يرى الألوان على بعض آثارهم وكأنها قد خرجت توآ من تحت أيديهم . (المترجم)

بيزنطية النصف اليونانية والنصف الشرقية ؛ وإنا لنجد فى أوائل القرن الثالث عشر مصورين يونان يعملون فى إيطاليا — ثيوفانيس فى البندقية ، وأپلونيوس فى فلورنس وملورمس Melormus فى سينا . . . وتحمل أقدم لوحات الفن الإيطالى الموقع عليها من راسميها فى ذلك العهد أسماء يونانية ، وقد جاء هؤلاء الرجال معهم بموضوعات وأنماط بيزنطية — بصور رمزية ، دينية — صوفية ، وهم لا يدعون قط أنهم يمثلون مواقف أو مناظر طبيعية .

ولما زاد الثراء وارتقى الذوق تدريجاً فى إيطاليا خلال القرن الثالث عشر ، واجتذبت الهبات العالية التى كان يعطاها الفنانون رجالا من ذوى المواهب العالية ، شرع المصورون الإيطاليون — جيونتا پيزانو Giunta Pisano فى پيزا ، ولابو Lapo فى پستويا ، وچيدو Guido فى سَينا ، وپيترو كڤلينى Pietro Cavallini فى أسيسى وروما ؛ شرع هؤلاء المصورون يهجرون الطريقة البيزنطية الخيالية الحالمة ، وينفثون فى رسومهم اللون الإيطالى والعاطفة الإيطالية . ولهذا نقش جيدو (١٢٧١) فى كنيسة سان دمنيكو فى سينا صورة للعذراء بزت بصورة « وجهها الصافى الحلو »[١٤] أشكال الرسوم البيزنطية الضعيفة التى لا حياة فيها ، والتى كانت سائدة فى ذلك العصر وتكاد هذه الصورة تكون بداية عصر النهضة الإيطالية .

وبعد جيل من ذلك الوقت دفع دنشيو دى بيوننسنيا Duccio di Bouninsegna (١٢٧٣—١٣١٩) مدينة سينا فى سورة مدنية جمالية بصورة « الجلالة » Maesta التى تمثل العذراء فوق عرشها. وتفصيل ذلك أن المواطنين ذوى الثراء قرروا أن الأم المقدسة ، ملكتهم الإقطاعية ، يجب أن ترسم صورتها فى حجم رائع بيد أعظم فنان يعثرون عليه فى أى مكان ، وسرهم أن يختاروا لهذا الغرض دتشيو ابن بلدتهم ، ووعدوه بأن يقدموا له الذهب ، ووفروا له الطعام والوقت ، وراقبوا كل خطوة يخطوها فى عمله . ولما أتم الصورة بعد ثلاث سنين

(١٣١١) وأضاف إليها ذلك التوقيع المؤثر : — « أى أم الإله المقدسة ، هبى سينا السلام ودتشيو الحياة لأنه صورك فى هذه الصورة » — حملت الصورة (وكان طولها أربع عشرة قدماً وعرضها سبع أقدام) إلى الكنيسة يحف بها موكب من الأساقفة ، والقساوسة ، والرهبان ، والموظفين ، ونصف سكان المدينة ، وسط دوى الأبواق ودق النواقيس ، وكانت الصورة لا تزال نصف بيزنطية فى طرازها ، تهدف إلى التعبير الدينى لا التصوير الواقعى ، فقد كان أنف العذراء أطول وأكثر اعتدالا مما يجب أن يكون ، وكانت عيناها أكثر قتاماً ، ولكن الصور المحيطة بها كانت ذات رشاقة وصفات أخلاقية واضحة ، وكانت المناظر المأخوذة من حياة مريم والمسيح ، والمرسومة على منصات المذابح والأبراج ذات فتنة جديدة وجلية . وجملة القول أن هذه الصورة كانت أعظم ما صور قبل جيتو Giotto(*) .

وكان جيوڤنى سيمابو Giovanui Cimabue (١٢٤٠ ؟ — ١٣٠٢) قد بدأ وقتئذ فى فلورنس أسرة من المصورين قُدّر لها أن تسيطر على الفن الإيطالى ما لايكاد يقل عن ثلاثة قرون . وقد ولد جيوڤنى لأسرة شريفة ، وما من شك فى أنه قد أحزنها حين هجر القانون إلى الفن ؛ وكان ذا روح عالية متكبرة ، لايتردد فى أن يطرح وراء ظهره أية صورة يجد فيها هو أو غيره من الناس عيباً ما . ومع أن مدرسته الفنية ، كمدرسة دتشيو ، فرع من المدرسة الإيطالية — البيزنطية ، فإنه قد أفرغ كل كبريائه وكل نشاطه ، فى فنه ؛ وأثمرت جهوده هذه ثمرة أوفت على الثورة ؛ وقد عمل هو ، أكثر مما عمل دتشيو الذى يعلو عليه فى مكانته الفنية ، على إبطال الطراز البيزنطى وشق طريق للرقى جديد . فثنى ورق الخطوط الجامدة التى كان يرسمها أسلافه ، وكسا الروح لحما ، ووهب اللحم دماً ودفئاً ، والآلهة والقديسين حناناً آدمياً ، واستخدم فى تصويره الألوان الزاهية

(*) والصورة الرئيسية محفوظة الآن فى « الأپرا » أى متحف كنيسة سينا .

