الأثر الأخير لزعماء الفن

إن تعاقب الأساليب — بحيث يدل كل منها على فكر فنى 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 تخلو 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 الفنين الفرعونى والعربى . فكل انقلاب فجائى يفسر هنالك بتدخل عناصر خارجية كطروء جنس جديد من الناس أو تغير فى الموقع الجغرافى .

غير أنه فيما وراء هذه الأساليب المتنوعة المتباينة 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 ، ومستقلا عن التيارات والنماذج الفنية المتوارثة ، فيما وراء هذا كله نلقى من حين إلى حين أسلوباً يتجاوز كل هذه المقتضيات . 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 دقات القلب مقياساً لا يستطيع علم التاريخ إنكاره .

تبدو القرون للمؤرخ مغمورة بضوء متساوٍ ، خالية من الأيام والليالى والفصول ، ويوضع فيها الناس وبينهم المنشئون وضعاً متشابهاً دون أى اعتبار لظروفهم الانسانية . غير أن مقاييس الزمان هذه ، وهى حدود ضرورية بالرغم من جمودها ، ليست إلا نتيجة الخيال . فليس لنا بد من الاعتراف بأنه إذا كان عصر من العصور مجرد زمن محدد نميل إلى اعتباره واقعة ثابتة ، فانما يكونه أناس ذوو حيوية متنوعة وأسنان مختلفة . وإذا كان الوجه الذى يضيفه إلى عصر من العصور ينعكس على المبتكرين من أهله — ولكل من الأجيال لونه وملامحه — وإذا كان توقيت الميلاد والوفاة يطوق فى آن واحد نظاماً من النظم السياسية ويحدد لحظة تاريخية بعينها ، فان معرفة سن المبتكر عند ابتكاره يعين كثيراً على تفهم الأثر وسره . وفى الحق أننا بهذا نعرض للجبر تأثيراً لا يخلو من الغلو ونغض فى الظاهر من حرية الفنان . ولكن إذا قبلنا أن الفن متأثر بنظام يأتلف فيه الجنس والعصر والموقع الجغرافى والظروف الاجتماعية فى توازن لا يكفله إلا تضامن تلك العناصر جميعاً ، فان إضافة المؤثر البيولوجى عند الفرد لن يزيد من قوة هذا الجبر كثيراً . فالفنان يتأثر بسنه وبتجربته 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 Tolstoï أو جوته Gœthe 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 للشيخوخة . إذا أنشأ الفنانون آثاراً فى أواخر حياتهم ، مهما تباعدوا فى الزمان والمكان ، فان 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 المنطقى 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 الثكلى *Mater Dolorosa* مرات ثلاثاً : الأولى فى سن العشرين والثانية فى سن الخمسين والثالثة فى العام السابع 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 المأساة . ولم يتأثر ميكيل أنجلو إطلاقاً بالتقاليد . فجاء للموضوع حر شخصى وملائم لمزاجه . 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 الراقدة على حجرها فى وضع أفقى . وقد حل ميكيل أنجلو هذه المشكلة بعبقرية فذة . فبواسطة الملابس والحناء خفيف فى جذع العذراء والتواء فى جسم المسيح تنسجم هاتان الحركتان فى قالب واحد ، يسوده توازن تام وانسجام بديع ، بحيث يمكن أن يطوق هرم متساوى الأضلاع هذا الهيكل النقى للمجموعة ، وتصبغ عليه

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

إن ثروة العالم الطبيعى وتنوع ما فيه من صور يجتذبان الفنان الشاب اجتذاباً عظيما ، 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 علائم الحزن .

وقد لوحظ دائماً أن هذا الحزن الأبَّ لا يعبر عنه إلا باشارة 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 نحته 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 مثلا كافياً لصرفه عنه . غير أن كثيرا من تخطيطاته تدل على أن هذا الموضوع كان يشغله منذ عهد بعيد . و إذا نظرنا إلى المراحل المختلفة نراها تعبر عن تحول فى موقف الفنان من تصوير الموضوع . فهو يترك الوصف التقليدى للأم التى تبكى ابنها ، وشيئاً فشيئاً يظهر تعبير جديد يصور الألم فى نفسه ، بل اليأس المطلق .

