

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 والفكرية العقلية التي سوف تمكنه من ممارسة تأثيرها الكامل . ان وجود هذه الأشكال من السلوك وطبيعته الأنساق الحفزية وحيث تتمركز تؤدي الي تصاعد مشاكل لايسطيع أي شخص متخصص أو مهتم بالسلوك الاستكشافي أو المباديء التي تحكم السلوك بوجه عام أن يغفلها سواء كان لديه اهتمام في الفنون بنفس الدرجة أم لا . يختلف السلوك الجمالي Aesthetic Behaviour 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 للكلمة "الاتصال" غالبا تستخدم علي نحو طليق لاية صورة لارسال المعلومات . وفي حقيقه الأمر ، فإن نظرية المعلومات ، تسمي في الاصل بنظرية الاتصالات (شانون وويفر ١٩٤٩) وقدمت 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 هامة أخرى .

الأنه 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 . ولكنه طبقا لصياغة ميد ، لايمكن القول أن الاتصال قد حدث اذا كانت الاشارة لها نفس المعني أوالمغزي للبادي مثلما للمستقبل . الي أي مدي يهدف ذلك ؟ إن الاستجابات التي قد تكون بمقياس ما مشابه لتلك المعدة بواسطة الاشارة في المستقبل يجب أن تكون في البادي، ويسهم البادي أوإيشارك بطريقه أو بأخري في التأثير الذي يحمله اتصاله . وفي الانسان يحدث ذلك غالبا بصورة تمثيل حتمي لرد فعل المستقبل . يمكن أن يفضل مضمون الفن افتراضيا علي مجال العلاقات الانسانية بأكملها وقد يستخدم كمصدر للمعلومات حول مظاهر الأشياء ، مسار الأحداث التاريخيه ، أعمال الطبيعية البشريه ، كوسيله ، للتاثير علي التقدم الأخلاقي ، كعربة الايدولوجيات العقائدية (الدينيه) ، السياسيه ، الفلسفيه كما أشار موريس (١٩٤٦) . وبالتحديد اتصال التقييمات . ان جمهور الحاضرين لعمل مامن الفن هو عمل لمشاهدة شخص هام ، سار ، أو جميل لانسجام معه كماكانه مفضلة كمؤثر يتنافس للسيطره علي السلوك . قد يكون هو عمل الفن ذاته أو أيا كان ماتم وصفه أو اسناده في العمل . اما اذا كانت الكلمه "الاتصال" تصاغ فان الفنان والمبدع والفنان المبرز للنور يجب أن يقيما المضمون والشكل لانتاجهم عندما يعملون 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 تعريزها بواسطة مصادر مشتركه من قيمة المكافاة ولذلك ليكون لدينا المبرر في البحث عن العوامل المحركه المرتبطه بالسلوك الفني بوجه عام . 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 . وبالطبع ، فإن الفن ليس ظاهرة ذات حدود محددة بدرجة قاطعة ، فأن أية عملية اتصال ، أوبالقطع أي نشاط انساني يمكن اجراؤه فنيا . فاذا كان الباديء والاشخاص الاخرين المتاثيرين يتم مكافاتهم بدرجه مماثله بواسطة الخواص المقارنه . ان دراسة السلوك الجمالي 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 شيء قد أستقر بعد للخثر على الإطلاق . ومع ذلك ، فإن الكثير منهم قد توقف عن اعادة صياغة التعميمات القديمة التي لها قدر كبير من الصدق داخلهم لكنها تترك قدراً كبيراً من الجهول الغامض . ويبدو أن هناك أسباباً عديدة لهذا الموقف المؤسف :

١- إن رغم وجود قدر مناسب من العمل التجاري على الجمال ، فسوف نعتبر البعض منها جدير بالاهتمام ، فغالباً ما اختص نفسه بالاشكال البسيطة . ولقد كان هناك نقص في الاساليب الفنية والمعايير التي يمكن أن تسمح بتوسيع نطاق التجارب التي تزيد من المادة المعقدة واقعيأ . وينجح التحليل التفصيلي للفرد في القيام بدعم النظريات ، لذلك فقد أصبح مصدراً مشتركاً بين النقاد والعلماء النفسيين على حد سواء ، ولكن هذه الطريقة، وبينما أنه لاغني عنها كبديل مؤقت ، إلا أنها تعاني من جميع العيوب من تاريخ الحالة ، وهناك على وجه الخصوصي ، أخطاء العينات المنحازة والتفاضلي عن الفروض البديلة التي قد تتوافق بنفس الدرجة .

٢- قاس الجمال التجريبي القيمة الجماليه بواسطة موضوعات استخبارية وقياس الافراد بالبيان مشافهة والذي يحرض الانساق التي يفضلونها ، ولقد افترض غالباً 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 توجيه الاستجابات ، وقد طرحت الموضوعات لتصنيف كل نسق للارضاء والاهتمام وقد كان هناك نزعة واضحة للاسهام في الارضاءات للاعضاء الاقل تعقيدا او المتنافرة للازواج في شكل ٤-٥ ، وحتى هؤلاء هم الذين أمضوا وقتاً قليلاً في النظر الي موضوعات مشابهة (بيرلين١٩٥٨) . وبالمثل بين الانساق شديدة التعقيد المستخدمة في التجربة الاخرى ، فقد صنفت الانساق من الاقل تعقيدا بأنها باعثة للسرور بدرجة أكثر . رغم

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

٣- نادرا مايكون للفن أسئلة معيانية ذات شكل علمي منفصل وان السؤال ماهو الفن، نادرا ماتم حصره في وصف أو تفسير . 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 تأثير جزئيات التنوع .

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 تنتزعه الاشكال من العديد من الظواهر الطبيعية 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 فإن التنظيم الشكلي 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 شيء 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 تصار مع أقل الانشطة

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

ان الأشكال الاكثر اثمارا لسلوك الحيوان هو فحص تأثير 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 ، فبالأحرى 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 المتغيرات المقارنه مسهمة فيها . وهذا لا يعني أننا نرغب في تقليل أهمية العوامل المرتبطة كالإدراك وعدم الإدراك .

التماثل والتنوع Unity in Diverity

بذلت المحاولات للوقوف 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 " والآخر المسمى بمثل المصطلحات "الوحدة" ، "التماثل" "التركيب" "النظام" ، "التنظيم" (انظر جلبرت وكوهن ١٩٥٢) .

وقد أكدت بعض النظريات علي احد المباديء وتجاوزت عن الآخرات ، وكمثال ، فإن "أوجوستين" بطريقة حافلة بالذكريات في بعض المشاهد التي أحدثها أو أحيائها "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 الأخرى بسبب " عدد أضلاعها المنتظمة " وهي نظرية قد وضعت الدائرة فوق الشكل الناقص (الشكل البيضاوي) والمربع فوق المعين والشكل السداسي المنتظم فوق المربع .

