الفصل الثانى:

الإطار النظرى للدراسة

obeikandi.com

الفصل الثانى
الإطار النظرى للدراسة

مقدمة:

أظهرت الدراسات التجريبية فى علم النفس أن هناك فروقا بين الأفراد وداخل الفرد نفسه. فالفرد قد تكون بعض القدرات لديه مرتفعة والبعض الآخر متوسطا بينما تكون قدرات أخرى منخفضة. وقد أثبتت الدراسات أن الإبداع ليس مزيجا من القدرات المعرفية والسمات المزاجية للفرد فحسب، بل يصدر السلوك الإبداعى فى سياق نفسى واجتماعى يحيط بالفرد المبدع. وتعددت الدراسات واهتم بعض الباحثين بدراسة عوامل الإبداع ومراحله وطرق تنميته واهتم آخرون بدراسة العملية الإبداعية وسمات شخصية المبدع ودوافعه. كما ظهرت دراسات عديدة تفسر علاقة الإبداع بكل من التحصيل الأكاديمى والذكاء والصحة النفسية والتنشئة الأسرية والمستوى الإقتصادى الإجتماعى والإتجاهات الوالدية والقيم وغيرها فى مختلف المجالات والتخصصات. وفيما يلى نبذة عن القدرات الإبداعية وعواملها والمؤثرات فيها.

القدرة (Ability):

يذكر احمد زكى صالح (١٩٧٢) أن القدرة هى الحالة التى وصل إليها الفرد بالفعل سواء عن طريق نضجه أو نموه أو خبرته أوتعليمه أو تدريبه والتى تمكنه من مزاولة نشاط ذهنى أو حسى أو حركى فى مجال معين كاللغة أو الرياضة أو الميكانيكا أو الأدب أو الرسم أو الموسيقى أو السباحة وغيرها. بمعنى أنها سمة نفسية تميز مجموعة معينة من الأفعال ذات فائدة معينة، وبدون هذا المعنى الوظيفى تصبح القدرة لامعنى لها (احمد زكى صالح-١٩٧٢ص٦١٨).

والقدرة فى رأى أحمد عزت راجح هى الاستعداد الكامن داخل الفرد. أى استعداده لأن يتعلم أو يتقن عمل ما فى سرعة وسهولة وأن يصل به إلى مستوى عال من المهارة والتفوق تمكنه من تحقيق إنجازات كبيرة تفوق المتوسط العادى السائد فى مجال

معين من مجالات النشاط أو أكثر من مجال إذا ماكان هناك ارتباط بين تلك الاستعدادات. كما يرى أن القدرات تلعب دورا بارزا فى عمليات التوجيه المهنى ومعاونة الأفراد على اختيار المهن التى تتناسب وكل منهم بل وعلى التفوق فيها. واكتشاف القدرات فى وقت مبكر من حياة الفرد ينبئ بصلاحيته للمجالات المتصلة بها. وقياس القدرات ماهو إلا إظهار لمدى الاستعدادات التى دفعت بالفرد أو إعاقته عن النمو والتطور فى مجال القدرة فظهرت بالحالة أو الدرجة التى ظهرت عليها وقت إجراء القياس (أحمد عزت راجح -١٩٧٧ص٤١٨).

القدرة العامة (General Ability):

يطلق على الذكاء القدرة العقلية العامة أو القدرة العامة اختصارا، باعتباره قدرة عقلية تتدخل فى كافِة أنواع الأنشطة الذهنية على اختلافها وان كان بنسب متفاوتة. فهو يلزم للعمليات الحسابية كما يلزم للأنشطة اللغوية وبالمثل للأنشطة الفنية والأعمال الميكانيكية والتصميمات الهندسية وحل المشكلات الرياضية إلخ. ومن هنا ينطبق عليه وصف القدرة العقلية العامة فى مقابل القدرات العقلية المتخصصة كالقدرة العددية والقدرة اللغوية والقدرة الميكانيكية والقدرة الفنية إلخ والتى تتدخل كل منها فى الأنشطة الخاصة بها فقط. (فؤاد أبو حطب١٩٨٣)

القدرة الخاصة (Special Ability):

تقابل الذكاء باعتباره قدرة عقلية عامة فى مجال محدد وخاص. فالقدرة اللغوية على سبيل المثال ذكاء فى مجال اللغة والقدرة الميكيانيكية (التعامل مع الآلات والماكينات ومعالجتها) ذكاء فى مجال الميكانيكا والقدرة العددية ذكاء فى مجال التعامل بالأرقام والأعدادوالقدرة الموسيقية ذكاء فى المجال الموسيقى وغيرها من نماذج القدرات الخاصة التى يصعب حصرها. ولكل قدرة خاصة اختبارات لقياسها سواء كانت موجودة بالفعل أم يتم تصميمها بغرض قياسها عند اللزوم. والقدرات الخاصة تتكامل مع الذكاء العام للنجاح فى أى نشاط إنسانى (فرج عبد القادر-١٩٩٣ص٦٢٩).

ويذكر فؤاد البهى السيد أن علماء النفس استخدموا أساليب إحصائية متطورة لاستكشاف القدرات الأساسية وتحديد معالمها. ومن أهم هذه الأساليب أسلوب التحليل العاملى فى دراسات الشخصية والإتجاهات والقدرات والذكاء. والمشكلة التى واجهت علماء النفس هى طبيعة إختبارات الذكاء هذه.. ماذا تقيس؟ وماهى طبيعة التكوين العقلى؟ وهل يمكن إرجاع النشاط العقلى إلى عامل واحد أو إلى قدرة واحدة عامة؟ أم أن هناك قدرات متعددة تلعب دورها فى النشاط العقلى؟ ومن دراسات التحليل العاملى التى قام بها ثرستون (Thurstone L.، ١٩٦٨) تبين له ان المكونات الأساسية للذكاء هى سبعة قدرات أولية (Primary Mental Abilites) تتمثل فى:

- معانى الألفاظ ("V" Verbal Meanings)
- الطلاقة اللفظية ("WF" Word Fluency)
- القدرة العددية ("N" Numerical Ability)
- العلاقات المكانية ("S" Spatial Relations)
- الذاكرة ("M" Memory)
- السرعة الإدراكية ("P" Perceptual Speed)
- الاستدلال ("R" Reasoning)

ويمكن أن ننظر إلى كل قدرة أولية على أنها عامل طائفى أساسى من عوامل القدرات العقلية يتضمن عددا من الأنشطة أو العوامل أو القدرات الخاصة ويقوم إزاءها مقام الذكاء من القدرات العقلية الأولية. ولقد وضع ثرستون بناءا على نتائجه بطارية اختبارات يقيس كل اختبار منها قدرة أولية معينة سميت اختبارات القدرات العقلية الأولية (Tests of Primary Mental Abilities) (فؤاد البهى السيد-١٩٦٩ص٢٤٥).

ويذكر أحمد زكى صالح أن ظهور حركة القياس العقلى ترجع إلى تشارلز سبيرمان الذى كان له الفضل الأكبر فى هذا الميدان. وتدل نظرية سبيرمان (Spearman، ١٩٧٠) على أن جميع مظاهر النشاط العقلى تحتوى على عامل مشترك بينها جميعا فى حين أن العوامل الباقية أو العوامل النوعية فى كل حالة تختلف عنها فى جميع

الحالات الأخرى. وعلى هذا، فإنه يرى أن كل عملية يمكن تحليها إلى عاملين: عامل مشترك بين هذه العوامل وعامل خاص. أما العامل المشترك بين كل العمليات العقلية فهو الذى يسمى بالذكاء العام. وعلى ذلك يرى سبيرمان أن أى اختبار معين يقيس القدرة العقلية يمكن تحليله إلى عاملين:

العامل العام:

هو عامل مشترك بين كل أساليب النشاط العقلى بغض النظر عن موضوع هذا النشاط.

العامل الخاص:

وهو عامل يختلف فى كل أسلوب من أساليب النشاط عن غيره ولايتجاوز نطاق الظاهرة التى يقيسها الاختبار. (أحمد زكى صالح-١٩٧٢ص٦٢٥).

القدرة الإبداعية (Creative ability):

الإبداع هو أحد القدرات المركبة التى تتكون من عدد من القدرات الأخرى، وأن هذه القدرات تمكن الفرد من انتاج أعمال وأفكار ابداعية. ونجد أن جيلفورد (Guilford-١٩٦١) وتورانس (Torrance-١٩٦٥) قد ركزا على العقل البشرى فى ضوء بعض قدراته.

ومنذ ظهور نموذج بنية العقل (Structure of intellect) لجيلفورد، اتجه اهتمام السيكولوجيين وتضافرت جهودهم لاستمرار البحث فى ظاهرة الإبداع، وكان ذلك مرده لسببين أوضحهما جولدنسون (Goldenson، ١٩٧٠) وهما:

أ- تزايد الإدراك بأن قدرات التفكير الإبداعى ليست هى نفسها قدرات الذكاء الأكاديمى ولامماثلة لها، بل إنها تشتمل على عوامل عقلية وغير عقلية مثل التقدير والإهتمام بالأشياء الغريبة والجديدة والطريف من الأفكار والتركيز على حل المشكلات... إلى غير ذلك من الخصائص المميزة للمبدعين.

ب- تزايد الإدراك بأن البحث فى ظاهرة الإبداع قد يساعد على تبنى الأفكار الجديدة فى العلم والتكنولوجيا وفى شئون ومشاكل المجتمع (Goldenson-١٩٧٠ص٢٨).

وأوضح جيلفورد (Guilford، ١٩٨٥) العلاقة الدينامية بين العمليات العقلية المختلفة وموقع التفكير التباعدى من تلك العمليات معرفا التفكير التباعدى بأنه عدد الحلول البديلة المشتقة من مخزون معلومات الذاكرة إما يكون بالشكل الحرفى أو بالتحوير والتبديل فيها ليشبع حاجة معطاة مثل حل مشكلة ما، وهذا الحل له علاقة بمختلف العمليات العقلية والمعرفية الأخرى مثل الإنتباه والمعرفة والتقويم والمثيرات الخارجية وماتؤدى به من مدخلات على تلك العمليات (Guilford-١٩٨٥ص٢٤٤).

وبهذا التعريف يميل جيلفورد إلى اعتبار أن التفكير الإبداعى عملية عقلية أكثر من أن يكون عوامل مستقلة لها علاقة بالناتج (Output) كما أن لها علاقة بمختلف العمليات العقلية الأخرى ويكون ناتجها هو الاستجابات الإبداعية.

وعارض جرامر (Gramer، ١٩٦٨) هذا الرأى لجيلفورد ولايعتبر التفكير الإبداعى مرادفا للتفكير التباعدى على الرغم من أن التفكير التباعدى هو العنصر الأساسى فى التفكير الإبداعى حيث تظهر الاستجابات الإبداعية عن طريق تداعى الأفكار على الموقف المشكل أو المثير (Stones-١٩٨٣ص١٧٠).

وفى رأى تورانس (Torrance، ١٩٧١) أن فى هذا إجحافا لاختبارات التفكير الإبداعى من حيث أن هناك علاقة قوية بين درجات الأفراد على اختبارات التفكير التباعدى والإنجاز الأبداعى، ولايوجد من ينكر أن التفكير التباعدى بينه وبين التفكير الإبداعى بعض أوجه الاختلاف ولكن هذا الاختلاف لاينفى الافتراض العكسى بأن هناك تشابه بين النوعين من التفكير حيث أن التفكير التباعدى يصبح تفكيرا إبداعيا إذا ما اتسمت الاستجابات فيه بخصائص الأصالة أو الطرافة وليس مجرد مرونة أو طلاقة فى الأفكار والاستجابات للمثير (Memullan and Coon-١٩٨٥ص١٥٠).

وقدم جيلفورد نموذجه للتكوين العقلى بما يشمله من قدرات وظل يبحث ويطور هذا النموذج هو وزملاؤه وتلاميذه قرابة أربعة عقود حتى وصل فى إصداره الأخير عام ١٩٨٩ إلى ١٨٠ قدرة عقلية.

ففى إصداره الأول لنموذجه عام ١٩٥٩ افترض أنه يتكون من ثلاثة أبعاد هى:

١- العمليات (Operations): بمعنى كيف يعمل العقل؟ وهى خمس عمليات تشمل المعرفة والذاكرة (Cognition) والإنتاج التباعدى والتقاربى (Production) والتقويم (Evaluation).

