جمالية الصورة المتخيلة بين التلقي والتمثيل المعرفي

أ.م.د. هيلا عبد الشهيد

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة/قسم التربية الفنية

ملخص البحث :

لقد أثرت في بحثي موضوع نظرية التلقي التي من شأنها أن تعلي من شأن القارئ المتلقي بوصفه المانح للدلالة والمضفي معنى للنص التشكيلي, وتحددت مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤل الأتي هل لنظم التمثيل المعرفي دورا في تمثيل الصورة المتخيلة الظاهرة والمضمرة، وكمحصلة قائمة في آلية تلقي المتلقي الذي اكتسب تجارب سابقة. وعليه، يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن جمالية الصورة المتخيلة بين التلقي والتمثيل المعرفي.

وقد تم استعراض الفصل الثاني بمباحثه الاتية: إذ تناول المبحث الأول التمثيل المعرفي، وجاء المبحث الثاني في التمثيل المعرفي للصورة المتخيلة، في حين تناول المبحث الثالث نظرية التلقي وأنماط التمثيل المعرفي، ليختتم البحث بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

وقد اعتمد البحث منهجاً تحليلياً من خلال وصف وتحليل آلية التلقي بكل مرجعياتها وتمثلاتها المعرفية، من خلال ما يحققه لنا هذا البحث عبر كل مفاصله ليحيلنا إلى فهم آلية تلقي الصورة المتخيلة عند المتلقي، وقد خرج البحث بجملة من النتائج كان من بينها ان المعنى أغنى من الفكرة، ولكي يتحقق غنى التمثيل المعرفي للمعنى لابد من إن يكون العمل الفني مشبعا بالصور الموحية والرموز لإكساب المعنى خصوبته. وكذلك ان العمل الفني التشكيلي يجب التعامل معه بوصفه نص مرئي قابل للقراءة والتحليل والتركيب.

واختتم البحث بعدة توصيات كان من بينها ضرورة الإلمام بأسس التمثيل المعرفي بأشكاله وأهدافه الذي يساهم بتنمية وتطوير قدرة المتلقي كونه مستقبل ومشارك إلى باث ومستقبل ومشارك في قراءة النص الفني، واستكمالاً للبحث الحالي تقترح الباحثة ما يأتي جمالية التلقي والتأويل للنصوص مسرح الطفل.

Abstract :

I have raised in my research subject receiving a theory that would uphold the recipient reader as a donor to the indication finisher meaning of the text of plastic, and identified the problem of current research and whether the systems of knowledge representation role in the representation of the image imagined the explicit and implicit, and aggregate list in the mechanism of receiving the recipient who has gained previous experience .

Therefore, the current research aims to reveal the aesthetic imaginary image between the receiving and knowledge representation.

The review of the second quarter Bembagesh the following: the first part dealt with the cognitive representation, came second section in the cognitive representation of the image imagined, while the third on the receiving cognitive theory and patterns of representation, the paper concludes indicators of the theoretical framework and previous studies. Research has adopted the approach analytically through the description and analysis of receiving all their references and cognitive Tmtheladtha mechanism, through what is achieved by us this search across all joints of brings us to understand the mechanism of receiving the image imagined when the recipient has Find a set of results came out it was among them that the meaning of the richest of the idea and so indispensable cognitive representation of the meaning of checks they have to be a work of art imbued with suggestive pictures and symbols to give meaning fertility.

As well as the visual artwork must be dealt with as an invisible text readable and analysis and synthesis. Find concluded with several recommendations which included the need for familiarity with the basics of cognitive representation forms and objectives, which contributes to the development and the development of the recipient's ability as a future participant to Bath and future participants in reading technical text, Complementing the current research suggests that the researcher receiving and aesthetic interpretation of the texts children's theater comes.

الفصل الأول

أولا: مشكلة البحث

يعد الفن أفضل طريقة للتعبير الفني، لأنه في جوهره قائم على تشكيل الصورة المتخيلة؛ وهذا السبب الذي جعل عمل الفنان يغير من بنائية الشكل لإبراز الجانب المؤثر في المعنى وفقاً لسياقها التاريخي، كتواصل معرفي يجعلها قابلة للتفاعل مع آليات الفهم والتلقي، وهذا التقدم في الوعي الفني جعل المتلقي يبحث في تكوين الصورة المتخيلة، يحللها عقلياً برؤية جديدة يستعيض بها عن صور العالم المرئي المألوف بحثاً عن تجريدات وإشكال ورموز توحي بتأويلات متعددة، ما تطلب الوقوف عند نظرية التلقي التي هي صدى لتطورات اجتماعية وفكرية وأدبية ظهرت في ألمانيا الغربية خلال الستينات المتأخرة وأدت إلى نظرة جديدة للفن، اختلفت في ضوئه مفاهيم التلقي والتأويل، وتهتم هذه النظرية بفهم أسس واليات التلقي بغض النظر عن النص وشخصية المؤلف عبر كشف بنية النتاج الفني وأنظمة اشتغالها, وصولاً إلى ماهية الصورة المتخيلة.

إن تطور الصورة الفنية المتخيلة ولد فجوة بين الفنان والمتلقي، فلم يعد الفن مجرد تذكر بل أصبح استبصاراً تداخل فيه خيال الفنان وإبداعه مع خبراته الجمالية، ولتحديد هذه الإشكالية كان لابد من فهم التمثيل المعرفي لآليات التلقي وصولاً إلى ماهية الصورة المتخيلة، لان أي فهم حقيقي لابد ان ينطلق من المتلقي بوصفه المرسل إليه والمستقبل؛ وهو كذلك القارئ الحقيقي له تفاعلا ونقدا. وهذا يعني ان النتاج الفني لا يكتمل إلا عن طريق القراءة وإعادة تحليل النتاج برؤية جديدة، وهذا كله يرتبط بالتربية الجمالية التي لا ينبغي إن تكون تربية مفروضة بقدر ما تكون قائمة على الإقناع الذاتي خاصة وان نظامنا التعليمي على المستوى الجامعي مازال يركز على أساليب التلقين والحفظ، ولكون التلقي الجمالي تمثيلا معرفيا وإبداعا وتذوقا، لذا لابد من ان نبتعد عن محاولة تخزين المعلومات في ذهن المتلقي دون النظر إلى مدى أهميتها أو تناسبها مع ميوله واتجاهاته، لان غاية المتلقي استيعاب وتمثيل الصورة المتخيلة معرفيا عبر نظمها الشكلية المضمرة وقيمها التعبيرية، لكشف النقاب عنها واستيعابها جماليا، بهدف توظيف تلك الصور في مواقف تستدعي أن يكون مكتشفا لها ومتحكما بنتائجها، وهذا يتطلب كفاءة في التمثيل المعرفي لعناصر الصورة المتخيلة للفن الذي اختلفت في ضوئه مفاهيم التلقي.

من هنا تتحدد للبحث الحالي مبرراته في اختياره لتلك الإشكالية، ومحاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما هي أهم المرتكزات التي قامت عليها نظرية التلقي؟
- هل لنظم التمثيل المعرفي دورا في تمثيل الصورة المتخيلة الظاهرة والمضمرة، كمحصلة قائمة في آلية التلقي؟
- وأخيرا ما هي جماليات الصورة المتخيلة بيت التلقي والتمثيل المعرفي؟

إن تحديد نطاق الصورة المتخيلة بين التلقي والتمثيل المعرفي للظاهرة الجمالية تحتاج إلى بحث ودراسة من حيث الأسلوب والصياغة والفكرة، فضلا عن كونها عملية تمثيل معرفية ونفسية وسلوكية معقدة تتضمن مواجهة خيارات متعددة تتطلب تمثيلا معرفيا مع اكبر قدر من المعلومات المتعلقة بهذه الخيارات، وبناء مرتكزات تربوية وفنية تؤهل عملية انتقاء الآلية المناسبة لتلقي النص(*) التشكيلي وتأويله.

ثانيا: أهمية البحث

تتحدد أهمية البحث الحالي بالاتي:

١. إن التمثيل المعرفي أصبح مطلبا ملحا يستدعي تشخيصه ومعرفة دوره في تلقي النتاج الفني، مع تحديد الكيفية التي يتعامل بها المتلقي مع المعطيات الجمالية، وصولا إلى اتخاذ إحكام نقدية موضوعية.

٢. تكمن أهمية التلقي في ضرورة التواصل مع الفن المعاصر بوصفه كل تركيبي يخضع لمنهج التحليل والتركيب، لاستيعاب التلقي فيه، كمحصلة لفهم العمل الفني، في بعده الاجتماعي والتربوي والإنساني.

٣. يفيد البحث في تحديد ماهية التلقي عند المتلقي، ومحاولة كشف إبعاده الجمالية والتعبيرية للنتاج في صياغاته الفنية.

٤. يركز البحث الحالي على التمثيل المعرفي كونه عملية عقلية تقوم على الاسترجاع والتذكر والإدراك والتفكير، واستيعاب المعلومات وترميزها وتخزينها، وهذه العمليات لها دورها في تلقي العناصر الجمالية التي يقوم عليها النتاج الفني وتخضع لأسس جمالية قائمة على الاستقراء والاستنباط للكشف عن القوانين الجمالية والإبداعية.

٥. إن الاهتمام بأساليب التمثيل المعرفي يساعد في التنبؤ بنوع السلوك الذي يقوم به المتلقي(المتعلم) في مواجهة المواقف جمالية التي تستدعي فهم واستيعاب وإعادة تقييم، للتواصل مع النتاج الفني وفهمه.

ثالثا: هدف البحث

في بحثنا الموسوم نحاول الكشف عن جمالية الصورة المتخيلة بين التلقي والتمثيل المعرفي.

رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بنظرية التلقي، للكشف عن مضمون المتغيرات التي تطرأ على الشكل، وبذلك تتحقق أرضية لإبراز أوجه العلاقة بينها وبين التمثيل المعرفي للصورة المتخيلة .

خامسا: تحديد المصطلحات:

جمالية: أسس (ديكارت) فلسفته الجمالية في كتاباته التي أوجب فيها ان يكون الجمال «تابع لنظام صارم يفرضه العقل، وان يطبق الوضوح والتحليل الدقيق في المسائل الجمالية. وان يقنع الفنان الآخرين بقوة المنطق الفكري»(افسيانيكوف،١٩٧٥،ص١٠٩). اما (ريد) فعرف الجمال على انه «وحدة العلاقات الشكلية التي تدركها حواسنا»(ريد،١٩٨٦،ص٣٧).

الصورة المتخيلة: عرفها (فان) Van بأنها: «كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً»(روز،ب.ت،ص١٩٢ـ ١٩٣). وجاءت عند (بوند) بأنها «ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية»(إحسان،١٩٩٣،ص٩٠) .

بناء عليه، الصورة المتخيلة وسيلة تعبر عن فكرة، أو إحساس عاطفي مرتبطين بلحظة زمنية معينة، وتتعلق

الصورة المتخيلة بالأثر الفني الماثل إمامها، وبالفعل الذي أبدعها، من خلال تحويله عناصر الطبيعة إلى صورة متخيلة.

عليه، تعرف جمالية الصورة المتخيلة إجرائيا بأنها: فكرة تتألف من شفرة جمالية وفكرية واجتماعية تستقرئ عناصر الموقف الجمالي بأنواعه المختلفة، بناء على تمثيلات معرفية داخلية وسياقات إنتاج خارجية ثقافية وأيديولوجية تتمظهر تأثيراتها في ظروف التلقي والقراءة فتتواشج الصورة المتخيلة للنتاج وتتفاعل مع نتاجات جمالية أخرى.

التلقي: يعرف بأنه «عملية انجاز تعليمات معينة من خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها الإشارات التي تحركها»(مبارك،١٩٩٤،ص٤٥)، ويعرف أيضا بأنه «الاستجابة أو الاستقبال ويشير إلى نظريات خاصة بذائقة المشاهد أو القارئ أو السامع للإعمال الأدبية أو الفنية»(محمد،١٩٩٦،ص٨٨).

يتضح من التعريفات السابقة ان التلقي يتأسس على المعرفة المتاحة للمتلقي للكشف عن معنى النص الكامن والتي يستقرأها المتلقي بناء على خبراته وذائقيته التي تسهم في إنتاج المعنى.

يعرف التلقي إجرائيا بأنه فعل جمالي يقوم على تمثيل معرفي للصورة المتخيلة عند المتلقي ينتج عنه وصفا أو حكما يعيد فيه بناء المعنى من جديد بناء على علاقة تواصلية بين المتلقي والنتاج الفني.

