

UNIVERSAL
LIBRARY

OU 190889

UNIVERSAL
LIBRARY

OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No. 20- ۸۹۲۵۷۴۱ / ۲ Accession No. ۱۸۰۱۰۲

Author

Title

ماهر كامل
الجمال والفن ۱۹۵۷

This book should be returned on or before the date last marked below.

الجمال والفن

تأليف

دكتوراه كامل

دكتوراه DSc في العلوم التربوية من سويسرا
دكتوراه في الآداب من فرنسا
رئيس قسم الفلسفة بكلية المعلمين

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة الأوفاء المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد (عماد الدين سابقاً)

دار الطباعة الحديثة
٥ شارع فرط النزي - ح. ٩٣١٨

إهداء وشكر

إن الإحساس بالجمال وتقدير القيم الجمالية من أهم العوامل التي تؤثر في كل فرد من حيث هما مقياس البفاضلة بين العوامل الخارجية ، كما أنهما دعامتان قويتان من دعامات سعادة الإنسان وشعوره بالبهجة واللذة .

وكنـت أود أن أتحدث هنا عن الجمال في ميادينة المختلفة إلا أن للجمال مظاهر عديدة أكثر من أن يحمها بمجلد واحد. ولهذا رأيت أن أهتم في هذا الكتاب بفـن الرسم يوما يرتبط به من نظريات جمالية ، وخاصة عندما كنت بصدد العصور الحديثة حيث تعددت مظاهر التعبير الجمالي . وأرجو أن يكون هذا الانتاج بداية لانهاية .

ولما كان الجمال — كأى ظاهرة اجتماعية — ديناميكيا متفاعلا متطورا في مثله العليا ومقاييسه الخاصة من فرد إلى فرد ومن بيئة إلى بيئة ، كان من واجب كل مستنير أن يلم — ولو بعض الشيء — بالموضوع الجمالي وإلا فإنه يحرم نفسه من جانب من جوانب السعادة في الحياة .

فإلى هؤلاء الذين يحسون بالحاجة إلى فهم هذا المظهر من مظاهر الحضارة الإنسانية ، أقدم هذا الكتيب ليكون بصيصاً من الضوء ينير سبيلا إلى ناحية هامة من نواحي الحياة .

ولا يسعنى إلا أن أقدم شكرى وتقديرى للأستاذ الجليل محمد فريد أبو حديد ، فقد أبى واسع فضله إلا أن يكلل هذا الجهد بتصدير من قلبه وفكره .

كما يجدر بي أن أشكر الأستاذ أحمد على رئيس قسم اللغة العربية بكلية المعلمين

فقد تفضل بمراجعة الأسلوب اللغوى لهذا الكتاب، وبذل في ذلك جهداً مشكوراً يستحق معه التقدير والثناء، فإليه يرجع وافر الفضل في إظهار أسلوب هذا الكتاب في ثوبه الرصين .

ولا يفوتني أيضاً أن أشكر الأستاذ فايز اسكندر المدرس بكلية الآداب لما بذله معي من عون صادق . وأخيراً أقدم شكرى إلى حضرات أصحاب مكتبة الانجلو المصرية الذين قاموا بنشر هذا الكتاب غير مدخرين وسعاً في ازدهار الناحية الثقافية بوجه عام ، وفي استزادة المكتبة العربية من المؤلفات اللازمة لتكوين المواطن الصالح .

المؤلف

قصہ دلیر

بقلم

الاستاذ محمد فرید أبو مرید

المستشار الفني لوزارة التربية والتعليم سابقاً
ومستشار التعليم بوزارة المعارف الیمنية حالياً

ما يزال الإنسان من أقدم العصور إلى وقتنا هذا يجاهد في الإجابة عن مسأله الكبرى وهي فهم نفسه ، سواء في ذلك الإنسان الفرد والجماعة . وإذا كانت الطبيعة الكونية تنطوي على أسرار لاحد لها ، فإن الطبيعة البشرية كذلك تنطوي على أسرار لاحد لها ، على أن البون عظيم بين إدراك الإنسان للأسرار الطبيعية وبين كشفه عن الأسرار البشرية التي في قراراته ، فتمد استطاع أن يحتال على فهم قوانين الكون بوسائل تمكنه من التحكم في الظروف الطبيعية وملاحظة العلامات التي تبين له بين مفرداتها الحقائق الكونية ، واستنتاج القواعد العامة لتلك العلامات في صور قوانين عامة ثابتة . ولكنه كان دائما يحاول أن يسبر غور نفسه وما يزال إلى اليوم على شاطئ المحيط الفسيح لم يستطع أن يلتقط من الرمال صدفة يطمئن إلى كمالها ، فكل مالمديه إلى اليوم من نتائج هذه المحاولات لايزيد على قطع من الصدف لم تمكنه من إدراك صورة الصدفة الأصلية إلا عن طريق الحدس والتخيل ، أو بعبارة أخرى عن طريق الفن . وليس معنى هذا أن المحاولات التي قام بها الإنسان في سبر غور النفس البشرية كانت جهودا عقيمة ، بل هي على عكس هذا أصل تقدمه ، وهي الحافز للقوى لتطور حضارته . وأنه لمن العجيب أن تعقد الموازنات بين نشاط الإنسانية

في ميدان العلم ونشاطه في ميدان الفن بغية تفضيل أحد جانبي هذا النشاط على الآخر، فالحياة الإنسانية وحدة متكاملة مع تعدد جوانبها ؛ وهي كيان حي معقد لا يتحقق وجوده إلا بتوفر كل وظائفه . والأمراض التي تنتاب الإنسانية — إذا صح لنا استخدام هذا اللفظ — إنما تنشأ من انعدام التعادل بين جانبي هذا النشاط المتكامل . ولقد مرت على الأمم تجارب قرون طويلة وسجلت من الحقائق المختلفة ما لا حصر له عن تلك التجارب ، ففي إمكاننا اليوم أن نلح سير القافلة الإنسانية عبر الزمان . ونستخلص منها حقيقة هامة بالنسبة إلى حاضرها ومستقبلها ، وهي أن طغيان أحد جانبي النشاط البشري على الآخر كان دائماً من عوامل تضعضع القافلة واضطراب سيرها . فإذا نحن تأملنا هذه الحقيقة بدت لنا أهمية خاصة بالنسبة لعصرنا الحاضر الذي اشتهرت فيه الأمم بالبحث العلمي ، واستطاعت أن تصل إلى أعماق الطبيعة التي لم يصل إليها البحث من قبل ، كأن العقل الإنساني قد تمكن من اختراق الحجب المقدسة ، واختلاس نظرات من وراء الحد المباح له ، وهو ما يزال قاصراً عن حسن التصرف في الأسرار التي يختلس النظر إليها . فهو اليوم يملك سر قوى هائلة لا يأمن إذا عبث بها أن يودي بحياته نفسها . فالعمر الحاضر معرض لأن يكون أحد العصور التي تتعرض فيها القافلة البشرية للتضعضع والاضطراب تعرضاً خطيراً قد يكون آخره طور من أطوار الحياة على هذه الأرض التي شهدت أطواراً مختلفة من الكائنات المنقرضة . وإذا كان هناك أمل في نجاة الإنسان من هذا الخطر ، فهو زيادة النشاط في الجانب الآخر الذي يعيد التوازن إلى الكيان الإنساني المتكامل .

وهناك ميل إلى افتراض أن تقدم الحضارة البشرية إنما يعتمد على تقدم الإنسان في البحث العلمي ، واستخدام أسرار الطبيعة في تيسير الخدمات الحيوية وتحسين مرافق الإنتاج . وما يعزز هذا الافتراض أن العصر الحاضر قد استطاع تسخير قوى الطبيعة لخدمة الإنسانية إلى حد يدعو إلى الإعجاب ، يشهد بذلك ما نراه من المعجزات في ميادين الطب والهندسة والزراعة والصناعات على اختلاف أنواعها . ولكن

الإنسان الذى يسخر هذه القوى لخدمته إنما يفعل ذلك لتحقيق غاية أسمى من تلك الخدمات نفسها . فالإنسان يعيش لياكل ، ولا يعيش ليبنى لنفسه مسكناً ، ولا ليرفه عن نفسه بوسائل الترفيه التى أتاحها له العلم ، بل هو يأكل ويتخذ لنفسه المسكن ويرفه عن نفسه بثقى وسائل الترفيه من أجل حياته نفسها ، فهو كما قال المثل القديم يأكل ليعيش ولا يعيش لياكل . على أننا لم نستطع إلى الآن أن نحدد على وجه الدقة الغاية التى يحيا الإنسان من أجلها ، لأنها أبعدمدى وأكثر اتصالاً بالحقيقة العليا من أن يتفق الفكر البشرى عليها . على أنه قد أصبح من الواضح أن الإنسانية تتطور متجهة فى اتجاه معين ، وسواء شعرنا نحن بهذا الاتجاه وحددناه أو لم نشعر به ولم نحدده فهو اتجاه محتوم تندفع فيه الإنسانية كما تندفع الأجرام السماوية فى مسارها .

وإذا كان تطور العلم أحد مظاهر هذا الاتجاه فالاتجاه الفنى مظهر آخر للاتجاه نفسه ، وهو أمس بالنفس البشرية لأنه متصل بتعبيرها عن نفسها ، والأديب والفيلسوف والمفكر والفنان هم الطلائع الذين يرتادون اتجاه الإنسانية حيال أسرار النفس البشرية ، كما أن العلماء هم الطلائع الذين يرتادون اتجاه العقل البشرى حيال الأسرار الكونية .

والاستاذ مؤلف هذا الكتاب يتتبع حركة طائفة من هؤلاء الطلائع فى ميادين الفن الذى يحاول الإنسان أن يعبر به عن أحاسيسه فى مختلف الأوضاع والعصور .

والسؤال الأول الذى يسأله فى كتابه هذا سؤال قديم حديث ما زال منذ أقدم العصور موضوع مناقشة المفكرين فى ميدان النقد الفنى ، وهو السؤال عن معنى الجمال . والإنسان عندما يتحدث عن الجمال إنما يقصد الضالة الموشودة فى حياتنا ، فهو يتلفت حوله متسائلاً عن غاية الحياة ، ويلتمس الاهتمام إلى معنى يتعلق به ويجد أنه جدير بأن يحيا من أجله ؛ ويمجد فيه ما يسميه السعادة حيناً ، والسلام حيناً ، وغاية الحياة حيناً . فهو مهما تقدم فى ابتكار وسائل الترفيه ، ومهما بالغ فى توفير معدات الحياة

المادية ، ومهما ابتدع من الابتكرات الحضارية لا يشعر به قد حقق الغاية المنشودة من حياته . ولهذا كان وما يزال يحاول التساؤل والتعبير عما يحس ، وكان وما يزال يقف عند كل ما يحرك نفسه أو يشعرها بالجلال أو السلام ، ويكون لنفسه مذهباً بعد مذهب لعله يحدد الرسالة التي خلق الإنسان لحملها .

والأستاذ المؤلف يحلل هذا المعنى ويورد ما قيل فيه من الآراء بين من يقول إن الجمال صفة قائمة في الشيء نفسه ، وبين من يقول أنه مستمد مما وراء الشيء من المعاني المتصلة به ، أو أنه شعور خاص بنا نحن مستمد من طبائعنا ، ولكنه لا يقف عند إيراد الآراء العامة التي اختلف فيها المفكرون منذ القدم إلى اليوم ، بل تتبع موضوع الجمال في الانتاج الفنى خاصة ، وبين الصلة الوثيقة بين جهود الابداع في ميدانه وبين فلسفة العصور المتعاقبة وطبائع الأمم المتباينة سائراً في ذلك على سنة العلماء ، فعرض الحقائق وحللها ولم يفرض رأياً جامداً في تفسيرها بل ترك لنا أن نتبعها معه ونستخلص منها لأنفسنا ما نراه . على أننا لامتلك ونحن نتبع عرضه وتحليله إلا أن نرى العلاقة الوثيقة بين الانتاج الفنى وبين روح الإنسان وفكره ومثله العليا على تعاقب العصور ، كما لامتلك إلا أن نرى الدليل الواضح على أن القافلة الإنسانية كانت دائماً تضطرب ويختل نظامها عندما يختل التوازن بين جانبي النشاط البشرى وهما نشاط العلم ونشاط الفن .

محمد فريد أبوهريرة

الباب الأول

الجمال والفن

يختلف الناس في تحديد معنى الجمال وإن كانوا يستخدمون هذه الكلمة كثيرا في حياتهم اليومية ، فهم يطلقون كلمة جميل على مظاهر كثيرة تختلف في طبيعتها وتكوينها، وهم لا يعرفون ناحية من أوجه الشبه بين هذه المظاهر ... اننا كثيرا ما نسمع عن هذا المنظر الطبيعي أنه جميل ، أو أن هذه الصورة أو ذلك التمثال جميل ، أو أن في هذه القصيدة جمالا .. إن هذا المبنى جميل وذلك النغم الموسيقي جميل .. وهكذا نجد تباينا شاسعا في الموضوعات التي يمكن أن نصفها بالجمال ، حتى أننا لا نكاد نستطيع أن نجد ناحية من أوجه التشابه بين هذه الموضوعات ، ومع ذلك فنحن نحمل عليها جميعاً محمولا واحدا وهو صفة الجمال .

ومع أننا لانستطيع في اللحظة الراهنة أن نضع مرادفا صادقا لكلمة جميل ، فإننا نرى أن نميز أولا بين هذه الكلمة وبين بضعة ألفاظ أخرى قد تختلط بها من حيث المعنى في ذهن بعض الناس .

فليس من اللازم أن يكون «الجميل» «مفيدا» كما أنه ليس من اللازم أن يكون المفيد جميلا ، وإذن هناك فارق بين معنى هاتين الكلمتين . ولعل من الأمثلة التي نوضح بها الفارق بين المعنيين أننا لانستطيع أن نقول على الدواء المر إنه جميل ، أو أن نقول حتما على المنظر الجميل إنه مفيد . بل وأكثر من ذلك اننا يمكن أن نقول

على بعض الحشرات المؤذية للانسان أن فيها جمالا ، بل إن الثعبان والنمر وبعض الطيور الجارحة قد نحس بما فيها من جمال . فالجمال إذن يختلف عن المائدة .

وليس الجميل أيضا هو « الصالح » ، أو « الملائم » .. حقيقة يجوز أن نطلق هذه الكلمة على بعض ما هو ملائم ، ولكن ليس كل ملائم وصالح جميلا .. فنحن لانستطيع أن نطلق دائما كلمة جميل على أى آلة هي أنسب وأصلح ما يؤدى عملية من العمليات .

وينبغى أن نفرق أيضا بين ما هو « لذيذ » وما هو « جميل » ، فنحن نشعر باللذة من بعض الطعوم أو من بعض الروائح كرائحة البحر ومع ذلك فنحن لانطلق كلمة جميل على هذه الأشياء ، بالرغم من أن بعض الناس يستعملونها خطأ بهذا السبيل .

ولقد كان بعض قدماء الفلاسفة يستخدمون كلمة (الجمال) على أنها مطابقة لكلمة «خير» أو «كالم ، فكل ما هو « خير » من الناحية الخلقية ، أو كل ما يساعد الحياة على النماء والقوة يعتبر في نظرهم جميلا ، ولا يزال في علم الجمال رأى يأخذ بهذا المنطق، فيعتبر أن الجمال خاضع للبيار الحيوى كما هو خاضع أيضا للعاير الأخلاقية، والواقع أنه ينبغى أن نفرق بين ما هو جميل وما هو خير . إن المرأة الجميلة فى منظرها قد تكون شريرة فى أفعالها ، كما أن الفنان قد يبرز لوحة تمثل شحاذا ضعيفا متسولا فى شارع ضيق مظلم ومع ذلك تحس ما فى هذه اللوحة من جمال . ولعل هذا ما يسوقنا إلى أن نفرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، فقد يكون هناك جواد ضعيف متخاذل . لا يقدره البيطرى ومروض الخيول اللذان يسعيان إلى البحث عن القوة الجسمية ، ومع ذلك يستطيع الفنان أن يبرز لهذا الجواد الهزيل صورة يتمثل فيها الجمال الذى يأخذ بالآباب .

وإذن يتوقف الجمال الفنى على قدرة الفنان على التعبير . ونخلص من هذه التفرقة

إلى العبارة المشهورة إن كل جميل هو موضوع لدراسة علم الجمال ولكن ليس موضوع علم الجمال دائماً جميلاً، ذلك أن الجمال الطبيعي قد يكون موجوداً أو غير موجود ومع ذلك يستطيع الفنان بكفاءته الخاصة أن يحقق جمالاً فنياً . ونصل من هذا الرأى إلى أن كلمة (قبيح) ليست مقابلة لجميل كما هو فى اللغة، فالصندان لا يجتمعان فى حين أننا نستطيع أن نجد فى القبح جمالاً . انظر إلى صورة المسخة الذى يلعب بالكور الملونة ألا تستطيع أن تجد فيها جمالاً ، انظر الى القطعة التمثيلية التى تصور البؤس والقبح ، لاشك أننا قد نعجب بالتمثيل ونجد فيه جمالاً فنياً .

ولقد اتجه بعض اليونان القدماء عند حديثهم عن الجمال إلى دراسة التماثيل اليونانية الجميلة التى تمثل آلهة اليونان فى صور المثل الأعلى للنوع الإنسانى ، وكأنى بهم يحددون بين الجمال وبين المثل الأعلى للنوع . فالحصان الجميل هو أقوى وأحسن ما يمكن أن يوجد عليه الحصان ، أو ما يمكن أن نتخيله به ، والرجل الجميل هو الرجل الذى تتوفر له أقوى ما يمكن من عضلات وعلاقات ونسب . إن فى النموذج الكامل للنوع جمالاً ، ولكن ليس الجمال وفقاً على هذا النموذج الكامل ، بل قد يتوفر الجمال فى الشذوذ النوعى ، بل وفى الضعف والنقص والتشويه ذاته .

ويرى بعض النقاد أن الإعجاب بالقبيح ليس فى قدرة الفنان على تقليد القبيح وإبرازه كما هو بل فى إبراز مشاعر معينة، فالقبيح الذى يبرزه الفنان هو القبيح كما يشعر به الفنان وليس هو القبيح فى ذاته . . . وهذا ما يجعل تقدير الفنان عند إبرازه القبح بصورة جميلة يمتاز عن تقدير الفنان عند إبراز الجميل جميلاً لأنه يحتاج فى الحالة الأولى إلى مهارة فنية فائقة .

ولسنا نود أن نخوض فى تلك المناقشات الفلسفية التى تحاول تفسير سبب إعجابنا بالذى يمثل القبيح ، وقد نرجع إلى هذا الموضوع فيما بعد ولكننا نود أن نوضح من هذا كله مدى الفارق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى . وتسوقنا هذه التفرقة إلى وجهة نظر أخرى تثبت أن كلا من هذين النوعين من الجمال لا نشعر بهما دائماً على

صورة واحدة ، فالنظر الواحد طبيعيا كان أو فنيا قد يثير إعجابنا وتقديرنا لجماله في لحظة ، وقد يثير شعورا مضادا لهذا في لحظة أخرى ، مثله في ذلك كمثل منظر طبيعي يثير شعورنا بالسعادة والبهجة ، في حين يثير في لحظة أخرى شعورا بالاشجان والحزن . وإذن فالجمال ليس منفصلا عن شعورنا به وادراكنا له ، بل والعوامل الذاتية الوجدانية المرتبطة بهذا الإدراك . وهذه الفكرة توصلنا إل أن ننظر إلى الجمال على أنها ظاهرة ديناميكية دائمة التغير والتطور من لحظة لأخرى ومن شخص لآخر ، وليس الجمال ظاهرة سكونية ثابتة ننظر إليها أو نشير نحوها ونقول « هذا هو الجمال » ، في كل لحظة مهما كانت الظروف والأحوال . دعنا ننظر إلى مدى تقدير صورة واحدة عند عدد كبير من الأفراد يختلفون في عقائدهم وأهوائهم وأفكارهم وخبراتهم . ألسنت تجد اختلافا شاسعا في تقدير الجمال ذاته في نفس الصورة على الأقل ، لأن المثل العليا للجمال تختلف بين شعب وآخر وبين فرد وآخر . وما ينطبق على الاختلاف بين الأفراد في تقدير الجمال في أى مظهر من مظاهره كالرسم مثلا يوجد أيضاً بين الأفراد إزاء أى مظهر آخر من مظاهر الجمال ، كالشعر أو العارة أو النحت أو الموسيقى أو التمثيل المسرحي أو غير ذلك . ولسنا نذهب بعيدا ونحن ازاء معركة موسيقية فنية في مصرنا الآن . . . السنا نلص مناقشات كثيرة عن مدى الجمال في كل من الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية . أدع ثلاثة ليستمعوا لمقطوعتين من السيمفونيات التي يعتبرها بعض الناس موسيقى خالدة ثم ادعهم لسماع مقطوعتين من مقطوعات سيد درويش التي يعتبرها أفراد آخرون موسيقى خالدة كذلك . . ثم حاول أن تسألهم عن مدى الجمال الفني في كل من هذه القطع . . لا شك في أنه سيكون هناك تباين كبير بين الأحكام الجمالية بالنسبة لكل قطعة موسيقية بحسب ما لدى كل فرد من هؤلاء الأفراد من خبرة موسيقية وميول خاصة بل وظروف راهنة . بل ونستطيع أن نقرر أن هذه الأحكام تتغير عند كل واحد من هؤلاء على حدة كلما تكرر سماعه لهذه المقطوعات ولهذا النوع من الموسيقى .

وليس هذا الفارق بين الناس والتطور في الأحكام الجمالية خاصاً بالجمال الفني

فحسب ، بل يوجد أيضاً في تقدير الجمال الطبيعي . . . ألسنت تجد أفرادا يعجبون كل الإعجاب بمظاهر الطبيعة المتوحشة أو قل الطبيعة البدائية ، بينما تجد أفراداً آخرين لا يقدرُونَ ما فيها من جمال ، بل ويعتبرونها بخيفة حزينة تثير الرهبة أو الاشمئزاز ، ثم انظر لتقدير الجمال عند الأفراد الذين يميلون إلى الطبيعة الموحشة لو حكم على هؤلاء أن يعيشوا مدى حياتهم فيها . . . ألا تتغير مشاعر هؤلاء الأفراد تدريجياً كلما مر عليهم الزمان في هذه البقعة المعينة من الطبيعة البدائية ، هذا التغير المستمر في الأحكام الجمالية هو ما اصطلاح عليه بعض علماء الجمال باسم دينا ميكية الجمال « وترى هذه النظرية إلى اعتبار الجمال ظاهرة دائمة التغير والتطور في شعور كل فرد ، بحيث أنه لا يمكن أن يشعر فرد معين بنفس الشعور الجمالي في لحظتين مختلفتين متتاليتين ازاء نفس المنظر .

ولما كان هدفنا في هذا المقام تحديد معنى الجمال أرى ألا نستمر في الحديث عن ديناميكية الجمال مكتفين في ذلك بهذه الفكرة العامة ، على أن نواصل دراستنا لفكرة الجمال لنفرق بينها وبين المعاني الأخرى التي قد تختلط بها في ذهن بعض الأفراد .

ولعل من الأرفع هنا أن نفرق بين « الجمال » والحقيقة أو الواقع أو بين « الجليل » و « الحقيقي » أو الواقعي . قد نجد في بعض الحالات أن في الواقع جمالاً أو أن الواقعي جميل ، ولكن ليس لنا أن نعزم هذا الحكم فنقول ان كل جميل حقيقي ، كما أنه ليس لنا أن ندعى أن كل حقيقي جميل . ولنضرب لكل من هاتين العبارتين بعض الأمثلة . . لو أن كل جميل حقيقي لتمضيना قضاء تاماً على جميع الصور الخيالية التي لا تمت إلى الحقيقة بصلة وحكمتنا عليها بأنها ليست جميلة ، وكأننا نحكم بذلك على أن الفن هو مجرد تقليد للطبيعة ، وأنه يحقق قسطاً من الجمال بقدر دقة هذا التقليد . وبالرغم من أننا سنعالج هذه القضية فيما بعد بالنقد فإننا نكتفي بالإشارة هنا إلى أن الفن الرمزي والفنون التكميلية الحديثة وجميع أنواع الفنون التي لا تطابق الواقع بما في ذلك اللوحات الخالدة التي رسمها كبار الفنانين عن الجحيم أو الجنة أو الملائكة أو غير ذلك ، جميع هذا

الإنتاج الفنى لانستطيع فى ضوء هذه النظرة أن نحكم عليه بأن فيه جمالا . . ثم مارأيك فى الجمال الذى قد نحس به فى القصص الخيالية والروايات الشعرية أو النثرية ؟

وإذا عرجنا على العبارة الثانية التى تنص على أن كل ما هو قائم جميل وخرجنا منها إلى أن الحق هو الجمال فإنه من الواجب علينا أن نحكم بالجمال على كل الحقائق العلمية كأن نقول مثلا أن هناك جمالا عندما نقرر أن الأرض تدور حول الشمس أو أن هناك جاذبية بين الأفلاك ، أو أن وباء الملاريا انتشر فى مصر وكان خطراً على السكان . . . هل نحس فعلا بأن فى هذه العبارات جمالا . . أو أن فى هذه المعانى جمالا . . إن فيها حقائق ولكن الحقيقة شىء والجمال شىء آخر .

ونود أن نشير إلى ذلك التساؤل عن ذاتية الجمال وموضوعيته ، هل الجمال فى ذاته حقيقة قائمة بنفسها فى العالم الخارجى ، أم أنه ظاهرة نفسية يحس بها الفرد فى ذاته بحسب اللحظة الشعورية التى يمر بها ؟ ؟ . . . ازاء هذا السؤال انقسم المفكرون فى علم الجمال إلى قسمين رئيسيين .

فالقسم الأول يرى أن الجمال ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء أحسست بهذا الوجود أو لم أحس به ، فالجمال قائم بنفسه وموجود خارج النفس الشاعرة ، وكان من زعماء هذا رأى الفيلسوف اليونانى أفلاطون الذى يرى أن الشىء يكون جميلا إذا ماتوفرت فيه صفات معينة سواء وجد من يحكم عليه بهذا الجمال أو لم يوجد ، فالجمال مجموعة خصائص إذا تحققت فى الشىء أصبح جميلا ، وإذا امتنعت عن الشىء لا يعتبر جميلا ، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال فى الشىء بحسب مدى اشتراكه فى مثال الجمال الخالد وأما رأى الثانى فيذهب إلى أن الشىء يكون جميلا عندما تراه كذلك ، أى أن الجمال ليس ظاهرة موجودة إلا فى شعورنا فقط ، فالجمال صفة ذاتية يتوقف الشعور بها على حالتنا النفسية ، فظاهرة غروب الشمس مثلا يراها عدد كبير من الناس كل يوم ، ولكن البعض القليل من هؤلاء يحس بجمال هذه الظاهرة ، فى حين يحس البعض

الآخر بأنها ظاهرة موحشة حزينة ، وقد لا ينتبه إليها الباقون ، أو هم لا يحسون نحوها بشعور ما .

ولسنا نود هنا أن نعرض لتلك المناقشات الطويلة في فلسفة الجمال^(١) بخصوص هذه المشكلة فلكل من الجانبين حججه القوية ، ولكننا نكتفي بأن نشير بأن للجمال جانباً موضوعياً قائماً سواء وجد من يدركه أو من لم يحس به ، وله جانب ذاتي يلعب دوراً كبيراً في إدراكنا لهذا الجمال . . . ذلك أن الطبيعة والمجتمع من ناحية هما اللذان يقدمان عناصر هذا الإحساس بالجمال ، فلو رجعنا إلى الإنسان البدائي لوجدناه أيضاً يحس بما في هذه الطبيعة من جمال سواء في مناظرها أو في حيواناتها ، فيأخذ نفسه في وقت الفراغ بمحاولة اثبات ما يحس به من إعجاب على جدران الكهوف ، ولولا أن هذا الإنسان أحس بنفسه بهذا الجمال لما عمل على اثباته ، فالموضوع الخارجي من ناحية والإحساس بهذا الموضوع من ناحية أخرى هما وجهان للمسألة التي لا بد من توفرهما . فالجمال إذن كقطعة العملة ذات الوجهين أحدهما هو الجانب الذاتي وأثره في الشعور بالجمال ، والآخر هو الجانب الموضوعي ومدى جوهريته في إثارة هذا الشعور الجمالي .

أما وقد فرقنا بين الجمال وبين عدة معانٍ أخرى قد تختلط في ذهن فعلينا الآن أن نحاول تليس الصفات التي ترتبط بالجمال حتى يمكن أن نقرب من تحديد هذه الكلمة « الجمال » . فطالما كان معنى الجمال غامضاً فليس من السهل أن يعرف أو يحد أو يقاس كيفاً أو كمياً ومن المستحيل أن يوضع في قواعد عليية . وإذا قلنا إن الجمال هو صفة قائمة بذاتها وليس مجموعة صفات فالسبيل إلى تحديد هذه الصفة هو أن نطلب من مجموعة أشخاص

(١) لقراءة هذه النظريات بالتفصيل ارجع إلى كتاب « فصول في الفلسفة ومذاهبها » تأليف الأستاذ جود وتهريب الدكتورين عطيه ها وماهر كامل .

قائمة مختلفة لأشياء جميلة ويعطى لها كل فرد ترتيبا خاصا على حسب درجة الجمال فيه نظره . والذي يمكن أن نصل إليه من هذه القوائم هو أن الترتيب مختلف من فرد إلى آخر ، وأن طبيعة كل إنسان وخبراته تتجارب مع قائمته بمعنى أن ما يحس الفرد أنه أجمل يضعه في المقدمة ، ويتدرأ أن نجد اتفاقا بين فردين من هذه المجموعة على ترتيب شيء واحد بعينه بالنسبة لغيره من الأشياء التي يعتبرها جميلة . ومن هذا نخلص إلى أنه ليس هناك طريقة علمية واحدة لدراسة طبيعة الجمال .

وإذا عدنا إلى علماء الجمال والفلاسفة لنبحث معهم عن المرادفات التي يضعونها لهذه الكلمة لوجدنا تباينا لعله لا يقل عن نفس التباين والاختلاف الذي وصلنا إليه في الحالة الأولى . إليك على سبيل المثال ما ذهب إليه الفيلسوف الواقعي أرسطوطاليس إلى رأى أقرب إلى الموضوعية من غيره ، فقرر أن العقل يدرك الجمال لخصائص موضوعية معينة في الموضوع الخارجي ، أو في العلاقات التي بين أجزائه . نتيجة إعتمادة على كم معين ونسق معين ، كالإيقاع في الموسيقى مثلا أو نمط المحاكاة في الفنون التطبيقية . ومن هذا الرأى الأخير تظهر بذور النظرية الموضوعية التي تنكر أن الجمال هو مجرد ميل خاص وتحاول إثبات أن الجمال صفة قائمة بذاتها لها وجود موضوعي وأنه حتى إذا لم يكن الجمال إلا ميلا أو علاقة بيننا وبين الأشياء فهذا لا يمنع من أن تكون الأشياء ذات صفة أو مجموعة صفات مكنتها من أن تثير فينا هذا الميل . وهاك على العكس من هذا (كروس) يرادف كلمة الجمال بكلمة « التعبير » ، ويذهب المحلل النفسي فرويد إلى أن الجمال هو الشعور بتحقيق الرغبة ، وهكذا تتعدد المرادفات المختلفة ولكنها جميعا تنظر للجمال من حيث هو ظاهرة شعورية ، فهم لا يبحثون في الأشياء الجميلة ذاتها ، بل يبحثون تأثيرها على أنفسهم . ولنا نأخذ عليهم ذلك ، فالعلوم الطبيعية نفسها تقيم وزنا لهذا الاتجاه ؛ فما يسميه الإنسان مثلا اللون هو عبارة عن شعور في عين الإنسان ، فطبيعة اللون تعتمد على تكوين العين ؛ فلا غرابة إذا كان التعبير عن أى أثر شعوري يستلزم أن نقدم له بالعبارة « في حدود

مشاعرى وسلوكى وتفكيرى أعتقد صحة الآتى ، وهذه العبارة نخلص إلى أن ما نقرر وجوده هو ما نحس به ، لأنه يحدث فى شعورنا تغيرات معينة ، أما ما لا نحس به فلا نستطيع أن نحكم عليه بل ولا نستطيع أن نجزم بوجوده ، وهكذا يصبح من الواضح لنا أن هناك فارقاً بين الحقيقة نفسها وبين شعورنا المحدود لها ، وطالما أن الحقيقة الكاملة بعيدة عن شعورنا فإننا قد لا نجد لغة للتعبير عنها . وهكذا نرى أن البحث فى طبيعة الجمال يستلزم الإلمام بنوعين من الظواهرهما « الصفة نفسها » و « الشعور الذى تذكيه تلك الصفة فى نفس الباحث ، ومن الواضح أن وجود الصفة يظهر بوجود الشعور ، ويترتب على ذلك أن الطريق الوحيد المؤدى إلى معرفة طبيعة الجمال إنما يتأتى بتحليل الشعور الجالى . فالإحساس بالجمال هو إذن كالمراة التى تعكس طبيعة الجمال . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نسلم بصحة نتائج هذه المراة إلا إذا وضعناها تحت الاختبار لنعرف قيمتها كمحرك صحيح ومقياس ثابت لدقة ما تعكسه . ومع ذلك وجد علماء الجمال أن هذا الاختيار يثبت أنه لا يمكن قياس الجمال بمظهر واحد من الظاهرة ، فليست مجرد الاحساسات وحدها هى الجمال ، وليس مجرد تنظيم الأصوات والأشكال والألوان وتفسيرها هو الجمال ، وليس الشعور بالرضا والسرور المصاحب لهذا وذلك هو الجمال ، وإنما هو حقيقة تشمل هذا كله . وليست هذه الحقيقة تامة فى فراغ ، بل هى بمثابة الشكل على أرضية ؛ فالجمال يختلف باختلاف الزمن أو العصر ، كما يختلف أيضاً باختلاف البيئة ، فسمات الجمال فى فرنسا تختلف عنها فى إثيوبيا أو اليابان ، بل إن هذه السمات فى نفس القطر والجهة تختلف فى العصر الحاضر عنها منذ بضع مئات من السنين ، وهذا يعود بنا إلى فكرة ديناميكية الجمال ، فالجمال حقيقة ديناميكية متطورة غير مستقلة عن المحيط الذى يحيط بها ولا عن النفس الشاعرة لها . وهذه الحقيقة — فى ضوء هذه الصورة — ليست خاضعة لأى مقياس أو اختبار أو مراة تعكسها جميعاً . وهكذا نجد أنه من الخطأ أن نكتفى بتعريف الجمال — كما يعرفه القديس توماس اكويناس — بأنه هو الشيء الذى يدخل البهجة والسرور على النفس عندما يرى — فهو تعريف جزئى لا يلبس إلا ناحية واحدة من نواحي الشعور

الجمالي . ومن الخطأ أيضا أن نرجع الجمال إلى مظاهر في الطبيعة فحسب وهو الإتجاه الذى يذهب إليه بعض علماء الجمال أمثال رسكن ونيوتن ، إذ يرى كل منهما أن الجمال في الطبيعة يتمثل في الاشكال الهندسية المنظمة ، فنحن قد نحس بالجمال أيضا ونحن إزاء أشكال غير هندسية وغير متجانسة ، فالطبيعة الحية المتوحشة أو البدائية هي مبعث إحساس بالجمال عند كثير من الناس بصورة أقوى من الحداثق المنتظمة في أشكال هندسية . ويدلل كل من رسكن ونيوتن على أننا نعتبر الوردة جميلة لصفات موضوعية في الطبيعة الهندسية لهذه الوردة ، فهي مكونة من أوراق دائرية وكل ورقة منها تتميز بانحناءات مختلفة ، وهذه الانحناءات متبادلة . . . الخ وهكذا يرجع الجمال في نظرهما إلى هذه الصفات الهندسية . ولكن أليس لنا أن نتساءل : لماذا نرى هذه الصفات في زهرة أخرى ولا نحس نحوها بالجمال، ونحن لا نحس بنفس الدرجة من الجمال في كل وقت إزاء نفس المؤثر ؟

مما سبق نستطيع أن نصل إلى تعريف للجمال يشمل وجهات النظر جميعا ، ويمكن إلى حد ما أن يعبر عن فكرتنا عن الجمال . ذلك أن الجمال حقيقة موضوعية متناسقة توجد في بيئة محيطية معينة وتدرک في ظروف نفسية خاصة فتثير الشعور بالرضا والبهجة . فالجمال إذن علاقة تثير الشعور بالارتياح بين عوامل ثلاث هي الموضوع الخارجى المتناسق والبيئة المحيطة والنفس المدركة .

ولما كانت الصورة الذهنية لدينا عن الجمال تعتبر صورة غامضة ناقصة إذا لم نعرف ماهية الفن لما بين الجمال والفن من صلة كان من الواجب علينا أن نلقى ضوءا على المعانى المرتبطة بالفن ، ونشير إلى الاتجاهات الهامة فيه ، حتى نخلص من هذا كله إلى تكوين صورة متكاملة في أذهاننا ، خالية بقدر الإمكان من الشوائب التى تحيط بمعنى الفن وبمعنى الجمال معا .

ولعل مما يوضح الصلة التى تربط كلا من الفن والجمال ذلك التمثيل الذى يذكره الاستاذ جود عند محاولته تفسير الصلة بين الناحية الذاتية والناحية الموضوعية في الجمال. لقد شبه ذلك الفيلسوف الفن «بالنافذة التى يمكن أن نطل منها على حقيقة الجمال».

والآن ما هو الفن ، وما هي طبيعته ، ولم اعتبر الفن مظهراً تعبيرياً عن

الجمال ؟

سؤال كثيراً ما يتردد على ذهن كل فرد منا . متعلمين كنا أو غير متعلمين ، كما يتردد أيضاً على ذهن رجال الفن أنفسهم . ويختلف هؤلاء وأولئك في الإجابة على هذه الأسئلة ، ويذهبون في هذا السبيل إلى مناخ شتى تختلف بحسب طبيعة الفنون ومظاهر الجمال . . . إلا أن الإجابات وإن تباعدت فإنها تكاد تجمع على توفر صفة أساسية في هذه الفنون جميعاً ألا وهي صفة التقليد .

ويذهب بعض المحللين إلى المبالغة في قيمة هذه الخاصة — خاصة التقليد — حتى يصلوا إلى ترديد أن الفن ذاته ليس إلا مجرد تقليد للطبيعة ، على الأخص في الفنون التقليدية الثلاثة الكبرى وهي الأدب والنحت والرسم . ففي رأيهم أن الفنان يصل إلى القمة كلما أخذ يتأمل ما يحيط به من مظاهر الطبيعة والمجتمع : ويحاول تقليد هذه المظاهر في دقة تامة . ويرون أن الفنان يعود إلى التدهور والانحدار من جديد بعد أن يتجاوز مرحلة دراسة الطبيعة الحية ، ويشعر أنه لم يعد في حاجة إلى النظر إليها ، ويعتمد على نفسه محاولاً إبراز الصور الذهنية التي تكونت لديه دون الرجوع إلى الطبيعة الخارجية ، ويدلل أصحاب هذا الرأي أيضاً على صحة ما يذهبون إليه بالإشارة إلى فرنسا عندما كانت تحت حكم لويس الرابع عشر ، حيث وصل الأسلوب الأدبي إلى درجة كبيرة من السمو والرقى والكمال . ويرجعون هذا التقدم إلى أن الأدباء كانوا يستخدمون في هذه الفترة أسلوباً متجاوباً مع المجتمع الذي كانت تسوده النزعة الارستقراطية ، مما جعل أوروبا تعتبر أن الأدب في هذا العصر قد وصل إلى القمة التي لم يسم إليها من بعد العقل البشري في أوروبا ، ولم يكن هذا الأسلوب قاصراً على إنتاج الأدباء والشعراء ، بل لو رجعنا إلى المراسلات السياسية أو الخطابات الشخصية أو المذكرات التي كتبها الأفراد لوجدنا أن هذا الإنتاج يدلنا على أن الطريقة الارستقراطية في الحديث وانتقاء الألفاظ وحسن اختيارها ورقتها إنما تدل على أن أسلوب الأدباء

كان متأثراً بالموجة العامة التي سادت اللغة من حيث ظهور الناس بمظهر النبلاء في القرن السابع عشر . فلم يكن الأدباء إلا متجاوبين مع الروح العامة في المجتمع . إلا أن المبالغة في أرستقراطية الأسلوب عند أدباء القرن الثامن عشر قد قطعت الصلة بينهم وبين أفراد المجتمع الذين ثاروا على هؤلاء النبلاء ، مما جعل الأدباء لا يتخذون المثل العليا في تمثيلياتهم من الشعب ، بل مجرد شخصيات خيالية مبالغ في أرستقراطيتها وهي من وحي خيال الأدباء أو الشعراء أنفسهم ، وهذه هي مرحلة الانحلال والتدهور الأدبي في أوروبا .

ولو حاولنا أن نطبق هذه النظرية على الفن المسرحي الحديث في مصر لوجدنا تفسيراً لنجاح مسرحيات نجيب الريحاني التي كانت صورة ناطقة للمجتمع المصري تبرز في تمثيليات ما في هذا المجتمع من آمال وآلام ، وتحاول أن تعالج العيوب التي كان يشعر بها كل فرد من أفراد الشعب .

قد نخلص مما سبق إلى أن الفن هو مجرد تقليد للطبيعة بمعناها الواسع ، ولكن إذا صح هذا لكان من الواجب أن نعتبر أن التصوير الفوتوغرافي هو أكمل الفنون ، لأنه صورة طبق الأصل من الطبيعة ، ولأنه من الواجب أن نعتبر التصوير أكمل وأرقى من النحت أو الرسم ولأنه (طريقة الصب بالجلبس) أرقى من النحت ، في حين أنها أقل فناً من نحت أى تمثال مهما كان ، ويكفي أن نشير إلى لوحة « دنير » Denner التي كان يرسمها بعدسة دقيقة ويقلدها الطبيعة في دقة عجيبة ، ومع ذلك لا يعتبره الفنانون عملاً فنياً رائعاً ، لأن الفن ليس مجرد التقليد ، بل هو إبراز لمشاعر وإحساسات أكثر من إبراز لتفاصيل وجزيئات . وما ينطبق على الرسم والنحت ينطبق أيضاً على الشعر والأدب ، فالشعراء في رواياتهم التمثيلية مثلاً لا يحاولون أن يستخدموا نفس أساليب اللغة في الحياة اليومية إلا بعد أن يحاولوا رفعها عن هذا المستوى بإضافة موسيقى معينة ، وأوزان وقوافي خاصة وانتقاء معين للألفاظ بصورة غير مبالغ فيها تجعل الفرد يعيش في نغم موسيقى خاص .

نما سبق نتبين أننا يجب أن نقلد ولكن ليس تقليدا حرفيا ، فإذا ينبغي أن نقلد إذن؟ إنه النسب والعلاقات . ولشرح هذه العبارة يكفي أن تتمثل رساما معه ورقة صغيرة وقلم رصاص لرسم لإنسان من الطبيعة . فالورقة الصغيرة لا تسمح برسم أجزاء الجسم بحجمه الطبيعي .. بل في نسب معينة وفي الوقت نفسه إذا رسم الرأس بحجم معين فعليه أن يرسم الجسم بنسبة معينة بالنسبة للرأس وهكذا ... ولا يسمح القلم الرصاص كذلك برسم الألوان الطبيعية للجسم ولكن برسم الإضاءة والألوان بنسبة معينة من التظليل ، وهكذا نتبين أننا لا نقلد الطبيعة بل نبرز العلاقات والنسب التي نلاحظها في الطبيعة .

ولكن مع ذلك لنا أن نتساءل ... هل حقيقة هدف الفن هو إعادة إبراز هذه النسب والعلاقات كما هي ؟ كلا .. إننا نجد أن المدارس الكبرى في الفن قد غيرت حتى من هذه النسب والعلاقات ، ولكنها مع ذلك احتفظت بالخصائص الذاتية أو قل جواهر الأشياء ... وهنا تختلف طبيعة الفنان عن غيره ، فكل فنان يختلف عن غيره في تحديد هذه الروح الجوهرية في الشيء فما أحس به أنا قد يختلف عما يحس به غيري . فالفن إذن ليس مجرد تقليد ، بل هو إبراز إحساس معين أحس به الفنان واستولى عليه أكثر من غيره من الإحساسات فأراد أن ينقله إلى غيره ... وهذه الإحساسات التي يشعر بها الفنان ويريد أن يبرزها بخصائص ذاتية هي التي يمكن أن نطلق عليها جوهر الموضوع أو الروح الجوهرية في الشيء . وفي سبيل إظهار هذا الجوهر أو الصفة الأساسية - التي لا يخضعها الفنان للموضوع بل تسود هي على كل من الموضوع ومشاعر الفنان معاً - قد يتخلى عن التقليد الحرفي أو حتى عن إبراز النسب والعلاقات .

نماسبق يتبين لنا كيف اعتبرنا أن الفن مجرد تقليد ، ثم عدلنا هذا الرأي فلم نعتبره تقليدا للطبيعة ، إنما هو تقليد للنسب والعلاقات ، ثم عدلنا أيضا هذا الرأي فاعتبرنا الفن تقليدا لروح جوهرية وإحساسات خاصة شعر بها الفنان وأراد أن يبرزها ، وفي سبيل هذا قد يلجأ حتى إلى تغيير نواح أو أجزاء معينة من الموضوع الخارجي .

وليس لنا أن نظن أن كل تعريف من هذه التعريفات إنما ينسخ ويهدم ما قبله ، ولكنه يعدله ويوضحه ويزيد في دقته وصحته ، وليس من اللازم أن يقوم التقليد على أساس موضوع واقعي خارجي كما في الفنون الثلاثة الأولى التي هي النحت والرسم والأدب ، بل قد يكفي أن يكون للموضوع وجود ما يحتوى على نسب وعلاقات في الذهن حتى يوجد بذلك فن من الفنون ، كما في الهندسة المعمارية والموسيقى فهذان الفنان الأخيران لا شك أنها يقومان على نسب وعلاقات أيضاً ، والعلاقات لا وجود لها في مادة خارجية عن الذهن ، وعلى إبراز هذه العلاقات والنسب الرياضية البحتة من العالم العقلي إلى الوجود الخارجي المادى ..

الباب الثاني

الفن والمجتمع

الفن والمجتمع صنوان لا يفرقان كل منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . فنحن لا نستطيع أن نفهم سر تطور الفن في عمر من العصور إلا إذا استطعنا أن ندرس الظروف الاجتماعية المحيطة بالفنان ، بل وأن ندرس حياة الفن ذاته والمؤثرات الاجتماعية المختلفة التي دفعت به إلى إنتاج معين ، أو اتجهت به إلى اتجاهات خاصة أثرت عليه .. وكما نسلم بأثر المجتمع على الفن كذلك لا نستطيع أن ننكر أثر الفن في جميع مظاهره — من تمثيل وشعر وأدب ورسم وتصوير وعمارة ونحت وموسيقى إلى غير ذلك — في نفسية كل فرد من أفراد المجتمع .

ليس العمل الفني قطعة منعزلة كما أن الفنان نفسه ليس منعزلا . فالفنان ينتهي إلى كل معين كدرسة خاصة في اقليم خاص تأثر به وأصبح لا يستطيع أن يخرج بنفسه عن هذا (الاطار) ومثال ذلك أن « مارلو » و « بن جونسون » و « ويلستر » الذين عاشوا في إنجلترا تقريبا في نفس الوقت الذي عاش فيه « شكسبير » إنما تطفئ عليهم خصائص هامة يمكن ملاحظتها فيهم جميعاً رغم انفراد كل منهم بصفاته الخاصة ، ولو درسنا إنتاج الرسام روبنز Rubens لوجدنا أنه ربما يعتبر عبقريا ليس له سابقون أو لاحقون في نفس خصائصه ، ومع ذلك فإننا لو ذهبنا إلى بلجيكا لوجدنا هناك فنانين آخرين أنتجوا بعض اللوحات في المعارض والكنائس تشبه إلى حد كبير في الروح العامة لإنتاج روبنز . وبالرغم من أنك تحكم أن لكل من روبنز وفان ديك ورمبرانت وغيرهم نبضاته الخاصة

ولمحاته الفردية فانهم جميعاً أفراد في أسرهم واحدة ، ولا يمكنك أن تفهم روبنز وحده إلا إذا جمعت بقية زهور الباقية الواحدة التي تكون وحدة متناسقة رغم طول عنق إحدى هذه الزهور التي يطلقون عليها اسم روبنز .

ولست المدرسة التي ينتهي إليها الفنان بدورها منفصلة أو منعزلة كما يتبادر إلى ذهن الناس ، بل إنها مرتبطة أيضاً بالموجة العالمية في الميادين الأخرى التي قد تظن أنها بعيدة عن الفن ، كالاكتشافات الجغرافية أو العلمية ، فاكشاف أمريكا مثلاً قد أثر في الفنان في القرن التالي مباشرة أي القرن السادس عشر ، فتلاحظ فكرة العمق في اللوحات فلا ترسم في مستوى واحد ، بل يمكن ملاحظة التدرج في العمق في الصورة لأن الفنان أصبح يرمي بنظره إلى بعيد وبعيد جداً .

ويمكن ملاحظة أن هناك صلة وثيقة بين الفلسفة الحديثة كالوجودية والفن ، أو بين النظرية النسبية لآينشتاين والرسم مثلاً ، فالرسم بالطريقة التكعيبية (الكيوبزم) ليس إلا صدى لهذا التطور الرياضي . فالفنان ومدرسة الفن ليست إذن منفصلة عن غيرها في العالم ، ولا تعيش في برج عاجي بعيد عن المجتمع ، بل هي جزء منه تتأثر بما يدور فيه ، إلا أن صوت الفنان مع ذلك لم يفن بفناء المجتمع أو العصر ، بل استطاع أن يخلد نفسه فيخترق عقبات الزمان ، ويصبح هو النافذة الهامة التي تضيء لنا السبيل لدراسة هذه العصور وما ساد فيها من موجات أخرى تعلو تارة وتهبط أخرى ، ولكنها تتلاشى في المجموع حتماً في النهاية .

نخلص من كل ما تقدم إلى أننا إذا أردنا أن نفهم ذوق أحد الفنانين وعبقريته فنه والأسباب التي دفعته إلى اختيار نوع أو أسلوب معين يجب أن نبحث هذه الأسباب في عادات المجتمع ، وروحه العامة ، وتقاليده ، وظروفه الاقتصادية والسياسية ، إلى غير ذلك من العوامل المؤثرة ؛ وقد غالى بعض النقاد في هذا التأثير الاجتماعي حتى قال : إن شكسبير مثلاً لو عاش في القرن العشرين لما أخرج المسرحيات

التي كانت تسود عصره . ويمكن أن نضع هذه القاعدة ، لكي نفهم عملا فنيا معينا أو فنانا خاصا أو مجموعة من الفنانين يجب أن تمثل جيدا وبدقة الحالة العقلية العامة والعادات التي كانت تسود أبناء عصره ومجتمعه ، وما يؤيد هذا الرأي أننا إذا درسنا التاريخ ونظرنا إلى المبادئ العامة السائدة في العصور المختلفة نجد أن الفن يظهر أو يختفي بناء على ظهور أو اختفاء عوامل معينة في هذه العصور .

ولنضرب لهذه القاعدة بعض الأمثلة على سبيل التوضيح . يمكننا أن نقول إن الأدب اليوناني القديم اختفى باختفاء حريتهم وقوتهم الاجتماعية فهذا الأدب الذي كان يتزعمه سوفوكل ويوربيد وأشيل ⁽¹⁾ . إنما ظهر بعد انتصار اليونان على الفرس عندما ساد العصر الجمهوري الاستقلال لكل مدينة يونانية على حدة ، وشعرت بحريتها وعدم خضوعها لأحد ، في حين أن هذا الأدب قد اختفى وضعف عندما تلاشى الاستقلال والحرية الاجتماعية وضعفت شخصيات الأفراد بسيطرة مقدونيا على بلاد اليونان .

ولو رجعنا إلى أوروبا في القرن الحادي عشر لوجدنا أن الفن القوطي يبدأ بعد أن توقفت غزوات النورماندين على أوروبا وطردها وبعد أن دافع النظام الاقطاعي ضد البرجانيين كما أن هذا الفن القوطي في فرنسا توقف عن الازدهار تدريجيا باختفاء النظام الاقطاعي وقيام الملكيات الكبرى . وبعد ذلك تأثر الفن في فرنسا بالفن في إيطاليا وبعصر النهضة الذي كان الطابع الإغريقي والروماني القديم يسود عليه فبعث هذا النوع من الفن من جديد .

ولو انتقلنا إلى ميدان الأدب في فرنسا لوجدنا أن إنتاج راسين وكورني في التراجيديات الأدبية إنما ظهر بظهور ملكية لويس الرابع عشر حيث أساليب حياة

(1) Sophocle , Euripide , Eschyle

الصالونات والارستقراطية العقلية والاجتماعية ، في حين أن هذا الأسلوب من الأدب الارستقراطي بدأ يختفي. يظهر الثورة الفرنسية لتظهر صورة أخرى تختلف عن الصورة السابقة إلى حد بعيد كل البعد .

ويمكننا أن نشبه ازدهار الفن بالنبات ، فكما أن هناك مناطق متدرجة في النبات . فلا يمكن أن تعيش الطحالب القطبية في إقليم البحر الأبيض ، أو أشجار الزيتون في مناطق غابات النفض مثلاً ، وكما أنه إن لم تتوفر درجة حرارة معينة وصفات مادية معينة لا يمكن أن يعيش النبات كذلك لابد من توافر خصائص عقلية معينة في نظام اجتماعي خاص حتى تظهر مدرسة فنية أو أدبية بالذات . ذلك أن الإنتاج العقلي يشبه الإنتاج الطبيعي ويمكن تفسيره بالبيئة المحيطة به ، فإذا أمكننا أن نفكر الحالة العقلية العامة في فترة من الفترات بما يسودها من نظم وعادات وتقاليده . إلخ أمكننا أن نكون صورة عامة من الفنون في مناحيها المختلفة ، سواء الموسيقى أو الرسم أو النحت أو الأدب .. إلخ وبعبارة أخرى أمكننا أن نكون فلسفة للفن ولكن مع ملاحظة أن فلسفة الفن في العصر القديم كانت ملزمة للفنان بأن يتبعها ، فالفنان المصري القديم كان ملزماً باتباع مبادئ معينة عليه أن يطبقها ، في حين أن فلسفة الفن في العصر الحديث إنما تحدد المبادئ دون إلزام للفنان باتباعها . وهكذا يمكن أن نقول إن فلسفة الفن في العصور القديمة هي عقيدة معينة يلزم عدم الحيدة عنها، في حين أن فلسفة الفن الحديث ليست أكثر من فلسفة لتاريخ الفن ، لأنها تعرض مبادئ سادت من قبل ، أو هي تسود في ميادين أخرى غير الفن ، وتعتبر الإنتاج الفني كنتيجة تحتاج إلى تفسير ومعرفة أسبابها وخصائصها . وبعبارة أخرى كانت فلسفة الفن قديماً تحاول أن تضع تعريفاً لما هو جميل ، كأن تحدد مثلاً أن الجميل هو الأخلاقي ، أو هو القوى أو غير ذلك من التعريفات ، ثم تحدد بناء على ذلك ما ينبغي عمله ، وتنقد ما يخالف ذلك ، في حين أن فلسفة الجمال في العصر الحديث إنما هي فلسفة تحليلية وظيفتها أن تصل إلى معرفة الأسباب التي أدت للوصول إلى إنتاج فني معين ، فالفلسفة الجمالية الآن لا تحكم على فن

معين بالحسن أو القبح ولا تلزمك مبادئ معينة ، وإنما هي تحليل وتفسير للأسباب والتأثيرات .

يقول البعض أن العبقرية والمهارات الفنية مثل بذور النبات التي تنمو وتنتج في بيئة معينة ، فهي تحتاج إلى مستوى عقلي ، كما يتوقف نمو النبات على درجة حرارة معينة ، فإذا لم يوجد جو معين لن ينمو النبات ، فالعبقرية والمهارات كانت موجودة مثلاً في القرن الحادى عشر كما هي في القرن الثامن عشر ، ومع ذلك حدث الإنتاج في القرن الثامن عشر دونه في الحالة الأولى . بل إن صبغة الإنتاج تغير الجو فها تنتج الموسيقى ، وفي حالة أخرى الرسم أو النحت .. الخ .

ولكن هناك اعتراض على ذلك ، إذ يرى البعض أن العبقرية الحقة لا تتأثر بضغط المجتمع أو بتوجيه مهمل كان الضغط ، ويمكن أن نشير مثلاً إلى بعض الرسامين الذين رفضتهم الأكاديمية كأغلب فناني المدرسة التأثيرية مثل رينوار ومانيه Renoir Manet فهؤلاء وأمثالهم فضلوا أن يموتوا جوعاً وفي فقر شديد عن أن يغيروا اتجاههم في الفن ، بل وأكثر من هذا أنه يوجد الآن معرض مستديم لإنتاج الفنانين المرفوضين من الأكاديمية ، وتباع لوحات هؤلاء الفنانين بآلاف الجنيهات الآن ولكنه بعد أن قضى هؤلاء الفنانون حياتهم في كفاح في سبيل العيش بل وكثيراً ما كانت تزداد المعارضة ضد بعض الفنانين حتى فقدوا اتزانهم العقلي ، ويمكن أن نشير إلى فان جوخ Van gogh الذي انتهت حياته بالانتحار تحت تأثير بارانويا الاضطهاد . من هذا يخلص المعارضون إلى أنه ليس المجتمع هو الذى يوجه الفنان ، بل إن الفنان هو الذى يوجه المجتمع .

والواقع أننا نعود إلى فكرة التفاعل المتبادل بين الفنان والمجتمع ، فكل منهما يؤثر في الآخر ، فكم أن الفنان يؤثر في المجتمع لاشك أنه يتأثر بالتراث الاجتماعى والجو العام الذى يسيطر على تقاليده وعاداته .

والفنان بحكم كونه من أكثر الأفراد حساسية فهو لا يقف عند الجزئيات المحيطة

به ويحبها الأفراد العاديون ، بل هو يتجاوز ذلك إلى الروح العامة في المجتمع ، ويتعمق في إحساسه ، ومن ثم يبرز هذا الإحساس في إنتاج شعري أو لوني أو غير ذلك من الصور ، فلا يلبث أن يكون هذا الإنتاج مبالغاً فيه بالنسبة لما هو كائن فعلاً في الموضوع الخارجي ، فليس من الغريب أن تظهر مدرسة التأثير بين الذين يقرون أنهم لا يرسمون الموضوع الخارجي بل ما يتركه فيهم من أثر ، وما يحسونه إزاءه في لحظة معينة فهم لا ينتجون صورة لما هو في الخارج بل يغفلون الكثير من التفاصيل في سبيل إبراز التأثير الذي يحسون به فقط ، ويطبق « تين Taine » هذه الفكرة على العصور الوسطى التي يعتبرها فترة حزينة في تاريخ أوروبا فلا غرو إن كان الفنان أكثر حزناً من غيره ، وظهر هذا في إنتاجه الشعري أو الفني ، وبالمثل يرى « تين » أنه إذا كان الجو العام سعيداً فإن الفنان يكون أكثر سعادة ومرحاً في إنتاجه ، ويفسر هذه الفكرة بأن الفنان إنما يلجأ إل هذا الشعور لأنه يريد أن يرضى الجماهير وينال إعجابهم وتصفيقهم ، فهو ينتج إنتاجاً حزيناً كما يحزنون ، ويفرح كما يفرحون . ولكن الواقع أن تين مخطيء في هذا الرأي ، لأن الفنان كما قدّمنا لا ينتج لمجرد إرضاء الجماهير بل لإرضاء نفسه أولاً ، فهو ينتج لأنه يشعر بأنه في حاجة إلى الإنتاج ، ويكفي أن نشير إلى الموسيقار شوبير الذي مات فقيراً رغم روائع إنتاجه ، وكان يستطيع أن ينتج قطعاً خفيفة ترضى الجماهير ، أو أن يجد عملاً يربح منه بعض المال الذي يكفي لشرائه ، ولكنه مع ذلك شعر أنه في غناء عن هذا وذلك ، بل عمل وعمل لأنه كان في حاجة إلى الإنتاج الفني الرفيع ولا يملك غير ذلك . فالعمل الفني في ذهن الفنان كالجنين في بطن أمه ، لا بد أن يخرج في يوم من الأيام شاء ذلك أو أبى .

ويستشهد بعض فلاسفة الفن للتدليل على هذا الرأي بفنان مشهور ولد في سنة ١٨٤٨ في باريس هو جوجان Gauguin : كان يمكن لهذا الفنان أن يعيش في رخاء ويسر ، فقد كان سمساراً لأحد البنوك لولا أن سيطر عليه شيطان الفن فدفعه أولاً لأن يكون هاوياً يستغل وقت فراغه ، ولم يلبث أن ساد عليه شيطان الفن خطوة خطوة حتى أصبح

تليذا مخلصا لهذا الشيطان ، فصارع حتى انتهى به هذا الصراع إلى أن ترك أطفاله الخمس وزوجته ليتفرغ للرسم ، وترك عمله فعاش في فاقة ، ثم رحل إلى بنا وعاد إلى باريس . ثم تاهيتي حيث بقى فترة وعاد بعدها إلى باريس وقلت نقودة رويدا وريدا حتى لم يبق لديه سوى الفقر المدقع ، وبلغه عندئذ وفاة ابنته الصغرى فسيطرة عليه اليأس وحاول الانتحار بعد إصابته بمرض جلدى عضال ، ولكنه مع ذلك ظل على قيد الحياة في جو الكفاح والصراع حتى مات .

فهل نستطيع أن نستخلص من هذه القصة ألا تأثير للمجتمع حقا على نفسية الفنان أو على إنتاجه الفني ؛ إن هذه العبارات لا تدل بحال على تلك الصور الخفية التي تدور وراء تنقلاته الكثيرة وعلى الأخص ذلك الحب العنيف الذي سيطر على كل جوارحه فيما وراء البحار ، وكانت هذه العاطفة هي الباعث الأول لأكثر إنتاجه . ونكتفى مؤقتا بالإشارة هنا إلى التأثير الجارف لبعض أفراد المجتمع على هذا الفنان ، وبعض الظروف الاجتماعية التي جعلته يفضل الهرب من عمله والنقمة على أسرته ولا يجد له صديقا أقرب إليه من التعبير الفني .

ولنحاول الآن أن نبدأ بعرض سريع لفن العارة لنبين كيف كان ذا صلة وثيقة بالمجتمع يتأثر به ويؤثر فيه ، نستطيع أن نعود بهذا الفن إلى المجتمعات الأولى في حياة الإنسانية حيث دفعت غريزة حب البقاء بالإنسان إلى أن يحمي نفسه ضد التغيرات التي تحدث في الجو ، وغير ذلك من العوامل الخارجية التي تقسو عليه وتدعوه إلى الذعر ، وتهدد كيانه فيلجأ إلى حماية نفسه . فظهر فن الغناء كنتيجة لتنظيم الحياة الإنسانية ، فإذا ما أردنا أن نعود إلى تلك المجتمعات الأولى نستطيع أن نتخيل تلك الشعوب التي تعتمد على الصيد تحفر لنفسها مغارات أو كهوف في داخل الجبال بمثابة ملجأ يحميها من العوامل الطبيعية، ولكن هذه الشعوب متنقلة ، فلا بد إذن أن تحمل معها وسائل سهلة الحمل فيكون في نفس الوقت بمثابة ملجأ يحميها ضد العوامل الطبيعية القاسية ، وهكذا ظهرت الحيام وأصبحت هي المسكن الطبيعي لأولئك الناس .

ولكن الزراعة لم تلبث أن ظهرت وكان من جرائها أن سكن الإنسان إلى بقعة معينة من الأرض ، وهنا ظهرت الأكواخ التي كانت منبع طفولة فن البناء .

ثم اتجه الإنسان إلى الناحية الدينية ، وبدأ فن البناء ينمو عن طفولته إذ أخذ يطبق في إقامة أماكن تخصص لعبادة الآلهة ، ويرتبط بهذه الديانات الأولى إقامة المعابد ، وما يصاحب هذه المعابد من تماثيل أو مبان تلزم لإقامة الشعائر الدينية ، ويتطور الحضارة انتقل البناء إلى أن أصبح يطبق في المباني العامة ثم في قصور الأمراء ، ثم في المباني الخاصة ، وهكذا أصبحت العارة فناً شعبياً لازماً لسد حاجة جميع السكان . مما يجعلنا نستطيع أن نقول إن فن العارة هو المنظر الأول والألزم من مظاهر الجمال للحياة الإنسانية .

وإذا قلنا إن فن العارة هو الفن الأول فإنه قد ارتبط ارتباطاً قوياً بالعلم ، لأن المبنى الذي يعيش فيه الفرد لا بد أن يجتمع فيه المتانة فالراحة مع الجمال ، وأما بقية الفنون كالنحت والرسم وغير ذلك من النواحي التي تلزم لمجرد التجميل فإنها لا وجود لها إلا بعد إنشاء العارة ، ولا تظهر إلا حيث الرخاء والثروة .

قلنا إن العارة أصبحت لها جانب علمي وآخر فني ، أما عن الناحية العلمية فهي التي تستخدم في إقامة البناء ذاته على أسس هندسية معينة ، فهي تستفيد من نتائج العلوم المختلفة وتنقلها إلى مضمار البناء لتصل بذلك إلى مبنى يقاوم على قدر الإمكان عاديات السنين وتقلبات الأجواء .

أما عن الناحية الفنية فهي التي ترتبط بالذوق والشعور بالجمال الذي أصبح من أهم عوامل اختيار الفرد للسكن الذي يرغب في أن يقوم فيه ويشعر بالمتعة والراحة .

فالذوق أو الشعور بالملاءمة هو الذي يجعل الفرد منسجماً سعيداً بالمكان الذي يقيم فيه ، وهكذا كان فن العارة يعتمد على الإحساس بالجمال . فلا غربة إذا كانت نماذج فن العارة تتغير من جهة إلى جهة ، ومن عصر إلى عصر بما يتلاءم مع تطور الأذواق

والاتجاهات الجالية ، فكل شعب من الشعوب إنما يعبر عن طريق الفنون عن اتجاه عبقريته ومبولة التي استمدتها من بيئته وتطورت عنده حتى أطلق عليها حضارة . فنحن نستطيع أن نلحظ هذا الابداع في فن العمارة ، كما نلحظه في الشعر وغير ذلك من الفنون ، ولنضرب لذلك مثلاً بالعمارة عند الرومان فقد استخدموها في نواح متشعبة من المباني الخاصة والعامة ويظهر ذلك في العمارة المدنية . كما استخدموها في التحصينات والقلاع لحماية المدن والدول وهي العمارة الحربية — واستخدموها أيضاً في بناء السفن والمراكب وهذه هي العمارة البحرية .

وهكذا نجد أن فن العمارة قد بعد بالإنسان عن الغابات والخيام والأكواخ ليتجه به إلى مساكن ، ثم لم يلبث أن اتسع أفقه فلم يقتصر على المساكن بل تجاوز ذلك إلى المعابد ثم إلى الأماكن العامة ثم إلى المسارح والملاعب وإلى القلاع والحصون وأسوار المدن وهكذا حتى شمل الكثير من مناحي الحياة .

وتحمل الآثار الفنية للشعوب القديمة في طياتها خصائص معينة تميز عبقريتها وعصورها التي ظهرت فيها . فأسلوب العمارة ودقتها ونماذجها إنما كانت عند تلك الشعوب الدليل على ازدهار حضارتهم ورمز قوتهم ووجودهم كما وأن انحلال هذه الفنون كانت محطاً لانحطاط مدنيته وتدهورها . ففي الهند والصين ومصر واليونان نجد آثاراً فنية لها مظاهر مختلفة متباينة ولكنها مع ذلك تعكس الحالة التي كانت عليها هذه الشعوب فقد تحولت الخيام والأكواخ إلى معابد ، ثم لم يلبث أن ارتقت الحضارة عن هذه الصور البدائية في طريقة البناء وعرفوا كيف يستخدمون بعض الآلات مما ساعد على ارتفاع فن البناء .

إلا أن كل شعب من هذه الشعوب اتخذ لنفسه نظاماً معيارياً خاصاً بدأ من نفس النقطة إلا أنه اتخذ نماذج متباينة سواء من حيث الضخامة أو الشكل أو المتانة أو المتانة أو الجمال تبعاً لعبقرياتهم ودرجة رقيهم ، فإذا ما عدنا إلى الهند أحد منابع

الحضارة الأولى أمكننا أن نمنف أآثارهم الفنية إلى ثلاثة أقسام :

١ — الحفر التى كانوا يحفرونها عند سفوح الجبال ليسكنوا فيها .

٢ — الآثار التى كانوا يقيمونها عند قمم الجبال أو الصخور المرتفعة وفوهتها مفتوحة نحو السماء .

٣ — وأخيرا المنشآت المرتفعة التى يشيدونها بأنفسهم وبعض الآلات .

ولا نستطيع أن ننسى تلك الممرات والحنادق التى كانوا ينشئون تحت الأرض ويمكن أن نعتبرها أيضا من أقدم الآثار . والعجب فى هذه الممرات أنها مستطيلة الشكل وذات عدة طوابق وبها بعض الزخارف الداخلية التى نستدل منها على تراثهم . كما أنه يوجد على جدرانها بعض الحفر الذى يمثل مظاهر الآلهة وحركاتهم كما هو منصوب عليها فى الاساطير الهندية . ومن المحتمل أن تكون هذه الآثار الدينية التى توجد تحت طبقات الأرض إنتاج عدة أجيال مما يجعلنا نتجه إلى أنها قد تكون نتيجة حضارات أكثر تقدما من تلك الحضارات الأولى .

ويمكننا أن نشير إلى أن من أشهر هذه المعابد التى توجد تحت الأرض تلك التى تحيط ببلدة بومباى وفى سيلان كما تشير إلى معابد كنرى ^(١) وإلفانتا ^(٢) وإلورا ^(٣) فى جزيرة سالست ^(٤) وغيرها من الآثار القيمة التى توجد فى معابد دومنا ^(٥) حول مدينة مدراس فى المدينة القديمة التى تسمى نافاليبورام ^(٦)

أما عن المعابد المواجهة للسماء وتقام فوق الجبال أو الصخور أو قل المعابد التى هى صخرة محفورة توجد أيتضا فى كثير من أحياء الهند وهى غالبا قطعة ضخمة

Elephanta (٢)	kennery (١)
Salsette (٤)	Ellora (٣)
Novalipouram (٦)	Dhucumna (٥)

من الجرانيت أو الصوان تنحت بمقادير كبيرة وأشكال متنوعة بطريقة يفتخ عنها قيام معبد من أكثر من طابق . مثل هذه المعابد الثابتة في قسم الجبال أو الصخور إنما تدلنا على مدى المجهود الضخم الذى بذله شعب كبير قوى له مهارة وله صبر على مدى عدة أجيال . ولعل من أخص أمثلة هذا النوع من الآثار ما نجده في مدينة نافا ليبورام وبنوع خاص معبد كايلاسا^(٢) الضخم الذى حفر فوق قمة الجبال .

وأما عن الآثار المرتفعة التى شيدها الهندوس ببعض الأدوات فلعل من أهمها القلاع والاستحكامات التى تحتويها . وهذا النوع من الآثار ظهر تاريخيا بعد ظهور النوع السابق كما أننا نجد في نماذج هذا النوع بعض آثار العمارة الصينية والمصرية واليونانية ذلك لأن الهندوس تأثروا بهذه الشعوب في تطورهم الفنى ، وبعض هذه القلاع أخذ صور الأهرامات مثلا وبعضها تكون من سلسلة من الطوابق المرتفعة ومثال هذا النوع ما يوجد في مادوره^(١) وبنغاله^(٣) ومايسور^(٤) وبنوع خاص في شالمبرون^(٥) . وجميع هذه الاستحكامات قد بنيت في داخل قلاع أو حصون ، وكانت تستخدم كمساكن لامراء الإقطاع ورجال الدين . كما كان يخصص جزء منها للعبادة وغالبا ما يكون محوطا بعدة أعمدة وبجانبها أحواض مائية للتطهير .

وقد نتساءل عما إذا كان لدى الهندوس قواعد ثابتة لفن البناء وإقامة آثارهم أو تشييدها — والجواب على ذلك أن جميع مباحث العلماء تثبت أن فن البناء في الهند القديمة كان يقوم على حساب دقيق وأسس ثابتة . إلا أنها لم تكن معروفة عند الشعب بل كانت سرا من أسرار الكهنة كما كان الحال عند المصريين ، فرجال فن العمارة الذين أدهشوا العالم بآثارهم وقاوموا بها القرون والأزمان كانوا دائما من بين الكهنة والهندوس والحفاظ على الحضارة الهندوكية .

Madourah (٢)

Kailāṣa (١)

Chalambrown (٥)

Maissour (٤)

Bangalore (٣)

وإلى جانب فن العمارة الهندية يحسن أن نذكر شيئاً عن فن العمارة الصينية القديم حيث يمكن أن تتشابه الحضارتان الآسيويتان المتجاورتان . نستطيع أن ندين في وضوح وجلالة أنه يوجد شيء من التناقض في فن العمارة عند هذين الشعبين ، فبينما نجد الآثار الهندية تمتاز بالضخامة والروعة التي قاومت الأجيال نجد أن آثار الفن الصيني تمتاز على وجه العموم بصغر الحجم ودقة المظهر .

فالعمارة في الحضارة الصينية القديمة ظلت متأثرة بالشكل التقليدي للخيمة . كما ظلت تستخدم في دقة وبراعة الخشب في بناء المعابد والقصور والأبراج ، فليس من الغريب أننا لا نجد في هذه الامبراطورية المنسعة آثاراً ترجع إلى العصور المتناهية في القدم . ومع ذلك فإن أقدم الآثار التي ظلت باقية حتى الآن من المباني الصينية إنما تمتاز بنسبها الدقيقة ومظهرها الرائع الفنى أكثر من امتيازها بحجم ضخيم . ونجد أن أغلب هذه الآثار إنما يقام على أعمدة من الخشب كما أن جدرانها قد بنيت من قوالب أو أدوات صغيرة جداً في حجمها وزينت جدرانها بألوان ثابتة ، كما يوجد بها أبراج مرتفعة ذات عدة طوابق مما يجعل مظهرها جذاباً جميلاً .

ويقول أحد علماء المعار الإنجليز إن قصورهم تشبه عدة خيام بعضها فوق بعض ومتراصة بل إن أبراجهم نفسها تشبه أيضاً بدورها عدة خيام أقيم بعضها فوق بعض بدلاً من أن تكون متجاورة^(١) .

ولنختم حديثنا عن فن العمارة الصيني نقرر أن هذه العمارة الصينية لم تتأثر كثيراً بأى مؤثر خارج عن المجتمع الصيني نفسه وظلت بعيدة عن التاريخ العام للفن وتطوره لدى الشعوب الآسيوية الأخرى .

فإذا ما انتقلنا إلى غرب آسيا نستطيع أن نجد إحدى عاصمتي بلاد فارس القديمة

وهي مدينة Percepolis التي تقع في ذلك السهل المتسع الذي يعرف الآن باسم سهل مردشت ونستطيع أن نجد في هذه العاصمة قلعة برسبوليس ذات الشرفات الدائرية والتحصينات الهائلة من حجر الجرانيت ، وبداخلها درجات تقودنا إلى تحت الأرض وبمجموعات من الأعمدة يعلوها تيجان مزينة تبرز فيها رؤوس الثيران عن طريق النحت .
 ومن أهم الآثار العظيمة أيضاً ما يغطي شرفات هذه القلعة من نحت بصورة تثبت أن القلعة تعتبر فناً معمارياً عظيماً احتاج في إقامته إلى مهارة بالغة وغايات يعتزون بها استلزمت التضحية بجهد عظيم .

ونود أن نشير إلى أنه يوجد بالتلال المحيطة بسهل مردشت عدة مقابر تعتبر بدورها أعمالاً فنية زينت بأعمدة وبواجهات استلزمت العمل بعناية ودقة ومن الطبيعي أن مثل هذه العمارة لا تستلزم الضخامة وإنما خضعت للتأثير الإغريقي الذي يمكن أن نتبينه مباشرة من كثير من تفصيلات النحت أو الحفر .

وكانت دولة الآشوريين تشغل الضفة اليسرى من نهر الفرات ، وعاصمتها هي مدينة نينوى^(١) المشهورة التي هدمت منذ ستة وعشرين قرناً ، وكانت هذه المدينة أوسع المدن التي وجدت إطلاقاً في هذا العصر . إذ يذكر ديودور الصقلي أنها كانت مدينة ضخمة ، بها اثنا عشر ميداناً للمبارزة ، تحيطها أسوار مرتفعة ، تتخللها ألف وخمسمائة من الأبراج ، ورغم أن البابليين قد محوا هذه المدينة من الوجود فإنه لا يزال مكانها بالقرب من مدينة حرزباد بعض الآثار بقصر ضخم قريب من الأسوار القديمة . وفي هذا القصر بعض الآثار الفنية الدقيقة التي تثبت دقة فن النحت التي وصل إليها الآشوريون .

وعلى الضفة اليمنى من نهر الفرات تقع منافسة مدينة نينوى الكبرى ، وهي مدينة بابل التي لا تقل عنها أهمية أو شهرة في العصور القديمة .

(١) اختلف العلماء في مؤسس هذه المدينة ، فبعضهم يقول : إن المؤسس هو آشور
 في حين يقول هيردوت إنه نينوس .

كانت هذه المدينة محوطة بأسوار ، بنيت من الطوب ، وتعتبر هذه الأسوار في ضخامتها وعظمتها عملاً يُعده المؤرخون من بين المعجزات السبع في العالم ، وكان بالمدينة قنطرة فوق النهر الذي يخترقها بنيت من الطوب أيضا ، إلا أن هذه القنطرة قد تلاشت تماماً ، وكان بالأسوار الضخمة للمدينة عدة منازل بل وعدة قصور كانت تعتبر آية فنية ، ولم يبق منها الآن سوى أكوام من الطوب وقايا معد للوس^(١) ولم يبق بجوارها سوى مقبرة نبوخذ نصر

ولا يوجد بهذه المدينة الآن أى آثار عن برج بابل الذى تحدثت عنه الكتب الدينية ، إلا أن المؤرخين القدماء أخذوا يتحدثون في وصف مستفيض عن حدائق بابل الغناء واتساق نظامها وجمالها . كما تحدثوا عن مائة أسوارها

ولسنا بصدد ذكر الوصف الدقيق الذى تركه لنا المؤرخون عن حدائق بابل . ونكتفى بأن نذكر أنها كانت قطعة مربعة من الأرض تحيط بها عدة شرفات ، وضعت في نظام هرمى جميل ، يزيد تعدادها عن اثنتى عشرة ، وتحت كل شرفة فناء صغير دكت أرضه بالبلاط المستوى الناعم ، وعلى جوانب كل من هذه الأفنية الصغيرة خائيل . وفي داخل كل خيلة عدة أحواض للزهور صنعت بما يشبه الأسفلت ، وإذا كان هذا هو منظر الشرفات فما بالك بوصف تنظيم الحديقة ذاتها بما فيها من أحواض صناعة للنباتات ومجار صناعية تروى هذه الأحواض التى كانت تشمل مجموعات كبيرة من النباتات النادرة ، بل كانت هناك أحواض محفورة في داخل لصخور تنمو فيها بعض الأشجار ، وكانت هذه الحديقة متدرجة في طبقات يضل بينها درجات .

وإذا ما تركنا هذا الإقليم واتجهنا غربا نحو شواطئ البحر الأبيض نجد فينيقيا لتي كانت تشغل الإقليم الذى يقع بين جبال لبنان وبين البحر ، إقليم طويل ممتد

حقيق حيث تقع المدن المشهورة صور وصيدا اللتين يتجلى فيهما فن العارة البحرية
ينوع خاص ، فقد اشتهرتا بصناعة السفن الغنية بالزخارف ومظاهر الجمال .

وإذا ما اتجهنا جنوب هذا الإقليم نستطيع أن نجد التراث الفني الذي تركه شعب
امرائيل وعلى الأخص آثار مدينة أورشليم ومعبد سليمان ، ولسنا بصدد الدخول
في تفاصيل بناء هذا الأثر المشهور ، ولكن يكفي أن نشير إلى أنه قد بنى من الحجارة
وتحيط به عدة أبنية ويشغل كل التل الذي يطلق عليه تل مورياح ^(١) . وقد انشئ
به عدد كبير من الشرفات .

وإذا سلينا بما قال به المؤرخ جوزيف Josephus يمكننا أن نتصور مدى الثراء
والزينة الفنية التي كانت داخل القصر ، فلقد جند الملك سليمان في بنائه كل رجال
الفن الذين استطاع أن يجمعهم في عصره ، وقد تحطم هذا المعبد في سنة ٧٠ م بواسطة
تيطس ^(٢) على ما يقال .

هذه لمحة عاجلة عن مظاهر فن العارة عند الشعوب القديمة في آسيا : فإذا
ما انتقلنا إلى أفريقيا نجد الحضارة المصرية القديمة أرسخ بنيانا وأدق فنا وأجمل
آثارا سجلت في الصفحات الأولى للإنسانية صورة تستحق التمجيد والتقدير على
مر العصور .

ويقول المؤرخون أننا لو رجعنا إلى العصور القديمة الأولى قبل التاريخ لوجدنا
أن البحر كان يغمر دلتا النيل الحالية وأجزاء كبيرة من صعيد مصر ، ثم أخذ البحر
ينحسر كلها إلى إلية النيل بعض الطمي الذي يجلبه من جبال الحبشة حتى تكون بصورته
الحالية . فإذا ما أردنا أن نبحث عن الفنون الأولى ينبغي أن نتجه إلى بلاد النوبة

Moriah (١)

Titus (٢)

وشمال السودان والحبشة حيث مهد الحضارة المصرية القديمة ، فسكان هذا الإقليم بعد أن كانوا يعيشون على الفن والصيد أخذوا على مر الأجيال وبعد ظهور الزراعة يهبطون من الجبال ليسكنوا الودى ، ويثبتون فى أماكن معينة ، ليستغلوا تلك الخصوبة التى كان عليها مجرى نهر النيل نتيجة الفيضانات المنتظمة التى تأتى فى وقت معين من العام — وتدرجياً ازدهرت الزراعة وراجت التجارة والصناعة .

فالتراث الأول الذى يمكن أن نتجه إلى دراسته هو تلك الكهوف التى توجد فى سفوح سلسلة الجبال على ضفتى النيل ، سواء أ كانت تلك الكهوف طبيعیه أو من صنع الإنسان .

ولكن لما كان الدين مرتبطاً عند هؤلاء إن كثيراً أو قليلاً بحركة الأفلاك والنجوم والظواهر الطبيعية الجميلة أخذ الفن لديهم يرتقى تدريجياً ويكتسب نفس الدقة الرياضية التى تعلوها من دراسة الأفلاك ، حتى إذا ما تكونت الحكومة الأولى نتيجة الاتحاد بين الوجهين القبلى والبحرى واستطاع مينا أن يحكم البلاد جمعاء رأى أن ينشئ مدينة منف ، التى تعتبر محكاً لمدى تقدمهم فى فن العارة .

ومن ثم أخذت الحضارة المصرية القديمة تشق طريقها نحو التقدم فظهرت أهرامات الجيزة التى تبدو عظمتها فى ضخامتها وبنائها من ناحية ، وفى دقتها الرياضية من ناحية أخرى . ويستخدم المصريون فيها من الأحجار الضخمة كما لم يستخدموا فى بنائها الخشب مطلقاً . على أن المعار فى الحضارة المصرية أخذ يتراجع ويتلاشى مدى ثلاثة قرون بسبب غزوات الهكسوس أو الرعاة الذين سيطروا على مصر فترة حاول فيها الهكسوس أن يقفوا حجر عثرة دون تقدم العارة المصرية ، بل وحاولوا أن ينكسوا بها فيهدموا ما شادوه ، ولكن جهودهم لم تنجح فى محو بعض آثار هذا التراث الجبار ، ولو أنهم تمكنوا من هدم بعض الآثار التى كانت فريدة فى نوعها .

على أن الفن المصرى قد تقدم تقدماً بالغاً بعد فترة الهكسوس على الأخص فى مدينة طيبة عاصمة الإله أمون ، ويكفى أن نشير إلى الكرنك ومدينة هابو والرمسيوم

والمسلات ومعبد الأقصر ووادي الملوك وغير ذلك من الآثار التي تمثل قوة الأسر التي حكمت مصر من هذه المدينة ، إلا أن هذا التقدم تباطأ في أطراده أو كاد يتوقف اعتباراً من نهاية الأسرة الثانية والعشرين ، فليس لدينا ما يضارع بعد هذا الوقت من آثار فنية بالعصور السابقة .

وكأنى بنهاية هذا النهر العظيم نهر الفن قد أخذ يقترب من نهايته ويبطئ في سيره حتى يصل إلى مصبه فيبتلعه البحر الضخم . هذا هو الحال بالفن المصري الذي أخذ يضعف ويضمحل تحت تأثير غزوات النوبيين والاشوريين والفرس .

ولقد انحطت حالة الفن بجميع ضروبة عندما كانت مصر تحت حكم الفرس حتى إذا ماجاء الإسكندرا الأكبر إلى مصر كان الفن نفسه من بين الروابط الهامة التي ربطت بين الشعبين الإغريقي والمصري ، وهكذا عاد الفن من جديد في عدة صور عندما كانت مصر تحت حكم البطالسة .

واستمر التزاوج بين الفن المصري والإغريقي طوال الفترة التي كانت فيها مصر خاضعة لحكم اليونان ، وكان هذا باعثاً على عودة الفن المصري إلى الحياة محتفظاً بخصائصه الذاتية ، بعد أن أضيف إليه بعض خصائص من الفن الإغريقي تتعلق بوسائل الزخرفة ، وكأنى بمدينة الإسكندرية بما فيها من آثار إغريقية تشهد بالحالة التي كان عليها الفن المصري في تلك الحقبة من الزمن .

إلا أن الفن المصري القديم لم يلبث أن تضائل مرة أخرى إذ دخلت مصر تحت حكم الرومان ، ثم لم تلبث المسيحية أن ظهرت فأسدل الستار على آلهة المصريين القدماء التي ظلت تحتضر في معابدها حتى سنة ٥٦٠ م ، وهنا لم يعد للتراث المصري القديم بما فيه من قصص عن آمون ورع وازيس وأوزيريس إلا مجرد الذكرى التي خلدت العبارة المصرية على مر العصور والأجيال .

ولسنا بصدد عرض الفن القديم بوجه عام ، ولكننا نكتفي بهذه اللمحة التي

تمثل مدى تأثير الفن بالعقائد القديمة والحروب المختلفة والظروف الاجتماعية المتباينة .
والآن نلقى ضوءاً على صفحة أخرى من صفحات الفن ليبيان مدى البصلة بين
الفن والمجتمع .

منذ نيف وثلاثة آلاف عام نشأت حضارة جديدة في شرق أوروبا من جنس لم
تسد عليه النزعات الدينية بنفس درجة سيادتها على مصر عندئذ ، ولم تطفح عليهم النزعات
التجارية البحتة كما طغت على الفينيقيين ، ولم يكونوا خاضعين خضوعاً حقيقياً للعقائد
والنظريات المتوازنة كما كان الحال عند الفرس . . . ولكنهم مع ذلك كانوا يعيشون في
مدن مستقلة متفرقة تتنافس في حضارتها وذكائها واستعداداتها العسكرية فهي مدن
يحيطها الأعداء من الخارج ، كما كان ينظر بعضها إلى بعض نظرة عداوة أيضاً ، فهي
إذن مدن تحاول أن ترقى بنفسها وتتخذ من العقل والجسم معا صورة لهذا التنافس ،
فتجد اليوناني يتحادث ويناقش ويخطب في الجماهير ويتدرب جسمياً وعقلياً .. وهكذا
ظهر الشعب الاسبرطي الذي كان كل فرد فيه يمارس الرياضة ويقضى وقته في الملاعب
يقفز ويجرى ويقذف بالجللة ويتصارع وغير ذلك من الرياضة ، حتى أصبح الاسبرطي
غفوراً بقوة جسده ، وأخذ يظهر بلاملابس ، وحتى الفتاة الاسبرطية تسير عارية تماماً
في حين كانت الشعوب المحيطة تخجل أن تظهر وجسدها عاراً ، ويعتبر هذا هو النصر الأول
للاسبرطة ، أظهر اسمها عالياً بين هذه الشعوب . وحتى لو حللنا الصورة التي كونوها عن
آلهتهم لوجدنا أنهم يصورون هذه الآلهة بأجسام قوية عارية تمثل النزعات الإنسانية التي
لا تخلو من صراع وقوة وحب عنيف وشهوة وغير ذلك . فالجسم الجميل يعتبرونه مثلاً
أعلى على الأرض ويقدسونه في السماء . . من هذه الفكرة نشأت محاولاتهم لعمل
التمائيل . . فهم يصورون الآلهة في تماثيل لا يعتبرونها مجرد رموز ، بل هي تمثل الآلهة
نفسها بأجسامها الحية .. من هذا نتبين أن إنتاج التماثيل وفن النحت وليد مثلهم العليا ،
وما ثبت ذلك أننا لو دققنا النظر في هذه التماثيل الاسبرطية لوجدنا أنها وليدة
تقديس الحسد . فوجوه هذه التماثيل ليست معبرة تعبيراً قوياً ، وهم لا يهتمون بعمل ما

في العيون من حدة أو تفصيلات لأن ما يهمهم هو الجسد فقط ، وحتى الجسد لا يعبر عن حركات كبرى بل حركات عادية ، لأن ما يهمهم كما بينا هو مجرد إبراز الصحة الجسمية والجمال الجسدى ، أنك لاتجد تمثالا يمثل جسما مفتولا كما في المدرسة الواقعية فيما بعد ، بل هم يصورون الجمال للجسم لأن الجمال نفسه هو الله عندهم ، والحضارة المحيطة بالفنان هي التي تؤثر عليه وعلى نوع انتاجه الفنى .

وفي نهاية الامبراطورية الرومانية تحطمت عدة مدن عن طريق الغزوات الكثيرة التي تعرضت لها الامبراطورية ، وأصبحت غير قادرة على رد هذه الغزوات البربرية التي استمرت نحو خمسة قرون . وفي نهاية القرن العاشر ساد أوروبا فقر مدقع وأمراض وبائية أكثر من سبعين سنة ، حتى كانت اللحوم البشرية تباع علنا ، وانتشرت الأمراض وأصبحت نفسيات الأفراد يسودها التشاؤم والحقد والذعر حتى أصبح كل فرد يعتقد أن نهاية العالم ستحدث في العام الآلف . وكما أصبح الانسان يائسا متألما تجدد أنه يصبح أكثر حساسية ، وتطفئ عليه الرقة والحزن وعدم الاكتفاء الذاتي ، بل يتخيل ما يحتاج إليه من حسن وجمال وحب ، وهكذا يظهر الحب الصوفى الذى يقوم على الاعجاب الخيالى ، وبدأ الرجل لا ينظر إلى المرأة على أنها بشر من لحم ودم مثله بل يعجب بها من بعيد اعجابا يقرب إلى التقديس أنه يريد أن يخدمها ويحميها ويحبها حبا خالياً من الشهوة ، ثم اخذ يتسامى من هذا الحب إلى حب لله نفسه واعتباره المثل الأعلى للعاطفة الإنسانية ، وكان هذا هو السبب في ظهور الفن القوطى .

ولماذا ظهر هذا النوع من الفن ؟ لوعدنا إلى اليونان أو الرومان لوجدنا أن المعابد لديهم إنما تبنى للأحرار ، ولا يسمح بدخولها للعبيد . أما في العصور الوسطى في أوروبا فالكنائس يجب أن تبنى فسيحة الأرجاء ، حتى تشمل الجميع صغارا وكبارا عبيدا أو أحراراً . وفي المعابد الإغريقية والرومانية كان المحراب حيث يوجد تمثال الاله قاصرا في دخوله على الكهنة ، وأمام هذا المحراب هو المعبود الذى لا يدخله سوى الأحرار وهذا يختلف عن الكنائس التي بنيت كل منها لتشمل شعب المدينة بأسرها ، إلا أن

الشعب الذى يدخل هذه الكنائس فى هذه الصورة هو شعب حزين ، يفكر فى شهادته وضحاياه وأحزانه فهو شعب لا يفكر فى الفرح أو السعادة بل فى الحزن الذى يسيطر عليه. وهكذا أراد أن يكون داخل الكنائس مظلماً وهكذا نجد أن النوافذ عملت من زجاج ملون حتى لا يسمح بدخول الضوء من ناحية ، وحتى يرمز الزواج الأحمر إلى الجحيم الذى ينتظر الخطاة منهم .

هكذا كانت نفسية هذا الشعب الحزين لا ترضى عن المثالية المتشابهة فى المباني إلى تغير فى كل ناحية من الجوانب أو الأعمدة ، فهم لا يرضون عن الأقيية نصف الدائرة ، أو عن الطريقة البسيطة فى توصيل الأعمدة عن طريق السمكات المحدبة L' architrave ولكنهم يتطلبون توصيل نصف دائرة ogive يحددان زاوية معينة — يطلبون حول الأبواب فى تيجان الأعمدة عدداً كبيراً من التماثيل غير المتشابهة — يطلبون فى مآذن الأجراس أن تكون من عدة أجزاء مختلفة يعلو بعضها فوق بعض . يطلبون من الأحجار خفراً يجعلها تشبه (الدنتلا) ، وكأنى بهم يريدون أن يبرزو فكرة الانهاية سواء من حيث الضخامة أو التعقيد أو الدقة والصغر.. وهكذا نجد أن هذا النوع من المعمار يجمع فى المبنى الواحد بين المتناقضات ، بين الكبير والصغر ، بين الضخامة والرقّة ، بين المساحة الهائلة من الحوائط ومع ذلك تكاد لا تجد فيها فراغاً بسبب الأعمدة أو النوافذ أو غير ذلك .

ونخلص من كل هذا الوصف لفن المعمار فى أوروبا الذى سار عليه حول أربع قرون ليس فقط فى المباني الدينية والكاتدرائيات والكنائس ، بل فى المنازل والقاعات وأثاث المساكن . وإن هذا الفن ليترجم لنا مدى ما كانت تعانیه نفسية الشعب من حساسية وعدم اتزان فى إشباع حاجات الفرد النفسية والجسمية نتيجة المبالغة فى سيطرة الروح الدينية التى جعلت منهم شعوباً حزينة ، فلا غرو إذا كنا نتمثل كل ما فى هذا الفن من إنتاج كصرخة مدوية ترتفع من نفوسهم إلى أعلى حيث الانهاية .

وأما فى فرنسا فى عصر لويس الرابع عشر فى قصور الملك كان يعيش جماعة من النبلاء بمثابة حاشية للبك . لم تكن هذه الحاشية ينظر إليها كخدم بل كأصدقاء نبلاء يرجعون

إلى أصول قد لا تقل في قوتها ومجدها عن الملك في الأجيال السابقة ، فلا غرو إذا كان الملك يهيء لهم المستوى الرفيع في حياتهم الخاصة ، لأنهم الطائفة من الشعب التي يختلط بها الملك ويعيش معها . . . والآن لننظر نتائج هذا النظام الذي ساد أوروبا كلها تدريجيا — نظام النبلاء من الحاشية الذي ازدهر بنوع خاص في فرنسا . لقد كان هذا النظام مدرسة للحضارة بوجه عام ، وللآداب والفنون بنوع خاص . لقد كان النبل مثلا أعلى لأفراد المجتمع ، فقد كان يعتقد في نفسه أنه من جنس أعلى من سائر الناس . ولهذا كان يحاول أن يبدو في تصرفاته أرقى وأكثر أدبا من بقية أفراد المجتمع ، . . . انه نبيل ويريد أن يبدو نبيلًا في جميع تصرفاته ، فهذا الرجل الذي كان يهتم بتصفيف شعره وظهور ملابسه في صورة فنية منسقة كان هذا الرجل أول من يسارع إلى ميدان الحرب إذا ما أعلنت ، ويكون في مقدمة المحاربين ليبدو في الميدان كأول من يدافع عن الشرف ويضحى في سبيل مليكه — وكما كان يصول في الحرب في فروسية مغامرة فهو في وقت السلام صورة من الأدب الرفيع ، يحسن الحديث في دبلوماسية ولباقة ، يعرف كيف يعامل الناس في رقة تجذب إليه المجتمع دون أن يغضب أحدا بل يرضي الجميع في مرونة وسياسة — وكان هذا هو أهم ما يميز النبيل في تصرفاته ، ولا شك أن أفرادا هذه خصائصهم لا بد وأن تكون لهم ملذاتهم التي تتناسب مع مستواهم ، فقد كانت أذواقهم تتناسب مع أدهم وحسن تصرفهم — وهكذا كانت تبدو هذه الأذواق على أنها سر ظهور الفنون الجميلة في القرن السابع عشر فقد شجعوا الفنانين ، فنمت العبارة التي كان على رأسها مانسار ^(١) وپرو ^(٢) الذي بنى قصر فرساي وبعض أجزاء من قصر اللوفر .

