أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة لترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN

جون بول سارتر
نص مكتشف : سيناريو "المقاومة"
سريل سميث
كيف دفن الماركيز دى ماركس!
إريكاكورتيس بزايس
توظيف العلامات المرجعية
ساه وتنارو
تأثير السينما الأخيرة فى الفيلم اليابانى
رايس نسو
الرقص والتكنولوجيا
لورى سوتوسون
النظرية الموسيقية والأداء
ايسانوس وديوو
المواقع البوتوبى للهوية السراء
جيوزاى سوتسون
مقاربات فى البلاغة التشكيلية
ماركوس سيكلر
قراءات للتفكيكية
فيليب أوسلاندر
الحياة ووسائل الاتصال

العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها اكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتيرا التحرير د . محمد مهران

احمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد اردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

توظيف العلامات المسرحية ترجمة : د. خالد سالم مراجعة : أ.م.د. حسن عطية ١٥

تعليم المسرح التجريبي ترجمة : محمد الجندي مراجعة : أ.د. نبيل راغب ٣١

سينما

علامات الصور السينمائية ترجمة : د.جيهان عيسوى مراجعة : توفيق صالح ٤٥

تأثير الفيلم الأجنبي في السينما اليابانية ترجمة : نجلاء الحفنى مراجعة : د. عادل امين ٥٥

موسيقى

الموسيقى والأداء ترجمة : سامح فكرى مراجعة : د.نيفين علوبة ٧٥

تعليم التأليف الموسيقى ترجمة : د. فيفى فريد مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٩٣

رقص

الرقص والكمبيوتر ترجمة : هبة نبيل مراجعة : د. مصطفى عثمان ١١٣

الرقص والتكنولوجيا ترجمة : داليا صبرى مراجعة : أ.د. ماجدة عز ١٢١

فنون شعبية

الحياة في الغنية ترجمة : د. سومية مظلوم مراجعة : صفوت كمال ١٢٩

الهوية السمراء ترجمة : د. سهير الجمل مراجعة : محمد الجوهرى ١٦٧

فن تشكيلي

الحقيقة أمن في اللوحة أم في العين؟ ترجمة : د. محمد توفل مراجعة : أ.د. محمد حامد ١٩٢

البلاغة التشكيلية ترجمة : د. إيمان حجازي مراجعة : أ.د. رمزي مصطفى ٢١٥

نظرية نقدية

قراءات للتفكيكية ترجمة : أ.د منى صفوت مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٢٢٩

الخدانة ومابعدها ترجمة : احمد حسن مراجعة : أ.م.د. حامد غانم ٢٥١

نظرية ثقافية

السياسات الثقافية والموروث الثقافي ترجمة : أ.د. امين الرباط مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسن ٢٦٩

كيف دفن الماركسيون ماركس؟ ترجمة : د. لنا يونس مراجعة : أ.د. منى ابو سنة ٢٠٧

إتصال

تحديد الفروق بين الحياة ترجمة : سالي الأشقر مراجعة : أ.د. مختار التهامي ٢٥٣

إبداع

نص "المقاومة" ترجمة : نورا امين مراجعة : أ.د. رفيق الصبان ٢٧١

مصطلحات

التسامح ترجمة : سهى يحيى مراجعة : أ.د. صلاح قنصوة ٤٠٢

تعريف بكتاب العدد الدوليين

جون بول سارتر *Jean-Paul SARTRE*

اشهر كتاب فرنسا الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية.

لارى سولومون *Larry SOLOMON*

أستاذ الموسيقى فى بيما كوليج، وجامعة أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوران سونسون *Göran SONSON*

استاذ علم العلامات بقسم علم العلامات الثقافية فى جامعة لوند بالسويد .

فيليب اوسلاندر *Philip AUSLANDER*

مفكر إنجليزي، وناقد متخصص في فنون الأداء بالمملكة المتحدة.

رونالد والترز *Ronald WALTERS*

باحث، و مدير معهد القادة الأمريكي الإفريقي بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوكي كولف Joukje KOLFF

مهندسة هولندية الأصل امريكية الجنسية متخصصة في دراسة الرقص فى مراكز الأجهزة الإلكترونية للابحاث العلمية فى جامعة ولاية اهيو.

David THROSBY

دافيد ثروسبى

استاذ الاقتصاد فى جامعة مكارى فى سيدني باستراليا.

Arjo KLAMER

ارجو كلامر

استاذ اقتصاديات الفن و الثقافة فى جامعة اراسموس فى روتردام بهولندا .

Emiko KAKIUCHI

إميكو ككيوشى

مدير مكتب العلاقات الدولية فى معهد الدراسات المتقدمة فى جامعة الأمم المتحدة فى طوكيو باليابان .

Paola AGOSTINI

باولا آجوستينى

أستاذة الموارد البيئية و الطبيعية فى البنك الدولي فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

Richard A. ENGELHARDT

ريتشارد أ. إنجلهارد

المستشار الثقافي الإقليمي لمنظمة اليونسكو الدولية بفرع آسيا و المحيط الهادي في تايلاند.

Peter SZENDY

بيتر سيندى

مترجم اعمال عالم الجمال الألماني الأشهر تيودور ف. اد ورنو في فرنسا، و مؤرخ موسيقى بارز .

Tanella BONI (1954-)

تانلا بوني

كاتبة بارزة، ومؤلفة، ومبدعة، وأستاذة الفلسفة فى جامعة ابيدجان .

سيريل سميث Cyril SMITH

أحد أشهر المهندسين في سيدني بأستراليا .

إرينا د. كوستاش Irina D. COSTACHE

أستاذة مساعدة متخصصة في الفنون البصرية.

جو هيني Joe HEANEY

أستاذ في جامعة ارشيف علم الموسيقى الإثنولوجية في المملكة المتحدة .

جيم هيملتون Jim HAMILTON

أحد كبار النحاتين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية. رحل عنا في العشرين من أبريل من العام السابق ٢٠٠٠ . عن عمر يناهز الثمانين عاما.

ساتو تاداؤ Sato TADAO

ولد عام ١٩٢٠ في محافظة تيجاتا. عمل رئيسا لتحرير مجلتي "النقد السينمائي"، و"علوم الفكر". كما عمل ناقدا سينمائيا، بجانب إصداره لمجلة "دراسات في تاريخ السينما" eiga-shi Kenkyú على نفقته الخاصة عام ١٩٧٣، والتي نشر بها كثيرا من الوثائق والدراسات الخاصة بتاريخ السينما. يعد البحث المنشور له في هذا العدد، جزءا من دراسة اشمل له عن تاريخ السينما اليابانية.

