الفصل الخامس

الابعاد النفسية للاتصال
فى مجالات
الإبداع الفنى الجماهيرى

قدمنا في الفصل السابق أن الاتصال فى مجالات الابداع الفنى الجماهيرى، لا يجب أن ينظر إليه بمعزل عن القوى المتعددة المؤثرة فى السلوك الإنساني. والتى تتفاعل مع بعضها لاستكمال العملية الاتصالية والتى تتمثل فى الاستجابة المطلوبة الى العمل الفنى، ابتداء من المشاهدة والتذوق ثم الاستمتاع به من جانب جمهور المتلقين.

ذلك أن سلوك التعرض إلى العمل الفنى - بالمشاهدة أو الاستماع أو كليهما معا - بجانب أنه يتأثر بمجموعة القوى الاجتماعية السابق ذكرها فى الفصل السابق. فإن هذا السلوك يتأثر أيضا بمجموعة من القوى والتأثيرات النفسية التى تؤثر فى عملية التعرض بصفة عامة. بحيث يمكن أن نصف سلوك التعرض بأنه سلوك انتقائي Se-lective exporure نتيجة لتأثير هذه القوى على اتخاذ القرار بالتعرض أو الامتناع عنه.

ولذلك فإننا يمكن أن نصف التعرض بأنه متغير تابع يتحرك بتأثير عدد من المتغيرات المستقلة التي تدفع بالفرد إلى سلوك التعرض أو تمنعه عنه.

وهذه المتغيرات المستقلة هى محور إهتمام علم النفس، وعلم النفس الاجتماعى باعتبارها تقدم اجابة مقبولة عن الاسباب التى تجعل الفرد يشاهد أو يمتنع عن المشاهدة فى اطار العملية الاتصالية للعمل الفنى الجماهيرى. أو تجعله يدرك أو لا يدرك أهداف العمل ورموزه، أو تجعله يدرك هذه الاهداف والرموز فى اطار من تفاعل القوى التى اهتمت بها دراسات هذه العلوم.

وهذه القوى تتمثل فى التعليم والادراك والمعرفة والاتجاه والدوافع، وهى التى تؤثر فى سلوك الفرد وآستجابته الى العمل الفنى الجماهيرى لاستكمال العملية الاتصالية. كما ان هذه القوى لا تعمل منعزلة، ولكنها تتفاعل مع بعضها فى تشكيل السلوك الانسانى بصفة عامة، وكذلك تتداخل فى بناء بعضها بحيث تؤثر كل منها فى وصف

الاخرى وبنائها.

وتؤثر كلها بالتالى فى استجابة الفرد الى ما يتعرض له من مواقف أو موضوعات أو قضايا أو اعمال... إلى أخره، هذه الاستجابة التي تصف السلوك الإنسانى فى هذا المجال، ويعبر عنها فى السلوك الاتصالى بالتغذية العكسية feed back السابق الاشارة اليها فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

وإذا كان هناك عدد من النظريات التى قامت بدراسة السلوك الإنسانى فى الإطار الاجتماعي، فإننا لا نجزم بإتفاق بينها، لأن كل منها تقدم رؤية مختلفة فى تفسير هذا السلوك (١)، والذى يمكن أن نستشهد به فى التعرف على سلوك التعرض نحو الاعمال الفنية الجماهيرية واتجاهات هذا التعرض

دور التعـــلم فـــى الاستجابة والتفسير

تعتمد نظريات التعلم على ما اكتسبه الفرد من خبرات سابقة تجعله يستجيب بشكل معين، اذا ما تعرض لنفس المنبه. وتأتى هذه الاستجابة تلقائيا، أو تتم بصفة اعتيادية بوصفها رد فعل لمؤثر خارجى أو مجموعة من المؤثرات الخارجية.

وبالتالى فإن هذه النظريات تفترض أن اعادة ما تعلمه الفرد بنفس الظروف التى تعلم فيها، سوف يؤدى الى نفس الاستجابة، فالسلوك طبقا لهذه النظريات قد تحول الى استجابة معتادة لمنبر أو مثير معين.

ويستفيد علماء النفس فى تفسير الاستجابات الى الأعمال الفنية بهذه النظريات فيما سمى بالنموذج الأرتباطى - أحد أربعة نماذج أسفرت عنها تجارب التعرض إلى الأعمال الفنية - والنموذج الأرتباطى يظهر عندما يثير العمل الفنى فى الشخص

المتأمل ذكريات وحوادث سبق أن شاهدها فيربط بينها وبين الأثرالفنى الذى يتعرض له، مستخدما فى حكمه التشبيهات، فتبعث فى نفسه الانفعالات التى كانت تصاحب ذكرياته القديمة. (٢)

وبينما يركز أصحاب نظريات التعلم على الفرد كوجود يستجيب أتوماتيكيا لأى مثير تعود الاستجابة إليه، فإنهم يغفلون دور العقل والتفكير والعمليات الإدراكية المعقدة أو يقل إهتمامهم بها.

والفرد فى نظريات التعلم يستجيب أتوماتيكيا بطريقة من الطرق التالية:

- **تداعى المعانى - أو التزامل association** وهذا يعنى ارتباط المنبه الذى يقدم الى الفرد باستجابة معينة تعود على القيام بها عند وجود هذا المنبه - تعلم شرطى conditioning - فالفرد عند تعرضه لبعض المواقف الدرامية قد يفسرها في اطار الخبرة المكتسبة لبعض المواقف فى حياة الفرد. فتستدعى هذه المواقف الدرامية المواقف السابقة فى ارتباط شرطى يحدث التعرض الى هذه المواقف. فالفرد الذى تعرض للظلم الوظيفى، تستدعى وظيفة المدير صفات الظلم والقهر، كما تستدعى القاب الباشا صفات القهر والعبودية على سبيل المثال.

وقد لا يرضى عن نتائج مواقف أخرى لأنها انتهت الى نتائج تختلف عما يتوقعه من نتائج ترتبط بمثل هذه المواقف، مثل مواقف الحب، او الزواج، او الصداقة... إلى أخره، نتيجة لمواقف تعرض لها ،وأصبحت تتزامن النتائج المتوقعة مع استعادة المواقف الشبيهة.

ومن الملاحظ أن كثيرا من الأعمال الفنية تستعين بهذه النظرية فى ترسيخ العديد من الاراء والافكار، من خلال استعادة الصور التى ارتبطت فى اذهان جماهير المتلقين بأوصاف معينة، وبالتالى عند ما يعمد الفنان الى صياغة هذه الاوصاف فى اطار

المعانى المستهدفة مثل تأكيد معانى الظلم والقهر التى ارتبطت بعصور الاقطاع، فإن مجرد صياغة هذه الاوصاف تستدعى الصور والتجارب التى عاشها الأفراد فتتأكد المعانى المستهدفة من العمل الفنى الجماهيرى فى هذه الحالة.

- **التعزيز أو التدعيم reinforcment** . فالفرد يتعلم أن يستجيب بطريقة معينة، لمنبه خارجى متبوع بشىء يبعث على الرضا أوالشعور بجزاء إيجابى، ويتجنب هذه الاستجابة أو السلوك، إذا كان متبوعا بجزاء سلبى.

وبذلك فإن السلوك فى هذه النظرية لا يرتبط فقط بمنبه معين للقيام بالاستجابة، مثل طريقة تداعى المعانى، ولكنه يستلزم مثيرا إضافيا خارجيا، يتمثل فيما يقدم من جزاء مادى أو معنوى إيجابى بعد الاستجابة.

فالفرد قد يتعود على الذهاب الى العروض الفنية بتأثير منبه معين مثل ارتباط الرغبة بحلول عطلة نهاية الاسبوع، أو وجود صحبة ذات طابع خاص، أو ارتباط بنجم معين من نجوم العمل الفنى، ولكن هذا السلوك يدعمه دعوة خاصة للمشاهد تؤكد القبول الاجتماعى للفرد، بحضور الحفلات الخاصة أو المهرجانات الفنية على سبيل المثال.