الحمراء ، والقرنفلية ، والزرقاء ، فنفث فى صوره حياة ولألاء لم تعرفهما إيطالية العصور الوسطى قبل أيامه ، على أننا مضطرون إلى قبول كل ما ذكرناه عنه مستندين إلى شهادة معاصريه ؛ لأن الصور التى تعزى له ليس فيها صورة واحدة موثوق بأنها من صنع يده ، وأكبر الظن أن صورة **العذراء والطفل مع الملائكة** المرسومة بالطلاء المائى لمصلى روشلاى Rucellai فى كنيسة سانتا ماريا نوڤلا Santa Maria Novella بمدينة فلورنس ، أكبر الظن أن هذه الصورة من صنع دتشيو[١٥] . وتعزو رواية يشك فيها بعضهم ، ولكنها فى أغلب الظن صادقة ، إلى سمابيو صورة **العذراء والطفل بين أربعة ملائكة** الموجودة فى كنيسة سان فرانسسكو السفلى فى أسيسى . وهذا المظلم الضخم الذى يُرجع المؤرخون تاريخه عادة إلى عام ١٢٥٦ والذى أعيد فى القرن التاسع عشر ، هو أولى الآيات الفنية الباقية حتى الآن من روائع فن التصوير الإيطالى . وصورة القديس فرانسس التى فيه واقعية إلى حد يشهد بجرأة راسمها — فهى تمثل رجلا روعته رؤية المسيح إلى حد هزل معه جسمه ؛ وصورة الملائكة الأربعة هى بداية التآلف بين الموضوعات الدينية والجمال النسوى .

وعُيّن سمابيو فى آخر سنى حياته كبير أساتذة الفسيفساء فى كنيسة پيزا ؛ وفيها ، كما يقولون ، وضع لقبا الكنيسة تصميم فسيفساء **المسيح فى المجد بين العذراء والقديس يوحنا** . ويروى ڤسارى Vassari قصة لطيفة يقول فيها إن سمابيو وجد فى يوم من الأيام غلاماً من الرعاة فى العاشرة من عمره يسمى چيتو دى بندونى Giotto di Bondone ، يرسم بقطعة من الفحم صورة حَمل على أردواز ، فأخذه إلى فلورنس وجعله تلميذاً له[١٦] . وليس ثمة شك فى أن چيتو عمل فى مرسم سمابيو ، وأنه شغل منزل أستاذه بعد موته . وهكذا بدأت أعظم أسرة من المصورين فى تاريخ الفن .

٤ — الزجاج الملون

سبقت إيطاليا شمالى أوربا بمائة عام كاملة فى النقوش الجدارية والفسيفساء ، وتأخرت عن تلك البلاد مائة عام فى العمارة والزجاج الملون . وكان فن تلوين الزجاج معروفا عند الأقدمين ، ولكن أكثر ما عرف منه كان فى صورة الفسيفساء الزجاجية ؛ فقد ملأ جريجورى التورى Gregory of Tours (٥٣٨ ؟ — ٥٩٣) نوافذ كنيسة القديس مارتن بزجاج « مختلف الألوان » ؛ وتحدث بولس المنظم(*) Paul the Silentiary عن جمال ضوء الشمس حين يمر خلال الشبابيك المختلفة الألوان فى كنيسة أياصوفيا بالقسطنطينية . ومبلغ علمنا أنه لم تبذل فى هذه الحالات أية محاولة لرسم صور بالزجاج الملون ، لكن أدلبيرو Adalbero أسقف مدينة ريمس زين كنيسته حوالى عام ٩٨٠ بشبابيك « تحتوى تواريخ »(١٧) ، وتحتوى أخبار القديس بنينيس St. Benignus على وصف لـ « شباك مصور قديم جدا » يمثل القديس باسكاسيوس St. Paschasius ، فى كنيسة بديجون(١٨) . لقد كان هذا زجاجاً مؤرخاً ؛ ولكن يبدو أن اللون هنا قد وضع على الزجاج ولم يصهر فيه . ولما أن قلل فن العمارة القوطية من الثقل الذى تتحمله الجدران وهيأ بذلك مكاناً للنوافذ الواسعة ، سمح الضوء الكثير الذى يدخل الكنيسة بهذه الوسيلة — أو بالأحرى تطلب هذا الضوء — تلوين ألواح الزجاج ، وبهذا وجدت الحوافز القوية الكثيرة عن وسيلة لتلوين الزجاج تلويناً أبقى على الزمن من الوسيلة القديمة .

