١

الفن

بول جيزيل

ترجمة الدكتور

محمد بهجت

دار المحرر الأدبي

٢
تمهيد المترجم

في شهر مارس من عام 1925 أسعدني الحظ بالوقوف بباريس مدينة الفن والجمال والنور لأيام قلائل جعلت همي خلالها ارتياد المتاحف والدور والمعارض التي تزخر بأشتات الفنون، التالد منها والطريف. وكنت أنتهب بعيني وقلبي تلك الروائع الفريدة، وأحاول جهدي استيعابها واستذكار ما دق من محاسنها ومفاتنها ولكن هيهات!

وكان من بين ما راعني وملك على لبي ومشاعري أعمال المثال العظيم رودان، ثم غادرت مهد الفن والجمال آسفاً، ولم أنقع صدى نفسي الهيمانة من نمير ذلك المنهل الصافي العذب. غادرته وبالحلق غصة، وبالقلب لوعة، إلى بلاد الثروة والمال والجاه - إلى أمريكا العظيمة. واستقر بي المقام بولاية كاليفورنيا، قبالة مدينة سان فرنسسكو - عروس المحيط الهادي، حيث انصرفت إلى الدرس والتحصيل - تحصيل العلم والفن. غير أن شواغل الدرس لم تكن لتصرفني عن التحليق بروحي من آن لآخر في سماء باريس وفي ردهات متاحف باريس لعلي ألم ببعض ما افتقدته من روائع القدامى والمحدثين،

وبما أحببت من أعمال رودان. ولم ألبث طويلا حتى رأيت المال الأمريكي يستقدم نسخاً عديدة من أعمال هذا العبقري العظيم ويحشدها بأحد متاحف مدينة سان فرنسسكو، فكنت أخف لزيارتها من حين لآخر دارسا لها، مستمتعا بها.

وفي ليلة الميلاد من عام 1928، أهدى إلى كتاب عنوانه: (الفن) وضعه الكاتب الشهير بول جيزيل في أسلوب محاورة جرت بينه وبين رودان، يعرض الكاتب مسألة فنية فسيندفع الفنان في شرحها وتحليلها وإبداء رأيه فيها. وقد حاول الكاتب والفنان معا أن يجلوا كثيراً من نواحي الفن وأن يقربا فهمه إلى أذهان الكثيرين ممن لا يستطيعون فهمه على حقيقته، وأن يثقفا به عقول الكثيرين ممن يعنون بقراءة الكتاب ويقدمون لهم غذاء روحيا شهيا لا تنقد لذته. وعندي أنهما بلغا في ذلك تمام القصد بفضل طلاوة الموضوع الذي يعالجونه من ناحية، وبفضل الوضوح والنضوج اللذين امتاز بهما الفنان، والبساطة والرشاقة اللتين خص بهما الكاتب من ناحية أخرى، وإن كتابا يشترك في إخراجه فنان عبقري رقيق، وكاتب بارع رشيق، لخليق بأن يلقي من الإنسانية المتمدينة أكبر اهتمام، وأن يخلد بما فيه على مر الأيام.

وكان من الطبيعي أن يخطر ببالي نقل هذا الكتاب الممتع إلى قراء العربية فأقدم إليهم بذلك نوعا طريفا من التأليف، وثقافة فنية يحتاجها الفنان وغير الفنان على السواء. قمت بهذا العمل الشاق من زمن طويل، ثم طرحته جانبا متردداً مرتقباً لظروف غير الظروف إلى أن وقعت عليه عين أستاذي وصديقي الزيات فأرادني على نشر بعض فصوله فنزلت على إرادته.

تقدمة المؤلف

تقع على نهر السين، قريبا من بلدة ميدون التي لا تبعد كثيراً عن باريس، قرية ذات اسم جميل هو (فال فليري). تكلل هامة التل الصغير المشرف عليها بضعة أبنية تسترعي الأنظار بجمالها وغرابتها. وربما جال في خاطر من رآها أنها ملك لفنان. وحقيقة الأمر أنها ملك (أوجست رودان) الذي اتخذها مقراً له. وإذا ما قاربها المرء وجدها مؤلفة من ثلاثة أبنية رئيسية منعزلة، أما الأول فمنزل صغير ذو سقف عال مائل، مبنى بالآجر والأحجار على طراز لويس الثالث عشر، وقد اتخذه مسكنا له. وأما الثاني فبناء مستدير يقوم إلى جانب المنزل، له رحبة فسيحة يدخل إليه بسقيفة ذات عمد هي نفس السقيفة التي أظلت معروضاته التي عرضها عام 1900 في معرض خاص أقيم بزاوية من (شارع بونت دي لالما) ' بباريس. وكان من دواعي سروره أن تقام هذه السقيفة مرة أخرى في صدر هذا البناء الذي اتخذه مرسما وقريبا من هذا وعلى حافة التل المنحدر يقع قصر أو بالحري واجهة قصر من قصور القرن الثامن عشر بها مدخل ظريف ذو مواقف مثلث الشكل يظهر بمثابة

إطار لباب من الحديد اللين الزهر. وسيأتي ذكر هذا القصر فيما بعد.

تقع تلك المجموعة المتباينة الصفات. وسط بستان وادع بناحية هي ولا ريب من أجمل وأسحر النواحي التي بأرباض باريس، جادت عليها الطبيعة بكثير من جمالها، وزاد من جمالها ذلك المثال الذي نزل بها وسكنها، فنمقها بكل ما يمكن أن يوحي به ذوقه السليم.

وبينما كنت أسير مع أوجست رودان تحت الأشجار التي تظلل رابيته الفاتنة في أصيل يوم من أيام مايو من السنة الماضية أفضيت إليه برغبتي في الكتابة عن آرائه في الفن وعلى أن يكون ذلك من إملائه فقال لي: (يا لك من إنسان عجيب. لا زلت مهتما بالفن إلى الآن! أن الاهتمام به لا يتفق والعصر الحاضر. فالفنانون اليوم، وأولئك الذين يحبون الفنانين أشبه شيء بالحفريات القديمة. تخيل ناشدتك الله مخلوقا من تلك المخلوقات البائدة يدب في شوارع باريس، وعند ذلك يستبين لك الأثر الذي ستحدثه بمعاصرينا عندما تكتب عن الفن أو تتكلم فيه. أن عصرنا عصر مهندسين ورجال صناعة، وليس عصر فنانين. فغاية السعي في حياتنا الحديثة هي المنفعة،

وينصب جهدنا على تجسين بقائنا المادي. يطالعنا العلم كل يوم بمبتكرات جديدة خاصة بالمأكل والملبس وبوسائل التنقل ويخرج إلينا بسلع رخيصة وضيعة كيما يوفر لجمهرة الناس ما يصبون إليه من كماليات زائفة. ولو أنه مع ذلك أدخل تحسينا عظيما على كل ما يتصل بحاجاتنا اليومية ويمت إليها بصلة. ولكن لم تعد المسألة مسألة روح أو فكرة أو أحلام. لقد مات الفن.

الفن هو التأمل. هو لذة العقل الذي يبحث في أغوار الطبيعة والذي يقدس فيها الروح التي تسود الطبيعة نفسها. هو متاع الذهن الذي يستشف الكون والذي يعيد خلقه بنظرة فاحصة صادقة. الفن هو أسمى رسالة للإنسان لأنه يعبر عن الفكر الذي يبحث ليهتدي إلى تفهم العالم وليجعل العالم جليا مفهوما.

يعتقد الإنسان اليوم أنه يستطيع الحياة بدون فن. انه يأبى أن يتأمل أو يتيه في مهامه الفكر أو يسبح في عالم الخيال. يريد أن يستمتع استمتاعا ماديا، أنه يقنع بإشباع شهواته الجسمانية، أما سمو الحقيقة وأغوارها فلا يعبأ بها أو يعيرها

اهتماما. فإنسان اليوم حيواني الميول لم يخلق من الطينة التي خلق منها الفنانون.

وفضلا عن ذلك فالفن هو الذوق. هو ما ينعكس من قلب الفنان على كل ما يبتدعه من الأشياء. هو ابتسامة الروح الإنسانية للمنزل والأثاث. وهو جمال الفكرة والشعور مجسما في كل ما ينفع الإنسان. ولكن كم من معاصرينا يشعر بضرورة شيوع الذوق في المنزل والأثاث، كان الفن منتشرا بكل مكان في فرنسا في أيامها الخوالي. فكان أوساط الناس،حتى الفلاحون منهم لا يستعملون من الأشياء إلا ما يفرح العين ويسرها. كانت مقاعدهم وموائدهم وقدورهم وقواريرهم جميلة. أما اليوم فقد اختفى الفن من الحياة اليومية، حتى ليقول بعض الناس أن الجمال لا يشترط توفره فيما هو مفيد من الأشياء. . . كل شيء قبيح خال من الرشاقة، تصنعه آلات غبية في سرعة وعجلة. أما الفنان فينظر إليه كما لو كان خصيما مناهضا. آه يا عزيزي جيزيل، أتريد أن تبسط آراء الفنان وأن تبرز أفكاره؟ ماذا بك؟ دعني أتفحصك! إنك وايم الحق لإنسان عجيب).

فقلت: (إني لأعلم أن الفن هو أقل ما نعني به في عصرنا هذا، ولكني آمل أن يكون هذا الكتاب بمثابة احتجاج

على الآراء السائدة الآن، كما آمل أن يوقظ صوتك معاصرينا وأن يساعدهم على أدراك الجرم الذي يجرمون بفقدهم أجل شطر من تراثنا القومي ألا وهو الشغف الشديد بالفن والجمال). فأجاب رودان (عسى الله أن يسمع منك)

كنا نسير الهوينا بمحاذاة البناء المستدير الذي اتخذه مرسما. فشاهدت كثيراً من التماثيل القديمة الفاتنة في حمى السقيفة. فهذا تمثال صغير لعذراء مقنعة بعض الشيء تواجه خطيبا رزينا مشتملا بعباءته. وقريبا من هذين يوجد تمثال لكيوبيد ممتطيا ظهر وحش من وحوش البحر، ويقوم وسط تلك التماثيل عمودان رشيقان كورينتيان من الرخام الوردي اللون. ويدل احتشاد تلك القطع الثمينة في ذلك المكان على ولع مضيفي بالفنين الإغريقي والروماني.

وثمة بجعتان ناعستان على حافة بركة. فما إن مررنا بهما حتى مطتا رقبتيهما الطويلتين المقوستين وأرسلتا فحيحاً مغضبا. ولقد دفعتني وحشيتهما إلى الجهر بأن هذا الطير ينقصه الذكاء. ولكن رودان أجابني ضاحكا: (حسبه ما به من جمال الخطوط، وفي ذلك الكفاية).

وبينما كنا نمشي الهوينا بدت هنا وهناك محاريب صغيرة أسطوانية الشكل من الرخام حفرت بها اضافير الأزهار. ويوجد تحت عريشة بديعة يعلوها نبات متسلق نضير الخضرة وتمثال صغير لمثرا بدون رأس يعلوها وهو يتقرب بثور مقدس. ويوجد عند مفرق طريق معشوشب تمثال إيروس نائما على فروة أسد، وقد غلب النوم ذلك الذي يروض الوحوش ويغلبها على أمرها. وعند ذلك سألني رودان قائلا: (ألا ترى أن الخضرة هي أنسب شيء توضع بينه التماثيل القديمة؟ ألا تستطيع أن تقول عن أروس هذا الصغير الناعس بأنه إله الحديقة؟ أن لحمه ذا الغينات لشبيه بتلك الأوراق الخضراء في نضارتها وصفائها. لقد أحب فنانو الإغريق الطبيعة حيا جما حتى أن تماثيلهم لتزهو فيها كما تزهو في عناصرها التي قدت منها).

ولنبحث الآن هذه الفكرة: أنا نضع التماثيل في حديقة، كيما نجمل بها تلك الحديقة. ولكن رودن يضعها بها كيما تكتسب تلك التماثيل جمالا منها. وعنده أن الطبيعة هي أبدا صاحبة الكلمة العليا والكمال الذي لا يحد.

وتقوم عند أصل شجرة من أشجار الاسفندان جرة إغريقية من فخار وردي اللون يغلب على الظن أنها كانت

منطرحة بقاع البحر قرونا عدة وقد درست وتشبثت بمسامها بعض الطحالب وغيرها من عرماض البحار الجميلة، فيخيل لمن يراها أنها أغفلت هناك عن قصد، ومع ذلك فما كان يمكن أن تعرض لأعيننا بأجمل مما كانت عليه، لأن ما كان طبيعيا هو غاية الذوق ومنتهاه.

ثم شاهدنا بعد ذلك بدنا لفينوس من غير ما رأس أو أوصال قد أخفى ثدياه بمنديل عقد وراء الظهر فيتبادر إلى ذهن الرائي أن أحداً من متكلفي الحياة يحدوه حياء مصنع - قد آلى على نفسه أن يستر تلك المفاتن.

ولكن من المحقق أن مضيفي لم يشاطر موليير رأيه في هذا الحياء المصنع. لأنه أفصح لي عن سر ذلك قائلا (أنا الذي أخفيت ثدي هذا التمثال لأنه أقل جمالا من بقية أجزاء البدن) وعند ذلك أدار مزلاج باب أدخلني منه إلى شرفة أقام عليها واجهة ذلك القصر الذي ذكرته منذ هنيهة والذي يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر. تبدو هذه القطعة النبيلة رائعة حقا إذا ما شوهدت عن كثب. أنها مدخل على رأس سلم من ثماني درجات، حفرت على الإفريز الذي يعلوه والذي يقوم على عمد تمثال تيميس تحيط بها ملائكة الحب. وهناك قال

مضيفي: (قديما قام هذا القصر الجميل على منحدر تل مجاور بأيساي وكنت كلما مررت به أبديت إعجابي بجماله، ولكن سرعان ما اشتراه السماسرة وقوضوا بناءه. .) وعند ذلك لاح بعينيه وميض الغضب وقال: (لا تستطيع أن تدرك مقدار الفزع الذي تملكني عندما شاهدت هذه الجريمة ترتكب. آه يا للفظاعة! أيهدمون هذا البناء الجميل؟ لقد أثر ذلك في نفسي كثيراً كما لو كانوا يمثلون بجسم عذراء جميلة على مشهد مني).

لفظ رودان هذه الكلمات بصوت ملؤه الخشوع العميق. ولا ريب أن في ذلك ما يشعرك بأن جسم الفتاة الأبيض البض هو أسمى وأروع المخلوعات في نظره. بل هو أعجوبة الأعاجيب! ثم وصل حديثه قائلا: (سألت أولئك الأوغاد الأنذال أن لا يبددوا الأنقاض وأن يبيعونيها فرضوا. ثم أمرت بالأحجار فأحضرت إلى هنا وشددت بعضها إلى بعض على أحسن ما استطعت. ولسوء الحظ لم أرفع إلا حائطا واحداً إلى الآن كما ترى).

ولتعجله وشدة تلهفه على الاستمتاع بذلك الأثر الفني البديع لم يتبع رودان الطريقة المثلى التي تقضي بأن تقوم حوائط البناء جميعها في وقت معا. ولـلآن لم يبن إلا جانبا

واحداً من القصر. وإذا ما قاربت بابه الحديدي ونظرت من خلاله رأيت أرضا مخطوطة مشقوقة بها قطع من الأحجار تدلك على تصميم البناء المنتظر. حقا إنه قصر أحلام بل وقصر فنان! ثم غمغم مضيفي قائلا: (حقا لقد كان بناؤونا القدماء رجالا عظماء لا سيما عندما نقارنهم بخلفائهم من بنائي اليوم الذين لا يستأهلون شيئا.) قال ذلك ثم قادني إلى طرف من أطراف الشرفة حيث يظهر له جمال الوجهة بأجلى مظهر وصاح قائلا: (انظر كيف يعترض طيفه السماء الفضية بانسجام عظيم، وكيف يشرف على الوادي الذي يمتد من تحتنا.) ثم ذهل برهة وانتظم بصره المشغوف أثناءها ذلك الأثر القديم وما يترامى حوله من المناظر.

