التجريب ديمقراطية التشكيل

الدكتور عبد الله السيد
كلية الفنون الجميلة
جامعة دمشق

الملخص

يمكن وضع هذا البحث ضمن بند »معرفة الآخر«. ويهدف البحث إلى وصف »الظاهرة التشكيلية«، ضمن سياقها، وشرطها السياسي ـ الاقتصادي ـ الاجتماعي، في المجتمعات الأوروبية والأمريكية. فهو وصفي ـ منهجياً ـ وليس تقويمياً أو تبشيرياً، يستند في خلفيته إلى مفهوم »نسبية الثقافة«، بالمعنى الانتروبولوجي.

يرسم البحث حدود المناخ الحداثي، ومطالب التجديد ونزعاته، التي جعلت من »التشكيل« أولية ثقافية في مجتمعات الغرب، حيث تتمظهر العلاقة بين التشكيل والتجريب والديمقراطية، مما أدى إلى تغيير بنية الفن، وتغيير وظيفته.

ولما كان البحث قد جعل »النزعة التجريبية« في بؤرته المحرقية، فهو يتتبع ذائقة التجريب، وتمظهراتها، وآليات عملها في المدارس والاتجاهات الفنية، التي ملأت ساحة القرن العشرين. ليبرز المحاور التجريبية الفاعلة في الواقع اليومي، في الربع الأخير من القرن العشرين، والتي تؤطر عادة بمصطلح »ما بعد الحداثة« مستعرضاً تبريراتها الفكرية، ودوافعها الاجتماعية والاقتصادية.

تقول «سيمون ويل«: «**الفضول العقلي وحده، لا يجعلنا على اتصال مع فكر فيثاغورث أو أفلاطون، لأنه.. ولأجل أي فكر، فإن معرفته والالتحام به، ماهما إلا عملية واحدة للعقل**«[1].

إن كان ما تقوله «ويل« صحيحاً ـ وأنا أميل لهذا ـ وإن كان ما تعنيه بالالتحام، هو المعايشة، فلا شك أني أفتقر إلى هذا الشرط المعرفي، فمرجعيتي فيما أطرحه، إنما هو إقامة مؤقتة ولبضع سنوات في فرنسا، ثم بعض الزيارات العابرة إلى بعض المدن الأوروبية، يضاف إلى ذلك مجموعة من النصوص والمؤلفات، وخبرة ربع قرن في ممارسة التشكيل وتعليمه، ومن ثَمَّ، فإن بحثي ما هو إلا مقاربة مع وجه من الحياة الثقافية الغربية، ولن يكون أكثر من محاولة متواضعة، في مجال معرفي هو «معرفة الآخر«.

قد يبدو العنوان «**التجريب ديمقراطية التشكيل**« عنواناً فسيفسائياً، يشير إلى ثلاث مسائل، أو محاور، أو مستويات. ولو أردنا تعريف كل منها، لكان الأمر مستفيضاً وصعباً، فما هي مسميات لكائنات جاهزة ومستكملة الوجود، بل هي إشارات **لآفاق** متحركة، تتبناها **ذوات** بشرية متحركة، ضمن **منظومات** اجتماعية متحركة؛ فإذا أردنا إدراكها أو استيعاب مضامينها، فلن يكون إلا من خلال وشائجها، مع بعضها بعضاً، ومن خلال علاقاتها التبادلية، في مناخ واقعي، أسمي **بالحداثة** (Le Modernisme).

إن **التجريب**.. قد يحيل إلى العلم، ومن ورائه إلى التكنولوجي، وقد تحيل **الديمقراطية** إلى السياسي، ومن ورائه إلى الاجتماعي والاقتصادي، وقد يحيل **التشكيل** إلى الفن ومن ورائه إلى الديني والتاريخي والفلسفي، ولكنَّ كل هذا سوف ينصهر بمعرفة ما هو كائن، للفعل فيما يجب أن يكون، أي الإنسان في العالم.

إذا كانت الكلمات الثلاث إشارات لآفاق، فهذه الآفاق هي من قيم أوائل القرن العشرين، قيم مستنبطة من الواقع، من راهنيته وتطلعاته، فبعد أن تنبأ «هيغل« بموت الفن في الربع الأول من القرن /١٩/[2]، وحين كان «ماركس« و«نيتشه«، و«فرويد« يرفضون الفن الحديث[3]، كان الشاعر الفرنسي «بودلير« يهلل لهذه الحداثة، وذلك في عام ١٨٥٥، وبمناسبة المعرض العالمي. فهو يهتف: «**الآلهة رحلوا من الفن الحديث، الآلهة والأبطال... الأنماط الكبرى للفن المسيحي، المسيح، العذراء، العائلة المقدسة، تبدو مستنفدة بعد أربعة قرون من المنظومات التصويرية. الأساطير اليونانية، التي أحيتها النهضة (الأوروبية) هي على طرف من هذه الحياة الجديدة**«[4].

بعد عامين من هذا التاريخ، أي في عام ١٨٥٧، سوف يطبع «بودلير« ديوان شعره الفضائحي «أزهار الشر Les Fleurs du mal«[5]. أما في عام ١٨٧٤ فقد افتتح أول معرض للمصورين الانطباعيين في محترف نادار، وفي العام ذاته كان المؤلف الموسيقي «فاغنر«، ينهي عمله «غروب الآلهة Le crépuscule de dieux«[6].

هكذا وُدعت مظاهر الماضي، وقامت رايات الجديد، مما جعل الربع الأخير من القرن التاسع عشر، مزدحماً بالميول والاتجاهات، فإلى جانب الانطباعية، هناك الواقعية، والطبيعية، وما قبل الروفائيلية، والرمزية، وما بعد الانطباعيين، إضافة إلى الأكاديميين والاستشراقيين. حيث يتوج كل هذا في عام ١٩٠٠ بمعرض لـ «رودان« عرض فيه الرجل الذي يمشي، وبكتاب «تفسير الأحلام ـ L'interprétation des réves« لـ «فرويد« والأهم بكتاب «الاستطيقا كعلم للتعبير واللغويات L'esthétique comme science de L'expression et comme linguistique« لـ «بنديتوكروتشه«

في كتاب «كروتشه« تتجلى حداثة المؤلف، الذي دون أن يتخذ موقفاً من الانقلاب، الذي حدث للفنون التمثيلية ـ التصوير والنحت ـ يرى أن هناك فنوناً وراء الفنون التمثيلية، وهو الفن العالمي، وأن وراء ذلك الفكر الإنساني، بغنى تكوينه، وبوحدته الجدلية (Dialectique)، والتي من دونها، فإن الفن نفسه ليس معقولاً،

كما يشير إلى أن وراء الفنون الحديثة فنون الأزمان، وفنون الشعوب، سواء سميناها ملونة أم غير ملونة، وهو يعرّف علم الجمال تعريفاً ديناميكياً، فيرى أنه علم الفن، وأن وظيفة هذا العلم ليس «**تعريف الفن مرة واحدة، ولكل المرات، وأن ننسج فيه شبكة المفهومي، بشكل يشمل كل ميدان هذا العلم، إنَّه ليس إلاّ إعادة التنظيم المستمر، والمتجدد دائماً، والمتصلب أكثر ودائماً، للمشكلات؛ حيث يعطي مكاناً للتفكير بالفن، حسب تنوع الحقب، وهو يتطابق كلية مع حلّ المصاعب، ونقد الأخطاء التي تنشّط وتغني التقدم المستمر للتفكير**«[٧].

وتظهر التعبيرية والتكعيبية، والتجريدية، والوحشية، والمستقبلية في أوائل القرن العشرين، وقبل الحرب العالمية الأولى، ولم يكن ظهورها مسالماً، بل صادماً ومحرضاً وهادماً، ويعلو صوت «باكونين»: « التهديم هو أيضاً خلق«[٨].

إن هذا الازدحام بالميول، وهذه الحيادية التي يكشف عنها موقف «كروتشه«، يشيران إلى قبول التعددية، وبكلمة أوضح.. يشيران إلى منزع ديمقراطي لتقبل فنون الآخر، ولو كانت فنون شعوب أخرى. ومع ذلك.. فإن للمسألة وجهاً آخر، ففي عام ١٩١٢ وبمناسبة معرض التكعيبيين، في صالة «الخريف«، فإن رد الفعل الرافض والمعارض سيكون قوياً، من قبل الجمهور، ومن قبل بلدية باريس، تجاه هذا المعرض، وتجاه «**عصبة الأشرار، الذين يتصرفون في عالم الفنون، مثل الرعاع في الحياة العادية**«[٩]، أمثال « دي شامب فيللون«، و«براك«، و«بيكاسو«، وتكعيبيين آخرين، بل.. إن السيد «جيل لويس بريتون« سوف يستنفر ويحذر البرلمان الفرنسي، ضد هذه التكعيبية.[١٠]

وحين يُطرح السؤال: ما التكعيبية؟.. فإن «ابو لينير« سوف يجيب: «**التكعيبية هي فن التصوير لمجموعات جديدة، بواسطة عناصر مستعارة، ليس من واقعية الرؤية، ولكن من واقعية المفهوم**«[١١]

وذلك، لأن التكعيبية، ومنذ سنواتها الأولى، لم تكن إلا نقداً في ذلك المناخ البحثي الحاد عن الواقع. ولقد كان هناك هم مشترك، عند كل الذين ساهموا بها، مع اختلاف أعمالهم ومواقفهم وطروحاتهم، ألا وهو تجاوز قناع الرؤية، الذي يحجب العالم بالمظاهر، إلى واقعية كاملة ومفسرة وحاملة للمعنى، وذلك بتمثيل الشيء أو الكائن من كل وجوهه المتعددة، بدل تمثيل وجه واحد انتقائي، كما في التصوير التقليدي، لأن رؤية الشيء غير إدراكه والتعرف عليه، اللذين يتطلبان التقليب في اليد، أو الدوران حول الشيء في المكان، وإذا كانت الرؤية زمنية، فإن التكعيبية عرضت الشيء تزامنياً، وبهذا.. فهي «**واقعية استبطانية Un réalisme réflexif**« حسب تعبير فيرييه ـ تطرح مسألة المعرفة[١٢]، وليست هي بتلك التبسيطية الشارحة، التي تجعل منها عملية تمفصل حجوم على سطح اللوحة، أو أنها أداة بنائية من المكعبات والاسطوانات[١٣].

