هيجل

GEORG HEGEL

فن الرسم

ترجمة | جورج طرابيشي

رف 404

t.me/Rff404

فنّ الرسم

هيغل

ترجمة: جورج طرابيشي

الكتاب: **فنّ الرسم**

المؤلف: **هيغل**

ترجمة: جورج طرابيشي

التصنيف: فنون

الناشر: دار مدارك للنشر

الطبعة الأولى: سبتمبر (أيلول) 2021

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN: 978 - 614 - 429 - 749 - 0

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة لـ **مدارك**. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من **مدارك**.

ترجمات مزون

Madarek Publishing House

مدارك

دار مدارك للنشر

8470 **طريق عثمان بن عفان، حي التعاون، الرياض، المملكة العربية السعودية**
8470 Othman Bin Affan St, Al Taawun Dist, Riyadh, Saudi Arabia
Zip Code: 3844 - 12478 Riyadh, Saudi Arabia Tel: +966 114541148

mdrek.com | read@mdrek.com | DarMadarek

"مزون" ... خطوة إنتاج مواد مترجمة تقدمها مدارك
بجهود الزملاء، وعلى رأسهم الطالب الذي اختار أن يكون
الدعم والجهد، هدية لأمه؛ مزنة رحمها الله، حيث كانت تتأمل
كالسحابة، وتغيث كالمطر، وتحب العلم بشغف.

تركي الدخيل
٢٠١٨/٩/٢٥

الفهرس

كلمة النَّاشر ٧
مدخل ١١
الرسم: مدخل ١٩
الفَصْل الأوَّل: الطابع العام للرسم ٢٣
أ- التعيين الرئيس للمضمون ٢٩
ب- مواد الرسم الحسية ٣٢
ج- مبدأ المعالجة الفنية ٤٣
الفَصْلُ الثَّاني: تعيينات الرسم الخاصة ٤٩
أ- المضمون الرومانسي للرسم ٥٠
ب- المواد الحسية التي يستخدمها الرسم ٩٠
ج- التصميم والتكوين والتمييز الفني ١١١
الفَصْلُ الثَّالِث: التطور التاريخي للرسم ١٤٥
أ- الرسم البيزنطي ١٤٨
ب- الرسم الإيطالي ١٥٠
ج- الرسم الهولندي والألماني ١٦٧

كلمة النَّاشر

إذ تعيد دار مدارك للنشر تراث الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيغل، تعي أن هذا الفيلسوف مازال يُشكل ركناً في المعرفة الإنسانيَّة الفلسفيَّة، لما له مِن أثر في ظهور فلسفات انتشرت في العالم، وتشكلت على أساسها دول وأنظمة، بغض النظر عن تطبيقها لفلسفة هيغل في بناء الدولة تحديداً، فعلى أساس النظرية الهيغلية في الديالكتيك، أو التطور في الظواهر الماديَّة والفكريَّة، ظهرت الماركسية، بفرعي فلسفتها في المجتمع المادية التَّاريخيَّة وفي الطبيعة المادية الديالكتيكية، في ما عُرف بقوانين التَّطور الثلاثة: وحدة وصراع الأضداد وتحول الكم إلى كيف وقانون نفي النَّفي. كان هيغل قد طبق هذه القوانين كفكرة، أخذتها الماركسية وطبقتها على المادة، وحسبها أنها تعتقد أن ماركس قد أوقف ديالكتيك هيغل على رجليه، بعد أنّ كان مقلوباً على رأسه!

تُقدم دار مدارك للنشر أعمال هيغل في فلسفته الجمالية، في ثلاثيَّة الفنون الثلاثة، التي تُشكل علم الجمال، وهي: فن العمارة وفن النَّحت وفن الرَّسم، علم الجمال الذي نحتاج إلى دراسة فلسفته بعمق، لأنه يُشكل الحياة الروحية للإنسان، وهو ما تعتبره بعض الفلسفات بالبناء الفوقي العقلي، وما بين هذه الفنون الثلاثة من وحدة جماليَّة، فالعمارة ليست مجرد جدران وأبواب إنما فن يرتبط ارتباطاً مباشراً بفن الرَّسم، لذا لابد للمعمار أن يُجيد الرَّسم، فالخطوط التي يرسمها مصمم العمارة تتحول إلى أشكال فنيّة في المكان، لها قوام النحت والرّسم.

نحن أمام فيلسوف تشكلت فلسفات عديدة على أفكاره، ومازالت أفكاره حيَّة، ومِن دون قصد يتمثلها أصحاب الفلسفات المثاليَّة، بناء على حجر الزاوية في فلسفته وهي «الفكرة المطلقة». بالمستوى نفسه نحن أمام مترجم أو معرب لتلك الفلسفة العصية على الفهم، فهي ليست نصوصاً أدبيَّة تُقرأ بسهولة، وإنما تحتاج إلى جهد عقلي، سهلها جورج طرابيشي بأسلوبه الرَّشيق، الذي حافظ على النَّص، طرابيشي المترجم المتمرس في ترجمة النُّصوص الفكريَّة الصَّعبة، مثل فلسفة الجمال الهيغليَّة، ولم يكن طرابيشي حديث عهد بهيغل، وبقية فلاسفة الغرب الكبار، فقد ترجم لهيغل في أواسط السبعينيات من القرن المنصرم.

لم يكن جورج طرابيشي مترجماً فحسب، وإنما مستوعباً لتلك الفلسفة وهاضماً لها، لذا يأتي تُراث هيغل بقلمه واضحاً سهل الفهم، عميم الفائدة. رحل هيغل مِن عالم الدُّنيا السَّنة (١٨٣١)، أي قبل نحو قرنين مِن الزمان، وكأنه بالنسبة للمهتمين بفلسفته مازال حيَّاً، ينشطون بالجدل في نصوصه، الخاصة

بالدَّولة والجمال، كما رحل مترجم أعماله جورج طرابيشي(٢٠١٦)، ولم يحل مكانه في تقديم هيغل الغامض على القارئ غير المختص، لصعوبة نصوصه وفلسفته، ليُقدم واضحاً مفهوم العبارة للقارئ العربي.

مدخل

يتم الانتقال العام من النحت إلى الفنون الأخرى، كما قلنا، بفعل اقتحام مبدأ الذاتية للمضمون ولنمط التمثل. فالذاتية تمثل مفهوم الرُّوح الموجود لذاته، الرُّوح المنسحب من العالم الخارجي والمنكفئ إلى ذاته، وبعبارة أخرى، الرُّوح الذي ما عاد يؤلف وحدة لا منقسمة مع تظهيره الجسماني.

ينجم عن ذلك أنَّ الانتقال الذي نتكلم عنه يعني افتراقاً، انفصالاً لما يبقى، في الوحدة الجوهرية الموضوعية للنحت، مرتبطاً بوثيق العرى بحالة الهدوء والسكون والانعزال عن كل ما سواه. وبوسعنا تصوُّر هذا الانفصال من منظور مزدوج. وبالفعل، كان النحت، من جهة أولى، ومن حيث مضمونه، يحقق انصهاراً مباشراً للروح في جوهريته وللفردية التي لم تعِ بعد ذاتها بوصفها ذاتاً فردية؛ وكان ينجم عن ذلك وحدة موضوعية، بالمعنى الذي تعني به الموضوعية بصورة عامة الجوهري الأبدي، الساكن الثابت، الحقيقي في ذاته، البريء من العسف والاعتباطية والخصوصيات الفردية؛ ومن الجهة الثانية، اكتفى النحت بأن يبثُّ، إذا جاز التعبير، هذا المضمون الرُّوحي بأكمله في الجسماني، بوصفه عنصره المحيي والدال، خالقاً على هذا النحو اتحاداً موضوعياً جديداً، على أن يكون المقصود بهذه الكلمة الإشارة إلى العالم الخارجي الواقعي، بالتعارض مع ما هو داخلي وذاتي فحسب.

غب انفصال هذين الجانبين، اللذين كان النحت قد حقَّق اتحادهما، لا تضحي الرُّوحيَّة، المنطوية على ذاتها، متعارضة مع الخارجي بصفة عامة، مع الطبيعة، مع المظهر الجسماني للداخلية فحسب، بل ينفصل أيضاً عن الذاتية الحية، في دائرة الرُّوحي بالذات، الجانب الجوهري والموضوعي من الرُّوح، بعد أن تتقطع وشائجه بالفردية الجوهرية البسيطة، وتتألب جميع هذه الآناء، التي كانت منصهرة معاً حتى الآن، على بعضها بعضاً، وتستعيد حريتها؛ وإنَّما بقدر ما تنهل من معين هذه الحرية تغدو تابعة للفن.

١ هكذا يكون لدينا من جهة أولى، ومن وجهة نظر المضمون، جوهرية الرُّوحي، عالم الحقيقة والأبدية، الإلهي، لكن هذا الإلهي، طبقاً لمبدأ الذاتية، متصوَّر ومحقَّق هو نفسه من قبل الفن بوصفه ذاتاً، شخصية، مطلقاً واعياً لروحيته اللامتناهية، أي بوصفه هو الله بالروح وبالحقيقة. ومعه تتعارض الذاتية الدنيوية والبشرية التي يسعها من الآن فصاعداً، بعد أن لم تعد تؤلف كلاً واحداً غير قابل للقسمة مع جوهري الرُّوح، أن تتطوَّر وفق خصوصيتها البشرية، ممَّا يفتح أمام الفن حقلاً واسعاً يضمّ كل امتلاء النفس والظاهراتية البشريتين.

بيد أنَّ الشيء المشترك بين هذين المظهرين هو مبدأ الذاتية الذي سيساعد

على اتحادهما الجديد. وهكذا يتجلى المطلق ذاتاً واقعية، حية، وبالتالي بشرية؛ يتجلّى ذاتية بشرية ومتناهية، وفي الوقت نفسه ذاتية روحية تحقّق في داخلها الجوهر والحقيقة المطلقين، الرُّوح الإلهي. لكن هذا الاتحاد الجديد، المتحقق على هذا النحو، لا تعود له مباشرية الاتحاد الذي يُمثّله النحت؛ فهو هذه المرة اتحاد، تصالح، توسط بين مظهرين، اتحاد لا يمكن طبقاً لمفهومه، أن يتظاهر وأن يتوطد بصورة شاملة إلّا في داخلية، في المثالية.

لقد سبق لي تحديد هذا الوضع حين قلت: بأنَّه إن يكن مثال النحت يمثل فردية الآلهة في شكل سمات حسية وجسمانية مطابقة بقدر أو بآخر، فإنَّ الجماعة هي التي تعارض هذه المرة الموضوع بالتأمل الروحي. والحال أنَّه ما دام جوهر الروحي بالذات لا يمكن تصوره من قبل التأمل إلّا بصفته ذاتاً أو روحاً ذاتياً، فإنَّ التأمل يفضي إلى المصالحة الرُّوحيَّة بين الذاتية الرُّوحيَّة والله. غير أنَّ الإنسان، بصفته ذاتاً فردية، يحيا حياة منسوجة بالاحتمالات الطبيعية، ويتطور في دائرة محدودة من الاهتمامات والحاجات والأهداف والأهواء المتناهية التي يمكن له أن يكتفي بها إذا ما انعزل بنفسه فيها، وإن كان يمكن له أيضاً أن يدمجها في أفكاره عن الله وعن التصالح مع الله.

٢- فيما يتعلق، ثانياً، بالتمثل المنظور إليه من الناحية الخارجية، فإنَّه يغدو هو الآخر مستقلاً في خصوصيته ويكتسب الحق في توكيد ذاته في هذا الاستقلال، على اعتبار أنَّ مبدأ الذاتية يحظر التطابق المباشر بين الداخل والخارج وامتداد تنافذهما المتبادل إلى جميع الأجزاء وجميع العلاقات. ذلك أنَّ الذاتية هي هنا بالتحديد وما يوجد لذاته، هي الداخلية التي انفصلت وانعتقت من الوجود في رحم الواقع فصارت عواطف، صبوات قلبية، خلجات نفسية، تأملاً. وهذه الداخلية تتظاهر أيضاً خارجياً، لكن على نحو يكون معه الظاهر الخارجي نفسه هو عينه الجانب الخارجي من ذات موجودة داخلياً لذاتها. ولهذا فإنَّ الرباط المتين، الذي يربط في النحت الكلاسيكي بين الجسماني والرُّوحي واحدهما بالآخر، لا يتقطع نهائياً، بل كل ما هنالك أنَّه يرتخي ويضعف بحيث يحافظ كلا الجانبين، بالرغم من أنَّ واحدهما لا يمكن أن يوجد بدون الآخر، يحافظ على استقلاله الخاص في هذا التعايش؛ أو إذا تحقَّق الاتحاد على نحو أعمق تظهر الرُّوحيَّة، رغم اندماج الخارج والداخل، وكأنَّها البؤرة المضيئة الرئيسية التي بها تتظاهر الداخلية. وبحكم هذا الاستقلال الأوسع نطاقاً للموضوعي والواقعي نواجه هنا في أغلب الأحيان تمثيل الطبيعة وحتى أخص مواضيعها، لكن بالرغم من كل أمانة التصوُّر فلا مناص من أن تنمُّ هذه المواضيع ولو عن محض انعكاس للروحي، ولا مناص من أن تشفّ، في تحقيقها الفني، عن مساهمة الرّوح وعن نفاذ النفس إلى أقصى حدود الخارجية.

تترتب على مبدأ الذاتية إذن، بالإجمال، ضرورة مزدوجة: ضرورة التخلي،

من جهة أولى، عن الاتحاد الضمني للروح مع جسمانيته، والوقوف من هذه الجسمانية موقفاً سلبياً بقدر أو بآخر، بغية عتق الداخلية من الخارجية؛ ومن الجهة الثانية ضرورة خلق حقل حر يمكن أن يتظاهر فيه الخصوصي بِكُلِّ صوره، وكذلك العناصر التكوينية، وحركات الروحي والحسي على حدٍّ سواء.

٣- ينطبق هذا المبدأ الجديد، ثالثاً، على المواد الحسية التي يستخدمها الفن في تمثيلاته.

فلقد استخدم الفن حتى الآن المادة كما هي، أي الكتلة الثقيلة، في كلية امتدادها المكاني، وكذلك في التجريد المحض للتمثال بصفته شكلاً مجرداً وعاماً. وابتداءً من اللحظة التي تدلف فيها الداخلية الذاتية، المخصَّصة، إلى هذه المادة، يصير من الواجب، كيما تتمكن من أن تشف عن الداخلي، أن تلغى كليتها المكانية وأن تكف عن أن تكون ما هي كائنة عليه في وجودها المباشر لتغدو انعكاساً منبثقاً عن الرُّوح، كما يتوجب، فيما يتعلق بالشكل، أن تنم منظوريته الخارجية والحسية عن كل الخصوصية التي ينطوي عليها ويتطلبها تظاهر المضمون الجديد. والحال أنَّ الفن يظل ملزماً بأن يتطور هنا ضمن إطار المحسوس والمنظور، لأنَّه إن يكن من الضروري اعتبار الداخلية بمثابة عودة وارتداد عن الخارجية العينية، فليس لها أن تتظاهر، رغم ذلك، إلَّا من خلال موضوعية الطبيعة وفي المظهر الجسماني للروحي.

إذن فأوَّل فنون الرومانسية سيظل مضطراً إلى تظهير مضمونه بإعطائه أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام، من دون أن يتمسك حصراً بالطابع الحسي والمجرد للنحت. وتلك هي بالفعل المهمة التي تقع على عاتق الرسم.

لكن بما أنَّ السمة المميزة الرئيسية للرسم لا تكمن، نظير سمة النحت، في الاندماج الكامل للروحي والجسماني، بل على العكس في إظهار الداخلية المتركِّزة في ذاتها للعيان، ينجم عن ذلك أنَّ الهيئة المكانية الخارجية لا تُشكِّل وسيلة تعبيرية مطابقة لذاتية الرُّوح. ولهذا يتخلَّى الفن عن نمط التمثيل الذي استخدمه حتى الآن ويلجأ بدلاً من تشكيلات المكاني، إلى التشكيلات النغمية وإلى استخدام الأصوات الممتدة في الزمن؛ ذلك أنَّ الصوت الذي يكتسب، بنفي المادة المكانية، وجوداً زمنياً، وأكثر مثالية، يطابق الداخلية التي تعقل ذاتها على أنَّها إحساس وتعبّر عن كل مضمون، كما هو متضمَّن في اندفاعات القلب وخلجات النفس، بحركات صوتية. والفن الثاني، فالفن الذي يستلهم مبدأ التمثل هذا، هو الموسيقى.

إنَّ فن الموسيقى، بنهجه هذا النهج، يقف في مقابلة الفنون التشكيلية وعلى طرفي نقيض منها، بمعنى أنَّه، سواء أيما يتعلق بمضمونه أم بطريقته الحسية ونمط تعبيره، يظهِّر الداخلية من دون أن يعطيها شكلاً عينياً وهيئة منظورة. غير

أنَّ كل فن، كائناً ما كان، لا يمكن له أن يكتفي بالتعبير عن الداخلية وحدها، بل لا بُدَّ له، حتى يبقى مطابقاً لكلية مفهومه، أن يضعها أيضاً في متناول الإدراك عن طريق تأطيرها بواقع خارجي. لكن حينما يعزف الفن عن إعطاء إبداعاته أشكالاً عينية ومنظورة عينياً، كيلا يظهِّر سوى عناصر الداخلية، فإنَّ الموضوعية التي يرى نفسه مكرهاً على الرجوع إليها لا يمكن أن تكون موضوعية فعلية، بل لا يعود أمامها من مناص إلَّا أن تكون موضوعية فكروية، خارجية تخاطب الحدس الباطن والخيال والإحساس؛ موضوعية لا تستخدم، كيما توصل إلى الروح إبداعات الروح، المادة الحسية إلَّا كمحض وسيلة ناقلة، وسيلة لا خيار لها إلَّا في أن تخفضها وتحطها إلى مستوى إشارة عديمة الشأن. والشعر أو فن الكلمة هو الذي يسلك هذا المسلك. وكما أنَّ الروح يمكن أن يضع في متناول فهم أرواح أخرى اللغة التي يحملها في داخله، كذلك يتخذ الشعر من هذه اللغة وسيلة لموضعة إبداعاته الفنية؛ وبالنظر إلى اقتداره على التعبير عن كلية الروح، فإنَّه في الوقت نفسه الفن الذي يدخل في تكوين سائر الأشكال الفنية، ولا ينعدم وجوده إلَّا حيثما لا يكون الروح، غير الواعي بعد لمضمونه الأسمى، قادراً على تظهير إرهاصاته المبهمة إلَّا بإعطائها شكل المواضيع، التي هي خارجية بالنسبة إليه.

الرسم

مدخل

الموضوع الذي يناسب النحت أكثر من أيٍّ موضوع سواه هو موضوع التركيز الهادئ والجوهري للشخصية على ذاتها، هذه الشخصية التي تعبّر عن فرديتها الرُّوحيَّة بكينونة- في- إلهنا جسمانية تنفُذ فيها من أقصاها إلى أقصاها، بينما لا تكون المادة الحسية، التي تمثل تجسُّد الرُّوح هذا، مطابقة لها إلَّا بصفتها محض شكل. أمَّا الذاتية الداخلية، أمَّا حياة النفس وقوَّة العواطف، فإنَّ الشكل النحتي، الفاقد النظر، يعجز عن التعبير عنها، مثلما يعجز عن التعبير عن الاندفاعات الرُّوحيّة وعن الإبانة لنا عن الحدّ الذي يفصل الخارج عن الداخل. ولهذا تتركنا آثار النحت القديم في حال من اللاتأثّر جزئياً. فنحن لا نطيل الوقوف عندها، وإذا ما فعلنا فإنَّما لكي نتمعن في دقيق تفاصيل التمثال وأجزائه. وليس لنا أن نلوم الناس على عدم إيلائهم الآثار النحتية الكبيرة كل الاهتمام الذي تستأهله. فلا بُدَّ لذلك، أوَّلاً، من أن يتعلم الإنسان كيف يُقدِّرها حقّ قدرها؛ فإن فعل حدث واحد من اثنين: فإمَّا أن تتركنا على لامبالاتنا، وإمَّا أن نمسك بالطابع العام لمجمل الأثر ونبحث عمَّا يرتدي في هذا الكل أهمية خاصة. غير أنَّ الهدف المباشر للفن ليس أن يستأدينا ثمن المتعة التي يوفرها لنا دراسةً وتأملاً وكثرة ملاحظة، وباختصار، تبحراً لا يصل إليه الإنسان إلَّا بشقّ الأنفس. والحال أنَّ المتعة التي يمكن أن توفرها لنا، عن هذه السبل الملتوية واللامباشرة، آثار النحت القديم تظل ناقصة، وذلك ما دامت تفتقر إلى عنصر هام وما دامت السبل المشار إليها لا تسمح لنا بتكوين فكرة عن تطور الشخصية المتجهة في آنٍ واحد نحو النشاط الخارجي ونحو الانعزال والانطواء على النفس. ويساورنا، من هذا المنظور، شعور أعظم بالارتياح أمام أعمال الرسم. ففي الرسم يتثبت بالفعل، وللمرة الأولى، مبدأ الذاتية المتناهية واللامتناهية في آنٍ، مبدأ حياتنا الخاصة، فنعاين في هذه الأعمال ما يحيا ويتحرك ويجيش في داخل نفوسنا.

يبقى إلهِ النحت بالنسبة إلى التأمُّل محض موضوع، بينما يتجلَّى الإلهي في الرسم ذاتاً روحية وحية تختلط بالجماعة وتعرض إمكانية إقامة اتصال وتوسط روحيين بينها وبين كل واحد من الحاضرين. وينجم عن ذلك أنَّ جوهري الرسم لا يمثَّل، كما جوهري النحت، بفرد متجمّد في جموده، بل ينسفح، إذا جاز القول، على الجماعة كلها فينفذ فيها ويحييها.

وهذا المبدأ عينه، إذ يفصل الذات عن جسمانيتها الخاصة وعن محيطها

الخارجي، يقيم توسطاً بين الداخلية، من جهة، وبين الجسمانية والمحيط الخارجي من جهة أخرى. وبفعل تخصيص الإنسان هذا وتوكيد استقلاله عن الطبيعة وعن الله وعن الوجود الداخلي والخارجي لغيره من الأفراد، وبنتيجة العلاقات الحميمة التي تنعقد، من جهة ثانية، بين الله والجماعة، بين الإنسان المفرد من جهة وبين الله والمحيط الطبيعي والحاجات والغايات والأهواء والأعمال، التي تملأ بتنوعها اللامتناهي الوجود الإنساني، من جهة ثانية، يغدو الرسم قادراً على التعبير عن الحياة والحركة التي كان النحت، بحكم مضمونه ونمط تمثيله على حدٍّ سواء، مكرهاً على إهمالها وإغفالها، ويجد في متناوله موضوعات لا تقع تحت حصر وتنوعاً في أنماط التعبير ما كان متوفراً للنحت. وهكذا يكون مبدأ الذاتية هو، من جهة أولى، مبدأ التخصيص، ومن الجهة الثانية مبدأ التوسط والتجمع، ممَّا يتيح للرسم أن يجمع في عمل واحد ما كان، حتى الآن، من اختصاص فنين اثنين: المحيط الخارجي الذي كان من اختصاص العمارة، والشكل الروحي الذي كان من اختصاص النحت. فالرسم يضع شخوصه في طبيعة خارجية أو في محيط معماري من ابتكاره هو نفسه، ويقتدر على بثّ الحياة والحركة في هذا الخارجي إلى حدّ تحويله إلى انعكاس للذاتية وإلى حدّ خلق توافق وتناغم بينه وبين روح الشخوص التي تتحرك في إطاره.

ذلكم هو العنصر الجديد الذي أدخله الرسم على نمط التمثيل الذي كان معمولاً به حتى الآن.

وسنتبع في عرضنا هذا لفن الرسم الخطة التالية:

سنفحص، أوَّلاً، الطابع العام الذي يرتديه الرسم، إن من منظور مضمونه النوعي وإن من منظور المواد الموائمة لهذا المضمون، والمعالجة الفنية لهذا المضمون بواسطة هذه المواد.

سنفحص، ثانياً، التعيينات الخاصة المتضمَّنة في مبدأ المضمون والتمثيل، وسنحدد حدود موضوع الرسم، وكذلك تصوراته، ونمط تكوينه، وتلوينه التصويري.

سنُبيِّن، ثالثاً، كيف تميّز الرسم إلى عدَّة مدارس تمثل، كما في سائر الفنون، عدَّة مراحل في تطوره التاريخي.

الفَصْل الأوَّل

الطابع العام للرسم

قلت أعلاه: إنَّ المبدأ الأساس للرسم يتألف من الذاتية الداخلية والحية، بمشاعرها وتمثلاتها وأعمالها التي موضوعها كل ما هو موجود في السماء وعلى الأرض، وبتعدُّد أوضاعها وتظاهراتها الخارجية والجسمانية؛ ولهذا السبب، كما تقدَّم به القول أيضاً، يجد الفن المسيحي، الرومانسي، تحقيقه الأكثر مطابقة له في الرسم. وهذا التعريف يستدعي، على ما يبدو، اعتراضاً مُؤدَّاه أنَّه وجد أيضاً رسَّامون ممتازون سموا بفنهم إلى درجة من الكمال لا تقلّ ارتفاعاً عن تلك التي بلغها النحَّاتون بنحتهم، ليس لدى شعوب العصر المُسمَّى بالإغريقي- الروماني فحسب، بل كذلك لدى شعوب أخرى كثيرة، ومنها الصينيون والهندوس والمصريون. ولا مراء في أنَّ الرسم، نظراً إلى تنوع المواضيع التي يسعه وضع اليد عليها ليحولها إلى تمثيل فني، ليس حكراً لشعوب بعينها ولعصور بعينها، وأنَّه يتمتع بانتشار واسع بما فيه الكفاية. لكن ليس هذا بيت القصيد. فعندما ننظر إلى الأشياء من وجهة نظر اختبارية خالصة، نجد أنَّه من الطبيعي أن تكون هذه الموضوعات أو تلك قد أنتجها هذا الفن أو ذاك، لدى هذه الشعوب أو تلك، وفي عصور شتى؛ لكن ثمة مسألة أخرى، أبعد غوراً، تتناول مبدأ الرسم بالذات، وتمحيص وسائله في التمثيل، وتعريف المضمون الذي يوائم، بحكم طبيعته بالذات، شكل التمثيل التصويري[1] أكثر ممَّا يوائم أي شكل آخر. وقد بقي لنا من رسم القدامى مخلَّفات قليلة، لوحات قليلة تبيح لنا القول عنها: إنَّها من أكمل اللوحات أو إنَّها من صنع أشهر الأساطين. وهذا يصح على أيِّ حال بالنسبة إلى الاكتشافات التي أمكن التوصل إليها بفضل الحفريات في بيوت الأقدمين الخاصة.

لكن مهما يكن من أمر فحريّ بنا أن نعجب بما في هذه الأعمال من رهافة في الذوق وحسن اختيار للمواضيع ووضوح إجمالي، وكذلك خفة اليد المنفذة ونضارة الألوان، وهي صفات كانت أشد بروزاً ولا ريب في النماذج الأصلية والتي عنها نُقلت الرسوم الجدارية في البيت المُسمَّى ببيت «الشاعر المفجوع» في بومباي. ومن دواعي الأسف ألَّا يكون قد وصلنا شيء من الرسامين المشاهير. ومهما تكن درجة الروعة التي أمكن أن تصل إليها تلك اللوحات البدائية، فلا مرية في أنَّ القدامى، رغم الجمال المتفاوت لتماثيلهم ومنحوتاتهم، لم يصلوا بالرسم إلى تلك الدرجة من التطوُّر التي بلغها لاحقاً، في العصر الوسيط المسيحي، وعلى الأخص في القرنين السادس عشر والسابع عشر. ودونية الرسم هذه بالقياس إلى النحت كانت على كُلِّ حال متوقعة، لأنَّ

المبدأ الحقيقي لرؤية العالم لدى الإغريق يتفق مع ما في مقدور النحت أن يُحقّقه أكثر من أيِّ فنٍّ آخر. بيد أنَّ المضمون الرُّوحي غير قابل للانفصال في الفن عن نمط التمثيل، بحيث إنّنا لو سئلنا لماذا لم يدرك الرسم أعلى درجات تطوُّره إلَّا بعد استحواذه على مضمون الفن الرومانسي، لأجبنا بأنَّ حميمية الشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها قد فتحت للفن أغواراً ما كان غير الرسم بقادر على استكشافها والتعبير عنها، وبأنَّه من كثرة ما استكشفها وعبَّر عنها استطاع بلوغ درجة الكمال التي بلغها.

وعلى سبيل المثال سأعيد إلى الأذهان مرة أخرى ما قاله راؤول روشيت عن تصوُّر إيزيس[2] وهي تجلِس على ركبتيها حوريس[3]. فهذا الموضوع هو عينه، بوجه عام، موضوع الصور المسيحية عن مريم العذراء: أُمّ إلهية مع طفلها. لكن الفارق بين التصورين، وكذلك التنفيذين، للموضوع الواحد ضخم. فإيزيس المصرية، الممثَّلة في ذلك الوضع على النقيشات، لا تتسم بشيءٍ من الأُمومة: فلا أثر من حنان، ولا تعبير عن النفس والشعور، وغير ذلك من الصفات التي لا تفتقر إليها حتى الصور البيزنطية عن مريم العذراء مع أنَّها تبدو فيها في وضعية متصلبة إلى حدّ غير قليل. وبالمقارنة مع ذلك، ليذهب بنا الفكر إلى ما فعله بالعذراء وطفلها رافائيل[4] وغيره من عظام الرسَّامين الطليان! فأيّ عمق في الشعور، وفي الحياة الرُّوحيَّة، وأيّ امتلاء وعظمة أو رشاقة، وأيّ نفس إنسانية- مع أنَّها مشربة بتمامها بالروح الإلهي- تنطق بها كل قسمة من قسماتها! وليذهب بنا الفكر أيضاً إلى التنوع اللامتناهي للأشكال والأوضاع التي عالج بها، وفي إطارها، الفنَّان نفسه، أو بله فنانون شتى، الموضوع نفسه! الوالدة، العذراء الطاهرة، الجمال الجسدي، الجمال الروحي، العظمة، الرشاقة، كل ذلك قد جرى إبرازه تناوبياً باعتباره السمة الرئيسية للتعبير. بيد أنَّ الأستاذية تتأكَّد، بصفة عامة، لا في رسم جمال الشكل الحسي، بل في التعبير عن الحياة العميقة، الروحية، وهذا ما يعطي اللوحة كمالها ويجعل منها آية من الآيات الفنية. صحيح أنَّ الفن الإغريقي تجاوز، بشوط بعيد، الفن المصري، بمعنى أنَّه سعى هو أيضاً إلى التعبير عن داخلية الإنسان، لكنَّه لم يفلح في بلوغ العمق المميَّز للفن المسيحي، ولئن لم يفلح في ذلك، فلأنَّ ذلك- لا مناص من الإقرار بهذا- لم يكن هدفه. لقد سبق لي غير مرة الاستشهاد بالفونوس[5] الذي يحمل على ذراعيه الفتى باخوس[6]: فهو آية في الفتنة والظُرف، وكذلك

الحوريات اللائي يحطن باخوس برعايتهن، وهو وضع منقوش على قطعة من حجر الجمان البديع الجمال. فالتعبير هنا تعبير حب أُموي هادئ، صافٍ، بريء من كل شهوة، من كل حزن، لكن إذا ما صرفنا النظر عن العنصر المادي الصرف، ما استطعنا أن نغفل عن افتقار هذا التعبير إلى العمق النفسي والعاطفي المميَّز للفن المسيحي. ولئن استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة، فإنَّ تصورهم لأشياء الطبيعة، والفكرة التي كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والإلهية ما كان من شأنهما بالمقابل أن يتيحا لهم أن يحققوا في الرسم تلك الروحنة Spiritualisation العميقة التي حقَّقها الرسم المسيحي في تعابيره.

إنَّ المواد التي يستخدمها الرسم تتطلب بحدِّ ذاتها هذا الإحياء المتميز بقدر أكبر من الذاتية. فالعنصر الحسي الذي يعمل فيه الرسم هو عنصر المساحة التي يُعبَّر فيها عن خصوصية المواضيع بألوان خاصة؛ وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال المواضيع، كما تعرض نفسها للتأمُّل، إلى ظواهر فنية تنوب مناب المواضيع الفعلية. وهذه المواد هي من طبيعة لا تدع المواضيع الخارجية تستمر في كينونتها - في - الهنا الواقعية، وإنَّ المحياة بالروح، بل تحولها، في قلب هذا الواقع بالذات، إلى محض انعكاس للروح الداخلي الذي يريد تأمل ذاته بذاته في روحيته. ومرة أخرى فإنَّ داخلية الروح هي التي تسعى هنا إلى التعبير عن ذاتها، من حيث هي داخلية، بواسطة انعكاس الخارجية. ومن جهة أخرى، فإنَّ المساحة التي يظهر عليها الرسم مواضيعه تتيح من تلقاء ذاتها إمكانية خلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى، واللون يطالب بأن يناظر تخصيص الظاهر تخصيص للداخل لا سبيل للوصول إليه إلَّا عن طريق دقة التعبير والوضع والحدث، ممَّا يفترض التنوع والحركية وحياة داخلية وخارجية. لكن من السهل علينا أن نتعرَّف في مبدأ الداخلية هذا، ومن حيث هي داخلية ترتبط في تظاهرها الفعلي بتعدد أشكال الواقع الخارجي وتأخذ، علاوة على هذا الوجود الخارجي، شكل كينونة- في ذاتها منطوية على ذاتها، أقول: من السهل أن نتعرف فيه ما حددناه بأنَّه مبدأ شكل الفن الرومانسي، بحيث يسعنا القول: إنَّ الرسم يجد في مضمون هذا الفن وفي نمط تمثيله المضمون الوحيد ونمط التمثيل الوحيد اللذين يناسبانه. كذلك يمكننا القول: إنَّ الفن الرومانسي، عندما يريد التعبير عن نفسه في أعمال معيَّنة ويشرع بالبحث عن المواد المطابقة لمضمونه، يجدها أولًا في الرسم الذي يبقى، لهذا السبب، شكلياً بقدر أو بآخر من حيث مواضيعه وتصوراته. إذن، فلئن وجد، علاوة على الرسم المسيحي،

رسم شرقي وإغريقي وروماني، فهذا لا يغير شيئاً في واقع أنَّ هذا الفن قد أدرك، في حدود الرومانسي، أعلى درجات تطوره؛ وإذا جاز الكلام عن رسم إغريقي وشرقي، فإنَّما بالطريقة نفسها التي تكلمنا بها عن نحت مسيحي في معرض حديثنا عن النحت المتأصلة جذوره في المثال الكلاسيكي والذي أدرك أوجه في التعبير عن هذا المثال؛ وبعبارة أخرى، إنَّ الرسم لا يجد مضمونه إلّا في مادة الفن الرومانسي التي تتجاوب أتمّ التجاوب مع وسائله وأشكاله التي لا يسعه استخدامها واستهلاكها إلّا بمعالجته موضوعات مستقاة من معين هذا الفن.

وانطلاقاً من وجهة النظر التي تقدَّم بيانها، ننتهي إلى الاستنتاجات العامة التالية فيما يتعلق بمضمون التمثيل ومواده ونمطه.

أ- التعيين الرئيس للمضمون:

التعيين الرئيس لمضمون الرسم هو تعيين الذاتية في ذاتها.

يتأتى عن ذلك أنَّ الفردية لا يجوز لها، من وجهة نظر الداخلية، أن تضمحل بتمامها في الجوهري، بل ينبغي عليها أن تظهر على العكس أنَّها إنَّما بصفتها ذاتاً، بصفتها ذاتاً محددة بعينها، تمتلك كل مضمون تعبر به عن نفسها، بِكُلِّ داخليتها، بكُلِّ القوَّة الحية لأفكارها وعواطفها؛ ومن جهة أخرى لا يجوز أن يبدو الشكل الخارجي واقعاً، كما في النحت، تحت سلطان الفردية الداخلية. ذلك أنَّ الذاتية، التي تخترق الخارجي وكأنَّها موضوعية تابعة له، هي في الوقت نفسه الهوية التي تنفصل عن الخارجي لتؤوب إلى ذاتها، والتي تدلل، بانعزالها على هذا النحو، على لامبالاتها بالخارج، فتدع له ملء حريته. وهكذا، وكما فيما يتعلق بالجانب الروحي من المضمون، نجد أنَّ الذاتية الفردية، بدل أن تعقد اتحاداً مباشراً مع الجوهري والكوني، تنطوي على ذاتها لتدرك الحد الأقصى من الكينونة- لــ- ذاتها، كما نجد أنَّ اتحاد الخاص والعام، المتحقق تشكيلياً في الشكل الخارجي، يخلي مكانه لهيمنة الفردي، أي الاحتمالي واللاأبالي المميز لظاهرات الواقع الاختباري.

وثمة نقطة أخرى ذات صلة بعدد المواضيع التي تعرض نفسها للتمثيل الرسمي.

فالذاتية الحرة تدع، من جهة أولى، لمجمل المواضيع الطبيعية ولكل دائرة الواقع البشري استقلالها التام الكامل، لكنَّها تستطيع، من الجهة الثانية، أن تتمثل الخصوصيات كافة لتدخل كل واحدة منها في داخليتها، وإنَّما من خلال ارتباطها هذا بالواقع العيني تتجلّى هي نفسها على أنَّها عينية وحية. وهكذا يقتدر الرسام على أن يدخل في دائرة فنه عدداً كبيراً من الموضوعات التي تفلت من

متناول النحت. فكل الدائرة الدِّينيَّة، والأفكار المتعلقة بالسماء والجحيم، وقصة المسيح والرُّسل والقديسين، إلخ، والطبيعة الخارجية، والإنساني، وحتى ما لا يقع تحت ممسك في الأوضاع والمواقف والشخصيات، كل هذا يمكن أن يجد مكاناً له في الرسم. ذلك أنَّ الاهتمامات والحاجات الخصوصية، بكل ما تتسم به من احتمالية واعتباطية في الظاهر، يمكن لها، باعتبارها جزءاً من الذاتية، أن يتخذها الفن موضوعاً له.

وبهذا ترتبط نقطة ثالثة، ذات صلة بمضمون الرسم: فما يسعى هذا الأخير إلى التعبير عنه في تمثيلاته هو النفس، لأنَّ ما يحيا في النفس يوجد وجوداً ذاتياً وإنْ شكَّل في الوقت نفسه جزءاً من الموضوعي والمطلق. ومن المؤكد أنَّ العواطف التي تجيش في النفس يمكن أن يكون لها مضمون عام من دون أن يكون لها، بصفتها عواطف، شكل هذه العمومية، وذلك بمثولها للعيان بوصفها ما يشعر به الأنا وما هو كائن عليه، أقصد الأنا من حيث هو ذات محددة بعينها. وإذا كنت أبغي أن أبرز للعيان مضموناً موضوعياً في كل موضوعيته، فلا بُدَّ أن أنسى نفسي. وهكذا فإنَّ الرسم يمثل الداخلي في شكل عيني خارجي، غير أنَّ المضمون الحقيقي الذي يعبّر عنه هو مضمون الذاتية التي تحس وتشعر؛ ولذا نرى الرسم لا ينتج، من حيث الشكل، تمثيلات للإلهي واضحة وضوح التمثيلات التي ينتجها النحت على سبيل المثال، بل يكتفي بتمثيلات غير متحددة تخاطب الشعور أكثر ممَّا تخاطب النظر. وما قد يبدو متناقضاً مع ما نقوله هو كون المحيط الخارجي للإنسان، من جبال ووديان وسهول وأنهار وأشجار وسفن وبحر وغيوم وسماء ومبان وبيوت، إلخ، قد وقع عليه مراراً وتكراراً اختيار أشهر الرسامين كمواضيع للوحاتهم، غير أنَّ ما يؤلف في هذه الأعمال الفنية نواة المضمون

ليس هو تلك المواضيع بما هي كذلك، وإنَّما الحياة والنفس اللتان كانتا وراء تصميمهما وتنفيذهما الذاتيين؛ فنفس الفنان هي التي تنعكس في أعماله وتضع في متناول إدراكنا لا نسخة طبق الأصل عن المواضيع، بل نفسه بالذات والجانب الأكثر حميمية فيه. فإن بدت المواضيع التي يمثلها الرسم في هذه الشروط غير مهمة، فإنَّما ذلك لأنَّ الذاتي بدأ يلعب فيه الدور الرئيسي. وبهذا التوجه نحو النفس التي لا تتظاهر في المواضيع الخارجية إلَّا من خلال لونية مبهمة تخلق حولها جواً خاصاً، يتميَّز الرسم تميُّزاً أساسياً عن العمارة والنحت ويدنو أكثر فأكثر من الموسيقى، مؤلفاً على هذا النحو طوراً وسيطاً بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية.

ب- مواد الرسم الحسية:

تسنى لي في ما تقدَّم تحديد مواد الرسم الحسية وبيان وجه اختلافها عن مواد النحت. وعليه، سأكتفي هنا بتعريف العلاقات القائمة بين هذه المادة وبين المضمون الرُّوحي الذي يفترض بالرسم أن يعبّر عنه.

وأوَّل شيء يجدر بنا، من هذا المنظور، أن نلفت إليه الانتباه هو أنَّ الرسم يختزل الأبعاد المكانية الثلاثة إلى السطح، ولو رُكِّزت هذه الأبعاد تركيزاً كاملاً لصارت تُمثَّل بنقطة، ممَّا سيعني إلغاء التجاور، وهو إلغاء سيترتب عليه بدوره عدم استقرار تناظره نقطة في الزمن. غير أنَّ هذا النفي لا يتحقق على نحو كامل ومتلاحم إلَّا في الموسيقى وحدها. أما الرسم فيبقى، على العكس، على وجود المكاني، فلا يلغي سوى بعد واحد من الأبعاد الثلاثة، ويجعل من السطح عنصر تمثيلاته. واختزال الأبعاد الثلاثة هذا إلى السطح متضمَّن في مبدأ الداخلية التي لا يمكن أن تتظاهر في المكاني كداخلية إلَّا بتقليصها الكلية

الخارجية بدلاً من أن تبقي عليها موجودة كما هي.

