

الفصل الثالث

مراحل العملية الابتكارية

مقدمة : لا شك أن العملية الابتكارية تمر في مراحل من التطور الى أن تنتهي بالعمل المبتكر . وتختلف بداية العملية الابتكارية عن نهايتها ، ففي الحالة الأولى تتكون الأفرع كالضباب ذات معالم غير محدودة ، ولكنها تأخذ في الرضوح تدريجياً في أثناء نمو العملية وتطورها . وتختلف بداية العملية عن نهايتها لأسباب كثيرة منها : أن الفنان نفسه تتغير انفعالاته كلما ازداد تعمقاً في موضوعه وفهماً له ، وتكتشف العلاقات بين كل جزء والآخر . وفي أثناء محارلته للوصول الى كشفه المبتكر ، فانه يمر في حالات غير ثابتة من التأمل ، والتفكير ، والانفعال ، ولكن ما أن تلهمه عبقريته بالحلول المختلفة حتى يسرع الخطى ليصل الى انتاجه النهائي . وقد اختلف علماء النفس ، والفلاسفة ، والفنانون ، والنقاد ، في تفسير المراحل المختلفة التي تمر فيها العملية الابتكارية ، فالبعض منهم بوبها في خطوات واضحة ، وحدد خصائص لكل خطوة : بينما اتجه آخرون الى معالجة العملية الابتكارية كوحدة دون تجزئ ، كما أن البعض في تحديده لخطوات معينة يعكس النهج العلمي في تحليله ، ويعطى صورة واضحة لتطور تلك

العملية من حالة الى أخرى . أما الذين لم يقتنعوا بالتجزىء ، وأكدوا وحدة العملية ، كان عامل الإلهام أهم شىء مبرز في تحليلهم . وهذا النفر الأخير رأى أن العمل الفنى بدون إلهام لا يعتبر فى الحقيقة عملاً مبتكراً . وأدرك أن فى الإلهام اللحظة التى يولد فيها العمل الفنى بكمل كيانه : أما الخطوات السابقة واللاحقة إن هى إلا وسائل تنفيذية أقرب الى الصنعة منها الى أى شىء آخر .

ويحيرنا تفكير علماء النفس والفلاسفة . كما تحيرنا اتجاهات الفنانين أنفسهم التى تتعدد بتعدد مذاهبهم وشخصياتهم . ومما يزيد المسألة تعقيداً ، أن بعض الفنانين فى كتاباتهم يشيرون لا الى ولادة عمل من أعمالهم ، بقدر ما يوضحون انبثاق الاتجاه العام الذى على أساسه خاضوا فى انتاج سلسلة للأعمال المبتكرة التى اشتهروا بها فى العالم . واتجاه مثل هؤلاء الفنانين يزيد المسألة تعقيداً ، لأن مفهوم الابتكار حسب اتجاههم هو فى سلسلة الأعمال المتتابعة ، وفى تغيرها وتطورها أكثر من وجوده فى عمل فنى واحد من أعمالهم . وتبدو الحيرة أكثر حينما ننتبه أن بعض الأشياء التى أثارت فنانا أو آخر ، وكان لها قيمة فى حياة كل منهما ، لا يستطيع اتخاذها كتاعدة على أساسها يمكن أن ننصح الفنان الناشئ بأن يخوض فى اتجاهاته ما خاضوه ، وأن يتأثر بما تأثروا به ، ليصبح

مثلا 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 : فإنها 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 شئ 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 الذي سيتجه الى تشييده إن التحضير ما هو إلا خطوة بحث . أما ماهية هذا البحث وكنهه ، فمسألة متوقفة على المشكلة التي يعالجها الفنان ، وعلى اتجاهه المميز في التفكير . ومن الصعب أن نذكر قواعد معينة في هذا الصدد ، ولكن يمكن القول بأن بعض الفنانين يبدأ بوضع رسم تمهيدى (sketch) للوحة الذي سينتهى إليها ، أو للتمثال الذي 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 ينزك الى الأسواق إذا كان موضوعه عن الحياة ، ويشاهد تراحم الناس وتجمعهم في الشوارع وأنواع ملابسهم ، وأشكال حوانيتهم ، ومظاهر المباني ، 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 يُمكن 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 ، فالإقتناع التام والرضى الكامل قد يؤدي 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 لهُضم ما تحمله من قيم بقصد الإضافة إليها والتطور بها . قد يفيد الفنان أحيانا أن يجد دفترا فى متناول يده يسجل فيه كل ما يطرأ من أفكار فى فترة التحضير ، حتى لا تضع أجنحة وتطير ، فأى