وعلي الطرف الأقصى المعاكس ، فقد أعطي "ديوبوس" تأكيداً لسيادة التعبير الحركي ، أما "هوجارث" فقد نادى الي تطبيق " التنوع " ، وهيمتريهوي" الي اثاره العدد الاكبر من الافكار في أقل زمن .

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

ان مبدأ التنوع يمكن التعرف عليه مباشرة بالاحوال التي تحرك الاثارة الي مستويات عالية ويكون مصحوبا بالتنوع والتعدد ، والذي يمكن فيه أن نتعرف على عاملين مسئولين عن التعقيد وبالتحديد تباير والتعدد للعناصر . ومن الواضح أنه يمكن أن تشمل أيضا "الحدة" ، 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 حدائه في مبدئين متعارضين والتأثيرات التالية عندما يسود أحدهما بدرجة مفرطة . وكمثال فقد لخص "جلبرت" "وكوهين" وجهة نظر "ديكارت" وهي أن الاحساس و الترتيب والتنظيم أو الايقاعات المبهجة ولا تضايق أو جهد . أما النظرفات التي يجب تحاشيها هي تلك المسببة للغموض

والبلبلية واللبس ، التصور المعقد ، تكون في ناحية الرغبة الرتيبة غير المشبعة في ناحية أخرى .
ان المتغيرين الأساسيين في "بيرخوف" (١٩٣٢) 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 . ويعزى 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
والتباينة ، الاتجاهات ، الأشكال ، تباعد الأشكال، الأنسجة والتراكيب ، القيم ، تدرجات
الالوان .

ان الصراع أو التوتر المرئي والذي يسمى 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 " ويتحقق السيادة عندما يشغل نوع واحد - لون
واحد خط واحد أو شكل واحد حيزا أكبر بدرجة واضحة في التصميم عن الآخرين .

وبذلك نجد ان الجماليين يصلوا الي وجهة نظر موازية لتلك في اسئفتائنا 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
للألية من نوع محرك الإثارة أن تعمل . وهذا يعني أنه توجد وسيلة ما تضمن الاحتفاظ
بالإثارة داخل حدود وانه يتم تهدئتها بسرعة مرة أخرى ، وهو مطلب يتحقق من خلال عنصر

الترتيب أو التنظيم . وتبدو بعض الأنساق محتوية القدر الصحيح فقط من التعقيد ومعدل التغيير 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 تصديقه ، الانساق غير الممتلئة التي تغطي حوائط بناء "قوريس" مثل الهمبرا في جرينا دا تبدو ملائمة بطريقة مثالية لمجتمع ليس لديه الوفرة التي لدينا من المادة المقررة ، الاذاعة التلفزيون ، لكن لديه ساعات طويلة من الاستجمام المريح لقتل الوقت .

التنظيم الجمالي Aesthetic Organization

ان ردود أفعال الحاضرين لعمل فني ما تشمل المثيرات المحددة بالخواص للعناصر المحرزة ، بواسطة الروابط بين العناصر المحرزة وبواسطة تألف العناصر المحرزة 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 صدمات 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 أولاً . ومن الناحية الفرضية ، فان جميع التغييرات المصورة في مناقشاتنا السابقة للانتباه وشكل السلوك الموجه في أنوات الفنان التقليدي ، فإن الموضوع الأساسي يؤدي بصوت أعلى عن المرافقين فيكون أعلى في درجة الصوت ، ويتغير بسرعة أكبر وتوقع أقل ، ان الشكل الأساسي سوف يستحوذ على الاهتمام بشكل أكبر من الأشكال الثانوية ، ويمكن التنبؤ به ببساطة علي نطاق واسع في الأعمال المبكرة للبرقشة البيزنطية وبمجرد أن اكتشف الفنانون مثل "ميراندت" أو "كارافاجو" اساليب فنية أساسية فشدت 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 الجنور بالنظر أو الاشارة الي منطقة الاهتمام الأساسي . ويتم اختيار المواقع لأخذ ميزة القوانين النفسية مع المركز وبعد المركز والجانب الأيسر الذي يحمل شقاً خاصاً من الرسم والبداية والنهاية في 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 اللوني أو بخطوط الرسم في اتجاه واحد أو عمل موسيقى بإيقاع واحد ولحن واحد أو مثير مألوف أو بواسطة نغم واحد . وقد يظهر الإختلاف في مجموعات ذات صورة متباينة أو صورة ذات العديد من الأحجام ، وقد يكون اللحن مميزناً من خلال التغيرات في النغمة أو الجرس ، الإيقاع ، التناغم بإظهار التضاد ، الزيادة ، النقص ، وبدلاً من الحسن (Good) قد تتكرر علاقة من خلال تغيير المضمون ، مقتربين من المفهوم الرياضى للترتيب (Order) وقد تكون هناك اطرادات تناغمية أو لحنية التي تكون فيها الفترات الفاصلة بين النغمات محفوظة أو مستتقاة في تتابع درجات صوتية أعلى وأعلى أو أقل وأقل . وقد توجد صورة في 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 التركيبي للعمل يدخل في الوسائل الأخرى لإبقاء التناقض والإثارة داخل الحدود . إنه يقوِّب أقسام العمل ، أو العمل ككل في أنساق متألّفة والتي يمكن أن تستجيب له كوحدات ، وبذلك يخفف من التعقيد ، ويتم التخلص من الغموض بتمكين المكونات الجزئية من استدعاء الاستجابات حتى يمكنها تسيد كل الإستجابات الأخرى . والترتيب طبقاً لشكل مألوف يعنى جزء من درجة التنظيم والتقارب مع ذلك الجزء من النسق الذي يخفض الشك حول معرفة درجة التشابه مع باقى الأجزاء .

إن الفشل في إجراء هذه الوظائف يثير شعوراً حاداً بالقلق ، إن التجاور المكاني

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 .

وأنة ليبس أن معالجة الأنساق الجمالية عن طريق الجهاز العصبى يتطلب معرفة درجة تشابه عنصر بأخر ، وإلا فسوف يكون هناك بعض أنواع التعارض الذى 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 .

الإيقاع 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 أقل تحديدأ 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 «الإيقاع» قد ترمز إلى ترتيب النغمات حول النغمة للنبرة أو مجموعة الوحدات فى تصنيف اكبر .