٢- المحتويات (Content): بمعنى فيم يعمل العقل؟ وهى أربعة أنواع تشمل الشكلى والرمزى والمعانى والسلوكى.

٣- النواتج (Production): بمعنى ماذا ينتج العقل؟ وهى ستة أشكال من النواتج تشمل الوحدات والفئات والعلاقات والأنظمة والتحويلات والتنظيمات.

وبذلك يتكون ذلك النموذج من ١٢٠ قدرة عقلية. وتعرف كل قدرة على أنها نمط خاص من العمليات تعمل فى نوع من المحتوى وينتج عنها ناتج ذو طبيعة نوعية.

وفى إصداره الثانى عام ١٩٨٥ وصل نموذجه إلى ١٥٠ قدرة عقلية وذلك بزيادة أنواع المحتوى إلى خمسة فأصبح بصرى وسمعى ورمزى ومعانى وسلوكى.

وفى إصداره الثالث عام ١٩٨٩ أعاد جيلفورد نموذجه للتكوين العقلى الثلاثى الأبعاد المتعدد القدرات ويتكون من ١٨٠ قدرة عقلية وفقا للتعديل فى بعد العمليات فأصبحت ست عمليات بدلا من خمسة وهى المعرفة والذاكرة والتسجيل وذاكرة الاحتفاظ والإنتاج التباعدى والإنتاج التقاربى والتقويم.

ويرى جيلفورد أن التفكير التباعدى يتضمن كل جوانب التفكير من معرفة وتذكر وانتاج وتقويم وإن كان التعدد فى الاستجابات المنتجة هو الأكثر وضوحا وهذا هو العامل الحاسب والمميز للتفكير التباعدى. وفى هذا النوع من التفكير تتضح معظم المؤشرات

الهامة للإبداعية، وهذا يعنى أن التفكير التقاربى والتفكير التباعدى يحدثان معا فى الغالب ويظهر أثرهما فى النشاط الكلى لحل المشكلات وخاصة فى خطوات الحل الإبداعى للمشكلة. فمن الصعب القول بأنه هناك مشكلة بدون أن تكون المواقف المعروضة تتطلب حلا أو إنتاجا جديدا من أية نوع، فكلا النوعين من التفكير له دور فى انتاج الحل الصحيح أو الجديد للمشكلة ومن الحلول المقترحة يوجد الحل الأفضل وهنا يأتى دور التقويم.

ويؤكد جيلفورد على وجود علاقة قوية بين قدرات التفكير الإبداعى والتفكير التباعدى بقوله أن العمل العقلى فى الإنتاج التباعدى هو مفتاح العملية فى التفكير الإبداعى. فالإشتقاق لعدد كبير من الأفكار يؤدى إلى احتمال كبير للوصول إلى ندرة عالية من الأفكار الجيدة المتميزة النادرة غير الشائعة.

ويتفق فؤاد البهى السيد مع جيلفورد فى أن عمليات التفكير تضم عمليتى التفكير التقاربى والتباعدى. وأشار إلى أن التفكير التباعدى هو التفكير المرن الذى يستطيع معالجة أى مشكلة بأكثر من حل، وأن إدخال التفكير التباعدى ضمن النشاط العقلى يعد أحد المعالم المميزة لنظرية جيلفورد والتى كانت - ومازالت - موضع اهتمام الكثير من الباحثين (فؤاد البهى السيد-١٩٧٦).

وينتمى التفكير الإبداعى فى جوهره إلى وجهة الاستجابة (بكمها وتنوعها وندرتها) التى يسميها جيلفورد بالإنتاج التباعدى- وقد شاع الربط بين التفكير الابتكارى والتفكير التباعدى والذى يتمثل فى الطلاقة والمرونة والأصالة. وأن قدرات واستعدادات معينة لدى الفرد تؤهله لإنتاج مثل هذه الأنواع من الاستجابات وتسمى بالقدرات الإبداعية (فؤاد أبو حطب-١٩٨٣ص١٧٣).

ويجب أن نميز بين الإبداع الفنى والإبداع العلمى من حيث القيمة النفعية واستخدام المنتج الإبداعى فى الحياة. فالفنون بصفة خاصة كالرسم والنحت والموسيقى تستهدف تنمية الإحساس بالجمال وتربية الوجدان وإرهاف المشاعر، فى حين أن الإبداع

العلمى التقنى الغرض منه نفعى علمى. وتردد كثيرا أن الموسيقى قاسم مشترك بين المبدعين فى الفن والعلم، ولكن الموسيقىبالنسبة للعلم تعتبر أداة. ولذا، فإن من صالح العلم أن يجعل من هذه الأداة المحببة إلى القلوب وسيلة تساعد على تحقيقه لأهدافه وإتمام إنجازاته.

أبعاد وعوامل القدرة الإبداعية:

يذكر محمد فرغلى سليمان وسلوى الملا أن جيلفورد (Guilford) أول من بدأ فى البحث عن العوامل الرئيسية للإبداع مستخدما المنهج الإحصائى بالتحليل العاملى.

فقد افترض جيلفورد أن التفكير الإبداعى فى الفن أو العلم هو التفكير الذى يظهر فى المجالات التى لاتتطلب إجابة واحدة صحيحة كما هو الحال فى الذكاء، بل هناك فقط إجابات أفضل من الأخرى. واستخدم التحليلات الإحصائية العاملية لتحديد العوامل الأساسية المميزة للفكر الإبداعى، وبفضله أمكن اكتشاف العوامل الأساسية للقدرة الإبداعية (محمد فرغلى سليمان وسلوى الملا-١٩٩١ص٣٩٥).

ويرى جيلفورد أن الإبداع نظام يتضمن عددا من القدرات العقلية البسيطة التى تختلف فيما بينها باختلاف مجالات الإبداع. ويرى أن القدرة الإبداعية هى قدرة مركبة تحتوى على عدد من القدرات العقلية وعلى بعض السمات الأخرى التى تسهم فى التفكير الإبداعى وتتمثل فى كل من الطلاقة (Fluency) والمرونة (Flexibility) والأصالة (Originality) والحساسية للمشكلات (Sensitivity to problems) والقدرات التحليلية (Analytical abilities) والقدرات التركيبية (Constructive abilities) وإعادة التجديد (Renewal abilties) والتقييم (Evaluation). ويرى أن من بين هذه القدرات تبرز قدرات ثلاث بدونها لايمكن الحكم على العمل الإبداعى سواء فى المجالات العلمية أو الفنية وهى الطلاقة والمرونة والأصالة (جيلفورد-١٩٦١ص٧٢).

الطلاقة (Fluency):

يشير ميدنك (Mednick، ١٩٦٢) إلى أن العملية الإبداعية تحدث فى إطار تداعى الأفكار وأنها تتضمن عناصر جديدة لمقابلة متطلبات محددة وتكون فى بعض الأوقات مفيدة حتى أن الفروق الفردية فى الإبداع ينظر إليها على أنها فروق فى عدد التداعيات المتاحة والمناسبة للموقف. ونظرا لأهمية الطلاقة فإن نموذج جيلفورد "بنية العقل" تناول قدرات التفكير الإبداعى باعتبارها قدرات لطلاقة التفكير (Fluency of thinking) ومنها:

أ- طلاقة الكلمات (Words fluency)

ب- طلاقة التداعى (Associational fluency)

ج- الطلاقة الفكرية (Ideational fluency)

د- الطلاقة التعبيرية (Expressional fluency) (Mednick-١٩٦٢ص١٢٢).

وتتشبع عوامل الطلاقة الأربعة على عامل واحد يسمى الطلاقة ويدل على الخصوبة فى التفكير وتعرف بأنها سرعة وتداعى الاستجابات أو أنها القدرة على سرعة اشتقاق الأفكار المناسبة للمثير فى وحدة زمنية معينة. وتشير الطلاقة إلى قدرة الفرد على إنتاج أكبر عدد ممكن من الاستجابات الملائمة إزاء مثيرا أو مشكلة ما (Fredriksent and Evans-١٩٧٤، ٦٧).

المرونة (Flexibility):

تعبر المرونة عن قدرة الفرد أو مهارته فى عدم الاستمرار فى العمل على أنماط قائمة أو محددة من الأفكار وتغيير هذه الأنماط إلى أفكار جديدة ومتنوعة، أى قدرة الفرد على تغيير زوايا رؤاه الذهنية للأشياء والمواقف المتعددة المتباينة والإنتقاء الحر بين وحدات أو فئات الأفكار (فتحى الزيات-١٩٩٥ص٥١٠).

وتشير المرونة إلى درجة السهولة التى يتمتع بها الفرد فى تغيير الزاوية الذهنية فى تفكيره عند تناوله مشكلة ما. ويعرفها سندبيرج (Sundberg، ١٩٧٧) بأنها القدرة على اشتقاق الأنواع المختلفة من الأفكار فى حل الموقف المشكل.

ويعرف جيلفورد المرونة بأنها قدرة الفرد على التحويل والتبديل فى طريقة تفكيره، بمعنى عدم التصلب الذهنى لحل مشكلة ما (Jeffmer-١٩٧٧ص١٠).

وأوضح رويس (Royce، ١٩٧٣) من خلال دراسته العاملية لتنظيم القدرات العقلية أن للمرونة عوامل ثلاثة هى:

أ- المرونة التلقائية (Spontaneous flexibility)

ب- المرونة التكيفية (Adaptive flexibility)

ج- مرونة الإغلاق (Flexibility of closure)

وأن العوامل الثلاثة للمرونة لاتتشبع بعامل واحد كما فى عوامل الطلاقة، فالمرونة التلقائية وجد أنها تتشبع بالعامل الاستدلالى الذى يعتمد على القياس المنطقى ويعمل فى كافة الإتجاهات العقلية متحررا من القيود. وأن عاملا المرونة التكيفية والإغلاق يتشبعان بالقدرة التصويرية ويعملان فى محتوى شكلى أو تركيبى، لذا فهما يعتمدان على التصور العقلى إلى حد كبير، كما كشفت نتائجه عن أن المرونة التلقائية مستقلة عن الذكاء العام على العكس من المرونة التكيفية والتى أكد علاقتها بدقة الأداء على اختبارات الذكاء (Royce-١٩٧٣ص١٠-١٥).

الأصالة (Originality):

وتعنى القدرة على سرعة إنتاج أكبر عدد ممكن من الاستجابات غير المباشرة أو غير العادية أو الأفكار الطريفة أو تداعيات بعيدة أو استجابات تتصف بالمهارة (Cleverness) أو أن تكون نادرة من الوجهة الإحصائية لحل مشكلة ما حيث يتضح فيها الجدة وعدم الشيوع.

ويشير محمد ثابت (١٩٦١) أن عامل الأصالة مشبع بعوامل مزاجية ودافعية. فقد توصلت نتائج دراسته إلى وجود علاقة دالة بين الدافع إلى الشهرة وعامل الأصالة. ويذكر أن هناك فروقا بين الأصالة والإبداعية حيث أن الإبداع أعم وأشمل. فبالإضافة إلى عامل الأصالة فهى تشتمل على عاملى الطلاقة والمرونة وغيرهما من القدرات العقلية والسمات الدافعية.

وتعبر الأصالة عن الإنتاج التباعدى لتحويلات المعانى (Divergent production of semantic transformation).

وتقاس الأصالة من خلال ثلاثة محكات هى: محك عدم الشيوع ومحك المهارة أو الإتقان ومحك التداعيات البعيدة. وقد اعتمدت العديد من الدراسات (سيد صبحى ١٩٧٦- صفوت فرج ١٩٧١-عبد الحليم محمود ١٩٩٠- Bachelor ١٩٩٢) على محك التداعيات البعيدة فى قياس الأصالة وخاصة فى بطارية جيلفورد. ويتميز هذا المحك بسهولة تصحيح عامل الأصالة من خلاله حيث يتم وضع قائمة الاستجابات المباشرة وعلى ضوئها تستبعد تلك الاستجابات أو مايشبهها من أداء المفحوص على الاختبار وتعطى درجة لكل استجابة غير مباشرة (تداعيات بعيدة). وتكون درجة الفرد عبارة عن عدد الاستجابات غير المباشرة على الموقف المشكل (زين العابدين درويش-١٩٨٣).

