الفصل الثالث

خصائص الاتصال
فى مجالات
الإبداع الفنى الجماهيرى

يثير استقلال الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى، بنموذج خاص يوضح عناصر الاتصال، ويفسر حركة هذه العناصر وعلاقاتها، يثيرهذا الاستقلال الحاجة إلى الكشف عن الضرورات التى تدعو إلى هذا الاستقلال. والتى تتمثل فى خصائص وسمات خاصة بهذا النمط من أنماط الاتصال فى الحياة اليومية للفرد والمجتمع. فالإبداع الفنى الجماهيرى ليس نشاطاً فرديا، مثل التصوير بأشكاله المتعددة ـ على سبيل المثال ـ الذى يتسم بحدود العناصر وحجمها واتجاه حركتها وعلاقاتها ببعضها. ولكنه نشاط جمعى يشارك فيه عدد كبير من أصحاب الاختصاص فى مجال من مجالات الإبداع الفنى. وعملية التذوق فى جانب المتلقين هى عملية يشارك فيها أعداد غفيرة من الأفراد الذين يميزون جمهور المتلقين بسمات خاصة تختلف عن خصائص وسمات متذوقى التصوير باهتماماتهم واتجاهاتهم المشتركة الخاصة بتذوق الإبداع الفنى فى مجال التصوير.

وفى كل من اتجاهى الإبداع والتذوق تتم العديد من العمليات الفرعية، التى تسهم فى تشكيل حركة عملية الإبداع الفنى الجماهيرى، واتجاهات الاتصال خلالها.

ومن جانب آخر فإن الإبداع الفنى الجماهيرى ليس مجرد مهنة، ينتظم إطار العلاقات، واتجاهات الاتصال فيها، بما استقر فى نظم هذه المهنة من تقاليد وأعراف تحدد حركة الاتصال فيها وأهدافها. ولكن الإبداع الفنى الجماهيرى عملية تتسم بالتغير والتدفق متأثرة بقوى عديدة، اجتماعية ونفسية، تؤثر فيها وتتأثر بها.

ولذلك يتسم الاتصال فى مجال الإبداع الفنى الجماهيرى بعدد من الخصائص التى تميزه عن غيره فى مجالات أخرى عديدة من مجالات النشاط الإنسانى. والتى تتمثل فيما يلى: ـ

الاتصال عملية مركبة ومعقدة

إن الاتصال فى هذا المجال بجانب كونه عملية تتسم بالحركة والتدفق والتغير، فإنه يتسم بأنه عملية مركبة، ومعقدة. وذلك للضرورات التى تفرض تداخلاً بين أنماط الاتصال من جانب. مثل حركة الاتصال الذاتى عند الفنان المبدع فى معايشته للفكرة الإبداعية فى مرحلة الإخصاب. وحركة الاتصال الشخصى لتطوير الفكرة ونموها بتاثير المعارف والخبرات المكتسبة من البيئة والآخرين فيها بالوسائل المختلفة. وكذلك حركة الاتصال بانماطه المختلفة أيضاً خلال إعداد العمل الإبداعى للعرض في شكل من الأشكال الفنية. وذلك كله فى إطار العملية الاتصالية الكلية التى تستهدف جمهور المتلقين فى النهاية.

ومن جانب آخر تتم عمليات اتصالية متعددة يقوم به المتلقى أثناء القرار بالتردد على العمل الفنى، وأثناء التعرض إلى هذا العمل ليصل إلى اكتساب المهارات الخاصة بتقويم العمل وتذوقه فى سبيل استكمال العملية الاتصالية مع القائم بالاتصال فى العملية الكلية أيضاً.

وهذه العمليات الاتصالية التى يقوم بها المتلقى فى أشكال ومستويات متعددة هى التى تنمى لديه القدرة على التذوق والاستمتاع والاستغراق فى العمل الفنى، بوصفه هدفاً من أهداف الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى.

ويتجسد التركيب والتعقيد من جانب اخر فى اتجاهات التاثير المختلفة على عملية الإبداع الفنى فى هذا المجال، ومراحل إعداد العمل، وعلى عناصر عملية الاتصال - كما أوضحه النموذج السابق - دون ارتباط بزمن أو مرحلة معينة من مراحل الإبداع، وإخراج العمل الفنى فى النهاية.

وكذلك التركيب والتعقيد المرتبط بتعدد الرموز الاتصالية فى بناء الرسالة الاتصالية، بما يتفق مع طبيعة الوسيلة وتقنياتها ـ كما سيأتى تفصيلا بعد ـ لتجسيد المعانى الاتصالية المطلوب إيصالها إلى جمهور المتلقين. وهو مايختلف تماماً عن الاستخدام المحدود للرموز الاتصالية فى عمليات اتصالية أخرى مثل التعليم والإدارة والعلاقات العامة....إلى آخره على سبيل المثال.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى، لايمكن النظر إليه بمعزل عن القوى المتعددة التى تؤثر فى السلوك الإنسانى بصفة عامة. والتى تتفاعل مع بعضها فى إطار متكامل لاستكمال العملية الاتصالية، مثل الإدراك، والتعلم، والدوافع والاتجاهات، والقيم الاجتماعية، والمعتقدات والتقاليد التى تشكل إطار المعانى والدلالات، والأدوار والمراكز، والمواقف الاجتماعية ....إلى آخره. وهى القوى التى تتباين فى وجودها أو غيابها وشدتها فى عمليات الاتصال فى مجالات أخرى عديدة.

ذلك أن الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى يتأثر بحركة هذه القوى وتفاعلها، سواء لدى الفنان المبدع. أو المؤسسات القائمة على إنتاج الأعمال الفنية، أو حركة الاتجاهات النقدية، أو اتجاهات التذوق الفنى لدى المتلقين فى النهاية. وتعتبر تأثيرات هذه القوى ونتائجها مظهراً آخر من مظاهر التركيب والتعقيد فى العملية الاتصالية فى هذا المجال. بجانب كونها من الضرورات الخاصة باستكمال العملية الاتصالية وتحقيق أهدافها.

تعدد الرموز الاتصالية

كما سبق أن قدمنا يعتبر تعدد الرموز الاتصالية من مظاهر التعقيد والتركيب فى العملية الاتصالية للأعمال الفنية الجماهيرية. فالحوار المنطوق الذى يقوم على بناء

خاص للرموز اللغوية باعتبارها من الرموز الاتصالية السائدة، لاينفرد وحده ببناء إطار المعلومات والمعرفة فى الأعمال الفنية الجماهيرية. ولكنه فى معظم الأحوال - إن لم يكن كلها - أحد الرموز الاتصالية التى تؤثر فى نظام المعلومات فى هذا المجال.

فالمبدأ فى استخدام اللغة فى هذه الأعمال ليس لقدرتها على تجريد الأشياء ووصفها فى إطار الخبرة المختزنة، ولكنها يجب أن تكون أولاً لغة منطوقة ترتبط بالظواهر الصوتية كالتنغيم intonationعلى سبيل المثال، ولها أثر كبير فى تغيير معانى الكلمات ومجموعة الكلمات من جمل وخلافها.