وثمة ميل عام إلى اعتبار هذا التقليص نهجاً عسفياً ينهجه الرسم، وقد شاء بعضهم أن يعزوه إليه بصفته عيباً ونقيصة. ولسان حالهم يقول في ذلك: ما دام الرسم يبغي تمثيل مواضيع الطبيعة في كل واقعيتها أو ما دام يريد أن يجعل الحياة الروحية وحياة العواطف قابلتين للإدراك بواسطة الجسم البشري وأوضاعه وحركاته، فإنَّه يبقى، وهو الذي يستخدم لتمثيلاته محض سطح ذي بعدين، دون مستوى الطبيعة التي هي على العكس كاملة.

صحيح أنَّ الرسم، من وجهة نظر المادية المكانية، فن أكثر تجريداً من النحت، لكن هذا التجريد، بدل أن يكون نتيجة اختزال عسفي أو نتيجة العجز البشري عن مضاهاة الطبيعة، يشكل مرحلة ضرورية في التطور من النحت إلى الرسم. فالنحت نفسه لم يكن محض استنساخ محاكٍ للواقع الطبيعي، الجسماني، بل كان من إبداع الروح الفاعل فعله في الطبيعة، ولهذا السبب كان يبعد عن منحوتاته كل ما يلامس الطبيعة المبتذلة، العادية، وكل ما لا يوائم المضمون المطلوب التعبير عنه. وكان اللون من جملة الخصوصيات التي استبعدها النحت، بحيث لم يبق هناك سوى تجريد الهيئة الحسية. والعكس هو ما يحدث في الرسم، لأنَّ مضمونه الداخلية الرُّوحيَّة التي لا يمكن أن تتظاهر إلَّا خارجياً، ولكن كأنَّما تنسحب من الخارج لترتد إلى ذاتها. وهكذا فإنَّ الرسم يعمل هو الآخر برسم الإدراك، ولكن على نحو يغدو معه الموضوعي الذي يمثله انعكاساً للروح، بدل أن يبقى كينونة- في- إلهنا طبيعية، كاملة، واقعية ومكانية، وهو لا يظهر في هذا الانعكاس روحيته إلَّا بقدر ما تحذف العيني الواقعي لتجعل منه محض ظاهر للروحي برسم الروحي.

لهذا يكون الرسم مكرهاً على العزوف عن الكلية المكانية، وليس انحداد الطبيعة البشرية هو وحده الذي يفرض عليه هذا العزوف. وبالفعل، ما أن يغدو موضوع الرسم، من وجهة النظر المكانية، محض انعكاس للداخلية الروحية التي يعرضها الفن للروح، حتى يفقد الواقع المكاني والعيني قدراً من استقلاله ويعقد مع الناظر علاقات أكثر مباشرة وحميمية من علاقات

الأعمال النحتية. فالتمثال ينتصب بصورة مستقلة، خارج نطاق أي علاقة بالمشاهِد الذي يسعه الوقوف أينما يشاء: فموقفه وحركاته ودورانه حول التمثال أشياء غير مهمة بالمرة. وثبات هذا الاستقلال يفترض أنَّ التمثال يمكن أن يعرض شيئاً ما لنظر المشاهد، أينما تكن نقطة وقوفه. والحال أنَّ هذه الكينونة- لـ- ذاتها للعمل النحتي تبقى قائمة، لأنَّ لها مضموناً موضوعاً، محدود الحدود، مستكفياً بذاته. أما في الرسم، الذي مضمونه الذاتية، وبالأخص الداخلية المتخصصة، فيوجد أيضاً انفصال بين الموضوع والمشاهد، لكن هذا الانفصال يتلاشى بحكم من أنَّ اللوحة، من حيث إنّها تمثل الذاتي، تدلُّ بكليتها على أنَّها غير موجودة إلَّا للناظر، للمشاهد، وليس لذاتها، باستقلال عام. فلكأنَّ المشاهد موجود هنا من البدء، ولكأنَّ الأثر أبدِع برسمه، ولكأنَّه أُخِذت في الحساب النقطة الثابتة التي سيقف عندها. والحال أنَّ محض ظاهر الواقع كافٍ بالنسبة إلى هذه الدعوة إلى التأمُّل وإلى انعكاسه الروحي؛ بل يسعنا القول: إنَّ كلية المكان الفعلية لن تكون إلَّا عامل بلبلة وتشويش، لأنَّه لو مُثِّلت المواضيع في هذه الكلية لصار لها وجود مستقل، في حين أنَّ الرسم يخاطب الرُّوح وحدس الرُّوح، عارضاً له ظواهر مواضيع كيما يحييها، كيما يجعلها بنفسه حية وواقعية. ومن هنا كان عجز الطبيعة عن اختزال مواضيعها بحبسها إيَّاها ضمن حدود سطح ما، لأنَّ هذه المواضيع لها، وينبغي أن يكون لها، كينونة-

لــ- ذاتها؛ والمتعة التي يوفرها الرسم لا يكمن مصدرها في وجود المواضيع الفعلي؛ والاهتمام الذي تثيره نظري صرف: اهتمام بالانعكاس الخارجي للداخلية، ممَّا يغني عن الحاجة إلى واقع وتعضية كاملين ومكانيين.

وترتبط بهذا الاختزال إلى السطح واقعة أخرى: كون العلاقات بين الرسم والعمارة أوهى بكثير ممَّا بين النحت والعمارة. وبالفعل، إنَّ الأعمال النحتية، حتى في حال انتصابها في الساحات العامة والحدائق العامة حيث يبدو عليها وكأنَّها غير موجودة إلَّا لذاتها، تظل بحاجة على الدوام إلى أسّ معماري؛ وحينما توضع التماثيل في غرف داخل البيوت وفي الأروقة والقاعات، إلخ، فإنَّ البناء يُقدِّم لنا، إن جاز التعبير، جواً ومحيطاً، أو أنَّ التماثيل هي التي يكون الغرض منها أن تكون للمباني وسيلة تزيين وتزويق؛ وفي كلا الحالين تقوم بين التمثال ومحيطه المعماري علاقة وثيقة العرى. أمَّا اللوحة، فسواء أعلقت في غرفة مقفلة أو في قاعات مفتوحة ومكشوفة، فلا تحتاج إلى العكس إلَّا إلى جدار. والغرض البدائي من الرسم أن يغطي السطوح الجدارية العارية. ولقد كان الرسم يكتفي بهذه المهمة لدى القدامى بوجه خاص، إذ كان كل دوره تزيين جدران المعابد، وفي زمن لاحق، جدران المساكن الخاصة. وتقدم العمارة القوطية، التي كانت مهمتها الأولى بناء مسوَّرات ذات أحجام عظيمة، سطوحاً أوسع أيضاً، بله شاسعة، ومن أعظم ما يمكن تخيله، لكن سواء أفيما يتعلق بخارج المباني أم بداخلها فإنَّ الرسم ما كان يُستعمل فيها في بادئ الأمر إلَّا في شكل فسيفساء تزين سطوحاً فارغة؛ وفي زمن لاحق، وبخاصة في القرن الرابع عشر، سدَّت العمارة فراغ مساحاتها الجدارية الشاسعة بطريقة معمارية خالصة، كما تدلُّ على ذلك الواجهة الرئيسية لكاتدرائية ستراسبورغ. ففيما خلا أبواب الدخول والوردية(7) والنوافذ، نجد السطوح العارية مغطاة بزخارف لها شكل النوافذ، وكذلك بأشكال شتى، والكل له وقع تزييني بارز يغني عن استعمال الرسم. ولم تشرع العمارة الدِّينيَّة باستخدام الرسم إلَّا في المباني التي تُحاكي الطراز القديم. غير أنَّ الرسم الديني المسيحي، بوجه الإجمال، انفصل عن العمارة ليخلق آثاراً مستقلة، نظير اللوحات التي تزين المذابح والمزارات والمذبح الرئيسي، إلخ. صحيح أنَّ اللوحة لا بُدَّ أن تكون، هنا أيضاً، على صلة بطبيعة المكان الذي رسمت لتعلق فيه، غير أنَّ الغاية منها ليست تغطية سطح جداري فحسب، بل كذلك أن توجد هناك لذاتها، مثلها مثل التمثال. ويستخدم الرسم أخيراً في تزيين قاعات المباني العامة ودور البلدية والقصور والمساكن الخاصة، إلخ، وبهذا يعود إلى الارتباط بعرى أوثق بالعمارة، إلَّا أنَّه، رغم هذا الارتباط، لا يفقد ولا يجوز له

أن يفقد استقلاله، بصفته فناً حراً.

وممَّا يوجب أيضاً اختزال أبعاد المكان الثلاثة إلى بعدي السطح الاثنين في الرسم المهمة الواقعة على عاتق هذا الأخير من حيث لزوم تعبيره عن الداخلية الفردية، الغنية بالخصوصيات المتنوعة. فما يمكن أن يكتفي به النحت من حيث حدّ نفسه بالأشكال المكانية للتمثال، لا يصلح للفن الأغنى الذي هو الرسم، لأنَّ الأشكال المكانية هي من أكثر ما في الطبيعة تجريداً، بينما وجد الرسم للتعبير عن الفروق الخاصة الدقيقة، ممَّا يقتضي استخدام مواد أكثر تنوعاً. وهكذا ينضاف إلى التمثيل في المكاني استخدام مواد ذات طبيعة فيزيائية، وأكثر تخصصاً، لا يمكنها أن تبرر وأن تبرز ما لها من أهمية قصوى بالنسبة إلى العمل الفني والدور الذي تلعبه بصفتها عناصره المكوِّنة الأساسية إلَّا على حساب الكلية المكانية وباختزالها إيَّاها إلى بعدي السطح الاثنين. وبالفعل، إنَّ الأبعاد في الرسم لا توجد بذاتها، في واقعها الأصيل، وإنَّما تُجعل ظاهرة ومنظورة بالوسائل الفيزيائية التي ألمعنا إليها.

والحال أنَّ العنصر الفيزيائي الأساس الذي يستخدمه الرسم هو بالتحديد الضوء، أي عامل منظورية الأشياء بوجه عام.

لقد كانت المواد الحسية العينية التي تستخدمها العمارة تشتمل قبل كل شيء على المادة الثقيلة، ذات المقاومة، التي ما وجدت إلَّا لتزن وتثقل وتضغط، ولتقوم مقام ركيزة ودعامة، وفي الوقت نفسه لتُحمل وتُسند هي نفسها، وهي وظيفة بقيت تحافظ عليها جزئياً في النحت. والمادة الثقيلة تمارس ضغطاً، لأنَّ وحدتها المادية لا تكمن فيها، بل في مكان آخر، ولأنَّها تسعى إلى إدراك هذه النقطة والاهتداء إليها، مع بقائها في مكانها، بفعل المقاومة التي تقابلها بها أجسام أخرى تغدو، بحكم ذلك، أجساماً حاملة. والضوء هو نقيض المادة الثقيلة التي لا تزال تجدّ في أثر وحدتها. ومهما أمكن أن يُقال عن الضوء، فمن الأكيد الثابت أنَّه ذو خفة مطلقة، وأنَّه ليس ثقيلاً ولا ذا

مقاومة، وأنَّه بالتالي دوماً وأبداً مماثل لنفسه مماثلة مطلقة، وليس له من مرجع إلَّا إلى ذاته، وباختصار، إنَّه يمثل المثالية الأولى، التوكيد الذاتي الأوَّل للطبيعة. ففي الضوء تغدو الطبيعة لأوَّل مرة ذاتية؛ فهي من الآن فصاعداً الأنا الفيزيائي العام الذي اطَّرح عنه، وإن لم يتخصص بعد أو ينحبس في عزلة نقطية الشكل، موضوعية المادة الثقيلة وخارجيتها الخالصتين، وأظهر مقدرته على التجرُّد من الكلية المكانية والحسية لهذه المادة. وإنَّما بفضل هذه الصفة المؤمثِلة Idéalisante يغدو الضوء المبدأ الفيزيائي للرسم.

بيد أنَّ الضوء بما هو كذلك لا يوجد إلَّا بصفته واحداً من المظاهر المتضمَّنة في مبدأ الذاتية، وبالتحديد كمظهر لهذه الهوية الفكروية. والضوء، إذا ما نظرنا إليه من هذا المنظور، لا يؤلف سوى وسيلة للإظهار، وسيلة تستخدمها الطبيعة كيما تجعل الأشياء منظورة بصفة عامة؛ أما المضمون الذي يكشف عنه الضوء فيتألف من المواضيع التي ما هي بالضوء، بل شيء آخر غير الضوء، شيء هو بحدِّ ذاته معتم. ويتيح لنا الضوء أن نتعرف من هذه المواضيع اختلافاتها من حيث الشكل والبعد، إلخ، وذلك بإنارتها، أي بتخفيفه بقدر أو بآخر من عتمتها ولامنظوريتها، على اعتبار أنَّ بعض الأجزاء، الأقرب من غيرها إلى المشاهد، أكثر منظورية، بينما بعضها الآخر، الأبعد عنه، أقل منظورية. والمنير والمعتم، بما هما كذلك، يحيلاننا فقط، ما داما لا يمثلان لوناً محدداً للموضوع، إلى المسافة التي تفصلنا عن المواضيع المنارة. وفي هذه العلاقة المتحددة بالمسافة لا يعود الضوء إلى التدخل كضوء، وإنَّما بوصفه ذلك المنير وذلك المعتم اللذين تخصصا، أي بوصفه نوراً أو ظلاً تدلّنا تراكيبهما المتنوعة على شكل المواضيع وعلى المسافة التي تفصل بين بعضها بعضاً، وبينها وبين الناظر إليها. وهذا المبدأ هو الذي يستخدمه الرسم، لأنَّ التخصيص يؤلف

جزءاً لا يتجزأ من مفهومه. فإذا ما قارنا من هذه الزاوية بينه وبين النحت والعمارة لاحظنا أنَّ الفنين الأخيرين هذين ينقلان الفروق الدقيقة الفعلية للهيئة المكانية ويدعان النُّور والظل ينشآن عن مفعول الإنارة الصادرة عن الضوء الطبيعي أو مفعول وضعية المتفرج؛ وينجم عن ذلك أنَّ استدارة الأشكال قائمة سلفاً ومن تلقاء ذاتها في أعمال النحت والعمارة، وأنَّ النُّور والظل اللذين يجعلان هذه الأشكال منظورة ما هما إلَّا من فعل عوامل مسبقة الوجود ومستقلة عن المنظورية أو اللامنظورية. أما في الرسم فإنَّ المنير والمعتم، بِكُلِّ تدرجاتهما وبِكُلِّ انتقالاتهما البالغة الرهافة، يدخلان في عداد المواد التي يستخدمها الرسام وينتجان الظاهر المرام من قِبَله، علماً بأنَّ هذا الظاهر هو عينه الذي يُقدِّمه النحت والعمارة على أنَّه واقع. والنُّور والظل، وتظاهر المواضيع في تنويرها، هي من فعل الفن وليس من فعل الضوء الطبيعي، الذي يجعل المنير والمعتم منظورين فقط؛ أي إنَّ الرسم هو الذي يروم ويصنع الإنارة وكل شيء. وهنا تحديداً ينبغي أن نبحث عن العلَّة الإيجابية التي تجعل الرسم في غنى عن الأبعاد الثلاثة، فالصورة مصنوعة من ظلال وأنوار، وهذا ما يجعلها فائضة عن الحاجة من حيث هي صورة حقيقية.

لكن ما النُّور والظل، ما المنير والمعتم، وكذلك تراكيبهما، إلَّا تجريد، وهذا التجريد لا وجود له بما هو كذلك في الطبيعة، ولا يمكن بالتالي استخدامه كمادة حسية.

وبالفعل، إنَّ النُّور لا وجود له، كما رأينا، إلَّا بالنسبة إلى شيء آخر غيره،

وتحديداً المعتم. بيد أنَّ المبدأين كليهما يؤلفان في هذه العلاقة وحدة، تركيباً من المنير والمعتم، بدل أن ينفي واحدهما الآخر. فالنُّور، الذي تكدر على هذا النحو وأعتم، والذي يخترق مع ذلك بدوره المعتم وينيره، يؤلف مبدأ اللون، الذي هو مادة الرسم الخاصة. إنَّ النُّور بما هو كذلك عديم اللون؛ فهو اللاتعين المحض للتماثل مع الذات؛ أما اللون، الذي هو بالنسبة إلى النُّور شيء معتم نسبياً، فمختلف بالتالي عن النُّور؛ إنَّه كدر يقترن به مبدأ الضوء، فيؤلف وإيَّاه كُلّاً واحداً؛ ونحن سنكوّن فكرة خاطئة ورديئة عن النُّور فيما لو تصورناه مركّباً من ألوان شتى، أي من تعتيمات مختلفة.

إنَّ الشكل والمسافة والانحداد والملاء، وبالاختصار، جميع العلاقات المكانية وكل الفروق الدقيقة للتظاهرات في المكان، يصطنعها الرسم بواسطة اللون الذي يمتلك مبدؤه الفكروي المقدرة أيضاً على تمثيل مضامين فكروية ويتيح إمكانية التعبير، بواسطة تعارضات متفاوتة العمق ولطائف ودقائق وتدرجات متنوعة، عن أدق الفروق بين المواضيع الممثَّلة وأخفِّها. وما يمكن الحصول عليه على هذا النحو بواسطة اللون يكاد يعز على التصديق. هاكم، على سبيل المثال، رجلين لا يشبه واحدهما الآخر؛ فكل منهما يمثل، بوعيه لذاته وبعضويته الجسمانية، كلية روحية وجسمية متكوِّنة، ومع ذلك فإنَّ كل هذا الاختلاف يرتد في اللوحة إلى اختلاف في الألوان. لون ينتهي هنا، ولون يبدأ هناك، وهذا كافٍ ليكون لدينا كل شيء: الشكل، البعد، ملامح الوجه، التعبير، وكل ما هو حسي إلى أقصى حدود الحسية وكل ما هو روحي إلى أقصى حدود الرُّوحيَّة لدى الإنسان. وهذا الاختزال لا يجوز اعتباره، كما سبق لنا القول، حيلة أو نقصاً وعيباً، بل على النقيض من ذلك: فالرسم يهمل البعد الثالث عن قصد كيما يستبدل الواقعية المكانية الخالصة بمبدأ اللون الذي هو مبدأ أسمى وأغنى.

هذا الغنى هو الذي يتيح للرسم أن يحقق، في إبداعاته، الكلية الظاهراتية. فالنحت يكتفي بقدر أو بآخر بتمثيل الفردية المحددة الحدود بدقة بالنسبة إلى العالم الخارجي والفرديات الأخرى؛ لكن الرسم لا يسعه أن يقنع بالفردية المستكفية بذاتها: بل عليه، على العكس، أن يجعلها تنخرط في علاقات شتى، تخرجها من ذاتها. وبالفعل، إنَّ اللوحة تخاطب من جهة أولى، وكما سبق لي القول، المشاهد بصورة أكثر مباشرة ممَّا يخاطبه بها التمثال، وتتطلب قدراً أكبر ممَّا يمكن أن نسميه بتعاونه؛ ومن جهة أخرى، يمثِّل الفرد منخرطاً في

علاقات متنوعة مع أفراد آخرين ومع المحيط. وكون الموضوعية تُجعل ظاهرية فحسب يتيح للرسام إمكانية الجمع في لوحة واحدة بين المواضيع الأكثر تنوعاً والمسافات الأكثر طولاً والمساحات الأعظم رحابة، وهذا من دون أن تكف اللوحة عن أن تكون كُلاً محدد الحدود بدقة؛ وهذا التحديد، بدل أن يعني انقطاعاً اعتباطياً أو عارضاً، يظهر وينبغي أن يظهر ككلية من خصوصيات مرتبط بعضها ببعضها الآخر.

ج- مبدأ المعالجة الفنية:

بعد هذه التأملات العامة حول مضمون الرسم ومواده الحسية، يبقى علينا أن نضيف بضع عبارات حول المبدأ العام المتحكم بنمط المعالجة الفنية.

إنَّ الرسم يشتمل، أكثر من النحت والعمارة، على النقيضين المتمثلين، من جهة أولى، في عمق الموضوع والوقار الدِّيني والأخلاقي في تصور جمال الأشكال المثالي وتحقيقه، ومن الجهة الثانية، وعندما تكون الموضوعات تافهة بحدِّ ذاتها، في التعلق بخصوصيات الواقع والمهارة الذاتية. وعلى هذا يمكن أن يطرق آذاننا بصدد الرسم حكمان كلاهما متطرف. فتارة نسمع بالفعل إنساناً يهتف: ما أعظمه من موضوع! ما أعمقه من تصميم! ما أفخمه من تعبير! وطوراً نسمع على العكس قائلاً يقول: هذا رسم عظيم، لا يضاهى! وهذا الاختلاف في الحكم مرده إلى مفهوم الرسم بالذات؛ بل يمكن القول: إنَّه ما من تسوية ممكنة بين هذين الحكمين، وأنَّ كُلاً منهما لا بُدَّ أن يبقى قائماً بملء استقلاله. وبالفعل، وما دامت وسيلة التمثيل في الرسم هي على حدٍّ سواء الألوان والصورة بما هي كذلك والأشكال المحدَّدة بالمكان، فإنَّ هذا الفن يشغل مكاناً وسطاً بين المثالي والتشكيلي وخصوصيات الواقع المباشرة، ومن هنا كان للرسم ضربان: ضرب مثالي يعبّر عن الكلي والعام، وضرب يعبّر عن الفردي في الخصوصية التي هي وقف عليه.

يمكن القول إذن: إنَّ على الرسم بادئ ذي بدء، ونظير النحت، أن يدخِل في مضماره ما هو جوهري: مواضيع الإيمان الديني، أحداث التاريخ الكبرى، مشاهير الأفراد والنوابغ، على أن يظهِّر هذا الجوهري في شكل الذاتية الداخلية. والمطلوب هنا، قبل كل شيء، إبراز عظمة الحدث الممثَّل ووقاره، وعمق النفس التي يُراد التعبير عن مشاعرها، بحيث لا يكون بعد للتنفيذ ولاستخدام العدة الفنية الثرة التي في متناول الرسم وللمهارة التقنية التي يتطلبها هذا الاستخدام سوى أهمية ثانوية. فإزاء أهمية المضمون المطلوب تمثيله، الذي يتطلب أن يتركز كل انتباه الرسم على الجوهري والأساس، تبدو المهارة التقنية والبراعة الخارجية وصنعة الرسم بما هي كذلك صفات غير ذات شأن. وهكذا فإنَّ مسودات رافائيل، مثلاً، ذات قيمة لا تقدَّر بثمن، وتنمُّ عن

إحكام عظيم في التصميم، في حين أنَّ لوحاته، مهما تكن براعة الرسم ونقاوة الأشكال، المترعة بالمثالية وبالحياة الفردية معاً، ومهما تكن نوعية التركيب والألوان، قد تجاوزتها إلى حدّ كبير لوحات الرسامين الهولنديين إنْ من منظور المزيد اللوني أو من زاوية رسم المشهد الطبيعي، إلخ. وهذا يصح بقدر أكبر أيضاً بالنسبة إلى رواد الفن الإيطاليين السابقين لرافائيل: فهو قد تخلَّف عنهم من حيث عمق التعبير وقوته وصميميته، وتفوَّق عليهم في فن التصوير وإحكام الرسم وجمال مجموعاته الحي.

بيد أنَّنا نخطئ لو تصورنا أنَّ الرسم لا يجوز له أن يمضي إلى أبعد من هذا التعمق في الغنى الداخلي للذاتية واستكشاف مضمونها اللامتناهي؛ إذ عليه، فضلاً عن ذلك، أن يصون استقلال الخصوصي وحريته وأن يبرز ما يُشكِّل، بوجه عام، الإطار، المحيط، الخلفية. وفي هذا الانتقال من الوقار العميق إلى خارجية الخصوصي، ينبغي على الرسم أن يمضي قدماً إلى أقصى حدود الظاهراتية بما هي كذلك، أي أن يدرك النقطة التي يغدو عندها المضمون نفسه غير ذي بال ويمسي ما سأسميه بالمظهرة Phénoménalisation الفنية هو العنصر الرئيسي الذي عليه يتركز الاهتمام كله. فبافتتان نتأمل الفروق الدقيقة التي لا تكاد تقع تحت لمس لأديم السماء وساعات النهار وأنوار الغابة، وألوان السحب والأمواج والبحار والأنهار وانعكاساتها، وشعشعة الخمر في الإبريق، وألق العيون، وبريق النظرة والابتسامة الخاطف، إلخ. هنا ينتقل الرسم من المثال إلى الواقع الحي، ويصل إلى مفاعيله الظاهراتية عن طريق الدقة التي يصور بها كل تفصيل. لكن لا نحسبن أنَّ كل المطلوب هنا هو الاجتهاد والكد، بل لا بُدَّ من ذكاء في العمل بحيث تُعطى كل خصوصية شكلاً متقناً ويُصان في الوقت نفسه تساوق جميع التفاصيل، فإذا بها وكأنَّها تيار واحد رحب، تنبجس جميعها من منبع واحد مشترك، أو كأنَّها فروع جذع واحدة، الأمر الذي يقتضي أعظم المهارة الفنية. هذا التنشيط، هذا الإحياء للظاهراتية

الواقعية يغدو على هذا النحو تعيينا ارفع واسمى من تعيين المثال، أو هكذا يبدو للعيان، ولهذا ليس ثمة من فن ثارت المناقشات بصدده حول المثال والطبيعة كفن الرسم. وصحيح أنَّه يمكن للمرء، إذا شاء، أن يصف بالإسراف استخدام كثرة من الوسائل الفنية في رسم موضوعات هزيلة، بل تافهة في ظاهر الأمر؛ بيد أنَّ الرسم لا يستطيع مع ذلك أن يتخلى عن هذه الموضوعات، وهي على كُلِّ حال الموضوعات الوحيدة التي تصلح للمعالجة بمثل هذا الفن والتي تحافظ على رهافة الظاهر ورقّته هذه.

لكن المعالجة الفنية لا تقف عند حدود هذه المعارضة العامة؛ فبالفعل، ونظراً إلى أنَّ الرسم يرتكز إلى الذاتية والخصوصية، نراه يعمد إلى تخصيص وتفريد مشتطين. صحيح أنَّ النحت والعمارة يتسمان بخصائص قومية، وصحيح أنَّه في النحت بوجه خاص تظهر الميول التي تتنوع بتنوع المدارس والفنانين. لكن هذه الاختلافات، التي مردّها في الرسم، علاوة على ذلك، إلى ذاتية نمط التمثيل، تصبح عديدة بعدد المواضيع- التي لا تقع تحت حصر- التي يمكن له أن يدخلها في مضماره. وفي الرسم بصورة رئيسية يظهر ويتثبت روح الشعوب والبلدان والعصور والأفراد، وذلك ليس من خلال اختيار المواضيع وروح التصميم فحسب، بل أيضاً من خلال طريقة الرسم والتجميع، وطريقة مزج الألوان، وشغل الريشة، واستخدام ألوان محددة، إلخ؛ وهذا كله ينطوي في كثرة من الأحوال على طرائق وعادات ذاتية صرف.

ما دام في مقدور الرسم أن يتوغل على هذا النحو، بحرية لا محدودة، في الداخلية وفي الخصوصي، فمن المتعذر أن نعطيه تعريفاً عاماً واضحاً ودقيقاً. بيد أنَّنا لا نستطيع الاكتفاء بما قلناه حتى الآن عن المضمون والمواد والمعالجة الفنية الخاصة بالرسم؛ وحتى لو أهملنا العناصر الاختبارية الكثيرة التعداد والتنوع، لبقي علينا أن ننظر إلى الرسم من مظاهر أخرى له، ليست بأقل أهمية.

الفَصْلُ الثّاني

تعيينات الرسم الخاصة

إنَّ وجهة النظر التي ننطلق منها لاستكمال بحثنا هذا تمليها علينا، إن جاز القول، التأملات التي سبقت. وبالفعل، إنَّ المطلوب أن نحدد عن كثب سمات ما سبق لنا أن أولياه اهتمامنا: مضمون الرسم، ومواده، ونمط تمثيله.

فيما يتعلق، أوَّلاً، بالمضمون، كنَّا قد قلنا: إنَّه من طبيعة رومانسية، لكن يبقى علينا أن نبحث في ما هو الأصلح والأنسب للتمثيل الرسمي بين عناصر هذا المضمون الرومانسي الغني.

علينا ثانياً، وبالرغم من معرفتنا بالمواد الحسية التي يستخدمها الرسم، أن نعين بمزيد من الوضوح والدقة الأشكال القابلة لأن تعبّر عنها الألوان على سطح ما، على اعتبار أنَّه من الواجب التعبير عن داخلية الرُّوح بواسطة الهيئة البشرية ومواضيع طبيعية أخرى.

علينا، ثالثاً، أن نبحث في ما يناظر المضامين المختلفة من اختلافات في التصميم والتنفيذ الفنيين، الأمر الذي يترتب عليه تشكل أنواع عدَّة من الرسم.

أ- المضمون الرومانسي للرسم:

ذكَّرت أعلاه بأنَّه كان لدى القدامى رسامون ممتازون، لكنِّي لفتُّ الانتباه أيضاً إلى أنَّ الرسم لا يؤدِّي مهمته ولا يبقى وفياً لدعوته إلَّا بقدر ما يدلل على مقدرته على أن يفهم ويعبّر عن الحياة الداخلية، حياة العواطف التي تؤلف مضمار الفن الرومانسي. ويبدو أنَّ هذه الرؤية للأمور ينفيها واقع أنَّ الرسم المسيحي، حتى وهو في أوجه، أي في زمن رافائيل وكوريجيو[8] وروبنز[9]، إلخ، استخدم على الأخص موضوعات ميثولوجية إمَّا لذاتها وإمَّا لتمجيد المآثر الكبرى والانتصارات والزيجات الملكية، إلخ، وترميزها Allégorisation. وهذا ما حدث في أيامنا أيضاً. فقد عاد غوته[10] إلى وصف فيلوستراتوس للوحات بوليغنوتوس[11] ليجدد هذه الموضوعات ويضفي عليها نضارة شعرية تؤهلها لأن يستخدمها الرسم. لكن إن تكن أشباه هذه المبادرات تنطوي ضمناً على مطلب معالجة الموضوعات المقتبسة من الميثولوجيا والأساطير الإغريقية بحسب مفهوم القدامى وروحهم بالذات، وكذلك مشاهد

الحياة الرومانية- التي إليها ذهب إيثار الفرنسيين في حقبة محددة من رسمهم- فلزام علينا القول، بصفة عامة: إنَّ الماضي لا يمكن أن يرد إلى الحياة، وإنَّ الطابع النوعي للقديم لا يتفق كل الاتفاق مع مبدأ الرسم. فالرسام ملزم بأن يجري على هذه الموضوعات تعديلاً جذرياً، وبأن ينفخ فيها روحاً مغايراً، وبأن يعمل بحيث تتولد عن مرآها مشاعر أخرى وحدوس مغايرة لتلك التي كانت تتولد عن آثار الفن القديمة، إذا كان لا يريد أن يصطنع عدم تطابق بين مضمون الرسم وأهدافه الخاصة. إذن فليست الموضوعات والمواقف المقتبسة عن العصور القديمة هي التي مثَّلها الرسم بأكبر قدر من الكمال، بل إنَّ هذه الموضوعات والمواقف تُشكِّل بالنسبة إليه، على العكس، عنصراً غير مجانس لا بُدَّ من تحويله وتكييفه مسبقاً مع مبدأ الرسم. وبالفعل، وكما كنَّا ذكرنا مراراً، لا يجوز للرسم أن يدخل في مضماره إلَّا ما هو قادر، خلافاً للنحت والشعر والموسيقى، على تمثيله بواسطة الأشكال الخارجية ومن خلالها، أعني تركيز الرُّوح الذي يبقى تعبيره عصياً على النحت، بينما تعجز الموسيقى عن إعطاء الداخلية تعبيراً خارجياً عينياً، ولا يتمخض الشعر نفسه إلَّا عن تعابير خارجية ناقصة. أمَّا الرسم فقادر، على العكس، على إقامة جسر بين الداخلي والخارجي، وعلى الربط بين الداخل والخارج، وعلى التعبير خارجياً عن الداخلية الكاملة. ولهذا كان مضمونه حياة النفس، بِكُلِّ عمل المشاعر التي تجيش فيها، وكذلك الخصوصيات الشخصية البارزة، وكل ما هو سمة فارقة بوجه عام؛ داخلية الشعور بصفة عامة وداخلية العواطف الخاصة التي لا يجوز- في التعبير عنها- أن تظهر بعض الأحداث والظروف والأوضاع، إلخ، وكأنَّها محض تظاهرات لطبائع فردية؛ على أنَّ الخصوصية النوعية يجب أن تُنقش نقشاً، إن جاز القول، في السحنة، وأن تؤثل جذورها فيها، وأن تؤلف جزءاً لا يتجزأ من الشكل الخارجي.

لكن تعبير الداخلية لا يتفق مع الاستقلال والجلال المثاليين للكلاسيكي الذي يتحقق فيه توافق مباشر بين الفردي، من جهة، وبين الجانب الجوهري من

الطبيعة الرُّوحيَّة والجانب الحسي من التظاهر الجسماني، من الجهة الثانية؛ كذلك فإنَّ الصفو الطبيعي وفرح الحياة لدى الإغريق والتأمُّل الكلي الغبطة لا تكفي للتعبير عن حياة النفس ولا تستنفذ عمق هذه الأخيرة؛ وإنَّما يقتضي عمق الرُّوح وداخليته أن تكون النفس قد مرَّت بجميع ضروب العواطف، وأن تكون قد استخدمت كل قواها وكل حياتها الداخلية، وأن تكون قد صارعت كثيراً وكافحت كثيراً وكابدت كثيراً، وأن تكون قد عانت ساعات عصيبة وممضة، من دون أن تكف عن أن تكون ذاتها، ولكن من دون أن تنكفئ أيضاً إلى داخل ذاتها. صحيح أنَّ القدامى يمثلون، في أسطورة هرقل[12]، بطلاً احتل مكانه، بعد كثرة من المهام الشاقة والعذاب، في مصاف الآلهة، حيث استمتع براحة سعيدة، لكن المهام التي نفذها هرقل لم تكن إلَّا أعمالاً خارجية، والسعادة التي كوفئ بها لم تكن إلَّا حال من الهدوء والسكون؛ وفضلاً عن ذلك، فإنَّ النبوءة القديمة التي زعمت أنَّه هو الذي سيضع، وهو أعظم الأبطال الإغريق طراً، حداً لسيطرة زفس[13] لم تتحقق، لكن نهاية سيادة هذه الآلهة المستقلة لم تبدأ إلَّا يوم شرع الإنسان، بدل أن يصرع التنانين الخارجية ويقتل ثعابين ليرنا[14]، يصرع ويقتل التنانين والثعابين المقيمة في ذات صدره، أي قسوة ذاتيته ووحشيتها الداخليتين. فعندئذٍ فقط صار الصفو الطبيعي صفواً علوياً للروح الذي تخطى مجاز الآن السالب للازدواجية وفاز عن هذا السبيل برضى وحبور لامتناهٍ. ولا بُدَّ أن يطرأ على شعور الصفو والسعادة تحول وتغير حتى يصبح شعوراً ذاتياً وشخصياً، لأنَّ السعادة والغبطة تنجمان أوَّلاً عن توافق طبيعي وعرَضي بين الذات والظروف الخارجية، ويكون مرجعهما إلى الوجود المباشر بدلاً من أن تنبثقا عن داخلية الرُّوح. والشعور بالرضى في هذه الحالة الأخيرة شعور مكتسب، وهو، لهذا السبب، وحده المبرر؛ فالصفو هنا صفو متأتٍ عن انتصار، عن شعور حميم تولَّد في نفس ألغت كل ما هو حسي ومتناهٍ فيها وأطَّرحت بعيداً عنها كل الهموم التي تترصدها. فالطوبى هي للنفس التي عانت وكافحت، وانتصرت في خاتمة المطاف على أوجاعها.

إنَّ ما يُشكِّل في هذا المضمون الجانب المثالي بحصر المعنى هو تصالح النفس الذاتية مع الله الذي اجتاز بنفسه، في تجسده البشري، درب الآلام هذا. فالداخلية الجوهرية هي داخلية الدِّين؛ إنَّها شعور الطمأنينة الذي يخالج الذات التي لا تكون رياضية بملء معنى الكلمة إلَّا بقدر

ما تفرغ إلى ذاتها، الذات التي حطمت قلبها الأرضي وسمت بنفسها فوق طبيعية الوجود وتناهيه وفازت عن طريق هذا التسامي بالداخلية العامة، الداخلية في الله والاتحاد معه. صحيح أنَّ النفس تريد ذاتها، لكنَّها تريد ذاتها في آخر مغاير لذاتها، مثلما هي كائنة في خصوصيتها؛ ولهذا تعزف عن ذاتها لتلتقيها من جديد في الله ولتحظى بالغبطة، وهذا ما يميز الحب، الداخلية في كل حقيقتها، الحب الدِّيني، المترفع على الشهوات، الذي يحمل إلى الرُّوح الوفاق والطمأنينة والسعادة. والفرح الذي يعتري الذات ليس هو الفرح الذي يتأتى عن الحب الواقعي، الحي، وإنَّما هو فرح براء من الأهواء، بله من الميول والنوازع، محض توجه للنفس، حب يرى في الموت، من منظوره الطبيعي، زوالاً يضع حدّاً للعلاقات الأرضية القائمة بين بشر وبشر، والكاشفة عن عرضيتهم وبطلانهم، والمظهرة للعيان أنَّهم غير مختومين بخاتم الكمال، بل هم موسومون بعيوب الزمنية والتناهي، ممَّا يولِّد صبواً إلى عالم آخر يكون هو الوعد الأوحد بحب بريء من الشهوات والأهواء وبفرح لا يعكر صفوه أي هم وأي شاغل ذي صفة شخصية.

ذلك هو ما يؤلف الحالة النفسية المثلى، العليا، العميقة، التي تحل من الآن فصاعداً محل عزة النفس الهادئة واستقلالها لدى القدامى. صحيح أنَّ آلهة المثال الكلاسيكي ما كانت تفتقر إلى مسحة من الكآبة تعكر، تحت تأثير الضرورة الباردة والقدر المحتوم الذي يترصد الآلهة والبشر على حدٍّ سواء، من صفوها قليلاً، ولكن من دون أن تجردها من وثوقها إلى حريتها الإلهيَّة وعظمتها وقوَّتها. على أنَّ هذه الحرية لم تكن حرية الحب، الكامن مصدره في أعماق النفس، الحب الذي يتوجه من النفسٍ إلى النفس، من الرُّوحٍ إلى الرُّوح. وهذه

الداخلية ترعى في النفس حباً مضيئاً بشعاع من الهناء، حباً يدلل على لامبالاته بأفجع الآلام والخسائر، حباً لا يزداد إلّا عمقاً ووثوقاً بنفسه كُلَّما كان الألم أعظم، لأنَّه يعتريه فرح أكبر بتغلبه وانتصاره عليه. أمَّا في مُثُل القدامى فلا يقع لنا نظر، خلا مسحة الكآبة التي تحدثنا عنها، إلّا على تعبير الألم الذي يعتصر أفئدة نبلاء النُّفوس، وعلى سبيل المثال في تمثالي نيوبا(15) ولاوكون(16)؛ فهما لا يفيضان بالشكوى والأنين والنواح البائس، بل يحافظان على عزة نفسيهما وشجاعتهما، غير أنَّ رباطة الجأش التي يدللان عليها خاوية إن جاز القول، ولا تتعدى الألم والعذاب؛ فمحل التصالح وحبور النصر حل الاستسلام البارد الذي يتخلَّى فيه الفرد، من دون أن ينهار، عمَّا كان يُشكِّل سنده الأقوى. فلا غضب ولا ازدراء ولا ترفع، غير أنَّ تلك العظمة التي تدلل عليها الفردية ما هي إلَّا كينونة- في- ذاتها متصلبة، خضوع استسلامي للقدر، حالة لم يفلح فيها بعد نبل النفس والألم الذي يعتصرها في الوصول إلى تصالح. وإنَّما في الحب الدِّيني الرومانسي فحسب تلقى تعبير الغبطة والحرية هذا.

إنَّ هذا التصالح وما يتأتى عنه من شعور بالرضى هما من طبيعة روحية وعينية في آنٍ معاً، لأنَّهما يخالجان الرُّوح الذي يشعر بأنَّه واحد مع «الآخر» وفيه. ولهذا، وبالنظر إلى أنَّ الحب يتطلب ازدواج الشخصية الرُّوحيَّة، فإنَّ المضمون الممثَّل، كيما يكون كاملاً، لا بُدَّ من النظر إليه من جانبين. فالحب يفترض بالفعل وجود شخصين يعمرهما الشعور بوحدتهما، مع أنَّهما مستقلان. لكن هذه الوحدة تتضمن أيضاً، وعلى الدوام، آن السلبية. وبالفعل، يندرج الحب في عداد الذاتية، والذات محبوة بقلب ليس لأحدٍ سواها، بحيث إنّها لا تستطيع أن تحب إلّا إذا قلَّصت ذاتها وأحدثت فيها حذفاً متفاوت الأهمية وضحت بما هو عنيد عاصٍ في فرادته. وهذه التضحية هي التي تمثل الجانب المؤثر في الحب الذي لا يحيا ولا يشعر بأنَّه يحيا إلّا بالتخلي. لكن في الوقت الذي يحافظ فيه الإنسان، وهو يتخلى، على ذاته، وفي الوقت الذي ينتهي فيه، وهو يحذف كينونته- لــ- ذاتها، إلى توكيد كينونته- لــ- ذاتها، فإنَّ الجانب السلبي في هذا الشعور بالوحدة وبالهناء السامي يظل قائماً: إنَّه

الانفعال العميق الناجم لا عن وعي التضحية، بل بالأحرى عن وعي الهناء اللامستحق، إذ إنَّ المرء يحتفظ، رغم كل شيء، باستقلاله ويبقى مماثلاً لذاته. والانفعال هو الشعور بالتناقض الجدلي المتمثل بالتخلي عن الشخصية، بدون فقد الاستقلال، وهو تناقض موجود في الحب ويجد في الحب حله الخالد.

