

الأثر الأخير لزعماء الفن

إن تعاقب الأساليب — بحيث يدل كل منها على فكر فني خاص بل على موقف مختلف من الحياة — ظاهرة يمتاز بها العالم الغربي . فالاتجاه الفلسفي والفني في الأسلوب الغوطي *gothique* يناقض كل المناقضة اتجاه عصر النهضة ، ومن جهة أخرى لا يقل هذا اختلافاً عن اتجاه العصر التالي أي نحو الشذوذ *le baroque* . فليس هناك نمو منطقي أو نضج لفكرة واحدة قد يمكننا تتبعها في مختلف مراحلها . ذلك أن تلك الأساليب تملأ في الواقع من أي رباط داخلي ولم يستقر كل منها إلا بضعة أجيال .

هذه التقلبات — وكثيراً ما تكون فجائية تتناقض في معظم الأحيان تناقضاً حاداً — تحملنا على الاعتقاد أنه في ميدان الفكر كما هو الأمر في العالم الطبيعي يلعب قانون الفعل ورد الفعل دوره . ومع ذلك فالحضارة الصينية لا تعرف إلا أسلوباً واحداً وهو الأسلوب الصيني ، وتوجه في تنقلاتها البطيئة المطردة نحو غاية واحدة دون غيرها ، مظهرة بذلك القانون الدفين في كل كائن عضوي وهو قانون الحياة . وبمثل ذلك يحدث في الفنون الفرعونية والعربية . فكل انقلاب فجائي يفسر هنالك بتدخل عناصر خارجية كطروء جنس جديد من الناس أو تغير في الموقع الجغرافي .

غير أنه فيما وراء هذه الأساليب المتنوعة المتباينة التي يخضع لها منشئو هذا العصر ، بل فيما وراء ما يمكن أن يوجد من أسلوب شخصي قد يستطيع الانسان ، سواء كان سابقاً لعصره أو متنبئاً ، أن يبتكره معارضاً للأسلوب المقرر ، ومستقلاً عن التيارات والنماذج الفنية المتوارثة ، فيما وراء هذا كله نلقى من حين إلى حين أسلوباً يتجاوز كل هذه المقتضيات . في هذه الظاهرة تصطدم عوامل بيولوجية باتجاهات معنوية بحتة . ونحملنا هذه الظاهرة على الاعتقاد أن كل فنان ، سواء كان غوطياً أو شاذاً ، شاعراً أو موسيقياً ، يتخذ في بعض أطوار حياته أسلوباً خاصاً وثيق الارتباط بسنه . وكذلك يظهر التناقض بين التوقيت الذي يعرضه المؤرخ ،

والتوقيت الذي تعرضه الحياة ، وتصبح دقات القلب مقياساً لا يستطيع علم التاريخ إنكاره .

تبدو القرون للمؤرخ مغمورة بضوء متساوي ، خالية من الأيام والليالي والنصول ، ويوضع فيها الناس وبينهم المنشئون وضماً متشابهاً دون أى اعتبار لظروفهم الانسانية . غير أن مقاييس الزمان هذه ، وعلى حدود ضرورية بالرغم من جهودها ، ليست إلا نتيجة الخيال . فليس لنا بد من الاعتراف بأنه إذا كان عصر من العصور مجرد زمن محدد تميل إلى اعتباره واثقة ثابتة ، فأنما يكونه أناس ذوو حيوية متنوعة وأستان مختلفة . وإذا كان الوجه الذي يضيفه إلى عصر من العصور ينعكس على المتكرين من أهله — ولكل من الأجيال لونه وملاحه — وإذا كان توقيت الميلاد والوفاة يطوق في آن واحد نظاماً من النظم السياسية ويحدد لحظة تاريخية بعينها ، فإن معرفة من المتكرر عند ابتكاره يعين كثيراً على تفهم الأثر وسره . وفي الحق أننا بهذا نعرض للجبر تأثيراً لا يخلو من الغلو ونقص في الظاهر من حرية الفنان . ولكن إذا قبلنا أن الفن متأثر بنظام يألف فيه الجنس والعصر والموقع الجغرافي والظروف الاجتماعية في توازن لا يكفله إلا تضامن تلك العناصر جميعاً . فإن إضافة المؤثر البيولوجي عند الفرد لن يزيد من قوة هذا الجبر كثيراً . فالفنان يتأثر بسنه وبتجربته في هذه السن ، كما يتأثر بجماعته الروحية وبجنسه وعصره . وهكذا يظهر عامل جديد يجدر بنا أن نتعمقه كل التعمق .

فاذا عرضنا على هذا النحو لآثار رانبرانت Rembrandt أو ميكيل أنجلو Michel-Ange أو بيتهوفن Beethoven أو تولستوى Tolstoi أو جوته Goethe أو سيران Cézanne ، تلك الآثار التي ابتكروها في الثلاثين من أعمارهم ، فسنجد عناصر متشابهة لا تظهر في الآثار التي ابتكروها حين تقدمت بهم السن . فهذه العناصر نتيجة مباشرة لسن الفنان ولتصور حياته وإلى ما له في هذه السن من تجارب . وإذا أتيح للفنان أن يبلغ بحياته السن التي قدورها الطبيعة عادة للانسان ، هنالك يظهر في الآثار التي أنشأها في الستين من عمره أسلوب ترتسم فيه خصائص متشابهة معينة بحيث يمكننا أن نتحدث عن أسلوب للشيوخوخة . إذا أنشأ الفنانون آثاراً في أواخر حياتهم ، مهما تباعدوا في الزمان والمكان ، فإن هذه الآثار تشابه تشابهاً غريباً في حرصها على الأشكال المقررة وفي تناول الموضوع . ومن الواضح أن هذه الظاهرة لا ترى عند هؤلاء الفنانين ،

الكثيرين ، الذين فارقوا الحياة وهم شبان سواء كان ذلك عن مرض أو موت عنيف .