إريكا كورتيس بازايس Erika CORTÈS BAZAES

رئيس مسرح التشيلي .

أيساتوسى ونيو Aïssatou sy- wonyu

أستاذ فى جامعة روان بفرنسا .

ماركوس سيسكر Marcos SISCAR

أحد المختصين العالميين فى التفكيكية .

فرانك كايم Frank KEIM

أستاذ بجامعة اولم بالمانيا .

كلمة التحرير

الأقرب ، الأبعد ، الأعمق ، الزائل ، الأبديّ، أبعاد تتداخلُ في الفنون المعاصرة العالمية ، في تموجات تتأخى حينًا وتتنافر حينًا ، في تجاذُب يُشعرك بأنّ الفاجعةَ والغبطةَ توحم رحِمًا ، بسبب من هذه التوءمية ، يبدو قلقُ الفنان العالمي هادئًا وديعًا كأنه بوح عاشق .

ونتساءلُ، فيما نقرأ هذه الأبحاث والدراسات والمقالات ، من يتكلّم هنا؟ المتنوعُ ، المتعدد ، التراب، أم الفردُ الإنسان؟ أهو المرئي أم اللامرئي؟ ذلك أننا نكاد لا نميّز، تحت قبة هذا الفن المعاصر العالمي الذي يسبح في ماء القلق، بين الشخص وظلّه ، الشيء وشبحه . وربما استطعنا أن نُصغيَ تحتها إلى أموات يخاطبون أحياء ، وإلى أشياء تتحاورُ مع أشياء أخرى. وربما شبه لنا أن هناك بين أحضان بعض الأبحاث والدراسات والمقالات أصدقاء يلوّحون لنا من الأمكنة التي لا عودة منها.

ولئن كان حسّ الفاجعة والزوال يتغلغل في الأبحاث والدراسات والمقالات، إلى أبعد مما يتغلغل حس البقاء والغبطة ، فإننا نشعر بأنها مغمورة بندى التحولات، حتى ليكادُ الزوالُ يبدو كمثل البقاء ، وتكادُ الفاجعة تكون عرسًا .

فهذا الفن المعاصر العالمي الذي يهمسُ به صوتٌ خفر كأنه الصمت ، يبدو رثاءً للوجود لكن في صيغة من المدح، ورفضًا للأشياء لكن في شكل من

الصداقة، وموتًا - لكنه الموت الذى لا يجدُ نفسه إلا فى ما يمجدُ الحياة . هكذا يبدو هذا الفنان العالمى - إذا جاز هذا التعبير العام - كأنه يحيا فى المفصل الذى يَصلُ بين الحضور والغياب، في شرْق يتبطّنُ الغرب، فى غرب يتبطّن الشرق. أو لنقل، يبدو كأنه يحيا آتيًا ذاهبًا على الجسر الذي يَجمعُ بين النقائض، ويَصلُ بين الأطْراف.

التحرير

الهجمة الأوروبية *

إلى المؤرخين واللاهوتيين والبحاثة اليهود في القرن التاسع عشر ، ينضاف مؤرخون وعلماء في القرن العشرين تحدروا من أصل يهودي، وبذلوا جهودا علمية مخلصة، اثرت حقل الدراسات الشرقية، كان في طليعتهم العلامة صاموئيل نوح كرايمر، احد أهم المصادر المعرفية في حضارات الرافدين، وبين إنجازاته المهمة تبيان الكثير من الأصول الثقافية السومرية والأكادية للديانة العبرية. ومن الصف اليهودي خرج مستشرقون، امثال إبراهام ليون، وكلود كاهن، ومكسيم رودنسون، اشهروا عدائهم للصهيونية. وقاربوا اليهودية والإسلام بمنهجية علم الاجتماع الماركسي. ويصف البرت حوراني، في كتابه "الإسلام وفلسفة التاريخ"، الباحث في تاريخ الشعوب العربية والإسلامية كلود كاهن (١٩٠٩-١٩٩١) بانه "قدم في اعماله المقاربة الأكثر منهجية في تطبيق المفاهيم الاجتماعية، الأكثر نضجا على الوقائع الإسلامية". ولا حاجة إلى التعريف بـ رودنسون(ولد عام ١٩١٥) الذي اتبع المنهج عينه في مؤلفاته "محمد نبي الإسلام"، و"الإسلام والرأسمالية"، و"الإسلام والماركسية". وكانت آخر مؤلفاته عن الصهيونية والدولة العبرية، وترجم معظم أعماله إلى العربية. وعلى رغم تعاطف المؤرخ الأميركي اليهودي برنارد لويس مع الصهيونية والدولة العبرية، إلا ان الرجل يبقى إحدى أهم المرجعيات المعرفية بتاريخ الشرق الأوسط واقلياته. ولا يمكن حشر كتب له مثل "العرب في التاريخ"، و"الإسلام في التاريخ"، وابحاث مثل "يهود الإسلام" في الإطار الاستشراقي كما وصفه إدوار سعيد.

عفيفي فراج

* عن مقال، عفيفي فراج، الدفاع عن حضارة الإسلام في مواجهة الهجمة الأوروبية، صحيفة الحياة، عدد الإثنين ٢٩ يناير ٢٠٠١ .

فن تشكيلي

إنّ
الحقيقة التي تشير الباحثة
ايرينا د. كوستاش إليها في الدراسة
"الحقيقة، أهي في اللوحة أم في النص؟"* ، التي
نقدم لها هنا، بكلمة TRUTH ، تقترب في معناها العام
من الصدق، و ما الصدق في ابسط معانيه إلاّ مطابقة القول
للواقع. لكن الدراسة تفترض نوعا معينا من التساؤل ، هل
تستمد الحقيقة التشكيلية حياتها من العالم الخارجي بوصفه
حقيقة فوق الواقع التشكيلة، اي متعالية عليه
TRANSCENDENTAL VERITY؟ هل المقصود هو حقيقة
العالم الخارجي TRUTH/REALITY؟ هل الفن خيال او
كذب UNTRUTH ؟ كيف نصوغ العلاقة المتوترة بين
الحقيقة التشكيلية (الإحالة الحرفية) والمجاز
التشكيلي؟ تلك هي الأسئلة التي تحاول
الدراسة أن تجيب عنها.

* هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث The truth in painting or in the text? لمؤلفه Irina d. Costache، وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية، http://aesthitico-online.org/icleas/costache.html.