ومن جانب أخر فإن المكافأة قد تحدث فى العمل عندما تتفق نتائج المواقف الدرامية مع تصوراته عنها فعلا، وهذا يستحث الفرد على متابعة الاعمال التى تناقش مثل المواقف التى تعرض لها الفرد بخبرته المكتسبة فى مجال حياته.

- **المحاكاة initatin** . فالافراد غالبا ما يكتسبون السلوك الاجتماعى من خلال ملاحظة المركز او الشخصيات او القائمين بدور داخل الجماعات، مثل الطفل الذى يكتسب الكثير من العادات السلوكية من خلال ملاحظة والده داخل الاسرة.

والمحاكاة لا تحتاج الى تدعيم أو تعزيز خارجى للتعلم أو اكتساب السلوك، وإن

كان هناك من يميلون الى تفسير المحاكاة فى اطار التعزيز او التدعيم، على اساس أن الفرد يلجأ الى المحاكاة لأنه يرضيه أن يتصرف بنفس الطريقة التى يتصرف بها أصحاب المراكز أو الشخصيات.

وهذا يفسر الاعلام بالشخصيات المهمة التى حضرت حفلات افتتاح الاعمال الفنية الجماهيرية، أو تلك التى ساهمت فى المهرجانات كوسيلة من وسائل دعم الاتجاه الى المشاهدة من قبل جمهور المشاهدين.

وكذلك تفسر التركيز فى الأعمال الفنية الجماهيرية على الادوار الاجتماعية المقبولة لدى الفئات المختلفة من جمهور المتلقين، فى الاعمال الفنية. مثل أدوار الأم أو أدوار الشاب أوالفتاة المتحررة، أو أدوار الطبيب أوالضابط فى مراحل معينة من مراحل التطور التاريخى فى المجتمعات.

وهذه النظريات تركز على النواحى التاريخية فى التعلم واكتساب الخبرة، التى تؤثر فى إكتساب السلوك، الذى يتحول إلى عادة بفعل منبهات تعود الفرد إلى الاستجابة إليها فى المراحل التاريخية المختلفة.

تـأثـيـر المعرفة الادراكية

بينما يهتم أصحاب نظريات التعلم بالخبرة التاريخية المكتسبة وتلقائية السلوك، والتعود عليه بفعل منبهات خارجية، مع اكمال العمليات الذهنية والعقلية التى تصاحب المواقف التى يتعرض لها الفرد.على العكس من ذلك يرى أصحاب نظريات المعرفة الإدراكية perceptual cagnitive theories أن الفرد يتأثر فى سلوكه بالنظام الإدراكى والمعرفى الذى كونه عن العالم المحيط به. فالأفراد ينظمون إدراكهم ومعتقداتهم وأفكارهم فى أشكال ذات معنى أومغزى معين. ويدركون ويفسرون فى

اطاره العالم الخارجى. وبالتالى يأتى سلوكهم متأثرا بهذه المعانى التى يكونها الفرد عن الاشياء المحيطة به.

وبالإضافة الى النظام الإدراكى الذى يؤثر فى رؤية الفرد للاشياء المحيطة به، فى اطار المدركات المختزنة فى العقل، بالاضافة إلى ذلك فإن الفرد يفترض بنية معينة للمظاهر الأخرى فى العالم.

ذلك أننا لا نلاحظ ما يدور حولنا من خلالنا فقط، ولكننا نفسر أيضا ما نلاحظه، ونصدر أحكامنا ونحاول أن نفسر مشاعرنا ومشاعر الاخرين، وهذه كلها تؤثر فى الوضع السلوكى واستجاباتنا له. وهذا يفسر الخاصية التى ذكرناها فى الفصل الثالث عن قيام المتلقى بتحديد وظائف العمل الفنى الجماهيرى من خلال التفسير الإدراكى الذى يتصوره لدلالات ومعانى الرموز المستخدمة فى هذا العمل.

ويفسر أيضا تغير بعض سمات الأعمال الفنية الجماهيرية - ومنها الفيلم السينمائى - مع الزمن، لأن جزءا من ماهية الفن السينمائي (أو أى فن آخر) يتمثل فى قدرة التأثير على جماهير الرواد فى أزمنة معينة، فكما أن معتقدات المتفرجين وقدراتهم الإدراكية وتوقعاتهم تتغير، فإنه تتغير معها حتما سمات أى فيلم سينمائى.(٣)

ويفسر أيضا دور المدرك العقلى فى تحديد دلالات الفيلم السينمائى. ففى عملية الإدراك والتوقع، تبدأ المرحلة الأولى من خلال حاستى البصر والسمع، وهى ما نسميها مرحلة الاحساس، وهى مرحلة سلبية وكأنها تسجيل ميكانيكى لكل ما يقع فى مجالى الرؤية والسمع، والذى يصل بعد ذلك الى مركزى السمع والبصر فى المخ، فيحيل هذا الاحساس الى مدرك أول يسمى «المدرك الحسى» حيث يتعرف على ما وقع فى مجال البصر والسمع، ثم بعد ذلك يأتي «المدرك العقلى» الذي يستنبطه العقل من سياق الفيلم

وذاكرة المشاهد وخلفياته المرجعية. فإذا به يعطى دلالة جديدة. ومن الحصيلة الادراكية يتأثر الوجدان لديه ويؤدى الى النزوع الى تصرف ما، بل ويواكبه ايضا تفكير فى النتائج المحتملة لهذا النزوع مما يؤدى إلى تأييده أو كبته أو تجاوزه. (٤)

فالادراك هو العملية التى يقوم بها العقل من خلال المعرفة المختزنة بتحديد دلالات ومعانى المدركات الحسية، وهذا يعنى أن الفرد لا يقوم بتفسير الرسائل الاتصالية فى معانى مطابقة لها تماما.، ولكن التفسير يكون فى اطار التفاعل بين الرموز التى تم استقبالها وبين المعرفة ذات العلاقة بها، التى يستعين بها الفرد المتلقى. (٥)

وهذا ما يفسر عدم تطابق التفسير بين كل الافراد بالنسبة للرسالة الواحدة، لتباين المعرفة الادراكية ونظام عملها، بين كل فرد واخر بتاثير التنشئة والتفاعل الاجتماعى التى قد تختلف من فرد إلى اخر.

وكما يتغير النظام الإدراكى بين فرد واخر فإنه يتغير أيضا بالنسبة للفرد بتغير المواقع والادوار، وتغير الخصائص والسمات العامة والاجتماعية للفرد نفسه.

وهناك عدة مبادىء تحكم عملية الادراك.

- إدراك الأشياء والحقائق المتشابهة على أنها مرتبطة ببعضها البعض. أو إداركها فى بناء كلى واحد «مبدأ التشابه».

- إدارك الأشياء المتجاورة زمانيا أو مكانيا على أنها مرتبطة ببعضها «مبدأ القرب».

- إدراك الأشياء التى تسير فى اتجاه واحد على أنها مرتبطة ببعضها «مبدأ الاستمرار».

- إدراك الأشياء غير الموصلة أو غير المتكاملة على أنها موصولة أو متكاملة «مبدأ الوصل أو الإغلاق».

- إدراك الشكل الأكبر، دون الأشكال الصغرى التى تكونه. وهذا يفسر إختفاء الأشياء الصغرى فى الأشياء الكبرى التى تتفق معها في الخصائص. «مبدأ الشمول».