فكرة عارضة قد يكون لها قيمة في الخطوات التالية . وقد سمعنا أفكارا كثيرة حول أساليب الفنانين في التحضير ، فقد استطاع بيكاسو عام ١٩٣٧ أن يقيم في باريس معرضا للوحته المشهورة « جرنیکا » ، وعرض بجوارها عددا غير محدود من الدراسات التمهيديّة لهذه اللوحة الكبيرة ، حتى أن بعض تلك الدراسات يمثل قيما متكاملة في حد ذاتها . فالحصان الذي أصيب في اللوحة وأخذ في التآلم رافعا شفتيه وكاشفا عن أنيابه التي تصطك نتيجة للألم ، قد قام بيكاسو بمحاولات عديدة لرسم هذه الرأس ، ورأس الثور ، وغير ذلك من الأجزاء التي ظهرت متكاملة في اللوحة النهائية . وقد رأينا في أعمال ليوناردو دراسات كثيرة للخيل في أوضاع مختلفة . كما سمعنا عن تيرنر (Turner) (١٧٧٥ - ١٨٥١) أنه كان يروق له أن يربط نفسه في حارى المركب في أثناء هياج البحر ليسجل في دراساته منظرا لهذا الهياج . وشاهدنا اهتمام هنري مور (Moore) (١٨٩٨) بجمع الزلط والمواقع وتأملها كنوع من الدراسة التحضيرية التي سبقت إنتاج بعض تماثيله .

وفي العصر الحاضر الذي يسرّ للفنان وسائل عديدة للدراسة مثل : الكاميرا ، والفانوس السحري ، والميكروسكوب ، والعدسات المختلفة ، لا شك أنه جاء بوسائل مساعدة 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 كشيء 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 : وتتم 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 ، وتنضج الخبرات القديمة ، ويقلب الفنان ماضيه موجهاً طاقته بطريق لا شعورى نحو الاتجاه الجديد •

إن فترة الحضانة محفوفة بالأسرار ، وهي لغز حير
المفكرين ، إذ أن خلالها تنبت الأفكار بسر خفى لا يستطيع
تفسيره منطقيا . وأهم ما يمكن أن يقال في هذه الفترة أن
العقل يبحث بعمق ويدرس الأوضاع ، ويحاول أن يدرك
العلاقات ، ويقابل القديم بالجديد ، والماضى بالحاضر ، ويعيد
تشكيل الخبرة مستعبدا الاتجاهات التى قد تعطل العملية
الابتكارية ، ويؤكد العمليات الأخرى التى تساعد على نموها .
وفي فترة الحضانة يجمع الفنان بطريق مستور شتات موضوعه ،
ويحاول أن يستخرج الحكمة أو الوجهة الجديدة .

وفترة الحضانة تستغرق زمنا يختلف من مشكلة الى
أخرى ، ومن شخص الى غيره ، فقد تطول هذه الفترة أو
تقصر حسب كثير من الملائسات والعوامل التى يمر فيها
الشخص المبتكر ، ويبدو أن الفنان قد نسى موضوعه تماما
حتى أنه لا يكاد يتذكره بطريقة شعورية ، ولكن العقل
الملائسورى دائم العمل ، وفي مجالات مناسبة مرتبطة
بالموضوع ، أو غير مرتبطة ، قد تلوح الحلول ثم تختفى ، أو
تستثار وهى أشبه ما تكون بأحلام اليقظة ، وقد تستدعى
خيالا جامحا غير مقيد . وفي فترة الحضانة لا تختمر الأفكار
فحسب ، بلّ تسمى لأن تؤتى ثمارها وعلاقاتها الجديدة ، وتمر
الفاكحة فى الفترة الشبيهة بالحضانة لتنتقل من الخصار غير

الناضج الى اللون الحقيقي للثمرة الذي يعطيها معالمها الحقيقية .
ورب فكرة قد تلوح لشخص فتستأثر باهتمام الجماعة وتعيش
فترة الحضانة في تجاربها ، وتنضج هذه الفكرة تدريجيا
بشكل أو بآخر مع كل فنان ، حتى تنتهي الى مدرسة فنية
مميزة . وقد تكون الحضانة فردية خالصة وتستأثر من الفنان
بجهد واهتمامه .

ومهما قيل في شرح هذه الخطوة ، ستظل محاولة فهم
ما يحدث فيها غامضة ، ولكنها مرحلة هامة ، إذ من خلالها
تتولد الشرارة التي تنتج الإلهام ، وهي الخطوة التالية لفترة
الحضانة .

لحظة الإلهام : وتنتهي الحضانة عادة بأن الشخص
يחס فجأة بشرارة تحمل له المعضلة التي يقابلها ، وتجعله
يدرك العلاقات المختلفة ، ويعثر على الروابط المفقودة . وقد
تحدث فترة الإلهام فجأة وبدون سابق إنذار ، وفي أثناء
حالات يكون الانسان فيها غارقا في نشاط مختلف كل الاختلاف
عن طبيعة العملية الابتكارية التي هو بصدها ، كأن يكون
في دورة المياه ، أو نائما ، أو في دار للعرض ، أو راكبا إحدى
وسائل المواصلات ، أو يتحدث مع صديق في خلوة . وترتبط
خطوة الإلهام بنظرية الجشطات فيما سموه حل المشكلة

دفعه واحدة بطريق البصيرة أو الإلهام . وقد أجريت تجارب عديدة في نظرية الجستالت (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 كستات 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 يتكثف هذه الصلة يبدأ فى إخراج الكتاب بصورته النهائية ، كما لو كان ينفذ شيئاً واضحاً مرسوماً ، فالإلهام يمثل لحظة تكشف الروابط المفقودة ، وحل كثير من المشكلات المعقدة .

