ڤيديو راما للنشر

ثالوث الفن الذهبى

فى عصر النهضة

ليوناردو داڤنشى - مايكل أنجلو - رافاييل



د.فوزية مكاوى

ثالوث الفن الذهبى
فى عصر النهضة

(ميكلانجلو - ليوناردو - رافائيل)

اسم الكتاب: ثالوث الفن الذهبى

تأليف: د. فوزية مكاوى

الطبعة الأولى

مايو ٢٠٠٧

جميع الحقوق محفوظة

فيديوراما للنشر والإنتاج الإعلامى

١٠ عمارات منتصر - الهرم

إهـــداء

إلى الدكتورة/ فوزية محمد مكاوى

التى أعطتنى البداية

إلى روح أمى

تقديـــم

أما عن التقديم فهو لواحدة من مثقفات دولة الكويت المعاصرة، حصّلت درجاتها العلمية من الكويت وجمهورية مصر العربية آخرها درجة دكتوراه الفلسفة فى الفنون من أكاديمية الفنون بالقاهرة.. تنوعت ثقافتها لتشمل دائرة الفنون مكتملة، سينما.. دراما.. موسيقى.. وفنون تشكيلية التى نحن بصدد التقديم لها.. عملت فى مجال التعليم لكى تصل إلى عضو هيئة التدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت، وقد إسعدنى الطالع أن أكون زميلة لها والتعرف عليها عن قرب واستشف منها روح العطاء وكمال الأخلاق والمثابرة فى تحصيل العلم ونقله لطلابها بأمانة علمية. صدر لها أكثر من كتاب فى التخصص الدقيق (الدراما والمسرح)، ولا عجب فى ذلك، إنما يكمن الإعجاب فى إخراج ذلك الكتاب الذى يتناول بكثير من التفاصيل والتحليل الفنى الممتع لتاريخ عظماء الفن فى عصر النهضة (ليوناردو دافنشى، ميكلانجلو ورافائيل) وسوف نتعرض لهم فى سياق المقدمة وأهم أعمالهم.. النحت والعمارة والتصوير الذى كان فى زمنه إعجازا، وإلى وقتنا المعاصر كذلك.

لقد كان تناولها لهذا الموضوع فى كتاب يعد بحق تحديا للمستحيل الذى تلاشى بين كلمات الكتاب وأصبح ممكنا.. هذا بمقياس التخصص كسر لحدود القاعدة.. تحية للجهد المتناهى الذى فاق تلك الحدود وأثمر واحدا من الكتب التى تعد مرجعا للدارس المتخصص، وضوءا لمن يريد أن يتثقف.. عفوا لم أذكر الاسم بعد ليس عن سهو، لكن أردت أن أخلق عامل التشويق لدى القارئ.. صاحبة ذلك الكتاب هى الأستاذة الدكتور / فوزية محمد مكاوى..

أ . د/ رشـــا حمود الجابر الصباح

مقدمـــــة

ثم عن المقدمة فسوف أتعرض فيها بشئ من التلخيص لأهم ما جاء بالكتاب تبعا لرؤية الكاتبة.

لاشك أن إيطاليا التى شهدت أحداثا سياسية متكررة و التى كانت منذ القرن الخامس الميلادى عاصمة لأكبر إمبراطورية (الإمبراطورية الرومانية) والتى كانت من نتائج الغزو عليها أن قسمت إلى خمس دويلات، وقد شكلت قبائل القوط والجرمان والهون والفندال وغيرهم من القبائل الهمجية الوثنية الغالبية العظمى فيها.. حيث كان الفن آنذاك يخضع للدين المسيحى، وسرعان ما يستجيب هؤلاء الغزاة لذلك الدين.. على أن تلك الغزوات وذلك الاستقرار السياسى الذى لم يكن موجودا فى إيطاليا لمدة تزيد على عشرة قرون (من القرن الخامس وحتى الخامس عشر)، وهى الفترة التى عرفت فى أوروبا باسم القرون الوسطى.. وفى إيطاليا على وجه الخصوص باسم العصور المظلمة نتيجة التغيرات الكثيرة والهدم المتكررة.. وإذا علمنا أن القرون العشرة فى أوروبا هى عصور مظلمة فإن مقياس ذلك الانتعاش والتقدم الواضح للحضارة الإسلامية إبان تلك الفترة.. إلا أن بعض الفنون فرضت نفسها من خلال الدين المسيحى والكنيسة التى كانت دائمة الخلاف مع اللومباردو الطامعين فى امتلاكها، وقد طرأت على هذه الفنون تغيرات فرضت نفسها من متطلبات الروح الدينية وسميت هذه الفنون بأسماء مختلفة مثل (البيزنطية، الكارولنجية، الآتونية).. ثم ظهر بإقليم لومبارديا بشمال إيطاليا فن جديد وهو فن (الرومانسكى.. ثم الفن القوطى) فى نهاية القرن الثانى عشر فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، على أن الفن الذى يتطور ويتخذ الشكل

المتحضر يكون مركزه إيطاليا بالذات بداية الفن الرومانسكى، والذى استمر قرابة مائة وخمسين عاما (١٠٠٠ وحتى ١١٥٠-م) وقد شمل هذا النوع من الفنون العمارة والتى تمثلت فى تشييد الكنائس المختلفة الطراز، وذلك فى شمال إيطاليا، حيث انتشر هذا الفن وسط إيطاليا ومنه إلى بقية العالم الكاثوليكى، (ألمانيا، إسبانيا، فرنسا وإنجلترا).

كذلك كان لفن النحت حظاً موفوراً فى تقدم الفنون، وكانت الكنيسة أيضاً هى مصدر ذلك الفن، ومنها كانت موضوعات شائعة لفن النحت كالبعث ويوم الحساب وبعض الشخصيات المقدسة.

ثم يأتى التصوير ليكمل د ائرة الفنون التشكيلية وتكون الكنيسة أيضا هى الهدف والموضوعات الدينية سبيلا لتحقيق هذا الهدف وتسجيل بعض القصص من الكتب المقدسة، وقد عرف فى ذلك الوقت بفن (الأفرسكو)، وهو فن التصوير على الجدران التى تغطى بملاط من الجير المبلك، ثم يرسم فوقه بألوان ممزوجة بالماء.. ثم يكون الفن القوطى هو الأساس ويفرض هويته قرابة مائتين وخمسين عاما من (١١٥٠- ١٤٠٠م)، وأيضا كانت الكنيسة هى الأساس، حينما لجأ بعض الفنانين الفرنسيين إلى التغيير فى أشكال العمارة الكنسية، وهى من الطراز الذى يبغى التحرر الكامل من سيطرة الشكل الرومانى الوثنى، إلى شكل جديد يكون مبعثه الدين بطراز مسيحى يتحلى بالرقة وغزارة الضوء.. ثم يأتى الفن القوطى ليكون هو الأساس. واستكمالا للفن القوطى للعمارة الكنسية كان فن النحت الذى يخدم الهدف، حيث زخرفت واجهات الكنيسة القوطية بنقوش مصورة، استمد المثال موضوعاتها من الكتاب المقدس.. وقد كانت إيطاليا متقدمة فى هذا الفن، حيث اتجه الفنان إلى الواقعية.

بالإضافة إلى ذلك كان فن التصوير الموازى لفنى العمارة والنحت والمكمل لهما، إلا أن فن التصوير هنا اقتصر على زخرفة النوافذ بالزجاج الملون، والذى عرف بالزجاج المعشق. حتى إن بعض الكنائس بلغ عدد للوحات فيها مائة وستة واربعين لوحة. وكان الزجاج المعشق هو الأساس فى التصوير، ومن أشهر

المصورين فى ذلك الوقت (جيوفانى تشيمابوى، جيوتودى بوندونى، دوتشو، سيمون مارتينيه) وغيرهم كثير، على أن ذلك التطوير فى الفنون لم يكن إلا مدخلا أو تمهيدا لتطور أكبر، حينما انتشرت حركات متقدمة فى العلوم والفنون والآداب، خلقت فلسفات مادية، وأصبحت فلسفة كل من: (أرسطو) بماديته، و(أفلاطون) بمثاليته نهلاً ينهل منه الفنانون، ليكون انعكاسا عن فنهم، وساعدهم على ذلك استعادتهم لفنون الأجداد الرومان وحضارتهم التى أخذوها عن الإغريق، وبدأوا بحركات تقليد لها، مضاف إليها روح العصر، وكانت حركة البعث أو النهضة التى كان الهدف منها الاستفادة من الكلاسيكيات، بما يتفق مع روح العصر، وكانت قواعد الجمال وارتباطها بمفهوم الفنون التشكيلية (العمارة والنحت والتصوير)، وكانت الريادة من داخل فلورنسا مسقط رأس الكثيرين من الفنانين العظام وفى مقدمتهم (ميكلانجلو)، حيث كان التجديد والابتكار بعيدين عن المذاهب التى شاعت من قبل.

وفى بداية القرن الخامس عشر بدأ عصر النهضة المبكر الذى انتشر فى هولندا وبلجيكا والتى كان يطلق عليها (الأراضى المنخفضة) بعيدا عن مركز الحضارة بإيطاليا، وذلك نتيجة لبعض الأسباب السياسية، وقد وضح ذلك فى فن العمارة الذى كان امتدادا للفن القوطى آنذاك، وكذلك فن التصوير الذى انبثق من فن المخطوطات، ثم كان فن التصوير الفلمنكى الذى اتخذ من الواقعية اتجاها فى موضوعات تتعلق بالدين أو الدنيا وحاكى فنانوه الطبيعة بكل تفاصيلها، ومن أشهر المصورين آنذاك روبرت كامبان والأخوان هوبرت وجان فان آيك، اللذان ازدهر أسلوبهما الواقعى وتمخض عن أعمال حازت إعجاب جمهور المشاهدين، والفنان البلجيكى روجرفان ديرودين الذى يعد من أعظم أساتذة التصوير الفلمنكى المبكر، إضافة إلى هوجرفان دير جويس، جيروم بوش.. وهؤلاء جميعا كان لهم تصميمات بارزة فى عصر النهضة المبكرة فى البلدان الأوروبية بعيدا عن إيطاليا.

اما عن إيطاليا والتى كانت تتألف من عدة دويلات تحكمها أغنى العائلات

والتى خضعت جميعها - فيما عدا فلورانسا - لدوق ميلانو القوى، كانت فلورانسا من أعظم المدن كانت تحكمها عائلات بارزة مثل (آل ميدتشى، بيتى، باتس)، الذين اعتنوا بالفنون وشجعوها وانفقوا كثيرا على رقيها، وكذلك الباباوات الذين تولوا السلطة آنذاك واتخذوا من الكنائس أماكن لتحقيق أرفع الفنون سواء فى العمارة أم النحت أم التصوير، ولم يبخلوا بأموال طائلة فى سبيل ذلك، مما جعل الحركة الفنية تنشط بشكل ملحوظ، بالإضافة إلى انتشار الحركات الأدبية التى تبحث فى الإنسانيات والتى كانت لها صدى واسعا فى تشجيع الفنانين على البحث عن أساليب جديدة لتطوير الفنون، وكانت مدينة فلورانسا فى طليعة مدن إيطاليا حتى أصبحت فى مطلع القرن الخامس عشر مركز إشعاع حضارى وفنى استطاعت أن تخلق لها أسلوباً جديداً بعيداً عن الفنين البيزنطى والقوطى.

كان لفلورانسا أثر واضح على خلق أعظم فنانى عصر النهضة فى مطلع القرن الخامس عشر، الذين تنافسوا فيما بينهم للرقى بالفن، ومنهم على سبيل المثال: لورنزو جيبرتى، برونيلسكى ودونا تللو الذى أيد الحركة الجديدة التى تستهدف الاهتمام بدراسة الإنسان، كما كان لفن العمارة نصيب فى التغيير، حيث لجأ الفنان من خلاله إلى الاهتمام بالأمور الدنيوية التى ساعدته على التحرر الكامل فى اختيار تصميماته، وكان رائد هذا التغيير الفنان برونليسكى، الذى شيد القبة الضخمة على القاعدة المثمنة الموجودة فى كتدرائية (سانتا ماريا ديل فيورى) بفلورانسا.

بالإضافة إلى فن النحت والعمارة.. برز فن التصوير من خلال الفنان (جيوتو) الذى أتاح المجال أمام مدرسة التصوير الحديثة التى اهتمت بدراسة السطح والعمق فى الصورة، ويعد (جيوتو) الممهد الأول للدخول إلى المدرسة الواقعية فى التصوير، ثم جاء الفنان (مازاتشيو) أعظم مصورى إيطاليا فى عصره. والذى فتح المجال للأبحاث العلمية والتشكيلية فى فن التصوير مثل مبادئ علم التشريح وقواعد فن المنظور وتأثير الضوء والظل. عملاً بارعاً من خلال التصوير

الجدارى الذى استمد موضوعاته من الكتاب المقدس فى كنيسة سانتا ماريا ديل كارمن بفلورانس، إضافة إلى ذلك كان هناك كل من الراهب (جيوفانى دانتسولى) الشهير (فرا انجيليكو)، والمصور (فيليبو ليبى)، و(باولو اوتشيللو) وغيرهم، والذين كانت لهم بصمات واضحة فى النهوض بفن التصوير وإرساء الأساس القوى لنهضة مستقبلية حمل لواءها بعد ذ لك فنانوا عصر النهضة المتقدم واهمهم الثالوث الذهبى (ليوناردو دافنشى، ميكلانجلو، ثم رفائيل).

وقد سبق هؤلاء الفنانين رواد اوائل فى ذلك العصر منهم: (ليون باتستا البرتى) فى فن العمارة، ثم (برناردو روسيللينو) فى النحت والعمارة، و(لوكاديلا روبيا) كمثال، و(أندريا ديل فيركيو) الذى برع فى النحت على الحجر والبرونز، وغيرهم كثيرون، اضاف كل منهم على فنه لمسة جمالية.. حتى كان القرن السادس عشر والمعروف بعصر النهضة الذهبى والذى استهله الفنان القدير (ليوناردو دافنشى) الذى بدأ عمله كمساعد للفنان (فيروكيو) وتفوق عليه حتى جعله يهجر فن التصوير نهائيا، كما تأثر بالفنان (بولا يولو) إلى أن استقل بأسلوب خاص، ومن أعماله الشهيرة لوحات (البشارة، عبادة المجوس، العشاء الأخير، الموناليزا، العذراء وطفلها والقديسة ان) ثم موضوع تصميم كنيسة وقبتها.. وغير ذلك من الأعمال الكثيرة.

وقد اهتم (دافنشى) بفن التشريح وكان يقوم بعمل دراسات أولية لأشخاص فى رسوم تحضيرية قبل أن يرسم لوحاته مع اهتمامه بفن المنظور، وقد جمع بين التصوير وعدة فنون وعلوم أخرى كالهندسة واختراع الآلات الحربية والتشريح والطبيعة والموسيقى، بالإضافة إلى كونه مثالاً.

أما الفنان (ميكلانجلو بوناروتى)، والذى جاء بعد (دافنشى) وتفوق عليه وعلى فنانى عصره، وتجلت عبقريته وظهر نبوغه منذ الطفولة المبكرة فى فلورانسا. حيث اخترع من الصخور الصماء روائع فن النحت الناطقة، وكان مثالا لا يبارى، كما برع فى التصوير الذى يعد إعجازا لجيل الفنانين من عصره وما بعده، إلا ان النحت كان فنه المفضل. حيث استحدث أسلوبا وضح فيه الأبعاد الثلاثة للتمثال.

بدأ (ميكلانجلو) أعماله الأولى مقتبسا، حيث حقق بعض التماثيل التى تحاكى الإغريق والرومان، ومن أشهر أعماله تمثال (الرحمة، داود) ثم كانت تصويراته وأشهرها (معركة كاسكينا)، و(العائلة المقدسة)، و(المعجزة الخالدة) المتمثلة فى اللوحات الشاملة فى تزيين سقف مصلى (سيستينا) جمع من خلالها العديد من اللوحات التى تحاكى قصة الخلق، واستمر فى تنفيذها قرابة أربع سنوات مستلقيا على ظهره.. وما بين سطح لوحاته ومرمى بصره لا يزيد على مترين فقط، حقق تسع لوحات شملت تلك القصة التى بدأها بالإله وهو يفصل النور عن الظلام ثم وهو يخلق الكواكب ثم وهو يبارك الأرض ثم خلق آدم ثم حواء ثم طرد آدم وحواء من الجنة.. ثم تعرض فى اللوحات الثلاثة الباقية لقصة نوح وبدأها بتضحية نوح ثم مهد الطوفان وأخيرا صور نوحا وهو ثمل، وقد حقق ذلك التاسوع الفنى بإبداع لا نظير له، ولم يكتف بذلك، بل أنجز لوحات عدة على جوانب ذلك التاسوع، سجل من خلالها الكثير من التفاصيل.. ومن أشهر أعماله تمثال النبى موسى، العبد الثائر، الليل و النهار، ثم لوحة يوم الحساب، كما برع مايكلانجلو كمهندس حين حقق كنيسة القديس بطرس وغيرها، وجاء الشعر ليكون أحد الفنون التى برع فيها أيضا لتكتمل من خلاله دائرة الفنون.

هذان ضلعان عملاقان فى مثلث الفن الذهبى.. ليوناردو دافنشى وميكلانجلو ،ثم يكون الضلع الثالث هو (رافائيل) يكتمل ثالوث الإعجاز الفنى نشأ (رافائيل) فى أسرة فنية، حيث كان والده (جيوفانى دى سانتى) مصوراً تتلمذ على يد أستاذه (بيروجينو) الذى تأثر به كثيراً، ومن أعماله المبكرة التى يظهر فيها أثر أستاذه (حلم الفارس)، (زواج العذراء)، ثم ينتقل رافائيل بأسلوبه، وذلك حينما يستقر به المقام فى مدينة الفن فلورانس ليحقق اللوحات (عذراء الزهرة.. مدرسة أثينا وجالاطيا)، حيث يتضح تأثيره بأسلوب بارثليميو وميكلانجلو.. ثم يحقحق لوحة عذراء الكرسى الدائرية، بالإضافة إلى رسم لوحات شخصية لبعض كبار الشخصيات الحاكمة أو الرئيسية مثل لوحات (الغادة ذات الوشاح).

وهى قريبة الشبه للوحة ليوناردو (الموناليزا) ثم يحقق صور شخصية للبابا جوليوس الثانى والبابا ليو العاشر.

هؤلاء العباقرة الثلاثة الذين حملوا لواء عصر النهضة الذهبى وإن شاركهم ذلك المجد رابع هو (دونا تيللو برامانتى)، لكنه يمكن الاكتفاء بالثالوث الذهبى للفن التشكيلى الذى غير وجه الفنون عامة ووضع قواعد جديدة ولمسات مرهفة على جميع الفنون التشكيلية والتى مازالت تشهد حتى عصرنا على عبقرية متجددة وحس مرهف وتأملات عميقة وفلسفة دينية ودنيوية من خلال تحقيق ما أنجزوه، حتى إن إيطاليا أصبحت بعد ذلك أكاديمية للفنون يقصدها كل طالب معرفة فنية.

وأخيرا فإن أمام القارئ واحداً من الكتب النادرة التى ألقت الضوء على عظماء الفن التشكيلى فى عصر النهضة.

أ . د/ رشا حمود الجابر الصباح

ليوناردو دافنشى

لاشك أن ليوناردو دافنشى يعد واحدا من أبرع فنانى عصر النهضة الذى جمع بين يديه عناصر سابقيه من التفوق الملحوظ فى استخدام كل ما هو جديد آنذاك، بل وزاد عليه بشكل شهد له نقاد معاصرون ولاحقون حتى ذ لك الحين.. فقد جمع هذا الفنان من تلك الميزات من تمثيل القيم اللمسية التى برع فيها الفنانان جوتو ومازاتشيو.. والتعبير الذى حققه الفنان فرا أنجيليكو وصعيد الحركة التى ابتكرها الفنان بولا يولو.. ثم استخدام الضوء والظل الذى حققه فيروكيو.. جمع ذلك الفنان دافنشى بين كل هذه الأساليب وفآق فنانيها وجسد كل ذلك فى لوحة واحدة نالت من الشهرة ما فاق كل تصور وهى لوحة موناليزا والتى سوف نتعرض لها بعد إلقاء الضوء على بداية هذا الفنان..

والفنان و لد عام ١٤٥٢ فى بلدة فنش والتى نسبت إلى اسمه الأول تلك البلدة القريبة من فلورنسا التى أنجبت من العباقرة وعلى رأسهم ميكلانجلو ورافائيل وبارثلميو.. وهم عباقرة فن التصوير الإيطالى والذين وصلوا به إلى مستوى عال من الكفاءة لم يعرف من قبل فى تاريخ التصوير.

وبالرغم من أن كل من هؤلاء العباقرة المصورين يتميز بطراز مستقل خاص به جعل أعماله تختلف عن أعمال معاصريه.. إلا أننا نجد فى الوقت نفسه اشتراك كل منهم فى خصائص فنية معينة تميزت بها المرحلة الذهبية لعصر النهضة يلخصها فى الآتى:

- بسطت التفاصيل فى الصورة.. وبدت الصور قوية نابضة بالحياة فى أوضاع طبيعية. كما تظهر ثنايات المنسوجات عريضة ومنفذة بخطوط قوية.

- ازدادت مساحة العمق التى تقود النظر إلى نقطة النهاية.
- كثر الاهتمام بمعالجة الضوء والظل الذى يكسب الاستدارة للمرئيات.
- ظهر مزيد من التعبير فى وجوه الأشخاص.

وهذه الميزات تتضح وتظهر بجلاء فى أسلوب زعيم عمالقة عصر النهضة دافنشى الذى انتقل مع أسرته إلى فلورانسا موطن الفن والنهضة، حيث ألحقه والده بمرسم الفنان الصائغ المصور فيروكيو، حيث عمل دافنشى مساعدا لأستاذه فى الفترة ما بين (١٤٦٩ - ١٤٧٨)، حيث أظهر براعة منقطعة النظير فاقت مهارة أستاذه عندما رسم ملاكا فى لوحة تعميد المسيح والتى كان فيروكيو مكلفا برسمها مما جعل الأستاذ يهجر فن التصوير ويخصص بقية حياته لفن آخر وهو النحت، وقد تعلم وتأثر ليوناردو من أستاذه كما تأثر بالمصور (بولا يولو)، وذلك فى المرحلة المبكرة حتى استقل بأسلوب خاص به، وكانت أعمال تلك الفترة قد تولد عنها لوحة البشارة التى أنجزها فى الفترة من ١٤٧٢ - ١٤٧٣.

اهتم ليوناردو بدراسة فن التشريح وكان يقوم بعمل دراسات أولية لأشخاص فى رسوم تحضيرية قبل أن يشرع فى رسم لوحاته، ومن إنجازاته فى هذه الفترة لوحة عبادة المجوس التى بدأها فى عام ١٤٨٠، حيث لم تكتمل هذه اللوحة، وقد اهتم الفنان فى رسومه التحضيرية بفن المنظور الذى يحيط بالمشهد.

علاوة على ذلك فقد جمع ليوناردو فى عقله بالإضافة إلى يديه الحساستين علم الهندسة والاختراع للآلات الحربية، ووصل إلى درجة البراعة فى علم التشريح والتخصص فى علم الطبيعة، بالإضافة إلى الموسيقى.. لقد كان الفنان بحق أعجوبة عصره ومتقدما فى تلك الفنون عن معاصريه بمراحل كبيرة.

انتقل ليوناردو إلى ميلانو. رغبة منه للعمل فى بلاط الدوق كمشرف على الأعمال الهندسية الحربية إلى جانب عمله كمعمارى ومصور ونحات، حيث استقر به المقام حوالى ست عشرة سنة ١٤٨٣ - ١٤٩٩ قام خلالها برسم لوحة عذراء الصخور.. ولوحة العشاء الأخير والتى استغرقت ثلاث سنوات ١٤٩٥ - ١٤٩٨.

وقد ترك ليوناردو ميلانو عام ١٤٩٩ إثر استيلاء ملك فرنسا لويس الثانى عشر على تلك المدينة، حيث كانت إقامة الفنان ما بين (مانتو)، و(البندقية) لإنهاء بعض الأعمال الفنية.. ثم ينتقل الفنان إلى موطنه الأصلى فلورنسا عام ١٥٠٠ إثر ابتعاد آل مديتشى عن الحكم، وقد حاول تحقيق تزيين جدران قاعة مجلس الشورى بموضوعات متصلة بتاريخ المدينة، حيث بدأ بالعمل فى رسم تحضيرى كما تخيله والذى يصور انتصار جيوش فلورنسا على ميلانو، إلا أن هذا المشروع لم يكتب له الظهور للنور، لكن الرسوم التحضيرية دلت على براعة هذا الفنان ومهارته فى تصوير الخيول فى حركات واقعية وفى التعبير عن ضراوة هذه المعركة.

على أن ليوناردو لم يكن أحادى الجهد، فقد بدأ فى رسم أشهر لوحاته الشخصية موناليزا أوجيو كوندا زوجة فرنشسكوديل جيكوندا، وقد تحدى ليوناردو الفنان بوتتشيللى الذى اعتمد على الخط فى توضيح مرثياته باتخاذ الأبعاد الثلاثة مستخدما الضوء والظل دون تحديد للمعالم فى رسم الأشخاص.

وقد حقق الفنان أثناء إقامته فى فلورانسا لوحة العذراء وطفلها والقديسة آن سنة ١٥٠٦.

ثم يعود ليوناردو إلى ميلانو مرة ثانية كرغبة نائب الملك لويس الثانى عشر، حيث صار مصور الملك الخاص ومهندسه عام ١٥١١، ولم يستقر له المقام طويلا، حيث تمكن الفلورنسيون من طرد الفرنسيين مما جعله يترك ميلانو عائدا إلى مقره الأول فلورنسا، ثم يصل إلى روما إبان حكم البابا ليو العاشر، أحد أفراد عائلة ميديتشى، حيث مكث بها قرابة عامين ١٥١٣ - ١٥١٥، وهى الفترة التى التقى فيها بالفنان رافائيل الذى تأثر به وقد أنجز فى هذه الفترة أيضا أبحاثا قيمة فى الفنون والعلوم، وقد تأثر به كثيرا كل من رافائيل وميكلانجلو.

ثم تكون للفنان عودة أخرى ثالثة إلى ميلانو حينما استردها الفرنسيون، حيث كان رحيله عن إيطاليا عام ١٥١٦ إلى فرنسا، حيث كان مكانه هناك فى بلاط الملك فرنسوا الأول، ولم يدم أكثر من ثلاث سنوات، حيث توفى عام ١٥١٩، هذه

نبذة عن حياة ذلك الفنان الذى جمع أكثر من موهبة فقد عثر على آثار كثيرة كدليل على تعدد مواهبه فقد وجدت رسوم له تشهد على انه مهندس قام بعمل تصميمات لكنائس ذات قباب عالية.. وقد كانت لليوناردو صلة قوية بالفنان برامنتى، كما قام بعمل رسوم ونماذج لتمثال من البرونز للحاكم فرنشيسكو سفورازا حاكم ميلانو أثناء إقامته الأولى والتمثال على هيئة فارس ممتط جوادا.

وليوناردو دافنشى يعد الفنان الوحيد الذى يقال عنه بأمانة وصدق إنه ليست ثمة شئ مسته يداه لم يتحول إلى جمال باق سواء أكان رسم قطاع الجمجمة او بنية نبتة من الأعشاب او دراسة لمجموعة من العضلات، فهو بإحساسه العميق بالخط وبالأضواء والظلال قد حول هذه العناصر جميعا دون قصد إلى قيم ناطقة بالحياة، فلم يكن مجال للتأمل الخصب لم يبرز فيه رجل حر التفكير مثله، ولم يكن هناك مجال من مجالات الجهد البشرى لم يسهم فيه ويتفوق، فكل ما كان يبغيه من حياته هو أن تتاح له الفرصة لكى يحقق ما ينفع العالم ويفيده.

وعلى الرغم مما كان يملك من قدرة فنية فائقة كان يملك إحساسا مرهفا بكل ما له دلالة جوهرية يفوق تلك القدرة، الأمر الذى يقف به متريثا بين يدى تصاويره جاهدا فى أن يعكس هذه الدلالات فى تفصيل مفرط يعبر عن إحساسه الذى تعجز يده عن تجسيمه. من أجل هذا كان نادرا أن يمضى فى الكثير من لوحاته إلى إتمامها.. وبهذا فقدت البشرية جملة من التصاوير كما لا كيفا.. ولقد كان له الفضل فى الكشف عما فى تصوير الأسطح من جاذبية أضف إلى ذلك انه كان خبيرا بأصول التشريح ملما بشئون الطبيعة، وقد اجتمع فيه ما لا يجتمع فى الإنسان، فلقد كان على خط من دقة الملاحظة لا تعرف الملل والسعى وراء الحقائق دون كلل وكان يستمتع بحس مرهف.

كذلك فلقد امتاز ليوناردو بأنه مصور لا يقف عند المظهر الخارجى للأشياء. بل يتعمق فى الأمور حتى ينفذ إلى داخلها مكلفا نفسه العناء فى تعرف الدوافع المحركة للمخلوقات، وبهذا فهو يعتبر الفنان الأول الذى ابتدع الأسس العلمية لدراسات النسب فى الخلق عامة. وآلية الحركة.. وإليه ينسب أول تأليف فى علم

الفراسة واستطاع أن يخلص من تلك الدراسة إلى ما يعلل الانفعالات.

وقد فاق ليوناردو غيره من الفنانين فى استخدامه الخطوط وسيلة من وسائل التعبير مضيفا عليها حساسية بالغة.

وعلى الرغم من أن ليوناردو كان يهدف فى أعماله الفنية إلى تحقيق الجمال وفقا لمفهوم (المثل الأعلى الجمالى) فى عصر النهضة، إلا أنه كان يرى الجمال لونا من ألوان الفضول الذهنى أكثر منه إشباعا للروح.. إذ كان الجمال بين يديه كاللغز عليه أن يحل طلاسمه، وقد عكف على المجالات التخطيطية إلى جانب الرسوم التفصيلية متجاهلا النسق الهندسى للشكل، ولم يلتزم ليوناردو فى الخطوط تفصيلا ولا تحديدا، ففى هذا الالتزام تقييد يجعل الشكل آليا حرفيا. كان هذا هو الفرق بين منهجه وأسلوبه ومنهج فنانى العصور الوسطى وأسلوبهم الذى كان يخضع لتقاليد وأنماط موروثة.. كذلك كان الفنان حينما يرسم كان شاعرا إلى جانب كونه مصورا... حيث إن المصور والشاعر كليهما يصدر عن إيحاء ذهنى لا يحرص على كمال المبنى، ولكن يحرص على تمام المعنى وكلاهما مبدع لا مقلد محترف، ولكى تخرج الصورة غاية فى الإبداع عليه أن يعتمد الاعتماد كله على خياله موائما بين حركات الجسم وما تنطوى عليه خلجات نفسه.

كذلك فإن الفنان ليوناردو بالرغم من أنه لم يعرف الحب فى حياته إلا أنه استعاض بعبقريته التى ملأت قلبه وأخذت مكان العاطفة حتى جاءت أعماله متولدة من هذه العبقرية التى سكنت القلب وجاءت واقعية ربما أكثر من واقعية العصر الحالى، فلم يكن الفنان تقع عيناه على شئ حتى يتناوله بالدرس والتحليل، وعلى الرغم من انعدام عاطفة الحب عند الفنان، فقد خرجت تصاويره وعليها مسحة من شاعرية لا تقل شأنا عن تلك المسحة التى نراها لمشوبى العاطفة من المصورين.

ورغم أن معاصرى ليوناردو لم يعطوه حقه كفنان، حيث نظر إليه من جانب المسئولين على أنه شئ واحد، رغم أنه كان يجمع كل هذه الأشياء جملة واحدة.

وعلى سبيل المثال فإن لورنزو مديتشى كان ينظر إليه على أنه موسيقى ومخترع آلات فقط، وأغفل بقية العبقريات التى جمعها فى نفسه.. كذلك لم يجد فيه لودوفيكو حاكم ميلانو سوى معمارى ومعد للحفلات، فى حين يرى البابا ليو العاشر فيه مهندسا زراعيا، حيث أسند إليه استصلاح أراضى مستنقعات جنوب روما. وهكذا لم ينصفه المسئولون آنذاك، وبالرغم من ذلك تمكن بصبره وجلده أن يقول للعالم ها أنذا مجمع لكل هذه الفنون بلا منازع.

على أن ثمة فضل لذيوع شهرته يرجع إلى والده الذى كان يعمل محاميا وموثقا للعقود، حيث استطاع أن يبرم له عقدا بينه وبين أحد رعاة الفنون لعمل لوحة (تقديم المجوس الهدايا للمسيح)، نضيف إلى ذلك تكليف لويس الثانى عشر ملك فرنسا إبان احتلاله مدينة ميلانو، حيث أتم ليوناردو لوحة (العشاء الأخير).

وقد نشأ ليوناردو ووصل إلى ما وصل إليه دون أن يتلقى العلم على يد أحد، فقد علم نفسه بنفسه، لذلك خلق فى نفسه روح التحدى بينه وبين أقرانه الذين تلقوا العلم على أيدى أساتذة متخصصين وهو يردد عبارته الشهيرة بأن الطبيعة هى معلمه الأول والأخير الذى تلقى عنه علمه وفنه.

وقد تأثر ليوناردو بأرسطو فى الفلسفة، وقد اعتنق مذهبه، وهذا التأثر كان إيجابيا، وكان فى حياته أثرا سلبيا رغم انه أحسه وهو الفلسفة الأفلاطونية أو المذهب الإنسانى الذى شاع بشكل ملحوظ فى إيطاليا فى عصر النهضة واعتنقه الكثير على رأسهم ميكلانجلو.

وقد قبل ليوناردو مذهب أرسطو ورفض فلسفة أفلاطون لوجهة نظر آمن بها.. فهو يقول عن أفلاطون فى الهندسة: ما لأفلاطون والهندسة فهى علم يقاس بالمسطرة والفرجار لا بالرأى والفكر المجرد!! برغم أن ميكلانجلو يأخذ عن ذلك الفيلسوف نظريته فى الهندسة فى الأشكال الثلاثة (المربع والمثلث والدائرة) التى بنى عليها ذلك الفنان معظم أعماله، وها هو ليوناردو يرفضها من أساسها، لكنه يرجح عليها رأى أرسطو الذى يقوم على التجارب الحسية لا على

الأفكار المجردة التى كان يؤمن بها الأفلاطونيون الجدد فى عصر النهضة ويرونها الأساس لكل شئ وهى التى بنوا عليها نظرة الجمال المثالى.

بالإضافة إلى ذلك فقد انكب ليوناردو على قراءة ودراسة الشعر، وخاصة لدانتى وبترارك، وقد ألم بفروع كثيرة للمعرفة الإنسانية والطبيعية ومنها علم الأخلاق والجبر والحساب والهندسة والطب والجراحة والزراعة والموسيقى والرحلات ودراسة خطوط الكف والأحجار الكريمة.. أى أنه كان بمثابة موسوعة أدبية علمية.

وقد أدخل ليوناردو فى عالم التصوير وعلى وجه الخصوص ظاهرتى الضوء والظل أسلوبا يعد مبتكرا لم يسبقه إليه أحد من الفنانين السابقين عليه، وهو تقنية (السفوماتو) أو الضبابية الموحية بالغور، حيث تندرج الظلال فى رقة ويسر من الفاتح إلى القاتم، طامسة فى تدرجها الحدود المحوطة لتضفى على الأشكال الخاطفة لمسة شاعرية لا عهد لنا بها، وكانت هذه التقنية بلاشك خطوة تقدمية، إذ أضاف تدريج الضوء إلى جمال الحواف المحوطة ببساطتها جمالا ضاعف من بهاء الشكل كما أضاف إلى الرسم دقة بما أسبغه على الأشكال من تجسيم، وهذا واضح فى لوحة (تقديم المجوس الهدايا للمسيح)، وكذلك لوحة باخوس المحفوظة بمتحف اللوفر ولوحة العذراء بين الصخور، والموجودة بمتحف الناشونال جاليرى بلندن وهى إحدى اللوحات التى لم تتم شأنها شأن غيرها من لوحات ليوناردو.. وفيها خروج على ما كان متعارف عليه فى تصوير العائلة المقدسة.. ففى جوف غار عميق فى الجبل لا تعرف الشمس مدخلا إليه مختلف أشكال الصخور، حيث تتكاشف النباتات الظلية باهتة شاحبة أقتعد المسيح الطفل الأرض إلى جانب أمه فى هذا الموقع، وقد رفع إصبعه إلى يوحنا يباركه كما يبارك الرب عبده، وبين يدى الغار يجرى نهر بين الجنادل متعرجا، وكأنه رمز لما سيكون من تعميد يوحنا للمسيح بعد، ولقد فاق ليوناردو فى هذه اللوحة جميع مصورى عصره فيما كانوا يطمعون إليه من تصوير للواقع غير أنه أغرق فى واقعيته فبدا المشهد ينطوى على نحو من الغموض الذى أملته ذاته، فبدت

وجوه الجميع شاحبة شحوب الوجوه الشمعية، وقد رصعت فيها عيون زجاجية واسترخت عليها جفون غليظة حيث شابت الأجساد خضرة كخضرة أعشاب الماء.

ومن ذلك أحس ليوناردو أن المخالفة بين درجات الضوء تفسح المجال أمام خيال الفنان، حيث تيسر له إمكانات جديدة فى استخدام الضوء.. وعلى ذلك استخدم التدرج الضوئى ليبدو الشكل على حال من الفتور أو التلاشى، وإذا كان لم ينته إلى تلاشى الشكل تلاشيا تاما فلا أقل من أنه استطاع طمس المظهر المألوف ولم يجعل من تدرج الضوء وسيلة للتجسيم فحسب، بل جعله وسيلة لتمييع الخطوط والمستويات وأضفى على الأشكال غموضا وإبهاما حتى غدت لا تدرك إلا بالحس وحده وأصبحت تقنية الضبابية عند ليوناردو أدق وسيلة للتجسيم، وبدلا من أن يحرص على استقلالية الشكل ووحدة كيانه أماعه فى البيئة المحيطة به، ولكى يخلص من الالتزام بالشكل لم يعن بالتخطيط التمهيدى على اللوحة الذى كان يلتزمه المصورون من قبله يمهدون به للألوان وتوزيعها على سطح الصورة مطرحا جانبا الخطوط المحوطة التى كانت تساند الشكل.. فكان لا يبدأ خطوطه بالأشكال المحددة، بل يأخذ فى تكوينها تدريجيا ناظرا إلى اختلاف درجات الضوء شدة وضعفا وإلى ميوعه كثافة الألوان ثقلا وخفة، فنرى الطبقات السفلية فى لوحاته خالية حتى بما يوحى بأنه ثمة شكل من الأشكال، كذلك كان لا يستبعد الدقة فى التجسيم فحسب، بل يعتمد اعتمادا كليا على الميوعة، فإذا به يضع طبقات لونية على درجة من الميوعة بعضها ممتلئ اللون، والآخر شفاف بعضها فوق بعض، بما يزيد الضبابية التى بدأ بها رسمه فيحشد الغيوم والظلال لتبدو كثيفة ليخلص بذلك إلى تقنية (السفوماتو) التى يصفها بقوله: (إن هذه الغيوم والظلال لا تبدو منفصلة عن غيرها انفصالا، بل تبدو وكأنها تنغمر رويدا رويدا فيما حولها).. ويبدو أنه قصد بالانغمار اندماج الشكل فى جو مائع ينجلى فيها وكأنه شبح من الأشباح.

ولعل ليوناردو أراد بما أضافه على الشكل من غموض فيبدو غير جلى واضح

ألا تكون له أهميته الأولى، وهو حين فعل هذا استعاض عنه بإفساح المجال أمام قوى الحساسية لتأخذ حظها، وذلك باستخدامه شبه الظل ذى الإمكانات المتعددة غير المتناهية لما فيه من غموض.. فقد كان يرى فى كل ما هو غير متناه ما يثير التأمل.. ومن هنا كان حرصه على أن يعنى الفنانون بدراسة السحب فى تشتتها والأطلال فى تداعيها ليستلهموا من هذا وذاك ما يعينهم فى تصاويرهم على أن تكون نابضة بالحياة.. فيقف أمام تلك الأشكال التى تراءت لعينه كالرؤى شبه حالم ليتناولها خياله بالتغيير والتبديل والتحرر، فإذا هو يسقطها على أشكال تصاويره، وإذا هى آخر الأمر تختلف عما كانت عليه.

هكذا عاش ليوناردو لحظة فريدة فى تاريخ الفن هى تلك اللحظة التى بدأ فيها الماضى ينحسر، وأخذ المستقبل يطل دون تعرف ما وراءه، وكانت أطياف ليوناردو التى تحمل الغموض أحادية اللون مشوبة بزرقة أو خضرة فائقة وأشكاله متدرجة فى مدار الضوء غير ملقية بال بتعدد الألوان.. فلا جدال فى أن اللون يعد أغنية تجول فى النفس تتذوقه العاطفة ويتشوق إليه الوجدان، وهذا الذى ابتكره ليوناردو كان له أثر آخر، فلم يعد الضوء وسيلة لكسب الأشكال مزيدا من الرؤية فحسب، بل غدا هو الآخر عنصرا من عناصر الجمال، وبعد أن كان ثانويا يخدم الشكل أصبح هو والشكل على قدم المساواة، بل أكثر.

بالإضافة إلى ذلك فقد دون الفنان ليوناردو دافنشى مذكرات تضم كثيرا من رسوم العجلات والدراسات تجاوز الآلاف، وذلك فى خمسة الاف صفحة وكثرة من الأفكار فى مختلف أنواع العلوم عن الإنسان والطبيعة و الآلات جاءت سابقة لعصرها.. على أن ليوناردو العالم هو نفسه ليوناردو الفنان فرؤاه للشئ تضم الاثنين، وعلى حين نرى الفنان يعنى بالمظاهر وإن كانت منه لفتة إلى ما وراءها فيتناول المعميات مثل تراكم السحب نرى العالم يعنى بتتبع العلل والأسباب ومكونات الأشياء مثل تكوين سطح الأرض.. وكثيرا كان يعنى بما وراء الطبيعة من كوارث لا نهاية لها. فلم يبعد عن خياله فعل الأمواج بصخبها وتدفق المياه فى فيضانها.. وقد دفعه إلى هذا وذاك شغفه بتعرف خصائص المياه حركة وسكونا.

وكان ما صوره ليوناردو من رسوم للحيوانات الخيالية من إملاء الطبيعة لا من إملاء الخيال وما أضافه إليها مما ليس منها لم يكن بعيدا كل البعد عن الحقيقة، ولقد أملت عليه نظرته إلى العالم المحيط به أن يبدى الواقع بلون جديد على أنماط مختلفة تحقق ما يجيش بخياله، ونقرأ له فى مذكراته ما يصور به نفسه وتأملاته فى الحياة، وإذا هو يسائل نفسه عن العلة التى تدفع الفنان إلى دراسة تشريح الأكتاف؛ فيجيب بأن الفنان لا يستطيع أن يصور حركة لطرف ما من أطراف الجسم إلا إذا كان على علم بالأوتار والأعصاب والعضلات وطبيعتها، إذ الأوتار هى مبعث الحركة، وإلى كل منها تعزى حركة ما، ومن انبعاج العضلات انقباض الأوتار التى تلتف بها، وللفنان فى ذلك المجال مخططات للوجه جانبية يقال إنها لوجهه هو دون لحية أراد فى أحدها أن يؤكد الصلة الوثيقة بين الفن وقانون الرؤية عن الفازة فى وضعها مقلوبة نهايتها بدايتها وكأنها صورة معكوسة فى مرآة.

ولعل مواهبه المختلفة التى تمثل عبقرية تبدو واضحة جلية فى العجالة التخطيطية للوحته (تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل)، والتى تملأ صفحتين متقابلتين تمثل إحداهما تملك الشكل الأدبى لذهنه، حيث تمثل الأخرى ما للواقع من أثر فى نفسه وحرصه على تسجيل غرائبه ووحشياته.

ونجد أن هذا الأسلوب التحليلى نفسه فى رسومه الكاريكاتيرية كما نراه يصور الجنين فى بطن أمه، مؤكدا أن خافت الأنفاس يحول دون هذا ما هو غارق فيه من ماء الرحم ويستعيض عنه بأنفاس أمه وما تتغذى به.

ولم تصرفه تأملاته فيما حوله عما سيكشف عنه المستقبل وما ستكون عليه الأشياء، فنراه مرة يرسم جناح الطائر على أنه عدة إنسان المستقبل ليحلق به فى أجواء الفضاء، واضعا لكل جناح حدوده التى تتفق والإنسان حجما وطورا يتخيل رسما لمظلة هابطة يهبط بها الإنسان من أى علو آمنا دون أن يلحقه أذى، رآها كالخيمة شكلا وحدد ما ستكون عليه نسجا وقياسا ثم إذا هو مع هذه النظرة المستقبلية يجره خياله إلى الماضى فيتخيل إليه البحر بوزايدون، وقد أشرع رمحه

بيمينه وأمسك بيسراه عنان أفراس البحر الأربعة وهى تجر مركبته.

ومما يؤسف له أن ما تركه ليوناردو من أعمال فنية قليلة قد انتهت إلينا فى معظمها فى حالة غير مرضية ونحن إذا تطلعنا إلى التصوير الجدارى الشهير للعشاء الربانى أو العشاء الأخير **لوحة رقم (١)**، وهذا تسجيل لما حدث فى ليلة خميس العهد، وهى أحداث ثلاثة مهمة: أولها عشاء كفصح طبقا للطقوس اليهودية الذى أداه المسيح ليختتم به العهد القديم ويعد آخرّ عشاء من هذا النوع للمسيح والمسسيحيين عامة، ومن ثم فهو العشاء الأخير، واستهل المسيح العهدالجديد بغسل أرجل تلاميذه رامزا بذلك إلى المعمودية، ثم أقام العشاء الربانى، حيث أعطى لكل واحد من تلاميذه خبزة واحدة وكأسا واحدا من عصير العنب الأحمر المسكر.. وهى الحكمة الأساسية فى موضوع التحول، وذلك بحلول نعمة الإلهية على الخبز والخمر فيتحولان إلى جسد المسيح وإلى دمه بوصفه شجرة الحياة، ومن هنا كانت للصلوات المصاحبة لطقس تناول القربان القدرة على تحقيق هذا التحول، وترجع أهمية العشاء الربانى إلى أنه يمنح الإنسان حق الحياة الأبدية، وهذه اللوحة أو هذا التصوير يغطى جدار من جدران الردهة الممتدة والتى كانت قاعة طعام الرهبان دير سانتا ماريادل جوانزى بميلانو.. ويمكن أن نتخيل كيف كانت دهشة الرهبان وهم يتطلعون لأول مرة إلى تلك اللوحة التى خلفها ليوناردو بعد أن أزيح عنها الستار حين تجلت لهم مائدة المسيح وهو يشرف على موائدهم الخشبية الممتدة متلاصقة بطول القاعة.. فإن هذه الصورة التى رسمها ليوناردو ولم يسبق لمصور أن رسم ما يماثلها دقة وصدقا حتى نكاد نقول إن هذا الموضوع لا يمكن تصويره إلا على هذا النحو، ولقد كان الحكم على الأعمال الفنية حينئذ مرجعه المطابقة للواقع وتصور هذه اللوحة العشاء الربانى فى الوقت الذى قال فيه المسيح للحواريين: (سوف يغدر بى أحدكم). ويتضح فى هذه اللوحة عبقرية ليوناردو وأسلوبه الكلاسيكى، حيث نلاحظ أن خطوط السقف الخشبى تلتقى فى النهاية بنقطة فى النافذة التى تقع فى خلفية الصورة. كما يبدو الضوء المنبعث من النافذة الواقعة خلف رأس المسيح

وكأنها هالة تحيط برأسه، ولقد قام ليوناردو بعمل عدة دراسات تحضيرية لمشروع هذه اللوحة تدل على اهتمامه بفن المنظور، وبنظرة ثاقبة للأشخاص المرسومين فى اللوحة نلاحظ عبقرية الفنان فى استخدام الأسلوب المسرحى القصصى فى التعبير عن الموضوع، حيث وضحت الانفعالات فى حركات الرؤوس وفى المشاعر المنعكسة على وجوه رفاق المسيح عندما فاجأهم بالخبر فصاروا ينظرون إلى بعض ويتساءلون فى دهشة من هو الخائن الذى يقصده المسيح!!

وتعد هذه اللوحة هى ولوحة عذراء مصلى سيستينا لرافائيل أكثر اللوحات شعبية فى الفن الإيطالى كله، فهى لإمعانها فى البساطة ثم لوفائها فى التعبير تترك بهذا وذاك أثرها فى نفس كل من يتطلع إليها، والذى لاشك فيه أن ليوناردو قد استلهم فى تصويره تلك اللوحة ما جاء فى الكتاب المقدس ناظرا إلى قول المسيح والذى ذكرناه من قبل ليكون رد الفعل من التلاميذ يقول كل منهم وقد أخذهم الحزن والريبة فى أنفسهم: (هل أنا هو يارب؟) (متى ٢٦ : ٢١ - ٢٢)، ثم ما أضافه إنجيل يوحنا حيث يقول: (كان متكئا فى حضن يسوع واحد من تلاميذه كان يسوع يحبه فأومأ إليه سمعان بطرس أن يسأل من عسى أن يكون الذى قال عنه (يوحنا : ١٣، ٢٣ - ٢٤) ومبعث ما فى المشهد كله من حركة مرجعه إلى هذا الحوار، حيث يكون المسيح يتوسط المائدة المستطيلة وإلى يمينه ثم إلى يساره التلاميذ الاثنى عشر بين قائم وقاعد، وما أن يجهر المسيح بكلماته حتى يبدو الفزع والهلع على وجوههم على حين قعد هو ساكنا مطرق العينين مطبق الجفنين، وكان فى صمته كأنه يهمس بقوله: (أقول لكم إن واحدا منكم يسلمنى)، ومع هذا الذى يحسه المشاهد للنظرة الأولى من أن هذا التكوين الفنى لا مخرج إلى غيره ولا معول عنه تعبيرا عن هذا المشهد، فإن عناصره تبدو وكأنها جديدة مستحدثة. فضلا عما ينطوى عليه التكوين من بساطة وتكتسب هذه اللوحة وحدة التكوين. بالإضافة إلى شطر الحواريين إلى شطرين متماثلين إلى جانبى المسيح مدفوعا ليوناردو إلى هذا بما أملاه عليه النسق العام لمخططه التصويرى. ثم يمعن الفنان فيكون مجموعات صغيرة يضم كل منها شخوص

ثلاثة إلى اليمين، وإلى اليسار ويظهر المسيح من بين هذا كله فى مكان الرئيس المهيمن على عكس ما كان من المصورين من قبل، وقد استغل ليوناردو الخلفية لبلوغ ما يريد فعمد إلى وضع المسيح جالسا فى هالة الضوء النافذ من الفتحة للباب خلفه.