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

إن فترة الإيقاع غالباً ما تنسب إلى العمليات السيكلوجية الدورية بداخلنا أو إلى تجربتنا عن العمليات الحلقية في الطبيعة الخارجية. لكننا قد ننسبها إلى المشاكل التي تثيرها . فأولاً : الإيقاع يخفف من التعقيد ، بكلامن جميع العناصر المحرّضة داخل وحدات حسية أكبر وينسج خيط مشابهة من خلال المؤثر المتغير بصفة مستمرة .

وثانياً : فإنه يزيل التناقض بين المجموعات البديلة بإدخال عوامل تتحدث بقوة عن أحدها . إن المطلب الشديد لقياس التآلف في مواجهة الرتبة يمكن رؤيته من الطريقة التي فيها نبضات منتظمة ، مثل دقات الساعة أو بندول الإيقاع الموسيقى ، ويمكن سماعها بنبرات كل نبضة ثانية أو ثالثة ولكن هذه المجموعات المفروضة تكون غير مستقرة بدرجة عالية وتولد مباشرة الواحد للأخر تلقائياً أو من خلال مجهود تطوعي .

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

إن استمرارية النسق الإيقاعي تولد التوقع الذي سوف يقاوم ويستمر في ما يجب أن يتبع ان يجعل القارئ 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 احتمالا ، ومناطق المعلومات المنخفضة أو مناطق الاحتمالية المنخفضة ومناطق المعلومات العالية للحيز . وقد توصل ريتشارد (١٩٥٢) إلى أهمية عظمى لهذه السمة هذه البيئة من التوقعات ، الإضافات ، الإخفاقات ، الدهشة التي يوجد لها تتابع المقاطع هي الإيقاع .

إن الإيقاع المتكرر سوف يولد بالإثارة مجموعة بداخل القارئ أو المستمع ليترك حسيا

النبرات فى الأماكن الصحيحة ، سواء كانت العوامل مثل الشدة ، التغير ، التجديد أو الدهشة تتناسب أيضاً هذه النبرات أم لا . وبهذه الطريقة ، فإن نقصاً 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 غنياً للتعقيد .

الجمال التجريبي Experimental Aesthetic

إن العمل على الجمال التجريبي 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 وويوت ١٩٣٨) بوضع أولويات للموضوعات بين المستطيلات ذات نسب مختلفة ما بين 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

$$\frac{ب}{ب+١} = \frac{١}{ب} \quad \text{بحيث}$$

ان نسبة القسم الذهبى تتزايد أيضاً عندما يتم فحص الاقسام المفضلة لقطعة خط مستقيم وقد أوضح انجي ر (١٩٠٣) موضوعاته خط أفقى بطول ١٦ سم 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

وقد استخدم بيرس (١٨٩٤) الارضية السوداء التي تحمل اثنين ١٠x٥ سم من المستطيلات ، يفصل بينها ٦٠ سم ، مع أضلاعها القصيرة في وضع افقى . وفى الحيز بينهما قام بوضع ارقام متغيرة ذات مستطيلات مشابهة ولكنها متحركة وسأل عن الموضوعات لترتيبها بالطريقة الاكثر ارضاءً . وعندما كان هناك فقط مستطيل واحد متحرك ، وخاصة ماوضعوه فى موضع يمثل القسم الذهبى . وكانت هناك نزعة متزايدة لانتاج ترتيبات التماثل عندما تزايد عدد المستطيلات ، منتجا التماثل مرة أخرى عندما كان هناك 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 ١٠x١ سم فقد فشل فى مطابقة هذه الموجودات الأخيرة عندما اختارت موضوعاته الأنساق المتعائلة .

ورغم أن القسم الذهبى قد يلزم أن يناقش بوضوح مع علاقة المساواة للتعميم فى بعض الحالات ، قد كان منذ العصور الكلاسيكية ، تمت مناقشته بواسطة الفنانين وتم استخدامه على نطاق واسع فى جميع الصور . وتم تطبيقه على الفن (انظر جرافى ١٩٥١) بوقد قدمت التجارب العديد من التفسيرات مدعومة باستيطان موضوعاتها لجاذبيتها .

وقد استنتج «بيرس» أن المسافات المتساوية تخلق تأثيراً رتيباً مملاً عندما يكون هناك عدد كبير جداً أو قليل جداً من المستطيلات الرأسية .

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

مماثل الاحباط أو الدهشة أو التعارض ، والتي 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 طبقاً لقانون ويبر - فنتشنر، فإن الاختلاف بين أ ب يجب أن يظهر مساوياً 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 لتحاىى التأثيرات المسببة للاستياء للتجانس المتزايد والاختلاف المتعدد المتزايد، وهى وظيفة يعبر عنها باسمها البديل الوسيط الذهبى .

جمال الرياضيات Mathematical Aesthetics

يتم أحياناً الاحساس بالفن بأنه ينتمى إلى العالم الخيالى فيما وراء اللمسة للعلم والرياضة . ولكن حتى مع هؤلاء نوى المخاوف الوهمية بأن اللمسة قد تحمل شىء يقدرونه فى «مجموعة من الصياغات» - خوف فكرة الكثير من الفنانين فى العصر الحديث ، وعصر النهضة، وبلاشك فإن الفنانين 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 والتي اعتبرت قيم الرتبة (ر) (التعقيد) (ت) لمواد مختلفة . ان تعقيد شكل كثير الأضلاع هو عدد الخطوط المستقيمة الممتدة بشكل غير محدد والتي تحتوى جميع أضلاع المضلع . إن صعوبة شكل فائز هو عدد «النقاط المميزة» التي يمكن أن تستقر عليها العين . إن درجة تعقيد لحن هو عدد النغمات التي يحتويها . كذلك بيت من الشعر يكون مساوياً فى العدد للاصوات المبدئية بالاضافة إلى عدد روابط الكلمة « التي لاتسمح بالاتصال » والصياغة (ت) هى بالاحرى الاكثر تعقيداً وتتميز مع الوسيط . والنقاط المعطاة لمثل هذه الخواص مثل التماثل والتوجيه الأفقى - الرأسى فى المضلعات ، التكرارات ، النغمات الختامية والتتابعات اللحنية أو المتناغمة فى الموسيقى ، الايقاع ، الجنس الاستهلالى والسجع فى الشعر . وهناك طرق مستنبطة لتخصيص قيم دقيقة (ت) بين الأنواع

