الكتاب الثاني

النهضة الفلورنسية

١٣٧٨ — ١٥٣٤

Beispiel.com

الباب الثالث

نشأة آل ميديتشى

١٣٧٨ — ١٤٦٤

الفصل الأول

مسرح الحوادث

أطلق الإيطاليون على هذا النضوج اسم الرناشيتا la Rinascita أى المولد الجديد لأنه بدا لهم بعثا مظفرا للروح القديمة بعد أن وقفت البربرية فى سبيلها مدى ألف عام(*) . ذلك أن الإيطاليين كانوا يشعرون بأن العالم الرومانى القديم قد قضت عليه غارات الألمان والهون فى خلال القرن الثالث ، والرابع ، والخامس حين قضت يد القوط الثقيلة على زهرة الفن الرومانى والحياة الرومانية ، وهى الزهرة التى كانت لاتزال جميلة وإن كانت آخذة فى الذبول . وكان الفن « القوطى » قد كرر هذا الغزو فى صورة فن من فنون العمارة مزعزع غير مستقرَ ، غريب الزخرف ، وفى صورة نحت خشن ، فج ، مكتئب ، يمثل الأنبياء الصارمين ، والقديسين والهزيلى الأجسام . أما الآن فقد كان من نعم الزمان أن امتص الدم الإيطالى

(*) كان ڤاسارى Vasari » فى كتابه الحياة النشيطة لفنون العمارة والتصوير والنحت الممتازة » (١٥٥٠) هو الذى ثبت استعمال لفظ Rinascita . وكانت الموسوعة الفرنسية التى صدرت بين عامى ١٧٥١ و١٧٧٢ هى التى استعملت لأول مرة وبصفة قاطعة واضحة لفظ Renaissance للدلالة على ازدهار الآداب والفنون فى القرن الرابع عشر ، والقرن الخامس عشر ، والقرن السادس عشر .

الغالب القوى ، أولئك القوط الملتحين واللمبارد « الطوال اللحى » ؛ وبفضل فتروفيوس Vitruvius وخرائب السوق الرومانية ، أقيمت من العمد القديمة ، وطيلاتها أضرحة وقصور مهيبة وقورة ، وبفضل بترارك ومائة غيره من العلماء الطليان أخذت الآداب القديمة التى كشفت كشفاً جديداً تعبر الأدب الإيطالى مصطلحات نثر شيشرون النقى الخالص ودقته ، وموسيقى شعر فرجيل الرخيمة المطربة . وقدر لشمس الروح الإيطالى أن يخترق ضياؤها ضباب الشمال ، وأن يفر الرجال والنساء من الخوف الذى سجنت فيه أرواحهم أثناء العصور الوسطى ، وأن يعبدوا الجمال على اختلاف أشكاله ، وأن يملأوا الجو بهجة البعث الجديد ، وأن تعود إيطاليا فتية مرة أخرى .

ولقد كان الرجال الذين يتحدثون هذا الحديث قريبين من ذلك الحادث الجلل قربا لا يستطيعون معه أن يبصروا « المولد الجديد » فى ملابساته التاريخية أو يتبينوا عناصره المختلفة المحيرة . ولكن النهضة كانت تتطلب أكثر من إحياء القديم ، كانت تتطلب أولا وقبل كل شىء المال — مال الطبقات الوسطى الرأسمالية العطن المتجمع من مكاسب المديرين الماهرين ، والعمال المنخفضى الأجور ؛ وكانت تتطلب رحلات تكتنفها الأخطار إلى بلاد الشرق ، وجهودا مضنية لعبور جبال الألب لشراء السلع رخيصة وبيعها غالية ؛ وتتطلب دقة وعناية فى الحساب ، والاستثمار ، والقروض ؛ وفوائد للأموال وأرباحاً للمساهمين فى المشروعات تتراكم حتى يتبقى منها بعد النفقات الخاصة ، وبعد شراء أعضاء مجالس الشيوخ والأمراء ، والعشيقات ، ما يكفى لأن يحول ميكل أنجيلو ، وتيشيان المال إلى جمال ، ويعطرا الثراء بشذى أنفاس الفن . ذلك أن المال أصل كل حضارة . وفى هذه النهضة بالذات كانت أموال التجارة ، ورجال المصارف ، والكنيسة ، تؤدى منها أثمان المخطوطات التى أحيت العهد القديم ؛ على أن هذه المخطوطات لم تكن هى التى حررت عقل النهضة وحواسها ،

بل كان الذى حررهما هو النزعة الزمنية غير الدينية التى انبعثت من نشأة الطبقات الوسطى ؛ وقيام الجامعات ، وانتشار العلم والفلسفة ، وما أثمرته دراسة القانون من تقوية الأذهان وتوجيهها وجهة واقعية ، وما أدى إليه ازدياد العلم بالعالم من اتساع أفق العقل ومجاله . وارتاب الإيطالى المتعلم فى قواعد الكنيسة التعسفية ، ولم يعد يرهبه الخوف من نار الجحيم ، ورأى رجال الدين منهمكين فى ملاذ الدنيا انهماك غيرهم من الناس ، فحطم ذلك الإيطالى المتعلم الأغلال العقلية والخلقية ؛ وتحررت حواسه من تلك القيود ، فابتهجت فى غير حياء بكل ما يمثل الجمال فى المرأة ، والرجل ، والفن ؛ وجعلته هذه الحرية الجديدة مبدعا خلاقا خلال قرن من الزمان عجيب (١٤٣٤ — ١٥٣٤) . قبل أن يقضى عليه بما انتشر فيه من فوضى أخلاقية ، ونزعة فردية انحلالية ، واسترقاق قومى ؛ وكانت الفترة الواقعة بين العهدين هى **النهضة** .

ترى لم كان شمالى إيطاليا أول الأقاليم التى شهدت هذه اليقظة المزدهرة ؟ الجواب عن هذا أن العالم الرومانى لم يكن قد قضى عليه فى هذا الجزء قضاء تاما ، بل ظلت البلدان محتفظة فيه بكيانها القديم وذكرياتها القديمة ، وأخذت وقتئذ تجدد قانونها الرومانى . وكان الفن القديم قد بقى حيا فى رومة ، وڤيرونا ، ومانتوا ، وپدوا ؛ وكان مجمع الآلهة الذى أقامه أجرپا Agrippa لايزال يتخذ مكانا للعبادة ، وإن كان قد مضى عليه أربعة عشر قرنا من الزمان ، وفى السوق العامة يكاد الإنسان يسمع شيشرون وقيصر يتناقشان فى مصير كاتلين Catiline : كذلك كانت اللغة اللاتينية لاتزال لغة حيـــة ، ليست اللغة الطليانية إلا لهجة منها مرخمة ؛ ويقيت الأرباب ، والأساطير ، والطقوس الوثنية ، ماثلة فى ذاكرة الجماهير ، أو قائمة فى صور مســـيحية وإيطالية تعترض البحر المتوسط ، وتشرف على حوضه الذى قامت فيه الحضارة والتجارة القديمتان . كذلك كان

شمالى إيطاليا أكثر مدنا وحواضر واشتغلالا بالصناعة من أى إقليم آخر فى أوربا إذا استثنينا إقليم فلاندرز ، ولم يعان هذا الإقليم من النظام الإقطاعى الكامل ما عاناه غيره من الأقاليم الأوربية ، بل إنه أخضع أشرافه إلى مدنه وإلى طبقة التجار فيه . وكان هو الطريق الذى تنتقل فيه التجارة بين بقية إيطاليا وأوربا الواقعة وراء جبال الألب ، وبين أوربا الغربية وشرق البحر المتوسط ؛ وقد جعلته تجارته وصناعته أغنى إقليم فى العالم المسيحى قاطبة . وكان تجاره المخاطرون يشاهدون كل مكان من أسواق فرنسا إلى أبعد ثغور البحر الأسود ؛ وقد اعتادوا معاملة اليونان ، والعرب ، واليهود ، والمصريين ، والفرس ، والهنود ، والصينيين والاختلاط بهم ، ففقدوا حدة عقائدهم التحكمية ، ونقلوا إلى الطبقات المتعلمة فى إيطاليا ذلك التهاون فى العقائد ، الذى نشأ بعدئذ فى أوربا خلال القرن التاسع عشر من الانصال المتزايد بالأديان الأجنبية . بيد أن حكمة التجار قد اجتمعت مع التقاليد القومية والمزاج والكبرياء القوميين لإبقاء إيطاليا كاثوليكية حتى فى الوقت الذى كانت فيه وثنية . وأخذت الأموال البابوية تنساب إلى رومة من ألف سبيل واردة من عشرات الضياع المسيحية ، وفاضت أموال البابا على جميع أنحاء إيطاليا ؛ وكافأت الكنيسة ولاء إيطاليا بالتسامح الكريم عن خطايا الجسد والتسامح الطيب (قبل مجلس ترنت الذى عقد فى عام ١٥٤٥) مع الفلاسفة الملحدين الذين يمتنعون عن تقويض تقى الشعب . ولهذه الأسباب كلها سبقت إيطاليا فى الثروة والفن ، والتفكير ، بقية أوربا بمائة عام ، ولم تزدهر النهضة فى فرنسا ، وألمانيا ، وهولندة وإنجلترا ، وأسبانيا إلا فى القرن السادس عشر حين أخذت النهضة تزول من إيطاليا . ذلك أن النهضة لم تكن فترة من الزمان ، بل أسلوبا من أساليب الحياة والفكر يسير من إيطاليا إلى سائر أوربا متبعا طرق التجارة ، والحرب ، والأفكار .

واتخذت النهضة موطنها الأول فى فلورنس لنفس الأسباب التى جعلت

مولدها فى شمالى إيطاليا : ذلك أن **فيورنزا** Fiorenza — أى مدينة الأزهار — كانت فى القرن الرابع عشر أغنى مدائن شبه الجزيرة الإيطالية ما عدا البندقية ، وذلك بفضل تنظيم صناعتها ، واتساع نطاق تجارتها ، وأعمال رجال المـــال فيها . غير أنه بينا كان البنادقة فى ذلك الوقت . يبددون جهودهم كلها تقريبا فى الجرى وراء اللذة والثروة ، كان الفرنسيون يزدادون حدة فى العقل ، وقوة فى الذكاء ، وحذقا فى كل فن ، فجعلوا بذلك مدينتهم باعتراف الناس جميعا عاصمة إيطاليا الثقافية . ولعل نظامها الشبه الدمقراطى المضطرب كان من بواعث هذا الرقى . ذلك أن النزاع القائم بين الأحزاب المختلفة قد رفع حرارة الحياة والتفكير ، فأخذت الأسر المتنافسة ينازع بعضها بعضا فى رعاية الأدب كما كانت تتنازع على السلطان . وحدث آخر بواعث هذا الرقى — لا أولها — حين عرض كوزيموده ميديتشى Cosimo de, Medici مصادر ثروته وغيرها من الأموال والقصور لإيواء مندوبى مجلس فلورنس واستضافتهم (١٤٣٩) . وكان الأحبار والعلماء اليونان الذين جاءوا إلى هذا المجلس ليبحثوا فى إعادة الوحدة بين المسيحية الشرقية والغربية يعرفون من الأدب اليونانى أكثر مما يعرفه أى رجل فى فلورنس فى ذلك الوقت : وأخذ بعضهم يحاضر فى فلورنس ، وهرعت الصفوة الممتازة من أهل المدينة للاستماع إليهم . ولما أن سقطت القسطنطينية فى أيدى الأتراك غادرها كثيرون من اليونان ليتخذوا مقامهم فى المدينة التى وجدوا فيها حسن الضيافة قبل أربعة عشر عاما من ذلك الوقت . وحمل كثيرون معهم المخطوطات القديمة ، وأخذ بعضهم يلقى المحاضرات فى اللغة اليونانية أو فى شعر اليونان وفلسفتهم . وهكذا نشأت النهضة فى فلورنس بعد أن تجمعت فيها أسبابها من ســـبل كثيرة عظيمة الأثر ، وأضحت هذه المدينة بذلك أثينة إيطاليا .

الفصل الثانى

الأساس المادى

كانت فلورنس فى القرن الخامس عشر دولة ــ مدينة لا تحكم مدينة فلورنس وحدها ، بل تحكم معها (إلا فى فترات قليلة) مدن پراتو Prato ، وپستويا Pistoia ، وپيزا وڤلتيرا Volterra ، وكرتونا Cortona وأردسو Arezzo والأراضى الزراعية الواقعة خلف هذه المدن : ولم يكن الفلاحون أرقاء أرض ، بل كان بعضهم من صغار الملاك ، وكانت كثرتهم من المستأجرين ، يسكنون بيوتا من الحجارة الملتصقة بالأسمنت بطريقة خشنة ولا تفترق كثيراً عن بيوتهم فى هــذه الأيام ، وكانوا يختارون بأنفسهم موظفى قراهم ليصرفوا شئونهم المحلية . ولم يكن مكيڤلى يرى حطة فى التحدث إلى هؤلاء « الفرسان » الشداد ، فرسان الحقل ، والبستان ، والكرمة ؛ ولكن كبار الحكام فى المدن كانوا ينظمون شئون البيع والشراء ، ويعملون على استرضاء العمال بخفض أثمان الطعام إلى الحد الذى يسبب البؤس للفلاحين ؛ ومن أجل ذلك زاد النزاع القائم بين الريف والمدينة من حــدة الأحقاد القائمة بين الطبقات المتعادية التى تضمها أسوار المدينة .

ويقول ڤلانى إن مدينة فلورنس نفسها كانت تضم فى عام ١٣٤٣ حوالى ٩١,٥٠٠ من الأنفس ؛ وليس لدينا تقدير لسكانها فى سنى النهضة المتأخرة نستطيع أن نثق به كما نثق بتقدير ڤلانى ، ولكن فى مقدورنا أن نفترض أن سكانها قد ازدادوا بسبب اتساع نطاق التجارة وازدهار الصناعة . وكان نصف سكان المدينة من المشتغلين بالصناعات ، وكانت صناعات النسيج وحدها تضم فى القرن الثالث عشر ثلاثين ألفاً من الرجال والنساء يعملون فى مائتى

مصنع[١] ، ونال فردريجو أريتشيلارى Frederigo Oricellarii لقبه هذا لأنه جاء معه من بلاد الشرق بصبغة بنفسجية (أركيلا Orchella) . وقد أحدث استخدامها انقلاباً فى صناعة الصباغة ، وكسب من ورائها بعض صناع الأقمشة الصوفية مكاسب لو كانت لهم فى هذه الأيام لعدوا من أصحاب الملايين . وكانت فلورنس قبل أن يحل عام ١٣٠٠ قد وصلت إلى مرحلة الاستثمار الكبير الرأسمالى ، وإيجاد مراكز لإمدادها بالمواد الخام والآلات ، وتوزيع العمل توزيعاً منظما ، والإشراف على الإنتاج من قبل أصحاب رءوس الأموال . وكان الثوب الصوفى فى عام ١٤٠٧ يمر بثلاثين عملية يقوم بكل منها صانع تخصص فيها[٢] .

وكانت فلورنس تعمل لترويج منتجاتها بتشجيع تجارها على إنشاء علاقات تجارية مع جميع ثغور البحر المتوسط والثغور القائمة على شاطئ البحر الأدرياوى حتى مدينة بروج . وكان لها قناصل فى إيطاليا ، وجزائر البليار ، ومصر ، وقبرص ، والقسطنطينية ؛ وبلاد الفرس ، والهند ، والصين لحماية تجارتها وتوسيع نطاقها . وكان لا بد لها من الاستيلاء على پيزا لتكون مخرجاً لا غنى عنه لبضائع فلورنس المتجهة إلى البحر ، وكانت تستأجر لنقلها سفن جنوى . وكانت المنتجات الأجنبية المنافسة لمصنوعات فلورنس تمنع من دخول أسواق هذه المدينة بفرض الضرائب الحامية عليها من حكومة يديرها التجار وأصحاب المال .

وكانت بيوت فلورنس المصرفية البالغ عددها ثمانين بيتاً — وأشهرها بيوت باردى Bardi ، واسترتسى Strozzi ، وپتى Pitti ، وبنادیتشى — كانت هذه البيوت تستثمر مدخرات عملائها المودعين أموالهم فيها . وكانت تقبض الصكوك (Polizze)[٣] ، وتصدر خطابات الائتمان (Lettere di pogamenti)[٤] وتتبادل المتاجر كما تتبادل الائتمان[٥] ، وتمد الحكومات الأموال التى تحتاجها لشئون السلم والحرب . وقد أقرضت بعض البيوت

المالية الفلورنسية إدورد الثالث ملك إنجلترا ١,٣٦٥,٠٠٠ فلورين (٣٤,١٢٥,٠٠٠ ؟ دولار أمريكى) فلما عجز عن الوفاء أفلست هذه البيوت (١٣٤٥) . إلا أن فلورنس أضحت من القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر العاصمة المالية لأوربا على الرغم من هذه الكارثة ، فيها تحدد أسعار تبادل النقد بين مختلف الدول الأوربية(٧) . ونشأ منذ ذلك الزمن البعيد وهو عام ١٣٠٠ نظام للتأمين يهدف إلى حماية بضائع إيطاليا أثناء نقلها بحراً — وذلك احتياط لم تتبعه إنجلترا حتى عام ١٥٤٣(٨) . وتظهر طريقة القيد المزدوج فى إمساك الدفاتر (طريقة الدوبيا) فى سجل حسابات فلورنسى يرجع إلى عام ١٣٨٢ ؛ وأكبر الظن أن هذه الطريقة كان قد مضى على وجودها فى فلورنس ، والبندقية ، وجنوى فى ذلك العام قرن كامل من الزمان(٩) ؛ وأصدرت حكومة فلورنس فى عام ١٣٤٥ قراطيس مالية قابلة للتحويل ، ويمكن تبديلها ذهباً ، وكانت هذه القراطيس ذات سعر منخفض لا يزيد على خمسة فى المائة ، وهذا الانخفاض فى حد ذاته دليل على ما كانت تستمتع به المدينة من سمعة طيبة خاصة برخائها وسلامتها التجارية . وليس أدل على هذا من أن إيراد الحكومة فى عام ١٤٠٠ كان أعظم من إيراد حكومة إنجلترا فى عهد الملكة إليزبث الزاهر .

وكان رجال المصارف ، والتجار ، والصناع ، وأصحاب المهن ، والعمال الماهرون ينتظمون فى سبع طوائف ، وكان فى فلورنس سبع من هذا النوع تعرف بالطوائف الكبرى (Arti Maggiori) وهى طوائف صانعى الملابس ، وصانعى الصوف ، وصانعى المنسوجات الحريرية ، وتجار الفراء ، ورجال المال ، والأطباء ، والصيادلة . أما الطوائف الأربع عشرة الباقية من طوائف فلورنس أو الطوائف الصغرى Arti Minori فكانت طوائف بائعى الملابس ، والجوارب ، والقصابين ، والخبازين ، وبائعى الخمور ، والأساكفة ، وصانعى السروج ، وصانعى الدروع ، والحدادين ، وصانعى

الأقفال ، والنجارين ، وأصحاب الفنادق ، والبنائين ، وقاطعى الأحجار ، وخليط مجتمع من بائعى الزيوت ، ولحم الخنزير ، وصانعى الحبال . وكان من واجب كل ناخب أن يكون عضواً فى إحدى هذه الطوائف ، وانضم إليها النبلاء الذين حرمتهم ثورة الطبقة الوسطى فى عام ١٢٨٢ من حقوقهم الانتخابية ، وكان الباعث على انضمامهم إليها أن يكون لهم من جديد صوت فى الانتخابات . وكان يلى هذه الطوائف الواحدة والعشرين اثنان وسبعون اتحاداً من العمال الذين لا أصوات لهم ، ومن تحت هذه الاتحادات آلاف من عمال المياومة الذين حرم عليهم الانتظام فى جماعات ، والذين كانوا يعيشون فى فقر مدقع ؛ ومن تحت هؤلاء أيضاً — أو قل من فوقهم لأنهم كانوا يلقون من أسيادهم عناية أكبر — عدد قليل من الأرقاء . وكان أعضاء الطوائف الكبرى يكونون من الناحية السياسية من يسمونهم « البُدن » أو « ذوى الطعام الجيد » ، أما من بقى من الأهلين فكانوا يكونون « صغار الناس » (Popolo minuto) . وكان تاريخ فلورنس السياسى ، كتاريخ الدول الحديثة ، يتألف أولا من انتصار طبقة رجال الأعمال على طبقة الأشراف القدماء (١٢٩٣) ، ثم يليه كفاح « طبقة العمال » للفوز بالسلطان السياسى .

وأعدم تشنتو برندينى Cinto Bradini وتسعة رجال آخرون فى عام ١٣٤٥ لأنهم نظموا فقراء العمال فى صناعة الصوف ، وجىء بعمال أجانب لتحطيم هذه الاتحادات(١٠) وحاول « صغار الناس » فى عام ١٣٦٨ أن يقوموا بثورة ، ولكن ثورتهم أخمدت ؛ وبعد عشر سنين من ذلك الوقت حدثت فتنة **مشطى الصوف** التى جعلت لطبقات العمال السيطرة على البلدية فترة قصيرة عصيبة . وتفصيل ذلك أن عاملا حافى القدمين يدعى ميشيلى دى لاندو Michele di Lando قاد هؤلاء المشطين واندفع بهم إلى البلاتسوفيتشيو Palazzo Vecchio وطردوا كبار الموظفين ، وأقاموا مكانهم دكتاتورية العمال (١٣٧٨) . وألغيت حينئذ القوانين التى تحرم

إنشاء الاتحادات ، ومنحت الاتحادات الصغرى حق الانتخاب . وأجل أداء ما على الأجراء من ديون مدة اثنتى عشرة سنة ، وخفضت فوائد هذه الديون ليخفف بذلك العبء على الطبقات المدينة . ورد زعماء العمال على هذا بأن أغلقوا حوانيتهم ، وأغروا ملاك الأراضى بقطع الطعام عن المدينة . وضايق ذلك الثوار فانقسموا حزبين أحدهما يتألف من أرستقراطية العمال وقوامه الصناع الحاذقون ، وثانيهما « جناح يسارى » تدفعه إلى العمل آراء شيوعية ؛ وانتهى الأمر بأن جاء المحافظون برجال أشداء من الريف ، وسلحوهم ، وقلبوا الحكومة المنقسمة على نفسها ، وأعادوا السلطة إلى بقة أصحاب الأعمال (١٣٨٢) .

وعدل أصحاب الأعمال المنتصرون الدستور ليقووا بذلك مركزهم ويجنوا ثمار نصرهم . فألفوا السنيوريا Signoria (أو المجلس البلدى المكون من السنيورى Signori أو السادة) من ثمانية من زعماء الطوائف priori delle arti يختارون بالقرعة بسحب أوراق من أكياس توضع فيها بعد أن تكتب عليها أسماء الصالحين لأن يختاروا إلى تلك المناصب . فإذا تم اختيار أولئك الثمانية ، انتخبوا هم واحداً من بينهم ليكون رئيساً للسلطة التنفيذية ويسمى حامل لواء العدالة gonfaloniere di giustizia أو منفذ القانون ؛ وكان لا بد أن يختار أربعة من الزعماء الثمانية من أعضاء الطوائف الكبرى مع أن هذه الطوائف لم تكن تضم إلا أقلية صغيرة من الذكور البالغين .

كذلك كان لا بد من وجود هذه النسبة بعينها فى مجلس الشعب الاستشارى Consiglio del Popolo . على أننا يجب أن نذكر هنا أن كلمة Popolo لم يكن يقصد بها إلا أعضاء الطوائف الواحدة والعشرين . أما أعضاء مجلس البلدية Consiglio del Comune فكانوا يختارون من بين أعضاء النقابات على اختلاف أنواعها ، ولكن اختصاصه لم يكن يزيد على أن يجتمع حين

يدعوه مجلس الحكام ، وأن يتمتع بالإيجاب أو النفى على ما يعرضه عليه الزعماء من اقتراحات . وكان الزعماء يدعون فى أحوال نادرة برلمانا Parlamento يجتمع فى ميدان الرياسة بأن يقرعوا الناقوس الكبير المعلق فى برج قصر ڤيتشيو . وكانت هذه الجمعية العامة تختار فى العادة لجنة من المصلحين Balia وتمنحها السلطة العليا فترة محددة من الوقت ، ثم ينفض اجتماعها .

ولقد وقع أحد المؤرخين من رجال القرن التاسع عشر فى غلطة كريمة حين خلع فى كتابه على فلورنس درجة من الحكم الدمقراطى لم يكن لها قط وجود فى هذه الجنة البلوتوقراطية . ونقول إن هذه الدرجة من الدمقراطية لم يكن لها وجود لأن المدن الخاضعة لفلورنس لم يكن لها رأى فى اختيار السادة الذين يحكمون المدينة وإن كانت هذه المدن غنية بالعباقرة ، وإن كانت تفخر بتراثها الماضى المجيد . وكان حق الاقتراع فى ڤلورنس مقصوراً على ٣٢٠٠ من الذكور ، وكان ممثلو رجال الأعمال فى المجلسين أقلية يندر أن يتحداها أحد(١١) . ذلك أن الطبقات العليا لم يكن يخالجها شك فى أن الجماهير الأمية الجاهلة ، عاجزة عن أن تصدر حكماً صحيحاً سليما يتفق مع مصلحة الجماعة فى الأزمات الداخلية أو الشئون الخارجة . لقد كان الفلورنسيون يحبون الحرية ، ولكن كان معنى الحرية عند الفقراء حرية السادة الفلورنسيين فى أن يحكموهم ، وكان معناها عند الأغنياء حريتهم فى أن يحكموا المدينة والبلدان التابعة لها دون أن تقف فى سبيلهم عوائق من قبل الإمبراطورية ، أو البابوية ، أو الإقطاع .