وتشير دراسات عديدة منها (محمود منسى ١٩٨١- Michael Chen-١٩٩٠ ١٩٩٣) وغيرها من الدراسات إلى وجود ارتباط بين عوامل القدرات الإبداعية. ويفسر هذا الارتباط على ضوء أن هذه القدرات تشتق من ظاهرة واحدة تعمل فى إطار عملية واحدة وفى مجال واحد وهو مجال الإبداع (عبد الحليم محمود السيد-١٩٩٠).

وقد اعتمدت الباحثة على دلالة الارتباط بين تلك القدرات وهى الطلاقة والمرونة والأصالة فى تقدير أحد أنواع الصدق لاختبار القدرة الإبداعية الموسيقية وهو صدق الإتساق الداخلى.

ولاشك أن عوامل القدرات الإبداعية ذات علاقة بالأداء الإبداعـى وأنشـطة الفـرد الإبداعية فى مجاله المهنى أو فى حياته العملية. ويعتبر الإنتاج الإبداعى أكـثر المعايـير ثباتا وصلاحية للحكم على إبداعية الأفراد حيث يسهل تقييم جدية أو حداثة ذلك المنتج (Novalty) وأصالته (Originality) وكذلك منفعتـه أو فائدتـه (Utility) (Glover-١٩٨٣-١٦٧).

وتعتبر الاستجابات علـى مقيـاس القـدرة الإبداعيـة الموسـيقية نوعـا مـن الإنتـاج الإبداعى، واستندت الباحثة إلى ذلك المحك أيضا فى الحكم علـى صـدق اختبـار القـدرة الإبداعية كما سيتضح من إجراءات الدراسة.

ومما هو جدير بالذكر أن العمل الإبداعى تتضافر فيه القـدرات العقليـة والسـمات الدافعية والعقل البشرى المهئ لإدراك المشكلات والحساسية لتلـك المشـكلات والملاحظـة الواعية الدقيقة والجهد المتواصل للوصول إلى العمـل الإبداعـى (حلمـى المليجـى-١٩٦٩-١٠٦).

وأشار تورانس إلى أن الإبداعية تتضمن شيئا ما يتسم بالأصالة وعدم الشيوع ولافتا للأنظار. وأضاف أنه توجد علاقة بين كم ونوع الإنجاز الأبداعى وبـين عوامـل القـدرات الإبداعية، وهذا يوضح العلاقة بين عملية الإبـداع وأوجـه ظـاهرة الإبـداع مـن قـدرات أو سمات أو ناتج إبداعى (فتحى الزيات-١٩٩٥-٥٢٦).

الإبداع كعملية (Creative process):

استطاع الجهد المنظم منذ فترة مبكرة أن ينجح فى تحديد المراحل التى يمـر بهـا التفكير الإبداعى وتمييز أشكالها فى كل ميدان من ميـادين النشـاط الإنسـانى. والنشـاط الأساسى للعمل الإبداعى يمر فى عدد من المراحل. وبالتعرض لهـذه المراحـل يتضـح أن هناك جدلا حول عدد تلك المراحل التى تمر بها تلك العملية وهـى خطـوات عقليـة يمـر بها المبدع تبدأ بتعريف المشكلة التى تستثير نشـاطه العقلـى فتتداخـل الأنشـطة المعرفيـة

والوجدانية والنفسحركية التى يقوم بها المبدع فى سبيل الوصول إلى حل هذه المشكلة التى تنتهى بتقديم منتج إبداعى أصيل (Graham-١٩٨٨ص١٠٤).

ومراحل العملية الإبداعية متداخلة وارتدادية حيث أن الفرد قد يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف ومابينهما أفضل من أن يتحرك من الأولى إلى الأخيرة فقط (سليمان الخضرى-١٩٨٢ص٥٧).

وقدم أوسبورن (Osborn، ١٩٦٣) تصورا لهذه العملية مكونا من ثلاثة مراحل هى:

(١) مرحلة اكتشاف الحقيقة أو الشعور بالمشكلة (Fact-finding).

(٢) استكشاف الحلول والأفكار (Idea-finding).

(٣) إكتشاف الحل (واختيار أفضلها) (Solution). (Osborn-١٩٦٣ص١٢٤)

وقدم عبد السلام عبد الغفار (١٩٧٠) نموذجا مقترحا يتكون من أربع مراحل هى:

(١) مرحلة اكتشاف المشكلة وتحديدها.

(٢) مرحلة جمع البيانات والمعلومات التى ترتبط بالمشكلة موضع الدراسة.

(٣) مرحلة المحاولات حيث يحاول المبتكر وضع أفكاره وفروضه وتبرز فيها قدرات الطلاقة والمرونة والأصالة. وفى هذه المرحلة قد يتأخر الحل فينسحب الشخص من المجال وقد يعاود جمع البيانات.

(٤) مرحلة التقويم والتحقق من صحة ماقدم من حلول. وقد تخضع هذه الحلول للدراسة والتفكير التقويمى. (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٧ص٢٥٨).

وقد شاع تناول العملية الإبداعية كما حددها والاس (Wallas، ١٩٧٢) منذ خمسين عاما فى أربع مراحل هى:

(١) التهيؤ أو الإعداد (Preparation)

(٢) الإختمار (Incubation)

(٣) الإشراق أو الإلهام (Illumination)

(٤) التحقق (Verification)

مرحلة التهيؤ أو الإعداد (Preparation):

وتتمثل فى تلك المرحلة نواة الإبداع الأولى. وفى هذه المرحلة يتجه المبدع إلى تنمية تلك النواة الأولى بجمع الشواهد والملاحظات وإلقاء الأسئلة وإدارة الحوار والمناقشات فى المجال الذى يعمل فيه. بمعنى أن الفرد فى هذه المرحلة يكون طالبا للمعرفة والمهارات باحثا عن فهم أعمق للأحداث والأشياء والمشكلات. والأفراد المبدعون يستغرقون (Engage) فى الأشياء والمشكلات قد يكون متعمدا (Deliberate) أو بالصدفة (Isenberg-١٩٩٣ص١٧).

ويتضح فى هذه المرحلة أن المعلومات والبيانات تلتقط من البيئة الخارجية حيث يكون الإدراك والترميز والتشفير للمعلومات هى الأنشطة التى يقوم بها الفرد لترشيح تلك المعلومات المستخلصة من البيئة الخارجية ومثيراتها للإلمام بالمشكلة، غير أن اتجاه المبدع يختلف باختلاف استعداده وسيطرة الخبرات السابقة عليه كالمناقشات والملاحظات والإطلاع.

ويتحدث علماء النفس (Wittrock ١٩٧٨ - Goldstein ١٩٧٨) عن ظاهرة لها سيطرة على كثير من الأعمال الأدبية والفنية يطلقون عليها ظاهرة التحول الفكرى. ومجمل هذه الظاهرة أن حل المشكلة حلا إبداعيا لايأتى إلا عندما يبتعد الذهن عن المشكلة ولو إراديا (Messick-١٩٨٤ص٦١).

مرحلة الإختمار (Incubation):

فى هذه المرحلة يستمر عمل العقل على المشكلة، ويكون غالبا من خلال مجموعة من التخيلات والتداعيات وطرق التفكير (Modes of thinking) الشعورية منها

واللاشعورية. ويستمر عمل القدرات الناقدة والتقويمية والتفكير التباعدى فى المعلومات التى تم تجميعها. ويشعر الفرد بأنه يدنو ويتقدم من غايته، فالفكرة الإبداعية تطفو بين الحين والآخر على الذهن تمهيدا لتبلورها وتكاملها (Coon-١٩٨٥ص١٥٠).

وفى هذه الفترة يعانى الشخص أقصى درجات القلق والتوتر خلال عملية الإبداع على الإطلاق. وتؤدى فوضى الإنفعالات فى حالة الأعمال الفنية إلى شعور بعدم الاستقرار ويصبح الفنان المبدع شخصا يتآكل قلبه لظمئه الشديد للعمل الذى لايستطيع أن يقوم به فمن الصعب أن يتحرك وهو سجين شئ ما. فهذا الفنان المبدع يرسم أويعزف أو يؤلف ليخفف عن نفسه وطأة تلك الانفعالات وازدحام عقله بالرؤى المتلاحقة (إبراهيم عبد الستار-١٩٧٢ص١٧).

ويذكر توماس مان (Thomas M ١٩٧٢) أنه بالرغم من الاختلاف المنطقى بين مرحلتى الإعداد والاختمار، فإن تمايزهما ليس قاطعا. ففى أثناء إلتقاط المبدع لأفكاره يتجه لبلورة بعضها وفى أثناء اختمار الأفكار وتبلورها لايتوقف المبدع عن القراءة وجمع الملاحظات والمعلومات، وقد يقوده هذا إلى تغيير مساره الفكرى تماما (Steiner L-١٩٨٣ص١١٩).

مرحلة الإشراق أو الإلهام (Illumination):

فى هذه المرحلة تصل العملية الإبداعية إلى قمتها وتشرق الفكرة كاملة فجأة على ذهن المبدع. وفى تلك اللحظة تنتظم الأمور كل فى مواقعها الصحيحة ويشعر بها الفرد وكأنها وميض من الإشراق. وهى مرحلة الاكتمال لمدخل حل المشكلة كما أنها مرحلة تقويم مبدئى للحلول المشتقة، فيرفض بعضها ويقبل البعض الآخر ويعاد تنظيم الأفكار المختارة فى شكل مريح ومرضى (Isenberg-١٩٩٣ص١٦).

ويرى سويف أن هناك تفسيران للإلهام وهما:

أ- التفسير القديم: حيث يرى أن الإلهام قوة تلقائية لاشعورية تسود لدى بعض الأفراد فى حالات غريبة تجعلهم قادرين على الإبداع والخلق.

ب- التفسير الحديث: ويرى أن الإلهام سلوك إنسانى كأى سلوك آخر له شروط تحدده، وأفضل تصور له أنه عملية عقلية تحدث على نحو مفاجئ تنتظم من خلالها وبفضلها مجموعة من العناصر المشتتة فى سياق جديد له معناه (مصطفى سويف-١٩٦٩ص٦٢).

مرحلة التحقق (Verification):

تدخل العملية الإبداعية بهذه المرحلة طورها النهائى. وقد أمكن من خلال الإلهام وضع المادة الخام فى صياغةمحددة المعالم نسبيا. وفى هذه المرحلة يختبر الشخص مجموعة الأفكار والنواتج الإبداعية فى حدودمنفعتها واكتمال صحتها. وتكون قدرات التفكير التقاربى أنشط من قدرات التفكير التباعدى (Guilford-١٩٨٥ص٢٤٧).

وتتفاوت أهمية تلك المرحلة يتفاوت الميدان النوعى الذى يصب فيه الطاقة الإبداعية. ففى المجال العلمى تزداد حاجتنا لتحقيق الفكرة، غير أن طبيعة الإبتكار العلمى وعدم اعتماده على الخيال وحده وحاجته إلى التوثيق وجمع الأدلة ووضعها فى نسق مترابط، كل هذا يزيد من أهمية عمليات الحكم والتقويم فى العمل العلمى. أما فى المجال الفنى كالمجال الموسيقى والفنون التشكيلية والشعر، فإن الإعتماد على الرؤية الذاتية للواقع يجعل للخيال دوره الهام والرئيسى فى المجالات التى لاتتطلب إجابة واحدة صحيحة كما هو الحال فى المجال العلمى، بل هناك إجابات أفضل أو أنسب من الأخرى.

ولتقليل الذاتية فى الحكم على العمل الإبداعى فى المجال الفنى، لابد أن يكون الحكم عليه لأكثر من مصحح أو محكم (مصطفى سويف-١٩٦٩ص٦٥). وهذا ما اتبعته الباحثة فى تصحيح اختبار مقياس القدرة الإبداعية فى المجال الموسيقى.

