

Специализиран научен съвет по педагогика при ВАК

Русенски университет “Ангел Кънчев”

Факултет по педагогика

Ася Симеонова Велева

СТИМУЛИРАНЕ НА ТВОРЧЕСТВОТО У 5-6-ГОДИШНИТЕ ДЕЦА
СЪС СРЕДСТВАТА НА ХУМОРА

ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователната и научна степен “доктор” по научна
специалност 05.07.01. Теория на възпитанието и дидактика

научен ръководител: доц. д-р Милка Делиганева

гр. Русе, 2006г.

Summary

The dissertation contains the results of a study examining the relationship between creativity and humor. Theoretical analysis showed that humor belongs to the field of creativity as it contains the main elements of creation. On this basis a technological model was worked out, which was designed to stimulate consciously, purposefully and dirigible using of humor techniques by children in order to promote their creativity. A study was conducted to determine if it is possible to increase 5-6-year old children's creative output by teaching humor techniques. A posttest revealed significant differences between control and experimental groups in four measures: flexibility, originality, elaboration, and total score. Overall, the results support a complex reciprocal causality relationship in which the development of children's humor facilitates the divergent thinking skills. The findings strongly suggested the promising future of humor as a creativity developing tool while most of the conventional creativity-encouraging methods are hard to use with preschoolers as such methods require a higher level of intellectual development, knowledge and experience.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД.....	5
ПЪРВА ГЛАВА. Връзката между творчеството и хумора като предмет на теоретично изследване.....	8
1. Системен подход към изследване на връзката между творчеството и хумора.....	8
2. Творчеството като психологическо понятие.....	11
2.1. Творчески продукт.....	13
2.2. Творчески процес.....	14
2.3. Творческа личност.....	19
3. Философско – психологически аспекти на хумора.....	27
3.1. Смешното като естетическа категория.....	28
3.2. Хуморът като психологическо понятие.....	38
4. Аспекти на връзката “творчество – хумор”.....	47
4.1. Творчески продукт – смешен обект.....	49
4.2. Творчески процес – процес на създаване на смешното.....	52
4.3. Творческа личност - характеристика на активния субект, създаващ смешното.....	65
ВТОРА ГЛАВА. Психолого-педагогически предпоставки за практическа реализация на връзката “творчество-хумор” в образователната практика на детската градина.....	71
1. Необходимост от креативно образование и мястото на хумора в него.....	71
2. Творчески потенциал и развитие на чувството за хумор в предучилищна възраст.....	75
3. Състояние на проблема за мястото на творчеството и хумора в съвременната образователна теория и практика.....	84
4. Перспективността на хумора като възпитателно средство в системата на креативната педагогика.....	95

ТРЕТА ГЛАВА. Зависимостта между хумора и творческото развитие на пет-шест-годишните деца като предмет на емпирично изследване.....	98
1. Педагогически подходи за стимулиране на творческия потенциал.....	98
2. Концептуален модел на емпиричното изследване.....	100
3. Цел, хипотеза и задачи на изследването.....	104
4. Методи, методика и организация на изследването.....	105
4.1. Методи на обучение и възпитание в творчество.....	105
4.2. Методи на емпиричното изследване.....	109
4.3. Методика на експерименталното изследване и диагностичен инструментариум.....	118
4.4. Организация на изследването.....	120
ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Възможности за стимулиране на творчеството у 5-6-годишните деца със средствата на хумора.....	122
1. Входно равнище на детската креативност и чувство за хумор.....	122
1.1. Входно равнище на детската креативност.....	122
1.2. Входно равнище на детското чувство за хумор.....	156
2. Творчеството и хуморът в процеса на възприемане и създаване на смешното.....	165
3. Изходно равнище на детската креативност и чувство за хумор.....	174
3.1. Изходно равнище на детската креативност.....	174
3.2. Динамика на детското чувство за хумор и връзката му с творчеството.....	211
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	222
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА.....	231

УВОД

Няма съмнение, че съвременният свят става все по-сложен, а промените в него – по-динамични и засягащи всички сфери на живота. Общественият прогрес изисква развиването на нови умения. Това прави креативността по-важна отвсякога, защото тя е ефективен отговор на променящите се условия на живот. Подпомагането на личността да се представя по-добре в областта на креативното мислене и поведение, изисква промяна в правилата, които ръководят образователната политика и практика.

Във връзка с това, творчеството се превръща в образователен приоритет и е фиксирано като цел в националните програми на много държави. В същото време подготовката на педагогически кадри не включва даване на специфични знания и формиране на умения за поощряване на креативността у подрастващите. Ето защо, независимо от взетите на управленско ниво мерки, състоянието на творческото обучение и възпитание далеч не е такова, каквото би могло да се очаква. У нас, както и в световен мащаб, се осъзнава нуждата от ранното стимулиране на творческото мислене и поведение, но няма конкретни указания как би могло да стане това. Така въпреки засиленото присъствие на креативността като тематика в периодичния печат, голяма част от практикуващите учители нямат ясно виждане как да поощряват творческите сили на децата. В този смисъл не помага и новата образователна парадигма, която мистифицира творчеството и го представя като една неясна и неуловима материя, много трудна, именно поради това, за реализиране.

Създалото се противоречие между социални и образователни потребности от една страна, и реалната педагогическа практика от друга, определи основната линия на изследователска работа в настоящия труд: обогатяване технологията на така наречената «педагогика на творчеството» на базата на педагогическа интерпретация на съвременното научно знание за креативността и творческите възможности на учащите. Изследването се фокусира върху технологизиране творческото обучение и възпитание в конкретна и област и възраст при отчитане приоритетните проблеми за разрешаване, които стоят пред педагогиката на творчеството.

Целенасочената и системна работа за развитие на творческите способности е особено наложителна през онези периоди през живота, когато са налице необходимите за това предпоставки. Това означава, че още в предучилищна възраст трябва да се изведат образователни задачи за стимулиране на креативността. През този период у детето са налице редица особености-предпоставка за творчество, които поставят основите за по-нататъшно развитие и за бъдеща дейност. Това са пластичност и динамичност на детската личност, любопитство, наблюдателност, свобода от шаблони, стремеж към самостоятелност, богато и свободно протичане на асоциациите, съчетаване на мислене и въображение в познавателните стратегии. Благодарение на тези и други свои особености детето проявява своеобразно творчество при взаимодействията си със заобикалящия свят. С възрастта те се изменят и доближават до фазата на творческите решения и изпълнения, до създаване на нещо ново и по своеобразен начин оригинално. Това може да протече като случайно и стихийно, или като целенасочено изменение. Образованието би трябвало да гарантира развитието на творческия потенциал именно по втория начин.

От друга страна, стимулирането на креативността предполага определено равнище на развитие на критическото мислене. Това е необходимо, тъй като творческото мислене се занимава не толкова с истинността на нещата, колкото с придвижването към нови възможности (Е. Де Боно, 2001). Проверката и валидизирането им изискват изработване на различни форми на доказателство и опровержение, запознаване със законите и принципите на формалната логика, предупреждение за логически грешки и др. (В. Шубинский, 1988). Всичко това все още е недостъпно за детето от предучилищна възраст, тъй като изисква едно по-високо равнище на интелектуално развитие, знания и опит.

Така се очертава един от неотложните за разрешаване проблеми на педагогиката на творчеството: необходимостта от стимулиране на способностите за генериране на творчески идеи и възможностите на децата от предучилищна възраст за преминаване през процеса на творчество.

Разрешение на този проблем би било намирането на такива начини за поощряване проявата на (дивергентно-мисловните) способности за генериране на много, разнообразни и оригинални идеи, при които доказването и валидизирането

на продуктите от тази дейност с помощта на критическото мислене, не е необходимо или наложително. Една от възможностите в това отношение е включването на хумора в творческото обучение и възпитание. Основание за това е родството между креативност и хумор.

Очертаният кръг проблеми обосновава приетия в настоящето изследване подход двете направления в психологическите и педагогическите изследвания – на креативността и на хумора, да се разглеждат в единство.

Теоретичният сравнителен анализ на двата феномена е изходна точка за реализиране на връзката “творчество-хумор” в педагогическата практика с оглед стимулиране креативността у децата.

Предмет на изследването е динамиката на детското творчество като резултат от възприемане и създаване на хумор, а обект – 5-6-годишните деца.

Изследването е подчинено на **целта** да се повиши изявата на креативността у децата посредством възприемане и създаване на хумор.

Хипотезата на изследването гласи, че запознаването на децата с хумористични техники и упражняването в тяхното целенасочено и съзнателно използване, ще повиши изявата на общите (дивергентно-мисловни) творчески способности, а оттам и на равнището на детската креативност.

Предназначението на разработката е да отговори на следните актуални потребности: осигуряване теоретична и практическа база за поощряване генеративното мислене и хумора в предучилищна възраст, предоставяне на субектите на образованието възможности за творческа изява, удовлетворяване потребността от смях и преживяване на положителни емоции. На глобално равнище, практическата реализация на връзката “творчество-хумор” обслужва изискванията на обществото за формиране на индивиди с творческо мислене и креативно поведение, с чувство за хумор, съответстващо на общочовешките ценности на днешния и утрешния ден. Предполага се, че данните от изследването ще допринесат за обогатяване на научното познание за креативността като способност за преобразуване на опита и за нейната взаимовръзка с хумора. Емпиричната част от проучването ще разкрие особеностите на творческото обучение и възпитание в предучилищна възраст.

ПЪРВА ГЛАВА

Връзката между творчеството и хумора като предмет на теоретично изследване

1. Системен подход към изследване на връзката между творчеството и хумора

Връзката “творчество-хумор” се засяга пряко или косвено от почти всички теоретици на смешното като естетическа категория и от редица изследователи на психологията на творчеството и на хумора. В основата ѝ стоят основни характеристики на креативността – новото, необичайното, оригиналното, различното, които почти винаги присъстват като момент или аспект и в естетическите теории за смешното, независимо от насоките, в които векове наред се търси неговата природа.

Тези общи за двата феномена белези са загатнати още в първото научно определение за смешното като естетическа категория, където то се разглежда като “грешка” (Аристотел), или в един по-широк смисъл като нещо различно от нормалното, като отклонение (Паси, 2001), което следователно носи потенциал на новост и оригиналност. Тъй като в живота всекидневно се наблюдават безброй грешки и отклонения, които никога и никого не разсмиват, т.е. определението на Аристотел не е достатъчно за обяснение на смешното (защо и кога деформациите са смешни), теоретиците започват да търсят неговата същност не просто в грешката и недостатъка, а във внезапността и неочакваността на неговото осъзнаване (Т. Хобс, по И. Паси, 2001), като нещо противно на разума (Kant, 1917), противоположно на обикновеното наблюдение (В. Пропп, 1976), като преминаване от един кръг представи към друг, отдалечен (S. Freud, 1970). Според представителите на съвременната естетика смешното е сравнение, чиито индигриенти “преди всичко съществуват така, че да разкриват особеното, различното, аномалното” (И. Паси, 2001; Б. Дземидок, 1974). Така с развитието на естетическите теории за смешното се осъществява не само задълбочаване и обогатяване на познанието за него като естетическо явление, но и все по-тясното му обвързване със сферата на творчеството. Защото разкриването, или създаването на нещо различно, особено, противоположно на обичайното, изисква излизане извън

А. Велева (2006) Стимулиране на творчеството у 5-6-годишните деца със средствата на хумора. Дисертационен труд. 8

рамките на шаблона и рутината, проява на наблюдателност, гъвкавост, оригиналност, т.е. качества на творческото мислене. Това дава основание на естетиката да определи някои случаи на смешното като творчество (Novalis, 1907), за което е нужен особен талант (Н. Чернишевски, 1955), а на психологията да разглежда чувството за хумор като характеристика на креативността и на творческата личност (Г. Пиръов, 1982, J. Guilford, 1968), остроумието като модел и продукт на творчески акт (А. Лук, 1968).

Въпреки, че много автори изтъкват наличието на връзка между творчеството и хумора, все още няма изследване, в което да е направен системен психологически анализ, интегриращ двете понятия (М. Murdoc, М. Ganim, 1993). М. Мърдок и Г. Ганим очертават насоката, в която би следвало да се потърси отношението между тях. Авторите посочват, че повечето разработки се фокусират върху един аспект на връзката между креативност и хумор. Но ако творчеството е комплексно понятие, то би следвало и свързаният с него хумор да се разглежда като такова.

За да може да бъде съпоставено с творчеството, понятието “хумор” трябва да бъде разгледано в неговия психологически аспект. Доколкото философията и конструираната се върху нейна основа наука – естетиката, го изучават столетия преди възникването на психологията, последната по необходимост борави с утвърдени вече естетически категории за смешно, комично, хумористично.

Този факт е причина за възникването на един терминологичен проблем. Дефиницията на обекта, предизвикващ смях, е предмет на изследване на естетиката и се определя като “смешно”. То е основна естетическа категория (или най-широко понятие за обозначаване на това, което предизвиква смях) и има свои подкатегории или видове – хумор, сатира, ирония, пародия и т.н., представляващи регистъра на проявленията му. Процесът на създаването и разбирането на смешното, емоционалната реакция към него, както и необходимите за осъществяване на този процес личностни характеристики, са предмет на психологията и се обозначават като “хумор”. Така понятието “хумор” може да означава процесът на създаване на всички видове на смешното, и същевременно само една специфична част от продукцията на този процес (хуморът като естетическа подкатегория на смешното).

За да се избегнат терминологични неясноти, които могат да възникнат във връзка с двойното значение на думата “хумор” в българския език, в настоящето изследване тя ще бъде употребявана в нейния психологически смисъл като продукт, процес и личностна характеристика, а не като една от естетическите категории на смешното. За обозначаване на обекта, предизвикващ реакцията на смеха, се приема най-общата естетическа категория - “смешното”.

В психологията на хумора понятието смешно се определя по различен начин от различните автори – комично (А. Koestler, 1964), виц (S. Freud, 1970), остроумие (А. Лук, 1968), хумор (P. Mc Ghee, 2002; W. Fry, 2000). Понякога тези понятия се използват като синоними, друг път се прави разграничение между тях, но най-често се въвеждат свободно, без да бъдат дефинирани, като се имат пред вид всички видове, т.е. това, което влиза в значението на смешното като естетическа категория.

Тази терминологична неустановеност се дължи на факта, че както бе посочено, психологията не се интересува от дефинирането на смешния обект. Тъй като в настоящата разработка този обект трябва да бъде съпоставен с творческия продукт като един от аспектите на връзката “творчество-хумор”, е необходимо да се потърсят неговите съществени характеристики, които се определят от естетиката, да се разгледа смешното като естетическа категория.

Същевременно смешният обект и творческият продукт далеч не винаги си кореспондират – когато се смее над явни недостатъци у другия, субектът намира смешното наготово и нито го е създал, нито го е накарал да бъде такова. Естетиката проявява еднакъв интерес към смешното, намиращо се в заобикалящата действителност, и към смешното, създадено от субекта. За нея проблемът за връзката “смешен обект - творчески продукт” не е от първостепенно значение и поради това в терминологията ѝ не съществува дефиниция на феномена, в който тази връзка да намира израз. Това означава, че част от проявите на смешното като естетическа категория се намират извън рамките на предмета на настоящето изследване.

Затова при анализа на изследваната диада понятието “творчество” се разглежда като водещо – под неговите характеристики трябва да се подведе част от обширната сфера на хумора. С оглед целите на настоящето изследване беше нужно

да се намери такова определение на хумора, което, опирайки се на естетическите теории, ще включва всички случаи на сечението му с креативността и ще изключва всички останали. Това определение за хумора може да бъде анализирано по отношение на ключовите критерии, благодарение на които се отличават творческите прояви от нетворческите.

2. Творчеството като психологическо понятие

Думата “творчество” или “креативност” означава “създаване” или “пораждане” на нещо. Създаденото е ново, защото преди това не го е имало (Е. Де Боно, 2001). Така етимологията на думата “творчество” отвежда към характеристиката на получения продукт и дава основание то да се разглежда като свойствено както на живата, така и на неживата природа и “необходимо условие за развитие на материята, за образуването на нейните нови форми, една от които е творчеството на човека.” (Я.А.Пономарьов, по Г. Пирьов, 1982, с.5)

Без да става предмет на специален анализ, подобно разширяване на понятието е неприемливо с оглед целите на настоящето изследване. Тук в центъра е поставен човекът – обикновеният човек, неговото развитие, усъвършенстване и удовлетворяване на потребностите му. Ето защо обект на специален интерес е не творчеството на природата и на неживата материя, а на човека.

Но и при определянето на това творчество има различни схващания. В едни случаи ударението се поставя върху качествата на личността, в други – върху процеса на създаването, а в трети – върху продукта, който се създава (Г. Пирьов, 1982). Опитите такава сложна човешка проява да се дефинира посредством един или два от тези аспекти са едностранчиви и не позволяват тя да бъде надеждно разграничена от нетворческите прояви.

Така например, едно максималистично определение, което поставя акцент върху характеристиките на творческия резултат – новост и обществена значимост (Ward, by J. Morgan III, J. Sawyers, V. Fu, R. Milgram, 1988), приема за образец висшите прояви на творчеството, продукт на едно талантиво малцинство.