إذا كنت طرحتُ التكعيبية كمفهوم، وموقف الجمهور والموقف المؤسساتي منها، فذلك لكي أجعل منها مثالاً، فأشير إلى أربع نقاط:

- **النقطة الأولى..** إنَّ كل تجديد، وفي كل مجتمع، لابد أن يلقى المقاومة، وهو الأمر الذي واجه كل اتجاهات الفن الحديث بلا استثناء، والذي سيواجه كل اتجاه آتٍ، ولكن.. إذا كان الجمهور، قد رأى في أعمال الوحشيين والتكعيبيين فضيحة على الرغم من أصحابها، فإن المستقبليين، استهدفوا الفضيحة، استهدفوا مواجهة الجمهور وصدمه بأعمالهم وبآرائهم، ولم يتورعوا عن الاصطدام معه، ليجعلوا منه بالذات فضيحة[١٤].

إن هذا الخصام بين الفنانين والجمهور، هو التعبير عن سمة من سمات الحداثة، ألا وهي **القطيعة بين الفنان والجمهور**، الفنان الذي كان يريد تغيير طريقة الإدراك، والذي كان يريد تحريض الجمهور، وإدخاله في تجارب الحداثة الجديدة، وإدخاله في ذلك العالم الحيوي الجديد، والجمهور الذي يجد في

الأشكال المألوفة أمانه وراحته واستقراره. كان الفنان واعياً لاستقلالية الفن والفنان، وكان مدركاً أن كل خلق جديد، يتطلب تهديم قديم، وأن «**مسألة الفن ليست مسألة شكل بل محتوى فني**«[١٥]، كما قال «كاندينسكي«؛ أما حملة الجمهور، وبعض النقد على الفن الجديد، فلم تكن إلا الإشارة ـ الواعية أو غير الواعية ـ والبرهان في الوقت ذاته، إلى أن التعرض للشكل، والتخلي عن المحاكاة، لم يكن مجرد تخلٍ عن النظام المقدس الذي وضعه «أرسطو«، والذي كُرس بعمق، منذ أربعة قرون، بل هو تهديم للقيم الأخلاقية والسياسية للنظام القائم[١٦]. وهذا ما استهدفته «الدادائية« عبر تجاربها، فقد أرادت نقض وتهديم كل الأفكار المتواضع عليها عن الفن، **وذلك لتحويل العمل الفني من مصيره كإنتاج جمالي، وجعله موضوعاً مغفلاً ومجهولاً وغير مسمى**، وعن هذا التحول تقول «ترونش وكلوا كان«: «**مع الدادا توجه الفن بشكل محسوس من مجال الاستطيقا إلى مجال الأخلاق**«[١٧].

- **النقطة الثانية..** إن التجديد في زمن الحداثة، لم يكن فردياً بل جماعياً، فحين أصدر الشاعر الايطالي «مارينيتي« بيان المستقبلية في ٢٠ شباط ١٩٠٩، في صحيفة «الفيغارو« كان قد توجه ببيانه إلى الشعراء، ولكن الاستجابة له كانت من كل المجالات، فلم يمض إلا عام واحد، حتى أصدر المصورون بيانهم المستقبلي في ١١ نيسان ١٩١٠.[١٨] أما في ١١ تموز ١٩١٤، فقد أصدر المعمار «أنطونيو سانت ايليا« بيان العمارة المستقبلية[١٩]. وإذا كانت بعض التجارب المستقبلية المبكرة، والتي تعود إلى العام ١٩٠٥، قد استهدفت إدخال الفن إلى الطبيعة العمرانية والآلية، فقد كان لتساؤلاتها حول اللغة التشكيلية، دور في استجابة البنائية في روسيا، أو رواد التجريد في الباوهاوس للانخراط في مجموعة من البحوث العلمية والرياضية وحول الطاقة[٢٠]، أما الدادائية فقد ضمت رسامين ونحاتين وشعراء، وظهرت في باريس، ونيويورك، وبرلين، وكولونيا، ومونيخ، وهانوفر، وبرشلونة[٢١]. وفي الواقع، فإن هذه الجماعية كامتداد جغرافي، وكتوزع في المجالات الفنية، وكتزامن في الظهور، هو الذي يعطي للاتجاهات الفنية طابع الحركة الثقافية، والتعبير الحضاري عن مرحلتها، ومشروطية الانبثاق عن منظومة واقعية، من الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي.
- **النقطة الثالثة...** إن حداثة الفن سواء عبرت عن نفسها بعبارة «بودلير«:

»**الفنان لا يقوّم إلا بنفسه بالذات، ولا يعد القرون الآتية إلا بأعماله الخاصة، ولا يقدّم أية ضمانة إلا ذاته، فهو يموت بلا أطفال، إنه ملك ذاته، كاهنها وإلهها**«.[٢٢] أو بعبارات »wyzewa« عام ١٨٨٥، شارحاً أفكار «فاغنر« الجمالية، متحدثاً عن «بيتهوفن«: «**إن عبقرية المعلم، بفضل طرشه، هي متحررة من كل ما ليس أنا (non - moi)، إنه يعيش الآن في ذاته، ولأجل ذاته**«[٢٣]. والذي سيقول في عام ١٨٩٣ «**الحياة الوحيدة هي الأنا، وسمتها الوحيدة الخالدة : خلق**«[٢٤].

إن هذه «**الأنا**« التي تظهر في أشعار «مالارميه«، وفي رواية «بروست«، وفي مسرح «فاغنر« وفي موسيقا «بيتهوفن« تعود إلى أفكار «شوبنهاور« والوسط الباريسي لأعوام ١٨٨٠، أي أعوام الانطباعية، وهي التي ستظهر في وجودية ١٩٥٠، وهي التي كان يسميها «بول هازارد« أزمة الوعي الأوروبي[٢٥].

وإذا كانت هذه الفردية التي وسمت فناني الحداثة، تعود إلى تيار مثالي خفي، سيتمظهر عنه الفن التجريدي لكنها... وبالمقابل، كانت فردية اجتماعية. فإذا كانت الحداثة قد طمحت إلى تغيير العالم بالعلم والتقانة، وباستيعاب الحركة والسرعة المستجدين، فإن الفنانين بنوا اجتماعيتهم، على أساس من فكرة أن الفن قادر على تغيير العلاقات بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والعالم، وهذا ما أوضحه «فرانكاستيل« قائلاً:

»ليست نوعية جديدة من الرجال فقط، كانت قد وسمت الدخول إلى التاريخ، وإلى الفن، بل ومعها المشكلة الأساسية للعلاقات بين الإنسان والكون، وبين الأفراد فيما بينهم، فحين طرح استبعاد الحضور الإلهي والاجتماعي للماضي، فإن هذه المسألة، هي التي عالجها الانطباعيون«[٢٦].

أما «جيمينيز« فيلاحظ أن هذه الإرادة للتغيير، كانت حاضرة، في غالبية الاتجاهات، التي تنتهي باللاحقة isme كالتكعيبية والتجريدية، ولكنها كانت أكثر جذرية في المستقبلية، والدادائية، والبنائية، في مظهرها الجمالي والسياسي، وأنها منحت الفن الحديث سلسلة متتابعة من الطليعيين[٢٧].

- **النقطة الرابعة..** إن الفلسفة، كانت قد صمتت عن تشخيص ظاهرة الحداثة في بداية الأمر ـ وكما هي عادتها ـ حتى تتجلي الأحداث ولذا... فقد انبرى طليعيو الحداثة وطليعيو ما بين الحربين من الفنانين للتساؤل والتفلسف، فقد تساءلوا عن العلاقات بين الفنان والجمهور، وبين المجتمع والسياسة، وبين الواقع والغيب، وتساءلوا عن الرؤية البصرية عن وعلاقتها بالإدراك، والذاكرة، والعقل، تساءلوا عن العلاقات بين الفنون. وتساءلوا عن الفضاء والزمان، والحركة، والبيئة، والنسبية، وتساءلوا عن الأدوات والمواد، والطاقة، كما تساءلوا عن وسائل التعبير وآلياتها، تساءل الطليعيون عن كل هذا، وتفلسفوا ونشروا أفكارهم بالبيان والمنشور، بالمقال والكتاب، شعراء ومصورين، نحاتين وموسيقيين، وعملوا مستفيدين من كل ما تطرحه حقبتهم من أشكال ومواد وتقانات.

أما حين استجابت الفلسفة، وتجرأت على طرح السؤال أخيراً: **هل الحداثة هي التعبير السلبي لانحطاط الغرب، أم التعبير الإيجابي، لعالم في تقدم، يشكل الطليعيون بواكيره؟ «...فإن طرح هذا السؤال الأولي قد حبس علم الجمال طيلة النصف الأول من القرن العشرين في جدال حيوي عنيف حتى قيام الحرب العالمية الثانية«**[٢٨]، فكان من أهم الجماليين في الثلاثينيات، والذين ما زالت آراؤهم فاعلة حتى الوقت الحاضر هم: لوكاش، هيدجر، بلوش، بنجامين، ماركوز، آدورنو...

وإذا كانت هذه الحقبة، قد وُسمت بالانعطاف السياسي لعلم الجمال، فإن فلسفات أوائل القرن كالماركسية، والفينومينولوجية، والوجودية، واللسانية، كانت قد سجلت انعطاف الفلسفة الجمالي، وكانت فلسفة «نيتشه« أكثرها أهمية، حيث جعلت الفن نشاطاً ميتافيزيقياً وفلسفياً بامتياز[٢٩]، والتي ما زالت تشكل خلفية لنشاط ما بعد الحداثة.