- إختلاف إدراك الأفراد للأشياء في علاقتها ببعضها. وهو أبسط مبادىء الإدراك والذى يمثل له بمبدأ الشكل والخلفية. ذلك أن نفس الشكل المرسوم على أرضية، يختلف التفسير من فرد إلى اخر بكونه شكلا أولا أو أرضية أو خلفية أولا. أو أبسط تفسير له هو المثل الخاص بالكوب الذى يمتلىء إلى نصفه بالماء. فالبعض يفسره على أنه مملوء للنصف، والاخر يفسره على أنه فارغ للنصف.

وهذه المبادىء الإدراكية تعتمد عليها الأعمال الفنية الجماهيرية، حيث تترك للمتلقى القيام باستكمال العديد من الأشكال والمواقف كما يتصورها في مخزونه المعرفى. فالمشاهد بجانب أنه يقوم بخلق الحركة فى الفيلم مثلا من خلال مبدأ الاستمرار، فإنه يقوم باستكمال النقص في الصور من خلال «مبدأ الوصل». ويقوم باضفاء الواقع على الرموز المستخدمة من خلال مدركاته الخاصة.

ولذلك فإن الفنان المبدع يضع في اعتباره أن جمهور المتلقين يقوم بعمليات عقلية عديدة أثناء مشاهدة العمل الفنى والاستغراق فيه. تتأثر بالخبرة والتجربة السابقة التى تكون المخزون المعرفى للمتلقى. وهو ما يجب أن يضعه فى اعتباره وهو ما يسمى باطار الخبرة المشتركة أو الإطار الدلالى المشترك كما سبق أن أوضحنا. وهذا يفرض أيضا أن يتوفر للمتلقى الوقت الكافى لإدراك الرموز وتفسيرها أثناء عملية التعرض - مما يدعو إلي تجنب ازدحام الرموز أو سرعة تواترها خلال العمل، فيصعب على المتلقى تنظيمها وإدراكها بالشكل الصحيح. أو تؤدى إلى حدوث توتر لدى المتفرج نتيجة عدم إدراكه لها. فيتجنب التعرض إلى هذا العمل.

تباين الحوافز بين الأفـــراد

يميل أصحاب نظريات تباين الحوافز incentive-conflict theories إلى تفسير السلوك في إطار ما يمكن أن يجنبه الفرد أو يخسره من السلوك. وتركز على الخيار العقلي. ويرون أن الكل بالنسبة للفرد متساوى بطريقة أو بأخرى، ولكن الفرد يعمل إلى الحد الأقصى للكسب والحد الأدنى للخسارة.

وتشارك هذه النظريات، نظريات التعلم والمعرفة الإدراكية في تكوين الإطار الذى يسهم في تكوين تفسيرات الفرد واستجاباته السلوكية المحتملة.

ويكون لدى الفرد في هذه الحالة بديلان: سلوك الاقتراب، وسلوك التجنب. يدور بينهما الصراع في الخيار. فالفرد إما أن يقترب بالسلوك فيحقق حدا أعلى من الكسب أو على الأقل حدا أدنى من الخسارة. أو يتجنب بالسلوك أيضا، فيحقق حدا أعلى من الكسب أو على الأقل حدا أدنى من الخسارة على أساس أن ما يجنيه الفرد يتراوح عادة في فئات فرعية بين فئتي الكسب والخسارة.

وهناك ثلاثة مداخل رئيسية لهذه النظريات:

- الأول: يركز على الخيار العقلي rational choise. وذلك على فرض أن الفرد يقوم بالسلوك المؤيد بعد حسابات دقيقة.

- الثاني: يركز على ارضاء الحاجات، وذلك على أساس أن الفرد يعمل ويتصرف إرضاء لحاجاته ودوافعه.

- الثالث: يركز على منطق القوة. وأن الفرد يستجيب لكل القوى الضاغطة عليه سواء كانت من داخل الفرد أو من البيئة المحيطة به.

وبصفة عامة فإن نظريات صراع الحوافز ترتبط إلي حد بعيد بالتفضيل بين الاستجابات المختلفة، وتربط أسباب السلوك بالوضع الحالى المحيط بالفرد وليس له مرجع تاريخى. وتهتم بالحالة الداخلية مثل الإدراك والمشاعر السلبية والإيجابية. والتوقعات الخاصة ببدائل السلوك، والمخاوف والامال.

ومن خلال التطبيق العملى يصعب الفصل بين اتجاهات النظريات السابقة، حيث تتفاعل مع بعضها فى تحديد استجابة وسلوك الأفراد المتلقين. وتؤكد بالتالى على أن العلاقة بين المنبه والاستجابة ليست مباشرة. بل تؤكد أهمية العوامل الوسيطة فى تقرير السلوك والاستجابة النهائية.

ويعتبر الاتجاه، والإدراك، والمعرفة من أهم العوامل الوسيطة فى عملية الاتصال بصفة عامة، حيث تعمل كمتغيرات مستقلة فى التأثير على السلوك والاستجابة من جانب. وتعمل كمتغيرات متأثرة بالمحتوى والرموز الاتصالية من جانب اخر. وفي جميع الأحوال تتسم هذه العناصر بعمق العلاقة بينها فى التكوين والبناء، وكذلك فى التفاعل والتأثير.

تأثير الاتجاهات

تعكس نماذج الاتصال أهمية الاتجاه attitude فى هذه النماذج. ذلك أن نجاح الاتصال كما سبق أن أوضحنا يتوقف على الاتجاهات المتبادلة لكل من القائم بالاتصال والمتلقى نحو الاخر، وكليها نحو موضوع الاتصال.

وتشير بحوث الاقناع أن هناك علاقة ثلاثية بين كل من الاقناع، الذى يمكن أن يكون سببا فى تغيير اتجاه الأفراد، والاتجاهات بدورها فى التأثير على السلوك أو الميل السلوكى إلى الاستجابة، وكذلك الاقناع بتأثيره فى تغيير السلوك أيضا.

والاتجاه: هو استعداد ذهنى وعصبي ناتج عن التجربة والخبرات المنتظمة، للتأثير فى استجابات الأفراد نحو الموضوعات والمواقف ذات العلاقة [٧] أو هو نظام ثابت من عناصر المعرفة والشعور والميل السلوكى نحو الموضوعات أو الأفكار أو الأراء.

ودراسة عناصر الاتجاه، وتكوينه، تقود إلى تاكيد أهمية تاثير السمات الاجتماعية والفردية فى تنظيم الخبرات والمدركات والمعتقدات والدوافع، التى تعتبر من العناصر الاساسية فى تكوين الاتجاه والتاثير على الميل السلوكى عند الفرد نحو موضوع الاتصال ومن جانب اخر فإن الاتجاهات القائمة تدفع الفرد لاكتساب المزيد من هذه الخبرات والمدركات والمعتقدات التى تدعم اتجاهه نحو الموضوعات والأفكار والأشياء، وغيرها من عناصر البيئة المحيطة به.

ويجب أن نفرق بين الاتجاهات والأراء الظاهرة expressed opinions التى تجسدها الروايات اللفظية، ذلك أن الاتجاهات تشير إلى عناصر الاستعداد لانشاء الروايات اللفظية. بينما أن هذه الاراء ربما تتاثر بمتغيرات اخرى بخلاف الاتجاهات، مثل المعايير ومتطلبات الدور الاجتماعى. ولذلك فإنها فى بعض الأحوال لا تقدم مقياسا صادقا للسلوك.

وهذا يشير إلى ضرورة التحفظ في الاعتماد على الاراء الظاهرة كمقياس للسلوك أو مؤشر للاتجاه، مالم تستخدم اختبارات اخرى تؤكد صدق المقاييس والنتائج معا.

ويعتبر عنصر المعرفة cognitive احد العناصر الأساسية فى تحديد الاتجاه، حيث يشمل الافكار والمعتقدات والمعلومات التى تشكل في مجموعها الخبرات المتراكمة التى توثر فى وصف موضوع الاتجاه، وسماته وعلاقته بغيره من الموضوعات، وتحدد بالتالى الميل السلوكى بالقبول أو الرفض، التأييد أو المعارضة، نحو موضوع الاتجاه.

