التصورات التكوينية للإبداع

أ. د عباس حمزة جبر
كلية الاداب ـ جامعة واسط

مقدمة عامة*:

لقد أصبحنا نعرف الآن أن الفنون الإنسانية،وبصيغتها التي نراها اليوم لم تكن موجودة منذ أمد بعيد، وأن النتاجات الإبداعية تخضع على الدوام لنظام توالد مطّرد الديمومة، كما أن أكثرها دائمة تشير إلى تاريخ محدد للابتداء، وهذا يعني أن تلك المنجزات تخضع لأنظمة تعقيد متصاعد. وبهذا فأن الأعمال الفنية والأدبية ما هي إلا خصائص انبثاقية proprietes emergentes تصدر عن الروح الإنساني، أو قل هي محض حدوث survenance.

أن إقراراً مثل هذا يتأتى من قناعة أخرى أكثر عمومية هي تلك القائلة بأن الإنجاز البشري، حاله في ذلك حال أي تغيّر كوني أنما يخضع لقانون الاطراد (التتابع) recurrence والذي بحسبه، وعلى أي مستوى من مستويات تطور الوعي يحضرُ على الدوام متعددٌ من عناصر جديدة تأتلف مع بعضها البعض لكي تسمح بحصول تخليق جديد، هو أفضل كينونةً مما سبقها من كينونات. وهذا يفسر لنا كيف أن الأشياء ليست موجودة مسبقاً، وبأن تواتر ظهورها يعلن، في كل مرة عن ولادة تاريخ جديد وابتداء ديمومة. والأمر يدعونا إلى التأمل فيما أنجزه أوائل الرسامين والنحاتين ورثة الحرفيين البدائيين، والذين وعلى مدى مليوني سنة من التطور كانوا قادرين على التعلم والسيطرة على المادة المحيطة بهم باليد وبالعقل، وبما جعل للإنسان نمط علاقة جديدة- وغير مألوفة عند المخلوقات الأخرى- مع المادة: مع الحجر والعظم والعاج والمعادن سمحت لهذا الإنسان بصنع أدواته وأسلحته. لقد عرف الإنسان البدائي كيف يعطي للمادة صورةً أخرى غير صورتها الطبيعية. دعونا نسترعي الانتباه هنا إلى ظاهرة ليست بأقل إثارة: فإنسان ما قبل التاريخ عرف كيف يعطي للصورة المبتكرة ديمومة الزمان الطبيعي مثلما تم له بث تصوراته الإبداعية التي ما لبثت أن انتقلت من

مجموعة بشرية إلى أخرى ولدرجة لا يمكن معها تفسير هذه الظاهرة إلا باعتماد نظرية المعلومات بصيغتها الحديثة التي تضم الإيحاء والانتقال اللا واعي للمعلومات إضافة إلى ما هو معروف ومتداول من طرق الانتقال.

وعلى هذا فأن الصور التي أضفاها الفنان الأول على أدواته المصنّعة هي "أنجاز فكري شديد الدقة وملىء بالرموز وباحتدام معلوماتي قابل للانتقال وباعتباره أعادة تنظيم أنسي لجزءٍ مختار من الامتداد الكوني"[1].

يقول الفيلسوف الفرنسي دونيس فيالو: "أن موضوع الإبداع، تشكيلاً أو نحتاً أو نصاً هو فعلٌ ومفعولٌ في الآن نفسه، وهو علم ومعرفةٌ حتى وأن بدا للوهلة الأولى وكأنه غرضٌ هدفه المتعة حيث تأتلف فيه العناصر الجمالية والمعرفية"[2].

ويذهب بعض مؤرخي الفن إلى القول بأن إبداعات أنسأن ما قبل التاريخ لم تكن سوى تصوراتٍ تعكس- كالمرآة – ما هو موجود في الطبيعة[3]. غير أن المفهوم الفلسفي لفكرة التصور representation ذاتها يعني أن موضوع أي تصور أنما يرتبط على الدوام برغبة جوانية للعادة تشكيل ما هو معطى، حيث يتم في باطن فعل التصور إدغام الامتداد المكاني الذي يحفل بالأشياء مع زمان الموجودات ولتخضع هذه الأخيرة لتقلبات الديمومة الداخلية للمبدع والتي تتحكم عادةً بتيار الوعي عند أي فنان. وهذا يعني بجلاء أن فعل التصور يمتلك قدرة تجريدية ستمكن الفكر بعد ذلك من عقلنّة الواقع المعاش والمحسوس وحتى ذلك الذي لا يخضع إلا لملكة الحدس. ويسوقنا هذا الأمر إلى التأكيد على حقيقة أن فعل التصور هو توسط ما بين عتمة الامتداد الزماني- المكاني للأشياء وبين العقل وبما يسمح بربط المدَرك بالمحسوس[4]. لا يمكن إذاً اعتبار الإبداع الفني مجرد تصوير (فوتوغرافي) لما هو ماثل أمامي. فالفن وباعتباره أعادة تركيب لما هو معطى، يعد محاولةً جسورة لأظهار أعمق ما هو موجود في الشيء موضوع التصور من ... جوهر.

وبعد هذا فأن المنجز الفني ليس غير دلالة يبحث عنها الفاعل، وهو جوهر المادة الخاضعة للفعل الإنساني. وللدلالة على ذلك نورد ما طرحه هيجل بهذا الشأن حول تطور الرسم الهولندي. يقول هيجل بأن الرسام، وحين يلح على ما هو ظاهري في موضوع لوحته ويعطيه أعظم اهتمامه فذلك لأنه يروم أنتاج واقع أكثر حقيقيةً من الواقع المعاش. لآن موضوع الفنان هو ظاهرةٌ أشبعت تفكيراً أو هو تحولٌ metamorphose خضعت له الأجزاء

الخارجيـة للأشـياء، وتلـك أجـزاء قـد تبـدو مبتذلـة وغيـر ذات بـال فـي أعـين الآخـرين، فـي حـين أن التشـكيلي يهـدف إلـى أبـراز مـا هـو عميـق وجـواني فـي أي ظـاهرة. أن رسـاماً مثـل هـذا سيصـبح ومـع أشـيائه، التـي لا تبـدو منهـا إلا قشـرتها الخارجيـة، قـادراً علـى مـا أسـماه هيجـل بـادراك "المعجـزة المثاليـة"[5]. والـى جانـب ذلـك يؤكـد هنـري بيرغسـون فـي كتابـه ***الضـحك-*** الصـفحة 120 "أن فـي التشـكيل أو النحـت، فـي الموسـيقى والأدب، لـيس هنالـك مـن مبتغـى للمبـدع إلا إزاحـة السـمات التـي تـدل علـى الفائـدة الرخيصـة مـن الأشـياء. وهـي سـمات تخلـع عـادة علـى مـا يحـيط بنـا مـن حاجـات تخفـي حقيقـة الواقـع، فـي حـين أن الفنـان ينشـد مـا هـو مجـاوز للمفيـد والنـافع والمبتـذل، وهـو يـدفعنا لأن نكـون قبالـة الحقيقة مثلما هي."