ولذلك فإن الرموز الصوتية - والتىيبحثها علم الأصوات phoneticsتعتبر ضرورة لتأكيد المعانى التى تحملها الرموز اللغوية المجرد، والتى لاتستطيع اللغة المكتوبة التعبير عنها.

وبجانب ذلك فإن هناك رموزاً أخرى يستخدمها الممثل - وترتبط بها مهارته فى الأداء -لتأكيد المعانى وإيصالها إلى المشاهد، وهى ماتدخل فى إطار الرموز غير اللفظية non verbal. وتستخدم بجانب الحوار المنطوق مثل لغة الاحسام body languegeمثل الإيماء والإشارة وتعبيرات ملامح الوجه،أو لغة الإشارة semiotics" ودائماً ماترافق الحوار المنطوق. بجانب المميزات أو الظواهر الصوتية مثل التنغيم أو الوقف والنبر.

إن هذه الرموز التى ترافق الحوار المنطوق تسهم فى تأكيد دلالة المعانى ووصولها بالشكل الذى يستهدفه الفنان فى تعبيره عن الموقف أو الحالة التى يعيشها فى الواقع الدرامى. وإذا كانت هذه الظواهر الصوتية، وغير اللغوية تصاحب الحوار المنطوق فى المسرح والسينما، بوصفها رموزاً اتصالية فهناك العديد من الرموز الأخرى التى تجسد معانى اتصالية معينة من خلال استخدامها فى الواقع الفنى مثل توظيف

الديكور، أو الملابس، والاكسسوار فى تحديد الزمان والمكان ورسم أبعاد الشخصيات على سبيل المثال. وبجانب ذلك تستخدم الرموز الموسيقية للإيحاء بمعانى معينة حيث تحمل المستمع إلى عالم آخر لارتباطها بالأحاسيس[1]. ولها دور فى تطوير الأحداث الرئيسية فى العمل الفنى. فنجد بجانب الجمل اللغوية الجمل الموسيقية التى تعبر عن المعانى وتهيء المشاهد. بل إنها قد تنفرد فى بعض المشاهد لتؤدى معنى الحوار اللفظى متزامنة مع الحدث فى نقل دلالات المشهد إلى المشاهد[2].

ومن الحقائق التاريخية أن دخول اللقطة المقربة close-up فى الفيلم السينمائى ساهمت فى رفع درجة المشاركة بين الفرد المتلقى وشخصيات الفيلم، عندما ساهمت عن قرب فى تجسيد الرموز غير اللفظية التى يستخدمها الممثل فى توصيل المعانى مثل تعبيرات الوجه المختلفة.

وبذلك لانغفل الرموز المضافة التى تقدمها الكاميرا فى الكشف والوصف والتعبير حتى أطلق عليها اصطلاح «الكاميرا القلم» لقدرتها على نقل المعانى والدلالات إلى المشاهد خصوصاً بعد التطوير المستمر فى تقنياتها وأساليب استخدامها.

ولاتقل رموز الإضاءة فى التعبيروتجسيد المعنى عن غيرها من الوسائل ذات الرموز الخاصة، والتى تتكاتف جميعها فى سبيل توصيل الفكرة أو المعنى إلى المشاهد. ولسنا بصدد الحديث عن تقنيات العمل الفنى الجماهيرى. ولكنه عرض على سبيل المثال لا الحصر إلى الأدوات والوسائل التى تستخدم رموزاً متعددة لنقل المعانى الاتصالية من الفنان المبدع إلى جمهور المتلقين.

وتعدد الرموز الاتصالية الذى يرتبط بخصائص الوسيلة يساعد على مشاركة المتلقى اكثر مع العمل الفنى ويحقق مزيداً من التفاعل مع هذا العمل لتفسير هذه الرموز فى إطار الخبرة والتجربة الخاصة بالمتلقى. وفى نفس الوقت يدرب المتلقى على

ترويض الحواس للتعامل مع هذه المهارات فيكتسب القدرة على تذوق المعانى التى تنقلها هذه الرموز. ويؤدى هذا التدريب إلى زيادة خبرة المتلقى وتجربته فى تعرضه لهذه الأعمال الفنية، وإدراكه لرموزها الاتصالية.

سيادة الاتجاه الفنى فى صياغة الرسالة الاتصالية

تختلف صياغة الرسالة الاتصالية فى مجالات الإبداع الفنى عنها فى مجالات أخرى عديدة للاتصال الإنسانى، فهى لاتهدف بالضرورة إلى تحقيق الأثر المباشر المرتبط بالوظائف التقليدية للاتصال. ولكن هذا الأثر يحدث لدى الفرد والمجتمع من تراكم الأفكار التى يرسمها الإبداع الفنى من وجهة نظر القائم بالاتصال بوصفه فناناً، وليس بوصفه باحثاً أو خبيراً أو عالماً يقدم الحقائق ويفسرها فى إطار الوظائف الاتصالية.

فالفنان وإن كان يستند من جهة إلى العالم الواقعى وإلى الطبيعة، غير أنه من جهة أخرى يقوم بتشكيل المعطيات الأولى التى يقدمها له الواقع وفقاً لرؤيته الشخصية، فيطبعها بأسلوبه، ويعود هذا الأسلوب بدوره بتشكيل الواقع. أى يجعل متذوق الفن يرى الواقع من خلال أسلوب الفنان. فالفنان يقوم بعملية تجريد، ولكن الصفات المجردة والجوانب المعزولة فى رؤيته ليست لها وظيفة نفعية فقط، ولكنها تتناول القيم الجمالية. فالدافع هنا ليس دافعاً معنوياً أو بيولوجياً، ولامعرفياً بحتاً، ولكنه الدافع إلي الخلق فى مجال خاص هو المجال الجمالى، والذى يختلف جوهرياً عن المجال النفعى، كما يختلف عن المجال الفكرى الاستدلالى(٣).

فالرسالة الاتصالية فى مجالات الإبداع الفنى، ليست خبراً يصور الوقائع والأحداث بدقة وموضوعية، وليست تحليلا لها يعتمد على الوثائق والحقائق. ولكنها رؤية

ذاتية للفنان لهذا الواقع والأحداث، تتفاعل فى عرضها القيم الوظيفية، والقيم الجمالية التى تتطلب توظيفا للأدوات والمهارات المتاحة للفنان لنقل هذه الرؤية إلى الفرد المتلقى للعمل الفنى باعتباره رسالة اتصالية فى مجال الإبداع الفنى.

ولعل هذا الاتجاه هو الذى أثار جدلاً حول علاقة العمل الفنى الجماهيرى بالواقع ودرجة تمثيله أو تصويره لهذا الواقع.

