تحولات الابدية

بقلم اندره مالرو
ترجمة عايدة مطرجي

نعلم ان صفة الاستطالة في التماثيل الرومانية قد انتقلت الى تماثيل «واي» Wei البرونزية ، في النتوءات المنحوتة على جوانب الجبال، من الافغانستان حتى الباسيفيك. وليست معابد « طريق الحرير » عمارات، بل هي مغارات. واسلوب النحت يتلاءم فيها مع الجبل تلاؤماً شديداً جداً، حتى ان لبيرتنات «غوبي» Gobi المهجورة، كالمغارات - المناحف في «يونغ كانغ» Yung-Kang تحمل الغربيين على الاعتقاد بوجود روح دينية . ولا شك في ان كلمة الهندسة المعمارية توحي لنا بواجهات وابنية عارية، كالتماثيل القائمة في الساحات القديمة ، بسبب ان الاعمدة ومقدمات الابنية اليونانية هي مألوفة عندنا كطرقاتنا . والكندرائيات كانت بعيدة عن ان تكون عارية ، ولم تكن لواجهاتها العظمة التي اضفيناها عليها والتي ما زالت الهند تجهلها . وحتى الغرب نفسه قد عرف هندسة الفراغ ، هذه الهندسة التي كانت غايتها طوال آلاف السنين ان تخلق امكنة مقدسة اكثر من تشييدها المساكن الآهية، وان تلتقط السر وتغرق فيه الانسان ، اما برفعها القاعدة الضخمة التي تسربله بالنجوم ،واما بحفرها المعبد الذي يلفه بالليل المسكون . ذلك ان الآلهة ، عندما تسكن المعبد ، فان الواجهة والنحت يولدان معاً منه ، وفق اسلوب واحد ، وتكريم متحسس واحد. ..

ولعل قابلية بعض الاشكال لتأليه الفضاء لا تتكشف في اي مكان بالقوة التي تتكشف فيها بالجيزة حيث حاول بعضها ، مما هو اوفرها قدماً ، ادراك الفضاء اللامتناهي . ويكفي ان تنظر اليها من ناحية معاكسة حتى تغدو مستحيلة الادراك وحتى لا يبدو ابو الهول بعد الا مقبض سكين هائلاً . وقد عجز التصوير عن نقل سمة هذه الاشكال لان من الصعب تصويرها في الساعة التي تكتسب فيها معناها الكامل . ولكن عندما تقدم من القرية ، لا من الطريق ، فترى الليل يهبط خلفها، فانها تستعيد همس الحرير الكبير الذي يجيب به الصحراء سجود الشرق الازلي . ان انقاض « المعبد الخاص » تنصب في الصعيد الاول قصاصات خليطها التي اسودت . وان جدران البشر تختلط بينها مع الكتل الابدية في نثار شمس المغيب ، فلا ترى قدما ابي الهول الضخمتان ، وانما يبرز هناك الرأس، متدلياً من شقوق مصر العليا ، من غير جسم، وقد حلت محل العنق الكتلة الصخرية ، رأس هو نفسه صخرة ، فرض عليها انسان المدينة الاولى صورته بكبرياء تبجيلي . وحين يدفع التحدر هذه الخطوط الى حد النقص يضفي عليها هيئة احجار الشيطان والجبال المقدسة . وتحيط خصلات الشعر - كاجنحة القبعات البربرية - الوجه العريض المهتريء الذي ما زال اقتراب الليل يمحوه ، وتغدو انقاض ابي الهول الطاغية منعطفاً من الهيروغليفية ، اشارة شبيهة بالمنحرف في السماء التي ما تزال شفافة . ويعكس الوجه الضائع ذلك الغسق الذي يسود الهرم الكبير . اما في الظل المثلث فتذيب اشعاعات الانوار الاخيرة « ابا هول » اكبر واضخم . وفي البعيد ، يسد الهرم الثاني المنظور، فيجعل من القناع العظيم المحزن حارس شرك منصوباً ضد امواج الصحراء وضد الظلمات .