أمَّا فيما يتعلق بالذاتية البشرية الخاصة، فإنَّ الحب، مصدر الهناء، الحب الذي فيه ينعم المرء بالسماء، يرفع هذا المرء إلى ما فوق الزمني والفردية الخصوصية للشخصية، فيفقد هذان أهميتهما. وقد رأينا أنَّ مُثل الآلهة تتحول، حتى في النحت، واحدها إلى الآخر على نحو لا محسوس، من دون أن تكف فرديتها مع ذلك عن أن تكون الشكل الأساس لتمثيلها. غير أنَّ كل خصوصية تنتفي في حالة الهناء التي نتحدث عنها، ويصير جميع الناس متساوين أمام الله، أو، بالأحرى، أنَّ الورع هو الذي يجعلهم متساوين فعلياً، بحيث إنّ التعبير ينصبُّ كله على تركيز الحب الذي ما هو بحاجة لا إلى السعادة ولا إلى هذا الموضوع الخاص أو ذاك. صحيح أنَّ الحب الدِّيني لا يمكن أن يوجد خارج أفراد معينين، لِكُلِّ واحد منهم بالأصل وجوده الخاص، لكن بما أنَّ الداخلية العميقة هي التي تؤلف هنا المضمون الأساس، فلا سبيل إلى تظهير هذا المضمون إلَّا بإهمال خصوصيات الشخص ومواهبه وعلاقاته وقدره التي يتجاوزها ويسيطر عليها. وما دام هناك في أيامنا هذه رغبة في أن تقوم التربية على أساس خصوصيات كل فرد، وفي أن تكون هذه الخصوصيات هي أساس ما ينبغي على كل امرئ أن يتطلبه من ذاته، وما دام الاستنتاج الذي يستنتج من ذلك هو أنَّه من الواجب أن يُعامَل كل فرد وأن يعامِل نفسه بطريقة خاصة، فمن المباح لنا أن نقطع بأنَّ هذه الرؤية للأمور تتعارض تعارضاً تاماً مع الحب الدِّيني الذي فيه تُمحى وتذوب جميع الفروق الخاصة. وبالمقابل، فإنَّ المميّز الفردي، بحكم من أنَّه لا يؤلف ما هو أساس ولا يختلط بروحية الحب السماوي، يتلقى هنا توضيحاً أكبر، بمعنى أنَّه يغدو، طبقاً لمبدأ الفن الرومانسي، أكثر حرية، فيفصح عن نفسه بطريقة أكثر تمايزاً على اعتبار أنَّه لا يخضع لقانون الجمال الكلاسيكي الذي هو قانون تنافذ الخصوصية الحية والمتناهية والمضمون الدِّيني الرُّوحي وقانون تداخلهما. وبالرغم من ذلك، لا يتوصَّل هذا التعبير المميَّز إلى تعكير صفو الداخلية التي صارت حرة، بدل أن تكون مرتبطة بالمميّز، والتي تُشكِّل بحدِّ ذاتها العنصر المثالي، المستقل والرُّوحي حقاً.

إذن فما يؤلف المركز المثالي والمضمون الرئيسي للمضمار الدِّيني هو، كما

ذكرنا في تأملاتنا بصدد الفن الرومانسي، الحب المتصالح مع نفسه، الحب الراضي، وعلى الرسم، الذي من مهمته أن يعطي المضامين، بما فيها المضامين الأكثر روحية، شكلاً بشرياً، واقعياً وجسمانياً، أن يمثل هذا الحب لا في صورة محض عالم آخر روحي، بل في شكل واقع حي وحاضر. ولهذا يُباح لنا أن نرى في الأسرة المقدَّسة، وعلى الأخص في حب مريم العذراء لطفلها، الموضوع المثالي للرسم باعتباره فناً رومانسياً. لكن خارج نطاق هذا المركز يجد الرسم في متناوله أيضاً موضوعات عديدة يمكن اعتبارها، من هذه الزاوية الأخرى أو تلك، موائمة له على نحو أقل مثالية. وهاكم كيف نستطيع، على ما يتراءى لنا، أن نصنِّف مجمل هذا المضمون.

يعود المكان الأوَّل إلى موضوع الحب بالذات، في شموله البسيط ووحدته التي لا تفصم عراها، أي إلى الله في الشكل الذي به يتظاهر، والذي هو شكل الله الأب. لكن إن كان الرسم يبغي أن يمثل الله الأب، كما يتصوره الدِّين المسيحي، فلا بُدَّ له أن يتغلب على عقبات كأداء. فأبو الآلهة والبشر، من حيث هو فرد مفرد، مثله الفن على نحو شامل كامل في قسمات زفس. لكن ما يفتقد إليه الله الأب المسيحي هو على وجه التحديد الفردية الإنسانية التي هي الفردية الوحيدة التي يمكن للفن أن يعبر في قسماتها عن الرُّوحي. ذلك أنَّ الله الأب، المنظور إليه في ذاته، هو قطعاً شخصية روحية، قوَّة وحكمة فائقتان، إلخ، غير أنَّه يبقى مع ذلك بلا شكل وكأنَّه تجريد من تجريدات الفكر. والحال أنَّ الرسم، الذي لا يسعه تفادي التشبيه(17)، مرغم على أن يخلع عليه هيئة بشرية. وأياً

يكن المستوى الذي يضع عليه هذا التشبيه، وأياَ تكن الداخلية والقُوَّة اللتان يعزوهما إليه، فإنَّه لا يحصل أبداً على شيء آخر غير فرد ذكر، على درجة ما من الوقار، ولكنَّه لا يطابق تمام المطابقة الفكرة التي لدينا عن الله. ومن بين الرسامين الهولنديين القدامى، فإنَّ فان آيك[18]، على سبيل المثال، وصل إلى درجة الكمال في تصوره لله الأب في اللوحة المعلقة فوق مذبح كاتدرائية غاند. فهذه اللوحة تصمد للمقارنة مع جوبيتر الأولمبي؛ لكن مبلغاً ما بلغ التعبير عن الهدوء الأبدي والعظمة والقُوَّة والجلال، إلخ (وهذا كله بأقصى حدّ مستطاع من جمال التصميم والتنفيذ)، فإنَّ ذلك الأثر لا يحوز على كامل رضانا. إذ إنَّ ما تمثله اللوحة على أنَّه الله الأب، في قسمات فرد من البشر، إن هو إلَّا يسوع المسيح ابنه. ففيه يتلبس الفردي والبشري طابعاً إلهياً، بحيث يتبدى لنا، لا كوجه عادم التأثُّر، ولَّده الخيال، على منوال الآلهة الإغريقية، بل على أنَّ التجلي الأساس، اللامتناهي أهمية ودلالة.

إذن فالمسيح هو الذي سيكون، بالنسبة إلى الرسم، التعبير الأساس عن الحب. فمع موضوع كهذا، دخل الرسم مجال الإنساني، وبإكثاره من استعمال هذا الموضوع انتهى به الأمر إلى أن يدخِل في مضماره، علاوة على المسيح، مريم العذراء والقديس يوسف، والقديس يوحنا، والرُّسل، إلخ، وأخيراً الشعب الذي سار شطر منه وراء الفادي، بينما طالب شطر آخر منه بصلبه وسخر من عذاباته.

بيد أنَّ الصعوبة التي تكلمنا عنها تبرز من جديد عندما يكون المطلوب تصوُّر المسيح وتمثيله في عموميته، على نحو ما حاول بعض الرسامين أن يفعل في بعض اللوحات التي تمثل وجه المسيح أو نصفه الأعلى. ولا بُدَّ لي من الاعتراف، فيما يتعلق بوجوه المسيح التي رأيتها، وعلى سبيل المثال الوجه الذي رسمه كاراشي[19]، وعلى الأخص الوجه الشهير الذي رسمه فان آيك من مجموعة سولي Solly القديمة والموجودة حالياً في متحف برلين، والوجه الذي

رسمه هملينغ والموجود في ميونيخ، إنّها لم تعد عليَّ بالمتعة التي كنت أنتظرها. صحيح أنَّ لوحة فان آيك جديرة بالإعجاب بشكلها، بجبهتها، بلونها، لكن الفم والعينين لا تعبّر عن شيء فوق بشري. بل توحي بالأحرى بوقار متصلب، يزيد من حدته أيضاً نمطية الشكل والمفرق الذي يشطر الشعر شطرين، إلخ. أمَّا لو أعطيت هذه الوجوه على العكس شكلاً وتعبيراً قريبين ممَّا هو إنساني، أي مصبوغين بالطيبة والدماثة، لفقدت بسهولة قدراً من عمقها، ولكان وقعها أقل قوَّة وأضعف تأثيراً؛ بيد أنَّ أكثر ما لا يناسبها هو، كما سبق لي القول، جمال الشكل الإغريقي.

ولهذا فإنَّ حياة المسيح الواقعية لا تصلح بالقدر نفسه للتمثيل الرسمي. لكن من المهم التنويه، بهذا الصدد، بفارق أساس. فذاتية الله البشرية تؤلف بالفعل، من جهة أولى، آناً من الآناء الرئيسية في حياة المسيح بصفته إنساناً واقعياً صار إلهاً من الآلهة؛ وهو بصفته هذه يستعيد مكانه بين البشر الذين لا بُدَّ أن يُمثَّل في قسماتهم ما دام المطلوب التعبير عن الداخلية الرُّوحيَّة. لكنَّه من الجهة الثانية ليس إنساناً فردياً أو فرداً إنسانياً، وإنَّما هو الله أوَّلاً. وإنَّما في نظير هذه المواقف التي يفترض أن تتجلَّى فيها الألوهية من خلال الذاتية البشرية، يصطدم الرسم بعقبات جديدة. فعمق المضمون يطفق يتجاوزه ويتخطاه، لأنَّ أقصى ما يستطيعه الفن في أكثر الحالات، كما في الحالة التي يعلَّم فيها المسيح مثلاً، هو أن يمثله على أنَّه الإنسان الأكثر نبلاً والأعظم كرامة وحكمة، على منوال فيثاغورس[20] أو غيره من الحكماء المشخَّصين في لوحة مدرسة أثينا بريشة رافائيل. وفي مستطاع الرسم أن يجد مخرجاً من هذا المأزق بتمثيله ألوهية المسيح بالتعارض مع محيطه، مع فساد البشر وحطتهم وخبث طويتهم؛ أو على العكس بواسطة أولئك الذين ينتشلونه، بصفتهم

بشراً ومعادلين له، بما يخصونه به من عبادة- هو الذي يتجلَّى والذي هو حاضر- من الوجود المباشر، بحيث نراه يرقى إلى سماء الرُّوح، وقد ترك فينا انطباعاً بأنَّه لم يتظاهر بصفته إلهاً فحسب، بل أيضاً بصفته وجهاً عادياً، طبيعياً، غير مثالي، وبأنَّ وجوده كروح هو في الأساس وجود في حضن البشرية، في حضن الجماعة التي فيها تنعكس ألوهيته. لكن هذا الانعكاس الرُّوحي لا يجوز أن يُفهم على أنَّه يعني أنَّ الله موجود في البشرية على نحو عارض صرف، وأنَّه يستعير شكلاً ونمط تعبير خارجيين، بل ينبغي أن نرى في الوجود الرُّوحي، كما يتبدى لوعي الإنسان، الوجود الأساس والرُّوحي لله ذاته. ومثل هذه النظرة مطلوبة بوجه خاص عندما يكون المقصود تمثيل المسيح في صورة إنسان، في صورة معلم، في صورة من بُعث، أو في صورة من يصعد إلى السماء وقد تجلَّى. ولا فائدة يمكن أن تجتنى هنا من الجمال القديم للأشكال. فالبعث والتجلي والصعود، وبوجه عام جميع مشاهد حياة المسيح التي ينبغي أن يُمثَّل فيها، بعد الصلب والموت، وقد انعتق من الوجود المباشر، بصفته فرداً معيَّناً وآيباً إلى أبيه- نقول: إنَّ هذه المشاهد هي التي تتطلب بوجه خاص أن يتبدى المسيح في تعبير من

الألوهية أسمى من ذاك الذي يمكن للرسم أن يعطيه إيَّاه، وذلك ما دام الرسم مكرهاً على العزوف عن وسيلة التمثيل الخاصة به والتي هي وسيلة الذاتية البشرية في شكلها الخارجي، وعلى تغيير ملامح هذه الذاتية بواسطة نور أنقى وأصفى.

وأيسر من هذه المواقف وأدنى إلى أهداف الفن مواقف حياة المسيح التي يظهر فيها بصفته لما يبلغ بعد الكمال الرُّوحي أو التي تتجلَّى فيها الألوهية معاقة، مخفوضة الشأن، في طور النفي. ونخصُّ بالذِّكر هنا من هذه المواقف طفولة المسيح وقصة عذاباته.

إنَّ واقعة طفولة المسيح تعبّر بصورة واضحة عن مدلولها الدِّيني؛ فنظراً، بالفعل، إلى أنَّ المسيح هو الله وقد صار إنساناً، فلا بُدَّ له أن يمرّ بجميع مراحل التطوُّر الطبيعي للإنسان؛ لكن تمثيله، من جهة ثانية، في قسمات طفل تترتب عليه بالنسبة إليه استحالة مادية: استحالة إظهار ما هو كائن عليه حقاً. وهنا تسنح للرسم فرصة مؤاتية إلى أقصى الحدود ليشف، من خلال بساطة الطفل وبراءته، عن سمو نفس تزيده، من جهة أولى، هذه المفارقة عظمة وقوَّة متسامية، ولا يمكن أن يكون له، من الجهة الثانية، بالنظر إلى أنَّ الأمر يتعلق بطفل، ذلك العمق وذلك الجلال اللذان نتوقع أن نلفاهما لدى المسيح من حيث هو رجل، معلم، رب أعلى للعالم، إلخ. هكذا نجد أنَّ للمسيح في لوحات رافائيل التي تمثله طفلاً، وبخاصة في لوحة المادونا سكستينا الموجودة في درسدن، تعبيراً طفولياً رائع الجمال، ومع ذلك يسهِّل علينا أن نلتقط في هذا التعبير شيئاً يتجاوز البراءة الطفلية: فنحن نرهص بالإلهي تحت ذلك الغلاف الفتوي، وبالتفتح الممكن لهذه الألوهية التي في سبيلها إلى التجلي اللامتناهي، مثلما نرهص في الوقت نفسه بأنَّ عدم بلوغ هذا التجلي درجة الكمال يرجع إلى أنَّ ما يعاينه نظرنا هو طفل. وفي الصور التي رسمها فان آيك لمريم العذراء، نجده أصاب أقل

قدر من النجاح في تصوير الأطفال: فهو يمثلهم في أكثر الأحيان متصلبين، ناقصي الشكل وكأنَّهم من المواليد الجدد. وقد أراد بعضهم أن يرى في طريقة تصوير الأطفال هذه قصداً ما، ترميزاً ما، فقال: لئن افتقر هؤلاء الأطفال إلى الجمال، فلأنَّ المسيح الطفل لا يعبد لجماله، وإنَّما لأنَّ الطفل هو المسيح. بيد أنَّ هذا الاعتبار لا يجوز أن يتدخل في الفن، ولا جدال في أنَّ أطفال رافائيل متفوقون كثيراً، من وجهة نظر العمل الفني، على أطفال فان آيك.

ولا تقل صلاحة للتمثيل قصة درب الآلام: المسيح الذي يهزأ به الجمع، المتوج بالشوك، الـ Ecce Homo[(21)]، حمل الصليب، الصلب، الإنزال عن الصليب، الدفن، إلخ. إذ إنَّ الألوهية، غير المظفرة هذه المرة، بل المذلة في قوتها وحكمتها اللامتناهيتين، هي التي تقدم هنا المضمون. وهذه الموضوعات ليست في متناول الفن بصفة عامة فحسب، بل يمكن أيضاً لأصالة التصميم أن تتظاهر بحرية في هذا المضمون، من دون أن تسقط في الشطط والغرائبية. فالله هو الذي يتألم كإنسان، كرجل حبيس في تلك الحدود الضيِّقة، وهكذا يتكشف الألم، لا على أنَّه ألم بشري تسبّب فيه قدر بشري، بل على أنَّه ألم لامحدود، ناجم

عن الشعور بالسلبية اللامتناهية، هذا الشعور المتجسد مع ذلك في وجه بشري وكأنَّه شعور ذاتي. ولكن بالنظر إلى أنَّ الله هو الذي يتألم، فإنَّ الألم لا يلبث أن يهدأ ويسكن، بدلاً من أن يفضي إلى انفجار يائس، إلى تعابير مرعبة، إلى تكشيرة تشوه القسمات. وهذا التعبير عن عذابات النفس هو ما يمثل أصالة الخلق لدى الرسامين الطليان. فالألم يتجلَّى بتعبير وقور في القسم السفلي من الوجه، وليس كما في تمثال لاوكون بالتواء في العضلات يمكن تأويله بأنَّه صرخة، بل نرى في العينين وعلى الجبين موجات تتوالى وتتعاقب وقد أثارتها عاصفة العذابات الداخلية وآلام النفس.

بيد أنَّ الموضوع الذي يوائم الرسم أتم المواءمة هو، كما ذكرت، الحب المكتفي بذاته، الذي ليس موضوعه عالماً آخر روحياً، بل الماثل في الشيء الذي هو في متناول بصرنا. وأسمى أشكال هذا الحب وأكثرها فرادة هو حب مريم الأموي للمسيح، حب أُمّ، حب التي لا أُمّ غيرها أنجبت الفادي الذي تحمله بين ذراعيها. فهذا الحب يمثل أجمل المضامين التي رقى إليها، في الدائرة الدِّينيَّة، الفن المسيحي بوجه عام، والرسم المسيحي بوجه خاص.

إنَّ الحب الذي يكنَّه المرء لله، وبتعبير أدق، للمسيح الجالس إلى يمينه، لهو من طبيعة روحية خالصة؛ فموضوعه لا تراه سوى عيون النفس؛ ولهذا لا وجود

هنا للازدواج الذي هو من صميم الحب، ولا يتدخل أي رابط طبيعي ليربط من البداية الشريكين كليهما واحدهما بالآخر. وكل حب آخر يبقى، على العكس، احتمالياً وعادم اللزوم جزئياً في نزوعه؛ ثم إنَّ الذين يساورهم شعور الحب، كحب الإخوة والأخوات لبعضهم بعضاً، وحب الأب لأولاده، يخضعون، علاوة على هذا الشعور الذي يشدهم إلى الموضوع المحبوب، لتعيينات أخرى. فالأب والأخ يرتبطان بوشائج وثيقة العرى بقدر أو بآخر بالعالم الخارجي، وبالدولة، ويزاولان مهنة، ويفكران بالحرب، وبالاختصار، يكونان مضطرين إلى نشدان غايات عامة، بينما تغدو الأخت زوجة، أمّاً، إلخ. لكن حب الأمّ لطفلها لا ينطوي على شيء من العرضية أو عدم اللزوم؛ فهذا الحب لا يمثل آناً أوحد ومنفرداً، بل يمثل أسمى رسالة أرضية لأمّ من الأمَّهات، دعوة تتوافق فيها صفتها العامة ورسالتها الأقدس. لكن بينما ينطوي حب الأمَّهات لأطفالهن على شعور وحدس أيضاً بالرابطة الحميمة التي تربط الأمّ بزوجها، لا وجود لشيء من هذا القبيل في حب مريم ليسوع. فالمشاعر التي تخالجها لا تمتُّ بالفعل بأية صلة إلى الحب الزوجي، بل على العكس: فهي تتصرف كأخت، بالأحرى، مع يوسف الذي يساوره بدوره شعور غامض بالتبجيل حيال الطفل الذي هو طفل مريم والله. هكذا يتظاهر الحب الدِّيني في أكمل شكل بشري وأكثره حميمية، ليس لدى المسيح المتألم والمنبعث أو المقيم وسط حوارييه، بل لدى مريم التي من طبيعة مؤنثة جوهرياً وحسية رائعة. فكل نفسها وكل حياتها مفعمتان بالحب لطفلها الذي تدعوه طفلها، وكذلك بالتبجيل والعبادة والحب لله الذي تشعر بأنَّها متحدة به. إنَّها مفعمة تواضعاً أمام الله، لكن يخامرها في الوقت نفسه الشعور اللامتناهي بأنَّها الوحيدة بين النساء، العذراء المباركة بينهن جميعاً؛ وهي لا توجد لذاتها وبملء الاستقلال، بل لهذا الطفل وفي هذا الطفل، الكامل في الله، وهي تشعر، سواء أفي المذود أم بوصفها ملكة السماء، بالرضى والغبطة بلا هوى ولا حسرات، بلا حاجات أخرى، وبلا هدف آخر غير أن يكون لديها وأن تصون ما لديها.

لقد حظي تمثل هذا الحب، من حيث هو مضمون ديني، بتطبيق واسع: فالبشارة، والزيارة، والميلاد، والهرب إلى مصر، إلخ، تدخل في عداد هذا المضمون؛ وقد انضاف إلى ذلك فيما بعد الرُّسل والنساء الذين تبعوا يسوع والذين يتحول لديهم حب الله إلى حب شخصي بقدر أو بآخر **للمخلص الحي الحاضر، المقيم بين ظهرانيهم وكأنَّه إنسان واقعي وعيني؛ وكذلك الحال بالنسبة إلى الحب الذي يظهره الملائكة الذين يحلقون، في يوم الميلاد وفي مشاهد أخرى كثيرة، حول المسيح، وقد غمرهم ورع**

جليل أو فرح بريء. وفي جميع هذه الموضوعات فإنَّ الرسم بوجه خاص هو الذي يُمثل السلام والشعور بالرضى الكامل، الذي هو شعور ملازم للحب.

ولا يلبث أن يعقب هذا السلام ألم عميق. فمريم ترى المسيح يحمل الصليب، تراه يتألم ويموت على الصليب، وتشهد إنزاله عن الصليب ووضعه في القبر، فلا يضاهي عمق ألمها ألم. بيد أنَّ ما يؤلف، حتى في هذا العذاب، المضمون بحصر المعنى ليس لا الونى ولا الخور الذي ينشأ عن الألم أو عن الفقد، ولا الامتثال والخضوع للضرورة، ولا الشكوى من ظلم القدر وجوره، بحيث يحافظ ألمها، بالتعارض مع ألم نيوبا التي فقدت هي الأخرى جميع أولادها، على عظمة خالصة وجمال لا تشوبه شائبة. فما يبقى موجوداً من الآن فصاعداً لدى هذه المرأة[22] التعيسة هو فقط وجودها بما هو كذلك، وجمالها الذي أمسى طبيعياً محضاً يُشكِّل من الآن فصاعداً واقعها الأوحد؛ فهذه الفردية الواقعية تبقى في جمالها على ما هي كائنة عليه. ولكن بما أنَّها فقدت كل مضمون حبها ونفسها، فإنَّ فرديتها وجمالها يتحجران بنتيجة هذا الفقد. لكن ليس كذلك الأمر بالنسبة إلى ألم مريم: فهي تحس بالخنجر الذي يخترق نفسها، وقلبها ينفطر، لكنَّها لا تتحول إلى حجر. فهي ما كانت تشعر بالحب فقط، بل كانت كلها حب أيضاً، فهي تحفظ وتصون المضمون المطلق لما فقدته، ورغم فقدان الحبيب تتابع حياتها في السلام الذي يتأتى عن الحب. صحيح أنَّ قلبها ينفطر؛ لكن جوهري قلبها، ومضمون نفسها، التي تتظاهر حياتها اللافانية عبر آلامها، يمثلان شيئاً أسمى بما لا يقاس: جمال النفس الحي، بالتعارض مع الجوهر المجرد الذي يمكن لوجوده المثالي، وأنَّ الوثيق الارتباط بالجسم، أن يبقى قائماً بلا مساس إذا ما افتقدت أسباب الحياة، ولكن بعد أن يتحول إلى حجر.

موضوع أخير يُقتبس من سيرة مريم، هو موضوع موتها وصعودها. وسكوريل[23] بوجه خاص هو الذي أبدع في رسم موت مريم وأرجع إليها كل سحر الشباب. فمع أنَّه

مثَّل العذراء وكأنَّها في حال من السرنمة(24)، من الموت، من التخشب، من العمى عن الخارج، أضفى عليها تعبيراً يشف عن روحها خلَل القسمات الخارجية، بحيث يساورنا انطباع بأنَّ روحها لا يمت بصلة إلى حالة جسدها، وبأنَّه في مكان آخر، بعيداً عن الجسم.

وبالإضافة إلى هذه الموضوعات المقتبسة من حضور الله الواقعي، من حياته الخاصة ومن حياة ذويه، من عذاباته وتجليه، هناك الإنسانية، الوعي الذاتي الذي يتخذ من الله، أو بالأحرى من فِعال سيرته، موضوعاً لحبه ويتصرف حيالها كما لو أنَّه حيال المطلق، لا حيال مضمون زمني. والمظاهر الثلاثة التي يمكن التوقف عندها هنا هي مظاهر الورع الهادئ والندامة والتوبة التي بها يكرر الإنسان في ذاته، خارجياً وداخلياً، قصة الآلام الإلهية، متمماً هذه السيرورة بسيرورة التجلي وغبطة التطهر.

فيما يتعلق أوَّلاً بالتقوى، فإنَّها تقدم بصورة رئيسية مضمون العبادة. فقوام العبادة، من جهة أولى، إماتة الذات والتخلي عنها في طلب السلام في الآخر، ومن الجهة الثانية الصلاة التي ما هي مع ذلك بتضرع. صحيح أنَّه تقوم بين فعلي الصلاة والتضرع وشائج وثيقة، لأنَّ كل صلاة يمكن أن تكون أيضاً تضرعاً. لكن ما يميّز التضرع بحصر المعنى هو أنَّ الأنا، الذي يتضرع، يطلب شيئاً للأنا، فأنا أبتهل لمن بحوزته شيء أساس بالنسبة إليَّ، كيما أستميله نحوي وأستدر عطفه وأليِّن قلبه وأكسب حبه وأوقظ فيه الشعور بتماهيه معي؛ وبتضرعي أسأل شيئاً لا بُدَّ لآخر أن يحرم نفسه منه كيما يسعني أن أحوزه؛ فعلى الآخر أن يحبني، كيما تشفى غلة حبي لنفسي، وكيما ييسر لي ما فيه نفع لي، ويبادر إلى العمل لما فيه خيري. أمَّا أنا فلا أقدم شيئاً بالمقابل

سوى الوعد بأنَّ من أتوجه إليه بضراعتي سيكون في مقدوره أن يتصرف بي بالطريقة نفسها التي أرغب في أن أتصرف به بها. وما هكذا هي الصلاة، الصلاة الحقة. فهي تسامٍ بالقلب نحو المطلق الذي هو الحب في ذاته ولا يملك شيئاً لذاته؛ وحتى التقوى تغدو انتماء إلى هذا المطلق، والصلاة إنَّما تعبّر عن الغبطة التي تتأتى عن هذا الانتماء. وصحيح أن الصلاة يمكن أن تشتمل هي الأخرى على طلب شيء ما خاص، لكن ليس هذا الطلب ما تعبّر عنه بحصر المعنى، بل ما يؤلف جوهرها هو اليقين بأنَّها ستستجاب بصفة عامة، وليس فيما يتعلق بصفة خاصة بشيء خاص؛ وهي تعبّر عن الثقة المطلقة بأنَّ الله سيمنحني ما هو الأنسب لسعادتي. والصلاة، من هذا المنظور أيضاً، تلبية، متعة؛ فهي تنبثق من الشعور ومن الوعي بالحب الأبدي الذي لا يضيء بشعاعه الشكل والوضع وينقلهما من حال إلى حال فحسب، بل الذي يشكّل أيضاً بحدِّ ذاته الوضع وما ينبغي تمثيله وما هو موجود على حدٍّ سواء. وإنَّما في وضع مماثل من التعبد والتجهد يُمثَّل البابا سكستوس(25) في لوحات رافائيل التي تحمل اسمه، وكذلك القديسة بربارة(26)، والعديد من الرُّسل والقديسين، وعلى سبيل المثال القديس فرنسيس(27) تحت الصليب، وكلهم يعبرون، بدل الخيبة والشك

واليأس أمام مشهد آلام المسيح، عن حب الله والتعبد له في وضع من التخلي عن الذات والصلاة. وتطالعنا، في الحقب المتقدمة من الرسم بصفة خاصة، وجوه بلتها الحياة، فهي تحمل آثار العذاب؛ ولئن صورت في شكل صور شخصية Portraits، فإنَّنا نستشف خلل هذه الوجوه نفوساً تقية ورعة، لا تكرس للصلاة والعبادة اللحظة الحاضرة فحسب، وإنما هي بذاتها نفوس قديسين، يملأ الورع حياتها كلها ويلهم أفكارها كلها ورغباتها كلها ومشيئتها كلها؛ وما تعبيرها، رغم أنَّها في أرجح الظن صور شخصية، سوى تعبير الثقة التي يمحضها الحب والسلام الذي يتأتى عنه. والحال غير هذه الحال في لوحات المعلمين الألمان والهولنديين القدامى. فموضوع لوحة كاتدرائية كولونيا يمثل الملوك،

وهم يتلون صلاة التعبد، ومعهم شفيعة كولونيا، وهو موضوع كان يلقى إقبالاً عظيماً في مدرسة فان آيك أيضاً. وغالباً ما يكون الأشخاص الذين يتلون الصلاة هنا أشخاصاً معروفين، أُمراء، إلخ، كما في اللوحة المشهورة من مجموعة الإخوة بواسريه، وهي لوحة تعزى إلى فان آيك ويُقال: إنَّ اثنين من الأشخاص الذين تمثلهم هما الملكان فيليب البورغوني(28) وشارل الجسور(29) بذاتهما. ولو تأملنا هؤلاء الأشخاص لاتضح لنا للحال أنَّ لهم، علاوة على ما يفعلونه في الوضع الممثَّل في اللوحة، مشاغل أخرى، وأنَّهم لا يحضرون القداس إلَّا يوم الأحد أو في الساعات الأولى من

الصباح، وأنَّهم يكرسون باقي الأسبوع أو باقي يومهم لشؤون لا تمت بصلة إلى الورع والتقوى. وفي اللوحات الهولندية والألمانية بوجه خاص نشاهد بين المصلين فرساناً أتقياء، وربات أسر ورعات مع بناتهن وأبنائهن. وجميع هؤلاء الأشخاص يذكروننا بمرتا(30) الدائبة الحركة والمهتمة بالشؤون الخارجية والدنيوية، وليس بمريم(31) التي اختارت الدور الأفضل. ولا ريب في أنَّ تقواهم تقوى داخلية وعميقة، صادرة عن النفس، لكن ليس نشيد الحب هو ما يؤلف ماهيتها وما يجعل منها لا

محض تسامٍ، لا محض صلاة أو فعل شكر على النعمة الممنوحة، بل شاغلاً يستغرق الحياة بأسرها ويمتزج بها، كيما يصير الإنسان تقياً بطبعه، مثلما لا يستطيع البلبل أن يحيا من دون أن يغرد.

إنَّ الفارق القائم في هذه اللوحات، بصورة عامة، بين القديسين المتعبدين وبين أعضاء الجماعة المسيحية الأتقياء، في وجودهم الواقعي، يتجلَّى في أنَّ المصلين يظهرون، وبخاصة في اللوحات الإيطالية، توافقاً تاماً بين الداخلي والخارجي في التعبير عن تقواهم. فعمق النفس والعواطف ينعكس على أشكال الوجه ويبثّ فيها الحياة، هذا الوجه الذي لا يظهر عليه شيء منافٍ لميول القلب، ولا حتى شيء بعيد عنها. صحيح أنَّ هذا التطابق لا وجود له على الدوام في الواقع. إنَّ الطفل الباكي، وبخاصة عندما يشرع بالبكاء، يحملنا بتكشيرات وجهه على الضحك، حتى من دون أن نعلم إن كان ما وقع له يستأهل الدموع أو لا؛ كذلك يبدل الناس شكل قسماتهم عندما يبغون الضحك، لأنَّ هذه القسمات باردة، متصلبة، جامدة، لا تصلح لضحك طبيعي، غير مغصوب، أو لابتسامة ودية. وانعدام التطابق هذا بين الشعور الذي يساور المرء وبين الأشكال الحسية التي تعبّر بها التقوى عن نفسها هو ما ينبغي على الرسم أن يتحاشاه كيما يحقق، بقدر الإمكان، تناغماً بين ذلك الشعور وتلك الأشكال الحسية، وهذا ما أصاب فيه الطليان قدراً عظيماً من التوفيق، بينما لم يتمكن الألمان والهولنديون، الذين كانوا مختصين في رسم الصور الشخصية في المقام الأوَّل، من تحقيق هذا التناغم بقدر مماثل من النجاح. وسأضيف أيضاً الملاحظة التالية، وهي أنَّ ورع النفس لا يفترض به أن يعبّر عن نداء

الاستغاثة اليائس الصادر عن امرئ وقع في شدة خارجية أو داخلية، نظير ما تفعل، على سبيل المثال، المزامير والكثير من التراتيل اللوثرية (لنستذكر بهذه المناسبة جملاً كهذه الجملة: كما يصبو الأيل إلى الماء العذب، كذلك تصبو إليك نفسي، يا إلهي!)، بل ينبغي أن يعبّر عن استغراق- قد لا يكون بمثل وداعة استغراق الراهبات- عن استسلام للنفس، بكل الفرح وبكل الرضى الذي يتأتى عن هذا الاستسلام من جانب نفس هي دوماً على أهبة الاستعداد، ودوماً متهيئة وحاضرة. ذلك أنَّ الإيمان المتولد عن الشِّدَّة، الإيمان الصادر عن نفس يهتصرها القلق، هذا الإيمان الذي يتسم بالشك واليأس، والذي يبقى رهين الصراع والازدواجية، هذا الورع الوسواسي غير المطمئن إلى أنَّه غير غارق في الخطيئة، والذي لا يعرف هل توبته صادقة وهل كانت النعمة ذات نجع وجدوى، إنَّ استسلاماً كهذا لا تستغرق فيه الذات بجماعها- ودليلنا على ذلك شعور القلق الذي يعتمل فيها- لا يمت بصلة إلى جمال المثال الرومانسي. ومن شأن التقوى أن تجعل النظر يتجه بحنين صوب السماء، مع أنَّه من الأنجع والأجدى فنياً توجيهه نحو موضوع للعبادة موجود في هذه الدُّنيا، نظير مريم العذراء أو المسيح أو قديس من القديسين، إلخ. ومن السهل، بل من السهل أكثر ممَّا ينبغي، رفع قيمة لوحة من اللوحات عن طريق تمثيل الشخص الرئيسي فيها وهو مسدد نظره إلى السماء، إلى العالم الآخر، تماماً كما تُستخدم في أيامنا هذه الوسيلة السهلة التي يُجعل بموجبها أساس الدولة الله والدِّين، أو التي يُبرهن بموجبها على كل زعم يزعمه المرء بالاستشهاد بمقاطع من الكتاب المقدَّس، بدلاً من البرهان عليه من خلال تقصي العقل في الواقع. فقد بات نهجاً متبعاً لدى غيدو ريني[(32)]، على سبيل المثال، أن يصور أشخاصه وعيونهم متجهة صوب السماء ونظرهم شارد في العالم الآخر. ولوحته التي تمثِّل صعود العذراء، والموجودة في ميونيخ، تحظى لدى الجهابذة بأعظم الشهرة، ولا مناص لنا من الاعتراف بأنَّ اشرئباب كل ما في هذه الصورة نحو السماء ونضارة ألوانها وجمالها لها في النفس وقع مؤثر؛ لكنِّي أرى أنَّه من الأنسب لشخص مريم العذراء تمثيلها في غير هذه الصورة، كأن تُمثَّل وهي مفعمة حباً نحو طفلها، مثبِّتة عليه نظرة تطفح بالسعادة؛ بينما يبدو لي الحنين إلى السماء، والصبو إلى السماء، والنظر الشاخص إلى السماء أكثر مطابقة بالأحرى للحساسية العصرية.

نقطة أخرى يجدر التنويه بها بهذا الصدد وهي تدخل السلبية في حميا الحب الرُّوحيَّة. فالحواريون والقديسون والشُّهداء لا بُدَّ لهم أن يتجازوا، إن خارجياً وإن داخلياً، الجلجلة نفسها التي سبقهم المسيح إلى اجتيازها على درب آلامه.

يحتل الألم مكانه بصفة جزئية عند حدود الفن، هذه الحدود التي قد يستهوي الفن بسهولة تخطيها، وذلك بقدر ما يتحدد مضمون هذا الألم بفظاعة العذاب الجسماني، والأجسام المعذبة والمحروقة على نار هادئة، وعذاب الصلب. وهذا

أمر لا تجوز إباحته له، إن كان يحرص على عدم الابتعاد عن المثال الرُّوحي؛ وهذا ليس فقط لأنَّ مثل هذه المشاهد عارية من الجمال الحسي أو لأنَّ أعصاب الناس اليوم مفرطة الحساسية، وإنَّما لسبب أسمى، وهو أنَّ الرسم لا ضلع له ولا علاقة بهذا الجانب الحسي. فالمضمون الحقيقي، المضمون الذي ينبغي أن يكون موضوع إحساس وتمثل حقاً، هو ذاك الذي يكمن منبعه في السيرة الرُّوحيَّة، في سيرة النفس التي تفترسها عذابات الحب، وليس ذاك الذي يمكن العثور عليه في الآلام الجسدية التي تنتاب المرء، إمَّا شخصياً وإمَّا بسبب آلام شخص آخر، وأما التي يكمن مصدرها أخيراً في وعيه لدناءته. إنَّ الجلَد الذي أظهره الشُّهداء أثناء أفظع أشكال التعذيب هو جلَد يتيح لهم أن يتحملوا فقط الآلام الجسمانية، أما في المثال الرُّوحي فتكون النفس في حضرة نفسها ولا بُدَّ لها أن تواجه آلامها الخاصة والإهانات الموجهة إلى حبها، كما لا بُدَّ أن تفكر بالتوبة والتكفير وأن تقاوم الرزوح تحت وطأة الحزن والغم.

لكن حتى في هذا الامتحان الداخلي الصرف لا يجوز أن يظل الجانب الإيجابي غائباً عن الوجود. فعلى النفس أن تكون راسخة اليقين بأن تصالح الإنسان الموضوعي مع الله قد تحقّق بحدِّ ذاته، وأن تحرص فقط على أن يأتي إحساسها هي بهذا الخلاص الأبدي إحساساً ذاتياً. وهكذا، كثيراً ما نرى زهاداً وشهداء ورهباناً، يعمر أفئدتهم اليقين بالتصالح الموضوعي، تنتابهم مع ذلك تارة حالة من الأسى إزاء منظور التضحية بقلب، وتأخذهم طوراً الرغبة، بعد القيام بهذه التضحية، في الوصول إلى التصالح من جديد، وحتى يفوزوا به يفرضون على أنفسهم كفارة جديدة.

هنا نجد أنفسنا أمام إمكانية نقطة انطلاق مزدوجة. فحين يجعل الرسام من المرح الطبيعي والحرية والصفو الراسخ- وكلها ممَّا يمكِّن المرء من الوفاء بسهولة بالالتزامات التي يفرضها عليه الواقع والحياة- حين يجعل منها جو لوحاته، يتلبس المشهد الممثَّل، بنتيجة ذلك، طابعاً من النبل الطبيعي، والحرية الفرحة، وأناقة الأشكال وجمالها. لكن حين تكون نقطة الانطلاق إحساساً محدوداً بالتصلب، بالتيبس، بالصلف البشري، فلا بُدَّ من قوة خارقة للمألوف للتغلب على هذا الإحساس ولانتزاع الرُّوح من إسار الحسي والدنيوي وللوصول إلى عبادة السلام والخلاص. ومقاومة كهذه تلهم الرسام أشكالاً تكون فيها القوَّة والصلابة أشد بروزاً، وتكون ندوب الجراح المنزلة بهذه المقاومة المطلوب قهرها أكثر ظهوراً وديمومة، وذلك على حساب جمال الأشكال بالذات.

من الممكن أيضاً أن يتخذ كمضمون الجانب الإيجابي من التصالح، من التجلي بواسطة الألم، من الهناء المقتبس من معين التكفير والندامة، لكن حقيق بنا أن نضيف أنَّ مضموناً كهذا يؤدِّي بسهولة إلى الوقوع في انحرافات.

تلكم هي المظاهر الرئيسية للمثال الرُّوحي المطلق، منظوراً إليه بصفته المضمون الأساس الأوَّل للرسم الرومانسي. فمن معين هذا المضمون قبس الرسم موضوعات أنجح آثاره وأشهرها؛ آثار سيكتب لها الخلود بحكم عمق الفكرة التي تستلهمها؛ وحينما ينضاف إلى عمق الفكر هذا تمثيل مطابق للحقيقة، تؤلف هذه الآثار إبداعاً يكمن مصدره في أعمق أغوار نفس الفنان، وتعبيراً عن شخصيته الأكثر حميمية، وأسمى مساهمة له في مضمار الفن.