ثم هناك لي نوتر ^(٣) الذي صمم أجمل حدائق فرنسا وعلى الأخص حديقة فرساي ذاتها التي تعتبر أجمل حدائق العالم ، كما نما فن تفصيل الملابس ، وقن تجميل الجدران

وتجميل العربات ، ونشير بنوع خاص إلى أثر هذا الذوق في الأدب فنحن نعلم أن أعظم أدباء اللغة الفرنسية هم من هذا العصر — اليك Bossuet, Pascal, La Fontaine, Molière, Corneille, Racine, La Rouchefoucauld, Madame de Sévigné, Boileau, La Bruyère, وغيرهم كثيرون بل ولم يكن هؤلاء الأدباء فقط هم الذى يكتبون الأدب ، بل كان أسلوب كل فرد يعتبر أسلوبا أدبيا — حتى أن باحثا قال لقد كان الشعب فى فرنسا فى هذه الفترة يتنفس الأسلوب الأدبى الرفيع مع الهراء الذى يتنفسه الفرد ، فالأدب يظهر فى المسرح والكتب والمراسلات والخطابة وفى كل ما يحيط بالافراد من إنتاج لغوى ، ومن أبرز صور هذا الإنتاج التراجيديا التى بلغت الكمال فى هذا العصر ، وتمثل تماما مدى الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة والأدب وعادات هؤلاء النبلاء . فليس من الغريب ألا تجد فى هذه المسرحيات مظاهر العنف أو القتل ، بل صورا من حياة هؤلاء النبلاء أنفسهم ، فإذا استلزم موضوع القصة حادثا عنيفا فإن الأديب المؤلف كان لا يحدث ذلك على المسرح حتى لا يصدم مشاعر الجمهور .

من كل ما سبق نتبين كيف كانت فرنسا فى القرن السابع عشر ممتازة فى الفنون سواء فى الرسم أو الأدب والنحت أو الملابس أو العمارة إلى غير ذلك من الفنون ، وكيف أن الحياة الاجتماعية فى فرنسا كانت مبعث هذه الفنون وعاملا هاما فى ظهورها ونهضتها .

لم تدم هذه الجماعة المختارة طويلا . فسرعان ما تطور النظام إلى دكتاتورية مطلقة فى المبدأ ولم تلبث البورجوازية (حكم الطبقة الوسطى) أن قويت بما ترتب عليه أن سادت فكرة المساواة بين جميع الأفراد ، وأصبح الفرد يعرف أنه لا يجوز القبض عليه إلا بعد محاكمة عادلة . وهكذا نشأت طبقة من الشعب تختلف عن طبقة النبلاء ، بدأت تظهر وتقوم بالمشروعات الصناعية وتتدفق عليها الأموال عن هذا الطريق . من هنا بدأت قوة المال لا قوة الفضيحة أو الدم . . . ولم تكن طبقة البورجوازية

الصناعية أرحم بطبقة العمال من طبقة النبلاء .. ذلك لأن هؤلاء البورجوازيين حاولوا بقاء الشعب كعمال مكافحين في سبيل لقمة العيش لتتدفق الأموال على أصحاب الصناعات

وإذا كنا نتحدث عن الحالة الاجتماعية في أوروبا في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فلا بد لنا ألا نغفل النهضة العلمية وأثرها على الحالة الاجتماعية ذاتها، فقد انتشرت العلوم وأصبح الأفراد يسعون وراء الحقيقة من طرق مختلفة ، وبدأت العقلية الإنسانية قلقة تبحث وراء السعادة التي تعتبرها حقاً للجميع ، وظهرت هذه الروح في الفن والأدب كما ظهرت في الميادين المختلفة .. لقد أصبح الفرد يبحث ويتساءل ويقرأ ويتناقش مما أدى إلى ظهور نظريات كثيرة في السياسة والدين والأدب والاقتصاد الخ ، وأخذ العقل الإنساني إزاء هذا التضارب في التخييل هنا وهناك ، وساد عدم الاستقرار والشعور بالاضطراب ، فلم يعد الإنسان يقنع بالقوة ولا بالمال ولا بالمركز الاجتماعي ولا يغير ذلك من العوامل .. إنه يسعى وراء السعادة فلا يجدها، فيطرق تارة الاتجاه الروحي ويرتد تارة أخرى إلى إغراء المادة ، ومع ذلك فهو لا يصل إلى ما يريد من سعادة .

هذا الاضطراب الاقتصادي من جانب ، والاجتماعي والعلمي من جانب آخر كان له صدهاء على تصور الجمال في كل ميدان من ميادينه .. فلا غرابة أن تجد أنماطاً جديدة من الأدب وتغيراً شاملاً في الرسم والنحت وأنواعاً جديدة من العمارة والموسيقى .. لقد حدثت حمى معينة غزت الفنون السابقة ، وظهرت مدارس كثيرة تمثل كل منها نظرية جديدة ومعان مبتكرة لم تكن من قبل فهناك التأثيريون والتعبيرون وغير هؤلاء وأولئك كثيرون .

إن كثرة هذه النظريات هي دليل على مدى الاضطراب العقلي الذي مر فيه الفن في هذه الفترة ... إنه أشبه ما يكون بقارب تتقاذفه الأمواج ذات اليمين وذات اليسار وهو يسعى بحثاً وراء شاطئ يسكن إليه فلا يجد له أفقاً .

وليس لنا أن نظن أن هذا الاضطراب يعتبر سووا بالنسبة للفن أو للجمال في ذاته .. على العكس إنه دافع هام للإنتاج الضخم الذى بدأ ولا يزال يسير باندفاع وقوة لم يقف حتى الآن ، ولا ندرى كيف يتطور فى المستقبل أو أى الفنون قد يسير بسرعة أكثر من غيره ، فهذا يرتبط بالتطور الاجتماعى كما يرتبط بعدة عوامل أخرى تؤثر على الفكرة الجمالية ، قد يكون هو فن الموسيقى أو هو فن تزويق السيارات أو هو قد يعود إلى فن تنسيق الحدائق أو غير ذلك من الفنون التى تتأثر — إن كثيرا أو قليلا — بتطور العلوم والنظريات الاقتصادية والاجتماعية .

إن فلسفة الفن تدرس وتعلل مظاهر الإنتاج الفنى فى كل عصر وفى كل مجتمع إلا أنها مع ذلك لم تتعرض فى شيء من التفصيل لدراسة العوامل الاجتماعية التى دفعت الفنان إلى هذا الإنتاج أو ظروف ظهوره وطبيعته .

ومنذ القرن السادس عشر اعتبر بعض المؤرخين أن الإنتاج يعكس لك الطبيعة التى تحيط بالفنان الذى أنتجه ، كما أنه يتحدد بناء على عوامل مادية وأدبية وعقلية أحاطت بالفنان ، وخلقت له جوا خاصا عاش فيه ، وهذه الفكرة يمكن أن نعردها إلى النصف الثانى من القرن الثامن عشر حيث نادى بها (فونكلمان)⁽¹⁾ ولانزى⁽²⁾ .

وقد اتجه بعض المؤرخين الآخرين للفن إلى الاهتمام بنوع خاص بالعوامل السيكولوجية أكثر من اهتمامهم بالناحية الزمنية والجغرافية ، واتجه آخرون إلى أن عملا فنيا ما يمكن أن يعتبر صورة لمدى سمو الناحية الروحية فى عصر من العصور ، ومثال ذلك أن الفن القوطى إنما يمثل فكرة دينية معينة اهتم بها الفنان أكثر من مجرد اهتمامه بإنشاء الكاندراميات ذاتها ...

وقد اتجه بعض المؤرخين إلى أن عامل العنصر أو الجنس يدخل فى الإنتاج

(1) Wuncklemann Histoire de L' art dans L' antiquité

(2) L'abbè Lanzi: Histoire de La Peinture Italienne

كعامل من العوامل المؤثرة فيقول مثلاً الفنان يوسف سترزيجوفسكى^(١) قال إن العنصر الترويجي. الشئلى أكثر احساسا بالجمال وأكثر إنتاجا من بقية الأجناس البشرية فى الناحية الفنية ، وله فى ذلك عدة محاولات يؤيد بها رأيه ، ولكنها فى الواقع لا تنطوى على أكثر من مجرد التعصب لفكرة معينة . ومن أهم آراء هذا المؤرخ أن الفن الشعبى ليس تدهورا للفن بل هو أصل ازدهار الفنون ذاتها ، فهو ما يوجد عند الفرد منذ مراحلہ البدائية ، ولم تلبث أن أخذت تزدهر حتى أصبحت فنا ، فهو بهذا يقبل الصورة التى يتجه إليها غالبية المؤرخين من أن الفنان ينتج إنتاجه فيتجه الشعب إلى هذا الانتاج ويحاول أن يقترب منه أو يتأثر به ولا يلبث أن ينتج الانتاج الشعبى الذى هو وليد العجز عن تقليد الفنان أو الاقتراب منه ، فيتجهون إلى اتجاهات أسهل وأسرع فى الإنتاج .

وفى أواخر القرن التاسع عشر ظهرت نزعة جديدة كتطبيق لفلسفة برجسون التى تغلب العقل على كل شئ ، فاتجهت هذه النزعة التى يطلق عليها النزعة الغائية إلى البحث عن الغرض من العمل الفنى لآخارجا عن الانتاج نفسه ، بل إلى تحليل هذا الانتاج وإلى اعتباره ضرورة لازمة عن قوة شخصية متطورة نحو الخلق والابتكار ، وأن هذا التطور مطابق لتطور الحياة ذاتها نحو الأكمل والأحسن حتى أن ريجل^(٢) عبر عن هذه الفكرة بأن لدى الفرد إرادة للفن . ويقول أن إرادة الفن هى العنصر الفعال لآى تطور فنى . ويطلق على هذه الفكرة «فكرة القوة» وهى محور الفلسفة الألمانية فى القرن التاسع عشر .

ريته ديونا^(٣) مدير متحف جنيف إلى نفس الفكرة التى تنادى بها ريجل Riegel

(1) Joseph Strzygowski : Orient ou Rome

(2) Aloïs Riegel : Problèmes de styles

(3) Déonna

ووصل من ذلك إلى أن هناك تطورا متشابهة متوازيا عند كل من الفن اليوناني والفن القوطي ، بل ووصل ديونا إن أن هناك دورات متشابهة منتظمة في تاريخ الفن

وقد أيد هذه الفكرة عالمان من علماء الجمال في فرنسا هما إيلي فور ^(١) وهنري فوسيون ^(٢) فقد اتجها إلى أن أى نمط في الفن إنما تنبع في تطوره نفس المراحل والاتجاه. ويمكن تلخيص هذه المراحل كالآتي :

١ — المرحلة ^(٣) البدائية : وهي مرحلة تقابل مرحلة الطفولة المبكرة ، وفي هذه المرحلة يكاد لا يفرق الفرد بين نفسه وبين العالم الخارجي ، فتبدو له الأشكال التي في العالم كما لو كانت في تطور وتجدد مستمر ، ويخضع في إنتاجه الفني بمجموعة معينة من الأفكار التي يخضع لها ويسلم بها ويعكسها على إنتاجه ، وهذه الأفكار المسيطرة على إنتاجه الفني قد تسبب بعض النقص أو الانحراف ، فهو يغير الشكل الأصلي للشيء ليجعله تخطيطيا يسوده التزيق والزخرف بما يخرج بالرسم عن الموضوع الخارجي ، فلاغرو أن هذه النزعة في الزخرف تقل شيئا فشيئا كلما دقت ملاحظة الفنان وازداد إدراكه للموضوع الخارجي . ولورجعنا إلى صفحات متباعدة في تاريخ الفن سواء من حيث الزمن أو المكان لوجدنا أن الحضارة البدائية قد انتجت أنماطا متشابهة من التجميل الزخرفي للشيء وإبرازه في خطوط رئيسية ، وهذه النزعة البدائية قد تجدها في الفن الاغريقي والفن البوذي وبداية الفن القوطي والفن الروماني ^(٤) . فإذا ما أدرك الفنان في هذه المرحلة أنه بعيد عن العالم الواقعي الخارجي تبدأ هذه النزعة الزخرفية في أن تقل تدريجيا .

٢ — المرحلة الكلاسيكية : وهي تقابل مرحلة البلوغ عند الطفل ، وفي هذه المرحلة يحدث نوع من التوازن بين اتجاه الفرد لاستقبال ما في العالم الخارجي من

(1) Elie Faure : Esprit Des Formes

(2) Henri Focillon : Vie des Formes

(3) Archaïque (4) Basin : Histoire de L' art P.P. 439 — 441

ملاحظات وظواهر ، وبين اتجاه الفرد إلى الابتكار وإبراز الأفكار الذاتية التي تقابل هذا الموضوع الخارج عن النفس ، فهذا التوازن هو الذى يسود كلا من الملاحظة والتلقائية والحساسية ، وبهذا يوجد تياران أحدهما للنفس القابلة للعالم الخارجى ، والآخر للعقل الذى يريد أن يفرض ذاته . ويلتقى هذان التياران فى توافق يظهر فى خيال الفنان ، فلا يلبث هذا الفنان أن يحس أن هناك نوعا من النظام فى العالم . . انه يبحث عن انسجام واتزان بين الأشياء التى فى العالم مع احترامه للمظهر الخارجى للأشياء ذاتها .. ولعل هذا ما يفسر أن الوجوه فى هذه الفنون تبدو هادئة متزنة ، إن الفنان لا يبرز الفوضى بل النظام والجمال الهادى وراء المظاهر .

٣ — مرحلة الاكاديمية (والتنميط) ^(١) — فى بعض فترات الفن الكلاسيكى حيث يصبح لدى الفنانين خصوبة فى استقبال المؤثرات الخارجية يتجه بعض هؤلاء الفنانين إلى اختراع أنماط جديدة من الفن ، إلا أنه بمضى الزمن حيث تبدأ هذه الخصوبة فى الضعف وتجذب قدرة الفنان على استقبال المؤثرات الخارجية يلجأ إلى ترديد هذه الانماط التى اخترعها الفنانون السابقون ، ويبعد بهم الحال عن الطبيعة ذاتها، ولهذا تعتبر هذه فترات انحلال وضعف للفن .. وهذه المرحلة قد تحدث عقب أى فترة من فترات الازدهار الفنى .

هذه الفترات من الانحلال والضعف قد تتخذ اتجاهها من اثنين . . إما اتجاه الأكاديمية أو اتجاه التنميط ، فالاتجاه الأول يتقيد الفنان فيه بعدة قواعد وضعها أساتذته الفن السابقون دون أن يجددوا فيها أو يرجعوا إلى الطبيعة ذاتها ، ويحصرون أنفسهم فى داخل مجموعة من القواعد يتقيدونها ملتزمين بها .

وأما الاتجاه الثانى (أى التنميط) لا يتقيد فيه الفنان بقواعد ثابتة ، بل يشعر

(١) Maniérisme

أنه يريد أن يخترع وينتج أنماطا جديدة من الفن يختلف فيها عن أساتذته ، ولكنه في الوقت نفسه بعيد عن الطبيعة ، وليس لديه استعداد لاستقبال المؤثرات الفنية من مصدرها المباشر ، ولهذا يعمدون إلى اختراع أنماط جديدة فيها نوع من الانحراف وعدم الدقة ولكنهم مع ذلك يتمسكون بها ⁽¹⁾ .

هذا المرض الفني الذي يسمى التنميط لم يحدث مرة واحدة ، بل هو كثيرا ما تردد في فترات متباعدة في تاريخ الفنون ، فنحن نجد مثلا هذا النوع من المرض أى التنميط في القرن الرابع قبل الميلاد ، بعد فترة الازدهار التي ظهرت عند الإغريق في القرن الخامس ق . م . كما ظهر التنميط في القرن الرابع عشر في فرنسا في نهاية الفن القوطي تقريبا ، كما نجده أيضا في أوروبا كلها في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، حيث تأثرت أوروبا بعصر النهضة الذي زرع الفن في القرن الخامس عشر . ونجد نفس هذا المرض في الفن الصيني في الفترة التي يطلق عليها فترة سونج ⁽²⁾ في القرن العاشر ، بل لعل من أهم أزومات هذا التنميط تلك الفترة التي نعرفها باسم أمينوفيس الرابع ، حيث أصبح لرسم الأجسام نمطا خاصا يبعد إن كثيرا أو قليلا عن الحقيقة والواقع ، وهذا واضح في مدرسة تل العارنة . كما أن هذا الاتجاه ظهر أيضا في العارة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، حيث يطلق على النمط السائد (نمط المكرونة Style Macaronique) .

ولم تكن ظاهرة التنميط دائما وبالا على الفن بل كثيرا ما خلقت بعض الفنانين الذين لهم إنتاج يشار إليه بالبنان ، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال بعض الإنتاج

(1) Basin : La madonne au long Col -

(2) Song

الفنى فى أسبانيا لما يعرف باسم الجريكو El Greco^(١٦) الذى أراد أن يبين أن الحياة
للنفسية أهم فى إبرازها من مجرد الجسد الذى ليس له قيمة..

٤ - المرحلة الباروخية

لأنعلم بالانضبط مصدر هذه التسمية ، فبعض المؤرخين يرجعونها إلى اسم اسبانى
أو الى اسم هندى أو أمريكى أو غير ذلك ، ولكن ما نعرفه هو أن هذا الاسم أصبح
يطلق على نمط معين من الفنون منذ القرن السابع عشر والثامن عشر على الأخص
فى النحت والرسم فى رد فعل ضد التيار الكلاسيكى ..

إن علاج التنميط الذى سبقت الإشارة إليه كان فى النظام الباروكى حيث تبدأ
النفس تتصل من جديد بالعالم الخارجى ، وتشعر بالخصوصية والنظام إلى امتصاص هذا
الكون ، فهو نتيجة صبغة لكل من الأكاديمية والتنميط معاً من ناحية والكلاسيك
من ناحية أخرى ، حيث أصبح الفنان يفرق فى الطبيعة من جديد ، ويحاول أن يمتص
هذه الظواهر الخارجية التى تعتبر دافعاً شديداً للفنان على الإنتاج بعد أن أصبحت
مشيراً قويا للإحساس بالجمال ..

إن العصر الذهبى للرسم والتلوين هو الربع الأخير من القرن الرابع عشر
والأربعين سنة الأولى فى القرن الخامس عشر حيث وجد ليوناردو دافنشى
ورفائيل وميشيل أنجلو ، واندريادل سارتو ، وفرايارثلوميو ، وجيورجىونى ،
بوتيسيان ... الخ ..

(٢) El Gree فنان يونانى اسمه Domenico Theòtopoulos

ولد فى جزيرة كريت ودرس فى فينيسيا تحت إشراف Tintoret وقد استقر فى ظليله فى
أسبانيا وهى مدينة قديمة تاريخية ظلت تحتفظ بطابعها الصوفى ، وفى هذه المدينة أنتج أحسن
إنتاجه « وفاة كوندى باز » . ومن خصائص هذا الفن ، رسم الأشخاص طولاً أكثر من
الطبيعى ، وألوانه فيها شيء من الغرابة يكاد يطفى عليها الصفار الكبريتى ، وكأن الأجسام
عليها نوع من الاجهاد ، وهذه الخصائص سادت أوروبا فى نهاية القرن السادس عشر .

ولو حللنا رسوم هؤلاء الفنانين على اختلافهم لوجدنا أن هناك خصائص عامة يشتركون فيها ، فهم لم يرسموا مطلقا مناظر الطبيعة بل تركزوا في رسوم الإنسان .. أما الفاكهة والطبيعة وما خالف الإنسان فهو من رسوم مدرسة الأراضي المنخفضة (هولنده وبلجيكا) .

ويقول ميشيل انجلو إن الهدف من الفن هو الجسم الإنساني ، وهذه العبارة التي أثر بها انجلو على عصره في الواقع تدلنا على أنه ليس في أساسه رساما بل نحاتا ، فهو يهتم بدراسة العضلات والتشريح أكثر من مجرد الألوان التي تلاحظ في الطبيعة ، . ويمكن للتدليل على هذا أن نشاهد التماثيل التي قام بنحتها ولا زالت في متحف فلورنسا ، . وبنوع خاص تمثال النبي داود والنبي موسى ومقبرة مدتشى وغير ذلك من التماثيل الرائعة .

وحتى مدرسة فينسيا فإنها لم تهتم برسم المناظر الطبيعية إلا على سبيل تزيين الجدران والعمارة ، ولكن لم تقدم هذه المناظر كلوحات فنية مستقلة ، فالمناظر الطبيعية كانت ثانوية بالنسبة للإنسان ، وهم في هذا يختلفون عن فناني المدرسة الهولندية الذين كانوا يرسمون قطعاً من الطبيعة الحية كما هي [إنسان في حقله — امرأة في المطبخ — جندي في الحرب] وهكذا من المناظر التي أسقطها فنانون إيطاليا ...

ومما يلاحظ أيضا على هذه الفترة في إيطاليا أيضا أن الفنانين لم يهتموا برسم التعبيرات النفسية على وجه الإنسان بقدر اهتمامهم برسم الجسم الإنساني في حركاته المختلفة ، ولا غرابة في ذلك فهذه هي بداية النهضة الفنية وتحررها من سلطة رجال الدين والرسوم الدينية المختلفة ، وعادوا إلى مرحلة الرسوم الوثنية والحرية الفنية فهو فن لاديني يعيد من جديد دراسة الفن الإغريقي والروماني فلا غرابة أن نذكر العبارة المشهورة التي قالها سلفيني Gellini : « إن المثل الأعلى لفن الرسم هو إبراز محاسن جسم رجل وامرأة عاريين » وهذا واضح في الفن الإيطالي ..

والآن دعنا نحلل الظروف الاجتماعية والعوامل التي كانت تحيط بهؤلاء الفنانين
بوتلماذا تخيروا هذا الاتجاه ؟

النذكر أن الإيطاليين ينتمون إلى الجنس اللاتيني ، منهم أبناء الرومان والإغريق
عاشوا على نفس الأرض ، واستنشقوا نفس الهواء ، وتمتعوا بنفس الضوء ، فلا غرو
أن ظلوا دائما متأثرين بفنون أجدادهم التي تقوم على النظام والدقة لاعلى الخيال القوطى
الذى نشاهده فى فرنسا ؛ منهم متمسكون بواقعيتهم على مر العصور ، وحتى الغزو
الجرمانى والبربرى لم يؤثر فى نزعاتهم وميولهم الفنية . ويعتقد (تين) أن الفن ارتقى
فى إيطاليا فى نهاية القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر لأن الشعب الإيطالى
بنوع خاص أرقى من غيره من الشعوب . . وفى نظره أن الشعوب التى ليس لديها
وقت فراغ كبير لكفاحهم فى سبيل الحياة سواء بالحروب أو القنص أو الصيد هم
أقرب ما يكونون إلى حياة الحيوانات ، فهم لا يستطيعون فهم دقة الأشكال أو
تناسق الألوان .

ويضيف إلى هذا الاعتقاد أن تقدير صورة من الصور أو الإحساس بالجمال فى
تمثال من التماثيل إنما يستلزم درجة معينة من الرقى والتخلص من الحياة الحيوانية
وعدم البحث عن اللذة فقط فى الجسد والحواس بل البحث عن لذات أكثر رقىا
وأقرب إلى الناحية العقلية .

وأنا شخصيا أعتقد أن رأى تين ليس كله صحيحا ، ولا غرو فقد وجد تين منذ خمسين
عاما وفى هذه الفترة تطورت وجهة نظرنا التحليلية نحو الفن . وأنا أعتقد أن كل إنسان
الآن فى حاجة إلى إشباع شعوره بالجمال مهما كان هذا الإنسان مكافحا فى سبيل العيش ،
« ذلك أن الإنسان البدائى فى العصر الحجري الأول — ذلك الإنسان الذى كان يخشى
مظاهر الطبيعة ويكافح مع الحيوانات فى سبيل الاحتفاظ بحياته ، ويختبئ فى الكهوف
بالمغارات — ذلك الإنسان المناضل عرف الفن وأنتج فى هذه المغارات رسوما تدل

على مهارة خاصة ، إليك. للتدليل على هذا الرأى كهوف. أسبانيا وما عثرنا فيها من رسوم سواء على الجدران أو السقوف ذاتها . . ومهما يكن. الدافع الذى دفع رجلا الكهوف لإنتاج هذه الرسوم دينيا فإن هذا الإنسان كان. فنانا استطاع أن ينتج بعض. رسوم تمثل الحيوانات وهى فى أسرع حركتها التى ليس من السهل تمييزها .

وليس تين محقا فى أن يعتبر أن الفن يرتبط بأوقات الفراغ على طول الخط ، فالفن كان مهنة للأفراد فى أغلب الأحيان . — فالعامل المصرى الذى أنتج التماثيل أو النقوش ، والفنان الإيطالى الذى أنتج الكثير من الكاتدرائيات ونقش أعمدها وجدرانها ، والرسام الذى أنتج الكثير من اللوحات فى العصور الوسطى ، أغلب هؤلاء لم يكونوا من الأثرياء بل كانوا يعتبرون أنفسهم عمالا يجدون فى سبيل الحصول على لقمة العيش . . فليس الفن وليد أوقات الفراغ بل هو العمل ذاته ... والإنسان يميل بطبعه إلى تحسين عمله وإنتاجه ويشعر باللذة فى ذلك . . وما يؤيد هذا الرأى قول السير وليم أورپن^(١) لأنه من المحقق أن هذه الشعوب البدائية لم تنتج الرسوم والتماثيل والنحت كجهد فنون لإشباع لذتهم فحسب ، ولكنها أساسية للسحر والطقوس الدينية التى ترتبط بالحياة اليومية .

ونعود إلى فكرة تين حيث يرى أن الإنسان يحتاج إلى درجة معينة من الحضارة. والرقى. حتى يستطيع أن يقدر الفن وينتجه. بنى تين هذه الفكرة على أساس أن إيطاليا فى القرن الخامس. عشر حيث وصلت إلى أرقى. درجة من درجات فن الرسم. وحيث ظهر دافنشى ورافائيل وميشيل انجلو. وغيرهم ... يعزل تين هذه الظاهرة بأن إيطاليا فى هذه الفترة كانت تنتقل فعلا من مرحلة العصور الوسطى إلى الروح الحديثة فى فهم العالم .

وأرى أن هذا التعليل الذى يقدمه تين ليس هو التعليل الوحيد أو السبب الوحيد

فالرسم تطور تبعاً لعدة عوامل ، وليس معنى ذلك أن الرسم في إيطاليا كان معدوماً قبل هذه الفترة بل كانت له خصائصه الممتازة وإنتاجه الوافر أيضاً .

ولنا أن نتساءل إذا كانت الثقافة وتقدم الحضارة شرطاً لازماً لازدهار الفن حقاً وخصوصاً الرسم كما يقول تين وإن هذا هو تعليل تقدم الرسم في إيطاليا في هذه الفترة ، فهل ارتبط تقدم الحضارة بازدهار الرسم دائماً ؟ لأن كان هذان الشرطان متلازمين في أحيان كثيرة كما في عصر النهضة في إيطاليا فإن هناك فترات أخرى فيها حضارة وثقافة عالية ومع ذلك لا يوجد ازدهار في الفن أو الرسم كما في أوائل القرن العشرين في ألمانيا وانجلترا بنفس الصورة السابقة ، ففي هذه الفترة الحديثة ضاقت دائرة الفن حتى أصبح هواية عند القلة من الناس .

وتفسير هذا الاعتراض عند تين هو أن الناس مرهقون في الحياة الميكانيكية السائدة في هذه الفترة ، فهم يقضون يومهم في إرهاق عصبي حتى إذا ما عادوا إلى ديارهم بحثوا وراء الراحة والهدوء ، فالحياة بما فيها من ارتفاع في مستوى المعيشة وكفاح كبير في سبيل إعداد مستلزمات الحياة يختلف عن القرن الثامن عشر أو القرون السابقة حيث كانت القوة وحدها أو العصابات كفيلاً بتحقيق الثراء ... إننا في القرن العشرين نضاعف جهودنا بسبب هذه المنافسات التي سادت كل شيء وحي الاستشارة والحياة الانفعالية التي تسيطر على كل ميدان في المدينة ... لو قارنا مدينة من المدن الحديثة التي يظللها هذا الجو من النشاط المصطبغ بالصبغة الانفعالية بمدينة أخرى من المدن التي وجدت في إيطاليا في الفترة التي أشرنا إليها لوجدنا أن المدينة الإيطالية في القرون السابقة كانت عبارة عن مجتمع منفتح مثقف يسوده الهدوء ، فهي ليست مجتمعاً يسوده الصراع وحب الاستطلاع ، إنه مجتمع يعتقد أن الفخامة هي في الحصول على أشياء جميلة لا أشياء مربحة وفرق بين هذا وذاك من حيث الإنتاج الذي يرمى إليه الفرد . ولعل تفسير ذلك أن هؤلاء القوم كانت أجسامهم تتعود المشاق بطبيعتها ، فانتقلهم من مكان إلى آخر كان على ظهور الخيل ورياضتهم أقرب إلى القتال ، فهم إذن

فى استطاعة كل فرد أن يصل إلى ما يريد من مناصب إذا اعتبرنا أن هناك مناصب، ذلك أن الأمير لم يكن يختار سوى جنودا أو عتاة فى الإجرام أو ما أشبه، وكان الفرد يصل إلى هذه الدرجات بقوته أو بأن يكون له حظوة لدى الأمير. من هذا يتضح أنه لم يكن هناك تنافس على المناصب والوظائف والأعمال التجارية كما نرى الآن. من هذا يخلص تين أنه يوجد بوجه عام الآن نوع من الاضطراب فى الأعصاب، أما قديماً فكان الهدوء العام سلباً فى أنهم أكثر صحة فى حياتهم العقلية والعصبية وهذا هو ما يلزم الفنان، إن الاضطراب العصبى يقتل الفنان، فلئن كانت الثقافة لازمة فليس معنى ذلك أنه يرهق نفسه وينهك أعصابه بكثرة القراءة والدراسة والتنافس فى سبيل الحياة، لأن التعمق فى هذه الاتجاهات تجعل الرسام يعتمد على الصور التى يكونها من هذه الدراسات وليست من الطبيعة ذاتها والشعور بما فيها من جمال حقيقى. لا ينبغي أن يكون هناك حجاب بين الرسام والطبيعة، إن الفنان يجب أن يكون طبيعياً معتدلاً فى حياته العقلية ينتج الفن عن طبيعته لا كهؤلاء الذين ينتجون لإنتاجا وكأنهم ينزعون جزءاً من أجسامهم ويجدون صعوبة فى الإنتاج نظراً لعدم اتزانهم وإرهاقهم فى حياتهم العقلية.

لنعد إلى حياة أولئك الأمراء فى القرن السادس عشر، فتأمل ملابسهم وأسلحتهم وما يحققونه فيها من جمال — انظر إلى الأعياد التى كانوا يقيمونها ويحققون فيها السعادة للشعب والأمراء على السواء، لأن الأمير إذا أقام حفلاً فإنما هو للشعب الذى يحكمه، تأمل كيف يقومون برحلاتهم ومعارضهم، إن هذا كله يعطينا فكرة كيف أنهم أرادوا أن تكون الحياة كلها عيداً جميلاً سعيداً... لإنهم يبحثون وراء المتعة فى كل صورها عقلاً وجسماً، وعلى الأخص ما يرتبط بحاسة النظر... والواقع أنه ليس لهم هدف آخر يعملون لإشباعه، فليس هناك برلمانات أو اجتماعات أو خطابة أو مشاغل سياسية أو صحافة... فالرجل القوى فى هذا العصر لا يشغل نفسه بإقناع الرأى

إلّام أو ملاحظة اتجاهاته أو المناقشة أو خلق مستوى معين من التفكير الاجتماعي و
الأخلاقي .. لقد كانت إيطاليا محكومة بعدد من الحكام الدكتاتوريين الذين وصلوا إلى
السلطة بالقوة وعملوا على حفظها بالقوة .. وأوقات فراغهم كانوا يقضونه في البناء
والرسم ، وعلى نفس هذا النمط كان يسير الأثرياء والنبلاء .. أنهم يريدون تماثيل جميلة
وصورا جميلة ونساء جميلات وليس أكثر من ذلك . ولم يكن هؤلاء وأولئك يشغلون
أنفسهم بالشئون الدينية فيرسلون البعوث أو المبشرين ، أو يعملون على تحقيق الرسالة
الدينية في أى صورة من صورها ، فهم بوجه عام غير مؤمنين دينيا رغم اعتقادهم في
الكثير من الخرافات والأساطير ، حتى أن بعض الفلاسفة أمثال برونو كانوا يهاجمون
الشعب والأمراء ويصورونهم في كتاباتهم كالتنازير التي تسعى وراء لذاتها الجسدية
خسب ، والواقع أن حياتهم كانت أقرب ما يكون إلى هذه الصور ، ولنضرب لذلك مثلا
بأسرة مدثنى التي وصلت إلى الثراء الشديد.. لم يكن يحيا أفراد هذه الأسرة إلا ليمتعوا
بالرسوم الجميلة والتماثيل الدقيقة الرائعة والنساء الجميلات ، الجمال في كل مظهر من
مظاهره . ولم يكن هذا متحققا فقط في أسرة مدثنى بل نذكرها على سبيل المثال . وحتى
بعض كبار رجال الدين والبابوات أنفسهم أمثال اسكندر السادس أو ليون العاشر
إنما كانوا يحيطون أنفسهم بالموسيقى والشعراء والرسامين وغيرهم من الفنانين الذين
خلدوا انتاجا تطفئ عليه نزعة حسية واضحة . وليس من الغريب لحضارة جعلت اللذة
غايته الأسمى ولشعب خلو من المتاعب السياسية أو الصناعية ولخيال استهوته الناحية
الحسية وبعد عن الناحية الخلقية ، ليس من الغريب للشعب الإيطالى الذى توفرت فيه
هذه الخصائص بالإضافة إلى استعداده الموهوب فى الناحية الفنية وثقافته الواسعة الأفق
أن يتجه الفن لديه نحو هذه النزعة الحسية . إن الشعب الإيطالى فى هذه الفترة أشبه
ما يكون بذئاب مثقفة لها عقل الإنسان .. إنهم مثقفون ثقافة واسعة ، يلبسون ملابس
جميلة منسقة ولهم طباع وتصرفات فيها نوع من الرشاقة ، ولكنهم مع ذلك سفاحون

متوحشون يهاجمون ويدافعون دون تدخل من قانون معين ، لأن الدولة لم تكن لتتدخل في شئونهم تحت ظل النظام الإقطاعي . .إنهم شعب يجيد الحديث ، ويجيد حياة الصالونات واللياقة ، ولكنهم في نفس الوقت شعب يجيد المبارزة والقتل ، فإذا كانت هذه الصورة هي التي يحبونها فليس من الغريب أن نجد لها منعكسة على تفكيرهم وفلسفاتهم فينشأ مكيا فيللى الذى يؤلف كتاب الأمير ليبرر به كيف يعيشون ، ويدعو إلى أنه لكى تنجح فى الحياة يجب أن تحيا حياة السفاحين أو الذئاب الخائنة . . إنه لا يحاول أن يفسر ، بل يكتفى بأن يضع الضمير الأخلاقى جانبا ثم يصور الطبيعة الطبيعية الإنسانية بهذه الصور التى يلبسها، ثم يرى أن هذه الصورة أى طبيعة القوة الخائنة هي طريق النجاح فى المجتمع والسياسة .

مثل هذه الآراء التى يدعو إليها فلاسفتهم لاشك أنها تساعد على أن تجعل للإنسان فى هذه الفترة قلبا جامدا لا يعرف الرأفة أو الرحمة ، بل ينادى بالانتقام دون عطف، وأن يقتل فى غير تردد ، وأن يهرب الآخرين لكى يستطيع البقاء ... إن الإيطالى فى هذه الفترة أصبح لا يجلس إلى نفسه ليحللها ويحاسبها ويشعر بلذة ما قدم من أعمال طيبة ، بل هو يسعى وراء اللذة الحسية فى صورها الغريبة المنال ، إنه أشبه بحيوان صغير مرح يتمتع جسده بكل سبيل ولكنه مع ذلك يحاول أن يحفظ لنفسه مستوى معين لا يفسد تحته وكذلك المرأة، أنك من الممكن أن ترى فى هذه الفترة نساء عاريات ومع ذلك فهى لا تهب نفسها لأى إنسان ، إنما تمتع جسدها بالطبيعة وآذانها بالموسيقى. ولكن مع ذلك لا يتدهورن إلى مستوى حيوانى . إنسان كهذا الإيطالى الذى يحيا هذه الحياة التى لا تخلو من تربية جسمية كالتربية النفسية أو الخلقية هو أقرب ما يكون إلى فهم كل حركات الجسم الإنسانى وعضلاته ، يستطيع أن يعبر عنها فى الرسوم أو التماثيل ، إنه إنسان حياته مهددة فى كل لحظة ، فلا غرابة إذا كان يحاول أن يحس بالسعادة فى كل لحظة يستطيعها . هذا الإنسان الذى إذا ما استيقظ فى الصباح كان عليه

أن يتدرب على استخدام السيف ، وإذا مارس في الطريق كان عليه أن يلبس
الدرع ، وإذا ما أراد أن يقضى وقته كان عليه أن يتدرب على الفروسية ، وإذا
ما ركن إلى بيته في هدوء وراء النوافذ ذات القضبان كان أكثر سعيًا وراء تقدير الجمال
والهدوء والسعادة ، فليس لنا بعد الإمام بهذه الصورة الاجتماعية أن نعجب لظهور
رافائيل أو دوناتيلو أو ميشيل أنجلو .

الباب الثالث

الفصل الأول

فن ما قبل التاريخ

لعل كتابة هذا الفصل منذ قرن مضى لم تكن أمرا عسيرا ، فقد أعلن أحد باحثي القرن التاسع عشر منذ قرابة مائة عام أن أرضنا قد خلقت في عام ٤٠٠٤ قبل الميلاد، بل لقد أعلن استعداده لإجابة من قد يهتهم أن يتساءلوا عن اليوم والشهر ، فقد حددها بالثامن والعشرين من شهر أكتوبر من ذلك العام .

أما اليوم فن السهل أن يعود بنا علماء الأجناس إلى وراء عشرات الآلاف من الأعوام ، حيث تتداعى معالم الحضارة الإنسانية وتتكشف حجب الماضى السحيق عن عالم يحمل الإنسان فيه روحه على كفه فإما صوب وأردى أو أجهز عليه الحيوان في اللحظة التالية ، وهم يحدثونك بشيء من الثقة عن عصور متتابعة شهدت صراع الانسان في سبيل الحياة وأخرى زحفت خلالها جحافل الثلج الرهيبة إثر حركة الأرض المحورية بعيدا عن الشمس ، فران الصمت العميق فوق بطاح الأرض الشاسعة وخفت حفيف الحياة تحت ركام الثلج المتبدل ليظهر مرة أخرى إذا ما استجابت الأرض لدواعى الحركة والنماء ، ويتناهض الإنسان للقيام بعد إغفاءة طويلة وتلين أطرافه المتصلبة فيسعى حينئذ للبحث عن طعام . وهكذا تتلاقى الأيدي وتنقبض الأصابع لتصل ما انقطع من آلاف السنين ، وتبدأ حلقة جديدة من سلسلة الحياة

الإنسانية التي إن اجتذبك فيها مظهر الغرابة والشذوذ فأنت لابد مأخوذ بروعة فن. معاصريها وتعبيرهم .

ومن هنا لابد من القول أن قصة الخليفة الإنسانية حتى يومنا الحالى هي أيضا. قصة الفن ، ذلك لأنه إذا كنا نعى بالفن بناء المعابد والمنازل ، وعمل الصور والتماثيل ، وتصميم أنماط على حجر أو حائط أو قماش ، فليس هناك شعب فى العالم محروم من الفن ، أما إذا عطينا به ذلك النوع من المتعة التي تهيئها لنا زيارة متحف أو معرض ، أو الاحتفاظ بقطع فنية فى أبهاء منازلنا لتضفى عليها لونا من الجمال فعلينا أن ندرك أن هذا الاستعمال للكلمة لم يدخلها إلا بعد أن أمن الإنسان على نفسه شر عادات الحياة ، وأن عددا كبيرا ممن بنوا تراث الإنسانية فى الماضى فى ميادين الرسم والنحت والبناء لم يحلوا يوما بأن يتخدم أعمالهم هذا الغرض . ولئأخذ مثلا لهذا فن العمارة ، فن المعلوم أن هناك مبان جميلة ، وأن بعضها ضرب فى روعته بسهم وافر ، ولكنك قد لا تجد مبنى واحداً فى العالم بنى لغير ما غرض معين . ومن الواضح أن أولئك الذين يستعملون هذه المباني كأماكن للعبادات أو اللهو أو المسكن يقدرونها أولاً بمدى ما تصلح له من الوجة النفعية ، ولو أن هذا لا يمنع وجود اعتبارات أخرى كتقدير التصميم أو تناسق البناء ، أو الإكبار من جهود المشرف عليه إذ امكنه أن يضيف إل الاعتبار العملى ما يجعله متسقا متكاملا .

وجدير بالذكر أن الاتجاه فى الماضى البعيد نحو الرسوم وغيرها بدأ بطريقة مماثلة ، إذ كان لكل منها هدف معين ؛ وهنا كان لابد أن يلم دارس الفن القديم بالاغراض التي من اجلها حُفرت الصور أو شُكلت التماثيل ، وكان مما يعينه على هذه الدراسة أن يلم بظروف المجتمعات البدائية التي تعيش فى وقتنا الحالى بعيدا عن الحضارة التي نعرفها ، وفى ظروف تكاد تماثل تلك التي اكتنفت حياة أجدادنا الأول . إن هؤلاء القوم يبنون أكواخا لتقيهم لامن المطر والرياح والشمس لحسب بل من الأرواح

التي تسيطر على هذه القوى ، كما يحفرون من الأشكال والرسوم ما يقيم من قوى أخرى لا تقل في نظرهم حقيقة عن قوى الطبيعة ، أى أن الرسوم هنا مبعثها السحر والتعاويذ .

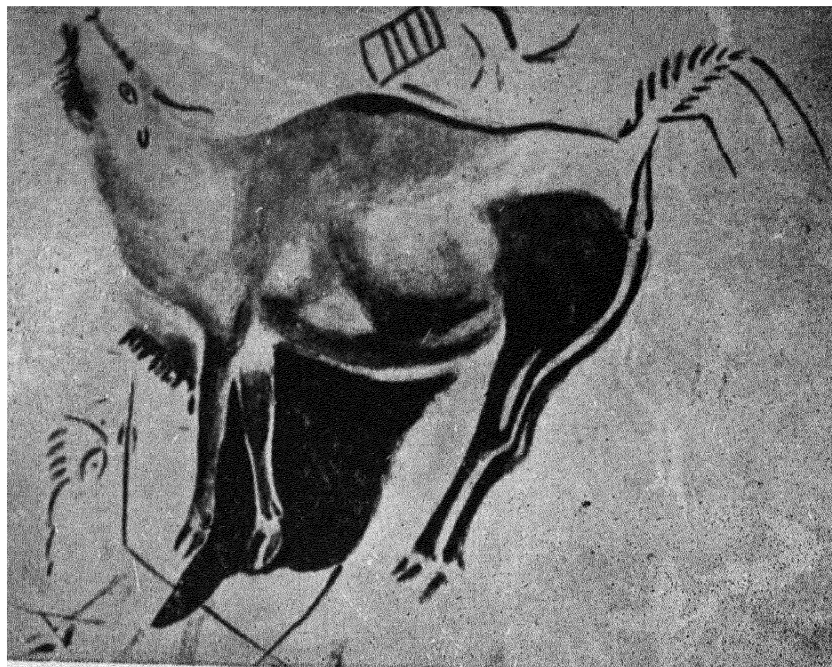
ولقد يبدو الأمر غريبا بالنسبة للإنسان المتحضر ، فقد مضى من القرون الطويلة ما أسدل ستارا كثيفا ربما جعل من الصعب علينا أن تمثل عقلية الشعوب البدائية ، ونفهم كنه هذه الخبرة التي تجعلهم ينظرون إلى الصورة لاعتبارها شيئا جميلا تتمتع بها العين ، بل شيئا فعالا يأتي بما يرجى منه . ولكننا لو فكرنا مليا لوجدنا أنه ليس من العسير أن يستعيد الفرد منا هذه الخبرة ، بل أن آلاف السنين التي انصرفت لم تفلح في إزالة هذه العلاقة الخفية بين الصورة والأصل ، وإن كنا اليوم لانولها في حياتنا الشعورية شيئا من الاهتمام الذي كان ينطبع في نفوس أجدادنا . لنفرض أنك معجب بنجم من نجوم السينما أو المسرح ، أو يبطل من أبطال السباحة أو كرة القدم ، فهل يسرك إن رأيت صورته في إحدى الصحف أن تتناول دبوسا تثقب به العينين أو تشوه به القم ؟ أو هل يصحب هذا العمل من الهدوء وعدم الأكرات ما يحدث إذا أعملت الدبوس في أى مكان آخر في الصحيفة ؟ أغلب الظن أن الإجابة على السؤالين بالنفي ، إذ بالرغم من أنى أعلم تماما في حالتى الشعورية أن ما يصيب صورته لا يؤثر مطلقا في البطل الذى أعجب به إلا أن هناك شيئا غامضا يمنعنى من إيذاء أو تشويه الصورة . ولم نذهب بعيدا وأمامنا ما تقوم به بعض سيداتنا من إبعاد أذى العيون الخبيثة عن أطفالهن ، إذ يعملن دمية من ورق أو غيره ويثقبنها بالدبابيس في مواضع عديدة ذاكرات أسماء من يتجه الظن إلى أثرهم الضار ، ثم يحرقونها ويطأنها بأقدامهن ظنا أنهن بهذا قد أبطلن فعل العين الخبيثة وأبعدن الأذى عن الطفل . وفى إنجلترا يقوم الصبيان فى يوم افتتاح البرلمان وهو اليوم الخامس من نوفمبر من كل عام بحرق دمية يدعونها جاي ويرمزون بهذا لجاي فوكس الذى حاول أن يحرق البرلمان الانجليزى فى أول نشأته ، وبذا يفسد الحياة النيابية ولكنه فشل . انا لا ننكر أننا فى مصر نتخذ من موضوع الدمية والعين الخبيثة مادة للزحاح ، كما أن الكبار فى إنجلترا لا يعتبرون

جاء هذا أكثر من رمز لتثبيت دعائم الحياة النيابية . ولكن إذا وجد في القرن العشرين سيدات وصبيان لا يفرقون كثيرا بين الدمية ومن تمثل ، فليس من العسير أن يختلط الأمر في إذهان سكان ما قبل التاريخ ، فلا يدركون الفارق بين الصورة والحقيقة . واقتدحت يوما بينما كان رسام أوروبي يقوم بتسجيل رسوم لبعض المواشي التي يستخدمها بعض زنوج إفريقيا البدائيين أن تجمع حوله عددهم ، وأخذوا يتطلعون في حزن وأسى عميق إلى الصور المرسومة ، ثم بادره أحدهم بعد أن انتهى قائلا : « إذا كنت تنوى أن تأخذها معك فكيف نعيش وبأى شيء نفقت ؟ »

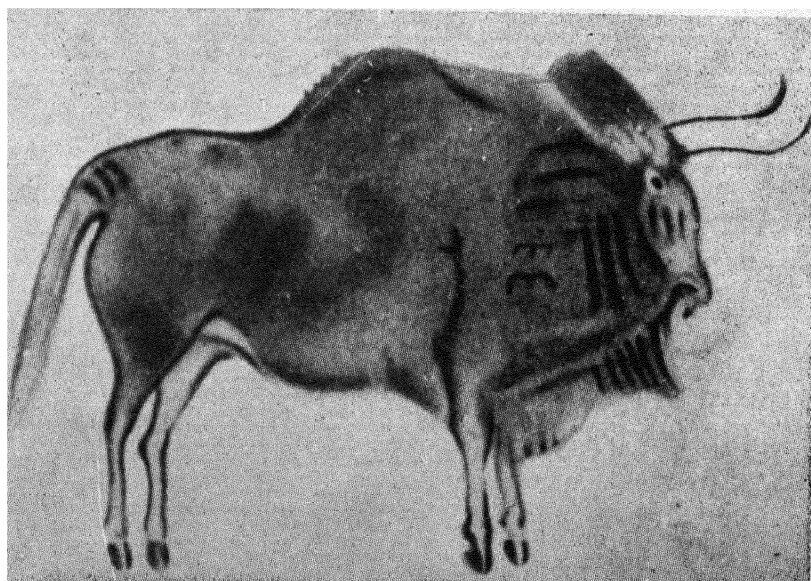
ان هذه الأفكار الغريبة لازمة لفهم أقدم الصور التي جاءتنا من العصور الأولى السحيقة ، وهي رسوم لا بد عملت في العصر الثلجي أو ما هو قريب منه ، عندما كان أجدادنا يحتمون بالكهوف والمغاور وينطلقون منها لصيد الحيوانات الضخمة دون أن يكون لديهم من الأسلحة سوى أبسط الأدوات الحجرية . ومع هذا فقد وجدت على جدران وسقوف هذه الكهوف والمغارات على الأخص في أسبانيا وجنوب فرنسا . رسوم لحيوانات تبعث الدهشة وتحمل على الإعجاب ، إذ تنتم بطابع الدقة التامة وتكاد تنبض بالحياة . ولكن من المستبعد جداً أن يكون الغرض منها مجرد تجميل جدران هذه الكهوف الغائرة التي لا يكاد المرء يتبين فيها يده وسط الظلام الدامس ، والدليل على هذا أنها وجدت في معظم الأحيان في نهاية ممرات عديدة في داخل الجبال على مبعده من أماكن معيشة الإنسان ، فضلا عن أن اختيار مواضع الرسوم معدوم تماما فقد وضعت بعضها فوق بعض دون أى نظام ، بحيث تداخلت وتشابكت وأصبح من المتعذر في بعض الأحوال أن يتبين المرء بداية الصورة ونهايتها . ولعلنا لانجانب الصواب إن قلنا إن هذه أقدم ما وصل إلينا من مظاهر ذلك الاعتقاد الشائع في قوة وفاعلية الصور ، ونعني بهذا ما ذهب إليه هؤلاء الصائدون الأول من أنهم إذا رسموا صورة للفريسة ، أو أضافوا إليها خطوطا تمثل الحراب أو الفؤوس الحجرية ، كان معنى هذا سهولة اقتناصها إذا خرجوا إليها في المرة التالية .

وقد يكون الأمر هنا مجرد تخمين ، ولكنه تخمين يعزز ما نراه اليوم في المجتمعات البدائية التي لا تزال تحتفظ بعاداتها القديمة . إن هناك شعوبا لا تعرف شيئا عدا الأدوات الحجرية ، ولا تزال تنقش صوراً للحيوانات على الصخور لأغراض السحر ، وهناك شعوب أخرى تقيم أعيادا وحفلات يلبس فيها أعضاؤها جلود الحمر الوحشية وغيرها ويحركون أعضائهم كما تفعل الحيوانات على أنغام تبعث فيهم الوقار والخشوع . انهم يعتقدون أن هذا يهبهم القوة ويخضع الفريسة لسلطانهم ، بل قد يصل بهم الأمر إلى الاعتقاد بأن بعض هذه الحيوانات تربطها بهم صلة القرابة بطريقة غامضة هي أشبه ما تكون بالقصص الخرافية التي نقصها على أطفالنا فيتابعونها على أنها حقيقة ولا يتحولون عنها حتى يصلوا إلى قدر معين من الإدراك والفكر . ومن هنا تكتسب القبيلة كلها اسم قبيلة النمر أو الذئب أو الصقر .

فإذا نحن رأينا في هذا عنصر الشذوذ أو الغرابة تخليق بنا أن نذكر أنه حتى عهد قريب في تاريخ الحضارة الإنسانية كان الرومان يعتقدون أن رومولوس وريموس رضعا لبان ذئبة ضارية وهبتهما الحياة وأنفذت اليهما القوة والأقدام ، ومن هنا أخذتمثال الذئبة البرونزية الضخم مكانه على معبد الكابيتول المقدس في روما . بل إن إيطاليا الفاشية في القرن العشرين لم تدس تعلقها بالقصة القديمة ، فكنت ترى القوم يحتفظون بذئبة ضخمة في قفص إلى جانب الدرجات المؤدية إلى الكابيتول . وقل مثل هذا عن أسديهودا الذي يحمي حياة امبراطور الحبشة ويطش بأعدائه . إن أحدا لا ينكر أن هناك فرقا شاسعا بين إدراكنا الحالي للرمز واعتناق الرجل البدائي لفكرة ارتباطه فعلا بالطوطم كما يسمى الحيوان الذي جاء من صلبه ، ولكن لا شك أن هذه القبائل الهمجية تتداعى أمامها حواجز الحياة المادية فتعيش في عالم يجمع بين الحقيقة والحلم بحيث يمكن أن يجمع الفرد فيها بين صفتي الإنسان والحيوان في وقت واحد ، فإذا اجتمعت القبيلة حول النيران المتأججة ولبس أعضاؤها جلود الدببة أو أقنعة تتدلى منها مناقير الصقور



شكل ١ - رسوم حائطية من العصر النحاسي وجدت في ألتاميرا



أو ريش الببغاء انتقل الواحد منهم في يسر وسهولة إلى عالم نسميه الخيال ، وما هو بالنسبة له إلا حقيقة أخرى واقعة ، واعتقد أنه قد تحول فعلا إلى الحيوان أو الطائر الذى يلبس ما انتزعه منه ، وهو تقريبا ما يفعله أطفالنا إذ يلعبون لعبة الذئب والغنم أو يصرخون فى ملابس الكشافة صرخات الذئاب ، بفارق واضح هو أنه فى حالة الأطفال يتردد بين الفينة والفينة صوت الكبار مذكرا إياهم بعالم الحقيقة ، كان يطلب منهم أن يخفوا أصواتهم أو يشبوا عن هذه الأفكار الصيدانية ، بينما تتعاون تقاليد القبيلة وطقوسها وعاداتها على تثبيت دعائم العالمين وتيسير التداخل والانتقال من واحد للآخر .

وإذا كنا قد أسهنا فى عرض ما قد يدور فى عقلية الإنسان فلأن لهذه الظروف أثرها على الفن من نواح عدة . إذ لا يغرب عن البال أن الغرض من وراء عدد كبير من رسوم الكهوف أن تلعب دورها فى عادات أو مقتضيات هذه المجتمعات المتناهية فى القدم وهى عادات ومقتضيات لازال بعضها فى نظر الباحثين ضربا من الحدس والتخمين ، ومن هنا يجدر بنا أن نذكر أنه ليس المهم فى حالة الأعمال الفنية التى جاءتنا حتى اليوم أن تكون جميلة بقياسها بمستوياتنا الفنية الحالية ، بل أن تؤدى ما يطلب منها من عمل كالسحر أو ما أشبه .

ولعل فى هذا ما يفسر ما يطالعنا عند رؤية الرسوم البدائية من بشاعة ، وعلى الأخص ما يتناول منها الأساطير التى تتناولها القبيلة فعظمها ملأى بنظرات الشر والشراسة تفيض بها وجوه دميعة وأفواه واسعة مليئة بالأسنان الحادة . ومن أمثلة هذا ما نراه فى رسوم منزل أحد زعماء قبيلة هايدا وهى من قبائل الهنود الحمر . إن نظرة عامة إلى الصورة لآتينا سوى مجموعة مهوشة مضطربة من الأقنعة المنفرة ، ولكنها بالنسبة لمواطنى القبيلة تمثل ثلاثة من أعمدة الطوطم تقص أسطورة كاملة من أساطير قبيلتهم . وإذا كانت الأسطورة بالنسبة لنا غريبة وتفككا عن طريقة تصويرها

فلنذكر أنه ليس من الغريب أن تختلف أفكار الهنود الحمر عن أفكارنا. وهاك
الأسطورة :

في مدينة جويزكون كان يقطن شاب اعتاد أن ينهض من فراشه في ساعة متأخرة
بل وصل به الأمر إلى أن يتقلب على الفراش طيلة النهار فلا ينهض حتى يحن الليل
وضاقت حماة الشاب الكسول ذرعا بهذا حتى لقد نهته إلى عدم لياقة هذا العمل .
وخجل الشاب واعتزم أن يذهب من فوره ويقتل ماردا من الجن كان يسكن في بحيرة
ويقتات بالحيتان السابحة فيها وبالآدميين الذين يقودهم سوء الحظ ليردوا الماء للشرب ،
وتقدم لمعونة الشاب طائر من الجن فصنع نغا من جذع شجرة وعلق عليه طفلين كطعم
ليجذب به المارد ، وأفلحت الحطة وسقط المارد يتخبط في الشرك فانتزع صاحبنا
جلده وأمكنه بهذا أن يروع أسماك البحيرة ويصيد منها قدرا كان يضعه كل ليلة على
عتبة منزل الحماة . وظنت هذه الأخيرة أنه قد تكشفت لديها قوى سحرية خارقة جعلت
منزلها محط لمن يتزلف إليها بالقرايين ، حتى إذا واجهها الشاب بضالة شأنها انتابها
من الخجل ما جعلها تموت كسيرة محزونة .

وهنا نعود إلى الرسم فنجد أبطال الأسطورة جميعاً ممثلين في العمود الأوسط .
إن ما يبدو لنا قناعا مخفياً في أسفل المدخل هو أحد الحيتان التي اعتاد أن يفترسها
المارد ، وهذا الأخير ظاهر فوق المدخل يعلوه شكل آدمي يمثل الحماة يعقبها وجه يتميز
بمنقار هو الطائر الذي اشترك في إيقاع المارد في الفخ ، أما البطل نفسه فيبدو بعد هذا
مرتدياً جلد المارد ومعه أسماك صادها من البحيرة ، وأخيراً نرى وجوها آدمية صغيرة
هي الأطفال الذين استخدمهم البطل كطعم .

ومن الواضح أنه لو لم يتوافر لنا شرح ما وراء الرموز لما أمكن أن نصل إلى القصد
من هذه الرسوم التي لا بد قد تعاون في إخراجها رجال القبيلة وأفرغوا كل ما في
جعبتهم من مهارة لتزيين منزل زعيم قوى للقبيلة وإبعاد الأذى عنه . ومن هنا كان

لزاما علينا ألا نتسرع بالحكم على الفنون القديمة بأنها بشعة منفرة أو بدائية غير مصقولة
إذ مامن شك أن الأدوات البسيطة التي استخدمت في إخراجها تنطق بمستوى من
المهارة والضبط لا يقل عن تلك الأعمال الفنية التي بهرت العالم حتى يومنا الحالي .

وبعد فهل كان كل فن ماقبل التاريخ نفعيا ؟ إن القصة إذن تبدو ناقصة ، إذ ماذا
يقال في رسم كرتيم . . . الذي اتهم من كشفه أولا على جدران أحد الكهوف بأنه مدع
رام لنفسه الشهرة فكلف فنانا حديثا بأن يرسمه من شحوم وأكاسيد بدائية ليموه على
العالم ويسند لنفسه كشفا لا يتأتى لرجل العصر الثلجي أن يصل لمستواه ؟ لقد أعاد
الباحثون هذا الرسم بعد دراسة مستفيضة إلى ١٢ر٠٠٠ عام قبل الميلاد ، ويبدو هنا
أن الفن بعد أن خدم الحياة وأعان الصائد على الإيقاع بفريسته ظهرت فيه لمحات
من الامتاع والإبداع. وأن الإنسان القديم بعد أن آمن على حياته نسيئاً تكشفت في نفسه
زعات أكثر من غريزة البحث عن الطعام وغريزة الجنس وهكذا نجد عناصر جديدة
كانتظليل والتلوين وتكرر الوحدة تأخذ طريقها شيئا فشيئا إلى أسلحته وملابسه وأوانيه
وأخيراً إلى مسكنه . ويظهر هذا حتى في جسده فهو يلونه بخطوط أو أنماط فيها عنصر
التجديد والابتكار مما يوحى بأنها ليست إلا تقليدية . ثم هو يتجلى بقطع يصنعها
من العظام نراها تخرق أنفه وأذنيه . والمهم هنا أن مثل هذه الأشياء لا تخدم غرضا
بيولوجيا ، وهي لا تضيف إلى مسكنه أمنا أو لجسده دفئا . كما أن خلقها وصياغتها
تقتضى جهدا وصبرا ، بل قد تسبب ألما جسمانيا وقتيا لا شك أنه يتضاءل إزاء
المتعة الذهنية البعيدة الأمد .

نخوة عن حياة الإنسان في العصر الثلجي :

ولعل من المفارقات العجيبة أن يدين العالم بأول كشف قيم في ميدان الفن
القديم لطفلة صغيرة وكلها ، وتبدأ القصة في عام ١٨٧٩ في مقاطعة سانتندر في شمال
أسبانيا إذ يقفز ثعلب تنبجه كلاب الصيد في خفرة يتضح أنها مدخل كهف ويسمع

بكشف الكهف الماركيز دى سوتولا ، وهو مغرم ببحث كل ما يتعلق بإنسان الكهوف ، فيذهب ليتحقق بنفسه ، وتصحبه طفلة الصغيرة التى لا تتجاوز أربعة أعوام وكلبها الصغير ، ويتسلل هذا الأخير تحت بعض الصخور الواطئة التى لم يحفل أحد بالزحف تحتها لاعتقاد القوم بأنه لا يمكن أن يكون خلفها شيء ذو قيمة . وتتبع الطفلة كلبها بشيء من المشقة ، فتجد نفسها فى الجزء الداخلى المظلم من الكهف ، ثم ترفع المصباح فى يدها بدافع الاستطلاع فإذا بها تحملق فى عيني ثور وحشى ، وترتاع الطفلة فتصرخ ، ويسرع إليها أبوها ، وهكذا تكشف أول الرسوم الشهيرة فى عصور ما قبل التاريخ فى كهفه التاميرا .

وتوافد العلماء إلى الكهف وهم بين ذاهل لروعة تصوير الحيوان وعلى الأخص الجاموس البرى ، ومكذب لرواية الماركيز عن عهد كان يظن الإنسان فيه عاطلا عن مثل هذه الحساسية الفنية والتعبير الدقيق ، ولكن غرابة المواد المستخدمة لآحداث التأثير اللوني كغطية سطح الجدار الصخري بأكسيد الحديد الأحمر وأكسيد المنجنيز الأزرق ، إلى جانب استخدام مجموعة مختلفة من الألوان الأصفر والبترقالى مأخوذة من كربونات الحديد ، والأسود المتخلف من حرق العظام وامتزاج هذا وذاك بشحوم الحيوان حتى يتماسك ، كل هذا أخذ يوسع الشقة الزمنية بين الفنون الحديثة ورسوم التاميرا ، وخاصة بعد أن اكتشف عظام جوفاء كان يستخدمها الفنان كأوعية للألوان ، وقطع مسطحة من العظم أيضا كانت تقوم لوحة مزج الألوان .

لقد بعث كشف التاميرا قصة الخليفة بعثا جديدا ، فإن اثني عشر ألف عام قبل الميلاد — وهو بالتقريب عمر هذه الرسوم — فتح أمام علماء الحفريات آفاقا جديدة ، وخاصة بعد أن وجد أن تلك الدراسات المدهشة للحيوانات فى أوضاع عديدة تحوى رسوما لحيوان الرنة الذى انجبه شمالا بعد انحسار الثلج القطبى فى نهاية العصر الثلجى الأخير فى أوروبا ، كما وجدت رسوم تمثل الخيول البرية ، والضباع والذئاب . وهنا

نجد أنفسنا مسوقين للخوض ببعض الاسهاب في معالم العالم القديم ، أى شيء أتى
بجوان الرنة بعيدا عن موطنه نحو الجنوب بحيث وجدت صورته في شمال أسبانيا
ومنطقة البرانس وجنوب أوروبا حتى كعب الحذاء الإيطالى وهى منطقة غنية بالكهوف
الطبيعية ؟ لقد خطت الابحاث فى هذا السيل خطوات واسعة لتشير إلى ما انتاب
الأرض من تغيرات فى القسم الثالث من عمرها — إذ أخذ المناخ المعتدل الذى
كان يسود الأرض عندئذ يميل للبرودة ، وأخذ الغطاء الثلجى الذى كان يلف بقاعا
كثيرة فى الشتاء يمتد شيئا فشيئا نحو الجنوب حتى إذا جاء الصيف تباطأ فى رحيله
بشكل لم يكن معهودا من قبل . وهكذا بردت القشرة الأرضية خلال بضعة آلاف
من السنين ، واختفت أجزاء كبيرة من أوروبا وآسيا وأمريكا تحت أكوام الثلج ،
وصحب هذا تحول بطيء ولكنه جوهري فى كل ما هو حى ، فاندثرت الحيوانات
المدارية لتفسح السيل لغيرها ، كما انتهى عصر الثدييات بالجماعة والصموت بردا .

وتتتابع فصول القصة بعد هذا حيث تنكرر هجمات الثلج والحساسة حتى نصل
للعصر الثلجى الثالث المتوسط ، فنجد معالم أوروبا التى كانت أساسا لأقدم مظاهر
الفن الإنسانى تختلف كثيرا عما نعرفه اليوم . فالكثير من المناطق التى تختفى اليوم
تحت مياه المحيط الاطلنطى كانت عندئذ أرضا ثابتة . ومثل هذا يمكن أن يقال
عن البحر الأبيض ، فقد كان أرضا منخفضة يتوسطه بحران داخليان ، ويسوده
مناخ معتدل رطب ، بينما كانت الصحراء أرضا خصبة . فإذا سرحنا الطرف بين
حقول الثلوج الشمالية التى امتدت فشملت أجزاء كبيرة من آسيا ، وتلك التى كانت
تكتنف جبال الالب . وجدنا مناطق تغطيها أعشاب الاستبس الحشنة حيث كانت
تعيش فيها قطعان فرس النهر والفيلة ، حتى بدأ المناخ يرد فبقى الماموث ذو الشعر
الكثيف ، ووحيد القرن ، والرنة بالإضافة إلى الجاموس البرى ، وبدأت
النباتات تتخذ طابع المناطق المتجمدة .

كانت هذه هى الصورة التى طالعت لإنسان هايدلبرج وإنسان نياندرتال من

بعده ، وهما اسمان للأماكن التي وجدت فيها آثار هاتين الفصيلتين المتناهيتين في القدم ، وأولاهما كانت تقرب كثيرا من الحيوان ، أما الثانية فامتاز الإنسان فيها بمنح أكبر ، كما رفع قامته عن الأرض وإن لم يتمكن من أن ينصب رأسه تماما وأخيرا فقد تعلم أن يطلى جسمه بلون أصفر ، ويدفن موتاه ، ويستخدم قفوسا حجرية بسيطة .

تم جاءت الموجة الثالثة الرابعة وهى أسوأ من كل ما سبقها ، فاخفى هذا الإنسان ليفسح السبيل بعد آلاف السنين وبعد أن اعتدل المناخ لفصيلة حديثة تشبه إلى حد كبير الأوروبي الحديث الذى هو من نسله بشكل مباشر ، وهناك من الدلائل ما يوحى بأن هذا الإنسان جاء إلى أوروبا منذ ٢٠.٠٠٠ أو ٢٥.٠٠٠ عام قادمًا من جنوب آسيا وشمال أفريقيا والبلاد التي يغمرها الآن البحر الأبيض .

وقد ظهر هذا الإنسان ذو المواهب الفنية المدهشة فى أجناس مختلفة فى وقت واحد ، واختار لمعيشته منطقة تشمل فرنسا وكانتاريا على جانبي جبال البرانس ، حيث تكثر الكهوف التي اتخذها مأوى طبيعيا ومخبأ من الحيوانات الضارية ، وعاش الرجال حياتهم على الصيد وإن اكتفوا بحملات قصيرة فى أول الأمر نحو الشمال حتى أطراف الجليد ، وفيها صادوا الماموث والجاموس البرى والرنة والحصان الوحشى ، وكان هذا الأخير هو أفضل غذاء لهم . أما النساء فكان يجمعن الجذور وثمار النباتات البرية والبقايع .

وحيث أنهم لم يكونوا يعرفون المعادن كما أنهم لم يستعملوا — عدا العظام والخشب — سوى الأحجار ليعملوا منها الأدوات البسيطة والأسلحة ، فاننا نسمي هذه المرحلة المبكرة للإنسانية العصر الحجري القديم أو العصر الباليوليتي الذى يمكن تقسيمه حسب الأدوات التي اكتشفت أو المصادر التي اكتشفت فيها وعلى الأخص فى فرنسا إلى : —

(١) العصر الحجري الأول ، أو الباليوليتي القديم أو البروتوليتي ، وقد وجدت

بعض الأدوات المماثلة له في مواقع وأصداف على نهر المارن . ويعقب هذا ما كشف في St . Acheulien على نهر السوم . وتأتي بعد هذا المرحلة الأخيرة من العصر الحجري الأول ، وتنسب إلى لي موستييه^(١) على نهر دورودوني ، وهذه تشمل ما وصل إليه انسان نياندرتال ، وتعود بنا إلى حوالي ٥٠.٠٠٠ عام مضى .

(ب) العصر الحجري المتأخر أو الباليوليتي الجديد أو الميسوليتي أو الميوليتي وفيه تبدو الأمثلة الأولى لفن وإنتاج العنصر الإنسانى القريب شكلا من الجنس البشرى الحالى . وأول مراحل ينسب إلى أوريناك في الجارون الأعلى ويرجع تاريخه إلى ٣٠.٠٠٠ - ١٠.٠٠٠ قبل الميلاد . وأخيراً نصل إلى المرحلة المجدلينية نسبة إلى لاماديلين^(٢) .

(١) على سبيل التوضيح نشير الى أن العصر البلاستوسيني ينقسم إلى فترتين هما العصر الباليوليتي Paleolithic والعصر النيوليتي Nèolitic وينقسم الأول إلى ثلاثة عصور هي على التوالي شيللي chellien والعصر الأشيللي acheulien والعصر الموستيري Moustérien كما ينقسم العصر الحجري الحديث إلى ثلاثة فترات أيضا هي على التوالي Auregnacien والعصر سولتيي Solutéen والعصر ماجداليني Magdalenien وقد عثر على بعض عظام فك انسان من العصر Chelléen بجانب هابند لبرج بألمانيا ، كما وجد في مدينة Pildouun بالجنول عظام انسان من العصر الأشيللي Acheulien أطلق عليه انسان دافسون Davvson وقد اكتشف سنة ١٨٥٦ انسان يرجع الى العصر الموستيري Moustérien نسبة إلى موستييه وذلك بجوار دوسلدورف . وقد اُطلق على هذا الانسان لقب انسان نياندرتال . وقد وجد بعد ذلك عدد آخر من بقايا أناس من نفس العصر في جهات متفرقة على الأخص في فرنسا وفي رودسيا وفي غيرها ، وبما يميز هذا الانسان الجبهة القصيرة جدا البارزة الى حد واضح . وقد اكتشف في سنة ١٩٠١ أثناء أبحاث جرمالدي في حفائر Menton بجنوب فرنسا هيكل عظمي يرجع إلى نفس النوع الذي ينسب إلى لي موستييه Le Moustier

(٢) عشر لاماديلين سنة ١٨٦٤ على رسم الميوان الماموث مرسوم على الحاج ولا شك أن الفنان الذي أنتجها كان دقيق الملاحظة ، تظهر هذه الصورة رسم فيل كحيوان بدائي برأس كيت واذن صغيرة وشعر صغير وأنياب منحنية إلى أعلى ويوجد شعر حول رقبته كالأسد وكذلك بعض الشعر حول جسمه وفي نفس المكان وجد ماموث آخر مرسوم على الحجر .

في دوردوني ما بين ١٥٠٠٠ و ٨٠٠٠٠ عام قبل الميلاد . وهنا يبدأ المناخ إلى حد كبير ويختفى الثلج من معظم أجزاء أوروبا بحيث لا تصل إلى عام ٤٠٠٠ ، قبل الميلاد حتى ينتهي فعلا العصر الثلجي .

الرسوم التي كشفت في داخل الكهوف ودلالاتها الفنية :

لقد توألى كشف الكهوف بعد التاميرا حتى لقد تجمع للعالم ذخيرة لا بأس بها من آثار العصر الباليوليتي الأوروبي . وهناك من الكهوف ما يضم ثلثمائة لوحة بين محفورة وبارزة ، عدا ما هو منحوت من الحجر أو العظام . وهكذا أصبحنا نعرف عن الصائدين والراقصين وذوى الأقنعة ومختلف فصائل الحيوان ما نعرف عن أجدادنا الأقربين ، بالرغم من أن هذه الآثار قد تختلف عن أصحابها منذ أكثر من عشرة آلاف عام . ومن حسن الحظ أن هذه المئات من الكهوف قد ظلت مغلقة خلال آلاف السنين المنصرمة بفعل سقوط الأحجار وانهار مداخلها ، أما اليوم فلا يكاد يكشف كهف حتى يعود الماضى إلى الحياة ، فإذا بالصخور النائية تحتفظ بسكين الصوان المستخدم في الحفر ، وعلى الأرض تنتشر عشرات الأدوات التي كان يستخدمها الرسام ، فإذا تمعن في بعض أجزاء أرضية الكهوف التي كانت يوما لينة ثم تحجرت وجدت آثار أقدام الراقصين .

ولكن شيئا من هذا قد لا يأخذ بلبك بقدر ما تفعل صور حياة ما قبل التاريخ التي تزدحم بها الجدران . ففيها موضوعات جديرة بالبحث والتأمل ، كذكور وأنثى الجاموس البرى في حالة الجماع ، ومنها يبدو أن أسرار الحياة كالولادة والموت كانت منذ أقدم العصور عمدا الحياة وما تزال ، وقد وجدت طريقها إلى فن المصريين والإغريق والرومانيين ومن بعدهم عصور الإسلام والمسيحية ، وهكذا تتصل قصة الفن من عصر إلى عصر لترسم صورة متكاملة للطبيعة الإنسانية التي تتجاوب مشاعرها وتتماثل خفقاتها .

وأغرب من هذا ما بين في رسوم الحيوان من دقة الملاحظة ومطابقة التعبير للحقيقة حتى لقد وضع من الصور التي سجلتها حديثاً عدسات آلات الالتقاط السينمائية أثناء عدو الحيوان أو قفره أو سقوطه أنها مماثلة تماماً للحركات التي صور بها إنسان العصر الثلجي ما استأثر بانتباهه في رحلات الصيد : فهناك رسوم لثيران تنخور ، وأخرى ترقد وقد أدارت أعناقها ، وانطلقت تهاجم في وحشية فأنحنت حتى لتكاد تمس أنوفها الأرض بينما القرون مشرعة إلى الأمام كأنها الحراب . لقد شخّذ الإنسان الأول كل قواه في عملية الصيد ، حتى لقطع اليوم بأن قد توافرت لديه حساسية بصرية عميقة وذكرة حافظة دقيقة ، وتعبير يدوى مطابق لكل حركة وسكنة لدى الحيوان الذي تعلقت به مخاوفه وآماله .

فإذا استعرضنا في نظرة عامة ما كشف في كهوف جنوب غرب فرنسا وشمال أسبانيا وضع أن هناك مدرستين في الفن القديم إن صح هذا التعبير ، إحداهما في مقاطعة ميدي في فرنسا وتتميز بصخامة رسومها التي تقتصر على الحيوان دون الإنسان ، والثانية في أسبانيا ويتوافر فيها عنصر الحياة والحركة ، وتتفاعل فيها المملكة الإنسانية بالحيوانية ، ويبدو أن هذه الأخيرة تمثل مرحلة متأخرة نسبياً امتدت فيها نواحي نشاط الإنسان وتشعبت ، وبدأ الفن يهدف إلى التعبير الحر عن الجمال لا مجرد خدمة أغراض الإنسان البيولوجية وتمكينه من الفريسة أو تأمينه على نفسه .

ولعل من أبلغ الأمثلة التي يمكن أن نسوقها تعبيراً عن المدرسة العملية الأولى رسم كشف في كهف لاموث بفرنسا لفعل أبرز الفنان فيه شكل القلب كما يمكن أن يراه لو كشف الجلد والأنسجة التي تفصله عن السطح ، ولعل هذا أقدم تعبير رمزي عرفه العالم وربط فيه الفنان بين الصورة وما تمثل في حياة الصائد ، بل لعله أول جذور الفن السريالي الذي ازدهر في عصرنا الحالي والذي يستهدف فيه الفنان لا الواقعية بل التعبير بالأشكال والخطوط الرمزية .

فإذا اتجهنا جنوباً في أسبانيا وضع أمامنا خيط دقيق يفصل ما بين المظهر العملي

من الفن والاتجاه الآخر الجمالى الذى أخذ يتركز حول مظاهر الحياة الإنسانية كلها ضعف عامل السحر والتعاويد ، وتفتحت لدى الإنسان آفاق أوسع من مجرد البحث عن الطعام ، وجاشت نفسه بشقى الأحاسيس إذ طالعته عناصر الحياة والموت فى الوليد الصغير والموت والفناء فى الجسد المسجى دون حراك . وهكذا نجد فى كهوف أسبانيا وعلى الأخص فى كوجول عددا من اللوحات بعضها يمثل الاحتفال بولادة الطفل ، وفيها تبدو النساء فى أردية زاهية يرقصن حول وليد صغير عارى البدن ، والآخر يصور جوانب مريرة من الحياة كالمعارك بين القبائل والجماعات ، وفيها يبدو حملة الأقواس يصرعون بعضهم بعضاً ، كما تكاد تلمس الحركة السريعة فى الصور ما بين كرفر وإقدام وإحجام ، وأخيراً فهناك لوحات لاتخلو من الدعاية كصورة الرجل الذى يجمع العسل وقد تجمعت حوله أسراب النحل النائرة .

ولكن الأقدار التى شاءت لجذوة الفن فى تلك العصور السحيقة أن تضطرم فوضىء ظلام الكهوف الغائرة لم تلبث أن أدارت العجلة دورة أخرى قالت الأرض وئيدا نحو الشمس ، ومضت الثلوج المتراكمة تتلصص خطاها نحو القطب لتخلف وراءها سهولا شاسعة كسيثها الغابات الضخمة ، وسادها جو الأدغال الحار الرطب . وفى هذه الظروف الجائرة انزوى صيادونا الأول واضمحل شأنهم ، فمنهم من ارتحل إلى أماكن أكثر ملاءمة ، ومنهم من تشبث بساحل البحر وضايف البحيرات الواسعة معتمدا فى طعامه على القواقع ومحتويات الأصداف . ومضى نيف وخسون قرنا والحياة الإنسانية فى شبه سبات بدا كأن ليس له نهاية ، ثم إذا بشعلة الفن تضطرم من جديد ، وإذا بأنظار العالم تتعلق بشريط من الأرض يخرج منه شعب مجيد يستوحى الفن من العقيدة ، أو قل يستعدى الفن على الفناء ألا وهم المصريون القدماء .

الفصل الثاني

الفن المصرى القديم

لعل من أهم الأسباب التى أدت إلى تراجع الفن فى عصرنا الحالى انتفاؤه كعنصر حيوى فى مجموع الحياة الانسانية يتفاعل معها كوحدة نشيطة لاتتجزأ ، وخضوعة لمبدأ التخصص الذى يدين به عالمنا اليوم ، والذى قدر للفن أن ينتج من ركب الحياة ناحية هى أقرب باللهة أو الفلسفة ، فنحن ندفع اليوم للفنان لقاء ما يدخل السرور إلى نفوسنا ، أما فيما مضى من العصور القديمة فلم يكن هذا هو الحال ، وإذا كنا قد رأينا فى الفصل السابق كيف جاءت الصورة تعبيراً عن آمال الصائد فى الإيقاع بفريسته فقد جاء الفن المصرى القديم أكثر حساسية وأدق تعبيراً عن فلسفة شعب بأكمله ، وهى فلسفة كانت تدور كلها حول الموت وتهدف إلى الخلود . انك لترى هذا فى شموخ الأهرام وضخامة الأعمدة كأنما تقاوم فى انتصابها دعوة الموت للتراخي والانكماش ، بل إنك لتلاحظ هذا فى مادة البناء كالجرانيت والبازلت وفيها من صعوبة الحفر والتشكيل ما يشغل كاهل الفنان ، وأخيرا لو عدت إلى كتاباتهم الفلسفية لوجدتها تقبلور حول تلك الموسوعة الادبية الرائعة المسماة بكتاب الموتى ، وفيها نصائح للنفس إذ تتجاوز محنة الموت وتخرج ظافرة إلى شاطئ الخلود .

يضاف إلى هذا أن الفن جاء رحيا بالبشر رفيقا بالآلام فقد درج القوم فى القديم على أنه إذا مات ملك أو عظيم سار خلفه خدمه واتباعه فى موكب منتظم بحسب طبقاتهم ورتبهم ، حتى إذا تكامل عقدهم رقدوا على جنوبهم وأعطوا منحدرًا قويا . ثم أغلق عليهم باب المقبرة وأسدل عليهم ستار الموت إلى الأبد . وواضح أن القوم

لنقتهم بعودة الروح كانوا يهدفون لتوفير السلطان والجاء للملك و للأمر في الحياة الأخرى كما توافرا له في عالمنا هذا ، ولكن الفطائع التي انطوى عليها هذا التقليد أخذت تثقل كاهل الشعب المسكين ، حتى جاء الفن ليصور مظاهر العظمة والترف بدلا من وضع نماذج حية من البشر أو الملبس أو المأكل . وهكذا بدأت الرسوم تأخذ طريقها على جدران المعابد والمقابر لتمثل الجنود والاتباع والجواري وآلات الطرب ومظاهر الحياة اليومية كالصيد والزرع وتقديم القرابين . ولعلنا هنا أيضا نرى العلاقة بين الصورة وما تمثل ، وهي فكرة لاشك قد أراحت القوم من تضحيات بشرية جسمية وإن ظلوا يضعون فعلا الجواهر والحلى والأطعمة في بعض المناسبات .

لكل هذا خرج الفنان المصرى القديم إلى العالم بالوان خالدة من الفن الرفيع ، وإن كنا لا نعلم على وجه التحديد متى بدأ يعمل ، بل لا نعلم حتى متى جاء هذا الجنس ، الحامى، الموهوب إلى ضفاف النيل ، وكل ما نعلمه أن الحياة الإنسانية بعد انقضاء خمسة آلاف عام على نهاية العصر الثلجى قد ظهرت فى صورة تختلف اختلافا بينا عما عهده إنسان الكهوف . إذ بدأ عامل الاستقرار يتخذ فيها شكلا أساسيا ، فحلت الزراعة محل الصيد ، واختفت الكهوف وبعدها خيام الرعاة لتظهر فى مكانها المنازل ، وأصبح شيوخ القبيلة ملوكا ، كما حل الكهنة محل السحرة ، وبنيت المعابد لتقوم مقام تلك الحجرات المظلمة فى داخل الكهوف تتكسد على جدرانها الرسوم والتعاويذ السحرية . وأخيرا فقد جاء إدراكه لعالم الطبيعة فتحا لآفاق من الفكر تركزت حولها حياته ، من ذلك دورة الفصول وما تبعها من نماء وجفاف ، ثم الشمس التى اعتبرها آلهة فهى مصدر الدفء والحياة ، ونسج حولها عددا من الآلهة متصل كلها بالطبيعة فتجددت بذلك فلسفة ، ولعله قد وجد لزاما عليه أن يربط الموت والخلود بذلك النغم المتصل الذى رآه يتردد فى شروق الشمس ومغيبها ، وفيضان النيل وانحساره ، وخصوبة التربة بعد جفافها ، ومن هنا جاءت فكرة البعث وعودة الروح .

فإذا مررنا بتلك الحقبة الزمنية التى سبقت تكوين الأسرار وهى حقبة طويلة

دامت من ٥٠٠٠ — ٣٠٠٠ قبل الميلاد وفيها تجمع الفوم في وادى النيل وأبناءها عرفوا التقويم المكون من ٣٦٥ يوماً ، وتهيأت لسيهم معرفة دقيقة بالمقاييس اقتضتها إعادة تحديد الأرضى التى انحسرت عنها مياه فيضان النيل ، نقول إذا اجتزنا هذه الحقبة أخذت معلوماتنا عن مصر القديمة تتسع وتتلور إلى عصور واضحة المعالم نوجزها فيما يلى : —

من ٣٠٠٠ — ٢٠٠٠ قبل الميلاد حكمت مصر الأسرات من ١ — ١١ وكانت العاصمة ممفيس .

من ٢٠٠٠ — ٩٥٠ قبل الميلاد جاءت الأسرات من ١٢ — ٢١ وعاصمتها طيبة، وقد تخلل هذه الفترة غزو الهكسوس لمصر فى عام ١٥٨٠ قبل الميلاد مما أصاب الفن بمحنة جسيمة . ومن هنا نقسم هذا العصر إلى الطيبي الأول والثانى .

من ٩٥٠ — ٣٣٢ قبل الميلاد وهنا نجد الأسرات من ٢١ — ٣١ وعاصمتها سايس أوصا الحجر .

من ٣٠٥ ق.م — ٣٠ م وهنا حكم البطالسة من الأسكندرية ، وهو عصر قليل الأهمية بالنسبة لفن مصر القديم .

وبالرغم من هذه العجالة السريعة فإن الأرقام هنا تنطق بدلالة هامة ، ذلك أنه لو لم يحدث فى تاريخ العالم أن ثبت فى من الفنون إزاء الأعاصير والأنواء ، وامتدت دعائمه على رقعة واسعة من الزمن كما حدث فى مصر الفرعونية . لقد اخترع إخوان فان ايك طريقة التلوين بالزيت نحوالى عام ١٤٠٠ ، أى أن الفن الحديث لازال فى أولى مراحل التطور إذا قورن بثلاثة آلاف عام تكاد تتصل حلقاتها من البناء والنحت والتصوير والتلوين والنقش والتطعيم والموسيقى ، ثلاثة آلاف عام لم تغير من جوهر الطابع الفنى أى تغيير ، فلا الأمراء فى تطاحنهم وصراعهم فى سبيل السلطة ولا الهكسوس بعددهم وعقائدهم ولا اخناتون بثورته الفكرية الجارحة ، كل هذا

لم يزد عن المد الذى يحدث لمياه البحر فى ليلة مقمرة سرعان ما يغشاها النهار فتعود المياه الشاردة إلى أحضان البحر الكبير .

إن أول ما يطلع الناظر إلى رسوم أو تماثيل مصر الفرعونية هو شعور بالغرابة والغموض ، لعل مرجعها الفارق بين عقليتين : عقلية القرن الحديث التى تؤمن بالفردية والتجديد وأخرى عملت للجماعة وآمنت بالتقليد . إن إطعام ملايين من البشر مكდسين فى شريط ضيق من الأرض على ضفتى نهر لايفتأ يفيض ثم يفيض أمر يحتاج إلى تعبئة فكرية تستهدف صالح الجماعة . وهى تعبئة ليس أدل على نجاحها من قطع ستة ملايين طن من الحجارة ونقلها مسافة خمسين ميلاً على الشاطئ الآخر من النيل لتصل إلى ارتفاع ٧٢٤ قدماً . ولنا الآن بسبيل الإفاضة فى بناء الهرم ، وإنما يهمنا فى هذا المؤلف الذى يتناول قصة تطور الرسم أن نؤكد حقيقة هامة هى أن الفنون الصغرى لها فى نظر الباحثين دلالة فنية أهم من أطنان الأحجار الضخمة التى يتبلور حولها اسم مصر فى نظر السائح الغربى . لقد خضع الرسام المصرى القديم لعدد من القيود والالتزامات لم تكن أقل صلابة من حجار الجرانيت الذى واجه زميله النحات . فإذا كان الأخير قد خرج من المأزق بتوخى البساطة والبعد عن التفاصيل ، فقد عنى الأول بإبراز نسب معينة إن باعدت بينه وبين الواقع فقد جعلت لصوره طابعاً حديثاً لا يمكن إنكاره ، ولعل أفضل ميدان لدراسة هذه الناحية الموحات الملونة والبارزة التى سبقت الإشارة إليها على جدران القبور ، ففيها نلاحظ طريقة فريدة فى تصوير الواقع أملاها الغرض الذى من أجله عملت . ذلك أن الفكرة لم تكن إبراز الجمال ، ويكفى وجودها على جدران مظلمة فى قبور الموتى دليلاً على ذلك ، وإنما كان الهدف اكتمال الصورة من حيث وضوح ما تصور ، ومن هنا لم يتقيد الفنان بزاوية معينة يرى منها منظراً طبيعياً على سبيل المثال ، بل اعتمد فى أحوال كثيرة على الذاكرة ، والتزم فى هذا قواعد دقيقة تهدف إلى إظهار كل ما يجب أن يظهر بوضوح تام .

والواقع أن مدرسة الفن الفرعونى كانت أكثر ثباتا ورسوخا فى تطبيق هذه القواعد من أية محاولات أخرى فردية أو جماعية ، ذلك أنه كان لزاما على الفنان أن يصور كل شئ من أكثر الزوايا تعبيرا ، فهو يرسم الرأس فى وضع جانبي لتبدو ملامح الوجه فى أوضح صورها كالتحسار الجبهة وانتصاب الأنف ودوران الفك ، أما العين فلا يتأتى وضوحها إلا إذا رسمت مواجهة ، ولعل هذا هو مشار الدهشة والسؤال لدى من يواجه بهذه الرسوم القديمة للمرة الأولى ، ومثل هذا يمكن أن يقال عن بقية الجسم ، إذ يرسم الجزء العلوى منه من الزاوية المواجهة ليبدو فيها فصول مسرحية مشيرة .

ولعل تلك الفكرة الجنائزية الدينية هى التى حدث بالفن المصرى القديم أن يتبلور حول شيئية المقبرة والمعبد . والحق أن معظم السككوز التى تعتر بها مصر بل التى تعتبر ركنا هاما فى التراث الفنى العالمى يتمثل فى تلك المقابر الضخمة التى ضمت رفات الفراعنة ، ثم تلك التى بناها النبلاء وحكام الأقاليم وكبار رجال البلاط حول مقابر ساداتهم وآلهتهم . إن الناظر إلى جدران غرفة الموت والغرف المؤدية إليها لتأخذ الروعة حيال المجموعات المتعددة من اللوحات التى تمثل أحداثا هامة فى حياة الميت ، كالصيد والقتال ، بعضها محفور على الجدران ، والآخر بارز أو ملون ، فإذا اتجه إلى وسط الحجرة طالعه التابوت الذى صنع ليرقد فيه الميت ، وهو يتميز برسم تقليدى لرأس قد يكون ملونا ، وحول هذا وذاك تفتشر كلمات وعبارات لها قوة سحرية تحمى النفس فى رحلتها فى العالم السفلى حتى مملكة أوزيريس ، وتستصرخ العون من الإله توت نصير البشر فى قاعة المحكمة التى تحاكم فيها هذه النفس .

وفى وسط هذه التعاويذ والطقوس المعقدة وأوراق البردى التى تستوعب فصولا من كتاب الموتى تطلالعك لوحات أخاذه تصور ما ينتظر النفس فى رحلتها كافتتاح القم ورحلة إله الشمس .

إن من العسير أن يبالغ المرء في أهمية هذه الفكرة الجنائزية الدينية التي حدث بالفن المصرى القديم أن يتبلور حول ركن أساسى هو المقبرة ، لقد كان كل فرد فى مصر الفرعونية يؤمن إيماناً راسخاً بحياة مقبله تشبه إلى حد كبير الحياة اليومية التي تتتابع فصولها وأوضاعها فى ناظره. وما من شك أن الفراعنة والنبلاء كانوا يتوقعون أن يحتاجوا فى الحياة الأخرى إلى عرباتهم وخيولهم وسهامهم ، فضلاً عن أوانى العطور وكؤوس الشراب ثم الأطعمة التي اعتادوا تناولها كالشواء والخبز المصنوع من الدقيق والبلح ، بل لقد وصلت بهم الثقة حدا جعلهم يطوون مقابرهم على درجات يصعدون بها إلى السماء ، وهكذا كانوا فى غياهب الموت يعتبرون أنفسهم فى أوج الحياة .

ولعلك لو قارنت المقبرة الفرعونية بقبور المسيحيين فى العصور الوسطى لوضح لك الفارق الكبير ، فهذه الأخيرة تمثل الرعب بأجلى معانيه إذ ترزح جدرانها برسوم العظام المتقاطعة والجماجم ، وصور الخطاة تلتهمهم السنة اللهب فى الحـ ، بينما يأخذك العجب إذ ترى قطع الأثاث الجميلة التي ضمنها الفراعنة مقابرهم والجواهر والعطور وذلك الجيش من التماثيل الصغيرة للوصيفات والطهارة والموسيقيين والحراس والملاحين ، بل انك لتكاد تشعر بأن علاقة القوم بالآلهة لم تكن تخلو من عنصر التحايل والخداع ، وهو ما كان يحدث مع جباة الضرائب إذ كانوا يدسون فى أيديهم شيئاً من النقود فيحولون وجوههم وجهة أخرى ، بفارق واضح هو أنه فى حالة الآلهة كان من اللازم أن يصل المرء إلى النوع الصحيح من الأدعية والقرابين والتعاويذ، فإذا تيسر هذا فقد يتمكن الميت حتى من يعامل الآلهة فيتسلل من المقبرة فى عطلا قصيرة ، يتمتع فيها بصحبة أصدقائه الذين مازالوا فى هذا الجانب من الحياة ، ومن هنا كان لابد للأحياء أن يحيطوا أقاربهم الراحلين بكل مظاهر العظمة والبذخ التي كانوا ينعمون بها فى حياتهم هنا، كما كان من الطبيعى أن ينشأ جيل ضخم من الفنانين لم يكن يعمل إلا من أجل الموتى ، ولكنهم فى قرارة نفوسهم كانوا يعلنون أنهم إنما يعملون من

أجل الأحياء ، ومن هنا جاء طابع الجمال والتناسق والمرح ليلون كل ما عملوا .
الكثفان والصدر مستعرضان ، أما الذراعان والقدمان فلا بد لإظهار الحركة واضحة
فيها أن ترسما في وضع جانبي ، يضاف إلى هذا أن الفنان وجد من العسير أن
يتصور كلا من القدمين من الخارج ، وفضل إظهارها من ناحية الأصبع الكبير ،
ومن ثم يبدو للناظر أن الشخص ينير على قدمين بشريتين ، ومن الحق أن يقول
قائل : إن فناني الفراعنة اعتقدوا أن هذا هو مظهر الجسم الإنساني ، ولكن الأدنى
للمعقول هو أنهم انتهجوا قاعدة هيات لهم أن يضمّنوا رسم الإنسان كل ما اعتبروه
هاما . ومن يدري ربما لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أن تمسكهم بهذا المبدأ
مرده الاعتقاد في السحر وفاعلية الصورة ، إذ كيف يتأتى لشخص ينقصه أحد
الذراعين أن يقدم القرابين للآلهة بعد أن عادت إليه الروح ؟

ولعلك لو ألقت النظر لهذه الرسوم المصرية القديمة لما راعك بعدها عن الواقع ،
بل أغلب الظن أنك لا بد مقدر لما تنطوى عليه من مزايا ، إذ ليس هناك شيء
مهما دق توتصر يدو زائدا عن الحاجة ، أو وضع في مكانه اعتباطا ، بل إنك
لتكاد تقطع بأن الفنان كان يبدو عمله برسم شبكة من الخطوط المستقيمة على الحائط ،
ثم يوزع الأشكال التي يود إظهارها بغاية الدقة والعناية متبعا في هذا نسبا وابعادا
هي غاية في الضبط والاحكام . وبعد ففن مصر القديمة هو فن الأسلوب والدلالة ،
لا فن الواقعية وحرفية الأداء . بحيث يمكنك أن تقرأ الصور من نسبها وألوانها كما
يقرأ دارس اللغة القديمة رموزها الهيروغليفية ، فصاحب السلطان يرسم بنسب أكبر
من خدمه وأتباعه ، بل وزوجه ، ولون الجسم في الذكور يضرب إلى السمرة
بمقارنته بالإناث ، ومظهر الآلهة محكوم بقيود واضحة لا لبس فيها ، فمن السهل أن
تميز هورس إله الشمس برمزه المعروف ، وهو الصقر ، وأنوبيس إله الموت بآبن
آوى . أمر واحد شذ عن عالم الآلهة والإنسان هو عالم الطبيعة بما فيه من طيور وحيوان
وأسماء ، إذ تحرر الفنان فيه من التقليد ورسم من الطبيعة لوحات أبرع فيها الأداء
وأفرغ من الدقة ما يسهل معه على الراى أن يميز الفصيلة من كل نوع .

