الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية

تأليف

دكتور مصري عبد الحميد حنورة

استاذ ورئيس قسم علم النفس

وعميد كلية الآداب ـ جامعة المنيا

الطبعة الثانية

١٩٩٠

دار المعارف

الناشر : دار المعارف — ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة — ج.م.ع

تقديم الطبعة الأولى

بقلم

الدكتور مصطفى سويف

استاذ ورئيس قسم علم النفس بجامعة القاهرة

منذ سنتين قدم لنا الدكتور مصرى عبد الحميد كتابه فى « الاسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية » . واليوم يقدم لنا كتابه هذا فى « الاسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية » ؛ وكلا الكتابين يواصل الرسالة التى بدأها منذ ثلاثين عاما كتاب « الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر » .

وفى الكتاب الحالى يقدم لنا الدكتور مصرى ، كعهدنا به ، دراسة علمية ممتازة وشيقة معا ، تجمع بين المنهج المحكم والعرض الجذاب ، وبالتالى تتيح للقارىء قدرا كريما من التعلم والمتعه .

وهو يقدم فى الباب الأول عرضا نظريا شاملا لعملية الابداع من منظور متعدد الأبعاد . ويعتمد فى عرضه هذا على التأليف بين النتائج الكبرى التى انتهى اليها العديد من كبار الباحثين فى ميدان الدراسات الابداعية . وفى الباب الثانى يقدم لنا اسهامه الخاص فى هذا الميدان . وهو اسهام يستمد مادته من الدراسة النفسية المتأنية لأحداث الابداع المسرحى كما يمارسها فى الواقع الحى عدد كبير من المؤلفين المسرحيين ، من أمثال نعمان عاشور ، والفريد فرج ، ومحمود دياب ، وعلى سالم ، وعلى احمد باكثير . وقد أضاف الى أقوال هؤلاء وأعترافاتهم البالغة الأهمية أقوالا واعترافات لمجموعة أخرى من كتاب المسرح الغربيين منهم آرثر ميللر ، وتنيسى وليامز ، ويوجين أونسكو . وفى الباب الثالث قدم لنا نتائجه التى استطاع أن يخرج بها من هذه الثروة العظيمة من خبرة المبدعين المسرحيين .

ان الجهد المكثف الذى يقدمه الدكتور مصرى فى هذا الكتاب ، الجهد الذى يجمع بين احكام البحث العلمى وارهاف الحس الفنى ، أمر جدير بالتحية . وجدير بان يلقى لدى القارىء جهدا مكافئا حتى يحقق الكتاب رسالته فى اثراء المكتبة العربية ، وفى اثراء مصر والوطن العربى بمزيد من الفكر الخلاق ، فى العلم وفى الفن ..

القاهرة فى مارس ١٩٨٠ — مصطفى سويف

مقدمة الطبعة الثانية

ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب منذ عشر سنوات ، وكانت النتائج التى انتهت اليها ذات طابع جديد مما اعتبره اساتذة علم النفس حينئذ اضافة جديدة للمعلومات المتوفرة عن عملية الابداع عموما وفى مجال فن الكتابة المسرحية على وجه الخصوص .

لقد كان الغرض الذى طرحته الدراسة حول مفهوم « **الأساس النفسى الفعال** » كوعاء يستوعب التفاعل المفترض بين شتى أبعاد السلوك الانسانى فى لحظة معينة مع توجه المبدع بكل كيانه الى افراز مادة ابداعه،كان هذا الغرض من الخصوبة بحيث اتاح اختباره وصدقه فى عدد كبير من الدراسات بعضها أجراها الباحث بنفسه ، وبعضها أجراها باحثون آخرون سواء استخدموا نفس منطوق المفهوم أم استخدموا المفهوم بتحويرات أخرى ..

عموما فاح مفهوم « **الأساس النفسى الفعال** » Psychic Functional Constitution اصبح لدينا الآن ما يجعلنا أكثر تمسكا به وأكثر حماسة لاستخدامه كمرشد لخطواتنا فى تفسير ديناميات السلوك الانسانى فى شتى مواقف الممارسة الواعية أو اللاواعية (أنظر ص ٢٢٣ وما بعدها) .

وعلى الرغم من ان عشر سنوات قد مضت على نشر الكتاب الذى حمل بذور ذلك المفهوم الخصيب ، وعلى الرغم من أن كتابا أخر لنفس المؤلف « سيكولوجية التذوق الفنى » أصدرته بعد ذلك دار المعارف وفاز بجائزة الدولة فى علم النفس ، وكان بمثابة تطبيق لنفس النموذج فى مجال نفسى آخر ، بالرغم من كل ذلك الا أن النموذج مازال يطرح نفسه للاختبار فى انتظار المزيد من التمحيص الذى قد يؤدى بنا الى المزيد من الفهم لسلوكنا الانسانى .

وعموما فلا أملك الا الشكر والعرفان لكل المتحمسين للكتاب وما حوته صفحاته وأخص بالشكر دار المعارف ادارة ومفكرين وفنيين على ما خصوا به هذا الكتاب من رعاية واهتمام ، والله ولى التوفيق .

القاهرة فى ٢٣ مايو سنة ١٩٩٠

أ.د.. مصرى حنورة

أستاذ علم النفس وعميد كلية الآداب بجامعة المنيا

مقدمة

الدراسة الحالية امتداد لسلسلة من الدراسات فى مجال عملية الابداع الفنى ، تمت جميعها فى مصر ، وعلى شعراء وكتاب عرب • وكانت اولى هذه الدراسات هى دراسة عملية الابداع فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠) والثانية هى عملية الابداع فى الرواية (حنورة ١٩٧٩) وهذه هى الدراسة الثالثة عن عملية الابداع لدى كتاب المسرحية •

وكثيرا ما يواجه الباحث بالسؤال التالى : وما الفرق بين عملية الابداع فى هذه الفنون الثلاثة ؟

وقد يتوقع السائل أن تكون الاجابة فى جملة أو جملتين ، بحيث لا ينصرف السائل عن السؤال الا وقد أصاب الهدف من سؤاله ••• وكثيرا ما يصاب بما يشبه الصدمة اذا استمع الى اجابة تحيله الى العديد من الدراسات التى تتناول جانبا أو آخر مما لا غنى عنه ان يريد أن يعلم شيئا عن حقيقة عملية الابداع •••

فعملية الابداع ليست جزيرة مستقلة فى محيط السلوك البشرى ، واذا تم الاتفاق مبدئيا على ذلك ، كان لنا أن نتفق بداهة على أن الامتدادات الطبيعية للعملية لاتقف عند حدود منطقة سلوكية بعينها ، أو عند مرحلة من مراحل النشاط البشرى بذاتها •

والباحث نفسه هو أول من يوجه مثل هذه الأسئلة الى نفسه وهو بصدد اجراء دراسته ، فما الفرق بين الشعر والرواية والمسرحية والقصة

القصيرة من حيث طبيعة النشاط المبذول فى ابداعها ؟ واذا كان ثمة فروق بين هذه الفنون فما هى طبيعة هذه الفروق ؟ وهل هى من التباين بحيث يمكن أن تمثل حدودا فاصلة بين كل فن وآخر فى سياق عملية الابداع ؟

هذا من حيث الاتصال أو الاستقلال بين كل فن وآخر ، فاذا وجد الباحث الاجابة التى تشير الى وجود فروق ذات قيمة ، كان عليه بعد ذلك أن يوجه اهتمامه الى فحص الابعاد التى يمكن أن يكون لها تاثير فى عملية الايداع ... والابعاد التى يوجه اليها الباحث اهتمامه غاليا ما يتم تحديدها اجرائيا ، لكن هذا التحديد الذى يتسم بقدر ما من التعسف ، يستند أساسا الى ما يكون قد تجمع فى الميدان من نتائج حاسمة أو أخرى مازالت تفتقر الى الصلابة التى تضمها الى رصيد للعلم كلبنات مستقرة يمكن الاستناد اليها والاعتماد عليها ...

ومن خلال نظرة فاحصة يمكن للباحث أن يخطو قدما الى الامام محكوما باتجاه يحاول أن يبلغ غايته .

ويبدو أن الباحث ، وهو يعمل ، يكون هو الآخر داخلا فى سياق عملية الابداع ، فان وفق حقق الهدف ، وان لم يوفق جاء عمله شائها قاصرا ... والأمر فى النهاية كما تقدم يعتمد على الاختيارات التى رأى انها يمكن أن تخصب اتجاهه ، أو تصيبه بالجدب أو الفتور ، وفى كلتا الحالين ، فان الباحث المخلص لايحاول أن يقهر نتائجه بحيث تؤدى الى ماليس من صميم طبيعتها ، فتكون النتيجة قلقا وفجاجة ، مما لا يخفى على من يبصر ويتحرى.

ودراسة عملية الابداع لدى كتاب المسرحية ، وقد جاءت بعد دراستين أخريين فى الشعر والرواية ، واجهت ، بالاضافة الى ما سبق . تحديا من نوع آخر هو أن الباحث الحالى ، قام باحدى الدراستين (ألا وهى الرواية) ، ومن ثم فقد كان عليه :

— أولا : ألا يكرر نفسه

— ثانيا : ألا يقل مستوى ما يقدمه فى هذه الدراسة من حيث التنظير ومن حيث المنهج ، ومن حيث النتائج ، عما سبق تقديمه فى الدراسة السابقة فى الرواية ٠

ومن هنا كان التردد وكان الحذر ، ولكن من ناحية أخرى كانت هناك ميزة قد لاتتوفر للباحث مرتين ٠٠٠ تلك الميزة هى أنه وقد أصبح على ألفه ٠٠ بالميدان ، فربما كان هو أقدر من غيره على سلوك نفس السبيل والمضى الى نفس الغاية ٠٠٠ ولم يطل التردد أو الحذر كثيرا ، فقد كان بروز هـــذه الميزة فى الوقت المناسب مما حسم الأمر ٠٠٠ ومضى الباحث مواصلا رحلته فى فحص جوانب عملية الابداع ٠٠

ولست أدرى بعد هذه الرحلة الطويلة هل كان العائد متناسبا مع طول المدة أم أقل من المتوقع ، وان كنت أشعر شعورا خاصا بأننى قد بذلت غاية جهدى ٠٠٠ ليس فى تحصيل المعرفة وفحص أطراف وجوانب الموضوع المدروس فحسب ، بل وفى استنزاف كتابنا المصريين ، روائيين كانوا أم كتاب مسرح، وكان لثقل المهمة جوانبه المضيئة أحيانا ، والمعتمة فى أحيان أخرى ٠ ولكن الحصيلة فى النهاية كانت هى هذه الدراسة ، والدراسة التى سبقتها عن عملية الابداع فى الرواية ٠

والدراسة الحالية تتضمن أربعة عشر فصلا فى ثلاثة أبواب :

البـــاب الأول :

اطار نظرى ٠٠٠ يتناول الفصل الأول عملية الابداع فى سياق الاطار المعرفى للمبدع ، من حيث عملية الادراك والخيال والتذكر وما زود به المبدع من قدرات عامة أو خاصة ، وكيف تتواكب كل هذه الجوانب بحيث تهيىء للمبدع الأساس العقلى الملائم لعملية الابداع ٠٠

أما الفصل الثانى فيتحدث عن الجوانب المزاجية التى تؤثر بشكل أو بآخر فى عملية الابداع ، وقد أمكن ملاحظة أن هذه الجوانب ليست فحسب

مما يؤثر موقفيا على العملية ، بل أن أثرها يتعدى هذا الى صميم القدرة على الابداع والأداء الابداعى ٠

وفى الفصل الثالث استعرضنا أهمية المجال الجمالى للمبدع ، فليس التذوق الجمالى معا يخص الناقد أو الملتقى فحساب ، بل ان المبدع وهو يعمل، فانه يكون واقعا تحت تاثير ذوقه الخاص ، وقدراته وسماته المتعلقة بهذا الذوق ، وهو الأمر الذى يسم بميسمه فى النهاية عملية الابداع ٠ هذا بالاضافة الى أن نمو العمل فى مراحله المختلفة يحمل أبعادا جمالية موجهة ٠

أما الفصل الرابع فقد خصص لبعض المتغيرات الاجتماعية ذات العلاقة المباشرة بالسلوك الابداعى ٠

وفى الفصل الخامس حاولنا محاولة سريعة ، لتقديم فكـــرة عن فن المسرحية ، مع الاشارة الى بعض الأبعاد التى يمكن أن تكون ذات علاقـــة بعملية الابداع ٠٠

البـــــاب الثانى :

وفيه حديث عن المشكلة وعن المنهج ويتضمن ثلاثة فصول :

الفصل السادس ، تتبعنا فيه بعض الدراسات فى مجال عملية الابداع ، ولاحظنا أن الدراسات التى أجريت فى هذا المجال لا يمكن أن تقدم لنا الاجابة على سؤال هذه الدراسة الاساسية وهـــو كيف يكتب الكاتب المسـرحى مسرحيته ٠ ومن ثم كانت أهمية الدراسة الحالية ٠

أما الفصلان السابع والثامن ، فيعرضان للعينة وللأدوات التى استخدمت فى هذه الدراسة ٠ والعينة من المصريين والاجانب ، والادوات هى لاستخبار وتحليل المضمون وتحليل المسودات ٠

البـــاب الثالث :

وبه خمسه فصول : التاسع والعاشر والحادى عشر عرضنا فيها لنتائج

الدراسة باستخدام الاستخبار ، ونتائج الدراسة باستخدام الاستبار وتحليل مضمون بعض الاعترافات باستخدام استمارة بيانات صممت وحللت نتائجها كميـــا • وفى الفصل الحادى عشر عرضنا لنتائج تحليل مسودات بعض كتاب المسرحية المصريين • أما الفصل الثانى عشر ، فقد ناقشنا فيه النتائج وقدمنا بعض التعليقات التى رأينا أنها يمكن أن تضىء جانبا أو آخر من جوانب النتائج التى عرضت فى الفصول السابقة •

ثم قدمنا فى الفصل الثالث عشر وجهة نظر فى تفسير الخصائص النوعية لعملية الابداع فى المسرحية ، بعدها أنهينا الدراسة بخاتمة •

وفى النهاية أجدنى اعترف أن غاية الجهود التى بذلتها فى هذه الدراســة تتضاءل بجانب جهود أخرى بذلها آخرون ، طواعية واختيارا ، وبل وأحيانا بمبادرات دون أن أحس منهم للحظة واحدة ضيقا بعبء المطالب أو الحـــاح التســـــاؤلات •••

الاستاذ الدكتور مصطفى سويف هو أول هؤلاء ••• ولا أريد أن أكتب جملة تقليدية أشكره فيها على ما أداه نحوى من أفضال ، أو اشيد بالجهود المكثفة التى بذلها عن اخلاص للبحث وحب للباحث •• لا أريد شيئا من ذلك ، ولكن بحسبى كلمة واحدة ، هى أن البحث الحالى انما هو فى واقع الأمر ، امتداد طبيعى لعلمه ، وللاتجاه الذى يتبناه فى التفكير والبحث العلمى •

أما الاستاذة الدكتورة سمية فهمى والاستاذ الدكتور عبد العزيز الاهوانى والاستاذ الدكتور أمين العيوطى فلهم جميعا أخلص الشكر واصدق الامتنان لما بذلوه من جهد فى قراءة ما كتبه الكاتب عن عملية الابداع سواء فى هذه الدراسة أو فى الدراسة السابقة عن الرواية ، ولآرائهم السديدة التى كان لها عميق الأثر فى استواء الموضوع وبلورة جوانب متعددة فيه •

أما الكتاب الذين شاركونى رحلة هذه الدراسة ، فلست أملك الا أن اقدم اليهم هذه الدراسة فان أرضتهم فهذا غاية القصد وحسبى وحسبهم هذا •

وأخيرا ٠٠ فلست أقدر على أن أشير الى كل من ساهم فى هذه الدراسة بجهد ونصيب ، فاننى لو قدرت على ذلك لاحتاج الأمر الى مجلد لا يقل اتساعه عن المجلد الحالى ، وأقصد بمن ساهم فى هذه الدراسة ، كل أولئك الذين أرسلوا الى الباحث عن طيب خاطر بحوثهم وملاحظاتهم من بلدان متباعدة وأقطار شتى ، بما كلفهم ذلك من جهد ومشقة وأيضا أولئك الزملاء من الباحثين فى مصر وفى غير مصر ، مما لا يحصرهم حصر ، ومما لا يتسع المقام للاشارة اليهم جميعا فردا فردا ، الى هؤلاء جميعا الشكر والامتنان ٠

كذلك فالى زملائى وأساتذتى وتلاميذى فى جامعة المنيا وأكاديمية الفنون (المعهد العالى للفنون المسرحية) ، وفى جامعة القاهرة ، الى هؤلاء جميعا أتوجه بالتقدير والعرفان ٠٠٠ ولا أنسى فى النهاية أسرتى التى هيأت لى من الظروف ما جعلنى أمضى فى هذه الدراسة بلا عوائق ، ودون عراقيل ٠٠ فالى هذه الأسرة فى النهاية أقدم ثمرة هذا الجهد لعله يضىء شمعة واحدة على طريق المعرفـــة ٠٠

مصرى عبد الحميد حنورة

الباب الأول

الأداء الابداعى فى سياق وحدة السلوك

تمهيـــــــد - فى وحدة السلوك وتكامله ٠

الفصل الأول : عصمة الابداع فى اطار معرفى ٠

الفصل الثانى : عملية الابداع فى مناخ وجدانى ٠

الفصل الثالث : عملية الابداع فى مجال جمالى ٠

الفصل الرابع : عملية الابداع فى سياق اجتماعى

الفصل الخامس : عملية الابداع وفن كتابة المسرحية ٠

الباب الأول

تمهيد : فى وحدة السلوك وتكامله

موضوع هذه الدراسة هو السلوك الابداعى لدى كتاب المسرح عند اشتغالهم بالعمل بهدف كتابة مسرحية • ولما كان هذا السلوك ليس جزيرة مستقلة بذاتها مكتفية بنفسها ، فلعله يكون من الطبيعى أن ننظر اليه باعتباره حلقة فى سلسلة متكاملة متداخلة ومتفاعلة فى نفس الوقت •

وفى دراسة سابقة عن عملية الابداع (حنورة ١٩٧٩ أ) قام الباحث بتوجيه اهتمامه عند استعراض الاصول النظرية لعملية الابداع الى موضوعين ، رؤى حينئذ أن لهما أهمية خاصة فى مسار عملية الابداع ، الا وهما موضوع التخيل ، وموضوع الفعل والتعبير •

وكان مبعث الاهتمام هو تصور ان التخيل ربما كان هو النشاط الانسانى الذى يتجاوز الواقع ، ماضيا كان أم حاضرا ، لانشاء عالم جديد ملائم للهدف من عملية التخيل ومن ثم فان اهميته بالغة بالنسبة لعملية الابداع ، التى هى عملية تشكيل جديد على غير مثال
(Khatena, 1975 a ; 1975 b ; Richardson, 1969, p. 125—)

أما الفعل ، والتعبير اللفظى المكتوب مظهر له فى عملية الابداع فى الرواية ، فهو موقف التنفيذ الفعلى أو الاداء المباشر ، بهدف اخراج اخيلة ونوايا وتهويمات الكاتب من داخل ذاته الى خارجها ـ اى تجسيد الخيال من خلال فعل معين (حنورة ١٩٧٩ (أ)ف : ١) •

وعند مناقشة وتفسير نتائج تلك الدراسة ، تكشفت بعض الأمور ذات الأهمية البالغة ، منها مثلا ان الفعل الابداعى ليس تجسيدا للخيال بل انه محمول على حالة نفسية معقدة هى ما اصطلح على تسميته بمواصلة الاتجاه (١) ، وهو بعد نفسى ، أو ربما ابعاد نفسيه متداخلة ذات جوانب ثبتت خصوبتها من خلال نتائج دراسة عملية الابداع لدى الروائيين (حنورة نفس المرجع ف ٩ ، ١٠) ومن أهم هذه الجوانب : مواصلة الاتجاه الخيالية ، ومواصلة الاتجاه المزاجية ، ومواصلة الاتجاه الاستدلالية ... الخ ، ومن خلال مناقشة هذه الأبعاد وضح أن المبدع لا يقوم بالعمل من خلال نظرة واحدة أو جهد متقطع أو ايقاع مزاجى واحد ومستمر ، بل ان المسالة توحى بأن عملية الابداع هى :

(أ) عملية معقدة .

(ب) ليست فردية (حتى وان تمت من خلال عملية يقوم بها شخص واحـــد) .

(ج) وهى لا تتم من خلال قدرة أو عملية عقلية واحدة بل يشترك فى ذلك عديد من القدرات والعمليات .

(د) وهى من حيث المزاج الخاص للمبدع تمضى على ما يشبه بساط موج البحر الساكن والهادر فى آن معا ، مثل سفينة واثقة تعرف وجهتها وتسير نحو هدفها .

وربما كان لالتقاء هـــذه النتـــائج مع عدد من النتائج السابقة لدى عدد من البـــاحثين مثل (سويف ، ١٩٧٠ ; 1971 ; Maier, 1968) وارنهيم (Arnheim, 1962 ; 1966) ومـــاكس فرتهيمـــر (Wertheimer, 1959) ما حفز الباحث الى افتراض ان عملية الابداع تدور على عدد من المحـــاور والمستويات وهو الامر الذى يدعو الى مزيد من النظر والبحث بدأت ومثابرة فى اكبر عدد ممكن من المتغيرات التى يمكن افتراض انها ذات علاقة بعمليـــة الابداع ، وربما كان من أهم هذه الجوانب المتغيرات المعرفية والمزاجيـــة

---

(١) Maintaining Direction.

والجمالية والاجتماعية ... الخ . صحيح أن هذه المتغيرات قد تم فحصها من قبل، ولكن الملاحظ أن الفحص والتقصى كانا متعلقين أساسا بعلاقتها بالقدرات الابداعية . وقليل من الجهد وجه لفحص علاقتها بعملية الابداع .

ومن الامور الشيقة أنه عند الرجوع الى التراث العربى ، فى مجال الكتابة الادبية شعرا كانت أو نثرا ، يمكن بسهولة ملاحظة ان المفكرين العرب كانت لهم اسبصارات نافذة سابقة فى هذا المجال . ومن هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر : عبد القاهر الجرجانى الذى يقول فى مجال الحديث عن صنعة الشعر ، واستخدام اسلوب التمثيل والتشبيه نقلا عن الجاحظ : « فاذا ما مدت الحلبات لجرى الجياد ـ ونصبت الأهداف لتعرف فضل الرماه فى الابعاد والسداد فرهان العقول التى تستبق ـ ونضالها الذى تمتحن قواها فى تعاطيه هو الفكرة والروية والقياس والاستنباط (الجرجانى ، ١٩٥٤ ، ص ١٣٦).

وفى موضع أسبق يقول : « وهل شىء أحلى من الفكرة اذا استمرت وصادفت نهجا مستقيما ، ومذهبا قويما ، وطريقة تنقاد ، وتبينت لها الغاية فيما ترتاد ؟ (نفس المرجع ، ص ١٣٥) .

وفى موضع ثالث يقول « وانما الصنعة والحذق والنظر الذى يلطف ويدق فى أن تجمع اعناق المتناظرات والمتباينات فى ربقة، وتعقد بين الاجنبيات معاقد نسب وشبكة ، وما شرفت صنعة ، ولا ذكر بالفضيلة عمل ، الا انهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر الى ما لايحتاج اليه غيرهما ، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى مالا يحتكم به عداهما . ولا يقتضيان ذلك الا من جهة ايجاد الائتلاف فى المختلفات » . (نفس المرجع ص ١٣٦) .

هذه الافكار التى وردت لدى عبد القاهر الجرجانى ، هى مجرد امثله لما يرد لديه ولدى غيره من الكتاب العرب ، والتى تدل على ان عملية الابداع لا ينبغى ان ينظر اليها من جانب واحد أو على مستوى واحد من النشاط النفسى ...

والأمر المثير للشيق لدى الجرجانى هو تنبهه الى ماتنبه اليه بعده بمئات السنين باحثون من أمثال والاس ومدنيك وجليفورد (Walls, 1926 ; Mednick, 1962 ; Guilford, 1971) من أن الابداع ، وان لم يستخدم الجرجانى نفس المصطلح ، هو النشاط النفسى الذى به يتوصل الى الانتاج الافضل ، من خلال مراحل ربما شابهت مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه « الفكر والروية والقياس والاستنباط » فى الدراسات الحديثة ومع ضرورة ان تستمر الفكرة « وهذا ما يطلق عليه مواصلة الاتجاه » ، كذلك يتحدث الجرجانى عن « حلاوة الفكرة » ، وهذه الحلاوة هى الأثر النفسى السار أو الخبرة الجمالية التى يحصل عليها المتذوق أو المبدع ... كل ذلك وغيره كثير موجود لدى هذا المفكر العربى ولدى غيره من المفكرين العرب .

وليس من هدف الباحث فى هذا المجال تقصى المواضع أو المؤلفات أو النظريات التى وجدت لدى هؤلاء المفكرين . فقط ، لزمت الاشارة الى أن عملية الابداع يجب أن ينظر اليها من أكثر من منظور ، شريطة ان تصب كل الاشعة الواردة فى بؤرة واحدة ، ومن ثم يمكن تحديد الملامح الرئيسية والشاملة لهذه العمليـــــة .

والأمر الذى يجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن الفعل ، أى فعل ، له جوانبه المتعددة ، هو ماتوصلت اليه دراستنا عن الابداع فى الرواية من حيث ما امكن اثباته من ثراء وخصوبة بعد مواصلة الاتجاه ، وما كشف عنه الفحص الدقيق للعملية الابداعية من وجود خصائص وجدانية مزاجية وخصائص عقليـــة استدلالية واخرى فيزيقية آدائية ... الخ . بالاضافة الى ما أسفرت عنه تلك الدراسة من أن فعل الابداع ، حين يقوم به المبدع ، انما يتحرك فى بناء متعدد الأبعاد ، فلقد لاحظنا أن عملية الاستعداد من البداية ذات متعلقات وجدانية عقلية جمالية كما أن الأداء والممارسة أثناء عملية التشكيل ذاتها تمضى على نفس الوتيرة ...

ومن هنا كان لنا أن نبدأ الدراسة الحالية من نقطة اكثر صلابة مما

بدأنا به فى دراستنا السابقة ، تلك النقطة هى افتراض أن السلوك الابداعى، أو بعبارة أكثر دقة وتحديدا ، أن فعل الابداع ذو بطانة وجدانية عقلية جمالية اجتماعية وكل بعد من هذه الابعاد يستحق وقفة متأنية نحاول فيها أن نتبين ونستكشف حدود تلك العلاقة التى تربط فعل الابداع بكل بعـــد من تلك الابعاد ، وهذا ما سوف تنهض به الفصول الاربعة الأولى من هذا الكتاب ٠ والتى سوف تمضى على النحو التالى :

١ ـ الفصل الاول : عن عملية الابداع فى اطار معرفى ٠

٢ ـ الفصل الثانى : عن عملية الابداع فى مناخ وجدانى ٠

٣ ـ الفصل الثالث : عن عملية الابداع فى مجال جمالى ٠

٤ ـ الفصل الرابع : عن عملية الابداع فى سياق اجتماعى ٠

ثم نختتم هذا الباب النظرى بفصل خامس عن عملية الابداع وفن كتابة المســـرحية ٠٠

* * *

الفصل الأول

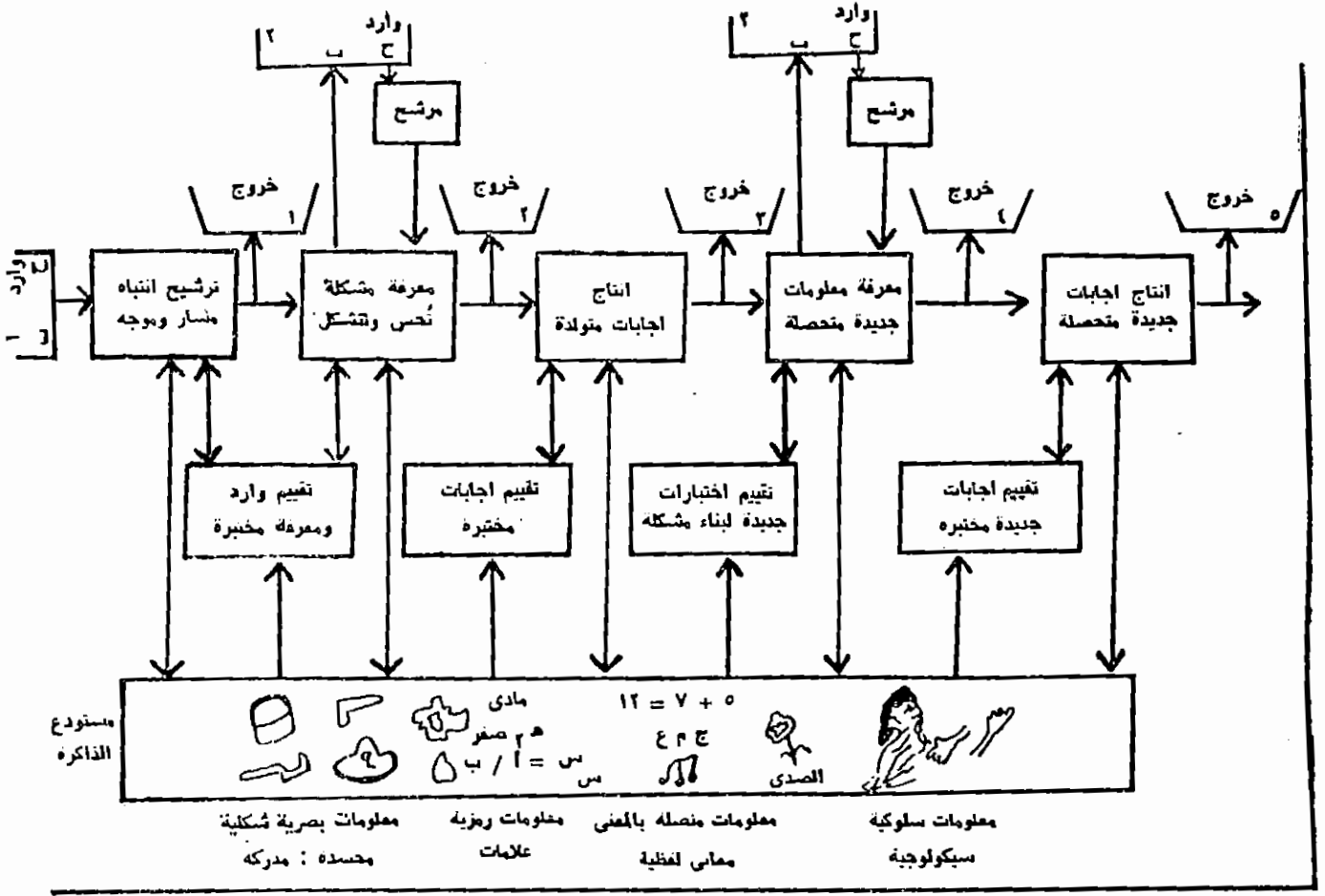
عملية الابداع فى اطار معرفى

دراسة عملية الابداع بشكل شامل مازالت وحتى الآن* قاصرة ومقصرة ، حيث انه باستعراض البحوث المنشورة على مدى الخمسة والعشرين عاما الماضية فى مجلة الملخصات السيكولوجية (Psychological abstracts, 1955—1979) وجد أن الأمر مازال ابعد ما يكون عن أن يقنع الباحث المدقق بان الموضوع استوفى حقه من الاهتمام ..