وبذلك يؤثر عنصر المعرفة في السلوك الاتصالى، متاثرا ببنائها، الذى يتباين فى

أهميته وطبيعته، وفى علاقة بناء المعرفة بموضوع الاتجاه.

وتظهر علاقة المعرفة بالاتجاه والسلوك الاتصالى، فى اتجاه الفرد نحو تحقيق التوازن المعرفى. فالأفراد يبحثون عن الأشياء والأفكار المتسقة والمتجانسة، وترتبط بمعتقداتهم وأفكارهم وشعورهم، وأن وجود الاختلال أو عدم التوازن يشكل ضغطا كبيرا على الأفراد يجعلهم يحاولون تحقيق التالف والاتساق consistency من خلال الاتصال والتعرض للحصول على حقائق جديدة قد تودى إلى تعديل الشعور أو الميل السلوكى نحو موضوع الاتجاه، أو عدم التعرض إلى موضوع الاتجاه حتى لا يشعر الفرد بحالة الاختلال أو عدم التوازن.

وهدف الفرد نحو تحقيق التوازن أو التالف هو الذى يفسر التعرض الانتقائى se-lective exposure الذى يمثل مظهرا أساسيا من مظاهر السلوك الاتصالى، خاصة عندما يكون موضوع الاتجاه هو العمل الفنى ومحتواه «الرسالة» أو الفنان المبدع «المصدر».

وتظهر أهمية المعرفة في تنظيم إدراك الفرد وفهمه لما يدور حوله فى البيئة المحيطة به. فالإدراك يمكن النظر إليه من خلال نظام الترميز الذى يسمح للعقل باستعادة المعلومات المختزنة فى الذاكرة، وتفاعلها مع البيانات الجديدة المكتسبة للخروج بصورة واضحة ومفهومة. ومالم تكن هناك معرفة أو خبرات مختزنة كافية، فإن العقل يحاول أن يمد ببعض أنواع من الصور فى ضوء المعلومات غير الكاملة، وهذا يؤدى إلى عدم الفهم والإدراك للمعلومات الجديدة.

وكذلك قد يخرج بإدراك خاطىء للمعلومات الجديدة، نتيجة عدم وجود معلومات مختزنة ذات علاقة بالمعلومات الجديدة، التى تعتبر مثيرا للفهم والإدراك.

وهذا يفسر الإدراك الانتقائي seletive perception حيث يفسر الأفراد

المثيرات التى تقدمها الأعمال الفنية الجماهيرية بطريقة تتفق مع مدركاتهم والتى ترتبط بداية بقدر المعرفة والمعلومات المختزنة حول الموضوع الإدراكى.

والصورة الذهنية image كذلك، هى الانطباع الذي يكونه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثرا بالمعلومات المختزنة عنها، وفهمه لها، وبذلك فإن الصورة الذهنية هى نتائج تفاعل عناصر المعرفة والإدراك، وهذه الصورة الذهنية للأشياء والموضوعات المحيطة، تؤثر مرة أخرى فى إدراكنا لها وتقويمها التقويم الصحيح.

فمن خلال المعلومات الناقصة، أو الاعتقادات السالبة عن أحد الموضوعات، يتكون إدراك خاطىء، يؤثر فى تصورنا لهذا الموضوع. وتؤثر هذه الصورة بعد ذلك فى التعرض إلى كل ما يرتبط بهذا الموضوع من معلومات أو معارف أو معتقدات أو اتجاهات.

ومن هنا تظهر دائرية العلاقة بين الاتجاهات والمعرفة والإدراك والصور الذهنية. هذه العلاقة التى تؤثر محصلتها فى تعرض الفرد أو إدراكه للموضوعات المحيطة به.

اتجاهات المتلقى نحو الفنان والعمل الفنى

يعتبر التعرض الانتقائى أحد المظاهر الأساسية في الاتصال، وبصفة خاصة الاتصال في مجالات الابداع الفنى الجماهيرى، حيث يختار المتلقى من بين الأعمال المعروضة ما يرغب فى مشاهدته، ويتخذ قراره فى إطار أحكام مسبقة صاغتها الخبرات والتجربة المتراكمة نحو هذه الأعمال والقائمين بها، والاعتقادات التى تشكل بناء اتجاه المتلقى نحو هذه الأعمال والقائمين بها.

وسبق أن أوضحنا أن نجاح الاتصال فى نموذج دافيد بيرلو D.Berlo يتوقف

على اتجاهات كل من المرسل والمستقبل نحو بعضهما، وكذلك اتجاه كل منهما نحو موضوع الاتصال أو الرسالة الاتصالية.

وفى سيكولوجية الاتصال اهتم الباحثون بنظريات التوازن أو الاتساق balance, consistency. التى تفسر السلوك الاتصالى فى علاقته بالاتجاهات نحو الأشخاص أو الأشياء فى إطار العملية الاتصالية. والتوازن أو الاتساق هو الحالة التى تتفق فيها الأفكار والمعتقدات والاتجاهات والسلوك نحو الاخرين. أما عدم التوازن أو الاختلال أو عدم الاتساق imbalance, dissonance فينتج من التباين أو الصراع بين الاتجاهات والسلوك. وفي هذه الحالة يشعر الفرد بالتوتر، الذى يدفعه إلى محاولة تنظيم أفكاره ومعتقداته واتجاهاته وسلوكه بحيث تؤدى إلى التالف أو الاتفاق وقد قدم فرتيز هيدر F.Heider أول نماذج التوازن التى تركز على اتجاه الفرد نحو الاخرين وأعمالهم والتى يمكن تطبيقها فى مجال العلاقة بين اتجاه المتلقى والقائم بالعمل الفنى، وكذلك العمل الفنى نفسه.

فيرى هيدر أن هناك نوعان من العلاقات بين الأفراد: الأول هو علاقات المشاعر sentiment relation ويتوقف عليها اتجاه الفرد نحو الاخر، الذى يقوم على إدراكه له. والثانية هى علاقات الوحدة unit relation ذلك أن الفرد يدرك الاخر وأعماله فى وحدة واحدة. ويتحقق التوزان متى كانت الاتجاهات نحو الاثنين معا متفقه أو متالفة، بينما يحدث عدم التوازن نتيجة تباين الاتجاه نحوهما.

وقدم هيدر ثمانية أشكال من العلاقات تضم الاتجاهات نحو العناصر الثلاثة

أ الفرد المتلقى

ب الفرد القائم بالعمل «مصدر»

ع العمل أو الموضوع

ويكون هناك اتجاه لـ أ نحو ب، وهو ينظر إلى ب، ع فى وحدة واحدة.

فإذا كان اتجاه «أ» نحو «ب» اتجاها ايجابيا وكذلك اتجاهه نحو العمل «ع» الذى يؤيده «ب». إيجابيا فإن الفرد فى هذه الحالة سيشعر بالتوازن في الموقف الاتصالى.

أما إذا كان اتجاه «أ» نحو «ب» إيجابيا، واتجاهه نحو العمل «ع» سلبيا، والذى يؤيده «ب» فإن الفرد فى هذه الحالة سيشعر بعدم الارتياح الذى يجعله يشعر بالتوتر، ويلجأ إلى تجنب الموقف الاتصالى. أو إلى تعديل اتجاهه نحو أى من «ب»، أو «ع» حتى تصبح الاتجاهات متالفة ويتحقق التوازن فى هذه الحالة.

ويمكن من خلال هذه العلاقة صياغة الاشكال الثمانية التى قدمها هيدر فى نظريته للتوازن. منها أربعة أشكال تعبر عن حالة التوازن، وأربعة تعبر عن حالة عدم التوازن أو الاختلال.