والراجح أن الزجاج ذا الألوان المصهورة قد تفرع من الزجاج المطلى بالميناء. ويصف ثيوفيلس فى عام ١١٩٠ هذه الصباغة الفنية الجديدة فيقول إن « رسما » أو تصميما يوضع على منضدة ويقسم أقساما صغيرة ، ويميز كل منها برمز للون

(*) المنظم هنا بمعنى الذى يحفظ النظام فى الاجتماع . (المترجم)

المرغوب فيه . ثم تقطع قطع من الزجاج قلما يزيد طولها أو عرضها على بوصة واحدة بقدر مساحة الرسم . وتلون كل قطعة من الزجاج باللون المطلوب وذلك بصبغة مكونة من مسحوق الزجاج المخلوط بأكاسيد معدنية مختلفة — الكوبلت للون الأزرق ، والنحاس للون الأحمر أو الأخضر ، والمنجنيز للأرجوانى . . . ثم يحرق الزجاج المطلى بعدئذ لتنصهر الأكاسيد والطلاء فى الزجاج ، وتوضع الأجزاء بعد تبريدها على التصميم ، وتلحم بعضها ببعض بقطع رفيعة من الرصاص . وإذا نظر الإنسان لشباك مصنوع من هذا الزجاج الفسيفسائى فإن العين لا تكاد تلاحظ قطع الرصاص ، بل تحسب أجزاءه سطحاً ملوناً متصلا . وكان أكبر ما يهتم به الفنان فى هذه الحال هو اللون ، وكان هدفه هو مزج الألوان ؛ ولم يبحث فى عمله عن الواقعية ، ولم يعن بالمنظور ؛ وكان يظهر الأشياء المرسومة فى صورته بأغرب الألوان — ففيها جمالة خضر ، وآساد قرنفلية ؛ وفرسان زرق الوجوه[١٩] . ولكنه حصل على النتيجة التى يبتغيها : حصل على صورة متلألئة مخلدة اللون ، وعلى تخفيف الضوء الداخل فى الكنيسة وتلوينه ، وعلى تعليم العابدين والسمو بنفوسهم .

وكانت الشبابيك — حتى « الورود » العظيمة منها — تقسم فى معظم الأحوال إلى لوحات مصـــورة ، ورصائع ، ودوائر ، ومعينات ، ومربعات ، وذلك لكى يمثل الشباك الواحد عدة مناظر فى سيرة أو موضوع ما . فكان أنبياء العهد القديم يصورون أمام نظائرهم فى العهد الجديد أو أمام نبوءاتهم التى تحققت فيه . وكان العهد الجديد تضاف إليه أجزاء من الأناجيل غير القانونية ، وقد كان ما تحتويه هـــذه الأناجيل الأخيرة من الأقاصيص ذات الخيال الجميل عزيزا على عقل العصور الوسطى محبباً له . وكانت القصص المأخوذة من حياة القديسين أكثر فى النوافذ من الحوادث المستقاة من الكتاب المقدس ؛ مثال ذلك أن مغامرات القديس يوستاس St. Eustace كانت تروى على شبابيك تشارتر ،

وعلى شبابيك سان Sens ، وأوكسير Auxerre ولمـــان Le Mans ، وتور . وقلما كانت حوادث التاريخ غير الدينى تظهر على الزجاج الملون .

ولم يمض نصف قرن على ظهور أول مثل للزجاج الملون فى فرنسا حتى وصل إلى درجة الكمال فى تشارتر ، وكانت شبابيك تلك الكنيسة الكبرى نماذج ينسج على منوالها أو أهدافا يسعى لبلوغها فى سان Sens، وليون Leon ، وبورج Bourges ، ورون . ومن هنا انتقل الفن إلى إنجلترا ، وأوحى إلى صناع زجاج كنتربرى ولنكلن ، وقد نصت معاهدة عقدت بين فرنسا وإنجلترا على أن يسمح لأحد المصورين على الزجاج عند لويس السابع (١١٣٧ — ١١٨٠) بأن يأتى إلى إنجلترا[٢٠] . وفى القرن الثالث عشر كبرت الأجزاء التى يتكون منها لوح الزجاج وفقد اللون بعض ما كان فى الأعمال الأولى من دقة واهتزاز ، وحلت فى أواخر ذلك القرن الزخارف المكونة من خطوط خارجية رفيعة حمراء أو زرقاء اللون على قاعدة من لون واحد رمادى محل الألوان المتناسقة فى الكنائس العظمى ، وكان لفواصل الشبابيك نفسها ، وقد أخذت أشكالها تزداد تعقيداً على مر الأيام ، شأن أكبر فى الصورة ؛ ومع أن الزخارف السالفة الذكر أضحت على مر الزمان فنا جميلا ، فإن مهارة المصور على الزجاج أخذت تضعف تدريجا . ذلك أن روعة الزجاج الملون جاءت مع الكنائس القوطية الكبرى ، فلما زال مجد القوط ، زالت معه نشوة الألوان .

الفصل الرابع

النحت

لقد دُمر الكثير من أعمال النحت لأن البرابرة نهبوه على أثر انتصارهم فى غزواتهم ، ولأن المسيحية الناشئة حسبته من قبيل عبادة الأوثان الدنيئة ؛ ولكن قليلا منه نجا من هذا الدمار وبخاصة فى فرنسا ، فأثار خيال البربرية بعد أن روضت ، والثقافة المسيحية بعد أن نضجت . واحتفظت الدولة الرومانية الشرقية فى هذا الفن ، كما احتفظت فى غيره من الفنون ، بالنماذج والمهارات القديمة ، وأضافت إليها أساليب العرف والتصوف الأسوية ، وعادت فوزعت على الغرب البذور التى جاءت إليها قبل من رومة . وانتقل النحاتون اليونان إلى ألمانيا بعد أن تزوجت ثيودورا من أتو الثانى (٩٧٢) ؛ وانتقلوا كذلك إلى البندقية ، وراڤنا ، ورومة ، وناپلى ، وصقلية ، ولعلهم انتقلوا أيضا إلى برشلونة ومرسيليا ؛ وليس ببعيد أن يكون المثالون الذين كانوا يعملون عند فردريك الثانى قد أخذوا فنهم عن هؤلاء الرجال وعن الفنانين المسلمين الخاضعين لسلطانه ؛ ولما أثرت البربرية كان فى وسعها أن تجمع بين الهمجية والجمال ؛ ولما أثرت المسيحية ، سخّرت النحت كما سخرت غيره من الفنون لخدمة عقائدها وشعائرها الدينية ، وكانت هذه فى آخر الأمر هى الطريقة التى نمت بها الفنون الكبرى فى مصر ، وآسية ، وبلاد اليونان ، ورومة ؛ ذلك بأن الفن العظيم وليد الإيمان المنتصر .