وربما كانت المحاولات القليلة التى تمت فى هذا المجال خير شاهد على ذلك ، فدراسة فرتهيمر ، مازالت يتيمة حتى الآن ، فضلا عن انها أجريت بمنهج سبق ان وجهت اليه الانتقادات . ودراسة سويف عن الشعر أيضا لم تعقبها دراسة أخرى فى نفس المجال لمواصلة مابدأه الباحث من جهد ، وذلك امتحان فروضه عن الوثبة الدافعة ، وفرض « النحن » فى مستويات أخرى من النشاط الفنى . ودراسة أرنهيم التى اعتمدت على تحليل الاسكتشات هى الأخرى دراسة وحيدة فى مجال الفن التشكيلى ، وكان من المهم أن تتلوها دراسات تفحص ما قدمه ارنهيم عن الطبيعة اللولبية لعملية الابداع ...

والدراسة الأخيرة التى أجريت هنا فى مصر عن عملية الابداع فى الرواية، فهى وان كانت قد تقدمت خطوة نحو دراسة الموضوع ، الا انها مجرد خطوة ، ينبغى أن تلحق بها خطوات .. (تم استعراض هذه البحوث لدى حنورة ، ١٩٧٩ أ ف ٥ ؛ انظر أيضا : عيسى ، ١٩٧٩) .

* مراجعة المجلة المذكورة وغيرها من المنشـــورات العلمية المهتمة بموضوع الابداع مازال الحـــال كما كان عليه سنة ١٩٧٩ .



نقلاً عن جيلفورد : نموذج إجرائي لحل المشكلات عموماً ، مستمد من مفاهيم نموذج بناء العقل (Guilford, 1971, P. 315)

وهذه الدراسات تكاد تكون هى الدراسات الكبيرة التى تناولت الموضوع بشكل شـــامل الى حـــد ما بالاضـــافة الى بعض دراســـات فرانك بارون . (Barron, 1968 a)

من هنا فقد رؤى اجراء هذه الدراسة خطوة أخرى على درب دراســـات الابداع ، محاولة فى نفس الوقت ربط النشاط الابداعى بباقى ابعاد السلوك الانسانى فى تفاعله وتكامله وارتقائه ، حيث انه من الملاحظ فى الدراسات الاخرى التى تتعامل مع ظاهرة الابداع أنها تتناول جزئية صغيرة فى الموضوع، ومعظم الجهد موجه الى دراسة القدرات الابداعية . وبالرغم مما وصلت اليه هذه البحوث من نتائج ، الا أن دراسة واحدة لم توجه اهتمامها ، فيما يعلم الكاتب، الى دراسة علاقة هذه القدراتبوجه خاص، والعمليات المعرفية بوجه عام، بعملية الابداع ، اللهم الا ما أورده جيليفورد بشكل نظرى عابر فى محاولته ربط الابداع وحل المشكلات بنظرية المعلومات (١) (Guilford, 1971, p. 313)

وربما كانت العمليات المعرفية ، هى من بين جوانب النشاط النفسى ، أهم هذه الجوانب فى أثرها أو علاقتها بالسلوك ، وهى ، فيما يذكر انجليش وانجليش ، تشير الى عدة أبعاد ، منها : أنها عبارة عن أى عملية يصير الكائن من خلالها واعيا أو يحصل على المعرفة بأى موضوع ، وهى تشمل الادراك (٢) والتعرف (٣) والتفهم (٤) والحكم (٥) والاستدلال (٦) . كذلك يشار بها الى المعرفة المتحصل عليها والوعى بالموضوعات ، وأحيانا يشار بها الى الحاجة الى المعرفة أو دوافع المعرفة .

ويشير كورت ليفين الى أن البناء المعرفى يعبر عن الطريقة التى يرى بها الفرد العالم الطبيعى والاجتماعى مشتملا على كل خصائصه ومفاهيمه

---

(١) Information Theory, (٢) Percieving.
(٣) Recognizing. (٤) Conceiving. (٥) Judging.
(٦) Reasoning.

ومعتقداته وتوقعاته والنظام الذى يتفاعل فيه ٠
(English & English, 1958, p. 92).

من ذلك يمكن استخلاص أن العمليات المعرفية ، أو الاطار المعرفى بمعنى عام ، يتضمن محاولة استقبال المنبهات الخارجيـــة وفهمها ، وتخـــزينها واستعمالها عند اللزوم ، وفى كل مرحلة من هذه المراحل تمتزج العناصر المعرفية بالجوانب المزاجية والاجتماعية والخبرات الشخصية ٠

ويشير جيزيلين الى ان أهم ما يركز عليه فى دراسة عملية الابداع ، والتى تعتبر ذروة الفاعلية والخصوبة فى السلوك الانسانى هو الفهم (١) والنظام (٢) والعمل الشاق (٣) ويرى أنه فى غياب الاستبصار الطازج لاقيمة للتكريس ولا معنـــى لافضـــل الاســـاليب الفنيـــة وطالمـــا انها تستطيع فحسب التكرار الميكانيكى ٠

ويلاحظ أن الجرجانى ، كما رأينا ، قد سبق جيزيلين وأشار الى هذه الجوانب المعرفية، ولكن مازال الأمر حتى من بعد الجرجانى وجيزيلين وغيرهما من الباحثين فى حاجة الى قدر من الاستقصاء المتأنى والمراجعة الدقيقة ٠

والثالوث الذى يشير اليه جيزيلين على انه مهم بالنسبة لعمليـــة الابداع : الفهم والنظام والعمل الشاق تبدو أهميته ، رغم عموميته ، اذا لوحظ أنه لا فهم بدون ادراك أو ذاكرة أو استدلال ، كما أنه لانظام دون ادراك العلاقات المكانية والتصورية ٠

أما العمل الشاق فلا يتصور أن المقصود به أنه خطوة فى مسار عمليـــة الابداع ٠ بل ربما كان الاقرب الى العقل انه انشغال دائب بالموضوع الابداعى منذ الابتداء حتى النهاية ، سواء كان الانشغال متعلقا بالتفكير أو التخيل أو الملاحظة والادراك ، أو كان متعلقا بجمع المواد من الكتب أو الحـــوار مع

---

(١) Hardwork. (٢) Dicipline (٣) Understanding.

الاخرين ، أو ترتيب بعض العناصر ، بجهد آلى أو نشاط ابداعى (سويف ١٩٧٠ مواضع متفرقة ، حنورة ١٩٧٩ (أ) ، ف ٩) ٠
(Maier et al, 1967 ; 1968)

أى أن عملية الابداع ، ليست فقط مسألة مراحل أو خطوات ، كما شغل بها الباحثون زمنا طويلا (Wallas, 1926 ; Patrick, 1937) وهى ليست دافعا أو حاجة الى الابداع فحسب (Maslow, 1968) بل انها رحلة نفسية أو كيان كامل ٠٠٠

وربما كان النظر اليها من جوانبها المعرفية مفتاحا ملائما للولوج اليها ٠

اطار جيلفورد لبناء العقل :

بعد أن درس جيلفورد فى دراسات جزئية متفرقة ، بناء العقل البشرى (Guilford, 1950 ; 1957 ; 1959 ; 1962 ; 1971 ; Guilford et al 1952, 1957).

نظر لكل ذلك فى كتاب شامل بعنوان طبيعة الذكاء الانسانى ١٩٦١ (Guilford) عرض فيه خلاصة ما توصل اليه هو وزملاؤه مما يتعلق ببناء العقل ٠٠

والمهم فى هذا البناء هو أنه قد مر بعدة تطورات ، فمثلا يلاحظ أنه فى سنة ١٩٥٧ (Guilford, 1957) قدم تخطيطا للعقل يشتمل على شق كبير للقدرات المعرفية وكانت تتضمن التعرف على الاشكال البصرية والسمعية وتصنيف الاشكال واستنتاج العلاقات والتوجه المكانى ، والاستبصار الادراكى ، كما تضمن هذا الشق الفهم والاستدلال والنفاذ ٠٠٠ الخ ٠

وفى سنة ١٩٥٩ عدل جيلفورد من تصوره لبناء العقل ، فرأى انه من الممكن النظر اليه كبناء ذى ابعاد مقسم الى خلايا ، وبالتالى ستكون كل خلية منتسبة الى طبيعة البناء كله (فى طوله وعرضه وعمقه) ٠ ومن بين ما يستلفت النظر فى هذا البناء ان الجوانب المعرفية بعد أن كانت فى تصنيف

سنة ١٩٥٧ منبثقة من التفكير الذى ينبثق من العقل ، شانه شان الذاكرة وينبثق من (التفكير) مع المعرفة بعدان آخران هما الانتاج والتقويم اصبحت هذه الجوانب المعرفية داخلة ضمن وجه العمليات مع التذكر والتفكير التقويمى(١) والتفكير التقريرى (٢) والتقييم ٠

والوجهان الاخران لبناء العقل بالاضافة لوجه العمليات يؤديان الى انتاج فى شكل وحدات أو فئات أو ذى علاقات أو كأنساق أو تحويرات أو تطبيقات ، أما المضامين فهى أما أن تكون مضامين شكلية أو رمزية أو متصلة بالمعنى أو متصلة بالسلوك ، .(Guilford, 1971, p. 63)

وجليفورد يقصر استخدام مصطلح القدرات المعرفية على ما يحصله الفرد من معلومات من خلال ما يعرض عليه من منبهات تتفاعل مع ما يعرف ؛ فيتم له حينئذ اكتشاف فئات أو علاقات أو انساق أو تحويرات أو تطبيقات جديدة ، وهو يرى أن استخدام هذا المصطلح ـ القدرات المعرفية ـ للاشارة الى كل العمليات الذهنية (٣) أصبح لا مبرر له ، ومن الافضل قصر استخدامه على هذه الجوانب المشار اليها (Ibid, 1962) .

على أن جيلفورد حين اقترب من معالجة موضوع عملية الابداع ، فيما اطلق عليه حل المشكلات ، والانتاج الابداعى ، قدم نموذجا آخر لحل المشكلات أو التفكير الابداعى كما لو كان يتعامل مع آلة حاسبة ، فالنموذج يتضمن العناصر التالية :

١ ـ مصادر تنبيه من الخارج (وارد ١ ، ٢ ، ٣) ٠
٢ ـ عمليات ترسيخ وتنبيه ومعرفة وانتاج تؤدى للى معرفة واستنتاجات جديدة ٠
٣ ـ فى المستوى الثالث عمليات تقييم للمعرفة والانتاجات الجديدة ٠
٤ ـ فى المستوى الرابع مخزن الذاكرة المكون من :

---

(١) Convergent thinking (٢) Divergent thinking
(٣) (Intellectual Processes

(أ) معلومات شكلية بصرية (ادراكات مجسدة) ٠

(ب) معلومات رمزية (علامات) ٠

(ج) معلومات متصلة بالمعنى (لفظية) ٠

(د) معلومات متصلة بالسلوك (نفسية) ٠

٥ ـ توجد مجموعات مراكز للصادر ، فاما ان يكون الصادر فى البداية، وهذا يعنى تجاهلا كاملا للمشكلة ، والثانى يعنى ان المشكلة ربما كانت غير ذات أهمية كبيرة ، ثم المخرج أو الصادر الثالث وهذا يعنى أنه قد امكن التوصل الى حل مرضى للمشكلة ٠

ويذكر جيلفورد عددا من الجوانب السلوكية ذات علاقة بمشكلة دراسة عمليات الابداع منها الدافع(١) والاختمار (٢) والحدس(٣) والطلاقة (٤) كما يشير الى مؤثرات عامة أو ظروف شاملة تؤثر فى عملية الابداع مثل التفكير فى جماعة ، والتقييدات التى يقيدها انشخص نفسه وأنواع البيئات (نفس المرجع نفس الفصل) مع ما يقتضيه كل بعد من هذه الابعاد من متغيـــرات وبدائل من السلوك ٠

والملاحظ على نظرية جيلفورد ، سواء فى بناء العقل أو فى حل المشكلات أنها تنحو نحوا آليا بنائيا فى التنظير ، والأمر كما يبدو ، ليس ذا بعد بنائى فحسب ، فان النموذج النظرى الذى يقدمه جيلفورد والمحتوى على ما يقرب من ١٢٠ خلية تعبر كل خلية عن قدرة أو اكثر ، لايمكن من الانتهاء الى نقاء كل قدرة الا من حيث العزل الاحصائى ، أما خلال العملية أى على المستوى الوظيفى لعملية التفكير أو الفعل البشرى فقد يكون هناك تفاعل من نوع آخـــر بين قدرات أو عمليات مما لاتكشف عنه الدراسات العاملية أو الأساليب المبرمجه

---

(١) Motive

(٢) Incubation. (٣) Intuition. (٤) Fluency.

حاسبيا على نحو ما ورد لدى نيويل وشو وسيمون فى دراستهم عن عملية الابداع مقارنة بحل المشكلات آليا (Newell et al., 1958) وليس ثمة اعتراض على الاراء التى من قبيل دراسات جيلفورد العاملية ، فان ما توصلت اليه من كشف لمكونات العقل البشرى لشىء يدعو الى الاعجاب ، ولكن يبقى بعد ذلك النظر فى مكونات السلوك خاصة فى موقف الفعل والتنفيذ باستخدام هذه المكونات وغيرها ، فاذا كان دور جيلفورد وزملائه شبيها بدور العاملين فى مجال التحليلات الكيمائية فان العمل ـ كما هو الحال فى مجال الكيمياء التخليقية ـ مازال محتاجا الى الكثير من الجهد للكشف عن الابعاد الوظيفية فى السلوك على نحو ما يتشكل فى موقف دينامى شبيه بالتفاعل الذى يتم بين المركبات الكيمائية ٠

وسوف يكون من الملائم النظر فى عدد من العمليات العقلية ليس على أساس المنظور الذى قدمه جيلفورد ، والذى جزأ فيه النشاطات العقلية تجزيئا أخل بطبيعتها الدينامية ، بل من خلال تناولها على أساس مواقف السلوك ذاتها ، مع الاشارة ما أمكن الى الجوانب البنائية والوظيفية لهذه العمليات العقلية ٠

وربما كانت عمليات الادراك والتذكر والفهم والتخيل ، هى من أهم هذه العمليات ٠

وسوف نتناول فيما يلى بعض العمليات المعرفية فى سياق دراسة وحدة السلوك ٠٠ والعمليات التى وقع عليها الاختيار على درجة عالية من الترابط فيما بينها ، فالادراك مثلا يستند الى الذاكرة من حيث ما تقدمه الخبرة الماضية من معلومات تتيح فهم ما يتلقاه الانسان من مدركات سريعة ، والا فان ادراكنا سيتأثر حتما بجدتها ، وربما ان لم يكن فى رصيد خبرتنا ما تستند اليه فربما انصرفنا عنها أو صنفناها تصنيفا مختلفا ٠ كذلك فان التخيل لايمكن ان ينشأ من العدم ، فانه فى الغالب يعتمد على ادراكات سابقة ، وذكريات متراكمة وعمليات قياس واستدلال وفهم ٠٠٠ الخ ٠٠

وغنى عن الذكر ان الاطار المعرفى للسلوك له علاقة مباشرة بجـــوانب أخرى مؤثرة مثل الجوانب الدافعية والظروف الاجتماعية للشخص ، الامر الذى يجعل من الضرورى عند معالجة الاطار المعرفى للسلوك تذكر أن السلوك وحدة متكاملة وأى بعد من أبعاده يؤثر ويتأثر بباقى الابعاد ٠

الادراك :

الادراك هو العملية النفسية التى يتم من خلالها معرفة ما يحيط بنا من أمور أو ما نتعرض له من أحداث ووقائع ٠ والادراك ذور أبعاد متنوعـة ربما كان من أهمها :

١ ـ ابعاد فسيولوجية مثل مسئولية أعضاء الاحساس عن تقـــديم الخبرة المباشرة لنا ٠

٢ ـ أبعاد نفسية ذهنية بسيطـــة أو مركبـــة مثل العـــلاقة بين الذكاء والقدرة على الانتباه والقدرة على ربط الاحساس الحاضر بما سبق لنا معرفته ٠

٣ ـ والادراك أيضا له أبعاد وجدانية مثل العلاقة بين الدافع وادراك الامور المتعلقة بهذا الدافع ، أو علاقة التوتر النفسى بدرجة الانتباه وما يؤدى اليه من ادراك ٠

٤ ـ كذلك فانه ذو متعلقات اجتماعية مثل العلاقة بين الطبقة الاجتماعية وأدراك المواقف (أدراك حجم قطعة النقود عند اطفال الاغنياء وعند أطفال الفقراء مثلا) ٠

يضاف الى هذا أنه قد أصبح من الواضح بعد الدراسات ذات الاتجاه التكاملى أن الانسان ليس آلة مستعدة لتلقى كل ما يراد اليها من منبهـــات بطريقة سلبية ، مثل اللوح الحساس فى آلة التصوير ، مثلما كان الاعتقاد سائدا حتى فترة قريبة والى أن حدث أن بعض الاعتبـــارات قد أعادت الى

الساحة الاهتمام بموضوع الانتباه (١) ، ومتعلقاته من الاستثارة (٢) والتيقظ (٣) (Guilford, 1971 p. 253) وهو ما يقتضى أن نلقى بنظرة من قريب الى العلاقة بين الادراك والانتباه ٠

الادراك والانتباه :

وتلقى الانسان المنبهات التى تعرض له فى حياته دون أن يبذل جهـــدا ايجابيا لمعالجة هذه المنبهات من خلال عمليات ذهنية متعددة ، ليحيل هذه المادة الخام الى شىء ليس له علاقة بالعالم الخاص بمن يتلقاها ٠

وربما كان الانتباه هو المسئول عن النشاط الانتقائى فى عملية الادراك ، حيث قد ثبت أن طاقة قناة الاستقبال جد محدودة لدى البشـــر فيما يتعلق بكمية المعلومات التى يمكن تلقيها ومعالجتها ، ومن ثم فانه فى سياق الادراك يجد الفرد نفسه مضطرا للقيام بعملية ترشيح (٤) للمعلومات ٠ ويشير جيلفورد فى هذا الصدد الى دراسات بروديبنت (Proadbent, 1957). التى توصلت الى أنه مـــع الطاقة المحـدودة لقنوات التلقى أو الاستقبـال عنـــد الفرد فانه مضطر الى القيـام بعملية « ترشيح » من خـلال حالـة « تيقظ » وهمـــا المصطلحان اللذان يفضـــل استخـــدامهما بدلا من الانتقـــاء الادراكى والانتبـــاه (Guilford, ibid) ويبـــدو ان عملية الادراك ، تشير الى انتقاء أو تيقظ ، فان التخطيط الذى يقدمه كروسمان لعملية الادراك يشير الى السرعة الهائلة فى تلقى المعلومات ومن ثم تزاحم المكونات الادراكية ، وتلتقى هذه المكونات بمخزون الذاكرة ٠ ويبدو من الجلى أن عددا من العمليات المعرفية الأخرى تثور حينئذ ٠

وهناك دراسات نحت نحوا فسيولوجيا منها دراسات هيب (Hebb, 1958) وفى احداها يقدم عددا من المسلمات تحكم عملية الانتباه ٠ فقد ذهب الى أن هناك أنواعا من التجميعات فى الخلايا العصبية تتكون من خلال تكرار نوع معين

---

(١) Attention. (٢) Arousal. (٣) Vigilance.
(٤) Filtering.

من التنبيه الحسى ، وهذه التجميعات مسئولة عن تلقى وتيسير وتوصيل المنبهات، ويمكن ان تترابط أكثر من تجميعة خلايا(١) لنقل خبرة من نوع خاص ، اذا تكرر بينها نوع من الالتقاء عند تلقى مثل هذه الخبرة ، وربما كان ترابط هذه التجميعات العصبية هو المسئول عن أن أفرادا لديهم القدرة على تلقى خبرات معقدة ، وآخرين لا يتمكنون من ذلك • وواضح أن العملية تبدأ فى الاساس فى شكل تدريب على التلقى ، ثم ترابط التجميعات ، والتعود على نوع الخبرة ودرجة تعقدها •

ويشير هيب الى أنه من أجل ادراك موضوع معقد فان الامر لايتطلب تجميعة واحدة فحسب بل عددا كبيرا من التجميعات ، وفقا لخصائص الموضوع المدرك ، ويطلق هيب على هذا النشاط اسم الالية المركزية (٢) أو السلوك المركزى

ولكى يؤدى التنبيه الى نشاط العمليات المركزية ، ومن ثم الى الانتباه والادراك ـ فلابد أن يكون ذا خصائص معينة من حيث الشدة والنوع (Hebb, 1958, p. 110—108) وتشير مارى ويلاس وجابيير الى أن الانفتاح الادراكى ليس فحسب مهما للابداع من خلال الانفتاح على الخارج بل وعلى داخل الشخص أيضا (Dellas & Gaier, 1970) ويدعم ذلك ما أجرى من دراسات متعددة للكشف عن العلاقة بين الشخصية والادراك مما يذكره دافيدوف (Davidoff, 1975, p. 78) حيث يذكر مثلا أن حالة الاستثارة Arousal لدى الملاحظ ربما تؤثر فى مقدرته على التعرف على المنبهات البسيطة ، كما أن نمط الشخصية له علاقة بالادراك من حيث أن هذا النمط (انطوائى أو انبساطى) يحدد درجة الاستثارة على نحو ما وضحت فى عدد من الدراسات كتلك التى أجراها فريث . (Frith, 1967)

ومن الواضح أيضا أن المرض العقلى يؤثر على الادراك ، فقد اتضح مثلا أن الفصاميين يميلون فى مجال الادراك كما يرى نيل وكروميل

---

(١) Central Mechanism.

(٢) Cell Assembly.

(Naale & Cromwell, 1969) الى تفضيل الاشكال البسيطة فى الادراك ، وهم فى حالـــة استثارة مفرطة ٠

وربما كان ما أشار اليه أوبرى بيتس (Yates, 1972) من أن ما أطلق عليه اسم المعالجة المركزية (١) أى العمليات التى تتم فى المخ ، مسئولة الى حد كبير عن كفاءة التعامل مع المنبهات ، فاذا كانت هذه العمليات مختلة ، كما هو الحال لدى الفصاميين ، فان العائد سيكون مختلا أيضا ٠ هذا بالاضافة الى ما يقرره دافيدوف (ibid) من أن المسألة ليست قاصرة على طبيعة المنبه ، بل ان الادراك مادام انه فى جانب من جوانبه اختيارى فمن الممكن أن تلعب عناصر أخرى (عقلية أو اجتماعية) دورا ما فى تشكيل طبيعة الادراك وعائده ٠ (Davidoff, ibid) هذا بالاضافة الى ما كشف عنه هارفى وزملاؤه من علاقة مستوى نسق الاعتقاد (٢) كأساس لتنظيم الشخصية ومدعا بالخبرات المتاحة والنزوع اليها وما يترتب على ذلك من انجاز
(Harvey, 1964 ; Harvey et al., 1971. (Harvey, 1974).

مستويات الادراك :

ولكن اذا كان الانسان ينتج عملا يتعامل مع أفكاره فما وجه حاجته الى عمليات الادراك ، ما دام الادراك هو معاينة لما هو قائم فى المجال الادراكى للشخص ؟ الرد على هذا التساؤل بالطبع يمكن أن يشير الى مستويين للادراك، مستوى الادراك الراهن ، ومستوى الادراك لما تم ادراكه ، أى تذكر الادراك وهو ما يشير اليه ماكيلر بأنه هو الادراك الثانوى ، فى مقابل الادراك الاولى ٠

ويورد ماكيلر عن هوبز قوله : « أنه لا يوجد أى مفهوم كامل أو جزئى فى عقل الانسان ، دون أن يكون له أساس حسى » ويعلق على ذلك بأن العناصر الخام لعمليات التفكير والتذكر والتخيل هى فى أساسها عناصر ادراكية، وهى تحدد المنتجات المترتبة عليها ، والمدى الذى يمتد اليه الخيال ، حيث أن منتجات الفكر

---

(١) Central processing. (٢) Belief system.

يبدو أنها غالبا ما تكون شيئا أكثر أصالة من مجرد استدعاء ما سبق لنـــا ملاحظتـــه ٠

ويضيف ماكيلر أنه بتعدد مناشط الانسان وتعدد وسائل الاتصال أمكن توسيع رقعة مدركاتنا ، بعد أن كانت موضوعات الادراك قاصرة على مايعانيه الانسان مباشرة باحساساته المباشرة ٠

ويشير ماكيلر الى أن الادراك الثانوى على قـــدر كبير من الاهميـــة والخصوبة بالنسبة للتفكير الابداعى على سبيل المثال ، من ذلك مثلا قصيدة البحار القديم (١) للشـــاعر كوليردج (Coliredge) حيث أن هذا الشاعر قد نظمها ولم يكن قد اتيح له أن يغادر انجلترا ، ولكنه كان قد حصل على ثروة هائلة من المعلومات المتعلقة بالرحلات من خلال قراءاته ، وقد وسعت هذه القراءات من ادراكاته ، وخصبت مدركاته ٠

والواقع ان ماكيلر هنا لايميز بين دور الذاكرة ودور الخيال ودور الادراك ودور الفهم ، حيث أنه من الواضح أن قصيدة البحار القديم هذه ، فيما يذكر ماكيلر نفسه ، تعتمد على قراءات ، اى معلومات قرئت وفهمت وخزنت ، ثم استعيدت فى موقف تخيلى أو فى موقف استهوائى اوحى به الشاعر لنفسه ، وعايشه كأنه حقيقة ، فكيف يتم ذلك ؟

الادراك والقابلية للايحاء :

سبقت الاشارة الى أن عملية الادراك تتاثر بعديد من الظروف ، داخلية كانت أو خارجية ، ومن الأمور المؤثرة على عمليـــة الادراك الايحاء والتنويم الصناعى ٠

من ذلك مثـــلا تجـــربة أورن Orne ، وهو يستخدم الايحاء للشخص

---

(١) Ancient Mariner.

المنوم بأن شخصا ما (أ) ترك الحجرة (بينما يكون « أ » فى الحجرة لـــم يبرحها) ويطلب من المفحوص أن يتحرك فى الحجرة • ويتحرك المفحوص ، فيتجنب الشخص « أ » وهذا يعنى أنه يراه ، ولكنه يتجنبه •

فى تجربة أخرى لاورن طلب من بعض الاشخاص التظاهر بأنهم نوموا وأوحى المنوم لهم أن الكرسى « س » ليس فى الحجرة ••• وقد مالوا حينئذ الى ركل الكرسى • وبرروا سلوكهم هذا بأنهم افترضوا أنهم لايرون الكرسى (مع أنهم يرونه) والسير حوله سوف يكون اشارة الى أنهم يبصرونه • أما المفحوصون الذين نوموا بالفعل ، فقد تجنبوا الكرسى عندما طلب اليهم التجول فى الحجرة • (McKeller, 1971, p. 61)

ويمكن هنا ملاحظة وجود عدة عمليات معرفية قام بها الشخص وهو فى موقف التنويم منها مثلا التفكير والقياس واتخاذ القرارات ، وفى هذا المستوى من النشاط النفسى ، الذى يتميز بالتركيز فى موضوع واحد ، يظل الشخص على قدر من الوعى بالحدود الفيزيقية للبيئة ، بحيث يتعامل معها بشكل تكيفى وانتقائى • من ذلك ايضا مايذكره بارون (Barron, 1968, p. 232) من أنه أثناء تنويم مجموعة من الافراد بقصد دراسة عملية الابداع لديهم،اتضح أن لكل فرد من الافراد الذين شاركوا فى هذه العملية أثناء التنويم طريقته الخاصة فى صياغة محركاته • وقد جاءت الاحلام ، التى خبرها المفحوصون ، مســـتندة الى واقعة معينة ، جاءت مشبعة بالخبرات الشخصية والاتجاهات الخاصة ، والقيم المفضلة لدى هؤلاء الافراد بحيث يكون لكل شخص بناؤه الخـــاص والمفهوم لهذا العالم ، وهو بناء تكيفى وانتقائى •

ويقرر أرنهيم أن تنفيذ موضوع من الموضوعات يتم من خلال وسيط موازى لمفهوم ادراكى ، ولكن هذا التنفيذ هو اكثر من مجرد تشكيل للمحرك ، انه يقوم بعملية خلق للمفهوم ، وهذا العمل لايتم بواسطة القلم على الورق فحسب مثلا ، اذا كان عملا مكتوبا ، بل من خلال العقل الذى يقود القلم • كذلك

يشير سويف الى أن عملية الابداع الفنى يوجهها الاطار (سويف ١٩٧٠ ص ١٧٦) والاطار المقصود ادراكى فى بعض جوانبه ، وهو من حيث انه كل منظم يخضع للظروف الشخصية ، بحيث لا يكون الاطار الذى احمله انا مطابقا للاطار الذى تحمله أنت ، مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتنا الحاضرة فان حاضر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها ، انما هو جزء ذو دلالة معينة فى كل • والحال يمكن أن يكون كذلك فى اى عمل نقوم به ، حيث ان الاطار العقلى الذى يحمله الانسان يؤثر فى توجيه الادراك الى الموضـــوعات المتعلقة بهذا الاطـــار •

وفى مجال نسبة الادراك الى سياق النشاط النفسى يذكر ســـويف أن الفهم ليس الا مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة فى أطر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهما معينا غير الفهم الذى يمارسه المثقفون ، أى أن لهذه الظاهرات دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين (نفس المرجع ، ص ١٦١)

ومن الدراسات الشيقة دراسة لوبا ودونلاب (Leuba & Dunlap, 1951) عن قيمة المدرك السابق فى التخيل ، بعد التنويم الصناعى ، ففى هذه الدراسة نوم شخص وعرضت عليه صورة على بطاقة بيضاء والصورة لماسة فى قلبها حرف (S) _ بلون أحمر فى نفس الوقت صدر صوت مميز • وبعد أن انتهت جلسة التنويم وأوحى للشخص ان ينسى ما سمعه او رآه • طلب بعد ذلك منه أن ينظر الى بطاقة ، وكانت بيضاء تماما ، وعليه أن يميز ما عليها من منبهات أثناء تخيله لعدد من الخبرات : أكل وشم وتدخين وسماع الصوت المميز •

لم ير الشخص اى شىء على البطاقة الا عندما تخيل الصوت المميز وهنا ذكر انه يرى ماسة على البطاقة وفى قلبها حرف (S) بلون أحمر • فقد اتضح من دراسات متعددة الارتباط الايجابى بين القابلية للايحاء والخيال الابداعى • ويتضح من هذه الدراسات أن التخيل يتم من خلال خبرات موجودة ، كما أن

الادراك يتشكل فى مواقف التخيل بايحاء الماضى ، أو حتى من خلال خبرة الايحاء خلال جلسات التنويم الصناعى ٠

وليس الهدف من هذا الاستعراض بالطبع هو دراسة خصائص الادراك فى مواقف متعددة ، ولكن الهدف هو دراسة عملية الابداع فى اطارها المعرفى ، خاصة من خلال عملية الادراك فى مستوياتها المتعددة ، والامر الهام هو أن عملية الابداع ذات أساس ادراكى فى مستوى العثور على المنبهـــات الملائمة وتنميتها ، كما أنه خلال لحظات العزل الادراكى (١)، وهو فى عملية الابداع يتم خلال جلسات التنفيذ ، يتحول المبدع الى ذكرياته وأخيلته ، كما وضـــح فى الدراسات التى أشار اليها ريتشاردسون ٠ (Ibid, 107)

التذكر والنشاط المعرفى :

يحدد جيلفورد الذاكرة ، فى سياق بناء العقل ، بانها مخزن للمعلومات ٠ ويذكر أنه مازالت توجد تساؤلات عن عدد من أنواع الذاكرة ٠ فمنها الذاكرة القصيرة المدى والذاكرة طويلة المدى ، بالاضافة الى التذكر العارض ، والتذكر المتعمد (٢) ٠

ويذكر جيلفورد أن الحقيقة المميزة للانتاج التنويعى (٣) هى ظاهرة تحوير الاستدعاء ، وهذا يؤدى الى انبعاث المعلومات استجابه للهاديات الجديدة(٤)، تلك الهاديات التى تعمل بمثابة مفاتيح للاستدعاء وهى أيضا تجعل الاستدعاء اختياريا أو انتقائيا ٠

المعرفة والذاكرة :

ويذكر جليفورد أنه توجد ذاكرة فحسب اذا وجدت معرفة ، وبدون المعرفة لا تقوم ذاكرة ٠ والمعرفة لا تتطلب وجود درجة عالية من الوعى ٠٠٠ ويشير

---

(١) Perceptual isolation. (٢) Incidental & Intentional memory.
(٣) Divergent production. (٤) New Cues.