إن أرشميدس لم يكن وحده حين هرع الى الشارع قائلاً : « وجدتتها ، وجدتتها ! 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 غير مدعمة بالإلهام ، لا تنتج إلا شيئاً ميتاً أو بارداً لا حرارة فيه ، ولا يستطيع أن يصل الى قيمة كبيرة . إن

(١) راجع للمؤلف الفن والتربية . القاهرة : دار المعارف ،

الأصول والمهارات الفنية يمكن أن تؤدي عوانا كبيرا كخادم في العملية الابتكارية ، ولكنها حينما تطفئ وتسود ، تفقد العمل المبتكر أصالته وحيويته . ولعل المرء الذي يعلم تلاميذه أصول الصنعة والمهارات المختلفة في الكتابة ، أو في أنواع الفن التشكيلي يسائل نفسه : « ما فائدة هذه المعلومات عن الأصول الفنية ، وما العبرة من تلك المهارات التي نحاول إكسابها للمتعلم : إذا لم يكن لديه شيء يريد أن يكتبه أو يعبر عنه ؟ » إن المعلم المبتكر هو الذي يسائل نفسه : « أليس من الأفضل أن أنمي أفكار التلاميذ الأصيلة وأتبعهم بدل أن أغرقهم في قواعد وفي قوانين لا يحسون قيمتها ، أو يجدون نفعاً فيها ؟ » 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 الشعراء والكتاب ، يقدم هؤلاء على أن لهم أساليبهم الخاصة التي اتبعوها في التعبير . يعرض المعلم على تلاميذه هذه الشخصيات المختلفة ليقارنوا بين بعضها والبعض الآخر ، ويكتشفوا لأنفسهم المبادئ والأسس الابتكارية التي انطوت عليها ابتكاراتهم . يساعد المعلم تلاميذه ليتذوقوا بعض القيم من هؤلاء العباقرة ويستنتجوها بطريقتهم حتى يمكنهم الاستفادة منها . يذكر

بعض الكتاب أشياء كثيرة عن كيف يعزل الفنانون أنفسهم في صوامعهم حتى لا يحسوا بالضوضاء الخارجية ، وفي هذه اللحظات الانعزالية يتولد الإلهام الذي يلعب دوره في التأليف . يقال إن بيتهوفن كان يعزل نفسه تماما ، وكان أحيانا يجوب الغابة محركا رأسه وهو يدندن ألحانه غير واع بما يدور حوله ، وكان الغرباء الذين يحفون به ينزعجون من رؤيته على هذه الحال ، ويسرعون الخطى نحو الابتعاد عن هذا الرجل الذي يبدو مجنوناً . ويقال إن براهمز ظل يعمل في سيمفونيته الأولى نحو إحدى وعشرين سنة قبل أن يسمح لها بالنشر . كما أن روبرت لـرئيس ستيفنسن (Robert Louis Stevenson) (١٨٥٠ - ١٨٩٤) قبع مقالاته نحو عشرين عاما قبل أن يسمح للجمهور أن يراها . وفي كل حالة من هذه الحالات ، إننا نشاهد الإلهام الأصيل مدعما بالمهارة الكبيرة والعمل الدائب . ولا ينبغي أن يظن الانسان أنه يستطيع أن يخلق شيئا ذا قيمة إذا كان سيسمح لإلهامه العابر بالزوال . إن أى فكرة تأتي بطريق الإلهام تصبح ذات قيمة إذا انكب عليها الانسان وحاول أن يخرج منها شيئا . ويحدثنا روبرت لويس ستيفنسن عن كتابه المشهور دكتور جيكل ومستر هايد :

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

(م ٦ - العملية الابتكارية)

« كنت أحاول منذ زمن طويل أن أكتب قصة عن هذا الموضوع ، وأن أجد جسماً أو وسيلة للتعبير عن إحساسى العميق بشخصية الانسان المزدوجة والتي تظهر فى كثير من الأحيان وتشغل عقل كل فرد مفكر . إننى كتبت قصة صاحب المسافر (The Travelling Companion) ، التى أرجعها الى المحرر لأنها انتاج عبقرى وغير ملائمة ، وقد حرقتها فى يوم ما على أساس أنها ليست عملاً عبقرىاً ، وإنما مهدت الطريق لبروز شخصية جيكل . . وقد أخذت فى يومين طويلين أشغل مخى بخطة ما ، وفى الليلة التالية حلمت بالمنظر من النافذة ، وقد بدا لى المنظر ينشط نصفين : فلاح هايد الذى اتجه نحو جريمة ما ، وقد أخذ البودرة وتحول فى وجه الذين كانوا يتابعونه . أما بقية القصة ، فقد تمت فى حالة من اليقظة والوعى ، هذا على الرغم من اعتقادى أننى ما زلت ألح فيها روح أشباح لا واعية » .