التمثيل المعرفي: عرفه (سولسو)Solso بأنه (عملية ترميز أو تشفير للمعلومات التي يكتسبها الفرد ويربطها بما يوجد لديه من معلومات سابقة في بنائه المعرفي (سولو،٢٠٠٠،ص١٢)، ويعد التمثيل المعرفي عملية معرفية يتم من خلالها (إدخال واستيعاب وتفسير المعاني والأفكار والإحداث والأفعال من خلال المخططات schemas الموجودة لدى الفرد، ومواءمة هذه الحقائق مع البنية المعرفية للفرد، ليتم الاحتفاظ بها لتصبح جزءً من البناء المعرفي للفرد ليمثل بناءً تراكميا تتفاعل فيه المعلومات والمعرفة للفرد مع خبرته المباشرة وغير المباشرة)(السيد،٢٠٠٣،ص٩٢).

يستنتج من التعريفين السابقين ان التمثيل المعرفي عملية عقلية تقوم بتنظيم المعلومات باستخدام شبكة من الروابط تعمل بين المفاهيم والأفكار والمعلومات في ذاكرة الفرد، لتنظيم المعلومات المتنوعة التي تكونت لدى الفرد من خلال خبرات السابقة.

بناء على ما تقدم، يعرف التمثيل المعرفي اجرائيا بأنه مخططات عقلية تحول دلالات الصياغات الرمزية من (كلمات، رموز، مفاهيم)، والصياغات الشكلية من (اشكال، رسوم، صور) إلى معان وأفكار وتصورات ذهنية يتم استدخالها، وتسكينها لتصبح جزء من البناء المعرفي للمتلقي.

الفصل الثاني
الاطار النظري

التمثيل المعرفي

يعد التمثيل المعرفي عملية عقلية وأساسا لجميع أنواع المعرفة الإنسانية ومنه تنبثق الخبرات الحسية، فكل ما نراه أو نشمه أو نتذوقه أو نتلمسه نتمثله في ذاكرتنا، يعد معبرا إلى العالم الداخلي التصويري ليتم ترميزه بعمليات استدخال واستيعاب للمعاني والأفكار التي ترتبط بالاشياء ويتم تخزينها من مشاهداتنا في المخ ليتم الاحتفاظ بها وضمها مع ما هو مخزون في الذاكرة، لتصبح جزءً من البناء المعرفي للفرد. لذا سعى علم النفس المعرفي إلى فهم (ماهية الصيغة أو البنية أو الشكل أو التكوين التي يتم من خلالها تمثيل المعرفة ومعالجتها، وكيف نعيد تنظيم تمثلاتنا العقلية المعرفية بالتعاقب أو بالتزامن أو بهما معا من خلال عملياتنا المعرفية)(Jonssen,1994,p.34)، ويشير (اوزبل) ان التمثيل المعرفي للمعلومات يعد بمثابة العملية التي تقيس خبرة الفرد في تخزين الأفكار الجديدة في علاقات ترابطية مع قاعدة عريضة من المعلومات المتكاملة والمنظمة التي تمكنه من اشتقاق علاقات بين تلك الأفكار والمعاني عند مستويات مختلفة من التعقيد المعرفي التي تتفاعل مع خبرة الفرد المباشرة وغير المباشرة التي تكون مغايرة لما لدى الآخرين ولكن درجة التشابه في تمثيلنا يعتمد على (قدرة الفرد على اشتقاق مخططات معرفية على درجة عالية من الكفاءة لتساعده على الفهم والتعامل مع المشكلات المختلفة)(شلبي، ٢٠٠٢،ص٩٠).

إن عملية التمثيل المعرفي تعتمد على الوعي الذاتي الذي يتم عبر وسيط رمزي كالرموز اللغوية وغير اللغوية، ويرجع ذلك الوعي إلى وسيط يعمل على (الترابط بين المعلومات اللفظية والبصرية والمحسوسة، فالتمثيلات تساعد المتلقي على تحويل كم كبير من المعلومات أو البيانات إلى شكل، أو هيكل بسيط القراءة تجمعه علاقات محددة)(ابوهلال،٢٠١٢،ص١٠)، وهذا الوسيط سلوك تحليلي ينبني على مخططات وخرائط معرفية تحكمها ضرورة منطقية توجه سلوك الفرد، نحو البيئة المحيطة به، وقد بين (جونسن) ان جودة الاداء تأتي من وجود مخططات عقلية تتعلق بالبيئة وتشكل جوهر المعرفة، لذا تعد البيئة العامل الرئيس الذي يقف وراء الأسلوب الذي يدرك فيه الفرد ما يحيط به.

إن النمو المعرفي للمتلقي يقوم على منظومة معالجة المعلومات وشبكة من الروابط تصل بين المفاهيم والأفكار والمعارف التي تم استقبالها بصورتها الخام، بوصفها تمثيل خارجي للعالم الواقعي، لتتحول إلى عدد من الاشتقاقات أو التوليفات الداخلية التي هي أشبه بنظام رمزي قائم على كلمات ومفاهيم، ومصطلحات، وصور، تتباين كما وكيفا لتحقيق مستويات من التمثيلات التي تتجاوز المعطيات والخبرات الحسية المباشرة للوصول إلى ما يترتب عليها من نتائج يتم ربطها بما يوجد في ذاكرة الفرد من معلومات، وقد تم إجراء معالجات ذهنية وفكرية، كي تصير جزء من بنائه المعرفي.

لقد تم تصنيف التمثيلات المعرفية إلى:

- External Representation تعنى بالعالم الخارجي وتعلم أداء عمل ما، أو قيام بنشاط معين؛ لتحقيق هدف محدد للمعلومات الممثلة بشكل بصري.

- Internal Representation تعنى بالصورة العقلية التي تخاطب البنى الداخلية للمعرفة لدى الفرد، التي تظهر عن طريق ما يستخدمه الفرد من كلمات وجمل تعكس مخزونه المعرفي من صور ذهنية، يعدها كل من (بايب وتشوزنوف) Pape & Tchosnov مركب من عمليات عقلية تؤلف سلسلة هرمية يتم من خلالها تمثيل يتضمن (عرضا للمفاهيم المجردة والأفكار التي تعرض من خلال جداول ومخططات ورموز ورسومات بغرض تسهيل فهمها، وبناء روابط معرفية بين المفاهيم) (Pape,2001 pp.118-120) . كما هو موضح في المخطط«١».

إن تمثيلات المعرفة الداخلية تختلف عن حقائق التمثيلات الفيزيائية الخارجية، إلا ان هناك تأثير متبادل ومتلاحم بين التمثلات الداخلية والتمثلات الخارجية، لان طبيعة كل منهما تؤثر في الأخر عبر بناء تدريجي للمفاهيم الاولية وللتمثيلات الداخلية للصور الذهنية، (فالبحث عن هذه التمثيلات واستقبالها ومعالجتها، وطرحها والتعقيب عليها، لتحديد هذه التمثيلات والنضال من أجل تحقيقها أو أحياناً تغييرها) (Gardner,2001, pp 118-127).

تتوقف كفاءة التمثيل المعرفي على مستويات أهمها:

مخطط «١» يوضح انواع التمثيلات المعرفية

. المستوى الأول (الحفظ والتخزين): يأتي في قاعدة البناء الهرمي، ويعني الاحتفاظ القصدي بالمعلومات المدخلة بصورتها الخام، لأهمية هذه المعلومات سواء كانت مستدخلة أو مشتقة بهدف توظيفها في البناء المعرفي للفرد.

. المستوى الثاني (الربط أو التصنيف): يعنى بربط المعلومات المستدخلة بتلك التي توجد في ذاكرة الفرد وتصنيفها في فئات تيسر استرجاعها، فتستقر المعاني في وعى الفرد التي يعبر عنها أو يستهدفها المحتوى المعرفي موضوع المعالجة .

. المستوى الثالث (التوليف): يهتم بالمواءمة بين المعلومات الجديدة المستدخلة والمعلومات القديمة الموجودة في الذاكرة، فمستوى تمثيل الفرد للمشكلة معرفيا له دور كبير في الوصول إلى الحل المناسب.

. المستوى الرابع (الاشتقاق أو التوليد): يتم في هذا المستوى استنتاج وتوليد معلومات ومعاني وأفكار جديدة من تلك المعلومات الموجودة في الذاكرة أو التي تنشأ بسبب التوليف بين المعلومات القديمة والجديدة، واستخدام العناصر بالتعديل أو الحذف لصياغة نواتج معرفية مختلفة.

. المستوى الخامس (الاستخدام أو التوظيف): ويعني تعدد صيغ الأطر والاستراتيجيات في استخدام المعلومات من خلال بناء تمثيلات خارجية عن طريق عمل رسوم أو إشكال هندسية أو خرائط أو مخططات تماثل ما تم بناؤه في التمثيل الداخلي للمشكلة، ومن ثم توظيفها بطريقة فعالة ومنتجة في أغراض متعددة.

. المستوى السادس (التقويم الذاتي): تتعدد صيغ معالجة المدخلات المعرفية المستدخلة لإجراء عمليات تصنيف أو توليف أو اشتقاق لما يوجد بالذاكرة أو البنية المعرفية في ضوء ما يظهر من أخطاء بعد إجراء عملية توظيف للمعلومات ومعالجتها بمرونة عقلية فنتمكن من فهمها(محمد،٢٠٠٨،ص١٢-١٣).
لقد عرض (زيتون) التصنيفات المختلفة لأنماط التمثيلات وعلى النحو الأتي:

أولا: أنماط التمثيلات الرمزية حسب المعلومات المراد تمثيلها:
١. أنماط وصفية تنظم الحقائق عن الأشخاص أو الأماكن أو الأشياء أو الإحداث بصورة محددة.
٢. أنماط التتابع: تنظم الوقائع وفق ترتيب زمني.
٣. الأنماط العملية/السبب: تنظم المعلومات في شبكة سببية تؤدي إلى نتائج معينة.
٤. انماط التعميم: تنظم المعلومات في تعميمات تدعمها الامثلة.
٥. نمط المشكلة وحلها: تنظم المشكلة في تنظيم تدعمه الامثلة.
٦. أنماط المفهوم: تنظم الفئات، أو الطبقات أو الاشياء والاحداث تحت انماط المفهوم.

ثانيا: انماط التمثيلات وفق الشكل
١. التمثيلات المكتوبة: وهي تلك الكلمات التي تعبر عن المفهوم.
٢. التمثيل الشفوي: وهي ما يستطيع التعبير عنه شفويا، بشكل منطوق.
٣. التمثيل بالرموز: ويشمل التعبيرات الرمزية التي تسهل التعامل مع المفهوم والتعبير عنه.

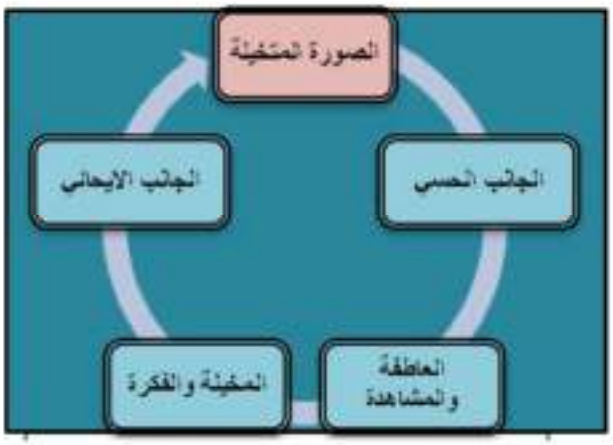
٤. التمثيل بالصور والرسومات:وتشمل رسم الإشكال والمجسمات والتصوير الفوتوغرافي.
٥. التمثيل المحسوس: وتشمل الأنشطة التي يمارسها الفرد للتوصل إلى المفهوم وإدراكه من خلال مواد يقوم بالتعامل معها(ابو هلال،٢٠١٢،ص١٨-١٩).

بناء على ما تقدم، تجد الباحثة ان تصنيفات الشكل من أنماط التمثيل المعرفي اقرب إلى مجال الفنون كونها اقرب التصنيفات إلى آلية التلقي.

جمالية الصورة المتخيلة

لقد شغل موضوع الصلة بين الصور المتخيلة وعملية التمثيل المعرفي تفكير الباحثين والعلماء، إذ يعد التخيل قدرة يختص بها الإنسان ، ويرتبط بالصور الذهنية المبنية على صور الخبرات السابقة ، أو المستلهمة من صور الواقع ، فضلا عن ان لها طريقتها الخاصة في عرض المعاني والرموز التي يتفاعل معها المتلقي عبر عمليات التمثيل المعرفي، ويصف (كولريدج)(**) الخيال بأنه قدرة تأمل تتوسط بين الإدراك الحسي والفهم»(بريت،١٩٧٩، ص٣٣)، وذلك لانه يعنى بدمج واستقدام وابداع (الصور الذهنية) بناءً على الحدس ووصفها في نسق مماثل ومرادف أو مغاير لنسقها الأصلي إذ تتم عمليات تغيير وتعديل وحذف بهدف التوصل إلى فكرة. وهنا يندفع المتلقي نحو الصورة المتخيلة لاستكناه العلاقات القائمة بين اللغة والفكرة، أو الشكل والمضمون، ويكون ذلك عبر التصورات التي تنقسم إلى تصورات أولية تتولد من الإحساس المباشر للأشياء وكما تتكشف في الواقع، ولقد فرق أرسطو بين الإحساس والتخيل على اساس الاتي:

١. ان الإحساس متعلق بالشيء، والتخيل مستقل عنه.
٢. الإحساس صورة مطابقة للشيء، وقد يكون التخيل اختراعا أي تأليفاً .
٣. الإحساس مفروض على الإنسان، والتخيل تابع للإرادة في موضوعه وفي زمنه .