وما أن فرغ المسيح من تأدية القربان المقدس (وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا: اشربوا منها كلكم، لأن هو دمى الذى للعهد الجديد الذى يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا) (متى ٢٦ : ٢٦ - ٢٩) حتى انفعل التلاميذ فثاروا ثورة أشبه ما تكون بالزوبعة وإن لم يفقدوا معها وقارهم فبدوا وكأنهم على وشك أن يحرموا من أغلى كنز بين أيديهم وهو ما صوره ليوناردو بما أضافه إلى حقل الفن من ذخيرة التعبيرات التى لا تتناهى وأكسبت شخوصه حدة لا مثيل لها خرجت عما كان مألوفا بين من سبقوه، وقد جسد ليوناردو فى هذه التفاصيل كل ما هو جوهرى واثقا من أن المضمون الدرامى للصورة هو ما سوف يعنى به المشاهد.. على العكس من بعض الفنانين السابقين له ومنهم جيرلاندايو الذى صور نفس الصورة العشاء الربانى، وقد أظهر بعض التفصيلات المادية من نماذج للطير والحيوان والنبات وما تحفل به المائدة من إبراز ما فى يدى كل حوارى حتى حبات الكرز.

وهذا ما رفضه ليوناردو، حيث رأى ألا يفرط فى تحميل الأشخاص فوق ما يمليه الموقف، فهو يخص كل شخص فى الصورة بدور يقوم به فصور الشخوص على الأطراف فى هدأة وسكون بوضعه فى كل طرف من طرفى الصورة شخصين قائمين مجانبين يحدان المشهد كله، حيث يمتد ما هما عليه من هدوء إلى الشخصين التاليين لهما، ثم إذا به يجعل مجموعات الشخوص التى تحيط بالمسيح فى حركة مائجة وإلى يسار المسيح بسط تلميذ من التلاميذ ذراعيه منفرجتين وكأنه قد فوجئ بقولة المسيح فظن أن الأرض قد مادت من تحته وإلى يمين المسيح وعلى مقربة منه نرى يهوذا وقد ارتد إلى الوراء فى لهفة وجاءت

أشد المفارقات فى صورة يهوذا بين المجموعة التى تضم يوحنا.

وفى وسط هذا الهرج والمرج نرى المسيح ساكنا وقد بسط يديه مسترخيتين شأن من فرغ من الإفضاء بكل ما هو فى صدره، ولم يتمثل هنا ليوناردو ما جاء بتصاوير غيره للمسيح، بينما هو يتكلم رافعا رأسه، بل لجأ إلى تصويره صامتا مطاطئ الرأس، ذاهبا إلى أن الصمت أبلغ تأثيرا من الكلام، فمع الصمت الرهيب لا مجال لأمل.. فبدا المسيح فى صمته مهيبا جليلا وليس ما فى هذا النمط من اختلاف عن الأنماط السابقة هو ما يتمثل فى قسمات وجه المسيح وإيماءاته فحسب، بل هو أساسا الدور الذى يؤديه المسيح فى التكوين الفنى كله، ففى لوحات كبار الفنانين الذين سبقوا ليوناردو وصوروا هذا الموضوع نفتقد الوحدة الجامعة لشتات المشهد، حيث الحواريون مشغولون عن المسيح يجادل بعضهم بعضا وهو يخطبهم فلا يفصح المشهد عما إذا كان المقصود به إشارة المسيح إلى من أوقع به أو قيامه بأداء مراسيم القربان المقدس بين أيدى تلاميذه أثناء العشاء الربانى.

وإذ تزين هذه اللوحة الجدار العرضى المواجه لقاعة الطعام الطويلة الضيقة التى لا ينفذ إليها الضوء إلا من زاوية واحدة فحسب، جعل ليوناردو هذا المصدر الضوئى مصدرا لما أشعه على لوحته من الضوء.. وهو فى هذا لم يأت بجديد، فنرى الضوء فى هذه الصورة ينفذ من الجانب الأيسر من أعلى ليضئ شيئا من الجدار الأيمن الذى تنعكس عليه درجات الضوء متفاوتة بين العتمة والإشراق أو بين الداكن والفاتح حتى إذا وازناها بلوحة جيرلاندايو نجد الأضواء فى الأخيرة على استواء لا تفاوت بينهما.. حيث إن الضوء فى لوحة ليوناردو يغمر غطاء المائدة فى سطوح كما يغش رؤوس التلاميذ فى تلاعب وتنوع فيضم إلى التأثير التشكيلى تأثيرا ضوئيا، وإذا يهوذا يبدو على الرغم من أنه نقله من مكانه المنعزل وضمه إلى زمرة التلاميذ وكأنه لايزال منعزلا عنهم، وذلك لما احتال به ليوناردو أو جعله الوحيد الذى أدار ظهره كله لمصدر الضوء، فغدا وجهه فى غمرة الظل، وبهذا ميزة هذا التمييز العازل وهى نفس التقنية التى لجأ إليها الفنان روبنز

فيما بعد عند تصوير لوحة العشاء الربانى المحفوظة فى متحف بريرا بميلانو.

ويلجأ ليوناردو لكى يحقق ما أراد، فهو يتخذ من منظور القاعة ومن شكل الجدران وزخارفها ما يمكنه من إبراز شخوصه، فاخضع هذه العناصر جمعاء لما أراد من تشكيل لهذه الشخوص ومن اختيار للحجم المناسب لها بين الأحجام الأخرى، ومن هنا كان ما أضفاه على القاعة من عمق وتقسيمة الجدران بالمدليات المتراصة، كما لجأ إلى تصوير شخوصه متجاوزة متراكبة لا متباعدة لكى يزيد من فرص الإبهام التشكيلى، وكذا أكثر من تكرار العناصر الراسية لأنها تضاعف الإحساس بالإشارات والإيماءات، ومما يلفت النظر أيضا ما عليه هذه الخطوط والمسطحات من ضآلة تصغر عن ان تنافس الشخوص البشرية على حين جعل جيرلاندايو العقود الخلفية تطغى فى لوحته على الأشخاص فبدت العقود كبيرة والأشخاص إلى جانبها ضئيلة.

ونرى ليوناردو لا يحتفظ فى صورته من بين الخطوط بخط ضخم غير الخط الذى يمثل المائدة وعذره فى الإبقاء عليه أن للمائدة موقفا رئيسيا فى ذلك المشهد ومع ذلك فإن ليوناردو لكى يتلافى طغيان هذا الخط على الصورة أحدث فيه تجديدا لا باستبعاد جناحى المائدة، فقد سبقه إلى ذلك كثيرون، ولكن بأن صور مشهدا يستحيل ماديا ليبلغ بالصورة تأثيرا أشد فاعلية، فالمائدة تبدو أضيق من أن تتسع للشخوص الذين جلسوا حولها، وإذا أحصينا الأطباق الموضوعة فوقها تجلى لنا استحالة جلوس هذا الجمع إليها فى وقت واحد، وكان قصد ليوناردو بما فعل أن يتجنب الإيحاء بأن الحوار بين قلة مشتتة فى فراغ واسع حول مائدة غاية فى الطول، علما بأن مساحة الفراغ فى الواقع ضيقة وكان لهذا الذى فعل ما بدا فى الصورة من أثر جارف للشخوص انمحى معه أو كاد الإحساس يضيق بالفراغ.. وبهذا وحده تسنى لليوناردو أن ينسق الشخوص فى مجموعات أشد ما تكون تقاربا، وهم مع ذلك موصولون بشخصية المسيح الرئيسية، لكن ما أكثر تلون تلك المجموعات وتعدد تلك الإيماءات.

هذه لوحة العشاء الأخير أو العشاء الربانى التى حققها الفنان ليوناردو

كوحدة من اللوحات التى خلدها الفن فى القرن الخامس عشر، عصر النهضة بحق، فهو عصر خلق له عظماؤه سبيلا يفرق به ما بين العصور الوسطى وعصر بدأت فيه الفنون والعلوم تأخذ طريقها إلى التقدم الذى أوصل البشرية إلى شق ظلام الجهل والبطء إلى أضواء عهد ضرب المقياس فى السرعة إلى الأجمل والأحسن.

وفى عام (١٥٠٠) وأثناء قيام ليوناردو بتحضير مشروع انجيازى وهو يحكى عن معركة قامت فى إيطاليا وانتصر فيها الفلورانسيون والتى اشترك فيها الفنان فى مسابقة لتزيين جدران قاعة مجلس الشورى، فى هذه الآونة بدأ الفنان فى رسم اشهر لوحاته التى أصبحت علامة بارزة فى عالم الفن واللافن فى وقت واحد وهى لوحة موناليزا أو (جيوكوندا) **لوحة رقم (٢)**، وهى تصور زوجة أحد كبار مدينة فلورانس وهذه اللوحة تعد بحق نقلة هائلة فى عالم الفن عامة وفى عالم ليوناردو بصفة خاصة، فهى ثمرة محاولات قامت فى هذه الآونة ترمى إلى تجاوز محاكاة الأشخاص عند تصوير البورتريهات إلى ما هو أبعد من أن يجتزئ الفنان بتسجيل السمات الشبيهة والرؤوس النمطية الدالة على أشخاص إلى إبراز الأمزجة المختلفة التى تفيض بها وجوه أصحابها عند تصويرها وما يمتلئ به الوجه من انفعالات عارضة وابتسامات غير متكلفة تعكس بحق ما يجيش فى النفس، فالابتسامة التى تنفرج عنها الموناليزا وإن بدت فاترة أو مرت خاطفة إلا أنها يمتلئ الفم شدقا تكاد ترعد لها ملامح الوجه وإن لم تدرك بالنظرة العابرة.

وإن أكثر ما يدهشنا حينما نتطلع إلى صورة موناليزا هو تخيلنا وكأنها تنبض بالحياة فنظراتها إلينا فيها عمق المفكر الذى يطوى مكنون سره فى صدره ثم هى تختلف باختلاف نظراتها إلينا فنرى نظراتها إلينا مرة ونظرة ساخرة ومرة اخرى نظرة باسمة تشوبها مسحة من حزن، وفى هذا وذاك ما يضفى على صورتها هذا الغموض الذى نحسه. وما من شك فى أن ليوناردو كان يفطن إلى هذا الأثر ويعرف كيف يعبر عنه بهذه اللمسات، كما كان على وعى تام بلفت نظر المشاهد إلى ما يرسم حيث ترى بشرة وجهها الملساء تتموج تموج سطح الماء مع هبات

الريح ويتمازج الضوء والظل عليها فى حوار خافت لا يمل الإنصات إليه ونشهد عينيها العسليتين تحدقان من بين جفنيها الضيقين على عكس ما كان يتجلى فى تصاوير القرن الخامس عشر للعيون التى كانت تبدو متألقة البريق فهى نظرات ناعسة مبللة بالدموع.. ونرى الجفنين الأسفلين وكأنهما خطان أفقيان ينم ما تحتهما عن حساسية مرهفة وأعصاب رهيفة تحجبها البشرة الرقيقة.

ثم إن ما نشهده فى صوة موناليزا ليس بالأمر الشاذ من رؤية الجبين فسيحا ووضع الحواجب المنتوفة، حيث كان نتف الحواجب شائعا بين سيدات ذلك العهد، وكان الجبين المنفسح صفة من صفات الجمال، الأمر الذى كان يدفع النساء أيضاً إلى إزالة تلك الشعيرات النابتة على أعلى الجبين.. وبهذا كانت الموناليزا نموذجا للذوق الطاغى المتفشى فى القرن الخامس عشر، ثم ما لبث أن تبدلت الحال بعد أن عدلوا عن انفساح الجبين ورأوا أنه من الأفضل أن تعود الحواجب إلى ما كانت عليه لتحدد رقعة الجبهة، ولقد دفع هذا المصورين بعد أن يعودوا إلى لوحة الموناليزا المستنسخة المحفوظة بمدريد فيضيفوا إليها هذا التحرر الجديد وهوزيادة الحواجب.

وتجلس موناليزا فى رقة ونعومة على كرسى ذى متكأين وقد انسدل شعرها البنى على وجهها حلقات، كما استرسل وشاح رقيق من الراس على كتفيها ولعل ما يفاجئ المشاهد رؤيته إياها رافعة راسها إلى أعلى فى اتزان وهو ما كان شائعا بين سيدات ذ لك العصر، فلقد كان رفع الراس شامخا يعنى علو ا لمحتد وهو ما نلحظه أيضا فى نساء لوحة مولد العذراء لجيرلاندايو، وسرعان ما تغير العرف ، فإذا الوضعية تتحول هى الأخرى فى لوحات البورتريهات.

وليس ثمة غلو فيما ترتديه موناليزا إذ تبدو ثيابها على غاية من البساطة أميل ما تكون إلى التقشف، وكان مما يمليه فن التصوير خلال القرن السادس عشر أن يكون الخط العلوى للصورة أفقيا صامتا لا حركة فيه وثمة عباءة خضراء مطوية على كتفها، ويبدو كما الثوب بنيين شربين صفرة مخالفين لما كانت عليه النماذج السابقة من تصويرهما قصيرين ضيقين. فهما فى هذه

الصورة فضفاضان يغطيان الرسغين، وقد عمتهما المكاسر العرضية حتى توائم استدارات الأيدى الناعمة والأنامل الرهيفة غير المثقلة بالخواتم، ويبدو عنق موناليزا كذلك عاطلا لا يحمل حليا.

وفى خلفية اللوحة يبدو منظر خلوى مفصول بينه وبين موناليزا بشرفة هابطة وهو كذلك محصور بين عمودين غير أنه لا نهاية له يبلغ أطراف مداها ونشهد فى هذا المنظر غير المألوف كثر من جبال متخيلة ذات قمم مدببة تفيض بينها بحيرات وجداول، وما أقرب هذا المشهد الذى ينبئ عنه تصويره غير التام التى يتراءى للنائم فى منامه من مشاهد.. ويختلف هذا المنظر كل الاختلاف عن صورة موناليزا.. وليست هذه نزوة من نزوات ليوناردو، بل هى لاشك جاءت عن قصد منه لإضفاء المزيد من الحيوية على اللوحة، إذ يمثل المشهد فى عموه ما عن له عن تمثله للأشياء البعيدة الذى ذكره فى مقالته عن فن التصوير، وكان هذا النجاح الذى حققه فى تطبيق نظريته تلك ما جعل اللوحات المعلقة بالقاعة المربعة بمتحف اللوفر إلى جوانب لوحة موناليزا تبدو وكأنها مسطحة غير مجسمة وتشوب المشهد الخلوى ألوان مختلفة بين بنى قاتم وأزرق مشرب خضر وأخضر تشوبه زرقة تبلغ زرقة السماء.

وكان ليوناردو يعتقد أن التجسيم هو كالروح بالنسبة لفن التصوير ومن أراد أن يعرف صدق هذه العبارة ما عليه إلا أن يتطلع إلى صورة موناليزا، فالتموجات الرقيقة فى صفحتها ما هى إلا انعكاسات لتجربة ذاتية حملها الفنان والصورة وإن بدت للنظرة الأولى بسيطة، فثمة كثرة من المعانى تنطوى عليها أو كلما أمعن المشاهد النظر فيها تكشفت له عن جديد.. ومن أجل هذا كان لابد للدارس من أن يكون على قرب منها، فنظرته البعيدة إليها لا تكشف له عما تتضمنه.

وإذا ما دققنا الطرف فى لوحة موناليزا تكشف لنا ما فيها من غموض، ذلك لأن ليوناردو قد استخدم فيها تقنية الضبابية فى دقة وعناية، ومعلوم لدى كل فنان أن تقاسيم الوجه مردها إلى شيئين هما شدقا الفم وجانبا العينين، وحين ترك ليوناردو هذه الأجزاء عامدا مبهمة غامضة مغشاة بظلال دقيقة كان

يقصد ترك المشاهد فى حيرة من نظرات موناليزا غير الواضحة الدلالة، ولم يكن هذا الغموض الذى قصد إليه ليوناردو هو وحده صاحب هذا الأثر ، فثمة أشياء أخرى منها جانبا الصورة اللذان يبدوان غير متماثلين تماما، وهو ما يبدو واضحا فى الخلفى الخيالى، فخط الأفق يسارا أدنى انخفاضا من خط الأفق يمينا، من أجل هذا فإنا إن أمعنا النظر فى الجانب الأيسر من الصورة نرى صورة موناليزا أكثر طولا منها حين ندقق النظر فى الجانب الأيمن، وكذلك تتغير قسمات وجهها مع اختلاف وقفة الناظر إليها. ولقد يبدو هذا العمل معجزة سحرية لولا إيماننا بأنه إبداع فنى على يد فنان عرف كيف يبدأ.. وكيف ينتهى وإلى أى حد يمضى؟

هكذا كانت لوحة موناليزا التى خلدها الفنان لتبقى لغزاً لم يحل بعد، وعلامة على موهبة جادة وجهد شاق ورؤية نافذة وإبداع متقن وخيال لا نهائى ومعجزة دنيوية من صنع إنسان لتثير التساؤلات دوما.

بالإضافة إلى ذلك فقد كان ليوناردو عندما تجاوز الثلاثين من عمره وفى عام ١٤٨٣ بالتحديد بدأ يناقش نفسه متسائلا ويجيب هو على تلك التساؤلات ومنذ شرع فى رسم عجالات ودراساته كان عندها مشغولا بأمر كان يراوده طول حياته وهو أنه لكل شكل طاقة كامنة يجب أن تشيع فى الصورة، وقد تجلى هذا أول ما تجلى فى رسوماته الخطية المتتابعة التى صدرت عنه تلقائيا وفى عجلة، مرات للعذراء وطفلها، ومرات أخرى لأم تحمل طفلا يداعب قطا تظهر فيه الشخوص فى وحدة زخرفية متكاملة على الرغم من الاختلاف فى اتجاهات القوى، وهو تكوين فنى لاشك ينم عن رمزية، ثم مرات لعذراء وهى تبدو كالدمية تفترش حجر أمها حنة،، وما من شك فى أن هذه الاعتبارات كلها لم تغب عن ليوناردو الذى أخذ فيما يصور يستملى نظرة عاطفية يتمثل فيها حنة - حنا وكأنها روح لملك يهبط برسالة من السماء، وهى نظرة تخالف النظرة القديمة الجامدة التى لا حس فيها بالحركة والتى شغل بها الفن الفلورنسى طيلة ثلاثين عاما، هذا إلى جانب خلو تلك التصاوير القديمة من ذلك الحنان المتبادل بين الأم وابنتها.. ولذا

عـاش ليـوناردو طول حـيـاته فى صـراع من الشكل.. ويمثل المرحلة الأولى من الصراع تلك الرسوم التـخطيطية التى تحتفظ المكتبة الملكية بقصر وندرسور بأكبر مجموعة منها والتى من بينها الدراسة المحفوظة بالأكاديمية الملكية للفنون بلندن، وكان قد أعدها توطئة للوحته المشهورة المحفوظة بمتحف اللوفر.. وثمة نفر من النقاد يؤثرون هذه الدراسة التخطيطية على اللوحة النهائية، وكان ليوناردو قد فرغ من هذه الدراسة عام ١٤٩٧ بعد أن انتهى من لوحة العشاء الربانى، وكان موضوع العذراء والطفل يوحنا المعمدان موضوعا أثيرا لدى المصورين الفلورنسيين، حيث إن يوحنا المعمدان هو القديس راعى المدنية وشفيعه وثمة موضوع أقدم منه فى التصوير هو موضوع القديسة حنة والعذراء والطفل يوحنا المعمدان **لوحة رقم (٣)**، وهو ما تناوله ليوناردو فى هذه الدراسة، حيث تجلس العذراء فى حجر أمها وقد بدا جسدهما متلاصقين وكأنهما جسم واحد ذو رأسين، ويكاد يكون وجه حنة انعكاساً فى المرآة لوجه مريم، فليس ثمة فارق فى السن ولا تباعد فى القداسة وعلى حجرى حنة ومريم يجلس المسيح الطفل، وقد مد يده يمسح على رأس يوحنا فى لطف وهو ما يشبه به ليوناردو إلى ربوبية الطفل.. على حين ترفع حنة يدها مشيرة بسبابتها إلى السماء وكأنها تشهدها على ربوبية المسيح، ولقد قيل عن ليوناردو إنه لم يكن راضيا كل الرضا عن تلك الدراسة، إذ نرى الكتف الأيسر للعذراء مسطحا غير مجسم كما بدا وجها الأم وابنتها على مستوى واحد، الأمر الذى جعل للصورة بؤإتين كذلك تعميم الصورة وإغراقها فى المسكون، وهذا ما سماه ليوناردو بانطلاق الطاقة الكامنة.

لوحة رقم (٤) أما لوحة ليوناردو عن العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنة الموجودة بمتحف اللوفر فعلى الرغم مما منيت به ألوانها من فعل الزمن، إلا أن ما جاءت عليه من براعة لا تبارى فى الوسامة جعلها تمثل مكانة مرموقة حتى كان أهل فلورانسا وقتذاك يحجون بغير انقطاع إلى دير البشارة بمدينتهم ليشاهدوا آخر معجزة من معجزات ليوناردو، ولقد اعتاد من سبقوه من الفنانين إلى تصوير هذا الموضوع بطريقة جامدة، فمرة يجعلون العذراء جالسة على حجر

أمها، وأخرى يجعلون فيها الأم واقفة وراء ابنتها، وفى كلتا الحالتين تبدو الشخوص الثلاثة مواجهة، فإذا ليوناردو يجعل من هذا التراكم للشخوص الخالى من الشاعرية مجموعة متناسقة تفيض شاعرية وجعل إطارها الذى كان يبدو هامدا يشع حيوية، فإذا مريم جالسة على الجانب الأيمن من عجيزتها فوق حجر أمها منحنية إلى الأمام ممسكة بالمسيح الطفل بين يديها، وقد علت ثغرها ابتسامة ويبدو المسيح وهو يحاول أن يمتطى ظهر حمل فمد ساقه على ظهره وقد رفع رأسه يتطلع إلى أمه فى تساؤل وأمسك برأس الحمل الوديع الرابض فى استنكانة وخضوع وأخذت الجدة ترقب وهى مبتسمة ما يجرى بين يديها من لهو ومرح.

وما من شك فى أن هذا التكوين الفنى يفيض بالكثير من اهتمام المشاهد، ففيه تبدو الشخوص على الرغم من تباين حركاتها وتضادها على شكل كتلة كثيفة يحدها مثلث متوازى الأضلاع.. لقد جاء هذا كله نتيجة ما بذله ليوناردو من جهد لإخضاع التكوين الفنى لأشكال هندسية أولية فلا يغيب عن البال ميل العقل إلى كل ما هو مبسط ثم تعمقه فى تعرف الأشكال الهندسية النمطية عامة.. هذا الميل وذلك العمق إذا ما زاد فمضيا بحثا عن المتعة انتهيا إلى استنباط التوافق أو الانسجام التشكيلى، وكلما اقترب الشكل المصور من الأشكال الهندسية النمطية المبسطة كان فى ذلك ما يقرب العقل من إدراك الواقع، فالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة هى الأساس فى التكوينات المصورة، وهى كلها أشكال لا يستعصى على العقل إدراكها، ولم يكن التكلف ولا الإفراط فى التنميق هما رائدا ليوناردو اللذان كانا يحملانه على حشد المزيد من الحركة فى فراغ محدود ليزيد من الأثر المنشود، بل انصرف الجهد - كل الجهد - إلى الاحتفاظ بالوضوح والسكينة اللذين يتحقق بهما الأثر الجامع، وتلك هى الصخرة التى تحطم عليها مقلدوه الأقل منه قدرة، فنرى حركته الرئيسية المتمثلة فى انكبابة العذراء على طفلها تظفر بأثر بالغ فتنة وحرارة كما طوع لها فى تعبير لا يبارى سائر الجماليات العرضية بالصورة، وكذا قد يشد المشاهد هذا التمازج الرهيف

بين الخطوط البيضاء والسوداء التى تشكل الرأس والكتفين اللذين يبدو وكأنهما من النقش البارز ومع ذلك جعلهما على مسحة من التباين المثير مما يحملان من هدأة تنطوى على حركة جياشة، ولقد زاد هذا الحفر الذى اتسمت به القديسة حنة مما قصد إليه ليوناردو من تباين، وإذا هذه المجموعة تبدو وقد تضام أدناها على خير ما يكون بصورة الطفل وهو يتطلع إلى أمه وبين أحضانه الحمل.

وإذا ما مد المشاهد بصره إلى ما وراء هذه المجموعة ليسرح الطرف بين المناظر القمراء الجليدية الجرداء وكأن ليوناردو قد صورها وهو محلق فى الجو بإحدى طائراته المتخيلة.. نرى رُبَى وهضاباً وكهوفا كانت تحتشد بها قبل تخطيطات دراساته الجيولوجية.. فليس ثمة مثل ليوناردو من ملك ناصية علم الصخور وطبقاتها أو عنان المنظور الفراغى، وهو ما تستدم فيه التدرجات اللونية أو تتغير فيه درجة اللون وقدره لتبين أثر المسافات فى الشكل المصور، فتبدو وكأنها طبيعية مسافة وجواء وضوءا ويسمى أيضاً المنظور اللونى، ومن ذلك كله يزودنا بمثل هذه المشاهد الغريبة الآسرة سوى المصور تيرنر الذى جاء فى إثر ليوناردو بقرون ثلاثة، ومما يزيد الأمر حيرة ذلك الحصى الغريب الشكل بين قدمى القديسة حنة الذى انفرد ليوناردو بتصويره على مثل هذه الحال من الإتقان.

وثمة فارق بين هذه اللوحة وسائر لوحات ليوناردو، فقد جعل أشكاله باهتة وكأنها بالألوان المائية، ويبدو بعض أجزائها ناقصا والسبب هنا غير معروف بالقطع إلا أنه لم يتمه أم هو بفعل ممحاة مع العلم بأن ليوناردو لم يكن يلتزم بالاستخدام التقليدى لألوان الزيت، حيث كانت له تجارب تقنية لا حصر لها فى هذا المجال، وكان ليوناردو كلما تقدم به العمر جاءت رسومه أكثر نبضا بالحياة حتى إنها تتسع لتأويلات مختلفة، وحين رسم هذه اللوحة كان مشغولا بمشاكل علمية ثلاث: التشريح، حركة المياه الهادرة التى لا يقف فى سبيلها عائق، علم الجيولوجيا الذى كان بالنسبة له ينطوى على ما فى الحياة من معميات وتجدد.. فكان يرى أن الكون كله فى حركة دائبة مثل ما للكائن الحى من تنفس وتجدد

وتشكل وتغير.. أما عن سر هذا التجدد والتشكل والتغير فهذا أمر لم يعرف كنهه.

هذا عن لوحة العذراء والقديسة حنة ويسوع الطفل التى تعد بحق من أروع ما صور ليوناردو.

ونضيف إلى هذا الفنان المبدع بحق عملاً آخر يعد رائداً فى التفكير فيه وهو **لوحة رقم (٥)** لوحة ليدا وطائر البجع الموجود بمتحف فيلابورجيزى بروما.. وهذه اللوحة تعد تحديا لمصورى عصر النهضة، حيث إن ليوناردو هذا يعد أول فنان من فنانى عصر النهضة يقبل على تصوير امرأة عارية وهو هنا يرمز بها للإخصاب، حيث بدأ ذلك فيما بين عامى (١٥٠٤، ١٥٠٦) برسم تكوينات لهذه اللوحة وصلت حوالى ثلاثةتكوينات لليدا وطائر البجع، وهذا مرجعه إلى أمور كثيرة أهمها وأقواها انبثاق فينوس السماوية من فلسفة أفلاطونية والتى ظهرت فى فلورنسا منذ عهد بعيد نجد أن شقيقتها فى الجمال تنبت فى البندقية وسط تربة زاخرة بالخضرة اليانعة وبيئة تعج بالحياة النابضة، لذا ظل المصورون لأربعمائة عام يقرون بأن فينوس الدنيوية إبداع بندقى أصيل، وقد بقيت الأسباب التى حفزت ليوناردو إلى رسم هذه اللوحة غامضة، حيث عرف عنه عدم تأثره بالمثيولوجيا الكلاسيكية ونفوره من الخيالات الأفلاطونية المحدثة، ففضلا عن أنه لم يكن يعير تناغمات الجسد الهندسية التى شكلت الجسد العارى الكلاسيكى اهتماما وفوق ذلك كله لم تكن المرأة تثير فى واقع الأمر عاطفته ولا تحرك اشتهاءه، ولعل حرمانه من هذه الرغبة كان هو الحافز الأقوى على فضوله لمعرفة أسرار ظاهرة التناسل والإخصاب التى عكف على دراستها بدءا من عام ١٥٠٤.. وكعادته أرفق بأبحاثه رسوما توضيحية.. وعلى الرغم من أنه تحدث عن الحب فى مذكراته لم يفعل أكثر من السخرية بالحب الجسدى واستهجان عملية الجماع والاشمئزاز من أعضاء التناسل قائلا: (لولا جمال الوجوه والحرص على التزين والتأنق لفقدت الطبيعة الجنس البشرى كله)، وتكمن المفارقة فى أن ليوناردو كان أكثر ما يكون حساسية بجمال جسم المرأة،

وكان أول من فطن إلى الكشف عن أن لطافة ملمس البشرة وإن كان معاصروه الفلورنسيون قد فتنوا بتصوير المرأة عارية، غير أنهم لاشك كان يعوزهم هذا الإحساس الذى انفرد به ليوناردو حتى هؤلاء المصورين الذين كانت لهم رهافة حس بما فى التصوير من جاذبية قد عنوا بالشكل دون الحس بالملمس.. على حين استطاع ليوناردو بحسه اليقظ بالقيم اللمسية أن يسبغ على جسد المرأة دلالة فنية مبدعة.

وتبين جميع صوره لليدا انه قصد به رمزا للتناسل والإخصاب، فابتكر وضعية فريدة تكشف بوضوح عن كل أجزاء الجسد التى لم تكن تظهر عادة فى تماثيل فينوس الكندية وما تلاها من تمثيلات، فعلى حين يخفى الذراع فى تماثيل فينوس الكلاسيكية أبعد ليوناردو الذراع عن الثديين، مضيفا عليهما أهمية خاصة، فأبرزهما إلى حد بعيد فى ليدا وطائر البجع، وذلك من خلال انحناءة الردف والانسياب المتواصل لاستدارة الأعضاء ثم ما يتخلل التجسيم من إيقاع متكرر، وقد أحاط ليوناردو ليدا كعادته بأغصان الشجر والحشائش والأعشاب المائية المنتصبة لاهتمامه بعناصر الطبيعة بما يفوقه باهتمام الجسد البشرى، وكان من الطبيعى وقد استخدم ليوناردو ملكاته العقلانية وهو يتناول موضوعا تتحكم فيه الانفعالات عادة أن تبدو فيه صورة ليدا وطائر البجع جامدة محرومة من الجاذبية غير أن عبقريته دفعت به إلى استغلال إيقاعات الشكل المنطلقة من أسفل إلى أعلى بما تنطوى عليه وضعية الجسم الفريدة من تحديات وتعقيدات، بدءا من الأعشاب المحيطة بقدمى ليدا إلى خصلات شعرها، فاستطاع أن يشد إليه الاهتمام ويسحر المشاهد بالتماسك الهادف لكل شكل فى صورته وكل رمز فيها، وهكذا يمكن القول بأن صورة ليدا لليوناردو تمثل فى حقيقة الأمر مفهوم فينوس الدنيوية الذى كان فى نفس العام يتشكل فى أخلية البنادقة الحسية الطابع.. وليس هناك ما يحول دون وصول إحدى العجالات التخطيطية لليدا أو نسخة محاكية لها إلى البندقية، حيث كان جورجونى وتتسيانو يقدمان صور النساء العاريات وسط خلفية من الأغصان والخضرة والحشائش.

ولقد اختفت الصورة الأصلية التى رسمها ليوناردو.. غير أن ثمة مستنسخات لها يحتفظ بإحداها متحف فيلا بورجيزى بروما إلى اليوم وكانت إلى وقت قريب تعزى إلى الفنان صودوما وقد اتسمت ليدا ملكة إسبرطة فى هذه اللوحة بالتظاهر بالعفة إذ صورها مع طائر البجع وسط مشهد خلوى بديع ينتمى إلى عالم الأحلام وقدبدت منتصبة عارية.. تعانقت ركبتاها وتضام فخذاها وقد غضت الطرف على استحياء.. بينما صور الإله زيوس الذى تحول إلى طائر البجع وهو يتهافت عليها ليحتضنها بأحد جناحيه فى حنان يشى بلهفته فى حبها دون أن يبدو عليها ما يشير إلى صده، حيث انطلق عند قدميها بيضتان وهما التوءمان هيلينا وكليتمنسترا والتوءمان كاستور وبولوكس.. وهم جميعاً ثمرة تلك العلاقة الغرامية وفق ما جاء بالأسطورة اليونانية ولايزال بهذا الجسد جذعه المنثنى وراسه المطرق والذراع الممتدة على الصدر والكتف المتطابق اثره فى نفوس من يشاهدونه إلى اليوم.

ولقد مضى ليوناردو دون أن يخلف وراءه مدرسة فى فلورنسا فلم يكن له وارث نقل عنه وتعلم منه، لكن الذى لاشك فيه أن خلف للعالم معلومة جديدة فى تصوير الشخوص الذى كان شغله الشاغل ولو أن الحظ أتيح لفلورنسا فتبعت خطاه لكتب لها أن تبلغ درجة من العظمة أكثر مما بلغته فلا نرى له من أثر فى الفنانين إلا آثار غير ملحوظة وعلى حين لم تخط فلورنسا بأن تاخذ عنه شيئاً نرى لمباردیا قد أخذت بحظ قليل من اسلوبه حيث نرى هذا واضحاً من تصاوير النساء، لاسيما تلك الانفعالات التى ترتسم فاترة على الوجوه وما تبدو عليه أجسام الشباب من رشاقة.

ميكلانجلو
رسول الفن فى عصر النهضة

مهما علت القيمة الفكرية فى العمل الفنى فإنها لا تكفى وحدها لكى تكون عملاً فنياً.. فما لم تصب الأفكار والأحداث فى قالب معين.. وما لم تكتمل من حيث الشكل فإنها تعد عملاً فنياً له قيمة.

فاللوحة ليست مجرد أشكال وألوان فقط، لكنها ألوان وأشكال صيغت فى علاقات، وفى صورة تجعلها فى النهاية عملاً متكاملاً.. هذه المقدمة الملخصة كان لابد منها لكى نقتحم محراب فنان سبق عصره بمئات السنين، وكان رائداً فى عصره لفنون (النحت والتصوير والعمارة)، بالإضافة إلى الشعر، إيطاليا هى موطنه.. وفلورانسا هى منشأه.. إنه الفنان ميكلانجلو بوناروتى ١٤٧٥ - ١٥٦٤.

ولد ميكلانجلو لأبوين مسنين بعثا به رضيعا إلى بقعة بالقرب من فلورانسا لتحتضنه زوجة أحد العمال الذين اتخذوا من المحاجر مصدراً لكسب الرزق، ولم يبلغ الطفل السادسة حتى ماتت أمه، ليصبح مقره الدائم وسط هذه المحاجر فتفتحت عيناه على أشكالها وتفتح فكره المبكر على رؤيتها، وكأنه ارتبط بها وارتبطت به، حتى إنه أمسك أزميلاً وهو فى السادسة من عمره وأخذ يداعب به الحجارة ليخرج فى النهاية بأشكال عجيبة لوجوه لها دلالة مميزة، وأجساد تلفت النظر إلى براعته، وهو مازال طفلاً، ولم يكن ذلك إلا تعبيراً من داخله كان لابد أن يخرجه على هذه الصورة.

هكذا كانت الموهبة المبكرة لذلك الطفل الذى شب سريعاً ليبلغ الثالثة عشرة من عمره ويلتحق بأحد المراسم لفنان شهير آنذاك هو الفنان دومينيكو

جيرلاندايو الذى أمتع العالم برسمه فى تلك الفترة وقبل أن يثبت أنجلو قدميه، وإن لم يصل بالطبع إلى شهرة تلميذه المبتدئ.. وتمكن التلميذ النجيب أن يقف على كل الحيل الفنية للمهنة، وأن يقوم بتزويد نفسه بالمعارف والتجارب التى تتصل بصنعة التصوير (الفريسكو) وإتقان الرسم فى داخل هذا المرسم، ويختلف التلميذ عن أستاذه، بل يصل هذا الاختلاف إلى درجة الرفض لهذا الأسلوب السهل، ويلجأ إلى دراسة أعمال غيره مثل جوتو.. وفراتشيو.. دوناتللو الموجودة بكنائس فلورانسا، ولم يمكث انجلو فى مرسم أستاذه أكثر من عام واحد.. ليتركه يلتحق بمدرسة النحت فى حدائق آل ميديتش، وقد عزم على اقتحام أسرار الفنانين القدامى، والمثالين الذين اثروا الفن فى حقبات متفاوتة، وبالأخص الذين تمكنوا من تصوير الجسم البشرى اثناء الحركة وهو نابض بالحيوية.. فنرى الفنان الصغير يخالف راى أستاذ آخر وهو ليوناردو دافنشى، الذى يقول إن الإنسان واحد من الغاز الطبيعة الفاتنة.

هكذا كانت بداية هذا الفنان الذى لم يرض بالواقع، لكنه ثار عليه بإخراج صور تنطق من تكوينها، حيث كانت أولى أعماله التى أذهلت كل من وقع نظره عليها وهى رأس تمثال جنى (فون) حتى إن الأمير (لونزو) ما كاد يراها حتى بهرته كما بهره مواهب من صنعها.. ذلك الصبى ميكلانجلو ليستقر راى ذلك الأمير إلى دعوة ذلك الفنان الصبى للإقامة فى قصره وسط حاشيته التى ضمت مجموعة من الحكماء والشعراء والأدباء.. والذين كان لهم الفضل فى وضع قواعد الفلسفة للمذهب الإنسانى فى إطار مناقشات طويلة عاشها ميكلانجلو وتغلغلت فى أعماق نفسه وشكلت الخلفية الفكرية التى عاشت معه وفى وجدانه طوال حياته الفنية.. وبها ومنها خرجت تأملاته اثناء صنع لوحاته وتماثيله ونظم أشعاره.

غير أن تلك الفلسفات المعاصرة لأنجلو أو السابقة عليه فى مساحة زمنية لا تزيد على بضعة قرون لم تترك إلا تأثيراً جزئياً عليه بعدا الفيلسوف اليونانى أفلاطون فإنه تشبع بفلسفته وبخاصة محاورته تيماوس فى قضية الخلق

والتكوين، وكذلك قضية الحب والجمال، ثم قضية أشكال الطبيعة ذاتها والتى تختصر فى (المثلث.. المربع، والدائرة)، حينما راى انها تشكل جزئيات الطبيعة أو هى ابجدية الأشكال المكونة للطبيعة.. وقد رسخ هذا المفهوم فى نفس الفنان وانعكست هذه الرؤية فى جميع اعماله على مختلف أشكالها.

لم يقف هذا الفنان عند مفهوم أفلاطون لتحديد الأشكال المكونة للعالم المادى.. لكنه أضاف المعرفة من ذلك التثليث (الدائرة، المربع، المثلث) وانتزع من هذا الثالوث مفهوماً واقعياً وفلسفياً حققه فى عمله الخالد (الخلق والتكوين)، والذى جاء تنفيذه فى أربع سنوات قضاها الفنان ملقى على ظهره متحركا فوق سقالات ثابتة لإنجاز سقف مصلى (سيستينا).

وقد ابرز ميكلانجلو فى هذا السجل الخالد فى تلك الكنيسة أو المصلى رؤيته للعالم المادى أو الإنسانى من خلال تصوره لرحلة الإنسانية المعذبة منذ أن فكر الإله فى خلق الدنيا والجنة والإنسان، وتمرد ذلك الإنسان على خالقه ثم هبوطه من الجنة التى لا يستحقها لمخالفته الأمر الإلهى إلى الأرض، رمزا لشقاء مستمر وكأنه سجن وضع الإنسان بداخله ليقضى فترة عقوبة لازمة على تلك المخالفة تقدر بعمر الإنسان على الأرض. ثم عودته ثانية إلى المرتبة العليا الإلهية.. وقد صور ميكلانجلو تلك الرؤية أو الإحساس فى لوحاته التسع على ذلك السقف من الكنيسة.. كل ذلك كان انعكاسا لنظرية أفلاطون التى آمن بها وعاشت بداخله وحققها ذلك الفنان فى عصر النهضة، العصر الذى أضاء ظلام دام لأكثر من عشرة قرون كانت فيه أوروبا تسبح فى جهل وظلام نابعين من نظم سياسية أرادت للظلام أن يستمر لتستمر لها السيادة.

ولقد تأثر ميكلانجلو أيما تأثيراً بمثل أفلاطون الروحانية المطلقة ورأى فى الجمال مثالاً دنيويا.. وروحيا.. حيث فسر الجمال الدنيوى بعشق الجسد الذى لا يخرج عن كونه حباً روحياً مطلقاً ازلياً.. والذى يمكن من خلاله أن يسمو العاشق بذلك الحب الدنيوى الجسدى ليصل إلى الحب الروحى.. ذلك الحب المثالى الذى يكون جزءا من الخير وهذا هو منتهى الحب الذى ينشده الفلاسفة.

إن تلك الرؤية الفلسفية التى توصل إليها ميكلانجلو من خلال إيمانه الراسخ بفلسفة أفلاطون المثالية انعكست على بعض أعمال ذلك الفنان تحليلاً وشرحاً، خاصة فى فن النحت وفى بعض أشعاره،

(بلا روية انطلقت إليك
ظننتنى على شاطئ جدول نحيل
أعبره دون أن يبلل ماؤه ما فوق قدمى
لكن.. ها أنذا مذ خلفت الشاطئ
محاضرٌ وسط خضم محيط هائل
تشمخ أمواجه من كل جانب
آه لو كنت مستطيعا العودة للشط
لهرولت سريعاً
لكنى مادمت بلغت مكانى
فلأصنع من قلبى صخرة
واخوض بها اليم
واسمك فى روحى وكيانى
يملؤنى ريا وعذوبة
تجعلنى لا أعبأ بالضجر
ولا أخشى الموت)

هذه القصيدة يسجلها ميكلانجلو وكأنها تمثال أظهر فيه كل التفاصيل. وقام فيها بالتحليل والتشريح لعلاقة قائمة بينه وبين الفتى الذى جمع جمال الروح وجمال الجسد، أو تحقق من خلاله اتحاد الروح مع الجمال الجسدى، وهنا نسجل أن الاستجناس الذى طغى وحجب ما عداه عند ذلك الفنان لم يكن سوى حقيقة مؤكدة لدرجة أنه يقيم لذلك المعشوق وهو (تومازو كافاليبرى) تمثالاً ويصوره صورة شخصية. ولم يكرر ذلك لأى إنسان آخر. فكانت هذه هى الصورة الوحيدة التى حققها ميكلانجلو فى حياته الفنية. بالإضافة إلى تحقيقه لثلاثة

رسومات أو صور جسد فيها العلاقة الجنسية بشكل واضح وكأن ما بينهما لم يخرج عن هذه الرسومات.

هكذا كان ميكلانجلو الفنان الشاعر وهذه صفة من أربعة اتصف بها عملاق عصر النهضة.. على أن الشعر لم يخرج عن مفهوم الفن الشامل الذى فاضت به يد الفنان.. فالشعر الذى يخرجه ميكلانجلو صورة صادقة أو لوحة ناطقة، وكانت المادة هنا هى الكلمات المرصوصة كاللون والخط والأبعاد الثلاثة فى بقية الفنون التى نبغ فيها.

لكن ماذا عن الفنان الشامل وبدايته؟ فهذه القصيدة كانت فى زمن متأخر من حياة الفنان.. وسوف نخوض فى مسيرة ميكلانجلو الشاعر بعد أن نحقق صفاته الثلاثة (النحت، التصوير، العمارة) وكلها فنون تولد من أعماق الإحساس ودقة التعبير وشفافية الروح.. ولم يكن الشعر بأقل من تلك الفنون مطلبا لكل هذه الصفات.

وإذا تتبعنا سيرة الفنان بدءا من البداية، فإن النحت كان هذه البداية، وقد وضع من خلاله فلسفته فى فنه، فجاءت إنجازاته الفنية فلسفية كما هى جمالية.. وثنية تماما كما هى متدينة.. أفلاطونية مسيحية وكأن الازدواج العكسى كان سمة فن النحت عند ميكلانجلو وفى كليهما كان الجمال بارزاً شاهداً على عظمة ذلك الفنان.

على أن الفنان رأى من خلال عشقه للجسد البشرى (بالإضافة إلى كمال الروح)، رأى أن يصور الإنسان من خلال فنه النحتى عارياً تماماً مظهراً جميع تفصيلاته وكأن عروقه تكاد تنطق نابضة.. وكانت أعضاء التناسل أهم صفة حققها الفنان فى تماثيله.. وكما ذكرنا فإن الازدواجية العكسية كانت تملكه.. فإن ثمة عملين قام بتحقيقهما ذلك الفنان ليبرزان هذا المفهوم.. فى تمثال (باكخوس) إله الخمر عند الإغريق تتجلى الوثنية الدفينة.. يعقب هذا التمثال مباشرة بآخر وهو (العذراء الآسية) الذى يتشبع بالإيمان الدينى الصادق، وكأن مجموعة الفلسفات التى أثرت فيه لم تتغلب إحداها على الأخرى، وفى فن

التصوير يؤكد ميكلانجلو هذه النظرية التى آمن بها.. فهو يصور عملين متناقضين تماما فى كل شئ.. أولاهما للعرافات الوثنيات والآخر صورة للأنبياء العبريين والتناقض العكسى واضح تماما فى هذين العملين وهما فى مكان واحد سقف كنيسة سيستينا.

لقد رأى ميكلانجلو فى العالم المادى كل شئ مزدوج - الخير والشر - الليل والنهار.. الأبيض والأسود.. كل هذه الازدواجيات تناقض إحداهما الأخرى ولا علاقة مطلقا بينهما، لكن العلاقة هنا هى علاقة تضاد أو تناقض.. فجانب الفلسفات الدنيوية آمن بالديانة المسيحية التى تعترف بوجود الإله.. ويوم الحساب.. والجنة والنار.. وكل ذلك قام الفنان ميكلانجلو بتصويره إما عن طريق التمثيل أو بالتصوير.

ورغم أن المسيحية تشده بقوة فى سنوات عمره الأخيرة إلا ان النزعة الأفلاطونية لم تكن تخرج من داخله بسهولة، فهى لم تخرج ولن تخرج، فهو بجانب خدمته للدين والكنيسة محققاً لهما كل ما طلب منه تتجلى فى داخله الفلسفة الأفلاطونية لتخرج إحساسا فى صورة الشعر المشبوب الوله.. على أن عظمة ذلك الفنان ما كانت لتصل إلى هذا الحد إلا فى وجود شخصيات ذات مراكز مرموقة كانت تتعهد بالثقافة والفن فى ذلك الوقت ونذكر منهم (يوليوس الثانى)، (البابا سيستو الرابع)، و(ليو ابن لورنزو العظيم)، وكلهم كانوا مهتمين بالفن والثقافة حتى جعلوا روما مركز إشعاع حضارى وثقافى واجتذبوا من كل مكان أعظم الفنانين فى كل المجالات. حتى إنه حينما اعتلى (ليو العاشر) عرش الباباوية فى روما أطلق مثلا يقول: (إذا كانت فينوس قد ظفرت بعهدها.. كما ظفر مارس بعهده.. فقد أشرق اليوم عصر منيرفا (أثينا إلهة الحكمة) وهم هنا يقصدون بمنيرفا ليو العاشر كما كان يرمز إلى البابا الكسندر السادس (بفينوس) ربة الجمال، كما كانوا يرمزون إلى يوليوس الثانى بمارس إلهة الحرب.. وهكذا كانت روما فى مطلع القرن السادس عشر مجتمعا للفن والثقافة والترجمة وإحياء الكلاسيكيات وترجمة اليونانية القديمة.. وفى هذا الجو

العاصف الثائر بكل ما هو جديد نبغ الفنان العظيم الذى أسس مدرسة شاملة.. وقد قيل عن ذلك العهد (إن روما كانت تضم فى بلاط ليو العاشر الفريد مجتمعا ثقافيا لم يقدم التاريخ العالمى مثيلا له).

ولقد ساعد ميكلانجلو فى اعتلائه تلك المكانة المرموقة بين الباباوات ورجال الدين من خلال تحقيق كل ما كلف به على أعلى مراتب الجمال والعظمة.. ساعده على ذلك البداية المبكرة التى علمته إياها الطبيعة العذراء إبان وجوده بين المحاجر ومعه أزميل بدائى وخاماته التى لم ترفض له مطلبا وتدرب وأخرج ما تكنه نفسه دون موجه.. ثم تعليمه الأكاديمى فى مرحلتيه اللاحقتين كما ذكرناهما.. حتى إن أسلوب ميكلانجلو يبرز بوضوح فى فن النحت بالتركيز والتحديد والدقة والإحكام، كما برع فى إظهار الإيماءات وهى معباة بالمعانى والدلالات.. وهذا ساعده على الوصول إلى مرحلة الكمال، فلم يكتف هنا بالإجمال، لكنه تخطى ذلك بالشمول فى إبراز كل دقائق عمله الفنى مما جعله يبرز من خلال عمله قدرته على السيطرة على الشكل ووضوح الرؤية، حيث كان يعرف منذ الوهلة الأولى طريقه دون أن يتحسسه أو يقوم بعملية تجريبية فهو يكشف عما بداخله منذ البداية مع اللمسات الأولى لفرشاته أو الضربات الأولى لأزميله حتى إن أعماله فى النحت والتصوير لم تكن بعيدة عن الوصول إلى أعماق المشاهدين.

