الرومانسية في الرسم..

بقلم عفيف بهنسي

الصراع بين التقليد والتحرر في الرسم قديم جداً ، قدم الرسم نفسه . ذلك ان الرسم فن يعبر عن احساس مرهف وانفعال مبدع ، والفنان وهو واسطة نقل الاحساس الى انفعال ، يرتد دوماً في منتصف الطريق، محاولا اعادة النظر في دوره ، فيبعد عنه معنى الاستصناع المجرد من البداهة والتلقائية والذي تنعدم فيه فرديته ويفقد خاصيته ، فيخرج انتاجه عن دائرة النشاط الفني ليدخل في نطاق السلوك المهني . وكان الفنان يألم من هذا التقيد وهذا التصنع فينفجر تعبيره عن حريته في انطلاقاته التطورية للشكل واللون، مما يصدمه مع الذوق العام الذي ما كان يقبل اساساً في تقييم الأثر الفني غير الواقع المنظور ، لذلك فقد تأخر حتى استطاع ان يخلق ذوقاً خاصاً واتجاهات جديدة ترد مع التيار الحر .

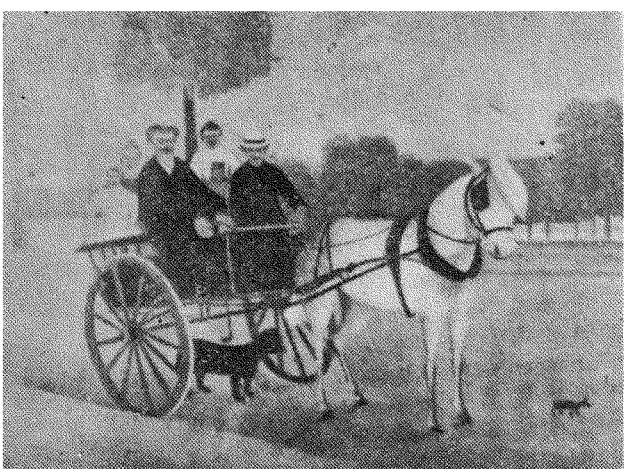
ويكفي هنا ان نتذكر بعض روائع دافنتشي الخالدة مثل « الجوكندا » و « يوحنا المعمدان » و « القديسة حنا » لكي ندرك اليوم التقنية الابداعية الحرة التي كانت تنز من ريشته العبقرية . فهذه الالوان الشفافة التي حرق الكيمياء للوصول اليها وليعبر بها عن الوداعة والنقاء هي نفسها الالوان التي تستفيد منها ماري لورنسيان المعاصرة للتعبير عن الأنوثة الرفيعة الشفافة في رسمها الالهامي — ثم أليست قدرته البالغة على التجسيد هي التي فسحت المجال للتكعيبيين للاهتمام بالاشكال الفراغية بصورة متطرفة ؟ . واخيراً ، ولئن كان دافنتشي نابغة زمانه والمثل الاول في الفلسفة والعلم والموسيقى والنحت ، فهو قبل كل هذا ، الفنان الذي تتفاعل لديه جميع قواه المبدعة وحدوسه الخارقة للتعبير عن حريته في تشييد آثاره .

وميكل آنج ، هذا الفنان النحيل الهزيل ، الجبار العنيف . الم يصل ذروة التعبير في رسم سقف كنيسة السكستين ؟ الم يكن رائد التعبيريين في تمثيل العواطف والمواقف والانطباعات المرجوة في وجوه وهيئات الارباب والاشخاص الذين مثلوا مأساة (التكوين والخلق والسقوط والعهد) ؟. واخيراً لنأخذ رفائيل ، ولنلاحظ اخلاصه لنفسه في تعبيره عن العذراء والمسيح ، هذا التعبير الذي يجعله انساناً يعيش مع العذارى والانبياء حياة مبنية على تعاطف في الموضوع لا على تواجد سماوي يفصم العلاقة بين الرسام واحساسه الخاص بالواقع .