الداخلية التي 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 طردياً مع الترتيب وهو عامل قد افترضنا انه يزيد الإثارة ، ويبدو انه يميل شيئاً ما . مثل البساطة أو انخفاض قيمة الإثارة . وأن الحقائق التي قد أخذناها فى الاعتبار فى هذا الفصل والفصول السابقة قد تقودنا إلى الارتياح بأن قيمة المكافأة الجمالية سوف لا تكون فعلاً وظيفية متزايدة لمقياس الجمال (م) لكنها تصل بالاحرى إلى قيمة قصوى عند قيمة متوسطة للمقياس (م) مناظرة لقيمة مثلى للإثارة . وهذا بالضبط ما وجدته المجرىون 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 نقصاً فى التعقيد) وحقيقة أن الانخفاض الأقصى فى التعقيد (ت) أو الرتبة (ر) سوف يجعل الشكل مثيراً للاستياء وقد يتغير مقياس «أيزنك» إما طردياً أو عكسياً مع قيمة الانفعال طبقاً للأوزان التي تعطى لحاصل الضرب التعقيدية والرتبة (ر) أو بمعنى آخر 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 ، فإن الوحدات العقلية المختلفة تؤدي دورها بواسطة الخطوط الافقية والخطوط الرأسية ، الخطوط ذات الحالة الخاصة ، والزوايا ذات القيمة المعينة . والطرق المتوفرة لإحداث التأثير للحافز الكلى يتميز بالقيمة الجمالية (الفنية) . وينجح مقياس راشفيسكى أكثر كمقياس للتعقيدات لكنه يحمل فعلاً علاقة خطية منحنية لمقياس «بيركوف» (م) ، التي يصل

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 تأثيرها 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 رأينا 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 المشتركة للمتغيرات الأخرى . لأن هذه مسائل خاضعة بدرجة جوهرية للدراسة التجريبية . إن فائدة المقاييس 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 أكثر من الأخرىات تجاه قطب ، واحد أو القطب الأخر من سلسلة البساطة/التعقيد أو إثارة/ الاستجابة ويسرى نفس الشيء تماماً بالنسبة للأزمة والأماكن المعينة . أن الفن لجميع الحضارات الرديسية يظهر تذبذبات بين النماذج الكلاسيكية للصفاء ، بالهدوء والسكون والنظام والميل الرومانسى للإثارة ، اللون ، الدراما ولكن التشجيع الاستثنائى والرعاية لطرف واحد قد أصبح نادراً وعادة يعقبه تذبذب شديد فى الاتجاه المضاد . قد تكون الأولويات لطرق معينة لتكثيف الإثارة أو لطرق معينة لتخفيفه 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 سلفه فى الاتجاه لقيمة الإثارة الأكثر علواً أو الأكثر انخفاضاً 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 الغربية هي أقل أهمية كل على حدة من رسومات فلورنتين عصر النهضة وكل شكل انساني من المحتمل أن يوجد فى وضع قد يكون بدون مغزى ومثير للإستياء إذا كان وحده لكنه يتوافق مع الوحدة للنسق الشامل وقد لا يلاحظ جيداً كهوية منفصلة فى البداية . لذلك يعالج الفنان ارتباك وحيرته بصهر عناصر عمله فى وحدات اكبر بحيث يمكن توصيل الاستجابات المميزة الفردية خالية من التعقيد السيكلوجى : 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 الغربية وعند القطب المعاكس ، فإن الرسم المعاصر والعمارة المعاصرة التى جاء تحت التأثير للحركة التصنيعية تلزم نفسها بالخطوط المستقيمة والزوايا القائمة ، التجريد الواضح ، 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 (Fauvapist) (المتحررون من قيرد التقاليد) والموسيقيون 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 اللون الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر أو الايقاعات الشديدة ، التناغمات الخشنة

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

اللاتزان 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 هناك قدر كبير من الاتفاق على ما يتكون منه أو لماذا يكون هاماً ؟

ان التماثل نو الجانبين أو التماثل الانعكاسى . والذي يحتوى نصفاه على نفس العناصر مع علاقات مكانية ، تؤكد الاتزان ، لكنه من الواضح أن الاتزان قد يتحقق أحياناً ، وغالباً أكثر أرضاءاً ، بتركيبية تكون غير متماثلة ، أى بدلاً من أن يكون نصفها متماثلين ، يمكن أن يكونا مختلفين لكنهما بطريقة ما يكونا متكافئاً (أو إن التماثل يكون عادياً فى فن العمارة والتصميم المستخرج بمعظم 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 التماثل يكون استثناءً ، ويشمل التكوين غالباً ما نطلق عليه بالتماثل الظاهرى والعناصر مرتبة بطريقة مشابهة على كلا جانبي 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 المائتية التى تم دراسة الاتزان لها وتحليله بكل الدقة . وهناك العديد من التجارب المتصلة بالموضوع . ويجب أن يكون الواحد حريصاً لكيلا يعتمد كثيراً على نتائج هذه التجارب ، نظراً لأنه يوجد دائماً مدى هائل من التغييرية البيئية 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 المجرىون الأوائل الذين قاموا بهذا العمل قد اعتقدوا أن الفاعلون بين

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

وقد استخدم بيرس (١٨٩٤) عددا التوافيق للأشكال على أرضية سوداء . وكان هناك دائماً خط رأسى ثابت فى المركز ، وخطوط ثابتة أخرى على الشاشة وخط متغير على الشكل والذي يقوم المحرب بتحريكه حتى يحكم الشخص أن النسق بأكمله يبدو متوازناً . فإذا الخط المتغير يبدو أقصر أو أضيّق 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 ، والتي 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 المركز بالنسبة لمستطيلات بلانك ، الإنطباعات التي تغيرت لكل محاولة أقرب عن الأنطباعات التي لم تتغير ، وصورة لإدراك حسى عميق مناسبة (نفق سكة حديد مفتوح) أقرب عن ذلك المنتج بالإنطباعات ذات البعدين (نفق سكة حديد مفلق بواسطة باب) . والأشكال التي 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 لأثزان الأعمال للرسمين المشهورين قد أيدها بالحجج الوافرة كل من يوفر (١٩٠٣) وأرنهيم (١٩٥٤) . وهم الآن قد أصبحوا مألوفين لدينا ويتم التعرف عليهم مباشرة كمكونات لما قد أطلقنا عليه « جهد الإثارة »

ولذلك فهو يبدو ، أن عملاً للفن يتطلب بعض المساواة فى قيمة الإثارة لكل من شقيه ، والتي 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 جوهريه يمكن أن تساوى هذه والتي تكون اكثر من ذلك ، موضعها أبعد الى الخارج . لماذا يكون الاتزان بأنه اساسى وجوهري ، فى 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 أبوا 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 نشطاً .