وترامت أبصارنا من المرتفع الذي كنا عليه إلى آفاق بعيدة، فهناك نهر السين تنعكس على صفحته البلورية سطور طويلة من ظلال أشجار الحور، يتخذ شكل عروة عظيمة من الفضة عند ما يتدافع إلى القنطرة عند سفر وتلي ذلك منارة سانت كلو البيضاء الصاعدة في الجو أمام تل أخضر. وأما مرتفعات سورسن الزرقاء وجبل فاليريان فكانت تبدو كأنها ذرت بهباء من الأحلام. والى اليمين من ذلك ترى باريس - باريس

الهائلة - تمد مهادها إلى الأفق البعيد وقد نضد بمنازل عديدة تبدو صغيرة على البعد حتى ليخيل للرائي أن في استطاعته أن يستجمعها بكفه، باريس التي تبدو لأول وهلة عظمية سامية كأنها بوتقة هائلة تفور وتجيش بذلك المزيج العجيب من اللذات والآلام، وبالقوى الزاخرة وبالمثل العليا المموقة.

الواقعية في الفن

في نهاية شارع الجامعة الطويل، وقريباً من الشان دي مارس يوجد (مخزن الرخام) في ركن منعزل مهجور يشعرك بأنك في الريف. في فناء هذا المخزن الذي تكسوه الأعشاب ترقد قطع رخامية غبراء ثقيلة مبعثرة، تبدو في مواضع منها كسور حديثة العهد تنم عن بياض ناصع. تلك هي أحجار الرخام التي احتفظت بها الدولة للمثالين الذين تشرفهم بعمل تماثيل لها.

ويقوم إلى جانب من هذا الفناء عدة مراسم خصصتها الدولة لمختلف المثالين، تبدو كأنها مساكن للطلبة من طراز جديد، وهي بمثابة مدينة صغيرة للفنانين، يجللها هدوء عجيب. يشغل رودان مرسمين من تلك المراسم، يعمل في واحد منها ويضع في الآخر سبائك الجص لقطعته المعروفة (باب جهنم)، تلك القطعة التي تسبي العقول برغم أنها لم تكتمل بعد.

ولقد اعتدت أن أزوره هنا أكثر من مرة في آخر النهار، عند ما يوشك أن ينفض يده من عمله اليومي. فكنت أجلس على كرسي وأرقبه وهو يعمل، وأرتقب تلك اللحظة التي يرغمه فيها الظلام على الكف عن العمل، ولكن كان حرصه على

الانتفاع بآخر شعاع من أشعة النهار يلهب أعصابه ويصيره كالمحموم.

وهأنذا أراه يسوي ويشكل تماثيله الصغيرة من الطين بسرعة خاطفة. وهو يجد في ذلك ضربا من التلهي والتسلي يجنح إليه في الفترات التي تتخللها عمله الوئيد الذي يبذله في صنع التماثيل الكبيرة. ثم انه يجد في تلك الدراسات العجلي التي تؤدى للتو واللحظة متاعا ولذة لأنها تعينه على إمساك حركة رشيقة أو إيماءة جميلة عابرة، قد لا يتاح لصدقها الآبق أن يُدرس دراسة عميقة طويلة.

أما طريقته في العمل ففريدة في بابها. فترى في مرسمه كثيراً من المثل الآدمية العارية تمشي الهوينا أو تستريح، يؤجرهم رودان لكي يرى فيهم الجسم العاري يتحرك بكل ما في الحياة من حرية، فهو يلاحظهم في غير انقطاع؛ وبذلك أمكنه أن يلم برؤية العضلات في حركاتها وسكناتها. إن الجسد العاري الذي نعتبره نحن المحدثين علانية شاذة، والذي لا يرى فيه المثاليون إلا طيفاً لا يدوم لأكثر من جلسة أصبح منظراً أصبح منظراً مألوفا لدى رودان.

وإن الدراية المستمرة بالجسم الإنساني، تلك الدراية التي أكتسبها قدماء الإغريق من ملاحظة الألعاب الرياضية كالمصارعة ورماية القرص والملاكمة وغيرها من صنوف الألعاب الرياضية، والتي أباحت لفنانيهم أن يتكلموا بحرية عن الجسد العاري اكتسبها صانع (المفكر) أو رودان بجعل الآدميين العرايا يذهبون ويجيئون أمام عينيه باستمرار. بذلك استطاع أن يستكنه المشاعر التي تعبر عنها كل هنة من هناة الجسد. ويعتبر الوجه عادة المرآة الوحيدة التي نرى فيها النفس، كما يبدو لنا أن تحرك أعضاء الوجه هو المظهر الخارجي الوحيد للروح. وفي حقيقة الأمر الواقع أنه لا توجد عضلة من عضلات الجسم لا تعبر عن التغيرات التي تطرأ على الشعور الداخلي، كلها تعبر عن فرح أو حزن، عن يأس أو أمل، عن تعقل أو جنون. إن الذراع المنبسطة أو الجسم المسترخي ليبسم في رقة وحلاوة مثلما تبسم الشفاه أو العيون، ولكي يصبح المرء قادراً على تفسير كل خلجة من خلجات اللحم وجب عليه أن يوطن نفسه على قراءة ذلك الكتاب البديع - وهذا ما فعله أساطين الفن الأقدمون، وساعدتهم عليه ظروف مدينتهم أما رودان فقد توصل إليه في عصرنا هذا بقوة

إرادته الخاصة. إنه يتبع مثله بنظراته الفاحصة النهمة ويتنسم في هدوء روح الحياة التي تختلج فيهم، ويعجب بطراوة هذه الفتاة التي تنحني لتلتقط إزميلا، أو بجمال أخرى ترفع ذراعيها لتصفف شعرها الذهبي فوق رأسها، أو بخطران شاب يمشي عبر الغرفة، وعندما يأتي هذا أو ذاك بحركة أو وضع يروقه يطلب منه تواً أن يستبقي ذلك الوضع ثم يهوي إلى طينه ويعمل بسرعة فلا يلبث أن يخرج تمثالا صغيراً إلى الوجود، ثم ينتقل بنفس السرعة إلى غيره يشكله ويسويه بالطريقة ذاتها.

وفي إحدى الأمسيات، عندما أخذ الليل يرخي سدوله الكثيفة على مرسمه جرى لي حديث مع المعلم عن طريقته بدأته بقولي:

(إن ما يدهشني منك أنك لا تشتغل على وتيرة أقرانك. إني لأعرف الكثير منهم وقد رأيتهم يعملون، فهم يجعلون المثال يعتلي خشبة تسمى العرش ويأمرونه بأن يتخذ كذا وكذا من الأوضاع، وفي العادة يثنون أو يبسطون ذراعيه ورجليه حسبما يروق لهم، ويحنون رأسه أو يمدون جسمه كما لو كان بنتا من بنات الأطفال؛ ثم يشرعون بعد ذلك في العمل. أما أنت فعلى النقيض من ذلك، تنتظر حتى يأخذ مثالك وضعاً من الأوضاع

التي تروقك فتقوم بانتساخه حتى لكأنك أنت الذي تأتمر بأمرهم ولينسوا هم الذين ينزلون على أمرك).

وكان رودان متشاغلا بلف نماذجه الصغيرة بلفائف مبللة فأجابني في هدوء.

(أنا لست رهين أمرهم وإنما أنصاع لأوامر الطبيعة، أما زملائي فلهم ولا ريب أسبابهم التي تدعوهم إلى الاشتغال على النحو الذي ذكرت، ولكن اعتسافهم الطبيعة على هذا النحو ومعاملتهم الإنسان معاملة الدمى تجعلهم يخاطرون بإنتاج تماثيل متكلفة لا تنبض بالحياة، أما أنا ينشد الحقيقة ويدرس الحياة كما ترى فسوف أحرص على ألا أنهج نهجهم. إني أستخرج الحركات التي إلا حظها من الحياة ولكنني لا أفرضها ولا أصطنعها، حتى إذا ألجأني الأمر وأنا أشتغل بموضوع ما أن أطلب من المثال أن يتخذ وضعاً معينا ثابتاً فأني أشير إليه بأن يأخذ ذلك الوضع متحاشيا جهدي أن أمسه لأضعه في الموضع المطلوب، لأني لا أنقل إلا ما تقدمه لي الحقيقة على الأثر. إني أطيع الطبيعة في كل شيء، ولا أحاول قط أن أسيطر عليها، وكل ما تصبو إليه النفس هو أن أكون عبدها الوفي الأمين)، فأجبته في شيء من الخبث والمداورة (ومع ذلك فأنت لا تبرز

الطبيعة في أعمالك بنصها وفصها) فتوقف قليلا وهو ممسك باللفائف المبللة ثم أجابني وهو مقطب الأسارير.

- نعم إني أبرزها بنصها وفصها

- ولكنك تضطر إلى تغيير. . .

- لا أغير منها فتيلا

- ولكن البرهان على أنك تغير منها هو أن السبيكة لا تعطي من التأثير مثلما يعطيه عمل يدك من الأحوال.

ففكر لحظة ثم قال:

هذا حق! لأن السبيكة أقل صدقاً مما تطبعه يدي في الطين أو تحفره في الحجر يكاد يكون مستحيلا على أي مثال أن يحتفظ بوضع حي طيلة الوقت الذي يلزم لعمل سبيكة منه.

ولكني أحتفظ بجملة الوضع بمخيلتي وأصر على أن يتطابق المثال على ما وعته مخيلتي من ذلك الوضع. وأكثر من ذلك أن السبيكة لا تظهر إلا المظهر الخارجي، ولكني أظهر بجانب ذلك الروح التي هي بلا ريب جزء من الطبيعة أيضاً. إني أرى الحقيقة كاملة ولا أقصر نفسي على رؤية المظهر الخارجي. إني أبالغ في إظهار الخطوط التي تعبر أحسن تعبير عن الحالة النفسية التي أتولى تفسيرها)

وكان يريني وهو يتكلم تمثالا من أروع تماثيله قائماً على منصة قريبة، هو تمثال لشاب راكع رافع ذراعيه المتوسلتين إلى السماء كأنما تنهش كيانه الألم، جسمه مائل إلى الوراء، وصدره ناهد وحلقه متوتر من اليأس، أما يداه فممدودتان إلى مخلوق وهمي تتوقان إلى إمساكه، ثم قال لي:

(انظر، لقد أوضحت انتفاخ العضلات التي تفصح عن الألم، فهنا وهنا وهناك قد غاليت في توتير أربطة العضلات التي تدل على تدفق الصلاة وحرارتها) وبعد ذلك أشار إلي أقوى وأبرز ما بالتمثال من أجزاء، وهنا صحت به متهكماً:

(لقد أصبت منك مغمزا يا أستاذي. تقول بنفسك إنك تفصح، وتزيد، وتبالغ. . فترى من ذلك إذن أنك غيرت من الطبيعة) فأخذ يضحك من عنادي ويقول:

(أبداً، أنا لم أغير منها شيئاً، وعلى فرض أني فعلت ذلك فأني لم أكن أتوقعه وقتذاك، فالإحساس الذي سيطر على مشاعري وقتئذ أراني الطبيعة كما نقلتها. فإذا ما أردت تنقيح ما رأيت وجعله أكثر جمالا لما أنتجت شيئا طيبا) وبعد برهة عاود حديثه قائلا:

(إني أوافقك على أن الفنان لا يرى الطبيعة كما يراها السوقي لان عواطفه تكشف له عن الحقائق المخبوءة تحت ستر المظهر الخارجي، وعلى كل حال فالقاعدة الوحيدة في الفن هي أن تنسخ من الطبيعة ما تراه. ويرى المشتغلون بجمال الفنون أن أية قاعدة مغايرة لهذه يكون مآلها إلى البور، فليس ثمت من طريقة لتحسين الطبيعة، والأمر الوحيد هو أن ترى. آه، حقيقة أنه ليس في مقدور رجل من أوساط الناس ممن ينسخون الطبيعة أن يأتي بعمل فني لأنه في الواقع ينظر ولا يرى، ولو أنه استطاع أن يتتبع كل دقائقها بإنعام لجاءت النتيجة تافهة لا خطر لها، ولكن لم تخلق مهنة الفنان لأوساط الناس الذين لا يمكن أن يكتسبوا مواهب حتى من أجل النصائح والإرشادات.

فالفنان - على نقيض ذلك - يرى بمعنى أن عينه المركبة على قلبه تقرأ عميقاً في أغوار الطبيعة، وهذا يفسر السبب الذي يجعل الفنان لا يعتمد إلا على عينيه فقط).

٢٣
يرى الفنان كل ما في الطبيعة جميلا

يوجد بمرسم رودان الكبير بمَيْدوُن تمثال صغير على جانب كبير من الدعامة المروعة، استقى مثالنا العظيم موضوعه من قصيدة فيلون كانت الحظية تشع يوماً ما شبابا وجمالا، أما الآن فهي عجوز شمطاء متهدمة تنبو عنها العيون. كانت مختالة فخورة بحسنها وروائها فإذا بها اليوم تُغص بالخجل من بشاعتها.

وهذه ترجمة بعض الأبيات التي ساقها فيلون على لسان الحظية البائسة.

(آه أيها الهِرم المتعاظم الخوَّان، لم أذللتني هكذا سريعاً، ولم أمسكتني هكذا حتى لا أستطيع أن أضرب، فكنت أقضي بضربة واحدة على آلامي).

هنا تبع المثالُ الشاعرَ خُطوة فخُطوة. فتلك العجوز الشمطاء التي تكرش جلدها حتى صار أكثر تكرشا من المومياء تحزن على بلي جسدها. تراها جالسة مقوسة تنظر في يأس وألم إلى ثديها الذين ضمرا ضموراً يثير الشجن، وإلى جسدها

الذي تجعد وتقبض تقبضاً بشعاً، والى ذراعيها وساقيها التي أصبحت عقداء كأصول الكرم أو هي أعقد. وثمت بضعة أبيات أخرى ساقها الشاعر على لسان الحظية أيضاً.

(عندما أفكر بذهن كليل فيما كنت عليه بالأمس، وفيما أنا عليه اليوم، عندما أرى كيف استحلت هكذا: مسكينة بائسة مقددة نحيفة، يتملكني الأسى. أين جبيني الناصع وشعري الذهبي وكتفاي الجميلتان - وكل ما كان فيَّ وقد خلق للحب؟ هذه هي نهاية الجمال الإنساني! وتلكما الذراعان النحيلتان، واليدان المعروقتان، تلكما الكتفان الحدباوان، ذلكما الثديان والعجزان وتلكما الساقان، خفتا وأصبحتا منقوطتين كأنهما المصير المحشو).

وهنا لا نرى المثال يقل إدراكا للواقعية عن الشاعر، بل نرى على النقيض من ذلك أن البشاعة التي يثيرها بهذا التمثال أوقع في النفس من أبيات فيلونِ الجافية. نرى جلدها يتدلى على الهيكل العظمي في ضعف واسترخاء، والأضالع تبرز من تحت الصفاق أو الرِّق الذي يغطيها، ويبدو الجسم كله كأنه يرتعد أو ينكمش ويتضاءل. ومع ذلك نرى ألماً عميقاً ينبعث من ذلك الجسد البالي المشوَه المؤلم، وذلك لأن ما نشاهد منه هو الألم

البالغ لنفس شغفها حب الشباب والجمال الخالد فأصبحت تنظر بيأس إلى الوعاء القبيح الدميم الذي يحويها. إنه التناقض البين بين الكائن الروحي الذي يتطلب اللذة الخالدة وبين الجسد الذي يبلى وينحل ويؤول إلى الفناء. تهلك المادة ويموت اللحم، أما الأحلام والآمال فخالدة. وهذا ما أراد رودان أن نفهمه. هذا وإني لا أعتقد أن فناناً آخر صور لنا الهرِمَ بمثل هذه الفظاعة الفجة، اللهم إلا واحداً. فإنك لترى على مذبح كنيسة بفلورنسا تمثالا عجيبا من صنع دونا تللو. ترى عجوزا عارية أو هي متشحة بشعرها الطويل الرفيع الذي يتشبث بجسدها المتهدم الفاني. إنها القديسة مجدولين في الصحراء وقد قوست السنون ظهرها، تنذر إلى الله الرهبوت الصارم الذي ستأخذ به جسدها جزاء وفاقا لما أسبغته عليه من رعاية في الماضي. ولقد بلغت الصراحة الفطرية بهذا الفنان الفلورنتي مبلغا عظيما بحيث لا يتسنى لأحد أن يدانيه فيها، حتى ولا رودان نفسه. ولكنا نرى إلى جانب ذلك أن الشعور في العملين مختلف كل الاختلاف، فبينا نرى القديسة مجدولين تبدو في توبتها أكثر إشراقا كلما أحست أنها تزداد دمامة، نرى من الناحية الأخرى الحظية الشمطاء تهلع عندما ترى نفسها أشبه

شيء بالجثة الهامدة. وعلى ذلك فالنحت الحديث أعظم وقعاً وأفجع في تأثيره من النحت القديم.