المغنية الكبيرة - متحف دمشق

انها الساعة التي تنعش فيها اقدم الاشكال المحكومة المكان الذي كانت الآلهة تتكلم فيه وتطرد الاشعاع اللامحدود ، وتأمر النجوم التي يبدو انها لا تخرج من الليل الا لتدور منجذبة حولها .

ومع ذلك فلم تكن الآلهة ولا العالم ولا الموت كافية

٢٧

لملء الصوت العميق الذي يوحد الصحراء والنجوم ، كما يوجد في مكان آخر تلألؤ الغابة الكبيرة وشمس الظهيرة ، والوديان الممتلئة بهتافات القرود اليائسة ومولد النهار ، ولانهاية الحصاد الصيفي وصفاء السماء ، وكهوف «بيريغورد» الضيقة واعماق الارض . فالقدرة البادية هنا بصفائها الصحراوي تعود فتظهر في جميع المدنيات القديمة حتى في الكتدرائيات . فاي شيء مشترك يقوم اذن بين مكان التناول الذي ظل يملأ به القرون الوسطى صحون الكنيسة ، وبين الطابع الذي طبعت به المجموعات المصرية المدى العظيم : بين جميع الاشكال التي تلتقط نصيبها مما لا سبيل الى التقاطه . انها تفرض وجود عالم آخر او توحي به . ليس من الضروري ان يكون عالماً جهنمياً او فردوسياً ولا عالم ما بعد الموت فقط ، بل عالم آخر حاضر . ان الواقع هو بالنسبة لجميع الوجوه ، وعلى درجات متفاوتة ، مظهر . والحق ان هناك شيئاً آخر موجوداً ، ليس هو مظهراً . ان اتفاق تيهان البشر الأبدي مع ما يقوده او يتجاوزه يكسب هذه الاشكال قوتها وحدتها . فتسريحة ابي الهول تتلاءم مع الاهرام . ولكن هذه الاشكال الصلاقة تصعد معاً من غرفة القبر الصغيرة التي تغطيها ، من الجثة المحنطة التي كانت مهمتها ان توحدها مع الخلود .

ذلك ان النحت المصري يلاقي خلود الموت كما يلاقي خلود النجوم بالرغم من ان التماثيل والاشكال الناتئة التي تنتسب الى العهد الامبراطوري القديم كان لا بد من ان تتلاءم مع خلية المصطبات المعتمة ، كما تلاءم ابو الهول مع الصحراء بمجرد ان نستبعد السمة التي فرضتها المسيحية على الموت . وعلى ان الفن المصري مأتمي ، فهو نادراً محزن : انه لا هياكل له ولا ارتعاشات . ولكن عندما نكف عن ان نجعل من هذه المدافن قبوراً ، نميل الى ان نجعل منها بيوتاً ريفية من العالم الآخر ، وان نرى في الفراعنة اولاداً مدفونين مع لعبهم الذهبية — طفولة مؤثرة : ان هذا الريف هو الخلود ، ليس هو طفولياً ولا مؤثراً . انه ديمومة بلا نهاية ، لا ديمومة ارضية . ان الفن المصري لا يخلد ما هو موجود ، كما تحاول ان تفعل انصاف التماثيل الرومانية وكل صورة حجرية بالاجمال : فهو باسلوبه ، يصل الميت بالخلود ، كما يصل الرسام البيزنطي الجي بالمقدس . انه يخلق الاشكال التي تؤالف اشكال الارض مع ما لا سبيل الى ادراكه من العالم الارضي ، كما تؤالف الانسان مع ما لا سبيل الى ادراكه من الحياة ، وفق قانون العالم ! انه يجعل المظهر حقيقة .

***

ونحن نعرف حضارة مصر خيراً مما نعرف حضارات ما بين النهرين . والحق ان « سومر » لا يُشعرنا بالاحساس الذي يفرضه علينا « ممفيس » بصدد الآثار الفخمة التي نملكها منه وبترتيبها وتنسيقها واستمرارها . و « الزيغورا » السومرية هي من تراب ، وروحها شبيهة بصفائح ذهبية مسحوقة كانت ازهاراً مرتجفة على تسريحة ملكة «سوباد» في غرفة الدفن حيث ينطبع ذهاب آخر حي بآثار اقدامه على الفخار . .