وذلك مثل الجدل الذى قام بين أصحاب المدارس المختلفة فى المسرح حول فكرة المحاكاة imitationودرجة تصويرها للواقع، والاتجاه نحو فكرة المماثلةidentity وظهر تفسير المحاكاة على أنها التشابه والاختلاف، فالتشابه يكون فى سلوك الإنسان الانفعالى والنفسى والروحى أو واقع النفس البشرية، أما المخالفة فإنها تكون فى الصورة التى تكشف بها عن هذه الأمور، إنها فى الخارج طريقة التعبير التى تستنطق بها الشخصيات للكشف عن أعماقها وأغوارها[٤]. وأن أساس العمل المسرحى هو الجدل أى تقديم عالم مصنوع على الجدل لا المحاكاة، فلا يصل العمل المسرحى إلى المتفرج باعتباره محاكاة تسجيلية لعالم الواقع، ويتطلب من المتفرج أن يعيش عن طيب خاطر، ولفترة العرض الوهى المسرحى باعتباره واقعاً[٥].

وفى السينما ناقش عدد من النظريات علاقة الصورة السينمائية بالواقع، وأدى تقصيهم الأمر إلى التساؤل عما إذا كان الفيلم يستطيع أن يمثل الواقع بأمانة وصدق، وإذا استنسخ الفيلم مافى الواقع، هل يمكن أن يكون فناً، وهل من المفضل فنياً أن نبدع فيلما يمثل الواقع[٦].

إن أى فيلم يستطيع أن يمثل الواقع بأمانة، ولكنه لايفعل ذلك بواسطة خصائصه المرئية والصوتية فقط، ذلك أن قوى الفيلم المؤثرة تفعل فعلها هى الأخرى. ولو اخترت العناصر المرئية والصوت وحدها، فإن الأفلام التى تمثل الواقع لايمكن أن تصبح فناً،

ولكن إذا جندت القدرات المؤثرة فى الفيلم فإنه يمكن للفن وتصوير الواقع أن يتواجدا معا[٧].

وطبيعة الفن هى التى تضفى الطابع الخاص على الرسالة الاتصالية الممثلة فى العمل الفنى، وبذلك تظهر الرسالة متأثرة فى عرض الفكرة ووسائل التعبير بهذا الطابع. الذي لايفرض على الفنان أن يكون ناقلاً لخبر أو متحدثاً فى محاضرة على سبيل المثال. ولكنه يصبغ رسالته فى العمل الفنى من خلال مزيج من القيم الوظيفية والجمالية التى تستهدف التأثير فى المشاهد عقلياً ووجدانياً معاً.

وإذا ما أضفنا تأثير طبيعة الفن فى صياغة الأعمال الفنية، وتعدد الرموز الاتصالية فى محتوى هذه الأعمال. نجد أن الرسالة الاتصالية فى النهاية شىء مختلف تماماً عن الرسالة المكتوبة أو الشفوية. وتتطلب الرسالة الاتصالية فى الإبداع الفنى تفاعلاً للمدركات الحسية والعقلية والوجدانية لدى المشاهد أثناء عملية المشاهدة.

الرسالة الاتصالية

إبداع فنى جماعى

يتطلب تحويل الفكرة الإبداعية إلى عمل فنى جماهيرى تضافر عدد كبير من الجهود التى تتجه إلى صياغة هذه الفكرة المكتوبة ـ مؤلف أو نص مكتوب ـ بوصفها رسالة اتصالية لتتعامل مع المدركات الحسية والعقلية لجمهور المتلقين.

وبذلك تنتقل الفكرة من إبداع فردى، إلى جمهور المتلقين من خلال الإبداع الجماعى، الذى يستفيد بالطاقات والإمكانيات والمهارات الإبداعية لكل فرد فى فريق العمل، والذي لايمكن لفرد واحد أن يجمعها معاً.

والكثير من مجالات النشاط الإبداعى حتى وإن بدأت فكرة لفرد، فإنها لاتتحول إلي عمل اتصالى جماهيرى، مالم تسهم فيها الجماعة بشكل أو آخر لإخراجها إلى حيز

الوجود. وبذلك فإنه لامجال لآراء جوستاف لوبون فى الحديث عن إحباط الجماعة للقدرات الفردية المتميزة عندما يقول«إن المكتسبات الفردية تضمحل فى إطار الجمع وتزول معها الشخصية الخاصة لكل واحد»[٨].

ذلك أن الأدوار فى صياغة الرسالة الاتصالية فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى، ليست أدواراً هامشية، ولكنها أدوار تكميلية. لايمكن إنتاج العمل الفنى الجماهيرى بدون أى منها. وحتى لو تمكن فرد واحد من عدد من القدرات الإبداعية المتميزة، فإنه لن يكون متمكناً من كل القدرات الإبداعية الضرورية لإنتاج هذا العمل.

فالنص الموسيقى يحتاج لعرضه جماهيرياً، موزعاً للنص، وقائداً للأوركسترا وعدداً كبيراً من العازفين ـ مؤدين ـ كل فى مجال تخصصه. وكذلك المسرحية التى تحتاج بجانب مؤلفها إلى المخرج والمؤدين بجانب عدد كبير من أصحاب الاختصاص فى الديكور والإضاءة والملابس والموسيقى.. إلى آخره. وقد نكون سمعنا عن المخرج السيناريست والمصور فى عدد من الأفلام السينمائية، إلا أن عدداً اخر فى فريق العمل تظل الحاجة إلى إبداعه ضرورة لإنتاج العمل. وهو عدد كبير جداً إذا ماقورن بأى من الأعمال الفنية الجماهيرية فى مجالات أخرى.

وبهذا فإن العمل الفنى الجماهيرى ـ بوصفه رسالة اتصالية إلى جمهور المتلقين ـ هو ناتج جمعى، قام على مشاركة عدد من المبدعين كل فى مجال تخصصه. ويصبح الناتج فى هذه الحالة هو محصلة تواصل بين هذا المجموع، يرتبط بالهدف النهائى لإنتاج العمل الإبداعى الفنى.

وعلى الرغم من أنه لاتوجد بحوث ودراسات فى هذا المجال، حيث اكتفت الدراسات السابقة بالإنتاج الجمعى على الإنجازات الرياضية والهندسية، أو الإبداع الأدبى الذى يتميز بفرديته. إلا أننا يمكن أن نضع عدداً من الفروض النظرية التى تصلح مجالاً

للدراسة والتجريب في مجال إنتاج الجمعى للأعمال الفنية الجماهيرية. والتى يمكن أن تنطلق إلى دراسات أخرى خاصة بهذا المجال مثل :-

- يرتبط نجاح الاتصال بين هذا الفريق - فى إطار الهدف العام - بوحدة الإطار المعرفى العام الذى يؤثر فى اتجاهاتهم نحو السياق الاجتماعى والثقافى للعمل المستهدف.

- يرتبط نجاح الاتصال بينهم بالاتجاه الإيجابى المتبادل نحو بعضهم البعض من جانب، واتجاههم الإيجابى أيضاً نحو العمل المستهدف.