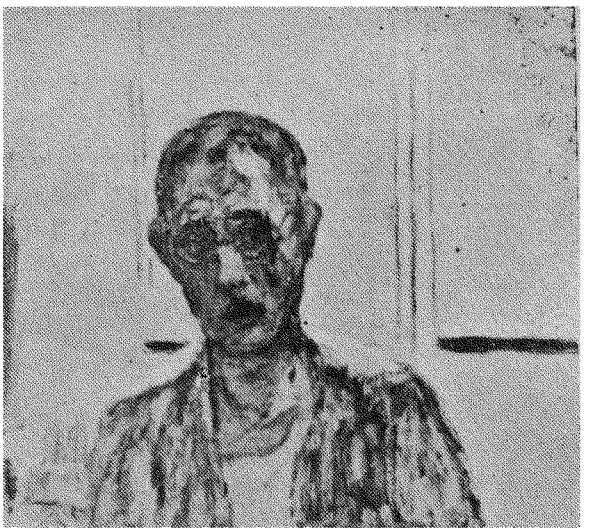
وهكذا فاننا نستطيع ان نقول بان عصر النهضة نفسه لم يقم الا على تلك الموجة الابداعية المنطلقة من اسار التقليد المصطنع والجامدة ابداً نحو التعبير الحدسي الحر للشكل واللون .

وقبل ان نقفز الى القرن العشرين ، قرن الرومانسيه ، لا بد ان نمر على بعض الفنانين ، مذكرين بمحاولاتهم التحررية خلال الحقبة من التاريخ التي سبقت ذلك القرن . في اسبانيا نرى « الجريكو » وخروجه عن قواعد التشريح الملتزمة . وفي هولاندا يسطع نور « رامبرانت » بشاعريته المخلصة وفي مشاكله الجانبية المنقوشة على سحنته في رسومها الكثيرة ، وظلاله القاسية التي حملت طابعه السوداوي العميق مع انها كانت قبله هوامش لا معنى لها ، ويظهة في هولندا الى جانبه «رويسدال» الظامئ ابداً للعظمة الشرسة .

اما في فرنسا فقد كانت التقنية المتبعة والاكاديمية الملتزمة، تتلقيان الصدمة اثر الصدمة من انطلاق كثير من الفنانين امثال « شاردان » في غوصه الى براءة الحياة الشعبية الهادئة وفي خلقه عاطفة انسانية تنفذ الى وراء الابواب الواطئة الفقيرة . ثم « فراغونار » الذي اعطى اللون حقه في التعبير عن الاشكال ومزجه مع اللون قطعاً من قلبه الرقيق، ثم « واطو » بخياله الذي ادهش معاصريه. ولكن حين شعرت المدرسة الاكاديمية بان الضربات تأخذ بالشدة والعنف ثارت ثائرتها على يد « دافيد » الذي جمع حوله بعض الرسامين ممن شغلتهم مظاهر الثورة والجيش والمعارك . امثال « غروز » و « برودون » الا ان هذه المسائل العارضة ما كادت تهدأ وينصرف الناس الى نفوسهم التي تعيش قلقها الفردي حتى تداعت المدرسة الدافيدية بالضرورة لكي تظهر اصالة الفنان من جديد ، طليقة منتعشة على أيدي « جيريكو » و « روميه » وخاصة « دولاكروا » الذي يعتبر اخطر الثائرين على الاصول الكلاسيكية والطبيعية لجرأته وعنفه . وكان الذوق العام على استعداد لتقبل هذه الثورة بعد المحاولات التي قام بها الفنانون السابقون والمعاصرون له إلا أن الكلاسيكيين لم يعجبهم هذا التجديف الذي فاجأهم به دولاكروا واعتبروا خروجه على الأصول الكلاسيكية خروجاً على أصول الفن وجعلوا « أنغر » مدافعاً عنهم ، وبلغ



العربة — لروسو



صورة الفنان – لبونار

الصراع أوجه حتى كان الانتصار لدولاكروا الذي حظي بتأييد الجهات الرسمية إلى جانب سيطرته الشعبية . ثم استطاع بغنائيته التصويرية وبفرديته المبدعة أن يفتح الباب واسعاً لدخول موكب المدرسة الإبداعية (الرومانسية) إلى صميم الحياة الفنية لتسلم مكان الصدارة فيها ، ولتثبت أن الفنان عبقرية تختلف عن آلية جهاز التصوير ، أنها عبقريةذات إحساس وانفعال وتعبير ، خاص وحر .