В този случай не се взема под внимание, че творческата активност се проявява не само в общественозначимите видове на творчеството –научно, техническо, художествено, но и при смислообразуването в личния живот на

индивида и в неговите ежедневни дейности. Тук не намират място изявите на обикновения човек, които може да не доведат до общественозначим и нов в абсолютния смисъл на думата продукт, но да носят основните белези на творческия процес и да са резултат от проявата на творческите качества на личността.

Друг път творчеството се отъждествява с всяка успешна дейност, с “всичко, което излиза извън пределите на рутината, и в което се съдържа макар и частица ново” (Л. Виготски, 1982, с. 11). Но фактически при всеки акт на въображението се създава нещо ново (Г. Пиръов, П. Русев, 1981). Ако творческият продукт се разглежда като всичко съдържащо “частица ново”, то като творческа може да се определи всяка успешна дейност – дори при рутинните занимания на човека непрекъснато се налага да се внасят изменения. По такъв начин не е възможно разграничаването на творчеството от другите дейности. Явно отхвърлянето на абсолютизираната характеристика “новост” на творческия продукт и заменянето ѝ с относителния смисъл на думата (субективно ново), не е достатъчно за постигането на обективна дефиниция за креативността. Тя не може да бъде определена само въз основа на характеристиките на творческия продукт.

До същия неуспех водят и опитите за дефиниране на креативността с оглед качествата на творческата личност. От една страна, не може да се постави рязка граница между личността на “обикновения човек” и на твореца, а по-скоро може да се види континуитетът между тях. От друга страна, креативната личност е твърде сложна, разнообразна, многостранна личност, която още не е напълно анализирана и синтезирана като цяло. Поради това определенията за творчеството като личностна характеристика са непълни. Например едно от тях гласи: “Креативността е способност да се виждат нови отношения, да се продуцират необикновени идеи и да се отклонява от традиционни модели (начини) на мислене” (по Г. Пиръов, П. Русев, 1981, с.53-54). В други разработки се посочват основните структурни компоненти на креативността: интерес към парадокси, склонност към съмнение, чувство за новост, творческо въображение, интуиция, естетическо чувство за красота, остроумие, способност да се откриват аналогии, смелост и независимост на съжденията, самокритичност, логическа строгост, способност да се използват различни форми на доказателство (А. Морозов, Д. Чернилевский, 2004). В тези

определения са включени някои съществени особености на креативността, но се пропускат други, отнасящи се например до емоционалната и волевата сфера на творческата личност.

В разгледаните примери трудностите да се даде общовалидно определение за творчеството се дължат на акцентирането върху един от неговите аспекти. Но като специфичен (със свои характеристики) човешки продукт, творчеството е резултат от специфична дейност на човека, в която той проявява специфични свои качества. Творчеството е едновременно продукт процес и комплекс от личностни характеристики и поради това само при отчитането на всички тях би могло да бъде разбрано и дефинирано (D. Rubenstein, 2000).

Ето защо в настоящето изследване се изхожда от определението за творчеството, което се приема от много автори, като “специфична дейност на човека, чрез която се изявяват максимално и оптимално способностите му и други качества на личността за създаване (възприемане) на произведения, които се отличават с новост, оригиналност и имат значение както за индивидуалното, така и за общественото развитие” (Г. Пиръов, 1982, с. 6). Тук от една страна се отчитат съществените аспекти на творчеството. От друга, това определение е приложимо към всички негови видове. И трето, то нюансира характеристиките на творческия резултат, който може да принадлежи както на върховните човешки постижения, така и да бъде индивидуално достижение със субективно значение.

Приетата дефиниция дава отличителна рамка за определяне дали хуморът принадлежи към сферата на творчеството, както и да се намери мястото му сред видовете творческа дейност – научна, техническа, художествена, учебна, игрова, ситуативна и т.н. Сравнителният анализ на двете явления по основните аспекти на креативността предполага установяване на ключовите характеристики на творческия продукт, творческия процес и творческата личност.

2.1. Творчески продукт

Съществуват много дефиниции за творчеството като продукт и във всички тях се повтарят двата съществени критерия - уникалност и стойност (L. Lesner, D. Hillman, 1983). Но значението, което се влага в тези критерии е различно. Някои автори ги разбират в тесен смисъл и оттук се обявяват против интерпретирането на

креативността у децата и възрастните като един и същи конструкт. Тук обаче може да се спори, тъй като малките деца в ежедневните си активности проявяват поведение, което е необичайно, високо качествено и социално значимо за детето (J. Morgan III, J. Sawyers, V. Fu, R. Milgram, 1988). От високо качество и значимо за отделния човек може да бъде също измислянето на нови рецепти от една домакиня (T. Ward, C. Sifonis, 1997). Подобни примери дават основание за влагане на по-широк смисъл в критериите уникалност и стойност и отнасянето им към отделния индивид. При такава интерпретация на екстремума на скалата “индивидуално-обществено значимо” се намира телефонът например. Той е уникален и значим за цялото общество. В другата крайност е детето, което за първи път открива как да смеси зелен и жълт цвят и да получи син. Такова откритие може да не е оригинално и особено значимо за дадена група, но може да е едновременно уникално и стойностно за малкото дете (L. Lesner, D. Hillman, 1983).

Заемането на тази позиция поставя въпроса как да се определи дали продуктът е уникален и значим, когато става въпрос за индивидуалното развитие.

Продуктът може да се нарече творчески, ако представлява трансформация, притежава естетически качества и привлекателност и/или представя нови конфигурации или връзки на идеи (J. Feldhusen, 1995). Общото между продуктите от дейността на иновативните инженери, архитекти, писатели, деца, домакини и т.н., които се определят като творчески, е, че те са резултат от активно конструиране на ново построение (Ward, C. Sifonis, 1997). Следва да се изяснят особеностите на процеса на неговото конструиране.

2.2. Творчески процес

Главните въпроси, които се разглеждат от психологията на творчеството по отношение процеса на създаване, се отнасят до участващите в него психични процеси и до неговите етапи.

Когато става въпрос за процеса на творчество, се подчертава ролята на мотивацията, емоционалните състояния и чувствата, особеностите на волевата сфера.

От голямо значение за творчеството е характерът на *мотивацията*, която се определя от потребностите, интересите, чувствата, възгледите, основната

целенасоченост, нагласите, ценностната ориентация. Тези фактори от една страна могат да бъдат относително постоянни характеристики на личността, от друга страна могат да се влияят от взаимодействията на индивида с обкръжението. Мотивите играят роля на непосредствен двигател на дейността, обикновено без да се опосредстват от странични съображения (Г. Пиръов, 1982; J. Feldhusen, 1995).

Творческата дейност в повечето случаи изисква едно подходящо настроение – спокойно *емоционално състояние* на повишена работоспособност или вдъхновение, изразено в обща приповдигнатост. Съществена роля имат и интелектуалните чувства като любознателност, удовлетвореност от резултатите, преживяване ценността на постигнатото, а също и социалните и моралните чувства, тъй като творческата дейност има подчертан обществен характер. Немаловажна е ролята и на естетическите чувства, които могат да направляват търсенето на новото. Те имат значение не само в изкуството, но и в науката и решаването на проблеми – верните решения или модели обикновено се преживяват като красиви. Чувствата могат да оказват и обратното въздействие върху творческата дейност. Много силните емоционални състояния, като афектите на страх пред неизвестното, тревога пред евентуалния неуспех, влияят неблагоприятно (Г. Пиръов, 1982).

Посочените психични процеси, състояния и свойства се разглеждат като много важни за успешната творческа дейност, но при изследване на творческия акт най-голямо внимание се отделя на участието на познавателните процеси възприятие, мислене и въображение, тъй като самото творчество е форма на познание – при него се създават нови образи и действия в условия на информационен дефицит.

Тези зависимости дават възможност творчеството да се изведе от някакви други процеси и това често се прави.

Б. Минчев посочва, че обикновените хора, а също и учените, са склонни да виждат стабилна, дори причинна връзка между *въображение* и творчество. Негласно се предполага, че въображението е психологически механизъм на творчеството, или по-точно, че творчеството възниква във и чрез въображението. Допълнително се предполага, че творческите импулси се реализират посредством специфична форма на въображението – творческото въображение. Вярно е, че

творческите аспекти на човешката природа се усилват посредством фантазията, но не възникват изцяло в нея. Като познавателен процес *мисленето* също предполага “търсене и евентуално откриване на същественото ново в света” (Петровски, по Б. Минчев, 1998), което означава, че то също има роля в процеса на творчеството. Участието на мисленето в творческия процес не бива да се пренебрегва. Докато въображението открива “дремещите” в света варианти за промяна и развитие, направлявано от чувството за възможност, мисленето, направлявано от чувство за реалност, ги обяснява (Б. Минчев, 1998). А това е много важно за творческата дейност, защото ние сме способни да възприемаме само онези идеи, които са обясними, логични. В противен случай те си остават просто щури идеи, които не могат да бъдат реализирани в творчески продукт (Е. Де Боно, 2001). Тази регулативна роля на мисленето особено ярко се откроява в процеса на научното творчество и понякога дори се идентифицират понятията творческо мислене и творчество (по Г. Пиръов, П. Русев и др., 1981). По такъв начин се игнорира участието на другите познавателни функции в творчеството.

На практика и мисленето, и въображението имат главните си източници във *възприятието*. Нашата перцептивна система представлява физиологичната база на креативността (S. O’Neil, D. Shallcross, 1994). За да се създаде нещо ново е необходимо да има една творческа нагласа още на равнище на възприятие, което позволява да се види необичайното в обичайното, да се погледне по нов начин на привичното, сякаш се среща за първи път. Затова според Е. Де Боно (2001), за креативността много важно е възприятието. При това *вниманието* и *осъзнаването* също са въздействащи фактори в процеса на творчество (S. O’Neil, D. Shallcross, 1994).

От основно значение за творчеството е и информацията, съхранена в *паметта* (Г. Пиръов, П. Русев и др, 1981; J. Guilford, 1968). Тук е важно разграничаването между два паметови модела. Първият представя знанията, база на човешката памет като хранилище, в което айтемите информация са вложени първоначално и по-късно възстановени. Вторият представлява източниците памет, които служат като база за конструирането на знания по време на решаване на проблеми. Тези два модела изискват два напълно различни паметови процеса

(запазване и възстановяване). При творчеството се поставя ударението върху спомнянето като реконструктивен процес. То е основен, първи елемент в процеса на динамично конструиране на нови идеи, базирано на стари реконструирани паметови айтеми (G. Phye, 2000).

Изтъкването ролята само на една от познавателните функции в процеса на творчеството – на възприятието, творческото мислене или творческото въображение, не позволява да се вникне в същността на творческия процес като специфична форма на познание, която не се припокрива с нито една от другите начини на познание. Характеристиката на креативния акт е резултат от преплитането и взаимното допълване на познавателните процеси (Г. Пиръов, П. Русев, 1981). В процеса на творчеството психичните процеси участват в една глобална панорама, но с известни нюансировки по отношение ролята на едни или други от тях, в зависимост от сферата на творчеството и от неговите етапи (Т. Трифонов, 1996).

Изясняването на въпроса за стадиалността в творческия процес е съобразено с необходимостта от съпоставяне на креативния акт с хумора като процес. За да се приложи методът на подхождане от общото – етапите на творческия процес, към конкретното – етапите на хумора като творчески акт, се налага да се намери възможно най-общият модел на творческия процес, позволяващ ясно да се открият инвариантните и задължителни моменти в него, които следва да се търсят при хумора.

Намирането на такъв всеобщ модел е доста трудно поради огромното разнообразие от варианти на творчеството. Те дават отражение върху неговите етапи и затова в психологическите анализи при разглеждане на отделните стадии обикновено се прави уточнение за коя област на творчеството става въпрос. Въпреки своето многообразие обаче, всички творчески прояви принадлежат към едно и също явление. Следователно притежават нещо общо. Това общо може да бъде представено като система от взаимосвързани, проявяващи се във всеки творчески процес етапи.

Всеобщите етапи на творчеството са разгледани от редица автори (J. Guilford, 1968; M. Basadur, M. Runco, L. Vega, 2000; S. O'Neil, D. Shallcross, 1994; J.

Feldhusen, 1995; G. Vessels, 1982; В. Станков, 2002). Пример за максимално опростен модел на творческия процес е представен от Басадур, Граен и Грийн (1982), включващ два етапа, или мини-процеса: идеи - оценяване, в които дивергентното и конвергентното мислене се включват последователно.

Стъпка 1: дивергентно мислене => идеи => няма оценка: количество; въображение; свобода; емоционалност; дете.

Стъпка 2: конвергентно мислене => оценяване => има оценка: качество; преценка; дисциплинираност; интелект; възрастен.

Идеите, или активното дивергентно мислене, е генерирането на опции без оценка. Оценяването, или активното конвергентно мислене, е приложение на преценка към генерираните опции за избор на най-значимите от тях (M. Basadur, M. Runco, L. Vega, 2000).

Поради своята опростеност този модел не предоставя много добри възможности за задълбочен анализ на връзката “творчество-хумор”, защото в него липсват важни елементи като предварителна подготовка, съблъскване с несъответствие, реализиране на идеята след като бъде оценена. Тези моменти са определящи за протичането на креативния процес, а както ще се види по-нататък и за хумора и затова те трябва да намерят място при определяне творческите етапи. Достойнството на двустъпковия модел е, че той показва много точно докъде се простират възможностите на детето за преминаване през процеса на творчество, което пък има отношение към проблема за *перспективността на хумора като средство на педагогиката на творчеството*. При анализирането на този въпрос отново ще има позоваване на модела “идеи – оценяване”.

При прегледа на разнообразните психологически анализи на творчеството в различни области, като безспорни и затова съдържащи се в една или друга степен и с различни нюансировки изпъкват следните **етапи на творческия процес**: (1) подготвителна работа и възникване на творческата ситуация; (2) възникване на идеята, замисъла, образа; (3) критична оценка и въплъщаване на получения резултат.

Формулираните по този начин етапи дават възможност да се обхване целия творчески процес чрез отчетливото обособяване в него на три елемента, които имат

ключово значение в структурата му и отразяват инвариантното. Това са съществени моменти на креативния акт. Всеки от тези етапи е необходим и цялостен компонент на творческия процес. Създаването на новото, което е същност на творчеството, винаги се опира на някакъв изходен материал – впечатления, знания, опит. То не може да възникне от нищото – всяко ново творение се заражда и стъпва здраво върху старото. Ето защо предварителната подготовка е важен момент в творческия процес. Той обаче не е достатъчен. За да се стимулира търсенето, в резултат на което се стига до творческия продукт, е нужно сблъскването с нещо необикновено, неизвестно. По такъв начин възниква проблемната ситуация, в която е налице противоречие между знание и незнание, за разрешаването на което няма готов способ. Противоречието направлява търсенето (съзнателно или не), насочено към създаването на идеята, образа, хипотезата. Възникването им само по себе си все още не представлява създаване на продукт от творческата дейност. Идеята не е конкретизирана, проверена, осъществена. Това става на етапа на завършване, когато синтезираното ново се оценява от гледна точка на определени критерии и въплътява в някакви материални или духовни форми, с което творческия процес се довежда до своя край. В зависимост от вида на творческата дейност и индивидуалния стил на работа тези стадии могат да се преплитат, взаимно допълват или изпреварват, но винаги в една или друга степен характеризират творческото дирене (Г. Пиръов, П. Русев, 1981; В. Шубинский, 1988; J. Guilford, 1968; M. Basadur, M. Runco, L. Vega, 2000). Неговото реализиране се осъществява при проява на характеристиките на творческата личност.

2.3. Творческа личност

Творческата личност е въпрос за характерни черти, които са присъщи за креативните хора (J. Guilford, 1968). При определяне на творчеството като личностна характеристика в научната литература обикновено се отделя преимуществено място на способностите за творчество. В понятието “способности” се включва онзи комплекс от психически процеси и свойства, които са условие за успешно извършване на определени дейности и същевременно се развиват чрез тези дейности (Г. Пиръов, 1993, с. 69).

Към проблемите на творческите способности съществуват три основни подхода (И. Меерович, Л. Шрагина, 2003, с.22-23; Г. Селевко, 2005):

1.Творчески способности като такива не съществуват. Главна роля в творческото поведение играят мотивацията, ценностите, личностните черти, интелектуалните способности.

2.Високото равнище на развитие на интелекта предполага високо равнище на развитие на творческите способности и обратно.

3.Творческите способности са независими от интелекта фактори.

На първия подход се основава схващането на А. Лук (1976), че способностите за творческа надареност по същество не се отличават от обичайните мисловни, емоционални и волеви процеси. Елементарните способности са еднакви у всички хора и само са изразени в различна степен и съчетание. Като пример той посочва съчетанието от виждане на проблем, гъвкавост на интелекта, генериране на идеи и далечни асоциации, което се проявява като нестандартност в мисленето (А. Лук, 1976). Това по същество не опровергава наличието на творчески способности, напротив – нестандартността на мисленето е представена като комплекс от психични процеси, свойства и качества, което много точно отговаря на дефиницията за способностите.