ويعتمد هذا الفرض على التعميمات الخاصة بدراسة التوازن والاتساق فى نماذج «هيدر» Heiderونيو كومب Newcomb فى الاتساق المعرفى وهو ما سيتأتى التعرض له تفصيلاً فى الفصول القادمة.

- يتأثر التباين أو الاتفاق بين الأفراد فى فريق العمل بمستوى التباين أو الاتفاق في الدوافع الفردية.وبصفة خاصة دافعية الإنجاز، ورؤية كل فرد لأهمية الدوافع فى علاقتها ببعضها من جانب، وعلاقتها بالعمل الفنى الجماهيرى وأهدافه من جانب آخر.

- يتطلب دعم الاتصال بين هذا الفريق، التحديد في حجم هذا الفريق، وبالتالى كلما زاد عن الحدالمطلوب لإنتاج العمل كلما تأثرت محصلة اتجاهات الاتصال بين فريق العمل.

ولايخفى فى هذا المجال أهمية قيادة فريق العمل، فى تحقيق أهداف الاتصال، وتجاوز الصعوبات التى تظهر بين هذا الفريق فى سبيل تحقيق هذه الأهداف. بالإضافة إلى أهمية هذه القيادة فى استثارة القدرات الإبداعية لدى كل فرد فى هذا الفريق. ذلك أنه فى إطار الإبداع الجمعى تواجه عملية الإبداع الفردى صعوبات كثيرة، تتبلور بصفة خاصة فى المناخ العام للعلاقات بين فريق العمل، الذى يميز المناخ فى الوحدات

الإنتاجية وبذلك فإن دور قائد فريق العمل فى هذه الحالة هو تهيئة المناخ العام لتبنى الفكرة الجديدة ورعايتها.

فعادة مايخشى على الأفكار الجديدة من عدم وصولها إلى مجال التحقيق بسبب أربعة عوامل هى[٩]:

- القصور أو عدم القدرة على إظهار الفكرة.

- الخوف من النقد، خشية أن تكون الفكرة قد أخذت طريقها من قبل الآخرين، وبالتالى تعتبر مسروقة.

- الإحساس بعدم صلاحية أو مشروعية الفكرة من أجل استخدامها العلمى .

- عدم القدرة على استغلال اللحظة المناسبة لظهور مثل هذه الفكرة.

ويعتبر المناخ الديمقراطى بين فريق العمل، والذى يمكن أن ينشده قائد الفريق - المخرج على سبيل المثال في المسرح والسينما - يعتبر هذا المناخ ضروريا لتجاوز هذه الصعوبات التى تحول دون ظهورالأفكار الإبداعية لدى الأفراد فى فريق العمل وانطلاقها.

وفى هذه الحالة لايمكن أن نغفل أهمية نمط القيادة leadership داخل الجماعة ودورها فى تهيئة المناخ الاجتماعى والنفسى الذى ينعكس على السلوك الاتصالى بين أعضائها، خاصة إذا ما اصطدم هذا المناخ بتأثير «الأنا» Egoفى حركة العملية الاتصالية داخل الجماعة، وذلك لارتباط الاتصال في هذا المجال بمفهوم الإبداع من جانب، والفنى من جانب آخر. ومايعكسه كل من المفهومين على مفهوم الذات Self-concept لدى الفنان المبدع. ومايتطلبه ذلك من التوافق بين مفهوم الذات والدور الذي يقوم به. وينعكس هذا التأثير على العلاقات بين الفنان المبدع والمؤسسة، وكذلك بين فريق العمل بوصفهم من المبدعين، كل فى مجال تخصصه.

أهمية مشاركة المتلقى
فى العمل الفنى الجماهيرى

تركز البحوث والدراسات الخاصة بجمهور وسائل الاتصال الجماهيرى بصفة عامة على الدور الإيجابى والنشط فى العملية الاتصالية. وذلك بما يعكسه السلوك الاتصالى لهذا الجمهور عند عملية التعرض إلى الأفكار أو الآراء أو الموضوعات فى هذه الوسائل. أو من خلال تأثيره فى صياغة توقعات القائم بالاتصال عن سلوك هذا الجمهور، وعلاقة هذا السلوك بقبول الأفكار أو رفضها.

وإذا كان هذا يعتبر مبدأ عاماً فى تقدير قيمة جمهور المتلقين فى العملية الاتصالية بصفة عامة. فإن هذا التقدير ترتفع أهميته فى الأعمال الفنية الجماهيرية، لارتفاع مستوى الإيجابية والمشاركة فى الاتصال من خلال هذه الأعمال مقارنة بالاتصال من خلال الأعمال الاتصالية الأخرى مثل الأفكار أو الموضوعات المطبوعة أو البرامج الإذاعية فى الراديو والتليفزيون.

ذلك أنه إذا ما استثنينا التعرض إلي هذه الأعمال من خلال الراديو والتليفزيون أو أجهزة التسجيل المسموعة والمرئية المسموعة، فإنه فى معظم الأحوال نجد أن جمهور المتلقين هو الذى يذهب بإرادته إلى قاعات العرض المختلفة للمشاركة فى العملية الاتصالية سواء بالنسبة للعرض الموسيقى أو المسرحى أو الفيلم السينمائى. راضياً بظروف الاستماع أو المشاهدة التى تفرضها قيود وضوابط العرض ، دون أن يتوافر له القدرة على السيطرة على ظروف الاستماع أو المشاهدة مثل ظروف التعرض إلى وسائل الاتصال الجماهيرى الأخرى.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الأفكار التنفيذية للأعمال الفنية الجماهيرية تقوم أساساً على المشاركة الكاملة فى استكمال هذا العمل خلال فترة الاستماع والمشاهدة،

والاستدلال عما يهدف إليه من معان أو أفكار.

وعلى سبيل المثال فإن العمل الموسيقى وإن لم يكن واضحاً بشكل كامل مثل الأعمال الفنية البصرية الأخرى، إلا أننا لايمكن أن نغفل محتوى العمل الموسيقى الذى استهدف الفنان التعبير عنه من خلال الجمل اللحنية وتركيبها فى تنويعات عديدة، تنقل تعبيراتها إلى المستمع الذى تقع عليه فى هذه الحالة مطابقة العمل على المحتوى. لتستكمل الرسالة مقوماتها لتصل إلى المستمع الواعى والمدرب على استقبال هذه الألحان وتفسيرها من خلال الانفعالات والأحاسيس الوجدانية التى يشعر بها أثناء عملية الاستماع.

وكذلك بالنسبة للمسرح الذى لايتطلب من المشاهد مجرد المشاهدة، ولكن يجب أن يدفعه إلى عمل شىء أكثر من هذا، وهو صياغة التفاعل بين الوعى الخاص به وفكر المسرح لإصدار حكمه فى النهاية.

وكذلك السينما التى تتفاعل بأكثر من لغة ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لعرض الفكرة على المشاهد. ويعى الفنان ذلك تاركاً للمشاهد صياغة التفاعل بين هذه اللغات للكشف عن الفكرة وبواعثها.