علاوة على الدائرة الدِّينيَّة، ينهل الرسم موضوعاته أيضاً من معين دائرتين أُخريين لا يزال علينا أن نتكلم عنهما.

ففي مواجهة الدائرة الدِّينيَّة تقوم دائرة مجردة من الداخلية والألوهية، دائرة الطبيعة التي يستخدمها الرسم في شكل منظر طبيعي. وقد كنَّا حددنا طابع الموضوعات الدِّينيَّة بقولنا: إنَّه فيها وبها يتم التعبير عن داخلية النفس الجوهرية، عن حضور الحب في المطلق. لكن للداخلية مصدراً آخر أيضاً. فمن الممكن أن تلقى في الخارج صدى، رجعاً لما يجيش في النفس وأن تتعرف في الموضوعية بما هي كذلك سمات ذات صلات وأواصر بالرُّوحي. فالتلال والجبال والغابات وقيعان الأودية والمسايل والسهول وضياء الشمس، والقمر، والسماء المرصعة بالنُّجوم، إلخ، تقع تحت الإدراك في مظهرها المباشر وكما تتبدى في واقعها؛ لكن جميع هذه المواضيع مثيرة للاهتمام، من جهة أخرى، بحدِّ ذاتها، لأنَّ حرية الطبيعة الحرة هي التي تتظاهر فيها، ولأنَّ الحياة التي تدبُّ على هذا النحو في هذه المواضيع تبتعث في نفس الناظر الحية رجعاً وصدى؛ أضف إلى ذلك أنَّ بعض أوضاع العالم الموضوعي الخاصة تثير في الحياة العاطفية ميولاً ومنازع تناظر ميول الطبيعة ومنازعها. وبفضل هذا النداء الموجه من الطبيعة إلى

النفس والعواطف، يمكن للإنسان أن يصل إلى حدّ التماهي مع الطبيعة، والحياة فيها وبها. وكما كان الأركاديون[33] يتكلمون عن بانوس[34] ينشر الرعب والرهبة في كثافة الغابة المدلهمة، كذلك فإنَّ شتى أحوال الطبيعة، في صفوها الوديع، وهدوئها المعطر، ونضارتها الربيعية، وفتورها الشتوي، ويقظتها الصباحية، وغفوتها عند المساء، إلخ، تبتعث في النفس ميولاً ومنازع ذات صلة بِكُلِّ حال من هذه الأحوال. وعمق البحر الهادئ، واحتمال انفجاره بين لحظة وأخرى عن قوَّة هيجان لامتناهية، يكون لهما صداهما في النفس، مثلما يكون لمرأى البحر الذي تضربه العاصفة والأمواج المزبدة الممتطي بعضها أصداء بعضها الآخر والمتصارعة بشراسة على استباق بعضها بعضاً أصداء متعاطفة في النفس أيضاً. هذه الداخلية هي التي يتخذها الرسم أيضاً موضوعاً له. ولكن ليست المواضيع كما توجد في الواقع، في تراكيبها وفي شكلها الخارجي

الصرف، هي التي تشكل في هذه الأحوال المضمون الخاص للرسم، إذ لو كان كذلك هو واقع الحال لصار الرسم فن محاكاة لا أكثر ولا أقل؛ والحق أنَّ ما يفترض بالرسم أن يؤكد عليه ويبرزه للعيان في لوحاته هو حياة الطبيعة بالذات، المنبثة في جميع تظاهراتها، هو التعاطف القائم بين أحوال خاصة من هذه الحياة وبين بعض ميول النفس البشرية ومنازعها، لأنَّه على هذا النحو فحسب يمكن للطبيعة، بدل أن تكون محض جو ومحيط، أن تؤكد استقلالها وأن تغدو مضموناً حقيقياً، مصدر موضوعات لا ينضب معينه للفن.

وهناك أخيراً داخلية تتجلَّى إمَّا أمام مواضيع تافهة، منفصلة عن المنظر الطبيعي الذي كان يبثّ فيها الحركة والتي كانت تقيم وإيَّاه علاقات حية، وإمَّا أمام مشاهد من الحياة البشرية قد تبدو لنا لا عارضة فحسب، بل كذلك مبتذلة. وكنت قد حاولت أعلاه أن أبرز المعالجة الفنية لهذه الموضوعات. ولن أضيف هنا سوى بعض ملاحظات تنطبق بوجه الخصوص على الرسم.

ليس مضمون الرسم الداخلية الباطنة فحسب، بل كذلك الداخلية المتخصصة. وهذه الداخلية، بحكم تخصصها، لا تبقى مربوطة بموضوع الدِّين المطلق، كما لا تقتبس من الطبيعة الخارجية منتجاتها الحية ومناظرها. لذا فعلى الرسم أن يجدّ في إثر كل ما هو قمين بإثارة اهتمام الإنسان، بوصفه ذاتاً فردية، وكل ما هو قمين بانتزاع رضاه. وحتى عندما كان الفن يحصر نفسه بتمثلات ذات طابع ديني، كان يغني مضمونه، طرداً مع تساميه، بموضوعات أرضية وحاضرة، مضفياً عليها كمال الوجود الدنيوي، إلى حدّ صارت معه هذه

الموضوعات تشغل مكانة الصدارة، بينما آل الاهتمام بالورع الدِّيني إلى منزلة ثانوية. ذلك أنَّ مهمة الفن، هنا أيضاً، تمثيل المثال على أنَّه واقع، ووضع ما لا تطاله الحواس في متناول الإدراك، ونقل المواضيع التي تعود في أصلها إلى ماض بعيد إلى الحاضر من خلال أنسنتها.

إذن فالداخلية، في حضورها المباشر، في تظاهراتها اليومية، الأكثر عادية والأقل دلالة، هي التي تغدو، في هذا الطور، مضمون الفن.

وإن كان من الممكن لأشباه هذه الموضوعات أن تُشكِّل، رغم فقرها وعدم أهميتها، مضمون الفن، فإنَّما ذلك بسبب الجوهري المتضمن فيها، بسبب الفرح الحي الذي ينطق به كلّ ما هو ذو وجود مستقل، بسبب التنوع الذي لا يقع تحت حصر للغايات والاهتمامات. إنَّ الإنسان يعيش دوماً في الحاضر المباشر؛ وما يفعله في كُلِّ لحظة يؤلف خصوصية، والعدل يقتضي أن يفي بجميع مهامه، بما فيها أدناها أهمية، واضعاً فيها نفسه كله. وعندئذٍ يتماهى الإنسان مع هذه الخصوصية، فيبدو وكأنَّه لا وجود له إلّا برسمها، ويضع فيها كل طاقة فرديته. ويولِّد هذا التماهي، بين الذات وبين الخصوصيات التي تمارس عليها نشاطها، تناغماً يمثل هو الآخر داخلية تضفي على هذا الوجود الشامل، المغلق، المكتمل، جاذبية الاستقلال. وهكذا فإنَّ الاهتمام الذي تثيره فينا هذه التمثلات يكمن مصدره ليس في الموضوع من حيث هو موضوع، بل في الموضوع الذي صار حياً إن جاز القول والذي لا بُدَّ أن يلقى صدى فرحاً في نفس كل إنسان لم تفسد حواسه، في نفس كل إنسان حر حقاً وصحيح الفكر. إذن فلنحاذر أن يعكر علينا متعتنا أولئك الذين يزعمون أنَّ هذا النوع من الأعمال الفنية ينبغي

أن ينال إعجابنا بسبب نزعته الطبيعية المزعومة أو محاكاته الدقيقة للطبيعة. فهذا الادعاء، الذي يبدو وكأنَّ الأعمال الفنية المذكورة توحي به فعلاً، ما هو إلّا نتيجة وهم يغفل عن النقطة الأساسية. إذ إنَّ الإعجاب الذي يريد فرضه علينا لا يمكن أن تبتعثه إلّا المقارنة الخارجية الصرف بين عمل فني وبين منتج من منتجات الطبيعة، التوافق بين التمثيل وبين شيء مسبق الوجود، بينما يكمن الجانب الفني للأعمال الفنية التي نتكلم عنها في تصور وتحقيق توافق بين الشيء الممثَّل وبين ذاته، في تصور وتحقيق واقع محبو بالحركة والحياة. ومن منظور الوهم، بوسعنا مثلاً أن نكيل الثناء لبعض اللوحات التي تمثل أشخاصاً والتي تحاكي الطبيعة محاكاة تامة، ولكن مع افتقارها إلى ما هو أهم، أقصد التعبير الحي وإشعاع النفس، وهذا في الوقت الذي نجدها تمثل، بمشابهة مثلى، تفاصيل لا تسهم بشيء في بثّ الحركة والحياة في وجه من الوجوه.

كذلك إذا ما ارتضينا بأن يعكر علينا متعتنا تفكير صادر عن ملكة الفهم وفحواه أنَّ أشباه هذه الموضوعات مبتذلة وغير جديرة باهتمامنا، نكون قد اتخذنا حيال المضمون موقفاً ليس هو الموقف الذي يرومه الفن. فنحن نضمِّن حكمنا، والحالة هذه، اعتبارات ذات صلة بحاجاتنا وملذاتنا وثقافتنا وغاياتنا الأخرى. وبعبارة أخرى، نقيِّم هذه الموضوعات تبعاً لأهميتها لنا، من منظور منفعتنا وراحتنا وتسليتنا، إلخ. وبسلوكنا هذا المسلك، وباختزالنا الموضوع إلى شيء ثانوي تماماً، بلا حياة، إلى محض وسيلة لا تحظى منَّا بأدنى اهتمام إذا كنَّا لا نستطيع استخدامها، فإنَّما بأنفسنا نفكر في المقام الأوَّل فشعاع الشمس الدالف، على سبيل المثال، إلى غرفة ندلف إليها بدورنا، أو مناظر المنطقة التي نتجول فيها، أو الخياطة والخادمة اللتان نراهما مستغرقتين في عملهما، كل هذا قد يدعنا على لامبالاتنا لأنَّ أفكارنا واهتماماتنا متجهة صوب مكان آخر،

ولأنَّ ما من شيء من هذه الأوضاع له صلة بالأفكار التي تراودنا في مناجاتنا لأنفسنا أو بالأقوال التي ننطق بها في حوارنا مع إنسان آخر، أو لأنَّنا لا نعيرها سوى انتباه شارد يتيح لنا أن نصوغ أحكاماً مجردة كأن نقول: «مبهج، جميل، قبيح»، إلخ. وهكذا قد نلقى متعة ما في مشاهدة المرح المواكب لرقصة فلاحية، لكن بشرط أن ننظر من بعيد، لأنَّنا في أعماقنا نزدري هذه المشاهد ولأنَّنا «أعداء كل ما هو فظ وجلف». كذلك الحال فيما يتعلق بالوجوه والسحن الإنسانية التي نلتقيها بالمصادفة أو التي تجمعنا وإيَّاها علاقات في خضم الحياة اليومية. فذاتيتنا ونشاطنا المتعدد الوجوه يتدخلان على الدوام في أحكامنا. فلزام علينا، مثلاً، أن نقول هذا القول أو ذاك لفلان أو لعلان، وأمامنا أعمال نريد إنجازها، واعتبارات لا بُدَّ أن نأخذها في حسباننا، ونحن نرى هذا الرأي أو ذاك في هذا الشخص أو ذاك، ونراه على ضوء هذا الظرف أو ذاك، كما نستوحي في أحاديثنا معه ما نعرفه عنه، ونلزم الصمت بصدد أمر ثانوي يتعلق به تفادياً لإزعاجه، ونتحاشى التعرض لأمر آخر حتى لا يسيء فهمنا أو حتى لا يسيء تأويل كلامنا فيحمله على غير محمله، وباختصار، إنَّنا نضع باستمرار نصب أعيننا سيرته ورتبته ومنزلته الاجتماعية، وعلاقتنا وصلاتنا به، ونتصرف نحوه إمَّا بسائق من اهتمام عملي، وإمَّا بلا مبالاة، وإمَّا بشرود وعدم انتباه.

لكن الفن، في تمثيله هذا الواقع الحي، يقلب رأساً على عقب موقفنا منه، إمَّا بأن يقطع- إن جاز القول- جميع الروابط ذات الطابع العملي التي تربطنا بالموضوع فيمثله لنا في مظهره النظري، وإمَّا بأن يحملنا على العزوف عن لامبالاتنا فيوجه اهتمامنا كله، بعد أن كان منصباً على موضوع آخر، نحو الموقف الممثَّل الذي لا يسعنا الاستمتاع به إلَّا إذا انطوينا على أنفسنا وركَّزنا أفكارنا. والنحت بوجه خاص، بنمط تمثيله المثالي، هو الذي يقطع من البداية صلاتنا العملية بالموضوع، إذ تشف إبداعاته، من لحظة تحقيقها، عن أنَّه لا ضلع لها بذلك الواقع العملي الصرف. أمَّا الرسم فيزج بنا، على العكس، في عالم حاضر، أقرب إلينا وأدنى، لأنَّه العالم الذي في مجراه تجري حياتنا اليومية، لكنَّه يقطع في الوقت نفسه جميع الخيوط التي كانت تربطنا بهذا الحاضر، ويلغي جميع الأسباب التي كانت تشعرنا بالانجذاب إليه أو بالنفور منه، ويقدم لنا المواضيع وكأنَّها غايات في ذاتها، كأنَّها تحيا حياتها الخاصة بها. ويحدث هنا عكس ما قاله السيِّد فون شليغل[35] عن قصة بغماليون[36] التي رأى فيها عودة نثرية من العمل الفني الكامل إلى الحياة العادية، وإلى علاقات قائمة على أساس المنازع والميول الذاتية والاستمتاع الواقعي، هذه العودة التي هي بمثابة نقيض للمسافة التي يقيمها العمل الفني بين الأشياء وبين حاجاتنا، إذ يحبو الأولى بحياة مستقلة عن الثانية.

إنَّ الفن، إذ يطالب على هذا النحو بالاستقلال لمضمون اعتدنا على اعتباره

عارياً من كل أهمية، يجذب انتباهنا إلى مواضيع لا تقع تحت إدراكنا في الواقع اليومي. وكُلَّما أجادت الطبيعة تكويناتها، بتظاهراتها المتحركة، أشبهت أكثر فأكثر الممثل الذي لا يعمل ويجدّ إلَّا برسم الزمن الحاضر. وسأذكِّر بهذا الصدد بما قلته آنفاً من أنَّ انتصار الفن على الواقع يتجلَّى في قدرته على تثبيت الأشياء الأكثر حركية والأسرع إلى الزوال. وفي الرسم بوجه خاص يطال هذا التثبيت لما هو لحظي وعارض من جهة أولى بعض الأوضاع التي يبثّ فيها حياة مركَّزة آنياً، ويعزز من الجهة الثانية سحر ظاهرها بأن يثبِّت لونها المتقلب في كُلِّ لحظة وآن.

هاكم، على سبيل المثال، كوكبة من الفرسان، فكيفية تجمعهم ووضعية كل واحد منهم ومكانه تتبدّل في كل لحظة؛ ولو كنَّا نحن هؤلاء الفرسان، لمَّا كان همنا الأوَّل أن نرصد تعاقب هذه التغيرات من خلال ما هو حي فيها، بل لكنَّا صعدنا ونزلنا، وفتحنا كيس المؤونة، وأكلنا وشربنا، واسترحنا، وحررنا الخيل من أسرجتها، وسقيناها، وأتينا لها بالطعام، إلخ؛ أو لو كنَّا في الحياة العملية محض متفرجين لانصب اهتمامنا على أشياء أخرى: فقد نتوق مثلاً إلى معرفة ما يصنعه هؤلاء الفرسان، ومن أين أتوا، وأين يقصدون، إلخ. أمَّا الرسام فيرصد، على العكس، أسرع الحركات إلى الزوال، وتعابير الوجوه العابرة، وتغيرات اللون اللحظية، ويعيد تصوير هذا كله لا لغرض إلَّا ليثبت ما هو حي في هذه التظاهرات، هذا الحي الذي لولاه لمر من دون أن يستوقف انتباه أحد. والعلة الرئيسية التي تجعل التمثيل يبدو طبيعياً تكمن لا في اللون بما هو كذلك، بل في تناوب النُّور والظل وتراجع الأشياء وتقدمها. أضف إلى ذلك أنَّ الفنان الذي يقبس عن الطبيعة، من هذا المنظور، خاصتها التي امتازت بها، أعني قدرتها على النزول إلى أدق التفاصيل، وعلى أن تكون عينية، محددة، واضحة، مفرِّدة، يحبو مواضيعه بالفردية عينها، بأن يثبِّت بطريقة حية أسرع ظواهرها إلى الزوال، لكن من دون أن يجعل شغله الشاغل تصويرها تصويراً دقيقاً أميناً؛ فهو إذ يخاطب الإدراك، يتوجه أيضاً إلى الخيال الذي هو من الكليات.

وإن بدت المواضيع الداخلة في عداد هذا المضمون الأخير من مضامين الرسم أقل أهمية بالمقارنة مع الموضوعات الدينية، فإنَّ الدور الذي يلعبه بالمقابل الشغل الفني بحصر المعنى أعظم أهمية وأكثر إثارة للاهتمام، بالنظر إلى طريقة الفنان في رؤية الأشياء وتصورها وتصميمها، وإلى تماهيه مع الدائرة الفردية لمهامه، وإلى الحب الحي الذي ينفِّذ به لوحاته. بيد أنَّ ما يؤول إليه الموضوع بين يديه لا يمكن ولا

يجوز أن يكون شيئاَ آخر غير ما هو كائن عليه وما يمكن أن يكونه في الواقع. ولئن تراءى لنا أنَّنا نعاين شيئاً جديداً ومغايراً، فلأنَّنا لا نكاد نولي اهتماماً، في الحياة الواقعية، لجميع تفاصيل هذه الأوضاع وللألوان التي تتبدى فيها. غير أنَّ ثمة شيئاً جديداً قد انضاف إلى هذه المواضيع المبتذلة والأشياء العادية: إنَّه الحب، الذكاء، الرُّوح، النفس التي بها يعقل الفنان هذه المواضيع ويتملكها، فينفخ على هذا النحو، ومن أوار حماسته، حياة جديدة في خلائق فنه.

بعد هذه التأملات في مضمون الرسم، سنطرق موضوعاً آخر، موضوع:

ب- المواد الحسية التي يستخدمها الرسم:

أول شيء له أهميته من هذه الزاوية هو المنظور الخطي. فهو عنصر ضروري، على اعتبار أنَّ الرسم ليس في متناوله سوى السطح، ويعجز بالتالي عن وصف شخوصه بعضها بجانب بعض على مستوى واحد، كما في نقوش النحت القديم، ممَّا يوجب عليه أن يعمل على أن يتبدى تنائي مواضيعه والمسافة التي تفصل بينها وبين النظر في كل أبعاد المكان. والحق أنَّه يتوجب على الرسم أن يبسط وينشر، إن جاز القول، المضمون الذي وقع اختياره عليه؛ أن يمثله في حركاته الكثيرة وأن يقيم، بأحسن ممَّا يفعل النحت على لوح منقوش، علاقات بين شخوصه من جهة، وبين المناظر الطبيعية والمباني وترتيب الغرفة الداخلي، من الجهة الثانية. والحال أنّ عجز الرسم عن تمثيل المسافات

الفعلية، على نحو ما يفعل النحت، يجبره على استبدال الواقع بالظاهر. وأول ما يفترض به أن يفعله أن يقسم السطح الوحيد الذي في متناوله إلى عدَّة مستويات متسافية في الظاهر عن بعضها بعضاً، ممَّا يتيح له أن يحصل على تعارض بين مستوى أول قريب وبين مستوى خلفي بعيد، وأن يربط بينهما بمستوى وسيط. وبين هذه المستويات المتباينة يضع مواضيعه. فإذا ما أراد أن تبدو الأشياء بعيدة، رسمها بحجم أصغر، وهو يخضع، في هذا التصغير، لقوانين بصرية، قابلة للتحديد رياضياً، كما يمكن التحقق من صحتها في الطبيعة. تلكم هي الضرورة التي تبرر المنظور الخطي أو الرياضي في الرسم، ولسنا ملزمين هنا بأن نتبحر في التفاصيل.

لكن الأشياء لا تختلف بحسب المسافة التي تفصل بينها وبين النظر فحسب، بل بشكلها أيضاً. وهذا الانحداد الخاص في المكان، والذي عن طريقه يتبدى كل موضوع للنظر في شكل خاص به، يتم الحصول عليه بواسطة التخطيط Dessin. فالتخطيط هو الذي يعين حدود المسافات الفاصلة بين المواضيع، وكذلك الشكل الفردي لكل موضوع. وتحكم التخطيط قوانين الصحة والدقة التي تنطبق على الجوانب الخارجية، من مسافة وشكل، وليس على التعبير الرُّوحي بعد؛ وعليه، لا يؤلف التخطيط سوى القاعدة الخارجية لفن الرسم؛ ولكن عندما يكون بيت القصيد تصوير أشكال عضوية وحركاتها المتنوعة، فإنَّ

تصغيرها يخلق لفن الرسم صعوبات كأداء. وما دام الأمر يتعلق بالشكل وحده وبكليته المكانية، فإنَّ الرسم ينطوي على عنصر تشكيلي يقرّب الشقة بينه وبين النحت، عنصر لا يسعه الاستغناء عنه مثلما لا يسعه الاكتفاء به. لكن عنصر الرسم الرئيسي هو التلوين، بحيث إنّ المسافة والشكل لا يكتسبان في الرسم بحصر المعنى كامل مدلولهما وتمام تمثيلهما الحقيقي إلَّا بفضل اختلاف اللون.

إذن فاللون، اللوان، هو ما يؤلف عنصر الرسم الأوَّل. وقد يكون في مستطاعنا أن نعتبر هذه الرسوم أو تلك التخطيطات حاملة لسمة العبقرية، لكن مهما تكن قوَّة الابتكار وغنى الخيال اللذين يفلحان، من خلال الغلاف الشفاف للرسم الخطاطي، في إظهار الرُّوح المحيية له، تظل مهمة الرسام الأولى هي أن يصور، إذا كان لا يريد أن يكتفي بتمثيل مجرد محض للجانب الحسي والفردي والخاص من الأشياء. ونحن، بقولنا هذا، لا تداخلنا البتة النية في تجاهل القيمة الكبيرة التي تتحلى بها الرسوم الخطاطية لكبار الأساطين، من أمثال رافائيل وآلبرشت دورر(37) مثلاً. بل على العكس، فالرسوم الخطاطية تتحلى، من منظور معيَّن، بقيمة عظمى لأنَّها تضعنا وجهاً لوجه أمام معجزة: إذ كأنَّ الرُّوح بكامله قد انتقل إلى اليد وجعلها قادرة على أن

ترسم بسهولة مطلقة، وبدون تجارب تمهيدية، وبطريقة فورية إن جاز القول، كل ما يعمر به روح الفنان. فرسوم دورر الخطاطية مثلاً المرسومة على هامش كتاب الصلوات (مكتبة ميونيخ)، تنمُّ عن روحية وحرية لا تضاهيان؛ وهي تقرن الابتكار بالتنفيذ في حركة واحدة، بينما يساورنا إزاء أية لوحة من اللوحات انطباع واضح بأنَّها لم تنجز إلَّا بعد تجارب تحسينية كثيرة ومن خلال تدرج متواصل.

بالرغم من ذلك كله فإنَّ الرسم التصويري Peinture، بما يستخدمه من ألوان، هو وحده الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنَّها محبوة بنفس وبحياة. بيد أنَّ مدارس الرسم التصويري لم تمتلك جميعها وبدرجة واحدة حسّ التلوين، وأنَّه لممَّا يلفت الانتباه أن يكون البنادقة وحدهم، وعلى الأخص الهولنديون، هم الذين دللوا على براعة لا تضاهى في استخدام الألوان. ولقد كان البنادقة والهولنديون على حدٍّ سواء يعيشون بجوار البحر، ويسكنون بلاداً واطئة، تقطّعها المياه والأقنية والمستنقعات. هذه البراعة التي نشيد بها يمكن تفسيرها، فيما يتعلق بالهولنديين، بأنَّه كان أمامهم على الدوام أُفق ضبابي، وعاشوا في جو غائم، فزاد بالتالي ميلهم إلى أن يتحروا ويدرسوا اللون الزاهي في مفاعيله كافة، وفي كل تنوع الإنارة وانعكاسات الضوء، حتى جعلوا من ذلك مهمة الفن

الأولى. وبالقياس إلى الرسم التصويري الهولندي والبندقي، كان باقي الرسم التصويري الإيطالي، باستثناء كوريجيو وقليلين غيره، يبدو أكثر جفافاً وبرودة وأقل حياة.

فيما يتعلق بالتلوين، يخيل إلينا أنَّ في مقدورنا الإشارة إلى النقاط التالية:

أوَّلاً، إنَّ الأساس المجرد لكل لون هو المنير والمعتم. وحين يُستخدم هذا العارض والتدرجات التي بين حديه لذاتها، من دون أي فراق لوني آخر، يتحصل لدينا التعارض بين الأبيض كنور، وبين الأسود كظل، وكذلك الفروق الدقيقة بينهما والتدرجات الانتقالية من واحدهما إلى الآخر، وكل ذلك يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الرسم الخطاطي، بمعنى أنَّه يفيد في التعبير عن الجانب التشكيلي من الشكل المرسوم وفي إبراز المستويات التي تشغلها المواضيع، والمسافات التي تفصل بينها، وفي تحديد حدود شكلها. وسنشير هنا، بالمناسبة، إلى المحفورات النحاسية التي تعتمد في المقام الأوَّل على استخدام المنير والمعتم. فهذا الفن، الذي يتطلب مثابرة خارقة ودقة كبيرة في التنفيذ، عظيم القيمة لسببين: فهو يبقى يتسم، وإن يكن إلى الرُّوح انتماؤه، بمزية نفعية خالصة تتمثل في قابلية منتجاته، شأنها شأن منتجات الطباعة، للنسخ إلى عدد لا يحصى من النَسخ. وهو من جهة ثانية لا يكتفي، نظير الرسم الخطاطي، بالمساحات المنيرة والمعتمة وحدها، بل يسعى، وبخاصة في أيامنا، إلى منافسة الرسم التصويري وإلى التعبير، علاوة على المنير والمعتم

الناجمين عن الإضاءة، عن الفوارق بين المساحات المنيرة والمعتمة، المتفاوتة في تعارضها والناجمة عن اللون الموضعي ذاته. وهكذا يمكن لإضاءة واحدة أن تبرز للعيان، على محفورة نحاسية، الفارق بين الشعر الأشقر والأسود.

لكن إن يكن المنير والمعتم، كما تقدم بنا القول، هما أساس الرسم التصويري ليس إلَّا، فإنَّ هذا الأساس لعلى درجة عظيمة من الأهمية على كُلِّ حال، لأنَّه هو الذي يتيح إمكانية تعليم المسافات، والفوارق بين المستويات، وتحديد حدود المواضيع، وباختصار، إبراز الشكل الحسي بينما هو كذلك. والمفعول الذي يتأتى عنه هو ما يُسمَّى بالتجسيم[38] Modelage. ولا يخشى أساطين اللون أن يغالوا بهذا الاتجاه وصولاً إلى التعارض المطلق بين النُّور الأشد ضياءً والظل الأشد إعتاماً، ممَّا يتيح لهم الحصول على أعظم المفاعيل. لكن هذا النهج لا يكون مبرراً إلَّا إذا وجدت بين هذين النقيضين تشكيلة متنوعة من التدرجات والتوسطات التي تخفف من حدة الانتقال المباغت من المنير المنير إلى المعتم المعتم وتجعل الأثر كلا متجانساً، مع إدخالها عليه في الوقت نفسه فروقاً مستدقة. ولو انعدمت هذه الفروق لبدا الأثر مسطحاً، لأنَّ الاختلافات بين المنير والمعتم لا تبرز للعيان بحدِّ ذاتها سوى بعض أجزائهما، بينما تبقى الأجزاء الأخرى ممحوة وباهتة. وإنَّما في التكوينات الفائقة الغنى بصورة خاصة، وحين تكون المواضيع المطلوب تمثيلها بعيدة غاية البعد عن بعضها بعضاً، يمسي من الضروري الغلو في التعتيم للحصول على سلم واسع لتوزيع النُّور والظل.

إنَّ الكيفية التي يستخدم بها الفنان النّور والظل منوطة أساساً بطريقة الإضاءة التي يأخذ بها. فضوء النهار، وضوء الصبح والظهر والمساء، وسطوع الشمس وضياء القمر، والضوء الذي تبثّه سماء غائمة أو سماء بلا غيوم، والضوء الذي يواكب العواصف، ونور الشموع، جميع أنواع الإضاءة هذه تعطي مفاعيل بالغة التنوع. وإذا كانت الأحداث والأوضاع واضحة بحدِّ ذاتها ومصحوبة بوعي يقظ، لا يكون للضوء الخارجي من أهمية تذكر، وأحسن ما يفعله الرسام في هذه الحال أن يستخدم نور النهار العادي، اللّهمَّ إلّا إذا كان ينوي أن يعطي عمله طابعاً درامياً، فيبرز بعض الوجوه ويواري غيرها. وفي هذه الحالة الأخيرة لا يعود ضوء النهار كافياً، ويتوجب على الرسام أن يستخدم إضاءة خاصة، أقدر على إبراز الاختلافات التي يبغي لفت الانتباه إليها. ولهذا لم يكثر كبار رسامي الماضي من استخدام المفارقات الضوئية والإضاءات الخاصة إلّا إذا ألجأتهم إلى ذلك أوضاع استثنائية؛ وهذا بحق، إذ إنَّ ما كانوا يسعون إلى إبرازه للعيان هو الرُّوحي في المقام الأوَّل، وما كان مبتغاهم الوصول إلى مفاعيل حسية؛ وبالنظر إلى الأهمية الجلى التي كانوا يعزونها إلى داخلية المضمون، كان بوسعهم إهمال هذا الجانب الخارجي الصرف. لكن الإضاءة تكتسب أهمية أكبر بكثير عندما يكون المطلوب رسم مناظر أو مواضيع تافهة من الحياة العادية. فهنا تكون المفاعيل الفنية الكبيرة، بله الاصطناعية والسحرية، في محلها تماماً. ففي رسم المناظر، مثلاً، يمكن أن يكون للتضادات الجريئة بين المساحات الضوئية الواسعة والأجزاء المعتمة مفعول عظيم، لكن هذه التضادات قد تنحط أيضاً إلى محض صنعة متكلفة. وبالمقابل، فإنَّ الانعكاسات الضوئية، والأنوار الخافتة، والأنوار الخافتة المعاكسة، وبعبارة أخرى، هذا الصدى الضوئي الأخاذ هو الذي يخلق تبايناً حياً بين المنير والمعتم ويتطلب من الفنان والمشاهد على حدٍّ سواء دراسة دائبة ومتبحرة. صحيح أنَّ الإضاءة، سواء أصممها الرسام داخلياً أم اقتبسها من الخارج، قد لا تتجاوز كونها بصيصاً متقلباً وسريع الزوال. لكن على الفنان، سواء أتبنى إضاءة سريعة أم غير عادية، أن يحرص، حتى وهو يزمع أن يمثل حدثاً جياشاً بالحركة، على أن يأتي المجموع هادئاً، مستقراً، واضحاً ومتلاحماً.

وبحسب ما قلته آنفاً، يفترض بالرسم أن يعبّر عن المنير والمعتم، لا في تجريدهما المحض، بل بواسطة اختلافات لونية. فالنُّور والظل يجب أن يُلونا. إذن لزام علينا هنا، ثانياً، أن نهتم بمسألة اللون.

ينطوي اللون هو الآخر على تعارض بين الفتوح والغمق اللذين يؤثر واحدهما بالآخر، فيضعف كل منهما الآخر أو يقويه. فالأحمر والأصفر، مثلاً أفتح من الأزرق، وإن تعادلت كثافتهما. ومردّ ذلك إلى طبيعة مختلف الألوان بالذات، كما أوضح ذلك غوته مؤخراً. فالأزرق، بالفعل، يغلب عليه الغمق، وهو لا يظهر كأزرق إلّا إذا اجتاز وسطاً أكثر تنويراً، وإن غير شفاف مطلق الشفافية.

فالسماء، مثلاَ، داكنة، وهي تزداد دكنة، بل سواداً، كَلَما ارتفعنا أكثر؛ لكن لو نظرنا إليها عبر وسط شفاف، وإن معكر، كوسط الفضاء الجوي للمناطق المنخفضة، لبدت زرقاء، بل لازدادت زرقة كُلَّما قلَّت شفافية الجو. وبالمقابل، فإنَّ الفتوح هو الذي يغلب على الأصفر من خلال الوسط العكر الذي يشف عنه. فالدخان على سبيل المثال وسط عكر من هذا القبيل؛ وحين ننظر عبر الدخان إلى شيء أسود يقع خلفه ويشف من خلاله، يأخذ الدخان لوناً ضارباً إلى الزرقة؛ وبالعكس، يأخذ لوناً ضارباً إلى الصفرة أو الحمرة، إذا ما وجد خلفه وسط فاتح. والأحمر كأحمر هو اللون الملكي والعيني، الناجم عن تنافذ الأزرق والأصفر اللذين يؤلفان بدورهما زوجاً من ألوان متعاكسة. ومن الممكن أن نعتبر الأخضر أيضاً ثمرة تركيب مماثل، لكنَّه تركيب لا يصل إلى حدود الانصهار التام وتشكيل وحدة عينية؛ وهو ينجم بكل بساطة عن تلاشي الفروق الذي يعبّر عنه حياد هادئ، مشبع. إنَّ هذه الألوان هي أنقى الألوان وأبسطها؛ إنَّها الألوان الأساسية. وعلى هذا، قد يكون من المباح البحث عن معنى رمزي في طريقة تعامل رسامي الماضي معها، وبخاصة في استعمالهم للأزرق والأحمر. فالأزرق، بحكم أن مبدأه هو الغامق الذي لا يبدي أية مقاومة، بينما الفاتح هو ما يقاوم ويؤثر ويحيا ويفرح، أقول: هذا الأزرق بتناظر وطريقة هادئة، متبصرة، ناعمة، في التعامل مع الأشياء؛ أمَّا الأحمر فيرمز إلى المبدأ المذكر، السائد، الملكي؛ والأخضر إلى اللاأبالي والحيادي. وطبقاً لهذه الرمزية تلبس مريم العذراء، حين تُمثل جالسة على عرش بصفتها ملكة السماء، رداء أحمر، بينما تُلبس آخر أزرق حين تُمثَّل كأمّ.

إنَّ جميع الألوان الأخرى، وهي لا تقع تحت عد، ينبغي أن تُعتبر مجرد تعديلات

يسهل علينا على الدوام آن نميّز فيها آثراً من هذا اللون الآساس آو ذاك. ولهذا السبب لا نجد رساماً يصف البنفسجي بأنَّه لون. وجميع هذه الألوان، في تأثيراتها وتأثراتها المتبادلة، يمكن أن تبدو تارة فاتحة، وطوراً غامقة، وهذا أمر لا بُدَّ أن يوليه الفنان اعتباره كيلا تغيب الطبقة اللونية الصحيحة التي ينبغي عليه اعتمادها لتجسيم الأشياء وتبعيدها. ففي الوجه، مثلاً، تكون الشفتان حمراوين، والجفنان داكنين أو أسودين أو أسمرين، وحتى عندما يكونان أشقرين، يكونان أشد غمقاً من الشفتين؛ كذلك يكون الخدان، بتلونهما الأحمر، أفتح من الأنف، على أن يكون اللون الأساس للجلد ضارباً إلى الصفرة أو الخضرة أو السمرة. وهذه الأجزاء، باعتبار لونها الموضعي، قابلة إذن للتلوين على نحو أكثر كثافة ممَّا يقتضيه تجسيمها. ففي النحت، وحتى في الرسوم الخطاطية، يمكن إبقاء هذه الأجزاء في حال من التنوير والتعتيم، وذلك تبعاً للعلاقات بين الوجه والإضاءة. أما الرسم التصويري فعليه، على العكس، أن يمثلها في تلوينها الموضعي الذي يعكر هذه العلاقات. وكذلك تكون الحال، وبدرجة أكثر بروزاً، حينما تكون المواضيع متنائية بعضها عن بعض. وملكة الفهم هي التي تفصل، في الظروف العادية، في أمر التنائي والشكل، وذلك ليس بحسب اللون وحده، بل على ضوء اعتبارات أخرى أيضاً. لكن اللون وحده هو الذي يعتد به في الرسم، وهو الذي يقدر، من حيث هو لون، على معارضة ما يتطلبه المنير والمعتم. إذن فقوام فن الرسم أن يحل هذا التعارض وأن يركِّب الألوان على نحو لا تؤذي معه بعضها بعضاً، لا من زاوية لونية التجسيم الموضعية ولا من أيِّ زاوية أخرى. وإنَّما عندما يتقيد الفنان بهذه القواعد يصل إلى تحقيق الكمال في تمثيل شكل المواضيع ولونها الفعليين. ليذهب بنا الفكر هنا إلى الفن الذي دلل عليه المعلمون الهولنديون، مثلاً، في تمثيل لمعان

الطيلسان، بانعكاساته وتدرجاته الضوئية المتنوعة ورأرأة ثناياه، وبريق الفضة والذهب والنحاس والآنية المطلية بالميناء والمخامل، إلخ، أو إلى الطريقة التي أمكن بها لفان آيك أن يُصوِّر وميض الأحجار الكريمة والشرائط الذهبية والمجوهرات، إلخ. فالألوان التي تُعبّر عن بريق الذهب، مثلاً، لا تحتوي بذاتها على أيِّ شيء معدني؛ وعندما ننظر إليها عن قرب، نجدها محض صفراء وذات لمعان خفيف؛ أمَّا المفعول كله فيتأتى، من جهة أولى، من النتوء الذي تعطيه للشكل، ومن الجهة الثانية من تجاوز الفوارق اللونية المستدقة.

نقطة أخرى تتعلق بتساوق الألوان.

سبقت لي الإشارة أعلاه إلى أنَّ الألوان تُشكّل كلية متناسقة بحكم طبيعة الشيء بالذات. ومن خلال هذه الكلية يجب أن يتم تقديمها. ولا يجوز أن ينقص أي لون أساسي، لأنَّ نقصاً من هذا القبيل يخالف مبدأ الكلية. والرسامون الإيطاليون والهولنديون القدامى بوجه خاص هم الذين تقيدوا أتمّ تقيد بمبدأ نظام الألوان هذا، وفي لوحاتهم تلقى بالفعل الأزرق والأصفر والأحمر والأخضر. وذلك هو أساس التساوق. لكن من الواجب، علاوة على ذلك، أن تقرن الألوان بعضها ببعض على نحو يوحي معه تعارضها التصويري وتوسطه وانحلاله على حدٍّ سواء للعين بانطباع من الهدوء والتصالح. هذا التعارض من جهة أولى، والهدوء والتصالح من الجهة الثانية، هما نتيجة نمط ترابط الألوان وشدة كل لون منها في آنٍ معاً. والهولنديون من بين المعلمين القدامى هم الذين استخدموا بوجه خاص الألوان الرئيسية في نقائها وإشراقها المحض، ممَّا زاد من حدة التعارض بينها وزاد بالتالي من صعوبة تحقيق التساوق، ولكن حيث أمكن تحقيق هذا التساوق كان وقعه في العين أبهج وأمتع. وبالنظر إلى حدة اللون وكثافته هذه، جاءت صفة الأشياء المرسومة وقوَّة تعبيرها أكثر بساطةً ووضوحاً معاً. وهكذا تحقق في الوقت نفسه تساوق أعلى بين التلوين والمضمون. فالأشخاص الرئيسيون، مثلاً، ينبغي أن يمثَّلوا باللون الأكثر جاذبية للعين وأن يظهروا، بطابعهم ووضعيتهم ونمط تعبيرهم، أرفع مقاماً من الأشخاص الثانويين الذين لا تلائمهم سوى الألوان المزيجة. وفي رسم المناظر

الطبيعية تكون هذه التعارضات بين الألوان الرئيسية أقل ظهوراً، لكن في المشاهد التي يحتل فيها أشخاص مكانة الصدارة، وبخاصة المشاهد التي تغطي فيها الملابس والأردية المساحة كلها، تكون هذه الألوان الأكثر بساطة أكثر جلاء. وفي مثل هذه الحالات، يُستقى المشهد من عالم الرُّوحي، حيث ينبغي أن يظهر اللاعضوي والمحيط الطبيعي أكثر تجريداً، أي ليس في امتلائهما الطبيعي وفعلهما المنفرد، بحيث لو صُوِّر المنظر الطبيعي بمختلف ألوانه وبالتنوع الثرّ لفوارقه اللونية لبدا وكأنَّه في غير محله هنا. وبصفة عامة، لا يصلح المنظر الطبيعي كثيراً للاستخدام كمحيط لمشاهد إنسانية، وذلك بعكس البيت والمعماري بوجه عام، إذ إنَّ المواقف التي تجري في الهواء الطلق ليست هي بالإجمال المواقف التي تؤلف الداخلية تظاهرها الأساس. لكن حين يوضع الإنسان في إطار الطبيعة، فإنَّ دور هذه الأخيرة لا يعدو أن يكون دور محيط محض. وفي هذا النوع من التمثيلات تكون الألوان الغامقة والواضحة التميز في محلها حقاً. غير أنَّ استخدامها يقتضي قدراً من الجرأة والقُوَّة. فهي لا تصلح للاستخدام في تمثيل وجوه وديعة، أو مظللة، أو كامدة أو صبوحة؛ فمثل هذه السحن، التي اعتبرت منذ أيام مينغس[39] وثيقة الصلة بالمثالية، لا يفيدها في شيء إن تُمثل بألوان واضحة التميز. وقد جرى الترويج في أيامنا هذه للوجوه الرخوة، غير الناطقة بأيِّ تعبير، ورسمت في أوضاع متكلفة، تتميز بالأناقة المفرطة، وتدعي إمَّا البساطة وإمَّا الجلال، إلخ. وتفاهة التعبير الرُّوحي هذه تترتب عليها بالضرورة تفاهة في الألوان وفي درجة إشراقها، فتأتي باهتة وكامدة، لا تواري أي تفصيل، لكنَّها لا تبرز كذلك أي شيء. ونحن لا ننكر وجود تساوق هنا في الألوان، وفي كثير من الأحيان تساوق ناعم وأناقة جذَّابة، لكنَّه تساوق في التفاهة. وقد قال غوته بهذا الخصوص في ملاحظاته التي أرفقها بترجمة مقالة ديدرو[40] عن الرسم: «لا نزعم البتة أنَّه من الأسهل تحقيق التساوق في اللوان الباهت منه في اللوان الفاقع؛ لكن من المؤكد أنَّه حين يكون اللوان فاقعاً، وحين تبدو الألوان صارخة، فإنَّ التساوق أو انعدام التساوق يكون ألفت للنظر؛ وبالمقابل حين تضعف الألوان، وحين تكون الألوان المستخدمة موزعة إلى ألوان فاقعة وفاتحة، وأخرى مزيجة، وأخرى كدرة، لا يعود في مستطاع أحد أن يحدد هل اللوحة التي أمام عينيه مستاوقة أو لا؛ وكل ما يحق له أن يقوله هو أنَّها غير ذات وقع وتأثير وعادمة الدلالة».

