# الفصل الثالث

## مراحل العملية الابتكارية

**مقدمة :** لا شك أن العملية الابتكارية تمر فى مراحل من التطور الى أن تنتهى بالعمل المبتكر • وتختلف بداية العمليـة الابتكارية عن نهايتها ، ففى الحالة الأولى تكون الأفكار كالضباب ذات معالم غير محدودة ، ولكنهـا تأخذ فى الوضوح تدريجيا فى أثنـاء نمو العملية وتطورها • وتختلف بداية العملية عن نهايتها لأسباب كثيرة منهـا : أن الفنان نفسـه تتغير انفعالاته كلمـا ازداد تعمقاً فى موضوعه وفهما له ، وتكشـف العلاقات بين كل جزء والآخر • وفى أثنـان محاولته للوصول الى كشفه المبتكر ، فانه يمر فى حالات غير ثابتة من التأمل ، والتفكير ، والانفعال ، ولكن مـا أن تلهمه عبقريته بالحلول المختلفة حتى يسرع الخطى ليصـل الى انتاجه النهـائى • وقد اختلف علماء النفس ، والفلاسفة ، والفنانون ، والنقـاد ، فى تفسير المراحل المختلفة التى تمر فيهـا العملية الابتكارية ؛ فالبعض منهم بوبها فى خطوات واضحة ، وحدد خصائص لكل خطوة ؛ بينمـا اتجه آخرون الى معالجة العملية الابتكارية كوحـدة دون تجزيء • كمـا أن البعض فى تحديده لخطوات معينة يتغلب النهج العلمى فى تحليله ، ويعطى صورة واضـحة لتطور تلك

العملية من حالة الى أخرى • أمـا الذين لم يقتنعوا بالتجزىء وأكدوا وحدة العملية ، كان عامل الإلهـام أهم شيء مبرز فى تحليلهم • وهـذا النفر الأخير رأى أن العمـل الفنى بدون إلهـام لا يعتبر فى الحقيقة عمـلا مبتكرا • وأدرك أن فى الإلهـام اللحظة التى يولد فيها العمل الفنى بكمل كيانه : أما الخطوات السابقة واللاحقة إن هى إلا وسائل تنفيذية أقرب الى الصنعة منهـا الى أى شيء آخر •

ويحيرنا تفكير علماء النفس والفلاسفة . كما تحيرنا اتجاهات الفنانين أنفسهم التى تتعدد بتعدد مذاهبهم وشخصياتهم • ومما يزيد المسألة تعقيدا ، أن بعض الفنانين فى كتاباتهم يشيرون لا الى ولادة عمل من أعمالهم ، بقدر مـا يوضحون انبثاق الاتجاه العـام الذى على أساسه خاضوا فى انتـاج سلسلة للأعمال المبتكرة التى اشتهروا بهـا فى العالم • واتجاه مثل هؤلاء الفنانين يزيد المسـألة تعقيداً ، لأن مفهوم الابتكار حسب اتجاههم هو فى سلسلة الأعمـال المتتابعة ، وفى تغيرها وتطورها أكثر من وجوده فى عمل فنى واحد من أعمالهم • وتبدو الحيرة أكثر حينمـا نتبين أن بعض الأشياء التى أثارت فنانا أو آخر ، وكان لهـا قيمة فى حياة كل منهمـا ، لا يستطاع اتخاذها كقاعدة على أساسها يمكن أن ننصح الفنان الناشيء بأن يخوض فى اتجاهاته مـا خاضوه ؛ وأن يتأثر بمـا تأثروا به ، ليصبح

مثلما أصبحوا : فنانا مرموقا • فالمسألة إذن التى نتعرض لها فى هذا الفصل ، هى محاولة استنتاج دلائل مرشدة لهذه العملية على الرغم من صعوبة الوصول الى قرار محتم يؤكد ضرورة اتباع نهج معين ومع ذلك يمكننا أن نسير مع بعض الفلاسفة والمفكرين ، ونقول : إن أى فكرة لا تأتى فجأة ، وإنما لابد أن يسبقها تحضير ، وهناك ظروف تعد مواتية أو غير مواتية ، تسمح ببروز الفكرة ونضجها ، أو باغفالها وهدمها ، أما إذا ما نضجت الفكرة ، ووجدت الظروف المواتية ، فانها ستنتهى الى شكل معين له قيمته • إننا إذا أخذنا بوجهة النظر هذه ، فمن اليسير أن نتأمل بوجه عام خط سير العملية الابتكارية ، إن التسليم بأن نتجية العملية الابتكارية لا تُعرف من قبل ، وأنها تختلف عن بدايتها ، يوصلنا الى مناقشة خطواتها فى اطار العقلية الحديثة ، لا عقلية عصر النهضة •

هناك فرق بين أن يكون الانتاج الفنى مجموعة إضافات ، وذو بداية شبيهة بنهايته ، وبين أن يكون العمل الفنى سلسلة من التحولات ، ونظاما متتابعا من التغير ، وقد يحطم فيه الفنان ما بدأه ويغيره تغييرا جذريا ، فيصل الى شىء لا يعرف مصدره • فى هذا الإطار الأخير يمكن مناقشة الخطوات العامة التى توضح الاتجاه الذى تسير فيه العملية الابتكارية من بدايتها الى نهايتها •

**التحضير** (preparation) : ويقصد بالتحضير كل ما يقوم به الفنان من دراسات ، ورسوم تمهيدية ، واستطلاع ، وملاحظة ، وقراءة ، وزيارات ، وفحص للطبيعة ، والتسجيل الأولى بمختلف وسائله للوصول الى تحديد معالم البناء الذى سيتجه الى تشييده إن التحضير ما هو إلا خطوة بحث . أما ماهية هذا البحث وكنهه ، فمسألة متوقفة على المشكلة التى يعالجها الفنان ، وعلى اتجاهه المميز فى التفكير . ومن الصعب أن نذكر قواعد معينة فى هذا الصدد ، ولكن يمكن القول بأن بعض الفنانين يبدأ بوضع رسم تمهيدى (sketch) للوحة الذى سينتهى إليها ، أو للتمثال الذى سيصنعه ، وهذا الرسم التمهيدى يعتبر عادة بمثابة الخطوط العريضة غير الواضحة للشكل النهائى . إن كثيرا من تفاصيل هذا الرسم تحتاج الى بحوث مختلفة : فقد يضطر الفنان الى عمل دراسات من الطبيعة ، من نبات أو حيوان أو انسان وقد يضطره الموضوع الى دراسة أثر تاريخى ، فيروز المتاحف ، ويفتح كتب الآثار ، وينقل نقلا مدروسا تفاصيل بعض الأجسام ، وقد ينزل الى الأسواق إذا كان موضوعه عن الحياة ، ويشاهد تزاحم الناس وتجمعهم فى الشوارع وأنواع ملابسهم ، وأشكال حوانيتهم ، ومظاهر المبانى ، الى غير ذلك . إننا لا ندرى أى جهد سيتطلبه موضوع معين من الفنان فى تحضيره ، ولكن مصادر التحضير عادة لا تخرج عن دراسة الطبيعة .