انها حلى في نهاية من نهايات ماقبل التاريخ ، وملكات تسبّح على العود نجوم بابل بين فلكيين مرتدين ثياباً من ريش ، ومحاربو مسلة « النسور » خلال الليل تحت راية من لؤلؤ : انها هنا ايضاً رائحة الرمل المصرية ، ورائحة الدم

عفو الخاطر

لوليّ الدين يكن

المقدّمة لأمين نخله

اقرأ لأمين نخله :

١ – تحت قناطر أرسطو
٢ – دفتر الغزل
٣ – كتاب الملوك
٤ – المفكّرة الريفيّة

تُطلب من
المكتبة العصريّة في بيروت

٢٨

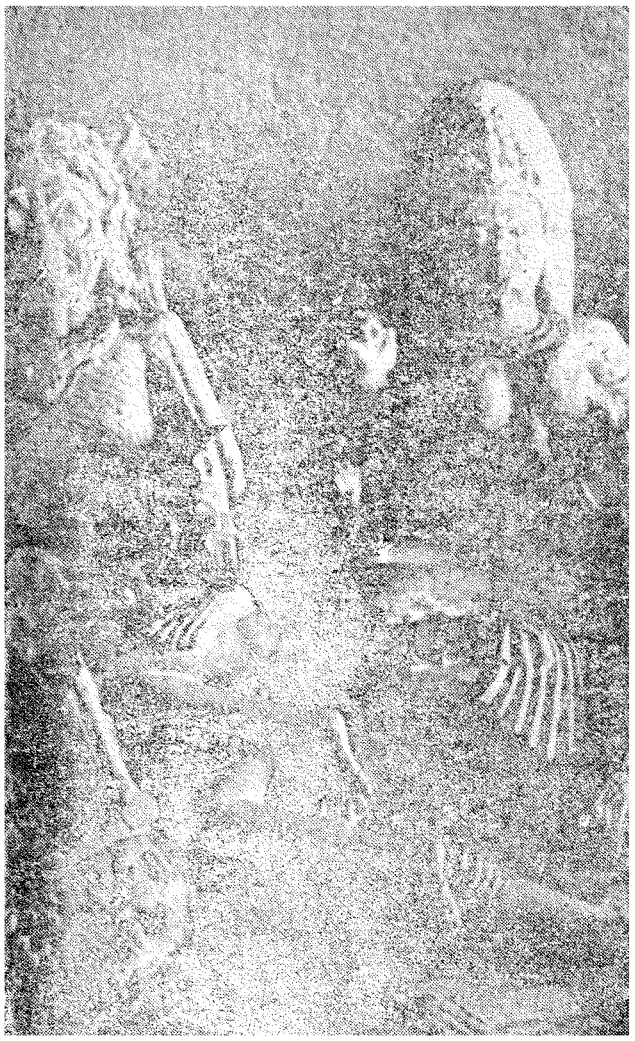
الاشورية . فالدمى ذوات رؤوس الافاعي والتي تنتسب الى ما قبل السلالات الملكية تنبع من ظلمات اشد تهديداً من عجائب مصر المنبسطة . اننا نعلم على الاقل من اولئك الذين نحتوا اعين نمل « الحصوبات » ، ووجوه « اشوناك » الوحشية ثم رأس « ورقة » المنوّم الرائع ، انهم كانوا ايضاً من اولئك الذين عمرت دعوتهم ما لا سبيل الى ادراكه . ان مروض الفهود السومرية ، قابل ، لاول مرة ، حيوانات ما قبل التاريخ ، بوجه يكاد يكون بشرياً . « وان المغنية الكبيرة » تنبع من اعماق الزمن بجسدها الفينوسي ورأسها الطائري الشرود وقناعها قناع الساحرة في ضباب « مكبث » ، وفيما بعد سيأتي في « لاغاش » Lagash نحات عبقري فينصب الانسان في وجه الاختلاط بأن يؤالفه مع عالم فلكييه المتجبر . ان كل «غوديا» Goudea جالس ، بالرغم من انه لا يزين اية هندسة ، هو انسان « زيغورا » Ziggurat . هذا ما تعلمنا اياه مصر عندما تحاول صنع اشكال مشابهة . فالرأس المصري يخرج من الكتلة كما يخرج الانسان من الفوضى . اما الرأس السومري فهو نفسه هندسة . ويظل كذلك ولو فصل عن الجسم . والجسم المبتور يحافظ على معناه التام الذي يفقده في مصر . واليدان باصابعها العمودية التي تشرح الجذع فوق اس الساقين الضخم ، ترسخان عالماً لاخدش فيه ، ليس هو فقط عالم الارض ، « فمهندس التصميم » عابد الالآه وللمعبد . وباستطاعتنا ان نفكر بتفسيرات عديدة لهذه الاشكال التي تنتسب الى مدنيات قد اختفت . ولكن ما تومىء لنا به ايماء تهتف لنا به حضارة باقية ، هي حضارة الهند .