لكن تساوق الألوان ليس هو كل شيء بعد من وجهة نظر اللوان. فحتى تفي اللوحة بجميع مقتضيات الفن، لا بُدَّ أن تتدخل عوامل أخرى أيضاً. وسأخص بالذِّكر منها المنظور الجوي، واللون اللحمي، وسحر ألق الألوان.

إنَّ هدف المنظور الخطي أن يبرز للعيان فوارق الحجم بين خطوط المواضيع، تبعاً لتفاوت بعدها عن النظر. لكن الرسم ليس مطالباً فقط بهذا

التعديل وهذا التصغير للشكل. إذ إنَّ الفضاء الجوي القائم بين المواضيع، وكذلك بين مختلف أجزاء الموضوع الواحد، يتسبَّب على الدوام في اختلاف التلوين. ودرجة إشراق اللون هذه، التي تخف مع المسافة، هي التي تؤلف ما يُسمَّى بالمنظور الجوي الذي يجعل المواضيع عرضة للتعديلات سواء أفي نطاقها أم فيما يتعلق بظاهرها الفاتح أو الغامق أم بتلوينها بوجه عام. ويشيع الاعتقاد بعامة أنَّ الأقرب إلى العين هو الأفتح، وأنَّ البعيد عنها هو الأغمق. وليس كذلك هو واقع الحال. فما هو في المقدمة هو في آنٍ واحد الأفتح والأغمق؛ وبعبارة أخرى يكون تضاد النُّور والظل على أشد ما يكون، ونطاق المواضيع على أوضح ما يكون، حين يكون الموضوع قريباً؛ لكن كُلَّما نأت المواضيع عن العين، صار شكلها عادم اللون، لا محدداً، وخف التضاد بين النُّور والظل، إلى أن يؤول كل شيء إلى لون رمادي فاتح. لكن اختلافات الإضاءة تتسبّب، من هذه الزاوية، في انحرافات شتى. ويكون المنظور الجوي كبير الأهمية في جميع اللوحات التي تصور مساحات شاسعة، وعلى الأخص في تلك التي تمثل مناظر طبيعية؛ وقد استطاع أساطين اللوان أن يصلوا إلى مفعول سحري كامل باستخدامهم المنظور الجوي.

غير أنَّ الجانب الأصعب في التلوين، جانبه المثالي إن جاز التعبير، أي أوج اللوان، هو لون اللحم البشري الذي يجمع في ذاته على نحو رائع سائر الألوان الأخرى، من دون أن يتوصل أي منها إلى السيطرة على الباقي. صحيح أنَّ حمرة الخد الفتوية والمشرقة بالصحة حمرة قرمزية نقية، دونما أثر من الأزرق أو البنفسجي أو الأصفر، لكن هذا الأحمر عينه ما هو إلّا نفحة، أو بالأحرى انعكاس آتٍ من الداخل ومنبث على نحو لا يقع تحت إدراك في باقي لون الجلد. غير أنَّ هذا اللون ينجم عن تنافذ جميع الألوان الأساسية. فعبر لون الجلد الأصفر الشفاف تتبدى حمرة الشرايين، وزرقة الأوردة، وتنضاف إلى المنير

والمعتم، وكذلك إلى سائر الإيماضات وسائر الانعكاسات، لوينات رمادية، ضاربة إلى السمرة، بله إلى الصفرة، تبدو لنا للوهلة الأولى غير طبيعية، ولكنَّها قادرة مع ذلك على إحداث مفعول معيَّن. وتنافذ الإصباغ هذا لا يتظاهر بأيِّ ألق أو سطوع، وبعبارة أخرى، إنَّه ليس انعكاساً لشيء آخر، بل هو كل واحد عامر بالحركة والحياة الداخليتين. وتحضرنا هنا صورة بحرٍ ينيره ضوء الغسق، فنتبيَّن فيه الأشكال التي يعكسها وعمق مياهه الصافي بكُلِّ خصوصيته في آنٍ واحد. صحيح أنَّ الألق المعدني يصدر انعكاسات، وأنَّ الأحجار الكريمة تشف وتبرق، لكنَّنا لا نستطيع أن نتحدث في أيِّ حال من الحالين عن تنافذ ألوان، كما في اللحم والأطلس والأقمشة الحريرية الساطعة، إلخ. ويتألف جلد الحيوان كذلك ووبره وريشه وصوفه، إلخ، من ألوان بالغة التنوع، لكن بعض أجزائها ذات لون مباشر، مستقل، بحيث إنّ التنوع ينجم عن تعايش مستويات وسطوح مختلفة، ونقيطات وخطوط متباينة التلوين، أكثر ممَّا ينجم عن تنافذ كما في اللحم. والأقرب، من هذا المنظور، إلى اللحم هو العنب، برأرأة ألوانه ذات الانعكاسات التي لا تقع تحت حصر، والورد بتدرجاته اللونية الآخاذة، الفاتحة والشفافة. لكن ما يفتقر إليه العنب والورد هو ألق الحركة الداخلية الذي هو سمة موقوفة على لون اللحم والذي هو، بالنسبة إلى الرسم، من أصعب الموضوعات تمثيلاً. ذلك أنَّ هذه الداخلية، هذه الذاتية الحية لا يكفي نقلها إلى سطح من السطوح، في شكل نقاط وخطوط، وبالاختصار، بوصفها لوناً مادياً، بل ينبغي أن تظهر هي نفسها في اللوحة كلّاً حياً، ذا عمق شفاف، كالسماء التي لا تقابل العين بأيِّ سطح مقاوم، والتي يستطيع نظرنا أن يغوص فيها بحرية. ولقد قال ديدرو في مقاله عن الرسم الذي ترجمه غوته: «من اكتسب حس اللحم يكون قد قطع شوطاً غير يسير من الطريق. والباقي غير ذي أهمية بالمقارنة. ولقد مات آلاف الرسامين من دون أن يكتسبوا حس اللحم؛ كما سيموت آلاف غيرهم من دون أن يكتسبوه».

أما عن المواد التي يمكن بواسطتها تصوير انعكاس اللحم الحي هذا، فقد أثبتت الألوان الزيتية أنَّها هي الأصلح لذلك. وبالمقابل، فإنَّ الفسيفساء هي الأقل صلاحة للتعبير عن هذا التنافذ، لأنَّها- وإن تكن رائجة كطريقة تعطي نتائج دائمة- مضطرة إلى التعبير عن فروق الألوان بواسطة شظايا زجاجية أو حصى متباين التلوين والرصف، ولا تستطيع أن توحي البتة بانصهار وتنافذ فكروبين للألوان. وهناك أيضاً الرسم الجداري Fresque؛ والطريقة المعتمدة في هذا الرسم هي فرش الألوان على الكلس الرطب، ممَّا يؤدِّي إلى امتصاص سريع لهذه الألوان؛ الأمر الذي يقتضي، من جهة أولى، مهارة كبيرة جداً وثقة في

استعمال الفرشاة، ويستوجب، من الجهة الثانية، الطلي بضربات كبيرة من الفرشاة وبخطوط عريضة ممَّا يجعل الألوان تجف بسرعة كبيرة ولا تتعدى الموضع الذي فُرشت عليه. وكذلك الحال فيما يتعلق بالرسم بالألوان المائية: فهذه الألوان يمكن أن تُجعل على درجة كبيرة من الإشراق الداخلي والضياء الجميل، لكنَّها تظل أسيرة محذور مماثل لمحذور الرسم الجداري: فهي تجف بسرعة كبيرة جداً لا تتيح لها الانتشار والانصهار، ممَّا يوجب الطلي بخطوط عريضة، كما في الرسم الخطاطي. أمَّا الألوان الزيتية فلا تتيح فقط إمكانية انتشار وانصهار لألوان مستدقة حتى ليكاد يتعذر بيان أين ينتهي اللون وأين يبدأ الآخر، بل إنَّها إذا مزجت وفرشت على الوجه المناسب صار لها ضياء مشرق كضياء الأحجار الكريمة وشفت، عبر الاختلاف بين الألوان الأساسية وألوان التغطية، عن شتى الطبقات اللونية.

يبقى علينا أخيراً أن نتحدث قليلاً عمَّا أسميناه بسحر المفاعيل الناجمة عن اللوان. فهذا السحر الذي تحدثه الألوان يتجلَّى بصورة رئيسية حيث تتوارى جوهرية الموضوع وروحيته لتجعلا ملاذهما في الألوان ذاتها، في تصميمها وطريقة استعمالها، بعد أن تبثّا فيها الحركة والحياة. وبوسعنا القول، بصورة عامة، إنَّ قوام السحر معالجة جميع الألوان على نحو ينشأ عنه تضارب بين ظواهر لا موضوع لها، وذلكم هو الحد الأقصى والمتلاشي للوان؛ السحر هو تنافذ ألوان، تضاربِ انعكاسات هي بدورها

انعكاسات لانعكاسات، على أن يكون كل ذلك على درجة من النعومة والفورية وملاء الحياة والإحساس يخيل معها للمرء وكأنَّه انتقل إلى مملكة الموسيقى. ومن منظور التجسيم، يتطلب هذا المفعول براعة في المناوبة بين المنير والمعتم؛ وقد كانت التجلية في هذا المجال، وبين الطليان، لليوناردو دافنتشي(41)، وعلى الأخص لكوريجيو. فقد أوغلا إلى أعمق الظلال، وإن تركاها نيِّرة بحكم شفافيتها، ليصلا، من خلال تدرجات لا تقع تحت الإدراك، إلى النُّور الأكثر تنويراً. فبدت المواضيع عندئذٍ في حال من التكور الأمثل، الذي لا صلابة فيه ولا محدودية، بل تدرجات وانتقالات؛ والنُّور والظلال لا تفعل مفعولها مباشرة كنور وظلال، بل إنَّ هذا يشف عبر هذه، وهذه تشف عبر هذا، مثلما تؤتي قوَّة داخلية مفعولها عبر شيء خارجي. وبوسعنا أن نقول الشيء عينه عن معالجة اللون التي برع فيها الهولنديون، وبفضل هذه المثالية، هذا التنافذ، هذا التضارب للانعكاسات والإيماضات الملونة، بفضل هذه التحولية وهذه اللحظية في التدرجات والانتقالات، وكذلك بفضل نضارة الألوان وعمقها وتنويرها الهادئ والمعتدل، يتبدى الكل في صورة ظاهر حي، وكأنَّما

انعكاس النفس هو الذي يضيئه، وهذا ما يعطي اللوان سحره، السحر الموقوف على الرسام الذي استطاع تحقيقه.

وهذا يقودنا إلى نقطة أخيرة، سأعالجها باقتضاب.

لقد انطلقنا من المنظور الخطي لنصل إلى الرسم الخطاطي، وفي خاتمة المطاف إلى اللون. وفيما يتعلق بهذا الأخير، نظرنا قبل كل شيء في النُّور والظل، في علاقاتهما بالتجسيم، ثم في اللون بما هو كذلك، أوَّلاً من زاوية العلاقات بين إشراق الألوان وإعتامها، وثانياً من زاوية تساوق الألوان والمنظور الجوي واللون اللحمي وسحر الألوان. وسنحاول الآن أن نحدد دور ذاتية الفنان الخلَّاقة في تحقيق اللوان.

يسود الاعتقاد عادة بأنَّ الرسم يسعه، من هذه الناحية، أن يتبع في عمله قواعد محددة واضحة. وهذا لا ينطبق على أيِّ حال إلَّا على المنظور الخطي الذي هو بمثابة علم هندسي، لكن لا يجوز حتى في هذا المجال التقيد بالقاعدة بدقة من حيث هي قاعدة مجردة، لأنَّ التقيد الصارم بها لا يمكن إلَّا أن يؤدِّي إلى دمار المفعول التصويري. وحتى الرسم الخطاطي تلقاه أقل قابلية من المنظور الخطي للاختزال إلى قوانين عامة، فكم بالأحرى اللوان الذي لا تطاله إطلاقاً أشباه هذه القوانين! فحس الألوان لا بُدَّ أن يكون صفة من الصفات الموقوفة على الفنان، كيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية، وجانباً أساسياً من خيال الفنان وقدرته على الابتكار. وبحكم ذاتية الألوان هذه- هذه الذاتية التي من خلالها يرى الرسام عالمه والتي تبقى مع ذلك منتجة- فإنَّ اللوان الذي يحققه، بدلاً من أن يكون محض إنتاج اعتباطي أو مجرد نهج نهجه لأسباب خاصة به من دون أن يقيم وزناً للأصل الطبيعي، يكون منوطاً بطبيعة الشيء بالذات. على هذا النحو، ساق غوته في **الشعر والحقيقة** المثال التالي: «لما رجعت (بعد زيارة لمعرض الرسم في درسدن) إلى بيت صاحبي الإسكافي (هناك شاء له هوى نفسه أن يجعل مقامه) لتناول طعام الغداء، كدت لا أصدق عيني: فقد خيل إليَّ بالفعل أنَّ أمامي لوحة لفان أوستاد(42)، لوحة على درجة من الإتقان والكمال

أنَّ

حتى لتستأهل آن تُعلّق على جدران معرض. موقع الأشياء، النُّور، الظل، الخلفية اللونية الضاربة إلى السمرة، وباختصار، كل ما ينتزع الإعجاب في تلك اللوحات، رأيته هنا في حالة واقعية. ولأوَّل مرة تنبهت إلى هذا الحد للملكة التي حُبيت بها- وقد عمدت إلى تطويرها فيما بعد بمزيد من التنبه والمثابرة- ملكة تتيح لي أن أرى بعين هذا الفنان أو ذاك الأشياء التي أعرتها لتوي ذلك الانتباه المستأني. وقد وفرت لي هذه الملكة متعاً كثيرة، لكنَّها شحذت أيضاً رغبتي في تكريس قواي بين الحين والآخر لتنمية موهبة يبدو أنَّ الطبيعة ضنت بها عليَّ».

هذه الاختلافات في اللوان تكون ظاهرة للعيان بمزيد من الوضوح في تمثيلات الأقسام العارية من الجسم البشري، وهذا بصرف النظر عن سائر المتغيرات الأخرى ذات الصلة بالعوامل الخارجية، كالإضاءة والعمر والجنس والوضع الاجتماعي والانتماء القومي، إلخ. وتتجلّى هذه الاختلافات أيضاً في تمثيلات الحياة العادية، تبعاً لتصويرها مشاهد تجري تحت أديم السماء، أو في داخل بيت أو خان أو كنيسة، إلخ؛ أمَّا المناظر الطبيعية فإنَّ غناها بالمواضيع والألوان يحفز كل رسام على الاستنجاد بخياله وحدسه وتجربته كيما يكوّن فكرة شاملة عن حركة الظواهر المبرقشة وكيما يؤدِّيها على قماش لوحته.

ج- التصميم والتكوين والتمييز الفني:

في ما تقدم، نظرنا في الرسم أولاً من زاوية مضمونه، وثانياً من زاوية المواد الحسية التي يعتمدها في تحقيق هذا المضمون. ويبقى علينا، بعد، أن ننظر في الكيفية التي بها يمكن للفنان ويتوجب عليه أن يصمم ويحقق هذا المضمون بالاعتماد على تلك العناصر الحسية. وهذا موضوع واسع جداً ويشتمل على عدد

من التقسيمات التي سندرسها تباعاً.

وفيما يتعلق أولاً بالتصاميم الرسمية الأعم، فإنَّ مصدرها يكمن جزئياً في المضمون المطلوب تمثيله، وترتبط جزئياً بتقدم الفن الذي لا يحقق دفعة واحدة ومن المرة الأولى كل الغنى المتضمَّن في موضوع من المواضيع، والذي لا يتوصل إلى تحريكه وإحيائه حقاً إلَّا تدريجياً ومن خلال انتقالات كثيرة.

الموقف الأوَّل الذي يقفه الفن من هذا المنظور يكشف عن تحدره من النحت والعمارة اللذين يرتبط بهما بحكم الطابع العام لنمط تصميمه. وهذا ظاهر بوجه خاص في الحالات التي يكتفي فيها الفنان برسم أشكال منفردة، فيمثلها لا في الوضوح الحي لوضع متنوع المظاهر، بل في حالة الانطواء المحض على النفس، حالة السكون والاستقلال عن كل ما يحيط بها. ومن بين شتى المضامين التي سبق لي التنويه بها بوصفها موائمة للرسم، فإنَّ الموضوعات الدِّينيَّة والمسيح والرُّسل والقديسين أصلحها لهذا النوع من التمثيل الرسمي. وبالفعل، إنَّ هذه الوجوه دالة بحدِّ ذاتها، في انعزالها، وكل وجه منها يؤلف كلية، موضوعاً جوهرياً للعبادة، وهي توقظ الحب في الوجدان. وفي الرسم القديم بوجه خاص نجد وجوهاً منفردة للمسيح أو للقديسين، خارج نطاق كل وضع متعين، ودونما صلة بالمحيط الطبيعي. وإذا ما تدخل محيط ما، تمثل بصورة رئيسية بديكورات معمارية، قوطية الأسلوب في المقام الأوَّل، كما نتبيَّن ذلك على سعة في لوحات المعلمين الهولنديين القدامى أو معلمي ألمانيا الشمالية. والرسم الذي يكون مرتبطاً على هذا النحو بالعمارة، وتكون شخوصه مصطفة بعضها بجانب بعض بين الأعمدة والأقواس المعمارية، ومنها على سبيل المثال شخوص الحواريين الاثني عشر، لا يكون قادراً بعد على أن يبثّ في موضوعاته تلك الحياة التي سيتمكن من بثّها فيها لاحقاً، وتبقى الشخوص محافظة جزئياً على الطابع التمثالي الجامد للنحت، وجزئياً، وكما في الرسم البيزنطي، على نمط تقليدي. هذه الشخوص المنفردة، المعزولة عن أيِّ محيط، أو الموضوعة فقط ضمن محيط معماري، تتطلب بساطة كبيرة في الألوان ووضوحاً سافراً. لذا كان الرسامون القدامى يستعيضون عن المحيط الطبيعي الثر بخلفية ذهبية اللون، ويرسمون قبالتها أردية الملابس التي كان الغرض منها تزيين هذه الخلفية، والتي تظهر لهذا السبب بالذات أكثر وضوحاً وجلاءً وسطوعاً ممَّا في أزهى عصور تفتح الرسم، وهذا ما يفسره أصلاً إيثار الهمج للألوان البسيطة والفاقعة، كالأحمر والأزرق إلخ.

وتندرج في عداد نمط التصميم الأول هذا معظم الصور العجائبية أيضاً. فموقف الإنسان حيالها لا يثير اهتمام الفن، ولذلك لا يهتم هذا الأخير بأن يحبوها بحياة وجمال إنسانيين، قمينين بأن يعقدا بينها وبين الوجدان أواصر أكثر ألفة ومودة؛ وهذا ما يفسر كون معظم الصور التي تحاط بعبادة دينية هي أرداها

إطلاقاً من وجهة النظر الفنية.

لكن حين لا ترسم هذه الشخوص المنعزلة، من حيث هي كليات ناجزة، لتكون، بحكم الشخصية الممثلة فيها، موضوعاً لعبادة أو لتثير اهتماماً خاصاً، فإنَّ مثل هذا التمثيل، المصمَّم وفق روح فن النحت، لا يعود له من معنى البتة. ومن ذلك، على سبيل المثال، أن تُرسم صورة شخصية لإثارة اهتمام أولئك الذين يعرفون الشخص الممثَّل فيها وكل فرديته؛ لكن حين يُنسى الشخص الممثَّل أو حين يكون مجهولاً، فإنَّ تمثيله وهو يؤدِّي عملاً من الأعمال، أو وهو في وضع له طابع محدد، يثير فينا اهتماماً مغايراً تماماً لذاك الذي قد نبديه حيال التصميمات المطلقة البساطة التي تكلمنا عنها تواً. فاللوحات الكبيرة التي تمثل أشخاصاً، والتي استنفد الفن في تنفيذها كل ما بحوزته من وسائل ليجعلها تنطق بالحياة، تبدو، بحكم ملاء الحياة هذا، وكأنَّها تخرج من إطارها وتتعداه. ففي لوحات الأشخاص التي رسمها فان ديك(43)، مثلاً، كثيراً ما كان إطارها يستحضر في ذهني، وبخاصة إذا كان الشخص ممثَّلاً فيها جانبياً، لا جبهياً، صورة الباب وهو ينفرج عن عالم بدأ الإنسان باقتحامه. إذن فعندما لا يكون الأفراد مخلوقات متصفة بالكمال والنجاز نظير القديسين والملائكة، إلخ، وعندما لا يثيرون اهتمامنا إلَّا بدالة وضع معين وحالة محددة وعمل محدد، فلا شيء يبرر تمثيلهم في شكل أشخاص مستقلين.

وبصورة عامة، إنَّ الرسم، الذي مضمونه خصوصية الداخلية الذاتية، لأقل قابلية من النحت للاكتفاء بانطواء الأشخاص على أنفسهم، خارج نطاق أي وضع محدد، ولا مفر له من العزوف عن هذا الاستقلال ومن السعي إلى تمثيل مضمونه من خلال وضعه ضمن إطار أوضاع محددة، بكل تنوعها، آخذاً بعين الاعتبار الاختلافات الموجودة بين الأشخاص، وعلاقاتهم المتبادلة، وعلاقاتهم بوسطهم الخارجي.

ولأنَّ الرسم عزف عن الأنماط التقليدية والثابتة، وكذلك عن العرض والتحويط المعماريين وعن نمط التصميم النحتي، ولأنَّه عزف عن تمثيل الشخوص في حال من السكون واللاحركة، ولأنَّه سعى إلى إعطائها تعبيراً إنسانياً وحياً وفردية مميِّزة، وأخيراً لأنَّه دمج كل مضمون في خصوصيته الذاتية وخارجيته المتعددة الأشكال، أمكن له أن يحقق التقدُّم الذي قاده إلى قوامه كفن مستقل، لا رابطة تربطه بالنحت والعمارة. ومن المباح للرسم، أكثر ممَّا لسائر الفنون التشكيلية، بل يجوز لنا القول: إنَّه من اللزام عليه أن يمثل مشاهد تدبُّ فيها حركة درامية، وأن يجمع شخوصه على نحو يعبر معه هذا التجميع عن نشاط في إطار وضع محدد.

بهذا الاندماج في ملاء الحياة وفي التطور الدرامي للأحوال والطبائع نستطيع أن نربط الأهمية المتعاظمة التي تعزى، في التصميم والتنفيذ، إلى الفردية،

إلى إبراز المواضيع عن طريق بثّ الحياة فيها بواسطة الألوان، على اعتبار أنَّ اللون هو الذي يشكل في الرسم أوج الحيوية. غير أنَّ سحر الألوان هذا مهدَّد، في لحظة من اللحظات، بأن ترجح كفته ويغلب ما عداه، فيضعف من مركز المضمون ويفقده أهميته؛ وفي هذه الحال يبدأ الرسم، بفعل تعارض ألوانه أو تساوقها، وتباينها أو تعاضدها، بالاقتراب من الموسيقى، تماماً كما يبدأ النحت، عندما يتطور نحو النقش غير الناتئ، بالاقتراب من الرسم.

والآن نطرق مضمار التعيينات الخصوصية التي يلزم أن يتقيد بها **التكوين الرسمي، من حيث هو تمثيل لوضع معين ولدوافعه، عن طريق ترتيبه وتجميعه للشخوص أو المواضيع الطبيعية، المدعوة إلى أن تشكل كلّاً واحداً مغلقاً ومحدَّد الحدود.**

والشرط الرئيسي الذي يفرض نفسه هنا هو القيام باختيار موفق لوضع ملائم للرسم.

من هذا المنظور، يكون أمام طاقة الابتكار لدى الفنان حقل لا محدود إن جاز القول، بدءاً من الوضع الأبسط لموضوع عادم الأهمية كباقة من الزهر أو كأس من الخمر، مع صحون وخبز وبعض الثمار، وانتهاءً بالتشكيلات الغنية التي تصور مشاهد من الحياة العامة، وأعمالاً باهرة وأفعالاً سياسية، وحفلات تتويج ومعارك، ويوم الحشر حيث يُمثل الله الأب والمسيح والرُّسل والملائكة والبشرية قاطبة، والسماء والأرض والجحيم. ومن المهم أن نرسم، بهذا الصدد، حداً فاصلاً واضحاً بين الرسمي بحصر المعنى، وبين النحتي والشعري، على اعتبار أنَّ الشعر هو وحده القادر على كُلِّ حال على التعبير عن الأشياء بصورة كاملة.

إنَّ الفارق الأساس بين وضع رسمي ووضع نحتي يكمن، كما رأينا أعلاه، في ما يلي: فالمهمة الرئيسية للنحت هي تمثيل ما هو مرتكز إلى ذاته، بمنأى عن كل نزاع، في أوضاع هادئة، ليس الوضوح سمتها المميزة الرئيسية، وهو لا يبادر إلّا في النقش فقط إلى تجميع الشخوص ورصفها بعضها بجانب بعض ملحمياً وإلى تمثيل أعمال تدبُّ فيها الحركة ومنطلقها نزاع من النزاعات؛ بينما لا يبدأ الرسم، على العكس، بالوفاء بمهمته الخاصة إلّا عندما يعزف عن استقلال الشخوص المغلق وعن لا تحدد الأوضاع ليقف نفسه على تمثيل أحوال وأهواء ومنازعات وأفعال إنسانية، في صلاتها بالوسط الخارجي، وليجعل وكده، حتى في رسم المناظر الطبيعية، أن يبرز للعيان وضوح وضع من الأوضاع الخاصة وفرديته الحية. والشرط الذي يفرض نفسه من البداية على الرسم هو تمثيل

الطبائع والنفس والداخلية لا في المظهر الذي يتبدى لنا فيه هذا العالم الداخلي من خلال شكله الخارجي، بل تصويره كما يتظهَّر وكما يكشف بنفسه عن نفسه بأفعاله وأعماله.

أما عن العلاقات بين الرسم والشعر، فإنَّ المقارنة بين هذين الفنين تُبيِّن لنا أنَّ كُلاً منهما يتسم بالتفوق على الآخر، كما أنَّ كُلاً منهما يسف في الوقت نفسه عن الآخر. فالرسم، الذي لا يسعه تصوير تطور وضع من الأوضاع أو حدث من الأحداث أو عمل من الأعمال في شكل تعاقب من التغيرات، يسعى إلى تثبيت آنٍ واحد من آنائه. والنتيجة الفائقة البساطة التي تفرض نفسها بهذا الصدد هي أنَّ مجمل الوضع أو الحدث، أو تفتحهما إن جاز القول، يجب أن يُمثل وكأنَّه متركز في تلك اللحظة، وأنَّ مهمة الرسام هي بالضبط البحث عن ذلك الآن الذي عنده يتجه السابق واللاحق نحو نقطة واحدة. هذا الآن هو في المعركة، مثلاً، آن النصر؛ فالقتال لا تزال تدور رحاه، لكن نتيجته باتت بحكم المؤكدة. بوسع الرسام إذن أن يُدخِل على لوحته بقية من الماضي الذي لا يزال منظوراً بعد، بحيث تحتل هذه البقية مكانها في الحاضر رويداً رويداً، وأن يرسم في الوقت نفسه معالم المستقبل بوصفه نتيجة مباشرة لوضع محدد. هذا كل ما يسعني قوله هنا بصدد هذا الموضوع.

لكن هذه الدونية بالمقارنة مع الشاعر تقابلها لدى الرسام مزية اقتداره على أن يرسم حتى في أدق التفاصيل المشهد المحدد الذي يبغي تمثيله بكل وإقعه. Ut Pictura Poesis Erit(44): صحيح أنَّ هذا القول قول مأثور وقابل لتطويرات نظرية شتى، وقد طبقه الشعر في وصفه للفصول والأيام، والأزهار والمناظر الطبيعية، إلخ. لكن الوصف اللفظي لمثل هذه المواضيع والأوضاع هو،

من جهة اولى، وصف جاف وممل، وليس له ان يفي بتمام الغرض إذا ما أراد الغوص في أدق التفاصيل، وهو يفتح، من الجهة الثانية، باباً للبس والخلط لأنَّه يصور في نسق من التعاقب لا يعرض نفسه للتأمل دفعة واحدة؛ وينجم عن لك أنَّنا ننسى السابق بسهولة، مع أنَّه من الأهمية بمكان أن يؤلف كُلاً واحداً لا يقبل القسمة مع اللاحق، إذ إنَّ ما يسبق وما يتبع على حدٍّ سواء يندرجان في عداد مساحة واحدة، وليس للكل من قيمة إلَّا بحكم هذا التلاحم وهذا التزامن. ويمكن للرسام أن يستعيض بهذه التفاصيل المتزامنة عمَّا ينقصه ليمثل تعاقب السابق واللاحق. لكن الرسم أدنى منزلة من الشعر من منظور آخر: نقصد التعبير الغنائي. فالشعر يسعه التعبير لا عن العواطف والتمثلات بما هي كذلك وبصورة عامة فحسب، بل يسعه أيضاً التعبير عن تنوعها وتدرجها وتقدمها واحتدادها. والموسيقى، التي تُعبّر عن خلجات النفس ذاتها، تمتلك هذه الاستطاعة بدرجة أعلى أيضاً. أما الرسم فلا يقدر، على العكس، إلَّا على تمثيل تعبير الوجه والوضعية، ويفتقر إلى وسائل التعبير عن الغنائي بحصر المعنى. ولئن صح، بالفعل، أنَّ الأهواء والعواطف تعبر عن نفسها بخلجات السحنة وبالحركات، فلا مرية أيضاً في أنَّ هذا التعبير لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعاطفة كما هي، وإنَّما بالعاطفة في تظهيرها النهائي، بالعاطفة المتجسدة عيانياً في عمل من الأعمال، في

حدث من الآحداث. ولئن لجا الرسم على هذا النحو إلى التعبير عن طريق الخارجي، فليس ذلك لهدف مجرد، هدف وضع الداخلية في متناول الإدراك بواسطة الوجه والشكل، بل إنَّ الخارجية التي يعبر بها عن الداخلي تؤلف بالتحديد الوضع الفردي لعمل من الأعمال، العاطفة المتضمَّنة في فعل محدد يكشف عن وجودها وطبيعتها ويقدم مفتاح تفسيرها. إذن فعندما يزعم بعضهم أنَّ الجانب الشعري من الرسم يجب أن يكون قوامه التعبير عن العواطف الداخلية مباشرة من خلال قسمات السحنة ومن خلال الوضعية، حصراً وبدون اللجوء إلى أي وسيلة أخرى، فإنَّما يفرض عليه تجريداً يُفترض به أصلاً أن ينعتق من إساره، ويحصره في دائرة الشعر التي لا يمكن إلَّا أن يناله الأذى من اقترابه منها، لأنَّها تقضي على إبداعاته بالجفاف والإملال.

ألحّ هنا على هذه النقطة لأنَّ الثناء كيل للكثير من لوحات المدرسة المُسمَّاة مدرسة دوسلدورف، والتي عرضت في المعرض الذي أقيم هنا في العام المنصرم (١٨٢٨م)، لما أبداه راسموها من حرص، مقرون بقدر عظيم من التفهم والمهارة التقنية، على تمثيل الداخلية الخالصة، مع أنَّ هو من اختصاص مضمار الشعر وحده. وكان المضمون الممثَّل في هذه اللوحات مقتبساً في شطره الأكبر من قصائد غوته أو من أعمال شكسبير(45) والأريوسطي(46) وتاسو(47)، وكان محوره عاطفة الحب. وكانت أفضل هذه اللوحات تمثّل بصفة عامة زوجاً من العشاق، كروميو وجولييت على سبيل المثال، أو رينالدو وأرميلدا(48)، خارج نطاق أي وضع محدد، بحيث إنّ هؤلاء الأزواج ما كان لهم من شأن وما كانوا يعبرون عن شيء آخر سوى عن حب العاشق للآخر، وقد مال كل منهما باتجاه الآخر وهما يتلاحظان بحب وغرام. وفي أحوال كهذه ينبغي أن يتركز التعبير الرئيسي في الفم

والعينين، لكن رينالدو، بساقيه الطويلتين، يظهر محدداً في وضعية لا يعرف معها أين يحشر جسمه. وهذا كله عارٍ من أية دلالة. ولقد رأينا أنَّ النحت عاجز عن أداء تعبير العينين والنظرة الكاشفة عن أغوار النفس، لكن الرسم، الذي يستخدم على سعة هذه الوسائل التعبيرية الغنية، غير مباح له التوقف عند هذا الحد والاكتفاء بالتعبير عن توهج العينين أو فتورهما الدنف أو كآبتهما وعن عذوبة الفم المحببة والمودودة خارج نطاق أي حافز آخر. وبوسعنا أن نقول عن الرسامين الذين يسلكون هذا السلوك أنَّه يعوزهم الخيال في تصور الأوضاع والمواقف والدوافع والتعابير. فالرسم الحقيقي يقتضي بالفعل أن تُعقل الذات بكاملها من قبل الخيال وأن تُمثَّل بواسطة شخوص تتظهَّر أو بالأحرى تظهِّر عواطفها في أعمال تكون دالة بليغ الدلالة على هذه العواطف بحيث تبدو جميع تفاصيل العمل الفني وكأنَّها قد استخدمت على أوفى وجه لتعبر عن المضمون المختار. وقد مثَّل الرسامون الطليان القدامى، نظير المحدثين، مشاهد حب، وقبسوا في كثير من الأحيان موضوعاتهم من أعمال شعرية، لكنَّهم استطاعوا أن يعالجوا هذه الموضوعات بخيال وبصفو صحيح. آمور وبسيشه(49)، آمور مع فينوس(50)، بروسربينا(51) التي اختطفها بلوتون، سبي السابينيات(52)، هرقل أمام مغزل أومفال(53) وقد غطى كتفيه جلد أسد نيميا(54): هذه كلها موضوعات عرف المعلمون القدامى كيف يمثلونها في أوضاع واضحة، محددة، حية، وفي مشاهد لها تعليلاتها ودوافعها، وليس بصفتها عواطف خالصة، منفصلة عن كل عمل، بدون أي مجهود تخيلي. بل

إنَّهم قبسوا المشاهد الغرامية من كتاب العهد القديم. ففي درسدن، مثلاً، توجد لوحة لجيورجيوني[55]:

يعقوب، القادم من بعيد، يحيي راشيل ويشد على يدها ويعانقها؛ وعلى مقربة منهما يقف بعض الخدم

أمام بئر يغرفون منها الماء لقطعانهم التي ترعى بأعداد وفيرة في الوادي. وتمثل لوحة أخرى

إسحاق[56] ورفقة[57]؛ فرفقة تقدم الماء ليسقى منه خدم إبراهيم، ممَّا يتيح لهم أن يتعرفوا شخصها.

وثمة مشاهد اقتبست من الأريوسطي، كمشهد ميدور وهو يكتب اسم إنجيليكا[58] على حافة عين ماء.

لئن كثر الحديث في أيامنا هذه عن الشعر في الرسم، فالمقصود بذلك بِكُلِّ بساطة أنَّ الموضوع يجب أن تعقله المخيلة، وأنَّ العواطف ينبغي أن تتظهر في أعمال وأحداث، فلا يجوز الاكتفاء بالتعبير عن العواطف العارية. بل إنَّ الشعر نفسه، على اقتداره على التعبير عن العواطف بِكُلِّ داخليتها، يلجأ إلى تمثلات وتأملات وحدوس؛ فلو اكتفى مثلاً بالتعبير عن الحب بوضعه على لسان أحد العاشقين كلمة «أحبك»، ولو اكتفى بأن يجعله يُردِّد إلى ما لا نهاية هذه الكلمة، فلربما سرّ بذلك السادة الذين يتكلمون عن شعر الشعر، لكن ذلك لن يعدو أن يكون نثراً خالص التجريد. وآية ذلك أنَّ الفن الكبير في مضمار العاطفة قوامه تعقلها والاستمتاع بها بواسطة المخيلة، وهذه الأخيرة تقوم بدورها، في الشعر، بتحويل العواطف إلى تمثيلات من شأنها وحدها، وسواء أكانت ذات طابع غنائي أو ملحمي أو مسرحي، أن تحظى برضانا وتبهجنا. وللتعبير عن الداخلية في الرسم، فإنَّ الفم والعين والوضعية لا تكفي، بل لا بُدَّ أن تقوم هناك موضوعية عينية وشاملة، من شأنها أن تشف عن وجود الداخلية.

إنَّ اللوحة- وهذه هي النقطة الرئيسية- ينبغي أن تمثل إذن، وفي المقام الأوَّل، وضعاً أو موقفاً أو مشهداً حدثياً. وأوَّل قانون يفرض نفسه بهذا الخصوص

هو قانون المفهومية. ومن هذا المنظور تتميَّز الموضوعات الدِّينيَّة بمزية كبرى، وهي كونها معروفة من الجميع. فبشارة الملاك، وقدوم الرعاة أو الملوك الثلاثة لأداء فرض العبادة، والاستراحة أثناء الهرب إلى مصر، والصلب، والدفن، والقيامة، وكذلك سيرَ القديسين، جميع هذه الموضوعات ما كانت تنطوي على شيء غريب بالنسبة إلى الجمهور الذي كانت موجهة إليه، وقد لا يسري ذلك تماماً، فيما يتعلق بنا، على قصص الشهداء. فاللوحة التي ترسم لتعلق في كنيسة، مثلاً، كانت تكتفي بتمثيل سيرة شفيع المدينة أو قديسها الحامي. وعليه، ما كان الرسامون يختارون هذه الموضوعات بمبادرة خاصة منهم، بل ليلبوا الحاجة التي تساور الناس إلى تزيين المذابح والمزارات والأديرة، إلخ، بحيث إنّ الغرض الذي من أجله رسمت اللوحة والمكان الذي يُفترض أن تنصب فيه كانا يسهمان بحدِّ ذاتهما في جعلها مفهومه. وهذا ضروري جزئياً، لأنَّ الكلام والألفاظ والأسماء التي بوسع الشعر استخدامها، كوسائل إشارة، لا تتوفر للرسم. على هذا النحو يمكن أن تُعلق في قصر من القصور الملكية، أو في قاعة دار المحافظة، أو في البرلمان، لوحات تمثّل أحداثاً كبرى، أو آونة فاصلة في حياة دولة بعينها أو مدينة بعينها أو أسرة بعينها، على اعتبار أنَّ هذه الأحداث والآونة معروفة تماماً في المكان الذي يفترض أن تعلق فيه اللوحة. كذلك فإنَّنا عندما نريد، مثلاً، تزيين قصر ملكي في بلادنا، لا نبادر إلى اقتباس موضوع من تاريخ الصين أو إنكلترا أو من حياة الملك ميتريدات(59). ويختلف الحال في معارض اللوحات التي تغصُّ بآثار فنية جميلة من كُلِّ بلد ومصدر، وهذا ما يفقد اللوحات تكيفها مع الموضع الذي هي فيه وينقص بالتالي من قابليتها للفهم. وكذلك هو أيضاً شأن اللوحات الموجودة في البيوت الخاصة؛ فالفرد يشتري ما وسعه الشراء أو يجمع اللوحات ليفتتح قاعة عرض أو ليلبي نزوة وهوى في نفسه.

أمَّا التمثيلات المُسمَّاة بالمرموزية Allégoriques، والتي راجت رواجاً كبيراً في إحدى المراحل، فهي من وجهة نظر المفهومية أدنى بكثير من الموضوعات التاريخية؛ وبما أنَّ هذه الشخوص تفتقر إلى الحياة الداخلية والخصوصية، فإنَّها تكون أيضاً باردة، جافة، لا متعينة. وبالمقابل، فإنَّ المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة الإنسانية اليومية واضحة تماماً وتتيح في الوقت نفسه للابتكار والتنفيذ إمكانيات موائمة جداً للتعبير عن فردية الوجود، وتنوعه الدرامي، وحركته، وملائه.