وكذلك يظهر الاختلاف بين المحاولة الأولى والمحاولة الأخيرة فى كل عنصر

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

وفى إثر سنة ١٤٩٩ تبدو العذراء شابة جميلة ، أما فى إثر ١٥٧٥ فوجهها ذابل وجسمها نحيل وحركاتها منقبضة . ولم يعنى الفنان باظهار معالمها ، فالأسلوب فى غاية الايجاز ، فهو يبسط ويوحى ، وهو ليس فى حاجة إلى أن يفسر أو يعلل وصفاً قد يكون فى الواقع محالا . 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 ألغاها ، 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 . فاذا كان كل ثنى وكل ظل وكل انحناء فى الحجر يصور الألم ، فليس المراد هنا ألم العذراء ولا تصوير مأساة بعينها ، وإنما البيتا التقليدية تعلة يتوسل بها إلى إنشاء صورة للألم فى أبعد 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 صديقته 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 يلتمس لنفسه تعبيراً جديداً . وكذلك يتحقق الافتراق

بين مادة العالم الواقعى وطبيعة العالم الروحى ، ويصبح من غير المفيد تصوير الغلاف الخارجى . وللتعبير عن الفكرة يجب الاعراض عن كل اتجاه طبيعى والانجاه 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 كشفت عن عمد لتشمل الفكرة البحتة ،والخلاصة الأخيرة لكل حياة إنسانية .

ونلاحظ الظاهرة نفسها عند رامبرانت . ولنختر 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 ممتلئ حياة ومرحا 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 وجدرانه 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 الا يفوته شئ ونحن نقرأ فى ملامح الوجوه وفى الثياب وفى الضوء ، ونمس الصدوع فى جدران الدار . وثروة من الأقاصيص تمد النظر الذى نريد أن نحيط به المنظر . ولهذه الثروة بيئتها المحدودة ، فنحن نرى سعتها وحدودها بحيث نجد فى الصورة وصفاً أميناً كاملا .

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 وفياً لنفسه ، يعود إليه بعد أن تناوله حين كان نشيطاً فى عنفوان الشباب . واللوحة التى تصور عودة الابن الضال ، والمحفوظة فى متحف الارميتاج بسان بطرسبرج ، مع صورته الأخيرة المحفوظة فى متحف ميونيخ ، تعد من أروع الآثار

الفنية التى 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 التى يلتقى فيها الأب وابنه والتى 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 كثيف مذهب ولكن الوجوه والأيدى التى تشرق بنور داخلى تنشئ فى هذا الليل الشفاف من الظلال سمات واضحة . ليس فى المنظر حركة عنيفة ولا اضطراب ملحوظ . والأشخاص قائمون صامتون فى شئ من المهابة ، والأب قائم يرى مواجهة فى الجانب الأيسر من اللوحة وابنه جاث بين يديه . وفى الجانب الأيمن رفاق شيوخ يشهدون فى صمت رهيب وقوع حدث لانظير له . لايدار بينهم حديث ما ، فكل حديث فى هذا الظرف لغو ، لأن الشيوخ يتفاهمون بغير اللفظ . وهذا الفهم يتجاوز تبادل المعانى بين الناس ويبلغ أعمق دخائل الضمير . وهو يؤدى بالحركة التى تصدر عن الأب وحده حين يضع يديه على كتفى ابنه معبراً بذلك عن عفو لا تحفظ فيه ، هذه الحركة التى توشك أن تقول : إنى 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 و إنما يخضعون كما يخضع الفضاء لقانون غامض لا سبيل إلى مخالفته ؛ فهم مذعنون لقضاء محتوم .