مخطط «٢» يوضح مراحل تكون الصورة المتخيلة

تشكل هذه التصورات القاعدة الاولية التي ينشأ الذهن على أساسها التصورات الداخلية وفيها يبدأ دور الإبداع والإنشاء فيولد الذهن مفاهيم جديدة من تلك المعاني الأولية التي تبنى عليها أصول الصورة المتخيلة التي تحتوي على عدد لا محدود من المعاني، «انها صورة ذاتية للعالم الموضوعي» ـ على حد تعبير شلينغ ـ لقدرتها على نقل الفكرة، لينتقل من مرحلة التمثيل العملي بمدركاته الحسية، إلى مرحلة التمثيل التصوري وتخيل الصورة الفنية التي تتمثل في خبرات المتلقي على نحو عملي وتصوري، وهنا تساعد المخيلة على إدراك الصورة وتأويل الإحساس الحاضر بالصور المحفوظة في الذاكرة، لتليها مرحلة التمثيل الرمزي التي تكون مقترنة بوسيط لغوي، يتفاعل معها المتلقي، وحينها تلتئم اللغة والفكر بإطار موحد ينهض بسبب النتاج الفني، ولما كان الفرد في تفاعل مستمر مع

البيئة الخارجية، فانه لابد ان يستخدم عمليات التمثيل الثلاث بنسب متفاوتة، ويرى (كوليردج) إن الخيال الحقيقي أما أن يُعدّ أولياً أو ثانويا، (الخيال الأولي هو القدرة التي تتوسط بين الإحساس والإدراك، فهو القوة الحسية، والعامل الأول في الإدراك البشري عموماً، أما الخيال الثانوي فهو صدى عن السابق، يتواجد مع الإرادة الواعية ويتشابه مع الأولي في نوع فاعليته ولا يختلف إلا في درجة ونمط فعله، فهو ينشر ويفكك من اجل أن يعيد الخلق، والفرق الأساسي بين الخيال الأولي والثانوي، إن الأول غير إرادي لأننا لا نملك الخيار في أن ندرك، بينما يتصل الآخر بالإرادة الواعية(بريت،١٩٧٩، ص٥٢). إن الصورة المتخيلة ترتكز على صورة خارجية تتمثل بالجانب الحسي المرتكز على العاطفة والمشاهدة، إما الصورة الداخلية فهي الجانب الإيحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري، وهذا يعني أنها توحي بأكثر ما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر، وتؤكد (روز غريب) ان جمالية (الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة، هي لوحة، أو مقطوعة وصفية في الظاهر وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة) (روز،ب.ت،ص١٩٠)، وهذا يفسر استحالة تفسير روائع النتاجات الفنية وذلك (لان الصور المتخيلة تتطور وقد يحدث لها الكثير من لحظة إدراكها وحتى لحظة تحقيقها)(رايسر،١٩٨٦، ص٣٦). فالصورة المتخيلة من جانب لها قوة خلاقة لقدرتها على نقل الفكرة، وإبراز العاطفة في شكل النتاج الخارجي المعبر، ومن جانب أخر هي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية، نتيجة لإيجاده الملائمة بين نقل الفكرة وتجسيدها للفكر والأسلوب. وعموما التلقي لا يفهم ولا يتجسد إلا عن طريق فعل الاتصال، الذي يصفه (آيزر) انه في «منطقة الموضوعات يلتقي فيها النص والمتلقي من اجل الشروع في التواصل»(هولب،٢٠٠٠،ص١٧).

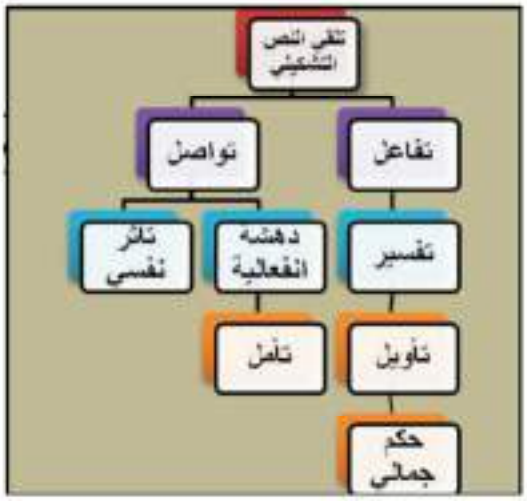
يتضح من المخطط»٢» إن بنية النص الفني وفعل التلقي هما بنيتان متكاملتان إمام التواصل، وقد وصف (آيزر) فعل التلقي) بأنه تحقق للنص بوصفه عملا فنيا ليس له مرجعية موضوعية خارج ذاته، وانما يترك فجواتٍ تُملأُ خلالَ عملية القراءة، وهي فجوات يمكن ان نجدها في النص على مستويات عديدة تستدعي استجابة من قبل المتلقي)(عز الدين،٢٠٠٨،ص٦٠)، فالصور المتخيلة لا يمكن أن يكون لها نفس المحددات التي نراها في الأشياء الحقيقية، وهذه العناصر هي التي تمكن المتلقي القارئ من التواصل مع النص، والمشاركة في فهم مقاصد النتاج، ومن الفلاسفة الذين عنوا بتصنيف الخيال (عمانوئيل كانت) الذي ميز بين أنواع ثلاثة من الخيال:

الأول: الخيال المولد، وهو ذاته ما يعنيه كوليردج بالتصور وهو نمط من الذاكرة تحرر من نظام الزمان والمكان .

الثاني: الخيال المنتج، ويعمل بين الإدراك الحسي وبين الفهم ويمكن الأخير من القيام بعمله في التفكير المتسلسل وهو الجسر الذي يربط عالم الفكر بعالم الأشياء .

الثالث: الخيال الجمالي، وهو منتج أيضاً ولكنه غير مقيد بالقوانين التي تحكم الفهم لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الحسية، والخيال الجمالي لا يخدم الفهم بل العقل الذي يزود الذهن بالأفكار، أي المبادئ التي تقع فوق المعرفة الحسية والتحقق التجريبي(بريت،١٩٧٩، ص٥٥). لذا فالتخيّل المبدع مشحون بالطبيعة ويمكن عده نشاط فني شبه غريزي.

نظرية التلقي و أنماط التمثيل المعرفي



مخطط«٣» آلية تلقي النص التشكيلي

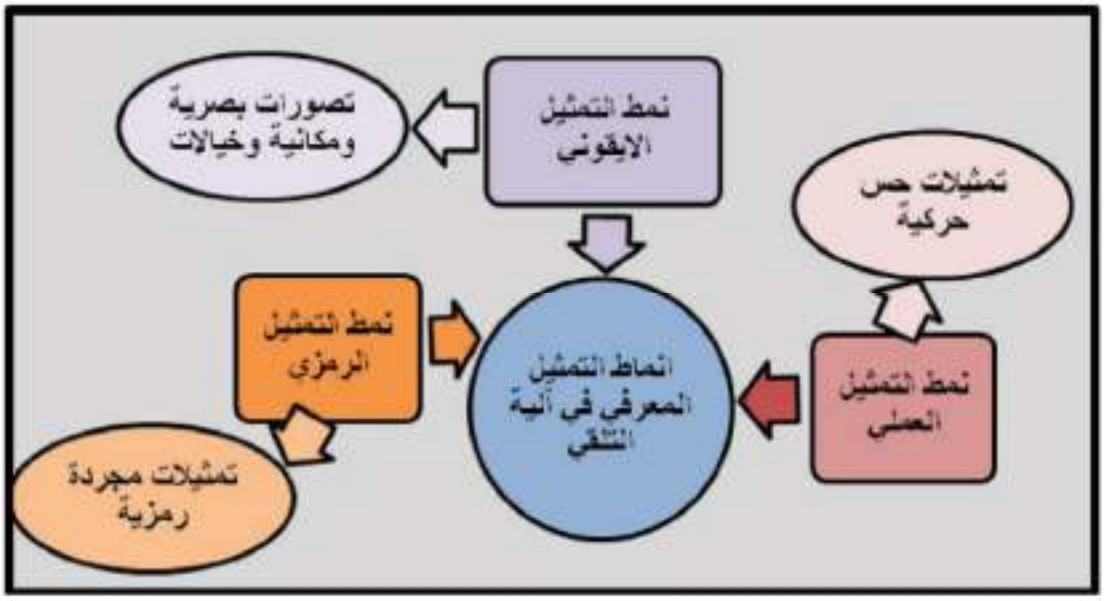
ظهرت نظرية التلقي Reception Theory أبان السبعينيات من القرن المنصرم، على يد النقاد الألمان ، ضمن ما عرف بمدرسة (كانستانس)، وكان من أبرز رواد هذه النظرية (هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر) التي اتخذت من السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية مرتكزا لها في تشغيل عمليات التحليل، وتطبيقها على نص مُعطى، لتقدم هذه القراءة نفسها بوصفها إنتاج. لقد تمحورت هذه النظرية حول ماهية التلقي (القراءة) ودور المتلقي (القارئ) بعد ان غيبت وهمشت معظم الطروحات السابقة، وصارت القراءة عملية تفاعل تعتمد على (قدرة) القارئ من ناحية، و(لغة) النص من ناحية ثانية، ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية مرتبط بالأنساق الشفرية وبقيمها الجمالية التي تصل ما بين النص وقارئه، والتي تتجاوز النص وقارئه في الوقت نفسه، في انفصال كامل عن متغيرات الحياة الإنسانية ونسبيتها.

من أهم المبادئ التي جاءت بها نظرية التلقي أنها أعادت الاهتمام المتلقي كونه المعني الأول بقراءة بالنص الفني، لكونه الطرف المباشر في التفاعل مع النص وصياغة معناه، فليس في وسع النص الفني ان يمتلك المعنى، ولا يمكن ان ينظر إليه بوصفه كيان فيزيقي كما يوجد في العالم الواقعي؛ بل هو نص فني تتعدد قراءاته تبعا للصور المتخيلة ذات الطرفين (الشكل والمضمون) لما لهما من وشائج يتولد عنهما الحس الجمالي، فالتأثير الذي تتركه النصوص فينا يتجاوز مجرد فهمنا لها، لان «وحدة النص الملتبس المراوغ، المتشابك الدلالات، المتعدد المستويات هو الذي يتيح القراءة الحية الكاشفة، ويستدعي أكثر من قراءة»(علي،١٩٩٥،ص٢٠)، انه أداء وفعالية يمنح المتلقي الإحساس بالأشياء والقدرة على فهم المعنى الكامن كما تدرك وليس كما تعرف، والتوحد مع الفنان بوصفه المبدع الثاني.

إن الأمر الذي يجعل من التلقي (القراءة) عملية أنتاج، أنها في بعض أوجهها تشبه الخيال لانها اقرب إلى عملية فك صورة شفرة المنجز الفني، فالمتلقي ينتج صور ذهنية جديدة بفعل بنائه الثقافي والاجتماعي، ليقوم بعملية تشفير جديدة يكون نتاج التلقي، فنحن عندما ننظر إلى العمل الفني على أنه وسيط أو مماثل للصورة المتخيلة، نحيله بذلك من شيء واقعي إلى شيء لا واقعي هو بمثابة الموضوع القصدي للوعي الجمالي الذي يُنَظم المفرداتِ حسب جماليتها ويفرضُ عليها سياقَه الخاص، فتتولد معانٍ جديدة وتتعدد إمكانيات التأويل، لانه قد يقترح معان أخرى مختلفةً أو يوحي بصورٍ جديدةٍ لم يألفها القارئ. لذا يتجلى التلقي بحصاد المتراكم المعرفي البصري والجمالي والخبرة بكافة مقوماته، ما يتطلب نشاط معرفي متشعب يحتاج إلى توافق وتمثيل معرفي وتناغم بين الإنسان والنتاج الفني المراد فهمه، فالتلقي «يرتكز على وحدة مشتركة تربط الذي يعبر داخلها عن نفسه بالذي يفهم»(ريتر،١٩٩١، ص٥٦).
لقد وضع كلا من (ياوس وآيزر) هيكلاً نظرياً لما يسمى بجمالية التلقي، وهي نظرية توفيقية تجمع بين

جمالية النص وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله تجاه الصورة المتخيلة بوصفها عنصراً فعالاً، فالنص الفني لا يكون له وجوداً واقعياً إلا بوصفه موضوعاً جمالياً له دلالة ومعانٍ تكون مقصودةً بوصفها صورة متخيلة يشارك في إنتاجها القارئ (المتلقي) في تفاعله مع النص، لأنه في هذه الحالة يتفاعل معها ويقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي، والمخطط «٣» يوضح ذلك.