ولكن كيما يسع الناظر أن يدرك بيسر وسهولة طبيعة الوضع الممثّل، الذي يفترض بالرسام أن يجعله مفهوماً، فلا بُدَّ من شيء آخر غير مكان عرض اللوحة ولا بُدَّ أن يكون الموضوع معروفاً لدى القاصي والداني. فهذان العاملان الأخيران ما هما، في حقيقة الأمر، إلّا عاملان خارجيان لا يعنيان العمل الفني بما هو كذلك. إنَّما المطلوب على العكس، وفي المقام الأول، أن يكون الرسام محبواً بقدر كافٍ من الذكاء والرُّوح لكي يظهر ويبرز للعيان شتى الدوافع التي ينطوي عليها وضع من الأوضاع، بتركيزه عليها كل طاقته على الابتكار. وكل عمل تتظهَّر الداخلية عن طريقه تكون له مظاهر خارجية، نتائج وعلاقات حسية تشف- من حيث هي فعلاً تظاهرات للحياة الداخلية- عن العواطف وتعكسها- وتكون قابلة، لهذا السبب بالذات، للاستخدام على أنجع نحو كوسائل تفهيم وتفريد. فكثيراً ما أخذ النقَّاد على لوحة التجلي لرافائيل، مثلاً، كونها مؤلفة من حدثين اثنين لا رابطة تربطهما، وهذا المأخذ صحيح كل الصحة إذا ما حكمنا على الأمور من الخارج؛ فهناك، في الأعلى، على التل، يحدث التجلي، بينما يقف الممسوس في الأسفل. لكن توجد بين المشهدين، من وجهة النظر الرُّوحيَّة، علاقة وثيقة للغاية. فالمظهر الحسي للتجلي يكمن بالفعل، من جهة أولى، في ارتفاع المسيح فوق الأرض وفي ابتعاده عن تلاميذه، وهذا الانفصال والابتعاد لا بُدَّ أن يكون منظوراً هو الآخر كواقعة عينية وفعلية؛ ومن جهة ثانية يتجلَّى هذا التجلي بعجز التلامذة عن نجدة الممسوس بدون مساعدة المعلم. إذن فهذا الحدث المزدوج معلل تماماً، والرابط الخارجي والداخلي بين المشهدين توفره حركة أحد التلامذة وهو يشير بإصبعه إلى المسيح المتنائي، مدلاً بذلك على أنَّ الدعوة الحقيقية لابن الله أن يكون في الوقت نفسه على الأرض، وذلك كيما يتحقق قوله: متى ما اجتمع اثنان منكم باسمي، أكون أنا بينكما. وحتى لا أسوق سوى مثال آخر واحد،

سأعيد إلى الأذهان مبادرة غوته الذي أنشأ جائزة لأحسن لوحة تمثّل آخيل[60] وهو في لباس امرأة ساعة وصول أوليسس[61]. ومن جملة الرسوم التي قدمت إلى هذه المباراة رسم يمثّل آخيل وقد أحس، لدى مرآه خوذة البطل الشاكي السلاح، بقلبه يلتهب، فبادر، تحت تأثير هذه الحركة الداخلية، إلى تقطيع عقد اللآلئ الذي يتدلى من عنقه؛ وانحنى غلام صغير يجمع اللآلئ التي تناثرت أرضاً. وهذه مشاهد أحسِن كلها اختيارها.

على الرسام، ناهيك عن ذلك، أن يملأ مساحات متفاوتة الاتساع؛ فهو يحتاج إلى منظر طبيعي كيما يكون بمثابة خلفية، وإلى إضاءة، وإلى محيط معماري، وإلى شخوص ثانوية المرتبة، وإلى أثاث وعدة متنوعة. وعليه، قدر الإمكان، أن يستخدم كل جهاز حسي لتمثيل الموتيفات التي يشتمل عليها الوضع، وليربط بها ما هو خارجي بحيث لا يبقى شيء بلا دلالة. لنفترض أنَّ هناك، مثلاً، أميرين أو سيدين من سادة القوم يمد كل منهما يده إلى الآخر؛ فإن تكن تلك علامة صلح، ولإبرام حلف، نجدهما وقد أحاط بهما جند، وسلاح، وعدة للتضحية التي ستكون بمثابة تكريس لليمين التي ستقسم. لكن أن تصافح الشخصان نفسهما، في أثناء رحلة حج مثلاً، على سبيل التحية أو الوداع، فلا بُدَّ من إدخال موتيفات مغايرة. والفنان الذي يملك حس الرُّوحي مطالب بابتكار موتيفات تكون ذات مدلول بالنسبة إلى مجمل اللوحة وذات أثر في تفريدها. وقد غلا بعض الرسامين في هذا الاتجاه إلى حد ترميز المحيط والحدث. ففي بعض اللوحات التي تمثل الملوك المجوس الثلاثة وهم يؤدون فريضة العبادة، نرى على سبيل المثال المسيح راقداً في مذود تحت سقف خرب، تحيط به جدران متداعية لمبنى قديم، وفي الخلف كاتدرائية قد شرع ببنائها. هذه الحجارة التي تتفتت وهذه الكاتدرائية التي على وشك أن ترتفع يُفترض بها أنَّها تمثل زوال الوثنية أمام الكنيسة المسيحية. كذلك كثيراً ما نشاهد في اللوحات التي تمثل بشارة الملاك، وبخاصة لوحات مدرسة فان آيك، إلى جانب مريم زنابق بلا مآبر[62] لترمز إلى عذرية والدة يسوع.

إنَّ الرسم، المطالب بتمثيل أوضاع ومواقف وأحداث ومنازعات وأعمال في كل تنوعها الخارجي والداخلي، ملزم أيضاً بأن يبرز للعيان ما بين مواضيعه، سواء أكانت مواضيع طبيعية أم شخوصاً إنسانية، من اختلافات وتعارضات، كما أنَّه ملزم في الوقت نفسه بأن يرتب ويربط جميع هذه العناصر بحيث تتألف منها كلية متلاحمة؛ ولا غنى له، وهذا واحد من أهم الشروط التي ينبغي عليه

التقيد بها، عن إعطاء شخوصه وضعية فنية وأن يجمع بينها على نحو فني. وبالنظر إلى العدد الكبير من التعيينات والقواعد التي ينبغي عليه التقيد بها من هذا المنظور، فإنَّ كل تعميم يصاغ حول هذا الموضوع لا يمكن إلَّا أن يكون له طابع شكلي. وعليه، سأكتفي بالتنويه ببعض النقاط التي تبدو لي أهم من غيرها.

إنَّ النمط الأول للتجميع يكون معمارياً خالصاً بعد: فهو لا يتعدى تجميع الشخوص في تراصف مطرد أو تقابل قياسي أو اصطفاف تناظري يطال لا الشخوص فحسب، بل كذلك وضعياتها وحركاتها. ومن هذا المنظور يؤثر الرسامون عادة الترتيب الهرمي لمجموعة الشخوص. وفي حال تمثيل الصلب، مثلاً، يتألف الهرم من تلقاء نفسه، إذ يُمثل المسيح في الأعلى، على الصليب، وإلى جانبه الرُّسل أو مريم أو القديسون. كذلك الحال في اللوحات التي تمثّل مريم مع طفلها، جالسة على عرش مرتفع، وإلى جانبيه، وعند قدميها، رسل وشهداء، إلخ، في خشوع التعبد. وحتى في مادونا السكستينا(63) يطالعنا نمط التجميع هذا. والحق أنَّ هذا شكل مريح جداً للعين، لأنَّ الهرم يجعل الأجزاء المتناثرة تتساتل باتجاه قمته، فيحقق على هذا النحو وحدة المجموع.

إنَّ هذا الترتيب الذي يبقى بقدر أو بآخر مجرداً لا يتنافى، في التفاصيل والخصوصيات، مع الوضعيات والحركات والتعابير الحية والمفرَّدة. والرسام، الذي يستخدم جميع الوسائل التي يضعها الفن في متناوله، يمكنه أن يجعل للوحة عدة مستويات، بحيث يبرز بعض الأشخاص الذين هم في نظره رئيسيون، قياساً إلى سواهم، علاوة على أنَّ في متناوله، للوصول إلى المفعول نفسه، الإضاءة واللون. وترتيب الشخوص يكون بمثابة نتيجة طبيعية لما تقدم؛ فالشخوص الرئيسية لن تحتل مكانها في الجوانب، كما أنَّ الشخوص الثانوية لن تشغل الأماكن الأكثر لفتاً للنظر؛ كذلك فإنَّ النُّور الأسطع سيسلط على الأشياء ذات الصلة بالمضمون الرئيسي والتي ستصور بأفقع الألوان.

وإذا ما جمَّع الرسام شخوصه على هذا النحو غير التناظري، وبالتالي الأكثر حيوية، فعليه أن يحاذر رصها رصّاً شديداً بعضها بجانب بعض حتى يتحاشى خلق ذلك اللبس الذي نجده في بعض اللوحات التي تضطرنا إلى إعادة تركيب كل شيء في ذهننا لأنَّنا لا نعرف للوهلة الأولى من هو الشخص الآخر الذي تعود إليه هذه الأعضاء أو هذه الرأس، ومن هو الشخص الذي ينبغي أن نعزو إليه هاتين الذراعين وهاتين اليدين وهذه الملابس وهذه الأسلحة، إلخ. وخير ما

يفعله الرسام في اللوحات الواسعة التركيب بعض الشيء أن يمثل أجزاء المجموع تمثيلاً متمايزاً، ولكن من دون أن يعزلها ويشتتها؛ ويسري ذلك بوجه خاص على الأوضاع التي تنطوي، بحكم طبيعتها بالذات، على قدر من التشتت، كما في لقاط المن في الصحراء، أو الأعياد الشعبية، إلخ.

بعد أن استعرضنا مختلف أنماط التصميم الرسمية ودرسنا تركيب اللوحات، بما ينطوي عليه من اختيار للأوضاع وابتكار للموتيفات ومن تجميع للشخوص، يبقى علينا أن نتكلم قليلاً عن التمييز الذي به يتميز الرسم عن النحت وفن التشكيل المثالي.

وكما كنَّا قلنا وكررنا القول مراراً، فإنَّ الخصوصية الذاتية الداخلية والخارجية التي تجد في الرسم تعبيراً حراً، من دون أن يستتبع ذلك بالضرورة إلباس الفردية جمالاً مثالياً، يمكن أن تصل على كُلِّ حال إلى تلك الدرجة من التخصيص التي ينجم عنها ما نسميه بمصطلح حديث بالمميِّز. وبالفعل، لقد جعل بعضهم من المميِّز الصفة التي يماز بها الحديث من القديم بصورة عامة، وباعتبار المعنى الذي نريد استخدام هذه الكلمة به هنا، فإنَّ هذا التمييز يبدو صحيحاً. فزفس[64] وأبولون[65] وديانا[66]، إلخ، لا يمثلون، بالقياس إلى المعايير العصرية، فرديات بالمعنى الحقيقي للكلمة، وإن حظيت هذه الشخوص الجليلة، التشكيلية والمثالية، بإعجابنا سلفاً. أمَّا آخيل الهوميري، وأغاممنون[67] وكليتمنسترا[68] كما صوَّرهما إسخيلوس[69]، وأوليسس وأنتيغونا[70] واسمينا[71]، إلخ، كما رسم سوفوكليس[72] شخصياتهم من خلال أقوالهم وأفعالهم، فيتصفون بقدر من الخصوصية، بشيء ملازم لطبيعتهم، بحيث إنّنا لو شئنا أن نتكلم بصددهم عن فرديات لوسعنا القول بأنَّ العصور القديمة ما كانت تخلو منها. غير أنَّ الخصوصية لدى أغاممنون وأجاكسيوس[73] وأوليسس وسواهم لا تعدو بعد أن تكون خصوصية عامة إذا جاز القول: خصوصية شخص الأمير، خصوصية الشجاعة

المتهورة، خصوصية المكر والحيلة، وكل ذلك في شكل مجرد؛ والحق أنَّ الفردي يبقى لصيق العام، وهذا ما يضفي على الشخصية فردية مثالية. وبالمقابل، فإنَّ الرسم، الذي لا يحبس الفردية في تعبيرها المثالي، يطور كل تنوع ما هو عارض واحتمالي في الخصوصية، فيقدم لنا بدلاً من المثُل التشكيلية للبشر والآلهة أشخاصاً مفردين، بكل ما فيهم من احتمالات خصوصية، وبالتالي شخوصاً محبوة بكمال جسماني وبتكيف تام للروحي مع خارجيته الحرة والصحيحة. وبالاختصار، إنَّ ما نسميه، في معرض كلامنا عن النحت، بالجمال المثالي، لا يسعنا لا أن نطلبه بالدرجة نفسها من الرسم، ولا أن نعيِّنه له هدفاً رئيسياً، لأنَّ ما يؤلف مركزه هو داخلية النفس وذاتيتها الحية. وهذه منطقة يعسر على الطبيعة النفاذ إليها. فصحيح أنَّ حميا القلب وورع النفس، وكذلك الأفكار والحياة الأخلاقية لرجل مثل سقراط(74) لا تتنافى البتة مع شكل خارجي يسعنا أن نقول عنه: إنَّه يشخص القبح؛ لكن يحسن مع ذلك بالفنان، الراغب في التعبير عن الجمال الرُّوحي، أن يتحاشى قبح الأشكال الخارجية، أو يُفترض به على الأقل أن

يكون قادراَ على تغيير مظهر هذا القبح بقوَّة النفس التي ستنعكس عليه، الأمر الذي لا يعني أنَّه سيكون

على الدوام في حل من تصوير القبيح. ذلك أنَّ مضمون الرسم، كما وصفناه أعلاه، ينطوي على قسط

من القبح والشذوذ اللذين لا مناص للرسام من استخدامهما، في بعض الظروف، في تمثيل شخوصه

وسيمائها باعتبارهما أنسب صفاتها. ذلكم هو عالم الأشرار والأردياء، عالم الجنود الذين ساهموا بموقفهم

في تعذيب المسيح، عالم الخطاة الذين كتب عليهم الهلاك في نار جهنم، عالم الشيطان، إلخ.

وميكلانجلو(75) هو الذي برع بوجه خاص في رسم الشياطين الذين يحافظون، وإن تجاوزوا بشكلهم

الخارق للمألوف القد الإنساني، على بعض الشبه بالإنسان.

لئن صح، كما تقدم بنا القول، إنَّ الأفراد، كما يتصورهم الرسم، يتسمون بكلية كاملة بشخصياتهم الخاصة، لا يترتب على ذلك أنَّه يسعنا أن نلتقي لديهم شيئاً يشابه ما يناظر المثال في فن النحت. فالسمة الرئيسية في الرسم الدِّيني تتألف من الحب الخالص، وعلى الأخص لدى مريم التي تكمن طبيعتها كلها في الحب، وكذلك لدى النساء اللائي يرافقن المسيح، ومن بين الحواريين لدى يوحنا(76)، رسول المحبة؛ لكن هذا التعبير لا يتنافى بحال من الأحوال مع الجمال الحسي للأشكال، كما هي الحال لدى رافائيل على سبيل المثال؛ غير أنَّ هذا الجمال لا يجوز أن يفرض نفسه بما هو كذلك، كمحض جمال حسي؛ إنَّما ينبغي أن تدبُّ فيه الحركة روحياً، وأن يكون التعبير عن الغور

الحميم للنفس، وأن يغير مظهره بحيث تظهر هذه الداخلية الرُّوحيَّة على أنَّها هي الهدف والمضمون الحق للموضوع الممثل. ويكون الجمال في محله أيضاً في تصاوير المسيح والقديس يوحنا المعمدان[77] في طفولتهما. أما في التصاوير الأخرى، تصاوير الحواريين والقديسين وحكماء العصور القديمة، فإنَّ تعبير الداخلية المتفتحة هذا يكون ذا صلة ببعض الأوضاع الحينية التي يبدو هؤلاء الأشخاص خارج نطاقها أفراداً مستقلين، يتحركون في العالم، وملؤهم القوَّة والجلَد والمصابرة التي يولِّدها الإيمان والعمل والشجاعة، بحيث تتألف السمة الرئيسية هنا من الرجولة الرصينة والكريمة، مهما اختلفت الشخصيات. وما أمامنا هنا ليس مثُلاً إلهية، أو آلهة مثالية، وإنَّما مثُل إنسانية فردية إلى أقصى حدود الفردية، لا بشر كما يُفترض بهم أن يكونوا، بل مثُل بشرية كما تحيا في الواقع، بشر لا تعوزهم لا خصوصية الشخصية ولا مشاركة هذه الخصوصية في الكلي والعام الذي يتغلغل في الأفراد ويملؤهم. شخوص كهذه الشخوص أبدعتها ريشة ميكلانجلو ورافائيل وليوناردوا دافنتشي- وهذا الأخير في لوحته المشهورة العشاء السري- وكلها شخوص تشعّ بعزة نفس، بعظمة، بنبل لا نلتقي نظيراً له إلا فيما ندر لدى شخوص رسامين آخرين. وإنَّما عند هذه النقطة يتلاقى الرسم، من دون أن يتخلى عن شيء ممَّا هو خاص به، مع إبداعات الفن القديم.

نظراً إلى أنَّ الرسم هو الوحيد بين الفنون التشكيلية الذي يقر للشكل الخصوصي وللشخصية الفردية بالحق في الوجود، بالحق في توكيد الذات، ينجم عن ذلك إظهاره في كثير من الأحيان لميل إلى الاقتراب من فن الصورة الشخصية Portrait. ولهذا يخطئ من يدين رسم الصورة الشخصية بحُجَّة تنافيها مع أهداف الفن السامية. فمثل هذه الإدانة تصادر على أنَّ جميع الصور الشخصية الممتازة عادمة القيمة، والله أعلم بأنَّها كثيرة وبأنَّها من رسم معلمين كبار. ومن لا يود أن يكون لديه، علاوة على ما يعرفه عن مشاهير الرجال وعن روحهم ومآثرهم، تمثيل عيني لهذا الرجل، مثلما كان بلحمه وعظمه، وبعبارة أخرى صورته الشخصية، وهذا بصرف النظر عن القيمة الفنية لمثل هذا العمل؟ إنَّ الأعظم بين الرجال

العظماء، ذاك الذي شغل مكانة هي من اسمى ما يمكن أن يشغله إنسان، قد كان فرداً واقعياً، وهذه الفردية، هذه الرُّوحيَّة هي ما نريد أن نعرفه من خلال أخص الخصوصيات التي تتميَّز بها في الواقع. لكن بصرف النظر عن هذه الأهداف التي هي من خارج نطاق الفن، يسعنا القول بصفة عامة: إنَّ تقدُّم الرسم، بدءاً من تجاربه الأولى المشوبة بالنواقص، قد تمَّ دوماً وأبداً باتجاه الصورة الشخصية. ففي البدء كان الشعور بالتقوى والورع هو الذي بثّ في الأشخاص حياة داخلية، ثم جاء الفن الكبير ليضيف إلى ذلك حقيقة التعبير والخصوصية؛ وطرداً مع تعميق المظهر الخارجي كانت تتعمق أيضاً الحياة الداخلية التي يفترض بها المظهر أن يعبّر عنها.

لكن حتى يغدو العمل عملاً فنياً بملء معنى الكلمة، فلا بُدَّ أن يعبّر عن وحدة الفردية الرُّوحيَّة وأن يظهر للعيان الطابع الرُّوحي في المقام الأوَّل. وهذا ما تسهم فيه جميع أجزاء الوجه، والرسام الذي يملك حساً فراسياً مرهفاً يسعه التعبير عن خصوصية فرد من الأفراد، بإبرازه السمات والأجزاء التي تعبّر أوضح تعبير وأكثره حيوية عن هذه الخصوصية. وهكذا يمكن لصورة شخصية أن تكون مشابهة كثيراً للشخص الذي تمثله، وأن تكون قد نفذت بعناية كبيرة، ولكن بلا حياة إن جاز القول؛ بينما نجد أنَّ الصورة الخطاطية التي قد ترسمها يد معلم ببضع قسمات أكثر حيوية بما لا يقاس وناطقة بحقيقة ساطعة، لأنَّها تعبر من خلال هذه القسمات القليلة، المختارة من بين أكثر القسمات دلالة عن جوهر الشخصية الذي لا تنجح الصورة المنفذة بعناية ودقة أكبر، ولكن بحيوية أقل، إلَّا في تغييبه عن النظر. وخير ما يمكن أن يفعله الرسام والحالة هذه أن يلزم الوسط الصحيح بين رسم المعالم الرئيسية Esquisse وبين المحاكاة الأمينة للطبيعة. وذلكم هو النهج الذي نهجه تسيانو[78] في لوحاته العظيمة التي تمثّل أشخاصاً والتي تعطي

انطباعاَ بالفردية والحياة الرُّوحيَّة نادراَ ما تشع به سحنة إنسان واقعي. وحال هذه اللوحات أشبه بحال وصف مؤرخ فنان لباهر المآثر والأحداث: فاللوحة التي يعرضها علينا أكثر إقناعاً وأقرب إلى الحقيقة من تلك التي كانت ستقدمها لنا هذه المآثر والأحداث نفسها فيما لو كنَّا الشهود العيانيين عليها ساعة وقوعها. فالواقع مشحون بالظواهر، بالأشياء الثانوية والعديمة اللزوم، بحيث كثيراً ما يحدث لنا ألَّا نرى الغابة خلل الأشجار، وتمر بنا الأحداث العظام من دون أن نعيرها انتباهاً يفوق ذاك الذي نعيره لحدث عارض من الحياة اليومية. والحق أنَّ عظمة تلك الأفعال والأحداث إنَّما تكمن في مدلولها وفي الرُّوح المحايث لها، وهذا ما يعطينا إيَّاه وصف تاريخي حقاً لا يقبل بلا تحفظ ما هو خارجي صرف، بل يبرز في المقام الأول ما يتجلى فيه الرُّوح تجلياً حياً. وإنَّما بسلوك هذا المسلك عينه يُفترض بالرسام أن يقدم لنا المدلول الرُّوحي للشخص الذي يرسمه وطابع شخصيته. فإذا ما أفلح في ذلك جاز لنا

القول: إنَّ لوحته آكثر إتقاناَ وآكثر مشابهة للفرد الذي تصوره من الأصل نفسه. وقد رسم آلبرشت دورر هو أيضاً صوراً لأشخاص من هذه النوعية: فقد عرف، على قلة ما استخدمه من وسائل، كيف يبرز السمات والقسمات ببساطة ووضوح وجمال، بحيث يتراءى لنا وكأنَّنا أمام حياة روحية تماماً؛ وكُلَّما أمعنا النظر في لوحة كهذه وتعمقنا فيها، نراها وقد اتشحت بمزيد من الرونق الخارجي. فهي تتبدى لنا وكأنَّها رسم خطاطي للقسمات البارزة، المفعمة بالحياة، كل شأنه أن ينقل ويعبر عن المميِّز، بينما لا شأن للباقي كله إلَّا أن يزيد، عن طريق الألوان والأشكال، في مفهومية اللوحة، ويجعلها أقرب إلى النجاز والتمام، وأدنى متناولاً إلى الحدس، ولكن من دون أن يدخل الرسام، نظير ما تفعل الطبيعة، في تفاصيل الحياة المبتذلة. هكذا نرى الطبيعة في أي منظر من مناظرها تلوّن وترسم بتدقيق كل غصن وكل ورقة وكل حشيشة، لكن رسم المنظر الطبيعي ليس ملزماً بحذو حذو الطبيعة

والاقتداء بها في تدقيقها هذا: فليس مطلوباً منه أن يبرز التفاصيل إلَّا بقدر ما تسهم في التعبير عن طابع المجموع، ولكنَّه حتى في هذه الحال لن يحاكي جميع هذه التفاصيل والدقائق بِكُلِّ وضوحها الطبيعي، وبعبارة أخرى، لن يرسمها طبق الأصل. وفي الإنساني تتمثل التقاطيع الطبيعية بالهيكل العظمي الذي تصطف حوله الأجزاء الرخوة، وهذا بتنوع عظيم؛ لكن مهما تكن أهمية الأجزاء الصلبة، فإنَّ مميز الصورة الشخصية يكمن في قسمات أخرى لها نصيبها من الثبات هي الأخرى، وتتجلى في المقام الأول في الوجه الذي ينطقه الروح بالحركة والحياة. وبهذا المعنى يمكن لنا القول: إنَّ الصورة الشخصية لا يجوز أن تكون مجمِّلة فحسب، بل من اللازم أن نكون مجمِّلة، لأنَّها تغفل كل ما هو عرض طبيعي عارض ولا تحتوي إلَّا على ما يسهم في تكوين مميِّز الفرد وفي إبراز أعمق صفاته وأكثرها جوهرية. وقد درجت العادة اليوم على تمثيل جميع الوجوه بتعبير باسم حتى تقع موقعاً مستحباً من نفس

الناظر، وهذا نهج بالغ الخطورة إذ يصعب التقيد فيه بحدود معلومة. إنَّ صوراً شخصية كهذه يمكن أن تكون محببة، لكن هذه الرقة المهذبة، المتواضع عليها في العلاقات الاجتماعية، لا تشكّل السمة الرئيسية لجميع الأشخاص، وقد تنحط بين أيدي كثرة من الرسامين إلى لطف متكلف.

إنَّ الرسم، المطالَب بأن يقترب ما أمكنه من فن الصورة الشخصية في جميع تمثيلاته، مطالب أيضاً بأن يوائم بين قسمات الوجه الفردية والشخوص والوضعيات وأنماط التجميع واللوان وبين المواقف والأوضاع المحددة التي يضع فيها، ليعبّر عن مضمون ما، شخوصه والمواضيع الطبيعية التي يبغي تصويرها. فالذي ينبغي التعبير عنه إنَّما هو هذا المضمون المحدَّد في هذا الوضع المحدّد.

أما النقاط التفصيلية التي ترتبط بهذا الموضوع ولا يحصى لها عد، فلن أخص بالذِّكر منها سوى بعض منها. فالوضع أولاً يمكن أن يكون، بطبيعته، عارضاً، والعاطفة التي تعبّر عن نفسها فيه عابرة، بحيث إنّ الموضوع الواحد قابل لأن يعبّر عن كثير من العواطف الأخرى المشابهة أو المعاكسة؛ ومن الممكن أيضاً أن ينم الوضع والعاطفة عن نفس إنسان بكاملها، فيتيحا لها بالتالي أن تعبّر من خلالهما عن طبيعتها الحميمة والشاملة. وهذه الإمكانية الأخيرة هي التي تقدم العناصر الأساسية لما نسميه بالتمييز. فالأوضاع التي تقدّم بي الكلام عنها بصدد المادونا لا تحتوي على شيء لا صلة له بوالدة المسيح، بجماع نفسها وشخصيتها، كائناً ما كان المظهر الفردي الذي تُمثل به. فمن الواجب تمييزها هنا على نحو يكون ظاهراً معه للعيان أنَّها لا تتصف بأيِّ شيء خارج نطاق ما يمكن التعبير عنه في الحالة المحددة التي تُمثل فيها. هكذا مثَّل الرسامون الدينيون المادونا في تلك الأوضاع الأموية الخالدة، في تلك اللحظات الوالدية الخالدة. كما أقحم معلمون آخرون على شخصيتها تعبير حياة أكثر دنيوية واتساعاً. وقد يكون هذا التعبير في منتهى الجمال والحيوية، لكن الوجه نفسه، والتقاطيع نفسها، والتعبير نفسه، يمكن أن تصلح لاهتمامات وظروف مغايرة ضمن دائرة الحياة الزوجية، بحيث قد نجد في أنفسنا ميلاً إلى النظر إلى هذه

الصورة من منظورات مغايرة غير منظور المادونا، بينما الأعمال الفنية الكبرى هي بالضبط تلك التي لا توحي بأية فكرة غير ذات صلة بالموقف. ولهذا السبب تبدو لي صورة مريم المجدلية بريشة كوريجيو، والموجودة في درسدن، جديرة بالإعجاب الكبير وستظل أبد الدهر تحظى بالإعجاب. فهي الخاطئة النادمة، لكن من الواضح أنَّ خطيئتها لا يجوز أن تحمل على محمل الجد، وأنَّها تتحلى بنبل طبيعي، وأنَّها كانت عاجزة عن تعاطي الأفعال الشريرة وعن إسلاس قيادها لأهواء شريرة. وعلى هذا، فإنَّ تركيزها العميق لا يعبر عن موقف عارض، بل يوائم طبيعتها بالذات، فهو بمثابة عودة إلى نفسها. ولم يترك الرسام في مجمل الصورة، إن في الوجه وقسماته وإن في اللباس والوضعية والإطار، إلخ، أي أثر يمكن أن يوجه أنظارنا نحو ظرف ما ذي صلة بالخطيئة؛ فهي لا تعي الزمن الذي ترجع إليه الخطيئة؛ بل هي غارقة بجماع نفسها في حالتها الراهنة، وهذا الإيمان، هذا الخشوع، هذا التركيز هو ما يعبر كما هو بادٍ للعيان عن شخصيتها الحقيقية.

إنَّ الطليان بوجه خاص هم الذين حالفهم التوفيق في تحقيق هذا التطابق المتبادل بين الداخلية والخارجية، هذا التوافق المثير للإعجاب بين الشخصية وبين الوضع المحدد. وأمام لوحاتهم، أو على أيِّ حال لوحات الكبار منهم، يستحيل أن تساوركم فكرة أنَّ الشخوص الممثلين فيها يمكن أن يكون لهم وضع آخر أو أن تكون لهم قسمات أخرى وتعبير آخر غير التي نراهم عليها.

تلكم هي النقاط الرئيسية التي كان عليها أن ننظر فيها فيما يتعلق بالمضمون وبالمعالجة الفنية للمضمون بواسطة العنصرين الحسيين المتوفرين للرسم: السطح واللون.

الفَصْلُ الثّالِث

التطور التاريخي للرسم

لا يسعنا الاكتفاء، كما فعلنا حتى الآن، بتأملات عامة حول المضامين التي تصلح للرسم وحول كيفية معالجة هذه المضامين طبقاً لمبدأ هذا الأخير؛ لكن بما أنَّ هذا الفن يرتكز إلى خصوصية الشخصيات ومواقفها، والشخوص وأوضاعها، ينبغي أن تكون أمام أعيننا أعمال فنية حقيقية كيما نتكلم ونحن عارفون بما نتكلم عنه. وتقتضي دراسة الرسم، كيما تكون كاملة، أن يكون المرء مطلعاً على اللوحات التي تتأكد فيها وجهات النظر التي درسناها، وقادراً على تثمينها وتقييمها. صحيح أنَّه في مقدورنا أن نقول الشيء نفسه عن أيِّ فن آخر، لكن هذا يسري أكثر ما يسري على الرسم من بين سائر الفنون التي تكلمنا عنها حتى الآن. فبوسعنا الاكتفاء في ما يتعلق بالعمارة والنحت بصور منسوخة وبأوصاف وبنماذج مصبوبة، بالنظر إلى أنَّ مضمون هذين الفنين أكثر محدودية، ووسائلهما في التمثيل وأشكالهما أقل غنى وتنوعاً، وتعييناتهما الخاصة أكثر بساطة. لكن الرسم يقتضي أن تكون هذه الأعمال موضوع نظر مباشر؛ والأوصاف وحدها لا تكفي، وإن لم يكن أمامنا مناص في كثير من الأحيان من الاقتصار عليها لسوء الحظ. وبالنظر إلى التنوع اللامتناهي للرسم، هذا التنوع الذي تتجسد مظاهره في الأعمال الفنية الخاصة، فإنَّ هذه الأعمال تؤلف في ظاهر الحال مجموعة مبرقشة، مكوّنة بغير ما نظام أو مخطط، ولا تشف إلّا بصعوبة عن اللوحات التي تتألف منها. لهذا تبدو أكثر المعارض خليطاً لا رأس له ولا ذنب لمن يجهل البلد الذي جاءت منه كل لوحة، والعصر الذي رسمت فيه، والمعلم الذي نفذها، والمدرسة التي كان ينتمي إليها. وعليه، فإنَّ أفضل وسيلة لتيسير دراسة اللوحات والاستمتاع الذكي والمعقول بها هي صفها وفق تسلسلها التاريخي. وسوف تتاح لنا الفرصة عمَّا قريب للاستمتاع هنا بتصنيف تاريخي كهذا[(79)]، فريد وثمين في نوعه، ومن شأنه أن يعطينا فكرة لا عن التقدُّم الخارجي الذي حققته التقنية فحسب، بل كذلك عن التقدُّم الداخلي للرسم، ولمختلف مدارسه ومواضيعه ونمط تصميمها. ويومئذٍ فقط سيتأتى لنا أن نكوّن فكرة دقيقة عن بدايات الرسم في مواطنه التقليدية والثابتة، عن يقظته على الحياة، عن بحثه عن التعبير والتمييز الفردي، عن تحرره من الشخوص الساكنة الجامدة، عن تقدُّمه نحو الأعمال والحركات الدرامية، نحو تجميع الشخوص وسحر اللوان، وكذلك عن الاختلافات بين المدارس، سواء أفي ما يتعلق بنمط معالجة المواضيع بالذات، أم من وجهة نظر المضمون.

إنَّ التطور التاريخي للرسم لجليل الأهمية، لا لدراسة الأعمال الفنية فحسب، بل كذلك للتحليل والعرض العلميين لهذا الفن. وعلى ضوء هذا الإعتبار يتلقى المضمون وإعداد المواد ومراحل التصميم الرئيسية وجوداً عينياً، من حيث تعاقبها وتمايزاتها. وعليه، سألقي نظرة سريعة على هذا التطور، لأبرز نقاطه الرئيسية.

يسعنا القول بصورة عامة: إنَّ هذا التطور بدأ مع موضوعات دينيَّة كانت لا تزال تُصمم بكيفية نمطية وتنسق بطريقة معمارية بسيطة، وتلوَّن على نحو بدائي. وفي زمن لاحق تسرب شيئاً فشيئاً إلى الأوضاع الدِّينيَّة الحاضر والفردية وجمال الشخوص الحي، والداخلية والعمق، وسحر اللوان وفتنته، إلى أن آل الأمر بالفن إلى التوجه نحو الدنيوي، نحو الطبيعة، نحو الحياة اليومية، نحو الأحداث الهامة في التاريخ القومي الماضي والحاضر، نحو الصورة الشخصية، نحو الأصغر والأتفه دلالة، ولكن مع معالجتهما بحب مماثل لذاك الذي كانت تُعالج به الموضوعات الدِّينيَّة؛ وبسلوكه هذا المسلك لم يحقق كمال الرسم الخارجي فحسب، بل اكتسب أيضاً المقدرة على التصميم الحي والتنفيذ الأكثر فردية. هذا ما كانه بصورة رئيسية تطور الفن البيزنطي والإيطالي والهولندي والألماني، الذي سنحدّد معالمه باقتضاب، لننتقل من ثم إلى دراسة الموسيقى.

أ- الرسم البيزنطي:

ورث الرسم البيزنطي التقنية الفنية التي صانها الإغريق، وجوَّدها بما أضافه إليها من وضعيات ولباس، إلخ، اقتبسها عن النماذج القديمة. لكن الطبيعة والحياة غائبتان عن آثاره؛ ويبقى هذا الرسم تقليدياً في شكل وجوهه، متصلباً ونمطياً في شخوصه وأنماطه التعبيرية، وفي ترتيبها المعماري إلى حدّ يزيد أو ينقص؛ ويغيب عنه المحيط والمنظر الطبيعي كخلفية، كما أنَّ التجسيم بواسطة النُّور والظل، والمنير والمعتم، وانصهارهما، لم يبلغ فيه شأواً مرموقاً من التطور، مثله في ذلك أصلاً مثل المنظور وفن تشكيل المجموعات الحية. وفي مثل هذه الشروط ما تأتت للفن، الذي كان كل شأنه أن يصور نماذج ثابتة، وساكنة، أية إمكانية للارتقاء إلى إنتاج خلَّاق حر، فكان ينحط في كثير من الأحيان إلى مجرد حرفة، غريبة عن الحياة بصفة عامة وعن حياة الروح بصفة خاصة، وهذا مع أنَّه كان أمام مرمى نظر هؤلاء الحرفيين، مثلهم مثل الحرفيين الذين يصنعون الأواني والأواعي، نماذج ممتازة يمكنهم الاحتذاء بها في تعيين وضعيات الشخوص وثنايا لباسهم. وهذا النوع عينه من الرسم غطى الغرب الذي عصفت به يد الخراب بفن بائس، وانتشر بصورة رئيسية في إيطاليا. لكن ظهر في هذا القطر، منذ زمن مبكر، ميل- وجل في بادئ الأمر- إلى عدم

الالتزام حصراً وإلى ما لا نهاية بنموذج مسبق التشكيل للشخوص وبأنماط تعبيرية متوارثة، وإلى التوجه نحو فن أرقى وأكثر استقلالاً، وهذا بينما لبثت اللوحات البيزنطية، كما يشير إلى ذلك السيد فون روموهر(80) في معرض كلامه عن المادونات وصور المسيح الإغريقية (أبحاث إيطالية، م١، ص٢٧٩)، أشبه، حتى في أحسن الأحوال، بمواضيع محنطة، محظور عليها كل تطور لاحق وكل تجويد. وقد سعى الطليان من جهتهم، حتى قبل طور التطور المستقل لرسمهم، إلى التميز عن البيزنطيين بإضفائهم على موضوعاتهم الدِّينيَّة روحية أكثر بروزاً. وهكذا يسوق الكاتب الذي استشهدنا به، كمثال بيِّن على هذا الاختلاف، الكيفية التي كان الروم والطليان يمثلون بها جسم المسيح على الصلبان. يقول: «كان الروم، الذين ألفوا مرأى العقوبات الجسمانية الوحشية، يتمثلون المخلِّص وهو يلقى على الصليب بكل ثقل جسمه المعلق، فكانوا يصورون الجزء السفلي من الجسم متورماً، والركبتين مسترخيتين وملويتين إلى اليسار، والرأس مطأطئة ترزح تحت وطأة عذابات ميتة فظيعة. كان موضوعهم إذن الألم الجسماني بما هو كذلك. أمَّا الطليان، بآثارهم الأقدم عهداً التي لا تمثل إلَّا فيما ندر، كما يسهل تبيُّن ذلك، المسيح المصلوب أو مريم العذراء مع طفلها، فقد درجوا على تصوير جسم المسيح على الصليب في وضعية مستقيمة، معلنين بذلك ضمنياً انتصار الرُّوح، وليس انهيار الجسم كما في اللوحات البيزنطية. ونمط التصميم هذا، الأنبل بلا مرية، برز إلى حيز الوجود منذ زمن مبكر جداً في أوساط الغرب التي واتاها الحظ أكثر من سواها».

لست أرى فائدة تجتدى من الإطالة في هذا الموضوع، ولذلك سأنتقل إلى:

ب- الرسم الإيطالي:

يضع التطور الحر للرسم الإيطالي في متناول تأملنا طابعاً آخر للفن. فعلاوة على المضمون الديني المقتبس من العهدين القديم والجديد ومن حياة الشُّهداء والقديسين، يقتبس أيضاً أغلب موضوعاته من الميثولوجيا الإغريقية، لكن نادراً جداً من التاريخ القومي أو من الحياة اليومية والواقعية فيما خلا صور الأشخاص؛ ونادراً أيضاً، ولكن بعد طول تأخير وعلى نحو وجل في البداية، من الطبيعة ومناظرها. بيد أنَّ القسط الذي أسهم به في التصميم والإعداد الفني للموضوعات الدِّينيَّة يتمثل في إدخاله على موضوعاته **الواقع الحي للحياة الرُّوحيَّة والجسمية التي بها يحرِّك ويحيي شخوصه كافة. فمن جهة الروح تتجلى هذه الحياة في الصفو الطبيعي، ومن جهة الجسم في الجمال المناظر للشكل الحسي الذي يبشر بما هو كذلك، وكشكل**

محبو بالجمال، بالبراءة والفرح والعذرية ولطف المشاعر والعواطف الطبيعي ونبل النفس المنفتحة على الحب. وعندما ينضاف إلى هذا الجمال الطبيعي التسامي والداخلية المضطرمة بالدِّين وروحية الورع العميق، يقوم تساوق بين الشخص الممثَّل وتعبيره؛ وبفضل هذا التساوق، وإذا ما أدرك درجة الكمال، يتحقق في مضمار الرومانسي والمسيحي هذا المثال الخالص والصافي للفن. صحيح أنَّ داخلية القلب يجب أن تبقى راجحة الكفة حتى في إطار هذا التوافق الجديد، لكن هذه الداخلية تمثل سماء أصفى وأسعد للنفس؛ والدرب التي تقود إليها، ولو مقابل عذابات التوبة، أقل وعورة وصعوبة، إذ إنَّ الألم يتركز في دائرة النفس والتمثلات والإيمان، دونما صلة بالرغبات العنيفة، بدائرة الهمجية الفعلية، بدائرة الخطيئة والأنانية المتحجرة، ومن دون أن يترتب عليه الدخول في صراع مع أعداء السعادة هؤلاء، ومن دون أن يسعى إلى إحراز انتصارات غالية الثمن عليهم. إنَّ الانتقال هنا يبقى هنا مثالياً، والألم يحمل على التفكير أكثر ممَّا يؤذي ويجرح، ألم مجرد يطال أغوار النفس، من دون أن يتظاهر بأيِّ تشويه جسدي ومظهري كمثل التشويه الذي يحدثه الألم والعذاب في الطبائع العادية والمبتذلة التي لا سبيل إلى استخدامها في التعبير عن التديُّن والورع إلَّا بعد معارك قاسية. والوضوح المبهج والمتعة اللذان توفرهما لنا آثار الرسم الإيطالي الجميلة حقاً إنَّما ندين بهما للداخلية الأصلية وللتطابق،

الأصلي أيضاَ، بين هذه الداخلية وبين الأشكال التي تتجلى فيها.

