https://majs.journals.ekb.eg
2022; Dec (10):80:90.
Doi: 8.24394 /JAH.2022 MJAS-2212-1119
ISSN: 2735-430X (Print); ISSN: 2735-4318 (Online)

تفعيل دور المتلقي كمشارك في بناء العمل الفني "بحث تطبيقي"

ريم أحمد خيري حافظ

مدرس - قسم التصوير - كلية الفنون الجميلة – جامعة المنصورة .

Email address: rimkhairy@hotmail.com

To cite this article:
Reem Khairy, Journal of Arts & Humanities.
Vol.10, 2022, pp.80 -90. Doi: 8.24394/JAH. 2022 MJAS-2212-1119
Received:18,12,2022; **Accepted**: 27, 12, 2022**; published**: Dec, 2022

الملخص :

تطرح الباحثة رؤيتها في هذا البحث التطبيقي الذي يقوم على نظرية أساسية مضمونها ان المتلقي يشارك في بناء وتشكيل العمل الفني بحيث يكون المتلقي مشاركاً الرؤية الإبداعية للفنان فهو يستوعب العمل الإبداعي ويفسره ويتأثر بمضمونه من خلال رؤيته الذاتية فهو يغوص بأعماقه في كل لوحة من خلال ما تحدثه الألوان والخطوط المتداخلة من تأثير داخلي لتشكل داخله رؤية خاصة، مع إمكانية تعدد المعني بتعدد مرات قراءة اللوحات لنفس المتلقي من خلال قيامه ببناء تشكيل مختلف.

ومرجع ذلك كله يتمثل في استيعاب الباحثة لأعمال العديد من الفنانين الطليعيين الغربيين الذين استوعبوا النظريات العلمية الحديثة في زمانهم مثل النظرية النسبية وغيرها من النظريات المعاصرة لها والتي كانت تعتبر ثورة علمية تأثر بها الفن التشكيلي منذ ذلك الحين. ومثلما اثرت هذه النظريات في اعمال عدد كبير من الفنانين الذين ابتعدوا عن التيار الكلاسيكي وأصبح التعبير لديهم يميل الي الاختزال والتلخيص والتسطيح والتجريد كان تأثيرهم علي الباحثة ولكن لتحقيق هدف مختلف وهو تمكين المتلقي من المشاركة في بناء العمل الفني. **الكلمات الدالة :**

المدرسة التكعيبية ، المدرسة التجريدية ، التلقي .

المقدمة :

مشكلة البحث

تتمثل مشكلة البحث في الأسئلة التالية:

1- كيف يمكن تفعيل دور المتلقي بشكل أكثر إيجابية في بناء الأعمال الفنية بحيث يصبح مشاركاً للمبدع في عملية الإنتاج الفني.

2- ما هي العناصر الفنية التي يستخدمها الفنان لتفعيل دور المتلقي في المشاركة في بناء العمل الفني وتكوين المعني؟ وكيفية توظيف هذه العناصر لتحقيق هذا الهدف؟

هدف البحث : استكشاف كيفية إعطاء المتلقي دوراً أكبر في تلقي وتفسير العمل الفني بحيث يصبح مشاركاً للمبدع في تكوين المعني من خلال مشاركته في بناء التشكيل الفني للوحة ذاتها، وهو ما سيؤدي لارتباط المتلقي بشكل أكبر بالأعمال الفنية لأنه سيصبح مشاركاً في انتاج معناها من ناحية، ومن ناحية أخري إمكانية تعدد المعني بتعدد مرات قراءة اللوحات لنفس المتلقي من خلال قيامه ببناء تشكيل مختلف عن طريق إقامة علاقات مختلفة، فضلاً عن اختلاف التكوينات الفنية باختلاف المتلقين، وهو ما يعني حيوية التجربة الفنية وقدرتها على الاستمرار.

نظرية التلقي :

اهتمت نظرية التلقي Reception theory بدور متلقي العمل الفني في صناعة المعني، حيث حولت الاهتمام من المبدع باعتباره المنتج المهيمن على صناعة المعني في العمل الفني إلي دور

المتلقي الذي أصبح هو منتج المعني النهائي لما يتلقاه من أعمال فنية. في كتابه عن تفسير الفن، يؤكد سام روز Sam Rose على تغير المعني ارتباطاً بوقت تلقيه، وبالتالي خروجه من حيز هيمنة الفنان منتج العمل الفني، حيث يقول:" عند الحديث عن التلقي يجب أن نتذكر أن الأعمال الفنية ليست ثابتة من قبل صانعها ولحظة إنشائها الأولى. قد يكون استقبال الأعمال الفنية متباينًا إلى حد كبير حتى في سياقها "الأصلي". إن مهمة رسم المعاني المعقدة متعددة الطبقات الناتجة عن عمل فني بمرور الوقت - ما نسميه غالبًا "تاريخ التلقي" - هي في الظاهر جوهر كتابة تاريخ الفن".

بينما نشأة نظرية التلقي من مجال النقد الأدبي في نهاية ستينيات القرن العشرين علي يد هانز روبرت جاوس Hans-Robert Jauss وتطورت خلال السبعينات والثمانينات، إلا إنها انتقلت لكثير من المجالات الفنية منذ أن طرح المُنظر الثقافي ستيوارت هول Stuart Hall مقالته عام 1973 بعنوان "التشفير وفك التشفير في الخطاب التلفزيوني". يلفت ستيوارت هول Stuart Hall الانتباه إلى إمكانية الاختلاف بين المتلقي والمبدع في تفسير رسائل العمل الفني حيث يقول:" ليس من الضروري أن يقوم الجمهور بفك تشفير الرسالة التي قام المؤلف بتشفيرها بنفس الطريقة." حيث يدخل متلقي العمل الفني، سواء كان قارئ أو مشاهد، التجربة الفنية محملاً بثقافته وخبراته الحياتية والجمالية التي تشكل أدواته في التعامل مع الأعمال الفنية. ومنذ ذلك الحين خرجت دراسات التلقي من عالم النقد الأدبي حيث تم الاهتمام بها وتطبيقها على كافة المجالات التي تعتمد وسائط للتواصل بين طرفين**(منتج/متلقي)**، سواء كانت هذه الوسائط فنية أو غير فنية، حيث تم تطبيقها علي علم التأريخ والعمارة مثلما تم تطبيقها على الفنون الأدائية بكافة أشكالها. خصوصا ان نظرية التلقي وان كانت ارتبطت في بدايتها بياوس وفولفجانج أيزر Wolfgang Iser من مجال النقد الأدبي إلا إنها كانت مرتبطة كذلك في ذات الوقت بمجموعة عمل، من مختلف التخصصات، في جامعة كونستانسUniversity of Constance حيث شملت أعلام في مجال الفلسفة مثل يورجن هابرماس Jürgen Habermas وديتر هنريش Henrich Dieter. وهو ما يعني الرؤية الواسعة التي تم طرح نظرية التلقي من خلالها وأتاحت لها الانتقال إلى مجالات أخري خارج النقد الأدبي ، إن الاهتمام بدور المتلقي في انتاج المعني يعود إلى إدراك أن فعل تلقي الأعمال الفنية هو فعل حيوي يقوم فيه المتلقي بدور إيجابي ولا يقتصر حدوده على مجرد التلقي السلبي، إذ يشير ولفجانج أيزر Wolfgang Iser أن القارئ يدخل في حوار مع العمل الفني، وبالتالي " أن عملية القراءة هي في الأساس نوع من التفاعل الثنائي " حيث أن الاتصال بين المتلقي والعمل الفني ليس أحادي الاتجاه إنما "يلتزم القارئ بإدخال أفكاره الخاصة في عملية الاتصال". أن ما يخص به أيزر قارئ النص الأدبي يمكن تطبيقه على متلقي الأعمال التشكيلية حيث يتطلب التعامل مع اللوحات الفنية قراءتها ومحاولة فك شفرتها كمرحلة من مراحل صناعة المعني لكن الأهم هو الدور الإيجابي الذي يقوم به متلقي الأعمال الفنية التشكيلية في تكوين معناها. وإذا كان يمكن أن تنطبق هذه الرؤية على الأعمال الفنية بشكل عام، فإن هناك أعمال فنية تتيح حرية أكبر لمتلقيها في التعامل معها وإمكانية تشكيل معني بشكل أكثر رحابة من أعمال أخري، ويمكن أن نجد أمثلة لأعمال فنانين تشكيلين ينتمون لمدارس الفن الطليعية مثل بيكاسو، حيث يري أيزر أن ردود فعل القرّاء لا تتشكل فقط باختلاف القرّاء أنفسهم وإنما من خلال بنية النص ذاته ، أي أن بنية النص هي التي تساعد المتلقي على تشكيل معني ما، وإذا ما أحللنا اللوحة التشكيلية محل النص يمكن إدراك تأثير بنية اللوحة التشكيلية على فعل التلقي وتكوين المعني.