ولم يكن النحت يفكر فيه على أنه فن مستقل بذاته ، بل كان يعد مرحلة من فن شامل ، لتس له اسم فى لغة من اللغات — ذلك هو زخرفة العبادة ،

وشأنه فى هذا شأن الصور الجدارية ، والفسيفساء والزجاج الملون . فكانت مهمة المثال الأولى هى تجميل بيت الله بالتماثيل والنقوش البارزة ؛ وكانت مهمته الثانية هى صنع الصور والتماثيل الدينية لبث روح التقى فى البيت ؛ فإذا بقى بعد ذلك وقت ومال كان فى وسعه أن ينحت تماثيل لأشخاص دنيويين ، أو يزين أشياء لا تمت بصلة إلى الدين . وكانت المادة المفضلة فى النحت الخاص بالكنيسة هى التى تتسم بالبقاء كالحجر ، والرخام ، والمرمر ، والبرنز ؛ أما التماثيل فكانت الكنيسة تفضل أن تصنعها من الخشب ، ذلك بأن هذه التماثيل يستطيع حملها من غير مشقة المسيحيون السائرون فى المواكب الدينية . وكانت التماثيل تلون كما كان يحدث فى الفن الدينى القديم ، وكانت فى أكثر الأحيان واقعية أكثر منها مثالية ، تهدف إلى أن يشعر العابد بالنظر إلى صورة القديس أنه بين يديه ؛ وقد بلغ من نجاح المثالين فى بلوغ هذه الغاية أن كان المسيحى ، كما كان العابد فى الأديان القديمة ، ينتظر أن يصنع التمثالُ نفسُه المعجزات ، وقلما كان يخامره الشك إذا سمع أن ذراع المسيح المصنوعة من المرمر قد تحركت لتبارك إنساناً ، أو أن ثدى عذراء من الخشب قد در اللبن .

وخليق بكل من يدرس فن النحت فى العصور الوسطى أن يستشعر الندم حين يبدأ هذه الدراسة . ذلك أن قسما كبيراً من آثاره دمرها المتطهرون المتعصبون فى إنجلترا ، وكان البرلمان فى بعض الأحيان هو الآمر بهذا التدمير ، كما دمر الكثير من هذه الآثار فى فرنسا أثناء الإرهاب الذى تعرض له الفن أيام الثورة . وكان ذلك العمل الرجعى فى إنجلترا موجها إلى مابدا لمحطمى الصور الجدد أنه زخرفة وثنية للأضرحة المسيحية ؛ أما فى فرنسا فكان يهدف إلى مهاجمة قبور الأشراف المكروهين وما لديهم من مجموعات فنية ودمى . ولهذا نجد فى جميع أنحاء البلدين تماثيل بلا رءوس ، وأنوفاً مكسورة ، وتوابيت مهشمة ، ونقوشاً بارزة ، وطنفاً ، وتيجان عمد محطمة . ذلك أن ثورة جامحة من الحقد الدفين

الذى ظل يغلى زمناً طويلا فى الصدور على الاستبداد الكنسى والإقطاعى قد انفجر مرجلها آخر الأمر فى صورة تخريب شيطانى لهذه الآثار — وكأن الزمن وأتباعه من العناصر الجوية قد أجمعت أمرها فى ثورة من التدمير ، فاكتسحت ظاهر التماثيل ، وأذابت الحجارة ، ومحت النقوش ، وشنّت على أعمال الإنسان حرباً باردة صامتة ، لم تتخللها قط هدنة ؛ وشن الإنسان نفسه على هذه الآثار ألف حرب سعى فيها إلى النصر بالتنافس فى التدمير ، فكان من أثر ذلك أننا لا نعرف النحت فى العصور الوسطى إلا من حطامه .