وعبر هذا النشاط الفلسفي، ذي الطابع الجمالي، ثم الطابع السياسي، كانت الحداثة تتبلور، وتستقطب المشاعر الفردية والجماعية، بأمل تغيير العالم إلى الأحسن، فالسيرياليون يصبحون شيوعيين، والمستقبليون يصبحون فوضويين، والطليعيون سيواجهون كراهية الفاشية، ومقت الستالينية لهم، من خلال الحكم بأن الفن الحديث فن منحط، أما الصراع بين المجددين والثوريين الطوباويين، وبين المحافظين والبورجوازيين حماة التقاليد، في البلدان الديمقراطية، فقد استمر ولم تخف حدته حتى بداية الستينيات مع خفة حدة الصراع بين الغرب والشرق[٣٠].

إن هذا المناخ الحداثي هو الذي يبرر **التشكيل كأولية ثقافية**، وهو الذي يبرر **النقد ما بعد الحداثي للفنون البصرية** بشكل عام، والموجه من قبل منظرين مثل «لاسكولت«[٣١] وفنانين مثل «ديبيفي«[٣٢]. وهذا المناخ الحداثي هو الذي يبرر «**التجريب**« باعتباره منهجاً، بعد أن رفض الفنانون الماضي، بكل قيمه ومعاييره وقواعده، وتقاليده الفنية، وبعد أن رفضوا كل عقيدة أو مبدأ (Dogme)، يعيق انطلاقتهم في مغامرة الحداثة والبحث عن الجديد. فالطليعيون مبتدعو الإيزمات (isme) كانوا حركيي التفكير والعمل، وقد مارسوا اتجاهاتهم تجريبياً بالقدر الذي كانت فيه آفاق التجارب مفتوحة وواعدة، وهذا ما يفسر آنيتها وتسلسلها، حيث كانت تتفكك وتتركب، تتناقض وتتقاطع تتهدَّم وتتخلق في تحولات متسارعة، متفاعلة مع التقدم التكنولوجي، ومع بشائر المجتمع الاستهلاكي، ومع التصنيع الثقافي، ودمقرطة الفنون، ومع التطور العمراني لمدن العصر، مما جعل هذه التجارب تحتاج إلى زمن، حتى تتبلور مفاهيمها، فعرفت حضورها

العاصف بين ١٩٥٥ ـ ١٩٧٠، على ساحة البلدان الأوروبية والأميركية[٣٣]. حيث وجدت اتجاهات متعددة، ومنها الحركية cinétisme، والتصوير الحلمي Figuration onirique، الفن الميكانيكي mec art، والفن الخام l'art Brut، الفن الفقير l'ar pauvre، والفن الوحشي L'art sauvage، والفن التلقائي art du geste، والفن المفهومي l'ar conceptuel، ولكن أهم هذه الحركات كانت الواقعية الجديدة le nouveau réalisme والفن الشعبي pop art، وما فوق الواقع l'hyperréalisme[٣٤].

وهذا المناخ الحداثي هو الذي يمظهر العلاقة بين التشكيل والتجريب بالديمقراطية، وذلك من خلال استبعاد سيطرة أية فاعلية دينية أو أخلاقية أو سياسية، أو ما شابه من فعاليات، على التشكيل كنشاط خلاق، ومن خلال استبعاد أي معيار مسبق أو خارجي أو مستعار من عمل فني منجز إلى عمل فني آخر. وهذا ما كان يتطلب تغيير بنية الفن، وتغيير وظيفته، ولذا.. **فقد جُعل من الفن كاشفاً، وجُعل من الجديد قيمة، وجُعل من التجريب منهجاً في الإبداع الفني.**

لقد كانت ذائقة التجريب هي المعبرة بوضوح عن المعنى المعطى للفن الحديث منذ بداياته، وقد أبدى مفهوم البحث حضوره الكلي في مجال التشكيل، دافعاً مفاهيم العمل المنتهي، وذلك بالموازاة مع النظريات الأولى للنسبية، باحثاً عن لغة تشكيلية معبرة، وذات طاقة عالية من حيث البنائية، والتعبيرية، والنقدية، مستخدماً أنظمة الصدفة، إلى جانب أنظمة المعرفة، وجاعلاً من الفن مجالاً لا يحيل إلا إلى ذاته، وقد فتحت مقارباته مع العلاقة الإنسان ـ العالم، وبواسطة سبل متعددة كالروحي، والتجريب العلمي الباب، لتصبح **عملية الخلق الفني عملية تساؤل مستمر.**

إن فيلسوف الحداثة «آدورنو»، الذي تشبع بأجواء ومشكلات الثلاثينيات، ـ على الرغم من أن كتابه « نظرية الفن« طبع عام ١٩٧٠ ـ يرى أن «**التقاليد**« مرتبطة بالمجتمع الإقطاعي، و»**العقلانية**« هي واحدة من مواصفات العالم البرجوازي، ومن ثَمَّ .. فإن **الفن الحديث، لا يستطيع أن يكون شيئاً آخر، إلا « حديثاً**«[٣٥]. كما يرى أن مفهوم «**الصدمة**« يبدو مفتاحاً لتفسير «**الجديد**«، لأنها إعصار شره، لتدمير كل ما احتفظ به الفن الحديث من إرث. وأن «**التجريب**«، إذا كان يعني سابقاً، أن يجرب الفنان، وبإرادته الذاتية أشكالاً من الإجراءات غير المعروفة، لكن نتيجتها متوقعة، فإن «**الفعل التجريبي**« اليوم لا يستطيع أن يتوقع النتيجة المادية لإجراءاته، بل.. إن التقدم التكنولوجي، سيمنع الفنان من اعتبار تجربته، وكأنها الأثر الناتج عن مخيلته الذاتية فقط، فهي خاضعة للتحولات الموضوعية في الواقع المحسوس والمعاش، وبالضبط.. للتحولات التكنيكية[٣٦]، وهو يرى أن ما يعنى اليوم بما يسمى le gestus expérimental، هو «**العبور من الاهتمام الاستطيقي للذاتية التواصلية، إلى الالتحام بالموضوع، إلى شيء ما هو – كيفياً ـ «آخر**«[٣٧].

ومن وجه آخر، فإن «آدورنو« يرى، أن الإجراءات التجريبية، إذا كانت ذاتية بكل حالاتها، ومنظمة أيضاً، فإن الغموض سيحيط بمسألة معرفة، إذا كان المسير التجريبي، قد خضع للفاعلية المسؤولة للفنان، أو لتخليه أمام أوجه التبعية المتزايدة، والتي ستحدد من ثَمَّ الخيار بين وظيفتين متناقضتين: أن يكون الفنان دليلاً، أو أن يكون عبداً. ومن هنا فإن الغموض المحيط بالجديد، هو آتٍ من الغموض الخاص بموقف الفنان[٣٨].

إن هذه «**التجريبية**« هي التي تسيطر في الستينيات، على مستوى الإنجاز الفني، وقبل أن نتعرض لهذه الإنجازات، فلا بد من الإشارة إلى أن الدادائية والتجريدية ـ رغم تناقضهما في مفهومهما للعالم ـ كانتا أهم حركتين في أوائل القرن العشرين، وأن هاتين الحركتين، رسمتا منحى تطور الفن في الغرب حتى الستينيات، الأولى عبر السيريالية بما فتحته من بحوث متطرفة، والثانية عبر تفرعاتها: الغنائية، اللاشكلية، الهندسية، البقعية، المنظرية، وما زالتا في خلفية البحوث المعاصرة، وهذا ما سوف يتيح لنا

رؤية، كم تحول مفهوم العمل الفني، مع التقنية الحركية، ومع العودة إلى موضوع الواقعية الجديدة، ومع سيطرة الإعلان، مع الفن الشعبي، واستعادة بقايا الفن الخام.

في عام ١٩٥٥، افتتح في باريس المعرض الأول المسمى «الحركة« في صالة «دونيس روني« فظهر النحت الآلي، واللوحة المضاءة، والتحريضات البصرية للوحات النافرة، وكان هذا الفن هو فن الرؤية والتجريب، حُرفياً في تقاناته، وفي مظاهره، ولن يحتاج هذا الفن إلا أقل من عشر سنوات ـ حسب ترونش وكلوا كان ـ حتى يصبح حقيقة «فن المخبر« عبر العمل الجماعي، وإنجاز وسط حقيقي، مضاء ومتحرك، وتوزيع المتعدد، والهياكل اليدوية التنفيذ، والمفاهيم المعمارية، وكل هذا كان يعكس مسيرة متكاملة. بالطبع.. فإن هذه الحركة إن كانت تطرح الآن، ما طرحته جماعة «الباوهاوس« سابقاً، فإنها كانت تعكس أيضاً، المسألة الباوهاوسية الأساسية، وهي مشاركة الفن والفنان، بما هو اجتماعي[٣٩].

إن هذه العودة إلى الموضوع L'objet، وإلى مواد النفايات والأنقاض، وإلى الواقعية المباشرة، سيحقق في بضع سنوات، معنى الطبيعة الحديثة، الصناعية، والعمرانية، حيث سيتم هذا في معرض عام ١٩٦٠، وهو أول معرض للواقعيين الجدد، وكان بعنوان: «٤٠ سنة بعد الدادا«[40] وحيث سيطبع بطابعه العديد من الحركات المعاصرة، ولئن كان يمكن تلخيص فن هذه الحركة، بأنه فن عفوي، «**يجسد رفض تحويل أو ترجمة الواقع**«[41]، إلا أنه يشير إلى طرح **مظهر العيد أو الاحتفال، وإلى شكلية الحدث، وإلى مفهوم الفن ـ اللعب**، التي كانت قد طرحت من قبل فناني رواد مثل : آرمان arman، نيكي دوسانت فال niki de saint-phalle، هينس hains، الخ...