إن النص لا يبوح بكافة أسراره للمتلقي، وإنما ينتظر من هذا الأخير ان يأخذ ما يراه مفيدا ومهما بالنسبة إليه فينسقها في قراءاتٍ تعتمد على نموه المعرفي الذي يتطور وفق أنظمة التمثيل التي لا تعدو ان تكون مجموعة من النظم والقواعد والتعليمات التي يستخدمها الفرد بطريقة مرنة للمحافظة على الجوانب السائدة في بيئته، وتمثل هذه النظم نظرته، أو نموذجه لواقع الحياة. لذا فقراءة النص الفني هي فك كود النص، وتأويله بطريقة ما، بناء على وسائل لغوية تحيل الفن إلى مفاهيم تكشف عن احتمالية المعنى المعبر عنه في سياق العمل الفني وقصدية الفنان منها للكشف عن حقيقة شيء ما.



مخطط«٤» انماط التمثيل المعرفي عند المتلقي

فيما يلي توضيح لآلية تلقي الصورة المتخيلة على وفق أنماط التمثيل المعرفي المرافقة لها:

. أولا: نمط التمثيل العملي:Enactive representation يشير هذا النمط إلى التمثيل العملي (الحركي)، إذ يتعرف المتلقي على الأشياء والموضوعات المحيطة به مباشرة دون استخدام الصور أو الكلمات، فضلا عن انه يتضمن تمثيل الأحداث السابقة من خلال استجابات حركية، لذا ترتبط عملية التمثيل المعرفي للمعلومات مع المنبهات التي تستقبلها الحواس، «فعازف البيانو لا يستطيع ان يصف كيف سيغدو اللحن عندما يتخيل انه يعزف على أوتاره ولكن أصابعه تستطيع ان تحمل هذا المعنى بكل وضوح. وهكذا يتبين ان بعض

إشكال الفهم لا تحدث إلا من خلال تمثيلها بالعمل أو حركة العضلات»(ابو جادو،٢٠٠٠،ص١٢٩)، فالمعرفة هنا تتعلق بصفة أساسية بتعلم أداء عمل ما، أو قيام بنشاط معين؛ لتحقيق هدف محدد، ان تمثيلات المتلقي عن الصورة كما هي في الواقع الخارجي تختلف عن الصورة المتخيلة التي تتحول إلى تمثيلات مجردة تكشف ما لم ينكشف فيه من قبل، أنها تمثيلات معرفية حس حركية صورية أو خيالية أو تمثيلات رمزية، وهذه التمثيلات تتطور وتنمو عن طريق الفعل والحركة، والتي تهيئ الخبرات الفنية والمواقف التي يتاح فيها للمتلقي التفاعل معها.

. ثانياً: نمط التمثيل الايقوني:Iconic representation ويعرف أيضا بالنمط التصوري البصري، ويحتوي هذا النمط على شبكة معقدة من المعلومات والعلاقات التي تختزن على شكل تمثيلات مختصرة، ومخططات للإحداث والصور والموضوعات والتصورات البصرية والمكانية التي توصف بأنها تركيبات عقلية تهدف إلى تنظيم الخبرات الجمالية التي يتفاعل معها المتلقي بما يتفق مع خبراته الخاصة، حتى يتسنى للصورة المتخيلة ان تحل في تمثيلات المتلقي المعرفية بما يساعده على إدراك النتاج الفني، وهذه الصورة المتخيلة يجري تعديلها لكي تنسجم مع الخبرات السابقة التي تسير وفقاً لمبادئ التنظيم الإدراكي للمتلقي، فالصورة المتخيلة لا تتمثل في الذهن بصورة مطابقة لما هي عليه الواقع، وانما بالكيفية التي تنتظم فيها خبرات المتلقي ومعلوماته عن العالم.

. ثالثاً: نمط التمثيل الرمزي Symbolic representation يتمثل هذا النمط في قدرة المتلقي على التفكير المجرد بدلا من التفكير العياني، بان يلاحظ ويبحث ويستنتج الحقائق بنفسه وبكفاءة من حيث اتساقها ومنطقيتها وارتباطها بالواقع وقابليتها للتعميم في المواقف الجمالية، والنظر إلى المفاهيم كبنية هرمية، لذا تعد التمثيلات المعرفية أدوات فعالة للإحساس بالجمال لاكتسابها نظام رمزي في تمثيل الأشياء معرفيا. وتعد اللغة نظام الترميز الرئيسي الذي يعزز من المفاهيم الجمالية التي تدخل في تمثيلات مختلفة لنفس الفكرة، فضلا عن اسهامها في الإفادة من البدائل المختلفة المتاحة والتي يستطيع المتلقي من خلالها تمثيل الخبرات والمدركات الحسية، اذ يغدو قادراً على صياغة خبراته في رموز لغوية أو غير لغوية ما يمكنه من تأليف الأفكار وتخزين المعلومات التي تمثل النتاج الفني على نحو صحيح والتي يمكن استعارتها بسهولة ويسر. ان التمثيل المعرفي آلية عقلية لاغنى عنها لأنها أساس عملية الاتصال، لذا لابد من اللغة بوصفها وسيط فكري يدعم قدرة المتلقي على إحداث تكامل للبناء الداخلي للتصور والترميز. إن الوظيفة المعنوية للغة هي عقلية أكثر منها إدراكية، لأنها تتطلب إدراكاً للسياق المعرفي للعملية التي تهدف إلى استحضارها، إذ يتم استيعابها وتمثلها بشكل يغني خبرات المتلقي الجمالية، فاللغة عامل مهم في تشكيل المفاهيم لأنها تحرر من سيطرة المثيرات المتراكمة بحثا عن علاقات متداخلة بين تلك المفاهيم، والقدرة على ربط تلك المفاهيم ربطا يدل على معنى للوصول إلى التصور النهائي، لتتنامى قدرته على التلقي المعرفي، كما هو موضح في المخطط»٤».

ان اللغة لها تميزها وتفردها في هذا النوع من التمثيلات بوصفها أداة تذويت للخبرة وإدماجها في البناء المعرفي للمتلقي، فاللغة أداة تفكير تستخدم الرموز اللغوية كونها صور تفكير مختزنة ينقلها

الفرد إلى الآخرين عبر كلمات تتصف بخصائص مميزة، ويرى كل من (فينيل وروان) Fennel & Rowan (ان من شأن التمثيلات سواء كانت رسوم، أو مخططات ذهنية، أو مواد ملموسة، أو معادلات وقوانين، ان تحقق نمواً معرفياً يساعد المتلقي على تنظيم تفكيره وتجربة توجهات مختلفة تؤدي إلى فهم أفضل) ((Fennel,2001,p.29، لذا توصف التمثلات المعرفية في هذه المرحلة بأنها ديناميكية ترتبط بشعور المتلقي وعدم تمثله للظروف ما يشكل دافعاً يسعى نحو تحقيقه في نشاطه الإدراكي، فضلا عن انه يتيح له فرصة جديدة في تنمية قدراته على مواجهة المشكلات والمواقف الحياتية واختبارها للسيطرة عليها وتحقيق قابليتها للتصنيف أو التمييز لما تنطوي عليه من تمثيل واستيعاب وتمكن للمعرفة، لإن مجموع هذه التمثيلات تزيد من فرصة المتلقي على ان يكون مدفوعاً نحو تخزين المعلومات داخل نظم وتراكيب المعرفة، تعمل على استرجاع اكبر عدد من الصور بكفاءة وتذكرها، ومن ثم إعادة تفسير الأفكار من تمثيل لأخر ما يسهم في نضوج تمثيلاته المعرفية ومساعدته على الفهم ما يجعل الاتصال المفاهيمي أكثر عمقا لدى المتلقي. إن البناء الهرمي أو التسلسل الذي تنتظم به العمليات العقلية البسيطة والمؤلفة للعملية المركبة الأكبر للتمثيل المعرفي والتي تتسلسل في الحفظ والربط والتصنيف والتوليف والتقويم الذاتي، فشرط التلقي ان يقدم قراءة للصورة المتخيلة للنتاج التشكيلي تكون فاعلة منتجة.

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن عدد من المؤشرات على النحو الأتي:

١. لم تعد نظريات التلقي تنظر إلى المتلقي على انه مستقبل للمعلومات، بل في كونه يعيد تنظيم النص الفني، وتمثيل المعرفة الجمالية وربطها بالمعرفة السابقة، ما يسهم في تكوين أبنية معرفية أكثر استقرارا واتساقا وإثراء في المجالات كافة .

٢. إن الكيفية التي نقرأ بها النصوص ونفهمها، هي متغيرة باستمرار تماما كما يتغير فهمنا لأنفسنا.

٣. الصفة المميزة للصورة المتخيلة انها تستبعد بعض الملامح في الموضوع وتدخل في صفات جديدة لا يملكها الموضوع الواقعي.

٤. إن التكيف في الفن انما هو تكيف وفق معنى الصورة المتخيلة، وهذا التكيف هو ما يتفاعل معه الفنان من اجل تحقيق غايته وقصديته.

٥. إن الشكل لغة مخاطبة مرئية تتميز بالفرادة، لأنها بطبيعته أكثر عناصر العمل الفني تأثيرا كونها النافذة على معنى الصورة المتخيلة.

٦. إن تحقيق ذاتية المتلقي يستدعي آليات تلقي تبعده عن الواقع المرئي والمحسوس، نحو آلية تلقي تتشكل وفقاً لدلالة المعنى.

الدراسات السابقة

تتحدد الدراسات السابقة بحسب محاور البحث الأساسية والمتمثلة بالاتي:

. دراسة (الحكيم،٢٠٠٢): التصور والخيال في اللوحة التشكلية العراقية المعاصرة. (رسالة ماجستير) (الحكيم،٢٠٠٢).

هدف البحث الى التعرف على التصور والخيال في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة، وقد اشتملت

على عينة من (٢٠) لوحة من الفن العراقي المعاصر، وقد تم اعتماد اداة تحليل بناء على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، وقد جاءت نتائج البحث مؤكدة على ان الخيال هو المولد للصور الحسية والتي يتأسس من خلالها نظام الصورة المتخيلة بفعل عمليات التحليل و التركيب.

. دراسة (الخريبي،٢٠٠٩): أنماط التعلم والتفكير وعلاقتها بمستويات التمثيل المعرفي لدى طلاب المرحلة الثانوية. (رسالة ماجستير)(الخريبي،٢٠٠٩)

استهدف البحث التعرف على أنماط التعلم والتفكير وعلاقتها بمستويات التمثيل المعرفي لدى طلاب المرحلة الثانوية، واشتملت عينة البحث على طلبة الصف الاول الثانوي للعام الدراسي ٢٠٠٨-٢٠٠٩ وتكونت العينة من ٢٠٤ طالبا وطالبة بواقع(١٠٢) ذكور، و(١٠٢) إناث، واشتملت المقاييس على مقياس التمثيل المعرفي (من إعداد الباحث)، ومقياس (أنماط التعلم والتفكير)، وأسفرت نتائج البحث عن عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات الذكور والإناث في أنماط التعلم والتفكير(أيمن/ ايس/ متكامل). وكذلك فروق دالة إحصائيا بين متوسطات درجات الذكور والإناث في مستويات التمثيل المعرفي (بصري/ لفظي/ تفاعلي).

. دراسة (الخزاعي، ٢٠٠٩): القدرة على اتخاذ القرار على وفق كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات لدى طلبة الجامعة.(الخزاعي،٢٠٠٩)

استهدف البحث التعرف إلى القدرة على اتخاذ القرار على وفق كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات والجنس لدى طلبة الجامعة، وتحقيقا لذلك اعتمد الباحث مقياس (إبراهيم ٢٠٠٤) لقياس القدرة على اتخاذ القرار، كما تم اعتماد مقياس (محمد ٢٠٠٦) في كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات بعد استخراج الخصائص السيكومترية له والتأكد من صلاحيته, واختيرت عينة مكونة من (٣٠٠) طالب وطالبة من طلبة الصفوف الرابعة في كليات جامعة القادسية للعام الدراسي ٢٠٠٨-٢٠٠٩ تم اختيارهم بالطريقة العشوائية الطبقية واتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية في القدرة على اتخاذ القرار لدى طلبة الجامعة وعلى وفق كفاءة التمثيل المعرفي وباتجاه التمثيل المعرفي العالي كما تبين وجود فروق أيضا تبعا لمتغير الجنس ولصالح الذكور.