وقد بدأتالرومانسيةطريقها مزودة بهذه المقومات الفنية، مهتمة بالانطباع الذي يأخذه الفنان من الواقع ، هذا الانطباع الذي يدل على فهم عميق لحدود الشكل وتعبير مرهف لمضمونه وإبراز سحري للانعكاسات البصرية عن الألوان الشمسية التي تشع من الشكل فتعطيه الصفة الزمانية المتغيرة إلى جانب الحركية التي تبعث الحياة حتى في الأشياء الجامدة . أما الظل فلم يعد شيئاً تافهاً أبداً : انه التعبير عن الحرارة وعن التدرج العمقي وهو تلاحق حركي يتابع النور الشمسي ليدعمه في إظهار إشعاعه الحي .

يجدر بنا ونحن نتابع موكب الرومانسيين أن نذكر أنه وإن كان موكباً ضم كافة الفنانين في أوربا ، إلا أنه لم ينتظم في مدارس وكتل إلا في فرنسا ومع ذلك فاننا نرى في اسبانيا « غويا » يحمل عبء الاتجاه الفنيفي بلاده فيعبر بفجاجة وعنف عن المساوىء الاجتماعية ومشاهد التعذيب ، والخرافات الدارجة والعائلات المالكة والأرستقراطية بروح الناقد اللاذع ، محملا الفن مهمة أخرى هي مهمة الالتزام . وفي هولاندا نجد « فان كوخ » الفنان الذي عشق ضوء الشمس ، وعاش مخموراً بنشوة إشعاعها الذي يتدفق باللون حتى انتحر وهو يحدق بنورها الملتهب كأنه يريد أن يحترق مع اللون الذي وهبه كلوجوده .

صورة مدام بوسون – لرينوار

فلاح – لسيزان

أما في ألمانيا وانكلترا وأمريكا ، فلم تكن توجد تيارات ظاهرة ، وجل ماكان ، محاولات تقليدية لتطورات الرسم في فرنسا ، أو محاولات فردية ذات طابع محلي .

نعود الى فرنسا بعد هذا لكي نشهد غليان الاتجاهات الفردية ، وفورة النشاط الإبداعي ، ولكي نشهد « كلود مونيه » في أول معرض قامت به (الجمعية المغفلة للرسم والنحت والحفر) عام ١٨٧٤ بعرض لوحة سماها (انطباع . شمس مشرقة) وهي لوحة تمثل مجموعة من المراكب في المرفأ وقد انعكست عليها أضواء ضبابية من قرص الشمس الأحمر . وعبارة : انطباع (Impression) التي نعت مونيه لوحته بها أصبحت صفة له ثم صارت سمة خاصة اتسم بها هو وأصدقاؤه في المعرض من الخارجين على النظم الأكاديمية أمثال : سيزان، وريغا ، وبيسارو ، ورونوار وسيزلي وغيرهم . وكان الصحفيون هم الذين أطلقوا عليهم هذه التسمية من قبيل التهكم .

وقد جعلوا شعاراً لهم « الكذب والكلمة والعلم » الكذب والكلمة تعبير عن اتفاقهم في الخروج عن الذوقالعام . والعلم (بفتح اللام) إنتاج لتقنية ترتكز بنفس الوقت على قوانين الرؤية التي لا تخطىء وعلى نموذج الفنان الانكليزي « تورنر » وتخيلات واطو وخطوط دولاكروا المهتزة . .

ومن التقنية الانطباعية تتفرع قوانين جديدة للرؤية لا يمكن مطلقاً أن تنحصر في قواعد بل كانت تحصل غالباً بشيء من العفوية التي عبر عنها « مانيه » وأصدقاؤه باللون المحلي وبتوافقات الرسم ، وبالتحكم باللون الجاهز أو المبتكر ، وبالفكرة التي يعبر عنها اللون والشكل وأخيراً بالتهيجات الفرزية . وقد

استفادوا من النور خير فائدة ، وفق أهوائهم الخاصة ، فأوجدوا بها موضوعات وأشكالا مغلفة بشفافية دائمة ، وطوعوا الألوان حسب الأوقات والفصول معبرين عن النور باللون ،