ويهاجم كثير من المفكرين (Barron-١٩٦٣ Kneller-١٩٦٥ Patrick-١٩٧٥) فكرة تقسيم العملية الإبداعية إلى مراحل لأن هذا من شأنه أن يحول العملية إلى أجزاء منفصلة. ويستشهد المعارضون على ذلك بأن المبدع لايستطيع أن يحدد المراحل أثناء

لحظة الإبداع. فالعملية الإبداعية عملية كلية تبدأ كشكل كلى وتنتهى إلى ذلك أيضا. وينظرون إلى ذلك على أنه تصور متعسف للعمليات العقلية المتفردة. غير أن هذه الحقيقة لايغفل عنها أنصار هذا الإتجاه، إذ يدركون تلك المراحل من أجل تبسيط دراستها فحسب، ويجب أن نتنبه إلى وجود قدر من التداخل بين المراحل لايمكن إغفاله. فهناك صعوبة العزل بين مرحلتى الإعداد والاختمار وكذلك بين الإعداد والإلهام أو التحقق. ولاشك أن الوعى بتلك المراحل من شأنه أن يخلق وعيا مماثلا لدى الشخص لضبط طاقاته الإبداعية ووعى المبدع بأنه فى مرحلة معينة من مراحل العملية سيجعله قادرا على تحقيق كل إيجابيات المرحلة وضبط توتره (عبد السلام عبد الغفار- ١٩٧٧ص٥٤).

يرى هولمز (Holmes، ١٩٧٢) ووالاس (Wallace، ١٩٧٢) وجراهام (Graham، ١٩٨٨) أن الإبداع عملية عقلية تسير فى خطوات قد تكون منتظمة أو غير منتظمة تبدأ بتعريف المشكلة وتنتهى بانتاج ابداعى أصيل. فالتفكير الإبداعى لايختلف عن غيره من أنماط التفكير إلا فى نوع الإعداد وفى توافر شروط جدة المنتج. ويبدأ المبدع بتعريف المشكلة التى تستثير نشاطه العقلى. وتتداخل الأنشطة المعرفية والوجدانية والحركية التى يقوم بها المبدع فى سبيل الوصول إلى حل هذه المشكلة التى تنتهى بتقديم منتج إبداعى.

والعملية الإبداعية فى المجال الموسيقى لاتختلف عنها فى أى مجال آخر من حيث النشاط العقلى والمظاهر النفسية لها. غير أن الفنان يحمل مشاعر فياضة ولايستطيع إنتاج أى عمل فنى دون رغبة حقيقية وإرادة قوية. وذلك يقوده إلى نوع من القلق الذاتى للتعبير عما فى نفسه. وهذا يتمثل فى الدعامة الأولى للعملية الإبداعية وهى الإحساس بالمشكلة. ويقوده ذلك إلى اختيار الصيغ والتراكيب الموسيقية التى يرضى عنها ويشعر أنها أصيلة فى صياغة ألحانه الجديدة التى يعبر بها عما تجيش به نفسه من انفعالات وأحاسيس بالأحداث التى يعيش فيها والتى تدور حوله (Copland- ١٩٥٢).

وقد ترد كثير من الأفكار الموسيقية على المؤلف الموسيقى ويمكن كتابتها والاحتفاظ بها، وأحيانا تستمر هذه الألحان تسيطر على سمعه الداخلى ويكون فى حالة استرخاء للعقل، وهى مرحلة التخمر، إلى أن تظهر فيها الحلول والأفكار الموسيقية التى يبحث عنها فجأة. وتعرف هذه المرحلة بالإشراق إلى أن يظهر المؤلف الموسيقى فى صورته النهائية.

فعملية الإبداع هى وصف للمظاهر العقلية الداخلية والخارجية لهذا النشاط والمظاهر النفسية لها فى تكامل واتساق بين سمات الشخصية كلها وهى تبدأ بالإحساس بالمشكلة وتحديدها ومحاولة حلها عبر خطوات تختلف عن طبيعتها وزمنها ومتابعتها وتنتهى بتحقيق ناتج إبداعى.

وقد يصل الفرد إلى تحقيق هذا الناتج عبر سلسلة خطوات حل المشكلة وقد يختزل بعضها أو لايتبع هذه الخطوات. فقد يصل إلى الحل بطريقة مفاجئة وغير مخططة. ولكن هذا كله يكون فى ظل معايشة المشكلة وتحت وطأة الإحساس المتزايد بها والاهتمام بمظاهرها والتفكير فى جوانبها المختلفة سواء اتخذ هذا التفكير شكلا ظاهرا أم باطنا (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٧-ص١٣٢، ١٣٣).

الإبداع كناتج:

إذا كان هناك من العلماء من ركز على العملية الإبداعية ذاتها، وآراءٌ أعلت من شأن قدرات الإبداع، فإن هناك أيضا من نظر إلى الإبداع من منظور الإنتاج الإبداعى على أساس أن هذا هومحك الإبداع والبرهان العملى على وجوده. ومن واقع أن الإنتاج الإبداعى هو أعلى دليل يؤكد ظاهرة الإبداع.

ويرى ميد (Med، ١٩٥٩) وروجرز (Rogers، ١٩٥٩) وجزلين (Ceseline، ١٩٦٣) وعبد السلام عبد الغفار (١٩٧٧) أن الإنتاج الإبداعى أفضل مؤشر للدلالة على وجود الإبداع، ولايعد إبداعيا إلا إذا توافر فيه شرطان:

١- أن يضيف هذا الناتج شيئا جديدا أو تكوينا جديدا ويكون الحكم عليه أو مصدر التقويم مصدرا خارجيا.

٢- أن يضيف هذا الناتج فائدة ما علمية أو فنية أو أدبية ويتقبله الآخرون برضاء على أنه شيئ مفيد وجديد فى صياغته أو تركيبه. كما ينبغى أن يكون الناتج الإبداعى حلا لمشكلة ما أو يعبر بشكل دقيق عن تجربة ذاتية وهو ماتقوم به الأعمال الإبداعية فى مجال الفن، فيكون المنتج الإبداعى مقبولا ومرضيا (محى الدين أحمد حسن-١٩٧٨ص١١٢).

ويرى ويتفيلد (Whitfield، ١٩٧٥) أن الإبداع فى المجالات الفنية تنمى الاتجاهات نحو الجماليات البصرية والسمعية والحسية وتساهم فى تنمية جميع جوانب الشخصية وتحقق التوازن النفسى كما تفيد فى تنميةالقدرات الفنية الإبداعية (Whitfield-١٩٧٥ص١٩).

وحاول تايلور (Taylor-١٩٧٤) أن يقوم بعمليات تكامل بين الآراء المختلفة الخاصة بالإنتاج الإبداعى فاقترح خمسة مستويات مختلفة للإنتاج الإبداعى وهى:

١- الإبداع التعبيرى (Expressional creativity): ويتعلق بالتعبير المستقل - كما فى رسوم الأطفال.

٢- الإبداع الإنتاجى (Productive cretivity): ويتعلق بالنواتج الفنية أو العلمية.

٣- الإبداعى الإختراعى (Inventive creativity): ويتعلق هذا النوع بالمبتكرين والمكتشفين.

٤- الإبداع الإبتكارى (Innovative creativity): ويتعلق بعمليات التحسين المستمرة من خلال القيام بالتعديلات. ويشتمل على مهارات تجريدية وتصويرية كابتكار نظريات جديدة فى العلم أو الفن.

٥- الإبداع الإنبثاقى (Emmergence Creativity): ويتعلق هذا النوع من الإبداع بالمبدأ أو الفرض الجديد كلية والذى تزدهر حوله مدارس جديدة. وهذا المستوى من التفكير الإبداعى نادر الحدوث إلى حد كبير (Taylor-١٩٧٤ص٢٦٠).

وافترضت آمال صادق وفؤاد أبو حطب نموذجا تفاعليا للتفكير الإبتكارى يحتوى على الإنتاج والعملية معا وهى:

١- جدة الإنتاج وجدة العملية: وهو أرقى صور للتفكير الإبتكارى.

٢- جدة الإنتاج وعدم جدة العملية.

٣- عدم جدة الإنتاج وجدة العملية.

٤- عدم جدة الإنتاج وعدم جدة العملية: ولاينتمى إلى التفكير الإبتكارى (آمال صادق وفؤاد أبو حطب-١٩٨٧ص٤٦٥).

ويرى عبد السلام عبد الغفار أن الجدة فى الإنتاج الإبداعى أمر نسبى تتحدد فى ضوء ماهو معروف ومتداول فى مجال معين من مجالات الحياة وبين أفراد جماعة فى زمن معين. وهو أمر ينبغى وضعه فى الحسبان عند الحديث عن الإبداع من زاوية الإنتاج الإبداعى وجدته (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٧ص١٤٢).

ويتضح من خلال تصنيف تايلور أنه اعتمد على مبدأ استقلالية المبدع وانتاجه الإبداعى ودرجة استعانته بالتراث العلمى أو الفنى. وفى نموذج آمال صادق وفؤاد أبو حطب فقد اهتما بعامل الجدة (Originality) حيث يسهل تقييم حداثة المنتج وأصالته وكذلك نفعيته أو فائدته واعتبار أن الإنتاج الإبداعى أكثر المعايير ثباتا وصلاحية للحكم على إبداعية الأفراد.

خصائص الشخصية المبدعة:

يؤكد كمبل (Kimble، ١٩٨٥) أن الإبداعية تحتاج إلى أنشطة مختلفة لتسجيل وتصنيف المعلومات بالإضافة إلى تداعيات وبذل الجهود أثناء تأدية المهام الإبداعية. وقد

ترجع الفروق الفردية فى الأداء الإبداعى إلى الطريقة التى يدرك بها الفرد معنى وطبيعة المهام الإبداعية. ويضيف أن الإبداعية عملية إدراك ورؤية جيدة للمثيرات البيئية والنظرة السديدة إلى العلاقات فيما بينهما وأن الحلول الإبداعية تنشأ نتيجة هذا الإدراك الجيد الذى يمكن أن يؤدى إلى استبصار غير متوقع أثناء التأمل والتفكير أو التداعى أو التفكير المنطلق فى سياق الإثارة الخارجية (Kimble-١٩٨٥ص٢٦٨).

ويرى كون (Coon، ١٩٨٥) أن الأفراد المبدعين يلتقطون الأفكار من مجال انتباههم ويميلون إلى التسليم بالإفتراضات العقلية الجيدة كما أنهم يدركون العلاقات المعقدة والتى يهرب منها الآخرون ويهتمون بالإحتمالات الممكنة خلف الحقائق كما أن لديهم حساسية عالية لإدراك التفاصيل وقادرين على تحمل الغموض والتعامل مع المعلومات غير المتسقة (Coon-١٩٨٥ص٢٥١).

ويرى عبد السلام عبد الغفار من خلال البحوث النفسية ميلا واضحا فى تركيز الانتباه على العقل البشرى أكثر من التركيز على شخصية المبدع. وذلك لأن ميلاد وتطور الفكرة المبدعة تثير اهتماما أكثر من ميلاد وتطور شخصية الفرد المبدع ذاته. ولذلك فهناك العديد من البحوث التى ركزت على السمات الشخصية والمعرفية والوجدانية والحركية للأفراد المبدعين أيضا (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٧ص١٢٥).

ويضيف شوقى جلال أن السمات المميزة للشخص المبدع تشمل الإستقلالية والأصالة فى التعبير الحر النابع من الذات والفكر المتفتح والفطنة وروح الدعابة والإحساس بالمصير ومسئولية الذات نحو هذا المصير والتسامح وتقبل النقد من الآخرين لما فى الواقع من تناقض وأن هذا التناقض هو أساس الحوار مع المجتمع للتحرك إلى الأمام ثم التعبير الحر والانطلاق وسعة الإطلاع والقدرة على تحليل الظاهرة إلى عواملها واستكشاف علاقاتها وتكوين نظرة شمولية تكاملية (شوقى جلال-١٩٩٢ص٢٤٩).

ويرى حسن أحمد عيسى أن الأشخاص المبدعين يتميزون بدافعية قوية وطاقة عالية على المثابرة فى العمل وميل واسع للاطلاع يظهر فى الرغبة فى المعرفة وتجميع

المعلومات. والميل للاطلاع يكون بشكل خاص معرفيا يعمل كقوة دافعة فى النشاط المعرفى للإنسان ويعززه عبر النجاح بهذه المعرفة (حسن أحمد عيسى-١٩٩٢ص٢٧٦).