. دراسة (البيرماني،٢٠١٥): نماذج التمثيل العقلي للمعلومات وعلاقتها بإستراتيجيات التعلم والاستذكار. (البيرماني،٢٠١٥)

استهدف البحث التعرف على نماذج التمثيل العقلي للمعلومات وعلاقتها بإستراتيجيات التعلم والاستذكار لدى طلبة الإعدادي .ولتحقيق هذه الأهداف تم تبني مقياسين نماذج التمثيل العقلي للمعلومات المعد من قبل (اسامة السيد رجب (وبعد التحقق من الخصائص السايكومترية للمقياسين، تم تطبيقهما على عينة مكونة من (٤٠٠) طالب وطالبة من طلبة المدارس الإعدادية العلمي والأدبي في مركز محافظة بابل تم اختيارها بطريقة الطبقية العشوائية .وبعد جمع البيانات ومعالجتها إحصائياً باستعمال معادلات معامل ارتباط بيرسون، واختبار مربع كاي، والوسط الحسابي والانحراف المعياري والاختبار التائي لعينة الواحدة، معادلة الفا كرونباخ، وتم التوصل إلى النتائج الآتية: ان النموذج الأكثر استخداماً في التعلم من قبل عينة البحث في التعلم هو نموذج مقارنة الخصائص ويليه النموذج التنشيط الانتشاري، ثم النموذج الشبكي في التعلم .

. دراسة(الراشدي ٢٠٠٦): إشكالية التلقي وانساق الرسم العراقي المعاصر، (اطروحة دكتوراه)(الراشدي،٢٠٠٦) يهدف إلى الكشف عن إشكالية التلقي في انساق الرسم العراقي المعاصر، وقد اشتملت عينة البحث على (١٨) عينة بواقع (٩) عينات لكل حقبة من ١٩٩٠-٢٠٠٥، وأسفرت نتائج البحث ان تلقي انساق الرسم العراقي المعاصر يمتلك عنصر الحركة وكما صوريا متحركا داخل منظومة الإيحاءات التي ينتجها المتلقي عن العمل.

مناقشة الدراسات السابقة

سيتم مناقشة الدراسات السابقة بناء على المحاور الآتية:

. هدف البحث:

جاء هدف دراسة (الحكيم،٢٠٠٢) التعرف على التصور والخيال في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة، اما دراسة (الخريبي،٢٠٠٩) التعرف على أنماط التعلم والتفكير وعلاقتها بمستويات التمثيل المعرفي لدى طلاب المرحلة الثانوية، في حين جاء هدف دراسة (الخزاعي، ٢٠٠٩)، التعرف إلى القدرة على اتخاذ القرار على وفق كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات والجنس لدى طلبة الجامعة، وهدفت دراسة (البيرماني،٢٠١٥) التعرف على نماذج التمثيل العقلي للمعلومات وعلاقتها بإستراتيجيات التعلم والاستذكار لدى طلبة الإعدادي، إما هدف دراسة (الراشدي،٢٠٠٦) إلى الكشف عن إشكالية التلقي في انساق الرسم العراقي المعاصر.

إما البحث الحالي يهدف إلى الكشف عن جمالية الصورة المتخيلة بين التلقي والتمثيل المعرفي.

.منهج البحث:

اعتمدت كل من الدراسات الثلاث دراسة (الخريبي، ٢٠٠٩)، ودراسة (الخزاعي، ٢٠٠٩)، دراسة (البيرماني، ٢٠١٥) المنهج التجريبي، في حين اعتمدت كل من دراسة (الحكيم،٢٠٠٢)، ودراسة (الراشدي، ٢٠٠٦) المنهج الوصفي التحليلي.

يتفق البحث الحالي مع دراسة (الحكيم،٢٠٠٢) و(الراشدي،٢٠٠٦) على اعتماد المنهج الوصفي التحليلي كونه اقرب المناهج لتحقيق هدف البحث الحالي.

.عينة البحث:

تكونت العينة في دراسة (الحكيم،٢٠٠٢) من (٢٠) عينة، و(الخريبي،٢٠٠٩) من (٢٠٤) طالبا وطالبة، وفي دراسة (الخزاعي، ٢٠٠٩) من (٣٠٠) طالب وطالبة، إما دراسة (البيرماني،٢٠١٥) فكانت العينة مكونة من (٤٠٠) طالب وطالبة، إما دراسة (الراشدي،٢٠٠٦) اشتملت عينة البحث على (١٨) عينة بواقع (٩) عينات لكل حقبة.

إما الدراسة الحالية فقد اعتمدت منهجا تحليلا في وصف وتحليل آلية التلقي بكل مرجعياتها وتمثلاتها المعرفية، من خلال ما يحققه لنا هذا البحث عبر كل مفاصله ليحيلنا الى فهم آلية تلقي الصورة المتخيلة عند المتلقي.

.أداة البحث:

اعتمدت كل من الدراسات الثلاث (الخريبي، ٢٠٠٩)، و(الخزاعي، ٢٠٠٩)، (البيرماني، ٢٠١٥) مقاييس سيكومترية لدراسة خصائص التمثيل المعرفي، في حين اعتمدت أداة تحليل في دراسة (الحكيم،٢٠٠٢) و(الراشدي،٢٠٠٦) بناء على ما أسفرت عنه مؤشرات الإطار النظري.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

يعد هذا البحث من الدراسات النظرية التي تتناول إحدى الموضوعات الجديرة بالاهتمام، كونه يتناول وصف وتحليل آلية التلقي بكل مرجعياتها وتمثلاتها المعرفية، من خلال ما يحققه لنا هذا البحث عبر كل مفاصله ليحيلنا إلى تحليل الصورة المتخيلة عند المتلقي والتي يمكن ان تتطور عبر التربية الجمالية. وبهدف الوقوف على جماليات تلقي الصورة المتخيلة، كان لابد من تحليل مراحل التمثيل المعرفي وصولا إلى التلقي، فضلا عن كون عمليات التمثيل المعرفي تسهم في التنبؤ بالسلوك الإنساني تجاه تلقي الصورة المتخيلة في النتاج الفني.

مراحل التمثيل المعرفي للنص عند المتلقي

تمر مراحل التمثيل المعرفي للنص عند المتلقي بمراحل ثلاث هي:

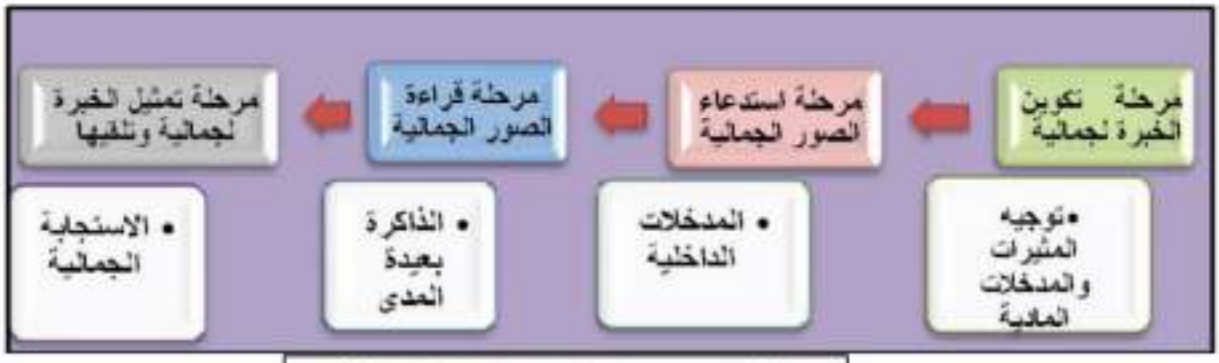
١. مرحلة تكوين الخبرة الجمالية (ما قبل التلقي): هنا لابد من الاهتمام بالجانب الجمالي في المعطيات التاريخية، ونعني هنا مراحل تكوين الصور والأفكار المكتسبة بوصفها مثيرات داخلية يشكلها الوجدان وتتمثل في انطباع المتلقي نحو الموضوع الجمالي، وعلى أساسها تتأسس آليات التلقي وخبرات فهم وقراءة الصورة المتخيلة للنص التشكيلي والمعنى المتضمن في ثناياه، ويرى (ياوس) ان الدلالة الجمالية تتمثل في فهم القارئ الأول الذي سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل الى جيل، وبهذه الطريقة سوف تقرر الأهمية التاريخية للنتاج، ويتم ايضاح قيمته الجمالية.

٢. مرحلة استدعاء الصور الجمالية: لما كانت بنية الموضوع الجمالي هي نفس بنية الصورة المتخيلة والتي تحدث على مستوى الخبرة، فموقف التأمل الجمالي لابد من ترميزه، فتنقطع فيه صلاته بالواقع، وبمجرد حدوث عملية الترميز يتخلى الوجدان عن فعله، وتمتاز الصور البصرية بأنها تتحول الى رموز لفظية تصبح متاحة للاسترجاع، وهنا يظهر حضور لسلطة المتلقي وقصديته، لأنه هو الذي يحدد المعاني ومنها تخرج

الصور وتشكلاتها المختلفة، بعد تطورها إلى حتميات فنية، وهي آلية إبداعية مرهونة أساساً بعمليات تمثيل معرفية وجمالية تستند على الخبرة السابقة في التقاط وتحديد الرموز المعبرة عن فكرة جمالية.

٣. مرحلة قراءة (تلقي) الصورة المتخيلة: تتعدد أنماط قراءة الصور المتخيلة تبعا لتعدد مسالك تمثيل الصورة والمحكومة بأنساق وبنى معرفية وفكرية تتصل بمرجعيات جمالية معبرة، فالقراءة هنا (قصديه لذات أخرى ولكي نفهمها فأن علينا ان نؤولها، ولكي نؤول علينا ان نعيد بناء الظاهرة ثانية بغية ايجاد معادل لها)(سونتاغ،١٩٩٢،ص٦٣). لذا يتمازج في مرحلة القراءة (النص مع المتلقي) لاستكشاف المعنى، فالنص لا ينفتح بوصفه موضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، كونه نقطة التقاء مناهج عدة.

٤. مرحلة التمثيل المعرفي للخبرة الجمالية: ان احتواء أجزاء النص وإيجاد روابط بينها يحيلنا إلى كلية المعنى في النص لكشف دلالاته، فينحل التناقض في الشكل الجمالي بين المظهر والواقع، والجزئي والعام، ويتآلف الحسي والعقلاني لإقصاء المسافة التي تفصل المتلقي عن النص الفني في حدود المعرفة، لذا لابد من أن ننظر إلى علاقة الصورة بالمادة، أنها تعبير عن سيل مستمر من الصور الجمالية المتخيلة التي ينصهر الكل بأجزائها في موضوع، فالنص التشكيلي لا يمكن ان يكون مكتفيا بذاته، فضلا عن انه لا يطابق الواقع الخارجي، لان التواصل هنا لابد (أن يتعامل فيه المتلقي مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة فيه)(حميد،د.ت،ص٧٠). والمخطط»٥» يوضح ذلك.



مخطط"5" يوضح مراحل تكوين الخبرة الجمالية

آلية تلقي الصورة المتخيلة

إن القراءة عملية إبداع ثانية للنص تستند إلى الذات القارئة التي تتحول إلى ذات فاعلة تؤسس على وفق العناصر الداخلية للصورة الفنية المتخيلة، فللخيال دوراً في عملية تفسير وتأويل الصور الآنية بالاستعانة بالصور المخزونة في الذاكرة، ذلك إن عماد القدرة التخيلية هو الصور المتكونة من الرموز والعلامات الأخرى، التي تفضي إلى تكوين الخيال الذي يفضي بدوره إلى الفهم والتلقي، وللوقوف على آلية تلقي الصورة المتخيلة نلخصها بالاتي:

. أولا: الفكرة:

شكل"١"

هي نسق من الآراء والأفكار التي تربط الفكر بالوجود الظاهري للأشياء أنها وسيط يتحقق عن طريقه تنظيم الصورة المتخيلة بوصفه المحصلة الكلية للعناصر التي تشكل النص الفني. وتتضح حركة النص الفني من خلال مضمون مفتوح على العديد من التأويلات التي تخضع لأدرك جمالي متناغم يقوم على أسس جمالية قائمة على الاستقراء والاستنباط للكشف عن القوانين الجمالية والإبداعية التي تطرح إبعادها عبر النص، وبطبيعة الحال فمحتوى الفكرة لن يكون مجرد تسجيل للطبيعة تسجيلا جامدا بل له القدرة على سبر أعماق جمالية التأثير التي لم تعد ترتبط بالوصف وحده، بل إستراتيجية واضحة تحيل لما يعنيه النص الفني. ففي شكل»١« للفنان (روبرت روشنبرغ)، «الوادي» ١٩٥٩، التي تعود لفن التجميع، مواد مختلفة على قماش؛ تحرر الفنان من الخامات التقليدية، اذ استخدم طرقا وأساليب جديدة في استخدام مخلفات الصناعة لصياغة قوالب فنية تميزت بالإبداع، أن ثراء (النص) باستبطاناته التخيلية الإيهامية التي اقرها الفنان وفقا لأعراف وقواعد ذات منحى تعبيري، ما يمنح المتلقي فرصة استكشاف المعنى المضمر عبر امتداد الصورة المتخيلة الى خارج نطاق النتاج الفني، سعيا منه لتطويع الشكل واقصاء المضمون، وقد استثمر الفنان حسه الوجداني باستقراء حركة النسر المتجه نحو الخارج، بتمركزه وسيادته كونه مفردة فاعلة في النتاج، التي تتوافق عفويا مع دلالة كتلة تتدلى بخيط اسفل اللوحة، للكشف عن ما هو مضمر، وبذلك فان الاحالات المتخيلة الجزئية لما هو ظاهر، تؤدي لمعاني كلية، ممزوجة بتصورات العقل أزاء احتدامية نصية تؤجج وتزيد من تفاعل المتلقي مع الصورة المتخيلة للنتاج.

