

الابعد النفسية للاتصال
في مجالات
الإبداع الفني الجماهيري

قدمنا في الفصل السابق أن الاتصال في مجالات الابداع الفنى الجماهيرى، لا يجب أن ينظر إليه بمعزل عن القوى المتعددة المؤثرة فى السلوك الإنسانى. والتي تتفاعل مع بعضها لاستكمال العملية الاتصالية والتي تتمثل فى الاستجابة المطلوبة الى العمل الفنى، ابتداء من المشاهدة والتذوق ثم الاستمتاع به من جانب جمهور المتقنين. 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 التي 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 هي محور إهتمام علم النفس، وعلم النفس الاجتماعى باعتبارها تقدم اجابة مقبولة عن الاسباب التي 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 التي اهتمت بها دراسات هذه العلوم.

وهذه القوى تتمثل فى التعليم والادراك والمعرفة والاتجاه والدوافع، وهي التي تؤثر فى سلوك الفرد وأستجابته 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

الأخرى وبنائها.

وتؤثر كلها بالتالي في استجابة الفرد الى ما يتعرض له من مواقف أو موضوعات أو قضايا أو أعمال... إلى آخره، هذه الاستجابة التي تصف السلوك الإنساني في هذا المجال، ويعبر عنها في السلوك الاتصالي بالتغذية العكسية feedback السابق الإشارة إليها في الفصل الأول من هذا الكتاب.

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

دور التعلم في

الاستجابة والتفسير

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

وبالتالي فإن هذه النظريات تفترض أن إعادة ما تعلمه الفرد بنفس الظروف التي تعلم فيها، سوف يؤدي الى نفس الاستجابة، فالسلوك طبقاً لهذه النظريات قد تحول الى استجابة معتادة لمنبر أو مثير معين.

ويستفيد علماء النفس في تفسير الاستجابات الى الأعمال الفنية بهذه النظريات فيما سمي بالنموذج الارتباطي - أحد أربعة نماذج أسفرت عنها تجارب التعرض إلى الأعمال الفنية - والنموذج الارتباطي يظهر عندما يثير العمل الفني في الشخص

التأمل زكريات وحوادث سبق أن شاهدها فيربط بينها وبين الأثر الفنى الذى يتعرض له، مستخدما فى حكمه التشبيهات، فتبعث فى نفسه الانفعالات التى كانت تصاحب زكرياته 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 التزاىل 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 فى 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 الآراء والافكار، من خلال استعادة الصور التى ارتبطت فى انهمان جماهير المتلقين بأوصاف معينة، وبالتالي عند ما يعمد الفنان الى صياغة هذه الاوصاف فى اطار

المعاني المستهدفة مثل تأكيد معاني الظلم والقهر التي ارتبطت بعصور الاقطاع، فإن مجرد صياغة هذه الاوصاف تستدعي الصور والتجارب التي عاشها الأفراد فتتأكد المعاني المستهدفة من العمل الفني الجماهيري في هذه الحالة.

- التعزيز أو التدعيم reinforcement . فالفرد يتعلم أن يستجيب بطريقة معينة، لمنبه خارجي متبوع بشيء يبعث على الرضا أو الشعور بجزء إيجابي، ويتجنب هذه الاستجابة أو السلوك، إذا كان متبوعا بجزء سلبي.

وبذلك فإن السلوك في هذه النظرية لا يرتبط فقط بمنبه معين للقيام بالاستجابة، مثل طريقة تداعي المعاني، ولكنه يستلزم مثيرا إضافيا خارجيا، يتمثل فيما يقدم من جزاء مادي أو معنوي إيجابي 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 الفني، ولكن هذا السلوك يدعمه دعوة خاصة للمشاهد تؤكد القبول الاجتماعي للفرد، بحضور الحفلات الخاصة أو المهرجانات الفنية على سبيل المثال.

ومن جانب آخر فإن المكافأة قد تحدث في العمل عندما تتفق نتائج المواقف الدرامية مع تصوراتها عنها فعلا، وهذا يستحث الفرد على متابعة الاعمال التي تناقش مثل المواقف التي تعرض لها الفرد بخبرته المكتسبة في مجال حياته.