تجدر الإشارة إلى أنه منذ طرح فولفجانج أيزر مفهوم **"القارئ الضمني"** implied reader ليعني به قارئ متخيل موجود في بنية النص نفسه وبالتالي فهو ليس قارئ فعلي حيث **" يتجسد القارئ الضمني في الطريقة التي يبني بها النص الاستجابات، في شكل شبكة من المخططات والأنماط ووجهات النظر وحالات عدم التحديد التي تتطلب التفسير وتقيده"** وهو ما يفسر تغيير استجابات المتلقين عندما تتغير التقاليد الجمالية عبر العصور المختلفة حيث يكتب المبدع لمتلقي في ذهنه يستطيع من وجهة نظر المبدع أن يتعامل مع العمل الفني وفك شفراته. يفسر دانيل ويلسون Daniel Wilson الأهمية التي لعبها مفهوم القارئ الضمني في الأعمال النقدية: "عندما يتحدث النقاد عن "دور القارئ" بعد فولفجانج أيزر أعتبر ذلك يعني، "القارئ الضمني"، وأنا أعرّفه على أنه السلوك والمواقف والخلفية المفترضة أو المحددة، عادة بشكل غير مباشر، في النص نفسه، وهو ضروري لفهم النص بشكل صحيح" كذلك أصبح هناك مفهوم **"المتلقي الضمني"** implied recipient الذي يستخدم عادة للإشارة لمتلقي الأعمال الفنية المرئية ، ومن ثم عندما تتحدث الباحثة عن

دور المتلقي أو المتلقي في الأعمال التشكيلية فإنها تعني بالمثل المتلقي الضمني وهو متلقي افتراضي موجود في بنية اللوحة.

من هنا اهتمت الباحثة في تجربتها الفنية بصياغة أعمال تشكيلية تستدعي دوراً أكبر من المتلقين في المشاركة في بنائها وصناعة معناها واستكشاف العناصر الفنية التي تمكنها من تحقيق هذا الهدف ، لهذا يهدف معرض **"رؤى متعددة"** إلى إشراك المتلقي في بناء العمل الفني عبر اثارة خياله لبناء علاقات للعناصر المختلفة المتجاورة والمتقاطعة والمتداخلة وفقاً لرؤيته الخاصة وعدم الاكتفاء بالمشاهدة فقط، بحيث يكون للمتلقي دوراً في تكوين الصورة بالمشاركة مع الفنان إذ يبني المتلقي لوحته من خلال إقامة تكوينه الخاص من خلال الأشكال والخطوط الكائنة في اللوحة وفقاً لرؤيته وتصوره المرتبط بمخيلته. هكذا يكون إدراك المتلقي للعمل الفني والرسالة البصرية لهذا العمل نابعاً من ذاته وذائقته وتجربته فيراها بعينيه لا بعين الفنان الذي رسم اللوحة من جهة ومن جهة أخري تتعدد وتختلف التشكيلات البصرية التي يمكن تكوينها بتعدد واختلاف المتلقين.

السياق الفني :

تعكس هذه التجربة الفنية التأثر بالعديد من الفنانين المنتمين لمدارس الفن الحديث مثل التكعيبية، والتجريدية الهندسية، حيث جمعت بين اهتمام بعض الفنانين بالخط الذي يقوم بتقسيم وتحديد هذه المساحات إلى أشكال هندسية. ولا يمكن تجاهل أن هذه الحركات الفنية وغيرها من حركات الفن الطليعي التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين تأثرت بشكل كبير بالنظرية النسبية التي طرحها أينشتين في بداية القرن، حيث قدمت تصور جديد عن العالم خصوصاً فيما يتعلق بالتصور الخاص بالزمن الذي أصبح نسبي وليس مطلق كما كان يُعتقد من قبل، حيث تتغير سرعة الاجسام بتغير المكان، وهو ما انعكس بدوره علي الفن التشكيلي بحيث انتهت مركزية المنظور، فأصبح من الممكن أن تُقدم اللوحة من خلال أكثر من منظور بخلاف المنظور الكلاسيكي ذو العين الواحدة و المكان الواحد. كذلك ترجع ريهام الشربيني تأثر أساليب التصوير في القرن العشرين متمثلة في طريقة استخدام الألوان وعلاقتها بالشكل ومعالجة الفراغ في اللوحة مع مفهوم المادة والضوء والمكان في النظرية النسبية ، وإذا ما أضفنا تأثير أفكار فرويد في علم النفس عن الاحلام واللاوعي سيتبدى انعكاس ذلك على السريالية وتصويرها لعالم الاحلام بغرابته ولاواقعيته بالإضافة لمفهوم المدرسة التجريدية الجديد عن الشكل والعالم اللامرئي.