وهذه الأعمال تلتقى جميعها فى أنها تأخذ فى اعتبارها دور المتلقى فى صياغة التفاعل بين الرموز الخاصة بكل عمل، وماتشير إليه من معان أو دلالات، يستكملها بنفسها ويفسرها فى إطار معرفته وانطباعه عما تشير إليه هذه الرموز من معان بعد استكمالها وإدراكها.

وإذا كانت هذه الأعمال تتفق فى اعتمادها على المتلقى فى عملية الاستدلال والوصول إلى الفكرة الأساسية من العمل. فإن الفيلم السينمائى يقوم بصفة خاصة على الارتباط والتفاعل العضوى بين حركة الفيلم والخصائص العضوية للمشاهد التى

تعتبر ضرورة لخلق الحركة وإضفائها على الصورة الثابتة فى الفيلم. فما يراه المشاهد على الشاشة هو تتابع لصور ثابتة - ٢٤ صورة ثانية،٢٥ صورة /ثانية، تنطبع كل صورة منها على شبكة العين التى تقوم على الفور بإرسالها كإشارات إلى مركز الرؤية فى المخ من خلال الأعصاب البصرية وتظل منطبعة فيه حتى تلحق بها الصورة التالية..... وهكذا. وبذلك فإن مخ المشاهد هو الذى يحول ثوابت الصور هنا إلى حركة مستمرة فيما يسمى بانطباع النظر persistence of vision[١٠]

وهذا الدور الذى تفرضه الأعمال الفنية الجماهيرية على المتلقى يشكل جهداً كبيراً يبذله مقارنة بالجهد الذى يبذله فى تعرضه لوسائل الاتصال الأخرى. مما يستدعى أن يضع الفنان المبدع فى اعتباره هذا الجهد مقارنة بالعائد الذى يحصل عليه المتلقى من مشاهدته لهذه الأعمال. وتأثير العلاقة بين الجهد والعائد فى اتخاذ قرار المشاهدة كما سبق أوضحنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

الوظيفة الاتصالية يحددهـا المتلـقى

على الرغم من أن البدايات الأولى للأعمال الفنية الجماهيرية قد ارتبطت بوظائف محددة، وأصبحت بعد ذلك من خصائص هذه الأعمال، مثل ارتباط وظيفة المسرح بالتطهير، وارتباط وظيفة الفيلم السينمائى بالتسلية والترفيه. على الرغم من ذلك فقد تأثرت هذه الأعمال الفنية باتجاهات جمهور المتلقين الحديثة، والتطور التقنى، وعوامل التمويل فى تطوير وظائفها الاتصالية فى المجتمع.

فقد ابتعد المسرح عن المفهوم التراجيدي، وانتقلت الدراما الحديثة من تصوير الحياة الخاصة إلى تصوير الحياة العامة، ثم بعدها عن العواطف العنيفة من

الانفجارات الكوميدية إلى قليل من الكوميديا ومافيها من فكاهة ونقد، وهذا نتيجة لظهور الرجل العادى الذى لاتترك له ظروف حياته ومعيشته واهتمامه بمستقبله وقتاً كى يتغنى شعراً، أو تضفى على حديثه سحراً، أو تملأ رأسه خيالاً [١١].

وأصبحت الدراما هى نشاط معرفى، واع، حركى، جماعى، تمثيلي. بمعنى أنه قد يشخص تجربة ماضية استحضاراً مصطنعاً أو يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس. وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلال طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع فى مراحل احتدامه وتازمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالح أو الفصل بين قوى الصراع. وهذا يعنى ترشيد الوعى الجمعى لاستقبال التجارب الحياتية وتفسير معناها وقوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات يتم انتظامه فى تيار الوعى، وتوصيله إلى آخرين، وذلك بجانب تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة تفسيراً إنسانياً، فى ضوء التجربة الإنسانية ومنطقها بحيث يسهل فهمها واستيعابها[١٢].

وتصوير الحياة العامة ونقل التجارب الحياتية يوفر عدداً من الوظائف التى يمكن أن يقوم بها المسرح، ويتم تفسيرها فى إطار معالم هذه الحياة وتجاربها ومايستهدفه الكاتب من هذا التصوير والنقل في التأثير على الإطار المعرفى للفرد المتلقى، ليصبح قادراً بعد ذلك على مواجهة هذه التجارب وتفسيرها فى إطار المعانى التى يقدمها العمل الفنى إلى جمهور المتلقين.

وكذلك لم تعد وظيفة الفيلم السينمائى هى التسلية فقط، التى ارتبطت بها فترة النشأة وظروف المكان وحدود عدد المشاهدين للفيلم فى بداياته الأولى. ولكنها تعددت بتعدد الوظائف الاتصالية من جانب. فأصبح بعد ذلك يتناول التجارب الاجتماعية والسياسية والتاريخية ويهدف إلي نقل المشاهد إلي عالم آخر يصنعه الفنان غير العالم

الحقيقى الذى يعيشه. ليتحقق للمشاهد رغبته فى التحليق إلى عالم الخيال والواقع المصطنع كما سبق أن أوضحناه من قبل.

والفنان المبدع فى تناوله للعمل الفنى الجماهيرى يحاول جاهداً التوفيق بين المتطلبات الإبداعية والأهداف الجمالية من جانب والإطار المعرفى للفكرة من جانب آخر. من خلال عدد من الأساليب والمواقف المختلفة، بجانب التقنيات الخاصة بإعداد العمل الفنى للعرض الجماهيرى. ويعى الفنان أيضاً أن العمل الفنى الجماهيرى يعد للعرض على عدد كبير من المتلقين - جمهور كبير الحجم - متباين فى خصائص وسماته العامة والاجتماعية والثقافية التى تؤثر فى استقباله للعمل وتفسيره له.

ولذلك فإنه إذا كانت الوظيفة العامة لمشاهدة هذه الأعمال من جانب المتلقين تتمثل في قضاء وقت الفراغ فى عملية المشاهدة. فإن هذا لايكون هو الهدف أو الوظيفة بالنسبة للفنان المبدع. وإلا لكانت اقتصرت وظيفة هذه الأعمال على التسلية والترفيه فقط. ولكن الفنان يهدف أن يشارك من جانبه فى تحقيق عدد من الوظائف الأخرى المرتبطة بتطوير المعرفة وأهدافها لدى الفرد والمجتمع.