نخلـص مـن كـل ذلـك إلـى أن الفـن، ومنـذ بداياتـه الأولـى، غيـر قابـل للاختـزال فـي نمـط (فوتـوغرافي) مـن التصـوير، بـل هـو معنـيٌ بخلـقِ فضـاءٍ شـفافٍ بينـه وبـين موضـوعه يسـمحُ بفعـل التفكـر. وبهـذا فـأن أي نشـاط أبـداعي مـا هـو إلا أعـادة خلـقٍ لمـا هـو معطـى تتجـاوز فعلَ المراقبـة المباشـرة للأشـياء وتثيـرُ فـي الـنفس الإنسـانية قـدرة علـى أعـادة تنظـيم الطبيعـة وإضـفاء صـورة الجمـال كمـا تخيلـه العقـل البشـري، ومـن ثـمَ التـأثير فـي صـورة الـزمن المعـاش، وكـل ذلـك اعتبـارا مـن قواعـد تجريديـة ورمزيـة تأخـذ مادتهـا الأوليـة مـن الخـزين المعرفـي، وبمـا يسـمح بتجـاوز الـزمن المحسـوس نحـو الـزمن كفكـرة بحتـة. وسـيغدو الفضـاء الفنـي، بعـد ذلـك ميـدان تصـالح مـابين المحسـوس مـن الأشـياء- والـذي هـو خاضـع بطبعـه لجريـان لا يتوقـف- والمُـدرك الـذي جـرى تغييـر ملامحـه الأصـلية. وتلـك رحلـة تنقلنـا مـن محـبس الشـكلانية إلـى فضـاء المفـاهيم. وسـنرى فـي سـياق هـذا البحـث كيـف أن هـذه الخلاصـة ستسـمح لنـا بالاعتقـاد بـأن أبـداع منجـزٍ مـا هـو لـيس اقتنـاص شـيء مـن دائـرة العـدم، بقـدر مـا يعنـي الأمـر أعـادة تشـكيل ذلـك الشـيء بعـد اقتلاعـه مـن غمامـة الأبيـرون** ومـن ثـم إضـفاء ضـياء العقـل والـروح عليـه. وقـد تبـدو هـذه الرؤيـة للإبـداع وكأنهـا نتـاج تفكيـر حـداثي، فـي حـين أن معاينـة تـاريخ الـروح للإنسـانية سـيقنعنا بـأن مفهومـاً مثـل "الكينونـة الفاعلـة" faire-etre والـذي ترتكـز عليـه الكثيـر مـن المفـاهيم الدينيـة هـو الأسـاس التكـويني لأي قناعـة بحقيقـة أن الكـون خاضـع للتجـدد المطـرد، وهـو أبداع متواصل لكينونة حية كل يوم هي في شأن.

أولاً. طبيعة التصورات المبدعة:

مع أولى سطور مؤلَفهِ الذي غدا مؤسساً لرؤية فلسفية جديدة تجاه الإنسان والكون، يضع إيمانوئيل ليفيناس فكرة التخارج exteriorite والكينونة في منعطفٍ ليس بأقل تراجيدية من ذلك الذي نجده في فصل هيجل المعنون "الدين الجمالي" والذي يشكل الجزء الأخير من **فينومينولوجيا الروح**.

ويطرح ليفيناس رؤيته قائلاً "بعيداً عن الماهو لذاته ولأجل ذاته الغارقين في لجة العالم، يشخص أمامنا العُري الإنساني أكثر وضوحاً من ذلك العالم الخارجي ذاته- فهذا العري الأصيل أشد إثارةً من مناظر الأشياء، وهو يعلن دوماً غربته وينبؤنا عن توحّد الإنسان، وعن الموت الذي يختفي بين طيات كينونته، وهو عريُ يشي، وعبر كل ما هو ظاهر و باطن من الإنسان بعار البؤس الذي تخفيه جميع الأعين."[6] ويحق لقارئ هذه السطور أن يؤكد على أن مثل هذا العري لا يغادرنا نحن المخلوقات البشرية لأننا وغب كل استجمام نستشعره، بما في ذلك أثناء مرحلة الطفولة أو غيرها، سنجد أنفسنا بإزاء ضعف أصيل قد لا نملك حياله شيئاً على الرغم من كل ما أوتينا من عناد، ذلك لأن مثل ذلك الضعف إنما يأتي من مواجهتنا لعالم لا شكل له... مثلما تؤدي دورة رحى الزمان فيه وطيات مكانه إلى مسخ كل منظر جميل أو قبيح تحمله ذاكرتنا عنه. وعليه سنجد أنفسنا مضطرين إلى تلمس "وجه"[7] ثابت المعالم، هو ذاك الوجه الذي يحدثنا على الدوام وتحمل كلماته، بحسب هيجل بصمات "عنصر متعالٍ" أو "هو لغةٌ" فضلى أو قرآن وجود، وهو للفنان "كائن في الهاهنا L,etre-la هو ليس غير هذا الوجود"[8].

أن تقرير كلٌ من ليفيناس ومن قبله هيجل يدفعان إلى تحديد العناصر المتناثرة للمسيرة الإبداعية والتي تعيد مع كل منجز الاعتبار للمخلوق الإنساني. وفي حقيقة الأمر فأن تقوقع الأنا وانطوائها على ذاتها يحمل في طياته أيضاً عناصر إرادة ما تلبث أن تفّجر أي محاولة تقوم بها الأنا لإضفاء صفة الشمولية على ما هو موجود. والسبب في ذلك معروف لدى علماء الأنثروبيولوجيا وعند الفيزياويين أيضاً، حيث لا يمكن لهوية ما أن تتشكل إلا بانطواء يتبعه انضواء، لا بل أن الانطواء ذاته هو نعمة من نعماء الوجود الذي تسبح فيه الهويات. وبعد هذا فالأنا، وبسبب حاجاتها الغرائزية وما تستشعره من جذل عند الارتواء، ستعمل جاهدة على مغادرة إقليمها بارتياد آفاق جديدة تقع دوماً في ألهناك البعيد. وتلك آفاق لم تكن في البدء سوى

