الباب التاسع

# الفن والمزاج

## Art and Humor

ان أنشطة الانسان الاكثر تنوعا التي تصنف لفن تشكل أرضية اختباروحيدة للفروض عن الإختيار . وهي تتكون من عمليات تتوفر من خلالها أنساق حفزية، ولذلك يجب وضعها بدون ترددفي نوعيه السلوك الاستكشافي. يبدأ الفنان المبدع هذه الأنساق ، ويكررها الفنان الذي يؤديها ، ويضمن المشاهد ، المستمع والقاريء الوصول اليها ويوعي الانشطة الادراكحسية والفكريه العقليه التي سوف تمكنه من ممارسة تاثيرها الكامل . ان وجود هذه الأشكال من السلوك وطبيعته الأنساق الحفزية وحيث تتمركز تؤدي الي تصاعد مشاكل لايستطيع أي شخص متخصص أو مهتم بالسلوك الاستكشافي أو المباديء التي تحكم السلوك بوجه عام أن يغفلها سواء كان لديه اهتمام في الفنون بنفس الدرجه أم لا. يختلف السلوك الجمالى Aesthetic Behavoir عن الانشطة الإستكشافية التي قد اختبرناها في فصول سابقه في ضبطها والاهتمام الكبير الذي تؤخذ به في الاعتبار . ولكن هناك أيضا اختلافات أكثر عمقا تنشأ . حقيقة أن الفن علي خلاف معظم السلوك الاستكشافي له وظيفة صريحة .

ان الكلمه "الاتصال" غالبا تستخدم علي نحو طليق لأية صورة لارسال المعلومات . وفي حقيقه الأمر ، فإن نظرية المعلومات ، تسمي في الاصل بنظرية الاتصالات (شانون وويفر ١٩٤٩) وقدتم تعريف السيبرنتيك "علم الضبط" بعلم السيطرة والاتصالات "وينر ١٩٤٨) ، ويمكن كما رأينا أن نتحدث عن المعلومات اللازم ارسالها أينما كانت الاحداث في نظم واحده لها درجة فرصة تتزايد من التناظر مع الأحداث في نظام آخر . ويشمل ذلك مدي هائلامن الظاهرة وقد يكون أي من النظامين المشتملين او كلاهما آلات او هياكل هامدة أخري .

الاأنه قد يبدو من الأفضل الاحتفاظ بالكلمة"الاتصال" لأجل حالات خاصة معينة من ارسال المعلومات الحادث بين الكائنات الحية. ان أفضل وصف لها هو الذي أعطاه

ميد(١٩٣٤)،، يقوم أحد الكائنات بأداء استجابة لمؤثر يؤثر علي السلوك لكائن آخر ٠ ولكنه طبقا لصياغة ميد ، لايمكن القول أن الاتصال قد حدث اذا كانت الاشارة لها نفس المعني أوالمغزي للباديءمثلما للمستقبل ٠ الي أي مدي يهدف ذلك ؟ إن الاستجابات التي قد تكون بمقياس ما مشابة لتلك المعدة بواسطة الاشارة في المستقبل يجب أن تكون في الباديء، ويسهم الباديءأويشارك بطريقه أو بأخري في التأثير الذي يحمله اتصاله٠ وفي الانسان يحدث ذلك غالبا بصوره تمثيل حتمي لرد فعل المستقبل٠ يمكن أن يفضل مضمون الفن افتراضيا علي مجال العلاقات الانسانيه بأكملها وقد يستخدم كمصدر للمعلومات حول مظاهر الأشياء ، مسار الأحداث التاريخيه ، أعمال الطبيعية البشريه ، كوسيله ، للتاثير علي التقدم الأخلاقي ، كعربة الايدولوجيات العقائدية (الدينية) ، السياسيه ، الفلسفيه كما أشار موريس (١٩٤٦) ، وبالتحديد اتصال التقييمات ٠ ان جمهور الحاضرين لعمل مامن الفن هو عمل لمشاهدة شخص هام ، سار ، أو جميل للا نسجام معه "كماكانة مفضلة" كمؤثر يتنافس للسيطره علي السلوك ٠ قد يكون هو عمل الفن ذاته أو أيا كان ماتم وصفه أو اسناده في العمل ٠ اما اذا كانت الكلمه " الاتصال" تصاغ فان الفنان والمبدع والفنان المبرز للدور يجب أن يقيما المضمون والشكل لانتاجهم عندما يعمدون الي تقييم الجمهور له ، وهذا مايسمي الاخلاص أو الأمانه وهذا العنصر ذا التقييم المشترك يساعد علي تبسيط مشكلتنا ، انه يعني أن الاسهامات للمبتكر المبدع ، والمؤدي والجمهور في عمل من فن ، برغم الأختلافات الواضحه بين الافعال الصريحه التي تعزيزها بواسطة مصادر مشتركه من قيمة المكافاة ولذلك ليكون لدينا المبرر في البحث عن العوامل المحركه المرتبطه بالسلوك الفني بوجه عام ٠ وبينما قد ينتج البشر الفن ويعرضوا أنفسهم له لنوعيه لا نهائية من الأسباب ، فانه المتغيرات المقارنه قد تلعب دورها ، كما تفعل في جميع الاشكال للسلوك الاستكشافي وفي الوقع ، فانها تحدد الشائع تسميته السمة "الشكلية " او"الانشائية" للفن ٠ وبالطبع ، فإن الفن ليس ظاهرة ذات حدود محددة بدرجة قاطعة ، فأن أية عملية اتصال ، أوبالقطع أي نشاط انساني يمكن اجراؤه فنيا٠ فاذا كان الباديء والاشخاص الاخرين المتاثيرين يتم مكافاتهم بدرجه مماثله بواسطة الخواص المقارنة ٠ان دراسة السلوك الجمالى قد استمرت لعدة قرون ، لكن حالتها الحاضرة يمكنها

بصعوبة أن تبعث الفخر . وتقريباً ، فإن كل كاتب معاصر عن الجمال يشعر بأنه مخول ليعمل بداية منعشة ، كما لو كان لا يوجد شئ قد أستقر بعد للخشر على الإطلاق .ومع ذلك ، فإن الكثير منهم قد توقف عن اعادة صياغة التعميمات القديمة التى لها قدر كبير من الصدق داخلهم لكنها تترك قدراً كبيراً من المجهول الغامض . ويبدو أن هناك أسباباً عديدة لهذا الموقف المؤسف :

١- إن رغم وجود قدر مناسب من العمل التجاريى على الجمال ، فسوف نعتبر البعض منهاجدير بالاهتمام ، فغالباً ما اختص نفسه بالاشكال البسيطة . ولقد كان هناك نقص فى الاساليب الفنية والمعايير التى يمكن أن تسمح بتوسيع نطاق التجارب التى تزيد من المادة المعقدة واقعياً . وينجح التحليل التفصيلى للفرد فى القيام بدعم النظريات ، لذلك فقد أصبح مصدرا مشتركا بين النقاد والعلماء النفسيين علي حد سواء ، ولكن هذه الطريقة، وبينما أنه لاغني عنها كبديل مؤقت ، الاأنها تعاني من جميع العيوب من تاريخ الحالة ، وهنالك علي وجه الخصوصي ، أخطاء العينات المنحازة والتغاضي عن الفروض البديلة التي قد تتوافق بنفس الدرجة .

٢- قاس الجمال التجريبي القيمه الجماليه بواسطة موضوعات استخبارية وقيام الافراد بالبيان مشافهة والذي يحرض الأنساق التي يفضلونها ، ولقد افترض غالبا أن تلك هي الانساق التي قد يعرضوا أنفسهم لها اذا تم اعطاؤهم الاختيار الا أن ذلك افتراض خطير، وواحد بدون دعم تجريبي محكم وقد أوضح بيرلين (غير منشور) موضوعات للانساق المصورة في شكل ٤-٥ في ترتيب عشوائي : منوفرة مع الانساق الاكثر صعوبه زائده والتي قد استخدمت في التجربة الثانية في توجية الاستجابات ، وقد طرحت الموضوعات لتصنيف كل نسق للارضاء "والاهتمام" وقد كان هناك نزعة واضحه للاسهام في الارضاءات للاعضاء الاقل تعقيدا او المتنافرة للازواج في شكل ٤-٥ ، وحتي هؤلاء هم الذين أمضوا وقتا قليلا في النظر الي موضوعات مشابهة ( بيرلين١٩٥٨). وبالمثل بين الانساق شديدة التعقيد المستخدمة في التجربة الاخري ، فقد صنفت الانساق من الاقل تعقيدا بأنها باعثة للسرور بدرجة أكثر . رغم

أنه قد استنتج انه لايوجد اختلاف في قدرة جذب بالعين بين هذه وتلك المصاحبة لها . وعلي الجانب الاخر فان الانسان الاكثر تعقيدا في كلا السلسلتين قد حكم لها بأنها أكثر اثارة .

٣- نادرا مايكون للفن أسئلة معياينه ذات شكل علمي منفصل وان السؤال ماهو الفن، نادرا ماتم حصره في وصف أوتفسير . ولقد اختلط عامة مع السؤال "ماذا يشكل الفن الجيد" وماهي قيمة اسم الفن .

٤- من الثابت تقريبا أن النظريات ذات جانب واحد . فقد ارتبطت بواحد من السمات المتعددة من الفن وعولجت علي انها حاسمة ، ان دور المضمون والشكل قد نزع كل منها لتلقى الإغلاق بترك الآخر تحت تاثير جزئيات التذوق .

ولقد شوه هذا الجانب الواحد بطريقة مماثلة من قبل الفنانين بدرجة أكثر والاكثر قيمة لعلم النفس الحديث للجمال . وقد ركزت مدرسة "جشتالت" علي العوامل الشكلية مدركة أن الأشكال التي تم اقرارها والتسليم بها لها قيمة جمالية تشبه غالبا تلك المتجهة نحو ما ينحاز اليه الادراك الحسي كل يوم أو ما تتنزعه الاشكال من العديد من الظواهر الطبيعيه بواسطة القوي الفيزيائية وبالتالي فقد اتجهوا أو مالوا الي اغفال المضمون . وعلي النقيض نجد أتباع "فرويد" قد تابعوا المقارنات بين الفن والحلم. فالفن في نظرهم يخدم "الرغبات" غير المشبعة الملطفة" (ستربا ١٩٤٠) والتي أصابها الإحباط والكبت ، ومع اعطائها الرضا البديل للتعبير الرمزي . وقد أحدثت هذه النظرية الكثير من التحليلات للمضمون لكنها ليست مسئولة عن الاسهام في الشكل . وبوجه عام فأن التنظيم الشكلى يرتبط بالقوي الفيزيائية التي تحافظ علي بواعث عنيدة جامحة داخل الروابط . لكن هناك شيئا ما اكثر تفصيلا وكميا عما تدعوا اليه الحاجه اذا كان يلزم أن تشرح مجالا يكون فيه كل شئ صحيحا بالكاد لا اكثر ولا أقل من ذلك أو ذاك الذي يحول عملا باهرا الي فشل .

٥- بعيدا عن الاحداث الحالية التي ذكرناها ، فإن السلوك الفني قد تمت دراسته في عزلة تامة للغاية . وكما هو فريد فإن الفن يجب أن تكون له نقاط تمثار مع أقل الانشطة

مهابة في كل من الانسان والحيوانا . ويجب أن تاخذ في الاعتبار الروابط بين الفن والظاهرة المتواضعه ( من المحتمل أن تكون منفصلة عنه كلية في ثقافتنا عنه في معظم الثقافات ) التي تصنف علي أنها التسلية" وفي المقام الأول ، يحتاج الفن للانتساب الي السلوك الحيواني . وقد تم عمل الكثير من البدايات الظاهرة للتقدير الجمالى لدى الحيوانات الراقية (الانسان والفرد) : رقصاتهم مثل الالعاب ، زينتها الذائيه وتذوق البعض منها لازالة أو اختفاء الأصباغ . وقد تم أيضا ذكر استخدام التلون الجسدي مجذب الذكور في الفقاريات الأدني ، وتستكمل في طيور الحدائق ، بواسطة عروض معمارية بين الأعضاء والزهور .

ان الأشكال الاكثر اثمارا لسلوك الحيوان هو فحص تاثير الاضواء علي الجمال بما يؤكد الاستجابات الاستكشافية الشديدة والتي كانت موضع اهتمامنا في فصول سابقه .

نحن لا نامل هنا في علاج لجميع هذه العيوب أو انشاء نظرية سيكلوجيه شاملة عن الفن ، فبالأحري سوف تاخذ في الاعتبار دليلا علي أن المباديء التي قمنا بضمها معا من الحقائق عن السلوك الاستكشافي البسيط تكون أيضا مؤثرة في إنتاج وتقدير الفن . وسوف نركز بوجه خاص علي العوامل التركيبية وعلي الطرق التي تعتبر المتغييرات المقارنه مسهمة فيها . وهذا لا يعني أننا نرغب في تقليل أهمية العوامل المرتبطة كالإدراك وعدم الإدراك.

## التماثل والتنوع Unity in Diverity

بذلت المحاولاتللوقوف على جوهر الجمال الشكلي بدءا من الكتاب الفلسفيين في القرون الماضية الي علماء الجمال في العصور الحديثة ، مع اعطاء الأولوية لمبدأين اثنين هما: ذلك الممثل بمثل المصطلحات " التنوع" "الاختلاف" "التعدد" والاخر المسمي بمثل المصطلحات "الوحدة" ،"التماثل" "التركيب" "النظام" ،"التنظيم" ( انظر جلبرت" وكوهن ١٩٥٣) .

وقد أكدت بعض النظريات علي احد المباديء وتجاوزت عن الأخريات ، وكمثال ، فإن "أوجوستين " بطريقة حافلة بالذكريات في بعض المشاهد التي أحثها أو أحياها "جشتالت" لكنها لاتنسجم بدرجة جيدة من نتائج التجارب في الأولويات الجمالية ، ومع اعتبارنا أن

الدائرة هي اكثر الأشكال الهندسية جمالا لانها تمتلك المساواة الاكثر شمولا . فقد أوضح اليسون " في أواخر القرن الثامن عشر ، أن الأشكال ذات الاضلاع المتساوية هي الاكثر جمالا عن الأخري بسبب " عدد أضلاعها المنتظمة " وهي نظرية قد وضعت الدائرة فوق الشكل الناقص( الشكل البيضاوي) والمربع فوق المعين والشكل السداسي المنتظم فوق المربع.