إن التحليل المنطقي الذى نحاوله لنعرف أسلوب الشيخوخة أمر يسير جداً فى الفنون التشكيلية *Arts Plastiques* كالنحت والتصوير ، ولكنه عسير فى الموسيقى . ذلك أن طابع هذه الفنون نفسه ماضى ، وأن الفنون نفسها أقرب إلى المادة من سائر فروع الفن ، ولأننا كثيراً ما نرى الفنان يتناول الموضوع نفسه مراراً أثناء حياته . ففى هذه الحال تكون المقارنة منتجة . فان اتحاد الموضوع يبرز بوضوح مظاهر لتعديل الآثار التى تتأثر بها القيم المختلفة للأثر . ويقدم لنا ميكيل أنجلو جميع عناصر المقارنة . فقد تناول الفنان موضوع التقوى *La Pietà* والأم الشكى *Mater Dolorosa* مرات ثلاثاً : الأولى فى سن العشرين والثانية فى سن الخمسين والثالثة فى العام السادس والثمانين من عمره . ثلاثة مراحل سلكها الفنان وثلاث محاولات لموضوع واحد تقوم فى هذه المراحل مقام الأعلام ، وفى كل منها ملامح لمظهر نفسى عند رجل ذى نصبح خاص . والمحاولة الأولى (سنة ١٤٩٩) وهى الآن فى كاتدرائية القديس بطرس بروما ، من آثاره الأولى . وقد صنعها بناء على طلب خاص . وهذا مهم إذ يحق لنا أن نتساءل أكان ميكيل أنجلو فى عمره هذا قد يختار عمداً مثل هذا الموضوع . فى الواقع أن ذلك الموضوع ، أى الأم الباكية على جثة ابنها الذى أنزل من على الصليب والذى يرقد للمرة الأخيرة على حجر أمه قبل أن يودع القبر ، نادراً ما يرى فى إيطاليا لطابعه المؤثر . فقد يكون بطبيعته هذه أعظم حظاً من ملاءمة طبع الشعوب الجرمانية التى تميل إلى المساة . ولم يتأثر ميكيل أنجلو إطلاقاً بالتقاليد . فغناه للموضوع حر شخصى وملائم لمزاجه . إن أهم الأمور للفنان شأنًا ، وهو الذى يوجه إليه كل جهده الفنى ، هو إنشاء مجموعة يجب أن تضم شخصين . وهذا أمر قاس من ناحية النحت وشاق فى نفس الوقت إذ أنه يجب أن يوازن حركتين متناقضتين وهما : حركة العذراء الجالسة فى وضع عمودى ، وحركة الجثة الراقدة على حجرها فى وضع أفقى . وقد حل ميكيل أنجلو هذه المشكلة بعقريّة فذة . فبواسطة الملابس والحناء خفيف فى جذع العذراء والتواء فى جسم المسيح تنسجم هاتان الحركتان فى قالب واحد ، يسوده توازن تام وانسجام بديع ، بحيث يمكن أن يطوق هرم متساوى الأضلاع هذا الهيكل النقى للمجموعة ، وتصنع عليه

القاعدة الواسعة من الاستقرار الهادئ والاتزان الكامل ما لا يمكن أن ينال منه أى تعبير متألم أو معذب . أما الأشخاص فقد سما ميكيل أنجلو بها، ولكنه راعى فى أشد الدقة الحقيقة الطبيعية . فتناسب الأعضاء ونظام الطيات والملابس التى تستجيب فى حركاتها لقانون الثقل وخصائص النسيج ، كل ذلك أنجز بعناية ودقة رائعة . فلم يبتعد الفنان مطلقاً عن النموذج بل على العكس أطنب فى التفاصيل مثل العروق الناتئة على يدى المسيح اللتين تتدليان هامدين ، والأثناء الدقاق على قرطى العذراء ، كل ذلك أنجز بشغف بالغ لعله أن يعرض الناحية الروحية لبعض الخطر .

إن ثروة العالم الطبيعى وتنوع ما فيه من صور يجتذبان الفنان الشاب اجتذاباً عظيماً ، فمذهبه الطبيعى الواقعى بما فيه من مراعاة لجميع التفاصيل ناتج عن ذلك . ألم تعنه القيم الروحية والدينية ومظهر الحزن على وجه العذراء فى هذه اللحظة المؤثرة ؟ ألم تؤهله بعد تجاربه الشخصية على فهم ذلك ؟ مهما يكن من شئ ، فوجه العذراء التقليدى (الكلاسيكى) الهادئ لا تغير فيه أى علامة من علامات الحزن .

وقد لوحظ دائماً أن هذا الحزن أبشع لا يعبر عنه إلا بإشارة اليد ، هذه التى تبسط لتدل على إعياء قد بلغ أقصاه .