وفي أحد الأيام درست تمثال رودان هذا لحظة ثم قلت له في هدوء: (أيها المعلم! لا أظن أحداً يعجب بهذا التمثال المدهش إعجابي به. ولكن أرجو ألا يتملكك الامتعاض إذا ما أطلعتك على الأثر الذي تُحدثه مشاهدته في زائري متحف اللوكسمبورج، وفي السيدات خاصة).

(أكون شاكراً لو تفعل ذلك).

(حسن. إن النظارة لتفر منه قائلة: آه، ما أبشعه! وكثيراً ما شاهدت بعض السيدات يتقينه بأيديهن حتى لا يرونه) فضحك رودان ملء شدقيه وقال:

(لابد أن يكون عملي من الوضوح والصراحة بحيث يحدث مثل هذا الأثر البين. ولا ريب أن هؤلاء الناس ممن يرهبون الحقائق الفلسفية المرة. غير أن كل ما يعنيني من الأمر ويهمني هو أن أقف على آراء أولئك الذين وهبوا الذوق الحسن. ولقد سرني أن أظفر بمدحهم لحظيتي العجوز. إن مثلي كمثل ذلك المغني الروماني الذي أجاب على صخب الجماهير: إني

أغني للنبلاء فقط، أو بمعنى آخر للهواة الذين يفهمون ويتذوقون).

يتبادر إلى ذهن السوقة أن ما يرونه قبيحاً في الحياة لا يليق أن يكون موضوعا للفنان. يودون لو يمنعوننا من إظهار ما يسوؤهم من الطبيعة أو يقذى أعينهم؛ وهذه غلطة شنيعة يغلطونها. إن ما قد يسمى عادة في الطبيعة يمكن أن يكون لدى الفن عامرا بالجمال. وفي الواقع نسمي قبيحاً كل ما كان مشوها أو مريضا أو يشعر بمرض، أو ما كان ضعيفاً أو مبتلى، أو ما كان منافيا للمألوف الذي هو إمارة وشرط من شروط الصحة والقوة. فالأحدب قبيح، والأعرج قبيح، والفقر في الأسمال البالية قبيح. وقبيح أيضاً روح الرجل الفاجر وسلوكه، والرجل الخبيث المجرم، والرجل الشاذ الذي يكون بلية على المجتمع، وقبيح أيضاً روح الذي يفتك بوالديه، وروح الخائن، وروح كل دنئ المطامع. ومن الصواب تسمية الناس أو الأشياء التي لا تتوقع منها سوى الشر بتلك المسميات الكريهة. ولكن دع فنانا مبرزا أو كاتباً نابها يتولى بفنه قبحا واحداً أو أكثر مما ذكر فسرعان ما يتحول في يديه؛ إذ ينقلب بلمسة من عصاه السحرية إلى جمال رائع. إن هذا إلا كيمياء، إنه السحر المبين!!

دع فيلا سكويز يصور سيباستيان، قزم فيليب الرابع، ملك إسبانيا، تراه يحبوه بتلك النظرة المؤثرة التي نقرأ فيها على الفور ما تنطوي عليه نفس هذا المخلوق التعس من الأسرار المؤلمة، ذلك المخلوق الذي ألجأته حاجته للعيش إلى أن ينزل عن كرامته الإنسانية فيصبح ألعوبة أو سخرة من المساخر الحية. وكلما زادت لذعة الألم في نفس المخلوق البائس زاد جمال عمل الفنان.

وليصور فرنسوا ميليه فلاحاً يتكئ على فعال فأسه ليستريح لحظة، رجلا بائساً أضناه التعب ولفحته الشمس، غبياً كالحيوان الأعجم الذي أذهلته الضربات فيلدم. وما هو إلا أن يظهر في تعبير هذا الشقي البائس ذلك الاستسلام السامي للألم الذي فرضه علينا القدر حتى يجعلنا نرى فيه الرمز العظيم للإنسانية كلها.

ثم ليصف لنا بودلير جثة مقرَّحة، قذرة متلزجة ينخر فيها الدود، ثم دعه يتخيل خليلته المحبوبة في هذه الحالة المخيفة الممضة؛ فلا يمكن والله أن يداني شيء في الروعة والفخامة صورته التي يضع فيها جنباً إلى جنب هذا الجمال الذي نرجو له الخلود، وذاك الفناء المروع الذي ينتظره. وهاك

أشعار بودلير (ومع لذلك فستصبحين مثل هذا يوماً ما، مثل هذه الوخامة التي تتقزز منها النفس، أنت يا نجم عيني، أنت يا شمس طبيعتي. آه يا ملاكي ويا غرامي!

(نعم يا ملكة الحسن، ستكونين هكذا بعد القداس، عندما تلحدين تحت الحشائش والأزهار حيث تبلين بين العظام. وعندئذ يا حبيبتي خبري الديدان التي تلتهمك بالقبل أنني - على الرغم منها ومن كل شيء - قد احتفظت بهيكل حي المقدس وروحه الذي فني وباد).

ومثل هذا ما كان من شكسبير عند ما وصف أو رتشارد الثالث. وعندما صور نيرو ونرجس كذلك يمكن أن ينقلب القبيح الخلقي موضوعا رائع الجمال إذا ما فسرته عقول صافية راجحة نفاذة.

وفي الواقع نرى أن الجميل في الفن هو ماله شخصية. فالشخصية هي العنصر الضروري لكل شيء طبيعي، جميلا كان أو قبيحًا، أو هي الحقيقة المزدوجة كما يجب أن نسميها. هي الحقيقة الداخلية تفصح عنها الحقيقة الخارجية، هي الروح والشعور والأفكار تعبر عنها قسمات وجه أو أفعال الإنسان وإشاراته أو ألوان السماء أو خطوط الأفق. . .

يرى الفنان العظيم أن لكل شيء في الطبيعة شخصية لأن نظرته الفاحصة الصائبة تستجلي ما غَمضَ وخفي من معاني الأشياء جميعها. ولربما كان لما نحسبه بشعا دميما من الشخصية أكثر من ذلك الذي نراه بسيما وسيما. وذلك لأن الحقيقة الداخلية قد تسطع في أسارير سحنة مريضة، أو في نواحي وجه خبيث، أو في كل ما هو مشوه أو عفن، سطوعا جلياً أكثر مما في القسمات الصحيحة العادية.

وطالما كانت قوة الشخصية وحدها هي التي تظهر الجمال في الفن، فكثيراً ما يحدث أنه كلما قبح الشيء في الطبيعة زاد جماله في الفن. فلا يوجد في الفن قبيح اللهم إلا ما خلا من الشخصية، أي ذلك الذي تجدد من الحقيقة الداخلية أو الخارجية.

والقبيح في الفن هو كل زائف غير طبيعي، كل ما عني بحسن المظهر دون التعبير، كل ما كان هوائياً متقلباً ومتصنعاً، كل ما أبتسم من غير باعث على الابتسام، أو تثنى من غير ما سبب، كل ما كان بغير روح أو حقيقة. أو كل ما كان مظهراً للحسن والجمال فقط، وبالجملة هو كل ما كان كاذباً.

وعندما يحاول الفنان أن يحسن الطبيعة فيضيف اللون الأخضر إلى الربيع، والوردي إلى الشمس، والقرمزي إلى الشفاه الصغيرة، يخلق بعمله هذا القبح لأنه يكذب، وكذلك عندما يخفف من حدة الألم أو يلطف من تهدم الشيخوخة أو من بشاعة التحريف أو التصحيف، وعندما يحاول تنسيق الطبيعة فيقنعها وينكرها ويلطفها كيما تسر السوقة الجهلة، فهو يخلق القبح لأنه يخشى الحق.

كل ما في الطبيعة جميل في عيني أي فنان خليق بهذا الاسم، لأن عينيه اللتين تقبلان الحقائق الخارجية في شجاعة، تقرآن الحقائق الداخلية كما لو كانتا تقرآن في كتاب مفتوح. وما عليه إلا أن ينظر في وجه إنسان ما فيقرأ أغوار نفسه بحيث لا يمكن أن تخدعه قسمة من قسماته. والإخلاص كالتصنع كلاهما شفاف لا يستر ما تحته، فخط في الجبين، أو رفعة خفيفة من الحاجب، أو لمحة من العين، كل هذه تكشف له عن كل أسرار القلوب وتطلعه على خفاياها كذلك يستطيع الفنان أن يدرس ذهنية الحيوان الخبيثة، ويقرأ في عينيه وحركاته وسكناته مزيجاً من الشعور والأفكار والذكاء الأبكم والأحاسيس البدائية.

وهو فضلا عن ذلك صفى الطبيعة وأمينها؛ فتكلمه الأشجار والنباتات كما لو كان صديقها، وتحدثه أشجار البلوط القديمة العقداء عن حدبها على الإنسان الذي تظله تحت أفرعها الوارفة الظلال. وتخاطبه الأزهار باهتزاز سوقها الرشيقة، وبغناء ألوانها الشجي. إن كل زهرة وسط الخضرة لكلمة طيبة تخاطبه الطبيعة بها. والحياة عنده متاع مقيم، وسرور مستديم، ونشوة جنونية. ولكنه لا يرى كل شيء في الحياة مستطابا لأن الآلام التي تنتابه وتعتور أصدقاءه تتعارض مع تفاؤله وأمانيه تعارضاً مؤلماً، ومع ذلك فكل شيء عنده جميل لأنه يمشي دائماً في ضوء الحق النفساني.

نعم! إن الفنان العظيم، وأقصد به الشاعر والمصور والمثال ليجد، حتى في الآلام وموت الأحباب، وفي خيانة الأصدقاء بعض ما يغمره بفيض عجيب من السرور ولو شابته مرارة بشعة. وقد تمر به فترات يكون قلبه أثناءها فريسة للآلام ومع ذلك نرى اللذة المريرة التي يكابدها من تفهم وتفسير تلك الآلام أقوى من الآلام نفسها وأرجح. وهو يقدس أغراض القضاء في كل كائن حي، ويلقي على آلامه وجراحه الدامية نظرة ملؤها التقدير والاهتمام، نظرة الرجل الذي قرأ أحكام القدر.

حتى إذا ما خانه حبيب ترنح تحت الضربة، ولكنه سرعان ما يثبت على قدميه ويستقر، ثم يرى ذلك الخائن مثلا طيباً للوضاعة والحقارة، ثم إنه يرحب بالعقوق لأنه يجد فيه ما يصقل نفسه.

وكثيراً ما يكون وجده وهيامه جامحاً مخيفاً، ولكن في ذلك السعادة على كل حال، لأن فيه التقدير العميق الثابت للحق والصدق. فعندما يشاهد الناس يقتل بعضهم بعضاً في كل مكان، وعندما يرى الشباب الغض يذبل ويذوى، وكل القوى العاملة تضمحل، وكل النبوغ يخبو، وعندما يواجه الإرادة العليا التي تملي تلك القوانين الصارمة وتفرضها على الكائنات، نراه اكثر ما يكون اغتباطا بمعرفته، سعيداً أيما سعادة إذ يستولي عليه حبه للصدق من جديد.

٣٤
التمثيل

كنت أتحادث مع رودان بمرسمه في أصيل يوم من الأيام، وقد أخذ الظلام يرخي سدوله فسألني فجأة:

(هل سبق لك أن عاينت تمثالاً قديماً على ضوء مصباح؟) فأجبته في شيء من التعجب: (كلا، أبداً).

(حسن، سأدهشك. فلربما بدا لك أن معاينة التماثيل في غير ضوء النهار أمر غير مألوف. صحيح أنك تستطيع أن تستجليها على أكمل وجه في وضح النهار ولكن تمهل قليلاً فسأطلعك على تجربة تخرج منها بفائدة محققة).

وعند ذلك أشعل مصباحاً أخذه بيده ثم قادني إلى تمثال من رخام قائم على منصة في ركن من أركان المرسم. كان نسخة جميلة مصغرة من تمثال زهرة مديسي وقد احتفظ به رودان هناك كيما تستعر به نار وحيه وإلهامه عندما يعمل.

(اقترب مني) قال ذلك ثم رفع المصباح إلى جانب التمثال وقربه منه حتى كاد يلمسه، وسلط الضوء كله على الجسم، ثم سألني عما عساي أن ألاحظه. ولأول لمحة أخذت أخذاً عجيباً بما بدا لي، فجأة إذ أظهر الضوء وهو من ذلك

الوضع نتوءات وانخفاضات هينة عديدة منتشرة على سطح الرخام مما لم أكن أتوقع مشاهدته. وهذا ما أجبت به رودان على سؤاله فصاح موافقاً: (حسنا، انتبه جيداً). وعند ذلك أدار المنصة التي يقوم عليها التمثال. وكنت لا أزال أبصر في جسم التمثال وهو يدور عدداً عديداً من تلك الفحصات التي تكاد تدق على الأعين. وبدا لي ما كان بسيطاً في أول الأمر غير بسيط، وإذ ذاك رفع رودان رأسه وصاح مبتسماً: (أليس ذلك عجيباً؟ اعترف بأنك ما كنت تتوقع اكتشاف الكثير من تلك التفاصيل. انظر إلى تلك التموجات العديدة على الجزء الذي يصل الفخذ ببقية الجسم.

لاحظ كل انحناءات الورك الشيقة، ثم هنا تلك، الفحصات المليحة الفاتنة التي على طول الأرداف).

قال ذلك في صوت خفيض به حرارة التعبد ونبرات الخشوع وقد انحنى فوق التمثال كأنما شغف به حباً وقال: (حقاً إنه من لحم). ثم لمعت عيناه وقال: (يخيل إليك أنه قُد من العناق والقبل لا من الحجر الصلد). وبعد أن وضع يده على الدمية قال فجأة: (عندما تلمس هذا التمثال تحس كأن الحرارة تسري فيه) وبعد لحظات قليلة عاد فقال:

(حسن. وما قولك الآن في تلك الفكرة السائدة عن الفن الإغريقي؟ يقولون، وأخص بالذكر أصحاب المدرسة القديمة الذين نشروا هذه الفكرة، إن القدماء في عبادتهم للمثل الأعلى احتقروا الجسد أيما احتقار وأرخصوا من شأنه وأبوا أن يظهروا في أعمالهم دقائق الحقائق المادية العديدة. يدعون أن القدماء أرادوا أن تجاريهم الطبيعة في خلق جمال متخيل مبسط يروق للذهن فقط ولا يستثير الحواس. ويضربون لذلك الأمثال التي يتوهمون أنهم وقعوا عليها في الفن القديم، ويتخذون من ذلك حجة على تهذيب الطبيعة وتخنيثها وقصرها على حدود ضيقة جافة فاترة عقيمة لا تمت إلى الحقيقة بصلة.

ومما لا مشاحة فيه أن الإغريق بالغوا في إظهار ما يجب إظهاره بما أوتوا من عقول منطقية جبارة. لقد أفصحوا عن أهم المميزات البارزة في النوع الإنساني، ومع ذلك فإنهم لم يطمسوا شيئاً من التفاصيل الدقيقة الحية. إنهم كانوا يقنعون بمزجها وإدماجها في المجموع. وبينما تراهم مولعين بالحركات المنسجمة المتزنة الهادئة تراهم يخضعون أو يضعفون في غير

ما تعمد كل ما شأنه أن يؤثر في جمال أو رواء حركة من الحركات، ولكنهم تحاشوا أن يمحوها كل المحو.