وعلي الطرف الأقصي المعاكس ، فقد أعطي "ديوبوس" تأكيداً لسيادة التعبير الحركى ، أما "هوجارث" فقد نادى الي تطبيق " التنوع " ، وهيمتربهوي" الي اثارة العدد الاكبر من الأفكار في أقل زمن .

ان الغالبية العظمي من النظريات ، قد استخدمت بعض من التعبيرات " التماثل والتنوع" "والتطابق في التنوع" Unifornity in Variaty ، تستوجب أن الارضاء الجمالي يتطلب وجود كلا من المبدأين ببعض النسب الصحيحة. وقد وجدت هذه الفكرة في كتابات ديكارت ، هو تشيون، بأومجاتن ، موسيس مندلسون ، فشتنر . وكما أولئك المؤلفون فيما بعد في هذا المجال بدرجة سواء .

ان مبدأ التنوع يمكن التعرف عليه مباشرة بالاحوال التي تحرك الاثارة الي مستويات عاليه ويكون مصحوبا بالتنوع والتعدد ، والذي يمكن فيه أن نتعرف على عاملين مسئولين عن التعقيد وبالتحديد تغاير والتعدد للعناصر . ومن الواضح أنه يمكن أن تشمل أيضا "الجدة" ، والغموض والدهشة . ويبدو المبدأ المعارض للترتيب والتنظيم – علي الجانب الآخر – ممثلا للحالات المسئولة عن الاستجابات القشرية (اللحائية) واضحة المعالم التي تسمح بدرجة متوسطة من الإثارة .

دُعمت تفسيرها بطرق وصفها علماء الجمال في العصور الحديثة والأقل حداثه في مبدأين متعارضين والتأثيرات التالية عندما يسود أحدهما بدرجة مفرطة . وكمثال فقد لخص "جلبرت" "وكوهين" وجهة نظر "ديكارت" وهى أن الاحساس و الترتيب والتنظيم أو الايقاعات المبهجة ولا تضايق أو تجهد . أما النطرفات التي يجب تحاشيها هي تلك المسببة للغموض

والبلبلة واللبس ، التصور المعقد ، تكون في ناحية الرغبة الرتيبة غير المشبعه في ناحية أخري.
ان المتغيرين الأساسين في "بيرخوف" (١٩٣٣) النظرية الرياضية للقيمة الجمالية هي الصعوبة ج والنظام س ،ج تكون ذات صلة وثيقة مع "مجهود الانتباه" وبالتالي " الاحساس بالتوتر " وأن المواجهة مع شيء ما تستوجب التقدم . ويعزي هذا الي التوافقات الفضلية التلقائية في العينين ، الحنجرة ... الخ والتي تكون ضرورية لأجل الادراك الحسي ، وقد تستطيع التعرف عليها بواسطة الحركات ( المواجهة) الملفته والتوترات الفضلية الشاملة التي تصاحب الانفعال العالي . وقد نسب "بيرخوف" س الي الحركات المصاحبة غير الشفهية بدرجة كبيرة التي تتولد من خصائص معينه للموضوع ، مثل التماثل، التكرار ، والتتابع.

وقد توافق "جرافز" معنا في حد سنا الخاص بأن التعقيد أو التنوع يثار من خلال بعض أشكال الصراع " الصراع هو الصراع الجمالي أو التوتر المرئي بين الخطوط المعارضة والمتبايئة ، الاتجاهات ، الأشكال ، تباعد الأشكال، الأنسجة والتراكيب ، القيم ، تدرجات الألوان .

ان الصراع أو التوتر المرئي والذي يسمي المعارضة ،التباين ، التنوع،يتم استخدامه لانتاج المؤثر أو الاهتمام " ثم يستطرد لتفسير كيف أن " التماثل يتطلب حل الصراع وتكامله بواسطة السيادة ، وهي نظرية التركيب . ويتأثر هذا التكامل باخضاع الجاذبيات المرئية المتنافسة الي فكرة أو خطة أو ترتيب منظم " وتتحقق السيادة عندما يشغل نوع واحد – لون واحد خط واحد أو شكل واحد حيزا أكبر بدرجة واضحة في التصميم عن الأخرين .

وبذلك نجد ان الجماليين يصلوا الي وجهة نظر موازية لتلك في استفتائنا الي سلوك استكشافي اكثر بساطة والذي قادنا الي : الابتعاد كثيرا عن الدرجة المتوسطة لجهد الإثارة ، والاخلال بالاتزان بين العوامل التي تولد الإثارة والعوامل التي تخفض الإثارة تؤدي الي الراحة . ونظرا لأن ملاحظة السعادة الجمالية تعني السعي عمدا الي المؤثر والإثارة ،فيجب للآلية من نوع محرك الإثارة أن تعمل . وهذا يعني أنه توجد وسيلة ما تضمن الاحتفاظ بالإثارة داخل حدود وانه يتم تهدئتها بسرعة مرة أخري ، وهو متطلب يتحقق من خلال عنصر

الترتيب أو التنظيم . وتبدو بعض الأنساق محتوية القدر الصحيح فقط من التعقيد ومعدل التغير لأجل الملاحظة الطويلة بدون ضيق أو عناء . والحريق والبحر هي أمثلة للملاحظات العادية وقد روي "فشنر" (١٨٧٦) (Fechner) أخريات مثل رفرفة الاعلام في الرياح ، دومات الطيور الطائرة .، تعريق الرخام ، ان التعقيد الذي لايمكن تصديقة ، الانساق غير الممثلة التي تغطي حوائط بناء "فوريس" مثل الهمبرا في جرينا دا تبدو ملائمة بطريقة مثالية لمجتمع ليس لدية الوفرة التي لدينا من المادة المقررة ، الاذاعة التلفيزيون ، لكن لديه ساعات طويلة من الاستجمام المريح لقتل الوقت .

## التنظيم الجمالى Aesthetic Organization

ان ردود أفعال الحاضرين لعمل فني ما تشمل المثيرات المحددة بالخواص للعناصر المحرضة ، بواسطة الروابط بين العناصر المحرضة وبواسطة تآلف العناصر المحرضة وبذلك فهناك في المقام الاول وفرة من المجال للمناقشة بين الأهداف المحتملة للانتباه والاستجابات الموجهة . وبذلك فانه حتي عندما تكتسب جزء واحد أو سمة واحدة من العمل السيادة لحظياً علي الجهاز العصبي المركزي ، فيمكن أن نتوقع صدامات بين الإرتباطات البديلة أو التفسيرات الجديدة . ان سيادة الفنان يجب ان تحرك جميع الوسائل التي يمكن أن تساعد في السيطرة علي التشويش المحتمل .

١- المتطلب الأول هو لتحقيق تدرج من الأولويات ، لتحديد الأجزاء التي سوف تتلقى قوة وتثبيت للعادة والانتباه . والأجزاء (بصفة عامة) سوف يتم تسجيلها أولا . ومن الناحية الفرضية ، فان جميع المتغييرات المصورة في مناقشاتنا السابقة للانتباه وشكل السلوك الموجه في أدوات الفنان التقليدية ، فإن الموضوع الأساسي يؤدي بصوت أعلي عن المرافقين فيكون أعلي في درجة الصوت ، ويتغير بسرعة أكبر وتوقع أقل ، ان الشكل الأساسي سوف يستحوذ على الأهتمام بشكل أكبر من الأشكال الثانوية ، و يمكن التنبؤ به ببساطة علي نطاق واسع في الأعمال المبكرة للبرقشة البيزنطية وبمجرد أن اكتشف الفنانون مثل "رمبراندت" أو"كارافاجو" اساليب فنية أساسية فشدة الاستضاءة تجبر النظرة المحدقة في الاتجاه المقصود . ويرتدي

تماثيل القرن السابع عشر الوانا حيه ، وبدلة مزركشة ، بينما تتكون الارضية الخلفية من مناظر طبيعية غامضة او لونا رماديا أسمر واجواخا رتيبة مملة . وتلعب التصورات الثانوية علي عادات موجهة عميقة الجذور بالنظر أو الاشارة الي منطقة الاهتمام الأساسي . ويتم اختيار المواقع لأخذ ميزة القوانين النفسية مع المركز وبعد المركز والجانب الأيسر الذى يحمل شقاً خاصاً من الرسم والبداية والنهاية فى قصيدة شعر أو قطعة موسيقية .

ويتم سلفاً صرف الإنتباه عن نوعية واحدة بإدخال درجة حسن (Good) بترتيب وتنظيم المجال . إن الرسم قد يسود بمنطقة واحدة من الطيف اللونى أو بخطوط الرسم فى اتجاه واحد أو عمل موسيقى بإيقاع واحد ولحن واحد أو مثير مألوف أو بواسطة نغم واحد . وقد يظهر الإختلاف فى مجموعات ذات صورة متباينة أو صورة ذات العديد من الأحجام ، وقد يكون اللحن مميزناً من خلال التغيرات فى النغمة أو الجرس ، الإيقاع ، التناغم بإظهار التضاد ، الزيادة ، النقاص ، وبدلاً من الحسن (Good) قد تتكرر علاقة من خلال تغيير المضمون ، مقتربين من المفهوم الرياضى للترتيب (Order) وقد تكون هناك اطرادات تناغمية أو لحنية التى تكون فيها الفترات الفاصلة بين النغمات محفوظة أو مستنقاة فى تتابع درجات صوتية أعلى وأعلى أو أقل وأقل . وقد توجد صورة فى سلسلة مرتبة من الأحجام وشدة الاستضاءة والدورنات والإنتقالات . إن أجزاء برج يمكن أن تتجاوز كل منها لطول قاعدتها بمقدار نسبة ثابتة .

وبمجرد تحقيق هذه النتائج فإن النظام التركيبى للعمل يدخل فى الوسائل الأخرى لإبقاء التناقض والإثارة داخل الحدود . إنه يقولب أقسام العمل ، أو العمل ككل فى أنساق متآلفة والتى يمكن أن تستجيب له كوحدات ، وبذلك يخفف من التعقيد ، ويتم التخلص من الغموض بتمكين المكونات الجزئية من استدعاء الاستجابات حتى يمكنها تسيّد كل الإستجابات الأخرى . والترتيب طبقاً لشكل مألوف يعنى جزء من درجة التنظيم والتقارب مع ذلك الجزء من النسق الذى يخفض الشك حول معرفة درجة التشابه مع باقى الأجزاء .

إن الفشل فى إجراء هذه الوظائف يثير شعوراً حاداً بالقلق ، إن التجاور المكانى

للألوان قريبة الشبه جداً بما فى الطيف كما أن وجود مستطيلين يختلفان قليلاً فى الاتساع فى تصميم بنائى أو إطلاق نغمتين متزامنتين أو متتابعتين بفاصل نصف نغمة قد يتضارب أو يتناثر . إن الإستياء الناتج لن يتحقق ولكن يذكرنا بكيفية الحاجة للتمييز بين المثيرات التى يصعب التفرقة بينها والتى قد تولد العصاب فى الحيوانات .

وأنه ليبدو أن معالجة الأنساق الجمالية عن طريق الجهاز العصبى يتطلب معرفة درجة تشابه عنصر بآخر ، وإلا فسوف يكون هناك بعض أنواع التعارض والذى يكون كافياً بدرجة واضحة ، وغائباً عندما توضح العناصر الأخرى أعتبارهما مختلفين .

وعنالك حاجة للإتفاق حول التجاور المكانى بثلاثة ألوان وسلسلة من المستطيلات التى تتزايد تدريجياً فى الإتساع والمقياس اللونى أو إطرادات متناغمة أو لجنية كثيرة أخرى تشمل فترة أقل من ثانية .

## الإيقـــــــاع Rhythm

يعتبر الإيقاع أحد العوامل الرئيسية لتنظيم الفن وهو مصطلح يستخدم أحياناً عند القياس بدرجة مترادفة لا أكثر ولا أقل . إن نسق النبرات عند فترات زمنية ثابتة هى التى تشكل الإطار العام للموسيقى والشعر ، وله أحياناً معان أق ل تحديداً تشير إلى أى نسق من التكرارات وهناك مثال إيقاع النثر أو الإيقاع النابض مع عدد متغير من المقاطع بين النبرات، والتى ظهرت فى الشعر الانجليزى الحديث وفى الموسيقى ، فإن كلمة «الايقاع » قد ترمز إلى ترتيب النغمات حو ل النغمة للنبرة أو مجموعة الوحدات فى تصنيف اكبر .

إن المكافىء الاقرب للايقاع المقاس فى الفنون المرئية يتكون من تصاميم حلقية مثل المفتاح اليونانى أو اتساق البيضة والسهم . ولكنه يتم غالبا استخدام الكلمة بواسطة النقاد لاعمال الرسم حيثما يوجد عدد من التكرارات المتوازية ، وعادة بالتقريب ، صورة خط اللون ، أو أية نوعية أخرى . كمثال فان وجه الانسان يقدم ايقاعا لمنحنيات محدبة مزدوجة لأعلى من حاجبى العينين خلال الجفون العليا ، عظام الخدين وفتحتى الأنف إلى الشفة العليا .

إن فتنة الإيقاع غالبا ماتنسب إلى العمليات السيكولوجية الدورية بداخلنا أو إلى تجربتنا عن العمليات الحلقية فى الطبيعة الخارجية. لكننا قد ننسبها إلى المشاكل التى تثيرها . فأولا : الايقاع يخفف من التعقيد ، بكلامن تجميع العناصر المحرضة داخل وحدات حسية أكبر وبنسيج خيط مشابهة من خلال المؤثر المتغير بصفة مستمرة .

وثانيا : فإنه يزيل التناقض بين المجموعات البديلة بادخال عوامل تتحدث بقوة عن أحدها . إن المطلب الشديد لقياس التآلف فى مواجهة الرتابة يمكن رؤيته من الطريقة التى فيها نبضات منتظمة ، مثل دقات الساعة أو بندول الايقاع الموسيقى ، ويمكن سماعها بنبرات كل نبضة ثانية أو ثالثة ولكن هذه المجموعات المفروضة تكون غير مستقرة بدرجة عالية وتولد مباشرة الواحد للأخر تلقائيا أو من خلال مجهود تطوعى .