ولكن استقبال هذه الوظائف التى يمكن أن تتجسد فى عمل واحد، يختلف من متلقى إلى آخر. حيث يقوم كل منهم بتفسير الوظيفة، وتحديدها فى إطار خبرته وتجربته وحاجته من المشاهدة أو الاستماع. وهذا يفسر القول بأن وظيفة العمل الفنى - مثل السينما - تظهر بداية فى عين المشاهد[١٣]، والذى تختلف رؤيته عن غيره فى تفسير العمل ووظائفه

فهناك عدد من المتلقين ينظرون إلى الأعمال فى إطار ماتقدم من معارف وخبرات جديدة خاصة بالعلاقات الإنسانية. وآخر يفسرها فى إطار تأثير الصراع على هذه العلاقات، وغيره يفسرها فى الإطار العقائدى أو المذهبى، وبالمثل يمكن أن تختلف

الوظائف باختلاف رؤية الأفراد للمقدمات والنتائج، وميل كل فرد إلى دعم قيمة فنية أكثر من الأخرى، فى مشاهدته لهذه الأعمال. وإن كان الكثير من هؤلاء يشاهدون هذه الأعمال بهدف التسلية والترفيه وقضاء وقت الفراغ، أو الهروب من عالمهم الحقيقى إلى العالم الذى يرسمه الفنان فى العمل الفنى الجماهيرى.

وبهذا نجد أن العمل الفنى الواحد قد يتناول أكثر من وظيفة اتصالية يراها الفنان ضرورة من خلال عرض العمل، أو يراها المجتمع كذلك. ولكن اختلاف تفسير هذه الوظائف وموقعها ونسبة وجودها فى العمل الفنى، تختلف باختلاف جمهور المتلقين الذين يختلفون فيما بينهم فى خصائصهم وسماتهم. وأهداف المشاهدة أو العائد المتوقع منها. بالإضافة إلى اختلاف التفسير الذى يتفق مع الإطار الدلالى والتجربة الخاصة بكل مشاهد التى تختلف بين أفراد المشاهدين باختلاف تأثير الإطار الاجتماعى والثقافى بينهم.

وتتفق هذه الظاهرة مع الأعمال الفنية الجماهيرية، ولكنها لاتتفق بنفس الطريقة مع الأعمال الفنية التى توجه إلى الجمهور الخاص والتى تستهدف وظيفة محددة بذاتها مثل التعليم أو نشر الأفكار الجديدة التى تتناولها الأعمال الفنية التسجيلية على سبيل المثال.

وهذا التعدد والتباين فى رؤى المشاهدين لوظيفة العمل الفنى الجماهيرى، يضع صعوبة على توقعات الفنان حول اتجاه الجمهور من هذا العمل وأهدافه منها. وهذا مايفسر البدء دائماً بتفسير الوظائف الاتصالية من خلال الفنان أولاً، وكذلك فريق العمل وتصنيف العمل على هذا الأساس. وليس من خلال وجهات نظر المشاهدين لهذا العمل التى قد تتباين بتباين خصائهم وسماتهم الأولية والاجتماعية والثقافية.

ويفسر أيضاً فى نفس الوقت التباين الذى يسجله الباحث بين مايستهدفه الفنان،

وهو هنا القائم بالاتصال، ومايتحقق من نتائج جانبية من عرض الأعمال الفنية الجماهيرية. مثل حدوث الذعر بين الجماهير نتيجة التركيز على الأخطار الاجتماعية التى تواجهها، أو التخدير ودعم السلوك السلبى للمشاهد نتيجة اكتفائه بمجرد المشاهدة والمعرفة من خلال تعرضه لأعمال جاهزة بالحل دائماً، وحدوث ظاهرة الاغتراب وابتعاد المشاهد عن واقعه الحقيقى وكذلك إحساس المشاهد بالإحباط نتيجة إدراكه بقدراته أو قدرات المجتمع التى لاتصل إلى مايرسمه الواقع الفنى أو الصورة التى يرسمها العمل الفنى الجماهيرى. بجانب انتشار ظاهرة العنف وانخفاض الذوق العام لإنتاج أعمال ترضى الرغبات الوقتية والسريعة للجماهير التى تتفق خصائصها وسماتها مع هذه الاتجاهات.

وتدعم هذه التفسيرات اتجاه كل من تشارلز رايت Charles R.Wright وروبرت مورتون Robert K.Morton فى الفصل بين النتائج الإيجابية والسلبية، أو الظاهرة والكامنة للأعمال التى يتعرض لها الجمهور فى وسائل الاتصال الجماهيرى. وتأكيدهما على الفروض القائلة بحدوث هذه النتائج جنبا إلى جنب بتأثير عوامل وقوى عديدة فى العملية الاتصالية(١٤).

تأثير ظروف المشاهدة فى قاعات العرض

على الرغم من أن هناك عدداً من البحوث انتهت إلى أن سلوك التردد على السينما - كمثل من أمثلة قاعات العرض الجماهيرى - هو سلوك مخطط ومقصود من قبل المشاهد، وأيضاً سلوك جماعى في التفكير فى الذهاب أو تنفيذ الفكرة، وأن معرفة المشاهد للعمل الفنى قبل ارتياده ترتبط بهذا الميل الاجتماعى(١٥).

على الرغم من ذلك فإن ظروف المشاهدة تفرض على الفرد العزلة أثناء عملية المشاهدة، حتى لو كانت هذه العملية تتم فى إطار اجتماعى. حيث تحد ظروف المشاهدة فى قاعة العرض من التحرك أو التواصل مع الآخرين، أو إبداء الرأى أثناء العرض. حتى لايسبب هذا السلوك إزعاجاً للآخرين فى القاعة أو يقطع على الممثلين فى المسرح، أو العازفين فى العرض الموسيقى، تواصلهم مع إيقاع الأحداث التى يعرضها العمل الفنى.

وهذه الحالة تفقد الفرد اتصاله الشخصى مع الآخرين الذى يدعم أو يغير رأيه أو اتجاهه نحو العمل. وبالتالى فإن الفرد يتحول خلال فترة العرض إلى شخص منعزل، يسلك فى هذه الحالة سلوك الحشد أو الجمهرة massفينصاع خلال فترة العرض للاتجاه السائد من جمهور المشاهدين نحو العمل. و لايعبر انصياعه فى هذه الحالة عن الأثر الخاص بالعمل الفنى بقدر مايعبر عن انصياعه عفوياً لسلوك الحشد أو الجمهرة، الذى يميز الأفراد المنعزلين الذين يكونون جمهور المشاهدين خلال فترة العرض. وفى كثير من الحالات لاتعبر الاستجابة إلي المواقف الضاحكة بتأثر الفرد بهذه المواقف بقدر ماتعبر عن انصياعه لاستجابة الآخرين إليها. ولعل هذا مايفسر تسلل عدد من الأفراد الوالين إلى قاعات العرض بين جمهور المشاهدين لتشكيل استجابة هذا الجمهور إلي المواقف التى تعرضها الأعمال الفنية.

وهذا مايفسر أيضاً تسجيل الضحكات على الشريط المسجل الذي يذاع فى التليفزيون للتأثير فى الفرد الذى يشاهد التليفزيون فى عزلة عن الآخرين الذين قد يحيطونه أثناء فترة المشاهدة (١٦).