لقد قدمت حركات الفن الطليعية رؤية مختلفة عن العالم الذي تصوره مليئة بالخيال، يؤكد نبيل صادق علي أهمية الخيال في الخلق الفني حيث يشير الي "ان مهمة الخيال عند الفنان هي أن يخلق من هذا الجمال المتناثر في الطبيعة جمالاً من نوع جديد، لا يشبه هذا الجمال الطبيعي. وبهذا يؤكد كروتشه دور الخلق والابتكار أو الإبداع الفني". وهو ما سينعكس بدوره على تلقي هذه الأعمال الفنية التي تقدم رؤية غير مشابهة للعالم الواقعي، حيث تم تجاوز الأطر والتقاليد الجمالية السابقة من خلال "أساليب جديدة وتقنيات متنوعة ومتغيره ورؤى فكرية لا تخلو من الغرابة والأصالة والجدة أفرزت قيماً جمالية جوهريه أكثر عمقاً. وأصدق تعبيراً وهو ما أدى بالتالي إلى أجراء نقلة نوعية جذرية شاملة في التعامل مع الفن وتلقيه".

وبرغم أن الاتجاهات الطليعية السابق ذكرها ظهرت قبل ظهور نظريات التلقي التي ظهرت منذ نهاية الستينيات وتطورت في العقود اللاحقة، إلا أنها تتيح لنا استكشاف كيف أتاحت أعمال فنانين مثل بيكاسو وموندريان ومودلياني حرية أكبر لمتلقيها في بناء المعني من خلال تحليل العناصر الفنية لهذه اللوحات وبالتالي تقوم الباحثة برؤيتها بعين مختلفة تركز على العناصر الفنية داخل الأعمال التشكيلية التي تتيح حرية أكبر للمتلقي في بناء معناها واختبارها في تجربتها الفنية الخاصة.

أحد الأدوات التي يوظفها الفنان وتساعد المتلقي في بناء تشكيله الخاص وفي ذات الوقت تساعد على انسياب الحركة داخل اللوحة هو الخط.

للخط دور كبير في أي تكوين فني، حيث يؤكد أبو صالح الألفي علي الأهمية الكبيرة التي يشكلها الخط بشكل عام، إذ يقول: "مهما اختلف الخط وتطورت وظائفه فهو على مر العصور يلعب دورا أساسيا بوصفه عنصراً فعالاً في بناء العمل الفني **" وتؤكد هيام زريبة علي هذه الأهمية عندما تشير الي انه" من أكثر عناصر التشكيل الفني أساسية في بناء وإبراز العمل الفني، وهو يمثل صورة من أقدم صور التعبير الإنساني"** ، لكن التطور الذي حدث باستخدام الخط في الفن الحديث يرجع إلي الفن التجريدي حيث "بدأ مفهوم الخط يتحقق من خلال الفن التجريدي فقد أمكن توظيفه في تكوينات وأنماط مختلفة لتحقيق قيم ومعاني تعبيرية مطلقة وبذلك أصبح التعبير الخطى هدفاً في حد ذاته وليس مرحلة

أولى كما كان متبعا في الماضي" لقد احتل الخط مكان الصدارة وأصبح أكثر وضوحاً. تجدر الإشارة إلى أن إدراك الإمكانيات الكامنة في الخط التي سعي فنانو الطليعة لاكتشافها والتجريب عليها، لا تقتصر على القرن العشرين إذ ترجع أميرة مطر النزعة للتجريد إلى أفلاطون وتربطه بالرؤية الجمالية حيث تقول: " كان هناك عودة إلى فكرة التجريد في أصولها الهندسية كما تحدث عنها أفلاطون بأن الجمال ليس كما يفهمه عامة الناس من تصوير للكائنات الحية بل يوجد في الأشكال الهندسية ذات التناسب والانسجام"

كذلك تلعب الألوان دوراً حيوياً بجانب الخط في مساعدة المتلقي في بناء تكوينه الخاص حيث تشير هيام زريبة إلى قدرة الألوان في تشكيل الخطوط إذ "أن الحد الفاصل بين لون وآخر يمثل في حد ذاته خطاً ، وهو ما سينعكس بدوره على الإيقاع مثلما تؤكد ، ويمكن استحضار موندريان كمثال لاعتماده على الخط واللون لتحقيق الحركة والايقاع في أعماله الفنية حيث "دمج ذلك التجريد الخطّي الهندسي في أبسط صورة مع أقصى درجات الاختزال حينما أستخدم الألوان الأولية"، وقد تميز موندريان باستخدام الألوان الأساسية **(الأحمر والأصفر والأزرق).**

بالإضافة لقدرة الألوان على تحقيق الحركة والإيقاع تستطيع كذلك إضفاء العمق، إذ بالرغم من أن كثير من أعمال مدارس الفن الحديث يغلب عليها التسطيح إلا أن الألوان لها القدرة في تشكيل العمق حيث يشير محمد سليمان: "تلعب الألوان الساخنة والباردة دوراً في الاحساس بالعمق الفراغي، أي البعد الثالث خاصة في الاعمال الفنية ذات البعدين فالألوان الدافئة تبدو أنها تتقدم أما الألوان الباردة فتبدو أنها تتراجع وتبتعد وتنحسر. "

اذاً تتشكل الحركة والعمق داخل اللوحة من خلال طبيعة الألوان الخاصة بالإضافة للعلاقات الناشئة من المزج بين الألوان الساخنة والباردة. وهو ما استخدمته الباحثة في أعمالها الفنية في هذه التجربة من خلال تجاور وتقاطع الألوان التي تنوعت بين ألوان ساخنة وباردة، لكن تجدر الإشارة أن اللون يغير تأثيره من خلال تجاوره مع ألوان أخري وهو ما اعتمدت عليه الباحثة في تجربتها الفنية إذ بالرغم من استخدامها لنفس المجموعات اللونية التي تنتمي للألوان الساخنة والباردة لكن يختلف تأثير نفس اللون في كل لوحة حسب الألوان المجاورة له، حيث أن للألوان تأثير على ما حولها من ألوان اخرى في العمل الفني "اساس ذلك علميا هو اللون واللون المكمل له، فالألوان المتكاملة إذا تجاور لونان أحدهما بارد والاخر دافئ كالبنفسجي والاصفر فان البنفسجي يزداد برودة والاصفر يزداد سخونة.. وهذا هو التباين في كنه اللون ومعنى ذلك ان كل لون من الالوان المتكاملة يبرز الاخر ويزيد من وضوحه ، وبالتالي نجد تأثير نفس اللون مختلف من لوحة إلى أخري حسب الألوان المجاورة له ، سعت الباحثة لتحقيق الحركة داخل اللوحة من خلال وضوح الخط الذي تم التأكيد عليه بإبرازه باستخدام اللون الأسود من خلال أسلوب فني يعمد للتسطيح والتجريد الذي يساعد على إقامة علاقات بين العناصر المختلفة بعيدا عن المحاكاة الواقعية.

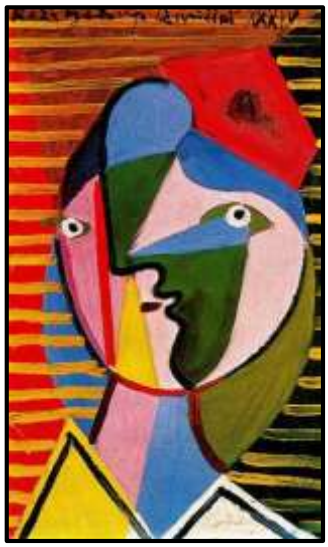
وقد تأثرت الباحثة بشكل خاص في هذه التجربة التي تسعي لاكتشاف الوسائل التي تُفعل دور المتلقي كمشارك فعّال في بناء العمل الفني بكل من بيكاسو، مودلياني، موندريان، وبول كيلي وهو ما يستدعي التعرض لهم بشكل أكثر تفصيلاً.