إيحاءات صامتة لا صوت يميزها، غير أنها ولسبب ما تتولى دغدغة مشاعر الأنا ولتكسر بعد ذلك سلبية الإدراك الحسي perception. من كل ما سبق يمكن أن ننطلق إلى حقيقة أن الفكر ومنذ أولى بدايات ظهوره هو في جوهره رفض للتقوقع فيما يمير الإنسان ويوفر له غذائه[9]. والفكر بعد ذلك تصميم على ولوج متاهة العالم على الرغم من فضاعة ورسوخ فكرة "أن هنالك على الدوام شيء ما آخر" وراء ما هو معاش ومتعارف عليه. علينا أن نذكر هنا أن الجهد الإبداعي وحتى في أشكاله البدائية لا يأتي فقط بدافع حاجة إلى شيءٍ ما بقدر ما يترجم رضا النفس واندفاعها برغبة التأثير على ما حولها. هنالك سيبدو الإحساس بالأشياء وكأنه فرح المشاركة في لعبة العالم، وهي لحظة من لحظات الأناوة لا يبدو الجهد المعرفي فيها منصباً على تقييم المحسوسات بقدر ما يشير إلى العيش التلقائي وسط ملكوت الأشياء وبين كنوزها التي لا تنضب، وهو الملكوت الذي مازال يمثل للأنا، وهي بعد في طفولة عقلها جنة المحسوسات. ويتعلق الأمر عند ذاك، بحسب ليفيناس بـ"متناهٍ دونما علاقة باللامتناهي". أو باختصار أنه عالم الأنا الأنانية egoiste وهو محض جذل وهدوء ورضا.

ومن وجهة نظر تاريخية فأن الخطوات الأولى صوب الجمال والتي خطاها أشباه الإنسان، أو البشر الذي تأنسن فيما بعد، أنما تمثل نوعاً فريداً من المتعة وتذوق عميق لأشياء هذا العالم باعتبارها عناصر صافية، أو هي بعد ذلك قيم لا سند لها ودونما جواهر معلومة. وهنا سنكون قبالة الأنا التي تُفكر دون تفكّر بيد أن لها قدرةً على الارتقاء على غرائزها لكنها لما تمتطي حركة العقل بعد. وفي حين يبدو اتصال الأنا مع الأشياء شمولياً ودون شرخ ودون أحساس بوجود فراغ يفصل الموجودات عن بعضها البعض، غير أنه وعند هذه العتبة من التطور سيبزغ ما أسماه ليفيناس بـ"لحظة التفكر الحاسمة". فإذا كان حقاً على الروح أن تتولى دوماً وصف نشاطاتها ومراقبة اندفاعاتها، فأن فعل التصور representation سيغدو وكأنه أعادة لتوصيف كل ما يقع خارج إقليم الذات "umwelt " بما في ذلك الامتداد اللانهائي والتأمل بأصل الكون، وستصبح الأنا مأخوذة بمحاولات الإجابة عن حقيقة علاقة المتناهي من الأشياء باللامتناهي. أن فعل التصور هو في جوهره إعادة فحص لابتداء وانتهاء الأشياء، أن لم يكن الأمر يتعلق بانجذاب أصيل نحو سحر الابتداء وعرس التوالد الدائم ورفض فكرة الإعدام النهائي ومحاولة تجنب السقوط في هاوية الشيخوخة الأزلية. وبعيداً عن أي أشارات

مجازيـة، فـأن الفنـون فـي جوهرهـا تـنم عـن اقتـراح أنسـاني يتجـه نحـو الموجـود هاهنـا L,etre-la أكثـر مـن كونـه طموحـاً يبغـي تفسـير مـا لا يمكـن تفسـيره. أن فعـل التفـنن لا يعـدم أبـداً محاولـة تكثيـف مـدلولات الأشـياء وجعلهـا تصـب جميعـاً فـي نقطـة واحـدة تنحصـر فـي مكـان محـدد. تلـك هـي أولـى بـوادر التقـديس وإرهاصـات العقـل الـوثني الـذي يغـرق الـلا متنـاهي فيمـا هـو معـاش ومعطـى والعكـس بـالعكس. أن نقطـة مثـل هـذه تتكثـف فيهـا الأفكـار والتـي جـرى تكوينهـا عـن الأشـياء يمكـن أن تتجسـد فـي منـزل بنـاه الإنسـان لنفسـه، أو مغـارة التجـأ اليهـا... أوفـي عمـل فنـي أسـتغرق جهـد مبدعـه. هـي نقطـة لطالمـا أطلـق عليهـا علماء الأنثروبيولوجيا تسمية "سّرة الأرض"[10].

ولـيس ببعيـد عـن جهـد التكثيـف، فـأن الحريـة التـي تشـعر بهـا الأنـا مـع كـل متعـة تطالهـا، ومـع كـل امـتلاك وحيـازة مـا تلبـث أن تفـتح البـاب واسـعاً أمـام نمـط جديـد مـن التفكّـر والحيـرة، بسـبب مـن نـدرة لحظـات الأمتـاع وتباعـد الـزمن فيمـا بينهـا، ومـن صـعوبة الأمـتلاك، لينهـال بعـد ذلـك تيـار القلـق الإنسـاني جالبـاً معـه الأضـطراب الـذي يطـال المعرفـة الروحيـة بالمحسـوس، وسـيلقي هـذا الأضـطراب بسـتار كثيـف مـن اللايقـين، بـل أن لـيس هنالـك مـن يقـين. ويعـود السـبب وراء هـذا الأضـطراب إلـى الأعتقـاد بالعـدم الموهـوم الـذي تحملـه معهـا فكـرة المسـتقبل ذاتهـا. مـن هنـا يمكـن تحديـد لحظـة الأنشـطار الهائلـة والصـدع الكبيـر التـي سـتعتري، مـن الآن فصـاعداً وحـدة الـذات والموضـوع، ولتفضـي إلـى تشظي دواخل الأنا بتيار أصم من الحيرة ولتدفعها بعد ذلك في ألف طريق.

ويحلـو لليفينـاس أن يطلـق علـى هـذه اللحظـة مـا أسـماه بـ"ولادة الغيريـة" heterenomie التـي تحـض علـى التسـلح بالرغبـة الأونطولوجيـة، تلـك الرغبـة التـي هـي مفتـاح تعاملهـا مـع مـا هـو مجهـول. وهنـا سـتولد علاقـة عميقـة وأفتتاحيـة مـع مـا يقـع خـارج الـذات. ذلـك بـأن البنيـة الحقيقيـة للتصـورانما تخضـع علـى الـدوام لتـأثير الوسـاوس والتطلعـات. ويؤكـد الكسـي فيلونينكـو فـي كتـاب لـه عـن طبيعـة مفهـوم الإدراك الحسـي عنـد بيرغسـون :"أن الإدراك الـواعي (الـذي يرتـد علـى ذاتـه)[11] هـو فعـل معلّـق (بسـبب مـن هـوة الزمـان العميقـة) ولكنـه مرتسـم فـي الـذهن أرتسـاماً أفتراضـياً". وسـتخلق المسـافة التـي تنتجهـا هـذه الترسـيمة الوظيفـة الحقيقيـة للزمـان حيـث تـدور بحسـبه جـل أفعـال التصـور. علينـا أن نلاحـظ هنـا أنـه وفـي عمـق كـل تصـور هنالـك باحـة مـن الحريـة تسـمح للأنـا بالمبـادرة وبالمشـاركة الأصـيلة، وبمـا يجعلهـا تنـدرج فـي موضـوع أدراكهـا،

على حين تتولى الذاكرة الفصل مابين الذات والموضوع لتكوين سلاسل مختلفة من العلائق سيعبر عنها وكل، في حينه، فعل التصور[12].

