الفصل السادس والثلاثون

الفن فى عصر هولبين

١٥١٧ — ٦٤

---

١ — الفن ، والإصلاح البروتستنتى ، والنهضة

لقد فرض على الفن أن يقاسى من جراء حركة الإصلاح البروتستنتى ، ولو لمجرد إيمان البروتستنتية بالوصايا العشر . ألم يقل الرب الإله ، « لا تصنع لك تمثالا منحوتاً ولا صورة ما مما فى السماء من فوق ، وما فى الأرض من تحت ، وما فى الماء من تحت الأرض » (خروج ٢٠ — ٤) فانى للفن التصويرى أن يعيش بعد هذا التحريم الشامل ؟ فاما اليهود فقد صدعوا بالأمر وأغفلوا الفن . وأما المسلمون فكادوا يغفلونه . واكتفوا بجعل فنهم فناً زخرفياً ، تجريدياً إلى حد كبير ، يمثل فى أغلبه الأشياء ، وقل أن يمثل الأشخاص . ولا يمثل الله أبداً . واتبعت البروتستنتية هذا الخط السامى بعد أن كشف العهد القديم من جديد ، وأما الكاثوليكية التى طغى تراثها اليونانى الرومانى على أصلها اليهودى فقد تجاهلت هذا التحريم المرة بعد المرة . وشكل النحت القوطى القديسين والآلهة من الحجر ، وصور الرسم الإيطالى قصة الكتاب المقدس ، ونسيت النهضة كل النسيان هذه الوصية الثانية وسط ازدهار الفن التصويرى ازدهاراً رائعاً : فلعل هذا الحظر القديم قصد به تحريم التصوير لأغراض السحر ؛ وكان لرعاة الفن فى إيطالية النهضة من الفطنة وسلامة الإدراك ما جعلهم يضربون صفحاً عن تحريم بدائى لم يعد له الآن معنى .

وكانت الكنيسة ، وهى أعظم رعاة الفن قاطبة ، قد استخدمت الفنون لتنشئ غير المتعلمين على عقائد الإيمان وأساطيره . وبدا هذا الاستخدام أمراً معقولا فى نظر رجل الدولة الكنسى ، الذى شعر بأن الأساطير ضرورة لا غنى عنها للأخلاق. ولكن حين احتالت الكنيسة بأساطير — كأسطورة المطهر — لتجمع المال الذى تنفقه فى مختلف وجوه الإسراف والفساد ، تمرد المصلحون — ولهم العذر — على التصوير والنحت اللذين يثبتان الأساطير فى عقول الناس . وفى هذا الأمر كان لوثر معتدلا ، حتى إذا اضطره الأمر لمراجعة الوصايا . « أنا لا أزعم أن على الأنجيل أن يدمر كل الفنون كما يعتقد بعض المؤمنين بالخرافات . فانا على العكس أتمنى أن أرى جميع الفنون . . . . تخدمه تعالى وهو الذى خلقها ووهبنا إياها. إن ناموس موسى لم يحرم سوى تمثال الله »(١) . وفى عام ١٥٢٦ دعا أتباعه إلى «مهاجمة . . الوثنيين الذين يعبدون عدو المسيح (بابا روما) بالتصوير »(٢) : وحتى كالفن ، الذى كان أتباعه أشد محطمى الأصنام حماسة ، وافق على التماثيل موافقة محدودة فقال : «لست شديد التزمت بحيث أحكم بتحريم كل التماثيل . . . ولكن بما أن فن التصوير والنحت . . . آت من الخالق ، فانى أريد أن تصان ممارسة الفن نقية مشروعة . لذلك يجب ألا يرسم أو ينحت شىء إلا ما يرى بالعين(٣) » . ولكن المصلحين الأقل إنسانية من لوثر ، والأقل حذراً من كالفن ، آثروا تحريم التصوير والنحت الدينيين بتاتاً ، وتجريد كنائسهم من الزخارف إطلاقاً . وأقصى « الصدق » الجمال لأنه كافر . أما فى إنجلتره واسكتلندة وسويسرة وشمالى ألمانيا فكان التدمير بالجملة وبلا تمييز . وأما فى فرنسا فقد صهر الهيجونوت أوعية الذخائر والنفائس الدينية وغيرها من الآنية التى عثروا عليها فى الكنائس التى وقعت فى أيديهم . وعلينا أن نتصور غيرة رجال خاطروا بحياتهم ليصلحوا الدين قبل أن نستطيع فهم سورة

الغضب التى دمرت فى لحظات الانتصار تلك التماثيل التى عاونت على إخضاعهم . لقد كان التخريب وحشياً وهمجياً . ولكن الذنب فيه يجب أن يلقى على تلك المؤسسة التى ظلت قروناً تضع العقبات فى طريق إصلاح ذاتها :

وانتهت حياة الفن القوطى فى هذه الفترة . ولكن حركة الإصلاح البروتستنتى لم تكن سوى سبب واحد من أسباب موته . صحيح أن الانتقاض على الكنيسة الوسيطة رافقه زهد فى طرز العمارة والزخرفة التى طالما اقترنت بهذه الكنيسة . بيد أن الفن القوطى كان يحتضر حتى قبل أن يتكلم لوثر . كان يشكو فى فرنسا الكاثوليكية شكواه فى ألمانيا وانجلترة المتمردتين . لقد احترق فى وهج ناره . وكانت النهضة كما كانت حركة الإصلاح البروتستنتى كارثة عليه . ذلك أن النهضة أقبلت من إيطاليا التى لم تحب الفن القوطى قط . والتى سخرت منه حتى وهى تقتبسه . وقد انتشرت النهضة أكثر ما انتشرت بين المتعلمين الذين لم يستطع تشككهم المهذب أن يتفهم ذلك الإيمان المشبوب ، إيمان الحروب الصليبية وعهد القوط ، وإذ تقدمت حركة الإصلاح البروتستنتى ، أصاب الكنيسة ذاتها ، التى وجدت فى العمارة القوطية التعبير الفنى الأسمى لها ، فقر شديد من جراء فقدها بريطانيا وألمانيا واسكندناوه ، ومن جراء الغارات التى شنها الملوك الكاثوليك على دخلها بحيث لم تقو على تمويل الفن بالسخاء الذى مولته به من قبل ، أو على تقرير الذوق والطراز الفنى . وراحت النهضة — تلك الحركة ذات التأثير الدنيوى والوثنى — تؤكد يوماً بعد يوم ميولها ونزعاتها الكلاسيكية التى تغلبت على التقاليد المقدسة ، تقاليد الإيمان والشكل الوسيطين . وتخطى الناس — فى غير تقوى — قروناً من التقوى والخوف ليستعيدوا من جديد مشاعر العصر القديم الشبيهة ، مشاعر حب العالم وحب اللذة . وأعلنت الحرب على الفن القوطى بوصفه

فن الهمج الذين دمروا الإمبراطورية ، وعاد إلى الحياة الرومان المغلوبون ، فبنوا معابدهم من جديد ، وأخرجوا من ظلام الإهمال تماثيل آلهتهم ، وأمروا إيطاليا أولا ، ثم فرنسا وانجلتره ، أن تستأنف ذلك الفن الذى تجسد فيه مجد اليونان وعظمة الرومان . وهكذا هزمت النهضة الفن القوطى ، أما فى فرنسا فقد هزمت الإصلاح البروتستنتى .

(٢) فن النهضة الفرنسية

١ — مرض البناء

خاض الفن القوطى معركة فى المعمار الكنسى الفرنسى ليمد فى أجله حيناً ، ونجح فى معركته : فأضافت بعض الكاتدرائيات القديمة عناصر جديدة كانت بالضرورة قوطية ، وهكذا أكملت كنيسة القديس بطرس بمدينة كان خورسها الشهير ، وبنت كنيسة بوفيه جناحها الجنوبى ، وبذل الفن القوطى جهده المحتضر تقريبا حين شيد جان فاست فوق معبد هذا الجناح برجا ارتفع ٥٠٠ قدم (١٥٥٣) . فلما انهارت هذه الجرأة الشامخة فى عيد الصعود عام ١٥٧٣ وسقط البرج فوق الخورس المتهدم ، كانت الكارثة رمزاً لخاتمة أنبل الطرز فى تاريخ العمارة .

وارتفعت فى هذه الفترة مفاخر قوطية أقل من هذه شأناً فى بونتواز وكوتانس وأكثر من عشر مدن فرنسية أخرى . وفى باريس التى تكشف كل نظرة إليها عن معجزة من معجزات ماض مؤمن ، بنيت كنيستان قوطيتان جميلتان : سانت إتيين دمون (١٤٩٢ — ١٦٢٦) ، وسانت أوستاش (١٥٣٢ — ١٦٥٤) . غير أن ملامح النهضة تسللت إليهما : كالحجاب الحجرى الفخم الذى يستدير فوق الخورس فى كنيسة سانت إتيين ، والعمد المركبة والتيجان شبه الكورنثية فى سانت أوستاش .

كان حاول عمارة النهضة اللادينية محل العمارة القوطية الكنسية انعكاساً

لذوق فرانسوا الأول ، ولاتكاء النزعة الإنسانية على اللذة الدنيوية دون الرجاء السماوى . وانصرفت الآن كل ثمرات الازدهار الاقتصادى ، والرعاية الارستقراطية ، ونزعة اللذة الوثنية — هذه كلها التى غذت من قبل نيران الفن فى إيطالية النهضة ، انصرفت إلى تغذية الجهود المخلصة التى بذلها المعماريون والرسامون والنحاتون والخزافون والصائغون فى فرنسا . واستقدم الفنانون الإيطاليون إلى فرنسا ليمزجوا بين مهاراتهم وعناصرهم الزخرفية وبين ما تخلف من الأشكال القوطية . وتضافرت روعة التصميم الإيطالى ، وواقعية التصوير الفلمنكى ، وذوق الارستقراطية الفرنسية وخيالها الخنثوى ، لتنتج فى فرنسز فناً تحدى تفوق الفن الإيطالى وورث هذا التفوق . ولم يقتصر هذا الفن على باريس وحدها ، بل جاوزها إلى فونتنبلو ، ومولان ، وتور ، وبورج ، وأنجيه ، وليون ، وديجون ، وأفنيون ، وإكس أن بروفانس .

وكان على رأس الحركة ملك أحب الفن حب المتيم المتحمس ولكن فى فهم وتمييز . وتركت روح فرانسوا الأول الخلية المشرقة طابعها على المعمار خلال حكمه . وكان يقول لفنانيه الجرأة الجرأة ! »[1] ويتركهم ليجربوا بطريقة لم تسمح بها حتى إيطاليا من قبل . وقد تبين براعة الفنانين الفلمنك فى تصوير الأشخاص ، فاحتفظ بعان كلويه رساماً لبلاطه ، وطلب إلى جوس فان كليف أن يرسم صوراً له ولحاشيته .

ولكن إيطاليا كانت ملهمته فى جميع فنون الصقل والزخرفة . فقد زار ميلان وبافيا وبولونيا وغيرها من المدن الإيطالية عقب انتصاره فى مارنيانو (١٥١٥) ، وراح يدرس فى حسد عمارة هذه المدن ورسومها وفنونها الصغيرة : وقد نقل تشلليني عنه قوله : « أذكر جيداً أنى فحصت خيرة الأعمال الفنية التى أبدعها عظم الفنانين فى إيطاليا كلها »[5] . ولعل هذه المبالغة أن تكون من صنع تشلليني المتحمس . على أن

فازارى يلاحظ فى مواضع كثيرة شراء فرانسوا الأول للآثار الفنية الإيطالية بواسطة عملاء له فى روما وفلورنسة والبندقية وميلان . وبفضل هذه الجهود استطاعت « موناليزا » ليوناردو ، و « ليدا » ميكلانجلو ، و « فينوس برونزينو وكيوبيده » ، و « مجدلية » تيشان (تزيانو) ؛ ومئات الزهريات والمداليات والرسوم الصغيرة والصور الزيتية وقطع النسيج المرسومة — استطاعت هذه كلها أن تعبر جبال الألب لتستقر آخر المطاف فى اللوفر .

ولو كان الأمر بيد هذا الملك المتحمس لاستقدم نوابغ الفنانين الإيطاليين جميعاً . وكان هذا يقضى إغراءهم باغداق المال عليهم : قال لتشلليني واعداً « سأتخمك ذهباً » وجاءه بنفينوتو ومكث فترات متقطعة (١٥٤١ — ٤٥) ، كانت كافية لإرساء قدم الصياغة الفرنسية فى تقاليد من التصميمات البديعة والأساليب الفنية الرائعة . وكان دومنيكو برنابى « بوكادورو » قد وفد على فرنسا أيام شارل الثامن ، فوكل إليه فرانسوا الأول رسم « أوتيل دفيل » جديد لباريس (١٥٣٢) . وقد استغرق إنجازه قرابة قرن ، وأحرقه كومون ١٨٧١ ، فبنى من جديد وفق التصميم الذى وضعه بوكادورو . وأقبل ليوناردو فى شيخوخته (١٥١٦) ، وقدمت إليه دنيا الفن والنبالة الفرنسية فروض العبادة ، ولكنا لا نعرف له أثراً أبدعته يداه فى فرنسا . وجاء أندريا ديل سارتو (١٥١٨) ، ولكنه سرعان ما هرب . وأغرى جوفانى باتيستا « الروسو » بالرحيل عن فلورنسة (١٥٣٠) فأقام بفرنسا حتى مات منتحراً . وتلتى جوليو رومانو دعوات عاجلة ، ولكن مانتوا كانت تفتنه بسحرها ؛ على أنه أوفد مساعده النابغة فرانشسكو بريماتيتشيو (١٥٣٢) ، وجاء فرانشسكو بللجرينو ، وكذلك جاكومو دا فنيولا ، ونيكولو دللاباتى ، وسبستيانو سرليو ، وربما كثيرون غيرهم ؛ وشجع الفنانون الفرنسيون فى الوقت ذاته على الذهاب إلى إيطاليا ودراسة قصور فلورنسه وفرارا وميلان وكنيسة القديس

بطرس الجارى تشييدها فى روما . ولم يحدث مثل هذا النقل الفنى للدم الثقافى منذ أن غزا الفن والفكر اليونانيان روما القديمة .

وساء الفنانين الوطنيين والفلمنلكيين هذا الإغواء الإيطالى ، وسجل تاريخ العمارة الفرنسية احتدام معركة ملكية طوال نصف قرن (١٤٩٨ — ١٥٤٥) بين طراز قوطى تأصلت جذوره فى التربة الفرنسية وسط حب الناس له وتعلقهم به ، وبين البدع الإيطالية المتسللة إلى فرنسا فى أذيال الفاتحين المغلوبين . وتجلى الصراع فى الحجر فى قصور اللوار ، ففيها ظل الفن القوطى صاحب الكلمة العليا ، وسيطر مهرة البنائين الغالبين على تصميم البناء : قلعة إقطاعية يحيط بها خندق يحميها ، وأبراج أشبه بالحصون تعلو فى الأركان فى سمت عمودى جليل ، ونوافذ فسيحة ذات عمد لتغرى الشمس بالدخول ، وأسطح مائلة تنزلق من فوقها الثلوج ، و رواشن ناتئة من السقوف كأنها المونوكلات . على أنه سمح للغزاة الإيطاليين بخفض الباكية المدببة لتعود إلى شكلها المستدير القديم ، وبنتظيم الواجهات فى صفوف من النوافذ المستطيلة المدعمة بالعمد والمتوجة بالقواصر ، وزخرفة الداخل بزخارف كلاسيكية من الأعمدة والتيجان والأفاريز والقوالب والحليات المدورة والنقوش الغريبة والحليات القرنية المنحوتة الممثلة للنبات والزهر والفاكهة والحيوان وصدور الأباطرة والآلهة الأسطورية . كان الطرازان القوطى والكلاسيكى من الناحية النظرية متناقضين ، ولكن مزج الفرنسيين بينهما فى هذا الجمال المتسق بفضل التميز والذوق الفرنسيين أعان على جعل فرنسا يونان العالم الحديث .