بيكاسو (Picasso) 1881-1973م

تميز بيكاسو باهتمامه بتحليل العناصر والاشكال وارجاعها الي أصول هندسية. فقد تحرر وهو رائد المدرسة التكعيبية من المفاهيم التقليدية تجاه تصوير الواقع وكان أول من قام بتحليل الأشكال وتحويلها إلى مكعبات أو مسطحات هندسية بعد سيزان الذي لا يمكن إغفال دوره و تأثيره إذ إنه كما يشير محمود البسيوني " المصدر الاول لفكرة المدرسة التكعيبية حين أرجع أصل الأشكال والاجسام الي الأشكال الهندسية **(إن كل جسم في الطبيعة يمكن تلخيصه إلي معادله الهندسي: إلي المكعب، والمنشور، و متوازي المستطيلات)** ، لقد قدمت التكعيبية رؤية جديدة للأشياء مختلفة تمامًا عن تلك الرؤية الكلاسيكية فهي لا تهتم بنقل الواقع كما هو ، بل تحلله وتحرفه وهو ما اشار اليه محسن عطية انه ظهرت في اعمال بيكاسو " دراسات يقصد منها **(التحريف)**، أما الوجه المزدوج في زاوية رؤيته، فيجمع بين الصورة الجانبية والمنظر العام" كما في شكل (1) أي أن تحليل الأشكال إلي صورها الأولية اقترن مع تعدد المنظور حيث قدم بيكاسو أشكاله المحرفة من أكثر من منظور داخل اللوحة الواحدة.

اعتمد بيكاسو مثل غيره من فناني المدرسة التكعيبية على الخط بكافة صوره، حيث يشير جورج أ. فلا ناجان على أهمية الخطوط واستخدامها بأشكالها المختلفة حيث يقول: "عند النظر إلى الفن التكعيبي التحليلي نظرة إجمالية، فإننا نجد مظهراً مميزاً من خطوط مستقيمة متقاطعة وزوايا ومسطحات غير كاملة، تتلاشى في خلفية الصورة مع القليل من الأقواس، الدوائر وأجزاء من

دوائر، على أن الخطوط المستقيمة لها الصدارة في التكوينات" ، يمكن فهم التجريب باستخدام الخط و الحركة التي يحدثها في لوحات بيكاسو والفنانين التكعيبين بشكل عام من خلال ربطه بالمكان و الزمان ومفهومهما المطروح في النظرية النسبية كما أشرنا سابقاً وهو ما تؤكد علي أهميته (ريهام الشربيني) لفهم البناء الهندسي للوحة حين تقول: "قدم الفنان التكعيبي المفهوم التشكيلي للمكان والزمن وعلاقتهما بالمادة المتحركة عن طريق الاهتمام بالبناء الهندسي للوحة، الذي يعكس المفهوم الفلسفي للمكان الناتج عن المفهوم العلمي الحديث للمادة في النظرية النسبية" إذا كان تأثير النظرية النسبية علي بناء اللوحة تجسد من خلال تعدد المنظور ، فإن تعدد المنظور داخل اللوحة أثر بدوره علي إمكانية تلقي اللوحة بحرية أكبر حيث لم يعد هناك مركزية لمنظور واحد مسيطر علي اللوحة، وهو ما أتاح للمتلقي الحرية في تكوين المعني.



شكل رقم (1) أمرأة تنظر يميناً زيت على توال – 1934م.

مودلياني (amedeo modigliani) 1884-1920م :

كان الفنان مودلياني متفرداً في أسلوبه الفني وتجاربه المميزة في التصوير والنحت وأسمه يقف جنباً إلى جنب مع بابلو بيكاسو وبيت موندريان كشخصية رائدة في الرسم الأوروبي في أوائل القرن العشرين. تأثر مودلياني بمدارس وحركات فنية عديدة بالإضافة إلى الفن البدائي الافريقي وأصبحت وجوه شخصيات لوحاته ومنحوتاته ذات إستطالة شديدة، العيون بيضاوية والأنوف مستطيلة ضيقة، ومحددة بخط مستقيم والأعناق طويلة ورفيعة ، قام مودلياني بتبسيط الشكل وألغى الكثير من التفاصيل وكان الخط وسيلة هامة لديه للتعبير كما نراه في الشكل (2) ، بالإضافة لوضوح دور الخط في لوحاته، تميزت أعماله التشكيلية بتوظيفه للألوان فهو كما يري محمود بسيوني" يصنف اللون بطريقة بنائية تعبيرية تفصل الشكل عن الأرضية والامامي عن الخلفي وتظهر تفاصيل اللوحة وكأن كل عنصر يحتل مكانه بوضوح، وبتصميم وتخطيط دقيقين" ، ولهذا فإن لوحاته تتسم بالعمق وذات درجات لونية غنية ودافئة اضفت الكثير على أسلوبه المميز ، وقد استفادت منه الباحثة في التجريب على الخط، واختزال الأشكال وتبسيطها مع المبالغة في استطالة الملامح وتغيير النسب الطبيعة.

شكل (2) اميدو موديلياني –

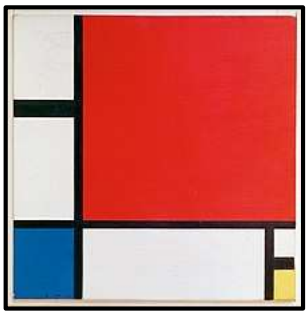
رصاص وفحم علي ورق-42.9x26.5 Cm

موندريان (Piet Mondrian) 1872-1944 م .

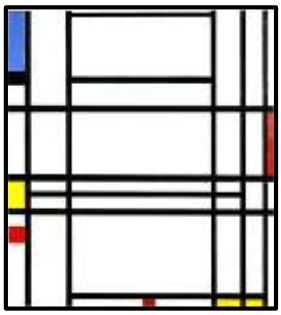
يُعد الفنان بيت موندريان من أهم رواد المدرسة التجريدية الهندسية. بدأ بتجريد الأشكال وتلخّيصها وتبسيطها بقدر الإمكان إلى أن توصل لان الخط المستقيم بنوعيه الأفقي والرأسي والخط هي مكمن التشكيل وهي التي تحقق التوازن والتكافؤ في العلاقات البصرية، ويتجلى بوضوح في مجمل أعماله استخدامه الكثيف للخطوط المستقيمة المتقاطعة رأسياً وأفقياً، والتي يُشكل بها مساحات لونية مسطحة من ألوان أساسية. ويظهر ذلك واضحاً في لوحته شكل **(4،3)** ولقد استخدم اللون الأسود في الخطوط مما أسهم بصورة كبيرة في تحديد المساحات، والألوان الأساسية الصافية والزاهية والنقية ، وأعتمد أسلوبه الأفقي والرأسي على ما ينتج من علاقات الفراغ التي يتشكل من خلالها مستطيلات ومربعات، والتي نُسقت لعمل ايقاعات متتالية متنوعة ، لقد أهتم موندريان بتصوير الشكل الهندسي من خلال استخدام الخط وهو ملمح يميز المدرسة التجريدية بشكل عام، تربطه ريهام الشربيني باليونان ويتجاوز تأثير نظرية آينشتين النسبية وهو ما يؤكد على تراكم التجربة الجمالية مثلما تتراكم الأفكار الفلسفية والنظريات العلمية حيث تقول : " فعندما أكد أينشتاين على هندسية الأشكال