وسيعني انفتاح الأنا على العالم أستثمار لحظات الأستجمام والرضى التي تلحق عادة أي أرتواء. هنا ستطفو على السطح أنشطة التأمل... وربما الخشوع أيضاً، وتلك ظاهرة تعني فيما تعنيه، شحن الوعي وتحميله بأحتدام معلوماتي عن كل ما هو معطى... عن أي موضوع... وفيما حول الموضوع... وبعيداً عنه. والأمر يتعلق أيضاً بأقتناص دؤوبٍ لعناصر مختارة من المحيط الذي تعيش فيه الأنا التي ستستغرقها وعند كل محاولة اقتناص رغبة جامحة في اجراء أعادة نظرٍ شاملة لخارطة الوسط المعاش جملة وتفصيلاً.

ويرى جان هيبوليت في معرض شرحه لـ ***فينومنولوجيا الروح*** عند هيجل أن "للشيء المحسوس دلالة ثنائية: فهو في نظر الوعي الذاتي عبارة عن كائن طبيعي وهو موضوع ملكية أو حيازة، فيما هو بالنسبة للوعي المحض آية من آيات الجوهر"[13].

بمثل هذا الفهم سيصبح بمقدورنا القول أن التصور، أي تصور إنما يرتضع من ذات الكائن الذي يتولى الإنسان مهمة النظر اليه وفهمه. من هنا سيصبح ممكناً إدراك كيف تتحول الأشياء التي يعج بها المحيط إلى أدوات يستخدمها الإنسان لكي يعمد بعد ذلك إلى أبتكار صورة لها غير صورتها الطبيعية. فبفضل فعل الحيازة التي تبدو وكأنها أنجاز إعجازي،يتم تحويل الأشياء إلى أدوات ووسائل بعد أقتلاعها من أمتداد المادة الذي لا شكل محدد له. وتتولى اليد الإنسانية أنجاز فعل الأمتلاك بأعتباره حيازة جذلى. هكذا تصبح الأشياء مشروعاً للأمتلاك، والسيطرة والتغيير. يقول هيجل بهذا الصدد "أن الفعل، أي فعل إنما هو حركة روحية، لأنه يلغي أبتداءاً ذلك التجريد والأبهام اللذان يلفان مفهوم الجوهر في الذهن الإنساني"[14].

ويعود الفضل في جعل الفعل الإنساني مجسداً في دائرة المحسوس إلى عبقرية حاسة اللمس حيث تكمل اليد الممتدة إلى رتق الطبيعة ما تبتغيه الأرادة ولتقتلع اليدان عنصراً من عناصر الرتق وتستخلصان من المادة الأولية، ذات القوام الكثيف وغير المخلق شيئاً ما خالص السمات. أذ أن اليد ببنيتها التشريحية الرائعة تقدر على أنجاز فعل مباشر وتتمكن من حساب الأشياء، وهي وبحسب مؤرخ الفنون هنري فوسيون لها القدرة على الخلق، لا بل أن البعض يذهب حد إضفاء قابلية التفكير على اليد الإنسانية.

ويـذكرنا هنـري فوسـيون ذاتـه بـأن أمـتلاك العـالم يحتـاج أولاً إلـى حاسـة لمـس مرهفـة، فـإذا كانـت العـين تنتقـل بنظراتهـا تائـةً فـي الأرجـاء، فـأن اليـد تعـرف قبليـاً أن "الشـي الماثـل أمامهـا objet يمتلـك كتلـة لهـا وزن وبأنـه نـاعم أو مخشوشـن. ومـا بـين أصـابع اليـدين وراحتيهـا يتعـرف الإنسـان علـى السـمات الدقيقة للأشياء. وبهذا فحاسة اللمس تترع الطبيعة بقوى خفية"[15].

مـن كـل مـا سـبق يمكـن لنـا أن نـدرك كيـف أن اليـدين اللتـان تنتزعـان الأشـياء عنـوة مـن أديـم الامتـداد المـادي، ماتلبثـان أن تعطيـان هـذه الأشـياء أشـكال غيـر مدشـنة وغيـر مسـبوقة كونيـا، أو قـل أن هـذه الأشـياء المصـنعة هـي سـمات أنبثاقيـة أنسـية – كونيـة الطـابع. فاليـد مصـدر أنتظـام وتنظـيم، وهـي مبدعـة ولاشـك لإيقاعـات جديـدة. ونقـول جديـدة بـالمعنى الكـوني لهـذه الكلمـة، ذلـك لأن اليد "تضيف إلى ملكوت الطبيعة ملكوتاً جديداً"[16].

مـن هنـا يغـدو أنفتـاح الأنـا، ومواجهتهـا لهـوتيّ الزمـان والمكـان، حريـة تصـورٍ وفعـل عطـاء: فـأي تصـور يصـوغه الـذهن سـيعني وجـود أنفصـام تنجـزه الأنا مع ماضيها، وأن هذا التصور سيغدو، والحالة هذه أنبثاقاً لتفكر متجدد.

عنـد هـذه العتبـة مـن النقـاش دعونـا نرجـع البصـر كـرةً أخـرى إلـى فحـوى التصـور، والـذي يبـدو وكـأن لـه لحظـات أنفتـاح متواصـلة بسـبب مـن محاصـرة الأنـا بالأمتـداد المهـول للأشـياء وبمـا يلـف كـل مكونـات هـذا الامتـداد مـن نقـاط ظـلام وغيـوب. أن هـذا الأنفتـاح سـيعني سـيادة التفكيـر الـذي يسـبق زمانيـاً حركـة الأشـياء، وبأنـه وفـي لحظـات الأسـتجمام والتأمـل وبحركـة فكريـة لاتعـدم التيـار اللاواعـي مـن الصـعود إلـى دائـرة الـوعي سـيتم للمخلـوق البشـري تحييـد حركـة الأشـياء الخارجيـة ولكـي يتسـنى لـه القـبض علـى مـا يريـد منهـا، فـي حركـة أختيارشديدة التعقيد.