Вторият и третият подход към творческите способности, представени като полюсни схващания относно връзката на креативността с интелигентността, също не могат да бъдат приети като основателни.

Чрез метода на факторния анализ Дж. Гилфорд доказва, че има ниска корелация между тестовете за установените от него творчески способности и тестовете за интелигентност от типа Стенфорд – Бине или скалите на Векслер, изразяващи обичайната концепция за интелигентност като предвиждане успехите от обучението в училище (J. Guilford, 1968). Установено е също, че връзката между интелигентността и творческите способности е по-силно изразена при ниските стойности на параметрите и почти отсъства при високите стойности (К. Стойчева, 1994). Съвременните изследвания показват, че творчеството е свързано с интелигентността, но високата интелигентност не е гаранция за творчество (Д. Сиймън, Д. Кенрик, 2001). Човек може да е с много висок коефициент на

интелигентност, но да не проявява творчески способности и обратно – със среден коефициент на интелигентност да е със силно изразени творчески способности (Я. Рашева-Мерджанова, 2005). Следователно съществуват определени способности и характерни черти на индивидите, които правят някои от тях креативни, а други – не.

По-нататък в науката се оформят два противоречиви възгледа: творческите способности като генерализиран и творческите способности като специфичен конструкт. Според първото разбиране, креативността в различните видове човешка дейност им много общо, което позволява пренос на творческите способности от една област в друга (И. Меерович, Л. Шрагина, 2000). От друга страна, творческите прояви се намират в толкова разнообразни сфери на човешка дейност, че изглежда невъзможно те да са резултат от проявата на обща способност. Още повече, че често личността се проявява като творческа в едни области, но в други – не. Оттук произтича и схващането, че креативността е функция на специфични, а не на общи способности (M. Runco, J. Nemiro, 1994; Csikszentmihalyi, 1990).

Привържениците на първата теза приемат като основа на всяка творческа дейност установените от Дж. Гилфорд **фактори за творчество**: гъвкавост, плавност, оригиналност, чувствителност към противоречия. Те се обозначават като **“обща творчески способности”** и се характеризират посредством описание на получения в резултат от проявата им продукт или посредством описание на тестовете, с които се измерват. Това не е напълно коректно, тъй като чрез метода на факторния анализ способностите се класифицират на по-широка база: според материала, или информацията, с която се борави, включените операции и получения продукт. Оттук съществуват паралелни способности в рамките на всеки фактор за справянето с разнообразните типове материали – има няколко вида гъвкавост, плавност и т.н. (J. Guilford, 1968).

В своите разработки по проблемите на креативността Дж. Гилфорд многократно изтъква, че е невъзможно да се съди за творческия потенциал на личността ако отделните фактори не се приложат към различните видове материали, т.е. макар и подчинени на общо централно качество, творческите способности имат специфично проявление. Това уточнение сочи възможност да се

потърси отговор на въпроса дали творческата личност е субект на общи и/или специфични способности в теорията на Дж. Гилфорд.

Според Дж. Гилфорд, първият принцип за **класифициране на способностите** е вида на материала, или **съдържанието**, с което се работи. В зависимост от него съществуват три **категории способности**. Първата се отнася до **“фигурален материал”** – обектите и техните свойства, които могат да се възприемат. Вторият клас способности се отнася до познаването и използването на **“символичен материал”** – срички, думи, числа. Тук не се включва тяхното значение; важна е само структурата им като комбинация от символи. Третата – **“семантична” категория** се откроява при вербални тестове, в които значението на думата трябва да се знае.

Втората база за класификация на способностите – **операциите** – дава пет класа способности. Първият вид е когницията. Тук са способностите да се открива или да се знае и да се преоткриват или реорганизируют фигурални обекти и техни свойства, символни обект и значения от всички видове. Вторият вид операция е този на запазването или паметта. Третият клас съдържа това, което Дж. Гилфорд нарича **конвергентно мислене**, свързано с четвъртия – **дивергентното**. При **конвергентното мислене** индивидът се стреми да получи само един правилен отговор на дадена задача или проблемна ситуация, който се приема за задоволителен. **Дивергентното мислене** се изразява в търсене на няколко отговора на даден въпрос или решения на задача. Петата категория е тази на оценяващите способности. Те се отнасят до вземане на решения за пригодност, адекватност или успех на нашата информация, нашата памет, продуктите от нашето мислене. Включени са различни видове критерии и това дава различни оценяващи способности.

Третият основен принцип за класифициране на интелектуалните способности се отнася до **продуктите от тяхното приложение**. При прилагане на разнообразните операции към различните видове материали се достига до определени **видове продукти – единици** (отделните единични сведения); **класове** (съвкупностите от сведения или обекти, обединени от общо свойство); **отношения** (множеството от връзки между обектите); **системи** (блоковете информация,

съставена от части – разкази); **трансформации** (различните преобразувания, модификации, преформулировки); **разсъждения/импликации** (възможните изводи, които се съдържат в дадената информация).

С помощта на факторния анализ Дж. Гилфорд идентифицира основните интелектуални способности. Според него, благодарение на част от тях – гъвкавост, плавност, оригиналност, дообработване и др. – е по-вероятно да изпъкнат творческите индивиди. Тези фактори са едновременно и общи и вариативни, поради което има много пространство за различни типове креативни способности. Така например способностите плавност, гъвкавост и способността за оценка при работа с фигуративен материал са от най-голямо значение за изобретателя на приспособления, художника и композитора, докато същите видове способности за работа с вербален материал са по-важни за креативния писател и учен. С други думи има паралелни способности за справяне с фигуративен, символичен или вербално-смыслов материал. Оттук за всеки фактор има няколко вида способности, които са развити в различна степен у индивида. Като цяло човек може да бъде например с гъвкаво мислене в някои аспекти, а в други – не (J. Guilford, 1968).

От така изложената факторна рамка на разсъждения е видно, че по същество концепцията на Дж. Гилфорд не противоречи на схващането, че креативността е силно зависима от специфични способности. Потвърждение за това се намира в много съвременни разработки.

Резултатите от едно изследване показват, че разликите в съдържанието могат да играят решаваща роля при креативността (D. Rubenstein, 2000). В друга разработка се докладва, че при диагностика на креативните способности няма значима корелация между задачи от различни области, което е индикатор за това, че творческото представяне в една област е доста независимо от творческото представяне в другите области (Ki-Soon Han, 2003). И. Диакиди и Г. Спанудис (2002) изследват степента, в която свързаните със съдържанието и вида на задачите фактори влияят върху дивергентното мислене и творчеството. Откритията им сочат, че тези фактори оказват статистически значимо влияние върху оригиналността и плавността, и че едни и същи индивиди се справят добре с едни тестове и зле – с други. Това се потвърждава и от Стернберг (by I. Diakidou, G. Spandoudis, 2002),

който отбелязва, че общото и специфичното за областта са допълващи се, всяко от които оперира интерактивно за създаване на разлики в представянето. К. Стойчева (1994) също подкрепя тезата, че способностите плавност, гъвкавост, оригиналност се проявяват по различен начин в зависимост от материала и съдържанието на задачата.

Може да се направи заключението, че установените от Дж. Гилфорд фактори са **обща творчески способности доколкото функционират като централни качества**, лежащи в основата на разнообразни вариации или специфични способности. От такова гледище се приема, че всеки фактор е отделна обща способност, която има обширни паралели в различните области, обусловени от вида материал и вида операции. Оттук творческите успехи в различните сфери на дейност изискват отделни, но паралелни способности на общите фактори.

Способностите са важен детерминант на творческите прояви на индивида. Наред с тях съществено влияние оказват и много други фактори като темперамент, особености на емоционалната и волевата сфера, мотивацията и др. Ето защо, когато става въпрос за анализиране на творческата личност, трябва да се вземат под внимание не само способностите за творчество, но и други нейни характеристики (Г. Пиръов, 1982; J. Guilford, 1968; M. Runco, J. Nemiro, J. Walberg, 1998; J. Feldhusen, 1995).

Разбира се, при характеризирание на креативната личност колкото и да се допълват нейните особености не може да се даде пълно определение поради големите индивидуални различия и разнообразието на творческата дейност (Г. Пиръов, П. Русев, 1981). Въпреки това е напълно възможно да се очертаят онези съществени **особености на творческата личност**, които характеризират нейния облик. Условно те могат да се разделят на **четири големи групи**: особености на интелектуалната, емоционалната, мотивационната и волевата сфера на личността.

Сред **характерните особености на творческата личност в интелектуалната сфера** се отнасят **дивергентно-мисловните способности**:

Плавност. Способност да се прави бърз преглед на възможности или алтернативи; да се намират обекти, притежаващи определени характеристики.

Подвижност в мисленето (гъвкавост). Означава промяна от някакъв вид – в значението, интерпретацията или използването на нещо, в стратегията на решаване на задача, или в насоката на мислене, може да означава и нова интерпретация на целта.

Оригиналност. Означава продукция на необичаен, умен, или фиксиращ далечно сходство отговор. При оценката на отговора като оригинален се съблюдават емпирични индикатори за новост от гледна точка статистическа рядкост сред членовете на дадена популация.

Дообработване /включване. Това е способност да се изходи от зададен материал и посредством прибавяне на нови елементи към него да се създаде ново, завършено построение. Това предполага да се придаде смисъл на нещо, което няма дефинирано предназначение и да се дообработи по такъв начин, че да се достигне до формулиране на предназначение.

Подробност. Обогаляване и доразвиване на идеите посредством включване в тях на различни детайли и спецификации.

Описаните фактори се отнасят към дивергентно-продуктивните операции, но не бива да се остава с впечатление, че творческите прояви се идентифицират психологически само с тази категория.

Така например, факторният анализ потвърждава, че творческите личности се отличават с *чувствителност към проблеми, несъвършенства и изострена наблюдателност.* Те забелязват грешни или нуждаещи се от усъвършенстване неща, които остават незабелязани от другите. За творчеството много важни са и способностите за *оценяване.* Те се включват при определянето на това дали създадената информация пасва или не на модела на търсене; свързана с достигане до решения и преценка относно точността, пригодността, способността или използваемостта на информацията (J. Guilford, 1968).

Не малка ролята за успешна творческа дейност имат и други качества на мисленето като критичност и самостоятелност, дълбочина и проникателност, даващи възможност да се вниква в същността на явленията, във вътрешните зависимости, да се разграничава второстепенното от главното, да се вижда перспективата в развитието. Важни са също и *положителните качества на*

паметта като обем на запомнения материал, бързина на запомнянето, точността на възпроизвеждането, трайност на запазването и др. (Г. Пиръов, К. Гурбалов, 1979; Guilford, 1968; S. O'Neil, D. Shallcross, 1994).

В структурата на творческата личност се включват и редица други процеси, свойства и качества, които имат относително самостоятелно място. Съществена особеност е характерът на **мотивацията**. Мотивите на творческата личност играят ролята на непосредствен двигател на дейността, обикновено без да се опосредстват от странични съображения. Творецът се заема за дейност, подтикван от вътрешни подбуди, често пъти от стремеж към по-пълна реализация.

От голямо значение са процесите, състоянията и качествата на **емоционалната сфера**: естетически, морални и социални чувства; интелектуалните чувства *любознателност, удовлетвореност* от постигнатите резултати. **Чувството за хумор** също е една немаловажна характеристика на творческата личност. Важна роля в творческата дейност играят емоционалните свойства *отзивчивост*, която дава възможност да се откликва на преживяванията на другите, да се разбират и да се вживява в тях, и *впечатлителност*, свързана с емоционално преживяване на действителността. От съществено значение са и емоционалните състояния като доминиращите настроения, афектите и страстите.

Макар, че няма еднопосочна и твърда връзка между *темперамента* и творческите характеристики, все пак преобладаващият тип темперамент, дава в значителна степен и облика на творческия деец в тази връзка се намира и значението на *специфичните човешки типове висша нервна дейност*, определени от преобладаващата роля на първата или втората сигнална система.

Волевата сфера на личността също има важна роля в творческата дейност. При всички нейни форми се изисква волево усилие за подготовката и изпълнението на задачите. Творците във всички области се отличават с ярка *целенасоченост*, с *повишена степен на мотивираност и активност*. Голямо значение за творческата дейност имат волевите качества на личността като: *целенасоченост, постоянство, перспективност, дисциплинираност, самостоятелност*.

Друга съществена особеност на творческата личност, която е от по-общ характер с отнася до *самостоятелността* в мисленето, *липсата на конформизъм* в

думите и делата. Колкото по-малко човек се поддава на доминиращата мода, на установените начини на мислене, на шаблона, толкова повече е способен да търси и намира свои решения, да следва своя линия на поведение.

Отбелязаните компоненти на личността не трябва да се разглеждат изолирано един от друг. Те са съставки на една сложна структурна система, в която влизат в най-разнообразни съчетания както относно количественото, така и относно качественото си развитие. Това дава онази неповторимост и индивидуално своеобразие, което представлява личността на всеки човек (Г. Пиръов, 1982). Допуска се, че част от тези характеристики са присъщи и за хората с чувство за хумор. Изясняването на този въпрос е свързано с изследване философско-психологическите аспекти на хумора.

3. Философско – психологически аспекти на хумора

По-нататъшното изложение е подчинено на един не много популярен подход най-напред да се представят авторовите концепции, които се приемат като фундамент на настоящото изследване, а след това да се изложат основните положения на други теории, в чиито контекст да се провери валидността и стойността на първите. Изборът на този подход се предопределя от калейдоскопичността на основните идеи, заложи в различните концепции за хумора и смешното. Тъй като всяка от тях приема различен фокус, въвеждането им в началото на литературния обзор ще съсредоточи вниманието върху отделни аспекти на хумора без да е изяснена неговата глобална същност.

Поради своята обективна сложност хуморът може да бъде разбран напълно само, ако различните теории за него се използват заедно, ако се приеме интеграционен подход (M. Murdock, R. Ganim, 1993). И доколкото предпоставки за такъв се намират най-вече в разработките на И. Паси (2001) и на А. Кестлер (1964), е подходящо изясняването природата на феномена да започне с тях. Първият автор изследва смешното като естетическа категория, вторият – логическата и емоционалната динамика на хумора като психологическо явление. Техните теории са последователно представени, обсъдени и отнесени една към друга с оглед взаимното им обогатяване. Защото “Смехът се осъществява при наличието на две величини: смешен обект и смеещ се субект... обектът се изучава от естетиката, а

субектът – от психологията” (В. Пропп, 1976, с. 18). Оттук разбирането за хумора предполага обединяване на данните от двете науки.

3.1. Смешното като естетическа категория

Проблемът за същността на смешното е поддържал почти непресъхващ интерес към себе си от древността до наши дни. Въпреки това в теорията за смешното все още няма общоприета дефиниция за него. През 1923 година Грейг прави обзор на 363 заглавия от Платон и Аристотел, до Кант, Бергсон и Фройд. Въз основа на неговата работа Рибо прави заключението, че науката все още е далеч от общо определение (А. Koestler, 1964). Това се дължи на две основни причини: (1) субективният характер на реакцията спрямо смешното възпрепятства намирането на обективна дефиниция за него; (2) съществуват огромен брой ситуации, предизвикващи смях, което затруднява намирането на нещо общо, от централно значение за цялата сфера на смешното.

Тези затрудняващи дефинирането на смешното фактори се откриха при направения преглед на литература по проблема (И. Паси, 2001; А. Бергсон, 1996; А. Лук, 1968; В. Ангелов, 1995; И. Арнаудов, 1994; В. Пропп, 1976; М. Димитров, 1924; Н. Чернишевски, 1955; А. Дмитриев, 1996; Л. Столович, 1999; W. Fry, 2000; P. Mc Ghee, 2002; S. Freud, 1970; А. Koestler, 1964; Б. Дземидок, 1974; Т. Бурмов, 1981; Kant, 1917; Novalis, 1907; Ю. Борев, 1957; Х. Шмит, 1997). Те са взети под внимание в концепцията на И. Паси, и поради това настоящето изследване се опира основно на нея. Това не означава, че се подценява трудът на останалите теоретици на смешното, допринесли много за разбиране същността на феномена. Доколкото обаче техните опити да дадат общо определение са завършили с неуспех, търсенето на обективна дефиниция на смешното трябва да започне с разбиране причините за този неуспех.

Те са заложили още в житейското понятие за смешно, включващо две значения: казва се “това е смешно”, т.е. предметът, явлението предизвиква смях; и също така “смешно ми е “ - нашата субективна реакция се изразява в смях. Но във второто си значение думата смешно (смешно ми е) е само синоним на думат смях. Тази словозамяна понякога затруднява изследването на същността на смешното

като източник на смях, внасяйки в него субективността, характерна за друго явление (И. Паси, 2001).

Поставянето на акцента върху субективното в редица теории за смешното, е причина за ограниченото разбиране за същността му. Смешният обект се дефинира с оглед на чувството на превъзходство на нашето Аз над недостатъка на другия (Т. Хобс), радостта от унижението на неприятен за нас човек (А. Бейн, по Б. Дземидок, 1974) или от утвърждаване на нашите ценности и отричането на не-ценности (Ю. Борев, 1974). Подобни определения се отнасят по-скоро до различните видове смях, отколкото до смешното като естетическа категория.