١- ان افتراض أن الحاجة للأتزان الحسى الإدراكى تعتمد على المصاحبات المشتقة من التجربة للأتزان الميكانيكى وعدم الأتزان الميكانيكى هو أمر مفر ، 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 الاحتمالية العالية للتغير العنيف المفاجئ وشيك الحدوث وكنتيجه لذلك ، فإن عدم الاتزان المدرك حسيأ 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 مشدوداً تجاه الحافة ولا تحتاج لوقف هنا سواء كانت الظاهرة بسبب بعض من النزعة الفطرية للأنشطة للتناقل تجاه الانساق الأفضل ، ومع مطابقة وجهة نظر « لجشتالت » التي وافق عليها أرهيم ، أو سواء كانت نتيجة التوقعات المتعلمة . يمكن أن تظهر هذه التوقعات (١) بسبب ترتيبات غير متوازنة مثل تلك المذكورة توا في الحياة العملية أقل مواجهة بدرجة غالبية عن الترتيبات المتوازنة المفضلة . أو (٢) لأن مثل هذه الترتيبات غير المتوازنة هي في الحياة العملية متبوعة بواسطة الترتيبات المتوازنة المفضلة الى ما تميل اليه حسيّاً وأى من الطريقتين ، سوف لا يكون هناك انفعال غير مخفف ، سواء من « الفلق تجاه النزعة » من الدهشة أو عدم المطابقة ، أو من التوقع للتغير . ويتكلم « أرهيم » أيضاً عن غموض الأشكال المرئية غير المتوازنة . وفي علم مصطلحاتنا قد يكون هناك بعض التعارض بين النزعة لإدراك الأشكال كما هي والنزعة لإدراكها مع تصحيح عدم إترانها .

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 وفي وجود الترتيب المصور في شكل ٩-٢ ، فإن بعض الأشخاص يعتقد عمل الزوايا B متساويتين ، والذي قد يتطلب وضع المستطيل A بعيداً عن B ، وبينما رغب آخرون في جعل a ، B متساويين . وعندما يتساوى المستطيلان الجانبيان في الارتفاع لكنهما يختلفان في 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 والتي تتميز التعقيد الشامل . إلا ان هذا التفسير لن يغطي المتغيرات خلاف الحجم والتي قد وجد أنها تؤثر على الاتزان .

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

وتظهر المؤثرات فى جذب الرؤية المركزية مع نسبة قوية لنوعيات الإثارة المستحثة ويبدو معقولاً هذا الافتراض ، لبعدها عن منطقة التركيز الابتدائية ، نظراً لأنه كلما كان المحيط الهامشى للمؤثر كبيراً ، كلما كبرت السعة لأى حركة للعين تجذبها ان التفسيرات التى تركز 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 « التكتسكوب » التى تستهل استكمال حركات العينين وحركات العينين عندما يتم تسجيلها فوتوغرافياً ، لا تتبع عادة حدود معينة ولكنها بالأحرى تبين نسقاً غير منتظم متأثر بدرجة غامضة بالشكل الذى تمت مشاهدته .

ولكنه بدلاً من حركات العين المفتوحة فقد يأخذ الشخص فى الاعتبار النزعات للاستجابة المناظرة . ان حركات العين الضمنية الأولية تلعب أنواراً 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 لتحديث أنساقاً متغيرة وغير منتظمة بدرجة عالية للرؤية المركزية المفتوحة عندما تتزاج مع العمليات العشوائية أو المصادر العشوائية « للضوضاء » التى هى مميزة للجهاز العصبى ، وفى أى عرض يتطلب المعالجة كوحدة ، فقد تُنشأ نزعة قوية لتركيز الحلقة بالقرب من المركز ، ونظراً 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 هناك عوامل التى تجذب الرؤية المركزية بدرجة مسيادية إلى جانب واحد ، وبذلك تساعد على ظهور التناقض .

٤- قد تكون هناك أسباب أخرى عن سبب تفضيل التوزيع المتساوى للانتباه 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 الحلقة . وتسبب بدرجة قصوى التفاف الجسم بأكمله . وعندما يرغب 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 والتي تتناسب مع قوة الإثارة المدعمة للأجزاء المناظرة لمجال المؤثر . فإذا
كان كذلك ، فإن نسقاً غير متوازن والذي 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 لتمامها 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 أكثر وضوحاً
فى مجالى الأدب والموسيقى ، حيث يعنى اللعب الفنى توجيه ربود أفعال للحاضرين 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 للسمات 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 نورها . والتوازى بين تلك العمليات مثل
الإرتباطات المتتابعة أو التآلف المكانى والزمانى عند التشابه قد لوحظت لفترة طويلة وبثية
حال ، فإن النسق المكانى لأية صعوبة أو تعقيد ملحوظ يكون له أجزاءه مثبتة ومرتبطة 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 أفعال للأجزاء
السابقة من الأعمال الأدبية أو الموسيقية التى توجد معاصرة مع ربود الأفعال للمؤثرات التى

تستقبل في اللحظة ، ويمجرد اختتام العمل ، فإن القارئ أو المستمع عادة ما يعي ويمثل نفسه الهيكل الإجمالي للعمل ، وغالباً في سورة نسق مرئى .

وفي اغنيته ليوم سيسيليا ، فقد استلهم دريدن (Dryden) القوة من الموسيقى ليستدعى ويكبت عاطفة واحدة بعد الأخرى ، لكنه يعتبر أن العواطف مثل الحماس العسكرى والضعف العشى 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 نور 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 أثارته الموسيقى قد قادتة 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 هناك نزعة للاستجابة حبيسة أو محظورة » . التعارض ، الشك ، الارتباك ، عدم المصادقية ، والغموض قد ذكرت بأن تكون مياالة لأحداث هذا القيد أو الحظر وستكون العواطف ، كماقال ، ستكون مصدر سعادة إذا كانت مصحوبة بإحتمال أنه سيكون هناك قرار أو أن هذا الموقف سيكون تحت السيطرة . ويسير النقاش إلى أن نستخلص أن الإنسان الموسيقية يمكن أن يكون لها مغزى لا يفيد مع أى شئ خارج الموسيقى والذي 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 تؤدي إلى التوقعات عن الأصوات الأخرى تابعة أو مصاحبة لها ، وفى لغة نظرية المعلومات هناك قدر كبير من الوفرة فى الموسيقى ، نظرا لأن تكاليف معينة وتتابعات

معينة تتكرر بدرجة غالبية 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 والذي يعنى حتماً تغييراً فى درجة الشك .