وتسلطت على فرنسا ، أو قل على فرانسوا « حمى البناء » كما سماها قائد أخذ منه العجب كل مأخذ(٦) . فأضاف إلى قصر بلوا القديم (١٥١٥ — ١٩) للملكة كلود جناحاً شمالياً كان مهندسه المعمارى فرنسيا يدعى جاك سوردو ، ولكن الطراز الذى بناه به كان طراز النهضة

بعينه . وإذ رأى سوردو من غير المناسب أن يبنى سلماً داخل الجناح المضاف فقد صمم رائعة من روائع العصر المعمارية — وهى بيت للسلم حلزونى خارجى يرقى فى برج مثمن ، بثلاثة طوابق ، إلى بهو معمد أنيق يبرز من السطح ؛ وكل طابق يحليه زخرف فاخر من شرفة منحوتة .

وبعد أن ماتت مليكته المرهقة ، وجه فرانسوا شغفه بالمعمار إلى شامبور ، وتقع على ثلاثة أميال جنوبى اللوار وعشرة أميال شمال شرقى بلوا . وكان أمراء أورليان قد بنوا هناك استراحة للصيد ، فبنى فرانسوا عوضاً عنها قصراً غلب عليه الطراز القوطى ، وبلغ اتساعه حداً احتاج معه إلى جهد ١.٨٠٠ عامل على مدى اثنى عشر عاماً ، ولا غرو فقد احتوى على ٤٤٠ حجرة ، ومرابط لخيل يصل عددها إلى ١,٢٠٠ : وأبدع مصممو الفرنسيون رسم واجهته الشمالية ولكنها اختلطت بمتاهة من الأبراج ، و « الفوانيس » ، و القمم ، والزخارف المنحوتة . وميزوا داخل القصر ببيت للسلم حلزونى فخم جداً ، فريد بممره المزدوج الذى ينفصل المصعد عن المهبط . وكان فرانسوا يؤثر شامبور ويراها مكاناً ممتعاً للصيد . وفيها أحبت حاشيته أن تحتشد فى كل زينتها ، وفيها قضى سنى عمره الأخيرة . وقد دمر الثوار فى ١٧٩٣ معظم الزخرف الداخلى للقصر بدافع الانتقام المتأخر من إسراف الملوك الفرنسيين ، وهناك قصر آخر شيد على عهد فرانسوا — وهو قصر مدريد فى غابة بولون — وقد حلاه جيرولامو ديللا روبيا بواجهة من الخزف الإيطالى (الميوليك) ، ولكنه دمر تدميراً تاماً أيام الثورة .

على أن الإسراف لم يقتصر على الملك وحده . ذلك أن كثيراً من مساعديه شادوا لأنفسهم قصوراً ما زالت تبدو وكأنها مجلوبة من أرض الجان . ومن أروعها آزيه — لو — ريدو ، على جزيرة فى الآندر ، أما صاحبه

جيل برتيلو ، الذى بناه فى ١٥٢١ ، فلم يكن خازناً لفرنسا عبثاً ؛ وبنى توما بوييه كبير مأمورى الضرائب فى نورماندية قصر شينونسو (١٥١٣ وما بعدها) ، وأعاد جان كوتو وزير المالية بناء قصر مانتنون ، وشيد جيوم دمونمورنسى فى شانيتى (١٥٣٠) قصراً فخماً كان ضحية أخرى من ضحايا الثورة . وبنى ابنه آن دمونتمورنسى ، أحد كبار موظفى الأمن فى فرنسا ، قصر إيكوان (١٥٣١ — ٤٠) على مقربة من سان دنيس . ورمم جان لبريتون ، وزير الدولة ، قصر فيللاندريه ، وأكمل شارل دسبينى قصر أوسيه . أضف إلى هذه كلها « أوتيلات » أو قصور فالنسى ، وسمبلانسى فى تور ، واسكوفيل فى كان ، وبرنوى فى تولوز ، ولالمون فى بورج ، وبور — ترولد فى روان ، وعشرات غيرها ، وكلها من نتاج هذا العهد المسرف ، وفى وسعنا أن نحكم الآن على مدى ثراء النبلاء وفقر الشعب فى تلك الفترة .

وأحس فرانسوا أن قصر فونتنبلو الذى يسكنه لا يفى بأغراضه ، فقرر أن يعيد بناء ما بناه لويس السابع ولويس التاسع من قبل ، لأن فونتنبلو كانت كما قال تشلينى « أحب بقاع المملكة إلى الملك » . لذلك رمم البرج المحصن والكنيسة . أما باقى القصر فهدم ، وأقام جيل دبريتون وبيير شامبيج مكانه ، بطراز النهضة ، مجموعة من القصور ربط بينها « بهو فرانسوا الأول » الرشيق . أما مظهر القصر فلم يكن جذاباً ، ولعل الملك رأى — كما رأى أقطاب التجارة بفلورنسة — أن واجهة ضخمة لقصر قريب جداً من المدينة قد تثير حسد الجماهير . فاحتفظ بميوله الجمالية ليشبعها بزخرفة الداخل ، واعتمد فى هذه المهمة على فنانين إيطاليين نشئوا على التقاليد الزخرفية التى أرساها رفائيل وجوليو رومانو .

وظل إل روسو — الذى اشتق لقبه هذا من تورد وجهه — عشر سنوات (١٥٣١ — ٤١) عاكفاً على زخرفة بهو فرانسوا الأول . ويصف فازارى

هذا الفنان الذى كان يومها فى عامه السابع والثلاثين بأنه رجل « ذو طلعة مشرقة ، وحديث رزين لطيف ، موسيقار كفء ، وفيلسوف ضليع » و « معمارى ممتاز » ، وهو إلى ذلك نحات ومصور(٧) . وكذلك كان الرجال المتكاملون من أهل عصر التوسع الذى نحن بصدده . وقسم روسو الجدران إلى خمس عشرة حشوة ، كلها محلى بطراز النهضة المسرف : قاعدة من السنديان الجوزى المنقوش والمطعم ، ولوحة جصية جدارية ذات مناظر من الأساطير الكلاسيكية أو التاريخ ، ومحيط غنى من الزخارف الجصية فى التماثيل ، والودع ، والسلاح ، والمداليات ، وأشكال الحيوان أو الإنسان ، وأكاليل الزهر أو الفاكهة ، ثم سقف من الخشب العميق الحفر يكمل تأثير اللون الدافىء ، والجمال الحسى ، والبهجة العابثة . وكان هذا كله ينسجم غاية الانسجام مع ذوق الملك ، فأنعم على روسو ببيت فى باريس ، ومعاش قدره ١٤٠٠ جنيه (٣٥,٠٠٠ دولار ؟) فى العام . يقول قازارى « وعاش الفنان فى بذخ النبلاء ، يحف به خدمه وخيوله ، ويولم الولائم لأصدقائه »(٨) . وقد جند لخدمته من المصورين والنحاتين ستة من الإيطاليين ، وعدة فرنسيين ، وهم الأصل والنواة لـ « مدرسة فونتنبلو » . وفى قمة نجاحه وعظمته قضى طبعه الإيطالى الحاد على نشاطه . ذلك أنه اتهم أحد مساعديه المدعو فرانشسكو بللجرينو بالسرقة . ولكن براءة بللجرينو تكشفت بعد أن عذب عذاباً شديداً . وشعر روسو بالحزى وتأنيب الضمير ، فتجرع السم ومات معذباً ، ولما يجاوز السادسة والأربعين (١٥٤١) .

وحزن عليه فرانسوا ، ولكنه كان قد وجد فى بريماتشيو فناناً قادراً على مواصلة عمل روسو بالأسلوب ذاته ، أسلوب الخيال الشهوانى . كان بريماتشيو فتى وسيماً فى السابعة والعشرين يوم وطىء أرض فرنسا عام ١٥٣٢ . وسرعان ما تبين الملك كفاياته المتعددة معمارياً ومثالا ومصوراً.

فعين له عدداً من المساعدين ، وراتباً طيباً ، ثم اختصه بعد ذلك بموارد أحد الأديار ، وهكذا حولت عطايا المؤمنين إلى فن لعله كان يصدم مشاعر الرهبان لو شهدوه . وصمم بريما تتشيو رسوماً للمصنع الملكى للنسيج المرسوم ، وحفر رفاً رائعاً لمدفأة حجرة الملكة إليونورا بقصر فونتنبلو ، ورد على رعاية الدوقة ديتامب وحمايتها إياه بتزيين حجرتها فى القصر بصور وتماثيل جصية . وقد ماتت الصور مرات تحت ترميماتها العديدة ، ولكن التماثيل محتفظة بروعتها ، وبينها تمثال من الجص لسيدة ترفع يديها إلى طنف ، وهو من أبدع التماثيل فى الفن الفرنسى . ترى كيف يسع ملكاً تعشق مثل هذا العرى المتظاهر بالاحتشام أن يرتضى الكالفنية بديلا عن كنيسة تبتسم فى تسامح لتصوير هؤلاء العاريات الفاتنات ؟ .

ولم تهتز مكانة بريماتتشيو ولا هذب أسلوبه بعد موت هذا الملك « الساطر » وارتقاء هنرى الثانى العبوس للعرش ، فقد عكف الآن (١٥٥١—٥٦) بمساعدة فيليبير ديلورم ونيكولو ديللاباتى على تصميم بهو هنرى الثانى فى فونتنبلو وتصويره ونقشه وتزيينه بشتى الزخارف . وقدد مرت اللوحات هى الأخرى ، ولكن جمال التماثيل الأنثوية ما زال يخلب الألباب ، وفى الجدار النهائى من العناصر الكلاسيكية ما يجعله الروعة مجسمة والجلال متجسداً . وفاق بهو أوليس فى روعته حتى بهو هنرى الثانى على ما روى (لأن البهو دمر فى ١٧٣٨) . وقد زينه بريماتتشيو ورفاقه بمواضيع مختارة من الأوديسا بلغ عددها ١٦١ .

ويعين قصر فونتنبلو انتصار الطراز الكلاسيكى فى فرنسا . وقد ملأ فرانسوا قاعاته بتماثيل وتحف اشتريت له فى إيطاليا فدعمت روعتها رسالة الفن الكلاسيكى . وفى هذه الأثناء نشر سياستيانو سيرليو ، الذى عمل فترة فى قصر فونتنبلو ، كتابه Opere di arehitettura (١٥٤٨) ، وفيه بشر بالكلاسيكية الفترونية التى دان بها أستاذه بالداسار

بتروتزى ، وقد قام بترجمته إلى الفرنسية لتوه جان مارتان ، الذى ترجم أيضاً فتروفيوس (١٥٤٧) . وراح الفنانون الفرنسيون الذين درسهم روسو أو بريماتتشيو يبثون من مدرسة فونتنبلو القواعد والمثل الكلاسيكية فى أرجاء فرنسا ، فظلت مسيطرة عليها قروناً هى وما يقابلها من أشكال الأدب الكلاسيكية التى بدأتها خماعة البلياد. وذهب الفنانون الفرنسيون أمثال جاك أ. دسرسو ، وجان بوللان ، وديلورم ، إلى إيطاليا منفعلين بسرليو وفتروفيوس ، لكى يدرسوا آثار العمارة الرومانية ، ونشروا بعد عودتهم أبحاثاً صاغوا فيها الأفكار الكلاسيكية . ونددوا كما ندد رونسار ودبلليه بالطرز الوسيطة لما فيها من همجية ، وصمموا على تهذيب المضمون وإحالته شكلا : وبفضل هؤلاء الرجال وكتبهم انبعث المعمارى فناناً متميزاً عن البناء الماهر ، ذا مكان مرموق فى السلم الاجتماعى: ولم تعد بعد ذلك حاجة إلى الفنانين الإيطاليين فى حركة البناء الفرنسية ، لأن فرنسا تخطت الآن إيطاليا إلى روما القديمة ذاتها تستوحيها فنون المعمار ، وجمعت جمعاً رائعاً بين الأساليب الكلاسيكية وتقاليد فرنسا ومناخها .

فى هذا الجو — جو الفكر والفن — ارتفع أنبل بناء مدنى فى فرنسا : والمتأمل للوفر اليوم من شاطىء السين الأيسر ، والمتجول يوماً بعد يوم خلال متحف العالم هذا الحافل بالكنوز ، يتضاءل خشوعاً ورهبة أمام ضخامة هذا الأثر . ولو خيرنا أى بناء فرد نرى الإبقاء عليه فى كارثة عالمية مدمرة لاخترنا اللوفر : كان فليب أغسطس قد بدأ تشييده حوالى عام ١١٩١ قلعة محصنة تقى باريس شر الغزو على طول نهر السين . ثم أضاف شارل الخامس جناحين جديدين (١٥٣٧) وبيتاً للسلم من خارج ربما كان الموحى بتحفة قصر بلوا . ولما وجد فرانسوا أن هذا البناء الوسيط ، نصف القصر ونصف السجن ، غير صالح لسكناه ولهوه ،

أمر بهدمه وعهد إلى ببير ليسكو (١٥٥٦) أن يقيم فى مكانه قصراً قصراً يليق بملك يتربع على عرش فرنسا النهضة . ولما مات فرانسوا بعد عام أمر هنرى الثانى بالمضى فى المشروع .

كان ليسكو نبيلا وقسيساً ، فهو سيد كلانى الإقطاعى ، ورئيس دير كليرمون ، وكاهن نوتردام ، ومصور ونحات ومعمارى . وهو الذى صمم علية الصليب فى كنيسة سان جرمان لوكسروا (التى دمرت فى ١٧٤٥) والقصر الذى أصبح الآن « أوتيل كارنافاليه » . وقد استعان فى هذين العملين بصديقه جان جوجون ليقوم بالنحت الزخرفى ، وحين تقدم العمل فى اللوفر الجديد دعا جوجون ليزينه . وفى ١٥٤٨ شيد ليسكو الجناح الغربى للقصور التى تضم اليوم فناء اللوفر المربع (الكور كاريه) : أما الواجهة فهى من الأرض إلى السطح من إملاء طراز النهضة الإيطالية ، على وجه الحصر (كما كان رابليه يقول لو رآها) : ثلاثة صفوف من النوافذ المستطيلة ، وتفصل بين الصفوف كرانيش من الرخام ، أما النوافذ فتفصل بينها أعمدة كلاسيكية ، ثم ثلاثة أروقة تعتد على عمد كلاسيكية أنيقة ، ولم يكن فرنسياً غير السقف المائل ، ولكن الحلبات المعمارية كانت هنا أيضاً ذات خمال كلاسيكى . ولولا أن جوجون أدخل تماثيل فى كوى الأروقة وحفر نقوشاً بديعة فى القواصر وتحت الكرانيش ، وتوج النتوء الأوسط بشعار هنرى وديانا — لولا هذا لكان المنظر العام شديد الصرامة : وفى داخل جناح ليسكو هذا بنى جوجون قاعة تسمى Salle des Cariatides — أربع إناث رائعات يسندن شرفة للموسيقيين ؛ وجوجون أيضاً هو الذى زخرف قبو السلم الكبير المؤدى إلى الحجرة الملكية التى نام فيها ملوك فرنسا ابتداء من هنرى الرابع إلى لويس الرابع عشر : واستمر العمل فى بناء اللوفر وزخرفته أيام شارل التاسع وهنرى الرابع ولويس الثالث عشر ولويس الرابع عشر

ونابليون الأول ونابليون الثالث ، ملتزماً على الدوام الطراز الذى حدده ليسكو وجوجون بحيث أصبح هذا الصرح الفسيح هو العصارة المركزة لثلاثة قرون ونصف من حضارة طحنت كد الشعب لتخرج منه هذه الروائع الفنية . ترى ، أكان ممكناً بناء اللوفر لو أنصفت الارستقراطية الشعب ؟ .