. ثانيا: الشكل:

شكل"٢"

يخضع الشكل إلى آليات التفكير بدلالاته الرمزية والمعرفية لإعطاء الصياغة الفنية للشكل، فالشكل صفة ذهنية تقوم على ترابط حسي عقلي يحدد قيمته الجمالية، لذا تسعى الصورة المتخيلة وتتراكب على وفق بناء قائم على تخطيط عقلي وتمثيل لما يعرفه ويدركه عن الأشياء والموجودات فتتكون لدى المتلقي صوراً ذهنية عن ذلك الواقع وتلك الصور التي قد تتسم ببعد غير معقول، يتجاوز ما هو مدرك في الواقع الذي يعيشه. ان الصورة المتخيلة فعل أنساني له صلة بالواقع، ويعمل التخيل على وضع العلاقات الموجودة بين صور الواقع لادخالها في علاقات جديدة ينشأ عنها اشكال ومدركات بصرية إبداعية لم تكن مألوفة، فضلا عن ان لها الأثر الكبير في إبراز الشكل بصيغة جمالية معبرة عن فلسفة الفنان التي يريد تمريرها الى المجتمع او المتلقي عبر سلسلة من التحولات والإيحاءات، فهو يعمل على تحقيق نسيج متداخل ومتفرد في الفكرة وأدائية التنفيذ، تاركاً للمتلقي حرية التامل والتخيّل ازاء ما يطرح عليه من افكار تشكل تعارضاً حاداً بين توقعاته للنص وفقاً لقراءاته السابقة، والكيفية التي قدم بها النتاج. ففي لوحة الفنان (Luis Beltrán «Tocando el cielo» شكل»٢« استعان بسلم يتدلى وسط حشائش طويلة، لينحصر نطاق التلقي في الصورة المشتقة من الموضوع والمتعلقة بالسلم المتصاعد الى الاعلى، وعدم اقحام

شكل "3"

ما يثير او يحفز فهم المتلقي خارج هذا الموضوع. لقد حاول الفنان اختراق صورة الشكل، وإخراجه من تقليديته، باعتماد ما هو ظاهري، لإحالة المتلقي إلى العلاقة الرابطة بين المفردات، ما قد يقطع علاقته بحقيقة ما يكون عليه الموضوع، إذ لم يطابق معايير المتلقي وفهمه الذاتي لبنية (السلم) السابقة وفقاً لما هو مألوف، وانما سعى الى اخفاء المضمون الجوهري، والتركيز على الطابع الجمالي.

. ثالثا: المعنى:

وسيط يتحقق عن طريقه تنظيم الصورة المتخيلة، وهو لا ينشأ من التجارب المكتسبة والمعلومات السابقة فحسب، بل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي، وتتضح حركة النص الفني من خلال المضمون الذي يكون أكثر غنى إذا قبل النص تفسيرات ومعانٍ عدة. من هنا أصبح المعنى مختلف بتغير آلية الشكل، ووظيفة المعنى الجمالية تكمن في طابعها العقلاني المميز للنص، كونه يستوجب ضربا من الفهم والتواصل، ويرتبط على نحو مباشر بشعور وقصدية المتلقي التي (لا تستحوذ على التصورات العقلية بل تنعطف نحو الأشياء من أجل معرفتها بمقتضى ما لديها من حركة قصديه)(كريسون،١٩٩٠،ص٣٢٤). ولكي يتحقق غنى المعرفة لابد إن يكون النص الفني مشبعا بالصور الموحية والرموز لإكساب المعنى خصوبته والذي لا ينفصل عن المتلقي ولا ينفك عن التواصل والترابط بينهما. ان القدرة على إدراك معنى العلاقات الجمالية يساعد على إبراز الأفكار الجديدة، كما أن للمعنى القدرة على إيجاد تناغم بين جميع عناصر النص الفني من ناحية الشكل والمضمون. وبذلك يتحقق فهم للمعنى عند المتلقي بناءً على تمثلاته المعرفية وما اكتسب من نظام معرفي سابق وما خزن من ثقافة واسعة، فالفهم هو الذي يُعطي المعنى مضمونا.

شكل "4"

وبفضل الخيال «لا يمكن للإنسان من تصور ما هو موجود فحسب بل ما يستحيل وجوده في ارض الواقع» (توفيق،١٩٨٦،ص٢١)، فمثلا في لوحة الفنان (البيرتو سيفيسو) «بلا عنوان» ٢٠١٠ شكل«٣» من التحليل الشكلي للنتاج يتضح ان الفنان لجأ الى اختيار صورة فوتوغرافية، لوجه انسان مغمض العينين وكأنه في حالة من التأمل، للوهلة الاولى قد تبدو الهيئة الشكلية للوجه الأنساني واقعية صرفة، الا ان الفنان عالج نتاجه الفني الرقمي باعتماده تقنية

اظهار مغايرة للمألوف من خلال الاستعانة ببرنامج (Illustrator) كتقنية ايصال لاستعارة صورة فوتوغرافية ومن ثم التدخل بملامحها وإضافة إشكال مرسومة يدويا بمعالجات لونية ساهمت في أضفاء طاقة تعبيرية بطريقة مغايرة للمألوف، كما ان العلاقات التي تأسست في اللوحة قدمت ايحاءً وترميزاً لاعلاء الرغبات المكبوتة في اللاوعي.

.رابعا:

شكل "٥"

الصورة الفنية المتخيلة: يعد فعل تلقي الصورة الفنية المرحلة الاولى لممارسة المتلقي فعالياته وصولاً إلى صياغة متماسكة لمعنى الصورة المتخيلة للنص التشكيلي، إذ يملك المتلقي القدرة علىالانتقال من ظاهر الصورة إلى المعنى المضمر لتحميل النتاج ما يتوافق وطبيعته، وبذلك تتحقق مرونة في فهم واستيعاب الصورة المتخيلة، التي لا تخلو من طابعها التجريدي، انها علاقة تواصلية مع المتلقي، تتوافق مع قصديه الفنان، إذ يسعى المتلقي فيها إلى كشف ماهية التفاعل، ما بين الموضوع والمؤول، وبذلك يكون المعنى كامناً في نظام الشكل، بتوظيف ذلك الجانب المرئي والمحسوس، وجوهر الصورة المتخيلة يقوم على ترابط حسي يتداخل بين العقل والحس، انه فعل أنساني له صلة بالواقع، ويخضع في الوقت نفسه إلى رؤية المتلقي من خلال ما يؤلفه من إشكال تمثل طاقة تأويلية تؤدي إلى اختزال الصورة المتخيلة وتمازجها مع البنيات النصية الأخرى بناء على ما استقر في ذاكرة المتلقي وبما يتوافق مع ما يقدمه له النص من معنى، ومن معطيات جديدة لتكوين «واقع افتراضي تتجسد فيه تلك الصور على وفق رؤية ابداعية وفلسفية معبرة حسب طبيعة الحدث المتخيَل»(حمود،٢٠٠٥،ص٨٩) فهذه القوة المتخيلة يتم بواسطتها استحضار الصورة وتكوين رؤية جديدة من خلال تركيب تلك الصور للوصول الى حالة الابداع, ولذلك نجد ان الفنانين بما يمتلكونه من خزين معرفي وتجربة سابقة ان يستقرأ ويستنتج ويبرهن من الاشياء – الاشكال – والمعاني لتكوين منجز مرئي يتسم بالغرابة وسعة الخيال. ففي شكل«٤»، «واحد وثلاثة كراسي»، للفنان (جوزيف كوسوت) ١٩٦٥ الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية، عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية، ومعنى كلمة كرسي، عند قراءة الصورة المتخيلة للكرسي نجدها ليست غريبة عن وظيفة ذلك الكرسي، اي أن محور الفن قد انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها، والفنان يسأل جمهوره أين يوجد الكرسي أو الشيء؟ هل هي في الشيء نفسه؟ أم في ما يمثله من صورة فوتوغرافية؟ أم في الوصف الكتابي لها؟ أم هي مجتمعة في الثلاثة معاً ؟ وعلى هذا يصبح العمل الفني في حد ذاته مفهوم، اذ يدل العمل على الاستقصاء لكلمة (فن) خارج الاعتبارات التعبيرية وبعيداً عن السياقات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية.

. خامسا: التعبير:

يعد محصلة التلقي والفهم، لذا يتطلب التلقي نشاطاً وتمثيلا معرفيا له طابع خاص في انتقاء الموضوع، أو انتقاء الصياغة المتفردة، لما له من توافق وتناغم بين المتلقي والنص التشكيلي المراد فهمه، لذا يستند التلقي إلى وعي لاختراق الموضوعات المراد تلقيها، فالتعبير يتكشف بوصفه قيمة كامنة في صورة الشيء، لأنه يحمل معانٍ عدة من المفاهيم والمعاني الكامنة في الموضوع، بهدف التواصل معها، بما يوجه المتلقي نحو دراسة النص والكشف عن مواطن الحضور والإقصاء، الجمال والقبح، القوة والضعف، فضلا عن انه يؤدي بنا إلى ان نستعيد معرفتنا وفقاً للنظام الفكري أو المادي في تجربتنا المعيشية، ويشير (فان كوخ) الى ذلك بالقول: «انني أريد إن اعبر عن المشاعر الإنسانية الصادقة، وهذا العمل هو الهدف. ومن خلال التركيز على هذه الفكرة الواحدة فأن كل شي يقوم به المرء يكون مبسطا لا تكتنفه الفوضى أو

العشوائية، انه ينجز برمته من خلال هدف واضح الرؤية»(شاكر،١٩٨٧،ص٩٨). لذا لا ينبغي حصر العوالم المتخيّلة للفنان في اطر ثابتة وانما تتحدد بحسب طبيعة عمله الابداعي. ان الخيال هو الملكة المولّدة للصور الحسية المستلمة والتي يتأسس من خلالها نظام الصورة المتخيلة، إذ يلجأ الفنان المعاصر إلى دراسة الأجناس البشرية للحياة اليومية الحديثة، المبتذل منها، والزائل، ليعبر من خلالها عن مأساة الإنسان المعاصر، وإيجاد السبل لفك الاشتباك والتعقيدات الشعورية والفكرية لدى الإنسان نفسه، ليطرح تساؤلات مقلقة حول مصيره. ففي لوحة الفنان (باسكيت)، «بدون عنوان»، شكل«٥» نجد ان تكوين النص ابتعد عن الإنشاء التقليدي المتعارف عليه برسوم البورترية، وعمل على تفكيك وتشويه الوجه ليدلل على تشظي العقل وتغييبه، معتمدا على مبدأ التضاد اللوني وعلى نحو خاص بين اللون الازرق والبرتقالي الغامق للخلفية وبين لون الوجه الذي يغلب عليه اللون الاسود والاصفر، معززا اياه بلمسات انفعالية عنيفة من اللون البني الممتزج بدرجات من لون البشرة ولون خلفية اللوحة، اما بالنسبة للفم جاء معبرا عن صرخة احتجاج وتعبير عن الألم. لقد وظف (باسكيت) الوجه بتجريد حور وشوه فيه ملامح الشخصية، لترمز الصورة الى الاستلاب كونها تمردت على الموضوعات الواقعية من خلال التبسيط والاختزال والتشويه نحو التلاشي والعدم، مختصرا فيه الكثير من تفاصيله المادية لكي يبقي على الجوهر قدر الإمكان، ليكون جمال الصورة بتجريدها من انسانيتها.

إن جمالية الصورة المتخيلة في هذا النص تثير دهشة المتلقي بافكار تسمو على الواقع إلى ما فوق الواقع بغرائبية فنتازية، ابتدعها خيال الفنان، وهي في العمق صدى متخيل محاصر بالحلم والكبت.