وتأمل التراث الفنى المتصل بالموضوع ، وتحليل أصول الصنعة المرتبطة بالتنفيذ ، وفهم معلومات حديثة تاريخية أو فنية عن الخامات ، والأدوات ، وطبيعة الموضوع ، الى غير ذلك كل هذا قد يستغرق شهرا أو شهرين ، أو أكثر أو أقل حسب الوضع الذى يعالجه الفنان • المهم أن التحضير خطوة دراسة ، واستعداد ، وإلمام بكل ما يمكّن الفنان من الخوض فى ابتكاره مستندا الى خطى راسخة •

وللتحضير ترجمة أخرى اذا تأملنا فكرة تواصل الخبرات ونموها ، فكل ابتكار قد يصل اليه الفنان يعتبر تحضيرا لابتكار آخر أرقى منه ، كما أنه فى الوقت نفسه يعتبر ثمرة لابتكار سابق ، والانسان عادة لا يقتنع بسهولة بما يصل اليه ، فالاقتناع التام والرضى الكامل قد يؤدى الى عدم النمو ، وانتهاء التطور ، بل فى الحقيقة الى توقف الحياة •

وهناك معنى آخر للتحضير يتضمن البحث والاطلاع على ما أنتجه السلف من الفنانين فى الناحية التى يعالجها الفنان ، وذلك لا لتقليد هذه الأشياء ، وإنما لهضم ما تحمله من قيم بقصد الإضافة اليها والتطور بها • قد يفيد الفنان أحيانا أن يجد دفترا فى متناول يده يسجل فيه كل ما يطرأ من أفكار فى فترة التحضير ، حتى لا تضيع أجنحة وتطير ، فأى

فكرة عارضة قد يكون لهـا قيمة فى الخطوات التالية • وقد سمعنا أفكارا كثيرة حول أساليب الفنانين فى التحضـير ؛ فقد استطاع بيكاسو عـام ١٩٣٧ أن يقيم فى باريس معرضا للوحته المشهورة « جرنيكا » ، وعرض بجوارهـا عددا غير محدود من الدراسات التمهيدية لهـذه اللوحة الكبيرة ؛ حتى أن بعض تلك الدراسات يمثل قيما متكاملة فى حد ذاتهـا • فالحصان الذى أصيب فى اللوحة وأخذ فى التألم رافعا شفتيه وكاشفا عن أنيابه التى تصطك نتيجة للألم ؛ قد قـام بيكاسو بمحاولات عديدة لرسم هـذه الرأس ، ورأس الثور ؛ وغير ذلك من الأجزاء التى ظهرت متكاملة فى اللوحة النهائية • وقد رأينـا فى أعمال ليوناردو دراسات كثيرة للخيل فى أوضـاع مختلفة • كمـا سمعنـا عن تيرنر (Turner) ( ١٧٧٥ — ١٨٥١ ) أنه كان يروق له أن يربط نفسـه فى صارى المركب فى أثنـاء هياج البحر ليسجل فى دراساته منظرا لهـذا الهياج • وشاهدنا اهتمام هنرى مور (Moore) ( ١٨٩٨ ) بجمع الزلط والمقواقع وتأملها كنوع من الدراسة التحضيرية التى سبقت انتاج بعض تماثيـله •

وفى العصر الحـاضر الذى يسر للفنـان وسائل عديدة للدراسة مثل : الكاميرا ، والفانوس السحرى ، والميكروسكوب ؛ والعدسات المختلفة ، لا شك أنه جاء بوسائل مسـاعدة تمكن

الفنان من زيادة الدراسة والتعمق • وبالنسبة للفنان الحديث ، تأخذ خطوة التحضير مظاهر مختلفة ، كما تتضمن معانى جديدة • وليس من المستطاع التحدث عن هذه العملية كشىء ثابت ، فالتحضير يتبع دائماً الهدف الذى يسعى الفنان لتحقيقه ، وترتبط الدراسة بهذا الهدف ، حتى أن من الأشياء التى جربها الفنانون الحديثون فى خطوة التحضير ، التأليف بين خامات مختلفة وابتكار خامات جديدة للتعبير ، وقد رأينا محاولات استغلت فيها قصاصات ورق الجرائد ، وسمارة الخشب ، وشاهدنا تجارب فى استخدام الأسمنت والجبس والرمل فى التصوير ، والسلك والحديد فى النحت • وبعض الفنانين استخدام الورق الفوتوغرافى الحساس لإحداث تأثيرات مختلفة • ولذلك لم تعد خطوة التحضير فى العصر الحديث مقيدة بأى قيد ، فهى واسعة وترتبط بفهم الفنان وهدفه ، وتطور الذوق السائد فى العصر •

**الحضانة** : وتمر العملية الابتكارية بعد مرحلة الدراسة والتحضير فى مرحلة جديدة أطلق عليها العلماء الحضانة (incubation) • وهى تمثل فترة انتقالية بين التحضير وبروز الفكرة ، وفى هذه الفترة تختمر الأفكار والآراء ، وتنصهر الخبرات القديمة ، ويقلب الفنان ماضيه موجها طاقته بطريق لا شعورى نحو الاتجاه الجديد •

إن فترة الحضـــانة محفوفة بالأسرار ، وهى لغز حير المفكرين ، إذ أن خلالها تنبت الأفكار بسر خفى لا يستطاع تفسيره منطقيا . وأهم مـــا يمكن أن يقال فى هـــذه الفترة أن العقل يبحث بعمق ويدرس الأوضاع ، ويحـــاول أن يدرك العلاقات ، ويقابل القديم بالجديد ، والماضى بالحاضر . ويعيد تشكيل الخبرة مستبعدا الاتجاهات التى قد تعطل العمليـــة الابتكارية ، ويؤكد العمليات الأخرى التى تساعد على نموها . وفى فترة الحضانة يجمع الفنان بطريق مستور شتات موضوعه ، ويحاول أن يستخرج الحكمة أو الوجهة الجديدة .

