

الأثر الأخير لزعماء الفن

إن تعاقب الأساليب — بحيث يدل كل منها على فكر فى خاص بل على موقف مختلف من الحياة — ظاهرة يمتاز بها العالم الغربى . فالاتجاه الفلسفى والفنى فى الأسلوب الغوطى *gothique* يناقض كل المناقضة اتجاه عصر النهضة ، ومن جهة أخرى لا يقل هذا اختلافاً عن اتجاه العصر التالى أى نحو الشذوذ *le baroque* . فليس هناك نمو منطقى أو نضج لفكرة واحدة قد يمكننا تتبعها فى مختلف مراحلها . ذلك أن تلك الأساليب تملو فى الواقع من أى رباط داخلى ولم يستقر كل منها إلا بضعة أجيال .

هذه التقلبات — وكثيراً ما تكون فجائية تتناقض فى معظم الأحيان تناقضاً حاداً — تحملنا على الاعتقاد أنه فى ميدان الفكر كما هو الأمر فى العالم الطبيعى يلعب قانون الفعل ورد الفعل دوره . ومع ذلك فالحضارة الصينية لا تعرف إلا أسلوباً واحداً وهو الأسلوب الصينى ، وتتجه فى تنقلاتها البطيئة المطردة نحو غاية واحدة دون غيرها ، مظهرة بذلك القانون الدفين فى كل كائن عضوى وهو قانون الحياة . ومثل ذلك يحدث فى الفنون الفرعونى والعربى . فكل انقلاب فجائى يفسر هناك بتدخل عناصر خارجية كطروء جنس جديد من الناس أو تغير فى الموقع الجغرافى .

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

والتوقيت الذى تعرضه الحياة ، وتصبح دقائق القلب مقياساً لا يستطيع علم التاريخ إنكاره .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

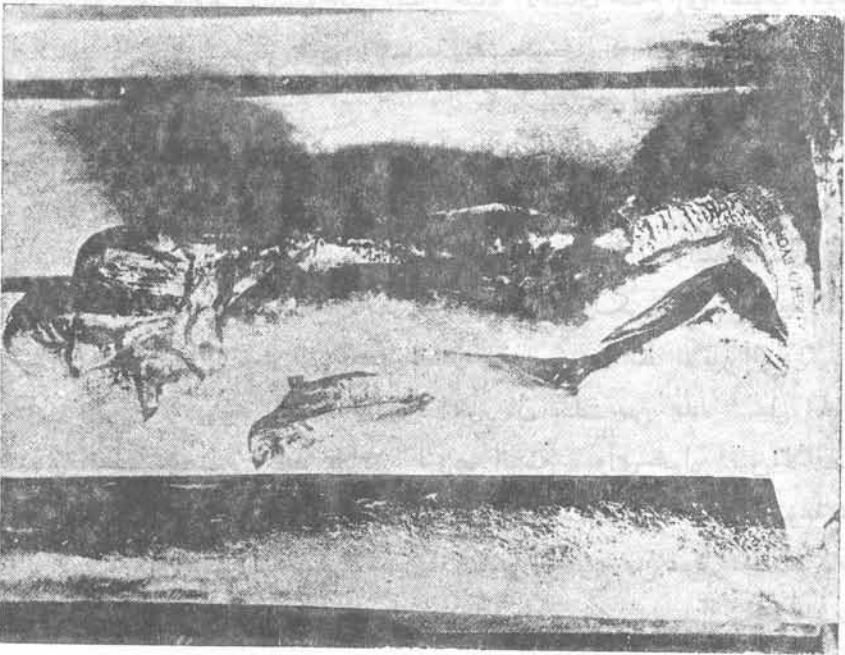
أن طريقتهم في الانشاء تتغير تغييراً تاماً . وعلى ما بينهما من اختلاف في الزمن يوشك أن يبلغ القرن ، ومن اختلاف في الجنس ، فإن هذا التغير يشعر بنحول واحد داخلي في نفسيهما جميعاً . فليس واحد منهما يحاول أن يصور أو يقص نصاً من نصوص الكتاب المقدس . وهذا النص نفسه أليس رمزاً ؟ ولكن النابغتين في طور الشباب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

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

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



«الميلاد» ليكل انجلو (عام ١٤٩٩)



«الام الكلي» ليكل انجلو (عام ١٥٧٥)