جمالية تلقي النص التشكيلي

إن الفن التشكيلي لغة تقوم على أساس علاماتي وشفرات ومجموعة من العلامات والإشارات المرئية التي تغنينا عن النظر إلى السياقات التي جاء في إطارها، لتحقق اتصالا بين المرسل والمتلقي، ويعد التمركز حول الذات في عملية التلقي ومحدودية التأثر بالمحيط الخارجي ووجهات نظر الآخرين من الملامح البارزة التي تؤثر في ادراكات المتلقي لهذه المرحلة، كونه من الركائز لولوج النص وفك رموزه، فضلا عن التنظيم الانتقائي للمدركات والصور المتخيلة بطريقة ايقونية، وعبر تفكيك وحدةَ أجزائِه وإعادة تأويلَ عناصرِ النصّ بوحدةَ معانيه المتفرّقة، لذا يقول (آيزر) (ان المتلقي في النصّ، لا ينتقل من الوجود بالقوة والتذكّر، إلى الوجود بالفعل، إلاّ من خلال القراءة وعبر جدلية الترقّب)(آيزر،١٩٩٤،ص٥٧) ، وكل هذا يتطلب نضجاً معرفياً وفرصاً مكثفة في التربية الجمالية للتدرب على المواقف الاجتماعية التي تساعده على تحقيق ذلك. فيساهم المتلقي في إتمام معنى النص التشكيلي واستبعاد تلقائياً فكرة تأويل نهائي للنص وذلك لاستحالة اختصار النص إلى معنى واحد.

لقد أكدت نظرية التلقي على تواصلية الفن، لانها تعيد تشكيل النص الفني، واحتواء ماهية الصورة المتخيلة لتحيله إلى نص يتفاعل معه المتلقي لاستيعاب المخفي والمضمر بين المعاني بوصفها استجابة، وحضور فاعل. لذا لابد من التركيز على العناصر الثلاثة للتواصل، وهي: المرسل والرسالة والمرسل إليه (المتلقي)، وتنبني نظرية التلقي على مراحل متعاقبة يكمل بعضها البعض، وهذه المراحل هي:

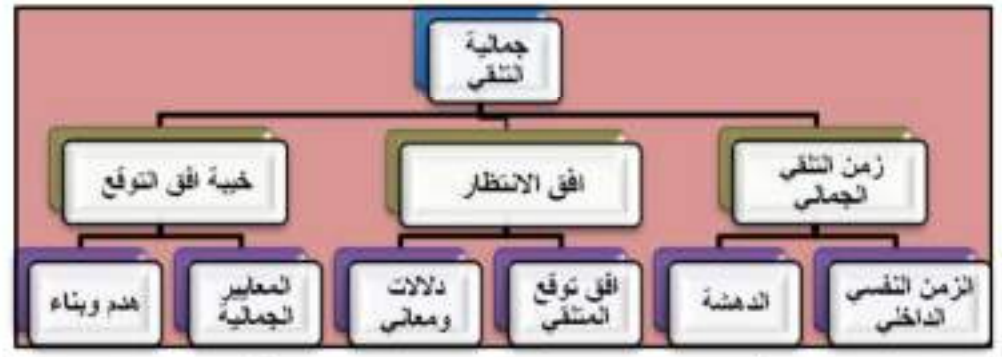
اولا: زمن التلقي الجمالي:

لقد أولت نظرية التلقي الدور الكبير للمتلقي، إذ جعلته المحور الذي تدور حوله عملية تلقي النصوص، وإنتاج المعنى، وزمن التلقي يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي (يقترن فيه التلقي بالدهشة فتترتب عنه حالة من الارتياح النفسي سماها علماء المسلمين بالدغدغة النفسانية التي يسببها التأثر بالجمال والاحتكاك به وتدخل ضمن هذا الزمن كل الملاحظات المقترنة بالدهشة التي يبديها المتلقي إزاء العمل الفني دون تبرير أو تأويل)(حميد،٢٠٠٥،ص٣٥)، لذا ينبغي تكييف النتاج إلى مستوى عقلية ووجدان المتلقي وثقافته ومرجعياته، وان يظل مرتبطاً بتوقعات المتلقي الذي سيقوم باستقبال الرسالة، وإحالتها إلى أشياء محسوسة ومدركة اعتماداً على خبراته الحياتية والثقافية، فضلا عن القدرة على التخيل التي تحقق الاستجابة، وأن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزه تأخذ في عدها توقعات حركة الآخر.

ثانيا: أفق التوقعات:

تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات، وهو الفضاء الذي يتم من خلاله البحث عن المعنى، إذ تتم عملية بناء المعنى بفعل فهم المتلقي نتيجة تراكم تأويلات أبنية المعاني عبر التاريخ، وكل مكونات وعناصر النص التشكيلي تقوم على: الفنان والسياق والنص والمتلقي، وهذه جميعها محكومة بمسافة جمالية وهي (الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ (المتلقي)، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد). ان تدعايات الصور الذهنية المتكونة في مخيلة الفنان لا يمكن ان يحصرها حيز من الخيال تساهم في عملية تجسيد المتخيل لما يحمله من صور وافكار متخيلة على هيئة منجز صوري. وعليه، يمكن تمييز نوعين من الافعال لدى المتلقي في تحديد المعنى، وما يترتب عليه من شعور بالرضا والارتياح، أو الاصطدام لأن النص التشكيلي قد خيب أفق توقع المتلقي فخرج من المألوف إلى اللامألوف ، لبناء المعنى عن طريق مزج الأفاق بعضها مع بعض لتنمو لدى متلقي النص الجديد قدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني، لذا يتضمن النص في احتمالاته مجموعة من التوقعات الثقافية التي يتسلح بها المتلقي عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته، وفي هذا الصدد يقول (امبرطو إكو): (أن النص يحيا من قيمة المعنى التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص)(انطوان،١٩٨٤،ص٣٥)، لذا فالنص ليس شيئاً ثابتاً، بل في حركة وتطور مستمرين تبعاً لتصورات المتلقي ومخزونه المعرفي، وكلما كان النص منزاحاً عن معايير المتلقي الجمالية كان ذا قيمة جمالية أكبر، أما إذا ائتلف مع أفق توقعاته فهو عمل متداول لا قيمة له، فمن القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات، التي يقتصر فيها أولاً على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح.

ثالثا: خيبة أفق التوقع: ان عملية التلقي ليست حكرا على المتلقي وحده فحسب، بل هي عملية مشتركة بين الفنان والمتلقي، فكلاهما يمارس هذه الوظيفة بطريقته الخاصة مستخدما أدواته المعرفية والجمالية، فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول، ما يجعلها، في بداية نشأتها، دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة تنزع رضا جمهور معين، لذا لابد من مفارقة أفق النص التشكيلي للمعايير السابقة التي يحملها المتلقي. لاحظ المخطط»٦».



مخطط"6" مراحل تلقي النص التشكيلي

يتضح من المخطط اعلاه أن التلقي عمليات هدم معنى وبناء معنى اخر من خلال عمليات التمثيل المعرفي والفهم والتأويل التي تنطلق من فكر ومخيلة القارئ الذي يتحول إلى قارئ ضمني تتضمنه بنية النص، إنه حاضراً في خبرة المتلقي الذي ينخرطُ في عملية بناء النص، ليكون قادراً على تذوقه حتى يقوم بنشاط التلقي والقراءة، ولكي تتم عملية إنتاج المعنى للموضوع الجمالي يفترض دائماً وجود المتلقي كي يكشف عنه، فهدف الفنان أن يشيد كل تأليفي لا واقعي، يعتمد المتعة الجمالية، ويستوجب بالضرورة اكتشاف الروابط التي توحد بين مساقات التكوين الشكلي البصري، لأنه يوجد في النص (مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملأها، والتي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيلته) (حامد،١٩٩٦،ص١٣١).

ان غموض معنى النص وتحميله مضامين خفية في التجسيد تثير في ذهن المتلقي الذي يخضع للنص جملة إحالات أو تداعيات يبرز من خلالها التصور الخيالي الجديد للنص التشكيلي، فليس المهم ما يسرده النص بل الكيفية التي يُسرد بها، ومثال على ذلك لوحة الفنان (جاكسون بولوك) «التقارب» ١٩٥٢، من الوهلة الاولى تثار دهشة المتلقي نحو اسلوب التنقيط ورش الأصباغ، بطابعها القصدي والمنظم، فلا شيء وليد الصدفة, ويقول (بولوك) بهذا الخصوص «عندما اكون فوق اللوحة, فإنني لا أكون واعيا بما أقوم به, بل إنني لا اتمكن من معرفة ما قمت به إلا بعد مدة من الزمن»، انها طريقة تهدف إلى تجسيد بعد علائقي متناغم بين الفنان وفضاء اللوحة، فضلا عن كونها سيرورة وعلاقة دينامية بين اللون والضوء، فاللوحة بحركية خطوطها وحيوية الوانها واشكالها المتناقضة تتخطى الظواهر والمظاهر متجاهلة المضمون إلى معرفة أعمق وأشمل بالمعنى نحو شكل المضمون، وبمعنى اخر ان افق التلقي يعتمد على استحصال المواصفات الجمالية للاشكال المرئية التي تحمل معاني ودلالات تتجسد من خلالها تلك الرؤى المتخيلة، وهذا بالنتيجة عملية بناء وخلق لظواهر جديدة تتميز بطابعها البنائي الذي يولد الأشكال وفق معادلات هندسيّة تجزأ المساحة، لتقسمها إلى أجزاء يكون كل جزء منها نسخة من المجموع. أن المعنى هنا هو عبارة عن إثارة حسية مرئية تتجسد من خلال العلاقة الدينامية القائمة بين اللون والضوء، تمر بسلسلة عمليات تحليل وتركيب تؤسسه وتبنيه افق توقعات المتلقي، لينشأ بعدها تحول

شكل "6"

من (ظاهر النص) إلى معنى محض في شعور المتلقي. فاللوحة «ليست صورة وإنما حركة» ـ على حد تعبير بولوك ـ وتعتمد هذه الحركة على خلق القرارات والتوفيق بين الصفات المتضادة لذا يقول «إنني أستطيع أن أتحكم في حركاتي أثناء الرسم, ليس هنالك مجال للصدفة». انها تراكمات صورية وخزين معرفي، يوظفه بشكل او بآخر في تجسيد متخيله الذي يتمظهر باشكال واساليب عدة للتكيف والتعامل مع ما هو غير مألوف وغريب.

ان المتلقي وميوله الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها تشكل مخزوناً لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه, وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه. لذا يتضمن النص في احتمالاته مجموعة من التوقعات والثقافية التي يتسلح بها المتلقي في تناوله للنص التشكيلي. لأن معايير التلقي مشروطة باحتياجات المتلقي المتطورة اجتماعيا، والقراءة تقتضي فعالية كل من الذات والموضوع معاً، لذا لابد أن يتبادل الفنان والمتلقي أدوارهما في أثناء حدوث عملية الاتصال، وأن تتحقق العملية بينهما. لان فعل التلقي يركز على الوقع الجمالي للمتلقي أثناء تفاعله مع النص قصد تأويله، انها علاقة يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر, لكون التفاعل قائم بين النص والمتلقي. وعليه، فأن للنص الفني قطبان: قطب فني يتمثل بنص الفنان بمحمولاته المعرفية والإيديولوجية التي تحمل معنى ودلالة وبناء شكليا بقصد تبليغ المتلقي، وقطب جمالي، يكمن في عملية القراءة التي ينجزها المتلقي، والتي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله من قبل المتلقي، وقد أسند (آيزر) إلى القطب الجمالي أهمية خاصة كونه يدخل في إنتاج المعنى والمشاركة في بنائه.

ان القارئ الضمني مجسد في كل الاستعدادات المسبقة والضرورية بالنسبة للعمل (وهي قواعد موجهة لمتعة القارئ حين يصبح منتجاً للمعنى. ونجد النص عنده عبارة عن انتقاء تشكيلة من النظم الاجتماعية والثقافية والأدبية، والتي توجد كحقول مرجعية خارجة عنه)(آيزر،١٩٩٤،ص٣٠). إن القراءة عند) آيزر) تسير في اتجاهين (من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية على ملء يتم ذاتياً حسب ما هو معطى في النص، وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض، فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة)(ميجان وسعد،٢٠٠٢،ص٢٨٥).