وفترة الحضـــانة تستغرق زمناً يختلف من مشكلة الى أخرى ، ومن شخص الى غيره ، فقـــد تطول هـــذه الفترة أو تقصر حسب كثير من الملابســـات والعوامل التى يمر فيهـــا الشخص المبتكر ، ويبـــدو أن الفنـــان قد نسى موضوعه تماما حتى أنه لا يكـــاد يتذكره بطريقة شعورية ، ولكن العقـــل اللاشعورى دائب العمـــل ، وفى مجالات مناسبة مرتبطـــة بالموضوع ، أو غير مرتبطة ، قد تلوح الحلول ثم تختفى ، أو تستثار وهى أشبه مـــا تكون بأحلام اليقظة ، وقد تستدعى خيالا جامحا غير مقيد . وفى فترة الحضـــانة لا تختمر الأفكار فحسب ، بل تسعى لأن تؤتى ثمارهـــا وعلاقاتها الجديدة ، وتمر الفاكهة فى الفترة الشبيهة بالحضـــانة لتنتقل من الخضار غير

الناضج الى اللون الحقيقى للثمرة الذى يعطيها معالمها الحقيقية • ورب فكرة قد تلوح لشخص فتستأثر باهتمام الجماعة وتعيش فترة الحضانة فى تجاربهـا ، وتنضج هـذه الفكرة تدريجيا بشكل أو بآخر مع كل فنـان ، حتى تنتهى الى مدرسة فنيـة مميزة • وقد تكون الحضـانة فردية خالصة وتستأثر من الفنان بجهـده واهتمامه •

ومهما قيل فى شرح هـذه الخطوة ، ستظل محاولة فهم مـا يحدث فيها غامضة ، ولكنهـا مرحلة هامة ، إذ من خلالهـا تتولد الشرارة التى تنتج الإلهـام ، وهى الخطوة التالية لفترة الحضـانة •

**لحظة الإلهـام :** وتنتهى الحضـانة عادة بأن الشخص يحس فجأة بشرارة تحمل له المعضـلة التى يقابلها ، وتجعله يدرك العلاقات المختفية ، ويعثر على الروابط المفقودة • وقد تحدث فترة الإلهـام فجأة وبدون سابق إنذار ، وفى أثنـاء حالات يكون الانسان فيهـا غارقا فى نشاط مختلف كل الاختلاف عن طبيعة العملية الابتكـارية التى هو بصددهـا ، كأن يكون فى دورة الميـاه ، أو نائما ، أو فى دار للعرض ، أو راكبا إحدى وسائل المواصلات ، أو يتحدث مع صديق فى خلـوة • وترتبط خطوة الإلهـام بنظرية الجشتالت فيمـا سموه حل المشكلة

دفعة واحدة بطريق البصيرة أو الإلهام . وقد أجريت تجارب عديدة فى نظرية الجشتالت (١) تدعم فكرة الإلهام وظهور الحلول فجأة بدون مقدمات طويلة ؛ وكانت أهم هذه التجارب على القردة . ويحدثنا برنراند رسل عن كيف يبدو اليه الكتاب الذى يؤلفه كشتات لا رابط بين أجزائه . ثم فجأة وبطريق الإلهام يتضح له هذا الرباط المفقود والذى يجعله بعد ذلك يرى وحدة المؤلف والصلة بين كل جزء والآخر فى ترابط محكم وبعد أن يتكشف هذه الصلة يبدأ فى إخراج الكتاب بصورته النهائية ، كما لو كان ينفذ شيئا واضحا مرسوما ، فالإلهام يمثل لحظة تكشف الروابط المفقودة ، وحل كثير من المشكلات المعقدة .

إن أرشميدس لم يكن وحده حين هرع الى الشارع قائلا : « وجدتها ؛ وجدتها ! فان الإلهام الذى جاءه فجأة يمثل الشرارة التى تحدث فى العملية الابتكارية فى حالات الفنانين ، والكتاب ، والعلماء مهما اختلفت موادهم التى ينشغلون بها . وهناك دلائل كثيرة تشير الى أن الأصول الفنية وحدها وغير مدعمة بالإلهام ، لا تنتج إلا شيئا ميتا أو باردا لا حرارة فيه ، ولا يستطيع أن يصل الى قيمة كبيرة . إن

---

(١) راجع للمؤلف **الفن والتربية** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٧ — الباب الثانى ص ٨٥ — ٨٧ .

الأصـــول والمهارات الفنية يمكن أن تؤدى عوانا كبيرا كخادم فى العملية الابتكارية ، ولكنهـا حينما تطغى وتسود ، تفقد العمل المبتكر أصالته وحيويته • ولعـل المربى الذى يعـلم تلاميذه أصول الصنعة والمهارات المختلفة فى الكتابة ، أو فى أنواع الفن التشكيلى يسائل نفسه : « ما فائدة هذه المعلومات عن الأصول الفنية ، ومـا العبرة من تلك المهـارات التى نحاول إكسابها للمتعلم . اذا لم يكن لديه شىء يريد أن يكتبه أو يعبر عنـه ؟ » إن المعلم المبتكر هو الذى يسائل نفسـه : « أليس من الأفضل أن أنمى أفكار التلاميذ الأصيلة وأتتبعهم بدل أن أغرقهم فى قواعد وفى قوانين لا يحسون قيمتها ، أو يجـدون نفعا فيهـا ؟ » وقد اقترح جريزولد (Griswold) أن يقدم معلم الموسيقى كبار المؤلفين أمثال : بيتهوفن (Beethoven) ( ١٧٧٠ — ١٨٢٧ ) ، وبراهمز (Brahms) ( ١٨٣٣ — ١٨٩٧ ) ، وتشايكوفسكى (Tschaikovsky) ( ١٨٤٠ — ١٨٩٣ ) ، وموزار (Mozart) ( ١٧٥٦ — ١٧٩١ ) ، وغيرهم من الشـعراء والكتاب ، يقـدم هؤلاء على أن لهم أساليبهم الخاصة التى اتبعوهـا فى التعبير • يعرض المعلم على تلاميذه هـذه الشخصيات المختلفة ليقارنوا بين بعضهـا والبعض الآخر ، ويكشفوا لأنفسهم المبـادىء والأسس الابتكارية التى انطوت عليهـا ابتكاراتهم • يساعد المعلم تلاميـذه ليتذوقوا بعض القيم من هؤلاء العبـاقرة ويستنتجوها بطريقتهم حتى يمكنهم الاستفادة منهـا • يذكر