« إن معنى القصة ينتمى فى الحقيقة الى ، وقد عاش فترة طويلة فى حديقتى فى أدونس ، فقد حاولت عبثاً أن أخلق شخصية تلو أخرى ، وفى الحقيقة أننى شكلت معظم الجانب الخلقى الذى قوبل بأسوأ حظ ، والأشباح التى ساعدتني لم يكن لديها أى ذرة مما نسميه ضميراً . كانت كل الأوضاع من تصميمي ، كذلك الشخصيات . انحصرت الأفكار التى

أوحيت اليّ في ثلاث مناظر ، وأصبحت فكرة التغير الاختياري الرئيسية ملزمة . وهل يمكن أن أعتبر كريماً بعد أن أبحث بحرية وبنوع من التقدير لمصدرها في خيالي الذي كان لمعاوني اللامرئيين فضل في بروزها ؟ هل أكون كريماً لو أنني أغفلت تلك القوى اللامرئية أمام النقاد ؟ إنني أستطيع أن أقول وأنا مستريح ، إن المساحيق التي انتقدها الكثيرون ليست من نسجي ، وإنما هي من صنع معاوني اللاشعوريين « (١) » .

ويظهر من كلام ستيفنسن ، أن الفكرة التي برزت لديه والتي كانت النواة لقصته المشهورة دكتور جيكل ومستر هايد . اتخذت لفترة حضانة طويلة ، وقام المؤلف بمحاولات في اتجاه نفس النسق ، ولكن الفكرة الأصيلة تولدت بطريق الإلهام وبدوافع لا شعورية . وخرجت في شكل مذهل سجل لنا ازدواج الشخصية . ورفع فكرة الازدواج الى قصة لها قيمة عالمية ، إذ أنها تشرح لنا في صميمها كيف يجابه الانسان المجتمع بوجه مبتسم بشوش ، في الوقت الذي يضر فيه وجهاً آخر مليئاً بالمر والخبديعة وقوى الشر . وما قاله ستيفنسن عن القوى الخفية التي تساعد . إنما تشير بصراحة الى الجانب المستور في العملية الابتكارية ، حيث تلعب خيالات كثيرة ترتبط بماضي الفنان في إيجاد

العلاقة الجديدة التي يدور حولها تأليفه واختراعه . وما الإلهام إلا اللحظة التي تتجمع فيها خيوط الماضى موجهة نحو غاية واضحة فريدة ، فحينما يدرك الانسان بالهامه علاقة جديدة ، إنما يعيد تنظيم ماضيه بطريقة موجهة نحو الهدف الذى يسعى اليه من تأليفه .

وقد رأى كثير من النقاد وعلماء الجمال ، أن الإلهام هو محور العمليات الابتكارية والجمالية ، حتى أن تلك العمليات إذا خلت منه تتحول الى جوانب ميكانيكية رتيبة لا حيوية فيها . وقد ذهب بندتو كروتشى (Benedetto Croce) فى كتاباته الى الأخذ بفكرة أن الفن عملية إلهام . ويعلق غيره من الكتاب على الإلهام أهمية كبيرة ، إذ يرون فيه اللحظة التي تولد فيها عملية الخلق ذاتها ، ولا يهم فى هذه الحالة إذا كانت خامة الفنان هى الألوان ، أو الألفاظ ، أو الأنغام ، حينما يغرق فى التأليف وتظل مشكلاته تطارده وتقلق راحته . إنه لا يجد سبيلا الى الاستقرار إلا إذا نزل عليه الوحي ، أو جاءه الإلهام بتلك الحلول الفريدة للمشكلات الفنية التي يعانيتها ويريد أن يجد لها مخرجا .

إن لحظة الإلهام لا تخضع لتفسير منطقي ، إذ أن حدوثها فى كل حالة يأخذ شكلا مغايرا للحالات الأخرى ، كما أنها ترتبط بشخصية الفنان ارتباطا وطيدا ، وتتنوع فى ظهورها

حسب الملابس والظروف التي يخوضها الفنان في تأليفه .
إن الإلهام هو أغرب لحظة في عملية الخلق لأنه من العسير
التكهن به ، وحدوثه كثيراً ما يتم في أوقات غير متوقعة ، وفي
ظروف قد لا تتفق مع ظروف العملية الابتكارية . إن الفنانين
الذين يحلمون ، يترحلون على الجليد في الصيف ، ويستحمون
في البحار في الشتاء . أى أن فترة الحضانة التي يعيشونها
قد لا تلازمهم الى وقت مغاير له ظروفه وطبيعته التي تختلف
عن ظروف وطبيعة العملية الابتكارية التي يخوضها الانسان
بشكل منطقي .