لم يكن الابتكار والتجديد إذن هدف الفنان القديم ، إذ كان يستوحى فلسفة فكرية دينية راسخة رسوخ الأهرام الشاحنة ، لم ينلها التحول إلا في عهد الفرعون الثائر أمينوفيس الرابع ، أو اخناتون ، فاتجه معها الفن وجهة فردية إنسانية لا بد قد اعتبرها شيوخ المدرسة الفنية إلحاداً لا يقل عن هرطقة اخناتون نفسه في نظر الكهنة . إذ تحول عن عبادة الآلهة القديمة وأحل محلها أتون أو الشمس المشرقة ، ولقد استطاعت شمس اخناتون أن تنير أبهاء قصره في تل العمارنة ، لجعلت منه مسرح لأحداث فنية أبرزت ما كان يمكن أن يأتيه الفنان المصري لو كان الأمر أكثر ليونة ومرونة ، لقد كان اخناتون نفسه فيلسوفاً عميق المشاعر ، لم يرقه أن يخلع عليا القوم صفة الألوهية والعظمة والكمال ، أو يصوره الفنانون في رداء الحرب وعد القتال ، بل لذه أن يبرز ما جاش في نفسه من أحاسيس إنسانية تبدو في تلك اللوحات الأخاذة التي رسمت له وهو يداعب طفله ويجلسها على ركبته ، أو يترىض في الحديقة مصطحباً زوجته ومتكئاً على عصاه ، بل لقد سمح لنفسه أن يرسم بشكل يبدو فيه دميماً ، ذا أنف بارز ، وفك معوج ، ولعله أراد بهذا أن يؤكد ضعفه البشري .

ولكن إذا كانت ثورة اخناتون الفنية قد وجدت مشجعاً لها في فن الكريتيين والإغريق الذين تتميز آثارهم في ذلك العهد بالكثير من المرونة والتناسق ، وإذا كانت قد استطاعت أن تصمد لهجات الفن المصري التقليدي الذي اعتبرها نزقاً وطيشاً لا يمكن اغتفارهما ، فقد قيضت لها الأقدار فرعوناً غريراً ضئيل الشأن ، كان حرباً عليها أكثر من أعدائها الواقفين بالمرصاد ، ذلك هو توت عنخ آمون الذي يدين بشهرته الذائعة للكنوز التي كشفت في مقبرته عام ١٩٢٣ .

ومن الإنصاف أن نقرر أنه حاول جاهداً أن يحفظ التراث الذي أودعه إياه أبوه كما يبدو من اللوحة المطعمة بالذهب ، والتي يراها الناظر إلى ظهر كرسى العرش الموجود في المتحف المصري بالقاهرة ، وفيها يبدو الفرعون الشاب وزوجته في وضع عائلي

خان من كل تكلف ، فالزوجة مرسومة بنسب لا تقل عن الزوج ويدها تمتد إلى كتفه اليسرى في تودد وملاطفة ، بينما قد استند هو بذراعه اليمنى إلى ظهر المقعد في استرخاء لا بد قد أطاش صواب الكهنة واعتبر لطفة قاسية للتقاليد ، ولكن عودة المعتقدات القديمة في عهد توت عنخ آمون نفسه واستمرارها ألف عام أخرى قوية راسخة كان ردا مضحما لمن سولت له نفسه أن يعث بتقاليد الفراعنة وفلسفتهم التي رسمت طريق الفن .

وبعد . فلقد تعرض الفن المصرى القديم لحملات عديدة ، شنها أولئك الذين لديهم أن يقارنوه بالفن الحديث ، فيشيروا إلى خلو لوحاته من العمق والتجسيم ، وتماثيله من التعبير والمشاعر الإنسانية ، ولكنهم أغفلوا حقيقتين هامتين ، لا بد من ذكرهما إنصافا للفراعنة ، أولاها : أن إبراز العمق أمر لم يبدأ جديا لدى الفنانين الغربيين قبل القرن الخامس عشر ، وإذن فالأمر لا يختص بطبيعة الإنسان التي تبحث جاهدة عن نسب وأبعاد ومتوازيات تتقارب عند نقطة التلاشى ، وإنما هو نوع من الذوق ، تتجه لدى الحدث الصغير عند تعلمه الرسم ، أو تقيمه للوحة كما تنمى لديه مثلا التقدير الموسيقى الحديثة ، أو لنغم الشعر . ولعل من الإجحاف بعد هذا أن نجعل من العقلية الحديثة التي تشكلت وتمرس بهذا الاتجاه في الفن حكما على لوحة يابانية رائعة ، فإذا بنا نشعر إزاءها بالضيق ، لأنها تبدو مسطحة لا عمق فيها . لقد درجنا على اعتبار الشعر نظاماً ولحناً وقافية ، فإذا استمعنا لقصيدة لم نتبين فيها واحدا من محور الشعر المعروفة ، أو قافية تتوقع ترددها ووقعها الرتيب هالنا هذا الاعتداء الصارخ على ماسلنا بصحته ، وإن هو إلا ذوق مكتسب . إن ثلاثين عاماً قضاهما الإنجليز في الاستماع لقصائد اسطون الشعر الحديث (ت س اليوت) جعلتهم اليوم ينظرون إلى قصائد شكسبير العظيم الذى أرسى قواعد الشعر طيلة ثلثمائة عام فطرة الحيدة والشك ، فليس من الغريب أن نفر شعور بعض النقاد الغربيين بالضيق . لأن رسوم الفراعنة لا يبين فيها مبدأ العمق ، وإنما العجيب أن يقرر امرؤ أن هذه الرسوم القديمة عاطلة عن الجمال لمجرد كونها لا تبرز فكرة العمق والمستويات .

بقيت حقيقة أخرى هي خلو تماثيل ولوحات مصر الفرعونية من التعبير والمشاعر الإنسانية ، بحيث إذا قارنتها بانتاج نحات مثل ميشيل أنجلو أو رودان وضع لك جمود الأولى وخلوها من الانفعالات كالخزن أو الندم أو الفرح أو الدهشة أو السخط أو الأشجان ، بينما يقسم الطابع الحديث بقدر واضح من التجارب الإنسانية . ونحن إذ نقر بهذا نرى أن المقارنة هنا ليست عادلة ، إذ لابد أن ندخل في اعتبارنا ما يهدف الفنان إلى إبرازه في كل من الحالتين ، لقد كان لفرعون في نظر رعاياه بعض صفات الآلهة التي تتكامل بعد رحيله إلى العالم الآخر . ومن ثم كان الفنان إذا عهد إليه برسم لوحة أو نحت تمثال للملك لم يكن همه الأول إبراز الصفات المميزة للوحة كشكل الأنف أو درجة استدارة الفك ، وإنما كان يسعى أولاً إلى تضمين لوحته ما يجعل الناظر إليها يهتف على الفور « لابد أن يكون هذا هو الملك » . ومن البدهة أنه كان يرى في الملك صفات تفرزه عن التعرض لتعاب وهموم الحياة اليومية ، فهو وإن كان مخلوقاً إنسانياً إلا أنه ينتمى إلى أجداده الآلهة بحيث يختلف عن المخلوقات البشرية الأخرى . ومن هنا جاءت لوحات وتماثيل الفراعنة خالية من تلك العواطف التي صورها ميشيل أنجلو أو رودان ، ولكن فيها تعبيراً لا يمكن لمكابرى الغرب إنكاره ، تعبيراً عن اللانهاية والخلود ، يتمثل في الوجه الهادئ الجامد ، والنظرة البعيدة التي تنحط الأفق .

أرى من واجبي قبل أن أختم كلامي عن الفن المصرى القديم أن أضمن البحث شيئاً تفصيلياً عن الرسم عند قدماء المصريين . بينا أن نظام الحكم في مصر القديمة كان يقوم على أساس الملكية المطلقة المقدسة وبمعنى آخر ملكية لها طابع ديني . فالفرعون يمثل الآلهة على الأرض ولا يلبث أن ينتقل إلى عالمهم بعد الموت . ولهذا كان من واجبه بناء المعابد والمقابر الخالدة . ولا غرو فقد كانوا يؤمنون بالبعث والحياة الخالدة في عالم آخر تلك الحياة التي تبعث بقوى إلهية أو سحرية إلى جسم الميت فإذا فنى هذا الجسم ما على الروح إلا أن تتصل بالرسوم على الجدران فتبعث فيها الحياة والتجسم بل وتعيد

الحياة أيضا إلى ما يلزم الميت من حاجات وأدوات رافقته في حياته الأولى واحتفظ بمجلد أو برسمها في مقبرته فتشمل رسوم الميت على الجدران كما تشمل الصلوات اللازمة للحياة الأخرى وكل ما يلزم لجعل هذه الحياة مرحلة سعيدة ويوفر كل أسباب الراحة والهناء بعد البعث . وترتب على ذلك أن تكون هذه الرسوم معبرة عن نواحي الحياة المادية في كل صورها . . . انها صورة واقعية مرحلة متفائلة حتى يتمتع بها الفرد بعد الموت . انها تعبر — في نفس الوقت — عن تمنيات الناس للميت فإذا كان الإنسان يملك ثروة محدودة إنما يصورونه يصاحب ثروات ثروات حتى إذا ما عاد إلى الحياة وجد نفسه في الحالة التي كان يتمناها لنفسه .

ومنذ عهد الأسره الرابعة حلت الأحجار محل قوالب اللبن في بناء الأجزاء العليا في المقابر الخاصة ومن الطبيعي أن نتيجة هذا التغير توفير سطوح داخلية كافية للرسوم التي يطلبونها وما يلزم من صلوات دينية . ومنذ هذه الأسرة أيضا اتخذت التعبيرات الحائطية طابعا الذي ثبتت عليه بعد ذلك . ومن يميز هذا الطابع ضمن الحدود الخارجية للرسم ثم تلوين المساحات الداخلية . ولما كان على الفنان أن يرسم أقصى ما يستطيع في سطح محدود كان من واجبه أن يتخير ما يعتقد أنه لازم للميت ومعبر عن احتياجاته والتنازل عن كل ما لا ضرورة له وترتب على ذلك إلغاء الظلال والنسوء لأنها أشياء لا فائدة منها وليست خالدة فالظل متغير وزائل وكذلك الأضواء ليست على طبيعة واحدة ولهذا فليس من المفيد أن يضع جزء من السطح لمثل هذه العوامل التافهة . ولما كان الفنان يريد أن يبرز في رسم واحد مثلا جميع الخصائص الجوهرية للشخص نجده غالبا يتجه إلى رسم المنظر الجانبي للرأس والناحية الأمامية للصدر والناحية الجانبية للنصف الأسفل في شكل واحد . فالفنان لا يتقيد بملاحظة الواقع بل بأن يجمع الخصائص الجوهرية للفرد في نفس الشكل الواحد للوضوع الفني . وقد ترتب كذلك على هذه القاعدة أنه إذا كان الفنان يريد أن يرسم

شخصين متجاورين: فعليه أن يرسمهما فوق بعضهما حتى يضمن أنهما يعودان معا إلى الحياة ولا يعيق رسم أحدهما عودة الحياة إلى الآخر . وكان منهج الفنان كذلك — لبيان أهمية كل شخصية من الشخصيات — أن يبين الشخصية الهامة أكبر حجما من غيرها . ولم تكن هذه القواعد حتمية في جميع العصور أو تصل في ضرورتها كالقاعدة الثابتة مثل استخدام اللون الأحمر للرجال واللون الأصفر للتعبير عن المرأة . ولقد كانت الخطوط الخارجية دائما محددة بخطوط واضحة محدودة . والفنان المصري — رغم زعته الواقعية بوجه عام — كان يعرف التسميط وجعل الرسوم تمثل مثلا عليا أو نماذج محددة العدد . ولقد عرف الفنان المصري التكوين الفني للوحات كبيرة ومن أهم هذه اللوحات وأولها لوحة كبيرة ظهرت في الأسرة الخامسة هي لوحة مصطبة «تي» التي تعبر عن الصيد بين أحراش البردى .

ولو انتقلنا إلى الدولة الوسطى من الأسرة ١١ إلى الأسرة ١٧ لوجدنا أن نفس تقاليد الرسم ظلت كما هي تقريبا ولكن لوحظ أن الأجسام أرفع كما لوحظ ظهور بعض المواضيع الجديدة للتعبير الفني ، ويظهر لديهم أيضا نزعة نحو الفكاهة . ولقد استخدم الرسم في بني حسن كفن حقيقى نظفى عليه النزعة الواقعية منذ الأسرة الثانية عشرة بل ولقد لوحظ أن هذه النزعة الواقعية تذهب إلى حد عمل الرسوم الكاريكاتورية عن الحياة اليومية . ولو اتجهنا إلى معابد بني حسن التي ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة لوجدنا رسوما تعبر عن نواحي كثيرة من الحياة فهناك التعبير عن الناحية العسكرية والتدريبات الرياضية والألعاب والأحداث اليومية كوصول بعض قبائل الرعاة المتنقلة . لم يحاول الفنان الذى اشترك في إنتاج بني حسن أن يبالغ في الحسن والتجميل ولكنه عبر عن الواقع بما فيه من محاسن ومساوىء . إلا أن هذه النزعة الواقعية لم تستمر إلى نهاية الفترة فقد أخذ الفنان يحاول تسميط الأشكال والتعبير عن الفرد وهو في نموذج معين أو نمط خاص ليظهر محاسنه بالطريقة التي يراها صالحة لذلك .

على أننا يجب أن نشير إلى أن هذه الرسوم خرجت عن هذه الاتجاهات إذا
محاوالت أن ترسم رسوما خاصة بالآلهة ومن أهم أمثلة لوحاتهم الرائعة في هذه الفترة
رسم "نسر نخت" في قاعة التوبيج لـ "ليزوستريس الأول بالكرونك".

وعندما نتتبع فترة الدولة الحديثة من الأسرة ١٨ إلى الأسرة العشرين -- وقد
استمرت هذه الفترة ٤٩٥ سنة -- لوجدنا أن الفن المصرى القديم وصل إلى القمة بالرغم
من أننا إذا لاحظنا هذه الرسوم بغير عين خبيرة بالفن فإننا قد لا نلاحظ فارقا كبيرا
فالقوانين الفنية لم تتغير ولا زال الفنان يخضع لنفس التقاليد ولا يحاول أن يظل
الرسوم ومع ذلك فهناك ترقياً لا شك فيه في طريقة التعبير وإدراك العلاقات النسبية
وفي تنوع الموضوع الفنى .

فما لا شك فيه أن الدولة الحديثة كانت فترة ثراء ونشاط، وكانت مصر على علاقات كثيرة
مع دول أجنبية . وليس من اللازم أن نقصد بهذه الصلات السيطرة العسكرية فقد كان إلى
جانب ذلك علاقات ودية مع كريت وشرق إفريقية وصلات نسب ومصاهرة مع
كثير من الدول . ولقد كانت لهذه العلاقات صدى في نشاط الناحية الفنية وغزارة
الإنتاج . ومن أدلة ذلك أننا نجد الفنان المصرى أخذ يعبر عن الأجانب ، وعن
الحياة خارج مصر بما فيها من نباتات وحيوانات وسكان . وإليك كدليل على هذا
التعبير عن الحياة خارج مصر أحد الرسوم التى توجد في معبد الدير البحرى معبرة عن
ذلك القارب الذى عبر البحر الأحمر إلى الصومال فظهر تعبير عن الزنوج الصوماليين
بل وتعبر عن قرية عاتمة بأكلها ورسوم لأشجار البخور وطبيعة البيئة المحلية هناك .
ولقد أصبح الفنان يتخذ لنفسه أسلوباً معيناً من التعبير الفنى وإذا لجأ إلى تنوع هذا
الأسلوب إنما يقوم هذا التفريع على أساس الوحدات المكانية فهذا الحدار يتخذ
أسلوب التلوين وذاك أسلوب النحت وتلوين البروز وهكذا . ومن أمثلة ذلك مقبرة
من عهد حكم أمنحتب الثالث فتجد هناك ثلاثة جدران بها نحت ملون وجدار رابع
عليه رسوم فقط ولكنك قطعاً تحس أن هناك وحدة وأسلوباً متناسقاً خاصاً بكل من
هذه النواحي .

ولقد وجد في عهد أمنحتب الثاني فنان يسمى خن مون وهو الفنان الذي أقدم طريقة رسم المنحنيات كما برع في تكوين مجموعات من الأشخاص واخترع طريقة التدرج في الألوان للتعبير عن المعاني .

ولقد اتجه الرسم المصرى نحو التقدم في عهد تحوتمس الثالث وحشيشوت من مجرد تقاليد الدولة الوسطى نحو الارتقاء في التعبير عن الحياة ولكن هذه الرسوم ظلت جامدة والوجوه صارمة .

وفي عهد تحوتمس الرابع ظهر عدد من الفنانين البارزين ومن أهمهم فنان دجو كارزنب^(١) وهو الفنان الذي رسم المقبرة رقم ٣٨ ومن أحسن رسومه خمس موسيقيات وراقصات واقفات وعرف كيف يوجد التناسق في أوضاع أولئك الفنانات . وظهر كذلك فنان حورحجب^(٢) الذي تخصص في رسوم الأجناب وفي أوضاع شاذة ومن مميزات الفنان أنه استطاع التخلص من كل التفصيلات الصغيرة غير اللازمة للتعبير الواضح . وهناك فنان آخر لإسمه نحت الذي رسم المقبرة رقم ٢٢ وكذلك فنان منتا^(٣) الذي رسم المقبرة ٦٩ ومما يميز رسوم هذين الفنانين الآخرين الألوان الزاهية والمواضيع التي تنصف بالحركة والحيوية وأخير أنشير إلى فنان بامون^(٤) الذي عاش تحت حكم تحوتمس الرابع وأمنحتب الثالث . لقد استطاع هذا الفنان أن يتكسر ثلاثة ألوان لم تكن معروفة من قبل هي اللون الأصفر الداكن واللون الوردي واللون القرمزي ولم تقتصر مهارة الفنان على ذلك بل يمتاز أيضاً في القدرة على التعبير فن انتاجه أنه عندما رسم فراشة استطاع أن ينجح في التعبير عنها بطريقة تظهر شفافيتها . إلا إنه يؤخذ عليه المبالغة في الحركات وإظهار تفاصيل كثيرة جديدة حتى أنه يعتبر الجد الأعلى للحركة الباروكية (سأتى عنها الحديث فيما بعد) .

(1) Djserkarèsench

(2) Horemheb

(3) Menena

(4) Nehamou



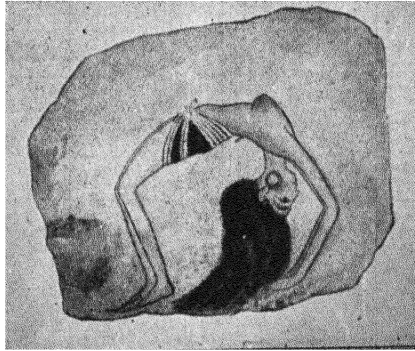
شكل ٢ — رسوم من مقبرة نخت من عهد الأسرة ١٨ — لاحظ محاولة إظهار الجسم من خلف النسيج وطريقة إظهار الرقة في التعبير — الرسم يتبع نفس القواعد الفنية رغم أن هذه الفترة تمثل قمة الفن المصري . لاحظ أن الرأس والأقدام جانبية والصدر أمامي .



(شكل ٣) الراقصات والموسيقيات — من المحاولات النادرة التي تظهر امرأة من الناحية الوجدية وأجسام الراقصات من ناحية جانبية وفيها خروج عن القواعد العامة للرسم المصرى القديم .



(شكل ٤) الموسيقى: لاحظ محاولة إظهار الفنان
للقماش الشفاف ومحاولة تجسيم الموضوع .



(شكل ٥) رسم على قطعة صغيرة من الحجر
في أواخر الدولة الحديثة .

أما الفنان راموزى Ramose الذى بنى المقبرة ٥٨ فى طيبة فقد استطاع أن يثبت برسومه أنه يدرس نفسية الشخص الذى يرسمه . وأنه ينجح فى التعبير عنه بطريقة مطابقة لهذه كما أنه يتمتع بأنّه هو الذى وضع أنماطا خاصة لرسم الرجل والمرأة تظهر الرشاقة والجلادية التى تتوفر فى كل منهما .

وفى عهد أخناتون (١٣٧٠ - ١٣٥٣ ق م) نلاحظ أن هناك تنوعا كبيرا فى الموضوعات الفنية كما نلاحظ حرية واسعة فى طريقة التعبير عنها . ولهذا تعتبر فترة اخناتون أو أممنتب الرابع هى فترة الثورة الحقيقية فى الفن : فى هذا العهد تلس الرشاقة والحيوية والتلقائية فى تعبير الفنان من رسومه . إنها فى الواقع أجمل فترات الفن المصرى القديم . ويكفى للتدليل على هذا الرأى تلك الرسوم التى وجدت فى القصور وما ظهر فى هذه الرسوم من اتجاه نحو التعبير بنمط معين عن الشخصيات لتعطى فكرة واضحة عن الشخصية التى يعبر عنها الفنان . وإليك تلك اللوحة التى وجدت فى قصر اخناتون فى تل العمارنة وتعبّر عن الطائر صائد الأسماك وهو على وشك أن يهبط فى سرعة لالتقاط الأسماك العائمة بين فروع نبات البردى . إن العلاقات بين الألوان الكثيرة المستخدمة فى اللوحة وتلك العلاقات بين الموضوعات المختلفة لتدل بشكل واضح على مدى مهارة الفنان وشاعريته .

ولقد سارت مدرسة ممفيس ومدرسة هرموبوليس فى نفس طريق تل العمارنة وظهر صدى تلك النزعات الفنية الجديدة فى رسومهما واتضح هذا التأثير فى نزعة الفكاهة وفى التعبير عن الحياة فى بعض الأقطار الأجنبية كما ظهر أيضاً فى طريقة رسم الملابس التى تبدو متماسكة ملتصقة بالجسم كأنها مبللة فوقه .

وتعتبر فترة الرمامسة بمثابة تراجع عام فى تقدم الفن عن فترة الأسرة الثامنة عشرة لأنه بدأ يطغى على الرسم شيء من الإهمال بالإضافة إلى العجز عن مسايرة نفس المهارة الفنية فى المرحلة السابقة . وعاد الفنان إلى طريقة الحفر للحدود الخارجية ثم تلوين المساحة التى تحصرها هذه الحدود . وليس معنى ذلك أن التدهور كان غاماً فى فن الرسم

بل نجد هناك فروقاً كبيرة بين مستوى الرسم الذى كان يعمل فى قصر فرعون أو معابده وبين غيره من المباني العامة . ففي معبد أيدوس يوجد على الحائط الخارجى مناظر انتصار فرعون فى عربة ومناظر الصيد . وتعتبر هذه المناظر من أحسن ما تم إنتاجه فى هذا العصر . أما الرسوم الداخلية فى هذا المعبد فهى عبارة عن رسوم دينية تحاول أن تعبر عن المثل العليا فى الجمال . فهى ليست رسوماً واقعية ولكنها مثالية ونجد فيها كل مظاهر الجمال النموذجى ولكن يؤخذ على هذه الرسوم رغم ذلك بأنها معدومة الحياة . اننا لا نحس الحياة أمام هذه الرسوم بل هى مجرد نماذج بشرية ونشير فى هذه الفترة إلى فنان نفر تارى الذى امتاز بإظهار رشاقة هذه الملكة زوجة رمسيس الثانى . ونشير كذلك إلى فنان أوسرت الذى قام برسوم المقبرة ٥١ فانتج لوحات تمتاز بتدرج الألوان فقد استخدم لوناً واحداً مثلاً ولكن بدرجات مختلفة من التشبع اللونى مما يجعلنا نعتبر هذا التلوين إنتاجاً من نوع جديد . كما أنه يلاحظ على رسومه للنساء محاولة لإظهار الناحية الحسية بطريقة مثيرة .

أخذ الفن ينهار بعد هذه الفترة انهياراً سريعاً مما يدل على أن المجتمع أهمل هذه الناحية . وليس هذا بغريب فقد أخذ المجتمع المصرى نفسه ينهار منذ الأسرة العشرين سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية أو النواحي الاجتماعية الأخرى . ولا شك أن ازدهار الفن أو تدهوره مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة العامة للمجتمع ولكن الفن رغم ذلك لا يموت طالما كان هناك مجتمع وكل ما هناك أنه لم يعد له تلك القيمة الكبيرة بل أصبح سبيلاً إلى اللهو والنسلى وليس أدل على ذلك من تلك الرسوم السريعة على قطع من الأحجار الصغيرة وقد عثر عليها بين آثار هذه الحقبة . وتدل هذه الرسوم على سرعة إنتاجها وعدم بذل جهد كبير فيها وعلى عدم العناية بحفظها أو تقديرها . لقد أصبحت رسوم الوجوه من طابع واحد متشابه دون تعبير واضح أو سمات شخصية خاصة ولم يعد هناك عناية فى إنتاج رسوم كبيرة أو تمثل دقة فى التعبير وفى عبارة عامة لقد أخذ الفن المصرى القديم يعانى أزمة الاحتضار منذ الأسرة الواحدة والعشرين .

الفصل الثالث

الفن في اليونان

١ — كريت

لم تبلغ قصيدة أنشدتها شاعر في القديم ما بلغته الألياذة أو الأوديسا. لقد تناقلهما الرواة وترجمهما المترجمون. وأعطينا ثوباً مسرحياً مرة وقصصياً أخرى. وتكون منهما تراث أدبي دأب القوم في أوروبا على تلقيه لصغارهم فرددوه في حماسة، ولا عجب فقد رأى الصغير بعين الخيال هرقل الصبي يصرع يديه حيتين ضخمتين سعتا إلى فراشه تحت جنح الليل، كما رأى هيلين أجمل نساء الإغريق تتسلل إلى خباء باريس أمير طروادة وتهرب تاركة زوجها منيلاس الذي يقسم ويقسم معه قواد الإغريق ليعيدن هيلين وليعلنها حرباً ضروساً على طروادة وباريس الخائن. وتتابع الأساطير في روعة أخاذة بسطها خيال هوميروس الجامح... فهذا مجلس الآلهة يجتمع ليشارك أعضاؤه في القتال، وهذه سفن الإغريق توج بالمحاربين الشجعان وبينهم نسطور عقل الإغريق المفكر، وأجاكس ذو الصوت المدوى، وأخيل أبرع المبارزين، وفي الناحية الأخرى يتجمع مائة أمير، هم أبناء بريام ملك طروادة الشيخ، وفيهم هكتور أمل الطراودين وحامي دمارهم. لقد بدأ البطل رانعا في عدة القتال، ففي يمينه رمح يضرب به الأرض وفي يسراه درع ثقيل يحركه كأنما يلهو. انه يختبر متانة الأسوار بعين لا يفوتها شيء، تطالعه هتافات نساء طروادة وأدعياتهم أينما حل وهو يتسم لمن مطمئناً، حتى إذا طالعه وجه أندروماك تحمل طفلها الصغير ذهب ليتزود منها بنظرة قبل أن يدعو داعي القتال،

ويطيب للبطل أن يحمل طفله ويقبله ولكن الصغير يصرخ ويتشبث بأمه . ويتشم
هكتور ويخلع خوذته ذات الريش الكبير فيستكين الطفل إلى ذراعي أبيه . وكان قد
استشعر الخوف قبلا إذ رآه في ثوب المحاربين .

لقد تابع الصغار في كل عصر أساطير الإلياذة والأوديسا بشغف وانتباه
حتى إذا شبوا هزوا رؤوسهم منكرين صحتها ، وإن أكبروا ما تجمع لهميوس
من براعة الخيال وحسن التصوير ، ولكن الأمر كان أبعد ما يكون عن الخيال
بالنسبة لهنوخ شليمان لقد عاش هذا الصبي الألماني في عالم هوميروس ، وتنتقل
بين أبطاله ، وبدا موقناً يقيناً لا يدانيه الشك أن هذه حقائق تاريخية ، وليست
قصصاً نسجها خيال الرواة . لقد كان ذلك قرابة نهاية القرن التاسع عشر حين كان
هنريخ الصغير يصنع لوالده وهو يقص عليه قصة الإلياذة ، حتى إذا شب قليلا عمل
في حانوت بقال ، وكان من بين العملاء أحد مدرسي القرية الذي لم يكن يرى إلا
خنخورا ، فإذا لعبت الخمر برأسه انطلق ينشد أغاني هوميروس فيستمع الشاب في نشوة ،
ويتمثل له حلم الحياة . لقد تركزت آمال هنريخ في مقصد واحد هو أن يزور هذه
الأماكن التي خلدها هوميروس ، فتعلم اللغة اليونانية ، وسار على قدميه إلى هامبورج
وتسبل إلى إحدى البواخر ، ولكن الحظ جابهه ففرقت البخرة على مقربة من
الشواطئ الهولندية ، وقضى على الفتى أن يبقى في أمستردام سبعة عشر عاماً لم يفارقه
خلالها حلم زيارة اليونان ، حتى قدر لهذا الحلم أن يتحقق في عام ١٨٦٨ ، إذ أتاحت
له حرب القرم أن يكون ثروة استطاع بها أن يتوافر على دراسة الحفريات التي نقلت إلى
باريس وغيرها . ومن ثم قرر أن يذهب إلى هيسارليك على مقربة من الدردنيل .
حيث كان موقناً أن هناك ترقد طروادة التي تغنى بها هوميروس ، وكان دليله في ذلك
هيرزانيوس الذي سجل رحلاته في القرن الثاني للميلاد . وقضى شليمان سنوات ثلاث
يعمل واسط سخرية باحثي عصره ، حتى إذا جاء عام ١٨٧٣ خرج الرجل إلى العالم
بأولى كشف لمدينة طروادة العظيمة ، ولم يكن من العسير بعد هذا أن يتبع آثار

ميسني « المدينة التي تتوهج بالذهب » كما أسماها سن هوميرو . ومنها عاد بقصة الفن
لزال أساطير الإغريق أحقاباً بعيدة حتى وصل بنا إلى كريت « ذات المدائن المائة » .
وهكذا تكشف في هذه الجزيرة الأخيرة خطوة بعد خطوة ثقافة انعقدت وأصرها
بحضارة مصر وما بين النهرين ، ولكن كان لها طابعها الخاص الذي وصل بها إلى أوج
التقدم والازدهار ما بين عام ٢٠٠٠ ، ١٤٠٠ قبل الميلاد .

كان هذا قبل أن يأتي هوميروس وقومه الهليينون ، وفي هذه العصور القديمة
علا نجم الكريتيين وتركزت حضارتهم في كنوسوس والعجيب أن هوميروس كان
على حق فيما ذكره عنهم باعتبارهم قد ثبتوا قومه في تلك البقاع . لقد ذكرت
الأساطير أن كنوسوس كانت موطن ذلك الملك العظيم مينوس . وفيها بنى داميرالوس
مفخرة العارة ، وهو قصر به متاهات يضل فيها المرء الطريق ، وفيه كان يقبع ذلك
الحيوان الخيف المدعو بالمينوفور ، وتسترسل الأسطورة لتقص كيف قضى مينوس
الظافر على أهل أثينا المغلوبين على أمرهم أن يدفعوا الجزية كل عام ، ممثلة في عدد من
أفضل شبانهم وفتياتهم ، تنقلهم السفينة إلى حيث يلقون في أعماق ذلك الجب الكريه .
فيفتك بهم المينوتور ذو الرأس الذي يشبه رأس الثور . ثم يقبض الله لأثينا بطلها
تيسوس الذي يحتل مكانه في السفينة المشتومة فتمضى به وبقومه المناكيد إلى الشاطئ .
الآخر ، وينزل الأسرى إلى البر ، ومن بينهم تيسوس الذي تقع عليه عينا أريادن
ابنة الملك مينوس العظيم وهو يسير رابط الجأش هادئ القسما . وتقع الفتاة في
غرام الأثيني الشاب فتسله رحا وخيطا طويلا . ويربط الفتى طرف الخيط في أول
الجب . ويسير وفي يده الطرف الآخر بين ممرات القصر ومتاهاته . حتى إذا دوى
صوت السينو تور بين جنبات البناء وارتعدت فرائص الأسرى تقدم تيسوس وطعنه
سطة نجلاء ، ثم عاد هو وقومه من حيث أتوا مستعينين بالخيط .

لقد دلت الحفائر على وجود ذلك البناء الذي يعد بحق أعظم قصر بني في العصور

القديمة . كان ذلك في عام ١٩٠٠ حيث كشف سير آرثر إيفانز بناء من ثلاثة طوابق ، وهو متناه في التعقيد تزينه فأس ذات رأسين ، وكان هذا البناء بمثابة مدينة في ذاته ، تنأثرت في أرجائه تماثيل ورسوم وقطع خزفية تتركز كلها حول عبادة الثور ، كما وجدت أوان ضخمة مليئة بالنبيذ والزيت والحبوب ، حتى إذا امتدت الحفريات جنوبا كشفت أجنحة ضخمة يغلب على الظن أن أكابر القوم كانوا يستعملونها للاقامة ، يربط بينها وبين بقية البناء ممر يدعى « طريق الموكب » إذ يزدحم جداره برسوم عديدة تمثل موكب الفتيان والفتيات يقودهم الملك في أردية زاهية ، وعلى رأسه تاج من ريش الطاووس . والعجيب أن من يعن النظر في هذه الرسوم والتماثيل الدقيقة يطالع طابع غربي لا يمكن إنكاره ، وهو أمر لا نجد في رسوم المصريين القدماء أو الآشوريين ، هؤلاء الفتيان ذوو الخصور النحيلة يحملون أواني من الفضة أو الذهب ، والنساء في أردية تفصح عن رقابهن ، وعارضو الألعاب البهلوانية ، كل هؤلاء قريبوا الشبه من الفرنسيين والانجليز بحيث يصعب أن يذهب بهم الخيال إلى ٤٠٠٠ عام في غياهب الماضي السحيق .

لقد استطاع شليمان أن يصحح درج القوم على اعتباره بداية تاريخ الفن في أوروبا ونعني به حضارة الإغريق . فلقد ثبت أن الإغريق كانوا من أواخر الشعوب التي ظهرت على مسرح الحياة في ذلك الجزء من أوروبا ، وأن بحر إيجه كان مركزاً لتجارة مزدهرة وفن رفيع قبل أن يرسى الاثينيون أساس الاكروبوليس بآلاف السنين .

ومن الغريب أن هذا الفن الرفيع كان يتركز حول الثور ، فهو يطالعك أينما نظرت محفوراً على الجدران أو على الخواتم والآلئ ، أو على هيئة تماثيل صغيرة من البرونز يؤدي فوقها البهلوانات حركات بارعة ، مستندين بأيديهم إلى ما بين القرنين . ترى هل كان الثور آنئذ محوراً للرياضة والصراع ، أو كان إلهاً يقده القوم ، أو لعل الأصل في كل هذا تلك الأسطورة التي قصها هوميروس ، وفيها دفع الاثينيون حياتهم

فريسة للثور الوحشى ؟ ان السبيل إلى الإجابة مرهون بقدرة الباحثين على حل رموز الكتابة فى ذلك العصر . . . ولكن أحداً لا يمكن أن ينكر ماتوافر للفنانين فى ذلك العصر الذى يدعى العصر المينونى من قدرة فائقة على تصوير الحياة الإنسانية والحيوانية فى كافة مظاهرها ، مما يشهد لهم بدقة فى الملاحظة تعيد إلى الذاكرة ما لاحظناه فى رسوم ساكنى كهوف ما قبل التاريخ . ترى ماذا حدث فى تلك الحقبة الطويلة التى توسطت ما بين رسوم كهوف التاميرا وتلك التى وجدت فى قصور كنوسوس فى الجانب الآخر من أوروبا ؟ وهل لنا أن نتصور أن التغيرات المناخية فى أواسط أوروبا قد دفعت هؤلاء القوم إلى سواحل البحر فلهجأوا إلى جزر بحر إيجه فى محاولة يائسة للشبث بآخر جزء فى أوروبا وبعده تمتد أراضى آسيا الشاسعة ؟ ثم أية دلالة يمكن أن تحملها تلك الجدران أو الأسوار الشيكلوية ، الغامضة التى كانت تحيط بميسيني وثيرنس وغيرهما من معاقل الإغريق ؟ لقد أطلقت هذه التسمية على تلك الأسوار نسبة إلى المردة الذين ذكرهم هوميروس فى قصائده ، ودعا الواحد منهم سكلوبس وكان ذا عين واحدة تتوسط جبهته ، ووجد بالبحث أن هناك علاقة وطيدة بين هذه الأسوار فى طريقة بنائها وتلك التى أقامها ساكنو الكهوف على سواحل الأطلنطى . إننا قبل أن نترك هذه الأسئلة دون إجابة شافية نكرر ماسبق ذكره من ذلك التشابه الغريب بين رسوم وتمائيل الكريتين القديمة وسكان غرب أوروبا الحاليين ، وهو ما لا نلاحظه فى رسوم الفراغة أو الحيتيين .

وبعد فلقد وصل هؤلاء الإيجيون إلى درجة من الحضرة والنظام والنزف تدعو إلى التأمل والعجب . لقد كانت قصورهم تفضل بكثير مثيلاتها فى طيبة وبابل ونيوى على الأخص من الناحية الصحية كالإضاءة ونظام المرافق ، بل لقد كانت أفضل من هذه الناحية من مساكن الإنجليز فى عهد الملكة اليزابيث ، أو الفرنسيين فى عصر الملك لويس الرابع عشر . بل لقد كشف فى منازل الإيجيين ما يثبت أنهم كانوا يستخدمون ما يشبه المصاعد لرفع الناس وعلى الأخص المسنين منهم من طابق لآخر ، كما أعدت

منازلهم بحيث تتخللها أنابيب لنقل الماء الجارى وأخرى للصرف، كما جعلت فيها المدافن والحمامات ، أما الرياضة فآخذوا منها بنصيب وافر فتعددت طرائقهم للرقص كما غغدوا حلقات للصراع وعلى الأخص مصارعة الثيران .

والأغرب من هذا أن الأبحاث لم تكشف عن تمثال لجندى واحد ، وكل ما وُضِل إلينا من أدلة على نظام الحكم عندهم عدد كبير من القوانين مسجل على ألواح حجرية مما يوحى بالاعتقاد أن ملوك الإيجيين اعتمدوا فى تثبيت أركان دولتهم على إيجاد جهاز مدنى منسق بدلا من العنف والتلويح بمظاهر البطش والسلطة . ولعل المدقق فى مظاهر فهم وحضارتهم يجد تشابها كبيرا بينهم وبين نهاية عصر الملكة فيكتوريا فى إنجلترا . حيث وصلت الثقة فى المنطق والعقل الإنسانى حداً جعل الناس يؤمنون أن الفكر الإنسانى وتنظيم العلاقات الفردية والاجتماعية يمكنهما أن يصلا بالإنسانية إلى الكمال . ووسط مظاهر الدعة والسكون التى سادت أوائل القرن العشرين ضاعت أصوات أولئك الذين نادوا بضرورة التحفز والحيطة لمجابهة أولئك الذين انصرفوا عن الإنتاج الفنى بصناعة الفتك والدمار ، حتى جاءت الحرب العالمية الأولى فكان فيها جواب شاف لأولئك الذين استكانوا للعقل والمنطق . لقد حدث مثل هذا منذ قرابة ألفى عام . حين ازدهرت الحضارة وتفتح للفن آفاق فسيحة ، فانصرف الناس إلى حياة فيها كثير من الثقة ، وفيها غير قليل من التخنىث ، تاركين عاصمتهم العظيمة كنوسوس عزلاء دور سور يقها هجمات عدو أفرغ كفايته الفنية فى صقل القوس والسهم . وكان الإيجيون أسوأ حظاً من القارة الغربية الحالية (أو من يدرى ؟) فأغرقتهم موجة الدماء .

وقبل أن تختفى هذه الجذوة نهائياً قيض لها أن تضطرم فيرتفع لهيها ويراه سكان البحر الأبيض من أسبانيا إلى فينيقيا ، ومن مصر إلى إيطاليا ، كان هذا حينما قويت ميسنى وكانت أولاً أحد مراكز التجارة التابعة لكريت ، وتحول مركز النقل إليها . فانتقل مشعل الفن إلى شبه الجزيرة اليونانية ، وأتته دوافع جديدة فتنقل فى حرية ليصور أجمل ما . سل إلينا من فنون العصور القديمة كالآوانى الخزفية والمعدنية .

والتطعيم بالفضة والذهب — ومن هناك انتشر هذا الإنتاج إلى بلاد البحر الأبيض
فات الحضارة ، بل وترك أثره في مصر في عهد أخناتون .

ثم تأتى العاصفة فتجتاح في طريقها كل شيء ، وتصمت قيثاره الفن قرابة خمسمائة
عام ، ويضيع كل أثر للكركيتيين والميسينيين ، حتى إذا انحسرت الموجة العاتية ظهر كل
شيء في هذه البقعة من العالم صافياً كالبللور ، وتساعد من القيثاره نعم رخم لا هو
إيجى ولا مينوى ولا ميسينى وإنما هو خليط من كل هذا ومن القادمين الجدد ، نعم
لم يفقد جدته أو طلاوته حتى يومنا هذا ، إذ لا يتصور عقل كيف كان من الممكن أن
توجد في أوروبا حضارة بصورتها الحالية بدون الإغريق .

ب - الإغريق

لم يسيطر اليونانيون على المسرح العالمى أكثر من ثلثمائة عام ، وهى مدة لو قورنت
بما حدث في مصر ، أو ما بين النهرين ، أو كريت ، لوضح أنها قصيرة جداً ، ومع
هذا فقد استطاع اليونانيون أن يرسوا أسس الحضارة الغربية الحديثة ، لا في ميدان
العلم والسياسة فحسب ، بل وفي الفلسفة والفن بأوضح معانيها .

لم يفخر شعب في العالم القديم بأصله كما فعل الهلينيون ، فهم سلالة هيلين الذى
يذكرنا بقصة سيدنا نوح . إن السفينة تملأ بالماء في طريقها للجنة الأرضية ، وعلى
ظهرها ديكالون الشيخ يقرب الأفق بعينه الخبيرتين ، حتى إذا لاح على مبعده جبل
بارناسوس موطن أبولو العظيم انفرجت أسارير الشيخ وأرست سفينته بحملها الثمين
على سفح الجبل ، ونزل منها هيلين وقومه ليعيشوا في قلب حديقة الجمال
وعرائس الشعر .

وقد يطيب لك بعد هذا أن تستمع إلى شعر هوميروس الذى يلتهب حماساً ، أو
تقرأ عن عصر بريكليس الذى أرسى أسس الديمقراطية ، أو عن سقراط وأفلاطون

وأرسلوا الذين أطلقوا الفكر الإنساني من عقاله ، أو عن إيسكلس وسوفوكليس وبوريدين ، وهم من أعلام فن المسرحية الشعرية .

أو قد يلذ لك أن تقلب صفحات التاريخ ، فيروحك أن ترى هذه الأمة الصغيرة تأتي بالحوارق من الأعمال . تبدأ القصة في عام ٥٠٠ قبل الميلاد ، وأرض هيلاس لا تزيد عن شبه جزيرة صغيرة صخرية ، لا تسندها موارد طبيعية ، ولا ثروة يعتد بها ، بل هي تتبع في ذلك الطرف الآخر من العالم المتحضر ، بعيدة كل البعد عن مرا كز الحضارة العظيمة ، وعلى الأخص مدينة سوسا مقر ملك الفرس العظيم . ومع هذا فقد جرؤت أثينا على احتضان وتشجيع النافرين من جماعات الإغريق الذين يعيشون على طول سواحل آسيا الصغرى على التحرش بالفارسيين الذين استولوا أخيرا على ذلك الجزء من العالم . ان جحافل الفرس سرعان ماتقضى على هذه الشرازم الصغيرة وتستدير لتعاقب أثينا التي تطاولت لتكدر السلام في هذه البقعة . بل إن إمبراطور الفرس قد تنبه لأهمية طرق التجارة القديمة بين الشرق والغرب وهي التي كانت تجتاز معبر طروادة ، وهو يهدف من هذا إلى تأمين قواته ونقلها إلى أرض أوربا . هي خطة سهلة مقنعة ولا يمكن أن تتخللها ثغرة أو يهددها خطر . . ولا بأس أثناء تنفيذها من اكتساح أثينا هذه للقرية الهزيلة في ذلك الجانب المظلم من العالم .

وتتقدم جيوش الفارسيين غربا وتعبّر البحر إلى أوربا ، وتعلق أبصار الأثينيين بشرط ضيق من الساحل يدعى ماراثون حيث وقف خيرة شباهم في انتظار العدو الغاشم . إن أثينا تليت ليلها ترقب ، ولعلها تسمع صهيل الخيل أو حفيف السهام حتى إذا جن الليل سمع بين جنباتها ديب قدمى عداء تكاد أنفاسه تتقطع . لقد جرى الرسول خمسة وعشرين ميلا هي طريق ماراثون الشهير يحمل شعلة تنير له الطريق ، حتى إذا أشرف على الجمع المحتشد في وسط المدينة هتف في صوت متقطع مرحى يا أبناء هيلين ، اننا ننتصر ثم يهاوى على أثر إلقائه هذه الكلمات ويموت بطلا . . .

وينزوى الفرس بعد هذه اللطمة عشر سنوات ليلعقوا حراهم ، ويرقب

الاثينيون في توجس حرب النار القادمة . وينادى تيمستوكليس قومه أن أعدوا
قوة بحرية يدين لنا بها البحر فهو الفصل الأخير بيننا وبين العدو .

وتتكاتف صفوف الميديين مرة أخرى وينحدرون كالسيل الجارف على مشارف
أوروبا ولكنهم هنا يتبعون خطة أخرى يجتنبون فيها حرباً مباشرة ، فهم بعد أن
يعبروا الدردنيل على جسر من القوارب يغيرون طريقهم خلسة بعد أن انحاز إليهم
خائن من الإغريق يدعى أفيالتيس ، لقد تبع الاسبرطيون كالصقور بين الممرات
الجبليّة وهم يكتمون أنفاسهم استعداداً للقاء العدو . ولكن هذا الأخير يتلصص بين
المسالك الضيقة ويتسلل إلى مؤخرة الاسبرطيين ، ويتصايح الإغريق بنبأ الخديعة ،
ويسارع ليونيداس وحفنة من أجمع شباب اسبرطة وأشدّهم مراسا إلى معبر ضيق
يدعى ترموبولي ترتفع على جانبيه بعض الصخور ، وتدور معركة رهيبة لا مجال فيها
للتفوق العددي ، إذ لا يسمح المكان إلا بالقتال الفردي ، وتأتى موجة إثر موجة
والأبطال صامدون صمود الصخور التي تحف بهم ستة أيام كاملة يمتزج فيها العرق
بالدماء . . ستة أيام تخرج اسبرطة بعدها من امتحانها البشري ظافرة منتصرة وإن
سقط أبطالها جميعاً . . . ستة أيام ثمينة يتيحها ليونيداس ورفاقه لأبناء وطنهم قبل أن
تتكسر على أجسادهم الدروع وتقل الرماح ويثخنوا بالجراح . وفي هذه الأيام الستة
أحرق اليونانيون ديارهم ومعابدهم ، حتى الاكروبوليس نحر البناء عندهم لعقته السنة
الزيران . . . ويدخل الغزاة أثينا فيجدونها كثيفة مهجورة ، إذ لجأ كل قادر إلى سفن
تيمستوكليس وأقلعوا إلى عرض البحر ، ولا تمر بالفرس سوى أيام يقضونها بين
الأنقاض حتى تأتهم اللطمة الكبرى . لقد أوقع الأسطول اليوناني الطفل بالارمادا
الفارسية الضخمة ، وابتلع خليج سلاميس زهرة رجال جزر كسيس . ويعود الفرس
من حيث أتوا وقد ثبت لهم أن الثمرة اليونانية مريّة المذاق .

ويستشيط طاغية الفرس غيظاً فقد تحولت الحرب الاستعمارية التي شنّها ضد أثينا
الهنزيلة إلى معركة بين الشرق والغرب . وتتجمع الصفوف من جديد . وهناك في

بلاتو وميكيل تحمى أئينا للمرة الثالثة أسوار العالم الغربى وتقرر مصير الشرق نهائيا
فى هذه البقعة من العالم .

هذا شىء من تاريخ اليونان ، فأى شعب هذا الذى أتى بكل هذه الخوارق ، ومن
أين جاءته هذه الحيوية العجيبة ؟ إننا نحسن صنعاً لو ذكرنا أنهم ما كانوا يختلفون
فى مجموعهم عن غيرهم من الشعوب . وأن قلة منهم هى تلك التى تغنى بها هوميروس
فى ملحمة . فليس من اليسير أن نتصور أنهم كانوا جميعاً أبطالا يقضون حياتهم وهم
يحاربون إثباتا للحرية والديمقراطية ، أو يقضون الليل بطوله حول ذبالة وانية من
النور يناقشون آخر ما انتهى إليه أفلاطون من نظريات عن الوجود ، حفا لقد وجد
هؤلاء وأولئك فى عصر بريكليس ولكنهم كانوا قلة ، كالعهد دائماً فى كل شعب وفى
كل عصر . إننا نحسن صنعاً لو ذكرنا أن أفيالتيس الذى باع قومه للفرس لم يكن
قلته ، بل لعل شعباً لم يعان من الخيانة ماعانى اليونانيون فى تاريخهم القصير ، ولنذكر
أنه بينما نادى أئينا بحقوق الفرد والديمقراطية أفنت اسبرطة الفرد فى سبيل الجماعة ،
وأنه بينما وقف اليونانيون صفاً واحداً فى وجه الفرس مزقت الحرب الأهلية صفوفهم
وتبادلت أئينا واسبرطة زعامة العالم اليونانى مرات ، وتساقط أبناء هيلين يلعن بعضهم
بعضاً ، لقد وصل اليونانيون فى تفكيرهم وعبادتهم وفنهم مرحلة أذهلت العالم . . .
كما وصلوا فى معاملاتهم مع غيرهم من الشعوب ومع بعضهم بعضاً حداً من التدهور
والانحطاط تجاوزوا فيه حتى الفينقيين . لقد بلغوا من اعتدادهم بأنفسهم إلى حد أنهم
اعتبروا أنهم أول وآخر الخليقة وما قنعوا يوماً بأنصاف الحلول . فهم إما أبطال
يتغنى الشعراء بذكرهم ، أو أوغاد تشكروا لكل مبدأ خلقى .

فاذا نظرنا إلى أعمالهم التى خلقوها نظرة فيها كثير من الروية والتأمل طالعنا
ظاهرة جديدة انفردوا بها ولعلها عماد كل إنتاجهم . تلك ظاهرة الإيمان بقيمة
الإنسان ، ولم يتحمس اليونانى لشيء إلا حارب من أجله حتى النهاية ، ولم يكن فى
علاقته بآلهته أو بحكامه ذليلاً مستخدماً أو عبداً تلهب ظهره السياط كما كان الحال

في الشعوب التي ظهرت قبله على مسرح التاريخ . ذلك لأن آلهة الشرق كانت طاغية
تديدة التوجس من أن تصيبها أية اهانة لقدسياتها ، أو أن يناقش أحد سلطانها ، بل
لقد سعى الجميع لإرضائها بشتى الوسائل ، فكانت نزواتها فروضا يجب طاعتها ، ومن
تم كان إذلال الجسد وحرمانه حتى لا يحل الأذى أو يستفحل الشر .

ولعل الظروف الجغرافية لهذه الشعوب كان لها الأثر الأكبر في هذا الشعور
بالذلة والعجز ، فلم سولت للعبد نفسه أن يهرب من سيده سواء في مصر أو بابل ،
ولكن طبيعة الأرض الخصيبة أو الصحراء المستوية لم تساعد على الاختباء ، وسرعان
ما تدركه خيول الحاكم لتعيده مثقلا بالكرات الحديدية حول ساقيه ، فيقضى ماتبقى
من حياته يقطع الأحجار في وهج الشمس المحرق .

أما البحر فكان دائما رمزا للحرية والانطلاق . فإذا قفز العبد الطريد إلى قارب
صغير وأعمل مجدافيه في الماء تساوت فرصته مع أية سفينة مهما كبرت أو تسلحت ،
ولم يكن من العسير أن يدرك السادة بحصافتهم هذا الموقف تماما كما أدركته الآلهة
على جبل أوليموس ، وخلع هذا الإدراك لونا من الكياسة واللباقة في معاملة السيد
للسود ولم تعد هناك تلك النظرة العابسة المتجهمة التي رأيناها سواء في مصر
أو في فلسطين أو أرض الكلدانيين .

وثمة شيء آخر انفرد به الإغريق عن عاصريهم أو سبقهم من الشعوب ، ذلك هو
تفديرهم لجسم الإنسان . وما داموا قد نبذوا أى شعور بالنقص أو عدم
التكافؤ . ونادوا بأن الإنسان هو بداية ونهاية الحقيقة ، وهو هدفنا نحو الكمال ، فلم
يكن من العجيب بعد هذا أن يسارع الفتيان إلى حلقات السباق والمصارعة
بأجسادهم العارية المفتولة دون خجل ، فما كان الإغريق كغيرهم من الشعوب
يعذبون أجسادهم طمعا في رضا الآلهة . بل أن الآلهة كانت تزهوا بجمال
أجسادها وتشترك مع اليونانيين في الرياضة والحرب .

يضاف إلى كل هذا رغبة فكرية جاححة نحو الاستطلاع ، ولعل شعباً لم يقدر له أن يتفحص الطبيعة والوجود الذى حوله بل وما وراءه بنفس التعطش الذى خالط العقل اليونانى . لقد كان الإمبرطيون يعلنون أبناءهم أن يأتوا الطعام بحذر ، وأن يظلوا جياعاً لأنهم آمنوا أن هذا أدعى إلى صفاء الذهن وشفافية النفس ، وأن البطنة تشوش الفكر وتلفه فى ضباب يحجب المعرفة الحقة .

هذه إذن هى بعض الظروف التى خلقت الفن الإغريق والحضارة الإغريقية . وهما فن وحضارة لم يكونا وقفاً على ذلك الشعب الغازى الذى جاء من الشمال حول نهر الدانوب والشرق من آسيا كما يظن ، بل كان نتيجة اندماجه مع الأيجيين والكريتيين والميسينيين المغلوبين على أمرهم . ومهما كان الأمر فقد انصرم خمسمائة عام قبل أن تستقر الأمور ، ويتحول الإغريق من استخدام الخشب كإداة للبناء إلى الأحجار . وتستخدم طرائقهم الهندسية التى جاءوا بها من وسط أوربا وغربها فتبدو فى فنهم لمحات تدعو للتأمل والتسجيل .

ولعل آثار هذا الإندماج كانت أوضح فى عالم النحت منها فى أى ميدان آخر . فقد جاء الغزاة من غابات الشمال بفن يعتمد على حفر جذوع الأشجار ، ويذكرنا بأعمدة الطوطم عند الشعوب البائدة ، ثم تشكل هذا الفن على مر الزمن وعلى الأخص بعد بناء الأوليمبياد الشهير فى عام ٧٧٦ قبل الميلاد . فتأثر بحب اليونانيين وإعجابهم بالجسد العارى .

وجدير بالذكر أن الإغريق بدأوا نحت تماثيلهم من الحجر عند النقطة التى انتهى إليها المصريون والآشوريون . والدليل على هذا ما يراه القارىء فى تماثيلهم ويبدو هنا أن النحات قد درس النموذج المصرى وتأثر به ، وتعلم كيف يحدد أقسام الجسم والعضلات التى تربطه ، ولكن الشكل يبين أيضاً أن الفنان لم يقنع باتباع نمط موضوع مهما بلغت قيمته ، بل لقد بدأ يجرب بنفسه وعلى الأخص فى نقله للركبتين . وقد تكون نتيجة التجربة غير مشجعة ، وقد تبدو الركبتان هنا أقل إقناعاً منهما فى تماثيل

قدماء المصريين ، ولكن المهم أنه قد فكر في استخدام قدرته على الملاحظة بدلا من تقليد ما تواضع عليه القوم من قبل . لقد أسس المصريون فهم على المعرفة . ثم جاء الهلينيون فاستخدموا أعينهم ، واستحدثوا بهذا ثورة جارفة انتهت بفتح آفاق جديدة لم تكن معروفة قبلا . وسرعان ما التقطت أجيال فناني الإغريق هذه الطرق المستحدثة ، فوجدوا مثلا أن التمثال قد يكون أقرب للحياة لو أنهم تصرفوا في وضع القدمين بحيث لا يبدوان بالضرورة متلازمتين كأنما هما جذور ثبتت في الأرض ، أو لو أن الفم قد ارتفع قليلا ليعبر عن ابتسامة . وما من شك أن الطريقة المصرية كانت في أيدي البادئين من الإغريق أقرب للأمن والسلامة ، بل لعل من أسهل الأمور أن تبدو الابتسامة باهتة مصطنعة . . . كأنما التمثال لشخص يخفى حرجه في موقف معين بدلا من أن تنقل إليه الحياة وهو ما استهدفه الإغريق . ولكن هؤلاء لم ترعهم هذه السقطات ، وكان لهم من إيمانهم بالشخصية والتحرر والانطلاق معين على اجتياز الطريق دون أن ينظروا إلى الوراء .

ولم يكن الرُسامون أقل من زملائهم عزما . لقد وصلت صناعة الأواني الخزفية أقصى رواجها في أثينا ، وكان القوم يحتفظون فيها بالنبيذ والزيت ، كما كان أغنياء الإغريق يتنافسون في اقتناء أجملها ، فتدافع الفنانون لإدخال آخر المستحدثات في رسمها وتلوينها . ولعل من أهم اللحظات في تاريخ الفن تلك التي نرى أثرها قبل عام ٥٠٠ قبل الميلاد بقليل ، وفيها أقدم الفنان على عمل هو الأول من نوعه فقد قدم رسما يحل محل إحدى الآنية الخزفية ، ويمثل محاربا شابا يرتدى عدته الحربية إذ دعاه داعي القتال ، وإلى جانبيه والداه يساعدانه في ارتدائها إلى جانب ما قد يقدمان من نصائح . وواضح هنا أن الفنان لا زال يتقيد بالفن القديم في معظم مناحي الصورة ، فالوالدان في جودهما وصورتها الجانبية هما استمرار لفن المصريين ، وكذا رأس المحارب الشاب فيها نفس العين الكاملة كأنما يراها الفنان من الأمام . فإذا انتهينا بعد هذا إلى القدمين طالعنا حقيقة جديرة بالنسجيل ، أن القدم التي لا زالت ترسم بالطريقة

السليمة، أما اليسرى ففيها نرى الأصابع الخمسة على هيئة صف من الدوائر الصغيرة .

في هذه العملية البسيطة حطم الفنان هالة ضخمة ظلت قروناً عديدة تتوج الفن القديم . فهي تعنى أنه لم يعد يهدف لتضمين الصورة كل التفاصيل التي لا بد من تبيانها في أوضح صورها مشتقة من معرفة للجسم الإنساني ، بل لقد رسم من زاوية معينة أخفى فيها ما يجب إخفاؤه .

وخليق بنا أن نسجل أن هذه الثورة في عالم الفن لم تكن وليدة الصدفة ، بل لقد عاصرت عهداً يعتبر بحق يقظة الفكر الإنساني ... عهداً بدأ القوم في المدة الإغريقية خلاله يناقشون التقاليد القديمة والأساطير التي حاكها القدماء حول الآلهة ، ويتساءلون دون تحيز عن طبيعة الأشياء وماهية الوجود . وفي هذه الظروف ولد العلم كما نعرفه اليوم ، وتيقظت الفلسفة وتشكلت الطقوس والرقصات الدينية في هيئة مسرحيات حفظها القوم ورددتها وراهم القرون المتعاقبة حتى يومنا هذا .

فإذا عدنا بعد هذا إلى قصة النحت وجدنا أنه قد أفاد كثيراً من الفرص العديدة التي عرضت لليونانيين عند بناء معابدهم وتحميلها بتماثيل أبطالهم المبرزين في الألعاب العنيفة : والحق أن هذه المناسبات الرياضية التي كانت تعقد كل أعوام أربعة على سهل أوليمبيا كانت ذات دلالة كبيرة ، إذ كانت تجمع معظم عشائر الإغريق في صعيد واحد وينبذ القوم خلال فترة المباريات كل حقد أو ضغينة ، ويعمدون إلى التفاهم بلغة شبه مشتركة ، ويعبدون نفس الآلهة ، ويتشكلون بالثقافة التي تنادى بها اللعبة أو تسود طقوس حفلات التكريم بعدها ، وهم في كل هذا يتفحصون البطل بعين الحُبير . ويحكمون على أسلوب لعبه فيرون فيه إما قوة عضلية غاشمة أو رشاقة ويسراً وانسجاماً وهم يرقبون انحسار عضلاته ودوران جذعه . فلا عجب بعد هذا إذا فتحت هذه الألعاب الأولمبية الطريق أمام مثالي الإغريق فنقلوا الحياة والحركة إلى تماثيلهم بشكل لم يتوفر في تماثيل فراعنة مصر الجامدة .

ولم تكن البطولة الأوليية وليذه القوة العضلية أو المران الشاق فحسب ، بل كانت تطة الارتباط كله برضاء الآلهة وتفضيلها لبطل دون آخر ، ومن هنا كان الإغريق يمجدون أبطالهم ويلبسون فيهم شيئاً من المسحة الدينية ، وفي هذا ما يفسر تزيينهم لمعابدهم بمئات من تماثيل الأبطال الرياضيين ، يكرسونها للآلهة طمعاً في رضاها ومدعاة لتكريمها . والحق أن هؤلاء الفتيان الذين صالوا في حلبات السباق والوثب والمصارعة لم يكونوا رياضيين من مختلف طبقات الأمة سواء أكانوا هواة أو محترفين ، بل كانوا ينتمون إلى أعرق العائلات الإغريقية ، وكان الأصل في الألعاب الأوليية وغيرها أن يتعرف القوم من هم أولاء الذين منحتهم الآلهة نعمة النصر والاقدار ، ثم كان الأصل في تكريمهم الاستزادة من هذه العلامات التي توحى برضاء الآلهة ، فتكاتف أحسن الفنانين لإبراز هذا العمل المجيد .

ولا يغرب عن بالنا في هذا المقام أن المثال لم يكن يهدف لتصوير البطل فحسب بل كان يصور فيه أيضاً أبولو إله الجمال ، والصورة المثالية للرشاقة والتناسب . ومن هنا جاءت تماثيل أبطال الإغريق تعبيراً عن إعجاب الفنان بالمثل الأعلى لكمال الجسم إلى جانب إدراكه للنسبة التي من أجلها جلس يصور العداء أو رامي القرص . ولسنا بهذا نقلل من أهمية هذه المناسبة للفن ، فقد أدرك الفنان . وهو - يتابع الألعاب الأوليية - أنه لن يتأتى للجسم أن يصل إلى غاية الكمال إلا إذا استبدل بالصلابة والجمود شيء من الحركة والاتزان .

ويطيب للباحث هنا أن يتأمل قبول الفنان لهذه الفكرة تدريجياً فهي في الواقع سجل لدخول عالم الحياة إلى عالم الفن . ذلك لأن جميع الحركات الإنسانية تتطلب توافقاً ولو غير ملحوظ . والعسير منها يقتضى الاحتفاظ بمركز للثقل حتى يتم التوازن . فإذا انتقلنا بعد هذا إلى حلبات العدو والوثب ورمى الرمح وجدنا الأوضاع التي يتخذها الجسم لتحقيق التوازن تتخذ صوراً شتى . إذ يتغير مركز الثقل بسرعة كبيرة في اتجاه مضاد للذراع المندفعة أو الجذع المائل . ولعل قصة الفن الإغريق بعد كل

هذا هي عرض لمحاولات الفنان اقتناص هذه اللحظات الخاطفة التي تمثلت في اتساق الحركة واتزان الأعضاء ، كأنما هي لحن يشيع الحياة في الرخام والبرونز .

وليس من العسير أن نتبع سطور هذه القصة اذا استعرضنا تماثيل أبولو في مختلف عصور الحياة عند الإغريق . ولعل أول فصل من فصولها كما وصل إلينا هو التمثال الذي كان قائماً في معبد أثيني والموجود منه صورة في متحف ميونخ ، وآخرها ذلك الذي يفخر به اليوم متحف اللوفر . ان هذا الأخير منقول عن تمثال معبد بيومبينو ويمثل أبولو يخطو إلى الأمام ، وهو يعد بعد هذا مفخرة الفن إذ استطاع المثال أن يشيع فيه الحركة بشكل يلفت النظر . وهي حركة تتابعها العين كنغم منسق ينتقل من اليدين المستديرتين للذراعين المثبتتين ، ثم يتجمع في إحدى الساقين يرتكز عليها جسم أبولو ، بينما تنثنى الأخرى في صورة توحى بالخطوة القادمة .

ويتوسط هذه المحاولات عصر نسميه عصر الانتقال ، لعل من نفائس الفن فيه تمثال « سائق المركبة » ، وهو يرجع للجزء الأول من القرن الخامس قبل الميلاد . إنه يجمع بين السكون الذي نراه في التماثيل القديمة والحركة الخفيفة التي تمثل في استدارة الرأس نحو اليمين وتقبض الأصابع على عنان الجياد ، وأجمل من هذا احتمال القدم الأمامية ثقل الجسم . وهو في كل هذا يشير إلى الاتجاه الذي كان يسير فيه الفن عند الإغريق .

وهكذا كان كل شيء مهدأ للعصر الذهبي الذي وصل فيه التعبير الفني إلى القمة . إذ مهما قيل في الفن قبل عصر بريكليس فقد كان الفنان ينتمي إلى الطبقة العاملة . وليس من العسير والحالة هذه أن نتصور أن أغنياء الإغريق الذين دان لهم الحكم والسلطان والذين كانوا يقضون وقتهم في الأسواق يتحاجون ويحاورون بعضهم بعضاً في مناقشات لاتنتهى ، بل حتى الشعراء والفلاسفة ، كل هؤلاء كانوا ينظرون إلى المثاليين والرسامين كمن ينتمي إلى طبقة دنيا . ولا عجب فقد كان الفنانون يعملون

بأيديهم كما كانوا يقتاتون بما يصنعون . ويكفى أن تنظر إليهم وقد اكتسوا بالعرف والاصباغ لتدرك أن المجتمع الإغريق المفكر ما كان ليقبلهم كأعضاء فعيلين فيه . ومع هذا تخليق بالذكر أن نصيب الفنان في حياة المدنية كان أفضل بكثير من ذلك الذى توافر لزميله في مصر أو آشور ، وذلك لما ذكرناه من طبيعة بلاد اليونان الجزرية بالمقارنة بأرض أخرى مستوية .

ولكن إذا كان البحر والصخور من العوامل التى خففت إلى حد ما من غلواء الطبقة الحاكمة في اليونان ، فقد جاء العصر الذهبى بعد هزيمة الفرس في الحرب البحرية ليشيع نور الديمقراطية وإن كانت ديمقراطية مقيدة ، وبزت أثينا تحت حكم بركليس أقرانها من مدن اليونان فأعطت أبنائها قدرا من التحرر يجدر بنا أن نقارنه بعصره لابوقتنا الحالى . وكان من أكثر الناس تقديرا للفن والفنانين بريكليس نفسه الذى أجمعت الكتابات القديمة على أنه كان يعاملهم بمثابة أقرانه .

في هذا العصر الذهبى يمكننا أن نميز بين مدرستين كبيرتين : أولها المدرسة البلوبونيزية يرعاها زيوس كبير الآلهة ومقرها أوليمبيا ، والثانية تدعى أتيك وتشرف عليها الآلهة أثينا من فوق الأكروبوليس . وفي هذا العصر الذى شهد انتصار اليونان على جحافل الفرس والميديين نجد الاتجاه القديم لتكريم الأبطال الرياضيين في المسابقات الأولمبية يندمج مع الرغبة الجديدة في تخليد ذكرى أبطال الحرب والانتصارات الوطنية ، فينفسح المجال للفرقة والجمال غسب ، بل للضخامة والكبر ، وعلى الأخص حين اتجه الفنان لتصوير الآلهة التى حمت اليونانيين من أعدائهم .

وتطالعنا في هذا المقام أسماء تنحى لها الأجيال التالية إعجابا ، نذكر منها على سبيل المثال بوليكلتس وميرون وكلاهما ظهر في منتصف القرن الخامس وينتميان إلى مدرسة البلوبونيز . وأولهما بلغ في تصوير الجسم الرياضى حد الإعجاز ، ولعل من أشهر تماثيله « حامل الرمح » الذى تعزبه نابلي . ولكنه لم يقتصر على تصوير كمال

الجسم عند الرجل بل خلد الأنثى بتمثاله الشهير أمازون وهناك صورة منه في برلين .

أما ثانيهما ميرون فقد برز جميع أقرانه في تصوير الحركة الرياضية عند اللحظة الحاسمة ، ومن هنا لا يعرف تمثال رامى القرص في اللحظة التي يستجمع كل قوته ليدفع القرص بعيدا ، أو تمثال مارسياس وهو يتراجع ليختفي من غضب الآلهة ؟ هذه تماثيل حية بمعنى السكته وإن كان الإغريق في مرحلة متأخرة قد بالغوا في تصوير هذه الحركات والمشاعر فنال هذا من دقتها وأثرها .

ولقد أخطأ الرياضيون في مختلف العصور إذ جلسوا يتأملون تمثال رامى القرص أو على الأصح الصور التي لدينا منه محاولة منهم أن يفهموا الأسلوب الذي درج عليه أبطال الإغريق في هذا الضرب من الرياضة . فقد ثبت من محاولتهم تقليد وقفة البطل أن رمى القرص من هذا الوضع ليس أقرب للنتيجة المرجوة . ويبدو أنه قد غاب عنهم أن تمثال ميرون ليس واقعياً بالمعنى الذي نفهمه اليوم ، إذ نسجل بآلة السينما شريطاً لحركات رامى القرص وننتخب أحد الصور لتعبر أصدق تعبير عن اللحظة الحاسمة ، وإنما هو عمل فني قبل كل شيء .

ولو غنى دارس الفن أن يتأمل هذا التمثال مليا فقد لا يعسر عليه أن يتبين سر عظمة ميرون التي تتمثل في تعديل المبادئ التقليدية في النحت ، وهو أمر يظهر جليا لو وقف المرء أمام التمثال وتأمل الخطوط التي تحدده أو بمعنى آخر الهيكل الخارجى . إن العلاقة بينه وبين تقاليد النحت عند المصريين القدماء واضحة لا لبس فيها . ذلك أن ميرون يعطينا منظر الجذع من الناحية الأمامية أى مواجهة وهو في هذا لا يفترق عن المصريين ، وهو مثلهم أيضا يعطينا الذراعين والساقين من الزاوية الجانبية ثم هو يشاركهم في تكوينه لصورة الجسم الإنسانى فيضمنه أهم ما يميز كل عضو فيه . ولكن نتيجة كل هذا ليست خليطاً متنافراً كالعهد في الماضى إذ بدت التماثيل القديمة

كما لو كانت دمي ضغطتها يد عابثة فشوهت أعضائها ، بل لقد طلب ميرون من نموذج حقيقي أن يؤدي هذا الوضع ثم عدل فيه بطريقة بحيث جاء تصويراً مقنعاً لجسم أثناء الحركة بصرف النظر عما إذا كان هذا الوضع يتمشى مع الحركة الفعلية التي هي أنسب الأمور لرمي القرص أو لم يكن .

وثمة تماثيل النصر وهنا يصور الفنان موضوع النصر في هيئة تماثيل ضخم من الرخام يمثل فتاة مجنحة ترتكز على قاعدة هرمية الشكل تحكي في لونها زرقة السماء . ولعل الفنان قد قصد من هذا أن يعطى التمثال مظهر من يطير في الفضاء .

ثم جاءت سنة ٤٩٨ قبل الميلاد فرأت مولد عميد الفن أوميشيل أنجلو الإغريق ، وذلك هو فيدياس الذي وافته الطروف إذ نصبت قواه الفنية في وقت كان بحق أزهى عصر في تاريخ اليونان . كانت هذه هي الفترة التي حكم فيها بريكس أثينا ، وهي فترة عمت فيها موجة الفرح بلاد الإغريق على أثر هزيمتهم الفارسيين ، كما كانت فترة تعمير لما أصاب مدينتهم العزيزة أثينا من حرائق أشعلوها في تقهرهم ، أو أشعلها أعداؤهم قبل أن يحلوا كاسفين بعد هزيمتهم البحرية . وكان أول ما وجه الإغريق مهمهم لإعادة بناءه معبد أثينا عند الأكروبوليس ومنافسه معبد زيوس عند أوليمبيا . وفي هذين المعبدتين اللذين أقيما من الرخام قام فيدياس بنحت أعظم تماثيله وأشهرهما : أولها تماثيل أثينا على قمة معبد الأكروبوليس ، والثاني زيوس في أوليمبيا ، وقد فاق تماثيل أثينا في الضخامة منافسه زيوس ، فقد وصل ارتفاعه خمسا وثلاثين قدما ، ولم ذكر الملاحون في عرض البحر أنهم كانوا يرون على بعد رأس الحربة الذهبي يتوج في يد أثينا آلهة الحكمة فبذكرون معها النصر الحاسم الذي أحرزه الأثينيون في معركة ماراثون ، كان جسدها كله من العاج يرتكن على قطعة من الخشب . بينما كانت الأسلحة والعدة الحربية من الذهب ، أما الدرع والخفان فقد نقش عليهما فيدياس نقوشا بارزة غاية في الإبداع .

ومن العسير أن ينقل إلينا الباحثون صورة حية لهذين التمثالين ، فقد اندثرا كما اندثر الكثير من تراث الإغريق الحالد ، بل لم تصلنا قطعة واحدة صاغت يد أحد هؤلاء العباقره ، وكل ماتحتفظ به المتاحف اليوم لا يعد وأن يكون منقولاً عن الأصل بأيدي رومانية أو إغريقية بيع معظمه للسائحين أو جامعي العاديات أو وضع في الحدائق العامة أو الحمامات بقصد تزيينها .

ولكن شيئاً واحداً يمكننا أن نعتز به اليوم ونرى من خلاله عظمة فيدياس ، ذلك هو ما بقي من الزخارف والرسوم والحفر في معبد البارثينون أو أوليمبيا . وقد بنى الأخير في الفترة الواقعة بين عامي ٤٧٠ ، ٤٥٧ قبل الميلاد، وإذن هو أقدم المعبدين ، ولهذا يحق لنا أن نعتبر هذه آثاراً فعلية لفيدياس ، أو أنها على الأقل قد تمت بإشرافه . ولعل من أجل ما نراه هنا تصوير أعمال هرقل فوق أعمدة المعبد المتقاطعة ، ففي جانب منها ترى حفراً يمثل البطل وقد طلب منه أن يحضر تفاحتى هسبريديس ، وهو عمل يجزع منه حتى هرقل أقوى شباب قومه فيذهب إلى أطلس ذلك الجبار الذي يحمل الأرض على كتفيه ويطلب منه العون ، ويقبل أطلس أن يقوم بهذه المهمة على شرط أن يحمل عنه هرقل حمله الثقيل ، وفيه نرى أطلس عائداً وفي يديه التفاحتان الذهبيتان بينما هرقل يقف متصلب الجسم تحت ثقل الأرض الكبير ، ومن خلفه تقف أثينا التي تعاونه في كل أعماله . وقد تنهت لصلابة الأرض وثقلها فأحضرت وسادة ليضعها على كتفيه حتى لا يصاب بأذى . والمهم هنا البساطة والوضوح في عرض القصة ، إلى جانب شيء من التمسك بالقواعد التي تحكمت في الفن المصري القديم بحيث تحفظ لشخصيات القصة جلالاً ورهبة لا بد من وجودهما في هذا المقام . وإن دراسة بسيطة لأثينا في رداؤها المنسق تثبت إلى أي حد وصل اليسر بالفنان في أحكام بناء صورة مقنعة للجسم حتى تحت رداء يصل إلى أخمص القدمين ، وبحيث لا يعسر علينا أن نتصور أنه قد سبق هذا دراسة متعمقة لتشريح العظام والعضلات .

فإذا انتقلنا بعد هذا إلى المعبد الآخر وهو البارثينون وجدناه بحق أكمل معابد

الإغريق ، وارتبط به ايكتينوس وكاليسكراتس المهندسان اللذان أخرجاه إلى الوجود
مستغرقين في هذا من عام ٤٤٧ إلى ٤٣٨ قبل الميلاد . وقد ظل هذا المعبد قائماً لم يمس
ضيلة ألتي عام حتى جاء عام ١٦٨٧ حين كانت شبه جزيرة اليونان مسرحاً لحرب بين
تركيا والبندقية ، وعن للقائد التركي أن يتخذ البناء مستودعاً للذخيرة فلم يلبث أن
أصابته طلقات المحاربين فاندلعت فيه ألسنة النيران . ومع هذا فإن ما تبقى من أنقاض
البارثينون كالحفر البارزة على الرخام الملون ، وصور القتال بين الإغريق والمائونيين
والألواح المزينة بالمحاربين في أجسادهم العارية ، والخيول ، وحيوانات الأساطير
كالسنور ، إلى جانب القصص التصويرية التي تمثل مواكب الأعياد التي كانت تقام في
أثينا كل أربعة أعوام وفيها يمثل الفنان قصة إحضار الغلالة لألهتهم العظيمة ، كل هذا
وغيره يحكي قصة رائعة لفن وصل القمة منذ خمسة وعشرين قرناً على يد سيد
مثالى الإغريق .

إن هذه القصص التصويرية في ذاتها حقل خصيب جدير بالدراسة ، والقطع
الموجودة منها اليوم تنتمي إلى الإفريز الذى كان يحد أعلى البناء ، هنا يرى الباحث
صورة عجيبة في تكاملها عن حياة الإغريق ، فهناك الحكام والعامة ، والفتيات اللاتي
تغزلن الصوف لعمل الغلالة التي ستقدم للآلهة ، والصناع والموسيقيون وموكب
الفرسان وسباق العجلات ، وحتى الألعاب والمباريات التي صورت هنا كالوثب من
العجلات ثم إليها بينما الخيل في أعنف سرعتها لاتفسد في مرحها جدية المناسبة الدينية
التي تقام الأعياد من أجلها . إنك لتكاد تلمس السهولة التي قد توافرت للنحات في
تصوير الخيول الأربعة ، والدروع والأذرع ، وعنف الحركة ، كما تبدو في ريش
الخوذة ، أو اندفاع الرداء إذ تتلاعب به الريح . والمهم بعد كل هذا أنك تقطع أن
المثال لم يركب رأسه زهواً أو يصور شيئاً في غير موضعه لمجرد إظهار مقدرته الفنية ،
وفد تعود بك الذاكرة في هذا المقام إلى الأنماط الهندسية التي سبقت ظهور فن
الإغريق وتوارثها القوم عن أجدادهم في شمال أوروبا ، أو إلى الحكمة الفنية ودقة
التنظيم التي سادت فن المصريين القدماء .

الفن في اليونان

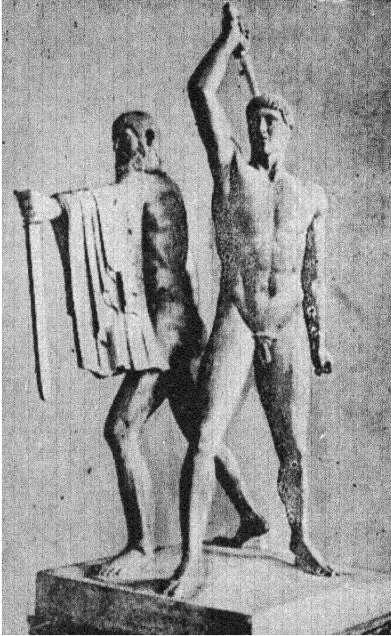
(ح) عالم الهلنيسين

لم يدم عصر بريكليس الذهبى طويلا إذ خيمت على شبه الجزيرة حرب أهلية كثيفة أشعلت أسبرطة التي راعها أن تتحول أثينا إلى زعيمة طاغية أطاحت بحلفائها وجعلت منهم عبيدأ يحيون حياة الأنعام . واكتوى اليونانيون ما يقرب من ثلاثين عاماً بنار حرب ضروس وهم لما يفيقوا بعد من آثار حروب الفرس . وخرجت أسبرطة من المحنة ظافرة وإن هد القتال قواها ، ولكنها لم تنهأ بالظفر طويلا فقد فقد اليونانيون كياناتهم كشعب ، حتى أن محاولتهم للتكاتف أمام عدو مشترك في عام ٣٥٧ قبل الميلاد كانت واهية ضعيفة وسرعان ما انكسرت جيوشهم أمام فيليب الثانى صاحب مقدونيا الذى خلفه ابنه الإسكندر بعد مصرعه . ولم يكتف الاسكندر بإخضاع شبه جزيرة اليونان بل دانت له امبراطورية متسعة الأرجاء شملت سوريا ومصر وفارس حتى شمال الهند قبل أن يلحقه الموت في بابل عام ٣٢٣ .

ويهمنا من كل هذا أن الفن والفكر الإغريقين وجدا طريقهما ممهدا إلى بلاد عديدة من أهمها مصر وعلى الأخص مدينة الإسكندرية التى أصبحت مركز العلم والحضارة فحوت مكتبتهما العظيمة مخطوطات ثمينة ، وزينت معابدها بتمائيل من أصل لإغريق وإن كان آلهة القرن الرابع قبل الميلاد قد تغيروا قليلا عنهم فى القرن الذى سبقه فى قلب أرض اليونان فأصبحوا أقل مثالية وكالا وأقرب للناحية الإنسانية .

ولم يكن هذا الأمر وليد الصدفة . بل كان جزءا من فلسفة عامة بدأت ببداية القرن الرابع واستمرت حتى عهد الرومان . وإذا كان فنانون القرن الخامس قد أضفوا على أبطالهم كمالا يفوق الكمال البشرى ويعبر عن مثلهم الأعلى فى التناقض والجمال

→ شكل ٨ - تمثال الفتاة الرياضية —
 صنع سنة ٤٧٠ في لاكوني عاصمة اسبرطة.
 ويوجد الآن بمتحف الفاتيكان بروما —
 يمثل النزعة إلى القوة والحركة



شكل ٩ - تمثال إغريق من بداية القرن —
 الخامس ق.م من عمل كريتوس وعاونيه
 نايوس في صبه معدنياً لاحظ بدء
 ظهور أهمية الناحية التشريحية والتعبير
 الحركي وعدم وجود محور الارتكاز في
 وسط التمثال

فقد شحذ المثالون في القرن التالى وما بعده كل قواهم لتصوير من جلس إليهم تصويراً يُقرب إلى الواقع ، ويكنى أن تقارن رأس بريكليس الذى نحتته ميرون والموجود حالياً في المتحف البريطانى بلندن برأس الإسكندر الموجود فى ميونيخ والذى تم فى أواخر القرن الرابع لتلاحظ الفرق . ولسنا ندرى ما إذا كان للإسكندر نفسه ضلع فى نشر هذه الفلسفة الواقعية أو لعله كان نتاجها . ولكن المقول به أنه ما كان يجلس إلا لفنان واحد وكان فنان البلاط فى عصره هو ليسيوس ، لأنه كان أدق وأكثر واقعية فى تصوير الملاح ومظاهر البطولة عند الرجل . وقد وصل هذا الاتجاه الواقعى مداه فى تماثيل الرومان ، فكانت الدقة فى النقل هى معيار الجمال .

لقد جاءت تماثيل الإغريق حتى العصر الذهبى نابضة بالحياة والحيوية ، ولكنها كانت تصويراً لعينات لا لأفراد ، وما كان تمثال قائد الجيش أكثر من جندى جميل السمات متين البناء يتميز بخوذة مريشة وتنقبض يده على عصا القيادة ، ولم يكلف المثال نفسه عناء تقليد شكل الأنف أو الغضون التى فى الجبهة بحيث يمكن القول إن جميع هذه التماثيل على عظمتها كان ينقصها شيء استطاعت الأجيال التالية أن تأتى به ، ومن هنا ولد مع عهد الإسكندر ومن بعده فن جديد هو فن دراسة الملاح والمميزات الفردية .

ويقودنا الحديث عن ليسيوس إلى ذكر فنانين آخرين اقتسما معه الشهرة فى القرن الرابع وهما سكوباس وبراكسيديليس ، وأولهما ينتمى إلى النصف الأول من هذا القرن ، وهو من المتشيعين للدرسة البلوبونيزية وعلى الأخص بوليكليتس الذى سبقت الإشارة إليه ، وأن اختلف عنه فى ميله لتصوير العواطف وعلى الأخص الحزن العميق ، وهو اتجاه آخر تميز به القرن الرابع إلى جانب الميل للواقعية . ولعل تماثله «ديميتر» كان أفضل مانحته لأنه كان أقل أعماله مغالاة فى العاطفة .

أما الثانى براكسيديليس (٣٨٠ — ٣٣٠ قبل الميلاد) فمن حسن الحظ أن قد

وصلنا بعض انتاجه الفعلى ، ومن أهمه هرمس يحمل دتوينس الصغير ويلاطفه ، ورأس فينوس ، ثم ايروس وهو إحدى تحف الفاتيكان ، ولـكننا فقدنا أشهر تماثيله جميعاً وهو مانغنى به الشعراء فى قصائدهم ونعنى به تمثال آلهة الجمال أفروديت وهى تستعد للزول إلى الحمام ، والغريب أن التماثيل التى وصلتنا على روعتها كانت مغمورة لم يمجدها القوم فى ذلك العهد .

يضاف إلى كل هذا عدد ليس بقليل من القطع الفنية لا نستطيع أن نحدد أصحابها ولو أنها تنتمى بصورة قاطعة للقرن الرابع ، ومن أهمها قطعتان لعلهما أشهر تماثيل فى العالم ، أولاهما أبولوبيلفيديرى المثل الأعلى للجمال عند الرجل ، وثانيتهما فينوس مثال الجمال عند المرأة . وقد تخير المئال لابولو وضعاً عميق التأثير ، فهو يمسك القوس بيده الممتدة ويدير رأسه كأنما يتابع السهم بعينه ، بينما استقر ثقل الجسم على أحد القدمين واستند بأصابع الأخرى إلى الأرض . أما فينوس فقد وجدت فى جزيرة ميلوس ومنها اكتسب التمثال اسمه الذى طبق الآفاق ، ويدو أن فينوس كانت تنتمى إلى مجموعة تضمها هى وكيوبيد اله الحب ، كما يبدو أنهما قد تما فى عهد متأخر ، ولكن الفنان استخدم طريقة براكسيديليس . وقد صمم هذا التمثال كما صمم أبولو لينظر إليه المرء من الجانب إذ كانت فينوس فى الأصل تمد ذراعها نحو كيوبيد . وإن الناظر إلى أيهما ليدرك لأول وهلة إلى أى حد نزل الفن الإغريق من قمة جبل أوليموس إلى أرض الإنسان بتصوره الآلهة بمعايير بشرية أن نقصت عما سبقتها فى الرهبة والعظمة والسمو فقد عوضتها رقة وسحراً وجاذبية حسية ، ويحق لنا فى هذا المجال أن نقارن هاتين القطعتين بتمائيل العذراء لرافائيل ، حيث كانت تتميز بجمال وحسن لا نجد فى القطع التى عملها دوشيو أو سيابيو فى الفن الإيطالى .

ولقد كان لتأسيس الإسكندر امبراطوريته الواسعة أثر كبير على الفن الإغريق ، إذ أصبح اللغة التصويرية لرقعة شملت نصف سكان العالم على وجه التقريب ، وقد درج الباحثون على تسميته فى هذه الحقبة الفن الهلنى فهذا هو الاسم الذى أطلق على

امبراطورية الاسكندر والقواد الذين اقتسموها من بعده . ورأى العصر الهليني بروز مؤن عديدة مثل أنيتوك في سوريا ، وبرجامون في آسيا الصغرى ، والاسكندرية في مصر ورودس . ولقد اغترفت كل منها من تراث الإغريق الخصب وإن لونه كل منها بطابعها الخاص . بل قد استطاع بعضها أن يقرب من خلود فن القرن الخامس ذاته ، وعلى الأخص تمثال النصر في ساموثريس ، وهو يمثل فتاة تقف على مقدمة سفينة وتشرف على مسرح المعركة البحرية التي نشبت بالقرب من قبرص . إن تصوير عنف الرياح وهي تعبث بالثوب بينما الفتاة تندفع مادة ذراعها لتعانق الفضاء يذكرنا بليحات من فيدياس الخالد .

ولكن الفنانين لم يكونوا دائما مقلدين للإغريق ، إذ لم يكتفوا حتى في العبارة بالنمط الذي يجمع بين البساطة والمتانة ، ولا بالأيونى الذى يتميز بالاناقة والتناسق ، بل لقد فضلوا الأسلوب الكورينثى فى العبارة ، وقد عرف هذا الأسلوب فى أوائل القرن الرابع ونسب إلى كورينثوس التى ازدهرت تجارتها وذاعت شهرتها فى ذلك الوقت . ويغلب على هذا النمط فى العبارة الإغراق فى الزخرفة وعلى الأخص فى الأجزاء العلوية من الأعمدة الأيونية التى تشبه السهام . إذ أضيف إلى رؤوسها نفوش تمثل فروع الأشجار ، وساد المعابد نوع من البذخ والتزلف فى زينتها كان صدى لسعة المباني وضخامتها وهو أمر يتماشى مع روح الشرقيين .

ولم يقف تأثر الفنان بالبيئة الشرقية عند حد الضخامة بل تعداه إلى الحياة الانفعالية ، ويبدو هذا واضحا فى المغالاة فى تصوير المشاعر والعواطف المشبوبة ، وأصبح هم الفنان أن يقتنص من الحياة الشعورية تلك اللحظات التى يصل فيها التأثير الوجدانى منتبها ، مثله فى ذلك مثل كاتب المسرحية الذى يثير أحاسيس النظارة بالتواجع التى تهز المشاعر . فى هذا الميدان نجد عددا من أشهر الأعمال الفنية فى نهصر الهليني ، وأحدها ذلك الذى يزين هيكل معبد برجامون ، وهو عبارة عن

لوحة ضخمة تمثل الصراع بين الآلهة والجبابرة وقد تأخذك الدهشة إذا نظرت للوحة للوهلة الأولى ، ولكنك إذا تعمقت فيها لم تجد أثرا للاتساق والرشاقة اللتين هما مفخرة الفن الإغريق ، في شبه الجزيرة . لقد تمت هذه اللوحة في عام ١٧٠ قبل الميلاد ، وهي مثال معبر عما ذهبنا إليه من اهتمام الفنان بإحداث أثر مسرحي عنيف فيمن ينظر إليها ، فالمعركة تدور بمنتهى العنف ، والجبابرة يتساقطون صرعى وقد بطشت بهم الآلهة . وبعضهم ينظر إلى أعلى نظرات تفيض بالآلم الممض ومراره الاستخذاء .

لقد عاد الفن هنا إلى عهد المراهقة ، ففيه صخب ودوى وأجسام تبرز عن اللوحة بروزا غير معهود ، حتى ليكاد بعضها في سقوطه يبدو كما لو كان يتوسد درجات الهيكل ، أو كأنما الأجساد لاتعرف إلى أى شىء نتمى ، لقد أراد الفن أن يكون بعيد التأثير فكان له ما أراد .

وإلى هذا الميدان أيضا ينتمى تمثال لاوكون وقد طبقت شهرته الآفاق في العصور الحديثة ، وهو يمثل النهاية المفجعة للاوكون وولديه ، وهي قصة ذكرها فرجيل في الانياس ، وتبدأ القصة قرابة نهاية حرب طروادة والفریقان قد نال منهما الإعياء كل منال بعد قتال عشرة أعوام ، ولم يبق أمام الإغريق سوى الحيلة بعد أن وقفت أسوار طروادة سدا يحمى شعبا لم يعد يضم سوى شراذم من النساء والأطفال بعد أن سقط خيرة شبابه ومنهم هكتور . وتوحى الآلهة للإغريق أن يضعوا حصانا ضخما يحتفى فيه عدد من أبطالهم ويلجأوا إلى سفنهم موهمين أعداءهم أنهم قد أقبلوا يأسا من أن ينالوهم بعد هذا القتال العنيف . وينظر الطرواديون من فوق الأسوار فإذا بالمكان الذى كان يموج بالمحاربين قد خلا إلا من حصان ضخم من الخشب لعل الإغريق تركوه ليذكر الناس بالحصار المريع . ويرى الطرواديون أن يجرؤا الحصان إلى داخل المدينة ليقيموه رمزا لاتصارعهم ماعدا كاهن يدعى لاوكون يشتم الخديعة ، وينصح مواطنيه بإبقائه خارج الأسوار ، ويرى الآلهة أن الخطة التى أعدوها توشك

نفشل فيرسلون أن حيتين جبارتين تخرجان من بين طيات الموج وتسعيان إلى حيب
لايوكون وولداه فتلتفان حول أجسادهم وتخفقنهم . ترى هل أراد الفنان أن يشعرنا
بشاعة منظر يمثل ضحية بريئة تدفع حياتها ثمنا للجهر بالحق ، أو طاب له أن يظهر
قواه الفنية في لحظة مسرحية عمادها ذلك الصراع الخفيف بين الإنسان والحيوان ؟
مهما كان الأمر فله أن يفخر بمهارته ، فتصوير عضلات الجذع والذراعين يمثلان
الجهد والعناء بشكل يدعو للإعجاب وتعبير الألم والرعب كما يرسم على وجه الكاهن
وولديه اللذين يتلويان وقد التفت الأفاعى حول جسديهما تعبيرا يرسم خطوطا واضحة
لصراع غير متكافئ .

ولكننا الآن وبعد أن هدأت ثورة الإعجاب التي أثارها كشف هذا التمثال في عام
١٥٠٦ وخفت البريق الذي أضفاه عليه ليسبح في دراساته للشعر وعلاقته بالبحث
نشعر أنه نال من التجديد أكثر مما يستحق ، بل قد يصعب على المرء أن يتحرر من
الشعور بأن هذا فن يهدف إلى إرضاء جمهور كان ينشئ بمشهد المصارعات الدامية التي
كانت تدور بين الأسرى أوبين الأسود الضارية والمحكوم عليهم بالموت . وقد
لانعجاب الصواب إن قلنا أن الفن في العصر الهليني قد فقد علاقته القديمة بعالم الدين
والقوى الساحرية وأصبح الفنان يهتم بالفن لذاته ، فيتخير مواقف فيها عنف وحركة
وتعبير ، ففيها امتحان لأقصى ما توافر له من مهارة .

وفي هذا الجو تبلور إعجاب الناس بالفن فاتخذ صورة مادية وظهر من بين
الأغنياء من كانت هوايته جمع القطع الفنية الشهيرة ، أو تكليف الفنانين بعمل صور
منها إذا لم يكن في مكتبتهم الحصول على القطع الأصلية ، وبدأ الناس يتسامعون بنأ
المبالغ الخيالية التي عرضها هؤلاء الأثرياء في تنافسهم على اقتناء التحف الثمينة . كما بدأ
الكتاب يضمون مؤلفاتهم حياة الفنانين وبرزون ما خالطها من غرابة وشذوذ مما قد
يستهو السائحين .