- المحاكاة imitatin . فالأفراد غالبا ما يكتسبون السلوك الاجتماعي من خلال ملاحظة المركز أو الشخصيات أو القائمين بدور داخل الجماعات، مثل الطفل الذي يكتسب الكثير من العادات السلوكية من خلال ملاحظة والده داخل الاسرة.

والمحاكاة لا تحتاج الى تدعيم أو تعزيز خارجي 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 ادوار الأم أو ادوار الشاب أو الفتاة المتحررة، أو ادوار الطبيب أو الضابط فى مراحل معينة من مراحل التطور التاريخى فى المجتمعات.

وهذه النظريات تركز على النواحي 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.

تأثير

المعرفة الإدراكية

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 cognitive theories* أن الفرد يتأثر فى سلوكه بالنظام الإدراكى والمعرفى الذى كونه عن العالم المحيط به. فالأفراد ينظمون إدراكهم ومعتقداتهم وأفكارهم فى أشكال ذات معنى أو مغزى معين. ويدركون ويفسرون فى

اطاره العالم الخارجى. وبالتالي 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 الآخرين، 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 السينمائى (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 يأتى «المدرك العقلى» الذى يستنبطه العقل من سياق الفيلم

وذكر الشاهد وخلفياته الرجعية. فإذا به يعطى دلالة جديدة. ومن العصيلة الإدراكية
 يتأثر الوجدان لديه ويؤدى الى النزوع الى تصرف ما، بل ويواكبه ايضا تفكير فى
 النتائج المحتملة لهذا النزوع مما يؤدى إلى تأييده أو كبحه 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 الإدراكية ونظام عملها، بين كل فرد واخر بتأثير 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 مبادئ تحكم عملية الادراك.
 - إدراك الأشياء والحقائق المتشابهة على أنها مرتبطة ببعضها البعض. أو إدراكها
 فى بناء كلى واحد «مبدأ التشابه».
 - إدراك 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 التي تكونه. وهذا يفسر اختفاء الأشياء الصغرى فى الأشياء الكبرى التي تتفق معها فى الخصائص. «مبدأ الشمول».

- إختلاف إدراك الأفراد للأشياء فى علاقتها ببعضها. وهو أبسط مبادئ الإدراك والذى يمثل له بمبدأ الشكل والخلفية. ذلك أن نفس الشكل المرسوم على أرضية، يختلف التفسير من فرد إلى آخر 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، والآخر يفسره على أنه فارغ للنصف.

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

ولذلك فإن الفنان المبدع يضع فى اعتباره أن جمهور المتلقين يقوم بعمليات عقلية عديدة أثناء مشاهدة العمل الفنى والاستغراق فيه. تتأثر بالخبرة والتجربة السابقة التي تكون المخزون المعرفى للمتلقى. وهو ما يجب أن يضعه فى اعتباره وهو ما يسمى بإطار 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 إلى تجنب ازدحام الرموز أو سرعة تواترها خلال العمل، فيصعب على المتلقى تنظيمها وإدراكها بالشكل الصحيح. أو تؤدي إلى حدوث توتر لدى المتفرج نتيجة عدم إدراكه لها. فيتجنب التعرض إلى هذا العمل.

تباين الحوافز

بين الأفراد

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 متساوي بطريقة أو بأخرى، ولكن الفرد يعمل إلى الحد الأقصى للكسب والحد الأدنى للخسارة.

وتشارك هذه النظريات، نظريات التعلم والمعرفة الإدراكية في تكوين الإطار الذي 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 choice. وذلك على فرض أن الفرد يقوم بالسلوك المؤيد بعد حسابات دقيقة.

- الثاني: يركز على إرضاء 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 بالتمييز بين الاستجابات المختلفة، وترتبط أسباب السلوك بالوضع الحالي المحيط بالفرد وليس له مرجع تاريخي. وتهتم بالحالة الداخلية مثل الإدراك والمشاعر السلبية والإيجابية. والتوقعات الخاصة ببدائل السلوك، والمخاوف والامال.