والآن وحيـث قمنـا بـدفع مناقشـتنا نحـو هـذه العتبـة القصـية، سـيغدو مبـرراً تمامـاً الحـديث عـن ماهيـة العلاقـة بـين ديمومـة الفكـر الجوانيـة وحركـة العـالم. أذ سـيتولى هـذا الفكـر وبضـربات متلاحقـة وبأنفعـال تفكـري reflexif عميـق توجيـه دائـرة التصـور وجعلهـا تتنـاغم مـع زمـان الأشـياء. هنـاك سـيغدو الزمـان الـداخلي للفـرد الإنسـاني ذا خصـوبة غيـر مألوفـة، وسـتحل الـذكريات المكتنـزة كلاعـب أساسـي فـي عمليـة الإبـداع وهـو الأمـر الـذي يفسـره لنـا ذلـك الأحتـدام الدلالي الثر الذي يحمله أي عمل أبداعي.

ويزيـد جريـان الزمـان مـن خصـوبة المخيلـة، أذ مـا فحـوى الخصـوبة أن لـم تعني قيومية الكينونة دوام أنبثاق سماتها المتجددة ؟.

ثانياً. الفن، الزمان والموت:

تنحو الأنا وهي تواجه عتمة المستقبل بأتجاه الكشف عن إضاءات جديدة وغير مدشنة وبهدف إجلاء الكثير من نقاط الظلام التي تعتري قدراتها إزاء حقيقة ما هو معطى وملموس. وما نقاط الظلام تلك غير لحظات ضعف معرفي ،ولذا فأن الشغل الشاغل للأنا هي أن تحول تلك المعرفة إلى إدراك متدرع بصنوف المفاهيم. لقد سبق أن رأينا كيف أن لحظات الأستجمام التي تسبق أي تأمل حقيقي هي عبارة عن إيقاف متعمد لتيار الزمان الجواني المشتبك دوماً مع مجرى الأشياء.

وللحظة التعليق هذه قدرة على سبر كثافة وصيرورة الأشياء. والمتأمل يعمد إلى تعليق ردود فعله الآنية والتي يفرضها العالم علينا مثلما يقول ليفيناس[17]، وهذا يعني إعطاء جل الانتباه إلى الحياة الداخلية والى الأمكانات المتاحة والى الوضع الذي يجد المرء نفسه محشوراً بين طياته.

كما أن الفراغ الذي تمثله حالات النسيان المتواترة، والهدنة التي يعلنها المرء ما بين فعل يقوم به وفعل يتوق لأدائه ستؤدي حتماً إلى البحث عن ينابيع هداية ومصادر نور عقلي جديد. تلك هي لحظة الذكاء القصوى حيث يثار التساؤل مع النفس ليس فقط عن ما يمكن اقترافه من احتيال جديد للّي قرون المادة الصلدة، بل و للتعرف وعن كثب على الطبيعة الحقيقية لامتداد هذه المادة وقوانينها. وهنا يتعلق الأمر بتجاوز المحسوس الآني الذي تعامل معه وعلى مدى دهور عديدة حرفيو العصور القديمة صوب التحول إلى "تعامل روحي" مع هذه المادة مثلما يقول هيجل[18].

ترى هل يمكن لنا، والحالة هذه، استجلاء كنه لحظة الإبداع حين يبلغ الديالكتيك الرابط ما بين الإدراك الحسي perception والقدرة على التصور representation أعلى درجات اتقاده ؟.

للإجابة عن هذا السؤال يجدر بنا التسليم بضرورة الأخذ بنظر الاعتبار زمانية وإمكانية الفهم التي يقدمها المنجز الإبداعي. وبمعنى آخر علينا اللحاق بماضي وحاضر فعل التصور، إضافة إلى عمليات التذكر ومنظومة الديمومة الجوانية للمبدع بأكملها. فإذا كان أي تصور هو محض تلقائية تحدث في لحظة الحاضر، في هذا الحين، لتتدفق فيه الذكريات، أي هو حاضر مباشر يحياه الوعي الإنساني، سيغدو من المشكوك فيه الجزم بأن الأنا، وفي غمرة تصوراتها، ستصبح قادرة على أن تكون نقطة تقاطع كبرى ما بين الخاص

بهـا ومـا هـو خـارج عنهـا إلا إذا أخـذنا بنظـر الاعتبـار الطبيعـة الحقيقيـة لزمانيـة أي فعل من أفعالها. ولعل هذا الأمر هو الذي دفع بيرغسون إلى التأكيد مراراً على أن الديمومة هي انفتاح واعٍ يضع على الدوام موضع تساؤل وانطلاقا من استشرافه للمستقبل أي أنجازٍ مكتمل قبل أن تكون هذه الديمومة ذاتها توكيداً على الجوهر المتحرك لأي كينونة[19]. وسيجد القارئ لنصوص بيرغسون كيف أن الديمومة، تعني فيما تعنيه ذلك الزمن المعاش، المستمر والمبدع، وهو زمن جوهري يعارض أي زمن مثالي منفصل عن آنات الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. ولكن... وحين تكون التصورات المؤسسة للحظة الإبداع منغمسة وبعمق في لجّة الحياة، وبالمعنى الشامل لهذه الكلمة، يتوجب علينا أن نؤكد على حقيقتين مهمتين تتعلقان بكيفية حصول التصور المبدع :1- أن مثل هذا التصور يبتغي وضع نفسه كبديل للحياة برمتها من أجل أحداث فعل التغيير وتلك هي لحظة التراجيديا الكبرى في حياة المبدعين. 2- أن التصور يعيد بناء هيئة الزمان بطريقة يغدو معها هذا البناء هو الشغل الشاغل لـ "الأنا المعنية حصراً بذاتها" وبالمعنى الهايدغري لهذه العناية، ولدرجة تصبح معها هذه الأنا في حال انشغال[20] يستغرقها تماماً إزاء فكرة اللانهائية (نيتشه) والموت (هايدغر) الذي يتربص بها في كل آن من آنات زمانها.

أن قضية النقاط المظلمة التي تحوّل طريق المستقبل إلى مشهد ضبابي كثيف ينتهي بظلام عدمي ستأخذ من الذات المفكرة مأخذاً، وستحيلنا حتماً إلى البحث في حقل الرؤية الذي يقترحه العمل الفني، وهو فعل يتناول ابتداء المحسوس من الأشياء ولكن بهدف أعادة أظهار هذا المحسوس وفق لعبة ظل وضوء. أي جعل المحسوس محكوم بفكرة الضياء، أو بعبارة أخرى أجراء تحديد لجوهر الشيء الذي يتناوله التصور، بنور شمس السماء وبشمس نور العقل أيضاً. ذلك لأن الضياء هو شرط كينونة أي ظاهرة، وبفضله تتبدى لنا الأشياء على مسرح الوجود. ولقد سبق لشيلنج أن أعلن بأن على، "الطبيعة أن تكون هي الروح المرئي فيما على الروح أن تغدو الطبيعة اللا مرئية"[21]. وفي تفسيره لسورة النور يتحفنا صدر الدين الشيرازي بقوله أن "حقيقة أي شيء أنما تكمن في نورانيته" وبأن "الكينونة النورانية هي التي تظهر بنفسها وتظُهر الآخر"[22].