الفصل الرابع
النتائج

أسفر البحث عن عدد من النتائج وكانت على النحو الأتي:

١. إن العمل الفني التشكيلي بمثابة نص بصري مفتوح يصف عالما موضوعيا، قائم على مكونات خطية ولونية بهدف إبراز المعنى المؤثر، فيلجأ الفنان إلى الحذف والإضافة والاختزال بأسلوب اشتغال تقني مشكلا إحالات دلالية داخل نسق جمالي ليحقق متعة بصرية، كما في العينات «٥»و«٣». وهذا يتفق مع ما جاء به في دراسة (الراشدي، ٢٠٠٦) من ان قراءة النص البصري الفني التشكيلي ما بعد الحداثوي, متجددة ومحكومة بعوامل بحث ذاتية.

٢. شكلت فنون ما بعد الحداثة تحولاً فكريًا نحو التعامل مع النص الفوتوغرافي ما اعطى مساحة للتلقي والتأويل والفهم، ليتعامل مع افق توقع المتلقي المفتوح الذي يتعامل مع الصورة بوصفه شيء مجرداً وشكلاً قابلاً للاندماج في البناء التشكيلي العام كما في العينات«٢»و«٣».

٣. ان التمثيل المعرفي لالية تلقي الاشكال الجمالية ما بعد حداثي، انه حاول استنطاق التعابير والأحاسيس من عمل تشبيهي واقعي، يحمل معاني ودلالات تتجسد من خلال تلك الرؤى المتخيلة أغنى من الفكرة، ولكي يتحقق غنى التمثيل المعرفي للمعنى لابد من إن يكون العمل الفني مشبعا بالصور الموحية والرموز لإكساب المعنى خصوبته، كما في العينة «٥».

٤. التلقي نشاط جمالي يتجه نحو موضوع خارجي ينتج عنه معنى، وهذا النشاط يستمد حضوره من محفزات الصور الذهنية المتخيلة للنتاج، وهو ما يعزى الى اثر الذاكرة في تكوين تلك الصورة المتخيلة للنص التشكيلي الذي تتفاعل فيه العناصر المرئية مع الواقع الاجتماعي، كما في العينة «٤»و«٥».

٥. إن جمالية القراءة عند المتلقي تستوجب نوع من الترابط الوجداني ونظام من الصور الانفعالية المتخيلة التي تنتاب المتلقي تجاه بعض النتاجات الفنية دون سواها، ما يؤسس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة تعبر عن صيغة مبتكرة في استخدام المستهلك، والمستعمل من النفايات، والمواد اليومية، لابراز معنى دلالي للعمل الفني،كما في العينة«١»، وهذا ما اكدته (دراسة الحكيم، ٢٠٠٢).

٦. لا يقرأ المتلقي خارج سياقات ذاته المحكومة جماليا بشروط تمثيل معرفي للصور المتخيلة التي لها إبعادها الثقافية والاجتماعية والتربوية والتاريخية، كما في العينات «١»و«٢»و«٣»و«٤»و«٥»، فالمتلقي يقرأ النص التشكيلي تلبية لرغباته وحاجاته العملية.

٧. إن القراءة الجمالية عملية جدلية تبادلية مستمرة ما بين المعرفة التامة ونقيضها وهي ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، لذا لا يوجد معنى نهائي للنص لأنه يتضمن العديد من الفجوات التي على المتلقي ملأها عن طريق تفاعل بنية النص وتمثيله المعرفي لها، كما هو في العينات«٦»و«٤» ليسفر عنها استجابات فنية يتطلبها فعل التلقي في النص، فيعاد تشكيل المعنى عن طريق التأويل.

الاستنتاجات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج، تتحدد الاستنتاجات بالاتي:

١. أن المعنى ليس موجودا في النص وليس سابقا على وجود المتلقي (القارئ) له، وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض.

٢. في كل قراءة يقوم القارئ بسد الفجوات التي يكتشفها أثناء محاورة بنى نص التي تعتمد نقل الواقع والحياة اليومية المباشرة، هو أشبه بمحاولة الاستغناء عن اللغة غير الواضحة للفن المجرد، واستبدالها بلغة مفهومة بصورة كاملة، لا تترك مجالاً للتأويل بعيداً عن مقاصدها الرئيسة.

٣. تتحول القراءة إلى عملية إبداع تتحقق بتوسط حالة الفهم ما بين المعرفة التامة ونقيضها، إذ ان كل قارئ يعدل في وجهة قارئ سابق له تاريخيا.

٤. إن التمثيل المعرفي للظاهرة الجمالية هو بمثابة العملية الأساسية التي تتحكم في قدرات المتلقي وتقود إلى رصد الصورة المتخيلة للنص التشكيلي، لتخمين ما هو مضمر في النص، محاولا استحضار وعي القارئ (المتلقي)، لفهم المضامين الداخلية للنص البصري التشكيلي.

٥. وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ، ويطلق عليه (آيزر) بالموقع الافتراضي الذي ينطلق من النص، ولا يقوم على مبدأ امتلاك المعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ إلا أن يسلم بذلك.

٦. يعمل التلقي على عزل المعرفة اليومية لبناء منهجا معرفيا قائم على سياقات معرفية دالة على مضمون النص الفني وتلمسها في حقيقة الواقع المعايش. وهذا بحد ذاته تأويل عبر ضغط وتفاعل للمضمون،

٧. العمل الفني التشكيلي يجب التعامل معه بوصفه نص مرئي قابل للقراءة والتحليل والتركيب، وفعل القراءة في ذهن المتلقي ليست نهائية وقدرية؛ بلا قراءة احتمالية متصلة بتعدد مناحي القراءة تبعاً لثقافة ووعي هذا المتلقي، وتكون الإحالة في النص التشكيلي إلى نصوص سابقة، تاريخية واجتماعية وثقافية، لانتخاب عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى تتعرض للإقصاء.

٨. أن المعنى لا يقدم جاهزا، وإنما يستخلص من الخبرات الجمالية للنص بهدف ترميزها وتنظيمها وضمها إلى ما هو مخزون في الذاكرة التي تلعب فيها القراءة دورا أساسيا.

٩. يتم التمثيل المعرفي للصورة المتخيلة من خلال تعامل المتلقي مع الصورة بأشكالها المختلفة بهدف الاحتفاظ بها واستيعابها بالاعتماد على الربط والاشتقاق والتوليف وبصيغ متعددة مستثمرا خصائص التكوين المعرفي له دون التقيد بفكرة جامدة سعيا إلى تطوير أبنيته المعرفية.

١٠. يقوم المتلقي بفك تشفير النص التشكيلي لاستخلاص المعاني والصور المتخيلة، وبذلك فهو يعيد بناء المعنى من جديد، باحساس عالٍ، وتجربة شعورية وذهنية يختبرها المتلقي محققا مستويات من الاتصال بين النص والقارئ.

١١. الصورة المتخيلة تحويل لدلالات الصياغات الرمزية (رموز , مفاهيم)، وصياغات شكلية (إشكال, وصور) إلى معاني وأفكار وتصورات ذهنية يتم استدخالها واستيعابها وتسكينها ضمن سياقات اجتماعيّة وثقافيّة لتصبح جزءا من نسيج البناء المعرفي الدائم للمتلقي.

التوصيات

انطلاقاً من النتائج التي تم التوصل إليها، توصي الباحثة بما يأتي :

١. إن الإلمام بأسس التمثيل المعرفي بأشكاله وأهدافه يساهم بتنمية وتطوير قدرة المتلقي كونه مستقبل ومشارك إلى باث ومستقبل ومشارك في قراءة النص الفني.

٢. تضمين منهج النقد والتحليل للدراسات العليا موضوعة جمالية التلقي.

المقترحات

استكمالاً للبحث الحالي تقترح الباحثة ما يأتي :

١. جمالية التلقي والتأويل لنصوص مسرح الطفل.

٢. إجراء دراسة ارتباطيه بين نماذج التمثيل المعرفي ونظرية التلقي.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابو جادو، صالح محمد علي، علم النفس التربوي، ط٢، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٠.

٢. ابو هلال، محمد احمد، أثر استخدام التمثيلات الرياضية على اكتساب المفاهيم والميل نحو الرياضيات لدى طلاب الصف السادس الأساسي، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية التربية، الجامعة الاسلامية، غزة، ٢٠١٢.

٣. إحسان عباس ، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.

٤. افسيانيكوف، م.، وسميرنوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، باسم السقا، دار الفارابي، لبنان، ١٩٧٥.

٥. أنطوان خوري ، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، ط ١، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٤.

٦. آيزر، ف.، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ت: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، ط١، مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٤.

٧. بريت، ر.ل.: التصور والخيال(موسوعة المصطلح النقدي)، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩

٨. البيرماني، ايام وهاب رزاق، نماذج التمثيل العقلي للمعلومات وعلاقتها بستراتيجيات التعلم والاستذكار، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد٢٣، العدد٤، ٢٠١٥.

٩. توفيق سلوم، المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦.

١٠. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ط١، مركز الرياض للمعلومات والدراسات، الرياض، ١٩٩٦.

١١. الحكيم، بسام سمير علي، التصور والخيال في اللوحة التشكلية العراقية المعاصرة، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد،٢٠٠٢.

١٢. حمود، فيصل لعيبي، اسس التوظيف السايكو درامي لبناء الايهام البصري في الفلم السينمائي الروائي ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،٢٠٠٥.

١٣. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الادبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
١٤. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، د.ت.
١٥. الخريبي تامر نسيم محمد، انماط التعلم والتفكير وعلاقتها بمستويات التمثيل المعرفي لدى طلاب المرحلة الثانوية، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية التربية، جامعة المنصورة، ٢٠٠٩.
١٦. الخزاعي، علي صكر جابر، القدرة على اتخاذ القرار على وفق كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات لدى طلبة الجامعة، مجلة القادسية للعلوم الانسانية، العدد٤، المجلد الثاني عشر، كلية التربية، جامعة القادسية، ٢٠٠٩.
١٧. الراشدي، حامد ابراهيم امهيدي، اشكالية التلقي وانساق الرسم المعاصر، (اطروحة دكتوراه غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٦.
١٨. رايسر، ردولف، بين الفن والعلم، ت: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦.
١٩. روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث، ط١، دار المكشوف، ب.ب، ب.ت.
٢٠. ريد، هربرت، معنى الفن، سامي خشيبة، الشؤون الثقافية، العراق، ط٢، ١٩٨٦.
٢١. رينر، روكاتز: تحولات التاويلية ، ت: فريق مركز الاتحاد القومي ، مجلة العرب والفكر العالمية، ع٩ ، بيروت، ١٩٩١.
٢٢. سولو، روبرت:علم النفس المعرفي، ت: محمد نجيب الصبوةواخرون، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ٢٠٠٠.
٢٣. سونتاغ، سوزان: ضد التاويل، ت باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الاجنبية،ع٣، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٩٢.
٢٤. السيد، أحمد البهى، نمذجة العلاقات بين أساليب التفكير وكفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات لدى طلاب الجامعة، المجلة المصرية للدراسات النفسية، م١٣، ع٣٩، الجمعية المصرية للدراسات النفسية، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٥. شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية في فن التصوير،عالم المعرفة، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٨٧.
٢٦. شلبي، امينة ابراهيم، بروفيلات اساليب التفكير لطلاب التخصصات الاكاديمية المختلفة من المرحلة الجامعية دراسة تحليلية مقارنة، المجلة المصرية للدراسات النفسية، م١٢، ع٣٤، القاهرة، ٢٠٠٢.
٢٧. عز الدين، حسن البنا، قراءة الاخر قراءة الانا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الادبي العربي المعاصر، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨.
٢٨. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٥.
٢٩. كريسون، اندريه: تيارات الفكر الفلسفي، ت: نهاد رضا، دار عويدات للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٠.
٣٠. مبارك، محمد رضا، القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٩٤.
٣١. محمد عناني، المصطلحات الادبية الحديثة، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٢. محمد، عادل عبد الله، فعالية برنامج للتعليم العلاجي في تنمية مستوى التمثيل المعرفي للمعلومات لدى تلاميذ الصف السادس الابتدائي ذوي صعوبات التعلم في الفهم القرائي، كلية التربية، جامعة الزقازيق، مصر، ٢٠٠٨.
٣٣. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢.
٣٤. هولب، روبرت، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت: عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، ب.د، ٢٠٠٠.

35. Fennel, Francis & Rowan , Tom. Representation: An Important Process for Teaching and Learning Mathematics . Teaching Children Mathematics, Vol.7, No.5, 2001.
36. Gardner, Howard , Theory Into practice. Realizing Reform in School Mathematics, Vol. 40, No. 2, 2001.
37. Joneses, David "Thinking Technology: Toward a Constructivist Design Model» Educational Technology42 (4), 1994.
38. Pape, S. J., F Tchoshanov, M. A.. The Role of Representation (s) in Developing Mathematical Understanding, 2001.

* اينما ورد النص التشكيلي نعني به النتاج الفني.
** صاموئيل تيلر كولريدج (١٧٧٢ – ١٨٣٤) شاعر انكليزي ساهم في تأسيس الحركة الرومانسية .