القراءة – لماتيس

مدخلين الحياة في الظلال . ولم يعن الانطباعيون الأوائل مثل مونيه وبيسارو ورنوار بملء مطناتهم بالألوان، بل اكتفوا بسبعة أو ثمانية ألوان من الألوان الساطعة والقريبة من الطيف ، فكانوا يحملونها إلى اللوحة دون أن يمزجوها ببعضها محاولين تأليف لون مخفف من اجتماع عناصر من ضربات الريشة بشكل متميز أو متداخل، تاركين للعين مهمة اعادة ربط التلوين وتوفيقه . وعلى هذا ، فان تدرج اللون كان يحصل عفوياً وفقاً لطبيعة كل فنان دون الاهتمام بقيود نظرية .

والمسؤولون الرئيسيون عن هذا الانقلاب الكروماتيكي هم : مونيه وبيسارو وسيزلي وأحياناً رونوار وبرت مور يسو ومانيه في أخريات أيامه .

وقد حافظ مانيه وديغا مدة طويلة على التقنية التي أوجدها القدامون الأسبقون . أما سيزان فكان يطمح أن يصل بموسيقى ألوانه إلى التكثف وإلى طريقة تسمح له أن يمثل رسم « بوسان » في الطبيعة . وفان كوخ تأثر تأثراً عميقاً بطريقة مونيه وبيسارو ولكنه عندما عاد إلى « آرل » انقلب على الترجمة العفوية للواقع وأوجد انقلاباً في القيم الإنشائية للون . أما غوغان ، فمع أنه كان تلميذاً لبيسارو فقد أخذ يتجه نحو الفن التركيبي .

وأعقب هذا الانقلاب ، انحرافات متطرفة في التعبير والتلوين والتشكيل ، إلا أننا نستطيع أن نضع كحد فاصل بين معقولية الحركة الإبداعية ، وبين إرهاصات الفن المعاصرة ، ثلاثة من الرسامين هم غوغان وسيزان ورنوار ، يضاف إليهم فان كوخ الذي انتقل إلى باريس بين سنة ٨٦ – ١٨٨٨ فتعرف على المدرسة الانطباعية وتحمس للفن الياباني الذي أكد لديه رغبة الرسم وضرورة تمثيل الأشياء ضمن إطار مغلق تمرح فيه أضواء الشمس التي أعطاها مونيه وسيزلي كامل انتباههما .

هؤلاء المبدعون وضعوا على حد تعبير « بيسون » المواد المتفجرة التي قلبت الحياة الفنية قلباً عميقاً وفسحت المجال لتصنيف مولدي الحركات التصويرية تصنيفاً لايخلو من الاعتباط ، في مدارس رئيسية ثلاثة هي مدرسة الأنبياء (Nabi) والمدرسة الوحشية (Fauve) والمدرسة التكعيبية (Cubisme)

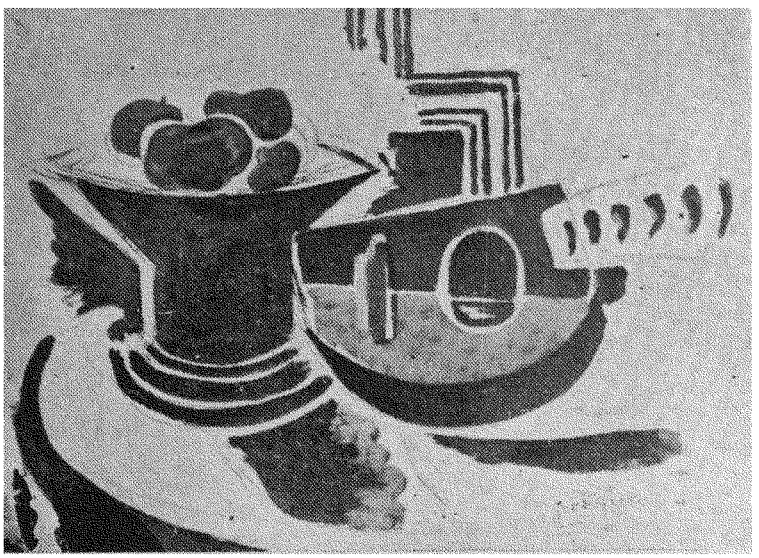
لقد رفض غوغان العالم الواقعي وأوجد لنفسه عالماً خاصاً ، الأشجار فيه بنفسجية والطرقات خضراء والمروج حمراء ، كل ذلك بنوع من التناغم الشعري البديع الذي يتعالى عن التعبير ولكنه يبقى قريباً من الحقيقة ، وبعيداً عن أن يكون شاذاً. وقد تأثر به جماعة الأنبياء الذين أضافوا إلى الواقع بعض التجديد فمهدوا الطريق للثورة على الواقع .