وفي حالة الاحساس بالتوتر الناتج عن عدم التوازن، فإن الفرد حتى يشعر بالتوازن فى العلاقة الاتصالية فإنه يلجأ إلى أحد حالتين: الأولى وهى تعديل اتجاهه نحو أى من الفرد الاخر أو اعتقاداته أو أعماله، وذلك من خلال تعديل الإطار المعرفي الخاص بأى منهما.

والحالة الثانية: هى تحطيم علاقة الوحدة وإدراك أى منهما كعنصر مستقل بذاته - وبذلك لا يربط بينهما فى الاتجاه.

ويهتم «هيدر» بالاتصال الذاتى الذى يتم بين الفرد ونفسه لتحديد اتجاهاته نحو الاخرين والأشياء من خلال مشاعره ومدركاته عنها.

وهذه النظرية الخاصة بالتوازن المعرفى والتى تهتم بعلاقات الوحدة، يمكن تطبيقها على رؤية الفرد المتلقى واتجاهه نحو الأفراد المبدعين وأعمالهم الفنية الجماهيرية، وتفسر إلى حد بعيد تجنب الأعمال الجماهيرية أو العزوف عنها بتاثير الاتجاهات

المسبقة عنها أو عن القائمين بها الذين ينظر إليهم الفرد المتلقى فى إطار علاقات الوحدة.

وبعد ذلك طور تيودور نيوكومب T.Newcomb نظرية هيدر فى الاتصال الذاتي والتوازن المعرفى، لتفسر الاتصال الشخصى، بحيث أصبحت تعبر عن اتجاهات التفاعل الاجتماعى بين الأفراد، واتجاهاتهم نحو موضوعات معنية. وبذلك تم تعديل الاشكال لتفسر اتجاهات الأفراد نحو بعضهم، بدلا من اتجاه الفرد نحو الاخر فقط، ثم اتجاهاتهم نحو الأشياء والموضوعات، وتقوم على أن التالف بين الأفراد نحو الموضوعات والمواقف هو مطلب أساسى لتحقيق الاتصال الناجح.

وهذا يفترض بداية أن الفردين لدى كل منهما اتجاه نحو الاخر، ولكل منهما أيضا اتجاه نحو الأفكار أو الموضوعات أو الأشياء «موضوع الاتصال»

وبذلك يتأثر مفهوم التوازن عند نيوكومب بالعناصر التالية.

- اتجاهات «أ» نحو «ب»
- اتجاهات «أ» نحو «ع»
- اعتقادات «أ» عن اتجاهات «ب» نحو «ع»
- اعتقادات «أ» عن اتجاهات «ب» نحوه شخصيا

وعلى ذلك فإن التوازن الذى سينعكس بحالة من الرضا بين الأفراد، يتحقق كلما كان هناك تالفا أو اتساقا فى هذه الاتجاهات بينهما، أما حالة عدم التوازن والتى تؤدى إلى زيادة التوتر والقلق، فإنها قد تدفع بهما إلى تعديل اتجاهاتهم، متى كانت المشاعر والاتجاهات ايجابية بين الاثنين وأن الجهد المبذول فى سبيل ذلك لن يكون كبيرا، وذلك لإعادة التوازن مرة اخرى إلي العلاقة الاتصالية.

وهذا يتوقف على قوة الاتجاهات المتبادلة بين الأفراد وعلى أهمية الموضوع بالنسبة

لهما. أما إذا استمرت حالة عدم التوازن فإن الأفراد إما أن يتفقا على تثبيت الوضع القائم. أو انسحاب أحدهما من العملية الاتصالية.

ومن جانب اخر تؤكد نظرية التنافر المعرفى cognfive dissonance التى قدمها ليون فستنجر L.Festinger بعد ذلك على اتجاه الفرد نحو الاستزاده من المعلومات والمعرفة. كلما شعر بالتوتر نتيجة عدم كفاية المعرفة المختزنة لديه، أو عدم وضوح هذه المعرفة، أو عدم قدرتها على تفسير المواقف التى يتعرض لها. ذلك أن هذا التوتر يحدث نتيجة استقباله لمعلومات غامضة أو غير غامضة أو متباينة. وبالتالى فإنه لإزالة هذا التوتر يجب أن يسعى الفرد إلى تحقيق التوازن أو التالف المعرفي إما بتصحيح المعارف، أو إضافة معارف جديدة، أو إهمال هذه المعارف نهائيا وهذا يؤكد أهمية الوضوح المعرفى فى بناء الرسائل الاتصالية وصياغة رموزها.

ويمكن أن نلمس تطبيق هذه المبادىء أو النظريات الخاصة بالتوازن أو التنافر المعرفى فى الاتصال فى مجالات الابداع الفنى الجماهيرى كالاتى:

- إن الفنان المبدع أو *القائم بالعمل* يجب أن يرسم بداية توقعاته عن اتجاهات جمهور المتلقين نحوه شخصيا.

- إن الفنان المبدع «كقائم بالاتصال» يجب أن يضع فى اعتباره أن المتلقى يحدد اتجاهه نحوه، ونحو الأعمال الفنية الجماهيرية «رسائل» كوحدة واحدة. وبالتالى فإن اتجاه المتلقى نحو أيهما سيؤثر بالتالى فى اتجاهه نحو الاخر «الفنان أو العمل».

- يضع المتلقى فى اعتباره عند التعرض للأعمال اتجاه الفنان المبدع نحوه شخصيا، وهذا الاتجاه يتمثل فى الميل إلي تأييد الافكار والمعتقدات والمبادىء والقيم التى يؤمن بها المتلقى وتشكل جزءامن إطاره المعرفي، الذى يؤثر فى بناء اتجاهه نحو الأفراد والموضوعات.

- وهذا يعنى أيضا ضرورة أن يضع الفنان المبدع فى اعتباره التوافق أو التالف مع المتلقى فى الاتجاه نحو موضوعات الأعمال الفنية الجماهيرية.

- يعتبر الوضوح المعرفي ضرورة فى صياغة الأعمال الفنية الجماهيرية، حتى يتمكن المتلقى من إدراك هذا العمل وتفسير رموزه. دون أن يشعر بالتوتر الذي قد يفرض عليه الانسحاب من العملية الاتصالية.

وبصفة عامة فإن الفنان المبدع يجب أن يضع في اعتباره بالدرجة الأولى أن المتلقى لا يتعرض للأعمال الفنية الجماهيرية بطريق الصدفة، أو لمرة واحدة. ولكن استمرار التعرض مرهون بتقويمه للموقف الاتصالى المستمر. باعتبار أن الاتصال فى مجالات الإبداع الفنى الجماهيرى هو عملية مستمرة. وبذلك فإن الفرد خلال الاتصال المستمر يقوم بعملية التعديل والتكييف لمعرفته واتجاهه. حتى يحقق حالة التوازن فى الاتصال. ويتجاوز الاحساس بالتوتر أو القلق الناتج عن عدم التوازن. وبذلك فإن الفنان المبدع يجب أن يسهم من جانبه فى إزالة هذا التوتر، وتحقيق التوازن لدى الفرد المتلقى، بتعديل اتجاهاته نحوه ونحو الموقف الاتصالى وموضوعاته.

ونشير إلى أن تطبيق نظريات التوازن أو التنافر المعرفى تفسر إلى حد بعيد عزوف المتلقين عن بعض الأعمال، واقبالهم على الاخرى. على الرغم مما يتوفر لها من إبداع تقنى خاص أو العكس. وذلك بتأثير هذه الاتجاهات التى صاغتها النظريات المذكورة، والعلاقة البنائية بينها.

تـأثـيـر
الدوافع الفردية

تعتبر الدوافع motives والحاجات needs من العوامل المحركة للاتصال. وتعتبر

في نفس الوقت مدخلا لتفسير تأثيرات وسائل الاتصال الجماهيرى.