أما في الولايات المتحدة، فسيكون الحدث النيويوركي هو حركة الحدثية (happening)، بين ١٩٥٩ـ١٩٦٥، والعاملون في هذه الحركة مجموعة من المصورين في الأصل، اهتموا بتعبيرية الديكور العمراني، والإعلان، ومنتجات الجملة، والألوان المثيرة، والنيون الفظ، والتصنيع الكاذب للمدينة، وذلك لتكوين الصورة، التي ستكون الأكثر عادية وابتذالاً، وستتميز هذه الجاذبية لتعبيرية الأشياء بذاتها، بالتحديدات الحجمية، وبالفضاء ـ الوسط، مما يخلق مكاناً بيئوياً. وقد كان وراء ذلك، «آلان كابروي« وهو أحد المنظرين لفن نوعي يسمى العمل ـ الوسط، (oeuvre - environnement) الذي راح يحرض الفنانين على هذا الاتجاه، فانطلقوا يعملون بحرية كاملة، عبر البحث عن التعبير بواسطة فعل الكل (l'action de tous)، والاهتداء إلى إنجازات زائلة، وتحرير أشكال الفكر غير المتوقعة والدنيوية، مما أعطى بحثاً متطرفاً، ولكنه مهتم بالتجربة التواصلية، الخاضعة لقوانين الصدفة[42].

ولابد من الإشارة إلى أن «الحدثية« باعتبارها فناً تركيبياً، فإنها قد تطابقت مع «الفن الشعبي« بل.. وابتلعته بعد أن حقق الأخير تحويلات مورفولوجية هامة، عبر التأكيد على التعبيرية في كل مجال من الواقع المعاصر، كالإعلان، والمطبوعات، وأشياء الجملة، والمنظر العمراني وتكنولوجيا ومنطلقات الإنتاج الميكانيكي، كذلك لابد من الإشارة إلى أن «الفن الشعبي« و «الواقعية الجديدة«، كانا قد طرحا في حينه مسألة التعبيرية العامة، إلا أن الواقعية الجديدة في فرنسا انحازت إلى الوعي وليس إلى الرؤية، في حين أن «الفن الشعبي« في أمريكا أسس على الرؤية وتقديم الشيء الواقعي، والتعبيرية التضخيمية، وعنف الأشكال والألوان، أسس على كل هذا جمالية جديدة.

أما في الوقت الراهن، فإن البحوث ـ وانطلاقاً من هاتين الحركتين ـ ستجد مصداقيتها إمَّا من خلال رفضهما، أو من خلال تعميقهما، وفي كلتا الحالتين، فإن الانفتاح على الواقع، وعلى الأحداث، يتطلبان الحرية، إلى درجة اللامبالاة، وهو أمر ملحوظ في النتاج الراهن، علماً أن هذه الظاهرة تأخذ شكلاً عالمياً، عبر روح «البداوة« عند الفنانين، وعبر إيقاع وسائل الاتصال، التي أزاحت الحواجز القائمة بين الخصوصيات المحلية، وهذا التوسع الأفقي، يبدو مترافقاً مع توسع عمقي، يتضامن مع التوسع الكبير

للتقانات والوسائل، والأشكال، والمواد، والتقارير الفوتوغرافية، والتصوير بالمسدس، وتجميع الأنقاض، والأشياء المصنعة بالجملة، والشباك الطباعية، والأوساط العملاقة، والهياكل القابلة للنفخ والانتفاخ، وكل هذا مستعار من التكنولوجيا، ومن الواقع الأكثر أساسية، والأكثر مباشرية.

ويبدو جلياً الآن، أنَّ الانتقال من الفن ـ اللعب، إلى الصورة الجديدة (La nouvel Imagerie) ومن الفن الخام، إلى الفن المبرمج، ومن الفن المفهومي، إلى مباشرة الأشياء BARA- Objets، هو انتقال يطرح فعالية «**تبحث بشكل أساسي في إعادة الإنسان إلى عالمه الاجتماعي،ـ السياسي،ـ العمراني، الطبيعي، وهو اهتمام بيئوي، يطرح طريقة جديدة بالتفكير والسلوك، تساعد على تجديد الحساسية الجمعية، الأكثر عمقاً، مع بعض الفظاظة بالفكر**«[43].

كما يبدو جلياً أيضاً، أن الربع الأخير من القرن العشرين، كان منخرطاً في بحوث فنية تجريبية، وفق محاور كانت تتقاطع وتتراكب، ويمكن أن نشير إلى هذه المحاور بالملاحظات التالية:

١ـ **الجمعية...** هناك تيار تصويري في فرنسا، يضع في حسابه مسألة الرؤية الجماعية، مستخدماً الحلول المختلفة، المتعلقة بمشاكل التمثيل، على مستوى الموضوعات، وعلى مستوى التقانات، وهذه التجارب، تشير إلى مقدرة الصورة اجتماعياً، حين يتحقق التلاؤم بين الواقع الاجتماعي والتاريخي وبين الفعل التصويري، فقد استثمرت كل تقانات المطبوعات والريبورتاجات الفوتوغرافية، مع عدم الاعتراف بالثابت الموضوعي، وذلك لخلق حوار مضاء بفكر نقدي، من خلال لغات منقرة، قادرة على كشف التوترات الاجتماعية، والخلافات السياسية، وتناقضات الوضع الراهن، وبذا... يكون هذا الفن، قد وضع القاعدة لوظيفة جديدة، هي اجتماعية الفن.[44]

وفي الوقت ذاته فإن الفن ــ الوسط، oeuvre – environnement إذا كان يقوم على العمل الجماعي للفنانين إنجازاً، فإن بعض الإنجازات، قد قامت وفي منطلقها مشاركة الجمهور بحضوره في العمل فعلياً، حيث يعدُّ هذا الحضور عنصرياً في بنائه، على الرغم من بعض المشكلات والمصاعب، التي قد يتعرض لها الجمهور فيزيائياً، والتي عبر عنها آلتوس بيتر.ف. مدير الكينست هال Kunsthalle، في مدينة «بال«: «الجمهور صار يلعب، ولكن هذا أصبح وبسرعة لعبة خطرة«[45].

إن الفن ـ اللعب، والفن ـ الاستعراض، والفن ـ الحدث هي فنون تتناسب مع المجتمع الاستهلاكي، ومع المجتمع الذي يملك أصحابه أوقات فراغ، حيث يستجيب الفنانون لهذا المجتمع المقولب، وذي الاتجاه للتنميط، فيقدمون أعمالاً جذابة تثير الدهشة حيناً، أو عروضاً غير متوقعة تحرضهم، وتثير حماسهم، حيناً آخر، وهذا ما يشير إلى تدخل الفن، واختراقه للواقع اليومي.

٢ ـ **اللامرئية..** كثير من الفنانين، ينتقدون الحضارة الغربية، باعتبار أنها «**حضارة الصورة**«، وأنَّ هذه الحضارة قد نمَّت حاسة البصر أو المنظور، أو المرئي، على حساب الحواس الأخرى، وقد خصَّصَ الشاعر «بول ايلوار« وقتاً لجمع النصوص التي تعمّق امبريالية البصر على لسان المصورين[46]، كما كان الشاعر المستقبلي «مارينيتي« قد طرح في عام ١٩٢١ ما أسماه فن اللمس LE TACTILISME، وكان ذلك يعني صنع طاولات لمسية، منجزة لصالح سفر الأيدي على الأشياء، للوصول إلى أحاسيس متنوعة[47] ومن الفنانين الذين ينهجون هذا المنهج الفنان ايبوستيكويي ipousteguy، الذي يعرض على الجمهور أشياء وموادَّ لملامستها عبر حجب تمنع رؤيتها[48]. كذلك فهناك تجارب شمية، ففي عام ١٩٧١ كان معرض «جيرارد

تيتوس كارميل« في متحف الفن الحديث في باريس، عبارة عن صالة سوداء، فيها ثلاث أدوات، تطرح روائح شجرية: رائحة ماء آسن، رائحة نبات فاسد، رائحة الورود، وقد أسمى معرضه «الغابة العذراء / أمازون«[49]. ويبدو أن الكثير من أعمال «الهابيننغ« تعمل على استبعاد الفعالية البصرية، والتأملية للمشاهدين لصالح الحس بالفضاء، والحس العضلي والحركي. وعن نقد هذا الوقع البصري فإن «انطونين آرتود« يقول: «**المثال الأوروبي للفن، ينحو إلى قذف الفكر في موقف مبتور عن القوة، التي تساعد على تحميسه. إن هذه فكرة كسولة، وغير مفيدة، وستقود في أجل قصير إلى الموت**«[50].

٣ ـ **الزوال...** إن الفعل الفني التجريبي، يستبعد الخلود والبقاء والسكون، وقاعدته في كل هذا: الحركية المتسارعة، ونسبية الحقيقة، واحتمالية الطرح. وخاصة.. وأنَّ الأعمال التركيبية تعمد في غالب الأحيان، إلى بناء أعمالها مباشرة، في الصالات والمتاحف، والتي يكون عرضها لفترات محدودة، يضاف إلى ذلك أن هذه الأعمال التي تؤكد على الفضائية l'espace، تعمد إلى استغلال بعض الساحات، أو واجهات المباني، أو جسور الأنهار، لتستكمل أعمالها، مما يجعل فرصتها محدودة وقصيرة الأجل، وحتى الأعمال التي تتم فيها حركية العناصر، فإنها آنية، ولا يمكن أن تستعاد، لأنها قائمة على العفوية والمصادفة، أما أكثرية المواد فهي سريعة التلف كالقماش والورق، أو ما شابه..

٤ ـ **الكلية...** ينحو الفن التجريبي إلى فن العيد الجماعي، حيث يصبح المكان مشغولاً بواسطة الفن، وحيث تنحو كل التجارب الفنية للتكامل، والاستجابة للإنسان بكليته، وبكل أبعاده، من خلال استثارة حواسه، وتحريض ملكاته للمشاركة بهذا الفن الذي أصبح طقساً فنياً جماعياً، وخبرة حياتية يومية. ولعل هذا ما كان يحلم به «فاغنر« ويتطلع إليه[51]، وهذا ما كان في خلفية قول «كاند ينسكي« عن إسقاط الجدران بين الفنون[52].