وأبدع فيليبر ديلورم لهنرى الثانى وديان دبواتييه آيات فى العمارة كأنها فى سحرها جنات عدن . وقد درس فيليبر فى شبابه آثار روما القديمة وقوقها . فأحبها . ولكنه أعلن عقب عودته إلى فرنسا أن العمارة الفرنسية يجب منذ الآن أن تكون فرنسية . وكانت روحه — روح الوثنية الكلاسيكية والوطنية الفرنسية — هى بالضبط برنامج جماعة البلياد . وقد صمم سلم « الكورد يزاديه » Cour des Adieux بفونتنبلو على شكل حدوة حصان ، والمدفأة والسقف الغائر النقوش فى نفس هنرى الثانى . وشيد لديان فى آنيه (١٥٤٨ — ٥٣) مدينة حقيقية من القصور والحدائق الرسمية ، وهناك وضع تشلليني تمثاله « حورية فونتنبلو » فى قوصرة . وبز جوجون المثال الفلورنسى بمجموعته التى تمثل ديانا وأيلها . ومعظم هذا الفردوس النفيس حل به الدمار ، ولم يبق منه سوى بوابة لا تثير إعجاباً بذكر فى فناء مدرسة الفنون الجميلة بباريس . ولأجل هذه الخليلة المنتصرة نفسها أكمل قصر شنونسو — هدية صغيرة من مليكها المتيم . وفيليب هو الذى فكر فى مد القصر عبر النهر . ولما أخذت كاترين مديتشى القصر من ديان ، واصل ديلورم جهوده الشاقة فيه حتى اكتملت هذه الآية الفنية . على أن أسلوبه الرياضى المسرف لم ينل الرضا حيناً ، فاعتكف ليؤلف بحثاً موسوعياً فى العمارة . ثم دعته كاترين ثانية فى شيخوخته ليستأنف العمل ، فصمم لها قصراً جديداً هو التويارى (١٥٦٤ — ٧٠) الذى دمره كومون

١٨٧١ . وقد تلقى الفنان من جميع رعاة فنه مكافآت سخية . فأصبح قسيساً ، وشغل عدة وظائف كنسية مجزية . ثم مات فى ١٥٧٠ كاهناً لنوتردام ، بعد أن دبر فى وصيته مستقبل طفليه غير الشرعيين(٩) .

كان جان بولان ثالث المعماريين النوابغ الذين زينوا فرنسا فى عهود زوج كاترين وأبنائها . وقد اكتسب شهرته فى ثلاثيناته بمدينة اكوان إذ صمم قصراً ريفياً لآن دمونمورنسى بلغ الكمال فى خطوطه الكلاسيكية . وفى ستيناته خلف ديلورم فى بناء التويلرى وواصل العمل إلى أن مات « من يوم إلى يوم ، أموت وأنا أتعلم » على حد قوله .

لقد درج الناس على أن يأسفوا لاستير ادالعمارة الفرنسية للطرز الإيطالية ، وعلى أن يقولوا إن الفن القوطى الوطنى لو ترك دون أن يحرفه هذا التأثير لتطور إلى عمارة مدنية أنسب للرشاقة الفرنسية من الخطوط الصارمة نسبياً التى اتسمت بها الطرز الكلاسيكية . ولكن الفن القوطى كان فى طريقه إلى الموت من الشيخوخة . وربما من الإسراف المرم والزوقة العتيقة ؛ لقد جرى شوطه وانتهى . وكان اتكاء الفن اليونانى على ضبط النفس والاستقرار والخطوط البنائية الواضحة خير ما يصلح للتخفيف من الاندفاع الفرنسى والسير به إلى نضج مهذب . وقد ضحى فى هذا السبيل ببعض طرافة العصر الوسيط ، ولكن هذه أيضاً عاشت أيامها وانقضت ، وهى لا تبدو جذابة إلا لأنها ماتت . ولما طور معمار النهضة الفرنسية طابعه القومى الخاص ، مازجاً الرواشن والسطوح المائلة بالأعمدة والتيجان والقواصر ، منح فرنسا طوال ثلاثة قرون طرازاً فى البناء كان مثار حسد أوربا الغربية . ونحن نحس الآن أن هذا الطراز كان جميلا لأنه هو الآخر فى طريقه إلى الزوال .

٢ — الفنون الملحقـــة

قام مئات من الصناع الفنانين بتزيين الحياة الفرنسية فى هذا العصر المرح . عصر فرانسوا الأول وهنرى الثانى . ونقش النجارون مقاعد المرتلين فى كنائس بوفيه ، وآميان ، وأوخ ، وبرو ، وتجرأوا على زخرفة المبانى القوطية بمناظر حية من النهضة تمثل آلهة الحقول ، والعرافات . وأتباع باخوس والسواتير ، بل تمثل بين الحين والحين فينوس أو كيوبيد أو جانيميد . أو قد تراهم — لكى نلاحقهم ملاحقة محمومة — يصنعون الموائد ، والكراسى ، والإطارات ، والمراكع ، والأسرة ، والخزائن ، وينقشونها بزخارف ربما كانت مسرفة ، أو يكفتونها بالمعادن أو يطعمونها بالعاج أو الأحجار الكريمة . أما صناع الأشغال المعدنية الذين بلغوا الآن ذروة الإتقان فقد خلعوا الجمال الرائع على الأوانى والأسلحة بزخرفتها بالنقوش الدمشقية أو بحفرها ، ورسموا النوافذ ذات المصبغات — بقصائد من الشعر فى زخرف حديدى من الشجر — للكنائس والهياكل والحدائق والمقابر ، أو صنعوا مفصلات كتلك التى نراها على أبواب نوتردام الغربية ، وفيها من الجمال ما جعل الأتقياء ينسبون صنعها إلى أيدى الملائكة . وقد اعترف تشلينى ، وهو الذى لم يبق لغيره مديحاً يذكر بعد أن أشبع حاجاته منه ، بأن الصباغ الفرنسيين قد بلغوا فى صنعهم آنية الكنائس — أو آنية المنازل كتلك التى حفرها جان دوريه لهنرى الثانى — « درجة من الإتقان والكمال لاتجدها فى أى بلد آخر »(١٠) . أما الزجاج الملون (المعشق) فى كنيسة مرجريت النمساوية فى برو ، أو فى كنيسة سانت إتيين فى بوفيه ، أو فى كنيسة سانت إتيين دمون فى باريس ، فقد كشف عن عظمة لم تكن فارقت فرنسا بعد . وقد أنشأ فرانسوا فى فونتنبلو مصنعاً تنسج فيه قطع النسيج

المرسومة قطعة واحدة بدلا من صنعها أجزاء منفصلة تخاط معاً كما كانت الحال من قبل ، وخلطت الخيوط الذهبية والفضية فى سخاء بالحرير والصوف المصبوغين . وبعد عام ١٥٣٠ لم تعد نماذج قطع النسيج الفرنسى المرسوم ومواضيعه قوطية وفروسية ، بل اتبعت تصميمات النهضة وموضوعاتها المحلوبة من إيطالياً .

وغلبت رسوم النهضة الزخرفية على الحراريات فى خزف ليون (المايوليك) ، وفى قاشانى جنوبى فرنسا ، وفى صناعة المينا باليموج . ورسم ليونار ليموزان وغيره بألوان المينا المصهورة البراقة أشكالا أنيقة من النبات والحيوان والآلهة والبشر على الأوانى النحاسية كالأحواض والزهريات والأباريق والكئوس والأطباق وغيرها من الأوانى المتواضعة التى سموا بها إلى مرتبة التحف الفنية : وهنا أيضاً كان لفرانسوا فضل المشاركة ، فقد وضع ليونار على رأس مصنع المينا الملكى بليموج ، وخلع عليه لقب « الوصيف الخاص للملك » . وتخصص ليونار فى رسم صور الأشخاص بالمينا على الأطباق النحاسية ؛ وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك نموذج رائع منها يصور فرانسوا نفسه ، وغير هذا كثير فى قاعة أبوللو باللوفر مما يشهد فى هدوء لهذا العهد الذهبى .

كان تصوير الأشخاص فناً مكتمل النضج فى فرنسا قبل قدوم الإيطاليين . فمن من الفنانين الإيطاليين فى فرنسا كان بوسعه أن يرسم أروع من صورة جيوم دمونمورنسى التى رسمها فنان كبير لم يذكر عليها اسمه حوالى عام ١٥٢٠ ، والمحفوظة اليوم بمتحف ليون ؟ — Voila un homme ! « هاكم رجل » — إنها ليست تحية مصورة : إنها رجل . لقد جلب روسو وبريماتتشيو وديللاباتى وغيرهم من مدرسة فونتنبلو إلى فرنسا ما تعلموه من رفائيل أو برينو ديلفاجا أو جوفانى دا أودينى أو جوليو رومانو عن زخرفة العمد والكرانيش والأسقف

. . . . بالـ « جروتسك » أو الأشكال العابثة ــ أشكال الملائكة (الكاروبيم) والأطفال واللوالب والزخارف العربية والنبات . وقد رسم عضو مجهول من أعضاء هذه المدرسة لوحة « ديان دبواتييه » المحفوظة الآن بمتحف ورستر بولاية ماساشوستس ــ جالسة إلى خوان زينتها وعلى رأسها تاج . وبعد عام ١٥٤٥ قدم إلى فرنسا كثير من المصورين الفلمنك ، فيهم بروجل الأب ، ليدرسوا الأعمال الفنية فى فونتنبلو . ولكن أسلوبهم كان أعمق جذوراً من أن يستسلم للتأثير الإيطالى . وتغلبت القوة الواقعية التى اتسم بها فنهم على الجمال الأنثوى الذى تجلى فى فن ورثة رفائيل .

وكادت أسرة فلمنكية واحدة فى فرنسا أن تؤلف مدرسة قائمة بذاتها . كان يوحنا كلويه Clouet ملحقاً ببلاط فرانسوا فى تور وباريس ، وكل الناس يعرفون الصورة التى رسمها للملك حوالى ١٥٢٥ والمحفوظة الآن باللوفر ، وجسم فيها الملكية المستكبرة المغرورة السعيدة قبيل كبوة من كبواتها ؛ وخلف فرانسوا كلويه أباه يوحنا مصوراً للبلاط ، وسجل بالطباشير أو الزيت صور كبار القوم خلال حكم أربعة من ملوك فرنسا . واللوحة التى رسم فيها هنرى الثانى أروع من تلك التى صور فيها أبوه فرانسوا الأول . ويدهشنا أن نرى فى اللوحة تلك الهوة بين العاشق المرح والابن المكتئب المزاج ، وفى وسعنا أن نفهم منها كيف استطاع هذا الرجل أن يصدق على تشكيل « الغرفة الغيور » لاضطهاد المهرطقين ، وإن لم نلمح فى الوجه ــ الذى يكاد يكون بورجياً ــ أى إلماع لوفائه المقيم لديان . ووجدت أسرة كلويه من تحداها بعض الوقت فى شخص كورنيي الليونى الذى نافسها برسم خاص به . وظهر هذا التحدى فى صور كصورة المرشال بونيفيه ، عشيق مرجريت . ولكن أحداً من المعاصرين فى فرنسا لم يستطع مجاراة فرانسوا

كلويه فى ذلك الحشد من الصور التى رسمها لكاترين مدتشى ، وفرانسوا الثانى ، وماری ملكة إسكتلندة ، وإليزابيث فالوا ، وفيليب الثانى ، ومرجريت زوجة هنرى الرابع المقبلة ، وشارل التاسع فى شبابه — وقد بدا ألطف من أن نتبين فيه ملك « المذبحة » المرتاع . فى هذه الصور نرى الواقعية والصدق الفلمنكيين وقد خففت من حدتهما الرقة والدقة والحيوية الفرنسية ، فالنبرة خافتة ، والخط دقيق محلمث ، وعناصر الشخصية المعقدة مقتنصة وموحدة . مثل هذا المؤرخ النابض بالحياة لن تستمتع بفنه غير إنجلترة هوليين .

كان النحت خادماً للعمارة ، ومع ذلك فهو صاحب الفضل فى تألقها . والواقع أن النحت الفرنسى راح يخرج سيلا متدفقاً من الروائع التى لم يفقها إلا تلك التى كان ميكلانجلو وغيره ينحتونها من كارارا ، مثال ذلك المقابر الفخمة ، كمقبرة لويس الثانى عشر ومقبرة آن البريتانية اللتين نحتهما جوفانى دى جيوستوبتى (فى سان دنيس) ، وكمقبرتى اثنين من كرادلة آمبواز نحتهما رولان لرو وجان جوجون (فى روان) ، وكمقبرة لوى دبريزيه ، زوج ديان ، فى الكاتدرائية ذاتها ، التى نحتها مثال غير معروف على التحقيق . وتبدو مقبرتا روان أوفر زينة مما يليق بجلال الموت ، ولكن الكردينالين يكادان يبعثان من جديد على صورة حكام أقوياء لا يحاول المثالان خلع الكمال عليهما ، إنما الدين عندهما أمر عارض وسط مهام الحكم . وقد دفن فرانسوا الأول ، وزجته كلود ، وابنته شارلوت ، بسان دنيس فى مقبرة من طراز النهضة صممها ديلورم ، تزينها منحوتات فخمة نحتها بيير بونتم ؛ وعلى مقبرة منها رائعة صغيرة من صنع بونتم — هى وعاء جنائزى لقلب الملك . وهكذا لم يعد المثالون الفرنسيون فى حاجة إلى الرصاية الإيطالية ليرثوا فن روما الكلاسيكى .

ولقد ورث جان جوجون الجمال الكلاسيكى على الأقل . ونحن نسمع به لأول مرة فى سنة ١٥٤٠ ، وقد ورد فى القائمة أنه « حجار وبناء » فى روان . وفى روان قطع الأعمدة التى يرتكز عليها الأرغن فى كنيسة سان ماكلو ، ونحت تماثيل لمقبرتى الكردينالين ، وربما لمقبرة بريزيه . وقد زين حجاب الصليب فى كنيسة سان جرمان لوكسروا بمنحوتات محفوظ بعضها فى اللوفر . وهى تذكرنا بالنقوش الهلنستية البارزة فى الأناقة المتناغمة التى اتسمت بها خطوطها . وقد قاربت الكمال تلك الموهبة المميزة لفن جوجون ، وهى تجسيد الجمال الأنثوى . فى تمثال « الحوريات » ، الذى شارك به فى « نافورة الأبرياء » التى صممها ليسكو (١٥٤٧) ، وفى رأى برنيني أن هذه التماثيل أجمل آثار الفن فى باريس . وقد ذكرنا من قبل تمثال جوجون « ديانا والأيل » فى آنيه ، ومنحوتاته فى اللوفر . وتماثيله للآلهة الوثنيـــة . ولجسد المرأة الممثل فى صورة كاملة ، توحى بأن فرنسا قد انتصرت فيها النهضة على حركة الإصلاح البروتستنتى ، والأفكار الكلاسيكية على الأفكار القوطية . والمرأة على منتقصى قدرها فى العهد الوسيط . ومع ذلك وصف الرواة جوجون بأنه هيجونوتى . وعقاباً له على حضوره عظة لوثرية . حكم عليه حوالى عام ١٥٤٢ بأن يسير فى شوارع باريس بقميصه وبأن يشهد حرق واعظ بروتستنتى[11]. وحوالى عام ١٥٦٢ رحل عن فرنسا قاصداً إيطاليا . ومات فى بولونيا قبل عام ١٥٦٨ . مغموراً مهملا إهمالا لا يستحقه رجل ارتقى بفن النهضة إلى ذروته فى فرنسا .