إنهم لم يبتدعوا قط طريقة أو أسلوباً من العمايات والأضاليل، كان ديدنهم أن يظهروا الطبيعة كما يرونها، يحدوهم في ذلك حبهم واحترامهم لها. ولقد أثبتوا إثباتاً قاطعاً في كل المناسبات شغفهم الشديد بالجسد. وإنه لمن البله أو الخبل أن نعتقد أنهم كانوا يحتقرونه، إذ لم يثر جمال الجسم الإنساني شعوراً أرق وأعمق مما أثاره في نفوس الإغريق، حتى لتبدو تماثيلهم التي نحتوها كأنما يطيف بها طائف من النشوة والوله. وعلى هذا الأساس يفسر الفارق العظيم الذي لا يتصور بين المثل الأعلى الزائف عند المدرسة القديمة وبين الفن

الإغريقي. فبينما نرى في أعمال القدماء أن تعميم الخطوط ما هو إلا مجموع أو (كل) يتكون من التفاصيل والدقائق، نرى التبسيط المدرسي خوراً وضعفاً، نراه خاوياً كالطبل الأجوف. وبينما نرى الحياة تهيمن على عضلات التماثيل الإغريقية النابضة وتبعث فيها الحرارة والدفيء نرى

دمى الفن المدرسي كأنما أثلجها الموت). وهنا صمت رودان هنيهة عاود بعدها حديثه قائلا:

سأطلعك على سر عظيم. أتدري كيف أمكن أن نحس دبيب الحياة في تمثال فينوس الذي نحن بصدده؟ بواسطة علم التمثيل. ولربما بدت لك هذه الكلمات تافه عادية ولكن صبراً فستسبر غور أهميتها بعد حين.

أخذت علم التمثيل عن معلم يسمى كنستانت كان يعمل في المرسم الذي ظهرت فيه أول مرة كمثال محترف. فبينما كان يراقبني يوما وأنا أعمل في رأس يكلله إكليل من الغار إذ صاح بي قائلا: ياردان! إنك لا تسير بهذا في الطريق السوي. فكل أوراقك منسطحة ولهذا فهي لا تبدو طبيعية. اجعل أطراف بعضها متجهة نحوك حتى يشعر من يراها أن لها أبعادا وأغوارا. عملت بمشورته؛ ولشد ما دهشت من النتيجة التي حصلت عليها.

ثم عاود كنستانت نصيحته قائلا: فلتذكر دائما ما سأقوله لك الآن. عندما تطبع في الطين أو تحفر لا تنظر إلى الجسم في طوله ولكن في ثخانته، ولا تعتبر سطحاً من السطوح إلا كحد أو نهاية لحجم ما، أو كالطرف الذي يوجهه إليك ذلك

السطح. إنك أن تمارس ذلك تحصل على علم التمثيل؟ ولقد وجدت هذه القاعدة مفيدة أيما فائدة. ومن ثم طبقتها على صنع التماثيل. فبدلا من أن أتصور أجزاء الجسم مسطحات كثيرة الانبساط أو قليلة أبرزتها كنتوءات ذات أحجام داخلية. وقد حاولت جهدي أن يدل كل نتوء في الصدر أو الأعضاء على عضلة أو عظمة تحت الجلد، وهكذا يبدو صدق تماثيلي منبعثاً من الداخل كالحياة نفسها لا سطحياً تافها.

ولقد تبين لي الآن أن الأقدمين مارسوا هذا الضرب من التمثيل بحذافيره. ومما لا ريب فيه أن ما نراه من نضارة وطراوة أعمالهم التي تنبض بالحياة إنما يرجع إلى اتباعهم هذه الطريقة في أشغالهم.

وهنا تأمل رودان تمثال الزهرة من جديد ثم سألني فجأة:

(ما رأيك ياجيزيل؟ هل اللون صفة من صفات التصوير أو النحت؟)

فأجبته: (من صفات التصوير طبعا).

فقال: (حسن. انظر إلى هذا التمثال). قال ذلك ثم رفع يده بالمصباح إلى أعلى ما يستطيع لكي يلقي بكل الضوء على صدر الدمية ثم قال:

(انظر إلى الأضواء القوية التي على الثديين، وإلى الظلال الثقيلة التي في ثنايا اللحم، ثم إلى هذه الصفرة الباهتة، ثم إلى تلك الألوان الأثيرية التي تخفق على أدق أجزاء هذا الجسم المقدس، ثم إلى تلك الأجزاء المظللة بظلال خفيفة حتى لتبدو كأنها تذوب في الهواء وتندمج فيه. ماذا تقول في كل ذلك؟ ألا يخيل إليك أنها قطعة موسيقية مؤلفة من الأبيض والأسود أو من الأضواء والظلال؟)

(وربما بدا لك في قولي بعض التناقض الظاهري إذا ما قررت بأن المثال العظيم لا يقل مهارة في فن الألوان عن أكبر المصورين، بل عن أكبر الحفارين وذلك لأنه يتفنن بكل حذق في كل ضروب التمثيل البارز وصنوفه، ويمزج حدة الضوء بهدوء الظل فتجيء قطعة سارة ممتعة كأجمل الرسوم المنقولة عن ألواح النحاس

والآن - وقد ازدت أن أصل بحواري إلى هذه النتيجة - أقول إن اللون هو زهرة التمثيل الجميل، وإن اللون والتمثيل

صنوان لا يفترقان، وهما اللذان يسبغان على كل قطعة خالدة من أعمال النحت ذلك المظهر الوضيء للجسم الحي).

٤٢
الحركة في الفن

يوجد بمتحف اللوفر تمثالان لرودان يتنازعاني ويؤثران فيّ بوجع خاص، هما: (العصر الحديدي) (ويوحنا المعمدان). ويخيل إلى أنهما أكثر حياة من غيرهما - إذا صح هذا التعبير. حقيقة أن كل تماثيل (رودان) الأخرى تنبض بالحياة، وتتنفس ويحس منها ما يحس من اللحم الحقيقي إلا أن هذين التمثالين يتحركان!

كاشفت رودان بولعي الخاص بهذين التمثالين ذات يوم وأنا جالس بمرسمه بميدون فما كان منه إلا أن أجابني:

أنهما حقاً من تلك التماثيل التي أبرزت فيهما الفن التقليدي إلى ابعد حدوده، مع أني صنعت غيرهما كثيراً مما لا يقل عنهما حركة وحياة، أذكر منها على سبيل المثال (رهائن كاليه) (وبلزاك) (والرجل يمشي). وحتى في أشغالي التي لا يظهر عليها النشاط حرصت دائماً على أن أطبعها بطابع الحركة. ولم أصنع قطعاً وادعه ساكنة إلا فيما ندر. ولقد حاولت دائماً أن أعبر عن الأحاسيس الداخلية بحركات العضلات. وهذا صحيح حتى في تماثيلي النصفية التي أجعلها تميل أو تنحرف انحرافاً

خاصاً أو تأخذ وضعاً معيناً يجعلها تنم عن خلجة من خلجات النفس.

لا يمكن الفن أن يعيش بغير حياة. فإذا ما أراد مثال أن يعبر عن السرور أو الحزن مثلاً أو عن أية عاطفة كانت فإنه لا يستطيع تحريك مشاعرنا من غير أن يعلم بادئ ذي بدء كيف يبث الحياة فيما يسوي من الجسام. وإلا فكيف يؤثر فينا السرور أو الحزن المرتسم على شيء جامد كقطعة من الصخر الأصم مثلاً؟

ويمكننا الحصول على مخايل الحياة في أعمالنا عن طريق التمثيل الجيد والحركة. هاتان الصفتان هما بمثابة الدم والروح لكل عمل جيد). وهنا قلت له:

أيها المعلم! لقد حدثتني عن التمثيل فأصبحت قادراً على تذوق روائع الفن أكثر من ذي قبل، فاسمح لي الآن أن أوجه إليك بعض أسئلة عن الحركة التي أراها لا تقل أهمية عنه. عندما أحدق في تمثالك المسمى (العصر الحديدي) الذي ينهض ويملأ رئتيه هواء ويرفع ذراعيه عالياً، أو في تمثال (يوحنا المعمدان) الذي يخيل إلى الرأي أنه يهم بمغادرة قاعدته التي يقف عليها ويضرب في أنحاء الأرض مبشراً برسالته بكلمات من

الهدى، يعروني مزيج من الإعجاب والدهش. ويخيل إليّ أن هناك سحراً في ذلك الفن الذي يهب مادة الشَّبَه حركة. ولقد درست روائع أخرى لأسلافك العظماء أذكر منها تمثال المارشال (ناي) والمارسليز، وكلاهما من عمل (رود) ثم الرقص من عمل (كاربو) وكذلك حيوانات (باري) الوحشية الكاسرة، ولا يسعني إلا الاعتراف بأني ما وجدت إلى اليوم تفسيراً مقنعاً للتأثير العميق التي تحدثه تلك التماثيل في نفسي. وما زلت أسائلها كيف يمكن أن تؤثر فينا كتل صماء من الحجارة أو الحديد؟ وكيف تبدو بعض التماثيل كأنها تعمل، بل وكأنها في حركة عنيفة بينما هي في الواقع ساكنة لا حراك بها؟)

فأجابني رودان: (أما وقد جعلتني في عداد السحرة فسأحاول جهدي أن احمي سمعتي، وذلك بأن أقوم بواجب هو أصعب بكثير من نفخ الحياة في الشبه أو الحجر، ألا وهو أن أشرح لك كيف يتسنى ذلك.

لاحظ أولا أن الحركة هي الانتقال من وضع معين إلى وضع آخر. والحق يقال إن هذا التعريف الذي يكتنفه الصدق هو مفتاح السر. ولا ريب أنك قرأت في أوفيد كيف استحالت (دافني) إلى شجرة الغار،، و (بروني) إلى عصفور السنونو. يرينا

هذا الأديب الساخر أن الأولى اتخذت من قشور الأعواد ومن الأوراق غطاء بينما أدثرت الأخرى بالريش حتى لنستطيع أن نرى في كل منهما المرأة التي استحالت والشجرة أو الطير التي سوف تنقلب إليهما. وأظنك تذكر أيضاً أن دانتي يصور لنا في جحيمه حية تلتف حول جسد أحد الملاعين فتنقلب رجلا، وينقلب الرجل بدوره حية تسعى. يصف لنا الشاعر العظيم هذا المنظر بجلاء تام وعبقرية فذة بحيث يستطيع المرء أن يتابع في كل من هذين المخلوقين الصراع الدائم بين طبقتين تصطرعان لتسود إحداهما الأخرى.

وقصارى القول يمكن المصور أو المثال بمثل هذا الضرب من التطور والتبدل يهب المخلوقات التي يبتكرها الحركة والحياة بأن يمثل التحول من وضع إلى آخر، ويظهر يتصل الأول بالثاني ويمحي فيه بشكل غير محسوس. . . ويجب أن نرى في عمله بعضاً مما وقع أو مما كان، ونستبين طرفاً مما سيكون. ولأضرب مثلا يوضح لك الأمر أكثر من ذلك:

(لقد ذكرت منذ هنيهة تمثال المارشال ناي الذي صنعه رود فهل نستوعبه بوضوح؟) فأجبته:

(نعم) إن البطل يشهر سيفه ويصيح في جنوده بأعلى صوته: إلى الأمام).

(تمام! حسن! عندما تمر بهذا التمثال مرة أخرى تأمله بدقة أوفى فتلاحظ إذ ذاك أن رجلي التمثال واليد اليسرى التي تقبض على عمد الحسام ثبتت على الحالة التي كانت عليها عندما استُل السيف من قرابة. أما الرجل اليسرى فقد انسحب قليلاً إلى الوراء لكي يسهل إمساك السيف باليد اليمنى التي استلته منذ هنيهة. وأما اليد اليسرى فثابتة في الهواء ممسكة بالغمد كأنها ما زالت تقدم الغمد.

ولندرس الجسم الآن؛ كان يجب أن يكون مائلاً قليلاً إلى اليسار في اللحظة التي أتى فيها بالحركة التي وصفت آنفاً. ولكنه هنا منتصب، والصدر بارز إلى الأمام، والرأس يدور نحو الجنود وقد دوى منه الأمر بالهجوم. وأخيراً ترى الذراع اليمنى مرتفعة وقد شرعت الحسام. فها أنت ترى في كل ذلك إثباتاً لما قلته لك آنفاء فما الحركة في هذا التمثال إلا تغيير من وضع أولى - هو الذي كان عليه المارشال عندما استل سيفه - إلى وضع ثانوي هو عندما رفع ذراعه وشرع في الاندفاع صوب العدو... وفي هذا كل السر في الحركة كما يفسرها الفن. فعلى

المثال إذا أن يلزم المشاهد بتتبع تطورات حركة ما في فرد معين. ونرى في المثل الذي استشهدنا به أن العينين تلتزمان التنقل من الأطراف السفلى إلى العليا حتى الذراع المرفوعة، فتريان أثناء ذلك التنقل أجزاء الجسم ممثلة في فترات متتابعة رتتوهمان بأن الحركة تمت).

وقد اتفق وجود صبيبتين لتمثالي (العصر الحديدي) (ويوحنا المعمدان) في البهو الكبير حيث كنا، فسألني رودان أن أنظر إليهما ففعلت، وأدركت صدق قوله للتو واللحظة. لاحظت في التمثال الأول أن الحركة تصاعدية كما في تمثال ناي. فالشباب غير كامل النهضة، فساقاه متخاذلتان، تميدان من تحته، فإذا ما صعدت عيناك فيه قليلاً وجدت أصلب، والأضالع بارزة من تحت الجلد، والصدر يتمدد وينهد، والوجه يواجه السماء، والذراعين ممدودتين كمن يحاول أن ينضي عنه خموله. أما موضوع هذا التمثال فيلخص في التخلص من حالة الركود والخمود إلى حالة النشاط في الإنسان الذي يتحفز للعمل.

وفضلا عن ذلك فإن تلك الحركة البطيئة التي تدل على الاستيقاظ والنهوض لتظهر أروع مما هي عليه عندما

يدرك المرء مغزاها. فهي تمثل - كما يدل على ذلك أسم القطعة - أول خفقة من الإدراك والتمييز في إنسانية لا زالت في مدارجها الأولى وأول انتصار للعقل على وحشية العصور السابقة للتاريخ.

ثم درست بعد ذلك تمثال يوحنا المعمدان على الوتيرة السابقة، فرأيت أن انسجام هذا الجسم أدى إلى تطور من حالة إلى حالة أخرى كما قال رودان. فأولا يتكئ الجسم بكل ثقله على القدم اليسرى التي تضغط على الأرض بكل قوتها. ويبدو كأنه يتذبذب في ذلك الوضع هنيهة بينما تنظر العينان صوب اليمن. وبعد ذلك ترى الجسم كله يتجه في هذا الاتجاه ثم تخطو الرجل اليمنى وترتكز قدمها على الأرض. وفي تلك اللحظة يظهر الكتف الأيسر المرتفع كما لو كان يلقي بثقل الجسم إلى هذا الوضع الجديد كيما يعين القدم اليسرى الخلفية على الخطو إلى الأمام. والآن، لم يخرج علم الفنان عن أنه يضع تلك الحقائق نصب عين الرأي على النحو الذي ذكرته حتى يكون من تعاقبها وتتابعها ما يشعر بالحركة.

وفضلا عن هذا أيضاً فإن لحركة (يوحنا المعمدان) دلالة روحية، كتلك التي لتمثال (العصر الحديدي). فالفني

يتحرك حركة آلية كلها جلال ووقار حتى لتتوهم أنك تسمع وقع أقدامه مثلما تتوهم ذلك عندما تشاهد تمثال (القائد) تحس منه كأن قوة خفية كامنة تهيمن عليه وتسيره. وعلى هذا نرى أنه بينما تبدو لنا حركة المشي عادية صرفه نراها هنا جليلة لأنها في سبيل رسالة مقدمة. وهنا سألني رودان فجأة:

- (هل سبق لك أن عاينت بإمعان صوراً فوتوغرافية لأشخاص تمشي؟). ولما أجبته بالإيجاب قال (حسن. ماذا لاحظت عليها).

- (لاحظت أنها ثابتة في أماكنها لا تتقدم. وتبدو على العموم كأنها ترتكز على ساق واحدة، في غير ما حراك، أو أنها تحجل على قدم واحدة).