إن قرناً من الزمان، كان مشغولاً بحلم، ولم تكن التجارب الفنية إلا سعياً حثيثاً نحو هذا الأفق الحلم، الذي يشكل الخيط السري، الذي انتظم هذه التجارب، حتى صبت في بؤرة واحدة، لوضع أبجدية فن، هو «**الفن الكلي**«[53]، والذي سيكون ـ كما يبدو ـ فن بداية الألف الثالث.

إن هذا التوجه لاندماج الأجناس والأنواع الفنية البصرية، يوازيه توجه في مجال الآداب وحقول المعرفة الأخرى للاندماج، فهناك طغيان توسعي من قبل منظري الأدب، لشن حملات استيطانية في فروع كالفلسفة والقانون والتاريخ والسياسة، من خلال قراءاتهم النصية، التي تجعل من هذه المجالات واقعاً، لما هو فوق ـ واقعي، فليست هي أكثر من ظواهر نصيّة، على تماس بالقصائد والروايات، وما هو خيالي، في الحين الذي يضمر هذا الموقف الشك، بأن يوجد في النصوص الخيالية والأدبية، أي قدر من الحقيقة[54].

إن «رورتي« يرى في قراءته لكتابات «درايدا« مغامرة كشفية لامعة، لتشذيب التقليد الفلسفي، وتأكيد قرابته من تلك الفنون الأدبية المحاكاة، التلفيق، التنكر[55].

أما «هابرماس« فيرى أن التفكيكية تكنيك لإلغاء حدود الجنس الأدبية بين الفلسفة من جهة والشعر والأدب، والنقد الأدبي من جهة أخرى[56].

إن هذه المحاور، تنبثق من الحياة الثقافية الغربية بشكل عام، ومن ما يسمى «بعد الحداثة»، وهو مصطلح طرح في أعوام الستينيات بين المعماريين، ثم استعمله ناقد العمارة «شارل جانك« في عنوان لكتابه « عمارة ما بعد الحداثة ـ L'architecture Postmoderne« عام ١٩٧٨، ثم استعمله «ليوتارد« في كتابه «شرط ما بعد الحداثة La condition Postmoderne « عام ١٩٧٩[57]، ثم تتالى استعمال هذه «البعدية«: ما بعد البنيوية، ما بعد الفلسفة، ما بعد الماركسية الخ....، وكلها تشير إلى ما جاء بعد

الحداثة كمفهوم - وليس كزمن - ووضع الحداثة موضع النقد.

وما من شك أن مجتمع ما بعد الحداثة وطروحاته، لا يمكن أن تفهم، إلا من خلال سيطرة نظام المجتمع الاستهلاكي، والصناعة الثقافية، وأنظمة المعلومات والاتصالات، وأنماط الديمقراطية الغربية، حيث تسيطر اتجاهات فكرية، تسمى ما بعد حداثية، أهمها: النصيّة، والتفكيكية، والاختلافية، والبراغماتية الجديدة، وما بعد البنيوية، وحيث ينتشر مناخ ثقافي، يجعل من الابستمولوجيات الواقعية شيئاً من الماضي، ومن قيم الحقيقة في النقد فرعاً من الايديولوجيا البرجوازية، ومن التاريخ والسياسة ظواهرَ نصية تتماس مع القصائد والروايات، ومن العقل والنقد والحقيقة أفكاراً بالية[58]. وفي هذا المناخ الثقافي، تتردد عبارات: موت الفن، موت الاستطيقا (L'esthétique)، نهاية النقد، نهاية الفلسفة، نهاية الأيديولوجيا، نهاية التاريخ، النقد النووي، نظام العالم الجديد، وماهي إلا أطروحات ايديولوجية، فالحداثة، وما بعد الحداثة ليستا فترتين حياديتين، في التاريخ البشري، بل هما مليئتان بالطروحات التي يتداولها المؤيدون والمعارضون، وفق «المجتمع التأويلي» لكل منهما.

وكما يشير «نوريس» فإن «**المشكلة مع الكثير من التنظيرات الراهنة سواء قدمت بروح ما بعد حداثية، أم ما بعد بنيوية، أم براغماتية جديدة، هي أنها تختزل كل الأنظمة الناطقة باسم الحقيقة، إلى مجرد لعب تمارسه «خطابات» متنافسة خالية من أية ضمانة أو مشروعية، خارج ما تزودها إياه قواعد اللعبة الشفوية الراهنة**»[59].

ويرى «درايدا» أن التفكيكية متورطة بحالة «اللاقرار» الجذرية التي تسم ادعاءات الحقيقة[60]. كما يرى «**أنَّ المعيار الوحيد للكفاءة بالنسبة للنقد النووي هو الرغبة بإطلاق سراح التكهنات والتخلي عن أية فكرة للحكم على القضايا من منطلق طبيعتها الإجرائية في العالم الحقيقي**»[61].

أما «ليوتارد» في اختلافيته فيرى «**أنَّ مشروعية طرف من الأطراف لا تعني افتقار الطرف الآخر للمشروعية، مع ذلك إنَّ الاستناد إلى قاعدة واحدة في الحكم على أي منهما من أجل حسم «الاختلافي» بينهما.. سوف يسيء (على الأقل) إلى طرف بعينه (وإلى كليهما معاً إذا لم يطبق الطرفان هذه القاعدة)**»...[62].

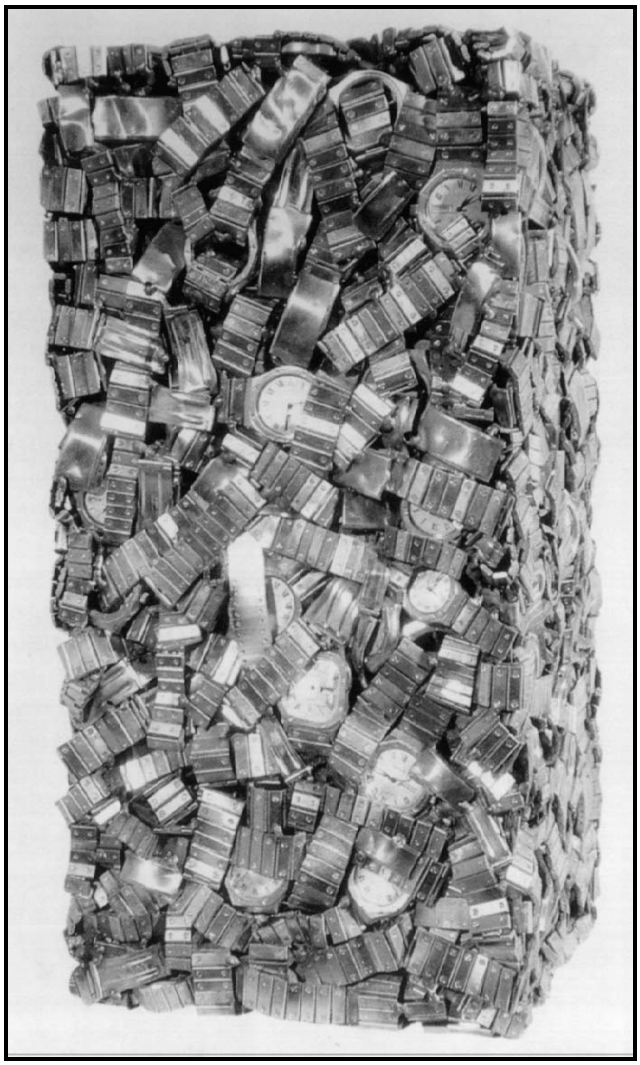
ومن الأفكار ذات الأهمية في هذا المجال، أنَّه لابد من «**اعتماد نظرة جمعية يحترم في ضوئها كل خصم اختلاف وجهة نظر الآخر إلى درجة تأجيل متطلبات الحقيقة من أجل الحفاظ، على هذا النمط الليبرالي من الصلح المؤقت**»[63].

وتمثل ما بعد الحداثة أكثر الأشكال الحاسمة، في رغبتها «**بالتخلي عن شروط الحقيقة، والسير باتجاه ما هو حالياً وبشكل طارئ صالح عن طريق الاعتقاد**»[64]. وهذا هو خط الذرائعية الجديدة عند «رورتي» و«فيش» حيث «**إنَّ النوع الوحيد للحقيقة، الذي يحمل أية قيمة هي المقدرة على إقناع أعضاء مجموعة معينة ينتمي إليها المرء / مجتمع تأويلي أو نقابة متخصصة**»[65].

ويلاحظ « نوريس»«**أن هناك مساراً يصل مباشرة بين التأجيل النصي أو البراغماتي الجديد للادعاءات التاريخية المحددة الناطقة باسم الحقيقة، وبين الإذعان الأخلاقي والسياسي الكسول، الذي يساوى بين الحقيقة وبين الحالات القائمة من إجماع الرأي المكتسب**»[66]، ومن ثَمَّ.. فلا مبرر لأي نقد، يتحدى **الإجماع** من خارج قيمه وافتراضاته المتفق عليها مسبقاً، وإن القوة الإقناعية، وبلاغة الاجماع هي التي تحسم الموقف، في القضايا المطروحة.. مما يعزز «**أولاً الطعن بأي حس للتمييز الابستمولوجي بين الحقيقة والزيف، وثانياً وضع القضايا الأخلاقية بعيداً عن متناول الحوار العقلاني المسؤول، عن طريق جعلها تابعة بشكل مؤقت لهذه الحالة أو تلك من إجماع الرأي**»[67].

إن التعددية، والاختلافية والإجماع، وصالح عن طريق الاعتقاد، واللاحسم، والتأجيل، والصلح المؤقت، واللاقرار، هي مفرزات المناخ الثقافي السائد في الغرب، فإذا كانت هذه المصطلحات تطبق في الحياة الديمقراطية الغربية، على المستوى السياسي والاجتماعي، وكانت مؤسسة على معطيات ما بعد الحداثة، فلابد وأنّها تحكم النشاط الفني التجريبي أيضاً، خاصة، وأنّ فلاسفة ما بعد الحداثة، يلجؤون إلى « ايديولوجية جمالية« يستخلصونها، من قراءة «كانط«، فيما يتعلق بـ «التسامي«، التجربة التي لا نجد لحدوسها، أي نمط مفهومي، أو حسي، مناسباً لاكتناهها[68].