وبعد سبعين عاماً تناول ميكيل أنجلو نفس الموضوع، ولكنه فى هذه المرة قد قاده إليه الاختيار، بل كان الفنان قد خصص ذلك الأثر بضريحه هو ، وهو آخر ما نحتته يده . ولنلاحظ أن ميكيل أنجلو تناول هذا الموضوع قبل ذلك بعشر سنين ولكنه لم يتم هذه البيتا ، وهى الآن فى كنيسة سانتا ماريا نوفللا Santa Maria Novella بفلورانس . وكثرت الأساطير حول هذا الأثر ولكننا لم نعرف ما هو الباعث الحقيقى الذى حمل الفنان على ترك هذا العمل . ولعله لم يجد نفسه بعد قادراً على ذلك ، فكان كل عذر كداءة المادة مثلاً كافياً لصرفه عنه . غير أن كثيراً من تخطيطاته تدل على أن هذا الموضوع كان يشغله منذ عهد بعيد . وإذا نظرنا إلى المراحل المختلفة نراها تعبر عن تحول فى موقف الفنان من تصوير الموضوع . فهو يترك الوصف التقليدى للألم التى تبكى ابنها ، وشيئاً فشيئاً يظهر تعبير جديد يصور الألم فى نفسه ، بل اليأس المطلق .

وكذلك يظهر الاختلاف بين المحاولة الأولى والمحاولة الأخيرة فى كل عنصر

من عناصر الأثر . فالمظهر الغريب من مظاهر التمثال يترجم عن أسلوب جديد ويحدثنا بلغة فنية تخالف كل المخالفة لغة التمثال الذى أُلشئ سنة ١٤٩٩ . وقد استبدل الفنان بالهرم القديم ، وهو رمز توازن ورفاهة لا شخصية لها ، صورة طويلة نحيفة متداعية كأنها عمود مشرب للحزن لا حركة فيه إلا إلى أعلى كما يتحرك اللهب فى ارتفاع مطلق . ومثل هذا ما يرى فى التماثيل الغوطية حيث تتحد جميع عناصر الانشاء فى اتجاه واحد ، أى اتجاه واحد نحو الارتفاع ، وهو رمز السمو الفكرى .

وفى إثر سنة ١٤٩٩ تبدو العذراء شابة جميلة ، أما فى إثر ١٥٧٥ فوجهها ذابل وجسمها نحيل وحركاتها متقبضة . ولم يعنى الفنان باظهار معالمها ، فالأسلوب فى غاية الایجاز ، فهو يبسط ويوحى ، وهو ليس فى حاجة إلى أن ينسج أو يعلل وصفاً قد يكون فى الواقع محالاً . وليست هناك فائدة من الوقوف عند تفصيل الوجه والملابس والأوضاع .

وقد اكتفى فى النحت رسم الخطوط الكبرى ، فأصبح الأثر وكأنه تجرد من كل المظاهر التى تصل بيند وبين العالم الواقعى . بناء رقيق بحيث لا توجد الصورة إلا لتكون وسيلة إلى التعبير ، وقد سمت المادة حتى برئت من كل كثافة وصلابة . وقد أهمل ميكيل أنجلو القيم الحسية إن لم يكن قد ألغها ، وسلط على أعصابنا سحراً خلاباً فأثبت فى هذا الأثر مظهره الجديد . كل شئ فيه يعين على وصف الألم وإعلان اليأس . وهنا كذلك يرتفع ميكيل أنجلو بموضوعه إلى عالم آخر . فإذا كان كل شئ وكل ظل وكل انحناء فى الحجر يصور الألم ، فليس المراد هنا ألم العذراء ولا تصوير مأساة بعينها ، وإنما البيت التقليدي تعلق يتوسل بها إلى إنشاء صورة للألم فى أبعاد أعماقه . وكذلك يرفع الفنان الشيخ ، وهو على حافة القبر ، يرفع قصة بعينها إلى حيث تصبح رمزاً إنسانياً ، فقد فهم المعنى الدقيق لحادثة بعينها . أعانته على هذا الفهم حياته بما ملأها من التجارب القاسية . ونحن نعلم أن هذا الوثنى الملحد قد صار فى آخر حياته إلى التصوف ، تدل على ذلك المتطوعة التى يهديها إلى صديقه الكبيرة فتوريا كوللونا Vittoria Collona التى تصور الإيمان وتصور معه الأذعان للألم .

فاعراضه عن العناية بالتفصيل وازدراؤه لكل مذهب طبيعى ، ليس إلا نتيجة لتغير دقيق داخلى يلتمس لنفسه تعبيراً جديداً . وكذلك يتحقق الافتراق

بين مادة العالم الواقعي وطبيعة العالم الروحي ، ويصبح من غير المفيد تصوير الغلاف الخارجى . وللتعبير عن الفكرة يجب الاعراض عن كل انحاء طبعى والانقياد إلى اختراع أسلوب جديد مجرد . ومن ناحية أخرى يجب أن يمنع الفنان عن كل تعبير شخصى إذا أراد أن يصور فكرة عامة . هناك تظهر هذه الصورة المجردة العارية كأنما كتفت عن عمد لتشمل النكرة البحتة ، والخلامة الأخيرة لكل حياة إنسانية .