وكذلك يذهب رمبرانت فى آخر حياته مذهب ميكل أنجلو فيعرض عن المذهب الطبيعى الدقيق فى أسلوب شبابه ، ويترك ناحية الأقاصيص كما يترك كل استمتاع بالفن . كان فى أول أمره قاصاً أميناً لحادث بعينه ، يعرضه فى أدق تفصيل وفى طريقة موضوعية . كان فى ذلك الوقت ثنائى الشخصية : يأتلف من الفنان والعالم الواقعى الذى لايشارك هو فيه ، و إنما هو يترجم عنه فى 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 فى آخر حياتهما ، نلاحظ

أن طريقتهما فى الانشاء تتغير تغيراً تاماً . وعلى ما بينهما من اختلاف فى الزمن يوشك أن يبلغ القرن ، ومن اختلاف فى الجنس ، فان هذا التغير يشعر بتحول واحد داخلى فى نفسيهما جميعاً . فليس واحد منهما يحاول أن يصور أو يقص نصاً من نصوص الكتاب المقدس . وهذا النص نفسه أليس رمزاً ؟ ولكن النابغتين فى طور الشباب لم يكونا ناضجين فى أكثر الظن ، أو لعلهما لم يحفلا بالرمز ، وإنما الذى كان يعنيهما هو الامكان التصويرى الذى كان النص المقدس يشتمل عليه . ولكن الزمن يمر ويتيح لها الفهم . وقد فقدت ظواهر الأشياء جاذبيتها ، وخلت حوادث المنظر نفسها من قيمها الأولى . وأصبح المهم الآن شيئاً آخر هو الفكرة العامة التى توحى بها الحوادث ، والذين تجرى الحوادث على أيديهم مهما تتابع القرون . فلسنا بازاء عودة الابن الضال كما أننا لسنا بازاء حزن العذراء . كل ذلك رمز ، وترجمته الموضوعية ترتفع إلى حيث تصبح حقيقة خالدة . أكان الذين سطروا الكتاب المقدس شيوخاً كهؤلاء الذين يعطون الرمز معناه الحقيقى ؟

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

ونستطيع أن نمضى فى هذا البحث ، وأن نمد السلسلة ، ونتبع هذه الآثار لنرى الحياة تعمل بنفسها ، فتنشئ الصلة الدقيقة بين الأثر والدم الذى يجرى فى عروق منشئه . ولسنا نريد أن نضع قانوناً دقيقاً ، ولكن الشئ الذى لا شك فيه أن هذا النجم الفريد الذى هو الفنان يبقى حتى فى آخر الآثار التى يتركها لنا . ولكن لا يوجد الفنان الذى يستطيع أن يفلت من هذا السيل الجارف الذى يكتسح كل شئ ويغمر كل شئ ، وهو الزمن . وأى تحول دقيق لا يظهره لنا تيزيانو Le Titien فى إحدى لوحاته الأخيرة ، وهى تصور موضوعاً محبباً إليه إمرأة عارية مستلقية ومعها عشيقها . وهو موضوع من موضوعات الأساطير تناوله الفنان غير مرة فى حياته الفنية الطويلة . أى سلم من سلالم الشعور

« البيتا » لميكل أنجلو (عام ١٤٩٩)

«الأم الثكلى» لميكل انجلو (عام ١٥٧٥)

لم يعرض فى هذا الموضوع ؟ ولكن حين نقارن بين لوحة من أسلوبه فى أثناء الشباب ، وهى لوحة دناييد[١] تحت الغيث الذهبى المحفوظة فى متحف فيين ، مع لوحة من أسلوب الشيخوخة محفوظة فى المتحف نفسه « النامف [٢] والراعى » نلاحظ نفس التحول : فجسم المرأة واحد تقريباً فى اللوحتين اللتين تشتركان شيئاً ما فى لون مذهب ، ولكن دناييه تستقبل الغيث الذهبى فى سرير العرس . فيخيل إلينا أننا نسمع هفيف الحرير اللامع ورنين القطع الذهبية وصيحة الدهش تدفعها الأدم المروعة . وكأننا نحس حرارة الجسم النقى ، وبرد الذهب ، وكل هذه الجماعة من الاحساسات التى تتصل بالأذن واللمس والعين ، هذا النعيم النقى الذى تنقله إلينا هذه الأجسام الملساء الناعمة المعدنية التى تتكون من مواد متباينة ، حتى إن السحر ليداعب كل حواس الناظر إلى اللوحة . فاذا عاد تيزيانو بعد خمسين عاماً إلى هذا الموضوع الذى يؤثره احتفظ بمواده . فهى امرأة متجردة مستلقية وإلى جانبها عشيقها ، ولكن الجو يتغير تغيراً تاماً . فلسنا أمام الغرفة المترفة قد قام فيها السرير الواسع عليه كلة من القطيفة ، وإنما يقوم مقامها منظر من مناظر الأحلام : مغرب الشمس التى تلهب أشعتها الأخيرة السماء بحمرة قانية حيث ينشر الليل أستاره ، وشجرة جرداء ترفع عودها الملتوى ، وشئ حزين مروع كأنه الانتظار يضطرب فى الجو . والنامف ترى مستدبرة وهى تلتفت إلى الراعى وقد جلس عند قدميها . لقد لعب بالمزمار وأتم اللعب وهو يمسك المزمار فى يده . واللحن ما زال يضطرب فى الهواء . وفى هذا الصمت الكثيف تسمع المرأة ويسمع الرجل ، اللذين لم يبقيا عاشقين ، لشئ قد مضى .