وبعيد عن هذه التأثيرات ، فقد يساعد الايقاع على تحديد مكان تخفيف الإثارة. وفى الموسيقى ، فإن النغم ذا النبرات يؤدى فعليا بصوت أعلى ومن الممكن أيضا ان يكمن لفترة أطول قليلا أو يذاع بتوقف لمدة دقيقة . وفى حالة الشعر ، تعطى عادات القراء الاستجابات الضمنية لمقاطع معينة شدة إضافية . وبذلك فإن العناصر المثيرة تتطابق مع قمم الإثارة المعروضة مع المادة مع استرخاء نسبى .

إن استمرارية النسق الايقاعى تولد التوقع الذى سوف يقاوم ويستمر فى مايجب أن يتبع ان يجعل القارىء أو المستمع يكون خير موصل لمعلومات ذات صلة بالمادة الأخرى . أن الملحن أو الشاعر يكون حاضرا مع مدى هائل من الفرص للسيطرة على الإثارة بالمطابقة مع الانحراف عن هذه التوقعات بالاختيار من مناطق الأكثر إحتمالاً ، ومناطق المعلومات المنخفضة أو مناطق الاحتمالية المنخفضة ومناطق المعلومات العالية للحيز . وقد توصل ريتشارد (١٩٥٢) إلى أهمية عظمى لهذه السمة هذه البيئة من التوقعات ، الإضاءات ، الإخفاقات ، الدهشة التى يوجدها تتابع المقاطع هى الايقاع .

إن الايقاع المتكرر سوف يولد بالإثارة مجموعة بداخل القارىء أو المستمع ليدرك حسيا

النبرات فى الأماكن الصحيحة ، سواء كانت العوامل مثل الشدة ، التغير ، التجديد أو الدهشة تناسب أيضاً هذه النبرات أم لا. وبهذه الطريقة ، فإن نقصا فى الشدة أو حتى الصمت قد يتلقى النبرات . وإلا فإن التباين بين النبرات سيتولد بالإثارة بواسطة متغيرات محتملة الانفعال وتحث هذه بواسطة الانسجام الداخلى مع التوقعات التى يمكن أن تكون مصدراً غنيا للتعقيد .

## الجمال التجريبى Experimental Aesthetic

إن العمل على الجمال التجريبى للصور المرئية البسيطة التى بدأت مع مدرسة الجمال لفشنر (١٨٧٦) تميل للمطابقة مع وجهة النظر التى بها تولد الصعوبة والتعقيد مع الدرجة المتوسطة لمعظم التأثيرات المبهجة ، كم أن التطرفات من البساطة أو التعقيد تكون مرفوضة للنفس . وقد اكتشف وتمر (١٨٩٣) القطع الناقص أو الشكل البيضاوى (أجوستين وأليسون) ليكون نو درجة أعلى من الدوائر فى الغالبية العظمى من الموضوعات . وقد تمت محاولات أجراء تجارب عديدة (انظر وودث ١٩٣٨) بوضع أولويات للموضوعات بين المستطيلات ذات نسب مختلفة مابين اطوال اضلاعها الاطول الاقصر. وقد أظهرت النتائج ان هنالك اختلافا ملحوظا بين الموضوعات من الناحية العملية، فإن كل شكل مستطيل قد حاول أن يكون له تأييد

ولكن كانت هناك نزعة متماسكة للأولويات حول القسم الذهبى ، أى حول المستطيل الذى ضلعه القصير أ والذى يساوى ٠,٦١٨ من الضلع الاطول ب

بحيث $\frac{أ}{ب} = \frac{ب}{أ+ب}$

ان نسبة القسم الذهبى تتزايد أيضاً عندما يتم فحص الاقسام المفضلة لقطعة خط مستقيم وقد أوضح انجي ر(١٩٠٣) موضوعاته خط أفقى بطول ١٦سم وانشأها لتحرك علامة تقسيم إلى أى نقطة بعيدة عن النقطة المركزية تقطع الخط بالطريقة الاكثر ارضاء وتم اختبار المسافات المتوسطة على طول الخط بواسطة تسعة موضوعات كانت قريبة للقسم الذهبى على

الجانب الاخر للمركز .

وقد استخدم بيرس (١٨٩٤) الارضية السوداء التى تحمل اثنين ١٠×٥ سم من المستطيلات ، يفصل بينها ٦٠ سم ، مع أضلاعها القصيرة فى وضع افقى . وفى الحيز بينهما قام بوضع ارقام متغيرة ذات مستطيلات مشابهة ولكنها متحركة وسأل عن الموضوعات لترتيبها بالطريقة الاكثر ارضاءاً . وعندما كان هناك فقط مستطيل واحد متحرك ، وخاصة ماوضعوه فى موضع يمثل القسم الذهبى . وكانت هنالك نزعة متزايدة لانتاج ترتيبات التماثل عندما تزايد عدد المستطيلات ، منتجا التماثل مرة أخرى عندما كان هنالك نزعة متزايدة لانتاج ترتيبات التماثل عندما تزايد عدد المستطيلات ، منتجا التماثل مرة أخرى عندما كان هناك ستة مستطيلات أو أكثر . وعلى الجانب الاخر قام ليجووسكى (١٩٠٨) بتكرار التجربة باستخدام مستطيلات ١٠×١سم فقد فشل فى مطابقة هذه الموجودات الأخيرة عندما اختارت موضوعاته الأنساق المتماثلة .

ورغم أن القسم الذهبى قد يلزم أن يناقش بوضوح مع علاقة المساواة للتعميم فى بعض الحالات ، قد كان منذ العصور الكلاسيكية ، تمت مناقشبه بواسطة الفنانيين وتم استخدامه على نطاق واسع فى جميع الصور. وتم تطبيقة على الفن (انظرجرافى١٩٥١) وقد قدمت التجارب العديد من التفسيرات مدعمة باستيطن موضوعاتتها لجانبيتها .

وقد استنتج «بيرس» أن المسافات المتساوية تخلق تأثيرا رتيباً مملا عندما يكون هنالك عدد كبيرجداً أو قليل جداً من المستطيلات الرأسية .

وفى الحالة الاخيرة ، فإن الشكل يشبه سوراً وقد اقترض أنجيبر (١٩٠٣) أن العين تمسح على طول القطاع الاكبر من الخط ، وعند ذلك فى مسار المحاولة لمسح مماثل على طول القطاع الاصغر فقد تم فحصة بواسطة نقطة النهاية والتى تجعل العضلات المحركة للعين المقاومة للأخرى تعمل . وتعطى هذه العملية القطاع الاصغر نوعاما من الدلالة الاضافية والتى تعوض عن ضالتها فى الطول . وانه لمـــــن المثير أن نرى «أنجيير» ان يستحضر شيئاً

مامثل الاحباط أو الدهشة أو التعارض ، والتى تعتبرها كمكافئاً للتعقيد فى إعلاء قيمة الاثارة . وقد رأى «ويتمر» (١٨٩٣) القسم الذهبى كوسط سعيد بين التنوع الكثير جداً والقليل جداً وقد لاحظ كلوب (١٨٩٣) أنه طبقا لقانون ويبر - فتشنر، فإن الاختلاف بين أ ب يجب أن يظهر مساويا للاختلاف بين ب، (أ+ب) وقد نسب السعادة لهذه الحقيقة .

وإنه ليصعب الحكم بين هذه الاقتراحات المختلفة بدون مزيد من التحليل العملى لكنها تتفق فى معرفة القسم الذهبى كوسيلة لتحاشى التأثيرات المسببة للاستياء للتجانس المتزايد والاختلاف المتعدد المتزايد، وهى وظيفة يعبر عنها باسمها البديل الوسيط الذهبى .

## جمال الرياضيات Mathmatical Aesthetics

يتم أحيانا الاحساس بالفن بأنه ينتمى إلى العالم الخيالى فيما وراء اللمسة للعلم والرياضة . ولكن حتى مع هؤلاء ذوى المخاوف الوهمية بأن اللمسة قد تحمل شىء يقدرونه فى «مجموعة من الصياغات » - خوف فكرة الكثير من الفنانين فى العصر الحديث ، وعصر النهضة، وبلاشك فإن الفنانيين القدامى سوف يذعنون أو يسلمون بأن الفن فى جوهرة امر للنسبة والشدة ، الفراغ والزمن والتباين - وجميعها مفاهيم رياضية بدرجة واضحة .

وقد قدم «بيركوف» (١٩٣٣) صياغات والتى اعتبرت قيم الرتبة (ر) (التعقيد) (ت) لمواد مختلفة .ان تعقيد شكل كثير الأضلاع هو عدد الخطوط المستقيمة الممتدة بشكل غير محدد والتى تحتوى جميع أضلاع المضلع . إن صعوبة شكل فازة هو عدد « النقاط المميزة» التى يمكن أن تستقر عليها العين . إن درجة تعقيد لحن هو عدد النغمات التى يحتويها . كذلك بيت من الشعر يكون مساويا فى العدد للاصوات المبدئية بالاضافة إلى عدد روابط الكلمة « التى لاتسمح بالاتصال » والصياغة (ت) هى بالاحرى الاكثر تعقيداً وتتغير مع الوسط . والنقاط المعطاة لمثل هذه الخواص مثل التماثل والتوجيه الأفقى - الرأسى فى المضلعات ، التكرارات ، النغمات الختامية والتتابعات اللحنية أو المتناغمة فى الموسيقى ، الايقاع ، الجناس الاستهلالى والسجع فى الشعر . وهناك طرق مستنبطة لتخصيص قيم دقيقة (ت) بين الأنواع

الداخلية التى تناولها بيركوف لقياس الجمال .

مع النسبة( ر/ ت ) وقد وضع هذه المعادلة ليس على أساس البيانات التجريبية ولكن على أساس اعتبارات نظرية . وظاهرياً ميولة الخاصة به ومنذ تعبير «بيركوف» عن مقياس الجمال (م) ذلك الذى يتغير طرديا مع الترتيب وهو عامل قد افترضنا انه يزيد الإثارة ، ويبدو انه يميل شيئاً ما . مثل البساطة أو انخفاض قيمة الإثارة . وأن الحقائق التى قد أخذناها فى الاعتبار فى هذا الفصل والفصول السابقة قد تقودنا إلى الارتياب بأن قيمة المكافأة الجمالية سوف لاتكون فعلا وظيفة متزايدة لمقياس الجمال (م) لكنها تصل بالاحرى إلى قيمة قصوى عند قيمة متوسطة للمقياس (م) مناظرة لقيمة مثلى للإثارة . وهذا بالضبط ماوجده المجربون عندما استنبطوا الأحكام الفنية من المضلعات ، مع قيم (م) المخصصة لهم ، مختارة من تصورات« بيرخوف» (م) هو أفضل إلى حد ما ولكنه غير كاف بأية وسيلة للدفاع عن النظرية.

وقد اقترح أيزنك (١٩٤٢) بعد مراجعة بيانات التجارب أن ( ر× ت) قد تكون أفضل تعبيراً لقيمة الجمال ويعكس هذا التعبير حقيقة أن القيمة الجمالية يمكن تعزيزها بزيادة التعقيد أو زيادة الرتبة (أى نقصا فى التعقيد) وحقيقة أن الانخفاض الاقصى فى التعقيد (ت) أو الرتبة (ر) سوف يجعل الشكل مثيراً للاستياء وقد يتغير مقياس «أيزنك» إما طرديا أو عكسياً مع قيمة الانفعال طبقا للأوزان التى تعطى لحاصل الضرب التعقيدة والرتبة ( ر) أو بمعنى أخر كيف يتم قياسها .

إن النموذج الرياضى الطموح بواسطة راشفيسكى (١٩٣٨) يعتمد على إفتراض أن الوحدات العقلية المتميزة تكون مثارة بواسطة خواص مؤثرة مختلفة. وكمثال فى حالة المضلعات ، فان الوحدات العقلية المختلفة تؤدى دورها بواسطة الخطوط الافقية والخطوط الرأسية ، الخطوط ذات الحالة الخاصة ، والزوايا ذات القيمة المعينة . والطرق المتوفرة لإحداث التأثيرللحافز الكلى يتميز بالقيمة الجمالية (الفنية) . وينجح مقياس راشفسيكى أكثر كمقياس للتعقيدات لكنه يحمل فعلا علاقة خطية منحنية لمقياس «بيركوف» (م) ، التى يصـــل

إلى الدرجة القصوى من الدقة عندما تكون (م) ذات قيمة متوسطة .

فإذا كنا على صواب فى حدسنا أن التعقيد ، الدرجة والعوامل المشابهة يمكن أن تؤثر على القيمة الفنية (الجمالية) من خلال تاثيرها على الإثارة فإنه يمكن بالكاد ان نتوقع معادلات بسيطة لتوفر الوصف الكافى للطريقة التى تتفاعل بها. وأية كميات قد نستخدمها لتمثيل درجة التعقيد أو الرتبة الممثلة فى الشكل يجب ان تتصل بالانفعال وكما راينا فإن الاثنين قد ينجحا فى الاتجاهات المعاكسة ليجعلا من العسير استنتاج قوة الإثارة الناتجة من مختلف المتغيرات (التعقيد/ الرتبة) . عندئذ فإن القيمة الفنية (الجمالية) بدورها وتكون مرتبطة بدالة غير معتادة أى معقدة الإثارة وبعيدة تماما عن التأثيرات المشركة للمتغيرات الأخرى . لأن هذه مسائل خاضعة بدرجة جوهرية للدراسة التجريبية . إن فائدة المقايس لنظرية المعلومات وتلك المؤشرات الفسيولوجية والمؤشرات الأخرى للإثارة ستكون عوضا عن البحث .

## تنوع التذوقات Variation in Taste

لقد رأينا (فى الفصل السابع) ان أمزجة معينة تنحرف أو تغيراتجاهها بدرجة اكثر من الاخريات تجاه قطب ، واحد أو القطب الاخر من سلسة البساطة/التعقيد أو إثارة/ الاستجابة ويسرى نفس الشىء تماماً بالنسبة للأزمنة والأماكن المعينة . أن الفن لجميع الحضارات الرئيسية يظهر تذبذبات بين النماذج الكلاسيكية للصفاء والهدوء والسكون والنظام والميل الرومانسى للاثارة ، اللون ، الدراما ولكن التشجيع الاستثنائى والرعاية لطرف واحد قد أصبح نادراً وعادة يعقبه تذبذب شديد فى الاتجاه المضاد . قد تكون الاولويات لطرق معينة لتكثيف الإثارة أو لطرق معينةلتخفيفه من العناصر الأساسية لأية طريقة للحياة وبذلك تكون ملزمة بجزء هام كما يجب أن يوصله الفنان . ومن المثير أن تلاحظ كم مرة يختلف فيها طرز الفنان عن سلفة فى الاتجاه لقيمة الإثارة الأكثر علوا أو الاكثر انخفاضا والتى تطور بعض السمات التعويضية التى تميل إلى توازن النزاعات الأكثر تطرفاً .