وإذا ما نظرنا فى عناصره المتناثرة فى المتاحف ، أضفنا إلى الأذى سوء الفهم . ذلك أن الفن الذى تمثله هذه العناصر لم يكن يقصد به أن ينظر إليه متفرقاً على هذه الصورة ، فقد كان فى أصله جزءاً لا يتجزأ من موضوع دينى ، وكان صرحاً معمارياً كاملا ، ولهذا فإن ما قد يبدو لنا فجاً قبيحاً وهو بمفرده ، قد يكون موائما أحسن مواءمة لما يحيط به من الحجارة . لقد كان التمثال القائم فى الكنيسة الكبرى عنصراً فى مجموعة ، موضوعاً فى المكان اللائق به ، وكأنه يستطيل ليطاول علو الكنيسة الشامخ : فقد كانت الساقان متلاصقتين ، والذراعان ملتصقتين بالجسم ؛ وكان تمثال القديس فى بعض الأحيان يدق ويمتد حتى يصل إلى أعلى قائمة كتف الباب . وكان المثال يهدف فى أحيان قليلة إلى تقوية الأثر الأفقى لا الرأسى فى نفس المُشاهد ؛ فكان يجعل التماثيل المقامة فوق الأبواب بدينة مفلطحة ، كالتى نشاهدها فوق مدخل تشارتر ؛ أو كان رجلٌ أو حيوان يحشر فى تاج عمود كما كان يحشر الإله اليونانى قوصرة الباب أو الشباك ، وبهذا انصهر فن النحت القوطى فأصبح جزءاً لا يتجزأ من فن العمارة الذى يزينه .

وكان خضوع النحت للعمارة فى طرازها وهدفها الهدف الذى يمتاز به فن القرن الثانى عشر بنوع خاص . ثم شهد القرن الثالث عشر ثورة جامحة من

جانب المثال فخرج وقتئذ من النزعة الشكلية إلى الواقعية ، ومن الصلاح إلى الفكاهة والهجاء وتذوّق الحياة الأرضية . فبينا نرى تماثيل القرن الثانى عشر الموجودة فى تشارتر مكتئبة جامدة ، إذ نرى تماثيل القرن الثالث عشر فى ريمس وقد فاجأها المثال أثناء حديثها الطبيعى أو عملها التلقائى . فعارفها فردية ، وفى وضعها رشاقة ملحوظة ؛ وإن كثيراً من هذه التماثيل القائمة فى كنائس تشارتر وريمس لتشبه الفلاحين الملتحين الذين لا نزال نلتقى بهم فى القرى الفرنسية ، وتمثال الراعى الذى يدفئ نفسه بالنار والقائم فوق باب أمين Amiens الغربى قد يكون له نظير فى حقل بنورمندية أو جسپيه Gaspé فى هذه الأيام . وليس فى التاريخ كله نحت يضارع النقوش القوطية الكنسية فى واقعيتها الغربية . ففى رون نجد تمثال فيلسوف مفكر له رأس خنزير محشوراً فى أزهار من ذوات الورقات الأربع ، وطبيباً نصفه آدمى والنصف الآخر إوزة ، يدرس أنبوبة أخرى مليئة بالبول ، ومعلم موسيقى نصفه آدمى ونصفه ديك يلقى درسا على عضو غنطروس ، ورجلا أحاله ساحرٌ كلبا ، وظلت قدماه تلبسان حذاءيه[٢١] . وهناك صورة صغيرة مضحكة جاثمة تحت التماثيل فى تشارتر ، وأمين ، وريمس . وفى كنيسة استرسبرج تاج عمود أعيد إلى وضعه الأول منذ قليل يمثل دفن رينارد الثعلب Reynard the Fox : يحمل نعشه خنزير وجدى ، ويحمل الصليب ذئب ، وينير الطريق أرنبٌ بشمعة ، ويرش دب الماء المقدس ، وينشد القداسَ وعلٌ ، وبتلو حمار صلاة الجنازة من كتاب مستند إلى رأس قطة[٢٢] . وفى كنيسة بفرلى Beverley ثعلب على رأسه قلنسوة راهب يرتقى منبراً ويعظ طائفة من الإوز التقية المتدينة[٢٣] .

وتمثل الكنائس فيما تمثله حدائق حيوانات من الحجارة ، تكاد تجمع كل ما عرفه الإنسان من الحيوان ، وإن كثيراً من الحيوانات التى لم تمر إلا بمخيلة رجال العصور الوسطى لتجد لها مكاناً فى هذه المجموعات الضخمة التى لا تحصى

عديدها . فى ليون Leon ستة عشر ثوراً تخور فوق أبراج الكنيسة الكبرى ، ويقولون لنا إنها تمثل الوحوش القوية التى ظلت السنين الطوال تنقل جلاميد الحجارة من المحاجر إلى الكنيسة القائمة على رأس التل . وتقول إحدى القصص الظريفة : إن ثوراً كان فى يوم من الأيام يصعد بمشقة فوق التل فوقع على الأرض من فرط الإعياء ، وظل الحمل متزناً اتزاناً مزعزعاً على منحدر التل حتى ظهر ثور بمعجزة من المعجزات ، وانزلق تحت عدة الثور الملقى على الأرض ، وجر العربة إلى قمة التل ، ثم اختفى فى الهواء السماوى الإعجازى(٢٤) . وإنا لنبتسم ساخرين من هذه القصص الخيالية ، ونعود إلى قراءة قصصنا التى تحدثنا عن الجرائم وعن العلاقات الجنسية .