الصياغة والتهذيب : وبعد أن تتضح لحظة الإلهام ويدرك
الفنان ما هو بمصدده ، تبدأ الصورة تتضح ويظهر للفنان
ما هو مقبل عليه ، فيتولى تنفيذه خطوة خطوة وهو أقل عناء
مما سبق . إن كل ما يحاول أن يفعله الآن هو إحكام الروابط
بين العلاقات ، وتهذيب هذه العلاقات بحيث يختفى منها
النشاز ، وتظهر في النهاية متوافقة متحدة . وفي لحظة الصياغة
هذه تختفى المعالم كلها التي استقى منها الفنان وحيه
في التعبير ، إذ أن هذه المصادر قد ذابت وتشكلت ، وأخذت
طابعا جديدا يخالف كلية البداية التي بدأ منها الفنان .

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

العارضة ، وتأکید القيم الدائمة . هي استخلاص التعبير مباشرة ليؤدي دوره دون استناد الى عوامل خارجية . وتدخل في الصياغة عادة كل أصول الصنعة والمهارات المختلفة . وتتطلب كل صياغة مهارات معينة لإتمامها ، ولا يمكن الحزم بنوع المهارة الذي تتطلبه الصياغة ، إذ أن كل صياغة يلزمها نوع معين من المهارة قد لا ينفع في حالة صياغة أخرى . ولذلك لا يستطيع الكاتب أو المؤلف أن يستعير صنعة فنان آخر ، فان ذلك لا يساعد على نضج العملية الابتكارية أو تمامها ، فان مثل هذه الاستعارة تناقص في طبيعتها أسس الابتكار . وحينما يستعير الفنان صنعة فنان آخر ، فان تلك الصنعة إما أن تكون متوافقة مع نوع التعبير ، ففي هذه الحالة يهضمها الفنان وتساعد في إبراز تعبيره ، أو أن تكون منافية لهذا التعبير ، فتظهر متناقضة معه وينتهي التعبير بلا تكامل .

ومرحلة الصياغة لا تعنى الاضافات العارضة أو اللمسات التي يحكم بها الفنان تعبيره ، فالعنى الأصلي في الحقيقة هو الوصول بحالة الاندماج الى أرفع مستوى يستطيعه الفنان بحيث لا يمكن للرأى أن يتعرف على مصادر العناصر التي استقى منها هذا الفنان تعبيره . وفي الأحوال التي يسهل على الرأى التعرف على تلك المصادر ، فان العمل الذي ينتجه الفنان لا يعتبر مبتكرا ، بل يعد مجموعة اضافات ملصقة

بعضها بجوار البعض الآخر وينعدم فيها الكل . وقد ذكر لنا هليون (١) (Helion) . (١٩٠٤) في حديثه عن إنتاجه ، أنه يرغب في أن يصل به المستوى الذي لا يمكن فيه للرأى أن يتعرف على مصادره ، وهو بتفكيره هذا أوضح دور التهذيب في العملية الابتكارية كلها . والواقع أن العمل الفنى بعد لحظة التهذيب تظهر له سحته ، أو ملامحه ، فيبدو كالكائن الحى يشع معناه . ويفرض شخصيته ، غير معتمد على أى وسائل غير العلاقات المحكمة ، والمعانى التى استطاع الفنان أن يضمنها فى هذا العمل .

وليس هناك مواصفات خاصة يمكن أن نفرضها على الفنان لنلزمه بمظهر معين من مظاهر التهذيب . فنعمومة الملمس ، وإحكام الصقل فى بعض الحالات ، قد يتناسبان مع فنان نزعته كلاسيكية محافظة ويميل الى الدقة ، وما تتلاءم معه فى هذه الحالة يختلف كلية عما ينفع فنانا مثل فان جوخ ، اعتمد تصويره على ضربات متلاحقة من الفرشة ظهرت فى نظام متناسب تماما مع طبيعة تعبيره . والنعمومة ، والدقة ، والصقل ، التى قد تهذب عملا كلاسيكى الطابع ، قد تفسد فى نفس المبرقت عملا تأثريا ، أو آخر تعبيريا ، أو تجريديا . ولذلك فان تهذيب الفكرة وصقلها ، وإيضاحها بشكل محكم فى النهاية ،

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

مسألة تعتمد في الحقيقة على طبيعة شخصية الفنان ، وعلى حالته النفسية ، وعلى نوع تعبيره كما تعتمد على الأسلوب الذي بنى به عمله الفني . وفي الحقيقة من الصعب فصل عملية الصياغة عن التهذيب ، فقد يسيران جنباً الى جنب وتعتبر احدهما نتيجة للأخرى ، وعلى ذلك فان التهذيب والصياغة قد يعينان شيئاً واحداً ، وبخاصة حينما نقر بحتمية الطابع النهائي للعمل الفني .