٣ — بييـــتر بروجل : ١٥٢٠ — ٦٩

كان هذا العصر مقفراً فى فن الأراضى المنخفضة إذا استثنينا بروجل والنسيج المرسوم . وتذبذب فن التصوير بين تقليد الإيطاليين — فى

الأسلوب المهذب والألوان الغنية والأساطير الكلاسيكية والنساء العاريات والخلفيات المعمارية الرومانية — وبين الميل المتأصل إلى التصوير الواقعى لكبار الشخصيات وللأشياء العادية . ولم يحظ الفنانون بالرعاية من البلاط والكنيسة والنبلاء فحسب ، بل نالوها باطراد من أغنياء التجار الذين عرضوا أجسادهم البدينة وألغادهم المتهدلة ليعجب بها الخلف ، وأحبوا أن يروا فى الصور المناظر المألوفة والمشاهد الطبيعية لحياتهم الفعلية . وحلت روح الفكاهة ، وحب « الجروتسك» أحياناً ، محل الإحساس بالتسامى فى فن كبار الفنانين الإيطاليين ؛ وقد انتقد ميكلانجلو ما رآه افتقاراً إلى التميز والسمو فى الفن الفلمنكى فقال : « إنهم لا يرسمون فى فلاندر إلا ليخدعوا العين الظاهرة ، أشياء تبهجك . . . حشائش الحقول ، وظلال الأشجار ، والكبارى والأنهار . . . وأشياء صغيرة هنا وهناك . . . دون عناية بالاختيار أو الرفض »(١٢) ولا غرو فالفن عند ميكلانجلو هو الاختيار ذو الدلالة لإبراز السمو ، لا التمثيل غير المميز للواقع ، وكانت طبيعته الوقور ، المحبوسة فى حذائه الذى لا ينزع وعزلته الكارهة للناس ، محصنة ضد التأثر بجلال الحقول الخضراء وحرارة الحب العائلى .

أما نحن فإننا ننحنى انحناءة العرفان ليواكيم باتينير ، ولو لما صورته لوحته « القديس جيروم » من منظر طبيعى يذكرنا بأسلوب ليورنادو دافنشى ، وبلحوس فان كليف على لوحته الجميلة التى رسم فيها اليانور البرتغالية ، ولبرنيرت فان أورلى للوحة « العائلة المقدسة » فى البرادو ، ولتصميماته للنسيج المرسوم ، ولزجاجه المعشق فى كنيسة سانت جودول ببروكسل ؛ وللوكاس فان ليدن لما حفلت به سنوه التسعة والثلاثون من حشد النقوش والكلشيهات الخشبية ، ولجان فان سكوريل على صورة المجدلية وهى تعتز بقارورة الطيب التى غسلت منها أرجل المسيح ،

ولأنطونيس مور على صوره القوية لدوق ألفا ، وللكردينال جرانفيل ، ولفيليب الثانى ، ولمارى تيودور ، ولصورة ليست أقل شأناً من كل أولئك . وهى صورته هو .

وليلاحظ القارىء كيف تركز فن التصوير بالأراضى المنخفضة فى الأسر . من ذلك أن جوس فان كليف ورث بعض مهارته لابنه كورنيليس ، الذى رسم صوراً ممتازة قبل أن يصاب بالجنون . كذلك نرى جان ماسيس الذى ورث مرسم أبيه كوينتين يؤثر رسم العاريات أمثال « يهوديت » ، و« سوسنة والشيوخ » ، وواصل ابنه كوينتين ماسيس الثانى هذه الحرفة ، فى حين خلف أخوه كورنيليس فنه إلى انجلترة ورسم لوحة لهنرى الثامن فى شيخوخته وقد بدا منتفخ البدن بشع المنظر . ورسم بييتر بوربوس وابنه فرانس لوحات للأشخاص وصوراً دينية فى بروج ، ورسم فرانس بوربوس الثانى ، وهو ابن فرانس ، لوحات فى باريس ومانتوا . وكان هناك إلى هؤلاء بييتر بروجل « المضحك » وزوجته المصورة ، وحماته المصورة ، وأبناه بييتر بروجل « الجحيم » وجان بروجل « المخمل » ، وحفدته المصورون ، وأبناء حفدته المصورون . . .

أما بييتر بروجل الأب ، الذى أصبحت شهرته من موضات عصرنا التى لا مهرب منها ، فلعله اشتق اسمه من إحدى قريتين فى برابانت اسمهما بروجل . وكانت إحداهما قريبة من هرتوجنبوش مسقط رأس هيرونيموس بوش . وربما رأى بييتر فى كسنائس هذه القرية عدة رسوم بريشة الرجل الذى أثر فى فنه تأثيراً لم يفقه غير تأثير الطبيعة ذاتها ؛ وحين ناهز الخامسة والعشرين (حوالى عام ١٥٤٥) هاجر إلى أنتورب وتتلمذ لبييتر كوك ، وربما أعانت محفورات كوك الخشبية للمناظر الطبيعية على تكوين ميل المصور الشاب إلى الحقول والغابات والمياه

والجو والسماء . وكان بييتر كوك هذا قد أنجب فتاة تدعى ماريا . كان بييتر يهدهدها بين ذراعيه وهى طفلة . وقد أصبحت فيما بعد زوجاً له. وفى عام ١٥٥٢ اتبع التقليد الذى جرى عليه المصورون ، ورحل إلى إيطاليا ليدرس التصوير، ثم عاد إلى أنتورب بكراسة تضخمت برسوم المناظر الإيطالية ، ولكن لم يبد على أسلوبه الفنى تأثير إيطالى واضح . وقد ظل إلى النهاية يهمل من الناحية العملية تلك الدقة فى التشكيل ، وفى توزيع الضوء والظل (الكياروسكيورو) ، وفى التزويق (الكولورا تورا) التى أخذ بها الفنانون الجنوبيون . ولما عاد إلى أنتورب عاش مع امرأة كانت خليلة ومدبرة لبيته . وقد وعدها بأن يتزوجها إذا أمسكت عن الكذب . وكان يسجل أكاذيبها بثلمات يحدثها فى عصا . وإذ لم يكن محتفظاً بعصا لذنوبه هو ، فقد هجرها حين فاضت العصا بالثلمات . وفى أواسط أربعيناته (١٥٦٠) تزوج ماريا كوك وقد بلغت السابعة عشرة ، واستمع إلى دعوتها إياه للارحيل إلى بروكسل ، ولم يكن باقياً له من العمر سوى ست سنوات .

ومع أن رسومه حملت الناس على تلقيبه بـ « بروجل الفلاح » فإنه كان إنساناً مثقفاً قرأ هومر وفرجل وهوراس وأوفيد ورابليه ، وفى الغالب إرزمس .(١٣) وقد وصفه كاريل ماندر (فازارى هولنده) بأنه « هادئ ، منظم ، قليل الكلام ، ولكنه ممتع الحديث إذا كان فى صحبة . يبتهج بافزاع سامعيه . . . . بقصص الأشباح والأرواح المنذرة(١٤) . وربما كان هذا علة لقبه الثانى « بروجل المضحك » . وكانت فكاهته تميل إلى الهجاء ولكنه خففه بالعطف . وفى حفر معاصر يبدو فى لحية كثة ووجه يحمل سمات التفكير الجاد(١٥) . وكان أحياناً يقتدى ببوش فى نظرته إلى الحياة على أنها اندفاع معظم النفوس إلى الجحيم دون مبالاة . وفى لوحته المسماة « دوللى جريت » صور الجحيم تصويرا بشعاً مشوشاً كما فعل

بوش نفسه ، وفى لوحته « انتصار الموت » لم يتخيل الموت نوماً طبيعياً لأجساد مكدودة ، بل تقطيعاً بشعاً للأطراف والحياة — هياكل عظمية تهاجم الملوك والكرادلة والفرسان والفلاحين بالسهام والبلط والأحجار والمناجل — ومجرمين تدق أعناقهم أو يشنقون أو يوثقون إلى عجلة التعذيب — وجماجم وجثثاً تركب عربة ؛ هنا مثل مغاير آخر لـ « رقصة الموت » التى تسرى وسط فن هذا العهد القاتم .

وتواصل صور بروجل الدينية هذا المزاج الحاد . فهى خلو من فخامة الصور الإيطالية ومن جمالها الرشيق على السواء . وليست سوى ترجمة جديدة لقصة الكتاب المقدس بلغة المناخ والملامح والثياب الفلمنكية . وندر أن تكشف عن عاطفة دينية . وأكثرها معاذير لتصوير الجماهير . وحتى الوجوه فى هذه الصور خلو من العواطف . فترى الناس المتدافعين بالمناكب ليشاهدوا المسيح وهو يحمل صليبه وكأنهم لا يبالون بآلامه ، إنما هم تواقون لاتخاذ موقف يشهدون منه المنظر بوضوح . وبعض هذه الصور أمثال من الإنجيل كصورة « الزارع » ، وبعضها يقلد بوش فيتخذ الأقوال المأثورة موضوعاً له . فصورة « عميان يقودون عمياناً » ترينا صفاً من الفلاحين لهم عيون ذابلة . وفيهم قبح شنيع ، يتلو بعضهم بعضاً فى طريقهم إلى مصرف للمياه . ولوحة « الأمثال الهولندية » ، توضح فى صورة مكتظة واحدة ، قرابة مائة من الأقوال المأثورة القديمة ، بعضها تشم فيه عبير الحكم الرابلية .

كان هم بروجل الأكبر تصوير جماهير الفلاحين ، والمناظر التى تنتظم بخيرها وشرها على السواء أنشطة البشر العقيمة المغتقرة . ولعله ظن أن فى تصوير الجماهير سلامة ، فلا حاجة به عند تصويرها لأن يميز الوجوه أو يشكل الأجساد . وقد أبى أن يصور شخصاً يجلس أو يقف أمامه خدمة للفن أو للتاريخ . وآثر أن يظهر الرجال والنساء والأطفال يمشون

ويجرون ويقفزون ويرقصون ويلعبون بكل ما فى الحياة من ألوان الحركة والفطرة . وقد رجع إلى مشاهد طفولته . وأمتعه أن يتأمل ويشارك فى مباهج الفلاحين وولائمهم وموسيقاهم وأعراسهم . وكان فى عدة مناسبات يصطحب صديقاً ويتنكران فى زى مزارعين ليحضرا أسواق القرية وأفراحها . ثم يقدمان الهدايا للعروسين متظاهرين بأنها من أقربائهما(١٧). ولا شك أن بييتر كان فى هذه النزهات يحمل كراسته لأن بين رسومه الباقية كثيراً مما تظهر فيه وجوه الفلاحين وأحداث الريف . ولم يكن ذوقه يسيغ النبلاء الذين وجد مور وتيشان فى تصويرهم مجلبة للربح الوفير ، ولا كلف بتصويرهم . ولم يرسم سوى بسطاء الناس ، بل إن الكلاب التى رسمها كانت كلاباً حقيرة مهجنة كتلك التى تلقاها فى أى زقاق بالمدينة أو كوخ بالقرية . لقد خبر الجانب المر فى حياة الفلاح ، وصور هذا الجانب أحياناً خليطاً محتشداً من الحمق . ولكنه أحب رسم ألعاب الأطفال القرويين ، ورقصات كبارهم ، وصخب أفراحهم . وفى لوحته « أرض كوكين » ترى الفلاحين الذين أرهقهم الكد أو الحب أو الشراب منبطحين على العشب فى الخلاء وهم يحلمون بعالم سعيد . وكأن بروجل يقول لنا إن الفلاح دون سواه هو الذى يعرف كيف يلعب وكيف ينام ، كما يعرف كيف يشتغل وكيف يتزوج وكيف يموت .

ولم ير أمام الموت غير عزاء واحد — هو أنه جزء لا يتجزأ من الطبيعة ، تلك الطبيعة التى تقبلها فى جميع صورها من جمال وقبح ، ومن نمو وانحلال وتجدد . والمنظر الطبيعى عنده يفتدى الإنسان ، وصخف الجزء يغتفر فى جلال الكل . لقد كان دأب المصورين من قبله — باستثناء ألتدورفر — أن يرسموا المناظر الطبيعية خلفيات وملحقات للناس والأحداث . أما بروجل فقد جعل المنظر الطبيعى ذاته هو اللوحة ، وليس الإنسان فيها سوى عرض من الأعراض . فى لوحته « سقوط إيكاروس » ترى السماء والمحيط والجبال والشمس وقد استغرقت انتباه

المصور والمشاركين فى اللوحة ، أما إيكاروس فليس سوى ساقين غير ملحوظتين تغوصان فى البحر بشكل مضحك . وفى لوحته « العاصفة » لا تكاد ترى الإنسان ، فهو ضائع عاجز بين حرب العناصر وبطشها .

ويبلغ فن بروجل وفلسفته قمتهما فى اللوحات الخمس الباقية من مجموعة خططها لبيان تقلبات العام . ففى لوحة « حصاد القمح » يصور تخطيطياً قطع حزم القمح وتكديسها ، وترى فيها العمال يتناولون غذاءهم أو يرقدون فى إغفاءة فى قيظ الصيف وسكون هوائه الواضحين . وفى لوحة « حصاد الدريس » يحمل الصبيان والبنات فاكهة الحقول الخريفية فى سلال على رءوسهم ، ويشحذ فلاح منجله ، وتقلب الدريس نسوة أشداء ، ويرفعه الرجال إلى أعلى حمل العربة ، وتمضغ الخيل طعامها فى فترة راحة . ولوحة « عودة القطيع » تذير بقدوم الشتاء — فالسماء تكفهر والماشية تساق عائدة إلى مرابطها . وأجمل لوحات المجموعة هى « الصيادون فى الثلوج » ، وفيها ترى الأسطح والأرض بيضاء ناصعة ، والمساكن تنتظم فى منظور مدهش على طول السهول والتلال ، والرجال يتزلقون ويلعبون الهوكى ويسقطون على الجليد ، والصيادين وكلابهم ينطلقون لاقتناص الطعام ، والأشجار عارية ولكن زقزقة العصافير فى الأغصان تبشر بمقدم الربيع . أما لوحة « اليوم الكئيب » فهى الشتاء مكفهراً اكفهرارة الوداع . فى هذه اللوحات بلغ بروجل قصاراه ، ووضع سابقة لرسم مناظر الثلوج ليحتذيها فن الأراضى المنخفضة المقبل .