جيلفورد أيضا الى وجود ارتباط بين الذاكرة ، والدافعية والانتباه ٠
(Guilford, 1971, pp. 211—212)

ويشير نفس الباحث الى دور الخبرة السابقة فى حل المشكلات : خاصة ما يعرف بالاستبصار ودوره فى مجال التعلم وحل المشكلات ، حيث يبدو أن هناك روابط ذات طبيعة تذكرية تساعد على الوصول الى الحل ٠ (ibid, 323)

وربما كان نورمان مايير من اول الباحثين الذين علقوا على دراسة العلاقة بين حال المشكلات وتكوين الاتجاه ، وهو فى جانب من جوانبه امتداد بالرؤية من الماضى الى المستقبل ٠ وحل المشكلة يعتمد على عنصر غائب ، اذا تنبه اليه الشخص فقد أمكن له حل المشكلة ٠ وقد تطور هذا المفهوم فى سلسلة من الدراسات اعتبارا من سنة ١٩٣٠ حتى آخر بحوث مايير عن التخزين وعلاقته بالابداع ، حيث ظهر بالفعل وجود علاقة بين التذكر وعملية الابداع (سمية فهمى ١٩٦٠ ص ٨٣ ;Maier, 1930, 1940 ;Maier et al. 1968; 1971)
وقد حاول كل من ويفرومادين (Weaver & Maden, 1949) فحص الاتجاه ١ وهو ذلك المفهوم الذى تحدث عنه مايير ٠ ولكنهما عبرا عن عدم نجاحهما الكامل حيث وجدا أن الامر يتعلق بوجود استراتيجية ، متضمنة فى الاتجاه ٠

التذكر والفعل (نموذج من فعل الابداع) :

فى دراسة الابداع فى الرواية أمكن الكشف جزئيا عن أن عامل مواصلة الاتجاه ليس فحسب سمة للتفكير الابداعى ، ولكنه ربما يمثل محور العملية او الخيط الذى يحمل موجات الفكر وتهويمات الخيال وشحنات الدوافع وقضايا الاستدلال الى الغاية التى يطمح المبدع الى الوصول اليها (حنورة ، ١٩٧٩ ب ، ف : ٩ و ١٠) مما يعنى أن التذكر ، وان كان بعيدا عن الاستدعاء والتعرف فى التعامل مع المعلومات، او المعرفة كمايذكر جيلفورد ، الا أن دوره فى عملية الابداع ،خاصة فى تحوير المعلومات باضافة عناصر خيالية ، أو ايجاد تركيبات جديدة ، هذا الدور على قدر كبير من الاهمية ٠ وقد ثبت فى دراسة الابداع فى الرواية أن السلوك الابداعى وهو فى قمة الاداء أو الفعل التنفيذى يكون مستندا الى رصيد

عريض وعميق من الخبرة والذكريات سواء كانت مترابطة أويتم الربط بينها في موقف التنفيذ ٠

وقد ذكر سويف في دراسته عن الشعر أن كل الاجابات التى حصل عليها من الشعراء تكشف عن أنه ما من قصيدة أبدعها الشاعر الا ولها ماض في نفسه ، فاذا أردنا أن نحدد هذا الماضى قلنا انه تجربة اشترك فيها الأنا ككل في الوقت الذى توجد فيه الكثير من التجارب تمر بنا دون أن يشترك فيها الأنا ككل بمعنى أنها لاتقوم على مؤثرات عميقة لدينا (سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٧٩)٠

ومن الأمور الدالة على أهمية التذكر في عمليات التفكير عموما ، وعملية الابداع على وجه خاص ، ما توصلت اليه زيجارنيك (Zeigarnick, 1938) في دراستها عن تذكر الاعمال التامة والاعمال الناقصة ، حيث وجدت فروقا بين الاشخاص في مقاومتهم عند منعهم من اتمام العمل ، وترتبط هذه الفروق فيما يبدو ببعض سمات الشخصية ، كما أنها قد تكون ذات علاقة ببعض الترابطات التى تحدث في الجهاز العصبى ، على نحو ما ورد لدى هيب (Hebb, 1958)

وقد وضح في دراسة زيجارنيك أن الاشخاص الذين لم يكملوا العمل ظلوا يتذكرونه ، أما الافراد الذين أكملوه وانتهوا منه فكان تذكرهم أقل من الذين لم يكملوه ٠ وربما كان هنالك ارتباط ما بين اكمال العمل ودرجة التوتر حيث يلاحظ بالفعل أن الأفراد الذين يكملون أعمالهم يميلون الى الاسترخاء ، أما أولئك الذين يمنعون من اكمال الفعل فانهم يكونون أقل استرخاء وأكثر انشغالا به ٠

ان الذاكرة هى التى تربط لحظة الادراك المباشر باللحظات الماضية التى حملت اليها انطباعات مماثلة كما يرى ستيفن سبندر ، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الانسان من أن يخلق تأليفا عبر الزمن قوامه انغام ان هى الا انطباعات متماثلة تلقاها الانسان في أوقات متباينة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة ٠ (سويف ، ١٩٧٠ ص ، ٢٨١)٠

واذا كان هذا هو حال الشاعر ، فماذا يمكن القول فى مبدعين آخرين فى مجالات أخرى ، وقد برز دور الذاكرة فى عمليات التحضير والاستعداد ومواصلة الاتجاه لدى كتاب الرواية ... كما برز دورها من قبل لدى بيكاسو فى رسمه للوحة الجيرنكا .(Arnheim, 1962) ولدى اينشتين فى متابعة الاتجاه الذى بداه قبل سنوات طويلة من الوصول الى نظرية النسبية .
(Wertheimer, 1959)

ان عملية ابداع موضوعات قصيرة المدى أو ذات سعة محدودة من حيث كم المعلومات المطلوبة ، يمكن أن تكون موضع جدل ومعارضة ، رغم وضوح خطأ هذا الاتجاه ، فما القول فى التعامل مع شخصيات وأحداث وآراء وحركة نامية درامية فى مجال كمجال كتابة المسرحية ؟

ان الاطار الحالى لايفرض مقدما رأيا بعينه ، ولكن من المتوقع أن تكون الذاكرة من أبرز ما يحدد ملامح الاطار المعرفى للسلوك عموما والسلوك الابداعى على وجه الخصوص .

عملية الابداع بين الاختمار والتذكر :

تحدث كثيرون عن مرحلة الاختمار على أساس أنها احدى مراحل عملية الابداع الاساسية* (Patrick, 1938, 1941 ; Wallas, 1926 ; Woodworth & Scholzberg, 1954 ; Stein ,1974).

وفى دراسة عن عملية الاختمار فى سياق ترابطى حاول مدنيك

---

* ربما كان من أهم الباحثين الذين أكدوا على المراحل الاربع فى عملية الابداع هو والاس فى كتابة فن الفكر Wallas, 1926 وهو يرى ان عملية الابداع فى اى مجال من المجالات تنقسم الى اربع مراحل متميزة هى :

١ ـ مرحلة الاستعداد	Preparation
٢ ـ مرحلة الاختمار	Incubation
٣ ـ مرحلة الاشراق	Illumination
٤ ـ مرحلة التمحيص والتنفيذ	Verification

فحص طبيعة هذه المرحلة • على أساس أن (Mednick, et al ; 1964) مهمة الاختمار فيما يرى هى تقديم عناصر استدعائية جديدة ، كمنبهات جديدة ، تيسر مباشرة ، أو من خلال التأمل ، الارتباط بين العناصر • وهذه المنبهات يمكن أن تكون أفكارا أو أحداثا خارج الشخص • وقد أوضحت نتائج مدنيك أن الافراد الاكثر ابداعا كشفوا عن تفوق فى الاداء الذى يأتى بعد مرحلة الاختمار ، تلك العملية التى يتم بمقتضاها استقطاب العناصر المعرفية المتعلقة بالموضوع المطروح للمعالجة وكذلك استثمار ما تم تخزينه فى معالجة الموضوع •

ويبدو أن مرحلة الاختمار كما سبق ونوقشت فى دراسة سابقة (حنورة ١٩٧٩) ليست مرحلة مستقلة لها بداية ونهاية ، فلقد وضح أن هناك اختمارات متعددة على مدى مرحلة انتاج عمل معين ، ووفقا لما يراه ميدنيك ، فان هناك عمليات شحن بالمنبهات ، وهى عمليات مستمرة لاتتوقف ، وهذا كله يعنى أن عملية الادراك ، أو تلقى المنبهات وفحصها من خلال زوايا متعددة، ومصادر متباينة ، هى عملية مستمرة لدى الانسان ، واذا كان لايستثمرها على الفور ، فانها تمثل بالنسبة لاطاره المعرفى رصيدا ينمو مع الوقت بقدر ماتترابط معه العناصر التى تساعده على التقدم الى الامام أو قد تعوقه بعض العناصر عن التقدم ، وهذا كله يتوقف على الهاديات أو المفاتيح التى يستخدمها فى تلقى خبراته وفى تنظيمها وفى استغلالها عند استدعائها الى مجال موقف الاداء والتنفيذ •

ويبدو أن الاداء الابداعى حينما يمضى ، خاصة فى مجال مفتوح غير محدد العناصر سلما كنظم قصيدة أو كتابة رواية أو مسرحية مثلا ، فانه يختلف عن عمل ابداعى آخر مطلوب معالجته باستخدام عناصر محددة لاينقصها الا التنظيم ليتحقق الحل ، وهو ما يرى بعض الذين درسوا الظاهرة انه مما يميز بين عملية الابداع (١) وحل المشكلات.(٢) •

---

(١) Creative process.

(٢) problem solving.

وفى مجال العمل الفنى توجد عملية مباشرة ، وجهد موجه الى غاية محددة ولكن الغاية شىء غير مرئى ولايمكن ادراكه بالكامل سلفا ، مما يترتب عليه أن على المبدع أن يجرب ادواته فىموقف استكشافىمستدعيا بذلك قراءاته وذكرياته بل وخياله النشط ، ومفروض حينئذ أن يمتد بحبال الذكريات والمدركات الى نطاق التشكيلات الجديدة التى قد يفرض واحد منها نفسه كتشكيل مختـــار وملائم لهدف العملية ٠

ويرى شاكجنت ميهالى وجتزلز (Csikszintmihalyi & Getzels, 1970) أن مما يميز عملية الابداع عموما هو أن الفنان ، أو المبدع بوجه عام ، ينبغى أن تكون لديه المهارة الفنية اللازمة أو المعرفة ، مع اتجاه للاهتمام بالكشف ، حينئذ فان هذا المبدع المزود بهذه الامكانيات سيكون أكثر ابداعا من غيره ممن ليست لديهم نفس الامكانيات ٠

وتلقى الاحداث لايمضى بالنسبة لكل الاشخاص على نفس الصورة فقد يتلقاها البعض بسهولة ويعبرونها ، بينما يتلقاها الاخـــرون بتمهل ومعاناة ، وطريقة التلقى تؤثر بلاشك على التخزين وعلى الاستدعاء فيما بعد ٠ ومن بين ما يبعث ذكرياتنا اماموقف مماثلة تحدث فيما بعد (سويف ١٩٧٠، ص ٢٨٢) واما سياق ذهنى خيالى تتداعى فيه الذكريات ٠
(Richardson, 1969, p. 27)

وغنى عن البيان أن المعلومات التى تستدعى ، تكون كما يرى ميدنيك ذات خصائص جديدة ٠ حيث أنها تدخل فى ترابطات جديدة ، وفى بناء جديد يضيف عليها بالتالى خصائص ، كمـــا تمده هى الاخرى بخصائص ٠٠٠ (Mednick et al., 1964) وهذا يقود بالتالى الى القاء الضوء على أهمية التخيل ودوره فى السلوك والاداء الابداعى ٠

التخيل والاطار المعرفى للسلوك الابداعى :

خلال السنوات التى زاد فيها الاهتمام بالتفكير الابداعى ، قل الاهتمام

بدرجة ملحوظة بموضوع التخيل (٢) ، حيث يذكر فرانك كيسيل أنه لم تنشر سوى خمس دراسات فى هذا الموضوع على مدى العشرين عاما الممتدة ابتداء من عام ١٩٤٠ (Kessel, 1972) على الرغم من أن هذا الموضوع يضرب بجذوره فى القدم الى السنوات الأولى لنشأة علم النفس الحديث ، ولكن فى السنوات الأخيرة نشأت عوامل أعادت الاهتمام مرة اخرى الى موضوع التخيل وأظهر عدد كبير من الباحثين اهتمامهم بهذا الموضوع
(Kogan, 1967, koch, 1960; Richardson, 1969)

ومن الطريف أن الدراسات الحديثة لعملية التخيل ، تلتقى فى كثير من نتائجها مع دراسات وآراء مبكرة لواحد من أكبر علماء النفس التجريبى هو فردريك بارتليت Bartlett فقد قرر هذا العالم أن التخيل والتفكير يتماثلان فى امتلاكهما للوظيفة التى تمكننا من تناول المواقف ونحن على مسافة منها (Kessel, 1972) والتخيل يمكننا من الامساك بجزئيات من الافكار ما تلبث أن تصبح بعمليات التفكير (تذكر ، واستدلال وحكم ٠٠) شيئا متماسكا ، كما أن التخيل يساعدنا على أن نجعل الافكار الهشة غير المترابطة اكثر صلابة ، وبالتالى يساعد على تحويل مواقف المنبهات الماضية الى بناءات على قدر اكبر من المعقولية ، وذلك باعادة تركيبها ، ودمج بعضها ونسبة البعض السابق الى البعض اللاحق
(Kessel, 1972 ; Bartlett, 1927, pp. 25—27)
وهو نفس الامر الذى يذكره أيضا ووردورث وماركيز عن اعادة تركيب الحوادث بعد مضى وقت على وقوعها (Woodworth & Marquis, 1949, p. 72).
ولكن ما هو التخيل ؟ :

يعرف فيناك التخيل بأنه معالجة الصور (Vilnack, 1952, p. 198) والصور فيما يذكر ريتشاردسون (Richardson, 1969) قد تكون سمعية أو بصرية أو ذوقية أو جلدية أو شمية ، وهى تتم من خلال عدد من الانماط التخيلية : أما تصور أو تخيل ارتسامى ، وهو تصور بصرى يتم من خلال التركيز على صورة تنسحب الى أن تختفى ، ويظل الشخص مركزا فيظل

---

(١) Imagery.

يبصرها لمدة تتفاوت من شخص لاخر · كذلك يوجد التخيل اللاحق وتخيل الذاكرة والتخيل الخيالى (*)· واذا كانت الانواع السالفة محرد صور قد ترتد فى الغالب الى اصول واقعية أو أشياء لاصول واقعية فان التخيل الخيالى هو من بينها الذى يعتمد فى مادته على تركيبات غير واقعية ، لم تحدث ، أو ربما تكون أجزاء منها قد وقعت ، ولكن النتيجة على الجملة هى تركيب جديد وغريب تماما ·

وربما كان هذا النوع الاخير هو مايشير اليه غرانك بارون بأنه التخيل ذو الابعاد الاربعة أو الرؤيا الابداعية القريبة من النبوة ، وقد يكون هذا النوع أيضا هو المسئول عن خصوبة عملية الابداع (Barron, 1958 , 1961) لدى الفنانيين والكتاب ·

وقد أمكن ، فى دراسات متعددة ، الكشف عن أن السلوك يستند فى جانب منه الى عملية مواصلة تخيلية ، فالانسان ، خاصة وهو يتناول عملا من الاعمال المحتاجة الى اطالة النظر والتفكير فهو لايقلد أحداثا وقعت بالفعل حتى وان كان أساس فكرته حادثة واقعية أو قصة تاريخية · حتى فى مثل هذه الحالات فهو يعيد تشكيل مادته كما يذكر وودورث · وحينما يعالجها على هذا المستوى الخيالى تبزغ فجأة تفاصيل جديدة ومنعطفات لم تكن متوقعة ، بل وربما جدران سميكة يصعب اختراقها · وهذه العقبات لا يمكن تخطيها الا من خلال الخيال الخصيب (حنورة ١٩٧٩ (أ) ، الفصلان ٩ ، ١٠) ·

ويقر كثير من الفنانين والأدباء أن التخيل هو أعظم نشاط للكائن الحى ، من هؤلاء صمويل كولوريدج (Khatena, 1975) · ويرى بليك Blake انه مصدر القوة الذى عن طريق ممارسته نشهد بعض الطاقة الالهية (ibid)

ومن المحتمل ان يكون التخيل أساس الاشراق فى عملية الابداع · وقد قامت محاولات استخدام التخيل كخطوة وظيفية فى عملية حل المشكلات على نحو ما نجد لدى أوسبورن فى نسقه الذى يرى انه ينشط السلوك الابداعى

(*) لمزيد من التفصيل عن موضوع التخيل انظر : (Richardson, 1969)

الجماعى والمعروف باسم القصف الذهنى (١) .(Osborn, 1965 (حنورة ١٩٧٩ (ب)) ٠

تنمية القدرة على التخيل :

قام خاتينا (Katena, 1975 a, b) بتقديم بعض الاساليب أو الاستراتيجيات لاستثمار نتائج دراساته ودراسات غيره فى تنمية التخيل وما ينتج عن ذلك خاصة فى مجال القدرات والعمليات الابداعية ، ومن أبرز ما قدمه هذا الباحث :

١ ـ استراتيجية كسر المعتاد من الافكار أو الادراكات ، من أجل الحصول على تكوينات جديدة :

وقد يبدو هذا الاسلوب مدمرا للاطر الادراكية التى سبق وكونها الفرد . ولكن من الضرورى ملاحظة أن تكوين الاطر الادراكية لا يعنى الثبات عليها وعدم تجاوزها ٠ وقد سبق الحديث عن العزل الادراكى ، وكيف أن التخيل ينشط تحت هذا الظرف٠ والمبدع فىكثير من الاحيانيحاول أن يتجرد من الاطر الثابتة اما بتجاهلها أو بتكسيرها ، لكى يصل الى منتجات أصيلة ٠٠٠ وربما كانت هذه الاستراتيجية هى المسئولة عن جانب الجدة فى الانتاج الابداعى ، يعاونها فى ذلك عدد من القدرات الابداعية ، ربما كان من أهمها القدرة على الطلاقة بجوانبها المختلفة ، والقدرة على المرونة ، بما تتيحة للفرد من الانتقال من فئة الى فئة أو من وجهة الى وجهة ، تجاوزا للانماط الجامدة أو الصور الثابتة ، كما أن استشفاف المشكلات هو المفتاح الذى يقود ذهن المبدع الى نقد الواقع بما فيه من جمود أو عدم ملائمة للموقف الجديد ٠

٢ ـ الاسلوب الثانى الذى يقدمه خاتينا هو اعادة البناء (٢) :

وهذا الجانب بالطبع خطوة تالية لكسر الواقع وتجاوزه ، والاكان مجرد الهدم افسادا أقرب الى النشاط المخبول ، وليس من الضرورى أن تسبق هذه الاستراتيجية استراتيجية كسر الواقع المعتاد ، بل ان اعادة البناء يمكن أن

---

(١) Brain Storming. (٢) Reconstruction.

تتم من خلال عناصر قائمة ، وتهدف الاستراتيجية فى هذا الموقف الى اعادة صياغة لهذه العناصر ٠

وفى مجال عملية الابداع فى الفن ، يكون عمل المبدع هو تناول عناصر الموضوع وتجميعها فى عدد من الصياغات الى أن يصل الى أنسب صياغة ٠ صحيح أن هذه الاستراتيجية لا تستقيم بذاتها ، بل هناك جوانب أخرى تشاركها وتساعدها على انتاج أكمل وأجمل ، ومن هذه الجوانب ما هو عقلى وما هو جمالى وما هو مزاجى ، وما هو راجع الى القيم المقبولة اجتماعيا أو المعبرة عن رغبات وآمال الاخرين ٠

٣ ـ التركيب (التأليف) (١) :

والتأليف لدى خاتينا يختلف عن اعادة البناء ، من حيث أنه يمد المبدع بحرية أكبر فى المعالجة والتعبير ، فيمكن استخدام كل عناصر المجـــال أو جزء منها ٠

وهناك جوانب تخيلية تتعلق بالتخيـل منها التمثيـــل والتشبيـــه والاستعارة ٠ صحيح أن استخدام هذه الاساليب البلاغية يكون ضمن العمل أو المنتج الابداعى ولكن التفكير من خلال هذه الاساليب سمة ، على أى حال ، من سمات التفكير الابداعى ٠ ويبرز شافر (Schaefer, 1975) أيضا أهمية الاستعارة (٢) والتشبيه (٣) والتمثيل (٤) فى عملية الابداع ٠

ويعلق خاتينا أهمية كبيرة على التشخيص وهو بعد من أبعاد النشاط التخيلى من حيث انه صورة للمقارنة تحاول اضفاء الحياة على الجمادات أو المجردات من أمور هذا العالم ٠ وهذا يختلف بالطبع عن الهذاءات ٠ وربما كان الدور الذى يقوم به التشخيص ـ بما يمد المبدع به من امكانيات لاستدراج الكائنات الموجودة فى مجاله ، حية كانت أم جمادا الى نطاق سيطرته ودفعها الى الحركة المتفقة مع تيار عملية الابداع ـ هو أبرز جوانب للنشاط التخيلى٠

---

(١) Synthesis. (٢) Metaphor. (٣) Simile. (٤) Anology.

وقريب من هذا ما أشار اليه سويف عند حديثه عن الخصائص الفراسية التى يضفيها المبدع على الاشياء ، فهذا الكتاب يشدنى ، وتلك الصـــورة تسحرنى ... ، هذه الخصائص مما لا شك فيه تلعب دورا بارزا فى تطويع الاشياء الجامدة أو الخامدة فى مجال المبدع بما يجعل مجاله مرنا ، ونشطا ومتدفقا .. فان ادراك الشاعر يماثل ادراك الطفل أو البدائى من حيث أنـــه يدرك الخصائص الفراسية للاشياء ، أى يدركها على أنها دافعة للانا الى فعل لكن هذه الخصائص التى تبدو له لاشك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائى . فهى ككل ما فى المجال السلوكى تعتمد على الشخصية . وكذلك نجد أن هذه الخصائص تختلف من شاعر الى شاعر ... وبوجه عام يمكن أن يقال أن ادراك الشاعر يشبه ادراك الطفل والبدائى من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث المضمون ، فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائى مع مجاله ، ولكن فى مستوى أعلى .. (سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨٨) .

وقريب من هذا ما توصل اليه ليونارد دوب ، من حيث ما كشف عنه من أن البدائيين مزودين باستعداد للتخيل الارتسامى اكبر مما هو موجود لدى الغربيين (Doob, 1966) مما يعزز الرأى الذاهب الى أن المبدع ، ربما احتفظ منذ الطفولة بنشاط تخيلى أو ربما كان تمسكه بممارسة هذا النشاط هـــو المسئول عن احتفاظه به على مستوى يمكنه من تناول مشكلات ابداعية بقدر من التحرر من جمود الواقع وتصلبه ...

على انه فى سياق الحديث عن العمليات الذهنية من ادراك وتذكر وتخيل، ينبغى التنبه دائما الى أن هذه العمليات لاتتم فرادى أو على استقلال ، بل هى تتم فى نطاق عملية كبيرة ، ربما كان اهم مميزاتها الفهم والانجاز ... فما هى طبيعة هذا الفهم الذى يستوعب كل هذه العمليات فى مسار عمليـــة الابداع ؟ هذا ما سوف تكشف عنه الفقرات التالية ...

السلوك الابداعى بين الفهم (١) والاستبصار (٢) والبداهة (٣) :

ترى مارى هنل ان الفهم هو محور التفكير او هو الغاية منه ، ويتـــم الفهم غالبا باحدى طريقتين :

---

(١) Understanding. (٢) Insight. (٣) Intuition.

١ ـ توضيح تركيب مادة ما ٠

٢ ـ ربط عنصر ما بسياقه ٠

وتوضيح البنية يعنى تبسيطها بالرجوع الى مكوناتها ، ولما كان العالم يرتد فى النهاية من حيث تركيبه الى ذرات ، وتتكون من الذرات تركيبات على درجات متفاوته من التعقيد ، فان التبسيط يعتبر اذن احد جناحى عمليـــة الفهم ، اما الجناح الثانى فهو ربط العناصر فى سياقاتها ، اى القيام بعملية التركيب مرة أخرى ليصبح العالم مفهوما ٠

وبديهى ان اساليب التبسيط والتركيب متنـــوعة ، وتمضى فى عدد من العمليات العقلية ما بين القياس والاستدلال والتحليل والتركيب مما هو وارد لدى فلاسفة المنطق والرياضة ٠

ولكن مايهم المتخصص فى علم النفس هو : ماهى الجوانب السيكولوجية المميزة لهذه العمليات ؟ (Henle, 1966)

يذكر ثرستون Thurstone ان تقدم الفعل السيكولوجى نحو التعبير المفتوح يتكون من خطوات متتابعة ، وكل خطوة فى هذا النشـــاط يمكن اعتبارها نقطة اختيار او تفريع ٠ واذا كانت نقطة الاختيار فى شعور متبأور فان القرار يكون خاضعا للضبط العقلى وهو فى تمام الوعى ٠ واذا تم قرار الاختيار بلا شعور فهو يتم بالحدس او العادة أو الصدفة أو الغريزة ٠ وعلى هذا فان الاختيار يميز الذكاء العالى ، ومن ثم فانه يكون تحت الضبط الشـــعورى للشخص فى اى مرحلة سابقة على الفعل ، لدرجة ان عددا كبيرا من المتغيرات الممكنة المفتوحة تكون تحت ضبط الشعور أما اذا تم الفعل تحت ضبط الدافع أو الطوارىء ، فسوف يتم بشكل اندفاعى واقل كفاءة (Croness,1963, pp. 283)

ويبدو ان هناك فروقا فردية من حيث هذه المقدرة، خاصة اذا اضيف اليها الخيال ٠ يتضح ذلك مما تشير اليه الدراسات المتتابعة التى قدمها وستكوت

وزملاؤه عن الحدس (البداهة (١)) (Westcott, 1968) والدراسات المتابعة أيضا التي بدأها ما بيير من بداية الثلاثينات عن الاتجاه (سميه فهمى ، ١٩٦٠ ص ٨٣ ؛ (Maier et al, 968) فهى تشير الى ان التعليم كثيرا ما يتم تحت ظروف الاستبصار ، والعناصر تكون كلها موجودة امام عدد كبير من الأفراد ، ويتوصل قلة منهم الى الحل لمجرد التنبه الى عنصر معين ذى فاعلية خاصة فى التأثير على المجال الادراكى والفهمى ، وربما التخيلى ٠

وقد توصل مابيير عبر عدد من الدراسات (ibid) الى ان بعض العناصر تكون ذات قيمة دافعة الى الوصول الى الحل الابداعى ،كما ان الافراد يختلفون عن بعضهم البعض فى تخزين المعلومات والافادة منها فيما بعد ٠ كما ان هذه الفروق تتعلق بطريقة استدعاء المعلومات ٠ والمبدعون هم الذين يصلون الى تكوينات ابداعية من عناصر سابقة ، وهم أيضا ذوو القدرة الماهرة على انشاء تكوينات جديدة من عناصر متباعدة ٠

ويعتبر ميدنيك ان عملية الابداع تتم بشكل ناجح اذا كان بامكان المبدع الربط بين العناصر البعيدة فى تركيبات ابداعية ٠

اما اوسجود (Osgood, 1964, pp. 184 — 210) فهو يرى ان الفهم يعتمد على التعلم ٠ وعملية الادراك ، كما سبقت الاشارة ، تزود الشخص بالمفردات أو الجزئيات أو ربما التكوينات ، والشخص يقوم باسكان هذه العناصر فى الانساق المعرفية وفقا لعدد من الخطوات يمكن صياغتها على النحو التالى :

(أ) استقبال المعلومات ٠

(ب) ترميز هذه المعلومات ٠

(جـ) تخزين هذه المعلومات وتسكينها فى النسق الذى تنتمى اليه ٠

(د) عند استدعاء هذه المعلومات فانها تستدعى فى نطاق فئة المعلومات التى تم على اساسها تخزين هذه المادة ٠

---

(١) Intuition.

وربما كان قريبا من ذلك نتائج دراسات برونر ، الذى يرى ان معظم التعامل مع البيئة يتضمن معالجتها من خلال فئات · والامر يصبح مفهوما اذا نظرنا الى النشاط المعرفى على انه يعتمد على اســـكان الوحدات فى حدود عضويتها فى فئة . ويرى برونر وآخرون (Bruner et al. 1958. p. 231) ان تعليم الفئة (١) هو احد الوسائل الرئيسية التى يتم عن طريقها تنشئة او تطبيع عضو المجتمع ، لان الفئات التى يتعلمها الشخص ويستخدمها باعتياد تعكس مطالب الحضارة التى ينشأ فيها ·

ويرى مونى (Mooney, 1963.) ان المبدعين لكى يصلوا الى قمـة أو ذروة الابداع يلجأون الى ما يلى :

١ ـ يحتفظون بأنفسهم مفتوحين لزيادة التضمينات الواردة من خلال خبرتهـــم ·

٢ ـ يركزون الخبرة من خلال مفارقة الذات وتحقيق الذات فى نفس الوقت ·

٣ ـ يستخرجون المعنى من خبرتهم بالاعتماد على زيادة خبـــراتهم الجماليـــة ·

واذا كان هؤلاء الباحثون يركزون جميعا تقريبا على التفتح على الخبرة ، فانهم أيضـــا يركزون على اهميـة تخزين المعرفة · وفقا لاساليب متعددة · فاوسجود مثلا يرى ان الترميز مهم سواء فى التلقى او فى الاستثمار ، ومثله برونر ولوستن ، اما مونى فانه يركـــز على زيادة الخبـرة واستخراج المعنى من خلال زيادة الخبرة الجمالية ·

والحقيقة ان عملية الفهم ، سواء فى التلقى او الاستثمار على جانب كبير من الاهمية بالنسبة لعملية الابداع · ويبدو ان الامر لايقتصر فحسب

---

(١) Category Learning.

على تخزين مواد واعادة استخدامها حيث انه فى مجال انجاز عمل ابداعى معين يتلقى المبدع تاثيرات قد تكون واردة من الخارج اى من العالم الخارجى تعبيرا عن العمل الذى يقوم به ، او من داخل العمل نفسه بحيث ان زيادة الوضوح تؤدى الى نشوء منبهات جديدة واستبصارات طريفة • وهذا ماكشفت عنه دراسات ارنهيم ووستكوت ، ومايروسويف وحنوره وغيرهم •

(سويف ، ١٩٧٠ ، حنوره ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب)
(Arnheim, 1966, p. 31 ; Westcott, 1968, Maeir, 1968 ; 1970 ;

فارنهيم مثلا يرى ان الادراك كيفية تتم على اساس البنية الاصلية ذات الوظيفة المحدده ، وتفرض الملامح الاساسية لهذه البنية نفسها ، وتدرك من البداية وهو هنا ادراك انتقائى ابداعى • وهذه العملية ابعد من أن تكون مجرد تسجيل سلبى بل هى افعال ابداعية : ذات بنية طاغية ، ومايحدث فى الادراك حتى بعد الانتقاء والتجميع يشبه مايمكن اعتباره استبصارا او فهما •

ويذكر ارنهيم ان التمييز فى هذه الحالة بين المدرك والمفهوم أو التصور يزول طالما ان الهدف من الادراك هو الوصول الى تحديد مفهوم او تجريد •

والعلاقة بين العناصر المعرفية ، علاقة تفاعلية ، أى انها ذات تاثير مباشر • ومن ذلك ماكشف عنه دريشتاد فى دراسة عن استخدام التماثلات(٣) والاختمار فى الحصول على استبصارات فى عملية الابداع ، وكان الاسلوب هو تقديم المشكلة تعقبها فترة راحة للاختمار وتقديم بعض المنبهات الخارجية غير المتعمدة اثناء جلسة الحل ••• او اثناء الاختمار • وقد وجد ان المنبهات الخارجية (التماثلات المرئية) للمشكلات المطلوب حلها قد ساعدت المفحوصين على حل المشكلة ، وقد وجد ان **التفاعل بين تماثلات بصرية** معروضة على المفحوصين مع فترة اختمار قد ساعد على حل مشكلة اكثر تعقيدا • (Dreistadt, 1969)

---

(١) Perception. (٢) Conception. (٣) Analogies.