المادية للطبيعة من خلال مفهوم المكان الزمني المتحرك والمتماثل مع المادة المتغيرة داخله أدى ذلك إلى ترسيخ المفهوم الفيثاغورثي القديم، الذي بدوره أفرز الاتجاه التجريدي الهندسي في القرن العشرين، مما يؤكد على أن الفن التجريدي كان حصيلة لتراكمات المفاهيم الفنية عبر العصور منذ الفن اليوناني، مثلما كانت النظرية النسبية حصيلة للتراكمات العلمية، فظهرت حركات فنية متعددة بمسميات مختلفة نبعت من فكرة واحدة تتمثل في بناء تجريدي هندسي للوحة "

ولقد وظفت الباحثة أشكال موندريان الهندسية في لوحاتها بطرق مختلفة سواء بشكل مستقل يستطيع المتلقي أن يقيم علاقات بين هذه الأشكال الهندسية وبين الأشكال الأخرى أو جعلت هذه الأشكال الهندسية ضمن تكوين الأشكال المحورية وكأجزاء بنيوية بداخلها.



شكل(3)زيت على توال بيت موندريان ، تكوين2 بالأحمر والازرق والاصفر -1930م 55x60 سم



شكل (4) زيت على توال بيت موندريان- تكوين 1939م : 1942م.

بول كلي-1879-1940(Paul Klee):

يعد بول كلي من أبرز الفنانين الذين لعبت الخطوط لديهم دوراً كبيراً في أعماله الفنية وشكلت أسلوبه الفني الخاص الذي ميزه، حيث أعتمد على الخط بشكل واضح في تشكيله للفراغ. يشرح عبد العزيز احمد جودة اسلوب كيلي الفني المعتمد علي الخط "عناصر التشكيل في العمل الفني لصياغة لوحاته والتي تكونت من النقطة والخط، والسطح والفراغ. كما تميزت أعماله بالطابع الرمزي، والتجريدي، الخطى، التجريبي." يتميز اسلوب كيلي الفني كذلك بتلقائيته وحسه الطفولي حيث: " أعتمد أسلوب بول كلى التشكيلي على تنظيم الأشكال تدريجياً في اللوحة دون حسابات مسبقة بشكل تلقائي، حتى تميزت أعماله بحسها الطفولي البريء، كما تميزت بمهارة الفنان وخبرته من حيث تركيب اللون والبناء التشكيلي المتغير والمفاجئ للمشاهدين. احتوت أعمال بول كلى على إحساس الشعر، والخيال، والتلقائية التي اقتربت به إلى فنون الأطفال" أي أنه وظف الخط واستخدامه الخاص للألوان في اسلوبه التجريدي لإحداث أثر تلقائي، شعري وطفولي.

وهو ما يظهر بوضوح في لوحته **(سينيسيو)** رأس رجل شكل (5)، والتي قسمها الي مساحات هندسية ولونها بدرجات من الألوان المتجانسة الساخنة، ويتجلي اهتمام كيلي بالخط في لوحته جابي شكل (6) وهو ما شكل أسلوب بول كلي المتميز، حيث يُقَسم فيها البورتريه الي مساحات كما ظهر هنا في استخدام التقويس والخطوط المتقاطعة.

ولقد تأثرت الباحثة بحرية الخطوط وعفويتهاعند كيلي كذلك الملمح الطفولي الذي يسم لوحاته و يضفي عليها طابع فطري.

شكل (5) بول كلي - رأس رجل- 1922- زيت علي توال – 38x40 Cm

شكل (6) بول كلي- جابي- 1934- رصاص علي ورق 21.1x29.6 سم

شكل هذا التراث الفني الثري وجدان الباحثة حيث استفادت من خبرات ورؤي الفنانين السابقين الذين تم عرض نماذج من أعمالهم، وأضافت الي ذلك كله رؤيتها الخاصة من خلال تجريبها باستخدام الخط واللون في أسلوب فني يعتمد علي التجريد والتسطيح من أجل تحقيق هدف يرتبط بجعل المتلقي مشارك في إنتاج اللوحة التشكيلية حيث يساعده الخط واللون علي خلق تكوينات فنية متعددة ومختلفة تختلف ليس فقط باختلاف المتلقين ولكن باختلاف المكان الذي يقف فيه المتلقي ومرات مشاهدته للوحة، حيث حاولت الباحثة أن تجعل لوحاتها منفتحة لعدد لا نهائي من القراءات و التكوينات التي تعتمد علي خيال المتلقي من خلال إقامة علاقات بين الخطوط والألوان المتجاورة والمتقاطعة في حرية حيث سيختلف التكوين باختلاف نقطة البداية و المسار الذي سيتبعه مع الخط واختيار نقطة النهاية مع إمكانية ادخال هذا التكوين في علاقة مع تكوينات أخري يتبع فيها المتلقي مسارمختلف باختيار نقطة بداية مختلفة . وهو ما تجلي في عدد من اللوحات التي سوف تقوم الباحثة بعرضها وتحليلها طبقا لرؤيتها الذاتية والفنية لكن تجدر الإشارة أن القراءة التي تقدمها

الباحثة لا تمثل القراءة الوحيدة أو المركزية للوحة، إنما يمكن أن تختلف تشكيل اللوحات وتحليلها وتعدد بإختلاف وتعدد المتلقين .

الأعمال الفنية :

شكل رقم (7) أكريليك على توال 100x140 cm

استخدمت الباحثة في العمل شكل (7) العديد من الخطوط المستقيمة واللينة حيث تتداخل الخطوط وتتقاطع مكونةً أشكالاً هندسية مسطحة من مستطيلات ومثلثات نشأ عنها تشكيل لوجهان رئيسيان. في الجزء الأيمن من العمل، نري وجهاً مبتسماً نستطيع أولاً رؤية هذا الوجه بشكل جانبي **(بروفيل)** حيث يتكون من العين اليمني الدائرية ذات الجفن المقلوب وأيضاً نراه وجهاً كاملاً مع إضافة العين البيضاوية لبنية اللون والتي يمكن تصورها كما البالون أو الحلوى ، ومن زاوية أخرى، قد نري الأنف والفم يمثلان مركب حيث يبدو فيه الأنف ذو اللون الرمادي مثل الشراع والفم جسم المركب. ويتجه الخط الأسود من الفم مرتفعاً في الاتجاه الأيسر ناحية الوجه الثاني والذي يحتل مساحة كبيرة من العمل حتى يصل إلى الأنف ويشترك في تكوينه، الذي يمكن أن يبدو كجسم لعروسة شعبية حيث تمثل العين التي تعلوها رأسها وفي ذات الوقت يمكن اعتبار هذه العين أيضا تشبه عين صقر أو طائر. أما بالنسبة للألوان، فقد استخدمت الباحثة ألواناً ساخنة وباردة بتدرجاتهما الزاهية والنقية لإعطاء ديناميكية ولإدخال البهجة على نفس المتلقي وبتوزيع الألوان جميعها بشكل متوازن في كامل العمل. وقد تم توظيف أشكال موندريان الهندسية لمعالجة الفراغ حول العناصر الأساسية بحيث تتداخل معها وتصبح جزء منها في التكوين الكلي كذلك أحدث هذه الأشكال الهندسية توازناً بجانب الخطوط اللينة والدائرية المتحركة في كامل العمل.