ذلك أن أى فرد لديه مجموعة من الدوافع والحاجات التى تؤثر في انتقائه للأعمال والمحتوى. وتجعله يستجيب لها، متى جاءت ملبية لهذه الدوافع والحاجات. وهذا ما اعتبرته نظريات تباين الحوافز أحد المداخل الرئيسية لها، بتركيزها على ارضاء الحاجات. مادام الفرد يعمل ويتصرف ارضاء لحاجاته ودوافعه، كما سبق أن أوضحنا.

وهذا الدوافع والحاجات تتغير من شخص إلى اخر، وتتغير مع الشخص نفسه، بتغير الزمن، والأدوار، والمواقع، والثقافات الاجتماعية.

وهذا ما يفسر التباين بين الأفراد في التعرض إلى الأعمال الفنية الجماهيرية، والاستجابة إلى رسائلها.

وقد اهتم خبراء الاتصال بدراسة الدوافع والحاجات في علاقاتها بالتعرض، والأثر، لعدم كفاية التفسيرات الخاصة بعلاقة الخصائص والسمات العامة أو الأولية للأفراد بهذا التعرض والاستجابة وتحقيق الأثر، وبذلك اتخذ الرضا والاشباع مدخلا للتفسير، لعمق العلاقة بين الرضا الذى يشعر به الفرد خلال العملية الاتصالية. متى حققت من خلال عناصرها اشباعا لديه تمثل فى تلبية الدوافع الفردية الخاصة به - ولذلك ارتبط هذا التفسير بالمدخل الخاص بدراسات تأثيرات الاتصال الذى أطلق عليه مدخل الاستخدام والاشباع use and gratification approach.

وتمثل الدوافع والحاجات الفردية مجموعة الأهداف التى يسعى الفرد إلى تحقيقها، لتحقيق التكيف مع البيئة الاجتماعية أو الجماعات التى ينتمى إليها.

وهناك العديد من التصنيفات الخاصة بالدوافع، يجمع بينها التصنيف الذى قدمه ابراهام ماسلو A. Moslow والذى صنفها فى خمس فئات رئيسية، تبدأ بالدوافع أو الحاجات الأولية أو الفسيولوجية. ثم الدوافع الثانوية التى تتمثل فى الحاجة إلى

الأمن والاستقرارالبناء، ثم الحاجة إلى الانتماء بما فى ذلك الاتصال والمشاركة، ويأتى بعد ذلك الحاجة إلى التقدير، وتجتمع كلها - فى قمة الهرم - في الحاجة إلى تحقيق الذات حيث تعتبر هذه الحاجة قمة الحاجات الانسانية، والتى تتحقق متى تحققت الحاجات والدوافع الأخرى.

وهذه الدوافع أو الحاجات مهما اختلفت مسمياتها أو تصنيفاتها، فإنها لا تختلف عند كل من الفنان المبدع، والمتلقي. كما أن تصنيف وظائف الاتصال ذاتها يرتبط إلى حد بعيد بتصنيف الدوافع والحاجات لدى أطراف عملية الاتصال. لأن تحقيق هذه الوظائف يؤدى بالتالى إلي تلبية الدوافع والحاجات لدى الأفراد. فوظيفة نشر المعرفة وتقديم التجربة والخبرة، تسهم فى تلبية دوافع الأمن والاستقرار والبناء، من خلال اكتساب الفرد القدرات والمهارات الخاصة بالتكيف مع البيئةبحيثلا تمثل خطرا على حياته واستقرارها. وهذا التكيف مع البيئة يسهم أيضا في تلبية دافع الانتماء ودعم الاتصال والمشاركة مع الاخرين. وكذلك يتم تلبية الحاجة إلى التقدير من خلال المعرفة التى تدعم الدور الذى يقوم به الفرد، فيكتسب تقدير الاخرين عندما يتوافق سلوك الفرد مع سلوك الدور المتوقع داخل الجماعة والمجتمع... وهكذا.

وتفسر الحاجة إلي التقدير أيضا بدافع الانجاز achievement وهو السعى والاجتهاد من أجل مستوى من الامتياز أو التفوق، فالتوجه الانجازى المميز للأفراد - كشخصيات انجاز - ولمجتمعاتهم - كمجتمعات انجازية - يكمن وراء توظيف طاقات الأفراد فى أعمال متقدمة، حيث يجتمع الأفراد فى علاقات انتاجية تنطلق من أهداف تتطلع إلى مستوى أرقى، وحيث تتدعم هذه العلاقات على أساس ناتج الانجاز. وينشط الاتصال ويقوى إذا قام على ركيزة الانجاز الذى يوفر انسب المجالات والمواقف لتوظيف إمكانات الفرد والمجتمع فى علاقات اتصالية مترابطة تتوحد بهذا التوجه

الى الانجاز وهذا بالتالى يؤدى إلى تحقيق الاتصال والمشاركة، ودعم الانتماء المجتمع الذى يرعى هذا الاتجاه نحو التقدير.

وإذا كان من السهل تفسير الدوافع فى علاقتها بتعرض الافراد إلى الأعمال الفنية والتباين فى هذا التعرض بتباين الدوافع. فإنه من الأسهل تقرير أهمية هذه الدوافع بالنسبة للفنان المبدع فى علاقته بالبيئة والمجتمع، حيث تمثل المصدر الأساسى لتلبية دوافع الانتماء والتقدير وتحقيق الذات. من خلال رعاية الأعمال الفنية التى يقوم بها وتقديرها.

وتفسر الدراسات السابقة هذه الدوافع من خلال الكشف عن الأسباب التى تجعل الأفراد تتعرض إلى وسائل الاتصال الجماهيرى بصفة عامة - فتشير هذه الدراسات إلي حاجة الأفراد إلى الهروب، بجانب حاجات البعض الاخر منهم إلى المعرفة والتعليم، وصنفت فى دراسات اخرى إلى الحاجة إلى اكتساب المعلومات والمعرفة المرغوبة، والتزود بعادة التعرض، والاستخدام من أجل الراحة أو الإثارة، وكذلك الحاجة إلى الصحبة والرفيق، بالإضافة إلى الهروب من الملل أو الضجر المتمثل فى روتين الحياة اليومية.

ومهما اختلفت مسميات هذه الدوافع التى صاغها الباحثون فى دراساتهم، فإننا نجدها ترتبط بطريق مباشر أو غير مباشر بالدوافع الثانوية - الرئيسية - للفرد التى صاغها علماء علم النفس وعلم النفس الاجتماعى.

فاكتساب المعرفة والمعلومات، والتزود بالنصح والإرشاد حول العمل أو الحياة الاجتماعية، والمشاركة فى الرأى العام والحياة السياسية، والتعرف على أخطار الاخرين واكتساب الخبرات والمهارات، والتعرف على الأخطار والمشكلات المحيطة بالبيئة الاجتماعية وكيفية مواجهتها وتخطيها.. وغيرها مما استخدم فى الدراسات التى استهدفت التعرف على دوافع المشاهدة أو التعرض ترتبط بالدوافع والحاجات الفردية.

لتحقيق الأمن والاستقرار والانتماء والتواصل الاجتماعى، ثم الحاجة إلى التقدير وتحقيق الذات. وتتجسد هذه جميعها في الحاجة إلي اكتساب المعلومات - الخبرات المتراكمة -التى تشكل جزءا كبيرا من الإطار المعرفى للفرد، الذى يؤثر بالتالى فى بناء اتجاهاته، وتوحيد سلوكه.

ونشير إلى أن دراسة الدوافع والحاجات الفردية لا ترتبط أهميتها فقط بالكشف عن أسباب التعرض للأعمال الفنية الجماهيرية، ولكنها يجب أن تمتد باثارها إلى صياغة أهداف هذه الأعمال ورموزها. بحيث تأتى ملبية لهذه الحاجات والدوافع. فتحقق وظيفتها فى هذا الإطار. وتسهم أيضا فى العملية الاتصالية باعتبار أن تلبية هذه الدوافع مدخل أساسىمن مداخل الاقناع.