كما قدم مصرى حنورة دراسة عن الكتاب المبدعين وتوصل إلى عدد من النتائج عن صفات هؤلاء الكتاب منها: أنهم يتمتعون بقدرات عقلية عليا- مستقلون - يتمتعون بالطلاقة اللفظية - يقبلون على الفنون المختلفة - يهتمون بالقضايا الفلسفية - طموحون - متحررون - قلقون - يتمتعون بالمرونة وهم انطوائيون وأقل خضوعا للتطبيع الاجتماعى (مصرى حنورة-١٩٧٧).

ويذكر عماد الدين اسماعيل أن عددا من الصفات أوردها روتبارك (Rotpark، ١٩٨٤) ونوبى (Noppe، ١٩٨٥) للمبدع منها أن شخصيته تنطوى على مركب متناقض من الإمكانات العقلية والعاطفية وهو أيضا مفكر متفتح مستقل يختار بكل جسارة أن يبتعد عن المألوف وهو مكتشف جرئ يضيق بضغوط التقليدية وبالأنساق العقلية والإجتماعية العقيمة وهو غير راض دائما وشديد الوعى بنفسه وببيئته ويرى العالم بتلقائية الطفل ودهشته ولايحصر تفكيره أو نشاطه، ومنظور الزمن لديه موجه للمستقبل (عماد الدين اسماعيل-١٩٩١ص٢٥).

ويشير عبد السلام عبد الغفار إلى أن الشخص المبدع إنسان خير - سهل التكيف - متعاون - إجتماعى - يوثق به - يعتمد على نفسه - مستقل - يعبر عن نفسه بسهولة ويتميز بقدر من الطلاقة والمرونة والأصالة. فمن حيث الطلاقة فإنه متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها عن موضوع معين فى وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة لغيره. أى أنه على درجة مرتفعة من القدرة على سيولة الأفكار وسهولة تدفقها. وتتوافر هذه القدرة فى بعض الأشخاص بقدر مرتفع وتعرف بالطلاقة.

كما أن قدر المرونة المتوافر لدى الشخص المبدع تعنى القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف بعكس مايسمى بالتصلب العقلى الذى يتجه الشخص بمقتضاه إلى

تبنى أنماط فكرية محددة يواجه بها مواقفه العقلية المتنوعة. وهذه المرونة لهـا مظهريـن أولهما قدرة الشخص على أن يعطى تلقائيا عددا متنوعا من الاستجابات التى تنتمـى إلى عدد متنوع من الفئات ويسمى هذا النوع بالمرونـة التلقائيـة والتـى يمكـن تحديدهـا لـدى الفنانين والأدباء الذين ينجحون فى إعطـاء منحنيـات إبداعيـة متنوعـة ولاتنتمـى لإطـار واحد. أما المظهر الآخـر للمرونـة فيتعلـق بالسـلوك النـاجح لمواجهـة موقـف أو مشـكلة معينة. فإذا لم يظهر هذا السلوك يفشل الشخص فى حل المشـكلة أو مواجهـة الموقـف. ويسمى هذا النوع بالمرونة التكيفية لاحتياجها لتعديل مقصود فى السلوك ليتفق مع الحل السليم.

أما الأصالة والتى تعنى انقدرة على النفاذ إلى ماوراء الواضح والمباشر والمألوف مـن الأفكار فتظهر فى الشخص المبدع ذى التفكير الأصيل فى صورة أنه لايكرر أفكـار غـيره. ويحكم على أفكاره بالأصالة فى ضوء عدم خضوعها للأفكار الشائعة وتميزهـا وخروجهـا عن الأفكار التقليدية والمألوفة. كما تتصف بالمهارة (Cleverness) وتكون أفكارا نادرة من الناحية الإحصائية (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٧ص١٢٧).

ولاشك أن الفنان المبدع له شخصية حساسة وفعالة وواعيـة تغـذى رأيـا وتتغـذى منه. وبرغم تشابه خصائص النشاط النفسى الذى يصاحب كـلا مـن عمليـة الإبـداع فـى الفن وعملية الإبداع فى العلم واختلاف وسـائل التعبـير فـى كـل منهمـا، إلا أن الإبـداع يختلف حتى فى المجال الواحد حيث تتمايز الأنواع والأشكال المختلفة وفقا لنوعه ووفقا لانعكاسه لمشاعر وأحاسيس وثقافة المبدع كما يتضح من الدراسات ومن التعليق التالى.

وقـد كشـفت بعـض الدراسـات فـى هـذا المجـال (مصـرى حنـورة، ١٩٧٥- Bernstein، ١٩٧٦-Blackman، ١٩٧٨- Royce، ١٩٧٨-فتحى الزيـات ١٩٨٩- عبـد الحليم محمود، ١٩٩٠) عن تمتـع المبدعـين بصفـات خاصـة بعضهـا يدخـل فـى نطـاق المجال العقلى وبعضها يدخل فى نطاق المجـالين الانفعـالى والدافعـى. ويكـون الإبـداع واضحا وجليا كما فى مجالات الفنون التشـكيلية والرسـم والموسـيقى والتصويـر والنحـت

والعمارة والشعر والدراما وكتابة القصة. كما يوصف الشخص المتفوق والمتميز فى إحدى هذه المجالات بأنه مبدع.

ومن العرض السابق نجد أن الشخص المبدع يتمتع بحس مرهف وملاحظة دقيقة تمكنه من الشعور بالمشكلة وإيجاد الحلول المناسبة لها كما يتمتع بقدر كبير من الثقة بالنفس واستقلالية التفكير. وهذا ماأشار إليه جتسلز (Getzels) فى بحوثه الرائدة فى هذا الميدان التى يذكر فيها أن الإنتاج الإبداعى قمة الإنجاز وأن التفكير الإبداعى أرقى الوظائف العقلية.

ويمكن القول بأن الأفراد المبدعين فى أى مجال من المجالات العلمية أو الفنية يتمتعون بمجموعة من الخصائص الشخصية والتفضيلاتالمعرفية بالإضافة إلى الحد الأدنى من الذكاء اللازم لممارسة أنشطتهم والنجاح فيها.

قياس قدرات الإبداع:

تحتاج البحوث العلمية فى كثير من المجالات الأكاديمية والعملية والفنية إلى تحديد ماإذا كانت قدرات الإبداع تتوافر لدى الأفراد وبأى مقدار. وتوجد طرق ووسائل كثيرة لقياس هذه القدرات ممثلة فى بعض الاختبارات العقلية والتى من أهمها: إختبار جيلفورد لقياس القدرة على الإنتاج التباعدى واختبارات تورانس للتفكير الإبداعى واختبارات الاش وكوجان لقياس الإبداع. ويشير فؤاد أبو حطب إلى أن ظهور هذه الاختبارات يرجع إلى الجهد الذى بذله جيلفورد ومعاونوه فى الخمسينات من هذا القرن والتى تبلورت بعد ذلك فى نظريته عن التكوين العقلى (فؤاد أبو حطب-١٩٨٣ص٣٦١).

أ- **إختبارات جيلفورد** (Guilford): قدم جيلفورد عددا من الإختبارات التى تقيس بعض عوامل التفكير المنطلق. ومن أهم هذه العوامل عوامل الطلاقة الأربعة التى تتمثل فى الطلاقة اللفظية- الطلاقة الإرتباطية- الطلاقة الفكرية - الطلاقة التعبيرية بالإضافة إلى عامل المرونة وعامل الأصالة. وأضاف جيلفورد عاملا آخر وهو الحساسية للمشكلات. وهذا العامل لايندرج ضمن عوامل التفكير المنطلق

وإنما يندرج ضمن عوامل التقويم فى التكوين العقلى الذى افترضه جيلفورد (جيلفورد-١٩٦٥ص٧٢).

ب- **إختبارات تورانس** (Torrance): تذكر آنستازى (Anastasi) أن تورانس قدم مجموعة من الإستخدامات لاختبارات التفكير الإبتكارى تصلح فى:

(١) إجراء دراسات أساسية تؤدى إلى فهم متكامل للعقل البشرى وعملية نموه.

(٢) تقدير الآثار المختلفة للبرامج التدريبية وبعض برامج المنهج أوالتنظيمات أو طرق التدريس.

(٣) إجراء دراسات تهدف إلى اكتشاف الأساس الفعال لتكيف الفرد للتعلم.

(٤) استخدامها كمصدر لمؤشرات فى وضع برامج التعليم العلاجى والعلاج النفسى.

(٥) استخدامها كوسيلة لمعرفة إمكانيات الطالب غير الملحوظة.

واختبارات تورانس للتفكير الإبتكارى تحتوى على ١١٢ اختباراً مقسمةً، إلى بطارية لفظية وبطارية مصورة. وتسمى الأولى التفكير الإبتكارى بالكلمات والثانية التفكير الإبتكارى بالصور. وتوصف هذه الاختبارات بأنها تصلح لمختلف المستويات ابتداءً من مرحلة الحضانة حتى مستوى الدراسات العليا بشرط أن تطبق فرديا وشفويا على المستويات الأدنى من الصف الرابع الابتدائى.

ج- **إختبارات والاش وكوجان** (Wallach and Kogan Creativity Test): وتضيف أن والاش وكوجان إهتما بالعملية الإبداعية وكانا يلاحظان السلوك المتضمن للعملية الإبداعية بطريقة مباشرة بقدر الإمكان. وقام ميدنيك (Mednick) بتطوير تلك الاختبارات فصمم الاختبارات بحيث يمكن ملاحظة عدد الاستجابات الارتباطية التى يؤديها الشخص تحت ظروف متعددة (Anastasi-١٩٧٦-٣٩٤،٣٩٧).

كما ظهرت مقاييس أخرى من أمثلتها مايلى:

أ- **مقاييس التقدير** (Rating scale): يقول عبد السلام عبد الغفار كان تايلور (Tailor) أول من صمم مقياسا فى هذا المجال على طريقة ثرستون (Thurston) فى قياس الإتجاهات الإجتماعية. وكانت عبارات هذا المقياس سلوكية يسهل على الآخرين ملاحظتها والتعرف عليها.

ب- **مقاييس السير الذاتية** (Autobiographics): وتعتمد على السير الذاتية للمبدعين من الباحثين والأدباء والعلميين والفنانين وماتحتوى عليه من معلومات لأوجه النشاط المختلفة التى يمارسونها وهواياتهم ومجالات طموحاتهم (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٠ص١١٦).

ج- **تحليل المسودات** (Draft analysis): وهو أسلوب غير شائع فى دراسة عملية الإبداع. وقد استخدمها مصطفى سويف فى دراسة مسودات بعض قصائد الشعراء المصريين بهدف الكشف عن ديناميات عملية الإبداع لدى الشعراء. وقام بالمحاولة الثانية مصرى حنورة لدراسة مسودات بعض كتاب الرواية المصريين (مصرى حنورة-١٩٧٧ص١٦٤-١٦٥).

د- **إستمارات الإستبيان** (Questionnaires): وهى مجموعة من الأسئلة تدور حول النشأة الثقافية للمبدع وبعض العادات التى يلتزم بها فى سلوكه والحالة الصحية والنفسية وبيانات شخصية عنه وآخر أعماله وتاريخ النشر والظروف التى مر بها المبدع منذ بداية البدء فى إنتاجه (فؤاد أبو حطب-١٩٧٦ص١٧).

القدرة الموسيقية والإبداعية فى المجال الموسيقى:

القدرة الموسيقية:

يذكر روبرت لندين (Robert Lundine، ١٩٧٩) أنه قد استخدمت عدة إصطلاحات لمعنى القدرة الموسيقية مثل اصطلاح (Musical ability)- الموسيقية

(Musicality) أو الوسع الموسيقى (Music Capacity) أو الموهبة الموسيقية (Music Talent) وذلك للتمييز بين الشخص الذى يتمتع بتلك القدرة عن غيره.

ويفرق لندين بين اصطلاح الموهبة واصطلاح الموسيقية. فالموهبة تعنى القدرة على الأداء الموسيقى أما الموسيقية فتعنى تفهم وتقبل الشخص للموسيقى. ولكن علماء النفس لم يفرقوا بين هذين المصطلحين، فسيشور (Seashore) يعتبر الموسيقية جزء من الموهبة ولكنه يفرق بين مصطلحات طاقة أو قدرة وفيها يرى أن الطاقة فطرية أما القدرة فتشير إلى المهارة المكتسبة من استخدام الطاقة.