بالإضافة إلى ذلك فإن ميكلانجلو يصل بنظرته الثاقبة وقدرته العالية وإمكاناته الفائقة إلى أن تكون تعبيراته عن الحركة والتكوين من الداخل بتفصيلات هائلة، حتى إن الانطباعات الناشئة عن هذا التعبير أو التكوين لينسى المرء أن يبحث عن البواعث التى تكمن وراء الحركة.. على أن ميكلانجلو لم يكن يخطو بخطى ثقيلة، لكنه كان السيل الجبلى العارم يخصب ويدمر. فكما ذكرنا أنه رأى فى الكون التناقض والازدواجية العكسية والتى اتخذها مذهبا له.. حتى إنه بأعماله يحطم التنغيم الكلاسيكى.. فهو أول من أدخل عكس ذلك التنغيم وهو (اللاتناغم) فى عصر النهضة. والذى كان السبيل إلى وجود التيار الباروكى

الذى عرف بعصر (الباروك) وهو طراز يتسم بالفخامة والبذخ والتحرر من القواعد الكلاسيكية، وقد استخدم ميكلانجلو هذا الاتجاه، تأكيدا لرؤيته للعالم المادى غير المنظم، وبما أن الفن تنظيم للواقع (وليس محاكاة له)، فإن الحياة لم تكن أبدا منتظمة كالخطوط المستقيمة اللانهائية، لكنها تجمع بين المستقيم والمنحنى.

وكما آمن من قبل بنظرية أفلاطون فى الأشكال الثلاثة (المربع - المثلث - الدائرة) فهو هنا يضيف عليها بقية الخطوط الفردية التى لا تنتهى ومن مجملها يخرج عمله سواء أكان نحتيا أم تصويريا، وقد أوجد فى هذا العمل كل دقائق التعبير مهما صغرت، ولقد أخرج من الصخور روائع فن النحت وزاول فن المعمار بمقدرة ومهارة فى التعبير عن الجمال والقوة مجتمعين فى عمل واحد.. كما ظهرت براعته المنقطعة النظير فى فن التصوير أيضا.. ونافس معاصريه عمالقة مصورى عصر النهضة الذهبى.. إلا أن النحت كان هو الفن المفضل لديه.. وذلك بالإضافة إلى أنه كان شاعراً.

ولقد تفوق ميكلانجلو فى فن النحت حتى إنه يصل بفنه هذا إلى تحرير الأجسام الآدمية ذات الأبعاد الثلاثة من داخل الكتل الحجرية الضخمة، وهذا انعكس على فنه الثانى (التصوير) الذى رأى أنه لابد أن يوضح بروز الأشخاص من سطح الصورة حتى تحاكى التماثيل.

كذلك فإن ميكلانجلو لا يوافق على دراسة الجسم البشرى أو التشريح عن الأقدمين ليقوم بدراساته الخاصة عن التشريح لجسم الإنسان وأعضائه.. ولقد اعتاد أن تكون صورة مبرزة للنماذج الحية حتى بدا له الجسم الإنسانى بلا سر خافى عليه.

ولقد تجلت تلك الرؤية عند ميكلانجلو فى تحقيق أعمال كثيرة، وتعد اللوحة التى سجل عليها معركة كاسكينا والتى تزين القاعة الكبرى لمجلس المدينة الجديد و التى وقعت بين بيزا وفلورانسا عام ١٣٦٤ لهى خير مثال على إيمانه بأهمية العرى فى فن التصوير.. وقد اختار الفنان فى تسجيله لهذا الحدث

الجاد لحظة معينة غير مألوفة فى تصوير المعارك وهى التى كان الجنود الفلورنسيون يستحمون خلالها فى نهر الأرنو، فإذا بنفير التحذير ينطلق معلنا هجوم العدو.. ولقد اختار ميكلانجلو هذه اللحظة لهدف سياسى هو تحفيز الفلورانسيين على اليقظة الدائمة حتى لا يفاجئهم عدوهم القابع فى بيزا.. وعلى ذلك فقد كان ميكلانجلو أول فنان بعد عصر النحت الإغريقى يدرك عن وعى هوية العرى فى فن التصوير للشخوص، حيث اكتشف أهميته كغاية فى نفسه وكهدف لفنه، فالفن والعرى عنده شيئان مترادفان.

ولقد جاء اختيار ميكلانجلو لهذه الزاوية بالذات لإيمانه بقدرة الجسد البشرى العارى على حمل جميع الأفكار والعواطف والتعبير عن مختلف الانفعالات وتسجيله لحركات شديدة التنوع وتصوير حشود من الأجساد العارية دون أن يعتدى على صدق التاريخ.

ولقد وصف هذا العمل بأنه كان أعظم عمل قدمه ميكلانجلو وأنه يمثل بحق أكاديمية الرسم العالمية، بل يفوق فى عظمته تصاوير مصلى سيستينا وتجاوز أى عمل فنى ظهر خلال القرن الخامس عشر، وهكذا أصبح ميكلانجلو وهو لم يبلغ الثلاثين بعد أعظم فنان فى إيطاليا.

ولكن لنعد إلى الوراء قرابة أربع عشرة سنة لنبدأ رحلة النحت من بدايتها المبكرة، حيث كان الفنان فى عامه السادس عشر حينما آمن من داخله بأن الإنسان سيد هذه الطبيعة، وأنه ربما شابه الآلهة.. لذلك جاء تمثاله (عذراء الدرج)، وقد وضع من خلاله فلسفته وهى تأكيد مكانة الإنسان العليا.. وهذه اللوحة من النقش البارز أو النحت البارز وهو نحت شديد البروز يكاد يقارب التجسيم دون أن ينفصل عن السطح، وكان ذلك عام ١٤٩١، حيث اتبع ذلك العمل بآخر أعجز النقاد وحار كل من شاهده فى تحليله وهو تصوير معركة القنطورى.. وهى التى دارت بين هرقل والقنطورى كما فسرها فارساى.. ويصفها آخر وهو كونديفى بأنها تمثل اغتصاب القنطور نيسنوس لديانيرا زوجة هرقل، بالإضافة إلى تصويرها لمعركة القنطورى.. هكذا رأى كونديفى فى هذه

اللوحة.. وقد ذهب ميكلانجلو من خلال هذه اللوحة التى ربما تصور هذه الآراء بالإضافة إلى أنها تشمل أكثر من ذلك.. فالفنان يضع فيها وجوها لا تكاد تنطق بملامحها.. زحام فى اللوحة.. شرود فى تحقيق أصحابها.. وكأنه يقول هذه هى الدنيا التى يمكن أن نصل من خلالها إلى تحقيق رؤية ما، فقد جاءت هذه اللوحة غير و اضحة المعالم حتى لا يكاد المرء يتبين فيها الأشكال التى تمثل القنطورى من تلك التى تمثل البشر ولا أشكال الذكور من الإناث.. وقد اختلف النقاد أيضا فيما بينهم فى هذه المعلومة ، فبينما يقول أحدهم (فلفلن) إن هذه اللوحة لا تضم اشكالا من الإناث.. يذهب آخر (سيموندن) إلى أن الشكل الذى يتوسط اللوحة لأنثى، بينما رجح آخر ان هذا الشكل لهرقل نفسه..

إن هذا العمل (بما يحتويه من زحام فى البشر غير محققى الشكل واختلاف النقاد على تفسيره هكذا) لهو عمل يمكن ان يفسر لكل العصور وفى كل مناسبة، فهو عمل لا يقل روعة عن مسرح شكسبير مثلاً، واختلاف الآراء حول العمل الفنى يعد ثراء له، فالعمل الفنى الذى يحاكى شيئاً ما، لا يختلف اثنان على تفسيره، أما إذا جاء حاملا لفلسفة معينة فهنا يصبح نابعا من الحياة لكنه غير محاك لها.. وهنا أيضا يفسره كل طبقا لوجهة نظره، فكل يرى فيه شيئا جمالياً، وهكذا كانت لوحة مايكل انجلو (معركة القنطورى) حتى إن ميكلانجلو ظل محتفظا بها لنفسه متعلقا بها وظلت فى بيته حتى انتهت إلى أسرته بعد وفاته.

وهكذا.. تمخض شباب الفنان ليخرج للبشرية هذه اللوحة المجسمة من داخل كتلة كبيرة من الحجر جمعت العديد من البشر فى تلاحم حقيقى فى موقف كل شخصية يحمل تعبيراً ينم عن شعوره وكانها ملحمة حقيقية.

هذا الشباب المتوقد داخل ذلك الفنان الفيلسوف الثائر كما سجل التاريخ فى لوحة نحتية، يسجل فى تمثال باخوس، الذى يعبر به عن شخصيته أصدق تعبير وهو بداية لمجموعة أعمال (الفتيان العراة) وقد استوحى هذا الشكل من تمثال هرقل اليونانى.. وهذا التمثال موجود بمتحف البارجيلو بفلورانسا.. وليحقق ميكلانجلو فلسفته التى ارتآها فى الطبيعة وما تحمل من تناقضات فى وقت

واحد.. يخرج تمثال (العذراء الآسية) ،**لوحة رقم (٦)**، وهذا التمثال موجود بكنيسة القديس بطرس بروما، وقد حققه ما بين عامى ١٤٩٨، ١٤٩٩، أى بعد إتمام تمثال باخوس بعامين فقط.. وقد جاء تمثال العذراء مع روعته ودقة تصميمه وكمال الشكل الموحى للجمال الحزين لأم تحمل ابنها الكبير نصف العارى، وهى فى تمام ملابسها حتى الراس مغطاة، وقد برزت ثنايا الرداء لكل منهما.. وهذا الشكل يحمل د اخله الرهبة بجانب الروعة والجمال مشترك فى كلا اللفظين.. هذا إذا قورن بتمثال (باخوس) الذى تحرر من كل شئ، وهو هنا يسجل من خلاله صورة المخلوق الأول.. لكنه أى الفنان يعكس من خلاله إيمانه بالتجانس النوعى الذى تولد عنه الحب الاسمى للجنس الواحد، وهذه كانت فلسفته أو معتقداته.. وقد صور (باخوس) بكل دقائق التفاصيل التشريحية، وأضفى عليه بجانب جمال الشكل جمال التكوين العضلى، ولم ينس أن يضع بجانبه تمثالاً مصغراً لفتى لا يقل فى الجمال عنه شخصيا أى عن تمثال باخوس، وهنا قد جمع من خلال التمثالين ازدواجية الكون.. فلسفة أفلاطون فى ماهية الحب من خلال باخوس ثم رومانسية المسيحية فى تمثال العذراء لتكتمل دائرة الحياة.

ويلتقط ميكلانجلو خيط الشعور الذى لم يكن فارقه بعد.. بعد أن حقق تمثال العذراء الآسية.. ليحقق معجزة نحتية أخرى لا تقل عن سابقتها روعة وإجلالاً.. فى عام ١٥٠١.. تمثال (داود) **لوحة رقم (٧)** بفلورانسا، وهذا التمثال قد فاق كل أعمال ميكلانجلو شهرة وهو محفوظ بمتحف الأكاديمية بفلورانسا، وقدق حاكى فيه الفنان دوناتللو الذى حقق نفس التمثال عاريا عام ١٤٣٠، والموجود بالمتحف القومى بفلورانسا.. واختلف مع الفنان (فيروكيو) الذى حقق نفس التمثال، لكن لم يكن عاريا بل فى رداء الجندى المنتصر.. فهو الذى قتل جالوت فى معركة شرسة ١٤٧٦ وهو محفوظ بمتحف البارجيلو فلورانسا على أن تمثال داود لميكلانجلو. وقد حرره من كل شئ، وأبرز فيه جمال وكمال التكوين العضلى والدقة المتناهية فى إبراز النسب والتناسب فى التكوين والفخامة

والعظمة فى الارتفاع، حتى إنه بلغ ارتفاع ستة أمتار تقريباً. ممسكاً بمقلاع فى انتظار جالوت عدو شعبه ليخلصهم منه.. وقد جاء ذلك التمثال ليعكس مفهوم ميكلانجلو عن الجمال المثالى للشاب عكس ما صوره سابقوه دوناتللو، حيث صوره فتى مفتول العضلات، والفنان فيروكيو والذى جاء تمثاله رقيقاً باسماً يبقى رأى النقاد حول هذا العمل الخالد الذى نظر إليه كل إنسان ليرى فيه آية جمالية تحجب داخلها فلسفة تهدف إلى شئ بعينه.. فهذا بوب هنيسى يقول، إن ميكلانجلو قد استوحى شكل تمثاله داود من مروضى الخيول القديمة التى تشمخ بنفس الارتفاع الكبير بتل الكوبرينالى فى روما ليناقض فاسارى ذلك القول ويرى من خلال الشكل الهائل للتمثال مغزى سياسيا حين يصل إلى أن ميكلانجلو أراد بهذا الشكل للتمثال داود ممسكا بالنبلة.. وهو يرمز إلى الدعوة إلى إيجاد دفاع بطولى لا يقل شأنا عن بطولة ذلك الفارس داود، وذلك للدفاع عن حكم فلورانسا العادل، فى حين يرى ثالث وهو (جيوفانى باينى) أن تلك الفكرة لم تكن تخطر ببال ميكلانجلو أثناء تحقيقه ذلك التمثال العارى.

ولكن يبقى رغم هذا التعدد فى الآراء والتحليل، يبقى عظمة هذا التمثال الذى سيجد كل من يشاهده تفسيراً جديداً فى كل عصر، فهو فن متجدد ثرى المعنى لا ينضب مع اختلاف الحكم والسياسة وافتقار المدارس الفنية للوصول إلى مرتبته.

على أن ذ لك التمثال بضخامته وشكله الذى اكتساه الجمال الهادئ الآخاذ يمكن أن ينتمى إلى الكلاسيكية المبكرة إبان عهد الإغريق العظماء.. وهو بعيد الصلة عن أشكال القرن السادس عشر.

لكن ثمة شعور دينى يمتلك الفنان فيحقق للعذراء أكثر من تمثال، فقد سبق أن حقق (العذراء الآسية)، واستمرار لنفس الخط يحقق تمثال (عذراء بروج).. أو (العذراء والطفل) عام ١٥٠٤، وقد صور الفنان الطفل مكتملاً واقفاً وليس جالسا كالعادة وقد أظهره عاريا و الأم مكتملة الرداء، ويبدو التفكير والتأمل العميقين على وجهيهما معاً كأنهما يخفيان سراً عظيماً وخطيراً سوف يحدث فى المستقبل

القريب.. وذلك يبدو للناظر جليا، ورغم أن الحدث قد انتهى إلا أن المشاهد لهذا التمثال يصل إلى مفهومه أن الحدث لم يتحقق بعد، وانه لا محالة آت، فالتشكيل البارز والجدية المهيبة الجليلة قد نقلت المعنى للفن إلى فن جديد قوى واضح يتضح فى نغمات فنية متواصلة قد انبعث من عذراء مدينة بروج.. ويستمر ميكلانجلو فى تحقيق هذه الصورة الثابتة للعذراء فيحقق تمثالاً آخر كلفه به (بارتولوميوبينى) حتى سمى باسمه (عذراء بينى) او (العذراء والطفل) أيضا عام ١٥٠٥ موجود بمتحف (بارجيلو) بفلورانسا، وهو نقش مستدير بارز، يجمع بين الطفل فى لحظة نعاس والأم فى لحظات تفكير مصيرى، وقد أبرز الفنان فى هذا التمثال ما هو جديد على فن النحت، حيث حقق فيه جمال الأنوثة للجسد المكتمل و العيون الواسعة والذقن الحادة.. وقد بعد الفنان من خلال هذا التمثال بين الرشاقة الفلورانسية القديمة، وهذا الشكل الذى استوحاه وأودعه ذلك التمثال، ويصل ميكلانجلو فى هذا التمثال إلى اسمى وأرفع مراتب الفن من خلال التشكيل باستخدامه المبتكر للفراغ، حيث يتجاوز رأس العذراء حافة النقش المستديرة، باستبدالهه بالتلاعب الثرى بالضوء والظل الموزعين بين أبرز النتوءات والتموجات، وذلك من خلال تخصيص الرأس ذات الوضعية الرأسية اللافتة للنظر مكان البؤرة الرئيسية.

وكأن ميكلانجلو قد راقه ذلك الأسلوب النحتى لموضوع واحد وهو العذراء والطفل.. فيحقق نفس الصورة لكن بشكل مختلف عن سابقيه وهو تمثال (عذراء تادى).. نسبة إلى (تاديو تادى) وهو نقش بارز مستدير موجود بالأكاديمية الملكية للفنون بلندن.. وقد حققه الفنان عام ١٥٠٤، وقد جاء مكتملاً لا يقل جمالاً ولا كمالاً عن سابقه وقد جمع المسيح والعذراء ويوحنا المعمدان، وقد تدلى كأس التعميد وراء فخذه ملوحاً بطائر الحسون الذى يروع المسيح الطفل وهو رمز آلام المسيح.

ويستمر ميكلانجلو فى تحقيق الفلسفة الدينية أو الأنماط المسيحية بعيداً ولو مؤقتاً عن فلسفة أفلاطون الجمالية الخالصة.. فيحقق عملاً آخر للعائلة

المقدسة مصوراً على الخشب.. حيث ينتقل الفنان من الإزميل إلى الفرشاة لكى يصور هذه العائلة التى كلفه بها (انجيلو دونى)، لذا سميت باسم (عذراء دونى) **لوحة رقم (٨)** والموجودة بمتحف (الأفينزى) بفلورانسا.. ولما كان التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بعد ثالث على اللوحة المصورة فى بعدين اثنين، وذلك بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين، الأمر الذى يجعل مهمة الفنان إثارة الحس اللمسى للمشاهد فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفه وأصابعه حتى لتكاد تدور مع النتوءات المختلفة التى على سطح الشكل مثل التسليم بأن ما يراه هو شئ حقيقى يملك تاثيراً متصلاً.

جاءت هذه اللوحة محيرة ايضاً لكل من اراد ان يتعرف عليها وان يقيمها، فالعذراء فى هذه الصورة فى ملامح هى أقرب للرجل منها للمراة، ولأول مرة يصور ميكلانجلو العذراء عارية الذراعين تبدو إحدى يديها عارية حتى الكتف رأسها عارية وشعرها قصير وقدماها حافيتان، وهى تجلس القرفصاء على الأرض مباشرة، ولم تكن تتوسط الدائرة تماماً فالمساحة المكانية من جهة اليمين أكبر منها من الجهة المقابلة، وهذا واضح فى وضع الأشخاص على جوانبها حيث يحتل الجهة اليسرى فتاتان عاريتان، أما الجهة اليمنى فتتشكل بثلاث منهن اثنتان عاريتان، والثالثة يحجبها جسد هاتين الاثنتين، بالإضافة إلى وجه طفل هو الوحيد الذى يكون ناظراً إلى العذراء والتى تريد ان تحمل المسيح بين يدى القديس يوسف الواقف خلفها وكان الطفل يرفض المثول لرغبة الأم.

ويقول الناقد بوركهارت، (إنه ما من إنسان يستطيع تصوير العائلة المقدسة وقلبه منطو على مثل هذه المشاعر.. وانه قد اكتشف مصاعب مقصودة لذاتها فى اللوحة).. ويقول ناقد آخر هو جوسنى (إن التلاعب فى تنسيق وضع الأطراف يقضى على تاثير اللوحة حتى لقد بدت غبطة الأمومة الجليلة وكأنها مجرد تمرين رياضية) فى حين يسخر الناقد ستاندال قائلاً، إن هذه المهمة بما تتطلبه من جهد مكثف غير خليقة بميكلانجلو وكأنه البطل هرقل. وقد جلس إلى

(عجلة المغزل). ورغم هذه الانتقادات، فإننا نرى أن العمل الفنى لا يظهر ثراؤه إلا باختلاف النقاد على تقييمه وتشريحه، وأن هذه اللوحة تعد معجزة من معجزات فن التصوير والتى تعد بداية لحركة أوسع وأشمل يحققها الفنان ميكلانجلو فيما بعد وبالتحديد فى مصلى سقف سيستينا، فهذه اللوحة التى أظهر فيها الفنان البعد الثالث الذى لم يكن معروفاً إلا من خلال النحت، هذا البعد يحققه ميكلانجلو فى هذه اللوحة المحددة الحجم حتى إذا ما واتته الفرصة أنجز العمل الخالد فى سقف المصلى.

على أن هذه اللوحة تحرك فيها الفنان بفرشاته فى مساحة محددة ومع ذلك لم تكن الحركة محدودة، بل كانت واضحة تماماً، وقد شملت نحو ست حركات فى آن واحد مع محدودية المساحة، كذلك جاء التشكيل على ثلاثة مستويات يتوسطهن القديس يوسف مع الطفل فى الخلفية، ثم العذراء متصدرة الصورة وقد التحمت الأجساد ورغم ذلك لم تفقد الوضوح أو توحى بالإحساس بالزحام، أما المستوى الأيمن فقد شمل فى أعلاه أربعة أشخاص.. ثم أعلى المستوى الأيسر اثنان ورغم هذا التزاحم البشرى فإن الوضوح من كل الوجوه كان يعرض إلى ما تكن صدورهم جميعاً.. ويكتمل الإعجاز فى هذه اللوحة بالخطوط المحيطة وخطوط التجسيم التى تحقق الأجسام أو الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذى بعدين فقط بطريقة تبدو مجسمة، وقد بلغت هذه اللوحة من الدقة ما جعلها تبدو وكأنها نقش بارز ملون وليست لوحة مصورة.

ولقد وضح النحت فى هذه الصورة.. هذا النحت الذى يصل إلى جعل الشئ يبدو ذا أبعاد ثلاثة. فتكون الصورة على قدر كبير من القابلية للتشكيل إذا أعطت المجال بأن الشخوص المرسومة بها مجسمة تجسيماً تاماً وقادرة على الحركة فى المجال المصور حركة حرة ويمكن بلوغ هذه القابلية للتشكيل بإبراز الفروق اللونية بين الأشياء المصورة وجعل أغلب الصورة أو الرسم فى خلفية من الظل أو الغموض، وهذا ما حققه ميكلانجلو من خلال تصوير العذراء على هذا القدر من اللاأنثوية كونها حملت عبئا كبيرا فى وقت حرج وصمدت. فهى هنا فى لحظة

بطولية بعيداً عن مسحة الجمال الأنثوى، فهو يصور لحظة تاريخية انفعالية فى موقف محسوب، ولقد مهدت هذه الصورة طريقاً لتفسيرات جديدة لما ينبغى أو يصبو إليه التصوير الرفيع المستوى بعد ذلك.

كانت سعادة ميكلانجلو المثلى نحت الصخور وتحرير الأجسام الآدمية ذات الأبعاد الثلاثة من داخل الكتل الحجرية الضخمة، لذلك كان يعتقدت أن التصوير يجب أن يوضح بروز الأشخاص من سطح الصورة حتى تحاكى التماثيل، وهذا ما حققه من خلال لوحة العائلة المقدسة.

وينتقل ميكلانجلو إلى النحت مرة اخرى، حيث يشكل الأساس عنده فهو مهنته وفنه.. أما التصوير فكان على الهامش الفنى رغم إبداعه فى تسجيل صورة العائلة المقدسة وما سوف يتحقق بعد ذلك، يعود الفنان مرة اخرى عازماً أن يحقق تمثالاً يحاكى تمثال داود للقديس متى، لكنه يتوقف عن العمل مرة ثم يعاوده، ثم يتوقف لكى لا يتمه، ولكن كان قد ظهر ملامحه جلية.. فهو لناظره يبدو متماسكاً قوياً رغم أن تعبيراته لم تكن قد دبت فيها روح الفن المعبر كما يعبر عن الجسد البشرى الموشك على التحرك تعبيراً قل أن يوجد له نظير فهو متحفز يستعد أن يتحرك وكأن وقوف الفنان عن إتمامه سجل له هذه اللحظة قبل أن يودع بداخله سر الحركة الفنية. وقد حقق ميكلانجلو هذا التمثال على الشكل الذى تركه عليه عام ١٥٠٥ وهو موجود بمتحف الأكاديمية بفلورانسا.

بعد ذلك يكون للفنان ميكلانجلو عودة طويلة لفن التصوير الذى فرضه عليه البابا جوليوس الثانى حينما استدعاه إلى روما للمرة الثانية.. وكانت المرة الأولى عام ١٥٠٥ حين استدعاه لتشييد مقبرة عظيمة تليق بالبابا، لكنه عدل عن رغبته. أما فى المرة الثانية فهو يطلب منه، بل يأمره بزخرفة سقف مصلى كنيسة سيستينا، يخشى الفنان هذا الموقف المهيب طالباً من البابا أن يسند هذا العمل إلى فنان آخر متخصص لأهميته وخطورته.

لكن البابا يصر على أن يقوم هو بتحقيقه. ولم يجد الفنان سوى أن يذعن لهذه الرغبة الباباوية.. وذلك عام ١٥٠٨. ويبدأ الفنان هذا العمل الذى يستغرق

منه أربع سنوات يقضيها فى عمل متواصل راقداً على ظهره ويداه مرفوعتان إلى أعلى ونظره وعقله منصبين إلى أعلى، إلى الفراغ والمساحة الهائلة التى تبدو أمامه كصحراء واسعة مطلوب عمارتها وتجميلها.

لقد كانت المهمة بحق شاقة جداً، فبعد الخامة الضخمة التى كان يتعامل معها برؤية حرة، يجد هنا مساحة واسعة ملساء وعليه تقسيمها، وملأ الفراغ بصورة موحية خالدة.. فهذه مساحة فى مصلى يقصدها كل زائر لأداء فريضة دينية.. إذن فالموضوع لابد أن ينتمى إلى الدين ولسوف يخلد التاريخ هذا العمل مقترناً باسمه.. وكانت لحظة الاختيار الذى انتهى إليه ميكلانجلو وتعامل مع الفراغ بنظرة هندسية تحمل فى نفس الوقت المعنى الفلسفى النابع من الدين (سفر التكوين)، وهو قصة الخلق، حيث قسم الفنان هذا السقف إلى تسع مساحات كى يسجل من خلالها بالتصوير القصة كما فسرها من داخله كالتالى:

لوحة رقم (٩) منظر عام لسقف مصلى سيستينا ويضم التسع لوحات

الصورة الأولى: الإله يفصل النور عن الظلام

الصورة الثانية: الإله يخلق الكواكب

الصورة الثالثة: الإله يبارك الأرض

المجموعة الثانية: وتنقسم أيضاً إلى ثلاث صور:

الصورة الأولى: خلق آدم

الصورة الثانية: خلق حواء

الصورة الثالثة: الإغواء والطرد من الجنة

المجموعة الثالثة: وتنقسم كذلك إلى ثلاث صور تتناول قصة نوح والطوفان:

الصورة الأولى: تضحية نوح

الصورة الثانية: الطوفان

الصورة الثالثة: نشوة نوح

لقد التزم الفنان بالتقسيم الزمنى للحدث، حتى إن صورته الكلية جاءت على شكل قصة درامية متناسقة الصراع الدرامى، كما صوره ميكلانجلو، ولقد كان استلهام الفنان لهذا التقسيم واختيار الموضوع قراراً لم يسبق لأحد من الفنانين أن اتخذه من قبل، حيث إن المتعارف عليه أن يصور الأمر من ذوى الشأن باختيار الفنان وتحديد الشكل والموضوع وما على الفنان إلا التنفيذ، لكن هذه المرة يترك البابا لميكلانجلو تحديد الموضوع مع اختيار الشكل وكأنه (أى البابا) أدرك مسبقاً عظمة هذا الفنان وقوة فلسفته، ولقد أراد ميكلانجلو أن تكون شخصياته عارية بدون ملابس، وذلك ليتسنى له عمل دراسة تشريحية على الجسد البشرى، كذلك زود الفنان مساحاته التسع فى محيطها بكم هائل من الصور، فالمساحة كبيرة جدا والفراغ لم يكن له أن يشوه هذه القصة المرسومة، وعلى ذلك يحيط اللوحات التسع باثنتى عشرة صورة تجمع ما بين الأنبياء والعرافات اللائى بشرن بقدوم المسيح، وشخصيات تاريخية، وعدد من الرقيق العراة.. وتبدو هذه الشخصيات على أنها نقش ملون بارز على مسطح السقف، وكأن فنه الأول (النحت) لم يفارقه، بل كانت تأثيراته دائماً فى تصويره.

لقد جاءت صورته على سقف مصلى سيستينا معجزة عصره، بل معجزة الزمن كله، حيث (كما ذكرنا) استغرق هذا العمل أربع سنوات والفنان مستلق على ظهره وما بين عينيه، وموضع عمله مسافة قصيرة جدا كانت بالنسبة له دنياه التى يتعامل معها طيلة هذه الفترة حتى بدا وكأنه اعتاد هذه الرقدة وما عداها لم يكن يعتاده، حتى إنه حينما يصله خطاب أثناء لحظات توقفه عن العمل فإنه يرفع بالخطاب فوق رأسه.. ثم ينحنى للوراء حتى يقراه.. فلقد تعود واندمج تماماً فى دوره حتى عاشه دون تغيير، ويعبر أنجلو عن هذه اللحظات التى استمرت أربع سنوات متواصلة، فى كلمات تنبض شجناً حين يقول،

(إلى السماء تشمخ لحيتى
وإلى الوراء تنثنى رقبتى
مثبتاً فوق عمودى الفقرى الصاعد

وترقوتى تنتصب عالية كأنها قيثارة متحفزة الأوتار
وعلى وجهى ترتسم لوحة ثرية ملونة
من قطرات الفرشاة الغليظة والدقيقة)

وقد جاءت زخرفة سقف مصلى سيستينا هذه المرة دون ان يكون فيها اثر لنبات كما اعتاد المصورون فى تسجيل صورهم.. لكن الملاحظ هنا أن غابات من البشر المتلاحم امتلأت بهذه الصورة فى تناغم إيقاعى، حيث يكون رابطاً بين الكتل وفاصلاً عنها.

ورغم أن ميكلانجلو جرد هذه الصورة من الأشكال النباتية إلا أنه أودعها شجرة واحدة تحتل مكانة واضحة، وكأنها بطل أسطورى، فالشجرة هنا تلعب دوراً أساسياً حيث إنها الوسيلة التى تنهى اللوحة أو الصورة الثالثة من المجموعة الثانية وهى الإغواء والطرد من الجنة، بالإضافة إلى عشبة تشير أو ترمز إلى خصوبة الأرض.. وما عدا ذلك لم يكن سوى الأجسام البشرية العارية، ولقد ابتكر الفنان فى تسجيل هذه اللوحة المزج بين إيقاع الخطوط والإيماء بالعمق وهى وسيلة أعانته على رواية القصص بهذا الإيجاز الفريد.

ولشدة تعلق ميكلانجلو بالفلسفة الأفلاطونية، خصوصا صلة الإنسان بالإله والذى صوره افلاطون أو تصور صعود الإنسان من أدنى مراتبه حتى بلوغه الإلهى.. أى أن ميكلانجلو حينما سجل لوحته الكاملة عن طريق سرد القصص لم يشأ البدء من البداية بتسلسل تاريخى زمنى، لكنه أراد لزائر المصلى أن تكون بداية القصة المسجلة من النهاية التى تسير إلى الوراء، فكل صورة تسلم الزائر إلى الصورة التى قبلها حتى يصل فى النهاية إلى صورة الخالق الأولى.. وهو هنا متأثر كما ذكرنا بأفلاطون، وكان ميكلانجلو يقصد من وراء ذلك أن يمكن النفس البشرية من خلال مراحل هذه العودة إلى العالم الإلهى وسط الجهد والمعاناة التى يبذلها المشاهد رافعاً رأسه إلى أعلى لفترة زمنية تطول أو تقصر وفقاً لتحليلاته، وأن يجعل هذه النفس وهى مازالت فى أسار سجنها البدنى أن تدنو من إدراك حقيقة الإلوهية. وأن تنتقل من المحدود المتناهى إلى اللامحدود

واللانهائى، ومن الأسر العادى إلى الحرية الروحية فيتحقق لها خلود لا يمكن أن يكون عطاء خالصا فحسب من الله لعبد مختار، بل ثواباً له كذلك على معاناته الإيجابية وشغفه المتوهج بتحطيم أسوار الجهل والعتمة للنفاذ إلى مجال الحق والضياء.

على أن ميكلانجلو حينما فكر فى تقسيم السقف لم يكن يغيب عنه ما أراده، وأن تصويره للجسد البشرى عارياً مبيناً كافة عضلاته وأعضائه كان وراء تقسيم السقف حيث جاء تكويناً عضوياً متماسكاً تسيطر عليه فكرة فلسفية وفنية فى نفس الوقت، وقد جمع خلال هذا التصوير بين اللاهوت التقليدى (العبرى - المسيحى) والفلسفة الأفلاطونية التى تشربها فى صباه أثناء إقامته فى قصر (ميدتش) والتى شكلت وجدانه حيث بقى إلى آخر حياته مسيحيا مؤمنا بالأفلاطونية، اى مؤمناً بوجود قوة خارقة تعلو قوة الإنسان وتوجه نشاطه هى قوة الإلهام.

وتقدر مساحة السقف بحوالى ثلاثة آلاف وخمسمائة متر مربع و هى مساحة من النادر أن يستطيع مصور أن يتعامل معها بهذا الشكل.. إلا أن ذلك الفنان ضرب مثلاً خارقاً فى التصميم والإرادة من خلال المساحتين الكبيرتين: المكانية وهى التى ذكرناها والزمنية التى استغرقت أربع سنوات، إن هذه المساحة الكبيرة حوت ثلاثمائة شخصية، وقد بدأ ميكلانجلو قبل تنفيذ التصميم على ورق كرتون وجزاه إلى أجزاء، حيث يقوم بتنفيذ كل جزء فى يوم واحد حتى يكون على بينة من عمله منذ البداية وحتى النهاية.

قام ميكلانجلو بتقسيم السقف أو الفراغ فى السقف إلى أشكال هندسية وكان لابد أن يستعمل أشكال أفلاطون التى اتخذها فلسفة له، وهى المثلث والدائرة والمربع.. ثم يعيد الفنان تقسيم هذا التكوين مرة ثانية مع ثبات الشكل السابق إلى ثلاث مناطق. حيث جعل الضوء الكثيف يلعب دوراً مهماً.. حيث جعل الجزء الأدنى منها مغطى بقتامة للبنيقات (*) الثمانية المثلثة. بالإضافة إلى

* البنيقة أو الكوشة أو الشكل المثلث المجاور لانثناء العقد والمحصور بين الخط الرئيسى والخط الأفقى من جوانب العقد.

بنيقات الأركان الأربعة على شكل المقرفصات، وهى الكتل البنائية التى تملأ الأركان الأربعة على شكل مثلثات كروية تهبط من مستوى ركيزة القبة إلى أسفل بنفس منحنى القبة، حيث ترتكز القبة على قاعدة المثلث على حين تكون رأس المثلث متدلية إلى أسفل.

وتشمل المنطقة الثانية الفراغ المحصور بين البنيقات المثلثة والمنطقة الثالثة العليا المخصصة للوحات التسع الرئيسية.. وتواكب هذه التقسيمات من الناحية الرمزية مستويات الوجود الأفلاطونية الثلاثة (الدائرة - المربع - المثلث)، وهى عالم الوهم والخيالات.. وقد استطاع ميكلانجلو فى هذه البقعة أن يعبر عنها بالإنسان غير الملهم الذى لم يتلق الوحى بعد وصوره فى أدنى المستويات على البنيقات المثلثة الثمانية وعالم الصيرورة المتغير المادى، وعبر عنه الفنان بأنبياء العهد القديم والعرافات الوثنيات الذين يتوسطون بين الإنسان والله بحكم ملكاتهم العقلية السامية. وقام بتصويره فى المنطقة المتوسطة بين المثلثات واللوحات التسع، وصور فى المساحة العليا قصة الخلق والإنسان وعلاقته المباشرة بالله، والتى تشرف علينا من خلال التقسيم المعمارى من أعلى مستوى كونى.

لقد فطن الفنان ميكلانجلو حينما قام بهذا التقسيم الفلسفى المعقد سواء التسع الأساسية أم التقسيم الثانوى الآخر.. فطن إلى سرد القصة الدرامية للإنسان والخالق منذ بدء الخليقة إلى الطرد من الجنة إلى خلق الأنبياء وقيام الصراع بين الإنسان وخالقه مرة اخرى.. كل ذلك قام ميكلانجلو بتصويره بفنية فلسفية ملؤها الفكر الجامع بين الدين والدنيا.

والجدير بالذكر أن ميكلانجلو قام بتنفيذ هذه اللوحة الخارقة للعادة بمفرده مخالفا قواعد الفن المعمول بها آن ذاك والتى تنص على أن يشترك المساعدون مع الفنان فى التنفيذ، لكن ميكلانجلو قصر عمل المساعدين على القيام بالتجهيزات الأولية فقط.. ومن الملاحظ أن الفنان هنا آثر تدريجات اللون

الرمادى الذى اشبع اشكاله المصورة حتى بدت وقد اخذت طابع التماثيل المنحوتة، وكأن فن النحت الأول فى حياته مازال يسيطر على لمساته التصويرية، وكأنه يتعامل مع حجر ضخم، وذلك رغم ارتباطه منذ بداية التنفيذ بألوان سطح الفريسك.

ويقوم ميكلانجلو بتحقيق (قصة نوح) فى جزء اساسى من التصوير المقسم إلى تسع مناطق، حيث يسجل حياة نوح مع أبنائه وهو الجزء الثالث من المجموعة الثالثة أو الجزء الأخير من التقسيم التساعى، وهو آخر حلقة من حلقات قصة الخلق التسع، وفى هذه اللوحة يسجل الفنان بعض لقطات من حياة نوح مع أبنائه، وقد صورهم عارين تماما، وهذا مرجعه أنه بالإضافة إلى رغبته فى دراسة الجسم الإنسانى الذى لن يتسنى له إلا إذا جرده من كل شئ يوار جسده، إضافة إلى أنه يحقق خلق صورة أو شخصية عن طريق رسم، فأراد أن يقلد الخالق عند الخلق الأول.. وقد صور ميكلانجلو نوح على ثلاث هيئات بنفس الملامح، فهو الإنسان المادى الذى يقع فريسة لشهواته وكأنه اراد أن يقول إن ذلك النبى ما هو إلا إنسان وهذه لقطة من حياته الإنسانية البحتة، ثم وهو يعمل من اجل لقمة العيش حيث قرن العمل هنا لمصور أساسى لتحقيق الرغبة الإنسانية أو الشهوانية وأن كلا الحالتين مبنية على الأخرى، وإن جاءت اللقط الثانية فى البداية. ثم يطوى صفحات الزمن خلال التسجيل الثالث لنفس الشخص (نوح) حينما صوره وقد بلغه الكبر واشتعل راسه شيبا، والأبناء من حوله لاهين وكأن شيئا لا يعنيهم، فهذه وظيفة الأب فى كل الحالات وهم - أى الأبناء - لهم عليه حق الإعاشة وكفى.. حتى إن أحد الأبناء لم يكلف خاطره ويوارى سوءة أبيه رغم أن ذلك ذكر فى سفر التكوين، وكأن ميكلانجلو يخالف هذه الإشارة رغم أنه يسجل قصته، لكنه ربما لم يجد فى عصره هذا الإحساس البنيوى تجاه الأب، فقصد أن يسجله مخالفا التاريخ أو الكتاب المقدس، وهذه رؤية يضيفها الفنان ليس من عنده، لكن من الواقع حتى يسجل تاريخا معاصرا له.

فهذه كانت لوحة نشوة نوح الأخيرة فى الترتيب والتى جعلها الفنان فى

الترتيب الأول لرواد المصلى، حيث كما ذكرنا أراد للمشاهد أن يبدأ مشاهدته بدءا من النهاية حتى يصل إلى البداية فى نهاية المشاهدة، وهذه النهاية هى القمة أو هى أصل الخلق.

على أن ميكلانجلو يسجل من خلال اللوحة الثامنة من التقسيم الأساسى (الطوفان)، وقد جاءت هذه اللوحة على ثلاثة مستويات، الأدنى منه ملأ الفنان فراغه بجسدين فقط، وجعل الفراغ بينهما كبيراً حتى يمكن التركيز على كلا الشخصين بملامحهما الواضحة البارزة جداً وهما عاريين ايضاً فهذه عادة الفنان فى التسجيل، ثم إن ملامح الشخص على الجانب الأيسر من اللوحة تسجل الحيرة والخوف، والعين قد ملأها اليأس من النجاة، فالموت قادم لا محالة، أما الشخص الذى يغطى مساحة الجانب الأيمن فى المستوى الأدنى فهو على وشك الغرق أو كاد أن يغرق والاستسلام واضح على سكنات ملامحه، عكس الصورة الأولى التى تنطق تماماً بما تحس.

ثم ينتقل الفنان إلى المستوى الثانى وهو الوسط والذى أعطاه مساحة ضعف مساحة المستوى الأدنى، لكنه سجل من خلاله صوراً عديدة لمواقف متعددة أيضاً، ما بين أم تحتضن طفلها بحنو بالغ الشدة، بينما يبدو على الوليد بداية لبكاء غير مسموع، فى نفس الوقت يلتصق طفل آخر بساق أمه اليسرى ممسكاً بها بكلتا يديه خوفاً من الوقوع فى الطوفان وكأنه يخشى أن تنزلق قدماه فتكون النهاية.. ثلاثة أجسام ملتصقة تماماً وثلاثة وجوه على كل وجه علامة تختلف عن الأخرى، وثلاث أوضاع لا يشابه وضع الوضع الآخر، وثلاثة تكوينات ليس بينهما وجه شبه هذا كله من خلال لقطة واحدة فى جزئية صغيرة من المساحة الثانية فى المستوى الذى شمل أكثر من عشر لقطات لا تقل كل لقطة عن صورة هذه الأم مع طفليها.. كذلك يسجل ميكلانجلو فى نفس المستوى لقطة استمرار الجنس البشرى بتماسكه الأبدى من خلال رجل وامرأته.. يسجل القوة فى الرجل الذى يتحدى هذا الطوفان برجولته القوية.. ثم الزوجة، وقد تعلقت به او حملها هو، فالمعنى واحد.. الزوجة تستوى على كتف الرجل وهو يحملها بدوره

ممسكة به وهو يمسك بها خوفاً من ان تقع او أن يفقدها؛ من خلال هذه اللقطة يسجل الفنان معانى كثيرة للمجتمع الإنسانى على مر العصور حتى القرن السادس عشر فقد وربما يستمر هذا التسجيل وربما يتغير، لكنه يسجله حتى تاريخ تحقيقه، فالرجل هنا هو القوى و الزوجة هى الضعيفة، بدليل أن الرجل يصارع الطوفان بنظرة ملؤها التحدى والإقدام، ومع ذلك يحمل عبء الزوجة المادى والمعنوى، رغم أن الزوجة وهى فى موقفها الأقل خطورة من الرجل يبدو على وجهها الخوف والحيرة، ثم لقطة أخرى لشخص أراد النجاة بنفسه بتعلقه بفرغ شجرة محاولاً أن يتسلقها حتى يكون فى مأمن.. والصور كثيرة وا لمحاولات عديدة، ثم صورة أخرى لرجل حمل امرأة (وقد فقدت الوعى من هول الموقف) بكلتا يديه، وقد بدا عليه العجز عن الاستمرار بذلك الموقف، وقد خارت قواه، لكنه مازال متمسكا بذلك الجسد الذى لا يقل عنه ضخامة، ثم بعض الصبية والشيوخ الذين لم يكن لديهم قدرة أو قوة على مجابهة هذا الموقف، لكن إشارات اليد وتقاسيم الوجه تعبر عن شعورهم ومنهم من مد يديه ليلتقط من يستطيع التقاطه نحو النجاة.. كل ذلك وغيره كثير يقوم ميكلانجلو بتسجيله فى المستوى الثانى، وفى مساحة ضعف مساحة المستوى الأول، وكانت الأجسام المتلاصقة والتعبيرات الناطقة وزحمة اللقطات المسجلة تدل على سعة أفق هذا الفنان وعلى عمق تاملاته وتنوع ذوقه فى إخراج هذه التشكيلات فى جزء من مساحة كلية، بالإضافة إلى كل ذلك يخصص الفنان المساحة الوسطى فى أعلى المستوى لقارب النجاة الذى احتشد عن آخره بأجسام ملتصقة ذات تعبيرات غير واضحة.. لكن الواضح أن هؤلاء البشر لا يخافون شيئاً فهم وحدهم الناجون... ثم أعلى التقسيم أو المستوى الثالث الأعلى يسجل فيه الفنان الجبل بشموخه وكبريائه. وقد احتل الجزء الأيمن من هذه المساحة، ثم نصف الجزء الأيسر لبر الأمان للناجين من هذا الطوفان، حيث القارب يتجه نحو هذا المكان، وقد سبقهم جزء من هؤلاء الناجين، ثم يغطى الجزء الآخر بارتقاء فروع الشجرة الوحيدة التى يحاول البعض الالتجاء إليها طمعاً فى النجاة.

إن هذه الصورة لهى إعجاز بالمعنى الفنى والفلسفى، ورغم أن ميكلانجلو يحقق من خلالها كل هذه اللقطات الناطقة.. إلا أنه لا يغفل فى أن يسجل فى داخلها الأشكال الأبدية الأفلاطونية الثلاث.. فأعلى يمين اللوحة أو الصورة، حيث الجب يحقق ميكلانجلو المثلث ثم أعلى الوسط فى اليمين يسجل الدائرة من خلال شخوص تبحث عن النجاة.. كذلك يسجل الفنان المربع فى المساحة الوسطى للمستوى الأعلى، حيث الناجون من الطوفان، لقد حشد ميكلانجلو فى هذه اللوحة اناساً كثيرين بملامح مختلفة، وكان الطوفان يتحقق بكل ما يعنيه من معنى فى هذه اللوحة.

ولا يفوتنا هنا أن نسجل أن هذه النصورة لها وجه شبه كبير بالصورة التى سجل فيها الفنان الجنود العراة يستحمون فى نهر الأرنو خلال معركة كاسكينا وتشف لنا عن مدى استغلال الفنان للفراغ. وأخيرا فإن هذه اللوحة توحى بنظرة فلسفية تاملية وهى هول المازق الذى يترصد الإنسان حينما تحاصره عوامل الطبيعة القاسية التى لا يمكن إزاءها إلا الاستسلام.

ومع التقدم فى سقف (مصلى سيستينا) والنظر إلى ذلك السقف تكون اللوحة أو الصورة الثالثة (تضحية نوح)، حيث يسجل ميكلانجلو صورة صادقة لمفهوم الطاعة الإلهية التى تنشأ بين الإنسان والإله من خلال إراقة الدماء ثم إشعال النيران لحرق لحم الأضحية حتى يتحول إلى دخان يصعد إلى السماء، وهذا ما نقله الفنان من سفر التكوين، حيث تشير القصة إلى هذه النقطة بالكلمات، ولكن ميكلانجلو يجلو الصورة بالفرشاة، والملاحظ فى هذه اللوحة خلوها من المساحات غير المستغلة، حيث يحتشد سبعة أشخاص فقط ليملأوا الصورة بتكوينات تمحو اى فراغ، فنرى اللوحة مزدحمة رغم قلة عدد الأشخاص كما فى لوحة الطوفان التى حشد الفنان لها عشرات الأشخاص.. وقد قسم الفنان اللوحة إلى مستويين الأدنى ضعف الأعلى.. حيث جعل فى المستوى الثانى وفى منتصف المساحة تكوينا يشمل نوح مع زوجته وابنته. حيث يتوسط التكوين نوح وهو يواجه الصورة بشيخوخته التى تدل على انه قدبلغ من العمر ارذله. ولم تكن

الزوجة بأقل منه حيوية، أما الابنة فهى فى مستهل الشباب والنار تتوسط موضع الأب أو نوح والابنة تحجب عن وجهها جزءا من الدخان وباليد الأخرى تذاعب النيران حتى يستمر اشتعالها والأب قانع بما يدور وكأنه قد استسلم للموقف الإلهى الذى يقوم بتنفيذه، هذا التكوين الذى توسط المستوى الأعلى من اللوحة يتخذ شكلاً مستقيماً يتكون منها المربع الأفلاطونى.

على أن المستوى الأول أو الأدنى والذى يشمل على ثلثى المساحة الكلية فهو لأخت لم يكن مهمتها سوى تسليم الأخ الجاثم فوق الفريسة أداة الذبح، أما الأخ الآخر الذى يجاور الأخت فهو ينظر إلى المشهد نظرة استعداد لتلقى أى أمر، حيث يجثم هو الآخر على كبش ربما استعداداً لنحره، وراءه مباشرة يبدو رأس ثور ذو قرنين على شكل نصف دائرة دليل قوتهما، هذا التكوين فى الثلث الأخير من المستوى الأدنى يبدو على شكل مثلث.. حيث يحقق ميكلانجلو فى هذه اللوحة أيضاً فلسفة أفلاطون، كما حقق الفلسفة الدينية بكل ما تحمل من معان وتأملات.. ولم ينس الفنان أن يودع فى كل شخصية تفكيرها الخاص الذى ينطق من خلال نظرات كل منها على اختلاف الموقع والموقف، فنوح يتوسط اللوحة غارقاً فى التأمل الناتج عن صعود الدخان والزوجة تهمس له بشئ ربما لا يروقها، والابنة المجاورة للأب منزعجة من رائحة الدخان، حتى إنها تحجبه بيدها عن عينيها، والأبناء كل له نظرته التى تبوح عما بداخله.. وأخيراً الحيوانات الثلاث كل له نظرته أيضاً، ومع كل ذلك نجد الفنان قد أحدث التحاماً خطيراً فى هذا التكوين.. فأحد الأبناء وهو الذى يحتل الجزء الأسفل من المستوى الأدنى نراه ملتحما مع ثلاث، احدهما، الأخت المجاورة له تماماً.. وخلفه رأس الثور الملاصق لكتفه الأيمن.. ثم الكبش الذى يمتطيه الشاب استعدادا لنحره.. هذا التلاحم جاء متناغما مألوفاً وكأنه الطبيعة فى أحسن صورها. ثم الأخ الذى يتوسط الجزء الأيمن من التكوين الأدنى للوحة وهو أيضا ملتحم ما بين كبش جالس فوق حزمة الخشب التى يحملها الأخ الثالث ويداخته التى تناوله شيئاً.. كذلك الأخ الثالث الذى يحتضن حزمة الخشب.. ثم أخيراً التكوين العلوى

الذى يتمثل فى الجزء المتوسط.. للثلاثة.. نوح وامرأته وابنته فى وحدة واحدة.. أما الفراغ فى اللوحة فلم يكن له أثر سوى فى طرفى اللوحة الأعلى.. إن الفنان هنا يسجل لقطة وكأنها كتاب مفتوح يقرأ بسهولة، وجملة مكونة لصور بديعة.