ولذلك فإننا لانركن إلى أن استجابة جمهور المشاهدين إلى العرض أثناء فترة المشاهدة داخل القاعة، لانركن إلى هذه الاستجابة على أنها تقويم للعمل أثناء عملية

المشاهدة، أو أنها تغذية مرتدة سريعة أثناءها. لأن التقويم عادة مايتم بعد ذلك فى المواقف الاتصالية الاجتماعية والتى يؤثر القرار فيها على تردد الآخرين على العمل أو الابتعاد عنه. وهو ما أكدته الدراسات المذكورة من قبل. وكذلك لايعبر الانسحاب من مشاهدة العمل أثناء عملية المشاهدة عن تقويم سريع أو عاجل، اتخذ شكل السلوك السلبى نحو العمل الفنى. بقدر مايعبر عن صعوبات الاتصال خلال فترة المشاهدة، والذى يتمثل بصفة خاصة فى عدم الوضوح المعرفى للرموز المستخدمة فى عرض الرسالة الاتصالية الممثلة فى العمل الفنى، أو غياب الخبرة المشتركة التى تجعل المشاهد يتفاعل مع التجربة التى يعرضها العمل الفنى الجماهيرى.

وإذا كان مثل هذه التأثير لايلاحظ فى العروض الخاصة بالأعمال الفنية الراقية مثل عروض المسرح الكلاسيكى أو الأعمال الموسيقية الراقية. فذلك لأن جمهور هذه الأعمال فى هذه الحالة يشكلون جمهوراً خاصاً specialized audienceيتسم بالاهتمامات المشتركة بالعمل وأهدافه منذ البداية.

أما فى الأعمال الجماهيرية فإن جمهور المشاهدين هم من الجمهور العام mass national audienceالذى يعرض نفسه لوسائل الاتصال الجماهيرى فرديا وبطريقة شخصية، وليست له اهتمامات مشتركة مع الغير، ورد الفعل عند عضو هذا الجمهور يكون مستقلاً، لاستقلال تعرضه واستجابته(١٧).

ولايغير من طبيعة الجمهور العام توزيعهم فى فئات من خلال أسعار التذاكر، فتباين الأسعار لايعبر عن عزل للفئات أثناء تعرضها، بقدر مايشير إلى تميز للمواقع الخاصة بالتعرض والمشاهدة. ويظل التباين قائماً فى اتجاه الأفراد نحو العمل وهدف المشاهدة الذى يتوقعه الفرد من العمل كما سبق أن أوضحنا من قبل.

تأثير عملية النقد الفنى

تعتبر عملية النقد الفنى للأعمال الفنية الجماهيرية، عملية اتصالية، تتم فى إطار عملية الاتصال في مجالات الإبداع بصفة عامة والجماهيرى بصفة خاصة. لما تقوم به من وظائف تسهم بدورها فى استكمال العملية الاتصالية العامة وتحقيق أهدافها.

والنقد الفنى عملية اتصالية فرعية، يقوم خلالها الناقد الفنى فى وسائل الاتصال الجماهيرى - وبصفة خاصة الصحف بأنواعها - يقوم خلالها الناقد بدور المتلقى فى علاقته بالعمل الفنى الجماهيرى، ومرسل أو قائم بالاتصال مرة أخرى فى علاقته بجمهور المتلقين والمؤسسة الإنتاجية مع الجانب الآخر. سواء تمثل الدور الأخير فى تقويم الأعمال الفنية الجماهيرية من خلال المعايير والأسس الفنية والأكاديمية، أو تمثل فى عملية إرشاد وتوجيه جمهور المتلقين إلى الانتقاء والتعرض المقصود إلى الأعمال الفنية المعروضة.

ونظراً لتزايد اهتمام الجماهير بالتعرض إلي الأعمال الفنية الجماهيرية فقد اهتمت الصحف بتخصيص أبواب وزوايا فنية خاصة، يتولى محرروها عملية النقد الفنى وتحليل الأعمال الفنية الجماهيرية وكتابة المقالات النقدية فيها بصفة دورية أو غير دورية. لتقوم هذه الصحف من خلال الأبواب والزوايا الفنية المتخصصة بدورها فى عملية الاتصال في مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى.

وبذلك فإن عملية النقد الفنى بجانب أنها عملية اتصالية، تسهم فى وصف عملية الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى بالتعقيد أو التركيب كما سبق أن ذكرنا. فإنها تسهم أيضاً بدورهافى تدفق دورة الاتصال كلها، أو تحديدها تبعاً لتأثيرها

على أطراف عملية الاتصال، واعتماد جمهور المتلقين عليها فى اتخاذ قرارات الانتقاء والتعرض للأعمال الفنية الجماهيرية.

وتختلف أهمية عملية النقد الفنى واتجاهات تأثيرها، باختلاف نوعية الصحف ومستوى التعليم الذي يؤثر إلى درجة كبيرة فى اعتماد جمهور المتلقين على النقد الفنى فى اتخاذ قرارات الانتقاء والتعرض.

ففى الصحف الفنية المتخصصة، التى توجه محتواها إلى الجمهور الخاص من أصحاب الاهتمام المشترك بالجوانب والأبعاد الفنية والأكاديمية للأعمال الفنية الجماهيرية، يتسم المحتوى بعمق البحث والدراسة، والاستدلال العلمى عن ماهية العمل الفنى وقيمته فى المجالات الفنية والأكاديمية. ويتوجه النقد فى هذه الحالة إلى الجمهور الخاص، بوصفه أيضاً تغذية مرتدة أو راجعة feed back إلى القائمين بهذا العمل، بوصفهم قائمين بالاتصال فى عملية الاتصال الفنى الجماهيرى، ويكون النقد فى هذه الحالة للتقويم والتقدير الخاص، الذي يقوم على أساسه القائمون بالعمل بالتعرف على الجوانب الإيجابية والسلبية فى العمل الفنى الجماهيرى وتقويمه.

أما فى الصحف العامة، فإن الأبواب والزوايا الخاصة، فإنها تقوم بدورها فى شرح وتفسير العمل الفنى فى أسلوب سهل مبسط. يساعد المتلقى على إدراك رموز العمل وأهدافه وتقويمه. ومساعدته أيضاً على اتخاذ قرارات الانتقاء والتعرض. بجانب الدور الذي يقوم به النقد فى هذه الصحف من شرح وتفسير للجوانب الوظيفية للأعمال الفنية الجماهيرية.

وفى الحالة الأخيرة، فإن المحتوى النقدى يمثل فى هذه الحالة رسائل اتصالية إلى الجمهور العام، تدعم العمل الفنى بالترغيب، أو تقاومه بالحث على التجنب أو الابتعاد.

ويتلقى الناقد الفنى فى الحالة الأخيرة جزءاً من الرسائل المرتدة من جمهور

المتلقين، التى تعبر عن رجع الصدى أو التغذية المرتدة أو الراجعة للرسائل النقدية، التى تؤكد أو تدعم الرسائل المرتدة للنقد الفنى إلى القائمين بالعمل فى دورة الاتصال الخاصة بالعمل الفنى المعروض على الجماهير أو المتوقع عرضه عليهم فى فترات لاحقة.