النهاية والبداية : يمكن أن نستنتج من التحليل الذي تقدم

كثيراً من الأمور ، وأهمها أن البداية التي يبدأ بها الفنان تختلف كلية عن النهاية التي ينتهي اليها . معنى ذلك أن الفكرة الأولى تعطى إحياء أولياً ، ولكنها لا تلبث أن تتطور وتنمو وتأخذ لحماً ودماً جديداً هو الذي يظهر لنا بشكله المميز في نهاية العملية . فالبداية لا يمكن أن تشابه النهاية بأى حال من الأحوال ، وما يثبت ذلك أن الفنان حينما يبحث ويجد في العملية الابتكارية ، تتكشف له جوانب كثيرة لم يكن ليدرى بها لو أنه لم يخض تلك العملية ، فالأبواب المغلقة التي تفتحت ، والنوافذ التي دخل منها الضوء ، جعلته يكتسب رؤية جديدة طورت أشكاله ومادته الأولية الى عديد من العلاقات ذات القيم التشكيلية المختلفة . وطالما أن هذا الفنان ملئ بالحساسية ، فان انفعالاته ستتغير وتتشكل تبعاً لاتساع أفقه ، ونمو

إدراكه ، ولذلك لا يستطاع إطلاقاً التكون 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 في العمل النهائى وتشعر الرأى بضعف المستوى . ويقول هليون : « إنى أزيل كل آثار المحاولات العشوائية من صورى : 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 هذا ، أو باى أرض يموت . فهذه الحكمة

التي جعلت رزق الانسان في السماء ونهاية حياته أمراً غير معلوم ، إنما تعطى صورة عامة يمكن أن تتعكس في طبيعة عملية الخلق التي هي انعكاس للحياة نفسها . فالمبتكر يقوم بمغامرته ولا يعرف الى أين يتجه ، وفي سيره نحو تحقيق هدفه يشكل نفسه ، ويستفيد من تجاربه وتجارب غيره . وكلما توسع أفقه ازداد عمقاً في كشف خيط من هذا الكون المجهول الذي يخفى سره عليه وعلى غيره من بنى البشر . فالبدائية في العملية الابتكارية قد تبدأ بالمألوف ، ولكن النهاية تكشف شيئاً غير مألوف . إنها تكشف خيطاً ضئيلاً من هذا السر الكبير الذي 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 بالبدائية ، فإن عملية الكشف عن المجهول تتلاشى ويصبح العمل الذي ينتجه الفنان في هذه الحالة لا قيمة فيه ، لأنه يردد مظاهر من الأشياء يعرفها الناس من قبل ويألفونها بطريقة دارجة ليس فيها معنى ابتكاري أصيل .

أمثلة إيضاحية : دخل أحد الزوار على مايكل أنجلو ، الذي كان يحاول الانتهاء من أحد تماثيله ، ثم علق قائلاً : « إننى رأيتك عاطلاً منذ فترة ، ألا تقوم بشيء ذي قيمة في الوقت

الحضر ؟ » فاطرق ما ميكل أنجلو برأسه ناظراً اليه في دهشة بعد أن رفع يده من على التمثال الذي كان يضع فيه لمساته الأخيرة : « إننى لم أكن عاطلاً اطلاقاً . اننى لمست هذا الجزء ، ونعمت ذلك ، ولينت هذه التفاصيل ، وأبرزت تلك العضلة . إننى أعطيت الشفتين تعبيراً أكبر ، كما أضفت قوة لهـذا الطرف » . فقال الزائر : « حسن ، ولكن كل هذه توافه » . فأجاب مايكل أنجلو : ربما تبدو كذلك . ولكن هـذه التوافه هى التى تصنع الكمال ، والكمال ليس شيئاً تافهاً » .

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 لشبه مما قاله هليين ، فهليون الذى أراد أن يخفى أخطاه ، 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 : « إننى أريد أن أصل الى المرحلة التى لا يستطيع فيها كائن من كان

أن يعرف كيف تصنع أى صورة من صوري « (١) • فكلامه هذا يشير أيضاً الى أن العملية الابتكارية تحتاج في ختامها الى غلق النقاب على سر تلك العملية حتى لا يكشف أحد هذا السر • وبيكاسو يلتقى مع مايكل آنجلو ، ومع هليون في البحث عن الكمال الذي تتلاشى في طياته كل العيوب ، وكل ألوان التحضير ، وكل المحاولات العشوائية • ويحكى أيضاً عن سيزان أنه كان يجوب الحقول يصور بفرشته المناظر الخلابه التي أثارته ، ولكنه لم يكن يقتنع بانتاجه فكان يتركه خلفه ، وهو باتجاهه هذا سواء كان واعيا به أو غير واع ، إنما مثل في ابتكاره البحث عن الكمال الذي يوضح فكرته ، وكل ما كان تحت يديه لم يكن مقنعاً في نظره ليحقق فكرة الكمال التي كان ينشدها •

وعلى الرغم مما ذكر آنفاً لشرح أصول العملية الابتكارية وخطواتها ، إلا أنه يعتبر مجموعة من التعميمات التي لها صحتها لو اعتبرناها ككليات ، ولكن حينما ندرس حالة كل فنان على حدة ، سنجد أن لكل نهجه الخاص الذي يتبعه ، وسيبدو لنا الفنانون وكأنهم في تناقض بالنسبة لشكل العملية الابتكارية التي يزاولونها • فإذا كنا قد أكدنا أن ظهور الفكرة الابتكارية يسبقه عملية تحضير ، فإن شكل هذا التحضير ونوعه سيختلفان