وفى اللوحة الرابعة والتى تتضاعف فيها المساحة المكانية للفنان يسجل الفنان لحظة طرد آدم من الجنة **لوحة رقم (١٠)**، حيث تتضاعف قدراته الفنية وتسمو فلسفته وابتكاره لخلق صورة لم يتوصل إليها أحد من الفنانين قبله.. فالمعروف أن كل من تناول هذه القصة سجلها من خلال شخصين اثنين فقط وبينهما الشجرة أو التفاحة التى تعد مصدر الخطيئة.

هذا هو التاريخ الحرفى، فخطيئة آدم لم يشترك معه فيها سوى امرأته والثمرة (التفاحة) أو الشجرة.. لكن فكر الفنان يسمو إلى فلسفة يمكن أن يكون أفلاطون له دور فيها بتأثير فلسفته على ميكلانجلو.. فقد أراد الفنان أن يخرج هذا التكوين حاملاً فكرة جديدة يؤمن بها شخصياً.. وهى أن الإنسان الأول المتمثل فى آدم لم يرتكب خطيئة العصيان رغما عنه، أى سلبيا.. وإنما كانت الإرادة الذاتية لها دور فى ذلك التنفيذ.. أى أن الخطيئة كانت إيجابية وليست سلبية.

هذا جانب.. أما الجانب الآخر والذى أضافه الفنان فى هذه اللوحة هو التسجيل الدرامى من خلال الخطوط المكونة لشخصيات الصورة.. وذلك عن طريق الفعل ورد الفعل.. أو بمفهوم البطل التراجيدى الذى يرتكب الخطأ ليس عن خسة، لكن عن تنفيذ قدر بإرادته.. والقدر هنا لم يكن سوى حواء التى بدأت الفعل ليقتدى بها آدم.. ويكون الخطأ.. أو الفعل هذا جعله فى المساحة التى تشغل الجزء الأيسر من اللوحة.. وكان التكوين هنا من خلال آدم وحواء.. ولنا عودة إلى ذلك التكوين.. أما الجانب الأيمن من اللوحة فقد انتقل بهما إليه. لكن الوضع يختلف كلية فى كل شئ.. فهما هنا فى هذا الجانب منبوذان مطرودان إلى مصير مظلم لم يعرفا عنه شيئاً. لكنه قطعاً لن يكون سوى الشقاء الأبدى، أما منتصف التكوين فلم يكن سوى الشجرة التى صورها الفنان على شكل حية

أثمرت الخطيئة التى وقع فيها آدم وحواء.. هذا هو التكوين المساحى للوحة.. أما عن المعنى المستشف من الصورة..فقد جعل الفنان الحياة فى الجنة ولو انه على يسار اللوحة.. إلا أن ذلك اليسار لم يكن فى الحقيقة إلا اليمين.. وهو هنا يرمز بموقع الجنة اليمين، أما الجهة المقابلة وهى يمين الصورة وموقعها الأصلى اليسار فهو الشقاء أو الأرض أو الحياة الدنيوية كما يراها الفنان أو كما يراها الفلاسفة، ثم إن الفنان يصور حواء فى وضع شهوانى للغاية، وهو هنا يصل بفكره إلى أن آدم حينما أخطأ كانت الشهوانية القابعة بجانبه من الوسيلة للقيام بهذه الخطيئة تحت ذلك المشهد.. وهو يراها أيضاً تبدأ فى اقتحام ذلك الطريق.. وهى على ذلك المشهد.. ورغم أن الفنان يصور آدم ضخم المنظر والجسم إلا انه ينقاد إلى غواية حواء وهذه هى قصة الغواية.. أوالفصل الأول من مسرحية الطرد من الجنة.. أو الخطيئة التى سوف تؤدى إلى العقاب.. كذلك صور الفنان حواء وهى تمد يديها إلى التفاحة بنظرة يملؤها الرضا، أى أنها فعلت ذلك باقتناع ولم يكن آدم أقل منها تفاؤلاً، وهذا التكوين قد احتل الربع الأيسر من الصورة وهو يميل إلى الشكل المثلث، ثم ينتقل الفنان بعد هذه المساحة التى شملت آدم وحواء أثناء قيامهما بتنفيذ الخطيئة بإرادتهما.. إلى نصف المساحة الكلية فهو يترك مساحة توازى الربع الأيسر، وذلك على يمين الصورة ليكون شكل آدم وحواء فى الحالتين وهما فى الجنة ثم خروجهما منها يشمل نصف المساحة سواء الجانب الأيمن أو الجانب الأيسر.. أما وسط اللوحة فقد خصصه الفنان للشجرة أو الحية.. وكان تلك المساحة التى لم تشغل سوى الشجرة بالإضافة إلى وجهى الملاك والشيطان اللذان يتوسطان أعلى اللوحة.. جعلهما يحتلان نصف المساحة الكلية، وذلك لأهمية النتيجة التى سوف تخرج منها.. إن تلك المساحة هى الفاصل بين حياتين، حياة النعيم وحياة الجحيم.. أو بين الجنة والأرض.. أو بين حياة الأبدية والخلود.. وبين شقاء الإنسان فى الأرض وحياة ليست مستمرة خصوصاً لإنسان واحد.. هذا كله نابع من ذلك التكوين.. فأهمية هذه المساحة المتوسطة لا تقل عن التكوين المكررين لآدم وحواء.

وإذا انتقلنا إلى الجزء الأيمن للوحة فنجد صورة مختلفة تماماً لآدم وحواء بعد أن وقعا فى المحظور.. فقد تحولا إلى ثنائى منبوذ مطرود يبدو على وجهيهما الخوف والجذع، وقد لاحقهما الملاك المنتقم وكأنه يسجل عليهما البداية وهما مازالا فى الجنة وهذه البداية لابد لها أن تتطور.. والفنان هنا يشير من خلال هذا التناقض بين الموقفين لآدم وحواء إلى الجريمة وعقابها، وإلى الإنسان عمومة وما يصدر عنه.

كذلك يصور الفنان حواء وهى أكثر خوفا من آدم وكأنه يسجل هنا الفرق بين قوة المراة والرجل، رغم أن المراة هى الأساس فى هذا المصير، وكأنه ايضاً يسجل للبشرية صورة يمكن أن تتكرر كثيراً فى الحياة الدنيا وهذا التكوين فى الجانب الأيمن يمثل الفنان الذى جعله آخذا الشكل المربع.. اما الوسط فيميل الشكل فيه نحو الدائرة، وذلك من خلال التكوين النابع من الملاك والحية أعلى وسط التكوين.. وكأن الفنان يحقق أيضاً من خلال هذه اللوحة الأشكال الأبدية الأفلاطونية الثلاثة، كذلك يصور الفنان فى أعلى الجانب الأيمن للوحة يعضاً من أوراق شجر قليلة حتى يتجنب بث الأسلوب المادى فى جنة كل ما حدث فيها يعد معنويا أو فوق الجانب المادى الذى ينتمى إلى عالم البشر الدنيوى، لكن كان لابد من تسجيلها لأنها الوسيلة التى سوف يُطرد بسببها آدم من الجنة.

يذهب ميكلانجلو بفكره إلى أن يجسد الشيطان تماماً كالإنسان فى عريه.. إلا أنه يبتعد عن هذا التشبيه حينما يصور الملاك الذى لا ينتمى إلى عالم البشرية المادى وكانه هنا يسجل فى تلك اللوحة وجه الشبه المطابق بالنسبة لبنى البشر والشيطان. وقد جعل شجرة الخطيئة تنتصف اللوحة تماما، وكأنما أراد أن يحقق التعادلية فى المساحة التى تفصل بين حياتين.. كما نلحظ التصاق حواء وآدم بحافة اللوحة اليمنى فى موقف الطرد وكأن الفنان يسجل نقطة البداية للحياة المادية.. بينما نراه يصور حواء وآدم وقد قطعا شوطاً فى المساحة الواقعة فى أقصى يمين اللوحة دليل انقضاء مساحة زمنية.

وكما ذكرنا إن ميكلانجلو يرتب لوحاته داخل مصلى سيستينا للمشاهد الذى يدخل ليرى اللوحات التسع التى تمثل الخلق بمعناه الشامل، وقد جعل تلك الصور التسع تبدأ من نهاية عملية الخلق.. ففى اللوحة الخامسة والتى تمثل عملية خلق حواء قسم الفنان هذه اللوحة إلى ثلاثة مستويات طولية متساوية حقق من خلال هذا الثالوث ثلاث صور.... ففى المستوى الأول يمين اللوحة جعله بالكامل لتجسيد صورة الرب الخالق وهو فى لحظة إعطاء الأمر أو الإشارة من يديه لانتزاع حواء من آدم وكأنها عملية مخاض.. وقد صور ميكلانجلو الإله فى صورة شيخ وقور ذى عباءة فضفاضة وكأن تحت طياتها أسرار العالمين.. وقد جعل الفنان صورة الرب تحتل المساحة بأكملها. كذلك يسجل لحظة ظهور حواء أو خلقها وجود ذبذبات وكأنها موجات كهربائية تشق الواقع المادى للوحة وكأن الوجود قد اهتز أو زلزل، وفى المستوى الثانى و سط اللوحة تماماً تحتل حواء هذه المساحة العليا، فقد واجهت بوجهها الإله وكأنها تتوسل إليه بسؤال استعطافى، فى حين يرفع الإله يده اليمنى علامة على الإجابة الفورية باسطاً كفه إلى أعلى وكأنه يجيبها بسمو المكانة لبنى البشر لأنها البداية التى يريدها الرب راضياً، وحواء تواجهه فى دهشة تشوبها الخوف من تلك البداية المجهولة التى لم يتقرر مصيرها بعد، لكن الرب ينظر إليها نظرة ملؤها الطمأنينة، ويجعل الفنان حواء مواجهة للرب ناظرة إليه باهتمام بالغ رافعة كلتا يديها وكأنها تتوسل إليه وحواسها الخمس فى خشوع.. أما النصف الأسفل لها فمتجه نحو آدم الذى احتل المستوى الثالث يسار اللوحة ، بالإضافة إلى جزء من المستوى الثانى كله، وقد شارك حواء تلك المساحة وكأن الفنان له وجهة نظر فلسفية أراد أن يسجلها فى هذه اللوحة ولم ينس أن يقول كل شئ، وسوف نذكر ذلك حينما نتعرض لوضعه فى هذا المستوى.. فالتحليل مازال فى المستوى الثانى.. حواء قد شغلت الجزء الأعلى من هذا المستوى.. إلا انها تشغل بعضاً من مساحة المستوى الثالث وكأنها تشارك آدم قبل أن تلتقى به.. تشاركه كل شئ وهو يفعل نفس الشئ رغماً عنه.. أو دون دراية منه.. فالمستويين، الثانى والثالث متداخلين فى صورتى حواء

التى (كما ذكرنا) تشغلهما بجزء من جسدها. وهو الجزء الجنسى أو الغرائزى وقد التصقت قدماها بكتف آدم اليسرى.. وكأن الجانب المعنوى أو الروحى هو المتجه نحو الرب.. والجانب المادى أو الجسدى صوب آدم وكان عامل الجاذبية هنا قد لعب دوره سواء نحو الرب أو نحو آدم، فكل جزء من حواء عرف طريقه الصحيح، وذلك قبل أن يرتكب الإنسان الخطيئة.

أبرز ميكلانجلو فى عملية خلق حواء إشارة اليد الصادرة من الرب بعيداً عن جسد حواء.. أو ضلع آدم نفسه، وهو هنا يسجل ويكرر إيمانه بالفلسفة الأفلاطونية التى تقول: إن عملية الخلق لم تكن سوى عملية عقلية خالصة.. والفنان هنا يسجل صدق هذه النظرية ويؤكدها.. ووضع حواء فى المستوى الثانى للصورة والتى تواجه الرب وظهرها نحو آدم وكأنها خرجت من داخله على التو فى دهشة تساؤلية لدليل صدق لنظرية أفلاطون.. فقد خرجت حواء إلى النور كاملة التكوين والهيئة وقد وضع الفنان من خلالها صورة للجمال الجسدى الكامل للأنثى.

وإذا نظرنا إلى وضع آدم فى هذه اللوحة نراه قد احتل مساحة المستوى الثالث يمين اللوحة، وقد شغل الفنان هذه المساحة بثلاث صور وثلاثة تكوينات.. الأساس فيها آدم نفسه الذى جعله مغشياً عليه فى غفوة يستند بجذع شجرة.. وهذا هو التكوين الثانى الذى وضعه الفنان فى هذا المستوى.. لكنه يسجل الشجرة هنا بحالة غير معروفة معبراً بأن عملية خلق الإنسان لم تكن قد تمت بعد.. والعالم هناك غير مادى لا يصلح لحياة.. والشجرة كان لابد منها لكنها صورة لشجرة وليست شجرة.. وكأن الفنان هنا استلهم فى عملية الخلق هذه صورة خلق المسيح نفسه من مريم وهذه صورة تكاد تكون مطابقة.. فالشجرة هنا تقابل النخلة فى خلق المسيح.. وآدم يقابل مريم نفسها، فكما خلق المسيح بإشارة من الرب من مريم.. خلقت حواء بإشارة من الرب أيضاً، لكن من بين جنبات آدم.. وكما أغشى على مريم وجاءها المخاض إلى جذع النخلة.. فها هو الفنان ميكلانجلو يسجل لحظة خروج حواء من بين جوانبه ويسجل أيضاً لحظة

الإغشاء لآدم مستنداً أيضا بجذع الشجرة، إن هذه الصورة يسجلها الفنان وكأنها لحظة ولادة وهى كذلك، لكن ليس بالمعنى الشائع ، لكنها بالمعنى الإلهى الذى يصور الأمر فينفذ الشئ.. كذلك فإن آدم فى هذه اللوحة قد احتل الجزء الثالث وشغل بعضاً من المستوى الثالث.. وكأن المستويين الثانى والثالث شركة بين آدم وحواء.. حيث انفرد الرب وحده بالمستوى الأول دون أن يشاركه فيه أحد.. وهذا تفسير يسجله الفنان مرة ثانية بعيداً عن الفلسفة المادية أو الأفلاطونية، لكنه يسجلها من داخل النظرية الإيمانية المسيحية.. فهو يسجل وحدانية الرب دون منازع للمساحة التى يشغلها، فى حين جعل المستويين الآخرين شركة ما بين آدم وحواء.. والملاحظ لتلك اللوحة يرى أن الأشكال الأفلاطونية ظاهرة أيضاً.. فالدائرة مسجلة من ثلثى اللوحة ومن التكوين الثانى للرب وحواء بالكامل والنصف الأدنى لادم والمربع يكونه الفراغ بين الرب وحواء، وأخيرا فإن المثلث فى هذه اللوحة تكون قاعدته قدمى آدم الممتدة على الأرض إلي أعلى النصف الأدنى صاعداً من القدم اليسرى بضلعه الأيمن حتى راس حواء.. من تلك الراس التى تكون قمة المثلث يهبط الضلع الأيسر حتى نهاية حواء ماراً ببداية القاعدة الأخرى وهى نهاية النصف الأسفل لآدم.. اى إن ذلك المثلث قد حوى داخله نصف آدم الأسفل وحواء بالكامل، حيث جعل من الراس قمة المثلث او راس المثلث.. وهكذا لم يغفل الفنان أن يودع لوحته هذه تلك الأشكال الأبديّة.

إن هذه اللوحة تحمل فى طياتها فلسفة عميقة لكل من يريد الخوض فيها سواء دينياً أو مادياً.. لكن الفنان هنا كانت له جراة فنانى عصره بتجسيد صورة الإله كما توهمه.

واستمراراً لعملية الخلق التنازلية.. تبدو اللوحة السادسة.. عملية خلق آدم **لوحة رقم (١١)**، فكما ذكرنا أن الفنان قصد عمداً أن يجعل تسجيله للوحاته التسع بدءاً من النهاية ماراً بلوحاته إلى نقطة البداية المبكرة أو البداية الأولى للخلق بوجه عام.

وتعد هذه اللوحة الموضوع الرئيسى فى هذه المجموعة وهى أحد المنجزات النادرة التى تجمع بين العظمة الفائقة والبساطة المعجزة.. فمعنى هذه اللوحة واضح من الوهلة الأولى.. حيث صور ميكلانجلو الجسد الإنسانى الأول لادم فى روعة ليس لها مثيل سابق.. وهو مستلق على الأرض وكأنه قطعة منها مرتبط بها ولا يريد الفكاك منها، وهذه نظرة فلسفية واقعية من الفنان.. فآدم حسب التفسير الدينى مخلوق من تراب الأرض وهو هنا يكون مستلقياً عليها، فقد جعل الفنان شبه جاذبية تشده نحوها رغم انه مازال يعيش لحظاته الربانية ناظراً إلى الإله.

ومن حيث التكوين الفنى للوحة فقد وصل الفنان بفكرة مجردة وفى نفس الوقت الذى يحضره المفهوم الدينى.. فقد قسم المساحة الكلية للوحة مناصفة.. جعل النصف الأيمن للرب واتباعه من الملائكة وفى نفس الوقت جمع حواء فى زمرة الرب.. ثم جعل النصف اليسارى لآدم وحده ولو انه يشرك معه فى أعلى اللوحة ملك لم يفسر مهمته.. فربما يكون ملاك الإنسان وربما يكون شيطانه.. المهم أنه موجود فى نفس التقسيم، على ان الفنان بعميق نظرته وتأمله وفلسفته يجعل يد الله وحدها فى مساحة آدم وكأنه يريد أن يسجل أن ملك وملكوت آدم الواسع ملك له، لكن يد الله موجودة فى هذا الملك.. هذا تفسير.. كذلك فإن يد الله فى هذا التكوين مع إضافة التشققات الواضحة على اللوحة كلها تدل على زلزلة المكان وكأن تياراً كهربائياً شديداً قد شق السحب والجبال.. فهذه لحظة تاريخية.. لحظة الخلق للإنسان.

نعود إلى اللوحة والمساحة التى يشغلها آدم.. فهو كما ذكرنا مستلق على الأرض ناظر بعينيه إلى الرب فى استسلام وكأنه مازال فى غيبوبة ودهشة من وجوده المفاجئ ماداً يده اليسرى ناشراً أصابعه وكأنه أرادها كذلك لكى يمكنها لمس إصبع يد الله التى تصدر عنها الشرارة الأولى لكى يسرى التيار الروحانى إلي إصبع آدم وكأنه السالب والموجب اللذان يتولد منهما القوة الفائقة. فلمس يد آدم بيد الرب جعلت الحياة تدب فى أوصاله. وهو هنا ينظر إلى خالقه دون تعليق حيث يبدو وكأنه لم يصله تفسير بعد.

وقد مارس ميكلانجلو هوايته المفضلة هنا من حيث تصوير آدم على هذه الهيئة.. فقد فصل أجزاءه بكمال فائق مع مسحة الجمال الهادئ وبروز العضلات لجسد عار تماماً مبينا كل شئ يتكون منه هذا الجسد، ثم يبرز فى خلفية الصورة جزءا من الجبل، وقد التحم الجسد مع الجبل فى تناسق وتناغم وكأنه شئ واحد مع فارق التكوين الجسدى الهائل.. كذلك كانت رؤية الفنان فى تصوير آدم على هذا الشكل لشاب، فى مقتبل العمر مزود بقوة جسمانية واضحة لا ينقصه شئ من مقومات الشباب الشعر.. النسبة والتناسب لأجزاء الجسم.. جمال التكوين والشكل.. تقسيم محتويات الرأس.. كل ذلك لم يغفل ميكلانجلو عنه فى انسياب جمالى للخط المكون للصورة.. بالإضافة إلى تصوير التشققات الناتجة عن عملية الخلق، وقد بدر فى ذهن الفنان أن ثمة صواعق وبرق ورعود قد حدثت أثناء التقاء يد الله بيد الإنسان الأول التى نتج عنها سريان الحياة فى هذا الجسد الميت.. وأن هذه اللحظة لابد أن تؤثر على موجودات الوجود آنذاك فتجعل هذه الخطوط غير المنتظمة والتى جاءت طويلة وكأن تصدعات ومؤثرات قد صعقت هذا الكون.. كل ذلك واضح فى هذه التموجات غير المستقيمة.

هذا عن المستوى الأيمن للوحة والتى شغل آدم مساحتها.. على أن ميكلانجلو قام بتصوير ملاك يحلق أعلى هذا التقسيم.. وأن هذا التواجد لذلك التكوين كان لنظرة دينية، حيث إن الإنسان فى وجوده تحفه الملائكة ولكل له وظيفة مهما اختلفت الآراء فى كنه ذلك.. وكذلك فإن وجود هذا الملاك أعطى للفراغ الهائل الذى شغله آدم وحده مع وجود جزء من الجبل ثم يصبح الفراغ الأعلى كله خاليا من أية تكوينات، فإن الفضاء ملتحم بالسماء.. فكان تصميم هذا الجسد الملائكى عاملاً مهماً فى كسر هذا الإيقاع للفراغ.. وخلق تعادلاً فى المساحة. فآدم يغطى جزءاً من المساحة السفلى وكأنه منتم إلى الأرض هنا.. والملاك يكون نصيبه من المساحة الجزء العلوى وكأنه أيضاً مخلوق لتكون هذه المكانة ملكوته كما أن الأرض مملكة الإنسان.

إن هذا التكوين الذى أحدثه ميكلانجلو فى هذه المساحة ليعطى تفسيرات كثيرة سواء من الناحية الدينية المسيحية أو الفلسفة الدنيوية الأفلاطونية.

إن الفنان فى خلق هذه اللوحة لم تكن الصدفة هى إلهامه أو مصدر تفكيره، لكنه حينما اطلع على سفر التكوين واهتم بالدين المسيحى الذى يهدى إلي إحدى كنائسه هذا التسجيل العظيم.. ثم فلسفة أفلاطون التى تعلمها وتأثر بها أيما تأثير.. كل ذلك مجتمعاً تولد عنه مفهومه عن كل لوحة وكل شخصية وكل موقع وكل مساحة مشكلة.. كل ذلك كان من مفهوم واقتناع لتكوين يجمع ما بين الدارين الأولى وألآخرة طبقا لمعانى الكتاب المقدس.

وإذا انتقلنا إلى التكوين الآخر لمساحة اللوحة.. وهو الجزء الأيمن والذى استغل الفنان منه المنتصف ليجسد فى هذه المساحة الدائرية صورة للرب محاطا بملائكته طائراً ومادا يده التى يبرز منها إصبعه ليلمس يد آدم لكى يدب فيه الحياة من روحه.. فقد جعل الفنان هذا التكوين وقد شابه جلال ورهبة بارزين.. ثم إحاطة الملائكة به من خلفه فى صورة تميل إلى براءة التكوين للشكل.. بالإضافة إلى تجسيد صورة لحواء من خلفه، وكأن الفنان يسجل فى هذه اللوحة الغد المقبل والذى سوف يشهد انتقال هذه الصورة لحواء من الخلف إلى الأمام حينما يريد الرب ذلك وينتزعها من داخل آدم لتكون جزء منه ليس لها انفصال.

وهو هنا - أى الفنان - يريد أن يصل لمفهوم الوحدة لخلق الإنسان.. فخروج حواء من داخل آدم يجعلهما اثنين فى العدد، لكن الأصل واحد رغم أن حواء كانت فى هذا التكوين منفصلة عن آدم.. فهى وراء الرب وآدم أمامه.. لكن القدرة الربانية ليس لها حدود.. وهذا نابع من مفهوم دينى أيضاً.. كذلك يصور الفنان الرب على هيئة شيخ وقور ذى هيبة نابعة من طيبة عكس آدم الذى جعله شاباً فى ريعان شبابه-وكأن الفرق هنا بين الخالق والمخلوق المرحلة العمرية والتجربة الربانية.

بالإضافة إلى ذلك فقد أبرز الفنان صورة لملك من الملائكة يحف العرش عاليا.. ليحتل مساحة أعلى التكوين تساوى تماماً نفس المساحة التى كون فيها

الفنان الملاك فى مساحة آدم اليسرى، وكان المساحة الكلية للوحة قد تعادل فيها وجود كلا الملكين وأعطت شكلاً جمالياً فى التكوين الكلى للوحة.

على أن ميكلانجلو لم يغفل أن يحقق تلك الأشكال الأفلاطونية الأبدية التى يتشكل منها الوجود المادى كما ذكر أفلاطون.. فقد حقق الفنان المثلث فى التكوين الآدمى.. لكن هذا المثلث هنا يتجه إلى اختلاف الأضلاع مع ثبوت زاويته القائمة.. أى إن مثلثه هذا جاء قائم الزاوية.. وهذا الشكل يؤدى إلى معان عديدة لا ندرى هل جاءت فى ذهن الفنان أم أن التكوين الجمالى للوحة اقتضى ذلك.. وتفسيرنا أن اختلاف الأضلاع قائم لبنى آدم.. كذلك فإن الخط المستقيم الملتقى بخط آخر والمكون للزاوية القائمة ليدل على استقامة ما فى حياة البشر، وليكون الأنبياء من البشر.. كذلك فإن الجسم البشرى لم يكن يحقق أى نوع من الأشكال الثلاثة.. إلا أن الفنان بتشكيله لآدم فى ذلك الوضع استطاع أن يصل بتكوينه إلى الشكل المفضل له والذى يؤمن به.

ويحقق الفنان أحد أشكاله المفضلة والمتمثل فى الدائرة من خلال تكوين الإله وملائكته وحواء مجتمعين، وهذا الشكل أيضاً يصل بنا إلى تفسير كونى فلسفى.. وهو أن الرب فى ملكوته اللامحدود لم يكن للفنان أن يحقق ذلك المعنى إلا من خلال هذا الشكل الدائرى، حيث إن الدائرة ومحيطها يعطى إحساسا بلا محدودية المساحة.. أما الشكل الثالث وهو المربع فقد حققه الفنان من خلال الملكين أعلى يمين ويسار اللوحة، وقد اعطى ذلك الشكل للصورة جمالاً تناسقياً تستقر عليه رؤية العين فى إيجاد التوازن الهندسى للشكل ككل.

والتكوين الكلى للوحة يعد عملاً خارقاً للعادة من جانب التشكيل والفلسفة القابعة داخل كل شكل. لقد أجمع معظم النقاد على أن تلك اللوحة تعد من أجمل ما صور ميكلانجلو فى لوحاته التسع فى سقف مصلى سيستينا. وبذلك يحقق الفنان المجموعة الثانية من تسجيل عملية الخلق. ننتقل إلى اللوحة الثالثة فى المجموعة الأولى وهى (الإله يبارك الأرض)، والتى تعد الأولى بالنسبة للترتيب الذى ارتضاه الفنان.. والتى يسجل من خلالها مرحلة من مراحل الخلق المبكرة

فى تصاعد دافق بالحركة والحيوية وخلق الأرض بالمفهوم الدينى النابع من الكتب المقدسة عملية كيميائية بالمفهوم الإنسانى، حيث إن الأرض كانت متضمنة مع الماء فى نسيج واحد.. والرب حينما أراد للحياة أن تبدأ وقبل أن يخلق الإنسان كان لابد أن يخلق لهذا الإنسان البساط الذى يعيش عليه طوال الحياة.

وقد أبدع ميكلانجلو فى هذه اللوحة من حيث تكوينها أو فى الفلسفة التى تضمنتها من حيث التكوين، فقد قسم الفنان مساحته إلى مستويين، المستوى الأدنى الطولى جعله ثلث المستوى الأعلى.. حيث صور منه الماء واليابس وهو مكونات الحياة الدنيا.. وخصص المساحة العليا وهى ثلاثة أضعاف المساحة السفلى لملكوت الرب، حيث الفضاء اللانهائى.. وقد جعل هذا الفضاء الشاسع يشغله صورة الرب، حيث تنفجر قدرة الإله مانح البركة وهو يندفع من خلفية الصورة باسطاً يديه فوق سطح الماء، وهنا إحياء بالشعور بالسلام الذى ينطلق عن هذا المشهد بإيماءة من الله وكأنه يبارك الكون. كما تعمد التعبير عن التضاؤل النسبى للذراع اليمنى غمر تكوينه الفنى المساحة التى حددها إطار الصورة تماماً.

أما عن الأشكال الأبدية الأفلاطونية فقد أبرز ميكلانجلو الشكل الدائرى فقط وهو الذى يتكون منه صورة الرب ومن خلفه الملائكة، وكان الفنان لم يغب عن إدراكه قط أثناء تحقيقه لهذه اللوحة.. فهو - أى الفنان - حينما آمن بهذه الأشكال التى أقرها أفلاطون لأشكال ثابتة للكون.. لكن بما أن ذلك الكون لم يخلق بعد أو أنه فى دور التكوين الأول، حيث إن الأرض سوف تولد من الماء.. أو تنفصل عنه.. إذن فالأشكال أيضاً لم يكن لها وجود حينئذ إلا أن ملكوت الله اللانهائى والذى سبق أن حللناه على أنه الشكل اللانهائى من حيث نقطة الانطلاق فى محيط تلك الدائرة إذن فإن الفنان يحقق هذا المفهوم الفلسفى الدينى فى نفس اللحظة وهو التكوين الدائرى الذى يحتوى الرب وملائكته، ورغم أن جزءاً من يد الرب اليسرى قد تجاوزت هذا التكوين الدائرى، فإن ذلك يمكن أن يفسر بأن ملكوت الرب المحدد يمكن أن يتجاوز عنه بمعرفة الرب نفسه فهو

صاحب الحق فى ذلك الملكوت الإلهى وما دونه.

فهذه اللوحة تكويناتها محدودة لم تزد عن تجسيد صورة الرب وهى الأساس فى الصورة ومن خلفه ثلاثة من الملائكة جمع من خلالهم الفنان مفهوم العائلة البشرية، فعلى يسار الرب ملاك على هيئة امرأة.. وعلى يمينه ملاك على شكل الرجل وبجواره - أى بجوار الرجل - ملاك على هيئة طفل ينظر خلفه كأنه يتابع شيئاً فى الوراء، أما الملكين الآخرين فهما يتابعان خلق الرب للأرض. هذه هى الصورة الأساسية فى اللوحة أو فى المساحة العليا، أما المساحة الأدنى فهى لم تشمل سوى الماء الذى سوف تنفصل منه الأرض وقد ظهر احد الملائكة أسفل يمين المستوى ناظراً إلى أعلى وكأنه موكل من قبل الرب لمهمة معينة.. هذا هو التكوين الأدنى.. ومن المستويين يتشكل التكوين الكلى للوحة التى صور فيها مايكل أنجلو لحظة حاسمة من خلق الكون.

واللوحة الثانية والتى يصور فيها الفنان لحظة خلق الرب للشمس والقمر والنجوم، وهى أدوات أو أشياء لازمة للأرض التى سوف يخلقها أو خلقها بالفعل فى اللوحة السابقة.. وقد أبرز الفنان لحظة ولادة هذه الأشياء بإشارات آمرة تعبر عن إخضاع الرب لهذه الأشياء أو العناصر النارية الملتهبة بالحزم والقوة لا باللين والمباركة التى تسير بها المياه.. وهنا يجسد الفنان صورة الرب لفكرة الخلق نفسها.. شأنه شأن الأجرام السماوية، حيث ينطلق الخالق فى فلكه ينثر النجوم والكواكب التى تنطلق بدورها فى المدار الذى يرسمه لها.. وتتجلى الدينامية فى ظهور الإله مرتين فى هذه اللوحة، حيث نراه فى اندفاعه إلى الأمام شامخاً بجذعه باسطاً ذراعيه حتى يخلق الشمس والقمر خلال وقفة قصيرة عابرة، ومع أن كلا الذراعين يؤمنان بحركة الخلق إلا أن الذراع اليمنى يبدو أقوى تأثيراً ليس فقط لأن الله ينظر فى اتجاهها.. بل لأنه قد لحقها نصيب كبير من التضاؤل النسبى.. والغريب فى هذه اللوحة تكرار صورة الرب حين يقطع دورته ويستدير.. فنراه من الخلف مندفعاً كإعصار يهب صوب أعماق الصورة.. وإذا كان تصوير شخصيته مرتين فى لوحة واحدة تقليدياً فنياً قديماً.. فإنه هنا

يشكل جزءاً جوهرياً من الأثر الشامل الذى يحدثه التكرار لأنه يكشف عن حركة واحدة تخفق هادرة مدوية؛ ويبين الإيجاز المتتابع فى تصوير المخلوقات. إن هدف ميكلانجلو هو تصوير طبيعة الإله الخلاق أكثر مما هو تصوير الأشياء والكائنات التى يخلقها.

واللوحة من حيث التكوين قسمها الفنان إلى جزئين متساويين طولياً وقد برز خلالهما صورة الرب مركز صدارة لهذين الجزئين برغم أن الجزء الأيمن يبدو فيه الرب قادماً من الخلف لكى يخلق فى لحظة بنظرة عابرة الشمس والقمر، وهما مكونان لاستمرارية الحياة بلا ملل.. أى أنهما مكونان اليوم اللانهائى الذى يتكرر طالما دامت الحياة.. ولم ينس الفنان أن يسجل لحظة الخلق وتأثير الرهبة الإلهية على الموجودات حتى إن التكوين الملكوتى يتشقق من هول الموقف، وكان زلزالاً مدمراً قد زلزل التكوين.. وقد مد الرب كلتا يديه مشيراً بإصبعيه إلى كل من الشمس والقمر فى لحظة واحدة وفى نفس اللحظة الزمانية التى لا تحمل معنى ليل أو نهار، وقد اجتمع الضدين بقدرة الرب ولم ينس الفنان أن يسجل للملائكة وجودها فى الملكين وهما خلف الرب أحدهما يراقب لحظة الخلق والآخر يفعل نفس الشئ هذا فى المستوى الذى يكون يمين اللوحة ولا شئ يشاركهم فى أدوات الطبيعة، حيث إنها كانت فى دور الخلق.

ثم ينتقل الفنان فى النصف الثانى على يسار اللوحة، حيث يجعل مركز الرؤية صورة الإله أيضاً، لكن فى حركة مغايرة لحركته الأولى، حيث يصوره وقد قطع شوطاً فى الفضاء اللانهائى، حتى إن وجهه أصبح فى نهاية اللوحة لا يرى، بل إن ظهره هو الذى يرى.. والتكرار هنا قد أبرز معنى الحركة السريعة حين تنتقل العين من يمين الصورة حيث نرى الرب مواجهاً لها.. وإذا انتقلت يسار الصورة فى لحظة ترى الحركة السريعة التى أحدثها الفنان فى انتقال الصورة للرب من المواجهة إلى قطع هذه المسافة الكونية الكبيرة فى لحظة.

كذلك أبرز الفنان الفرق الكبير فى كلتا التكوينين للرب.. التكوين الأول جعله بمفرده مع ملائكته.. أما التكوين الثانى فقد سجل فيه تمام الخلق.والمكونات

التى طرات على الكون الربانى.. حيث تتجلى صورة الشمس وبعض الكواكب.. وفى نفس الوقت يسجل أحد ضروريات الحياة فى أسفل يسار اللوحة ويمثله الزرع الأخضر.. أى إن الرب حينما خلق الشمس والقمر اللازمين لاستمرارية الحياة.. خلق معهما النبات الذى سوف يكون سببا فى استمرارية الإنسان نفسه.

وفى هذه اللوحة أيضا يتجلى الشكل الدائرى فى معظم التكوينات، فصورة الرب المكررة تتخذ شكلاً دائرياً او هى أقرب إلى هذا الشكل، كذلك أشكال الشمس والقمر والكواكب تتخذ أشكالاً دائرية حتى شكل الزروع التى لم تكتمل تميل إلى الشكل الدائرى لو أنها اكتملت.

والفنان مازال دقيق التحديد للأشكال المتعارف عليها.. فالشكل الدائرى فى هذا الزمن لم يكن يوجد غيره بالمعنى الأفلاطونى.

ثم نصل إلى الذروة أو النهاية فى هذا التكوين الذى شمل تسع لوحات بلوحة البداية الأولى وهى (الإله يفصل النور عن الظلام)، وقد بدأها الفنان وفى مخيلته صورة منظمة لعملية الخلق والتكوين واستمرارية الحياة.. واحتياجاتها الضرورية.. فكانت تلك الصورة.

لقد توصل الفنان بتأملاته وفلسفته بأن الأرض يلزمها زمن، وهذا الزمن لابد له من تقسيم.. ليل.. نهار.. فكانت أولى لوحاته فى هذه المجموعة والتى كما سبق أن ذكرنا جعلها فى الترتيب للمشاهد الداخل فى الباب الرئيسى لمصلي سيتينا الأخيرة ليحقق بذلك نظرية افلاطون فى عملية الخلق التى أراد لها التسامى.. إلى أن يصل إلى نقطة البداية وهو الخالق نفسه.

أما عن هذه اللوحة فقد اتجه الفنان فى تصوير الرب تعبيرا عن الشكل الإنسانى كما صوره فى خلق آدم وحواء.. لقد جعل الرب هنا فى هذه اللوحة يأخذ مفهوم التجلى فى الروح الكونية، كما ظهر فى هذه اللوحة التجريد الشائع النابض فى ملكوت الوجود الخالص بعد أن أصبح الجسد رمزا للروح وأحيطت قسمات الوجه بالضبابية وتحقق هنا الهدف الأفلاطونى الجديد لاتحاد الروح مع الله عن طريق التدرج للوصول إلى مرحلة الذوبان والتلاشى فى حرية

اللانهائية ومن بين جميع المحاولات التى قام بها الإنسان الفانى المحدود كى يقدم صورة للطاقة المطلقة بلا حدود بحيث تبدو اللوحة أكثر إقناعا.

على أن التكوين الذى أبرزه الفنان ليوحى إلى أشكال دائرية غاية فى التعقيد، حيث إن الشكل الدائرى يحوى داخله أشكالاً أخرى لمربعات، وبالتحديد الدوائر الأربعة التى تشغل أركان اللوحة.. وإذا تأملنا اللوحة جيدا فسنجد الفنان قد قسمها خمس مناطق عرضية، هذه المناطق الخمس قام باختصارها إلى ثلاث، بمعنى أن المستوى الأول ادنى اللوحة يحتل خمس المساحة العرضية والمستوى الثالث الأعلى يحتل خمس الصورة أيضاً ثم المستوى الثانى أو الأوسط يشغل خمس المساحة العرضية، أما التكوين فى المساحة الطولية قد قسمها الفنان إلى ثلاث مناطق.. طولية جعل صورة الإنسان مكررة فى المستوى الأول يمين اللوحة والمستوى الثالث يسار اللوحة، وهم يتاثرون بتغيير الطبيعة من الظلام إلى النور.. كذلك صور الفنان الظلام فى المستوى الأعلى العرضى.. والنور فى المستوى الأدنى.

على أن منطقة الوسط سواء فى التقسيم الطولى أو العرضى جعلها خالصة للرب الذى جرده من ملامح الإنسان كما فعل فى لوحات سابقة.. وقد جعل صورة الرب تتخذ الشكل الدائرى المسيطر على هذه اللوحة.. حيث إن هذا الشكل يتكرر سبع مرات منها التكوين الخاص بالرب وجعله يشغل منطقة الوسط حتى يسيطر على كل شئ حوله بعد ذلك.. هذا التكوين الدائرى يحتل كل المنطقة الوسطية والتى تقع ما بين النور والظلام، لكنها لا تشترك معهما فى هذا التعريف، وإذا عدنا إلى المستوى الأول العرضى فسوف نجد على جانبى اللوحة من اليمين تكوين شبه دائرى لإنسان وحيد.

وفى المقابل فى يسار اللوحة نفس الشكل لكنه بوضع آخر، حيث يكون هذا الإنسان الوحيد قد التصق بآخر، لكنه امرأة وقد اخفى راسه وراءها، وبينهما - أى بين التكوينين اليمين واليسار - دائرة واضحة تمثل النهار أو النور. هذا فى المستوى الأدنى. لكن مع خلاف بسيط وهو أن الجانب الأيمن للوحة تشغله امرأة

والشكل أيضاً شبه دائرى، أما الجانب الأيسر فيشغل أكثر من إنسان وقد زالت ملامحهم وأيضاً اتخذوا الشكل الدائرى، وما بين الجانبين دائرة واضحة تصور الظلام أو الليل. إن هذه اللوحة تعد بحق قمة فى المعنى الفلسفى الذى استمد منه ميكلانجلو تصوره حينما تخيل مكونات هذه اللوحة.. لقد جعل الظلام يحتل الجزء الأعلى.. والنور يشغل المستوى الأسفل.. وصور لكل مستوى إنساناً ينفعل بهذا التعبير.. ثم ترك منطقة الوسط حيثُ أوجد الرب بداخلها وهو الذى يأمر.. جعل هذه المساحة بعيداً عن النور أو الظلام، لأن عالم الرب لا يحتاج إلى هذه الماديات.

لقد نقلت هذه اللوحات التى شكلت جماليات سقف مصلى سيستينا إلى البشرية من فكر إيطاليا فى عصر النهضة، أكثر مما نقلته آدابها المكتوبة.. كما أنها كشفت عن عمق بصيرة ميكلانجلو وقدرته على التنبؤ بما يوحى للمشاهدين بأنه فنان كل العصور وربما بصفة خاصة عصر الرومانسيين.. وهذه هى الصفة التى تميز هذا الفنان عن منافسيه وخاصة العبقرى رافائيل.

هذه هى اللوحات التسع التى سجل عليها الفنان عملية الخلق على هذا السقف وهى استمرار لتسجيل ميكلانجلو نبوءاته فى لوحات أسفل أو أدنى السقف فى ثمان بنيقات، حيث صور المظهر الموحش للإنسانية قبل أن يزودها الرب بالبصيرة النافذة وهى تعرض أسلاف المسيح وبعضاً من صور الإنسان الذى عاش على الأرض دون أى هدف.. وقد استلهم ميكلانجلو هذه الشخصيات من إنجيل متى (والتى جاءت فى صفحاته الأولى)، من هذه اللوحات نرى لوحة جمع الفنان فيها أحد الشخصيات البارزة التى كانت لها شأن قبل ظهور المسيح.. على أن الفنان يصور هذه الشخصية على هيئة طفل بين أبويه وهذه الشخصية لملك يدعى (يوشيا)، ورغم مكانته إلا أن الفنان يضعه فى إطار فلسفى مادى.. حيث جعله وهو ذى الوجه البرئ الذى لم ير فى الدنيا شيئاً يجعل أمه ذات الوجه الحنون الحالم البشوش عن يمينه.. بينما يجعل الأب ذي الوجه العابس عابد الأصنام والذى يكسوه الكآبة عن يساره، وكأنما أراد هنا أن يجسد

الخير والشر، وقد جعل الأم مصدر الخير والأب رمزاً للشر ، ورغم ذلك يلتقيان من خلال وسيط لهما هو الابن، وكأنما أراد أن يسجل هنا أن عنصرى الخير والشر يمكن أن يلتقيا من خلال اتساق واحد، كذلك لا تدرك معنى لأحاديث الأنبياء المصورة فوقها ولا تعى الأحداث الإلهية فى المنطقة العلوية من السقف. على أن الفنان يجسد الشكل الدائرى فى التكوين المبين لصورة الملك يوشيا وسط أبويه داخل مثلث يشغله الفراغ المظلم من الجهات الثلاث لتبدو صورة ثلاثتهم بوضوح، وقد غلب عليهم التقسيمات النورانية، فبدت كأنها مجسمة، ووضح فيها البعد الثالث الذى يظهر البروز فى قسمات الوجه والراس، حتى ثنايا الملابس لم يغفل الفنان أن يوضحها، وكأن الصورة تنطق بما تحمل من معنى.

ثم يجمع الفنان من خلال بنيقات الأركان الأربعة للوحة، وهى هنا على هيئة مقرفصات صوراً لأبطال من الرجال أو النساء، وكأنه يسرد قصة فى تسلسل درامى، فإحدى هذه البنيقات الأربع يصور داود النبى وهو فى موقف بطولى يقوم بصرع (جالوت) الذى كان يسبب لهم حينئذ خوفاً، والصورة تجسد داود وهو جاثم على جالوت وفى يده مقلاع يضرب به العدو ثم يتناول سيفه، أى سيف جالوت ليقتله به، أى أن القتل هنا بسيفه هو، حيث يفصل راسه عن جسده، وبذلك يخلص البشرية حينذاك من شره، والصورة التى تجمع داود وجالوت وإن كانت وسط مثلث جاءت على شكل مربع، أى أن الفنان يجسد الصورة فى شكل مربع فى إطا ر اللوحة التى جاءت على شكل مثلث، رغم التكوينات التى تحف الأضلاع الثلاثة ليتسع الشكل بعد ذلك ويكون الشكل المربع، أى بمعنى أن اللوحة (وهى على شكل المربع)، يشكل الفنان بداخله الشكل المثلث ثم يجسد صورة داود وجالوت على شكل المربع.. أى أن المربع الأصغر يحتويه المثلث.. والمثلث أيضاً يحتويه المربع المحدد لأطر اللوحة، وقد أبرز الفنان فى تكويناته الظل والنور لكى يتجسد الشكل فى بروز و اضح.

وإذا انتقلنا إلى البنيقة الثانية من البنيقات الأربع، نرى أنها تروى قصة اليهودية التى تظاهرت بالفرار لاجئة إلى هولو فيرنيس قائد الغزاة الآشوريين..

حتى إذا استقبلها فى خيمته غدرت به ودقت عنقه.

وفى اللوحة نرى اليهودية وهى تسلم الرأس لخادمتها التى تنحنى لتناول الرأس فى صينيتها المرفوعة، بينما تلتفت (جوديت) اليهودية نحو الفراش الذى يضم جثة القائد التى لاتزال تنبض ببقايا الحياة فتوحى بأنها موشكة على الحركة من جديد وهو ما يؤجج من حدة المشهد إلى الدرجة التى يمكن معها أن يعد ميكلانجلو مصوراً دراميا من الطراز الأول حتى ولو لم يصور فى حياته غير هذا المشهد، والتكوين لهذه اللوحة جعله الفنان على مستويين طولياً، حيث جعل المستوى الأيمن للقائد وهو ملقى على ظهره على مكان مرتفع.. ثم تتدلى يده اليسرى فى تراخ، لكن نبض الحياة مازال يكسوها، وذلك فى أصابع يده.. وقد جعل ثلاثة منها مطبقين والاثنين الآخرين مازالا يشيران على لا شئ، لكن المعنى هنا واضح أى أن اليد مازالت تنبض بالحياة.. كذلك القدمين.. وقد جعل إحداهما تتدلى من ذ لك المكان المرتفع باستسلام وهى القدم اليمنى.. إلا أن القدم اليسرى مازالت مرفوعة، حيث يستقر القدم على ذلك المكان المرتفع مع ثنى ركبته بما يدل على أن ثمة حياة مازالت تسرى فى جسده، ولا يفوتنا هنا تسجيل لمحة عبقرية لهذا الفنان حينما جعل اليد اليمنى مختفية، وهذا وضع منطقى لأن مكانها هو المكان المجهول بالنسبة للمشاهد، ثم أيضاً القدم اليمنى جعلها توحى بالاستسلام، أما الجهة اليسرى للقائد فقد أبرز اليد وهذا شئ طبيعى، واليد هنا مازالت تنبض بالحياة.. كذلك القدم اليسرى، وهذا له مدلوله الفلسفى والطبى أيضاً، لأن القلب دائماً مكانه جهة اليسار، اى انه ربط أطرافه اليسرى بقلبه الذى يشغل نفس الاتجاه من الجسم.

أما المشهد الثانى الأيسر فقد جعله الفنان لليهودية وخادمتها والرأس بينهما فى صورة مجردة من الحياة، رغم أن كلتيهما على قيد الحياة.. وهذا تضاد معنوى للمستويين حينما صور الحياة لجسد ميت.. وصور الأحياء وقد انتزع منها الحياة نفسها.. وقد جعل أرضية الصورة تأخذ شكل المثلث يكسوها الظل بينما النور يسيطر على الجزء الأيسر فى المستوى الثانى والظل فى المستوى الأول.

ثم تصور البنيقتان الثالثة والرابعة قصة درامية، حيث يهمس (هامان) كبير مستشارى الملك (احشو برش) الفارسى بنصيحة تستقيم معها الحياة الدنيا دون أن يعكر صفوها إنسان متسلط خبيث، وهو هنا يرمى إلى اليهود، ونصيحته للملك هى التخلص من هذا العنصر مهما بلغ عددهم فى ذلك الإقليم الذى يعيشون فيه، وهو إقليم بابل، ويعلم اليهود ذلك، وتلجأ مندوبة عنهم وهى محظية الملك وتدعى (إستر)، وتتحايل على الملك بأسلوبها المؤثر، حتى تجعل الملك يأمر بصلب ذلك المستشار.. وكان لسان حال اليهود يقول - وذلك واضح من هذه الصورة - إن اليهود باقون مهما تآمرت عليهم صنوف البشر، ويصدق التاريخ هذا الصوير الذى يسجل إحدى قصص المداهنة لليهود.