وكان من عيوب هذا الدستور التى لا يستطيع أن ينكرها أو يجادل فيها قصر المدة التى يحتفظ فيها الحكام بمناصبهم ، وما يحدث فى هذا الدستور نفسه على الدوام من تغيرات . وقد ترتب على هذين العيبين قيام الأحزاب ، وتدبير المؤامرات ، وأعمال العنف ، والاضطراب ،

ونقص الكفاية ، وعجز الجمهورية عن أن تضع وتنفذ السياسة الثابتة الطويلة الأجل الشبيهة بتلك السياسة التى أدت الى استقرار الأمور فى البندقية وإلى زيادة قوتها . أما النتيجة الطيبة فكانت خلق جو مكهرب من النزاع والنقاش ، زاد من حيوية الأهلين ، وقوة إحساسهم ، وعقلهم ، وذكائهم وأثار خيالهم ، وجعل فلورنس مدى قرن من الزمان الزعيمة الثقافية للعالم الغربى .

الفصل الثالث

كوزيمو « أبو البلاد »

كانت السياسة فى فلورنس هى الصراع بين الأسر الغنية بعضها وبعض — الريتشى Ricci ، والألبـــدسى Albizzi ، والـ ـــ ، والريدلفى Ridolfi ، والپتسى Pazzi ، والپتى Pitti ، والاســـترتسى Strozzi ، والروتشيلاى Rucellai ، والڤالورى Valori ، والكپونى Capponi ، والسودرينى Soderini — للسيطرة على الحكم . وقد احتفظت أسرة الأليتسى بسلطانها الأعلى فى الدولة فيما بين عامى ١٣٨١ و ١٤٣٤ ، إذا استثنينا بعض فترات مختلفة ، وحمت بشجاعتها أغنياء المدينة من فقرائها .

وفى وسعنا أن نتتبع تاريخ آل ميديتشى من عام ١٢٠١ ، حين كان كيارسيمو ده ميديتشى Chiarissimo de'Medici عضواً فى المجلس البلدى(*) للمدينة المستقلة . وكان أقرار دوده ميدتشى Averado de'Medici جدّ جدِّ كوزيمو هو الذى أفاء على الأسرة ثراءها العظيم بأعماله التجارية الجريئة والمالية الحكيمة ، ولذلك اختير حامل شعار المدينة فى عام ١٣١٤ . واختير سلڤسترو د ميديتشى Salvestro de'Mepici ابنُ ابن أخى أقراردو حاملا لشعار المدينة فى عام ١٣٧٨ ، وهو الذى جمع قلوب أهلها على حب

(*) ولا يزال أصل اسم هذه الأسرة يكتنفه الغموض ؛ وليس ثمة ما يثبت أنهم كانوا أطباء ؛ وإن لم يكن بعيداً أنهم انضموا فى يوم من الأيام إلى إحدى الطوائف الطبية حسب الطريقة غير الدقيقة التى كانت متبعة فى تحديد أنواع الطوائف بمدينة فلورنس . ولسنا نعرف كذلك معنى شعار الأسرة الذائع الصيت المكون من ست كرات حمراء مرسومة على أرضية من الذهب . ولقد أصبحت هذه الكرات بعد أن خفض عددها إلى ثلاث رمز مقرضى النقود على رهون بعد ذلك الوقت .

تلك الأسرة بمناصرته قضية الفقراء الثائرين . وعمل چيوڤنى دى بتشى ده ميديتشى Csiovanni di Bicci de' Medic ابن ابن أخى سلڤستر و ، وحامل شعار المدينة فى عام ١٤٢١ على زيادة تعلق أهل المدينة بالأسرة بتأييده فرض ضريبة سنوية قدرها ½٪ على الدخل قدرت بسبعة فى المائة من رأس مال الممول (١٤٢٧) ، وإن كانت هذه الضريبة عبئاً باهظاً عليه . فلما فعل ذلك أقسم الأغنياء ، الذين كانوا يؤدون فرضة الرءوس بالقدر الذى يؤديه الفقراء ، أن يثأروا لأنفسهم من آل ميديتشى .

وتوفى چيوڤنى دى ميديتشى فى عام ١٤٢٨ وترك لابنه كوزيمو اسماً رفيعاً وأكبر ثروة فى بلاد تسكانيا — ١٧٩,٢٢١ فلورينا (٤,٤٨٠,٥٢٥ ؟ دولاراً)[١٣] . وكان كوزيمو قد بلغ وقتئذ التاسعة والثلاثين من عمره ، وأصبح خليقاً بأن يواصل مغامرات المؤسسة الواسعة النطاق . ولم تكن هذه الأعمال مقصورة على الشئون المصرفية ، بل كانت تشمل إدارة ضياع واسعة ، ونسج الحرير والصوف ، والقيام بتجارة متنوعة تربط الروسيا بأسپانيا واسكتلندة ببلاد الشام ، والإسلام والمسيحية . ولم يكن كوزيمو وهو يشيد الكنائس فى فلورنس يرى شيئاً من الإثم فى عقد الاتفاقات التجارية ، وتبادل الهدايا الغالية ، مع سلاطين الأتراك . وكانت الشركة تحرص بنوع خاص على أن تستورد من بلاد الشرق السلع الصغيرة الحجم الكبيرة القيمة كالتوابل ، واللوز ، والسكر ، وتبيعها هى وغيرها من الغلات فى عشرات من الثغور الأوربية .

وكان كوزيمو يدير هـــذه الأعمال بمهارة وهدوء ، ويجد بعد ذلك متسعاً من الوقت للاشتغال بالسياسة ، فكان عضواً فى الرينتى أو مجلس العشرة الحربى ، وقاد فلورنس من نصر إلى نصر ضد لوكا Lucca ، وكان بوصفه من رجال المصارف المالية يقرض الحكومة الأموال الطائلة لتمويل الحرب . وأثار التفاف قلوب الشعب حوله حسد غيره من كبراء فلورنس

له ، فاتهمه رينلدو دجلى ألبيتسى Rinaldo degli Albizzi فى عام ١٤٣٣ بأنه يعمل لقب حكومة الجمهورية والانفراد بحكمها حكماً دكتاتورياً ، وأقنع رينلدو برناردو جواديني Bernardo Guadagni ، وكان وقتئذ حامل شعار المدينة ، أن يأمر بالقبض على كوزيمو ؛ فأسلم كوزيمو نفسه واعتقل فى قصر ڤيتشيو . ولما كان رينلدو يسيطر بأتباعه المسلحين على البارلمنتو المنعقد فى ميدان دلاسفيورى ، فقد بدا أن حكم الإعدام وشيك الصدور من هذه الهيئة . ولكن كوزيمو استطاع أن ينفح برناردو بألف دوقة من المال (٥,٠٠٠ دولار ؟) أصبح بعدها على حين غفلة أكثر رحمة وإنسانية ، ورضى أن يكتفى بنفى كوزيمو ، وأولاده ، وكبار أنصاره من المدينة مدة عشر سنين(١٤) . وأقام كوزيمو فى مدينة البندقة واكتسب فيها بفضل تواضعه وثرائه كثيرين من الأصدقاء ، وسرعان ما أخذت حكومة البندقية تستخدم نفوذها للعمل على عودته إلى بلده . وكان مجلس حكام فلورنس الذى انتخب فى عام ١٤٣٤ يميل إلى استدعائه ، فأصدر حكمه بإلغاء قرار النفى ، وعاد كوزيمو ظافراً ، وفر رينلدو وأبناؤه من المدينة .

واختار المجلس حكومة جديدة ومنحها السلطة العليا فى المدينة . وخدم كوزيمو ثلاث دورات قصيرة ثم تخلى بعدها عن جميع المناصب السياسية . وقال فى ذلك : « إن اختيار الإنسان للمناصب كثيراً ما يضر بالجسم وبالنفس معاً »(١٥) ، وإذ كان أعداؤه قد غادروا المدينة فإن أصدقاءه لم يجدوا أية صعوبة فى السيطرة على الحكومة ، وأفلح هو بقوة الحجة أو بالمال أن يستبقى أصدقاءه فى مناصبهم إلى آخر حياته دون أن تتزعزع أشكال الحكم الجمهورى ، ذلك أنه نال تأييد الأسر ذات النفوذ القوى ، أو أرغمها على تأييده بما كان يمنحها من القروض ، وأن عطاياه السخية لرجال الدين ضمنت له تحمسهم فى مساعدته ، وأعماله الخيرية العامة التى لم يكن لها من قبل مثيل فى اتساع نطاقها وسخائها جمعت قلوب المواطنين فى غير صعوبة على الرضا بحكمه . وكان من أسباب رضاهم ما تبينوه من أن

دستور الجمهورية لا يحميهم من أهل الثراء ، وقد انطبع هذا الدرس انطباعاً قوياً فى ذاكرة الشعب بعـــد هزيمة الكيومبى . فإذا كان لا بد للجماهير من أن تختار بين آل ألبتسى الذين يناصرون الأغنياء وآل ميديتشى المناصرين للطبقات الوسطى والفقراء ، فإنه لم يطل ترددها فى هذا الاختيار . ومن أجل هذا فإن الشعب الذى أرهقه سادته الأغنياء ، وذاق الأمرين من التحزب والانقسام ، رحب بالدكتاتورية فى فلورنس عام ١٤٣٤ ، وفى بروچيا عام ١٣٨٩ ، وفى بولونيا عام ١٤٠١ ، وفى سينا عام ١٤٧٧ ، وفى رومة عامى ١٣٤٧ و ١٩٢٢ . ويقول ڤلافى إن « آل ميديتشى استطاعوا أن يحرزوا السيطرة على المدينة باسم الحرية ، وبتأييد أعضاء طوائف الحرف والجماهير »(١٦) .

واستخدم كوزيمو سلطانه باعتدال ودهاء يمتزج بهما العنف فى بعض الأحيان . ومن أمثلة هذا العنف أنه لما ارتاب أصدقاؤه فى أن بلداتشيو دنجيارى Baldaccio d' Anghiari كان يحبك مؤامرة للقضاء على سلطان كوزيمو ، ألقى هؤلاء الأصدقاء ببلداتشيو من نافذة عالية علوا يكفى للقضاء عليه ، ولم يجد كوزيمو فى هذا العمل سبباً للشكاية ، فقد كان من أقواله الساخرة أن « الدول لا تحكم بالأدعية والصلوات » . وقد استبدل بضريبة الدخل الموحدة ضريبة تصاعدية على رأس المال ، واتهم بأنه قد حدد مقادير هذه الضريبة ليميز بذلك أصدقاءه ، ويلقى العبء على أعدائه . وقد بلغ مجموع هذه الأعباء ٤ر٨٧٥ر٠٠٠ فلورين (١٢١ر٨٧٥ر٠٠٠ دولار) فى السنين العشرين الأولى من سيطرة كوزيمو . وكان الذين يحاولون التملص منها يزجون فى السجون على الفور . وغادر المدينة كثيرون من الأشراف ، وعاشوا فى الريف معيشة نبلاء العصور الوسطى ، وقبل كوزيمو خروجهم منها بهدوء واطمئنان ، وقال إن أشرافا جدداً يمكن خلقهم ببضعة أشبار من القماش الأرجوانى(١٧) .

وتبسم الناس من قوله هذا ووافقوا عليه لأنهم أدركوا أن هذه الأعباء

قد خصصت لإدارة فلورنسا وتزيينها ، وأن كوزيمو نفسه قد اعتمد من ماله ٤٠٠ر٠٠٠ فلورين (١٠ر٠٠٠ر٠٠٠ ؟ دولار) للأعمال العامة والصدقات الخاصة[١٨] ، ويكاد هذا يعادل ضعفى المبلغ الذى تركه لورثته[١٩]. وظل كوزيمو يعمل بلا انقطاع إلى آخر سنى حياته البالغة سبعا وخمسين سنة فى إدارة أملاكه الخاصة وشئون الدولة ؛ ولما أن طلب إليه إدورد الرابع ملك إنجترا قرضا كبيراً ، أجابه كوزيمو إلى ما طلب وغض النظر عن غدر إدورد الثالث ، ورد إليه الملك هذا القرض نقدا وعونا سياسيا ؛ ولما أن احتاج بارنتوتشيلى Parentucelli أسقف بولونيا إلى المال وسأل كوزيمو العون بادر إلى معونته ، ولما أن جلس بارنتوتشيلى على كرسى البابوية باسم نقولاس الخامس ، عهد إلى كوزيمو بالإشراف على جميع شئون البابوية المالية . وكان يحرص على أن تظل نواحى نشاطه المختلفة منتظمة لا يتسرب إليها الارتباك ، فلذلك كان يستيقظ مبكراً ، ويذهب فى كل يوم تقريبا إلى مكتبه ، كما يفعل الأمريكى صاحب الملايين ؛ وكان حين يعود إلى منزله يشذب أشجار حديقته ، ويعنى بكرومه . وكان بسيطا فى ثيابه ، معتدلا فى طعامه وشرابه : وعاش (بعد أن ولد له ابن غير شرعى من أمة) عيشة هادئة عائلية منتظمة . وكان الذين يسمح لهم بالدخول إلى بيته يدهشون من الفرق الكبير بين طعامه البسيط على مائدته الخاصة والمآدب الفخمة التى يقيمها للكبراء الأجانب استجلابا لصداقتهم ورغبة فى توطيد السلم بينه وبينهم . وكان فى الأحوال العادية رحيما ، حليما ، غفورا للذنب ، قليل الكلام وإن اشتهر بنكاته اللاذعة ؛ وكان جواداً بالمال على الفقراء ، يؤدى ديون أصدقائه المعوزين ، ويخفى صدقاته فيمنحها دون أن يعرف مانحها ، كما كان يستخدم سلطانه دون أن يعرف الناس أنه يستخدمه . ولقد أجاد بتيتشلى Botticelli ، وپنتورمو Pontormo ، وبندسو اجتسولى Benozzo Gsozzoli تصويره لنا فعرفنا أنه متوسط طول القامة ، زيتونى لون الوجه ، ذا شعر أشمط مرتد عن

مقدم رأسه ، وأنف حاد طويل ، ووجه وقور ينم عن الرأفة والحنان ، وينطق بالحكمة والقوة الهادئة .

وكانت سياسته الخارجية كلها تهدف إلى تنظيم السلم : ذلك أنه وقد استحوذ على السلطة بعد أن خاض فى سبيلها سلسلة من المعارك المخربة عرف أن الحرب ، أو خطر قيام الحرب ، تعوق سير التجارة . ومن أعماله فى هذه السبيل أنه لما انهار حكم الڤيكونتى فى ميلان وسادتها الفوضى بعد موت فلپوماريا Filippo Maria وهددت البندقية بالاستيلاء على الدوقية والسيطرة على شمالى إيطاليا بأجمعه حتى أبواب فلورنس نفسها ، بعث كوزيمو فرانتشسكو سفوردسا Francesco Sforza بما يلزمه من المال لتوطيد سلطته فى ميلان ووقف تقدم البنادقة . ولما أن تحالفت البندقية ونابلى على فلورنس ، طالب كوزيمو بكثير من القروض التى كانت له عند أهل المدينتين ، فاضطرت حكومتاهما إلى عقد الصلح [٢٠] . ووقفت ميلان وفلورنس من ذلك الوقت ضد البندقية ونابلى ، وأصبحت القوتان بعدئذ متوازنتين توازنا لم تجرؤ معه إحداهما بأن تخاطر بالتورط فى حرب لا تعلم عاقبتها . وكانت هذه السياسة — سياسة توازن القوى — التى ابتكرها كوزيمو وسار عليها لورند سو وهى التى أفاءت على إيطاليا عشرات السنين من السلم والنظام امتدت من ١٤٥٠ إلى ١٤٩٢ ، أثرت فى خلالها مدائنها إثراء أمكنها من أن تمد بالمال بداية عصر النهضة .

وكان من حسن حظ إيطاليا والإنسانية جمعاء أن كوزيمو كان يعنى بالأدب ، والعلم ، والفلسفة ، والفن بقدر ما يعنى بالثروة والسلطان . ولقد كان هو نفسه ذا تربية عالية وذوق راق ، وكان يتقن اللغة اللاتينية ، ويعرف قليلا من اليونانية والعبرية ، والعربية : وقد أوتى من سعة الأفق ما جعله يقدر تقوى الراهب أنچلكو وتصويره ، وخسة فلپولى الجذابة الممتعة ، والطراز القديم لنقوش جيبرتى Gheberti البازة ، والابتكار

الجرىء الذى عمد إليه دوناتلو Donatello فى نحته ، والكنائس الفخمة التى خططها برونيلسكو Brunellesco ، والقوة غير الجامحة التى تشاهد فى عمائر متشيلتسو Michelozzo والأفلاطونية الوثنية التى تتصف بها أعمال جمستوس پيثو Gemitus Petho ، والأفلاطونية الصوفية التى ينطبع بها تفكير پيكو Pico وفيتشينو Ficino ، ورقة ألبرتى ، وفظاعة بجيو Poggio المتعمدة ، وإسراف نيقولو ده نيقولى فى تعظيم الكتاب المقدس ؛ وكان هؤلاء جميعاً ينالون رفده . وقد استدعى جوانس أرچيروبولوس Joannes Argyroboulos إلى فلورنس ليعلم شبابها لغتى اليونان ورومة وآدابهما ، وظل اثنتى عشرة سنة يدرس مع فيتشينو آداب بلاد اليونان ورومة . واتفق قدراً كبيراً من ماله فى جمع النصوص الأدبية القديمة حتى كان أثمن ما تحمله سفائنه فى كثير من الأحيان المخطوطات التى تأتى بها من بلاد اليونان أو الإسكندرية . ولما أن أفلس نيقولو ده نقولى لكثرة ما أنفقه فى ابتياع المخطوطات القديمة ، فتح له كوزيمو اعتمادا لا حد له فى مصرف آل ميديتشى ، ومده بالعون حتى مماته . وكان يستخدم خمسة وأربعين نساخا يشرف عليهم الكتبى المتحمس ڤسپازيا نو دا بستتشى Vespasiaeo da Bisticci لكى ينسخوا له ما لا يستطيع شراءه من المخطوطات . وكان يضع كل هذه « القطرات الثمينة » فى حجرات بدير القديس ماركو ، أو بدير فيسولى Fiesole أو فى مكتبته هو . ولما توفى نيقولى (١٤٣٧) وترك وراءه ثمانمائة مخطوط تقدر قيمتها بستة آلاف فلورين (١٥٠٫٠٠٠ دولار) وكان مثقلا بالديون ، واختار ستة عشر وصيا يعهد إليهم التصرف فى كتبه ، عرض كوزيمو أن يتحمل هو الديون كلها إذا ما سمح له أن يعين الأمكنة التى توضع فيها هذه المجلدات . فلما اتفق على هذا قسم كوزيمو مجموعة الكتب بين مكتبة دير القديس ماركو ومكتبته . وكانت هذه المجموعات كلها فى متناول المدرسين والطلاب من

غير أجر : وفى ذلك يقول ڤاركى Varchi المؤرخ الفلورنسى مع المغالاة التى تدفعه إليها وطنيته :

إذا كانت الآداب اليونانية لم يجر عليها النسيان التام ذيله فتصاب الإنسانية من جراء هـــذا النسيان بخسارة فادحة ، وإذا كانت الآداب اللاتينية قد بعثت بعثا جديداً فجنى الناس من وراء ذلك فوائد لا حد لها ولا تقدر قيمتها ، فإن إيطاليا كلها ، بل والعالم بأجمعه ، مدينان بذلك إلى حكمة آل ميديتشى ، وعطفهم ، وحبهم ، لا لأحد سواهم(٢١) .

وما من شك فى أن عملية البعث العظيمة كانت بدايتها أعمال المترجمين العظماء فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وأعمال الشراح العرب ، وكتابات پترارك وبوكاتشيو ؛ ثم واصل هـــذا العمل العلماء وجامعو المخطوطات أمثال سالوتارى Salutari ، وتراڤرسارى Traversari ، وبرونى Bruni ، وڤلا Valla ؛ وكان هذا كله قبل كوزيمو . كذلك واصل هذه الأعمال نقولى وپجيو ، وفيلفو Filelfo ، وألفنسو الأفخم ملك نابلى ، ومائة غيرهم من معاصرى كوزيمو ، بل واصلها أيضاً منافسه پلا استرتسى فى منفاه وواصلوها كلهم مستقلين عن كوزيمو . ولكننا إذا لم نقصر حكمنا على كوزيمو أبى البلاد بل مددناه حتى شمل أبناءه لورندسو الأفخم ، وليو العاشر ، وكلمنت السابع لم يسعنا إلا أن نعترف بأن آل ميديتشى لم تضارعهم فى مناصرة العلم والفن أية أسرة فى تاريخ البشرية المعروف بأجمعه .

الفصل الرابع

الإنسانيون

لقد كان حكم آل مديتشى أو كان زمانهم هو العهد الذى استحوذ فيه الإنسانيون على عقل إيطاليا واستأثروا به ، وحولوه من الدين إلى الفلسفة ، ومن السماء إلى الأرض ، وكشفوا فيه للجيل المندهش المنذهل عن ثراء الفكر الوثنى والفن الوثنى ؛ ولقد أطلق على هؤلاء الناس الذين جنوا بالعلم جنوناً منذ أيام أريستو Ariosto[٢٢] البعيدة اسم الإنسانيين umanisti . لأنهم كانوا يسمون دراسة الثقافة القديمة الإنسانيات umanita أو الآداب الأكثر إنسانية Litera humaniores (لا الأكثر رحمة) . وأضحت الدراسة الصحيحة الخليقة بالبشر فى أيامهم هى الإنسان نفسه بكل ما يكمن فى جسمه من قوة وجمال ، وما فى حواسه ومشاعره من بهجة وألم ، وما فى عقله من جلال واهن ؛ دراسته من هذه النواحى كلها كما تظهر موفورة كاملة إلى أبعد حد فى آداب اليونان والرومان وفنونهم القديمة . هذه هى الإنسانيات .

لقد كانت الكتب اللاتينية كلها تقريباً ، وكثير من الكتب اليونانية الموجودة عندنا فى هذه الأيام ، معروفة عند علماء العصور الوسطى المنتشرين فى بقاع مختلفة من أوربا ، وكان أهل القرن الثالث عشر يعرفون أكابر الفلاسفة الوثنيين . ولكن ذلك القرن قد غفل أو كاد عن الشعر اليونانى ، وكانت طائفة كبيرة من الكتب القديمة القيمة التى نجلها الآن مهملة فى مكتبات الأديرة أو الكنائس الكبرى . وكانت هذه الأركان المنسية أكثر الأماكن التى عثر فيها بتراك ومن جاءوا بعده على الكتب القديمة « المفقودة » ، التى يسميها « السجينة الظريفة الأسيرة فى أيدى السجانين الهمج » . وارتاع

بوكاتشيو حين زار مونتى كسينو Monte Cossino ووجد المخطوطات الثمينة تبلى فى التراب . أو تقطع لتكتب عليها المزامير أو تتخذ تمائم . ولما زار بجيو Poggio دير القديس جول St. Qall فى سويسرا وجد كتاب **النظم** لكونتايان Quntilian فى جب قذر مظلم ، وأحس وهو يستنقذ هذا الملف كأن المعلم القديم يمد يديه متوسلا إليه أن ينقذه من « البرابرة » ؛ فقد كان هذا هو الاسم الذى يطلقه الإيطاليون المعتزون بثقافتهم على الفاتحين الغلاظ المقيمين وراء جبال الألب ، كما كان يطلقه عليهم اليونان والرومان من قبل . وكان بجيو وحده هو الذى أخرج من هذه القبور نصوص لكريشيوس ، وكولوملا Columella ، وفرنتينوس Frontinus ، وڤتروڤيوس Vritruviue ، وڤاريوس فلاكرس Valerius Flaccus ، وترتليان ، وپلوتوس ، وپترونيوس وأميانس مرسلينس ، وعدد غير قليل من خطب شيشرون الكبرى . واستخرج كولوتشيو سليوتاتى Coluecio Salutati فى ڤرتشيلى Vercelli كثيراً من رسائل شيشرون إلى أسرته (١٣٨٩) . وعثر چرالدو لندريانى Gheraldo Landriani على رسائل شيشرون فى علم البيان موضوعة فى صندوق قديم فى لدفى Lodfi (١٤٢٢) ، وأنقذ أمبروچيو تراڤرسارى Ambrogio Traversari كرنليوس نيپوس من النسيان فى پدوا (١٤٣٤) ، وكشفت كتب تاستس Taecitus وهى Agricola ، Germania ، و Dialogi (الزارع والألمانية ، والحوار) فى ألمانيا (١٤٥٥) ، واستردت الكتب الستة الأولى من **حوليات** تاستس ومخطوط كامل من رسائل پلنى الأصغر من دير كورڤى Corvey (١٥٠٨) وأضحت من أكثر ممتلكات لبو العاشر قيمة .