ونلاحظ الظاهرة نفسها عند رامبرانت . ولختر بين آثاره التى استحدثها فى الشباب عودة الابن الضال . فقد أنشئت سنة ١٦٣٦ ، إذ كان الفنان فى الخامسة والعشرين من عمره . وإذا كان قد خلق الأثر خلقاً جديداً فى السنة التى مات فيها ، فقد نستطيع أن نقارن بين هذين الأثرين كما قارنا بين أثرى ميكيل أنجلو . فالصورة الأولى تطابق نص الكتاب المقدس مطابقة توشك أن تكون حرفية . وقد عرض النظر فى أمانة وهو يمتلىء حياة وسرحا ودهشة . لقد حدث حدث خطير . أنعرفه ؟ لقد عاد الفتى . ونحن نسمع الجيران والخدم يتساءلون ، ونراهم يستبقون إلى التوافذ والأبواب لينظروا إلى هذا الذى كان يظن أن حبيبته كانت منقطعة . وهو يصعد السلم ويدخل البيت القديم ، وعليه أثماله وفى يده عصاه المعقدة التى اعتمد عليها فى سفره الطويل . وهو يرى منزل الأسرة وجدرانها المتصدعة . وأبوه أمام الباب قائماً لاستقباله . يقص علينا رامبرانت هذا كله ويشركنا فيما يشير من الفرح والدهش واضطراب الأشخاص . لم يترك من ذلك شيئاً . وهو يعكف على كل تفصيل من كثير فى الحب حريصاً على الأيقونة شئاً ونحن نقرأ فى ملامح الوجوه وفى الثياب وفى الضوء ، ونمسي الصنوع فى جدران الدار . وثروة من الأفاصيل تمد النظر الذى نريد أن نحيط به المنظر . وهذه الثروة بيئتها المحدودة ، فنحن نرى سعتها وحدودها بحيث نجد فى الصورة شيئاً أميناً كاملاً .

ويعود رامبرانت إلى هذا الموضوع حين يبلغ الستين ، وهو شيخ فقير وحيد . يعود إلى هذا الموضوع فى آخر حياته التى أنفقها كلها فى إخلاص مطلق وفيها لنفسه ، يعود إليه بعد أن تناوله حين كان نشيطاً فى عنفوان الشباب . والديحة التى تصور عودة الابن الضال ، والمحفولة فى متحف الارميتاج بسان بطرسبرج ، مع صورته الأخيرة المحفولة فى متحف ميونيخ ، تعد من أروع الآثار

الفنية التي أهدها إلينا النبوغ . وقد بقى الموضوع كما كان ، ولكن طريقة التعبير وسعت النظر الذي رواه الكتاب المقدس فجعلته صورة للعفو والفهم وما يضطر الانسان إليه من الوحدة والانفراد . وقد تغيرت البيئة تغيراً تاماً ، وتغير معها الجو . فلنسا أمام الدهش الأول والابتهاج بالعودة . وإنما اختار رامبرانت هذه اللحظة الرائعة التي يلتقي فيها الأب وابنه والتي تنتهى فيها المغامرة إلى غايتها . والمكان غامض غير واضح الأعلام فليس له خطر . إنما هى حجرة نتوهمها ويلمح لنا بجدرائها ومعالمها تلميحاً خفيفاً . كل شئ يغمره ظل كشيء مذهب ولكن الوجوه والأيدى التي تشرق بنور داخلى تنشى في هذا الليل الشفاف من الظلال سيئات واضحة . ليس في النظر حركة عنيفة ولا اضطراب ملحوظ . والأشخاص قائمون صامتون في شئ من المهابة ، والأب قائم يرى مواجهة في الجانب الأيسر من اللوحة وابنه جاث بين يديه . وفي الجانب الأيمن رفاق شيوخ يشهدون في صمت رهيب وقوع حدث لانظير له . لا يدار بينهم حديث ما ، فكل حديث في هذا الظرف لغو ، لأن الشيوخ يتفاهمون بغير اللفظ . وهذا الفهم يتجاوز تبادل المعاني بين الناس ويبلغ أعظم دخائل الضمير . وهو يؤدي بالحركة التي تصدر عن الأب وحده حين يضع يديه على كتفى ابنه معبراً بذلك عن عفو لا تحفظ فيه ، هذه الحركة التي توشك أن تقول : إني لأعلم أنك لم تكن تستطيع شيئاً ، فكلنا مضطر إلى هذه الحال . وهؤلاء الرجال الخمسة الصامتون الذين تلوح أشباحهم أكثر مما تظهر قد امتزجوا بالفضاء وقد غمرهم ظله المذهب حتى أنهم ليكونون معه شيئاً واحداً . لا يعملون شيئاً وإنما يخضعون كما يخضع الفضاء لقانون غامض لا سبيل إلى مخالفته ؛ فهم مدعون لقضاء محتوم . وكذلك يذهب رامبرانت في آخر حياته مذهب ميكل أنجلو فيعرض عن المذهب الطبيعي الدقيق في أسلوب شبابه ، ويترك ناحية الأفاصيل كما يترك كل استمتاع بالفن . كان في أول أمره قاصداً أميناً لحادث بعينه ، يعرضه في أدق تفصيل وفي طريقة موضوعية . كان في ذلك الوقت ثنائى الشخصية : يألف من الفنان والعالم الواقعى الذى لا يشارك هو فيه ، وإنما هو يترجم عنه في صدق ، ويتحدث عنه حديث الغائب كما يتحدث القصاص عن أشخاص القصص . ويستطيع أن يدعونا كما يدعو القصاص قراءهم ليشعرنا بأنه يتحدث إلينا حديث المؤرخ . ولكن النابقتين حين يتناولان الموضوع نفسه في آخر حياتهما ، نلاحظ