بعض الكتاب أشياء كثيرة عن كيف يعزل الفنانون أنفسهم فى صوامعهم حتى لا يحسوا بالضوضاء الخارجية ، وفى هـذه اللحظات الانعزالية يتولد الإلهام الذى يلعب دوره فى التأليف • يقال إن بيتهوفن كان يعزل نفسـه تماما ، وكان أحيانا يجوب الغابة محركا رأسـه وهو يدندن ألحانه غير واعٍ بمـا يدور حوله ، وكان الغرباء الذين يحفون به ينزعجون من رؤيته على هـذه الحال ، ويسرعون الخطى نحو الابتعـاد عن هـذا الرجل الذى يبـدو مجنونا • ويقال إن براهمز ظل يعمل فى سيمفونيته الأولى نحو إحدى وعشرين سنة قبل أن يسمح لها بالنشر • كمـا أن روبرت لويس ستيفنسن (Robort Louis Stevenson) ( ١٨٥٠ — ١٨٩٤ ) قبع مقالاته نحو عشرين عاما قبل أن يسمح للجمهور أن يراها • وفى كل حالة من هذه الحالات ، إننـا نشاهد الإلهام الأصيل مدعما بالمهارة الكبيرة والعمل الدائب • ولا ينبغى أن يظن الانسان أنه يستطيع أن يخلق شيئا ذا قيمة إذا كان سيسمح لإلهامه العـابر بالزوال • إن أى فكرة تأتى بطريق الإلهـام تصبح ذات قيمة إذا انكب عليهـا الانسان وحاول أن يخرج منهـا شيئا • ويحدثنا روبرت لويس ستيفنسن عن كتـابه المشهور دكتور جيكل ومستر هايد :

---

(1) F. H. Griswold Cerative Power, The Phenomena of Inspiration. Philadelphia : David Mckay Company. 1939. pp. 13 - 33.

« كنت أحاول منـذ زمن طويل أن أكتب قصـة عن هـذا الموضوع ، وأن أجد جسما أو وسيلة للتعبير عن إحساسى العميق بشخصية الانسـان المزدوجة والتى تظهر فى كثير من الأحيان وتشغل عقل كل فرد مفكر • إننى كتبت قصـة الصاحب المسافر (The Travelling Companion) ، التى أرجعهـا الىّ المحرر لأنهـا انتاج عبقرى وغير ملائمة ، وقد حرقتهـا فى يوم مـا على أساس أنهـا ليست عملا عبقريا ، وإنمـا مهدت الطريق لبروز شخصية جيكل •• وقـد أخذت فى يومين طويلين أشغل مخى بخطة مـا ، وفى الليلة التـالية حلمت بالمنظر من النافذة ، وقد بدا لى المنظر ينشطر نصفين : فلاح هايد الذى اتجـه نحو جريمة مـا ، وقد أخـذ البودرة وتحول فى وجه الذين كانوا يتابعونه • أمـا بقية القصـة ، فقد تمت فى حالة من اليقظة والوعى ، هـذا على الرغم من اعتقادى أننى ما زلت ألمح فيهـا روح أشباح لا واعية » •

« إن معنى القصـة ينتمى فى الحقيقة الىّ ، وقد عاش فترة طويلة فى حديقتى فى أدونس ، فقد حاولت عبثـا أن أخلق شخصية تلو أخرى ، وفى الحقيقة أننى شكلت معظم الجانب الخلقى الذى قوبل بأسوأ حظ ، والأشباح التى ساعدتنى لم يكن لديهـا أى ذرة ممـا نسميه ضميراً • كانت كل الأوضـاع من تصميمى ، كذلك الشخصيات • انحصرت الأفـكار التى

أوحيت الىّ فى ثلاث مناظر ، وأصبحت فكرة التغير الاختيارى الرئيسية ملزمة . وهل يمكن أن أعتبر كريماً بعد أن أبحث بحرية وبنوع من التقدير لمصدرها فى خيالى الذى كان لمعاونى اللامرئيين فضل فى بروزها ؟ هل أكون كريماً لو أننى أغفلت تلك القوى اللامرئية أمام النقاد ؟ إنى أستطيع أن أقول وأنا مستريح ، إن المساحيق التى انتقدها الكثيرون ليست من نسجى ، وإنما هى من صنع معاونى اللاشعوريين » (١) .

ويظهر من كلام ستيفنسن ، أن الفكرة التى برزت لديه والتى كانت النواة لقصته المشهورة دكتور جيكل ومستر هايد . اتخذت فترة حضانة طويلة . وقام المؤلف بمحاولات فى اتجاه نفس النسق ، ولكن الفكرة الأصيلة تولدت بطريق الإلهام وبدوافع لا شعورية . وخرجت فى شكل مذهل سجل لنا ازدواج الشخصية . ورفع فكرة الازدواج الى قصة لها قيمة عالمية ، إذ أنها تشرح لنا فى صميمها كيف يجابه الانسان المجتمع بوجه مبتسم بشوش ، فى الوقت الذى يضمر فيه وجها آخر مليئا بالمكر والخديعة وقوى الشر . وما قاله ستيفنسن عن القوى الخفية التى تساعده . إنما تشير بصراحة الى الجانب المستور فى العملية الابتكارية ، حيث تلعب خيالات كثيرة ترتبط بماضى الفنان فى إيجاد

(١) Ibid. pp. 152 - 54.

العلاقة الجديدة التى يدور حولها تأليفه واختراعه • ومـا الإلهـام إلا اللحظة التى تتجمع فيهـا خيوط الماضى موجهة نحو غاية واضحة فريدة ، فحينما يدرك الانسـان بالهـامه علاقة جديدة ، إنمـا يعيد تنظيم ماضيه بطريقة موجهة نحو الهدف الذى يسعى اليه من تأليفه •

وقد رأى كثير من النقـاد وعلماء الجمال ، أن الإلهـام هو محور العمليات الابتكارية والجمالية ، حتى أن تلك العمليات إذا خلت منـه تتحول الى جوانب ميكانيكية رتيبـة لا حيوية فيهـا • وقد ذهب بندتوكروتشى (Benedetto Croce) فى كتاباته الى الأخذ بفكرة أن الفن عملية إلهام • ويعلق غيره من الكتاب على الإلهـام أهمية كبيرة ، إذ يرون فيه اللحظة التى تولد فيهـا عملية الخلق ذاتهـا ، ولا يهم فى هـذه الحالة إذا كانت خامة الفنـان هى الألوان ، أو الألفـاظ ، أو الأنغام ، حينما يغرق فى التأليف وتظل مشكلاته تطارده وتقلق راحته • إنه لا يجد سبيلا الى الاستقرار إلا إذا نزل عليه الوحى ، أو جاءه الإلهـام بتلك الحلول الفريدة للمشكلات الفنية التى يعانيها ويريد أن يجـد لها مخرجا •

إن لحظة الإلهـام لا تخضع لتفسير منطقى ، إذ أن حدوثها فى كل حالة يأخـذ شكلا مغايرا للحالات الأخرى ، كما أنهـا ترتبط بشخصية الفنان ارتباطا وطيدا ، وتتنوع فى ظهورها

حسب الملابسات والظروف التى يخوضها الفنـان فى تأليفه . إن الإلهـام هو أغرب لحظة فى عملية الخلق لأنه من العسير التكهن به ، وحدوثه كثيرا مـا يتم فى أوقات غير متوقعة ، وفى ظروف قد لا تتفق مع ظروف العملية الابتكارية . إن الفنانين الذين يحلمون ، يترحلقون على الجليد فى الصيف ، ويستحمون فى البحار فى الشتاء . أى أن فترة الحضـانة التى يعيشونها قد لا تلازمهم الى وقت مغاير له ظروفه وطبيعته التى تختلف عن ظروف وطبيعة العملية الابتكارية التى يخوضـها الانسان بشـكل منطقى .