- تمام! ولأضرب لك الآن مثلاً تمثالي (يوحنا المعمدان)، الذي ترى قدميه مرتكزتين على الأرض. فإذا ما أخذت صورة فوتوغرافية لمثال حي يمشي مشيته فلربما ظهرت قدمه الخلفية مرتفعة تلاحق القدم الأخرى؛ أو على النقيض من ذلك قد لا تكون القدم الأمامية على الأرض إذا ما شغلت الرجل الخلفية في الصورة الفوتوغرافية نفس الوضع الذي تشغله من التمثال.

ولهذا السبب عينه قد يبدو مظهر هذا المثال الفوتوغرافي غريباً كما لو كان رجلاً فاجأه الفالج وتحجر في موضعه، كما وقع في القصة الخرافية البديعة لخدام (الجمال النائم) الذين مُسِخُوا وسمروا في مكانهم على حالهم التي كانوا عليها. وهذا أيضاً يدعم ما شرحته لك من هنيهة بخصوص الحركة في الفن. وفي الواقع أنه إذا ظهرت الأشخاص في الصور الفوتوغرافية كأنها مثبتة في الهواء مع أنها أخذت وهي في حالة الحركة فما ذلك ألا لأن جميع أجزائها صورت في فترة زمنية واحدة هي جزء من عشرين أو أربعين من الثانية فلا يوجد في هذه الحال تدرج في الحركة كما هو الحال في الفن).

فقلت:

- (أني أفهمك تمام الفهم يا أستاذ: ولكن أرجو أن تسمح لي بأن أقرر أنك تناقض نفسك).

- (وكيف ذلك؟).

- (ألم تصرح لي أكثر من مرة بأنه يجب على الفنان أن ينسخ الطبيعة بكل إخلاص؟)

- (لا ريب في ذلك. ولا أزال أتمسك به.)

- (حسن! إذن إنه عندما يفسر الحركة فيناقض بتفسيره الآلة الفوتوغرافية تمام المناقضة - والفوتوغرافية دليل آلي دامغ لا يرقى إليه الشك - فإنه بذلك يغير من الحقائق.)

- (كلا. أن الفنان هو الصادق، والآلة الفوتوغرافية هي الكاذبة؛ لأن الزمن لا يقف كما هو ثابت مقرر. وإذا نجح الفنان في إظهار تعبير حركة تستغرق عدة لحظات حتى تتم فان عمله يكون بلا ريب أقل تكلفا من الطيف العلمي (الفوتوغرافية) حيث أقتضب فيه الوقت اقتضاباً مفاجئاً.

إن ما يعيب بعض المصورين المعاصرين عندما يريدون تصوير خيول تعدو أنهم يمثلونها في أوضاع أخذت في لمح البصر.

انتُقِد جريكول لأنه صور بلوحته الموجودة باللوفر وهي (سباق إبسوم) خيوله تعدو وقد تمطَّطتْ جسومها حتى لتكاد تلامس بطونها الأرض، رامية بقوائمها الأمامية إلى قدام وبالخلفية إلى وراء في نفس اللحظة. ويقال إن لوح الفوتغرافية الحساس لا يعطي مثل هذه النتيجة. وحقيقة ما نرى في التصوير الفوتغرافي هي أنه عندما تكون قوائم الحصان

الأمامية إلى قدام يكون للقوائم الخلفية التي دفعت الجسم إلى الأمام بطبيعة وضعها وقت للتجمع تحت الجسم لإعادة الكرة، فتكون بذلك القوائم الأربع متجمعة مع بعضها في الهواء في وقت معين، ويبدو الحيوان كأنه يقفز من على الأرض وكأنه بغير حَرَاك وهو في ذلك الوضع.

(وأعتقد الآن أن جريكوك هو المصيب وأن العدسة هي المخطئة لأن خيوله تظهر كأنها تعدو. ويتبين ذلك عندما يتتبع الناظر اللوحة من اليمين إلى الشمال، فيرى أول ما يرى القوائم الخلفية تنجز ذلك الجهد الذي تنشأ عنه القوة الدافعة العامة، ثم يرى بقية الجسم ينبسط ويتمطط، وأخيراً يرى القائمتين الأماميتين ممدودتين وهما تهويان إلى الأرض. وهذا خطأ في الواقع، لأن هذه الحركات لا يمكن أن تحدث في وقد واحد، ولكنه صواب إذا ما لوحظت الأجزاء على التتابع، وهذا الصدق وحده هو الذي يعنينا لأنه هو الذي نراه ونتأثر به.

لاحظ إلى ذلك أن المصورين والمثالين الذين عندما يؤلفون بين الأوجه المختلفة لحركة ما في صورة أو تمثال معين لا ينزلون في ذلك على حكم العقل أو المهارة الفنية ولكنهم

يعبرون بكل بساطة عما يشعرون به فترى عقولهم وأيديهم كأنما تنساق في اتجاه الحركة فيعبرون عن تطورها بالغريزة.

ونرى هنا - كما هو الحال في كل ميادين الفن - أن الإخلاص وحده هو القاعدة الوحيدة)

صمتُّ برهة طويلة أفكر فيما قاله لي إلى أن قطع صمتي بسؤاله: (ألم أُقنعك؟)

نعم، بالطبع. ولكني عندما أتأمل تلك المعجزة، معجزة التصوير أو النحت التي يمكنها أن تجمع في جسم واحد حركة تدوم عدة لحظات، أقول عندما أتأمل ذلك أسائل نفسي إلى أي حد يتسنى للتصوير والنحت أن ينافسا الأدب - والمسرح بوجه خاص - في تسجيل الحركة. ولا يسعني إلا أن أقول في صراحة إنني أميل إلى الاعتقاد أن مثل هذا التنافس لا يمكن أن يجري لشوط بعيد، وأن رجال الريشة والإزميل لأشد قصوراً في هذا الميدان من رجال القلم، فقال رودان:

ليس قصورنا كبيراً كما تظن. وإذا كان باستطاعة التصوير والنحت أن يهبا الأجسام الحركة ففي مقدورهما أن يأتيا بأكثر من ذلك؛ بل ويستطيعان في بعض الأحوال أن يجاريا

الفن الدراما طيقي في إظهار عدة مناظر متتابعة في نفس اللوحة أو مجموعة التماثيل) فأجبته:

(نعم. ولكنهم يدلسون بعض الشيء. لأنني أظنك تتكلم عن تلك الصورة القديمة التي تعرض تاريخا شاملاً لشخص معين فتظهره عدة مرات في أوضاع مختلفة على نفس اللوحة. فمثلاً توجد بمتحف اللوفر لوحة زيتية إيطاليا صغيرة يرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر تقص علينا تاريخ أوربا على هذه الوتيرة. فترى فيها أول ما ترى الأميرة الصغيرة تلعب في حقل نضير مع أترابها للواتي يعاونها على امتطاء صهوة الثور (جوبيتر)، ثم نراها بعد ذلك مروعة وقد اختطفها الإله وغاص بها في لجج اليم). فأجاب رودان:

(هذه طريقة بدائية على الرغم من أن بعض الفحول من الفنانين مارسوها. فمثلا عالج فيرونيز قصة أوروبا هذه بنفس الطريقة كما يتضح من لوحته الموجودة بقصر الدوقية بمدينة البندقية. ولكن على الرغم من هذا النقص فلوحة كالياري معجبة. وأنا لن اشر بشيء إلى مثل تلك الطرق الصبيانية لأني لا أوافق عليها كما يمكنك أن تدرك ذلك. ولكي أجعل نفسي أكثر جلاء ووضوحا يتحتم علي أن أسألك أولاً

عما إذا كنت تذكر لوحة واتو المسماة (ركوب السفينة إلى جزيرة سايتيرا) فقلت:

(إني لأذكرها تمتمت كما لو كانت نصب عيني الآن).

(إذا فسوف لا أجد صعوبة في الإفصاح عن نفسي. فإذا تذكرت رأيت أن الحركة في تلك اللوحة الفذة تبدأ في الأمام إلى اليمين وتنتهي في الخلف إلى اليسار. وتلاحظ أول ما تلاحظ في مقدم اللوحة شخصين هما سيدة فاتنة وعشيقها المتيم جالسين تحت الظلال الوارفة قريبين من تمثال نصفي لسابريس منمق بأضافير الورد وإكليله، يشتمل الرجل بعباء مطرزة عليها قلب نفذ فيه سهم. وفي ذلك إشارة لطيفة إلى ما سوف يتجشمه في هذه المرحلة الغرامية. تراه راكعاً بجانبها يستميلها ويستعطفها في حرارة ولكنها تقابل ضراعاته بفتور ربما كان مصطنعاً، وتتظاهر كما لو كانت متشاغلة عنه بمعاينة التهاويل التي على مروحتها. ويجلس بالقرب كيوبيد صغير فوق كنانته وقد تعرى أكثره. يرى أن المرأة قد أمعنت في التدلل والتمنع فيجاذبها قميصها ليستلين فؤادها وإلى هنا لا تزال المرحلة الغرامية في مبتداها. هذا هو المشهد الأول. وهاك الثاني: ترى إلى اليسار من ذلك زوجاً آخر. أما السيدة هنا

فتقبل يد حبيبها الذي يعاونها على النهوض، وقد أدارت ظهرها إلينا وتدلت من رأسها ذؤابة من تلك الذوائب الشقراء الذهبية التي يصورها واتو برشاقة ساحرة. أما المشهد الثالث فيقع إلى ابعد من ذلك بقليل. ففيه يضع المحب ذراعه حول خصر مالكة لبه ليجذبها إليه ويسير بها فتتلفت إلى قرنائها اللذين يحيرها تخلفهم، ولكنها لا تلبث أن تنقاد في غير ما تأب.

والآن ينزل المحبون إلى الشاطئ ويندفع الجميع إلى السفينة ضاحكين ولم يعد الرجال بحاجة إلى التوسل والتضرع، وقد تشبثت السيدات بأذرعهم.

وأخيراً يعاون المحبون فاتناتهم على الاستواء على ظهر السفينة الصغيرة التي تتأرجح على صفحة الماء كأنها الحلم الذهبي وقد زينت بالأزهار وشارات خافقات من الحرير الأحمر. أما الملاحون فمكبون على مجاديفهم وهم على وشك التجديف وثمة آلهة الحب الصغيرة تتقدمهم محمولات على أجنحة النسيم كأنما تقود المحبين إلى الجزيرة اللازوردية التي تلوح في الأفق).

(ألاحظ يا أستاذ أنك تحب هذه اللوحة لأنك تذكر كل دقائقها).

(أنها لمتعة لا يستطيع المرء أن ينساها. ولكن هل لاحظت تطورات هذا التمثيل الصامت؟ خبرني بربك الآن: أيها أصدق في تسجيل الحركات أهو المسرح أم التصوير؟ حقاً إنه ليصعب على المرء أن يقطع بقول في هذا الأمر. فها أنت ترى أن الفنان لا يستطيع - إذا ما أراد - أن يصور الحركات العارضة فقط بل ويمثل فصلاً طويلاً على حد تعبير الفن الدراماطيقي.

وليس عليه لإدراك سوى أن يضع أشخاصه بحيث يرى الناظر أول ما يرى منها أولئك الذين يبدءون العمل، ثم الذين يمضون به ويستمرون فيه. وأخيراً يرى أولئك الذين ينهون ذلك العمل. أتريد مثلاً في النحت؟) وعند ذلك فتح كتاباً أخذ بحث فيه هنيهة ثم سحب منه صورة فوتوغرافية وقال:

(هاك المارسليز الذي نحته رود ليوضع في جانب من نصب (قوس النصر)، ترى (الحرية وقد لبست درعاً نحاسية تشق الهواء بأجنحة منتشرة وترعد في صوت هائل: (إلى السلاح أيها المواطنون). ترفع يدها اليسرى عالية تستحث بها الأبطال من حولها، وتمسك بالأخرى سيفاً تصوبه نحو الأعداء. إنها بلا ريب أول ما تشاهد إذ أنها تسود المجموعة كلها. أما ساقاها المنفرجتان اللتان تجعلانها تبدو كأنها تجري فتخالهما نغمة

أضيفت إلى هذه الأنشودة الحربية السامية. وكأني بصوتها القوي المنبعث من فمها الحجري يشق صماخ الأذن، فما لك من سماع صوتها من بد، ولم تكد ترسل دعوتها إلى الحرب حتى تدافعت الأبطال إلى الأمام. فهذا غوطي كأن شعره لبدة الأسد يلوح بخوذته عالياً كأنه يحي الآلهة وقد وقف ابنه الفتى الصغير إلى جانبه ممسكاً بقبضة سيفه يستعطفه ليرافقه إلى ساحة الوغى وقد بدا عليه كأنه يقول: (أنا قوى كما يا أبتاه، إنني رجل، أريد أن أذهب معك، فيقول له أبوه وقد حدجه بنظرة عطف وخيلاء: (تعال).

أما المشهد الثالث فيتكون من محارب قديم يترنح تحت أعباء عتاده ويجهد للحاق بهم، إذ يتحتم على كل من يشعر من نفسه القوة أن يذهب إلى ميدان القتال. ثم هذا رجل همُّ قوست السنون ظهره يتبع الجند بأدعيته وصلواته، وتدل إشارة يده على أنه يعيد عليهم نصائحه التي استخلصها لهم من تجاربه الخاصة.

ويتكون المشهد الرابع من قواس يثنى ظهره المتعضل ليشد عليه سلاحه، ومن بوق يرسل نداءه المثير إلى الجحافل

ومن بنود تخفق ورماح مشرعة إلى الأمام. لقد صدر الأمر وابتدأ الكفاح فعلا.

ونرى هنا أيضاً رواية مثلت أمام أعيننا؛ ولكن بينما لوحة (ركوب السفينة إلى سايتيريا) تذكر المرء بهزليات ماريفو فإن المارسلييز يذكره بمآسي كورنيل وإني لا أدري أي الاثنتين أفضل، إذ أرى في إحداهما من الروعة والعبقرية بقدر ما أراه في الأخرى) ثم قال بعد أن حدجني بنظرة تحد ما كرة:

(أعتقد أنك سوف لا تقول بعد الآن بأن لا قبل للتصوير والنحت بمنافسة المسرح) فقلت له: (طبعاً كلا).

وفي تلك اللحظة لمحت في الكتاب الذي أعاد صورة المارسلييز صورة شمسية أخرى لتمثاله البديع المسمى (رهائن كاليه) ثم قلت:

(ولكيما أبرهن لك على أني أفدت من تعاليمك دعني أطبقها على عمل من أجل أعمالك؛ لأني أرى أنك أنت نفسك تطبق تلك القواعد التي كشف لي عنها. فهنا في تمثالك رهائن كاليه، أستطيع أن أرى منظراً متتابعاً كالذي ذكرت من أعمال واتو وروود. فالشخص الذي في الوسط هو أول ما يسترعي النظر. وما من إنسان يشك في أنه (يوستاك سنت بيير). إنه

يحني رأسه الجليل يكلله شعر أشيب طويل. ليس متردداً ولا خائفاً، يتقدم بخطى ثابتة وقد أسبلت عيناه في صلاة صامتة. وإن كان يترنح قليلاً فإنما ذلك من جراء الشدائد التي عاناها أثناء الحصار الطويل. إنه هو الذي يلهم الآخرين. إنه أول من تقدم من الرهائن الستة الذين يتوقف على إعدامهم إنقاذ أبناء بلدتهم من المذبحة المنتظرة، وذلك حسبما شرط الغزاة. أما المواطن الذي إلى جانبه فليس أقل منه شجاعة. ومع أنه لا يجزع لمصيره الخاص إلا أن شروط تسليم المدينة يسبب له ألماً ممضاً. وفي حين يقبض بيده المفتاح الذي يتحتم عليه تسليمه للإنجليز نراه يصلب كل جسمه كيما يجد من نفسه القوة على احتمال هذا الذل المحتوم. وإلى جانب هذين. وفي مستواهما، تجد رجلا أقل شجاعة منهما لأنه يسرع في مشيته فتقول عنه: أما وقد وطن نفسه على التضحية فإنه يتوق إلى تقصير الوقت الذي بقي على استشهاده.

ومن وراء هؤلاء يأتي رهينة آخر ممسكا رأسه بيديه ومسلماً نفسه ليأس عنيف، ربما كان يفكر في زوجه وأولاده في أحبائه أو فيمن سيشقي برزئه من مماته.