والواقع ان تفسير هذه النتائج لا يمكن ان يؤخذ من زاوية واحدة ، فهناك المخزون لدى الافراد من المعلومات السابقة ، وقدرتهم على الاستبصار وسرعتهم فى ذلك أيضا على نحو ماتكشف لدى نورمان مايير وزملائه ، كما ان قدرتهم على الاستدعاء فى فئـــات معينة من خلال مفاهيم سبق تكوينها أو الفروق القائمة بين الافراد فى تكسيـــر المنبهات وتركيبها أو التاليف بين عناصرها من جديد فيما يرى خاتينا (Khatena, 1975) كل ذلك يجعل الامر ليس مجرد نظرية او زاوية مفردة للنظر ، بل ان المسألة تحتـاج الى نظرة محورية تتعامـــل مـــع الظاهرة على اساس عدد من المستويات والتشابكات .... حيث ان عملية الفهم ، كما برز من خلال هذه الاستعراضات، يمكن ان يكشف عن عدة زوايا منها :

١ ـ أنه يمكن ان يكون قدرة يختلف فيها الاشخاص ، ومجرد اسنحـــواذ فرد على قدرة اكبر يتيح له الوصول الى نتائج دقيقة وسريعة .

٢ ـ ويمكن ان يتأثر الفهم بالتطبيع الاجتماعى ، كما يرى برونر .

٣ ـ ويمكن ان تكون عملية التعليم ، كما يذكر اسجود ، هى المسئولة عن صياغة المدركات فى فئات واستثمارها من خلال تركيبات وفئات،معينة ، بحيث يمكن فى هذه الحالة الذهاب الى ان لاجديد ، مادامت الفئات معروفة سلفا ومتعلمة .

٤ ـ كذلك فانه من الممكن ان تكون الفروق فى القدرة الحدسية ، فيما يرى وستكوت ، هى المسئولة عن سرعة الوصول لحل المشكلات وتحقيق انجازات ابداعية ، مادام ان الافراد ينقسمون الى فئات من حيث الكم من المعلومات اللازم للوصول الى الحل ، حيث يرى وستكوت ان الافراد المبدعين محتاجون الى كم اقل من المعلومات ، وهم يصلون بهذا الكم الى حلول ابداعية اسرع ، اما الاذكياء فقط غير الحدسين فهم يحتاجون الى كم اكبر من المعلومات لكى يصلوا للحلول المقبولة .

وهذا يمكن ان يرتد الى مجرد فروق فى القدرة كما انه من الممكن ان تكون الفروق بين هؤلاء الافراد راجعة الى ما سبق لهم ان حصلوه من معارف، او ما تعلموه من اساليب لتحصيل المعارف وحل المشكلات على نحـــو ما يرى هب (Hebb, 1958)

الخلاصـــة :

من الملاحظ اننا امام احتمالات متعددة للعلاقة الممكنة والتفاعل المحتمل بين العمليات وجوانب السلوك الأخرى وجدانية وجمالية واجتماعية .. الخ وهو الأمر الذى يجعل مهمة دراسات عمليات التفكير بعامة وعمليات الابداع على وجه خاص من الامور التى تخضـــع لعديد من المتغيرات والمشـــكلات والمحاذير .. فما بالك بدراسة عملية الابداع فى مجال كتابة المسرحية وهو المجال الذى يتعامل مع عديد من العناصر والاطراف ، ومطلوب من المبدع اولا :

ان يفهم طبيعة عمله ، وان يفهم طبيعة عمل كل طرف من الاطراف المشاركين فى العمل المسرحى .. وهذا الفهم ، كما وضح من قبل ، ليس فحسب تجميع عناصر او استنتاج نتائج من مقدمات بل هو فى سياق عملية الابداع يتجاوز حدود المجال المعرفى ، الى مجال آخر هو السياق المزاجى للمبدع .. وهذا ما سوف تتم معالجته فى الفصل التالى ...

* * *

الفصل الثانى

الابداع فى سياق وجدانى

ربما كان الحديث عن الوجدانات والمشاعر فى سياق الحديث عن عملية الابداع مما لا يضيف جديدا للموضوع ٠٠ فلقد بدأ الحديث فى هذا المجال منذ عصور بعيدة وما زال ممتدا حتى الآن وهو ما يجعل تناوله يحتاج منا الى طرح السؤالين التاليين ٠

١ ـ ما أهمية تناول هذا البعد بالنسبة لدراستنا ؟

٢ ـ هل هناك جديد يمكن أن يقدمه حديثنا عن هذا الموضوع ؟

الواقع اننا لاننوى من الآن تقديم اضافات تفسيرية لما هو قائم فهذا مجاله نهاية المطاف ، ولكن ما نطمح اليه حقيقة هو القاء الضوء على الأبعاد المختلفة التى افترضنا أن تكون بناء للسلوك الابداعى ، بهدف أساسى هو النظر اليها من خلال تلك العلاقة الدينامية ، فقد يفصح المشهد عن دلالات جديدة تساعد فى الكشف عن بعض اسرار هذا السلوك الانسانى المعقد ٠

والجانب الوجدانى فى السلوك بلغة اجرائية يتضمن الدوافع والقيم والسمات الشخصية وديناميانها ٠٠٠ الخ ٠

وقد تنبهنا فى دراستنا السابقة عن عملية الابداع (حنورة ١٩٧٩ (أ) ف ٢ ، ٩ ، ١٠) الى أن الفعل الانسانى يصدر عن بطانة وجدانية يتأثر بها ويحمل ملامحها ٠

وها نحن نتقدم خطوة الآن ونفترض أن هناك أربعة أبعاد تكون البطانة الحقيقية للسلوك والبعد الوجدانى هو أحد هذه الابعاد ٠

ربما أمكن لنا الاقتراب أكثر من هذا المعنى حين نلقى الضـــوء على المتغيرات التالية :

(أ) الشخصية والقيم ٠

(ب) الدوافع والاستثاره ٠

(ج) الغموض وتحمله ٠

(د) التوتر والانعصاب ٠

(هـ) لياقة التنفيذ فى موقف توترى ٠

(أ) السلوك الابداعى بين الشخصية والقيم الخاصة :

نادرة هى البحوث التى تدرس عملية الابداع فى علاقتها ببعض متغيرات الشخصية أو القيم ٠ وكل ما هو قائم فى الميدان دراسات للشخصية بمفردها فى اطار اجتماعى أو فى علاقتها بالقدرات الابداعية ٠ وعملية استطلاع التراث نكشف عن نقص فى هذا المجال المتعلق باستكشاف علاقة القيم بالابداع ، ومن الدراسات القليلة فىمجال القيم الشخصية وعملية الابداعدراسة اجرتها شارلوت دويل (Doyle, 1973) تشير فيها الى أن الباحثين لايتجهـــون الى الى التعامل مع مفاهيم من قبيل الامانة والصدق عندما يكون السياق هو وصف عمليات التفكير ، وربما كان أحد الاستثناءات القليلة ماكس فرتهيمر فى مناقشته ما أسماه لتفكير المنتج ، حيث يرى ان صفات الاستقامة والامانة والاخلاص يبدو أنها ليست صفات هامشية لهذه العملية ٠ ويشير فرتهيمر الى الصراحة والامانة الاخلاص باعتبارها مما يميز سلوك المنتج ٠ وتـــرى شارلوت دويل ان هذه الصفات هى جوهر ما يميز الفنانين المبدعين : أنهم يصفون أنفسهم خلال العمل بانهم أمناء وصادقون وهم يشعرون أن الامانة والصدق هما بؤرة أو قلب ما يفعلون فى الفن ٠

وقد أجرت الباحثة دراستها باستخدام أسلوب المقابلة مع ثلاثة من

الفنانين فى القصة والموسيقى والشعر • وقد قام بالمقابلة أربعة من الدارسين بالاضافة الى الباحثة الأصلية ، ولم تكن ثمة اسئلة محددة للموضوع سلفا ، بل كان لديهم معرفة بظاهرة الابداع من خلال الاطلاع على بحـــوث فرويد وشاشتل وكريس وكوبى وماسلو ومالتزمان وكوجان وماكس فرتهيمر •

وقد توصلت الباحثه الى ما يلى :

١ ـ أن ناتج عملية الابداع يدور حول شىء ، وهو يرتد الى مصدر ، المصدر شىء ما يشبه خبرة الفنان عن الحياة ، رؤياه الشخصية للعالم وللذات، انه ليس قائما فى البداية ، ليس نفسا أو فكرا ، ينتظر التعبير عنه •• ان الأمر فى صميمه كفاح لمواجهة الذات بأمانة ، ولا يتم ذلك الا من خلال وسيط وحين يكون التعبير فى وسيط واضح فان الفنان حينئـذ يكون قد اكتشف شيئا ما •

٢ ـ الامانة التى تتحدث عنها الباحثة ليست ترجيعا لشىء واقعى ولكنها تخص الحقيقة المخترعة (١) ••

٣ ـ طالما يوجد عمل وهدف ، شىء ما يعبر عنه بأمانه ، فان عملية الابداع (على الاقل فى الفنون ، وان كانت الباحثه تعتقد أنها فى كل مجالات الحياة) هى عملية تمتد فى الزمن ، ليس بالثـــوانى أو الدقائق بل بالاسابيع والسنين • وهى عملية مضمرة ، وان كانت بعض مراحلها يكون مشعورا بها ، وعلى الفنان أن يرجع الى الاختيار الشـــعورى لاختيار بعض الأفكار والاستبصارات والالهامات (٢) ورفض بعضها الآخر ، وفقا لمكانته الخاصة ، والفنانون جميعا ذكروا للباحثه أن الامانة والصدق كانا محكين اساسيين •

٤ ـ رأى الفنانون الامانة أكثر مركزية عن باقى الخصـــائص التى ذكرت

---

(١) Invented reality.

(٢) Inspirations.

كمميزات للابداع ، كالاصالة والصنعه ـ صحيح كلهم تحدثوا عنهـا باهتمام ، ولكن مركز الاهتمام الحقيقى كان هو الامانة ٠

والامانة كما تراها دويل من خلال خبرتها مع الفنانين تشير الى رؤيا شخصية تمـزج بين التفكير والانفعال ، رؤية للعالم وفهم للذات ٠ والعمل ينبغى أن يكون أمينا لهذه الرؤيا ، كالعالم حين يسجل بأمانة ما قد لاحظه فى الظاهرة المدروسة ، ولكن كيف يمكن للفنان أن يعبر عن ملاحظاتـــه بأمانه وصدق ، اذا كان من المرغوب فيه التوحيد بين التفـكير والانفعال ، أى بين شىء موضوعى ، وشىء ذاتى ؟ ٠

ربما كان الصدق والامانة كقيمتين يؤمن بهما الفنانون فى عملية الابداع من الأمور التى مازالت تحتاج الى مزيد من البحوث ، خاصه فى مجال الاداء الابداعى ، وليس فحسب باعتبارهما قيمتين تميزان شخصية المبدع ضمن ما يميزها من قدرات أو سمات ٠

وهناك دراسات أخرى أجريت لدراسة الشخصية والابداع دراســـة شاملة بقصد تحديد الدوافع والسمات والـقيم والاتجاهات لدى المبدعين ومن تلك الدراسات ما قام به هارفى منفردا أحيانا ، ومع عدد من الباحثين الآخرين أحيانا أخـرى ٠

(Harvey, 1967 ; Harvey, 1974 ; Harvey and Felkner, 1970; Harvey, et al., 1961 ; Miller & Harvey, 1973 ; Alma et al., 1973).

والنظرية التى يستند اليها هؤلاء الباحثون هى ما اطلق عليه هارفى اسم أنساق الاعتقاد Belief Systems ، وأنساق الاعتقاد أربعة تتدرج من الشخصية التجسيدية (العيانية) التى تؤمن بالمعرفة القبلية A priori وهى الى حد ما متقلبة ، الى الشخصية الاكثر رقيا فى النسق الثانى ، وهى خطوة الى الامام بعيدا عن القبلية ، وان كان الخوف يميز اصحاب هذا النسق، والنسق الثالث خطوة أخرى للامام ، ويتميز أصحابه بالتنوع فى المعـــرفة والتفكير ، وهم متسامحون ، وأقل تقويما من أصحاب النسق ١ ، ٢ ، ويميلون لأن يكونوا مقبولين اجتماعيا ٠ أما النسق الرابع ، وهو أكثر النسقات قربا

من السلوك الابداعى فان أصحابه أكثر تجريدا ، وهم مختلفون تماما عن أصحاب الانساق السابقة فى المعرفة والتفكير والتعامل مع المواقف العامة والخاصة ، وهم أكثر تكاملا فى بنائهم المعرفى ، وعمليات التفكير ، كما أنهم أكثر ابداعا وأكثر تحملا للقلق ، ولديهم أيديولوجية متفرعة ، وهم يساعدون الآخرين كما يتميزون بالاستقلالية والمبادأة . وهم كذلك يمتيـــزون بحب المعرفة والسعى اليها والى السلوك الاستكشافى ، واستقلالهم من النوع الذى لا يتميز بالخلفة • والنسق بوجة عام مجموعة من الاستعدادات ، يتمكن من خلالها الشخص من بناء وتفسير المنبهات ، التى تخص الذات أو الاحداث الاجتماعية بطريقة خاصة ، وعلى هذا فهى تعمل كنـــوع من المرشـــح السيكولوجى (١) ، الذى يسمح بمرور ما يتفق مع النسق ، سواء كان هـذا المرور صدورا أو ورودا •

ومن هنا يمكن ملاحظة أن المبدع وهو يعمل سيكـــون هذا المرشح السيكولوجى له بالمرصاد •

والمرشح السيكولوجى أو نسق الاعتقاد يتكون لدى الشخص على مدى حياته منذ النشأة الاولى الى المدرسة ، الى البيئة الواسعة ، أفقيا ورأسيا ، الى الممارسات المتعددة ، وما يتعدل به سلوكه من خلال هذه الممارسات المستمرة ••• كل ذلك يفضى فى النهاية الى النسق الذى يمضى به الفرد خلال حياته ، والنسق ليس اختيارا صرفا كما انه ليس مفروضا كلية ، انه اختيار مشروط • وممارسته بعد ذلك يمكن أن تكون أيضا اختيارا مشروطا ، خاصة فى مجال الاداء الابداعى •

ومن الدراسات التى بحثت شخصية الكتاب دراســـة دريفدال وكاتل (Drevdall & Cattell, 1958) وقد كشفت هذه الدراسة عن أن الكتـــاب والفنانين يختلفون عن الجمهور العام من حيث ارتفاع الذكاء ، والنضج الوجدانى ، والسيطرة والمغامرة والحساسية الانفعالية والبداهه والتحرر ، والاكتفـاء

---

(١) Psychological Filter.

الذاتى ، كما أنهم يتسمون بدرجة عالية من التوتر النفسى ٠

ويشير الباحثان الى أن أهم نتيجة فى هذه الدراسة هى أن الفرد المبدع يختلف عن غير المبدع فى عدد من سمات الشخصية ، وليس فى كل سمات الشخصية ٠

ويعلق الباحثان بأن الاختلاف بين الكتاب المبدعين وغير المبدعين فى سمات الشخصية قد يكون مرجعه الى الابداع ، وربما لا يكون الأمر على هذا النحو ، وهى فى تقديرهما مشكلة ، ولكنهما عموما يفترضان وجود اتجاه ابداعى لذى المبدعين ، وهو عموما غير متوفر لدى غير المبدعين . ومادامت المجموعتان التجريبية ، والضابطه ، يتفقان فى كل شىء الا فى الابداع فمعنى ذلك بدرجة عالية من الترجيح أن هذا العنصر أو العامل هو المسئول عن الاختلاف بين المجموعتين ٠ ومن ناحية أخرى يفترض الباحثان أن يكون الابداع ، بدلا من كونه متغيرا مستقلا ، وفقا لما سبق ، يفترضان احتمال كونه متغيرا تابعا ٠

وفكرة المتغير المستقل والمتغير التابع فى نشاط ذى أبعاد متشعبة كالابداع أو عملية الابداع بمعنى أدق ، من الامور التى لاتقود الى نتائج ايجابية فى معظم الاحيان ، حقيقة أن بحوث نورمان مايير وزملائه (Maier et al, 1966 1967, 1968 a, b, 1970) امكانية استخدام متغيرات مستقلة ، مثل أزواج الكلمات مثلا ، والدافع الى العمل ، ٠٠٠ الخ بحيث ان ذلك يمكن أن ينتج آثاره فى عملية الابداع ، ولكن عند دراسة العلاقة بين الشخصية وقيمها وبين عملية الابداع حينئذ يبدو أن الأمر يتطلب مراجعة ٠

لقد برز فى دراسة دويل ، أن قيم المبدع تتكشف من خلال العمل على مدى رحلة العملية الابداعية من خلال التوحيد بين الفكر والانفعال ، ومن ثم فان أفكار المبدع ، وانفعالاته تمضى على مستوى واحد فى علاقتهما ، ويكشف ذلك عن نفسه فى العمل الابداعى ذاته ٠

ويشير وليم الأمشسه الى أن المبدع وهو يعمل ، يتطلب أكثر من مجرد

الاهتمامات والمواهب • ان الابداع يتضمن النسق القيمى (١) ، وهو ما يقوم به المبدع من نشاط متواصل لفهم الحياة وأمورها ، وكيف تمضى ، بحيث يتكون له من خلال كل ذلك وجهة نظر متسقة ، تؤثر بالتالى فيما يفرزه من أفكار واعمال (Al-Mmshah, 1967)وهو نفس الأمر الذى يمكن أن يعثر عليه الباحثفىدراساتتيلور (Taylor, 1961) ولدى لاسويل (Lasswell, 1959) حيث يرى هذان الباحثان انه من الواضح أهمية القيم التى اكتسبها الفرد بالنسبة للابداع ، من خلال البيئة التى ينمو فيها هذا الفرد •

ويشير ماسلو الى وجود خصائص سماتية (٢) لدى المبـــدع ، مثل الشجاعة والحرية ، والتلقائية ، والتكامل وقبول الذات ••• الخ •• فى عدد من مؤلفاته • (Maslow, 1968)

والحقيقة أن موضوع القيم وعلاقتها بالابداع من الموضوعات التى يمكن أن تمد الباحثين بذخيرة جيدة ، تساهم فى تفسير الجوانب الغامضة من عملية الابداع ، خاصة ، وأن ما يضيفه المبدع فى عمله ليس فحسب راجعا الى النسق المعرفى الذى يخص المبدع ، وليس هو من ناحية أخرى راجعـــا الى المجتمع ، وما يفرضه من مواصفات وأشكال على الفرد ، بل انه بالاضافة الى كل ذلك ، يتأثر بالقيم التى يتخذ منها الفرد مرجعا قويا يصدر عنه فىتصرفاته وأفكاره ، فهل يمكن اعتبار القيم الشخصية بمثابة دوافع تدفع الفرد نحو سلوك معين أو طريقة محددة فى عملية الابداع ، سواء كان ذلك فى شكلها أو مضمونها أو غايتها •• ؟ •

ربما يمكن عن طريق القاء نظرة على موضوع الدوافع وعملية الابداع تحديد بعض المفاتيح المساعدة على فهم هذه العملية •

٣ ـ عملية الابداع بين الدوافع والاستثارة :

يرى سلفادور مادى (Maddi, 1965) أن عملية الابداع ليس يكفى فيها القدرات العقلية والسمات الشخصية ، بل أن موضوع الدافعية هو من أهم

---

(١) Valuing System, (٢) Characterological qualities.

الجوانب اللازمة لها • يقول مادى : لم أقصد أن القدرات والاساليب غير متعلقة بالسلوك الابداعى ، ولا أقصد أن الجدة هى صفة طارئة للأفعال الابداعية . ولم أقصد أنه من غير المهم فى الانطلاقة الابداعية امكانية الرجوع الى الخلف اذا لم نتمكن من التقدم الى الأمام ، وأن نملك المرونة والتخيل والامكانيات التى تمكننا من التعامل مع الخبرات المحبوبة وغير المحبوبة ، ومن أى اتجاه تأتى • ولكن كل ذلك غير كاف ، فما هو مطلوب كذلك الدافعيـه ، الدافعية التى تقود الى الافعال الابداعية ، وهى تقوم بأهم وأعظم دور •

ويشير الباحث الى أن تصنيف الدوافع يمكن أن يتم على أساس واحدى أو على أساس تعددى ، والتصنيف التعددى ، كما يرى موراى Mauray, 1938 وماكليلاند Mclelland, 1951 تشير الى كثير من الدوافع ، لكل منها هدف مختلف عن الآخر ، فى بعض جوانبه • وعلى العكس من ذلك فان التصنيف الواحدى يرى أن الدوافع ترتد الى دافع واحد ، منها دافع المحافظة على الحياة أو دافع الموت (لدى التحليل النفسى) ، أو تحقيق الذات لدى أصحاب الارشاد النفسى المتمركز حول العميل ••• الخ •

ونظريات التجنب أو الاحجام فى الدوافع تشير الى خفض توتر الكائن وانقاص التنبيه فى السلوك ، مثل نظرية هل Hull, 1943 بينما نظريات الاقتـــراب أو الاقدام كنظريات كارل روجرز (Rogers, 1959) وأولبورت (Allport, 1955) تركز على زيادة التوتر والبحث عن مزيد من التنبيـــه •

وفى عدد من الدراسات استنتج مادى وجود حاجة أو دافع الى الجدة لدى المبدعين ، وهو الذى يقودهم الى انتاج اعمال ابداعية ، تتسم بالجـــدة • ويستنتج مادى أن المبدعين ، الذين ينفذون أعمالا ابداعية بالفعل ، لديهم ميل للجدة (١) وهذا الميل يمثل الأساس فى المركب الدافعى (٢) لديهم •

---

(١) Novelty.

(٢) Motivational Complex.

من ناحية أخرى يشير فرانك بارون (Barron, 1963) الى أن المبدعين اكثر ميـلا للملاحظة ، وهم يرون الاشياء على نحو ما يراها الناس ، ولكن أيضا على غير مايراها الناس ، ولديهم فى حياتهم قيم قد يقاسون منها، وهم مدفوعون الى هذه القيم بشكل متمادى أو مثابر ، ولهم حياة معقدة أكثر من غيرهم مما يقودهم الى تفضيل التوتر الزائد والاهتمام بالبهجة التى يحصلون عليها • ولديهم بالاضافة الى ذلك شخصية قوية ، تسمح لهم بدرجة عالية من التنقل بين مختلف مستويات الشاعر ، وذواتهم يمكن أن ترتد الى مواقف بدائية لانهم يعلمون أنهم قادرون على تصحيح أنفسهم والارتداد الى المنطق والتقييم العقلى •

وينتهى بارون الى أن عدم النظام لدى المبدع ليس مطلوبا لذاته ، ولكنه دافع يسمح للمبدع بالنظر الى الأمور نظرة خصبة ، دون أن يزعجه الاكتفاء بالثابت والمنظم والرتيب والمعتاد من الأمور ، وكل ذلك يتم من خلال قـدر أكبر من الحرية يتطلبه المبدع ، ويعيش به ، ويسمح له بأن يوجد النظام من خلال قدراته الخاصة وخبرته الشخصية •

أما ابراهام ماسلو فهو كثيرا ما يتحدث عن اتجاه ابداعى (١) ، يمكنه من أن يعيش ماضيه ومستقبله وحاضره ، انه يعيش الماضى ، ليس من أجل الحاضر ، ولكن من أجل اعداد المستقبل • والسبيل الى تكوين الاتجـــاه الابداعى لدى ماسلو هو التحرر من تاثير الآخرين والتحرر من الذات ، ومن الخجل ، مع قدر أكبر من النقد والتقييم • حينئذ تنتهى المخاوف ، وتقل الاحباطات ومطلوب قدر أكبر من الشجاعة لمعايشة الغامض وغير المألوف والجديد والمتناقض وغير المتوقع ••• حتى لايعيش الشخص شكاكا خائفا محروما • ان المبدع عليه أن يلقى بنفسه الى العمل ، أى تكون لديه الرغبة فى التلقى والقبول ، وان يكون ايجابيا • أى أن الدافع عنـــد ماسلو يعبر عن أن يكون الانسان ما يريد ، وما يريده ماسلو هو المستقبل الجديد الذى يحقق له ذاته بأوسع معانى تحقيق الذات •. (Maslow, 1963, 1968)

---

(١) Creative Attitude.

مما سبق يتضح أن الدافعية لا ينظر اليها من زاوية واحدة • ويبدو أن الباحثين لايستخدمون لغة واحدة للتعبير عن الدوافع • فجيلفورد يشير الى الاهتمامات والميول .(Guilford, 1971, 312) وآخر يشير اليها باعتبارها ذات أساس فسيولوجى (Malmo, 1958) ويشير اتكينسون الى الدافع باعتباره تهيئوا أو استعدادا وهو يقترب بذلك من مالمو ، من حيث نسبة الدافعية الى أساس بيولوجى وظهوره فى نشاط فسيولوجى ، وان كان يضيف أنه استعداد للكفاح من أجل الوصول الى هدف •

والحديث عن الدافعية يفترض ، على وجه عام ، وجود علاقة افتراضية أو ارتباط احصائى بين الدافعية كما تقاس بمقاييس لفظية أو عملية أو من خلال أسلوب الملاحظة المباشرة (Maddi, 1965) وبين الاستجابة الناشئة ردا على منبه معين •

اى أن الامر يشير الى عملية تشريط (منبه واستجابة) والعلاقة بينهما تشير الى شدة الدافع •

والواقع أن كثيرا من الباحثين يهملون العلاقة الدينامية بين الدافع والعمل الذى يتم ، من حيث أن الدافع يدفع الى العمل ، ربما ، والعمل بحد اته هو الآخر قد يزيد الدافع شدة ، وقد يقوده الى الضعف والاضمحلال • وهذا لا يمكن الكشف عنه الا من خلال دراسة عملية الابداع ذاتها ، وبحيث تؤخذ الحالة الابداعية (١) كلها فى نظرة واحدة ومن عدة زوايا ومستويات ، بدلا من التجزىء المخل أو التنقل من مرحلة الى مرحلة أو من زاوية الى زاوية مع اهمال العلاقة الدينامية بين مختلف المستويات ، والزوايا •

ومن الدراسات التى نظرت الى الدافعية فى الابداع من منظور آخر دراسات دروال . وهذا الباحث يميز بين الدافعية (٢) والاستثاره (٣) من حيث أن الاولى تشير الى بعد سيكولوجى ، بينما تشير الاستثارة الى جانب فسيولوجى • ويرى دروال (Drwal, 1973) أن التفكير الابداعى يسهل

---

(١) Creative state. (٢) Motivation. (٣) Arousal.

بزيادة الاستشارة ويعتمد اثر الاستثارة على نوع الدافع ونوعية العاطفة وسمات الشخصية • ويمكن تفسير الابداع لدى هذا الباحث من خلال التعلق بالدافعية الداخلية ، أى بالانغماس فى العمل ، فى مقابل انغماس الذات فى العواطف السلبية • والانفعالات تؤثر على الابداع بشكل كمى وشكل كيفى ، ويتجلى هذا فى تقييم الافكار أثناء الانفعال ، أو تحت الضغط الاجتماعى ، أو أثناء تعاطى المخدرات •

وفى دراسة أجراها لندزلى (Lindsley, 1964) عن الحالات النفسية ومتعلقاتها فى قياسات رسام المخ الكهربائى لحالة (التيقظ) يشير الى أن هناك علاقة بين درجة التيقظ Conscious وموجات الدماغ الكهربائية ومستوى التيقظ والكفاءة السلوكية • ففى حالات الخوف الشديد أو القلق يكون الشخص موزع الانتباه ، وينقصه التحكم فى تصرفاته وأفكاره • أما أثناء الانتباه فان الشخص يكون ذا انتباه انتقائى مركز يمكن توجيهه ، والكفاءة السلوكية تكون جيدة سريعة ، ويمكن تنظيم الاستجابات المتتالية • وفى أثناء اليقظة المسترخية فان الانتباه يكون متحررا ، غير مضطر للنظر فى أمر بعينه أو الى وجهة بذاتها ، والكفاءة السلوكية جيدة ، والارجاع منظمة ، مع وجود القدرة على التفكير الابداعى ••• ويشير لندزلى الى مستويات أخرى من حالة الاستثارة ، بما يؤكد بالفعل انه من خلال قياس النشـــاط الكهربائى للدماغ يمكن الاستدلال على حالة الاستثارة ، كما يمكن التنبؤ بحالة اليقظة والتفكير •

وواضح هنا أن الانفعال الشديد أو التركيز المقصود بشكل حاد ، ليسا هما أفضل الاحوال لممارسة التفكير الابداعى ، كما أن حالات الخمول والنوم ، فضلا عن حالات الاغماء ، ليست هى كذلك مما يمكن معه توقع تفكير على قدر معقول من الابداع •

والحالة المثالية هى حالة يقظة مسترخية (١) تكون فيها موجات الالفا

---

(١) Relaxed Wakefulness.