الحقيقة : أهى فى اللوحة أم فى النص؟

تأليف : إيرينا د. كوستاش
ترجمة : د. محمد لطفى نوفل
مراجعة : أ. د. محمد حامد على

فى الخطاب المؤرخ بتاريخ ٢٣ أكتوبر ١٩٠٥، كتب بول سيزان إلى الفنان الفرنسى إميل برنارد قائلاً إنه يدين له "بالحقيقة فيما يتعلق بالتصوير، وإنه سوف يقص الأمر عليه". ومن الناحية الزمنية، يقع هذا القول من حياة الفنان، وأعماله، قبل عام واحد - بالضبط - من وفاته. ويحمل الالتزام الذى يبدو فى عبارات هذا الاعتراف، كثيرًا من الرمزية. ويتضح من السياق أن فكرة الحداثة حول الحقيقة والتصوير تمر بعدد من التغيرات الدالة. ويبدو أن بول سيزان كان على وشك أن يسر إلى صديقه، وأن يفشى للجميع "أدوات المهنة"، مثلما يفعل الساحر الذى يكشف عن كثير من أسراره، عندما يؤدى عرضًا شاملاً أمام الجماهير. والسؤال هو ، هل - حقًا - قال سيزان "الحقيقة" ؟ هل نستطيع بدورنا - بعد مرور حوالى مائة سنة على كتابة ذلك الخطاب - أن نتتبع تلك الرحلة، التى تحاول التوصل إلى أصل الحقيقة فى عالم التصوير؟ فى الواقع، فإن هذا التلويح من جانب سيزان، لا يكشف عن الأسرار الكامنة فى فن التصوير، بل هو بالأحرى ينجح فى إخفاء هذا العالم المميز جدا، الذى يهدف بول سيزان - كما يزعم - إلى الكشف عنه، بل حمايته، وإبقائه مصونًا. وهذا الاتجاه التعليمى، بكلماته المقتضبة الأبوية، يحمل صفة العمومية، ويعظم من قيمة ذلك النظام التعبيرى، الذى يقوم على الخطاب بين الفرد وبين

أدوات الإبداع.

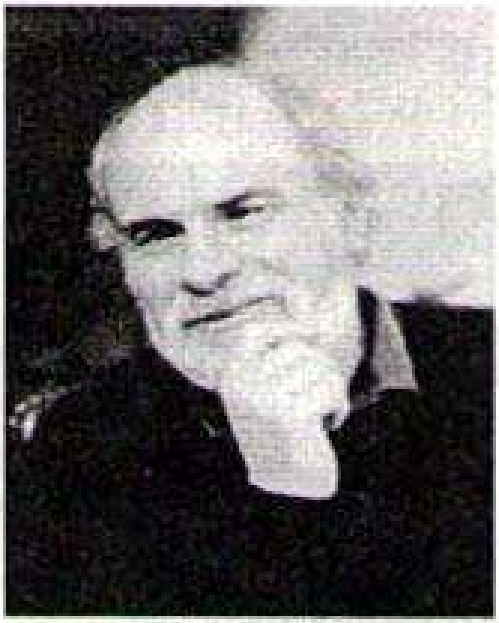
وقبل تحليل عبارات بول سيزان بصورة أكثر عمقا، فإنه يجب الإقرار بأن كلمات بول سيزان لا تستخدم هنا في واقع الأمر، بل إن هذه الكلمات تعود إلى كتاب جاك ديريدا، الذي يحمل عنوان "الحقيقة في التصوير". وقد ظهر هذا الكتاب، بعنوانه المقتبس، في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، قبل أن يترجم إلى اللغة الإنجليزية بعشر سنوات. ولا يحمل غلاف الطبعة الإنجليزية المتداولة بين أيدي الطلاب في مرحلة البكالوريوس والدراسات العليا، أيا من الإشارات المرئية إلى بول سيزان. وبدلاً من ذلك، يشير الغلاف إلى دراسة ادامس "صوت الجرس"، ويؤكد بذلك ضرورة الاهتمام بطبقات المعنى في داخل الموضوع، والمواصفات المرئية. والكتاب، بصورة عامة، يضرب مثالاً ممتازاً على البحث في حقيقة الأشياء، في فترة ما بعد الحداثة. كما أنه يوضح نواحي القصور في الحداثة، ويدعم استخدام الكولاج، وبعض

لوحة آبللو والدلف

الصور داخل النص (مع أنه لا يوجد بين ذلك أي من الأعمال لسيزان). ويناقش كتاب "الحقيقة في التصوير" - أيضا - الروابط المعقدة بين التصوير المرئي، ومجموعة الأعراف التي تجعل هذا الفن مفهوما ومتماسكا. وينتقل جاك ديريدا من معالجة المرئيات إلى تناول النصوص، وهو ما "يشوب" أسلوبه الاستدلالي بعض الشيء، وينشأ في النهاية التقويم، وهو يقوم على التفاعل بين النظر - في تمايز - تجاه العمل الفني، وبين العمل نفسه.

وتعود الدينامية بين بول سيزان وجاك ديريدا، أو بين الفنان والفيلسوف، إلى عدد من النماذج الأخرى، فهذه قصة متعددة المستويات،

تتعلق بالاختلاف وتعدد المعاني في الإبداع. ويظهر التجانس في هذا الحوار، الذي قد يبدو غير مترابط في ظاهره، فكل من بول سيزان وجاك ديريدا بنعم بوضعية لها أهميتها، ولكل منهما تأثير في ميادين المعرفة. والصلة التي يقيمها جاك ديريدا - أحد المُنظّرين الأساسيين في حقبة ما بعد الحداثة - بينه وبين بول سيزان - تلك الشخصية الرئيسة في حقبة الحداثة الأولى - لا تعيد إلى الأذهان التقسيمات الهرمية السائدة في الفن وحسب، بل إنها كذلك تتطرق إلى مناقشة الاستمرارية فيما يتعلق بالتفوق الفرنسي في الثقافة. أما من الناحية الزمنية، فإن التقسيمات التي يقترحها جاك ديريدا، تسير في اتجاه طولي، وتصدر عن جانب واحد فقط، فلن نعرف - وإلى الأبد - ردود الفعل عند بول سيزان، كما أن استخدام هذا الفيلسوف للعبارات المكتوبة، التي يصوغها المصور، بدلاً من التعبيرات المرئية، لا يعطي كثيراً من الأهمية لمحاولة البحث عن المصادر الأولية، فأين توجد الحقيقة إذن ؟ في التصوير، أم في النص ؟



آرثر س. دانتو

وحتى الآن، لا يقدم التحليل المعروض هنا، وعن عمد، الأساس الذي يسهم في التوصل إلى الحقيقة، وهل تكمن هذه الحقيقة في التصوير أو في النص ؟ كما أن هذا التحليل لا يقوم بتبسيط فهم الفن عند بول سيزان، أو التنظير عند جاك ديريدا. والغرض من ذلك، هو توضيح أن المصطلحات النظرية - في كثير من الأحوال - تغلف بالغموض، الأمر الذي يستدعي التوضيح. ومع ذلك، فهل يجب أن تدفع الرهبة من الكلمات غير المألوفة، أو من الاستراتيجيات