وكمثال على ذلك ، نجد أن التحرك من نمط الإثارة الأولية إلى الإثارة العالية ومن

والتألق إلى الزخرفة القريبة المعتادة تجاه مزيد من الحركة ، الدراما ، التعرج ، الضوء اللون ، الزينة .

ونفس الطراز له أحيانا خاصية بارزة يمكن تذكرها : وكل جزئية أياً كانت متطرفة ، تخضع لانطباع النشاط والحيوية الذى ينتج من العمل ككل . إن سمات رسم الزخرفة الغريبة هى أقل أهمية كل على حدة من رسومات فلورنتين عصر النهضة وكل شكل انسانى من المحتمل أن يوجد فى وضع قد يكون بدون مغزى ومثير للإستياء إذا كان وحده لكنه يتوافق مع الوحدة للنسق الشامل وقد لايلاحظ جيداً كهوية منفصلة فى البداية . لذلك يعالج الفنان ارتباكه وحيرته بصهر عناصر عمله فى وحدات اكبر بحيث يمكن توصيل الاستجابات المميزة الفردية خالية من التعقيد السيكولوجى : إن المؤثر الأولى قد يكون واحداً من التعقيد والغموض الكامن ، ولكن التعقيد يتم حله عندما يأتى الملاحظ تحت سيطرة التركيبة العامة ويكف عن استدعاء الأهمية غير المستحقة لتفاصيله الغريبة وعند القطب المعاكس ، فإن الرسم المعاصر والعمارة المعاصرة التى جاء تحت التأثير للحركة التصنيعية تلزم نفسها بالخطوط المستقيمة والزوايا القائمة ، التجريد الوضوح ، وفى الحقيقة ، فإن كل شئ يتم عمله لأجل شئ محبط لم تكن لتلك المجموعات من اللون الأسود التى تبرز نفسها بين امتدادات الأسود والرمادى ، الأبيض ، وقد اعتقد اليونانيون القدامى غالباً فى تمثيل اللون الأساسى بالقناعة بصورة مستخرجة نقية ، استخدمت فى طلاء تماثيلهم والأعشاب والحلى المعمارية لمعابدهم بطريقة قد تبدو فى الوقت الحاضر مبهرجة .

والرسامون الفوفيون (Fauvapainter) (المتحررون من قيود التقاليد) والمسيقيون الكلاسيكيون الجدد فى مطلع القرن العشرين قد أنكروا تعقيد التركيب وغموض الأشكال التى كانت تنشأ ، بطرق مختلفة بواسطة اسلافهم من الرومانسيون فى العصر الأخير والانطباعيون واستعادوا بدلا من ذلك الأشكال البسيطة نسبياً والخطوط الشفافة . ولكنه بينما تُفقد قيمة الإثارة فى الغموض والتعقيد ، فقد استبدلوا قيمة الإثارة بالتلوين المبهرج مع أكثرية للون الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر أو الايقاعات الشديدة ، التناغمات الخشنة

والأصوات حادة النغمات لآلات النفخ الموسيقية ، وغنى عن الذكر الدهشة والجدة .

## الاتزان Balance

هناك مطلب معروف بوجه عام لأجل اشباع هيكل الجمال وهو الاتزان . انه بعيد عن الوضوح ، إلا أن هذا المصطلح «الاتزان» يعنى نفس الشئ لجميع من يستخدمونه ومع أنه من البساطة المحيرة أن تقرر ما إذا كان يوجد لعمل ما اتزان أم لا فلا يوجد هنالك قدر كبير من الاتفاق على ما يتكون منه أو لماذا يكون هاماً ؟

ان التماثل نو الجانبين أو التماثل الانعكاسى . والذى يحتوى نصفاه على نفس العناصر مع علاقات مكانية ، نؤكد الأتزان ، لكنه من الواضح أن الاتزان قد يتحقق أحياناً ، وغالباً اكثر أرضاء ، بتركيبة تكون غير متماثلة ، أى بدلاً من أن يكون نصفاها متماثلين ، يمكن أن يكونا مختلفين لكنهما بطريقة ما يكونا متكافئاً ( أو إن التماثل يكون عادياً فى فن العمارة والتصميم المستخرج بمعطم الثقافات ، ورغم أن المبانى الغربية الحديثة والرسومات المستخرجة وثبوت المساكن اليابانية تمتلك فى الغالب الاتزان ولكن بدون تماثل . ان التماثل المطلق فى الرسم التمثيلى وتحت التماثيل يكون استثناءاً ، ويشمل التكوين غالباً ما نطلق عليه بالتماثل الظاهرى والعناصر مرتبة بطريقة مشابهة على كلا جانبى المركز لكنها تختلف فى التفاصيل الشكل أو اللون . ان الاتزان بين المحتويات للأجزاء الأولى والأخيرة يكون ممكناً أيضاً ويظل مرغوباً فيه بين الأشكال الفنية المعاصرة مثل الموسيقى ، الشعر ، الجديد . إلا أنه يرتبط مع الأشكال المإئية التى تم دراسة الاتزان لها وتحليله بكل الدقة . وهنالك العديد من التجارب المتصلة بالموضوع . ويجب أن يكون الواحد حريصاً لكيلا يعتمد كثيرا على نتائج هذه التجارب ، نظراً لأنه يوجد دائماً مدى هائل من التغيرية البينية و الضمنية بين الأحكام الجمالية ، حتى عند تطبيقها على مادة مبسطة بدرجة أساسية وتغيرات طفيفة بالمقارنة فى التأكيد على أهمية التعليمات وفى الترتيبات التجريبية يمكن تغيير الاستجابات بدرجة عميقة. ان العوامل التى تذكرها الأشخاص فى تفسيراتهم لأحكامهم تكون وعلماء النفس المجريون الأوائل الذين قاموا بهذا العمل قد اعتقدوا أن الفاعلون بين

طلبتهم ، والذى قد تم انحيازهم بدرجة جيدة بالنظريات الجمالية أو السيكولوجية السائدة ومع ذلك توجد بعض المكتشفات المتواترة مضيئة .

وقد استخدم بيرس (١٨٩٤) عددا التوافيقات للأشكال على أرضية سوداء . وكان هناك دائماً خط رأسى ثابت فى المركز ، وخطوط ثابتة أخرى على الشاشة وخط متغير على الشكل والذى يقوم المجرب بتحريكه حتى يحكم الشخص أن النسق بأكمله يبدو متوازناً . فإذا الخط المتغير يبدو أقصر أو أضيق من الخط الثابت المناظر على الجانب الآخر ، فكان من المحتمل أن يخصص لوضع أبعد من المركز . وقد وضعت الخطوط والنجوم بعيداً عن المربعات وفى الأماكن الخاوية عن الأماكن المملوءة ، والخطوط الزرقاء والخضراء أو الخطوط عن البيضاء ، الحمراء أو البرتقالية .

وقد عارضت يوفر (١٩٠٣) عدة سمات لطريقة بيرس وقام بتعديلها . ولم تؤكد على مركز اللعبة كما فعل بيرس ، بإدخال خط مركز ثابت وغالبا ما رتبت خطوط أخرى متماثلة حول المركز . وقد استخدمت الطريقة لعلم النفس البدنى فى الانتاج ، والتى تسمح للفاعل بأن يضبط نوعية المؤثر المتغير ، وقد أشارت فى تعليماتها إلى الحصول على السعادة بالأحرى عن التأثير المتوازن . ان النزعة لوضع أشكال اكبر أقرب الى المركز كانت مطابقة بوجه عام . كما ان الالتفات الى المتغيرات الإرتباطية مع الاهتمام فقد وجدت أن الصور الهامشية كانت موضوعة أقرب الى المركزبالنسبة لمستطيلات بلانك ، الإنطباعات التى تغيرت لكل محاولة أقرب عن الأنطباعات التى لم تتغير ، وصورة لإدراك حسى عميق مناسبة (نفق سكة حديد مفتوح) أقرب عن ذلك المنتج بالإنطباعات ذات البعدين (نفق سكة حديد مغلق بواسطة باب) . والأشكال التى اقترحت الحركة بعيدا عن المركز (بالامالة أو النفخ إلى الخارج) كانت موضوعة أقرب عن تلك المقترحة للحركة إلى الداخل .

إن الاستكشاف واسع المدى لجميع الوسائل الممكنة لأتزان الأعمال للرسامين المشهورين قد أيدها بالحجج الوافرة كل من بوفر (١٩٠٣) وأرنهيم (١٩٥٤) . وهم الآن قد أصبحوا مألوفين لدينا ويتم التعرف عليهم مباشرة كمكونات لما قد أطلقنا عليه « جهد الإثارة »

ولذلك فهو يبدو ، أن عملا للفن يتطلب بعض المساواة فى قيمة الإثارة لكل من شقيه ، والتى يمكن أن تستدعى من التماثل أو المضمون المشترك لكنه يمكن أن تأتى أيضاً من التحديد الخارج لمحدد واحد من الإثارة مقابل الآخر . إلا أن المسافة من المركز يمكن أن يقوض ظاهرياً النقص فى قيمة الاثارة ، لذلك فإن الاشكال التى تكون أقل إثارة بدرجة جوهرية يمكن أن تساوى هذه والتى تكون اكثر من ذلك ، موضعها أبعد الى الخارج .لماذا يكون الاتزان بأنه اساسى وجوهرى ، ففى الوقت الحاضر فقط يمكن الاجابة عليه بواسطة الافتراضات . وكل مثال للحكم الجمالى هو بلا شك قد انتج بالتوازن بين العديد من العوامل . وفى تجارب « بوفر » ، كمثال ، فإن الأشخاص قد أدوا عكس النزعات العامة إذا كان القصد ترك الكثير من الأماكن الخالية فى مكان من الملعب أو وجود عناصر مزدحمة جداً وملتصقة ببعضها بدرجة شديدة . لكن اكثر العوامل أهمية قد توجد مدرجة هنا وبالطبع ، فقد يكون اكثر من واحد منها فعلاً نشطا .

١- ان افتراض أن الحاجة للأتزان الحسى الإدراكى تعتمد على المصاحبات المشتقة من التجربة للأتزان الميكانيكى وعدم الأتزان الميكانيكى هو أمر مغر ، قد اقترح بواسطة المقارنات التى لا مفر منها بين مجموعتى الظاهرة . لكنه يمكن أن نقف بصعوبة مطاردة إلى درجة بعيدة ان العديد من المتغيرات التى تحدد الاتزان الحسى ، رغم انها قد تؤثر على « وزن » العنصر فى حس تصويرى ، لا تحمل علاقة بالوزن الفيزيائى ، وحتى رغم الأجسام الكبيرة ترى بالأولوية أقرب إلى مركز اللعبة . ان المسافات المختارة لا تكون بوجه عام هى تلك التى سوف تتفق مع القوانين للأتزان الميكانيكى ، اذا كان الوزن فى الإدراك العام تكون ذات أهمية. وقد تكون تلك الأشكال التى لا يكون فيها تناسب بين قيمة الإثارة للأقسام المختلفة ، فى الحياة العملية ، وهى تلك ذات الاحتماعلية العالية للتغير العنيف المفاجئ وشيك الحدوث وكنتيجة لذلك ، فإن عدم الاتزان المدرك حسياً قد يؤدى إلى تصاعد رثارة غير متميز ساهم ، يأخذ شكل الشعور الغامض ولكن المكثف بأن هناك شيئاً ما خطأ وأن هذه الأشياء تكون غير مستقرة ولا يمكن أن تستمر . وغالباً ما يكون الشكل الجديد المتوقع من الحالة الحاضرة لعدم الاتزان قد تكون واضحة ، وكمثال ، عندما يبدو شئ ما تقبل الرأس أو أن برج الاستناد يبدو

على وشك السقوط . ويحمل أرهيم هذه الفكرة فيما وراء هذه الأمثلة لاستخراج التصاميم . وعلى حدود مربع مستو فإن الدائرة تبدو من خارج المركز بأنها مشدودة تجاه المركز . بينما ذلك القريب من حافة المربع يبدو مشدودا تجاه الحافة ولا تحتاج لوقفة هنا سواء كانت الظاهرة بسبب بعض من النزعة الفطرية للأنشطة للتثاقل تجاه الانساق الأفضل ، ومع مطابقة وجهة نظر « لجشتالت » التى وافق عليها أرنهيم ، أو سواء كانت نتيجة التوقعات المتعلمة . يمكن أن تظهر هذه التوقعات (١) بسبب ترتيبات غير متوازنة مثل تلك المذكورة توا فى الحياة العملية أقل مواجهة بدرجة غالبة عن الترتيبات المتوازنة المفضلة . أو (٢) لأن مثل هذه الترتيبات غير المتوازنة هى فى الحياة العملية متبوعة بواسطة الترتيبات المتوازنة المفضلة الى ما تميل اليه حسياً وأى من الطريقين ، سوف لا يكون هنالك انفعال غير مخفف ، سواد من «الغلق تجها النزعة » من الدهشة أو عدم المطابقة ، أو من التوقع للتغير . ويتكلم « أرنهيم » أيضاً عن غموض الأشكال المرئية غير المتوازنة . وفى علم مصطلحاتنا قد يكون هناك بعض التعارض بين النزعة لإدراك الأشكال كما هى والنزعة لإدراكها مع تصحيح عدم إتزانها .