بحري – لماتيس

أما سيزان فقد ألف الريف وعاش بين الحقول العارية القاسية والتربة الحمراء المشجرة الصاعدة مع الهضاب الصخرية راسمة وجهاً صافياً على السماء القاتمة . وبالبيوت المكتلة والزوايا والسطوح التي ترسم بفعل النور هيئات هندسية تدفع الفكر إلى تبسيطات وجدها في العري الجاف والقاسي المتمثل بالصخور ، في الأفق وفي السماء الخالية من الغيوم وبالجذوع المنتصبة في الفضاء. وكان ذلك يقع على الدافع العميق للصورة التي تملأ رؤيته الباطنية ويحاول إنشاءها بالتجاوب مع هذه المشاهد الطبيعية الحساسة .

وعلى هذا فقد اهتم سيزان بتحليل ما يختفي وراء الظواهر لكي يعيد انتظامها ويؤلف ما بين الأشكال الأولية ، وكان يسعى دوماً أن يحمل اللون مهمة التعبير عن شدة النور وامتلاء الحجوم . وكان اتجاه سيزان هو مبدأ ثورة التكعيبيين على القواعد والحقائق المرئية في الرسم وعلى طريقة المنظور التقليدية. وهو محاولة رسم الموضوع من جوانبه الثلاثة، الأمام والجانب والخلف . وبقيت للفنان مهمة تنظيمية وإنشائية هي توفيق عناصر الموضوع لإبراز الصورة التي تختمر في عقل الفنان ، وقد مثل هذه الثورة ، المدرسة التكعيبية وأهم رساميها بيكاسو وغري من اسبانيا وبراك وليجير في فرنسا ، ويختلف بيكاسو عن براك في أن الأول كان متطرفاً ومغالياً في تفكيك عناصر الطبيعة بدافع قلقه الخفي ، أما براك فقد كان أكثر اهتماماً بالواقع وأقل منه احتفالا بالتجريد .

ورنوار صاحب القول : « الفن يقوم على أمور يستحيل شرحها » كان فعلا خارج كل قاعدة محددة تحاول بواسطتها أن تشرح طريقته في التصوير وحريته وعفويته هما اللتان كانتا تدفعانه إلى السخرية بالقوانين ، ومع أن هذه الحرية كانت تخيف نقاد عصره ، فقد استطاع أن يتربع على ذروة الفن بقدرته على التعبير عن فرحة الحياة الدائمة من خلال بريق الأجساد والأزهار ومن خلال النضوج الممتع للأشكال .



ماندولين وصحن فاكهة – لـ ١٩١١

وبروح إبداعية مماثلة. ولكن بنزعة نفسية مختلفة ، كان فان كوخ يعصف في الظواهر فيمثلها بمشكلته النفسية معبراً عنها تعبيراً مفجعاً شاذاً بذلك الوتر الذي يصل بينه وبين متذوقه لكي يجعله كتلة مرهفة من الأعصاب المتوترة المتأثرة .

وهذان الفنانان المعلمان

هما اللذان رسما التخطيط الأولي للتيار التعبيري ، الذي اشتق منه المذهب الوحشي .

ونستطيع بعد هذا العرض السريع لجذور المدارس الرئيسية أن نصنف الفنانين المعاصرين في هذه المدارس ، فنرى مع التكعيبيين — عدا براك وغرين وبيكاسو وليجير — لافريزناي ، وفيللون ودولوناي واوت .

ويمكننا أن نعتبر بونار وسيروزيه وفويبار وروسل وفلوتون ورانسون ودونيس من (الأنبياء) .

ومن الوحشيين ، ماتيس وروو وماركيه وفريز ودوفي وديران وفلامينك وفان رونغن .