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

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

تأثير الاتجاهات

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

وتشير بحوث الاقناع أن هناك علاقة ثلاثية بين كل من الاقناع، الذي يمكن أن يكون سببا في تغيير اتجاه الأفراد، والاتجاهات بدورها في التأثير على السلوك أو الميل السلوكي إلى الاستجابة، وكذلك الاقناع بتأثيره في 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 الآراء. ودراسة عناصر الاتجاه، وتكوينه، تقود إلى تأكيد أهمية تأثير السمات الاجتماعية والفردية فى تنظيم الخبرات والمدرجات والمعتقدات والدوافع، التى تعتبر من العناصر الاساسية فى تكوين الاتجاه والتأثير على الميل السلوكى عند الفرد نحو موضوع الاتصال ومن جانب اخر فإن الاتجاهات القائمة تدفع الفرد لاكتساب المزيد من هذه الخبرات والمدرجات والمعتقدات التى تدعم اتجاهه نحو الموضوعات والأفكار والأشياء، وغيرها من عناصر البيئة المحيطة به.

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

وهذا يشير إلى ضرورة التحفظ فى الاعتماد على الآراء الظاهرة كمقياس للسلوك أو مؤشر للاتجاه، مالم تستخدم اختبارات اخرى تؤكد صدق المقاييس والنتائج معا. ويعتبر عنصر المعرفة *cognitive* أحد العناصر الأساسية فى تحديد الاتجاه، حيث يشمل الافكار والمعتقدات والمعلومات التى تشكل فى مجموعها الخبرات المتراكمة التى تؤثر 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 فى السلوك الاتصالي، متأثرا ببنائها، الذى يتباين فى

أهميته وطبيعته، وفي علاقة بناء المعرفة بموضوع الاتجاه.

وتظهر علاقة المعرفة بالاتجاه والسلوك الاتصالي، في اتجاه الفرد نحو تحقيق التوازن المعرفي. 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 تودي إلى تعديل الشعور أو الميل السلوكي 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 الذي يفسر التعرض الانتقائي -selective exposure الذي يمثل مظهرا أساسيا من مظاهر السلوك الاتصالي، خاصة عندما يكون موضوع الاتجاه هو العمل الفني ومحتواه «الرسالة» أو الفنان المبدع «المصدر».

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

وكذلك قد يخرج بإدراك خاطيء للمعلومات الجديدة، نتيجة عدم وجود معلومات مخزنة ذات علاقة بالمعلومات الجديدة، التي تعتبر مثيرا للفهم والإدراك.

وهذا يفسر الإدراك الانتقائي selective perception حيث يفسر الأفراد

المثيرات التي تقدمها الأعمال الفنية الجماهيرية بطريقة تتفق مع إدراكاتهم، التي ترتبط بداية بقدر المعرفة والمعلومات المختزنة حول الموضوع الإدراكي.

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

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

ومن هنا تظهر دائرية العلاقة بين الاتجاهات والمعرفة والإدراك والصورة الذهنية. هذه العلاقة التي تؤثر محصلتها في تعرض الفرد أو إدراكه للموضوعات المحيطة به.

اتجاهات المتلقى نحو الفنان والعمل الفني

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

وسبق أن أوضحنا أن نجاح الاتصال في 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 الاتصالي فى علاقته بالاتجاهات نحو الأشخاص أو الأشياء فى إطار العملية الاتصالية. والتوازن أو الاتساق هو الحالة التى تتفق فيها الأفكار والمعتقدات والاتجاهات والسلوك نحو الآخرين. أما عدم التوازن أو الاختلال أو عدم الاتساق *imbalance, dissonance* فينتج من التباين أو الصراع بين الاتجاهات والسلوك. وفى هذه الحالة يشعر الفرد بالتوتر، الذى يدفعه إلى محاولة تنظيم أفكاره ومعتقداته واتجاهاته وسلوكه بحيث تؤدي إلى التالف أو الاتفاق وقد قدم فريتز هيدر *F.Heider* أول نماذج التوازن التى تركز على اتجاه الفرد نحو الآخرين 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 الآخر، الذى يقوم على إدراكه له. والثانية هى علاقات الوحدة *unit relation* ذلك أن الفرد يدرك الآخر وأعماله فى وحدة واحدة. ويتحقق التوازن متى كانت الاتجاهات نحو الاثنين معا متفقة 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»