٢- يسرد ليجووسكى (١٩٠٨) تقارير مستنبطة ، تبين أن العلاقات الواضحة للمساواة قد تكون محققة عند وضع الأشكال على مسافات غير متساوية من المركز لأجل الاتزان وفى وجود الترتيب المصور فى شكل ٩-٢ ، فإن بعض الأشخاص يعتقد عمل الزوايا B متساويتين ، والذى قد يتطلب وضع المستطيل A بعيداً عن B ، وبينما رغب آخرون فى جعل a ، B متساويين . وعندما يتساوى المستطيلان الجانبيان فى الأرتفاع لكنهما يختلفان فى العرض ، كما لدى الأشخاص الباعث الشائع المشترك لمساواة المساحات للمستطيلات التخيلية الممتدة من المركز الى الحدود الخارجية للأشكال الخارجية . إن المثير قد يقدم لنا وحدات غامضة مبهمة والتى تتميز التعقيد الشامل . إلا ان هذا التفسير لن يغطى المتغيرات خلاف الحجم والتى قد وجد أنها تؤثر على الأتزان .

٣- ان حقيقة أن المسافة من المركز يمكن أن تعوض العجز فى عدم المساواة لأجل قيمة الإثارة فمن المحتم أنها تجذب حركات العين لأعلى لأخذها فى الاعتبار .

وتظهر المؤثرات فى جذب الرؤية المركزية مع نسبة قوية لنوعيات الإثارة المستحثة ويبدو معقولا هذا الافتراض ، لبعدها عن منطقة التركيز الابتدائية ، نظرا لأنه كلما كان المحيط الهامشى للمؤثر كبيراً ، كلما كبرت السعة لأى حركة للعين تجذبها ان التفسيرات التى ترتكز بشدة على حركات العين تكون غالباً منتقدة على اثنين من الأرضيات على الأقل ، على أية حال. أن الأحكام الفنية أو الجمالية تكون ممكنة فى حالة التعرض لجهاز « التكستسكوب والتى تستهل استكمال حركات العينين وحركات العينين عندما يتم تسجيلها فوتوغرافيا ، لا تتبع عادة حدود معينة ولكنها بالأحرى تبين نسقاً غير منتظم متأثر بدرجة غامضة بالشكل الذى تمت مشاهدته .

ولكنه بدلا من حركات العين المفتوحة فقد يأخذ الشخص فى الاعتبار النزعات للاستجابة المناظرة . ان حركات العين الضمنية الأولية تلعب أدواراً رئيسية فى العديد من النظريات المعاصرة عن الإدراك الحسى للشكل (هب ١٩٤٩ ، بياجيه ١٩٦٠ تيلور ١٩٦٠) . ان الاثارة المتزامنة لعدد من الاستجابات الموجهة العينية غير المتضادة قد تكون متوقعة لتحدث أنساقاً متغيرة وغير منتظمة بدرجة عالية للرؤية المركزية المفتوحة عندما تتزاوج مع العمليات العشوائية أو المصادر العشوائية « للضوضاء » التى هى مميزة للجهاز العصبى ، وفى أي عرض يتطلب المعالجة كوحدة ، فقد تُنشأ نزعة قوية لتركيز الحملقة بالقرب من المركز ، ونظرا لأن المنطقة حيث المسافة المتوسطة من الحفيرة للصور للعناصر فى العرض سوف تكون عند أدنى قيمة لها ، ممثلة التلقى الأمثل للمعومات . وقد يكون كذلك سواء كانت العادات أو الانعكاسات الفطرية مسئولة عن ذلك . فإذا كانت هنالك عوامل والتى تجذب الرؤية المركزية بدرجة مسيادية إلى جانب واحد ، وبذلك تساعد على ظهور التناقض .

٤- قد تكون هنالك أسباب أخرى عن سبب تفضيل التوزيع المتساوى للأنتباه بين نصف مجال الرؤية . وبالتأكيد فإن الملاحظة شئ ما لفترة طويلة والتى تتطلب دوران العيون الى جانب واحد سوف تعجل بالتفاف الرأس ، والتى تستعيد مركز الحملقة . وتسبب بدرجة قصوى التفاف الجسم بأكمله . وعندما يرغم شخص ما على مراقبة شئ لأكثر من بضع ثوان

من ركن العين ، لأن رأسه مغطاة فى صندوق أو لسبب آخر ، فيجد القيد يحاصره بشدة . وهناك أدلة على ذلك كما رأينا فى الفصل الثانى ، بأن الإدراك الحسى يكون مصحوباً بتوترات عضلية عامة والتى تتناسب مع قوة الإثارة المدعمة للأجزاء المناظرة لمجال المؤثر. فإذا كان كذلك ، فإن نسقاً غير متوازن والذى يولد مزيداً من التوتر على جانب واحد من الجسم بدرجة أكثر من الجانب الآخر قد يكون سبباً للإحباط .

## ديناميكية الإثارة

حتى الآن ، قد أخذنا فى الاعتبار العلاقات بين قيمة المكافأة الجمالية وقيمة الإثارة الشاملة لعمل أو عنصر من عمل . إن الإعجاب الشديد يحتم على الفنان أن يكون قادراً على تجميع عناصر الإثارة المختلفة ليسنى له ترتيبها ليس بالنسبة لتماسكها العام فحسب ولكن أيضاً بالنسبة للطرق التى بها تنبثق منها أو تعزز بها أو تبطل تأثيراتها الواحدة على الأخرى. وهذه المعالجة البارعة للعلاقات بين قيم الإثارة للمكونات المستقلة تكون اكثر وضوحاً فى مجالى الأدب والموسيقى ، حيث يعنية اللعب الفنى توجيه ردود أفعال الحاضرين فتجذب انتباههم تارة وتتركهم أخرى ، وتقوم ببناء فكرهم لمضمون العمل. ورغم أن هذه السمات للسلوك الفنى أو الجمالى تكون سهلة بصفة خاصة لمناقشتها فيما يخص الأدب ، الموسيقى ، مثل السمات الأخرى الى قمنا بمسحها والتيتنسب غالباً إلى الفنون المرئية ، وهناك دائماً درجة من المقارنة الى حد ما بين المبادئ المطبقة على الانساق المكانية والزمانية . وانه من الممكن لعلاقات معينة بين المؤثرات أن تؤثر على الجهاز العصبى بنفس الطريقة سواء كانت الإرتباطات بين العلاقات مؤثرة ومقدمة معاً أو فى دورها . والتوازى بين تلك العمليات مثل الإرتباطات المتتابعة أو التآلف المكانى والزمانى عند التشابه قد لوحظت لفترة طويلة وبأية حال ، فإن النسق المكانى لأية صعوبة أو تعقيد ملحوظ يكون له أجزاؤه مثبتة ومرتبة فى تتابع. وحتى العناصر لنسق بسيط قد تسجل فى تتابع طبقاً للنظريات السائدة التى تنسب الإدراك الحسى للشكل الى آليات الحصر . وبالمثل ، فإن الذاكرة تولد ردود أفعال للأجزاء السابقة من الأعمال الأدبية أو الموسيقية التى توجد معاصرة مع ردود الأفعال للمؤثرات التى

تستقبل فى اللحظة ، وبمجرد اختتام العمل ، فإن القارئ أو المستمع عادة ما يعى ويمثل لنفسه الهيكل الإجمالى للعمل ، وغالباً فى سورة نسق مرئى .

وفى اغنيته ليوم سيسيليا ، فقد استلهم دريدن (Dryden) القوة من الموسيقى ليستدعى ويكبت عاطفة واحدة بعد الأخرى ، لكنه يعتبر أن العواطف مثل الحماس العسكرى والضعف العشقى والتى تعتمد على إرتباطات غريبة دخيلة . ويجب أن نتوقع ، على أية حال من خطنا السابق عن الفكر أن الحالات العاطفية الجوهرية لأنساق الصوت يمكن تولدها بواسطة العناصر الهائلة والمقارنة لجهد الإثارة وأن هذه سوف تقع تحت كثير من الاستجابة للموسيقى المطلقة . وسواء كانت الأنساق السمعية يمكن أن تكون مرضية فى أنفسها بالاستقلال التام لمن المغزى الموسيقى الخارجى فى سؤال قد أثير فى مناظرة ساخنة .

أن دور المتغيرات المقارنة فى توليد الإثارة العاطفية الجوهرية قد تعرف عليه مايز فى العاطفة والمغزى لماير فى الموسيقى . (١٩٥٦) . ان اقتراب ماير العالى للجمال الموسيقى والمشاكل المهملة لعلم النفس العام التى أثارتها الموسيقى قد قادته الى النتائج التى تتراكب تماماً بدرجة واضحة مع الفروض التى قادنا إليها الاعتبار لمجالات مختلفة كلية من السلوك .

وقد بدأ « ماير » من الفرضية أن « العاطفة أو التأثير قد يثار عندما تكون هنالك نزعة للاستجابة حبيسة أو محظورة » . التعارض ، الشك ، الارتباك ، عدم المصداقية ، والغموض قد ذكرت بأن تكون ميالة لأحداث هذا القيد أو الحظر وستكون العواطف ، كمافال ، ستكون مصدر سعادة إذا كانت مصحوبة بإحتمال أنه سيكون هنالك قرار أو أن هذا الموقف سيكون تحت السيطرة . ويسير النقاش إلى أن نستخلص أن الأنسان الموسيقية يمكن أن يكون لها مغزى لا يفيد مع أى شئ خارج الموسيقى والذى قد يقترحونه ولكى تحصل على المغزى ، يجب أن يشير المؤثر الى بعض من الحافز خلاف ذاته ، وبالمفهوم الذى يثيره بعض جزء من الاستجابة مناظرة لذلك المؤثر الأخر ، وكمثال توقع منه والانساق للصوت تفى بهذا المطلب حتى الآن لأنها تؤدى إلى التوقعات عن الأصوات الأخرى تابعة أو مصاحبة لها ، وفى لغة نظرية المعلومات هنالك قدر كبير من الوفرة فى الموسيقى ، نظرا لأن تآلفات معينة وتتابعات

معينة تتكرر بدرجة غالبة عن الأخريات فى أية لغة موسيقية . وكل عنصر موسيقى يرسل معلومات (موجبة وسالبة أو يخفض أو يزيد الشك) من العناصر الأخرى لأنه يستوجب توزيعاً احتمالياً مختلفاً والذى يعنى حتمياً تغييراً فى درجة الشك .

وهناك برهان واحد لهذا هو العينات المقبولة للطرازات الموسيقية الأقل تغيراً مثل تلك التى تحتذى بواسطة الأغانى الشعبية والترانيم ، ويمكن انتاجها صناعيا بالتحليل أو التكرار (الاحتماليات الشرطية) . وقد كانت هنالك محاولات لاستخدام الآلات للحث على تلحين (القطع الموسيقية) منذ القرن السابع عشر إلى أيام الحاسبات الحديثة . وهذه العلاقات الهادفة أو إرسال المعلومات بين الأنساق الموسيقية توفر للملحن مخزوناً لا نهائياً من الوسائل لتغيير مستوى الإثارة ، ولأن التوقعات الناتجة من الأنساق المختلفة يمكن أن تختلف بدرجة هائلة فى الوضوح والتحديد ، وبسبب أنه يمكن تحريك الإثارة بالانحراف عن التوقعات التى تكون محكمة وغير مشبوهة . وهذه الرابطة الوثيقة بين الشمول الفكرى للهيكل والعاطفة يستوجب. كما يقرر « ماير » صحيحا ، أن التفكير والشعور لا يحتاج لرؤيته كتناقضات قطبية ولكن كإظهارات مختلفة لعملية سيكولوجية واحدة ، درس إذا أخذ فى القلب ، قد يجعل علماء النفس أقل ميلا لدراسة الإدراك الحسى والتفكير بدون انتباه مستحق لمصادرهم الجوهرية من الحفز.

ويمكننا الآن أن نلقى نظرة على بعض الوسائل المتوفرة لدى الموسيقيين لعمل الإثارة لنعود أنفسنا على كلا من تحليل « ماير » وعلى نتائجنا السابقة .

وفى المقام الأول ، يقبل الملحن القيود على طرز وشكل معين . ويشمل هذا استبعاد معظم التوافيقات الممكنة للأصوات وبذلك يضمن الحيرة المتوسطة ، والتى تخف فى الأنساق التى تتطابق مع التوقعات التى تواجه تعاقبيا . وكمثال ، ماير مستمعا على وشك أن يسمع شيرنو يتوقع أن القطعة ستكون فى ثلاثة أرباع الوقف رأى ستكون مرحة وخفيفة ، أى أنها ستتكون من مقاطع يمكن أن تمثل مثل $A_i\ A_1\ A_2\ A_2\ B_1\ B_1\ B_2\ B_2\ A_1\ A_2$ ، وأن المقاطع المرموز لها بنفس الرقم سوف تحتوى على مادة مشابهة أى أن $A_2$ ، $B_2$ ستكونان

أطول من A1 ، B1 وأن المادة ذات المقاطع B ستكون متباينة مع الأقسام A وأكثر من ذلك ، فمن الناحية الفرضية ، فإن جميع الموسيقى تكون على أساس النظام على بعض المقياس ، والذى يعنى أن هناك اختيارا واحدا من الأنغام المتوفرة فى ثمانية ، اثنى عشر فى عدد من الموسيقى الغربية التقليدية لكنه متعود بدرجة لا أكثر ولا أقل فى الأنظمة الأخرى ، وسوف يستخدم فى الحال . وسوف تكون عادة فى نغم واحد « القرارى » وهو الذى تدور حوله الموسيقى ، أى سوف يحدث غالباً بدرجة أكثر من الأخرى وسيكون من المحتمل أن ينهى القطعة أو أى من أجزاءها الرئيسية . والقواعد ضمنية فى قبول صورة مميزة أو نظام مقياس يحتوى ريبة أكثر عند نقاط معينة بخلاف الأخرى . وكل الأشكال تشمل مراحل حيث يكون من المتوقع مادة جديدة ومراحل تكون عادية حيث يعاد بايجاز لحناً قد تم سماعه فعلاً . أن استخدام مقياس أو مفتاح يجعل ما يأتى يكون متوقعاً عند أطراف العبارات عنه فى مكان آخر . وبذلك هناك غرفة للأستكشاف اللانهائى للأثارة وتخفيف الاثارة . ويقال أن الملـــحن « روزينى » قد لاقى صعوبة فى الاستيقاظ فى الصباح إلى أن عثر على علاج مبدع . فقد أعطى تعليماته لخادمة بأن يعزف نغما غير متجانس على البيانو حيث أجير على القفز من الفراش ليعرف المتناغم من الأصوات والذى أراحه .