وهناك برهان واحد لهذا هو العينات المقبولة للطرازات الموسيقية الأقل تغييراً مثل تلك التى تحتذى بواسطة الأغانى الشعبية والترانيم ، ويمكن انتاجها صناعياً بالتحليل أو التكرار (الاحتماليات الشرطية) . وقد كانت هناك محاولات لاستخدام الآلات اللحن 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 » صحيحاً ، أن التفكير والشعور لا يحتاج لرؤيته كتناقضات قطبية ولكن كإظهارات مختلفة لعملية سيكولوجية واحدة ، درس إذا أخذ فى القلب ، قد يجعل علماء النفس أقل ميلاً لدراسة الإدراك الحسى والتفكير بدون انتباه مستحق لمصارهم 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 التوافيق الممكنة للأصوات وبذلك يضمن الحيرة المتوسطة ، والتى تخف فى الأنساق التى تتطابق مع التوقعات التى تواجه تعاقبياً . 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 $A_1 A_2 B_1 B_2 A_1 A_2$ ، وأن المقاطع الرموز 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 ، والذي يعنى أن هناك اختياراً واحداً 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 أجزائها 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 متوقفاً عند أطراف العبارات عنه فى مكان آخر . وبذلك هناك غرفة للأستكشاف اللانهائى للإثارة وتخفيف الإثارة . ويقال أن الملحن « روزينى » قد لاقى صعوبة فى الاستيقاظ فى الصباح إلى أن عثر على علاج مبدع . فقد أعطى تعليماته لخادمة بأن يعزف نغماً غير متجانس على البيانو حيث أجبر على القفز من الفراش ليعرف المتناغم من الأصوات والذى أراحه .

وهناك أيضاً الامكانية لتوليد اثاره مكثفة بصفة خاصة باستخدام الأصوات التى تنجرف عما هو متوقع . ولقد أحدث « بيتهوفن » تأثيراً درامياً متميزاً بادخاله 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 الرئيسى بعد بضعة فاصلات موسيقية . وبالمثل فإن الاقتراب من معدل مقام معين يعطى تأثيراً فريداً للأنغام المختلفة التى لا تنتمى إلى المقياس المناظر ، سواء كانت هذه الأنغام تمثل انحرافات لحظية أو تعديلات فجائية (تعديلات لمقامات جديدة) .

ويتكرر بعض من التقسيمات عددا من المرات فى تتابع. يمكن أن يشجع الملحن توقع أن التقسيمة سوف تستمر، لتمكنه من احداث الدهشة والارتياح بافساد هذا التوقع بخشونة . وهذه الوسيلة ، على أية حال عادة أمر من التكرار فى بعض المجالات مع التغيير فى 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 فى الواقع يستخدم بانتظام لبناء الاثارة . وقد يكون ذلك بسبب بعض من الاستجابة الأولية الفسيولوجية الى التكرار الايقاعى ، مع شرح استخدامها التعويذى للبحث على السلوك غير المنطقى جماهيرايا . ولكنه هناك أيضا الحقيقه التى ركز عليها " ماير " وهى أن التكرتر البسيط غير المتغير تكون بصفة أساسية غير تركيبية وغامضه . وهناك توقع محرك بأن التكرار لايمكن أن يستمر لفترة أطول ، لكنه ليس بالواضح تماما عندما يأتى الى نهاية وماهو الذى سيحل محله ويمكن أن تتحقق نفس النتيجة اذا لم يكن التكرار أو اذا كان مرتبطا مع الوسائل الأخرى لتراكم الاثارة . ان الاطراد المتناغم أو اللحنى والذى فيه يمرُّ الباعث خلال سلسلة من البروزات ، فإن كل علو أو انخفاض فى درجة الصوت عن آخر واحدة بمقدار ثابت ، يمكن أن يولد احساسا هائلا بأنه وشيك الحدوث لكن الذروة غير محددة وبصفة خاصة اذا كان فى اطراد متصاعد تحتوى سكرتيان وايسولد " لفاجنز" على بعض الامثله البدائية ، ليست ملوثة بالمصاحبات الموسيقية الخارجية . وفى الحركة الأخيرة من السيمفونية التاسعة لبيتهوفن" يسحب التوقع باحكام واحكام مثل اللحن الرئيسى يحدد أولا غير مصحوب على الكمجات الصغيرة ، او الجبهير ثم يوضع من خلال ثلاث تكرارات ، كل منها مع مزيد من الأركسة المعقدة ، الايقاعات الجوهر عن الختام .

وأحيانا فإن نسقا يكون غامضا بدرجة متصلة يولد شكاً وارتياحاً، والذى يزول عندما تأخذ مادة البناء الاكثر وضوحا مكانها ، ويوجه خاص عندما يقوم التالى باستثمار ذلك القسم الغامض فى البداية بمغزى معين . وهناك مثال مشهور فى بدلية السيمفونية التاسعة لبيتهوفن" حيث صاحب باعث منخفض متقطع من نغمتين الهزاة المطولة وقد تحول هذا عندئذ الى داخل اللحن الرئيسى الصافى على نحو متميز ومحدد المعالم للحركة . وهذه الطريقة لطرح مايكون عند أول سماع . قطع صغيرة مستقبلة من اللحن وفيما يعد يتم

ان التغيير فى نغم اللحن الرئيسى ونغم الحلية ونغم التناسق هى جميعها حرس أمان ضد عدم الشويق للترار 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 ، والابقاعات المتقاطعه ، تعدد النغمية والنقطة المضادة تأثير 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 الإتران و مرحلة إزالة الإثارة من الإستيعاب من الاستيعاب . ان الاقتراح السيكو تحليلى بأن الانحراف والذيق من الوضوح والتظام توفرالإشباع للمثيرات الدافعية والسلبيه والتى لايمكن فصلها عن اليد ولأقبولها .

ومن المثير أن تعرف الى أى مدى تتبع الخطة العامة لأى عمل أدبى أو موسيقى النظام للعلو التدريجى للإثارة تجاه الذروة . متبوعة بالاطراد تجاه التلطيف ، حتى رغم أن النظام معدل حتما بواسطة التعدد للتأرجحات الموضوعية للإثارة . 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 الربيه بانتظام عندما يتقدم الصف ، نظرا لأن هناك عدد أقل وأقل من النغمات المتروكه لكى تشتمل ان النظام النغمى الذى ظل سائدا على الموسيقى الغربية لعدة 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 الأسمى ، 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 وإعادة صياغة الالحن ، بحيث يمكن اختيار جميع احتمالاتها لأجل التجدد والتعبير وفى النهاية يعطى التطور الطريق لإعادة مختصرة والذى يتم فيه إعتزة ادخال الالحن فى شىء مامثل الشكل الابتدائى، وحتى العمل الأول طموحا الذى يستخدم الصورة ABA البسيطة يكون أقل اثاره تجاه النهاية 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 ومدىها 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 والسيرباليه (الواقعية) قد استخدمت كلمات لأجل المضمون الخيالى والمؤثر والذى حقق فيهما الاستخدام اليومى . ولم يفكروا فى الكلمات وحدها كمردافات تحدث بمعدلات تكرار معينه وفى توافيق مختلفة . ويمكن القول نفس الشىء على وسائل الاعلام المرئية للباليه والفيلم السينمائى حتى الباليه التجريدى والفيلم الطليعة .