ج العمل أو الموضوع

ويكون هناك اتجاه لـ أ نحو ب، وهو ينظر إلى ب، ع في وحدة واحدة.
فإذا كان اتجاه «أ» نحو «ب» اتجاها إيجابيا وكذلك اتجاهه نحو العمل «ع» الذي
يؤيده «ب». إيجابيا فإن الفرد في هذه الحالة سيشعر بالتوازن في الموقف الاتصالي.
أما إذا كان اتجاه «أ» نحو «ب» إيجابيا، واتجاهه نحو العمل «ع» سلبيا، والذي
يؤيده «ب» فإن الفرد في هذه الحالة سيشعر بعدم الارتياح الذي يجعله يشعر بالتوتر،
ويلجأ إلى تجنب الموقف الاتصالي. أو إلى تعديل اتجاهه نحو أى من «ب»، أو «ع»
حتى تصبح الاتجاهات متالفة ويتحقق التوازن في هذه الحالة.
ويمكن من خلال هذه العلاقة صياغة الأشكال الثمانية التي قدمها هيدر في 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
في العلاقة الاتصالية فإنه يلجأ إلى أحد حالتين: الأولى وهي تعديل اتجاهه نحو أى من
الفرد الآخر أو اعتقاداته أو أعماله، وذلك من خلال تعديل الإطار المعرفي الخاص بأى
منهما.

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

ويهتم «هيدر» بالاتصال الذاتي الذي يتم بين الفرد ونفسه لتحديد اتجاهاته نحو
الآخرين والأشياء من خلال مشاعره ومدركاته عنها.

وهذه النظرية الخاصة بالتوازن المعرفي والتي 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 بتأثير 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 الذاتى والتوازن العرفى، لتفسر الاتصال الشخصى، بحيث أصبحت تعبر عن اتجاهات التفاعل الاجتماعى بين الأفراد، واتجاهاتهم نحو موضوعات معينة. 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 لادى 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 شخصا

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 والتي تؤدي 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 إلى 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 آخر تؤكد نظرية التنافر المعرفى *cognitive 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. وبالتالي فإنه لإزالة هذا التوتر يجب أن يسعى الفرد إلى تحقيق التوازن أو التالف المعرفى 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 المبادئ 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. وبالتالي فإن اتجاه المتلقى نحو أيهما سيؤثر بالتالى فى اتجاهه نحو الآخر «الفنان أو العمل».

- يضع المتلقى فى اعتباره عند التعرض للأعمال اتجاه الفنان المبدع نحوه شخصيا، وهذا الاتجاه يتمثل فى الميل إلى تأييد الافكار والمعتقدات والمبادئ والقيم التى يؤمن بها المتلقى وتشكل جزءا من إطاره المعرفى، 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 المعرفى ضرورة فى صياغة الأعمال الفنية الجماهيرية، حتى يتمكن المتلقى من إدراك هذا العمل وتفسير رموزه. لكون أن يشعر بالتوتر الذى قد يفرض عليه الانسحاب من العملية الاتصالية.

وبصفة عامة فإن الفنان المبدع يجب أن يضع فى 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 والتكيف 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 التناظر المعرفى تفسر إلى حد بعيد عزوف المتلقين عن بعض الأعمال، واقبالهم على الأخرى. على الرغم مما يتوفر لها من إبداع تقنى خاص أو العكس. وذلك بتأثير هذه الاتجاهات التى صاغتها النظريات المذكورة، والعلاقة البنائية بينها.