***

انها تهتف به لنا باخفاقاتها اولا . فالاصنام الحديثة التي تكسر وجهها تحت اشجار جوز الهند الباسقة وفق كتابة تختلط فيها الاقنعة السيلانية بالاشكال الاجنبية ، هي محرومة من الاسلوب حرمانها من المعنى الكوني . ولكنها انما تمد اذرعتها المسكينة الساخرة نحو الاساطير التي يداعب فيها الابطال ، بربلح جبال جلايا ، اكوام نخل نهر الفونج . ان الفن الهندي ما يزال يتضرع بكل ذماء روحه ، الى « امهات الورا » Mères d'Ellora ان قوافل الحج ما تزال قائمة ، وكذلك الآلهة النحاسية الصغيرة المرسومة كالحبوب في قدور حمراء على ابواب المعابد ، ما تزال اكبر من الذي بنى « شرترو » Chartreux . ففي كل مساء من امسيات فصل الامطار ، عندما يتصاعد الضباب الساخن في المستنقعات خلال اغصان النخل المتلألئة ، ينفجر نداء الصدف الالفي من الابراج التي تزرق . وفي الازقة الدينية حيث يستيقظ الباثعون على حزم حشائشهم المعطرة ، يخرج الرجال المطليون بالرماد الابيض ، وتنام القرود كما كان الشأن في عهد « رامايانا » Ramayana . وان تجارة مجنونة تضيء كهرباء الهند كلها وتشابك نداءات الزمارات في الغسق الممطر ، ولكن هذا ليس الامساء في عصر انهيار اوروبا ، مساء بين آماس كثيرة وانهيارات كثيرة . وعلى لمعان نكل اوروبا كما على نوم الابقار المقدسة المجاورة ، يأتي هدير الصدف المنظم فينزل الليل البرهماني مرة اخرى . ان دم الذبائح يسيل في المجاري المحفورة حول المغاسل الحجرية . والماعزة التي تشم الدم – بالرغم من رائحة الياسمين – تنخبط تحت الوجوه المكشرة . والمذبح الخالي من كل فن كبير يتحول الى مغارة ، ولكن سخريته تهتف بنا ايضاً ان العبقرية الهندية قد جرؤت في الماضي على ان تخلق عظمة الدم .

وانها لعبقرية لا تقل ظهوراً عن عبقرية الكتدرائيات عندنا . فمعابد « الورا » ، بم تراها مدينة للهندسة المعمارية ، خاصة عندما تكون مغارات ؟ ان مكان الاشكال المنحوتة وموضوعها ، في عدد من المعابد التي بنيت فيما بعد سيحددان قبل البناء الذي شيد من اجلها ؛ وحتى تلك المغارات لم تكن جميعها امكنة للعبادة . لقد كان النحات يضرب الصخرة ليعمر الظلام بان يرد الآلهة الارضية ، والمطلق اولا ، ظلاً للانسان مطهراً .