ولا يستطيع الحكم على هذه الصور فى مرتبتها وأسلوبها الفنيين سوى رسام أو خبير . ويبدو بروجل قانعاً بأن يعطى أشكاله بعدين ، ولا يكترث لخلط الظل بمادتها ، وهو يترك لخيالنا أن يضيف لبعديه

بعداً ثالثاً إن لم يكن من هذا بد . واهتمامه بالحشود أكبر من أن يتيح له الاهتمام بالأفراد ، وهو يجعل كل فلاحيه تقريباً متماثلين ، كتلا غليظة من اللحم . وهو لا يزعم أنه واقعى إلا فى المجموع ، وهو يضع الكثير من الناس أو الأحداث فى لوحة واحدة بحيث يبدو أنه يضحى بالوحدة . ولكنه يقتنص الوحدة اللاشعورية — وحدة قرية ، أو حشد ، أو موجه من موجات الحياة .

فما الذى يريد أن يقوله ؟ أهو ساخر فقط . ضاحك من الإنسان لأنه « فجلة مشعبة » غريبة الشكل ، ومن الحياة لأنها اختيال غبى نحو الفناء ؟ لقد كان يستمتع بما فى رقص الفلاحين من هز عنيف ، ويتعاطف مع كدهم ، وينظر فى مرح متسامح إلى نومهم المخمور . ولكنه لم يفق قط من تأثير بوش . فقد كان يجد لذة ساخرة كتلك التى وجدها ذلك الـ «جيروم » المجرد من التقوى فى تصوير الجانب المر من الكوميديا البشرية — المقعدين والمجرمين ، المهزومين أو الداعرين . انتصار الموت الذى لا رحمة فيه . ويبدو أنه كان يبحث عن الفلاحين الدميمى الخلقة ، يرسمهم رسوماً ساخرة ، ولا يسمح لهم أبداً بالابتسام أو الضحك ، فإذا أضفى على جلافة وجوههم أى تعبير فهو تعبير اللامبالاة الغبية ، والحساسية التى محتها لطمات الحياة(١٧) . وكان يثيره ويؤلمه ذلك الجمود الذى يحتمل به المحظوظون شقاء الأشقياء ، وتلك السرعة والراحة التى ينسى بها الأحياء الأموات . وكان يحزنه منظور الطبيعة الشاسع — تلك السماء الهائلة التى تبدو تحتها كل الأحداث البشرية غارقة فى الضآلة . وتلوح الفضيلة والرذيلة ، والنمو والانحلال ، والشرف والخسة ، مضيعة فى عبث مترام لا يفرق ولا يميز ، والإنسان وقد ابتلعه منظر العالم .

ولا ندرى أهذه فلسفة بروجل الحقيقية أم أنها دعابة فنه لا أكثر .

كذلك لا ندرى لم كف عن المعركة بهذه السرعة وقضى وهو بعد فى التاسعة والأربعين (١٥٦٩) . ولعله لو مد فى أجله لخففت السنون من غضبه . وقد أوصى لزوجته بلوحة غامضة هى « الطريق المرح إلى المشنقة » ، وهى تشكيل رائع فى ألوان خضراء نضرة وزرقاء نائية ، والفلاحون يرقصون قرب مشنقة القرية ومن فوقها حط طائر العقعق ، ويرمز به للسان الثرثار .

٤ — كراناخ والألمـــان

توارى المعمار الكنسى الألمانى خلال حركة الإصلاح البروتستنتى : فلم تشيد للفن ولا للدين كنائس جديدة ، وترك كثير من الكنائس دون أن يكمل ، وهدم الكثير منها وبنيت بأحجاره قلاع الأمراء : أما الكنائس البروتستنتية فقد انصرفت إلى البساطة الصارمة ، وأما الكنائس الكاثوليكية فقد أسرفت فى زينتها كأنها تتحدى البروتستنتية ، وذلك أثناء انتقال النهضة إلى طراز الباروك .

وحلت العمارة المدنية وعمارة القصور محل بناء الكاتدرائيات فى الوقت الذى حل فيه الأدواق محل الأساقفة واحتوت الدولة الكنيسة . وبعض المبانى المدنية الجميلة فى هذه الفترة كان من ضحايا الحرب العالمية الثانية : مثل الألتاوس فى برنزويك ، ومقر طائفة الجزارين فى هيلدسهايم ، والراتهاوس أو قاعة مدينة نيميجين المبنية بطراز النهضة . واتخذ أكثر معمار هذا العهد والعهد الذى تلاه طموحاً شكل القلاع الضخمة المشيدة لأمراء الأقاليم : كقلعة درسدن التى كلفت الشعب ١٠٠,٠٠٠ فلورين (٢,٥٠٠,٠٠٠ دولار ؟) ، وقصر دون كرستوفر فى شتوتجارت الذى أسرف الدوق فى تأثيثه وفرشه حتى أن قضاة المدينة حذروه من أن [بذخ بلاطه يتناقض تناقضاً مخزياً مع فقر شعبه : وقلعة هيدلبرج المترامية

التى بدئ تشييدها فى القرن الثالث عشر وأعيد بناؤها بطراز النهضة فى ١٥٥٦ — ٦٣ ودمر جزء منها فى الحرب العالمية الثانية .

أما الحرف الفنية فقد احتفظت بتفوقها فى خدمة الأمراء والنبلاء والتجار ورجال المال : فتجارو الأثاث ، ونقاشو الخشب والعاج ، والحفارون ، وصناع المنمنمات ، والنساجون ، وخراطو الحديد ، والخزافون ، والصائغون ، وصناع السلاح ، والجواهرية — كل أولئك احتفظوا بالمهارات القديمة التى كانت لأهل العصور الوسطى وإن نحوا إلى تضحية الذوق والشكل فى سبيل الزخرف المعقد . ورسم كثير من المصورين تصميمات للكلشيهات الخشبية بعناية فائقة كأنهم يرسمون صور الملوك : وعكف رسامو الكلشيهات من أمثال هانز لوتزبورجر البازلى على أعمالهم بتفان يليق بمصور كدورر . وبلغ صائغو نورمبرج وميونخ وفينا القمة بين أهل الحرفة ، وكان فى وسع صائغ كفنتزل يامنتزر أن يتحدى رجلا كتشلليني . وحوالى عام ١٥٤٧ بدأ الفنانون الألمان يرسمون الزجاج بألوان المينا ، وهكذا اتخذت الأوانى والنوافذ أشكالا وتصميمات غنية رغم فجاجتها ، واستطاع البورجوازى السرى أن يرى صورته وقد مزجت بألواح الزجاج فى بيته .

واحتفظ المثالون الألمان بحبهم للتماثيل والنقوش البارزة المعدنية . فواصل أبناء بيتر فشر فنه . أما بيتر الابن فصب لوحة برونزية لـ « أورفيوس ويوربديس » . وأما هانز فصمم تمثالا جميلا يسمى « نبع أبوللو » لفناء قاعة مدينة نورمبرج ، وأما بول فينسب له عادة تمثال لطيف من الخشب يعرف بعذراء نورمبرج : وصب بيتر فلوتنز النورمبرجى نقوشاً بارزة رائعة مثلت الحسد ، والعدالة ، وساتورن ، وربة الرقص . ومن أمتع محتويات اللوفر تمثال نصفى صنعه يواكيم ديشلر لأوتو هينريش ،

كونت بالاتين ، يبلغ ارتفاعه ست بوصات ونصفاً ، وعرضه مثل هذا لبدانته ، وله وجه هو وليد أعوام من النهم . هنا ترى الفكاهة الألمانية أكثر ما تكون انطلاقاً .

أما فخر الفن الألمانى فقد ظل فى التصوير . فقد أدرك هولبين دورر ، ثم لحق بهما كراناخ ، وألف بالدونج جرين ، وألتدورفر ، وأمبرجر ، صفاً ثانياً مشرفاً . فأما هانز بالدونج جرين فقد اكتسب شهرته برسم لوحة لمذبح كاتدرائية فرايبورج إيم — برايسجاو ، ولكن لوحة « العذراء ذات الببغاء » أكثر جاذبية ، وتبدو فيها فتاة تيوتونية ممتلئة الوجه ذات شعر ذهبى ، وببغاء تنقر خديها . وأما كرستوفر أمبرجر فرسم صوراً أنيقة . ويحتفظ متحف ليل بلوحة « شارل الخامس » التى يبدو فيها مخلصاً ، ذكياً ، فى أول عهده بالتعصب . وفى « صورة رجل » المحفوظة بمعهد الفن بشيكاغو وجه مهذب دقيق القسمات . وأما ألرشت التدورفر فيتميز بين هذه المجموعة الصغيرة بغنى مناظره الطبيعية . ففى لوحته « القديس جورج » يكاد الفارس والتنين يختفيان وسط محيط من الشجر المتزاحم . وحتى لوحته « معركة أرابيلا » يتوه فيها الجيشان المقتتلان وسط الكثير من الأبراج والجبال والمياه والسحاب والضياء . وتعد هاتان اللوحتان ، مضافاً إليهما لوحته « وقفة خلال الهروب إلى مصر » ، من طلائع التصوير الصادق للمناظر الطبيعية فى عصرنا الحديث .

اتخذ لوكاس كراناخ الأب اسمه من مسقط رأسه كروناخ فى فرانكونيا العليا . ولا نكاد نعرف عنه أكثر من هذا إلى أن عين فى الثانية والثلاثين من عمره مصوراً للبلاط لدى الناخب فردريك الحكيم فى فتنبرج (١٥٠٤) . وقد احتفظ بوظيفته فى البلاط السكسونى ، سواء فى فتنبرج أو فى فايمار ، زهاء خمسين عاماً . وقابل لوثر ، وأعجب به ،

وصوره المرة بعد المرة ، ورسم لبعض كتابات المصلح صوراً كاريكاتورية للبابوات ، على أنه رسم أيضاً صوراً لبعض أقطاب الكاثوليك أمثال دوق ألفا وألبرشت رئيس أساقفة ماينز . وقد أوتى عقلية تجارية عملية . فحول مرسمه إلى مصنع لتصوير الأشخاص ورسم الصور الدينية . وإلى جوار المرسم باع الكتب والعقاقير ، وأصبح عمدة لفتنبرج فى عام ١٥٦٥ ، ثم مات شبعان مالا وأياماً .

كان التأثير الإيطالى خلال ذلك قد وصل إلى فتنبرج . وهو واضح فى جمال الصور الدينية التى رسمها كراناخ ، وأوضح فى صوره الأسطورية ، وأكثر وضوحاً من هذه وتلك فى صوره العارية . وقد أصبح مجمع الآلهة الوثنية ينافس الآن مريم والمسيح والقديسين كما نافسهم فى إيطاليا . بيد أن روح الفكاهة الألمانية يضفى الحيوية على التقليدى المتوارث ، وذلك بالسخرية من آلهة ماتوا ولم يعد هناك ما يخشى منهم . من ذلك أن لوحة كراناخ « حكم باريز » رسمت العاشق الطروادى (الذى أغوى هيلانه) يمضى إلى فراشه للنوم بينما الحسان المنتفضات من البرد ينتظرن حتى يستيقظ ويقضى بينهن . وفى لوحته «فينوس وكيوبيد» تبدو إلاهة الحب فى جسدها العارى كالعادة ، إلا من قبعة ضخمة — وكأن كراناخ يلمع فى خبث إلى أن الرغبة وليدة العادة ، بحيث يمكن تهدئتها بإضافة غير مألوفة . ومع ذلك فقد أقبل الناس على لوحة فينوس ، وأخرج كراناخ منها — بمساعدة غيره — أكثر من عشرة أشكال لتضىء فى فرانكفورت ، ولننجراد ، والقاعة البورجية ، والمتحف المتروبوليتانى للفن . . . وفى فرانكفورت تخفى فينوس مفاتنها ليستشفها الناظر من خلف خيوط رقيقة كنسيج العنكبوت ، وهذه أيضاً تستخدم فى لوحة « لوكريشيا » ببرلين ، إذ تتأهب فى ابتهاج لافتداء شرفها بطعنة من خنجر صغير . وفى لوحة « حورية الربيع » (نيويورك) رسم كراناخ

هذه السيدة ذاتها راقدة على فراش من الأوراق الخضراء إلى جوار بركة . وفى متحف جنيف تصميح « يهوديت » ، التى لم تعد عارية، بل مرتدية ثيابها لتقتل ، رافعة سيفها فوق رأس هولوفيرن المقطوع ، الذى يغمز بعينه فى سخرية من سوء طالعه . وأخيراً تعود السيدة إلى عريها فتصبح حواء فى لوحة « الفردوس » بفينا ، ولوحة « آدم وحواء » بدرسدن ، ولوحة « حواء والحية» يشيكاغو التى ترى فيها أيلا جميلا ينضم إلى جماعتها ويسميها باسمها . وكل هؤلاء العرايا تقريباً يتميزن بخلة تنقذهن من تهمة الإثارة الجنسية — هى فكاهة خبيثة . أو دفء فى اللون ، أو رهافة إيطالية فى الخط ، أو نحافة فى قوام الأنثى تخرج على المألوف الوطنى ، فهاهنا محاولة جريئة لاختزال بدانة المرأة الألمانية (الفراو) .

وصور الأشخاص التى تدفقت من أيدى كراناخ ومساعديه أكثر طرافة من نسائه العاريات المكررات ، وبعضها يضارع صور هولبين. فلوحة « أنا كسبنيان » هى الواقعية تخففها الرقة والأثواب الفاخرة وقبعة ذى شكل البالون . وقد جلس زوجها يوحنا كسبنيان إلى صورة أبدع حتى من صورة زوجته — فكل مثالية الأديب الإنسانى الشاب انعكست فى عينيه المفكرتين ورمز لها بكتاب يمسك به فى شغف . وقد خلد عشرات من كبار القوم فى الألوان الزيتية أو الطباشيرية فى هذا المرسم الشعبى ، ولكن أحداً منهم لا يستحق الخلود كما يستحقه الطفل « أمير سكسونيا » (واشنطن) الذى يفيض براءة ورقة وعقائص ذهبية . وفى الطرف الآخر من الحياة صورة الدكتور يوحنا شونر وقد بدا رهيب الملامح ولكن فى صورته صنعة رفيعة . ثم نلتقى هنا وهناك فى صور كراناخ بحيوانات رائعة الشكل ، كلها عريق النسب ، وظباء تبدو طبيعية جداً حتى أن صديقاً للمصور زعم أن « الكلاب تنبح حين تراها »(١٨)

ولولا أن كراناخ وفق هذا التوفيق السريع الكبير لحاز أن يكون فناناً أعظم . فكثرة رعاته وزعت عبقريته فلم يكن فى وقته متسع لينصرف بكل هذه العبقرية إلى عمل واحد فقط . لذلك لم يكن بد حين جاوز الحادية والثمانين أن يعتريه الكلل والتراخى ، وأصبح رسمه الذى كان فى الماضى دقيقاً كرسم دورر مشوباً بالإهمال ، وراح يتجنب رسم التفاصيل ويكرر نفس الوجوه والعرايا والأشجار تكراراً أفقدها الحياة . ولا مفر لنا فى النهاية من أن نتفق مع الكهل دورر فى هذا الحكم الذى أصدره على كراناخ الشاب — « إن لوكاس يستطيع رسم الملامح لا الروح »(١٩) .