عادية ، ويكون التفكير حرا • ويمكن له التنقل خلال أفكاره بهدوء ، كما ترد التداعيات بشكل منظم ، الامر الذى يؤدى فى النهاية الى توفير الظرف الملائم للتفكير الابداعى • (Wilson, 1973)

وهذه النتائج تتفق عموما مع بعض الدراسات التى أجريت حول بعض سمات الشخصية والقدرة على الابداع (Soueif & El Sayed, 1970) والتى أبرزت أن حالة مثالية من التوتر مطلوبة لكى يمكن الحصول على أفضل درجات فى القدرات الابداعية • وقد وضح فى دراسات متعددة أنه تم الحصول على هذه النتيجة ، مما سوف يرد فيما يلى عند تناول موضوع الانعصاب والتوتر وعلاقتهما بعملية الابداع •

والتعليق الذى يمكن اضافته هنـــا هو أن عملية الابداع ذات ظروف تختلف عن ظروف قياس السمات والقدرات فى مواقف صناعية ، والامر مازال ينتظر المعالجة فى اطار عملية الابداع ذاتها •

ولعله من الملائم مناقشة بعض الجوانب الوجدانية الأخـــرى المتعلقـة بالدوافع ، وربما كان موضوع تحمل الغموض والتوتر النفسى من الامور التى دار حولها جدل كثير ، ومازال يدور ، مما يجعل مناقشتها أمرا مرغوبا فيه •

عملية الابداع وتحمل الغموض والتوتر النفسى :

الحديث عن تحمل الغموض يرتبط غالبا بالحديث عن التوتر النفسى (سويف ، ١٩٦٨ ص ٨ ــ ٩) حيث يبرز فى دراسات متعددة أن الشخص الناجح قادر على أن يتدرج فى استجابته الوجدانية ، يستطيـــــع أن يفرح بدرجات ويغضب بدرجات ، وذلك فى مقابل الشخص غير الناضـــــج الذى تصدر عنه استجابات بطريقة الكل أو اللاشىء •

وقد كشفت دراسات هولنجورث L.S. Hollingworth وجرسيلد Jersild وغيرهما من الباحثين عن أن استجابات الفهم والتفكير والانتباه تتضمن جميعا أننا بصدد شخص تتزايد مظاهر سلوكه من ناحية . كما تتكاثر

مصادر التنبيه الواقعه عليه من ناحية أخرى ، وتتضمن فى الوقت نفسه توضيحا للخطة الرئيسية التى يتبعها تحقيق التوافق مع هذه المنبهات بهذا السلوك ، وأهم أركان هذه الخطة : التدريج والانتخاب : تدريج الاستجابة الوجدانية (أو الاستجابة بالاقتراب أو الابتعاد) وانتخاب بعض المنبهات دون البعض الآخر على أساس المفاضلة التى تنتهى الى التعجيل بالاستجابة للبعض وتأجيل الاستجابة للبعض الآخر (سويف ، ١٩٦٨ ص ٩) ٠

وتصلب السلوك قد يحدث نتيجة لانخفاض مستوى الشعور بالامن والطمأنينه فى موقف معين ، كالخوف من الفشل ، وعدم التاكد من النتائج التى ستترتب على خطوتنا التالية والتردد والتوجس فيما يتعلق بالمواقف غير المألوفة (نفس المرجع ص ٢٤) ٠

ومفهوم التصلب يستدعى أحيانا كثيرة استخدام مفهوم التوتر النفسى، على أساس أن ارتفاع مستوى التوتر النفسى يصحبه ارتفاع درجة التصلب . والمقصود باستخدام مفهوم التوتر فى هذا السياق الاشارة الى الاساس الدينامى القائم وراء الشعور بتهديد الطمأنينة أو بتهديد أى اتزان قائم بالنسبة ككل أو لجانب من جوانبه ، وما يترتب على ذلك من تحفز للقضاء على هذا التهديد ٠ (نفس المرجع ص ٢٦) ٠

ويذكر شتاين (Stein, 1953; 1974, p. 28) أن الشخص المبدع يحس أثناء ابداعه بالاكتئاب أحيانا ٠ وهذا الاكتئاب يرتفع نتيجة للقلق الذى يتكون بسبب نقص الاتجاه ، والمبدع يحس أنه يمضى ويظل غير قادر على الاستمتاع بالحالة الحاضرة ، وربما نشأ ما يسمى بعصاب الاتجاه نتيجة العدد الهائل من المتغيرات أو الاحتمالات القائمة فى المجال وعدم القدرة على الاختيار أو عدم القدرة على ربط الافكار ببعضها ، أو ربما كنتيجة لتداخل الحدود فى الاشياء الخارجية ، وفى داخل المبدع ذاته نتيجة توترات نوعية لم تحل بعد ، وتظهر على السطح فى لحظات الغموض ، وهو ما يمكن أن يشير الى نوع من التصلب، وبالنسبة للشخص المبدع يظل على درجة معينة من التوتر ، أما اذا زاد التوتر أو قل عن نسبة معينة ، كما ذكر عن لندزلى (Wilson, 1973) فانه حينئذ

يصاب بالاختلال ، وتختل بالتالى باقى المتغيرات السلوكية • وفى دراسة الابداع فى الشعر لوحظ أن عملية الابداع تبدأ غالبا بحالة من فقدان الاتزان ، تؤدى الى توتر نفسى ، يدفع المبدع الى العمل من أجل الوصول الى حالة الاتزان ، وهذا المبدع يظل على توتره الى أن يصل الى نهاية القصيدة ، وخلال العمل فيها تمر عليه لحظات من الغموض والوضوح ، وهذه اللحظات النفسية تترك طابعها على بناء القصيدة من حيث الشكل والمضمون ، فيما حدده الباحث بالوثبات النفسية التى تحدد طول الفقـــرة الشعرية • (سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٥١) •

والغموض ينشأ فى مجال المبدع لاسباب متعددة كما ذكر شتاين وفيما يذكر سويف من أن الشاعر احيـــانا يتدخل لفرض النهاية قبل أن يكتمل الكل » •• ويرجع هذا التدخل من انا الشاعر الى ان بعض اجزاء الكل قـــد غمضت جدا ، مما جعل الأنا يبرز فى مقابلها نتيجة لما يعانيه من توترات تدفعه الى توضيح الموقف ، فيستعرض الشاعر النهاية ، ولكن يظل عنده دافع غامض فلا يقبل هذه النهاية (مجرد توتر يشعر بضغطه) وقد يدفعه ذلك الى محاولة أخرى (نفس المرجع ص ٢٧٧) •

ويرتبط بالتوتر النفسى وتحمل الغموض قبـول المخاطرة كســـلوك للاختيار من بين عدد من الممكنات ، وهى فيما تشير مارى ديلاس ويوجين جابيير نوع من الدافعية (Dellas & Gaier, 1970) وقد تأكد لـــدى ماكليلاند McCelland وكابلان (Kaplan, 1963) ان المبدعين لديهم ميل واهتمام ورغبة فى قبول المغامرة ، المحسوبة منها خاصة •

وقد اتضح ذلك ايضا فى دراسات جاكسون (Getzels & Jackson, 1962. وتورانس Torrance من خلال الاسئلة غير المعتادة والربط بين العناصر غير المتشابهة واختيار المهن غير التقليدية ، كتعبير عن قبول المخاطرة (١) لدى الاشخاص المبدعين • كما ثبت وجود علاقة بين المخاطرة كما تتبدى فى

---

(١) Risk taking

اتخاذ القرار من بين عدة ممكنات والابداع وذلك فى دراسة أجرتها بانكوف عن العلاقة بين الابداع والمخاطرة (Pankove, and Kogan, 1968)

وقد سبقت الاشـــارة الى دراسة فرانك بارون (Barron 1963) التى اتضح منها ان المبدعين لديهم دافع قوى لايجاد النظام حيث لا يظهر وجود اى نظام ، وان هذا الدافع يمثل قدرا من التحدى والاقتحام لمجال غير منظم ملىء بالأمور المعقدة والمهوشة • وبارون يشير الى السرور الذى يحصل عليه المبدع من خلال الوصول الى هذا المجال المنظم ، ويعتبره دافعا لمزيد من التقـــدم •

على ان موضوع تحمل الغموض يرتبط كثيرا بموضوع الانعصاب (١) ، كما سبقت الاشارة فى صدر هذه الفقرة ، والانعصاب قد يكون نتيجة لعـــدم تحمل الغموض ، وقد يكون العكس ••• الأمر الذى يدعو الى القاء نظرة على دراسات الانعصاب وعلاقتها بالاداء الابداعى وكفاءة الانجاز •

عملية الابداع وكفاءة الاداء فى ظل ظروف الانعصاب :

من الدراسات التى تعرضت لموضوع كفاءة الاداء تحت ظل ظروف صعبة أو غامضة عدد من الدراسات قام بها شلوزبرج مع زملاء له محاولين الكشف عن نوع العلاقة القائمة بين كفاءة الاداء ودرجات الانعصاب المختلفـــة (Schlosberg & King, 1959) ويشـــير الباحثان فى هذه الدراســـة الى الملاحظات المذكورة التى تذهب الى ان اللياقة ترتبط بالتوتر أو الانعصاب بشكل منحنى (٢) ، والمستوى المثالى من التوتر يختلف من شخص الى شخص ومن عمل الى عمل ، ولكن من المحتمل أن التوتر المتطرف الارتفاع يمكن ان يخل بالتازر •

ويشير الباحثان الى ان دراسة سابقة قام بها فريمان ســـنة ١٩٤٠ Freeman, 1940 كشفت عن شىء مماثل ، حيث انه خلال العمل تحسن

---

(١) Stress. (٢) Curvilinear Relationship.

الاداء كلما ازداد التوتر الى درجة معينة ثم بدأ ينخفض مستوى الاداء عندما ارتفع التوتر النفسى ، كما ظهر ان الفعل (المرجع) (١) يتباين عند الدرجات المرتفعة من التوتر .

وهذه الدراسة اجريت على مفحوص واحد ، وهى تشير الى عدة أمور :

١ ـ أن التوتر يرتبط بالموقف .

٢ ـ انه يشير الى ان المستويات المرتفعة من التوتر يصاحبها انخفاض فى مستويات الاداء .

٣ ـ انه يوجد نوع من التباين فى درجات رد الفعل فى المستويات العليا من التوتر مما يلقى بقدر من التساؤلات حول علاقة رد الفعل بكفاءة الاداء .

٤ ـ كل ذلك يؤدى الى التساؤل عما اذا كانت هناك عوامل أخرى تؤثر فى تباين درجات رد الفعل (عند الشخص الواحد) غير مستوى ارتفاع درجة الانعصاب ، كالملل والسأم مثلا ، أو بعض الدوافع الفسيولوجية كالجوع أو العطش أو الحاجة الى الراحة (بسبب التعب) مثلا أو اسباب أخرى عقلية أو مزاجية ... الخ .

أما فى دراسة شلوزبرج وكنج التى تناولت الموضوع مرة أخرى للتحقق من صدق نتائج فريمان فقد استخدم الباحثان شخصا واحدا ، ولكنهما يذكران انهما فشلا فى استعادة النتائج التى ذكرها فريمان ، وكانا يقيسان التوتر من خلال (درجة افراز العرق) . ويفترض الباحثان أن السبب ربما رجع الى أن التوصيل بالجلد قد يكون معبرا عن التوتر عند بعض الأفراد ، بينما لايعبر عنه لدى آخرين . أى أن هناك فروقا فردية من فرد الى فرد ، كما يرى شلوزبرج وكنج انه ربما كان من الممكن وجود قدر عال من القابلية للايحاء لدى الأفراد ، بحيث أثر بطريقة أو بأخرى على طبيعة العلاقة بين الاداء والانعصاب .

وفى دراسة أجراها باخمان (Bachman, 1964) عن الدافعية فى موقف العمل كدالة للقدرة والضبط ، ارتبط النجاح فى العمل بزيادة الرضا وقد قاد

---

(١) Reference Action

التعامل مع النجاح والفشل فى العمل الى نتائج مفسقة معتنبؤات الباحث ،حيث اتضح أن النجاح أنتج زيادة فى الرضا ، بينما قاد الفشل الى تناقص الرضا ، وبالتالى الى تدهور فى القدرة ٠

ويبدو أن المسالة هنا مسالة لولبية ، أى أن النجـاح أو كفاءة الاداء لاتمضى فى خط مستقيم ، كما أنها لاتتعلق بجانب واحد هو الانعصاب ، بل ربما وجدت جوانب معرفية أو جمالية أو مزاجية أخرى ، تؤثر فى طبيعة هذه العـــلاقة ٠

وفى دراسة أجراها رادو سلاو دروال فى بولندا للكشـــــف عن تاثير الانعصاب النفسى على التفكير الابداعى (Drwal, 1973) استخدم الباحث عينه من ٣٩ شخصا طبق عليهم عددا من اختبارات الابداع المعروفة لـــدى جيلفورد وتورانس ، كما استخدم تكنيكا لجأ فيه الى اثارة الانعصاب ، بأن ذكر للمفحوصين انهم فى موقف امتحان حقيقى وسوف تترتب عليه نتائج ، تؤثر فى مستقبلهم ٠ ثم اعيد التطبيق مرة أخرى بعد اسبوعين ، وبعد أن شرح للطلاب سبب الاختبارات الحقيقى ٠ وفى موقف ثالث لجأ الى احداث اثارة فسيولوجية لدى الاشخاص فى موقف تطبيق الاختبارات ٠

وقد حرص الباحث على استخدام صياغة مختلفة لكل اختبار فى المواقف الثلاث أى ثلاث صياغات قدمت فى الجلسات الثلاث ٠

واوضحت النتائج وجود دلائل فى معظم الاختبارات على أن الطلبة فى موقف الامان ، الجلسة الثانية ، أدوا أفضل فى اختبارات الطلاقة الفكرية (١) والمرونة التلقائية (٢) والاصالة (٣) ٠

ويذكر الباحث انه فى موقف الاثارة الفسيولوجية الجلسة الثالثة لم يستجب المفحوص بشكل يختلف عن موقف الامان (الجلسة الثانية) ٠

---

(١) Ideational Fluency. (٢) Spontaneous Flexibility. (٣) Originality.

ويشير دروال الى أن التوتر هنا كان مؤثرا اجتماعيا ، بسببه حالة الخوف من نتيجة الامتحان ، وبالتالى فان هذا الخوف كف الطلاقة والمرونة والاصالة ، وأدى بالطلبة الى أن يؤدوا الاختبارات بشكل يرضى الباحث ، مع عدم المغامرة باعطاء اجابات مبتكرة أو كثيرة أو من زوايا متعددة ، تكون غير مضمونة ، مما قد يؤثر على درجاتهم فى الاختبار الذى عرفوا من الباحث أنه سوف يكون له تأثير على مستقبلهم فى الدراسة ٠

وفى دراسة أجراها برنجلمان Brengelmann, 1955 عن التصلب وعلاقته ببعض متغيرات الشخصية توصل الى وجود علاقة منحنية جوهرية بين الشعور بالثقة والتصلب والتطرف الايجابى ، وتتسق هذه النتيجة فيما يذكر د ٠ سويف والباحث مع عدد من البحـــوث التى دارت حول الدافع (سويف ،١٩٦٨ ص١٠٥) كبحوث ايفرسون ورودر Iverson, and Ruder فالدفع الضعيف معوق ، والدفع الشديد مشتت ، بينما الدفع المتوسط الشدة ميسر لظهور الشعور بالثقة ، ومستوى صعوبة الاداء المطلوب ، يتدخل الى جانب شدة الدفع فى تحديد مستوى ثقة الشخص فى حكمه ٠

وفى دراسة أجريت فى مصر عن الشخصية والابداع (السيد ، ١٩٧١ ص ٢٧٧) برز أن التطرف الذى يعبر عن شدة الدفع ارتبط أيضا بشكل منحن بالقدرات الابداعية ويعلق سويف على هذه النتيجة بقوله : « ومن المعقول جدا أن تكون شدة الدفع الضعيفة مصحوبة بقليل من الابداع ، لانها لا تكفى لتعبئة قدراته ، وأن تكون شدة الدفع القوية مصحوبة بقليل من الابداع أيضا لانها مشتتة لطاقة القدرات أو لانها تؤثر فى هذه الحالة بالكف لا بالتنشيط ٠ ولابد ان يكون هناك وسط معين بين هذين الطرفين هو الذى يعتبر أكثـــر ملاءمة من أى مستوى آخر من مستويات الدفع لتنشيط قدرات الابداع ٠ (سويف ، ١٩٦٨ ص ٢١٤ ـ ١٥) ٠

وفى دراسة مصرية أخرى قامت بها سلوى الملا (الملا ، ١٩٧١) للكشف عن العلاقة بين التوتر النفسى وقدرات الابداع ، قسمت المفحوصين الى ثلاث مجموعات ، مجموعة من مرتفعى التوتر ، ومجموعة من منخفضى التوتر

ومجموعة من متوسطى اتوتر ، والتوتر هنا هو نفس ما أشار اليه سويف فيما سلف من أنه يعبر عن شدة الدفع أو الطاقة الى العمل ، أو انه بمعنى عام القدرة على الانجاز ٠

وقد كشفت الباحثة عن أن الافراد المتوسطى التوتر كانوا من حيث درجاتهم فى الابداع ، أعلى من المجموعتين الأخريين ، مرتفعى ومنخفضى التوتر ٠

والواقع أن هذه الدراسات كلها تشير فيما بينها بشكل متسق الى أن التوتر النفسى ذا أبعاد متعددة ، فهو يعبر أحيانا عن القدرة على تحمل الغموض ، كما أنه يشير الى مفهوم التصلب ، وهو كذلك يمكن أن يشار به الى شدة الدافع ، كذلك فمن الممكن أن يرتبط بالقلق فى بعض جوانبه ٠٠

ومن ثم فان الحديث عن التوتر النفسي والانعصاب ينبغى أن يقترن دائما بالاشارة الى المجال السيكولوجى الذى ينتمى اليه ٠ وفى مجال دراسات الابداع لوحظ أنه فى حالة الاشارة به الى مستوى الدافع كانت العلاقة بينه وبين الابداع منحنيه ، وان كان بعض الباحثين مثل ماسلو وروجرز وبارون يشيرون الى أهمية توفر قدر أعلى من الدافعية من أجل مزيد من الابداع (Barron, 1968 ; Moslow, 1968 ; Rogers, 1959)وربما كان النظر الى موضوع التوتر أو القلق أو الدافعية فىمجال الحديثعن عملية الابداعباعتبارها أشياء مستقلة عن العملية هو المسئول عن هذا التضارب فى الدراسات التى أجريت بقصد الوقوف على حقيقتها ، وكما سبقت الاشارة فان النظر الى الموضوع من خارجه ، هو مما يفسد النظرة ، اذ أن التوتر فيما يرى بعض الباحثين ، أو الدافعية عموما ، مما يدخل فى صميم العمل الابداعى ذاته ،وليس فحسب فى علاقة مع القدرات الابداعية ٠

وهذا ما كشفت عنه دراسة سويف المبكرة عن الشعر ، حيث وضح أثر التوتر فى شكل ومضمون القصيدة (سويف ، ١٩٧٠ ص ٨٦) كما يشير الى نفس النقطة أرنهيم الذى يستعرض آراء عدد من الباحثين من مكدرجال

وميير ، ودونى ، حيث يرى هؤلاء الباحثون جميعا أن العاطفة (١) ليست فحسب مجرد حالة خاصة أو صفة للخبرة ، ولكنها مكون (٢) لكل الخبرة ٠ (Arnheim, 1966 p. 304)

وفى دراسة سابقة رؤى التمييز بين ثلاثة أنواع من التوتر هى :

(أ) توتر محورى أى تعبير عن سمة ثابتة للشخص الى حد ما ٠

(ب) توتر سياقى ، أى يرتبط بسياق معين ، لايرد الا فيه ، وهو يضم الفرد مع غيره من الناس فى الوقوع فريسة لهذا التوتر ، وينتهى بانتـــهاء الســـياق ٠

(ج) توتر موقفى وهو يخص الفرد فى موقف معين ٠ وقد لايشترك مع الفرد أى شخص آخر فى الاحساس بهذه الحالة ٠

(حنورة ، ١٩٧٩ ص ٢٤٠)

ومازال هذا الرأى قائما حتى الآن كفرض، ويمكن لهذه الدراسة أن تنهض بفحصه فى مواقف العمل الابداعى لدى كتاب المسرحية ، حيث يبدو أن هذه الانواع من التوتر ، ربما لم تكن أنواعا مستقلة تماما ، اى انه من الممكن وجود تداخل فيما بينها ، بحيث أن نوعا منها يمكن أن يؤثر فى النوع الآخر . أى فى استعداد الفرد لكسب مزيد من التوتر مثلا أو عدم استعداده لذلك ٠٠٠ كما انه من الممكن أن تكون هذه الانواع مجرد درجـــات من التوتر ، تبرزها مضامين المواقف التى تنشـأ ٠٠٠

كل هذه ملاحظات يمكن أن توضع تحت الفحص من خلال الدراســة الحالية التى تهدف الى الكشف ، بشكل أكثر تعمقا من دراسة الإبداع فى الرواية ، عن ديناميات عملية الابداع فى مجال كتابة المسرحية ٠

فى نهاية هذا الفصل عن عملية الابداع وعلاقتها بالسياق المزاجى يبدو أنه

---

(١) Emotion. (٢) Component.

توجد هناك جبهة سلوكية أخرى لاتقل ارتباطا بالسلوك الابداعى ، تلك هى جبهة عملية الابداع والمجال الجمالى للمبدع خاصة وأنه من المتردد المتواتر لدى الباحثين وغير الباحثين أن الخبرة الجمالية خبرة مزاجية معرفية ، فهل حقا هى كذلك ، واذا نسبت الى عملية الابداع ، فهل سيكون لها نفس هـذه الحقيقة ، والى أى حد تؤثر فى أو تتاثر بعملية الابداع ... ؟

هذا ما سوف تكشف عنه الصفحات التالية .

* * *

الفصل الثالث

عملية الابداع فى مجال جمالى

مقدمـــــة :

موضوع الدراسة الحالية مما يدخل فى دراسة النشاط الفنى ، والفن يتعامل مع الجمال ·· ومن ثم فانه من الضرورى لكى تتكامل عناصر الصورة فحص السلوك البشرى كما يتم فى مجال جمالى أى خلال علية الابداع الفنى لكى نتمكن من الاقتراب ما أمكن من جانب ما زال حتى الآن ارضا بكرا بالرغم من الافكار النظرية والتأملية التى تفتقر فى كثير من الأحيان الى التحقيق التجريبى ·

وعن معنى الجمال يتحدث برلين (Berlyne, 1974 p. 1) فيذكر أن المصطلح Aesthetics ومعناه الادراك to percieve قـــد اكتسب معناه الحديث بالصدفة ، فقد قام الفيلسوف الالمانى باومجارتين (١٧٣٥ ، ١٧٥٠) ، بمحاولة يفحص من خلالها اكتساب المعرفة بواســـطة الادراك والتخيل فى مقابل اكتسابها عن طريق العقل والمنطق · وقد وجد باومجارتين نفسه يناقش خصائص الشعر والفنون ، حيث ظلت الكلمة Aesthetics مرتبطة بها الى اليوم ·

ومن المؤكد ، فيما يذكر برلين ، أن الجماليات تهتم بالفنون ، ولكنهـا ليست مقتصرة عليها ، حيث يوجد مظهر أو آخر من مظاهر الجمال فى الانشطة

الكثيرة الاخرى ابتداء من الرياضيات الى أشغال المنزل ، وكل شيء فى الحياة يمكن أن يكون له جانبه الجمالى ٠

وتعرف الجماليات أحيانا بانها نظرية الامتاع (١) وعدم الامتاع ، وهذا ما يذهب اليه فخنر ٠

كذلك فان برلين يذكر أن دراسات الجمال تقع فى مجالين :

(أ) مجال تأملى وهو يعتمد على العمل فى المكتبة أو التأمل فى المبادىء ووضوحها والمسلمات وما يترتب عليها من التعريفات والمتغيرات والالهامات ، بالاضافة الى الخبرات المترتبة على كل ذلك ٠

وهذا المجال يهتم بدراسة الآداب والموسيقى والفنون المرئية ، وما تخلفه من انطباع صادق هو فى قدرتها على الاقناع ، ومعظم العمل فى هذا المجال يدور فى أقسام الفلسفة والنقد الأدبى والدراسات الموسيقية ٠

وفلسفات الجمال تهتم بدراسة الهويات والمفاهيم والمصطلحات المرتبطة بالفن والجمال (٢) والمصطلح الذى يمكن أن يغطى كل هذه الجوانب من دراسات الجماليات فى المجال التأملى ، أو المجال الفلسفى هذا المصطلح هو نظرية الفن (٣) ٠

وفى داخل نظرية الفن لا يوجد تمييز قاطع بين تاريخ الفن ونقد الفن ، وربما كان ذلك بسبب أن التعامل فى معظمه يتم مع الفنون المرئية ، وأحيانا مع باقى الفنون ، ومن الممكن فى بعض الاحيان استخدام كلمات الموسيقى والأدب بدلا من كلمة الفن (كبديل لها) ٠

وهناك أنواع متعددة من النقد ، ولكن الهدف الأساسى من النقد هو المساعدة على الفهم والمتعة والرضا ٠٠٠ ويمكن أن يتم هذا من خلال اى عمل فنى دون نظر الى التتابع التاريخى ، مما يقطع بأن التداخل قائم بالفعل بين

---

(١) Pleasingness. (٢) Beauty. (٣) Art theory.

نقد الفن وتاريخ الفن ونظريات أو فلسفات الجمال بوجه عام ·

(ب) المجال الثانى للدراسات الجمالية هو مجال الدراسات التجريبية فى العلوم السلوكية ، وهذه تهدف الى دراسة صور السلوك التى تدور خلال اعمال الفن ، وبعض الظواهر الجمالية الأخرى ، وهى تدرس هذه الظواهر بوجه عام ، من خلال أساليب العلم التجريبى ، وتستمد مادتها من الملاحظة ،وخاصة من الملاحظة المضبوطة ، مما يعنى أن الملاحظة تحت ظروف معينة تمكن من ظهور أثار عوامل مستقلة عن آثار عوامل اخرى مصـــاحبة ·

والعلوم السلوكية التى تدرس الجماليات التجريبية (وذلك دون تحديد فاصل) هى علم النفس والاجتماع والانثروبولوجى واللغويات وأحيانـــا علم الاقتصاد وعلوم السياسة · (ibid, 1—25)

ومن الملاحظ انه لا يجب قصر علم نفس الجماليات على الجانب الامبريقى فان الدراسات التأملية لديها الكثير مما تقوله عن الخبرة النفسية والعمليات النفسية المتضمنة فى الخلق والتذوق ، شانها شـــان علم النفس الجمالى الامبريقى، ولكن الدراسات التأملية لاتضيف لعلم النفسجديدا وانما تستخدم أسلوب التأمل للاجابة على أسئلة سيكولوجية بطريقة استنتاجية او تستفيد من الاجابات التى قدمتها العلوم السلوكية ، وتحاول أن تربط بينها ، أو نعارضها بنظريات اخرى ، أو ما الى ذلك من جوانب الاسلـــوب التأملى ، الأمر الذى يجعل من الضرورى أهمية الاعتماد على علم النفس التجريبى للجماليـــات ·

واذا كان علم نفس الجماليات يرتبط فى كثير من الاذهان بدراســـة التذوق ، والنقد الفنى ، فربما كان ذلك أثرا من آثار الخلط بين الدراسات التأملية والدراسات السيكولوجية ··

صحيح أن التراث يندر أن يوجد به بحث عن دراسة الجوانب الجمالية

لعملية الابداع ، ولكن هذا يرجع فى الواقع الى أن دراسة الابداع دراسة عملية جادة باستخدام المنهج الموضوعى ذات عمر قصير ، ودراسات الجماليات بالمنهج التجريبى هى الأخرى بشكل مكثف ذات عمر محدود رغم بدايتها المبكرة ومن ثم فقد أصبح لزاما والحال كذلك محاولة استكشاف الطبيعة الجمالية لعملية الابداع ، وهذا ما تنوى الدراسة الحالية القيام به ...

ان الاستمتاع والتذكيل والاختيار والتفضيل ، ليست فحسب من الجوانب التى يهتم بها المتذوق أو المتلقى ، فان المبدع ، قبل أن يوصل عمله الى الآخرين لابد أن يكون قد مر بهذه الخبرة أو تلك من الخبرات الجمالية ، هذا فضلا عن أن عملية الابداع ذاتها ، فى جانب من جوانبها ، هى صياغة الخبرة الذاتية للمبدع (حنورة ١٩٧٩ أ ، ف ١٠) فى شكل معترف به من أشكال الفن بحيث يصبح شكلا عاما ، أى تقديم خبرة خاصة ذات مضمون ذاتى فى تاليف عام ، بما يضمن لها أن تصير معبرة عن خبرة عامة .

ويشير مونرو (Monroe, 1963 p . 31) الى أن الموضوعين الكبيرين اللذين يتعاملان مع علم النفس الجمالى هما : الفنان المبدع كمبدع أو مشكل أو صانع ، الآخر : المشاهد والمستمع والقارىء والمستخدم والناقد .

وهو يعرف الفن بانه كل نشاط يتضمن الفنون البصرية والموسيقية والادبية والمسرحية .. اى كل انواع المهارة والانتاج ، والتى تنتج نوعا من الخبرة الجمالية المرضية .. من وجهة نظر الفنان ، وهذه الخبرة تتضمن التعبير والتوصيل للخبرات الوجدانية الخاصة بالفنان ...

بعد هذه المقدمة عن علم النفس الجمالى ، ربما كان من الاوفق النظر الى عملية الابداع من منظور جمالى ، ولما كان التراث ـ فى حدود علمنا ـ لم يصل بعد الى تحديد العناصر الجمالية لعملية الابداع تحديدا شاملا فان عبء هذا التحديد ـ سيكون اكثر من حجم هذه الدراسة وهدفها ، ومن ثم فان اختيار بعض العناصر سيكون اختيارا تعسفيا ، ليس بسبب الاقتناع بانها أهم العناصر ، أو بسبب انها كل العناصر ، بل لاهميتها للدراسة الحالية .

والعناصر التى ستعرض لها الصفحات التالية فى اطار الخبرة الجمالية الخاصة بعملية الابداع هى :

(أ) التنبيه والخبره الجمالية ٠

(ب) التكوين والتشكيل ٠

(ج) أسبقية الكل على الاجزاء ٠

(د) الاختيار والتفضيل ٠

(هـ) الابداع والتذوق والاستمتاع ٠

(و) السلوك التعبيرى والسلوك الهادف فى عملية الابداع ٠

(أ) الخبـــرة الجماليـــة :

تقدير أى موضوع ـ كما سبقت الاشارة فى دراسات الادراك ـ لا يتم بنفس الصورة لدى جميع الافراد ، وبالتالى فان المبدعين حين يتلقون المنبهات الواردة اليهم من البيئة أو المنبهات الداخلية ، يضعونها وفقا لقوالب خاصة بهم سبق لهم أن كونوها على مدى عمرهم الطويل ٠٠

وقد وضح فى عديد من الدراسات أن المبدعين ينظرون الى الامور نظرة تختلف عن نظرة الاخرين ممن ليسوا بمبدعين ، وفى دراسات جيلفورد ـ وهو ممن عملوا فى تقديم اطار نموذجى عن بناء العقـــل ـ تم الكشف عن عامل لاستشفاف المشكلات (١) ، وهذا العامل يميز المبدعين عن غير المبدعين ٠

وفى دراسة فرانك بارون التى سبقت الاشارة اليها عن النظام وعـدم النظام كدافع الى الابداع (Barron, 1963) تم الكشف عن أن المبدعين يمكنهم العمل فى ظل ظروف عدم النظام ، وهم يستخرجون من الواقع المهوش المبدأ المنظم له ، كما أن المبدعين يميلون الى المعقد والمركب ولا يفضـــلون البسيط أو المباشر ٠ (Barron, 1968)

---

(١) Seeing Problems.

وفى دراسات أخرى ، فى غير مجال الابداع ، وضح أن تفضيل الأشكال يرتبط بالتوتر النفسى ، حيث أن الافراد الذين يحصلون على درجات متطرفة يكونون أكثر توترا ، وحيث أن ما يثيره منبه ما بالرضا المتطرف، أو عدم الرضا المتطرف ، يعبر عن حالة من التوتر . أما الدرجة المعتدلة (عدم التطرف) فهى تشير الى امكانية تقبل المنبهات بقدر معقول من التسامح ، مما يكشف عن قدرة على تحصيل غموض المنبهات (فراج ، ١٩٧٢) .

ويمكن الربط بين تحمل غموض منبهات وطاقة المبدع على استقبال الخبرة : فدراسة فرانك بارون ، من حيث أنها تشير الى تفضيل المبدعين المركب وعدم تفضيل السهل المباشر من المنبهات تتيح استنتاج أن طاقة المبدع على التحمل فى مواقف الغموض وعدم اليقين أكبر من غيره .

وتذكر روزا موند هاردنج (Harding, 1942, p. 21) أن الفكرة حين تنبعث فجأة وبلاتوقع ،وقد يكون العقل مشغولا بالتفكير فى شىء آخر ، فانها غالبا ما تحمل معها قيمة هذه الفكرة ، بما يجعلها تحتل مكانها فى سياق عمليـــة الابداع على الفور ، وقد كان بيتهوفن يحمل معه دوته مؤقته يسجل فيها على الفور ما يرد اليه من فكار . كما أن تشايكوفسكى كان يميز على الفور الفكرة الملهمة ويعلم أن هذه الفكرة ستكون ذات تأثير على القلوب ، قلوب هؤلاء الذين سيسمعون لحنه .

كما تنقل هاردنج عن سير جوزيف طومسون قوله « انه من الملاحظ انه عندما تاتى الافكار بهذه الطريقة فانها تحمل معها الاقتناع بها ، كما تحمل معها أفكارا سبق أن اعتبرت غير مرضية » .