وكان أكثر من عشرة من الإنسانيين يدرسون أو يطوفون ببلاد اليونان فى نصف القرن السابق على فتح الأتراك للقسطنطينية ، وأعاد واحد منهم هو چيوڤنى أورسپا Giovanni Aurlspa إلى إيطاليا ٢٣٨ مخطوطا تشمل

فيما تشمله مسرحيات إيسكلس Aeschylus وسفكليز ؛ واستنقذ رجل آخر يدعى فرانتشسكو فيليلفو Francesco Filelfo من القسطنطينية (١٤٢٧) نصوص هيرودوت ، وتوكيديدس ، وپولبيوس ، ودمستين ، وايسكنيس Aeschines ، وأرسطو ، وسبعا من مسرحيات يوريديز . ولما عاد هؤلاء الرواد وأمثالهم إلى إيطاليا بما كشفوه من الذخائر ، كانوا يقابلون كما يقابل قواد الحرب المنتصرون ، وكان الأمراء ورجال الدين يؤدون أغلى الأثمان لبعض هذا الشيء . وأدى سقوط القسطنطينية إلى ضياع كثير من الكتب القديمة التى أثبت الكتاب البيزنطيون وجودها فى مكتبات تلك المدينة ؛ غير أن آلافاً مؤلفة منها قد أنقذت ، وجيء بمعظمها إلى إيطاليا ، ولا تزال خير المخطوطات اليونانية القديمة موجودة فيها حتى الآن . وظل الناس ثلاثة قرون من أيام پترارك إلى تاسو Tasso يجمعون المخطوطات بحماسة وحب كحب الآباء للأبناء ، وقد اتفق نيقولو دى نقولى أكثر من ثروته فى هذا العمل ؛ وكان أندريولو دى أوكيس Andreolo de Ochis على استعداد لأن يضحى ببيته ، وزوجته ، وحياته نفسها لكى يضيف شيئاً إلى مكتبته ، وكان يجيو يألم أشد الألم حين يرى شيئاً من المال ينفق على غير الكتب .

وأعقبت ذلك ثورة فى نشر الكتب ، فقد شرع الناس يدرسون هذه النصوص المكتشفة ، ويفاضلون بينها ، ويصححونها ، ويشرحونها ؛ وقامت من أجل ذلك حملة امتدت من لورندسو ڤلا Lorenzo Valla فى ناپلى إلى سر توماس مور Sir Thomas More فى لندن ؛ وإذ كانت هذه الجهود تتطلب فى كثير من الأحيان علماً باللغة اليونانية ، فقد أرسلت إيطاليا — ونهجت نهجها فيما بعد فرنسا ، وإنجلترا ، وألمانيا — تستدعى مدرسين للغة اليونانية ، وتعلم أورسپا ، وفيليلفو تلك اللغة فى بلاد اليونان نفسها ؛ ولما جاء مانيول كريسلوراس Manuel Chrysoloras إلى إيطاليا (١٣٩٧) مبعوثاً إليها من بيزنطية ، وأقنعته جامعة فلورنس بالانضمام إلى أساتذتها

ليكون أستاذاً للغة اليونانية وآدابها ؛ وكان من بين تلاميذه فى هذه الجامعة بجيو ، وبلا استروتسى ، ومرسوبينى Marsupini ومانتى Manetti . وبدأ ليوناردو برونى Leonardo Bruni بدراسة القانون ولكنه تركه بتأثير كريسلوراس وشرع يدرس اللغة اليونانية ؛ ويحدثنا هو عن ذلك فيقول : « وألقيت بنفسى فى تيار تدريسه بحماسة بلغ منها أن امتلأت أحلامى بالليل بما كنت أتلقاه منه بالنهار »(٢٣) . ترى هل يتصور أحد فى هذه الأيام أن النحو اليونانى كان فى وقت ما يستحوذ على الألباب استحواذ قصص المغامرات والروايات الغرامية فى هذه الأيام ؟

والتقى اليونان والإيطاليون عام ١٤٣٩ فى مجلس فلورنس ، وكانت الدروس التى يبادلونها معاً فى اللغة أبلغ أثراً من نقاشهم المجهد فى شئون الدين . وهناك ألقى جمستس بليثو Gemistus Pletho محاضراته الذائعة الصيت التى كانت ختام سيادة أرسطو على الفلسفة الأوربية وجلوس أفلاطون على عرش هذه الفلسفة جلوس الآلهة . ولما انفض اجتماع المجلس بقى فى إيطاليا يوانس بساريون Joannes Bessarion وكان قد جاء إليها بوصفه أسقف نيقية ؛ وقضى جزءاً من وقته يعلم اللغة اليونانية . وامتدت حمى الدرس إلى غير فلورنس من المدن ، فجاء بها بساريون إلى رومة ؛ وعلم ثيودورس جازا Theodorus Gaza اللغة اليونانية فى پروجيا (١٤٥٠) ، وپدوا ، وفلورنس ، وميلان (١٤٩٢ — ١٥١١ أو نحو ذلك الوقت) ويوانس أرجيروپولس فى پدوا (١٤٤١) وفلورنس (١٤٥٦ — ١٤٧١) ، وروميه (١٤٧١ — ١٤٨٦) ؛ وقد جاء هؤلاء كلهم إلى إيطاليا قبل سقوط القسطنطينية (١٤٥٣) ؛ ولهذا فإن هذه الحادثة لم يكن لها إلا شأن قليل فى انتقال اللغة اليونانية من بيزنطية إلى إيطاليا . غير أن استيلاء الأتراك على الأراضى المحيطة بالقسطنطينية شيئاً فشيئاً بعد عام ١٣٥٦ كان من العوامل التى حملت العلماء اليونان على الانتقال نحو الغرب . وكان من الذين فروا من العاصمة

الشرقية عند سقوطها قسطنطين لسكارس Constantine Lascaris ، وقد جاء ليعلم اللغة اليونانية فى ميلان (١٤٦٠ — ١٤٦٥) ، وناپلى ، ومسينا (١٤٦٦ — ١٥٠١) ، وكان كتابه فى النحو أول كتاب يونانى طبع فى إيطاليا فى عهد النهضة .

ولم يمض إلا وقت قليل على وجود هؤلاء العلماء جميعاً ، وتلاميذهم ، ونشاطهم الحماسى فى إيطاليا ، حتى ترجمت كتب الأدب اليونانى والفلسفة اليونانية إلى اللغة اللاتينية ترجمة أكمل ، وأدق ، وأبلغ مما ترجم منها فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وترجم جوارينو Guarino أجزاء من كتب استرابون وأفلوطرخس ؛ وترجم ترافرسارى ديوچين ليرتيوس ؛ وترجم ڤلا هيرودوت وتوكيديدس ، والإلياذة ؛ وترجم پيرتى Perotti پولبيوس ؛ وترجم فيتشينو أفلاطون وأفلوطين ؛ وكان أفلاطون بنوع خاص أعظم من أدهش الإنسانيين وأمتعهم . ذلك أنهم كانوا يبتهجون بجمال أسلوبه وسلاسته ، ويجدون فى المحاورات مسرحية أكثر وضوحاً وحيوية ومواءمة لروح العصر الذى يعيشون فيه مما يجدونه فى جميع مسرحيات إيسكلس ، أو سفكليز أو يوريديز . وكانوا يحسدون اليونان فى عصر سفكليز على ما كان لهم من حرية واسعة فى مناقشة أهم مشاكل الدين والسياسة وأكثرها دقة ، ويدهشون من هذه الحرية ؛ وكانوا يظنون أنهم واجدون فى آراء أفلاطون — التى جعلها صاحبها معماة غامضة — فلسفة صوفية خفية تمكنهم من الاحتفاظ بمسيحية لم يعودوا يؤمنون بها ، ولكنهم لم ينقطعوا عن حبها . وتأثر كوزيمو ببلاغة چمستس بليثو Gemistus Pletho وتحمس تلاميذه فى فلورنس فأنشأ فى المدينة مجمعاً علمياً أفلاطونياً (١٤٤٥) لدراسة أفلاطون ، وأمد مرسيليو فيتشينو Marsilio Ficino بالكثير من المال الذى أمكنه من أن يخصص نصف حياته لترجمة مؤلفات أفلاطون وشرحها . ومن ذلك الحين فقدت الفلسفة المدرسية (الكلامية) سيطرتها

فى الغرب بعد أن دامت لها هذه السيطرة أربعمائة عام ؛ وحل الحوار والمقالة محل **الجدل المدرسى** فأصبحا هما الصورة التى اتخذها العرض الفلسفى ؛ ودخلت روح أفلاطون المطربة المبهجة فى جسم التفكير الأوربى الناشئ دخول الخميرة المنعشة فى العجين .

لكن هذه الصورة قد أعقبها شىء من رد الفعل . ذلك أنه كلما زاد ما كشفته إيطاليا من تراثها الأدبى القديم غلب على إعجاب الإنسانيين ببلاد اليونان فخرهم بأدب رومة القديمة وفنها ، ولهذا أحبوا اللغة اللاتينية واتخذوها أداة لأدب حى ، فجعلوا أسماءهم لاتينية ، وجعلوا مصطلحات عباداتهم وحياتهم المسيحيتين رومانية : فصار اسم الله يوپتر Iuppiter ، واسم العناية الإلهية فاتوم Fatum ، والقديسين ديفى Divi ، والراهبات vestales والبابا پنتفكس مكسيموس (الحبر الأعظم Pontifex maximus)؛ وصاغوا أسلوب نثرهم على غرار أساوب شيشرون ، وشعرهم على غرار شعر ڤرچيل وهوراس ، وبلغ بعضهم مثل فيليافو ، وڤلا ، وپوليتيان بأسلوبهم درجة من الرشاقة تكاد تعادل رشاقة الأقدمين . وهكذا أخذت النهضة تعود أدراجها من اللغة اليونانية إلى اللغة اللاتينية ، ومن أثينة إلى رومة ؛ وبدا كأن خمسة عشر قرنا من الزمان قد أخذت تطوى طيا ، وكأن عصر شيشرون ، وهوراس ، وأوڤد ، وسنكا ، قد ولد من جديد . وأصبح الأسلوب وقتئذ أعظم شأنا من المعنى ، وغلبت الصورة على المادة ، وترددت أصداء خطب العصر الماضى المجيد مرة أخرى فى أبهاء الأمراء والمعلمين . ولعله كان من الخير لو أن الإنسانيين استخدموا اللغة الإيطالية بدل اللاتينية ، ولكنهم كانوا يحتقرون لغة المسالى والمغانى ويرونها لاتينية فاسدة منحطة (وفى الحق أنها تكاد تكون كذلك) ، ويأسفون لأن دانتى آثر اللغة الدارجة . وقد جوزى الإنسانيون على فعلتهم هذه بأن فقدوا اتصالهم بمصادر الأدب الحية ؛ وترك الشعب مؤلفات

الإنسانيين إلى الأشراف وآثر عليها القصص المرحة التى كان يكتبها له ساكتى Sacchetti ، وبنديلو Bandello ، أو الروايات الغرامية التى تمزج الحرب بالحب والتى كانت تترجم أو تقتبس باللغة الإيطالية من الفرنسية . بيد أن هذا الافتتان العابر بلغة ميتة وأدب « خالد » قد أعان المؤلفين الإيطاليين على أن يستردوا ماكان لهم من شغف بفنون العمارة ، والنحت وموسيقى الأسلوب ؛ وأن يضعوا قواعد الذوق والنطق التى رفعت اللغة القومية إلى صورتها الأدبية ووضعت للفن هدفا ومستوى . وإذا انتقلنا إلى مجال التاريخ وجدنا أن الإنسانيين هم الذين أنهوا عهد الإخباريين المتعاقبين من كتاب العصور الوسطى ، وهم الكتاب الحالية كتبهم من النقد السليم والمليئة بالفوضى ، وأحلوا محل طريقتهم تمحيص المصادر والتوفيق بينها ، وعرض مادتها عرضا منتظما واضحا ، وبعث الحيوية والإنسانية فى الماضى بمزج السير بالتاريخ ، والارتفاع بقصتهم إلى مستوى فلسفى بتمحيص علل الحوادث ، وتياراتها ، ونتائجها ، ودراسة ما فى دروس التاريخ من انتظام واتساق .

وانتشرت الحركة الإنسانية فى جميع أنحاء إيطاليا ، ، ولكن زعماءها كلهم تقريباً من مواطنى فلورنس أو خريجيها إلى أن جلس رجل من آل ميديتشى على كرسى البابوية . وكان كولوتشيو ســـلوتاى Coluccio Salutari الذى أصبح الأمين الإدارى لمجلس الحكام فى عام ١٣٧٥ حلقة الاتصال بين پترارك وبوكاتشيو من جهة وكوزيمو من جهة أخرى ، وكان يعرف ثلاثتهم ويحبهم جميعاً . وكانت الوثائق العامة التى كتبها نماذج عالية من اللغة اللاتينية الفصحى ، وكانت هى المثل الذى حاول الموظفون العموميون فى البندقية ، وميلان ، وناپلى ، وروما أن يحتذوه ؛ وقال جيانجليتسو Giangaleaxzo أمير ميلان إن سالوتارى قد أضر أسلوبه الممتاز أكثر مما يستطيع أن يضره جيش من الجنود المرتزقين[٢٤] . وكان اشتهار فيقولو ده نيقولى بأسلوبه اللاتينى يعادل اشتهاره بجمع المخطوطات ؛ وكان

برونى يسميه « رقيب اللسان اللاتينى » ؛ وكان يفعل ما يفعله غيره من المؤلفين فيعرض ما يكتبه على نقولى ليصححه قبل أن ينشره . وكان نقولى يملأ بيته بالقديم من كتب الأدب ، والتماثيل ، والنقوش ، والمزهريات ، وقطع النقد ، والجواهر ؛ وقد امتنع عن الزواج خشية أن يلهيه زواجه عن كتبه ، ولكنه وجد لديه متسعاً من الوقت يقضيه مع حظية سرقها من فراش أخيه(٢٥) . وقد فتح أبواب مكتبته لكل معنى بالدراسة فيها ، وحث شبان فلورنس على أن يهجروا الترف ويستبدلوا به الأدب . وأبصر مرة شابا ثرياً يقضى يومه بلا عمل فسأله : « ما هى غايتك فى الحياة ؟ » فأجابه فى صراحة : « غايتى أن أستمتع بوقتى » ، فسأله نيقولى مرة أخرى : « فإذا انقضى عهد شابك فماذا يكون شأنك ؟ »(٢٦) وأدرك الشاب ما ينطوى عليه هذا القول من معنى ، ووضع نفسه من ذلك الوقت تحت سلطات نيقولى وإرشاده .

وترجم ليوناردو برونى ، الذى كان أميناً لأربعة بابوات ثم صار فيما بين عامى ١٤٢٧ و ١٤٤٤ أميناً لمجلس السيادة فى فلورنس ، طائفة من محاورات أفلاطون إلى لغة لاتينية ممتازة كشفت لإيطاليا لأول مرة عن روعة أسلوب أفلاطون ؛ وألف ليوناردو باللغة اللاتينية تاريخاً لمدينة فلورنس كان سبباً فى أن أعفته الجمهورية هو وأبناءه من الضرائب ؛ وكانوا يوازنون بين خطبه وخطب پركليز . ولما توفى أقام له كبار المدينة جنازة عامة كما كان يقام للأقدمين ، ودفن فى كنيسة سانتا كروتشى (الصليب المقدس santa Croce ووضعوا كتابه **التاريخ** فوق صدره ، وخطط له برناردو روسلينو قبراً عظيما فخما يستريح فيه .

وولد كارلو مارسپينى Corlo Marsuppini فى أرتسو كما ولد فيها برونى وخلفه فى أمانة مجلس السيادة ، وقد روع أهل زمانه بأن كان يحفظ نصف الآداب اليونانية والرومانية عن ظهر قلب . ولم يكد يترك مؤلفاً

قديماً لم يقتبس من أقواله فى خطابه الأول حين عين أستاذاً للآدب فى جامعة فلورنس . وقد بلغ من إعجابه بالوثنية القديمة أن كان يشعر بأن من واجبه أن ينبذ الدين المسيحى(٢٧) ؛ ولكنه رغم هذا كان وقتاً ما أميناً رسولياً للكرسى البابوى فى رومة ؛ وقد دفن هو أيضاً فى كنيسة سانتا كرتشى ورثاه جيانتسو مانتى Giannozzo Manetti بمرثية رائعة ، واختط له دزديريو دا ستنيانو Desiderio de Settgnano (١٤٥٣) قبراً مزخرفاً ؛ وإن قيل إنه مات دون أن يعنى بتلقى القربان المقدس(٢٨) . وكان مانتى الذى رثى هذا الملحد رجلا لا تقل قواه عن علمه ، وقد ظل تسع سنين لا يكاد يغادر فى أثنائها بيته وحديقته ، مكباً على دراسة الآداب القديمة ، وتعلم اللغة العبرية واللغتين اليونانية واللاتينية . ولما عين سفيراً لدى رومة ، وناپلى ، والبندقية ، وچنوى افتتن به كل من رآه ، وكسب فى هذه المدن كلها صداقة أهلها لحكومة بفضل ثقافته ، وسخائه ، واستقامته ..

وكان هؤلاء الرجال على بكرة أبيهم ما عدا سالوتارى من أعضاء الندوة التى تجتمع فى بيت كوزيمو بالمدينة أو فى بيته الريفى ، وكانوا يتزعمون الحركة العلمية أثناء سلطانه . وكان لكوزيمو صديق آخر لا يكاد يقل عنه سخاء على العلم والعلماء ، ذلك هو أمبروجيو تراڤرسارى Ambrogio Traversari القائد فى طائفة الرهبان الكملدولية Camaldulit ، والذى كان يعيش فى صومعة فى دير سانتا ماريا دجلى أنچيلى القريب من فلورنس . وكان يتقن اللغة اليونانية ، وتنتابه نوبات من وخز الضمير لحبه الآداب القديمة ؛ وكان يأبى أن يقتبس شيئاً منها فى كتاباته ، ولكنه كشف عن أثرها فيه بأسلوبه اللاتينى الذى كانت عباراته الإصلاحية التقية مما يرتاع له الجريجوريون المشهورون جميعاً لو أنهم أطلعوا عليها . وكان كوزيمو ، الذى يعرف كيف يوفق بين الآداب القديمة وأساليب المالية العليا من جهة والدين المسيحى من جهة أخرى ، ويحب أن يزور تراڤرسارى ؛ كما كان نقولى ، ومارسپينى ، وبرونى ، وغيرهم يتخذون صومعته ندوة أدبية لهم .

وكان أعظم الكتاب الإنسانيين نشاطاً وأكثرهم سبباً للمتاعب هو بجيو براتشيوليني Poggio Bracciolini . وقد ولد لأبوين فقيرين بالقرب من أرتسو (١٣٨٠) ، وتلقى تعليمه فى فلورنس ، ودرس اللغة اليونانية على مانيول كريسلوراس Manuel Chrysoloras ، وكان يكسب عيشه بنسخ المخطوطات ، وصادقه سالوناري وعطف عليه ، وعين فى الرابعة والعشرين من عمره كاتباً فى المحكمة البابوية فى رومة ؛ وقضى السنين الخمسين التالية يعمل فى البلاط البابوى ، ولم ينل فى خلال هذه المدة كلها شيئاً من الرتب الدينية حتى أصغرها ، ولكنه كان يرتدى الثياب الكهنوتية . وقدر له القائمون على البلاط نشاطه فأرسلوه فى أكثر من عشر بعثات ؛ وكثيراً ما كان يحيد عن عمله فيها ليبحث عن المخطوطات القديمة ، وقد يسر له منصبه فى الأمانة البابوية الوصول إلى الكنوز المخبوءة فى المكتبات التى كان يحرص عليها أشد الحرص أو كانت تهمل أشد الإهمال فى أديرة القديس جول St. Gall ولانجر Langers ، وفينجارتن Weingarten وريتشنو Reichenau وقد بلغت غنائمه من هذه المكتبة حداً من الثراء جعل بروني وغيره من الكتاب الإنسانيين يحيونه أعظم تحية ويرون أن أعماله كانت من المعالم البارزة فى تاريخ ذلك العصر . ولما عاد بجيو إلى رومة كتب لمارتن الخامس Martin V دفاعاً مجيداً عن عقائد الكنيسة ، مع أنه كان فى المجتمعات الخاصة يسخر مع غيره من موظفى البلاط البابوى من العقائد المسيحية(٣٩) . وقد كتب عدة محاورات ورسائل بلغة لاتينية غير مصقولة ولكنها منعشة مطربة ، يندد فيها برذائل رجال الدين ، بينما كان هو يرتكب تلك الرذائل إلى أقصى حد تمكنه منه موارده . ولما أن عاب عليه الكردنال سانتا أنجيلو وجود أبناء له ، وهو ما لا يليق برجل يرتدى الثياب الكهنوتية ، وأن له عشيقة ، وهو أمر لا يليق حتى برجل من غير رجال الدين ، رد بجيو على ذلك بقحته المعهودة : « إن لى أبناء وذلك أمر يليق بغير رجال الدين ،

وإن لى عشيقة وتلك إحدى عادات رجال الدين القديمة(٣٠) : ولما بلغ الخامسة والخمسين من عمره هجر عشيقته التى ولدت له أربعة عشر طفلا ، وتزوج بفتاة فى سن الرابعة عشرة . وكاد فى هذه الأثناء أن يكون هو مؤسس علم الآثار الحديث ، لأنه جد فى جمع القديم من النقود ، والنقوش ، والتماثيل ، وعنى بوصف ما كان باقياً من الآثار الرومانية القديمة بدقة العلماء المبرزين . وقد صحب البابا أوچنيوس الرابع Eugenius V إلى مجلس فلورنس وتنازع مع فرانتشسكو فيللفو ، وتبادل معه السباب بأقبح الألفاظ ، ولم يتورع عن أن يتهمه بالسرقة ، والكفر بالله ، واللواط . ولقد سره كل السرور وهو فى روما أن يعمل لنقولا الخامس البابا الإنسانى ؛ وكتب وهو فى سن السبعين **كتاب الفكاهات** الذائع للصيت ، وهو مجموعة من القصص ، والهجاء ، والبذاءات . ولما انضم لورنزو ڤلا إلى هيئة الأمناء البابوية هاجمه بجيو بسلسلة جديدة من **المطاعن** اتهمه فيها باللصوصية والتزوير ، والخيانة ، والإلحاد ، والسكر ، وفساد الأخلاق . ورد ڤلا على هذا بأن سخر من لغة بجيو اللاتينية ، وذكر أخطاءه فى النحو والتراكيب ، وقال إنه لا يعنى به لأنه أبله يهذى ذهبت سنه بعقله(٣١) . ولم يعبأ أحد بهذا الاتهام الأدبى غير الضحية التى وجه إليها ، ذلك أن هذه المطاعن كانت مباريات فى الكتابة اللاتينية ؛ ولقد أعلن بجيو فعلا فى إحدى هذه المقالات أنه سوف يثبت أن فى مقدور اللغة اللاتينية الفصحى أنه تعبر عن أحدث الآراء وأخص الشئون ؛ وقد برع فى فن اختيار الألفاظ البذيئة "براعة جعلت « العالم كله يخشاه » على حد قول ڤسپازيانو(٣٢) . وقد كان قلمه ، كما كان قلم أرتينى Aretine من بعده ، أداة لابتزاز أموال الناس . من ذلك أنه لما توانى ألفنسو ملك ناپلى عن الكتابة إلى بجيو معترفاً بوصول الترجمة اللاتينية لكتاب **فيروبيديا** تأليف أكسانوفون Xanophon كتب الإنسانى الحانق يقول : إن فى مقدور القلم الطيب أن يطعن أى ملك من الملوك ؛

فما كان من ألفنسو إلا أن بادر بإرسال ٥٠٠ دوقة ليقطع بها لسانه . وألف بجيو بعد أن استمتع بكل شهوة وغريزة رسالة فى **شقاء أهوال البشر** قال فيها إن شرور الحياة ترجح مباهجها ، واختتمها بقول صولون Solon إن أسعد النـــاس حظاً من لا يولدون(٣٣) . وعاد إلى فلورنس حين بلغ الثانية والسبعين من عمره وعين أميناً للحاكم العام ، ثم اختير فى آخر الأمر حاكماً للمدينة . وقد عبر عن تقديره لهذا الاختيار بكتابة تاريخ لفلورنس على طريقة الأقدمين — جمع فيه بين أخبار السياسة والحرب والخطب الخيالية ، ولما أن وافته المنية أخيراً وهو فى سن التاسعة والسبعين تنفس غيره من الإنسانيين الصعداء (١٤٥٩) . ودفن هو أيضاً فى كنيسة الصليب المقدس Santa Croce وأقيم له تمثال من صنع دوناتلو عند واجهة الكنيسة ؛ وحدث فى أثناء الارتباك الناشئ من بعض التغييرات أن وضع ذلك التمثال فى داخل الكنيسة نفسها بوصفه تمثالا لأحد الرسل الاثنى عشر .