تأثير

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 والاحتوى. 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، والأنوار، 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 في 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. Maslow والذى صنّفها في خمس فئات رئيسية، تبدأ بالدوافع أو الحاجات الأولية أو الفسيولوجية. ثم الدوافع الثانوية التى تتمثل فى الحاجة إلى

الأمن والاستقرار والبناء، ثم الحاجة إلى الانتماء بما فى ذلك الاتصال والمشاركة، ويأتى بعد ذلك الحاجة إلى التقدير، وتجتمع كلها - فى قمة الهرم - فى الحاجة إلى تحقيق الذات حيث تعتبر هذه الحاجة قمة الحاجات الانسانية، والتي 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 يؤدي بالتالى إلى 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 البيئة بحيث لا تمثل خطرا على حياته واستقرارها. وهذا التكيف مع البيئة يسهم أيضا فى تلبية دافع الانتماء ودعم الاتصال والمشاركة مع الآخرين. وكذلك يتم تلبية الحاجة إلى التقدير من خلال المعرفة التى تدعم الدور الذى يقوم به الفرد، فيكتسب تقدير الآخرين عندما يتوافق سلوك الفرد مع سلوك الدور المتوقع داخل الجماعة والمجتمع... وهكذا.

وتفسر الحاجة إلى التقدير أيضا بدافع الانجاز achievement وهو السعى والاجتهاد من أجل مستوى من الامتياز أو التفوق، فالتوجه الانجازى المميز للأفراد - كشخصيات انجاز - ولجتمعاتهم - كمجتمعات انجازية - يكمن وراء توظيف طاقات الأفراد فى أعمال متقدمة، حيث يجتمع الأفراد فى علاقات انتاجية تنطلق من أهداف تتطلع إلى مستوى أرقى، وحيث تدعم 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 يرمى 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 تقدير أهمية هذه الدوافع بالنسبة للفنان المبدع فى علاقتة 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 إلى حاجة الأفراد إلى الهروب، بجانب حاجات البعض الأخر منهم إلى المعرفة والتعليم، وصنفت فى دراسات أخرى 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 الآخرين 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 الاجتماعي، ثم الحاجة إلى التقدير وتحقيق الذات. وتتجسد هذه جميعها في الحاجة إلى اكتساب المعلومات - الخبرات المتراكمة - التي تشكل جزءا كبيرا من الإطار المعرفي للفرد، الذي يؤثر بالتالي في 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 بانثارها إلى صياغة أهداف هذه الأعمال ورموزها. بحيث تأتي ملبية لهذه الحاجات والدوافع. فتحقق وظيفتها في هذا الإطار. وتسهم أيضا في العملية الاتصالية باعتبار أن تلبية هذه الدوافع مدخل أساسي من مداخل الاقتناع.

تأثير عملية

التقمص الوجداني

تقوم عملية التقمص الوجداني empathy بدور كبير في رسم توقعات الأفراد عن الآخرين. وبالتالي تسهم من خلال هذا الدور في تفسير الأعمال والرموز التي يتعرض لها جمهور المتلقين في العملية الاتصالية.

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

والقائم بالاتصال - الفنان المبدع - عندما يقوم بصياغة أعماله في رموز اتصالية، فإنه يرسم معها توقعاته عن استجابات المتلقى لهذه الرموز وتأثره بها، في 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 التي يرسمها لمسار العمل الدرامي، ومتى كان سلوك شخصياته متفقا مع توقعاته أيضا عن هذا السلوك، والذي يرسمه المتلقى في إطار تجربته وخبرته هو، التي 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. وتتساعد درجات النجاح إذا كان المتلقى لم يستطع في واقعه الحقيقي أن يعيش الموقف أو التجربة كما يرغب، فاستطاع أن يعيشها مع شخصيات العمل الفنى خلال الواقع الذي يرسمه الفنان في العمل المعروض عليه.

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

اليونانى والتي أخذ بها كثير من الكتاب والمفكرين فى الدراما. ذلك أننا لا نبكى الشخصيات التى نشاهدها فى المواقف التى يعرضها العمل الفنى، ولكن نبكى أنفسنا فى المواقف المشابهة، فتتم عملية التطهير أو إزالة التوتر من معاشة هذه المواقف فى عقلنا الباطن، وهناك نظريتان تفسران التقمص الوجدانى لدى الأفراد المتألقين.

الأولى: هى نظرية الاستنتاج فى التقمص الوجدانى

وترتبط هذه النظرية التى 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 الذى يمكن أن يقوم به، إذا ما كانت لهم نفس المشاعر والعواطف التى يحسها. فهو يقوم بتفسير سلوك الاخرين من خلال حالته النفسية الذاتية. حيث يفترض هذا الرأى أن الانسان لديه معلومات كافية 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 ن فشل فى معرفة ما يحدث فى نفوس الاخرين حينما نفترض أنهم مثلنا.