وقد صور الفنان هذه القصة من خلال لوحتين خصص إحداها لتسجيل أحداث القصة والتى تنقسم إلى ثلاثة مشاهد وقد قسم المساحة الكلية إلى ثلاث قطع طولية خصص المقطع الأول للبداية المتاخرة والتى تكون فيها المحظية قد تمكنت من التاثير على الملك للتخلص من (هامان) الذى حاول استصدار أمر ملكى بقتل جميع اليهود.. ولم تكن حيلة هذه الغانية إلا أن تؤتى ثمارها.. وقد جعل الفنان النصف العلوى للمساحة والذى جاء على شكل المربع يحتوى بداخله الملك منتشياً، وقد اخذت الثمالة منه بعضاً من وعيه، بينما تتهامس (إستر) على سمعه وبجانبها فتاة اخرى وكانها وصيفتها الملاصقة لها، يسجل الفنان ذلك وكانه بداية الحدث.. لينتقل إلى المشهد الثانى فى المساحة الوسطى أو المقطع الثانى من المساحة الكلية، حيث جعلها لتنفيذ حكم الإعدام بالصلب.. فقد جسد صورة هامان مصلوباً بينما وقد بدت إحدى رجليه وهى اليمنى وثنيت الأخرى (اليسرى)، بينما تتابعه امرأتان لعلهما قريباته.

ثم المشهد الثالث او النهاية لحبرين من اليهود مع ثالث وهم يتتبعون هذا الجزاء وعيونهم تنم عن رضاء لهذه النهاية.

وقد جاءت تكوينات الفنان على الشكل المربع الذى يتسع لأحداث متكررة، على أن اللوحة الثانية لهذه القصة فقد اقتطع الفنان المشهد الثانى وجسده طبق

الأصل، وكأنها صورة مكبرة لمشهد صلب هامان مع المرأتين التابعتين له إحداهما تنظر إليه فى تلك النهاية دون أن تجرؤ على تعقيب والأخرى كأنها تعاونها على موقفها هذا، وهى مستسلمة أيضاً.. وهذه القصة ربما تسجل ظلم الإنسان اللامحدود فى عدم وجود رسل وأنبياء يدفعون هذا الظلم ويردون الحق لأصحابه.

ثم يعمد ميكلانجلو إلى تسجيل الأمل وبقدوم السيد المسيح المخلص حين يرسم قصة نجاة بنى إسرائيل من فرعون مصر، مستندا إلى ما جاء فى إنجيل متى. وكما رفع موسى الحية فى البرية، هكذا ينبغى أن يرفع ابن الإنسان لكى لا يهلك كل من هو مؤمن به.. بل تكون له الحياة الأبدية.. ولم تكن هذه الحية سوى تمثال من النحاس علقه موسى على رايته التى يلتف حولها المؤمنون به كى تشفى من ينظر إليها من لدغ الحيات التى سلطها الله على بنى إسرائيل حين أساءوا الحديث عن الله وعن رسوله موسى ، فغضب الله عليهم وعاقبهم بها.. هكذا أخذ الفنان مضمون هذه القصة أو الواقعة وسجلها من خلال هذه اللوحة التى جمع فيها التحاماً كثيراً من الأجساد يتوسطهم موسى بعصاه، حيث جسد الحية على عصاه، وهى كما ذكرنا عبارة عن تمثال من النحاس وكأنها رمز للخلاص.. أو إشارة إلى الأمل المنشود بعد أن شاع وسطهم الخوف والهلع من الخطر الجاثم عليهم من لدغ الحيات فجعل هذا التمثال مصدر شفاء لهم وأملا يرجون منه الخلاص، واستمراراً لتسجيل قصص العرافات والأنبياء يحقق الفنان عدة لوحات لعرافات من مختلف الجنسيات.. فنراه يسجل من بين هذه العرافات صورة أو لوحة لعرافة دلفى.. وهى (تاريخاً) تعد أولى العرافات التى عرفت عند أفلاطون والإغريق بأنها كاهنة أبوللو فى دلفى. كذلك تراها فى الياذة فرجيل اثنى فتية تسيطر عليها روح النبوءة، صورها الفنان ميكلانجلو وهى تكتفى برايها صوب صوت الإلهام الإلهى، وقد ارتدت الثياب الإغريقية، ورغم ذ لك فإن الفنان يصور جمالها وهو أقرب إلى شكل العذراء فى أعماله الأولى وكأنه هنا جمع بين القوة الإغريقية من خلال الرداء والجمال الروحى المتمثل فى الشكل العذرائى،

وقد جعل الفنان التكوين الداخلى للتشكيل على شكل شبه دائرى المتولد من انحناءة العرافة مع رأسها ومجاورتها لصبيين عاريين، وقد أبرز الفنان من خلال تنوع الألوان تعدد قطع الرداء الذى يجمع ما بين الألوان والأخضر والبنى الذى أكسبه فى بعض مواضعه ضوءاً لكى يخلق منه تضاداً لدينا رغم أن الرداء من نفس اللون، لكن بدرجة رصاصية أقل فى التكوين، حتى إنه يجعل من تلك اللوحة سيمفونية أو هارمونى ما تكاد العين تقع على أوله حتى تصل إلى نهايته دون عناء، وكأنه لون واحد، لكن براعة ذلك التدرج يجعل الناظر لا يفرق حينما ينتقل من جزئية أو من مساحة لونية إلى أخرى أن اللون قد تغير، على أن الفنان يوضح من خلال نظرة العرافة التى أمسكت فى يدها اليسرى بلفافة وقد مدت الذراع على آخره إلى جهة اليمين، وكأنها بذلت فى ذلك جهدا، رغم أنها تلقى بذراعها الأيمن فى تراخ، وكان التضاد الوضعى بين الذراعين كان أساساً فى هذا التكوين، ومع مد الذراع الأيسر إلى جهة أقصى اليمين تكون اللفتة للراس عاكسة تماماً الوضع المنطقى، حيث جاء تركيز رؤيتها إلى جهة اليمين وكأنها تتلقى وحيا تراه من بعيد.

هكذا يصور ميكلانجلو مجموعة العرافات التى بدأها بعرافة (دلفى)، ويقول أفلاطون، إن النفس عندما تستغرق فى الحقيقة تحلق عالياً فوق جناحين.

على حين يصور الفنان العرافة الإيريترية، فى وضع مختلف تماماً عن سابقتها حينما يجعلها وقد شدت ذراعها إلى الأمام (وهو الأيسر)، بينما يرتخى الذراع الأيمن، وقد صور ثيابها الكثيفة مع أن الذراعين عاريين تماما، وقد نظر إلى الأمام بالنسبة لجلستها المستقيمة وكأنها تجسيد لتمثال عظيم يعطى معنى الشموخ والكبرياء، وجاء التكوين على شكل الدائرة أيضاً وكان الفنان قد آمن بكروية الأرض رغم أنه لم يغفل الشكل الرباعى والثلاثى فى تكويناته طبقاً للنظرية الأفلاطونية.

وينتقل الفنان لكى يعرض مجموعة العرافات حيث يجسد لوحة لعرافة فارسية، وهى فى وضع يتضح معه بصمات الزمن الذى أحنى ظهرها وخطف

منها البصر، ويعد ذلك واضحاً فى جلستها وقد أحدودب ظهرها وقربت الكتاب إلى عينيها حتى يمكن لها أن تتبين منه الكلمات. والشكل أيضاً من خلال التكوين لتلك العرافة دائرى، وقد كثف الفنان على جسدها من صنوف الأردية ما غطى كل شئ، وقد جعل الظل والنور سمة أساسية فى هذه اللوحة حتى إن بعض ملابسها يشوبه الوضوح وأجزاء منه يحجبه الظل، أما الوجه وقسماته فيتوارون فى ذلك الظل.

ويستمر الفنان فى تسجيل نوعيات متباينة من صور العرافات.. حيث كانت اللوحة التالية لعرافة كومية، وقد جعل يديها ممسكة بكتاب ضخم حتى إنه يكشف عن التباين بين الجزء الأعلى من جسمها وبين ساقيها، وقد بدى تقويس الظهر من أسفل إلى أعلى، حتى إن الخط شبه الدائرى يصل إلى رأسها ليستمر مشكلاً استكمال الدائرة، حيث جعل بجوار الرأس طفلين يحتضن أحدهما الآخر ليستمر الخط منحنيا إلى أسفل حتى يلتقيا بالكتاب فى وحدة واحدة، والخط الدائرى عامل مشترك يكمل الدائرة بامتداد الخط ليحوى قدميها صاعداً حتى يصل إلى خط الظهر المنحنى، وكأن الفنان يتخذ من الخط الدائرى أساساً لتكميل هذه اللوحة، وقد جاء التصاق الأشكال تماماً سواء بالنسبة للطفلين أو الكتاب أو العراف محققين وحدة متكاملة معقدة التركيب فى تباين واضح ينم عن عظمة إبداع ذلك الفنان.

وفى لوحة العرافة الليبية، يصل الفنان إلى نقطة تأمل ينفذ من خلالها هذا العمل، فقد جاء تكوين هذه الصورة فى وضعية شديدة التعقيد، فالعرافة تلتقط كتابا من الجدار الواقع خلفها، أو خلف عرشها دون أن تقف، بل تمد ذراعيها إلى الوراء دون أن تنظر إلى موقع هذا الكتاب وكأنها قد كشفته ببصيرتها، كما أن تصوير الذراعين ممتدين إلى الخلف فى تباين مع نظرتها إلى الأمام يجعل من الصعب تنفيذ ذلك على الطبيعة.. لكن الفنان هنا يسجل هذه اللقطة لأكثر من أمر فهو - أى الفنان - أراد أن يثبت أن المستحيل يمكن أن يتحقق من خلال وجهة نظر، فهذا الكتاب فى موضعه الذى يقع فى مكان ما خلف عرش تلك

العرافة يمكن الحصول عليه لكن بشروط، منها، أن يقع نظر الإنسان عليه حتى يحدده، فلم يكن فى تلك الخزانة سوى هذا الكتاب ثم الانتقال من تلك الجلسة بما يناسب مكان هذا الكتاب، كان تستدير بظهرها ناحية الخزانة، اما أن تحصل عليه كما هو واضح فى الصورة (وهذا أمر صعب)، فإن الفنان أراد أن يسجل هذا الصعب ربما يستجيب المشاهد ويقتنع بوجهة النظر تماماً كما سيعجب من التصوير نفسه الذى يعد معجزة فى حد ذاته، فالإنسان إذا أعجب بصنعة فبالتبعية سوف يعجب ويقتنع بالصانع.. كما ان تفسيراً آخر يمكن أن يكون قد راود الفنان فى تحقيقه لهذه اللوحة بهذا الشكل المعقد.. وهو ان العرافة بما لديها من شفافية فهى تصنع المستحيل الذى لا يتسنى لسواها ان يحققه، وهذا مجرد تحليل لذلك الوضع، حتى أن أحد النقاد يعلق على هذه الصورة - ساخراً - بقوله، (إنها تنطوى على صخب لا مبرر له، وجلبة كبرى من اجل امر تافه)، وهذه وجهة نظر شخصية سجلها ذلك الناقد بعد تأمل لم يجد فيه سوى التعقيد فى التكوين.. لكن الفنان إذا حقق شيئاً فلابد أنه يريد ان يوصل مفهوماً لا يود الإفصاح عنه حتى يرى كل مشاهد فيه شيئاً مختلفاً عن الآخر، وهذا يحقق ثراء فنياً.

كذلك فإن ميكلانجلو يواصل تاكيد إيمانه الأفلاطونى من خلال الوحدات المشكلة للكون، ومنها الدائرة التى جعلها تحتوى الشكل ابتداء من طرف الكتاب والذراع اليمنى ماراً إلى الطرف الآخر، واليد اليسرى منحنياً إلى أسفل ليجد الطفل الجالس أمام تلك العرافة منحنياً من أسفل إلى أعلى، حيث بداية الظهر مرتفعاً لينتهى عند نقطة البداية، وهذا الامتداد لذلك الخط الذى اتخذ شكل الدائرة قد شكل الفنان فراغه لتكون الصورة بكل ما تشتمل عليه.. بالإضافة لكثافة التكوينات النابعة من أردية العرافة والتصاق الكتاب بالكتف والطفل بالذراع الأيسر، كل ذلك فى وحدة متجانسة، وبذلك يكون الفنان قد حقق لوحات لخمس عرافات، وهن جميعاً من النساء، وسوف يكون لهن شأن فى تنبؤات قدوم السيد المسيح. لقد كانت تلك اللوحات بمثابة كتاب يمكن أن يقرأ وتستنبط منه

الأخبار سواء الماضية أم اللاحقة.

ثم ينتقل ميكلانجلو ليسجل لوحات لطائفة اخرى، وهى هذه المرة من الرجال.. وهؤلاء الرجال لم يكونوا سوى انبياء.. أراد أن يسجل الفنان صورهم تمهيداً للوصول إلى مساحة زمنية بؤرتها تواجد المسيح نفسه وهؤلاء الأنبياء لم يكونوا سوى مبشرين لقدومه، تماماً كما كان ذلك نفس الدور الذى قام به هؤلاء العرافات.

إن رسم سقف مصلى سيستينا لم يكن بالأمر الهين سواء فى التفكير او التنفيذ، فقد كان على الفنان قبل أن يشرع فى تجميل هذا السقف بالصور المبهرة التى اشتهر بها فنانو هذا العصر، عصر النهضة فى القرن السادس عشر، والتى لم يقصد البابا (جوليوس الثانى) من وراء هذا العمل الذى لم يكن يعلم عنه شيئاً قبل التنفيذ سوى تجميل او زخرفة هذا السقف الذى كان ذا مساحة كبيرة ذات لون واحد كصحراء جرداء.. فكان بغية البابا زراعة هذه المساحة بأى شئ، وهو هنا الزخرفة فى ذلك الفراغ، نقول كان على الفنان ميكلانجلو أن يتعامل مع هذا الفراغ فى ذلك المكان المقدس بتسجيل زخرفة جمالية تحسب له بعد ذلك.. ولم يكن من السهل تسجيل اى شئ.. فكان التفكير والتأمل والحساب والدقة والرجوع إلى بطون الكتب والأناجيل وسفر التكوين.. ومن كل هذه الموسوعة تمكن من الوصول إلى تخيل قام بتسجيله على كرتون.. إذن فالفنان قد سجل لوحات العرافات وهن اللائى سوف يتنبأن بقدوم المخلص، وهذه كنيسته.. حيث جعل شخصيات العرافات نسائية. وقد جاء دور الرجال وهذه المرة جعلهم أنبياء كما ذكر سفر التكوين منهم (يوئيل ويونس مع الحوت.. ثم دانيال وهو يكتب.. وحزقيال، واخيراً آرميا وزكريا) وعلى حين جعل الفنان لوحات العرافات فى أوضاع مختلفة جعل صور الأنبياء جلوس.. على أن الفنان حينما يصور هؤلاء الأنبياء إنما جاء تشكيل هيئاتهم على الصورة التى تخيلها ميكلانجلو.. فهو يذهب حينما يصور كلا من النبى دانيال والنبى يونس بإضفاء صفة الشباب الواضح رغم اختلاف وضع اللوحتين من حيث لحظة التسجيل..

فالنبى يونس يصوره فى لحظة صراع مع الحوت، ورغم ذلك فإن ثمة صورة لأكثر من طفل ملاصقين على يساره، حيث يجعل ذراعه اليسرى تلف حول جسده وكأنه يصارع القدر، بينما يكون النبى دانيال جالساً أيضاً، لكنه يطالع الكتاب الضخم الذى وضع على ركبتيه من طرف واحد، بينما أحد الرجال مقوس الظهر مواجهاً للوحة حاملاً ثقل هذا الكتاب على ظهره ممسكا بإحدى يديه منتصف الكتاب.. ويضيف الفنان من خلال تصويره لذلك الرجل معنى ضمنيا لثقل هذا الكتاب، وذلك من خلال هذا التضاد فى الوضع بين من خلاله مدى الفروق الواضحة بين الإنسان عامة و الأنبياء بصفة خاصة.. وقد جعل الهدوء والتأمل واضحاً على وجه النبى دانيال، وهذا يناسب الموقف ويسجل اللحظة، كما يسجل اللحظة نفسها للنبى يونس فى الثورة الواضحة على وجهه، أما بقية صور الأنبياء فقد شابها التأمل مع وقار الشكل والاهتمام الصريح للنبى يوئيل وهو يطالع الكتاب كأنه يدرس إحدى القضايا المهمة.. وعلى يمينه ويساره أتباعه، وقد جاء التكوين فى الشكل دائرياً، حيث جعل بداية الخط الدائرى أحد الأتباع، حيث يمر الخط بالنبى يوئيل إلى الشخص الآخر لينحنى الخط إلى أسفل آخذا شكل الدائرة إلى أن يصل إلى قدمى النبى ليصعد مرة ثانية مع جلسة النبى حتى يصل مرة أخرى من حيث البداية مكوناً بذلك الشكل الدائرى.. وكما صور النبى يوئيل يكرر نفس التكوين فى اللوحة التى تشتمل على النبى زكريا ومن خلفه اثنين من أتباعه.. ونفس الملامح المنبثقة من الوجه.. اهتمام.. وقار.. وتأمل. والكتاب بحجمه الصغير ممسكاً به بكلتا يديه متفحصاً صفحاته وقد كسى وجهه الشيب من خلال الشعر الأبيض الكثيف برغم أن الرأس وهى التى يمكن أن تحمل صفة الشيبة جعلها خالية تماماً من الشعر، ولإبراز ملمح التضاد الواضح تكون رأس الأتباع فى وضع ممتد أفقيا مع رأس النبى زكريا الصلعاء تماماً، فى حين أن الرأسين الملاصقتين لرأسه تكسوهما الشعر الكثيف الذى يأخذ شكل رداء النبى بالإضافة إلى نضارة الوجه للأتباع والتجاعيد البارزة فى وجه النبى زكريا فى امتداد بصرى واحد كل ذلك يضفى على اللوحة

مزيداً من الاهتمام لدى المشاهد.. حيث لن يرى شكلاً متناسقاً و احداً كعنقود العنب مثلاً هندسى التركيب لكنه متكرر الشكل.. إلا أن التضاد الواضح فى هذه اللوحة يجعل المشاهد لا يستطيع التركيز على جزئية دون أن ينتقل سريعاً إلى ما يجاورها لاختلاف الشكل، بل تضاده.. وأيضاً الخط المكون للشكل الدائرى واضح فى تلك اللوحة وكأن الفنان ارتضى هذا الشكل فى مواقف معينة. وهى المواقف التى يسجل من خلالها قضايا تمس الدين وهو - أى الشكل - من وجهة نظره غالباً القيمة التى لا تحدها شئ تماماً كالدائرة التى لا يمكن للإنسان أن يصل إلى نهايتها من أية جهة فالخط يمتد إلى ما لا نهاية من المحيط.. أما المساحة فهى كلية تتكون أيضاً من عدة دوائر أصغر من المحيط الأساسى.. حتى تصل إلى نقطة وهى أيضاً ما لا يوجد لها بداية ولن تحدها نهاية.

ويصل الفنان فى زخرفة هذا السقف إلى عد تنازلى، فقد صور الرب الخالق وعملية الخلق التى شملت تسع لوحات.. ثم كانت البنيقات التى صور من خلالها صور العرافات والأنبياء.. وامتداداً لذلك يسجل الفنان فى لوحات تختلف فى مضمونها واشكالها عن سابقيها.. فقد جعل فوق إطار عروش الأنبياء غلماناً عراة (إنبودى) تتوسط كل اثنين منهما رصيعة دائرية مصورة، حيث اتسمت صور هؤلاء الغلمان باتخاذ وضعيات وإيماءات وحركات بالغة التنوع تكشف عن القدر الهائل من الحرية التى كان يتمتع بها الفنان.. وهذه اللوحات جعلها ميكلانجلو عشرين لوحة.. وقد أبدع الفنان فى تصوير أوضاعهم كما تراءى له.. وقد أجلسهم بالمجانبة لا بالمواجهة على مقاعد خفيضة.. وتملك هذه الأجساد العارية قدرة على بث شحنة من الحيوية فى المشاهد تقنعه بما قاله الناقد برنارد بيرينسون من (أن الفن أداة ناقلة للحياة). وتعد تكوينات هذه اللوحات تحفة من حيث عدم التكرار فيها جميعاً.. فقد أبرز ميكلانجلو مهاراته فى انتقاء الأوضاع التى شكل منها هؤلاء الغلمان والذين جاءوا جلوساً، فثمة حياة تسرى فى جسدهم وكأنهم جميعاً يقومون بدور تمثيلى أمام آخر، فهى صور ينطق منها الفعل الدرامى الذى يوحى بتصاعد حدث ما.. وكأن إنساناً كان ماثلاً أمام كل

شخصية مصورة.

وقد جاء إبراز الفنان للأطراف والعضلات الجسدية واضحاً لدرجة أن المشاهد يحسبه نموذجاً تشريحياً قصد منه إجراء تجارب طبية، فكل التفاصيل للجسد البشرى حسبما الجلسة والشكل والنوع واضحة تماما وبشكل جمالى يشوبه التناسق.

كذلك فقد جعل الفنان إطار الصورة من شكل المربع فى كل اللوحات وترك أجزاء متفرقة فى المساحة الداخلية كفراغ ملأه بتكوينات مختلفة ولم يتركه.. حيث جعل تكوين الشخصية نفسها وسط هذا الفراغ المشكل يميل إلى الشكل الدائرى وسط المساحة الكلية المربعة.. ومن تلك الفراغات المحيطة بالشكل الرئيسى وهى الغلمان العراة كانت الأشكال المثلثة واضحة تماماً خصوصاً فى الأركان العلوية من اللوحة ومعظمها على شكل مثلث قائم الزاوية.

ومن هنا فإن الفنان مازال متمسكا بأشكال أفلاطون وكان فلسفته قداضحت بقعة تركزت داخل بؤرة الشعور عنده حتى إنها تبدو واضحة فى معظم أعماله إن لم تكن كلها.

ومن تكرار هذه اللوحات والصور لهؤلاء الغلمان العراة الذين أبدع ميكلانجلو فى تصوير قسماتهم وأطرافهم على أجمل ما يكون.. فقد توصل الفنان بالتكرار والخبرة وبعد النظر والتحليل الدقيق للعلاقات المتشابكة التى تربط هذه الأطراف بعضها ببعض.. توصل بل اكتشف أن للأطراف علاقات شكلية جديدة ذات تأثير بالغ.. وعلى ذلك نفذ لوحاته، تارة يجعل أحد الذراعين متوازياً مع الساقين.. وتارة يأتى بالذراع المتدلى فى زاوية قائمة مع الفخذ.. وتارة أخرى يحتضن الشكل باكمله من قمة الرأس إلى أخمص القدم بخط مندفع قوى متصل.. ومن الواضح أن هذه التنويعات تعد أبعد ما تكون عن التدريبات الهندسية العشوائية، فليست هناك لفتة أو حركة مهما بلغت غرابتها إلا وقد جاءت بالغة التعبير والإيقاع، لقد طوع الفنان الجسد البشرى لفرشاته. لأنه أجاد فهم ترابط أعضائه، وهذا سر رسومه على هذا النحو.

وقد جاءت اللوحة التى وضعت فوق لوحة النبى يوئيل وتحت لوحة مشهد (نوح ثملاً) لغلام وقد أبدع الفنان فى تحديد أدق ملامح الجسد البشرى فى جلسة تبرز المفاتن الهندسية للخطوط المشكلة لقسمات هذا الجسد من جدائل الشعر المصفوف والمجدول على أشكال هندسية معقدة، وقد بدا عامل الظل والنور فى تجسيد تموجاته لتشكيل محتويات الرأس بداية من العينين الناعستين، وقد ظهرت العين اليسرى كلها بينما حجبت اليمنى لاتجاه الجلسة، ثم الأنف والثغر، حيث إن الوجه بأكمله ينطق عن استسلام رزين، ثم الخطوط المشكلة باقى أجزاء الجسم من ذراع أيمن قد ظهر بأكمله ملتصقا بالظهر فى وحدة متناغمة وقد أسندت الكف على المقعد، حيث برزت الأصابع الأربعة واختفى الخامس الأكبر وكان عامل الظل مؤكدا لانفصال كل إصبع عن الآخر، حيث جعلهم بإضاءة واضحة وجعل الظل هو الفاصل بينهم جميعاً، ثم تقويسة الظهر والتى كانت سمة فى معظم تشكيلات شخوصه، جعل هذا الظهر وحدة واحدة دون أن يلعب الخط فيه من قريب أو بعيد وجزء من الصور بنهد واحد بارز يوحى بكل مفاتن الأعضاء البشرية، ثم البطن والساقين، وقد لعب الخط فى تكوينهما دورا بارزا وكان الظل ايضاً عاملاً أساسياً لفصل كل ساق عن الأخرى التى شابها الضوء الواضح، وقد كان التناسق والتناسب فى التكوين عاملاً جمالياً، حيث جعل واحدة من الساقين ممتدة حتى الأرض فى تقسيمات مرئية والأخرى منثنية على حافة المقعد إلى الوراء.. لقد كانت هذه اللوحة كشكل هندسى وجمالى تبرز مفاتن الجسد البشرى، وقدرة الفنان ومدى شفافيته التى تمكنت من الوصول إلى هذه الأغوار المظلمة لكى يكشف عنها الستار لكل من أراد التأمل فى الجمال الفنى.

على أن ميكلانجلو تعمد فى رسم هؤلاء الغلمان على هذا الشكل عازين الجسد وليسوا ملائكة طبقا للموقف الرهيب الذى يسجل الفنان لوحاته والمكان المقدس الذى لم يكن سوى دار للعبادة المسيحية التى ترمى إلي أن يكون هؤلاء الغلمان ملائكة.. ولكن نظرية الفنان المتأثر بأفلاطون وفلسفته جعلهم على هذه

الشاكلة لأنهم - وفقا للنظرية الأفلاطونية - الملكات الذهنية للعرافات والأنبياء التى يسعون عن طريقها إلى تأمل الحقيقة الإلهية ويستطيعون بواسطتها عبور الهوة بين ما هو مادى وما هو روحانى. أو ما بين السماء والأرض، وهكذا الشخص الفرد سواء كان نبياً أو عرافة ومن حوله وعلى نفس المستوى الصبيان العاريان.. ثم الغلمان العراة فوقهم يجسدون الجسد والروح والنفس على التوالى.. وهذه بدورها تواكب المستويات الأفلاطونية الثلاثة للشهوانية والوجدانية والعقلانية، ويلعب كل من هذه الأشكال دوراً جمالياً لتخفيف جفاف التضاريس المعمارية بالسقف كذلك، فإن ثمة رغبة للفنان قد جعلت هذه الغلمان عراة لكى يجسدوا المستوى الشهوانى، وهذا النمط الفريد الذى يجمعون فيه من السحر والفتنة والإثارة ما يستطيعون به منافسة جميلات الفتيات به ولعل رغبة كامنة فى نفسيته أيضاً كانت دافعاً وراء هذا التصور الذى كان هو شخصياً يعشقه.. حيث إنه لم ير ذلك الجنس البشرى الغريب فى عالمه الواقعى وإنما قد صاغه من وحى خياله وطموح الزمياته.

هذه هى اللوحات التى قام ميكلانجلو بزخرفة السقف بها.. مع الملاحظ ان الفنان يبتعد تماماً عن الزخرفة النباتية، حيث إن هذه الأشكال ربما تكون مالوفة لدى المشاهد، لكنه وجد أن الزخرفة من خلال الأجساد البشرية خصوصاً العارية ربما يكون تأثيرها أوقع.. لقد اختار ميكلانجلو أن يروى قصصه عن طريق الأجساد العارية، حيث لم يسجل فى هذه اللوحات أية مظاهر للأبنية أو مظاهر الطبيعة اللهم إلا رموزاً موجزة كالشجرة الوحيدة التى تمثل الجنة وهى عنصر أساسى كان لابد منه، حيث إنها أساس الصراع الذى من داخله سوف يكون التغيير المتمثل فى الطرد من الجنة.. إذن فالشجرة هنا لم تكن دخيلة علي هذه اللوحة.. كذلك العشبة التى تشير إلى خصوبة الأرض وكان لها وجود إيجابى لاستمرار الحياة الدنيوية.. وعلى هذا النحو استخدم ميكلانجلو وسائل التعبير فى قصد بليغ خلال هذه التصاوير. وكان المزج بين إيقاع الخطوط والإيماء بالعمق وسيلة أعانته على رواية القصص بهذا الإيجاز الفريد.

إن القيام بعملية زخرفة هذا السقف معجزة أسطورية قام بها ذلك الفنان فى زمن يعد قياسيا (أربع سنوات مستلق على ظهره) بمنطق العصر.. القرن السادس عشر.. وبالوسائل المتاحة حينها حتى إن هذا العمل يعد مرآة لتطور فن التصوير على مر العصور.

وهكذا ينتهى الفنان ميكلانجلو من إتمام هذه المهمة الشاقة فى سنوات أربع من (١٥٠٨ - ١٥١٢) استطاع أن يخرج معجزة فنية خلدت اسمه كمصور.

يضاف إلى هذا العمل الخارق للعادة، عمل آخر لم يكن أقل منه روعة وإبداعاً حينما استدعاه البابا (كلمنت) من فلورانسا، حيث كان يقوم بعملية تجميل مدينة فلورانسا الذى بدأه فى عام ١٥٢٠، واستمر به حتى عام ١٥٣٤، وهو نفس العام الذى ترك ميكلانجلو فلورانسا إلى روما ليقوم بتنفيذ عملية تجميل الحائط الواقع خلف المذبح فى مصلى كنيسة سيستينا، وقد استغرق هذا العمل من الفنان حوالى ثمانى سنوات ١٥٣٣ - ١٥٤١، وكان هذا التجميل على شكل لوحة تغطى الجدار بأكمله والتى تقدر مساحته بستة عشر متراً× اثنى عشر متراً أى بمساحة كلية قدرها مائة واثنتين وتسعين متراً مربعاً، وهذه مساحة تعد من أكبر التصاوير الجدارية حجماً فى روما ومن أشهرها أيضاً.

على أن ميكلانجلو حينما شرع فى البدء لهذه اللوحة كانت نظرية أفلاطون الثالوث الخالد.. أو التثليث الأفلاطونى ماثلاً أمام عينيه برغم أنه قبل العمل مرغماً.. فبعد أن توفى البابا كلمنت تنفس ميكلانجلو الصعداء وظن أن ذلك الأمر قد مات مع ذ لك البابا.. إلا أن خلفه البابا بولس الثالث أصر على أن يتم الفنان ذلك العمل.

وما عرف من تشدد ذلك البابا جعل الفنان يلبى الأمر بلا جدال.. فقد كان البابا بولس الثالث من المتآمرين للحركات الإنسانية وإحياء روح الكلاسيكية، وذلك جعل ميكلانجلو يبرزه فى ذلك التصوير الجدارى منافيا تماما لما انتظره الكثيرون من مشجعى ذلك المشروع، حيث أبرز الفنان فى ذلك العمل سطوة الكنيسة، حيث مثل فى التصوير المصير الرهيب الذى يلقاه الزنادقة والمنشقون

أيام كانت الكنيسة الكاثوليكية على تزمت شديد، وأن أول ما كان هذا التزمت على يد البابا بولس الثالث على الرغم مما كان يعرف عنه من أنه آخر البابا وات المنتمين إلى الحركة الإنسانية المتحررة فى عصر النهضة.

لقد كان الفنان على حق حينما تردد كثيراً فى قبول هذا العمل الذى ينتمى إلى الناحية الدينية الخالصة والتى يتناقض موضوعها مع ما كان مشاعاً وقتئذ ثم إنه كان على حق تماماً حينما أدخل على اللوحة تلك الإيماءات والدلالات التى تعكس رؤية الفنان حينما يجمع فى لوحة واحدة فلسفة الكنيسة الحقيقية مع فلسفة القائمين عليها من نفاق وتشدد وزندقة، لذلك جاءت اللوحة بعيدة تماماً عما كان الآخرون ينتظرونه منه.

على أن ميكلانجلو قد قبل هذا العمل وهو يخفى فى نفسه أمراً رد به على البابا وكل المناصرين له لأنه ابتعد فى تنفيذها عن هدفها الأصلى وهو كما أرادها البابا والذين معه أن تكون اللوحة رمزاً لفداء أو محاولة لتجسيد حلم رهيب، لكنه أشاع فيها سطوة الكنيسة، حيث كشف فيها عن المصير الرهيب الذى يلقاه الزنادقة والمنشقون فى عصر حسم الكنيسة الكاثوليكية وتزمتها فى معالجة مشاكلها، وتكمن المفارقة حقاً فى أن الكنيسة قد بدأت هذا التزمت على يد بولس الثالث.

على أن لوحة يوم الحساب **لوحة رقم (١٢)** هذه قد تأثرت بتقدم سن الفنان وميول عبقريته التى تهفو إلى الاسترخاء قد أسقطت الفنان فى هوة المغالاة، حيث انقلبت القوة فى يديه إلى وحشية واتخذ من التجسيم الفذ فلسفة بدلا من القيم اللمسية وابتعد عن المحاكاة الصادقة التى حققها فى سقف مصلى سيستينا، وقد جاءت رسوماته العديدة معالجة الأجساد فى دقة متناهية، وثمة نتيجة أخرى ترتبت على ولعه بالقيم اللمسية.. وهى أنه أبرز تصوير الأنماط المهيبة.. حيث صور الأكتاف (على سبيل المثال) عريضة ذات نتوءات تثير الخيال اللمسى.. حيث انعكس ذلك الأسلوب على جميع فنون النحت والتصوير والعمارة.

لقد حقق ميكلانجلو هذا العمل الهائل كما ذكرنا بنظرية الثالوث الأفلاطونى.

وقد توزعت رسومها على ثلاثة أقسام تسود فى أعلاها مملكة السماء التى يتوسطها المسيح الديان فى جلاله على عرش السحب والعذراء إلى جواره، ومن حوله كوكبة من الرسل والأنبياء المذكورين فى التوراة يحيط بهم حشد من الشهداء والنساء العبريات والقديسات العذارى والعرافات الوثنيات.

بالإضافة إلى الكوتين والتى يطل من إحداها واللتين فى ظل رهط من الملائكة يحملان صليب المسيح.. ومن الكوة الثانية رهط آخر يحملون العمودالذى عذب عليه، حيث إن الملائكة يبدون ولا أجنحة عليهم.. ثم إلى الأسفل من الكوتين جمع من القديسين عمالقة الأجسام والهالات تحيط بهم وهم فى حركتهم مصطخبون اصطخاب أوراق الشجر فى مهب الريح العاصفة.

وكان أثر اللوحة على البابا شديدا، فما كاد يلقى عليها أول نظرة حتى خمدت قواه أمام هذا المشهد المذهل وانخرط فى الصلاة مرددا: (ربنا لا تؤاخذنا بما ارتكبنا من آثام ساعة العرض عليك يوم الحساب)، كذلك لم يكن أثر هذه اللوحة على فنانى ذلك العصر أقل من أثرها على البابا نفسه، حيث انبعثت انتفاضة هائلة فى فن التصوير وابتدع أسلوباً جديداً يؤمن بكونية الفضاء اللانهائى وينشد الانفلات من آثار الزمان والمكان، ويحرك الوجدان البشرى شفقة ورثاء.. غير أن هذه اللوحة بقدر ما كان لها من أثر فى نفوس المصورين المعاصرين، فلقد أثارت العداء من رجال الدين والفكر المناهضين لحركة الإصلاح الدينى.

على أن ميكلانجلو رغم أنه ولد وترعرع فى بيئة أشاعت فى نفسه الميل إلى العرى، وهو ما حققه فى معظم شخصياته التى كانت على سقف مصلى سيستينا.. كذلك نحو مثله الأعلى الذى تجسد فيه وهو الإنسان قد أمضى معظم حياته أسير سلسلة من المآسى المفجعة، إذ عرف الوحدة وهو مازال فى عنفوان شبابه مكباً على إنجازاته الخلاقة، فكان أعظم وأشقى عمالقة القرن الخامس عشر وعاش فى عالم لا يشعر هو نحوه بغير الازدراء، عالم عاجز عن فهمه والإفادة من طاقته، وقد انعكس ذلك على أعماله الأخيرة، ومنها تلك اللوحة التى عبر فيها عن السخرية والمرارة اللتين كان يشعر بهما، كذلك عن

الافتقار إلى التوافق بين عبقريته وما هو مضطر إلى تنفيذه وعلى حد تعبير الناقد برنارد برينسون ، حيث يقول: (إن ولعه كان بالعرى ومثله الأعلى القوة، ثم يتساءل.. ولكن أى تنفس لهذا الولع؟ وأى تعبير عن هذا المثل الأعلى يمكن أن يجده فى موضوع مثل موضوع يوم الحساب أو صلب القديس بطرس؟ تلك الموضوعات التى يلح عليها العالم المسيحى لتجسيد معانى الخشوع عند الوادعين وإنكار الذات عند الصابرين، بينما كانت الوداعة والصبر صفتين يجهلهما ميكلانجلو كما جهلهما من قبله (دانى)، وكل عبقرية خلاقة فى أى وقت من الأوقات.. وحتى لو أحس بهما فلم يكن يمتلك الوسيلة التي يعبر بها عنهما لأن عراته كانوا أقدر على نقل الإحساس بالقوة لا بالضعف.. وبالرعب لا بالخوف.. وباليأس لا بالخضوع.. حقا إن عراته فى لوحة يوم الحساب يستشعرون الرعب، لكنه ليس الرعب أمام الرب الديان الذى لا يبدو متميزاً عن سواه برغم إيماءآته المعربة عن جبروته، بل يتجلى محايداً متنبئاً بالمستقبل الذى لا يخضع لمشيئته الشخصية، ولا تملك الجموع من حوله القدرة على تغييره.

وبالرغم من أن لوحة يوم الحساب هى تصوير لتلك اللحظة التى تسبق يوم القيامة مباشرة.. فإنها مع ذلك بلغت أقصى ما يمكن أن يبلغه فن التصوير من عظمة التخيل.. وكأنما تعلن أنه إذا ما حلت القارعة فلن يفلت من الفناء أحد من الكائنات.

ولاشك أن ميكلانجلو لم يقدم على مصوراته فى المرحلة الأخيرة من عمره بنفس النفور من العالم والوحشية اللذين كان يحسهما وقت أن بدأ يصور سقف مصلى سيستينا، فقد بلغ مرحلة شعر فيها بالحاجة إلى أن يطلق لنفسه العنان فى تصوير المجموعات الضخمة من الشخوص، ففى لوحة يوم الحساب كان يحس بسعادة بروميثيوسية لا تخضع للعبودية، وقد تجلى ذلك فى إدراكه لكل إمكانات الحركة والوضعات والتضاؤل النسبى وتجميع الأشكال الإنسانية العارية.. فلقد أراد لهذه المجموعات أن تكتسح المشاهد و تشده، ولقد نجح فى تحقيق هذه الأمنية.

ولوحة يوم الحساب، تعد كبيرة شيئاً ما بالنسبة للقاعة، فهى تصوير هائل بلا إطار تمتد فوق الجدار كله بعد أن طمس كل التصاوير الجدارية التى كانت فوق هذا الجدار من قبل.. على أن ميكلانجلو لم يعن بالتنسيق بين تصاوير لوحته الجديدة وتصاوير السقف وتصاوير لوحة يوم الحساب معا دون أن يصدمه التنافر البين بين الرسوم القديمة والحديثة، وإن تجلى له التنسيق كاملاً، بل فذاً رائعاً فى كل منهما على حدة فيسترعى الانتباه من أول وهلة المسيح، فى أعلى اللوحة وكأنه يهب واقفاً فى وضعية الجلوس حتى ليخيل أن حجمه يزداد نمواً كلما أطلنا النظر إليه، وقد التصقت به شخصية العذراء تالية فى الأهمية ومن حوله حشد كبير من شهداء المسيحية تملأ أسارير وجوههم الرهبة فى النفوس مطالبين الأخذ بالثأر.. ويندفع بعضهم إلى الأمام وقد ازداد حجم أجسامهم شيئاً فشيئاً، مما يكشف عن أن النسب التى فرضها ميكلانجلو لا تخلو من شطط.. وتحتشد هذه الشخوص العملاقة فى مجموعات نابضة بحيوية لم يصور مثيلها من قبل.. فلقد أعطى كل اهتماماته لحركة الجموع ولم يعد يكترث بالتفاصيل، ويتمثل الترابط المتناسق الرئيسى فى هذه اللوحة فى تراصف التكوينين الماثلين الملتقين عند شخص المسيح الذى تسرى إيماءة يده كوميض الصاعقة المتسرب حتى أسفل اللوحة، وذلك لأن تأثير ترتيب الشخوص وتنسيقها يجتذبان إيماءات الشخوص.

على أن هذه اللوحة أثارت جموعاً غفيرة حول التناقض القائم بين معتقدات المذهب الإنسانى وتعاليم العقيدة المسيحية، وكأن الباباوات الضالعين فى مناصرة المذهب الإنسانى قد اتبعوا سياسة (دع العقائد النائمة تغفو)، محاولين تجنب إثارة الأسئلة التى لا مفر منها، لكن ما إن أزفت ساعة الاختيار حتى انتصر أرسطو بتعاليمه السائدة وقتذاك على الفلسفة الأفلاطونية وغشت سحابة الرجعية والتعصب والانتكاس على المذهب الإنسانى، فأمر البابا بولس الرابع قبل وفاة ميكلانجلو برسم ثياب تكسو أشكال العراة الجارحة للشعور فى لوحة يوم الحساب، كما طمست بعض أجزائها فيما بعد وأفلتت اللوحة من المحو

الكامل، بعد أن كادت تذهب ضحية التزمت.. ويبدو أن حركة الإصلاح الدينى قد لعبت دوراً فى صرف ميكلانجلو عن التصوير والنحت ودفعته إلى اقتحام عالم العمارة الذى لا يتهدده سيف الجدال.

وعلى ذلك كان ميكلانجلو فى دنيا النحت إبداعات تتحدى الزمن وتنطق بمهارة فنان عبقرى ومهندس متمرس.. وقد اتسم أسلوب ميكلانجلو فى النحت بالتركيز والتحديد والدقة والإحكام وتوضيح الإيماءات بشكل باهر وتحميلها بالمعانى والدلالات، ومن هنا كان أبعد ما يكون عن الإجمال والإيهام وكانت سيطرته على الشكل والرؤية الواضحة لا تجارى، فهو لا يتلمس طريقه فى محاولات تجريبية، بل إنه يكشف عن مكنون نفسه مع اللمسات الأولى لفرشاته أو الضربات الأولى لأزميله حتى باتت تصاويره ومنحوتاته ذات قدرة بالغة على النفاذ إلى أعماق المشاهدين لأنها مشبعة بالشكل، وأخذ يعبر عن مكونات الجسد الباطنة وحركاته فى تفصيل يود معه المشاهد لو شاركه تجربته، فضلا عن أن لكل لفتة طرف أو إيماءة عضو سحراً دفيناً.. ولكل تبديل فى مواضع الأشياء (مهما بلغت بساطته) أثراً جارفاً، حتى كاد الانطباع الناشئ ينسى المرء أن يبحث عن البواعث التى تقف وراء الحركة.

على أن المراحل التى مر بها ميكلانجلو إلى بلوغ غايته أشبه ما تكون بالسيل العارم المتساقط من عل صاحبه الإخصاب حينا، والدمار أحياناً، ومن هنا كانت نظرة البعض إلى الجانب المخصب فيه، على حين كانت نظرة البعض الآخر إلى الجانب المدمر.. وللحقيقة إن ميكلانجلو كان منذ شبابه الباكر مكتمل الرهبة، وكان عنيداً فى تطويع وسائله لتحقيق أقصى تأثير ممكن، ومن ثم أثرى الفن بتأثيرات جديدة لم يحلم بها أحد من قبل، وإن كان فى الوقت نفسه قد حرم البشرية من أن يتناول فى أعماله الفنية وقائع الحياة اليومية، فهو أول من أدخل اللاتناغم فى عصر النهضة، ممهداً الطريق لطراز جديد هو (الباروك) عن طريق استخدامه المتعمد للتباين، فلم يكد الشئ يتبوأ مكانة فى أوج عصر النهضة حتى جاء فى إثر هذا ما يتنكر للشكل وقد ظهرت بوادر التغيير فى كل

مكان.. فعلى حين كان مايكل أنجلو يحاول انبعاث الحياة فى الشكل المجسد كان غيره يحاول نفخ الحياة فى الفراغ مثل كوريجو.

وقد استغل ميكلانجلو عبقريته فى فن النحت بعد أن ابتعد عن التصوير مؤقتاً وقام بعمل تصميم أولى لضريح مصلى آل مديتشى بأمر من الكاردينال جيوليو دى مديتشى، حينما أراد أن يخلد ذكرى أسرته فى قاعة جديدة للمقدسات بكنيسة سان لورنزو، وكان هذا التصميم داخل المصلى مشكلاً كتلة قائمة بذاتها تضم أربعة قبور للورنزو العظيم ولأخيه (جوليانو الأكبر)، والد البابا كلمنت السابع، ولاثنين من أمراء الأسرة، وما لبث هذا التصميم أن لحقه التعديل فناله الإيجاز ليغدو ضريحا جداريا.

وتتجلى فى تماثيل هذا الضريح روعة النحت التى سبق وتجلت فى تمثال موسى، حيث تتكون كل مجموعة من مجموعتى النحت الشهيرتين من شخصية جالسة فى ثياب الحرب المدرعة داخل كرة ومن شخصية رمزية راقدة على كل جانب من جانبى الثالوث الشديد الانحدار.. حيث تمثل الشخصيتان الأخريان الليل والنهار ثم الشروق والغروب بدلاً من المنحوتات التى جرت العادة على أن ترمز لشتى الفضائل والتى كانت تصاحب سعادة الموتى فوق قبورهم كأنها تحرسهم فيعتمر لورنزو دى مديتشى دوق أورينو خوذة مجسدا رجل الفكر، على حين يحمل جوليانو دى مديتشى دوق نيمور عصا القيادة مجسداً رجل البطولات، وهكذا يمثل أحدهما حياة التأمل.. والآخر حياة الحركة المفعمة بالنشاط.. ولم يضف ميكلانجلو على آل مديتشى الجالسة أية ملامح ذاتية وهو ما أصاب أهل فلورانسا بالذهول أمام هذا المفهوم المثالى، فما كان من ميكلانجلو أن طمأنهم فى سخرية وثقة بالنفس قائلا، إن أحداً بعد ألف عام لن يذكر ما كان عليه شكل الأميرين.. وهو ما ثبت صدقه بالفعل.

ولا ريب أن المصلى الذى يضم فرع آل مديتشى هو أحد الإنجازات النادرة فى تاريخ الفن.. وذلك لأن عمارته ومنحوتاته لم يتعاصرا فحسب بل صمما معا ليكون أحدهما تتمة للآخر، فى حين لم تكن هذه الرؤية الفنية مرعية خلال

القرن الخامس عشر السابق، حيث كان الاهتمام ينصب على كل من العمارة والنحت باستقلال كل منهما عن الآخر، وعلى ذلك كان أول مشروع ينطوى على إمكانية الجمع بين نحت الشخوص والعمارة على نطاق واسع ليشتركا معا فى إشاعة تأثير طاغ حسب بدقة بالغة.

وتعد تنسيقات هذه المنحوتات غرابة لافتة للنظر، فليس الضريح مجرد تابوت منتصب مستقل بما يتوجه من شخوص منحوتة أمام الحائط، بل إن الحائط نفسه يحوى بكرة يجرفه تمثالاً للبطل المتوفى فى وضعية جالسة تضم إلى التابوت شمل الضريح بعنصريه اللذين يحتل كل منهما حيزاً مختلفاً ويشكلان معاً وحدة فنية رائعة توسل إليها الفنان بالهبوط بالبطل الجالس، حتى بدت ساقاه فى مستوى وجهى الشخصين الراقدين، وثمة علاقة تسترعى الانتباه بين الشخصيتين الراقدتين وبين القاعدة التى يستقران عليها، إذ أن غطاءى التابوت قد بلغا من الضيق وشدة الانحدار ما يخيل معه أن التمثالين على وشك الانزلاق صوب الأرض.

ولا يقتصر خروج ميكلانجلو عما هو مألوف فى القسم الأدنى من الضريحين، فقد ضمن القسم الأعلى بالمثل تباينا قد لا يتجلى من النظرة الأولى حين اباح للشخوص الراقدة تجاوز الكورنيش الخفيف فعلت على مستواه فى جراة غير مسبوقة، ومن ثم باتت المنحوتات هى المسيطرة على المعمار الذى كان ينبغى أن تعقد له السيطرة، وإن خففت الشخصية الثالثة الجالسة بعض هذا الأثر وحلت عقدة السياق بما هيأته هى والكوة التى تضمها من تناسق وتناغم مما يتضح معه أن التكوين المثلث الشكل للشخوص لم يكن وحده الهدف المقصود، بل إن هناك أيضا تطويرا فى العلاقة بين الشخوص والعمارة، فبينما تحيط الكوتان إحاطة تامة بشخصيتى القائدين المتوفين دون أن تخلف أى فراغ غير ضرورى يضعف من أثر التكوين الفنى، نرى أن الكوتين قد بلغتا من الضحالة ما جعل التمثالين يبرزان خارجها فى جراة متناهية. إن الهدف الرئيسى من تشييد هذا المبنى لم يكن إلا لتهيئة مكان مناسب تتجلى فيه

الشخوص المنحوتة أمام عناصر معمارية بسيطة وتابعة كان من الممكن أن تفقد رهافتها بإضافة جبين مثلث يثقل قمة الكوة التى تضم التمثال، ولعل هذا أيضاً يشفع لميكلانجلو حينما صمم الأغطية الخاصة بالتوابيت منحدرة وضيقة وقصيرة، لأنه بذلك حقق فلسفته فى أن يجعل الشخوص الراقدة داخل هذه التوابيت شخوصاً صريحة بحق، فليس ثمة قاعة فى العالم كله تكاد المنحوتات تنطق فيها بمثل هذه القوة والتناغم، وذلك بعد أن خضع التصميم المعمارى كله بكسواته الجدارية النحيلة وبالاستخدام المتحفظ للبعد الثالث لسطوة التماثيل التى حرص ميكلانجلو على أن تبدو ضخمة بالنسبة للقاعة، حتى ليضطر الزائر إلى التراجع مرة ومرة حتى يفلت من الإحساس بتطويقها له وحتى يراها رؤية سوية، هذا كله ولم يتسن لميكلانجلو أن يتم هذا العمل الخارق بنفسه، إذ يعد فاسارى هو المسئول عن الشكل الحالى له والذى لاشك يقوم على أفكار ميكلانجلو الأساسية، وإذا كانت بعض العناصر المعمارية قد جاءت داكنة اللون إلا أن المصلى برمته ذو لون واحد هو الأبيض، فكان بذلك أول النماذج العظمى لطرازنا العصرى الذى لا يعبأ بتنوع الألوان، وإذا كان ميكلانجلو قد اختار الشخوص التى تمثل مواقيت اليوم بدلاً عن الشخوص التى تمثل الفضائل، فذلك لأن الفرص المتاحة لتمثيل المواقيت المتعددة لليل والنهار من خلال وضعيات متعددة ومتنوعة كانت أغزر من تلك التى تتيحها مجموعة الفضائل، الأمر الذى يكفى وحده لتفسير قرار ميكلانجلو الذى لاشك قد انطلق من حاجته الملحة إلى ووضعية راقدة تتيح له الجمع بين المبتكر الموفق بين الوضعية المستلقية وضعية الجلوس الراسية، وهو ما أتاح له الفرصة لإبداع أكبر شحنة من التباين فى تشكيله النحتى. حيث تقترب الأطراف من بعضها البعض على الرغم من انطوائها على حركات متناقضة، وأن المضاهاة بين تماثيل آلهة الأنهار الكلاسيكية وشخوص ميكلانجلو المستلقية لتلقى ضوءاً ساطعاً على أسلوبه، إذ إنه مع اقتباسه للفكرة الرئيسية للحركة يبث فيها ثراءً واضحاً، فالتواء الجسد الأنثوى لتمثال الفجر بضريح لورنزو، بينما ينبسط ناهضاً لمواجهة المشاهد، أمر غير

مسبوق، كذلك الشكل الأخاذ لساق وفخذ الأنثى الغافية التى تجسد الليل عند انثناء ركبتها لا مثيل له، ولو أن الفنان ميكلانجلو قد بسط ساقها افقياً لما تبدى الطائران البديعان اللذان أطل أحدهما من الفجوة القائمة بين الفخذ والساق على حين استندت قدم الأنثى على ظهر الطائر الآخر.. على ان المشاهد إذا أطال النظر فى تكوين هذه الأنثى التى تنفجر إثارة والتى قد تغرى فيه الثدى الشبقة والتى قد تخدعه سيقانها الفارهة البضة، فإن قدراً أكبر من التأمل فيها وفى الأنثى التى تجسد الفجر سوف يكشف له عن اختبار ملامح علمانية كتلك التى وضحت فى غلمان ميكلانجلو سحراً انثوياً دفيناً.. وهو بهذا وذاك يقودنا مسحورين إلى عالم غريب لم يعرفه بعد عالمنا الواقعى.