وهناك أيضاً الامكانية لتوليد اثارة مكثفة بصفة خاصة باستخدام الأصوات التى تنجرف عما هو متوقع . ولقد أحدث « بيتهوفن » تأثيرا دراماتياً متميزاً بادخال على الرغم مما هو مألوف ، فى بداية الثلاثية (أو الأقسام B ) فى نهاية « الشبرنو » لسيمفونيته السابعة . وبذلك أخرى اقتحاماً ثانياً على نظام الإثارة للمستمع بقطع اللحن الرئيسي بعد بضعة فاصلات موسيقية . وبالمثل فإن الاقتراب من معدل مقام معين يعطى تأثيرا فريداً للأنغام المختلفةالتى لا تنتمى إلى المقياس المناظر ، سواء كانت هذه الأنغام تمثل انحرافات لحظية أو تعديلات فجائية (تعديلات لمقامات جديدة) .

ويتكرار بعض من التقسيمات عددا من المرات في تتابع. يمكن أن يشجع الملحن توقع أن التقسيمة سوف تستمر، لتمكنه من احداث الدهشة والارتياب بافساد هذا التوقع بخشونة . وهذه الوسيلة ، على أية حال عادة أمر من التكرار في بعض المجالات مع التغيير في الأخرى ، ان نسقا ايقاعيا متكررا، تتابع متناغم ، أو نغما مكررا مع تغيير المادة اللحنية ، ان تكرار نفس الاصوات مرارا ومرارا قد يكون له تأثير معاكس وهو في الواقع يستخدم بانتظام لبناء الاثارة . وقد يكون ذلك بسبب بعض من الاستجابة الأولية الفسيولوجية الى التكرار الايقاعي ، مع شرح استخدامها التعويذي للبحث على السلوك غير المنطقي جماهيرايا. ولكنه هناك أيضا الحقيقه التي ركز عليها " ماير " وهي أن التكرتر البسيط غير المتغير تكون بصفة أساسية غير تركيبيه وغامضه . وهناك توقع محرك بأن التكرار لايمكن أن يستمر لفتره أطول ، لكنه ليس بالواضح تماما عندما يأتي الى نهاية وماهو الذي سيحل محله ويمكن أن تتحقق نفس النتيجه اذا لم يكن التكرار أو اذا كان مرتبطا مع الوسائل الأخرى لتراكم الاثارة . ان الاطراد المتناغم أو اللحني والذي فيه يمرّ الباعث خلال سلسلة من البروزات ، فإن كل علو أو انخفاض في درجة الصوت عن آخر واحدة بمقدار ثابت ، يمكن أن يولد احساسا هائلا بأنه وشيك الحدوث لكن الذروة غير محددة وبصفة خاصة اذا كان في اطراد متصاعد تحتوى سكرتيان وايسولد " لفاجنر" على بعض الامثله البدائية ، ليست ملوثه بالمصاحبات الموسيقية الخارجية . وفي الحركة الأخيرة من السيمفونية التاسعة "لبيتهوفن" يسحب التوقع باحكام واحكام مثل اللحن الرئيسي يحدد أولا غير مصحوب على الكمنجات الصغيرة ، او الجهير ثم يوضع من خلال ثلاث تكرارات ، كل منها مع مزيد من الأركسة المعقدة ، الايقاعات الجوهر عن الختام .

وأحيانا فإ نسقا يكون غامضا بدرجة متأصلة يولد شكا وارتيابا، والذي يزول عندما تأخذ مادة البناء الاكثر وضوحا مكانها ، وبوجه خاص عندما يقوم التالي باستثمار ذلك القسم الغامض في البداية بمغزى معين . وهنالك مثال مشهور في بداية السيمفونية التاسعة " لبيتهوفن" حيث صاحب باعث منخفض متقطع من نغمتين الهزازة المطوله وقد تحول هذا عندئذ الى داخل اللحن الرئيسي الصافي على نحو متميز ومحدد المعالم للحركة . وهذه الطريقة لطرح مايكون عند أول سماع . قطع صغيرة مستقبله من اللحن وفيما يعد يتم

صهرها فى ألحان فخمه تصبح السمة الرئيسية للطرز المتميز " سيبليوس " .

وقد يكون لنسق مامغزى محدد تماما كنتيجة لما جاء قبله مباشرة ، ولكن مايأتى بعده يكون محيرا لحظيا حتى يرى أنه يتطلب الى اعادة التفسير للنسق موضع السؤال ، وهذه وسيلة قياسية فى التعديل من مقام لآخر : ان الوتر الذى يمكن أن ينتمى الى أى مقام ، وبالتالى له حالة غموض ، يستخدم لعمل الانتقال .

وفى البداية يبدو لأن يقال الثلاثى السائد للسلم الكبير ، . الا أن عندما يدخل الوتر التالى F الحاد ، نغم والذى لايحدث فى المقياس للسلم الكبير ؟ ، وبذلك لا تناغم مع التوقعات المثارة بالفقرة السابقة له مباشرة ، والدهشه والاضطراب العابر يتم ازالتها بواسطة توافق المستمع الى مقام جديد وادراكه الحسى المتغير للوتر الأول مثل الثالوث النغمة الغالبة للسلم الكبير G . وهناك عمليه لحن كافئة الى حد ما تكون مشتركة فى أعمال " باخ" "وبراهمز" حافز يبدو أولاكنهاية لعبارة واحدة ثم يتحول ليطلق اللحن الرئيسى على انحراف جديد وهناك وسائل أخرى لاتعتمد على الغموض المؤقت أو الدهشة والتى تزال بمساعدة المعانى المتوفرة بالمادة الأخرى ، لكنها تبدو بالأخرى مكونة من يُتارة بسيطه ذات توقعات مائعه تماما . ولقد لمسنا فعلا التوقعات المتصله بالايقاع . ان تأخير النبرات فى المقاطع الموسيقية ( والذى فية النغم نو النبرات تحدث مبكرا أو متأخرا عن الالتزام بالمقياس السائد الى يصنعه) تستخدم هذه . وهنالك انحرافات موزونة تحدث فى الشعر ، وبصفة خاصة فى الأشكال المفيدة بدرجة عالية مثل المقطع الشعرى ( من بيتين) الايقاعى " لبوب " ، والذى قد يقع فى رتابة غير معبرة اذا كان العنبق ( نفعيله) لم تستبدل مصادفة بواسطة الترويشه ( مقطع طويل يعقبه مقطع صغير) .

الأمل يقفر سرمديا فى صدر الانسان
والانسان لايكون بدلا الا منعما عليه
والنفس غير مرتاحة ومحصورة فى البيت
تستقر وتتهيم فى حياة لكى تجىء

ان التغيير فى نغم اللحن الرئيسى ونغم الحلية ونغم التناسق هى جميعها حرس أمان ضد عدم الشويق للتكرار الدقيق ، وبينما تحتفظ بالتشابه الكافى مع الأصل لابقاء التشويه داخل حدود ضيقة .

وفى أوقات أخرى ، فإن التوقعات التى تم إستكشافها تخص العلاقات بين المؤثرات المتزامنة بالأخرى عن المتتابعه ، والايقاعات المتقاطعه ، تعدد النغمية والنقطة المضادة تثير الأنظمة العصبية التى هى معدة ، سواء بالتجربة المكررة أو بالقيود الفسيولوجيه ، بالنسبة للمقطوعات الموسيقية السائدة بايقاع واحد ،مقام واحد أو لحن واحد فى الحال ولم نصبح بعد فى وضع لكى نقول بأية ثقة أو دقة لأى شىء تدين هذه الانحرافات جميعها بمذاقها . فقد تعتبر وسائل لابقاء الإثارة للتعقيد المعالج فى جوار الحالة المثالية وقد يكون هناك تقسيم زمنى لم يكتشف بعد بين مرحلة عدم الإتزان و مرحلة إزالة الإثارة من الإستيعاب من الاستيعاب. ان الاقتراح السيكو تحليلى بأن الانحراف والذيغ من الوضوح والتظام توفرالإشباع للمثيرات الدافعية والسلبيه والتى لايمكن فصلها عن اليد ولاقبولها .

ومن المثير أن تعرف الى أى مدى تتبع الخطة العامة لأى عمل أدبى أو موسيقى النظام للعلو التدريجى للأثارة تجاه الذروة ، متبوعة بالاطراد تجاه التلطيف ، حتى رغم أن النظام معدل حتما بواسطة التعدد للتأرجحات الموضعية للاثارة . وفى الموسيقى فإن ذلك يكون مميزا على كل من المقياس الكبير والصغير وهناك عبارة موسيقية تقليدية تعزف عادة مع علو متزايد من البداية الى نقطة ذروة فى الوسط ثم تلين عندما تقترب من نهايتها .انها غالبا ترتفع وتهبط فى درجة الصوت ، بحيث زن النغم الذى يستقبل النبرة الاكثر ظهورا يكون أيضا هو الأعلى . انه يبدأ مع النبرات ويصبح مساره أقل وأقل توقعا أثناء استمراره. ثم ينتهى باحتمالية عالية على نغمة ختامية مألوفة . وحتى فى الموسيقى الحديثة التى تستخدم صف نغمات ، والتى فيها كل اثنى عشر نغمة من المقياس اللونى تحدث مرة واحدة ، وتختفى الريبه بانتظام عندما يتقدم الصف ، نظرا لأن هناك عدد أقل وأقل من النغمات المتروكه لكى تشتمل .ان النظام النغمى الذى ظل سائدا على الموسيقى الغربية لعده قرون ، رغم أن العديد من

الملحنين المعاصرين ينكرونه ، يمكن تحرك قطعه موسيقية من المقام الذى يبدأ منه من خلال مزيد ومزيد من المقامات البعيدة حتى يشق طريقها عائدة الى مقامها الأصلى ، تخلق احساسا بالمغامرة بعيدا عن الوطن ثم العودة . ان الأشكال مثل الحركة الأولى من شكل الوئامة أو الفوجيو تبدأ بعرض مباشر نسبيا لمادة اللحن الرئيسى ثم تطرد من خلال قسم تطور والذى يتمتع فيه إبداع الملحن بالحرية الكاملة للالتواء خارج الشكل . أنقلاب نفسانى مفاجىء ، الى تغيير السلم الموسيقى واعادة صياغة الالحان ، بحيث يمكن اختيار جميع احتمالاتها لأجل التجدد والتعبير وفى النهاية يعطى التطور الطريق لإعادة مختصرة والذى يتم فيه إعتزة ادخال الالحان فى شىء مامثل الشكل الابتدائى، وحتى العمل الأول طموحا الذى يستخدم الصوره ABA البسيطه يكون أقل اثارة تجاه النهايه نظرا لأن تكرار المقطع A يكون متوقعا ومضمونه ومحتواه لم يعد جديدا .

ان التوقعات والاعتمادات المتتابعة التى يستخدمها الملحن كحظ أساس يجب أن تبنى فى مسار تعرض المستمع للموسيقى . وهذا له التضمين ، الذى طوره " ماير " بأنه من الضرورى أن نتعلم لغة موسيقية مثل ادراك وفهم المغزى للأعمال المكونة فى تلك اللغة يتبع ذلك أن مستمعا يربى فى مهنة ثقافية مختلفة لايمكنه أن يتفاعل مع العمل طبقا لنوايا الملحن الى أن يكتسب الهيكل اللازم تداعيات المعانى المتعلمة . وفى الأدب ، على الجانب الأخر فان التوقع والدهشة وعدم التماثل لايمكن ان تعتمد على تداعيات المعانى ومدها بين الكلمات ولكنه يجب أن يبنى على أساس الروابط بين دلالات الالفاظ الصطلاحية بين الكلمات والظاهرة اللفظية وحتى أولئك الكتاب الحريصون على تحرير الأدب من قيود الوصف العادى أو المحادثة القصصية ، وكمثال فإن مدارس الرمز والسيربياليه ( الواقعيه) قد استخدمت كلمات لأجل المضمون الخيالى والمؤثر والذى حقق فيهما الاستخدام اليومى . ولم يفكروا فى الكلمات وحدها كمرادفات تحدث بمعدلات تكرار معينه وفى توافيقات مختلفه . ويمكن القول نفس الشىء على وسائل الاعلام المرئية للباليه والفيلم السينمائى حتى الباليه التجريدى والفيلم الطليعة .

وهنالك نتيجة منطقية وهى أن تداعيات المعانى، التى تم تعلمها فى الأساس ولكن ربما قد تكون فطرية ، يجب أن تحمل قيمة الاثارة فى أشكال هذه الفنون . وانه لحقيقة أن الوسائل الشكلية المحضة قد تستخدم كمساعدات : ويمكن استبدال الفونيمات الخشنة بأخرى ناعمة ، كما يمكن أن يتغير طول الكلمة ، كما أن زوايا الكاميرا والمسافات يمكن أن تكون عادية أو غير عادية ، ويمكن إسراع عملية القطع أو إبطاؤها ، ان تتابع الموشحات يمكن أن ينسجم مع القطارات المشتركة للفكر أو مروعا . وقد استخدم جيمس جويس " على وجه الخصوص التعبيرات التى تحيد عن العبارات المألوفة بينما يترك أصلها واضحا " الوحدات داخل الحيز كم من الزمن ظل تحت loch او neagh ؟ من الواضح إنها مقارنه لبعض الأساليب الفنية الموسيقية التى أخذناها فى الاعتبار، لكنه حتى بالنسبة لجويس " فإن استحضار دلالات الالفاظ هو مطلب أساس .

إن نظام الاطراد تجاه تعظيم الاثارة متبوعا بالاطراد تجاه تخفيفها قد نجح من خلال المضمون بالأحرى عن الشكل فى الأدب والفنون المشابهة له ، والوسائل التى استخدمت لتحقيقة كانت شفافة ومعروفة جيدا . ان حب استطلاع القارىء او المتفرج يكون فى حالة هرج ومرج تم يشبع . وفى القصة الغامضة البدائية أو القصة الخفية ، يتحقق ذلك ببساطة بادخال احداث غير متوقعة ثم تختلق بعض التفسير والذى قد لايكون قابلاً للتصديق لكنه يجب قبوله لأن المؤلف يقول أنه قد حدث . والقصة السرية تخلق الكرب والآلام المبرمه لصراع التصديق - عدم التصديق ( ارجاء) بايضاح أن أحد ضيوف المنزل قد ارتكب جريمة القتل لكنه يقدم أسبابا مقنعة لماذا لم يقم كل منهم بعمل ذلك . ان النوعية البارعة من القصص أو الدراما تمنح خاصية ذات بواعث متساوية القوة ولكنها متعارضة أو سمات شخصية . لذلك تكون أحداثه المستقبلية غير مؤكده ، أو أنه يعطى ظاهريا ميزات متساوية أسلوبين ذات أهداف متعارضة بحيث يكون العائد متوازناً .