والموهبة عبارة عن مجموعة من القدرات المركبة المتفاوتة فى مقدار توزيعها بين الأفراد ولايتمتع بقدر كاف منها سوى قلة منهم. ويتفق علماء النفس الموسيقيون على أن الموهبة قدرة طائفية أولية أو نبوغ ينطوى على قدر كبير من الهبة أو العطاء الفطرى (Robert Lundine-١٩٧٩ص١٩٤).

ويرى آرون كوبلاند (Aaron Copland) أن الموهبة الموسيقية والقدرات الطائفية فى الموسيقى تتركز على العقل الموسيقى الذى يعتمد على افتراض أن الشخص ذا العقل الموسيقى يمكن أن يحس بالأصوات ويميز بينها ويتخيلها ويعبر عنها. إذ ينطوى العقل الموسيقى على القدرات المكونة للموهبة الموسيقية وهى القدرات الضرورية للسمع والشعور والفهم فيكون قادرا على الإحساس بالأصوات وعلى تخيل هذه الأصوات وتذكرها فى خياله بصورة معادة مع الإبداع والخلق. وتعرف هذه القدرة بالقدرة على التخيل السمعى. فالمؤلف الموسيقى لايسمع فقط الموسيقى، بل كثيرا مايعيشها فى خياله وذاكرته فالفنان يخلق الموسيقى ويبدعها لاعن طريق سمعها خرجيا (Hearing it out) ولكن بسماعها فى خياله المبدع خلال "أذن عقله" (Mind Ear) أو سمعه الداخلى (Inner Hearing). ويعنى ذلك أن ذاكرته وخياله قد يصبحان غنيان وقويان فى قوة الصورة الحسية واللغة الحية الصادقة. فهو يسمعها فى إحساسه كما لوكانت تعزف أمامه. وكذلك نجد أن التخيل السمعى عند المؤلف الموسيقى يرتبط أيضا بوجود صورة

تعبيرية حية وصورة فى الحواس الأخرى، فهو يرى ويشعر باستجابة الأشخاص والآلات والموقف ككل أثناء الأداء (Aaron Copland-١٩٧٢ص٦٨).

يشير شوين (Schoen، ١٩٨٦) إلى أن الدراسات التى تناولت القدرات الأساسية فى الموسيقى قد أوضحت وجود جدل بين علماء النفس الموسيقى التربوى والموسيقيين حول طبيعة القدرة الموسيقية. فهناك الرأى الأول الذى يرى وجود عوامل معينة تختلف درجاتها بين الأفراد. ويؤكد هذا الرأى أهمية طاقة الإحساس الموسيقى لدى الفرد للتعرف على القدرة الموسيقية والتى يعتبرونها شيئا أكثر تعقيدا من مجرد السعى للتعرف عليها وقياسها. أما أصحاب الرأى الثانى فيحاولون إبراز آثار البيئة التى يعيشها الفرد على هذه القدرة التى يرجعونها إلى عامل مشترك. ومن الواضح أن أصحاب الرأى الأول يضعون القدرات الموسيقية الأساسية أو الاستعداد الموسيقى أو الموهبة الموسيقية فى عداد القدرات الطبيعية الموروثة. ومن ثم تعطى الأولوية للقدرات الفطرية (Schoen-١٩٨٦ص٣٠٧).

ويذكر أحمد عزت راجح أن القدرة الموسيقية كأى قدرة أخرى عند الإنسان فهى قوة وليدة التفاعل والتأثير المتبادل بين التكوينات الوراثية والبيئة التى ينشأ فيها وأن الوراثة لاتقوم لها قائمة دون بيئة مؤثرة (أحمد عزت راجح-١٩٨٧ص٣٥٢).

وفى بداية القرن التاسع عشر أجريت سلسلة من البحوث فى ميدان سيكولوجية الموسيقى فى جامعة أيوا الأمريكية بإشراف كارل سيشور (Carl Seashore) توصل من خلالها إلى عدد من مكونات القدرة الموسيقية وهى: تميز الأصوات - شدة الصوت - نوعية الصوت - تذكر الإيقاعات - الإحساس بالتآلفات- تذكر الألحان - والإحساس بالزمن، وهى مكونات تتعلق بالإحساس السمعى. وفى عام ١٩٤١ توصل ونج (Wing) فى معمل بيرت (Beart) بجامعة لندن إلى عامل عام ومجموعة من العوامل المرتبطة هى: تميز الأصوات - تحليل التآلفات "الهارمونى"- ذاكرة الألحان - شدة الصوت - الإيقاع، وهى مكونات تتعلق بالإدراك الموسيقى. أما مكليش (Maclech) فقد حصل على عامل عام فسره على أنه الجانب المعرفى للقدرة الموسيقية (Seashore ١٩٧٣).

القدرة الإبداعية الموسيقية (Musical creative ability):

قد يبدو لكثير من الباحثين أن الإهتمام بدراسة الإبداع هو وليد النهضة العلمية والتربوية الحديثة، وان كان الفضل فى اكتشاف هذا الميدان يرجع إلى العلماء الغربيين الأوروبيين والأمريكيين، إلا أن إطلالة بسيطة على التراث الإسلامى تكشف الكثير عن غشاوة هذه النظرة الخاطئة، بل إن الباحث يبهر حينما يرى آراء فيه تضارع قوتها وعلميتها أحدث الآراء فى هذا المضمار، فهناك نظريات متكاملة عن الإبداع فيها مايصف خطوات محددة للفرد لكى يصل إلى ناتج متميز (أى إبداعى) وهى أشبه بالعملية الإبداعية كما أنها تصف بيئة التعلم والمتعلم أو تركز على سمات الفرد المتميز نفسه أو صفات المنتج فى جميع المجالات المختلفة كالهندسة والطب والكيمياء والفيزياء وعالم الحيوان وعلوم الفلك والمجالات الأدبية والإنسانية والفنون وفى مقدمتهم الموسيقى والغناء.

ويذكر الرازى أن العالم العربى والإسلامى يزخر بما كتبه الفارابى فى الفلسفة والعلوم الموسيقية وفلسفة ابن حزم وابن طفيل وفكر حسان بن ثابت والغزالى وابن سينا والكندرى وأشعار أمرؤ القيس وابن هانى الأندلسى وابن شداد الخوارزمى والنابغة الذبيانى وأبو العتاهية والمتنبى والفرزدق وأبو تمام والبحترىوجرير وغيرهم.

كما توجد مؤلفات موسيقية ممتازة على رأسها كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ثم كتابات الفارابىوابن سينا واسحاق الموصلى وابراهيم بن المهدى وغيرهم من كبار الكتاب الذين كتبوا عن النظريات والمدوين وأعلام الموسيقى العربية فى كل عصر من العصور.

وقد زخرت جامعات ومكتبات العالم أجمع بتراجم أعلام المبدعين والمفكرين فى جميع المجالات مما يؤكد عظمة وشموخ الحضارة العربية الإسلامية (محمد الرازى- ١٩٧٣ص٤٣).

وفى هذا الصدد أقامت لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه بالمجلس الأعلى للثقافة ندوة فى إبريل ١٩٩٥ عن "الإبداع الموسيقى حتى نهاية القرن العشرين". وطرحت على مدى ثلاثة أيام أهم القضايا التى تتعلق بالإبداع الموسيقى والمتلقى. والموضوعات التى قدمت فى هذه الندوة ألقت الضوء على سعى بعض كبار المبدعين من الموسيقيين أمثال سيد درويش وأبو بكر خيرت وعبد الحليم نويرة وجمال عبد الرحيم وعطية شرارة وحسن رشيد لتحقيق الأصالة الفنية والقومية للتراث عن طريق معالجة الألحان التراثية هارمونيا وبوليفونيا لتكون نواة أو ركيزة لإنتاج عمل موسيقى متميز مع الإحتفاظ بالهيكل البنائى بجميع عوامله اللحنية والإيقاعية والمقامية.

وقدمت هدى سالم موضوعا بعنوان الإبداع الموسيقى بأساليب متعددة الأصوات فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين يهدف إلى التعرف على بعض الإتجاهات التجديدية فى الإبداع المتعدد التصويت وماتوصل إليه المبدعون الموسيقيون فى هذا المجال. وأوصت بضرورة الإهتمام بإجراء البحوث التى تهتم بمحاولات الإبداع الموسيقيى وجمع المؤلفات الموسيقية العربية التى أبدعها المؤلفون المصريون المتخصصون وتسجيلها والحفاظ عليها قبل اندثارها (هدى سالم-١٩٩٥).

كما قدمت الباحثة الموسيقية الهنجارية مارجيت توث (Margit Toth) (١٩٩٥) فى نفس الندوة بحثا عن الإبداع الموسيقى فى مصر والتراث حتى القرن العشرين يهدف إلى معرفة تطور حركة الإبداع الموسيقى فى الموسيقى العربية التراثية وتعرضت الباحثة لأهمية الحفاظ على الفولكلور الشعبى المصرى القيم الذى يشمل الموسيقى والأغانى الشعبية القديمة والرقص من خلال العملية التعليمية للأجيال الأكثر حداثة وأيضا من خلال جمع المؤلفات الشعبية التى تعكس المناخ الخاص والملموس والمحيط بالحياة الأصيلة للمجتمع المصرى وتسجيلها والعمل على إحيائها.

فالأعمال الموسيقية الإبداعية عندما تصبح عملا متكاملا لابد أن تأتى دائما بفيض جديد ذى معنى وإضافة جديدة وتترك بصمة واضحة فى وجدان المستمع بما يجيش بوجدان المؤلف الموسيقى.

ويرى كوبلاند (Cobland، ١٩٧٩) أن الموسيقى يمتلك عددا من القدرات اللازمة فى عمله. وهذه القدرات هى المكونة للموهبة أو القدرة الموسيقية. والعقل الموسيقى بامتلاكه لهذه القدرة الموسيقية عقل عادى، ولكن مايجعله موسيقيا هو امتلاكه بدرجة معينة للقدرات الضرورية وهى السمع والفهم والشعور والتى هى أساس فى المجال الموسيقى سواء فى العزف أو الغناء أو التأليف. فيجب أن يكون قادرا على الإحساس بالأصوات وعلى تمثيل هذه الأصوات وتذكرها فى خياله بصورة معادة أثناء عملية الإبداع، وأن يكون قادرا على إدراك الموسيقى وتفهمها وتذوقها وتحليلها.

وتظهر طلاقة الفنان الموسيقى فى كثرة ألحانه، أما وظيفة التقييم بالنسبة للفنان فتظهرخلال عمله، فهو ينشئ حكما جماليا على أعماله فى نفس لحظات الإبداع ويقيمها قبل أن تظهر إلى النور، فيبدل فى النغمات أو يلغيها أو يغير فى الإيقاعات والأزمنة وكذا التوزيع الموسيقى ليضيف إلى مؤلفته عمقا أكثر. ويدل هذا على أنه يشعر بالمعانى والقيم التعبيرية لألحانه أثناء عملية التأليف.

وتظهر مرونة الشخصية المبدعة موسيقيا فى كيفية استخدامها للصيغ والهارمونيات والإيقاعات التى سبق استعمالها بصورة جديدة وبأسلوب متميز.

أما الشخصية الموسيقية المجددة، فهى التى تتسم أعمالها بالأصالة وعدم الشيوع وتظهر قدرتها فى انتقاء الصيغ الجديدة المتميزة وفى استعمالات الهارمونيات وفى التوزيع الأوركسترالى ويبتعد عن الشائع والمألوف. ويعتبر الشخص موهوبا وينتمى إلى فئة نادرة من الناس لكونه منتج متميز (Lang and Ryba، ١٩٧٦).

قياس القدرة الموسيقية والإبداعية فى المجال الموسيقى:

قياس القدرة الموسيقية:

تعتبر القدرة الموسيقية من القدرات الخاصة ذات الصفة المهنية والتى ظهر الاهتمام بقياسها منذ بداية هذا القرن على يد العالم الأمريكى كارل سيشور فى جامعة أيوا بالولايات المتحدة الأمريكية والتى تسمى (Seashore measures of musical talents).