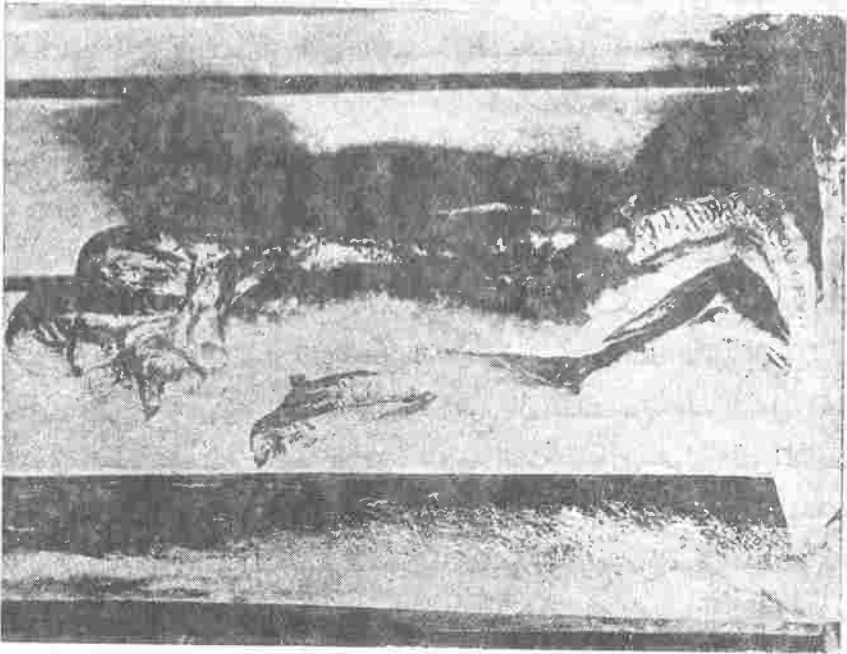
أن طريقتهم في الانشاء تتغير تغيراً تاماً . وعلى ما بينهما من اختلاف في الزمن يوشك أن يبلغ القرن ، ومن اختلاف في الجنس ، فإن هذا التغير يشعر بنحول واحد داخلي في نفسيهما جميعاً . فليس واحد منهما يحاول أن يصور أو يقص نصاً من نصوص الكتاب المقدس . وهذا النص نفسه أليس رمزاً ؟ ولكن النابغتين في طور الشباب لم يكونا ناضجين في أكثر الظن ، أو لعلهما لم يحفلا بالرمز ، وإنما الذي كان يعنهما هو الاسكان التصويري الذي كان النص المقدس يشتمل عليه . ولكن الزمن يمر ويتيح لهما الفهم . وقد فقدت منظواهر الأشياء جاذبيتها ، وخلت حوادث المنظر نفسها من قيمها الأولى . وأصبح المهم الآن شيئاً آخر هو الفكرة العامة التي توحى بها الحوادث ، والذين تجري الحوادث على أيديهم مهما نتابع القرون . فلسنا بازاء عودة الابن الضال كما أننا لسنا بازاء حزن العذراء . كل ذلك رمز ، وترجمته الموضوعية ترتفع إلى حيث تصبح حقيقة خالدة . أكان الذين سطوروا الكتاب المقدس شيوخاً كهؤلاء الذين يعطون الرمز معناه الحقيقي ؟

ونحن نجد عند رامبرانت في شيخوخته ، كما وجدنا عند ميكيل أنجلو ، هذه الآثار العارية التي لم يترك فيها مكان للمذهب الطبيعي ولا للتفصيل . ذلك أن الترجمة عن فكرة عامة وعن المسألة التي تصل بحياة الانسان تحتاج إلى أسلوب مجرد . وكذلك نلاحظ التعارض بين الشباب والشيخوخة ، كما نلاحظ التعارض بين التركيب والتجريد .

ونستطيع أن نمضي في هذا البحث ، وأن نمد السلسلة ، ونتبع هذه الآثار لنرى الحياة تعمل بنفسها ، فتنشئ الصلة الدقيقة بين الأثر والدم الذي يجري في عروق منشئه . ولسنا نريد أن نضع قانوناً دقيقاً ، ولكن الشيء الذي لا شك فيه أن هذا النجم الفريد الذي هو الفنان يبقى حتى في آخر الآثار التي يتركها لنا . ولكن لا يوجد الفنان الذي يستطيع أن يفلت من هذا السيل الجارف الذي يكتسح كل شيء ويغمر كل شيء ، وهو الزمن . وأي تحول دقيق لا يظهره لنا تيزيانو Le Titien في إحدى لوحاته الأخيرة ، وهي تصور موضوعاً محبباً إليه امرأة عارية مستلقية ومعها عشيقها . وهو موضوع من موضوعات الأساطير تناولها الفنان غير مرة في حياته الفنية الطويلة . أي سلم من سلام الشعور



«الميلاد» ليكل انجلو (عام ١٩٢١)



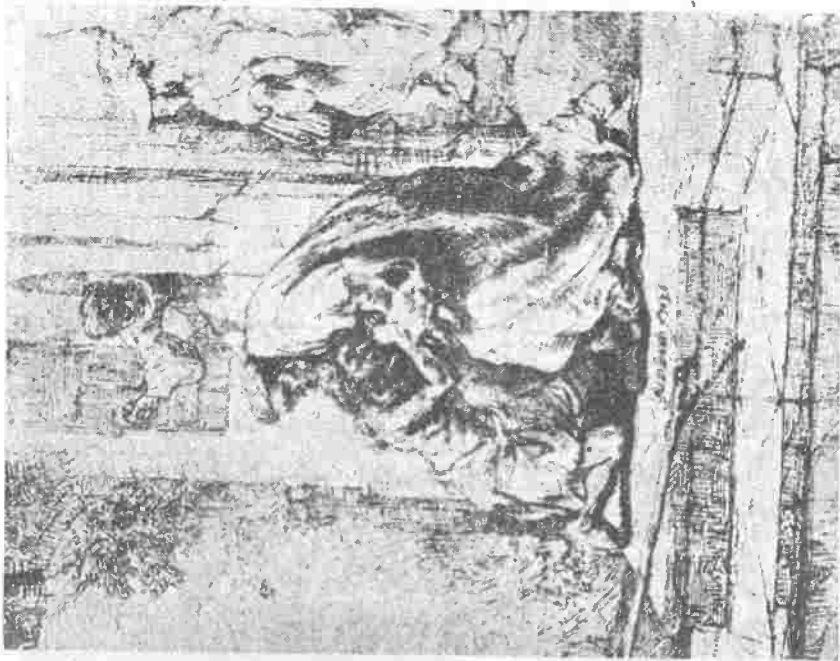
«الأم الكلي» ليكل انجلو (عام ١٩٧٥)