وغالبا مايأتى الاثارة ليس من حب الاستطلاع فحسب ولكن أيضا من التناقض أو الاحباط بسبب التعرف على الأسلوب . والبطل يواجه عوائق جامدة أو بشرية لأهدافه المحددة

جيدا ، أو أنه حائر ممزق بين الواجبات غير المتناغمة او بين الواجب والضعف النفسى وأخيرا يأتى الاسترخاء أو حل العقدة فى الرواية وقد يتكون من نهاية سعيدة وقد يكون هنالك على التجانب الآخر نهاية مأساوية خطيرة والتى برغم ذلك تخدم لتحقق الاثارة لانها محتومة أو مناسبة إلى حد ما . أو ببساطة لأ - الوقت متزخر لعمل أى شىء حوله الأن ، وباية حال فهي مجرد قصة فقط ».

## المـــــزاج Humor

لاتتوفر فرص الضحك فى مثل ذلك الروع أو الخشية مثلما تتوفر فرص تقدير الجمال . وهنالك صلات بين النكتة والدعابة الوضيعة والفن السامى ، وبعيدا تماما عن حقيقة أن كلاهما يقدم النظرات العامة للسلوك مع التحديات، والتى تكون فى معظم الحالات لم يتبناها أحد والهزلى مثل الجميل يمكن أن يوجد فى الطبيعة أو مستنبطا بموهبة انسان . ان قيمة الدعابة مثلما تلك القيمة لمنتج فنى تعتمد على هيكلها الشكلى ، الؤلف يحافظ على الخط مع توقعاتنا التى تعلمناها وينحرف بشدة عنها . ملثما نختلف على ما إذا كان عمل فنى يمكن أن يظل كلية على صورته أو ماإذا كان من الثابت أن يكون له مضمونا معبراً أو ناقلا ، فهناك السؤال عماإذا كان هناك ماسماه «فرويد» (١٩٥٠ أ) المؤلف الموهوب غير الضار»

وهو المفكر الذى يتمتع على نحو استثنائى بالتركيب الفكرى أو كما سماه فيما بعد بعض المحللين النفسانيين (أنظر جروبتجاهن ١٩٥٧) ، فلديه دائما بعض من الهجوم الكامن أو الحفز الجنسى .

أن الدعابة مثل أى عمل فنى يبدو لها حد أقصى من التعقيد . فإذا كانت بسيطة للغية فإنها تنبذ كصبيانية أو تافهة ، وإذا كانت صعبة معقدة للغاية . فإنها بتدو مملة مضجرة ثقيلة. لكنه هنالك اختلافات فردية هائلة فى درجه التعقيد المفضل ليتصاعد بدرجة واضحة مع الصقل فى المزاج كما فى الفن ، ويمكن أن يصبح كلا من الدعابة والعمل الفنى مرهقا اذا تمت ممارسته مرات كثيرة فى تتابع قريب ، لكنه يجب مجابهة كليهما بضعة مرات قبل أن يتلقيا أقصى تقدير .

## الإستعداد Aptness

يشترك الفكر مع الفن ولكنه ربما يعرض فى صورة أنقى ، أن أهمية الموهبة البارعة التى نسميها الذكاء أو اللباقة . انها تتحقق عندما يكون هناك عنصر مناسب لعدة أسباب مختلفة فى نفس الوقت . ان كلمة فى قصيدة شعرية - كمثال - ، تكون صحيحة بأعلى درجة لأنها لاتناسب الادراك الحسى وتنسجم مع بعض السلسلة المتصلة للتخيل فحسب ولكنها أيضا تناسب نظام الايقاع ، والايقاع ، والدرجه السائدة للصوت . وقد حلل أيمبسون ، (A ٣٠) سبعة أنواع من الغموض ، والتى إدعى بانها تسهم فى الامتاع الشعرى. وجميعها تحتوى على تعدد المعانى اللازم نقلها بنفس التعبير أو تعدد التبريرات الممكنه لاختيار القصيدة الشعرية لهذا التعبير. ان الاستعارة غالبا ماتحتفظ بالجوهر أياكان الذى ترمز إليه فى عدد من المفاهيم المختلفة ، ان كلمة أو جملة قد يكون لها معان وأحاسيس كثيرة ، قد تجسد مختلفة ولكنها ذات أفكار وثيقة الصلة ببعضها .

ان الأشجار فى قصيدة شكسبير ( سونيته) هى مجموعة خورس عارية بالية " لأنها " كانت متأخرة حيث الطيور العذبة تغنى " لأن الفروع تشبه عقود الكاتدرائيه لأن الأشجار من الخشب تشبه مقاعد الخورس ، ولأن الأوراق والأزهار مثل النوافذ الزجاجية الملونة ، ولأن السماء تظهر من خلال الأفرع كما تفعل من خلال السقف للكنيسه المهدمة . وعندما يكتب " نامش" أن الضياء يسقط من الهواء " ، فقد يكون مفكرا فى غروب الشمس أو القمر ، ومن النيازك ، ومن ايكاروس ، ومن الصقور المنقضة ، ومن الزينة اللامعة ، التى تسقط من قمة المبنى ، أو ببساطة من الضوء المنتشر من السماء .( ليلاه هو لأجل ميلتون ساسون،" هذا الهول خادع" شركى أو حيلتى المصاحبة، " ومصاحب ويحقق الاثنين من مفهوم الاتجاه " بارع فى فنون المداهنة" وأن ذلك " ناجح فى خراب زوجها " .

ومن الضرورى أن تحدث الظاهرة نفسها فى الرسم بمختلف أشكاله وطرازاته. وربما يكون الطرز الذى يستكشفه بدرجة اكثر وضوحا هو المدرسة التكعيبية . وفى رسم المكعبات ، يبدو الوجه بالتبادل كجانب وكوجه كامل ومتراكب المسطحات الخارجيه بحيث يبدو اولا

مستوى واحد ثم يبدو المستوى الأخر ليكون أمامه ، والمساحات المرسومة باللون وبالخط الخارجي لا تتطابق بحيث تبدو الأن مساحة واحدة ، والأن الأخرى مدركة كوحدة واحدة .لذ نعود للفكر ، يلاحظ د. صمويل جونسون " أن ونمط المرأة يكون أشبه بكلب يقف على رجليه الخلفتين انه لم يؤدى جيدا ، لكنك مندهش لتجده قد أدى ببراعة وهو هنا يسلك طريقتين حيث تكون مقارنته لها أثرها ، أيامنهما وحدها لها مبررها وجعلها مقبولة ، لكن كلا منهما معا تولدان جوهرة غنية رائعه الجمال . كما أن التورية على الجانب الآخر ، تولد التعدد للتفسير من التعدد للمعانى .

ان معيار كونك ذكيا ويتفق بوضوح مع ما ناقشة فرويد"( ١٩٠٠) وسكينر ( ١٩٥٧) بتفصيل قام تحت المسميات " قوة الارادة " " تعدد الأسباب " وعلى التوالى . تجد داخل النصوص قد تحدث العديد من لرموز الخيالية البديلة أو الكلمات تتقارب العديد من العوامل لتحديد أى منها ويظهر متسيّداً . ان الاستجابة التى تأتى من خلاله هى واحدة التى تستمد القوة من مصادر مختلفة ويوفر " فرويد" وفرة من الأمثلة عن رموز الأحلام وزلات اللسان ، وكل منها نتاج حوالى اثنى عشر من المرادفات المتزامنة الا أنها منفصلة .

وليس من الصعب معرفة لماذا تتغلب الاستجابة التى لها العديد من الأسباب المستقلة المنفصلة والتى تحقق السيادة – على منافسيها . لكن المحير هو لماذا تأتى المكافأه عبر مثل هذه الاستجابات ، وبوجه خاص فى الفن وفى الفكر ربما يكون التفسير شيئا أشبه بهذا ، فعندما نواجه بعنصر من عمل فنى أو دعابة ، يكون هنالك رد فعل موجه ، يمثل مجهودا لفهمه وسوف تختفى الإثارة مرة أخرى عائدة الى مستواها السابق عندما نتعرف على المغزى من العنصر ، والسبب وراء اختياره وعادة مايكون اكتشاف سبب أو معنى واحد لتحقيق الإشباع وبذلك تكف فاعلية فى الاثارة . فاذا تم التعرف على اكثر من طريقة لتفسير العنصر ، فسوف تولد كل منها خفضا فى الاثارة والتأثير المتزايد سوف يكون انخفاضا لحظيا يصل إلى أقل من مستوى توتر العضلة السوى .

## نظريات المزاج Theories of Humor

عبر القرون ، قدم رجال الأدب والفكر الصراع مع لغز الضحك وقد شاركوا فى العديد من ملاحظة الصوت والأحوال التى تثيره والوظائف التى يؤديها الا أنه كانت هناك محاولات قليلة نسبيا للمهمة الصعبة لنسب الضحك الى المبادىء الخاصة بعلم النفس علم البيولوجى العامة . ومن بين تلك المحاولات ، تلك البارزة منها تلك التى اثارها اما التحليل النفس أو علم النفس لجشتالتى .

وقد ميز سافنج " فرويد" ( ١٩٥٠أ) بين الفكر والهزل والمزاج : ان سعادة الفكر والتى تحث على الضحك من خلال اللعب بالكلمات أو الافكار ، ويكون بسبب " الاقتصاد فى الحظر" . وقد يأتى هذا من التحرر الموقت من البواعث الجنسية أو الهجومية والتى تبقى عادة مكبوته . وفى المقابل ، فى حالة الفكر غير " الضار" . وقد يكون هناك ببساطة سرورفى الأشياء المنافية للمنطق والعقل ( السخافات) لأنها تمثل إرجاءاً مؤقتا من حمل كبت تداعيات المعانى ( المرادفات) غير المترابطة .

والأشكال الهزلية تمثل نوعية مختصرة بشدة (Highly Compendious)، وقد قام فرويد بتحليل عدة حالات خاصة منها بالتفصيل . وجميعهاتشمل قدراً من التباين بين شىء مايؤخذ بجدية وشىء ما مبتذل وتافه ، أو بين شىء ماينا سب لبالغ سليم التفكير وشىء مانوقيمة فقط للطفل وقد يحدث التباين بين ادراكنا لأنفسنا وادراكنا الحسى لأى شىء أخر حيث : يقوم الشخص الأخر بعمل حركات صعبة خرقاء أو غير ضرورية لغرض مايجب أن نستوفيه بسهولة والطفل الساذج يقول شىء ماقد يرفضه كمناف للعقل ( سخيف ) أو غير صحيح اذا عرف مانعرفه. وإلا فقد يحدث التباين داخل نفس الشخصى، فقد يصبح الشخص الوقور هزليا اذا عانى بعضا من الاهانة ، مثل الانزلاق على قشرة اصبع موز أو الظهور فى شخصية كاريكاتير . ونحن نشجع أنفسنا لنرفع حقيبة ثقيلة ونضحك اذا وجدناها فارغة .

وفى جميع هذه الأمثلة ، هناك وجهان للموقف الواجب تمثيله بواسطة عمليات الادراك الحسى : فالسعادة هى نتيجة للشرة فى الطعام (Saving in Representation)أو تركيز الطاقة النفسية (Cathexis) (الانشغال الدائم) اننا نجدها فى مظهرين أحدهما يمثل مطالب الفكر الأقل جدية أو عن الآخر ، والآخر يمثل الجهد المضنى (Orduous) .

ويستبقى " فرويد" المصطلح " المزاج" للحالات عندما يكون الشخص قادراً على رؤية الجانب الساخر فى حظه العاثر(Savingin Affect) وهو وجمهوره يستمتع عندئذ " بقدرته على التأثير نظرا لأن حالة من المشاكل والتى قد تولد عواطف غير سارة قوية بطريقة أو بأخرى . قد تم التخلص منها بسهولة .

ان الكلمة أقتصاد "Saving" تستخدم عندما يقوم الشخص بالاعداد أو يتوقع أن ينفق مبلغا من المال فى عملية شراء ويكتشف أن هذا المبلغ المطلوب فعلا أقل من المستحق . ان الفكرة وراء الاستخدام التصويرى " لفرويد " للكلمة هى أن الحالات التى سوف تحدث الضحك ماعدا " العمل العقلى " هى حالة نقوم فيها بالاعداد او لاستهلاك قدر معين من المجهود السيكولوجى ( النفسي) على موقف مثير وشيك الحدوث من الذى قمنا بمناقشته كاثاره متوقعة (Anticipatory) وعندما يتضح أن الموقف المثير قد تم التعرف عليه ، وفهمه وتم مقاومته بأقل مجهود ، أو بكلمات أخرى تصبح له قيمة اثارة أقل عما كنا نعد للتعامل معه نتيجة لانخفاض الإثارة . وانه لشيء طيب أن يقترب "رايك" (١٩٤٨) من قلب العملية عندما كتب إن رجلا يستمع الى ملاحظة ظريفة يضحك مثل شخص مايصاب بصدمه مفاجئة ويتحقق فى الحال ان لم يكن هناك داع لانذاره .

تسمح التجارب العصبية النفسية التى ذكرناها فى الفصل السابع بأن الأليه التى لها الأولوية سوف تكون شيئا من هذا الصنف وعند استقبال باعث ذا قيمة اثارة عالية ، ويقوم الجهاز العصبى باعداد نفسه لاحداث خطيرة تتطلب اجراءاً نشطاً ، أو ، على الأقل ، يستعد لمجهود مضن لفهم مايدور . فإذا كانت النتيجة كما كان متوقعا، فسوف تستبقى الإثارة عند المستوى الصحيح من خلال التفاعل ، من جهة ، و بقيمة الاثارة للموثر الخارجى والتأثير

المسهل لشرة الدماغ على RAS - ومن جهة أخرى، التأثير المانع المبذول على RAS بواسطة قشرة الدماغ اللحاء (Cortex) .