وتمثيل النهار فى ضريح (جوليانو) عملاقاً هرقلى المظهر مفتول العضلات تلتفت رأسه من فوق كتفه صوب المشاهد بوجه غائم القسمات، على حين أن جسدى شخصيتى الغروب و الليل الراقدتين بين النوم واليقظة والذى يرمز فيها الكهل المنهك المستلقى والمسترخى بحق إلى الغروب، غروب النهار وغروب حياته، ومرد الإثارة الشديدة الصادرة عن هذه الأشكال هو تنوع المستويات والتباين الجلى للاتجاهات التى تسلكها المحاور المتعددة، ومع ذلك (فبرغم هذه الخصوبة)، تبدو الشخوص المنحوتة فى حالة استرخاء، وفى مقابل الميل الحاد نحو تفسخ الأشكال وانحلالها يتصدى لها ميكلانجلو بإرادة أشد حدة فى سبيل خلق الشكل المتماسك.

ولا يعود جلاء الشخوص فقط إلى أن المنحوتات قد استوعبت جميع المضامين الجوهرية وإلى أن المحاور الرئيسية شديدة الوضوح، بل لأن الشخوص قد احتوتها أطر مشكلة من الفراغ كما نسقت تفاصيلها فى طبقات متعاقبة وراء بعضها البعض فبدت وكأنها نحت بارز، وما من شك فى أن أروع ما يبثه فينا تمثال الفجر برغم تأجج صاحبته بالحركة هو تبديه لينا فى مستوى واحد، فعلى حين تشكل ذراعها اليسرى المرفوعة وكفها المنكفئ على كتفها خلفية محايدة يمتد كل ما هو أمام الذراع موازيا له، وفى نفس المستوى..

ولقد غدت منحوتات ميكلانجلو النموذج المثالى الذى لقن عنه الفنانون اللاحقون قواعد الحركة ومضوا يحذون حذوه محاولين دون جدوى تجاوزه، وذلك أنهم لم يفطنوا قط إلى سر قدرته على شحذ أعماله بالسكينة والتناسب والاتساق، فقلما نجد فى أى منحوتات أخرى معالجة أشد إقناعاً باليقظة المثقلة بالنعاس مثلما نرى فى تمثال الفجر، وذلك على سبيل المثال.

على أننا قد نرى تغيراً قد اعترى وجدان ميكلانجلو فى جميع منحوتات هذا المصلى، فلم يعد مناخ التحرر والانطلاق والبهجة الذى عهدناه فى تصاوير مصلى سيستينا مجلقا، فضلاً عن أن الحركة غدت أثقل وأبطأ، وإذا كانت الأجساد قد انسلخت قليلاً عن معايير الرشاقة المألوفة حتى بدت كجلاميد الصخر المتقطعة التى تميز سلاسل الجبال عن بعد إلا أنها تنطق مثلها بشموخ ونهاية وسكينة واستقرار.

وإذا كان القصد من الضريح أن يكون صرحاً لتخليد ذكرى رجل عظيم على قيد الحياة وليس لصورته المستحقة بسكينة الموت، فقد مثل ميكلانجلو البطل المتوفى جالساً.. وما من شك فى أن اختياره لوضعية الجلوس المسترخية لتصوير قائدين عسكريين دون أن يبدو على أى منهما ما ينم عن مواهبه القتالية، وإنا نفرد كل منهما بما يميزه عن الآخر.. فأحدهما مستغرق فى التأمل والآخر يتطلع لوهلة إلى جانبه، فإن ذلك يعنى أن هذا الاختيار كان تطوراً مذهلاً، على أن هذه المعالجة المبتكرة للشخوص الجالسة ما تلبث أن تحرك فينا الإعجاب إذا ما ضاهيناه بالحلول العديدة التى قدمها ميكلانجلو نفسه من قبل، وإحداها صورة النبى أرميا فوق سقف مصلى سيستينا، والآخر تمثال موسى.. ففى كل من تمثالى (جوليانو ولورنزو دى مديتشى) تغييرات جوهرية تنزع نحو ثراء المعالجة الفنية، حيث نلمس فى تمثال جوليانو الذى يحمل عصا القيادة اختلافاً فى مستوى الركبتين، وفى تشكيل الكتفين، مما يجعل القيم النحتية للشخوص الجالسة تقاس منذ هذه الحقبة وفقا لهذه المعايير. ولم يمض وقت طويل حتى بلغ التطرف بالفنانين حداً مثيراً بتقديم أحد الكتفين على الآخر ورفع أحد

القـدمين والتـواء الـرأس، على حين أغـفل الجـمـيع المعنـى الدفين الذى أضـمـره ميكلانجلو فى الشكل العـام للتـمثـال ولم يشـأ أن يصـور الصـفات الشـخـصـيـة للبطلين، ولم يعن حتى بمشابهة تماثيله لشكلهما الحقيقى، كما نراه قد قصد إلى تصوير ثيابهما مثالية، كذلك ليس ثمة نقش مكتوب يلقى الضوء على الهدف من هذه المنحوتات ولعله أغفل ذلك عن عمد؛ إذ يفتقر ضريح يوليوس أيضاً إلى أية نقوش مكتوبة.

وقد دفن لورنزو واخوه جوليانو أسـفل جدار المدخل، بينما نصبت فوقـهما مـجـمـوعـة منحـوتات للعـذراء والـطفل، أنجـزها ميكلانجلو نفسـه، يحف بهـمـا القديسـان الراعيان لأسـرة مديتشى (كوزماس وداميان)، وقد وضع ميكلانجلو تصميمهما تاركاً لتلاميذه مهمة إنجازهما.

ويعرب تمثال العذراء والطفل عن أسلوب ميكلانجلو فى مرحلة النضج التام وتزداد قيمة هذا التمثال حين تضاهيه بتمثال مبكر آخر له يعالج نفس الموضوع وهو عذراء مدينة بروج، الأمر الذى يكشف عن تطوره الفنى ولا يترك اى مجال للشك فى مقاصده، ولعل الطريق إلى دراسـة أسلوب ميكلانجلو يبدأ بالتساؤل عن مـدى انبـثـاق عـذراء مـصلى مـديتـشى من عـذراء مـدينة بروج، ذلك أن ميكلانجلو قد هجر الإمكانات البسيطة المبكرة إلى إمكانات أشد تعقيداً، فلم تعد الركبتان مصطفتين إحداهما إلى جانب الأخرى، بل تقاطعت الساقان معاً، ثم يأتى دور التساؤل الثانى حين نقارن اختلاف وضعية الذراعين، حيث انسربت إحداهما إلى الأمام، على حين تخلفت الأخرى حتى بدا الكتفان مختلفين من كل الجـوانب.. كـمـا انحنى أعلى الجـذع صـوب الأمـام والتـفـتـت الرأس إلى أحـد الجانبين وينتهى الأمر بالتساؤل عن مباعدة الطفل ما بين ساقيه حول ركبة أمه العذراء متخذا وضعية المواجهة: بينما يستدير حول نفسه إلى الوراء محاولاً مس صدرها بيديه، فإذا ما وفى ميكلانجلو الحركة الجسمانية حقها تماما التفت إلى اعتبار آخر وهو إضفاء السكينة والاتساق على التمثال رغم ما يعج به من حركة، وطالما نجح المثالون فى محاكاته فى مجال التنوع الشديد غير أن محاكاته فى

إسباغ الوحدة على التمثال ظلت دوما عصية عليهم للمشاهد من الوهلة الأولى، ويحرك هذا التمثال الانطباع بالسكينة نظرا لتكثيف مضمونه فى شكل عام واحد متماسك حتى كأن قطعة الرخام الأصلية التى نحت بها لم يطرأ عليها إلا تغيير طفيف.

ولعل أرقى إنجازات ميكلانجلو فى هذا الاتجاه تمثال الصبى الرابض غير المكتمل والمحفوظ بمتحف الإميتاج الذى ينكفئ فيه إلى الأمام ليحك قدمه، ويبدو هذا التمثال وكان ميكلانجلو قدشاء أن يقدم تماثيل شديدة التعقيد دون أن يبذل فيها غير جهد ضئيل لا يتعدى إزاحة بعض الشظايا من سطح قطعة الرخام، وتغيير جرم كتلتها فى اضيق الحدود حتى يبدو مكعباً من الرخام وقد ظفر بأقصى ما يمكن أن تمنحه عبقرية التشكيل من تأثير طاغ أخاذ، وقد قيل: إن هذا التمثال قد أعد أيضاً من أجل مصلى مديتشى، ومع أن الثابت أن ميكلانجلو قد بدأ العمل فى هذا التمثال إلا أن هناك من يزعم بأن يداً أخرى قد تناولته من بعده حتى أصبح من المشكوك فيه نسبته إليه بصفة قاطعة.

ويغلب على الظن أن ميكلانجلو قد أعد تمثال النصر أيضاً لضريح يوليوس وهو ما ينكره بعض النقاد، بينما يرجح أحدهم أنه رمز لايروس ممثل الحب الأفلاطونى، على حين يذهب آخر ليعطيه بعداً سياسياً بوصفه رمزاً للقضاء على الحريات فى فلورانسا، ولهذا يمكن القول إنه أكثر أعمال ميكلانجلو الغازاً، ويبدو من المبالغة الشديدة فى تجسيم هذا التمثال أن ثمة أيد أخرى عاونت فى إنجازه، كما أن ميكلانجلو قد رمز لنفسه بنحت قسمات وجهه ذاته فى الشخص المغلوب على أمره أسفل المجموعة، وقد قيل إنه نحت تمثال النصر لصفيه تومازوكا فالييرى الذى اتخذه نموذجا له والذى يشاع أنه كانت تربطه بميكلانجلو علاقة عشق يشى بثبوتها هذا التمثال الذى ترك دون أن يكتمل، فلم تصقل فيه غير أجزاء من الرأس وحده ولعل أحد معاونيه قد قام بذلك كما نسق إنسان العين اليمنى وحدها دون اليسرى. والراجح أن هذا التمثال قد نحت عام ١٥٥٢٠م، فى نفس الوقت الذى نحت فيه تمثال (أبوللو) بمتحف (البارجيللو) ؛

ويتجلى مدى النضج الذى طرأ على مفهوم ميكلانجلو لفن النحت عند مقارنة تمثال أبوللو بتمثال داود الذى أنجزه قبل ذلك بخمسة وعشرين عاماً، إذ جاءت جميع تفاصيل تمثال (أبوللو) بالغة البساطة وادخر ميكلانجلو ثراء التشكيل ليضيفه على حركة أبوللو التى لا يشوبها جهد أو إرهاق وهو يتناول السهم من جعبته.وعالج الجسم ككتلة مشكلة فى عمق تسرى الحيوية والحركة خلال كل مستوياتها حتى تلك البعيدة عن المشاهد.

وكان ميكلانجلو قد أعد تماثيل أربعة أسرى لأطراف قاعدة ضريح البابا يوليوس الثانى، غير أنها حين استبعدت أهدتها أسرة ميكلانجلو (فيما بعد) إلى الدوق دى مديتشى، الذى احتفظ بها فى كهف بحدائق بوبولى بفلورانسا إلى أن استقرت بمتحف الأكاديمية بفلورانسا عام ١٩٠٨م، وهى تمثال العملاق الشاب والعملاق المستيقظ، والعملاق الملتحى، والعملاق أطلس، ويكاد الصخر أن يمثل سجناً قاسياً يحاصر هذه التماثيل، إذ يبدو الأسرى مطوقين بثنايا كتلة الصخر دون سبيل إلى الخلاص منه برغم كل ما يبذلون من جهد، ويرى بعض النقاد أن ميكلانجلو قد نحت كتلة الصخر من أحد وجهيها بطريقة النحت البارز، حيث إن الفنان قد استخلص التمثال من واجهة كتلة الرخام وحدها حتى ليخيل لمن يجهل كيفية تشكيل تمثال القديس متى أنه مجرد نحت بارز لم يكتمل، فى حين أننا فى حقيقة الأمر إزاء النصف الأمامى كاملا من شكل العملاق.. كذلك فقد توخى الفنان إنجاز الأجزاء التى ترى من الأمام والجنب بدرجات متفاوتة من الاكتمال حين احتفظ بالنصف الخلفى خبيئا داخل كتلة الرخام الصماء الرباعية الأضلاع التى لم يمسسها أزميله، وبرغم ذلك فالراجح أن هذا النحت البارز النصفى كان معدا ليكون تمثالا مجسما كاملا، حيث إنه يجمع بين كمال الاستدارة والأبعاد الثلاثة، (الارتفاع، والعرض، والعمق)، ويؤكد ذلك أحد النقاد حين يقول، (إن النحت قد جرى كله بواسطة مثقاب التخريم والأزميل حتى آخر السطح بضربات متوازية شبيهة بالتشهير. وهو أن توضع فى الرسم خطوط او سطور ضيقة لإظهار صبغ أو ظل بأى لون او وسيط فى الرسم. وحينما عقدت مقارنة بين

تقنية تمثال القديس متى وتقنية تماثيل الأسرى التى لم تكتمل ذهب إلى أن كتلة الرخام لتمثال القديس متى قد نحتت من واجهتها الأمامية وحدها على حين أن كتلة تمثال العملاق المستيقظ قد بدأ النحت فيها من أحد زواياها الرأسية الأربعة بطريقة تجسم بها شكل العملاق فوق سطحين من أسطح الكتلة، ولجأ الفنان إلى استخدام نفس الكتلة والتقنية مع تمثال العملاق أطلس، فقد كان التمثالان معدين ليكونا حاملى أطراف قاعدة الضريح.

وهكذا كان الفنان ميكلانجلو الذى أثرى الفنون التشكيلية بصفة عامة فى مطلع القرن السادس عشر والتى تقف أعماله حتى الآن شاهد إثبات بعبقرية ذلك الفنان فى مفترق طرق بين القديم والحديث.

بالإضافة إلى تلك الأعمال التى حققها سواء فى سقف مصلى كنيسة سيستينا أو فى مقبرة آل مديتشى من التصوير والنحت.. يحق لنا أن نضيف لهذا الفنان عملاً خارقاً قام بتحقيقه على جدران مصلى بولينا استغرق العمل فيها عشر سنوات للوحتين، حيث بدأ الفنان عام ١٥٤٠ فى رسم الجدار الأول، والذى أنهاه عام ١٥٤٥، حيث بدأ فى الجدار الثانى مباشرة لينتهى منه عام ١٥٥٠، وقد اسمى اللوحة المحققة على الجدار الأيسر باسم هداية القديس بولس، أما اللوحة التى على اليمين فهى باسم صلب القديس بطرس، وقد شملت الصورتان على العكس مما جاء بلوحة يوم الحساب الجدارية التى حققها ميكلانجلو على جدار مصلى سيستينا، فقد جاءت الصورتان خاليتان تماما من عنصر التماثيل.

كذلك فقد خطا الفنان وإلى الأمام خطوة جديدة متقدمة فى مضمار اللاشكلية، حيث جعل اللوحتين انصاف شخوص ولا تقترب أى من الشخصيات من الأسلوب الكلاسيكى.

وبالرغم من ذلك فلم تكن هاتان اللوحتان هذيان كهل ضل طريقه، بل على العكس، فقد تجاوز ميكلانجلو عن يقين حدود الذاتية وفاق كل من سبقوه، بل ومن خلفوه فى تصوير هاتين الصورتين.. فليس ثمة معالجة تصويرية لقصة

هداية القديس بولس بمثل هذه القوة التى يتجلى معها المسيح فى أعلى الجزء الأيمن من اللوحة، وقد حلق الملائكة من حوله وتألق إشعاعه منحدراً نحو القديس بولس الذى بدا شارد النظرة عن كل ما حوله وكان (شاؤل)، وهذا هو الاسم العبرى للقديس بولس قبل اهتدائه على رأس حملة فى طريقها إلى دمشق للقضاء على الجالية المسيحية التى تكونت بها عندما أبرق حوله نور من السماء فسقط على الأرض وسمع صوتاً يهمس له: (شاؤل، شاؤل).. لماذا تتعقبنى بالاضطهاد؟ فتساءل شاؤل: ومن تكون؟ فأجابه الصوت الهامس: (أنا يسوع الذى تضطهده)، ولم يكن وحده الذى سمع الصوت، بل سمعه كذلك رجاله دون أن يروا أحداً يتحدث فوقفوا صامتين حتى نهض شاؤل الذى لم يعد يبصر أحداً رغم بقاء عينيه مفتوحتين فاقتادوه إلى دمشق، حيث ظل اياماً ثلاثة لا يبصر، زاره أناناياس الذى ما أن مس جبينه حتى ارتد إليه بصر، فعمده وحول اسمه العبرى إلى اسم بولس المسيح، وقد روى ميكلانجلو فى هذا المشهد القصة بحذافيرها وكان يدرك ما يفعل عندما صور المسيح محلقاً فوق رأس بولس دون أن يكون فى مقدور بولس أن يراه مع أنه يرفع راسه ناحية الصوت ويضع ميكلانجلو الجواد الذى كان يمتطيه بولس فى طريقه إلى دمشق إلى دوار القديس بولس مباشرة، لكنه يطلقه فى اتجاه عكسى وقد دفع ميكلانجلو هذه المجموعة كلها بطريقة غير متماثلة صوب الجانب الأيمن على حين يتدفق شعاع منحدر من شخص المسيح مشكلا خطاً فسيحاً يمتد نحو الجانب الآخر من الصورة.

كان هذا هو الأسلوب الآخر لميكلانجلو.. خطوط خشنة تنطلق متشنجة خلال اللوحة بأسرها.. وجموع ثقيلة متكتلة جنباً إلى جنب مع فراغات واسعة هنا وهناك.

كذلك تقوم لوحة صلب القديس بطرس على تنافرات مفرطة مماثلة، حيث نرى بطرس مصلوباً تتدلى راسه على النحو الذى اختاره لصلب نفسه متصوراً أنه أسرع وسيلة إلى الموت أو ربما تواضعاً منه إذ لم ير نفسه جديراً بالظفر

بالميتة التى مات بها المسيح.

وكان ميكلانجلو قد بلغ سن الخامسة والسبعين من عمره عند الفراغ من هاتين اللوحتين، وما لبث أن تعرضتا لحريق عام ١٥٤٥، وقد أخذ فى ترميمها عام ١٩٣٣، غير انه كان ترميما سيئاً يبدو أثره فى التصويرة الفوتوغرافية المأخذوة لهما.. حيث كان لومازو هو أول ناقد فنى يذكر هاتين اللوحتين بالفناء قائلاً، إنهما يمثلان المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل أسلوب ميكلانجلو الفنى. إذ اعتبرالمرحلة الأولى هى مرحلة تصوير العرافات والأنبياء، والمرحلة الثانية هى لوحة يوم الحساب ولم تظفر هاتان اللوحتان باهتمام نقاد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولو أن وليام بليك الشاعر المصور قد استنسخ أخد شخوص اللوحتين، غير أن النقاد ما لبثوا بعد الحرب العالمية الأولى أن التفتو إلى هاتين اللوحتين ليبواوهما حقهما من التقدير.

هذه هى عبقرية الفنان ميكلانجلو التى خلدها الزمان وشهد لها كل الذين توصلوا إلى سر عظمتها.. على أن الأعمال الأخيرة لهذا الفنان قد جاءت بعد تمثال العذراء الآسية بييتا الموجود بكاتدرائية الدومو فى فلورانسا الذى يضم أربعة شخوص وهى تعد أكثر تماثيل ميكلانجلو ثراء واعظمها تأثيراً، وكان الفنان قد نحته لإقامته على ضريحه الشخصى، وأول ما لحظه المشاهد هو تجنب الفنان تمثيل جسد المسيح ماثلاً فوق حجر أمه العذراء وتفضيله وضعه منتصباً قليلاً وقد تهاوت ركبتاه، الأمر الذى يجعله بعيداً عن توافر عناصر الجمال الشائعة فلم يكن ميكلانجلو يسعى وراء الخط الجميل، إذ كان آخر ما حاول أن يعبر عنه بأزميله هو تلك الكتلة الثقيلة التى تتهاوى دون شكل محدد دقيق.

ويروى فاسارى أن ميكلانجلو كان فى عام ١٥٥٦ يعمل يومياً فى هذه المجموعة تزجية لوقت الفراغ، وكان تشذيب حجر هذا التمثال عصياً لاجتوائه على عروق صلبة تطلق شرراً كلما لمستها ضربات الأزميل، ولعل حاسة نقده لأعماله قد باتت مرة قاسية، حتى إنه لم يعد يرضى عن أى عمل من أعماله

رضاءً تاماً، وهو ما جعله لا يتم إلا أعمالاً جد قليلة فى آخر مراحل حياته، حينما بلغ أوج مراحل نضجه.. إذ تنتمى أعماله النحتية المكتملة كلها إلى المرحلة المبكرة ولم يتح لأمنية ميكلانجلو بوضع هذا التمثال فوق قبره أن تتحقق رغم مطالبة فاسارى الملحة بذلك.

وقد وافق ميكلانجلو قبل وفاته بستة أيام بعد قضاء نهار كامل من العمل واقفاً أن ينهى تمثال عذراء روندانينى الآسية، الذى يقال إنه قد بدأ نحته قبل عذراء الدومو، لكنه تركه ثم عاد إليه ثانية بعد حوالى عشر سنين. فكتب عليه أن يحمل لمسات التغيير الذى طرأ على أسلوبه، وإن احتفظت ساقا المسيح وذراعه اليمنى بما كانت عليه حينما بدأ فى إنجازه الذى أطلق عليه اسم (عذراء روندانينى) نسبة إلى قصر روندانينى بروما.

ويحمل تمثال عذراء بالسترينا الذى نحت من نوع من الحجر الجيرى شبه بالرخام موجود بالقرب من بالسترينا التى حمل اسمها مفاهيم ميكلانجلو الفنية أثناء مرحلته الأخيرة، وإن لم يحمل بصمات الأعمال التى أنجزها بيده حتى بعض الأيدى قد امتدت إليه بعد انتهاء ميكلانجلو منه.. فأدخلت عليه بعض التعديلات التى لم تشمل الرأس ولا الذراع اليمنى ولا الساقين،

ما لبث الفن أن تعرض فى إيطاليا بعد موت ميكلانجلو لاضمحلال صارخ ومع ذلك فليس هناك من يزعم بأن ميكلانجلو هو المسئول شخصياً عن هذا التدهور، فلقد كان ميكلانجلو حتى وهو يبث التشويهات التى اتسم بها أسلوبه الأخير عبقرياً محلقاً فى ذروة سماء الفن، غير أن تلك التشويهات كانت هى الأخرى فادحة التأثير شأنها شأن جميع أعماله التى غدت النموذج الذى يقاس به جمال أى عمل فنى، والتى شكلت (رغم أنها وليدة) ظروفه الخاصة والشخصية الطراز العالمى الذى يدعى الطراز التكلفى، بمعنى البعد عن الطبيعة فى الأعمال الفنية والأدبية وتتميز بالتأثيرات التصويرية المصقولة والجنوح المفرط إلى التجميل، فأقبل الفنانون على حشد لوحاتهم بالكتل الضخمة. وغدا الانفساح وجمال النسب مفهومات مهملة وضمر الإحساس بالإمكانات المختلفة

للمسطح المستوى أو للمساحة الفراغية.. وبدأ المصورون يتنافسون فى تصوير الاحتشاد المنفر فى لوحاتهم وفى تذويب الأشكال قاصدين بذلك إلى إبراز التباين بين حجم الفراغ المتاح والأشكال المرسومة فيه.. كما أخذت التماثيل الشامخة المستقلة بذاتها تنتصب فوق منصات هزيلة ضئيلة.

لقد كانت عظمة ميكلانجلو تكمن فى ثراء حركته، وكان معنى العمل وفق طريقة ميكلانجلو هو التلاعب المكثف بالأطراف، الأمر الذى يفضى إلى عالم اللفتات والانحناءات المتعددة، حيث حركة الشخوص الطليقة والأوضاع الحركية الصارخة الشديدة الإسراف، وانساق الفنانون وراءه على غير هدى وأغفلوا تصوير الإيماءات البسيطة والحركات الطبيعية وخضعوا لقاعدة الشكل وحدها دون التفات إلى الطبيعة، وبات لكل فنان منطقه التشكيلى الخاص به، كما غدا الجسد البشرى مجرد آلة نمطية مكونة من مفاصل وعضلات، فإذا تطلعنا إلى تماثيل المسيح فى تلك الآونة لتخيلنا أننا أمام قطع أثرية فى متحف للتشريح لا تثير الرغبة فى التأمل العميق.

وهكذا كان الفنان ميكلانجلو واحداً من عباقرة قلما يجود الزمان بمثله فى فلسفته وفنية أعماله التى عجز الكثيرون عن مجاراتها فى فن النحت.

وإذا كانت هذه هى أعماله التى تشهد على تفوقه فى فن التصوير والنحت، والتى تناولنا الكثير منها بالتحليل والتشريح.. فإن ذلك الفنان لم يقتصر فنه على هذين الفرعين من فروع الفنون التشكيلية.. بل تعداها وأثبت جدارة فى فرع آخر ألا وهو العمارة، التى كان له فيها باع كبير، وقد قام الفنان فى بداية عهده بفن العمارة بتصميم نوافذ شرفة الدور الأرضى لمصلى مديتشى بتكليف من البابا ليو العاشر، وقد رسم نموذجاً رائعاً لنوافذ مغطاة بحصائر نحاسية مخرمة قام الصائغ بيلوتو بتشكيلها، كما قام ميكلانجلوعام ١٥٢٤ بتنفيذ مكتبة لورنزيانا ولم تكتمل هذه المكتبة إلا بعد عشر سنوات من ذلك التنفيذ، حيث افتتحت عام ١٥٧١.

كـذلك قـام الفنان بإتمام قـصـر فـارينزى، الذى بدأه الفنان أنطونيـودا ساماجالو، وذلك بتكليف من البابا بولس الثالث، وتم وضع تصميم لشرفة القصر وشعار الأسرة والكورنيش ونوافذ الطابق العلوى المطلة على الفناء.

وقد صمم ميكلانجلوبناء بالاترودى كونسير فتوارى، والذى أعيد بناؤه مواجهاً لمتحف الكابيتو لينوس، حيث انتهى العمل به عام ١٦٥٤.

كذلك أنهى ميكلانجلوتصميم تصوير جدران مصلى بولينا بالفاتيكان عام ١٥٤٥ خلال السنوات الأخيرة من عهد صديقه البابا بولس الثالث، وقد فاق ميكلانجلو جميع المهندسين المعماريين غير المحترفين فى الجراة وعدم التقيد بالتقاليد الكلاسيكية.. وقد عين ميكلانجلوكبيرا لمهندسى كنيسة القديس بطرس، وقد شغل فى سنين عمره الأخيرة بالانتهاء من قصر فارنيزى وهو الذى شيد المعبد الصغير (تمبينو) فى مونتوريو بروما فى المكان الذى تروى الألسنة أن القديس بطرس قد صلب فيه مستخدماً أبسط العناصر المعمارية الكلاسيكية، القبة الصغيرة وأعمدة الطراز الرومانى الملساء الخالية من الأخاديد والمدعومة بالأعمدة التوسكانية.. كما يعد هذا المعبد الصغير رمزاً مجسماً للنسب الإنسانية المتناسقة، وبالرغم من ذلك ظهر أسلوب آخر فى نفس اللحظة التى بلغ فيها هذا الأسلوب ذروته، فقد دعا البابا بولس الثانى الفنان برامانتى بعد أربع سنوات ليضع تصميماً جديداً لكتدرائية القديس بطرس، كى تحل محل البازيليكا القديمة المشيدة فى عهد الإمبراطور قسطنطين، حيث كان البابا قد عقد النية على إقامة بناء مركزى الطراز للصرح الجديد بدلاً من مجاز العصور الوسطى الطويل المعتم ووفقاً لهذه الخطة جاء تصميم برامانتى صليبا إغريقيا، أى متساوى الأجنحة على حين أن الصليب اللاتينى يطول فيه الضلع الطولى عن العرضى، وكان ذلك التصميم ضخماً ذا قبة منخفضة فى المنتصف يتخلل قمتها منور وتنصب فوق دعامات جبارة على غرار مبنى البانثيون تعلوه قاعدة معمدة. وعندما تولى ميكلانجلوالمسئولية اعتمد تصميم برامانتى القائم على الصليب الإغريقى مع بعض تعديلات أضافها بنفسه، وهكذا خلفت نظرية النسب

الإنسانية للمعبد الصغير (تمبيتو) مكانها لنظرية النسب الخارقة للإنسانية.

غير أن ميكلانجلوتخيل سقفاً أكبر شموخاً يرتفع فوق قبر القديس بطرس الأسطورى، تخيل قبة ذات نسب خارقة لا تقتصر وظيفتها على ربط الفراغات الداخلية والكتل الخارجية لذات المبنى فى وحدة واحدة فحسب، بل تؤدى دور الرمز فى عاصمة العالم المسيحى، وكان أول ما واجهه من مشكلات هى مشكلة هندسية إنشائية لمعرفة ما إذا كانت الأحجار قوية بحيث تحتمل ثقل القبة التى تخيلها، لذلك لجأ إلى تقوية الدعائم الأربعة الرئيسية حتى أصبحت كل منها كتلة مربعة طول ضلعها اربعة وعشرون متراً واستخدم الدلايات وسيلة لتحويل المربع إلى دائرة تعلو طبلة ومن فوقها القبة.. وفى نفس الوقت مضى ميكلانجلو يجرى دراساته على نموذج بمقياس صغير للقبة ذاتها حتى يتسنى لمن يخلفه إتمامها إذا لزم الأمر وامتد العمر حتى انتهى من تشييد الطبلة إلا ان القبة نفسها لم يشرع فى بنائها إلا بعد وفاته بواسطة اثنين من معاونيه دون أية تعديلات جوهرية.. ولولا الآثار المترتبة على مجلس (ترنت) وحركة مقاومة الإصلاح الدينى لاكتمل بناء كنيسة ميكلانجلو المركزية الطراز، إذ قد حرمت فكرة العقيدة القويمة الأرثودكسية فوق كل ما يمكن اعتباره وثنياً وعلت موجة رجعية تنادى بالعودة إلى تصميم الصليب اللاتينى التقليدى فتعهد كارلو مادیرنا فى مستهل القرن السابع عشر بإطالة المجاز الأوسط.

ومن الناحية الشعائرية أتاحت هذه الإطالة مساحة اوسع للمواكب الضخمة، ومن الناحية العلمية أفسحت مكاناً للجماهير الغفيرة من المصلين، ثم من الناحية التاريخية اغتصبت كل المنطقة التى كانت تحتلها من قبل البازيليكا التى شيدها الإمبراطور قسطنطين والتى تم هدمها من أجل تشييد البناء الجديد، غير أنها من الناحية الجمالية قد عانت من جراء اختلال توازن النسب بعد التغيير الذى لحق بالتصميم الأصلى، وكانت تتساوى فيه أجنحة الصليب الإغريقى الذى صمم على أساسه المنظر العام للقبة، فضعف بذلك التأثير الذروى للقبة الضخمة.

وكان ميكلانجلوقد أعد مقياس الكنيسة من الداخل بدعائمه المنيفة تحت

القبة، ولم يكن ثمة مفر أمام ماديرنا من إتمامه بنفس النسب، وهكذا ارتفعت الثقيبة خمسة واربعين متراً فوق الأرضية، بينما انبسط داخل الكنيسة فوق مساحة قدرها عشرين الفاً ومائتين وخمسين متراً.. وإذا شئنا أن نشهد الكنيسة كما صممها ميكلانجلو فمن الأفضل ان نتطلع إليها من تحت القبة لنراها مبنى موحداً محكماً كما شاء لها مصممها ميكلانجلو فالانطباع الذى نحسه حينمانشاهدها من ناحية حنية الكنيسة، حيث لا ينتقص طول المجاز الأوسط من جمال المبنى وهو الانطباع الذى كان ميكلانجلو ينشده ويتمناه، فمن هذه البقعة الممتازة يبدوالمبنى نفسه كمنصة عظيمة تحمل الإنشاءات العلوية الرحيبة.. وثمة خمسة وسبعون متراً ما بين مستوى الأرض وقاعدة القبة وتستمر القبة فى الارتفاع حتى قمة المنور التى يبلغ ارتفاعها مائة وخمسة وثلاثين متراً ونصف المتر فوق مستوى سطح الأرض، غير أن النتيجة فى النهاية لم تأت بعيدة كل البعد عما تخيله ميكلانجلو فى تصميمه الأصلى وحتى الانتهاء من تشييد برج إيفيل كانت كنيسة القديس بطرس أعلى وأضخم الأبنية فى العالم.

ولعل ميكلانجلوكان الفنان الوحيد الذى امتلك الطاقة الروحية للم شتات كتلة كنيسة القديس بطرس،إذ وفق فى أن يضفى عليها طابع الوحدة التى لازمته فصاغ منها عملاً متماسكاً يشدالعين إليه وكأنه جذع منحوت تتسمنه قبة، ظل النقاد يتغنون بانحناءاتها الوسيمة التى تعبر عن طموح ميكلانجلوالروحانى.. ولعلها أشد القباب فى العالم سيطرة على ما حولها من قباب وأعمقها اثراً على تطور العمارة.. بل إن هذه القبة لتعد اروع أعمال ميكلانجلو المعمارية كلها.. وإن كان المهندسون المنفذون قد ابتعدوا قليلاً عن التصميم الأستاذ، حين جعلوا القبة أكثر ارتفاعاً مما كانت عليه فى التصميم.

ولاشك فى ان نجاح ميكلانجلو فى هذا العمل الفريد قد جاء وليد كونه مثالاً قبل كل شئ، فقد احتفظ بصفته وقدراته النحتية فى إبداع تصميماته المعمارية.. فلقد استخدم القطاعات الضخمة من الحجر والرخام والتكفيت والأعمدة والعقود الهائلة استخدام النحات القدير. فصمم كنيسته كتمثال ضخم تصوغه يداه العملاقتان.

على ان ميكلانجلو قد ابى فى اعتزاز ملحوظ تناول اجر عن عمله العظيم الأخير الذى شغل به نفسه فى خريف حياته وهو يتمم عمل منافسه برامانتى فى تتويج كنيسة القديس بطرس بقبته الشامخة، فقد منح الفنان الشيخ أيامه الأخيرة لإنجاز الكنيسة الرئيسية للعالم المسيحى لتكون قربانه المتجرد عن أى كسب مادى.. وهكذا تحلق هذه القبة فى سماء روما وتعلو شاهقة بمعالمها المهيبة مشكلة أثراً خالداً لروح هذا الفنان الفريد ورامزة إلى نبوغه الذى وصفه معاصروه بالنبوغ الإلهى.

كذلك اضطلع ميكلانجلو فى عام ١٥٦١ بتكليف من البابا بيوس الرابع بتصميم بوابة بورتابيا بروما، وقد عاونه عدد من المساعدين على راسهم (جاكوموول) الذى نحت القناع وفق تصميم ميكلانجلو، وكذلك شعار البابا بيوس الرابع على حين أضيفت الحلية العليا التى تتوسط البوابة عام ١٨٥٣.

وبذلك يكون النفان العبقرى ميكلانجلو قد جمع بين يديه خيوط الفن التشيكلى جميعها لينسج منها أعمالاً متكاملة كانت لمساته الفنية بارزة من خلالها.. تصميماً وإنشاءً وتصويراً ونحتاً فى مكان واحد.. ولقد كان الفنان مهندساً شاملاً شهدت اعماله الخالدة فى فروع الفن على عبقريته الفريدة.

ولم يكتف ميكلانجلوبهذا الثالوث الفنى او المثلث الأفلاطونى كشكل يجمع فنيته العبقرية (النحت - التصوير - العمارة)، بل أراد ان يثبت أن الأشكال الثلاثة الأفلاطونية التى يتشكل منهاالكون الدنيوى وهى (المثلث والمربع والدائرة).. يمكن تحقيقها جميعها فى موهبته الدفينة.. فلقد حقق ذلك من خلال فن التصوير، وكان ذلك واضحاً حينما استعمل هذه الأشكال الثلاثة فى تكوينات لوحاته.. لكنه الآن يريد أن يجمعهم فى عبقريته الفريدة.. فبالإضافة إلى ثالوث الفن أو المثلث الفنى الذى سبق وأن ذكرناه، نجده يخرج على العالم فى تلك الآونة كواحد من خمسة شعراء فى إيطاليا العظام ويفوقهم فى الصدق الفنى للشعر.. وقد حقق فى حياته ديواناً شعرياً احتوى على مائة وخمسين قصيدة.. هذا عدا بعض الشذرات المتفرقة.

ولقد جاءت قصائد ميكلانجلوالشعرية كلوحة جمالية أو تمثال أبدع صنعته يد الفنان أو تصميم رائع لمبنى ضخم.. لقد كان البناء الفنى رغم قلة المهارة فى الصيغة الشعرية يشوبه الصدق البعيد عن المعاناة فى انتقاء الألفاظ المتولدة من المعانى.

والجدير بالذكر أن ذلك الفنان قد شرب فى حياته المبكرة كئوساً كثيرة من الأسى والشجن واللاطمانينة حتى تكونت داخله شحنة مكثفة من الشعور المتنوع الذى مصدره الحزن والوحدة والكآبة.. إلى أن التقى بفتيانه العراة الذين لم يكونوا سوى نماذج لأعماله، والذى انتقاهم بحكمة تجمع بين جمال الشكل وجمال الجسد،ليخرج منهم نموذجاً يتحد من خلاله جمال الأنوثة وكمال الرجولة.

ولكون الفنان ميكلانجلو خالياً من هاتين الصفتين، وهو ربما شعر بذلك إلا أن فنه الرائع رفعه أعلى عليين بين قومه، بل وبين تلاميذه وفتيانه العراة، مما دعاه إلى أن تميل نفسه إليهم جميعاً، وإلى واحد منهم خاصة، وهو (توماز كافالييرى) الذى ارتضاه رفيقاً روحياً وجنسياً فى وقت واحد، حتى إنه يعترف له بعاطفته المشبوبة بقصيدة ذكرناها فى مطلع هذا البحث، حيث تولد من هذا الحب شعر خصب، وكانت مطلع القصيدة الموجهة إليه،

بلا روية انطلقت إليك

وآخر بيت يعترف ميكلانجلو فى قوله،

ولا اخشى الموت

وما بين البداية حيث يقولها الفنان صريحة انه وجد نفسه ميالاً إليه دون أدنى تفكير، بل إنه انساق رغماً عنه، وكان قوة خفية جرفته وبسرعة لأن لفظة الانطلاق هذه وبدون تفكير تفيد مدى سرعة اتخاذ القرارالذى لم يكن فى حسبانه، لكنه كان قراراً عفوياً كانت نتيجته أن وجد الشاعر الفنان نفسه لصيقاً به.

ورغم ما قيل عن هذه العلاقة المشبوبة، وما يمكن ان تؤدى من نتائج غير إيجابية ولا مرضية.. فالشاعر يعترف بأنه لا غنى عنه من تلك العلاقة التى وجد نفسه منساقاً إليها باندفاع لا إرادى، وأنه ماض لا محالة، فهذا قدره الذى ارتضاه ولن يحول شئ دون بلوغه اقصاه حتى ولو كان الموت ثمناً للعدول عن ذلك فهو يتحداه ولا يخشاه.. حتى ميكلانجلو كان يصف من وجهة نظره هذه العلاقة بأنها حب عفيف طاهر، وذلك رداً على بعض الهجوم والتفسيرات السوقية التى تتعرض لعلاقته بكافالييرى، ورغم ذلك فإنه من الثابت أن ما كان بينهما كان عشقاً وليست صداقة، وهذه العلاقة كانت سبباً رئيسياً فى قرض ميكلانجلو ذلك الشعر بل ويمكن أن نقول، إن تلك العلاقة كانت دافعاً قوياً على استمرارالفنان فى نبوغه وإبداعاته للوحدات سجل من خلالها غلماناً فى أوضاع ارتضاها بل وعاشها وتمناها.. حتى إن ميكلانجلو يحقق لوحات ثلاثة ويهديها إلى معشوقه كافاليرى فى بداية علاقتهما، وذلك تقديراً وعرفاناً من الفنان إلى الطرف الآخر، ورمزاً لذلك الحب الذى كان يصفه ميكلانجلو بأنه حب الرجل للرجل الذى يخلد بعيداً عن الجنس الآخر، حتى إنه يكتب قصيدة يحقق فيها ذلك المعنى وهى تقول:

الحب الذى أحدثك عنه يجنح إلى الذرى
بينما يكبو دونه حب المرأة
فمثل هذه العاطفة المحتدة
لا تناسب قلباً رنيناً مفعماً بالرجولة
الحب الأول يحلق بالمرء نحو السماء
والآخر يهوى به إلى التراب
الأول يسكن الروح
والآخر يقبع فى الحواس
ويخضعنا لأحداث فظة مستهجنة

وهكذا يدافع ميكلانجلو عن علاقته بغلامه، تلك العلاقة التى لاقت هجوماً

كبيراً وفسرها البعض على انها علاقة جنسية ويكذبها هو بدوره.. فهو يصف هذه العلاقة على أنها حب يصل إلى أعلى عليين فى المرتبة وهى المرحلة التى لا تصل إليها اية علاقة مهما بلغت، حتى إنه فى البيت التالى مباشرة يأتى بالتضاد لهذا الحب وهو الحب الجنسى او حب المراة.. فهو قد ذكر حب المراة وهو الحب المتعارف عليه للبشرية جمعاء، وما يفرزه ذلك الحب وهو هنا - أى الشاعر - يجعل حب المراة مقابلاً لحب الرجل، أى انه ينفى عنه حب الرجل للرجل صفة الجنس فى العلاقة، وهو ما اراد أن يدافع به عن نفسه رغم أن بعض النقاد يذهب إلى ما كان بين ميكلانجلو وكافالييرى لم يكن سوى هوى مشبوباً، ثم يستمر الشاعر رافضاً هذا الاتهام حينما يجعل من نفسه وهو الرجل الرزين بشهادة معاصريه دليلاً على عدم صحة هذا الاتهام، حيث يصرح فى البيت الثالث أن عاطفة المراة أو العاطفة الناشئة عن حب المراة لا تتفق ورجل وصل مرحلة الرزانة والرجولة، حيث إن تلك العاطفة لا تناسب سوى الشباب المراهق الذى لم تكتمل رجولته بعد ولم يتعد هذه المرحلة، ثم يضع الشاعر الحبين، حب الرجل للرجل ثم حب الرجل للمراة فى ميزان او فى مقارنة ويقوم بتحليل لكل منهما، حيث يصف حبه لكافالييرى بالحب الأول الذى يدافع عنه ويصفه بأنه حب يصل بالإنسان إلى أعلى إلى السماء وكأنه حب إلهى خال من أى غرض سوى العشق المنزه عن أى غرض.. فى حين يصف الحب الثانى بالآخر وكأنه يجعل هاتين العاطفتين وجهين لعملة واحدة، وهى الحب بمعناه الواسع الشامل، فهو يصف حب الرجل للمراة بأنه يصل بالإنسان إلى التراب أى إلى أسفل.. فإذا كان الحب الأول قد وصل بالإنسان إلى أعلى، فإن هذا معنى واحداً.. ويؤكد ميكلانجلو ما قاله ويفسره ليوضح المعنى الحى.. فيعقد مقارنة مرة ثانية بينهما.. فالأول وهو يعنى حبه لكافالييرى تكون العاطفة منشأه والروح مأواه، فهو يسكنها مادام قد اتخذها مأوى، فهذا معناه أن ذلك الحب لا ولن يذوب إلا مع انتزاع تلك الروح، فهو باق مادامت الروح تسكن الجسد. أما النوع الآخر فيصفه الشاعر على العكس تماما من الأول. حيث بين أنه يقبع فى الحواس

وشتان ما بين كلمة يسكن وكلمة يقبع.. فقد وضحنا أن السكن هنا لن يتلاشى إلا مع تلاشى الروح نفسها، وهو الموت وليست فى أى حالة أو تحت اى ظرف آخر، أما الفعل يقبع فهو سكن مؤقت والمكان هنا هو الحواس التى تتغير بسرعة مادام السبب قد زال.. فالإنسان إذا ما لمس جسماً بارداً ثم لمس جسماً ساخناً فسوف يزول أثر البرودة فور وصول الدفء مباشرة.. أى أن الحواس تتغير إذا ما صادفها سبب أقوى، إن حب المرأة يمكن أن يزول إذا صادف الإنسان حبا آخر من أى نوع، بل ويصل الشاعر بالحب الآخر الذى يقبع فى الحواس أنه حب نهايته لن تكون سعيدة بحال من الأحوال، وربما كان ذلك الشعور هو السائد فى هذا العصر.

لقد صور الشاعر هنا فى هذه القصيدة الحب من زاوية ارتضاها وآمن بها، حيث إنه عاش سنين عمره ولم يتزوج ولم يشترك فى مغامرة نسائية سوى علاقة كانت تبدو اخوية بينه وبين فيتوريا كولونا، والتى تعرف عليها فى أحد الأديرة وكانت بالنسبة له بمثابة أم أو اخت كبيرة رغم انه كان يكبرها بنحو خمس عشرة سنة، فكانت بالنسبة له عاملاً ملطفاً مهدئاً، وهذه هى العلاقة النسائية فى حياته، إذن فهو لم يدخل فى تجربة عاطفية، لذلك نظر إلى التجارب العاطفية بين الرجل والمرأة على أنها تجربة - لا محالة - فاشلة ومآلها فظ، أما العلاقة الأولى وهى علاقته بكافالييرى وهى التى كانت شبه دائمة، فهى علاقة روحية كما وصفها على لسانه، وهكذا أخصب حب كافالييرى أشعار ميكلانجلو ، وقد بادله كافالييرى نفس الحب أو على الأقل بادله به صداقة عميقة وظل على وفائه لذكراه حتى بعد موته، ورغم ذلك فإن ما كان بينهما عشقاً وليس صداقة، بدليل أن ميكلانجلو حينما يهديه الرسومات الثلاث خير شاهد على ذلك فأحد هذه الرسوم يمثل جانيميدس والنسر وهما الرمزان التقليديان منذ العصر اليونانى للعلاقات الجنسية المثلية بين أفراد الجنس الواحد وقد التصق أحدهما بالآخر التصاقاً أعمق.

أما عن علاقته وفيتوريا فقد كانت علاقة أخوية سامية استلهم منها ميكلانجلو الصفاء النفسى والندم ويمكن أن تصل إلى التوبة، إذ أنه شعر فى أخريات حياته بالأخطاء التى ارتكبها فى حق الدين المسيحى فى مغالاته بالفلسفة الأفلاطونية.. كانت هذه الراهبة بالنسبة لمايكلانجلو هى الأم والدين، وقد تحدث عنها كما يتحدث عن صديق مستخدما المذكر فى إحدى رسائله، حيث يقول عنها، (لقد حرمنى الموت من صديق عظيم)، هكذا يجد ميكلانجلو بعد رحلة شقاء لاقى فيها من الوحدة و الحرمان والبؤس ما لاقاه أخيراً وجد المرأة الصديقة والمرأة العزاء والمرأة الطمأنينة والمرأة الخلاص حتى إنه توجد بالمتحف البريطانى رأس لامرأة مثالية يذهب البعض على أنها لفيتوريا.