ولم يكن من الغريب بعد هذا وقد ابتعد الفن عن خدمة الدين أن يتجه إلى تصوير

مناظر من الحياة اليومية ، وتلمع أسماء الرسامين بينما ينزوى النحت بشكل ملحوظ ،
فنسمع أسماء عدد من المشاهير الذين اختصوا برسم الأسواق أو مناظر الريف أو
الصور التي تتطلبها المسارح ، ولدنيا في أنقاض مدينة بومبي حقل خصب لدراسة كل
هذا ، فقد كانت هذه المدينة مصيفا أمه أثرياء الرومانيين ، ثم عصفت بها بركان فيزوف
عام ٧٩ ميلادية، ويبدو أن كل منزل بل كل بناء في هذه المدينة كان مزينا بالرسوم التي
تحلى الجدران والأعمدة ، وقد وصل بعضها إلى درجة من الجودة تلفت النظر بالرغم
من أن بومبي لم تكن في الواقع سوى مدينة صغيرة شبه مغمورة .

لقد تجمعت على جدران بومبي موسوعة كاملة للحياة في ذلك العصر ، فقد رسم
الفنان كل ما عن له أن يرسم ، وعاش في قصائد بشوكريّس الذي زين جمال الطبيعة
وحياة الرعاة فصور المناظر الطبيعية لأول مرة في تاريخ الفن ، إذ كان الانسان
والحياة الإنسانية هما كل ما شغل الفنان فيما مضى من عهد الإغريق . ومن هنا جاء
الاهتمام بتجميل رسوم القرية والمناظر الريفية ، حتى ليخيل إلى الناظر أنها قطعة من
الفردوس لولا أنه ينقصها العمق ، وهو ما لاحظناه في فن قدماء المصريين ،
فالصورة مسطحة تكاد لاتستبين فيها الأبعاد ، ولا بد أن تنقضى ألف سنة قبل
أن يخطو الفن خطوة أخرى فيصور الأشياء البعيدة كأنما تنحسر وتلاقى عند
نقطة الفناء .

الفصل الرابع

الفن عند الرومان

لئن أضاء الإغريق شعلة الفلسفة والفكر فقد علم الرومان العالم الغربي فن السياسة والحكم ، أو قل إن عهد الرومان كان تجربة تشريعية كبرى ما زالت حتى اليوم في دور التطور ، وما زال القانون الروماني أساس الحكم في الدول الديمقراطية كما هو أصل أساليب الاستعمار ، بل لقد استطاع هذا الإطار الضخم الذي بناه الرومان أن يستوعب الكنيسة المسيحية عندما بدا أن الإيمان الجديد سوف يكتسح في طريقه التقاليد القديمة .

ولقد رأينا كيف عمل فنانو الإغريق تحت إمرة سادتهم الرومان ، فجملوا حدائقهم وميادينهم وحماماتهم، ولكن أحداً منهم لم يكن يعلم أن قد سبقه الى هذا المكان فن عريق ازدهر في أثورريا وتشعبت جذوره وروما لم تزل بعد في سبات عميق، بل أن الرومان لم ينتجوا أى فن يميزهم حتى صهروا في بوتقة الصراع في سبيل البقاء ، وخاضوا معارك مريرة ضد جيرانهم الأقوياء خرجوا منها في القرن الثالث قبل الميلاد وفي جعبتهم الكثير من تراث الأثوريين ، وليس أدل على هذا من أن مدينتهم العظيمة ومؤسسها روميولوس كانا يحملان اسمين أثوريين فضلا عن الشعار الملكي وهو عبارة عن فأس تتوسط حزمة من العصي فهو أيضاً منقول من أثورريا .

وكما استطاع هنريخ شليمان أن يزيل بمعوله ما تكدس فوق أطلال حضارة الكريتيين في كنوسوس فقد جاء علماء الحفريات في القرن الماضي ليثبتوا ما ذهب إليه هيرودوتس من وجود قوم من أصل آسيوي كانت لهم قبل الرومان صولة وكان لهم

بأس ، حتى لقد دان لهم الجزء الغربى من البحر الأبيض وأوقعوا الرعب فى قلوب أهل قرطاجة .

وليس لباحثينا اليوم أن يشكوا قلة المادة فيما يختص بما خلفه الآثوريون، فما كان هؤلاء القوم بغافلين عن الكتابة بل لقد حفروا الكمالات والجل على عدد كبير مما صنعوا ولكنها ما زالت حتى اليوم رموزاً مستغلفة الفهم بالنسبة لعلماء اللغة الذين قضوا ما ينوف على مائة عام يعتصرون أذهانهم لحلها دون جدوى فلقد اندثرت اللغة وانتهت مدلولاتها ، ولا سبيل إلى تفهم ما عناه هؤلاء القدماء إلا كشف شيء كحجر رشيد .

ولقد تركزت الأبحاث فى مقاطعة توسكانى الحالية ودلت على أن الدولة الأصلية شملت كل المنطقة التى بين نهر التير (وعليه تقع روما) والأرنو (حيث فلورنسا الآن) ، كما كانت تضم جبال الأبنين . واستطاعت هذه الحفريات أن تصحح الأخطاء التى تردى فيها المؤرخون فى العصور السابقة عن أصل الآثوريين ، إذ تناقلوا ما قاله ديونيسيوس الهاليكارناسى وهو مؤرخ يونانى كتب مؤلفاً ضخماً من واحد وعشرين جزءاً عرض فيه لآثار روما ، وخطأ ما ذهب إليه هيرودوتس من أن الآثوريين قد جاءوا من ليديا فى آسيا الصغرى على أثر فترة طويلة من القحط ، وأكد أنهم لم يبارحوا مسكنهم فى شمال إيطاليا منذ أن عرفهم التاريخ . كما استطاعت الحفريات أيضاً أن تصحح الصورة التى رسمها المؤرخون الرومانيون عن حضارة هؤلاء القوم ، إذ شابهها الكثير من التشويه المقصود به إعلاء شأن أمتهم والإقلال من شأن أعدائهم ، وهو أمر لا نستطيع أن ننكره عليهم وهم نتاج فلسفة أمة بطشت لا بالآثوريين فحسب ، بل لقد دان لها الأنجلو سكسونيون فى الشمال والمصريون فى الجنوب .

لم يكن ديونيسيوس على حق فيما ذهب إليه ، فقد أضاعت الحفريات السبيل لدارسى الفن ، إذ لاحظوا شهاً كبيراً بين رسوم آلهة الآثوريين وتلك التى وجدت فى بابل وما بين النهرين ، كما وضع شغف هؤلاء القوم بالتصوير الواقعى الدقيق للمناظر

الصيد وهو ما كان شائعاً في آشور ، فضلاً عن أنهم كانوا في طرائقهم للكشف عن الغيب بفحص أكباد الخراف والطيور يعكسون عادات الكلدانيين ، وهي أمور ما كان يمارسها الكريتيون أو الإغريق . وإذن فليس من العسير أن نتصور أنهم ظلوا في موطنهم الجديد في إيطاليا على صلة بأرض أجدادهم في الطرف الآخر من البحر الأبيض أحقاباً عديدة ، فلم تستهزم حضارة كريت أو ميسيني في شبه الجزيرة اليونانية .

يضاف إلى كل هذا طريقة الأثوريين في البناء ، فالسقف المدبب أمر لم يعرفه الإغريق ، كما لم يحاولوا مطلقاً إقامة أقواس في معابدهم أو مبانيهم ، وهما أمران نرى فيهما البابليون والآشوريون ، ومنهما انتقلت هذه الطريقة في البناء إلى أثوريا متخطية في طريقها المصريين واليونانيين . ثم تعلم الرومان فكرة القوس من جيرانهم ، وأصبحت بمرور الوقت علماً على فن العمارة الروماني ، ومنه جاءت أقواس النصر التي اختص بها الرومان . وقد يحق للباحث أن يرجع هذا إلى مواد البناء التي استخدمتها هذه الشعوب المختلفة ، إذ لا يغرب عن بالنا أن المصريين والإغريق استخدموا قطعاً ضخمة من الحجارة التي وجدوها في بلادهم مما جعل السقف المسطح أمراً عادياً ، بينما كانت المباني عند سكان غرب آسيا مصنوعة من « الطوب » . ومثل هذا يمكن أن يقال عن أثوريا . ومن هنا انتشرت في هذه الجهات طريقة الأبنية المقوسة أو المدببة .

والمهم بعد كل هذا أن الأدلة قد توافرت على أن الأثوريين جاءوا من أصل آسيوى ، وأن هجرتهم من أرضهم قد تمت في موجتين : إحداهما من آسيا الصغرى حول القرن الرابع عشر ، أو الثالث عشر قبل الميلاد ، والثانية من أرض اليونان القديمة حول القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، وأنهم استقروا بصفة نهائية في شبه الجزيرة الإيطالية إلى الشمال من نهر التير .

أما عن حضارتهم فقد نسى المؤرخون الرومانيون في حماسهم لتجديد بنى وطنهم ، أن ذئبة روما التي أرضعت رومولوس أبا الرومان وأرسل عراؤها الرعب في قلوب الانجلوسكسونيين في الشمال والمصريين في الجنوب كانت في ذاتها تمثالا من البرونز صنعه الأثوريون حول القرن الخامس قبل الميلاد . وكان جديراً بهم ألا يغفلوا تراث جيرانهم الفن العظيم في الوقت الذي اعترفوا فيه بالسيادة الفنية للإغريق . فما كانت أثوريا سوى جدول آخر ، ارتوى منه الرومان كما ارتووا من تراث اليونان قبل أن يستووا على عرش الفن الذي ربطوه في الواقع بعجلة السياسة والحكم .

ويضيق المجال هنا عن وصف ما وجد من التحف الفينيقية والإغريقية والشرقية في المدن الأثرورية القديمة ، مثل سرفيتري ، وكورينتو ، وشيوزي ، وأورفيتو ، وفولش ، ولكورتونا ، وفيزوي ، وفيمي ، وفولتيرا ، وغيرها ، وسنقصر الكلام على الآثار التي يبين منها إلى أي حد تأثر الأثوريون ببيئتهم . فخلقوا أسلوباً مميزاً لهم لا تخطئه العين وسط العديد من أعمال جاءتهم من بيئات غريبة ، إذ استطاعوا أن يسيطروا سلطانهم في القرن السادس قبل الميلاد على إيطاليا كلها ، ثم يتطلعون للفتح بعد أن بنوا قوة بحرية ضخمة ، وكانوا في أول أمرهم خليطاً من المحاربين الأشداء والقراصنة العتاة ، ثم استقر بعضهم في حياة الزراعة والتجارة ، سواء في داخل البلاد أو عبر البحر ، وعاشوا في جو سادته الكثير من المرح ، فأقاموا المآدب وحفلات الرقص ، واستخدموا الكثير من الألوان والزينة في تجميل منازلهم التي أقاموها في أول الأمر من الخشب ، وغطوها بمادة من الطين بعد أن عرضوه للحرارة ، فاكسب لونا ولعانا أشبه بلبعان البرونز .

وقد برعوا في استخدام هذه المادة براءة كبيرة ، وعلى الأخص في داخل مقابرهم التي تعتبر بحق من أهم مصادر البحث ، وليس من العسير بعد هذا أن نجد صلة في المعتقدات بين الأثوريين والمصريين القدماء ، فقد مالوا للاعتقاد بأن الموتي يعودون

للحياة في مقابرهم فترة من الزمن ، وهو أمر يبدو جليا فيما يزين الجدران من رسوم مناظر الحياة المألوفة ، حتى لكان المقبرة امتداد للحياة المرحية في المنازل . كما درجوا على وضع الأجساد في توابيت رجة من حجر معين ، وزينوا جوانبها بنقوش بالحفر البارز ، وثبتوا على أغطيتها تماثيل للموتى ، هاجعة أو راكعة

ولقد أتاحت لنا هذه المقابر أن نلم بحياة الأثوريين كما لو كنا نقرأ كتابا مفتوحا ، فهناك مقبرة الفهود نسبة إلى فهدي الصيد المرسومين على جانب من السقف المنحدر ، فيها مناظر المآدب ، تميزها حساسية فنية للخطوط والأضواء والظلال ، وتمتاز برسوم فريدة للراقصين ، تمثل الحركة المنغمة ، ثم مقبره أخرى حيث صور الفنان عازف الناي ، فتقل معه الحيوية والمرح مع بساطة الأداء ، وأخيرا مقبرة الصيد حيث يصل صدق التعبير عن المناظر الطبيعية منتهاه ، فيصور الفنان بدقة غريبة مناظر صيد الطيور والأسماك يمارسه ركاب الزورق على سطح إحدى البحيرات . ولا يفوته أيضا عنصر المرح ، فنرى في وسط اللوحة صخرة تبرز من الماء ، ويمارس من فوقها شابان أثوريان رياضة القفز . أما الألوان فقد استخدمها الرسامون في سخاء ، ولعلهم قصدوا بها الزينة لا التعبير عن الطبيعة ، وعلى الأخص الألوان الزاهية ، فهي ترش بشكل مسطح داخل إطار محدود بالخطوط ، ومن الشائع : أن ترى جوادا ذا ساق حمراء وصفراء ، أو ذا جسد أزرق.

وقد وجدت بعض المقابر منحوتة في الصخر ، وزينت واجهاتها وسقوفها بتصميمات وزخارف هندسية ، كما بنى بعضها الآخر من الطمي على شكل مخروطي فوق أساس مستدير الشكل ، كما غطاها بعضهم بالقباب ، أو جعل لها سقفا منحدرا كالمنزل الأثوري ولا عجب فقد رأينا أن الموت كان استمرارا للحياة ، ومن هنا وجدنا الجدران والأعمدة مليئة بالرسوم البارزة لقطع الأثاث المنزلية والحقائب والسلال والأواني والأسلحة إلى جانب مناظر المباريات الرياضية وقصص الأساطير ، فإذا نظرت بعد

هذا إلى التماثيل التي تعلو التوابيت المصفوفة حول الجدران أو رسوم الموتى على الأواني الحاوية لرماد أجسادهم بعد حرقها راعك على الأخص عنصر الرقة والواقعية وهو ما رأيناه في رسوم الطبيعة حتى لكأنك ترى أفراداً يتميز الواحد منهم عن الآخر، ففي كل مساحة من البساطة تختلف كل الاختلاف عن عينات الإغريق وتعميمهم للنوع، ولعل من أبرز الأمثلة في هذا المجال تابوت موجود في المتحف البريطاني وعلى غطاءه تمثال لرجل وزوجته يتحدثان، إنك لتكاد تقطع هنا بصدق التصوير الفردي لكل منهما. ويزداد هذا الاقتناع رسوخاً لو قارنتهما بتمثال سائق المركبة الإغريقي، وإن كان من عدم الإنصاف أن نقصر الحديث عن هذا الأخير على الناحية الواقعية، فقد خلق الإغريق في آفاق أخرى لم يسم إليها الأثوريون.

ولقد استطاع الرومان بمبرونتهم وروحهم العملية أن ينقلوا من هؤلاء وأولئك ما رأوه أنسب لهم، ولا عجب بعد هذا أن يصادف فن أهل أثوريا الواقعي هوى في نفوسهم، فقد تعود الرومان أن يتفحص الحياة بعين لا تطرف، ولم يدع للخيال أن ينجح به فيقدر قوته أو قوة غريبه تقديراً خاطئاً، ولعل هذا هو سر خطئه الحربية المحكمكة، وتشريعاته التي ثبتت كالطود، وتماثيله التي نحتها لعظمائه وأقل ما يقال فيها إنها بعيدة كل البعد عن أي تحيز أو جمالة. إن القليل منا من لا يعرف على وجه التحديد رأس يوليوس قيصر بوجهه الهضم وجهته المغضنة، وقل مثل هذا عن بومبي وأوغسطس ونيرون.

ولقد درس الرومان ملامح الوجه وتكوين العنق بدقة لم تتوفر لشعب قبلهم، ولكنهم كانوا في هذا محسنين لا مبتكرين، بل لعلنا لانجانب الصواب إن قلنا أن عادة الاحتفاظ بأقنعة اللوتى وهي عادة أشورية قديمة كانت هي أساس كل هذا الفن الواقعي الذي وصل في أيدي الرومان إلى القمة. ذلك أن الأثوريين درجوا على صنع أقنعة لموتاهم تصور ملامح الوجه حتى تذكرهم بمن رحل من أعزائهم، ومنهم

انتقلت هذه العادة إلى الرومان فأخذ كل كبير يحتفظ بمجموعة من الأقنعة الشمعية أخذت لذوى قرباه ويعلقها في قاعة منزله ، وهو أمر يشبه لدينا الصور العائلية التي نحلى بها بعض الجدران . غير أن الأمر بالنسبة للرومان لم يكن يخلو من الطابع الرومانى ، ولعلها نفس الفكرة القديمة التي سيطرت على إنسان ما قبل التاريخ فأمن بالعلاقة بين الصورة والأصل . وتطور الأمر عندما برز نجم روما وأصبحت عاصمه امبراطورية مترامية الأطراف ، فأخذ الناس في كل صقع ينظرون إلى تمثال الامبراطور بشئ من الرهبة التي تصحب عبادتهم لآلهتهم ، أما الرومان أنفسهم فكان عليهم أن يحرقوا البخور أمام التمثال رمزا للولاء والطاعة ، وهو أمر كان سببا في اضطهاد المسيحيين وتعذيبهم لأنهم رفضوا الإنصياع لهذا التقليد .

ولقد أدرك الرومان أيضا بفطنتهم مهارة الأثوريين في فن البناء فاستخدموهم في مختلف الأعمال الإنشائية بعد أن أن دالت دولتهم ، ولقد رأينا كيف نقلوا عنهم الأقواس والسقوف المنحدرة . وبالإضافة إلى ذلك أن قلدوهم في أعمال التحصينات وإقامة بوابات المدن والكبارى وشق القنوات ونظام المجارى . والحق أن أثوريا كانت غنية بالموارد الطبيعية حتى يمكن أن ندعوها مركز الصناعات الثقيلة في العالم القديم . فقد كانت مدنها الكبرى مراكز لمناجم النحاس ، كما كانت جزيرة ألبا المجاورة غنية بالحديد الخام .

وإذن فلم يكتف الأثوريون بتشكيل الطمى أو تلك المادة المسامية التي تشبه حمم البراكين ، بل برعوا في استخدام المعادن ومن أهمها البرونز ، وإن كان تمثال الذئبة الذى تبناه الرومان أخيرا هو أشهر التماثيل البرونزية فلا يفوتنا أن نشير إلى تمثال الخطيب — وقد صيغ في القرن الرابع أو الثالث قبل الميلاد — ويتميز برأس منتصب فيه واقعة وقوة شخصية ، وقد استخدم البرونز أيضا في أعمال أخرى أقل شأنا كصناعة الأواني والمرايا التي حفر عليها الفنانون مناظر مأخوذة من الأساطير ، وقلدوا فيها إنتاج الإغريق ، بل لقد أظهر صائغو أثوريا في فترة متقدمة جدا في تاريخهم

براعة غربية في فن الترصيع أو التطعيم فكانوا يطعمون الجواهر والأواني بقطع دقيقة الحجم من الذهب بطريقة تعتبر مثالا لدقة الأداء، وهو مثل من كثير عما وجد في مقابر اثروريا .

وبعد فلعلنا قد عرضنا في هذه العجالة شيئا عن حضارة أهل اثروريا ، وبقي أن نشير إلى أنهم كانوا في ميدان السياسة أقل دهاء من جيرانهم الرومان ، والحق أن تاريخهم كان مليئا بالمناوشات والحروب الأهلية ، حتى أن طرد قائدهم تاركوين الأكبر من روما في عام ٥١٠ قبل الميلاد لم يفتح أعينهم إلى المصير الذي ينتظرهم إن لم يتعاونوا ضد جيرانهم الأقوياء . وما لبث هؤلاء أن ضربوا الحصار حول أكبر معاقلهم التي تبعد عشرة أميال إلى الشمال من روما ، ودام الحصار عشر سنوات سقطت بعدها المدينة في أوائل القرن الرابع ، ثم جاء دور شيوزى بعد عام ٣٠٠ ق م . بقليل وتبعها ثارتوم عام ٢٧٢ ق م . وبسقوط سيرا كوزا ثم بولونيا عام ١٩٦ ق م أصبحت إيطاليا كلها تابعة للرومان .

« إن اليونان المغلوبة على أمرها تتصدر اليوم غاليتها وتقودهم أسرى »
عبارة قالها هوراس شاعر الرومان وعنى بها الكثيرون . ذلك أن قصة الفن ليست دائما قصة السياسة والغلبة العسكرية ، وقد يدوى الميدان بصيحات الحرب ودقات الطبول ويدين النصر لرجال السيف وصاب الأعداء ، حتى إذا افقر الميدان وذبلت أكاليل الغار هفت نفس المحارب للجمال ، وأدرك أن اليد التي تمسك بالفرشاة ليست أضال شأننا من تلك التي تنقبض على عنان الجواد ، فانطلق يتلصص صاحبها ولو بين صفوف الأعداء .

وفي هذه العبارة القصيرة أودع هوراس قصة غزو الرومان الهليني ، وفيه إستعاض الاغريق عما خسروه في ساحة الحرب بما كسبوه في عالم الفن . ومرت قرون قبل أن يقدر للرومان أن يخرجوا للعالم بفن يتميز بطابعهم الخاص ، فن هو مزيج من تراث

الآثوريين والإغريق بعد أن صهرته حيوية الرومان وقدرتهم على التنظيم وتجاربهم التي كسبوها من حكم شعوب مختلفة الثقافات .

ولعل من الإنصاف أن نقول أن الرومان كانوا في أول أمرهم منشغلين بتنظيم إمبراطوريتهم بعد أن سقطت كورينثوس آخر معاقل المقدونيين في عام ١٤٦ قبل الميلاد ، فلم ينفصح لهم المجال لامتناع ثقافة الهيلينيين التي كانت أساس تقدم العالم الفكري والعلى في ذلك الوقت . ومن هنا وفد إلى الإمبراطورية الجديدة مئات من الإغريق ليعملوا كعلمين للجيل الروماني الصغير ، وهداة ومربين لأبناء الحكام والقواد ، ومنهم انتقلت الحياة الثقافية والمنزلية إلى روما وانعكست على غيرها من البلاد . وجاء الفنانون لينقلوا نسخا لاحصر لها من تماثيل مواطنيهم الخالدين كفيدياس وميرون ، وذلك لتزيين القاعات الرسمية وقصور العظماء والحمامات والمسارح وحلبات الصراع ، لدرجة أن القوم اضطروا لنشيد ما يشبه المصانع يعمل فيها عدد كبير من الفنانين تحت إشراف الفنانين الإغريق لسد حاجة أغنياء الرومان . ولعلنا لانحجب الصواب إن قلنا إن معظم ما نعرفه عن تماثيل الإغريق في قلب شبه الجزيرة اليونانية هو نتاج هذا العصر الذي نقلت فيه القطع البرونزية القديمة بأمانة ونحتت على الرخام لتكون مجموعات كان يعتز بها سادة الرومان . ووصلت فرحة الإغريق لاستظهار عظمهم أقصاها في القرن الأول قبل الميلاد حين أعاد سولا بناء روما وتنافس الحكام والمواطنون الأثرياء في الحصول على القطع الفنية . لدرجة أننا نسمع أن مسرحا واحدا كان يزينه ماينوف على ٣٠٠٠ تمثال .

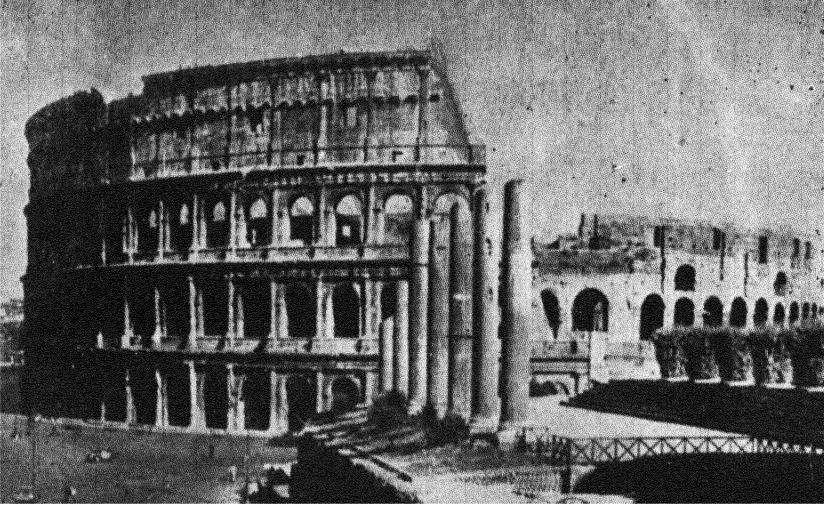
وسيلينا لدراسة أثر استخدام الطين في الرسم عند الرومان ما خلفه رساموهم على جدران قصور ساداتهم من لوحات حفظتها الطبيعة للأجيال التالية بطريقة غاية في الغرابة ، وتعود بنا القصة إلى عام ٧٩ الميلادي وفي اليوم الرابع والعشرين من أغسطس حين هرع الرومان إلى شواطئ البحر يتلبسون مهربا من قيظ الشمس ، وسكن أثريائهم إلى قصورهم المنيفة وعلى الأخص في مدينة بومبي التي بنيت على مرتفع يشرف على مياه نهر سارنوس

حيث كانت بومبي تعد بحق عروس مصايف الرومان، وكانت تضم ٢٠.٠٠٠ نفس عندما ثار بركان فيزوف ودفنها حية تحت ركام الحمم والصخور المنصهرة . ووقدت المدينة رقدة الموت حتى بعثتها معاول علماء الحفريات في عام ١٧٤٨ فعادت تزخر بالحياة ، وجاءها دارسوا الفن من كل صقع ليجدوا فيها مادة دسمة لدراسة ذلك العصر الهليني ، فقد كانت بومبي في الحق معبرا اندمج فيه عالم الإغريق والرومان

كانت الحياة في بومبي غاية في البذخ، وجدير بنا أن نذكر في هذا المقام أن الطبقة الحاكمة جعلت من الحياة فنا استكمل كل دواعي الراحة والترف . كان القصر يبنى حول فناءين ، أحدهما عام للضيافة ، والآخر للبتعة العائلية الخاصة ، وكان يضم مجموعات كاملة من الأجنحة تنفي بكل أغراض الحياة المتحضرة ، فالأرصفة والأبهاء مطعمة بقطع الرخام الملون والأعمدة على النمط الكورينثي تزين الأبواب ، وإلى جانب هذا التجميل المعاري نرى الرسام يقلد بالطلاء منظر الأعمدة وتوزيع الرخام .

وكانت مدينة بومبي شديدة الحساسية لكل نمط جديد . فانعكست في منازلها الجميلة كل الأساليب التي مرت بالعالم المحيط بها ، بحيث إذا كنا اليوم نستطيع أن نميز مراحل أربعة للتصوير عند الرومان وأن نتقبعها على مدى قرون ثلاثة فإننا ندين بذلك إلى ماتعرضه هذه المدينة من أدلة ماثلة في الرسوم واللوحات الحائطية وقطع الزينة المصنوعة من البرونز والفضة والذهب .

وتعرف المرحلة الأولى بالأسلوب التصويري للعار ، وقد عاصرت العهد الذي كانت فيه مادة البناء الرئيسية مادة مسامية من حجر بركاني داكن اللون سبق أن أشرنا إلى استخدام الأثوريين لها في بناء المقابر ، لم يكن في هذا العصر لوحات بالمعنى المفهوم بل تقليد يشبه النقل بالجبس لما نحته الهلينيون من الرخام . لقد كانت كل التصوير في الواقع منصبا على تقليد منظر الأعمدة والأفاريز في أسفل الجدران والبروز المسنن في أعلاها . ويبدو أن الفنان لم تعجبه هذه البساطة فرأى أن يعوضها بفرش الأرضية بقطع الموزايكو الرائعة ، ولعل أجمل الأمثلة في هذه الناحية كازا دلفونو أو



شكل ١٠ - الكوليزيوم - في روما

دى سالوسيتو . ولقد بدأ بناء الهلنيين الزخرفة الداخلية بهذه الطريقة فى القرن الثالث قبل الميلاد ، ثم انتقلت منهم إلى الرومان فى القرن الثانى قبل الميلاد .

أما المرحلة الثانية فقد ظهرت فى روما قبل بداية القرن الأول قبل الميلاد . ووصلت إلى بومبى فى عام ٨٠ قبل الميلاد واستمرت سائدة حتى عصر الإمبراطور أوغسطس وتسمى الطريقة الزراعية ، وفيها يبدو جزء من الجدار كأنما هو غائر وراء الكورنيش من أعلا والإفريز من أسفل بينما الجدار كله مستوى السطح . فإذا أضيف إلى هذا تصوير الأعمدة بالرسم وضع السبب الذى من أجله سميت هذه الطريقة « خداعية » . ولم يكن الرسامون بهذا بل أخذوا يصورون لوحات فيها مناظر أممية وأخرى خلفية ، وأخذت طرائقهم فى تبيان العمق تتخذ طابعاً جدياً وعلى الأخص رسم أجسام أو مرثيات بعيدة باهتة . وكأنما لذ الرومانى فى ذلك العهد أن يفاجئ زوار منزله بهذا التجسيم فيخال الواحد منهم أن الجدار مفتوح ، وخاصة بعد أن تفنن الرسامون فى رسم المناظر الطبيعية ، فإذا نظرت إلى الفجوة المفتحة طالعك منظر الستائر وخلفها بحر على هيئة قوس يبدو كما لو كان مفتوحاً ، ويطل فى نهايته على منظر من مناظر الريف المكشوف . انك تكاد تلحظ فى كل هذا أثر المسرح الهلنى وفن رسم المناظر المسرحية ، وليس أدل على هذا من وفرة الأقنعة التى تشبه ما كان يلبسه ممثلو الإغريق عند عرض الفواجر أو الكوميديات .

وربما كان من أبرز الأمثلة لهذا الأسلوب فى بومبى بيت الأسرار وقد كشفت فى عام ١٩١٩ ووجد فيها تسعة وعشرون منظرًا تزين الجدران ويغلب عليها اللون الأحمر وتمثل فتيات الإغريق يتعلن أسرار طقوس أعياد ومواكب ديونيسوس . وإذا نظرت إلى هذه اللوحات خلعت أنك تتطلع إلى خشبة مسرح مجسم ، أما موضوعها فقد أطلق الفنان فيه العنان للخيال فجاءت اللوحات مصورة لروح العصر ومشاربه أكثر مما يبدو فى نظام البناء ، إذ الواقع أن مادة البناء لم تتح للرسام مرونة كافية ، فإذا انتقلنا بعد هذا إلى منزل « الطبيعة الاوديسية » فى روما وضحت لنا المثل الفنية للرومان فى

ذلك العصر وعلى الأخص الاتجاه نحو الطبيعة بعيداً عن صخب المدينة وضجيجها ، ولا عجب فقد كان هذا هو الوقت الذي نادى فيه ثيوكريتوس الشاعر العظيم بالعودة إلى أحضان الطبيعة . ولكن يبدو أن الفنان الإغريق لم يكن في استطاعته مغالبة الحنين لإظهار آلهته ، وما كانت الطبيعة بالنسبة له سوى ذريعة لإبراز عرائس البحر أو آلهة الجبال . بل لقد استمرت هذه الأفكار حتى في أوائل عهد المسيحية ، ففي رافنا Ravenna يدهشك أن ترى إله النهر يجلس في هدوء ليرقب المسيح أثناء عماده في نهر الأردن .

ننتقل بعد هذا إلى المرحلة الثالثة ، ويسمى الباحثون بعضها الفن المتحضر ، إذ انتقل إلى إيطاليا بعد معركة أكتيوم البحرية في عام ٣١ قبل الميلاد كما تدل على هذا موضوعات اللوحات وبعضها الآخر يوصف بالأسلوب التجميلي ، وهنا ينتقل الفنان من رسم المناظر لرسم الأشخاص وإحلالهم مكان الصدارة ، ثم هو يغالى بعد هذا في تجميل الفراغ حولهم بالأغصان الملتفة والأزهار الملونة والطيور والحيوانات البرية الصغيرة . في هذا الوقت بنى نيرون « المنزل الذهبي » في قلب روما وجعل منه متحفاً للفن الإغريق ، وفي هذا العصر وجد تمثال لاركون الذي سبقت الإشارة إليه .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة فتدعى الأسلوب المعقد وفيه وصل الترف منتهاه فغمر الفن الكثير من الهدوء والتنسيق اللذين ميزاه في العصر السابق وإن نقلت لك صورته شيئاً من الدفء والحياة كما لم تخل في مناسبات كثيرة من روح الفكاهة والمرح .

وبعد ، فهذا كل ما تركه الرومان بعد الإغريق في ميدان الرسم والتصوير ، وهو قليل قد لا يشقى غلة القارئ ، أو قد يخرج به بصورة باهتة عن فن الرومان ، فليست رسوم جدران بومبي ولا طلاء منازلها هي ما يفخر به الرومان ، ومن هنا سنخرج في اقتضاب على النواحي التي بزوا فيها غيرهم تاركين تفصيلها لجهود أخرى مقبلة .

لقد شهد العالم قبل الرومان دولا قويت ، واشتد ساعدها ، وبسطت سلطانها على غيرها ، وشهد بعدهم دولا علا نجمها ، وسيطرت على غيرها ، ولكنه لم يشهد دولة غالبية استطاعت أن تلون الشعوب التي دانت لها بطابعها الخاص ، حتى لتعكس الأذئاب صورة صادقة للحياة في الرأس كما فعل الرومان . لم يكن غريبا أن تخرج من روما موجة الفتح العاتية ، فتطوى في طريقها أمم الأرض ، ولم يكن غريبا أن تذرع العجلات الحربية الرومانية شاطئ نهر الفرات في الشرق ، وشواطئ أسبانيا وبريطانيا في الغرب ، بل قد لا يكون غريبا أن تغطي الموجة شمال افريقيا كله ، ووسط وجنوب أوروبا في طريقها ، ولكن الغريب حقاً أن نستعرض اليوم مدينة تلو أخرى في هذا الإطار الفسيح ، فنجدها تشكل نفسها حسب النمط الأصيل ، فتنبنى المسارح ، والمدرجات ، والحمامات ، والمعابد ، والمحاكم ، والدواوين ، وحلبات الصراع ، على النسق الذي نراه في روما قلب الامبراطورية . لقد تسابق المواطنون والحكام على سفوح مرتفعات جلوشترشيد في إنجلترا ، أو في الواحات المتناثرة في الصحراء ، على بناء منازل هي صور من فيلات بومبي التي اجتاحها البركان . لقد كان كل صقع في الامبراطورية الضخمة إمتداداً لروما ونمط حياة الرومان ، كما كان لكل شخص حر في أية بقعة منها حق المواطن في روما ، وله أن يصوت في الاجتماعات التي تعقد في العاصمة إذا استطاع أن يصل إلى هناك .

لقد كان الرومان أول من درس فن قيادة الجماهير بطريقة منظمة ، وكانوا من الدماء بحيث ابتدعوا فناً كاملاً استهدف تسلية شعبهم والشعوب المحتلة حتى ينصرفوا عن التفكير في الأمور السياسية ، ويدعوا الأمور تجري في أعنتها . لقد نقل الرومان من الاثرويين والإغريق الكثير ، ولكن القورم^(١) ، أو مكان

مكان الاجتماعات كان اختراعا رومانيا أصيلا ، ولعلنا لو سمعنا اليوم لفظ الفورم لتبادر إلى أذهاننا على الفور مجموعة منمقة من المباني العظيمة تضم شيوخ الرومان في أرديتهم الرسمية المزركشة وعباءاتهم الفضفاضة ، يتحركون في جلال ، ويصرفون أمور الدولة الهامة. ولكن الصورة الفعلية للفورم كما عرفه عهد الملكية ، بل وفي القرون الأولى للجمهورية كانت تختلف عن هذا كل الاختلاف ، فلم يكن في الحق أكثر من سوق للبدنية يموج بقطعان الخنازير والبقر ، وجماعات الدجاج ، وحزم الخضروات ، ويتصايح في أرجائه سكان المدينة والريف ، ويتبادلون السلع والأطعمة إذ لم يكن من الشائع بعد سوى نظام المقاصة . كما كنت ترى الرجال ، وقد لعبت برءوسهم الحمر ، والنساء تفوح منهن رائحة البصل وروث البقر ، محتلطة بالعرق والأوحال . هنا صورة صادقة للبشرية . . . صراخ وضحك وعراك . . . وليس أسهل على الجمع المحتشد من أن يراهن بآخر درهم على قتال الديكة ، أو يبلغ به السرور منتباهه إذا رأى نزالا كشف أمره . فاستحق خمسا وعشرين جلدة على ظهره العارى .

كان هذا هو السوق أو قلب المدينة النابض . أو قل كان هو الفورم كما أسماه الرومان . وما كان القضاة الذين درجوا على إقامتهم هناك سوى فئة من كثير قصدت هذا المكان ، فلم يكن غريبا أن ترى الكهنة التابعين لأديان عديدة في هذه المدينة العلية يكشفون عن الغيب بفحص أدمعاء الطير أو الحيوان ، والشبان الطامحين في مناصب الدولة يخطبون الجماهير التي أفرطت في الشراب ، والقواد الذين عادوا إلى روما ، بعد أن نهبوا كل ثمين في أرض العدو، ينثرون على الرعاع دريهمات لتلهج الألسنة بالدعاء ، واستمر الأمر على هذه الصورة حتى ضاقت الفورم بالوافدين ولم يعد هناك بد من إبعادهم إلى الشوارع الجانبية ، واستخدام المكان المتوسط في بناء المعابد والبازيليكاك وهي عبارة عن خليط من المحاكم والدور وقاعات الاجتماعات . ولقد كانت هذه الأخيرة اختراعا آخر فريداً أوحى به ضرورة إيواء عدد كبير

من فترات عديدة في وقت واحد . وكان الأساس في بنائها في أول الأمر ناعة كبيرة بيضاوية الشكل عادة تحيط بها مقصورات تفصلها صفوف من الأعمدة عن الجزء الرئيسي من البناء . وكانت المحكمة تحتل أحد جانبي القاعة البيضاوى ، حيث يقف المتهم والمجنى عليه إلى جانب الشهود .

ثم انتاب هذه الأبنية بعض التعديل بظهور المسيحية ، فأصبحت البازيليكا بمثابة الكنيسة ، واستعيض عن القاعات البيضاوية بأخرى مستديرة ، وتحول مكان القاضي في الصدر إلى هيكل العبادة ، واحتلت صفوف المتعبدين الأماكن التي كانت تتم فيها المعاملات التجارية .

وهكذا وجد الرعاع في روما والشعوب المثلثة مسلات حشد لها الرومان كل ماملوكوا من جهد وفن . وإذا كان العالم اليوم قد فقد كل أثر للبازيليكا القديمة اللهم إلا واحدة كشفت عنها الحفريات في بومبي فلا زال هناك العديد من المباني المتناهية في الضخامة ، بنيت في مختلف جهات الإمبراطورية واستهدفت نفس الغرض . ومن أمثلتها الكوليسيوم والمسارح وحلبة الصراع والحمام الرومانى الذى كان في الواقع منتدى وقاعة اجتماع ومتحفا في بناء واحد

لقد استخدم الرومان في كل هذا جبالا شاهقة من الحجارة ، ويكفى أن نعلم أن أبنتهم كانت هدفا مغريا لشعوب أوروبا في العصور الوسطى إذ أنهم ما استطاعوا أن ينهوه لبناء حصونهم وقصور عظمائهم ، بل يكفي أن ينظر اليوم إلى ماتبقى من الكوليسيوم في روما وقد مرت به ألف سنة من الزمن، لتتصور مدى ما كان عليه من الضخامة . لقد عمل في بنائه أجيال عديدة حتى تم في عهد الإمبراطور تيطس Titus في عام ٨٠ ميلادية كمكان يتسع ليشمل ٨٧٠٠٠ متفرج . كما امتلأ بعدد من المصارعات قتل فيها ماينوف على خمسة آلاف حيوان وحشى لكي يحظى الرومان بمتعة جميلة . ومثل هذا يمكن أن يقال عن الملعب الأكبر فقد أعدت مقاعد

جلوس ٣٠٠.٠٠٠ متفرج ، أو عن حمامات كاراكا حيث كان يمكن لثلاثة آلاف شخص أن يستحموا في وقت واحد ، بل وأعجب من هذا قصر ديوكليتيان في سبليت عبر البحر الادرياتيكي فقد كان يحوى مدينة بأكملها داخل أسواره .

لقد آمن الرومان بالضخامة والتبذير وانتشوا بالداغاية والدوى البراق ، حتى لقد اختصوا بأقواس النصر والأعمدة التى تخلد ذكرى النصر ، ويكفى أن تعقد مقارنة بسيطة بين تمثال سائق المركبة الاغريق وقد أقيم تكريما لمتسابق فاز فى هذا الضرب من الرياضة وبين عمود تراجان وبه ألفان وخمسمائة شكل منحوت على مساحة تقدر بستائة وستين قدما ، وهو يحكى قصة تصويرية مفصلة لما حدث فى الحملة التى قادها هذا الامبراطور فى داكيا ، ابتداء من اعداد السفن التى أبحرت بالجنود حتى اللحظة التى أعدم فيها الرومان مئات من قواد العدو البرابرة ، وقل مثل هذا عن القوس الذى يصور فى بذخ انتصاراته على اليهود . لقد وصل الاغريق إلى أغراضهم فى بساطة وهدهد ثم انقضى عهدهم كأساتذة الرومان ، وأصبح على هؤلاء أن ينهوا الطريق وحدهم ، ومن ثم جاءت الأذرع الضخمة التى ترتفع وتهبط كأنها المطارق فتشوى الأبنية الضخمة .

ولكن من الانصاف أن نقرر أن الفن الرومانى لم يكن مسلاة أو طنطنة فحسب ، وإن كان الاغريق قد حققوا بخيالهم بين أجواء الفضاء فقد غاصت دعائم الفن الرومانى فى اديم الأرض . وما زالت الطرق التى عبدها الرومان منذ القديم قائمة ، وأهم منها المعابد والجسور التى احتملت ثقل العجلات الحربية ، ولا عجب فقد تمرس الرومان هنا بقدرة الاثرويين العتاة ، واستطاعت روما خلال الجزء الأكبر من تاريخها أن تدفع الدم الرومانى الأصيل خلال هذه الشرايين المتفرعة فتبقى جسد الامبراطورية دافئا .

وكما نهضت أثينا ونعمت بعصرها الذهبى فى أعقاب ذلك الدمار الشامل الذى حل

بها على أيدي فلول قواتها المندحرة أمام الفرس فتساقطت القوم لبنائها تحت حكم بريكليس، نرى روما تهض من حريق زيرون الغاشم فيدثرها القياصرة الفلافيون بثوب قشيب، وتتحول إلى مدينة عالمية من الرخام لا يكاد البصر يجد أعمدها وأقواس النصر فيها، كما غصت بالمسلات التي جرى بها من مصر بعد معركة اكتوبريوم .

ولعل كشفهم لمادة تشبه « الخرسانة » كان عوناً لهم على إقامة هذه المؤسسات الضخمة التي تتحدى الزمن . وقد كون الرومان هذه المادة من خليط من ماء وحصي ورمل ورمل بركاني وجدوه بكثرة في المنطقة المجاورة لنابولي، وازدادوا إلى كل هذا مادة مثبته شبيهة بالأسمنت استخرجوها من أنواع الحجر الجيري .

كان الرومان عمليين إلى أقصى حد، وكانوا في تجواهرهم وسط العديد من الدول المحكومة يسعون إلى نقل كل مارأوا فيه فائدة لهم، ولم يكن يضيرهم أن يجتمع في بناء واحد أنماط مختلفة من الفنون المعمارية. ويكنى نظرة إلى الكوليسيوم لتثبت أن الرومان لم يتوقفوا عند اعتبارات قومية بل جعلوا منه طوابق ثلاثة من الأقواس، ترتكن عليها آلاف المقاعد في هذا المدرج الضخم، والطابق الأسفل من الأعمدة يتبع النمط « الدوري » مع تعديل أقرب إلى النمط الاثروري، والثاني أيوني، والثالث كورينثي، والطابق الرابع المدبب فيه عمد كورنثيه تتوجها رؤوس مسننة أما البناء كله فتصميمه يبتعد عن محاوره طولها ٦٢٠ قدماً و ٥١٠ قدماً . والطابع السائد في الكوليسيوم في الواقع هو هذا العدد الضخم من الأقواس التي تعلم الرومان طريقة بنائها من الاثوريين كما تقدم ذكره، ونفذوها على نطاق واسع وعلى الأشخاص في الجسور وناقلات المياه، وخرجوا من هذه إلى بناء المعابد ذات القباب .

ويسوقنا الكلام عن معابد الرومان إلى الحديث عن البانيون أو معبد جميع الآلهة وهو أعظم المعابد دون منازع . هنا أيضاً تطالعك نظرة الرومان العملية، فما كانوا ليدققوا كثيراً في اختيار الآلهة، بل جمعوا في معابدهم كل من رأوا في وجوده

استمالة لشعوب الامبراطورية ، ولم يكن يضئيرهم أن يرفع الناس البخور لهذا أو ذاك مادام تمثال الامبراطور ينال في كل حالة حفة منه . أما الباندون فهو عبارة عن قاعة مستديرة غاية في الفخامة ، يعلوها سقف مقوس به فتحة مستديرة قطرها ٢٦ قدما يمكن الزائر أن يرى منها قبة السماء ، ولعل الرومان في بنائهم المعبد بهذا الشكل كانوا يـموزون للكون كله أى للأرض والسماء ، وليس في البناء كله نافذة واحدة ، ولكن كل جزء فيه يتمتع بالضوء بشكل متبادل من الفتحة العليا . ويصل ارتفاع البناء إلى ٤٢,٦ قدما وقطره الداخلى كذلك . أما القبة فلو تصورت محورا أفقياً تدور حوله إلى أسفل فإنها تمس الأرض كالكرة ، وفوق هذا فقد تفتن الرومان في الطريقة الخداعية في تصوير المعمار وهى الطريقة التى رأينا منها على جدران بومبى ، واستطاعوا أن يحكوا نسب وأبعاد السقف حتى يسكاد الناظر لأعلى يشعر أن القبة سابعة في الفضاء .

من كل ما سبق نقبين إلى أى حد تسود النظرة الواقعية على الفن الرومانى ، فلئن خلع الإغريق الكثير من مشاعرهم ومثلهم العليا على التماثيل التى رأيناها سواء للآلهة أو للأبطال الرياضيين فإن الرومانى قد توخى الحقيقة والواقع سواء فى تماثيله أو رسومه أو مبانيه ومعابده .

الباب الرابع

الفن الإسلامي : الرسم والتصوير

إذا أردنا أن نتحدث عن الفن الإسلامي كان من واجبنا أن نتحدث عن عدة أنواع من الفنون في عدد كبير من الدول وفي خلال عصور متتالية ، ومن أخص هذه الدول مصر والهند وإيران والعراق وشمال إفريقيا وأسبانيا . ولكننا سنقتصر في هذا الجزء من الكتاب على الرسم والتصوير . ولكي نفهم الفن الإسلامي يجب علينا أن نقف أولاً وقبل كل شيء على الأسس التي قام عليها هذا الفن . ولا شك أن من يتعمق في دراسته يدرك أنه يخفى وراءه دائماً نوعاً من الروحية والصوفية . فالدين الإسلامي يعتبر من أهم العناصر والأسس الرئيسية المؤثرة في منشأ هذا الفن . ولئن لعب الدين دوراً في ظهور كثير من الفنون فإنه مع ذلك لا يعتبر المحدد للتيار الفني بقدر ما تحد العقيدة اتجاهات الفنون الإسلامية .

وهناك جدل كثير حول تحريم الإسلام لرسم الكائنات الحية أو إقامة تماثيل مجسمة لها . وما لا شك فيه أن مبدأ وحدانية الله يعتبر من المبادئ الأساسية في الاعتقاد بتحريم تصوير الأشخاص أو عمل تماثيل خاصة بهم . وهناك من يؤيد هذا التحريم مستنداً في ذلك إلى هذه الآية الكريمة : —

« يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » .

كما أنهم استندوا إلى بعض الأحاديث الشريفة التي يظهر فيها شبه تحريم للرسم والتصوير حتى لا يكون ذلك مدعاة لسقوط البعض في عبادة تلك الرسوم أو التماثيل أو اتخاذها كوسائط للعبادة مما يبعد عن التنزيه . ولكن هناك من يرى أن المقصود

بكلمة « أنصاب » ، فى رأى المفسرين هى الأحجار الكبيرة أو الأصنام التى كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القرбан فى الجاهلية . فليس فى هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل ^(١) .

ومهما يكن من أمر هذه المناقشات فليس من الغريب أن يتجه المسلمون فى صدر الإسلام إلى تحريم عمل التماثيل وتصوير الأشخاص خشية العودة إلى عادات الجاهلية من حيث عبادة الأصنام أو استخدام هذه الرسوم والأصنام كوسائل للتقرب إلى الله عز وجل ، أو التبرك بها ، أو الإستعانة بها عند تقديم البخور والصلوات . وبهذا ينسبون إلى الإنتاج الفنى قوة روحية خارقة للطبيعة تخرج به عن مقصده الأساسى ، وهذا قد يؤدى إلى فهم يتضمن الإشراك بالله وهو ما يتعارض مع التنزيه بالخالق عن المادية وعن التعدد . ومن ناحية أخرى يوجد عامل له أثر إيجابى فى الرسم بنوع خاص ، وهو أهمية النص فى الآيات القرآنية . فما لا شك فيه أن للنص أهمية لم تيسر فى أى دين آخر . وكان لهذا أثره فى ظهور نفس الآيات فى المباني والمساجد وزخرفة الكتابة بطرق مختلفة تعتبر فى ذاتها أحد الفنون الرفيعة التى تعتمد على الرسم فى الإسلام . ولم تقتصر هذه الزخارف الكتابية على المباني فحسب ، بل امتدت إلى جميع مناحى الحياة كالآثاث والأواني الزخرفية وبعض الأدوات التى تستخدم فى الحياة عامة ، وبعض أبواب المنازل والشرفات إلى غير ذلك من مظاهر الحياة .

ويلاحظ بوجه عام أن الفن الإسلامى لم يسلم بإنتاج لوحات أو تماثيل للإنسان والحيوان . كما يلاحظ أن التماثيل لا تزيد عن نحت بارز أما الرسم فكان دائماً مرتبطاً بالكتب . ولم تكن الرسوم واقعية مطابقة للواقع ولكنها تعبر عن حقائق ميتافيزيقية وغالباً ما تكون معبرة عن أفكار عقلية لا عن موضوعات مادية . وهذا الإتجاه فى الرسم كان متمشياً مع الشعر وخاصة فى فارس وفى شبه الجزيرة العربية نفسها .

(١) أنظر كتاب فنون الإسلام تأليف الدكتور زكى محمد حسن ص ١٦٣

إذا كان الشعر يعبر عن ناحية صوفية وروحية أكثر منها ناحية مادية . ونكاد لا نجد
سوم الكائنات البشرية إلا في مدرسة موغالة ^(١) الهندية . فقد كانت هذه المدرسة
تميل إلى عمل رسوم للوجوه ، كما سجلت أحداث الحياة المحيطة بهم .

ولئن كان عامل الدين قد لعب دوراً هاماً في تحريم التصوير في بعض الجهات
إلا أن الدولة الإسلامية قد اتسعت وانتشرت حتى شملت الكثير من الشعوب
والممالك والدول المختلفة في ثقافتها وتقاليدها وعاداتها وميولها وتاريخها . ومع ذلك
فهي تتفق جميعاً في التسليم بعقيدة واحدة يتمسكون بها .

إلا أن أولئك الذين اعتنقوا الإسلام إنما حملوا معهم تقاليدهم القديمة وتراث
حضارات سابقة ولم يستطيعوا أن ينتزعوا أنفسهم تماماً عنها . وما ينطبق على الأفراد
ينطبق كذلك على الدول ، فقد سيطر الإسلام على تلك الدول الشاسعة ونقل إليها
مبادئ وعقائده ، فلم يلبث أن حدث امتزاج بين هذه المبادئ والحضارة السابقة لهذه
الدول . وهذا ما يفسر لنا وجود عدة فنون إسلامية وليس فناً إسلامياً واحداً ، ومع
ذلك فهي تحمل جميعاً طابعاً عاماً واحداً تشترك فيه جميعاً هو الطابع الإسلامي .

فانتشار الإسلام إذن وسيطرته على كثير من الدول لم يكن معناه القضاء على
فنونها بل كثيراً ما حدث ازدهار لهذه الفنون نتيجة تشجيع الحكام المسلمين لها .
وليس أدل على ذلك من أن بعض خلفاء بني أمية استدعوا أمهر الصنائع من كافة أنحاء
الامبراطورية الإسلامية لإنشاء المدن الجديدة والقصور والمساجد ، كما استعانوا ببعض
الفنانين من سوريا ومن الامبراطورية الرومانية لتجميل مسجد دمشق ، ولإنتاج بعض
الرسوم الفاخرة في بعض القصور والمباني الخاصة ، ونكتفي بالإشارة إلى مبنى قصير
عمره وهو عبارة عن مبنى خاص بني في بيداء الصحراء بالقرب من دمشق ، وقد
كشف به حديثاً الكثير من اللوحات الرائعة التي تمثل العديد من النواحي الإنسانية
والرموز التعبيرية ورسوم الحيوانات . ولكننا مع ذلك لانسلم بسهولة بأن هذه الرسوم

تعبّر عن الفن الإسلامي لأنها مزاج من إنتاج كثيرين من الفنانين المسلمين والأجانب وجاء بعضها بعيداً كل البعد عن روح الفن الإسلامي الخالص .

ونشير كذلك إلى قصر آخر يرجع إلى العهد الأموي هو قصر الحائر Hair وهو يوجد بالقرب من بالميرا المدينة القديمة وهي المدينة التي كان الرومان قد استولوا عليها منذ سنة ٣٧٢ م وحطمت في عهدهم ثم أنشئ بدلا منها مدينة تدمر ، ويظن البعض أن هذا القصر بنى سنة ٧٢٨ . ويشتمل على كثير من الرسوم والصور التي يغلب عليها طابع الرسوم الساسانية . وقد يكون سبب ذلك هو الاستعانة ببعض فناني فارس .

أما العصر العباسي فلم يقل تشجيعاً للإنتاج الفني عن عصر الأموي ، حتى أصبحت بغداد على مضى الزمن وتكامل الإنتاج مسرحاً للحياة الفنية البهجة والقصور الخيالية السعيدة . وما يميز هذا العصر عن سابقه ظهور لوحات جمع فيها الفنان بين النحت والتلوين . ولم يقتصر ذلك على قصور الحكام بل امتد كذلك إلى كثير من منازل الشعب . فقد وجد في بعض هذه المنازل لوحات من الجبس يشترك فيها عنصر النحت والتصوير . وقد لوحظ فنياً على هذه الرسوم أن الفنان كان يبرز الحدود الخارجية بخطوط سوداء واضحة تجعلها مشابهة للرسوم الزجاجية ، كما استخدم فيها ألواناً زاهية ، وتخير موضوعاته من الحيوانات والبشر ، كما أنه استعان بالكثير من الرسوم الزخرفية ، ولم يحاول الفنان أن يظهر فيها العنق فهي تبدو مسطحة زخرفية أكثر منها تقليداً للواقع .

أما المدرسة الفنية الأولى التي يمكن أن يطلق عليها فعلاً كلمة مدرسة فنية فقد ظهرت في القرن الثالث عشر في بغداد . ولقد اتجهت هذه المدرسة أصلاً إلى رسم لوحات في الكتب ، ويعتبر من أقدم إنتاجها مخطوطة من كتاب « مقامات الحريري » وهو الآن في مكتبة باريس . أما الفنان الذي صور هذه المخطوطة فهو « يحيى بن محمود الواسطي » وهو فنان واقعي قصصى يتسم بطابع الفكاهة ، نجح في أن يجعل لكل صفحة

من صفحات الكتاب طابعا خاصاً دقيقاً . ولوحات هذا الفنان يستدل منها على فهم
مجسج للناحية الفنية ، فهناك تداخل بين المواضيع الفنية ، وتناسق في الرسم ، ودقة
في التعبير ، مما يدلنا بشكل واضح على أنه لا يمكن أن يكون هذا الإنتاج هو الأول
من نوعه لهذا الفنان . وليس لنا أن ننسى تأثير الفن الإيراني على الإنتاج الفني في
بغداد في العصر العباسي . ذلك التأثير الذي امتد إلى مناحي الفنون المختلفة ومن أخصها
الرسوم الحائطية : ومن أمثلة ذلك تلك اللوحات التصويرية التي توجد في قصر بسامرا .
وبما يدل على تغلغل التأثير الإيراني هذه المواضيع التي تعبر عنها تلك اللوحات ، فهي لم
تتقيد كثيراً بالزعة الروحية الصوفية ، بل امتدت لتشمل التعبير عن بعض نواحي
الحياة الاجتماعية العامة ، فتمثل الراقصات والموسيقيين وبعض الشخصيات . كما أنها
لم تقتصر على رسوم الأشخاص بل صورت النبات والحيوان وبعض المناظر الطبيعية .
ولكن لا يغرب عن البال أن هذا الإنتاج رغم ذلك ليس مغرقاً في المادية ، ولجأ في
أحيان كثيرة إلى انتهاز سبيل التعبير الرمزي والهندسي ، ويغلب على تلك اللوحات طابع
التفريعات النباتية والدوائر المتداخلة . فهي إذن أقرب إلى الزخرف المتأثر بالتقاليد
الساسانية والإيرانية في الرسم .

والآن لنا أن نتساءل : لم كان الفن الإيراني أقل تمسكاً بالميل إلى التجريد في الفن
وأكثر اتجاهها إلى التعبير عن الواقع والحياة الاجتماعية عن بقية الدول الإسلامية
الأخرى ؟ يثير هذا السؤال الكثير من أوجه الجدل ، ولكننا يمكن أن نذكر
بعض الأسباب العامة التي قد يعود إليها ظهور هذا الاتجاه :

١ — لم يستطع الإيرانيون أن يتخلصوا من تراثهم القديم وما ورثوه من أساليب
فنية عن أجدادهم .

٢ — كانوا يرون القصد من تحريم التصوير والرسم هو محاربة عبادة الأوثان .
وأن الهدف من هذا التحريم قد تحقق منذ صدر الإسلام . فلا داعي للاستمرار طالما
قد استقرت العقول وتشبعت بالمبادئ الإسلامية .

٣ — يرى البعض أن الإيرانيين شعب يميل إلى الفن بطبيعته وله في البيئة التي يعيش فيها ما يحدو به إلى هذا الاتجاه الفني .

هذه الأسباب التي بينها كانت إيران مصدراً لكثير من الإنتاج الفني في بعض الدول العربية ، بحيث أننا لانستطيع أن نفصل بين الإنتاج الفني في العراق مثلاً وبين الفن الإيراني فصلاً تاماً . وقد ظهر صدى هذا الفن الإيراني في كثير من الإنتاج الفني الذي ظهر في بغداد في عصر الدولة العباسية وما بعدها . ومن أهم مميزات ذلك الإنتاج تلك الزخارف النباتية والأشكال الهندسية واستخدام الألوان الزاهية . ولم يراع الفنان الإيراني قاعدة الأحجام في رسوم الأشخاص ، بل ولم يتورع عن رسم بعض لوحات للنبي عليه السلام بالرغم من أن مثل هذا الإنتاج لا يمكن أن ينال رضا رجال الدين . كما أنه أنتج عدة رسوم آدمية بل ورسوم خيالية عن الشياطين والملائكة وغير ذلك مما يعتبر طابعاً إيرانياً خاصاً يختلف عن مميزات الفن الإسلامي في بعض الدول الأخرى كعصر مثلاً .

فلو رجعنا إلى الفن المصري الإسلامي في عهد الدولة الفاطمية لوجدنا أن الرسوم لم تذهب — في تمثيلها للواقع وتقليدها للحياة المادية — إلى الحد الذي ذهبت إليه النزعة الإيرانية . بل لعل أهم ما يميز الفن المصري في القرن العاشر الميلادي هو تلك الزخارف الهندسية والتفريعات النباتية والتعبير الرمزي المجرد .

وليس لنا أن نفهم من هذه المقارنات أن هناك اختلافات شاسعة بين المدارس الفنية التي ظهرت في الإسلام ، فلا شك أن هناك طابعاً عاماً يشتركون فيه بحيث يميز الفن الإسلامي عن غيره من الفنون . وسنتبع فيما يلي بعض المدارس الفنية التي توالى منذ القرن السابع الهجري وثبتت تقاليد الفن الإسلامي .

أ — المدرسة العراقية السليمانية

وهي المدرسة المشهورة باسم مدرسة بغداد . وتعتبر هذه المدرسة امتداداً للمدرسة

لحق سبغت الإشارة إليها ، وقد تخصصت هذه المدرسة على نحو ما في عمل رسوم ملونه المخطوطات القديمة العربية أو الفارسية . وبنوع خاص في كتب العلوم والطب والميكانيكية . ونشير على سبيل المثال إلى كتاب « خواص العقاقير » (Des Materia Medica) الذى يرجع إلى ديوسقوريدس اليونانى ، وقد زينت صفحات كثيرة من هذا الكتاب بلوحات تمثل النباتات والحيوانات والمواد الطبية وبعض الأطباء أو الجراحين . ويلاحظ على هذه الرسوم استخدام الألوان الواضحة ، والتعبير الفنى الممتاز ، ومحاولة التسميط الفنى ، واستخدام بعض الرموز ، فالشجرة ترمز إلى المنظر البرى ، وطيات الملابس ترسم بأشكال زخرفية تشبه غالباً المراوح النخيلية . وكذلك نشير إلى كتاب « مقامات الحريرى » وقد جاء بهذا الكتاب عدة رسوم تصور الحياة الاجتماعية تصويراً واقعياً ، فهى تبرز بعض الأعراب وهم فى كثير من المواقف التى تتمثل فى الحياة العامة . كما نلصق فى هذه الرسوم رغم واقعيتها تلك النزعة الزخرفية وتلك القواعد الفنية التى تواضعت عليها مدرسة بغداد وأصبحت قبله للفنان الإسلامى . ومن أعلام هذه المدرسة الفنان عبد الله بن الفضل الذى صور الكتاب الأول ، والفنان يحيى بن محمود الواسطى الذى رسم لوحات مقامات الحريرى . وقد نسب إلى هذه المدرسة عدد آخر من المخطوطات المصورة نذكر منها « كيلة ودمنة » وكتاب « البيطرة » .

ب- المدرسة المغولية للرسم فى العراق وإيران

كان لانتصار المغول على العراق وإيران أثره فى امتداد النفوذ الفنى من الشرق الأقصى - وعلى الأخص الصين - إلى كل من هاتين الدولتين ، فجاء إنتاج هذه المدرسة مزاجاً بين الفن الصينى وفن المدرسة العراقية السلجوقية . ولقد ظهر فى هذه المدرسة عدة فنانيين اشتركوا فى الطابع العام الذى يميزهم ، فقد تغلغت أساليب الفن الصينى لديهم وعلى الأخص طريقة الرسم بلون واحد قريب من اللون الأسود ، ومحاولة التعبير الفنى بطريقة مبسطة غير محددة تحديداً واضحاً عن مناظر الطبيعة ، وإبراز

رسوم الأشخاص بالسمات الصينية ، ومراعاة النسب في رسوم الحيوان والأشخاص
كما لم تخل رسوم هذه المدرسة من التعبير عن بعض الحيوانات الخرافية مما ية
بهم تارة من المدرسة الرومانتيكية ، وتارة أخرى من المدرسة التأثيرية ، وهما من
المدارس الفنية التي ظهرت في أوروبا بنوع خاص ابتداء من القرن التاسع عشر

ومن أهم المخطوطات التي صورها فنانون هذه المدرسة كتاب « منافع الحيوان »
لابن بختيشوع ، ويلاحظ على رسوم هذا المخطوط مدى تغلغل الفن الصيني في التعبير
الفني لهذه المدرسة . كما تشير إلى كثير من رسوم مخطوطات « الشاهنامه » أو تاريخ ملوك
الفرس ، وكذلك مخطوط من كتاب « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين . وأحد
مخطوطات كتاب « كلیلة ودمنة » . ولوحظ أنه ليس من اللازم أن يكون لكل من هذه
المخطوطات رسام واحد بل قد يشترك عدد من الفنانين في المخطوط الواحد . بدليل
تباين الصورة في التعبير ، واختلاف أسلوبه ، وشكل الملابس التي كان يضمها الفنان لوحته

ج - المدرسة الإيرانية التيمورية :

كان تيمور محبا للفن مشجعا للفنان ، فليس من الغريب أن يزدهر الفن في إيران في
عده ، وقد استعان بكثير من فنانى بغداد وغيرهم من الفرس والصينيين وغيرهم .
وكانت سمرقند مركز هذه المدرسة التيمورية في مبدأ ظهورها ، ومن ثم انتقلت هذه
المدرسة في مدينة هراة منذ اتخذها شاه رخ بن تيمور عاصمة له . كما ازدهر أيضاً أحد
فروع هذه المدرسة التيمورية في مدينة شیراز عندما اتخذها السلطان إبراهيم بن شاد
رخ قاعدة للملكة .

ومن أهم المميزات الفنية للمدرسة التيمورية ظهور بعض الأساليب الجديدة
كمناظر الزهور والحدايق والطبيعة الجميلة . ويذكر ديماندى كتابه « الفنون الإسلامية »^(١)

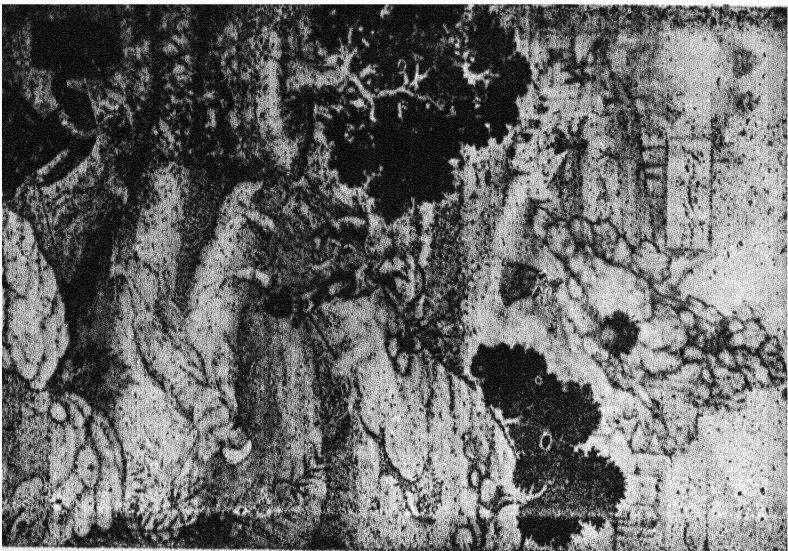
(١) تهريب الأستاذ أحمد محمد عيسى في صفحة ٥٣ .



↑ شكل ١١ - لوحة تمثل الماعز
من كتاب « منافع الحيوان »
لابن بختيشوع - رسم فارسي
من القرن الرابع عشر -
يوجد الآن بمتحف الفن
بشيكاغو



شكل ١٢ - حامله -
الفنجال - لوحة فارسية من
النصف الأول من القرن ١٧
وتوجد الآن بمتحف سانت
لويس بأمريكا



شكل ١٤ - لوحة من المدرسة الهندية تحت التأثير
المغربي من إنتاج: بازوان من عصر أكبر



شكل ١٣ - لوحة تيمل (دراویش في حلقة ذكر)
والمعتقد أنها من رسم بهزاد في نهاية القرن ١٥ م .

أن مدرسة هراة ابتكرت تصوير الأشعار بأسلوب تعبيرى يتفق مع طابعها العاطفى والغنائى . وكانت القاعدة أن ترسم الأشخاص رسماً أنيقاً دقيق الحجم ، وتوزع فى منظر الزخرفى يمثل الطبيعة الإيرانية بسمائها وجبالها الإسفنجية . والألوان فى صور هذه المدرسة قوية ولكنها منسجمة : ذلك بالإضافة إلى ألوان جديدة كثيرة استخدمت فى العصر المغولى الأول .

ومن بين المخطوطات التى ينسب تصويرها إلى هذه المدرسة نسخة من قصائد خواجه كرماني ، تصور غرام أمير إيراني اسمه همای بإبنة ملك الصين واسمها همايون ، ولها مغامرات خيالية ، وقد قام بهذا التصوير خبير نقاش السلطاني سنة ١٣٩٦ ، كما يوجد عدد من المخطوطات لا نعرف إسم الفنان الذى رسمها أو قد اشترك فيها أكثر من فنان واحد ، ومن بينهما نسخة من الشاهنامه الفردوسى ، ومخطوط من كتاب مجموعات النجوم وغير ذلك من المخطوطات الكثيرة : كما ظهر كذلك فى هذه المدرسة طريقة اللوحات المستقلة ، ومن أمثلتها لوحة لا تزال موجودة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس وهى تعبر عن لقاء همای لهمايون فى حدائق القصر الملكى بالصين .

د - مدرسة بهزاد

زعيم هذه المدرسة كمال الدين بهزاد الذى ولد فى هراة سنة ١٤٤٠ م ، ولما سقطت هذه المدينة فى يد الشاه إسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) انتقل الفنان معه إلى تبريز ، وأنشأ مدرسته الفنية التى شجعها الشاه ومن بعده ابنه طهماسب ، وعين قياً على مكتبته الملكية . ولقد وصل من اتقان لوحاته إلى وظيفة رئيس مجمع الفنون ، واستطاع أن يغير التقليد القديم الذى كان يقضى بأن يكون الخطاط فى المرتبة الأولى ، وهو الذى يحدد للرسم مساحة الرسم وموضوعه . ولكن بهزاد قلب الوضع بحيث أصبح الفنان هو الذى يحدد الموضوع الملائم والمساحة المطلوبة للرسم .

ولقد أنتج الفنان عدة لوحات رائعة حتى بلغت شهرته كل نواحي إيران والهند

والعراق بل وما وراء هذه الحدود . إلا أن الفنانين أخذوا يقلدون توقعه على كثير من اللوحات ، ولهذا تردد كثيراً قبل أن نجزم بأن لوحة ماهي من إنتاج هذا الفن أو أنها دخيلة عليه ، وفي كثير من الحالات نجد صعوبة في أن نصل إلى اليقين .

ويذكر الدكتور زكي محمد حسن في كتابه « فنون الإسلام » ص ١٩١ عن هذا الفنان أنه « مما امتاز به براعته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها : وفي التعبير في صورته عن الحالات النفسية المختلفة : وفي رسم العائر والمناظر الطبيعية ، وإنك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صوراً أرستقراطية بهدوئها ، وتحس الذوق وإبداع التركيب فيها ودقة الزخرفة وانسجامها » .

ومما ينسب إلى هذا الفنان صورتان شخصيتان للسلطان حسين يبقرا ومحمد خان وهما من أول رسوم الأشخاص الإسلامية . كما ينسب إليه تصوير مخطوطة من كتاب البستان ، وهذه المخطوطة تبرز قدرته على رسم المناظر الطبيعية بنوع خاص ، كما ينسب إليه عدة لوحات يمثل بعضها الدراويش من إيران والعراق ، ويمثل بعضها الأمراء . ومن بين زملاء بهزاد في نفس المدرسة الفنان قاسم على الذي أنتج عدة لوحات من بينها لوحة تمثل جماعة الصوفية في حديقة ، وأخرى تمثل مدرسة في الهواء الطلق . وثلاثة لعدة نساء في حمام .

ولما انتقلت عاصمة الفن في ظل حكم الأسرة الصفوية إلى تبريز استمر تأثير بهزاد موجهاً للفنانين في كلتا المدرستين ، في هراة وتبريز . ومن زعماء الفنانين في هذه المدرسة آقاميراك ، وسلطان محمد ، ومظفر علي ، ومحمدي ، وميرسيد علي ، وشيخ زاده ، وسيد نقاش وغيرهم . ومعظم هؤلاء من تلاميذ الفنان بهزاد .

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن رسوم هذه المدرسة واقعية يحيطها إطار أشبه ما يكون برسوم الأبسط وتكون اللوحة فيها منقسمة إلى قسمين أو تمثل مستويين ، ولا يزال يبدو فيها أثر للفن الصيني ، بالرغم من أن البلاد قد تخلصت من المغوليين منذ عام ١٦١٥ .

ومن الأدلة على هذه الملاحظة أن تصوير المرأة عندهم غالباً ما تكون جالسة على ركبتيها بالطريقة الصينية، كما نلاحظ رسوم الأشجار المزهرة والمناظر الطبيعية يعبر عنها بالطريقة الصينية . أما المواضيع الفنية فهي لا تخلو من تصوير بعض قصص الحب والمغامرات التي لا تتعدى تصوير المحبين معا في حديقة مثلاً وها في موقف أقرب إلى الصوفية الروحية منه إلى الحس الشهوى .

٥ - المدرسة الصفوية في عهد الشاه عباس

استطاع الشاه عباس أن يجعل من مدينة أصفهان التي اتخذها عاصمة مملكته مدينة للفن الذي أصبح يتأقلم تدريجياً ويتطور إلى فن فارسي ، ومن أهم منشآت أصفهان قصر رسم على كثير من جدرانه رسوم تعبر عن نباتات البيئة وعن الحديقة الفارسية وعلى الأخص رسوم التوليب والورد والقرنفل وإيريس كما رسمت أشجار فارس ولكنهم لم يتخلصوا تماماً من بعض الرسوم الصينية كرسوم العقاب (طائر خيالي بذيل ضوئيل ومنقار ضخمة) . كما رسموا السحب والجبال بنفس الطريقة السابقة .

ولقد بدأ الإنتاج الفني منذ هذه الفترة يتجه نحو تمثيل الكثير من المظاهر الحسية كالحب والصيد والحداثق إلى غير ذلك من مظاهر اللذة التي تتمثل في قصص ألف ليلة وليلة ولكن بطريقة لا تدل على التدهور بل على درجة خاصة من الرقي الفني والذوق الرفيع .

وانتقد عنى الفنانون في هذه المدرسة بالنقش على الجدران في القصور والمنازل ، وبرسم اللوحات الكبيرة المستقلة ، واتخذ الفن وسيلة لعمل دعاية عن عظمة الشاه عباس نفسه . كما اتجه الفن إلى المبالغة والمجاملة في رسوم الأشخاص فلا يتقيد بالواقع تماماً ، بل ظهر فيه تنميط معين فرسوم الرجال تطنى عليها مظاهر الرقة والنعومة والأنوثة ، حتى يصعب على الراى أن يفرق بين الرجل والمرأة .

ومن أهم فناني هذه المدرسة رضا عباسي ، وحيدر نقاش ، ومحمد قاسم التبريزي
ومحمد يوسف وغيرهم .

و - التصوير الإسلامي في تركيا .

لم تكن في تركيا مدرسة فنية مستقلة من حيث الطابع الفني، فقد كان جل اعتمادها
على فنانيين إيرانيين استقدمتهم إلى تركيا ، ومن بين هؤلاء الفنان شاه قولي المصور
الأول في بلاط سليمان القانوني . وكذلك الفنان ولي جان تلميذ أفاميراك : وقد برز
بنوع خاص في رسوم السيدات . ويمكننا مع ذلك تمييز رسوم هذه المدرسة عن
الفن الإيراني الخاص بالموضوع الفني من ناحية — إذ تبدو على الأشخاص الملابس
التركية للعصر — وبظهور بعض التأثير الأوروبي في الأسلوب الفني من ناحية أخرى .
والواقع أن بعض سلاطين الأتراك استعانوا بفنانيين أوروبيين ، ومن أمثلة ذلك
السلطان محمد الثاني الذي استدعى الفنان الإيطالي جنتيلي بليني ورسم له لوحة شخصية ،
وكان لهذا الفن الأوروبي أثره كذلك في رسوم المخطوطات ، ومن أمثلة ذلك تصوير
مخطوط تاريخ السلاطين العثمانيين إلى عهد السلطان سليمان الثاني ، وهو يوجد الآن
بدار الكتب المصرية .

هـ - التصوير الهندي :

لا ينبغي أن نغفل المدرسة المغولية الهندية التي هي صدى في لانتشار الحضارة
الإسلامية في الهند ، بعد أن استطاع (بابر) أحد أحفاد تيمور لذك أن يغزو
هندستان . ويسود على هذه المدرسة أساليب الفن الإيراني بوجه عام ، بل لوحظ على
فناني هذه المدرسة أنهم كانوا يضعون أسماء بعض الرسامين المشهورين أمثال بهزاد .
وقد ازدهر الفن الهندي بنوع خاص في عهد الامبراطور أكبر الذي أنشأ مجمعا للفنون
اشترك فيه نحو مائة فنان معظمهم من الهنود . ومن بين هؤلاء الفنانين بازوان ودارم
داس ولال وناد سنغ ومير هاشم ومحمد فقير الله خان .

• ومن أهم ما أنتج في هذه المدرسة تصوير معركة بحرية في عصر بابر ، ورسوم الإلتهام في عهد أكبر وجهانجير ، وتصوير النساك والمتصوفين الهنود . ورسوم الطيور والحيوانات بوجه عام .

وإلى جانب المدرسة السابقة توجد مدرسة هندية فنية أخرى هي مدرسة راجبوت التي ازدهرت بنوع خاص في شمالى الهند ، وكان لها عدة فروع من أهمها مدرسة راجاستانى ، ومدرسة باهارى التي لم تلبث أن انقسمت إلى مجموعتين هما مدرسة جامو ومدرسة كانجرا .

ومما يميز مدرسة راجبوت بوجه عام ازدياد تعبير الفنانين عن البيئة الهندية وقدرتهم على استخدام الظل الذى يظهر البعد الثالث أى العمق ، وبذلك تتجسم الموضوعات وابتعدوا عن الرسوم الزخرفية ، كما أنتجوا الكثير من رسوم الطيور والحيوانات ومظاهر الطبيعة المختلفة وبنوع خاص بعض أنواع الزهور الإقليمية ورسوم التلال والسهول والأودية والغابات ، كما أنهم عبروا عن الأساطير الهندية القديمة وبعض القصص الشعبية .

الباب الخامس

قصة الرسم فى إيطاليا

من القرن الثالث عشر الى السادس عشر

اعتبارات عامة :

لئن كان فجر عصر النهضة الفنية يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر إلا أن أصول هذه النهضة وجذورها يمكن أن تعود إلى القرن الثانى عشر . هذا وقد ظهرت الحياة الحديثة مبكرة فى إيطاليا بنوع خاص عن بقية أوروبا ، ذلك أن الملكيات الغربية فى فرنسا وإنجلترا وأسبانيا من ناحية ، والنظام الاقطاعى وصلته بالملكية وبسيادة أمير الاقطاع من ناحية أخرى ، كثيرا ما ناوأَت هذه العوامل العبقريّة الفردية وعطلتها . فى حين أن نظام المدن الإيطالية واحتفاظها — ولو نظريا — بنظام الجمهورية الكلاسيكية حيث يشعر المواطن بحريته فى أن يعزل الحاكم المستبد ويستبدل به حاكما آخر ساعد على نهضة هذه المدن . ولقد سيطر التجار الأغنياء والأقوياء على الحياة السياسية ، وكثيرا ما شنوا حروبا ضروبا الواحد على الآخر — وظل هذا الخضم المضطرب حتى عام ١٤٥٣ حيث سقطت القسطنطينية فى يد الأتراك ، مما ترتب عليه أن أصبحت إيطاليا الحد الفاصل بين الشرق والغرب ومركز الشهرة والمجد والثراء ، ولم يكن بد من أن تسيطر جنوا وبيزا والبندقية (فينيسيا) على الطرق المائية نحو الشرق ، وأن تنمو وتزدهر كجمهوريات مستقلة تنشر سلطتها وتجارها على بحر الادرياتيک وبحر إيجه . أما فلورنسا فقد استندت إلى ثراء الأسر المالية الواسع كأسرة مدتشى وستروتزى وبيتى ، فقفزت إلى حى الشهرة ، واستطاعت أن تجذب إليها عواملا

نق والجمال . وليس لنا أن ندخل هنا في تفصيلات الأسر الحاكمة على المدن الإيطالية
لستقلة كأسرة Visconti على ميلانو ، وأسرة Malatesta على Rimini وغيرها من
لأسر ، ولكننا نود أن نخلص إلى رأى معين ، وهو أن إيطاليا مرت في عصر جديد
غاير لما قبله ، وأصبح لمجد الفرد وقوته الاعتبار الأول في المدن الإيطالية .

ومع ذلك فليست النهضة داله فقط على العودة إلى الفنون الكلاسيكية . بل كما
قول Michiet : إن أهم حاصلات النهضة هي اكتشاف الإنسان للعالم وكشف الإنسان
نفسه ، ويقصد بكشف الإنسان للعالم تقدير المدنية والرقى الانسانى من ناحية ، وسيطرة
لعلم على كل ما نعرف من طبيعة هذا الكون . وأما عن كشف الانسان لنفسه
يقصد بذلك ناحيتين : الإنسان من حيث علاقته الزمنية بالماضى ، ومن حيث
علاقته الروحية كما يوضحها الدين . وهكذا وجدت في كل ناحية من هذه النواحي
مبادئ للبحث والتفلسف .

ولقد استطاعت روما أن تسهم بقسط وافر في هذه النهضة بمبادئها المختلفة :
لا لأنها تملك ثروة المملكة المسيحية فقط . ولكن أيضاً لأنه كان يتوفر فيها الخصوبة
الثقافية التى استطاعت أن تنمو فيها هذه الإنسانية الجديدة ، ذلك أن الكنيسة
استطاعت تحت حكم البابا يقولوا الخامس — كما استطاعت فلورنسا تحت حكم أمراء
التجارة — أن تفهم أن من أهم وسائل التعبير عن عظمتها هو فن التجارة المرتبط بفن
الرسم والنحت ، فلم يلبث الكرادلة أن تنافسوا في بناء الكنائس واجتذاب أروع
الفنانين لإبرازها في أجمل مظهر .

ولقد ساعد هذا التشجيع للفنانين على أن يبتكروا وألا يقفوا عند مجرد ماورثوه
عن الماضى من ثقافة فنية ، وكان أهم تقدم على أيديهم في هذه الفترة علم العمق في الرسم
perspective وهو علم لم يكن معروفاً عند القدماء ، وبهذا أصبح في إمكانهم تصوير
الاشياء الطبيعية من مكان معين . وكان هذا الابتكار كسفاً لازماً لتقدم الرسم . وقد
كان تطور هذا النمط تدريجياً بطيئاً متعثراً احتضنته في المبدأ تسكانياً ، ثم تبعها

فلورنسا ، ولكن فينسيا ولبارديا لم يقبلا هذا النمط تماماً حتى سنة ١٤٥٠ .

ولقد أخذ فنانون إيطاليون في عمل عدة تجارب فنية كثيرة لتطبيق قواعد رسم المناظر العميقة ، بل أخذوا أيضاً في تطبيقها في رسم الجدران بطريقة الفريسكو ^(١) Fresco . وهذه الطريقة تستلزم السرعة والدقة لأنه يجب عدم لمسها إذا جفت ، ولقد أخذ الرسامون في أن ينظروا إلى الموضوع نظرة أوسع وأشمل من ذي قبل ، كما أخذوا في تعميم اللون والشكل وتكوين اللوحة . فألوان الجسم الإنساني يعمل بلون الأوكري الفاتح والألوان الحمراء بدرجات مختلفة لتدعو إلى الإحساس بالعمق أو البروز . ولقد كان من أوائل الفنانين الذين استخدموا هذه الطريقة سيمايو Cimabue ^(٢) في فلورنسا و Duccio في سينا اللذين رسما في النصف الثاني من القرن الثالث عشر ، وساد على إنتاجهما خصائص الفن البيزنطي . ويمكن أن نعتبر المؤسس الحقيقي للفن الفلورنسي هو جيوتو Giotto (١٢٦٧ — ١٣٣٧) الذي يمكن أن نعتبر أن لوحاته الفنية فصلت بينه وبين معاصريه من أتباع القرون الوسطى في الرسم ، وجعلته سيد الفن الفلورنسي لمدة نصف قرن .

ولقد ظلت فلورنسا محور النهضة في العلوم واللاهوت كما كانت حاملة لواء علم العمق ، وتحديد علاقة الشكل بالأرضية ، ودقة الرسم للوجه الإنساني لدرجة تقرب من دقة التشريح . أما سينا Siena فقد بقيت مخلصه إلى التقاليد البيزنطية ، وبذلك قدر لها أن تكون بعيدة عن تيار النهضة ، وليس ذلك فقط بسبب صبغتها القومية ولكن أيضاً بسبب موقعها الجغرافي ، فمن مكانها المرتفع فوق أحد التلال عانت سينا خسائر فادحة إذا قورنت بالمدن الموجودة في الأراضي المنخفضة التي تطل على الطرق

(١) طريقة يتم فيها الرسم مباشرة على الجدران وهي لا تزال رطبة قبل جفافها ، مع استخدام ألوان مائية جافة ، وكثيراً ما كان يستخدم معها مادة تساعد على تثبيتها كالغرا أو بيأس اليبس .

(٢) (١٢٤٠ — ١٣٠١)

للتجارية الطبيعية مثل فلورنسا ، وبالرغم من نه كان لها أهمية تجارية في القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر ، وكان لها اتصال وثيق بالشرق إلا أنها انهارت أمام نهضة فلورنسا القوية ، وسارت النهضة في طريقها تاركة سينا في غموضها وجودها ، وهكذا عزلت سينا وظلت كما كانت عليه في العصور الوسطى .

وفي تلك البيئة وفي ذلك العصر بالذات ظلت سينا مرتعا خصبا للذهب البيزنطي الذي وصل إلى القمة في شخصية Duccio (١٢٥٥ — ١٣١٩) فلوحته «العظمة» التي علقت فوق مذبح الكاتدرائية تعتبر من أحسن ما أنتج في الفن البيزنطي . وتمثل هذه الصورة السيدة العذراء وطفلها في حجم كبير وقد اجلسا فوق عرش مزخرف يحوطهما أربعة ملائكة انحنوا على العرش في تعبير واضح وزينة ذهبية رائعة . ويلاحظ على انتاج Duccio بوجه عام أن استعماله للضوء والظلال محدود ، ولكنه يمتاز بدقة في رسم ثنيات الملابس وبظهور خصائص الفن البيزنطي .

ومن أهم اتباع Duccio في طريقة ذلك الفنان Simone Martini الذي استطاع أن يحد من الأرضية المذهبة . ويقع فيها خطوطاً ضئيلة تظهر الصورة - إذا عرضت في ضوء معتم - كما لو كانت من الموزايكو . ومن أهم انتاج مارتيني لوحته «البشارة»^(١) التي علقت في كاتدرائية سينا ذاتها . وقد نجح الفنان في أن يظهر في هذه اللوحة ملامح الجد على وجه الملاك ، إذ يتقدم حاملا غصن الزيتون إلى السيدة العذراء التي تراجعت إلى الخلف ، وبهذا استطاع الفنان أن يصوغ انحناء رقيقا في جسدها وثوبا خاذا من اللون الأزرق .

ويمكن أن نعتبر أن حلقة الإتصال بين الفن في سينا والفن الفلورنسي هو الرسام Ambragio Lorenzetti (١٣٢٣ — ١٣٤٨) الذي اقترب في رسومه الدالة على القوة والإنسانية ، وفي ألوانه المتناقضة الواضحة ، وخطوطه المستقيمة ، وتنظيمه في

الفراغ الخلفى . اقرب بهذا كله من الفن الفلورنسى ، وعمل فى فلورنسا واتصل بحركة Giotto الإنسانية الطبيعية الواقعية .

وأما فينيسيا فلم تلتحقها النهضة الحقيقية حتى سقوط مدينة القسطنطينية ، ولكنها استعادت مكانتها على أيدى الفنانين الست الكبار الذين ستتحدث عنهم عند الكلام على نهضة فينيسيا .

أصل الفن الحديث

(سيمابيو - مبيونو)

فى مدينة فلورنسا (١) ظهر الفنان الإيطالى سيمابيو « Cimabue » الذى يطلق عليه أبو الفن الحديث ، ولم يترك لنا هذا الفنان من الانتاج سوى عددا ضئيلا جدا من اللوحات المشكوك فى صحة نسبها إليه ، ولا ندرى سبباً للبالغة فى تقدير هذا الفنان سوى أنه استطاع أن يتجاوز فى قدرته فنانى عصره إلى درجة أنه عندما انتهى من رسم لوحة العذراء مريم احتفى شعب فلورنسا بهذه اللوحة عند نقلها من بيت الفنان إلى الكنيسة ، وحمل الشعب الصورة تتقدمه الطبول عبر الشوارع الهامة فى المدينة . ولقد رسم سيمابيو أيضاً لوحة شهيرة لراهب يدعى القديس فرانسوا اتبع فيها نفس الطريقة التقليدية بأن يرسم دائرة بيضاء أو ذهبية حول رأس الشخص لبيان أنه قديس .

ولسنا هنا بصدد مناقشة تلك الأسطورة القديمة التى تتصل بنشأة الفن الحديث ، تلك الأسطورة التى تحكى قصة كشف سيمابيو لراعى غنم إيطالى بسيط يسمى جيوتو .

(١) فلورنسا بالغة الإيطالية معناها مدينة الزهور .

فبينما كان سيبا يبو يتجول في الريف حول فلورنسا صادف في طريقه راعي غنم صغير يرسم صورا لقطائع غنم أبيه على لوح من الاردوز بقطعة من الحجر المدبب ، وقد أخذ سيبا يبو يلاحظ الطفل الصغير ومن ثم أعجب بدقة ملاحظته وتعبيره الفني ، وقد سأله الفنان إن كان يود أن يرافقه إلى فلورنسا لتعلم الرسم ؟ ففرح الطفل بهذه الفكرة .

فما كان من الفنان إلا أن اصطحب الغلام - بعد إذن والده - كتلميذ له تحت التمرين . وحينما عهد إلى سيبا يبو مع آخرين تزيين الكنيسة في أسيز Assise عهد هو بدوره إلى تلميذه الصغير رسم مناظر من حياة القديس فرانسوا لتزيين الحوائط العليا بالكنيسة . وقد برهن جيتو الشاب بعد الانتهاء من عمل الصور على الحوائط على أنه — كما وصفه رسكن — خيالي جرىء في تصوير الحقائق التاريخية تصويرا دقيقاً . وقد جاء جيتو بنزعة تختلف اختلافاً بينا عن الفنانين السابقين ، وليبان ذلك علينا أن ندرس إحدى لوحاته الشهيرة ولتكن اللوحة التي يطلق عليها « الرأفة » Pieta التي تمثل السيدة العذراء وهي تحمل المسيح على ركبتيها بعد إنزاله من على الصليب . لقد تخير الفنان أناساً حقيقيين رسمهم كنانحين حول جسد المسيح . وأوقف كلا منهم في مكانه وجعلهم يشتركون في التعبير عن الحزن الإنساني الشديد .. وقد رسم فوق رؤوسهم ملائكة وجوههم منقولة عن وجوه أطفال إلا أنه جعلها تعبر عن حزن عميق . وبما يلاحظ أيضاً الناحية الهندسية في الصورة ، فركز الصورة ومحور الاهتمام فيها رأس المسيح ، وعندها تلقى الخطوط : انحناءات الأشخاص المائلين ، وانحدار الميل في الخلف ، والثنيات العمودية في الثوب الذي فوق رأس العذراء مباشرة . وحتى نظرات الشخصين الواقفين في يمين اللوحة فقد وضعا في هذا المكان لإيجاد توازن مع المجموعة التي في اليسار وليسكونا بطريقة هندسية إطاراً للمجموعة التي توجد في الوسط . وباختصار يمكنك أن تدبّن أن كل شخص في اللوحة يكون وحدة هندسية ويسهم في قيام المبنى كله . ولو نظرنا إلى رسوم الأشخاص نجد أنه نجح في التعبير عنها بطريقة مختصرة ولكنها تؤدي الغرض المرجو فأبرزهم في مظهرهم البسيط بوضوح ودقة . فالخطوط مع استعمال محدود للظلال يحددان أشكال

الأشخاص ، وكل شخص موضوع في مكان مناسب من الفراغ الذي ينتهى بتلك الأرضية الزرقاء ^(١) .

يلاحظ نفس هذا الاهتمام بالتناسق الهندسى في اللوحات تقريبا في كل إنتاج جيوتو على الأخص في لوحته « جنازة القديس فرانسوا » فهناك ارتباط وتناسق بين جميع العناصر إلا أن الخطوط التي تقوم عليها اللوحة تكاد تكون أفقية وعمودية لامتددة ومائلة كما في لوحة الرأفة .

وليس لنا أن نعيب على فنان في هذا العصر بأن إنتاجه رغم تقدمه لسابقه لا يطابق تماما الحقيقة الخارجية فأشجاره ومنازله صغيرة جدا بالنسبة للأجسام البشرية ، وكأنما يقصد برسمها تعبيرا رمزيا ، كما أن وديانه غالبا خالية من الزرع ، وأشجاره عليها عدد معين من الأوراق ، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن رسم المناظر الطبيعية كان شيئا مستحدثا بعد هذا العصر .

ولو أردنا أن نقارن في عجلة بين فن (سيابيو) في صورة « السيدة العذراء والطفل » ^(٢) ، وبين فن (جيوتو) لوجدنا أن طريقة الأول في التعبير خلو من الحيوية وأقرب ما يكون إلى الصور البيزنطية ، فهي صور جامدة تقوم على التكلف ، بينما لوحات جيوتو تقوم على التعبير عن الشخصية الإنسانية كما أن مجموعات لها وجود واقعي وأقرب إلى الدقة والحقيقة من سابقه ، حتى كأننا بالفنان يجعل المشاهدين لإنتاجه يحسبون فعلا أن هذه شخصيات حقيقية عاشت في التاريخ وعبرت عن حالاتها النفسية هذا التعبير القوى الواضح . ويكفى أن نشير إلى الرسوم التي قام بها جيوتو على جدران كنيسة أرينا ^(٣) الموجودة في بادوا Padua لنتحقق من أن عهداً جديداً في الفن قد بزغ على أيدي هذا الفنان أدى إلى نمو فني جديد وتوجيه جديد .

(١) استعمل اللون الأزرق في جميع لوحاته تقريبا .

(٢) وهي توجد بالقاعة الأهلية .

(٣) Arena Chapel

ومن الأنصاف أن نذكر أن جيوتو لم يكن رساماً فقط بل كان مهندساً معمارياً
وحينما رجع إلى فلورنسا سنة ١٣٣٤ منحه المدينة الرئاسة على أعمال الكاتدرائية ،
وبهذا أتاحت له الفرصة ليضع تصميماً لعملين معماريين عظيمين في فلورنسا . الأول
هو الواجهة الغربية من الكاتدرائية، والثاني هو برج الجرس وما زال الأخير موجوداً
كدليل على نبوغ هذا الفنان .

كان الفنان جيوتو يحس بهذا التفتح للنبوغ منذ بداية حياته الفنية ، حتى أنه يحكى
أن البابا حينما أراد أن يختار أحد الفنانين الموهوبين ليرسم له لوحة شخصية أرسل إلى
جيوتو كتاباً يطلب إليه فيه أن يقدم دليلاً على ما يستطيع أن يعمل . وإذا بالفنان
جيوتو يغرس ريشته في لون من الألوان وبجرة واحدة رسم على قطعة من الخشب
دائرة كاملة دقيقة وأرسلها إلى البابا ليبين كفاءته . ولا تظن أن هذا الدليل بسيط
أو سهل ، فهل تستطيع أن ترسم بجرة قلم متصلة واحدة دائرة دقيقة كاملة الإستدارة
فإذا استطعت ذلك حاول عندئذ أن تجرى ذلك بريشة ألوان .