وبهذا تظهر أهمية النقد الفنى وتأثيراته فى عملية الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى وتؤكد أهمية التقرير الموضوعى في المحتوى النقدى. الذى يمكن أن يعتمد عليه كل من القائم بالاتصال والمتلقى فى هذه العملية.

وتؤكد أيضاً أهمية الخصائص والسمات الثقافية للناقد الفنى فى إطار عملية الاتصال، وأهمية الاتجاهات الفكرية للصحف، أو القائمين على الصفحات والزوايا الفنية المتخصصة فى تناول الأعمال الفنية الجماهيرية بالنقد والتحليل. حيث لايمكن النظر إلى عملية النقد والتحليل لهذه الأعمال بمعزل عن الخصائص والسمات الثقافية والاتجاهات الفكرية للصحف أو العاملين فيها. بوصفهم عنصرا من عناصر العملية الاتصالية كما سبق أن أوضحنا فى نموذج الاتصال في مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى السابق شرحه وتفسيره فى الفصل السابق.

وبجانب التقرير الموضوعى فى المحتوى النقدى، تظهر أهمية تحقيق التوازن بين المتطلبات الأكاديمية والفنية فى عملية النقد الفنى لأهميتها بالنسبة للقائمين بالعمل، وبين المتطلبات الوظيفية لأهميتها بالنسبة لجمهور المتلقين. حيث تتجه عملية النقد الفنى إلى كل من الاتجاهين فى وقت واحد، بالنسبة لعمل واحد. فى إطار العملية الاتصالية العامة ـ لتأكيد الدور النقدى فى دورتها.

تأثير التطور السريع في تقنيات الإنتاج

على الرغم من أن التقدم التقنى بصفة عامة يهدف إلى توفير الوقت والجهد فى الإنتاج والاتصال، إلا أن هذه الأهداف فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى قد تصطدم بكثير من الصعوبات التى تؤثر على العملية الاتصالية، مالم يواكبها تطور مماثل فى الوعى والمعرفة بهذه التقنيات ووظائفها خصوصاً بالنسبة لجمهور المتلقين.

ذلك أن تطوير هذه التقنيات يؤثر بدرجة كبيرة فى صياغة الرموز الاتصالية فى الأعمال الفنية الجماهيرية ، وبناء هذه الرموز فى علاقتها بالوظائف والأهداف، مثل تأثيرات التطور فى تقنيات التصوير الفيلمى والصوت ووسائل الإضاءة.... وغيرها والتى تستلزم تطوراً متلاحقاً للإطار المعرفى الخاص بهذه الرموز والتقنيات الحديثة لدى الفرد المتلقى، حتى يمكنه إدراك المعانى المستهدفة فى الأعمال الإبداعية الفنية، وتأثيرات الوسائل عليها. لأن استكمال العملية الفنية لايرتبط بالتعرض فقط، ولكن تذوق الأعمال الفنية يتطلب ضرورة إدراك الفرد لهذه المستجدات فى مجال الإبداع الفنى. ولعلنا نستعيد تجربة إدراك الأفراد المتلقين للقطة المكبرة أو القريبةClose-up عند عرض أحد أفلام التوعية الصحية بدولة من الدول النامية. وعدم إدراكهم لحشرة البعوضةبعد تكبيرها، حيث أنها بدأت تختلف بعد تكبيرها عن طبيعة الأشياء. ولذلك لم يستطع الأفراد تفسيرها فى الإطار الصحيح.

وقد يرحب المشاهدون لفترة بالحيل السينمائية الجديدة فى إطار وظيفة التسلية، أو الهروب إلى العالم الخيالى الذى تصنعه هذه الحيل الجديدة. ولكنهم يشعرون بالتوتر لعدم إدراكهم للمعانى التى تستهدفها الرموز التى تقدمها هذه الحيل الجديدة.

ولذلك فإن التركيز على رفع الوعى الفنى والارتفاع بمستوى التذوق الإبداعى فى هذه المجالات لدي جمهور المتلقين. يعتبر ضرورة لمواكبة هذه التطورات المتلاحقة فى تقنيات الإنتاج. حتى يمكن للرسالة الاتصالية أن تصل برموزها إلى المتلقى، ويتمكن من إدراك المعانى المستهدفة، بتأثير خبرته المتراكمة فى تفسير هذه الرموز والكشف عن دلالتها.

هوامش

الفصل الثالث

١ ـ عزيز الشوان : الموسيقى : تعبير نغمى ـ ومنطق، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ٢٧.

٢ ـ مصطفى يحيى : مرجع سابق ص ٧٩.

٣ ـ يوسف مراد: علم النفس فى الفن والحياة سلسلة كتاب الهلال العدد رقم ١٨٧ أكتوبر ١٩٦٦ القاهرة: دار الهلال. ص ٦٢.

٤ ـ فوزى فهمى أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦ ص . ص ٧٧ ٠ ٧٨.

٥ ـ نهاد صليحة: مرجع سابق ص. ص ١٩ ـ ٢٠.

٦ ـ آلان كاسبار: التذوق السينمائى، ترجمة وداد عبد الله، القاهرة : الهيئة العامة ١٩٨٩، ص.ص ٩٣ ـ ٩٤.

٧ ـ المرجع السابق : ص ١١٦.

٨ ـ الكسندرو روشكا: الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحى أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٤، ديسمبر ٧٩، الكويت المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٩، ص ١٢٥.

٩ ـ المرجع السابق : ص . ص ٨٨ ـ ٨٩.

١٠ ـ حسين حلمى المهندس: دراما السينما بين النظرية والتطبيق ج١. القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ١٤.

١١ ـ فوزى فهمى أحمد : مرجع سابق ٧٦.

١٢ ـ نهاد صليحة : مرجع سابق ص . ص ١٦ ـ ٢٢.

13- Melvin L.Defleur and Everette E.Dennis. Op.Cit. p.212.

١٤ ـ راجع بالتفصيل:

ـ جيهان رشتى : مرجع سابق ص . ص ١٩٨ ـ ٢٢٤.

*- Charles R. Wright., Op.Cit., p.p. 13-23.

١٥ ـ راجع بالتفصيل:

ـ عبد الباسط عبد المعطى، عبد الحليم محمود: استطلاع آراء الجمهور المصرى فى الأفلام السينمائية، المجلة الاجتماعية القومية مجلد ١١ العدد ٢ مايو، ١٩٧٤، القاهرة: المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية. ص . ص ١٥٣ ـ ٢١١.

- Cıiarles R. Wright., Op. Cit. p.p.97-80.

16- Wand B. Metchel and James D. Kirkham., Televising your Message.,, U.S.A : National Text Book Company 1982. p.25.

١٧ ـ راجع بالتفصيل:

- John R.Bittner., Mass Communication: An Introduction., 2end edition., New Jersey: Prentic-Hall.Inc 1980., p.13.

-John C. Merrill and Ralph L. Lowenstein., op.Cit. p.108.