**الصياغة والتهذيب** : وبعد أن تتضح لحظة الإلهام ويدرك الفنـان ما هو بصدده ، تبدأ الصـورة تتضح ويظهر للفنان ما هو مقبل عليه ، فيتولى تنفيذه خطوة خطوة وهو أقل عناء ممـا سبق . إن كل ما يحاول أن يفعله الآن هو إحكام الروابط بين العلاقات ، وتهذيب هـذه العلاقات بحيث يختفى منهـا النشاز ، وتظهر فى النهاية متوافقة متحدة . وفى لحظة الصياغة هذه تختفى المعالم كلهـا التى استقى منهـا الفنان وحيه فى التعبير ، إذ أن هـذه المصادر قـد ذابت وتشكلت ، وأخذت طابعا جـديدا يخالف كلية البداية التى بدأ منها الفنان .

وتتم عملية التهذيب على أساس استبعاد العـلاقات غير الأساسية ، وتأكيد الأساسية منها ، وإزالة الخدوش والعوامل

العارضة ، وتأكيد القيم الدائمة . هى استخلاص التعبير مباشرة ليؤدى دوره دون استناد الى عوامل خارجيـة . وتدخل فى الصياغة عادة كل أصول الصنعة والمهارات المختلفة . وتتطلب كل صياغة مهارات معينة لإتمامها ، ولا يمكن الحزم بنـوع المهـارة الذى تتطلبه الصياغة ، إذ أن كل صياغة يلزمها نوع معين من المهـارة قد لا ينفع فى حالة صياغة أخرى . ولذلك لا يستطيع الكاتب أو المؤلف أن يسـتعير صنعة فنان آخر ، فان ذلك لا يساعد على نضج العملية الابتكارية أو تمامهـا ، فان مثل هـذه الاستعارة تناقض فى طبيعتها أسس الابتكار . وحينمـا يستعير الفنان صنعة فنان آخر ، فان تلك الصنعة إما أن تكون متوافقة مع نوع التعبير ، ففى هـذه الحالة يهضمها الفنان وتساعده فى ابراز تعبيره ، أو أن تكون منافية لهـذا التعبير ، فتظهر متناقضـة معه وينتهى التعبير بلا تكامل .

ومرحلة الصياغة لا تعنى الاضافات العارضة أو اللمسات التى يحكم بهـا الفنان تعبيره ، فالمعنى الأصلى فى الحقيقة هو الوصول بحالة الاندماج الى أرفع مستوى يستطيعه الفنان بحيث لا يمكن للرائى أن يتعرف على مصـادر العناصر التى استقى منهـا هذا الفنان تعبيره . وفى الأحوال التى يسـهل على الرائى التعرف على تلك المصـادر ، فان العمل الذى ينتجه الفنـان لا يعتبر مبتكرا ، بل يعد مجموعة اضافات ملصقة

بعضهـا بجوار البعض الآخر وينعدم فيهـا الكل . ولقد ذكر لنـا هليون (١) (Helion) ( ١٩٠٤ ) فى حديثه عن انتاجه ، أنه يرغب فى أن يصـل به المستوى الذى لا يمكن فيه للرائى أن يتعرف على مصـادره ، وهو بتفكيره هـذا أوضح دور التهذيب فى العملية الابتكارية كلهـا . والواقع أن العمل الفنى بعد لحظة التهذيب تظهر له سحنته ، أو ملامحه ، فيبدو كالكائن الحى يشع معنـاه . ويفرض شخصيته ، غير معتمد على أى وسائل غير العلاقات المحكمة ، والمعانى التى استطاع الفنـان أن يضمنها فى هذا العمل .

وليس هناك مواصفات خاصة يمكن أن نفرضهـا على الفنان لنلزمه بمظهر معين من مظاهر التهذيب . فنعومة الملمس ، وإحكام الصقل فى بعض الحـالات ، قد يتناسبان مع فنـان نزعته كلاسيكية محافظة ويميل الى الدقة ، وما تتلاءم معـه فى هـذه الحالة يختلف كلية عمـا ينفع فنانا مثل فان جوخ ، اعتمد تصويره على ضربات متلاحقة من الفرشة ظهرت فى نظام تناسب تماما مع طبيعة تعبيره . والنعومة ، والدقة ، والصقل ، التى قـد تهذب عملا كلاسيكى الطـابع ، قـد تفسد فى نفس الوقت عملا تأثرياً ، أو آخر تعبيرياً ، أو تجريدياً . ولذلك فان تهذيب الفكرة وصقلها ، وإيضاحها بشكل محكم فى النهـاية ،

(١) انظر للمؤلف : آراء فى الفن الحديث ، ص ١٢٤ .

مسألة تعتمد فى الحقيقة على طبيعة شخصية الفنـــان ، وعلى حالته النفسية ، وعلى نوع تعبيره كما تعتمد على الأسلوب الذى بنى به عمله الفنى • وفى الحقيقة من الصعب فصـــل عملية الصياغة عن التهذيب ، فقد يسيران جنبا الى جنب وتعتبر احداهما نتيجة للأخرى ، وعلى ذلك فان التهذيب والصياغة قد يعنيان شيئا واحدا ، وبخاصة حينمـــا نقر بحتمية الطابع النهـــائى للعمل الفنى •

**النهاية والبداية :** يمكن أن نستنتج من التحليل الذى تقدم كثيرا من الأمور ، وأهمها أن البداية التى يبـــدأ بها الفنـــان تختلف كلية عن النهاية التى ينتهى اليهـــا • معنى ذلك أن الفكرة الأولى تعطى إيحـــاء أوليا ، ، ولكنهـــا لا تلبث أن تتطور وتنمو وتأخذ لحماً ودماً جديداً هو الذى يظهر لنـــا بشكله المميز فى نهـــاية العملية • فالبداية لا يمكن أن تشابه النهـــاية بأى حال من الأحوال ، ومـــا يثبت ذلك أن الفنـــان حينما يبحث ويجد فى العملية الابتكارية ، تتكشف له جوانب كثيرة لم يكن ليدرى بها لو أنه لم يخض تلك العملية ، فالأبواب المغلقة التى تفتحت ، والنوافذ التى دخل منهـــا الضوء ، جعلته يكتسب رؤية جديدة طورت أشكاله ومادته الأولية الى عديد من العلاقات ذات القيم التشكيلية المختلفة • وطالما أن هـــذا الفنان ملىء بالحساسية ، فان انفعالاته ستتغير وتتشكل تبعـــاً لاتساع أفقه ، ونمـــو

إدراكه ، ولذلك لا يستطاع إطلاقاً التكهن بنتيجة العملية الابتكارية قبل الخوض فيها ، لأن معرفة النهاية قبل البداية معناه تحول العملية كلها الى ناحية آلية وانعدام الابتكار .