الثانية: وهى نظرية تقمص الأدوار، التى قدمها جورج ميد G.H.Mead.

وتقوم هذه النظرية على أساس أننا نضع أنفسنا فى مواقع الاخرين، وبالتالي نتصرف بالسلوك الذى 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 التى تفرض علينا سلوكا معيناً يرتبط بطبيعة الأدوار التى ترسمها هذه الخبرات

وسلوكلها.

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

وفى الواقع أن كلتا النظريتين تكملان بعضهما. فى 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، فأصبحت 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 أخرى 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 التي تشكل صراعا داخليا دائما. ويسهم في تكوين هذه الاحاسيس التي تتجمع في العقل الباطن مجموعة من العوامل. يتصدرها الضوابط والمحظورات التي تنمو مع الطفل منذ مولده، وتتطور مع الأدوار التي يقابلها في حياته مثل المدرس، رجل الشرطة.. إلى اخره وهذه الضوابط والمحظورات تشكل ضغوطا على الفرد تتسبب في توليد نزعات عدوانية، في محاولة للتخلص منها، هذه النزعات قد تجد متنفسا لها في أنماط متعددة من السلوك مثل ممارسة الرياضة أو الهوايات أو العمل.. إلى اخره. ولكنها في جميع الأحوال تظل في اللاوعى. فتجد متنفسا لها في الصراع الذي يقدمه العمل الفني الجماهيري. فيشد بالتالي مختلف الأنماط التي تتوحد مع إحدى شخصيات الصراع في علاج لهذه الصراعات المكبوتة.

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

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

تحاول أن تقيم علاقة بين تجنب هذه الشخصيات واستعمال السلعة على سبيل المثال. وهذه المشاعر أو الاحاسيس أو الهواجس المبكوة عند الغير هي التي تجعل الفرد يتوحد مع الشخصيات فينفلج بادائها ليتحرر من التوتر الناتج عن هذه الاحاسيس المبكوة.

وبهذا نجد أن التقمص يوفر للفرد مكافأة نفسية تجعله يعيش الواقع الذي يرغبه، ويتحرر من الضغوط النفسية التي يشكلها الواقع الحقيقي بما فيه من ضوابط وقيود ومحظورات تدعم حالات الاحباط لدى الفرد. والذي يفجره العمل الجماهيري 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 نكر عن تشكيل الاتجاهات والادراك والمعرفة وغيرها، هي عمليات نفسية تتم في إطار علاقة الفرد بغيره من العالم المحيط به، والتي تجسدها العمليات الاتصالية التي يقوم بدور فيها، وتتجسد بصفة أساسية في صياغة عملية الاتصال من خلال الابداع الفني الجماهيري بوصفها أساس بناء هذه العملية، وكذلك بوصفها قوى مؤثرة وفاعلة على أطراف العملية الاتصالية التي تتمثل في الفنان المبدع في علاقته بالمجتمع، والعمل الفني الجماهيري، وكذلك المتلقى في علاقته بالفنان والعمل الفني الجماهيري.

هوامش الفصل الخامس

١- راجع بالتفصيل:

- محمد عبد الحميد: دراسة الجمهور في بحوث الإعلام، مرجع سابق

ص.ص ٩٢-٩٦

- Jonathan L. Freedman., Social Psychology., New Jersey

- Prentice Hall 1981 P.P 5-15.

٢- يوسف مراد: مرجع سابق: ص ٢٨

٣- آلان كاسبار: مرجع سابق ص ٩٠

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 Jersey: Houghton.

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 Psychology.,
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 poli-
tics: A Reader., New York: Holt, Riniher 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. Wicklund and Dieter Frey., Cognitive: Moti-
vational vs Non Motivational Perspective., In: Joseph
P. Forgas., (ed) Social Cognition: Perspective on Every
Understanding., London: Academic 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: Houghton 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- Abraham H. Maslow., Motivation and personality., 2nd edition, New York: Harber and Rew 1970 p.p 35-47.

١٩ - طلعت منصور: مرجع سابق. 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