За да се избегне това, И. Паси препоръчва разглеждането на теорията за смешното като естетическа категория да започне с разграничаването му от смеха. Авторът посочва, че смехът е субективно явление поради естеството му на субективна реакция, породена от определени обективни източници. Съобразно тези източници съществуват два рода смях. Първият е смях, причинен от физични, химични и биологични фактори (от гъдел, токсични вещества, болестни състояния), които сами по себе си не са смешни, но довеждат до възникване реакцията на смеха. Този род смях съпътства и някои психични състояния като техен външен и незадължителен признак (нервен, на облекчение, радостен). Той не е над нещо или дори на нещо и се определя като извънестетически.

Вторият род смях, естетическият, е породен от източници които са му адекватни – смешното, и е най-обективният вид смях. Наличността или липсата на смешното обуславя най-съществената разлика в смеха. Затова при цялата си зависимост от субекта, смехът има обективен източник и в него трябва да се търсят стожерите, около които се разполага разнообразието от субективните реакции в теорията за смешното (И. Паси, 2001).

Първото обективно определение за смешното принадлежи на Аристотел - грешка и грозота, които не причиняват болка и вреда.

Давайки начало на научния подход към смешното, Аристотел поставя пред философията нов проблем: за да определи комедията, той дефинира смешното. Оттук нататък изследването на смешното върви в най-тясна връзка с изследването на комичното. Много периоди от развитието на естетиката не са различавали

комичното от смешното и са употребявали тези термини като синоними. В естетиката на по-новото време преобладава идеята, че те са различни, дори противоположни. Правят се опити за тяхното разграничаване, като постепенно, макар и с различни акценти у някои автори, се налага разбирането за смешното като по-общо понятие, което излиза извън рамките на естетиката и което може да бъде породено върху психофизиологична основа и в този смисъл да отвежда към първичната човешка природа. Оттук за естетиката става особено важно да се постави надеждна граница между естетическото и извънестетическото смешно. Редица автори (В. Пропп, 1976; Л. Столович, 1999; А. Бергсон, 1996) приемат за такъв разграничител комичното: “Смехът и смешното са по-широки от комичното. Те обхващат и извънестетически явления. Смешното не е всякога комично. Комичното е прекрасната сестра на смешното. Комичното поражда “възвишен” по израза на Гогол смях, социално оцветен по определен начин, обществено значим, смях, отричащ едни човешки качества и обществени явления и утвърждаващ други, съпоставящ явлението с естетическите идеали” (Ю. Боров, 1957, с. 26). Оттук се извежда, че “всички прояви на некомичния смях се числят към извънестетическата и извънхудожествената сфера... Естетиката се интересува само от комичния смях и от смешното, което се проявява като хумор, сатира, ирония, гротеска и т.н.” (В. Ангелов, 1995, с. 210-211). Така смешното като естетическа категория се приема за съвпадащо с комичното и следователно подобно на него е общественозначимо, сиреч пронизано от социален патос за осмиване на обществени несъвършенства.

Това разбиране е неприемливо, тъй като по начало, както бе посочено, понятието смешно в естетиката (за разлика от житейското понятие) изключва смеха, който не е предизвикан от обективни причини. Следователно смешното като обективен източник на адекватен нему смях или трябва да се приеме като съвпадащо с комичното, или различията между тях да се търсят в друга посока – има ли такива видове на смешното, които не могат да бъдат сведени до комичното, които притежават други съществени черти, които биха обогатили и разширили разбирането за смешното като естетическа категория.

Ако се приеме, че смешното и комичното са тъждествени, оттук логически следва, че некомичното остроумие (т.е. това, което няма обществена значимост, но

предизвиква смях), по дефиниция остава извън границите на смешното в естетиката.

Привържениците на тезата, че смешното принадлежи на естетиката само, когато е свързано с разкриването на някакъв недостатък, изглежда успяват да сведат всички проявления на феномена към общественозначимото. Те изтъкват, че този недостатък не трябва да се разбира само в буквалния смисъл, а подлежи на едно по-широко тълкуване.

Например, според А. Бергсон (1996), недостатък е липсата на гъвкавост на тялото и ума, тъй като те ни дават възможност да се приспособяваме към живота и обществото. Този недостатък той нарича закостенялост и автоматизъм, и ролята на смеха е да го отстрани. Защото щом бъде разобличен, недостатъкът се видоизменя поне външно. Комичното изразява следователно човешкото несъвършенство и всички негови видове могат да се сведат до този закон, защото колкото и хармоничен да е човек и неговите движения, равновесието не е напълно свършено.

При толкова широко тълкуване на комичното и общественозначимото, наистина като разобличаващи недостатъци могат да се представят и подобни примери: *Младоженец, след като видял годеницата, дръпнал настрана сватовника и му зашепнал възмутено: “Защо ме доведохте тук – та тя е грозна, стара, има лоши зъби и хлътнали очи... “Можете да говорите спокойно” – отговаря сватовникът – “тя е и глуха”*.

Според З. Фройд подобни вицове имат комична фасада, с която погледът на едни се задоволява, а друг може да опита да наблюдава внимателно. Предназначението на тази фасада е да прикрие това, че такива истории имат нещо скрито. Благодарение на нея тези остроумия не само успяват да скрият това, което имат да кажат, но и че то е забранено за казване. В дадения пример се осмива брака по сметка – чрез абсурда се постига подигравка и критика (S. Freud, 1970).

Наистина много случаи на смешното са свързани с някакъв недостатък или с критика. Но търсецят разум винаги е способен да види тенденция и там, където смешното е резултат само на една игра с идеите (остроумие), и да припише на смеха удовлетворение от разобличаването на недостатък, когато той е реакция на удоволствие от мисловните процеси, от оригиналността на мисълта.

И. Паси защитава тезата, че съществуват много видове на остроумието, където няма недостатък или чувство за превъзходство над този, срещу когото е насочено, но ние се смеем. Това е смях не над, а заедно с остроумника – “за точно намерена дума, за сполучлива игрословица, за тънка двусмислица, за внезапно открита прилика между онова, което не си прилича, и т.н.” (Паси, 2001, с.83) Пример за това е популярен еврейски виц: “Тук ли живее Рабинович?” “Не, не живее.” “Но мен ми казаха, че той тук живее.” “А нима това е живот!”

“Над кого се смеем тук, над кого изпитваме чувство за превъзходство и чий недостатък сравняваме с нашето собствено съвършенство...Очевидно е, че тук на смешния или на смехотворящия обект се гледа не като на долустоящо, а като на горестоящо,... че отклонението от нормалното, общоприетото, установеното не е в посока “долу”, а в посока “горе” (Паси, 2001, с.83-84).

По-нататък авторът отбелязва, че приписването на “широка обществена значимост” в подобни примери не е задоволително обяснение на смешното. Но дори и да се приеме подобно неопределено понятие (кое е обществено значимо и кое, не е, кое е широко и кое тясно обществено значимо), теориите за смешното като някакъв недостатък не изясняват причините за смеха, не разкриват принципите, които превръщат несмешните деформации и недостатъци в смешни. Такива дефиниции фиксират само една от същностните характеристики на смешното - отклонението от нормалното.

Но не всички деформации, дори и когато не причиняват болка и вреда са смешни. Те често ни оставят напълно равнодушни. Затова философията на смешното през новото време започва да търси други съществени моменти в дефиницията за смешното с оглед да открие такова определение, което ще включва всички случаи на смешното и ще изключва всички случаи на несмешното.

При това усилията са насочени не към монистично обяснение, тъй като съществуват огромен брой ситуации, предизвикващи смях, и поради това колкото и усилия да се положат, накрая “ще се намери още някакъв пример, ще се открие неизвестен дотогава щрих на живота, които да покажат, че дефиницията е именно дефиниция, т.е. непълна и в една или друга степен приблизителна” (И. Паси, 2001, с.7). Но ако не са възможни всеобхватни дефиниции, то напълно е възможно да се

изследват по-общите принципи на смешното. От такава гледна точка – с оглед намиране на по-сигурни опорни точки за определяне на смешното, естетиката все по-често се обръща към смешното остроумие.

Остроумието се състои най-вече в събирането на идеите и в съпоставянето с бързина и разнообразие на онези от тях, между които може да се открие някаква прилика или съответствие и от това да се предизвикат във въображението приятни картини или видения (Лок). То се разглежда и като намиране на прилики между нееднакви неща, което прави понятията общи (И. Кант). Остроумието може да се определи като творчество, тъй като създава прилики (Новалис). Според Жан Пол, остроумието е способност да се намират далечни прилики и затова го определя като “преоблечен свещеник, който венчава всяка двойка” (по И. Паси, 2001).

И. Паси подчертава, че понятието “остроумие” не се отъждествява с понятието “смешно”. Те само се сближават, за да се намерят по-сигурни опорни точки за определяне на смешното.

В контекста на теорията за остроумието, смешното се разглежда като *сравнение*. Една изолирана идея не възбужда смях или чувство за смешно. Смешното е в сравнението на грозното, грешното, деформираното с нещо друго, прилично и различно. Това сравнение е от особен род. Докато в обикновеното сравнение, алегорията и символа, сравнимите елементи проявяват тенденция към единение на двойното (тъй като целта е единият от сравнимите компоненти да подпомогне другия), при смешното сравнение има тенденция към *раздвояване на единното*. Както при всяко сравнение, тук също има момент на общност (иначе то би било невъзможно), но при смешното единството често пъти е външно и формално, без да съдържа каквото и да е реално единство и се проявява само като някакво съвпадение, аналогия или дори недостигащо до смисъла звукоподобие на думите. Тук индигриентите съществуват преди всичко така, че да разкриват особеното, различното, аномалното. Например карикатурата прилича на модела, но тя става карикатура само доколкото го “вижда” като нещо друго, доколкото го “раздвоява” и заменя познатата същност или видимост с друга, запазвайки същевременно връзките си с първата.

Втората конкретизация на сравнението при смешното е *претенцията*. Едната от страните в него не само не подпомага другата, но е насочена към нейното опровергаване, разрушаване. Извън претенцията страните не могат да бъдат разбрани като компоненти в смешното сравнение. Например, в *commedia dell' arte* капитанът, който се представя за нечуван храбрец, бяга при най-малка опасност, като заявява, че отива да изкопае гроб за противника си или да вземе разрешение от Марс да го убие. Претенцията може да не е буквално декларирана, а произтичаща от мястото и функциите на предмета, които влизат в дисонас с очакваното.

При смешното претенцията не е напълно сериозна, или е сериозна колкото *игра*. Както при играта, така и при възприемането на смешното, едновременно вярваме и не вярваме, че изразеното, представеното е истинско, достоверно. Игривият характер на смешното сравнение обяснява липсата – пълна или относителна – на съчувствие и състрадание към смешния персонаж, което прави възможен смехът над недостатъците или деформациите. Те не могат да бъдат предизвикани от очевидно невероятни нарушения на физическите или духовните пропорции. Илюстрация за това е следният пример, *“Търговецът, който внезапно изгубил своето имущество, беше така потресен, че за една нощ побеля цялата му перука”* (Кант). Ако игровият момент отпадне, смешното също изчезва – то потъва в едно напълно сериозно отношение.

Въз основа на така изложените принципни, които според И. Паси, стоят в основата на смешното, може да се даде следното определение: **смешното** е в сравнение от особен род на отклонение от нормалното с нещо прилично и различно, или с нашата представа за редно, чиито съществени признаци са раздвояване на единното, претенция и игривост (И. Паси, 2001).

Следва да се види къде е мястото на представената теория за смешното сред останалите **естетически концепции за комично и смешно**. В това отношение интерес представлява направеният от Б. Дземидок (1974) обзор на основните теории. Те са разгледани така, както са възникнали във времето – от Аристотел до съвременните философи. Представянето на основните им идеи в такава последователност позволява да се проследи развитието в разбирането за смешното

като естетическа категория; в това развитие на най-високото стъпало е именно концепцията за смешното като отклонение.

Първата научна теория за смешното е *Теорията за негативно качество на комичния обект и превъзходство на субекта на комичното* (Аристотел, Т. Хобс, К. Юберхорст). Приема се, че комичното е в някаква физическа или духовна непълноценност. Чувството за смешно възниква от радостта и удовлетворението, произтичащи от осъзнаване на своето преимущество.

Според *Теорията за деградацията* (А. Бейн, А. Щерн) комичното се появява винаги, когато нещо възвишено и сериозно деградира до степен на ниско и нищожно. Причината за смеха е унижението на важна особа или важни неща.

Основната теза, която се защитава от *Теорията за контраста* (Липс, Г. Гефдинг) е, че комичното се появява когато вместо очаквана ценност внезапно възниква друга ценност, което в дадената ситуация не съответства и затова има за нас по-малко значение. Действието на контраста, на който е основано смешното, възниква от това, че внезапно се сблъскват две мисли или две впечатления, от което се предизвиква чувството, че едната разрушава другата.

Близка до предходната е *Теорията за противоречието* (А. Шопенхауер, Г. Хегел). Според нея, източник на комичното е противоречието между съдържание и форма, между идея и облик и т.н.

Съгласно *Теорията за отклонение от нормата* (К. Грос, Пейпер) всяко явление, което се отклонява от нормата и изглежда нецелесъобразно или нелепо, е смешно. Отклонението от нормата се различава от привичното, от съществуващите традиции. Критериите, съгласно които действие или предмет се разглеждат като комични, са: рационален – грешно съждение, логическа грешка; личен – противоречие на навици и вкусове; обществен – смешното не се подчинява на законите и правилата на средата (Б. Дземидок, 1974).

Представени в тази последователност, теориите показват пътя на обогатяване на познанието за смешното. Първото впечатление, което предизвиква феномена в съзнанието е за някаква грешка (А. Бергсон, 1996; Freud, 1970). Ето защо това е и първата характеристика на смешното, фиксирана в дефиницията за него. И тъй като грешката не е достатъчна за обяснение на явлението, изследователите се опитват да

прецизират своите концепции на база конкретизиране на грешките, които бъдат смях. В това е и тяхната слабост. Вярно е, че понякога е комична деградацията на възвишеното до низкото, но също така е вярно, че тази деградация не винаги е смешна, а също и че комичното може да има и други проявления. Затова теорията за деградацията е непълна – тя разглежда само един от многото случаи на смешното. Стъпка напред представлява теорията за контраста – тя се издига над конкретното – грешката, грозотата, деградацията - и обобщава, че изобщо смешното е свързано с наличието на контраст. В нея вече има загатване за същността на смешното като сравнение (контрастът предполага съпоставяне) и за неговата съществена характеристика раздвояване на единното – единият от компонентите създава впечатлението, че разрушава другия. Но вместо да продължи търсенето на общовалидна дефиниция по пътя на откриването на други съществени принципи на смешното, в теорията за противоречието естетиката отново се връща към конкретиката. Тя се опитва да класифицира всички противоречия, предизвикващи смях: между вътрешна същност и несъобразена външност; между грозното, разкривеното, погрешното и последици, които не са болезнени, а само смешни, между очакваното и неочакваното разрешение чрез нищото, между съвършеното и несъвършеното, безкрайното и крайното, между естетически-идеалното и практически-несъвършеното, между автоматизираното и живото, между малоценното и претендиращото за висока ценност и т.н. (В. Ангелов, 1995). Насочване към общите характеристики на изследването има при последната теория за смешното като отклонение, намираща своята завършеност в концепцията на И. Паси.

Отнесена към изложените в началото пречки пред определяне на смешното, дефиницията на И. Паси може да се приеме като най-доброто от всичко, предложено досега. Докато за предходните може да се твърди, че “всяка теория е по своему вярна и обяснява някои явления на комичното, но не обхваща всички форми” (Б. Дземидок, 1974, с. 50), определението на И. Паси се приема за общовалидно. На първо място, тук има ясно разграничение между субективното – смехът, и обективното – смешното. Оттук авторът акцентира върху особеностите на смешния обект, който е предмет на естетиката, а не върху реакцията и чувствата на

възприемащия. От друга страна въпреки многообразието и сложността на смешното са изведени общите принципи, благодарение на които явленията стават смешни явления, и чрез които е възможно различаването на смешното от несмешното.

Концепцията на И. Паси има своите източници в теориите на неговите предшественици, изследователи на смешното: широко популярна е идеята за смешното или остроумието като сравнение (А. Лук, 1968; Жан Пол, Kant, 1917; S. Freud, 1970); раздвояване на единното е представено в различни теории като двоен смисъл (А. Бергсон, 1996; В. Пропп, 1976); претенцията се разглежда във връзка с намека или имитирането (А. Лук, 1968; А. Бергсон, 1996; S. Freud, 1970); и може би най-популярен е възгледът за смешното като игра (Kant, 1917; W. Fry, 2000; W. Wicki, 2000). В този смисъл, теорията на И. Паси не бива да се разбира като контрапункт на постигнатото преди него. Много автори също са достигнали до изведените от него общи принципи, но са се опитвали да подчинят цялата сфера на смешното само на един от тях, без да ги приемат като съвкупност от необходими и достатъчни характеристики, отделящи смешното от несмешното. Именно поради това им е убягвала дефиниция, която да обхваща всички случаи на смешното. Извеждането на тези принципи като стожери, около които да се гради теорията за смешното в концепцията на И. Паси, е своеобразен връх в развитието на разбирането на феномена.