تأثير عملية التقمص الوجدانى

تقوم عملية التقمص الوجدانى empathy بدور كبير فى رسم توقعات الأفراد عن الاخرين. وبالتالى تسهم من خلال هذا الدور فى تفسير الأعمال والرموز التى يتعرض لها جمهور المتلقين في العملية الاتصالية.

فالتقمص يعنى المقدرة على أن نضع أنفسنا فى مكان الاخرين، فنتوقع بالسلوك الذي يقومون به، استجابة لما يثيره سلوكنا أو تصرفاتنا، فنربط بالتالى بين سلوكنا وسلوك الاخرين. وبذلك تسهم عملية التقمص الوجدانى في تجاوز حدود الفعل ورد الفعل، إلى تطوير التوقعات، وتطوير الأفعال بناء على هذه العملية.

والقائم بالاتصال - الفنان المبدع - عندما يقوم بصياغة أعماله فى رموز اتصالية، فإنه يرسم معها توقعاته عن استجابات المتلقى لهذه الرموز وتأثره بها، فى إطار

تقمصه لشخصية المتلقي وقت اعداد العمل وصياغة رموزه.

ومن جانب اخر فإن المتلقى سيكون راضيا عن العمل وسلوك شخصياته، متى جاء هذا العمل متفقا مع توقعاته التى يرسمها لمسار العمل الدرامى، ومتى كان سلوك شخصياته متفقا مع توقعاته أيضا عن هذا السلوك، والذى يرسمه المتلقى فى إطار تجربته وخبرته هو، التى تسمح له أن يتقمص هذه الشخصيات ويفكر بنفس طريقتها، ويقوم بنفس سلوكها، خلال تعرضه للعمل الفنى.

وبذلك فإن التقمص الوجدانى ينجح لدى الفرد، متى عاش الموقف كما يراه أو يرغبه، حتى لو كان خلال الواقع الفنى الذى يقدمه الفنان على المسرح أو الشاشة الكبيرة أو الصغيرة. وتتصاعد درجات النجاح إذا كان المتلقي لم يستطع في واقعه الحقيقي أن يعيش الموقف أو التجربة كما يرغب، فاستطاع أن يعيشها مع شخصيات العمل الفنى خلال الواقع الذي يرسمه الفنان فى العمل المعروض عليه.

وليس شرطا فى جميع الأحوال أن يحدث هذا الاتفاق الذى يرغبه المتلقى، ففى هذه الحالة فإن التقمص يكون حافزا على إعادة التجربة والاستفادة بها فى الواقع الحقيقي. وهو ما يفسر تأثير الأعمال الفنية الجماهيرية على صغار السن والمراهقين فى المراحل العمرية المبكرة. ذلك أن تفاعل المتلقين مع شخصيات العمل الفنى فى المواقف التى تعيشها هذه الشخصيات، والاستجابات التى يبديها المتلقين إعجاب/تقدير/بكاء/ضحك.. إلي اخره، ليست من أجل شخصيات العمل، ولكن من أجل المتلقين انفسهم. فهذه المواقف قد فجرت العواطف والمشاعر المختزنة لديهم فى مواقف مشابهة، فجعلتهم ينفسون عنها فى شكل من أشكال الاستجابة التى تسهم فى إزالة التوتر الذى كان يشعر به هؤلاء المتلقين، من جراء الصراعات التى كانوا يشعرون بها في عقلهم الباطن. وهذا التقمص يسهم فى شرح نظرية التطهير فى المسرح

اليوناني والتي أخذ بها كثير من الكتاب والمفكرين في الدراما. ذلك أننا لا نبكي الشخصيات التي نشاهدها في المواقف التي يعرضها العمل الفني، ولكن نبكي أنفسنا في المواقف المشابهة، فتتم عملية التطهير أو إزالة التوتر من معايشة هذه المواقف في عقلنا الباطن، وهناك نظريتان تفسران التقمص الوجداني لدى الأفراد المتلقين.

الأولى: هي نظرية الاستنتاج في التقمص الوجداني

وترتبط هذه النظرية التي قدمها سلومون اش S.Asch بمفهوم الذات self-concept. ذلك أن الفرد يخرج باستدلالات أو استنتاجات عن سلوك الاخرين من خلال مفهومه هو لذاته. فيتوقع أن الاخرين سوف يسلكون نفس السلوك الذي يمكن أن يقوم به، إذا ما كانت لهم نفس المشاعر والعواطف التي يحسها.

فهو يقوم بتفسير سلوك الاخرين من خلال حالته النفسية الذاتية. حيث يفترض هذا الرأي أن الانسان لديه معلومات كافيه عن نفسه، ومعلومات عن الاخرين.. وبالتالي فإنه يمكن أن يخرج باستنتاجات تقوم على أساس أن هناك تماثلا بين سلوكه وسلوكهم. ولكن هذه النظرية لا تفسر التقمص تفسيرا كاملا. حيث نفشل في معرفة ما يحدث في نفوس الاخرين حينما نفترض أنهم مثلنا.

الثانية: وهي نظرية تقمص الأدوار، التي قدمها جورج ميد G.H.Mead. وتقوم هذه النظرية على أساس أننا نضع أنفسنا في مواقع الاخرين، وبالتالي نتصرف بالسلوك الذي يتفق مع ما تفرضه هذه المواقع أو الأدوار، حسب تصوراتنا لهذه المواقع أو الأدوار أو أنماط السلوك المرتبطة بها.

وتعتبر هذه النظرية تطويرا لمفهوم الذات، ذلك أن هذا المفهوم لا يسبق عملية الاتصال ولكنه يتطور خلال عملية الاتصال. لأنه من خلال الاتصال نكتسب الخبرات التي تفرض علينا سلوكا معينا يرتبط بطبيعة الأدوار التي ترسمها هذه الخبرات

وسلوكها.

وبالتالى فإننا نعمم هذا السلوك حينما نتصور أنفسنا فى موقع الاخرين، ونقوم بأدوارهم. وبالتالى فإن الاتصال هو الذي يدعم مفهوم الذات، ويسمح بالتقمص الوجدانى، وبناء التصورات عن سلوك الاخرين الذى يمكن أن نقوم به إذا ما قمنا بأدوارهم.

وفي الواقع أن كلتا النظريتين تكملان بعضهما. ففى المواقف المستحدثة يمكن توظيف نظرية الاستنتاج، حيث تضعف قدراتنا على رسم التوقعات نتيجة الحدود والخبرات الخاصة بهذه المواقف الجديدة، أما بعد ذلك أو فى المواقف المتكررة التى تؤدى إلى تراكم الخبرات، فهى التى تسمح بتقمص الأدوار والتوقع بسلوكها بتأثير خبراتنا المتراكمة. وهى التى ترسم أيضا مفهومنا عن الذات. والتى تقوم بدور بعد ذلك فى رسم التوقعات.. وهكذا.

ولقد ساعدت وسائل الاتصال الجماهيرى على هذا التقمص، فقد أصبحت تنقل صور وأدوار وسلوك الاخرين، فى مجتمعاتهم، والمجتمعات الأخرى، بحيث أصبح من السهل على الأفراد تقمص هذه الأدوار وتصور السلوك المصاحب لها، فاصبحت بذلك شخصية متحركة قادرة على التقمص الوجدانى، وهذه القدرة على التقمص الوجدانى هى التى تساعد على التطور فى المجتمع الحديث.