ومن هنا، فأن رؤية شيء ما تعني على وجه التحديد الانتصار على ليل الزمان البهيم وعلى ظلامية الامتداد المادي، وهي غلبة يحرزها الضياء على الظلمات وينجزها الانتظام على التبعثر، أو قل ... هو جعل فعل الإدراك ممكناً، واستشراف مفهوم الزمان المنبث في متاهة الامتداد، والذي يحول بيننا وبينه ركام اللا شكل الذي لا قانون له ولا عقل.

وعليه، وحين يغدو المنجز الإبداعي تحدياً للموت مثلما يقول أندريه مالرو، فذلك لأن الموت هو "انقلاب مفجع على سناء الظهور" لا بل أن "ما هو مجهول من الموت أنما يعني أن علاقة الإنسان مع الهلاك لا يمكن أن تندرج تحت أي ضياء[23]. وهكذا، ومع أن الضياء له القدرة على سبر قوام الأحاجي والألغاز التي تحفل بها كينونة الوجود، إلا أنه لا يقوى على شيء حيال الموت الذي يترصدنا وراء حجب الزمان. أن التحدي الذي يفرضه الموت لا يعني أنه تحدٍ للاشيئية التي تجلبها فكرة العدم بل يعني الوقوف وبشجاعة إزاء السقوط المريع والفقدان النهائي لما معطى. وأنه لتقليد غربي عريق أن يجد القوم في العدم توسطاً ما بين التوالد والفساد (أرسطو)، أو أن ازدواج الكينونة المحضة والعدم سيفضي إلى ظهور الهوية (هيجل). بيد أنه وفي موقف معارض تماماً سنجد أن بيرغسون يؤكد وبوضوح أن فكرة العدم مأخوذٌ على أنه تدمير نهائي لكل شيء "هي فكرة أشد عبثية من القول بوجود دائرة مربعة الشكل"[24]. ولقد سبق لمالرو أن نوه في كتابه ***إغراء الغرب*** إلى حقيقة أن "كل حضارة من حضارات الإنسان مأخوذة بشكل جلي أو مضمر بما تفكر به عن الموت، ذلك أن حقيقة الموت تنتمي لدائرة لا يمكن التحقق منها، ولأن الموت، هو مبعث إيحاء وحسب"[25].

وهنا لابد لنا أن نشير إلى أن الموت وباعتباره انتظار لشيء ما وباعتباره شيء لا يمكن معرفته على الإطلاق هو محض غموض مطلق يبعث على الدوام على التوقع. وفي مجال الفن فأن المنجز ليس فقط تساؤل حيال هذا الغموض وهو ليس بالتأكيد توقع سلبي، أن المنجز يؤشر إلى فعل توكيد ويرمز إلى جوهر كائن يواجه الزمن الذي يدمر كل شيء. وتتحول بين طيات العمل الفني لحظات الانتظار تلك إلى عمل روحي، إلى تمرد. حيث يعمد الفنان والأديب إلى نقش الحركات التعبيرية، التي تختفي عادة عن المادة الحية بفعل ما يجلبه الموت من تحلل، في صفحة منجزه. ومن جهة أخرى، وإذا كان كل منجز هو رحيل صوب المجهول، حاله في ذلك حال حقيقة

الوفاة والتي بعكس العمل الفني لا تترك عنواناً (ليفيناس)، فأن أشارات وآيات العمل الفني تجتاز الزمان وتوحي بشيء ذي فرادة يواجه الخشية والقلق، وتعلو على الجرح الذي تتركه صدمة الموت.

ولأن الشكل الفني يحمل آلاءه معه، ولأنه فعل حيازة تَحَوّل إلى لحظة إدراك، فالإبداع أي أبداع هو اكتشاف لقيم الجمال أقترن بقابلية الزمان على تأجيل أو أبعاد شبح الموت لأنه ببساطة محاولة لوضع الأقدام على عتبة الأبدية وإضفاء صفة الخلود على الماضي وإعادة التفكر فيه وبالصيرورة بأجمعها باعتبارها خلوداً روحياً، وكل ذلك، ومثلما يقول جورج دوتوي في باطن واقع ملموس وصورة مرئية.

وبإزاء ما سبق قوله، دعونا نتراجع قليلاً عن منافحتنا للإبداع الإنساني ومديحنا لعمل الفنان. إذ أن الحكمة تقتضي أن نعيد تكراراً فحص حقيقة العلاقة ما بين الحلول التي يقترحها المنجز الإبداعي في مواجهة قضية الموت والخلود، وما بين تلك العقلانية التي يجدر اعتمادها عند إستجلاء كنه وخصوصية العمل الفني. وكان هيجل قد ركزّ بين اثنتين، بمناسبة حديثه عن الدين الجمالي، وهما ضرورة التمسك بالعقلانية الشاملة وإعطاء الخصوصية أهمية لابد منها لفهم كيف يمكن للتصالح ما بين المتناهي واللا متناهي أن يتجسد في عمل من أعمال الإنسان. ويعتقد فردينالد الكييه في كتابه "الشوق للأبدية" بأن: "الإيحاء الجمالي يفضي دوماً إلى سلام داخلي يشبه ذلك الذي يقدمه الإيحاء التعبّدي، ذلك لأن الفن يبين لنا، وهو يستعرض سحر الوجود، كيف يمكن للطبيعة ولأشيائها أن تستند على الروح مثلما يمكن أن يدلنا كيف يتسنى للروح أن تخترق هذه الأشياء"[26]. وبهذا المعنى فأن الفن سيغدو نوعاً من اللاهوت الذي يهدف إلى جعل جهودنا بالبحث عن الحقيقة أمراً واقعياً. هذا هو جوهر عمل الفن وتطبيقه praxis، حاله في ذلك حال الدين والفلسفة.

ولكن وبالمقابل، إلا يجدر بنا الاعتراض على مثل هذا التشبيه أذا ما أدركنا بأن التطبيق العملي ومحاولة تجسيد الجمال وليس البحث التجريدي عن الجمال أنما يشترط وجود عاطفة تريد التعالي لتلامس عالم الروح، ومع أن هذه العاطفة هي المحرك الأول للحدوس الإنسانية إلا أنها غير قادرة على أن تنجي الإنسان من حالة التمزق أن هو ظلَّ أسير محبس ديمومة المادة ، وأياً ما كان العزاء الذي يقدمه المنجز الإبداعي. أن توسط الجمال ما بين المدرك والمحسوس، هو في أعماق تكوينه توسط يعتمد الخيال. ويرى

فرديناند الكييه بأن: "الفنان لا يعتمد سيولة تفاصيل الوعي بكل ما هو واقعي، لأن هذا الواقعي يبقى خارج أطار منجزه، ولأجل هذا فأن المبدع سيضطر على الدوام أن يبقى غائباً عن كثير من التفاصيل"[27]. ويعود أمر هذا الغياب إلى حقيقة أن التصورات الفنية، وبسبب من طبيعتها الحسية تحيد في أحيان كثيرة عن هدف القبض على الفكرة الشاملة لتغرق مرة تلو المرة في تيه المعاني. اللهم إلا إذا تم تجاوز تقنية البحث صوب تقنية أخرى توظف المحسوس ولا تتوكأ عليه.