الجديدة فى التفسير، إلى تبسيط المنهجية والمفردات المستعملة، على

لوحة لإميل برنار

حين يبتعد الفن، الذى يتعرض له النقاد، عن النواحى الصريحة المباشرة؟ فى هذا الصدد، قد تحمل لوحة بول سيزان "جبل القديس فكتوار" المفتاح لفهم طبيعة الحقيقة، فاللوحة تعرض صورة مألوفة مع انها ليست بسيطة بالمرة، والموضوع الرئيس هو الجبل، اى هذه العلامة من العلامات الطبيعية المرئية فى المنتجات فى جنوب فرنسا، والتى ظلت دائما

تمثل التحدى النظرى والتصويرى امام بول سيزان طول حياته، والتى يعود إلى تناولها فى كثير من أعماله. ويوضح الجبل صعوبة البحث عن "الحقيقة". وهل هى موجودة فى التصوير أو فى النص ؟ اين توجد الأسس ؟ فى عمل بول سيزان (المتاح للغالبية من الناس على شكل صور مستنسخة)؟ فى الأعمال الأخرى له؟ فى كتاباته المتعددة؟ فى قصة حياته؟ فى بقية الكتابات المختلفة التى تحلل أعماله وتفؤمها (ومنها كتاب جاك دريدا السالف الذكر)؟ فى اللوحة الأصلية؟ هل يجب ان نذهب إلى ما هو ابعد، ونزور الصقع لرؤية الجبل بانفسنا ؟ اىّ من هذه الأمور كلها يمثل الخبرة الدالة، او الطرق الأساسية التى يجب

ان تكون لها الصدار، والتي تؤدي إلى الاتجاه الصحيح؟ هل يجب حمل القواميس على الدوام والبحث في احدث نظريات الفن؟ هل يكتفي الإنسان بالاندفاع نحو المتاحف وقاعات العرض وشاشات الكمبيوتر واستوديوهات الفنانين؟ كيف يمكن تعريف الفن؟ اين الحقيقة؟ في الصورة أم في النص؟

توضح الضغوط التي ترمي إلى إدخال النظريات بصورة أكبر داخل المناهج التي تتعلق بالفن، ذلك الواقع في حقل التعليم في العقدين الأخيرين من القرن العشرين على الأقل، وتعود التغييرات التي طرأت إلى الثقافة نفسها. فنحن نعيش في عصر تشتمل فيه القيم الجمالية - أو الفن بصريح العبارة - على عدد من النماذج المنتقاة غير المتوقعة. وتتضح المشكلة المعاصرة من خلال المساواة المخادعة، التي تظهر بين التمايز المرئي الذي لا يخفى على أحد، والذي يظهر في لوحة بيرينى "نافورة تريفي" في القرن السابع عشر (تتعلق اللوحة بأحد المزارات السياحية المحبوبة في روما)، وبين العمل المشهور الذي قام دو شامب بإعداده - النافورة عام ١٩١٧ - وهو عمل محبوب أيضًا، ولكن لأسباب مختلفة. ولا يشترك اى من هذين العملين في العنوان نفسه وحسب، بل إن كلاً منهما يعرف بوصفه من الأعمال الفنية. وترجع الاختلافات بينهما إلى الشكل المستخدم، وإلى العصر، والمكان، والسياق، والمادة

المستعملة. ومن الممكن تخفيض حدة هذه الاختلافات، فالمؤشر الأساسي المشترك يسمح لكل من العملين بالوجود مع الآخر، بل بالتنافس من أجل الاستحواذ على الانتباه في القاعات الفنية، أو في الكتب والمحاضرات والمجلات المتخصصة.

وعلى العكس من ذلك، تكشف الرسوم الطليقة في كهوف ما قبل التاريخ، أو في الأنفاق الحديثة في المدن، عن إمكانية أن تحمل التعبيرات المرئية المتماثلة، كثيرًا من المعاني المختلفة جدًا داخل الخطاب الفني، ويتضح ذلك في الاهتمام بالمحافظة -في حرص- على الرسوم كلها التي تعود إلى ما قبل التاريخ، مع محو الكتابات المعاصرة المشابهة، من طريق عمليات "المسح والتنظيف"، وهو ما يكشف بدوره عن الفارق بين التناسق المرئي والجدارة الفنية. ومن الملاحظ أن الفن في العصر الحالي يخطو - في جسارة- خارج الأطر، وخارج القاعات، ويتجه نحو معالجة الأشياء اليومية، والبيئة المحيطة.

إرينا دكوستاش

ومع ذلك، يسهم التعارض الثنائي بين الواقع وبين الفضاء الفني - مع القيمة العالية التي تحظى بها الأشياء حين تنتقل من مكانها في أحد الشوارع، حتى تحتل أحد الأركان في متحف من المتاحف - في إضفاء الشرعية على الجدارة الفنية، وفي تقنين العملية التي تدور حولها. وذلك كله يشير إلى أن الأعراف - وليس الإدراك المرئي أو الخصائص المادية - هي الأساس الذي يقف وراء القيم الجمالية.

ومنذ أكثر من خمسة قرون، صرح ليوناردو دافينشي أنه "لايلزم فقط الاعتقاد في ما يراه الإنسان، بل إنه

يلزم أيضا أن يفهم الإنسان ما يراه". إن التنوع والاختلاف الشديدين في النماذج المرئية المتاحة حاليا، يؤديان إلى قطع اتصال بالزمن، أو بالأشكال، أو بالمفاهيم. ومن طريق طمس الحدود بين الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة، تتحطم، وإلى الأبد، القيمة التي لا يقع الخلاف بشأنها، والتي ترتبط بواحدة من "التحف الأبدية". وفي هذا الصدد، فإنه من الممكن القول بأن الرمزية المعاصرة المتعلقة بكل من نايك وهرقل، لا تعود إلى العصر الكلاسيكي، بل إلى كونهما من الآلهة التي تتحكم في الأساطير الجديدة بالتليفزيون. وعلى المنوال نفسه، تكشف الإشارة إلى الموناليزا، بوصفها تلك الملكة الأبيقورية (وليست الجمالية)، عن مجموعة معقدة من الاحتمالات التي لا تتوقف، والتي تهدف إلى تنمية وتطوير العلاقات المرئية، حتى تنشأ نماذج ثقافية جديدة تدعم وجهة النظر التي يعبر عنها ليوناردو منذ ذلك الوقت. ومن وسط هذا التداخل بين المرئي والموضوع، وهذا الشبه بين الغامض وبين غير المألوف، يبرز كثير من المعاني المتصارعة. وفي هذه الحالة، كيف نشق الطريق إلى تلك الحقيقة المراوغة ؟ في التصوير أم في النص ؟