ويشير هنرى بوانكاريه الى اليقين المطلق الذى يصاحب الالهام ،ولكنه يحذر من خداع بعض الافكار التى تاتى الى المبدع خلال فترات بعينها ، وتكون غير ابداعية ، مما يشير الى ضرورة تمحيص الافكار وامتحانها ، وهذا ما يشير اليه أيضا صمويل روجرز Samuel Rogers من انه « بعد كتابة أى شىء فى لحظة الاستثارة ... وأكون مسرورا به جدا فاننى دائما ادعـه

لحة ، ثم انظر اليه بعناية من مختلف الزوايا ، وربما غيرته الى الافضل ، وفقا لتقديرى وحكمى ... »

فى مقابل ذلك يذكر مبدعون آخرون انهم يتلقون المنبهات أو الافكار الابداعية ، ويكتبونها دون مراجعة ، ولا يتوقفون عن الكتابة الى أن ينتهوا من العمل ، ويرسلوه الى المطبعة ، ومن هؤلاء جورج صاند George Sand (Ibid, 23)

اين الحقيقة بين كل هذه الآراء التى لاتجتمع على وجهة واحدة فيما يتعلق بتقدير أهمية الفكرة الابداعية ؟ يبدو أن هناك تناقضا ما فى أقوال المبدعين مما تورده هاردنج ولكن هذا التناقض يمكن أن يزول اذا أمكن تصور أن عملية الابداع تختلف عن أسلوب حل المشكلات بطريقة الحاسب الالكترونى مثلا ، من حيث أن الطريق غير واضح تماما أمام المبدع ، ولو كان واضحا لما كان ثمة ابداع ، ومن ثم فان المبدعين يختلفون من حيث طاقتهم على تقبل المنبهات والتعامل معها ، بل ان المبدع الواحد قد يختلف من موقف الى موقف ، وهذا يؤكد أن العملية الابداعية ليست فحسب مجرد استقبال وتلقى ايجابى ، وعلى نحو واحد ، بل « ... ليس من الضرورى أن يكون لهذا التتابع نظام خارجى واضح ، كل ثلاثة أبيات أو اربعة مثلا ، انما هو يجىء على حسب الموقف » (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٦٧) .

على أنه من الضرورى الاشارة الى أن هناك بعدا تعبيريا مسئولا عن نظام حركة عملية الابداع وما يترتب عليها من خصائص فى العمل الفنى ذاته (حنورة ١٩٧٩ أ ، ف : ٢) .

وقد لوحظ فى عملية الابداع فى الرواية أن كتابة الرواية تتم من خلال موقف تخطيطى . صحيح انه ليس موقفا تخطيطيا كاملا ، ولكن حدوده العامة تكون جاهزة ، أو يكون ثمة احساس به ، وقد تدعمت هذه النتيجة من خلال الكشف عن عامل مواصلة الاتجاه المركب والذى لوحظ انه يضم عددا آخر من أنواع مواصلة الاتجاه ، وكلها تتوازن وتمضى بعملية الابداع شكلا ومضمونا وايقاعا

الى المدى الذى يتلاءم مع طاقة المبدع ، وخصوبة الموضوع · ويمكن استنتاج أن التكوين والتشكيل فى العمل الابداعى ليسا مسألة ارادية كاملة ولا هى مسألة مفروضة من عالم آخر ، انها حصيلة المبدع والعمل والتفاعل بين عناصرها ، بحيث أنه لا الشكل ولا المضمون يمكن أن يكون أحدهما تابعا تبعية مطلقة للآخر ، بل هما حصيلة العملية الابداعية كلها من حيث أنها موقف دينامى متداخل العناصر متشابك القسمات ·

وفى دراسة أجراها والاس هول (W. Hall, 1972) كشف عن ارتباط التكوين ارتباطا ايجابيا بالقيمة الجمالية ، وقد وجد أن الافراد الاعلى ابداعا أعلى فى درجة التكوين ، ويذكر هول أن المبدعين وهم يكونون أعمالهم الابداعية يطرحون على العالم الخارجى رأيهم فى هذا العالم ، كيف يحبون اختيار ادراكه والى أى مدى من الجمال يفضلونه ، هل عالمهم منظم أو مهوش ، هل هو ملون ·· مركب ·· معقد ·· دافىء ·· أم سار ؟ هل يحاولون الحصول على النظام من المعقد أو فقط يحصلون عليه من البسيط ؟ هل عالمهم خصب ملون أم بسيط وقاحـــل ؟ ·

وقد كشفت الدراسة عن أن عالم المبدع يتميز بالدفء والحيوية والامتناع والخصوبة · وقد سبقت الاشارة الى دراسة فرانك بارون التى لاحظ فيها أن المبدعين يميلون الى تفضيل المركب ، كما أنهم يميلون الى الحصـــول على النظام من اللانظام مما يعكس القدرة على التخيل والابداع ·
(Barron, 1958 ; 1963 ; 1968 a)

ويذكر أرنهيم أن المبدع ، عالما كان أم فنانا ، يحمل قدرا مرتفعا من القلق وذلك ان المسألة فيها اختيار ، والاختيار يتم وفقا لعدد من المتغيرات ، منها ما هو معرفى ، وما هو مزاجى وما هو جمالى ·

والقالب الذى يشكل طريقة المبدع فى التلقى هو قالب خاص جدا ··· فاذا ذكر مبدعون أنهم يتلقون أفكارهم بفرحة ويفحصونها أو يكتبونها على الفور ولا يراجعونها فانهم جميعا صادقون ، والسبب فى ذلك يرجع الى قالب

التلقى المتكون لدى كل مبدع وسرعته فى دمج افكاره فى سياقها الابداعى • كما أن ذلك قد يكشف عن فروق فى قيمة مايبدعون ••• وان كان من الضرورى الاشارة الى أن الالهام الفورى كثيرا ما يكون له ماض ، وهو ما يعلق بـه د • يوسف مراد على بعض أراء المبدعين ومنهم كلوريدج S. Coloridge الذى يذكر أنه نظم كوبلاخان من خلال رؤيا غير مسبوقة بمجهود • فيـرى د • مراد أن الأمر أعقد من ذلك ، فهناك غالبا ماض فى نفس المبدع ، وهى نفس النتيجة التى كشفت عنها دراسة عملية الابداع فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨١) ودراسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ، ١٩٧٩ أ) من أن الذاكرة تلعب دورا حاسما فى تشكيل الخبرة وطريقة استقبال المنبهات ، ثم فى صياغتها •••

والأمر بعد ذلك يرتد الى القالب أو الاطار الابداعى للمبدع ، هذا الاطار الذى تحاول أفكار المبدع أو رؤاه أن تجد لها فيه مكانا ملائما ، فاذا كان الاطار مهيئا لاستقبال المادة الجديدة ، بسبب ملاءمة خصائص المـادة الجديدة لخصائص الاطار فانه لن توجد مشكلة • أما اذا كان أى منهما غيـر قابل للآخر ، هنا يحدث التوتر الذى تم الكشف عنه فى عدد كبير من الدراسات ، بما يتضمنه هذا التوتر من غموض وكفاح من أجل تجاوزه ، وهذا ما كشفت عنه الدراسات التجريبية الحديثه من حيث أن لكل مبدع قاموسه الخاص من الالفاظ والصور والتكوينات ، والتى تلعب دورا هاما فى صياغة الخبـرة الابداعية (Berlyne, 1974, p. 305—308) •وهذا القاموس الذى يحتفظ به كل مبدع هو اطار مرجعى لامتحان كفاءة الافكار التى ترد الى المبدع ، وقد يتم هذا الامتحان بشكل فورى • وكلما تعمقت عناصر الاطار لدى المبدع ، وتشكلت لديه آلية تقييمية للمنبهات ، فان كفاءة الاستثمار يمكن أن تعاون على التفاعل الفورى مع هذه الأفكار ، وغنى عن البيان أن هذا التعامل يختلف من مبدع الى مبدع نظرا للخبرة المتكونه لدى الأفراد •

ويشير برلين الى وجود عدد من العناصر تحدد خصائص العمل الفنى وهذه العناصر (فى اطار نظرية المعلومات) (١) تأتى من مصادر الأشياء

الخارجية أو من خلال العمليات السيكولوجية لدى الفنانيين أو من المعايير الاجتماعية أو من طبيعة العناصر الخاصة بالعمل نفسه ، وما تمليه من منبهات جديدة ترشد العملية الابداعية ، (Berlyne, Ibid) . مما يعنى أن المنبهات ليست فحسب تأتى من الخارج ، من الموضوعات الموازية التى يحاول المبدع أن يحاكيها (اذا صدق أن الفن محاكاة ، على نحو ما يذكر أرسطو) ، أو من المحكات الاجتماعية أو من التفاعل بين العمليات النفسية من تذكر وتخيل وادراك ... الخ ، بل ان عملية التكوين والتشكيل نفسها مما يكشف فى اطار الخبرة الابداعية الجمالية عن أبعاد جديدة ، تثير لدى المبدع أبعادا جيدة أو آفاقا يطمح الى نشدانها .

(ب) التكوين والتشكيل :

فى دراسة أرنهيم لعملية الابداع لدى المصور الاسبانى بابلو بيكاسو ، وفى تحليله لمجموعة الاسكتشات التى خلفها الفنان للوحة الجيرنيكا (Arnheim, 1962 p. 134) يشير الباحث اشارة ذات دلالة مؤداها أن «بيكاسو» حاول أن يجرب مختلف الطرق التى تتجمع بها أو من خلالها عناصر اللوحة منفردة أو متجمعه. لقد جمع الحصان مع حامل الضوء ، وحامل الضوء مع الثور ، والمحارب مع الحصان ، وقد تمت هذه التكوينات التشكيلية كلها تحت سيطرة الرؤيا الاساسية التى استخدمها بيكاسو من أجل الصيغة النهائية .

ويتضح من هذه الاشارة أن المبدع ، وهو يعمل فى موضوع ابداعه يختبر امكانية التئام التشكيلات مع سياق فكرة ، أى أنه لا يجرب تشكيلات انطلاقا من الفراغ أو من فكرة خاطئة طارئة ، بل انه فيما يبدو يعمل من خلال منظور ابداعى سابق ، والتجويدات التى يقوم بها هدفها امتحان كفاءة التطوير من ناحية ، وامتحان كفاءة التشكيلات من ناحية أخرى ، وكلا الجانبين يتبادلان التأثير والتأثر ، ولكن كل ذلك يتم من خلال اقتناع المبدع ، والا وقع

---

(١) Information theory.

فى حالة الحيرة والاظلام التى يعانى منها المبدعون عندما تفجأهم العراقيل ٠

وربما يقوم المبدع بعملية التشكيلات المتعددة للازمة واحدة أو موتيف واحد ، من خلال مجهود توجيهى لاستدراج ما هو أفضل الى السياق الجمالى للمبدع ، وقد برز هذا فى دراسة الشعر ، كما برز لدى كتاب الرواية ، من خلال المراجعات المستمرة كتابية أو صوتية على جزىء من جزيئات الموضوع الابداعى ٠

ويبدو أن البداية فى عملية الابداع تكون مجرد احساس بالفكرة أو اتجاه اليها واقبال من الفكرة ، كل ذلك يتم دون قوالب ، وقد تكرر صدق هذا المعنى لدى عديد من الباحثين حيث يذكر وودورث وشلوزبرج عن هدامار واينشتين، أن الفكرة اللامعة تحدث لهما مثل اللمعة (١) ، ولكنها غالبا ما تكون دون كلمات فى البداية ٠ ويتفق هادمارد مع فرنسيس جالتون فى أنه يجد من الصعب ترجمة الافكار الى كلمات ، وهذه الصعوبة ، فيما يذكر الباحثان ، يجربها كل واحد منا ٠ (Woodworth & Schlosberg, 1971 p. 817).

ويرى وودورث وشلوزبرج (Ibid, p. 818) أنـــه يصـــاحب بداية مجىء الفكرة نشاط استكشافى (٢) ، وربما كان الحديث عن المحاولة والخطأ مما يشير الى السلوك الاستكشافى حيث أن عمليات التجريب المنوالية التى نراها لدى المبدعين تكشف عن أن عملية الابداع حين نبدأ ثم تمضى مع المبدع فهى لاتمضى فى خط واحد أو فى قالب جاهز ، ولقد وضح ذلك فى دراسات القدرات الابداعيـــة حيث كشف جيلفـــورد فى دراســـة عن التخطيط (Guilfordet el. 1955, 1956) أن من العوامل التى تميـــز عملية التخطيط ، الاستبصار الادراكى والتصورى (٣) ٠ كما يشير أرنهيم أيضا الى أن أبرز ما يميز هذا النشـــاط أنه نشاط انتقـــانى ٠
(Arnheim, 1966 p. 292)

---

(١) Flash. (٢) Exploratory activity. (٣) Perceptual and Conceptual forsight.

وهذا النشاط الانتقائى يتعلق بالمضمون ، كما يتعلق بالشكل والتكوين، وقد وضح فى عديد من الدراسات أن الوحدات الناتجة عن هذا النشاط لا تأتى فى وحدات متماثلة أو متساوية الأبعاد ، وهذا مثلا ما وجده أرنهيم لدى بيكاسو ، وهو ما وجد لدى الشعراء ، لانه مطلوب منه التوفيق بين ثلاثة أمور:

١ ـ تحقيق الوقائع التى يتخذ منها مادة لابداعه ٠

٢ ـ ملاءمة وجهة نظره ، أى ارضاء العالم الخاص به ٠

٣ ـ تقديم أبسط بناء ممكن الحصول عليه لمجموعة من الظروف البالغة التعقيد ٠

ويرى أرنهيم أن كثيرا من الاعمال الفنية تقدم حلولا غير مرضية لهذه المشكلات ، وذلك بسبب القصور فى تقديم العناصر الملائمة الى اللوحة الفنية ، أو بسبب الافراط فى جانب على حساب جانب آخر ٠
(Arnheim, 1966, pp. 300 301)

والتوفيق بين العناصر من أجل تقديم تكوين مناسب يمكن أن يكشف عن أن عملية الابداع ليست فحسب ذات جوانب معرفية أو مزاجية ، فكما يلاحظ أرنهيم أن الجانب الجمالى الكامن فى الخبرة الخاصة للمبدع ، والمتمثل فى تقديم البناء البسيط المعبر عن مجموعة من الظروف بالغة التعقيد ، يتم على أساس توفيقى ، أى حسن تشكيل للمادة الخارجية المستندة الى رؤيا فنية وخبرة جمالية ٠ ولكن كيف يتم التكوين ؟ هل من أجزاء متناثرة أم من كل يختار الملائم من خلاله ، وما هى العوامل التى تؤدى الى التفضيل من بين العناصر المتكاثرة او وجدت ؟

(ج) أسبقية الكل على الأجزاء فى عملية الابداع :

موضوع اختلف فيه الباحثون ، فمنهم من يرى أنه فى عملية الابداع يبدأ المبدع بالكل ، ومنهم من يرى أن عملية الأبداع تمضى فى مراحل ، ويتكشف منها جزء يضىء الطريق الى جزء آخر ، حتى يصل المبدع الى غايته
(Ghiselin, 1952, Introduction)

ومن الذين أقروا بأسبقية الكل على الاجزاء كاترين باتريك ، حيث أنها فى دراستها للفنانين (المصورين) وللشعراء فى موقف تجريبى لابداع عمل من أعمال الفن ، كشفت ، ضمن ماكشفت عنه ، عن أن الكل سابق على الأجزاء ، أى أن الفكرة العامة والاطار العام للعمل يأتى أولا ثم يقوم المبدع بعد ذلك بسد الثغرات وملء الفجوات وتوصيل الخطوط لكى يكتمل الاطار ويصل الى حالة رضا عن العمل الفنى الذى قام به ، صورة مرسومة كانت أو قصيدة شعرية ، وهى تشير الى أن الكل سابق على الأجزاء فى عملية الابداع ككل، وان كان ذلك يبرز أكثر فى المرحلتين الاخيرتين من المراحل الاربعة للعملية* وهى مرحلة الاشراق (١) ومرحلة التنفيذ (٢) (Patrick, 1941)

كذلك فى دراسة الابداع فى التصوير عند ارنهيم اتضح أن بيكاسو فى الاسكتش الأول الذى رسمه للوحة الجرنيكا ، قد وضع كل الافكار التى جاءت فيه بعد فى الصورة الأخيرة ، بالرغم من أنه قام بعد ذلك بعدد كبير من المحاولات الجزئية فى اسكتشات مستقلة من أجل التجويد ، أو الاختيار ، أو التذوق .. وبيكاسو بذلك يكون قد بدأ بالكل ، ثم أخذ بعد ذلك يحدد الاجزاء الأخرى ، بحيث يمكن القول أن الاجزاء الداخلة فى التكوين قـــد بدأت تبرز بشكلها النهائى بعد عدد كبير من المحاولات وان كانت قد ظهرت بشكل غامض أو كلى فى الاسكتش الاول . (Arnheim, 1962).

---

(١) Illumination. (٢) Verification.

* تذهب باتريك ، متفقة فى ذلك مع والاس وبوانكاريه وهلمهولتز الى أن عملية الابداع تمضى فى أربع مراحل كل مرحلة منها متميزة عن المرحلة الأخرى وهى :

١ ـ الاستعداد وتتضمن التنبه للفكرة وفحصها واختبارها ودراستها.
٢ ـ الاختمار وهى مرحلة ينصرف فيها المبدع عن العمل وتاتى بعد الاستعداد .
٣ ـ الاشراق وهى مرحلة يبزغ فيها الحل .
٤ ـ التنفيذ وهى مرحلة العمل المكثف لتشكيل الموضوع فى صورته النهائيـــة .

وفى عملية الابداع فى الشعر يبرز هذا الامر ، وان كان من منظور آخر هو منظور علاقة التوتر الدافع ببداية ونهاية القصيدة حيث أنه من « الظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم الشاعر تحقيق فعل متكامل فى صميمه ، ينتهى فى موضع شبيه بموضع بدئه ، وان لم يكن هو بالضبط ، لأنه عود الى هذا الوضع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديده ٠٠ » (سويف ١٩٧٠ ، ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦) ٠

أما فى عملية الابداع فى الرواية فقد ورد بشكل عام لدى الروائيين مايشير الى هذه الحقيقة ، فلقد وضح أن العناصر والمقتطفات الصغرى فى الرواية تبدو للوهلة الاولى عند الكتاب غير متآلفة ، ولكنها شيئا فشيئا تقوى مع التقدم ومواصلة الاتجاه (حنورة ١٩٧٩ أ ، ص ٢٠٠) ٠

وقد أشار فردريك بارتليت F. Bartlett الى أن الفنان يبدأ من عناصر يعالجها فى الحدود التى يعتبرها كلا ، حيث يملأ بعد ذلك الفجوات ، وهذه العناصر تتكون من الاشياء والادراكات التى يراها ويسمعها، والتكوينات التى يصنعها من هذه العناصر ، وهو لا يستطيع أن يبدأ تفكيره الفنى ما لم يكن أتم بناء شىء ما من هذه العناصر ، كما أنه لايستطيع ان ياخذ الاشياء والامور على نحو ما ياخذها به باقى الناس ٠

كذلك يشير بارتليت الى شهادة ابنة روديارد كبلنج التى تقول فيها أنها « كانت تلاحظ على منضدة والدها الكثير من القصص الناقصة والافكار والمقتطفات ، جمعها خلال أعوام ، وكانت هذه هى المشروعات التى يعمل بين حين وحين فيها لكى يكملها » ٠ (Bartlett, 1958 p. 188)

والصورة التى تقدمها لنا الدراسات المختلفة على قدر لا بأس به من عدم التجانس وكيف يتسق أن يبدأ الروائيون بأجزاء تلتئم مع التقدم لتكون كلا مع ما تذكره كاترين باتريك من البداية للكل وأسبقيته على الاجزاء ، ومع ما يذكره بارتليت من البداية بعناصر يعتبرها الفنان كلا ؟ وكيف يمكن أن يتسق ذلك مع ما يذكره هو نفسه عن قصاصات كبلنج ، ومع ما يرد فى دراسة الشعر من

أن الشاعر يبدأ وهو لا يعلم النهاية ولكنها تتحدد من خلال درجة التوتر التى حين تنتهى فانه يفرغ من القصيدة أو تفرغ القصيدة منه ... ؟

ان من ينظر الى الصورة من خارجها لا يستطيع أن يمنع لديه احساسا قويا بوجود تناقض ، ولكن اذا ما نظر الى الموضوع نظرة من داخل العمل الفنى ذاته ، فى علاقته مع عقل المبدع تمكن من كشف هذا الغموض والوصول الى حالة من الوضوح تساعد على المضى فى دراسة هذه العملية .

وفى دراسة نظرية عن التذوق الفنى يقول مصطفى سويف » ... الوظيفة الاساسية للاخر التى نحملها فى نفوسنا هى تيسير العمل أمامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة ... وقد أوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة ، كيف أن ادراكنا لعضوية الشخص فى جماعة معينة ، يجعلنا نشهد فى شخصيته صفات لم نكن نشهدها ، ونحن نتعامل معه على أنه ينتمى الى جماعة أخرى ، والنتيجة التى نستطيع أن نخرج بها من هذه الدراسات جميعا أن مفهوم الاطار لابد منه لتفسير جانب التنظيم فى أى مظهر من مظاهر سلوكنا ، وأن الاطار يكسب محتوياته دلالتها التى تملى علينا نوع سلوكنا نحوها (سويف . ١٩٦١) وربما أمكن اضافة عامل مواصلة الاتجاه كعامل منظم للحركة الى الامام ، أى حمل الموضوع والمضى به رغم العقبات . ومن الواضح أن الكل والاجزاء فى سياق ما تقدم من حديث تنتسب الى العمل أو الى الافكار التى يفرزها الكاتب ، وتصبح خارجه ، فى انتظار الانتظام فى عمل فنى .

ويبدو أن معالجة موضوع الكل والاجزاء من زاوية واحدة ، سواء كانت الزاوية هى زاوية العمل ، أو زاوية المبدع ، لاتقدم كثيرا ... لقد لوحظ فى الفقرات السابقة وجود علاقة دينامية بين العمل الابداعى والمبدع ذى الاطار العقلى والمزاجى والاجتماعى والجمالى ، ومن ثم فان الكل اذا نظر اليه على أنه يوضع بتمامه من البداية فهذا تجاوز غير مقبول ، واذا قيل أن الاجزاء هى التى تسبق الجزء بعد الجزء ، دون وجود استبصار تنبؤى بباقى الاجزاء لكان ذلك هدما لطبيعة وظيفة سيكولوجية هامة هى وظيفة التخيل فى عملية الابداع .

ان الأمر يمكن فهمه اذا نظر للموضوع نظرة دينامية ، حيث أن السياق الابداعى يتكون من عدد من المحاور المتوازية بل والمتقاطعة ، وهذه المحاور ليست محاور نقية بل هى متفاعلة فيما بينها ، وبالتالى فان ما ينتج عنها لا يمكن تصورة الا كيانا ديناميا متطورا ، يسعى فيه الجزء لكى يلتئم حول محوره فى كل أكبر ، ويمتد الكل بماله من جاذبية لاحتواء هذا الكل فى سياقه • فالكل والاجزاء واسبقية أيهما على الآخر والقصاصات التى تنتظر الالتئام والتوتر اندافع كلها لبنات فى بناء يمكن ان نطلق عليه الاساس النفسى الفعال الذى يفسر لنا كل العمليات الجدلية فىحركة المبدع عند انخراطه فىالعمل بما يتضمنه ذلك من تشكيل وتذوق واحساس بالجمال •

واذا كان الحديث عن الكل والاجزاء ، يشير الى دينامية موقف الابداع فان هذه الدينامية ليست كيانا متكاملا ، تملك فى طبيعتها كل مقومات المضى بالعمل الابداعى الى غايته حيث ينتهى منه المبدع فى لحظة من اللحظات ، فهناك التدخل من المبدع بين آن وآخر ، ليختار جزءا أو موقفا أو اتجاها مفضلا اياه على عناصر أو أجزاء ومواقف أخرى •

وهذا ما يمكن أن تكشف لنا عنه عملية من ادق العمليات المتعلقة بعمليات الابداع والتذوق الفنى الا وهى الاختيار والتفضيل •

(د) الاختيار والتفضيل :

فى دراسة قام بها نورمان ماييز وعدد من زملائه (Maier et al. 1968 c.) كشفوا عن أن عنوان القصة (وهى العمل الابداعى المطلوب من المفحوصين القيام به) سلك كعامل هام فى اختيار الالفاظ من قائمة سبق للمفحوصين التدرب عليها) وهذا يوضح أن العملية الابداعية تمضى من خلال جهد اختيارى فى بعض مراحلها ، والعناصر المختاره اما أن تكـــون موجودة فى المجـــال الادراكى للمبدع أو من خلال جهد تذكرى لاستدعاء عناصر سبق تعلمها •

ويبدو أن الاختيار لايتم على أساس عقلى قياسى فحسب ، ولا على اساس جمالى فقط ، فالمقاييس العقلية أو الجمالية يمكن استخدامها فى مجال

التذوق الفنى كما يمكن الاكتفاء بها لتفضيل عمل على آخر ، أما فى مجال التنفيذ الابداعى بما يتطلبه من وجود المبدع والعمل الفنى فى موقف واحد ، فهو الأمر الجديد فى موضوع الاختيار والمفاضلة ٠

ان الاختيار هنا ليس حكما يلقيه الشخص ويمضى ، بل انه عمل مسئول لانه ستترتب عليه نتائج فى تشكيل هيئة العمل الابداعى ، فهل يمكن للمبدع المتذوق أن يشبه المتلقى ؛ على نحو ما أوضح هولمان من أن المتلقى يشبه المبدع فى المرور بالمراحل الاربعة لعملية الابداع خـــلال رحلته التذوقيـة (Hallman, 1965) . ربما اشـــبهه من بعض النواحى ، ولكن ما يفـــرق بينهما هو أن المبدع يمضى مع العمل الابداعى قبل أن يصير مكتملا ٠ انـه يتناوله جزءا جزءا بالتشكيل ، اضافة وتغييرا ومحوا ٠٠٠ الخ ومن ثم فان عملية الاختيار والتفضيل هنا يبدو أنها محكومة باعتبار من نوع ما ٠

يقول أرنهيم أن المبدع نادرا ما يهتم بأن يجعل الاشياء تبدو حقيقية ٠

انه يريدها أن تصبح حية ٠٠٠ هل هى دعوة للابهام ؟ ٠٠٠ هل المطلوب أن تصبح الأشياء أو الموضوعات الفنية حية على نحو حقيقى ، أم أن المطلوب الوصول بها الى درجة يعتقد معها من يتلقاها بانها تعبر عن واقع ما ربمـا كان أو ينبغى أن يكون واقعه هو ؟ يجيب أرنهيم باننا اذا استخدمنا لغـــة جومبريش Gombrich فانها يجب أن تبدو كذلك ٠٠٠ وأن يكون الموضوع حيا ، فهذا يعنى أن العمل يقدم أو يعرض الخاصـــية الادراكية للحياة ٠
(Arnheim, 1966, p. 154)

ان الحيوية الفنية هنا تنبع فى رأى أرنهيم من الادراك ، ادراك حيوية العمل الفنى ٠٠ ربما ٠٠ ولكن ليس الادراك وحده هو الذى يجعل الشىء حيا ، فكثيرون ينظرون الى العمل الفنى أو الشىء ، ولا يبصرون فيه أى حيوية ، بينما يبصر فيه آخرون شيئا حيا ٠٠٠ فلا المسألة قائمة على هذا فى الموضوع، ولا هى قائمة بمفردها فى قواعد الاحساس البصرى أو السمعى ، بل ربما كان هناك عنصر آخر ٠٠٠ وهذا ما يعبر عنه كارل روجرز بقوله « ان الشرط

الاساسى والاعظم للابداع أن مصدر التقييم داخلى ، ان قيمة الانتاج بالنسبة للمبدع تتاسس ليس بمدح الآخرين او نقدهم ، ولكن بالمبدع نفسه : هل أبدعت شيئا يرضينى ؟ هل هو يعبر عن جزء منى ؟ ... شعور أو فكرة ، الم ، أو لذة .. ؟ وهذه هى الاسئلة التى تطرأ حقيقة للمبدع أو لاى شخص حين يكون مبدعا .

وهذا لا يعنى أن المبدع يستغنى عن حكم الآخرين ، ولكن أسس التقييم ببساطة ترتد الى داخله ... اذا كان العمل بالنسبة للشخص يشعره بأنه فى العمل أو أنه تحقيق لطاقات فى نفسه لم تكن قد وجدت بعد ، وهى الآن تتجلى فى الوجود ، هنا يكون العمل مرضيا ومبدعا ... ولن يوجد تقييم خارجى يعبر عن هذه الحقيقة الاساسية . (Rogers, 1970 p. 144)

واذا كانت نظرة ارنهيم متطرفه فى تقديره لاهمية الادراك ، فان نظرة روجرز هو الآخر متطرفة من حيث ما يعطيه من أهمية كبيرة للرضاء الذاتى للمبدع عما ينجز باعتباره حقق ذاته .

ان الصورة المتكررة للقصيدة فى شكل مسودات عليها تصويبات كما وردت فى دراسة عملية الابداع فى الشعر ، والكشف عن ابعادها السيكولوجية والاستكشافات المتعددة التى أوردها أرنهيم لجورنيكا بيكاسو ، والتجويدات التى كان يمارسها المصور ليس على اللوحة ككل بل على كل جزئية من جزئيات اللوحة ، وكذلك ماتم الكشف عنه من محاولات مضنية يقوم بها كاتب الرواية لكى يصل الى تحقيق قيمة فنية جيدة ، مرورا بعديد من المحاولات والصياغات ... وما ورد لدى د . ه . لورنس فى رسائله من قيامه بكتابة القصة الواحدة مرات عديدة وصلت أحيانا الى ٩ مرات (حنورة ، ١٩٧٩ أ ص ١٩٦)، كل ذلك يمكن أن يكون اشارة واضحة الى أن التقييم لايتم من مجرد نظرة عابرة أو اختيار موقف أو اتجاه فى لحظة ثم يمضى المبدع الى غايته . بل ان ممارسات متعددة تتم قبل اختيار الاتجاه أو تفضيل الموقف ، وهى تتم من أكثر من بعد وفى أكثر من وقت ، وقد يشرك المبدع معه آخرين فى تقدير قيمة العنصر المطلوب اضافته أو حذفه أو تعديله ، على نحو ما كان يفعل توماس مان

(Thomas Mann, 1962) وهو يكتب قصة دكتور فاوستوس حيث كان (قبل أن ينتهى تماما من كتابة القصة ، وبعد كل جزء من أجزائها) يعرض ما أنجزه على آخرين ليستعين برأيهم فى الاختيار ، وكان أيضا قبل أن يبدأ فى كتابة بعض الاجزاء يستعين بآخرين يستمد منهم بعض الرأى والمشورة حول بعض الأمور التى لايكون قد استقر بعد على شكلها النهائى فى القصة ٠

ان الأمر ليس اذن أمر قياس واستدلال أو ادراك أو استقبال للمنبهات فحسب ، كما أنه ليس تحقيق الذات أو الرضا والمتعة ، أو تحقيق الحياة لعمل من أعمال الفن ٠٠٠ انه كل ذلك ، وفوق ذلك انه ليس تحقيقا للذات فحسب كما يرى روجرز ، انه تحقيق للمثال ٠٠٠ المثال المفضل لدى المبدع ، والذى يطمح الى أن يصير مثالا للآخرين ٠

ولكن هل يعنى ذلك أن المبدع حين يرسم صورة فنية ، فهل هو يدعها مثالا للاحتذاء به فى الابداع أو أنه مجرد مثال للبراعة الفنية ، أم أنه دعوه الى السلوك وفقا لما يوحى به هذا المثال ؟ ٠

يرى فيشر (Fisher, 1968) انه من الممكن أن يقوم الشخص بتقييم العمل دون أن يحبه ، وهذا يعنى أن المبدع حين يختار أو يفضل موضوعا فهو لايختاره لأنه يحبه ، فرسم لوحة للعدو الهاجم المدمر فى لوحة بيكاسو « الجرنيكا » لاتعنى حب الغازى ، ولكن اختيار هذا الموضوع رغم كراهية بيكاسو للعدو ، جاء على هذا النحو لابراز المثال وهو العدوان العدائى ، ان دعوة بيكاسو هنا واختياره صادران عن كراهية ، وتجوبده فى رسم عناصر الموضوع لكى يصل الى المثال والاختيارات التى قام بها كانت تشبه الصوت والصدى ورجع الصدى ورجع الرجع ، أو كما يذكر أرنهيم عملية لولبية ٠٠٠ وكل خطوة منها تحمل بهجتها للمبدع ، أى تصل به للاقتراب خطوة من المثال ٠٠٠ الى أن يصير راضيا عما اختاره أو فضله ، فما هى طبيعة هذا الرضا الذى اصطلح الناس على تسميته بالتذوق الفنى ؟ ٠

(هـ) الابداع والتـــذوق :

كثيرة هى الدراســـات التى تناولت الابـــداع كقدرات وكانتـــاج (Guilford, 1961) وكثيرة أيضا هى الدراسات التى شغلت بموضوع التذوق ، سواء من منظور تأملى أو منظور تجريبى (Eisenman, 1968, 1970, 1972, Soueif & Eysenck 1971)

ولكن الدراسات التى توجهت مباشرة لدراسة العلاقات بين الابداع والتذوق نادرة وربما كان فرانك بارون ، حين وجه الاهتمام الى بعض الخصـــائص المتعلقة بالتذوق (البساطة والتركيب (١) ، والنظام واللانظام) واحدا من القلائل الذين اهتموا بهذا الموضوع (Barron, 1968) بالاضافة الى بعض دراسات راسل أيزنمان والعاملين معه ·

(Eisenman, 1969 ; Eisenman & Rapport, 1967 ; Eisenman and Robinson, 1967).