Независимо от И. Паси, до същата идея достига и друг автор – А. Кестлер. В своята книга “The Act of Creation” (1964) той поставя акцент не върху смешното като естетическа категория, а върху психологическите предпоставки, благодарение на които субектът възприема и разбира смешното като такова. А. Кестлер не извежда посочените от И. Паси принципи за дефиниране на естетическия обект като смешен обект, но при обясняване логическата и емоционална динамика на хумора следва същия ход на разсъждение: разграничаване на смях и смешно за постигане на обективност, възникване на смешен ефект благодарение на двойствената природа на построението, претендирането и игривостта му (А. Koestler, 1964). Концепцията на А. Кестлер служи като основна база за изясняване

психологическата същност на хумора, тъй като предполагава максимално приближаване на психологията на хумора към естетиката на смешното.

3.2. Хуморът като психологическо понятие

Психологията на хумора като цяло се интересува от логическия механизъм, отключващ реакцията на смеха и от нейната емоционална природа. В изследванията по проблема се изхожда от дефиниция за смешното като игра с идеи (W. Fry, 2000; P. Mc Ghee, 2002). Подобно общо определение не позволява да се установи кога играта с идеи предизвиква смях, и кога – не. И доколкото реакцията към смешния обект се дължи на неговите особености, тяхното пренебрегване е пречка пред разбирането за емоционалната и логическа динамика на хумора.

А. Кестлер (1964) също не предлага определение на смешното (смешния обект), но по същество изхожда от присъщите му характеристики, посочени от И. Паси. Според него смешното се намира в някакво *отклонение* - комичният ефект се дължи на деформация: познатото се трансформира, вижда се като нещо друго. То е *сравнение*: сблъсък между два асоциативни контекста, при което има възприемане на едно и също събитие, или идея, в два различни, чужди един на друг контекста (*раздвояване на единното*). Усещането при възприемането на това събитие или идея е като за нещо прекомерно преувеличено или невъзможно, така че не е реално (*като игра*). Оттук чувството, че такава деформация не съществува наистина, че тя само *претендира* да съществува, ни позволява да се смеем (А. Koestler, 1964). Базирайки се на това разбиране за смешния обект, авторът се заема да обясни същността на процеса на неговото създаване и възприемане като такъв – хумора.

Според А. Кестлер съществуват **три сфери на творчество**, които се преливат една в друга без резки граници: **хумор, научно откритие, изкуство**. **Първата ни кара да се смеем, втората – да разбираме, третата – да се възхищаваме**. И в трите случая логическата структура на процеса е една и съща и се състои в откриване на скрити подобия. Емоционалният климат, обаче е различен: хуморът се докосва до агресивното, научното е емоционално неутрално, поетичното – съчувствие, обожание, пораждащо положителни емоции. А. Кестлер изтъква, че всички видове творческа активност са тривалентни – могат да обслужват хумор,

откритие или изкуство. Границите между тях са флуидни и дефинирането им може да стане въз основа на тяхната логика и емоционална динамика (Koestler, 1964).

За да изясни логиката на хумора, А. Кестлер въвежда понятията “матрица”, “код”, “бисоциация”.

Терминът *матрица* обозначава всяко умение или способност, всеки вид активност, управлявани от набор правила – нейният *код*. Всяко организирано поведение – от ембрионалното развитие до вербалното мислене се ръководи от такива “правила на игра”, на които дължи своята кохерентност и стабилност, но оставя определена степен на свобода за подвижни стратегии, адаптирани към условията на средата. Терминът “код” отразява свойство на нервната система да контролира всички телесни активности чрез кодирани сигнали.

Понятието за матрици с фиксирани кодове и адаптивни стратегии е обща формула, еднакво приложима към перцептивните, когнитивни и моторни умения. Матриците варират от напълно автоматизирани умения до такива с висока степен на пластичност, но дори и последните са контролирани от правила на играта, които функционират под нивото на съзнателност. Те се приемат като даденост и ръководят мисленето и поведението. В рутината на дисциплинираното мислене само една матрица е активна в даден момент.

Тези кодове са крайно необходими, но от друга страна мисленето, което остава затворено в единични матрици има своите очевидни ограничения. То е управляване на повече или по-малко подвижно умение, което може да изпълни задачите само от тип, срещан вече в миналия опит; не е способно на оригинално, творческо поведение.

Има два начина да избегнем автоматизираните навици на мислене и поведение – сънят и съноподобните състояния, когато кодовете на традиционното мислене са подтиснати. Другият изход от скуката, стагнацията, интелектуалните затруднения и емоционална фрустрация, но изход в обратна посока, е сигнализиран от проблясък на инсайт, който показва позната ситуация или събитие в нова светлина и предизвиква нов отговор към него. Той може да бъде наречен *бисоциативен акт* и по думите на Т. С. Елиът свързва две преди несвързани

матрици, кара ни да разберем какво значи да си буден, да живееш на няколко равнища едновременно.

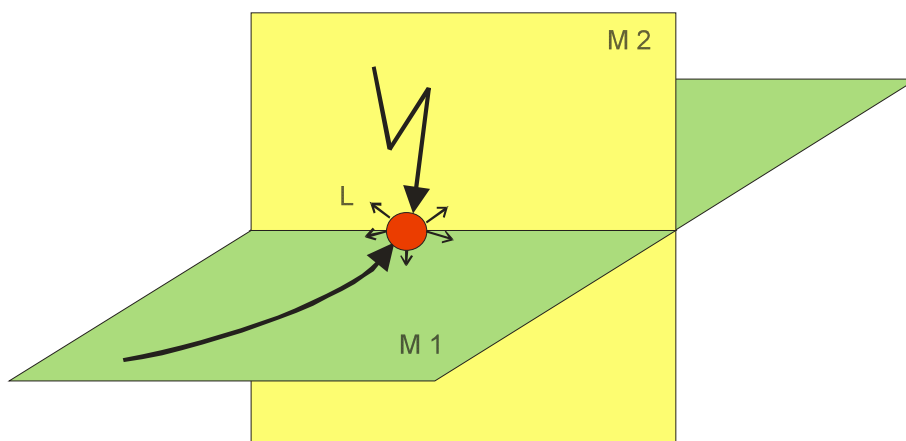
Първият изход е регресия към по-ранно и примитивно ниво на създаване на идеи, илюстрирано в езика на съня. Вторият е ново, по-комплексно ниво на умствена еволюция. Към него се отнася и хуморът – **комичните ефекти се образуват от внезапен сблъсък, противоречие на несъвместими матрици.**

Това може да се види в следния пример: *Неугледен младеж се опитва да се домогне до модна куртизанка. Тя му казва, че сърцето ѝ вече е отдадено на друг. Той отвръща: “Мадмоазел, аз никога не съм се целил толкова високо”.*

“Високо” се бисоциира с метафоричен и с топографски контекст. Оттук възниква противоречието – буквалният контекст конфликтна с правила, които са скрити, подразбират се косвено.

Общият, стоящ в основата на хумора модел е следният (Вж. Фиг.1): възприемане на ситуация или идея L в две съвместими, но обикновено несвързани отношения M1 и M2. Събитие L, в което двете се пресичат, трепти едновременно на две вълни. Докато трае тази необичайна ситуация, L е свързано не само с един асоциативен контекст, а е “бисоцирано” с два. Така смешното поведение е едновременно неочаквано и перфектно логично, но по логика, обикновено неприсъща за дадения тип ситуация. Тя се изразява в сблъсъка на два взаимно несъвместими кода, или асоциативни контекста, които взривяват напрежението и то експлоадира в смях.

Фиг.1. Бисоциация на ситуация L с две съвместими, но обикновено несвързани отношения M1 и M2*



* по А. Koestler, 1964.

Рефлексът на смеха обуславя уникалния характер на хумора спрямо другите комплексни интелектуални и емоционални активности (например работа над математически проблем, слушане на Моцарт и т.н), чиито ефекти върху нервната система са дифузни и недефинируеми. Няма определен отклик, който да ни каже дали човек намира дадена картина за “прекрасна”, но има лицево изражение, което ни казва дали той намира картината за “комична”.

Хуморът е единствената сфера на творческа активност, където стимули на високо ниво на сложност предизвикват значителен и ясно дефинируем отговор на ниво физиологични рефлексии. Това позволява откликът да се използва като индикатор за присъствието на смешното подобно на Гайгеров брояч. От друга страна смехът може да бъде напълно безрадостен, тъжен и безхуморен. Поради това при изясняване емоционалната динамика на хумора А. Кестлер предупреждава, че под внимание трябва да се вземе само спонтанният смях като специфичен отклик на смешното.

Емоциите при хумора имат двойствена проява. Те често съдържат импулс на агресия – примитивните шеги възбуждат груби, агресивни или сексуални емоции при минимум изобретателност. Но дори и при този смях се съдържа допълнителен елемент на възхищение за проявата на ум в шегата, а също и удовлетворение от собствения ум за виждането ѝ. Изразено във формула това означава, че в отношението А:І, където “А” е груба емоция, и “І” е интелектуална стимулация, силен превес има първата. При висшите форми на хумора интелектуалното предизвикателство вече доминира и тогава смехът може постепенно да премине в усмивка на забавление или приветствие – отразяване на хармоничния баланс на противоположности, внезапна слава и интелектуално удовлетворение. Възможно е и възникналият в отговор на смешното самопоздравителен импулс – слабо ехо на вика “Еврика!” – да снабди с допълнителен волтаж оригиналния снаряд, избухнал в смях. Освободеното напрежение намира израз в смях, а не друго движение, например тремор, може би защото мускулните съкращения и дишането при смеха са най-ранните прояви на облекчаване на напрежението и са се превърнали в канали.

От логиката на хумора и емоционалната му динамика се стига до формулата: **хуморът** е внезапна бисоциация на умствено събитие с две обикновено несъвместими матрици, което води до внезапен преход на мисълта от един асоциативен контекст към друг. Емоционалният заряд, който тя (бисоциацията) носи не може да бъде така пренесен поради своята инертност и продължителност. Станало безпричинно, напрежението намира своя израз в смях (А. Коестлер, 1964, р. 31-89).

Теорията на Кестлер се определя като най-добре развита и обоснована (М. Mardock, R. Ganim, 1993; S. Mudd, 1995). Нейната валидност може да се провери в контекста на останалите теории за хумора (Таблица 1).

Всички тези теории не се взаимноизключват. Връзките между някои от тях са очевидни. Така например, ключово понятие в теорията за превъзходството и в теорията за конфликта е проявата на агресия – тя се приема като задължителен елемент на смеха. В останалите концепции тя също се посочва като основна или често съпътстваща смеха емоция. Освен агресията има още няколко понятия, които се срещат във всички теории за хумора и следователно могат да се определят като ключови: несъответствие/ неочаквани връзки; игра/ спонтанност; напрежение/ облекчение; агресия/ естетическо удоволствие. Различните концепции разглеждат приоритетно една или две от тези двойки понятия. Тоест, тези теории не си противоречат, а просто приемат различен фокус. Всяка от тях има свои достоинства, но също и дефективни обяснения за хумора, породени от стремежа да обяснят всички проблеми на феномена от своята перспектива. Но за да се получи цялостна и единна картина за хумора трябва да се отчитат различните перспективи, отделните теории да се използват заедно, да се приеме интеграционен подход. **Концепцията на А. Кестлер** може да се оцени като основа на една **интегративна теория за хумора**, осигуряваща широк поглед върху неговата многообразна проблематика (Табл. 2).

Таблица 1. Основни психологически теории за хумора*

Название на теорията / представители	Основни идеи / ключови понятия
<i>Еволюционна</i> (Ч. Дарвин)	Потенциалът за хумор е обусловен от нервната система и има адаптивна функция. Смахът е вродена реакция за приспособяване на организма към средата. Той представлява сигнал за удовлетворяване на потребностите.
<i>Теория за превъзходството</i> (Т. Хобс)	Смахът не е нищо друго освен внезапна слава, произтичаща от внезапното разбиране на собственото величие в сравнение със слабостите на другите, или с наши предишни слабости.
<i>Теория за конфликта</i> (К Грунер)	Тази теория е тясно свързана с теорията за превъзходството и защитава тезата, че във всички включващи смях ситуации има конфликт: победител срещу победен, или печеливша перспектива срещу губеща.
<i>Психоаналитична</i> (З. Фройд)	Нелепостта в смешния обект предизвиква изразходване на психична енергия Чрез смеха човек се освобождава и облекчава от излишно напрежение или принуда. Хуморът редуцира значимостта на болезнени събития.
<i>Теория за игра и спонтанност</i> (А. Блатнер, Й. Гудман, У. Гордън)	Хуморът е спонтанен израз на вътрешна страст; неработен процес. Той е безцелна игра с идеите и представите на разсъдъка, които при своята смяна доставят удоволствие. Сменящата се свободна игра с идеите наслаждава, защото способства чувството за здраве.
<i>Теория за изненадата</i> (С. Пинкер)	Тя е общ компонент на много теории или описания на смеха. Според нея, най-общата причина за смеха е нещо противоречиво или необяснимо, вълнуваща изненада и известно чувство на превъзходство, съчетано с добро настроение на смеещия се субект. Теорията за изненадата приема като задължителни компоненти на хумора шокът, внезапността или неочакваността.
<i>Теория за несъответствието</i> (Кейт-Шпигел)	Несвързани, неподходящи двойки от идеи или ситуации, или представяне на идеи или ситуации, които се отклоняват от привичните нрави, формират базата на теориите за несъответствието.
<i>Конфигурационна</i> (Парнес)	Хумор се преживява когато елементи, считани за несвързани изведнъж намерят съответствие.
<i>Комуникативна</i> (Р. Провайн)	Съсредоточава се върху факта, че когато хората се смеят в типични разговори, нещата предизвикващи смях, изобщо не приличат на шеги.

* Таблицата е съставена въз основа работата на У. Юнг (W. Jung, 2003) и М. Мардок, Р. Ганим (M. Murdoch, R. Ganim, 1993), които правят литературен обзор на теориите за хумора.

Таблица 2. Интеграция на теориите за хумора в перспективата на А.

Кестлер

Название на теорията	Интерпретация на различните теории в концепцията на А. Кестлер
<i>Еволюционна</i>	Смехът е рефлекс. Рефлексите не оперират във вакуум; те са в по-голяма или по-малка степен свързани с висшите нервни центрове. Докато моторните рефлексии са относително прост, директен отклик на стимул и функционират автоматически, без да изискват висши мисловни процеси, смехът е уникален, може да се нарече “луксозен рефлекс”. Неговата утилитарна функция е да осигури временно облекчение от утилитарно напрежение.
<i>Теория за превъзходството</i>	Понякога в хумора е сублимирана една агресивна тенденция. Може да видим някого в затруднение и да сме неспособни да подтиснем усмивката на неговия смешен аспект. Това съдържа, съзнателно или не, изтъкването на нашето превъзходство и усмивката е негов израз.
<i>Теория за конфликта</i>	Хуморът се докосва до агресивното. Примитивните шеги възбуждат груби, агресивни или сексуални емоции при минимум изобретателност. Във всички форми на злонамерен виц има агресивна тенденция, която по една или друга причина не може да бъде удовлетворена с обичайни методи като спор.
<i>Психоаналитична</i>	Смехът е “освобождаващ”, т.е. облекчаващ напрежението. Описанието при хумора действа като канал, направляващ потока от емоции. Когато настъпи пробив в канала, емоциите избликуват като взрив. Напрежението внезапно се уталожва и експлодира в смях.
<i>Теория за игра и спонтанност</i>	Бисоциацията се проявява в игрови форми – тъй като двата източника са отдалечени настъпва обрат в логичната игра на мислите – обединение на диаметрално противоположни идеи. То е случайно съвпадение, прозрение, щастлива хазартна игра.
<i>Теория за изненадата</i>	За хумора трябва да се осъществи умствена изненада или шок - напрежението расте с развитието на действието, но никога не достига очакваната кулминация. Възходящата крива е доведена до внезапен край, което развенчава нашите драматични очаквания, обезглавява логичното развитие на ситуацията.
<i>Теория за несъответствието</i>	Не изненадата сама по себе си води до смях, а причината за нея - сливането на несравними матрици.
<i>Конфигурационна</i>	При хумора решаваща е не неочакваността, а това, че смешното поведение е неочаквано и перфектно логично – но по логика обикновено неприсъща за дадения тип ситуация.
<i>Комуникативен смях</i>	Съществува богато разнообразие от форми на смяха – от смях на пикантни шеги, до усмивка от учтивост. Усмивката и смехът могат да бъдат използвани като конвенционален сигналов език за съобщаване на удоволствие, притеснение, приятелство или подигравка.