وحديثا تم التوكيد، المبالغ فيه، حول تنمية قدرة الفنان على التعبير عن نفسه بالأشكال المكتوبة واللفظية. ويسود

لوحة سيدة والماعز

لوبران

الاعتقاد انه يلزم ان تظل ما بعد الحداثة من الاتجاهات التي ترتبط "بالذهن" وليس "بالوجدان". وذلك كله، يزيد من الحاجة إلى تبرير العمل الفني في ضوء النص، وهذا بدوره، يقلل من دور الإدراك والجماليات، ويحقق الغلبة للنص في مواجهة الصورة. ومع ذلك، فما زلت بين صفوف المدافعين بقوة عن الإلمام بالمعاني، سواء أكان ذلك في الأشكال اللفظية أم في النصوص. فهذا، في رأيي، من الأسباب التي تعطي القوة لأيّ من الأشخاص في الميادين كلها. ومن هنا، تعاونت - بصورة كبيرة- مع برنامج "الكتابة طيلة المنهج"، الذي تنظمه جامعة ليولا للطلاب فيها. ومع ذلك، فإن العبارات التي تجبر على تناول الفن، والتي تطلب عقد المقارنات بينه وبين الأعمال الأخرى، تخفق في إتاحة الفرصة للحوار الهادف بين الكلمة والصورة، ويترتب على ذلك التقليل من قيمة دور كل من النظرية والجماليات في الفن.

وقبل ان يعنى طلاب الفنون بوضع أعمالهم الفنية (حتى قبل ان تكتمل احيانا) على الساحة الفنية، فإنه يجب عليهم، بل كذلك على طلبة التخصصات الأخرى، ان يتلقوا قسطا من التعليم، حول تنمية المعرفة المرئية التي تقوم على أساس التعليم المعرفي والإدراكي، وعلى الخبرة. وبذلك يستطيع الطلاب التمييز بين المعاني وبين القيم المتصلة بالموضوعات وبالمواد المساندة لديهم، ويجب ان يسير ذلك بصورة مستقلة عن أيّ من وجهات النظر السائدة من قبل. والخوف من الوقوع في "الخطأ"، عند التعبير عن رأي من الآراء الجمالية يجد الطالب انه قد "لايتناسب" مع احدث النظريات، ينشأ بسبب الافتقار إلى المعرفة النظرية والمرئية. وفي كثير

من الأحيان، تعنى عبارة "أعرف ما أحبه" عبارة "أحب ما أعرفه".

وبلا شك، فإنه من دواعى السخرية، أنه فى هذا القرن المنشغل تمامًا بالمرئيات - حيث تظل "الصورة هى كل شىء"، وحيث يتم تعريف كل شىء من خلال الصورة- فإنه يطلب من طلاب الفنون أن يتعلموا الحيل المتعلقة بمعرفة النصوص، ولا تلقى المعرفة المرئية الاهتمام نفسه. ولماذا، حقيقةً، توضع برامج مثل برنامج "الكتابة طيلة المنهج" فى كثير من الجامعات، فى حين لا يهتم أحد مثلاً ببرنامج حول "المشاهدة طيلة المنهج"؟ (والمشاهدة فى هذا السياق لا تعنى المهارة السطحية فى الإدراك، بل تعنى الخبرة المعرفية المرئية) ولكن، فى السياق الثقافى المعاصر، تحتل الشاشة مكان الكلمة المطبوعة (أى أن المشاهدة تسبق القراءة)، وتصبح المصدر الأساسى للمعرفة واكتساب المعلومات. وفى هذه الحالة، لن تتم تلبية الأغراض التعليمية لجموع الطلاب فى أى من التخصصات، حين يستطيع كل منهم القراءة من دون دراية بكيفية المشاهدة، ويتضح المغزى وراء القدرة على الرؤية فى التخصصات من خلال المنظور التاريخى. فعلى سبيل المثال، فإن قراءة

لوحة مدام بول سيزان

الخرائط، ومشاهدة الشرائح العلمية (التصوير بالأشعة او الأشكال الجديدة للتصوير الطبى ... إلخ) يتطلبان إقامة الارتباطات الشديدة التعقيد بين المعرفة المرئية، وبين معرفة الموضوع، وذلك بغية التوصل إلى التفسير وإلى الفهم .

وبصورة مشابهة، تستند اكثر المعادلات الرياضية والفيزيائية والكيميائية تعقيداً إلى الأشكال المرئية، وذلك من اجل التعبير عن الأفكار المجردة. كما ان الثقافة المعاصرة تعتمد، بصورة متزايدة، القدرة على الرؤية، وتحقيق الرغبة فى الاتصال الفورى، وإشباع الحاجات فى الحال، وربما تستاهل صورة من الصور آلافا من الكلمات، لكن السؤال هو: هل تتوافر لدى الطلاب الأدوات التى تتيح الفرصة للوصول إلى هذه الكلمات، والكشف عما تعنيه؟ القول الشائع هو أن الإنسان يستطيع الحكم على كتاب من الكتب من طريق الغلاف، لكن هذا الاتصال السطحى بين المتفحص والصورة، ينشأ على المستوى الإدراكى، وهو ما يرتبط

لوحة الموناليزا لليوناردو داهنشى

بالفنون المرئية فى واقع الأمر.

وتشير الاتجاهات النظرية المعاصرة إلى مصطلح "النص"، وإلى عملية "القراءة" عندما يبدأ الحديث عن الصور. وهذه النظريات تستغنى عن الميزة المتفردة التى تنعم بها أشكال التصوير، وتضع الرؤية داخل عدد من الاصطلاحات الثقافية المعقدة، التى تتطلب إجراء التحليلات فيما وراء المشاهدة السطحية. وينم ذلك عن