لم يعرض في هذا الموضوع ؟ ولكن حين نقارن بين لوحة من أسلوبه في أثناء الشباب ، وهي لوحة دناييد (١) تحت الغيث الذهبي المحفوظة في متحف فيين ، مع لوحة من أسلوب الشيخوخة محفوظة في المتحف نفسه « النامف (٢) والراعى » نلاحظ نفس التحول : فحجم المرأة واحد تقريباً في اللوحتين اللتين تشتركان شيئاً ما في لون مذهب ، ولكن دناييد تستقبل الغيث الذهبي في سرير العرس . فيخيل إلينا أننا نسمع هفيف الحرير اللاسع ورنين القطع الذهبية وصيحة الدهش تدفعها المادم المروعة . وكأننا نحس حرارة الجسم النقي ، وبرد الذهب ، وكل هذه الجماعة من الاحساسات التى تتصل بالأذن واللمس والعين ، هذا النعيم النقي الذى تنقله إلينا هذه الأجسام المساء الناعمة المعدنية التى تتكون من مواد متباينة ، حتى إن السحر ليداعب كل حواس الناظر إلى اللوحة . فاذا عاد تيزيانو بعد خمسين عاماً إلى هذا الموضوع الذى يؤثره احتفظ بمواده . فهى امرأة متجردة مستلقية وإلى جانبها عشيقها ، ولكن الجو يتغير تغيراً تاماً . فلسنا أمام الغرفة المترفة قد قام فيها السرير الواسع عليه كلة من القطيفة ، وإنما يقوم مقامها منظر من مناظر الأحلام : مغرب الشمس التى تلهب أشعتها الأخيرة السماء بحمرة قانية حيث ينشر الليل أستاره ، وشجرة جرداء ترفع عودها الملتوى ، وشئ حزين سروع كأنه الانتظار يضطرب في الجو . والنامف ترى مستدبرة وهى تلتفت إلى الراعى وقد جلس عند قدميها . لقد لعب بالمرار وأتم اللعب وهو يمسك المرار في يده . والحزن ما زال يضطرب في الهواء . وفي هذا الصمت الكثيف تسمع المرأة وتسمع الرجل ، اللذين لم يبقيا عاشقين ، شئ قد مضى . أيجب أن نعيد ما قدما ؟ فان تيزيانو في شيخوخته كغيره من الفنانين قد ترك إغراقه في الاحساس ذلك الذى ينطق به كل مادة أثناء الشباب ، وترك كما ترك غيره كل القيم التى كانت تروق العين وتملئ الحواس . أين تألق الألوان ؟ أين المواد الغنية المتموجة ؟ لقد ابتكر جواً جديداً غارياً شديد الكثافة ، فأضنى عليه واقعية مخالفة تلك التى كانت تتجه إلى الحواس .

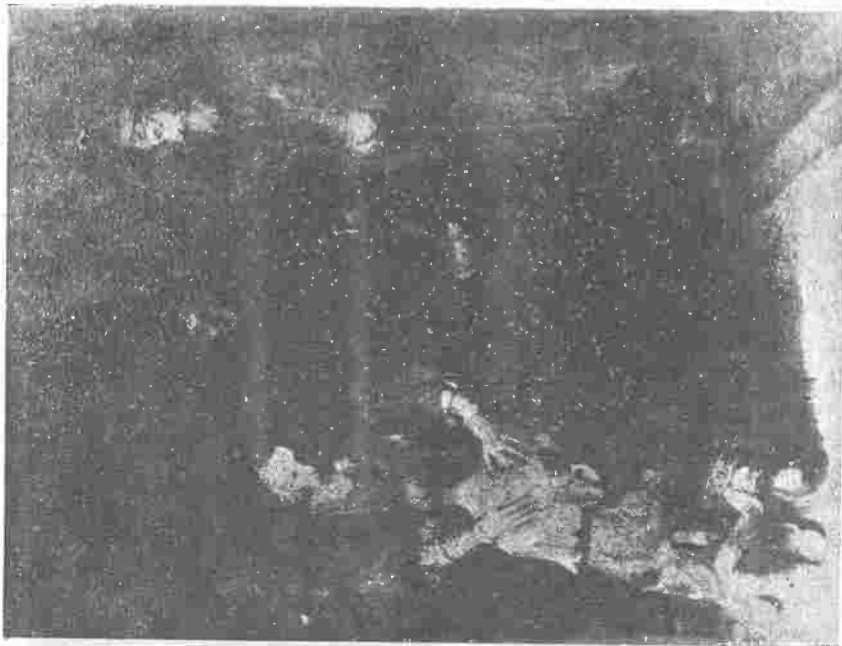
وفي عصرنا هذا تعرض سيزان للتجربة التى تعرض لها سابقوه . فتحزن نعرف أسلوبه الشاذ العنيف في آثار الشباب ، والألوان الحارة والحركات الملتوية ، وكل

(١) فتاة من فتيات الاساطير أحبا كبير الآلهة فتصور لها غيثاً ذهبياً .