حتماً في حالة كل فنان ، وفي الوقت الذي يعرض لنا أحد الفنانين رأياً يؤكد فيه أن التحضير عملية رئيسية بالنسبة له ، وأنه لابد أن يؤدي بعض الرسوم الأولية وبعض الدراسات التحضيرية التي تسبق ولادة الفكرة ، وبدون هذه الدراسات والتحضيرات ، لا يمكن للفكرة أن تظهر أو تتضح ، فهناك فنانون آخرون لا يرسمون أى تخطيطات تحضيرية من النوع المألوف . وقد يستتكرون هذه الخطوة إطلاقاً ، ولكن سنجد أن ما سميناه تحضيراً يقابل عندهم عمليات أخرى غير الرسوم التمهيدية . أو الكروكيات . أو الدراسات الأولية . ويمكن تحليل ما قاله اثنان من الفنانين في هذا الصدد ، لنتبين الفروق الجوهرية في إدراك معنى التحضير عند الفنان والصورة التي يتم عليها . فقد سئل ستيفوارت ديفيز : « ألا تقوم برسوم تحضيرية ؟ » فأجاب : « إنى أخطئ عديداً من الرسم التحضيرية . ولكن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع . عملية تستغرق أسابيع بل شهوراً . إنى أستخدم الأسود والأبيض في الرسوم التحضيرية : وفي الخطوة التالية أضع الرسم الأسود والأبيض على اللوحة : ثم بعد ذلك أحدد المجالات الكبرى بالألوان » (١) .

ويظهر من كلام ديفيز ، أن التحضير بالنسبة اليه عملية جوهرية وتستغرق فترة تطول أو تقصر ، وبدونها لا يستطيع

الوصول الى فكرة متبلورة لتحقيقها ، وقد اعترف ضمناً بأن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع أى ذى قيمة ، ليس مسألة يسيرة وقد تستغرق زمناً كبيراً . وفى الوقت الذى لفت ديفز فيه نظرنا الى أهمية التحضير بهذا الشكل ، نجد أن إيـفـان 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 الرسم بشكل أو بآخر ، على أن يستكمل الفنان فيما بعد هذه النماذج ، حتى يصبح النموذج العام مقنعاً له ، ف يبدأ 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 شكلاً واقعياً ، وتارة أخرى صورة ذهنية ، فمحاولاته العديدة لم يحتج فيها الى تسجيل بالرسم ، بل انعكست هذه المحاولات كلها ملموسة فى تجميع النموذج ووضعها بالصورة المقنعة التى ارتضاها الفنان . والطريف فى صور إيـفـان أولبرايت أنها واقعية ، أما صور ديفيز فهى

تجريدية ، ولذلك اشترى كل فنان طريقه في التحضير الذى تلائم تماما مع الطابع العام ، أو الطراز الذى عكسه فى أعماله .

وقد سئل إيفان أولبرايت : « هل تضع رسوماً تحضيرية لصورك ؟ » فأجاب : « لا ، إننى لا أضع أى رسوم من هذا النوع ، وليس هذا هو الطريق الذى أتبعه فى عملى ، ولنسى مع ذلك قد أستمر أسبوعين أو شهراً لأحاول أن أرتب لتكرين . إنى أفعل هذا عادة بنماذج حقيقية فى رسمى . إنى أتكسف النماذج ، وأرتبها واحداً بعد الآخر على قواعد متحركة . و على أرضيات مرتفعة ، وها أنت ترى كل المصادر الحقيقية للوحتى المسماة النافذة (صورة رقم ١٢) وتتضمن : غس العصافير . ونباتاً فطرياً ، ومصباحاً قديماً . وأوانى . وزهريات ، وستائر مهلهلة ، وزجاجاً محطماً . وطوباً مميذاً . حتى الشجرة الميتة . . . فكل شئ هنا . بعد ذلك أضع تصميماً كلياً على الورق مثل الرسم التخطيطى الذى فعلته لصورة النافذة شكل (١٠) ومن الطبيعى كلما تطورت لوحة التصوير ، فهناك احتمالات للتغير ، ولكن التصميم الكلى يظل هو المسيطر على الصورة . بعد ذلك أرسم تخطيطاً كاملاً بالفحم على اللوحة . وهذه العملية استغرقت فى صورة النافذة عاماً كاملاً . وبعد كل ذلك أبدأ عملية التصوير . إننى لا أغير ما انتهيت منه ولكنى أنتقل الى أجزاء أخرى من الصورة . إننى أظل أعمل فى تصوير قالب الطوب الى الدرجة

التي أحس فيها أنني لا أستطيع أن أضيف شيئاً ، ثم أنقل الى الزجاج ، أو الخشب ، أو أى مادة أخرى ، الى الدرجة التي أشعر فيها بارهاق كامل . لا بد لى أن أغير مادة الرسم مثلما أفعل تماماً عند تغيير نوع الغذاء فى وجباتى ، وإلا فإن كل شىء أنتجه يصبح لا ذوق فيه . ولكن المدرك الذهنى الأول لأى صورة ، يوجد فى عقلى . يجب على الانسان أن يـصور الصورة لتمكث فى العقل ولا يجب أن يعتبر الأشياء التي يضعها فى اللوحة ، هى الكل فى الكل .