واتسعت الكنائس أيضاً لحدائق النبات ، وهل ثمة بعد العذراء والملائكة ، والقديسين ، زينة لبيت الله أحسن من النباتات ، والفاكهة ، وأزهار الريف الفرنسى ، أو الإنجليزى ، أو الألمانى ؟ ولقد بقيت الزخارف النباتية القديمة — التى تمثل أوراق الكنكر والكرم — فى فن العمارة الرومنسية (٨٠٠ — ١٢٠٠) ؛ ثم حلت محل هذه الزخارف الشكلية العرفية فى الفن القوطى طائفة تدهش الإنسان لكثرتها من النباتات المحلية ، منقوشة على قواعد الأعمدة وتيجانها ، والأجزاء الشبه المثلثة التى بين العقود ، والعقود نفسها ؛ وفى الطنف ، والعمد نفسها ، والمنابر ، ومقاعد المرنمين ، وقوائم الأبواب ، والمصاطب ... وليست هذه الأشكال مما حدده العرف ، بل هى فى كثير من الأحيان أنواع فردية ، محبوبة فى البيئة التى صورتها ، وبعث فيها المؤلف الحياة . وتراها فى بعض الأحيان زينات مركبة من نباتات مختلفة جمعت بعضها إلى بعض ؛ وذلك أيضا مما ابتدعه الخيال القوطى ، ولكنها مع ذلك ظلت تُشعِر الناظر إليها بأنها من صنع الطبيعة . ترى هناك الأشجار ، والغصون ، والعساليج ، والأوراق ، والبراعم ، والأزهار ، والفاكهة ، والسرخس ، والشقيق الأصفر ، والطلح ، والكرسون المائى ، وعود الريح ، وأشجار الورد ،

والشليك ، والحسك ، والقصعين ، والبقدونس ، والسريس ، والكرتب ، والكرفس ، تساقط من مستودع الكنيسة الذى لا ينضب معينه ، لقد كان المثال ثملا ببهجة الربيع ، فهدت يده الإزميل فى الحجر . وليس الربيع وحده هو الذى تمثله هذه النباتات والأزهار المنحوتة ، بل إن جميع فصول السنة ممثلة فيها ؛ وهى فوق هذا تطالعك بكل ما فى أعمال البذر ، والحصاد ، وعصر الخمر ، من كدح ومتعة ، وليس فى تاريخ النحت كله ما هو أجمل فى نوعه من « تاج عصر العنب » فى كنيسة رمِيس الكبرى(٢٥) .

ولكن هذا العالم كله — عالم النبات والزهر ، والحيوان والطير — كان فى المرتبة الثانية إذا قيس إلى الموضوع الرئيسى فى فن النحت أثناء العصور الوسطى — وهو حياة الإنسان وموته . ففى تشارتر ، ولاءون ، وليون Lyons ، وأكسير ، وبورج نقوش أولية تروى قصة الخَلْق . وفى لاءون يعد الخالق على أصابعه ما بقى له من الأيام حتى يتم عمله ، وتراه فى مناظر متأخرة عن هذا المنظر ، وقد أجهده كدحه فى خلق الكون ، متكئاً على عصاه ، وجالساً ليستريح ، ونائماً . ذلك إله يسع كل فلاح ساذج أن يفهمه . وثمة نقوش بارزة فى كنائس أخرى تصور أشهُر العام وما اختص به كل شَهْر منها من عمل وبهجة ؛ وتبين نقوش غير هذه وتلك مختلف أعمال الإنسان فتصور الفلاحين فى الحقل أو عند معصرة الخمر ؛ وترى بعضهم يقودون الخيل أو الثيران وهى تشق الأرض أو تجر العربات ؛ ومنهم من يجز الضأن ، أو يحلب البقر . وهناك طحانون ، ونجارون ، وحمالون ، وتجار ، وفنانون وطلاب علم ، بل إن هناك أيضاً فيلسوفاً أو فيلسوفين . ويصور المثال المعنويات المجردة عن طريق الأمثلة : فدونارتس Donartus يمثل النحو ، وشيشرون الخطابة ، وأرسطو الجدل ، وبطليموس الفلك . وتجلس الفلسفة ورأسها فى السحب ، وفى يمناها كتاب ، وفى يسراها صولجان ، فهى ملكة العلوم . وثمة نقوش ترمز إلى الإيمان وعبادة الأوثان ، والأمل واليأس ، والصدقات والبخل ،

والعفة ، والدعارة ، والسلام ، والشقاق ؛ وفى لاءون نقش على باب عال يصور معركة بين الفضائل والرذائل ؛ وعلى الواجهة الغربية من كنيسة نوتردام فى باريس صورة امرأة رشيقة معصوبة العينين تمثل المعبد ، وأمامها امرأة أجمل منها فى ثياب ملكية وعليها سيماء من اعتادت الأمر والنهى وتمثل الكنيسة بوصفها عروس المسيح . أما المسيح نفسه فيبدو تارة رحيما وتارة أخرى رهيباً ؛ وتمثله بعض الصور وأمه تنزله من الصليب ؛ أو يقوم من القبر وبالقرب منه رسم رمزى يمثل أسداً يعيد الحياة بأنفاسه إلى أشباله ؛ أو يقضى فى رهبة بين الأحياء والأموات . وترى صور يوم الحساب فى كل مكان منحوتة أو مرسومة ملونة فى الكنائس ؛ ذلك أنه لم يكن يسمح للإنسان أن ينساها ؛ وهنا أيضاً لم يكن يستطاع الاعتماد إلا على شفيع واحد لغفران الذنوب ، ذلك هو مريم العذراء التى تبدو لهذا السبب فى الصور المنحوتة ، كما تبدو فى الأوراد ، صاحبة المكان الأول ، ومنبع الرحمة اللانهائية ، التى لا تسمح لابنها أن يفسر تفسيراً حرفياً تلك الكلمات القائلة إن الكثيرين يُدْعَون والقليلين يُختارون .