ذلك انه من الظل بالذات ، كانت تولد تلك الاشكال السومرية والمكسيكية واشكال الاموات المصرية ، لا من واجهة كان ينبغي ان يزينها . ولقد كان هذا الظل استجماعاً للافكار كما كان النقد تأملا . انه



مغارة « الورا » (امّان من الامهات السبع) – القرن الثامن بعد الميلاد

٢٩

مسكون بأرفع الارواح التي كان يستدعي اشكالها . صحيح ان النحات لم يكن يعمره ببعض وحيه اكثر مما كان يفعل صانع الفسيفساء البيزنطي ، فمهما كان تطور النحت في الهند مضطرباً ، فان العبقرية تظل وافرة فيه . ولكن ليس ثمة اكراه ، حتى ولا اكراه المادة ، كان يثقل على العمل الفني كما كان يثقل هذا الظلام الطاغي الذي كان الانسان فيه يتمدد او ينمحي او يتبدل . لقد كان باستطاعة الفنان ان يفعل كل شيء الا ان يصنع الهاً هندياً « سيفا » Civa لم يكن الا انساناً .

انه ظل لا نجهله جهلا تاماً : ففي المسيحية كان الناووس اكثر مما كانت النجوم طريقاً للانهاية . وقد كانت القضية هي قضية اللانهاية بالذات ، وقد كانت هذه الاشكال الليلية ما تزال تملأ تلك المغارات باشعاعها المظلم حين نُصبت المعابد التي ترمز الى « الجبل الاوسط » في الحارطة الهندوكية حتى « بايون انغور » Bayon d'Angkor ، حيث يسيطر باتجاه الخوافق ملك بمئتي وجه هائلة على البئر التي توحد تأملاتهم مع العوالم الارضية وحتى رأس « براهفيهار » Prahvihear الذي ينصب برجه دائماً تآلف البشر مع العناصر فوق الغابة المردودة الى قطعان قرود الخزافات الملحمية .

ان مذبح المغارة هو قلب المعبد-الجبل ، كما ان القبر هو قلب الاهرام . وايا كان الايمان الذي يقوم عليه فن مقدس فهو يفرض ان الحق موجود فيما وراء الظواهر . وهذا الشعور الذي سيطر على معظم المدنيات قد فات دائما على وجه التقريب الغرب الحديث الذي يترجمه بلغة الواقع ، لغته . ان الظاهر ليس هو الخداع اكثر مما هو العلم . ذلك ان الخداع يقابله عالم محسوس ، والحلم عالم العشية ، بينما يقابل المظهر ما هو وراء كل محسوس . وهذا الماوراء ليس هو مدركاً مجرداً وحسب تلتقي فيه فكرة اللانهاية بمطلق ميتافيزيكي . فالهند تعلمنا كل يوم انه من الممكن وجود حالة وعي وان شعور الظاهر (لا فكرته) يجاوبه شعور ما يجعله ظاهراً . ولئن كانت بلاد ما بين النهرين ومصر وايران لا تعرف من هذا الشعور الا ما حفظه الاسلام منه ، فانه يُحيي من مقاطعة « الميزور » حتى « كشمير » الحكايات الشعبية بعد ان كان قد احيا موعظة « راما كريشما » Ramakrishma من قبل و« البورانا » Purâna سابقاً .

***

في وحشة الغابة ، يتأمل الناسك « نارادا » Narada ، ونظره عالق على ورقة صغيرة لماعة ، وتبتدىء الورقة في الارتجاف ، وبعدها تهتز الشجرة الكبيرة كلها اهتزازها لمرور الرياح الدورية في الحصب الجامد على نوم الطواويس ، انه الالـه « فيشنو » Vishnou .

يقول حفيف الاوراق في السكون : « إختر بين امانيك . »

فيجيبه الناسك : « اية امنية اختار ، ان لم تكن معرفة سر « المايا » Mâyâ .