ومن الفنانين كثيرون يحاولون جاهدين أن يخفوا محاولتهم الأولى ، حتى لا تظهر فى العمل النهائى وتشعر الرائى بضعف المستوى . ويقول هليون : « إنى أزيل كل آثار المحاولات العشوائية من صورتى ؛ حتى لا أضع أخطائى موضع المؤاخذة . عن طريق آثارها التى يمكن أن تعبر عن بعض فشلى (١) » . فكلامه هذا يبين بوضوح أهمية تكامل النهاية وتلاشى كل الأخطاء والتجارب الأولى التى لو أنها ظهرت لأضعفت من كيان المستوى النهائى . إن النهاية لابد أن تذوب فيها كل التفاصيل ، وكل التجارب الأولية التى عاناها الفنان ؛ وحينما تظهر للكل الجديد سحنته وشخصيته ، فانه يصبح كالكائن الحى له القدرة على أن يثبت وجوده ، وينقل للناس ما يحمله من قيم ومعانٍ عامة .

ان اختلاف نهاية العملية الابتكارية عن بدايتها يمثل فى الحقيقة سراً من أسرار الحياة التى يعيش فيها الانسان ولا يدرى ماذا يكسب غداً ، أو بأى أرض يموت . فهذه الحكمة

---

(١) Ibid. p. 42.

التى جعلت رزق الانسان فى السماء ونهاية حياته أمراً غير معلوم ، إنما تعطى صورة عامة يمكن أن تنعكس فى طبيعة عملية الخلق التى هى انعكاس للحياة نفسها • فالمبتكر يقوم بمغامرته ولا يعرف الى أين يتجه ، وفى سيره نحو تحقيق هدفه يشكل نفسه ، ويستفيد من تجاربه وتجارب غيره • وكلما توسع أفقه ازداد عمقاً فى كشف خيط من هذا الكون المجهول الذى يخفى سره عليه وعلى غيره من بنى البشر • فالبداية فى العملية الابتكارية قد تبدأ بالمألوف ، ولكن النهاية تكشف شيئاً غير مألوف • إنها تكشف خيطاً ضئيلا من هذا السر الكبير الذى يعيشه البشر • ولذلك هم يستمتعون بخلق الفنان لأنه أصبح رمزاً لهم جهده ودأبه على كشف المستور • فهو يريحهم لا شعورياً بكشوفه وابتكاراته • ولذلك لو أن نهاية العملية الابتكارية كانت شبيهة بالبداية ، فان عملية الكشف عن المجهول تتلاشى ويصبح العمل الذى ينتجه الفنان فى هذه الحالة لا قيمة فيه ، لأنه يردد مظاهر من الأشياء يعرفها الناس من قبل ويألفونها بطريقة دارجة ليس فيها معنى ابتكارى أصيل •

**أمثلة إيضاحية** : دخل أحد الزوار على مايكل آنجلو ، الذى كان يحاول الانتهاء من أحد تماثيله ، ثم علق قائلا : « إننى رأيتك عاطلا منذ فترة ، ألا تقوم بشىء ذى قيمة فى الوقت

الحضر ؟ » فاطرق مايكل أنجلو برأسه ناظراً اليه فى دهشة بعد أن رفع يده من على التمثال الذى كان يضع فيه لمساته الأخيرة : « إننى لم أكن عاطلا اطلاقاً . اننى لمست هذا الجزء ، ونعمت ذاك ، ولينت هذه التفاصيل ، وأبرزت تلك العضلة . إننى أعطيت الشفتين تعبيراً أكبر ، كما أضفت قوة لهذا الطرف » . فقال الزائر : « حسن ، ولكن كل هذه توافه » . فأجاب مايكل أنجلو : ربما تبدو كذلك . ولكن هذه التوافه هى التى تصنع الكمال ، والكمال ليس شيئا تافها » .

ويظهر من حديث مايكل أنجلو أن اللمسات الأخيرة التى يضيفها للانتهاء من تمثاله ، هى التى تصل بانتاجه الى مرحلة التهذيب ، والتى تجعل انتاجه يبدو فى نهايته محكما . وما يقوله مايكل أنجلو إن هو إلا قول قريب الشبه مما قاله هليون ، فهليون الذى أراد أن يخفى أخطاءه التى قد يظهر فيها موضع الزلل ، إنما يقوم بعملية تهذيب لابتكاره ليصل الى مرحلة الكمال . أما مايكل أنجلو فى عملية التهذيب ، فلم يتحدث عن الأخطاء بقدر ما تحدث عن الكمال . وهى الصيغة التى تندمج فيها كل التفاصيل ويظهر العمل الفنى وله وحدته وطابعه المميز ، فلمسات مايكل أنجلو الأخيرة تخفى بلا ريب النقائص التى قد تؤثر على تكامل العمل الفنى ذاته . وقال بيكاسو : « إنى أريد أن أصل الى المرحلة التى لا يستطيع فيها كائن من كان

أن يعرف كيف تصنع أى صـــورة من صورى » (١) • فكلامه هـــذا يشير أيضـــاً الى أن العملية الابتكارية تحتاج فى ختامها الى غلق النقـــاب على سر تلك العملية حتى لا يكشف أحد هذا السر • وبيكاسو يلتقى مع مايكل آنجلو ، ومع هليون فى البحث عن الكمـــال الذى تتلاشى فى طيـــاته كل العيوب ، وكل ألوان التحضير ، وكل المحاولات العشوائية • ويحكى أيضاً عن سيزان أنه كان يجوب الحقول يصـــور بفرشته المنـــاظر الخلابة التى أثارته ، ولكنـــه لم يكن يقتنع بانتاجه فكان يتركه خلفه ، وهو باتجاهه هـــذا سواء كان واعيا به أو غير واع ، إنمـــا مثل فى ابتكـــاره البحث عن الكمال الذى يوضح فكرته ، وكل مـــا كان تحت يديه لم يكن مقنعاً فى نظره ليحقق فكرة الكمال التى كان ينشدهـــا •

وعلى الرغم ممـــا ذكر آنفاً لشرح أصول العملية الابتكارية وخطواتهـــا ، إلا أنه يعتبر مجموعة من التعميمات التى لهـــا صحتها لو اعتبرناها ككليات ، ولكن حينمـــا ندرس حالة كل فنان على حدة ، سنجد أن لكل نهجه الخاص الذى يتبعه ، وسيبدو لنـــا الفنانون وكأنهم فى تناقض بالنسبة لشكل العملية الابتكارية التى يزاولونهـــا • فاذا كنا قد أكدنا أن ظهور الفكرة الابتكارية يسبقه عملية تحضير ، فان شكل هـــذا التحضير ونوعه سيختلفان

---

(١) Ibid, p. 101.