(٢) جيل من الآلهات العذارى كان يمشى في الماء والريف حسب الاساطير اليونانية .



« عودة الابن الضال » رامبرانت (عام ١٦٣٦)



« عودة الابن الضال » رامبرانت (نحو عام ١٦٦٨)

هذا الجو الحسى المثير الذى يصور الفنان يصارع شيطانه . ولكننا إذا قارنا آثاره الأولى مع آثاره التى ابتكرها بعد ذلك ، لاحظنا اختلافاً عظيماً يضطرنا أن نسأل أنفسنا أصدرت هذه الآثار المختلفة عن فنان واحد . وقد يصل سيزان أكثر من غيره بتخفيف الخصائص الطبيعية فى تصويره إلى درجة من التعرية والتجريد توشك أن تتجاوز طبيعة الانسان تجاوزاً تاماً . ومع أنه يحتفظ بالموضوع فإن التصوير لم يصل قط عند غيره إلى هذا الحد من التجريد . ولعل مصدر ذلك أن تصويره للواقع الطبيعى فى الطور الأول من حياته كان قوياً عنيماً . فإذا حاولنا أن نعرف أنتطبق هذه الملاحظة على فنون أخرى غير النحت والتصوير ، فقد نرى أن أسلوب جوته يمتاز فى شيخوخته بصفاء خاص . هذا النابغة الممتاز الذى تبرز حياته وآثاره استراجاً تاماً دقيقاً قد وعى على التقريب مراحل حياته كلها . كان نموذجاً لطبيعة قوية متصلة أدق الاتصال بدور الحياة العالية ، فكان نموه كائناً ما يعكس الأحوال والفصول التى تأتلف منها حياة الانسان . هذه الحياة الرائعة الصافية المتوازنة تعبر كل المشكلات وكل التجارب ملائمة فى ذلك بينها وبين ما يختلف عليها من الأطوار . وهى بحديثها وقوتها البالغة توشك أن تكون تصويراً دقيقاً لهذه الحال .

حركة تفكير جوته تصدر عن حرارة دمه ونحن نرى الأطوار الثلاثة التى تأتلف منها حياة الانسان ، وهى الشباب والكهولة والشيخوخة ، ترتسم فى آثاره كما ترتسم فى تفكيره الفلسفى واضحة خلاصة . وأكثر من هذا أن جوته قد فصل بين هذه الأطوار . وكما أنه أنشأ آثاره الفنية ، فهو قد أنشأ قصة حياته الرائعة نفسها . فهو فى شبابه متأثر بأناكريون فى اندفاعه واضطراب عواطفه . وهو يحتم هذا الطور بالذهاب إلى قصر ويمار . هنالك يصبح محافظاً بعد أن كان ثائراً متصوفاً ، وقد هدأت حياته واتخذت لنفسها غاية هى تنظيم دولة على نحو السياسة التى رسمها أفلاطون . وجوته فى هذا الطور وزير قبل كل شئ . فهو ينظر إلى الحياة من نواحيه المادية المركبة ، ونشاطه مقصور على مسائل عملية ، فهو معنى بتنظيم العلاقات بين الناس . ولكن هذا الطور الذى يحياه جوته فى قوة وعنف ينتهى إلى غايته ، ويدخل الكاتب فى الطور الأخير من أطواره . وفى هذا التنظيم الذى يهيم نوعاً جديداً من الحياة ، ولكنه يبدأ بهدم الحياة الأولى ، نشهد أزمة خطيرة ، فكل شئ ينهار قبل أن يستقر توازن جديد . ونفس أعظم

الناس تصبح فريسة لزوبعة عاصفة تهدم كل القيم والآراء التي كانت مقررة إلى الآن . وهذه الأزمة التي تفصل بين هذين الطورين من حياة جوته هي أعنف الأزمات التي نعرف أنها عرضت له . ولأجل أن يحرق جوته نفسه، ينزع نفسه من كل شيء ومن كل إنسان . يتخلص من كل الصلات التي كانت تربطه بويمار ، صلات الصداقة وصلات الحب، ويغنى كل ما كان ادخر ، حتى إذا وجد الحرية سافر كأنه هارب يمضى أمامه حتى يعبر الألب . وكما أن سفره إلى ويمار قد بدأ طوراً جديداً من حياته ، فسفره إلى إيطاليا قد بدأ طوراً آخر . وفي الحق أنه في ظل الطبيعة الإيطالية الصافية قد أخذ يجمع بين استقصاء كل القيم . وبعد امتحانها وتعديلها يصل إلى توازن جديد، ويقف من مشكلات الحياة موقفاً جديداً، ويستحيل من وزير إلى عالم . وأصبحت المشكلة التي تشغل هذا الطور من حياته هي مشكلة المعرفة ، معرفة القوانين المستقرة في الصور المختلفة وقوانين التناسق التي يقوم عليها العالم . وهو يعنى بعلم النبات ، وبالتشريح ، ويصل إلى نتائج تجعله ممهداً لأصحاب التطور ، وهذا النشاط هو الذى يميز طور هذه الأزمة في حياته . وهو يعود إلى ويمار ولكن مظهره بعد هذه العودة يكسب شيئاً من الجلال الذى يمتاز به هذا الكلاسيكى الفذ . ثم هو يرق بقوة نشاطه العجيب إلى قمة من العظمة والكمال حتى يصبح جوته الشيخ رمزاً كما كان جوته الشاب . ومع ذلك فهو كغيره من النابغين الذين انتهوا إلى الشيخوخة يترك الاتجاه الطبيعى الحاد والأوصاف الدقيقة المضطربة التي تتجه إلى الحواس كلها - وقد كان جوته مصوراً - كما يترك استقصاء العالم الطبيعى وسرعة الحركة ، ويعنى مكان هذا كله بالتفسير والتعليل . وتتغير لغته التي كانت غنية بالصفات والأفعال، فتصبح كلمة بالأسماء المجردة. ويدل ذلك على تحول يشبه التحول الذى لاحظناه عند غيره من الفنانين . ومنذ ذلك الوقت يصبح المعنى الخالص أعظم خطراً عند جوته من الظواهر ، وتقل في آثاره الأوصاف التي كانت أثناء الشباب تملأ إنتاجه تشويقاً . يقوم مقامها تأمل الحكيم . وهناك تغيير في نظره إلى نفسه . فأله ولذته لم يبقا إحساساً حياً ناشئاً عن حادث معين ، وإنما تتسع الأحداث وتعمق حتى تصبح فكرة عامة تحدث آثارها في أعماق نفسه . وقد تستحيل الصور إلى شيء من الروحية يقوى من يوم إلى يوم حتى يصبح في هذا الطور من أطواره رمزاً عقلياً لا حقيقة واقعة .