هكذا كانت مهارة الفنان الفلورنسى جيوتو في بدء حياته ، فليس بالغريب أن
يستطيع هذا الفنان أن يضع حجر الأساس للفن الفلورنسى بل وأن يوجه فن الرسم
إلى اتجاهات ثلاث : —

- ١ — الإتجاه الأول هو ضرورة دراسة المنظر تخطيطياً ومساحياً .
 - ٢ — والإتجاه الثاني هو دراسة تشريح الأجسام العارية في الحركة والسكون .
 - ٣ — والإتجاه الثالث هو دراسة تفصيلات حقائق المراتب الحية وغير الحية .
- ويعتبر الفنان الفلورنسى فرا انجليكو Fra Angelico^(١) من أهم تلاميذ جيوتو المتأثرين

(١) ١٣٨٧ - ١٤٥٥

(٢) سبق الحديث عنها .

بزعته الروحية وإن لم يقتلذ عليه مباشرة . لأنه جاء بعده بما يقرب من مائة عام ،
ففى مدينة الزهور (فلورنسا) دير يسمى دير القديس مرقص ، وقد عاش بين جدران
هذا الدير راهب أطلق عليه « الأخ الذى له قلب ملائكى ، وهذه العبارة باللغة
الإيطالية هى نفس الاسم الذى عرف به هذا الفنان وهو Fra Angelico قد يكون
من الغريب أن يصبح راهب فناناً مشهوراً ، ولكن فرا انجليكو كان موهوباً حقاً
فى فن الرسم والتلوين ، وإستطاع أن يرسم على جدران هذا الدير الذى نشأ فيه بعض
المواضيع الدينية . ولم تقتصر رسومه على جدران الصالة الكبرى بالدير بل أخذ
يرسم أيضاً على جدران الحجرات الصغيرة أو الخلايا التى كان يعيش فيها الرهبان حتى
يتمثل الرهبان أمام أعينهم رسوماً من الإنجيل . وإذا كان من الطبيعى أن تكون هذه
الرسوم بطريقة « الفرسكا » ^(١) فإنه تجاوز ذلك إلى الرسم على قطع من الأخشاب
(مستعيناً فى ذلك بخلاط الألوان بالبيض أو الغراء) .

ومن الغريب عن هذا الفنان أنه كان يدين بفكرة أن الله هو الذى يسير يده
عندما يرسم ، ولهذا كان يبدأ الرسم بالصلاة فإذا انتهى من رسم جزء من الأجزاء
لا يغير فيه شيئاً بعد ذلك معتقداً إن الله أراد ذلك ، كما وأن رسومه كلها كانت دينية
ولم يتقاض أى أجر عنها مطلقاً .

وهناك عقيدة دينية أغرم بآرازها فنانو هذا العصر من بينهم فرا انجليكو
نسبى بعقيدة البشارة ، وتدور حول نزول أحد الملائكة إلى السيدة العذراء لبشرها
بأنها ستحمل وتلد ابناً هو المسيح . وقد رسم الفنان لوحة يصور فيها ملاكاً ركع على
ركبته وأطبق ذراعيه أمام صورة العذراء مريم مبشراً لها بحمل المسيح .

ولما كان من المعروف عن تقاليد دير القديس مرقص أنه لا يسمح للرهبان فيه
بالتحدث معاً إلا فترات صغيرة جداً فى اليوم على سبيل الترويح عن النفس ، فقد كان
على كل راهب أن يظل طيلة يومه وليله لا يتكلم على أساس أن ذلك يساعده على

لتأمل الروحي لذلك رسم فرا انجليكو فوق أحد أبواب الدير صورة القديس بطرس
ضع اصبعه على فمه مذكرا الرهبان بقاعدة الصمت . وهكذا تعددت لوحات
را انجليكو حتى أصبح هذا الدير متحفا لمعظم إنتاج هذا الفنان . ومن أهم لوحاته
التي نقلت من هذا الدير لوحة للسيدة العذراء تحمل المسيح وهو طفل وأطلق على هذا
للوحة « سيدتى » وترجم بالإيطالية Madonna (مادونا) واخترع لها في اللغة
لفرنسية كلمة حرفية لها هي « La Madonne » ، واستعمل هذا اللفظ بكثرة حتى أنه في
خلال عدة قرون رسم كل فنان على الأقل مادونا واحدة واحتوت كل كنيسة على
مادونا أو أكثر .

ماسا كيو (١٤٠١-١٤٢٨)

من أوائل رسامي عصر النهضة طفل صغير أطلق عليه تسمية مخيفة ظلت مرتبطة
به حتى طغت على اسمه الأصلي . بل وقد عرف بهذا اللقب « ماسا كيو » وهو يعنى
« القدر الصغير » ، أكثر مما عرف باسمه الحقيقي الذى ظل مجهولا للكثيرين من المهتمين
بالشئون الفنية . كان ماسا كيو صبيا فقيرا غير محبوب طيلة حياته القصيرة ، ولكنه
بعد أن مات --- وهو لما يزل فى سن الشباب --- بدأ كبار الفنانين يعجبون بإنتاجه
الفنى . الذى أصبح موضع دراسة فنانى عصره ليحاولوا أن يعرفوا كيف استطاع أن
يصل إلى هذا الإنتاج .

دعنا نعرض إحدى لوحات ماسا كيو الكثيرة --- وهى التى لا تزال من بين لوحات
فلورنسا الخالدة --- ونقصد بها اللوحة التى أطلق عليها « مال الجزية » ، فى هذه اللوحة
أبرز الفنان مجموعة من الناس فى مكان مجذب قاحل ذى عمق كبير وقد ظهر كل فرد
من هذه المجموعة فى وضع طبيعى ، كما يمكن أن يحدث فى الحياة الواقعية ، ويظهر فيها
الحواريون وهم يحيطون بالمسيح الذى يأمر بطرس بأن يذهب ويلقى شباكاه للصيد .
وسيجد فى فم السمكة الأولى قطعة من النقود تساعد على دفع الضرائب . ويظهر

الفنان في نفس اللوحة إلى اليسار بطرس — أحد الحواريين — وهو يجذب السمكة من الماء كما يظهره الفنان في الناحية الأخرى وهو يدفع قطعة العملة ، وليس لنا أن نتحدث هنا كيف أن ماسا كيو أظهر قصة بأسرها في لوحة واحدة ومدى أثر ذلك في توجيه الفن الفلورنسي نحو رسم القصص ، ولكننا نكتفي بأن نشير إلى القفزة الفنية التي خطاها الفنان في تكوين المجموعة بحيث تظهر الفراغ الخلفي الذي ملأه بالمباني والعمق والأشخاص الجانبيين ، ومدى ارتباط هذه المجموعة بحيث استطاع أن يستخدم الضوء لدرجة تشعر الرائي أن هذا نحت مجسم وليس رسماً فحسب .

فرا فيليبو ^(١) (١٤٠٦ — ١٤٦٩)

كان هذا الرسام أحد الفنانين الذين درسوا إنتاج ماسا كيو كما عاصر فرا انجليكو وتأثر به . لم يكن فرا فيليبو إلا راهباً اسمه الأصلي « الأخ فليبو » . لقد كان هذا الفنان شديد التأثر بالرسم منذ حداثة سنه ، وكثيراً ما حاول إنتاج بعض المناظر الكبيرة على حوائط الدير الذي كان يدرس فيه ، بل وكثيراً ما عمد إلى رسم معلميه الرهبان وتقليد حركاتهم وأعمالهم ويعرضها على إخوانه فينفجرون ضحكا بينما يحقد عليه مدرسه ، فشكوا إلى رئيس الدير فما كان منه إلا أن كلف هذا الفنان بنقل بعض المخطوطات وتوضيحها بالرسم ، وكان هذا في الواقع علاجاً ناجحاً لشخصية هذا الطفل بل توجيهها يتناسب مع ميوله . لم يقف هذا الفنان الصغير عند هذه المهمة بل أخذ يعيد رسم لوحات بعض كبار الفنانين ، فاستغل رئيس الدير هذا الميل وطلب إليه أن يرسم على الجدران البيضاء في الدير بعض اللوحات الدينية ، وهكذا استطاع أن يملأ جميع جدران الدير بلوحاته الممتازة . ولما بلغ فيليميو سن الخامسة عشرة اعتنق سلك الرهبنة ، ولكنه مع ذلك كان فناناً أكثر منه راهباً حتى أنه ضاق بديره ورهبانيته وهرب

Fra Filippo (١)

من هذه الحياة بأسرها وقام بعدة مغامرات انتهت بأن أسره بعض القراصنة وباعوه كأحد العبيد . وذات يوم أمسك بقطعة من الفحم وأخذ يرسم سيده فجاء الرسم مشابها تماما لهذا السيد وهو في ملابسه المراكشية فأعجب به وأطلق سراحه ومنحه الحرية من جديد .

عاد الأخ فليبو من جديد إلى إيطاليا حيث طلب إليه أن يرسم صورة للعدراء فاختار راهبة من أحد الأديرة ليجعل منها نموذجا للسيدة العدراء . ولم يبق هذا الفنان راهباً باستمرار بل عدل عن حياة الرهبنة وهرب مع تلك الراهبة التي أعجب بها ثم تزوجها وأنجب منها ابناً أطلق عليه اسم فليبينولي^(١) ومعناها فيليبو الصغير ، وكان هذا البرعم الصغير هو الذى استطاع أن يكسب شهرة في الفن أعلى من شهرة أبيه لأنه استطاع أن يصنع الموضوعات الدينية التقليدية بالصيغة الإنسانية الجذابة .

وبما تمتاز به رسوم فليبينولي تلك النزعة إلى الحزن وعدم الاهتمام برسم الأجسام العارية حتى أنه عندما أنتج لوحة لمثل هذا النوع كانت مزيجاً من الوقار والرغبة . وأما أكثر إنتاج هذا الفنان فهو تلك اللوحات الناقدة للجمع الذى يعيش فيه فكان بذلك مترجماً وناقداً معتدلاً لهذا العصر من تاريخ فلورنسا .

بنو زو موزولى^(٢) (١٤٢٠-١٤٩٨)

كان هذا الفنان معاصراً للفنان السابق ولكن شهرته الفارقة تعود إلى أنه هو الذى قام بزخرفة قصر المدتشى ، كما أن لوحاته التي رسمها في صحن الكنيسة الخاصة بهذا القصر عكست صورة من المرح الذى كان يحيا فيه أهل هذا المكان . ويمكن أن نشير في

1 — Philippino Lippi

2 — Benozzo Gozzoli

ذلك إلى لوحته « رحلة المجوس » التي لا تخلو من المبالغة الخيالية ولكنها على أى حال تعتبر صورة حية لبلاط المدتشى .

ولو اتجهنا إلى مدينة بيزا لوجدنا فى أحد أطرافها المقابر التى نقلوا كل ثرابها ومكوناتها من مدينة القدس حتى أطلق على هذه المقابر اسم « المعسكر المقدس » . ويحيط بهذا المعسكر حائط رسم هذا الفنان على جدرانه الداخلية عدة لوحات تعتبر من بين اللوحات الخالدة فى تاريخ الفن . وما يلاحظ أن جميع هذه اللوحات تقريبا تمثل مناظر من التوراة فهناك منظر « حياة نوح » ، ومنظر « برج بابل » ، و« لوحه سليمان » ، الخ إننا نستطيع أن نرى اثنتين وعشرين لوحة فنية من رسم هذا الفنان تمتاز كل منها بناحية خاصة من نواحي الفن . ولكن ما يؤخذ على رسم « جوزولى » ، هو نفس ما يوجه من نقد لكثير من فناني هذا العصر من أن ملابس الشخصيات التى يرسمونها لا تمثل ملابس العصر الذى وجدت فيه هذه الشخصيات . فليس لدى هؤلاء الفنانين أدنى فكرة عن البيئة والعصر الذى عاشوا فيه ولا مناظر المباني التى كانت قائمة حينئذ ، فليس من الغريب أن كانت رسومهم تمثل هذا كله كما لو كانوا فى العصور الوسطى فى إيطاليا ذاتها .

بوتيتشيلي^(١) (١٤٤٤ - ١٥١٠)

يعتبر من أوائل الفنانين الإيطاليين الذين رسموا مناظر غير دينية بالإضافة إلى المناظر الدينية التى قام بإنتاجها . لقد أغرم هذا الفنان برسم آلهة الإغريق فكان هذا صدى لعصر النهضة فى حقيقته ، ذلك العصر الذى اهتم كل الاهتمام بدراسة الفن الإغريق وتاريخ اليونان وآدابهم وفلسفتهم .

نما يلاحظ على إنتاج هذا الفنان بوجه عام أن النساء اللاتي يرسمهن في لوحاته يمتزجن بسيقان طويلة وهى فى حركتها أقرب إلى الرقص منها إلى السير ، بل هى تكاد نلّس الأرض بأطرافها فقط . وملابس هؤلاء السيدات خفيفة تكاد تشفى عما تحتها ولعل من أكثر لوحاته إبرازاً لهذه الصفات لوحتا « روعة الربيع » ^(١) و « مولد فينوس » وهما تعتبران من المتحف الرائعة ، وكذلك لوحة « الكثرة » التى تعتبر من نفائس المتحف البريطانى فى إنجلترا ، إن هذه اللوحة بنوع خاص تعتبر من أروع ما أنتج الفن على يدى بوتيتشلى حتى أن بعض النقاد أخذ يكتب عنه أنه أعظم من أن يحتاج إلى قلم ليؤكد فرشاته . كما قيل أيضاً ، إن الأجسام التى يرسمها تظهر كأنها تتحرك فى حركات غنائية وتبدو كأن نسائم خفيفة تعبث بها فتحملها إلى الأمام دون أن تسير على الأرض .

ونما يذكر عن تاريخ الإنتاج الفنى لهذا الفنان أنه استمع لعظة راهب يسمى « سافونارول » ^(٢) وتأثر به . لقد قيل عن هذا الراهب أنه مجنون ، وأنه منوم مغناطيسى وساحر . ولئن اختلفت بصدده الآراء فإن بوتيتشلى وقع تحت تأثيره إلى درجة أنه اقتنع بأنه أخطأ خطأ شديداً برسمه لآلهة الإغريق ، فما كان منه إلا أن قذف بمعظم إنتاجه الفنى إلى لهيب النار لتحرقه مكفراً بذلك عن ذنوبه . ولكن الحظ الحسن هو الذى أنقذ بعض هذا الإنتاج .

ولقد أثار هذا الحادث كل المعجبين بالناحية الفنية حتى أن عدداً كبيراً من الشعب اندفع فى ثورة شديدة نحو هذا الراهب وصلبوه فى أكبر الميادين ثم أحرقوا جثته وقذفوا برماده إلى ماء النهر .

(1) L' allégorie du printemps

(2) Savonarole

ولقد اتجه الفنان بعد ذلك إلى رسم بعض لوحات دينية . لعل من أهمها تلك اللوحة الدائرية التي أطلق عليها « عذراء العظمة »⁽¹⁾ وفيها يضع أحد الملائكة تاجاً فوق رأس مريم ليجعل منها ملكة في حين أخذت العذراء تكتب ترنيمة في كتاب وقد أمسك بيدها المسيح الطفل الجالس على ركبها . واسم الترنيمة التي تكتبها « العظمة » وأمامها في نفس اللوحة طفل يمسك لها المحبرة وبجواره صنيان آخران ، وبما يذكر أن اثنين من هؤلاء الصبية الذين رسمهم في هذه اللوحة أصبحا على التوالي من بابوات روما !!.

لعل بوتيتشيلي هو الفنان الأول الذي قيل عنه إنه جمع المتناقضات في إنتاجه . لقد جمع دفء أمسيات الصيف وبرد الفجر القارس . والندى والشهوة ، والضعف والقوة ، والبراءة والتزييف ، والآلهة العارية والطهارة . لقد أضفى هذا الفنان على الإلحاد صبغة دينية كما أضاف إلى العصور الوسطى معنى أوسع وأشمل لكلمة النهضة .

فرا بارتلوميو

كان فناناً صغيراً في مدينة فلورنسا ومعاصراً للفنان السابق ، وقد احتذى حذو بوتيتشيلي في إحراق رسومه غير الدينية نتيجة تأثره أيضاً بذلك الراهب « سافونارول » بل كان تأثره أشد حتى أنه اعتزل الرسم مدة ست سنوات اعتكف فيها في الدير ولبس ملابس الرهبنة وأطلق عليه « الأخ بارتولوميو » وبعد هذه المدة الطويلة أمكن إقناع هذا الراهب بأن يعود إلى الرسم على أن ينتج بضع لوحات دينية ، كان من بينها تلك اللوحة التي رسمها للقديس سباستيان الذي قتل بالنهم بسبب دينه ، وتمثله هذه اللوحة وقد عرى من جزء كبير من ملابسه ، واخترقت السهام جسمه ، وقد رسم هذا الفنان أيضاً لوحة لاستاذه الذي تأثر به ذلك التأثر العميق « الراهب سافونارول » ولم يكن

⁽¹⁾ La Madonna du Magnificat

هذا الراهب جميلاً على الإطلاق بل على العكس كان صاحب أنف كبير جداً ، وكثيراً ما أثارت هذه الأنف سخرية الناس منه ونكاتهم . ولقد أثبت بارتولوميو بهذه اللوحة أنه يمكن للفنان أن ينتج إنتاجاً فنياً يستحق التقدير رغم أن موضوع اللوحة ليس فيه أى جمال ، بل قد عرف هذا الفنان كيف يعكس على وجه بطله ملامح رجل الآلام والمسئولية للرسالة التى اعتقد أنها عظيمة .

بيروغينو^(١) (١٤٤٦ - ١٥٢٣)

هو فنان نجهل اسمه الأسمى ولكن هذا هو اسم المدينة التى أنتج إنتاجه الفنى فيها حتى أصبح ينتسب إليها . لقد عاش هذا الفنان فى مدينة « بروجيا » وكون فيها مدرسة فنية أصبحت تمتاز بطابع خاص يميزها عن غيرها من المدارس الفنية حتى أنه يقال إن الخبيرين فى اللوحات الفنية يستطيعون أن يميزوا إنتاج هذه المدرسة عن غيرها حتى ولو كان هذا الإنتاج غير مهور باسم صاحبه . وقد أنتج هذا الفنان عدة لوحات ، مادونا ، ورسوم كثيرة لرجال الدين . ولعل من أهم خصائص هذه اللوحات بوجه عام العناية بسيطة فى الرأس تمثل تعبيراً رقيقاً ، وثنية خفيفة فى الركبة وفى الملابس التى تغطيها . وقد أنتج عدة لوحات كثيرة ليست متجمعة فى مكان واحد . فقد كانت شهرة الفنان سبباً فى كثرة دعوته من مكان لآخر ، حتى أنه استدعى فى عام واحد إلى كل من روما وفلورنسا وبروجيا وسينا وتوسكانيا وفينسيا وميلانو وأنتج فى هذه المدن جميعاً . على أن أغلب رسومه كان فى بروجيا التى اشتهر باسمها ، ومن أهم لوحاته تلك اللوحة التى رسم فيها المسيح وهو يسلم المفاتيح للقديس بطرس ، واللوحة التى رسم فيها أربعة من رجال الدين فى موقف تضرع وتأمل .

ورغم الشهرة العائقة التى امتاز بها هذا الفنان فى مبدأ حياته سرعان ما خفت

(1) Pérugin

وانزوت بعد أن طغت عليه شهرة تليذه الذى يعتبر أعظم من أنجب الفن فى تاريخ العالم كله وهو رافائيل^(١) .

رافائيل (١٤٨٣ - ١٥٢٠)

عمل تحت إرشاد بيروجينو ثلاث سنوات حتى إذا ما أتم التاسعة عشرة كان قد اكتسب من أستاذه كل ما كان يريد أن يعله إياه ، ولئن مات رافائيل فى سن السابعة والثلاثين إلا أنه فى خلال هذه الحياة القصيرة كان دائم العمل حتى أنه أنتج بضعة آلاف من اللوحات ، كل منها تعتبر تحفة عالمية ويقال إنه مات من شدة إرهاقه لنفسه فى العمل . يقدر التاريخ أن هذا الفنان أنتج لوحة على الأقل فى كل أسبوع ، وبعض هذه اللوحات من الاتساع بحيث تشمل عددا كبيرا من الشخصيات . وقد كان مما يسهل عليه ذلك أنه كان يستخدم عدداً من التلاميذ الذين يدرسون فنه ، وكانت مهمته هى إصلاح ما يعجزون عنه . ولقد ساعده هؤلاء التلاميذ فعلا إلا أنه كان دائما هو الذى يرسم الرأس ويترك لتلاميذه رسم الملابس والأيدى والأجزاء الأقل أهمية .

ونحن نحتاج فى الواقع إلى مؤلف خاص نعرض فى كل صفحة من صفحاته لوحة من لوحات رافائيل ونتحدث عنها ، ولكن لضيق المقام نكتفى بأن نشير إلى بعض إنتاجه البارز .

لعل من أشهر إنتاج رافائيل تلك اللوحة التى أطلق عليها « مادونا الدوق الكبير »^(١) ولقد أطلق عليها هذا الإسم لأن أول من اشتراها أعجب بها إعجابا شديدا حتى أنه لم يرض أن تعلق على جدران قصره ولا على حوائط إحدى الكنائس أو الأماكن الخاصة بل خشى عليها حتى أنه كان يحملها أينما سار فى عربته لتكون دائما أمام عينه

(1) Rafael

.(2) La Madonne du Grand-Duc

وتوجد هذه اللوحة الآن في متحف في فلورنسا . ومن الطبيعي أنه يمكن لكل فرد أن يراها متى توفرت له الوسائل لذلك ولكن العالم بأسره يقول إن أهل فلورنسا سعداء لأنهم يستطيعون أن يشاهدوا هذه اللوحة بدون تكبد عناء كبير .

وهناك لوحة أخرى تسمى « العذراء على مقعدها »^(١) وهي لوحة مستديرة لها قصة خاصة كذلك . كان رافائيل يسير في الريف عندما صادف أما صغيرة جالسة على مقعد أمام باب بيتها وهي تحمل ابنها ، فصرخ رافائيل « أي مادونا هذه يجب أن أرسمها قبل أن تتحرك » وبالفعل أخرج الفنان قلما رصاصا واستطاع أن يرسم هذه اللوحة بصورة مؤقتة ثم أكملها فيما بعد .

ولعل من أشهر لوحات هذا الفنان « مادونا القديس سيكست »^(٢) ، وهو اسم الكنيسة التي علقت فيها هذه اللوحة أولا . ومن ثم نقلت بعد ذلك إلى متحف درسدن بألمانيا حيث وضعت في صالة كبرى بمفردها ، لأنه لا توجد لوحة أخرى جديرة بأن توضع بجانبها في نفس القاعة . وما يلاحظ على هذه اللوحات جميعا أن صورة السيدة جميلة جدا ولكن شكل الطفل غالبا ليس جميلا فهو يشبه أحيانا شكل رجل عجوز ، أو هو على الأقل شكل طفل كبير كما يلاحظ أنه رسم في بعض هذه اللوحات أفرادا من معاصريه كان يرسم في اللوحة التي أشرنا إليها أخيرا صورة البابا Sixte (Quinte) وصورة القديسة Barbe .

وما يذكر عن هذا الفنان أنه عين مهندسا في كنيسة القديس بطرس ، كما عين ملاحظا وأميناً على آثار روما القديمة ، وقد أسند إليه أن يقوم بزخرفة بعض أقسام ومباني الفاتيكان بروما فكان في ذلك كميثيل أنجلو قام برسم سقف سيكستين شابل وقد

(١) La vierge à sa Chaise

(٢) La Madonne du Saint-Sixte.

التقى كل منهما في هذه الفترة بالفنان « ليوناردو دافنشى » وبذلك اجتمع في هذه الفترة
العائلة الثلاث لعصر النهضة الإيطالى .

ولعله يجدر بنا أن نشير إلى آخر لوحة كان رافائيل يرسمها فى قصر البابا وأطلق عليها
« التجلى » وكانت الفرشاة لاتزال بألوانها حينما دهمته الحمى فاضطر أن ينزل يده بها
ولم ترتفع بعد ذلك ، ولكن إنتاجه الفنى ظل دائماً مثالا للنبوغ العبقري فلم يخفت اسم
هذا الفنان لحظة واحدة . لقد أصبح اسما خالدا لأن الفن خالد كذلك .

ميشيل أنجلو^(١) (١٤٧٥ - ١٥٦٤)

ولد هذا الفنان فى مدينة (كاسل كابريس^(٢)) وهى مدينة صغيرة بالقرب من
فلورنسا وكان أبوه هو الحاكم العام للمدينة . ولقد عهد به وهو لما يزل رضيعاً لزوجة
رجل يعمل فى البرخام لتقوم بتربيته . ولما بلغ الصبى الثالثة عشرة أرسله أبوه إلى
(جيرلاندايو) ليتبلذ على يديه فظل عنده ثلاث سنوات . وقيل أن تلتهى هذه المدة
أظهر ميشيل ميلا خاصا للنحت وقد لاحظ (لورنزو دى مدتشى^(٣)) استعدادا خاصا
لديه لصناعة التماثيل فعينه فى مدرسة الحديقة Garden School للنحت وكان قد أسسها
تحت إشراف (بارتاللو^(٤)) مساعد (دوناتللو^(٥)) ثم ضمه حاكم فلورنسا إلى معيته
حتى مات لورنزو فبدأ الشاب يشق طريقه بأسلوب جديد .

وفى سنة ١٤٩٠ عندما كان ميشيل أنجلو فى الخامسة عشرة كان « سافونارولا »
الراهب قد بدأ يلقي خطبه الدينية التى تثير الشعور فى فلورنسا . وانتفضت المدينة

(1) Michel Ange

(2) Castle Caprice.

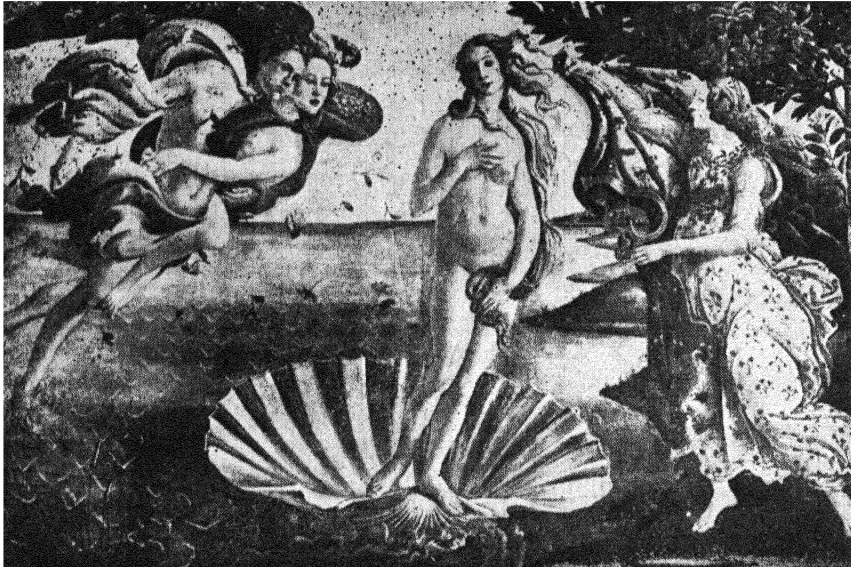
(3) Lorenzo de Medicis.

(4) Bartaldo.

(5) Donatello.



شكل ١٥ - رافائيل : مادونا سستين - كانت في متحف درسدن في حجرة بمفردها
ثم استولت عليها روسيا وأعيدت بعد عشرة سنوات - توجد الآن في متحف برلين
بألمانيا الشرقية .



شكل ١٦- بوتشيلي (١٤٤٤ - ١٥١٠) : مولد فينوس. لاحظ أن فينوس من وحى
تمثال يوناني قديم - الأقدام كأنها تنزلق - تحس أمام اللوحة بالحركة والحياة - الانتاج
من المرحلة الاولى في حياة الفنان .

مهمسرها حتى اتجه الأثرياء إلى أن يكونوا رهبانا وترك الموظفون عمالهم ليتفرغوا للعبادة . إلا أن مشيل انجلو سرعان ما تخلص من مخاوفه التي لا أساس لها وقرأ دانتى وبترارك وأشربت روحه بجمال الطبيعة وعظمة العالم القديم . وهنا بدأ مشيل انجلو ينحت مثال « كيوبيد النائم » ^(١) وشبعه بالروح اليونانية حتى لقد بيع في روما على أنه تمثال يونانى أثرى ، فاتجه إلى انتاج عدة تماثيل أخرى يونانية ورومانية كتمثال باخوس وتمثال دنيس . وفي سنة ١٤٩٨ ثارت فلورنسا على الراهب سافونا رولا وأحرقوه بينما كان مشيل انجلو في روما ينحت تمثالا رخامياً للسيدة العذراء وقد شاع على ونجها (حزن أجهل من الجمال نفسه) ورقد المسيح على ركبتيها حتى ليخيل للرأى أنه ليس ميتاً ولكنه ينام نوماً هادئاً . وكان هذا المثال بمثابة الذبيحة أو التوبة التي قدمها الفنان لينال بها الغفران ولهذا يطلق على التمثال « الرأفة » ^(٢) .

ولما عاد الفنان إلى فلورنسا ليضع تمثاله العالمى « داود » ^(٣) الذى أقيم له متحف يكاد يكون خاصا له ، نشأت بعض خصومات بينه وبين « ليوناردو دافنشى » كانت السبب فى أنه رحل إلى روما ثم عاد من جديد إلى فلورنسا بعد خلاف مع البابا ومع مهندس المختار (برامانت) . ولقد استدعاه البابا مرة أخرى ليرسم سقف كنيسة (سيكستين) الذى سبق أن أشرنا إليه وكانت رسومه على هذا السقف هى المجد الخالد لهذا الفنان . ذلك أنه قضى أربع سنوات ونصف وهو مستلق على ظهره متفرغاً تماماً لهذا العمل الفنى . وقد قسم مشيل انجلو السقف إلى تسعة أقسام تضم ثلاث مجموعات . أما المجموعة الأولى فتصور (خلق العالم) التى تتكون من اللوحات (١) الإله وهو يفصل النور عن الظلام (٢) الإله وهو يخلق الكواكب (٣) الإله يبارك الأرض أما المجموعة الثانية فتصور اللوحات (١) خلق آدم (٢) خلق حواء (٣) الإغراء

(1) Sleeping Cupid

(2) Pieta

(3) Il Bono Davide

والسقوط ، وأما المجموعة الأخيرة التي تصور نوحا في مواقف مختلفة فتصور اللوحات (١) توضيحية نوح (٢) الطوفان (٣) نشوة نوح وقد ضم هذه اللوحات التسع طائر جامع رسمت فيه بعض رسوم فردية للأنبياء والرسل والقديسين والملائكة . ولسنا بصدد تتبع الاضطرابات السياسية التي خاضها الفنان بعد ذلك في الحروب بين البابوية ومدينة فلورنسا ، ولا انتاجه في فن النحت ، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أنه كان من خصوم البابوية الذين استطاعوا أن يتسلوا مدينة فلورنسا عن طريق خيانة حاكمها ومع ذلك فقد عفا عنه البابا وطلب إليه أن يغطي الحائط الضخم الذي يقع في مدخل كنيسة سستين برسوم تمثل (المحاكمة الأخيرة) ولقد سجن نفسه في هذه المرة حول خمس سنوات فجاء هذا الإنتاج لا يقل روعة عن عمله السابق .

ومما يلاحظ بوجه عام على إنتاج مشيل انجلو في ناحية الرسم أنه كان متأثراً كل التأثر بطريقة انتاجه في النحت . فقد كانت الناحية الغالبة في رسمه للجسم الإنساني هي الناحية التشريحية في إبراز العضلات التي تبدو في قوة وعنف ، كما كان يبرز صورة الحركة في جميع أعضاء الجسم والتكوين . ومع أن مشيل . انجلو اشتق رسم الأجسام العارية من قدماء اليونان والرومان إلا أنه لم يحصل على التشريح من تماثيلهم ولكن من الحياة ذاتها .

ليوناردو دافنسى^(١) (١٤٥٢ - ١٥١٩)

ولد هذا الفنان في توسكانيا من أم فلاحه نشيطة سنة ١٤٥٢ وعاش في فلورنسا موطن الفن والنهضة ويقال إنه في ميلاده ولد معه فنه الخاص حتى أنه وهو طفل صغير استطاع أن يرسم لوحة لأحد الفلاحين على حائط بيت هذا الفلاح تدل على عبقرية غريبة .

(١) Leonardo Da Vinci

يقول عنه السير وليم أوربن^(١) ، ذلك الرسام المثال الذى فاقت روعة فنه جميع من سبقوه ، ذلك العالم المخترع الذى كانت نظرياته واكتشافاته تسبق عصره بمئات السنين ، ذلك المهندس العملى ، ذلك الموسيقار البارع ، ذلك المنتج الذى انتج كثيرا من المسرحيات الصامته ، ذلك الصيدلى المحرب ، ذلك المشرع البارع ، ذلك المؤلف الذى وضع أقدم كتاب فى علم التشريح ، ذلك الرجل كان أعجوبة عصره بل أعجوبة الفن فى جميع العصور . لقد قال عنه أساتذته أنه درس أشياء كثيرة ولكنه لم يهمل الرسم مطلقا ولم يكف عن التمايل من الصلصال .

ولقد عرض والده رسوم ابنه على الفنان «فيروكيو» فراعته موهبة الطفل ووافق بسرور على أن يأخذ ليوناردو تلميذا له . وفى ذات يوم تلقى الفنان «فيروكيو» طلبا من رهبان إحدى الكنائس يلتمسون فيه رسم صورة يوحنا المعمدان وهو يعمد المسيح . ونظرا لكثرة أعمال الفنان، عهد إلى ليوناردو فى أن يساعده فى الانتهاء من الصورة بأن يرسم ملاكا من الملائكة . ولما انتهى ليوناردو من ذلك فاق ملاكه جميع الرسوم الأخرى فى الجمال حتى أن أستاذه ملئ إعجابا بالفنان الصغير كما امتلا خجلا من هزيمته ، ويقال أنه لم يمك بالفرشة منذ ذلك الوقت ولكنه خصص بقية حياته لفن النحت . ولقد كان هذا الحادث هو بداية الشهرة الذائعة التى وصل إليها ليوناردو . وفى سنة ١٤٩٣ ذهب إلى ميلانو بدعوة من الدوق (سفورزا) الذى أعجب بالفنان وأثناء إقامته فى ميلانو رسم صورته المشهورة (العشاء الأخير) فى كنيسة القديسة (دل جرازى) ليرز الملامح والانفعالات التى تبدو على وجه الحواريين لاستطلاع النبأ أن أحدهم هو الذى يسلم المسيح ويخونه . وبالرغم من مهارته الفائقة لم يكن سريعا فى عمله حتى أخذ الدوق يلوم الفنان على إبطائه فى رسم اللوحة ، فما كان من دافنشى إلا أن أخذ يشرح للدوق كيف أنه من الضرورى للفنانين أن يتفهموا الأشياء قبل أن يرسموها وقال «بقى رأسان فقط لكى تتم الصورة إحداها رأس المسيح الذى

(١) Sir William Orpen : The Outline of Art

ينبغي أن يمتاز بنوع خاص من الجمال ، أما الرأس الآخر الذى يسبب لى تفكيرا كثيرا فهو رأس (يهوذا) فما أظن أنى أستطيع أن أعبر عن وجه رجل يستطيع أن يعزيم على خيانة سيده بعد أن تلقى منه نعا ساعة .

ومما يذكر عن هذه اللوحة أنها لم تبق على حالتها لأن الرهبان اضطروا إلى فتح باب أساء إلى الجزء الأسفل للوحة ، كما أن نابليون عندما غزا إيطاليا اتخذ هذا المكان (اسطبلا) لحيوله وقد عبث جنود نابليون بوجه يهوذا الخائن . ولقد حاول بعض الفنانين فيما بعد إصلاح ما أفسد الدهر فى هذه اللوحة .

ومن أشهر لوحات دافنشى الخالدة صورة (مونا ليزا) وهى ثالثة زوجات موظف فلورنسى اسمه (جيوكوندو) . وقد ظلت لوحة هذه المرأة بعينها المتلاشتين وابتسامتها الغامضة بضعة قرون تعتبر أقصى ما أنتجه الفن فى التعبير عن الغموض الداخلى للمرأة وكانت هذه المرأة (الجيوكوندا) تتسم ابتسامة لا يعرف سببها إلاها . ومما يميز هذه اللوحة كذلك ما يظهره الفنان بألوانه من بروز هذه المرأة بالنسبة للمنظر الخلفى ، فكأنها ليست رسما على ورقة من الكرتون بل جسما حيا . إن هذه اللوحة جديرة بإثبات قدرة الفنان على استخدام الألوان والأضواء . ويضاف إلى هذا أننا لو نظرنا إلى المنظر الخلفى لهذه اللوحة وهو يمثل مجرى ماء وبعض الصخور والتلال والجبال لتبيننا أنه يبرز الشعور بالعمق ، والسبب فى ذلك أن المنظر كلما بعد عن الفرد كان أقل وضوحا فى ألوانه وتفصيله ؛ ولهذا تقل دائما شدة نصوص الألوان كلما كان المنظر أعماق أو أبعد وكان دافنشى هو أول من تنبه إلى هذه الفكرة . ولوحة الجيوكوندا توجد الآن فى متحف اللوفر بباريس .

ولعل من أبرز الصور الخالدة كذلك لوحة للفنان رسم يده ، لقد رسمها لنفسه فى أخريات حياته بالطباشير الأحمر . ولقد قال أحد النقاد^(١) عن هذه اللوحة الرائعة التى

(١) كنت كلارك .

توجد الآن في المكتبة الملكية ، إن هذا الوجه الجبلي الصارم ، وهذه التقاسيم النخيلة ، وهذه العيون القوية الأخاذة . وهذه الذقن الممتدة كأعشاب السافانا لتبرز جميعا شيئا وجوه عظماء الرجال في القرن التاسع عشر التي لم تبرز إلا عن طريق آلة التصوير .

والواقع أن دافنشي كان من عظماء الرجال الخالدين . وكان قد دعاه الملك فرانسيس ملك فرنسا بعد أن قابله في ميلانو ، وطالما تكررت هذه الدعوة وهذا الاغراء له لينضم إلى بلاطه . وبعد أن يؤس الفنان من التقلبات السياسية في إيطاليا رحل إلى فرنسا بحثا وراء الأمن والطمأنينة ، ولكنه سرعان ما مرض ، وحاول الملك فرانسيس أن يخفف من ألمه فأخذ رأسه بين يديه وفي هذه اللحظة صعدت روح الفنان إلى بارئها .

الفن في البندقية (فينيسيا)^(١)

بنيت مدينة البندقية على غدة جزر في شمال البحر الأدرياتيكي ، وقد أوى إلى هذه المدينة أهالي شمال إيطاليا عندما هاجم البرابرة إيطاليا في القرن الخامس . وكانت البندقية مدينة منعزلة عن بقية إيطاليا . مستقلة عن غيرها من بقية الولايات الإيطالية . وقد كان أهل البندقية قديما يمتازون بأنهم من البحارة المهرة الذين أسسوا علاقات وثيقة مع الشرق . أما أسواق البندقية فكانت دائما تفيض بالحرير والديباج الفاخر وأنجوهرات والبضائع المعدنية . ومن الناحية السياسية كانت البندقية جمهورية مستقلة يحكمها حاكم يطلق عليه (الدوج)^(٢) . وكانت غالبا بعيدة عن المنازعات السياسية التي سادت مدن إيطاليا الأخرى في كثير من الأحيان . ولقد كانت البندقية من الناحية الدينية أكثر استقلالا عن السلطة البابوية في روما . ولعل من أهم نتائج هذه

(١) Verice

(2) Lè Doge

التزعات الإستقلالية والاستقرار العام فى الحياة الاجتماعية ما كان يسود المدينة من روح المرح والترف والغناء ، كما أن الحماس الوطنى لرفع مكانة البندقية بالنسبة لبقية الولايات كان من بين الدوافع القوية للنمو فى الناحية الفنية وإقامة معارض عظيمة وما يرتبط بهذه الحفلات والمعارض من ملابس زاهية الألوان وحب للمظاهر

ورغم كون البندقية مدينة مستقلة ومنعزلة ، لم يحل ذلك دون تأثرها بالتيارات العظيمة التى أحدثت ثورة فى الفن الإيטالى . إلا أن البندقية بوجه عام تمسكت أكثر من فلورنسا بالأسلوب القوطى فى الرسم وفن المعمار . وحتى القرن الخامس عشر كانت الرسوم الفينيسية تتميز بالطابع القوطى والبيزنطى ، كما تتميز أيضا بحب الألوان الزاهية . وليس هذا بمستغرب على مدينة تتصل إتصالا وثيقا بالشرق بوجه عام وبشرق أوربا بنوع خاص . ويعتبر مؤسس الرسم فى مدينة البندقية فنان كبير اسمه بيلينى ^(١) . ولعل أحسن إنتاج قام به هذا الرسام أنه أنشأ ولديه على نفس الميول الفنية حتى فاقت شهرتهما ما كان يتمتع به الأب من حيث الصيت الذائع . وقد استطاع أحد هذين الابنين أن يعلم فنانين آخرين تفوقا بدورهما على كل أسرة بيلينى أحدهما (جيورجىونى) ^(٢) أى جورج الكبير ، والآخر هو (تيسيان) ^(٣) .

ولعل من أهم إنتاج أسرة (بيلينى) مارسموه لحاكم المدينة (الدوج) . كما أنهم قدموا عدة لوحات تمثل مناظر مختلفة من فنيسيا . ولئن كنا نود أن نتكلم عن الاتجاهات العامة فى رسوم هؤلاء الفنانين والعوامل التى أثرت عليهم فإننا يجب أن نشير أولا إلى تلك المؤثرات التى جاءت من مستعمرة (بادوا) وهى مستعمرة رومانية قديمة قريبة من البندقية . ولقد كانت بادوا مدينة تهتم بالأشياء القديمة

(١) Jacobo Bellini (١٤٢٨ - ١٥١٦)

(٢) Giorgione (١٤٧٨ - ١٥١٠)

(٣) Le Titien (١٤٧٨ - ١٥٧٦)

والتاريخية وتميل إلى النزعة الواقعية . ومن أئمة فناني هذه المدينة (اندريا مانتنيا)^(١) ولعل ميل هذا الفنان نحو المناظر الرومانية يظهر بوضوح في لوحته (الصلب) التي أظهر فيها الملابس الرومانية كما كانت ، وتوجد معظم لوحات هذا الفنان في قلعة مانتوا التي كانت ملكا لأسرة إيطالية^(٢) . ومن أهم هذه اللوحات تلك اللوحة التي أظهر فيها الأسرة بأكملها ، فالمركز يمسك بخطاب أحضر إليه بواسطة سكرتيره الذي استدار إليه المركز كما لو كان يوجه إليه بعض التعليمات ، وفي اليمين تجلس المركيزة متجهة إلى حد ما نحو المركز كما لو كانت مهتمة بمحتويات الخطاب ، وهناك فتاة صغيرة تقدم لها تفاعا ولكنها لم تنجح في جذب اهتمامها ، وإلى يسار المركيزة قزم يؤدي وظيفة النسيلة لهذه الأسرة ، وقد تجمع أيضا أفراد الأسرة والبلاط حول كل من المركز وزوجته . وبما يلفت النظر حقا في هذه اللوحة الطابع الواقعي الغالب على معظم لوحات الفنان ، فاللوحة تصور كل فرد فيها في وضع طبيعي ، بهيئته العادية ، من غير نزوع إلى الكمال الذي يبعد عن الواقع ، فإليك السكرتير مثلا أحول العينين ، ضخم الأنف يخلو رأسه من الشعر ، ولكن يبدو مساعدا قديرا ، وتبدو المركيزة كزوجة مدبرة بيت تهتم بشئون زوجها .

ولعل تأثير هذه النزعة الطبيعية الواقعية قد ظهر صداه في رسوم بليبي بنوع واضح بعد زواج مانتينيسا من أبنته ، وعن طريق صداقته لأبنائه امتد هذا التأثير إلى فن أبنائه أيضا

ويعتبر (جيورجوني) أحد كبار الرسامين في العالم بالرغم من أنه — كالرسم دافنشي — لم يترك عددا كبيرا من اللوحات تثق بأنها من إنتاج هذا الرسام . ذلك أن التاريخ لم يستطع التمييز تماما بين بعض إنتاج هذا الفنان وبين إنتاج

Andrea Mantegna (١)

(٢) أسرة جوتزاجا Gonzaga

(تيسيان) وحتى لوحة (فرقة الموسيقى الريفية)^(١) ينسبها بعض الناس إلى جيورجيو. وينسبها البعض الآخر إلى تيسيان . وفي هذه اللوحة يظهر رسم ثلاثة أشخاص أحدهم يجلس أمام آلة الموسيقى^(٢) التي تشبه (البيانو) ولكنها كانت مستعملة قبل اختراع (البيانو) ، ويمسك الثاني بآلة (كان) في يده ، ويمسك الثالث بقبعة كبيرة ذات ريش تجعله أشبه مايكون بسيدة .

ومن أهم لوحات جيورجيو لوحة (فينوس النائمة) التي تظهر طريقاً عاصفاً مليئاً بالأشجار التي تظللها السماء الممتدة ، وهو من أحداها ذلك الفرع المظلم ليداعب رأس فينوس في حين تبدو في الناحية الأخرى تلال منحدره في تدرج . وأما لوحة « العاصفة » التي توجد في أكاديمية البندقية فيبدو الأشخاص شيئاً ثانوياً بالنسبة للنظر إلى حد كبير ، ولكنها تبين في جمال فني رائع منظر السحب البعيدة التي يشقها البرق .

وفي لوحة (العيد الريفي)^(٣) تبدو مجموعة من الرجال والفتيات يتمتعون بفترة الراحة والفراغ بعد ظهر أحد أيام الصيف ، إلا أن التنظيم الأساسي في هذه الصورة غير واضح ومع ذلك يعطى فكرة عن العمق . وتتكون مقدمة الصورة من مجموعتين من المنحدرات المتقابلة ، تتمثل في الأذرع والسيقان ، وانحناءات التلال والنباتات . هذه تجعلك تحس إحساساً عميقاً بسحر الرعاة وبطريقة التأمل الهادئة بين الإيطاليين ، كما تجعلك تحس بأن مدرسة البندقية هي أول مدرسة فنية عبرت عن حب الطبيعة حقاً .

أما (تيسيان) الذي عاش حول مائة عام فقد ساعدته هذه الحياة الطويلة على

Le Concert Champêtre (١)

Clavcin (٢)

Fete Champêtre (٣)

أن ينتج الكثير من اللوحات الفنية . ولعل من أشهر ما امتاز به هذا الفنان رسم الوجوه . فقد نجح كثيراً في رسم عدد كبير من وجوه نبلاء عصره ، ويكفى أن نشير إلى لوحته « الرجل ذو القفاز » التي أصبح صاحبها مجهول الاسم بخلاف الرسم ، وإليك لوحة « الرجل الانجليزى » التي يبدو فيها هذا الإنسان رجلاً مرتدياً حلة سوداء تظهر فيها السلسلة الذهبية الثقيلة والتجعدات الرقيقة البيضاء التي تظهر على الرقبة والمعصمين ، وهذه البساطة وبهذا التحفظ يظهر لنا الفنان أرسقراطية هذا الرجل الصغير وطبيعته الحساسة الرقيقة ، ومن أهم ما يميز لوحات الوجوه التي قدمها تيسيان قدراً على إظهار نفسية صاحبها ، وليس ذلك فقط من مجرد تعبير الوجه بل من موقف الرجل كله ومن ملابسه وتفصيلاته وحركة يديه واللون المستخدم وغير ذلك من العناصر التي ترتبط وتتماسك بطريقة تشعر الرائي بقوة التعبير .

ولم تقف رسوم تيسيان عند مجرد رسوم الوجوه ، بل قام بعدة لوحات لمناظر طبيعية ولمباني فينسيا . ومن بين اللوحات الجميلة التي يعجب بها أهالى البندقية كثيراً تلك اللوحة التي أطلق عليها L' Assumption ويرسم فيها العذراء وشي تدخل النعيم ، وتمتاز هذه اللوحة بألوانها الحية الزاهية التي تعكس ميل الفينيسيين الذين جعلوا مدينتهم ذات ألوان عديدة كباقة ورد يحيط بها لون أزرق هو لون البحر من كل ناحية ، ومبانيها كثيرة الرخام الذي يعكس أشعة الشمس . ان أهالى البندقية يحبون كثيراً الألوان الزاهية حتى أنهم طلبوا إلى كل من جيورجونى وتيسيان رسم لوحات على واجهات منازلهم ، ورغم بقاء بعض هذه المنازل إلى الآن فقد تلاشت اللوحات بسبب الأمطار منذ زمن بعيد .

ولم يكن إنتاج تيسيان الباقي ليزيد عن حسين لوحة رغم أن إنتاجه فعلاً كان أكبر من هذا بكثير . ذلك لأن هذا الفنان كان يرسم كثيراً على القماش السميك ليعلق على الجدران ولكن هذه اللوحات فئت بفناء القماش نفسه .

ومما يجدر ذكره عن الفنان تيسيان أن ألوانه بوجه عام دافئة هادئة وأنه أول من

وضع قدمه في الطريق الذي قاد الفن مباشرة إلى المدرسة التأثيرية^(١) التي ظهرت بوضوح في القرن التاسع عشر. وفي هذه المدرسة لا يرسم الفنان الشيء كما يعرفه ولكن كما يحس به ويراه ، فالجانب الأخضر من التل يمكن أن يكون بنفسجياً مثلاً إذا كان في الظل ، كما يمكن أن يكون الحقل البني بلون الدم لو نظر إليه في وقت الغروب

وأخيراً لانستطيع أن ننهي الحديث عن فن الرسم في البندقية دون أن نتعرض للإشارة إلى الفنان « تينتورتو »^(٢) .

إن من أنغم لوحات الفنان « تينتورتو » تلك التي رسمها على حوائط مدرسة سان روكو في البندقية التي اقترت فيها كثيراً من طريقة مشيل أنجلو في الرسم ، وكان الفنان يعلم ذلك حتى أنه كتب على مدخل مكانه الخاص الذي كان يستخدمه في الرسم العبارة الآتية « رسم مشيل أنجلو وألوان تيسيان » . ومن أهم الاتجاهات التي اتجه إليها في بعض لوحاته أنه كان يرسم أشخاصاً طائرين في الهواء ، فلو رجعنا إلى لوحته « معجزة القديس مرقس » لوجدنا الفنان يرسم هذا القديس طائراً وقد جاء مسرعاً لينقذ خادمه الخاص الذي حكم عليه الحاكم بالإعدام . ويبدو هذا الاتجاه في تلك اللوحة التي رسمها للبشارة ، وللوحة الجنة وهي أكبر لوحة في العالم بأسره فارتفاعها ثلاثون ياردة وطولها أربعة وسبعون ياردة تقريباً . وقد رسم في هذه اللوحة أكثر من خمسمائة كائن بين قديسين وملائكة وشعب ، وقد كانت هذه اللوحة هي آخر ما رسم في حياته .

يقول أهل البندقية عن هذا الفنان : لقد كانت لديه ثلاثة أقلام أحدها ذهبي والآخر فضي والثالث حديدي . ويقصدون بهذه العبارة أن لوحاته ليست كلها بنفس الدرجة من الامتياز ، فبعضها ممتاز ، والآخر فوق المتوسط ، ولكنه قام بعمل بعض

(1) Impressionisme

(2) Tintoretto (١٥٩٤ — ١٥٦٨)

لوحات لا تخلو من مأخذ وقد يجعلها متوسطة القيمة بالنسبة لغيرها من إنتاج الفنانين الخالدين

وبما يلاحظ بوجه عام على لوحات هذا الفنان أنه تجاسر لأول مرة فوضع مجموعة كاملة من الأشكال في ظل عميق ، أو سمح للضوء أن يقع على جزء بسيط فقط من جسم الإنسان كاليد أو الركبة ، ومع ذلك فقد كان يميل إلى إظهار الأشكال اللامعة والفنية . هذا وقد كان اللون الغالب على لوحاته هو اللون الأزرق القاتم .

وسكتني بهذا القسط من الحديث عن الفن في البندقية . وليس معنى ذلك أنه لا يوجد سوى هؤلاء الستة العالقة ، ولكننا قد تخيرنا هؤلاء دون غيرهم لأنهم أكثر تمثيلا للعنصر الفنّي الفينيقي وأكثر شهرة وتجديداً من غيرهم .

الباب الخامس

قصة الرسم من القرن الرابع عشر إلى الآن

الفصل الأول

في الأراضي المنخفضة

اعتبارات عامة

إن دراسة فن الأراضي المنخفضة في القرن الرابع عشر تعطينا فكرة واضحة على أن روح العصور الوسطى كانت لا تزال مهيمنة وطاقية على مظاهر الفن المختلفة إلا أن هذه النزعة تغيرت كثيراً بعد الحروب الدفاعية التي بين الهولنديين وبين الأسبار الذين غزوا بلادهم. فالفن في تطوره في هذه البلاد متأثر إلى حد كبير بالأحداث السياسية والاجتماعية من ناحية، وبطبيعة البلاد المنخفضة من جهة أخرى. ولعل انقسام الأراضي المنخفضة بعد ذلك وانتشار المذهب البروتستانتي في هولنده وبقا الجنوب على الكاثوليكية له أثر كبير في تطور النزعات الفنية في الشمال في حين أن رسوم القديسين كانت لا تزال قائمة في الجنوب. وقد اتجهت الفنون بوجه عام في الأراضي المنخفضة إلى إبراز ما يرتبط بالحياة اليومية وتجذب الفنان فيها الاقتباس، والتعقيد. ويلاحظ أنه كان يميل إلى اللوحات الصغيرة المعبرة عن حياة أهالي الأراضي المنخفضة. وفيما يلي نتحدث عن أهم هؤلاء الفنانين

نامه أيلك

من أوائل الفنانين المشهورين في الأراضي المنخفضة أخوان متعاونان يطلق عليهما
آن أيلك ، واسم الأكبر منهما هيوبرت (٢) واسم الثاني « جان » ،

ولد الأخ الأكبر حوالي سنة ١٣٦٥ في قرية لا تبعد كثيرا من مدينة كولوني ،
عاش فترة مع أخيه الأصغر في جنت (٣) ولكن الرخاء والثروات في مدينة
Bruges جذبت إليها العدد الكبير من الفنانين ، ومن بين هؤلاء الاخوان فان
يلك اللذين ينسب اليهما أحيانا اكتشاف استخدام الزيت في الألوان بدلا من استخدام
تلوين بالماء أو بصفار البيض . وبالرغم من أن البحث العلمي يميل الى الشك في أن
نذين الاخوين هما أول من استعمل الزيت .

ويقال إن سرائخراع التلوين بالزيت هو أن جان فان أيلك بعد ما انتهى من تلوين
حدى لوحاته التي كان مهتما بها واعتنى بها أشد العناية وضعها كالمعتاد في الشمس لتجف
لكن الحرارة كانت شديدة فشقت لوحدة الخشب التي كان قد أعدها ، فكان هذا
اعثا للفنان على أن يبحث عن وسيلة تنقذه من أن يمر بهذه الخبرة السيئة مرة أخرى .
بعد قيامه بعدة تجارب اكتشف أن زيت الكتان وزيت اللوز يجف أسرع من غيره
ن المواد . كما أنه يترك لماعا أكثر من بقية المواد الخالطة ، هذا بالإضافة إلى أن
لألوان المخلوطة بالزيت محصنة ضد الماء .

وتعتبر لوحة (عبادة الحمل) (٤) في « جنت » المرسومة بريشة الاخوين ليست

(1) Van Eyck

(2) Hubert

(3) Ghent

(4) The Adoration of the Lamb

أول أثر قديم للفن الزيتي فحسب ، ولكنها أيضاً من أغنى التحف التي ظهرت لفنان شمالى قبل القرن السابع عشر ، والواقع أن هذه اللوحة ليست صورة واحدة ، ولكنها مجموعة كاملة من الصور ، ففي الوسط توجد اللوحة الأساسية التي أطلق عليها هذه التسمية تلوها ثلاث لوحات ، وعلى يسارها لوحتان ، كما توجد على اليمين لوحتان أخريان ، ويضاف الى هذا كله أنه يوجد في الأطراف اليسرى واليمنى للمجموعة عدة رسوم ، في كل جانب ، حتى أن المجموعة مكونة من ست عشرة صورة . فإذا عرفنا أن اللوحة الرئيسية بمفردها يبلغ طولها ٧ أقدام وربع قدم ، ويبلغ ارتفاعها أربعة أقدام ونصف قدم لاستطعنا أن نتصور فعلاً ما بذل في هذه المجموعة كلها وهي مساحة كبيرة . وبم يذكر عن هذه اللوحة أن الأخ الأكبر هو الذى وضع تصميمها ورسم اللوحات الثلاث الرئيسية ، وأن الأخ الأصغر جان هو الذى أكملها بعد موت أخيه .

أما الأخ الأصغر فقد ولد حوالى سنة ١٣٨٥ ، واستطاع أن يصل إلى شهره تفوق شهرة أخيه . كما أن إنتاجه يفوق كثيراً إنتاج أخيه الذى لم يبق من رسومه إلا القليل . ولقد أتاحت الفرصة لهذا الفنان أن يتجول ببعض الاقطار الأوروبية الأجنبية أثناء خدمته السياسية . وقد كان جان واقعياً في ميوله ينظر بعينه الفاحصة في جمال الكائنات والطبيعة أكثر مما ينظر في التعاليم الدينية . وتتجلى هذه الميول بنوع خاص في لوحته « البشارة » التي يظهر فيها عناية ببعض أثاث الحجرة والمنظر الذى يراه من النافذة . بحيث يمكن اعتبار هذا الفنان الأب الحقيقى للرسم الواقعى ، كما أن براعته في الرسم الواقعى ودقته في تجنب التفاصيل الداخلية تتمثل في صورة (جان آرنولفينى وزوجته)^(١) التي توخى فيها كل دقة حتى في رسم تلك المرأة الدائرية والحذاء والقبعة وأثاث البيت حتى لكأنك تحس أن الفنان استطاع أن ينقل إليك كل مارآه في دقة تامة . ولعل معظم رسوم جان فان ايك كانت صوراً لأشخاص ، وفي هذه اللوحات

(١) John Arnolfini and his Wife

كان لا يتخلل عن إظهار الشبه الكبير مع موضوع الرسم ، إلا أنه كان يتفادى بعض التفاصيل الأخرى كالشعر والتجاعيد وما أشبه ذلك مما يسيء إلى الشعور بالهجة عند رؤية الصورة . ومع هذا كله فقد أنتج الفنان لوحة محفوظة في متحف برلين أطلق عليها (الرجل ذو القروح)^(١) وأظهر في هذه اللوحة كل التجاعيد والأغالي في الوجه ، وقد استطاع أن يبرز في الوجه حيوية وشخصية قوية .

ونود أن نشير أيضا إلى لوحة الكاردينال « البرجاني » التي تدل بشكل واضح على قدرة الفنان في نقل روح الشخص أو جوهره . أنظر إلى الابتسامة حول الثغر وإلى العيون الفاحصة المدققة ، وإلى الجزء الحى من نهاية الأنف ، كل هذه النواحي تعبر تعبيرا قويا عن داخلية الشخص أكثر من خارجه ، أو قل إنها تعبير عما يحس به الفنان إزاء هذا الشخص ، أما عن الإسهاب والتفصيلات غير الهامة فلم يوجه لها أى اهتمام لأنها كانت ثانوية بالنسبة له .

ولذا كانت معلوماتنا عن الأخوين فان ايك ضئيلة قليلة فان معلوماتنا عن جاءوا بعدهم أقل ونكتفي بالإشارة إلى الفنان هانز مملنج^(٢) (١٤٢٠ — ١٤٩٤) الذى يتركز معظم إنتاجه الخالد فى مستشفى القديس جون فى بروج ذلك المستشفى الذى اكتسب شهرة كبيرة بسبب رسومه والذى نسج حوله أسطورة خيالية ، وتزعم هذه الأسطورة أنه بينما كان الشاب مملنج يحارب كجندى لشارل الشجاع سقط جريحا فى الميدان ، وكانت جروحه شديدة فتحامل على نفسه وقصد إلى مستشفى القديس جون حيث عولجت جراحه ، فلما شفى رسم صورته التى لا تزال فى المستشفى كرد للجميل . ولقد هدم البحث التاريخى للأسف تلك الأسطورة من أساسها ، واكتشف أن مملنج لم يكن جنديا فى يوم من الأيام .

ونشير بنوع خاص إلى اللوحة الكبيرة فى المستشفى وقد أطلق عليها العذراء والطفل المتوج ،

(1) The man with the pinks

(2) Hans Memling

وقد رسم على جانبها لوحة يوحنا المعمدان ولوحة يوحنا المبشر في باتموس ، ولا يفوتنا أن نذكر أيضا صندوق القديسة ارسولا وهو صندوق مزين صنع ليحفظ الآثار القديسة ، ورغم أن طوله لا يزيد على ثلاثه أقدام وأن ارتفاعه يقل عن ثلاثة أقدام فقد أحيط هذا الصندوق بثمانى لوحات مرسومة وثمانى ميداليات أخرى على سطح الصندوق .

ومن بين الفنانين الذين نود أن نشير إليهم بعد ملمح ذلك الحداد الذى نبض فؤاده للفن فترك الحدادة ليمسك بريشة الألوان ، وإذا به يمارس التلوين بذلك التخطيط العريض الذى استعاض به عن تلك اللمسات الخفيفة التى كان يقوم بها الفنانون الأول .

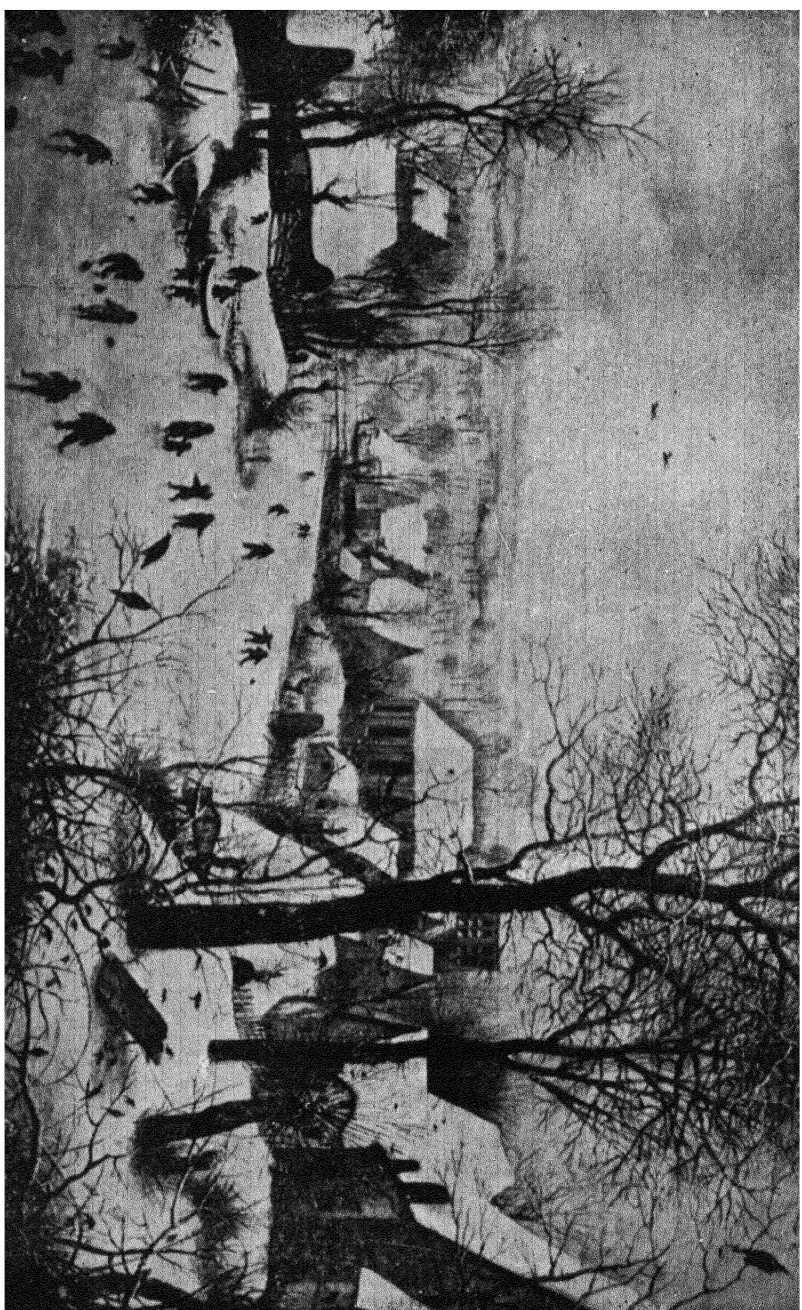
وكان من أثر الاتجاه السابق لهذا الفنان فى حياته الخاصة أنه ظل دائما يكره الرسوم الصغيرة ، فتجده يرسم دائما لوحاته بالحجم الطبيعى على الأقل . بل كثيرا ما كان يضطر إلى الاكتفاء بالصور النصفية حتى لا يرسم تفاصيل صغيرة . وكان يطلق على هذا الفنان اسم كونتين ماسيز⁽¹⁾ حداد أتورب . ومن أهم لوحاته (رجل البنك وزوجته The Banker & his Wife) وهى توجد فى متحف اللوفر حاليا .

وبموت هذا الفنان تلتهى الفترة الأولى من فن الأراضى المنخفضة، ونغمض العين عن بعض صغار الفنانين فى هذه الفترة مكتفين بذكر اسم الفنان (بوش)⁽²⁾ الذى تخصص فى رسم الأحلام المزعجة ، و(انتونيو مورو)⁽³⁾ الذى رحل إلى أسبانيا وانجلترا واشتهر باسم السير أنتونى مور .

(1) Quinten Massys

(2) Hieronymus Bosch

(3) Antonio Moro



شكل ١٧ - ميتر بروجل الكبير : الزحف على الثلج في فصل الشتاء - ١٥٦٥



شكل ١٨ - بيتر بروجل الكبير: الصيد على الجليد - لوحة تمثل صراع الانسان
أمام قسوة الطبيعة الثلجية - لاحظ التقابل بين اللون الأبيض والأسود



شكل ١٩ - رمبرانت: رجل يقرأ - ١٦٤٥ لاحظ الأمانة والصراحة في التعبير
الوجهي والتلاعب السحري بالضوء - تحس الحياة الفكرية في اللوحة .

ليس هذا الإسم لشخص واحد بل هو لأسرة مكونة من أب (بيربروجل)^(١) مو عيّد هذه الأسرة ، ومن ولديه (هل بروجل) ١٥٦٤ - ١٦٢٨ و (قلقت بروجل) .

ولقد اتجه الأب اتجاهاً جديداً لم يكن معروفاً في عصره: ذلك هو دراسة الفلاح الذى نظر إليه بمخيلته الحية وإنسانيته الدافقة ، وعرض هذه الحياة الريفية فى عدة لوحات تدل بوضوح على مدى عشق الفنان للطبيعة .

ومن أبرز لوحات هذا الفنان لوحة (الفصول الأربعة) الموجودة فى فينا ، وهى تبرز مناظر أوروبا الشمالية والضوء والرياح ، وتطل الفصول الأربعة من سفوح التل ومن خلال الأشجار على السهول المنخفضة ، كما تبرز عدداً من القرى بأبناسها الذين يقومون بعملهم الرتيب .

ونشير إلى لوحة (سقوط إكاروس)^(٢) التى يبرز فيها كيف يستمر حارث الأرض فى عمله اليومى غير عابى بما يصادفه من صعوبات ولوحة (الاحصاء فى بيت لحم) ، كما نود أن نشير إلى لوحة « الصائدون على الثلوج » التى يصور فيها الطبيعة الثلجية التى يحاول فيها بعض الأفراد جاهدين الفوز ببعض الصيد مستعينين ببعض كلاب القنص . وقد نجح الفنان فى هذه اللوحة فى أن يبرز منظر المساكن التى تغطيها الثلوج ومنظر التلال الثلجية وتلك الأشجار التى خلت من أوراقها ولا يداعبها إلا قلة من الطيور التى سكنت إليها .

ولعل أهم ما يميز هذا الفنان أنه كان كالكاتب الوصفى حينما يكتب مقالاً يتوخم فيه الحقيقة دائماً وينسب هذا المقال إلى شاهد عيان .

(1) Peter Bruegel

(2) Fall of Icarus

لقد كان مثله كمثل زملائه فان ايك وعلمنج وغيرهم ممن أخذوا أنفسهم برسم الحقيقة المرئية ولا شيء غير الحقيقة ذاتها . فقد كان هؤلاء جميعا يحاولون أن يسجلوا الحقيقة في ذاتها . وأن يشعروا الرائي للوحاتهم بتأثير هذه الحقيقة عليهم ، ولكنهم مع ذلك اختلفوا في انتقاء هذه الحقائق التي يسمونها .

وقد انفرد « بروجل » ، بذلك العنصر الذي أطلق عليه اسم «عنصر المحبة » ، وكلمة المحبة عنده تحتوى على معان أخرى يتمثل في السرور أو الفرح . لقد كان بروجل يتخير المناظر المريحة بنوع خاص ، دون أن يسرف في الزينة أو اللون ، كما فعل غيره من الفنانين الذين أرادوا أن يظهروا المرح والأعياد . لقد كان الفنان يمجّد الحقيقة ويحترمها ، ويتمشى في رسمه مع الذوق السائد في عصره . ولعل الظاهرة التي أثارت انتباه الفنان أكثر من غيرها هي ظاهرة العمل . لقد كان دائما يميل إلى إبراز منظر العمل سواء في حقول القمح أو غيرها ، ولكن هذا لا يمنع أنه اتجه إلى رسم بعض لوحات تمثل السرور والسعادة في أوقات الفراغ والراحة فتجد قوما يبتلعون طعاما شهيا على المائدة ، وآخرين يمارسون التزحلق على الثلج ولوحة ثالثة لقوم يرقصون في شوارع القرية إلى غير ذلك .

ولقد أصبح مساعدا لفترة من الفترات لروبنز ، ولا يكف عن تزيين لوحات ذلك الفنان العظيم بعدد كبير من تشكيلات الفواكه والزهور ، وهو رسم من نوع خاص قد يتفق مع البساطة الحديثة من جهة الذوق .

ولم يقف تزيينه للوحات الفنية بمجرد الفواكه والزهور بل استعان برسم الكثير من الكائنات كالقراش والقواقع والذحل والهوام، وحتى صور الأشخاص كان يحيطها أحيانا بأكاليل الزهر والتمر .

يقول فيلسوف الفن هربرت ريد :ليس روبنز هو القمة في الفن الفلامنكي فقط ولكنه أكثر من ذلك فهو من أهم الشخصيات في تاريخ الفن كله .

والواقع أن من تتاح له فرصة زيارة متحفه في أنتورب يستطيع أن يصدق ذلك اللقب الذي أطلق عليه وهو أمير الفن الذي وهب حياته لإنتاج عدة أعمال ضخمة متتابعة مضحيا في ذلك بكل مرتخص وغال من مصالحه الشخصية .

لقد زاد عدد لوحات هذا الفنان عن ألف وحساسة لوحة ، ولكن هذه المبالغة في الإنتاج جعلته يتعجل في بعضها فتبوء بانتاجه إلى مستوى انتاج تلاميذه ، بالرغم من أننا يمكن أن نعد أكثر من خمسين لوحة أخرى من انتاجه بين أحسن أنتاج فني في العالم ، ويمتاز إنتاجه إلى جانب غزارته ووفرته بتنوعه واتقانه، فتجده يرسم لوحات دينية من ناحية في حين يرسم من ناحية أخرى لوحات متعارضة مع الدين مثل (استحمام فينوس Toilet of Venus) ولوحة (ديانا في الحمام) .

ولم يكن الفن هو العمل الأساسي لهذا الفنان رغم ذلك ، بل كان يحمل رسالته التمثيل السياسي لبلاده ، فأتاح له ذلك أن يزور عدة جهات لعل من أهمها أسبانيا التي درس فيها بعناية الفن الباروكي ، كما درس في إيطاليا من قبل رسوم تيسيان وميشيل انجلو وغيرهما من أئمة الفن الإيطالي، بل وله في إيطاليا العديد من اللوحات الخالدة، ولقد اتخذ الفنان من زوجاته نموذجا لكثير من لوحاته ، كما اتخذ من أبنائه موضوعا لكثير من إنتاجه .

ويتكفى هذا الفنان غفرا أن له في متحف اللوفر أكثر من عشرين لوحة من أحجام مختلفة ، وقد باع ملك أسبانيا في إحدى الدفعات مائة وأثنى عشر لوحة . وقام بتزيين حجرة طعام القاعة البيضاء للملك انجلترا شارل الأول ، كما رسم عدة لوحات عظيمة

لاتزال موجودة في أكبر كنائس أوروبا ، وتزين قصوراً في كثير من الدول . ورسم عدة ملكات ودوقات ، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن من أهم ما رسمه الفنان لوحة رفع الصليب ، ولوحة التزييل ، ولوحة له مع عروسه ايزابيلا ، كما رسم أولاده التسعة في الطفولة والمراهقة وجعل منهم نماذج للشباب والفن ونشير إلى لوحته المعطف القرم الثمين ، ولوحة السيدات الثلاثة في مدريد . ويمكن أن نلاحظ بوجه عام على رسوم روبنز أنه من أنجح من استطاع أن يرسم لون الجسم الإنساني وكان يتخير نماذجه من السيدات غير العجاف ويبرزها في حركات حادة انفراد بابرزها ويسود عليه طابع الحماسة ، كما اشتهر بروجل بطابع المحبة والهدوء . ومن أهم ما يبرز هذا الحماس لوحته البادونا التي أظهر يديها في وضع خطابي بلاغى .

إلا أننا برغم هذا النقد نشيد بقدرته الخارقة على الابتكار والتنسيق ، وتحكمه في الحركة والتجميع ، ومراعاة توزيع الظلال ، وقدرته على ادخال العناصر المساعدة التي لا تؤثر تأثيراً ضاراً على فكرته الرئيسية ، يضاف إلى ذلك أن هذا الفنان كان كاسلافه في الفلاندر شاهد عيان يرسم من الطبيعة وإن كان - كما بينا - يضيف على ما يراه طابعاً حماسياً .

رسم رمبرانت Rembrandt

ولد رمبرانت في لندن سنة ١٦٠٧ ، وكان والده يملك عدة حقول وطاحونة هوائية ، وكانت هذه الأسرة طموحة ترجو لصبيها الأصغر أن يدرس اللغة اللاتينية حتى يستطيع في مستقبل حياته أن يخدم مدينته ليدن بل والجمهورية بأسرها ، ولكن سرعان ما تحطمت آمال الأسرة ، فإن رمبرانت أخذ يهرب من المدرسة ويذهب الى حدائق الحيوان وإلى المعارض الفنية حتى استطاع بمجهوده الشخصي وميله الدافق أن ينتج بعض اللوحات من رسمه المناص . وكانت هذه اللوحات بداية لحياته الفنية التي جعلت الأسرة تسمح له بأن يترك المدرسة ليدرس مع فنان إقليمي .

ولقد استطاع الغلام أن يظهر قدما بالغاً حتى أنه في مدة ثلاث سنوات أرسل إلى ميترم لاستمان^(١) في أمستردام ، ولم يلبث أن عاد بعد ستة شهور وهو مشبع بأن يتبع أسلوباً خاصاً به في الرسم ، وبالفعل ظل يكافح ما ينيف على سبع سنوات في محاولاته الفنية أخرج فيها الكثير من موضوعاته وبنوع خاص الطبقات الدنيا من الشعب ، لأنها لا تخفى حقائق شعورها ففى تعيش على طبيعتها الساذجة .

وقد كون ثروة كبيرة بنبوغه الفائق في الرسم وعلى الأخص في الصور الشخصية ، ولم يكن الفنان يهتم كثيراً بالريح المادى ولم يتخذ من الفن وسيلة للكسب المادى . لقد كان النجاح حليف رمبرانت ، في أمستردام فلوحة درس التشريح التى تصور أستاذ الطب تولب مع مجموعة من المساعدين في الجراحة يعطيهم أوامره وتعليقاته وكانت تلك اللوحة على بساطتها من أسباب تقدمه نحو الشهرة والمجد ، كانت متقنة معبرة ، وكانت الحركات والانفعالات واضحة فيها تثير الإعجاب ، ومع ذلك يمكننا أن نقرر أن هذه اللوحة ليست بأحسن إنتاج رمبرانت إذ يؤخذ على هذه اللوحة أن الأستاذ تولب^(٢) كان يلبس قبة عريضة ، ويقف بين مجموعة من الجراحين ، ولكنه لم يكن ينظر في اتجاه عمله كما يقتضى الموقف ، ولكنه كان يبدو كشخص وقف خصيصاً لترسم له هذه اللوحة . وقد أمسك بآلات الجراحة وقد أخذت تلامس أحد الأجسام . وبين لوحاته صورة لامرأة أبرزها بألوان صفراء غامقة عارية الجسد وسمى تلك اللوحة بأم ديانا في الحمام وهى صورة لامرأة عجوزاًت إلى مرسمه في شكل مزعج ذات أرجل قبيحة والأربطة تحيط بساقها المجروحة . وقد تبع هذه اللوحة بأخرى أسماها فينوس . ومن بين لوحاته أيضاً ما انتجه لفتاة في الحول الثالث والعشرين تزوجها فيما بعد واسمها سامكيا .

(1) Lastman

(2) Tulp

وتعتبر لوحته التي رسمها لنفسه وساسكيا جالسة على ركبتيه من الصور النادرة التي رسم فيها هذا الفنان ابتسامة صريحة على الوجه ، هذا وقد رسم لوحة أخرى لزوجته تعتبر إنتاجا رائعا أطلق عليه « فلورا إلهة الربيع » ،

ونشير بنوع خاص إلى اللوحة التي رسمها لابنه مع عروسه ، وقد مات ابنه بعد ذلك بعام فتولاه الحزن والألم ورسم آخر صورة له أبرزها بالألوان الحزينة تسخر من العالم الذي مالبث أن ودعه عام ١٦٦٩ .

فان دايك Van Dyck (١٥٩٩ - ١٦٤١)

لقد دخل سير أنتوني فان دايك الأرستقراطي إلى استوديو روبنز في سن الخامسة عشرة ليصبح تلميذا للفن على يديه .

وقد رسم فان دايك بعضا من الصور العقيدية أثناء حياته القصيرة ، ولكنه جند طاقته جميعها لإنتاج لوحات كبيرة أحيا فيها الأشراف الانجليز والايطاليين والفرنسيين والاسبانيين كما أحيا أصدفاه الفنانين وخلدهم جميعا . ومن أعظم وأجمل لوحاته صورة صديق له من الفنانين ويدعى جان سنلنج

ونلاحظ في هذه الصورة أن فان دايك صور هذا الفنان بالرجل الكامل . وتظهر شخصية فان دايك بوضوح في قلبه وفرشاته ، ويقول أحد فلاسفة الفن إنني حينما ذهبت لأدرس رسوم فان دايك منذ سنين عديدة بإرشاد صديق لي يدعى مستر تومبسون فضيت أياما - صباح مساء - سعيدا بهذه الدراسة لهذا الفنان الخالد .

فان فرمير Van Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥)

لأنعلم عن هذا الفنان إلا أنه عاش في دلتى ، ولم ينتج إلا قليلا من الرسوم ومات

مفلساً، وكان أجهل ما أنتجه تلك اللوحة التي تبرز حجرة أرضها جيرية وحوائطها رمادية اللون معلق عليها خريطة أو صورة وعلى اليسار شباك صغير ويتوسطها سيدة تمسك شيئاً في يدها . ورغم أن موضوع هذه اللوحة ليس موضوعاً مثيراً فإن اللوحة نفسها تثير الإعجاب والتقدير، ومما يميز به هذا الفنان إنتاجه الممتاز للوحات الصغيرة التي كانت تستلزم كل منها لإجهاداً لعدة شهور . ويقوم هذا الإنتاج على دراسة تحليلية عجيبة للموضوع الذي رسمه . حتى أن هذا الفنان يعتبر من أحسن من حللوا الانعكاسات الضوئية وتأثيرها على الأجسام .

وقبل أن ننهي حديثنا عن الفن في الأراضي المنخفضة يجدر بنا الإشارة إلى بعض صغار الفنانين أمثال جان ستين ^(١) (١٦٢٦ - ١٦٧٩) الذي تأثر بحياته الشخصية التي امتلأت بأحداث المقاهي والحانات وعلى الأخص تلك الحانة التي يملكها ، فأخذ يعبر في لوحاته عن هذا اللون من الحياة . ومن بين هؤلاء الفنانين أيضاً يعقوب رايشديل ^(٢) (١٦٢٨ - ١٦٨٢) الذي تخصص في رسم المناظر الطبيعية الخلابة في الأراضي المنخفضة .

أما فرانس هالز ^(٣) (١٥٨٠ - ١٦٦٦) والفنان دي هوش ^(٤) فان لوحاتهما تعتبر بوجه عام جذابة لأنها مملوءة بالحيوية ولكنها مع ذلك - في عرف بعض الناقدين حيوية تقوم على مرح زائف ، ولقد اتجه كلاهما بوجه عام إلى الرسوم الشعبية . ومن أمثلة ذلك أن الأخير منهما قد تخصص في رسم مدبرات المنازل والاندية . ولكن رغم السهولة في التعبير عن الموضوعات التي يتخيراتها في الرسم فان هذا الإنتاج يعتبر السهل الممتنع فهو التعبير الذي لا تسهل محاكاته .

1 - Jan Steen

2 - Jacob Raynsdael

3 - Frans Hals

4 - De Houche

الفصل الثانى

الفن فى المانيا

اعتبارات عامة

كان الفنانون الالمان سادة عصرهم فى رسم اللوحات التى تقارب الحقيقة إلى حد كبير ، وعلى الأخص فى النصف الأخير من القرن الخامس عشر حتى بداية النصف الأول من القرن السادس عشر . ومنذ هذا التاريخ بدأ الفن الالمانى فى الإنحدار لأسباب كثيرة أهمها الكوارث المتلاحقة الناجمة عن الحرب الثلاثينية التى تعرضت لها المانيا والتى أفست كل محاولة للرقى والتقدم الفنى سنين طويلة .

وقد انتشرت لوحات شونجور Schongauer فى إيطاليا وأسبانيا وتأثر بها الرسامون والمثالون إلى حد كبير ، حتى لقد تأثر رافائيل وميشيل أنجلو بنقوش شونجور وعلى الأخص فى لوحة (إغراء أنتونى) . وهكذا اتصف الفن الالمانى فى النقش والحفر بالدقة والوضوح ، إلا أن هذا لا يجعلنا ننسى أن الفن الالمانى تأثر نوعاً ما بالفن الإيطالى سواء فى الرسم التصويرى أو فى النقش أو الحفر أو الموسيقى .

إن الصفة المؤثرة فى الفن الالمانى ترجع إلى حد كبير إلى الصفة الأساسية والجوهرية للتصوير الالمانى ، وهذه الصفة المؤثرة لا تعتمد فقط على فطرة الفنان ولكنها أيضاً تعتمد على مزاجه وحرية فى الزخرفة ، وقد استمد الفنانون الالمان الإلهام من قصصهم فى حب الطبيعة . وهذا لا يمنع من أن عدداً كبيراً منهم ظل متأثراً بالفن فى القرون الوسطى - على الأقل من حيث الموضوع - كما أنهم تأثروا أيضاً بالفن فى

الأراضي المنخفضة . ويكفى أن نشير في ذلك إلى الفنان شونجور (١٤٤٥ - ١٤٩١) .

كان مارتن شونجور من أعظم الفنانين الألمان نشاطاً واجتهاداً خلال الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، فنلاحظ في عمله التناسب والمهارة الفنية والوضوح المنطقي . وقد بنى شونجور لإنتاجه الفني على الفن الدانمركي الذي تقدم عصره ، ولعل لوحته المحبوبة « العذراء والطفل » أكبر دليل على نبوغه المبكر في عالم الفن ، فهي لم تكن فقط أجمل أعمال شونجور الفنية ولكنها أيضاً كانت أكبر دليل على عظمة الفن الشمالي الذي يصطبغ بالفن القوطي ، وهي تعتبر من روائع فن شونجور المتصل بالفن الدانمركي . إلا أن الفن الألماني بوجه عام لم يقف عند مرحلة هذا الفنان بل تأثر بمؤثرات خارجية أخرى . وفيما يلي نعرض بعضاً من أمثلة الفن الألماني .

دورر Dürer (١٤٧١ - ١٥٢٨)

يعتبر دورر أعظم الفنانين الألمان في عصره من حيث نشاطه التعليمي المستمر ولعل من أهم الدوافع التي ساعدت على تكوين شخصيته الفنية حبه للطبيعة وميوله العلمية من ناحية وشعره الديني من ناحية ثانية ، ثم المؤثرات الفنية الخارجية وهي العامل الأكثر تأثيراً .

حينما بلغ دورر التاسعة عشرة بدأ محاولاته من وطنه وهو مدينة نورمبرج^(١) ولقد ذهب في أول رحلاته إلى كولمار رغبة في مقابلة شونجور ولكنه وصل متأخراً ، فقد مات سيد الفن القوطي عام ١٤٩١ - وفي عام ١٥٠٥ عاود رحلته الثانية إلى إيطاليا ، وبقي في البندقية حوالي سنتين ثم ترك البندقية إلى وطنه بعد أن اكتسب خبرة واسعة

(1) Nuremberg

من الجنوب . وهكذا نرى أن الفنون الأجنبية لها أكبر الأثر في فنه .

كل هذه المؤثرات الخارجية ضاعفت ميوله ونشاطه فأصبح متقلبا ذا شخصية حساسة ، وجاءت لوحاته ممتلئة لجميع هذه الخبرات بالإضافة الى شعوره الديني وحبه المتأصل للطبيعة .

ولإذا أردنا أن نختار من بين إنتاج دورر ما نستحسنه لوجدنا أنفسنا في حيرة ويكفي أن نشير إلى تلك اللوحة التي رسمها لنفسه وهو في الثالثة عشرة من عمره فهي تعبر في دقة بالغه أصدق تعبير عن وجه عابس لصغير نابغ يبرز رسما لعيون حادة خارقة يشع منها الذكاء حتى أننا لا نكاد نصدق أن طفلا في مثل سنه يستطيع أن ينتج هذا الإنتاج الفنى . ونود أن نشير أيضا إلى لوحة (المناحة) حيث رسم مجموعة كبيرة من عشرة أشخاص وجلسات في وسطهم السيدة مريم محتضنة السيد المسيح ، وإلى اليسار جلست قديسة أخرى ووقف في الخلف يوسف النجار ماسكا ملاء وإلى اليسار نرى امرأة تنوح وإلى يمينها وقف نيكوديموس حاملا جرة من الطيب وخلفه رجل عجوز بقبعة طويلة وفي أقصى اليمين اثنان آخران ، وأمامهم جميعاً لوح من الخشب وتاج من الشوك وأربعة مغازل .

وهنا نعود إلى التساؤل عن المصدر الذي استمد منه دورر هذا التكوين مع أن منظر المناحة لم يوصف في أى كتاب تاريخي أو ديني .

يرجع تاريخ هذا المنظر إلى العصور الوسطى ، فقد ظهر أول مرة في الفن البيزنطي ثم في الرسوم الإيطالية في القرن الثالث عشر ، ولكن رسم دورر امتاز بظهور الظل والنور الذى أدى إلى وضوح الأشخاص حتى لنكاد نظن أنهم نحت لا رسم ، إلا أننا مع ذلك نأخذ على لوحة دورر إزدحامها بالأشخاص وبالخطوط غير المنتظمة . ويجدر بنا أن نذكر أن شخصية الفنان - أيا كان - شخصية متطورة متأثرة بخبرات متجددة وهذا ما يفسر لنا كيف أن لوحات دورر فقدت تدريجياً طابع الفن القوطى بل وأخذت النزعة

الدينية فيها تقل . فجاءت لوحته (الأم) بعيدة عن هذين الطابعين تفيض بالعاطفة وتؤكد تصور ناحية وجدانية جياشة قبل أن تصور شخصية إنسانية .

وهكذا استمر دورر إلى النهاية مصوراً للطبيعة وأنتج آخر لوحاته (الحشائش) في سنة ١٥٢٦ قبل وفاته بعامين فقط .

جرينوالد^(١) (١٤٦٥ - ١٥٢٨)

يعتبر هذا الفنان محي النهضة الشمالية ، إلا أنه رغم ذلك كان صوفياً يغلب عليه التعبير العاطفي والصفة التعبيرية . ونقصد بهذه الصفة هنا تأثير الفنان بمشاعره الداخلية التي تغلب عليه ليرزها في موضوع خلاّب ، ذلك أن رسوم جرينوالد الستة والثلاثين تعتبر لوحات شخصية في مجموعها من حيث الموضوع .

وبما يميز هذا الفنان أيضاً أنه أحد الفنانين في تلك القله الألمانية التي حاولت أن تجعل من فن الرسم علماً له قواعد ثابتة ومحددة ينبغي أن تنبع ، وبذلك يصبح الرسم أقرب ما يكون إلى علم هندسي أو رياضي ، فإذا أردت أن تعبر عن الاجهاد والتوتر مثلاً فعليك بعمل بعض خطوط معينة على الوجه والجسم حتى تبرز هذه الحالة النفسية واضحة ، وهكذا يمكن أن نعتبر انتاج هذا الفنان درساً عملياً في طريقة الرسم الصحيح .

هانز بالدنج^(٢) (١٤٨٠ - ١٥٤٥)

بدأ هانز بالدنج نشاطه بعد دورر بحوالى عامين وهو من أعظم الفنانين الخياليين في النصف الأول من القرن السادس عشر ، وقد ذكره دورر في وصيته مما يجعلنا نؤمن

(1) Grünewald

(2) Hans Baldung

بأنه قدم إلينا الفنان الذى يعتمد على عوامل شخصية فى إبرازه الموضوعات التى يتصورها ، وقد أنتج بالدنج مئات من الرسومات والحفر على الخشب . فنجد فى لوحته (الساحرات الثلاث) تعبيرا دقيقاً وفناً رفيعاً ، ويعتبر هانز بالدنج أكثر تعبيرا من دورر وجريشولد — ومما اغرم بتقديمه فنيا صور الساحرات الشهوانيات العرايا والجميلات العاريات — ويعتبر هانز بالدنج ممهدا لهذا الموضوع فى القرون التى تلتها .

هولبين^(١) (١٤٩٧ — ١٥٤٣)

ثالث وآخر الفنانين الألمان فى القرن السادس عشر هو هانز هولبين الأصغر . الذى هاجر من وطنه أوجسبرج^(٢) فى عام ١٥٢٠ ونوطن هناك .

وكانت مدينة بال مركزا هاما للدرسة البشرية فى بال اتصل بارازمس^(٣) الذى علمه الرسم على الأغلفة ، حتى لقد اتسع نشاطه كثيرا وتضمن الرسم على حوائط قاعة المدينة فى بال وبمثل هذه الرسومات ظهر نبوغه فى حقل الفن الزخرفى ورسوم الزينة . ولما رحل إلى فرنسا اتصل بالفنانين الكبار وتعلم فن الرسم بالطباشير الملون . ومن المحتمل أنه تعلم هذا الفن من مدرسة ليوناردو أثناء رحلته إلى ميلان فى سنة ١٥١٩ . وفى عام ١٥٢٦ ذهب إلى انجلترا ليهرب من متاعب الإصلاح الدينى فى المانيا وقدمه لإرازمس إلى السير توماس مور الذى سهل اتصاله مع الكثيرين من الانجليز .

1 — Holbein

2 — Augsourg

3 — Erasmus

وفي عام ١٥٣٨ أثناء رحلته الثانية إلى إنجلترا أصبح رساما في بلاط الملك هنري الثامن
وتعتبر رسومه وثيقة تاريخية لهذا الملك .

ولوحات هولبين تمتاز دائما بالوضوح والدقة والاتقان فهذه لوحته العظيمة التي
تمثل جون فيشر اسقف مدينة روشستر ، حينما ننظر إليها يسهل علينا معرفة قصته
وهو أن هذا الملمرمان الانجليزى العجوز الذى بلغ منه العمر ارضله صعد إلى المشنقة
قائلا انه ذاهب إلى عرسه - ولقد نجح الفنان في إظهار شحوب وجهه وشفاهه الرفيعة
وعينه غير المستقرة .

الفصل الثالث

الفن في أسبانيا

لكي نستطيع أن نكون فكرة سريعة عن قصة الفن في أسبانيا وكيف تأثر بالمؤثرات الخارجية نستطيع أن نعود إلى القرن الخامس عشر حيث لم يكن في اسبانيا ميل بارز نحو الفن أو لإنتاج خاص يتمشى مع ما كان سائدا في أوروبا بوجه عام .

إلا أن أسبانيا رغم ذلك كانت مسيطرة على الأراضي المنخفضة من الناحية السياسية، فلا غرو ان كان فن الفلاندرز أخذ ينتقل تدريجيا إلى أسبانيا ، ولقد قام جان فان أيلك في سنة ١٤٢٨ بزيارة أسبانيا حيث استقبل بحفاوة بالغة كانت مشجعا لغيره من الفنانين على تكرار هذه الزيارات ، إلا أن أنماط الفن الأسباني لم تكن هولندية خالصة إذ أن أسبانيا كانت قد استولت أيضاً على نابلي وصقلية ووضعتهما تحت التاج الأسباني.

وهكذا انتقل فن نابلي الذي كان يدين بأصله لمشيل أنجلو أمريجي المعروف باسم كرافاجيو^(١) (١٥٦٩ - ١٦٠٩) . ولقد عمل هذا الفنان على أن يكون لنفسه أسلوبا مستقلا مؤسسا على تقليد الطبيعة وأصبح مهذا للذهب الواقعي^(٢) .

يلاحظ على هذا الفنان أنه بالغ في تظليلاته وفي مدى الفارق بين الضوء والظل مما كان له أثر كبير على الفنانين في أسبانيا بعدئذ . ذلك أن من بين تلاميذ كرافاجيو

(I) Caravagio

(2) Realism

ذلك الفنان الذى يعرف باسم جوزيف ريبرا^(١) (١٥٨٨ - ١٦٥٦) وقد تأثر بالمذهب الواقعى الذى سار عليه أستاذه ونقل اتجاهاته إلى أسبانيا .

وأخيرا أود أن أشير إلى أن أسبانيا تأثرت أيضا بفنان آخر ليس من أبناء جلدتها ولكنه استطاع أن يستوطن فيها ويؤسس مدرسة خاصة لم تلبث أن امتد أثرها إلى بقية أنحاء أوروبا واتجه بالفن وجهة جديدة ألا وهو الفنان المعروف باسم «الجركو» .

الجرىكو El Greco

يعتبر الرسام دومنيكو ثيوتوكوبولوس^(٢) هو أول ما يصادفنا من الأسماء البارزة فى الرسم الأسبانى . ولد هذا الفنان فى جزيرة كريت سنة ١٥٤٠ ولهذا سعى «الجركو» أى اليونانى . وبعد أن أتم دراسته للفن البيزنطى الشرقى انتقل إلى إحدى مستعمرات اليونان أمام البندقية ولم يلبث أن نجح فى أن يتلمذ على يد تسيان كما تأثر بالفنان تينتوريتو ونهج أيضا على منوال فيرونيزى .

ولما كان طموحا ولم يستطيع أن يجد بين جدران فينسيا ميدانا لإشباع هذه الآمال رحل إلى روما لعله يكون أسعد حظا .

ولا ندرى بالضبط ما الذى دفع هذا الفنان إلى أن يهاجر سنة ١٥٧٥ إلى أسبانيا ويستقر فى توليدو^(٣) وهى قرية ذات طابع قديم ولكن الأسبان لم يرحبوا بوجوده بينهم وتخلوا عنه وكانوا يسخرون منه فأطلقوا عليه اسم «الجركو El Greco» ،

ولكنه استطاع أن يدافع عن نفسه فكان يقول لهم إن الأسبانيين أقل عظمة من

(1) Joseph Ribra

(2) Domenico Theotocopoulos

(3) Toledo

الإيطاليين الذين هم بدورهم أقل من أهل بلاد الإغريق « اننى من أعظم الأجناد » ،
هكذا كان يفاخر ولكى يذكرهم بأصله الرفيع كان يوقع تحت صورته باسمه اليونانى
بحروف يونانية .