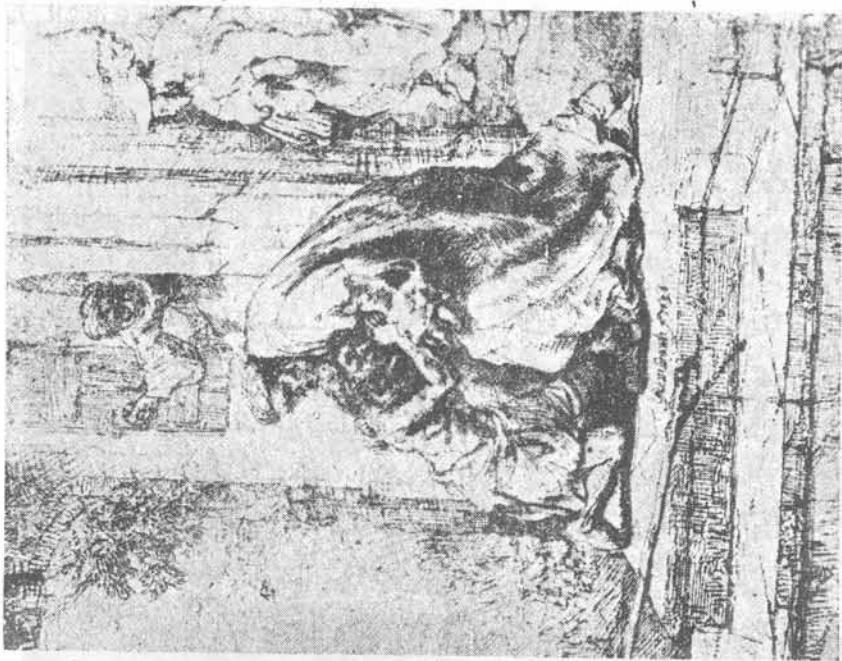
لم يعرض في هذا الموضوع ؟ ولكن حين نقارن بين لوحة من أسلوبه في أثناء الشباب ، وهي لوحة دناييد (١) تحت الغيث الذهبي المحفوظة في متحف فيين ، مع لوحة من أسلوب الشيخوخة محفوظة في المتحف نفسه « النامف (٢) » والراعي » نلاحظ نفس التحول : فحجم المرأة واحد تقريباً في اللوحتين اللتين تشتركان شيئاً ما في لون مذهب ، ولكن دناييد تستقبل الغيث الذهبي في سرير العرس . فيخيل إلينا أننا نسمع هفيف الحرير اللاسع ورنين القطع الذهبية وصيحة الدهش تدفعها المادم المروعة . وكأننا نحس حرارة الجسم النقي ، وبرد الذهب ، وكل هذه الجماعة من الاحساسات التي تتصل بالأذن واللمس والعين ، هذا النعيم النقي الذي تنقله إلينا هذه الأجسام المساء الناعمة المعدنية التي تتكون من مواد متباينة ، حتى إن السحر ليداعب كل حواس الناظر إلى اللوحة . فاذا عاد تيزيانو بعد خمسين عاماً إلى هذا الموضوع الذي يؤثره احتفظ بمواده . فهي امرأة متجردة مستلقية وإلى جانبها عشيقها ، ولكن الجو يتغير تغيراً تاماً . فلسنا أمام الغرفة المترفة قد قام فيها السرير الواسع عليه كلة من القטיפه ، وإنما يقوم مقامها منظر من مناظر الأحلام : مغرب الشمس التي قلهب أشعتها الأخيرة السماء بحمرة قانية حيث ينشر الليل أستاره ، وشجرة جرداء ترفع عودها الملتوى ، وشئ حزين مروع كأنه الانتظار يضطرب في الجو . والنامف ترى مستدبرة وهي تلتفت إلى الراعي وقد جلس عند قدميها . لقد لعب بالمرسار وأتم اللعب وهو يمسك المرسار في يده . والحن ما زال يضطرب في الهواء . وفي هذا الصمت الكثيف تسمع المرأة وتسمع الرجل ، اللذين لم يبقا عاشقين ، لشيء قد مضى .

أيجب أن نعيد ما قدما ؟ فان تيزيانو في شيخوخته كغيره من الفنانين قد ترك إغراقه في الاحساس ذلك الذي ينطق به كل مادة أثناء الشباب ، وترك كما ترك غيره كل القيم التي كانت تروق العين وتتملق الحواس . أين تألق الألوان ؟ أين المواد الغنية المتموجة ؟ لقد ابتكر جواً جديداً عارياً شديد الكثافة ، فأضنى عليه واقعية مخالفة تلك التي كانت تتجه إلى الحواس .

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

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

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



« عودة الابن الضال » لاميبرانت (عام ١٦٣٦)



« عودة الابن الضال » لاميبرانت (نحو عام ١٦٦٨)

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

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

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

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

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

والآلام ، كان صاحباً مندفعاً وكان حبه للاستطلاع يدفعه إلى التحليل . فأسلوبه كله يصور هذه الخصائص . ولكن وقتاً يأتي يفلت فيه الفنان من كل هذه الحدود بحيث تصبح آثاره الأخيرة ، على احتفاظها بنفس الخصائص التي امتازت بها آثار الشباب ، صورة لهذا الطور الذي يفرغ فيه الفنان بعد حياة العناء والجهد والاستمتاع ، للتفكير والتأمل والتجريد . فيستكشف وراء الظواهر حقائق المأساة الانسانية التي لا تخرج منها إلا الايمان .

وكذلك يسيطر توقيت الحياة ويصبح الأثر الأخير من آثار الفنان معبراً في هدوء وأناة عن هذه الشهادة الفنية الانسانية التي يسجلها المتكروون .

هيلمير زالور