وثم رهينة خامس يحرك يده أمام عينية كأنما يحاول بذلك أن يبدد كابوساً مرعباً أناخ على روحه... إنه يتعثر، ولا غرو فقد روَّعه الموت.

وأخيراً نرى الرهينة السادس وهو أصغرهم جميعاً. تراه كأنه متردد غير مستقر، يقبض أسارير وجهه همٌ ناصب. أهو طيف حبيبته الذي يستحوذ على أفكاره؟ ولكن رفقاءه يتقدمون وها هو ذا يتبعهم ماذا عنقه كما لو يسلمه إلى سيف القدر.

ومع أن هؤلاء الثلاثة أقل شجاعة من الثلاثة الأول فإن نصيبهم من التقدير والإعجاب لا يقل بحال من الأحوال عنهم، لأن إخلاصهم أدعى إلى التقدير والثناء. ويكلفهم أكثر مما يكلف الآخرين.

وهكذا يتسنى للمرء ان يتابع بدقه تمثيلياً في رهائن كاليه، ذلك التمثيل الذي هو نتاج شعور وتأثر كل فرد منهم بنفوذ يوستاك دي سنت بيير ومقدار إقتدائه به والنسخ على منواله فيراهم المرء وقد اسلموا قيادهم إليه رويدا قرر الواحد تلو الآخر أن يتقدم معه إلى الموت ليدفع ثمن مدينتهم.

ولا ريب أن فيما ذكرت أعظم إثبات وتعضيد لرأيك عن قيمة الحركة والمناظر في الفن) فأجاب رودان:

لو لم يكن فيما تراه في عملي شيء من المغالاة لجزمت بأنك أدركت ما هدفت إليه تمام الإدراك. لقد قدرت (رهائني) كل التقدير ورتبتهم بحق تبعاً لمقدار بطولتها. ولكيما أظهر هذه الحال بأجلى مظهر أبديت رغبتي التي ربما تعلمها بأن تثبت تماثيلي الواحد وراء الآخر على بلاط الميدان قبالة سراي بلدية كاليه لتكون أشبه بحلقة حية من الآلام والتضحية. لو أنها وضعت كذلك لبدت كأنها تخطو من دار البلدية إلى معسكر أدوار الثالث، ويشعر سكان كاليه اليوم عندما يخالطونها في غدوهم ورواحهم شعوراً عميقاً بالتضامن أو الاتحاد التقليدي الذي يربطهم بأولئك الأبطال، ولكان أثر ذلك بالغا فيما أعتقد. ولكنهم رفضوا مقترحي وأصروا على وضع التماثيل على قاعدة قبيحة بقدر ما هي غير لازمة. إنهم كانوا مخطئين، وأنا متأكد مما أقول). فقلت (وا أسفاه. كأنما قدر على الفنان دواما أن يجاري الأفكار السائدة. وما أسعده لو استطاع أن يحقق طرفاً من أحلامه الجميلة).

٦٣
جمال النساء

كان ذلك المنزل القديم الجميل المعروف باسم (أوتيل دي بيرون) الواقع في شارع هادئ على ضفة اليسرى لنهر السين بباريس - كان إلى عهد قريب مقراً لدير (قلب المقدس) ولكن بعد أن ألغيت الرهبنة النسوية شغله بضعة مستأجرين من بينهم رودان.

وللفنان كما رأينا مراسم أخرى في ميدون، وفي مستودع الرخام بباريس؛ غير أن له ولعاً خاصاً بهذا المنزل الذي بنى بالبلدة في القرن الثامن عشر لأسرة سطوة وجاه. وهو مسكن جميل تشتهيه نفس كل فنان، فغرفه الكبيرة عالية، بحوائطها حشوات بيض يطيف بها حُلّي بارزة مموهة بالزخرف واللون الأبيض. أما الغرفة التي اختارها رودان ليعمل فيها فمستديرة تطل نوافذها الفرنسية العالية على حديقة غناء أهملت وطال عليها الإهمال. ومع ذلك فلا زال من المستطاع متابعة صفوف الأشجار التي تقوم على حوافي الطرقات والممرات المعشوشبة ورؤية بعض النباتات الخضراء المقامة على العرائش وقد ركبتها أنجم متسلقة عجيبة وفي كل ربيع

تتفتح الأزهار الناضرة من بين الحشائش الكثة التي تملأ حاشية الحديقة. ولا يتسنى لشيء أن يبعث في النفس كآبة حلوة أكثر من هذا المنظر الذي يتلاشى فيه عمل الإنسان ويمحى رويداً رويداً بيد الطبيعة القاهرة.

يقضي رودان أكثر وقته في الرسم بذلك المنزل. ويحب أن يخلو إلى نفسه في هذا المنعزل الهادئ، وستودع الورق أشكالاً لا أعداد لها من الأوضاع الجميلة التي تتخذها المثل البشرية أمام عينيه.

وفي مساء أحد الأيام كنت أنظر معه في طائفة من تلك الرسوم، وكنت أبدي إعجابي بتلك الخطوط المؤتلفة المتزنة التي استطاع بها أم يبرز كل انسجام الجسم الإنساني على الورق. أما الخطوط التي عملت بجرة واحدة قوية من جرات القلم فتبدأ حدة حركات أو فتورها وسكونها. وأما جمال التمثيل فيظهر بقليل من الظل يحدثه بإبهامه. وكان يبدو عليه وهو يدرس الرسوم كأنه يرجع بذاكرته مرة أخرى إلى المثل الحية التي أخذ عنها تلك الرسوم وعند ذلك صاح:

(آه يا لجمال أكتاف هذه المرأة! بالها من متعة عظيمة وما أجمله من منحن كامل الحسن! إن رسمي أثقل مما يجب.

لقد حاولت كثيراً ولكن!! أنظر. هاهي ذي محاولة أخرى لنفس المرأة. إنها أقرب شبهاً بها. ومع ذلك!

(ثم أنظر إلى نحر هذه، وإلى ملاحة هذا الخط الممتلئ المحبوب. إن له رشاقة لا تشوبها شائبة.

وهنا سألته:

(يا أستاذ أمن السهل العثور على مثل جميلة؟) فقال:

(نعم) فقلت: (إذا فالجمال ليس في فرنسا.) فقال:

(كلا. إني أقرر لك ذلك.) فقلت: (ولكن خبرني. ألا تظن أن الجمال القديم يفوق جمالي الحديث، وأن النساء العصريات يقصرن عن أن يداين أمثال أولئك اللاتي أخذ عنهن فيدياس) فأجاب: (كلا، البتة.) فقلت (ومع هذا فجمال وكمال تماثيل زهرات الإغريق. . .) فقال: (كان لفناني ذلك العصر أعين يرون بها. أما فنانونا المعاصرون فعمي لا يبصرون. وهذا كل ما هنالك من فارق. كانت النساء الإغريق جميلات، ولكن ترعرع جمالهن قبل كل شئ في أذهان المثالين الذين نحتوهن. توجد اليوم نساء مثلهن تماماً وعلى الأخص بجنوب أوربا. فمثلاً ينتمي الإيطاليون المحدثون إلى نفس النوع الذي انتمت إليه مُثُل فيدياس. وأخص ما يميز هذا النوع هو اتساع الأكتاف

والأرداف اتساعاً متساوياً) فقلت: (ولكن ألم تؤثر غزوة البرابرة في مستوى الجمال القديم بما نجم عنها من اختلاط في الجنس؟) فقال: (كلا. حتى إذا افترضنا أن البرابرة كانوا أقل جمالاً وتناسباً من جنس البحر المتوسط - وهذا محتمل - أقول حتى إذا افترضنا هذا فإن الزمن قد محا محواً تاماً كل عيب نشأ عن امتزاج الدم، وأعاد الانسجام إلى أجسام النوع القديم مرة أخرى. وإذا ما امتزج الجميل بالقبيح فأغلب الظن أن الغلبة تكون للجميل في النهاية. إن الطبيعة لتتجه دائماً أبداً - بقانون سماوي - وجهة الأحسن والأصلح، وتنحو ناحية الكمال بلا توقف.

ويوجد بجانب نوع البحر المتوسط نوع الشمال الذي تنتمي إليه بعض نساء فرنسا ونساء العنصر الجرماني والسلافي والذي نشاهد فيه الأرداف وافية التكوين والأكتاف ضيقة نوعاً. إنه من نوع ما نشاهد في حوريات جان جوجون وفي زهرة واتو التي بلوحته المسماة (حكم باريس)، وفي (ديانا) لهودون ونرى في هذا النوع أيضاً أن الصدر مرتفع بينهما نراه على نقيض ذلك مستوياً في النوع القديم ونوع البحر المتوسط. والحق أقول إن لكل نوع أو جنس من الأجناس جماله الخاص.

والمسألة هي اكتشاف هذا الجمال. لقد رسمت بسرور شديد راقصات كمبوديا اللاتي حضرن مع مليكهن أخيراً إلى باريس؛ إذ أن للإشارات والحركات الصغيرة الرشيقة التي تصدر عن أعضائهن الجميلة جمالاً عجيباً مدهشاً.

ولقد عملت عدة دراسات عن الراقصة اليابانية هاناكو ذات العضلات القوية تبرز بروزاً واضحاً كما هو الحال في نوع الكلاب المسمى (فوكس تيريور). أما أربطة تلك العضلات فنامية لحد أن لمعاقدها ثخانة توازي ثخانة الأعضاء نفسها.

إنها لمن القوة بحيث تستطيع الوقوف على ساق واحدة لأي وقت تشاء، بينما تصنع بالأخرى زاوية مع جسمها فتبدو كأنها شجرة غرست في الأرض غرساً. ويختلف التشريح في جسم تلك الراقصة عما هو في أختها الغربية، ولكنه مع ذلك جميل كل الجمال في قوته الخاصة.)

وبعد هنيهة من الصمت عاد إلى الفكرة المحببة إليه قائلاً:

(قصارى القول يوجد الجمال في كل مكان. وليس هو الذي تفتقر إليه أعيننا، بل إن أعيننا هي التي تقصر عن إدراكه ورؤيته. فالجمال سجية وتعبير. هذا ولا يوجد شئ في

الطبيعة له من السجية والتعبير أكثر مما للجسم الإنساني؛ فهو يبعث شتى الأخيلة المختلفة بقوته وجماله. فآناً نراه يشبهْ الزهرة بقوامه المائل الذي يكون بمثابة الساق منها، وبالثديين والرأس وجزالة الشعر وكلها بمثابة كأس الزهرة ونضارته. ونراه آناً آخر كالنبت المتسلق اللدن كالساق الفارعة المعتدلة يقول أو ليس لنوسيكا (كأني حينما أنظر إليك أرى نخلة باسقة بجزيرة ديلوس قريباً من مذبح أبوللو وقد نما فرعها الأوحد من الأرض إلى السماء). ثم إذا انحنى الجسم الإنساني قليلاً إلى الوراء كان كاللولب، أو كقوس جميلة يسدد عليها إيروس سهامه الخفية، وفي أحوال أخرى يبدو كالقارورة؛ ولطالما أمرت مِثالاً أن تجلس على الأرض بحيث تجعل ظهرها قبالتي، وذراعها وساقها متجمعة أمامها. ففي ذلك الوضع يبدو الظهر الذي يستدق قليلاُ نحو الوسط ثم يستعرض مرة أخرى عند الأرداف كأنه زهرية بديعة الشكل والتكوين.

وفوق كل هذا وذاك فالجسم الإنساني مرآة النفس، ومن النفس يستمد أعظم جماله. (يا لحم المرأة يا أعجوبة لعجائب، يا أعلى مراتب الطين وأسماها! يا أجلّ مستقر للروح من الحمأ المسنون! يا أيها الظرف المادي الذي تضيء فيه

الروح كما لو كانت تضيء في أكفانها. أيها الصلصال الذي يرى المرء فيه انطباع أصابع الخالق المصور! أيها الطين الجليل الذي يستمطر القبلات ويستبي قلوب الرجال! بلغت من القدسية بحيث لا يُدرى إذا كانت الشهوات فيضاً الهيا، طالما كان الحب مسيطراً قاهراً والنفس منجذبة منقادة، بلغت من القدسية بحيث لا يسع المرء عندما تتأجج عواطفه وهو يحتضن الجمال إلا أن يتوهم أنه يعانق الإله)

(أي والله لقد أصاب فكتور هوجو كبد الحقيقة. إن أكثر ما نعشقه من الجسم الإنساني لا يقتصر على الظرف الخارجي الجميل، وإنما هو البس الداخلي الذي يخيل إلينا أنه يشتعل في جوفه ويضيئه.

عن الأمس وعن اليوم

منذ بضعة أيام صحبت أوجيست رودان إلى متحف اللوفر إذ كان ذاهبا لمعاينة تماثيل أودون النصفية مرة أخرى.

ولم نلبث أن وقفنا أمام تمثال فولتير النصفي وعندئذ صاح رودان:

(يا له من أعجوبة! إنه الخبث والدهاء بعينه. انظر! إن نظراته الشزراء لتبدو كأنها ترقب خصماً. أما أنفه فأقفى مستدق كأنه أنف ثعلب ليخيل إليك إنه يتشمم المثالب والمعائب من كل ناحية. ولتستطيع أن تراه بدمع. . . والفم! يا له من فوز عظيم! لقد خد بخطين من القذع والهجاء، ويلوح كأنه يغمغم بالتهكم والسخرية. ولا يسعك وأنت تنظر إلى فولتير هذا الذي يفيض نشاطاً وحيوية، ويغص سقاماً، والذي يعوزه الكثير من سمات الرجال - لا يسعك إلا أن تقول عنه إنه محدث بارع عجوز). وبعد فترة من التأمل عاود حديثه قائلا:

والعينان! إني لأرجع دواماً لمشاهدتهما. إنهما شفافتان، مضيئتان.

(ولكنك تستطيع أن تقول مثل هذا عن كل تماثيل أودون لقد أدرك هذا المثال كيف يجعل حدق العيون أكثر شفافية من أي مصور. إنه يخرقها ويثقبها ويبرزها، ويجعل بها معالي ومواطي بحيث تحدث تأثيراً فذاً عندما يقع عليها الضوء أو ينحرف عنها، ويقلد تلك اللمعة الحية التي بإنسان العين.

وما أعظم ما تختلف التعابير التي بعيون كل هذه الوجوه! إنها تدل على الخبث من فولتير، وعلى الصداقة الطيبة في فرانكلن، والرقة المبهجة في السيدة هودون، وعلى المكر في ابنته وفي طفلتي برونيار الجميلتين. ولقد تعدل اللمحة عند هذا المثال أكثر من نصف التعبير، فهو يقرأ الأرواح من الأعين التي لا تخفى عليه سراً. ولهذا فلا داعي للتساؤل عما إذا كانت تماثيله مشابهة لأصحابها مشتبهة تامة).

وهنا استوقفت رودان سائلاً:

(إذا أنت ترى أن المشابهة صفة هامة لازمة؟).

(لا ريب في ذلك فلا غنية عنها).

ومع ذلك يزعم كثير من الفنانين أن بعض التماثيل والصور يمكن أن تبلغ حداً كبيراً من الجمال من غير أن يتوفر فيها شبه قوي. وأذكر بهذه المناسبة حادثاً نسب إلى المصر إينر الذي شكت إليه سيدة من أن صورتها لم تأت شبهها. فأجابها بلهجته الإلزاسية:

(هيه يا سيدتي! بعد ما تموتين سوف يحسب ورثتك أنفسهم سعداء لأنهم يقتنون لوحة طيبة من ريشة إينر،

ولكنهم سوف لا يجهدون أنفسهم البتة ليتحققوا مما إذا كانت تشبهك).

فقال رودان:

من المحتمل أن يكون المصور قال ذلك. وأغلب الظن أن هذا تسرع منه لا يمثل حقيقة أفكاره لأني لا أعتقد أن له مثل هذه الآراء الخاطئة في فن أبدى فيه براعة عظيمة وألمعية نادرة.

ولكن دعنا نتفهم أولاً مدى التشابه المطلوب توفره في تمثال أو صورة ما.