شكل (8) اكريليك على توال-100x80سم

يتكون العمل الثاني (شكل 8) من ثلاث وجوه أساسية أحدهما مقلوب ويقع في ثلث العمل الأيمن تقريباً. ويلعب الخط هنا دوراً درامياً مهماً في ربط وتشكيل الوجوه ويساعد على تقسيمها إلى مساحات لونية متجاورة. أولا، نشاهد الوجه الأول من اليسار ذو اللون الأصفر من منظور جانبي **(بروفيل)** وعند ضم المساحة البرتقالية ذي العين الزُرار إلى الوجه الأصفر يصير ثلاث ارباع **(تروكار).** أما الفم عبارة عن مربع أحمر صغير يعلوه خط يتحرك في اتجاه اليسار وكأنه يشده ويغلقه، وتشترك العين اليسرى للمرأة في تكوين يشكل شكل سمكة داخلها سمكة أصغر ويتحرك شعر المرأة الروز في اتجاه الوجه الآخر في أقصى اليمين ويشكل ترابط بينهما. أما الوجه اللبني المقلوب فهو يكمل الوجه الذي على اليمين فيبدو متداخلاً مع الوجوه الأخرى. الخطوط في هذا العمل تتحرك بانسيابية ونعومة وتضافر. هذا بالإضافة إلى دورها في الاحتفاظ بعين المشاهد داخل العمل الفني. أيضاً تم توظيف أشكال موندريان الهندسية ولكن بمساحة أقل في هذه اللوحة بحيث يظل التأثير الأكبر للخطوط المنحنية.

شكل (9) اكريليك على توال-60x80 cm

يتكون العمل شكل (9) من وجه أساسي كبير نراه أولاً من اليسار بشكل جانبي عين زرقاء وأنف وأذن، ثم إذا أضفنا إليه المساحة

الصفراء والعين الأخرى اليمني يصبح الوجه مكتملاً. أمَّا إذا نظرنا إلى أعلى اللوحة، فنرى عين أخرى تتداخل مع الرأس ويمكن رؤيتها مع الأذن فتمثلان وجه آخر. أمَّا العين التي على اليمين، فعند رؤيتها مع ما يحيط بها من مساحات لونية وخطوط تشبه جسم الدعسوقة او طائر.

وهناك خطان يمتدان من جانبي العين الزرقاء لأعلى وأسفل العمل وهما يبدوان وكأنهما يعملان على شد وتمزيق العين فنري الفم مفتوحاً وكأنه يصرخ وهنا تبدو العين الأخرى المكملة للوجه يميناً بنظرتها المستنكرة الصارخة.

وهنا أيضا، تم توزيع الألوان بشكل متوازن في كامل العمل كذلك تم مراعاة التوازن في توزيع الألوان الساخنة والباردة. ويجدر الإشارة بأنه لم يتم استخدام الخطوط الهندسية في هذا العمل، إنما كانت الخطوط جميعها منحنية ودائرية للتعبير عن الدوامة ودوائر التفكير أو الحيرة. حيث تربط هيام زريبة الخط بالحياة إذ تقول: " تعكس الخطوط في بعض الاتجاهات الفنية المعاصرة حركة الحياة المعاصرة بما فيها من سرعة وصراع وتوتر، وتعبر عن نفس الديناميكية التي تحكم هذه الحياة "

شكل (10) اكريليك على توال-60x80 cm

في هذا العمل شكل (10)، نري الخطوط وقد تكسرت وتداخلت مكونة وجها أساسياً كبيراً يحتل أغلب اللوحة، ووجها آخر أصغر أعلى اللوحة ينظر كل منهم عكس الاخر. وتظهر الخطوط المتكسرة الكثيرة في هذا العمل وكأنها كسور المرايا أو الزجاج المحطم. ويظهر التباين في هذا العمل من خلال الخطوط الافقية والرأسية، وكذلك من خلال المساحات اللونية المتنوعة. وأيضا التناغم والتوازن في توزيع الألوان داخل العمل. كذلك فضلت الباحثة أن توازن في هذه اللوحة بين الأشكال الهندسية والخطوط المنحنية.

نري الفم وهو عبارة عن مستطيل صغير أسود اللون بالكامل وكأنه مفتوح، تبدو العينان الاثنتان معلقتان بالحبال؛ عين بيضاء دائرية يظهر عليها الانتباه والتركيز لاتجاه نظرها وكأنها تخرج من موقعها، أما نظرة العين الأخرى فأهدأ حيث يخرج خط من أسفلها يرتفع لأعلي حيث الوجه الآخر ويتلاقوا في جبهة الوجه الأعلى وهو ما يدل على الارتباط بينهما ويبدو الوجه في الأعلى حزيناً.

شكل (11) اكريليك على توال-50x66 cm

في هذا العمل شكل (11)، نري أكثر من وجه بينهم عين مشتركة. أولاً، الوجه الأعلى والذي يحتل أغلب العمل حيث نراه ينظر لنا بشكل جانبي **(بروفيل)**. أمَّا عند إضافة العين التي في المنتصف للعين العليا فتكونان وجهاً آخر، ولكن مقلوب. كما نستطيع أن نرى وجها آخر بروفيل أيضا مكوناً من العين التي في المنتصف. وهنا، يمكن اعتبار أنف هذا الوجه هي المساحة ذات اللون البنفسجي الهادئ، ثم تُكوَّن العين التي في المنتصف أيضاً مع العين السفلي التي يحيط بها جفن أحمر قاتم وجها آخر. وقد اقتصرت هذه اللوحة على الخطوط المنحنية.

يتضح هنا من توزيع درجات الألوان وعلاقتها سوياً ان هناك تباين بين درجاتها في بساطة وانسجام بشكل عام. وقد أشار محمد سليمان الي ان "عند تجاور الألوان المختلفة في الدرجة يزيد التباين فان الفاتح منها يظهر افتح مما هو عليه.. وان اللون الغامق يظهر أغمق ما هو عليه فعندما يوضع الابيض بجوار لون ما فانه يؤدى الى رفع درجة اللون ويزيد من قيمته وعندما يوضع الاسود بجوار لون ما فانه يؤدى الى خفض درجة هذا اللون ويخفض من قيمته.