ولكنه أحيانا تفشل الحالة الطارئة المنذر بها سلفا فى التجسيد ، أو سوف تجسد فى وجود البواعث أو المؤثرات التى تعيد الطمأنينة والتى تسلب التهديد من الحالة الطارئه ، ان شيئا ما يحكم عليه كغريب أو معقد سوف يتحول ليصبح مألوف تافها أو بسيطا، باحتوائه على اشارة تقلل من الحيرة أو الدهشة المتوقعة . عند ذلك ينقلب الاتزان ، لأن المانع القشرى يتجاوز ماهو مطلوب وسوفيقوم بإنهاء رد الفعل وسوف يكون بالأخرى مثل رجل يشجع نفسه ليتلقى ضربه لن تأتى اليه أبدا وبالتالى يتعثر للخلف .

وربما مثل هذه الأحداث تكون مميزة للانسان المتمدين بوجه خاص حيث الحركات الفجائية أو القطرات أو الأصوات غير العادية هذه الأشياء فى الأماكن البريه ترمز الى ما يدعو للتشاؤم بدرجة كبيرة . إن خفض الإثارة عند ذلك سيكون سريعا ، مفاجئا وحادا ، بحيث يكون فى كثير من الحالات الفطرية مسببا للانذار ينقلب الى فرصة للضحك .

## اعادة التنظيم Restructuring

بينما تتابع نظرية فرويد المتشابهات التى تربط المزاج بالأحلام وزلات اللسان ، والانظمة العصبية ، فان النظريات التى تستخدم مفاهيم " جشتالت " تركز على المقارنات بين تقدير النكته أو الدعابة والظاهرة المألوفة علم النفس التجريبى للإدراك الحسى . وقد أكد " ماير " ( ١٩٣٢ ) " وباتيسون" (١٩٥٣) على الفجائية التى تؤثر بها الدعابه على السامع . والعناصر التى تتوافق فجأة فى شكل جديد ، بحيث أنه لدينا عملية تشبه مايحدث عندما تتحول أشكال غامضة من مظهر الى آخر ، عندما يصبح الشكل أرضية والعكس صحيح ، عندما يرى وجه بين أغصان شجرة فى صورة متاهة أطفال، أو عندما يوجد حل نافذ البصيرة لمسألة عقليه. وقد تفهم بعد فترة طويلة مملة " لعدم ادراكها "لتغير مسار التفكير فى اتجاه آخروالمستمع " يرى"الدعابة بمجرد ان يستجيب لبعض الخواص المحفزة أو العلاقات المؤثرة

داخل هيكل الدعابة التى تكون مفقودة فى أول الأمر . وذلك هو لماذا تكون المقارنة مع ظاهرة الشكل والأرضية مثير بهذه الدرجة . فيما عدا الأرضية الى شكل فى تغير المعنى لعمل أو تعبير يكون مفقودا فى البداية بسبب الاستجابة لمعنى آخر تكون أقوى .

ومتناول العشاء فى البداية الساخط فى رسم كاريكاتورى يهدد بقذف الطبق فى وجه رئيس الخدم . متعجبا " هل أنت رئيس الخدم فى هذا الفندق – هذا لك ؟ " فسؤاله لامغزى له طالما كان التعبير " الى رئيس خدم الفندق " مأخوذ كمعيار وبالتالى هذه تعنى لطعام الفرنسية . لكنة قد عرفت فيما بعد أن لها معنى حرفيا يتضمن بعض المسئولية عن الطبق على الجزء الخاص بالموظف الذى يسميه .

وقبل أن نستطيع فهم لماذا أعادة التنظيم يجب أن تؤدى اليالاحساس بالسعادة ، وهو سؤال لم يجب عليه هؤلاء الكتاب بدرجة شافية ، ويجب أن نأخذ فى الاعتبار الروابط بين المزاج ونشوة الإثارة .

## المزاج ونشوة الاثارة Humor and the Arousel

غالبا مايذكرنا الكتاب عن المزاج بأن الضحك يحدث استجابة لحالات بعيدة تماما عن تلك التى تولد المزاج . وهذه الحالات متعددة بدرجة كبيرة بحيث يصعب على أى كاتب أن يعددها جميعا.لكن من البديهيات أولا المواقف التى تثيرالضحك فى الطفل . وهناك تقابل خلاف حول المدى الذى فيه يكون الضحك مرتبطاً فسيولوجياً بالابتسام . لكنه خلال العام الأول من الحياة فأن القهقهة التى لا تستكمل، والضحك الخافت يمكن أن يحدث بسبب مؤثرات تكون محيرة قليلا وباختصار أو مفزعة : مثل قذف الطفل فى الهواء لأعلى والامساك به ، واحداث ضوضاء وحركات مفاجئة ، وفوق هذا كله لعبة البيكابو للاختفاء وعودة الظهور . وبعد ذلك يأتى تقدير عدم الإنسجام ، وكمثال نظرةإلى شخص كبير مع وجود شىء غريب على رأسة .

وفى الكبار ، نحصل على الضحك كتخفيف من القلق ، ضحك الاتفاق، ضحك الشمول

المفاجىء " تجربة ها - الشهيرة ، ربما تجربة هاها؟ الضحك للنصر ، ضحك الحيرة ، ضحك الإزدراء ( السخرية) . وهذه الأشكال هى مجموعة متنوعة ، وفيها جميعا يمكن أن نرى عاملا ما مرتبطاً بـ : التهديد الازعاج ، الشك ، الدهشة ، أو فى كلمة ، الاثارة ، وعامل مايرمز للأمان اعادة التوافق ، والوضوح ، والانطلاق والتحرر.

وهذه هى روايات عن الضحك غير المدروس عن الناس الذين عاشوا بالقرب من انفجار قذيفة أو قنبلة . ولقد سمعنا جميعا عن الضحك المصحوب بالدموع ولاحظنا ان المأساة (التراجيديا) والكوميديا غالبا ماتبنى على نفسى الافكار . وكلمة السخرية تستخدم أيضا لتعنى الغرابة أو الحيرة ولذلك يجب أن نلقى نظرة ثانية على نشوة الاثارة لالقاء الضوء على قيمة المكافأة للمزاج . وهذ يعنى أنه يجب أن نجد كلا العاملين اللذان يحرضان الاثارة والعوامل التى تمنع تصاعد الاثارة لدرجة عالية جدا أو تضمن التخفيف السريع لها .

أيا كانت العوامل الأخرى التى قد تكون حاضرة لتصريف أو كبح الاثارة ، فهناك دائما التأثير للمزاج أو الجو المرح الذى يصنف منها مادة المزاج . وهناك تصنيف شامل للالغاز الاجتماعية والتى تجعل من الممكن التفرقة بين المناسبات لأخذ بعض الأحداث أو الملاحظات كدعابة عن تلك المناسبات التى تؤخذ منها تلك الأحداث أو الملاحظات بجدية . ويبتسم المهرج أو المضحك أو يلكز مستمعه ليضع جانبا رد الفعل الذى قد يحدثه تهوره - وليس هو سلوك المهرج فحسب ولكن المضمون الاجتماعى والطبيعى بأكمله الذى قد يصبح خاليا من الهموم بالأحرى عن الاستجابات العديدة للمؤثرات التى لها القدرة على اثارة كلاهما. والألغاز المحتواة تكون مقارنة بتلك التى تمكن الحيوان من أن يفرق بين العراك المرح والهجوم الخطر ويمنعه من اصابة خصمه وفى الحالة التى أسماها فرويد " الحصافة المنحازة " (Tendentious wit) فقد تتولد الاثارة بواسطة الذنب والقلق الذى يرتبط بالتعبير بالألفاظ عن الرغبات العدوانية والجنسية ، واعادة الطمأنة تأتى من الاشتراك فى الجريمة ؛ وكل من الراوى والمستمع يكونان فى مأمن من العقاب أو الإستنكار الاجتماعى طالما يظهر كلاهما علامات الاستمتاع بالنوادر المخجلة المخزية . وهنالك بالطبع السؤال لماذا يمنح إعفاءاً لهذه

الاستثناءات المؤقتة من التحريم .فقد تكون غير ضارة نسبيا ، واعادة تفسير فرض " فرويد" بأن قيمة التعزيز تأتى من ان الخصائص الشكلية للدعابة الاستجابة المحبطة تقاس بالقوة التى تتطلبها لتعوض إخفاقها . .

ويركز " ماير " " وباتيسون" على المدهشة والتى يفهم منها موضوع أو مغزى الدعابة لكنهما لايركزان بالضغط كثيرا على الحيرة للشكل الذى يسبق الخفاق ، وهى سمة لاتلقى كثيرا من الانتباه من " فرويد" أيضا وجميع أنواع اللياقة اللفظية أو النوادر الهزلية تبدو أنها تتحد فى الابتعاد عن المتوقع . ان تغيرا فى شىء ما مألوف والذى يترك تشابها طافيا لمألوف لبعض من استجاباته اللازم اثاراتها ولايزال يحتوى بعض السمات التى تحبط الاستجابات وبذلك تثير التضارب ، والريبة والحيرة . وهذا يكون مصدرا هاما لقيمة الإثارة ، ويفتح الطريق لقيمة المكافأة حفز الاثارة ، وأيضا يستوعب حالة المزاج بالنسبة للفن . وهناك أسلوب فنى مفضل لأوسكار وايلد " وهو تعديل طفيف فى عبارة مكررة شائعة " لاشىء ينجح مثل النجاح " " العمل هو لعنه الطبقات الثملة وقد طور" شاو" عبارة شائعة بدرجة ليست كبيرة لتكون فكرة شائعة : " لا تحب جارك مثل نفسك . فاذا كنت على وفاق مع نفسك فهذه وقاحة، فاذا كنت على خلاف فهذه مصيبة " ان التضحية بالذات فى سبيل الأقربين تمكننا من التضحية بالأقربين بدون خجل " وكل هذه الوسائل تولد لحظة من المفاجئة مثل الاستجابات والتوقعات المعتمدة على التعبير أو الفكرة المألوفة تكون محيطة . ولكن الاثارة تكون مخففة فى نفس اللحظة عندما يكون التحول الجديد مرئياً ليكون له معنى .

ان الحيل الذكية ، تنجح من خلال تغيير ترتيب الأفكار المعتادة ويقول بوسول ، لقد جئت بالقطع من اسكتلندا، ولم استطع مسايرته" هو والقارىء كلاهما متأهبين لاجابة ما عن مميزات وعيوب أهالى اسكتلندا ، أو عن مسئولية رجل عن مكان مولده . وبدلا من ذلك أجاب الطبيب " هذا سيدى لقد وجدت أن عددا كبيرا جدا من مواطنيكم لايستطيعون تقديم العون " وقد زال الغموض الناتج عندما اكتسب المعنى الأخر "يجىء من" تصوراً فى الجهاز العصبى اثار تداعيات المعانى التى تربط كل شىء فى تناغم تام و منطقى ، والعملية تكون مقارنة

بدرجة قريبة مع تلك التى تحدث بواسطة الانساق الموسيقية أو السعرية التى تصطدم مع التوقع لكنها تستثمر عند ذلك مع المعنى الجديد بأعادة التفسير لماسبقها .

ان الظاهرة التى صنفها " فرويد" تحت التجسيد الهزلى هى بعض التنافر وكما يعترف " فرويد" مقدما يؤكد على التباين والتنافر أو الجدة تكون مادة مثلما تعالج كتهديد فى أحوال أخرى . ان الملاحظة غير اللائقة لبراعة ( سذاجة) طفل قد تكون محيرة ومهينة فى فم شخص عاقل . ان النظرة الى رجل يمشى على ركائز خشبية طويلة تكون مضحكة فى السيرك . لكنها قد يخيف جيدا طفلا أو عضوا فى المجتمع خارج السيرك مع اعتقادات حية فى السحر ومهنية العرافة ولقد رأينا فى فصول سابقه كيف تتطابق حالات الرعب وجب الاستطلاع غالبا . وهى أيضا غالبا حالات للمزاج . وعندما عرض الكاتب صور الحيوان ( المتعارض منطقيا) على الحاضرين ، فكان هناك عادة فترة صمت أعقبها الضحك . وكانت هذه بالطبع ، وبالأخرى رسومات ولكنه اذا واجه الحاضرون حيوانا حقيقيا أرجله الأمامية مثل الفيل فان رد الفعل الأولى قد يكون الرعب تماما ثم الفرار. ثم بعد معاينة الحيوان من مسافة أمنه، فمن المحتمل أن يقتربوا بحذر شديد الى مسافة أقرب لرؤيته عن قرب وفى النهاية قديكونوا متأهبين لرؤية الحيوان كشىء مضحك .

وأحيانا فإن امتلاك التفسير يجعل شيئا ما مضحكاً لغرابته بالأخرى عنه مخيفا ، كما نعلم كيف تعمل الطوالة ( السيقان الخشبية) فى السيرك). ولكن حتى بدون هذا التفسير ، فيكفى أن تعرف أن الظاهرة الغريبة تنشأ من هوايات واختراعات أشخاص التسلية المحترفين والكارتون ، وتقدم لنا هذه الظواهر بدون تهديد وبدون أى شىء يبرر الفكر والتحرى الصعب .

وكما قال ماير " والأخرون المزاج يتطلب الموضوعية . وهناك حالة ماتحول دون حدوث الحالات الشديدة والمستمرة من الاثارة . وتعتمد التراجيديا على التمييز . ويعانى البطل من خلال بعض الأخطاء فى السلوك ، مثلما نملكه جميعا أو من خلال أشياء قدرية لاختيار لأحد فيها . وأى تخفيف للإثارة يأتى لذلك ، بعد انتهاء الدراما . ان سمات الكوميديا يمكن أن تبعث أيضا ارتباطا بالإخفاق ، لكن هناك عامل ما يعفينا من ذلك . أن الأشكال فى فيلم

كارثون تمزق الأوصال وتختفى واحدا تلو الآخربطريقة مخيفة رهيبة . ولكن مع معرفتنا بأن هذه الأحداث لا يمكن أن تحدث حقيقة ، نجدها هزلية . وعندما يسخر كرايانودى بيرجيرك" من أنفه نو الحجم الكبير غير الطبيعى ، فإن بعضا من إحساسنا به يمكن أن يصدر خلال قناه الضحك المؤيد له ، وهناك العديد من الأمثلة المؤيدة لذلك .