التحول الذى طرأ على الفن، والذى يكتسب، بمقتضاه، المعانى المتتالية داخل السياق الواحد. ولكن، بينما تقضى هذه التغييرات على العزلة المفتعلة، التى كان الفن يتصف بها، فإنها تعتد ايضا بالسيادة اللغوية لنشاط من الأنشطة على بقية الأنشطة الأخرى. ومن طريق تقويم القراءة، تنشأ العلاقة الهرمية التى تخضع الرؤية لمعرفة النصوص، وهنا يعود التقليد - الذى يرى ان النص المكتوب هو اساس الثقة التى يحظى بها الاتصال - إلى جذور عميقة داخل الأعراف فى الغرب. ولكن، حتى فى الثقافة الغربية، ولقرابة الف عام فى اثناء العصور الوسطى، فإنه ظلت للقدرة على الرؤية، المعانى المعقدة نفسها التى كونت فيما لبعض الأسس التى تضفى الشرعية على القوانين التى تتحكم فى نواحى الحياة، بل إن المفردات المرئية غير البسيطة (والتى تفلت من بين الأيدى فى عالم اليوم) قد استطاعت ان تحمل الأفكار المجردة إلى ذلك الجمهور الأمى (أى الذى يجهل النصوص). والسؤال مرة أخرى هو، هل نزود القراء المعاصرين بتلك الأدوات، وتلك المعرفة، بصورة أكبر من تلك التي يزوّد بها نظراؤهم فى العصور الوسطى ؟ هل هؤلاء القراء متمرسون على المعرفة المرئية مثلما تسير الحال عليه بشأن المعرفة بالنصوص ؟ الإجابة هى أن الشروح التى تصحب الفنون

لوحة للفنان بوسان

المعروضة في المتاحف - سواء أكان ذلك على شكل البطاقات أم على شكل "الجولات المنظمة" - تكشف عن الخوف من إصدار الأحكام من جانب الجمهور، والاستعداد السريع من جانبه لقبول فكرة "الاستبصار"، بحيث يأخذ في البحث عن الخبرة المرئية من خلال العودة إلى النصوص. ومع ذلك، فهل من الممكن أن تنقلب هذه الممارسات ؟ هل من الممكن أن تستخدم الصور في كثير من الكتب، كوسيلة إضافية يتحقق بها مزيد من الوضوح للمضمون؟ هل من الممكن أن يفصح النص عن معنى الرواية قبل أن يقرأ القارئ ؟ كيف يبدأ القارئ في تفحص النص لتعرف الكتاب الذي ينتوي قراءته؟ القراءة - بالطبع - هي من الأدوات التعليمية الأساسية، والجهل بالنصوص مشكلة كبيرة، لكن لا يبدو أن الجهل بالرؤية يثير اهتمام أحد من الناس.

بورتريه لإميل برنار

وكلما تعقد الحوار حول فكرة أن "الصدق هو المشاهدة"، وحول نظام المعتقدات التي يجعل من المشاهدة أمرًا له معناه، أدى ذلك إلى مزيد من الإشكالات التي تنجم عن الأشكال والممارسات الفنية الجديدة التي أدخلت في العصر الحديث. وكما يرى آرثر دانتو، فإن

تمثال الأسد

"الفارق بين صندوق العجائب، وبين العمل الفنى الذى يعرض صندوق العجائب، يرجع فى النهاية إلى نظرية معينة من نظريات الفن". ومن ثم، لن يبقى عمل بول سيزان "جبل القديس فكتوار"، أو عمل وارهول "صندوق العجائب" بين الأعمال الفنية، من دون الحاجة إلى السياق الأوسع، الذى ييسر من إدراك العمليات الاتصالية المرئية المتاحة أمام المشاهد. فالنظرية مرشد معرفى لا غنى عنه، وهى توفر الفرصة لفهم نظم التعبير، وللتمييز بين الخبرات الجمالية، وللتفكير فى المعانى والمضامين الثقافية.

ومع ذلك، فإن اعتناق النماذج الأدبية داخل مقررات طرق تدريس النظرية الأدبية، يؤدى إلى إثارة العلاقة بين الإبداع وبين التحليل داخل ميدان الفن؛ فمن ناحية، يشعل ذلك- من جديد- شرارة الحنين إلى العودة إلى مادة الموضوع الفنى المنعزل. ومن ناحية أخرى، يتولد التناص الذى ينكفئ على ذاته، ويشتد أيضا أوار التعارض الثنائى، غير الضرورى، بين التطبيق والنظرية، وذلك بسبب الاختلافات بين كل من النقد الفنى والنقد الأدبى، فاستخدام النص فى تحليل نص آخر ، يخلق التجانس والارتياح والروح المشتركة الواحدة، لكن ذلك يتهدم عند محاولة استخدام الموضوعات فى تحليل المرئيات. وعلى العكس من الناقد الأدبى الذى يظل بين الكُتّاب، فإنه لا يلزم أن يكون المُنظِّر الفنى من زمرة الفنانين ذوى

الأعمال المرئية. ولهذه الأسباب، ومن دون أية ضرورة، يتصارع فن الاستديو، وتاريخ الفن، والنقد، والنظرية، داخل برامج التعليم العالى، والحقل المهنى، بحيث يعد كل منها من التخصصات المنفصلة، بل المتناوئة. ومع أن الأقسام تتوحد تحت اسم عام هو "الفنون المرئية"، وهو عنوان يشمل النظرية والتطبيق معا، بيد أن هذا التوحيد قد جاء نتيجة للضرورات الاقتصادية، وضد إرادة الكليات.

ويرى بعضهم أن ضياع العناوين المستقلة، مثل "الفنون الجميلة، أو تاريخ الفن، أو التصميم، إلخ"، هو ضياع للهوية، ويستاهل الأمر، من جانبهم، إعلان الحداد، والحنين إلى العصور الخوالى مرة أخرى.

ورأيى أنه لا يلزم أن تتضمن التفرقة بين الإنتاج فى الفن وبين التفكير فيه والكتابة عنه. الانعزال المتبادل بين الناحيتين، ولا يلزم أن يشير ذلك إلى أىّ من الاختلافات الهرمية بين العمليتين. فمن المنظور التاريخى، يكشف كل من ليوناردو، والبرتى، وفاسارى، وبوسان، وليبرون - تمثيلاً لا حصراً - عن أنه لا يلزم بالضرورة أن يظل الإنتاج فى الفن والتنظير فى شأنه، من

لوحة بورتريه ذاتى لهول سيزان

لوحة لبول سيزان

الأنشطة المتعارضة، بل إنه من الممكن الإسهام بصورة دالة فى أكثر من ميدان من الميادين، مع أن قليلاً من المنظرين هو الذى يستطيع بناء التراكيب المعمارية المشهورة التى يشيدها البرتى. وكذلك، يتولى قليل جداً من الفنانين إدارة مؤسسة من المؤسسات المؤثرة فى الفنون، مثلما فعل ليبرون فى فرنسا، فى القرن السابع عشر. ويبدو أنه قد أصبح كل من النظرية والتطبيق فى العصر الحديث أكثر تخصيصاً، بعد أن تحدد إطار العمل فى كل منهما، فى وضوح، داخل الوسط الثقافى، وفى العملية التعليمية، وذلك بقلل - بالطبع - من إمكانات التداخل بين أىٍّ منهما.