وهناك نتيجة منطقية وهي 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 المكلفة 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 لتحقيق كانت شفافة ومعروفة جيدا . ان حب استطلاع القارئ 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 لا يكون قابلاً للتصديق لكنه يجب قبوله لأن المؤلف بقول أنه قد حدث . والقصة السرية تخلق الكرب والالام المبرمه لصراع التصديق - عدم التصديق (ارجاء) بايضاح أن أحد ضيوف المنزل قد ارتكب جريمة القتل لكنه يقدم أسبابا مقنعة لماذا لم يتم 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 ماياتى 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 أو بين الواجب والضعف النفسى وأخيرا يأتى الاسترخاء أو حل العقدة فى الرواية وقد يتكون من نهاية سعيدة وقد يكون هناك على الجانب الآخر نهاية مأساوية خطيرة والتي برغم ذلك تخدم لتحقيق الاثارة لانها محتومة أو مناسبة إلى حد ما . أو ببساطة لا - الوقت متزخر لعمل أى شىء حوله الآن ، وبإية حال فهي مجرد قصة فقط .»

المزاج Humor

لا تتوفر فرص الضحك فى مثل ذلك الروع أو الخشية مثلما تتوفر فرص تقدير الجمال . وهناك صلات بين النكتة والدعابة الوضيعة والفن السامى ، وبعيدا تماما عن حقيقة أن كلاهما يقدم النظرات العامة للسلوك مع التحديات، والتي 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 ، المؤلف يحافظ على الخط مع توقعاتنا التي تعلمناها وينحرف بشدة عنها . مثلما نختلف على ما إذا كان عمل فنى يمكن أن يظل كلية على صورته أو ما إذا كان من الثابت أن يكون له مضمونا معبراً أو ناقلا ، فهناك السؤال عما إذا 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 جرويتجاهن ١٩٥٧) ، فله دأما بعض من الهجوم الكامن أو الحفز الجنسى .

أن الدعابة مثل أى عمل فنى يبدو لها حد أقصى من التعقيد . فإذا كانت بسيطة للغاية فإنها تنبذ كصبيانية أو تافهة ، وإذا كانت صعبة معقدة للغاية . ماإنها بتو مملة مضجرة ثقيلة. لكنه هناك اختلافات فردية هائلة فى درجة 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 .

يشارك الفكر مع الفن ولكنه ربما يعرض في صورة أنتقى ، أن أهمية المهبة البارعة التي نسميها الذكاء أو اللباقة . انها تتحقق عندما يكون هناك عنصر مناسب لعدة أسباب مختلفة في نفس الوقت . ان كلمة في قصيدة شعرية - كمثل - ، تكون صحيحة بأعلى درجة لأنها لاتناسب الادراك الحسى وتتسجم مع بعض السلسلة المتصلة للتخيل فحسب ولكنها أيضا تناسب نظام الايقاع ، والايقاع ، والدرجة الساندة للصوت . وقد حلل أيمبسون ، (A ٣٠) سبعة أنواع من الغموض ، والتي ادعى بانها تسهم في الامتاع الشعري . وجميعها تحتوي على تعدد المعانى اللزوم نقلها بنفس التعبير أو تعدد التبريرات الممكنة لاختيار القصيدة الشعرية لهذا التعبير . ان الاستعارة غالبا ماتحتفظ بالجوهر أيا كان 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 الكاترانيه 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 للكنيسة 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 ، التي 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 المداينة " وأن ذلك " ناجح فى خراب زوجها " .

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

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

ان معيار كونك ذكيا ويتفق بوضوح مع ما ناقشته 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 متسيداً . 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 تتقلب الاستجابة التى لها العديد من الأسباب المستقلة المنفصلة والتى تحقق السيادة - على منافسيها . لكن المحير هو لماذا تأتى المكافأ 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 هناك رد فعل موجه ، يمثل مجهودا لفهمه وسوف تخفى الإثارة مرة أخرى عائدة الى مستواها السابق عندما نتعرف على المغزى من العنصر ، والسبب وراء اختياره وعادة ما يكون اكتشاف سبب أو معنى واحد لتحقيق الإشباع وبذلك تكف فاعلية فى الاثارة . فاذا تم التعرف على أكثر 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 في العديد من ملاحظة الصوت والأحوال التي تثيره والوظائف التي يؤديها الا أنه كانت هناك محاولات قليلة نسبيا للمهمة الصعبة لنسب الضحك الى المبادئ الخاصة بعلم النفس علم البيولوجى العامة . ومن بين تلك المحاولات ، تلك البارزة منها تلك التي اثارها اما التحليل النفس أو علم النفس لجشتالتى .

وقد ميز سافنج " فرويد " (١٩٥٠) بين الفكر والهزل والمزاج : ان سعادة الفكر والتي تحت على الضحك من خلال اللعب بالكلمات أو الصور ، ويكون بسبب " الاقتصاد فى الحظر " . وقد يأتى هذا من التحرر الموقت من البواعث الجنسية أو الهجومية والتي تبقى عادة مكبوتة . وفى المقابل ، فى حالة الفكر غير " الضار " . وقد يكون هناك ببساطة سرور فى الأشياء المنافية للمنطق والعقل (السخافات) لأنها تمثل إرجاءاً مؤقتاً 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 . وجميعها تشمل قدرأً من التباين بين شىء ما يؤخذ بجدية و شىء ما مبتذل وتافه ، أو بين شىء ما يناسب لبالغ سليم التفكير و شىء مانوقيمة فقط للطفل وقد يحدث التباين بين ادراكنا لأنفسنا و ادراكنا الحسى لأى شىء آخر حيث : يقوم الشخص الأخر بعمل حركات صعبة خرقاء أو غير ضرورية لفرض ما يجب أن نستوفيه بسهولة والطفل الساذج يقول شىء ما قد 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 الالهانة ، 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 (Savign Affect) وهو وجمهوره يستمتع عندئذ " بقدرته على التأثير نظرا لأن حالة من المشاكل والتي 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 الجهود السيكولوجى (النفسى) على موقف مثير وشيك الحدوث من الذى قمنا بمناقشته كآثاره متوقعة (Anticipatory) وعندما يتضح أن الموقف المثير قد تم التعرف عليه ، وفهمه وتم مقاومته بأقل مجهود ، أو بكلمات أخرى تصبح له قيمة اثاره 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 ما يصاب بصدمة مفاجئة ويتحقق فى الحال ان لم يكن هناك داع لانذاره .