وأخيراً.. لا بد من طرح السؤال : أوليست هذه سفسطائية جديدة ؟



سيزار ـ ضغط الساعات ـ ١٩٨٩ ـ ٣٩,٥×٢٠×٢٠ سم ـ باريس ـ صالة باتريك تريكانو.

آرمان ـ أباريق في صندوق من البليكس كلاس ـ ٨٣ ×١٤٢ ×٤٢ سم ـ كولوني ـ متحف ليدوج.

كريستو ـ وادي كيرتان ـ ١٩٧١ ـ ١٩٧٢ ـ كولورادو.

ملحق رقم /١/

ـ الأعلام الذين وردت أسماؤهم في البحث ـ

* **آدورنو، تيودور فيزنغروند** ADORNO, THEODOR WIESENGRUND (١٩٠٣ ـ ١٩٦٩) فيلسوف، وعالم اجتماعي، وعالم موسيقى، ألماني.

نال الدكتوراه من جامعة فرانكفورت عن أطروحته «هوسرل»، ومع صعود النازية هاجر إلى انكلترا ثم إلى الولايات المتحدة، ارتبط بمختلف حركات الرفض في ألمانيا الاتحادية، واحتل مقدمة الأحداث الطلابية لعام ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩. من مؤلفاته: فلسفة الموسيقى الجديدة ـ المجتمع ونقد الثقافة ـ محاولة حول فاغنر. أما النظرية الجمالية، التي لم تكتمل، فصدرت بعد وفاته عام ١٩٧٠.

* **أرسطو** ARISTOTE - ARISTOTIE (٣٨٤ ق.م ـ ٣٢٢ ق.م) فيلسوف يوناني، انتسب إلى أكاديمية أفلاطون، وبقي فيها /٢٠/ عاماً. اختلف عن أستاذه، واعتبر أستاذ الفكر النقدي، الذي هو أساس العلم. كان مؤدباً للاسكندر الفتى، وعندما غادر ارسطو البلاط المقدوني، أسس «اللقيون» في أثينا، كتب في المنطق والطبيعة وما بعد الطبيعة، وفي الأخلاق والنفس والسياسة والخطابة، وما تبقى من كتابه «الشعر« ظل لقرون طويلة مسيطراً على الثقافة الأوروبية. ترجم السريان بعض مؤلفاته، وعنها أخذ المسلمون.

* **أبـو لينيـر، غليـوم أو وليـام** APOLLINAIRE, WILHELM (١٨٨٠ــ ١٩١٨) كاتب فرنسي، كان مناصراً لكل الحركات الطليعية: في الفن التشكيلي، في الشعر، ومع المنظرين، وكان واحداً من رواد الحركة السريالية.

* **آرتود، انطونين** ARTAUD, ANTONIN (١٨٩٦ـ ١٩٤٨) كاتب فرنسي، وشاعر أثر على الأدب الحديث، عبر مغامرته في ذاته الداخلية، التي قادته إلى الجنون، وعبر مفهومه عن المسرح.

* **آرمـان، فرنانـدز** ARMAN, FERNANDEZ فنان أميركي من أصل فرنسي، ولد في نيس عام ١٩٢٨، اشترك في تأسيس جماعة الواقعية الجديدة.

* **آلتوس، ف، بيتر** ALTHAUSF. PEFER مدير LA KUNSTHALLE في مدينة « بال» في سويسرا.

* **ايبو ستيكويي** IPOUSTEGUY فنان يعرض أشياء ومواد لملامستها عبر حجب تمنع رؤيتها.

* **ايلـوار، بـول** ELUARD, PAUL (١٨٩٥ــ ١٩٥٢) شاعر فرنسي، تطور من الجماعة السريالية، وانضم إلى المقاومة، ثم انتسب إلى الحزب الشيوعي. لديه مفهوم تشكيلي للوجود. من مؤلفاته: «عاصمة الألم ـ ١٩٢٦« و»قصيدة وحقيقة ـ ١٩٤٢«.

* **بيتهوفن** BEETHOVEN, LUDWIG VAN (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) مؤلف موسيقي ألماني، أصبح أصماً في عام ١٨٢٠. أعطى أول «كونشرت» في عامه الثامن. وريث الكلاسيكية في « فيينا«، والناهض بالرومانتيكية الألمانية. كان مناصراً لأفكار الثورة الفرنسية، ومعجباً بنابليون، ولكنه كان ضد التسلط النابليوني. له تسع سيمفونيات، ومجموعة من الكوتشرتوات والسوناتات لأجل

البيانو.

* **بلوش، أرنست** BLOCH, ERNST (١٨٨٥ـ ١٩٧٧) فيلسوف ألماني، شكلت الماركسية أفكاره، فكان أهم المنظرين لليوتوبيا. له كتاب «مبدأ الأمل ١٩٥٤ ـ ١٩٥٩».

* **بودلير، شارل** BAUDELAIRE, CHARLES (١٨٢١ـ ١٨٦٧) كاتب وشاعر وناقد فرنسي. اشتهر بديوان شعره المسمى «أزهار الشر - LES FLEURS DU MAL» كانت كتاباته كشفاً للحساسية الحديثة. من مؤلفاته: الفن الرومانتيكي ـ فضول استطيقي.

* **بروست، مارسيل** PROUST,MARCEL (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) كاتب فرنسي، سيطر على تاريخ الرواية الفرنسية في القرن العشرين، من خلال مجموعته «البحث عن الزمن الضائع ١٩١٣ـ ١٩٢٧».

* **براك، جورج** BRAQUE, GEORGES (١٨٨٢ـ ١٩٣٦) مصور فرنسي، مبدع المدرسة التكعيبية مع بيكاسو، اشتهر بأعماله: مجموعة «أوراق ملصقة ١٩١٢ـ ١٩١٤» ومجموعة « المشغل» ومجموعة «العصافير» وبموضوعاته للطبيعة الميتة.

* **بيكاسو،** PICASSO, PABLO (١٨٨١ـ ١٩٧٣) مصور ورسام وحفار ونحات إسباني. استقر في باريس منذ عام ١٩٠٤، قلبت أعماله الفن الحديث، متعدد المواهب ومتعدد المراحل التحولية في تطوره الفني. صاحب لوحة «آنسات افينيون ١٩٠٦ـ ١٩٠٧» ولوحة «غورنيكا ـ ١٩٣٧».

* **باكونين، ميخائيل** BAKOUNIN, MIKHAIL, ALEKSANDROVITCH (١٨١٤ـ ١٨٧٦) ثوري روسي، اشترك في ثورة ١٨٤٨ في باريس، وفي براغ. عضو في الأممية الأولى (١٨٦٨ـ ١٨٧٢)، التقى ماركس في باريس فاختلفا وتباعدا. كان من المنظرين للحركة «الفوضوية».

* **بنجامين، والتر** BENJAMIN, WALTER (١٨٩٢ـ ١٩٤٠) كاتب وفيلسوف ألماني، وهو مؤلف محاولات تاريخية ونقدية وفق خط مدرسة »فرانكفورت«، تناول موضوعات متنوعة ومتباعدة: برلين، غوته، كافكا، هولدرين، موسكو، الفوتوغراف، السينما، نقد الفن، الخ...

* **جيمينز، مارك** JIMENEZ, MARC فيلسوف، وأستاذ في جامعة السوريون بباريس، يدّرس علم الجمال وعلوم الفن، ويدير مركز أبحاث علم الجمال. عضو في الجمعية الفرنسية لعلم الجمال، وهو من هيئة تحرير مجلة علم الجمال، كما أنه مدير «مجموعة الاستطيقا» مطبوعات KLINCKSIECK، من كتبه: ماهي الاستطيقا ـ ١٩٩٧.

* **جانك، شارك** JENCKS, CHARLS. ناقد معماري له كتاب عمارة ما بعد الحداثة صادر عام ١٩٧٨.

* **دي شامب، فيللون** DUCHAMP, VILLON (١٨٧٦ـ ١٩١٨) نحات فرنسي، وأخ المصور مارسيل دي شامب (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨) كان عمله الشهير «الحصان ـ ١٩١٤» منطلقاً لمبادئ الاتجاهين السريالي والمستقبلي في التشكيل.

* **درّيدا، جاك** DERRIDA, JACQUES (١٩٣٠ -) فيلسوف فرنسي، شكّل عام ١٩٧٥ « مجموعة البحث حول تعليم الفلسفة» وهو يدير «معهد الفلسفة» الذي أنشئ عام ١٩٨٣. يطمح إلى إعادة الفلسفة إلى الحقل العام للكتابة، كي تصبح أداة في الكفاح الإيديولوجي والسياسي من مؤلفاته: الكتابة والاختلاف ـ الصوت والظاهرة ـ هوامش الفلسفة ـ التفريق في علم القواعد أو هدم الفلسفة ـ ناقوس الحزن.

* **ديبيفي، جان** DUBUFFET, JEAN (١٩٠١ـ ١٩٨٥) مصور ونحات وكاتب فرنسي، منظّر للفن الخام L ART BRUT، يستوحي رسوم الأطفال، ويلّون منحوتاته.