وحين بلغ الثامنة والسبعين فى ١٥٥٠ رسم لنفسه صورة بدا فيها عضو مجلس المدينة والتاجر البدين أكثر منه المصور والحفار ، فى رأس مربع قوى ، ولحية بيضاء مهيبة ، وأنف عريض وعينين ممتلئتين كبرياء وقوة شخصية . وبعد ثلاثة أعوام أسلم جسده للزمن ، مخلفاً ثلاثة أبناء كلهم فنانون ، يوحنا لوكاس ، وهانز ، ولوكاس الابن الذى نقلت لوحته « هرقول النائم » موضوعاً من رابليه إلى سويفت ، إذ أظهرت المارد وهو يتجاهل فى هدوء تلك السهام التى أصابته بالجهد فى طبقة المضغة الظاهرة من الأقزام المحيطين به . ولعل لوكاس الأب كان يتجاهل بمثل هذا الهدوء نقد الناقدين الذين نددوا به لمثله البورجوازية وعجلته التى لا يراعى فيها الذمة ، وهو اليوم راقد تحت نصب قبره الذى كتبت عليه عبارة مديح تحتمل معنيين : « أسرع المصورين » ؛

وبموته انقضى العصر الذهبي للتصوير الألمانى . ولعل السبب الأساسى فى هذا الانحطاط هو حدة النزاع الدينى أكثر من رفض البروتستنت للتصوير الدينى . ومن الجائز أن موجة من الفساد الخلقى كانت سبباً فى تبذل التصوير الألمانى بعد ١٥٢٠ . فبدأت أجساد العرايا تلعب دوراً

قيادياً ، وانصرفت الصور — حتى المأخوذ منها من الكتاب المقدس — إلى موضوعات مثل سوسنة والشيوخ ، أو زوجة فوطيفار تراود يوسف ، أو بثشبع فى حمامها . وتراجع التصوير الألمانى بعد موت كراناخ فترة قرنين من الزمان وارتد وراء قوى اللاهوت والحرب .

٥ — الطراز التيودورى ١٥١٧ — ٥٨

بدأ حكم هنرى الثامن برائعة من روائع الفن القوطى فى كنيسة هنرى السابع ، وانتهى بعمار النهضة المتمثل فى القصور الملكية ، وكان تغير الطراز انعكاساً صحيحاً لانتصار الدولة على الكنيسة . وتعطلت العمارة الكنسية زهاء مائة عام نتيجة لهجوم الحكومة على الأساقفة والأديار والموارد الكنسية .

كان هنرى السابع وهو يتوقع موته قد خصص ١٤٠٠٠٠ جنيه (١٤,٠٠٠,٠٠٠ دولار ؟) لبناء كنيسة صغيرة للسيدة العذراء فى دير وستمنستر لتحوى قبره . وهى رائعة فنية ، لا فى بنائها بل فى زخرفها ، ابتداء من المقبرة ذاتها إلى الخصاة الحجرية المتشابكة فى القبو المروحى ، التى وصفته بأنها « أعجب ماصنعته يد الإنسان فى فنون البناء » . ولما كان تصميم الكنيسة قوطياً وزخرفها ينتمى إلى طراز النهضة ، فإن فيها تتجلى بداية الطراز التيودورى أو المنمق . ولم يلبث هنرى الثامن ، الإنسانى الشاب ، أن افتتن بالأشكال المعمارية الكلاسيكية ، فاستقدم هو وولزى عدة فنانين إيطاليين إلى إنجلترا . وكلف أحدهم وهو بييترو توريجيانو بتصميم مقبرة والديه . ومن ثم أفاض المثال الفلورنسى على التابوت المصنوع من الرخام الأبيض والحجر الأسود زخارف مسرفة سواء بالحفر أو البرونز المذهب : أشخاص ممتلئو الأبدان ، وأكاليل زهر غاية فى الرشاقة ، ونقوش بارزة للعذراء وشتى القديسين ، وملائكة جالسين على قمة المقبرة مادين أرجلهم الجميلة فى الفضاء ،

وفوق هذا كله تمثالان مضطجعان هنرى السابع وزوجته إليزابث . وكان هذا نحتاً لا عهد لانجلترا به قط ، ولم يبزه فى إنجلترا نحت من بعد . « هنا — كما قال فرانسس بيكون — ينزل الملك انشحيح الذى يحرص على البنسات لينفق الجنيهات فى موته منزلا أبهى مما كان ينزل حياً فى أى من قصوره »(٢٠) .

لم يكن هنرى الثامن بالرجل الذى يسمح لأى إنسان بأن يدفن فى أبهة تفوق أبهة دفنه . ففى عام ١٥١٨ تعاقد على أن يدفع لتوريجيانو ٢,٠٠٠ جنيه نظير تصميمه مقبرة « أعظم بالربع » من مقبرة أبيه(٢١) ؛ ولكن لم يكتب لهذه المقبرة أن تتم ، ذلك أن الفنان أوتى كما أوتى الملك طبعاً ملكياً حاداً ، وغادر توريجيانو إنجلترا فى سورة غضب (١٥١٩) ، ولما عاد إليها لم يضف مزيداً إلى المقبرة الثانية . وبدلا من ذلك صمم لكنيسة هنرى السابع مذبحاً عالياً ، وحاجزاً خلفه ، ومظلة فوقه ، دمرها رجال كرومويل فى عام ١٦٤٣ . وفى عام ١٥٢١ رحل توريجيانو إلى أسبانيا .

واستؤنفت مهزلة الموت هذه حين كلف ولزى فلورنسيا آخر يدعى بنديتو دا روفتسانو بأن يبنى له مقبرة فى كنيسة القديس جورج بوندزور . كتب هربرت لورد تشوربرى يقول : « إن تصميمها أفخم جداً من تصميم مقبرة هنرى السابع »(٢٢) . ولما سقط الكردينال توسل إلى الملك أن يسمح له على الأقل بالاحتفاظ بتمثاله ليوضع على مقبرة أكثر تواضعاً فى يورك . فأبى هنرى ، وصادر المقبرة كلها لتكون مثوى له ، وأمر الفنانين أن يحلوا تمثاله محل تمثال ولزى ، ولكنه شغل بمشكلات الدين والزواج ، ولم يتم قط بناء هذا الأثر الجنائزى . ثم أراد تشارلز الأول أن يدفن فيه . ولكن برلمانه الذى ناصبه العداء باع الزخارف قطعة قطعة ، فلم يبق منها سوى تابوت

الرخام الأسود ليؤلف آخر المطاف جزءاً من ضريح نلسن فى كنيسة القديس بولس (١٨١٠) .

ونحن إذا استثنينا هذه الجهود الفنية ، وما زينت به كنيسة الكلية الملكية بكمبردج من حجاب خشبي ومقاعد وزجاج معشق وقبو . وكلها رائع فاخر ، وجدنا أن المعمار البارز فى هذا العصر كرس لإضفاء العظمة على بيوت النبلاء الريفية حتى تصبح قصوراً أشبه بقصور الجان قائمة وسط حقول إنجلترا وغاباتها ؛ وكان المعماريون هنا إنجليزاً ، ولكن اثنى عشر إيطالياً جندوا لأشغال الزخرفة . هنا ترى واجهة عريضة عرضاً مهيباً امتزج فيها الفن القوطى بفن النهضة ، وبوابة ذات أبراج تفضى إلى فناء ، وقاعة فسيحة للاحتفالات المكتظة بالناس ، وبيت سلم ضخماً يصنع عادة من الخشب المنقوش ، وحجرات تزينها الصور الجدارية أو قطع النسيج المرسومة وتضيئها نوافذ شبكية أو ناتئة ، وحول المبانى حديقة ومسرح للغزلان ومن خلفها أرض للصيد — تلك هى فكرة الشريف الإنجليزى المسبقة ، الشكاكة ، عن النعيم .

وأشهر قصور النبلاء التيودورية هذه هو هامبتن كورت ، الذى بناه ولزى لنفسه (١٥١٥) وأوصى به لمليكه وهو فى رهبة منه (١٥٢٥). ولا يختص بفضل بنائه معمارى واحد ، بل لفيف من كبار البنائين الإنجليز الذين شيدوه أساساً على الطراز القوطى العمودى ووفق تصميم وسيط فيه الخندق والأبراج والأسوار ذوات الفوهات ؛ وأضاف جوفانى دا مايانو لمسة من لمسات فن النهضة تمثلت فى حلى مستديرة من التراكوتا على الواجهة . وقد وصف دوق فورتمبرج الذى زار إنجلترا فى ١٥٩٢ هامبتن كورت هذا بأنه أفخم قصور الدنيا قاطبة (٢٤). وهناك قصور أخرى لا تقل عنه كثيراً فى الفخامة، مثل صاتون بليس فى صرى ، الذى بنى للسر رتشارد وستون (١٥٢١ — ٢٧) ؛ وقصر

نونستشن الذى بدىء بتشييده لهنرى الثامن فى ١٥٣٨ على نطاق إمبراطورى . تقول رواية قديمة إنه « جلب له أمهر الصناع والمعماريين والنحاتين والمثالين من شتى الأمم ، إيطاليين وفرنسيين وهولنديين وإنجليزاً من وطنه ، فأتوا كلهم بمثال معجز من فنهم فى زخرفة القصر ، وزينوه من الداخل والخارج بتماثيل تذكرنا بآثار الرومان القديمة من حيث المحاكاة الدقيقة لها . ولكنها فيما عدا ذلك تفوقها إتقاناً ».(٢٥) واستخدم مائتان وثلاثون رجلا بصفة مستمرة فى بناء هذا القصر الذى قصد به أن يفوق بهاؤه بهاء قصرى فرانسوا الأول فى شامبور وفونتنبلو . ونادراً ما بلغ الملوك الإنجليز هذا الثراء ، أو الشعب الإنجليزى هذا الفقر . ومات هنرى قبل الفراغ من قصر نونستش . وقد جعلته اليزابث مقرها المحبب . ووهبه تشارلز الثانى لخليلته الليدى كاسلمين (١٦٧٠) فأمرت بهدمه . وباعت أجزاءه قطعاً ، لأنها رأت فى هذا الوسيلة الوحيدة لتحويل هذا العبء المالى إلى ثروة .

٦ — هولبين الابن : ١٤٩٧ — ١٥٤٣

ما أشد عجز الألفاظ أمام عمل من أعمال الفن ! فكل فن يقاوم بنجاح ترجمته إلى أى وسيط آخر . ذلك أن له سمة لاصقة به إما أن تتكلم عن نفسها أولا تتكلم على الإطلاق . وليس فى طاقة التاريخ إلا أن يسجل كبار الفنانين وآياتهم الفنية . أما توصيل هذه الآيات فذلك ما يعجز عنه . والجلوس فى صمت أمام لوحة هولبين التى تمثل زوجته وأبناءه خير من ترجمة لحياة الفنان . ومع ذلك . . .

كان هولبين محظوظاً فى نسبه عنه فى زمانه . فقد كان أبوه من كبار المصورين فى أوجزبورج . ومنه تعلم هانز مبادئ التصوير . ومن هانز بوركمير شيئاً من الجمال والتشكيل الإيطاليين . وفى عام ١٥١٢

رسم أربع حشوات للمذبح محفوظة الآن بمتحف أوجزبورج — متوسطة الجودة حقاً ، ولكنها جيدة إلى حد مدهش بالنسبة لغلام فى الخامسة عشرة . وبعد عامين ارتحل هو وأخوه أمبروز ، وهو رسام أيضاً ، إلى بال . ولعل أباهما كان قد غالى فى التشبث بأسلوبه الذى ما زال قوطياً ، أو لعله لم يتوافر فى أوجزبورج من مال الطبقة المتعلمة ما يكفى إلا لإعالة لقلة من الفنانين ، على أى حال قليلا ما يتعلق الشباب والعبقرية بالبقاء فى الوطن . وفى بال اكتشف الغلامان أن الحرية امتحان. ورسم هانز صوراً لعدة كتب من بينها كتاب إرزمس « فى مدح الحماقة » ، وقام ببعض أشغال الطلاء البسيطة ، وصنع لافتة لأحد المدرسين ، وزخرف رأس مائدة بمشاهد حية من قصة القديس المجهول الاسم — ذلك النكرة الذى يسهل تناوله ، والذى اتهم بكل الخبائث المجهولة ولم ينبس بكلمة دفاعاً عن نفسه . وكان جزاء هانز على هذا العمل مهمة مثمرة وكلت إليه — هى رسم لوحات للعمدة يعقوب ماير وزوجته (١٥١٧) . وذاع صيت هذه اللوحات ، وما لبث يعقوب هرتنشتين أن استقدم هانز إلى لوسرن ، وهناك رسم صوراً جصية على واجهة دار رب البيت وجدرانه ، ورسم لوحة بنـــدكت هرتنشتين المحفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان بنيويورك . ولعله انتقل من لوسرن إلى إيطاليا ، فقد أفصح فنه منذ الآن عن تأثير إيطالى من حيث دقة التشريح والخلفيات المعمارية وتكييف الضوء . فلما عاد إلى بال وقد بلغ الثانية والعشرين أقام لنفسه مرسماً وتزوج من أرملة (١٥١٩) . وفى هذه السنة مات أخوه ، وفى ١٥٢٤ مات أبوهما .

وامتزجت الواقعية الألمانية بالعمارة الرومانسكية والزخارف الكلاسيكية فى الصور الدينية التى راح هولبين يرسمها الآن . وأنها لواقعية يجفل لها الناظر — وتذكر بمانتينيا — تلك التى تطالعنا فى لوحة « المسيح فى القبر » ؛

الجسد ليس سوى عظم وجلد ، والعينان مفتوحتان بصورة رهيبة، والشعر أشعث ، والفم فاغر فى جهد أخير للتنفس ، كل هذا يبدو موتاً لا رجعة فيه ، فلا عجب أن قال دستويفسكى عن الصورة أنها قد تدمر إيمان المرء(٢٦) . وحوالى هذه الفترة رسم هولبين صوراً جدارية لقاعة المجلس الكبير فى بال . فسر بها أعضاء المجلس ، وكلفه أحدهم بأن يرسم لوحة مذبح لدير كارتوزى. وهذه اللوحة ، واسمها «آلام المسيح» أوذيت فى حوادث الشغب التى قامت فى ١٥٢٩ لتحطيم الصور ، ولكن أنقذ منها مصراعان ، وأهديا لكاتدرائية فرايبورج — إيم — برايسجاو . وهما يستعيران الكثير من بالدونج جرين ، ولكنهما يتفردان بقوة تتجلى فى تلك الحركة العجيبة للضوء المنبعث من «الطفل» . وفى عام ١٥٢٢ طلب كاهن مدينة بال لوحة مذبح أخرى . وقد استخدم هولبين فى رسم هذه « المادونا » ذات الجمال الهادىء — والمحفوظة بمتحف الفن بسولوتورن — زوجته وابنه نموذجين ، وكانت الزوجة يومها امرأة ذات حسن متواضع لم تمسه المأساة بعد . ولعله حوالى هذه الفترة (٢٧) أخرج رائعته الدينية « العذراء والطفل مع أسرة العمدة ماير» — وهى فريدة تكويناً وخطاً ولوناً ، حارة عاطفة . وفى وسعنا أن نفهم فى تعاطف أكثر صلاة العمدة للعذراء إذا علمنا أن ولديه المرسومين عند قدميه ، وإحدى الزوجتين الجاثيتين إلى اليمين ، كانوا قد فارقوا الحياة .