(إذا قصر الفنان نفسه على إظهار القسمات السطحية كما هو الحال في الفوتغرافية، أو إذا نسج معالم الوجه تماماً كما هي من غير ما رجوع إلى الخلق أو اعتباره فهو لا يستحق أي ثناء أو إعجاب. أما الشبه الذي يتحتم عليه إظهاره فهو شبه الروح. وهذا وحده بيت القصيد. وهو ما يجب على المثّال أو المصور أن يبحث عنه تحت ستار القسمات. وقصارى القول يجب أن تكون كل القسمات حافلة بالتعبير أو بمعنى آخر تكون ذات فائدة في الإفصاح عن شعور باطن).

(ولكن ألا يحدث في بعض الأحوال أن يكون الوجه مناقضاً للروح؟).

(وهل نسيت نصيحة لافونتين التي تقول: (لا تحكموا على الناس من ظواهرهم؟).

إن هذه النصيحة موجهة لأولئك الذين لا يتعمقون الأشياء، إذ كثيراً ما تخدع الظواهر نظراتهم العجلى. ويكتب لنا لافونتين أيضاً عن الفأر الصغير الذي حسب الهرة أعظم الحيوان حدباً وعطفاً. ولكنه يتكلم عن فأر صغير أي عقل غر ضعيف تعوزه القدرة على التمييز. ولا يسع من يدرس الهرة بإمعان إلا أن يجد في ظاهرها ما يحذره من القسوة التي تستتر وراء تناومها وتكمن في وداعتها.

وفي مقدور من يستطيع قراءة الوجه أن يميز بين من يصطنع الحنان وبين من طبع عليه، وانه لمن أخص واجبات الفنان أن يكشف عن الحقيقة ولو من المظاهر الخادعة.

ولتقرير الحقيقة أقول إنه لا يوجد عمل فني يحتاج إلى كثير من التعمق مثلما يحتاجه التمثال النصفي والصورة الإنسانية. وقد يقال أحياناً إن حرفة الفنان تتطلب مهارة يدوية أكثر مما تتطلب فطنة وذكاء. وما عليك إلا أن تدرس

تمثالا نصفياً طيباً حتى تستطيع أن تدحض هذا القول وتصحح هذه الأغلوطة. إن عملا كهذا خليق بأن يترجم له. وأنت حين ترى تماثيل أودون مثلاً تخالك تقرأ فصولاً من مذكرات مدونة، فترى فيها العصر الذي عاشت فيه، والحرف التي احترفتها، والأجناس التي انتمت إليها وأخلاقها الشخصية، ترى كل ذلك فيها واضحاً جلياً.

وهاهو روسو قبالة فولتير. ترى في نظراته حذقاً وذكا وفطانة بالغة. وهذه ميزة عامة امتازت بها شخصيات القرن الثامن عشر. كانوا نقده. كانوا يناقشون ويجادلون في كل المبادئ والمعتقدات التي كان مسلماً بها من قبل من غير ما تحقيق وتمحيص. كانت لهم أعين فاحصة باحثة نفاذة.

أما عن نشأته من عامة السويسريين. كان سوقياً غير مثقف بقدر ما كان فولتير شريفاً نابهاً. وبينما ترى عظم وجنتيه البارز، وأنفه القصير، وذقنه المربعة تبين فيه ابن صانع الساعات والخادم الذي امتهن الخدمة من قبل.

وأما عن حرفته فهو الفيلسوف بجبهته المائلة المفكرة، ينتمي لطراز قديم يتجلى في العصابة التقليدية التي تدور حول رأسه. زري الهيئة بشكل ظاهر متعمد، أشعث أغبر مما يجعله

قريب الشبه من ديوجنيس أو منيبس هو المبشر الذي يدعو للرجوع إلى الطبيعة وإلى الحياة البدائية الفطرية.

(وأما عن أخلاقه الشخصية فترى تجهما في وجهه ينم عن كراهية للنوع الإنساني، وحاجبيه المقطبين وجبهته المغضنة، ترى فيه الرجل الذي يشكو بحق ويتذمر من الظلم والاضطهاد).

(قل لي بربك. أليس هذا التعليق على الرجل بأحسن وأدق من اعترافاته؟

(ثم هاهو ميرابو إنه عصر بأكمله. يبدو بحالة تحد. شعره المستعار مشوش غير مصفف،بزته غير حسنة، وهيئته زرية، وكأن ريحاً من عاصفة ثائرة تمر على هذا الوحش الكاسر الذي يهم بالزئير أو يرعد بجواب على سؤال يلقى إليه.

(ولنتقص نشأته الآن: نتوسم في طلعته المهيبة، وحاجبيه الدقيقين المقوسين، وجبهته المرتفعة المتعجرفة شريفا كان في زمرة الأشراف، ولكن ديمقراطية خديه الثقيلين المجدورين ورقبته الغائرة بين كتفيه جعلت الكونت دي ريكتي - ميرابو - يجوز على تيير ويفوز بعطفه ومراحمه ومن ثم أخذ يدافع عنه.

(ولننتقل إلى حرفته: إنه القاضي، يبرز فمه إلى الأمام كأنه بوق على وشك أن ينفجر منه الصوت مجلجلا. يرفع رأسه عالياً لأنه قصير كما هو شأن جمهرة الخطباء. ونرى في مثل هذا الطراز من الرجال أن الطبيعة تزيد في قوة الصدر والأضالع على حساب الطول. أما العينان فلا تثبتان على شيء معين وإنما تدوران على جم غفير. يا لها من نظرة عظيمة غامضة! ناشدتك الله خبرني أليس من أجل الأعمال وتمام الفوز أن يمثل في هذا الرأس وحده جمعاً حاشداً بل أمة بأسرها تصغي وتستمع؟

ولنبحث بعد ذلك عن أخلاقه: لاحظ الشفتين الحساستين، والذقن المزدوجة، والمنخر المرتعد فترى الآثام والانغماس في الشهوات وطلب الملذات مرتسمة عليها جميعاً. نعم تراها كلها هناك. وإني لمخبرك بذلك.

وإنه لمن السهل الهين أن نقرأ في كل تماثيل أودون مختلف الأخلاق على هذا النمط.

وهنا أيضا تمثال فرانكلن: ترى فيه هيئة عظيمة، وخدين ثقيلين متدليين فتقول هذا هو الصانع السابق، ثم الشعر الرجل الطويل الذي يشبه شعر الرسل، وحب الخير

والمعروف مرتسما فتقول هذا هو، ريتشارد المهذب الطيب القلب.

ثم إن جبهته العالية المائلة إلى الأمام تتسم بالعدد وتنم عن الثبات والصبر الذي أظهره فرانكلن في تحصيل علومه، وفي السمو بنفسه حتى أصبح معلماً نابهاً يشار إليه بالبنان. وأخيراً إلى تحرير وطنه. ذكاء جم تفيض به العينان ويكمن في زوايا الفم. على أن أودون لم ينخدع بجسامته فابان فيه مادية الرجل المالي الذي جمع مالا فأخلده، ودهاء السياسي الذي استظهر بواطن السياسة الإنجليزية. فها هنا نرى أحد أسلاف أمريكا الحديثة على قيد الحياة

(عجباً! ألا ترى في تلك التماثيل البديعة أخباراً متقطعة عن نصف قرن؟ وأن أكثر ما يسر النفس من تلك المذكرات المتخذة من الصلصال والرخام والشبه كما هو الحال في أجمل القصص المكتوبة - هو جمال أسلوبها الناصع، ورشاقة اليد التي دونتها وفيض تلك الشخصية الساحرة - الفرنسية لحما ودما - التي خلقتها، إن أودون هو سنت سيمون لكن تنقصه نزعاته الأرستقراطية. هو في ذكاء سنت سيمون ولكنه أسمى منه عاطفة. آه يا له من فنان مقدس!).

فقلت وأنا أطبق ما شرحه صديقي على التماثيل التي أمامنا:

(لابد وأن يكون صعباً على المرء أن ينفذ إلى أعماق نفوس الآخرين على هذا النحو).

(نعم لا ريب في ذلك) ثم عاود حديثه في شئ من التهكم:

(ولكن أكثر الصعاب التي تصادف الفنان الذي يمثل تمثالا أو يصور صورة لا تأتي من ناحيته ولكن من ناحية العميل الذي يعمل له الفنان. إن الإنسان الذي يطالب الفنان بعمل مثال له يشابهه تمام المشابهة لهو الذي يعنت الفنان عنتاً شديداً بقانون عجيب قاتل. إذ قلما يستطيع امرؤ أن يرى نفسه على حقيقتها، وإن هو استطاع ذلك فانه يأبى على الفنان أن يظهره على تلك الحقيقة. بل يريد منه أن يظهره بمظهر مبتذل تافه. أنه يود أن يبدو كاللعبة التي تحركها الخيوط، يسره أن يظهر بالوظيفة التي يؤديها أو بالمركز الذي يشغله في الهيئة الاجتماعية، وإن يمحى الرجل الذي فيه محواً تاماً. فيرغب الحاكم أن يرى ثوبه المنمق، والقائد عباءته الموشاة بالذهب ولكن قلما يعني أحد منهم بأن تقرأ أخلاقه ونفسيته من صورته.

وفي هذا ما يفسر نجاح الكثيرين من أوساط المصورين والمثالين الذين يقنعون بإبراز المظهر الذي لا يدل على شخصية عملائهم كملابسهم المزخرفة وهيئاتهم الرسمية. أولئك هم الفنانون الذين لهم الحظوة الكبرى لدى الجمهور لأنهم يسدلون على مثلهم ستراً من العظمة والأبهة. وكلما زادت تهاويل الصورة وتزاينتها كانت أقرب إلى اللعبة الجامدة المزوقة، وازداد ارتياح العميل إليها.

ربما لم يكن هذا كذلك في كل الأحوال. إذ يظهر أن بعض سادة القرن الثامن عشر مثلا كانوا يطربون لرؤية أنفسهم مصورين على هيئة ضباع أو نسور على ظهر أنواط من تلك التي كان يصنعها بيزانللو. كانوا ولا شك فخورين بشخصياتهم أو بالحري كانوا قد أحبوا الفن وأجلوه، واستساغوا صراحة الفنان الجافة النابية كما لو كانت جزاء موقعاً من رئيس روحي.

لم يتردد المصور تيتيان في إظهار أنف الباب بولس الثالث على هيئة فنطسية ابن عرس، ولم يحجم عن إيضاح غطرسة شارل الخامس الجافية، أو عن تبيان شهوانية فرانسوا الأول. ومع كل ذلك لم يفقد مكانته أو شهرته لديهم.

كذلك كان شأن فلاسكويز الذي لم يملق الملك فيليب الرابع فصوره كرجل غفل خامل برغم ما يبدو عليه من الظرف وحسن الشمائل؛ ولم يتحرز من إظهار فكه المتدلي، ومع ذلك استبقى حظوته لديه فاستحق بذلك الملك الأسباني الإجلال والإكرام من الأجيال القادمة لأنه كان نصير العبقرية وملاذها.

أما رجال اليوم فقد أصبحوا يخشون الحق ويحبون الكذب. ويبدو منهم أنهم يمقتون رؤية أنفسهم على سجيتها في الصور والتماثيل. كلهم يريد أن تكون عليه سيما التجمل والتزين.

حتى أكثر النساء جمالاً ممن لهن قسمات مليحة ممتازة يستبشعن جمالهن وينكرنه عندما يبرزه مثال نابه. فتراهن يضرعن إليه أن يجعلهن دميمات بأن يضفي عليهن ملامح كالتي تبدو على عرائس الأطفال ودماهم.

وعلى ذلك، فعلى المثال الذي يشرع في عمل تمثال أن يخوض غمار معركة طويلة مضنية. وكل ما يهم في الأمر إلا ينكص على عقبيه أو يضعف أو يهن بل يظل ثابتاً مخلصاً لنفسه. فإذا ما رفض عمله زاد الطين بلة. وربما كان الخير في ذلك لأنه غالباً ما يكون لذلك العمل مزايا عظيمة.

أما العميل الذي يقبل قطعة طيبة على غير مشتهاة ورضاه، فانه لا يلبث أن يغير شعوره نحوها عندما يمتدحها الهواة، وينتهي به الأمر أخيراً إلى الإعجاب بها، وبعد ذلك يعلن في صراحة أنه كان يحبها ويقدرها دائماً.

وفضلا عن ذلك أن أروع التماثيل هي ما صنعت للأهل أو للأصدقاء بلا مقابل، وليس ذلك لأن الفنان يعرف مثاله معرفة طيبة من طول النظر إليه ومحبته له فحسب، بل لأن مجرد شعوره بإهداء عمله إليه يطلق له عنان الحرية في العمل.

ومع ذلك فقد رفضت أحسن التماثيل عندما وهبت للأصدقاء بغير مقابل، وعلى الرغم من أنها قطع خالدة، فقد أعدت إهانة للمهدى إليهم. ينبغي على الفنان أن يسير في طريقه قدماً، ويجد تمام لذته وحسن جزائه في أن يقوم بعمله على خير الوجوه وأحسنها)

لقد تابعت باهتمام كبير نفسية الجمهور الذي يتصل به الفنان ولكن يجب علي أن أثبت هنا أن كثيراً من المرارة كانت تمازج تهكم رودان، قلت له:

(ولكن يظهر يا أستاذ أنك أغفلت تجربة من تجارب حرفتك، وهي أنك تصنع تمثالا لعميل لا يحوي رأسه تعبيراً ما أو ينطوي على غباوة ظاهرة. فضحك رودان من قولي ثم أجب:

(هذا لا يمكن أن يحسب في عداد التجارب. ثم لا يجب أن تنسى مبدئي الذي أستمسك به دائماً وهو: أن الطبيعة جميلة أبداً. وليس علينا إلا أن نفهم ما تظهره لنا. أنك تتكلم عن وجه بلا تعبير. وفي الواقع لا يوجد مثل هذا الوجه لدى الفنان الذي عنده أن كل رأس يدعو إلى الاهتمام. دع مثالا يلحظ وجها غفلا ساذجا، أو دعه يظهر لنا معتوهاً منصرفاً إلى العناية بمظاهر دنياه فنرى منه تمثالا جميلا رائعاً.

(ثم أن ما يسمى (بالسطحية) غالباً ما يكون شعوراً غير مكتمل بالنسبة لنقص التعليم والتهذيب وفي تلك الحالة يتخذ الوجه مظهراً غامضاً جذاباً لعقلية تبدو كأنها مقنعة بقناع شفاف).

(وأقول أخيراً... ولا أدري وايم الله كيف أفصح عما أريد أن أقول - إن أحقر الرؤوس شاناً، وأقلها خطراً ما هو إلا مستكن لتلك القوة السحرية العجيبة - الحياة. وعلى ذلك فهو معين لا ينضب لعمل الطرفة الفنية الفذة).

شاهدت بعد عدة أيام بمرسم رودان في ميدون صبائب لكثير من تماثيله البديعة. وهناك انتهزت الفرصة وسألته أن يوقفني على الذكريات التي تبعثها تلك التماثيل. كان هناك تمثال فيكتور هوجو - غارقاً في بحار التأمل، جبهته المجعدة كأنها البركان، وشعره الأشعث كأنه ألسنة لهب أبيض تندلع من جمجمته... أنه تمثيل صادق للشعر الغنائي الحديث من حيث عمقه واصطخابه. قال رودان:

(إن صديقي بازير هو الذي قدمني لفيكتور هوجو وعرفني به. وكان بازير كاتم سر جريدة المارسيز ثم جريدة الانتران سيجان فيما بعد. وكان يعبد فيكتور هوجو. وكان أول من فكر في عمل حفل سنوي للشاعر العظيم بمناسبة عيد ميلاده الثمانين. وكان الحفل كما تعلم هادئاً رائعاً. فقد أشرف الشاعر من شرفة منزله يحي الجماهير الغفيرة التي قصدت منزله تطلب مشاهدته. فكان كأنه البطرك يبارك شعبه. ومن أجل ذلك اليوم احتفظ هوجو بامتنان عظيم لذلك الرجل الذي دعا إلى الحفل ونظمه. وهكذا استطاع بازير أن يقدمني إليه في غير مشقة. ولسوء الحظ كان فيكتور هوجو مبتوراً من مثال وسط أسمه فيلان اضطره إلى جلوس ثمان وثلاثين

جلسة أخرج له بعدها تمثالا رديئاً. ولهذا فإني عندما تقدمت إليه متعثراً بأذيال الخجل، مبدياً له رغبتي في تخليد قسمات مؤلف (التأملات) قطب حاجبيه الأوليمبيين وقال: (أنا لا أستطيع أن أمنعك من العمل، ولكني أصارحك القول أنني سوف لا اجلس إليك وسوف لا أبدل عادة من عاداتي من أجلك، فدبر أمرك وتخير أداتك.