ويبدو واضحاً 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 المقدامى يختلفون كل فى نهجه فى خطوة التحضير وفى غيرها من الخطوات ، ولكن ليس معنى ذلك أن هذه الخطوات لا تتم ، بل إن معناها الحقيقى أن تأخذ شكلاً متميزاً فى حالة كل فنان ، وهذا الشكل يخضع لظروف كثيرة تتعلق بالفنان نفسه ، كما ترتبط بطبيعة العملية الابتكارية .

وهناك مشاكل أخرى عديدة ترتبط بالعملية الابتكارية ولم يعد لها حلل قاطعة ، إذ أن الفن الحديث قد كسر تقريباً كل المعتقدات التي كان يستند إليها علم المجال فى القديم . فمثلاً

كان يعتقد أن العملية الشكلية تخضع لبناء واعٍ مدروس لا دخل للصدفة فيه ، ولكننا لاحظنا في حالة بعض الفنانين الحديثين ، أن عامل الصدفة أخذ يحتل مكانا مرموقا في العملية الابتكارية . والبعض دافع عنه بشدة مدعماً رأيه بأهمية التلقائية في هذه العملية ، بينما الآخرون الذين استنكروا هذا العامل . كانوا يؤكدون أهمية النظام في العمل الفني . وفي رأيهم أن الصدفة لا تستطيع أن تأتي بنظام دائم ، فالصدف دائما إن جاءت حتى بنظام . إنما تأتي بنظام عارض . وحينما سئل ألبرز (Albers) (١٨٨٨ - ١٩٧٦) « ألا تعتقد أن عدم النظام والعفوائية عنصران هامان في الفن ؟ » فأجاب : « لا يمكنني أن أقول ذلك . إن عوامل الصدفة يمكن أن تكون هامة كنقطة بداية لا كغايات في حد ذاتها ، وإلا اعتبر الفن عملية ترفيه . إنني أعثر في عملي على الصدف العارضة التي قد يعثر عليها أى شخص آخر ، ولكنني أستفيد من هذه الصدف على اعتبار أنها مثيرات يمكن تنميتها بطريقة موجهة » (١) .

وقد حسم ألبرز في كلامه هذا دور الصدفة في العملية الابتكارية . وإذا سكب الفنان بعض الطلاء على اللوحة بطريقة عارضة ، فإنه لا شك قد يأتي الطلاء بأشكال عارضة ، هذه الأشكال ليست نهائية في حد ذاتها ، ولكن بعين الفنان المنظمة الباحثة عن العلاقات ، سرف ترى النظام في هذه البقع المصادفة ،

Katharine Kuh, Op. cit., p. 16. (١)

وستحول ما تتضمنه هذه الصدفة من قيم عارضة غير ظاهرة الى قيم منظمة يمكن إدراكها . فالجزم بأن الصدفة لها أو ليس لها قيمة محتمة ، كلا الرأيين ليس صائباً تماماً ، وتوقف المسألة كما يبدو على عين الفنان المدربة التي تستطيع أن ترى في الفرضى نظاما وتحاول أن تبرزه .

وهناك أيضا اختلاف في وجهات النظر نحو تسمية الصور . فالبعض قد يسمى صورته قبل أن يبدأ فيها ، والبعض قد يسميها بعد الانتهاء منها - فأى الرأيين أصح ؟ وقد سئل ستيوارت ديفيز : « أتسمى صورك قبل الابتداء فيها أو بعد الانتهاء منها ؟ » فأجاب : « إنى أسمى صورى 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 لللبس (Ready - to - Wear) التى كان لها علاقة بأفلام الأخبار وبرامج الاذاعة . انى أعتبر الأشكال والكلمات بكل ما تحويه من معان متعددة ، أعتبرها المضمون الطبيعى الذى تنبثق منه البصيرة الفنية للصورة ، فان الصورة المسماة تأشيريه (Visa) كما تعلم ، كانت النقلة الثانية للصورة المسماة شامبليون (Champion) . وبالرغم من أن الفكرة الأصلية للصورة انبعثت من علبة ثقباب ، إلا انى أنتجت بعدها صورة ثانية لأنه كان لدى إمكانية استخدام

نفس الفكرة فيما أحسست أنه ينتج شكلا أفضل . ولماذا سميتها
تأشيريه ؟ إن هذا سر . انى أعتقد فى السحر ، (١) .

ومن الطريف أن يأتى كلام ستىوارت ديفيز : ليشير الى
تسلسل الخبرات فى العمليات الابتكارية . فقد تتولد فكرة
جديدة من أخرى قديمة ، وفى هذه الحالة يبدو من المناسب أن
تكون هناك تسمية سابقة وأخرى لاحقة . الأمر الذى يتوقف
على الشراة التى تولد العملية الابتكارية . 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 خطيرته ، وأشكاله ، وألوانه ، غير عابىء
بالأصل الطبيعى الذى استقاه من فكرته الأولى .