ثالثاً: التصورات المبدعة، في التاريخ والدين.

بمواجهة زخم العواطف الذي يثيره شبح الانتهاء والاختفاء والهلاك النهائي للأشياء في هاوية الزمان، وعند تلك القمم التي يبلغها القلق الإنساني، يتضاعف الجهد الميتافيزيقي لتجاوز (الملموس). لقد تجلى مثل هذا الموقف وعبر كل التاريخ المعروف عن الجنس البشري على هيئة بحث عن خلاص نفساني يقوم به "فيض غامر من الوعي"[28] مثلما يقول الأب تيارد شاردان. ويتعلق الأمر بتجاوز الغفلة، واستيقاظ روحي، ومروق سريع خارج نطاق كل ما هو جسماني وصلد ومرتبط ارتباطا عضوياً لا فكاك له من المحسوسات. أنه البحث الدؤوب عن البقاء فيما هو قادم من ديمومة الوجود، في عالم تقع تخومه خارج نطاق حدود المُعاش. أن تلبية وإرضاء رغبة مثل هذه، هو اقتراب من عالم مجاوز للظواهر، ظواهر النفس والعالم، وهو بشكل ما من الأشكال الاستعانة بعنصر التسامي وبكل ما هو مفارق أو مخارج مطلق ،يمكن له تجاوز الكائن في الها هنا l,etre-la . وهنا يقفز إلى أذهاننا السؤال الآتي: ترى هل يمكن للإبداع أو للتصورات التكوينية للمنجز الفني أن تكون على مستوى مثل هذا الرجاء ؟ .

في قراءته ومتابعته الدقيقة لموضوعة التطور الفني الشائكة أوضح هيجل كيف أن النحات الأغريقي غدا فريسة أزمة روحية بعد أن مرَّ الوعي الفني عند الأغريق بمراحل متعددة أفضت جميعها في النهاية إلى ما أسماه نيتشة بولادة المأساة. ويرى هيجل بأن التصور الموضوعي objective[29] للآلهة، عبر عملية النحت، كانت تعني في البدأ تجريداً يهدف إلى استخلاص الجسدي من براثن قوى الطبيعة الغاشمة. إلا أن إيصال التمثال إلى مراتبه الجمالية القصوى لم يمنع بحال تحوله إلى تجسد صامت أصم، وبالتالي إلى مصدر قلقٍ وجوديٍ عميق بفعل الإحساس بعظمة ما أنجز وخواء المحاولة. ومن ثم، وفي لحظة معرفية تالية استحالت خطوات الوعي الذاتي، وهو يرنو

صوب الآفاق، إلى تجذر نفساني عميق وجد معدله الموضوعي أولاً في (النشيد) hymne وليكتمل بعد ذلك في تركيبة نهائية لعلاقة هذا الوعي بما هو واقع خارج نطاقه أي في موضوعة (التعبد)، و (التبتل)[30]. علينا وقبل أن نذهب بعيداً في شرح هذه الأستحالات أن نوضح بجلاء طبيعة الآلهة (المنحوتة) والتي تمثل جوهر التصور الوثني للكون. فقد خضع هذا المعبود إلى "اختراق نور الوعي له ليقدم للمتأمل الهيئة الإنسانية الخالصة بكل تفاصيلها الدقيقة، غير أن هذه الهيئة بدت وكانها لا تنتمي إلا إلى السطوح العضوية للمخلوق، وبما جعل الأفتراق نهائياً ما بين المنجز الفني والوعي الذي انجزه"[31] هكذا يفسر هيجل سر الأفتراق، حيث يكتشف الإنسان الأغريقي بعد ذلك كيف أن موضوع إبداعه لم يكن سوى "الكائن – الشيء" حسب تعبير هيجل[32].

ولأن المنجز لم يتمكن من خلق "جوهر معادل لجوهر صاحبه" يرى جان هيبوليت في معرض تعليقة على الفقرات الفينومنولوجيا بأن هذه "المعادلة التي بثُّت فكرتها في باطن الوعي المنقسم على ذاته لم تتحقق إلا في ديانة الوحي حيث تعرفت الروح على **الروح**"[33].

وهكذا ومع اله أبراهيم وأسحاق ويعقوب جرى التمييز بين الكينونة المطلقة والكائن في الهاهنا. وبحسب مثل هذا التصور الموحِد فأن الكون الفيزيقي والذي هو موجود أمامنا موضوعياً وبمعزل عن الوعي الإنساني، هو ليس الموجود المطلق، ولا هو كلية الوجود. أن اله الموحدين يعلو ويتجاوز آلهة الإغريق الفيزيقية التي تؤلّه، وبمعنى أن الإله **الأحد** هو خالق الكون وهو مفارقٌ غير ذي شبيه وغير خاضع لتقلبات ودوران الأفلاك، بل هو الكينونة الفعالة faire-etre المطلقة والذي لا يمكن إدراكه ويستعصي على أي تصور إذ أنه شديد المحال.

ويستمر هذا التجريد المبدع بغية إدراك فكرة الروح ،إلا أنه وفي المسيحية طرأ على التصورات المكونة للإبداع الفني تحولٌ كبير حين جسدت فنون القرون الوسطى تعاليّ الله على تقلبات الكون، مع أن النجوم وأفلاكها والأرض وما عليها هي في يد الله كما قال أفلوطين. لقد أراد فنانو القرون المسيحية ملامسة التجسد الإلهي لقناعتهم بحقيقة هذا التجسد في حضرة يسوع المنقذ.

وفي أزماننا الحديثة، وإذ تعددت أبعاد المكان والزمان، وحيث استطالت ديمومات الأشياء فقد غدا التصور الفني شائك المهمة بعد أن لفحته رياح

اختفاء المعنى وحين وجد الإنسان نفسه على كوكب تائه في اللانهائية. وهنا وبعد أن حلّت فكرة التاريخ محل الأسطورة وجرى الاستغراق في مجاهل الماضي ضاع الباحثون عن الجمال في ألف طريق. وفي هذه الأجواء التي غدت فيها العلوم والآداب هي الملجأ المأساوي لإنسانية لا هدف روحي لها يتساءل جيزور العجوز بطل رواية أندريه مالرو "الوضع البشري" عن معنى الفنون وارتقائها وجدوى وجودها ومآلها وعن تجربة النفس الإنسانية وهي تبغي الاكتمال بالإبداع في اليابان أو الصين أو في أوروبا. هنا يستخلص مالرو كيف أن الأعمال الإبداعية تعيد إلى الأذهان، في كل مرة نكون حينها قبالة أنجاز فني، ذلك الاستفهام الملح عن حقيقة المعرفة الإنسانية وعن قدرتها على فتح مجالات ذاتية جديدة.