(وعلى ذلك ذهبت عنده وعملت منه عدة دراسات سريعة بالقلم الرصاص ليسهل علي عمل التمثال فيما بعد. ثم أحضرت منصتي وشيئاً من الصلصال. ولما كان من عادة الشاعر أن يجلس في البهو مع أصدقائه كان من الطبيعي ألا أجد مكاناً سوى الشرفة أضع فيه تلك الأدوات القذرة. وإنك لتستطيع أن تدرك صعوبة واجبي. كنت أدرس الشاعر العظيم في انتباه كبير وأحاول أن أطبع شخصه في ذاكرتي ثم أجري فجأة إلى الشرفة لأطبع في الطين ما لاحظته والتقطته ذاكرتي من هنيهة. ولكن كثيراً ما كانت تخبو ذاكرتي وأنا في طريقي إلى الشرفة. فإذا ما وقفت أمام المنصة لم أجد في نفسي القوة على لمس الطين. وكان يتحتم على أن أقفل راجعاً إلى مثالي مرة أخرى. (وعندما قاربت النهاية من عملي سألني دالو أن أقدمه

إلى فكتور هوجو. فأجبته إلى ذلك في حينه. ولم يعش الرجل العظيم الهم بعد ذلك كثيراً. وما استطاع دالو أن يبلغ غايته إلا من صبيبة أخذت للشاعر بعد موته).

قادني رودان وهو يتكلم إلى ظرف من الزجاج بداخله قطعة واحدة من الحجر. إنه الحجر الأوسط من عقد، الحجر الذي يضعه المهندس وسط العقد ليدعم به منحناه. نحت على واجهته قناع مربع من ناحية الخدين والصدغين، متمشياً في ذلك مع شكل الحجر المربع. رأيت ثمت وجه فيكتور هوجو. وعند ذلك قال المثال الكبير: (كثيراً ما أتخيل مثل هذا الحجر يتوسط بناء يوهب للشعر)

وكان من السهل علي أن أتخيل ذلك. فإن جبين فكتور هوجو وهو يدعم في ذلك الوضع حنية تذكارية فكأنما يرمز بذلك إلى العبقرية التي ارتكزت عليها آراء وجهود عصر بأكمله. ثم عاود رودان حديثه قائلا:

إني لأعطي هذه الفكرة أي مهندس يستطيع أن يخرجها إلى حيز التنفيذ).

وقريبا منا قام التمثال النصفي لهنري روشفور، وهو معروف تمام المعرفة؛ فرأسه رأس ثائر تعلوه خصلة شعثاء

من الشعر تموج كأنها شارة التسليم، وبجبينه عجر كثيرة كأنه جبين طفل مشاغب، دائم الشجار مع أترابه، له ثغر قلصته السخرية، ولحية نافرة صاخبة. إنه ثورة لا تهدأ، وروح النقد والكفاح بعينها. إنه قطعة فنية رائعة نستطيع أن نرى فيها ناحية من نواحي ذهنيتنا المعاصرة. وهنا قال رودان.

(وكانت معرفتي بهنري رشفور عن طريق بازير أيضاً، فقد كان رئيساً لتحرير الجريدة التي يعمل بها. ورضى هذا المناظر الشهير أن يجلس إلي. كان ذا روح مرحة حتى ليحس المرء منه السحر عندما يصغي إليه وهو يتكلم. ولكنه ما كان يستطيع الجلوس ساكنا لحظة واحدة. وكان يؤنبني في رفق لأني أنصرف بكليتي إلى مهنتي؛ حتى لقد قال لي مرة وهو يضحك إني قضيت جلسة بأكملها في إضافة قطعة من الطين إلى التمثال، وجلسة أخرى في رفعها عنه.

(وفيما بعد، عندما رأى أن تمثاله حظي بإطراء ذوي الذوق الرفيع وثنائهم جاراهم في ذلك الإطراء غير متحفظ، ولكنه ما كان يعتقد أن تمثاله ظل على حاله الأولى من ساعة أن حملته من منزله، وكان يكرر ويعيد علي هذه العبارة: (لقد

أعملت يدك فيه كثيراً. هذبته تهذيباً. وحقيقة الواقع أني لم أمسسه حتى بظفري).

وعند ذلك أخفى رودان خصلة الشعر بإحدى كفيه واللحية بكفه الأخرى ثم سألني عما يمكن أن يشبهه إذ ذاك). فقلت:

(تستطيع أن تقول إنه قيصر من قياصرة الروم)

(هذا ما أردتك أن تقوله تماماً، إذ أني لم أستطع أن أجد الطراز اللاتيني القديم نقياً خالصاً كما وجدته في روشفور)

وإذا لم يدر عدو الإمبراطورية الألد للآن وجوه تشابه بين وجهه ووجه القياصرة، فإني أراهن أن مجرد علمه بذلك سيبعثه على الابتسام وعندما تكلم رودان من لحظة عن دالو، صورت في مخيلتي تمثاله الذي صنعه لذلك المثال والمودع الآن بمتحف اللوكسمبورج إنه رأس متكبر عات يقوم على رقبة رفيعة معروقة كأنها رقبة طفل. له لحية كثة كأنها لحية صانع ماهر، وجبهة مغطنة متجهمة، وحاجبان أشعثان كأنهما حاجبا شيوعي قديم، وهيأة متكبرة محمومة ترى فيها الديمقراطي

الذي لا يحول. أما العينان الكبيرتان والتقعر البسيط الذي بالصدغين، فتنم كلها عن الشغف العظيم بالجمال.

سألته عن هذا التمثال فأجابني بأنه عمله عندما عاد دالو من إنجلترا بعد أن شمله العفو السياسي وقال:

(إنه لم يأخذه قط، لأن علاقتنا انصرمت من بعد أن قدمته لفيكتور هوجو بقليل.

كان دالو فناناً عظيماً، ولكثير من أعماله قيمة زخرفية رائعة تجعلها من أجمل مجموعات القرن السابع عشر. ولو لم تتملكه شهوة الحصول على وظيفة حكومية لكان كل ما أنتجه قطعاً خالدة؛ ولكنه جهد ليكون لوبران جمهوريتنا، وليكون زعيما لكل فنانينا المعاصرين. لقد مات قبل أن تتحقق أمنيته؟

(إنه ليستحيل على المرء أن يمتهن مهنتين في وقت واحد. فكل الجهد الذي بذله لكسب أنصار وأعوان يركن إليهم، وفي محاولته أن يكون ذا شأن وخطر - كان كل هذا خسارة للفن. ليس أصحاب الدسائس أغراراً مغفلين؛ فعندما يريد الفنان مناهضتهم أو ينهز معهم بدلوهم فإن عليه أن يكيد

لهم بقدر ما يكيدون، وبذلك لا يبقى له وقت ينصرف فيه لعمله.

(ومن يدري فلو كان دالو لزم مرسمه دواماً ومضى في سبيل فنه هادئاً وادعاً لأنتج روائع يخطف جمالها الأبصار، ولربما أجلسه الإعجاب العام على عرش الفن وتوجه ملكا على الفنانين - وذلك هو الذي بذل في سبيله كل ما في وسعه لتحقيقه، ولكن في غير طائل.

ومع كل ذلك لم يذهب طموحه سدى؛ لأن نفوذه وحظوته في الأوتيل دي فيل كانا سبباً في إخراج قطعة خالدة من أعظم قطع عصرنا الحاضر. فهو الذي مكن بوفي دي سافان من أن ينال الإذن بزخرفة جانبي السلم بمدخل الأوتيل دي فيل، وذلك رغم مناهضة أعضاء اللجنة الإدارية مناهضة علنية وأنت تعرف بأي شعر سماوي أضاء المصور العظيم حوائط البلدية).

وقد استرعت هذه الكلمات انتباهي إلى تمثال بوفي دي شافان قال عنه رودان:

(لقد رفع رأسه عالياً. أما جمجمته فصلبة مستديرة وكأنما خلقت لتلبس خوذة. وأما صدره المقوس فيظهر كأنه

اعتاد لبس الدروع. ولقد يسهل على المرء أن يتصوره في بافيا يحارب ذياداً عن شرفه إلى جانب فرنسيس الأول).

ترى في التمثال أرستقراطية شعب قديم. فالجبهة والحاجبان المرتفعان تدل على الفيلسوف. وتشف النظرة الهادئة التي تشمل أفقاً كبيراً بعيداً عن ذلك المزخرف العظيم والمصور الطللي السامي. هذا ولا يوجد فنان معاصر يمكن له رودان من التقدير والإعجاب بقدر ما يكنه لمصور القديسة جنيفيف. ثم صاح رودان:

(أكان هذا الرجل يعيش بيننا ويخالطنا، أكان هذا العبقري الخليق بأزهى عصور الفن يتكلم معنا! وإنني شاهدته ووضعت يدي في يده! ليخيل إلي أني صافحت يد نيقولا بوسان!

يا لها من إشارة بارعة! أيمكن أن يكون ولاء أعظم وأوقع في النفس من أن يرجع بمعاصر إلى طيات الماضي حيث يقرنه إلى رجل من رجالاته الأفذاذ الذين لمع نجمهم وتألق تألقا فريدا ثم يبلغ منه التأثر لمجرد شعوره بالاتصال الحسي بهذا العبقري الشبيه بإنصاف الآلهة (بوسان). وعاود رودان حديثه قائلا:

لم يرض بوفي دي شافان عن التمثال الذي عملته، وكان ذلك من أمر ما غصني في حياتي الفنية. لقد ظن أني صنعت له تمثالا مسخا. ومع هذا فأني مؤمن أني أودعت في التمثال كل الحماس والإجلال الذي شعرت به نحوه).

ودفعني بوفي دي شافان إلى التفكير في تمثال جان بول لوران الذي يوجد باللكسمبورج أيضاً. إنه ذو رأس مستدير ووجه يهم بالحركة، ويفيض منه الحماس يكاد لا يتردد فيه نفس - إنه من مواطني الجنوب، عتيق غير مصقول تظهر عيناه كأنهما مأهولتان بأخيلة بعيدة - ذلك هو مصور العصور التي كانت أدنى إلى الهمجية حيث كان الرجال أقوياء زاخري العواطف. قال رودان:

(كان لوران من أقدم أصدقائي. وقفت له كمثال لواحد من الميروفيين الذين كانوا يعاونون ساعة موت القديسة جينيفياف، وذلك بلوحته الموجودة الآن بالبانتيون (كانت محبته لي خالصة على الدوام. وهو الذي تحصل لي على الأذن بعمل رهائن كاليه. ومع أن الصفقة لم تعد علي بنفع مادي إذ أني قدمت ستة من التماثيل المعدنية بالثمن الذي

عـرض لواحـد منهـا فقـط، فـإني مـدين لـه بالامتنـان العظـيم العميق لأنه حفزني لخلق عمل من أجل أعمالي.

(وكم كان سـروري عظيما بـأن أعمل لـه تمثالا. ولكنـه عتـب علي عتابا رقيقا لأنني أظهرتـه بفـم مفتـوح، فأجبتـه بـأني رأيت من تصميم جمجمتـه إنـه ربمـا انحـدر من سـلالة القـوط الأسبان. وأن هذا الضرب من الناس يمتاز بكبر الفك الأسفل. وإنني لسـت على بينـة ممـا إذا كـان اقتنـع بصحة ملاحظتي العلمية التي ترتكز على علم الأجناس).

وأبصـرت في تلـك اللحظـة بتمثـال لفـا لجـوبيرر إنـه متوقـد، ذو خلق ثائر، بوجهـه كثير من التجاعيد والعجر كأنه أرض اجتاحتها العواصف. أما شاربه فشارب امرئ متذمر، وأما شـعره فكـث قصـير. قـال عنـه رودان إنـه كـان ثـورا صـغيرا. لاحظت فيـه غلـظ الرقبـة حيث تبـدو أثنـاء الجلـد وتضـاعيفه كأنهـا غبـب الماشـية، وكـذلك جبهتـه المربعـة. أمـا رأسـه فمائـل عنيـد، على وشـك أن يشـيح بحركـة إلى الأمـام. حقـا إنـه. ثـور صـغير! كثيـرا مـا كـان رودان يتمثـل بتشـبيهات مـن المملكـة الحيوانيـة. فمثلا إذا كان الإنسـان ذا رقبـة طويلـة وحركات آليـة فهـو الطـائر يتذبـذب يمنـة ويسـرة، وإذا كان جـد ظريـف كثير

الحركات الرشيقة فهو كلب الملك شارك وهكذا. ومن شأن هذه التشبيهات أن تسهل العمل لمن يبحث وفي تقسيم سحن الناس وسيمائهم أقساما عامة. ثم طفق رودان يشرح لي الظروف التي أدت به إلى فالجوبير قال:

(كان ذلك عندما رفضت جمعية الآداب قبول تمثالي (بلزاك) أصر فالجوبير الذي تولى عمل تمثال آخر لبلزاك من بعدي على أن يبين لي بحافز من صداقته إنه لم يضلع بتاتا مع أولئك الذين أرادوا الغض من قدري وسمعتي. فدفعني حدبه إلى عمل تمثال له. وعند ما انتهيت منه ورآه قدره تقديرا وعده فوزا عظيما. وإني لأعلم إنه كان يدفع عنه نقد الناقدين في حضرته. وفي مقابل ذلك عمل لي تمثالا بدوره فجاء جد ظريف).

وعندما كنت أهم بالانصراف وقعت عيني على نسخة شبيهة لتمثال برتلو الذي عمله رودان قبل وفاة الكيميائي العظيم بسنة واحدة فقط.

كان العلامة الكبير يبدو كأنه مطمئن إلى تأدية رسالته. إنه يتأمل. إنه منطو على نفسه، وحيدا يواجه العقائد البالية المتداعية، وحيدا قبالة الطبيعة التي نفذ إلى بعض أغوار

أسرارها ولكنها ما زالت جد غامضة؛ وحيدا على حدود الأفق الغير محدودة. جبينه معذب، وعيناه المسبلتان مليئتان بالهموم وكأن هذا الرأس الجميل رمز للفكر العصري وقد ازدحم بالعلم والمعرفة وأضناه التفكير، ينتهي به الأمر إلى التساؤل (وما جدوى كل ذلك).

احتشدت برأسي الآن كل تلك التماثيل التي كنت أعجب بها والتي كان يتكلم عنها رودان، وقد بدت لي كأنها وثائق قيمة عن عصرنا الحاضر ثم قلت:

(إذا كان رودان كتب مذكراته عن القرن الثامن عشر، فقد كتبت أنت مثلها عن أواخر القرن التاسع عشر. أما أسلوبك فأخف وأغلظ من أسلوب سلفك، وأما تعابيرك فأقل رشاقة، ولكنها طبيعية صادقة - إذا جاز لي أن أقول ذلك إن الشك والإلحاد الذي كان واضحا بينا في القرن الثامن عشر، والذي كان مليئا بالتهكم والسخرية أصبح فيك اليوم عنيفا حادا. كانت أشخاص أودون أميل إلى الاجتماع والتمازج والتنادر، أما أشخاصك، فأكثر انصرافا إلى أنفسهم. كانت أشخاص أودون تنتقد عورات أنظمة الحكم، أما أشخاصك

فيظهرون كأنهم يتساءلون عن قيم الحياة الإنسانية نفسها ويشعرون بالآلام والرغائب التي لم تتحقق)

فأجابني رودان ردا على ذلك:

لقد بذلت كل ما في وسعي، لم أكذب ولم أغرر بمعاصري قط. لم ترق تماثيلي في أعين الناس، لأنها على جانب كبير من الإخلاص، ولكن مما لا ريب فيه أن بها حسنة واحدة هي الصدق، فليعوضهم هذا من الجمال)