لقى ألقى ميكلانجلو بكل كيانه فى هذه الصداقة، وقد شعر أن فيها الخلاص، وكتب عنها الكثير من أشعاره التى تغنى فيها (بوجهها الملائكى الصافى)، الذى أعانه خلال سنوات قصيرة على احتمال مشاعر القلق والعذاب.. وبرغم معتقداته الدينية الجديدة، فقد سجل فى شعره قصائد تشاؤمية فورموت فيتوريا بعد أن أضاءت حياته عشر سنوات، فبكى العملاق كالطفل الذى فقد أمه إلى الأبد والتف التشاؤم حول وجدانه، حيث توقع الموت.. ويسجل هذه القصيدة التى تقول،

أثق أن الفناء مقبل
لكنى لا أدرى موعد إقدامه
العمر قصير
لم يبق لى منه سوى القليل
الحياة الدنيا تستهوى حواسى
بينما تستحثنى روحى للقاء الموت
العالم ضرير شرير
يعصف بالأشياء بضربات علوية
النور انطفأ

فولى معه كل أمان
ينتصر الزيف
ويستخفى الحق
واأسفاه
رباه.. متى يتحقق أمل المؤمن بك
وطول الانتظار يفتك بالآمال
ويترك الروح فريسة للموت
ماقيمة النور الغامر الذى تعد به
مادام الموت سيقبل بغتة
ويقبع المرء أمامه بلا حول ولا قوة
ثم يخلفنا دون حراك
فى نفس الوضع الذى يلقانا فيه؟

لقد عاش ميكلانجلو تسعة وثمانين عاما كانت الحياة لعبة بين يديه، فهى كالتماثيل أو الصور التى يولدها من الصخر ويصنعها بيديه وعقله.. وهكذا الحياة تسير رتيبة بخطى ثابتة، وإن أسرعت أو ابطأت فلا باس، لكنه لم يعبأ بأحد ولم يؤثر فيه فراق واحد منهم التأثير الذى يجعله يعيش اللحظة التشاؤمية، ويدرك تماماً أن ثمة نهاية قادمة لا محالة، وأن تلك النهاية سوف تلحقه.. وأمامه أعز الناس لدى قلبه وعقله فيتوريا التى كانت كل شئ فى حياته يختطفها الموت الذى يعنى بالنسبة إليه كشاعر وليس الفنان النهاية التى تقف بالمرصاد لكل الأحياء يتساوى فى ذلك الأخيار والأشرار، لقد بدا الشاعر يعيش اللحظة، ويجزم بأن الموت الذى يعنى الفناء مقبل رغماً عن كل شئ.

والشاعر هنا فى قصيدته هذه كان صادقاً مع نفسه ولم يخش شيئا، فهو مع ثقته بأن الفناء مقبل، فهو فى حيرة من أمره لأنه لا يدرى متى يصل؟ اليوم أم غداً أم بعد ذلك؟ لكنه يؤكد مرة أخرى أن هذا الفناء متمثل أمامه عل شكل طيف لم يكتمل ملامحه.. فهو يعترف بأن العمر قصير وهو هنا يصف العمر

بالقصر لسببين: فهو قد راى ما يصغره بخمسة عشر عاماً قد لحقها هذا الفناء، وحتما مر بذهنه من هم أقل سناً حتى الذى لم يعش إلا بضع ساعات، وكانت النهاية السريعة هى مقره الأخير.. فالعمر إذن قصير، والسبب الآخر عمره هو، وهو الذى عاش تسعة وثمانين سنة فما طول العمر بعد ذلك بالنسبة إليه فهو هنا قاب قوسين أو أدنى من تلك النهاية، لذلك يعترف بجراة وهى الحقيقة التى لا مفر منها.

ورغم ذلك فهو يتفاءل فى البيت الذى يلى ذلك، حيث يقرر أن ذلك العمر القصير لم يبق منه سوى القليل، وهذا تفاؤل ملحوظ، ثم يعقد الشاعر مقارنة بين الحياة والموت، ويكون هو مركز هذه المقارنة، حيث يعترف وهو مازال على قيد الحياة.. أن تلك الحياة تستهوى حواسه، أى النوازع المادية منه.. ومادام قد وقف على جانب من الحقيقة وأقرها وهى النهاية أو هو الموت، فقد أحس به وعاشه رغماً عنه حينما تكون المقارنة بالحياة والحواس.. الروح والموت الذى تطلبه هذه الروح التى ملت تلك الحياة.. ويشرح الشاعر السبب فى ذلك.. حيث يبين أن ذلك العالم الذى يعيش فيه والذى قضى سنوات كثيرة فى تجربة واقعية معه.. هذا العالم يشوبه الضرر والشر، وهو يعنى ما يقول بتجربته الذاتية، والتى علم منها الناس الكثير، لكنه يعلم حتماً أكثر من هؤلاء الناس.

وربما شعر ميكلانجلو فى أخريات أيامه بنتائج أعماله الشخصية وليست الفنية لأنه يرى أن النور الذى كان يملأ تلك الحياة قد انطفأ، وهذا غير صحيح منطقيا، لكنه يصبح من وجهة نظره هو حيث لم يعد يرى ذلك النور، وربما لقرب النهاية التى أفزعته والتى جعلته يرى الأشياء بصورة طبيعية ليست فيها تكلف.. ونتيجة لذلك فالإنسان الذى عاشه انتهى.. بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يرسم صورة للواقع الجديد، وذلك أيضاً من زاوية شخصية أو رؤية ذاتية، فهو يرى أن الزيف قد شكل الأساس فى هذه الحياة. وأصبح قاعدة وانتصر على الحقيقة التى بدت شيئا ثانوياً أو استثنائياً، أى أن الهرم انقلب وتحملت القمة ثقل القاعدة، ثم يكون اللفظ (واأسفاه) يحمل فى داخله مرارة وندماً وتعجباً.

لكنه لفظ ضعيف لا يؤثر فى الواقع القوى.. ثم تكون مناجاته لربه متمنيا الحصول على الأمل ويكرر الشاعر لفظة الموت فى اكثر من موضع، هذا الموت الذى يجعل الإنسان فى موقف لا يحسد عليه فسوف يكون المرء دون حراك منزوع من كل إرادة بلا حول ولا قوة وتكون النهاية التى لا يدرى ماذا سيلقى بعدها؟ وهذا هو اللغز الذى لم يحل.

هكذا كان ميكلانجلو الشاعر الذى أدرك قيمة الحياة فى مختلف سنين عمره، وهو شاب وما بعد ذلك حتى بلغ مرحلة الشيخوخة فكان لكل عمر معنى فى شعره تمكن بقوة أن ينقل المعنى، وأن يرسم الصور من خلال أبياته الشعرية.. حقيقة لقد كان ميكلانجلو الفنان الشامل موسوعة تحملت الكثير داخلها.. فهو المثال، المصور، المهندس، الشاعر، الإنسان، كل ذلك حمله ميكلانجلو داخله وكان يخرج كل منه على حدة فى عبقرية هائلة، على أن ذلك الفنان الذى حقق كل هذه الأعمال الخالدة فلم يكن ذلك غريبا، حيث إن الصورة والكلمة مكملتان لمفهوم واحد وهى الحقيقة.. إن حقيقة الصورة نحتاً أو تصويراً او عمارة لا تظهر حقيقتها إلا بوصفها بالكلمات، والشعر الذى يبنى من الكلمات لأنجلو لاتظهر حقيقته إلا بترجمته إلى صور، إذن الفن التشكيلى يحمل داخله كلمات تظهر حقيقته، والشعر بدوره يحمل داخله صورا تفسره.. وهو هنا - أى الفنان - ميكلانجلو جمع ما بين الصورة والكلمة، وأجاد فى كل منهما ايما إجادة.. حتى إن الناقد الإنجليزى يقول عنه فى إحدى محاضراته بالأكاديمية الملكية بلندن عام ١٧٧٢: (لن يستعيد الفن قواه إلا إذا استعاد الناس تقدير أعمال ميكلانجلو أولاً، ومن الغريب أن سمعة هذا الفنان الفذ كانت فى تدهور مستمر ما كان الفن متدهوراً، ويقول عنه ايضا: (أعظم عبقرية فى مجال الفنون والمؤسس للفن الحديث والجدير بكل تقدير).

وكانت النهاية لذلك الفنان فى ١٨ فبراير ١٥٦٤، حيث كان قد وصل التاسعة والثمانين من عمره. حيث أسلم الروح بين يدى صفيه تومازو كافاليرى ومع انطفاءة هذا الوهج الجامح تنافست كل من روما وفلورانسا على الفوز بجثته

الذى نجح بعض تلاميذه فى تهريبه من البابا ونقله مخبوءا فى جوال من القماش ليوارى الثرى فى مدينته الحبيبة سراً، حيث تم دفنه فى كنيسة سانتا كروتشه القديمة بفلورانسا المحظوظة بشهود مولد هذاالفنان العظيم واحتواء قبره بعد وفاته.

لقد انتقل هذا الفنان العبقرى العملاق إلى عالم الخلود، وبقيت تماثيل باخوس، داود، الفجر، الليل، وموسى والعذراء الآسية، وتصاوير سقف مصلى سيستينا ولوحة يوم الحساب، لتذكر الأحياء بان رجلاً فذا قد شارك بأزميله وفرشاته فى صنع عصر كامل هو عصر النهضة الإيطالية.

رافائيل سانزيو
(١٤٨٢-١٥٢٠)

لاشك أن الفنان رافائيل يعد أحد أعمدة الفن فى عصر النهضة الذين قامت عليهم أسس الفنون عامة، ولقد نشأ هذا العبقرى نشأة فنية فى بلدة أروبينو، حيث كان والده جيوفانتى دى سانتى يعمل مصوراً، وعندما تكشفت موهبته فى فن التصوير رحل إلى بيروجيا، حيث التحق بمرسم مصورها بيروجينو لمدة أربع سنوات (١٥٠٠ -١٥٠٤)، حيث كان لأستاذه فضل كبير وأثر فعال على أسلوبه الذى يتضح فى أول أعماله (حلم الفارس)، (زواج العذراء) عام ١٥٠٤ .

وبعد انتقال رافائيل إلى فلورنسا، حيث أقام فيها حوالى أربع سنوات (١٥٠٤ - ١٥٠٨)، وقام بتغيير أسلوبه الذى بدأ به هاتين اللوحتين وسط عملاقين آنذاك ليوناردو دافنشى وميكلانجلو، حيث إن أعمالهما كانت حديث المدينة.. ففى تلك الفترة كان لليوناردو تصميم رسوم موضوع معركة انجيارى، ويحقق فى نفس الوقت لوحته الشهيرة الموناليزا.. بجانب ذلك كان الفنان ميكلانجلو يقوم بنحت تمثال داود، ويحقق لوحته الشهيرة أيضاً (الجنود المستحمين)، وبذلك يجد ذلك الشاب الصغير رافائيل نفسه بين عملاقين شهيرين، ولكل منهما أسلوبه المميز. وأن فرصة المنافسة هنا تعد أمراً مستحيلا.

ويقوم الفنان رافائيل بتحليل الموقف جيداً، حيث يكتشف انه بالفعل من المستحيل أن يصل إلى قوة أسلوب ميكلانجلو أو رقة أسلوب ليوناردو وعلى ذلك يتخير لنفسه أسلوباً بعيداً عن هذين الماردين، أسلوباً فريداً استطاع أن يقتبسه من أعمال مجموعة الفنانين الإيطاليين المعاصرين له والذين أعجب بهم. حيث

يتخير أسلوب الراهب بارثليمو كأساس وقاعدة عريضة لاقتباسه ومزجها بأحسن ما رآه من أساليب الفنانين المعاصرين العظام واستطاع بمهارته ان يكون من هذا المزيج أسلوباً خاصاً تميز به.

فتظهر فى أعماله الأولى التى أتمها فى فلورانسا ملامح من أساليب الفنانين الذين تأثر بهم وانعكس فى لوحته (عذراء الزهرة) والتى حققها فى الفترة (١٥٠٥ - ١٥٠٦)، شاعرية تذكرنا بعذراء الصخور التى رسمها ليوناردو كما يظهر بها ملامح من أسلوب بارثليمو المعبر عن الحنان.

كذلك يظهر تأثير ميكلانجلو على رافائيل بعد ذهابه إلى روما حينما استدعاه البابا جوليوس الثانى إلى العاصمة فى عام ١٥٠٨ للإسهام بفنه فى زخرفة جدران بعض قاعات قصر الفاتيكان، حيث كان الفنان برامنتى هو الذى يشرف فى تلك الفترة على تعمير كنيسة القديس بطرس بروما، كما كان ميكلانجلو قد بدأ يرسم سقف كنيسة سيستينا ويدين رافائيل لبرامنتى بهذه المهمة، حيث كان هو الذى أوعز إلى البابا باستدعاء رافائيل ليسهم فى تجميل روما.

بدأ رافائيل بزخرفة جدران وسقف قاعة التوقيعات بلوحات استمد موضوعاتها من الحضارات الإغريقية والرومانية، حيث تعبر لوحة مدرسة اثينا - أشهر هذه اللوحات وأكثرها توضيحاً - عن الكلاسيكية التى كانت إحدى الخصائص المميزة لطراز ذلك العصر.

ولقد نال هذا الفنان العظيم حظوة كبيرة لدى البابا جوليوس الثانى لم ينلها العبقرى ميكلانجلو، مما تسبب فى إشعال الغيرة فى نفس الفنان العظيم.

وقد اشتهر رافائيل برسم عدد كبير من اللوحات تصور العذراء مريم وطفلها والطفل يوحنا أثناء إقامته فى فلورانسا وروما، وأخرج من هذا التصميم الهرمى أجمل لوحات صدرت لهذا الموضوع موزعة على المتاحف العالمية (العذراء والسمكة الذهبية)، (العذراء فى المروج).. بمتحف فينا ثم صورة (عذراء الغراندوق) الموجودة فى قصر بيتى بفلورانسا، كذلك (عذراء البا) بالمتحف

الأهلى بواشنطن، ثم (العذراء والسمكة) بمتحف برادو بمدريد ؛ (عذراء المظلة) متحف ميونخ.. إلا أن أجمل هذه اللوحات كانت (عذراء الكرسى) والتى رسمها فى روما ١٥١٦، حيث قال إن رافائيل استوحى لوحته من أم شابة رآها تجلس أمام بيتها تحتضن ابنها فأخرج قلمه ورسمها فى الحال وأوضح فيها جمال الأمومة الطبيعى. و قد ظهرت براعة رافائيل فى رسم الشخصيات فى روما، حيث انهالت عليه الطلبات من الشخصيات البارزة ومن أشهر هذه اللوحات (الغادة ذات الوشاح)، والتى تذكرنا ابتسامتها بلوحة الموناليزا.. ومن الشخصيات التى رسمها البابا جوليوس الثانى ١٥١١ - ١٥١٢.. والبابا العاشر مع أولاد أخيه الكرادلة جيليو وليومى فى عام ١٥١٨.

لقد كون رافائيل أتباعاً له فى روما من الفنانين أشهرهم جوليو رومانو الذى عمل رئيساً لمعاونيه، فكان كثيراً ما يقوم بإنهاء الأعمال التى بدأها أستاذه.. ولقد استقر رومانو فى مدينة مانتوا عام ١٥١٤، حيث قام برسم لوحات جدارية متعددة فى مبانيها.

لقد انفرد الفنان رافائيل عمن سواه فى أسلوب الرؤية المثالية، فهو - كما ذكرنا - قد نشأ بين عمالقة كان لكل منهم سمة تصل إلى القمة لم يستطع رافائيل أن يصل إليها، لم يصل إلى العمق والرقة فى التحليل مثل ليوناردو، ولم يصل إلى عذوبة الحياة كما صورها الفنان جورجونى، ولم يصل إلى رؤية شموخ الحياة وروعتها كما جسدها الفنان تتسيانو، ولم يصل أيضا إلى ميكلانجلو فى فنية الرؤية وشدة التأثير للنظارة، ورغم ذلك. فقد كان رافائيل مدرسة منفردة فى تصوير الرؤية المثالية، وهذا ما جعل النقاد مشدودين إليه.. .إلى تلك الموهبة التى انفرد بها آنذاك التى تنطوى عليها مخيلة الفنان لا تلك التى تقع عليه عيناه فى الواقع.. وبشهادة النقاد أيضاً لم يصل إليه فنان فى مخيلته العظيمة فى تصوير الأشياء إدراكاً ومستوى ومدى، ومن بين الرسوم التى أتمها رافائيل لتمثال أبوللو بلفدير والتى لم يحفظ لنا الزمن إلا عجالة تخطيطية واحدة.. ومع ذلك فإننا نلمس أنه منذ وطأت قدماه أرض روما أخذت إيقاعات أبوللو بلفدير وروحه

تسريان فى الكثير من منجزاته العظيمة.. حيث لم يقتصر الأمر على ما تحلت به من رشاقة، بل امتد إلى التعبير عن سمة جديدة غير مألوفة هى نظرة التطلع نحو عالم أشد إشراقاً.. تلك النظرة التى انفرد بها أبوللو بلفدير، حيث تطالعها مجسدة بين رافائيل فى وجود القديسين والشعراء والفلاسفة المصورين على جدران غرف قصر الفاتيكان، على أنه بالرغم من قدرة رافائيل التى لا تبارى فى اللااستيعاب والتمثيل إلا أنه كان حريصاً على عدم الاستعارة المباشرة لأى من الأشكال.

فقد كان رافائيل على رأس الفنانين الذين يدينون الاتجاه الإنسانى وكانت الكلاسيكية هى ما نشأ عليها وعاش، غير أن ثمة عنصر رآخر كان له أثره فى حياة الغرب الفكرية هو ما فى التوراة والإنجيل من تعاليم دينية وقصص.. وإن كان ذلك الأثر دون أثر الكلاسيكيات فى الحياة الفكرية، ولعل ما فعله رافائيل من مزج بين العنصرين قد أثرى الحياة الفكرية حين كسا القصص الدينية سواء توراة أم انجيل بثوب من الكلاسيكية، وهو ما يتجلى فى الصور التوضيحية التى رسمها مستمدة من العهدين القديم والجديد، وأصبحنا نشعر حين نتطلع إلى تلك الصور كأننا نقرأ التوراة والإنجيل سابحين فى خيال يونانى.

وتعد لوحة (رؤيا حزقيال) الموجودة بمتحف بيتى بفلورانسا والتى يصور فيها (يهوه) وقد تجلى لأنبيائه كأنه زيوس يتجلى لسوفوكليس.. ومع احتفاظ رافائيل بما انطوت عليه المسيحية من معان نبيلة، وما فى الكلاسيكية من جلال وسمو، فقد أمدنا بمثل جمالية خالدة.. فإذا هو يبدع نموذجاً يجمع بين اتجاهات عدة فيشكل الجمال الأنثوى جانحاً إلى طريق وسط بين الحسيات والمثاليات، وما أكثر ما حاول الفنانون المعاصرون له أن يفعلوا فعله فى تصوير المراة فى صورتها المثلى، غير أنهم لم يبلغوا مبلغه ولو فى إحدى المحاولات، فهو دون منازع ذو عبقرية رفيعة فذة لم يتربع على ذراها أحد سواه.

هذا هو رافائيل الفنان العبقرى الذى قال عنه المؤرخ فاسارى حينما يقارنه بأستاذه بيروجينو: إن أعمال التلميذ وأستاذه ليس من اليسير التفرقة بينهما.

فعلى حين كانت أعمال ميكلانجلو الأولى فريدة فذة لا تشبه غيرها، فإن أعمال رافائيل المبكرة جاءت على نمط أعمال أستاذه.. على حين أن ذلك الفنان لم يملك (حين دخول ميدان الفن فى فلورانسا) ذلك الحس الواقعى الذى كان يسود الدراسة الفلورانسية.. وكان كل ما يملك اتقان الخطوط الجمالية.. هذا إلى ما كان يتمتع به من موهبة فريدة فى اكتشاف ما فى الموضوع المصور من خفايا وإبرازها فنياً، وكان أول ما فعل ليبلغ ما كان يطمح إليه أن خلف وراءه ما تعلمه فى إقليم أومبريا متجهاً بكل طاقته إلى المذهب الفنى الفلورانسى، وإذا هو فى فترة وجيزة قد قطع شوطاً بعيداً فى تطوير أسلوبه الفنى حتى أصبح فنان المشاهد الدرامية الرائعة بحق.. وغدا رافائيل الذى كان يصور الواقع جامداً كما هو.. غدا يضفى على هذا الواقع الجامد ما يظله من مواقف إنسانية، وبهذا أصبحت شخوصه معبرة عما يختلج فى خواطرها وما يضطرم فى وجدانها، ومن ثم أصبح أسلوبه الخطى الذى أخذه عن أستاذه أسلوباً أكثر ملاءمة لما تنطق به التصاوير من جاذبية وما تموج به من نبضات الحياة.. وحين وطأت قدماه أرض روما أصبح هذا الفنان الذى كان شغوفاً بالجمال الوادع فحسب أستاذاً حاذقاً فى توزيع المجموعات فى اللوحة.

وعن أعماله إجمالاً وتفصيلاً.. فإن رافائيل حين رسم لوحة زواج العذراء سنة ١٥٠٤، وكان حينئذ فى الحادية والعشرين من عمره.. حيث يتبين أثر الأستاذ فى تلميذه ثم ما كان لرافائيل من إسهام خاص فى هذه الصورة.. فلقد كان للأستاذ موضوع أشبه ما يكون بهذه الصورة هو (المسيح يعطى بطرس مفاتيح ملكوت السموات)، حيث إن التكوينات الفراغية فى العملية تكاد تكون واحدة.. إذ تكون الشخوص فى اللوحتين محتشدة فى أمامية اللوحتين، كما أن تلك المساحة الفاصلة بين حشود الشخوص وبين المعبد ذى القبة فى خلفية الصورة.. وإن كانت العناصر فى الصورتين هى هى، فالروح بينهما تختلف.. يفسر هذا ما نجده عند رافائيل من فيض من الدقة فى الإحساس بالفراغ. وكذا فيض من اللطافة.. هى إلى تلك الأناقة التى تضفى على لوحة (زواج العذراء) نضارة

تفتقدها لوحة بيروجينيو الأستاذ.

وإذا نظرنا إلى الروح التى أملت على الفنان هذا الموضوع.. فسوف نكشف أن حفل العرس عند رافائيل يخالف فى أسلوبه ما جرى عليه العرف فى مثل هذه المناسبة.. حيث لانجد ثمة تبادلاً لخاتمى العرس.. بل يكون العريس وحده الذى يقدم خاتم الزواج للعروس وقد مدت يدها إليه ليلبسها إياه، والكاهن بينهما يتعهد ما يجرى وقد أمسك برسغيهما، وقد كان بين يدى رافائيل فى تصويره لذلك الحفل عقبة تجاوزها إلى ما فاق بها أستاذه، حيث نجده قد خالفه حينما باعد بين مريم ويوسف ووضعهما فى وضعين مختلفين.. وكذا نرى رافائيل لكى يشد انتباه المشاهدين قد جعل يوسف فى منتصف الصورة مادأ يده إلى مريم لتخطو إليه هى الأخرى، وبهذا الذى فعله فقد جعل مدها يدها كى يلبسها الخاتم هو بؤرة الصورة، ولم ينته رافائيل عند هذا، بل ضم إليهما الكاهن، فإذا هو يأخذ بيد مريم فلا تكون وضعيته بهذا وضعية راسية جامدة فى منتصف الصورة.. فهو قد شارك فيما وقع بين يديه فمال بجذعه الأعلى نحو يوسف يستنهضه ليلبس مريم الخاتم، ولا تصدر مثل هذه الصورة إلا عن فنان موهوب كرافائيل.. وإذا كانت هذه الوضعية المنتصبة لكل من مريم ويوسف هى الوضعية التى كان متعارفاً عليها بين فنانى مدرسة أومبريا، إلا أن رافائيل قد أضفى عليها مزيداً من طابعه الخاص، وهو ما يتجلى فى المشهد الذى يمسك فيه الكاهن بيد كل من العريس والعروس.. وفى توزيعه للشخوص الرشيقة التى تحيط بالعروسين، فلقد جمع بينها ولم يجعلها مشتتة، جمع بينها فى توازن وتوافق أشبه ما يكون بتوافق وتوازن جناحى الطائر.. ولكى لا يكون هذا التوازن على نسق رتيب خالف فجعل شاباً من أولئك الشبان ينحنى ليكسر عصاه ضيقاً منه إذا لم تعشب فحرم الزواج من مريم.

ثم إن رافائيل يعمد فى أن يجعل المعبد الصغير البديع فى خلفية الصورة حتى لا تتداخل خطوطه مع خطوط الشخوص فى أمامية الصورة، وهو ما لقنه عن أستاذه الذى يكون له مثل هذا التكوين فى لوحته الجدارية بمصلى سيستينا.

فتبدو الشخوص ومعها الأبنية منفصلين انفصال الماء عن الزيت حين جعل الشخوص تشخص جلية تباين ما وراءها من مساحة مرصوفة على امتداد الطرف فى عمق المنظور.

ولعل ما شاع وذاع به فن رافائيل هو انكبابه على تصوير العذراء فى وضعيات مختلفة، وقد يكون من قبيل العبث أن نخضعها للمقاييس الفنية الشكلية ، فنادراً أن نجد بيتاً من بيوت المسيحيين ليس فيه صورة مستنسخة للعذراء من تصوير الفنان رافائيل.. فقد شغف الجميع بما رسمه لها.. ولا عجب فهى فوق ما فيها من حنان الأمومة ومرح الطفولة تنفرد بمزايا فنية خارقة.. وبهذا أصبح رافائيل أبدع من صور رقة العذراء.

ولم تكن لرافائيل حساسية ليوناردو المرهفة.. كما كان (دون شك) اقل عنفاً فى تصاويره من ميكلانجلو.. إذ كان أميل ما يكون إلى الاعتدال الذى لم يكن يعد مما يحط من شأن فنه.. ولا نستطيع ان نتناول بالحديث أسلوب رافائيل دون أن نعرض لما كان عليه أسلوب أستاذه بيروجينو الذى كان يفيض بالخصب الترنيمى الإيقاعى فى خطوطه.. فلم يكن اشد بساطة من مصورى فلورانسا فحسب، بل كان كذلك يملك حساً اتساقياً وإيقاعاً وأداءً فياضاً يباين كل المباينة ما كان عليه فن توسكانيا من نبض بالحياة واحتذاء للأسلوب المتقعر المتحذلق الذى كان يسود القرن الخامس عشر.. كان بيروجينو ذا حساسية بالغة إزاء المناظر الطبيعية والمعمار، فصور مشاهده الفسيحة البسيطة كى تتناغم مع الأثر الكلى لا كمجرد عنصر زخرفى.

وأن نظرة واحدة إلى رسوم رافائيل تكشف عن أن شغله الشاغل لم يكن مجرد رسم وجه جذاب للعذراء ووضعية مناسبة للطفل يسوع، وإنما كان البناء الكلى لمجموع الشخوص وتنسيق الاتجاهات العامة الناشئة عن إيماءات الرءوس والأطراف وحركاتها، وهو ما لا يحول دون أن يتعرف المشاهد على رافائيل من خلال الوجدان النابض والجاذبية التصويرية.. فقدر أساس من الفنان لا تنكشف للمشاهد إلا إذا تجاوز النشوة التى تثيرها النظرة الأولى إلى ما وراءها وانكب

على تقييم الصورة من وجهة النظر الشكلية.. ويصرح الناقد (فلفلن) بأنه لا يجوز أن تعد التصنيفات المادية لعذراوات رافائيل اساساً للتصنيف العلمى، سواء ظهرت العذراء وهى تحمل كتاباً أو تمسك بثمرة.. وسواء كانت تجلس تحت سقف أو تجلس فى الخلاء لأن الأمر الجدير بالاهتمام هو التصنيف المتعلق بالشكل، هل تبدو العذراء بقوامها كاملة أم بنصف قوامها؟ وهل تضم إليها طفلاً أو طفلين أو اشخاصاً آخرين؟

وبداية نتعرض للعذراء التى لا يظهر منها غير نصفها العلوى، ولعل افضل مثال لها هو (عذراء الغراندوقة)، إذ تشدنا ببساطتها الجلية التى هى فى الواقع ثمرة من ثمار الفكر العميق والتخطيط الدقيق والبراعة الفنية الملهمة، كما تتسم بالطابع الكلاسيكى.. وبذلك ظلت بالنسبة لأجيال لا تعد ولا تحصى نموذجاً للكمال الفنى وأدت دوراً لا يقل عن الدور الذى أدته إنجازات فيدياس.. ولا تحتاج هذه اللوحة إلى تفسير ما.. فهى يقيناً صورة واضحة ولا يغيب عنا أن رافائيل مدين بالكثير لنموذج الجمال الهادئ الذى يميز أعمال أستاذه بيروجينو، لكن ما أبعد الفارق بين أعمال الأستاذ التى لا روح فيها وبين التلميذ التى تشيع فيها الروح.. فالطريقة التى جسم بها رافائيل وجه العذراء وقد انتحت به نحو الظل، والوسيلة التى لجأ إليها كى يجعلنا نحس حجم جسدها الذى لفته العباءة المناسبة، والحنان الغامر الذى تضيفه على يسوع الطفل وقد ضمته إلى صدرها، كل هذه العوامل قد تضافرت مع بعضها البعض للإيحاء بالرصانة والاتزام الأمثل حتى ليخالجنا الشعور بأن أبسط تغيير يطرأ على تفاصيل الصورة قد يقلب تناسقها كله راساً على عقب، ومع ذلك فليس فى تكوينها ما يشير إلى أنه ثمة معاناة متكلفة، كما أن هذا الموضوع لا يمكن تصويره إلا على هذا النحو، ويشير الناقد (فلفلن) إلى ما ينطوى عليه المحور الراسى لشخص العذراء الواقفة وقد تشبث بها يسوع الطفل الجالس على ذراعها من بساطة، ويعزو الإحساس بتدفق الحياة فى الصورة إلى ميل راس العذراء على خلاف الاتجاه الراسى الشائع، فعلى الرغم من كمال راس العذراء البيضى ومن رهافة التعبير

الذى ينطق به محياها لم يكن ممكناً بلوغ هذا الأثر الآسر دون هذا التغيير فى اتجاه الرأس.

وإذا كانت هذه العذراء الهادئة المطمئنة البال لاتزال تحمل بصمات الأستاذ بيروجينو، فقد طالب الفلورانسيون رافائيل بشئ مغاير أكثر تحرراً وأشد نبضاً بالحركة.. لذلك يلفتنا التطور الذى لحق بأسلوب رافائيل فى تصويره للعذراء فوق الكرسى **لوحة رقم (١٣)** حيث أضاف إلى الصورة القديس يوحنا الطفل لتكثيف الأثر التشكيلى عمقاً وتكويناً، فبدت المجموعة شديدة الترابط والتآلف داخل الإطار الدائرى، ولعلها صدى للوحة ليوناردو والعذراء والطفل والقديسة حنة، ويتناول مؤرخ الفن جومرتش القصص الكثيرة التى ابتدعها خيال عشاق فن رافائيل حول الظروف التى صاحبت تصوير هذه اللوحة من استدارة، وهو أن رافائيل كان على درجة من الفقر لا تتيح له تصوير لوحة إلا فوق قاع برميل ثم ينتقل بعد ذلك إلى تفنيد رواية شائعة مؤداها أن رافائيل قد رسم صورة واقعية لامرأة من عامة الشعب تغور بحياة روما الدافئة المشمسة، ويسارع إلى نفى هذه الرواية لأن رافائيل فى تقديره لم يكن مثل كارافاجيو مؤمن بالطبيعة مذهباً للفن، لكنه نشأ فى أحضان تراث الأنماط ذات الطابع الساكن الساجى التى حفلت بها رسوم الهياكل والكنائس وقد استوعب رافائيل أصول هذا التراث وحاكاه.. وإن كان قد لجأ فى كثير من الأحيان إلى تصويب أوضاع شخصياته عن طريق الاستعانة بالنماذج الحية.

ويزن النقاد القيمة الجمالية لهذه اللوحة بالمعايير الكلاسيكية فى الفن فيذهبوا إلى أنها تحمل فى ذاتها كل مبررات كينونتها كعمل فنى مستندين فى ذلك إلى ما قاله ارسطو فى كتابه (فن الشعر)، وهو: (لابد أن تكون أجزاء الموضوع مرتبطة بعضها ببعض.. بحيث إنه لو نقل أحدها من مكانه أو انتزع بعيداً، فسد الكل أو تغير عما كان، ويستقى النقاد من هذه الفكرة دليلاً على الطابع الكلاسيكى للوحة من حيث إنها تعكس إحساساً بالتآلف والاتساق بين أجزائها كلها، كذلك يستند التعليق على ضخامة حجم العذراء والطفل معاً إلى

رأى أرسطو أيضاً فى نفس المصدر، فى كل ما هو جميل سواء كان كائناً حياً أم تشكيلاً مؤلفاً من أجزاء عدة، فلابد أن تكون هذه الأجزاء مرتبة فى نسق معين، فضلاً عن ضرورة ظهورها فى حجم شاخص، ولهذا السبب ينكر الناقد جومبرتش المنهج النقدى أو الوضعى القائم على مبدأ التحليل الشكلى الذى نادى فلفلن وأضرابه والذى ينظر إلى اللوحة بتفصيلاتها، إذ ينبغى أن توحى اللوحة بالأثر الكلى الناشئ عن العلاقة العضوية بين التفاصيل، الأمر الذى يقتضى اكتشاف الصلة بين الأجزاء متكاملة لا إلى كل جزء منفصل عن الآخر.. أضف إلى أن اللوحة قد اكتسبت كلاسيكيتها من مقدرة الفنان على تجسيد فكرته بأكبر قدر من الوضوح، فهى تقدم حلاً موفقاً للجمع بين مهمة إبداع صورة ذات طابع دينى تضم العذراء والطفل يسوغ والقديس يوحنا، وبين الإعجاز الفائق فى رهافة الإحساس بالشكل المتفق مع فن التصوير الدقيق للأشخاص.

ويواصل رافائيل تطوير رسم العذراء فيرسمها مكتملة مع الطفلين يسوع ويوحنا، فنراه يشكل هرماً متوازناً تحده حواف محوطة ذات إيقاع دقيق فى لوحة (عذراء ورد الشوك)، وقد وقف الطفلان متماثلين إلى جانبيها وهى جالسة، ويبهرنا أن التكوين الفنى على شكل مثلث متساوى الأضلاع، وأن الحواف الخارجية تنطوى على حساسية رهيفة غير معهودة بين مصورى فلورانسا، وأن الطفلين يوازن أحدهما الآخر وكأنهما - على ما يذهب الناقد فلفلن - فوق كفتى ميزان أحد الصياغ.. كما يسترعى انتباهنا هبوط معطف العذراء عن كتفها الأيسر، ولعل الفنان قصد بذلك أن يشاكل فى إيقاع سلس متدفق بين بروز الكتاب فى يد العذراء وبين انحدار المعطف، وشيئاً فشيئاً يفطن رافائيل إلى الحاجة للمزيد من الحركة، فنرى الطفلين غير متماثلين فى لوحة العذراء فى الحديقة.. أو نرى كليهما فى جانب واحد فى لوحة العذراء فى المروج.

وبعد أن قضى رافائيل سنين فى فلورانسا قصد روما عام ١٥٠٨ فى نفس الوقت الذى شرع فيه ميكلانجلو فى تصوير سقف مصلى سيستينا.. حيث تلقفه البابا يوليوس الثانى وعهد إليه بزخرفة جدران غرف قصر الفاتيكان المعروفة

باسم استانزا..

وقد أثبت رافائيل بتصويره سلسلة من لوحات الفريسكو على السقوف والجدران مهارته فى ابتكار التصميمات الفنية المثلى والتكوينات المتلازمة، ولكى يتذوق زائر هذه القاعات جمال هذه اللوحات ويستوعب ما تنطوى عليه من إبداع خلاق فإنه ينبغى عليه أن يهب لهذه الزيارة فسحة من الوقت، كى يحس مدى التناسق المقرون بالتنوع فى الشكل كله، حيث تستجيب الحركة للحركة ويتجاوب الشكل مع الشكل، فلقد تهيأت لرافائيل الآن فرصة لكى يكشف بصورة موسعة عن إداكه المرهف للحواف المحوطة المتناغمة، ولتوازن الكتل التى تدرب عليهافى رسم تكوينات عذراواته على حين تجلت فى لوحاته الشامخة مثل (مدرسة أثينا) **لوحة رقم (١٤)** براعته فى تمثيل العمق وفى توزيع المجموعات، فكانا القاعدة الراسخة التى انبنت عليها أعماله الدرامية الكبرى.

إن إطلاق مدرسة أثينا كاسم على هذه اللوحة لا يخلو من شطط فهى فى واقع الأمر تصور جدلاً بين الفيلسوفين أفلاطون وأرسطو، وقد أحاط بكل منهما أتباعه ومريدوه، فنرى سقراط وسط حلقته يمطر زميله أفلاطون بأسئلته وهو يحصى بأصابع يده النقاط التى تجاوزها النقاش، ونرى الفيلسوف ديوجين فى أسمال بالية وقد استلقى على الدرج زاهداً فى مطالب الحياة، كما نرى رجلاً مسناً (لعله فيثاغورس) يدون شيئاً ما وقد انبسط أمامه لوح الكتابة منقوشاً عليه السلم الموسيقى، ويأبى الفنان إلا أن تضم لوحته فيمن تضم عالمى الفلك بطليموس والنبى زرادشت وعالم الهندسة إقليدس أو لعله أرشميدس.. وقد يميل البعض فى تقييمه لمثل هذه اللوحة لا إلى مضمونها الفنى الخصيب، بل إلى تعبيرات الوجوه والعلاقات القائمة بين الشخوص ومواقف بعضها من البعض الآخر، ولا يهدأ له بال إلا إذا ألصق بكل شخصية اسمها، وقد يسعد أن يستمع أثناء تجواله إلى المرشد السياحى المصاحب وهو يحدد أسماء الشخوص لتلك اللوحة متخيلاً أن التعرف على هذه الشخصيات هو غاية المراد من تصوير هذه اللوحة. أما الفريق الآخر من الزوار (وهو عادة قلة بسيطة) فيسعى إلى إدراك

ما ينطوى عليه تمثيل الشخوص من حركة بصفة عامة، بصرف النظر عن تعبيرات الوجوه وجمال الوضعات واقفة كانت أم جالسة أم مستلقية، ثم هناك فى القاعة الأولى التى عهد إلى رافائيل أن يصور على جدرانها بالفاتيكان عام ١٥١٣، ولعل مرجع هذا أيضاً إلى أنها كانت المكان الذى يوقع فيه البابا المراسيم الباباوية، وكثيراً ما ترمز إليها الوثائق بأنها محكمة العدالة، أو محكمة العفو، وكذا كانت هذه القاعة مجتمع كبار رجال الدين والفكر والأدب الذين كان إليهم اختيار الموضوعات التى تزخرف جدران قاعات الفاتيكان.

وتمثل لوحة مدرسة أثينا نضال الإنسان فى سبيل بلوغ المعرفة عن طريق العقل وتنظيم اللوحة الفنون السبعة التى كانت غاية ما انتهى إليه العقل البشرى من منجزات خلال القرون الوسطى.. كما تضم العلوم الثلاثة (النحو والبلاغة والمنطق) والفنون الأربعة (الحساب و الموسيقى والهندسة والفلك).

ولا يخلو إطلاق اسم مدرسة أثينا على هذه اللوحة من شطط فهى فى النهاية نزر يسير يدركون أن القيمة الحقة لمثل هذه الصور لا علاقة لها بمثل هذه التفاصيل، بل تكمن فى التنسيق العام والرابطة بين عناصر الصورة وما ينطوى عليه الفراغ من إيقاع متناغم وحركة متدفقة.. فهى لوحات زخرفية ذات طراز رفيع غير مألوف.. إذ لا ينصرف فيها الجهد الأساسى للفنان إلى الأشكال الفردية أو إلى العلاقة السيكولوجية، بل ينحصر همه فى كيفية ترتيب الشخوص فوق سطح اللوحة.. وتنسيق العلاقة بين مواقعها فى الفراغ، وهذا هو الحسن النادر الذى امتلكه رافائيل دون سواه.

ولقد لجأ رافائيل إلى المعمار ليساند تكوينه الفنى ويدعمه، حيث يقال إن القاعة الذهبية المهيبة ذات العقود التى تجلل عمق اللوحة مقتبسة عن التصميم المبدئى الذى أعده صديقه المعمارى برامنتى لبازيليكا القديس بطرس الجديدة بروما.. حتى إن المؤرخ فاسارى ذهب فى كتابه عن الفنانين إلى أن برامنتى هو مصمم المعمار فى هذه اللوحة الجدارية.. حيث يتصدر المبنى سلم من درجات أربع شديدة الارتفاع بعرض الصورة كلها، وبهذا هيأ الفنان لإحداث لوحته

نصفين أولاهما الفراغ أدنى درجات السلم وثانيتها البسطة التى تعلوها وعلى العكس من اللوحات التى تتلاقى عناصرها جميعاً فى مركز الصورة انطوى التكوين الفنى هنا على مجموعات وأفراد متناثرة تعبيراً عن تشعب الجدل الفلسفى، وعلى حين يذهب البعض إلى أن المشتغلين بالعلوم الطبيعية قد احتواهم أدنى اللوحة تاركين الفراغ العلوى لفلاسفة الفكر والتأمل، يزعم البعض الآخر أن علماء الطبيعة يقومون حول ارسطو بأبحاثهم العلمية وأن الفلاسفة الميتافيزيقيين يحيطون بأفلاطون.

على أن رافائيل قد برهن فى هذه اللوحة أنه قد بلغ ذروة النضج والقدرة على الابتكار فغدت المواقف شديدة الوضوح والإيماءات بالغة التعبير والشخوص جلية ما يكاد يقع عليها الطرف حتى تعلق به الذاكرة.. وأول ما يلفتنا فى الأسلوب الذى تناول به رافائيل تصميم المجموعة الرئيسية التى تضم أفلاطون وارسطو.. أنه بينما تشيع ميكلانجلو للأفلاطونية الحديثة إلى اقصى مدى، آثر رافائيل بدلوماسيته وعذوبته وحنكته أن ينتهج طريقاً وسطاً بين الفلسفتين الأفلاطونية والأرسطية، فوضع العملاقين على جانبى المحور الرئيسى للصورة بحيث تلتقى نقطة التلاشى بينهما بكل وضوح ورصانة فارضاً التوازن على اللوحة. وعلى حين يتأبط أفلاطون كتابه (تيماوس)، مشيراً بسبابته نحو السماء (ربما رمزاً لنظرية المثل) يمسك ارسطو بكتابه (الأخلاق)، مشيرا بكفه اليمنى إلى اسفل رمزاً بإيمانه بكل ما هو واقعى فى هذه الحياة، وفى اقصى الطرف الأيمن من الصورة تشد انتباهنا مجموعة نرى من بينها شيخاً ذا لحية بيضاء يحمل طفلاً ويتلوه مباشرة رجل منكفئ على قاعدة عمود وقد بدا منهمكاً فى اداء شئ ما إلى جوار صبى تظهر رأسه بالمواجهة.

وبوسعنا مدى إدراك التطور الذى لحق بأسلوب رافائيل من مجرد تأمل مثل هذه الشخوص، فالشكل الذى آثر أن يقدم به الفيلسوف (ديوجين) يكشف عن مقدرة الفنان المتزايدة على الابتكار، وتشكل المجموعة الملتفة حول فيثاغورس فى الطرف الأيمن من أمامية اللوحة تكويناً بارزاً بارعاً يستحق الدراسة والتحليل.

فنشهد رجلاً بالمجانبة يكتب جالساً على مقعد خفيض مستنداً بقدمه على متكأ ومن ورائه شخوص منحنية من فوقه تتطلع امامها مشكلة باقة من الأقواس.. وثمة رجل آخر يكتب جالساً نراه بالمواجهة وقد تشكلت ذراعاه وقدماه فى تكوين آسر خلاب، وإلى جوار هذين الشخصين شخص واقف يسند فوق فخذه كتاباً ولعله يقرأ بصوت عال ما هو مدون بكتابه، وما من شك فى أن رافائيل قد أقحم هذا الشخص على هذه المجموعة، لإسباغ الكمال الفنى على تكوينها، فقدمه المرفوعة وذراعه المبسوطة والتواء جذعه وإمالة رأسه هى إيماءات تضفى على المجموعة دلالة تشكيلية خاصة بها، وما أشبه هذه الوضعة بوضعة ليدا، فى لوحة ليدا وطائر البجع لليوناردو دافنشى.. فهل ذلك مجرد توارد خواطر؟!

على انه لا يليق أن ينصرف تحليل هذه الصورة الجدارية إلى الشخوص الفردية وحدها، فلا يقل ترتيب المجموعات وتنسيقها فى الفراغ أهمية عن تمثيل هذه الشخوص كحركة.. وليس ثمة فى تاريخ الفن ما ضارع براعة رافائيل فى تعدد الخطوط اللحنية افقياً وفق فصائل أصحابها، فمشهد البراهين الهندسية فى الطرف الأيسر من أمامية اللوحة لا يدل على دقة الملاحظة فحسب، بل إن تنوع الحركات ما بين الركوع والانحناء والوقوف لجدير بالتأمل العميق كما ينطوى المشهد على حل مثالى لمسألة شكلية لم يقدم عليها غيره إلا نادراً، إذ نرى خمس شخوص يتجهون جميعاً صوب نقطة واحدة نسقت وضعاتهم فى الفراغ أكمل تنسيق وحددت حوافهم المحوطة تحديداً جلياً مع تنوع ملحوظ فى أوضاعهم، وبلا أدنى مغالاة يمكن أن تنطبق مثل هذه المواصفات على المجموعة الأخرى المقابلة لها فى الطرف الأيمن من الصورة والتى تتميز بتصميم أشد وقاراً تتجلى فيه براعة رافائيل فى إضفاء التكامل بين وضعات الشخوص على الرغم من تنوعها، فيبدو هذا الحشد الخفير متآلفا مترابطاً، وكأن شخوصه على حد تعبير فلفلن قد اتحدوا اتحاد الأصوات الفردى فى إنشاء الجوقة الجماعى، فبدا المشهد فى مجموعه شارحاً نفسه وملتزماً بقواعد المنطق.

ومما يلفت النظر فى هذه اللوحة انه على حين ظفرت أماميتها بأكبر قدر من

تنوع وضعات الشخوص التى رسمت كبيرة الحجم، وقد تقوست أبدانها متشابكة متعانقة، احتشدت خلفيتها حول المنصة بما لا حصر له من العناصر الراسية، كذلك بينما يطغى التواصف والتماثل حول الشخصيتين الرئيسيتين، نراه يعود فيسترخى على أحد الجانبين كى يتيح للكتلة العليا أن تتدفق فوق الدرج فيغيب التوازن الذى ما يلبث أن يعود أدراجه من خلال التجانف والتعارض الواضح بين مجموعات الشخوص فى أمامية اللوحة، على أن ما يسترعى الانتباه حقاً هو أن شخصى أفلاطون وسقراط الواقفين وسط الحشود إلى الوراء يظلان مهيمنين على التكوين الفنى كله، وتزداد دهشتنا إذا حاولنا تطبيق مقياس النسب.. فنحن إذا أمعنا النظر اتضح لنا أن ثمة تضاؤلاً فى النسب كلما أمعنا عمقاً صوب الخلفية.. كما نتبين أن ديوجين قد اكتسب بغتة وهو مسترخ على الدرج ماداً ساقيه نسبة مختلفة كل الاختلاف عن الشخوص المجاورة له فى نفس المستوى من الصورة، كذلك نرى الفيلسوف هرقليطس يحمل وجه ميكلانجلو مسنداً رأسه بيده مفكراً على حين يخط بقلمه على الورق ما يمليه فكره.

وتتجلى معجزة رافائيل أكثر ما تتجلى فى التنسيق المعمارى المجلل للوحته، حيث يحتل الفيلسوف موضعيهما داخل فجوة العقد الخلفى الأخير، وكان من المحتمل أن نفقد أثرهما بين معالم الصورة المتعددة لولا هالة العقد التى تطوقهما والتى يمضى صداها يتردد من خلال الخطوط المتحدة المركز للعقود المتتالية، وهكذا تتبين لنا أهمية التكوين المعمارى فى هذه الصورة، فلو حدث أن فصلناه عنها لانهار التكوين الفنى بأسره مثلما ينهار مثيله فى لوحة العشاء الربانى لليوناردو إذا ما جردناها من بنائها المعمارى، وإن كان رافائيل قد تناول العلاقة بين الشخوص والفراغ الذى يحتلونه بأسلوب مبتكر، حيث ترتفع العقود الضخمة عالياً فوق الشخوص متراجعة صوب العمق، فإذا المشاهد يشارك أبطال اللوحة السكون الوادع الذى تهيؤه البازيليكا.

هكذا كان الفنان رافائيل جامعاً لفنون عديدة سخرها فى عمل واحد مبرزاً أوجه الابتكار والفلسفة الفكرية والتنسيق المبدع الذى وصل منتهاه فى هذه

اللوحة (مدرسة أثينا).

وإذا انتقلنا إلى عمل آخر أو معجزة فنية أخرى بكل المقاييس، فإن لوحة (حفل الآلهة فوق جبل بارناسوس) **لوحة رقم (١٥)** المرسومة فى نفس القصر لتبين لنا أن المساحة المتاحة لرسمها أضيق من تلك التى أتيحت لرسم مدرسة أثينا، فضلاً عن وجود النافذة التى تتخلل منتصفها الموحى بدوره إلى رافائيل أن يقيم جبل البرناسوس حولها، مما هيأ له فراغين ضيقين على كلا جانبى النافذة شكلاً أمامية اللوحة ومنصة عريضة فوقها، حيث يلهو أبللو وربات الفن، وحيث نرى هوميروس ثم دانتى وفرجيل إلى الوراء على حين يحتشد سائر الشعراء حول سفح التل مهيمنين وفى نفس الوقت يهيمون على وجوههم فرادى أو مجتمعين يتبادلون أطراف الحديث أو تقديم صورة جماعية للشعراء تكشف عما يختلج فى نفوسهم.. فالشعر ينظمه فرد لا مجموعة من الأفراد.. ومن هذا المنطلق رأى رافائيل أن يقصر ما يريد التعبير عنه على موقفين فحسب.. أولهما: موقف الإله أبوللو وهو مستغرق فى نشوة العزف على الكمان متطلعاً بنظره إلى أعلى، إلهاً رقيقاً يفيض تناغماً وعذوبة بوصفه أبوللو راعى ربات الفنون وقد نفض عن نفسه عجرفة آلهة الأولمب كى يتآلف مع رفقته الجديدة، وثانيهما: موقف هوميروس الذى يتطلع هو الآخر إلى أعلى، لكن بعينيه المكفوفتين، بينما تنساب كلماته الملهمة من فيه، فإذا ما أخذنا فى الانحدار إلى سفح التل التقينا بالبشر الفانين، حيث لا حاجة لنا إلى التعرف على الشخوص المرسومة، وإن ميز رافائيل الشاعرة سافو بنقش اسمها على بطاقة وإلا استغلق على المشاهد تفسير وجود امرأة بين هذه المجموعة وهو ما قصد به دون شك إضافة عنصر تباين بإقحام الأنثى بين الذكور.