كما نقول عن الموسيقى الآلية Instrumentale: إنَّها تسحر بالصوت، بالغناء الذي يتخللها ويواكبها من أولها إلى آخرها، كذلك نستطيع أن نقول: إنَّ غناء النفس الصافي هو الذي ينساب، كتيار من الأنغام، عبر اللوحة والأشكال الممثلة فيها كافة؛ وكما نشعر في الموسيقى الإيطالية وفي رنَّة غنائها، حين تترجع الأصوات صافية، بلا خشيش هامشي، ومع كل حركة وكل تغيُّر في طبقة اللحن، بمتعة يكمن مصدرها الوحيد في ترجيع الصوت، كذلك فإنَّ النغم الأساس للرسم الإيطالي هو نغم النفس المحبة، المستمتعة بذاتها وبحبها. إنَّها الداخلية عينها والوضوح نفسه والحرية ذاتها التي تلقى نظائرها لدى كبار الشعراء الطليان. فالغنى الفني للقوافي في المقطعات الثلاثية(81)، وفي الكانزونات(82) والسونيتات(83) والستانزات(84)، هذه الأصوات التي تلبي حاجتنا إلى المساواة لا بتكرار أوحد بل بالتردُّد ثلاث مرات، يؤلف رخامة حرة نتمتع بها لذاتها، بلا أي مزيج آخر. هذه الحرية عينها نلتقيها في المضمون الروحي. وقراءة سونيتات بترارك(85) وسداسياته وكانزوناته لا توقظ في قلبنا الرغبة الفعلية في امتلاك الموضوع الذي تتحدث عنه، ولا يساورنا أي شعور، ولا تعبر ذهننا أية فكرة ذات صلة بالمضمون الواقعي وبالشيء ذاته؛ بل نستقي المتعة من التعبير عينه، من الحب المستمتع بذاته، الحب الذي ينشد سعادته في أحزانه وشكاواه

وأوصافه وذكرياته وتخيلاته. حب حزين يصل إلى مبتغاه في الحزن، وحسبه أن يفكر بصورة من يحب، بروح من يحب حتى يمتلك النفس التي كان يطلب الاتحاد بها. كذلك فان دانتي(86)، الذي يسير على خطى معلمه فرجيليوس(87) عبر أرجاء الجحيم والمطهر ويرى أبشع الأشياء وأبعثها للرهبة في النفس، كثيراً ما يستبد به الخوف وتأخذه نوبة من البكاء، لكنَّه يواصل مسيرته، هادئاً سالياً، ناسياً خوفه وقلقه، بلا تأنيب ولا مرارة، ومن دون أن يبدو عليه وكأنَّه يقول: ليس يجوز أن يحدث شيء من هذا القبيل. وحتى أولئك الذين كتبت عليهم لعنة الجحيم يتمتعون أيضاً بسعادة الأبدية (إلى أبد الآبدين: تلكم هي العبارة المنقوشة على أبواب الجحيم)، فهم ما هم عليه، بلا تبكيت ولا رغائب، لا يتكلمون عن عذاباتهم (فكأنَّها لا تؤثر فيهم أكثر ممَّا تؤثر فينا، لأنَّها تدوم أبداً)، لكنَّهم يحتفظون فقط بذكرى أفكارهم وأفعالهم، من دون أن يتبدل لهم حال، ومن دون أن يفيقوا من استغراقهم في الاهتمامات ذاتها، بلا شكوى ولا حزن. وهذا الاستقلال الهنيء وهذه الحرية اللذان تتمتع بهما النفس في الحب هما الفكرة الرئيسة التي استوحاها جميع الرسامين الطليان الكبار، ومتى ما أدركناها بدورنا استطعنا للحال أن نفهمهم. فبسائق

هذه الحرية أمكن لهم أن يتحكموا بخصوصية التعبير والوضع؛ وعلى جناح هذه الطمأنينة الداخلية استطاعوا أن يفرضوا إرادتهم على الصورة وأن يتعاطوا مع الجمال واللون بحسب مشيئتهم. وحتى في تمثيلات الواقع والأشخاص التي تقيدوا فيها بأكبر قدر من الدقة، والتي كانوا فيها مشدودين إلى الأرض، وكل هدفهم، في الظاهر على الأقل، أن يرسموا صوراً شخصية، جاءت إبداعاتهم كما لو من شمس أخرى وربيع آخر؛ فهي أشبه بورود تزهر وتتفتح بدورها في السماء. وعليه، فإنَّ ما يعنيهم في الجمال ليس جمال الهيئة فحسب، ليس الاتحاد الحسي للنفس وللجسم، هذا الاتحاد المنتشر في كل أجزاء الجسم، وإنَّما سمة الحب والتصالح الملازمة لكل وجه، لكل شكل، لكل فردية؛ إنَّها الفراشة، النفس التي تحوم، في ألق سمائها الشمسي، حول الأزهار الذابلة. وإنَّما بفضل هذا الجمال الثر، الحر، المليء والتام، أمكن لهم أن يحيوا المثل القديمة في المثل الجديدة.

غير أنَّ الرسم الإيطالي لم يدرك هذا المستوى دفعة واحدة، بل كان عليه، قبل أن يصل إليه، أن يجتاز شوطاً طويلاً. لكن على الرغم من شوائب التنفيذ التقني نظل نلتقي لدى العديد من المعلمين الطليان الورع البريء الطاهر، والحس الفخم بمجمل التصميم، والجمال الساذج للشكل، والكشف عن الأغوار الحميمة للنفس. والقرن الثامن عشر لم يقدّر تقديراً عالياً هؤلاء المعلمين القدامى، وقد انتقص من شأنهم بسبب جفافهم وخرقهم وعدم

كفايتهم المزعوم. وفي زمن متأخر فحسب انتشلهم من طيات النسيان علّامون وفنانون سقطوا بدورهم في التطرف المضاد، إذ أحاطوهم بإعجاب لا حدّ له، وقلدوهم، وأنكروا إمكانية التقدُّم مستقبلاً في طريقة التصميم والتمثيل.

سأستعرض بسرعة الأطوار الرئيسية للتطور التاريخي للرسم الإيطالي وصولاً إلى مرحلة ازدهاره التام، مع الإلحاح على مظاهره الأساسية ونمطه في التعبير.

بعد حقبة من الجلافة والهمجية تخلى الطليان عن الطراز الحرفي في الرسم، وهو الطراز الذي أشاعه البيزنطيون، وطفقوا يحلقون بأجنحتهم الخاصة. لكن حقل المواضيع الممثلة لم يكن واسعاً جداً، وكانت السمات الرئيسية التي يطيب لهم إبرازها هي سمات الوقار والحفاوة والعظمة الدِّينيَّة. لكن منذ ذلك العصر، وبحسب شهادة دارس كفؤ من دارسيه، وهو السيد فون رومور (أبحاث إيطالية، م٢، ص٤)، سعى دوشيو[88] من سيينا، وسيمابو[89] من فلورنسا، إلى تمثل بعض بقايا الرسم القديم، القائم على أساس المنظور والتشريح- وهي بقايا قيض لها أن تستمر في الوجود بفضل التقليد الميكانيكي في الأعمال الفنية المسيحية القديمة، وعلى الأخص في الرسم الرومي- وإلى تجديدها ببث روح جديد فيها. «كانا يقدران قيمة تلك الرسوم، لكنَّهما سعيا إلى تلطيف تصلبها العظمي، عن طريق مقارنتهما بالواقع الحي تلك السمات والقسمات التي أساء راسموها فهمها أو أداءها، كما يتضح ذلك من النتائج التي أحرزاها». وتلك كانت أولى الجهود التي حققها الفن ليتحرر من النمطي وليرقى إلى الحي والفردي والمعبر.

وكانت الخطوة التالية عندما استقل الرسم نهائياً عن تلك النماذج الإغريقية ليطرق مباشرة، من حيث التصميم والتنفيذ، مضمار الإنساني والفردي، وليحقق تكيفاً أعمق بين الأشخاص والأشكال الإنسانية وبين المضمون الدِّيني يُفترض بها أنَّها تعبّر عنه.

هنا ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار التأثير العميق الذي مارسه جيوتو[90] وتلاميذه. فقد عدَّل جيوتو نمط تحضير الألوان الذي كان معمولاً به في عصره، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ. وقد كان الروم استخدموا الشمع في أرجح الظن، كما يتبيَّن من الأبحاث الكيمياوية، إمَّا للأم وإمَّا للتغطية، وهذا ما أضفى في أغلب التقدير على الألوان «ذلك الألق الأصفر الكامد الضارب إلى الخضرة»

الذي لا يمكن ردّه كله إلى ضوء المصابيح (أبحاث إيطالية، م١، ص٣١٢). والحال أنَّ جيوتو تخلى عن وسيلة اللأم اللزجة هذه التي كان يعتمدها الرسامون الإغريق، وابتكر طريقة جديدة تتمثل في فرك الألوان بالعصارة المصفَّاة لبراعم الأزهار والتين غير الناضج ومواد أخرى أقل تشبعاً بالزيت، علماً بأنَّه ليس من المستبعد أن يكون الرسامون الطليان في مستهل العصر الوسيط قد استخدموها قبل أن ينصرفوا انصرافاً تاماً إلى تقليد البيزنطيين (أبحاث إيطالية، م٢، ص٤٣؛ م١، ص٣١٢). ووسائل اللأم هذه، بدل أن تعتم الألوان، جعلتها على العكس أكثر فتوحاً وإشراقاً. بيد أنَّ ابتكار جيوتو الأهم بكثير تمثل في اختياره للموضوعات ونمط تمثيلها. ولقد كان غيبرتي(91) أثنى على جيوتو لتخليه عن طريقة الروم الجلفة، وأدخل، بلا إسراف ومجاوزة للحد، النعومة والطبيعي (أبحاث إيطالية، م٢، ص٤٢)؛ كما قال بوكاشيو(92)، في معرض كلامه عن جيوتو، إنَّه ليس في الطبيعة شيء لم يتمكن جيوتو من نقله وتصويره إلى حد الإيهام بالطبيعي (الديكاميرون، اليوم

٦، الحكاية ٥). أما في اللوحات البيزنطية فلا تلقى أثراً للطبيعي: فجيوتو هو الذي وجَّه الرسم نحو الحاضر والواقعي، فما كان يصور الشخوص ولا يعبر عن العواطف إلَّا بعد مقابلتها بالحياة التي تختلج فيما حوله. وهذا التوجه لم يكن مبتوت الصلة بواقع أنَّ الأعراف والأخلاق كانت قد أضحت في عصره، بصفة عامة، أكثر تحرراً، والحياة أكثر مرحاً، علاوة على أنَّ شعائر التكريم باتت تؤدى إلى عدد كبير من القديسين الجدد القريبين في الزمن إلى الرسام. وهذه الموضوعات هي التي تبناها جيوتو في جهوده لتوجيه الفن نحو الواقع الحاضر، بحيث كان المضمون نفسه يستتبع ضرورة إبراز التظاهرات العينية بطابعها الطبيعي، ووجوب تمثيل أشخاص وأعمال وعواطف وأوضاع ومواقف وحركات واضحة محددة. بيد أنَّ ما

اختفى نسبياً في أعقاب هذا التوجه الجديد هو الجلال القدسي الذي كان يسم بميسمه الطور السابق من الفن. فقد دلف العنصر الدنيوي إلى الرسم واحتل فيه مكانة ما فتئت تتعاظم، وامتثالاً لمشارب عصره اعتمد جيوتو الهزل إلى جانب ما هو مؤثر ومشجٍ، بحيث أمكن للسيد فون روموهر أن يقول بسداد (أبحاث إيطالية، م٢، ص٧٣): «إنَّنا لا نفهم في هذه الشروط ما يعنيه بعضهم حين يزعم أنَّ اتجاه جيوتو وأعماله هي أرفع منجزات الفن الحديث». ولئن يكن في متناولنا اليوم معيار صحيح يتيح لنا أن نصدر حكماً عادلاً على جيوتو، فالفضل فيه إنَّما يرجع إلى ذلك الباحث المتبحر الذي يلفت في الوقت نفسه الانتباه إلى واقع أنَّ جيوتو يشغل هو نفسه، في توجهه نحو الإنساني والطبيعي، درجة متدنية إلى حدٍّ غير قليل بوجه

الإجمال. بيد أنَّ الرسم لم يوال تطوره إلّا بقوَّة الدفعة التي أعطاه إيَّاها جيوتو. فالتمثيل النمطي للمسيح وللحواريين ولأهم الأحداث المروية في الأناجيل راح يتراجع ويتقهقر أكثر فأكثر، بينما تعددت بالمقابل وكثرت موضوعات أخرى (أبحاث إيطالية، م٢، ص٢١٣)، وباتت «جميع الأيدي مشغولة بتصوير مراحل حياة القديسين العصريين: حياتهم الدنيوية، اليقظة المباغتة لوعي القداسة، دلوفهم إلى حياة الورع والعفة، المعجزات التي اجترحوها أثناء حياتهم، وعلى الأخص بعد موتهم، وغير ذلك من الموضوعات التي ترجح في تمثيلها كفة التعبير عن مشاعر الحي وعواطفه (وهذا يتفق كل الاتفاق مع شروط الفن الخارجية) على تعليمات صناعة المعجزات اللامنظورة». كذلك فإنَّ أحداث حياة المسيح ودرب

آلامه لم تُهمل. وأكثر ما يصدق ذلك على ولادة المسيح وتنشئته: فقد صارت العذراء مع طفلها موضوعاً أثيراً، يُمثل في جو حميم من الألفة العائلية والحنان والإنسانية والعاطفة العميقة، «وأمَّا الموضوعات التي اقتبست من قصة درب الآلام، فلم يجر الإلحاح على الجانب السامي والمظفَّر فيها بقدر ما جرى الإلحاح على الجانب المؤثر، وذلك كنتيجة مباشرة للتعاطف الوجداني مع عذابات المسيح الأرضية، هذا التعاطف الذي بلغ مستوى غير معروف من قبل بفعل تعاليم القديس فرنسيس الأسيزي(93) والمثال الذي ضربه بحياته».

تمّ تطور الفن اللاحق بدفع من رسامين اثنين يعود تاريخ نشاطهما إلى أواسط القرن الخامس عشر: ماساشيو(94) وإنجيليكو دا فيوسولي(95). فبالتوازي مع التدرج في تمثيل المضامين الدِّينيَّة في الأشكال الحية للهيئة البشرية ومع اشتداد الميل إلى التعبير الحي عن القسمات الإنسانية، برزت كما يلاحظ روموهر (م٢، ص٢٤٣) ظاهرتان: من جانب أول تكور

واستدارة متعاظمان للأشكال كلها، ومن الجانب الثاني «دراسة متبحرة لمختلف الفروق الدقيقة في سحر ومدلول أشكال الوجه الإنساني، وتحولاتها من بعضها إلى بعضها الآخر، والعلاقات التي تربط بعضها ببعضها الآخر». وكان ماساشيو وإنجيليكو دا فيوسولي أول من تصديا في آنٍ واحد للقيام بعبء هذه المهمة التي تنوء بها طاقة فنان واحد. «تولى ماساشيو مهمة تعميق دراسة المنير- المعتم، وتكور الأشكال وتوزيعها؛ وتولى إنجيليكو على العكس دراسة الرابط الداخلي، المدلول المحايث لقسمات الوجه الإنسان الذي كان أول من كشف عن كنوزه للرسم». ولم يطلب ماساشيو الظُرف والنعومة بقدر ما طلب التصميمات المتميزة بالعظمة والرجولة والوحدة العميقة؛ بينما عمل فيوسولي بسائق حميا الحب الدِّيني، فابتعد عن الدنيوي وطلب طهارة الفكر النسكي وتسامي النفس وقداستها؛ ويروي فاساري(96) بالفعل أنَّه لم يرسم قط قبل أن يصلي بورع، وأنَّه ما صوّر مرة عذابات المسيح إلَّا وانهمرت دموعه (أبحاث إيطالية، م٢، ص٢٥٢). هكذا تقدم الرسم، من جهة أولى، باتجاه حياة أسمى وأرحب، وطبيعة أبرز؛ لكن ورع النفس العميق وداخلية الإيمان البريئة لم يبقيا، من جهة ثانية، على حالهما، من دون أن يطرأ عليهما أي تخفيف فحسب، بل رجحت كفتهما في خاتمة المطاف على كفة الحرية والمهارة والحقيقة الطبيعية والجمال في التكوين والوضعية والإلباس والتلوين. ولئن أفلح الرسم، في تطوره اللاحق، في الارتقاء إلى تعبير أكمل أيضاً عن الداخلية الرُّوحيَّة، فإنَّ العصر الذي نحن بصدده ما تُجُووِز قطُّ من وجهة نظر طهارة وبراءة المنازع الدِّينيَّة وجلال عمق التصميم. وتخبئ لنا أكثر من لوحة من ذلك العصر مفاجآت غير مستحبة من حيث لونها وتجميع أشخاصها وتخطيط معالمهم، كما أنَّ الأشكال الحية المستخدمة في تمثيل التديُّن الداخلي لا تصلح كل الصلاح لهذا التعبير؛ ولكن من العسير بالمقابل، وفيما يتعلق بالمعنى الرُّوحي الذي تصدر هذه اللوحات عن معينه، أن نتجاهل الطهارة الخالصة، والتآلف مع الأبعاد الحميمة للمضمون الديني حقاً، وثبات الحب الذي لا توهن عزمه لا الشدائد ولا العذابات، وألق البراءة الهنيئة؛ ولئن حققت العصور التالية تقدُّماً فنياً متعدِّد الوجوه، فإنَّها لم تستعد قطُّ تلك المزايا والصفات بعد اندثارها.

ثمة عنصر ثالث انضاف، في مجرى التطور، إلى العنصرين اللذين تقدَّم وصفهما، وقد تمثّل في الاتساع المتعاظم للدائرة التي تغرف من معينها

الموضوعات التي يُراد تمثيلها بهذه الرُّوح الجديدة. فبعد أن اقترب الدِّيني من الواقعي من البداية في مضمار الرسم الإيطالي بنتيجة تطويب الرجال المعاصرين للرسامين قديسين، طفق الفن يجتذب إلى مضماره موضوعات ذات صفة واقعية أرحب وحضور أكثر أصالة. فبعد طور الداخلية الخالصة والورع العميق الذي كان الهدف الأوحد فيه التعبير عن الحميا الدِّينيَّة، نزع الرسم أكثر فأكثر إلى قرن الموضوعات الدِّينيَّة الخالصة بموضوعات مقتبسة من معين الحياة الدنيوية. فثقة البورجوازيين الفرحة والعارمة بأنفسهم، وحياتهم الكادحة، وتجارتهم وصناعتهم، وحبهم للحرية، وشجاعتهم الرجولية ووطنيتهم، وشعورهم برغد العيش في حاضر ميسورة فيه الحياة، والحبور الذي يساور الإنسان الذي يعلم أنَّه فاضل والذي يزاول فضائله- ومن هنا كان التصالح الرُّوحي والخارجي على حدٍّ سواء مع الواقع- هذا كله يغدو من الآن فصاعداً موضوعاً للتصميم والتمثيل الفني، بل يفرض نفسه على الفن بإلحاح لا يقاوم. وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات، وكذلك المناظر العامة للمدن وحواشي الكنائس والقصور؛ وطفقت الصور الشخصية لمشاهير العلماء والأصدقاء ورجال الدولة والرسامين وغيرهم من الأشخاص الذين حظوا بمحاباة معاصريهم بروحهم أو مرحهم الصافي تحتل مكانها في اللوحات التي تمثل أوضاعاً ومواقف دينية؛ وصار الرسامون يستخدمون بمزيد من الحرية معالم وسمات مقتبسة من الحياة العائلية أو المدنية؛ وفيما بقي الجانب الروحي للمضمون الديني هو الذي يُشكِّل الأساس، لم يعد تعبير الورع معزولاً، ولم يعد موجوداً لذاته، بل أمسى مرتبطاً بالحياة الواقعية، الأوسع نطاقاً، أي بالحياة الدنيوية. صحيح أنَّ تعبير التركيز الديني والخشوع الداخلي قد طرأ عليه وهن وضعف بنتيجة هذا التوجه، لكن الفن كان بحاجة إلى هذا العنصر الدنيوي كيما يدرك ذروته.

من هذا الانصهار بين الواقع الحي الأوسع والأكمل نطاقاً وبين تدين النفس الداخلي نجمت معضلة جديدة، ما أوتي لغير كبار رسامي القرن السادس عشر أن يجدوا لها حلاً. فقد بات المطلوب من الآن فصاعداً الوصول إلى توافق متساوق بين الداخلية العميقة ووقار النفس المفعمة بالتديُّن وتساميها من جهة أولى وبين حس الحياة الحاضرة، الرُّوحيَّة والجسمية، للأشخاص والأشكال من الجهة الثانية، وذلك كيلا يبقى الوجه الجسدي، في وضعيته وحركته وتلوينه، في حالة هيكل خارجي محض، بل حتى تدبُّ فيه هو نفسه الحركة والحياة، وحتى يمكن تمثيله على نحو كامل، وفي توازن أمثل، داخلي وخارجي، لأجزائه كافة.

من أنبغ المعلمين الذين اضطلعوا بهذه المهمة، يجدر بنا أن نخص بالذِّكر ليوناردو دافنشي. فهو لم يكن فقط الرسام الذي بذّ جميع المتقدمين عليه في دراسة الجسم والنفس البشريين، بما أوتيه من عمق الملاحظة ورهافة الذكاء والإحساس الخارقة للمألوف، بل كان أيضاً الرسام الذي اكتسب، بفضل

التحليل العميق لتقنية الرسم، ثقة عظيمة في استخدام الوسائل التي وضعتها دراساته في متناوله. وقد عرف في الوقت نفسه كيف لا يحيد عن جادة الجلال في تصميم الموضوعات الدِّينيَّة، بحيث جاءت شخوصه، على اتسامها بواقع أكمل وبتعبير من الصفو الهادئ والباسم في الإيماء ورشاقة الحركات، غير متجردة من العظمة التي يقتضيها احترام رفعة الدِّين وحقيقته.

بيد أنَّ رافائيل هو الذي حقق أكمل ما نعرفه في هذا المضمار. ويكتشف السيد فون روموهر بالفعل في مدارس الرسم الأومبرية(97)، بدءاً من منتصف القرن الخامس عشر، سحراً خفياً لا يصمد له أي قلب، ويفسر هذه الفتنة الجذابة بعمق الشعور وحنو العاطفة، وكذلك بالفن الأخاذ الذي قرن به هؤلاء الرسامون الذكريات الغائمة التي احتفظوا بها من الفن المسيحي الأقدم عهداً بأفكار عصرهم الأقل تزمتاً، فتفوقوا بذلك على معاصريهم التوسكانيين والبندقيين (أبحاث إيطالية، م٢، ص٣١٠). وقد عرف بيترو البيروجي(98)، معلم رافائيل، كيف يتوصل هو الآخر إلى ذلك التعبير عن «طهارة النفس التي لا تشوبها شائبة وعن الاستسلام الكلي لمشاعر وعواطف موجعة ورقيقة، حانية وتأملية في آنٍ معاً»، وذلك بأن قرن فيه على نحو وثيق بين الموضوعية الحية لهيئة الشخوص الخارجية وبين التعمق في الواقعي والفردي، وهذا الجمع هو ما وصل به الفلورنسيون إلى أقصى مداه. وشرع رافائيل، انطلاقاً من البيورجي، الذي استلهم ذوقه وأسلوبه في اللوحات التي رسمها في شبابه، بتحقيق المهمة التي تحدثنا عنها أعلاه على وجهها الكامل. فاستطاع أن يجمع بين الشعور الأسمى والعاطفة الأكثر توافقاً مع متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدِّينيَّة وبين معرفة مثلى بتظاهرات الطبيعة، واحترام وحب لها بكل حيوية أشكالها وألوانها، وإحساس مستنير بالجمال القديم. غير أنَّ إعجابه الكبير بجمال القدامى المثالي لم يحضَّه على أن يقلد ويحاكي ويستعمل بلا تعديل الأشكال التي أبدعها النحت الإغريقي ورقى بها إلى درجة لا تضاهى من الكمال، بل اكتفى بأن يستلهم بصورة عامة مبدأ الجمال الحر الذي كان وراء إبداع تلك الأشكال، مع حرصه في الوقت نفسه على أن يبثّ في هذا المبدأ حياة فردية وعمقاً تعبيرياً ونضارة هادئة وإتقاناً في التنفيذ ما عرفه الطليان قط قبله. ولقد تجلت أستاذية رافائيل في إعداد جميع هذه العناصر والتركيب بينها، ممَّا أتاح له أن يصل إلى تلك الدرجة من الكمال التي نعرف.

ويتفوّق عليه كوريجيو بالسحر الذي استطاع إضفاءه على المنير- المعتم، وباللطافة في التعبير عن المشاعر والعواطف، وبرهافة الأشكال والحركات والتجميع، كما يتفوق عليه تسيانو بغنى الحياة الطبيعية، وبالألق الوضَّاء، وبدفء الوان وحرارته وقوته. ولا شيء ألطف من بساطة نفس كوريجيو الدِّينيَّة والرُّوحيَّة؛ ولا شيء أنعم من جمالها وبراءتها الباسمين واللامكترثين.

إنَّ المنجزات الرسمية لهؤلاء المعلمين الكبار ترقى بالفن إلى أوجه، هذا الأوج الذي ما أدركه سوى شعب واحد ولمرة واحدة في مجرى التطور التاريخي.

ج- الرسم الهولندي والألماني:

بالنظر إلى صلة القربى والنسب القائمة بين الرسم الهولندي والرسم الألماني، نستطيع أن نجمع بينهما في فصل واحد.

والفارق الأساس الذي يفصلهما عن الرسم الإيطالي يكمن في أنَّه لا الهولنديون ولا الألمان استطاعوا أو أرادوا الارتفاع إلى مستوى تلك الأشكال والتعابير الحرة والمثالية التي تُسهِّل الانتقال إلى الجمال الرُّوحي المتجلي. وبالمقابل نراهم يحرصون، من جهة أولى، على التعبير بصورة مطابقة أكثر عن عمق مشاعر النفس واستقلالها الذاتي، ويضيفون، من الجهة الثانية، إلى حميمية الإيمان هذه خصوصية الشخصية الفردية التي لا تتجلى فقط في الاهتمام المحدود بشؤون الإيمان وخلاص النفس، بل كذلك في كيفية تصرف الأفراد الممثلين في الحياة الدنيوية، وفي كيفية مواجهتهم لهموم الحياة واكتسابهم، في هذا العمل الشاق والمضني، فضائل دنيوية: الوفاء، الدأب، الاستقامة، رباطة الجأش، الفروسية والصلابة المدنية. وفي هذا النزوع إلى الوقائع المحدودة تواجهنا، لدى الألمان بوجه خاص، وبالتعارض مع أشكال الرسامين الطليان بشخوصهم التي كانت من البداية أنقى وأطهر، تعابير هي تعابير الأشخاص من ذوي الطباع العنيدة والمتمردة الذين يتحدون تارة المشيئة الإلهيَّة بقوَّة وشراسة، ويضطرون طوراً إلى غصب أنفسهم وتحميلها ما لا تطيق حتى يتحرروا، بواسطة العمل الشاق، من إسار حياتهم المحدودة والفجة، ويتمكنوا من بلوغ التصالح الدِّيني، وهذا من شأنه أن يترك ندوب الجراح البليغة التي اضطروا إلى إنزالها بداخليتهم بادية في تعبير ورعهم وتقواهم.

ولن ألفت الانتباه، في ما سيلي، إلَّا إلى بعض الفوارق التي تميز المدرسة الهولندية القديمة من مدرسة ألمانيا الشمالية والمعلمين الهولنديين في القرن السادس عشر.

من بين المعلمين الهولنديين القدامى يجدر بنا أن نخص بالذِّكر الآخوين فان آيك، هوبرت[(99)] ويان، اللذين أثبتا معلميتهما منذ مطلع القرن الخامس عشر وإن لم يشرع الناس بتقديرها إلَّا في أيامنا هذه. وهما يعدّان اليوم مبتكري الرسم الزيتي، أو على الأقل الرسامين اللذين جودا هذه الطريقة منتهى التجويد. وبالنظر إلى الخطوة الكبيرة التي خطواها إلى الأمام، فقد يراودنا الاعتقاد بأنَّنا أمام تطور متعاقب المراحل، كل مرحلة منها تسجل تقدُّماً على تلك التي سبقتها. لكن ليس في الشوامخ الفنية التي أورثنا إيَّاها التاريخ ما يبيح لنا الخلوص إلى مثل هذا التدرج في التعاقب، بل نحن نقف وجهاً لوجه أمام البداية والنجاز معاً، إذ يكاد يستحيل أن يرسم أحد بمثل الكمال الذي رسم به هذان الأخوان. ناهيك عن أنَّ الآثار التي تركاها، والتي يبدو فيها واضحاً استبعاد النمطي وتجاوزه، لا تشهد فقط على معلمية كبيرة في رسم الخطوط، وفي تمثيل الوضعيات، وتجميع الأشخاص، والتمييز الداخلي والخارجي، وفي إشراق الألوان وحرارتها ونعومتها وتساوقها، وفي عظمة التركيب وطابعه الناجز؛ بل إنَّ المحيط الطبيعي، والوسائل المساعدة المعمارية، والخلفيات والآفاق، وفخفخة الأقمشة وتنوعها، والملابس، والأسلحة، وأدوات الزينة، إلخ، كل ذلك مصوَّر بأمانة مثلى، بحس رسمي عظيم، بمهارة كبرى، حتى أنَّ العصور التالية عجزت عن إنتاج ما يضاهيه كمالاً، وعلى الأقل من حيث الحقيقة والعمق. ومع ذلك فإنَّنا حين نقارن آثار المعلمين الهولنديين هذه بآثار المعلمين الطليان، نجد هذه الأخيرة أكثر جاذبية لنا لأنَّ الطليان يملكون، علاوة على الصميمية الدِّينيَّة العميقة، خيالاً مترعاً بالروح، خيالاً حراً ومتعشقاً للحرية. ولا ريب في أنَّ شخوص المعلمين الهولنديين تأسرنا ببراءتها، ببساطتها، بورعها وتقواها، بل إنَّها تبذ أحياناً، من حيث عمق النفس، شخوص خيرة المعلمين الطليان؛ غير أنَّ الهولنديين ما استطاعوا أن يرقوا إلى المستوى نفسه من جمال الشكل وحرية النفس؛ وتمثيلاتهم ليسوع الطفل بوجه خاص تشكو من خلل التكوين، كما أنَّ شخصياتهم الأخرى، وسواء أكانت لرجال أم لنساء، إن كان تعبيرها الدِّيني ينم عن تعلق، مؤيَّد بعمق الإيمان، بشؤون هذه الدُّنيا، فإنَّها تبدو بالمقابل، إذا ما تمثلناها فوق مستوى هذا الورع أو بالأحرى تحته، عادمة الدلالة وعاجزة عن توكيد ذاتها ككائنات حرة، غنية بالخيال والروح.

نقطة أخرى تستأهل التمحيص هي تلك المتعلقة بالانتقال من الورع الهادئ، الرصين، إلى تمثيل الشهداء، وبصفة عامة، إلى تمثيل ما يفتقر في الحياة إلى الجمال. ويخلق بنا، من هذه الزاوية، أن نخصّ بالذِّكر معلمي ألمانيا الشمالية، حين يختارون للتمثيل، من بين سائر مشاهد درب الجلجلة، تلك التي تظهر فيها فظاظة العسكر، وخباثة الهازئين، وهمجية الحقد المنصب على المسيح ساعة تعذيبه وغبّ موته؛ فجميع هذه المشاهد مصورة على نحو تبرز معه البشاعات والقبائح بروزاً قوياً بصفتها تعابير خارجية عن فساد دفين في القلب. أما الأثر الجميل والصافي للورع الداخلي الهادئ فمنحَّى جانباً، بينما تشغل مكانة الصدارة- بالنظر إلى الهيجان الذي يرافق هذه الأوضاع- تكشيرات الوجوه

المسيخة والحركات الوحشية كتعبير عن الأهواء المسعورة. وبالنظر إلى كثرة عدد الشخوص التي يزحم بعضها بعضاً ووحشية الطبائع، فلا غرو أن تفتقر هذه اللوحات إلى التساوق الداخلي، سواء أفي التكوين أم في التلوين بالذات، بحيث إنّه ما كان يستيقظ حب الرسم الألماني القديم من جديد حتى وقع النقَّاد في عدد لا بأس به من الأخطاء في تحديد العصر الذي ترجع إليه هذه الأعمال بالاستناد إلى معيار هزال جودتها التقنية. فقد عدوها أقدم عهداً من لوحات عصر فان آيك، مع أنَّها في أكثرها لاحقة له. على أنَّه لا مفر لنا من القول: إنَّ معلمي ألمانيا الشمالية لم يقتصروا على رسم هذا النوع من اللوحات حصراً، بل عالجوا أيضاً موضوعات دينية بالغة التنوع، واستطاعوا، نظير ما فعل آلبرشت دورر مثلاً، أن يشيحوا، حتى في تمثيلات درب الآلام، عن المشاهد المفرطة في وحشيتها وهمجيتها، أو عرفوا، عندما كان يسعهم تحاشيها، كيف يضفون عليها قدراً من النبل الداخلي وحريةً واستقلالاً خارجيين.

تكمن المساهمة الأخيرة للرسم الألماني والهولندي في الانصهار الكامل مع الدنيوي واليومي، وبالارتباط معه، في تمايز الرسم إلى عدد كبير من الأنواع المتنوعة التي تطورت تطوراً مستقلاً عن بعضها بعضاً سواء أمن منظور المضمون أم من منظور نمط التمثيل. ولقد كنَّا لحظنا الانتقال في الرسم الإيطالي من محض جلال الورع إلى موضوعات ذات طابع دنيوي متعاظم؛ لكن العنصر الدِّيني هنا، وكما لدى رافائيل على سبيل المثال، لم يغب قط عن الأنظار، ولبثت ذكرى الجمال القديم تمارس تأثيرها لتكفل تلاحم اللوحة الداخلي، بينما في وقت لاحق فحسب حدث لا تمايز فتَح المجال، بالاستناد إلى اللون، لتمثيل جميع أنواع المواضيع، بل انفصال سطحي أو حض انتقائي على تمثيل أشكال بعينها أو على الأخذ بطرائق بعينها في الرسم. أما الرسم الألماني والرسم الهولندي فقد اجتازا، على العكس، وبصورة متماسكة وباعثة على الدهشة، كل دورة المضامين وطرائق معالجتها: بدءاً من الصور الكنسية التقليدية تماماً والشخوص والتماثيل النصفية الفردية، وانتهاءً بتمثلات الورع العميق والحار في تكوينات ومشاهد رحبة، كل ما فيها مشرب بالروح الديني أو ذو أساس ديني، بما في ذلك التمييز الحر للشخوص، والمواكب التي تضفي على المجموع مظهراً أكثر حيوية، وخدم المنزل، وحضور هؤلاء أو أولئك من أفراد الجماعة المعنية، والملابس والآنية المزخرفة والمزدانة بصور الأشخاص، والآثار المعمارية، ومناظر الكنائس والشوارع والمدن والأنهار والجبال. ومنذ أن أدرك الفن هذه النقطة وقف عندها غير مبارح إيَّاها، بحيث إنّ المواضيع التي كانت تؤلف لحدِّ الآن كُلّاً واحداً متلاحماً انفصلت وافترقت، وصار كل موضوع منها يعرض نفسه للتصميم والتنفيذ الفنيين وفق خصوصيته وفرديته النوعية، ووفق كل احتمالات تنوعاته وتبدلاته.

حتى نكوّن فكرة عن قيمة هذا الطور الأخير، مثلما فعلنا بالنسبة إلى الأطوار

السابقة، ينبغي علينا أن نلقي من جديد نظرة خاطفة على الشروط القومية التي كانت وراء ولادته. ومن هذا المنظور يسعنا أن نبرر على النحو التالي الانتقال من الموضوعات ذات الصلة بالدِّين وبتعبير الورع والتقوى إلى العالم الدنيوي بما هو كذلك، إلى مواضيع الطبيعة وتظاهراتها الخاصة، إلى الحياة البيتية بجوها من التوقير والمحترمية، إلى صفو المزاج والبشاشة وإلى القناعة الهادئة، وكذلك إلى الاحتفالات القومية، والأعياد والمواكب، ورقصات الفلاحين، ومباهج الأسواق الخيرية، والهرج والمرج من كُلِّ نوع ولون. فمنذ أن شقّ الإصلاح الدِّيني طريقه إلى هولندا، اعتنق الهولنديون البروتستانتية وخلعوا نير طغيان الكنيسة والملكية الإسبانية. صحيح أنَّنا لا نلفى هنا، من وجهة النظر السياسية نبالة أبية تطرد أميرها أو طاغيتها أو تملي عليه إرادتها، أو فلاحين مضطهَدين يبادرون إلى الهجوم نظير ما فعل الفلاحون السويسريون، لكن الرجال الذين دللوا على أعظم الشجاعة على الأرض وسلكوا سلوك الأبطال في البحر كانوا من أهل المدن، من البورجوازيين الحاذقين، الميسورين، الراضين عن نشاطهم، فلا يتطلعون إلى أعلى ممَّا ينبغي ولا تراودهم مطامح كبيرة؛ وهؤلاء أنفسهم، عندما دعاهم داعي الدفاع عن حريتهم والذود عن حقوقهم التي كسبوها بشرف واستقامة وعن الامتيازات الخاصة لأقاليمهم ومدنهم وروابطهم المهنية، نهضوا نهوض الواثق بربه وبشجاعة نفسه ورجاحة عقله، ومن دون أن تخيفهم الحظوة الهائلة للسيطرة الإسبانية التي كانت تشمل نصف الكرة الأرضية خاضوا غمار الأخطار كافة، وأهرقوا دماءهم ببسالة، وبفضل هذه الجرأة وهذه المصابرة اللتين كانوا يستمدونهما من وعيهم لحقوقهم انتهى بهم الأمر إلى الفوز باستقلالهم الدِّيني والمدني. وإن يكن ثمة من حالة نفسية يمكن وصفها بأنَّها ألمانية، فهي حالة هؤلاء البورجوازيين الأوفياء، الشرفاء، الميسورين، المرحين، الواعين لقيمتهم وقدرهم، وأنَّ المتجردين في الوقت نفسه من الكبرياء، الورعين بلا تكلف، بل على نحو عيني وإيجابي يحول بينهم وبين فقدان الاتصال بالعالم الدنيوي، البسطاء في غناهم، القانعين بما هم عليه، القاطنين في بيوت بسيطة وأنيقة ونظيفة، المتهيئين لمواجهة المواقف كافة، المهتدين إلى سبيل التوفيق بين حبهم الحرية وصبوهم إلى الاستقلال وبين المنطق السليم المتين الذي ورثوه عن أسلافهم وأجدادهم.

هؤلاء القوم الأذكياء، الموهوبون فنياً، يريدون أيضاً أن يظهروا في الرسم طبعهم الصلب، المستقيم، القانع والسهل؛ يريدون أن يلتقوا في لوحاتهم من جديد، وفي جميع الأوضاع الممكنة، نظافة مدنهم وبيوتهم وعدّتهم المنزلية، وأن يستمتعوا بطمأنينتهم البيتية، وبزينة نسائهم وأولادهم المحتشمة، وببهجة أعيادهم البلدية، وبجرأة بحارتهم وشهرة تجارتهم وسفنهم التي تمخر عباب بحور العالم قاطبة. وهذا الحس بوجود مستقيم يسوده الصفو هو ما نقله

المعلمون الهولنديون إلى لوحاتهم التي تمثل مواضيع الطبيعة، فاستطاعوا في جميع إبداعاتهم الرسمية أن يقرنوا بين الحرية وأمانة التصميم وحب الأشياء التافهة والعابرة في الظاهر، ونضارة الرؤية المنفتحة على كل ما يمر أمامها، والقدرة التي لا يمكن لشيء أن يسهيها عن الغوص بجماع النفس وبلا تحفظ في الأشياء الأكثر محدودية، والحرية الكبيرة في التكوين الفني، والإرهاف والنعومة الخارقين في استخدام الوسائل المساعدة والثانوية، والوجدان الحي في التنفيذ. وقد رفع الفن الهولندي في المشاهد المقتبسة من حياة الحرب وحياة العسكر، ومن حفلات الزواج وغيرها من الاحتفالات الفلاحية التي تُقام في المضافات، وفي تمثيل العلاقات البيتية، وفي صور الأشياء والمناظر الطبيعية، وتصوير الحيوانات والأزهار، إلخ، رفع إلى أعلى درجة من الكمال السحر الذي يتأتى من الاستعمال الحاذق للنور والإضاءة واللون بوجه عام، من جهة أولى، والتمييز الحي لموضوعاته، من الجهة الثانية، من دون أن يحيد أبداً عن الحقيقة التي يقتضيها الفن الكبير. وحتى عندما ينتقل من الموضوعات العديمة الأهمية واللزوم إلى مشاهد الحياة الفلاحية، إلى الطبيعة الفجة والسوقية، نجد هذه المشاهد مشبعة بالمرح البريء وبالفرح العفوي بحيث يبدو هذا المرح وهذا الفرح وكأنَّهما هما اللذان يُشكِّلان المضمون الحقيقي، وليس فجاجة المشاهد وسوقيتها، وهكذا نجد أنفسنا لا أمام عواطف وأهواء سوقية، بل أمام عادات وأعراف فلاحية، أمام حياة الطبقات الدُّنيا القريبة غاية القرب من الطبيعة، وبكل ما تشتمل عليه من مرح وهزل. والآن المثالي يكمن على وجه التحديد في هذا المجون البريء من الهموم: إنَّه يوم أحد الحياة، الأحد الذي يسوي بين كل شيء وينحي جانباً كل ما هو رديء؛ وبالفعل، إنَّ أناساً محبوين بمثل هذا المزاج المرح لا يمكن أن يكونوا في جوهرهم أردياء أو أخساء. والحق إنَّنا لا نستطيع أن نتكلم في هذه الأحوال عن تظاهرات شريرة، سواء أكانت ظرفية وعابرة أم كانت تكشف عن جوهر الشخصية بالذات. فالهزل يمحو لدى الهولنديين السوء الذي قد ينطوي عليه أي موقف من المواقف، وليس عسيراً أن يتبدى لنا الفرد في إحدى اللحظات مختلفاً عمَّا بدا لنا عليه في لحظة سابقة. وهذا المرح وهذا الهزل هما اللذان يضفيان على تلك اللوحات قيمة لا تُقدّر بثمن. وعلى العكس من ذلك، عندما يريد بعضهم في أيامنا هذه أن يظهر لوذعيته في لوحات من هذا القبيل، نراه يلجأ بوجه العموم إلى تمثيل كل ما هو رديء وسيئ ومبتذل جوهراً، من دون أن يخففه بأيِّ نبرة هزل. ومثال ذلك امرأة خبيثة الطوية تخاصم زوجها الثمل في حانة من الحانات، وتسوطه بلسانها السليط حقاً. وواضح هنا، كما سبق لي القول، إنَّ الزوج إن هو إلَّا رجل فاجر، بينما هي عجوز سفيهة.