إلا أن هذا التصنيف يبقى ضعيفاً لأنه يتضمن نوعاً من التعارض مع ماهية الفن الحديث الذي يعتمد على حرية الفنان وهروبه من كل قيد أو قاعدة. وحتى الفنانون الرئيسيون مثل بونار وماتيس وبيكاسو يصعب حشرهم في مدرسة معينة ، ذلك لانهم يعملون دوماً بوحيهم الشخصي مدفوعين إلى التخصص بفعل حاجتهم إلى الإبداع. والواقع أن كل فنان من الفنانين المذكورين يمكن أن يكون مدرسة لوحده . فماتيس استطاع أن يحتفظ بالتناسق والنقاء والهدوء رغم فجاجة التعبير وضراوته . و (روو) جعل من صور الملوك القدامى تعبيراً عن مأساته العاصفة التي تعتلج في نفسه مرسومة بخطوط فطرية وألوان أثرية . وبيكاسو نفسه مر بفترة طويلة أو بفترات كان يحتفظ فيها بالانسجام والابعاد الحقيقة حتى نعت بالفنان المتقلب . كذلك (دوفي) صاحب التعبير الاختزالي . و (ماركيه) المخلص للمذهب الانطباعي و (براك) الذي يعتبر وحشياً احياناً وتكعيبياً احياناً اخرى . واخيراً (بونار) فمع انه مثال مدرسة (الانبياء) الأول ، فانه يبقى متمرداً على الاطار الذي يمكن ان تفرضه عليه هذه المدرسة .

لذلك بقي كثير من الفنانين المجددين خارج حدود التصنيف المدرسي المذكور امثال فالوتون ولهان وفالادون واتريللو وغيرهم .

وكان الى جانب هذه المدارس الرئيسية ، ومتداخلا معها او مشتقاً منها ، مدارس اخرى كالتعبيرية التي نشأت عنها الوحشية ، والسريالية وهي تفسير لامنطقي لحياة الحلم ولما يخفي عن العين بواسطة المقايسات الخارقة . والمدرسة الاستقبالية وغيرها . كل هذا نتيجة ذلك الانطلاق الابداعي الذي بالغ فيه البعض بغية ادخال خصائصهم الفكرية او العاطفية او النفسية في انتاجهم دون الاهتمام بالواقع الذي لا يؤدي نقله الى اكثر من عملية أصطناع زائفة .

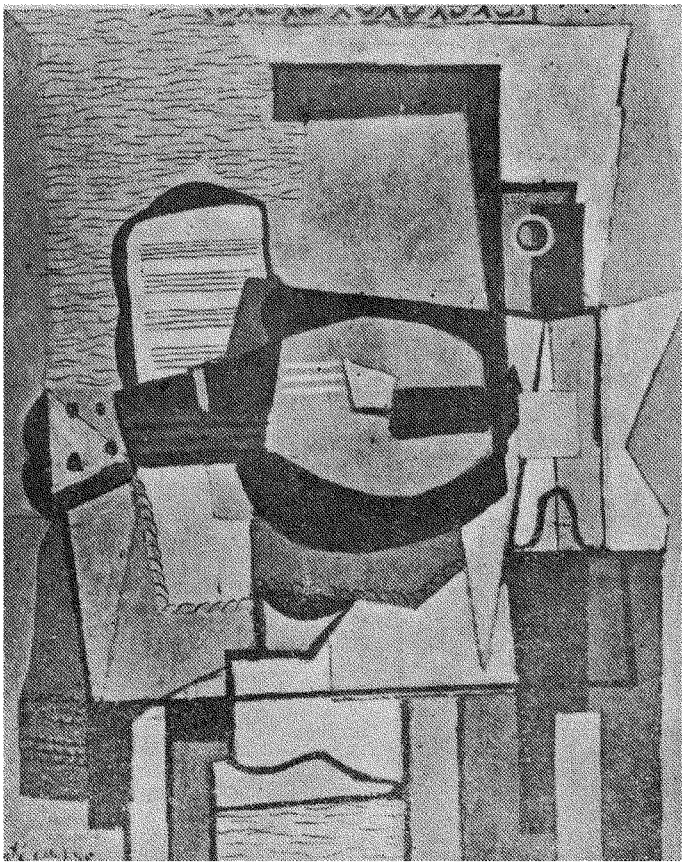
الا ان هذه الارهاصات وجدت اخيراً حداً لها على يد الفنانين الذين آلمهم تحدي الفنان الأخير لمقومات الجمال وواقعية الطبيعة فاستجابوا الى دواعي التذوق البديعي عند الجمهور لكي يعودوا بالفن الى حظيرته الغنائية محمولا باشياء غالية من روحهم ، محافظين بذلك ، بصورة معقولة ، على النهج الانطباعي في مفهومه العام ، ملتزمين تأثراتهم الخاصة ، معبرين عنها بالصدق والعفوية التي يهتز لها حس الجمهور اهتزازاً ايقاعياً طروباً . وكان (روسو) هو أول رد فعل لتطرف المدرسة التكعيبية بفنه الساذج . ثم جاء « اوتريللو » فمهد للعودة الى الحياة التلقائية الفرزية متحرراً من كل قيد ذهني .