وبالإضافة إلى التفسيرات التى قدمتها النظريات السابقة للتقمص الوجدانى والتوقعات الخاصة بها، بالإضافة إلى ذلك هناك تفسيرات اخرى لعملية التقمص بمفهوم التوحد مع شخصيات الأعمال الفنية الجماهيرية، وعلاقة هذا التوحد بالعواطف والمشاعر والأحاسيس المكبوتة لدى الأفراد، التى يفجرها سلوك الشخصيات التى تقدمها الأعمال الفنية.

ذلك أن الفرد منذ مولده تستبد به مجموعة من الاحاسيس والمشاعر التى تشكل صراعا داخليا دائما. ويسهم فى تكوين هذه الاحاسيس التى تتجمع فى العقل الباطن مجموعة من العوامل. يتصدرها الضوابط والمحظورات التى تنمو مع الطفل منذ مولده، وتتطور مع الأدوار التى يقابلها فى حياته مثل المدرس، رجل الشرطة.. إلى اخره وهذه الضوابط والمحظورات تشكل ضغوطا على الفرد تتسبب فى توليد نزعات عدوانية، فى محاولة للتخلص منها، هذه النزعات قد تجد متنفسا لها فى أنماط متعددة من السلوك مثل ممارسة الرياضة أو الهوايات أو العمل.. إلى اخره. ولكنها في جميع الأحوال تظل فى اللاوعى. فتجد متنفسا لها فى الصراع الذى يقدمه العمل الفنى الجماهيرى. فيشد بالتالى مختلف الأنماط التى تتوحد مع إحدى شخصيات الصراع فى علاج لهذه الصراعات المكبوتة.

وهناك عامل اخر وهو تاثير الاحساس بالحاجة إلى القوة المطلقة التى يمكن أن تقوم بما يعجز الفرد عن القيام به، وخصوصا بعد أن يفشل الأفراد المحيطون به فى توفير هذا الاحساس على مر الزمن. وبذلك فإن الأعمال الفنية الجماهيرية هى التى تخلق هؤلاء الابطال فى الواقع الفنى، مما يجعل الافراد يتوحدون معهم باحساسهم بقدرة هؤلاء على توصيلهم إلى امالهم ولعل صورة القوة المطلقة هى التى تستغلها الأساليب الدعائية فى رسم الشخصيات القيادية لتحقق التفاف الجماهير حولها بحاجتها إلى دعم الإحساس الأمن والطمأنينة التى يمكن أن يوفرها هؤلاء الأفراد أصحاب القوة المطلقة.

وعلى الجانب الاخر تركز الأعمال الفنية الجماهيرية على الشخصيات التى تهدد عامل الأمن أو تدعم الخوف لديهم. لتعزيز استجاباتهم إلي الاتجاهات المعاكسة لاتجاهات هذه الشخصيات. وهو ما يستغل بنجاح في الاستمالات الإعلانية التى

تحاول أن تقيم علاقة بين تجنب هذه الشخصيات واستعمال السلعة على سبيل المثال.

وهذه المشاعر أو الاحاسيس أو الهواجس المبكوتة عند الغير هى التى تجعل الفرد يتوحد مع الشخصيات فينفعل بادائها ليتحرر من التوتر الناتج عن هذه الاحاسيس المبكوتة.

وبهذا نجد أن التقمص يوفر للفرد مكافأة نفسية تجعله يعيش الواقع الذى يرغبه، ويتحرر من الضغوط النفسية التى يشكلها الواقع الحقيقي بما فيه من ضوابط وقيود ومحظورات تدعم حالات الاحباط لدى الفرد. والذي يفجره العمل الجماهيرى في ما يرسم من شخصيات أو أعمال تساعد الفرد على تجاوز هذا الاحباط، أو تجعله امنا ضد هذه الضغوط وهذا الاحباط.

هذه العمليات المذكورة بجانب ما ذكر عن تشكيل الاتجاهات والادراك والمعرفة وغيرها، هى عمليات نفسية تتم فى إطار علاقة الفرد بغيره من العالم المحيط به، والتى تجسدها العمليات الاتصالية التى يقوم بدور فيها، وتتجسد بصفة أساسية فى صياغة عملية الاتصال من خلال الابداع الفنى الجماهيرى بوصفها أساس بناء هذه العملية، وكذلك بوصفها قوى مؤثرة وفاعلة على أطراف العملية الاتصالية التى تتمثل فى الفنان المبدع فى علاقته بالمجتمع، والعمل الفنى الجماهيرى، وكذلك المتلقى فى علاقته بالفنان والعمل الفنى الجماهيرى.

هوامش

الفصل الخامس

١- راجع بالتفصيل:

- محمد عبد الحميد: دراسة الجمهور في بحوث الإعلام، مرجع سابق ص.ص٩٢-٩٦

- Jonathan L. Freedman., Social Psychology., New Jersy - Prentic Hall 1981 P.P 5-15.

٢- يوسف مراد: مرجع سابق: ص٣٨

٣- آلان كاسبار: مرجع سابق ص٩٠

٤- حسين حلمي المهندس: مرجع سابق ص.ص ١٨، ١٩

٥- راجع بالتفصيل:

جيهان رشتي: مرجع سابق، ص.ص ٩٤ -٩٩

- E.C.Eyre., op.cit., P.15.

- Roy M.Berko., and others., Communicating: A Social and Career Focus., 3rd edition., New Jersy: Houghtion. Mifflin Company 1985 p.162.

- Wilbur Sahramm., Men, Message and Media; A look at Human Communication., NewYorK;: Haber &Row Publishers 1973 p.p 62-64.

6- Kathleen K.Reardon., Persuasive Communication., London: Sage Publication - Beverly Hills 1981 p.49.

7- David J.Stang., Introduction to Social Psycology., California: Books, Cole Publishing Company 1981 p.271.

8- Jonathan L. Freedman., et al., op.cit p.381.

9- David J. Stang., op.cit p.p.275-276.

10- Jonathan L.Freedman., et al., op.cit 253-263-

11- Danial Katz., The Functional Approach to Study of Attitude., In: William J.Crotly., Public Opinion and politics: A Reader., New York: Holt, Rinihert and Winston Inc 1970 P.P 301-302.

12- E.C.Eyre., op.cit p.p 15-16.

١٣- راجع بالتفصيل:

جيهان رشتي: مرجع سابق ص.ص ٢٤٠ - ٢٥٦.

- Robert A.wickuund and Dieter Frey., Cognitive: Motivational vs Non Motivational Perspective., In: Joseph P.Forgas., (ed) Social Cognition: Perspective on Every Understanding., london: Acadimic press 1981., pp 153-156.-

١٤- طلعت منصور: سيكولوجية الاتصال، مجلة عالم الفكر: المجلد ١١ العدد الثاني، الكويت: وزارة الإعلام ١٩٨٠ ص.ص ١٤٥ - ١٤٦.

15- Wayne N. Thompson., Responsible and Effective Communication., Boston: Hougton Mifflin,1978.,p.123.

16- Ibid. p.125.

- Jay G.Blumler and Elihu Kalz (eds). The Uses of Mass Communication., Current Perspective On Gratification Research., London: Sage Publication 1974 p.p 19-34.

18- Abrahom H. Maslow., Motivation and personality., 2nd edition, New York: Harber and Rew 1970 p.p 35-47.

١٩ -طلعت منصور: مرجع سابق. ص .ص ١٤٩ - ١٥٠

20- Melven L. Defleur and Everette E.Dennis., Understanding Mass Communication op. cit p.p 402-403.

21- Denis McQuil and Jay G.Blumler "The Television Audience: A Revised Perspective,. In: Denis McQuil., (ed) Sociology of Mass Communication: Selected Reading., England: Penguin Book Ltd., 1972 p.p 142-143.

٢٢- راجع بالتفصيل:

- جيهان رشتي: مرجع سابق ص.ص. ٣٩٧ - ٤١٠

- طه محمود طه: وسائل الاتصال الحديثه، مجلة عالم الفكر: مرجع سابق ص.ص. ٧٠-٧٥