إذا ما انطلقنا من وجهة النظر التي عرضناها لنصدر حكماً على الرسم الهولندي، فلن نعود إلى القول: إنَّه كان عليه أن يمسك عن تمثيل أشباه هذه

الموضوعات ليقف نفسه على تمثيل الآلهة القديمة والأساطير والخرافات القديمة، أو على تمثيل صور العذراء والمسيح المصلوب والشهداء والبابوات والقديسين والقديسات. فما يدخل في عداد أي عمل فني يدخل أيضاً في عداد الرسم، أعني الحدس بما يكوّن الإنسان بوجه عام، الرُّوح والطابع الإنسانيين، الحدث بما الإنسان كائن عليه وبما هذا الإنسان أو ذاك كائن عليه. هذا الحدس بالطبيعة الإنسانية الحميمة وبأشكالها وتظاهراتها الخارجية الحية، هذا الحبور البريء وهذه الحرية الفنية، هذه النضارة الفرحة في التخيل وهذه الجرأة الواثقة في التنفيذ، ذلك كله هو ما يؤلف النبرة الشعرية التي ترن بها معظم إبداعات المعلمين الهولنديين الكبار. وبوسع من يشاء أن يدرس في آثارهم وأن يشق طريقه إلى معرفة الإنسان والطبيعة الإنسانية. لكن ما أكثر، في أيامنا هذه، الصور الشخصية واللوحات التي تمثّل مشاهد تاريخية والتي يسعنا أن نقول عنها للحال، رغم كل تشابه شخوصها مع أشخاص وأفراد واقعيين، إنَّ الفنان الذي رسمها لا يعرف لا ما هو الإنسان واللون الإنساني، ولا ما هي الأشكال التي بها يظهر الإنسان أنَّه إنسان.

رف 404

t.me/Rff404

هوامش

أو الرسمي: نسبة إلى فن الرسم Pictural. «م».
إيزيس: في الميثولوجياالمصرية إلهة الزواج والأُسرة، زوجة أوزوريس وأخته، ووالدة حوريس. «م».
حوريس: في الميثولوجيا المصرية: إله الشمس، كانيمثل بصقر أو برجل له رأس صقر. ابن إيزيس من أوزوريس. «م».
رافائيل سانزيو: رسام إيطالي (١٤٨٣- ١٥٢٠م)، تلميذ البيروجي، ومن أعظم مبدعي عصر النهضة في الرسم والمعمار. انتدبه البابا يوليوس الثاني والبابا لاون العاشر لتزيين قصر الڤاتيكان. يتسم رسمه بوضوح الخطوط وغنى الألوان والرهافة اللامتناهية. من أشهر ما تركه من لوحات: العائلة المقدِّسة، البستانية الحسناء، القديس جاورجيوس، القديس ميخائيل صارع التنين، وله لوحات جدارية منها: مدرسة أثينا، حريقالبلدة. «م».
الفونوس وجمعها فونات: من أشباه الآلهة لدى الإغريق، وإله ريفي لدى الرومان وحارس القطعان. «م».
باخوس: الاسم الذي أطلقه الرومان على ديونيسيوس، وهو إله الخمروالكرمة عند الإغريق، وأصله فينيقي. ويشيرهيغل هنا إلى تمثال موجودفي ميونيخ، ويمثل فونوس وهو يحتضن باخوس ويرنو إليه بنظرةملؤها الحب والحنان. «م».

الوردية Rosace: حلية معمارية على شكل وردة منفتحة، وفي العمارة الدِّينيَّة زجاج كنيسة كبير ودائري الشكل. «م».

أنطونيو أليغري كوريجيو: رسام إيطالي (نحو ١٤٨٩-١٥٣٤م)، اشتهر بزخرفاته لكنائس بارما حيث عاش، وبلوحاته ذات الموضوع الميثولوجي (إنتيغونا، ليدا، إلخ).«م».

بطرس بولس روبنز: رسام ودبلوماسي فلمنكي (١٥٧٧- ١٦٤٠م)، عمل في عدد من بلاطات أوروبا، وكان رئيس مرسم فيأنفرس، وترك أثراً لا يمحى في الفن الفلمنكي. ومن أشهرلوحاته: الإنزال عن الصليب، تعذيب القديس بطرس، خطف بنات أوقيبوس، إلخ.

يوهان ولفانغ فون غوته: كاتب وشاعر ألماني (١٧٤٩-١٨٣٢م)، من أعظم نوابغ الأدب الألماني، له مقالات ودواوين وروايات ومسرحيات وسيرة ذاتية. «م».

بوليغنوتوس: رسام إغريقيمن القرن الخامس ق.م. لم يصلنا شيء من رسومهالميثولوجية، ولكن وصلتنا أوصاف بوزانياس وبلينوس وغيرها لها. «م».

هرقل: الاسم الروماني للبطل والمارد الإغريقي هيراقليس، رمز القوَّة وابن زفس، قتل زوجته ميغارا، فعاقبه ملك تيرنثيا بفرضه عليه اثنتي عشرة مهمة شاقة، شبه مستحيلة. وقد أدَّاها كُلّها وغيرها بنجاح. لكنَّه في النهاية انتحر حرقاً من شدَّة الآلام التي تركها فيه قميص فيسوس المسموم. «م».

زفس: كبير الآلهة عند الإغريق، ابن كرونوسوريا، إله الصاعقة، خلع كرونوس وجعل مقامه في جبل الأولمب، وهو عند الرومان جوبيتر. «م».
ليرنا: مستنقع كان يقيم فيه ثعبان خرافي ذو سبعة رؤوس، لا يموت إلّاإذا قطعت رؤوسه السبعة دفعة واحدة، وكان قتله واحدة من المهام التي فرضت على هرقل. «م».
نيوبا: فيالميثولوجيا الإغريقية، ملكة فريجيا الخرافية، سخرت من ليتو، التي لميكن لها سوى ولدين، أبولون وآرتميس، فانتقما لأمهما بقتلهماأبناء نيوبا السبعة وبناتها السبع، فظلت تبكيهم حتى مسخها زفسإلى تمثال باكٍ. «م».
لاوكون: في الميثولوجيا الإغريقية، ابن بريام وكاهن أبولون في طروادة، خنقه وابنيه ثعبانان هائلان، وقد نحت الفنان قصتهم في تمثال مشهور موجود الآن في الڤاتيكان ويعود تاريخه إلى القرن الأوَّل ق.م. «م».
التشبيه Anthropomorphisme: خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان. «م».
يان فان آيك: رسام فلمنكي (نحو ١٣٩٠- ١٤٤١م)، من الرواد المؤسسين للفن الفلمنكي، من أشهر آثاره اللوحةالمتعددة المصاريع المعروفة باسم الحمل السري والموجودة في كاتدرائية مدينةغاند ببلجيكا. «م».
لودوفيكو كاراشي: رسام إيطالي (١٥٥٥-١٦١٩م)، أسس مع ابني عمه أغوسطينو (١٥٥٧- ١٦٠٢م)

وهنيبعل (١٥٦٠- ١٦٠٩م) في مسقط رأسهم، في مدينة بولونيا، مدرسة تخرج منها عدد من كبار رسامي القرن السابع عشر، وكانت وراء رواج مذهب الاصطفائية في الأوساط الأكاديمية. «م».
فيثاغورس: فيلسوف وعالم رياضيات إغريقي من القرن السادس ق.م، من القائلين بالتقمص، دعى إلى التقشف الأخلاقي، واخترع جدول الضرب. «م».
باللاتينية في النص: هاكم الرجل، وهما الكلمتان اللتان نطق بهما، كما يروي إنجيل يوحنا، بيلاطس البنطي حين أرى اليهود المسيح وفي يده قصبة بدل الصولجان وعلى رأسه إكليل من الشوك. «م».
يقصد نيوبا. «م».
يان فان سكوريل: رسام هولندي (١٤٩٥- ١٥٦٢م)، تمرس بالرسم في البندقية وروما، وأدخل التأثير الإيطالي إلى هولندا. «م».
السرنمة Somnambulisme: مصدر مركب من (سار) و(نام)، أيالمسير أثناء النوم. «م».
سكستوس: اسم خمسة من الباباوات، والمقصود رابعهم (١٤١٤- ١٤٨٤م) الذي أمر ببناء كنيسة السكستينا. «م».
بربارة: عذراء قديسة شهيدة من القرن الثالث، يحتفل بعيدها في ٤ كانون الأول بأفراح شعبية يشترك فيها الأولاد. «م».
المقصود القديس فرنسيس الأسيزي (١١٨٢- ١٢٢٦م) مؤسس رهبانية الفرنسيسكان، وقد امتاز بتواضعه

وروح البساطة وحبه للفقروالفقراء، وقد استلهم الرسامون (جيوتو) قصة حياته. «م».
فيليب البورغوني أو فيليب الثالث الطيب: عظيم أمراء الأسرة البورغوانية (١٣٩٦- ١٤٦٧م)، ومن أشهر حكّام أوروبا في عصره. «م».
شارل الجسور: دوق بورغونيا (١٤٣٣- ١٤٧٧م) وابن السابق، وسيد بورغونيا وفلاندرا، حاول إنشاء إمارة قوية علىحساب الملكية الكابيتينية، وقائد الحلف المعادي لملك فرنسا. «م».
مرتا: أخت مريم المجدلية ولعازر. «م».
المقصودة هناهي مريم المجدلية. «م».
غيدو ريني: رسام إيطالي (١٥٧٥- ١٦٤٢م)، امتازت لوحاته بدقة الرسم ونضارة الألوان. «م».
الأركاديون: شعب أقام في أركاديا، وهي منطقة من اليونانالقديمة تقع في وسط البيلوبونيز، وقد جعل منها الشعراء الأقدمونموطن البراءة والسعادة. «م».
بانوس: في الميثولوجيا الإغريقية إله رعاة أركاديا، ولد بساقي تيس وقرنيه ووبره. صار عند الرواقيين رمزاً للكل الأكبر، للحياة الكونية. «م».
أوغست فلهلمفون شليغل: كاتب ألماني (١٧٦٧- ١٨٤٥م)، مؤلف دروس فيالأدب المسرحي الذي دان فيه المأساة الكلاسيكية- وأخوه فريدريش(١٧٧٢- ١٨٢٩م)، كاتب وعالم، ومن مؤسسي المدرسة الرومانية الألمانية. «م».
بغماليون: نحات أسطوري من قبرص، يُقال: إنَّه عشق

تمثال غالاتيا الذي نحته بإزميله، فابتهل إلى أفروديت أن تنفخ فيه الحياة، ففعلت، فتزوجها. «م».
آلبرشتدورر: رسام ونقاش ألماني (١٤٧١- ١٥٢٨م)، كان أُستاذالمدرسة الألمانية في الرسم، وقد أظهر عبقريته في التصوير الزيتيوفي الحفر. «م».
التجسيم هنا محاكاة الرسم التخطيطي والتصويري لنتوء الأشياء. «م».
أنطون رافائيل مينغس: رسام نيوكلاسيكي ألماني (١٧٢٨- ١٧٧٩م). عاش أكثر حياته في روما. «م».
دينيس ديدرو: فيلسوف فرنسي (١٧١٣- ١٧٨٤م)، صاحبفكرة الموسوعة ومحررها وناشرها رغم كل الصعاب التي واجهته. لهروايات ومسرحيات ودراسات في نقد الأدب والفن، وكان من كبارمروجي الفلسفة التقدمية. «م».
ليوناردو دافنتشي: رسام ونحات ومهندس ومعمار وعالم إيطالي (١٤٥٢- ١٥١٩م)، ومن أشهر لوحاته الجوكوندا..، والعشاء السري؛ كان منافساً لميكلانجيلو، واهتم بجميع فروع الفن والعلم، كما نشهد على ذلك كتاباته ودفاتر رسمه. «م».
أدريان فان أوستاد: رسام هولندي (١٦١٠- ١٦٨٤م)، اختص بتصوير مشاهد الحياة داخل البيوت. «م».
أنطون فان ديك: رسام فلمنكي (١٥٩٩- ١٦٤١م)، معاون روبنز في البداية، ثمرسام بلاط تشارلز الأول الإنكليزي. «م».
باللاتينية في النص: الشعر يُصوِّر الرسم. «م»

وليم شكسبير: شاعر مسرحي إنكليزي (١٥٦٤-١٦١٦م)، أعظم كُتَّابالمسرح بعد سوفوكليس، له مسرحيات تاريخية وتراجيدية وكوميدية، وقد شككبعض النقَّاد في نسبتها كلها إليه. «م».
لودوفيغو أريوسطو، الملقب بالأريوسطي: شاعر إيطالي (١٤٧٤- ١٥٣٣م)، مؤلف قصيدة رولان الثائر الملحمية التي تعكس روح عصر النهضة وألقه. «م».
توركاتو تاسو: شاعر إيطالي (١٥٤٤- ١٥٩٥م)، لهملحمة القدس المحررة التي تجمع بين البطولة والمغامرة، كان يعانيعقدة الاضطهاد ومات شبه مجنون. «م».
رينالدو وأرميلدا: بطلا ملحمة القدس المحررة لتاسو، ورينالدو هو نظير آخيل، ولكن بقالب مسيحي، سحرته أرميلدا فأقام طويلاً في بساتينها بعيداً عن جيش الصليبيين. «م».
آمور وبسيشه أو الحب والنفس: فيالميثولوجيا الإغريقية أنَّ حسناء رائعة الجمال تُدعى بسيشه أحبهاآمور أو إيروس، فأخذها إلى قصر صار يلتقيها فيه كلليلة، وأقسم لها أن يحبها أبد الدهر إن هي لمتحاول أن ترى وجهه. وذات ليلة اقتربت من مرقده وبيدهامصباح ورأته، لكن نقطة من زيت المصباح أيقظته فهجرها. وبعدمغامرات كثيرة اهتدت إليه بسيشه ثانية. وقد جرى تأويل هذهالأسطورة على أنَّها قصة النفس الساقطة التي عادت إلىالاتحاد، بعد طول عثرة وامتحان، بالحب الإلهي. «م».
فينوس: إلهة الحب عند الرومان، وتقابلها عند الإغريق

أفروديت. «م».
بروسربينا: إلهة الزراعة عند الرومان، اختطفها بلوتون إله العالمالسفلي ونصبها ملكة على مملكته. «م».
السابينيات: نساء السابينيين، وهم قوم كانوا يقطنون إيطاليا الوسطى، وقد سبى الرومان نساءهم. «م».
أومفال: ملكة ليديا في الميثولوجيا الإغريقية، تزوجتعبدها هيرقليس (هرقل)، وتصوره الأسطورة وهو يغزل بالمغزل عند قدميهاوكأنَّه امرأة. «م».
نيميا: واد كان فيه أسد هزبر يعيث فساداً، وقد قتله هرقل في واحدة من المهام الاثنتي عشرة التي فرضت عليه تكفيراً عن جريمته التي اقترفها عندما قتل زوجته ميغارا. «م».
جيورجيو بربارِيلي داكاستلفرانكو الملقب بجيورجيوني: رسام إيطالي (نحو ١٤٧٧- ١٥١٠م)، منأشهر لوحاته فينوس النائمة تتلمذ على يد بيليني، وكان لهتأثير كبير على تسيانو. «م».
إسحاق: ابن إبراهيم وسارة، ووالد يعقوب وعيسو، من آباء العهد القديم. «م».
رفقة: زوجة إسحاق. «م».
إنجيليكا: بطلة قصيدة الأريوسطي الملحمية رولان الثائر، ردت طلابها من علية القوم لتشغف بميدور. «م».
ميتريدات: اسم لعدَّة ملوك من ملوك البونتوس: وأشهرهم ميتريدات السادس الملقب بالكبير، حارب الرومان طول حياته تقريباً وفتح بلداناً كثيرة في آسيا

وهزمه بومبيوس، فانتحر بيد أحدجنوده، وقد استوحى راسين من حياته مسرحية تراجيدية سمَّاهاباسمه (نحو ١٣٢- ٦٣ق.م). «م».
آخيل: أشهر الأبطال الهوميريين، وملك المرميدونيين، قتل في حرب طروادة هكتور، ولكنَّه أصيب بدوره إصابة قاتلة في عقبه، وحول أسطورته تدور أحداث الإلياذة. «م».
أوليسس وباليونانية أوذيسوس: ملك إيثاكاالخرافي، وزوج بينيلوبه، ومبتكر حيلة الحصان الخشبي في حصار طروادة، وحول مغامراته تدور أحداث الأوذيسة. «م».
المآبر جمع مئبر ومئبار: جزء سداة الزهرة الذي يحتوي على اللقاح أو الطلع. «م».
لوحة مشهورة لرافائيل، تقدمالكلام عنها، ص٦٥. «م».
زفس: كبير الآلهة عند الإغريق. «م».
أبولون: إله النُّور والفنون عند الإغريق، ابن زفس. «م».
ديانا: إلهة الغاب والصيد عند الرومان، ابنة جوبيتر، وتقابلها عند الإغريق آرتميس. «م».
أغاممنون: ملك إغريقي خرافي، قائد قوات الإغريق في حصار طروادة. تسكيناً لغضب آرتميس، وحتى يوقف هبوب الرياح المعاكسة لسفن الإغريق، ضحىبابنته إفيجينيا. ولما عاد من طروادة قتلته زوجته كليتمنسترا انتقاماً لابنتها. «م».
كليتمنسترا: زوجة أغاممنون ووالدة إفيجينيا

وأورستوس وأليكترا. قتلها ابنها انتقاماً من قتلها أباه. «م».
إسخيلوس: من عظام الشعراء التراجيديين الإغريق (٥٢٥- ٤٥٦ق.م)، وصلتنامنه خمس مسرحيات، أشهرها الثلاثية الأورستية. «م».
أنتيغونا: ابنة أوديب، تحدّت مشيئة الملك كريون ودفنت جثة أخيها بولينيسوس، فحكم عليها بالإعدام. «م».
أسمينا: ابنة أوديب وأختأنتيغونا. «م».
سوفوكليس: أعظم الشعراء التراجيديين الإغريق (نحو ٤٩٤- ٤٠٦ق.م)، لم تصلنا منه إلّا سبع مسرحيات هي أنتيغونا، أليكترا، التراخينيات، أوديب ملكاً، أجاكسيوس، فيلوكتيتس، أوديب في كولوتا. «م».
أجاكسيوس: ملك إغريقي من أبطال حربطروادة، أصابته لوثة، فذبح قطعان الإغريق وهو يحسب أنَّهيصرع أعداءهم، فلما أدرك خطأه انتحر. «م».
سقراط: فيلسوفإغريقي(نحو٤٧٠-٣٩٩ق.م)، لميكتبكتباً، اعتمدفيتعليمالحقيقةمبدأالجدالومبدأالتهكم، وحاربالسفسطائيين، وعارضالطغيان، فاتهمبالزندقة، وحكمعليهبشربالسم.
آراءهالفلسفيةنقلتإلينا عنطريقتلميذهأفلاطون. «م».
ميكلانجلو بيوناروتي: رسام ونحات ومعمار وشاعر إيطالي (١٤٥٧- ١٥٦٤م)، لا يضاهيهأحد بقوَّة تصاميمه وأصالتها، وأعماله تثير الدهشة بتنوعها وعظمتهامعاً،

بنى قبة كنيسة القديس بطرس بروما ورسم جداريات كنيسةالسكستينا ونحت تمثال موسى، إلخ. «م».
يوحنا الحبيب: ابن زبدى وسلومة، وأخو يعقوب الكبير. من حواريي المسيح الاثني عشر والإنجيليين الأربعة. أحبه المسيح محبة خاصة فلقب بالحبيب. له إنجيل يوحنا والرؤيا وثلاث رسائل، يُقال: إنَّه مات شهيداً في جزيرة بطمس حيث كان قد نفي (حوالي سنة ١٠٠). «م».
يوحناالمعمدان: ابنزكرياوإليصابات، منأنسباءالمسيح. ظهرعلىشاطئالأردنيعمدبالماءويدعوإلىالتوبةويبشربمجيءالمسيح، فسميبـ«السابق». قطعهيرودوسرأسهبتحريضمنهيرودية زوجتهنحوسنة ٣١. «م».
تسيانو فيشيليو: رسام إيطالي (نحو ١٤٩٠- ١٥٧٦م)، بعد فترة تأثر أولى بمعلمه جيورجوني، ذاع صيته عالمياً وعمل لحساب باباوات وملوك، وتميز فنه بالغنائية والجرأة التقنية. «م».
المقصود معرض لوحاتمتحف برلين. وقد كنَّا كتبنا هذا الكلام سنة ١٨٢٨م.
كارل فريدريش فون روموهر: كاتب ألماني (١٧٨٥- ١٨٤٣م). «م».
المقطعات الثلاثية أو الترزيتو: في الشعر الإيطالي ثلاثة أبيات تجمعها وحدة المعنى والقافية. «م».
الكانزونات: في الإيطالية، قصيدةغنائية صغيرة مقسمة إلى ستانزات. «م».

السونيتات: من الإيطالية سونيتو: قطعة شعرية من أربعة عشر بيتاً من الوزن الإسكندراني، مؤلفة من رباعيتين وثلاثيتين، وقوافيها ذات قواعد خاصة وثابتة.
الستانزات: في الإيطالية، مجموعة أبيات ذات معنى كامل، وتنتهيبقفل. «م».
فرانشسكو بترارك: شاعر إيطالي (١٣٠٤- ١٣٧٤م)، من رواد النهضة الأدبية، مؤرخ، عالم عاديات، محقق مخطوطات، اشتهر بسونيتاته التي تغنى فيها بامرأة تُدعة لورا، وأرجح الظن أنَّها لورا دي نوفا، وهي سيدة بروفنسالية (١٣٠٨-١٣٤٨م). «م».
الياري دانتي: أعظم شعراء إيطاليا (١٢٦٥- ١٣٢١م)، له الملهاة الإلهيَّة، وصف فيها طبقات الجحيموالمطهر والفردوس في رحلة وهمية كان قائده فيها فرجيليوس وحبيبتهبياتريس. «م».
بوبليوس فرجيليوس مارو: أعظم شعراء اللاتين (٧٠-١٩ق.م)، كان من أصل متضع ودرس في روما وميلانو وبدأ نجمه يلمع في حلقة آسينيوس بوليو الفكرية (الرعائيات)، وصار صديقاً لأوكتافيوس، وانتقل إلى روما حيث نشر الزراعيات، له ملحمة قومية كبرى لم ينجزها هي الإلياذة، وتأثيرهفي الآداب الغربية عظيم. «م».
دوشيو دي بيونينسغنا: رسام إيطالي من مواليد سيينا (نحو ١٢٦٠- ١٣١٩م)، أثره الكبير رافدة مذبح العذراء في كاتدرائية سيينا، وفيه يظهر تحرره من التقاليد البيزنطية. «م».

جيوفاني سيمابو: رسام إيطالي، منموالید فلورنسا (نحو ١٢٤٠- ١٣٠٢م)، كان معلم جيوتو، ولهآثار فسيفسائية مشهورة. «م».
جيوتو دي بوندوني: رسام ومعمار ومصور فسيفسائي إيطالي (١٢٦٦- ١٣٣٧م)، يُعّد بحق رائد الرسم الحديث بحكم رحابة رؤيته وما حققه من تقدُّم لتقنية الرسم. «م».
لورنزو غيبرتي: معمار ونحاتورسام إيطالي، من مواليد فلورنسا (١٣٧٨- ١٤٥٥م)، كان واسعالاطلاع على تراث الأقدمين، ولكنَّه بقي مخلصاً لثقافة العصرالوسيط. من أشهر آثاره باب سجل المعمودية بفلورنسا الذي وصفهميكلانجلو بأنَّه باب الجنَّة. «م».
جيوفاني بوكاشيو: أول ناثر إيطالي كبير (١٣١٣- ١٣٧٥م)، مؤلف الديكاميرون، وهي مجموعة من القصص قريبة في بنائها من ألف ليلة وليلة، يصف فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين المولعين بالثقافة والملذات. «م».
فرنسيس الأسيزي: مؤسس الرهبانية الفرنسيسكانية (نحو ١١٨٢- ١٢٢٦م)، كان ابن تاجر غني، لكنَّه اعتزل العالم وأحاط نفسهبالتلاميذ الذين نذروا أنفسهم مثله للفقر الإنجيلي (الفرنسيسكانيون)، خلد جيوتوقصته في لوحات جدارية مشهورة في كنيسة مدينة أسيزا الإيطالية. «م».
تومازو دي سر جيوفاني الملقب بماساشيو: رسام إيطالي، من مواليد سان جيوفاني (١٤٠١- ١٤٢٩م)،

تميزت الأشكال التي رسمها بالامتلاء وله لوحات جدارية مشهورة في كنيسة سانتا ماريا في فلورنسا. «م».

غيدو إنجيليكو، واسمه الرهباني فراجيوفاني دا فيوسولي: رسام إيطالي (نحو ١٤٠٠- ١٤٥٥م)، منأساطين المدرسة الفلورنسية، ومن مبدعي فن الأيقونات المسيحي، وله لوحاتجدارية ذائعة الصيت. «م».

جيورجيو فاساري: رسام ومعمار ومؤرخ فن إيطالي (١٥١١- ١٥٧٤م)، مؤلف كتاب ثمين عن حياة أبرز الرسامين والنحاتين والمعماريين. «م».

نسبة إلى أومبريا: منطقة في وسط إيطاليا، يجتازها نهر التيبر، من أشهر مدنهابيروجيا وترني. «م».

بيترو فانوشي المعروف بالبيروجي: رسامإيطالي (١٤٤٥- ١٥٢٣م)، كان تلميذ فيروشيو وأستاذ رافائيل. اتسمتلوحاته، الدِّينيَّة المضمون في المقام الأول، بتوازن التركيبورقة الشعور وحلاوة التلوين. «م».

هوبرت فان آيك: رسام فلمنكي (نحو ١٣٧٠- ١٤٢٦م)، قيل: إنَّه تعاون مع أخيه يان، لكن بعض المؤرخين يمارون في وجوده. «م».

كشاف فن الرسم

أ

آخيل: 121، 128، 133.
آسيا: 126.
آلبرشت دورر: 92، 140، 171.
الآلهة الإغريقية: 61.
آلهة المثال الكلاسيكي: 55.
آمور: 122، 123.
أبحاث إيطالية: 149، 156، 157، 158، 159، 162، 165.
إبراهيم: 124.
أبولون: 56، 133.
أجاكسيوس: 134.
الأدب الألماني: 51.
أرتميس: 56، 133.
أركاديا: 81.
الأركاديون: 81.
أرميلدا: 121.
الأريوسطي: 121، 124.
الأساطير الإغريقية: 51.
إسحاق (ابن إبراهيم): 124.
إسخيلوس: 133.
الأسرة البورغوانية: 74.
أسمينا: 133.
أغاممنون: 133، 134.
الإغريق/ إغريقي: 27، 51، 53، 62، 63، 123، 133، 134، 135، 148.

آغوسطينو: 62.
أفروديت: 87، 123.
أفلاطون: 135.
إفيجينيا: 133.
الألمان/ ألماني: 51، 73، 76، 87، 92، 102، 149، 167، 168.
ألمانيا الشمالية: 113.
الإلياذة: 128، 153.
أليساري دانتي: 153.
أليكترا: 133، 134.
الأناجيل: 159.
أنتيغونا: 133، 134.
إنجيل يوحنا: 66، 136.
إنجيليكا: 124.
إنجيليكو دافيوسولي: 160، 161.
أنطون رافائيل مينغس = مينغس
أنطون فان ديك = فان ديك
أنطونيو أليغري كوريجيو = كوريجيو
أنفرس: 50.
إنكلترا: 126.
الإنكليز/إنكليزي: 121.
أوديب: 133.
الأوذيسة: 128.
أوذيسوس: 128.
أورستوس: 133.
أوروبا: 50، 74.
أوزوريس: 25.
أوغست فلهلم فون شليغل: 87.

أوكتافيوس: 153.
أوليس: 128.
أوليسس: 133، 134.
أومبريا: 165
أومفال: 123.
إيثاكا: 128.
إيروس = آمور
إيزيس: 25.
إيطاليا: 149، 153، 165.
إيطاليا الوسطى: 123.
الإيطاليون/ إيطالي: 26، 50، 62، 71، 76، 77، 93، 108، 121، 123، 135، 143، 149، 153، 155، 156، 157، 158، 161، 165، 166، 169.

ب

باب سجل المعمودية: 158.
باخوس: 27.
بانوس: 81.
بربارة (القديسة): 73.
البرجوازيون الفرنسيون: 158.
البروتستانتية: 173.
بروسربينا: 123.
البروفنساليون/ بروفنسالية: 153.
بريام: 56.
بسيشه: 122.
بطرس بولس روبنز = روبنز
بغماليون: 87.
بلاط تشارلز الأول الإنكليزي: 115.

بلجيكا: 60.
بلوتون: 123.
بلينوس: 51.
البندقية: 71.
البندقيون/البنادقة: 93، 165
بواسريه (الإخوة): 74.
بوبليوس فرجيليو مارو= فرجيليوس
بورغونيا: 74.
بوزانياس: 51.
بوكاشيو: 158
بولونيا: 62.
بوليغنوتوس: 51.
بولينيوس: 133.
بومباي: 24.
بومبيوس: 126.
بياتريس: 153.
بيت (الشاعر المفجوع): 24.
بيترو البيروجي: 26، 165، 166.
بيترو فانوشي = بيترو البيروجي
بيروجيا: 165
البيزنطيون: 149، 155، 157.
بيلاطس النبطي: 66.
البيلوبونيز: 81.
بيليني: 123.
بينيلوبه: 128.

ت

تاسو: 121.
التراتيل اللوثرية: 76.
ترني: 165.
تسيانو فيشيليو: 123، 139، 167.
تشارلز الأول: 114.
تمثال موسى: 135.
توركاتو تاسو = تاسو
التوسكانيون: 165.
توماز و دي سرجيوفاني= ماساشيو
تيرنثيا: 53.

ث

ثعابين ليرنا: 53.

ج

جبل الأولمب: 53.
جوبيتر: 53، 61، 133.
جورج طرابيشي: 8، 9.
جورج فلهلم فريدريش هيغل = هيغل
جورجيو باربارِيلي دا كاستلفرانكو= جيورجيوني
ليبت: 121.
جيش الصليبيين: 121.
جيوتو دي بونوني: 73، 156، 157، 158، 159، 160.
جيورجيو فاساري = فاساري
جيورجيوني: 123، 139
جيوفاني بوكاشيو: 158
جيوفاني سيمابو = سيمابو

ح

حرب طروادة: 128، 134.
حلقة آستينيوس بوليو الفكرية (الرعائيات): 153.
الحواريون: 68، 113، 136، 159.
حوريس: 25.
الحياة الرومانية: 51.

د

دار مدارك: 7، 8.
دانتي: 153.
درب الجلجلة: 170
درسدن: 56، 110، 123، 143
دروس في الأدب المسيحي (فون شليغل): 87.
دوشيو دي بيونينسغنا: 156.
ديانا: 133.
ديدرو: 103، 105.
الديكاميرون: 158
الدين المسيحي: 60.
ديونيسيوس: 27.

ر

راسين: 126.
راشيل: 123.
رافائيل سانزيو: 26، 45، 50، 63، 65، 66، 73، 92، 127، 131، 136، 137، 165، 166، 171.
رافدة مذبح العذراء: 156
راؤول روشيت: 25.

الرسامون الإغريق: 157.
الرسامون الطليان: 66، 101، 122، 154، 157، 168.
الرسامون الهولنديون: 45، 60، 101.
الرسم الإغريقي: 29.
الرسم الألماني: 167، 171، 172.
الرسم الإيطالي: 150، 151، 152، 155، 162، 167، 171.
الرسم البيزنطي: 113، 148.
الرسم الروماني: 29.
الرسم الرومي: 156.
الرسم الشرقي: 29.
الرسم المسيحي: 29، 37، 50، 67.
الرسم الهولندي: 167، 171، 172، 173.
رفقة: 124.
رهبانية الفرنسيسكان: 73، 160.
رواد الفن الإيطاليون: 45.
الرواقيون: 81.
روبنز: 50، 114.
الروم: 149، 157، 158.
روما: 71، 102، 135، 153.
الرومان: 27، 53، 123، 133.
روميو: 121.
ريا: 53.
رينالدو: 121.

ز

زبدى: 136.
زفس: 53، 56، 60، 133.

س

السابينيات: 123.
سارة: 124.
سان جيوفاني: 160
السفسطائيون: 135.
سقراط: 135.
سكستوس (البابا): 73.
سكوريل: 71.
سلومة: 136.
سوفوكليس: 121، 134.
سونيتات بترارك: 153.
السويسريون: 173
سيمابو: 156.
سيينا: 156.

ش

شارل الجسور: 74.
الشعر والحقيقة (غوته): 110.
الشعراء الطليان: 152.
الشعراء اللاتين: 153.
شفيعة كولونيا: 74.
شكسبير: 121.

ص

الصور البيزنطية: 26.
صور المسيح الإغريقية: 149.

الصور المسيحية: 25.
صورة مريم المجدلية: 143.
الصين: 126.
الصينيون: 23.

ط

طروادة: 56، 133.

ع

العصر الإغريقي- الروماني: 23.
عصر النهضة: 26.
العصر الوسيط المسيحي: 23.
العمارة الدينية: 37.
العمارة القوطية: 36، 113.
العهد القديم: 124.
عيسو: 124.

غ

غالاتيا: 87.
الغرب: 148، 150.
غوته: 51، 103، 105، 110، 121، 128.
غيبرتي: 158.
غيدو إنجيليكو= إنجليكو
غيدوريني: 77.

ف

الڤاتيكان: 26، 56.

فاساري: 161
فان أوستاد: 110.
فان آيك: 60، 62، 65، 66، 74، 100، 130، 168.
فان ديك: 114.
فرا جيوفاني دا فيوسولي = غيدو أنجيليكو = إجيليكو دي فاسيولي
فرانشسكو بترارك: 153.
فرجيليوس: 153.
فرنسا: 74.
فرنسيس الأسيزي (القديس): 73، 160.
الفرنسيسكانيون: 160.
الفرنسيون/ فرنسي: 51، 103.
فريجيا: 56.
فريدريش : 87.
فلاسفة الغرب: 8.
فلاندرا: 74.
الفلسفة التقدمية: 103.
فلسفة الجمال الهيغيلية: 8.
الفلمنكيون/فلمنكي: 50، 60، 114.
فلورنسا: 156، 158، 160.
الفلورنسيون: 166.
فليوستراتوس: 51.
الفن الإغريقي: 26.
الفن الألماني: 148
الفن الإيطالي: 147.
فن الأيقونات المسيحي: 161
الفن البيزنطي: 147.
فن الرسم (هيغل): 8.

الفن الرومانسي: 23، 25، 28، 29، 50، 59.
فن العمارة (هيغل): 8.
الفن الفلمنكي: 50.
الفن المسيحي: 23، 27، 67.
الفن المصري: 26.
فن النحت (هيغل): 8.
الفن الهولندي: 147، 173.
فون روموهر: 149، 156، 159، 161، 165.
فون شليغل: 87.
الفونوس: 27.
فيثاغورس: 63.
فيروشيو: 165
فيسوس: 53.
فيليب البورغوني: 74.
فيليب الثالث الطيب= فيليب البورغوني
فينوس: 123.
الفينيقيون: 27.
فيوسولي: 161

ق

قاعة دار المحافظة: 126.
قانون المفهومية: 125.
قبرص: 87.
قصة درب الآلام: 160.
قصيدة رولان الثائر: 121، 124.

ك

كاتدرائية ستراسبورغ: 37.
كاتدرائية سيينا: 156.
كاتدرائية كولونيا: 74.
كاتدرائية مدينة غاند: 60.
كاراشي: 62.
كارل فريدريش روموهر= فون روموهر
كتاب الصلوات: 92.
كتاب العهد القديم: 123.
الكتاب المقدس: 77.
كرونوس: 53.
كريون: 133.
كليتمنسترا: 133.
كنيسة سانتا ماريا: 160.
كنيسة السكستينا: 73، 135.
كنيسة القديس بطرس: 135.
كنيسة مدينة أسيزا الإيطالية: 160.
الكنيسة المسيحية: 129.
كوريجيو: 50، 93، 108، 143، 166، 167.

ل

لاوكون: 56، 67.
لاون العاشر (البابا): 26.
لعازر: 74.
اللوحات الألمانية: 74.
اللوحات الإيطالية: 75.
اللوحات البيزنطية: 149، 150، 158.
لوحات عصر فان آيك: 171.

لوحات مدرسة فان آيك: 130.
اللوحات الهولندية: 74.
لوحة أنتيغونا: 50.
لوحة الإنزال عن الصليب: 50.
لوحة البستانية الحسناء: 26.
لوحة تعذيب القديس بطرس: 50.
لوحة الجوكوندا: 108.
لوحة الحمل السري: 60.
لوحة حريق البلدة: 26.
لوحة خطف بنات أوقيبوس: 50.
لوحة العائلة المقدسة: 26.
لوحة العشاء السري: 108، 137.
لوحة فينوس: 123.
لوحة القديس جاورجيوس: 26.
لوحة القديس ميخائيل صارع التنين: 26.
لوحة ليدا: 50.
لوحة المادونا سكستينا: 65، 131، 142، 143.
لوحة مدرسة أثينا: 26.
لودفيغو أريوسطو: 121.
لودفيكو كاراشي= كاراشي
لورا دي نوفا: 153.
لورنزو غيبرتي =غيبرتي
ليتو: 56.
ليديا: 123.
ليرنا: 53.
ليوناردو دافنتشي: 108، 137، 164

م

المادونات: 149.
ماركس: 7.
الماركسية: 7.
ماساشيو: 160، 161
متحف برلين: 62، 146
مجموعة سولي: 62.
مدارس الرسم الأومبرية: 165
مدرسة أثينا: 63.
المدرسة الألمانية: 92.
مدرسة ألمانيا الشمالية: 168.
مدرسة دوسلدورف: 120.
المدرسة الرومانية الألمانية: 87.
المدرسة الفلورنسية: 161
المدرسة الهولندية القديمة: 168
مذبح كاتدرائية غاند: 61.
مذهب الاصطفائية: 62.
مرتا: 74.
المرميدونيون: 128.
مريم العذراء: 25، 26، 59، 61، 65، 67، 68، 69، 70، 71، 77، 99، 130، 131، 136، 142، 149، 160، 176.
مريم المجدلية: 74، 143.
المزامير: 76.
مسرحية أجاكسيوس: 134.
مسرحية أليكترا: 134.
مسرحية أنتيغونا: 134.

مسرحية أوديب في كولونا: 134.
مسرحية أوديب ملكاً: 134.
مسرحية التراخينيات: 134.
مسرحية الثلاثية الأورستية : 133.
مسرحية فليوكتيتس: 134.
المسيح: 59، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 73، 77، 78، 112، 117، 128، 129، 130، 131، 136، 142، 149، 150، 159، 160، 170، 176.
مصر: 69، 125.
المصريون: 23، 25.
المضمون الرومانسي: 49، 50.
معلمو ألمانيا الشمالية: 170، 171
المعلمون الطليان: 169، 170
المعلمون الهولنديون: 169، 170، 173، 177.
المعلمون الهولنديون القدامى: 168
مكتبة ميونيخ: 92.
ملحمة القدس المحررة: 121.
الملكية الإسبانية: 173
الملكية الكابيتينية: 74.
الملهاة الإلهية: 153.
ملوك البونتوس: 126.
الموسيقى الآلية: 152.
الموسيقى الإيطالية: 152.
ميتريدات (الملك): 126.
ميتريدات السادس الكبير: 126.
الميثولوجيا الإغريقية: 56، 81، 123، 150.
الميثولوجيا المصرية: 25.
ميغارا: 53، 123.

ميكلانجلو بيوناروتي: 108، 135، 137، 158.
ميلانو: 153.
ميلور: 124.
مينغس: 102.
ميونيخ: 27، 62، 77.

ن

النحت الإغريقي: 166
النماذج الإغريقية: 156.
نهر التيبر: 165
النهضة الأدبية: 153.
نيميا: 123.
نيوبا: 56، 70.

هـ

هرقل: 53، 123.
هكتور: 128.
هملينغ: 62.
الهندوس: 23.
هنيبعل: 62.
هوبرت فان آيك = فان آيك
هولندا: 71، 173.
الهولنديون/ هولندي: 71، 73، 76، 93، 100، 101، 109، 110، 113، 167، 170، 173، 176.
الهوميريون: 71.
هيراقليس= هرقل
هيغل: 7، 8، 27.

و

وليم شكسبير= شكسبير

ي

يان فان آيك: 168
يان فان ديك = فان ديك
يان فان سكوريل = سكوريل
يسوع = المسيح
يعقوب: 123، 124، 136.
اليهود: 66.
يوحنا (القديس): 61، 136.
يوسف: 68.
يوليوس الثاني (البابا): 26.
اليونان: 81.
يوهان ولفانغ فون غوته = غوته