علاوة على ذلك، فإن التقسيمات والتصنيفات الجديدة، تؤكد الاتجاهات الفردية المتطرفة. ومن طريق إظهار الاختلافات، تنخفض قيمة البحث عن المفردات الفنية التى تدفع إلى التوحد، ولذلك ظلت العمليات الثقافية المسببة للتغيير فى العقود الماضية من القرن العشرين، تُعنى بهذا الفصل المصنوع بين الممارسات داخل النظرية والممارسات داخل الاستديو، حتى تكشفت الصلات الممكنة بين الإبداع والكتابة والتفكير والمشاهدة والحديث عن الفن. ويسلّم الحوار الدائر حديثاً بشأن المكونات المتنوعة داخل الخطاب الفنى، بالأسماء المشتركة بين التحليل النظرى والإنتاج الفنى، وهو ما يشير

إليه جاك ديريدا بقوله، "إن الهدف الرئيس للمنظر وللفنان، هو الكشف عن المعانى الفنية، وفهم هذه المعانى فى الصورة وفى النص معا".

ويذهب بعضهم إلى أن الفن "الصادق" ينشأ على يد عدد من الأفراد، ممن يُعدون من "المنبوذين اجتماعيا"، أو ممن يعانون نوعا من أنواع المرض العقلى، أو ممن يلحق الموت بهم فى شرخ الشباب. ومن ثم، فإن الحالة العاطفية لمثل هؤلاء الأشخاص، لا تتيح لهم القدرة على الفهم بعيد الأغوار، وذلك على النقيض من الباحث الذى يتصف بالأناة، وبالتحكم فى النفس. لكن هذه الفكرة تعود إلى العصور الأسطورية، وهى فكرة من الأفكار الرومانسية التى عفا عليها الزمن، مع أن وسائل الإعلام - مع الأسف - تسهم في بقائها. وكثيرا ما يتم تكذيب الافتراض بأن الفنان قادر على إنتاج الفن، لكنه يظل غير قادر، أو لا يلزم له الحديث أو الكتابة عنه (وهذه مجرد ذريعة يلجأ إليها طلاب الفن على نطاق واسع). وفى الوقت نفسه، كثيرا ما يتم تكذيب أن المنظر لا يعرف شيئا عن العملية الإبداعية سوى فى النادر. فقد كتب ليوناردو دافينشى عن كثير من الموضوعات لمارى كيتلى. وتكشف هذه الكتابات - الحريصة والصريحة - عن الفكر والوعى النقديين لدى كل من الفنان والمنظر، فى الحوار الذى

لوحة النساء

يدور حول النص والصورة، وهو حوار ضروري من أجل الإبداع في الفن، ومن أجل فهمه.

وحتى فانسان فان جوخ، الذي يمثل نموذج الشهيد "العبقري الذي يسيء الناس فهمه"، والذي تشوه عشرات من الأفلام والكتب تاريخه الفني، فإنه يكتب، في وضوح وبعد نظر، عن الفن وعن أعماله. ومن غير شك، فإن "الغموض" الذي يغلف العملية الإبداعية، والذي يسارع الفنان إلى حمايته في غيرة، والذي يزرعه أيضا بعض المؤرخين في تاريخ الفن، سوف يظل محلاً للافتتان وللإحباط من جانب البعيدين عن هذه العملية. ويستمر الفنان في التسليم بدور المعرفة في الإبداع، غير انه يضرب المثل أيضا على الخصوصية التي يتمتع بها الأمر. وعلى سبيل المثال، ينجح فيلاسكوز في إخفاء اللوحة التي يرسمها في Las Meninas، من منطلق أنها من الأنشطة الخارجية التي تتوارى وراء المشاهدين الذين يُصورهم في طريقة أخاذة. وبصورة مشابهة، يستخدم بولوك كثيراً من المفردات المرئية المميزة، حتى يعبر عن الخصوصية التي يتمتع بها الإبداع في الفن، وذلك بأن ينكر على الجمهور إمكانية الولوج إلى داخل رسمه.

وحتى بعد السقوط، الذي يبعث على السخرية، لوظيفة التأليف في العصر الإلكتروني في فترة ما بعد الحداثة، فإنه لا يزال هناك قبول -ولو بصورة غير مباشرة على الأقل- لقيمة المشاركة الفردية من جانب الفنان. ومع ذلك، يتخلى كثير من الفنانين المعاصرين، مثل باربارا كروجر، وسيندي شيرمان، وهانز هاك، وآخرون، عن الفصل الهرمي للعالم الداخلي للمبدع، ومن طريق الجمع بين عدد من الممارسات في النظرية، وفي الاستديو، يسعى هؤلاء الفنانون إلى التوفيق بين الإبداع وبين التحليل في الفن. وكثيراً ما تكون الأعمال التي ينتجها الفنانون، أشبه بالانتقاد الموجه إلى الخطاب الفني، ويستخدم الواحد منهم الأشكال المرئية والنصوص لتوضيح الصلة بين المشاهدة والتفكير، من منطلق أن تلك هي الخاصية الجوهرية في كل من الإبداع في الفن، وفهم ذلك الإبداع.

ما الذي نحتاج إليه إذن لتعليم الطلاب حتى يستطيعوا تحقيق التكامل بين أعمالهم وبين المشهد

المعاصر النظرى والمرئى ؟ ما كيفية إعداد هؤلاء الطلاب مع الآخرين للتوصل إلى المعانى الفنية، وفهم الظروف الثقافية التى يعيشون فيها ؟ ما الذى يجب أن يسود فى حقل التعليم ؟ هل الإبداع فى الفن أكثر أهمية من الكتابة عن الفن ؟ هل المشاهدة هى الصدق ؟ هل يلزم - فى بداية الأمر - تعريف نظام الاعتقاد من طريق النصوص ؟ لو كانت المشاهدة هى الصدق، فمتى إذن، وكيف يبدأ الفهم ؟ فإنتاج الفن الجيد وفهمه ليسا بالمهمة اليسيرة حقيقة. وفى هذا الصدد، يبرهن السياق التعليمى والثقافى المعاصر، الذى يتجاوز حدود التخصصات والثقافات، على أنه الأرض الخصبة، حتى تطرح جانبا تلك الأفكار التى تدور حول السيادة المفترضة لإحدى الممارسات، أو لأحد المناهج، أو لإحدى الهويات. وفى النهاية، يجب تحليل المحتويات التى قد تصنع الجمهور، وهو ما يتطلب القدرة على الرؤية إلى ما هو أبعد من الحدود التقليدية .