شكل (12) اكريليك على توالcm 60x80

تبدو لنا الخطوط المتدلية في هذا العمل شكل (12) كخيوط عرائس المار يونت أو كخيوط الصنارة وترتبط الخيوط بالعيون التي تبدو كالسمك في الصنارة تتداخل الخطوط مكونة أعداداً من الأسماك في أقصى يمين اللوحة. وفي المنتصف، نري وجهان رئيسيان الوجه الأول الرمادي نراه بروفيل ذو العين الحمراء والأنف الأزرق الزهري الذي يمتد إلى أعلى خارج الوجه كالمعلق أيضاً، أما العين البيضاء الملاصقة له فممكن عند إضافتها لنفس الوجه يتحول ثلاث ارباع الوجه (تروا كار). ثم نري الوجه الآخر الملاصق له وهو الوجه الروز والذي يبدو وكأنه يخرج منه أو أنه يحاول النظر له أو أيضا ممكن اعتباره امرأة تُقبِّله. وقد تمثل المساحات اللونية في الأسفل مع تقاطع الخطوط أجسادهما. وقد غلبت الخطوط المنحنية في هذه اللوحة على الخطوط المستقيمة. وزعت الباحثة الألوان الباردة والساخنة في هذا العمل بشكل متوازن، وقد اشارت سهير عبد القادر الي ان "الألوان الدافئة تظهر للرائي أكبر مساحة من مساحتها الحقيقية والألوان الباردة تظهر أقل مساحة من مساحتها الحقيقة، لأن للألوان الدافئة صفة الانتشار البصري وللألوان الباردة صفة التقلص، كما أن الأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والقاتمة، تبدو أخف ثقلاً عن تلك الملونة بالألوان الدافئة الفاتحة".

شكل (13) اكريليك على توال-50x50 cm

في شكل (13) نري وجها جانبي يحتل اغلب العمل باللون الأزرق التركواز بها عين كبيرة يحيط بها اللون الأسود بديلا عن اللون الأبيض بما يعكس رؤية مختلفة للعين كالسماء تسبح داخلها بعض الكواكب وعين اخري تلتصق بعين اخري خارجه كالمحبين يربطها من الجانبين خطان يتدليان من اعلي كأنها تتأرجح، على اليسار مستطيل احمر يمثل الانف والذي يمتد بخطين سوداوين الي مساحة برتقالية تنتهي بالأسود تمثل الفم، والفم هنا من الممكن ان يمثل أيضا جسم مركب وكامل الوجه يمثل الشراع، وتتقاطع المستطيلات داخلة وخارجة من الوجه مختلفة المساحات والألوان. نري في الأسفل سمكة يتخللها خط اسود يمتد من الأعلى وكأنه تم اصطيادها وخارجة من الماء وهي المساحة التي تحتل نهاية اللوحة اليسرى.

عند تجاور الألوان المكملة فإنها تحدث تضادا قويا وهو ما يؤكده محمد سليمان " كما يحتفظ كل لون بشدته ورونقه فاذا وضعت مساحة من اللون الازرق بجوار مساحة اخرى من اللون البرتقالي يحدث التألق اللوني". وتجدر الإشارة إلى استخدام أسلوب موندريان وأشكاله الهندسية بشكل مختلف في هذه اللوحة حيث تم توظيفه ليصبح جزء من الوجه أي أنه متداخل مع الخط الخارجي للوجه الدائري بالإضافة للوحات السابقة التي تم فيها توظيفها في الأطراف.

شكل (14) اكريليك على توال-40x50 cm

في هذا العمل شكل (14) نري العديد من الوجوه التي تعمل على تشكيلها العيون، من اليمن نري وجه رجل أصلع فاتح فمه وكأنه يأكل سمكة وفي المنتصف نري وجها طفوليا اصفر اللون ذو شعر أزرق تركواز، عينَهُ الشمال تبدو كسمكة أيضا أو نظارة، وعينَهُ اليمين تبدو مثل المصاصة **(لولي بوب)** أما فمه فيمثله المربع الأحمر اللون، المساحة الرمادية أسفل الوجه والبرتقالية تبدو ككتفيه وذراعيه. يعلو هذا الوجه وجهاً آخر تتدلي عينه الشمال مثل الصنارة وعينه اليمن تتوسط اللون البرتقالي واللبني، تتداخل الخطوط وتتحرك فتربط بين الاشكال وتكونها. ورغم حركة

الخطوط بشكل دائري داخل اللوحة إلا أن هناك توازن في استخدام الخطوط المستقيمة والمنحنية. وبالرغم من استخدام أشكال موندريان الهندسية أسفل اللوحة إلا إنه تم توظيفها في علاقة مع الوجوه الثلاثة بحيث يمكن رؤيتها كجسم للوجه الرئيسي أو رابط للوجوه الثلاثة من خلال حركتها بمتابعة اتجاه الخط.

اهتمت الباحثة بتوزيع الألوان بشكل متوازن ومتوافق ومريح فالتوافق الطبيعي للألوان كما يري محمد سليمان "هو ترتيبها في الطبيعة فقوس قزح يتكون مـــن مجموعة من الالوان المتجاورة بترتيب ثابت الاحمر - البرتقالي - الاصفر الاخضر - الازرق – البنفسجي وفي هذا الترتيب انسجام لونى مما يجعل من هذا الترتيب الطبيعي خبرة جمالية راسبة في نفوس البشر يتخذونها مقياسا للحكم على مدى انسجام وتوافق الألوان"

شكل (15) اكريليك على توال-30x40 Cm

في شكل (15) نري في هذا العمل وجهاً جانبياً يحتل منتصف اللوحة ذو عين واحدة لبنية اللون تتوسط مساحة من اللون الأصفر وأنف باللون البنفسجي يميناً وآخر رمادي اللون يساراً، وفم مبتسم يساراً وآخر متجهم يميناً وهو عبارة عن مربع أسود. وتمثل المساحة البرتقالية الذقن فوق جسد رمادي. ويمثل خط الكتف الأيسر ذقن الوجه الآخر والذي يمكن أن يمثل وجه أمرأه يقبلها الرجل. وهنا يشترك الوجهان **(الرجل والمرأة)** في الخط الذي يشكل الانف والفم، وهو ما تجسد في اعمال كثيرة للفنان بيكاسو والتي يشترك فيها خطوط وجه المرأة مع خطوط وجه الرجل ، أما في هذه اللوحة فقد وظفت الباحثة أشكال موندريان الهندسية كجزء من التكوين بحيث يمكن رؤية المربع الأحمر باعتباره شفتيّ المرأة والمستطيل الأزرق المتصل به جزء من فم هذه المرأة بينما ينتمي المستطيل الأبيض إلى منطقة فم الرجل

غلبة الألوان الباردة على هذه اللوحة بحيث تشكل معظم المساحة لكن استخدمت الألوان الساخنة في مركز اللوحة وقد اعتمدت الباحثة في احداث التوازن من خلال العلاقة الناشئة بين المساحة التي يحتلها اللون وطبيعة هذا اللون. "فالأشكال المجسمة ذات الالوان الباردة والفاتحة تبدو أخف ثقلا مـــن تلك الملونة بألوان دافئة قاتمة ونجد بالتجربة ان الرمادي إذا ما احيط باللون الازرق التركواز اعطـــي إحساسا بالسخونة اما إذا احيط باللون الاحمر البرتقالي اعطي احساسا بالبرودة." وبالتالي نجد اختلاف تأثير اللون الرمادي في المساحة المجاورة للون الأحمر في اللوحة مع الطرف الأخر المجاور للجزء التركواز في الأسفل أو ذلك المجاور للأزرق في المنتصف.