ولا جدال فى أن المسيحية قد فقدت قبل ذلك الوقت من الناحيتين الفقهية والأخلاقية سلطانها على طائفة كبيرة من الإنسانيين الإيطاليين ربما كانت هى الكثرة الغالبة منهم . نعم إن طائفة منهم أمثال ترافرساري ، وبرونى ، ومانتى فى فلورنس ، وڤتورينو دا فلترى Vittorino da Felter فى مانتوا ، وجوارينو دا ڤرونا Guarino da Verona فى فرارا ، وفلافيو بيوندو Flavio Biondo فى رومة قد بقوا أوفياء مخلصين لدينهم ؛ إلا أن الثقافة اليونانية التى تكشفت للكثيرين غيرهم والتى دامت ألف عام كاملة ، وبلغت الذروة العليا فى الأدب ، والفلسفة ، والفن مستقلة تمام الاستقلال عن اليهودية والمسيحية ، نقول إلا أن هذه الثقافة كانت ضربة قاضية على إيمانهم بالعقيدة الدينية التى علمها القديس بولس ، وبالعقيدة القائلة أن « لا نجاة خارج الكنيسة » . وأصبح سقراط وأفلاطون فى نظر هؤلاء قديسين من غير رجال الدين ؛ وبدت لهم أسرة الفلاسفة اليونان أعلى درجة

من آباء الكنيسة اليونان واللاتين ، كما أن نثر سقراط وشيشرون كان يبعث الخجل فى نفس الكرادلة أنفسهم من اللغة اليونانية التى كتب بها العهد الجديد ومن اللغة اللاتينية التى ترجمه بها چيروم . كذلك خيل إلى هؤلاء أن رومة الإمبراطورية أعظم نبلا وكرامة من انزواء المسيحيين المؤمنين فى صوامع الأديرة ، كما أن الحرية التى اتسم بها تفكير اليونان فى أيام بركليز والرومان فى عهد أغسطس قد أفعمت عقول كثيرين من الإنسانيين بالحسد الذى حطم فى قلوبهم العقائد المسيحية التى تحث على التذلل ، والإيمان بالدار الآخرة ، والعفة ؛ وأخذوا يتساءلون عما يدعوهم إلى إخضاع أجسامهم ، وعقولهم ، وأرواحهم إلى قواعد رجال الكنيسة الذين انقلبوا وقتئذ رجالا دنيويين ، وأخذوا هم أنفسهم يمرحون ويطربون . وكانت العشرة القرون التى انقضت بين قسطنطين ودانتى فى نظر هؤلاء الإنسانيين ، غلطة يؤسف لها أشد الأسف ، وخروجاً ، كالخروج الذى يصفه دانتى نفسه ، عن الصراط المستقيم . ولقد عفت من ذاكرة هؤلاء الكتاب ما كان فى عقول من قبلهم من الأقاصيص المحببة عن العذراء والقديسين ، لتفسح مكانها إلى تحولات أوفد Ovid's Metamorphoses وأغانى هوراس الفاسقة الفاجرة ؛ وبدت الكنائس الكبرى وقتئذ دليلا على الهمجية ، وفقدت تماثيلها الهزيلة روعتها فى الأعين التى رأت تمثال أپلو بلڤدير Apollo Belvedere والأصابع التى لمسته .

وهكذا كان مسلك الكثرة الغالبة من الإنسانيين مسلك من يرون أن المسيحية أسطورة تفى بحاجات خيال العامة وأخلاقهم ، ولكنها يجب ألا تأخذها العقول المتحررة مأخذ الجد ؛ ولهذا كانوا يؤيدونها فيما ينطقون به أمام الجماهير ، ويقولون إنهم يستمسكون بأصول الدين التى تنجيهم من العذاب ، ويبذلون غاية جهدهم للتوفيق بين العقائد المسيحية والفلسفة اليونانية . لكن هذه الجهود نفسها قد كشفت عما يضمرون ، فقد كانوا

يعترفون اعترافا ضمنيا بأن العقل هو الحكم الأعلى فى كل شىء ، وكانوا يعظمون محاورات أفلاطون بالقدر الذى يعظمون به العهد الجديد ، وبهذا عملوا ما عمله السوفسطائيون السابقون على عهد سقراط فى بلاد اليونان. فحطموا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة العقائد الدينية عند من كانوا يستمعون لهم ، سواء كان ذلك عن قصد أو غير قصد . وكانت حياتهم تنم عن عقيدتهم الحقيقية ، فقد كان الكثيرون يتخلقون بالأخلاق الوثنية فى ناحيتها الشهوانية لا فى ناحيتها الرواقية ، ولم يكونوا يؤمنون بالخلود إلا إذا كان هو الخلود الناشئ عن تسجيل الأعمال العظيمة ، وهو الخلود الذى لا يهبه الله بل تهبه أقلامهم ، والذى يؤدى بالناس إما إلى المجد السرمدى أو العار الأبدى . وقد ارتضوا بعد جيل من أيام كوزيمو أن يقتسموا هذه القوة السحرية مع الفنانين الذين نحتوا أو رسموا صور أنصار الفن والأدب ، أو شادوا الصروح الفخمة التى تخلد أسماء الأسخياء الواهبين . وكانت رغبة هؤلاء الأنصار فى أن ينالوا هذا الخلود الدنيوى إحدى القوى الخلاقة فى النهضة وأدبها .

وظل تأثير الكتاب الإنسانيين القوة المسيطرة على الحياة العقلية فى أوربا الغربية نحو مائة عام . فقد كانوا هم الذين قووا إدراك الكتاب لجمال الشكل والتركيب ، وعلموهم أساليب البلاغة ، وزخرف القول ، وما للأساطير القديمة من سحر وفتنة ، وما للاقتباس من الكتاب الأقدمين من قوة ؛ وعلموهم التضحية بالمعنى فى سبيل سلامة العبارة وجمال الأسلوب . وكان افتتانهم باللغة اللاتينية هو الذى عاق تطور الشعر والنثر الإيطاليين مدى قرن كامل (١٤٠٠ — ١٥٠٠) ؛ وهم الذين حرروا العلم من سلطان الدين ، ولكنهم أخروا تقدمه بعبادتهم الماضى ، وباهتمامهم الشديد بالكم فى العلم بدل الملاحظة الموضوعية والتفكير الابتكارى . ومن أغرب الأشياء أن أقل ما لهؤلاء الكتاب من نفوذ هو الذى كان فى الجامعات ؛

وسبب ذلك أن هذه الجامعات كانت فى أيامهم قد تقادم عهدها فى إيطاليا ، وأن كليات الحقوق ، والطب ، والدين ، « والفنون » — أى اللغة ، والأدب ، والبيان والفلسفة — القائمة فى بولونيا ، وپدوا ، وپيزا ، پياتتشندسا ، وپاڤيا ، وناپلى ، وسينا ، وأرتسو ، ولوكا ، تقول كانت الكليات القائمة فى هذه المدن قد استحوذت عليها عادات العصور الوسطى استحواذا يرد عنها كل توكيد جديد للثقافات القديمة . وكان أكثر ما فعلته أنها أنشأت فى أماكن متفرقة كرسيا للبيان عينت فيه أحد هؤلاء الإنسانيين . أما ما كان « لإحياء الآداب » من أثر فقد جاء أكثره عن طريق المجامع العلمية التى أنشأها أنصار الأدب من الأمراء فى فلورنس ، وناپلى ، والبندقية . وفرارا ، ومانتوا ، وميلان وروما . فقد كان الإنسانيون فى تلك المدن يملون ما يريدون مناقشته من النصوص القديمة باللغة اليونانية أو اللاتينية ؛ وكانوا فى خلال هـذا النقاش يعلقون باللغة اللاتينية على ما يتصل بهذه النصوص من مظاهر النحو ، والصرف ، والبيان . والسير ، والجغرافية ، والأدب : وكان طلابهم يدونون ما يملونه عليهم من النصوص ويثبتون فى هوامش الصفحات كثيراً من الحواشى والتعليقات ؛ وبهذه الطريقة تضاعفت نسخ الآداب القديمة كما تضاعفت شروحها وانتشرت فى أنحاء العالم . ومن أجل ذلك كان عهد كوزيمو عهد الانهماك فى التعليم لا الانهماك فى الأدب المبتكر الخلاق ، فانحصرت أمجاد ذلك العصر الأدبية فى النحو ، والمعاجم اللغوية ، وعلم الآثار القديمة ، والبيان ، والمراجعة الانتقادية للنصوص القديمة . وهكذا استقرت طريقة التبحر الحديث فى العلم ، وأداته ، ومادته ، ومهد الطريق الذى سار فيه تراث اليونان وروما حتى وصل إلى عقول المحدثين .

ولم يبلغ العلماء منذ عهد السوفسطائيين مثل ما بلغوه وقتئذ من المنزلة العالية فى المجتمع وفى الشئون السياسية ؛ ذلك أن الكتاب الإنسانيين صاروا أمناء ومستشارين لمجالس الشيوخ ، والأمراء ، والأدواق ، والبابوات ؛

وكانوا يردون هذا العطف بالمديح المصوغ باللغة اللاتينية الفصيحة ، كما يردون على الصد عنهم والاستهزاء بهم بالهجاء اللاذع القاتل ؛ وقد بدلوا المثل الأعلى القديم للرجل الكامل المهذب من رجل شاكى السلاح لابس الزرد إلى إنسان كامل النماء بلغ أعلى درجات الحكمة والمنزلة الأدبية باستيعاب التراث الثقافى للجنس البشرى . وقد غزت شهرتهم العلمية وبلاغتهم الساحرة ما وراء جبال الألب من أوربا حين كانت جيوش فرنسا . وألمانيا ، وأسپانيا تحتشد للاستيلاء على إيطاليا ؛ فأخذت هذه الثقافة تتسرب إليها قطرا بعد قطر ، وتنتقل بها من صبغة العصور الوسطى إلى الصبغة الحديثة ، فكان القرن الذى شهد كشف أمريكا هو بعينه الذى شهد إعادة كشف بلاد اليونان ورومة ، وكان التحول الأدبى والفلسفى الذى تم فى ذلك الوقت أبلغ أثراً فى الروح البشرية من الطواف حول الكرة الأرضية وارتياد مجاهلها . ذلك أن الإنسانيين لا الملاحين هم الذين حرروا عقول البشر من العقائد التعسفية ، وعلموهم أن يحبوا الحياة بدلا من التفكير النكد فى الموت ، وأطلقوا العقل الأوربى من عقاله .

وكان الفن آخر ما تأثر بالنزعة الإنسانية ، لأن هذه النزعة كانت أكثر تجاوبا مع العقل منها إلى الحواس . ولذلك ظلت الكنيسة حتى ذلك الوقت أكبر نصير للفنون ، كما كان أهم أغراض الفن هو نقل قصة المسيحية إلى غير المتعلمين وتجميل بيوت الله ؛ ولهـــذا بقيت العذراء والطفل ، وآلام المسيح وصلبه ؛ وبقى الرسل ، وآباء الكنيسة ، والقديسون ، الموضوعات التى لا غنى عنها لفنى النحت والتصوير ، بل والفنون الصغرى كذلك . بيد أن الإنسانيين أخذوا يعلمون الإيطاليين شيئاً فشيئاً معنى للجمال أكبر شهوانية من ذى قبل ، علموهم الإعجاب الصريح بجمال الجسم الآدمى — ذكراً كان أو أنثى وخاصة إذا كان عاريا — وتغلغل هذا الإعجاب فى نفوس الطبقات المتعلمة ؛ وكان اهتمام أدب النهضة بالحياة وتوكيدها ، بدل التفكير فى الدار الآخرة مما أكسب الفن نزعة

دنيوية خفية ؛ وأدخل مصورو عصر لورندسو وما تلاه من العصور عناصر وثنية فى الفن المسيحى ، وذلك حين جاءوا بالحسان الإيطاليات يتخذونهن نماذج لتصوير العذراء ، وبالشبان الوسيمين الأقوياء ليكونوا نماذج للقديسين . ولما أخذ الأمراء الزمنيون ينافسون رجال الكنيسة فى السخاء على الفنيين وإمدادهم بالمال أثناء القرن السادس عشر تحدث فينوس (الزهرة) وأدريانى ، ودافنى ، وديانا ، وربات الشعر والأقدار ، تحدث هذه سلطان العذراء ؛ لكن مريم الأم ظلت محتفظة بسيطرتها الطيبة الصالحة إلى آخر أيام فن النهضة .

الفصل الخامس

العمارة : عصر برونيلسكو

نادى أنطونيو فيلاريتى Antonio Filarete فى عام ١٤٥٠ يقول : « لعن الرجل الذى ابتدع العمارة القوطية التعسة ! ولم يكن فى وسع أحد أن يدخلها إلى إيطاليا إلا شعب همجى » (٣٥) ؛ ذلك أن هذه الجدران المقامة من الزجاج لا توائم شمس إيطاليا الساطعة ، وبدت الدعامات الأفقية العالية (وإن كانت قد اتخذت فى كنيسة نوتردام ده پارى صورة جميلة فكانت كأنها ماء فى نافورة تجمد أثناء مسيله) فى أعين أهل الجنوب كأنها محالات قبيحة المنظر تركها وراءهم البناءون الذين عجزوا عن أن يكسبوا بناءهم استقرارا من تلقاء نفسه . لقد كان الطراز القوطى ذو العقد المستدق والقبة العالية يعبر أحسن تعبير عن آمال الأرواح الرقيقة العائدة من العمل المجهد فى الحقول إلى سلوى السماء ؛ غير أن الرجال الذين وهبوا من عهد قريب الثراء والراحة أضحوا يرغبون فى تجميل الحياة لا أن يفروا منها ويقدحوا فيها ؛ فكانوا يريدون أن يحيلوا الأرض جنة ، وأن يحيلوا أنفسهم أربابا .

ولم تكن عمارة النهضة الإيطالية فى أساسها ثورة على العمارة القوطية ، لأن هذه العمارة القوطية لم تكن لها الغلبة على إيطاليا فى يوم من الأيام ؛ فقد كان كل طراز وكل تأثير ممثلين بشىء ما فى تجارب القرنين الرابع عشر والخامس عشر : كانت فيها العمد الثقيلة ، والعقود المستديرة المأخوذة من الطراز الرومانسى اللمبارددى ، والصليب اليونانى الذى كانت تخطط على صورته المبانى السفلى ، والقبة والعارضة المثلثة بين عقودها المتعامدة ، وأبراج النواقيس فى الكنائس التى أقيمت على منوالها مآذن المساجد الإسلامية .

والعمد الرفيعة فى الأديرة التسكانية التى تذكر الناظر إليها بعمد المساجد أو الأروقة الرومانية واليونانية القديمة ، والسقف ذات الكتل الخشبية فى إنجلترا وألمانيا ، والقبة المضلعة والعقد القوطى والشبابيك القوطية ؛ والفخامة المتناسقة فى الواجهات الرومانية ، وفوق هذا كله المتانة البسيطة فى صحن الباسلقا الذى يكتنفه من الجانبين جناحان يدعمانه . لقد كانت هذه العناصر كلها تمتزج فى إيطاليا امتزاجاً مثمراً حين أخذ الكتاب الإنسانيون يوجهون العمارة نحو خرائب رومة . وبدت وقتئذ العمد المحطمة فى السوق الرومانية ، التى كانت تتراءى من خلال ضباب العصور الوسطى لأعين الإيطاليين أعظم جمالا من طرز البندقية الغريبة ، أو فخامة تشارتر الكئيبة ، أو جسارة بوفيه الهشة ، أو امتدادات قبة أمين الخفية الغامضة ؛ وأضحت الرغبة فى العودة من جديد إلى استخدام العمد الملتفة الجميلة ، الغائرة فى قواعد ضخمة ، والمتوجة بتيجان جميلة فى صورة الأزهار ، والمرتبطة بطيلات رصينة مهيبة المنظر ، نقول أضحت الرغبة فى استخدام هذه العمد ، حين أخذ الماضى القديم المدفون الحى يتلمس طريقه إلى الظهور ، هى الحلم الذى يراود خيال رجال من طراز برونلد لسكو ، وألبرتى ، وميكلتسو Michelozzo ، وميكل أنجيلو ، ورفائيل .

وكتب ڤاسارى الوطنى الصميم عن برونلد لسكو يقول : « أما فليبو برونلد لسكو فيمكننا أن نقول عنه إن الله قد وهبه القدرة على أن يكسب العمارة أشكالا جديدة بعد أن ضلت السبيل قروناً كثيرة »(٣٦) . وقد بدأ عمله صائغا شأن كثيرين من فنانى عصر النهضة الإيطاليين ، ثم درس فن النحت وظل وقتاً ما ينافس دوناتلو منافسة الصديق لصديقه ، ونازعه هو وجبرتى مهمة نقش الأبواب البرنزية لمكان التعميد فى فلورنس . ولما أبصر الرسوم التى وضعها دوناتلو غادر فلورنس ليدرس فن المنظور والتخطيط فى رومة ؛ فلما جاءها افتتن بما رآه فيها من العمائر القديمة وعمائر العصور الوسطى ، وشرع يقيس المبانى الكبرى بجميع عناصرها ، وكان أعظم ما أثار دهشته

قبة هيكل مجمع الآلهة الذى أقامه أجريبا ، البالغ عرضها ١٤٢ قدماً ؛ ولاح له أن يتوج بقبة مثلها كتدرائية سانتا ماريا دل فيورى التى لم تكن قد تم بناؤها ، فى مسقط رأسه . وعاد إلى فلورنس فى الوقت الذى أمكنه فيه أن يشترك فى مؤتمر من المهندسين معماريين وغير معماريين ليبحثوا مشكلة سقف موضع المرنمين المثمن الأضلاع فى هذه الكتدرائية والبالغ عرضه مائة وثمانى وثلاثين قدماً ونصف قدم . واقترح فليبو أن تقام فوقه قبة ؛ ولكن الضغط إلى الخارج الذى سوف تحدثه هذه القبة الضخمة على الجدران التى لا تسندها دعامات من خارجها أو كتل خشبية من الداخل بدا لهؤلاء المهندسين عقبة لا يمكن التغلب عليها . والعالم كله يعلم قصة البيضة التى نطق بها برونلسكو : وكيف تحدى الفنانين المجتمعين أن يجعلوا البيضة تقف على أحد طرفيها ، فلما عجزوا جميعاً نجح هو فى هذا العمل بأن ضغط الطرف الغليظ الفارغ على المنضدة . ولما احتجوا عليه بقولهم إنه كان فى وسعهم أن يفعلوا ما فعله هو ، قال إنهم سوف يدعون مثل هـــذه الدعوى بعد أن تتم إقامة قبة الكتدرائية . وكلف هو بالعمل ، وظل أربعة عشر عاماً (١٤٢٠ ــ ١٤٣٤) بلا انقطاع يكدح فى القيام بهذا الواجب ، ويقاوم ألف محنة ومحنة حتى رفع القبة المزعومة بمقدار ١٣٣ قدماً فوق حافة الجدران التى تســـتند إليها : وانتهى من العمل آخر الأمر ، وقامت القبة ثابتة قوية . وابتهجت المدينة كلها لتمامها وعدته أول الأعمال المعمارية الكبرى فى عصر النهضة ، وأجراً هذه الأعمال كلها عدا عملا واحداً لا غير . ولما صمم ميكل أنجيلو بعد قرن من الزمان قبة كنيسة الرسول بطرس ، وقيل له إنه قد أتيحت له الفرصة للتفوق على برونلسكو رد على ذلك بقوله : « سأقيم قبة مثلها وأختا لها ، أكبر منها ، ولكنها لا تفوقها فى الجمال »(٣٧) . ولا تزال هذه القبة الفخمة الزاهية تشرف على ما حولها من مناظر تمتد عدة فراسخ من مدينة فلورنس ذات السقف الحمراء التى ترقد كأنها حوض من الورد فى أحضان تلال تسكانيا .

وقد أخذ فلبو فكرته عن هيكل مجمع الآلهة ، ولكنه وفق أحسن التوفيق بينها وبين الطراز القوطى التسكانى الذى يتمثل فى كتدرائية فلورنس ، وذلك بأن جعل استدارة قبته على طراز العقد المستدق القوطى . لكنه حين سمح له بتخطيط مبان فى الطابق الأرضى جعل الانقلاب إلى الطراز القديم أتم وأوضح . وكان فى عام ١٤١٩ قد بدأ يشيد لوالد كوزيمو كنيسة سان لورنتسو ؛ ولم يتم منها إلا « غرفة المقدسات » ؛ لكنه اختار لها طراز الباسلقا ، والبواكى ؛ والرواق المعمد ، والعقد الرومانسكى ، فجعلها هى العناصر التى بنى عليها تصميمه ؛ وبنى لأسرة پاتسى Pazzi فى أديرة سانتاكروتشى (الصليب المقدس) معبدا جميلا يعيد إلى الذاكرة قبة هيكل مجمع الآلهة فى أثينه ورواقه المعمد ، ثم اختط فى هذه الأديرة نفسها مدخلا مستطيل الشكل — من عمد ذات نحزوز ؛ وتيجان على شكل أزهار ، وطيلات ذات ثماثيل ، وحليات هلالية منقوشة — كان هو الطراز الذى صنع على نمطه مائة ألف باب والذى بقى حتى الآن فى كل مكان فى أوربا الغربية وأمريكا . ثم بدأ ينشئ على الطراز القديم كنيسة سانتو اسبريتو Santo Spirito ، ثم مات ولما يكد البناء يعلو على الأرض . ففى عام ١٤٤٦ كان جثمان هذا الفنان المولع بفنه سجين فى الكتدرائية محوطا بمظاهر العظمة وتحت القبة التى أقامها ، وأقبل عليه سكان فلورنس من كوزيمو إلى أصغر عامل كان يكدح فى ذلك المكان ، أقبلوا عليه جميعا ، وقد امتلأت قلوبهم أسى وحسرة على أن يكون الموت مآل العباقرة العظام . ويقول فيه ڤاسارى : لقد عاش كما يعيش المسيحى الصالح ، وخلف فى العالم آثار صلاحه وتقواه . . . . ولم يجد الزمان من عهد اليونان والرومان .. القدامى إلى يومنا هذا برجل أعظم منه ، لقد كان بحق منقطع النظير[٣٨] » .

وكان برونلسكو فى أيام حماسته المعمارية قد وضع لكوزيمو تصميم قصر بالغ من السعة والزخرف مبالغاً حمل هذا الحاكم المطلق المتواضع على أن يرفض الاستمتاع بمنظره حين يقوم لأنه يخشى حسد الناس له . ولهذا

كلف ميكلتسو دى يارتلميو Michelezzo di Baptolmmeo (١٤٤٤) ، أن يشيد له ولأسرته ومكاتبه بدل هذا القصر قصر آل ميديتشى Palazzo Medici أو الريكاردى Riecardil القائم اليوم ، ذا الجدران الحجرية السميكة الخالية من الزخرف ، والتى تنم عما كان فى ذلك الوقت من اضطراب اجتماعى ، ومنازعات عائلية ، وخوف دائم من العنف والثورة ، وهى العوامل التى كانت تبعث النشاط والحياة فى السياسة الفلونسة . وكان لهذا القصر أبواب ضخمة من الحديد يدخل منها الأصدقاء والدپلوماسيون ، والفنانون ، والشعراء إلى فناء مزدان بتماثيل من صنع دوناتلو ، ويؤدى إلى حجرات متوسطة الروعة ، ومعبد مزدان بمظلمات فخمة زاهية من صنع بنتسوجوتسولى Benozzo Gozzoli . وأقام آل ميديتشى فى هذا القصر إلى عام ١٥٣٨ ، عدا الفترات التى نفوا فيها من المدينة ، ولكنهم كانوا بلا ريب يخرجون من هذه الجدران المكتئبة ليستمتعوا بأشعة الشمس فى البيوت الريفية التى شادها كوزيمو خارج المدينة فى كاريجى Careggi ، وكفاجيولو Cafaggiolo ، وعلى منحدرات فيسولى Fiesole : وكانت هذه الملاجئ الريفية هى التى يأوى إليها كوزيمو ولورندسو ، وأصدقاؤهما ، وصنائعهما فراراً من عناء السياسة إلى الاستمتاع بالشعر ، والفلسفة ، والفن ؛ وإلى كاريجى أوى الأب والحفيد ليستقبلا الموت . وكان كوزيمو من حين إلى حين يفكر فيها بعد الموت فتبرع بكثير من المال لإقامة دير فى فيسولى Fiesole ، وليعيد بناء الدير القديم فى سان ماركو ويجعله أوسع رقعة وأكثر متعة . . وخطط ميكلتسو فى هذا الدير بواكى مسقوفة رشيقة ، ومكتبة تضم كتب نقولى ، وصومعة ينفرد فيها كوزيمو من حين إلى حين معتزلا أصدقاءه أنفسهم ليقضى يومه فى التأمل والصلاة .