— ليكن ذلك . ولكن اذهب واحضر لي ماء .

ثم تسطع الشجرة في الحر .

ويدرك الناسك اول قرية وينادي — وكانت الحيوانات نائمة — فتفتح الباب فتاة صبية : « كان صوتها كحلقة ذهبية تحيط برقبة الغريب » . على ان السكان يعاملونه معاملة عائلية لدى العودة المرتقبة منذ وقت طويل ، فقد كان منهم منذ الابد . لقد نسي الماء وهو سيتزوج الفتاة . وكان الجميع ينتظرون ان يتزوجها .

ولقد تزوج الارض ايضاً ، والشمس الساحقة على الازقة المرصوصة حيث تمر بقرة ، وحقل الارز الفاتر ، والبئر التي تنتعش لدى المرور على جسرها الافقي ، والغسق على سقوف النخل ، ولهبة النيران الصغيرة المزهرة المتصاعدة من البقر في الليل . لقد عرف البلدة التي تمر فيها الطريق التي لا تنتهي ، وعرف مكان البهلوانيين والمرابي ومعبد آلهة الاطفال الصغيرة ، واكتشف الحيوانات والنباتات الناجعة ، وهبوط المساء على الجسد المنهوك وعمق السكينة العذب بعد الحصاد ، والفصول التي تعود كما يعود الجاموس من النبع عند نهاية النهار ، وعرف ايضاً ابتسامة الاطفال الضعفاء الحزينة وسني العوز . واذ توفي والد زوجته ، غدا سيد البيت .

وفي ليلة من ليالي السنة الثانية عشرة ، اغرق الطوفان

مهندس التصميم

٣٠

الدوري الهائل الماشية ، وجرف المساكن ، فهرب في مجرى الوحل الاولي معيناً امرأته ، جارّاً اثنين من اولاده، حاملاً ثالثهم. وانزلق هذا الاخير من على كتفه فترك الاثنين الباقيين وامرأته ليلتقطه من جديد، فاذا بالسيل يجرفهم . وما كاد ينهض في الليل الممتلىء بضوضاء لزجة حتى سقطت عليه شجرة كبيرة مقتلعة وقذفه السيل الكثيف على صخرة . ولما استعاد نصف وعيه كان يحيط به الطين الهادىء وحده حيث تنبع اشلاء الاشجار المحملة بالقرود . واخذ يبكي في الريح التي تبتعد : اولادي ، اولادي...

وأجابه فجأة ، كصدىً لصوته ، صوت الهواء المهيب : «ياولدي، اين هو المـــاء ؟ . لقد انتظرت اكثر من نصف ساعة » انه الآن في الغابة ذات التلألؤ الجامد ، قرب الشجرة الكبيرة المرتجفة .

هناك روايات عديدة لهذه الحكـــاية ، من نص « ماتسيابورانا » Matsya Purâna حتى قصص « المرضعات » وفي جميعها ينتسب الرجوع الى الواقعي هو ايضاً الى دورة من الظواهر حيث ان المساواة بالسر الذي لا يمكن الاتصال به لا يجدي الا بان يمدد الطوفان وحيث ، في خرافات اخرى، تعطي هجرة النمل للآلهة دروساً في العدم. « وفيشنو » نفسه لا ينتمي الا لدورة عليا في الظواهر ؛ ولئن كان الوجود الثاني « لبرادا » لا حساب له، فليس ذلك لانه كان حلماً، بل لأنه كان واقعياً كالاول. وفي عبارات غربية: هو غير حقيقي كل ما هو منعكس في وعي محدود وقبل كل شيء خاضع للزمن . هو غير طاهر كل ما لا ينتسب الا للحياة . فالغرب يعرف باية عناية تتطهر الهند من الموت ، ولكنه بحاجة، الى ان يعرف بانها ليست اقل من ذلك تطهراً من الولادة . ولكن المدنيات التي شعرت بهذ الاحساس قد اعتبرته وعياً للحقيقة العليا. وكان الفن في خدمته، وكانت وسائله تبدو اكثر ضعفاً كلما قلت قيمة الحقيقي فالزائل ، ان استطاع هو هوس العظمة ، وهذا الهوس يتخذ غالباً شكلاً دقيقاً تظهر فيه أبعاد الآثار اقل اهمية من رمزها الكوني ، لانه ، في عصور الفقر ، يمكن لمعبد صغير ان يرمز الى العالم . فالعظمة كثيرة في الهندسة المعمارية . ولكن « معبد السماء » في « بكين » Pékin ومعبد « برابودور » Baraboudour في « جاوا » يلائمان الآلهة ملاءمة كبيرة، حتى ان احداً لم ير منظورها الكامل الا الطيـــارين