وقد توصلت دراسات ايزنمان وزملائه الى نتائج تلتقى مع نتائج فرانك بارون من قبل ، من حيث ميل المبدعين الى تفضيل المعقد على البسيط · كذلك وضح أن مقاييس المضلعات يمكن اعتبارها مقاييس للابداع ، أو للاتجـــاه الابـــداعى ·

وبمناقشة هذه النتائج فى ضوء النتائج التى توصـــل اليه ســـويف وأيزنك (Soueif & Eysenck, 71) التى برز منها وجود فروق حضارية بين المصريين والانجليز مؤداها أن الفنانين الانجليز يفضلون البسيط بينما غير الفنانين منهم يفضلون المركب ، أما الفنانون المصريون فانهم يميلون الى المركب وغير الفنانين يميلون الى تفضيل البسيط وهى صورة على قدر لا بأس به من التعقيد ··· هل يمكن اعتبار أن البسيط المفضل لدى فئـــة لا يعنى نفس البسيط لدى فئة أخرى ، أم أن أمورا أخرى يمكن أن تكون ذات علاقة بتفضيل البسيط والمركب بصرف النظر عن أن يكون المتذوق فنانا أو غير فنان؟

---

(١) Simplicity and Complexity.

هل تلعب الفروق الحضارية دورا فى عملية التذوق ، وبالتالى فى عملية الابداع مادام الابداع يقوم كما سبقت الاشارة ، على تذوق مرحلى للعمل المبـــدع ؟

من الواضح أن دراسة البسيط والمركب والنظام وعدم النظام دون ربط ذلك كله بالموقف التنفيذى لعملية الابداع والسياق النفسى الاجتماعى والعوامل العقلية المساهمة فى عملية الابداع ، هى بمثابة النظر بعين واحدة الى موضوع ما ، وكل الحقائق الفسيولوجية تشير الى أن الرؤية لن تكون ناقصة فحسب بل وستكون مختلة أيضا ٠

على أن تفضيل المركب على البسيط ، أو النظام على اللانظام ، والخصب على القاحل والغريب على المألوف ٠٠٠ كل ذلك يتم من خلال موقف ، وهو اختيار كما سبق الايضاح ، وهذا الاختيار عبارة عن قرار ، واتخاذ القرارمغامرة أو مخاطرة تتم ازاء عديد من البدائل الواضحة والغامضة ، أى أن الأمر يتم فى موقف غير يقينى من جميع نواحيه ٠ واتخاذ القرار لدى غير الفنانين يعبر عن قدرتهم على اتخاذ القرار ، ولانهم لايبصرون من الأمر الا عددا محدودا من العناصر ، فان المباشرة هى طابع تفضيلهم ، والبساطة هى اختيارهم ٠٠ أما المبدعون فان تذوقهم لعمل ما يضع فى الاعتبار كثيرا من العناصر ، وهم ازاء خصوبة الموقف وقدرتهم على تحمل الغموض مع مواصلة الاتجاه انما يسلكون بذلك فى مجال أصبحوا هم أنفسهم جزءا منه ٠

وقد كشف برلين والعاملون معه عن وجود عامل فى التذوق هو عامل عدم اليقين أو الشك (١) ٠٠٠ وقد ارتبطت فى اطار هذا العامل عدة مقاييس تقيس البساطة والتركيب والوضوح واللاتعين والنظام واللانظام والتوازن واللاتوازن ٠٠٠ ويرتبط هذا العامل بزمن النظر وزمن الانصـــات وبعض المتغيـــرات الفسيولوجية النفسية التى تشير الى حالة نشاط الجهاز العصبى السمبتاوى ٠

---

(١) Uncertainty.

وهو يشير الى عامل النشاط لدى أوسجود بما يعبر عنه من المدى الذى يمتد اليه المجهود المطلوب لتناول المعلومات المطلوب معالجتها أو تذوقها ٠
(Berlyne, 1974 p. 317)

وتشير هذه النتائج الى الكيفية التى يسلك بها المتذوق فى موقف حافل بالمتغيرات والمنبهات بالاضافة الى ما ينشأ من حالات فسيولوجية وسيكولوجية تساعد أو تعوق اتخاذ القرار فى شأن من شئون الابداع أو التذوق ٠ والمبدع الذى يجد أمامه طريقا واحدا سيجىء ابداعه له نفس البعد ، أما المبدع الذى يختار من بين عديد من المكنات فان هذا سيتيح له فرصة للتذوق والتفضيل والتجويد على محاور الابداع ٠

(و) السلوك التعبيرى والسلوك الهادف فى عملية الابداع :

كل فعل من الافعال له جانبان ، جانب يقصد مباشرة الى تحقيق الهدف الذى من أجله يتم الفعل ، وجانب آخر لايتعلق بتحقيق الهدف ولكنه يتعلق فحسب بكيفية تحقيق الهدف ، أى الخطوات الموصلة الى تحقيق الهدف من حركات وتنفس وايقاع (فراج ، ١٩٧٠ ص ٩٥) ٠

ويعتبر الجانبان وجهين للسلوك ، أى أن كلا منهما لايعتبر سلوكا مستقلا بذاته ، وان كان كل منهما ينفصل عن الآخر عند التحليل بقصد الدراسة فحسب٠ ومن جانبى السلوك تتكون طبيعة السلوك شكلا ومضمونا ٠٠٠

ولكن من وجهة نظر أخرى فانه ينظر الى السلوكالتعبيرى والسلوك الهادف باعتبارهما قطبين لمحور واحد احدهما التعبير والثانى الهدف ، وكلما اقترب السلوك من احدهما اتصف به (الشيخ ١٩٧١ ص ٨ـ١٠) ويتفق اولبورت وبونر وماسلو (Allport, 1961 ; Bonner 1961 ; Maslow, 1954) على أن الجانب الهادف من السلوك يرتبط اساسا بمتغيرات اللحظة الراهنة المتعاملة مع البيئة ، بينما يتحدد الجانب التعبيرى بحالة الكائن الحى ، أى أن الاثار الحضارية فى الجانب التعبيرى للسلوك تنخفض الى الحد الأدنى ٠

والواقع انه كما سبق الايضاح فى عديد من الدراسات لايمكن الفصل تماما

بين أثار النضج وآثار الاكتساب ، فقد وضح مثلا مما ورد لدى باحث مثل هيب (Hebb 1958) أن عملية التعليم تمتد بآثارها الى أدق خلايا الانسان فى الجهاز العصبى ، الامر الذى يلقى الكثير من الشك على دعوى عدم تاثر السلوك التعبيرى بالآثار الحضارية ٠

والواقع أن عملية الابداع يمكن أن تكون نموذجا للسلوك الذى يمكن وصفه بانه سلوك تعبيرى وسلوك هادف معا ، فدافع الاتجاه الابداعى لدى ماسلو (Rogers, 1970) ودافع تحقيق الذات لدى روجرز (1954, 1968) هما من أبرز ما يميز السلوك التعبيرى لدى الأفراد ٠

كذلك ترتبط عملية الابداع بالسلوك التعبيرى من حيث أن الجانب التعبيرى فى السلوك هو مما يخص المبدع وحده ، ولا يتفق فيه مع غيره ، ومن ثم فان هذا يضفى على سلوكه خصوصية واستقلالا ، وهذا مما يميز السلوك الابداعى على وجه الخصوص ٠

ولقد لوحظ فى دراسة الابداع لدى الروائيين أن لكل مبدع أسلوبه المفضل فى العمل أثناء جلسة الكتابة ، وأسلوبه المفضل فى نوع العلاقة التى يفضل أن تقوم بينه وبين عناصر المجال الابداعى ، وما يستدرج به نفسه الى العمل ، من صلاة أو تأمل أو مشى أو استرخاء ٠٠٠ وهذه المناشط وان لم تكن جزءا من تحقيق الهدف الا أنها تساعد على التقدم نحو تحقيق الهدف (حنورة ، ١٩٧٩ أ ، ف ٩ ، ١٠) ٠

يقول توفيق الحكيم (فن الأدب ص ١٤ ، ١٥) أن الفنان والأديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى أن يجدها ، فاذا وجدها فانها تملكه بعد ذلك الى الابد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع الذى لايزول ولا يتحول ، واذا هو يعرف بطابعه ٠٠٠ ذلك أن الشخصية الفنية بعد أن تتكون يصبح لها من القوة ما يجذب اليها كل شىء ٠٠٠ فكل ما تتناوله يصبغ فى الحال بلونها ، فالفنان أو الاديب ذو الشخصية يبتكر حتى وهو يريد أن يقلد ٠٠ ولكن طغيان الشخصية شديد ، فالفنان يظل يدور حول نواة غيره طالبا الانفصال عنها

والاستقلال بذاته فاذا انفصل واستقل دار حول ذاته وسيطرت عليه شخصيته ... كل فنان ذى طابع هو حبيس طابعه ... انقطع شهرا لدراسة فنان بارز الشخصية ، فلن يمضى بك الوقت حتى تكون قد عرفته وأحببته والفتـــه ... ان تأمل آثار الفنان كاملة تكشف لك عن شخصيته الكاملـــــة ، تتعرف اسلوبه فى التفكير والتعبير وطريقته فى تناول الاشياء ، ولكنك وقد أحطت به ونفذت الى لبه لابد صائح يوما بلهجة المحبة والالفة ، دائما هذه الطريقة ... دائما هذا الاسلوب ؟! لو يخرج عن ذلك قليلا ... »

والاسلوب أو الطريقة التى تميز الكاتب بعد أن يكون قد استقل عن نواة غيره ودار حول نواته هى وجه من أوجه السلوك التعبيرى ، ويمكن ملاحظة أن توفيق الحكيم يتحدث هنا عن الاسلوب أو الجانب التعبيرى من السلوك الذى يفرزه المبدع وهو فى نفس الوقت يتحدث عن الانتاج الابداعى ، مما يدعم الرأى الذى يرى أنه من الصعب الفصل بين الجانبين فى اطار عملية حية كعملية الابداع وان كان من الممكن أن يتم هذا فىمواقف الدراسة التجزيئية، وهى مواقف معيبة لأنها تقسم الظاهرة الواحدة المدروسة الى أجزاء متباعدة مما يخل بطبيعتها ويجعل اى نتائج يمكن الحصول عليها مشكوكا فى صحتها منسوبة الى الظاهرة الكليـــة .

على أن ما يهم هذه الدراسة هو الاشارة الى أن السلوك التعبيرى وان كان يبرزه الحكيموبرونر وماسلو وأولبورت هو جانب قهرىاضطرارى ،لاحيلة للمبدع فيه ، فانه يجب التنبه الى أن هذا قد تم من خلال عملية تنشئة طويلة المدى ، بل أن أسلوب الكاتب أو طريقته الابداعية قد لا تتكون الا بعد أن يفكر فى الاتجاه الى العمل الابداعى ... المهم يتكون الاسلوب فى جانب منه بارادة المبدع ، وفى جانب منه من خلال الاستعدادات البيولوجية ، ولكن فى النهاية يوجد مركب من السلوك بشقيه التعبيرى والهادف .

صحيح أن ملامح الاسلوب فى سلوك المبدع تترك آثارها على المنتج الابداعى كما يلاحظ توفيق الحكيم ، ولكن هل يمكن للمبدع أن يمحو ما يتكشف من أسلوبه فى عمله ؟

ولكن لمـــــاذا ؟

ان أهم مايميز العمل الابداعى هو الاسلوب الخاص المميز لفنان عن آخر، واذا كان التعبير بالقلم أو الخط أو الصوت ، وهو أحد المعانى المعروفة للتعبير، يتم فى اطار وحدة كاملة هى ما يمكن أن يطلق عليه وحدة الحالة الابداعية ، ذات الجوانب المعرفية والمزاجية والحضارية والجمالية ، فانه من هذه الوحدة يخرج الى الوجود هذا الانتاج الابداعى أو ذاك ، مما يتميز بحياة خاصة ، لا يشاركه فيها أى كائن آخر ، وهذا مايدعو دائما الى النظر الى العمل الفنى ليس باعتباره منفصلا عن ظروف ابداعه ، سواء كانت ظروفا سيكولوجية أو اجتماعية أو فسيولوجية أو ما الى ذلك ٠

والواقع أن السلوك التعبيرى ليس فحسب عاملا مميزا للانتاج الابداعى كما رأينا لدى الحكيم أو لدى غيره ممن عرضت أفكارهم ، بل انه مميز أيضا لديناميات عملية الابداع حيث أنه قد لوحظ لدى كتاب الرواية والشعراء أن المبدعين يختلفون عن غيرهم بل وعن بعضهم فى سرعة التلقى وسرعة الاداء ، أو عموما توجد فروق فردية فى الايقاع الشخصى ، وقد يتمكن المبدع من انشاء عمل ابداعى كامل فى مدة وجيزة ، وقد يظل الايام والليالى يستقطر الغيث فلا يغاث ٠

هذه حقائق معروفة ، فهل يعنى ذلك أن الايقاع ليس منتظما بمعنى أنه يمكن أن يكون ذا دورات ، وهذه الدورات تكشف عن نفسها سواء فى طاقة الأداء الابداعى وما ينتج عنها من انجاز أو فى الايقاع الداخلى للعمل نفسه ، بحيث يكون معبرا عن سرعة أو بطء أو ضيق أو اتساع فى الوحدات الناتجة ؟

كل هذه تساؤلات تطرحها هذه الدراســـة ، يضـــاف اليها تساؤلات أخرى عن دور المجتمع فى عملية الابداع وتأثير الجماعة على سلوك الفرد المبدع، وما هو المدى الذى يصل اليه عمق هذا التأثير ٠

ربما أمكننا القاء بعض الضوء الاستكشافى على هذه التساؤلات من خلال وقوفنا لحظة بباب الاطار الاجتماعى للمبدعين ٠

الفصل الرابع

عملية الابـداع فى اطار اجتماعى

مقدمـــــــة :

فى دراســـة عن الابداع والثقافة لموريس شتاين (Stein, 1953) يقول ان المسافة بين ما كان موجودا وما تم انجازه ملحوظة تماما لدى العبقرى، ولذلك فانه من الضرورى التمييز بين الانتاج الابداعى ، والخبرة الابداعية ، كما أنه من الضروى التمييز بين الاطار المرجعى الداخلى للمبدع ، والاطار المرجعى الخارجى ٠

ويقصد شتاين بالخبرة الابداعية عملية الابداع ، ويرى أن هناك جدلا أو تداخلا من نوع ما بين المبدع والمشكلة التى يتناولها ، أو بمعنى أوسع البيئة التى يعمل من خلالها ، على اعتبار أن المشكلة لاتنبع من فراغ ، بل هى اساسا ترتد باصولها الى البيئة الاجتماعية ٠

وتناول الانعصابات والضيغوط الاجتماعية مع تجاوز الفرد ، أو العكس ، هو فى الواقع فيما يرى شتاين منحى تعسفى ، وهو اتجاه نشأ نتيجـــة التخصص الضيق فى المهن ، وهذا يقود فى الواقـع الى فهم جزئى لأى مشكلة يدرسها الدارسون ٠

وهذه المقدمة المأخوذة عن باحث بارز فى ميدان الابداع تشير الى عدة أمور:

١ ــ ان دراسة عملية الابداع مازالت تنتظر جهـــودا مكثفة لتغطيـة مجالات أساسية فيها ٠

٢ ـ أن السبب فى هذا التصور ربما عاد الى قصور النظرة فى تناول المشكلة بسبب التخصص ٠

٣ ـ أن أخطاء الباحثين يمكن أن تنحصر فى واحد أو أكثر مما يلى :

(أ) اغفال الفرد المبدع ٠

(ب) اغفال البيئة ٠

(ج) اغفال بعض خصائص مشكلة الدراسة ٠

ولما كان سؤال هذه الدراسة الاساسى هو كيف يقوم المبدع فى مجال كتابة المسرحية بابداع مسرحيته ، فانه قد يتبادر الى الاذهان ، وما علاقة هذا السؤال بالنظر فى أمور المجتمع أو الجماعة ، مادام الامر فى النهـــاية سيتناول ديناميات موقف الابداع ؟ .

هذا التساؤل ذاته يحمل الرد الجزئى ، اذ أن موقف الابداع ليس مجرد مجموعة مراحل يلى بعضها بعضا كما رأى بعض الباحثين (Wallas 1926) ولا هو وصف لقدرات الفرد المبدع ، كما أنه ليس مجرد رسم خريطة كتلك التى يعدها مخططو برامج الحاسب الالكترونى لحل مشكلة رياضية ، وهو النموذج الذى فضله جيلفورد عند تصديه لدراسة الانتاج الابداعى وحل المشـــكلات (Guilfords 1971, P 312—) ، فليس ثمة من يتكر العلاقة الوثيقة بين الفرد المبدع ، سواء وهو فى وقت فراغه أو اثناء انشغاله بعمل ابداعى ، بظروفه المزاجية ومحيطه الاجتماعى ٠

هذا فضلا عن أنه من الصعب التمييز بين السؤال كيف يبدع المبدع ؟ ولماذا يبدع المبدع ؟ فان الاجابة على أحد السؤالين تتضـــمن فى جانب من جوانبها الاجابة على السؤال الثانى ، الأمر الذى يجعل الباحث يميل أحيانا الى التعامل مع السؤالين على إنهما ينبعان من مصدر واحد أو يسعيان الى هدف واحد هو تفسير عملية الابداع ٠

والمبدع حينما يشرع فى ابداع عمل ما فانه يمضى الى هذا العمل من

خـــلال شـعوره بحالة من عـدم الاتزان ، فيما يذكر شتاين (Ibid) وسويف (سويف ، ١٩٧٠ ص ١٢٩) أيا كان مصـــدر هذا الاختـــلال السيكولوجى ، مزاجيا كان أم عقليا أم إجتماعيا ٠

هذا الاختلال هو فى صميمه حالة مزاجية ذات منشأ اجتماعى وهى تسبب السعى الى العمل الابداعى بقصد الوصول الى حالة الاتزان من جديد ٠

ويمكن تصور أن الاداء ، أيا كان نطاقه ومستواه يتم من خلال حالة من الكفاءه البدنية والنفسية ، (حنورة ١٩٧٩ ، ف ٣) ، وفى مجال عملية الابداع تكون اللياقة المطلوبة أكبر ، والطريق الى ذلك حالة من الاستدراج يقوم بها المبدع لنفسه حتى يصير على ألفة ومودة بالعمل بالاضافة الى دافع وطاقـــة للأداء الجيد البارع لتحقيق هدف معين ، ليس هو مجرد الانتاج الابداعى بل توصيل الرسالة الى الآخرين (المجتمع) والحصول على موافقتهم أو رضاعم عن هذا الانتاج (سويف ، ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٩ ص ٩ ، ١٠) ٠

وفى السياق الاجتماعى لعملية الابداع يوجد خيط يمتد من المجتمع وقيمه وطموحه لبلوغ أهداف معينة ،هذا الخيط يوجد طرفه الآخر فى لياقة التنفيذ مرورا بالقيم السيكولوجية والدوافع ، والغموض وتحمله ، والانعصابات المتكررة ، والمضى بالرغم من كل ذلك ، أو بسبب كل ذلك الى الانحاز والتوافق مع الذات ومع الجماعة ٠

وعملية الابداع التى تمضى على هذا النحو لابد أنها أوسع من مجرد الجلوس فى ساعات معينة الى العمل على نحو ما تكشف فى الفصول السابقة ، وعلى نحو ما سوف يتكشف فى الصفحات التالية ٠ أنها نشاط نفسى اجتماعى لا تقل مساهمة الجماعة فيها عن مساهمة الفرد بكثير ٠

وسوف نتناول فى هذا الفصل بالمعالجة السلوك الابداعى فى علاقتـــه بالنقاط التالية :

(أ) الاطار المرجعى الاجتماعى ٠

(ب) التنشئة الاجتماعية والنماذج المفضلة (القدوة) ٠

(جـ) اللغة والسلوك الاجتماعى ٠

١) الاطار المرجعى الاجتماعى :

السلوك الانسانى نشاط يفرزه انسان يعيش فى مجتمع ، فمن الطبيعى أن يكون هذا النشاط بالتبعية نشاطا اجتماعيا ، اى يؤثر ويتاثر بالمجتمع الذى يوجد فيه الانسان سواء كان هذا التاثير متعلقا بمضمون أو شكل هذا النشاط أو بالظروف التى أدت اليه أو الظروف التى واكبت عملية صدوره ٠

وفى دراسة الابداع فى الشعر ، كشف الباحث عن أن القصيدة الشعرية هى رسالة من الشاعر الى الآخرين ، من أجل الوصول الى وجهة نظر واحدة ازاء موضوع معين ، كما أن ظروف نشأة أى قصيدة هى ظروف اجتماعية ، وغالبا ما يكون لها ماض فى نفس الفنان ، هذا الماضى هو خبرة انسانية (اجتماعية) حدثت له ، وتركت اثرها فى نفسه ، وحين تبعث من جديد بفعل خبرة جديدة ، هنا يلتقى البحران على برزخ الابداع ، أرض صلبة ، يقف عليها المبدع ، ويتقدم الى العمل ، ويمضى فيه الى أن يتم ، أو قد ينصرف دون أن يتمه ، لسبب أو لآخر ٠ المهم ان أساس العملية هنا هو اساس انسانى اجتماعى ، محمول على طاقة نفسية فردية ٠ (سويف ، ١٩٧٠ ــ مواضع متفرقة) ٠

وفى دراسة عملية الابداع فى الرواية برز أن البعد الاجتماعى لعملية الابداع فى الرواية هو المحرك لكل كتاب القصة ، فالقصة ليست وصفا أو تأملا ، كما نجد لدى بعض الشعراء وان كان هؤلاء يصدرون أيضا عن ارضية اجتماعية ، بل انها تعتمد فى جانب كبير من قوامها على الحكاية ، اى على احداث وقعت لبشر ممن يعرفهم الكاتب أو يتصورهم وفقا لمعايير مجتمعه ٠٠٠ صحيح توجد بعض القصص الخيالية ، مثل الصعود على القمر (أول انسان على القمر لويلز) ، أو الهبوط على جزيرة مهجورة (روبنسون كروزو) أو حكاية عن قطة ٠٠٠ صحيح هذا موجود ، ولكن مما لاشك فيه أن هذا النوع ، لايخلو أبدا من عنصر اجتماعى ، اى من قيمة من القيم الانسانية ، ينقدها الكاتب أو يحاول ترسيخها ٠

وقد ذكر كل الكتاب الذين قابلناهم فى دراسة الابداع فى الرواية ، أن قصصهم جميعها كان مصدرها أحداث وقيم اجتماعية ، صحيح انه

يحدث تعديل فى الحادثه أو الحكاية ، ولكن هذا التعديل لايقضى نهائيا على أصل الحكاية ، حتى اذا انطمس هذا الاصل أو ضاع ، فانه سيظل بمثابة المحرك الذى حرك الكاتب الى ابداع قصته ٠

وقد ذكر نجيب محفوظ على سبيل المثال ، أن روايته ميرامار ، بدأت فكرتها مزمجرد أعجاب بخادمة رآها لدىأصدقاء له بمدينة الاسكندرية ٠٠وماذا أعجبه فيها ؟ لابد أنه قيمة انسانية أو اجتماعية ، لدرجة أثرت فيه، وظل يفكر فيها عددا من السنوات، الى أن بدأ يكتب ميرامار، وتحولتالخادمة الىرمز يدور من حوله جميع الاطراف ، وهى صلبة ولكنها ذات عواطف وأمال وقيم تحترمها وتدافع عنها ، وهذا الاحترام للقيم الذى يتردد فى نفس الفتاه هو بالطبع القيم الحقيقية التى يبشر بها نجيب محفوظ ٠

واتضح فى عدد من الدراسات العلاقة الكبيرة بين بعض العمليات المعرفية والظروف الاجتماعية بما يعنى أن الظروف الاجتماعية والحضارية تطبـــــع العمليات المعرفية بطابعها ، من ذلك دراسات برونر وماكجينى مثلا وماكليلاند وليبرمان وبرودبنت ، ، حيث اتضح أن عمليـــات الادراك تتاثر بالقيـــم الاجتماعية والمتغيرات البيئية ٠
(Mccleland & Liberman, 1949; Broad bent, 1958).

ويشير تريسمان الى أن خصائص الاشياء تدرك باعتبارها رسائل ولكل رسالة خصائص معينة ، أى أنها ذات مفتاح يفتح أمامها الطريق الى البناء المعرفى للشخص ٠ ...(.Treisman, 1964) .

وقد توصل مايير وزملاؤه (Maier et al., 1968) الى أن بعض عناصر المجال فى موقف حل المشكلات وعملية الابداع ، يكون له أثر قيمى بحيث أن عنصرا ما قد يساعد على حل المشكلة ، بمعنى أن هناك من العناصر البيئية والاجتماعية ، ما يكون ذا سطوة أو جاذبية أو سطوع بحيث يؤدى دورا هاما فى قيادة حل المشكلة حلا ابداعيا ٠

ويذكر برونر أن التفكير يتاثر بعملية التعلم التى تتم من خلال التدريب

على بناء الفئات المعرفية أو العقلية من خلال التنشئة الاجتماعية ، بما يؤدى الى أن عمليات التفكير وحل المشكلات هى فى صميم بنائها الدينامى حصيلة عملية تطبيع اجتماعى . (Bruner et al., 1958 p. 231—)

ويشير أريستاه (Aristah & Aristeh, 1968, p. 27) الى أن العناصر اللفظية وغير اللفظية التى تميز التفكير التنويعى ، تتأثر بانتماء الفرد الى الفئات الاجتماعية ٠

وقد تأكد هذا لدى عدد كبير من الدارسين ، منهم سميث الذى كشف عن ان الفئة أو الطبقة الوسطى ، تتفوق فى الاعمال الابداعية فى مجـــال المهام اللفظية ، بينمـــا تتفـــوق الفئة الدنيـــا فى المهـــام غيـــر اللفظيـة (Aristeh and Aristeh, Ibib) كمـا لاحظ لامبرايت ويا ماما مونتـــو (Lembright and Yamamoto, 1965) أن درجة الحضارة تؤثر على التفوق الابداعى فى مجالات دون مجالات ، على الرغم من أنه فى عمر معين يتساوى المتحضرون وغير المتحضرين فى الاداء الابداعى ، وبعد تقدم العمر قليلا (عامان) يتقدم المتحضرون فى العامل العام للابداع وفى المرونة والاصالة ٠ (وقـــد أجريت الدراسات على أطفال من الامريكيين ، ومن قبائل الاميش) ٠

القدوة والتنشئة الاجتماعية :

ليس من الضرورى بالطبع أن يكون المبدع قد نشأ فى أسرة يوجد من بين افرادها مبدعون فعليون أى يقومون فعلا بتنفيذ أعمال لها صفة الابداع ، وتتداول على ان لها هذه الصفة ، حيث أن عملية التنشئة الاجتماعية عملية مستمرة ومتسعة ، وهى فى الواقع تمتد لتشمل المدرسة والشارع والنـــادى والتجمعات المختلفة فى الرحلات والمسابقات والاسواق والمعارض ٠٠ الخ ٠ هذا فضلا عما يطالعه الانسان أو يتلقاه من مواد اتصالية متنوعة عن طريق الاذاعة والتليفزيون والصحيفة والكتاب والمسرح والسينما ٠٠٠ الخ ٠

والانسان منا حين ينشأ فى جماعة فانه يكون بمثابة اللوح الحساس فى آلة التصوير الذى يتلقى المنبهات الخارجية فتنطبع عليه بشكل او آخر ،

ولكن حين نضع فى الاعتبار ما أوردناه من قبل عن باحثين مثـــل برونر وزملاؤه (Bruner et al. (1958) ولامبرايت وياماموتـــو (Ibid) وتريسمان (Treisman) وغيرهم فانه سرعان ما يتكشف لنا بعد انسانى أساسى فى السلوك الفردى هذا البعد هو أن الفرد أيا ما كان موقعه أو رأيه أو اتجاهه أو استعداداته أو مزاجه ودوافعه لايصدر فى قوله أو فعله عن نزعة فردية ليس لها صلة بماضيه القريب أو ماضيه البعيد · ولسنا نريد الاشارة الى أن هناك قنوات محددة سلفا تمضى فيها مياه عملية التنشئة ترويها بهدوء بما يؤدى فى النهاية الى ازدهار حدائق السلوك ، كلا ان عملية التنشئة قد تتم لدى أفراد بطريقة منظمة ، وقد تمضى بشكل أبعد.ما يكون عن النظام لدى آخرين ، ولكن ما نريد أن نصل اليه فى هذا الموضع هو أن الأفراد عموما ، والمبدعين على وجه الخصوص ، يتعرضون فى تنشئتهم لاشكال وكيفيات متنوعة من الادراكات والاشكال والمضامين تتبلور بالتدريج فى شكل قوالب تصبح فيما بعد بمثابة محطات الاستقبـــال والرد على ما يرد عن الخارج من احساسات · وبدون شك فهى تقوم بمهمة على جانب كبير من الخطورة هى قولبة العالم الادراكى للشخص ، تلك القولبة التى تجعل كلا منا يدرك ما يرغب فى ادراكه ويهمل مالا يرغب فيه ، وهو ماينعكس بالتالى على ما يصدره الفرد بعد ذلك من استجابات مباشرة أو غير مباشرة ، ابداعيـــة أو غير ابداعية ·

وربما كانت النماذج التى تتبناها الجماعة المحتضنة للفرد مما يلعب دورا بارزا فى تشكيل ما يمكن لنا أن نطلق عليه الآن الاطار المرجعى الاجتماعى ، فقد قرر الكتاب الذين قام الكاتب بدراسة السلوك الابداعى لديهم فى دراسة سابقة من أمثال ثروت أباظة ويوسف السباعى على سبيل المثـــال انهما قد نشآ وامامهما نماذج جاهزة فى عائلة كل منهما : نماذـــج ابداعية أو نماذج مبدعة ··· ونفس الامر يمكن لنا ملاحظته لدى كاتب مثل نجيب محفوظ على الرغم من أنه لم يقرر لنا أن اسرته كان بها من اتخذة نموذجا وقدوة ، ولكن من الواضح أنه كان مهتما بالمشكلات الاجتماعية التى عايشها منذ صغره ، كما أن البيئة الاجتماعية التى عاش فيها منذ طفولته يمكن أن تدرك بمثابـــة

الجدار الخلفى لمعظم أعماله بكل ما يمثله هذا الجدار من سند وحدود وقيود ومرآة ايضا .