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

وفى عصرنا هذا تعرض سيزان للتجربة التى تعرض لها سابقوه . فنحن نعرف أسلوبه الشاذ العنيف فى آثار الشباب ، والألوان الحارة والحركات الملتوية ، وكل

---

(١) فتاة من فتيات الأساطير أحبها كبير الآلهة فصور لها غيثا ذهبيا .

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

« عودة الابن الضال » لرامبرانت (عام ١٦٣٦)

«عودة الابن الضال» لرامبرانت (نحو عام ١٦٦٨)

هذا الجو الحسى المثير الذى يصور الفنان يصارع شيطانه . ولكننا إذا قارنا آثاره الأولى مع آثاره التى ابتكرها بعد ذلك ، لاحظنا اختلافاً عظيماً يضطرنا أن نسأل أنفسنا أصدرت هذه الآثار المختلفة عن فنان واحد . وقد يصل سيزان أكثر من غيره بتخفيف الخصائص الطبيعية فى تصويره إلى درجة من التعرية والتجريد توشك أن تتجاوز طبيعة الانسان تجاوزاً تاماً . ومع أنه يحتفظ بالموضوع فان التصور لم يصل قط عند غيره إلى هذا الحد من التجريد . ولعل مصدر ذلك أن تصوره للواقع الطبيعى فى الطور الأول من حياته كان قوياً عنيفاً .

فاذا حاولنا أن نعرف أتنطبق هذه الملاحظة على فنون أخرى غير النحت والتصوير ، فقد نرى أن أسلوب جوته يمتاز فى شيخوخته بصفاء خاص . هذا النابغة الممتاز الذى تمتزج حياته وآثاره امتزاجاً تاماً دقيقاً قد وعى على التقريب مراحل حياته كلها . كان نموذجاً لطبيعة قوية متصلة أدق الاتصال بدور الحياة العالمية ، فكان نموه كأنما 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 بحدتها 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 خلابة . وأكثر من هذا أن جوته قدفصل 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 يختم 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 يهيئ 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 التى كانت مقررة إلى الآن . وهذه الأزمة التى تفصل بين هذين الطورين من حياة جوته هى أعنف الأزمات التى نعرف أنها عرضت له . ولأجل أن يحرر جوته نفسه، ينزع نفسه من كل شئ ومن كل إنسان . يتخلص من كل الصلات التى كانت تربطه بو يمار ، صلات الصداقة وصلات الحب، ويلغى كل ما كان ادخر ، حتى إذا وجد الحرية سافر كأنه هارب يمضى أمامه حتى يعبر الألب . وكما أن سفره إلى و يمار قد بدأ طوراً جديداً من حياته ، فسفره إلى إيطاليا قد بدأ طوراً آخر . وفى الحق أنه فى ظل الطبيعة الايطالية 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 التى تشغل هذا الطور من حياته هى مشكلة المعرفة ، معرفة القوانين المستقرة فى الصور المختلفة وقوانين التناسق التى يقوم عليها العالم . وهو يعنى بعلم النبات ، وبالتشريح ، ويصل إلى نتائج تجعله ممهداً لأصحاب التطور ، وهذا النشاط هو الذى يميز طور هذه الأزمة فى حياته . وهو يعود إلى و يمار ولكن مظهره بعد هذه العودة يكسب شيئاً من الجلال الذى يمتاز به هذا الكلاسيكى الفذ . ثم هو يرقى بقوة نشاطه العجيب إلى قمة من العظمة والكمال حتى يصبح جوته الشيخ رمزاً كما كان جوته الشاب .