ولكن أجر هذه الصور الدينية كان ضئيلا بالقياس إلى ما تطلبته من عناية وجهد . وأما صور الأشخاص فأربح للمصور ، الذى اقتضاه ازدياد أفراد أسرته مزيداً من نفقات إعاشتهم . ففى عام ١٥١٩ رسم هولبين صورة للعالم الشاب بونيفاكوس أمرباخ — وجه نبيل ما زال محتفظاً بالمثالية رغم النظرة الثاقبة إلى العالم . وحوالى عام ١٥٢٢ رسم لوحة للطباع الكبير فروبن — رجل متفان فى عمله ، قلق ، برته

الحياة نتيجة جهوده الخلاقة . وعن طريق فروين عرف هولبين إرزمس. فنى عام ١٥٢٣ رسم صورتين من صوره الكثيرة للأديب الإنسانى الذى غشيه الحزن ؛ وفى لوحته التى بدا فيها إرزمس فى ثلاثة أرباع قامته ، وفق الفنان ، وقد بلغت قدراته غايتها ، فى تفهم روح رجل عمر أكثر مما ينبغى ، فالمرض ولوثر عمقا تجاعيد وجهه واكتئاب عينيه . أما الصورة الجانبية المحفوظة بمجمع الفن ببال فيبدو فيها أكثر هدوءاً وحيوية ، فالأنف ينبرى للنزال كأنه سيف مجالد رومانى . ولعل المخطوط الذى يرى تحت قلمه مسودة لكتابه De libero arbitrio (١٥٢٤) الذى بدأ يدخل به صفوف المعارضين للوثر . وأكبر الظن أن هولبين صور إرزمس مرة أخرى فى عام ١٥٢٤ صورته المحفوظة بمتحف اللوفر ، وهى أفضل صورة قاطبة ؛ ونظرة إلى هذا الوجه العميق الذى طهره الألم تذكر المرء بتعقيب لنيزار فيه إدراك وتفهم « لقد كان إرزمس أحد أولئك الذين كان فخرهم فى أن يفهموا الكثير ويجزموا بالقليل »(٢٨) .

وحوالى ١٥٢٣ صور هولبين نفسه وقد بلغ السادسة والعشرين وبدت عليه آثار النعمة ، ولكن النظرة الباردة توحى ببعض الامتعاض المناضل مما منى به فى الحياة من صدمات . وترميه الرواية بادمان غير مفرط على الخمر والنساء ، وتصوره رجلا غير سعيد مع زوجته. ويبدو أنه كان يشارك لوثر بعض آرائه . فلوحاته الخشبية المحفورة « رقصة الموت » (حوالى ١٥٢٥) تهجو الاكليروس — ولكن هذا فعله حتى الاكليروس أنفسهم فى ذلك العهد . وتصور هذه المجموعة الموت يتعقب خطوات كل رجل أو إمرأة أو طبقة — آدم ، وحواء ، والإمبراطور ، ونبيلا ، وطبيباً ، وراهباً ، وكاهناً ، وبابا ، ومليونيراً ، ومنجماً ، ودوقة ، ومهرجاً ، ومقامراً ، ولصاً — كلهم فى طريقهم إلى الدينونة الأخيرة ،

واللوحة عمل فنى يضارع فى قوته أى عمل للدورر استخدم فيه هذا الوسيط . وإذا استثنينا هذه الرائعة من روائع الرسم ، وعذراء ماير ، لم نتبين فى هولبين أى عاطفة دينية واضحة . ولعله تشرب بعض التشكك من إرزمس وإنساني بال(٢٩). لقد كان اهتمامه بالتشريح أشد من اهتمامه بالدين .

ولقد عصفت حركة الإصلاح البروتستنتى بسوق صوره فى بال على الرغم من رضائه المرجح عنها . فلم تعد تطلب منه صور دينية . وتوقف دفع أجور اللوحات التى رسمها لقاعة المجلس. أما سراة القوم فقد لاذوا بالعزلة والشح إذ روعتهم حرب الفلاحين ، ورأوا أن الوقت غير مناسب للتصوير . كتب إرزمس من بال فى ١٥٢٦ يقول : «إن الفنون تتجمد هنا »(٣٠) . وقد زود هولبين بخطابات قدمه فيها لأصدقائه فى أنتورب ولندن ، وانطلق هولبين إلى بلاد الشمال سعياً وراء المال بعد أن ترك أسرته فى البيت . وزار كوينتين ماسيس ، وما من شك فى أنهما تبادلا الرأى فى إرزمس . ومن أنتورب عبر البحر إلى إنجلترا . وضمن له خطاب إرزمس لقاء حاراً من تومس مور الذى هيأ له مسكناً فى بيته بتشلسى ، وهناك رسم صورته (١٥٢٦) المحفوظة الآن بصالة فريك فى بنيويورك . ويرى المؤرخ ، بادراكه المؤخر ، فى العينين المتوترتين اللتين يغشاهما بعض الاكتئاب إيذاناً بورع الشهيد وصلابته . أما أعجب ما فى اللوحة كما تراها بصيرة الفنان فهو فراء الكم وتلافيفه. وفى عام ١٥٢٧ رسم هولبين « تومس مور وأسرته » — وهى أقدم لوحة جماعية معروفة فى الفن غير الدينى عبر الألب .

وفى أواخر عام ١٥٢٨ عاد هولبين إلى بال بعد أن كسب بضعة جنيهات وشلنات ، وأعطى إرزمس نسخة من لوحة « مور وأسرته » ثم لحق بزوجته من جديد . وعكف الآن على رسم صورة من أعظم

صوره وأصدقها ، ترينا أسرته بواقعية لم يضن بها على نفسه . فكل وجه من الوجوه الثلاثة قد غشيه الحزن ، الفتاة مستسلمة بل تكاد تكون يائسة ، والصـــبي يتطلع إلى أمه مكتئباً ، أما هى فترمقهما بأسى وحب انعكسا انعكاساً عميقاً فى عينيها — أسى زوجة فقدت حب زوجها ، وحب أم لا يربطها بالحياة سوى ولديها . وترك هولبين أسرته ثانية بعد ثلاثة أعوام من رسمه هذا الاتهام الرائع لشخصه .

ورسم خلال إقامته هذه فى بال لوحة أخرى لفروين ، وست صور لإرزمس يعوزها ما تميزت به صور ١٥٢٣ — ٢٤ من عمق شديد . وجدد مجلس المدينة طلب رسوم جصية لحجراته ، ولكنه شجب الصور الدينية كافة مستسلماً لمحطمى الصور المنتصرين ، وأفتى بأن « الله لعن جميع من يصنعونها » (٣١). وهبط الطلب على الصور ، وفى عام ١٥٣٢ عاد هولبين إلى إنجلترا .

وهناك رسم صوراً بلغت من الكثرة حداً ظهر معه معظم الأشخاص ، الذين سيطروا على مسرح الأحداث فى إنجلترا خلال تلك السنوات الصاخبة ، وقد دبت فيهم الحياة بفضل ريشة هولبين الساحرة . ففى مكتبة الملكة بقصر وندزور سبعة وثمانون رسماً تخطيطياً بالفحم أو الطباشير ، بعضها أعد لرسوم هزلية ، وأكثرها للوحات ، والظاهر أن الفنان لم يحتج لأكثر من جلسة أو جلستين من أصحاب رسومه ، ثم صورهم على لوحاته نقلا عن هذه الرسوم . وسعى التجار الهانسيون فى لندن إلى فنه ، ولكنهم لم يوحوا إليه بأفضل ما عنده . وقد رسم لقاعة نقابة الهانسيين صورتين جداريتين ، محفوظتين فى نسخ أو رسوم لهما فقط ، مثلت إحداهما « انتصار الفقر » ، والأخرى : « انتصار الغنى » . وكلتاهما معجزة فى الشخصية المميزة ، والحركة الحية ، والتصميم المتماسك ، وهما توضحان شعار النقابة — « إن الذهب أبو الفرج وابن الهم ، المفتقر إليه حزين ، والمالك له قلق (٣٢)» .

وفى عام ١٥٣٤ أسلم تومس كرمويل وجهه الجامد وجسده الهش لريشة هولبين ، وكان مزمعاً أن يكون بشخصه مصداق هذه الحكمة ، وعن طريقه اتصل الفنان بأرفع الشخصيات فى البلاط . ورسم لوحة « السفراء الفرنسيين » ووفق توفيقاً غير عادى فى تصوير واحد منهم يدعى شارل دسواييه ، إذ كشف عن الرجل المتوارى خلف رداء المنصب وشارته . وهناك أربعة آخرون — هم السر هنرى جلفورد (مراقب البيت الملكى) ، والسر نيكولاس كاريو (قيم الاسطبلات الملكية) . وروبرت تشيسمان (بازدار الملك) والدكتور جون تشيمبرز (طبيب الملك) — هؤلاء الأربعة تستشف فى صورهم صفاقة فى الجلد لولاها لاستحال عليهم العيش فى مأمن مع هذا الملك النارى الطبع . وقد أصبح هولبين واحداً منهم حوالى ١٥٣٧ بوصفه المصور الرسمى للبلاط . وأفرد له مرسم خاص فى قصر هوايتهول ، ونزل مسكناً مريحاً . وكان له كغيره عشيقات وأبناء غير شرعيين ، وغدا يرفل فى الخز والأثواب البهية (٣٣) . وطلب إليه أن يزخرف الحجرات ، ويصمم الأثواب الرسمية ، وأغلفة الكتب ، والأسلحة ، ومفارش المائدة ، والأختام . والأزرار والمشابك الملكية ، والأحجار الكريمة التى كان هنرى يهديها إلى زوجاته ، وفى عام ١٥٣٨ أوفده الملك إلى بروكسل ليصور الأميرة كرستين الدنمركية ، وقد تبين أن فيها كثيراً من الفتنة ، وود هنرى لو اتخذها زوجة ، لولا أنها اختارت الدوق فرانسوا اللورينى بدلا منه ، ولعلها آثرت أن تعلق فى قاعة للصور عن أن يقطع رأسها . وانتهز هولبين الفرصة لزيارة بال زيارة قصيرة . وهناك عين راتباً سنوياً لزوجته قدره أربعون جلدراً (١,٠٠٠ دولار ؟) ثم أسرع بالعودة إلى لندن . وبعد عودته بقليل كلف بأن يصور آن كليفز ، وكاد هولبين أن يتنبأ بمصيرها فى العينين الحزينتين اللتين تطالعانك من صورتها المحفوظة الآن باللوفر .

أما الملك فقد رسم له عدة لوحات كبيرة فقدت كلها تقريباً . وبقيت منها واحدة فى قاعة « باربر سيرجنز » بلندن : « هنرى الثامن يمنح مرسوم شركة تضامنية لشركة باربر سيرجنز » ويرى فيها هنرى وقد طغى على المشهد فى أثوابه الرسمية : ورسم الفنان صورا جذابة لزوجة هنرى الثالثة جين سيمور ، ولزوجته الخامسة كاترين هوارد. وكان إذا جلس أو وقف له هنرى نفسه يرتفع إلى مستوى التحدى ويخرج لوحات لايفوقها من انتاجه سوى صور إرزمس المحفوظة باللوفر وبال . ولوحة عام ١٥٢٦ تظهر الملك بدينا بدانة التيوتون ، مزهواً زهوهم . وأعجب بها هترى على الرغم منه ، وكلف هولبين بتصوير الأسرة المالكة صورة جصية ملونة بقصر وايتهول . وقد دمرت النيران هذه الصورة الجدارية عام ١٦٩٨ . ولكن نسخة أخرجت منها عام ١٦٦٧ لتشارلز الثانى تشف عن براعة التصميم : فى أعلى اليسار يرى هنرى السابع ، تقياً متواضعاً ، وفى أسفل ولده يلوح بشعارات السلطة ويمد ساقيه كأنه العملاق . وإلى اليمين أمه وزوجته الثالثة ، وفى الوسط أثر من الرخام يفصل باللاتينية فضائل الملوك . وقد فصل وجه هنرى الثامن بواقعيه ترددت بسببها أسطورة تحكى أن أشخاصا دخلوا الحجرة وحسبوا أن الصورة هى الملك الحى ذاته . وفى عام ١٥٤٠ رسم هولبين صورة أشد وقعاً فى النفس حتى من هذه . وهى « هنرى الثامن فى ثياب العرس . » واخيراً (١٥٤٢) أظهر لنا الرسام هنرى فى انحلال عقله وجسده . وكان عمل ربة الانتقام هنا بطيئا متأنيا . فمدت فى ثأر الآلهة ، وبدلا من الميتة الهادئة أو المباغته قضت عليه بانحلال طويل مذل .

وهناك صورتان جميلتان تكفران عن سيئات قاعة الصور الملكية ، إحداهما للامير إدوارد فى الثانية من عمره وهو يفيض براءة ، والأخرى لإدوارد فى السادسة (بمتحف المتروبوليتان للفنون) . وهذه اللوحة الثانية

بهجة للناظرين . وفى وسعنا أن نحكم على فن هولبين حين نراه خلال سنة أو سنتين يصور فى غير إحجام كبرياء الأب البدين ، ثم يلتقط بمثل هذه البراعة المحيّرة وداعة الابن البريئة .

وصور الفنان نفسه مرة أخرى حين بلغ الخامسة والأربعين (١٥٤٢)، وبذات الموضوعية التى رسم بها الملك : رجلا مرتاباً مشاكساً ذا شعر ولحية وخطهما الشيب وبدا عليهما الإهمال ؛ ثم مرة أخرى عام ١٥٤٣ فى صورة مستديرة تظهره فى حالة أرق وألطف . فى ذلك العام اجتاح الطاعون لندن واختاره واحداً من ضحاياً .

كان من الناحية التقنية واحداً من عظماء المصورين . فهو يرى فى تدقيق بالغ ، ويرسم كما يرى ، وهو يمسك بكل خط ، أو لون ، أو موقف ، بكل زاوية أو تغير فى الضوء، يمكن أن يكشف عن دلالة أو مغزى ، ويثبته على الورق أو القماش أو الخشب أو الجدار . . . وأى دقة فى الخطوط ، وعمق ونعومة ودفء فى الألوان، وبراعة فى ترتيب التفاصيل ليؤلف بينها تأليفاً موحداً! ولكننا فى كثير من اللوحات ، التى لم يكن الهدف منها تصوير الشخص بل تقاضى الأجر ، نفتقد ذلك التعاطف القادر على رؤية نفس الإنسان الخفية وعلى مشاركتها شعورها . هذا التعاطف نجده فى صور إرزمس المحفوظة باللوفر وبال ، وفى صورة أسرته ، وإذا استثنينا عذراء ماير ، فإننا نفتقد المثالية التى سمت بالواقعية فى لوحة فان إيك « عبادة الحَمَل » . وقد قصر به عدم مبالاته بالدين عن بلوغ السمو الذى بلغه جرونفالد ، وأبعده عن دورر الذى ظل على الدوام محتفظاً بإحدى قدميه فى العصور الوسطى . ولم يكن هولبين فنان النهضة الخالص كتيشان ، ولا فنان الإصلاح البروتستنتى الخالص ككرانخ ، لقد كان ألمانياً — هولندياً — فلمنكياً — إنجليزياً فى واقعيته وإحساسه العملى . ولعل نجاحه حال دون دخول مبادىء التصوير الإيطالية ورقته

دخولا قوياً إلى إنجلترا . وبعد موته انتصرت البيورتانية على العاطفة الإليزابيثية ، وراح فن التصوير الإنجليزى يتعثر حتى جاء هوجارث . وفى الوقت ذاته فارق المجد التصوير الألمانى . ولم يكن بد من أن يتدفق فوق أوربا الوسطى سيل من الهمجية قبل أن يعود الإحساس بالجمال إلى التعبير عن نفسه هناك مرة أخرى .