يقول مؤرخ الفنون ايلي فور في موسوعته "روح الأشكال" :"مهما يكن من جدب الحياة وفضاعة تقلباتها فأن وجود النشاط الفني قادرٌ على أن يبرر العيش ويجعله ممكناً، حتى وأن بدا لنا هذا النشاط دون هدف إلا لذاته"[34].

لقد غدا التاريخ، في نظر إنسانية مأخوذة بفكرة المصير، هو الإبداع الآني والتراجيدي، ذلك أن المنجز الذي يستعصي على الدمار والاختفاء النهائي بقوة التحول والتوالد وانتقال التجارب من فنان إلى آخر ومن جيل إلى جيل، نقول عن مثل هذا المنجز ما قاله مالرو حين وصف الفن باعتباره إجتراح هائل على أديم التاريخ. فالإبداع يحكي قصة البقاء الإنساني والإصرار العنيد لكائن فُطر على تحطيم كل الأسوار والانتفاض على محبس كل شمولية إذ لا يرتضي إلا بغذّ الخطى صوب أبدية ما... ذلك أن لوحات الإنسان جميعاً تركع قدام الأزل المفقود...[35].

الهوامش:

* يؤلف هذا البحث بمجمله مادة مجموعة من المحاضرات التي القاها المؤلف على طلبة الدراسات العليا بمركز هيجل والمثالية الالمانية التابع لجامعة بواتييه-فرنسا في شهر شباط 2009 .

1- cf. a ce propos l,article de Denis Vialou, " L,origine prehistorique de l,art ", in *L,homme dans ses univers,* sous la direction de Jean Audouze et Michel Casenave, ed. Albin Michel, Paris, 2000, pp. 141-147.

2-Ibid. p. 147.

3-Les oeuvres de Mercea Eliade donnent souvent cette impression. Cf. par exemple, *Le Sacre et le profane,* ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 20 et suiv.

4-Pour plus de details sur ce point, voir Michel Casenave, " Sur la science et sur l,art ", in *L,homme dans son univers,* op. cit., p. 226.

5-G.W.F. Hegel, *Esthetique.* Textes choisis, ed. PUF, Paris, 1984, p. 216.

** الأبيرون: مفهوم تحدث عنه بارمينيدس في قصيدته وكان يعني عنده مادة الوجود الأولى واللانهائية والتي تحمل بذرة كل شيء.

6-Emmanuel Levinas, *Totalite et Infini ,* ed. Kluwer Academic, Martinus Nijhoff, 1971, p. 1 et 2.

7-Idem.

8-G.W.F. Hegel, *la phenomenologie de l,Esprit,* T. 2. Ed. Aubier, Paris, 1941, p. 230.

9-Cf. a ce sujet Raymond Ruyer, "Domaine animal et domaine humain", In Revue *Diogene,* n 18, ed. Gallimard, 1957, pp. 37-51.

CF-Jean claude Carriere, "L,Univeers spectacle", in *L,Homme et ses univers,* op. cit., p. 172.

10-Mercia Eliade, *Le Sacre et le Profane,* op. cit., p. 34 et suiv., et aussi *Le Mythe de l,eternal retour,* ed. Gallimard, Paris, 1969, pp. 23-30.

11- Alexis philonenko, *Bergson ou la philosophie comme science rigoureuse,* ed du CERF, Paris, 1994, p. 127.

12-Ibid., pp. 149-150.

13- Cf. La note de Jean Hyppolite n 33, p. 234, in Hegel, *La phenomenologie de l,Esprit,* op. cit.

14-Ibid., p. 234-235.

15-Henri Focillon, *La vie des Formes,* ed. PUF, Paris, 1984, p. 108.

16- Ibid. p. 114.

17-E. Levinas, *Totalite et Infini,* op. cit., p. 181.

18-Hegel, *la phenomenologie de l,Esprit,* op. cit., p. 223.

19-Cf. Surtout Mael Lemoine, *La pensee et le Mouvant de Bergson,* ed. Breal, Rosny 2002, p. 108.

20-E. Levinas, *La mort et le temps,* ed L,Herne, 1992, p. 146.

21-Cite par Maurice Elie, "philosophie de la nature", in *Dictionnaire de la philosophie,* ed. Albin Michel, Paris, 2000, p. 1209.

22- صدر الدين الشيرازي الجزء الثاني دار أنتشارات بيدار 1364 هـ .

23-Jacques Rolland, postface, in *La mort et le Temps,* op. cit., p. 142. Sur la phenomenalite de la mort, cf. E. Levinas, *Totalite et Infini,* op. cit., pp. 259-260.

24-Cf. Les explications de Gilles Deleuze, inGills Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux,* ed. de Minuit, Paris, 1980, p. 601 et suiv.

25-Andre Malraux, *La Tentation de l,Occident,*ed. Grasset, Paris, 1926, p. 39.

26-Ferdinand Alquie, *Le Desir d,eternite,* ed. PUF, Paris, 1999, p. 139.

27-Idem.CF: Hegel, *Esthetique,* op. cit., p. 209. CF: Ferdinand Alquie, *Le Desir d,eternite,* op. cit., pp. 139-140. CF: Hegel,*Esthetique,* op. cit., p. 209.

28-Pierre Teilhard de Chardin, *L,Avenir de l,Hommme,* ed. du Seuil, Paris, 1959, p. 394.

29-Hegel, *La phenomenologie de l,Esprit,* op. cit., p. 226.

30-Ibid., surtout la note n 13, p. 226.

31-Ibid., p. 227.

32-Ibid., p. 228.
33-Ibid., p. 230.
34-Cf. Elie Faure, *L,Esprit des formes,* T. 1, Livre de Poche, Paris, 1976, pp. 14-26.
35-Paul Henri Simon, *L,Esprit et Histoire,* ed.Armand Colin, Paris, 1954, p. 16.CF: Amedee Ponceau, *Le Temps depasse,* ed. Marcel Riviere et Cit, Paris, 1973, p. 79.CF: Andre Malraux, *Les Voix du Silence,* ed Gallimard, Bibliotheque de la Pleiade, Paris, 1951, p. 523.CF: Amedee Ponceau, *Le Temps depasse,* op. p. 25.