وكان ميكلتسو أحب المهندسين إليه فى هذه المشروعات ، كما كان هو الصديق الوفى الذى صاحبه فى منفاه ، وعاد معه بعد النفى . وعهد إليه

الأمير بعد عودته بزمن قليل بذلك الواجب الدقيق واجب تقوية قصر ڤيتشيو لمقاومة ما كان يتهدده من خطر الانهيار . وقد جدد بناء كنيسة سانتسيما أننديساتا Santissima Annunziata ، وأنشأ لها معبداً جميلا ، وأثبت أله مثال ماهر حين زينها بتمثال للقديس يوحنا المعمدان . وشاد لپيرو Piero ابن كوزيمو معبداً فخما فى كنيسة سان منياتو San Miniato القائمة على سفح أحد التلال ، وعاون بمهارته دوناتلو فى تصميم « منبر النطاق » الجميل وحفره فى واجهة كتدرائية پراتو Prato ؛ ولو أن ميكلتسو كان وقتئذ يعيش فى غير بلده لكان هو بلا جدال حامل لواء فن العمارة .

وكان أثرياء التجار فى ذلك الوقت يشيدون أبهاء مدينة فخمة وقصوراً رائعة . وفى عام ١٣٧٦ عهد مجلس المدينة إلى بنتشى دى تشيونى Benci di Cione وسيمون دى فرانتشسكو تالنتى Simone di Francesco Talenti أن يشيدا رواقاً ذا عمد فى مواجهة قصر ڤيتشيو ليكون مكاناً يخطب فيه الحكام ، وأطلق على هذا الرواق فى القرن السادس عشر اسم « بهو حاملى الرماح » Loggia dei Lanzi لأن الدوق كوزيمو الأول أقام فيه الرماحة الألمان . وكان أفخم قصر خاص فى فلورنس هو الذى شاده (١٤٥٩) لوكا فانتيشلى Luca Fancelli للمصرفى لوكا پتى Luca Pitti من تصميم قام به برونلسكو قبل أن يشرع فى بنائه بتسعة عشر عاماً . وكان پتى يضارع كوزيمو فى الثراء أو يكاد يضارعه ، ولكنه لم يكن مثله حكيما فى تواضعه ، وكان ينازع كوزيمو السلطان ، وقد وجه إليه كوزيمو نصيحة لاذعة قال فيها :

إنك تسعى إلى غير غاية ، أما أنا فأسعى إلى غاية محددة ؛ وأنت تنصب سلكك فى الهواء ، أما أنا فأنصبه على الأرض . . . ويبدو لى أن من العدل ومن الطبيعى أن أرغب فى أن يفوق مجد بيتى وشهرته شرف بيتك أنت وسمعته ، فلنفعل إذن ما يفعله كلبان كبيران يشم أحدهما الآخر

حين يلتقيان ، ويكشران عن أنيابهما ، ثم يسير كلاهما فى طريقه ، فتعنى ألت بشئونك ، وأعنى أنا بشئونى(٣٩) .

وواصل پتى مؤامراته ودسائسه ، ولم ينقطع عنها بعد موت كوزيمو ، بل أخذ يعمل على انتزاع السلطة من پيرو ده ميديتشى Piero de' Medici ، واقترف فى عمله هذا الجريمة الوحيدة التى لا يعفو عنها أحد فى عصر النهضة — وهى جريمة الإخفاق ، وأعقبها نفيه من بلده ، وخرابه ، وبقى قصره ناقصاً مدى قرن من الزمان .

الفصل السادس

النحت

١ - جبرتى

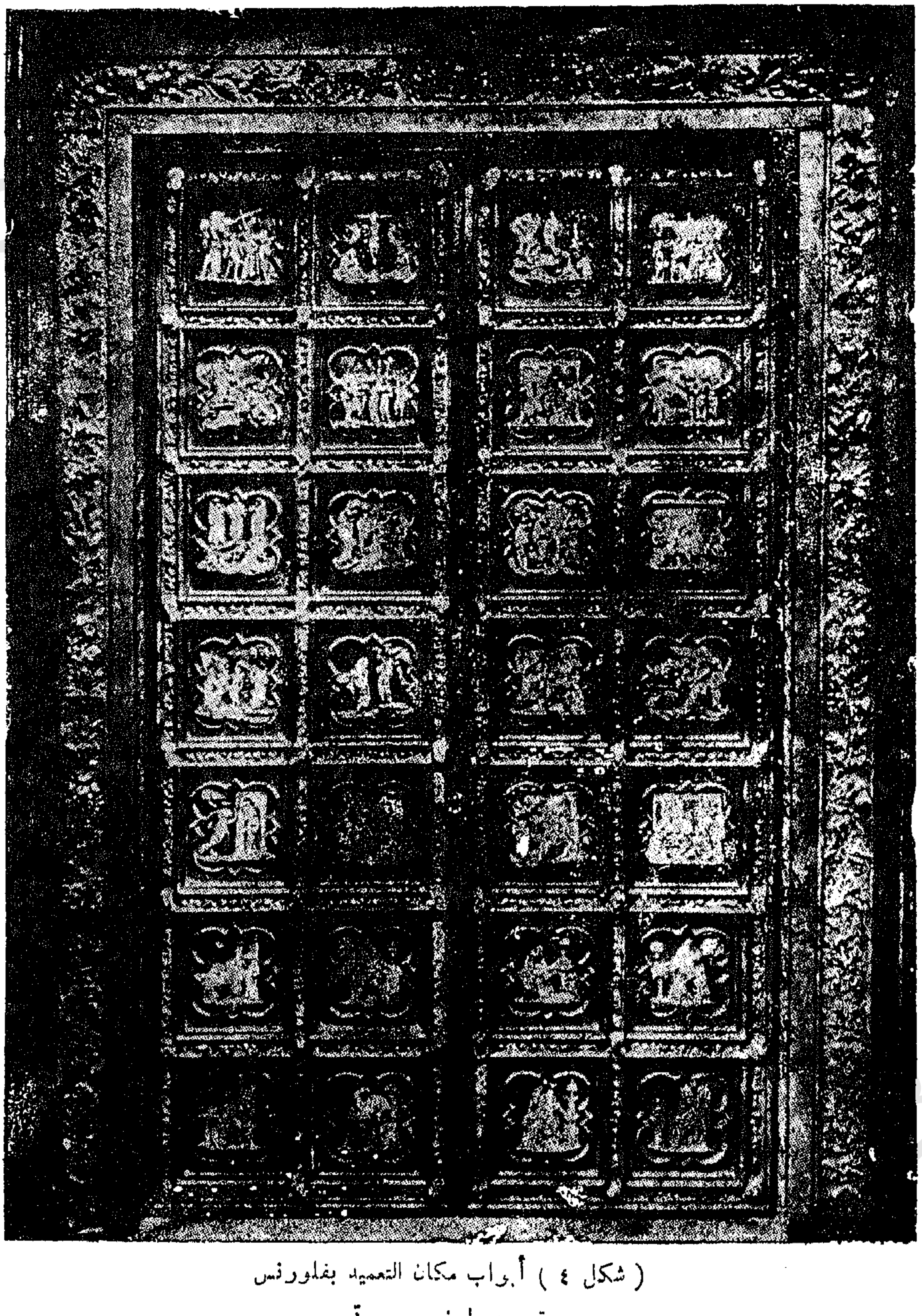
لقد كانت محاكاة الأشكال اليونانية والرومانية القديمة فى النحت أتم منها فى العمارة : ذلك أن رؤية الخرائب الرومانية ودراستها ، والكشف من حين إلى حين عن آية فنية رومانية كانا يبعثان فى المثالين الطليان رغبة قوية فى محاكاة هذه المخلفات . وقد يدل على ذلك ما كتبه جبرتى عن تمثال هرم أفروديتى Hermaphrodite الملقى على وجهـــه الآن فى البهو البرغى Borghese Gallery مستديراً بظهره إلى النظارة كأنه غير عابئ بهم ، وذلك حين وجد هذا التمثال فى كروم سان تشاسو San Celso : إن البيان ليعجز عن أن يصف ما يكشف عنه هذا التمثال من علم وفن أو يُوَفى طرازه الرائع حقه من الثناء » ؛ ويضيف إلى هذا قوله إن ما بلغته هذه الأعمال من الكمال لأعظم من أن تدركه العين ، ولا يستطاع تقديره إلا بمرور اليد على سطحه ومنحنياته الرخامية(٤٠) . ولما زاد عدد هذه المخلفات المستخرجة من باطن الأرض وألف الناس رؤيتها ، اعتاد العقل الإيطالى على مهل مشاهدة التماثيل والصور الفنية العارية ، وأضحت دراسة التشريح مما يعنى به فى مراسم الفنانين كما يعنى به فى قاعات الطب ، وسرعان ما أخذت النماذج العارية تستخدم بلا خوف ولا حياء . وكان من أثر هذا الحافز القوى أن خرج فن النحت من سيطرة العمارة ومن النقوش على الحجر أو الجص إلى تماثيل البرنز أو الرخام المجسمة .

لكن النقش البارز هو الذى ظفر فيه فن النحت بأشهر انتصاراته

فى فلورنس على عهد كوزيمو . ذلك أن بناء التعميد القبيح المنظر المخطط الذى كان يواجه الكتدرائية لم يكن يزيل قبحه إلا الزخارف التى تضاف إليه . وكان ياقوبو توريتى Iacopo Torriti قد زخرف قبلئذ المنصة ، كما زخرف أندريا تافى Andrea Tafi السقف المقبب بنقوش فسيفسائية متزاحمة ؛ كذلك كان أندريا پيزانو Andrea Pisano قد صنع للواجهة الجنوبية باباً مزدوجاً من البرنز (١٣٣٠ — ١٣٣٦) . حدث هذا كله من قبل ، أما الآن (١٤٠١) فإن مجلس السيادة فى فلورنس قد اعتمد بالاشتراك مع طائفة تجار الصوف مبلغاً كبيراً من المال ينفق فى صنع باب من البرنز للواجهة الشمالية ، لعل هذا العمل يرضى عنهم الله فيقضى على وباء الطاعون المنتشر وقتئذ . وأجريت لذلك مباراة ، ودعى جميع الفنانين فى إيطاليا لتقديم الرسوم ، وكان أعظمهم توفيقاً هم برنلسكو ، وياقوبو دلا كويرتشيا Jacopo della Quercia ، وأورندسو جبرتى ، وعدد قليل آخر من الفنانين ، فعهد إليهم أن يصبوا لوحة نموذجية من البرنز تمثل تضحية إبراهيم بإسحق(*) . وعرضت الألواح كاملة بعد عام من ذلك الوقت على القضاة الأربعة والثلاثين — من مثالين ، ومصورين ، وصياغ . وأجمع المحكمون على أن اللوحة التى صنعها جبرتى كانت أحسنها كلها ، وشرع الشاب الذى لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره من ذلك الوقت يصنع البابين الأولين من أبوابه البرنزية الذائعة الصيت .

وليس فى وسع إنسان أن يعرف لماذا استغرق العمل فى تصميم هذا الباب الشمالى وصبه الجزء الأكبر من السنين الإحدى والعشرين التالية ، إلا من درس هذا الباب دراسة دقيقة عن كثب . وكان يساعد جبرتى عمله مساعدة كريمة دوناتلو ، وميكلتسو ، وطائفة كبيرة من الأعوان

(*) الذى يقول به المسلمون والذى جاء به القرآن أن الذبيح هو إسماعيل لا إسحق . (المترجم)



(شكل ٤) أبواب مكان التعميد بفلورنس

تصوير لوزسو جبرتى

Obeikandl.com

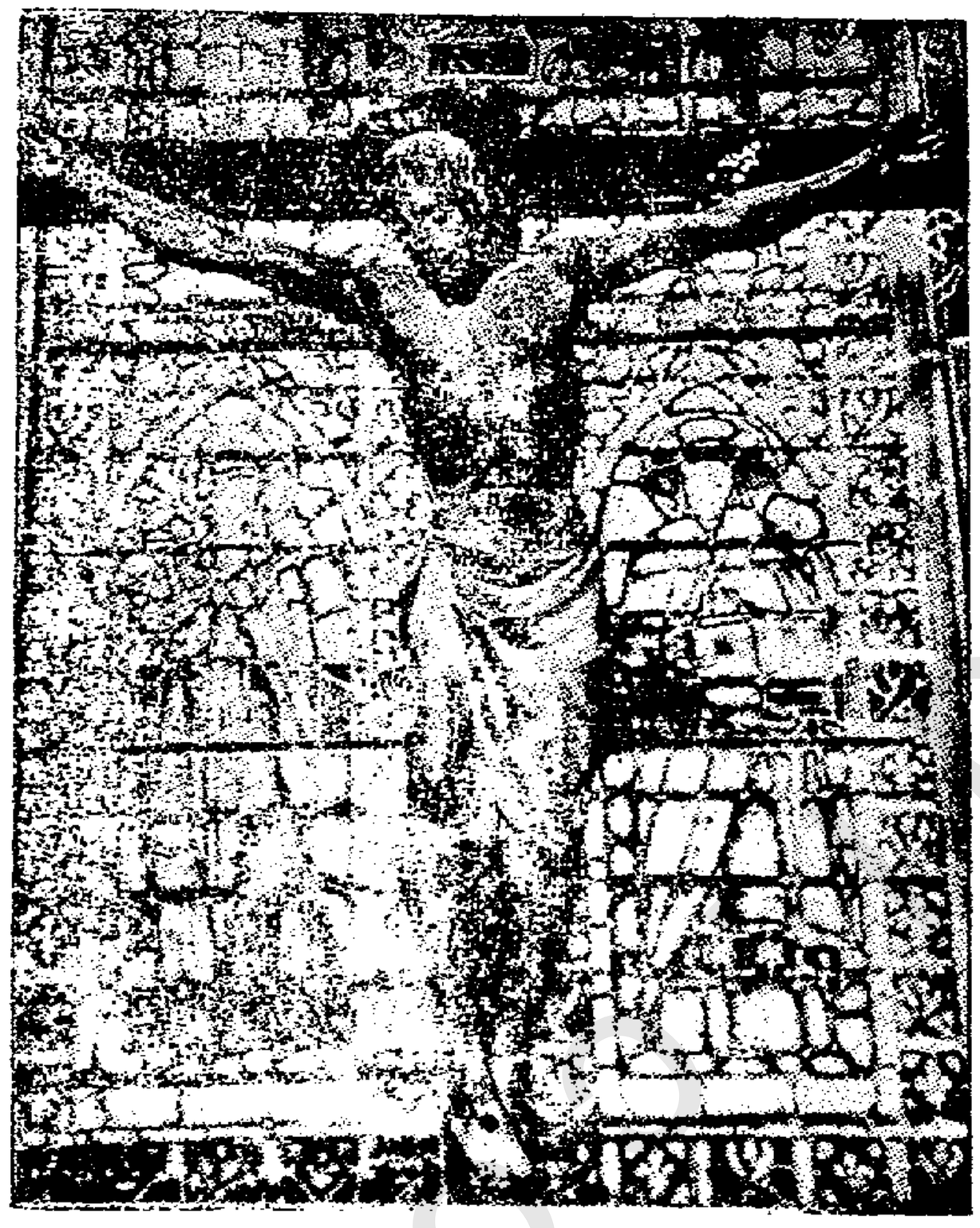
كأنهم جميعاً قد عقدوا العزم على أن تكون النقوش المطلوبة أجمل النقوش البرنزية فى تاريخ الفن كله ، وأن فلورنس تتطلع إليهم ليجعلوها كذلك ، وقسم جبرتى البابين إلى ثمان وعشرين لوحة : منها عشرون تروى حياة المسيح ، وأربع تصور الرسل ، وأربع تمثل علماء القوانين الكنسية ؛ ولما أن صممت هـــذه الألواح كلها ؛ وانتقدت ، ثم أعيد تصميمها ، وصبت ، ووضعت فى أماكنها على الباب ، لم يستكثر واهبو المال ما أنفقوه عليها وهو ٢٢٫٠٠٠ فلورين (٥٥٠٫٠٠٠ دولار) ، بل عهدوا إلى جبرتى أن يصنع باباً مزدوجاً آخر للناحيـــة الشرقية من بناء التعميد (١٤٢٥) . وكان يساعد جبرتى فى هذا العمل الثانى الذى استغرق سبعة وعشرين عاماً رجال ذاع صيتهم من قبل ، أو بعد قليل من ذلك الوقت : برونلسكو ، وأنطونيو فيلاريتى ، وباولو أتشلو Paolo Uccello وأنطونيو دل پولايولو Antonio del Pollaiuolo وغيرهم . وأصبح مشغله على مر الزمن مدرسة للفن أنجبت أكثر من عشرة من العباقرة . وكان البابان الأولان يشرحان أجزاء من العهد الجديد ، أما هذان البابان فقد مثل فيهما جبرتى على عشر لوحات مناظر من العهد القديم ، تبدأ من خلق الإنسان وتنتهى عند مجىء ملكة سبأ إلى سليمان ، وأضاف على جوانبهما عشرين شكلا من النقش الكامل أو القريب من الكمال وزخارف متنوعة — من حيوان ونبات — ذات جمال فائق رائع . وهنا تلاقت العصور الوسطى وعصر النهضة تلاقياً منسجماً أتم انسجام : فمثلت فى اللوحة الأولى قصص العصور الوسطى عن خلق آدم ، وإغواء حواء له ، وخروجهما من الجنة ، وقد عولجت هذه الموضوعات وكانت شخصياتها إما مكتسية بأثواب مسترسلة كأثواب اليونان والرومان الأقدمين أو عارية وكثير منها عار كل العرى . وكانت الصورة التى تمثل حواء وهى خارجة من جسم آدم تضارع النقش الهلنستى الذى يمثل أفروديتى خارجة من البحر . وقد دهش الناس حين وجدوا فى خلفية النقش مناظر تكاد تضارع فى دقة مراعاتها لفن المنظور ،

وفى وفرة التفاصيل ما يجدونه فى أحسن الصور الملونة التى رسمت فى ذلك الوقت . ومنهم من كان يشكو من أن هذه النقوش تعتدى على فن التصوير أكثر مما يجب ، وتتخطى التقاليد الموضوعة لفن النقش اليونانى الرومانى القديم . ولسنا ننكر أن هذه الشكوى صادقة من الوجهة العلمية النظرية البحتة ، ولكن الأثر الذى تحدثه كان أثراً حياً واضحاً سامياً . وكان هذا الباب المزدوج الثانى بإجماع الآراء أجمل من الباب الأول ، وكان ميكل أنجيلو يرى أنه « بلغ من الجمال حداً يجعله خليقاً بأن يزدان به مدخل الجنة » ، وكذلك يقول عنه ڤاسارى ، وهو بلا ريب لا يفكر إلا فى النقوش ، إنه « يبلغ حد الكمال فى جميع دقائقه وتفاصيله ، وإنه أجمل آية فنية فى العالم كله عند الأقدمين والمحدثين على السواء[٤١] » . وسرت فلورنس من هذا العمل سروراً دفعها إلى أن تختار جبرتى لمجلس السيادة فى المدينة ، ووهبته من المال ما يستعين به على الحياة فى شيخوخته .

٢ — دوناتلو

يظن ڤاسارى أن دوناتلو كان من بين الفنانين الذين اختيروا لكى يعدوا لوحات تجريبية لأبواب بناء التعميد ، ولكن الحقيقة أن دوناتلو كان وقتئذ غلاماً لا يتجاوز السادسة عشرة من العمر . وقد أطلق عليه أصدقاؤه ذلك الاسم المصغر المحبب الذى يعرفه به الخلف ، أما اسمه الحقيقى فهو دوناتو دى نقولو دى بتوباردى Donato di Niccolò di Betto Bardi . ولم يتعلم فى مشغل جبرتى إلا بعض فنه ، ولكنه سرعان ما شق طريقه لنفسه وانتقل من رشاقة نقوش جبرتى التسوية إلى تماثيل الرجولة المجسمة ، وأحدث فى فن النحت انقلاباً يقوم على إخلاصه للطبيعة وتمسكه بأصولها وقوة شخصيته المبتكرة وطرازه المبدع الخالى من الزخرف والتجميل ، أكثر مما يقوم على الأساليب والأهداف اليونانية

(شكل ٥) داود — تمثال من البرنز فى
بارجلو بفلورنس — من صنع دوناتلو



(شكل ٦) الصلب تمثال من الخشب
فى كنيسة الصليب المقدس فى فلورنس
(انظر ص ١٧١)

Beispielanzeige.com

والرومانية القديمة . لقد كان دوناتلو ذا روح مستقلة لا تقل قوة عن تمثاله **لداود** أو جرأة عن تمثاله **للقديس جورج** .

ولم تنضج عبقريته بالسرعة التى نضجت بها عبقرية جبرتى ، ولكنها كانت أسمى منها وأوسع مجالا . ولما أن تم نضوجها أخذت تنثر الآيات الفنية الرائعة بلا حساب حتى امتلأت فلورنس بتماثيل من صنعه ، ورددت أصداء شهرته أصقاع ما وراء جبال الألب . ولما بلغ الثانية والعشرين من عمره نافس جبرتى بأن صنع لأورسان ميتشيل Or San Michele ، تمثالا للقديس بطرس ، ثم فاقه وهو فى السابعة والعشرين حين أضاف لهـــذا الصرح تمثالا للقديس مرقس بلغ من القوة ، والبساطة ، والإخلاص درجة « يستحيل معها أن يرفض الإنسان الإنجيل الذى يبشر به مثل هذا الرجل الصريح » على حد قول ميكل أنچيلو (*) (٤٢) وكان دوناتلو وهو فى الثالثة والعشرين قد كلف بنحت تمثال **داود** ليوضع فى الكتدرائية ، ولم يكن هذا إلا واحداً من عدة تماثيل لداود قام بصنعها ؛ ذلك أن موضوعها كان لا ينفك يطرب خياله . ولعل أجمل أعماله كلها هو تمثال **داود** المصنوع من البرنز ، والذى كلفه به كوزيمو وصبه فى عام ١٤٣٠ وأقيم فى فناء قصر آل ميديتشى وهو الآن فى بارجلو Bargello . وكان هذا التمثال أول تمثال عار مجسم من تماثيل النهضة ظهر فى غير حياء أمام الجماهير : كان له جسم أملس متين البناء يطالعك لحمه بنضرة الشباب وقوته ، ووجه لعله أسرف فى جعل صورته الجانبية يونانية الملامح ، وخوذة ، لا شك

(*) أورسان ميتشيل هو المزار الدينى الذى أقامه فرانتشسكو ، وسيمون تالنتى ، وبنسى سيونى (١٣٣٧ – ١٤٠٤) للطوائف الكبرى لأرباب الحرف . وكانت كل طائفة من هذه الطوائف يمثلها فيه تمثال وضع فى كوة فى الجدران الخارجية . وقد قام بصنع هذه التماثيل من الفنانين جبرتى ، وفروتشيو ، ونانى دى بانكو ، وجيان بولونيا .

أنها أكثر يونانية من الحد الواجب . ولقد نبذ دوناتلو الواقعية فى هذه المرة ، واستسلم الفنان لخياله ، وكان يبلغ فى هذا التمثال ما بلغه فيما بعد تمثال ميكل أنچيلو الأكثر منه شهرة للملك العبرانى .

ولكنه لم يلق فى تمثال المعمدان ما لقيه من النجاح ؛ ذلك أن هذا الموضوع موضوع شاق غريب على روحه الدنيوية ؛ ولهذا كان تمثالا يوحنا القائمان فى بارجلو سخيفين ليس فيهما حياة . وأجمل منهما كثيراً رأس طفل سمى لغير سبب معقول ساه **جيو فانينو** — رأى القديس يوحنا الصغير . ومن التماثيل التى تشاهد فى معرض دوناتلو أيضاً تمثال **القديس جورج** الذى يجمع بين واقعية المسيحية المجاهدة وخطوط الفن اليونانى المقيدة غير الطليقة . ووقفة التمثال قوية تنم عن الثقة بالنفس ، والجسم قوى ناضج ، والرأس بيضى قوطى ولكنه يستبقى رأس **برونس** الرومانى الطراز الذى نحته بوانارتى Buonarotti . وضع لواجهة كتدرائية فلورنس تمثالين قويين لإرميا وحبقوق ، وكان ثانيهما أصلع إلى حد جعل دوناتلو يطلق عليه اسم « القرعة الكبيرة » . ولا يزال تمثال **يوديث** القائم فوق « بواكى الرماحة » والذى صنعه دوناتلو تنفيذاً لأمر كوزيمو ، ولا يزال هذا التمثال يلوح بسيفه فوق هولوفرنير Holofernes . ويرى القائد الذى دس له المخدر فى النبيذ نائماً فى هدوء قبل أن يقطع رأسه ؛ والفكرة التى أوحت به وطريقة تنفيذها غاية فى البراعة ، ولكن الفتاة التى قتلت الطاغية تقبل على عملها مرتدية كامل ثيابها فى هدوء لا يتفق مع رهبة الموقف .