ولكن بعد صدمة الحرب العالمية عاد المذهب السريالي على يد شاغال السلافي وشيريكو الايطالي بما قدماه من تخيلات غريبة ومفارقات يقدمها الحلم على حقائق الواقع . ثم تطور المذهب السريالي حتى وصل عند « ماسون » و « ارنست » الى اخفاء الظواهر المدركة للاشياء والتعبير عن البنية المتناقضة واللامعقولة للاحلام .

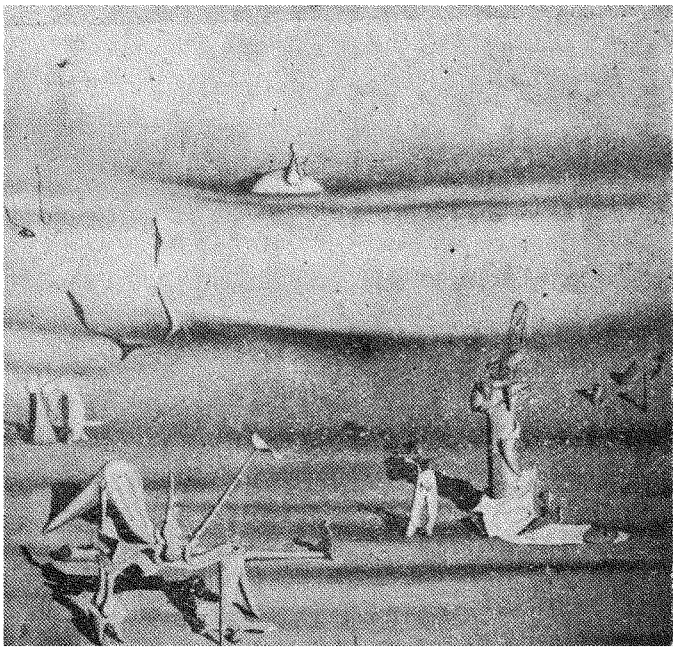
الا أن الفنانين بعد عام ١٩٣٠ اخذوا على عاتقهم تركيز المدرسة الرومانسية بشكل يوفقون فيه بين انطلاقة الفنان الابداعية وبين واقعية الطبيعة وانظل بعض الفنانين الشباب محافظين على اتجاههم السريالي في الرسم دون ان يتمكنوا من اخفاء قلق العصر الذي كان مسيطراً عليهم وقلق المصير الذي ظهر واضحاً في لوحات غرويو ومارشان وتال كوات . الا أن نزعة التركيز والاعتدال عادت ثانية الى الظهور عام ١٩١٤ .

قلنا ان هذه المدارس وجدت لها في باريس تربة خصبة للنمو والانتشار. والواقع ان فرنسا استطاعت اغناء العالم بروح التجديد الممزوجة بمشكلة العصر الانسانية التي كانت في اوج فورانها في فرنسا . ذلك لأن الفرنسيين هم الذين يعيشون ازمة الحضارة الغربية وكان لهم الحق في تلك الارهاصات والتطرفات والتجريدات والتشنجات الفنية . اما في باقي البلاد الاوروبية وفي امريكا ، فمع ان اكثر المدارس الفنية قد انتقلت اليها ، الا انها بقيت مقلدة لفرنسا او بقيت ممثلة تمثيلا شخصياً من قبل الفنانين الذين تتلمذوا على ايدي الفنانين الفرنسيين .