لكن هذا الاهتمام بإقامة نوع من التوافق بين المعرفة المرئية والمعرفة النظرية، خارج نطاق النظم المحددة من قبل، لا يعنى رفض صلاحية هذه النظم، بل إن ذلك بالضبط هو ما يدفع بى إلى تطوير بعض التكليفات الابتكارية فى مقررات تاريخ ونظرية الفن التى أقوم بتدريسها. وهذه التكليفات لا ترى اىّ جدوى من الاستظهار السلبى أو التعرف من بعد، بل هى تتيح الفرصة للطلاب للقيام برحلة شاملة، تهدف إلى الاستكشاف الشخصى، من طريق إثارة العين والذهن معا. حقا تحقق النجاح الكبير لواحد من هذه التكليفات، الذى يحمل عنوان "فن الأسبوع"، حيث يطلب من الطلاب كتابة فقرة كل اسبوع عن مقابلة مرئية (وليس عن عمل فنى)، تولد فى كل منهم اىا من انواع الاستجابات، سواء اكانت تلك الاستجابات مرئية أم إدراكية أم خلاف ذلك. وفى كل خميس، يقوم خمسة من الطلاب بعرض ما يقع اختيارهم عليه خلال الأسبوع أمام بقية الطلاب، ثم تبدأ المناقشات بطريقة غير رسمية، تسمح للطالب بأن يظل على سجيته، وفى الوقت نفسه، تتوافر الفرصة لتنمية العلاقة بين التفكير والمشاهدة والكتابة والمناقشة.

ويعترف الطلاب بالتاثير الإيجابى لهذا التكليف المشار إليه، وقد كتبوا كثيرا من التعليقات حول هذا المشروع، الذى يهدف إلى بناء الثقة فى قدراتهم، حتى يستطيع كل منهم التعبير، فى شكل لفظى أو كتابى، عن رايه الخاص، والدفاع عنه وسط المناقشات الهادفة، التى تدور حول كثير من المواقف المتباعدة. وحتى الآن، فقد قرات نحو ١٢٠٠ من هذه التكليفات، وهى- جميعا- تتصف بالتعدد فى المضمون والأسلوب وطريقة السرد بصورة غير متوقعة، حيث تتراوح بين عقد المقارنات بين القطة السوداء، التى تجرى على العشب الأخضر داخل فناء المعهد، وبين تناول الإعلانات او الأشعار، او بين مجرد النظر إلى صورة عائلية تثير فى النفس بعضا من وخز الضمير. وهذه الأبحاث الأسبوعية تزرع فى الطلاب روح المبادأة فيما يتعلق بالاستقلالية فى الاستكشاف المعرفى والإدراكى، وكذلك يتعين على الطالب البحث عن الشكل الدلالي الذى يصوغ فيه المعانى التى تتولد من تلك التجربة المرئية .

والآن، دعنا نعد إلى لوحة بول سيزان "جبل القديس فكتوار"، التى يعكس جمال الألوان الهادئة فيها الصدق، والتى تعبر بصورة طاغية، فى الوقت نفسه، عن تفسير الفنان لما يراه من حوله. وبعظم التاثير الذى يخلفه التكرار الانسيابى فى الفضاء التصويرى الهندسى، وذلك من طريق الفرشاة المائلة للعيان، والتى يتم توجيهها باقصى درجة من درجات التحكم وضبط العواطف فى أثناء العمل. ولكن، هل يوجد كثير فى هذه اللوحة، يحتاج إلى مزيد من الاستكشاف من تحت ستار هذه الخصائص الأسلوبية والوصفية ؟ فاهتمام بول سيزان بالتعلم من الطبيعة من اجل تأسيس الرابطة الحية التى تجمع بين التجريد والمحاكاة، هو الجوهر وراء الاختيارات التى يجريها فى الشكل واللون. وبول سيزان يبحث عن لغة مرئية جديدة تسمو فوق القيمة الإدراكية السطحية، التى يدافع عنها المذهب التاثيرى. وهذه رحلة معقدة تقضى بالجمع بين الممارسات النظرية، والممارسات داخل الاستديو، مع التقدير لدور كل من العمليتين. واليوم، اكتسبت لوحات سيزان المعانى الجديدة، بحيث يتم

ترويض الجسارة التي يتحلى بها التجديد في مسعاه الفني في ضوء التجريب النظري والمرئي المتعدد الجوانب، خلال السنوات التي انقضت من القرن العشرين.

والأبحاث الوافرة التي تتعلق بأعمال بول سيزان وبحياته، والعدد اللافت للنظر من المعارض التي تُعنى به، ذلك كله، لابد أن يؤثر - وإلى الأبد - في الطريقة التي ينظر بها الإنسان إلى أعماله أو يفكر فيها. أين الصدق إذن؟ هل هو الحقيقة المحسوسة على النسيج الذي يستخدمه بول سيزان ؟ هل هو هذه الضربات الفطرية لتلك الفرشاة، والوشائج الخفية وراءها ؟ هل هو هذه الكتابات التي يصفها بول سيزان حول العملية الإبداعية؟ هل ينفصل ذلك كله عن القائمة الطويلة من المعارض، ومن النصوص التي تقوم بتحليل أعماله ؟ هل يجب أن تنتظم هذه الأصوات المتعددة، والممارسات والشهادات المرئية، تحت بنيان هرمي يمنح الأولية لمؤلف واحد، ولطريقة سائدة في التدريس، مما قد يقلل- بدوره -من قيمة عمل الآخرين؟

وفي هذا العصر الذي لا يمكن الاستغناء فيه عن الدراسات البينية من أجل القيام بتحليل الجماليات في الثقافة المرئية المعاصرة، هل يجب أن يستمر الدفاع المحموم عن الحدود الفاصلة بين النظرية والتطبيق ؟ هل التوصل إلى المعاني من طريق الكلمات، أكثر قيمة من التوصل إليها من طريق الصور ؟ هل يتوافر الصدق في الصورة فقط، أو في النص بمفرده ؟ داخل المحيط الأكاديمي، فإنه يلزم لتحقيق التوافق بين النظرية والتطبيق، أن ينقلب الحوار بين بول سيزان وجاك ديريدا، بحيث يصبح كالأرجوحة المرسومة المتخيلة التي تدور في الذهن، والتي تعزو "الصدق في التصوير" إلى الفنان. وبعد هذا القلب الذي يتجاوز الاعتبارات الزمنية، فإنني أنهي هذه الكلمات ببعض من التأمل النظري حول ما كان يمكن لسيزان أن يضيفه إلى هذا الحوار، حيث يقرر هذا الفنان في أحد النصوص التي كتبها بنفسه، أن الصدق هو "محاولة التعبير عن النفس بأكبر صورة منطقية ممكنة".