ومع ذلك فهو كغيره من النابغين الذين انتهوا إلى الشيخوخة يترك الاتجاه الطبيعى الحاد والأوصاف الدقيقة المضطربة التى تتجه إلى الحواس كلها — وقد كان جوته مصوراً — كما يترك استقصاء العالم الطبيعى وسرعة الحركة ، ويعنى مكان هذا كله بالتفسير والتعليل . وتتغير لغته التى كانت غنية بالصفات والأفعال، فتصبح كلها بالأسماء المجردة . ويدل ذلك على تحول يشبه التحول الذى لاحظناه عند غيره من الفنانين . ومنذ ذلك الوقت يصبح المعنى الخالص أعظم خطراً عند جوته من الظواهر ، وتقل فى آثاره الأوصاف التى كانت أثناء الشباب تملأ إنتاجه تشويقاً . يقوم مقامها تأمل الحكيم . وهناك تغيير فى نظره إلى نفسه . فألمه ولذته لم يبقيا إحساساً حياً ناشئاً عن حادث معين ، وإنما تتسع الأحداث وتعظم حتى تصبح فكرة عامة تحدث آثارها فى أعماق نفسه . وقد تستحيل الصور إلى شئ من الروحية يقوى من يوم إلى يوم حتى يصبح فى هذا الطور من أطواره رمزاً عقلياً لا حقيقة واقعة .

وهاتان المقطوعتان اللتان نريد أن نوازن بينهما قد صورتا عن حادث واحد محزن . فهما مرثيتان يبكى فيهما شخصاً عزيزاً . والموازنة بينهما تظهر التحول الذى كنا نترقبه . فأما الأول فيرثى فيها ممثلة شابة ، وأما الثانية فيرثى فيها صديقه شيلر . ففى المقطوعة الأولى يستحضر جوته صورة الفقيدة العزيزة : سحرها وجمالها وتفوقها . وهو يبكى فقدها ، و يرثى للدين لن يجدوا عنها عزاء . وأما مقطوعة شيلر فتبتدئ باستحضار نبوغ الفقيد . وبينما رثاء الممثلة يصور شخصية الشاعر والذكرى التى استبقاها ، نرى رثاء شيلر ، وهو أبلغ أثراً ، يرتفع إلى أسلوب مثير ولكنه لا شخصية فيه . وهو لا يشيد بملامح شيلر ولا بخصائصه المميزة له ، و إنما يشيد بالخصال التى جعلت منه مثالياً ممتازاً . فيصبح شيلر مشخصاً للرجل الكامل النبيل ، ففقده 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 بتهوفن ؟ أنقابل بين هذه الموضوعات الانسانية الحادة الحارة مع خصائصها الشكلية وتناسقها الفنى فى اعتدال ونقاء ، وبين هذا التفوق الممتاز الذى يتصف به أسلوبه المجرد فى شيخوخته ؟ وأسلوبا تولستوى ؟ أنوازن بين قصة « القوزاق » هذا الأثر القوى العنيف وبين قصة « البعث » حيث يظهر الايمان المسيحى للتائب العظيم حتى فى عنوان القصة ؟ لقد كنا نريد بعض الأمثلة ونظن أن ما قدمناه يسمح لنا بالانتهاء إلى النتيجة : وهى أن هناك مؤثراً حيوياً يتصل بطبيعة المنشئ نفسه ، و يجب 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 بينها وبينهما تعارض وتناقض ، وهنالك يمتنع 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 . فاذا تقدم الانسان إلى آخرته وهم أن يصور مأساته فى صورها الأخيرة ، تضاءل تأثير الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية . كان عالم شبابه مفعما بما كانت حواسه تحمل إليه من اللذات

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

وكذلك يسيطر توقيت الحياة ويصبح الأثر الأخير من آثار الفنان معبرا فى هدوء وأناة عن هذه الشهادة الفنية الانسانية التى يسجلها المبتكرون .

هيلدبرند الوشر