وهاتان المقطوعتان اللتان نريد أن نوازن بينهما قد صورتا عن حادث واحد محزن . فهما مرثيتان يبكي فيهما شخصاً عزيزاً . والموازنة بينهما تظهر التحول الذى كنا نترقبه . فأما الأول فيرى فيها ممثلة شابة ، وأما الثانية فيرى فيها صديقه شيلر . ففى المقطوعة الأولى يستحضر جوته صورة الفقيدة العزيزة : سحرها وجمالها وتفوقها . وهو يبكي فقدانها ، ويرثى للدين لن يجدوا عنها عزاء . وأما مقطوعة شيلر فتبتدىء باستحضار نبوغ الفقيده . وبينما رثاء الممثلة يصور شخصية الشاعر والذكرى التى استبقاها ، نرى رثاء شيلر ، وهو أبلغ أثراً ، يرتفع إلى أسلوب مثير ولكنه لا شخصية فيه . وهو لا يشيد بلامح شيلر ولا بخصائصه المميزه له ، وإنما يشيد بالخصال التى جعلت منه مثالياً ممتازاً . فيصبح شيلر مشخفاً للرجل الكامل النبيل ، ففقدته يسوء الانسانية كلها لأنها تفقد فيه رمزاً للنقاء . ثم يضى الرثاء إلى لون آخر من الحزن ، فيندب قصر الحياة وسوء مصير الانسان ، ويصبح موت شيلر رمزاً للمأساة الانسانية كلها .

أنضيف كذلك قبل أن نختم هذا الحديث شيئاً عن الأسلوبين المختلفين على تخصصهما اللذين يعرف بهما تهوفن ؟ أنقابل بين هذه الموضوعات الانسانية الحادة الحارة مع خصائصها الشكلية وتناسقها الفنى فى اعتدال ونقاء ، وبين هذا التفوق الممتاز الذى يتصف به أسلوبه المجرد فى شيخوخته ؟ وأسلوبا تولستوى ؟ أنوازن بين قصة « القوزاق » هذا الأثر القوى العنيف وبين قصة « البعث » حيث يظهر الايمان المسيحى للتائب العظيم حى فى عنوان القصة ؟ لقد كنا نريد بعض الأمثلة ونظن أن ما قدسناه يسمح لنا بالانتهاء إلى النتيجة : وهى أن هناك مؤثراً حيويًا يتصل بطبيعة النشئ نفسه ، ويجب أن يضاف إلى قوانين الانتاج الفنى على ما فيها من التواء وتعقيد . ونحن نعلم أن مزاج الفنان وطبيعته قد لا يلائمان الأساليب المقررة ، بل قد يكون بينهما تضاد تعارض وتناسق . هنالك يتمتع الذوق العام على أثر الفنان ويقاومه حتى يتم لهذا الذوق العام نضجه . ولكن إلى جانب هذه الظاهرة التى تصور لنا حركة الزمان توجد ظاهرة أخرى تتحقق فى كل حال وفى كل فرد على حدة . فهمما يكن مكان الفنان وزمانه ، فهو إنسان من لحم ودم له قلقه ومطامعه . فإذا تقدم الانسان إلى آخرته وهم أن يصور مأساته فى صورها الأخيرة ، تضاعل تأثير الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية . كان عالم شبابه مفعلاً بما كانت حواسه تحمل إليه من اللذات

والآلام ، كان صاحباً مندفعاً وكان حبه للاستطلاع يدفعه إلى التحليل . فأسلوبه كله يصور هذه الخصائص . ولكن وقتاً يأتي يقلت فيه الفنان من كل هذه الحدود بحيث يصبح آثاره الأخيرة ، على احتفاظها بنفس الخصائص التي امتازت بها آثار الشباب ، صورة لهذا الطور الذي يفرغ فيه الفنان بعد حياة العناء والجهد والاستمتاع ، للتفكير والتأمل والتجريد . فيستكشف وراء الظواهر حقائق المأساة الانسانية التي لا يخرج منها إلا الايمان . وكذلك يسيطر توقيت الحياة ويصبح الأثر الأخير من آثار الفنان معبراً في هدوء وأناة عن هذه الشهادة الفنية الانسانية التي يسجلها المتكرون .

هيلمير زالور