إن فى فن النحت القوطى لعمقاً فى الشعور ، وتنوعاً ونشاطاً فى الحياة ، وتعاطفاً مع أشكال عالَم النبات والحيوان جميعاً ، وإن فيه لرقة ، وظرفاً ، ورشاقة ؛ فهو معجزة من الحجارة لا تكشف عن اللحم بل عن الروح ؛ وهذه كلها تحركنا وتشبعنا بعد أن فقدت روعة أجسام التماثيل اليونانية بعض ما كان لها من جاذبية . ولعل سبب ضياعها هو أننا بلغنا سن الشيخوخة . وتبدو الآلهة الثقيلة القائمة فى قوصرة البارثنون إذا وضعت إلى جانب الصور الحية التى أخرجها إيمان العصور الوسطى باردة ميتة . ولسنا ننكر أن النحت القوطى معيب من الناحية الفنية ، فليس فيه ما يضارع كمال إفريز البارثنون ، أو جمال آلهة بركستليز وإلاهاته الشهوانية ، أو سيدات نقش السلام وشيوخه فى رومة ؛ وما من شك فى أن صور أولئك الشبان ذوى الوسامة ، وصور أفروديتى اللينة العريكة ، كانت تمثل فى وقت ما

متعة الحب والحياة السليمة . ولكن آراءنا الدينية المبتسرة ، إذ تذكرما فيها من جمال وتغفل عما فيها من رهبة ، تعود بنا المرة بعد المرة إلى الكنائس الكبرى وترجّح كفة **الولد الجميل** المصور فى **أمين والملوك** الباسم المصور فى ريمس ، **وعذراء شارتر** .

وكان المثال فى العصور الوسطى كلما زادت مهارته فى فنه قوى أمله فى تحرره من فن العمارة وفى أن يعمل فيه أعمالا تواثم الذوق الدنيوى المتزايد عند الأمراء والأحبار ، والأشراف ، والطبقة الرأسمالية المتوسطة . ففى إنجلترا كان نحاتو الرخام فى پربك Purbeck يستخدمون النوع الممتاز الذى يقطعونه من نتوء دورسسترشير Dorestershire ، واشتهر فى القرن الثالث عشر بالعمد والتيجان الجاهزة ، وبالدمى المضطجعة التى ينحتونها على توابيت الأموات الأغنياء — وصب وليم تورل William Torel وهو صائغ من أهل لندن حوالى عام ١٢٩٢ تمثالين من البرنز لهنرى الثالث وإليانور القشتالية زوجة ولده ليوضعا فى قبرهما الرخاميين فى دير وستمنستر ؛ ويبلغ هذان التمثالان من الجمال والدقة ما تبلغه أية تحفة برنزية فى ذلك العصر . واجتمعت فى ذلك الوقت مدارس للنحت عظيمة الشأن فى ليبج ، وهلسدهايم Hildesheim ونومبرج Naumburg . ونحت مثّال غير معروف حوالى عام ١٢٤٠ التمثالين القويين البسيطين — ذوى الأثواب الفخمة — لهنرى الأسد ولبوته القائمين فى كنيسة برنزويك Brunswick . وتزعمت فرنسا أوربا بأجمعها فى جمال تماثيلها الرومنسية (فى القرن الثانى عشر) والقوطية (فى القرن الثالث عشر) ولكن معظم هذه التماثيل قائمة فى كنائسها الكبرى ، ولهذا فإن خير مكان تدرس فيه هو هذه الكنائس .

ولم يكن النحت فى إيطاليا وثيق الصلة بالعمارة ، ولا بالمدن ذات الحكومات المستقلة ، ولا بنقابات الحرف كما كان فى فرنسا ؛ ولهذا فإنا فى القرن الثالث عشر