شكل (16) اكريليك على توال-30x40 cm

يبدو هذا العمل (شكل 16) مختلفاً بعض الشيء عن سابقيه، حيث لا تسيطر عليه فكرة الوجوه المتداخلة او الأعين المتقاطعة مع الوجوه، إنما يأتي بشكل جديد إذ يبدو للرائي وكأنه مركب شراعي يحيط به اللون الأزرق الغامق وكأنه في داخل بحر هائج وتنقسم المساحة في اسفل العمل الي اللونين اللبني الفاتح والازرق التركواز مصورة بحرين أو نهرين هادئين وتبدو بداخله العيون تشعر فيها كأن العيون أسماك تتحرك تختلف أحجامها واتجاهاتها حيث نري العين الصغيرة تتجه الي المساحة الأغمق من البحر إشارة الي خروجها من القطيع ودخولها الي مغامرة غير محسوبة العواقب. وتظهر الأشكال الهندسية التجريدية واضحة إذ يبدو في أعلى يسار الصفحة مربعان وضحان للعين وفي يمينها شكل شبه منحرف باللون الأحمر الداكن به دائرة سوداء تبدو وكأنها عين تنظر في اتجاه المركب، وفي الجانب الأيمن مثلث برتقالي به نقطة وخط يبدوان وكأنه الرجل المسمار او ممكن أيضا نراه كعمود شراع المركب ولا نري جسم هذا المركب. ثم يقطع اللوحة خط أخضر كأنه الشاطئ أو الأرض الفاصلة بين عالمين ، تم استخدام الأشكال الهندسية والمساحات اللونية سواء كجزء من التشكيل الأساسي للوحة أو على الأطراف مع استخدام الخطوط المنحنية التي تساعد على الحركة داخل اللوحة.

النتائج:

1- وجهت نظرية التلقي الاهتمام بالمتلقي كمنتج للمعني النهائي في العمل الفني بدلاً من اعتبار المبدع هو منتج المعني الوحيد.

2- تؤثر خبرات المتلقي الحياتية والفنية والثقافية في تفسيره للعمل الفني.

3- يعد المتلقي الضمني هو المتلقي الذي يتصوره المبدع وهو جزء من بنية العمل الفني بحيث يتم تضمينه داخل بنية هذا العمل.

4- كان للنظريات العلمية الحديثة تأثيرها على حركات الفن الطليعية حيث تعد النظرية النسبية واحدة من أهم هذه النظريات التي أثرت على تكوين العمل الفني إذ غيرت مفهوم الزمان والمكان وهو ما انعكس بدوره على مفهوم المنظور في اللوحة.

6- وظفت الباحثة تعدد المنظور لإعطاء المتلقي حرية أكبر في بناء العمل الفني حيث أدي هدم المنظور الواحد إلى هدم الرؤية الواحدة والمركز الواحد للوحة.

7- كذلك كان لنظريات فرويد عن الأحلام والعقل اللاواعي تأثير كبير على الفنانين حيث تم تصوير عالم الأحلام وإذكاء الخيال بحيث أصبحت المحاكاة الفنية تبتعد عن التصوير الواقعي.

8- تميز فنانو الطليعة بالتجريب على الخط واللون واستكشاف تأثيرهما ومن ثم كان لهذين العنصرين استخدام مبتكر في أعمال هؤلاء الفنانين.

9- للخط واللون دور أساسي في تحفيز المتلقي في إنشاء التكوين الخاص به من خلال الربط بين العناصر والخطوط والمساحات اللونية المتجاورة والمتقاطعة واختيار وتحديد نقاط البدايات والنهايات.

10-اتسمت أعمال فناني الطليعة بالتجريد والتسطيح وهما عنصران تم توظيفهما من أجل تفعيل دور المتلقي في إنشاء علاقاته من خلال الخط واللون بشكل حر.

11- اهتمت الباحثة بالاستفادة من تجربة الفنانين الطليعيين ودمج اساليبهم المختلفة للخروج بأسلوب جديد خاص بها لتأكيد فكرة تعدد الرؤي في العمل التصويري الواحد.

12-استخدمت الباحثة ألوان زاهية مشرقة لإضفاء البهجة وكعامل لجذب الانتباه و التحفيز علي الحركة و المشاركة. وهو ما تأكد أثناء المعرض حيث أبدي المتلقين انطباعاتهم الإيجابية.

13-كذلك رغم لجوء الباحثة للتسطيح إلا إنها اعتمدت على الألوان لإحداث العمق في اللوحة.

14- بالرغم من استخدام الباحثة لنفس المجموعات اللونية التي تنتمي للألوان الساخنة والباردة لكن يختلف تأثير نفس اللون في كل لوحة حسب الألوان المجاورة له. وبالتالي اختلاف التأثير النهائي.

15- كشفت التجربة اثناء عرض اللوحات عن توقف المتلقين أمام اللوحات لوقت أطول نسبيا من المعتاد للتأمل والتفكير امام كل لوحة على حدة مما يعكس نجاح التجربة.

16- أظهرت المناقشات سعادة المتلقين بالتشكيلات الفنية التي قاموا بابتكارها من خلال الجدل بين بعضهم البعض أو مع الباحثة.

المراجع

الكتب العربية

1-ابو صالح الألفي (1973) ، الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، القاهرة .

2- جورج ا. فلا ناجان (1962) - ترجمة وتقديم كمال الملاخ -حول الفن الحديث- دار المعارف.

3-محسن محمد عطية(1996)- الفن و عالم الرمز –دار المعارف .

4-محمود البسيوني(2001) ، الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الرسائل العلمية

5-ريهام الشربيني (2009) ، تأثر فن التصوير الغربي بعلم الطبيعة والنظرية النسبية خلال القرن العشرين، رسالة دكتوراة-، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة .

الدوريات

6-نبيل صادق- كروتشة الفيلسوف والناقد الجمالي(1988) ، مجلة " الفن المعاصر" / أكاديمية الفنون: الجلد الثاني - العددان الأول والثاني .

الكتب الاجنبية

7-Rose, Sam. “Reception(2022) .” *Interpreting Art*, UCL Press, 2022, pp. 53–70

8-Wilson, W. Daniel.(1981), “Readers in Texts.” *PMLA*, vol. 96, no. 5, 1981, pp. 848–63.

مواقع الانترنت

9.https://repository.sustech.edu/handle/123456789/23577 (03/07/2022) .

10- https://www.marefa.org(09/04/2022).