إن الفن مرآة الحياة . وقد يصلح فن فى بيئة ولا يصلح فى أخرى ، وهكذا حاول
هذا الفنان أن يتكيف بحسب الطبيعة الجديدة التى هاجر إليها . ولم يكن الفنان إلا
رساما تدرب على الأسلوب الفينيسى فى الرسم ولكنه أدرك فى الحال أنه بمثل هذا
الأسلوب الفنى قد يعجز عن التعبير عما يصادفه فى هذه البيئة الجديدة وأنه لابد أن
يبتكر لنفسه طريقة فنية أكثر ملاءمة لهذه الظروف . ولقد قضى معظم حياته فى مدينة
توليدو موجهها إنتاجه الفنى لتقديم لوحات دينية . ولم يبذل الفنان أى مجهود خاص
أو اهتمام بالملك ، ذلك أن النزعة الدينية المتعصبة قد تغلبت على الجريكو متجاوبا فى
ذلك مع الروح الدينية العنيفة التى سادت على أسبانيا عندئذ وهكذا نجد فى رسومه
طابعا خاصا لا يظهر فقط فى إنتاجه الذى قدمه للكنائس مثل لوحات « الصلب -
التعميد - المناجاة فى الحديقة الخ » بل أيضا فى رسومه للأشخاص والمناظر الطبيعية الخلابة .
ومن أبرز هذه اللوحات توليدو « فى العاصفة » التى تعبر تعبيرا خلايا عن الطبيعة
الأسبانية . وأثرت الناحية الدينية على الفنان حتى كاد يكون صوفيا فأخذ يرسم
الأشخاص متجهين إلى أعلى طوال الأجسام بدرجة غير طبيعية متضرعين إلى الله فى
خضوع وتوسل وفوق رؤسهم تخلق سحب خضراء وتعتبر اللوحة التى أنتجها عن دفن
الكونت أورجاز^(١) بديعة على الأخص عندما مثل انفصال الروح عن الجسد
فكانت تلك اللوحة مطابقة لما كان يدور بخلد الأسبانيين الذين اتخذوا من تعذيب
الجسد وسيلة لتطهير الروح .

لقد طغى على إنتاج هذا الفنان بوجه عام حماسة عميقة وبعض مظاهر الخوف



شكل ٢٠ - الجريكو : د سان مارتان والشحاذ، لاحظ تغير نسب
الجسم الإنساني على الأخص طول الجسم ونسب اليدين والقدمين .

والحزن فلا غرابة ان احتفلت أوروبا في سنة ١٩١٤ بمرور ثلاثة قرون على هذا الفنان عندما كانت أوروبا تموج بالانفعالات والحماس والحقد والغنف عليه ، وهكذا صادف هذا الاتجاه النفسي توافقاً مع صور الجركو التي رفعوها - في هذه الفسوة والتهديد بالحرب - إلى حد النموذج المثالي . هتذا اعتبروا الجركو فناً تراجيدياً يقرونه بعبقرية شكسبير . ولعل السبب في هذا الربط بينهما تلك اللوحة التي أشرنا إليها وتمثل أحد مناظرها رواية الملك لير . لقد وصل في هذه اللوحة إلى عمق في الشعور أو قل - في الشجن الديني حداً لم يستطع شاعر أن يعبر عنه .

فلاسكيز^(١) (١٥٩٩ - ١٦٦٠)

يرجع هذا الفنان إلى أب برتغالي وأم أسبانية من مدينة اشبيلية وقد بدا ميل فلاسكيز إلى الفن في سن الثالثة عشرة فما كان من أبيه - إزاء تصميم الفنان - إلا أن عهد به إلى ستوديو هريرا^(٢) وأفهم أستاذه أن يكون جاف الطبع خشن الأسلوب في معاملته لابنه . ولقد تحمل الفنان سنة كاملة في هذه التلذذة ثم التحق بعد ذلك برسم الفنان فرنشيسكو باتشيكو^(٣) (١٥٧١ - ١٦٥٤) ، حيث مكث خمس سنوات انتهت بزواج صغيرنا بـبنة أستاذه واستمر في نفس الاتجاه . وفي خلال ثلاث سنوات أتيحت له فرصة خاصة أصبح بها رساماً للملك فيليب الرابع ملك أسبانيا بل وتكونت صداقة خاصة بين الفنان الذي لا يزيد عمره عندئذ عن عشرين عاماً وبين الملك الذي لم يتجاوز الحول الثامن عشر . وقد كان انتداب روبنز كمبعوث سياسي لبلده في أسبانيا في هذه الفترة عاملاً على تكوين صلات وطيدة مع كل من فلاسكيز والملك تعتمد الاشتراك في الميول الفنية ، ولقد كان في نتائج زيارة

(1) Diego de Silva Velasquez

(2) Francisco Herrera

(3) Francisco Pacheco

روبنز لاسبانيا أن صرح الملك فيليب الرابع للرسام فلاسكيز أن يذهب إلى إيطاليا مع الحاكم الأسباني في ميلانو في خريف سنة ١٦٢٩ . ومن ثم ذهب إلى فينسيا حيث تخصص في دراسة لوحات تفتورتو ومنها إلى روما ثم إلى نابلي حيث قابل ريبيرا وحيث رسم عدة لوحات منها « فوهة البركان » ، و « ماري المجرية » .

ولقد جرى عرف المحللين للإنتاج الفني على تقسيم فن فلاسكيز إلى ثلاث مراحل تنتهى أولاهما بزيارته لإيطاليا وكان من أحسن إنتاجه في هذه الفترة (لاعبي النمل) ويغلب على هذا الإنتاج بوجه عام تأثره بالفنان كرافاجيو في التظليل . وتبدأ الفترة الثانية بعد رجوعه إلى مدريد وتنتهى سنة ١٦٤٩ بعد عودته للمرة الثانية لزيارة إيطاليا وقدم الفنان في هذه الفترة طابعاً خاصاً من دراسة مظاهر الرجولة بمراحلها المختلفة . من الشباب إلى الشيخوخة ، كما وأن إنتاجه اعتباراً من هذه الفترة - كان يتجه غالباً لخدمة القصر الملكي . ومن أغفر ما قدم الفنان في هذه الفترة ما رسمه كقصة نفسه من ناحية ثم لوحتي حصار بردا ، ووصيفات الشرف من ناحية أخرى . أما عن المرحلة الأخيرة من رسوم الفنان فهي بعد عودة الفنان في المرة الثانية من إيطاليا وتأثره إلى حد كبير بالمذهب الواقعي وإبرازه عدة لوحات للأسرة الملكية وعلى الأخص للأميرة الطفلة ماريا تريزا والأميرة مرجريت وقد تغيرت نفسية الفنان بعد وفاة الملك فيليب الرابع وفقد فلاسكيز أكبر صديق له وقد انعكست هذه النفسية في رسوم الأشباح المخيفة التي أنتجها الفنان في سنواته الأخيرة .

الفصل الرابع

الفن في فرنسا في القرنين ١٦ و ١٧

يعتبر الملك «فرانسوا الأول» أول ملك فرنسي حاول أن يقلد كبار الأمراء الإيطاليين من حيث حمايتهم للفن وتشجيعهم له . ولقد دعا ليوناردو دافنشي لزيارة فرنسا حيث قضى سنواته الأخيرة ، كما دعا أندريا دل سارتو وغيره من الفنانين ، وبهذا يعتبر هذا الملك هو صاحب الفضل في خلق الاهتمام بالفنون في فرنسا . وليس معنى ذلك أنه لم تكن هناك فنون في فرنسا قبل هذا العصر ، فقد كان هناك عدد من هؤلاء الفنانين على الأخص من الذين رحلوا إلى فرنسا من نابلي ، كما أن هناك بعض التماثيل والتحف الفنية والمقابر الممتازة قد صنع في إيطاليا ثم استقدمتها منها فرنسا أو أوصت بصنعها هناك خصيصاً كمقابر شارل الثامن وأسرته . ولكن منذ أصبح فرانسوا الأول حامى الفنون بدأت فرنسا تقلع عن مجرد التقليد وتظهر طابعها الشخصى في إنتاجها الذى أخذ يزدهر بشكل واضح ، كما أن فرنسا بدأت تمد أساس المتاحف الفرنسية الحديثة كاللوفر وغيرها بشراء ثروة من اللوحات العالمية . ومن أهم هذه اللوحات التى اشتراها فرانسوا الأول الجيوكوندا ، القديسة آنا ، (المكوجية الحسنة) و (البستانية الجميلة) وغير ذلك من اللوحات العالمية ، بالإضافة إلى عدد آخر أهدى إلى الملك بواسطة الكاردينال دى مدتشى . ولقد بنى المهندس برايماتيس Primatice عدة مباني لتوضع فيها هذه اللوحات .

ولم بجانب الإنتاج الكبير الذى اشتريته فرنسا فقد عين الملك فرانسوا الأول الفنان

جان كلوى Clouet وابنه فرانسوا فى البلاط الملاكى ، وبهذا نقلا إلى فرنسا النفوذ الفنى البلبجىكى لأنهما يرجعان فى الأصل إلى بروكسل .

كان جان كلوى ينتج غالباً لوحات صغيرة كما قام بزخرفة عدد من الكتب لمكتبة الملك ، ولقد ترك كلوى وابنه أكثر من ثلثمائة لوحة أغلبها صنع بواسطة قلبه الأحمر، ولقد نجح الأب فى أن يعمل لوحة مشهورة للملك نفسه كما أنهما وتلاميذهما استطاعوا أن يرسموا جميع شخصيات العصر تقريباً ، وجاءت هذه الرسوم صريحة بعيدة عن التملق والمجاملة بحيث تعتبر بمثابة الوثائق التاريخية ، ومن هذه الرسوم ابن فرانسوا الأول ومارى ستيوارت والدوق كلود دى جيز Claude De Guize وغيرهم كثيرين . ولقد كان بعض هذه اللوحات على النحاس المكوى وبهذا انتشر هذا الفن فى غرب أوروبا . ولقد حذا حذو هذا الفنان عدد من الفنانين الذين أسسوا المدرسة التى يطلق عليها مدرسة فوتتين بلو Fontaine Bleau وكان هذا الفريق عبارة عن خليط من الرسامين الفرنسيين والإيطاليين وغيرهم فكان من بين الأوائل جان كوزان Jean Cousin وأنطوان كارول Otonne Carol وديوا Amboise Dubois ومن بين الفنانين الإيطاليين بينى Lucca Penni ودلاباتى Nicolo Del abbate وكان زعيم هذه المدرسة هو بريماتيس الذى أشرنا إليه .

وبما يلاحظ على هذه المدرسة أنها متأثرة إلى حد كبير بفينيسيا من حيث المواضيع التى اختارها للرسم ، كما يلاحظ أيضاً على معظم الرسوم نوع من الدقة والنعومة . وكانت معظم الأجسام عارية ولكنها ليست حسية بهيمية ، بل تحس أن هناك نوعاً من العقلية أو الروحية فيها . ويجدر بالذكر أنه كان هناك عدد كبير من اللوحات من غير توقيع ولهذا لانستطيع أن نجزم باسم الفنان الذى أنتج هذه اللوحات .

وبما يجدر ذكره أن رسوم أصحاب مدرسة فوتتين بلو لم تكن قاصرة على اللوحات بل اتجهوا إلى تنفيذها عن طريق الأبسطة . وتعتبر رسومهم فى هذا المضمار فريدة

عصرها ولا يزال العدد الكبير من المتاحف والقصور الأثرية تزخر بهذه الأبسطة التي تطبق رسومهم . وإذا كانت مدرسة فونتين بلو قد ازدهرت فترة من الزمن فلم تلبث أن انزوت حيث هي وتضاءل تأثيرها تدريجياً على كبار فناني فرنسا .

وما يجدر ذكره أن الفترة التالية وهي نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر لا يظهر في فرنسا معالم واضحة تميزها كثيراً عن الفن الإيطالي الذي كان يلغى عليها ويسود أنماطها . ولعل من أمثلة فناني هذه الفترة سيمون فوى S. Vouet الذي يكاد ينسأ التاريخ . قضى هذا الفنان في فرنسا حول خمس عشرة سنة واتخذ مثله العليا من كل من فينيسيا وبولونيا ، فلما عين رساماً رسمياً لبلاط لويس الثالث عشر نقل تلك المثل إلى هذه البيئة الجديدة .

أما الفنان الفرنسي الصحيح الذي بدأ في الظهور في هذه الفترة فهو بوسان Nicolas Poussin وهو نورماندى الأصل ، عاش فترة في إيطاليا ولكنه عاد عندما طلب إليه الملك لويس الثالث عشر تزيين بعض قاعات اللوفر . واتعد ترك لنا آثاراً فنية عديدة نلح فيها أنه كان متأثراً بالفن القديم وعلى الأخص طريقة رسم الملابس الرومانية ، ولكنه مع ذلك كان له طابع خاص يميز يمثل القرن السابع عشر . انه يحاول أن يعبر عن مواضيع بطريقة تشعرك بواقعيتها ، وأن يجعل هناك تناسقاً وتناسقاً بين الموضوع وبين أرضية الشكل . ولقد اختار بعض مواضيع دينية عبر عنها بطريقة تتناسب مع العصر كذلك . ومن رسومه نخلص إلى الخصائص العامة التي تسود كل فنون القرن السابع عشر وآدابه ، وهي دراسة الإنسان بوجه عام وما يخضع له هذا الإنسان من أهواء ..

ويعتبر الفنان الذي تخصص في رسوم الأشخاص في هذه الفترة هو فيليب دى شامباني Philippe de Champaigne الذي يرجع في أصله إلى بروكسل ، ولكنه مع ذلك لا ينتمى إلى المدرسة الفلمنكية فقد عاش مدى حياته في فرنسا ، وكان هو الفنان الرسمي

لريشيليو وترك له لوحة لا نفسها لأنها هي التي خلدت شكل ريشيليو في التاريخ ولقد رسم كذلك لوحة لزوجة لويس الثالث عشر ، و لوحة كوابرت وزير لويس الرابع عشر ، وغير ذلك من اللوحات الخالدة تاريخياً . ويلاحظ على لوحاته أنه يتوخى فيها البساطة والصراحة والوضوح ، كما أنه يعبر تعبيراً عميقاً عن نفسية الشخص الذى يرسمه .

و ظهر فى نفس الفترة ثلاثة أخوة فنانون يطلق عليهم لينان Le Nain وهم أنطوان ولويس وماثيو لينان . وهؤلاء هم الذين افتتحوا طريق الفن الديمقراطي ، فقد بدءوا برسوم الفلاحين والعمال والطبقة الوسطى . لقد أعطونا مناظر واقعية صحيحة عن حياة هذه الطبقة فى الفترة السابقة للثورة الفرنسية . لقد عبروا فعلا عن ثورتهم النفسية وحالتهم البائسة فى هذه الفترة ، لم تبرزهم لوحة يأكلون حول طبق شهى أو تبدو الإبتسامة السعيدة على وجوههم . ونكتفى بالإشارة إلى لوحة « المتسولين » و لوحة « الفلاحين » وغير ذلك من اللوحات التى تعتبر وثائق تاريخية ، ولكن يؤخذ على رسوماتهم الدينية أنهم كانوا يظهرون الشخصيات فى ملابس القرن السابع عشر لا فى ملابس العصر نفسه الذى وجدت فيه هذه الشخصيات .

وأعتقد أن أكبر فناني هذا العصر هو الفنان كلود جيليه Claude Gellée المشهور باسم لوران Le Lorrain (١٦٠٠ — ١٦٨٢) وهو يعتبر من أول الفنانين الذين عرفوا كيف يرسمون المناظر الطبيعية الريفية . كما أن هذا الفنان عرف جيدا كيف يتلاعب بالأضواء بطريقة تكاد تتشابه مع منهج التأثيرين فيما بعد . إنه يظهر الاختلاف فى الضوء على المنظر الواحد إلى حد يشعرك فعلا بأن المنظر يتغير بتغير هذا الضوء ، فهو فى ضوء القمر يختلف عنه عند الغروب .

ويعتبر الفنان الرسمي فى عهد لويس الرابع عشر هو الفنان لوبران Le Brun . وهذا الفنان هو الذى أنشئت من أجله الأكاديمية الفرنسية الفنية ، وعن طريق هذه

الأكاديمية نستطيع أن نعرف الكثير من آراء لبران عن ماهية وأصول الجمال الفني وماذا ينبغى أن يختار الفنان كموضوع لإنتاجه، وأهمية الرسم بالنسبة للألوان إلى غير ذلك من المواضيع التي تكلم فيها لبران .

وإلى جانب كونه الفنان الرسمي للملك فقد رسم عدة سقفوف في قصر فو Vaux كما أدار مصانع أبسطة ونظم عدة أعياد وحفلات ، ومن ثم قلده الملك منصب مدير الفنون الجميلة لجميع أنحاء فرنسا . ولم يقتصر انتاجه الفني على اللوحات بل اشترك في نواح كثيرة من الفن ، فقد صمم أثاثات ومقابر وكنائس وأواني وأبسطة الخ .. ولكن قمة انتاجه تتمثل في قاعة أبولون في قصر فرساي وصالة الإلهة ميز Muse في قصر فو Vaux .

ولتذكر أن لبران لم يكن الفنان الرسمي الوحيد ، فقد كان اللويس الرابع عشر عدة فنانين رسميين وإن كان هناك نوع من التخصص بينهم ، فالبعض لرسم المواقع الحربية ، والبعض لرسم الجدران واللوحات ، وبعض ثالث لرسم الأعياد ، وبعض آخر لرسم الأمراء والملوك ، وهكذا كان البلاط مصدر النهضة الفنية في هذا العصر وتشجيع الأعمال الكبرى .

وأخيراً يجدر بنا الإشارة إلى أنه في أواخر القرن السابع عشر كان هناك رد فعل ضد النفوذ الفني الإيطالي في فرنسا ، ذلك النفوذ الذي شجعه الوزير مازاران Mazarin الذي يرجع إلى الأصل الإيطالي .. ولقد ظهر صدى ذلك في تلك المناقشات الفنية التي أخذت تعارض القواعد العامة للفن ، تلك القواعد التي كان ينادى بها الفنانون الذين حضروا من إيطاليا ، وهنا سادت الفكرة الفرنسية التي ترى أن الجمال يتوقف على النسب في الموضوع لا على صفتي الضخامة والشذوذ اللتين كانتا تراعيان في الفن الباروكي . لقد ابتعد الفنانون عن المبالغة في استخدام اللون الذهبي الذي كان يستخدمه لبران كما بعدوا عن المبالغة في الزخرف ، وعادوا إلى البساطة والتنظيم والتضحية بالتفاصيل الصغيرة في سبيل اظهار المجموع ، وهكذا انتصر الفن الكلاسيكي

على الفن الباروكى . والظاهرة الأساسية فى الفن الكلاسيكى هى التوازن والتناسق وهى الظاهرة التى تنقص الفن الباروكى الذى يبدو دائماً فى حركة لافى سكون . ورغم اشتداد الصراع بين هذين التيارين فقد أخذ الفن الكلاسيكى الفرنسى يتهذب تدريجياً تحت تأثير ظهور الروكوكو . . لا وجود لفن يعيش فى ضوء عقيدة ثابتة لأن الفن ديناميكى يتطور بتطور الإنسان .

الباب السابع

الرسم فى القرن الثامن عشر

١ - فى فرنسا :

ان بداية القرن الثامن عشر تعتبر فترة حاسمة فى تاريخ الفن لأن هذه الفترة تمثل نهاية مجتمع بأسره — ويتحدد هذا المجتمع بوفاة لويس الرابع ١٧١٥ — كما تمثل نشأة مجتمع له أهداف أخرى تختلف إلى حد كبير عن أهداف المجتمع السابق وطابعه فى الحياة .

فإذا كان الفن يتجاوب مع مشاعر المجتمع فلا شك أن فن القرن الثامن عشر أقدر ما يكون على ترجمة تلك الحياة الارستقراطية التى بدأت تنفتح إلى ناحية عقلية ولم تعد فى حاجة إلى تلك المظاهر الضخمة التى تتمثل فى حياة الصالونات بل ولم يعد القصر الملكى يحتل المكانة الأولى من حيث الإنتاج الفنى . لقد امتزجت أنماط جديدة بحياة الناس يسودها تلك الشكوك الدينية التى أثرت بدورها على الفن فلم نعد نرى إلا القليل من اللوحات الدينية . لقد أصبح المجتمع ضاحكاً سعيداً وكأنه يود أن يودع الحياة السابقة بابتسامة على شفثيه لا يلبث أن يعقبها انفجار بركان الثورات . وهكذا يمكن أن نعتبر أن فن القرن الثامن عشر قد نشأ فى أخريات حكم لويس الرابع عشر وانتهى بقيام الثورة الفرنسية فى سنة ١٧٨٩ .. هذه هى الفترة من تاريخ الفن التى سيطرت عليها المرأة وكانت دائماً هى المحور الذى يحوم حوله كل إنتاج فنى ، فالنسيج أو الرسم أو النحت أو غير ذلك من الفنون إنما يتوخى دائماً أن يكون فى خدمة المرأة .. هذه هى الفترة التى سادها فى فرنسا لويس الخامس عشر الذى كان يرغب فى أن يتمتع بالحياة والهدوء بعد فترة العواصف والحروب التى سادت العالم تحت حكم لويس الرابع عشر .. هكذا

يعتبر هذا العصر هو عصر اللذات التي أغرقت فيها فرنسا ولم تلبث أن انتشر منها عن طريق العدوى إلى سائر دول أوروبا ويحمل معه الذوق الفني الفرنسي .

ويقال عن الفن إنه جعل هدفه الأسى لإدخال السرور واللذة على المشاهد ، ولكنه مع ذلك ينقصه العمق ، فهو سطحي لا يعبر عن أفكار معينة كالقدسية أو الروحية . والواقع أن القرن الثامن عشر مسئول عن هذا الاتجاه الذى ذهب إليه الفن فهو قرن شكوك دينية فكيف نتوقع منه روحية أو قدسية ، وهو قرن يسوده الرغبة فى الهدوء والمتعة فلا غرو أن كان الفن سطحيا بعيدا عن العمق والتفكير الذى لا يبرز إلا فى عصور الكفاح والصراع . ومع ذلك فلا سبيل إلى إنكار الحقيقة التى ترى أن الفن كان متأثرا فى هذه الفترة بالمرشح بما يدور عليه من تمثيلات أدبية وحركات تقليدية ، فلا غرابة أن كانت طريقة إبراز الأشخاص فى التصوير هى الطريقة التى تظهر على المسرح لا كما هى فى الطبيعة ، فإذا أرادوا مثلا رسم فتاة ريفية تظهر أرضية الصورة كما لو كانت على مسرح وسط الستائر وتبدو الفتاة نفسها كما لو كانت عثملة ، وإذا أرادوا أن يرسموا مارى انطوانيت يظهر ونها تلعب الورق مع أصدقائها وهى تلبس ملابس فلاحية فى قرية . والواقع أن المجتمع كله كان مغرما بالتمثيل حتى أن مارى انطوانيت نفسها بنت مسرحا خاصا ومثلت عليه ولم تكن القطة التمثيلية حزينة بل يغلب عليها المرح والضحك وانعكست هذه الروح على رسوم الفنانين . فليس بالغريب إذن أن نجد أن الفنان الذى حاول أن يخرج على هذه الروح العامة لعصره بأن يرسم لوحات دينية يشبه من لا يؤمن بقول معين أو يشك فى قيمته ومع ذلك يحاول أن يتظاهر بتصديقه فيأتى هذا القول مبالغا فيه تحس معه بالتصنع والتظاهر . وهذا هو نفس الوضع بالنسبة لاحترام الأساطير اليونانية فلم يعد تقدير هذه الأساطير أو تلك الآلهة إلا صورة أخرى هى أقرب إلى التعبير عن نماذجهم الخاصة فى الجمال وليست النماذج الاغريقية أو الرومانية .

ويعتبر الرسام واتو Wateau هو سيد هذا العصر ، فقد استطاع أن يخترع فى القرن

الثامن عشر في روحه العامة وهو لما يزل بعد في عصر لويس الرابع عشر وبهذا يعتبر
هو المواجه لهذا الفن إلى وجهته الجديدة. وقد حاول الكثيرون تقليد فن واتو
ولكنهم مع ذلك لم يستطيعوا أن يضعوا في لوحاتهم نفس الروح ونفس الشاعرية.

لقد سار واتو على منوال روبنز في لوحاته الباسمة السعيدة من ناحية ولكنه تأثر
من ناحية أخرى بكل من فناني البندقية في ألوانهم والفنان كلود جيلو Claude Gillot
في طريقة رسمه للواضيع المسرحية. لقد مزج واتو هذه التأثيرات كلها وخرج بطابع
جديد هو الطابع الذي أصبح يميز القرن الثامن عشر كله.

ولقد وجد واتو أن الاتجاه العام هو تصميم الزخارف في داخل قصور النبلاء
وقلاعهم فألقى بدلوه في الدلاء، ولكن ذوقه الرفيع سرعان ما عدل في هذه المناظر
المتكررة التي بدت له كأنها مناظر خلفية وجانبية توضع على المسارح لتضفي جوا من
الروعة على مادب الإثرياء ومواكبهم وحفلاتهم، بل الظاهر أيضا أن هذه المناسبات
الفعيلة لم تكن تكفي لاستثارة خيال الفنان. إذ نراه يسعى لتصوير حياة من نسج
خكركه هو، حياة تحررت من كل جهد وترفعت عن كل التفاهات. إن الناظر إلى رسومه
يكتشف جو حالم إذ يرى القوم يخرجون في رحلات ونزهات مريحة ويستلقون على العشب
وسط الأشجار والدران حيث لا تمطر السماء. وتتسع رقعة الحلم وتنحصر الحواجز
المادية عن عالم كل من فيه من النساء غاية في الجمال وكل العاشقين مثل للرشاقة والاتساق:
عالم يختال فيه الرعاة بزميرهم كما ترى النبلاء وقد وشيت أجسادهم بالحرير اللامع دون
رخص أو تفاهة. ولقد يبدو من هذا الوصف أن واتو فاق غيره من معاصريه
صنعة، وإلى الآن قد اعتبره كثيرون مصورا لذوق الطبقة الارستقراطية الفرنسية
في أوائل القرن الثامن عشر والتي أطلق عليها النقاد لفظة روكوكو وتمثلت في الألوان
الريقة الناعمة والرفاهية التي يخال المرء معها أن لمس الحرير يكاد يدعى البنان. ولكن
واتو كان أعظم بكثير من مجرد داعية لما شاع في عصره، بل إنه ليجدد القول على العكس
من هذا أن مثله وأحلامه التي صورها هي التي ساعدت على تشكيل هذا الاتجاه الذي شاع
في عصره والذي دعى بعد ذلك روكوكو Rococo.

ولدينا في لوحته المشهورة « مأدبة في الحديقة » دليل حي ؛ إذ ليس فيها ذلك المرح والصخب اللذين تضحج بهما صور جان ستين ؛ بل يسودها جو من الأثيرية الهادئة التي لا تخلو من شيء من الألم وسط مناظر الدعة والترف . إن القوم هنا من فتيان وفتيات لا يفعلون أكثر من أن يجلسوا في أوضاع حاملة بينما يتلاعب الضوء على لباسهم الموشى ويحيل الأشجار الباسقة جنة أرضية تكاد تسمع فيها صوت السكون . لقد استطاع واتو أن يشارك روبنز تلك القدرة النادرة على نقل الإحساس بالحياة والجسد الدافئ النابض عن طريق ذرات من الطباشير أو قطرات من اللون .

وما يلاحظ على إنتاجه الفني أنه لم يكن يستلزم قصة معينة فقد كانت طريقته أن يرسم الشخصيات المختلفة ثم يجمع بعد ذلك الشخصيات بالطريقة التي يراها مناسبة ولهذا لا ينبغي أن نتقيد بالأسماء التي كان يطلقها على هذه اللوحات فيمكن أن يستبدل أى إسم بآخر . فهو يضع الشخصيات في داخل منظر طبيعي معين . ومن الملاحظ أنه كان يترك مساحة كبيرة في معظم هذه اللوحات لإظهار المناظر الطبيعية ذاتها ذلك لأنه يعتبر مخترع رسوم الأعياد أو الإجتماعات السعيدة التي أشرنا إليها . ولهذا يطلق على هذه المناظر كلمة « Fêtes Galantes » التي أصبحت اصطلاحا لتلك المناظر الشاعرية النديلة التي تجمع بين الجمال والأمانة والسعادة والطمأنينة النفسية . انه يبرز الحب الهادئ والموسيقى وجمال الطبيعة بعيدا عن الانحراف والخبث والرذيلة واللذة الحسية رغم أن بعض هذه النواحي كان لها وجود في تلك المجتمعات في الواقع الخارجي . لقد أراد أن يعكس روحه الشاعرية وإحساسه النديل على موضوعات فنه . . وكأني بهذا الفنان يبحث عن هذا الهدوء وتلك السعادة في الغير طالما كان يفقدها لنفسه . ولعل بعض النقاد أمثال Michlet وإخوان Goncourt ظنوا أنه يوجد لمسة من الحزن الهادئ في لوحاته وأن الجو الذي يسود دراساته بعيد كل البعد عن ذلك الذي يراه لدى روبنز ؛ وهو إحساس بالألم الغامض أو قل بالحزن الدفين يتخلل تأملات الفنان وإحساسه بالجمال بحيث يصعب على المرء أن يحدده أو يفهمه ولكنه يرتفع بواتو عن

مستوى معاصرة الذين غابت عنهم العذوبة والسلاسة إذ أفرغوا جهودهم في مجرد المهاراة والاتقان . لقد كانت حياة واتولحنا كاسفا كشيئا ، كان يسابق الزمن فقد كان يعلم أن مرضه الصدرى العضال لن يتيح له فسحة من الوقت ؛ ولعل إدراكه لسرعة زوال الحياة بما فيها من جمال قد خلغ على فنه مسحة من العمق والنفاذ لم يصل إليها مقلدوه .

ولكن الواقع أن هؤلاء النقاد تأثروا بمعرفتهم لحياته الخاصة وحكوا على فنه في ضوء هذه الحياة الخاصة، فإذا نظرنا إلى لوحاته دون فكرة سابقة عنه شخصيا لوجدنا أنه حاول أن يرسم دائماً المجتمع السعيد المثالى بين أفراد الأسرة وأصدقائهم . ولعل هذا هو السبب كذلك في أن يعتبر واتو هو المؤسس الحقيقي لفن الروكوكو في الرسم وهو الفن الذى يبرز المجتمعات الخاصة واختيار الألوان الفاتحة التى حلت محل الألوان لمظلمة في الفن الباروكى كما يبرز الروكوكو الملابس الحريرية بدلا من القطيفة التى كانت تظهر في الباروكى . لقد أصبحت كلمة الروكوكو تمثل الرقة والاصطناع المحجب في سلوك الأفراد . ولئن قيل إن فن الروكوكو يمثل الحياة الاجتماعية في مبدأ القرن الثامن عشر فإنه ينبغي أن يقال أيضا أن واتو ليس صدى لهذا الفن ولكنه هو الذى أضاف الكثير لخلق هذه الحياة الاجتماعية ذاتها .. إنه هو الذى أوحى — عن طريق مثله العليا التى عبر عنها — بتلك الحياة الاجتماعية وتلك الأنماط من ملابس عصر لويس الخامس قبل هذا العصر بكثير .

بالإضافة إلى ما تقدم يوجد جانب آخر من إنتاجه تأثر فيه بالكوميديا الإيطالية التى يطلق عليها *Commedia Dell' Arte* ^(١) فقد رسم عدة لوحات لشخصيات هذه

(١) نوع من الفرق التمثيلية التى انتشرت بنوع خاص في إيطاليا ولا يحفظ فيها الممثل أنماطا معينة يرددها بل يعرف الممثل مضمون القصة قبل دخوله إلى المسرح وعليه أن يختار المناقشات ويوجهها في ضوء الإطار العام المحدد لكل منظر . ويوجد في هذا النوع من الفن المسرحي =

الكوميديات ولكن بعد أن يضعهم في مناظر طبيعية لاعلى المسرح كما أنه يرسمهم بحسب ما ينبغي أن يكون في مثالية شاعرية كأن يبرزهم في جو موسيقى أو في ضوء فضي وفي محيط باسم . وهكذا يبعد عن هذا الفن تلك الشعبية التي ترتبط به ويضفي عليه نوعا من الارستقراطية والحياة النبيلة .

ونشير إلى أهم لوحات واتو وهي « L'embarquement pour cythère » و « أعياد البندقية » و « دروعة الحياة » و « الشانزليزيه » و « الحب السعيد » و « مباهاج الريف » .. الخ . ومن لوحات الكوميديا « جيل » و « مترتان » ، وغيرها .

لقد تابع نمط إنتاج واتو ثلاثة فنانين بارزين أحدهم باتير pater ولانكريه Nicola Lancret وبوشيه Bouchet .

لقد حاول الإنسان الأولان أن يقلدا تماما نفس الأعياد والمجتمعات السعيدة التي أنتجها واتو . ولقد تتلمذ الأول على واتو بطريقة مباشرة إلا أنه رغم ذلك لم يستطع مع لانكريه أن يصورا تلك الشاعرية التي نجدها في رسوم واتو .

أما عن بوشيه فلم يتلق الإيحاء من الكوميديا الفنية^(٢) التي أشرنا إليها ولكن التأثير المسرحي جاءه من الأوبرا الكوميدية^(٣) على الأخص المناظر الريفية التي تبدو فيها كما تأثر بالأساطير اليونانية القديمة . وقد انعكس هذا في إنتاجه فتجده يرسم اينوس وبعض الرعاة في مناظر طبيعية وهو لم يخرج في حياته عن باريس، ولهذا تحس الاصطناع حتى عندما يرسم مناظر للهواضيع الدينية والأساطير اليونانية . إن

شخصيات عامة تكاد تكون ثابتة في كل قصة وبملابس ثابتة وبأدوار ثابتة ومن أهم هذه الشخصيات بيرو وآرلكينو وسكاينو وايزابيل وجيل والدكتور بولونيوم ومترتان الخ .

(2) Commedia Dell' Arte.

(3) Opéra Comique

جميع موضوعاته تحس بها كما لو كانت على المسرح وأنها تقلد الجمال وليست هي الجمال . فإذا أراد أن يرسم العذراء مثلا لا يمكنك أن تميز إن كانت هي عذراء دينية أم هي فينوس اليونانية وقد ارتدت رداء يخفي بعض محاسنها . إن هناك اصطناعا قال عنه الناقد Goncourt إنه يمثل شعبية أنيقة خرجت عن هذا التحفظ الذي رأيناه عند واتو فليس بالغريب أن نجده مغرما برسم الأجسام العارية . وقد اختير بوشيه رساما معترفا به لمدام دي بمبادور وقد رسم لها لوحة شهيرة وهي عارية . وقد وجه الكثير من النقد لهذا الفنان على الأخص من الأديب ديدرو الذي هاجمه هجوما شديدا وكذلك مارمونتيل Marmontel^(١) الذي قال عنه « لقد اختار نماذج العذراء وفينيس من بين فتيات المسارح » .

ونود أن نشير إلى فنان آخر أسمه جان فرانسوا دي تروا الذي يطلق عليه « فنان الارستقراطية » ، لأنه كان يعبر دائما عن حياة النبلاء بما يصحبها من ملذات وضجة . وقد تأثر في ألوانه كذلك بالفنان روبنز وخرج عن طريقة واتو في رسم عدد ضئيل من الشخصيات فكان يجمع في لوحاته عددا كبيرا من الناس .

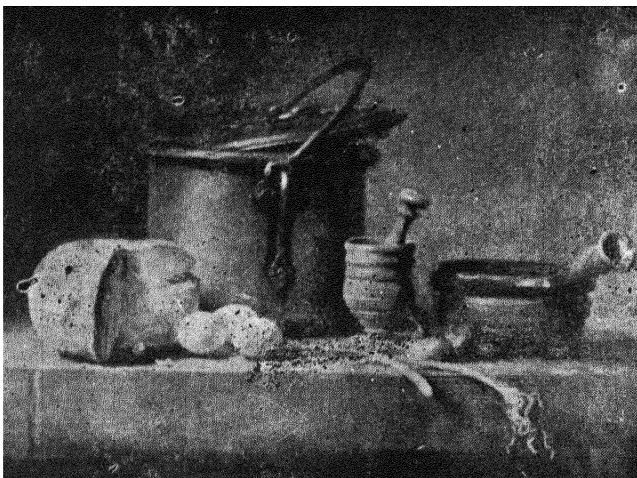
ومن بين رسامي القرن الثامن عشر الفنان مورو الصغير Merau Le Jeune الذي استطاع أن يعطي فكرة واضحة عن حياة الطبقة البورجوازية في هذا العصر سواء من حيث ملابسهم أو عاداتهم أو أنماط سلوكهم .

ولو انتقلنا للحديث عن فنان من كبار فناني هذا العصر وهو فراجونارد Fragonard لتذكرنا أنه هو الذي استطاع الحصول على جائزة روما في سن العشرين . واصل دراسته في إيطاليا وكان لهذا صداه في إنتاجه الفني الأول بعد عودته إذ تخير موضوعا تاريخيا من الأوبرا ولكنه بعد ذلك لم يستمر في نفس الاتجاه . وليس هذا هو التغير الوحيد في موضوعاته فقد حاول الانتاج في كل نوع من الموضوعات ، فقد انتج رسوما في الحياة العائلية

(١) أديب وناقد فرنسي عاش من (١٧٢٣ - ١٧٩٩)

وفي الوجوه وفي الأساطير والأعياد والمناظر الطبيعية والمواضيع الدينية . إلخ
وإن كان لهذا التغير أثره في امتصاصه بعض الأنماط من فنانيين كثيرين حيث قلد كلا
من روبنز وواتو ورمبرانت وغيرهم إلا أنه رغم ذلك لم يتعمق أو يتخصص في نوع
واحد بحيث يضيف جديدا إلى هذا النوع ولهذا يوجه إليه النقد بأنه سطحي سريع
الإنتاج والتقليد . ويلاحظ على لوحاته أن الشخصيات التي رسمها ليست هادئة بل
ملئية بالحركة ولهذا يقال عنه « لقد كان يرسم في انفعال وكانت موضوعات فنه في انفعال
وحركة كذلك » . هكذا كان يعيش فراجونار بمشاعره في ثنايا إنتاجه ولم يكن مثل
بوشيه مثلا الذي كان يفتعل المناظر ليؤثر في الرائي دون أن يحس هو فعلا بما في
هذا المنظر من إثارة أو انفعال .

بالإضافة إلى الفنانين السابقين الذين اتجهوا إلى رسوم الحياة الارستقراطية نجد
أنه ظهر بعض الفنانين الذين سجلوا رسوما عن الطبقة الوسطى والطبقة الكادحة ومن
أهم هؤلاء شاردان Chardin وجريز Greuze . اتجه الأول إلى رسم مواضيع الحياة
اليومية فهذه لوحات سيدات يطهين الطعام وتلك لوحات أطفال يلعبون أو عمال في عملهم
وهو لهذا يقرن اسمه عادة باسم الفنانين الهولنديين ، ولكنه في الواقع يمتاز عليهم
بالوانه وترتيبه ودقة إنتاجه كما وأنه أنتج عددا من اللوحات تعبر عن الطبيعة
الجامدة بطريقة تجعلنا نحس بما فيها من جمال . إنه كان يؤمن بأننا يمكن أن نرى الجمال
حتى في أبسط مواضيع الحياة ولو كان ذلك مجرد إناء على مائدة . كما وأن رسومه
للأشخاص تحتوي على نوع من الديناميكية لا الجمود بمعنى أنك تحس بالحركة كما لو كانت
مستمرة . ولقد تخير شخصياته من الحياة ذاتها لا من بين الممثلين المسرحيين
وهو بهذا يختلف عن ما كنا نراه في مبدأ هذا العصر — لقد كانت لهذا الفنان فلسفة
خاصة هي أن نحس بالجمال في كل مظهر من مظاهر الطبيعة فإذا جلست إلى المائدة
ينبغي أن تسعد بمنظر الطعام بما فيه من جمال قبل أن يكون فيه لذة . . ولقد كان



شكل ٢١ - شاردان - ، طبيعة جامدة ، الجمال الخفي في الأدوات التي نستعملها .



شكل ٢٢ - هوجارت . ، الزواج على الموضة ، تهكم على بعض مظاهر الخروج على التقاليد بقصد التوجيه والإرشاد .



شكل ٢٣ - جان اتيين ليوتارد - (كونس دى كوفتري فى ملا - كة لاحظ
الطابع الشرقى فى الجلوس والجو العام للوحة - انتاج سابق لأوانه بمهد للقرن التالى.

لهذه الفلسفة صدى قويا عند الأديب مارسيل بروست^(١) إذ كتب في إحدى مراسلاته إلى صديق « قبل أن أرى فن شاردان لم أتنبه مطلقاً بما يوجد من جمال في بيت والدى ، والمائدة التي آكل عليها ، والثنيات التي تطرأ على غطاء المائدة » .

ولم يقف انتاج شاردان عند مجرد رسم الطبيعة الجامدة بل تعدى ذلك إلى رسم الطبيعة الحية وبعض الرسوم الوجية . ولكنه مع ذلك اختار موضوعات بسيطة من الأفراد الذين يحيطون به كالخدم أو الأفراد العاديين الذين يخالطهم كثيرا . ولم يكن يهدف من وراء ذلك إلى فكرة معينة بل إنه اكتفى برسوم من حوله لأنه لم يكن له ماض بعيد في قراءة الأدب والأساطير القديمة .

وفي أخريات أيام الفنان أقلع عن الرسم بالزيت واتجه إلى الرسم بالباستيل ونجح في الاتجاه نجاحا لا يقل عن نجاحه في الرسم بالزيت ، بل وتعتبر لوحته لنفسه ولزوجته من أعظم ما قدم في رسوم الباستيل إلى الآن .

أما عن جريز Geuze فهو يختلف تماما عن شاردان . ذلك أن جريز رجل مسرحي يتصنع ويخلق ليرسم دون أن يحس بالانفعال الذي يرسمه . لقد كان يحاول أن يخلط بين الفن والأخلاق ، ونال نجاحا كبيرا في عصره على الأخص في لوحاته « اللعنة الأبوية » و « الابن المعاقب » و « عروس القرية » . إلخ . فالفنان جريز يحاول أن يعطي دروسا خلقية عن طريق هذه اللوحات . لقد امتدحه بعض الأدباء في المبدأ ومنهم « ديدرو » ، الأديب الذي اعتقد أن هذا الفن وسيلة ناجحة للأخلاقية . . ولكن هؤلاء اكتشفوا مدى الاصطناع الذي يخفى غير الواقع . وقد كانت

(١) مارسيل بروست (١٨٧١ — ١٩٢٢) مؤلف عدة كتب في كتاب واحد « في

البحث عن الزمن المفقود » ويعتبر إلى جانب ناحيته الأدبية من بين عماء النفس الذين اعتمدوا على التأمل الباطني وتحليل الذات .

الشخصيات التي يختارها للرسم تتصنع كذلك ولم تكن تنجح دائما في إعطاء الشكل المناسب للانفعال ومن أمثلة هذه اللوحات «صلاة الصبح» و«الصديقان» والإناة المحطم» إلى غير ذلك من اللوحات التي تمثل البراءة المصطنعة.

ولو رجعنا إلى الفنانين الذين تخصصوا في الرسوم الوجهية لوجدنا بوجه عام أنهم احتفظوا بطابع القرن السابع عشر الذي كان يبالغ في تعظيم الإنسان موضوع الفن. ومن أهم من ساروا على هذا الاتجاه ريجو ولارجيلير Rigaud و Largillière ومع ذلك فإن لارجيلير في حالات قليلة خرج عن هذه القاعدة وخضع لأسلوب القرن الثامن عشر في التأثر في الإنتاج بطريقة الأساطير القديمة، كأن ترسم السيدات في شكل ديانا أو فينوس أو غيرها.

ويعتبر من زعماء الرسم بطريقة الأساطير القديمة الفنان ناتيه Y. M. Nattier وهو الفنان المفضل عند لويس الخامس عشر. وقد رسم جميع بنات لويس الخامس عشر كما لو كن آلهات أغريقية وكانت هذه وسيلة يتملق بها النساء وليظهرهن شبه عاريات في ملابس يونانية وبهذا استغل قدراته في الرسم بطريقة تجارية رخيصة. ويبدو ذلك بوضوح في طريقة الرسم فقد كان يتملق الموضوعات التي يرسمها كأن يظهر الثدي صغيرا في حين أنه لامرأة عجوز أو أن يظهر الرجل بطريقة غير طبيعية.

ومن فناني هذا الأسلوب أيضا ولكن على مستوى أرقى الرسام أفيد Aved الذي رسم لوحة ميرابو التي توجد الآن في اللوفر وكذلك الرسام توكيه Tocqué الذي انتج لوحة ممتازة لوجة لويس الخامس عشر. ونشير كذلك إلى الفنان «لاتور» Maurice Quentin de la Tour الذي نجح في التعبير عن الحياة في رسومه الوجهية بالباستيل، وقد رسم لوحة بالباستيل لمدام دي بمبادور كاملة. وتعتبر هذه اللوحات التي أنتجها «لاتور» بمثابة وثيقة سيكولوجية تسمح لك بأن تتعمق

في فهم نفسية أفراد القرن الثامن عشر . . وهكذا كان يقول عن نفسه « إلى اتعمق في داخل هذه الموضوعات ثم أعود لأبرز حقيقة نفسياتهم » . ولم يكن يحيط الموضوع بهالة أخرى من الشخصيات الثانوية كما كان يفعل ناتييه بل يبرز الموضوع منفردا وفي صراحة .

أما عن رسوم المناظر الطبيعية الريفية فيعتبر إمامها في هذا العصر الفنان يوسف فيرنيه Yoseph Vernet . والواقع أن هناك عددا كبيرا من الفنانين من أسرة فيرنيه ولكن أشهرهم هو هذا الفنان . وفد هذا الفنان برسم لوحات يترجم فيها الضوء في إيطاليا وعلى الأخص لوحة « القنطرة المحطمة » . كما قام برسم تخطيط لجميع موانئ فرنسا وقضى في هذه المهمة ما يزيد على أكثر من عشر سنوات ومع ذلك نجح في أن يعمل وثيقة تمثل جميع الموانئ الفرنسية في هذا العصر . ولقد بذل فيرنيه محاولة أولية لرسم بعض المناظر الرومانيسكية كالعواصف والصخور والأنهار والزوابع والجبال الثلجية الخ . . ولكن هذه اللوحات أيضا تعتبر مصطنعة مبالغا فيها لا تطابق الواقع تماما ولا غرو فهي من ابتكار خياله وليست من موضوع خارجي . ويلاحظ أن جوزيف فيرنيه لم يرسم حقيقة مناظر طبيعية من فرنسا بخلاف رسوم الموانئ . أما الفنان الذي نبغ في رسوم الطبيعة الريفية فهو الفنان Alexandre Francois Desportes الكسندر فرانسوا ديپورت الذي رسم كذلك بعض الحيوانات كما رسم رحلات الصيد التي تبدو كما لو كانت قد رسمت في منتصف القرن التاسع عشر .

ويجدر بنا أن نشير أخيراً إلى فنان آخر تأثر بالفن الفرنسي وعمل فترة طويلة في فرنسا ولكنه مع ذلك يرجع إلى الأصل السويسري وتنقل بين كثير من بلدان أوروبا بما في ذلك القسطنطينية . هذا الفنان هو ليوتارد Jean - Etienne Liotard . ويمتاز هذا الرسام باختياره للألوان الرقيقة المتلازمة التي تكاد تعبر بدقة عن لون الموضوع الذي يرسمه . أضف إلى ذلك تخيره لمواضيع من الطبيعة الجامدة والتعبير عنها

بطريقة جذابة جداً . ويعتبر ليوتارد عالم نفسى فى رسومه للأشخاص يكاد يحلل ماوراء هذا المظهر الخارجى ويعبر عنه فى صدق يتلاءم مع رجال العقل والفلسفة والتحليل . ومن أهم لوحاته La Comtesse de Coventry التى رسمها بالباستيل وتوجد الآن فى متحف جنيف وهى تمثل البيئة التركية سواء فى ملابسها أو فى المقعد الذى تجلس عليه أو فى البساط الذى يكسو أرضية الحجرة . إن هذه اللوحة تختلف تماماً عن بقية لوحات هذا العصر فهى تكاد تتماثل مع لوحات القرن التاسع عشر ولا يوجد فيها أى تأثير لفن الروكوكو السائد فى القرن الثامن عشر . ونشير كذلك إلى لوحته الصريحة التى توجد الآن فى متحف درسدن بألمانيا واسمها « مقدمة الشيكولاتة » فهى تعبير عن البساطة والدقة فى التحليل والقدرة على التعبير .

ب - فى الإنجلترا

عندما نتحدث عن الرسم فى إنجلترا يتبادر إلى ذهننا مباشرة القرن الثامن عشر بالرغم من أنه وجد الرسم فى إنجلترا قبل هذا القرن . ولعل هناك أمراً جديداً بالنسبة لهذا البلد ، فقد كان المتبع فى القرون الفائتة أن يزوى الفنانون الإنجليز تحت هالة المجد التى اعتاد القوم من النبلاء ورجال البلاط أن يخلعوها على الفنانين الأجانب وعلى الأخص الإيطاليين والفرنسيين والهولنديين . والحق أنه لم يظهر منذ عصر بناء الكاتدرائيات ومصممى الزخارف الكنسية من يعيد إلى الفنان الإنجليزى ذلك الاسم الذى تقادم عليه العهد؛ بل لم يزد الفن الإنجليزى عن أن يكون إما تقليداً للفن الأجنبى على الأخص فن مور Mors وهولبين وفان دايك وروبنز أو محاولة لعمل نماذج مصغرة تبلورت فى هيئة مدرسة فنية وإن ظلت فى الواقع عاطلة عن لمحات الفن وبريقه إلا فى لحظات خاطفة نسوق مثلاً لها لوحات نيكولاس هيلارد (١٥٤٧ - ١٦٠٩) فى عهد الملكة إليزابيث وجيمس الأول . وكان هيلارد فى أول أمره صائناً ثم نحّاتاً وانتقل بعد هذا للتصوير ثم تخصص فى رسم الصور المصغرة وعهدت إليه الملكة إليزابيث بتزيين بلاطها وتبعها فى هذا خلفها جيمس الأول .

ولم يأت عصر أسرتي تيودور وستيوارت بجديد سوى مثابة بعض الرسامين الإنجليز على العمل في ميدان الصور الصغيرة التي يبدو أنها صادفت هوى لدى المزاج الإنجليزي وظهر في هذا المقام الأخوان أولفرز وهما إيزاك ويتر وشاركهما عشرات من فناني الصف الثاني الذين غطت عليهم عبقرية هولبين وفان دايك .

ثم جاء عصر كرومويل ففتح الفنانون بتقليد الأجانب إذ وجدوا أن في هذا ما يدر عليهم من الربح أكثر مما يفعل الابتكار . ومع هذا فقد كانت هناك فلتات كلوحة « مارتا زوجة الشريف هورتون » تجعل الناظر إليها يعجب لنبوغ كان يمكن أن يشمر لو أتيحت له الفرصة . وهنا نرى الفنان لا يعتمد على الألاعيب التقليدية التي نراها في وقفة الشخص أمام المصور أو الملابس البراقة الموشاة أو نواحي المحسنات المصطنعة . إن مارتا نفسها لا يمكن أن تعد بحال ما جميلة ولكن الصورة نفسها فيها من إبراز الشخصية والأمانة في النقل ما يجعلها لا تقل خلوداً عن « موناليزا » ، أود دوقه ميلان ، . ويميل معظم الدارسين إلى القول أن صاحب هذه اللوحة هو جون رايلي (١٦٤٦ - ١٦٩١) الذي اضطره العوز إلى كبت هذه الملكة الابتكارية الرائعة وتقليد لي Leiy الذي كان هو الآخر صدى يردد فن فان دايك . وهكذا قضى النبلاء الإنجليز على عظمة فن مواطنهم إذ أجزلوا العطاء للأسماء الأجنبية اللامعة . وهكذا ظل التقليد الإنجليزي قائماً تتناقله الأيدي في حذر ولكن في ثبات حتى قيض له أن يتكامل ويصل إلى الذروة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، حين جاء رينولدز وجينزبورو ورومى من فناني الطبيعة ابتداء من ولسون إلى تيرنر ثم كونسابل وجيرتين وكروم وكوتمان وكوكس ؛ أولئك الذين جعلوا من المستحيل بالنسبة للطبقة الأرستقراطية الإنجليزية أن تهمل مواطنيها من الفنانين .

وبعد فلقد كانت هناك ميزات واضحة جعلت للفن البريطاني طابعاً معيناً لا تخطئه العين الناقدة أو لها حب الفنان للألوان المائية وهو ميدان كتب فيه سبق للإنجليز على غيرهم وما زال لهم ذلك حتى اليوم ، وثانيها الميل للعمل بمقياس صغير إلى جانب

ميل الفنان لتجذب كل ما هو صارخ و براق . وأخيراً ظهر عشق الطبيعة ليسكون ناحية من أهم خصائص الفن في إنجلترا .

وإذا كان الخلق الإنجليزي يتمثل في العبارة « أن يحفظوا أقدامهم على أرضهم ، فإن فهم تطبيق لهذه القاعدة فهو فن واقعي عمل وإن كان يصطبغ بالطابع الأرستقراطي .

وليس من العسير أن تدرك أن قواعد الذوق والمنطق في القرن الثامن عشر جعلت الفنانين في إنجلترا في موقف لا يحسدون عليه . ذلك لأن كل نبيل في هذا العصر كان يحيط نفسه بهالة من الإدراك والفهم لكل عمل فني . وليس هذا بعجيب بعد أن حدد اديسون وستيل في مقالاتهما المتتابعة المفهوم من لفظة « السيد الإنجليزي » المثقف ثقافة فنية . ومن هنا تسابق القوم على شراء لوحات كان مصدر المباهاة فيها هي ما يذيلها من توقيعات فنانين إيطاليين ذائعي الصيت . وضاع في غمرة هذا النسابق صوت الفنانين من مواطنيهم ، إلى أن قبض الله لهؤلاء الناشئين نصيرا في شخص رسام شاب كان عمله أولا تزيين الكتب بالرسوم . لقد أنس وليام هوجارت (١٧٦٧ - ١٧٦٤) في نفسه القدرة على أن ينتج من اللوحات مالا يقل روعة وإبداعا عن تلك التي كان يتهافت النبلاء على دفع مئات الجنيهات في سبيل اقتنائها . كانت المشكلة بالنسبة إليه هو إيجاد جمهور يتذوق الفن المعاصر في إنجلترا ، ولذا سعى جاهدا لخلق نوع جديد من التصوير يمكن أن يستسيغه أبناء بلده . ولعله أدرك بثاقب بصيرته أن أحدا منهم لا يؤمن بفائدة اللوحة أو بقيمتها فقرر أنه لكي يؤثر على قوم ربوا بين أحضان التقاليد البروتستانتية المتعصبة التي صادرت الفنون لابد أن يهتم الفن بصورة فعالة في مكافحة الخطيئة ومكافحة الفضيلة . ومن هنا خرج إلى قومه بمجموعات من الرسوم تصور قصصا متكاملة الحواشي نسوق منها على سبيل المثال مجموعة « مصير المتلاف » وفيها يستعرض هوجارت قصة شاب مستهتر كسول تقوده حياة الخلاعة إلى الجريمة ثم الموت . وهناك أيضا مجموعة « المراحل الأربعة للقسوة » . وتبدأ بصبي يعاكس قطرة ويؤذيها وتنتهي

برجل يلقي مصرعه بطريقة وحشية. ولقد عمد إلى رسم هذه القصص ذات المغزى والأمثلة التي تهدف إلى التحذير والتذكير بطريقة يستطيع أى شخص معها أن يفهم كل الأحداث والدروس التي قصد الرسام نقلها. والواقع أن مجموعات كانت أشبه بفيلم صامت أسند فيه إلى كل شخصية عملاً معيناً وجعل المعنى واضحاً عن طريق الإشارات والطرق المسرحية. وليس أدل على هذا من أن هوجارت نفسه شبه هذا النوع الجديد من التصوير بفن المسرح والإخراج المسرحي. واهتم كل الاهتمام بإبراز ما أسماه « شخصية » كل عضو من أعضاء القصة لأعن طريق ملامح وتعبير الوجه فحسب بل من خلال الملابس ونمط السلوك .

وبعد فربما كان هوجارت مجانباً الصواب إذا اعتقد أن هذا النوع من الفن جديد كل الجدة ، إذ من المعروف أن كل فن العصور الوسطى كان يهدف إلى تعليم الناس دروساً وعظات ، وربما ظل هذا التقليد الذي يعتمد على فكرة الصورة كعظة يتناقل في ميدان الفن الشعبي حتى عصر هوجارت الذي نفخ فيه من روحه فبعثه بعثاً جديداً. ولعلنا لو عدنا سنوات عديدة قبل هوجارت لوجدنا الأسواق الشعبية تتوج بياضى التماثيل الخشبية البسيطة الصنع والتي تمثل مصير السكير أو أخطار القمار ، إلى جانب ذلك العدد الكبير من مؤلفي الأغاني الشعبية الذائعة الذين كانوا يعرضون في مثل هذه المناسبات قصصاً منمغة تهدف إلى مثل هذه التحذيرات .

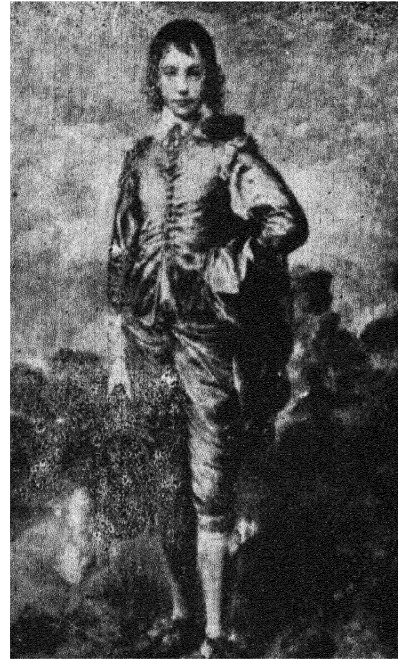
ولكن هوجارت لم يكن فناناً شعبياً بالمعنى الذي جاء في الفترة السابقة ؛ بل لم يبدأ حياته الفنية اعتباطاً وإنما درس الفنون القديمة دراسة دقيقة وتفرغ لبحث طرائف أساطين الفن القدماء في إنتاج التأثير التصويري. ولقد ألف خلال دراسته أسلوب فنانى هولندا العظام كجان ستين الذين تراحمت في رسومهم أحداث مضحكة مشتقة من الحياة كما بزوا غيرهم في إبراز خصائص التعبير عند من اتخذوهم عينات لمثلة لطبقات الناس ، كما عرف طرائق فنانى عصره من الايطاليين ، وعلى الأخص جواردى ومدرسته في فينيسيا وما من شك أنه تعلم الكثير على يدى هذا الأخير ولا سيما تلك

الطريقة التأثيرية التي يمكن للفنان بها أن يوحى بفكرة الموضوع باستخدام لمسات قليلة صائبة بفرشاته .

فإذا عدنا ثانية إلى إحدى لوحات مجموعة « مصير المتلاف » ، وعلى الأخص نهايتها حيث يموت المنكود في مستشفى للمجانين وجدنا مجالا كبيرا للدراسة . ان اللوحة تمثل الرعب المجسم ، ففيها عرض هوجارت لكل أنواع وطبقات المجانين . فهناك المتعصب لدينى فى الحجره الأولى يتأرجح على سرير من القش والمصاب بجنون العظمة يبدو فى الحجره التالية وهو يمسك بتاج يتمثل به تاج الملك ، والمخرف الذى يرسم العالم على الجدار ، والأعمى الذى التاث عقله فانطلق ينظر من خلال تلسكوب من الورق ، ثم تلك المجموعه الثلاثية المخيفه التى تقف إلى جوار الدرجات ، وفيها المهرج الضاحك ، والمغنى الأحق ، وثالثها الذى لا يفعل شيئا سوى أن يجلس ويحملك ، وأخيراً يصل بنا هوجارت إلى المتلاف نفسه والمجموعه المحيطة به فتراه يحتضر فلا يأبه أحد لموته سوى الخادمة التى ألقى بها فى حماة الرذيلة . وبينما هو يلفظ أنفاسه الأخيرة نرى أحد الحراس يفك الأغلال التى تقيد قدميه ، ولعل هوجارت قصد بهذا أنه لم يعد هناك داع للأغلال بعد أن تهاوى الجسد الذابل وأوشك المتلاف أن يلقى مصيراً أبشع من مجرد القيود . والمنظر كله عبارة عن مأساة أليمة يضيف إلى حداثها منظرآ لقزم يسخر إلى جانب الصورة ، ثم التناقض اللاذع الذى نراه فى مظهر الزائرتين الثريتين اللتين عرفنا المتلاف فى أيام عزه وبذخه .

وبعد ، فالملحظ أن لكل شخصية وكل حدث ولو صغير فى الصورة مكانه فى القصة التى يقدمها لنا هوجارت ، ولكن هذا لا يكفى لجعل منها لوحة فنية ، وإنما المهم أنه بالرغم من اهتمام هوجارت الكلى بموضوع القصة لم يفقد طابعه الشخصى كفنّان . إذ لا يقتصر الأمر على طريقتة الرائعة فى استخدام الفرشاة وتوزيع الضوء واللون بل يتعداه إلى مهارته الكبرى فى تجميع أشخاصه . وان الناظر إلى المجموعه التى تحيط

شكل ٢٤ - جينزبورو - د الولد
الأزرق، انتجها الفنان باللون الأزرق
ليثبت أنه يمكن عمل لوحة كاملة بهذا اللون
على العكس مما نادى به رينولدز



شكل ٢٥ -
رينولدز -
«دروس الملائكة»،
لاحظ أنها أوضاع
مختلفة لطفلة
واحدة.

بالتلافى المحتضر نرى فيها ، بالإضافة إلى الرعب المجسم الذى قد يكون مبالغا فيه ، غاية الدقة فى تصوير الأوضاع حتى لكانها من انتاج أى فنان لإيطالى ينحون نحو التقليد الكلاسيكى . ومع ذلك يرى بعض المحللين أن هذه اللوحات لاتبين قدرته على الرسم بقدر لوحاته لرسم الأشخاص ، فلا شك أنه ممتاز فى هذا النوع الأخير . ومن أمثلة لوحاته من هذا النوع رسم لأخته أطلق عليها كلمة « المرأة المجهولة » ، وهى الآن فى متحف جنيف . وكذلك نشير إلى لوحته « تاجرة الجنبى » ، وهى لوحة كثيرا ما تقرر بإنتاج فراجونارد ورينوار فيما بعد . وما يذكر عن هوجارت أنه لم يكن متملقا فى إنتاجه ولذلك لم يلق نجاحا كبيرا مع الارستقراطية الانجليزية .

والحق أن هوجارت كان غفورا جداً بفهمه لهذا التقليد ومعتزاً بأنه قد وصل إلى فهم القاصون الذى يتحكم فى الجمال . وله فى هذا الميدان مؤلف أسماه « تحليل الجمال » والفكرة الأساسية فيه أن الخط المتموج أجمل من الزوايا .

وجدير بالذكر بعد كل هذا أن هوجارت كان نتاج عصره مندجاً فيه ، وآمن كالقرن الثامن عشر بعالم المنطق وبوجود قوانين تتحكم فى الذوق السليم وبأنه فى الإمكان تعليم هذه الأحكام للناس فتتهذب نفوسهم .

ومن بين فناني انجلترا الذين حصلوا على الخطوة الأولى فى التقدير اثنان من الرسامين همارينولدز Reynolds وجينسبورو Gainsbourough وهما زعيما من زعماء فريق كامل من رسامى الأشخاص . ويعتبر رينولدز رسام الطبقة الارستقراطية الذى أنتج مايزيد على ثمانمائة لوحة فى حياته .

ولاشك أن أحسن هذه اللوحات هى رسومه للرجال لأنه يحس بحرية وعدم تقيد بأن يتملق الموضوع الفنى كما يحدث مع السيدات ، ومع ذلك فهناك عددا من رسوم السيدات يعتبر ممتازا فعلا مثل « كيتى فيشر » ، و « أخوات والدجراف » ، و « ليدى سبنسر » ، و لوحة « نيلى أوبرين » ، التى تقرر كثيرا بالجيوكوندا نظرا للتعبير الوجهى الذى

يبدو على كل منهما . أما عن رسوم الرجال فهو يميل إلى أن يظهرهم في عملهم اليومي ومن أمثلة ذلك لوحته للورد هيثفيلد Heathfield حاكم مالطة .

ولقد كان من شأن رينولدز في العادة أن يضفي على الأشخاص الذين يرسمهم مزيداً من الإهتمام ، ولعله قصد من هذا أن يبين أنه لم يقتصر على نقل الوجه والملابس بل أضاف إليهما جزءاً من نفسه ليرز شخصية الجالس إليه ويضيف عاملاً من عوامل التشويق إلى الصورة وهذا ما يحدث أيضاً عندما يصور رينولدز طفلة صغيرة إذ نراه يحاول أن يجعل من الصورة أكثر من مجرد صورة بتحويلها إلى منظر صغير يلذ للنظر أن يسرح فيه بخياله . ومن أمثلة هذا لوحة « مس بولز وكلها » حيث يود الفنان أن يرينا دفء الحب والحنان الذي يربط الصبية بكلها المدلل . وواضح أن الطريقة التي جمع بها الفنان موضوعي الصورة فيها تعمل وجهه لانبجدهما عند فنان آخر حاول نفس المحاولة قبل رينولدز مثل فلاسكين Velasquez مثلاً حيث الصبية والكلب في وضع أقرب للطبيعة ، ولكن رينولدز كان له هدف من وراء هذا ، إذ هو لا يكتفي بأن يعطينا موضوعاً مؤثراً بل يحاول أن ينظم المجموعة بمهارة بحيث يعمل منها صورة فيها اتزان ورشاقة بصرف النظر عن الحاصل في الطبيعة . وإذا كان صحيحاً أن رينولدز يقل عن فيلاسكين في استخدامه للون ومعالجته للجسم الحي والفراء الوبري ولكن لنذكر أن رينولدز كان يهدف أساساً إلى إبراز شخصية الطفل البريئة العذبة وأن يجعل رقتها وسحرها تعيشان وتؤثران فنياً .

ومع كل هذا فهناك بعض النقاد يفضلون توماس جينزبورو Gainsbourough على رينولدز . والواقع أن هناك قصصاً عديدة تدور حول التنافس بين الرجلين ، ولعل هذه القصص قد تضاغت خلال الأجيال المتعاقبة التي تناقلتها ولذ لها أن تضيف إلى حدة هذه المنافسة ، ولكن ما من شك أنه كان يوجد شعور من الضيق لا يمكن إنكاره بين الفنانين ، لا لأنهما كانا يتنافسان في اجتذاب المجتمع فحسب بل لأنه كان هناك فارق واضح في المزاج والعقلية بينهما . كان رينولدز يؤمن بالإعداد واستهداف الغرض

بينما كان جينز بورو يأتي بأفضل لوحاته عفوا دون قصد . وما كان يمكن أن يستهوى جينز بورو ما رآه في غريمه من صرامة ووقار وما أضفاه عنصر من العظمة على لوحاته بينما كان هو على العكس من هذا هادئاً بسيطاً غير متكلف وكان مرحاً في حرية وطلاقة ولقد حدث أن أشار رينولدز في محاضراته لتلاميذه في الأكاديمية الملكية عام ١٧٧٨ إلى أن اللون الأزرق يجب ألا يتركز ويتجمع في اللوحة بل يوزع على مساحات متباعدة ، وما كاد جينز بورو يسمع هذا حتى بدأ يرسم لوحته الشهيرة « الصبي الأزرق » ، وبها أثبت عملياً خطأ رينولدز إذ لاقت اللوحة نجاحاً لم يضارعه نجاح . ولعل الفنان لم يبرأ من هذا الحساس لتحطيم آراء منافسه عندما رسم لوحة « مسز سيدونز » ، وفي هذا ما يفسر شيوع اللون الأزرق فيها .

ويجب جينز بورو أن يرسم المناظر الطبيعية ورسوم الأشخاص ولو أن هذا الفنان تمسك برسوم المناظر الطبيعية لاستطاع أن ينبغ أكثر مما وصل إليه ولكنه كان يرسم أفراداً معينين في داخل المناظر الطبيعية . ولعل هذا الميل جعل من الفنان إنساناً صادقاً للطبيعة يميل إلى التغيير في الألوان والإنتاج لأن الطبيعة ليست على نمط واحد . ومن أمثلة لوحاته للرسوم الإنسانية في منظر طبيعي لوحته « روبرت اندروز وزوجته » .

ولو رجعنا إلى حياة الفنان لوجدنا أنه يعود في أصله إلى الريف وكان لهذا صдаه في إنتاجه إذ أن المدنية لم تنجح تماماً في أن ينسى المناظر الريفية أو أن تجتذبه تماماً إلى بهجة الحياة في المدينة . وتعتبر من أحسن لوحاته « جيورجيانا سبنسر » و « شريدان » .

ولقد كان من بين اتباع رينولدز تلميذ وصل إلى مرتبة النبوغ اسمه Sir Thomas Lawrence وكان هذا الفنان متملقاً للنساء ورسم الكثير منهن وعلى الأخص من الطبقة الارستقراطية . ولهذا يمكن أن نعتبر أن الرسوم الفضلى عنده هي

رسومه للرجال لأنه ليس مضطرا إلى تملقهم . ومع ذلك يلاحظ أنه لا يبرز بنجاح الناحية الانفعالية في هذه الشخصيات ولكنها تبدو كما لو كانت تماثيل باردة .

ولقد ظهر عدد آخر من الفنانين الذين ينتمون إلى نفس المدرسة بالرغم من أننا نتجاوز حين نطلق عليهم مدرسة لأنه ليس لهم مبادئ خاصة سوى أنهم يشتركون في تملق النساء بالمبالغة في جمالهن ورسوم الأشخاص الارستقراطيين . ومن أمثلة هؤلاء جون هوبنر Hoppner وسير وليم بيكي Bechey وجون أوبي Opie وسير هنرى ريبيرن Raeburn . الخ .

ح - في إيطاليا .

لقد كان الفن الإيطالى فى القرن الثامن عشر بمثابة الرجل المجهد الذى يحاول أن يجد أنفاسه ليستمر فى الحياة . ولم يكن هناك فن لا يزال مزدهرا سوى فى البندقية (فينيسيا) ومن بين أئمة الفنانين هنا الرسام Tiepolo تيبولو . ولم تعد فينيسيا مدينة تجارية بل اقتصرت أهميتها على أن أصبحت مدينة ترفيهية تقيم الحفلات التنكرية لمدة ستة شهور متصلة فى كل عام؛ فلم يكن من الغريب أن يتجه هذا الفنان تيبولو إلى هذه الرسوم التنكرية وأن يساهم فى هذا الاتجاه . وبالإضافة إلى ذلك استطاع أن يعمل عددا من اللوحات بطريقة « الفريسكو » كما أنه اتجه إلى عمل رسوم عن طريق الحفر على الخشب والنحاس وقدم عدة رسوم لأفراد الكوميديا الفنية Commedia Deli'Arte ولكن يلاحظ على هذا الفنان أن المناظر الطبيعية التى رسمها هى رسوم خيالية وليست مما يراه حوله فى فينيسيا بل هى أقرب ما يكون إلى أسلوب فيرونيز فى مناظره .

ويجدر الإشارة إلى الفنان بيترو لونجى Pietro Longhi الذى كان يعبر عن أحداث مدينة فينيس كما أبرز بشكل جميل جميع الأضواء التى تسود المدينة ، يعتبر إنتاج هذا

الفنان وثيقة تاريخية عن مدينته يجيئون إلى فينيسيا ويغدون منها في القرن الثامن عشر ، والواقع أن الشخصيات التي رسمها تمثل خليطاً عجيباً من الناس فقد رسم شرقيين وغربيين، أثرياء وفقراء وهكذا عبر عن شخصيات كثيرة لعل مدينته «فينيسيا» تمثلهم جميعاً. ولكنه مع ذلك يعتبر كرسام في المرتبة الثانية إذ أنه يمتاز في رسومه بالقلم عن رسومه الملونة .

أما عن رسوم المناظر الطبيعية في فينيس فقد امتاز فيها اثنان من فناني هذا العصر هما فرانيسكو جواردي Francesco Guardi وأنطونيو كانال antonio Canal فعن طريق هذين الفنانين نستطيع أن نعرف كل التغيرات التي حدثت على مباني المدينة وجميع احتفالاتها وأعيادها وملابس سكانها وزوارها . فإذا تذكرنا أن المدينة كانت في معظم أيام السنة في أعياد وحفلات وأن شهرتها قامت على أساس أنها مدينة اللذات والمباهج نستطيع أن نفهم في هذا الضوء الكثير من رسوم هذين الفنانين لشخصيات السواح ومناظر المدينة في حفلاتها .

وما يذكر عن كنالو (كنال) أنه قضى عشرة سنوات من حياته في إنجلترا كما أنه دعى لزيارة ألمانيا حيث قضى فترة أخرى في حياته . ويلاحظ على رسومه أنها تكاد تكون تحليلية حيث أنه يرسم التفاصيل الدقيقة الصغيرة لصخور المباني ذاتها . أما عن جواردي فهو أكثر شاعرية في مناظره على الأخص في التعبير عن ذلك الضباب الذي يخفي فينيس بين طياته ويبرز كل ما يقع عليه أشعة الشمس من بعيد . ومن أحسن لوحاته من هذا النوع لوحة « الجنود على مياه اللاجون أمام فينيس » فهذه اللوحة كفيلة بإغراء أي شخص لزيارة هذه المدينة لأن اللوحة تعطي فكرة جميلة جديدة عن ما يراه الشخص وهو يقترب في مياه اللاجون من مدينة فينيس شيئاً فشيئاً ويحس بذلك الضوء الخاص الذي يسود المنظر وكذلك لون المياه الفريد في هذه البقعة . اتنا نكاد نحس أن جوارديا فهم الجمال المختبئ في مدينة فينيس وفي ميادينها الصغيرة

وضوءها ومياها وأنه أحب هذه المدينة وأوقى قدرة خارقة للتعبير عن هذا كله .

خاتمة القرن التاسع عشر

اتنا إذا أردنا أن ندرس فن القرن الثامن عشر لا ينبغي أن نحصر دراستنا في اللوحات إذ الواقع أن الفن امتد إلى جدران الحوائط والتوافذ والأبواب وأثاث المنازل ، فكل هذه النواحي إنما تشهد بما كان عليه فن هذا العصر من تعبير عن الحياة الاجتماعية السائدة عندئذ . لم يكن النجار عاملا بل فنانا ولم يكن الفنانون الذين رسموا الجدران فقط من بين العمال بل اشترك في هذا العمل كبار الفنانين أمثال واتو . ان الأبسطه والخزف وحتى الأدوات وقطع الأثاث التي تستخدم في المنازل كالساعات أو الأقفال أو منافض التدخين أو غير ذلك من الأشياء إنما تعتبر موضوعات فنية تتناسب مع الحياة الفنية السائدة . فإذا ألقينا نظرة على الرسوم لاستطعنا أن نلحس فناً رفيعاً يدل على ذوق يسمو كثيراً عن فن القرن التاسع عشر المتأثر بالحياة الميكانيكية والصراع النفسي .

الباب الثامن

الرسم في القرن التاسع عشر في أوروبا

إننا عندما ندرس الفن الحديث لانحس بالهدوء والراحة بل نشعر أننا أمام صراع وتيارات متنازعة ، ذلك أن القرن التاسع عشر كان قرنا مضطربا متماوجا في كل شيء ، وكان لهذا الاضطراب صدهاء أيضا في الفن . . . ويكفي أن نشير بنوع خاص إلى الصراع بين التقاليد القديمة في الفن من ناحية وبين التجديد من ناحية أخرى ، ذلك الصراع الذي يجعلنا - أمام الإنتاج الفني الحديث - نتردد أحيانا في أن نحس احساسا صريحا بالإعجاب أو عدم الإعجاب . ولما كان مركز هذا الصراع دائما هو الأكاديمية الفرنسية للفنون كان من واجبنا أن نتحدث عن هذه الأكاديمية أولا ثم نتجه إلى تحليل النزعات المختلفة والصلة بينها وبين هذه الأكاديمية .

الأكاديميات :

لا نستطيع أن نتحدث عن الفنون دون أن نتكلم عن كلية الفنون الجميلة الفرنسية وهو المعهد أو الأكاديمية الملكية التي أنشأها أحد وزراء لويس الرابع عشر سنة ١٦٤٨ كأحد فروع الأكاديمية الفرنسية L' Academie Francaise .

ولقد تلقت هذه الكلية الفرنسية رسالة الفن بعد أن كان الفن الإيطالي يلفظ أنفاسه الأخيرة . ومنذ أيام الملك فرنسوا الأول أخذت الحكومة الفرنسية على عاتقها حماية الفن . كان هدفها في نفس الوقت هو رقابة هذا الفن والتدخل في شؤنه ، وجعله وسيلة حكومية أو أداة من أدوات الحكم المطلق الذي كان يتمتع به هذا الملك . فلم تحترم

فرنسا الحرية الشخصية أو الميول الخاصة في الإنتاج الفنى بل أخذت تتدخل بطريقة رسمية في رقابته وتوجيهه . وهذه الرقابة استلزمت من تلك الحكومة الدكتاتورية أن تضع القوانين والرقابة والعقوبات لتحديد مجرى الفن . فليس من الغريب أن أصبح تلاميذ هذه الأكاديمية كالمساجين الذين يفرض عليهم أن ينقلوا لوحات معينة من الفن القديم ، وكانت حياة هؤلاء التلاميذ مراقبة في كل لحظة حتى عندما يكونون في الخارج . وكانت تلك الرقابة لا تقف فقط عند مجرد الناحية الفنية بل تمتد لتشمل حياتهم الشخصية وطريقة تفكيرهم ، ولقد كانت خطط الدراسة ومناهجها في غاية الصعوبة ، وعلى الطالب أن يحفظ القواعد الفنية في أشعار لاتيذية ويطبقها في مئات اللوحات . ونكتفى بأن نشير إلى الروح العامة لهذه القواعد التي كانت مطبقة أيضاً على التراجيديا الأدبية وكان يخضع لها أدباء الأكاديمية الفرنسية ذاتها .

١ — يجب أن يهتم الفن بالمواضيع الوجدانية الكبرى ولا يقترب مطلقاً من الحياة العادية اليومية .

٢ — يجب أن نرجع دائماً إلى اليونان والرومان لأنهم يمثلون المواضيع الكبرى التي ينبغي أن تحترم من الجميع سواء في التاريخ اليوناني والروماني أو الفلسفة أو الأساطير الخ ، ففي هذه الميادين يمكن أن نجد شخصيات كبيرة ومعان ضخمة كالتضحية والآلهة والقوة وغيرها

٣ — الفن يجب أن يخدم الدولة لا الأفراد ، ويلاحظ أن الدولة هنا يقصد بها الملك فليس من الغريب أن نجد كل الأدباء المتملقين الملكية بين أعضاء الأكاديمية وقد يصل تملقهم إلى درجة العبادة

٤ — لا تهتم باللون فليس له قيمة ولكن الرسم هو كل شيء^(١)

(١) نشاهد تطبيق ذلك على الأدب أيضاً في أن الروايات التي ألفوها لم تكن تعكس الطابع الإلهي بل كانوا يتكلمون فيها عن الإنسان بوجه عام . وحتى في الناحية الفنية عندما =

٥ - تجنب الطبيعة فهي ليست نيلة بل عادية لكل فرد^(١) ولا ينبغي أن ننظر إليها على أنها عظيمة

٦ - الحكم النهائي ليس هو الشعب ولا هو الفنان وإنما هو الملك الذى لا يخطئ .
هذه هى الروح العامة لقواعد الأكاديمية التى إذا خضع لها الفنان ضمن النجاح والشهرة من الدولة . ولقد كان من نتائج هذه القواعد فى أيام لويس الرابع عشر ظهور نوع من الفن الأجوف الذى يسعى إلى أن يكون كلاسيكيا يقلد الفن الإيطالى واليونانى والرومانى . ومن الطبيعى أن هذه القواعد الأولى دخل عليها بعض التعديلات بمضى الزمن . ولكن امتياز الأكاديمية ذاتها وتأثيرها وسيطرتها على الفن الفرنسى ظل قائماً رغم ذلك . وليس معنى هذا أننا نحكم ضد الأكاديمية بصفة مطلقة ، فلها أيضاً نواحيها الطيبة . . . فإلى الأكاديمية يرجع الفضل فى جعل الفن هو الصناعة الهامة الأولى فى الدولة بل وجعل مكانته قبل مكانة الجيش فى فرنسا . ويرجع للأكاديمية الفضل فى حماية الفن حتى فى وقت الحروب ، وفى إيجاد التنافس على مستوى عال بين الفنانين مما جعل كل فنان يبذل جهده ليصل إلى هذا المستوى . ولقد استطاعت الأكاديمية أيضاً أن توجد نوعاً من التناسق والوحدة والانسجام فى الفن الفرنسى . ورغم ذلك لا يفوتنا أن الأكاديمية ظلت دوماً — دوا لدوداً وحرماً على الاستقلال والابتكار والحرية الفنية . لقد كانت توجه الحياة الفنية فى كل فرنسا لأن مدرّس الفنون الجميلة كان يختار من بين أعضاء الأكاديمية ، ولهذا لم يتغير تدريسهم للفن من أوائل القرن الثامن عشر واستمروا يسيرون على تقاليد واحدة ونظريات يسلبون بها ويحاربون كل فنان يتجه

== رسموا لوحات يونانية أو رومانية كانوا يبرزون الشخصيات فى ملابس القرن السابع عشر أو الثامن عشر .

(١) يظهر صدق هذه النزعة فى جميع فنّان وأدباء القرن السابع عشر فلم يظهر لديهم ميل نحو الطبيعة اللهم إلا القلة من الأدباء مثل مدام دي سفى ولافونتين .

إلى فكرة جديدة للفن . بل وقد كان المحكمون الذين يختارون اللوحات التي تعرض في الصالون Le Salon من بين أعضاء الأكاديمية أيضا .

وبالإضافة إلى ماسبق كانت الأكاديمية هي التي تعطي الجوائز الفنية الكبرى ، وهي التي تختار اللوحات التي تشتريها الدولة لتوضع في المتاحف الوطنية أو في المجموعة الملكية . ومن هنا يتضح إلى أي حد كانت الأكاديمية مهيمنة على الحياة الفنية في فرنسا . وكما كانت حربا على بعض الفنانين — على الأخص في القرن التاسع عشر — ودفعت هؤلاء إلى أن يعتبروا من المرفوضين أو المطرودين ، حتى أن كل باب للرزق أغلق في وجوههم فعاثوا في حياة بوهيمية لا يمكن أن تسد أود الحياة . ولم يكن نفوذ الأكاديمية على هؤلاء من الناحية الفنية فقط بل امتد نفوذها إلى الناحية السياسية كذلك . وفي حين كانت الفكرة المحركة لهؤلاء الفنانين المرفوضين هي أن الفن يجب أن يتطور مع الزمان ، ففي القرن التاسع عشر لا يجب أن نخضع خضوعا تاما للفنون القديمة إلى درجة تنزع عنا رداء الزمان والمجتمع . كانت الأكاديمية مع ذلك تنزع عن كل من هؤلاء الفنانين أي اعتراف رسمي من الدولة كما حرمتهم من أي ثراء . ورغم كل ذلك فقد دارت عجلة الزمان وتطور الموقف حتى أصبحت كلمة « أكاديمي » — إذا أطلقت على فنان — تعني أن ليس له أي شخصية فردية !

لقد تهكم فيولي لو دوك Viollet . le Duc ^(١) على الأكاديمية قائلا « يدخل الفنان الصغير إلى كلية الفنون سعيًا وراء النجاح فيحصل على المديريات ولكن بأي ثمن؟ أن يظل دائما وبدون أي انحراف في داخل الحدود التي تفرض عليه من مجموع الأساتذة ويظل دائما في الطريق المرسوم خاضعا دون أن تكون له أية فكرة شخصية أو أي ابتكار » .

(١) مهندس فرنسي | ١٨١٤ — ١٨٧٩ | أصلح كل الآثار القديمة وعمل قاموسا لهندسة المباني وقاموسا للأثاث .

هذه لحظة عاجلة عن الأكاديمية الفرنسية حتى يمكن أن نتبين في ضوءها كيف نشأت المذاهب الفنية المختلفة ومدى كفاحها لإزاء رجال الأكاديمية الذين كانوا يتمتعون بنفوذ ضخم سواء في توجيه الرأي العام أو في السياسة أو في رقابة الفن وتحديد مجراه . ولقد كان من صدق هذا التدخل الدائم لرجال الأكاديمية أن ظهرت المناقشات الفلسفية العنيفة وازداد النقد الفني . ومن أهم النظريات التي نوقشت جددا فكرة « الفن للفن » أو « الفن للفائدة » ، ولم يلبث الفنان أن شعر بأن عليه رسالة يجب أن يؤديها نحو المجتمع وعلى الأخص بالنسبة للطبقة الوسطى من تجار وزراع وصناع إلخ ..

الزعة الكلاسيكية :

يمكن أن نقرر أنه يوجد عدة نزعات كلاسيكية متباينة في هذا العصر ... ولعل السبب في ذلك أن أعلام هذه النزعات إنما رجعوا إلى الفن الإيطالي واليوناني حيث نجد هذه النزعات الكلاسيكية الكثيرة متباينة كذلك . فهناك من يمكن أن يحسن فهم تأثير الآثار الموجودة في بومبي و Herculanum وهؤلاء الفنانون يحبون بوجه عام الألوان الزاهية ، ويختارون نماذجهم من بين الفتيات الجميلات ، ومن أصحاب هذه الزعة برودون Prud'hon الذي تأثر بنوع خاص بإنتاج ليوناردو دافنشي . وعلى العكس من هذه الزعة يمكن أن نعتبر دافيد مشايخاً لفن عصر لويس الخامس بالرغم من أنه كان تلميذاً للفنان بوشيه (الذي رسم لوحة مدام دي بمبادور) وهكذا نجد أن هناك عدة تيارات متعارضة أحيانا أو متداخلة أحيانا أخرى حتى أننا نجد صعوبة في بعض الأحيان في أن نعتبر أن أحد الفنانين ينتمي إلى مدرسة معينة . ولعل مما أثر في فن هذا العصر أنه عصر مكتشفات تاريخية وجيولوجية مما أحدث شبه ثورة أو ضجة في تطور الفن ، إذ ترتب على ذلك أن المواضيع الفنية اتجهت إلى الناحية التاريخية ، وهكذا سادت الزعة الكلاسيكية فترة من الزمن .

تأثر في فلسفته الفنية بالفلسفة الرواقية والمثالية المنظمة ، وقد ظهر أول إنتاجه الفني الضخم في سنة ١٧٨٤ وهو « قسم هوراس Serment des Horaces » وكانت فكرة هذا الفنان أن هدف الفن هو إعادة إظهار الفن اليوناني والروماني القديم ، وأن الفنانين يجب أن يتخذوا نموذجهم الكامل من متحف الفن الروماني واليوناني . ولقد كان هذا الفنان مقتنعاً بهذه الفكرة منذ نشأته الفنية ، فعندما كان في روما يدرس الفن استطاع أن يرسم عدة نماذج ولوحات من هذه الأنماط سواء وجدها على تماثيل أو لوحات أو حوائط أو أواني فخارية ، واحتفظ بهذه النماذج واستعان بها مدى حياته آميناً لهذه المثل التي أعجب بها منذ نشأته ... إلا أن هذه الفكرة لم تكن مسيطرة عليه حتى يصبح عبداً لها فلم يخل إنتاجه الفني من بعض لوحات رسمها من الطبيعة في شيء من الأمانة فقد كان يحاول أن يبرز الطبيعة كما هي بقدر الإمكان .

وقد تأثر الفنان كذلك بالأحداث الاجتماعية التي كانت محيطة به ، وتمثل في الثورة الفرنسية ، إلا أنه لم يحاول أن يقص التاريخ بفنه ، بل كان يتخير بعض المواقف الحادة التي غيرت وجه التاريخ وأثرت في مجراه تأثيراً بالغاً وأبرز هذه الملاحظات إرارا قوياً . ويعتبر من أقوى لوحاته تلك التي رسمها عن موت مارا Marat إذ تتضح فيها البساطة ونجح في إظهار الألم والحقيقة فقط دون أي تعقيد في أرضية اللوحة .

ولقد كان هذا الفنان فيما بعد الرسام المعترف به لنابليون ، وهذا يبين لنا كيف أن الفنان كان متقبلاً في آرائه السياسية بدرجة أثارت عليه الحقد ، وتعتبر لوحته « تنويع نابليون » من أعظم اللوحات التي يظهر فيها تكويننا منسقا للأفراد . ولقد أنتج دافيد عدة لوحات جميلة لعدد من الناس لعل أبرز ما يمتاز به تلك الحيوية العجيبة التي أظهرها دون أن تؤثر هذه الحيوية في إظهار نماذجه على طبيعتها فهو لم يحاول إخفاء ناحية

من نواحي القبح أو الهمجية في النماذج التي تتوفر فيها هذه الصفات . ويقول Hassen fratz محكم أحد المعارض سنة ١٧٩٣ « إن كل موهبة الفنان تكمن في قلبه وأما كل ما تنجزه يده فليس له أى مدلول » .

The whole talent of an artist dwells in his heart, what he achieves with his hands is without significance .

ولقد لعب دافيد دوراً لم يقم به أحد من قبل في سياسة الفن في ذلك الوقت . فلقد كان كاتم السر ولسان حال الحكومة الثورية في كل مسائل الفن ، ولكن قوة دافيد الشخصية أعظم من مجرد المناصب التي تولاها . لم يكن مجرد دكتاتور الفن أثناء الثورة الفرنسية فحسب ، ولا يعتبر فقط السلطة التي توجه الدعايات الفنية أو منظمات الاحتفالات والطقوس أو الأكاديمية بكل أعمالها ، أو مجموعة المتاحف والمعارض ولكنه كان خالق الثورة الفنية . نعم كانت هذه الثورة التي قام بها دافيد هي إلى حد ما نقطة الابتداء في الفن الحديث . كان مؤسساً للدراسة التي انتمى إليها كل الفنانين الموهوبين في ذلك الوقت الحقيقة أنها أصبحت مدرسة الفن الكلاسيكي الأوروبي على العموم ، وكان صاحبها الذي كان يدعو نابليون للرسم يمارس من القوة والنفوذ ما كان لنابليون في امبراطوريته ، وكانت كلاسيكيته تمثل فكرة الفن المنسجم مع السياسة وأهدافها . وكانت رسوم دافيد تحمل آثار التحول الذي كان موجوداً في المجتمع والحكومة ، وتعطيه فرصة الاتصال بالمشاكل الرسمية ، ولكنها في نفس الوقت كانت تعوق كلاسيكيته وتوضح فيه علائم الأكاديمية التي أصبحت فيما بعد بمثابة قضاء بالنسبة له ولمدرسته . ولقد أطلق دلاكرو Delacroix على دافيد أنه (أبو كل المدارس الحديثة) .

ولقد كان من بين من تخرج من مدرسة دافيد عدد من الفنانين الخالدين أمثال

Gérard, Ingres, Lefevre, Gros . من الفرنسيين و Navez البلجيكي و
Leopold Robert السويسري وغير هؤلاء كثيرون من الايطاليين والالمان وغيرهم

ويلاحظ أن معظم فناني هذا العصر انتهجوا نفس النهج من حيث الانتاج
اللوحات التاريخية ، وقد ساروا في ذلك على نفس المنوال الذي سار عليه دافيد ، ولم
يكونوا أحراراً في اختيار هذه اللوحات بل كانوا صدى يردد تلك الأوامر التي يتلقونها
من حكوماتهم . ولعل هذا ما يفسر لنا عدم إعجابنا ببعض هذه اللوحات التي أمليها
بهم املاء فجاءت مبالغاً فيها لا تتجاوب مع المقصود منها .

جرو Gros (١٧٧١ - ١٨٧٥)

رسام تخصص في القصص العسكرية وإبراز المواقع الحربية لأنه في هذه المواقع
استطاع ألا يقف عند مجرد الصراع بين الجنود أو الخيول بل حاول دائماً أن يتوخي
تمثيل فكرة من الأفكار السامية أو النبيلة ومن أهم لوحاته « نابليون في موقعة ايلو » .

جيرار Gérard

رسام متخصص في الوجوه ويعتبر أحد شواهد التاريخ لفترة الامبراطورية
ولكنه مع ذلك لا يعتبر أحد الرسامين البارزين بوجه عام . ولقد تعثر حظه عندما
أنتج لوحة Mme Récamier وهي نفس السيدة التي رسمها دافيد ولهذا ظهر امتياز
دافيد عليه .

برودون Prud'hon

هو أمير فناني هذا العصر لأن روحه الكلاسيكية في الفن لم تطف على الاتجاهات
الحسية السائدة في القرن الثامن عشر ، وبهذا جمع بين الاتجاهين ، ولعل من نواحي

أَمْتِيازَه القُدرة على إبراز الجَو العام الذى انتجت فيه الصُورة فى ألوان تبرز الأضواء والتظليل من ناحية ولون الجسم البشرى من ناحية أخرى. ومن أحسن إنتاج هذا الفنان جوزيفين فى مالميزون « Justphine à la Malmaison » ، الذى أظهر فيه الجسم كأنه لحم مجسم ملء بالحياة .

أنجر Ingres (١٧٨٠-١٨٦٧)

كان تلميذا لدافيد وورث عنه زعامة هذه المدرسة من بعده ، درس فى روما حتى سنة ١٨٢٠ لأنه اعتقد أن الشعب الفرنسى لم يفهمه ، والواقع أن لوحاته الأولى على الأخص « أسرة ريفير » و « مدموازيل زيلي » أظهر فيهما استقلاله الكامل عن أستاذه دافيد ، ومن ثم لجأ إلى إيطاليا حيث بقى بها حوالى ١٤ سنة . ولما عاد إلى فرنسا كانت النزعة الرومانتيكية طاغية ثائرة فى صراع مع الكلاسيكية . ولهذا لجأ إليه الكلاسيكيون كزعيم لهم . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نوحّد بين اتجاهه واتجاه أستاذه دافيد ، ذلك لأن دافيد كان فى لوحاته أشبه مايكون بابرار عدة تماثيل جامدة ميتة ، بينما كان أنجر يبرز كائنات حية بطريقة سهلة ناعمة أقرب مايكون إلى اتجاه رافائيل . ولعل هذا الاتجاه الفنى لم يكن جديدا على أنجر ، فنذ وجوده فى إيطاليا كان يفضل الرسم الذى يبرز الحياة عن عمل التماثيل ، وكان يعجب بالفنانين الذى نجحوا فى ذلك حتى أنه كان يعجب برافائيل إلى درجة تقرب من العبادة . ولم يجد أنجر التقدير الذى كان يحسب إليه فى فرنسا فذهب مرة أخرى إلى إيطاليا ، ولكنه لم يظل طويلا فى هذه المرة وعاد إلى فرنسا حيث وجد أخيرا بعض الذين يقدرّون إنتاجه .