وقد امتد الاهتمام بقياس هذه القدرة إلى المملكة المتحدة وألمانيا وغيرها من بلدان العالم. وقد ظهر العديد من بطاريات الاختبارات الموسيقية والتى تختلف فى طريقة إعدادها تبعا للأسس النظرية التى تعتمد عليها هذه الاختبارات. وامتد فى مصر الاهتمام بقياس هذه القدرة منذ عام ١٩٦٨ حيث طبق اختبار القدرات لسيشور بعد تقنينه على البيئة المصرية وبطارية بنتلى للأطفال (Pently) وونج (Wing) للذكاء الموسيقى (فؤاد أبو حطب وسيد عثمان-١٩٧٦ص٢٥٤).

وتضيف آمال صادق أنه قد ظهرت اختبارات سيشور فى صورها الأصلية عام ١٩١٩ واستمرت شائعة الاستخدام فى الولايات المتحدة دون أى تعديل لمدة عشرين عام حيث أجريت عليها العديد من البحوث. وفى عام ١٩٣٩ تم تعديلها حيث أصبحت المثيرات أكثر تحديدا وحللت مفردات الاختبار تحليلا إحصائيا دقيقا وحل اختبار نوعية الصوت (Timbre) محل اختبار التوافق الصوتى القديم (Consonance). وقد أعدت هذه الاختبارات بحيث تصلح للتطبيق على المفحوصين ابتداء من الصف الرابع حتى أعلى المستويات التى تتطلب إعدادا موسيقيا دقيقا للمراهقين والراشدين. ويقيس اختبار سيشور القدرة فى مستوياتها الحسية والإدراكية والتذوقية مثل: تمييز الصوت (Pitch) - شدة الصوت (Loudness) - تذكر الإيقاعات (Rhythm) - تذكر الألحان (Tonal memory). والواقع أن هذه الاختبارات لاتقيس كل جوانب القدرة الموسيقية وإنما تقتصر على مايمكن أن نسميه بالقدرات الموسيقية الأساسية (Basic musical abilities) (آمال صادق-١٩٩٤ص١٨١).

ويفيدنا قياس القدرة الموسيقية فى الميادين التطبيقية والعملية. وتوجد استخدامات عديدة لاختبارات الاستعداد الموسيقى منها على سبيل المثال التوجيه التربوى والمهنى والانتقاء للمعاهد والمدارس الموسيقية واختبار الأفراد الصالحين للعمل فى الفرق الموسيقية وغيرها من المؤسسات الموسيقية.

قياس القدرة الإبداعية فى المجال الموسيقى:

لاتختلف عوامل القدرات الإبداعية فى المجال العلمى عنه فى المجال الفنى. فالطلاقة والمرونة والأصالة عوامل أساسية وهامة للقدرات الإبداعية فى المجالات المختلفة. ولايمكن الحكم على وجود إبداع دون التعرف على هذه العوامل وقياسها والتى تتمثل فى:

أ- **الطلاقة الموسيقية** (Fluency of music): وتتمثل فى إنتاج أكبر عدد ممكن من الأفكار الإيقاعية أو اللحنية أو الهارمونية أو تعدد التصويت ويمكن تقديرها كميا بعدد الاستجابات الصحيحة أو الأفكار المتعلقة بمثير معين.

ب- **المرونة الموسيقية** (Flexibility of music): وتتمثل فى الأفكار المختلفة والمتنوعة والتى ترتبط بمثير معين خلال فترة زمنية محددة كإنتاج أفكار إيقاعية أو لحنية أو هارمونية بطرق متنوعة تدل على القدرة على تغيير الوجهة الذهنية وتقاس بعدد التنوع فى القدرة علىتغيير الوجهة الذهنية.

ج- **الأصالة الموسيقية** (Originality of music): وتتمثل فى إنتاج أفكار موسيقية إيقاعية أو لحنية أو تأليف مقطوعات موسيقية ذات تراكيب أو صيغ أو هارمونيات أو قفلات جديدة وحيدة وغير شائعة أو كتوزيع آلى يتميز بالجدة والندرة لمؤلفاته أو مؤلفات الغير. وتقاس بالاستجابات الماهرة والنادرة وذات الإرتباطات غير المباشرة بالمثير.

بينما نجد أن قياس عوامل القدرات الإبداعية فى المجال العلمى تختلف عنها فى المجال الفنى من حيث محتوى الاختبار نفسه. وقد أشار جيلفورد فى مناقشته للإنتاج الإبداعى فى الفن إلى أن القدرات التى توصل إليها فى الميدان اللفظى والتى تغلب على الإختبارات الراهنة للتفكير الإبداعى ترتبط أكثر بالتأليف الأدبى، أما الإبداع فى الميادين الأخرى فيعتمد على قدرات أخرى تختلف تبعا لطبيعة المحتوى. فالإنتاج الإبداعى فى الفنون ليس نفس الشئ فى الرياضيات أو العلوم.

وقد لجأ كثير من المهتمين بميدان التفكير الإبداعى إلى قياس الإبداع فى مختلف المجالات بالإختبارات اللفظية أو غير اللفظية لمختلف أنواع المحتوى على أساس افتراض عمومية العمليات الإبداعية وتعديها لحدود المحتوى. وقد أكدت نتائج البحوث فى ميدان القياس العقلى أن معاملات الإرتباط بين الإختبارات اللغوية والإختبارات غير اللغوية منخفضة جدا (Guilford، ١٩٦٥). بمعنى أنه فى ميدان التفكير الإبداعى قد يحصل الأفراد على درجات منخفضة فى الإختبارات الإبداعية اللفظية، ومع ذلك يظهرون مواهب إبداعية فى المجالات غير اللفظية ومنها مجال الإبداع الموسيقى.

والمحتوى الذى يلعب الدور الأكبر فى الإبداع الموسيقى هو محتوى الأشكال السمعية. وكل العمليات العقلية التى أشاروا إليها تنصب فى هذا القالب كالاسترجاع الذهنى للألحان، والذاكرة اللحنية والتصور السمعى والتذوق الموسيقى. وهذا المحتوى يختلف تماما فى جوهره عن المحتوى اللغوى.

وقد تأكدت فى دراسة عاملية للإبتكار الموسيقى قدمتها آمال صادق أن الإبتكار الموسيقى مستقل تماما عن الإبتكار اللفظى الذى تنتمى اختباراته إلى المحتوى اللغوى، حيث كان الإبتكار الموسيقى يقاس باختبارات تنتمى إلى محتوى الأشكال السمعية حسب إطار جيلفورد فى التنظيم العقلى (آمال صادق-١٩٩٤ص١٣٧).

وهذا ماأخذت به الدراسة الحالية فى كيفية إعداد مقياس القدرة الإبداعية فى المجال الموسيقى، فالاختبار يرتبط محتواه بالسلوك الموسيقى وينتمى إلى محتوى الأشكال السمعية حسب إطار جيلفورد للتنظيم العقلى.

القدرات الإبداعية وعلاقتها بالتحصيل الموسيقى:

بدأ الإهتمام بدراسة الموهبة والموهوبين فى جميع المجالات العلمية والفنية فى السنوات الأخيرة. فالموهوبون فى أى مجال من مجالات النشاط الإنسانى يمثلون ثروة بشرية يجب إكتشافها ورعايتها والحفاظ عليها. وقد ظلت عملية اكتشاف المبدعين تخضع للأساليب غير العلمية بالإعتماد على الملاحظة العابرة والخبرة الشخصية وغيرها

من الأساليب غير المقننة علميا لفترة طويلة والتى أصبحت محدودة الأثر فى عملية إنتقاء ذوى الإستعدادات الخاصة وتوجيههم إلى المجالات التى تتناسب وقدراتهم مع زيادة التطور الحضارى للإنسان واتساع مجالات النشاط الإنسانى وتقدم العلوم والفنون والتكنولوجيا (عبد السلام عبد الغفار-١٩٧٧ص٣٨).

وقد فطنت الكثير من الدول التى تسعى إلى التقدم إلى أن مفتاح البناء السليم للفرد المعاصر تتمثل فى تربية أسلوب تفكيره وتكوين قدراته العقلية وتنظيم إمكاناته الذهنية وذلك من خلال تطوير أساليب الدراسة. وبدأ تطوير مناهج المواد التحصيلية الأكاديمية يأخذ فى الإعتبار تنمية منهج التفكير لدى الطالب بدلا من حشد كم هائل من المعلومات لديهم. وبدأ الاهتمام يتزايد بالمواد العملية والتطبيقية والتى تأخذ على عاتقها تنمية وتقويم المواهب والقدرات لدى الأفراد الموهوبين (سعد مرسى أحمد-١٩٧٧ص٧٩).

ومن هنا ظهر التساؤل ماهى العلاقة بين الإبداع والتحصيل؟ هل يعد التحصيل هو العامل الذى يعمل على تنمية القدرات الإبداعية؟ أم تعتبر القدرة الإبداعية هى العامل الأساسى فى النجاح فى الدراسة التحصيلية؟ وبصورة أخرى - هل يعد نجاح الفرد فى حياته العملية وتفوقه فيها مبنيا أساسا على القدرات الإبداعية لديه (الموهبة) أم على زيادة التحصيل أم على كليهما؟

ولكى تتم الإجابة على هذه الأسئلة فإنه يلزم معرفة معنى النجاح التحصيلى أولا وعلاقته بالإبداع. وللحديث عن تلك العلاقة فى المجال الموسيقى فإنه يلزم عرض نوعية المواد التحصيلية التى يتم دراستها بالنسبة لطالب الموسيقى.

النجاح التحصيلى (Achievement success):

النجاح التحصيلى يقصد به الدرجات التى يحصل عليها الطالب فى الإمتحانات التحريرية والعملية والشفوية وأعمال السنة للمواد المقررة عليه. وهذه المواد تتنوع فيما بين المواد العامة التى تلزم للطالب الجامعى بصفة عامة بغض النظر عن تخصصه، ومواد خاصة تعمل على تكوين خلفية علمية فى مجال التخصص والتى تنقسم بدورها إلى

قسمين مواد أكاديمية تختص بتاريخ العلوم ومواد فنية تخصصية تختص بفلسفة المهارات الفنية.

ويجب ملاحظة أنه يجب عدم الخلط بين الاستعداد والتحصيل. فالتحصيل (Achievement) يرتبط بآثار مجموعة من الخبرات يمكن وصفها بأنها مقننة ومقصودة ويمكن التحكم فيها كبرنامج معين للتعليم أو التدريب له أهداف تعليمية محددة يسعى إلى تحقيقها فى المتعلمين أو المتدربين. أما الاستعداد (Aptitude) فيرى فؤاد أبو حطب أنه يرتبط بآثار التعلم فى ظروف لم يتم التحكم فيها. وبهذا المعنى يمكن أن يسمى التهيؤ للتعلم (Learning readiness) أوالسلوك المدخلى أو السلوك الابتدائى ويقصد به الوضع الراهن للسلوك فى علاقته بأهداف تعليمية معيشية. ومعنى ذلك أن مفهوم الاستعداد يصف السلوك الذى يجب أن يتوافر فى المتعلم قبل أن يكتسب سلوكا نهائيا (Terminal) جديدا والذى يمثل الوضع المستقبلى للسلوك كما يتوقعه المعلم أويهدف إليه التعلم. وبذلك يصبح الاستعداد نقطة البداية فى التعلم أو التهيؤ للتعلم (فؤاد أبو حطب-١٩٨٣ص٣٥، ٣٦).

وأشار كمبل (Kimble، ١٩٨٥) أن اختبارات التحصيل هى اختبارات أكثر دقة لاعتمادها على التحصيل الدراسى كما أن لها معنى فى قياسها والاستدلال بها على الذكاء بدرجة عالية وخاصة أن تلك الاختبارات تعتمد على التفكير التقاربى. ويتم تصحيح الإجابة فيها فى إطار المنطقية، ودور الفرد فيها هو اكتشاف إجابة واحدة صحيحة تبنى على هذه المواد.

ويرى جيلفورد أن المعيار التقليدى لتصميم اختبارات الذكاء هو التحصيل الدراسى، فالذكاء إجرائيا هو التمكن من عمليات القراءة والحساب والجبر وماشابه ذلك. وهذه المواد لاتتطلب القدرة على التفكير التباعدى أو الإنتاج الإبداعى (Kimble-١٩٨٥ص٢٧١).