٧ — الفن فى أسبانيا والبرتغال : ١٥١٥ — ٥٥

لم تعرف أسبانيا قط النهضة بالمعنى الإيطالى الغنى على الرغم من ظهور الجريكو وفيلاسكيز ، وسرفانتيس وكالديرون . فثروتها التى جاءتها من أقطار نائية أضفت على ثقافتها المسيحية زخارف جديدة ، وأتاحت لها إجزال العطاء للوطنيين النابغين فى الأدب والفن ، ولكنها لم تتدفق كما تدفقت الثروة فى إيطاليا وفرنسا إلى أى جهود مثمرة لاستعادة تلك الحضارة الوثنية التى ازدان بها عالم البحر المتوسط قبل المسيح وبعده ، والتى أنجبت سنيكا ولوكان ومارتيال وكونتيليان وتراجان وهادريان على أرض أسبانيا ذاتها . لقد طغى على ذكرى العهد الكلاسيكى طول الصراع بين المسيحية الإسبانية والمغاربة ، وكل الذكريات المجيدة كانت ذكريات ذلك الانتصار المتطاول ، وغدا الإيمان الذى حققه مقترناً بتلك الذكرى الفخور لا ينفصل عنها . وبينما كانت الدولة تذل الكنيسة فى كل أرجاء أوربا الأخرى ، كان النظام الكنسى فى أسبانيا يزداد قوة على الزمن ، فتحدى البابوية وتجاهلها ، حتى حين كان الأسبان يحكمون الفاتيكان ، وعاش رغم الاستبداد الورع الذى فرضه فرديناند وشارل الخامس وفيليب الثانى ، ثم سيطر على كل نواحى الحياة الأسبانية . وكانت الكنيسة فى أسبانيا الراعى الوحيد تقريباً للفنون ، ومن ثم فقد قررت اللحن الذى تريده ، وحددت الموضوعات ، وجعلت الفن كالفلسفة خادماً للاهوت . وعينت محاكم التفتيش الإسبانية مفتشين

لتحريم العرى أو البذاءة أو الوثنية أو الهرطقة فى الفن ؛ ولتحديد طريقة تناول المواضيع المقدسة فى النحت والتصوير ، ولتوجيه الفن الأسبانى وجهة التبصير بالإيمان وتثبيته .

ومع ذلك فقد كان التأثير الإيطالى يتدفق إلى أسبانيا . فارتقاء الأسبان عرش البابوية وفتح ملوك الأسبان نابلى وميلان ، وحملات الجيوش الأسبانية وبعثات رجال الدولة والكنيسة إلى إيطاليا ، والتجارة الرائجة بين أسبانيا والثغور الإيطالية ، وزيارة الفنانين الأسبان أمثال فورمنت وبيروجويتى وابنه الإيطالى ، والفنانين الإيطاليين أمثال توريجيانو وليونى ليونى لأسبانيا — هذه العوامل كلها أثرت فى الفن الأسبانى من حيث طرائقه وزخرفته وأسلوبه ، ولم نؤثر تأثيراً يذكر فى روحه أو موضوعه ؛ أثرت فى التصوير أكثر مما أثرت فى النحت ، وكانت أقل ما تكون تأثيراً فى العمارة .

وسيطرت الكاتدرائيات على مشاهد الريف والمدن سيطرة الدين على الحياة . فالرحلة فى أسبانيا أشبه بالحج من هيكل إلى آخر من هذه الهياكل الجبارة . وضخامتها المهيبة ، وغنى زخارفها الداخلية ، وصمت أبهائها الذى يلفه ضوء خافت ، وأشغال الحجر المكرسة التى تبنى بها أروقتها ، كلها تبرز البساطة والفقر الوضحين فى مساكن الآجر الجميلة المتزاحمة فى أسفلها وهى تتطلع إليها كأنها الوعد بعالم أفضل . وظل الطراز القوطى هو السائد فى الكاتدرائيات الشامخة التى ارتفعت فى سماء سلمنقة (١٥١٣) وسقوبية (١٤٢٢) ، ولكن المعمارى ديبجو دى سيلوى ، وكان ابن نحات قوطى الفن ، صمم الأجزاء الداخلية من كاتدرائية غرناطة بأعمدة وتيجان كلاسيكية ، وتوج التصميم القوطى بقبة كلاسيكية (١٥٢٥) ؛ وأزاح طراز النهضة الإيطالية الطراز القوطى إزاحة تامة فى قصر شارل الخامس بغرناطة . وكان شارل قد وبخ أسقف قرطبة

على إتلافه المسجد الكبير ببناء كنيسة مسيحية داخل أعمدته البالغ عددها ٨٥٠(٣٤) ، ولكنه ارتكب ذنباً لا يكاد يقل فداحة حين هدم بعض قاعات قصر الحمراء وأبنيته ليفسح مكاناً لبناء كان من الجائز أن يتقبل المرء ضخامته الصارمة وتماثله السخيف دون تأذ لو أنه قام وسط أبنية مماثلة له فى روما ، ولكنه ظهر نابياً أشد النبو وسط القلعة المغربية برشاقتها الهشة وتنوعها البهيج .

وظهر شىء من ميل المغاربة للزخارف المعمارية فى طراز « الأطباق » الذى طبع أكثر ما طبع المعمار المدنى فى ذلك العهد . وقد اشتق اسمه من الشبه بينه وبين الحلى المعقدة الرقيقة التى كان صائغو الفضة (البلاتيرو) أو الذهب يحلون بها آنية المائدة وغيرها من تحف فنهم . وقد ملأ هذا الطراز قمم وجوانب البوابات والنوافذ بأحجار ملتفة عربية الطراز ، وحفر الأعمدة أو لولبها أو زهرها بخيال إسلامى غريب ، وثقب النوافذ المصبعة والدرابزينات بورق شجر وبوشى من الرخام . وكان هذا الطراز طابع كنيسة أوبيسبو فى مدريد ، وكنيسة سانتو توماس فى أفيلا ، وخورس كاتدرائية قرطبة . وقد أطلق لنفسه العنان فى قاعة مدينة إشبيلية (١٥٢٦) . واقتبست البرتغال هذا الطراز على بوابة حفلت بالحلى وأعمدة نقشت بالزخارف فى دير سانتا ماريا الفخم فى بيليم (١٥١٧) ، وحمله شارل الخامس إلى الأراضى المنخفضة وألمانيا حيث نشر طابعه على قاعات مدينتى أنتورب وليدن وقلعة هيدلبرج . ولكن فيليب الثانى وجد فى هذا الطراز إسرافاً فى الزخرف لا يطيقه ذوقه ، فمات موتاً مبكراً تحت عبساته .

أما النحت الأسبانى فقد خضع للمد الإيطالى المتعاظم بأيسر مما خضع المعمار . فبعد أن كسر بيترو توريجيانو أنف ميكلانجلو فى فلورنسة ، وتحدى هنرى الثامن فى لندن ؛ استقر فى إشبيليه (١٥٢١) وصنع من

الطين المحروق تمثالا غليظاً للقديس جيروم ، ارتأى فيه جويا رأياً خاطئاً ، هو أنه أعظم أعمال النحت الحديث(٣٥). وأحس توريجيانو أنه نقد أجراً حقيراً لقاء صنعه تمثالا للعذراء ، فحطمه شذر مذر ، وقبضت عليه محكمة التفتيش فمات فى سجونها(٣٦) . أما داميان فورمنت فقد حمل روح النهضة على إزميله وفى عباراته الطنانة بعد عودته إلى أراجون من إيطاليا . كان يصف نفسه بأنه « قريع فيدياس وبراكسيتيليس » . وتقبله الناس بالقدر الذى قدر به نفسه ، فسمحت له السلطات الكنسية بحفر صور له ولزوجته على قاعدة حاجز المذبح الخلفى الذى صنعه لدير مونتى أراجون . ثم صنع من المرمر لكنيسة نويسترا سينورا ديل بيلار فى سرقسطة رافدة مذبح كبيرة بالنقوش ضئيلة البروز ، مزج فيها العناصر القوطية بعناصر النهضة ، والتصوير بالنحت ، واللون بالشكل . وكرس فورمنت لرافدة مذبح أخرى فى كاتدرائية وشقة فى السنوات الثلاث عشرة الباقية من حياته (١٥٢٠ — ١٥٣٣) .

وكما أن بدرو بروجويتى هيمن على التصوير الأسبانى فى نصف القرن السابق على شارل الخامس ، فكذلك أصبح ابنه أكبر النحاتين الأسبان فى العهد الذى نحن بصدده . وقد تعلم ألونسو فن اللون من أبيه ، وذهب إلى إيطاليا واشتغل مع رفائيل مصوراً ، ومع برامانتى وميكلانجلو مثالا . فلما عاد إلى أسبانيا (١٥٢٠) جلب معه ولع ميكلانجلو بالوجوه تلتقط فى حدة الانفعال أو عنف المواقف . وعينه شارل مثالا ومصوراً للبلاط . وظل ست سنوات فى بلد الوليد ينحت من الخشب حجاباً لمذبح كنيسة سان بنيتو إل ريال ، طوله اثنان وأربعون قدماً وعرضه ثلاثون ، ولم يبق منه إلا قطع متناثرة ، أهمها صورة للقديس سباستيان ذات ألوان حية ، والدم يتدفق من جروحه . وفى ١٥٣٥ اشترك مع أهم منافسيه ، فيليبى دبورجونا ، فى نقش مقاعد للمرتلين فى كاتدرائية طليطلة ، وهنا

أيضاً كان أسلوب ميكلانجلو هو الموجه ليده ، والمنبئ بطراز الباروك فى أسبانيا . ولما قارب الثمانين كلف أن يقيم فى مستشفى القديس يوحنا بطليطلة أثراً تذكارياً لمؤسسة الكردينال جوان دى تافيرا . وأخذ معه ابنه ألونسو مساعداً ، وأبدع إحدى الروائع الكبرى فى النحت الأسبانى ، ثم مات خلال هذه المحاولة وقد بلغ الخامسة والسبعين (١٥٦١) .

أما التصوير الأسبانى الذى كان لا يزال آنئذ تحت وصاية إيطاليا وفلاندر فلم يجد بفنان بارز فى عهد شارل الخامس . وكان الإمبراطور يؤثر المصورين الأجانب ، فاستقدم أنطونيس مور ليصور أعيان الأسبان ، أما عن نفسه فقد صرح بأنه لن يسمح لأحد أن يصوره غير تيشان العظيم . والمصور الأسبانى الوحيد الذى عبرت سمعته جبال البرانس هو لويس دى مورالیس . وقد قضى السنين الخمسين الأولى من حياته فقيراً مغموراً فى بلدته بطليوس ، يرسم الصور للكنائس كبيرها وصغيرها فى إقليم استريمادورا . وكان يناهز الرابعة والخمسين حين أمره فيليب الثانى بالحضور والتصوير فى الاسكوريال (١٥٦٤) . فقدم نفسه للملك فى ثياب بهية رأى فيليب أنها لا تليق بفنان ، ولكنه لان حين علم أن لويس أنفق مدخرات العمر ليعد لنفسه ثياباً تليق بالمثول بين يدى جلالته . ولم تستهو الملك لوحته « المسيح حاملا الصليب » ، فعاد إلى بطليوس وحياة الضنك . وتعرض عدة لوحات بريشته فى الجمعية الأسبانية بنيويورك ، وكلها جميلة . غير أن أفضل مثال لفنه هو لوحة « العذراء والطفل » فى البرادو — وهى تذكرنا من بعض وجوهها برفائيل تذكيراً شديداً . ولما اجتاز فيليب ببلدة بطليوس فى عام ١٥٨١ خصص معاشاً متأخراً للفنان الذى أعجزه الفالج وضعف البصر ، فيسر له بذلك القوت المنتظم فى السنوات الخمس الباقية له من عمره .

أما صناع أسبانيا المهرة فكثيراً ما كانوا فنانين فى كل شىء ولا ينقصهم غير الاسم ؛ فقد ظلت أشغال التخريم والجلد تحظى بأرفع مكانة فى أوربا ؛ كذلك كان النجارون لا ضريب لهم ، وعند تيوفيل جوتييه أن الفن القوطى لم يدن قط من الكمال دنوه فى مقاعد المرتلين بكاتدرائية طليطلة . أما المشتغلون بالمصنوعات المعدنية فقد جعلوا من حجب الهياكل ، ومصبعات النوافذ ، ودرابزينات الشرفات ، ومفصلات الأبواب ، بل من المسامير ، تحفاً فنية . وأحال صاغة الذهب والفضة بعض المعدن النفيس المتدفق من أمريكا حلياً للأمراء وآنية للكنيسة ، واشتهر من أشغالهم الآنية التى صاغوها بتخريم الفضة أو الذهب لاحتواء القربان المكرس . ولم يتمنع جل فيتشنتى بمكانته زعيماً لكتاب المسرحية فى البرتغال وأسبانيا فى هذه الفترة ، بل صنع وعاء للقربان المقدس — يخرج به الكاهن على جمهور المصلين — قيل فى تقديره « انه أروع أشغال الصياغة فى البرتغال »[٣٧] ؛ وواصل فرانشيسكو دى هولاندا ، البرتغالى برغم اسمه ، زخرفة المخطوطات ببراعة ، وهى فن كان بسبيله إلى الزوال .

ويمكن القول على الجملة إن هذه الفترة التى تقل عن نصف قرن قد وفقت توفيقاً مشرفاً فى مجال الفن على الرغم من استنفاد الطاقات وتمزقها فى الثورة الدينية . لم يكن كبار المعماريين والنحاتين والمصورين ممن يثبتون للمقارنة بالعمالقة الذين زلزلوا باللاهوت أوربا ، وكان الدين لحن العهد ، وقصارى ما كان يستطيعه الفن أن يكون مصاحباً له . بيد أن إل روسو ، وبريماتتشيو ، وليسكو ، وديلورم ، وجوجون ، وآل كلويه فى فرنسا ، وبروجويتى وابنه فى أسبانيا ، وبروجل فى فلاندر ، وكراناخ فى ألمانيا ، وهولبين فى كل بلد — كل أولئك كانوا قائمة نبيلة من الفنانين لعهد شديد الاضطراب بالغ القصر . إن

الفن نظام ، ولكن كل شيء كان فوضى — لا الدين فحسب ؛ بل الأخلاق ، والنظام الاجتماعى ، والفن نفسه . وكان الفن القوطى يخوض معركته الخاسرة مع الطرز والأساليب الكلاسيكية ، واضطر الفنان بعد أن اقتلع من ماضيه أن يجرب بمحاولات اجتهادية لم تستطع أن تمنحه جلال الاستقرار المتأصل فى زمان واثق من نفسه . كذلك كان الإيمان متردداً وسط هذا الاضطراب الشامل ، فلم يعد يعطى الفن أوامر وتوجيهات واضحة ، وهوجمت الصور الدينية وحطمت ، وأخذت الموضوعات المقدسة تفقد قدرتها على استثارة العبقرية أو الإعجاب أو التقوى بعد أن كانت مبعث إلهام لمبدع الجمال ولمشاهده على السواء . أما فى مجال العلم فقد راحت أعظم الثورات قاطبة تخلع الأرض عن عرشها اللاهوتى ، وتضيّع فى الفراغ اللانهائى تلك الكرة الصغيرة التى كان الافتقاد الإلهى لها سبباً فى تكوين العقل الوسيط وخلق الفن الوسيط ؛ ترى ، متى يعود الاستقرار ثانية ؟

(٨)