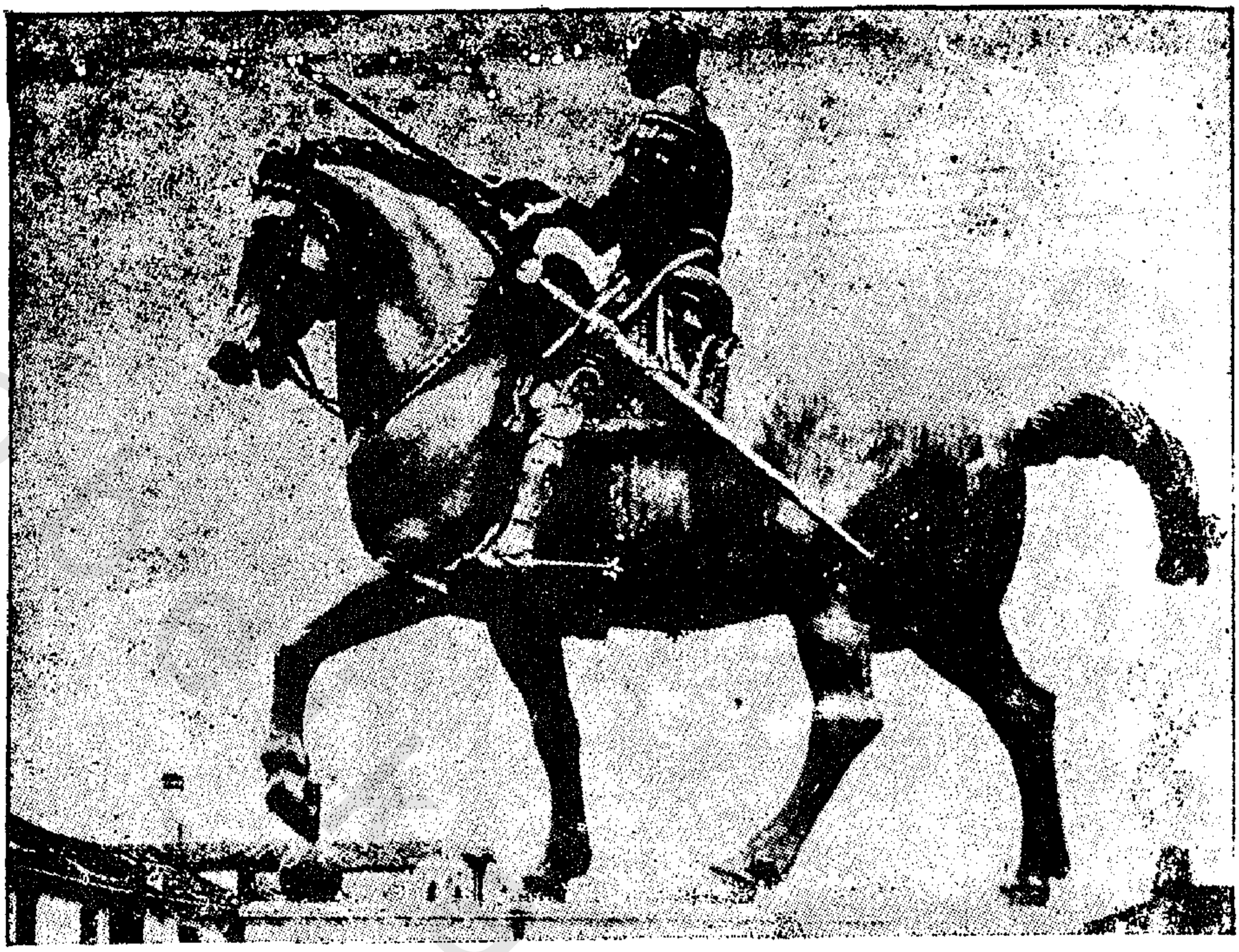
ووضع دوناتلو أثناء رحلة قصيرة إلى رومة (١٤٣٢) تصميم معبد من الرخام قديم الطراز لكنيسة القديس بطرس القديمة . وأكبر الظن أنه درس وهو فى رومة التماثيل النصفية الباقية من عهد الإمبراطورية ؛ وسواء كان ذلك أو لم يكن فقد كان هو الذى عمل أول تمثال نصفى ذى شأن فى عصر النهضة . وكانت خير صوره الفنية كلها تمثاله النصفى الذى صنعه من الطين

المحروق الملون والذى يصور السياسى نقولو دا أتساتو Niccoò de Uzzno .
وقد سلى نفسه وعبر عنها فى هذا التمثال بنزعة واقعية تكشف الرجولة
الحقة وإن كانت لا تضفى على صاحبها شيئاً من التمجيد والثناء . وفيه كشف
دوناتلو لنفسه عن الحقيقة القديمة القائلة إن الفن ليس فى حاجة دائمة إلى
الجرى وراء الجمال ، بل إن عليه أن يختار الأشكال ذات القيمة ويبرزها
الناظرين . وكان كثير من الكبراء يعلنون أن تماثيله المنحوتة لاتظهر الأشكال
على حقيقتها ، ولم تكن نتيجة عملهم هذا أحياناً فى مصلحتهم . ومن ذلك
أن تاجراً من أهل چنوى ، لم يرض عن نفسه كما صوره دوناتلو فأخذ
يساوم فى ثمن التمثال ، فلما عرض الأمر على كوزيمو حكم بأن الثمن الذى
يطلبه دوناتلو أقل من الواجب أداؤه . وشكا التاجر من أن الفنان لم يقض
فى العمل إلا شهراً واحداً ، ومعنى هذا أن الأجر الذى يطلبه يصل إلى
نصف فلورين (١٢,٥ دولار) فى اليوم وهو أكثر مما يجب أن يتقاضاه
إنسان ليس إلا فناناً . فما كان من دوناتلو إلا أن حطم التمثال إلى ألف
قطعة ، وقال إن هذا الرجل لم يؤت من الذكاء إلا القدر الذى يستطيع أن
يساوم به على حبات الفول(٤٣) .

لكن مدائن إيطاليا كانت تقدره تقديراً أحسن من هذا وتتنافس فى الانتفاع
بخدماته ، وأغرته كل من سينا ؛ ورومة ، والبندقية بالإقامة فيها وقتاً ما ،
ولكن بدوا هى التى صنع فيها روائعه ، فقد نحت لمذبح كنيسة القديس
إنثونى St. Anthony ستاراً من الرخام غطيت به عظام الراهب الفرانسيسى
العظيم ، ووضع فوقه نقوشاً متحركة وتمثالا برنزياً لصلب المسيح تنم فكرته
عن حنان ورقة منقطعى النظير . وأقام فى الميدان الذى أمام الكنيسة (١٤٥٣)
أول تمثال عظيم لفارس فى الزمن الحديث ؛ وما من شك فى أنه استمد
وحى هذا التمثال من تمثال **أورليوس** الراكب القائم فى رومة ، ولكن
وجهه ومزاجه يستوحيان عصر النهضة دون غيره من العصور . ولم يجعله

المثال مثلاً أعلى للملك الفيلسوف ، بل صوره رجلا تتمثل فيه طبيعة عصره ؛ قاسياً ، غير هياب ، وقوياً . ذلك هو تمثال جتاميلاتا Gattammelata قائد مدينة البندقية المشهور باسم (القط المعسول » . ولسنا ننكر أن جسم الجواد الغاضب ، الذى يقذف بالزبد من فيه أكبر من أن يتناسب مع ساقى راكبه ، وأن الحمام يلوث فى كل يوم الرأس الأصلع للزعيم الفاتح المغامر ؛ ولكن وقفة التمثال تدل على الزهو والقوة كأن ما كان يتوق إليه مكيفلى من حب الناس للفن قد امتزج هنا مع البرنز المصهور ليكسب تمثال دوناتلو القوة والصلابة . وكانت پدوا تنظر فى دهشة وتمجيد إلى تمثال هذا البطل الذى أنقذه دوناتلو من النسيان والفناء ؛ ووهبت الفنان ١٦٥٠ دوقة ذهبية (٤١,٢٥٠ دولاراً) فى نظير الست السنين التى قضاها فى الكدح المتواصل ، وطلب إليه أهلها أن يتخذ مدينتهم وطناً له ، ولكنه رفض ذلك العرض فى نزوة من نزواته ؛ فقد رأى أن فنه لا يمكن أن يرقى فى پدوا حيث يثنى جمع الناس عليه ، ولهذا فإن من واجبه لخير الفن نفسه أن يعود إلى فلورنس حيث ينتقده جميع أهلها .

والحق أنه عاد إلى فلورنس لأن كوزيمو كان فى حاجة إليه ، ولأنه كان يحب كوزيمو ، يحبه لأن كوزيمو كان يفهم الفن ، ويعهد إليه بأعمال تدل على الفطنة ، ويجزيه عليها الجزاء الأوفى ؛ وقد بلغ الوفاق بينهما حداً يستطيع معه دوناتلو أن « يدرك ما يرغب فيه كوزيمو من أقل إشارة تبدر منه »(٤٤) . وقد أخذ دوناتلو بإيحاء كوزيمو يجمع القديم من التماثيل ، والتوابيت ، والعقود المعمارية ، والعمد ، وتيجانها ، ويضعها كلها فى حديقة آل ميديتشى لكى يدرسها الناشئون من الفنانين . وأنشأ دوناتلو بمعاونة ميكلتسو استجابة لرغبة كوزيمو قبراً فى مكان التعميد للبابا المطرود يوحنا الثالث والعشرين اللاجئ إليه . ونحت لكنيسة سان لورندسو كنيسة كوزيمو المحبوبة منبرين زينهما بنقوش برنزية ، ومن هذين المنبرين وغيرهما كان سڤنرولا فيما بعد



(شكل ٧) جاميلاتا فى بدوا
من صنع دوناتلو

(شكل ٨) العذراء والطفل من الطين المحروق
نقش بارز فوق مدخل البادیا بفاورنس — من صنع لوكا دلا روبيا
(انظر ص ١٧٥)

Obeikandl.com

يصب صواعقه على آل ميديتشى المتأخرين . وأنشأ للمذبح تمثالا نصفياً جميلا من الطين المحروق للقديس لورنس ، ثم صنع لغرفة المقدسات القديمة زوجين من الأبواب البرنزية وتابوتاً يتسم بالبساطة والجمال لأبوى كوزيمو ، وتوالت أعماله الأخرى كأنها عبث أطفال : منها نقش بديع على الحجر يمثل الصعود لكنيسة الصليب المقدس ، وصنع للكتدرائية تماثيل للغلمان المغنين وهم جماعة من الغلمان المكتنزين يرتلون الترانيم فى حماسة عظيمة (١٤٣٣ — ١٤٣٨) ، ومنها تمثال نصفى من البرنز لشاب كأنه صحة الشباب مجسمة (وهو الآن فى المتحف الفنى بنيويورك) ، وتمثال لسانتا تشيتشيليا Santa Cicilia (وقد يكون من صنع دزيدريو دا سنتيانو) بلغ من الجمال حداً يكفى لأن يجعله ربة للغناء مسيحية ، ونقش برنزى يمثل صلب المسيح (فى برجلو) لا يسع الناظر إليه إلا أن يعجب بتفاصيله الواقعية ؛ ومنها فى كنيسة الصليب المقدس تمثال منفرد ضامر من الخشب يعد من أكثر صور هذا المنظر تأثيراً فى النفس رغم ما وجهه إليه برونلسكو من نقد ووصفه إياه بأنه « فلاح مصلوب » .

وتقدمت السن بالفنان ونصيره معاً ، وعنى كوزيمو بالمثال عناية قلما كان دوناتلو معها يفكر فى المال . ويقول ڤاسارى فى هذا إنه كان يحتفظ بماله فى سلة معلقة فى سقف مشغله ، وكان يأمر معاونيه وأصدقاءه أن يأخذوا منها ما يشاءون كل بقدر حاجته دون أن يرجعوا إليه فى ذلك . ولما حضرت كوزيمو الوفاة (١٤٦٤) ، أوصى ابنه پيرو بأن يرعى دوناتلو ؛ ووهب پيرو الفنان الشيخ بيتا فى الريف ، ولكن دوناتلو لم يلبث أن عاد إلى فلورنس ، لأنه كان يفضل مشغله المعتاد عن شمس الريف وحشراته . وعاش الفنان معيشة بسيطة قانعاً بها حتى بلغ الثمانين من عمره . واشترك جميع الفنانين فى فلورنس ، بل اشترك أهلها كلهم تقريباً ، فى جنازته حتى ووري فى مقره الأخير فى قبو سان لورندسو بجوار قبر كوزيمو نفسه (١٤٦٦) كما طلب هو فى حياته .

وقد ارتقى دوناتلو بفن النحت رقيا لا حد له ، ولسنا ننكر أنه كان من حين إلى حين يصب فى مواقف شخصياته أكثر مما يجب من القوة ومن دقة التصميم ، وكثيراً ما كان يعجز عن أن يبلغ الشكل المصقول الحد الذى يعلى من قدر أبواب جبرتين . ولكن أخطاءه كان مردها إلى تصميمه على أن يعبر عن الحياة أكثر مما يعبر عن الجمال ، وعن الخُلُق المعقد أو المزاج العقلى لا عن الجسم القوى الصحيح فحسب . كذلك ارتقى دوناتلو بفن النحت الملون وذلك بتوسيع مداه ، فلم يجعله مقصوراً على الأغراض الدينية بل جعله يشمل كذلك الأغراض الدنيوية ، وبما حبا به موضوعاته من تنويع ، وانفرادية ، وقوة لم يسبق لها مثيل ؛ وهو الذى أنشأ أول تمثال للفارس بقى إلينا من عهد النهضة ، وتغلب فى هذا العمل على مائة من الصعاب الفنية ؛ ولم يتفوق عليه من المثالين غير واحد منهم ، وحتى هذا التفوق كان مرده إلى أن صاحبه قد ورث ما تعلمه دوناتلو ، وأبدعه ، وعلمه غيره . ذلك هو برتلدو Bertolda تلميذ دوناتلو ومعلم ميكل أنچيلو

٣ — لوكا دلاَّ ربيا

إن الصورة التى ترتسم فى عقولنا ، حين نقرأ ترجمتى ڤاسارى لحياة جبرتى ودوناتلو ؛ لتظهر مشغل المثال فى عصر النهضة فى صورة مشروع تعاونى تعمل فيه كثير من الأيدى ، ويوجهه عقل واحد ، ولكنه ينقل الفن يوماً بعد يوم من الأستاذ إلى الطلاب المتعلمين جيلا بعد جيل . وتخرج من المشاغل مثالون صغار خلفوا فى التاريخ أسماء لا تضارع فى شهرتها أسماء أساتذتهم الكبار ، ولكنها ساعدت بالحد الذى وصلت إليه على أن تشكل الجمال الزائل فى صورة خالدة . ومن هؤلاء المثالين الصغار نانى دى بانكو Nanni di Banco الذى ورث ثروة كبيرة ، أمكنته من أن يصبح إنسانا عديم القيمة ؛ ولكنه أحب النحت ودوناتلو ، وتتلمذ عليه وكان وفيا له

حتى استطاع أن ينشئ لنفسه مشغلا مستقلا . وقد نحت تمثالا لسانت فليب يوضع فى كوة فى مركز طائفة الحذائين فى أورسان ميشيل كما صنع للكنيسة تمثالا للقديس لوقا جالسا وممسكا الإنجيل بيده ، وينظر بالثقة الكاملة التى يبعثها فى النفس الإيمان الجديد بإيطاليا فى عهد النهضة التى بدأت وقتئذ فقط تداخلها الريبة فى الدين .

وجمع الأخوان برناردو وانطونيو رسلينو Bernardo &| Antonio Resselino حذقهما فى العمارة والنحت فى مشغل آخر ؛ فوضع برناردو تصميما لقبر من الطراز الرومانى القديم للبوناردو برونى Leonardo Bruni فى كنيسة الصليب المقدس ، ثم انتقل إلى رومة حين جلس نقولاس الخامس على كرسى البابوية ، وانهمك فى الثورة المعمارية التى أحدثها البابا العظيم . وبلغ أنطونيو ذروة مجده فى سن الرابعة والثلاثين (١٤٦١) حين أنشأ قبرا رخاميا فى سان منياتو San Miniato بفلورنس لدون چايمى Don Jlayme كردنال البرتغال . ويتمثل فى هذا القبر انتصار الطراز الرومانى القديم فى كل شىء ما عدا جناحى الملاك ، وملابس الكردنال ، وتاج عفته — لأن دون أذهل العالم بطهارته . وفى أمريكا الآن مثلان جميلان من أعمال أنطونيو — هما التمثال النصفى الرخامى الذى يمثل **المسيح الطفل** والقائم فى مكتبة مورجان Morgan وتمثال **الشاب يوحنا المعمدانه** المحفوظ فى المعرض القومى ، وهل يوجد فى أى مكان مثل للنحت الملون الواقعى أنبل من الرأس القوى المموج بالأوعية الدموية والأخاديد التى أوجدها فيها التفكير العميق ، والذى يمثل رأس الطبيب چيوڤنى دى سان منياتو Giovanni di San Miniato والمحفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت ؟

وجاء دزدريو دا ستنيانو Desiderio da Settignano إلى فلورنس من مدينة ستنيانو القريبة منها والتى ينتسب إليها . وانضم إلى من كانوا يعملون

مع دوناتلو ، ورأى أن عمل أستاذه لاينقصه إلا الصقل الذى يتطلب الصبر الطويل ، وامتازت أعماله بالظرف والبساطة ، والرشاقة . ولم يبلغ القبر الذى صنعه لمرسيبنى القبر الذى أقامه رسلينو لبرونى ، ولكن المعبد الذى وضع تصميمه لكنيسة سان لورندسو (١٤٦٤) ، قد سر له كل من وقعت عليه عيناه ، وقد زاد من شهرته ما صـــنعه من تماثيل ملونة ونقوش محفورة ، وإن لم تكن هذه هى أعماله الجوهرية(*) وتوفى فى سن السادسة والثلاثين ، ترى ماذا كان يستطيع أن يفعل لو أنه عاش كما عاش أستاذه حتى بلغ سن الثمانين ؟

ووهب لوكا دلاربيا من العمر اثنتين وثمانين سنة ، استخدمها على خير وجه ؛ فرفع العمل فى الطين المحروق إلى مستوى يكاد يضعه فى مصاف الفنون الكبرى ، وذاعت شهرته أكثر مما ذاعت شهرة دوناتلو نفسه ، وما من متحف فى أوربا لا تعرض فيه الآن تماثيل من صنعه للعذراء ، ونماذج من أعماله فى الصلصال الملون الأزرق والأبيض . وقد بدأ لوكا عمله صائغا ، كما بدأه كثيرون من فنانى النهضة ، فلما تعلم فى ميدان التصوير الصغير جميع دقائق التصميم ، انتقل إلى نقش التماثيل ونحت خمساً من الأوانى الرخامية لمعبد چيتو . ولعل خزنة الكنيسة لم يخبروا لوكا أن هذه التحف تفوق أعمال چيتو نفسها ، ولكنهم سرعان ما عهدوا إليه أن يزين شرفة الأرغن بنقش يصور الغلمان والفتيات المرنمين والمرنمات فى أثناء نشوة الترنيم . ونحت دوناتلو بعد عامين من ذلك الوقت نقشا يماثله ، ولايزال هذان النقشان يواجه أحدهما الآخر فى معرض تحف الكنيسة ، ويبرز كلاهما فى قوة عظيمة حيوية الطفولة ، وقد أعاد عصر النهضة فى هذين النقشين استخدام الأطفال فى الفن . ثم عهد إليه سدنة الكنيسة فى

(*) أضف إلى هذه الأعمال تماثيله النصفية التى صنعها لماريتا أسترتسى Marietta Strozzi والمحفوظة فى مكتبة مرجان بنيويورك وبالمعرض القومى بواشنجتن .

عام ١٤٤٦ أن يعد نقوشا لأبواب من البرنز خاصة بمكان المقدسات فى إحدى الكنائس الكبرى . ولم تبلغ هذه النقوش ما بلغته نقوش جبرتى ، ولكنها كانت هى التى أنقذت حياة لوندسو ده ميديتشى أثناء مؤامرة پاتسيا Pazzia ، ونادت فلورنس كلها وقتئذ بأن لوكا من الفنانين العظام .

وكان حتى ذلك الوقت قد اتبع الأساليب التقليدية التى يجرى عليها فن المثال ، إلا أنه كان فى هذه الأثناء يقوم ببعض التجارب على الصلصال ، ويبحث عن طريقة يستطيع بها أن يجعل هـذه المادة المطواعة جميلة فى تسيجها جمال الرخام نفسه . فكان يشكل الصلصال بالصورة التى يرسمها فى ذهنه ، ثم يغطيه بطبقة زجاجية براقة يستخدم فيها مواد كيميائية مختلفة ، ثم يحرقه فى أتون بنى لهذا الغرض خاصة . وأعجب سدنة الكنيسة بنتيجة هذه التجارب ، وعهدوا إليه أن يصنع صوراً من الصلصال المحروق تمثل البعث والصعود فوق أبواب أماكن المقدسات فى الكنائس الكبرى (١٤٤٣ — ١٤٤٦) . وكانت هذه الألواح ذات لون أبيض منفرد ، ولكنها كان لها تأثير عظيم بفضل مادتها الجديدة ورقة صقلها وجمال تصميمها . وطلب كوزيمو وابنه پيرو أن تصنع نقوش شبيهة بها من الصلصال المحروق يزدان بها قصر آل ميديتشى ومعبد پيرو فى سان ميناتو San Minato . وقد أضاف لوكا فى هذه النقوش اللون الأزرق إلى اللون الأبيض الغالب عليها . وتوالت عليه وقتئذ الطلبات بكثرة أغرته على الإسراع فى عمله والتساهل فيه ، فزين مدخل كنيسة الانيسانتى Ognissanti ، بصورة من الصلصال المحروق تمثل تتويج العذراء ، كما زين مدخل كنيسة بادیا Badia بصورة رقيقة من النوع نفسه تمثل العذراء والطفل يحف بهما ملائكة تغرينا بأن نؤمن بخلود السماوات . ثم شرع يعمل صورة كبرى

من الصلصال المحروق تمثل **الزيارة** (*) لتوضع فى كنيسة سان چيوڤنى فى پستويا Pistoia ، وقد خرج فى هذا النقش على التقليد المألوف الذى يمثل ملامح اليصابات العجوز ، وسذاجة الفتاة مريم وطهرها وحيائها . وقصارى القول أن لوكا أنشأ بعمله مملكة جديدة للفن ، وأوجد أسرة من آل دلا روبيا ظلت مزدهرة حتى آخر ذلك القرن .