لذا فإن الباحثة لاتتوقع وجود ارتباط بين المواد النظرية الأكاديمية وبين الإبداع الموسيقى كمواد علم النفس ومدخل التربية والأصول الفلسفية والمناهج.

أما فى المواد الموسيقية التى تبنى على أساس إبداعى والتى تعتمد على التفكير التباعدى ودور الفرد فيها هو إعداد عدة حلول للسؤال الواحد ولاتوجد إجابة صحيحة وإجابة خاطئة بل توجد إجابة أفضل من غيرها، فهى مواد تتأثر بالتدريب الموسيقى وتظهر فيها عوامل قدرات الإبداع مثل: الإرتجال الموسيقى (Improvisation) و الأداء الجماعى والتربية الميدانية وتدريب السمع والصولفيج العربى والهارمونى الإيقاع الحركى (Eurythmics).

الإرتجال الموسيقى (Improvisation):

يرى جيرترود (Gertrud، ١٩٨٧) وسيكلر (Cykler، ١٩٧٦) أن الإرتجال أداء فورى غير محضر أو معد تشترك فيه عمليتا التأليف والعزف أو الغناء فى آن واحد. والإرتجال أسلوب إبداعى يعتبر نوعا من أنواع التعبير التلقائى عن الذات. وقد اهتم علماء النفس الموسيقى ليونيل (Lionel، ١٩٧٥) ونواك (Nowak، ١٩٧٥) وهنرى براوديت (Henery B، ١٩٨٠) بتعلم الموسيقى وفهم جميع الأنشطة الموسيقية عن طريق الإرتجال الموسيقى والاستفادة به كمدخل لتنمية القدرة الإبداعية فى الموسيقى لدى الدارسين، فهو يسهم بطريقة مباشرة فى تنشيط الذاكرة وتعلم الخبرات الموسيقية فى جميع أنشطتها كالغناء والعزف والقيادة والهارمونى والاستماع والتذوق بمعنى أنه ينمى الإدراك والإحساس معا كما ينمى ملكة التذوق الموسيقى (Lundine– ١٩٨٩).

الأداء الجماعى:

هو عرض للمهارة والخبرة التى اكتسبها العازف من التدريب الإنفرادى. وهذا العرض يكون ضمن مجموعة من الآلات أو الأصوات. ويستلزم طريقة معينة من الأداء. ويبرز الأداء المتميز من خلال التلوين وأدوات التعبير مثل (F) و(P) والتدرج من الشدة إلى الضعف والعكس.

ومن أهم أهداف الأداء الجماعى ظهور عناصر ومواهب تصلح للأداء الإنفرادى سواء من مجاميع العزف أو الغناء. ويرى فتحى الصنفاوى (١٩٩٢) أن العزف الإنفرادى تظهر فيه مهارة العازف من خلال أدائه أثناء تقديم مؤلفة موسيقية لآلة ما (سواء كانت آلة شرقية أو غربية) بطابع وأسلوب وعصر معين. والعازف لايستطيع التحكم فى النغمات الصادرة من الآلة إلا بمقدار مهارته وإحساسه الشخصى فيظهر التفرد فى الأداء الذى يختلف من عازف لآخر. والعزف الإنفرادى ينمى قدرة التذكر الموسيقى الذى يعتبر عاملا هاما فى تكوين العقلية الموسيقية. فالموسيقى تمتاز بخاصيتها الزمنية وتتلاشى النغمات بعد سماعها ولايبقى إلا مانتذكره منها. فالتذكر يساعد على فهم وتتبع الأفكار الموجودة فى العمل الموسيقى الفنى وهى قدرة نمتلكها جميعا، ولكن بدرجات متفاوتة (فتحى الصنفاوى-١٩٨٦ص٤٩).

وقد عرف فؤاد البهى السيد (١٩٧٦) التذكر بأنه العملية العقلية التى تمكن الفرد من استرجاع الصورة الذهنية البصرية أو السمعية وغيرها من الصور الأخرى التى مرت به فى ماضيه إلى حاضره (فؤاد البهى السيد-١٩٧٦ص٣٢).

التربية الميدانية:

تذكر إكرام مطر (١٩٧٨) أن التربية الميدانية تعتبر التطبيق العملى للمواد النظرية والعملية معا، وهذا التدريب هو أساس بناء المعلم فى كيفية اختيار المادة العلمية وتطبيقها وتقييمها. ويستطيع المدرس الطالب أن يوظف قدراته الموسيقية من خلال الأنشطة المختلفة وكيفية تنفيذها. وهنا يظهر التفرد فى مهارات العزف وطريقة الشرح وتبسيط المفاهيم الموسيقية ومعالجتها وكيفية استخدام الآلات الموسيقية وآلات الباند واستغلال الآلات الموسيقية كعامل مساعد فى عملية التذوق وتنفيذ الأهداف النفسحركية والمعرفية عن طريق الإيقاع الحركى وإطلاق الخيال فى إعداد الوسائل التعليمية وكيفية تحضيرها بطريقة مشوقة ومحببة إلى التلاميذ علاوة على تجاوبهم وتعاونهم معه (إكرام مطر-١٩٧٨).

ولاشك أن هذه القدرات تحركها العوامل الإبداعية كطلاقة الشرح ومرونة الأفكار وتنوعها وتفردها وتميزها. وترى الباحثة أن هذه المادة ذات ارتباط قوى بعوامل القدرات الإبداعية فى المجال الموسيقى.

تدريب السمع (Ear training):

تذكر مونيكا كويستروب (Monica Q، ١٩٧٠) أن تدريب السمع يعنى الذاكرة والخيال الموسيقى. وهذا النوع من العلوم هو فى الحقيقة لب تخصص التربية الموسيقية، فهو يساعد الدارس على تقوية الذاكرة الموسيقية وتنمية ملكة التذوق والقدرة على التركيز وتدريب الأذن على استقبال المثيرات الموسيقية والتمييز بينها (Monica Quistrup– ١٩٧٠ص١٨).

وترى سعاد حسنين أن تدريب السمع عن طريق البناء المنهجى للإدراك الموسيقى استماعا وفهما واستيعابا وقراءة وتدوينا أساسى لتعلم الموسيقى سواء كان عازفا أو مغنيا، مؤلفا أو قائدا، المدرس منهم والمحترف، الهاوى أو حتى المتذوق.

ويستطيع أى فرد أن يشعر ويتأثر بالموسيقى قبل أن يتعرف عليها بصورة جادة، ولكن تنشئة الإدراك السمعى وتنميته على أسس سليمة يستلزم مهارات تربوية خاصة يجب تطويرها باستمرار وإجراء التجارب المنهجية وفق متطلبات الدارسين (سعاد حسنين–١٩٩١ص١).

ومادة تدريب السمع تساعد الدارس على تصنيف العناصر الموسيقية عند سماعها فى تركيباتها المختلفة، وفهم الهارمونيات وتحليلها والإحساس بالإنتقالات اللحنية وإدراك العبارات والسلالم والنقلات والتى تسهم بدورها فى إطلاق الطاقات والقدرات الإبداعية الموسيقية لدى الدارسين.

الصولفيج العربى:

وتعنى دراسة النظريات والقواعد الأساسية للمادة من مقامات وإيقاعات وصيغ عربية. فهى المادة التى تكسب الطالب القدرة على القراءة بالنوتة الموسيقية وترديدها عن طريق الغناء أوالعزف أو التدوين. وتتميز الموسيقى الشرقية أو العربية بخاصية ال $\frac{1}{4}$ بُعد فى مقاماتها والذى يتطلب فى إدراكه قدرة سمعية موسيقية دقيقة لتصبح الأذن واعية بالدرجات الصوتية المختلفة. فعند سماع النغمات المختلفة، ترسل الإشارة إلى العقل ويسترجع السمع الداخلى المدرب فيتذكر الحركات الصوتية وتسهل معرفة النغمات المختلفة وكذا الإيقاعات. وهذه المادة تنمى وتدرب الحاسة السمعية والإدراك الموسيقى للنغمات والمقامات والإيقاعات الشرقية فتساعد على بناء التكوينات والتركيبات الجيدة المتميزة (ناهد حافظ-١٩٨٥ص٤٢١).

الهارمونى:

يذكر هوميل فيش (Hummel Fish، ١٩٧٦) أن مصطلح هارمونى يعنى موسيقيا علم تجميع النغمات أو تآلفات الأصوات التى تسمع معا وفق قواعد محددة. وهو المدرك الرأسى للمؤلفات العالمية. أما إذا أشرنا إليه كمادة أساسية للدراسة، فهو علم يزود الطالب بصيغة تجميع الأصوات الموسيقية بحيث تسمع فى آن واحد متآلفة متناغمة. وتعتبر مدخلا للتوزيع الأوركسترالى، ويبدأ الدارس من خلال الهارمونى أولى خطواته نحو التطور فى عملية التأليف الموسيقى، ويستعذب سماعه مع الخط اللحنى، فيظهره أكثر عمقا وأكثر ثراءا. وهذا العلم يقوى الذاكرة الموسيقية ويستثير نشاط العقل الموسيقى فى استخدام النقلات والتحويلات الموسيقية والتقصير والتطويل والإعادة والتقليد وما إليها من وسائل التأليف الموسيقى والتى تظهر فيه ذاتية المؤلف وشخصيته المتميزة (Hummel-Fish١٩٧٦).

الإيقاع الحركى (Eurythmics):

تنسب مادة الإيقاع الحركى إلى العالم المربى إميل جاك دالكروز (Dalcroze, E.J.-١٩٧٠) الذى اهتم بعناصر الموسيقى الثلاث وهى الإيقاع واللحن والهارمونى.

أ- الإيقاع (Rhythm): وهو العنصر الرئيسى لإظهار الطابع الموسيقى وشخصيتها المميزة سواء كانت موسيقى راقصة أو مارش أو مصاحبة للجرى.

ب- اللحن (Melody): وهو كل مايتعلق بالشق الصوتى فى علاقة الأصوات ببعضها البعض، من حيث الحدة والغلظة - والقوة والضعف (F-P) وزمن الصوت (Time) ونوعية الصوت (Timber) وشدة الصوت (Volume).

ج- الهارمونى (Harmony): وهى تآلفات تصاحب الخط اللحنى فى توافق وتناغم فتعطيه ثراء وعمقا (Robert Lundine-١٩٧٩ص٢٠٨).

ويعتبر دالكروز عنصر الإيقاع هو النواة التى بنيت عليها مادة الإيقاع الحركى والتى تعتمد بالدرجة الأولى على الإحساس بالحركة الموسيقية عن طريق السمع فنتبعها الحركة الجسمانية.

وتذكر جيلان عبد القادر (١٩٨٥) فى دراسة بعنوان الإيقاع الحركى وتدريباته مدخلا للإبداع فى التأليف أن مادة الإيقاع الحركى تهدف لتغطية الحركة والموسيقى وامتزاجهما معا. ومن خلال دروس الإيقاع الحركى تنمى لدى الدارسين الإحساس بالإيقاع واللحن والهارمونى والتكوين البنائى الموسيقى، وهو مظهر من مظاهر الحياة لارتباطه بالحركة سواء للإنسان أو فى الطبيعة، وهى كمادة تساعد على تنمية القدرة على تآزر الحركات الجسمية ومرونة العضلات والإحتفاظ بالتوازن (جيلان عبد القادر-١٩٨٥ص٣٧٥).

وتنمى القدرة الإبداعية عن طريق التكوينات الإيقاعية الموسيقية والتحليل الموسيقى بالحركة لإظهار الخط اللحنى وكيفية سيره وتداخله وسط النسيج الهارمونى.

وتتوقع الباحثة وجود ارتباط دال بين متوسطات درجات هذه المواد وبين متوسطات درجات أدائهم فى مقياس القدرة الإبداعية الموسيقية لاعتماد هذه المواد على التفكير التباعدى والإنتاج الإبداعى. ودور الفرد فيها هو إعداد عدة استجابات للمثير الواحد، فالاشتقاق لعدد كبير من الأفكار يؤدى إلى احتمال كبير للوصول إلى ندرة عالية أو طرافة عالية من الأفكار.

obeikandl.com