На пръв поглед обединяването на всички тези теории в едно цяло може да изглежда като унифициран еkleктизъм – това става когато техните идеи останат откъснати една от друга. Така знанието за хумора заприличва на описаното от Ж. Пиаже детско светоусещане като последователно възприемане на отделните кадри на филмова лента, без те да се свързват в един непрекъснат филм. Но когато се потърсят връзките между теориите за хумора става очевидно, че само при отчитането на всички тях е възможно да се разбере същността на феномена.

Един от начините да си представим свързването на всички теории е, да си спомним еволюцията на човешките емоции от примитивните, свързани с удовлетворяване на органичните потребности, до висшите социални чувства, които са реакция на удовлетворяване на висши социални стремежи и потребности,менящи се с историческото развитие.

Разглеждана по този начин психологията на хумора трябва да води своето начало от психологията на смеха, застъпена в еволюционната теория. Смахът е рефлекс – усмивката се появява без наличието на предварителен опит, като фиксиран модел на поведение (Д. Сиймън, Д. Кенрик, 2001). Първоначалната биологична функция на този рефлекс е използването му за изразяване на емоции. Това обяснява защо хората се смеят на неща, в които не може да се намери хумор, те използват комуникативната функция на смеха за израз на своите чувства.

Но някои чувства са толкова свързани с интелектуалната дейност на човека, че не могат да възникнат без нея. Те изискват оценка и са факт на психичния живот, загубвайки своята биологична роля. Такова е чувството за хумор (А. Лук, 1968), което също намира израз в смях. Тук теорията за хумора се обръща към характеристиките на обекта на тази оценка, благодарение на които той се възприема и чувства като смешен обект, т.е. към естетиката. Това налага психологическите концепции за хумора да изследват паралелно неговата логика – особеностите на смешния обект, и емоционална динамика – емоциите, съпровождащи възприемането и създаването на хумора.

Инвариантното за всички обективни ситуации, които провокират смях е наличието на несъответствие, отклонение от обичайното. Но теориите за несъответствието и изненадата, която то предизвиква, сами по себе си не могат

изцяло да обяснят същността на хумора, тъй като съществуват много несъответствия, които не предизвикват смях, а изненадата не винаги е задължителен компонент при възприемане на смешното като такова. Затова не е достатъчно и указанието от конфигурационната теория, че хумор се преживява, когато противоречащите си елементи изведнъж намерят съответствие или скрита логика. Определянето на хумора като спонтанна, свободна игра с идеи, която носи радост, също не допринася за отговор на въпросите какво представлява смешния обект и по какъв начин той предизвиква реакцията на смеха.

Невъзможността да се изведе причината за смеха като отклик на смешното единствено поради възприемане на несъответствие и неговото разрешаване, изненада или игра на мисли, тласка изследователите да търсят обяснение на хумора в психологията на смеха, в емоциите, които поражда отклика към смешното. В теориите за превъзходството, конфликта, а също и в психоаналитичната теория като основополагащи за възникване на чувството за смешно се извеждат човешката агресивност, сексуални импулси и свързаните с тях емоции и чувства. Така, като логическа основа на хумора се приема несъответствието, противоречието или изненадата, а за емоционална – тенденцията да утвърдим превъзходството си над другите, да дадем израз на социално неприемливи чувства и намерения по допустим от обществото начин.

Но такова разбиране за хумора се оказва невалидно в контекста на филогенетичното развитие на човешкото чувство за хумор: ако в Древността гледането на убийства е предизвиквало смях, то днес буди състрадание; чуждите беди са били главен източник на смях през Средновековието, сега не е така. И макар, че насмешливият смях не е чужд за съвременния човек, той все по-често се смее не над, а заедно с остроумника (А. Лук, 1968) Осмиването, насмешката, т.е. проявата на агресия вече се счита за “лош” хумор, и все повече се цени остроумието, находчивостта, оригиналността, които се определят като “добър” хумор, или “висша форма на хумор” (А. Audrieth, 1998; Р. Mc Ghee, 2002; В. Seaward, 1992). Новият смисъл и значение, които хуморът придобива за съвременния човек като източник на естетическа наслада и удоволствие от оригиналността влиза в разрез с разбирането, че агресивният импулс е инвариантна

и съществена негова характеристика и отново поставя пред теорията на хумора задачата да търси други основополагащи белези на феномена, посредством които да го дефинира. Става ясно, че определянето на хумора може да се постигне само, ако неговото разбиране от субекта се разглежда отделено от емоционалното му оценяване (W. Wicki, 2000). Намирането на съществените характеристики на смешния обект (сравнение, показващо отклонение от нормата с конкретизации раздвояване на единното, претенция и игривост) дава възможност да се отдели обективното в хумора, неговата логика – бисоциацията на две преди несвързани матрици, която приема индивидуални емоционални измерения съобразно позициите и разбиранята на отделните индивиди. А емоционалната му динамика обхваща богата гама от емоции – симпатия, агресия, превъзходство, естетическо удоволствие от оригиналността и т.н.

Така хуморът може да се определи като **“когнитивно постижение, което е свързано с емоционална реакция”** (W. Wicki, 2000, p. 173). А това дали реакцията се дължи на харесването на агресивно или сексуално съдържание, на реализирането на желание, на възбуда и облекчение, на изненада от нещо неочаквано (оригинално), зависи от свързани с развитието промени в нагласите и ценностите (пак там).

4.Аспекти на връзката “творчество – хумор”

Близката връзка между творчеството и хумора за първи път е документирана в психологическо изследване през 1950 г. (by P. Mc Ghee, 2002). Оттогава насам тя често се споменава при характеризиране на креативността (Г. Пиръов, 1982; Е. Де Боно, 2001; В. Шубинский, 1988; M. Saariliahti, Cramond, Sieppi, 1999) и особено при изследване проблемите на хумора (W. Fry, 2000; P. Mc Ghee, 2002; С. Златева, 1998). В редица случаи родството на двата феномена се приема като даденост, като изходна база за по-нататъшни разсъждения, без да се анализира и понякога без дори да се аргументира (П. Тодорова, 1992; Л. Иванова, 1993). Друг път като обяснение за него се дава общият момент в дефинициите за хумора и творчество – нов, необикновен поглед към света (P. Mc Ghee, 2002), без да се прави сравнение на хумор и творчество по отношение продукт, процес и личностна характеристика.

Нещо повече – поради сложността и многоаспектността на двата разглеждани феномена при тяхното изучаване различните изследователи дават приоритет на един или два техни аспекта, т.е. липсва единна теория за хумора и за творчеството от гледна точка равнопоставеност при анализиране на проблемите, свързани с тях. Отгук самата връзка “творчество - хумор” също се разглежда едностранчиво. В зависимост от конкретния предмет на изследване се визират: творчеството и смешното като възможните продукти, резултат от една и съща дейност (Е. Де Боно, 2001); създаването на смешното като модел на творчески акт (А. Лук, 1968; А. Koestler, 1964); чувството за хумор и остроумието като характеристика на творческата личност (Г. Пиръов, 1982, J. Guilford, 1968; Davis, by G. Davis, N. Kogan, A. Soliman, 1999).

По-нататък, отделните аспекти на връзката “творчество - хумор” също не се анализират цялостно. Посочват се по една – две общи за двата феномена способности като плавност и гъвкавост (Е. Trevlas, 2003), оригиналност (D. Koestler, 1964; I. Becker-Textor, 1995), способност за трансформации (Guilford, 1968), способност за създаване на връзки между понятия и дивергентно мислене (W. Wicki, 2000) и някои общи моменти или особености на процеса на създаване: участие на интуицията (S. Freud, 1970; А. Лук, 1968), участие на страничното мислене и осъществяване на скок на мисълта (А. Koestler, 1964; Е. Де Боно, 2001), участие на въображението (N. Siebert, H. Wittman, H. Zoepfl, 1994; S. Freud, 1970).

Такова ограничаване в психологическите анализи на връзката “творчество - хумор” е оправдано, доколкото тя не е основен обект на интерес, а второстепенен момент в разглежданите проблеми на креативността или на хумора. То обаче е недопустимо при изследване възможностите на хумора като средство за обучение и възпитание в творчество. Използването му като такова предполага, че **хуморът е частен случай на творчество**. Както вече бе изтъкнато творчеството се откроява от останалите дейности по посока на три свои особености, или съществени аспекта: творчески продукт, творчески процес, творческа личност (M. Runco, 2004). Следователно тяхното наличие или отсъствие ще бъде индикатор за принадлежността или не на хумора към сферата на творчеството. Това налага при

отчитане на постигнатото от различните автори до момента да се направи цялостен анализ на връзката “творчество - хумор”.

4.1. Творчески продукт – смешен обект

При съотнасяне на дефиницията за смешно с тази за творческия продукт е видно, че между тях има общ момент: отклонението от обичайното у смешното кореспондира с новото и оригиналното като характеристики на творческия продукт.

В основата на този общ за двата феномена момент стои тяхното свойство да отразяват диалектичката природа на всички предмети и явления, които в своята същност са множество, сума от противоположности. По силата на универсалните си връзки със света, обектът на познание може винаги да бъде отразен в нови и нови свойства и отношения. Затова сме способни да черпим от него все ново и ново знание, което е зародиш на творчеството (В. Шубинский, 1988). Това е зародиш и на хумора: всеки две вселени могат да бъдат използвани за създаването му при намиране на подходяща връзка между тях (А. Коестлер, 1964). За да се възприеме като смешна тази връзка трябва да е израз на нещо необичайно, на някакво отклонение от нормата, което приближава смешния обект до творческия продукт.

Много често обаче, смешното е свързано с деформации, които се намират наготово в действителността. Тук смеещият се субект не се проявява като творческа личност – той сравнява величини, които нито е създал, нито е съдействал да бъдат такива. Като такъв не се проявява и субектът, създаващ смешното, когато то е резултат от случайна грешка, беден опит, ограничено мислене, физически или духовни негови недостатъци.

Ето защо естетическата дефиниция за смешното не може да бъде механично приложена към творческия продукт. Тя включва всички отклонения, които притежавайки и други характеристики, стават смешни, но не посочва кога могат да се разглеждат като продукт от творческа дейност, като резултат от проявата на творческите качества на личността.

Затова трябва да се очертаят границите на смешното като креативен продукт; опирайки се на естетическите теории да се намерят всички случаи на сечението му с творчеството и да се изключат всички останали. За целта са разгледани **двата основни вида на смешното: комичното и остроумието.**

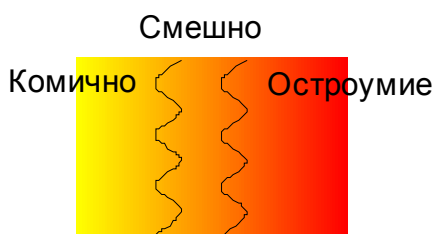
Комичното е свързано с разобличаването на някакви недостатъци или несъвършенства. То се разглежда като съвпадащо със смешното от теоретиците, които считат, че последното винаги излага на показ обществени или лични деформации (В. Ангелов, 1995; А. Бергсон, 1996; В. Пропп, 1976; Л. Столович, 1999). В този случай остроумието не се разглежда като самостоятелна естетическа категория, а като намиращо се в рамките на комичното и също винаги свързано с изтъкване на несъвършенства (Вж. Фиг.2).

Фиг. 2. Място на остроумието в сферата на смешното, съвпадащо с комичното



Съвременната естетика (И. Паси, 2001; А. Audrieth, 1998; Б. Дземидок, 1974) отделя особено внимание на смешното остроумие. Отчитайки, че смешното може да произтича от оригиналността на мисълта без да се осмиват недостатъци, тя отрежда на остроумието място на самостоятелен вид на смешното (Вж. Фиг.3).

Фиг. 3. Комичното и остроумието като подкатегории на смешното

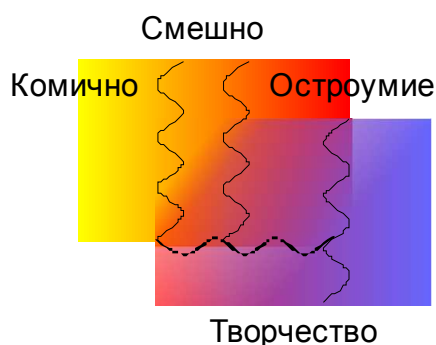


Остроумието се определя като намиране на една необикновена, неочаквана и рядка връзка между нееднакви неща или понятия, или на разлика между две идентични (by S. Freud, 1970). Тя може да се възприема и чувства като смешна или не, т.е. остроумието не принадлежи само на сферата на смешното. Остроумие има и в творчеството. Остроумието може да бъде решението на труден проблем, създаването на техническа и научна хипотеза (А. Лук, 1968; Л. Столович, 1999).

От своя страна, в границите на смешното остроумието може да бъде комично – показване на скрити недостатъци, което има характер на първооткритие, а не на обикновено наблюдение (В. Пропп, 1976). То може и да не е комично – за точно

намерена дума, сполучлива игрословица, намиране на прилика между неща, които не си приличат, без да е свързано с някакъв недостатък (И. Паси, 2001).

Фиг. 4. Сечение на смешното (с категории комично и остроумие) с творчеството



От Фиг. 4 се вижда, че остроумието представлява сечението от кръстосване плоскостите на смешното и на творчеството. При това очерганията му в областта на смешното са флуидни: **остроумие и комично се преливат**, в резултат от което се получава територия, на която не могат да бъдат отделени едно от друго, **съществуват в единство**.

Ако към схемата се приложи скалата на А. Кестлер за градацията на интелектуалния компонент в различните видове на смешното, то в левия край ще бъдат непристойните шеги, клозетните истории на децата, историите с тежко агресивен или сексуален заряд и с логическа структура така очевидна, че изисква само минимум интелектуално усилие, за да се разбере. На другия край, във висшите форми на смешното, съобщението е vyplътено в скрити, косвени понятия. То постепенно придобива характер на епиграма или загадка. **Остроумието става предизвикателство за нашия разум; хвърля нова, остра светлина върху стар проблем**, има същата сила като внезапно просветление (А. Koestler, 1964).

Освен по **критерия уникалност** хуморът притежава и втория критерий за творчески продукт – **стойност**. Като социален феномен хуморът има и индивидуално и обществено значение. Обществената му значимост се изразява в силата му да санкционира социално неприемливото поведение (А. Бергсон, 1996), да прониква в забраненото и по този начин да освобождава хората от приетите в дадено общество норми за общоприето и прилично (И. Паси, 2001; Л. Столович, 1999). Хуморът може също така както да обслужва сепаратистки тенденции, така и

да сближава хората (А. Дмитриев, 1996; W. Fry, 2000). Значимостта на хумора по отношение на конкретния индивид се изразява в улесняване установяването на контакт, увеличаване на социалната привлекателност, създаване на приятелства, лично щастие, отслабване на напрежението, редуциране на отрицателни емоции (P. Mc Ghee, 2002).

Въз основа на казаното по-горе може да се обобщи, че като творчески продукт могат да се разглеждат онези прояви на смешното, при които се създава ново знание, показват се нови перспективи в познати отношения, вижда се старото в съвсем друга светлина (W. Fry, 2000), т.е. остроумието. То може да бъде съчетано с комичното като израз на деформации, които са скрити и чието забелязване изисква особена наблюдателност, откриване на някакво несъответствие, логическа грешка и умение те да бъдат въплътени в оригинални словесни и/или материални форми. Създаването на такъв продукт предполага преминаването през процеса на творчество.

4.2. Творчески процес – процес на създаване на смешното

Главните въпроси, които се разглеждат от психологията на творческия процес, и следователно трябва да бъдат съотнесени с процеса на създаване на смешното, се отнасят до етапите му и до участващите в него психични процеси. Те са разгледани паралелно.

Двата съществени момента на първия етап на творческия процес са предварителната подготовка – съзнателна и целенасочена, или не, и сблъскване с някакво несъответствие, противоречие, което става стимул за творческо търсене, за възникване на творческа ситуация.

Стадият на подготовка може да се състои в осъзнаване на потребностите, събиране на материали и информация за състоянието на проблема, обосновка на задачата, нейното конкретизиране, съставяне на план за по-нататъшна работа. В зависимост от сложността на задачата този етап може да бъде с различна продължителност, да включва и други видове дейност или да изключва някои от отбелязаните (Г. Пирьов, 1982). Може също така да се изходи от информация, която е неосъзната (J. Guilford, 1968).

За да се постави началото на творческия процес е необходимо да се види проблем, несъответствие, нещо ново. Несъответствието тласка към търсене на отговор, решение, т.е. възниква проблемна ситуация. Противоречието в нея може да бъде между съдържанието на текущите възприятия и съдържанието на паметта, както и между наличния опит и формираните модели на бъдещето (А. Лук, 1978). В проблемната ситуация несъответствието между обичайно и необичайно, между знание и незнание е такова, че за него няма готов способ за решение, стратегия за действие. То трябва да се реши чрез ново знание (В. Шубинский, 1988) и по такъв начин става стимул за творчество.