نجد فنانين منفردين تسيطر شخصياتهم على أعمالهم وتخلد أسماءهم . من هؤلاء نيقولو بيزانو Niccolo Pisano الذى اجتمعت له عدة مؤثرات مختلفة انصهرت كلها فخرجت منها شخصية مركبة فذة . فقد ولد هذا الفنان فى أبوليا عام ١٢٢٥ ، واستمتع فيها بالجو الحافز الذى يحيط بحكم فردريك الثانى ؛ ويبدو أنه درس فيها بقايا الفن الإيطالى القديم وآثاره المعادة[٣٦] . ثم انتقل إلى بيزا وورث فيها التقاليد الرومنسية ، وسمع بالطراز القوطى الذى بلغ وقتئذ ذروة مجده فى فرنسا . ولما أن نحت منبراً لمكان التعميد فى بيزا اتخذ له نموذجاً تابوتاً فى عهد هدريان . وقد تأثر أشد التأثير بالخطوط القوية الرشيقة التى تمتاز بها الأشكال القديمة ؛ ولهذا فإن معظم الأشكال التى فى منبره ذات ملامح وثياب رومانية وإن كانت أقواسه رومنسية وقوطية ؛ فوجه مريم الذى نراه فى لوحة المخاض وثيابها هما بعينهما وجه امرأة رومانية وثيابها ، ونرى فى إحدى الزوايا صورة لشخص رياضى عار شاهدة على الروح اليونانية القديمة التى كان يتأثر بها هذا الفنان . ودبت الغيرة من هذه التحفة فى قلب سينا (١٢٦٥) فاستخدمت نقولو وابنه جيوڤنى ، وتلميذه أرنلفو دى كمبيو Arnolfo di Cambio فى صنع منبر أجمل من هذه لكنيستها ، وحالفهم التوفيق فى هذه المهمة . ويقوم المنبر الجديد المصنوع من الرخام الأبيض على عمد ذات تيجان تمثل أوراق النبات ، وتتكرر فيه الموضوعات التى فى منبر بيزا مع لوحة مزدحمة تمثل الصلب . وهنا يتغلب التأثير القوطى على التأثير الرومانى القديم ، ولكن المزاج القديم يظهر فيما يسبغه الفنان على الصور النسائية التى تتوج الأعمدة من صحة سابغة لا خفاء فيها . وكأنما أراد نقولو أن يؤكد عواطفه الرومانية القديمة فنحت فوق قبر القديس دمنيك الناسك فى بولونيا صوراً كاملة الرجولة على الطراز الوثنى مليئة بهجة الحياة . وانضم فى عام ١٢٧١ إلى ابنه وأرنلفو لينحتوا الواجهة الرخامية التى لا تزال حتى اليوم قائمة فى ميدان پروجيا العام . ومات بعد سبع سنين من ذلك الوقت ، وهو لا يزال إلى

حد ما فى سن الشباب، ولكنه مهد فى أثناء حياته السبيل إلى دناتلو Donatello وإلى بعث فن النحت القديم فى عصر النهضة .

وكان ابنه چيوڤنى پيزانو (حوالى ١٢٤٠ إلى حوالى ١٣٢٠) يضارعه فيما تعرض له من تأثير متعدد النواحى، ولكنه يفوقه فى مهارته الفنية . وقد عهدت إليه پيزا بناء مقبرة تليق بالرجال الذين كانوا فى ذلك الوقت يقتسمون البحر المتوسط الغربى مع چنوى . وجىء بالتراب المقدس للميدان المقدس Compo Santo من جبل كلفارى . وأقام الفنان حول مستطيل كلئ عقوداً رشيقة امتزج فيها الطرازان الرومنسى والقوطى . وجيئت بروائع النحت لتزيين البوائك ، وظل الميدان المقدس قائما يخلد ذكرى چيوڤنى پيزانو حتى حطمت الحرب العالمية الثانية نصف عقوده وتركته أنقاضاً مهملة(*) .

ولما منى البيزيون بالهزيمة على أيدى الجنويين (١٢٨٤) لم يعد فى مقدورهم أن يمدوا چيوڤنى بما يحتاجة من المال ، فانتقل إلى سينا . ونحت فى عام ١٢٩٠ بعض النقوش البارزة لواجهة كنيسة أرڤيتو Orvieto الغربية غير المألوفة . ثم عاد فانتقل شمالا إلى پستونيا Pistonia ونحت لكنيسة سانتا أندريا Santa Andrea منبراً صوره أقل اكتمالا فى رجولتها من صور منبر والده فى پيزا ، ولكنة يفوق منبر أبيه فى رشاقته وفى اتفاقه مع الطبيعة ؛ والحق أن هذا المنبر لهو أجمل ما أخرجه فن النحت القوطى فى إيطاليا .

وظل أرنلفو دى كمبيو (١٢٣٢ — ١٣٠٠) ثالث هؤلاء الثلاثة الذائعى الصيت يمارس عمله على الطراز القوطى برعاية البابوات ، وكانت لمعظمهم روابط سابقة بفرنسا . فقد اشترك وهو فى أرڤيتو فى قطع واجهة كنيستها ، وصنع تابوتاً جميلا للكردنال ده براى Cardinal de Braye . وكان شبيهاً يفنانى النهضة فى

(*) والعمل يجرى الآن فى إعادة الميدان المقدس إلى ما كان عليه .

تعدد مهاراتهم ؛ وبهذه المهارات المتعددة صمم ، وشرع ينفذ ، ثلاثة من الأعمال المجيدة التى تفخر بها فلورنس : كنيسة سانت ماريا دل فيورى Santa Maria del Fiori ، وكنيسة سانتا كروس Santa Croce (الصليب المقدس) والبلازو ڤتشيو Plazzo Vecchio (قصر ڤتشيو)

ولكننا حين نتحدث عن أرنلفو وعن هذه الأعمال ننتقل بالقارئ من النحت إلى العمارة . فقد عادت كل الفنون وقتئذ إلى الحياة وإلى الصحة ؛ ولم ترجع المهارات القديمة إلى سابق عهدها وكفى ، بل أخذت تغامر فى اتجاهات وصياغات فنية جديدة تكاد لكثرتها تبلغ حد التهور ؛ وتآلفت الفنون وتوحدت ، كما لم تتآلف أو تتوحد من قبل ولا من بعد ، فى المغامرة الواحدة وفى الرجل الواحد . وكان كل شىء قد أعد لتلك الدرجة الرفيعة التى بلغها فن العصور الوسطى ، فتجتمع الفنون كلها وتتعاون أكمل تعاون وأعظمه ، ويطلق اسم فنها الجامع على طراز ذلك العصر وفنه .