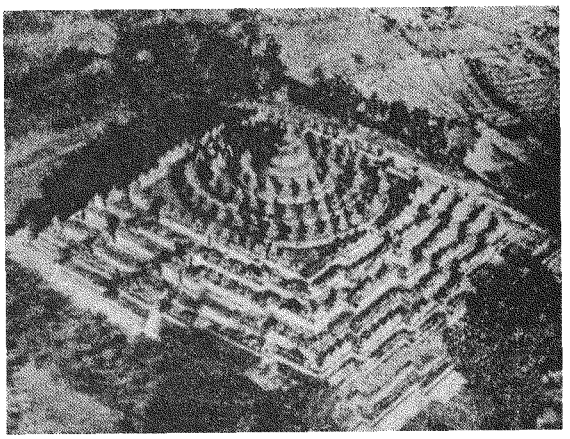
مغارة « يونكانغ » (الصين)
(القرن الخامس بعد الميلاد)

الاولين . فعندما تكون لغة الآلهة هي لغة اللانهاية، ينتج عن ذلك ان الانسان يحاول ان يكلمهم مستعملاً لغة الكون .

وهكذا يلتقي الانطواء المعبدي وعظمة الاهرام، والزيغورا والمعبد - الجبل ، وتلتقي الهندسة التي تعطى الظل شكلا والهندسة التي تنصب او تنشر صورة بشرية للعالم تجاه الفوضى. انها هندسات وليست بناءات فالمعبد الذي صنع لينتصب صنع ايضاً ليلتقط اللانهاية. ذلك ان الهندسة الاولى تحفر ثقوبه المسكونة ازاء تدفق الغابة الهندية والمجرى الساكن الاصفر لانهار الصين . واما الهندسة الثانية فانها تنصب فوق الانقاض اهرامها ، وفوق الاكواخ ابراج « انغورفات » Angkorvat وشرفات « برابودور ». انه ليس فناً لتزيين المساكن، بل هو نحت تجريدي وموسيقى .

ان الروح الغوطية يوحيها صحن آخر كاتدرائية بالعمق نفسه الذي يوحيها « الباب الملكي الكبير » . فقبل ان يكون الصحن المكان الذي

٣١



« البارابودور » من الطائرة

يحتفل فيه بتقديم الفروض ، قبل ان يكون المكان الذي يحضر فيه الله ، وقبل ان يكون مكاناً حتى للصلاة ، كان عالماً متحرراً من الطلل الذي يحيطه. انه يفرز ظلمة دينية لا تشبه اية ظلمة اخرى . ولكن التماثيل الغوطيـــة تتلاءم مع ايحائها الطاغي الذي لا يمثل شيئاً . والحس المشترك يطلق ان الفن يخلق عالماً آخر ويسميه مثلاً اعلى وليس هو المثل الاعلى بالطبع الذي لا يقابله الفن بالظاهر . انه عالم مرتب وفق علاقاته الخاصة ، عالم الفـــن المصري ، والمغارة الهندية ، والظل المسيحي الكاشف .

إن جميع الفنون القديمة قد خلقت هذه الابعاد المزارة ، وهي اشكال اخترعت

بعد اسبوعين :

رسالة المفكر العربي

للدكتور فايز الصايغ

كتاب ضروري لكل مفكر وأديب وطالب يتضمن بحثاً عميقاً لمشكلتنا القومية على اساس فلسفي مركز واضح .