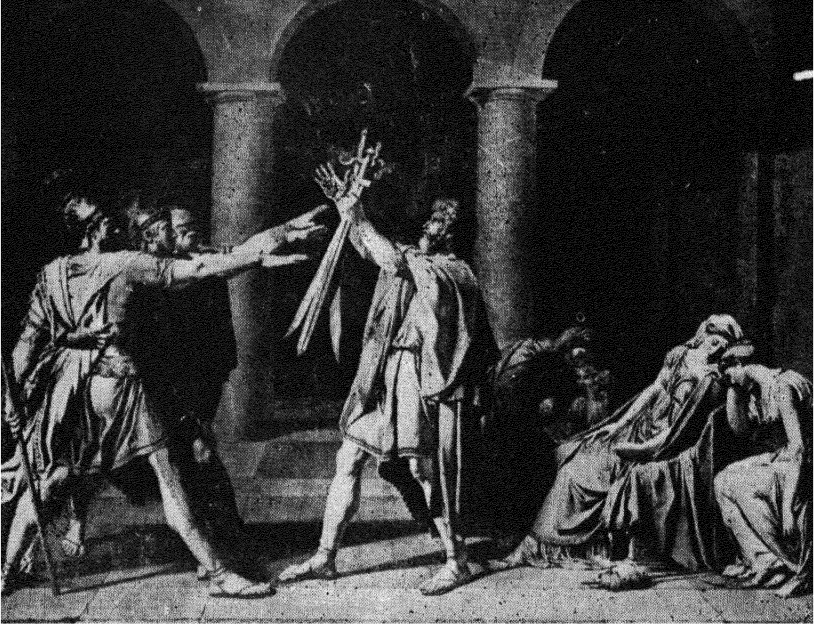
ويعتبر أحسن جانب من إنتاج أنجر هو رسوم الأشخاص . ولم يكن فى ذلك مهتما بالوجه فحسب بل كان يهتم بتفصيلات الموضوعات الأخرى كالملابس مثلا . ويلاحظ أنه كان يفضل رسم النساء لأنه يمتاز فعلا برسم منحنيات الملابس

وثباتها ، ويعتبر كل منها مقياسا لامتياز الفنان ، هذا بالإضافة إلى أن رسوم النساء لا تقتصر على رسم الوجوه التي تكاد تكون كالتماثيل بل في رسومها حرية وحركة واتجاهات يميل إلى أظهارها .

النزعة الرومانتيكية

كان زعيم هذه النزعة هو « أوجين دلا كروا » من غير شك ، بالرغم من أن الفنان نفسه أعجب بالقديم وكان يود أن يقال عنه إنه كلاسيكي . . ولعل هذا المزاج بين النزعتين هو ما أعطاه القوة والنجاح في الانتاج . ويعترف الفنان أنه تأثر بكل من الفنان جيريكو Gericauit والرسام جرو Gros بالرغم من أنه لم يتبلذ على أى منهما بطريقة مباشرة . ولا شك أن « الجريكو » يعتبر من الفنانين الذين مهدوا الطريق للرومانتيكية ، وكان يمكن أن يصبح المؤسس الحقيقي لهذه النزعة لولا أنه مات في السنة الثانية والثلاثين من عمره . ولقد قيل عن المحللين والمؤرخين أن الجريكو كان فنانا لاحقا للكلاسيكية ممهدا للرومانتيكية ميالا للذهب الواقعي . ويعتبر من أشهر انتاج الجريكو لوحته « Le Radeau de la Méduse » ، التي اضطر - في سبيل انتاجها - إلى دراسة عدة شهور في مستشفيات لأجسام الأموات وأجسام من هربوا من خطر يهدد بالموت ، وهكذا استطاع أن يرسم هذه اللوحة التي تمثل مجموعة من الأفراد غرقت سفينتهم وتعلقوا بقطعة من الخشب حتى مات بعضهم جوعا . وتعتبر هذه اللوحة قوة ضد الحكومة القائمة عندئذ وهي حكومة لويس الرابع عشر ، لأن الحكومة كانت تعتبر مسئولة عن غرق هذه السفينة . ول هذه اللوحة السابقة قيمة تاريخية كبيرة من الناحية الفنية لأنها بعثت فن مشيل انجلو من ناحية وقهرت فن دلا كروا الذي أنتج لوحة من نفس الطابع وهي لوحة « دانتى وفرجيل في جهنم »⁽¹⁾ التي عرضت لأول مرة سنة ١٨٨٢ .

(1) Dante et Virgile aux enfers.



شكل ٢٦ - جاك لويس دافيد (قسم هوراس) ١٧٨٤ تحس أمامها بالمسرحية
واعلان الكلاسيكية الجديدة.



شكل ٢٧ جاك لويس دافيد: (الساينيات يباعدن بين الرومانيين وأهالى ساينا)
أسطورة كلاسيكية .

والفنان دلا كروا باريبي الأصل ، ولكنه درس جيداً فن كل من فيرونيز وروبنز المعروض في اللوفر ، وقام برحلة إلى مراکش وعاد من هذه الرحلة بفكرتين هامتين أثرتا على فنه هما فكرة الحركة وفكرة اللون. وقد تأثر كذلك دلا كروا بالفنانين الإنجليز وزار مدينة لندن وتصادق مع بعضهم خاصة توماس لورنز ، وظهر صدى هذه الصداقة والاعجاب في مدى تأثر الفنان ببريق الألوان وطريقة إظهار الضوء . ونحن لا نستطيع أن ننزع الرسم عن بقية أنواع الفنون طالما كان الفن أسرة واحدة ، فلم تكن دلا كروا رساما فحسب ، بل درس كلا من شكسبير وبيرون وجوته وغيرهم وكثيراً ما تأثر بأدبهم في إنتاجه الفني . وتعتبر لوحاته الكبرى بمثابة الرسوم التخطيطية التي لا يرجع فيها إلى الطبيعة بل إلى خياله أولاً ثم يأخذ في تحسين هذه الرسوم حتى تصل إلى وضعها الأخير . وهكذا نجد سر الخلاف بين الرومانتيكية والكلاسيكية . فبالرغم من أن الكلاسيكية تتمتع بموضوعاتها من المصادر الرومانية واليونانية في حين إن الرومانتيكية تأثرت بالعصور الوسطى وبالأدب المعاصر من ناحية وبالفن الإنجليزى والإيطالى وغيره من ناحية أخرى ، فإن الخلاف بين المدرستين ليس ناشئاً عن هذا التنوع في المصدر بل في الطرق الفنية لإبراز الموضوع . ويقول دلا كروا أن الرسم ليس هو تحديد الحدود الخارجية للأشكال ، بل هو إظهار بروز هذه الأشياء بطريقة ليست جامدة بل ديناميكية تحس معها بالحركة والقوة . ولقد كان دلا كروا يتلاعب فعلاً بالألوان كما يتلاعب الموسيقار بالإيقاعات المختلفة .. ولم تكن لوحات هذا الفنان صورة من الواقع الخارجى ، بل هى صورة من خيال الفنان وحساسيته ، فليس من الغريب أن تلاميذ هذا الفنان لم يشبهوه في اتجاهه ، لأن الخيال ظاهرة نفسية خاصة بكل فرد وتعكس فرديته هو دون أن تتقيد بتقليد الواقع الخارجى .

وقد كان دلا كروا يبحث عن مثله الفنية من بين كتابات الأدباء الذين كتبوا عن العصور الوسطى ، ومن بين لوحاته في ذلك « دخول الصليبيين مدينة القسطنطينية » وإذا كان هذا الفنان رومانتيكياً في مصدر لوحاته فقد كان أيضاً رومانتيكياً في فكرته

عن الجمال إذ أنه لم يقبل الجمال المثالي ، فليس الجمال الذي نراه في المجتمع هو دائماً جمال أولمبي ، بل كثيراً ما تخط الحياة خطوط المتاعب والحركة على هذه الوجوه ، فلماذا نريدها وجوها ساكنة بدون حركة وبدون متاعب ؟ وليس الجمال عالميا على نمط واحد بل لكل شعب جماله الذي يختلف في خصائصه عن الجمال الآخر . يقول دلاكروا أن الكلاسيكية تنزع الحياة من الجمال كما تنزع عنه الحركة ، ومع ذلك فمن الانصاف أن نذكر أن دلاكروا كان يبالي في رأيه ضد الكلاسيكية فلم يكن هذا الرأي دائماً صحيحاً ولقد كان الشرق مصدر إلهام كبير لهذا الفنان فقد زار مراکش واحتفظ لها بأجل الذكريات ، حتى أنه كثيراً ما تردد عليها ليتلقى الإلهام بالجمال والألوان الزاهية وليتمثل فيه الشرق بأسره ومن أمثلة لوحاته في ذلك « نساء مراکش » ، ويبرزهن في صورة حريم العصور الوسطى في الدولة الإسلامية ، وكذلك لوحة « زواج يهودى في مراکش » ، وهاتان اللوحتان لا زالتا محفوظتين في متحف اللوفر . وليس كل انتاج هذا الفنان في لوحات ، بل اتجه كذلك إلى الرسم على الحوائط ، وله انتاج ممتاز على سقف اللوفر وجدرانها ومجلس بلدى باريس وكنيسة سان سلبس St-Sulpice وغيرها كثير مما يشهد بأنه المؤسس الحقيقي للذهب الرومانتيكى . وبالرغم من أن هذا الفنان ليس له تلاميذ مباشرون إلا أن له رسلا يتشيعون لمنهجه وفكرته ، ومن بين هؤلاء شاسريو Chasseriau الذى حاول أن يوجد مزاجا فنيا يجمع بين رسوم أنجر وبين ألوان دلاكروا ، وما يمتاز فيه الرسوم الملونة للنساء التى يظهر فيها الدقة الكاملة . ومن أمثلة ذلك لوحته « استر تنزين » Esther à sa toilette ولقد قضى هذا الفنان في الجزائر نحو خمس عشرة سنة وكان انتاجه بالإضافة إلى انتاج استاذة يجعل المحللين يقررون أن المدرسة الرومانتيكية قد انفردت تقريرا برسوم المقاطعات والدول الشرقية ، فليس هناك مدرسة أخرى في إنجلترا أو فرنسا حاولت أن تتجه إلى هذا الاتجاه وتخلص له . ومن بين الفنانين الذين تخصصوا في الرسوم الشرقية أيضاً يوجين فروماتين Eugène Fromentin الذى كان أديبا ورساما في نفس الوقت .

وبما يذكر عن هذه المدرسة الرومانتيكية أنها نجحت في إعادة احياء رسوم المناظر الطبيعية بعد أن فشلت في ذلك المدرسة الكلاسيكية بوجه عام . أما فنانون هذه المدرسة فقد غيروا وجهة نظر القرن الثامن عشر الذى كان يعتبر أن المناظر الطبيعية يجب أن تكون بمثابة الأرضية لموضوع آخر يتركز في وسطها . أما ما يلاحظ على المدرسة الرومانتيكية فهو أنها اتجهت إلى إمكان رسم المناظر الطبيعية لذاتها دون أن يتركز الفنان في رسم أفراد أو حيوانات ليوجه نحوها الاهتمام .

وتتمثل نزعة رسوم المناظر الطبيعية في عدة فنانين ، إلا أنه يمكن تصنيف هؤلاء الفنانين في اتجاهين عامين يتزعم أحدهما كورو Corot وهو اتجاه يتمثل في اختيار المناظر الطبيعية التقليدية التي كانت بمثابة أرضية في رسوم فنانى إيطاليا السابقين .

وأما الاتجاه الآخر الذى يطلق عليه مدرسة باريزون^(١) وهو الاتجاه الذى نشأ عن محاولة تتبع خطى المدرسة الهولندية في رسم المناظر الطبيعية ، ويتزعم هذه المدرسة تيودور روسو Rousseau وجوودى برى Jules Dupré ودوبنى Daubigny وروزا بونير Rosa bonheur .

كورو Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥)

تردد كثيرون في وضعه بين فنانى المدرسة الرومانتيكية لأن رسومه في ذاتها ليست رومانتيكية ولكنه رومانتيكى رغم ذلك لشعوره القوى نحو الطبيعة وهذا ما لا يوجد عند الكلاسيكية ، وإذا كان ما يلاحظ على الرسوم التي أنتجها الرومانتيكيون بوجه عام للطبيعة أنهم يبرزون فيها ظواهر غير طبيعية كالعواصف والزوابع والاضطراب الخ . فنحن نجد رسوم كورو هادئة طبيعية تمثل سكون الطبيعة وهدهدها ، في حين أن رسوم روسو ومبليه ودى برى تمثل الشمس التي تغرب بطبيعة دموية أو فيضانات

(١) باريزون قرية في غابات فونتين بلو .

أو زوايح أو زلازل الخ ، وكلما كانت هذه الظواهر شاذة بالنسبة للطبيعة لاقت عندهم نجاحا كبيرا .

ذهب كورو إلى إيطاليا في بداية حياته كسائر الفنانين ، وبدأ رسومه بالمناظر الطبيعية التي تصاحبها ظواهر أو أحداث تاريخية ، وأنتج في هذا الاتجاه الأول رسم لوحة عن الكوليزيوم ، احتفظ بها مدى حياته وأهداها قبيل وفاته إلى اللوفر ، وتمتاز هذه اللوحة بأنك تحس إزاءها باتجاهه للرسم على طريقة المستويات ، فكلما كان المستوى قريبا كان أوضح وأكبر ، ثم يليها مستوى آخر ثم ثالث وهكذا بحيث تحس تماما بالعمق . ويلاحظ كذلك أنه عندما كان يرسم أحد المناظر الطبيعية لا يتمسك بالحقائق المادية الموجودة أمامه في المنظر الطبيعي بقدر تمسكه بإبراز الجو العام والأبعاد والإضاءة .

وبعد عودة الفنان من إيطاليا تجول في أنحاء فرنسا ، وكان من نتائج هذه الجولة ثروة كبيرة من الفن تمثل مجموعة كاملة من جمال الطبيعة في نواحي كثيرة من فرنسا . ومن أمثلة ما أنتجه في هذه الرحلة لوحة « Douai » و لوحة « Sin le Noble » و لوحة « قنطرة مانت Le pont de Mantes » وكاتدرائية شارتر .

ولقد كانت رسوم هذا الفنان بوجه عام دقيقة أمينة للنظر الذي يرسم . فلم يكن يبالغ فيما يرى ، ولم يضح مطلقا بالرسوم في سبيل الألوان ، وهذا ما جعل الطبيعيين يعتبرونه واحدا منهم وكذلك الواقعيين ولكنه كان من ناحية أخرى يمتاز عن كل هؤلاء في التعبير عن بعض المظاهر الطبيعية الخاصة كالضباب وشروق الشمس وغير ذلك من الظواهر التي جعلت المدرسة التأثيرية Impressionists تعتبره أيضا واحدا منهم . وهذا الاتجاه الذي نشير إليه هو الذي يتضح في المرحلة الأخيرة من حياة الفنان وهي المرحلة التي قضاها في جزيرة فرنسا Ile - de - France وبنوع خاص بالقرب من ville- d'Avray فتجده يمثل جميع المناظر كأنها في ضباب أو في الفجر وشروق

الشمس أو في الليل أو الغروب. وكان المناظر التي يرسمها بطريقة غير محددة تكاد تتلاشى في الضباب أو تهرب من الرائي في غموض وعدم تحديد ومن أهم رسومه في هذه المرحلة «Souvenir de Mortelontainé» وبهذه المرحلة الأخيرة مهد فعلا الاتجاه لمدرسة فنية جديدة هي المدرسة التأثيرية . ولهذا كله يقال عن هذا الفنان «Le peintre plus peintre de ce siècle qu'il a traversé» ذلك لأنه بدأ بالنزعات الكلاسيكية عبر الفن إلى الواقعية والرومانتيكية ووصل إلى أعتاب المدرسة التأثيرية ليفتحها .

تيودور روسو

هو المؤسس الحقيقي لمدرسة باربيزون . ولقد تأثرت لوحته وبدأ السواد يطغى عليها لأنه كان يستخدم مادة معينة في الألوان لم يلبث بعضها أن أخذ يسود تدريجيا ، ومع ذلك فإن اللوحات التي توجد سليمة الآن تدل على مهارة فائقة في إنتاجه الفني ولعل من أحسن لوحاته «الخروج من غابة فونتين بلو» ، وهي موجودة الآن في متحف لندن . ولقد حاول أن يظهر في لوحاته مدى ضخامة الطبيعة واتساعها ، وأن يجعل من هذه المناظر شبه قصة أو أسطورة .. انه يريد أن يظهر الطبيعة مليئة بالرعد والبرق والعواصف والخلجان وانهار الصخور .. وحتى عندما يرسم شجرة مثلا فهو يحاول .. كما حدث في إحدى لوحاته — أن يظهرها كما لو كانت تصارع في سبيل البقاء ضد الصخور التي حولها .

دوبريه Dupré

درس في لندن وتأثر بالمدرسة الانجليزية . ويعتبر في نفس الوقت من أحسن رسامي الأشجار ، ويميز من رسومه لهذه الاشجار بعض عوامل معينة مستعينا بالأضواء والألوان . ومن أهم لوحاته «Le gros Chêne» وهي تعرض الآن في اللوفر .

لقد أغرم هذا الفنان برسوم شواطئ نهر الواز حتى أنه اشترى سفينة كانت بمثابة المرسم المتنقل وكان يرسم بنوع خاص المياه التي تسير في هدوء وبطء ومناظر تحيط بها في شيء من السكون .

روزا بونيه Rosa Bonheur (١٨٢٢ - ١٨٩٩)

وهو من رسامي مدرسة فونتين بلو الذين اتجهوا إلى رسوم الحيوانات وعلى الأخص رسوم الخيول .

شارل جاك Charles Jaque

رسم بنوع خاص الخراف والقطعان التي تسير في طريقها خلفه وراءها بعض التراب .

باري Barye

كان رساما ونحاتا في نفس الوقت واتجه إلى عمل رسوم تخطيطية لبعض الحيوانات كالأسود والنور من حديقة الحيوان في باريس ، ثم يرسم حولها غابات كأن هذه الحيوانات طليقة في الطبيعة .

ونود أن نشير أخيراً إلى أن مدرسة باريزون أو فونتين بلو التي أشرنا إليها كان لها تأثير في كثير من نواحي العالم بما في ذلك الشرق ، فقد انتقل تأثير هذه الرسوم إلى كثير من الدول على الأخص إلى بلجيكا وهولنده وأمريكا .

ولم تقتصر النزعة الرومانتيكية على المدرستين التي أشرنا إليهما آنفا بل يوجد لها

بعض فنانيين بارزين لا ينتمون على وجه التحديد إلى مدرسة كورو أو مدرسة باريزون . ومن بين هؤلاء :-

دوميه Daumier

يعتبر في الناحية الفنية البحتة من المدرسة الواقعية ولكنه استطاع استخدام طريقة الليتوغرافيا بطريقة جعلته رومانتيكيا . وطريقة الليتوغرافيا طريقة جديدة للحفر على الأحجار ليست على طريقة الحفر على الخشب أو النحاس بل بأن يرسم الفنان اللوحة على الحجر ثم يضع بعض المواد الكيماوية التي تحفر الحجر وتترك الرسم بارزا . وهذه الطريقة وإن اخترعت في ألمانيا إلا أن هذا الفنان امتاز في تطبيقها وإنتاجها وكان له مدرسة كاملة فيها . ولقد كان لهذه الطريقة أثر كبير في التقدم الفني إذ أمكن استخدامها في الطباعة ، ولعبت دورا كبيرا في توجيه الرأي العام في السياسة وعلى الأخص في خلق الاتجاه الذي يقدر نابليون وتاريخه ، كما نجحت هذه الطريقة في تطبيقها على الكاريكاتور السياسي وما يصحبه من تهكم لاذع . وهكذا جعل هذا الفنان من الكاريكاتور فنا رفيعا معبرا عن فكرة لها تأثيرها القوي على المجتمع . وقد نجح الفنان في مهاجمة عدد من الحكومات والطبقات والأفراد واستطاع عن طريق ذلك أن يهاجم بعض عيوب المجتمع بقصد اصلاحها .

النزعة الرومانتيكية خارج فرنسا :

لم تنحصر النزعة الرومانتيكية في الأراضي الفرنسية بل امتد صداها إلى كثير من الدول كما سبق أن قلنا ، وسنكتفي الآن بالإشارة إلى أهم الأفراد الذين حملوا مشعل هذا الاتجاه الفني .

(١) في إنجلترا : لم تظهر النزعات الكلاسيكية في إنجلترا اطلاقا في حين أن النزعة الرومانتيكية في إنجلترا كانت من القوة بحيث يمكن اعتبارها في المرتبة الثانية بعد فرنسا

مباشرة . إلا أن المدرسة الانجليزية لم تعالج رسوما شرقية ولم تهتم بها ، ولم تقبل كذلك رسم الأجسام العارية ولهذا نجد أن معظم انتاجهم يتمثل في الرسوم الوجيهة ورسم المناظر الطبيعية وكان العامل المؤثر الأول في فنانها الذين اتجهوا للرسوم الوجيهة هو فان دايك . فهم بوجه عام يفضلون الألوان المندمجة الخفيفة لا الألوان الكثيفة المحددة . لم يكونوا ارستقراطيين فقط بسبب مواضيع الفن ونماذجهم بل أيضاً بطريقة رسومهم وترتيب الموضوعات وطريقة عرضها . وظل الفنانون — الذين يميلون لرسم المناظر الطبيعية — متأثرون بالهولندي رايشديل الذى سبق أن تكلمنا عنه . لقد احتل فنان المناظر الطبيعية في انجلترا المكانة الأولى . ومن أشهر فنانى هذا الاتجاه تيرنر Turner وكونستابل Constable وجون كروم johon Crome وبوننجتون Bonington .

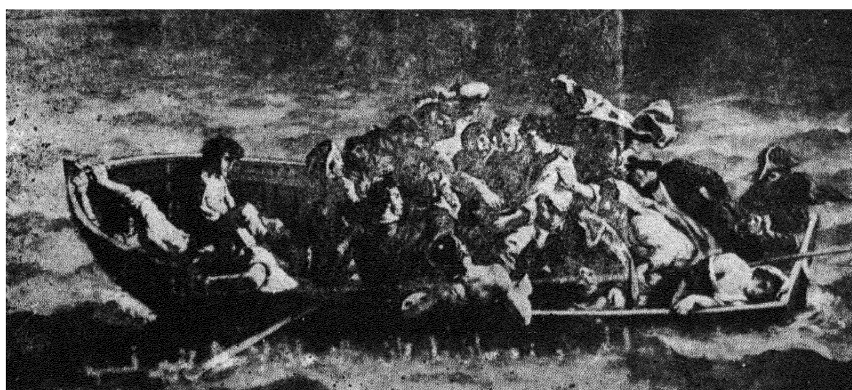
كونستابل Constable (١٧٧٦ — ١٨٣٧)

لم يفادر انجلترا مطلقاً وكان يحاول دائماً التعبير عن المناظر الطبيعية البسيطة في انجلترا كشجرة تحت المطر ، أو نهر ينساب ، ومن أهم لوحاته « كاتدرائية سالسبرى » ولم يكن هذا الرسام كغيره من الفنانين الانجليز يرسم بالألوان المندمجة البسيطة . بل كان يضع الألوان بسكين خاص والألوان الكثيفة الزيتية ومع ذلك فقد كانت ألوانه واضحة زاهية بوجه عام .

ويعتبر الرسام كونستابل مبتكراً لطريقة جديدة في الألوان ، فلم يكن يرسم اللون الأخضر مثلاً بلون واحد بل يضع عدة نقاط رفيعة من ألوان مختلفة لو نظرنا إليها من بعيد فأنها تبدو كأنها لون واحد ، ولكن عن قرب نجد أنها مكونة من مجموعة نقاط مختلفة من ألوان متباينة .



شكل ٢٨ - كورو - « ذكريات من مورتفونتين ، اكتشاف ضوء الصباح -
لاحظ الهدوء وعدم المبالغة في الرومانتيكية - تحس الرسم مباشرة من الطبيعة



شكل ٢٩ - دلاكروا : جزء من لوحة « عاصفة على دون جوان ، الموضوع
رومانتيكي طبيعة شاذة - حركة عنيفة تمثل آلاما واضطرابا

تجول عدة مرات في أنحاء العالم ، وكان في رسومه الزيتية متأثراً بطريقة الرسم بالألوان المائية فلم تكن ألوانه كثيفة كسابقه . ولقد درس هذا الفنان في معظم متاحف العالم على الأخص اللوفر وفنيسيا . ولئن كان كونستابل ثابتاً لم يتغير في طريقة تعبيره ورسمه فإن ترنر كان دائم التغير نظراً لكثرة المؤثرات التي أعجب بها . ولقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه التغيرات أنه لم يعد يهتم بالشكل الخارجي بل كاد الشكل يتلاشى في ثنايا نقط صغيرة من ألوان ثلاث : هي الأزرق والأصفر والبرتقالى . لقد لعب بالإضاءة وحلل الضوء وكأنه بذلك يمهّد للدرسة التعبيرية بعد ذلك Expressionism . وبما يلاحظ على هذا الفنان أنه كان مغرماً برسم الشمس ليظهر عطفتها ولونها الذهبي ، كما امتاز عن أى شخص آخر في رسم البحر . ومن أشهر لوحات هذا الفنان « Le Temeraire Remorqué »

ب - المدرسة الرومانسية

يرى بعض المحللين أن النزعة الرومانتيكية في ألمانيا كانت أقل من سابقتها لأن الجنس الجرمانى أكثر ميلاً من غيره نحو المثل العقلية العليا والناحية العاطفية . ويمكن أن نقبل هذين التيارين في الفلسفة أو الموسيقى ، أما في الفن فإنها تعتبر من العوامل العائقة للإنتاج ، لأنها تطغى على شكل الموضوع كما تطغى هذه الأفكار والعواطف على المهنة ذاتها .

والمطلوب من الفنان أن يعبر عما يجيش في نفسه وإحساساته قبل أن يكون صاحب أفكار أو عالماً . فالأفكار كلما ارتقت اتجهت بالفرد إلى التجريد . ولعل هذه النزعة هي التي نلاحظ أثرها في أن الفنانين الألمان يرسمون بألوان خفيفة جداً حتى تكاد تكون رسومهم بدون ألوان .

ومن ناحية أخرى لم يكن في ألمانيا عاصمة واحدة حتى تتجه نحوها النزعات الفنية ، بل كانت ألمانيا مكونة من عدة ولايات ، ولهذا كان يطفى على الفن الألماني الطابع الإقليمي ، فليس هناك طابع واحد بل لكل إقليم طابعه الخاص ، ولم يكن كل الفنانين الألمان في الأراضي الألمانية ذاتها ، وللتدليل على ذلك نشير إلى « مدرسة الناصريين Les Nazaréens » الذين كانوا يعيشون في روما ويسلبون بالرأى أن الإحياء الفني يجب أن يكون مصدره الدين في اشتقاق موضوع الفن . وكان لهذه المدرسة أثر كبير على الرومانتيكية الألمانية .

ومن بين الفنانين الألمان الرومانتيكيين نذكر جاسبار فردريك Gaspar D. Friedrich (١٧٧٤ — ١٨٤٠) الذي كان يعمل في مدينة درسدن وكانت مركز النزعة الرومانتيكية في الأدب والفن ، وكان هذا الفنان حزينا يميل إلى رسوم الموتى ، وينظر إلى المناظر الطبيعية على أنها تمثل البؤس والحزن والموت . ومن العبارات التي نود أن نشير إليها مقالته هذا الفنان عن الرسم « إن الرسام لا ينبغي أن يرسم ما يراه في الخارج بل يرسم ما يراه في داخل نفسه ، أما إذا لم ير شيئاً في داخله فلا يجب أن يرسم مطلقاً ، لأن الرسم ليس هو ممارسة مهنة يدوية ، بل هو لغة الروح . ، والواقع أنه يؤخذ على هذا الفنان أنه لم يعرف أن الفن رغم ذلك يرسم باليد أنه ، ونتيجة لإحساسات يدوية قبل أن يكون تعبيراً عن فكرة أو مثل أعلى . ومن أمثلة إنتاج هذا الفنان لوحة « المقابر تكسوها الثلوج » .

(ج) المدرسة البلجيكية الرومانتيكية لا تعتبر هذه المدرسة مزدهرة في حد ذاتها ، ولكنها تعتبر أساساً قوياً لازدهار الفن البلجيكي فيما بعد . ومن أهم فناني هذه المدرسة فرديناند دي براكلير Ferdinand de brackler الذي أنتج عدداً من اللوحات الصغيرة التي تمثل مناظر طبيعية .

(د) في أسبانيا تتمثل النزعة الرومانتيكية فيها في الفنان جويا Goya

(١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذى يعتبره البعض ممهدا للرومانتيكية وليس من أتباع هذه المدرسة أو اللاحقين لها . وخيال هذا الفنان رائع جدا كما أن له إحساسا قويا بما يستحق التهكم فى الموضوعات التى يراها ، ويميل إلى دراسة الشخصية والخلق أكثر من دراسة الجمال . وهو كفنان كبير لا يقل فى أسبانيا عن الجريكو El-Greco أو فلاسكينز . ويعتبر رومانتيكيا عن طريق خياله ، اجتذبه عالم السحرة والشياطين وسفاكى الدماء وهو - كالفنان دلاكروا - لا يرى خطوطا للضوء بل يرى بقعا مضيئة وأخرى مظلمة ، وهكذا كان يقول « لى لا أرى خطوطا بل كتلا وأجساما كما أنى لا أرى سطوحا بل أرى ارتفاعات ومنخفضات ؟ . ولو حللنا إنتاج هذا الفنان لرأينا تأثيره بمربرانت فى اللعب بالضوء - أى النور والظلام - وأخذ من فلاسكينز اللمسة ، وأخذ من فناني القرن الثامن الألوان الواضحة الزاهية ، وجمع هذا كله فى حرية وعدم خضوع لمدرسة خاصة . ولعل من أبرز لوحات جويا لوحة « La Maja Nue » وقد تأثر فى هذه اللوحة بإنتاج فلاسكينز « فينيس أمام المرأة » ، وكثيرا ما يقرن الفنانون بين اللوحتين .

(هـ) المدرسة الرومانسيكية فى إيطاليا : لعل أهم ما قدمته المدرسة الرومانتيكية فى إيطاليا هو رسوم المخلفات الأثرية وكانت هذه الآثار أحد المواضيع الهامة التى عبر عنها الفن الرومانتيكى . ولعل من بين الفنانين الذين يمثلون هذه النزعة جيوفانى باتستا بيرانىزى Giovanni- Battista Piranesi وهو وإن كان كلاسيكيا من حيث المواضيع التى عبر عنها ، فهو رومانتيكى من حيث طريقة توزيع الأضواء .

(و) من الرومانتيكية إلى الواقعية : يعتبر الفنان ميليه Millet (١٨١٤ - ١٨٧٥) حلقة اتصال المذهبين .

هو نورماندى الأصل يحب وطنه الذى ولد فيه وتأثر به . ولكنه وإن لم يعيش فى إقليمه كثيرا نظرا لتنقله بين باريس ومدرسة باريزون ، فانه مع ذلك كان متأثرا

بنشأته في بيت أبيه الذي يمتن الزراعة في ذلك الاقليم . هكذا كان يقول : « لم يخلق الانسان للطبيعة بل خلقت الطبيعة للانسان ، فاذا ما ألقى بنظره إلى الطبيعة فانه لا ينظر إليها من حيث الجمال بل من حيث فائدتها للانسان . ولهذا كان يتجه إلى رسوم الفلاحين وهم يعملون في الحقل ليثل الكفاح في سبيل استغلال الطبيعة ؛ ومع ذلك لا يقبل أن توجه إليه النقد بأنه اشتراكى أو أن له فكرة معينة في رسومه كالبؤس أو الكفاح أو غيره بل كان دائماً يردد بأنه فلاح ويرسم كفلاح .

ومما يلاحظ على هذا الفنان أنه كان موضع الكثير من الجدل والمناقشة . كانت لوحاته بوجه عام قائمة بكشفة التلوين يبرز مواضيعه في احترام كامل للإنسانية ، فهو لا يتحكم على الرعاة أو يقلل من قيمة الفلاحين بل على العكس يرسم هؤلاء جميعاً بطريقة تبرز أنهم أهل للاحترام والتقدير ، ولما كن هذه اللوحات مع ذلك دائماً حزينة . وكان هذا إحساسه نحو الحياة اليومية بوجه عام . ولم تكن رسومه من الطبيعة إلا في حالات قليلة وأما معظم رسومه فقد أنتجها في مرسمه ومن خياله . ومن أهم لوحاته : *es Glaneuses* ولوحة الباذر *Le semeur* ولوحة « الرجل والفأس *L'homme à la houe* وغيرها الكثير من الانتاج الذى يمثل الحياة الزراعية وحياة العمل . ولم تقتصر رسومه على هذا الميدان فقد كان أيضاً مغرماً برسم لوحات عن الأمومة ، وهذه اللوحات تؤيد أيضاً الناحية الإنسانية الغالبة فيه . ولقد تأثر بهذه الرسوم بنوع خاص الفنانين كونستانتين مونيه *Constantin Meunier* في بلجيكا وماكس ليبيرمان *Max Lieberman* في ألمانيا وفان جوخ *Vincent van Gogh* في هولنده .

المذهب الواقعى *Réalisme*

يعتبر المذهب الواقعى رد فعل للمذهب الرومانتيكى كما كان هذا الأخير رد فعل للمذهب الكلاسيكى . وليس معنى ذلك أن المذهب الواقعى نشأ نشأة جديدة في هذا العصر بل كان له وجود في جميع المدارس والدول لأن فنان المناظر

الطبيعية والوجوه كان دائماً يراعى بدقة الواقع الخارجى . فليس للذهب الواقعى نظرة جديدة إذ أن هناك قسطاً من الواقعية فى كل لوحة فنية ولكنه وجد حديثاً كذهب . وهو متأثر منذ القرن التاسع عشر ببعض الثورات الاقتصادية والحالات الاجتماعية الخاصة . وقد تمثلت هذه التغيرات بنوع خاص فى ثورة سنة ١٨٤٨ فى فرنسا حيث انتهى عصر لويس فيليب وقامت الجمهورية الثانية . لم يعد الفن الواقعى ينظر إلى رسالة الفن على أنه مجرد التجاوب مع طبقات عقلية معينة من الشعب هى طبقة الخاصة من المثقفين ، بل أصبحت رسالة الفن أيضاً أن يخاطب الجماهير العامة ويتفاهم معهم . ولا غرابة فقد كان فيكتور هوجو الشاعر يعتبر أنه جاء مع أمثاله كئيب أو رسول ليقود الجماهير ويرفع عامة الشعب عن مستواهم وأن الفنانين مسئولون إلى حد بعيد عن تربية العامة وتعليمهم . فالفن إذن لم يعد مجرد الفن ولم يعد وسيلة للذة وإدخال السرور على خاصة الناس : بل أصبح دعامة يعتمد عليها الفنان فى سبيل تربية العمال ورفع أخلاقهم والعون على ارتقايتهم . ولأننا نستطيع أن نسلم بهذه الفكرة كاملة على ما هى عليه لأنها تعطى صبغة عملية دائماً لكل إنتاج فى ، وتقضى تماماً على فكرة « الفن للفن » كما تتحكم كذلك فى المواضيع التى يختارها الفنان لرسومه ، بل وتقضى بالتالى على بعض المواضيع الهامة التى لا يهتم بها العمال مثلاً كأساطير اليونان ، أو فن العصور الوسطى ، أو بعض المعارف الثقافية الخاصة . إن الفنان فى ضوء النظرة الواقعية يهتم بما يدور حوله فحسب . وفى الحقيقة إن المواضيع البسيطة التى تمثل الحياة اليومية كانت موجودة فى الفن منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولكن الفنان الذى رسم هذه المواضيع أمثال جريز Greuze ورمبرانت Rembrant لم يقصد رسم الحياة اليومية ولم يكن لهم هدف أدبى أو اجتماعى بل اجتذبتهم الإضاءة والألوان لما يشاهدونه حولهم فعندما رسم رمبرانت مثلاً مجموعة من الأفراد فى داخل قهوة استهواه المنظر فى حد ذاته ولم يقصد مطلقاً أن يبين إلى أى حد هم فقراء ، ويعيشون فى مستوى معين يحتاج إلى أن يعمل المجتمع على رفعه والارتقاء به .

وإذا كان المذهب الواقعي قد أحدث تغييراً في موضوع الفن ، فانه لم يحدث أى تغيير في طريقة التعبير أو الرسم ولعل الدليل على ذلك أن كورييه Courbet (١٨١٩ - ١٨٧٧) زعيم المدرسة الواقعية كان يرسم بنفس الطريقة التى رسم بها أئمة الفن السابقين . ولكن موضوع الفن في المذهب الواقعي عبر عن كل ناحية من نواحي العمل فقد أبرز عمال الأحجار ، والحياكة ، والموسيقى والخدمة في المنازل ، والحدادين ، وعمال المناجم ، وعمال المصانع ، والزراعة ، فلا غرابة أن بعض النقاد اتهم المذهب الواقعي بأنه يعتبر دعاية للمذهب الاشتراكي .

وبما يذكر أنه إذا كنا نعتبر المذهب الواقعي رد فعل للذهبين الرومانتيكي والكلاسيكي ، فذلك لأنه فهم الفن بطريقة تختلف عن المدرستين الآخرين . فعندما ينتج أحد فناني هاتين المدرستين لم يكن يطيع الطبيعة ، ولم يرسمها كما هي ، بل كان يخضع لمثل أعلى معين ويحاول إبراز هذا المثل ، وكان هذا المثل الأعلى بالنسبة للمدرسة الرومانتيكية هو الخلق وبالنسبة للكلاسيكية هو الجمال . بينما الفنان الواقعي يرفض أن يخترع أو يبتكر حتى أن كورييه Courbet قال : « أن أساس المذهب الواقعي هو انكسار المثل ، انه يريد أن يمثل الواقع دون أن يكون هناك أى تكوين خاص من اختراع الفنان ، ودون أن يكون هناك نمط خاصة للفن ، ولكن هو إبراز الواقع كما هو وكيفما كان . » ولقد نقد انجر الفنان كورييه قائلاً عن إحدى لوحاته : « إن هذه اللوحة جيدة جداً ولكنها ليست فنا . لأن الفن ليس هو تقليد الطبيعة وإنما هو ما تضيفه من عندياتك إلى الطبيعة ، إن الفن نمط من التعبير ، وطريقة لتركيب الصورة . » والواقع أن كورييه رغم كل ما قاله عن الفن الواقعي لم يكن سلبياً يقف كآلة الفوتوغرافية بل كان له طابع خاص ويضيف بعض الشيء من عندياته - فقد كان يبالغ في قبح القبيح من العمال مثلاً ، وكان إذا رسم أحد المناظر الطبيعية غير في هذا المنظر من حيث طريقة الإضاءة وطريقة التعبير . وعندما أخذ عليه بعض النقاد أن بعض لوحاته يكاد يكون مظلماً تماماً أجاب : « إنى أعمل كالطبيعة إذا ما تغيبت عنها الشمس

فإنها تكون مظلمة ، ولكنى مع ذلك أضع بعض النقط الضوئية على الأشياء القريبة
لأبين هذا القرب وأخفى البعيد فى طيات الظلام .

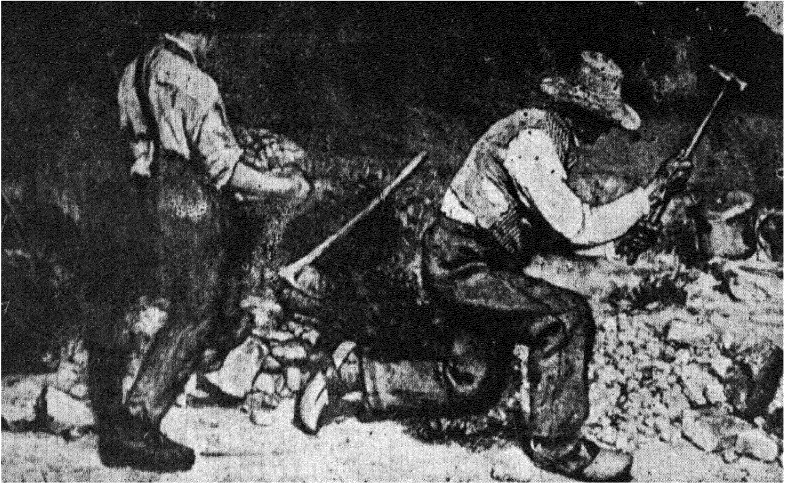
ونود أن نشير إلى أن كورييه أنتج نوعين من الانتاج الفنى . . النوع الأول هو
رسم المناظر الطبيعية وهو النوع السائد فى عصره . أما عن النوع الثانى فهو اللوحات
التي يريد بها أن يعبر عن فكرة أو رسالة ، وهذا النوع الآخر استطاع أن يقاوم
الفناء رغم انهيار أمثاله عند الفنانين الآخرين لأن تعبيره وطريقة رسمه فى الواقع تمتاز
على غيره كثيراً . لقد حاول كورييه أن يدخل السياسة فى الفن ، كما أنه كان اشتراكيا
فى تفكيره يعارض رجال الدين ، ويعارض كل مظاهر السلطة الدكتاتورية ، وحاول
أن يبرز جميع هذه الآراء فى لوحاته . ولعل من أمثال هذه اللوحات لوحة « محطمو
الصخور » فى هذه اللوحة حاول أن لا يظهر من السماء إلا قطعة صغيرة فى ركن من
أركان اللوحة وأما بقية اللوحة بأسرها فهو يمثل العبودية والظلام والعرق والإرهاق
والبؤس . وفى لوحته « ماتم فى أورنان » أراد أن يبين كيف أن المجتمع انحرف فى
تصرفاته العامة حتى أصبح يذهب إلى المآتم كما لو كان يذهب لمشاهدة حفل ارستقراطى .
ولكن مع ذلك نجد أن لوحاته من النوع الأول كرسم البحر ، أو المناظر الريفية ،
أو غيرها تحمل قيمة فنية ذاعت بدرجة أكبر فى جميع أنحاء أوروبا على الأخص
فى ألمانيا .

وتتمثل النزعة الواقعية بنوع خاص فى فناني المناظر الريفية ، وكانوا يرسمون هذه
المناظر بطريقة واقعية لابتريقة خيالية شاعرية كما فعل الرومانتيكيون . ولهذا قيل عن
الفنان دوبنى Daubigny أنه أكبر رسام طبيعى واقعى أبعد عاطفته الخاصة عن
موضوع فنه . والواقع أن معظم الواقعيين السابقين كانوا من الاشتراكيين الذين
عبروا عن فكرة معينة فى رسومهم حتى جاء بعض الفنانين - مثل دويينى - الذين عادوا
بفهم إلى نظرية « الفن للفن » وهذه المدرسة أو مجموعة الفنانين يطلق عليهم
« الطبيعيين » . وليس معنى ذلك أنهم بعدوا عن محور المدرسة الواقعية التي تعتمد على

لمبراز حقيقة الواقع الخارجى والحياة اليومية . انهم ينادون بأن الفن يجب ألا يكون متحيزاً بل أن يحتذى طريق العلم فهو على الحياد بالنسبة للسياسة . يجب ألا يتأثر الفن بأى فكرة شخصية أو مبدأ اجتماعى . هكذا تمثلت آراء فلوير Flaubert فى الأدب إذ قال « إن الفن بعيد عن الخلق » .. « إن مهمة الفن هو أن يمثل الحياة الخارجية كما هى فى كل ناحية من نواحيها » ، ولا شك أن هذا الرأى يمكن أن يفهم بطرق كثيرة متباينة . ولعله من أكبر الفنانين الطبيعيين مانيه Manet وديجا Degas . وقد قال الأول يجب أن نكون معبرين عن الحالة التى نحن فيها وننتهى إلى العصر الذى نحن فيه . ومع ذلك يمكن أن نلاحظ أن مانيه فى بداية حياته الفنية كان ينقل اللوحات الطبيعية من المتاحف وقلد أساتذة الفن القديم . ويكفى أن نشير للتدليل على هذا الرأى لوحته المشهورة « Le déjeuner sur L'herbe » غذاء فوق الحشائش ، وكانت فكرتها من وحى لوحة « جيورجيونى » التى أطلق عليها « Le Concert champêtre » فرقة الموسيقى الريفية ، بل وكان ترتيب الصورة وطريقة وضع الشخصيات من وحى إحدى لوحات رافائيل . ومن هذا يتضح أن هذه اللوحة لها أصول كلاسيكية .

ومما يلاحظ على المدرسة الطبيعية أنها استطاعت أن تتحرر من القواعد العامة لترتيب الموضوع الذى يرسم . ذلك أن المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانتيكية كانت بوجه عام ترتب هذا الموضوع بطريقة هرمية ولكن المدرسة الطبيعية لا تتقيد بأى تقليد فى هذه الأوضاع ، كما أنهم يهتمون بالجزئيات الصغيرة فى الموضوع اهتماماً لا يقل عن محور اللوحة ومثال ذلك أن « مانيه » عندما رسم لوحة « زولا » أظهر فيها عدة تفصيلات ومواضيع صغيرة كان يمكن أن يغفلها ، كالعصا التى فى يده واللوحة التى خلف ظهره ، وعدم الترتيب فى وضع الكتب على مكتبه .

ولو أردنا أن نلقى ضوءاً على فن مانيه من حياته الخاصة ، فيمكن أن نذكر أنه قام بعدة رحلات للخارج فى فترات مختلفة فزار هولندا وألمانيا وإيطاليا ولذلك كانت لديه فرصة لدراسة الفنانين القدماء فى أوطانهم ، وعند عودته من إحدى رحلاته استأجر



شكل ٣٠ - كوريه ، محطمو الصخور ، تعبير عن الواقع كما هو و ابراز لفكرة اجتماعية تهاجم الوضع الاجتماعى القائم .



شكل ٣٥-ميلية و فلاحات يجمعن بقايا القمح بعد حصده ، يعبر الفنان عنهن مع احترامه للكرامة الانسانية .

استوديو في شارع لافوازين وأصبح بمثابة مجمع يجتمع فيه فناني ذلك العصر المستقلين من عصاه ومتحررين . وكان من بين إنتاجه عندئذ تلك اللوحات الجميلة مثل الولد الذي يحمل الكريز « و طفل وغنم »

ولقد ظهر في حياة مانية الطابع الأسباني، وبدأت المواضيع الأسبانية تعود للظهور ثانية وفي سنة ١٨٦١ قبلت لوحة « المغنى الأسباني » في معرض الفن . ولعل من أهم لوحاته الأسبانية الأخرى Torero Saluant, Lola, de Valence, Le Balcon وللرة الثانية أبعد أحد حكام المعرض الأكاديمي المتعنتين الكثير من لوحاته سنة ١٨٦٣ وكان هذا الضغط من جانبهم على بعض الفنانين سببا في زيارة نابليون الثالث ومعه الامبراطوره للمعرض قبل افتتاحه ، وطلب أن تعرض عليه كل تلك اللوحات التي رفضها المعرض ، وعندما فحص عدد قليل من هذه اللوحات أعلن أنها لا تقل جودة عن تلك التي أختارها المحكمون ، وأمر بأن تعرض جميعها في المعرض الفني في القصر الصناعي المجاور للمعرض الأول ولقد سمي مانية أحد لوحاته « الحمام » تم تغير اسمها فيما بعد وسميت « المثل فوق العشب » ولقد أذهلت هذه اللوحة الجمهور والنقاد بل والامبراطور نفسه وبالرغم من أنها لوحة أعقبت مبادئ عصر النهضة وقواعده التي وضعها جورجيسون ميثان فقد فشل مانية في أن يسمى فتاته العادية التي في اللوحة « فينوس » أو أن يرفع من شأن لوحته بأن يستمد من أساطير اليونان والرومان القديمة شخصياته التي استعملها في رسم لوحته . هذه اللوحة عبارة عن فتاة عارية ترقص مع رجال بكامل ملابسهم في الفضاء ولقد انزعج أولئك المحافظين بمناورات أولئك الفنانين الذين يعيشون بعيدا عن عادات المجتمع المحيط بهم . ولقد أظهرت صحافة ذلك الوقت استيائها من هذه الأباحية . فأولئك الذين اعتادوا مشاهدة لوحة « بوشيه Boucher » و « واتو Watteau » العارية المثيرة للعاطفة في أروقه المعارض الأهلية وجد معظمهم أنها لوحة كريهة مؤذية وطبعاً كان هناك

من جاء ليسند مانيه وليساعده ولكن نابليون اعتذر في قرارة نفسه عن اختياره
لهذه اللوحة وأصبح الحكم في استطاعتهم القول « لقد قلنا لك ذلك » .

ولقد أظهر في هذا الوقت بالذات لوحة أخرى باسم « أوليبيكا » فقد رسم
فيكتورين ميرند فتاة عارية ممددة على سرير ومحلاه فقط بسوار يزينه شريط من
القטיפه السوداء يحيط بعنق كالمرمر ، بينما يقف أمامها خادمها يحمل لها سلة الزهور
وعلى حافة السرير كانت هناك قطه سوداء . فقد رأى الجمهور فيها امرأة فاسقه
ماجنة عريده ، وهي ترقد على فراشها في انتظار أحد روادها وهي عارية تماما
وبدون أدنى خجل وكانت العبارات التي استعملت في نقد هذه اللوحة في غاية من
القسوة ولكنها مع ذلك الآن احدى اللوحات المعلقة الآن في اللوفر .

وفي سنة ١٨٦٧ كان قد عقد معرض كبير شيد على نفقته الخاصة وعرض فيه
إنتاجه الفني وكان لا يزال في ذلك الوقت عدد الناقدين لفنه يزيد على عدد المؤيدين
المدافعين عنه بالرغم من أنه كان بين من دافعوا عنه الأديب إميل زولا . ثم رسم
مانيه لوحته « الكأس الجيد » متأثرا بغرائز هالس وهي لوحة يمكن لأي شخص أن
يفهمها ويتذوقها وكسب مانيه من ورائها مدحا وثناء عظيما لم يكن يحلم به من قبل
فقد أثنى عليه الجمهور والصحافة . وفي هذا الوقت (سنة ١٨٧٤ — سنة ١٨٧٥)
اندمج مانيه مع كلود موني ورينوار وسيسلي وبيسارو وفي المقهى سمع الكثير
من أولئك الرسامين المتمردين الأحرار للباديء التي تأسست عليها المدرسة التأثيرية
في الرسم .

ونشير إلى بعض اللوحات التي انتجها مانيه بعد أن تأثر بالمذهب التأثري
وأهم هذه اللوحات La Seine a Argenteuil , La Maison de Rueil , Chez le père Lathuille , Le Bar de Folies Bergères.
وتعتبر لوحة « بارفولي برجير » لوحة جديدة من الناحية الفنية لأنه يظهر فيها فتاة واقفة وخلفها مرآة وينعكس

في هذه المرأة كل صالة فولى برجير بما فيها من ضوضاء وخدم وجمهور وأضواء . . الخ
وهكذا أوجد مانيه شيئاً جديداً لم يعرفه الناس قبلاً في طريقة إبراز الموضوع .

دوجا ديجا E. Degas (١٨٣٤ - ١٩١٧)

بالرغم من أن الفنان ديجا عاون المدرسة التعبيرية في إقامة معرضها الأول إلا أنه
هو نفسه ليس تعبيرياً بل أقرب إلى الطبيعة منه إلى التعبيرية . ينتمى هذا الفنان إلى
أسرة غنية عاوته على أن يتنقل في إيطاليا ويدرس الفن هناك ، وأن يتمتع بقسط
كبير من الفراغ وأن يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة في باريس ، كما أنه زار أمريكا فيما بعد .
ولقد كان لكل هذه العوامل أثر واضح في تكوينه ، فبدأ حياته الفنية كفنان كلاسيكي
حدثت أعجب بالفنان أنجر كما أعجب بالإيطاليين البدائيين . ولكنه تحول بعد ذلك عن
اتجاهه بعد أن اكتشف نزعة خاصة له ليست هي بالكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية
ولكنها مزاج منها جميعاً . ولقد اشتهر ديجا بأنه رسام الحفلات الكبرى والأوبرا ،
ولكنه مع ذلك كان يكره المرأة وحاول دائماً أن يظهرها - بما في ذلك كبار راقصات
الأوبرا - في أوضاع ليست فاخرة فمثلاً يرسمهن وهن يغسلن ظهورهن أو أقدامهن كأنه
يحاول أن يحقر من شأنهن في حياتهن الخاصة . وكان يختار زاوية خاصة ليظهر هذه
اللوحات بطريقة معينة تعبر عن فكرته . ومع ذلك كان يمتاز في سرعة التقاطه لهذه
الأوضاع التي قد لا تزيد عن دقائق أو ثواني . ولا غرو فلم يكن الفنان يفرغ بالألوان
فدراهمته بالحركة وأراد أن يظهر هذه الحركات . ومن أمثلة ذلك لوحة
« الكوامة الحسنة » التي تعبر عن حركة سريعة في غاية التعبير . ومن العجيب أنه في أخريات
أيام هذا الفنان ضعف نظره تدريجياً فأخذ يرسم « بالباستل » ، ثم ضعف أكثر من ذلك
حتى أخذ يعمل على الشمع بمجرد اللمس وقد أنتج تماثيل شمعية لبعض فتيات الأوبرا .

المدرسة التأثرية Impressionisme

لأن كانت المدرسة الواقعية ترسم ما يراه الفنان وتركزت حول العوامل الثابتة في الطبيعة ، فإن المدرسة التأثرية كانت تهتم بالعوامل المتغيرة في نفس موضوع الطبيعة كالضوء مثلاً . فالضوء متغير ويؤدى هذا التغير إلى احساسات مختلفة عن ذى قبل ولعل هذا ما يفسر كيف أن مونييه كان يرسم عدة لوحات للنظر الواحد ، ومع ذلك يحس أن هناك خلافاً كبيرة نظراً لتغير الضوء . ولعل هذا ما يفسر أيضاً الفروق بين مانيه Manet عندما رسم لوحة «الغذاء فوق الحشائش» ، في رسمه وبين مونييه Monet عندما رسم لوحة أخرى أعطاها نفس الاسم وأنتجها فعلاً في الطبيعة الخارجية متأثراً بكل العوامل المحيطة التي تحس معها أنها لحظة معينة لا تلبث أن تتغير . وليس المقصود بكلمة تأثرية أنها تعبير عن شعور الفنان فحسب بل إنما المقصود أن اللوحة تعبر عن لحظة معينة من اللحظات العابرة التي تعطى الرائي لها شعوراً خاصاً أو تأثيراً معيناً، ولهذا كان يحاول الفنان أن يعبر عن هذه اللحظة بما فيها من زمن أو ضوء أو جو عام يحيط بها. ويرجع تاريخ كلمة تأثرية إلى ذلك المعرض الذى أقيم سنة ١٨٧٤ واشترك فيه مونييه وبودان ورينوار وسيزلى وبيسارو وبيرت موريسو وجليومان وسيزان ولقد عرض الأول خمس لوحات كان اسم أحدها «تأثير شروق الشمس» ولقد كانت هذه التسمية وسيلة اتخذها النقاد لمهاجمة مونييه بل ونقد المعرض كله ومن ثم أطلقت هذه التسمية «التأثيريين» على جميع أفراد هذه المجموعة . والواقع أنهم جميعاً كانوا متفقين على بعض المبادئ المشتركة بينهم، ويمكن أن يطلق عليهم مدرسة فن مبادئهم مثلاً أن «الألوان غير المضيئة تكمل الألوان المضيئة» ، وكان هذا رأى غير مفهوم من الفنانين السابقين بطريقة واضحة . فالطبيعة ليست إلا بعض انعكاسات ضوئية. وهذه الانعكاسات هي الحقيقة غير الملبوسة، وعلى ذلك ينبغي أن لا نستعمل إلا هذه الأضواء الملبوسة، ولتوضيح ذلك نذكر أن بعضهم رفض أن يستخدم اللون الأسود لأنه غير موجود في الطبيعة فاللون الأسود هو انتفاء أى ضوء

ويعتبر اللون الغالب في الطبيعة عندهم هو اللون الأزرق فهو لون السماء والبحر وغيره كما أنهم عندما رسمون كانوا يستخدمون اللمسات اللونية فليس هناك تدرج أو اندماج في ألوانهم كالأكاديميين . ومعظم التأثيريين لا يهتمون كثيراً برسم الوجه الإنساني - ماعدا رينوار - لأنه ليس أكثر من بقعة ضوئية كأى بقعة أخرى . ولئن رسم بعضهم الطبيعة فليس ذلك لأنهم مغرمون بالطبيعة بل لأن هذه المناظر الطبيعية تمثل الألوان الضوئية في تدرجها . ولم يكن الفنان التأثيرى يعتبر أن الموضوع الواحد له لون واحد ، بل إن هذا اللون يتغير من لحظة لأخرى ، بل ومن عين لأخرى . ولئن كان الفنان يحاول أن يكون موضوعاً بقدر الامكان بطريقة عملية تقوم على تحليل الضوء فانه رغم ذلك لا يمكن أن ينزع إحساسه بهذه الموضوعية الخارجية عن التعبير الفنى . ومع ذلك يمكن أن نقول إن المدرسة التأثيرية كما يراها زعمائها هي « محاولة لرسم ما تراه العين فقط » . ولكن ما هو الموضوع الذى تراه العين ؟ يجيب سيزان Cezanne أحد التأثيريين أن العين ترى الحقيقة في لحظة عابرة فالفنان يحاول أن يعبر عن التأثير الذى يقع على عينه في لحظة من اللحظات السريعة ، وإذن كل منظر خارجى ليس منظراً واحداً بل هو عدة مناظر بحسب الضوء والزمان والعوامل المحيطة والعين التى ترى . يتغير المنظر بمرور سحابة ، أو حدوث حركة في الشمس ، أو أى تغير آخر في الطبيعة .

مونيه Moner (١٨٤٠ - ١٩٢٦)

يعتبر هو الزعيم الحقيقى للمذهب التأثيرى . تعلم بمفرده كيف يرسم اللهم إلا في لحظات قليلة تعلم فيها من « بودان » وقد تعاون مع عدد من صغار الفنانين الذين اشتركوا في المذهب التأثيرى وعرض في سنة ١٨٦٥ بعض لوحاته للمرة الأولى في « الصالون » وهو أكبر صالون فنى في باريس . ولقد سافر إلى لندن حيث تأثر إلى حد كبير بالفنانين تيرنر Turner وكونستابل . وفي سنة ١٨٧٤ اشترك في المعرض الذى أشرنا إليه آنفاً . ولقد بدأ مونيه حياته بوجه عام برسم بعض الشخصيات وعلى

الأخص بعض السيدات تحت حاجة المال . ولكن بعد سفره إلى لندن لم تظهر في رسومه إلا المناظر الطبيعية تقريباً .

ولقد لعب مونييه دوراً هاماً في جذب بعض الفنانين إلى المذهب التأثري فقد كان هو الذي حول مانييه تدريجياً إلى هذا المذهب . ولقد كان مونييه يميل إلى أن يرسم عدة لوحات لنفس المنظر في ساعات مختلفة من النهار أو من فصول السنة . ولم يكن هذا الفنان يميل إلى رسم الصخور أو الآثار التاريخية ولكنه يحب بنوع خاص رسم المياه والسما لأن هذه المواضع يمكن أن تظهر الضوء بدرجة أوضح من غيرها . ولعل من أهم لوحاته « القنال الكبير في البندقية » ولوحة *L'étang des Nymphaes à Giverny* ولوحة « نهر التايمز »

رينوار Renoir

هذا هو الفنان الذي قيل عنه « إنه رسام السعادة » والواقع أن حياته الخاصة لم يكن فيها مضايقات اجتماعية كثيرة تجعله يحس بغير السعادة .

ولد بيير أوجست رينوار في ٢٥ فبراير سنة ١٨٤١ في مدينة ليوج ، ورحلت العائلة إلى حيث ذهب رينوار للمدرسة تدرس القواعد اللغوية، وهناك تبعه أحد المدرسين على دراسة الموسيقى ، ثم بدأ يظهر ميلاً شديداً واستعداداً عظيماً للرسم واستعمال الألوان . وفي سن الرابعة عشر أصبح يتمرن كمساعد في مصنع للخزف حيث كان يرسم الزهور ومناظر قطعان الغنم باليد على قطع الخزف . وبدأ رينوار بعد ذلك يكسب عيشه من حرفة الرسم فكان يرسم المراوح والخزف بأجر زهيد ، ومع ذلك فقد كانت سرعته ومهارته سبباً في أن جمع مبلغاً من المال كان كافياً لأن يلاحقه بمدارس الفن التي كان يشرف عليها « جليز الأكاديمي Academic Gleyre » .

ودخل رينوار هذا الاستديو ليدرس فيه ويتعلم وسائل وطرق الفن وقابل هناك

مونييه وسيزلى وطلاليل الطلب الصغير بازيل Bazille الذى سكن معه بعض الوقت .

أخذ رينوار فى هذه الفترة يزور متحف اللوفر كثيراً كما أخذ يتردد على المعارض الفنية وأفاد من ذلك كثيراً حتى أنه كان يردد « أنه فى المتحف فقط يمكن الإنسان أن يتعلم الرسم ، وفى المتحف أيضاً يمكنه أن يزكى شعوره وميله للرسم الذى لا تستطيع الطبيعة بمفردها أن تهيه لأحد » .

قام بعد ذلك بعدة رحلات للريف حول باريس مفضلاً غابة فونتين بلو .

وبدأ رينوار يعد لوحات للمعرض وفق سنة ١٨٦٤ أنتج لوحته المعروفة « La Esmeralda » ، وهى لوحة عملت تحت تأثير رومانتيكى واضح . وقد قبلت فى المعرض ولكنه أبدى عدم ارتياحه لهذه اللوحة وحطمها فيما بعد ، وفى العام الثانى قبل حكاه المعرض لوحتين له وفى سنة ١٨٦٦ بدأ رينوار يغير أسلوبه فى الرسم فبدأ المعرض ينبذ لوحاته ولا يهتم بها .

ووجد رينوار نفسه يندمج فى صداقة مونييه الذى تجول معه فى معظم شوارع باريس العامة ليرسم لوحات رائعة لا تنسى ، وعمل أيضاً بعض اللوحات للعائلة والأصدقاء واستمر ينتج لوحاته الخالدة عن مناظر الريف المجاور ، كما رسم لوحة لفتاة عارية فى غاية من الإثارة والشهوة وأطلق عليها « صائدة ديانا » وكان يظن أن لجنة المعرض ستقبلها ولكن المعرض نبذها . وبدأ رينوار يصعد درجات المجد بمفرده ويشق طريقه نحو النجاح بسرعة ، وكان يبلغ وقتذاك الثانية والثلاثين من عمره وبدأت أعماله تقبل بالرضا فى المعارض وبدأت تجذب الأنظار وتستوعب الإنتباه فترك الاستوديو الصغير الذى كان يعمل فيه لآخر يتناسب مع مستواه الجديد .

وفى عام سنة ١٨٧٤ أقيم معرض نظمه تسعة وعشرين رساما ، فقدم رينوار لهذا المعرض سبع لوحات لتعلق مع لوحات أصدقائه ، وبدخوله فى هذه المجموعة أصبح بدون شك أحد رسامى المدرسة أو المذهب التأثيرى فى الرسم . وفى الفترة التالية

رسم لوحته الرائعة لبعض المستحزمات الفانتازيا فى الأضواء المتألقة مستعملاً ألوانه
الجزابة الساطعة ، وكان المذهب التأثيرى فى ذلك الوقت فى أوج قوته وتأثيره ، وكان
مونيه وسيزلى وبيسارو متمسكين بعقيدتهم تماما .

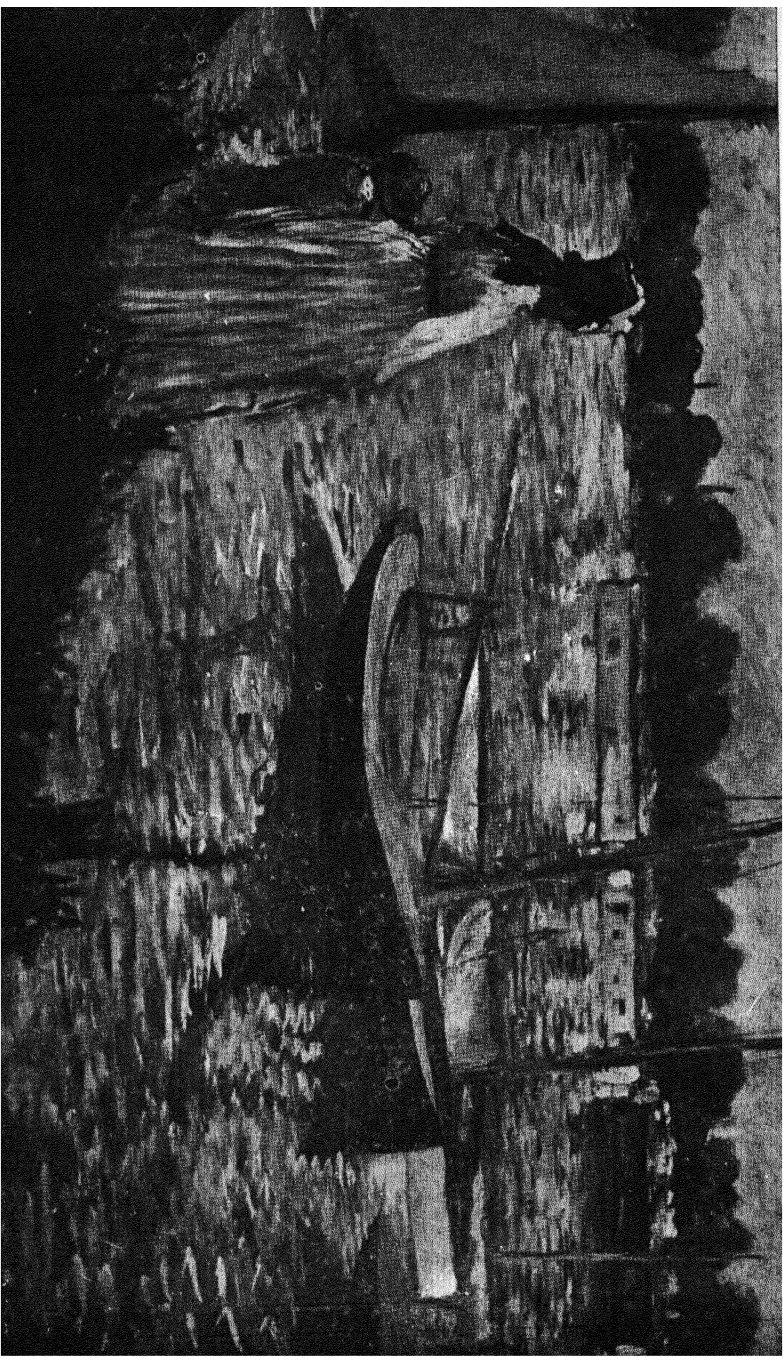
وفى سنة ١٨٧٦ رسم رينوار لوحته الشهيرتين « Le Moulin de la Gallette »
و « The Swing » . وبعد ثلاث سنوات من ذلك قدم للعرض مجموعة رسومه
عن مدام شارتيه وأطفالها ، وبدأ يبتعد تدريجيا عن أصدقائه من المدرسة التأثيرية ، وقام
بعدة رحلات لخارج باريس طلبا فى تحسين صحته التى أخذت تضعف بعض الشيء . وفى سن
الأربعين وجد رينوار أن فنه يحاط بالإبهام والنموض فعاد بسرعة لطريقة أنجر القديمة
ولوحاته . وسافر إلى الجزائر حيث أذهله جمال تلك البقعة وتأثر بها كثيرا . ولقد قام
بعد ذلك برحلة تركت أثرا عميقا فى أسلوبه وفنه هى رحلته لإيطاليا حيث زار
روما والبندقية وفلورنس ونابلى ، وفى فلورنس وروما قضى وقتا طويلا يتجول فى
المتاحف والقصور ، وفى مدينة الفاتيكان أعجب بلوحات رافائيل المرسومة على
الحوائط والجدران .

وفى سنة ١٨٨٤ كون رينوار جمعية للرسمين وأطلقوا على أنفسهم لقب المتحررين
الشواذ ، وكتب فى إحدى نشراته للمجموعة يقول « أن أغراض الجمعية
هى تنظيم معارض يمكن لأى فنان الاشتراك فيها طالما اتخذ من عدم التناسق
والاختلاف والشذوذ له موضوعا ، . ونود أن نشير رغم ذلك كله إلى أن رينوار -
وإن كان قد اشترك مع التأثيريين كثيرا - فإننا لا يمكن أن نعتبر كل انتاجه تأثيريا .
ونشير للتدليل على هذا الرأى إلى بعض لوحاته التى أطلق عليها Les Grands
Boulevards, Place Pigalle, La Source, Moulin de la Gallette

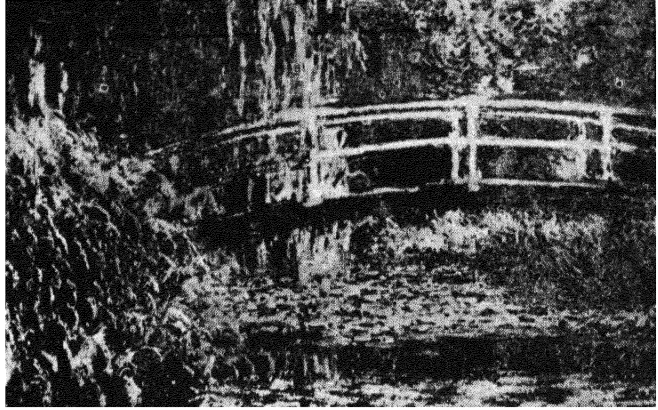
وبما يذكر عن رينوار أنه ظل أمينا إلى الفن حتى أخريات أيامه حيث أصيب
بالشلل وكانت أسرته تضع له الفرشاة فى يده ليحركها فقط فى مستوى أفقى مع عجزه



شكل ٣٢ - مانيه: كوب من الجعة و رسمت اللوحة في الفترة التي تأثر فيها الفنان
بسادة الفن من عصر النهضة وقبل أن يتأثر بالمدرسة النابرية .



شكل ٣٣ - (شاطئ النهر عند ارجنتيني) تيل الانجاء النابري عند الفنان - لاحظ طريقة التعبير عن الضوء على الماء والقارب



شكل ٣٤ - مونييه - د القنطرة فوق الماء الراكدة ، لوحة تأثيرية تعبر
عن الضربة وسيولة الماء وحركته الهائلة .



شكل ٣٥ - سيزلي: الربيع ، - ككل التأثيرين يتم الفنان برسم المناظر الطبيعية
وبيان الإضاءة فيها



شكل ٣٦- ديغا - الكوادة الحسناء ، كان الفنان يرسم دائماً
المرأة في أوضاع لا تحبها لأنفسها لأنه تعوزها فيها الأناقة .



١٩١٨

شكل ٢٨ -

الآخيرة بالطريقة التأثيرية - بطريقتين مختلفتين للفنان جورج مونج - نفس الموضوع جورج مونج

١٨٨٥

شكل ٢٧ -

الأم والطفل - نفس الموضوع



شكل ٣٩ رينوار - (القارب في شاتو) ١٨٧٩ - لوحة تأثيرية

عن تحريكها من أعلى إلى أسفل ، ومع ذلك فقد رسم في هذه الفترة الكثير من المناظر
المرحة المليئة بالزهور رغم أن حياته عندئذ لم تكن تمثل أى سعادة . لقد كان كالرجل
الذى ينتظر الموت بوجه باسم وإنتاج سعيد يمثل فيه دقة الإنتاج والتعبير عن جمال
الجسم الإنسانى بنوع خاص .

بازيل Bazille

لم يكن من حظ هذا الفنان من الإنتاج وافراً إذ أنه لم يعيش طويلاً فقد مات
فى سن ٢٩ سنة ومع ذلك فإن إنتاجه كان يساير نفس الاتجاه السابق ولا غرو فقد
كان صديقاً لكل من مونييه ورينوار وسيزلى . ويعتبر من أحسن إنتاجه لوحة «اجتماع
الأسرة» .

بيسارو Camille Pissarro (١٨٣٠ - ١٩٠٣)

ولد فى مقاطعة وست أنديز بأمرىكا . وقد أرسل إلى باريس للدراسة ، ولما تبين
بناظر المدرسة فيه هذه الهواية والاستعداد المناسب أعد له دروساً خاصة ليتعلم الرسم
من الطبيعة ، وقد تغلبت عليه هذه الهواية حتى أنه فى سنة ١٨٥٢ ترك منزله ليعيش
فى فنزويلا ليتدبر فىها . وقد عاد بيسارو إلى باريس فى سن الخامسة والعشرين
وزار بعض المعارض وتأثر فيها بنوع خاص بالفنان كورو ، وذهب مباشرة لزيارته
التعرف إليه . التحق الفنان بمدرسة الفنون الجميلة حيث بدأت عبقريته فى الظهور ،
كما التحق أيضاً بالأكاديمية حيث تعرف إلى مونييه وأصبحا أصدقاء . ولم يلبث أن
اختلف ببقية الفنانين الثائرين على الأكاديمية وكونوا جماعة خاصة بهم ، وكان ذلك فى
نفس الوقت الذى عقد فيه « معرض المرفوضين » أى الذين رفضتهم الأكاديمية .
ولقد كان الفنان يميل إلى الريف واستقر فترة فى مدينة بونتوار Pontoire بالقرب
من باريس حيث أعجب بمناظر الطبيعة وفى هذه البقعة التقى بالفنان سيزان وأصبحا

اصداقاء . وفي سنة ١٨٦٨ اضطر لأن يرسم لوحات وصوراً تجارية ليربح منها ما يساعده على أن يعول نفسه وأسرته . وفي سنة ١٨٧٠ سافر إلى لندن حيث أعجب بفن ترنر وكونستابل وعندما عاد إلى فرنسا كان الألمان قد احتلوا باريس ، وكان منزله من بين المنازل التي احتلوها ونهبوا منه ما يزيد على أكثر من ألف وخمسمائة لوحة . ومع ذلك فقد بدأ في الإنتاج من جديد .

وعما يلاحظ على إنتاجه بوجه عام أنه كان مغرمًا بالرسوم الريفية التي يظهر فيها جمال الريف وهدوءه ، ولعل من أحسن ما أنتج لوحته « مدخل قرية فوازين » ولوحة « سوق بوتنواز » ولعل لوحة « الفلاحة الصغيرة الجالسة » تظهر إلى أي مدى يعتبر هذا الفنان تأثيرياً .

سيسلي Sisley (١٨٣٩ — ١٨٩٩)

وهو أجنبي عن فرنسا أيضا بالرغم من أنه ولد في باريس وعاش على شاطئ نهر لوان Long في « إيل دي فرانس » حول باريس . وينتمي هذا الفنان إلى نفس مجموعة مونييه وبيسارو وبازيل . وهو كفنان يعتبر ممتازاً في رسم السموات وأضواء الريف ، ولعل هذه الناحية هي التي أظهرته في معرض ١٨٧٤ الذي أشرنا إليه من قبل . ولقد رسم عدة لوحات تمثل القنوات والأنهار والشوارع والأشجار ، وأبرز في هذه اللوحات جميعا جمال الهدوء اليفي والجباه على مقربة من شواطئ الأنهار التي تنساب في هدوء .

برت موريسو (١٨٤١ — ١٨٩٥)

كانت هذه الفنانة تلميذة لكورو أولا ثم لمانيه . ولعل ميلها إلى الفنون من طفولتها لأنها حفيدة الفنان فراجونارد Fragonard . وقد اشتركت كذلك في معرض ١٨٧٥ ، ويمكن أن نلصق في رسوماتها تأثير كورو ودينوار . وهي تميل عادة إلى رسم الفتيات الصغيرات والطبيعة الجامدة .

مارى كاسات Cassat (١٨٤٥ - ١٩٢٧)

وهى من أصل فرنسى درست فى فيلادلفيا ، التحقت بجاعة التأثيرين وتتلذت على ديجا وتخصصت فى رسوم الامومة السعيدة . تجولت كثيرا ومن بين جولاتها رحلة إلى مصر . تكاد تكون متخصصة فى رسم الامومة فقد كانت ترسم دائما الام سعيدة بطفلها السعيد . ومن أبرز لوحاتها « فنجان الشاي » .

تولوز لوترك Toulouse Loutrec (١٨٦٤ - ١٩٠١)

يرجع إلى أسرة من أعظم الاسر النبيلة فى فرنسا . وكان هذا الكونت قد درس الفن تحت إشراف كورمون Cormon وبونا Bonnat . عاش فى مونمارتر وحاول أن يجد تعويضا عن التشويه والنقص الجسمى الذى عنده بحياة ليلية واحتساء مستمر للخمر . وكان هذا القزم المشوه يمتاز بوهبة خاصة فى استخدام القلم الرصاص وعمل الإعلانات الملونة . ولقد رسم عدة شخصيات بطريقة أصبحت عبارة عن انماط لتمثيل هذه الشخصيات . لقد عرف النجاح فى وقت مبكر منذ عام ١٨٩١ ورحل إلى عدة جهات منها بلجيكا وهولندا وأسبانيا ، ومات مشلولاً فى سن السابعة والثلاثين تقريبا .

ويلاحظ على ألوانه أنها تميل إلى اللون الاسود مما يذكركنا دواما بانتاج مانيه ، ولقد عمل على تقوية المذهب الطبيعى ، وكثيرا ما اختار موضوعات فنه من السيدات اللاتى يشاهدن فى الحفلات الساهرة ، ومن بين راقصات العرض . ومن أهم لوحاته « الطاحونة الحمراء » ، « Moulin Rouge » و « لوحة أمى » ، و « السيرك » .

فوراي Forain (١٨٥٥ - ١٩٣١)

ينتمى إلى مدرسة ديجا وهو كاريكاتورى ورسام فى نفس الوقت ، وكما عرف بلسانه الحاد كذلك عرف بتهكمه الكاريكاتورى القاسى الذى يحتاج فى جمعه إلى عدة كتب . ومن أهم رسومه « الكونتس آنا دى نواى » ، و « لوحة » الفطور فى الفراش . .

المدرسة التأثيرية الجديدة

أراد بعض التأثيريين المتأخرين أن يعملوا طريقة إبراز الضوء بطريقة علمية فهم يأخذون على التأثيريين السابقين أنهم رسموا الضوء كما أحسوا به فقط رغم اعتناهم لفكرة تحليل الضوء . وهكذا اتجه هؤلاء المتأخرون إلى رسم بقع صغيرة من ألوان كثيرة جدا من تجمعها يمكن أن تعطى اللون الصحيح إذا نظر إليه من مسافة معينة. هذه النزعة التأثيرية العلمية استطاعت أن تنتج رغم هذه العملية التحليلية للضوء عدة لوحات ممتازة لأنها نتاج عدة فنانين كبار يطلق عليهم التأثيريون الجدد أو التحليليون .

ولعل من أسباب ظهور هذه النزعة أنه وجد في هذا العصر عدد كبير من العلماء الذين تخصصوا في دراسة الضوء وتحليل الشمس الطيفي . ولقد نادى العالم شارل هنري Charles Henry بإيجاد علاقة بين هذا الفرع من العلم وبين قوانين الرسم ، كما بين أن ما جاء بالفطرة عند سيزلى ومونيه يمكن أن يتحقق علميا ويوضع على قواعد علمية ثابتة . ولقد ارتكز على هذه الفكرة الفنانان سيرا Seurat وسينيلاك Signac وقدا طريقة (التنقيط) Pointillisme . وفي حين أن التأثيرية تنادى بأن يكون التلوين عن طريق اللمسات touches فإن هذين الفنانين اتجها إلى الرسم عن طريق دوائر صغيرة جدا ومتساوية تقوم ألوانها على أساس تحليل اللون النهائي ، واعتبرا أن هذه الدوائر اللونية يمكن — إذا نظرنا إليها من بعد معين — أن تعطى اللون النهائي الذى نريده . وهكذا كانت الصور التى انتجاها كلها عبارة عن مجموعة من النقاط أو الدوائر المتساوية الصغيرة ، كما أنهما استخدمتا فيها النتائج العلمية للألوان التكميلية التى تبرز الضوء الذى نريده . ولا شك أن الفن بهذه الطريقة يعتبر جافا لأن الفنان مضطر إلى أن يضبط نفسه إلى حد كبير ، ولم يعد الفن هو إبراز حالة شعورية بطريقة تلقائية إنسيابية بل تحليل علمي ورسم هندسى . نشأت هذه النزعة سنة ١٨٨٦ ولكن لم تدم مدة كبيرة لأن زعيمهم سيرا (G. Seurat) (١٨٥٩ — ١٨٩٢) لم يعيش طويلا وقد أنتج لوحتين

عظيمتين نشير إليهما بنوع خاص وهما « Le Dimanche a la Grande gatte »
والثانية لوحة « La Paignade الحمام » .

وأخيرا نشير إلى أنه ينتمى إلى نفس هذه المدرسة Le Sidoner Paul Signac
والبلجيكي فان ريسيليرغ Van Ryssellergh .

رد فعل التأثيرة

لئن كان التأثيريون قد أعطوا الأهمية الأولى للضوء وللتغيرات التي تطرأ على
الأشياء في اللحظات المختلفة وأهملوا العناصر الثابتة في هذه الموضوعات فإن الفنانين
في هذه الحركة الأخيرة التي تعتبر بمثابة رد فعل لا يتجهون إلى رسم التغير المستمر بل
تخير موضوعات أكثر ثباتا وتحتاج إلى نوع من التفكير وهو ما كان ينقص التأثيرة.
ويعتبر سيزان Cézanne بمثابة رد الفعل ضد التأثيرة ومصدر الوحي لكل اللاحقين
لها بما في ذلك مذهب التكعيبية . وفيما يلي نتحدث عن بعض من يمثل فيهم
رد الفعل .

سيزان Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

لم يكن هدفه العام دراسة الضوء كسائر التأثيريين ، بل أن يهتم في لوحاته بالحجوم
والأعماق ، وسبيل ذلك هو إظهار مستويات متتالية في اللوحة الواحدة . ولم تكن
خطوطه غامضة هزيلة بل واضحة تكاد تكون بارزة ، كان هذا الفنان حاد المزاج
لدرجة أنه أحيانا كان يرسم في اللوحة الواحدة عدة سنوات وبعد ذلك يحطمها في ثوان.
ومع ذلك فقد أنتج عدة لوحات ممتازة للطبيعة الجامدة . ويعتبر هذا الفنان بداية رد
الفعل ضد التأثيريين . لأنه شعر بأن للفن إمكانيات أكثر من مجرد إبراز لحظة من

اللاحظات ، فقد كان هذا الفنان يضع بعض الأشياء أو الألوان في أوضاع خاصة ثم يرسم هذه الألوان والأوضاع الهندسية الخاصة بها .

موجباته Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣)

كانت حياة هذا الفنان عبارة عن قصة حزينة . ولد بول جوجان في ٧ يونيه سنة ١٧٤٨ وفي عروقه خليط من الدماء من والدفرنسي وأم من عائلة أسبانية ، كما أن مظهره العام يدل على أنه ليس فرنسيا . تعرف بقتاة دانمركية تدعى « ميت سوفيا حاد » وتزوجها بعد علاقة خيالية قصيرة ، ومرت السنوات الأولى لزواجهما وهما كأحسن زوجين سعيدين .

هو جوجان الرسم وكان يتجول في المعارض ، وعندما قبلت إحدى لوحاته في معرض سنة ١٨٧٦ حفزه هذا النجاح على العمل ، فأخذ يرسم ويرسم حتى أهمل عمله في السمسة وكثيرا ما كان يترك منزله ويذهب ليتنزه ويرسم لوحات في الريف بصحبة بيسارو .

ثم استأجر بعد ذلك استديو في شارع كارسل وبدأ يعرض رسمه كالمحترفين مع فناني المدرسة التأثيرية ، وفي سنة ١٨٨٠ كانوا قد عقدوا معرضهم الخامس واستعمل جوجان طريقتهم وأسلوبهم إلى حد كبير في رسمه ، حتى أن إحدى لوحاته كانت سببا في أن قيل عنه إنه صورة خفيفة باهتة من بيسارو .

وقد دفعته روحه الوثابة المغامرة للبحث عن أماكن جديدة ، فرحل مع صديق يدعى شارل لافال لمدينة « باناما » حيث عمل هناك الساعات الطوال كعامل ليكسب المال الوافر ليزور بلدة « مارتنيك Martinique » وهنا رسم إحدى صوره على طريقة المدرسة التأثيرية ، ثم عاد بعد ذلك لباريس ، ولكنه كرر هذه الرحلة .

واعترى طريقه أثناء ذلك الكثير من التغيرات ، ولقد وصفت طريقته في الرسم بأنها طريقة « تأليف وتركيب » ، ولقد سر هو كثيرا بهذه التسمية وأطلقها على نفسه مدة طويلة إلى أن جاء الوقت الذي ند فيه باستعمال أى تسمية في تحديد الأسلوب والطريقة الفنية للرسم .

ولقد تأثر في حياته بأخيه « فينسينت Vincent » ، وفان جوخ الذي نظم عرضاً لصور ولوحات جوجان في صالة العرض التي كان يعمل بها في باريس ، ولكن المعرض قوبل بفتور شديد . وفي عام ١٨٨٨ المشؤم اقتنع جوجان بضرورة الرحيل لمدينة « آرل Arles » في جنوب فرنسا حيث شارك فان جوخ في منزله .

وعندما نقل فان جوخ لاحدى المستشفيات العقلية قرر جوجان العودة لباريس فاتصل بأصدقائه واشترك أتباع مذهب « التأليف والابتكار » في إقامة معرض ، ولكن لوحاته لم تقابل بنجاح فرحل إلى بريتاني حيث قدم عدة لوحات ظهر فيها اتجاهاته الجديد البعيدة عن التأثيرية . ومن هنا أصبح جوجان مع فان جوخ من زعماء الحركات الفنية المضادة للتأثيرية . ولئن كان التأثيريون يرسمون لحظات عابرة فإن جوجان اتجه إلى رسم العوامل الثابتة من جديد . ولقد كان التأثيريون يهاجمون كل فنان يحاول أن يصنع فكرة فلسفية في الفن ، ولكن اختلف جوجان عنهم في ذلك . ولقد حاول التأثيريون أن يرسموا اللون النهائي بعد وقوع الضوء المعين على لون الموضوع الأصلي . فمثلا إذا كان هناك أناء أبيض ووقعت عليه أشعة معينة فان تأثيرين لا يرسمونه أبيض بل بلونه المتأثر بالضوء . وأما جوجان وبقية خصوم التأثيرية فقد حاولوا أن يعودوا إلى اللون الأصلي للأثناء نفسه لدراسة حقائق الأشياء لا لحظات عابرة تمر على الأشياء . . . إنهم يدينون بالاستمرار والخلود للأشياء لا بالاحظات الوقعية الزائلة .

ومما يلاحظ على طبيعة جوجان أنه نصف متوحش في مزاجه العام . وعندما رحل إلى تاهيتي رفض أن يعيش في المستعمرة الأوربية وأخذ لنفسه كوخا شعبيا بسيطا ورسم هناك عدة صور من أعظمها لوحته « Ta Matete » . وعندما عاد إلى مرسيليا تعرف بفتاة من جزر « جافا » تسمى آنا Anna وقد ظهرت في بعض لوحاته ، ولئن كان جوجان متأثرا بالفنان سيزان إلا أنه طبق منهجه الخاص في إبراز الحياة البدائية وهي من أهم خصائص هذا الفنان « العودة إلى الحياة البدائية » حتى أن الكثيرين من الفنانين الناشئين حاولوا أن يقلدوه ويهربوا من المدينة الأوربية إلى الحياة البدائية. ولكنهم فشلوا لأن مثل هذا النمط من الحياة كان يستلزم طبيعة أقرب إلى التوحش مثل طبيعة جوجان . ولقد حاول أن يعرف أفرادا بعيدين عن كل من تعود عشتهم في حياته السابقة ويختلفون في طبيعتهم ونظام حياتهم عن الأوربيين ومع ذلك استطاع أن يجعل من هؤلاء موضوعا شيقا للفن . وقد أبرز هذه اللوحات بألوان زاهية جدا لا يظهر فيها التجسيم بل كما لو كانت سطحا واحدا .

ولو قارنا رينوار بجوجان لكان من السهل أن نرى أن رينوار كان فنانا سعيدا بوجه عام في حياته وكان فنه صورة من هذه السعادة، في حين أن فن جوجان هو فن هروب من الحياة الخاصة للفنان إلى نوع آخر من الحياة . لقد كان لجوجان أحلام يحاول أن يحققها ، فقد حاول أن يهرب من المجتمع الذي كان يعيش فيه ومن أوزارها كلها إلى تلك الجزر في المحيط الهادئ ، بل كان يحاول الهروب حتى من نفسه لأنه لم يكن يعيش في سلام . فالفن بالنسبة لهذا الفنان هو سبيل إلى الحرية وإلى البساطة ، ولهذا يقول عن فنه إنه فن بسيط . ومع ذلك كان يحدد بخطوط حزينة غائرة حدود الموضوع الذي يرسمه . ولعل لما يوضح ذلك كله تلك العبارة التي كتبها الفنان نفسه إلى أحد أصدقائه « إن عمل كل شخص هو تفسير لحياته »

(1) A man's work is the explanation of that man.



شكل ٤٠ - فان جوخ « أشجار الزيتون » ، ١٨٨٩ - لاحظ الانحناءات في الأشجار وهي تمثل نفسه المتألمة وعقله المضطرب قبل وفاته بسنة واحدة .

ونود أن نشير أخيراً إلى نوع آخر من لوحات هذا الفنان فهناك لوحة شبيبة من ثلاثة أجزاء يطلق عليها « من أين أتينا - من نحن - وأين نذهب ، ويعتبر كل جزء منها لوحة من اللوحات الرائعة . وكذلك نذكر لوحة « Popeete » ، ولوحة « الحصان الأبيض » ، ولوحة « قصص بربرية » ، وغيرها من اللوحات التي تحمل كل منها فكرة في ذاتها ولكنها جميعاً تبرز فلسفة عامة تتمثل في أن الحياة الحيوانية البدائية هي السعادة في ذاتها بعيداً عن المدنية المعقدة .

فانه مروج V. Van Gogh

كان هذا الفنان يعيش في خوف وقلق عصبي مستمر من أن يسيطر عليه الجنون ، فكان يحاول دائماً أن يهرب من هذا الجنون . كان يعيش وحيداً بالرغم من أنه لم يكره الناس . وقد بذل عدة محاولات لإنقاذ نفسه ، فلما اعتقد أن الحب يمكن أن ينقذه من هذا الجنون أحب فتاة في إنجلترا ولكنها رفضته ، وأحب قريبة له ولكنها أيضاً رفضته ، وكان لهذا كله أثر بالغ عليه . ثم اعتقد أن الدين يمكن أن ينقذه من هذه الحالة التي تسيطر عليه ولكن عبثاً . وعندئذ لجأ إلى الفن واستغرق فيه في قوة وعمق ، وحاول أن ينتج في وفرة وسرعة وتنوع ، ولكن كل هذا لم يكن شيئاً بالنسبة له . وأخيراً عندما شعر أنه على وشك الجنون أقدم على الانتحار .

لقد كانت إحدى محاولاته لإنقاذ نفسه أن سافر إلى جنوب فرنسا وأخذ يعمل ليل نهار بصفة مستمرة . وبالرغم من أن هذا الفنان لم يدرس في أى أكاديمية أو معهد دراسة منظمة ثابتة فإن حساسيته وسرعة تأثره كانت تجعله في ظروف معينة - كضوء الشمس أو أمام حقل ممتد أو بعض الزهور - كأنه في حالة من لتصف والإغراق والقناء النفسى فيما يرى . ولعل هذا الصفاء النفسى هو الذى كان يدفعه دائماً لأن يرسم ليدخل السرور على الآخرين ، فهو لا يهتم بنفسه قدر اهتمامه أن يسجل مباشرة ما يعتقد أنه يمكن أن يسر الآخرين .

وتعتبر لوحته الكبيرة الأولى هي « آكلو البطاطس » ، ولم يبرز فيها الفلاحين مجرد الرسم فقط ، ولكنها كانت دراسة لحياة الفلاحين الخاصة . أما ألوان هذا الفنان بوجه عام فقد كان متأثراً فيها بألوان التأثيرين الواضحة من ناحية والرسوم اليابانية من ناحية أخرى . وكانت طريقته الخاصة مع ذلك مخالفة تماماً للتأثيرين ، فقد كانت الألوان كثيفة واستخدم السكين بدلا من الفرشاة في لوحات كثيرة . وقد استعمل - بصفته تكاد تكون واضحة جداً - اللون الأصفر بما يشعر بحرارة الشمس في جنوب فرنسا .

ويمكن أن نلاحظ أيضا - عندما ننظر إلى لوحاته - أن موضوعاته التي رسمها تباينت تدريجيا ، فقد كان في مبدأ حياته يرسم الأشجار الباسقة التي تكاد تكون مستقيمة ، ولم تلبث هذه الموضوعات أن أصبحت من الأشياء الملتوية ، ثم تزداد التواء حتى كان العالم كله أصبح مجرد التواءات ، والواقع أن شخصية الفنان هي التي أخذت تزداد التواء وانحرافا نتيجة زيادة مرضه العقلي وأصابته ببعض التوبات . وكان ينتج اللوحة الواحدة في جلسة واحدة في أثناء النوبة فقد كان يرسم وهو في النوبة نفسها . . فليس من الغريب أن تعتبر اللوحة معبرة تماما عما يحس به من آلام ومشاعر .

ومن بين لوحاته التي نود أن نشير إليها تلك اللوحات التي رسمها لنفسه وتبرز في وضوح تدريجياً كيف أن المرض العقلي كان يتغلغل فيه تدريجياً ، وكذلك لوحات « القنطرة في مدينة آرل » - وقد رسمها عدة مرات - وكذلك لوحات « عباد الشمس » ، ولوحة « عودة سفن الصيد » ، ولوحة « منظر ريفي » ، وغير ذلك كثير مما أنتجه ويعتبر من أمله مبتكر « الفن الوحشي » ، « فوفيزم » ، وواضع بذور الحركات الحديثة في الفن Modernisme حتى أن بعض فلاسفة الجمال يعتبر كلا من جوجان وفان جوخ من الرمزيين . ذلك أنهما يعتقدان أن الفن ليس هو مجرد إبراز موضوع معين بل أن هناك قيمة نفسية داخلية للفن تتمثل في الفكرة التي يضعها الفنان . والواقع أنه ظهرت

بعد ذلك عدة مدارس للرمزية حيث حاول بعضهم أن يوجد صلة وثيقة بين الموسيقى والرسم ، وحاول بعضهم أن يبرز في فنه ما قرأه في الأدب ، وحاول بعض ثالث أن يبعد إطلاقاً عن الحياة الواقعية . إن الرمزية ترى أن الهدف الحقيقي للفن هو أن تظهر - في قالب النحت أو الرسم - ما يدور حوله اللاشعور عندنا . إن رسم الطبيعة يعتبر وسيلة يمكن بها أن يصل العقل إلى عالم الأحلام والآمال . ويحاول بعض الفنانين فعلاً أن يمثلوا الأشياء التي ترتبط بأماهم وأحلامهم . يقول البر أوريه (1) إن عمل الفن لا ينبغي أن يكون نموذجياً لأن إبراز النموذج أو المثل العليا يتطلب الاختبار في الطبيعة ، وعمل الفن يجب أن يكون فكرياً لأن هدف الفن هنا هو إبراز فكرة ، وعمل الفن يجب أن يكون أيضاً رمزياً لأنه يعطى شكلاً أو رمزاً معيناً لهذه الفكرة ، ويجب أن يكون عمل الفن تركيباً Synthétique لأنه يبرز هذا الشكل الذي يعبر عن الفكرة بواسطة علامات Signes أو دلالات خاصة . ويجب أن يكون هذا العمل الفني شخصياً ذاتياً لأن العلامة المقابلة للفكرة أينما تشعر بها ذات معينة ، فأنت لا تنظر إلى الشكل على أنه شكل بل على أنه يمثل لفكرة معينة ذهنية . ويجب أن يكون هذا العمل الفني زخرفياً لأنه من واجب الفن تزويق اللوحة بأحلام وأفكار . وأخيراً يجب أن يكون هذا العمل الفني غنياً بالوجدانات والانفعالات التي تحس بها النفس أمام المجردات .