في اسبانيا رأينا بيكاسو وغري وقد كلفا بتضخيم نوازع عصرهما المتضاربة وعبرا عن قلقهما تعبيراً متطرفاً بالتجريد ، قاسياً في تفكيك عناصر الطبيعة . وفي ايطاليا ظهرت فكرة الحركة والاستمرار في الفن الاستقبالي ، وتابعت المانيا نفس هذا الاتجاه كما ارتبط بعض رساميها بالمذهب التكعيبي امثال ماريك وماك . وفي سويسرا ظهر بول كلي بابتكاراته الذهنية للصور الملونة والمجردة



غيتار على طاولة — لبيكاسو



ايام الهـــدوء — لايف تانغي

(مثال الفن السريالي)

اما في امريكا فقد انتقل الانتاج الفرنسي على يد « جون ماران » في لوحاته المائية و« ماكس ويبر » الذي كان تلميذاً لماتيس« وجون سلوان »الذي اختار موضوعاته من صميم الحياة الامريكية. والمكسيكيون أخذوا من الفن الحديث اقتصاره على الجوانب الجمالية المحضة او الفردية المتطرفة ، وخلقوا مدرسة عادوا بها الى الواقع والى الحياة الشعبية وكان يمثل هذه المدرسة ريفيرا واوروزكو .

*

هكذا كنا نشهد الصراع العنيف بين الفنان والواقع ، والذي انتهى ولاشك بغلبة الفنان ، وكأن هذا الفوز قد طامن من نفسه فعاد به الى حظيرة الوعي بعد ان غرق في التعبير عن صوره الباطنية محاولا ما استطاع استنكار الواقع بوضعه المهيأ .

ان هذه المحاولات جميعها ليست الا دليلا قاطعاً على رغبة الفنان الملحة للوصول الى ذروة الابداع ، الا ان هذا الابداع عندما اصبح ذهنياً غدا مصطنعاً متكلفاً . وقد ادرك الفنان نفسه هذا السقوط فعاد لكي يعبر عن حدوسه بشكل عفوي تلقائي مظهراً روائع الطبيعة والواقع المرئي بمظاهر تفتح الحس الجمالي عند الرائي وتدله على طريق الراحة النفسية .

والواقع انه لا يمكننا ان نشجب الاتجاهات الفردية المتطرفة دون ان نتعرف على قيمتها الابداعية ؛ الا اننا نعتقد ان الفن يبقى متضمناً وظيفة حضارية قد تسيء هذه الاتجاهات اليها وتعبر تعبيراً مغلوطاً اذا ما انتقلت من مجالها المحلي الى مجالات أخرى . ومما يدعم هذا الرأي الاتجاه الفني الأخير ، وهو الاتجاه التعبيري العفوي الذي يقرب المسافة بين الجمهور المتذوق وبين روعة الواقع التي يكتشفها الفنان بحدسه وارهافه المبدع .

دمشق — **عفيف بهنسي**

روائع المسرح العالمي

سلسلة كتب تنتظم اروع المسرحيات العالمية وأشهرها

وتتناول من القضايا ما يهم كل مثقف عربي

(يشرف على ترجمتها الدكتور سهيل ادريس)

صدر منها

١ .	الايدي القذرة (نفدت)	تأليف جان بول سارتر
٢ .	بستان الكرز	« انطون تشيخوف
٣ .	الحقيقة ماتت	« عمانوئيل روبلس
٤ .	كانديدا	« برنارد شو
٥ .	الافواه اللامجدية	« سيمون دوبوفوار
٦ .	البلور المحرق	« تشارلز مورغان
٧ .	ثمن الحرية	« عمانوئيل روبلس
٨ .	العادلون	« البير كامو
٩ .	موتى بلا قبور	« جان بول سارتر

قريباً

١٠.	رؤوس الآخرين	« مارسيل ايميه

تطلب هذه السلسلة من

دار العلم للملايين

ودار الآداب - بيروت