منشورات دار « الاحد »

كما اخترعت الاشكال الموسيقية ، وهي اقل التباساً من اشكال النحت والرسم. انها تكشف لنا ما يجعل من كل اسلوب كبير تسلط الانسان على ما يفلت منه.

ذلك ان هذه الابداعات الاساسية ما هي اولاً بالاشياء : فالقصر هو ايضاً شيء . واما مه يكشف الخلط بين الفن والممتلك ، بين الفن واللذة . فمن هو الذي ادعى انه ، في القرون الوسطى قد « تذوق » صحن كنيسة « بورج » وابراج « لاوون » . ان مهمة الفن الذي خلقها كانت في ان تبعث هذا الشعور القوي الذي يدخل الانسان في النظام حيث تكون « بياتا » مدينة « فيلونوف » Pieta de Villeneuve اخر صدى للكاتدرائية. وان التمثال الغوطي سواء كان منحوتاً على الباب الكبير او في الصحن ، فهـــو يتكلم لغة الظل هذه . والا فهو لا يتكلم اية لغة اخرى . ان هذا الظل ينتظر من الفن شعبه الشرعي . فالعمل الغوطي الكبير ، قبل ان يكون معبراً او جميلاً او مثيراً ، هو عمل ينتسب اليه . انه خلق اول الامر لينتسب اليه ، واحياناً لكي لا ينتسب الا اليه . هنا يبرز ما يجعلنا نفضل على المذاري المذهبة ، المذاري الحجرية ، والذي يقود السواح في متحف القاهرة الى مجوهرات « توت عنخ امون » والفنانين الى التماثيـــل القاشية التي ترجع الى العهد الامبراطوري القديم ، والذي يجعل في نظرنا عملاً فنياً كل عمل انطبع انطباعاً شديداً باسلوب .

ففي كل الفنون التي بعثناها ، كان الاسلوب سمة الاشكال التي ساعدت في منح الحياة للقوى الخاضعة لها . فالجبهية في مصر والضباب في الصـــين ، وكثرة الاعضاء في الهند ، كلها وسائل ، بين ملايين الوسائل الاخرى ، لادخال المظهر في اللغة الملاصقة للحقيقة العليا . ولننتبه الى ان هذه الحقيقة ليست معقلنة ولا قابلة للتعيين . وكلما اصبح طقوساً او امراً متواضعاً عليه كلما حمل للآلهة او للأموات تطورهم ، وكلما اصبح الاسلوب كتابة .. ولكن كلما لوحقت بهوس بدا انها تلقي على المظاهر نوراً غير قابل للالتقاط . فان نعرف ان حياتنا هي فقط حياة « نارادا » ذلك يجعلنا نفهم لغـــة « فيشنو » ولكنه لا يعلمها . واذا استطعنـــا ان نفكر بنسبية المظاهر وملاحقة المطلق كقطبين للتأمل ، فاننا لا نستطيع ان ندركهما في مجتمع ما الا مرتبطين بالاشكال . ان هناك اسلوباً مصرياً لان الحياة الحقيقية انما هي في خلود من نوع خاص . ولكن حياة كل فرد تولد في هـــذا الخلود معبراً عنها بالاسلوب المصري ، ذلك ان المصري يدرك اولاً عالم الخلود الذي يجده عند ولادته. ان الطقوس لا تكفي الاديان . وان « حضور » ما يفلت من الظاهر يتطلب المكان المقدس ، او التمثال ، او الرقص ، او القناع او الموسيقى او القصيدة : وهي كلها اشكال. بحيث اننا عندما نبعد كل جمالية ونسمي الى ان نعرف ، امام المتحف الخيالي للحضارات القديمة والبدائية وحتى الوسيطية ، ما نسميه فناً نجد انفسنا مدفوعين الى الإجابة : « انه ما خلق الاشكال المتصورة للظهر . »

للبحث بقية

نقلته عن الفرنسية

عائدة مطرجي