هذا المذهب الرمزي له تأثير كبير وبعيد المدى لأنه يمهّد لمذهب « الوحشية ، والتكعيبية » و« السريالية » وغير ذلك من مذاهب القرن العشرين . يضاف إلى ذلك أن المذهب الرمزي يعطى الحياة للفنون الصغيرة (كالأنسجة وصناعة الزجاج وصناعة الأواني الخ) لأنه كان من أصداء هذا المذهب أن سادت نزعة عند جميع أفراد المجتمع فأصبحوا يميلون إلى أن يجعلوا كل شيء جميلاً مهما كان صغيراً أو عديم القيمة . . لقد أصبح الجمال لازماً للحياة ، بل هو جزء من الحياة ذاتها .

(1) A. Aurier : Le Mercur de France

الباب التاسع

الفن في القرن العشرين

ليس من السهل الآن أن نحكم على فن القرن العشرين ، فالحكم على الناحية الفنية في عصر من العصور يستلزم هضماً كافياً لهذه المدارس المتعددة ، وإذا عرفنا أن بعض هذه المدارس ماتت منذ ولدت فإن هذا يساعدنا على أن نفهم كيف أنه كلما أجمعت قلة من الفنانين على رأى يتفقون عليه يطلق عليهم مدرسة فنية . فالوضع في القرن العشرين يختلف عنه في القرن التاسع عشر حيث كانت هناك مدارس كبرى لها زعمائها ولها أتباعها ثم لها أعداؤها وتياراتها المضادة لها أو المتطورة عنها . كما أن المدارس الفنية في القرن الماضي كانت تتبع مذنباً للصعود ثم الهبوط بطريقة تكاد تكون طبيعية ، أما في القرن الحالى فإن المحلل الفنى يفقد نفسه بين هذه تياراته الكثيرة حتى يمكن أن يقال « إن عدد المدارس الفنية لا ينقص كثيراً عن عدد الفنانين » . وبالإضافة إلى ذلك لم يعد هناك فن واحد بل فنون متعددة ، ولم يعد الفن يعتمد على باريس أو على روما أو غيرها بل أصبح في كل دولة تقريباً مركزاً للفن لا يعتمد على غيره من المراكز .

والأهم من ذلك كله هو أن الفن - في القرون السابقة جميعاً - كان على صلة وثيقة بالطبيعة ومعبراً عنها ، أما في القرن العشرين فقد بدأ يتجه إلى الوجهة التجريدية وباعد بينه وبين هذه الطبيعة ، حتى في اختيار الألوان لم يعد يتوخى اختيار ألوان الطبيعة ذاتها أو يتقيد بها . بل وقد باعد الرسم أيضاً بينه وبين معظم أنواع الفنون الأخرى ، إذ ظهرت مدارس خاصة بالرسم كالتكعيية والوحشية وغيرها مما لا نجد لها صدى أو أثراً كبيراً في الأدب أو التمثيل . ولئن كان الفنان في القرن العشرين غير منعزل عن بقية العالم أو بقية أنواع الفنون فإن الرسامين مع ذلك حاولوا في هذا القرن أن يطهروا الرسم من أصداء نواحي النشاط الأخرى التي تدخلت في ميدانه من قبل . إلا أن الأدب حاول رغم ذلك أن يساير هذه الاتجاهات التي ظهرت في الفن من

حيث الرغبة في التجريد . ذلك أنه ظهر في الأدب منذ أيام ريمبو Rimbaud ومالارميه Malarmé حتى الشاعر بريفير Prevert نزعات تجريد ترمى إلى تحرير الكلمة من معناها بحيث توضع الكلمات بعضها بجوار بعض دون أن تقتيد بالمنطق الديكارتي . . ولا ينظر للكلمة بعد ذلك إلا من حيث أن لها موسيقى معينة وتحمل عدة أصوات يمكن بها أن تعبر عن المشاعر الداخلية .

هكذا نبين أن الصراع القديم بين الفن الأكاديمي وبين الفن الذي يريد فيه الفنان أن يكون مستقلاً متحرراً قد اختفى بانتصار التحرر وظهر بدلاً منه صراع آخر في ميدان جديد ، يتمثل في ذلك السؤال : هل يجب أن يمثل الفن الطبيعة أم أنه يجب أن يكون فناً تجريدياً ؟ وإذا كان على الفن أن يسلك الطريق الأخير كان على الفنان أن يحصر نفسه بين جدران مرسمه لينتج لوحاته . . لم يعد مصدر الفن إذن هو الطبيعة بل هو الإحساسات واللمح الداخلي في نفسية الفنان .

وهناك فارق آخر هام في ميدان الرسم يجدر بنا الإشارة إليه . فقد كان الفنان — على مدى عدة قرون — يرسم في داخل مرسمه . ولم نعلم عن فنان يرسم لوحة كاملة في خارج المرسم ، كان على كل فنان يريد أن يرسم منظراً خارجياً أن يعمل رسماً تخطيطياً في الخارج ثم يعود ليكمل هذا الرسم . ويستكمل صورته في وضعها النهائي بين جدران المرسم . ولكن منذ ظهور المدرسة الرومانتيكية والمدرسة التأثيرية اتجه الفنان بصفة مباشرة إلى الانتاج أمام موضوع الفن . وأخيراً في القرن العشرين أصبحنا إزاء رسوم تجريدية ، ولم يعد الفنان في حاجة إلى أن يعود إلى الطبيعة ويتأملها . وليست هذه النزعات التجريدية مقبولة عند كل الناس لأننا بوجه عام قد ورثنا أنماطاً معينة من الفنون المادية أو المرتبطة بالطبيعة ولا تحتاج في فهمها إلى كثير عناء ، فهي رسوم تمثل الواقع المادي ولا تتحدى الذكاء أو التفكير . ومن يدري فربما يجد هؤلاء الفنانون — على مضي الزمان ورقى العقول — من يمعن في تقدير هذه الرسوم المجردة .

ونود أن نشير أيضا إلى أن الفن المعاصر يعكس الحالة العامة وحاجات مجتمعنا الحاضر. ذلك أن المجتمع المعاصر انما هو مجتمع تجريبي ، فليس بالغريب أيضا أن يتعثر الفن بين المدارس والآراء والثبات العقلي . . ان هناك بحثا عن نمط جديدة ، هناك تهديد مستمر واضطراب يتفجر بين يوم وآخر ، فكان من الطبعي أن يكون الفن انعكاسا لهذه الثورة العقلية التي - رغم اضطرابها - تسير بوجه عام من المادية المعقدة إلى البساطة العقلية . ذلك أنه يوجد في هذه المدارس المتعارضة - التي تظهر وتحقق وتصارع وتتحول - اتجاه عام يرمى إلى العود إلى الالهام والحس الفطري . ويرتبط بهذه النزعة اتجاه آخر هو التخلص من كل تعقيد والعودة بالفن إلى البساطة بقدر الامكان . . تلك البساطة التي تتمشى مع تلك الأنوار العقلية التي يمكن أن تأتي كاللمح فتظهر الفكرة في أقصر طرقها وفي أبسط صورها . . ولعل هذا ما يفسر اتجاه بعض الفنانين إلى الناحية الهندسية ليرزوا في خطوط ساذجة الحقائق الفنية التي يريدون التعبير عنها ، بل إن الاتجاه الذي يمثل العود إلى تقدير الفنون البدائية وفنون قبائل الزنوج والهنود الحمر انما يمثل العود إلى البساطة والحياة الفطرية الطبيعية الأولى . . وليس هذا العود في الرسم فقط بل أيضا في بعض الفنون الأخرى كالموسيقى . أليست موسيقى الجاز نوعا من العود إلى تلك الحيوانية الفطرية التي ترجع إلى تلك القبائل البدائية ؟ هكذا بدأ فلاسفة الجمال يدرسون تلك الفنون الأولية سواء في قبائل الهنود الحمر أو الزنوج أو القبائل المتأخرة ، لأن هذه الفنون هي التي تسربت إلى كثير من نواحي القرن العشرين . ذلك أن النزعة الوحشية (الفوفيزم) و (التعبيرية) انما تظهران إلى حد كبير أن غرائز الناس ودوافعهم الفطرية انما تظهر في عاداتهم ، وهكذا تسمح هذه النزعات الفطرية أن يطلق الفنان لنفسه العنان في الألوان التي تلائم ميوله دون أى قيد . فالفنان عندئذ انما يعكس بهذا الانطلاق اللوني لذات العالم وآلامه بدون أى كبت أو قيد .

مذهب الوعائية

إنها مرحلة فنية إذ دهرت من (١٩٠٥ — ١٩٠٨) وأطلق هذه التسمية الناقد الفنّي لويس فوكسل Vauxelles وهى تمثل نوعاً من التحرر اللونى وعدم اختلاط الألوان أو امتزاجها كما أنها بوجه عام - ألوان زاهية . إذ كانوا يستخدمون الألوان كما تأتى من أنبوبة الألوان دون أى مزيج أو خلط لوني ، كما أنه يلاحظ عليهم أنهم لا يبرزون العمق مطلقاً ، وتركيب لوحاتهم بسيط . إننا نحس أمام الوحشية عدم التقيد مطلقاً فى رسم الخطوط أو الألوان حتى أن البعض قد يظن أن هناك نوعاً من الانحلال الفنّي فى ضبط الألوان المناسبة . ان الرسم حر غير خاضع للقواعد فهو صادر بطريقة تلقائية فى الطبيعة الغريزية (إلا أن هذه النزعة لم تستمر طليقة فلم يلبث العقل أن تدخل بفرض بعض القواعد التى ترمى إلى التخلص من كل ما هو معقد والاحتفاظ بالهيكل البسيط اللازم لإبراز الشكل المقصود) .

إن الخاصية الأولى لمذهب الوحشية هى الحرية واختيار الألوان الزاهية ، فليس من الغريب أن نجد أحياناً عدم انسجام فى الألوان فاللوحة عبارة عن عدة ألوان مُمَارخة . وليست هذه الألوان فى بقع لونية صغيرة بل فى كتل كبيرة متجاورة .

ويعتبر من أصحاب هذا المذهب ماتيس Matisse ، روى Rouault ، فان دونجن Van Dongen ، فلانك Flaminek ، ديران Derain وغيرهم .

ويلاحظ على هؤلاء الفنانين جميعاً أنهم قطعوا الصلة بماضى الفن وقواعده الأولى فهم متحررون تماماً من جميع هذه القواعد لايهتمون مثلاً بالعمق أو بامتزاج الألوان أو بالتحسين الأخير للصورة ، كما أنهم لا يعبثون بأى تقليد من التقاليد القديمة للفن ويحاولون أن يكتفوا الرسم بحسب المبدأ العام وهو البساطة التى اعتنقوها كجوهر للحياة الخاصة والعامة ، تلك البساطة التى تستلزم العود للحياة البدائية السهلة الطبيعية . وهكذا نجد أن هؤلاء الفنانين عاشوا كعمال يكسبون حياتهم من العمل اليومى كأى عامل وكانوا غفوريين بهذه النزعة .

وما يجدر ذكره أن مذهب الوحشية يشتمل على حركتين رئيسيتين : أحدهما عنيفة مبالغة ، والثانية معتدلة نسبياً . ويمثل الأولى رُوو Rouault وفاندونج وملامينك . وأما الثانية فيمثلها ماتيس Matisse ودوفى Dufy وماركى Marquet ويرتبط بهذا الاتجاه الأخير نزعة فنية أخرى تسمى البدائية Primitivisme ومن يمثلون هذه النزعة الأخيرة الفنان هنرى روسو والفنان أوترلو Utrillo .

ونود أن نشير إلى أن المحللين وإن كانوا ينسبون أحياناً رُوو Rouault لمذهب الوحشية فإنه كذلك ينسب إلى نزعة جديدة أخرى تسمى المذهب التعبيري Expressionisme لأنه يعبرى فعلا عن الطبيعة الإنسانية ، إنه لا يعتقد أن الرسم ظاهرة قائمة بذاتها بعيدة عن الإنسانية وأنه وسيلة لإدخال السرور على البشر ، كلا فالرسم كسائر الفنون تعبير عن آلام الإنسانية ومسراتها على السواء .

هذا الفنان الذى كان يعارض كل صورة من صور القسوة والتعذيب والإيلام . لم يكن يقصد أن يكون زعيماً إصلاحياً أو ثورياً : لقد كان يقول إنه إنسان كسائر الناس ويعبر عما يحس به (٤٠) . ولقد تطورت وسائل هذا الفنان فى الرسم . فى المرحلة الأولى نلاحظ فى رسومه نزعة عدائية قوية ولكن هذه النزعة أخذت تهدأ حتى أن فنه بعد ذلك كان أقرب إلى إبراز السلام رغم أنه كان يرسم كل ما كان يمثل الشر والسوء والظلم فى هذا المجتمع .

وفى عام ١٩٣٠ قابلت طريقته الفنية تغييراً خفيفاً إذ أصبحت صورته زاهية الألوان تتشابه مع فنه أيام كان يشتغل بتلوين الزجاج ، وفى عام ١٩٣٧ عرض

(*) ومع ذلك لو قارنا رسوم هذا الفنان برسوم تولوز لوترك الذى كانت رسومه سطحية لوجدنا أن هذا الفنان صاحب حكم خلقى فى رسومه .. لقد كان يحكم على الموضوع الذى يرسمه ومع ذلك يحكم فى نفس الوقت على المجتمع نفسه باعتباره المسئول عن حالة الشخص الذى يبرزه فى اللوحة :

بعض لوحاته العظيمة في معرض المستقلين كما عرض صوراً هزلية على قطع من القماش الملون .

وبما يذكر أخيراً عن هذا الفنان أن ثورته ضد الانسانية انقلبت سنة ١٩٤٨ ضد نفسه حتى أنه قرر أن لوحاته جميعاً لا تستحق أن يطلق عليها فن وأحرق ٣٥٠ لوحة منها وهي اللوحات التي استطاع العثور عليها .

أما فاندونج وفلامنك فهما من الأصل الهولندي وتطحن على رسومهما الألوان الزاهية والمواضيع الحسية ، وقد أنتج الأول عدة لوحات عن النساء ، وأما الثاني فكان يرسم بعض المناظر الطبيعية الخزينة منها السماء الملبدة بالغيوم وتبدو فيها الثلوج وقد أخذت تذوب ، وتظهر الشمس مخفية وراء السحب الكثيفة .

ولو أردنا أن نتحدث عن ماتيس Matisse فيمكن القول أنه يعتبر مؤسس الحركة المعروفة باسم الوحشية (Fauvisme) القصيرة الأمد . ففي معرض عام ١٩٠٥ عرض بعض أعضاء هذه الحركة في قاعة خاصة بعض لوحاتهم الجميلة التي تجتذب العيون بألوانها الزاهية فنقدم النقاد وسموهم الخونة والمعتوهين ، كما وصفهم الناقد لويس فوكسل L. Vauxelles بأنهم حيوانات مفترسة ، وسميت القاعة الخاصة بهم قفص الحيوانات المفترسة ، ولم يكن لهذه الجماعة قاعدة قانونية تسير عليها بل كان كل فرد يسير على حسب ما يهتدي به إليه الخيال والفكر . وفي معرض الخريف الذي أقيم عام ١٩٠٥ تجمعت أعمال فلامنك ، روو ، ديران ، ماتيس ذوات الطرق المتباينة ، ومنذ ذلك الوقت اعتبر ماتيس قائداً لجماعة الوحشيين .

إلا أن ماتيس رغم هذه الزعامة راعه هذا الإندفاع المبالغ فيه في التحرر في التصميم وفي الألوان فأراد أن يعود إلى وضع بعض القواعد التي تجعل تلاؤماً مع العين ومع العقل . انه يريد أن تكون الألوان صارخة ولكن لا تؤذي العين . وبهذا يعود الرسم إلى نوع من الزخرفة التي يحكمها شيء من الرقابة والتوجيه وليست مجرد الرسوم المطلقة

الحرّة . وهكذا كان يتوخى الفنان أحداث نوع من الانسجام بين الألوان ، ومع ذلك كان لا يجسم في رسومه بل يعمل الرسوم في سطوح لونية وعليك أن تحس العمق عن طريق اللون المستخدم . وهكذا كانت رسومه سطحية على مستوى واحد ، ومع ذلك فإن نظريته في وجود نوعين من الألوان « الألوان الحارة والألوان الرطبة » تجعلك تحس أن هناك ألوانا تعطى العمق وألوانا تعطى البروز ، فالأرضية يجب أن تكون من ألوان تختلف عن ألوان الشكل نفسه^(١)

وهناك فنان آخر من أتباع هذا المذهب يدعى دوفى Dufy . وينسب إلى مذهب الوحشية بسبب ألوانه الزاهية ولكنه في الواقع يشترك أيضا مع الفن المستحدث في منهجه فهو لم يكن يرسم بل يختزل الرسم ، لقد كان لا يرسم الصور كاملة بل أقرب ما يكون إلى تخطيط بسيط دون التفاصيل ، وكان يحدث خطوطا سريعة تعطى الفكرة الكافية عن الموضوع دون أن يدخل في تفاصيل الرسم . ولم يكن يشعر بالحاجة مطلقا إلى أن يكمل هذا الرسم لأنه رسم أقرب ما يكون إلى تخطيط تزويقي عام . ، ان عدة حركات سريعة من اليد مع لمسات فنية تكفى للتعبير عن موضوع وأن تعطى الحياة لهذا الموضوع ، هكذا كان يقول .

النزعة البرائية :

رغم الصلة بين هذه النزعة وبين الاتجاه السابق فإن هذه المدرسة الفنية تعتبر مستقلة في خصائصها . ويمثل هذا الاتجاه أوتزلو وروسو الجرمكي . وقد ظهر التقدير

(١) وكان يكتب في جريدة Grande Revue مقالات عن الفن بعنوان Notes of a painter ونذكر هنا بعض ما كتبه عن الفن وعن أغراضه كفنان .

“What I dream of is an art of balance, of purity and serenity, devoid of troubling or depressing subject, matter, on art which might be for every mental worker, be businessman or writer, like an appealing influence, something a good armchair in which to rest from physical fatigue,»

لهذا الاتجاه بنوع خاص في حي مونتارتر بباريس حيث لاقى نجاحا قبل الحرب العظمى الأولى بواسطة بعض الشعراء والأدباء والفنانين ، أما عامة الشعب فلم يهضموا هذه النزعة إلا بعد الحرب الكبرى .

والفنان هنري روسو الذى يطلق عليه الجرمي Douanier (١٨٤٤ — ١٩٤٠) عاش حول قرن من الزمان . لقد علم نفسه الرسم كهوا في سنة ١٨٨٤ واستمر حتى وصل إلى فن رفيع يطلق عليه لقب فنان الغابة ، لأنه أنتج الكثير من اللوحات التي تمثل الغابة تمثيلا في غاية الدقة شجرة شجرة . . لقد نجح في تحليل الأشجار ودرس التفاصيل الصغيرة وكأنه يريد أن يصل إلى الروح الخفية التي تمثل شجرة الغابة بما عليها من طفيليات تتنازعها البقاء . ولعل اتجاه روسو إلى الغابات لم يكن وليد الصدفة ، فقد هرب إليها عقب انتشار الكوليرا في أوروبا في صورة وباء شديد فلجأ إليها حماية لنفسه ، فكان ذلك بداية لناحية جديدة من نواحي الانتاج الفني .

ومما يذكر عن روسو أنه وجد مادة غزيرة يغذى بها تفكيره وخياله في شوارع باريس ومنتزهاتها والمناظر الخلوية حول باريس ، وفي الغابات التي كان يتخيلها في أحلامه نتيجة لرحلاته إلى المكسيك ورحلاته إلى حدائق الحيوانات المحلية حيث الأسود والفور . إذ أنه عندما كان يتجول في شوارع باريس وحدائقها كان يلتقط قطعا من أوراق الأشجار والأزهار ، وعندما يذهب إلى الرسم كان يحول هذه الأوراق وهذه الأزهار إلى تصوير بديع يتفق وذوقه الفني .

ومما يلاحظ على رسومه بوجه عام أنها تمثل أحلامه الساذجة وقلبه الطيب ، لقد رسم عدة غابات وحيوانات متوحشة ونساء عاريات وثعابين وغير ذلك مما نشك في أنه رآه شخصياً .

أوتريلو : — يعتبر أيضاً فنانا ساذجاً تأثر بآمه التي أصبحت فنانة بعد أن كانت نودجاً للرسم (موديل) ولقد كان هذا الفنان سكيراً ، وكثيراً ما أنتج وهو تحت

تأثير الخمر . ومن الغريب أنه كان يشعر أنه ينهار خلقياً ونفسياً بسبب الخمر فكان يلجأ إلى الرسم كوسيلة لإحياء نفسه من هذا الشعور بالانهيار . ويعتبر المنظر الغالب على إنتاجه الفني شارع مونمارتر حتى أنه يعيد نفسه كثيراً في الإنتاج . ولقد كان يرسم هذا الشارع أحياناً من الذاكرة وأحياناً أخرى مستعيناً بلوحة (كارت بوستال) صغيرة بالإضافة إلى الإنتاج المباشر . وبما يلاحظ على لوحاته الأولى أنه كان يتجنب فيها رسم الوجه الإنساني ، ولكنه بعد ذلك أدخل رسم بعض وجوه السيدات . ويمكن أن نفسر هذا الثبات في المنظر الذي يرسمه إذا تصورنا شخصيته كطفل كبير تظني عليه النزعة الدينية . فهو كالطفل الذي يرسم دائماً منظرأ واحداً ويصلي قبل أن يرسم هذا المنظر .

مذهب التكعيبية

لقد كان تاريخ الفن منذ نشأته يمثل تطوراً بطيئاً تدريجياً ، وأما الفن الحديث الذي يتمثل في النزعة التكعيبية فيعتبر ثورة ضخمة في سبيل الاطراد . ولئن حاول الفنان قديماً أن يفسر الطبيعة ويترجمها فيرسم الإنسان أو الحيوان أو الطبيعة حية كانت أو جامدة — على أن يترجم هذه الموضوعات في ظل مزاج معين ووجهة معينة فإن مذهب التكعيبية قطع الصلة تماماً بين تقليد الطبيعة وبين الإنتاج الفني .

وإذا تتبعنا موضوع الفن في تاريخه نجد أن هذا الموضوع قديماً كان من الواجب أن يكون موضوعاً سامياً ، فإذا ما وصلنا إلى ما بعد النزعة الكلاسيكية نجد أنهم ينادون بأن كل شيء مهما كان يمكن أن يكون موضوعاً للفن ، فليس المهم هو ما نرسم وإنما كيف نرسم . وأما في القرن العشرين فهم يرفضون كل موضوع إطلاقاً ، أنهم يتحررون من رسم موضوع خارجي إلى حد ما .

وإذا كان مذهب الوحشية هو التحرر اللوني فإن التكعيبية هي مذهب التحرر

من الشكل . وقد يبدو من الغريب أن نربط بين التحرر وبين التكميلية ، إذ أن بعض الذين ترعوا حركة التكميلية كانوا دائماً يتحدثون عن أهمية النظام بالنسبة للفنان .
الواقع أنه ليس هناك تعارض بين النظام الذى نادى به هؤلاء الزعماء وبين التحرر من الشكل ، فقد نادى مذهب التكميلية أنه يجب التزام بعض القواعد الصارمة فى الفن كقواعد الهندسة والرياضة . وليس معنى ذلك تقليد المظهر الخارجى للشيء ، بل هو إبراز الموضوع فى رموز هندسية أو خطوط ونسب وعلاقات رياضية . ولقد كان هذا المبدأ — فى أول ظهوره — قائماً على أساس تحليل وتركيب المكعبات لأنه كان يحتزل كل شئ فى زوايا هندسية وسطوح منتظمة . ولهذا فإن تابع هذا المذهب إذا أراد أن يرسم أنفاً يبرزه كمنشور هندسى ، والعين فى مربع أو مثلث أو دائرة ، والحدود فى عدة سطوح متقابلة ، وهكذا يظهر الوجه فى رسوم هندسية . وبعد ذلك له أن يمزق الوجه إلى اجزاء ، وله أن يضمها بعد ذلك بالطريقة التى يراها دون أن يتقيد بأصولها ، وبهذا لا تبدو الرأس كـرأس ، بل تفقد وحدتها وتصبح كمجموعة مسطحة من الأشكال لا تخضع للقوانين العامة فى الأشكال الطبيعية . ان الرسوم قد تحررت من كل تشابه مع الطبيعة ، فالفنان يمزق الطبيعة فى أشكال ويعيد تكوين علاقات بين الجزئيات كما يترأى له حتى يعبر عن مشاعره ، وهكذا يبنى هذا الفنان عالماً مناسباً لإحتياجاته ورغباته هو لا عالماً مطابقاً للواقع الخارجى .

ولئن كانت الرسوم قبل هذه الإتجاهات الحديثة يغلب عليها الطابع الحسى وتظهر هذه الحسية فى الألوان وفى التعبير والموضوع فإن الرسم الآن يخفى وراء هذه الحسية ذكاء خاصاً يلزم لهذا التعبير بل ولإدراك هذا التعبير فيما بعد . إنه نتيجة عدة عمليات عقلية من تصور وتخيل وتذكر وتفكير تعمل جميعاً لتبرز اللوحة الواحدة .

ولقد مرت التكميلية فى مرحلتين رئيسيتين — الأولى تسمى التكميلية التحليلية . قد استمرت هذه المرحلة حتى حرب ١٩١٤ وهى مرحلة بحث يغلب فيها أن تكون

الألوان التي يستخدمها الفنان ألوانا حزينة ولا يظهر في رسومه أشكال الأرابيسك^(١) ولا تلعب الألوان دوراً رئيسياً ، ويحاولون أن يختزلوا الأشكال والحجوم في مجرد أشكال هندسية كالمربعات والمثلثات والدوائر .. لمخ والتعبير عن الأجسام كما لو كانت مجموعة مسطحات ، كما أنهم كانوا ينظرون للشيء الواحد من مجموعة جهات ، فالموضوع المرسوم قد حللوه بحيث لا يرسم الفنان إلا مجموعة أجزاء منه يرتبط بعضها مع بعض بعلاقات جديدة وتكون النتيجة أقرب ما يكون إلى رسم بياني أو تخطيط عام مجرد يقوم على علاقات عقلية تختلف عما يحدث في الموضوع الخارجي نفسه كأننا لانرى الشيء بعيوننا بل نراه بعقولنا .

أما المرحلة الثانية لمذهب التكعيبية وهى المرحلة التركيبية أو التوفيقية synthétique فقد أصبح الفنان فيها متحرراً من الاتجاهات السابقة ، وعاد يستخدم من جديد الألوان والوجوه الإنسانية والمظاهر الحقيقية الخارجية من الطبيعة .

ولئن بدأ مذهب التكعيبية فى الرسم فإنه لم يلبث أن امتد إلى فنون أخرى كثيرة مثل فن الإعلان وفن صناعة الأواني وفن النحت والحفر الخ .. ومن الغرب أن هذا المذهب الذى يحتاج إلى مستوى عقلى معين حتى يمكن إدراك إنتاجه الفنى أمكن استخدامه فى فن الإعلانات وكان له تأثير على عامة الشعب ، ولعل تفسير ذلك أن هذه الطريقة تسمح بأن تجعل الإعلان لغة مباشرة للشعب وتجذب الانتباه بسهولة ، كما أنها تتصل مباشرة بالفكرة التى يعلن عنها .

ويعتبر من أظهر زعماء هذه المدرسة اثنان هما بيكاسو Picasso وبراك Braque ولقد حاول كلاهما منذ البداية أى حوالى ١٩٠٧ أن يعملوا للعثور على قواعد لا بد

(١) طريقة زخرفية تمثل الطبيعة الحرة وتعبر عن الطيور والأسماك والنبات والوجوه الانسانية .
ويستخدم هذا اللفظ حديثا للتعبير عن الرسوم ذات الخطوط الانسانية .

منها لتحد المبالغة والمغالاة التي اندفع فيها مذهب الوحشية . وليس معنى ذلك أن نعتبر أن هذين الفنانين من أصحاب العقيدة الثابتة أو الفلسفة التي وصلا منها إلى قواعد ثابتة ، بل أنهما يحاولان ويحاولان بدليل تغيير طريقة الإنتاج الفني عندهما واتخاذا عدة وسائل متنوعة .. فليس بيكاسو أو براك أو ليجير Leger بأصحاب مذهب عقلي ، ولكن الناقدين هم الذين جعلوا من هؤلاء الفنانين أصحاب رسالة عقلية ، الواقع أن هؤلاء الفنانين حساسون ويعملون دون أن تكون لهم نظرية ثابتة وغيروا طريقة رسمهم عدة مرات . أما الواضعون الحقيقيون للنظرية الفنية فهم صغار الفنانين الذين يحومون حولهم والنقاد الذين يعملون على تحليل إنتاجهم .

وإذا أردنا أن نتحدث عن الفنان بيكاسو Picasso يمكن أن نلاحظ أن له جوانب كثيرة فإذا لم يعجبك منه جوانب فقد تعجبك أخرى . إنه ثوري في فنه ، يغلب عليه خصائص الرجل الأسباني من حيث الزهو والثورة والزعمة الحسية كما تسيطر عليه فكرة الموت ، لم يعتقد مطلقاً أن التأكيدية يمكن أن يخضع دائماً لنفس القوانين العامة ، ولهذا كان يضع القوانين التي يسير عليها في كل إنتاج على حدة .

« وعندما نتابع شعوره وإحساسه نجد أن هناك مجموعة من التغيرات التي لها الأثر الأكبر في فنه منذ أن بدأ عرض لوحاته وهو في سن السادسة عشرة ، وهو يرفض اعتبار أن هذا الاختلاف وهذا التباين في إنتاجه الفني عبارة عن تطور ونضوج لطريقته الفنية ، ولكنه يؤكد لنا أن هذا التباين في إنتاجه إنما هو عبارة عن طرق متعددة تختلف الواحدة عن الأخرى ، .

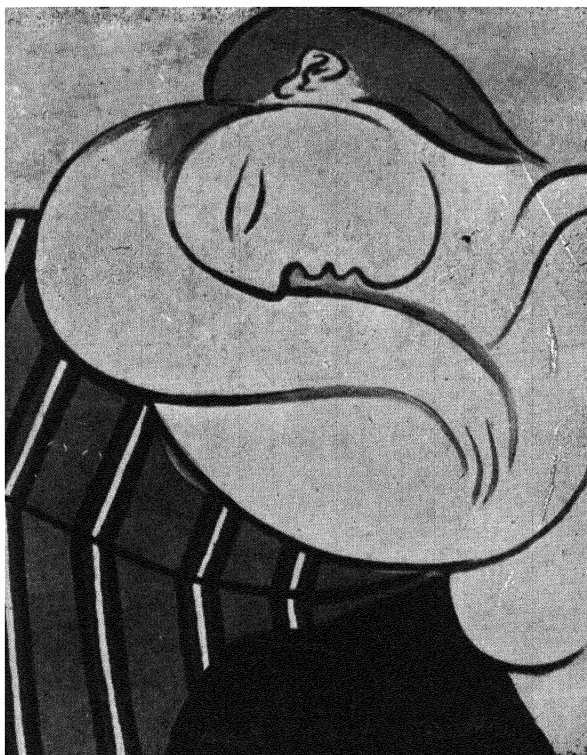
ونجده هو في إنتاجه الفني الأول يتجه بشعوره وإحساسه وعواطفه نحو الإنسانية ، لذلك كان محبوباً من الناس ، وهو لم يكن كغيره من علماء التاريخ يتجه إلى الماضي ولكنه كان يبحث عما تهديه إليه فطرته واستعداده من المناظر الطبيعية وغير ذلك . وما يذكر أنه عندما جاء أول مرة إلى باريس تفرغ لدراسة إنتاج تولوز لوترك .

ولكنه نبين بعد ذلك أنه لا يميل إلى رسم الكائن البشرى نفسه . وقد شعر تماما عندما كان يرسم هذه الهياكل البشرية أنه لم يكن يحس بهذه الموضوعات من حيث انها بشر ، بل من حيث أنها موضوعات ترتبط بغيرها من المواضيع الأخرى . ولقد درس عدة فنانين آخرين شعر بالمثل نحوهم — لا كدارس بل كأفراد — ومن بين هؤلاء رافائيل وكورو وجوجان وأنجر الخ . . ولكنه رغم إعجابه هؤلاء فإنه لم يخضع خضوعا تاما لأحد منهم . إلا أن هذه الدراسة رغم ذلك أعانته في تكوينه الفنى ، فقد وفق بين هذه الفنون واخترع منها فأعطى أكثر مما أخذ . ففي المرحلة الزرقاء مثلا أعاد بعض إنتاجهم ولكن باللون الأزرق ومثال ذلك لوحة « الكواء » التي انتجها تولوز لوترك ولوحته التي تحمل نفس الاسم ، ولكن هذا الإنتاج الأخير يحمل طابعا جديداً يتمثل في تعبير عقلى يعتمد على الذكاء والجرأة . على أن بيكاسو قد تغير من سنة ١٩٠٧ فلم يعد يستعين بالفنانين السابقين . كما أنه أصبح يرسم عن طريق الخطوط والمستويات ، ولم يعد يقبل أى تمثيل حقيقى للواقع الخارجى ، كما تنازل عن كل خبراته السابقة هؤلاء الفنانين ، ولقد حل محل هذا التأثير رسوم زنوج وأساط أفريقيا التي كانوا يعملونها على الخشب عن طريق الحفر ، لأن هذه الرسوم أقرب إلى الطبيعة البدائية الحسية المختزلة .

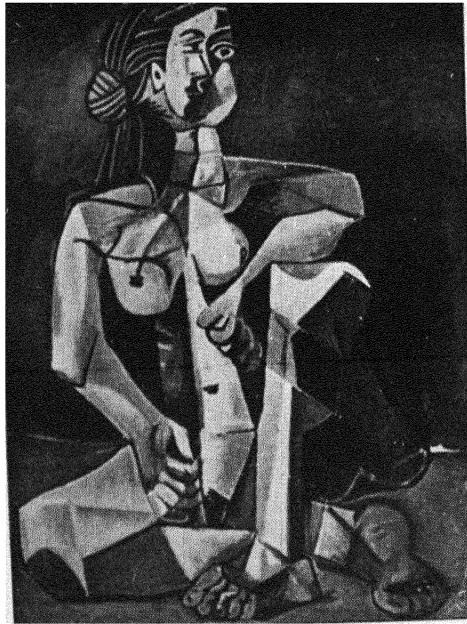
على أن بيكاسو فى إنتاجه الفنى إنما يمثل وجوها كثيرة متباعدة فى بعض الأحيان تكاد تبدو رسومه بدون ألوان ، وفى أحيان أخرى تكاد تكون ألوانه صارخة . تجد رسومه أحيانا يغلب عليها لون واحد مسيطر وتجدها أحيانا أخرى وليدة عدة ألوان واضحة متميزة أو مندمجة ، ونجده فى بعض رسومه هادئا وفى البعض الآخر نائرا منفعلا .

والخاصية الأولى فى فن بيكاسو أنه مجموعة محاولات وخبرات وتخيل ابتكارى بما وجه الفن من التمثيل الواقعى إلى الصور الميتافيزيقية^(١) . ومع ذلك فإنه يطنى عليه

(١) وراء الطبيعة ولا تنقيد بالواقع الخارجى .



شكل — ٤١
بيكاسو
و المرأة النائمة ،
لاحظ طريقة
الرسم بالمنحنيات
واستخدام أبسط
الطرق للتعبير
عن الانثوية



شكل ٤٢ - بيكاسو - (سيدة جالسة) ١٩٥٣ - لاحظ الطريقة التكميلية بماستلزمه من إيجاد علاقات جديدة بين أجزاء الموضوع .

في هذه الخبرات النزعة إلى أن يكون حذرا من اللون ، فهو يرسم بلون يكاد يكون واحدا لأنه يعتقد أن الألوان تحلل الشكل وتفسده .

ولقد كان بيكاسو يحاول أن يوجد عدة علاقات خيالية بين الأشياء على الأخص فيما يتعلق بالعمق في اللوحة ، فقد كان الفنان إذا بدأ يرسم أحد المناظر وأراد أن يظهر العمق يتخيل طريقة رسوم الأطفال والبدائيين والمصريين القدماء لأنها أقرب إلى الطبيعة الساذجة المباشرة للإنسان . فهو مثلا قد يبرز الموضوع كأنه شفاف يمكن أن ترى ما وراءه في حين أن هذا الموضوع في حقيقته غير شفاف .

ليجير Leger

يعتبر فرناند ليجير الفنان الميكانيكي للوقت الحاضر . طغت على رسومه مظاهر الحضارة الحديثة ، وسيطرت عليه النزعة الميكانيكية الغالبة على هذه الحضارة ، فهو يحيل كل شيء في فنه إلى عجل (وتروس) ومصانع الخ . . إن العالم كله ميكانيكي بما في ذلك الإنسان نفسه . إن الفنان يحس بنغم الآلات في كل شيء ، حتى في رسم مظاهر الطبيعة ، ولهذا يطلق عليه رسام الآلات والحضارة الصناعية . وليس معنى ذلك أنه يعتقد في الرسم كما أن الآلات معقدة ، بل على العكس يحاول أن يبسط كل شيء دون أن يمنع ذلك صلته بالواقع الخارجي . انه يجمع في لوحته عناصر كثيرة ، ويركب منها وحدة تمثل روح العصر الحاضر ، ومع ذلك فذهن لا نحس في هذه اللوحات أن الإنسان ضحية هذه الناحية الصناعية ، بل على العكس انه سعيد بهذا الاتجاه ومتحمس له . إنه يحب الصناعة والتقدم الميكانيكي ، ويحب المصانع ، وحتى الأضواء الميكانيكية التي تضيء وتتحقق للإعلان عن واجهات المحلات ، ويحاول أن يبرز بعض لوحاته ، كما لو كانت أجزاء منها تضيء ، وأخرى تحتقن .

أما بقية فناني المذهب التكعيبي : فهم يقلون في أهميتهم عن السابقين ، ومن

أمثلة هؤلاء الأسباني جوان جرى Juan Gris الذى مات شاباً صغيراً ، وهناك آخرون ممن لم يخلصوا نهائياً لهذا المذهب ، بل أرادوا ألا يكونوا دائماً أسرى للتكعيية من بعض النواحي ، مثل دلونى Delounay ، وأندرى لوت Roger de la Fresnay ، وفيلون Vilion ، وروجيه فرزنائى Roger de la Fresnay فهؤلاء الفنانون قد أعطوا للمذهب التكعيبي توجيهاً جديداً ، لأنهم اعتقدوا أن هذا المذهب لا يؤدي إلى نهاية مقبولة ، ولهذا فقد خلقوا لهذا المذهب إتجاهات أو نزعات جديدة تعتبر فى نظرهم مشمرة بدرجة أكبر عن ذى قبل . ومن أهم هذه الاتجاهات الاقتراب من جديد من شكل الحقيقة الخارجية التى يضيفون إليها أنماطاً معينة فقط ، كما يهتمون بالألوان ومدى تأثيرها فى إبراز هذه الحقيقة ، فهم ليسوا رمزيين تجريديين إلى الحد السابق ، وهم فى الواقع أقرب إلى الفهم من السابقين ، ومع ذلك فلم تتسلط الأضواء على هؤلاء الفنانين بجانب السابقين لهم رغم أن لهم تأثيراً واضحاً على الفن فى خلال ربع القرن الأخير

مدرسة باريس :

لقد كان من نتائج المدرسة التأثيرية أن اجتذبت إلى فرنسا عدداً من الفنانين الأجانب الذين اتجهوا للحياة الفنية، سواء فى مونتارتر ، أو فى مونبارناس بباريس ، حيث ضم هذا الحى ، أو ذاك ، عدداً من الفنانين الروس ، مثل مارك شجال Chagal ، ومن الإيطاليين مثل مودجلىانى Modigliani ، ومن لتوانيا مثل سوتين Soutine ، ومن بلغاريا مثل باسين Pascine ، ومن النمسا مثل كوكوشكا Kokoschka ، ومن سويسرا مثل فالوتون Valloton ، ومن أسبانيا مثل ميرو Miro ، وغيرهم كثيرون ممن اعتادوا أن يجتمعوا فى بعض قهواى باريس ويتناقشون فى الناحية الفنية مناقشات مجدية منتجة . وإذا كانت هذه الاجتماعات قد توقفت مدة الحرب العالمية الأولى فإنها لم تلبث أن عادت إلى الظهور

بعد انتهاء الحرب ، وجعلت من هذين الحيين مركزاً للفن .

لقد امتزجت المثل العليا لهؤلاء الفنانين ، وكانوا بمثابة حركة تطعيم للفن النهنسى ، فأضافوا الكثير ، كما وجهوا هذا الفن الأخير وجهات جديدة هى ثمرة فنون هذه الدول جميعاً ، فإنتاجهم ليس إنتاجاً فرنسياً ، وإنما هو نتيجة تضافر هذه الاتجاهات جميعاً .

ولنلاحظ أن هؤلاء الفنانين لم يخضعوا للمدرسة واحدة ، أو لمذهب واحد ، وإنما أطلق لفظ مدرسة باريس دون دلالة خاصة على اتجاه فى معين ، فقد اشترك زعماء هذه المدرسة فى مذاهب كثيرة ، ولقد ترددوا بين هذه المذاهب ، ولكن الاتجاه الغالب عليهم هو الوحشية والتكيفية . أما الألمان : فقد كانوا يميلون بنوع خاص إلى المذهب التميرى الذى ولد فى ألمانيا .

وإذا أردنا أن نتبين شيئاً عن فن هذه المدرسة يجدر بنا العودة إلى روى Rouault ، وقد سبق أن ذكرنا أنه كان فناناً ثائراً على المجتمع ، ناقماً عليه ، ودفعه هذا الشعور إلى إنتاج لوحات من نوع خاص ، جعلت منه فناناً ينتمى — فى عرف بعض المحللين — إلى نزعة جديدة ، نشأت فى دول الشمال ، ونجحت بنوع خاص فى ألمانيا ، وهذه النزعة هى التعبيرية Expressionisme . وكانت الحرب ١٩١٤ — ١٩١٨ فرصة طيبة لتغذية هذه النزعة الناقصة ، الثائرة على الإنسانية . ولا شك أن هذا الاتجاه التعبيرى الذى لاقى نجاحاً خارج فرنسا ظهر فى صورة واضحة فى مدرسة باريس التى كان يتجمع فيها بنوع خاص الفنانون الأجانب الذين يقصدون إلى فرنسا .

ولئن كانت التعبيرية الفرنسية بوجه عام أقل عنفاً ونقداً للمجتمع ، فإن هذا التعفف واللين لم يظهر فى مدرسة باريس . لقد تكونت هذه المدرسة من عدد من الفنانين البؤساء الذين جاءوا ، ويحمل كل منهم تشاؤماً مسيطراً عليه ، ويجر وراءه

نقمة على المجتمع الإنسانى ، تسود على كل المواضيع التى يختارها للرسم والألوان التى يختارها .

ويعتبر من زعماء هذه المدرسة مودجلىانى ، بالرغم من أنه جاء من أسرة إيطالية عريقة ودرس فى أكاديمية فينسيا . جاء يعيش فى باريس فخلت به الفواجع منذ حل أرضها ، فأصيب بالسل الذى قضى عليه ، وتصلحت الأمراض عليه فى ركاب هذا المرض الصدرى . كان يعيش فى حى مونبارناس ، وهو مركز الفن الدولى ، وأنتج عدة لوحات لنساء عاريات بطريقة حسية واضحة . وكان لا ينقل الواقع ، بل يغير فى شكله وطابعه العام ، فيجعله أطول من المعتاد ، ولا تحمل العيون عمقاً ولا ابتساماً .

ومن فناني هذه المدرسة أيضاً شاجال الذى يرجع إلى أصل روسى ، ويحمل كذلك طابع الحزن والتشاؤم . وتعتبر لوحاته بمثابة تعبير عن أحلامه ، وآماله ، فى عهد شبابه فى روسيا ، وقد امتزج ذلك بروح تصوفية من ناحية ، وبرغبة فى التعبير عن سذاجة الطفولة من ناحية أخرى . وتعتبر هذه اللوحات وسيلة للهروب من الواقع الذى أحاط بهذا الفنان ، بالرغم من أنها ليست مضطربة ثائرة بدرجة مودجلىانى . ولقد كان الفنان كثير التنقل والترحال بين روسيا وغرب أوروبا ونظم عدة معارض ، من أكثرها نجاحاً معرض برلين ، الذى حظى بأكبر تقدير لأنه صادف نفس الميول الفنية عند المدرسة التعبيرية الألمانية فى الفن والروح الرومانتيكية عند العنصر الجرمانى .

ونذكر من بين فناني هذه المدرسة باسكين Pascine الذى كان متشائماً إلى حد الانتحار ، وجاءت لوحاته نموذجاً من شخصيته اليائسة الحزينة . كان الفنان لا يستطيع أن يبقى ثابتاً فى دولة واحدة مدة من الزمن ، بل كان يهرب من نفسه بدوام التنقل ، فزار فرنسا ، وألمانيا ، وكوبا ، والولايات المتحدة ، وغيرها ،

ويجربى فى عروقه عدة طبائع وعادات ، فهو يرجع إلى أب أسبانى ، وأم إيطالية .
وولد فى بلغاريا . ومن بين أهم لوحاته « سالومى » المحفوظة الآن فى القصر الصغير
Petit Palais فى باريس .

ويجدر بنا أن نشير كذلك إلى الفنان سوتين Soutine الذى يرجع إلى
لتوانيا ، وكانت طفولته بائسة ، حتى أنه هرب إلى روسيا ، وكافح فى سبيل
الحصول على الرزق ، حتى استطاع أن يصل أخيراً إلى باريس . واتخذ صديقاً له
مودجلىانى . فإذا مات صديقه ظل وحيداً ، يعبر عن الحزن واليأس فى لوحاته ،
فكان كغيره من فنانى التعبيرية ، يعبرون فى طابع الجسم ، فيعبرون عنه أطول
مما هو ، بل ويعبر عن الوجه ، كما لو كان ينتمى إلى إنسان ميت ، أو هيكل عظمى
يصطبغ باللون الباهت ، حتى إذا مارسم اللون الأحمر اتخذه من لون الدم القانى ..
هكذا تنعكس قسوة الحياة فى طريقة التعبير الفنى ذاته .

السريالية

• هذا هو المذهب الذى يعتبر لغزاً بالنسبة لفلاسفه الفن ومحلية ونقاده ..
فنحن نجد من بينهم من يبالغ فى قيمته حتى يعتبره قمة الرقى الفنى بينما نجد آخرين
يهبطون به إلى أسفل الدرج .

ظهرت هذه النزعة فى أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ وكانت بمثابة
صرخة احتجاج ضد المجتمع الذى وصل إلى هذا الحد من الفظاعة فى القتل والتدمير .
ولقد كان مبدأ ظهور هذا المبدأ فى سويسرا تحت اسم دادا Dada ^(١) . ثم انتقلت هذه
الطريقة إلى فرنسا حوالى سنة ١٩٢٤ وظلت حركة عقلية لم تنتقل إلى ميدان الفن
إلا فيما بعد . وتمثل هذه الحركة ثورة الإنسان ضد أى نوع من الإلزام

(١) جماعة عقلية فى سويسرا .

الاجتماعى . أما فى الرسم فهى رد فعل ضد سيطرة ودكتاتورية التكنيكية . فقد كان هذا المذهب يلزم الفرد باتباع قواعد معينة كما يلزم بتقييد الحرية الشخصية فى التعبير ولقد بدأت هذه الحركة بواسطة بعض الكتاب الذين نادوا بسقوط العقل ، وبأزوال الذكاء ليس كافيا لجلب السعادة للإنسان . فإذا بقى بعد ذلك لجلب السعادة ؟ لأشئ سوى أن ننكر المدنية الحديثة المصحوبة بالحروب والتدمير . وهكذا يرى هؤلاء الكتاب أن القيم التى سبق أن قبلتها الإنسانية قد فشلت . فإذا كان العقل قد فشل فليس لنا إلا أن نعود إلى الحياة الغريزية والطبيعية البسيطة لنعطىها فرصة للتعبير عن نفسها عن طريق الفن . لقد نادى الشاعر بریتون Andre Breton بأنه لا ينبغى أن نعمل على هدم القيم القديمة بل أن نبني قويا جديدة لأن الهدم سهل ، وكل شخص يستطيع أن يهدم ولكن ليس كل شخص يستطيع البناء . وتحت زعامة هذا الشاعر أصبح مذهب السرياليزم تمجيدا للقوى الفطرية فى الطبيعة الإنسانية .

إنه يقول أن السريالية هى « آليات سيكولوجية » بواسطة يعبر الفرد عن نفسه . إنه التعبير الحقيقى عن الشعور دون سيطرة أو رقابة من العقل وبعيدا عن كل إلزام لقاعدة جمالية أو أدبية .

وفى ميدان الرسم نلاحظ أن السريالية تحاول أن تحطم العلاقة العقلية بين الأشياء الواقعية ، أو تحليل العلاقات المنطقية بينهما ، ويظهر هذا المذهب بطريقتين أو اتجاهين . فى الطريقة الأولى نجد أن الرسام قد يبرز الطبيعة كما هى بطريقة دقيقة تكاد تكون كالآلة الفوتوغرافية فهو تقليد دقيق جداً ولكن مع إيجاد علاقات لأمعنى لها كأن يرسم رأس امرأة على الأرض (كأن جسمها تحت الأرض) وبجانبا شجرة كبيرة أو مثل لوحة تبرز رسم تليفون على طبق .

أما الطريقة الثانية فهى إبراز الفنانين لأحلامهم واضطراباتهم الجنسية وعواملهم المكبوتة فى اللاشعور ، دون تدخل مطلقاً للعقل أو الذكاء ، فالفن هو تعبير غريزى فقط .

ولقد تذبذب جميع فناني مذهب السريالية بين هذين الاتجاهين السابقين ، ولكن نذكر بوجه عام أن الاتجاه الأول يغلب على سلفادور دالي وهو فنان من قطانية Catalonia مثل الفنان بيكاسو ، ويغلب على هذا الفنان أن يجمع الأشياء بطريقة شاذة تشعرك بالسوء وعدم الارتياح . وينتمي إلى نفس المدرسة الفنان الإيطالي جورجيو دي شريكو Giorgio de Chirico وهو الذي يقال عنه إنه مؤسس حركة السريالية . يلاحظ في رسومه التعبير كثيرا عن الدى الحشدية ، في حين يندر أن تجد كائنات بشرية حية . وعندما يريد أن يبرز أحد الأجسام البشرية إنما يظهره كما لو كان مصنوعا من الحجر أو الرخام بطريقة تشعرك أن هناك اصطناعا وتكلفا في هذه اللوحة ، كما أنك تحس بعدم الارتياح أمام لوحاته . ومع ذلك فإن لهذا الفنان أثرا بالغا في الولايات المتحدة . ومن أمثلة إنتاج هذا الفنان لوحة « تقدير لكافور »

أما عن الطريقة الثانية فن أتباعها الفنانان بول كلي Poul Klee وأندري ماسون André Masson فالفنان الأول لا نلاحظ في إنتاجه أنه ليس له اتصال مباشر أو غير مباشر بالحقيقة الواقعية ، وهو يتلاعب بالألوان بطريقة شاعرية . فهو يستعين بنقط من الاضاءة ونقط من الألوان . انه لا يبرز أشكالا معينة ، بل تبدو رسومه كما لو كانت موجات معينة تتباعد شيئا فشيئا . وأما الثاني ماسون فهو فنان موهوب يبرز في لوحاته جميعها تقريبا فكرة الصراع التي تسيطر عليه ، فأنت تحس بالكائنات البشرية وبالأشكال والمواضيع تتنازع وتتصارع . وليس هذا الفنان مهرجان بل هو في الواقع فنان معبر .

ولقد ازدهرت السريالية بنوع خاص في الفترة بين الحربين ، وهى بوجه عام تمثل

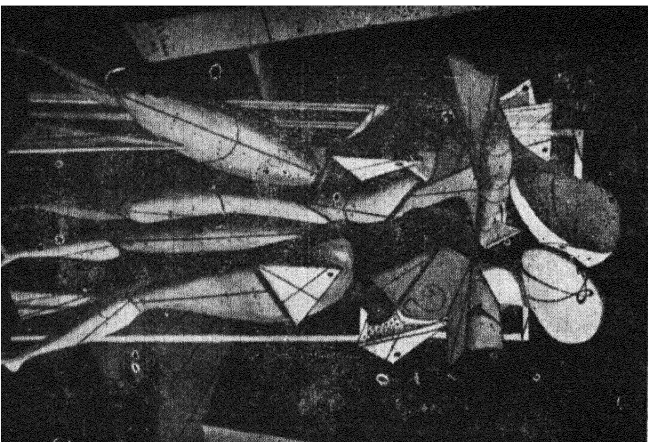
* وليس هذا الفنان يسير في هذا الاتجاه بطريقة ثابتة بل هو ينتقل بين الاتجاهات والمدارس الفنية المختلفة حتى أنه يعتبر من أتباع السكوبيزم أحيانا والنعبيرية أحيانا أخرى بالإضافة إلى هذا الاتجاه السريالي .

اليأس والحزن. اننا نحس معها القلق والضجر كما نحس بهذا المبدأ كقوة شاعرية ، فليس لنا أن نهدمه نهائيا إذا شعرنا أننا لانستطيع أن نفهمه تماما . فالمسألة ليست مسألة المذهب كله وانما هي مدى إخلاص الفنان وتقديره لعمله . فقد يكون الرسام فنانا حقا وقد لا يخلو غيره عن التهييج والاعاء .

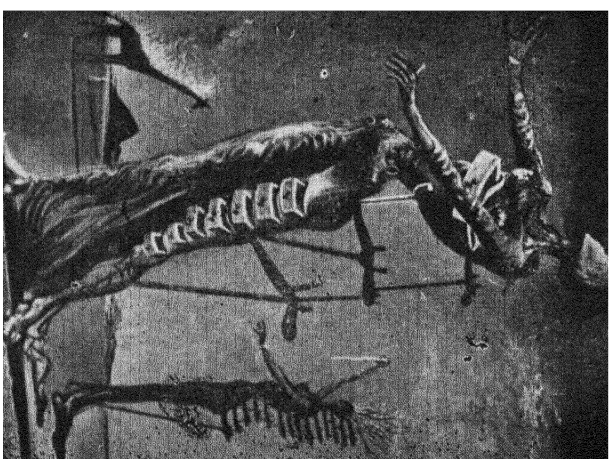
ولكن هذا المذهب يثير مسألة أخرى . انه يخاطب الخاصة من الناس الذين لهم ثقافة فنية ذات تدريب ومستوى عال . فهل رسالة الفن أن تخاطب الجماهير أم تقتصر على العامة ؟ واذا كان الفن الكلاسيكي أو الواقعي القديم قد اقتصر على الأثرياء فأى نوع من الناس يمكن أن نحصر في دائرته هذه السريالية ؟ ولمن يتم هذا الانتاج ؟ يقول بعض النقاد إنه فن قاصر على الخاصة ، بينما يرى آخرون أن هذا الفن لا يتحدث إلى أحد لأنه ليس فيه معان مطلقا . ونجد بعض فلاسفة الفن يقولون إنه إذا كان الفن السريالى لا يتكلم ولا يخاطب أحدا فهذا خطأ الفنان نفسه وليس خطأ المذهب أو المدرسة الفنية .

ولكن مما لاشك فيه أن هناك ثغرة واسعة المدى بين الفن السريالى وبين الشعب . ويرجع البعض ذلك إلى أن هذا الفن مريض لأنه وقت رقيه وازدهاره وعظمته كان دائما موضع تقدير وإعجاب من الشعب .

ويرى البعض أن السريالية مليئة — رغم كل ما يقال عكس ذلك — بالمعانى المجردة والناحية العقلية . ولهذا فهي تخاطب الذين ارتقت عقولهم إلى حد التجريد كما كان الفن يخاطب أصحاب النزعة الحسية عندما كان يمثل الحياة المادية. فليس غريبا أن يخاطب الفن الآن أصحاب العقول السامية . . ان الرجل العادى الثقافة قد لا يفهم هذا الفن لأنه يبحث فى الفن موضوعا معينا يريد أن يدركه كما هو . انه لا يستطيع أن يفهم كيفية الفن لأنه يبحث عن موضوع أو قصة وراء هذا الفن . ولهذا فهو عاجز عن أن يدرك الغث من الثين فى فن القرن العشرين ، وهكذا بعدت الهوة بين الفنان وبين هذا الرجل - عادى الثقافة - أكثر مما كانت عليه فى أى فترة أخرى فى تاريخ



شكل ٤٤ - جيو ريجيو شريكو - هكتور
واهدروماك — نزعة سيراليه



شكل ٤٣ - (الزرافة الممتدة) المذهب
السيرالي

الفن . فلا غرابة إذا كان كل منهما الآن لا يتم بالآخر ولا يبذل جهدا ليقترب منه
ولكن ما مصير هذا الطلاق بينهما ؟ وما مصير الفن في المستقبل ؟ .

لعل الإجابة على هذا التساؤل تعود بنا إلى منشأ المذهب التأثري حيث كان العالم
يحتقر فن هؤلاء كما أنهم أصروا على أن يسيروا في طريقهم حتى تم التوافق من جديد
بين المجتمع وبين هذا النوع من الفن . فلعل المسألة تتوقف إذن على الزمن الذي يسمح
أيضاً بالتوافق والتكيف من المجتمع بحسب المثل العليا الجديدة والأنماط الحديثة
في الفن .

ومع ذلك لا يفوتنا أن نشير إلى أنه لا يزال هناك عدد كبير من الفنانين - وبعض
هؤلاء من الأكاديميين أنفسهم - لا يزالون بعيدين عن التيار العام للفن .. أنهم مستقلون
في تفكيرهم ولا يزالوا خاضعين لتيار التقاليد القديمة وليسوا بعد من الفنانين
التجريديين تماماً بالرغم من أنهم أدخلوا بعض التعديلات على الفن التقليدي الذي
يتبعونه .

كما أننا نود أن نشير أيضاً إلى أن الحكومات لعبت دوراً هاماً في تطور الفن، فقد
أرادت بعض الحكومات أن تستخدم الفن في تحقيق أهداف سياسية بطرق مختلفة ،
ففي ألمانيا مثلاً طوال مدة الحكم النازي كانت الحكومة تعدم كل فن تجردي ولا تقبل
إلا بعض الفنون الأكاديمية المبسطة التي يمكن لرجل الشارع أن يقبلها .

ولهذا كان على الفنان الألماني المعاصر أن يبدأ النهضة الحديثة من جديد وبقفزات
سريعة ليحاول بها أن يعوض عن هذا التأخير في سير التيار الفني . وفي روسيا لم تقبل
الحكومة في بدء الثورة منذ ١٩١٧ سوى التكعيبية ، ثم تطور الفن فلم يقبلوا سوى الفن
الأكاديمي القديم وأخفوا كل ما عدا ذلك ، حتى أن الحكومة أخفت جميع اللوحات
الجميلة التي اشترتها روسيا في عصر القيصرية والامبراطورية على أساس أن هذه اللوحات
الغريبة تفسد الذوق الروسي ، وهكذا ظلت هذه اللوحات سجينة في إحدى أقبية

موسكو حتى أفرج عنها أخيراً منذ ١٩٥٦ حيث تم عرضها في المتاحف وسمح لها
أن تعاین الضوء من جديد .

هكذا يتوقف مدى التقدم الفنى وسرعة اندفاع تيار الفن على استنشاقه نسيم الحرية
ومدى تغذية الفنان بروح التحرر ، وانطلاقه فى أجواء من التعبير غير المقيد ، فلا
يلبث أن ينطلق فيشمر ، وأن يعبر فينتج ، وأن يسجل فيبتكر ويخلد .

فهرس الاعلام

أرينا ١٥٦	إبراهيم بن شاه رخ ١٤٤
اسبوطه ١٠٠، ٩٩، ٤٠	ابن بختيشوع ١٤٤
اسماعيل الصفوى ١٤٥	أبولو ٢٠٧، ١٠٦، ١٠٥، ٩٧
أسيز ١٥٥	أبيدوس ٩٠
أشوريون ١٢١، ١٠٢، ٣٥	أثوريا ١٢٤، ١١٩
أصفهان ١٤٦	أثوريون ١١٩، ١٢٠، ١٢١،
أطلس ١١٠	١٢٢، ١٢٣، ١٤٤،
أفلاطون ١٤، ٩٧، ١٠٠	١٢٧، ١٢٨
أفيد ٢١٨	أثينا (تمثال) ١٠٩
أفيتالس ١٠٠	أجاكس ٩١
أقصر (معبد) ٣٨	أحمد محمد عيسى ١٤٤
أقاميراك ١٤٨	أخناتون ٨٩، ٨٢، ٥٠
أكاديمية فرنسية ٢٣٠، ٢٣٥، ٢٦٥	أخيل ٩١، ٢٥
أكبر (الامبراطور) ١٤٨، ١٤٩٠	أديسون ٢٢٢
أكتيوم ١٣٠، ١٣٥	إرازمس ١٩٦
أكروبوليس ٩٤، ٩٩، ١٠٧، ١٠٩	آرثر ايفانس ٩٤
أكويناس ١٧	أرسطو طاليس ٩٨، ١٦
ألبرجاتى ١٨٣	أرسولا ١٨٤
الأميرا ٦٨، ٧٢، ٩٤	آرلكنينو ٢١٤
ألجريكو ٥١، ١٩٩، ٢٠١، ٢٤٠	أرمادا ٩٩
٢٥١	أرنو ١٢٠

أنوبيس ٨١	إلفتا ٣٢
أنتوك ١١٥	الريحاني ١٩
أوبي ٢٢٨	الاسكندر ١١٤، ١١٣، ١١٢، ٣٩
أوتريلو ٢٨٤، ٢٨٣، ٢٨٢-٢٨٠	إلورا ٣٢
أوديسه ٩٢، ٩١	إلويز ٤٧
أورجاز (كنت) ٢٠٠	إليوت ٨٣
أوريه (ألبير) ٢٧٥، ١٣٥	إليزابث ٢٢٠، ٩٥
أوربن ٥٤	الإريحيون ٩٦، ٩٥، ٩٤
أورفينو ١٢٢	النصر (تمثال) ١١٥، ١٠٩
أورشليم ٣٧	إلياذة ٩٢، ٩١
أورنيك ٧١	أمازون ١٠٨
أوسرت ٩٠	المنحطب الثاني ٨٨
أوغسطس ١٢٩، ١٢٤	المنحطب الثالث ٨٧
أوليمبوس ١١٤، ١٠١	آمون ٣٨
أوليمبيا ١٠٥، ١٠٤، ١٠٢	أهوى ١٤٠
أوليفرز ٢٢١	أمينوفيس الرابع ٨٢، ٥٠
ايروس ١١٤	أنتورب ١٨٨، ١٨٤
إيزابل ٢١٤	أنجر ٢٦٤، ٢٥٩، ٢٤٢، ٢٣٩، ٢٣٨
إيزاك ٢٢١	٢٨٨
إيكتينوس ١١١	أنجلو (ميشيل) ٥٤، ٥٢، ٤٠
إيونيا ١٣٥	١٦٧، ٨٤، ٥٩
إيفشتين ٢٤	١٧٨، ١٧٠-١٦٨
بابر ١٤٩، ١٤٨	١٨٧، ١٩٢
بابل ١٢٠، ١٠١، ٩٥، ٣٥	أندروماك ٩١
	انديادل سارتو ٢٠٣، ٥١

۱۶۲ ، ۱۲۱

بابليون ۳۵

باتير ۲۱۴

باخوس ۱۶۹

بادوا ۱۵۶ ، ۱۷۴

بارتالدوا ۱۶۸

بارثينون ۱۱۰

بارناسوس ۹۷

باروكية (نزعۃ) ۵۱ ، ۸۸ ، ۱۸۷ ،

۲۰۷ ، ۲۱۳

بارى ۲۴۶

باريزون ۲۴۳ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶

۲۵۲ ، ۲۴۷

باريس ۹۱

بازان ۴۸ ، ۵۰

بازوان ۱۴۸

بازيل ۱۶۲ ، ۲۶۵ — ۲۶۶

بازيليك ۱۳۲

باسكال ۴۴

باسين ۲۹۰ ، ۲۹۲

بالدنج ۱۹۵ ، ۱۹۶

بانثيون ۱۳۵

باهارى ۱۴۹

بتراك ۱۶۹

بشوكريتس ۱۱۸

بدائية (نزعۃ) ۲۸۲ ، ۲۸۴

براك ۲۸۶ ، ۲۸۷

براكسيتيليس ۱۱۳ ، ۱۱۴

براكلىر ۲۵۰

برامانت ۱۶۹

برجامون ۱۱۵

برجسون / ۴

برسبواليس ۳۴

برو ۴۳

بروج ۱۸۱ ، ۱۸۳

بروجل ۱۸۵ ، ۱۸۶

بروجيا ۱۶۵

برودون ۲۳۵ ، ۲۳۸

بروست (مارسيل) ۲۱۷

بروير ۴۴

بريام ۹۱

بريتون (أندرى) ۲۹۳

بريفير ۲۷۷

بريكليس ۹۷ ، ۱۰۰ ، ۱۰۶ ،

۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۳۵

بريمانس ۲۰۳ ، ۲۰۴

بغداد ۱۳۴ ، ۱۴۰ ، ۱۴۲ ، ۱۴۴

بلاتو ۱۰۰

بلوبونيز ۱۰۷ ، ۱۱۳

بلوس ۳۶

بلىنى (جنتيل) ۱۴۸

بلىنى (يعقوب) ۱۷۴ ، ۱۷۵

مبادور ٢١٥ ، ٢١٨	بيرون ٢٤١
بنغالة ٣٣	بيزا ١٥٠ ، ١٦٢
بنى حسن ٨٦	بيسارو ٢٥٨ ، ٢٦٠ - ٢٦٤ ، ٢٦٥
بهزاد ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٨	بيطره (كتاب) ١٤٣
بوالو ٤٤	بيكاسو ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩
بوتيتشيلي ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤	بيكي ٢٢٨
بودان ٢٦٠ ، ٢٦١	بيتي ٢٠٤
بوزانيوس ٩٢	بييرو ٢١٤
بوسوى ٤٤	تأثيرية ٢٧ ، ١٤٤٠ ، ١٧٨ ، ٢٢٤ ،
بوش ١٨٤	٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٥٨ ، ٢٦٠ - ٢٧٢
بوشية ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢٥٧	٢٧٧ ، ٢٩٠ ، ٢٩٧
بولونيا ١٢٦ ، ٢٠٥	تأثيريون ٤٥
بولونية ٢١٤	تاركوين ١٢٦
بوليكليس ١٠٧	تاهيتي ٢٧٢
بومبي (المدينة) ١١٨ - ١٢٧	تبريز ١٤٥ ، ١٤٦
١٢٨ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ٢٣٥	تحتس الثالث ٨٨
بومبي (الملك) ١٢٦ - ٢٠٥	تحتس الرابع ٨٨
بونا ٢٦٧	تدمر ١٤٠
بوننجتون ٢٤٨	تراجان ١٣٤
بونير (روزا) ٢٤٣ ، ٢٤٩	تسكانيا ١٥١
بيت الأسرار ١٢٩	تعبيرية ٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥٩ ، ٢٧٨ ،
بيت الطبيعة الأوديسية ١٢٩	٢٩١ ، ٢٩٢
بيتر أوليفرز ٢٢١	تسكينية ٢٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٨٤
بيتر بروجل (انظر بروجل)	- ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٤ ، ٢٩٧ ،
بيروجينو ١٦٥	تل العمارة ٥٠

دافید (لویس) ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹
 داکیا ۱۳۴
 دالی (سلفادور) ۲۹۵
 دامیرا لوس ۹۳
 دانتی ۱۶۹، ۲۴۰
 داود (تمثال) ۱۶۹
 دجر کارزن ۸۸
 درسدن ۲۲۰، ۲۵۰
 دلاباتی ۲۰۴
 دلاکروا ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۴۱،
 ۲۴۲
 دل جراحی ۱۷۱
 دلونی ۲۹۰
 دمشق ۱۳۹
 دنیس ۱۶۹
 دوبری ۲۴۳، ۲۴۵
 دوبنی ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۵
 دونی ۲۸۰: ۲۸۲
 دوکیو ۱۱۴، ۱۵۲ - ۱۵۳
 دومنا ۳۲
 دومیه ۲۴۷
 دوناتلو ۵۹، ۱۶۸
 دیانا ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۱۸، ۲۶۳

جیلو (کلود) ۲۰۶، ۲۱۱
 جیمس الاول ۲۲۰
 جینزبورو ۲۲۵-۲۲۶
 جیوتو ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵،
 ۱۵۶، ۱۵۷
 جیورجیونی ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶،
 ۲۵۶
 جیوکوندا ۱۷۲، ۲۲۵
 حامل الریح (تمثال) ۱۰۷
 حایر (قصر) ۱۴۰
 حتشبسوت ۸۸
 حرزباد ۳۵
 حریری (المقامات) ۱۴۰، ۱۴۳
 حسین بیقرا ۱۴۶
 حور محب ۸۸
 حیدر نقاش ۱۴۸
 خبیر نقاش ۱۴۵
 خطیب (تمثال) ۱۲۵
 خن آمون ۸۸
 خواص العقاقیر (کتاب) ۱۴۳
 دادا ۲۹۳
 دارم داس ۱۴۸
 دافنشی ۵۰، ۵۱، ۵۴، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰،
 ۱۷۳ - ۱۷۵، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۳۵

رمبرانت ۲۳، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۱۶

۲۵۳، ۲۵۱

رمزية ۲۷۴، ۲۷۵

رمسيس الثانى ۹۰

رمسيوم ۳۸

روبرت (لوبيولد) ۲۳۸

روبنز ۲۳، ۲۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸

۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۱۵، ۲۱۶

۲۲۰، ۲۴۱

روزا (أنظر بونير)

رودان ۸۴

روسو (تيدور) ۲۴۳، ۲۴۵

روسو (هنرى الجركى) ۲۸۲، ۲۸۳

روكوكو ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۰

رومانتيكيه ۱۴۴، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۵۵

۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۰

۲۶۳، ۲۶۷، ۲۰

رومى ۲۲۱

رومولوس ۶۴، ۱۲۲

روميولوس ۱۱۹

روو ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۱

رياليزم ۱۸۲، ۱۹۸، ۲۲۲، ۲۴۰،

۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۰،

ريبرا (جوزيف) ۱۶۹، ۲۰۲

ريبرن ۲۲۸

ريچل ۴۷

ديوا ۲۰۴

ديورت ۲۱۹

ديجا ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۷

ذيدرو ۲۱۵، ۲۱۷

ديران ۲۷۹، ۲۸۱

ديريجرى ۸۷

ديكاليون ۹۷

ديمينز ۱۱۳

ديو دور الصقلى ۳۵

ديو سقوريدس ۱۴۳

ديو كليتيان ۱۳۴

ديونا ۴۷

ديونيسيوس ۱۲۰، ۱۲۹

ذبة (تمثال) ۶۴، ۱۲۲، ۱۲۵

راجاستافى ۱۴۹

راجوت ۱۴۹

راسين ۴۴، ۲۵

افثيل ۵۴، ۵۱، ۵۹، ۱۱۴، ۱۶۶

۱۶۱، ۱۶۸، ۱۹۲، ۲۳۹، ۲۵۶

افنا ۱۳۰

اموزى ۸۹

امى القرص ۱۰۸

ايلي ۲۲۱

سكن ۱۸، ۱۵۵

شيد الدين ۱۴۴

ضا عباس ۱۴۸

سترو تزی ۱۵۰	ریجو ۲۱۸
ستیل ۲۲۲	رید ۱۸۷
ستین ۲۲۳	ریسلرغ (فان) ۲۶۹
ستیوارت ۲۲۱	ریشلیو ۲۰۶
سرفتری ۱۲۲	ریکامیه ۲۳۸
سفنی ۴۴	ریجو ۲۷۰
سفنی (مدام دی) ۲۳۳	ریموس ۶۴
سفو رزا ۱۷۱	رینوا ۲۷ ، ۲۲۵ ، ۲۵۸ ، ۲۶۰ ،
سقراط ۹۷	۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ،
سکست ۱۶۷	۲۷۲
سکستین ۱۶۹ ، ۱۶۷ ، ۱۷۰ ،	رینولدز ۲۲۱ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ،
سکوباس ۱۱۳	۲۲۷
سلجوویه (المدرسة) ۱۴۲	زکی محمد حسن ۱۳۸ ، ۱۴۵ ،
سلطان محمد ۱۴۶	زیوس ۱۰۹
سلیمان معبد ۳۷	سائق المركبة (تمثال) ۱۳۴
سلینی ۵۲	سارنوس ۱۲۷
سمرقند ۱۴۴	ساسکیا ۱۸۹ ، ۱۹۰
سنلنج ۱۹۰	الساسانیه ۱۴۰
سنيالك ۲۶۸	سافونارول ۱۶۳ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ،
سو تولا (مارکیز دی) ۶۸	سالت ۳۲
سویتن ۲۹۰ ، ۲۹۳	سالومی ۲۹۳
سولا ۱۲۷	سامرا ۱۴۰
سوفوکل ۲۵	ساموثریس ۱۱۵
سونج ۵۰	سان روکو ۱۷۸
سید نقاش ۱۴۶	سان سلیس ۲۴۲
سیرا ۲۶۸	سترزيجو فسکی ۴۷

صالون ۲۳۴	سیرا کوزا ۲۷۵، ۱۲۶، ۷۳
صفویة (المدرسة) ۱۴۷	سیریلية ۲۹۸، ۲۹۳
عباس (الشاه) ۱۴۷	سيزان ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۶۹
عباسية ۱۴۰	۲۷۲، ۲۷۰
عبد الله بن الفضل ۱۴۳	سيزلی ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۴
طبيعون ۲۵۵	۲۶۸، ۲۶۵
طروادة ۹۱، ۹۲، ۱۱۶	سیمايو ۱۱۴، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۵
طليلة ۵۱	۱۵۶
طهاسب ۱۴۵	سیمون مارتین ۱۵۳
طیبة ۹۵۰۳۸	سینا ۱۵۲، ۱۵۳
فالوتون ۲۹۰	شاجال ۲۹۰، ۲۹۲
فان أيك ۱۹۸۱، ۱۸۶، ۱۸۳، ۱۸۱، ۷۷	شارتر ۲۴۴
فان جوخ ۲۷۳، ۲۷۱، ۲۵۲، ۲۷	شاردان ۲۱۶، ۲۱۷
فان دايك ۲۳، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۴۸	شارل الاول ۱۸۷
فان دونج ۲۸۱، ۲۷۹	شارل جاك ۲۴۶
فان فرمير ۱۹۰	شاسريو ۲۴۲
فرانچيليكو ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹	شالمبرون ۳۳
فرا بار تلو ميو ۱۶۴، ۵۱	شاه رخ بن تيمور ۱۴۴
فرا تز ۲۳۷	شاه قولى ۱۴۸
فراجونار ۲۱۵، ۵۱۶، ۲۲۵، ۲۶۶	شاهنامه ۱۴۴، ۱۴۵
فرجيل ۱۱۶ - ۲۴۰	شريكو ۲۹۵
فردريك (جاسبار) ۲۵۰	شكسیر ۸۳، ۲۴۱
فردوسی ۱۴۵	شليمان ۹۲، ۹۴، ۱۱۹
فرزنای ۲۹۰	شونجور ۱۹۲، ۱۹۳
فرسای ۴۳	شبخ زاده ۱۴۶
	شيوزی ۱۲۲، ۱۲۶

فولسن ۱۲۲	فرسکو ۱۵۸، ۱۵۲
فونتین بلو ۲۰۵، ۲۰۴	فرافلیو ۱۶۰
فونکلمان ۴۶	فرانشسکو باتشیکو ۲۰۱
فوی (سیمون) ۲۰۵	فرنسوا الاول ۲۰۳
فید یاس ۱۲۷۰، ۱۱۵۰، ۱۱۰، ۱۰۹	فرنسوا دی قروا ۲۱۵
فیزوبی ۱۲۲	فرنسوا (القدیس) ۱۵۵، ۱۵۴
فیرنیه (یوسف) ۲۱۹	فرومانتین ۲۴۲
فیروکیو ۱۷۱	فروید ۱۶
فیرونیر ۳۴۱، ۲۲۸	فسکوتی ۱۵۱
فیشر (جون) ۱۹۷	فلاسکیز ۲۵۱، ۲۲۶، ۲۰۲، ۲۰۱
فیکتوریا ۹۶	فلاسیون ۱۳۵
فیلون ۲۹۰	فلامنک ۲۸۱، ۲۷۹
فیلیب الثاني ۱۱۲	فلقت (انظر بروجل)
فیایب الرابع ۲۰۲، ۲۰۱	فلویر ۲۵۶
فیلیب دی شامبانی ۲۰۵	فلورنسا ۱۵۴، ۱۵۳، ۱۵۲، ۱۵۱، ۱۵۰
فیمی ۱۲۲	۱۹۹، ۱۷۰، ۱۶۷، ۱۶۶، ۱۵۸، ۱۵۷، ۱۵۵
فینیسیا ۱۷۹، ۱۷۳، ۱۵۲، ۱۵۰، ۵۲	فلیینولی ۱۶۱
۳۴۹، ۲۲۹، ۲۲۳، ۲۰۵، ۲۰۴، ۲۰۲	فنسنت ۲۷۱
فینیقیا ۳۰، ۳۶	فو (قصر) ۲۰۷
فیولی لی درک ۲۳۴	فور ۴۸
قاسم علی ۱۴۶	فوران ۲۶۷
قرطاجه ۱۱۹	فوروم ۱۳۲، ۱۳۱
کایتو ۶۴	فوسیون ۴۸
کارا کا ۱۴۴	فوفیزم (انظر وحشی)
کارول ۲۰۴	فوکسل ۲۸۱، ۲۷۹
کازا دل فونو ۱۲۸	فولتیرا ۱۲۲

کوسمان ۲۲۱	کازادی سالوسینو ۱۲۹
کوجول ۷۴	کاسا (ماری) ۲۶۷
کوکس ۲۲۱	کاسل کبریس ۱۶۸
کوریه ۲۵۵، ۲۵۴	کانال (کانالیتو) ۲۲۹
کورمون ۲۶۷	کالیکراتس ۱۱۱
کورنی ۴۴، ۲۵	کانتابریا ۷۰
کوینشوس ۱۲۷، ۱۱۵	کانجرا ۱۴۹
کورو ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۴۴	کایلاسا ۳۳
۲۶۵، ۲۶۶، ۲۸۸	کرافاجیو ۱۹۸، ۲۰۲
کورینثو ۱۲۲	کرتیم ۶۷
کوزان ۲۰۴	کرمانی ۱۴۵
کوکس ۲۲۱	کروس ۱۶
کولبرت ۲۰۶	کروم ۲۴۸، ۲۲۱
کولیسیموم ۱۳۳، ۱۳۵، ۲۴۴	کرومویل ۲۲۱
کونستابل ۲۲۱، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۶۱	کهریت ۹۱، ۹۳، ۹۶، ۱۰۲، ۱۲۱
۲۶۵	کلارک ۱۷۲
کونتین ۱۸۴، ۲۱۸	کلدانیون ۱۲۱
کیوید النائم (تمثال) ۱۶۹	کلوددی جیز ۲۰۴
لکورتونا ۱۲۲	کلوی (جان) ۲۰۴
لالی ۲۲۱	کلی (بول) ۲۹۵
لمباردیا ۱۵۲	کلیله ودمنه ۱۴۳، ۱۴۴
لوبرانت ۲۰۶، ۲۰۷	کال الدین ۱۴۵
لوت (آندری) ۲۹۰	کنری ۳۲
لوتک (تولوز) ۲۶۷، ۲۸۷	کنوسوس ۹۳، ۹۴، ۹۶، ۱۱۹
لوران ۲۰۶	

ماراتون ۱۰۹، ۹۸	لونیجی (بیتر) ۲۲۸
مارتینی ۱۵۳	لورنز ۲۴۱
مارسیاس ۱۰۸	لورنس (توماس) ۲۲۷
مارکی ۲۸۰	لورنزی ۱۵۳
مارمونتل ۲۱۵	لورنزو ۱۶۸
ماری أنطوانیت ۲۱۰	لوفر ۲۰۵، ۲۰۳
ماری سٹیوارت ۲۰۴	لويس الثالث عشر ۲۰۶، ۲۰۵
ماساکیو ۱۵۹، ۱۶۰	لويس الرابع عشر ۲۵، ۱۹، ۴۲،
ماسون ۲۹۵	۲۴۰، ۲۳۱، ۲۰۹، ۹۵
ماسین ۱۸۴	لويس الخامس عشر ۲۱۸، ۲۰۹
مالاٹستا ۱۵۱	لی موستییه ۷۱
مالارمیه ۲۷۷	لیبرمان ۲۵۲
ماتینیا ۱۷۵	لیجیر ۲۸۷، ۲۸۹
مانسار ۴۳	لیدیا ۱۲۰
مانیه ۲۷، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۶۷	لیسیوس ۱۱۳
مایسور ۳۳	لیفیفیر ۲۳۸
میلیه ۲۴۳	لینان ۲۰۶
میزتان ۲۱۴	لینوتر ۴۳
مجموعات النجوم ۱۴۵	لیوتارد ۲۱۹، ۲۲۰
محمد الثاني ۱۴۸	لیوناردو (انظر دافنشتی)
محمد خان ۱۴۶	لیونیداس ۹۹
محمد فقیر الله خان ۱۴۸	ماتیس ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱
محمد قاسم التبریزی ۱۴۸	مادوره ۳۳
محمد یوسف ۱۴۸	مارا ۲۳۶

مونیہ ۲۵۲	محمدی ۱۴۶
میدیون ۹۹	مدتشی ۵۲، ۱۵۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۰۳
میر ابو ۲۱۸	مردشت ۳۴
میر سید علی ۱۴۶	مغول (مدرستہ) ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۸
میر ہاشم ۱۴۸	مقامات الحریری ۱۴۰، ۱۴۳
میرو ۲۹۰	مکرونی (نمط) ۵۰
میرون ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۳،	میکیا فیملی ۵۸
۱۲۷	مفیس ۸۹
میسینی ۹۲، ۹۴، ۹۶، ۱۰۲، ۱۲۱	ملنج ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶
میشیل (انظر انجلو)	منافع الحيوان (کتاب) ۱۴۴
میکیل ۱۰۰	المنزل الذهبي ۱۳۰
میلوس ۱۱۴	متنا ۸۸
میلیہ ۲۵۱	منیلاس ۹۱
مینوتور ۹۳	مود جلیانی ۲۹۰، ۲۹۲
مینونی (العصر) ۹۴	مورو الصغیر ۲۱۵
نابلیون ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸،	مورو (مور) ۱۸۴، ۱۹۶، ۲۲۰
۲۴۷	موریاح (تل) ۳۷
ناتیہ ۲۱۸	موريسو (برت) ۲۶۰، ۲۶۶
ناد سنخ ۱۴۸	موغالة ۱۳۹
نافاليسورام ۳۲، ۳۳	مولير ۴۴
نافی ۲۳۸	موناليزا ۱۷۲، ۲۲۱
نہامون ۸۸	مونیہ ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴،
نبوخذ نصر ۳۶	۲۶۵، ۲۶۸

نجیب (انظر ریحانی)

نخت ۸۸

نسطور ۹۱

نسر نخت ۸۷

نفر تاری ۹۰

نوح ۱۶۲ ، ۱۷۰

نیابندر تال ۶۹

نیرون ۱۲۴ ، ۱۳۰ ، ۱۳۵

نیکولاس (هلیارد) ۲۲۰

نیقولا الخامس ۱۵۱

نینوی ۳۵ ، ۹۵

نیوتن ۱۸

هابو (مدینه) ۳۸

هامبورج ۹۲

هانز بالدونج ۱۹۵ ، ۱۹۶

هایدا ۶۵

هایدلبرج ۶۹

هراة ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶

هرقل ۹۱

هرم ۷۸

هرمس ۱۴۴

هرموبولیس ۸۹

هریرا ۲۰۱

هکتور ۹۱ ، ۹۲ ، ۱۱۶

هکسوس ۳۸

هل بروجل (انظر بروجل)

همای ۱۴۵

همایون ۱۴۵

هنری (شارل) ۲۶۸

هنریخ ۹۲

هوب ۳۴

هوبنر ۲۲۸

هوجارت ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ،

۲۲۵

هوجو ۲۵۳

هورس ۸۱

هوراس ۱۲۶

هولبین ۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱

هومیروس ۹۱ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۹۴ ،

۹۵ ، ۹۷

هیسارلبک ۹۲

هیراکیولانوم ۲۳۵

هیرودوت ۳۵ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰

هیلیارد ۲۲۰

هیلین ۹۱ ، ۹۷ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ،

۱۱۶

واتو ۲۱۰ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ،

۲۲۹ ، ۲۵۷

لاركون ۱۱۶، ۱۳۰	يادى الملوك ۳۸
لاروشفوكو ۴۴	واقعى (مذهب) انتار رىاليزم
لاستمان ۱۸۹	وحشية (مذهب) ۲۷۴ ، ۲۷۵ ،
لافونتين ۴۴، ۲۳۳ ،	۲۷۶ ، ۲۷۸ ،
لامادلين ۷۱	۲۷۹ - ۲۸۱ ،
لانزى ۴۶	۲۸۴ ، ۲۹۱
لانسكرىه ۲۱۴	ولسن ۲۲۱
يحيى بن محمود اواسطى ۱۴۰، ۱۴۳	وليم أوربن ۵۳
يهوذا (أسد) ۶۴	ولى جان ۱۴۸
يوربيد ۲۵	لابروير ۴۴
يوليوس قيصر ۱۲۴	لاتور ۲۱۸
	لارجيلير ۲۱۸

١- المراجع العربية

أحمد أحمد يوسف ومحمد عزت مصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون

الجميلة ١٩٤١ .

: الفنون الاسلامية - (تعريب عن ديمانء)
دار المعارف .

أحمد محمد عيسى

: تاريخ الفن فى عصر الإنسان الأول -
النهضة ١٩٥٤ .

حسن الباشا

: الفن الإسلامى فى مصر ١٩٣٥ .

زكى محمد حسن

: التصوير فى الإسلام عند الفرس (لجنة
التأليف والترجمة والنشر) ١٩٣٦ .

, , ,

: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى
(دار الكتب) ١٩٤٠ .

, , ,

: فنون الإسلام (النهضة المصرية) ١٩٤٨ .

, , ,

: المجلد فى فلسفة الفن (تعريب عن بندتو
كروتشه) دار الفكر العربى .

سامى الدروبى

: مسائل فلسفة الفن المعاصرة (تعريب عن
جويو) دار الفكر العربى .

, ,

فتح الباب عبد الحليم	: الفن والمجتمع (تعريب عن هيرت ريد)
محمد عبد العزيز مرزوق	: بين الآثار الإسلامية ١٩٥٣
محمد يوسف همام	: رجال التصوير - الفن الإيطالي ١٩٣٨
محمود البسيوني	: الفن الحديث - دار المعارف ١٩٥٧
محمود فؤاد مرابط	: الفنون الجميلة عند القدماء ١٩٥٣

المراجع الأجنبية

- ALAIN** : *Propos sur L'Esthétique.* (P U.F.) Paris 1952.
- ALDRED, Cyril** : *The Development of Ancient Egyptian Art* (Alec Tiranti Ltd) London 1952.
- BAUDELAIRE, Charles**: *Curiosité Esthétique* (Edition de L'Oeil) Lausanne, 1956
- BAZIN, G.,** : *Histoire de la Peinture Moderne* (Edition Hypérion) Paris 1950.
- BERENSON, Bernard,** : *Aesthetics & History* (Doubleday and Co. Inc.) Garden City, New York 1954
- BERENSON, Bernard,** : *Les Peintres Italiens de la Renaissance.* (Phaidon Press) 1953.
- BRIGGS, M. S.** : *Magic in Stone* (Lincolns - Frager Publishers Ltd). London 1947.
- BRILL, Réginald** : *Modern Painting and its Roots in European Tradition* (Avalon and Collins 1947).
- CARRIT, E. F. ,** : *The Theory of Beauty* (Methuen London 1949) .
- CHAMOT, M. & Others** : *The Arts* (Odhams Press Ltd.) London.
- CHARBONNEAUX, F.,** : *La Sculpture Grecque Classique* (La Guilde du Livre) Lausanne . 1945.
- CHENEY, Sheldon** : *A World History of Art* (The Viking Press) New York 1952.
- CRAVEN, Thomas,** : *The Story of Painting from Cave Pictures to Modern Art* (Simon and Schuster) 1943.
- CRAVE , Thomas,** : *Modern Art.* (Simon and Schuster) New York 1940.

- CRAVEN, Thomas. : Famous Artists and their Models
(Pocket Book Inc.) New York 1949.
- CRAVEN, Thomas, : Greek Art, (Pocket Book Inc). New York
1950.
- DELEVOY, T., : Goya (Heinemann Ltd) London 1954.
- DENIAU J. DOUCET R., : GODECHOT S., and BAUMONT M., :
Histoire de la Société Française (Nathan)
Paris 1953.
- DESHAIRS L., : L'Art des Origines à nos Jours (2 Tomes)
Librairie Larousse - Paris 1933
- ELTON W., : Aesthetics and Language (Basil Blackwell
Oxford) 1954.
- FAISON, S. L. : Edouard Manet (Harry Abrams Inc.) U.S.A.
- FLAMARION : Histoire Générale de l'Art. 1951.
- FOSCA, F., : Titian (W. Heinmann Ltd.) London 1955.
- FOSCA, F., : Les Grands Siècles de la Peinture, Le Dix-
Huitième Siècle (Skira) Suisse 1952.
- FRANCASTEL, P., : Peinture et Société, Aulin Editeur,
Lyon 1951.
- GAFFE, R., : Introduction à la Peinture Française, de
Manet à Picasso (La Nef de Paris) 1954.
- GARDNER, H. : Art Through The Ages (G. Bell & Sons
Ltd.) London
- GILBERT, K. E. and KUHN, H., : A History of Esthetics.
(Indiana University Press - Bloomington -
1954).
- GOLDWATER, R., : Van Gogh (Harry Abrams) New York
U. S. A.
- GOMBRICH, E. H. : The Story of Art (Phaidon Press) London
1953.

- GREENBERG C., : Henri Matisse (Harry Abrams) New York 1951.
- GROSSMANN, F., : The Paintings of Brueghel (Phaidon Press) London.
- HARAP, L., : Social Roots of the Arts (International Publishers) New York 1949.
- HARTT, F., : Sandro Botticelli (Harry Abrams Inc.) New York 1953.
- HAUSER, A., : The Social History of Art. (Routledge & Kegan Paul) London 1951
- HEGEL, : Esthétique. (P. U.F.) Paris 1954
- HUNTER, SAM., : Toulouse Lautrec (Harry Abrams) New - York 1953.
- KOEHLER, W., : Rembrandt (Abrams) New York 1953.
- LALO, C., : Notions d'Esthétique (P.U.F.) Paris 1952.
- LANFENSTRE, G., : Le Louvre - Deux Tomes (Les Editions Nômis) Paris.
- LEICHT, Hermann : History of the World's Art (Allen & Unwin Ltd) London 1952.
- LEIHABY, W. R., : Medieval Art (Nelson and Sons Ltd.) London 1949.
- LHOTE, A., : La Peinture, le Cœur et l'Esprit (Edition Denoël) 1933.
- LIPCHITZ, J., : Amédeo Modigliani (Harry Abrams) New-York 1954.
- MALRAUX A., : Le Musée Imaginaire (La Galerie de la Pléiade 1952.
- MARITAIN. J., : Rouault (Harry Abrams) New York U.S.A.
- MATHEWS, J. F., : El Gréco (Harry Abrams) New York 1954
- MAKHITARIAN, Arpag,: La Peinture Egyptienne (Skira)Suisse 1954

- MUNTZ, E. & AUTRES:** Le Musée d'Art (Larousse) Paris.
- MURRAY M. A.** : The Splendour That Was Egypt (Sidgwick and Jackson Ltd.) London 1954
- NEWTON ERIC** : The Meaning of Beauty (Longmans Green & Co.) London 1950
- ORPEN, W.,** : The Outline of Art. (George Newnes Ltd) London 1953.
- PETRIE, M.,** : Art and Regeneration (Paul Elek Publishers) London 1946.
- PHAIDON PRESS** : The Art of Ancient Egypt (Vienna, Austria) 1936.
- RAYNAL, M.,** : Picasso (Skira) Suisse 1953
- REED, Herbert** : The Philosophy of Modern Art. (Faber and Faber Ltd) London 1952
- READ, Herbert** : The Meaning of Art. (Penguin Books London 1954)
- RICE, D. T.,** : Byzantine Art (Penguin Books 1954)
- ROOS, F. J.,** : An Illustrated Handbook of Art History (Macmillan Co) London 1937
- ROUART, D.,** : Renoir (Skira) Suisse 1954
- ROUSSEAU, Théodore** : Paul Cézanne (Harry Abrams Inc. New-York 1953)
- RUNES, D. D. and Schrickel H. G.,** : Encyclopedia of the Arts (Philosophical Library) New York 1946.
- SACHS, P. J.,** : Great Drawings (Pocket Book) New York 1951.
- SEGOND, J.,** : Traité d'Esthétique (Aubier) Paris 1947
- VAN LOON, H. W.,** : The Arts of Mankind (George Harrop and Co) London 1952.
- WECHSLER, H. J.,** : Lives of Famous French Painters From Ingres to Picasso (A Cardinal Edition) New York 1952

- WERNER, A., : Raoul Dufy (Harry Abrams Inc) New York 1953.
- WILENSKI, R. H., : An Outline of English Painting (Faber & Faber Ltd.) London 1947
- WILENSKI, R. H. : Dutch Painting (Faber and Faber, London 1929 .)
- WOLFFLIN, H., : Principles of Art History, The Problem of the Development of Style in Later Art (Dover Publications Inc.) 7th Edit. New-York 1929.
- ZAHAR Marcel : Renoir (Edit. Aimery Somogy) Paris 1949
- ZAHAR Marcel : Renoir (W. Heinemann Ltd.) London 1955

فهرس الكتاب

صفحة

٣	اهراء وشكر
٥	تصوير (بقلم الأستاذ محمد فريد أبو حديد)
٩	الباب الأول : الجمال والفن
٢٣	الباب الثاني : الفن والمجتمع
	الباب الثالث :
٦٠	الفصل الأول : فن ما قبل التاريخ
٧٥	الفصل الثاني : الفن المصرى القديم
	الفصل الثالث : الفن فى اليونان :
٩١	١ - كريت
٩٧	ب - الإغريق
١١٢	ج - الهلينيون
١١٩	الفصل الرابع : الفن عند الرومان
١٣٧	الباب الرابع : الفن الإسلامى : الرسم والتصوير
١٤٢	المدرسة العراقية السلجوقية
١٤٣	المدرسة المغولية فى العراق وإيران
١٤٤	المدرسة الإيرانية التيمورية

١٤٥	مدرسة بهزاد
١٤٧	المدرسة الصفوية
١٤٨	التصوير الهندي

١٥٠	الباب الخامس : قصة الرسم في إيطاليا من القرن ١٣ - ١٦
-----	--

	الباب السادس : قصة الرسم من القرن ١٤ - ١٧
--	---

١٨٠	الفصل الأول : في الأراضي المنخفضة
١٩٢	الفصل الثاني : في ألمانيا
١٩٨	الفصل الثالث : في أسبانيا
٢٠٣	الفصل الرابع : في فرنسا

	الباب السابع : الرسم في القرن الثامن عشر
--	--

٢٠٩	أ - في فرنسا
٢٢٠	ب - في إنجلترا
٢٢٨	ج - في إيطاليا

٢٣١	الباب الثامن : الرسم في القرن التاسع عشر في أوروبا
-----	--

٢٣٥	النزعة الكلاسيكية
٢٤٠	النزعة الرومانيسكية
٢٥٢	المذهب الواقعي
٢٦٠	المدرسة التأثيرية

الباب التاسع : الفن في القرن العشرين

٢٧٦

مذهب الوحشية

٢٧٩

مذهب التكعيبية

٢٨٤

مدرسة باريس

٢٩٠

مذهب السريالية

٢٩٣

فهرس الاعلام

٢٩٩

المراجع العربية

٣١٤

المراجع الاجنبية

٣١٦

تم طبع الكتاب بحمد الله في
٢٠ يوليو سنة ١٩٥٧

ملشزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الزين سابقا)