Творческият характер на първия стадий се изразява в това, че неща, които за обикновения човек минават незабелязано и не спират вниманието му, за творческия индивид имат по-специално значение. Тук съществено значение имат както възприятието, така и редица негативни и позитивни емоции като безпокойство, стрес, любопитство, чувство за неразбираемост, колебания, нерешителност, благодарение на които ситуацията се преживява като интелектуално или практическо предизвикателство (Г. Пиръов, П. Русев и др., 1981). Нужна е също така и воля за дефиниране на ситуацията и за действие в нея (Б. Минчев, 1998). Тези моменти се откриват и при хумора.

При хумора, подобно на творчеството, определяща роля има информацията за обективно дадените реалности, необходими за присъщото на смешното сравнение. Много често субектът сравнява обективни или мислими като обективни величини. Тогава той намира сравнимото наготово в действителността. Дори и в случаите, когато смешното не е дадено наготово, превръщайки едно несмешно явление в смешно, субектът интенционира един друг обект, който по отношение на смехотворящото съзнание играе ролята на реален обект (А. Паси, 2001). В това се състои същността на предварително зададеното при създаване на смешното – в наличието на величини, сфери, реалности, които обективно насочват към сравнение от особен род, към характерната за смешното съпоставка, в чиято основа стои някакво несъответствие.

Във всекидневието създаването на смешното обикновено не е предшествано от съзнателна подготовка, особено когато възниква непреднамерено. Хумористът

може да се натъкне на него случайно, подобно ябълката на Нютон, но е възможно и съзнателно да използва познати техники. При всички случаи обаче той се ръководи от определени потребности (А. Koestler, 1964), например изтъкване на нечий недостатък, желание да се направи шега.

В областта на хумора несъответствието също играе роля на механизъм, даващ ход на процеса на създаване. Това е разгледано в два примера. С първия от тях се цели максимално приближаване на възникването на проблемната ситуация при творчеството до нейния аналог при хумора (в шегата) с оглед изтъкване на общите моменти в тях. Вторият пример следва да покаже как тази ситуация може да бъде реконструирана в случаите на хумор, където нейното наличие е най-трудно различимо (кратките видове на смешното, намиращо се в една единствена дума).

Ролята на несъответствието или изненадата в хумора най-лесно може да се види в **сценария на шегата, който има три части**: (1) **подготовка**, при която се поставят отправната рамка и очакванията; (2) **поанта**, в която непоследователността внезапно се въвежда, и (3) **“точка”** или **решение**, където внезапно се разрешава непоследователността (Енциклопедия психология, 1998). Последователността и съдържанието на компонентите показват, че психологическата структура на ситуацията, пускаща в ход творческия процес, съвпада с тази при хумора: наличие, или поставяне на определени изходни условия и въвеждането на фактори, които влизат в противоречие с тях, което от своя страна поражда необходимост от разрешаване на несъответствието.

Този сценарий може да се открие и при най кратките видове на смешното, например при съчетаването на две, означавани с различни думи значения, в една нова и несъществуваща в езика дума, която обхваща и двете значения, с някои от възможните връзки между тях: свекърва + вещица = свекървещица. Без да се разкриват обстоятелствата, при които се употребява думата “свекървещица”, те се реконструират от смеещия се субект, тъй като значенията на съставните думи се провокират взаимно, намекуват за нещо скрито в отношенията им, или за нещо недопустимо или ненормално, макар и срещано (по И. Паси, 2001). Тоест налице е противоречие между нормалното и даденото – представата, която извиква в съзнанието думата “свекърва - майка по отношение на съпруга”, не съответства на

реалния обект. Той влиза в дисонас с очакваното, а не се приема като нещо неутрално. Несъответствието се разрешава като към думата, обозначаваща обекта се прибавя друга, придаваща на първата нещо от себе си, приписваща ѝ нещо, което според обикновените представи понятието не притежава или не трябва да притежава.

Разгледаният пример показва, че компонентите на шегата и на ситуацията, пускаща в ход творческия процес, са налице при хумора и в най-елементарните му в структурно отношение прояви, дори и да не са отчетливо разграничени. Макар, че може да липсва недвусмислена, директно зададена изходна ситуация, тя се проявява косвено посредством критериите за нормално и общоприето, които субектът прилага към сравнимите величини в смешното. В резултат даденото се възприема като несъответствие и направлява търсенето, чийто продукт е някакво ново построение (в дадения случай нова дума).

За да се стигне до създаване на смешен обект виждането на някакво несъответствие не е достатъчно. Протичането на процеса е силно повлияно от участието на емоциите. При грубите форми на хумор преобладават агресивните тенденции, които по една или друга причина не могат да бъдат удовлетворени с обичайни методи като спор. При свързаните с творчеството видове на хумор доминират интелектуалното любопитство и страстта за постигане на разбиране (А. Koestler, 1964). Вън от човешката психика може да съществуват обстоятелства – понякога нетипични, понякога нелепи. Но само пречупвайки се през субективната призма на човешкото възприятие и емоции, те могат да придобият смешна окраска (А. Лук, 1968).

Що се отнася до участието на волята, при хумора често не е необходимо човек да полага усилия, за да създаде нещо смешно. Особено ако то е свързано с нещо неприятно за другите. Но за да се мисли хумористично по отношение болезнените уроци на собствения ни живот, е необходима голяма сила на духа. Нужно е “да се издигнем над трагичната ситуация, да съумеем да се видим с очите на другите и да издирим смешното в трагичното” (А. Лук, 1968, с. 70) С други думи, нужна е и воля.

Дотук в процеса на създаване на смешното се откриха ключовите моменти на първия етап на творческия акт – предварителната подготовка или информация, и сблъскването с несъответствие, предпоставящо възникването на творческата ситуация, както и ролята на възприятието, емоциите и волята за тяхното протичане.

Съществените особености на етапа на създаване на идеята при творчеството, които следва да се търсят и при смешното, се отнасят до характеристиката на образа, механизма за неговото създаване, участието на интуицията, постигането на догадка посредством “скок” в мисленето.

При творчеството образът може да бъде конкретен, предметен, или абстрактен, образ-идея, образ-понятие. Той може да е резултат от едно внезапно хрумване или продължително градена мисъл (идея), може да се изрази в цялостна представа за творбата или за отделни нейни части, да има форма на хипотеза, или да се основава на вече готова теория, която ще се доработва. Може също така да бъде аналогия, метафора, алегория, символ, знак, които са характерни за изкуството (Г. Пиръов). Посочените видове образи насочват към общото между хумора и художественото творчество – висшите прояви на остроумието предполагат остър ум, схващане на съществени противоречия и се правят чрез притча, афоризъм, метафора, алегория (Л. Столович, 1999). Но образът при смешното не кореспондира само с образите в изкуството, а също и с тези в науката. Това е показано много добре в дефиницията на Пол Фрес за хипотезата: тя е “творческата фаза на експерименталното мислене, на която изследователят си представя отношенията, които биха могли да съществуват между два факта” (по Г. Пиръов, П. Русев, 1981, с.69). Тази дефиниция може също така да бъде приложена и към смешното, което показва възможните отношения (отклонения) на нещата.

В създаването на образа, идеята, замисъла, се крие най-дълбоката същност на креативността. То е, което обединява творците от различни области. Въпреки, че тези области може да са генерално различни, иноваторите във всички сфери редовно генерират нови идеи (Т. Ward, С. Sifonis, 1997). Тъй като и при творчеството, и при хумора образът трябва да се характеризира с новост и оригиналност, е логично допускането, че за образуването му се използва един и същ механизъм.

Механизмът на създаване на образа при творчеството е описан от Л. Виготски. В самото начало на този процес стоят **външните и вътрешните възприятия**, основа на опита. Следва много сложен процес на **преработка** на този материал. Най-важните съставни части на този процес са дисоциацията и асоциацията на възприетите впечатления.

При **дисоциацията** сложното цяло сякаш се разсича на части, които се диференцират; едни се съхраняват, а други се забравят. За да съедини впоследствие различните елементи, човекът трябва преди всичко да наруши онази връзка между тях, в която са били възприети. След процеса на дисоциация идва **процесът на изменение**, на който се подлагат дисоциираните елементи (**или изопачаване**). Следващ момент е **асоциацията**, т.е. обединението на диференцираните и изменени елементи. Тя може да се извърши на различна основа и да приеме различни форми: от чисто субективно обединяване на образите, до обективно, научно, съответстващо например на географските представи. Заключителен и последен момент от предварителната работа на въображението е комбинирането на отделните образи, привеждането им в система, построяването на сложна картина. С това дейността на творческото въображение не завършва. Това става, когато то се въплъти във външни образи (Л. Виготски, 1982).

Ролята на въображението за създаване на смешното е разгледана от З. Фройд. В духа на психоанализата той оприличава както творческия процес, така и процеса при хумора на сънищата или на дневно сънуване. Според него, дейността по създаване на смешното (*Witzarbeit*) се конструира по аналогия с дейността по образуване на съня (*Traumarbeit*). З. Фройд я описва по следния начин. Даденият в опита мисловен материал се преработва, като една най-често сложна сглобка от мисли се разчленява, след което от елементите на опита се извлича пластична ситуация. По време на превръщане на мислите в смислови картини в тях настъпват промени. Взема се така да се каже само суровия материал на представите, не и мисловните отношения, които те имат една към друга, или поне се запазва свободата за абстрахиране от последните. Правят се нови, изкуствени общи неща. Това е възможно благодарение на безпрепятственото преминаване от важните

представи към неважните, което в нормалното съзнателно мислене може да предизвика само впечатление за мисловна грешка (S. Freud, 1970).

В разбирането на З. Фройд за хумора се подценява или дори отхвърля елементът на съзнателност. Без да се отрича значението на някои подсъзнателни процеси, не може да не се държи сметка за взаимната връзка между подсъзнателно и съзнателно. Въпреки този недостатък в схващанията на З. Фройд, неговото изследване допринася много за разбиране същността на хумора като продукт от дейността на въображението (от негова гледна точка на пасивното въображение): разчленяване елементите на опита, подлагането им на изменение и обединение по нов начин.

Посоченият механизъм е приложим към всички видове на творчеството и се приема като общовалиден. В същото време той се обозначава като “механизъм на творческото въображение”, което не позволява да се открие ролята на мисленето в процеса на създаването. В творческия акт на създаването двата психични процеса са неразривно свързани – психологическият механизъм на творческото въображение всъщност се осъществява посредством основните мисловни операции: анализ, синтез, сравнение, обобщение.

Друг общ момент в творческия процес и процеса при хумора е участието на интуицията. Интуицията е средство за преодоляване бариерата между сетивното и рационалното познание. При нея по време на търсене на решението се активизират мисловно-емоционалните процеси, благодарение на което различни белези на понятията както важни, така и маловажни влизат във връзки помежду си. Филтрирани от целта (респ. търсеното решение) тези връзки на несъзнавано ниво могат да удовлетворят изискванията за решаване на проблема. Това се осъзнава като озарение, инсайт, интуитивно решение (В. Станков, 2002). Като се отчита ролята на интуицията в творческия процес, тя не се идентифицира с него. Не при всяка творческа дейност се явява интуитивно решение, нито пък при всяка проява на интуицията непременно е налице такава дейност (Г. Пиръов, П. Русев, 1981).

Интуицията често се проявява при създаване на смешното. То сякаш само се ражда в главата, макар че съществуват цял набор от правила и алгоритми, по които става това (А. Лук, 1968). Ролята на интуицията при създаване на смешното е

разгледана от З. Фройд. Според него, смешното е резултат от неволно “хрумване”. При образуването му мисълта потъва в безсъзнателното, където се подлага на несъзнателна обработка и резултатът от това веднага се обхваща от съзнателно възприемане. Това обаче не е задължително - напълно е възможно хуморът да възникне преднамерено и съзнателно (S. Freud, 1970). Процесите на дисоциация, изменение и обединение на елементите се извършват не само от пасивното, но и от активното въображение. Следователно интуитивното, подсъзнателното им приложение при хумора, както и при творчеството, е възможно, но не задължително.

Във връзка с интуицията се намира и появата на **прозрението (догадка, инсайт)**. Догадка може да се появи и при търсене на решение не по пътя на интуицията, а по пътя на наблюдението и манипулиране с предмета или при умствено дирене на отговор. Характерът на инсайта се изяснява от С. Рубинщайн именно във връзка с мисленето.: “...Това не е някакъв чужд акт, вклиняващ се отвън между два разкъсани акта на мислене. Самата догадка е своеобразно, но органическо звено на единния процес на мислене, обхващащо догадката, това, което я предхожда, и това, което идва след нея” (по Г. Пиръов, К. Гурбалов, 1979, с.81).

За да се постигне догадка мисленето трябва да направи своеобразен “скок”. Именно тази негова особеност отличава мисленето при творчеството от “обикновеното” мислене. Според Е. Де Боно, ценната творческа идея трябва да е логична в ретроспекция, но тя не може да бъде достигната в процеса на прогнозирането (Е. Де Боно, 2001). Търсенето на решение не става по законите на логиката – с нейна помощ само се проверяват издигнатите догадки (А. Лук, 1978). Анализът на информацията не е достатъчен, за да генерира нови идеи, защото умът вижда само това, което е подготвен да види – т.е. старите идеи. За да се достигне до нова идея трябва да се направи “скок напред”, за който няма логическо основание. Необходимостта от извършването на такъв скок, вместо да се върви по пътя на логиката, Е. Де Боно обяснява по следния начин. Като самоорганизираща се система, мозъкът позволява на новопостъпилата информация да се организира в модели. Без установени рутинни модели, животът би бил невъзможен. Моделите се

фиксираат чрез набор от обстоятелства. Щом влезем в модела, ние нямаме друг избор, освен да го следваме. Ако обстоятелствата се променят, той също може да се промени. Поради това истинският модел не е фиксиран пейзаж, а няколко алтернативни пейзажа. Тъй като моделите не са симетрични, те понякога ни пречат да достигнем до нови идеи – докато вървим по главния път, ние изобщо не осъзнаваме, че съществува страничен път. Но ако тръгнем по страничния път, маршрутът, водещ обратно до изходната точка, е пряк и очевиден. За да може да се достигне до нещо ново (алтернатива), **е нужно средство, което да влезе в разрез с установените модели**, да осигури странично движение, а не по прекия път. Такова средство е **латералното мислене, което е тясно свързано с творческото**. Общото значение на латералното мислене обхваща мисленето, което изследва и развива нови възприятия и идеи, вместо да работи с вече съществуващите.

Като “превъзходен” модел за латерално мислене Е. Де Боно посочва хумора. Той подчертава, че “ако стигнем пряко до тези странични модели, налице е хумор, или творчество” (Е. Де Боно, 2001, с.261). Тоест авторът посочва смешното и творчеството като двата възможни продукта, резултат от един и същи процес.

Въпросната теза намира своето потвърждение при изясняване на механизма за достигане до “скок” в мисленето. “Скокът” може да е следствие от движението на мисълта, свързано с асоциативни преходи от символ (понятийно, абстрактно мислене) към образ (образно, конкретно мислене) и обратно. На словесно-символически дразнител има едни асоциации (предимно на предмети), а на дразнителите, представени в зрително-образна форма, други (свързани с действия, глаголи). Например, при задача за асоцииране по думата “чаша” най-често даваният отговор е “вода”, а при показване на изображение на чаша, следват отговори “пия”, “чупя”. Това показва, че асоциативните връзки между образи и понятия съвпадат само частично и затова преходът от словесно обозначение към зрителни образи рязко увеличава асоциативните възможности (А. Лук, 1978).

Тези взаимопреходи между образно и символно мислене са от значение както за творчеството, така и за хумора, тъй като дават възможност за преодоляване на асоциативните шаблони, които правят мисленето “по-икономично”, но и по-малко гъвкаво, а оттук и по-малко продуктивно на нови идеи.

Илюстрация за такъв преход, в резултат на който се стига до смешно е следният пример: *“Когато опадат зъбите, тогава езикът като че ли има по-голяма свобода”*. При опаднали зъби езикът има повече простор (образна представа), но закъсняла е онази свобода, която е трябвало да чака падането на зъбите (преход към друго смислово равнище посредством смяна на образния код с абстрактен) (примерът е по И. Паси, 2001).

Изобщо мисленето при творчеството, макар и да борави с понятия, отива отвъд понятийното мислене (Б. Минчев, 1998). Информационният капацитет на символа (понятието) може да бъде много по-голям отколкото този на образа. Но пълното отделяне на образа откъсва символа от неговата асоциативно-сетивна основа и крие в себе си опасност от изход от действителността. При формирането на образа става изоморфно прекодиране на информацията, а при прехода от образ към символ изоморфизмът се нарушава. При връщане на символа към образ, може да се разкрие, че в процеса на мисленето действителността е била изопачена (А. Лук, 1976). Пренебрегнато е различното, уникалното, специфичното, което е в основата на творчеството, а също и на смешното. Например, при парадокса *“Написах ти дълго писмо, защото няхах време да ти напиша кратко”* (Паскал). Когато при тълкуването на този пример мисленето оперира с общоприетите понятия “дълъг” и “къс”, той се оценява като глупав, безсмислен, нелогичен – известно е, че късото писмо се пише за по-кратко време, а дългото – за по-дълго. Но възможните аналогии и асоциации могат да придадат на изречението по-друг смисъл: “ако краткият израз е по-недостъпен от дългия, ако способността да се казва много в малко (неоценим дар!) е рядка, тогава може да се съжалева, че времето не е стигнало за кратко писмо” (И. Паси, 2001).