ويبدو أبوللو جالساً بالمواجهة تحيط به ربتان من ربات الفنون رسمتا بالمجانبة، ويكونون جميعاً مثلثاً شديد الاتساع هو مركز التكوين الفنى، بينما توزعت بقية ربات الفنون من حوله. وينتهى مسلسل الحركة إلى يمين هذه المجموعة بشخصية نسائية تدير لنا ظهرها، كما ينتهى إلى اليسار بشخصية

معادلة هى شخصية (هوميروس) المرسوم بالمواجهة ويمثل كلاهما الدعامتين الإطاريتين لحفل الآلهة فوقِ جبل بارناسوس، ويربط التكوين العام للمجموعة كلها صبى جالس إلى قدمى هوميروس يدون بقلمه ما يترنم به الشاعر الجليل، على أننا نفاجأ فى الجانب المقابل بالتكوين يزداد عمقاً.. فنرى الرجل التالى للشخصية النسائية فى وضعة ثلاثية الأرباع وهو يخطو صوب العمق، ويضاعف من أثر هذه الحركة أشجار الغار التى تطل على المشاهد من خلفية الصورة، ونحن إذا ما أمعنا النظر فى هذه الأشجار لمسنا على الفور مدى الجهد الذى بذله التراصف والتماثل، كذلك كان يمكن أن نفتقد أثر أبوللو بين ربات الفنون لولا جذوع الشجر التى تتوسط الخلفية من ورائه، وقد حرص الفنان على إضفاء لمسة تباين بين المجموعتين فى أمامية اللوحة.. فعلى حين تكاد مجموعة اليسار التى تنتصب الشجرة وسطها تكون بمعزل عن حفل الآلهة يتواصل الارتباط بين مجموعة اليمين والشخوص فوق قمة الجبل، وهو نفس مسلسل الحركة الذى اتبعه رافائيل فى لوحة مدرسة أثينا.

ولا جدال فى أن معالجة الفراغ فى هذه اللوحة أقل شأناً منه فى لوحات رافائيل نظراً لضيق المساحة المتاحة له، فنحس الازدحام فوق قمة الجبل الضحلة، مما أثقل حركة الشخوص وأفقدها جاذبيتها، ولعل ربات الفنون هن أقل شخوص اللوحة، حيث - بدون تصويرات فارغة المعنى - لا تنطوى على أية دلالة ولا تضيف جديداً ، فضلاً عن أنها مصورة تصويراً شبيهاً بتصاوير الأوانى الإغريقية فى الفن الكلاسيكى القديم، وإزاء ذلك نجد أن أفضل الشخصيات تصويراً هى تلك الصريحة المعنى، مثل الوضعة البديعة التى اتخذتها الشاعرة سافو لتكشف عن المدى البعيد الذى يمكن أن يصل إليه سعى الفنان الدءوب لتمثيل الحركة اللافتة للأنظار، وأغلب الظن أن رافائيل كان يبغى بتصويرها أن يضارع ميكلانجلو دون أن يغوص فى أغوار مقاصده. إذ يكفى أن نقارن صورة هذه الشاعرة على الرغم من شكلها الجذاب الآسر بإحدى عرافات سقف مصلى سيستينا كى ندرك على الفور الفارق الجسيم بينهما، على أن التضاؤل النسبى

الحاد الذى أضفاه رافائيل على ذراع الرجل الجالس على الجانب الآخر من النافذة، مشيرا نحو المشاهد هو من غير جدال آية من ايات البراعة الفنية حاكى فيها الفنان ميكلانجلو فى تصويره للإله الأب فى لوحة خلق الإله للشمس والقمر والنجوم بسقف مصلى سيستينا.

وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يطلقوا على الكرتونات السبع التى رسمها رافائيل الموجودة الآن بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن والتى حفظها لنا الزمن من بين الكرتونات العشر اسم (منحوتات بارثينون العصر الحديث)، وما من شك فى انها تفوق لوحات رافائيل الجدارية بالفاتيكان شهرة واثراً فهى بحق تعد موسوعة شاملة للأشكال الفنية المعبرة عن شتى جوانب الإنسان الوجدانى.. كما تنبنى شهرة رافائيل كرسام أساساً على هذه التكوينات حتى ذهب البعض من كبار مؤرخى الفن إلى أن الفن الأوروبى كان يمكن أن يظل عاجزاً عن ابتكار الإيماءات المعبرة عن الخوف والدهشة والحزن والأسى والتقطيب والمكابدة والسمو والجلال لولا ما أمدنا به رافائيل فى هذه الكرتونات، وهو رأى مسرف فى المبالغة بطبيعة الحال، لكننا نتبين منه ما كان لهذا الفنان من إسهام عظيم فى هذا المجال، ولقد رسم رافائيل هذه الكرتونات بالألوان المائية حين كلفه البابا ليو العاشر بإعدادها خصيصا، لنقلها على نسجيات جدار مرسمه فى عام ١٥١٥ لتعليقها تحت نوافذ مصلى سيستينا، فرغ منها بعد عام فأرسلها للبابا الذى بعث بها إلى مصانع النسيجات الشهيرة بمدينة بروكسل، حيث انتفع بهذه الصور فى إعداد النسيجات المرسمة على مدى قرن كامل إلى أن استقر بها المقام فى إنجلترا.

وإذا اخترنا لوحة واحدة من هؤلاء من بين هذه الكرتونات والتى تمثل (معجزة صيد السمك الكبير)، أو (معجزة شبكة الصيد المفعمة بالسمك)، وتروى قصة الإنجيل أن المسيح كان يعظ الناس على مقربة من البحيرة، فلما اشتد الزحام انتقل إلى قارب من قوارب صيد السمك التى يمتلكها سمعان بطرس كى يتسنى له مواصلة الموعظة.. وبعد أن فرغ منها أمر سمعان بطرس أن يلقى شبكته فى

الماء وهو يقول له إنه ما من مخلوق يصطاد شيئاً إلا بأمر يسوع، وما كان أشد عجب سمعان بطرس عندما جر شبكته فوجدها مفعمة بالسمك حتى كادت تتفق لثقل وزن ما تحتويه من صيد.. فنادى سمعان بطرس رفاقه (يعقوب ويوحنا) وسائر الصيادين لمعاونته فى جذب الشبكة الثقيلة.. وأمام هذه المعجزة ركع سمعان بطرس أمام يسوع قائلاً، اخرج من سفينتى يارب لأنى رجل خاطئ فأجابه يسوغ قائلا، (لا تخف من الآن تكون صياد الناس).

ويتضح فى اللوحة قاربان على سطح الماء والقوم يسحبون الشبكة المفعمة بالسمك، وفى هذه الأثناء يجرى الحديث المأثور بين المسيح وسمعان بطرس، ولعل أولى المشاكل التى جابهت رافائيل هى كيفية حصر انتباه المشاهد فى الشخصيتين الرئيسيتين وسط هذا النفر من الرجال وبين الأحداث العرضية فى المشهد، لاسيما أنه كان لا معول أمامه عن أن يصور المسيح جالساً، لذلك رأى رافائيل أن يرسم القاربين فى حجم صغير إلى حد غير مألوف كى يوفر للشخصيتين الرئيسيتين الهيمنة على اللوحة بأسرها على غرار ما فعل ليوناردو بمائدة لوحة العشاء الربانى شأن الأسلوب الكلاسيكى التقليدى الذى يضحى بالواقع الفعلى فى سبيل ما هو جوهرى.

ويقترب القاربان من بعضهما دون أن يلحقهما أثر للتضاؤل النسبى وقد توارى جزء من القارب البعيد وراء القارب القريب، وقد اتبع رافائيل نهجين مختلفين فى رسم الشخوص لكل قارب، فعلى حين رسم شخوص القارب البعيد بأسلوب الفن من أجل الفن ذاته، حين استعرض قدراته على تطبيق قواعد التضاؤل النسبى على الأجساد العارية، خصوصا الأذرع، رسم شخوص القارب الأمامى بأسلوب يستحوذ به على رضا المتدينين الذين تثيرهم عبارة بطرس (اخرج من سفينتى يارب لأنى رجل خاطئ) فلم يعد الأسلوب هنا يمثل الواقع الحقيقى، وانصب تمثيل الكد والكدح والمعاناة على أفراد القارب البعيد فنرى يعقوب ويوحنا منشغلين بجذب الشبكة المفعمة بالسمك بينما، يحاول والدهما الجالس فى وضعة أرباب الأنهار المألوفة فى المنحوتات الكلاسيكية أن يعيد

بمجدافه القارب إلى سالف توازنه بجهد جهيد، ومع ذلك لا يمثل هؤلاء الثلاثة العنصر الأساسى فى التكوين، بل هم بمثابة تمهيد لما يدور فى القارب الآخر، حيث يركع بطرس أمام المسيح، وبرسامة رافائيل البارعة تنظيم شخوص القاربين فى خط عريض موحد يبدأ بالأب حامل المجداف ماراً بيعقوب ويوحنا المنحنيين بالغا الذروة بالرجل الواقف.. وإذا بهذا الخط يهبط فجأة مروراً ببطرس لينهض من جديد مع قامة المسيح التى تمثل خاتمة المشهد، ولا عجب فكل ما تضمه الصورة يقودنا إليه فهو الغاية والنهاية، وعلى الرغم من حجمه الصغير نسبياً ومع احتلاله طرف الصورة لا مركزها إلا انه يهيمن على كل ما فيها وهو من غير جدال تكوين فنى غير مسبوق فقد رأى رافائيل بحسه الرهيف بالنسبة والتناسب أن يضيف شخصاً واقفاً فى منتصف الصورة هو اندراوس للتعبير عن الذروة التى تربط بين شخوص القاربين، فلا تنقطع الرابطة بين المجموعتين.. كما يزيد به من الانفعال الوجدانى الذى أضفى تأثيراً لا عهد لنا به على مشهد ركوع سمعان بطرس حين ألقى المسيح الهداية فى روعة فتنبسط كفه أمام جلباب يوحنا المتطاير من القارب الآخر.. وكأن رافائيل يعبر عن ركوع بطرس بحركتين مستخدماً شخصين أحدهما الواقف وهو اندراوس الذى يمثل بطرس حين كان واقفاً، والآخر راكعاً وهو بطرس نفسه.. وعلى الرغم من حرية الإيقاع التى استباحها الفنان لنفسه، فإنه قد التزم بمبادئ لا غنى عنها شأن أى تصميم معمارى.. فكل جزء فى الصورة مهما بلغت ضآلته يرتبط بالكلّ ارتباطاً وثيقاً حميماً وكل خط فى الصورة له ما يقابله ويعادله ويتآلف معه فى موقع آخر من الصورة وكل تفصيل فى الصورة يخضع لهدف و احد هو خدمة الموضوع المصور، ومن ثم بدأ التكوين الفنى تجلله مسحة من السكينة، كما يسترعى انتباهنا ذراعا بطرس الممتدتان فى الظل، وإن اخترقتا دائرة الضوء فور اقترابهما من المسيح.

ولقد تعمد رافائيل تصميم المنظر الطبيعى لكى يحقق هدفاً تصويرياً معيناً فنرى حدود الشاطئ البعيد للنهر تتابع فى توازى تقريبى الحافة المحوطة لشخوص إلى أن تنبثق فجوة عند الأفق فلا نعود نرى الشاطئ. الجبل يستأنف

حركته التصاعدية من جديد إلا فوق رأس المسيح، ولعلها كانت الوسيلة الوحيدة أمامه لحصر انتباه المشاهد فى شخصية المسيح الرئيسية على الرغم من عدم توسطها مركز الصورة.. وذلك حتى يؤدى المنظر الطبيعى نفس الدورالذى أداه المعمارى فى إضفاء الأهمية على الشخوص فى لوحة مدرسة أثينا.

بل إن الطيور المحلقة (حيث كان العرف قد جرى على تصويرها) هائمة دونما هدف كانت تلك الطيور تحلق فى هذه اللوحة لخدمة الحدث الأساسى ذاته فتنطلق نحونا من أعماق الخلفية ويهبط أقربها إلينا عند موضع الفجوة تماماً لكأن رافائيل يسخر الريح نفسها لخدمة معالم الحركة فى لوحته، وقد نستطيع أن نفسر عدم مطابقة الأفق الممتد فى أعلى الصورة للواقع الطبيعى بالتزام رافائيل بتزويد شخوصه بخلفية هادئة موحدة النسق تتألف من مسطح مائى ساج وفق الدرس الذى تلقاه على يدى أستاذه بيروجينو فى لوحة المسيح يعطى بطرس مفاتيح ملكوت السموات، حيث كان قد احتذاه هو نفسه من قبل فى لوحة زواج العذراء حين أزاح المبنى المعمارى إلى أقصى الخلفية ومن ثم بسط رافائيل سطح الماء المنتظم الساكن وراء الشخوص.. وفى تباين تام مع سطح الماء الساجى الناعم كسطح المرآة دبت الحركة فى أمامية الصورة وزحف جانب من الشاطئ إليها على الرغم من أن الحدث يجرى وسط البحيرة.

وما من شك فى أن أكثر الكرتونات إفصاحا عن أسلوب رافائيل هى لوحة معجزة شبكة الصيد المفعمة بالسمك، ومع أن المواضع التى تمثل فيها مبتكرات مازاتشيو وميكلانجلو تثير إعجابنا الشديد إلا أننا نصاب بالذهول أمام شخوصه التى هى وليدة تقنيته المتفردة المتميزة التى استخدمها فى لوحتى البارناسوس ومدرسة أثينا.. حيث نحس بهزة الطرب إزاء اكتمال أشكال الأجساد، وترتاح عيوننا أمام تدفق الحركة، وهما خاصيتان من ألصق خواص رافائيل، وكما تبين لنا من قبل فإن الخط يلعب الدور الأخير فى تمثيل الحركة فى فن التصوير، وليس غير الفنانين العظام هم من بوسعهم تحميل الخط الحسى بالجوهر، ومنذ نعومة أظافره كان رافائيل يمتلك بالفطرة الحس بالقيم

اللمسية حتى لنشعر أمام شخوصه أننا نتحسس أيديهم وأطرافهم ومن ثمة كان إضفاء مظهر الحركة على الأجسام هو الدرس الذى لقنه رافائيل بادئ ذى بدء عن الفلورانسيين ثم عن الآثار الكالسيكية القديمة حين فطن إلى أن الوضعات توحى بنبض الحركة وديمومتها خلال الجسد كله، وإنها تنقل حركتها إلى الشخوص المجاورة لها وإلى جوار هذه البراعة تميزت شخوص رافائيل بسمة فريدة مهمة لا يتلقاها الفنان عن غيره، هى ذلك التناغم المكنون الذى ندعوه الرشاقة.. ويدفعنا على التوالى إلى معاودة التطلع إلى لوحاته للغوص فى كنه قيمه الجمالية.

هكذا كانت لوحة رافائيل الخالدة التى تعد بكل المقاييس عملاً فريدا فى عالم التصوير لم يضارعه فنان فى رؤيته السحرية التى فلسف بها تكوينات تلك اللوحة.

كما أنه استمراراً لعبقرية ذلك الفنان نراه يخلد للبشرية عملاً آخر لا يقل عن سابقيه جمالاً واتساقاً وتكويناً إن لم يزد، وهو لوحة (جالاطيا) **لوحة رقم (١٦)** التى تعد بكل المقاييس أعظم التصاوير التى خطتها فرشاة رافائيل فى قصر فارنيزينا بروما.. فليس فى فن التصوير كله ما يقرب إلى أذهاننا لوحات التصوير الكلاسيكية مثل هذه اللوحة.. فلقد عكف رافائيل على دراسة ما تبقى من لوحات التصوير الزخرفية فى بيت نيرون الذهبى فى روما، وأخذ عنها خفة ظلالها الخافتة وشقرة ألوانها فجاء شكل جالاطيا فذاً متقناً شديد الإحكام حتى لقد اعترف رافائيل لأحد أصدقائه بأنه قد عجز (شأنه شأن مصورى العصر الكلاسيكى) عن العثور على نموذج واحد يفى بما ينشده من جمال، فركن إلى اختيار أجمل الأعضاء من عديد من النماذج الواقعية، وإنما من بعض نماذج الفن الكلاسيكى ومن فينوس كابوا على وجه التحديد بعد أن استبدل برأسها رأس إحدى قديساته، وإن كان قد جعلها تتطلع إلى أعلى نحو السماء بدلاً من أن تطرق ببصرها إلى أسفل مثلها. على أن جالاطيا (بكل ما لها من جمال) أبعد ما تكون عن الصورة الآسرة لفينوس. فهى بؤرة لوحة زخرفية مهيبة أخضعها

رافائيل لما يقتضيه ملء الفراغ من تماثيل وتراصف، وقد استلهم رافائيل فى تصوير هذه اللوحة قصيدة غرد بها الشاعر الفلورنسى بولتزيانو تصف كيف وقع العملاق بوليفيموس ذو العين الواحدة (سيكلوبيس) فى الحب حين لاحت منه نظرة إلى الحورية جالاطيا إذ كانت قد وقعت هى الأخرى فى غرام الفتى اكيس، فمضى يطاردها اينما حلت ينفخ لها فى مصفاره الرعوى نغمات رعدية تردد صداها الجبال والبحار، ويناشدها ويناجيها بأغانيه الرضوخ لهو اة الاستجابة لتوسلاته الضارعة، وإذا أعرضت عنه وسخرت منه هددها بانتزاع أحشاء حبيبها ثم طارده وسحقه، فسارعت جالاطيا بالهرب إلى أبحر مخترقة الأمواج بمركبة تجرها الدرافيل ومن حولها مجموعة من آلهة البحر، وتبين لوحة الفريسك التى رسمها رافائيل بقصر فارنيزينا جالاطيا مع رفقائها وصويحباتها على حين تظهر صورة السيكلوبيس فى موضع آخر من نفس القاعة، ومهما أطال المشاهد النظر إلى هذه اللوحة البديعة، فإنه يكتشف مع كل نظرة عنصراً جديداً من عناصر المتعة الجمالية التصويرية، فيبدو كل شكل وكأنه يتجاوب مع شكل آخر، وكل حركة ترد متجاوبة مع حركة مقابلة بها، فنرى ولدان الحب لا الممسكين بأقواس كيوبيد يصوبون سهامهم نحو قلب الحورية، ولا يردد هؤلاءالملائكة الملحقون يميناً ويساراً حركات بعضهم البعض فحسب، بل نشهد الصبى السابح إلى جوار المركبة يتجاوب أيضا مع الصبى الطائر المرفوف فى قمة اللوحة، وهكذا أرباب البحر الذين يدورون حول جلاطيا وثمة اثنان منهم على هامش الصورة ينفخان فى بوقيهما وهناك زوجان فى كل من امامية الصورة وخلفيتها يتبادلان متعة الهوى، على أن ما يدعو إلى العجب حقاً هو انعكاس شتى الحركات البهيجة المتنوعة على صورة جالاطيا نفسها التى تنطلق مركبتها متارجحة ذات اليمين وذات اليسار، بينما يتطاير وشاحهامثلما الجناح الرفراف من ورائها بفعل الريح، وتتجه خطوط اللوحة كلها من سهام ملائكة الحب الصغار إلى العنان الذى تقود به الدرافيل صوب محياها الصبوح المرسوم فى مركز الصورة بحركة دائبة لا يعوزها التوازن . وكما أقر الفنانون جميعاً بأن ميكلانجلو

قد وصل قمة الإبداع فى تصوير الأجساد البشرية، اعترفوا أيضاً بأن رافائيل قد حقق ببراعة ما كان الجيل السابق عليه يحاوله ويسعى إليه الا وهو التكوين الأمثل المتناسق للأشكال المتحركة فى تناسق وانطلاق.

وعندما فرغ رافائيل من لوحة جالاطيا استفسر منه أحد الكرادلة عن النموذج الذى نقل عنه صورة الحورية الجميلة، فأجابه بأنه لم ينقل عن نموذج بعينه لكنه اقتفى أثر فكرة متخيلة رسخت فى ذهنه وطالما ناداها قلبه ومن ثم يكون رافائيل قد هجر إلى حد ما - شأنه شأن استاذه بيروجينو مفهوم المحاكاة الأمينة للطبيعة الذى كان هدف الكثيرين من فنانى القرن الخامس عشر، فلقد استخدم وخلق عن عمد نموذجا من بنات خياله تجسد فيه الجمال المتناسق المتفرد، وهكذا نرى أن عبقريته قد سمت به إلى ارقى طرق الإبداع الفنى، كذلك فإن رافائيل قد صور زوح الجمال وانبل ما فى الوجود إذ كان مصوراً قبل اى شئ آخر على الرغم من انه مثل ميكلانجلو عمل مهندساً معمارياً فشيد العديد من مبانى روما الشهيرة واشتغل بالتنقيب عن الآثار خلال عهد الباباليو العاشر ١٤٧٥ - ١٥٢١، وتناول بالدراسة مجموعة ضخمة من المخلفات والأطلال الأثرية المحيطة بروما وكما أبدع فى تصوير لوحاته كان رساماً لا يبارى فى الصور الشخصية وقد أتاحت له روحه الاجتماعية المفعمة وداً وعذوبة أن يظفر برفقة ومصاحبة أسمى شخصيات البلاط وجمهرة كبيرة من العلماء، بل لقد أشيع وانتشر بين جمهور الناس أن البابا قد نصب رافائيل كاردينالاً بالفعل.

وإذا انتقلنا من الحديث عن اللوحات التاريخية إلى البورتريهات يمكن القول بأن البورتريه هو الآخر بدا فى تلك الاونة يحتل مكانة تاريخية ملحوظة. فعلى حين اتسمت برورتريهات القرن الخامس عشر بالبساطة المطلقة تشكل وتسجل شكل المرء دون اى سمة تعبيرية تميزه فيتطلع الشخص المصور إلى المشاهد فى سكينة نفسية جلية ووضعة عادية للغاية إذ كان الهدف هو إحراز الشبه البدنى لا تصوير الحالة النفسية.. اقتضى من البورتريه الجديد اختراق أعماق شخصية صاحب البورتريه وتسجيل نبضة حية ذاتية ولم يعد الاقتصار على تصوير الراس

وحده كافياً وإنما امتد التسجيل إلى الإيماءات والحركات ليظهر البورتريه الدرامى المفعم بالحياة والحركة بديلاً عن البورتريه الوصفى الشكلى، وما لبث البورتريه أن لجأ إلى عناصر تعبيرية جديدة باستخدام تقنية الفاتح والداكن (كياروسكورو) وتوزيع الكتل بامتداد العمق.. ولكى تحتل الشخصية الرئيسية المصورة مركز الصدارة فى التأثير حاول الفنان إبراز بعض الأجزاء لتفوق غيرها على العكس من فنان القرن الخامس عشر الذى أولى كل جزء من أجزاء البورتريه نفس الأهمية، فإذا تطلعنا إلى بورتريه البابا ليو العاشر على سبيل المثال، نجد أنه قد أثار أمام الفنان مشكلة عسيرة، حيث كان البابا مترهل الوجه بديناً بدانة قد تحجب شكله، مما حمل رافائيل على أن يصرف انتباه المشاهد عن ترهل وجه البابا باستخدام تلاعب الضوء فى حذق ومهارة حتى يضفى على الوجه روحانية الرهبنة من ثنايا بعض التفاصيل كمغالاته فى ترقيق الأنف وكتغليبه الذكاء الساخر على ما ينطق به الفم من حسية، على حين أسبغ على عينيه المحدودة النظر والمغشيتين بالبياض قوة بادية دون أن يمس هذا من طبيعتهما، وقد وقع اختيار رافائيل عند تصوير البابا على اللحظة التى يرفع فيها بصره عن مخطوطة مزوقة كان يفحصها ونلمس فى نظرة البابا ما يمثله ملكا يفوق فى جبروته سلطاناً متوجاً على عرشه، كما بدت يداه شديدتى التعبير عن ذاتيته، ونرى شخصين واقفين فى صحبة البابا لا أهمية لهما غير إبراز الشخصية الرئيسية، فهما عنصران ثانويان ظهرا قصيرين حتى لا يطاولا البابا قام على الرغم من جلوسه ووقوفهما كما تبدو الرءوس الثلاثة منتصبة، إيماء بما يغش رجال الكهنوت من وقار وهيبة، وقد تجنب رافائيل الألوان الصارخة المعهودة فى الخلفيات حتى تشد ألوان الأمامية وحدها انتباه المشاهد فيظهر اللون الأرجوانى الباباوى بأزهى مظاهره فى تباين تام مع الرمادى المشوب خضرة فى الخلفية وراءه.

كذلك وفق رافائيل أيما توفيق فى أن يسترق وحى اللحظة العابرة حتى فى حنايا الجسم أثناء استرخائه على ما نرى فى بورتريه الكونت كاستليونى

المحفوظ بمتحف اللوفر، فإلى جوار البساطة التامة للوضعة أضفى على البورتريه من خلال إمالة الراس هوناً وما تشابك اليدين خاصية ذاتية عابرة فبدا كاستليون متطلعاً إلى الأمام فى هدوء، وقد شخصت روحه فى عينيه دون أن تكون ثمة لمحة إلى عاطفة طاغية، ولا عجب ان يجئ هذا البورتريه على هذا النمط، فقد أدرك رافائيل أنه يصور رجلاً من رجال البلاط الأرستقراطيين يعد نموذجا للجنتلمان الذى وصفه كاستليونى نفسه فى كتيبه الشهير (رجل البلاط) بأنه ينبغى أن تكون الصفة الرئيسية التى يتحلى بها هى التواضع، فكشف رافائيل عن نبل كاستليونى فى جلسته الهادئة التى لا تكلف فيها ولا خيلاء، وإذا رمى الفنان إلى أن تلعب اليدان دوراً جوهرياً فى التعبير لجأ إلى الصورة الشخصية فى (وضعة الثلاث أرباع) على غرار الموناليزا لليوناردو، ويلفتنا فى هذا البورتريه التوزيع البارع للكتل التى تشكل لباس كاستليونى الذى أضفى عليه رافائيل اللونين الرمادى والأسود حتى تظفر أجزاء البشرة وحدها بالألوان الدافئة أمام خلفية الصورة المحايدة المشوبة هنا وهناك بالومضات الضوئية.

أما بورتريه فيلانا - أى السيدة ذات الطرحة - فهو ليس النموذج الذى احتذاه رافائيل فى تصويره عذراء سيستينا فحسب، وإنما هو صورة مثالية لمعشوقته (فورنارينا) التى تبدو منتصبة فى جلال مرتدية ثوباً باذخاً تخفف من غلوائه الطرحة المنسدلة من قمة رأسها على كتفيها وتطلعت نحونا بنظرة ثابتة لا تتحول يميناً أو شمالاً.. ويشع الدفء من بشرتها التى تتباين مع الخلفية المحايدة بل ومع بياض ثوبها الناصع.

وبين هذه الصورة الشخصية لدونا فيلاتا وعذراء سيستينا تدرج رافائيل فى عدة مراحل يمكن أن نذكر منها لوحة القديسة شيشليا المحفوظة فى متحف مدينة بولونيا.. شيشليا هى ابنة شريف رومانى اعتنقت المسيحية فتعرضت لاضطهاد الإمبراطور الذى انتهى إلى توقيع عقوبة الإعدام عليها، وكانت إبان حياتها شديدة التقوى والورع ويقال إنها كانت تسمع ترانيم الملائكة. كما كانت تجيد العزف على الآلات الموسيقية وإليها يعزى ابتكار آلة الأورغن التى كرست

لتسبيح الله.. فاعتبرت شفيعة الموسيقى والموسيقيين، وقل أن تصور فى المجال الفنى إلا وهى تستمع إلى الموسيقى أو تغنى أو تقوم بالعزف وأهم رموزها هو الأورغن، ونراها فى هذه اللوحة وهى تطرح الأورغن أرضاً كى تنصت إلى ترانيم الملائكة فى السماء، إذ كان رافائيل يرى أن الوجه المتفرد بالإسراف فى اللمحات الصوفية سرعان ما يمله الناظر إليه بعد حين.

وقد عدل الفنان بعد أن اكتمل نضجاً عن التعبير عن الشوق والحنين من ثنايا تصويره للشفاه.. كما ترك المغالاة فى التعبير عن العواطف جانباً، مستعيضاً عن هذا كله بالإمعان فى الإيجاز الذى هو أبلغ دلالة معتمدا على التباين وعلى المؤثرات التصويرية المتواضع عليها.. أما إذا احتفظت الصورة بنضارتها وبقيت أجزاؤها المعبرة محكمة وموحية بأعماق تتجاوز ما تقع عليه العين، وإذا ما تخللت الصورة تباينت مميزة بين الشخوص المختلفة فهذه هى الضمانات التى تكفل للصورة الاحتفاظ بقدرتها على التأثير إلى أقصى الجدود.. وقد خطر لرافائيل أن التصوير الخاص بالقديسة شيشليا وحدها منعزلة يضر بمقصده فضم إليها قديسين أربعة هم (بولس الرسول ومريم المجدلية والأسقف أوغسطين ويوحنا المعمدان)، ذلك ان وضعه رأس القديسة شيشليا كانت فى حاجة إلى رؤوس أخرى تساندها، ونظرتها إلى أعلى كانت أيضا فى حاجة إلى نظرة بولس إلى أسفل كى توازنها، أما مريم المجدلية فعلى الرغم من أنها لا تؤدى أى دور إيجابى فى الصورة إلا أنها تضيف إليها خطاً عمودياً وكأنه المضمار الذى تقاس به عادة جميع الانحرافات عن الخط العمودى.

وتنتصب عذراء سيستينا المحفوظة بمتحف درسدن واقفة فى استقامة بين السحب وكأنها رؤية عابرة أو حلم بارق وتصاحبها فى هذه اللوحة القديسة باربارة والبابا سيسنو الثانى الذى اطلق اسمه على الصورة وقد جاء تمثيل الحركة فى هذه اللوحة فى تدرج بارع خفيف طليق، وقد يكون من الصعب نوعاً ما تفسير الإعجاز الوارد فيها تفسيراً وافيا، إلا أنه مما يجدر الالتفات إليه أسلوب رافائيل الفريد فى توزيع مراكز ثقل جسم العذراء للحفاظ على توازنه

وتلك الحافة المحددة للعباءة المتماوجة وأطراف الثوب المتراجع فى رفق إلى الوراء بفعل الريح الحانية.

وكما يسترعى الانتباه أن صورة القديسة بربارة والبابا سيستو اللذين طوتهما السحب يبدوان فى ركوعهما وكأنهما قد افترشاها، وكذا نرى قدمى العذراء وقد غمرهما الظل بينما الأضواء تتموج بين طيات السحب فتبدو العذراء وكأنها قد امتطتها. وقد صمم رافائيل تكوينه الفنى بحيث لا يكون ثمة ما يناظر العذراء مستخدما فى ذلك ما يتراءى له من تباينات، وهو ما يتجلى فى وقوف العذراء منتصبة بمفردها على حين تضامن من عداها فى مستوى أدنى كذلك تبدو العذراء وحدها وهى تواجهنا أشبه ما تكون بكتلة داكنة مستوية فى وقفتها أمام خلفية ساطعة وضاءة على حين تبدو القديسة والبابا إلى قريب من إطار الصورة، وعلى حين نرى إيماءة البابا ترنو إلى الخارج نرى القديسة متجهة إلى الداخل، وعلى حين نرى البابا يصوب بصره نحو العذراء نرى القديسة بربارة تنكس بصرها إلى أسفل الملكين الصغيرين فى أدنى اللوحة، وهكذا ضمن رافائيل أن تنقاد عين المشاهد فى وقت واحد نحو خطوط واتجاهات معينة حددها هو نفسه فى لوحته، ويصف (فلفلن) شخصية العذراء فى هذه الصورة بأنها جلست جلسة البطلات فى شموخ على الرغم مما تتسم به من حياء وهى تحمل بين يديها طفلها بشعره غير المرسل.. ولم يكن يسوغ الطفل عندها لا يقوى على السير وإنما كان حملها إياه رمزاً لما يتبواه من مكانة سامية وهو ما يدل عليه جسده أو يفوق جسده حجم الأطفال ويبدو منصرفا على منح البركة لمن حوله وقد اتجه ببصره لمن أمامه محملقاً دون ان يلتفت يمنة أو يسرة، ويجسد الملكان الصغيران فى أدنى اللوحة الطبيعة البشرية فى تباين مع ما يعلوهما مما هو خارق للطبيعة، وقد رسم الفنان أكبرهما سناً بجناح واحد مراعياً الا يتراكب جناح ثان فوق جناح زميله حتى لا يكون ثمة ما يوحى للمشاهد انه أمام كتلة ضخمة فى أسفل الصورة. والزائر لمتحف درسدن يرى هذه اللوحة معلقة على ارتفاع خفيض وهو ما يفقدها أفضل أثر لها إذ كان

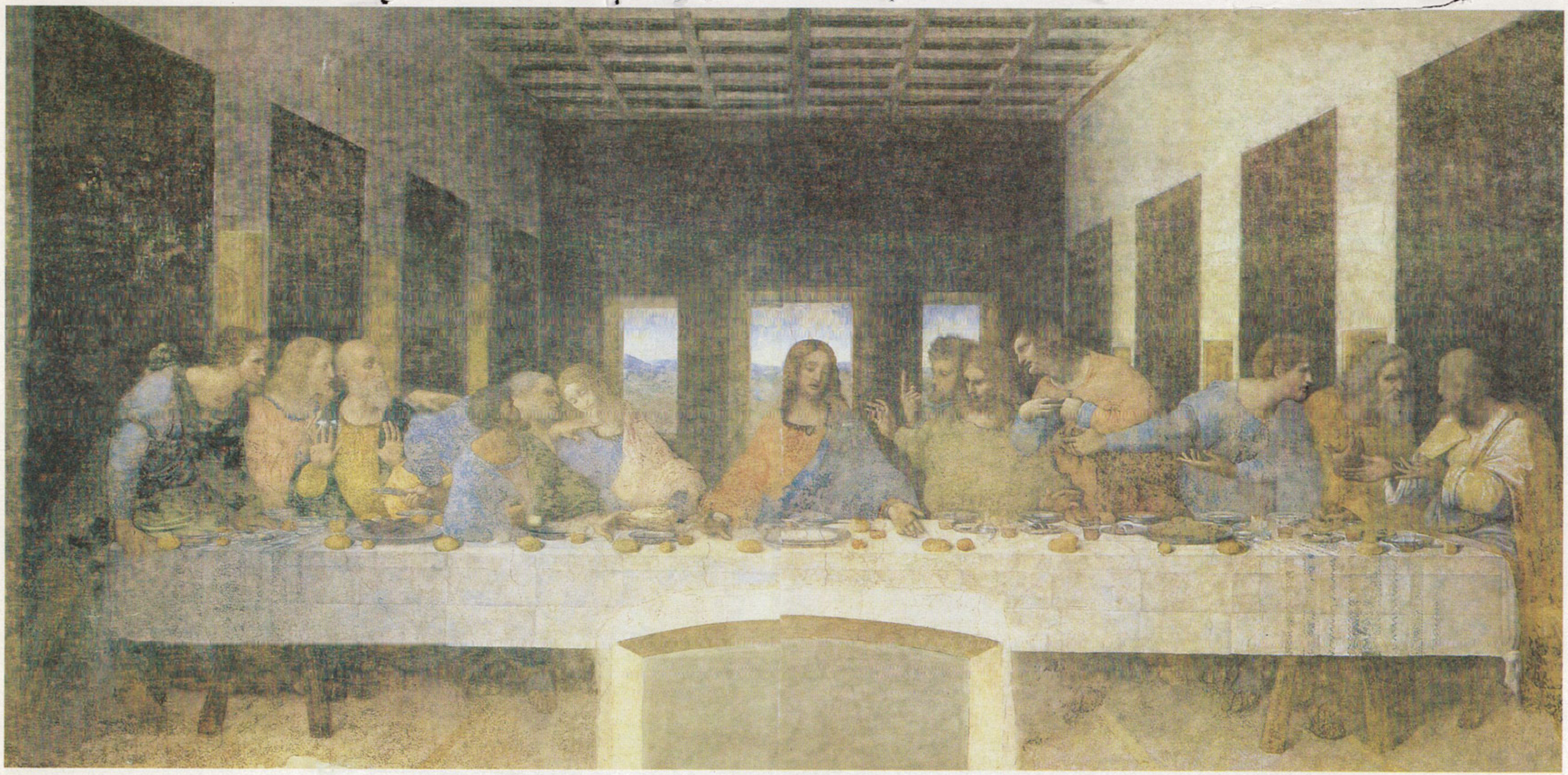
الأوفق أن تعلق عاليا نستمتع برؤية العذراء كأنها هابطة من عل تشيع فيها الحياة.

وعندما قضى رافائيل نحبه فى عيد ميلاده السابع والثلاثين فى نضارة الشباب، كان قد قدم فى حياته القصيرة للإنسانية أمجاداً فنية شامخة متنوعة تدعو إلى الدهشة وتثير الإعجاب، وفوق قبره بمبنى البانثيون فى روما نقش واحد من أشهر علماء عصره هو الكاردينال (بمبو) العبارة التالية (هنا يرقد رافائيل ابن الطبيعة البار).. أبن أمنا جميعاً ذلك الذى كانت تخشاه الطبيعة نفسها، تخشى أن يجعلها نسيا منسيا.. وإذ هى بعد ما طواه الموت غدت لا تخشى الردى.

هكذا عاش الفنان رافائيل ومات، وما بين الحياة والموت مساحة زمنية قصيرة استطاع الفنان أن يستثمرها جيداً وأن يسجل للعالم سيمفونية تشكيلية خالدة بأسلوب ونغمات متفردة لتبقى ما بقيت الطبيعة والحياة شاهدة على عبقريته الفذة.

وهكذا كان عمال عصر النهضة الذين خلدوا تاريخهم الفنى بأعمال باقية متحدية عصور الفنون الأخرى من اختلاف مذاهب ومدارس.

(ميكلانجلو.. ليوناردو.. رفائيل) ثالوث الفن فى عصر النهضة



لوحة رقم (١) - العشاء الأخير - ليوناردو دافنتش



لوحة رقم (٢) - المونا ليزا - ليوناردو دافنشي



لوحة رقم (٣) - القديسة حنا والعذراء والطفل يوحنا المعمدان - ليوناردو داڤنتش



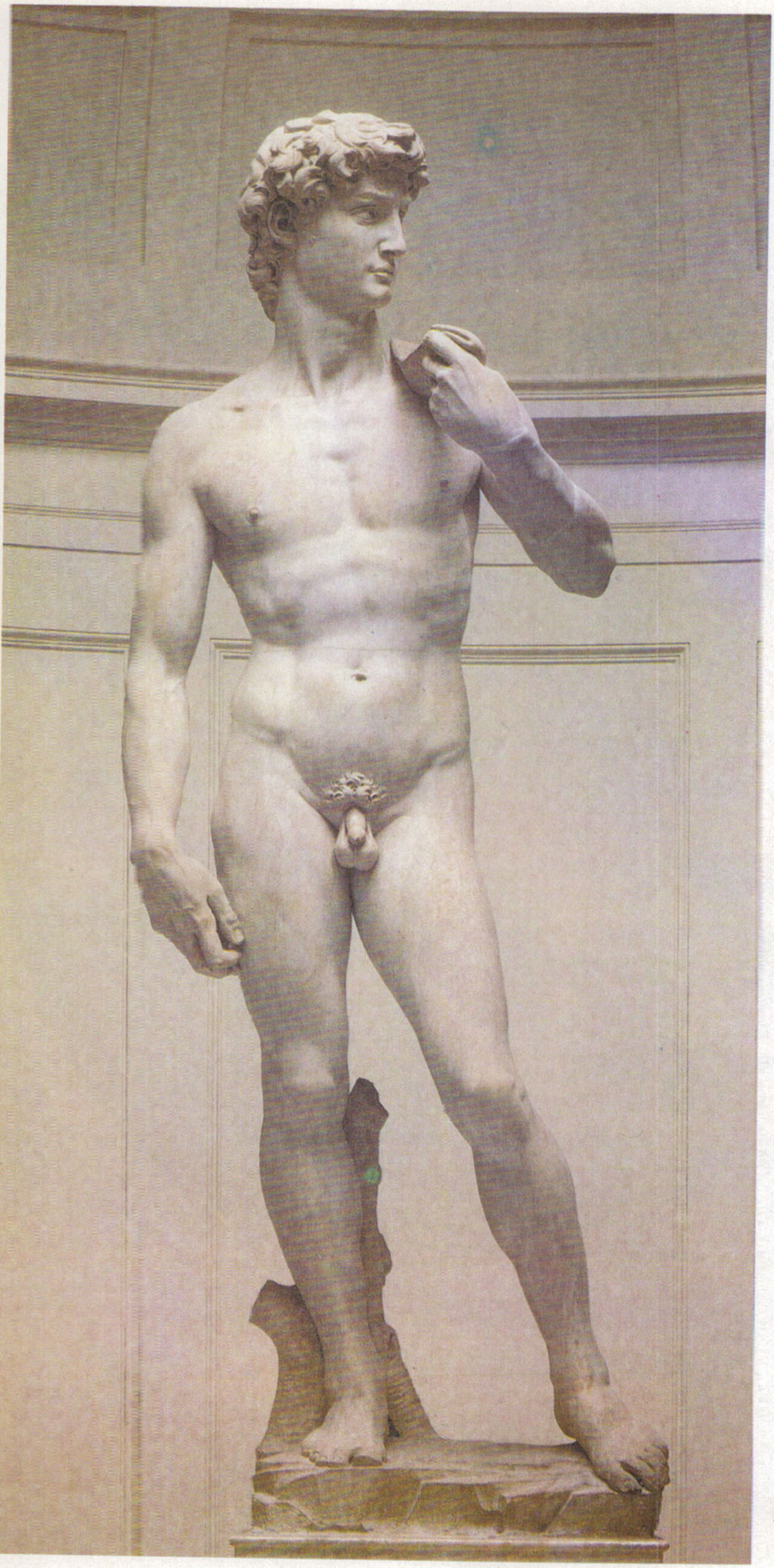
لوحة رقم (٤) - العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنا - ليوناردو دافنتش



لوحة رقم (٥) - ليدا وطائر البجع - ليوناردو دافنتش



لوحة رقم (٦١) - تمثال العذراء الآسية - ميدكلانجلو



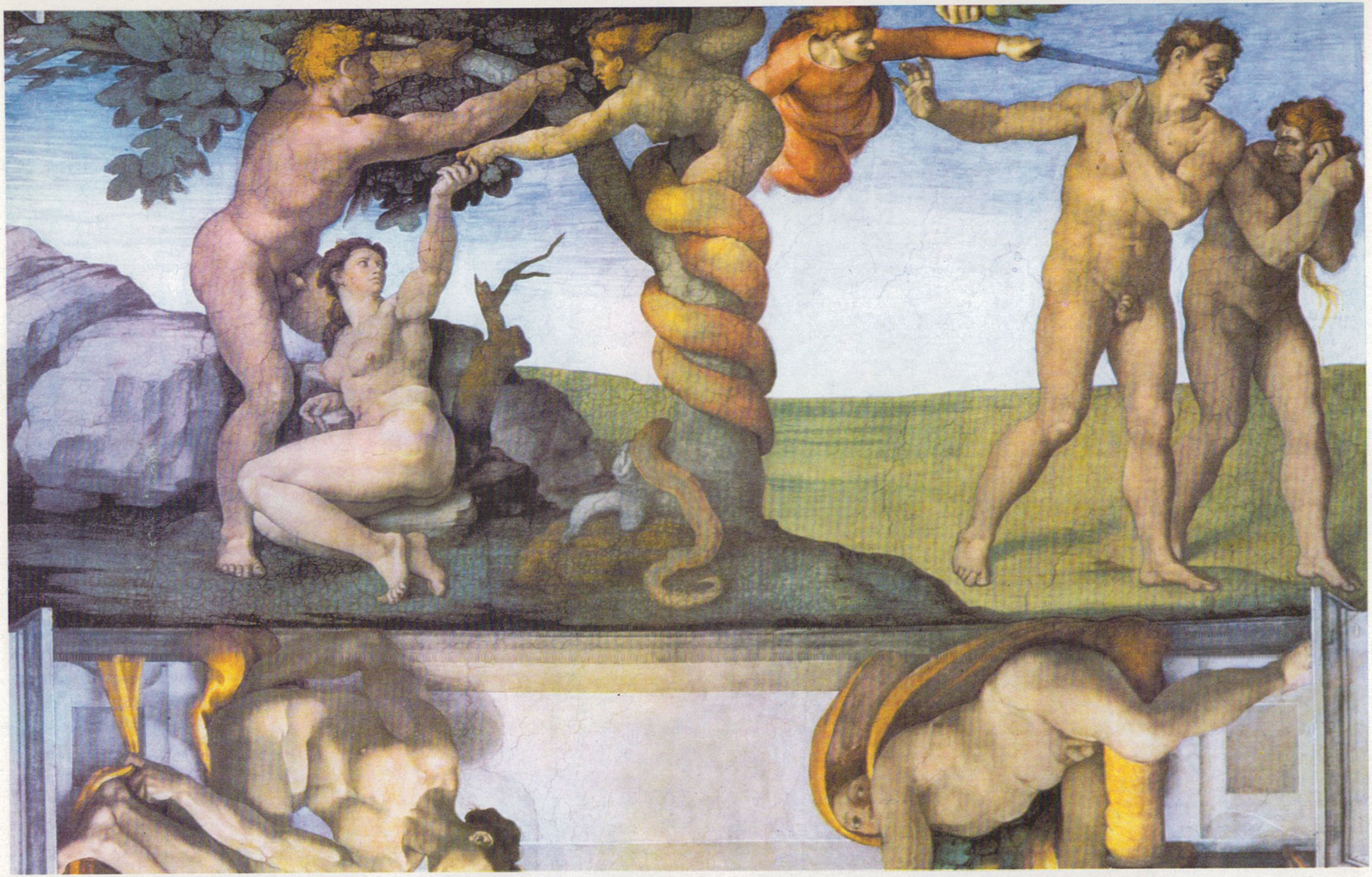
لوحة رقم (٧) - تمثال داود - ميدكلانجلو



لوحة رقم (٨) - عذراء دونى - ميدكلانجلو



لوحة رقم (٩)
سقف مصلى سيستينا
(منظر عام)
ميدكلانجلو



لوحة رقم (١٠) - طرد أدم وحواء من الجنة - ميدكلانجلو



لوحة رقم (١٢) - يوم الحساب - ميدكلانجلو



لوحة رقم (١٣) العذراء فوق الكرسى من كتاب - رافائيل -



لوحة رقم (١٤) - مدرسة أثبتا - رافائيل



لوحة رقم (١٥) - حفل الآلهة فوق جبل بارناسوس - رفائيل



لوحة رقم (١٦) - جالاطيا - رافائيل

المراجع

١- فلسفة الجمال - اميرة مطر.
٢- التطور فى الفنون - توماس مونرو.
٣ - ميكلانجلو - ثروت عكاشة.
٤- العين تسمع والأذن ترى - الجزئين الثامن والتاسع - ثروت عكاشة.
٥- لكل فنان قصة - حسين بكار.
٦- محيط الفنون - الجزء الأول.. عصر النهضة - رمسيس يونان.
٧- الفن التاثيرى - صبحى الشارونى.
٨ - الأسس النفسية للإبداع الفنى - مصطفى سويف.
٩ - فنون العرب فى العصور الوسطى - عصر الباروك - نعمت إسماعيل.
١٠ - سلسلة عالم المعرفة - الغرب والعالم.
١١- عالم الفكر - عدد خاص عن الإبداع.

وهناك مراجع اخرى مثل،

١- فن الهوى - طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، وقد احتوى على كثير من اللوحات لأنجلو وغيره.
٢- الفن فى عصر انجلو - هربرت فيسر.
٣- عبقرية انجلو - حسين فوزى النجار.
٤- فنون عصر النهضة (بالإنجليزية) مطبوع (ليدن) (٦) اجزاء، ١٩٣٥،

وغيرها الكثير والكثير.

لوحات ليوناردو دافنشى

لوحة رقم (١) الفسادالأخير من كتاب Leonaro da Vinicie صـ ١٢٤ - ١٢٥

لوحة رقم (٢) الموناليزا من كتاب Leonaro da Vinicie صـ ١٥٥

لوحة رقم (٣) القديسة حنا والعذرا والطفل يوحنا المعمدان، من نفس الكتاب السابق صـ ١٤٤.

لوحة رقم (٤) العذراء والمسيح والطفل والقديسة حنا من نفس الكتاب السابق صـ ١٨١

لوحة رقم (٥) ليدا وطائر البجع من كتاب Leonaro da Vinicie صـ ١٨٤

لوحات ميكلانجلو

لوحة رقم (٦) تمثال (العذراء الآسية) صـ١٧ من كتاب Michelangelo

لوحة رقم (٧) تمثال (داود) صـ٢٠ من نفس الكتاب

لوحة رقم (٨) عذراء دونى ص٤٩ من نفس الكتاب

لوحة رقم (٩)سقف مصلى سيستينا(منظر عام)صـ٧٤-٧٥من كتاب Vatikan

لوحة رقم (١٠) طرد آدم وحواء من الجنة صـ ٥٨ من كتاب Michelangelo

لوحة رقم (١١) خلق آدم صـ ٥٥ من كتاب Michelangelo

لوحة رقم (١٢) يوم الحساب صـ ٦٣ من نفس الكتاب

لوحات رافائيل سانزيو

لوحة رقم (١٣) العذراء فوق الكرسى صـ ٢٦٥ من كتاب Raffaello

لوحة رقم (١٤) مدرسة أثينا صـ ١٦٦ من الكتاب السابق

لوحة رقم (١٥) حفل الآلهة فوق جبل بارناسوس صـ ١٦٩ من الكتاب السابق

لوحة رقم (١٦) جالاطيا صـ ٢٦٩ من الكتاب نفسه