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

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

ولكنه أحيانا تفشل الحالة الطارئة المنذر بها سلقا فى التجسيد ، أو سوف تجسد فى وجود البواعث أو المثرات التى تعيد الطمأنينة التى تسلب التهديد من الحالة الطارئة ، ان شينا 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 بالآخرى مثل رجل يشجع نفسه ليلتقى ضربه لن تاتى اليه أبدا وبالتالي يتعثر الخلف .

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

Restructuring إعادة التنظيم

بينما تتابع نظرية فرويد المتشابهات التى تربط المزاج بالأحلام وزلات اللسان ، والانظمة العصبية ، فان النظريات التى تستخدم مفاهيم "جشثالت" تركز على المقارنات بين تقدير النكته أو الدعابة والظاهرة المألوفة علم النفس التجريبي للإدراك الحسى . وقد أكد "ماير" (١٩٣٢) "وياتيسون" (١٩٥٣) على الفجائية التى تؤثر بها الدعابة على السامع . والعناصر التى تتوافق فجأة فى شكل جديد ، بحيث أنه لدينا عملية تشبه ما يحدث 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 مملّة " لعدم ادراكها لتغيير مسار التفكير فى اتجاه آخر والمستمع " يرى الدعابة بمجرد ان يستجيب لبعض الخواص المحفزة أو العلاقات المؤثرة

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

ومتناول العشاء في البداية الساخط في رسم كاريكاتورى يهدد بقذف الطبق في وجه رئيس الخدم . متعجبا " هل أنت رئيس الخدم في هذا الفندق - هذا لك ؟ " فسؤاله لامغزى له طالما كان التعبير " الى رئيس خدم الفندق " مأخوذ كمعيار وبالتالي 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 إعادة التنظيم يجب أن تؤدي اليالاحساس بالسعادة ، وهو سؤال لم يجب عليه هؤلاء الكتاب بدرجة شافية ، ويجب أن نأخذ في الاعتبار الروابط بين المزاج ونشوة الإثارة .

المزاج ونشوة الإثارة Humor and the Arousel

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

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

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

وهذه هي روايات عن الضحك غير المدروس عن الناس الذين عاشوا بالقرب من انفجار قذيفة أو قنبلة . ولقد سمعنا جميعا عن الضحك المصحوب بالدموع ولاحظنا ان المناسبة (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 للأغاز الاجتماعية والتي 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 . والألفاظ 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 ، واعداء الطمأنة تاتى من الاشتراك فى الجريمة : وكل من الراوى والمستمع يكونان فى مأمن من العقاب أو الإستنكار الاجتماعى طالما يظهر كلاهما علامات الاستمتاع بالنوادر المخجلة المخزية . وهناك بالطبع السؤال لماذا يمنح إعفاءاً لهذه

الاستثناءات المؤقتة من التحريم . فقد تكون غير ضارة نسبياً ، وإعادة تفسير فرض " فرويد " بأن قيمة التعزيز تأتي من ان الخصائص الشكلية للدعابة الاستجابية المحبطة تقاس بالقوة التي تتطلبها لتعوض إخفاقها . .

ويركز " ماير " و " وياتيسون " على المدهشة والتي يفهم منها موضوع أو مغزى الدعابة لكنهما لايركزان بالضغط كثيراً على الحيرة للشكل الذى يسبق الخفاق ، وهى سمة لاتلقى كثيراً من الانتباه من " فرويد " أيضاً وجميع أنواع اللياقة اللفظية أو النوادر الهزلية تبدو أنها تتحد فى الابتعاد عن المتوقع . ان تغييراً فى شىء ما مألوف والذى يترك تشابهاً طافياً لمألوف لبعض من استجاباته اللازم اثاراتها ولايزال يحتوى بعض السمات التى تحبط الاستجابات وبذلك تثير التضارب ، والريبة والحيرة . وهذا يكون مصدراً هاماً لقيمة الإثارة ، ويفتح الطريق لقيمة المكافأة حفز الإثارة ، وأيضاً يستوعب حالة المزاج بالنسبة للفن . وهناك أسلوب فنى مفضل لأوسكار وايلد " وهو تعديل طفيف فى عبارة مكررة شائعة " لاشىء ينجح مثل النجاح " " العمل هو لعنة 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 تمكنا من التضحية بالأقربين بدون خجل " وكل هذه الوسائل تولد لحظة من المفاجئة مثل الاستجابات والتوقعات المعتمدة على التعبير أو الفكرة المألوفة تكون محيطة . ولكن الإثارة 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 جنث بالقطع من اسكتلندا ، ولم استطع مسايرته " هو والقارئ كلاهما متاهبين لاجابة ما عن مميزات وعيوب أهالى اسكتلندا ، أو عن مسئولية رجل عن مكان مولده . وبدلاً من ذلك أجاب الطبيب " هذا سيدى لقد وجدت أن عدداً كبيراً جداً من مواطنكم لا يستطيعون تقديم العون " وقد زال الغموض الناتج عندما اكتسب المعنى الآخر "يجىء من" تصوراً فى الجهاز العصبى اثار تداعيات المعانى التى تربط كل شىء فى تناغم تام و منطقي ، والعملية تكون مقارنة

بدرجة قريبة مع تلك التي تحدث بواسطة الانساق الموسيقية أو الشعرية التي تصطم مع التوقع لكنها تستثمر عند ذلك مع المعنى الجديد بأعادة التفسير لمسبقها .

ان الظاهرة التي صنفها " فرويد " تحت التجسيد الهزلى هي بعض التنافر وكما يعترف " فرويد " مقدا يؤكد على التباين والتنافر أو الجدة تكون مادة مثلما تعالج كتهديد فى أحوال أخرى . ان الملاحظة غير اللائقة لبراءة (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 منطقيًا) على الحاضرين ، فكان هناك عادة فترة صمت أعقبها الضحك . وكانت هذه بالطبع ، وبالأخرى رسومات ولكنه اذا واجه الحاضرون حيوانا حقيقيا أرجله الامامية 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 قد يكونوا متأهين لرؤية الحيوان كشئ 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 شئ يبرر الفكر والتحرى الصعب .

وكما قال ماير " والآخرين 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 الآخر بطريقة مخيفة رهيبة . ولكن مع معرفتنا بأن هذه الأحداث لا يمكن أن تحدث حقيقة ، نجدها هزلية . وعندما يسخر كرايانودى بيرجيرك من أنفه نوالج الكبير غير الطبيعي ، فإن بعضنا من إحساسنا به يمكن أن يصدر خلال قناه الضحك المؤيد له ، وهناك العديد من الأمثلة المؤيدة لذلك .