* **رودان، أوغست** RODIN, AUGUST (١٨٤٠ـ ١٩١٧) نحات فرنسي، أنجز أعمالاً ومشاهد، تميزت بتعبيريتها القوية، فاعتبر من معلمي النحت الأوائل، ولكل الأزمنة من أعماله: المفكر، القبلة، بورجوازيو كاليه، باب الجحيم، بلزاك جُعل من منزله في المنطقة السابعة من باريس متحفاً لأعماله.
* **سان ـ فال، نيكي** SAINT – PHALLE, NIKI نحات فرنسي، ولد عام ١٩٣٠، قضى طفولته في نيويورك، ليعود في عام ١٩٢٥ إلى باريس. اشترك في تأسيس «الواقعية الجديدة»، أعماله في المتاحف الفرنسية، وفي بعض المدن الأوروبية، وفي القدس.
* **شوبنهاور، آرثر** SCHOPENHAUER, ARTHUR (١٧٨٨ـ ١٨٦٠) فيلسوف ألماني، نال الدكتوراه على أطروحته «الجذر الرباعي لمبدأ السبب الكافي» من جامعة «ايينا». فيلسوف متشائم ألف كتابه «العالم كإرادة وكتصور» حيث يرى العالم وهماً كبيراً انتجته إرادة عمياء عبثية. ومن مؤلفاته: في الرؤية والألوان.
* **فرانكاستيل، بيير** FRANCASTEL, PIERRE (١٩٠٠ـ ١٩٧٠) مؤرخ فن فرنسي، أستاذ علم اجتماع الفن. درس التصوير مثل نظام تصويري أو مجازي، يعبر وبطريقة ذاتية مستقلة عن كل حقبة، وعن بعض الحالات لكل حضارة من مؤلفاته: التصوير والمجتمع ١٩٥٢ الواقعية التصويرية ١٩٦٥.
* **فرويد، سيغموند** FREUD, SIGMUND (١٨٥٦ـ ١٩٣٩) طبيب نمساوي، مؤسس التحليل النفسي، أسس جمعية التحليل النفسي الدولية (IPA). له مجموعة من المؤلفات منها: تفسير الأحلام ـ الطوطم والتابو ـ ثلاثة محاولات في نظرية الجنس.
* **فيرييه، جان لويس** FERRIER, JEAN - LOUIS كاتب فرنسي، له كتاب «الشكل والمعنى» عام ١٩٦٩.
* **فاغنر، ريشارد** WAGNER, RICHARD (١٨١٣ـ ١٨٨٣) مؤلف موسيقى ألماني، التجأ إلى سويسرا بين ١٨٤٩ـ ١٨٦١ لأفكاره الثورية. كان مناصراً للمسرح الأسطوري والصوفي والرمزي، مستلهماً الحكايا الألمانية. تعرّف إليه «نيتشه» فاعتبر أعماله بداية ذروة الفن، ثم افترق عنه معتبراً إياه ممثلاً للانحطاط. من أعماله: غروب الآلهة، تريستان وايزولد ـ بارسيفال.
* **كانط، عمانويل** KANT, EMMANUEL - KANT, IMMANUEL (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) فيلسوف ألماني، تبنى المذهب العقلاني في الفلسفة النظرية، والمذهب التجريبي في الفلسفة العلمية، ليبني عليهما فلسفته النقدية. من مؤلفاته: نقد العقل الخالص ـ نقد العمل العملي ـ ملاحظات حول حس الجميل والجليل.
* **كروتشه، بنديتو** CROCE, BENFDETTO (١٨٦٦ـ ١٩٥٢) فيلسوف ومؤرخ وناقد إيطالي. كان نشاطه خارج الدوائر الأكاديمية انتخب عام ١٩١٠ عضواً في مجلس الشيوخ، عارض الحركة الفاشية، وبين عام ١٩٤٤ ـ ١٩٤٧ التف حوله الحزب الليبرالي.

تأثر بـ »هيغل« و»فيكو«، واهتم بالمنطق وعلم الجمال والأخلاق. له مؤلفات في التاريخ، وأخرى في الفلسفة وعلم الجمال منها: علم الجمال ـ أدب إيطاليا الجديدة.

* **كاندينسكي، فاسيل** KANDINSKY, WASSIL (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) مصور روسي، أصبح ألمانياً ثم فرنسياً، مؤسس جماعة «الحصان الأزرق» في مونيخ، وهو واحد من مبتدعي الفن التجريدي بدءاً من ١٩١٠. أستاذ في مدرسة «الباوهاوس»، استقر في باريس منذ عام ١٩٣٣ هرباً من النازية له كتابان في الفن: الروحي في الفن ـ دروس الباوهاوس.

* **كابروي، ألان** KAPROW, ALLAN منظّر أمريكي للفن، ومناصر للفن المسمى «العمل ـ الوسط».

* **كارميل، جيرارد تيتوس** CARMEL, GERARD TITUS

* **ليوتار، جان فرانسو** LYOTARD, JEAN- FRANSCOIS (١٩٢٤ـ) مفكر فرنسي، مدرس للفلسفة في جامعة فنسين. من ممثلي «فلسفة الرغبة» افترق تدريجياً عن الماركسية، ثم افترق عن التحليل النفسي، وهو يرى أن الرغبة تترجم عن نفسها في الأثر الفني بالهدم. يرصد تمزق المجتمعات المعاصرة، ويدعو إلى سياسة أقليات تؤدي إلى نضالات غير متمركزة، تسرّع الانحطاط، وتطور قوة الضعفاء لثورة بلا برنامج من مؤلفاته: الخطاب، المجاز ـ اقتصاد ليبيدوي، وشروط بعد الحداثة.

* **لا سكولت، جيلبير** LASCAULT, GILBERT كاتب فرنسي، له كتاب «كتابات خجلى عن المرئي ـ ١٩٧٩»

* **لوكاش، جورج** LUKACS, GOEROES – LUK ACS, GYOROGY (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فيلسوف وناقد أدبي مجري حصل على الدكتوراه عام ١٩١٣ من جامعة «هايدلبرغ» انتمى إلى الحزب الشيوعي عام ١٩١٨، أقام في موسكو كمعاون في أكاديمية العلوم السوفياتية بين ١٩٣٣ـ ١٩٤٤. عين أستاذا في جامعة «بودابست» وانتخب لعضوية البرلمان المجري عام ١٩٤٥. وجه إليه نقد حاد لمواقفه الإيديولوجية عام ١٩٢٥ وعام ١٩٤٩، فقام بالنقد الذاتي مرتين. يعتبر لوكاش مؤسس علم الجمال الماركسي، ومن مؤلفاته: النفس والأشكال، نظرية الرواية، التاريخ والوعي الطبقي، الرواية التاريخية، خصوصية علم الجمال.

* **مارينيتي، فيليب توماس** MARINETTI, FILIPO TOMASO (١٨٧٦ـ ١٩٤٤) كاتب وشاعر إيطالي، ولد في اسكندرية مصر، وهو من واضعي المدرسة «المستقبلية» ومنظرّيها.

* **ماركوز، هربرت** MARCUSE, HERBERT (١٨٩٨ـ ١٩٧٩) أتم دراسته الفلسفية في « فرايبورغ ـ إم ـ فرايسغو» حيث كان يدرّس «هايدغر»، ومع صعود النازية هاجر إلى سويسرا وباريس، ثم إلى الولايات المتحدة الأميركية. درّس في جامعات شتى حتى وفاته. يرتبط تفكيره بمدرسة فرانكفورت، وبالتقاليد الفلسفية الألمانية، وعلى الرغم من أنه أخذ الكثير من مفاهيم «فرويد» و»ماركس» إلا أنه انتقد الفرويدية والماركسية بأنهما تحولتا إلى إيديولوجيتين، لتنظيم قمعي للمجتمع. تنسب إلى فكره الانتفاضات الطلابية لعام ١٩٦٧ـ ١٩٦٨. من مؤلفاته: الإنسان ذو البعد الواحد ـ ابروس والحضارة، الثقافة والمجتمع، البعد الجمالي، نحو نقد الجمالية الماركسية.

* **ماركس، كارل** MAPX, KARL (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) فيلسوف واقتصادي ألماني، وضع الجدلية المادية، بعد أن قلب جدل «هيغل». من مؤلفاته الرأسمال، والبيان الشيوعي، نقد فلسفة هيغل في الدولة، صراع الطبقات في فرنسا، العمل المأجور والرأسمال، الأسرة المقدسة أو نقد النقد (بالتعاون مع انجلز).

* **ما لارميه، ستيفان** MALLARMÉ, STEPHANE (١٨٤٢ـ ١٨٩٨) شاعر فرنسي، وأستاذ لغة إنكليزية، نشر عدة قصائد، ونالت واحدة تقريظ «هويسمان» فحقق شيئاً من الشهرة، إلا أن مشروع كتابه الذي لم يكتمل كان هو المؤثر الأكبر في التطور الأدبي للقرن العشرين.

* **نيتشه، فريدريك** NIETZCHE, FRIEDRICH WILHELM (١٨٤٤ـ ١٩٠٠) فيلسوف ألماني، عارض المظهر الأبولوني في الفن اليوناني، الذي تمسك به النقد الكلاسيكي، بالمظهر الديونيزيوسي. أثر به كل من «شوبنهاور» في فلسفته التشاؤمية، و»فاغنر» في موسيقاه الجمالية،

وعندما تحرر منهما، توجه توجهاً متوسطياً، مؤكداً على إرادة الحياة والوجود والثمل بالحياة من مؤلفاته: ميلاد المأساة ـ المعرفة المرحة ـ هكذا تكلم زرادشت.