Такова двойно тълкуване е възможно, защото всяко понятие е обобщение и същевременно опростен модел, който пренебрегва уникалното в потока на човешкия опит. Така чрез понятието се постига редукция на информационната сложност на света; то е фрагмент от информацията, съответстващ на устойчивите (високо-вероятни) черти на опита (Б. Минчев, 1998). Тази особеност на понятието е условие за възникване на творчеството и на хумора – уникалният смисъл, който

поради своята специфика не е фиксиран в общоприетото (в понятието), се възприема като отклонение и буди смях.

В обобщение, спецификата на догадката е в процесите на прехода от сетивния образ към понятието и обратно, трансформиране на сетивния образ в понятие и от понятието към образа. Както показва анализът на лансираните дотук тези, **познавателните актове**, водещи до формирането на образи и понятия за изследваните явления са следните:

- сензорно-перцептивни процеси на формиране на сетивни образи;
- сетивно-асоциативни преходи от едни образи към други;
- преходи от образи към понятия и обратно;
- логични умозаклучения – преходи от едни към други понятия и конструкции от понятия (В. Станков, 2002).

Постигането на догадка по такъв начин може да стане непроизволно. Но ако човек пасивно чака да му хрумне решение, това може никога да не стане. Той трябва да го търси активно. За целта се използват специални прийоми – евристики, които не винаги се осъзнават (А. Лук, 1976). Евристиките представляват съкратени умствени пътища, или базисни правила, които подсказват възможните решения, но не гарантират решението (Д. Сиймън, Д. Кенрик, 2001). Те позволяват да се открие решение, без да се прави преглед на всички възможни варианти или при недостиг на информация, да се “прескочи” през определени етапи на мисленето и все пак да се представи крайният резултат, но в това е и слабостта на такова решаване на проблема.

Особеностите на евристиките – насоченост към новото и същевременно възможността то да е неправилно, деформирано, предпоставят използването им да доведе не само до творчество, но и до хумор. Евристиките носят потенциала на две важни характеристики на смешното – оригиналност и грешка, която се възприема като отклонение. Ако при това отклонението носи белезите раздвояване на единното, претенция, игривост, то резултатът от приложението на съкратените мисловни пътища е смешното.

Възможността при използване на евристиките да се достигне до оригинална идея, която е логична в ретроспекция, или нелепо, смешно отклонение от

действителността, потвърждава становището на Е. Де Боно, че творчеството и смешното са възможните продукти, резултат от една и съща дейност. Макар и с други термини, същата идея защитава и А. Кестлер: “Кръстосването на две независими матрици [или асоциативни контекста] има за резултат или смях, или тяхното сливане в нов интелектуален синтез, или естетическо преживяване” (А. Koestler, 1964, p. 45).

Това положение се потвърждава от работата на А. Лук, който прави съпоставка между типичните грешки от приложението на евристиките и грешките, стоящи в основата на смешното. Той стига до заключението, че въпреки разликата в материала на разсъжденията, в съдържанието, логическата им структура е една и съща (А. Лук, 1978). Това означава, че произходът им е общ. Ако под евристики се разбира съвкупност от специални методи и техники за търсене на идея, решение, които се използват при творчеството и при хумора, то похватите на творчеството и на хумора са сродни. До този извод достига А. Лук (1976), според който похватите на остроумието имат двойници сред прийомоте на творчеството; Бьонш-Кауке (Boensch-Kauke, 1999) определя техниките за създаване на смешното като *креативни* хумористични техники; Ю. Тамберг (2004) дава примери за това как похватите на творческото мислене могат да се използват за продуциране на хумор.

Процесът на създаване се довежда до своя край на третия творчески етап, който при хумора има своя специфика. Тя се отнася до използваните критерии за оценка на продукта и до участващите в този процес психични функции.

При творчеството е характерно, че след като веднъж се стигне до някаква нова идея, нейната стойност и истинност трябва да се докажат. Необходимостта продуктът на творчеството да отговаря на посочените по-горе критерии, налага аргументирането на идеята посредством критическото мислене. Ето защо на етапът на критична оценка и възплъщаване на резултата се извършва проверка и валидизиране на идеята чрез използване на различни форми на доказателство и опровержение, при спазване законите и принципите на формалната логика (В. Шубинский, 1988).

При хумора критичната оценка на резултата не е така строга, тъй като не е необходимо той да отговаря на логиката и реалността. Като естетическа категория

смешното също се подлага на оценка – с помощта на естетически, а също и морални (справедливо ли е да се осмиват чуждите недостатъци и неуспехи) критерии, и от гледна точка на чувството за смешно, което трябва да предизвика (А. Лук, 1968). Следователно и този етап на творческия процес има своето специфично присъствие в процеса на смешното.

Паралелното проследяване на процеса на творчеството и този при създаване на смешното показва, че **хуморът преминава през основните етапи на творческия процес и носи техните съществени характеристики**: предварителна информация и сблъскване с новото на първия етап, специфика на образа, механизмът на неговото създаване, прояви на интуицията, достигане до догадка посредством “скок” в мисленето и използване на съкратени мисловни пътища на втория етап, оценка и вплъчаване на резултата на третия. Преминаването през този процес се осъществява при проявата на психичните функции, участващи в творчеството: емоции, възприятие, мислене, въображение. Следователно процесът на създаване на смешното може да се разглежда като творчески процес. При все това, той има своя специфика.

При научното и техническото творчество мисленето, съзнателните функции, имат водеща роля във всички етапи. Без тях не може да се достигне до правилна подготовка за работа, не може да се изгради цялостна концепция, да се видят връзките между частите и цялото, да се намерят най-рационалните форми и методи за осъществяване на замисъла, да се усвоят необходимите умения и навици за изпълнението на задачата. Високата съзнателност и целенасочената активност са основна предпоставка за всяко зряло, обществено ценно творчество (Г. Пиръов, 1982).

При създаването на смешното мисленето също играе важна роля. Когато се субектът се смее над глупака, който претендира да е умен, с това той вече показва, че поне спрямо разиграваните събития схваща къде свършва глупостта и къде започва умът. Онова, което в смешното се показва като алогичност и дисхармония, смеещият се – със смеха си - възприема в разумната му връзка със същността, във възможната му хармония и логичност (И. Паси, 2001). Създаването или възприемането на някакво отклонение от нормата, от обичайното изисква

познаване на истинското положение на нещата, или на тяхното общоприето състояние. Това означава, че оценката на смешното предполага съотнасянето му с логиката. В същото време въображението при смешното има свободата да се движи в по-широки граници, тъй като не е необходимо то да съответства на реалното положение на нещата.

Така при хумора, както и при творчеството, процесът завършва с оценка на идеята и въплътяването ѝ в материални и духовни форми. Но липсата на необходимост смешното да съответства на действителността го доближава до художественото творчество, където авторът има по-голяма свобода да изрази своето вътрешно състояние, виждане за света.

Съществуват и други разработки, в които се защитава тезата, че хуморът е творчески процес (А. Лук, 1968; М. Murdoc, R. Ganim, 1993; А. Koestler, 1964). В тях обаче на преден план се посочва общото в моделите на творческия процес и процеса при смешното, без да се спира вниманието на спецификата на последния, а именно тя обуславя *перспективността на смешното като средство за възпитание в творчество в предучилищна възраст*, предмет на обсъждане по-нататък.

Направеният в настоящата разработка по-обстоен сравнителен анализ на процеса на създаване при творчеството и при хумора цели, от една страна, по-задълбочено разбиране за родството на двата феномена, от друга страна позволява открояването на спецификата на творческия акт при хумора като надежден изходен пункт за изследване на третия съществен аспект на връзката “творчество-смешно”.

4.3. Творческа личност - характеристика на активния субект, създаващ смешното

След очертаване “идеалния” образ на творческата личност е необходимо да бъдат разгледани нейните компоненти, които обуславят изявите ѝ в сферата на хумора.

Способностите на човека, благодарение на които той вижда и твори смешното намират израз в неговото **чувство за хумор**. То има **четири аспекта: хумористична продукция** (използване и създаване на хумор), **справяне чрез хумор** (използване на хумора за справяне с неприятни емоции), **харесване на**

хумора (общо удоволствие от него), **отношение към хумора** (оценка на хумора и на хората, които го създават) (Thorson, Powell, by W. Kelly, 2002). При дефинирането на чувството за хумор се поставя акцент върху втория компонент – **“чувството за хумор е способност на личността да намира смешни страни в неблагоприятни ситуации”** (W. Wicki, 2000, p. 174) без да се уточнява какви точно качества и особености на личността участват в процеса на създаване и възприемане на смешното.

В научната литература спорадично се споменава, че създаването на смешното е свързано с някои творчески качества (A. Koestler, 1964; J. Guilford, 1964; M. Murdoc, R. Ganim, 1993; W. Wicki, 2000), но не е правен опит за систематично изследване на субекта на хумора като творчески субект. Това може да се направи при отчитане факторно-анализната концепция: способностите се дефинират посредством особеностите на материала, операциите (процеса) и продукта. Тъй като вече бе направен анализ на тези аспекти на креативността, получените данни, обединени с информацията за продукта и процеса при хумора, могат да послужат за извеждане на личностните характеристики за създаване на смешното.

По отношение на материала, с който се работи, видовете на смешното се отнасят към трите разгледани от Дж. Гилфорд категории способности.

То може да бъде конструктор на фигурален материал: изобразяване на възприеманите свойства на обектите или перцепция на фигурални качества и тяхната вербална или символична трансформация. Също така смешното може да е продукт от способности, отнасящи се към познаването и използването на символични материали, доколкото в много случаи предполага сравнение между това, което непосредствено казва, и онова, което би искало да каже и наистина казва. И накрая, обширна част от сферата на смешното се отнася към категорията на вербалните способности, където се използва значението на думите.

Във връзка с втората база за класификация на способностите – операциите – хуморът предполага прилагане на:

- когниции: способности да се открива или да се знае, да се преоткрива (откриване на нови, смешни страни на битието въз основа на наличните знания);
- дивергентно мислене: нов поглед към действителността;
- оценяване: на адекватността, етичността и естетическата страна на продуктите от мисленето.

При прилагане на тези операции към видовете материали се достига до следните продукти в сферата на смешното: връзки (фигури, структури на думи и значения), екстраполации (във формата на загатване), заключения, предсказания (в афоризмите, парадоксите, вицовете и загадките).

Конкретните творчески характеристики за създаване на смешното са разгледани във връзка с проявяването им при протичането на хумора като креативен акт, тъй като по този начин най-отчетливо се откроява тяхната роля и значение. Изхожда се от разбирането, че съобразно спецификата на отделните творчески етапи могат да се очертаят някои ключови творчески характеристики, които имат водеща роля, и които интегрират всички останали интелектуални, мотивационни, емоционални и волеви компоненти на личността. Тези качества действат на целия творчески процес, но с преобладаване на едни от тях на определени етапи. В зависимост от вида творчество някои могат да се открият по-ярко от други. Идеята за извеждане на такива ключови характеристики е изказана от В. Шубинский (1988), но без да се декларира тя стои в основата на повечето разработки по проблемите на творческата личност - нейните особености се изтъкват именно във връзка с проявата им на съответните етапи на творческия процес.

Като най-съществени елементи на първия етап на процеса се очертаха наличието на начална информация и сблъскването с несъответствие. Необходимите творчески характеристики за преминаване през този етап се определят от факта, че в потока външни дразнители обикновено се възприема само това, което се вписва в рамките на съществуващите знания и представи. Възприятията се влияят от насочеността, оценките, чувствата, конформността по отношение на общоприетите възгледи и мнения (А. Лук, 1976). Ето защо забелязването на нещо ново, противоречие, несъответствие, което да стане основа на смешното, изисква

проявата на наблюдателност, критичност, чувствителност към противоречия. Благодарение на тях ситуацията се осъзнава като момент, съдържащ нещо нерешено (Г. Пиръов, 1982).

Анализът на процеса при хумора показва, че той притежава съществените моменти не само на възникването на творческата ситуация, но и на създаването на образа, догадката. Това предполага наличието у творещия го субект на творческите характеристики на въображението и мисленето като най-значими психични функции на този етап. Тъй като компонентите на смешното сравнение с чужди и далечни един на друг, излизането им от себе си, за да се отнесат към другия, да се подведат под неговите характеристики и то по начин, който е изненадващ, нов и неочакван, изисква проявата на способностите за генериране на нови идеи при творчеството: плавност, гъвкавост, оригиналност, способност да се дообработва даден материал, да се правят трансформации.

Спецификата на субекта на смешното като творческа личност е най-силно изразена на етапа на критична оценка и практическа реализация. При творчеството за този етап определящо е качеството критичност, което приема различни измерения в зависимост от областта, в която се работи, а също така и умения за въплъщаване на идеята в материални и духовни форми.

Тъй като смешният обект (продуктът при хумора) не се нуждае от прецизна проверка и аргументиране, в процеса на неговата оценка и реализация не е задължителна проявата на качествата, които са нужни за решаването на реални проблеми в научното и техническото творчество. Като естетическа категория смешното се оценява с естетически критерии и най-вече от гледна точка на чувството за смешно, което трябва да предизвика, а въплъщаването му изисква усет към езика или изобразителни умения.

Проявата на ключовите творчески характеристики в процеса на създаване на смешното означава, че **хуморът е сроден на креативността и по неговия трети съществен аспект – личностната характеристика.**

Направеният сравнителен анализ на творчеството позволява да се направи изводът, че хуморът принадлежи към сферата на креативността, тъй като при него са налице съществените моменти, характеризиращи творческите прояви по

отношение на продукта, процеса на неговото създаване и необходимите за това личностни характеристики. Като феномен, принадлежащ към сферата на творчеството, хуморът носи някои от бележите на всички негови видове, и същевременно се откроява със своя специфика.

Подобно на творческия продукт, чиято новост е почерпена от диалектичката природа на действителността, смешният обект изтъква различното, отклонението, уникалното, разкривайки “пълнотата на света, който въпреки несъвместимите полюси на дуалните опозиции, носи възможност и необходимост от тяхното съвместно съществуване” (А.Ахиезер, по А. Дмитриев, 1996, с.31). Създаването му става чрез нарушаване на съществуващите в живота връзки и зависимости и създаване на нещо ново във въображението. В психологическо отношение това е творчески акт – става едно прегрупиране, един нов синтез на елементите в момента на създаването или преживяването на хумора (М. Димитров, 1924). Творческият характер на този процес обуславя и мястото на способностите за създаване на смешното в структурата на творческата личност.

Така хуморът и творчеството могат да се опишат в подобни термини – перманентно обединение на реалии, преди това считани за несвързуеми. Разбира се мотивите и критериите за уместност са различни. Мотивите на хумориста са агресивни или хедонистични, на учения – изследователски. Критериите на учения са “обективни”, емоционално неутрални, и все пак зависят от определен аспект на реалността, от която той е заинтересован. И при научното и хумористичното откритие отново намираме вместо една разграничаваща линия, постоянен, непрекъснат преход. Историята на науката изобилства с примери за открития посрещнати с рев от смях, защото изглеждат като бракосъчетание на несъвместимости; докато бракът даде плодове и набедената несъвместимост между партньорите се окаже предубеденост (А. Koestler, 1964).

Ако трябва да се потърси мястото на хумора сред останалите видове на творческата дейност, той се приближава до креативните прояви на човека в ежедневието, до научното и техническото творчество и решаването на проблеми по генерирането на идеи при проявата на общите творчески способности на личността. Липсата на необходимост да съответства на реалното положение на нещата го

доближава до художественото творчество, където авторът има по-голяма свобода да изрази своето вътрешно състояние, виждане за света като израз на вечната човешка необходимост от промяна по законите на красотата, доброто, правдата (В. Шубинский, 1988). Тази специфика на хумора, която не позволява той да бъде подчинен на някой от основните видове творчество, му отрежда собствено място сред тях.

Той може да бъде определен като най-достъпна и широко разпространена проява на творчество (А. Лук, 1968). Проявата на хумор изисква комплексен анализ и творческо реконструиране на внезапно възникнала ситуация. Това е проблемно-решаващо поведение от най-елегантен вид (Р. Dearks, 1987). А. Лук вижда в това възможност за проникване в интимните механизми на креативния процес с оглед неговото изучаване. Но връзката “творчество-хумор” може да се разглежда и като възможност за обучение и възпитание в творчество. Защото достигането до смешни и до творчески идеи се осъществява по един и същ механизъм. В такъв случай може да се допусне, че запознаването на децата с достъпни хумористични техники ще подпомогне преминаването през генеративната фаза на творческия процес и оттук ще повиши изявата на общите творчески способности. В същото време, тъй като не е необходимо смешните идеи да отговарят на реалното положение на нещата, отпада проблемът с трудностите, които децата срещат на фазата на оценка, доказателство и приложение. По-нататъшното разработване на тази теза налага проучване на психолого-педагогическите предпоставки за нейното реализиране.