(*) زيارة مريم العذراء لإليصابات ، وتحتفل الكنيستان الرومانية واليونانية بذكرى هذه الزيارة فى اليوم الثانى من شهر يوليه فى كل عام . (المترجم)

الفصل السابع

التصوير الملون

١ — مساتشـــيو

كان للرسم الملون الغلبة على النحت فى إيطاليا أثناء القرن الرابع عشر ، وكان للنحت الغلبة على الرسم الملون فى القرن الخامس عشر ، ثم عادت الزعامة مرة أخرى للرسم فى أثناء القرن السادس عشر ؛ ولعل لعبقرية چيتو فى القرن الثالث عشر ، ودوناتاو فى القرن الرابع عشر ، وعبقرية ليوناردو ، ورفائيل ، وتيشيان فى القرن الخامس عشر ، نقول لعل لعبقرية هؤلاء فى تلك القرون المختلفة بعض الأثر فى هذا التغير . بيد أننا نقرر هنا أن العبقرية قوة من قوى روح عصر من العصور أكثر منها سبباً من أسبابها . ولعل الكشف عن النحت القديم وما بعثه هذا الفن من وحى وإلهام لم يكونا قد أصبحا فى أيام چيتو حافزاً وموجهاً للمثالين والمصورين كما كان لجبرتى ودوناتلو . لكن هذا الحافز قد بلغ ذروة قوته فى القرن السادس عشر ؛ فلماذا إذن لم يرفع سانسوفينو **Sansovino** وتشيليني **Cellini** وأمثالها ، ولم يرفع ميكل أنچيلو ، فوق منزلة المصورين فى ذلك العصر — ولماذا كان ميكل أنچيلو مثالا قبل كل شىء اضطر شيئاً فشيئاً إلى أن يكون مصوراً ؟

فهل كان ذلك لأنه كان على فن النهضة واجبات ، وكانت له حاجات ، أوسع وأعمق مما كان لفن النحت ؟ ذلك أن الفن ، بعد أن تحرر بفضل ما نال من مناصرة مصدرها الذكاء والثراء كان يرغب فى أن يشمل جميع ميادين العرض والزخرف ، فإذا شاء أن يفعل هذا عن طريق التماثيل تطلب منه ذلك وقتاً ، وجهداً مضنياً ، وكلها عقبات لا يستطاع التغلب عليها ؛

أما التصوير فكان أيسر عليه أن يعبر عن جميع الأفكار المسيحية والوثنية فى أوسع نطاقها ، فى هذا العصر الذى يتسم بالسرعة والخصب . وهل كان فى وسع مثال أن يصور حياة القديس فرانسس بالسرعة والإتقان اللذين صورها بهما چيتو ؟ يضاف إلى هذا أن الكثرة الغالبة من أهل إيطاليا فى عهد النهضة كانت مشاعرها وأفكارها لا تزال مصطبغة بصبغة العصور الوسطى ، وحتى الأقلية التى تحررت من هذه الصبغة كانت لا تزال جوانحها تنطوى على أصداء وذكريات من الدين القديم ، بآماله ، ومخاوفه ، ورؤاه الغامضة الخفية ، وما ينطوى عليه من رقة ، وخشوع ، ونزعات روحية ، وقوى تسرى فى نفوسها ؛ وكان لا بد لهذه كلها ، ولما يعبر عنه فن النحت اليونانى والرومانى من جمال متعدد الأنواع ، ومثل عليا مختلفة ، أن تجد لها فى الفن الإيطالى متنفساً وشكلا ؛ وكان فى وسع التصوير أن يؤدى هذه المهمة أداء إن لم يكن أكثر من النحت إخلاصاً ودقة ، فلا أقل من أن يكون أكثر منه يسراً . وكان النحت قد درس قبلئذ جسم الإنسان دراسة بلغت من الطول والحب مدى يقلل من قدرته على تمثيل الروح ، وإن كان المثالون القوط قد أفلحوا من حين إلى حين فى تمثيل الروح فى الحجارة أحسن تمثيل . وكان لابد لفن النهضة أن يصور الجسم والروح والوجه والشعور ؛ وكان عليه أن يكون قوى الإحساس بالمدى الذى تستطيع أن تبلغه التقوى ، والحب ، والانفعال ، والألم ، والتشكك ، والشهوانية ، والكبرياء ، بضروبها المختلفة ، وأن يتأثر بهذا المدى وتلك الضروب وتطبع فيه . والعبقرية المجدة الكادحة وحدها هى التى تستطيع أن تمثل هذا فى الرخام ، أو البرنز ، أو الصلصال ؛ ولما حاول جبرتى ودوناتلو أن يفعلا هذا كان عليهما أن ينقلا إلى فن النحت أساليب الرسم الملون بما يتطلبه من فن المنظور والتدرج غير المحسَس ؛ وقد ضحيا من أجل وضوح التعبير ما كان يطلب إلى التماثيل اليونانية فى العصر الذهبى أن تلتزمه من مثل أعلى فى الشكل ، ومن هدوء واطمئنان فى الوقفة والوضع . ونضيف إلى ذلك أخيراً

أن الرسام يتحدث إلى الناس بلغة أقرب إلى أذهانهم من لغة النحت ؛ فهو يتحدث إليهم بالألوان التى تجتذب العين ، وبالمناظر التى تروى قصصاً محببة . ولقد وجدت الكنيسة أن التصوير أسرع تأثيراً فى الشعب ، وأقرب إلى قلوبه من كل نحت فى الرخام البارد أو صب فى البرنز القاتم الكئيب . ولهذا فإنه لما تقدم عهد النهضة واتسع أفق الفن وهدفه ، ارتد النحت إلى الوراء ، وخطا التصوير إلى الأمام ، وأصبح بعد أن اتسع مداه ، وتنوعت أشكاله ، وأثبت ما يستطيع أن يبلغه من حذق ومهارة ، هو الفن الأعلى الذى يبرز خصائص ذلك العصر ، وصار هو وجه النهضة وروحها كما كان النحت أسمى التعبير الفنى عند اليونان .

لكنه فى الفترة التى نتحدث عنها كان لا يزال غير ناضج يتحسس طريقه إلى هذا النضوج . فأخذ پاولو أتشيلو Paolo Uccello يدرس فن المنظور حتى لم يعد يهتم بشىء آخر غير هذه الدراسة ، وكان الراهب أنچيلكو Fra Angelico هو المثل الأعلى الكامل للعصور الوسطى فى الحياة والفن ، ولكن مساتشيو وحده هو الذى أحس بالروح الجديدة التى انتصرت فيما بعد على يد بتيتشيلى Botticelli وليوناردو ورفائيل :

وكان بعض ذوى المواهب الأصغر من هؤلاء شأناً قد نقلوا أصول هذا الفن وتقاليده . فقد تتلمذ جدو جدى Gaddo Gaddi على جيتو ، وتتلمذ تديو جدى Taddeo Gaddi على جدو جدى ، وتتلمذ أنجولو جدى Angoloo Gaddi على تديو جدى ؛ وزين أنجولو هذا فى ذلك العام المتأخر عام ١٣٨٠ كنيسة سانتا كروتشى بمظلمات من طراز مظلمات جيتو . وجمع تشينينو تشينينى Cennino Cennini تلميذ أنجولو فى كتاب الفن Libro dell Arte (١٤٣٧) كل ما كان لدى عصره من معلومات فى الرسم ، والتركيب ، والفسيفساء ، والصبغات ، والزيوت ، والورنيش ، وغيرها من مستلزمات أعمال المصور . وإلى القارئ ما ورد فى الصفحة الأولى من هذا الكتاب :

« هنا يبدأ كتاب الفن ، وهو الكتاب الذى وضع وألف دليلا على تعظيمنا لله ولمريم العذراء . . . وبجميع القديسين . . . وإجلالا لجيتو ، وتديو ، وأنجولو »(٤٥) ؛ لقد بدأ الفن يأخذ طريقه لأن يكون ديناً . وكان أعظم تلاميذ أنجولو راهب كملدوليسى Camaldulese يدعى لورندسو موناكو Lorenzo Monaco . ولقد ظهرت قوة جديدة فى التصوير والتنفيذ فى صورة *تتويج العذراء* التى صورها الراهب لورنتشى Lawrence (١٤١٣) على ستار المحراب الفخم فى ديره المعروف بدير « الملائكة » . فقد كانت الوجوه فى هذه الصورة فردية لا تجرى على النمط التقليدى ، وكانت الألوان براقة قوية . لكن تلك الألواح المتنوعة لم يُراع فيها فن المنظور ، فقد كانت الصورة التى فى المؤخرة أطول من التى فى المقدمة ، كأنها رءوس النظارة حين يطل عليها الإنسان من فوق المسرح . ومنذا الذى علم المصورين الإيطاليين فيما بعد علم المنظور ؟

لقد أخذ برونلسكو ، وجبرتى ، ودوناتلو قبل هذا الوقت يحاولونه ويقتربون منه ، وكاد پاولو أتشيلو ينفق فيه حياته كلها ، فكان يقضى الليلة بعد الليلة مكباً عليه انكباباً جعل زوجته تستشيط منه غضباً . وحدث أن قال لها مرة : « ألا ما أجمل هذا المنظور وما أعظم فتنته ! آه ليتنى أستطيع أن أجعلك تفهمينه ! »(٤٦) ولم يكن شىء يبدو لپاولو أجمل من تقارب الخطين المتوازيين تقارباً مطرداً ثم امتزاجهما آخر الأمر فى صورة حقل محروث . وأخذ پاولو يصوغ قوانين المنظور مستعيناً على ذلك بأنطونيو مانتى وهو عالم رياضى من أهل فلورنس ؛ فشرع يدرس الطريقة التى يمثل بها تمثيلا دقيقاً عقود القبوة المرتدة عن البصر ، وازدياد حجم الأجسام ازدياداً يشوه منظرها حين تقترب من جزء الصورة الأمامى ، وما يحدث من التواء فى العمد على شكل قوس . وشعر أخيراً بأنه قد وصل إلى القواعد المسيطرة على هذه الأمور الغامضة العجيبة . وعرف أنه بفضل هذه القواعد يستطيع

بُعْدٌ واحد أن يخدع العين فتظنه ثلاثة أبعاد ، وأن التصوير يمكن أن يظهر الفضاء والعمق ؛ وخيل إلى پاولو أن هذه ثورة لا تقل فى عظمتها عن أية ثورة أخرى فى تاريخ الفن : وشرح مبادئه هذه فيما أخرجه من صور ، ثم زين مقنطرات سانتا ماريا نوڤلا بمظلمات أدهشت معاصريه ، ولكنها عدت عليها عوامل التعرية . غير أنه لا يزال باقيا من صوره صورة حية واضحة المعالم لسير جون هوكود Sir John Hawkwood على أحد جدران الكنيسة (١٤٣٦) ؛ ذلك أن الزعيم المغامر الفخور قد تحول من هجومه على فلورنس إلى الدفاع عنها ، فاستحق بذلك أن ينضم فى الكنيسة إلى جماعة العلماء والقديسين .

وكان نمط آخر من أنماط التطور قد بدأ فى هذه الأثناء من البداية نفسها ووصل إلى الغاية عينها . فقد كان أنطونيو ڤينيد سيانو Antonio Veneziano من أتباع چيتو ، وكان چيراردو استارنينا Gerado Starnina تلميذا لڤينيد سيانو ، وتتلمذ ماسولينو دا پنيكالى Masolino de Panicale على استارنينا ثم تتلمذ عليه هو مساتشيو . وأخذ ماسولينو ومساتشيو يدرسان فن المنظور مستقلين عن پاولو : وكان ماسولينو من الرعيل الأول من الإيطاليين الذين صوروا الأجسام العارية ، كما كان مساتشيو أول من طبق مبادئ علم المنظور الجديدة بنجاح استرعى أنظار أهل جيله وبدأ بذلك عهداً جديداً فى فن التصوير :

وكان اسمه الحقيقى هو توماسو جيدى دى سان چيوڤنى Tommaso Guidi di San Giovanni ، أما مساتشيو فقد لقب به من قبيل السخرية ومعناه توماس الكبير . كما أن ماسولينو يعنى توماس الصغير ، ذلك أن إيطاليا كانت مولعة بأن أبناءها تلقب بهذه الألقاب المميزة لهم . وعمد مساتشيو إلى الفرشاة فى سن مبكرة ، وانهمك فى التصوير انهماكا أهمل معه كل شىء سواه — ملابسه ، وجسمه ، ودخله ، وديونه . وعمل

فى وقت ما مع جبرتى . ، ولعله مال فى هذه الدار العلمية إلى تلك الدقة فى التشريح التى أضحت فيما بعد من مميزات صوره ، ودرس كذلك المظلمات التى كان يصورها ماسولينو فى معبد برانكاتشى Brancacci بكنيسة سانتا ماريا دل كارمينى Santa Maria del Carmine ، ولاحظ فى بهجة عظيمة تجاربها فى المنظور وتمثيل الصور أو أجزائها إذا ما اقتربت من الناظر اليها ، ثم مثل على عمود فى كنيسة الدير المعروفة باسم باديا Badia القديس أيفو Jvo شفيع بريطانى ورسم قدميه كما تبدوان إذا نظر إليهما من أسفل . لكن النظارة أبوا أن يعتقدوا أن قديسا يمكن أن تكون له قدمان بهذه الفخامة . وصور فى كنيسة سانتا ماريا نوڤلا قبواً ذا سقف نصف أسطوانى ضمن مظالم يمثل الثالوث الأقدس ، وأتقن فى هذه الصورة قواعد المنظور وتناقص أجزائها إلى حد خيل إلى العين معه أنها ترى السقف كأنه غائر فى جدار الكنيسة .

أما الآية الفنية الرائعة التى كانت من أهم معالم ذلك العهد ، والتى جعلته معلم أجيال ثلاثة ، فهى الأجزاء التى أضافها إلى مظلمات ماسولينو برانكاتشى والتى تمثل حياة القديس بطرس (١٤٢٣) . وقد مثل الفنان الشاب حادثة مال الخراج بقوة جديدة فى التفكير ، وصدق فى التخطيط : فظهر المسيح فى نبل صارم ، وبطرس فى جلال غاضب ، والجابى فى جسم الرياضى الرومانى اللدن ، وظهرت ملامح كل واحد من الرسل وثيابه ووقفته مميزة عن غيرها فى سائر الرسل . وكانت المبانى ، والتلال التى فى خلف الصورة تمثل فن المنظور الناشئ ؛ وأضحى تاماسو نفسه وقد عكس صورته بمرآه رسولا ملتحياً فى هذا الجمع الحاشد . ودشن المعبد بينما كان هو يعمل فى هذه المجموعة ، وأقيم فيه حفل وسار فيه موكب جليل ؛ وراقب ماساتشيو هذه المراسم بعين نافذة احتفظت بصورته ، ثم مثله فى مظلم بأحد المقنطرات . إذا كان برونلسكو ، ودوناتلو ، وماسولينو ،

(شكل ٩) مال الخراج ، منقولة عن معبد براتكاشيو بفلورنس – تصوير مساتشيو

(شكل ١٠) البشارة

منقولة عن كنيسة سان ماركو بفلورنس – من صنع الراهب انجلكو

(انظر ص ١٨٦)

Obeikandl.com

وچيوڤنى دى بيتشى ده ميديتشى ، وآنطونيو برنكاتشيو القائم على المعبد قد اشتركوا جميعاً فى هذا الموكب ، فقد وجدوا أنفسهم فى الصورة .

وحدث لأسباب لا نعرفها أن ترك مساتشيو العمل دون أن يتمه وسافر إلى رومة فى عام ١٤٢٥ . ولم نعد نسمع عنه شيئاً بعد ذلك الوقت ، وليس لنا إلا أن نظن مجرد ظن أن حادثاً ما أو مرضاً قد قضى على حياته قبل الأوان . غير أن المعاصرين قد اعترفوا من فورهم بأن مظلمات برنكاتشيو هذه كانت خطوة كبيرة فى تقدم فن التصوير . ذلك أن هذه الأجسام العارية الجريئة والثياب الرشيقة ، وفن المنظور المدهش ، والتمثيل الواقعى للقرب والبعد ، والتفاصيل الدقيقة فى تشريح الجسم ، واستخدام تدرج الضوء والظل لتمثيل العمق ، كل هذا ينبئ بتحول فنى جديد يسميه ڤاسارى الطراز « الحديث » . وأقبل كل مصور طموح يستطيع الوصول إلى فلورنس لدراسة هـــذه المجموعة : أقبل الراهب أنچيلكو ، والراهب لپولى Fra Lippo Lippi ، وأندريا دل چستانيو Andrea del Castagno ، وڤيروتشيو Verrocehio ، وجرلندايو Ghirlandaio وبتشيلى ، وپيروجينو Perugino ، وپيرو دلا فرانتشسكا ، وليوناردو ، والراهب برتولوميو ، وأندريا دل سارتو ، وميكل أنچيلو ، ورفائيل ، ولم يكن لأحد من الأموات تلاميذ ممتازون كما كان لمساتشيو ؛ ولم يكن لأحد من الفنانين منذ أيام چيتو من التفوق مثل ما كان له ، وإن لم يكن هو عارفاً بنفوذه ؛ ويقول ليوناردو إن « مساتشيو أظهر بأعماله التى وصلت إلى حد الكمال أن الذين يسترشدون فى عملهم بهدى غير هدى الطبيعة ، وهى السيدة العليا ، يدفنون فى الثرى الفقر المجدب »(٤٧) .

٢ — فرا أنچيلكو

وظل فرا أنچيلكو وسط هذه الأساليب الجديدة المثيرة يسير فى هدوء على طريقته هو طريقة العصور الوسطى . وكان مولده فى قرية تسكانية

وسمى جيدو دى پيترو ، ثم وفد إلى فلورنس وهو شاب ، ودرس فن التصوير ، وأكبر الظن أنه درسه مع اورندسو ومونا كو . وسرعان ما نضجت موهبته الفنية ، وهيئت له جميع السبل التى تمكنه من أن يشغل مكاناً طيباً مريحاً فى العالم ؛ ولكن حب السلام وأمله فى النجاة حملاه على أن يلتحق بطائفة الرهبان الدمنيك (١٤٠٧) . وظل فراچيوفنى (الأخ چوفنى) وهو الاسم الذى أطلق عليه فى هذه الفترة — يتدرب على نظام الرهبنة زمناً طويلا فى عدة مدن مختلفة ، استقر بعدها فى ديرسان دمنيكو San Dominico ببلدة فيسولى Fiesole (١٤١٨) ، حيث شرع وسط سعادته التى حباه بها احتجابه وخمول ذكره يزين المخطوطات ويرسم صور الكنائس وجماعات الإخوان الدينية . وحدث فى عام ١٤٣٦ أن نقل رهبان سان دمنيكو إلى دير سان ماركو الجديد الذى شاده ميكلتسو بأمر كوزيمو ومن ماله . ورسم چيوفنى فى التسع السنين التالية نحو خمسين صورة بالجص على جدران كنيسة الدير — تشمل بيت القسيسين ، ومكان نومهم ، ومطعمهم ، وموضع راحتهم ، وطرقات الدير المقنطرة المسقوفة ، وصوامع الرهبان . وكان فى خلال هذه المدة يقوم بالشعائر الدينية فى تواضع وخشوع حملا زملاءه الرهبان على أن يسموه « الأخ الملاك » فرا أنچيلكو Fra Angelico . وقد بلغ من حلمه أن أحداً من الناس لم يره غاضباً قط ، وأن أحداً لم يفلح فى أن يغضبه . وكان فى وسع توماس أكمپس Thomas à Kempis أن يجد الصورة التى رسمها لتمثيل **محاكاة المسيح** قد تحققت إلى أكمل حد فيه إذا استثنينا من ذلك التعميم زلة واحدة لايستطيع الإنسان معها أن يحاجز نفسه عن الابتسام : ذلك أن الراهب الملاك الدمنيكى لم يستطع أن يقاوم نزعة من نزعاته فوضع فى صورة من صور **يوم الحساب** عدداً قليلا من الرهبان الفرنسيس فى الجحيم(٤٨) .

وكان التصوير عند الأخ چيوفنى عملا دينياً كما كان متعة وانطلاقاً

لحاسة الجمال . كان مزاجه وهو يصور نفسه مزاجه وهو يصلى ، ولم يبدأ قط تصويره دون أن يصلى قبل بدئه . وإذ كان قد تحرر من منافسات الحياة القاسية ، فقد كان ينظر إلى هذه الحياة كأنها ترنيمة من الحب الإلهى والتوبة الإلهية . وكانت الصور التى يرسمها دينية على الدوام — حياة مريم والمسيح ؛ والمنعمين فى الجنة ، وحياة القديسين ورؤساء طائفته . وكان غرضه هو أن يبث التقى أكثر مما يخلق الجمال ؛ وجريا على هذه القاعدة رسم فى البيت الذى يعقد فيه الرهبان اجتماعاتهم الصورة التى يظن أنها يجب أن تكون فى ذهنهم على الدوام — صورة صلب المسيح ، وهى تعبير قوى أظهر فيها أنچيلكو دراســته للأجسام العارية كما أظهر فيها فى الوقت عينه الصفة العامة الشاملة للمسيحية . وقد صور فيها عند أسفل الصليب مع القديس دمنيك مؤسسى طوائف الرهبنة المنافسة لطائفته وهم — أوغسطين ، وبندكت ، وفرانسس ، وچون جولبرتو John Gualberto مؤسس طائفة الفلمبروزان Vallombosans ، وأكبرت مؤسس طائفة رهبان الكرمل ؛ كذلك قص أنچيلكو ، فى الكوة التى فوق مدخل حجرة الاستقبال التى يطلب إلى الرهبان أن يقدموا فيها واجب الضيافة لكل عابر سبيل ، قص فى هذه الكوة قصة الحاج الذى تبين أنه هو المسيح نفسه ، وكان يهدف بتصويره إلى أن كل حاج يجب أن يعامل على أنه قد يكون هو المسيح . وقد جمعت الآن فى حجرة الاستقبال هذه بعض الموضوعات التى صورها أنچيلكو لمختلف الكنائس والحرف الطائفية : منها **عذراء جمال الكنائس** وفيها جعــل للملائكة المرنمــين أجسام النساء اللدنة ، ووجوه الأطفال الطاهرة الصريحة ، ولا تقل صورة **النزول عن الصليب** جمالا ورقة عن أية واحدة من ألف الصورة التى تمثل هذا المنظر فى فن النهضة . أما صورة **يوم الحساب** فهى مسرفة بعض الإسراف فى تناسب أجزائها ، كما أنها مزدحمة بالخيالات المرعبة المنفرة كأنما العفو من صفات البشر والكره من صفات الله . أما أروع

صور أنچيلكو فتقوم فى أعلى الدرج المؤدية إلى خلوات الرهبان ، تلك هى صورة **البشارة** — وهى تصور ملكا فى منتهى الظرف والرشاقة يظهر الإجلال والتعظيم لمن ستكون أم المسيح ، وتصور مريم تنحنى ، وتمسك كلتا يديها بالأخرى مظهرة بذلك خشوعها وعدم تصديقها . وقد وجد الراهب المحب من الوقت ما استطاع به أن يصور فى الصوامع الخمسين بمساعدة تلاميذه الرهبان صوراً على الجص تذكر الرائى بمنظر ملهم من مظاهر الإنجيل كالتجلى ، واجتماع الرسل حول العشاء الربانى ، ومريم المجدلية تمسح قدمى المسيح . وصور أنچيلكو فى الصومعة المزدوجة التى ترهب فيها كوزيمو صورة لصلب المسيح ، وأخرى لعبادة الملوك ، تظهر فيها الثياب الشرقية الفخمة التى يحتمل أن الفنان قد شاهدها فى مجلس مدينة فلورنس . ورسم فى صومعته هو صورة تتويج العذراء ، وكان موضوعها هو الموضوع المحبب له الذى صوره المرة بعد المرة ، ويحتوى معرض أفنزى Uffizi على واحدة منقولة عنها كما يحتوى مجمع فلورنس العلمى على واحدة أخرى ، ومتحف اللوفر على ثالثة ، وأحسنها كلها هى التى رسمها أنچيلكو لقاعة النوم فى دير سان ماركو ، لأن صورة المسيح ومريم فى هذه الصورة من أبدع الصور فى تاريخ الفن كله .

وذاعت شهرة هذه الصور الدالة على التقى والخشوع وتوالت بسببها على چيوفنى مئات الطلبات ، وكان كلما جاء طلب منها رد على صاحبه بقوله إن عليه أولا أن يحصل على موافقة رئيس الدير ، فإذا حصل على هذه الموافقة أجابه إلى ما طلب على الدوام ؛ ولما طلب إليه نقولاس الخامس أن يحضر إلى رومة غادر صومعته فى فلورنس وذهب ليزين معبد البابا بمناظر من حياة القديسين استيفن ولورنس ، ولاتزال هذه الصور من أجمل ما تقع عليه العين فى الفاتيكان ؛ وبلغ من إعجاب نقولاس بالفنان أن عرض عليه منصب كبير أساقفة فلورنس ؛ ولكن أنچيلكو اعتذر وأوصى بأن يعين

فى هذا المنصب رئيسه المحبوب ؛ وقبل نقولاس هذا العرض ، وبقى الراهب أنطونينو من القديسين حتى بعد أن لبس ثياب كبير الأساقفة .

وليس من بين المصورين جميعاً — إذا استثنينا إلجريكو El Greco (الإغريقى) — من ابتكر له طرازاً فى التصوير خاصاً به كما ابتكر الأخ أنچيلكو ؛ وفى وسع كل إنسان حتى المبتدئ أن يتبين هذا الطراز فلا يخطئ فيه . وهو يمتاز ببساطة الخط والشكل وهى البساطة ترجع إلى عهد چيتو ، وقلة فى مجموع الألوان ولكنها قلة أثيرية سماوية — تشمل الألوان الذهبى والزنجفرى ، والقرمزى ، والأزرق ، والأخضر — وهى تكشف عن روح نيرة ، وإيمان هانئ ؛ وصور رسمت فى بساطة متناهية ، تكاد تغفل علم التشريح ، ووجوه جميلة ، ظريفة ، ولكنها شاحبة شحوباً يبعدها عن الحياة متشابهة تشابهاً يبعث الملل فى الرهبان ، والملائكة ، والقديسين ، كأنها فى الفكرة التى قامت عليها أزهار فى جنات النعيم : وكلها قد سمت بها روح بلغت المثل الأعلى فى الحنان والخشوع ، ونقاء المزاج والتفكير الذى يعيد إلى الذاكرة أجمل لحظات العصور الوسطى ، ولاتستطيع النهضة أن تردها . لقد كانت هذه آخر صرخة تبعثها العصور الوسطى فى الفن .

وظل الأخ چيوڤنى يعمل سنة فى رومة ، ثم عمل بعض الوقت فى أرڤيتو Orvreto ، ثم كان مدة ثلاث سنين رئيساً لدير الدمنيك فى فيسولى ؛ ودعى مرة أخرى إلى رومة ، حيث توفى فى سن الثامنة والستين . وربما كان قلم لورندسو ڤلا الفصيح هو الذى كتب قبريته .