* **نـادار، فيلـيكس** NADAR, FELIXTOURNACHON (١٨٢٠ـ ١٩١٠) مصـور فوتوغراف ورسام كاريكاتير فرنسي، حقق أول صور هوائية مأخوذة منطاد، وهو أول من استعمل الضوء الاصطناعي في عام ١٨٦١ في تصوير الكاتاكومب.
* **نوريس، كريستوفر** NORRIS, CHRISTOPHER ناقد وفيلسوف أميركي، له كتاب نظرية لا نقدية UNCRITICAL THEORY
* **هايدغر، مارتن** HEIDEGGER MARTIN (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦) فيلسوف ألماني، عمل أستاذا في جامعة (ماربورغ). ثم في جامعة (فرايبورغ) كما تولى عمادة الجامعة الأخيرة عام ١٩٢٣، ليستقيل بعد عام. وهو مفكر وجودي، انطلق من الفينومينولوجيا الهوسرلية، وشغله التمييز بين الوجود والموجود. من مؤلفاته: الوجود والزمان، ونصوص مثل دروب لا تفضي إلى أي مكان ـ مبدأ العقل.
* **هازارد، بول** HAZARD PAUL (١٨٧٨ـ ١٩٤٤) ناقد ومؤرخ فرنسي، مؤلف كتاب «أزمة الوعي الأوروبي من عام ١٦٨٠ ـ ١٧١٥« الصادر عام ١٩٣٥.
* **هينس، رايموند** HAINS, RAYMOND فنان تشكيلي فرنسي، ولد عام ١٩٢٦، فنه يعتمد الإعلانات الممزقة، وضع القاعدة للواقعية الجديدة، أعماله تنصب فيما يسمى طقس العيد LA FÊTE الفن ـ اللعب L'ART - JEU، له أعمال في متاحف فرنسا (باريس، نيس).
* **هيغل** HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (١٧٧٠ـ ١٨٣١) فيلسوف ألماني مثالي، درّس الفلسفة في جامعة «هايدلبرغ« وجامعة «برلين« وضع مذهب الجدل، وأثر تأثيراً قوياً على الفكر الأوروبي. من مؤلفاته: موسوعة العلوم الفلسفية، فينومينولوجيا الروح، دروس في فلسفة التاريخ، علم الجمال.
* **هابرماس** HABERMAS, JÜRGEN (١٩٢٩ـ) فيلسوف وعالم اجتماع ألماني، من ممثلي مدرسة فرانكفورت. درّس الفلسفة وعلم الاجتماع في جامعة «هايدلبرغ« و«فرانكفورت« التي أرادت استئناف مشروع ماركس بنقد المجتمع وأشكال الاستلاب من مؤلفاته: البنية السلوكية للحياة العامة، النظرية والممارسة، التقنية والعلم من حيث هما إيديولوجيا..
* **ويل، سيمون** WEIL, SIMONE (١٩٠٩ـ ١٩٤٣) فيلسوفة فرنسية، تعاطفت مع التروتسكيين والفوضويين ـ النقابيين، ومناضلي الثورة البروليتارية. توجهت في آخر حياتها توجهاً دينياً دون أن تتقيد بعقيدة أسرتها اليهودية، ودون أن تقبل المعمودية. حلمت بديانة تندمج فيها كل التقاليد الدينية للإنسانية. من مؤلفاتها: الشرط العمالي، الثقافة والرشاقة، الينبوع اليوناني، حدوس ما قبل مسيحية.

وضع هذا الملحق بالاستناد على:

١ـ **معجم الفلاسفة**، اعداد جورج طرابيشي ـ الطبعة الأولى دار الطبيعة ـ بيروت

2- L' ART DU XX SIECLE DICTIONNAIRE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE - LAROUSSE - 1991.

3- LE PETIT LAROUSSE (GRAND FORMAT) 1993.

4- QU' EST - CE QUE L' ESTHÉTIQUE - MARC JIMENES GALLIMAR - 1997.

5- L' ART ACTUEL EN FRANCE - ANNE TRONCHE, HERVÉ GLOAGUEN - BLLAND- PARIS 1973

ملـحق رقم / ٢ /

أسماء المدارس والاتجاهات الفنية والمذاهب الفلسفية التي وردت في البحث

الأكاديمية	L'Académisme
الانطباعية	L'impressionnisme
ما بعد الانطباعية	Le post - impressionnisme
الاستشراقية	L'orientalisme
الباوهاوس	Le Bauhaus
البنائية	Le constructivisme
التكعيبية	Le cubisme
البنيوية	Le structuralisme
التعبيرية	L'expressionisme
التجريد:	L'art abstrait
الغنائي	Lyrique
اللاشكلي	Informal
الهندسي	Gémoétrique
البقعي	Tachiste
المنظري	Paysagiste
التصوير الحلمي	la Figuration onirique
الحركيــة	Le cinétisme
الحدثيـة (نزعة أمريكية لإشراك الجمهور)	Le happening
الدادائية	Le dadaïsme
الذرائعية	Le Pragmatisme
الرمزية	Le symbolisme
السريالية	Le surréalisme
السفسطائية	Le sophisme
الطبـيـعيــة	Le naturalisme
علومي (مبحث نقد مبادئ العلوم)	L'épistemologie
العمل ـ الوسط	LŒuvre - environnement
الفينومينولوجيا	La phénomenolgie
الفن الميكانيكي	Le mec - art
الفن الخام	L' art brut

الفن الفقير	L’ art pauvre
الفن الوحشي	L’ art sauvage
الفن التلقائي	L’ art du geste
الفن المفهومي	L’ art conceptuel
الفن الشعبي (نزعة حديثة أميركية)	Le pop - art
الفن البصري	L’ op - art
الفن ـ اللعب	L’ art - jeu
الفن الاستعراضي	L’ art - spectacle
الفن ـ الحدث	L’ art - événement
الفن المبرمج	L’ art programmé
فن المخبر	L’ art de laboratoire
اللسانية	Linguistique
اللمسية	Le tactilisme
مباشرة الأشياء	bara - objets
الماركسية	Le marxisme
ما فوق الواقعية	L’ hyperrealisme
المستقبلية	Le futurisme
ما قبل الروفائيلية	Le préraphaelisme
ما بعد الحداثة	postmodernisme
النسبية	La relativité
الوجودية	L’ existentialisme
الواقعية	Le réalisme
الواقعية الجديدة	Le nouveau réalisme
الوحشية	Le fauvisme

المصادر

(١) سيمون ويل، فيلسوفة فرنسية (١٩٠٩ ـ ١٩٤٣) وردت هذه الفقرة في رسالة لها مؤرخة عام ١٩٤٠، واستعرضت في صفحة تصدير لكتاب: jean Blum: mystére et message des catares - pocket - Paris . 1997

(٢) Jimenez: qu'est - ce que L'esthétique. gallimard - Paris - 1997. P. 301.

(٣) المصدر السابق

(٤) مصدر سابق P. 305.

(٥) مصدر سابق P. 303.

(٦) مصدر سابق P. 305 - 306.

(٧) مصدر سابق P. 320 - 321.

(٨) Tronche: L'art actuel en France éd. Balland - Paris 1973. P. 16

(٩) Ferrier: la Forme et le sens - la forme et le sens. ed. Denoel / conthier - Paris 1969. P. 314.

(١٠) مصدر سابق P. 24, P. 186

(١١) المصدر السابق P. 24

(١٢) مصدر سابق - P.38, P. 186.

(١٣) مصدر سابق P. 186.

(١٤) Alexandrian: création récréation. éd. denoël / gonthier - Paris 1976. P 147.

(١٥) Jimenez: qu'est ce ... qu'est - ce que L'esthétique? gallimard - Paris - 1997. P. 324.

(١٦) مصدر سابق - P. 309.

(١٧) Tronche: l'art actuel en France éd. Balland - Paris 1973. P. 16.

(١٨) Alexandarian: création ... récréation. éd. denoël / gonthier - Paris 1976. P. 146 P. 147.

(١٩) مصدر سابق - P. 152.

(٢٠) Tronche: L'art actuel ... P. 16.

(٢١) Jimenez: Quest ce que ... qu'est - ce que L'esthétique. P. 316.

(٢٢) مصدر سابق - P. 303.

(٢٣) Francastel: Art et technique denoel / Gonthier - Paris 1975. P. 197.

(٢٤) مصدر سابق - P. 198.

(٢٥) مصدر سابق - P. 197 - 199.

(٢٦) Jimenez: qu'est ce que... P. 306.

(٢٧) المصدر السابق

(٢٨) مصدر سابق - P. 328.

(٢٩) مصدر سابق - P. 327.

(٣٠) مصدر سابق P. 326 - 329.

(٣١) Lascault: l'agression contre le visuel. art. P.11-26.

Revue d'esthétique 1976 - 4, éd. u.g. é- 10/18/n°1116.

(٣٢) مصدر سابق P. 17.

(٣٣) Tronche: L'art actuel..... P. 18.

(٣٤) راجع المصدر السابق

l'art du xx°siècle dict. de la peinture et de sculpture - larousse 1991.

(٣٥) Jimenez: Adorno. P. 167.

(٣٦) راجع المصدر السابق

(٣٧) مصدر سابق P. 169 - Ref .(1)

(٣٨) مصدر سابق - P. 170.

(٣٩) Tronche: l"art actuel ..... P. 18.

(٤٠) Tronche: l"art actuel ..... P. 18.

(٤١) Tronche: l"art actuel ..... P. 18.

(٤٢) Tronche: l"art actuel ..... P. 18.

(٤٣) مصدر سابق - P. 19.

(٤٤) مصدر سابق - P. 20.

(٤٥) Lascault: L'agression.... P. 22.

(٤٦) مصدر سابق - P. 16.

(٤٧) Alexandrian: création ... P. 153.

(٤٨) Lascuault: l"agression. P. 22.

(٤٩) مصدر سابق - P. 21 - 22

(٥٠) مصدر سابق - P. 16.

(٥١) Jimenez: qu'est ce que... P. 110.

(٥٢) Jimenez: qu'est ce que... P. 324.

(٥٣) Restany, P. : Le nouveau Réalisme. 10 / 18 - u . g . é . Paris - 1978. P. 165 - 180.

(٥٤) كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية .. ترجمة د. عابد اسماعيل - دار الكنوز الأدبية - بيروت طبعة أولى ١٩٩٩. ص ٧١ - ٧٣.

(٥٥) مصدر سابق ، ص ٤٣.

(٥٦) مصدر سابق ، ص ٤٤.

(٥٧) Jimenez: qu'est ce que... P. 415.

(٥٨) كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية.. ص ٧١، ص ٢٣٤.

(٥٩) مصدر سابق ، ص ٩٣.

(٦٠) مصدر سابق ، ص ٥٧.

(٦١) مصدر سابق ، ص ٦٣.
(٦٢) مصدر سابق ، ص ١٠٤.
(٦٣) مصدر سابق ، ص ١٠٢.
(٦٤) مصدر سابق ، ص ٨٧.
(٦٥) مصدر سابق ، ص ٨٧.
(٦٦) مصدر سابق ، ص ٨٩.
(٦٧) مصدر سابق ، ص ٩٣.
(٦٨) مصدر سابق ، ص ١٠٣ ـ ١١٤.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق: ٢٠٠١/٣/١٨.