حتماً فى حالة كل فنـــان ، وفى الوقت الذى يعرض لنـــا أحد الفنانين رأياً يؤكد فيه أن التحضير عملية رئيسية بالنســـبة له ، وأنه لابد أن يؤدى بعض الرسوم الأولية وبعض الدراسات التحضيرية التى تسبق ولادة الفكرة ، وبدون هـــذه الدراسات والتحضيرات ، لا يمكن للفكرة أن تظهر أو تتضح ، فهناك فنانون آخرون لا يرسمون أى تخطيطات تحضيرية من النوع المألوف . وقد يستنكرون هـــذه الخطوة إطلاقاً ، ولكن سنجد أن ما سميناه تحضيراً يقـــابل عندهم عمليات أخرى غير الرسوم التمهيدية . أو الكروكيات . أو الدراسات الأولية . ويمكن تحليل مـــا قاله اثنـــان من الفنانين فى هـــذا الصدد ، لنتبين الفروق الجوهرية فى إدراك معنى التحضير عند الفنـــان والصورة التى يتم عليها . فقد سئل ستيوارت ديفيز : « ألا تقوم برسوم تحضيرية ؟ » فأجاب : « إنى أخطط عديداً من الرسوم التحضيرية . ولـــكن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع . عملية تستغرق أسابيع بل شهورا . إنى أستخدم الأسود والأبيض فى الرسوم التحضيرية . وفى الخطوة التالية أضع الرسم الأسود والأبيض على اللوحة ، ثم بعد ذلك أحدد المجالات الكبرى بالألوان » (١) .

ويظهر من كلام ديفز ، أن التحضير بالنســـبة اليه عملية جوهرية وتستغرق فترة تطول أو تقصر ، وبدونهـــا لا يستطاع

---

(1) Katharine Kuh, Op. cit., p 16.

الوصول الى فكرة متبلورة لتحقيقها ، وقد اعترف ضمنياً بأن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع أى ذى قيمة ، ليس مسألة يسيرة وقد تستغرق زمنا كبيرا • وفى الوقت الذى لفت ديفز فيه نظرنا الى أهمية التحضير بهذا الشكل ، نجد أن إيفان أولبرايت Ivan Albright( ١٨٩٧ — ) لا يسير فى تحضيره على نفس النهج ، بل إن ما يقوله أولبرايت ليدل دلالة قاطعة على أن التحضير المرسوم ليس له دور رئيسى فى ظهور فكرته التى ينتج على أساسها لوحاته • ونشاهد من حديثه أن التحضير قد أخذ مظهراً آخر ، هو عبارة عن تجميع نماذج لها قوة الإثارة الفنية ووضعها فى المرسم بشكل أو بآخر ، على أن يستكمل الفنان فيما بعد هذه النماذج ، حتى يصبح النموذج العام مقنعاً له ، فيبدأ فى عملية التصوير المباشر • ويستغرق جمع النماذج ، والتأمل فيها ، ودراسة أشكالها بالنسبة لبعضها البعض ، زمناً غير قصير • ويظهر من حديث الفنان ، أنه يقوم فى مخيلته بادراك العلاقات التى يريد تصويرها ، فالتحضير بالنسبة الى أولبرايت أخذ تارة شكلا واقعياً ، وتارة أخرى صورة ذهنية ، فمحاولاته العديدة لم يحتج فيها الى تسجيل بالرسم ، بل انعكست هذه المحاولات كلها ملموسة فى تجميع النموذج ووضعه بالصورة المقنعة التى ارتضاها الفنان • والطريف فى صور إيفان أولبرايت أنها واقعية ، أما صور ديفيز فهى

تجريدية ، ولذلك اشتق كل فنـــان طريقه فى التحضير الذى تلاءم تماما مع الطابع العام ، أو الطراز الذى عكسه فى أعماله .

وقد سئل إيفان أولبرايت : « هل تضـــع رسوماً تحضيرية لصورك ؟ » فأجاب : « لا . إننى لا أضع أى رسوم من هـــذا النوع ، وليس هـــذا هو الطريق الذى أتبعه فى عملى . ولكنى مع ذلك قد أستمر أسبوعين أو شهرا لأحاول أن أرتب لتكوين . إنى أفعل هـــذا عادة بنماذج حقيقية فى مرسمى . إنى أتكشف النماذج ، وأرتبها واحدا بعد الآخر على قواعد متحركة . وعلى أرضيات مرتفعة ، وها أنت ترى كل المصـــادر الحقيقية للوحتى المسماة النافذة ( صورة رقم ١٢ ) وتتضمن : عش العصافير . ونباتاً فطرياً ، ومصباحاً قديماً . وأوانى . وزهريات ، وستائر مهلهلة ، وزجاجا محطما . وطوبا مميزا . حتى الشجرة الميتة ... فكل شىء هنا . بعد ذلك أضع تصميما كلياً على الورق مثل الرسم لتخطيطى الذى فعلته لصورة النافذة شكل ( ١٠ ) ومن الطبيعى كلمـــا تطورت لوحة التصوير ، فهناك احتمالات للتغير ، ولكن التصميم الكلى يظل هو المسيطر على الصـــورة . بعد ذلك أرسم تخطيطا كاملا بالفحم على اللوحة . وهـــذه العملية استغرقت فى صورة النافذة عاما كاملا . وبعد كل ذلك أبدأ عملية التصوير . إنى لا أغير مـــا انتهيت منه ولكنى أنتقل الى أجزاء أخرى من الصورة . إنى أظل أعمل فى تصوير قالب الطوب الى الدرجة

التى أحس فيهـا أننى لا أستطيع أن أضيف شيئا ، ثم أنتقل الى الزجاج ، أو الخشب ، أو أى مادة أخرى ، الى الدرجة التى أشعر فيهـا بارهاق كامل • لابد لى أن أغير مادة الرسم مثلما أفعل تماما عند تغيير نوع الغذاء فى وجباتى ، وإلا فان كل شىء أنتجه يصبح لا ذوق فيه • ولكن المدرك الذهنى الأول لأى صورة ، يوجد فى عقلى • يجب على الانسان أن يحـول الصورة لتمكث فى العقل ولا يجب أن يعتبر الأشياء التى يضعها فى اللوحة ، هى الكل فى الكل » •