لست أريد أن يكون ما أمدح به أننى كنت أپليز آخر ، بل أريد أن يكون سبب مديحى أننى خرجت عن جميع مكاسبى إلى المؤمنين بك أيها المسيح ؛ لأن بعض الأعمال يتوجه بها إلى الأرض وبعضها إلى السماء . لقد كنت ، أنا چيوڤنى ، من أبناء فلورنس المدينة التسكانية :

٣ — الأخ فلپولپي

ولد من اقتران فن أنچيلكو الظريف بفن مساتشيو الشهوانى فن آخر أخرجه رجل يفضل الحياة عن الخلود . كان فلپو ابن قصاب يدعى توماسو لى Tommaso Lippi . وكان مولده فى شارع من حى فقير بمدينة فلورنس خلف دير رهبان الكرمل . وتيتم الطفل وهو فى الثامنة من عمره ، فكفلته عمة له وهى كارهة حتى بلغ سن الثامنة ، ثم تخلصت منـــه بأن سلكته فى طائفة رهبان الكرمل ؛ وأخذ الطفل الصغير يملأ هوامش صفحات الكتب التى طلب إليه أن يدرسها برسوم هزلية . ولاحظ رئيس الدير براعته فى هذه الرسوم فعهد إليه أن يرسم المظلمات التى فرغ مساتشيو توا من تصويرها فى كنيسة رهبان الكرمل . ومالبث الصبى أن أخذ يرسم صوراً من عنده فى تلك الكنيسة نفسها . ولم يبق لنا الآن شىء من هذه الصور ، ولكن ڤاسارى يظن أنها لا تقل جودة عن صور مساتشيو تفسه .

ولما بلغ فلپو السادسة والعشرين من عمره (١٤٣٢) غادر الدير ، وظل يسمى نفسه « فرا Fra أى الأخ أو الراهب » ، ولكنه كان يعيش فى هذا « العالم » ويكسب عيشه من فنه . ويروى ڤاسارى قصة تصدقها الرواية المتواترة ، وإن لم يكن فى وسعنا أن نتبين صدقها :

« يقولون إن فلپو كان عاشقا متيما ، بلغ من حبه النساء أنه كان إذا رأى امرأة أعجبته ، لم يكن يتردد فى أن يخرج عن كل ما يملك لكى يناالها ؛ فإذا لم يفلح فى هذا أطفأ لهيب حبه برسم صورتها . وغلبت عليه هذه النزعة حتى كان إذا انتابته نوبة الهيام لم يلتفت ، طالما كانت مستحوذة عليه ، إلى شىء من عمله : وحدث مرة ، حين كان كوزيمو يستخدمه فى عمل ما ، أن أغلق عليه باب البيت الذى كان يعمل فيه حتى لا يخرج منه ويضيع وقته : وظل فلپو على هذا النحو يومين ، ولكن شهوة الحب الحيوانية

غلبته ؛ فمزق اللوحة التى كان يعمل فيهـا بمقص ، وتدلى من النافذة ؛ وقضى يومين كاملين فى ملذاته . ولما بحث كوزيمو عنه ولم يجده ، أمر بأن يبحث عنه فى كل مكان ، وظل البحث جارياً حتى عاد فلپو إلى عمله من تلقاء نفسه ؛ وكان كوزيمو من ذلك الوقت يسمح له بالخروج والعودة متى شاء بكامل حريته ، وندم على حبسه السابق فى البيت . . . لأن العباقرة ، على حد قوله ، أجسام نورانية سماوية وليست حمير حمل . . . وجعل همه من ذلك الوقت أن يربط فلپو برباط الحب ، وبذلك كان الفنان أكثر استعداداً لخدمته من ذى قبل .

ووصف « الأخ فلپو » نفسه فى رسالة بعث بها إلى پيرو ده ميديتشى بأنه أفقر راهب فى فلورانس ، يكفل بنات أخيه اللاتى يتقن إلى الزواج ويعيش معهن(٥٠) . وكان الطالب كثيراً على أعماله ، ولكن يلوح أن ما يتقاضاه عليه كان أقل مما ترغب فيه بنات أخيه . ولسنا نظن أن أخلاقه الشخصية قد بلغت حداً كبيراً من السوء ، لأنا نجده قد كلف بأن يرسم صوراً لمختلف أديرة النساء . وبينا كان يعمل فى دير سانتا مرجريتا ببلدة پراتو Prato إذ وقع فى حب لكريتسيا بوتى Lucrezia Boti (إلا إذا كان ڤاسارى مخطئاً ، وكانت الرواية المتواترة خاطئة أيضاً) . وكانت لكريتسيا هذه راهبة أو حارسة للراهبات . وأقنع رئيسة الدير بأن تجعلها تقف أمامه ليرسم على مثالها صورة العذراء ، وسرعان ما فرا معاً . وظلت تعيش مع الفنان على الرغم من تأنيب والدها إياها وإلحاحه عليها بالعودة ؛ وظل يتخذها نموذجاً لصور العذراء على الرغم من غضب والدها وإلحاحه عليها بأن تعود ، وولدت له ابنه فلپينو لپى Filippino Lippi الذى ذاع صيته فيما بعد . ولم ير سدنة كنيسة پراتو فى هذه المغامرات منقصة كبيرة لفلپو ؛ ولهذا عهدوا إليه فى عام ١٤٥٦ أن يزين موضع المرنمين فى الكنيسة بمظلمات تصور حياة يوحنا المعمدان والقديس استيفن . وكانت هذه الصور ، التى

عدا عليها الزمان ، تعد فى ذلك الوقت من الآيات الفنية الرائعة : وتبلغ حد الكمال فى تركيبها ، غنية بألوانها ، حية فى قَصَصِها ، وتصل إلى ذورة الفن على أحد جانبى موضع المرنمين حيث نشاهد رقص سالومة ، وعلى الجانب الثانى حيث نشاهد رجم استيفن . ووجد فلپو أن هـــذا العمل ممل أكثر مما يتفق مع حركته ونشاطه ، ففر منه مرتين ؛ ثم أقنع كوزيمو البابا پيوس الثانى فى عام ١٤٦١ أن يحل الفنان من الأيمان التى أقسمها عند دخول الدير ؛ ويبدو أن فلپو ظن أنه قد أحل أيضاً من وفائه للكريتسيا ، التى لم تعد تليق لأن تقف أمامه ليتخذها نموذجاً لصور العذراء . وبذل سدنة كنيسة پراتو كل ما فى وسعهم ليغروه بالعودة لإتمام مظلماته ؛ وبعد عشر سنين من بدئه فيها أفلح كارلو ده ميديتشى ابن كوزيمو غير الشرعى الذى كان وقتئذ المبلغ لأوامر البابا ، فى حمله على إتمامها . وبذل فلپو فى تصوير منظر دفن استيفن كل ما لديه من قوة — بذله فى فن المنظور الخداع الذى يتمثل فى البناء القائم فى خلفية الصورة ، وفى الصور الانفرادية للأشخاص المحيطين بالجثة ، وفى التناسب القوى بين أجزاء الصورة وفى وجه النغل ابن كوزيمو الهادئ المستدير وهو يقرأ الصلوات على الموتى .

ولقد كانت أجمل الصور التى رسمها فلپو هى صور العذراء(*) ، وذلك

(*) ومن أمثلة هذه الصور صورة البشارة فى كنيسة سان لوورندسو فى فلورنس ففيها ترى فتاة فلاحة فى موقف استرحام وتواضع ، وترى العذراء تعبد الطفل (فى برلين الآن) ، تتلألأ فى جلباب العذراء الأزرق وفى فراش الأزهار الذى تحت الطفل ، والعذراء المحفوظة فى أفيزى ذات الوجه الأشقر الوقور ، والنقاب المهفهف ، والرداء المسدول بطريقة تكسبه جمالا فوق جماله ، والعذراء التى فى معرض بتى ، والعذراء والطفل فى قصر آل ميديتشى ، والعذراء والطفل بين القديسين فرديانو وأوغسطين المحفوظة فى متحف اللوفر ، وتتويج العذراء المحفوظة فى الفاتيكان ، وتتويج العذراء وما بجانبها من صور لأشخاص ثانويين ذوى ظرف ، ورشاقة ، ومنهم فلپو نفسه راكع للصلاة ، وقد تاب آخر الأمر . وهذه الصورة توجد الآن فى أفيزى .

بالرغم من مغامراته الجنسية الشاذة ، ولعله كان بسبب حساسيته القوية وعشقه لجمال المرأة . وإن هذه الصورة لتنقصها روحانية صور أنچيلكو للعذراء وما فيها من روحانية أثيرية ، ولكنها مع ذلك تنقل إلى الناظر إحساساً قوياً بالجمال الجثمانى الهادئ ، والحنان الذى لا حنان بعده . ولقد أصبحت الأسرة المقدسة فى صور الراهب لپو أسرة إيطالية ، تحيط بها حوادث عادية ، وقد خلع فيها على العذراء جمالا جثمانياً ينبئ باقتراب عهد النهضة الوثنى . وقد أضاف فلپو إلى هـــذه المفاتن النسوية فيما أخرجه من صور للعذراء رشاقة وخفة انتقلتا منه إلى تلميذه بتيتشلى .

ودعته مدينة اسپليتو فى عام ١٤٦٦ ليصور قصة العذراء مرة أخرى فى قبا كنيستها . وأخذ يعمل فيها بذمة وأمانة بعد أن سكنت جمى عاطفته النسائية ؛ غير أن قواه كانت هى الأخرى قد ضعفت مع ضعف عاطفته ، ولم يكن فى وسعه أن يكرر فى هذه الكنيسة الصور الجدارية التى صورها فى كنيسة پراتو . وبينما كان يبذل هذه الجهود إذ مات مسموماً ، ويظن ڤاسارى أن الذين دسوا له السم هم أقارب فتاة أغواها . وهذه القصة بعيدة الاحتمال ، لأن فلپو دفن فى كنيسة أسپليتو ، حيث شاد له ابنه بعد سنين قلائل من ذلك الوقت قبراً فخماً عهد إليه به لورندسو ده مبيديتشى .

إن كل إنسان يخلق الجمال جدير بأن تحيا ذكراه ، ولكن من واجبنا أن نمر بسرعة وفى خجل بدمنيكو ڤنيديسيانو Dominico Veneziano وقاتله المزعوم أندريا دل كستانيو Andrea del Castagno . فأما دمنيكو فقد استدعى من پروجيا (١٤٣٩) ليرسم صـــوراً على جدران كنيسة سانتا ماريا نيوڤا (القديسة مارية الجديدة Santa Maria Nuova) ؛ وكان من مساعديه شاب تلوح عليه أمارات النجابة من أهل برجو سان سباكرو Borgo San Sepolcro يدعى پيرو دلا فرانتشسكا . وقد قام فى هذه الصور التى لم يبق منها شىء الآن بتجربة من أولى التجارب التى أجريت فى

فلورنس بالألوان الممزوجة فى الزيت ، وخلف لنا وراءه آية واحدة فنية هى **صورة امرأة** (فى متحف برلين) ذات شعر منسدل إلى أعلى ، وعينين تنمان عن القلق ، وأنف بارز وصدر منتفخ . ويقول ڤاسارى إن دمنيكو علم أندريا دل كستانيو قواعد الفن الجديدة ، وكان هو أيضاً وقتئذ يرسم صوراً جدارية فى كنيسة سانتا ماريا نوڤا . وربما كان تنافسهما قد أفسد ما بينهما من صداقة لأن أندريا كان رجلا عنيداً سريع الانفعال . ويصف لنا ڤاسارى كيف قتل أندريا دمنيكو ، ولكن الروايات الأخرى تقول إن دمنيكو عاش بعد موت أندريا أربع سنين . وكان الذى أذاع شهرة أندريا هو صورة جلد المسيح التى رسمها فى إحدى بواكى كنيسة سانتا كروتشى حيث أدهشت أفانين المنظور كل من رآها حتى زملاءه الفنانين . وتوجد فى ديرسانت أپولونيا القديم فى فلورنس مختفية فيه صوره الخيالية لدانتى ، وپترارك ، وبوكاتشيو ، وفارياناتا دجلى أوبرتى Farinata Degli Uberti ، وصورة حية واضحة لپپو اسپانا Pippo Spana الجندى المتعجرف ، وصورة **للعشاء الأخير** (١٤٥٠) تبدو تافهة خالية من الحياة ، ولكنها رغم ذلك ربما أوحت إلى ليوناردو بفكرة أو فكرتين

الفصل الثامن

متنوعات أشتات

إذا شئنا أن نشعر بحياة الفن فى فلورنس أيام كوزيمو شعوراً حياً واضحاً فإن علينا ألا نقتصر على درس حياة أولئك العباقرة الذين مررنا بهم ، بل إن علينا فوق ذلك أن ندخل الشوارع الجانبية والأزقة الضيقة من شوارع الفن وأزقته ، وأن تزور مئات الحوانيت ومشاغل الفنانين حيث كان صناع الفخار يشكلون الطين ويلونونه ، أو صناع الزجاج ينفخون الزجاج أو يقطعونه إلى أشكال من الآنية الهشة الجميلة ، أو الصياغ يشكلون المعادن النفيسة أو الحجارة الكريمة ، ويصنعون منها الحلى ، والمدليات ، والأختام ، وقطع النقود ، وألف قطعة وقطعة من زينة الثياب أو الأشخاص ، أو البيت أو الكنيسة : وعلينا أن نسمع إلى ضجيج الصناع المنكبين على أعمالهم يطرقون الحديد ، أو النحاس ، أو البرنز أو ينقشونها ، ويصنعون منها أسلحة ودروعاً ، وأوعية وآنية وأدوات للعمل والصناعة . وعلينا فوق ذلك أن نلاحظ النجارين صناع الأثاث وهم يصممون ، أو ينحتون الخشب ، أو يرصعونه أو يمسحونه ؛ والحفارين ينقشون المعادن ، وغيرهم من العمال ينقشون أثاث المعبد ، أو يرسمون على الجلد ، أو ينحتون العاج ، أو يخرجون المنسوجات الرقيقة ليجعلوا بها الأجسام مغرية ، أو يزينوا بها البيوت . وعلينا كذلك أن ندخل الأديرة ، ونشاهد الرهبان يزينون المخطوطات فى صبر وأناة ، والراهبات الهادئات يطرزن الأقمشة تروى القصص وتزدان بها الجدران . وعلينا قبل هذا كله أن نتخيل أهل البلاد وقد بلغوا درجة من الرقى تكفى لفهم الجمال ، ومن الحكمة ما يكفى لأن يغمروا أولئك الذين يهبون أنفسهم للفن بأسباب الشرف والعيش ، ويمدوهم بالحوافز القوية لمواصلة هذه الجهود .

وكان حفر المعادن من مخترعات فلورنس ، ومات مبتدع هذا الفن فى نفس العام الذى مات فيـــه كوزيمو . كان توماسو فنجورا Tommaso Finiguerra من صناع النِّل أى أنه كان يحفر أشكالا مختلفة على المعدن أو الخشب ، ثم يملأ الفراغ الحادث بمركب أسود مصنوع من الفضـــة والرصاص . وتقول إحدى القصص اللطيفة إن قطعة من الورق أو القماش سقطت مصادفة على سطح معدنى فرغ هوتوا من تطعيمه ، فلما رفعها وجد صورة السطح المعدني مطبوعة عليها . إن فى هذه القصة شواهد على أنها وضعت بعد أن تم اختراع هذا الفن ، على أنه مهما يكن من أمرها فإن فنجورا وغيره من الفنانين قد عمدوا إلى أخذ بصمات على الورق ليحكموا منها على أثر الرسوم المحفورة . ويلوح أن باتشيو بلدينى Baccio Baldini (حوالى ١٤٥٠) وهو صائغ فلورنسى هو أول من أخذ هذه الطوابع من سطوح المعادن المحفورة ، ليتخذها وسيلة لحفظ رسوم للفنانين وتكثيرها . وكان بتيتشلى ، ومنتنيا Mantegna وغيرهم يمدونه بالرسوم . وبعد جيل من ذلك الوقت ارتقى ماركنتنيو زيمندى Marcantonio Raimondi بالأصول الجديدة لفن النحت ، واتخذها وسيلة ينشر بها فى العالم فن التصوير فى عهد النهضة بجميع مظاهره ما عدا ألوانه .

ولقد استبقينا إلى آخر هذا الباب رجلا لا نعرف أى صنف نضعه فيه ؛ وخير طريقة لفهمه أن نقول إنه جمع كل خصائص زمانه وتجسمت فيه . لقد جمع ليون باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti كل خصائص القرن الذى عاش فيه عدا ناحيته السياسية . فقد ولد فى مدينة البندقية لأب منفى من فلورنس ، ثم عاد إلى فلورنس ، حين أعيد إليها كوزيمو ، وشغف حبا بفنها ، وموسيقاها ، وندواتها الأدبية والفلسفية . واستحالت فلورنس لحبه هذا بأن خلعت عليه لقب الرجل الكامل الذى ليس بعد كماله كمال . فقد كان وسيم الوجه ، قوى البنية ، بارعاً فى جميع أنواع الرياضة الجسمية ،

ويستطيع وقدماه موثوقتان أن يقفز من فوق رجل واقف ، كما يستطيع وهو واقف فى الكتدرائية الكبرى أن يقذف بقطعة من النقود إلى داخل حلقة فى القبوة ، وكان يسلى نفسه بترويض الحيوان البرى وتسلق الجبال ؛ وكان إلى هذا مغنياً بارعاً ، وعازفاً قديراً على الأرغن ، ومحدثاً ساحراً ، وخطيباً مفوهاً ، يقظ الذهن هادئه ، سيداً رقيقاً مجاملا ، شهماً كريماً فى معاملة جميع الناس عدا النساء ، فكان لا ينفك يهجوهن هجاء لاذعاً ، وبغضب قد يكون متكلفاً ، وقلما كان يعنى بالمال ، ولهـــذا فقد عهد إلى أصدقائه أن يعنوا بأملاكه ، وكان يقتسم معهم ما تدره عليه من دخل ؛ وكان يقول إن « فى وسع الناس أن يفعلوا كل شىء إذا أرادوا » ، والحق إنا قلما نجد من كبار الفنانين فى النهضة الإيطالية من لم يبرعوا فى كثير من الفنون . وكان ألبرتى ، كما كان ليوناردو بعد نصف قرن من أيامه ، أستاذاً أو فى القليل ممارساً ماهراً ، فى أكثر من عشرة ميادين — فى الرياضة والميكانيكا ، والعمارة ، والتصوير ، والموسيقى ، والشعر ، والتمثيل ، والفلسفة ، والشرائع المدنية والكنسية . وكان يكتب فى هذه الموضاعا كلها تقريباً ، وكان مما كتبه رسالة فى التصوير تأثر بها پيرو دلا فرانتشسكو ، ولعلها أثرت أيضاً فى ليوناردو . وأضاف إلى كتاباته حوارين عن النساء وعن فن الحب ، ومقالا ذائع الصيت عن « العناية بالأسرة » . وكان إذا انتهى من رسم صورة دعا الأطفال وسألهم عما يفهمون منها ، فإذا عجزوا وتحيروا فى الإجابة حكم عليها بالإخفاق(٥١) . وكان من أوائل المصورين الذين أدركوا الفائدة التى ترجى من آلة التصوير المظلمة الصندوق . وإذ كان الرجل مهندساً معمارياً قبل كل شىء ، فقد أخذ يتنقل من مدينة إلى مدينة ليبنى واجهات للمبانى أو معابد على الطراز الرومانى . واشترك وهو فى رومة فى تخطيط المبانى التى كان نقولاس الخامس « يقلب بها العاصمة ظهراً لبطن » كما يقول فاسارى : وحول فى رميني Rimini كنيسة سان فرانتشسكو القديمة إلى معبد لايكاد يفترق فى شىء عن الهياكل الوثنية . وأقام فى

فلورنس واجهة من الرخام لكنيسة سانتا ماريا نوڤلا ، وشاد لأسرة روتشيلاى Rucellai معبداً ، كنيسة سان پانكرادسيا San Pancrazia ، وقصرين فخمين ذوى تخطيط بسيط ؛ وزين فى مانتوا Mantua كتدرائية إنكورونانا Incoronata ومعبدها وأنشأ لكنيسة سانت أندريا واجهة على صـــورة قوس نصر رومانى .

وألف مَسْلاَةً تدعى **فيلوركسوس** بلغة لاتينية مثقلة بالتراكيب الاصطلاحية إلى حد لم يشك أحـــد معه فى أنها من تألف كاتب قديم حين قال لهم هو هذا من قبيل السخرية بالجيل الذى كان يعيش فيه . وكان يكتب رسالاته فى صورة حوار مهلهل وبلغة إيطالية سهلة خالية من الزخرف يستطيع أن يقرأها رجل الأعمال الكثير المشاغل نفسه . وكان دينه رومانياً أكثر منه مسيحياً ، ولكنه كان يصبح على الدوام مسيحياً حين يسمع القرانيم الكنسية . ونظر بعين بصيرته إلى الأمام ، فعبر عن خوفه من أن ضعف العقائد المسيحية سيلقى بالعالم فى غمار الفوضى الأخلاقية والفكرية ؛ وكان يحب الريف المحيط بفلورنس ، ويأوى إليه كلما استطاع ؛ وأنطق تيوچنيو Teogenio ، وهو الشخصية التى سمى بها حواره ، بقوله :

فى وسعى أن أستمتع فى هذا المكان على مهل بصحبة الأموات العظماء ؛ فإذا ما آثرت أن أتحدث إلى الحكماء ، أو رجال الحكم ، أو الشعراء العظام ، فما على إلا أن ألجأ إلى أرفف كتبى ، فأجد فيها من الصحاب خيراً ممن تستطيع قصوركم أن تحبونى بهم على ما فيها من موال ومتملقين .

وكان كوزيمو يتفق معه فى رأيه ولا يجد فى شيخوخته سلوى أكثر من بيوته الريفية ، وأصدقائه الأخصاء ، ومجموعاته الفنية ، وكتبه . وكان يعانى آلاماً مبرحة من داء الرثية ، وترك فى آخر أيامه مهام الدولة الداخلية إلى لوكا پتى ، فأساء هذا استخدام تلك الفرصة ليزيد بها ثورته . ولم تكن ثروة كوزيمو نفسه قد نقصت بسبب ما كان ينفقه فى الصدقات ، وكان

يشكو تلك الشكوى الوهمية الفكهة وهى أن الله كان دائماً يسبقه فيعيد إليه ما ينفقه فى أوجه الخير ، مضافاً إليه ربحه(٥٢) . وكان حين يذهب للإقامة فى الريف يدرس كتب أفلاطون ، وتتلمذ فى هـــذه الدراسة على محسوبه فتشينو Ficino . ولما حضرته الوفاة وعده فتشينو بالحياة فى دار الأخيار معتمداً فى ذلك على ما نقله أفلاطون عن سقراط لا على أقوال المسيح . ولما مات (١٤٦٤) حزن على موته أصدقاؤه وأعداؤه على السواء ، فقد كانوا يخشون أن تضرب الفوضى أطنابها فى الحكومة ؛ وخرجت المدينة كلها تقريباً تشيع جثته إلى قبره الذى كلف دزيديريو دا ســـتنيانو Desiderio da Settignano أن يعده له فى كنيسة سان لورندسو .

وكان الوطنيون من أمثال جوتشياردينى Guicciardini ، الذين أغضبهم مسلك آل ميديتشى المتأخرين ، يرون فيه ما يرى برونس Brutus فى قيصر(٥٣) ؛ وكان مكيفلى يعظمه كما يعظم قيصر(٥٤) . لقد قضى كوزيمو على الدمقراطية ، ولكن الحرية التى وقف فى سبيلها لم تكن إلا حرية الأغنياء فى أن يحكموا الدولة حكماً قائماً على العنف والتحزب . ولسنا ننكر أنه قد لوث حكمه بأفعال القسوة التى كان يرتكبها فى بعض الأحيان ، ولكن حكمه كان فى معظمه من أكثر العهود ليناً ، وسلاماً ، ونظاماً فى تاريخ فلورنس ، وكان العهد الآخر الذى يضارعه هو عهد الحفيد الذى دربه آباؤه : وقلما عرف التاريخ أميراً أوتى ما أوتيه من حكمة فى الكرم ، واهتمام حق يتقدم الإنسانية ؛ ويقول فتشينو فى هذا : « إنى مدين لأفلاطون بالشىء الكثير ، ولكنى لست أقل من ذلك ديناً لكوزيمو ، فهو الذى حقق لى الفضائل التى أخذت فكرتها عن أفلاطون »(٥٥). وقد ازدهرت فى عهده الحركة الإنسانية الأدبية ، وفى عهده نالت العبقريات المتعددة التى وهبها دوناتلو ، والراهب أنجلكو ، ولبولبى من السخاء ما كان أكبر مشجع لهـــا ، وفى أيامه عاد أفلاطون إلى تيار الإنسانية الفكرى ، بعد أن ظل يطمس معالمه عهوداً طوالا . ولما انقضى على موت كوزيمو عام ، وسنحت للزمان الفرصة لأن

يطمس مجده ويكشف عن أخطائه قرر المجلس الأعلى فى فلورنس أن ينقش على قبره أنبل ما يستطيع أن يمنحه من الألقـــاب وهو « **أبو وطنه** pater patriae » ؛ والحق أنه كان خليقاً بهذا اللقب ، فقد رفعت النهضة بفضله رأسها عالياً ، ووصلت فى عهد حفيده إلى أنقى ذروتها ، وفى عهد ابن حفيده فتحت رومة . ألا إن فى وسع المرء أن يغفر لأمثال هذه الأسرة كثيراً من الذنوب ؛