ويبدو واضحا من تصريحات أولبرايت ، أنه رغم إنكاره للرسم التحضيرى ، إلا أن خطوة التحضير فى ذاتها قد لاحت فى كلامه بطريقة مغايرة • وسنجد أن الفنانين الحديثين أو القدامى يختلفون كل فى نهجه فى خطوة التحضير وفى غيرها من الخطوات ، ولكن ليس معنى ذلك أن هـذه الخطوات لا تتم ، بل إن معناها الحقيقى أن تأخذ شكلا متميزا فى حالة كل فنان ، وهذا الشكل يخضع لظروف كثيرة تتعلق بالفنان نفسه ، كمـا ترتبط بطبيعة العملية الابتكارية •

وهناك مشاكل أخرى عديدة ترتبط بالعملية الابتكارية ولم يعـد لها حلول قاطعة ، إذ أن الفن الحديث قد كسر تقريبا كل المعتقدات التى كان يستند إليها علم المجال فى القديم • فمثلا

كان يعتقد أن العملية التشكيلية تخضع لبنـاء واعٍ مدروس لا دخل للصدفة فيه ، ولكننا لاحظنا فى حـالة بعض الفنانين الحديثين ، أن عامل الصدفة أخذ يحتل مكانا مرموقا فى العملية الابتكارية . والبعض دافع عنه بشدة مدعماً رأيه بأهمية التلقائية فى هـذه العملية ، بينما الآخرون الذين استنكروا هذا العامل . كانوا يؤكدون أهمية النظام فى العمل الفنى . وفى رأيهم أن الصدفة لا تستطيع أن تأتى بنظام دائم ، فالصدف دائما إن جاءت حتى بنظام . إنما تأتى بنظام عارض . وحينما سـئل ألبرز (Albers) ( ١٨٨٨ — ١٩٧٦ ) « ألا تعتقد أن عدم النظام والعفوائية عنصران هامان فى الفن ؟ » فأجاب : « لا يمكننى أن أقول ذلك . إن عوامل الصدفة يمكن أن تكون هامة كنقط بداية لا كغايات فى حد ذاتها . وإلا اعتبر الفن عملية ترفيه . إنى أعثر فى عملى على الصدف العارضة التى قد يعثر عليهـا أى شخص آخر ، ولكنى أستفيد من هـذه الصدف على اعتبار أنهـا مثيرات يمكن تنميتهـا بطريقة موجهة » (١) .

وقد حسم ألبرز فى كلامه هـذا دور الصدفة فى العمليـة الابتكارية . وإذا سكب الفنان بعض الطلاء على اللوحة بطريقة عارضة ، فانه لا شك قـد يأتى الطلاء بأشكال عارضة ، هـذه الأشكال ليست نهـاية فى حد ذاتهـا ، ولكن بعين الفنان المنظمة الباحثة عن العلاقات ، سوف ترى النظام فى هذه البقع المصادفة .

---

(١) Katharine Kuh, Op. cit., p. 16.

وستحول مـا تتضمنه هـذه الصدفة من قيم عارضة غير ظاهرة الى قيم منظمة يمكن إدراكها • فالجزم بأن الصدفة لهـا أو ليس لهـا قيمة محتمة ، كلا الرأيين ليس صائباً تماماً ، وتتوقف المسألة كما يبدو على عين الفنان المدربة التى تستطيع أن ترى فى الفرضى نظاما وتحاول أن تبرزه •

وهناك أيضا اختلاف فى وجهات النظر نحو تسمية الصور • فالبعض قد يسمى صوره قبل أن يبدأ فيهـا ، والبعض قد يسميها بعد الانتهـاء منها — فأى الرأيين أصح ؟ وقد سئل ستيوارت ديفيز : « أتسمى صورك قبل الابتداء فيهـا أو بعد الانتهـاء منها ؟ » فأجاب : « إنى أسمى صـورى قبل وبعد الانتهاء منها ، مثلما أضع حروف الكتابة والكلمات على اللوحة • انى أعتبر أن التسمية جزء من الموضوع التلقائى الذى أستخدمه كأساس للتصوير • خذ مثلا لوحة جاهز للبس (Ready - to - Wear) التى كان لهـا علاقة بأفلام الأخبار وبرامج الاذاعة • انى أعتبر الأشكال والكلمات بكل مـا تحويه من معـان متعددة ، أعتبرها المضمون الطبيعى الذى تنبثق منه البصيرة الفنية للصورة ، فان الصـورة المسماة تأشيره (Visa) كمـا تعلم ، كانت النقلة الثانية للصـورة المسماة شامبليون (Champlion) • وبالرغم من أن الفكرة الأصلية للصورة انبعثت من علبة ثقـاب ، إلا أنى أنتجت بعدها صورة ثانية لأنه كان لدى إمكانية استخدام

نفس الفكرة فيما أحسست أنه ينتج شكلا أفضل • ولماذا سميتها تأشيره ؟ إن هذا سر • انى أعتقد فى السحر » (١) •

ومن الطريف أن يأتى كلام ستيوارت ديفيز ؛ ليشير الى تسلسل الخبرات فى العمليات الابتكارية . فقد تتولد فكرة جديدة من أخرى قديمة ، وفى هذه الحالة يبدو من المتناسب أن تكون هناك تسمية سابقة وأخرى لاحقة . الأمر الذى يتوقف على الشرارة التى تولد العملية الابتكرية . والتى تعطى للصورة كيانها وشكلها النهائى • ومن الفنانين التجريديين من سئم التسمية إطلاقا واعتبر الأرقام أهم وسيلة للتسمية • أعطيت تسميات كالآتى : تجريد رقم ( ١ ) وتجريد رقم ( ٢ ) ••• الخ •

والتسمية فى الحقيقة كانت تتناسب بوضوح مع الموضوع المتضمن فى الصورة ، والذى تعرف مقدمته قبل الخوض فيه • وينطبق هذا على كل أعمال عصر النهضة ، أما الأعمال الحديثة فلأنها متطورة ، ونظراتها متعددة ، ونهاياتها تختلف عن بداياتها ؛ فان التسمية لا تصبح ذات معنى ، إلا إذا انطبقت على الشكل النهائى ، وذلك لتلائم التغيرات التى حدثت • أما إذا التزم بالتسمية الأولى ، فقد لا تتلاءم مع النهاية التى وصل إليها الفنان نتيجة صياغة خطوطه ، وأشكاله ، وألوانه ، غير عابىء بالأصل الطبيعى الذى استقاه من فكرته الأولى •

---

(١) Katharine Kuh, Op. cit., p. 56.