وليست بالطبع كل حياة الانسان مشدودة كلها الى هذا الفاصل الزمنى القصير من حياته فى طفولته وصباه ، ولكنها عامل مهم ، ونحن وان كنا لا نعطيه أكثر من حجمه فلسنا نريد كذلك أن نقلل من أهميته ووزنه وأثره على سلوك الانسان حتى نهاية عمره .

وحين نتحدث عن القدوة فليس المقصود بالطبع هو القدوة اللصيقة كالعلاقة بين الطفل ووالديه أو بينه وبين أخوته أو حتى بين التلميذ وأساتذته المباشرين ، فان مفهوم القدوة يمكن أن يتسع ليشمل سير الكتاب والعلماء والمفكرين وغيرهم منذ بدء الخليقة حين يتاح للفرد أن يطلع على أفكارهم وسيرهم فيتاثر بأحدهم أو ببعضهم وهو مايجعله يجد فى البحث والاستكشاف والتقصى والسعى وراء ما قد يكون تخلف عنهم من أفكار أو مواقف أو علاقات. وقد يصل الحال بالفرد الى تبنى أفكار من لايعجب بهم من جميع الوجوه . وليس له فى ذلك حيلة حيث ان الاطار المرجعى الاجتماعى الذى أشرنا اليه يحول بينه وبين وجهة أو جهات النظر الاخرى ، ويفرض عليه اطارا ملزما له ، وشيئا فشيئا يجد الانسان نفسه من غلاة التشيع لما كان يرفضه من قبل فيصبح فيما بعد من اعتى انصاره ومؤيديه .

وربما كان السير فى هذا الاتجاه الذى يجد الانسان نفسه مشدودا اليه هو ما يجعل من الضرورى التنبه الى أهمية مناخ الحرية وضـــرورته لنمو السلوك الابداعى ، وهو ما تحدث عنه باسهاب باحثون كثيرون منهم على سبيل المثال موريس شتاين فى مقال له بعنوان « الابداع فى مجتمع حر » (*) حيث يقرر هذا الباحث ـ وأمثاله فى هذا الاتجاه كثيرون ـ أن الشخص لايكون

---

* Creativity in Free Society.

مبدعا على الحقيقة الا اذا تخلص من القيود المفروضة عليه أيا كانت هذه القيود حينئذ فقط يمكن له أن يكون مبدعا · وحينما تكون القيود والتعقيدات مفروضة من السلطة سواء كانت سلطة سياسية أو سلطة أعلامية أو سلطة قضائية أو دينية ··· الخ · يصبح المبدع مجبرا على البحث عن سراديب وأنفاق تحت الأرض يفرز فيها ما لا يقوى على فرزه فوق الأرض ·· ولكن كثيرين قد لايصبرون على ذلك فنجدهم يتوقفون تماما عن الأداء الابداعى ، والبعض ـ ولسوء الحظ فان هذا البعض كثرة ـ يمضى فى الطريق السهل ويتحول انتاجه الابداعى الى مسطحات ليس له من عمق ولا رسالة ولا اضافة وقد يغلو فى تسطيحه فيفقد ـ من ثم ـ خصائص المبدعين ·

اللغة وتنظيم السلوك الاجتماعى :

اذا كنا فى هذا الفصل القصير قد حاولنا أن نتوقف عند بعض المتغيرات الاجتماعية المؤثره فى سلوك الانسان وأفعاله فهذا لا يعنى أن هذه هى كل المتغيرات المؤثرة ، فهناك بدون شك التيارات الفكرية التى يموج بها العالم فى كل وقت خاصة بعد ثورة الاتصال الهائلة التى تحققت فى عصر الفضاء والتى أصبح الفرد معها على علاقة مستمرة بكل ما يدور فى جميع أنحاء العالم ··
(Cronkhite, 1976)

وقيمة هذه الثورة الاتصالية تبرز من خلال ما تمد به الانسان من أفكار جديدة تزيد من رصيد خبرته وتجد طريقها فى ما يصدره عنه من انتاج ، كما أن هذه الثورة الاتصالية بما تتيحه من مواد ثقافية متوالية قد يكون ايقاعها أسرع من أن تستوعبه الطاقة العقلية المحدودة للانسان ، وهو ما يجعله يقع فريسة لانواع متعددة من التناقض والاحباط ، وهو أيضا ماينعكس عليه فى وجوده وفى ما ينتجه كذلك من أعمال ابداعية أو غير ابداعية ·

وربما كان من اهم المتغيرات الاجتماعية اللغة التى يتعامل بها الانسان سواء مع نفسه أو مع غيره من الناس ·

فاللغة وعاء يحمل للانسان تاريخ البشرية وأساليب تفكيرها وطموحاتها،

كما أن هذه اللغة هى أداة الانسان فى اقامة حياة اجتماعية مع الآخرين ، واللغة تحمل كل او معظم خصائص الجماعة التى أفرزتها · ولما كان الفرد يرث هذه اللغة فهو يرث معها ما تحمله من خصائص الجماعـــة وهو بدوره يفرزها مضافا اليها مانما فى نفسه ومن خلاله من أفكار أو تراكيب جديدة ·

من ناحية أخرى فان انتساب انسان ما الى لغة معينـــة يجعل موارده الثقافية مقيدة بحدود تلك اللغة ، الا اذا كسر حاجز هذه اللغة ، واستخدم لغات أخرى ، ولكن المؤكد ان ما يصدر عنه بلغته الاصلية سيكون محكوما الى درجة كبيرة بآفاق تلك اللغة ، وما يمكن أن تمتد اليه من أفاق التأثير ·· وهو بلا شك ما سوف يجد صداه فى الافكار والمعانى والقوالب التى سيودعها فى ما يصدر عنه من انتاج أو أفعال ·

ان المبدعين جميعا وبدون استثناء ، يقررون بشكل أو بآخر أن الآخرين، الذين من المفترض أنهم يوجهون اليهم رسائلهم الابداعية يكونون ماثلين فى مخيلتهم وهم فى جلسات التنفيذ الابداعى ، يؤثرون فيهم ويتلقون عنهم بل ويعدلون فيما يبدعون بناء على ما يتخيلون انه رأى هؤلاء الآخرين ، ناهيك بالطبع عن صدى الاراء الحقيقية المباشرة لدى من يرى المبدع أن لرأيهم وزنا أو قيمة ، وكل هذا بالطبع لايتم الا من خلال الاشتراك فى وعاء لغوى واحد (*)

خاتمـــة :

ربما يكون فى هذه اللقطات السريعة عن المناخ الاجتماعى للسلوك الابداعى ما يكفى فحسب لكى يدلل على أن العملية الابداعية ليست وحيا فجائيا من مصادر الغيب أو سراديب الالهام ، وان الفرد وان كان هو الاداة الابداعيـــة الاساسية الا أن الجماعة هى القلب المنظم لحركة هذه الاداة ، وان كان هذا

(*) قارن : (Stein, 1974, p. 199—201.)

لايمنعنا بالطبع من الاشارة الى أن هذا الفرد بما يستحوذ عليه من خصائص عقلية ووجدانية وايقاعية متفردة يتجاوز بهذا التفرد القوالب السائدة والنماذج المستقرة الى ما هو جديد وأصيل لنطل على هذا الانتاج الأصيل الذى يصل اليه المبدع ، ولتكن هذه الاطلالة على تلك الثمرة الناضجة التى جاءت بعد عناء ٠٠ أقصد المسرحية المكتوبة فى علاقتها بعملية الابداع ٠

* * *

الفصل الخامس

عملية الابـــداع وفن كتـــابة المسرحية

مقدمة عن طبيعة المسرحية :

ربما كان من الملائم قبل المضى فى الحديث عن عملية الابداع فى المسرح (ولدى كتاب المسرحية بوجه خاص) التعرف اولا على المسرحية ماهى ، وماهى الخصائص التى تميزها عن غيرها من الفنون ... ؟

لقد حظيت المسرحية منذ أزمان متباعدة باهتمام المفكرين فضلا عن اهتمام الجمهور العام ... والتاريخ لنشأة المسرحية يشير الى أنها فن نشأ قبل اليونانيين بكثير .

ويذكر بيير آجيه توشار أن الجميع يتفق على أن المسرح نشأ عن بعض الطقوس الاجتماعية أو الدينية ، وأن هذه الطقوس بدورها نشأت عن رغبة الانسان فى مشاركة الالهة مشاعرها ، وبالتالى قدرتها . لقد نشأت الصلاة عن العجز الانسانى ، عن حاجة الانسان الى التأثير ، بالرغم من كل شىء ، فى الاحداث التى لايدرك لها كنها ، ومن التعارض بين الالهه الطيبة والالهـــه الشريرة نشأ الحوار الدرامى الحى ، ذلك الحوار الذى يفترض دائما أن أحد المتحدثين يقول (نعم) والآخر يقول (لا) ، مما يخلق الشك فى المستقبل ، تلك القوة العميقة الكامنة وراء كل فعل درامى ... (توشار ، ١٩٧١ ، ص ٢) .

ويشير توشار الى أن أقدم القصائد المسرحية المعروفة وهى قصـــائد

معارك وتطهير ، تتمثل فى نصوص مصرية يرجع تاريخها الى الاسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة أى الى ١٢٠٠ ـ ١٥٠٠ سنة تقريبا قبل الميلاد • وقد نشر درايتون بعضها فى كتابة عن المسرح المصرى (*) •

أى أن المسرح نشأ من التعارض والصراع ، واتخذ مظهر التحـــاور ، للوصول الى غايه الصراع ، فهو فعل له أول وله آخر وآلته الحوار •

وحين قدم أرسطو تعريفه للتراجيديا ، فلم يكن يخترع شيئا جديدا غير قائم ، بل ربما كان يصف موقفا قائما ، فقد اطلع قبل أن يكتب كتابه عن من الشعر الذى يتحدث عن التراجيديا والكوميديا ، اطلع على التراث اليونانى فى المسرح • ويعرف أرسطو التراجيديا (وهى أحد قسمى الدراما ، والقســم الآخر هو الكوميديا) بقوله : « التراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل لــه عظم (أو حيز) ما ، فى كلام ممتع تتوزع القطعة عناصر التحسين فيه ، وهى محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على التقمص ، وتتعمد الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات •• ويلزم أن تكون التراجيديا من ستة أجزاء هى : « القصة والاخلاق والعبارة والفكر والمنظر الغناء » (فن الشعر ـ أرسطو ص ٤٨ ـ ٥٠) •

وأعظم هذه الاجزاء هو نظم الاعمال ، فان التراجيديا ليست محاكاة للاشخاص بل للاعمال والحياة للسعادة والشقاء (نفس المرجع ص ٥٢) •

ويشرح د • رشاد رشدى هذه الاقسام الستة عند أرسطو فيقول :

« القصة ••• هى الجزء الرئيسى فى التراجيديا ، روح التراجيديا فى الواقع ، يليها فى الاهمية الطباع (الشخصيات) اذ أن التراجيديا محـــاكاة لحدث ، وبالتالى ، من خلال محاكاة الحدث لابد لها من محاكاة فاعل الحدث ، ويأتى فى المحل الثالث العواطف ، والعواطف تتضمن كل ما يقال عما هــو

(*) ترجمة د • ثروت عكاشة هذا الكتاب باسم (المسرح المصـــرى القديم) تاليف أتيين دريتون ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ •

صحيح ومناسب ، وهذا فى الحوار يعتمد على الفن البلاغى سواء أكان ذلك لاثبات قضية أو نفيها أو الافصاح عن فكرة لها صفة العموم ، أما الطباع (الأخلاق أو الشخصيات) فتتضمن كل ما يفيد عن شخصية المتكلم ومزاجه. وفى المحل الرابع يأتى النظم (أو الصياغة) وهو التعبير عن العواطف بالكلمة نثرا أو شعرا ، ثم تاتى الموسيقى والرسم (المناظر) (رشدى ، نظـــرية الدراما ص ١٢ ــ ١٣) .

ويذكر د . محمد مندور أن فن المسرحية يدخل ضمن فنـــون الشعر وفنون النثر معا ، فهى تكتب بالشعر ، كما أنها تكتب بالنثر (محمد مندور ، الأدب وفنونه ص ٧٥) .

ويعرف د . ابراهيم حماده المسرحية فى معجمه بأنها « قطعة انشائية لغوية مصاغة صياغة خاصة كى تؤدى فوق خشبة المسرح ، أمام النظارة ، على أن تستعين فى الأداء بوسائل أهمها الممثل ، وكما تكون المسرحية كلامية أى تقوم فى طبيعتها على الحوار والمحادثة الفردية ، تكون أيضا ايمائية (حمادة ١٩٧١ ص ٢٥٩ ــ ٢٦٠) .

وفى تعريف كلمة دراما يذكر أنها تطلق عموما على المسرحية (ملهاة كانت أو مأساة) وهى تشير الى أمرين :

(أ) نص يمثل على خشبه المسرح .

(ب) مسرحية جادة ذات نهاية سعيدة أو سيئة (نفس المصـــدر صفحة ١٤٣) .

من كل ما تقدم يتضح أن المسرحية ليست فحسب نصا مكتوبا يسرد واقعة أو يصف منظرا ، بل انه نص مفروض فيه أنه سوف يمثل فوق خشبة المسرح أمام جمهور ، وهذا ما يتطلب بالضرورة أن يوضع فى الاعتبار عنـــد تاليف هذا النص كل العناصر الأخرى التى ستكون مشاركة فى العرض من اضاءة أو صوت وتحريك ممثلين، وطاقة هؤلاء الممثلين على الحركة ، والجمهور

الذى يستمع أو يشاهد المسرحية وطاقته الثقافية والفيزيقية ... الخ ، فكيف يتاتى كل ذلك لكاتب المسرح ، أى كيف يتاتى له أن يحرك كل ذلك وهو يكتب؟

ان أى مبدع آخر كمـــا يذكر ثورنتـــون وايلدر (Wilder 1941) يتعامل مع فن انفرادى سواء فى التصوير أو القصه أو الشعر أو فى الموسيقى ، ويستطيع المبدع أن يتعرف على كل العناصر الداخله فى بناء عمله قبل أن ينتهى منه . بل وفى امكانه اذا احتاج الأمر الى معرفة رأى الآخـــرين ، الاستعانة بهم أثناء اعداد العمل مثلما كان يفعل رامى فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠) وتوماس مان فى كتابة الرواية (Mann , 1962) أما فى كتـــابة المسرحية ، فكيف يصل الكاتب الى التحقق من ذلك قبل عرض المسرحية كما يذكر دورنمات بسبب أن أى مسرحية لايمكن أن تتم نهائيا ، وذلك لأن الكاتب دائما يكتشف شيئا ناقصا فيها حتى بعد أن تقدم للعرض . ويرى دورنمات أن ثمة مشكلات كثيرة لا توجد حلولها الا على خشبه المسرح ، وليس أثناء جلسة الكتابة . واذا كان المصور ، يستطيع أن يرتد الى الخلف بضع خطوات ليتمكن من رؤية لوحته عن بعد ، فان هذا بالنسبة لكاتب المسرحية يساوى عرضها أمامه ليراها هو الآخر من مسافة معينة .
(Wager, 1967 pp. 68—89).

بين الشعر والرواية والمسرحية :

هناك شبه اجماع على أن فن كتابة المســـرحية من أصعب الفنـــون اللفظية ، يعبر عن ذلك توفيق الحكيم بقوله « ... وما ابجل شيئا تبجيلى للفن الذى يصمد كالصخرة فى طريق الفنان ، فما يزال يعالجه بالصبـــر الطويل والكـــد المضنى حتى يفجر منه الماء السلسبيل ... ذلك رايى فى المسرحية التى هى فيما اعتقد كالقصيدة الشعرية ، نوع من الادب صعب دقيق لان المتعرض له يجد نفسه أمام طائفة من القيود ، قيود صارمة بل عوائق قاسية تجعل نصيبه من حرية العمل قليلا ، فهو ليس حرا فى اختيار الموضوع وليس حرا فى طريقة المعالجة ، ليس حرا فى الحيز الذى يصب فيه فنه ، ولا فى الوقت الذى يعرض فيه عمله ... أما الموضوع فليس كل موضوع يصلح

للتاليف المسرحى ، كما انه ليس كل موضوع يصلح للنظم الشعرى ... كذلك التاليف المسرحى لا يمكن أن يعالج موضوعا يتعذر اظهاره على مسرح محدود بواسطة ممثلين من الآدميين ، فمثلا ليس للمسرحية أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دورا أهم من دور الانسان، فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به ، ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره ... » (الحكيم ، فن الادب ص ١٤٢ ـ ١٤٣) .

هذا ما يقرره الحكيم ، والحكيم كاتب مسرح ، وكاتب قصة وقد كتب الشعر أحيانا ، مما يجعل لكلامه وزنا واهمية فى التفرقة بين الفنون الثلاثة ، ونستنتج كما هو واضح انه يقارب ما بين المسرحية والقصيدة ، ويباعد ما بين المسرحية والرواية .

والحقيقة أن القرب والبعد بين الفنون الثلاثة ، ليس فحسب من حيث الموضوع بل ربما كان الفرق فى أمر آخر على قدر كبير من الاهمية هو الخيال ... فالخيال فى الرواية ربما كان ذا بعد واحد هو تخيل الذاكرة (١) ، أما فى الشعر فالخيال يتعلق فيما يبدو بالجانب الارتسامى (٢) والايقـــاع أما فى المسرحية فان التخيل هنا تخيل مركب يعتمد على البصر والسمع وباقى حواس الادراك بالاضـــافة الى ما يحدده ريتشاردسون بالتخيل الخيالى (٣) .
(Kessel, 1972 ; Richardson, 1969 p. 93).

وتعبر الدكتورة فاطمة موسى عن وجود عدد من الفروق بين الرواية والمسرحية فتقول : « ... القصة والمسرح لونان مختلفان من فنون الادب ، وان جمع بينهما تصوير الشخصيات من خلال الحوار والاحداث ، ولكل من هذين الفنين وسيلته الخاصة فى التعبير Medium ، فالقصـــة الطويلة تعتمد على البناء البطىء المتمهل وعلى حرية الكاتب فى الانتقال من مكان الى آخر ومن الحاضر الى الماضى وبالعكس ، وقدرته على النفـــوذ الى أعماق شخصياته ليكشف عن مكوناتها ، ويحلل دوافعها وعلاقاتهـــا ، ويستطيع

---

(١) Memory Imagery.
(٢) Eidetic Imagery.
(٣) Imagination Imagery.

الكاتب أن يتبع الاحداث فى أكثر من خيط يفرقها حينا ثم يجمعها ، ويتيح له طول القصة أن ينسج أحداثها على مهل ، ويورد فيها من الشخصيات الثانوية والاحداث الفرعية ما يخدم بناءه الشامخ فى مجموعه ، ولست أعنى بهذا أن القصة الطويلة لا تلتزم بالوحدة التى تتطلبها فى كل عمل فنى ، فهناك وحدة البناء ووحدة الجو ووحدة المعنى الذى تعبر عنه القصة ٠

أما المسرحية فأمرها مختلف ، وان اشتركت مع القصة فى تصوير الشخصيات ورسم الاحداث ، ووسيلة الكاتب فى التعبير مختلفة ، فهو يعتمد على الحركة وعلى التقليد الحى للاحداث ، والنص المكتوب ليس الا جزءا من المسرحية الكاملة ، والكاتب فيه مقيد بعدد محدود من الساعات ورقعة محددة من المكان ، وعليه أن يكون شديد الاقتصاد فى شخصياته شديد التركيز فى أحداثه ، ولذا وجب عليه أن يلتزم بحدث واحد يكون محور المسرحية ، وقد يعمد الى حدث ثانوى يسير موازيا أو مقابلا للحدث الاساسى ، ولكن وظيفته الاصلية هى القاء مزيد من الضوء على هذا الحدث الرئيسى وتوضيحه وابراز معناه الدقيق ٠ ونظرا للاختلاف الواضح بين هذين اللونين من الوان الادب ، فان نبوغ كاتب فى أحد الميدانين لا يعنى بالضرورة نبوغه فى الميدان الآخر (فاطمة موسى ١٩٦٥ ، ص٠ ١٢٤ ـ ١٢٥) ٠

وتتفق د ٠ فاطمة موسى فى هذا مع توفيق الحكيم ، من حيث أن القيود المفروضة على كاتب المسرحية أكبر من القيود المفروضة على كاتب القصة الطويلة ٠٠٠ ومن ثم فان كاتب المسرح لابد وأن يتمتع بامكانيات قد لاتكون مطلوبة لكاتب الرواية ٠٠٠ وان كان وايلدر من ناحية أخرى ، وهو كاتب مسرح وروائى ، بالاضافة الى انه يشير الى أن الرسم والنحت وادب الكتب هى بالتأكيد خبرات انفرادية (١) ويتفق معظم الناس على أن المستمعين الذين يجلسون متجاورين كتفا الى كتف فى قاعة الاستماع للموسيقى ، ليسوا بالضرورة عنصرا جوهريا فى الاستمتاع بالموسيقى ، بالاضافة لذلك يرى وايلدر ان المرحية تفترض مسبقا وجود جمهور . وهذا الافتراض يكمن ليس

---

(١) Solitary experiences.

فى مجرد الضرورة الاقتصـــادية للتمويل أو بسبب مزاج الممثلين الذى يعتمد أساسا على الانتباه الجمعى ، بل انه يكمن فى العرض الذى يجرى على المسرح الذى يتحول الى قطع وعبث بدون المدد الذى يمنحه الجمهور للمســـرحية ، والاثارة الهابعة من تمثيل قطعة من الحياة ٠

ويذكر وايلدر أن المسرح فن العديد من المشاركين ، وقد يتعرض النص المكتوب لسوء التنفيذ أو الفهم ، ومن ثم فان كاتب المسرح عليه أن يوجـــه انتباهه الى الحكاية ٠٠ الى منطقها ، وضرورتها العميقة لتقـــديم فكرة متماسكة أقوى من مجرد تجميعها للاحداث ٠٠٠ ان كاتب المسرح عليه أن يكون بالغريزة حاكى قصة . (Wilder, 1941)

واذا كان وايلدر هنا يؤكد على اهمية القصة بالنسبة للمسرحية ، فان كاتبا آخر هو لويجى بيراندييللو يشير الى أهمية حيوية الحوار حيث يذكر أن الشخصيات يمكن أن تحتفظ بنفسها حية ، ومستقلة ٠٠٠ وهذه المعجـزة الفنية يمكن فقط أن تحدث اذا وجد كاتب المسرح أن للكلمات هى فعل يتكلم كلمات حية تتحرك ٠٠ كلمات وتعبيرات وجمل لا يمكن أن تتحول الى شىء آخر تمت الى شخصية محددة فى موقف محدد : باختصار كلمات وتعبيرات وجمل يستحيل أن تخترع بل تولد حينما يوجد المؤلف نفسه مع مخلوقه الى الدرجة التى يراها (المسرحية) بها فقط كما ترى هى نفسها ٠
(Pirandello, 1968, pp. 153—154).

من الواضح أن هذا الكاتب يعلق أهمية كبيرة على الحوار على أساس انه حينما يكون مستوحذا على خصائص الحوار الجيد الحى ، فانه بالتالى يخدم باقى العناصر كالحدث والشخصية ، بحيث تعتبر جميعها ذات حياة متحركة ٠ والحوار كما هو واضح ربما كان للخصيصة الجوهرية للمسرحية ، التى تميز بينها وبين الرواية ٠

واذا كان ذلك كذلك فماذا يميز المسرحية عن الشعر ؟ لقد ذكر الحكيم من قبل أن مسرحية أقرب الى القصيدة ، ولكن كاتبا آخر هوباكثير يرى

أن فن كتابة المسرحية يكاد يكون هو الفن الوحيد الذى ينفصل انفصالا تاما عن كاتبه الفنان وستقل بوجود خاص ... ويشير باكثير الى ماقاله ورد زوورث عن سونيتات شكسبير من أن شكسبير قد فتح فيها مغاليق قلبه .. وهذا لاينطبق على مسرحيات شكسبير لان لهذه المسرحيات ، فيما يرى ورد زوورث ، حياتها المستقلة عن حياة كاتبها فهى لاتكشف عن قلبه وذهنه ، وانما تكشف عن قدرته على التغلغل فى أذهان وقلوب الاخرين ، كمـــا أن المسرحية ، فيما يذكر باكثير عمل أو فن جماعى ، بمعنى أن الكاتب لايتحكم تحكما تماما فى عمله الفنى ، حيث انه يراعى اعتبارات خارجية كثيرة كالممثلين والمخرج والجمهور واللغة المسرحية ، وهذا ينتهى بالمسرحية لان تكـــون كلا متناغما . (باكثير ، ١٩٦٤ ص ٢٤ ـ ٢٥) .

ويقارن أمين العيوطى بين الشخصية فى الرواية والمسرحية ، خاصة من حيث نمو كل منهما وطبيعة هذا النمو ، مما يكشف عن تشابه من ناحية وعن فروق من ناحية أخرى (العيوطى ، ١٩٦٤) ، وهذا بـــدوره ينعكس على عملية الابداع فى كل منهما .

من هذا الاستعراض للفنون اللفظية الثلاثة ، الرواية والشعر والمسرحية يمكن ملاحظة أن الفروق قائمة ، سواء فى الصياغة او فى علاقة العمل الفنى نفسه بالمبدع ، او فى خصائص كل جنس من هذه الاجناس او فى القيود المفروضة على المبدع فى كل جنس منها ، الامر الذى يجعل تناول كل جنس منها من نفس منظور تناول الاجناس الاخرى تجاوزا الى مالا يليق ، مما يترتب عليه نتائج غير واقعيـــة .

ولكن داخل المسرحية ذاتها يمكن التمييز بين العناصر ، من حيث أهمية كل عنصر من هذه العناصر ، وهنا ايضـــا يختلف الباحثون ، بل ويختلف الكتاب أنفسهم ، بحيث أن محاولة الوصول الى رأى موحد ازاء أهميـــة العناصر بالنسبة لكاتب المسرح يصبح من الامور الصعبة اذا لم نلجأ الى الموقف الابداعى ذاته .

الأهمية النسبية لعناصر المسرحية المكتوبة :

يرى وليم أرتشر أن جوهر المسرحية هو الازمة ، حيث يقول (ماذا اذن هو جوهر الدراما ـ أى المسرحية ـ ان لم يكن الصـــراع هو جوهرها ... والخط الاساسى للمسرحية ينبع من داخل أزمة مما يســاعد على بلـوغ النتيجة النهائية ، ومن الممكن أن تسمى المسـرحية فن الازمات (بوسفيلد ، ١٩٦٤ ص ١٢٤) .

ومن ناحية أخرى يرى سارسيه أن الحقيقة الوحيدة التى تميز الفن المسرحى هى وجود جمهور ، ووجود ممثلين ، والكاتب المسرحى يضع هذين الأمرين فى اعتباره ، وحين تعد المسرحية فان الكاتب يعلم الجهد البدنى الذى يتحمله الممثلون والمدى الذى يتحركون فيه زمانا ومكانا ، والمدى الذى يتحمله الجمهور أيضا فى الزمان والمكان .

(نيكول ، المسرحية ص ٣٠٥ وما بعدها) .

وقد سبقت الاشارة الى رأى وايلدر من أن القصـــة مهمة جدا بالنسبة لكاتب المسرح ، بينما يرى كاتب مسرحى آخر هو بيراندييللو أن الحوار هو الذى فى استطاعته اذا أجاده الكاتب أن يحول العمل المسرحى الى حيـــاة نابضة بالحركـــة .

والواقع أن كل هذه العناصر ذات اهمية ، وقد تختلف درجة أهميتها من كاتب الى آخر وفقا للاطار المعرفى والمزاجى والجمالى للكاتب . وما يهم هذه الدراسة فى الواقع هو النشاط النفسى الذى يبذله الكاتب فى سبيل الصياغة الابداعية لعمله المسرحى ، هذا النشاط الذى قد يختلف عن نشـــاط المبدعين الآخرين ، حين ينبع كما يذكر بيكر من أن المسرحية قد وجدت لخلق الاستجابة الانفعالية فى جمهور من المتفرجين وقد تكون الاستجابة نتيجة لانفعـالات الشخصيات الموجودة فى التمثيلية أو استجابة انفعالية من المؤلف ذاته ، وهو يلاحظ انفعالات هؤلاء الاشخاص . ويرى بيكر أن المادة الدرامية يجب تحويلها

الى مادة تمثيلية قبل وضعها امام الجمهور ، وقبل أن تصبح دراما (بوسفيلد، ١٩٦٤ ص ١٢٥ ـ ١٢٦) ٠

ان اشارة بيكر الى العلاقة الوجدانية بين المبدع وشخصياته تكشف عن أن العمل ليس أمرا منفصلا عن ذات الكاتب ، وهذا ما يجعل النظر الى المسرحية ، باعتبارها نصا مكتوبا فحسب أو حتى بوصفها عملا معروضا على المسرح أو امام جمهور ، من الامور التى تهمل عناصر لاغنى عنها فى فهم العمل الابداعى من ناحية وفى فهم عملية الابداع من ناحية أخرى ٠ ولكن ماذا يبدأ به الكاتب ؟

من الواضح كما يرى بيراندييللو أن الخيط الذى يربط بين المبدع والعمل هو الكلمة أو الجملة أو العبارة ، والمبدع لايتعامل معها بوصفها وحدات لغوية وحسب ، بل انه يتعامل معها كعناصر سلوكية ، تستحيل فى النهاية الى حيـاة نابضـــة ٠

ويتفق فى الرأى مع بيراندييللو توفيق الحكيم حيث يقول : اذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار ٠٠٠ ذلك أن الحوار هو اداة المسرحية ٠٠ فهو الذى يعرض الحوادث ويخلق الاشخاص ويقيم المسرحية من مبدئها الى ختامها ٠٠٠ والحوار فى أغلب ظنى كالشعر ، ملكة نولد أكثر مما هو شىء يكتسب ، وان كان طول الممارسة والمران له بالطبع أثر كبير فى الوصول به الى الجودة والاتقان ٠

والرأى فى أن الحوار ملكة راجع الى صفته الضرورية له وهى : التركيز والايجاز والاشارة التى تفصح عن الطبائع ، واللمحة التى توضح المواقف ٠٠٠ الحوار اذن كالشعر : استعداد طبيعى يميل اليه أولئك الذين يميلون الى الاقتضـاب ٠

والحوار باعتباره اداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة ، بل عليه وحدة تقع كل الاعباء فمنه تعرف قصة المسرحية ، وما انطوت عليه من حـــوادث

ومواقف ، وهو لايقصها علينا حكاية وقعت فى الماضى ، ولكنه يقيمها وأمام أعيننا فى الحاضر حية نابضة تتحرك ... (الحكيم ، فن الأدب ص ١٤٨ - ١٤٩) .

ثم يتناول الحكيم بعد ذلك اهمية الحوار بالنسبة لتكوين الشخصيات وخلق جو المسرحية فيقول : العجيب فى الحوار ليس انه يؤدى الاغراض المختلفة بمفرده ، بل العجيب انه يؤديها كلها فى الوقت عينه ، فقد يرسل العبارة من عباراته ارسالا على لسان شخص من اشخاص المسرحية ، فاذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام ... ففيها اخبار بحادثة ، وفيها تكوين لشخصية ، وفيها خلق لجو وفيها تكوين لروح مظلم أو مفرج ، مثلها كمثل العبارة الموسيقية ، التى تنطلق محملة بالنغم الذى يروى ويلون ، ويكون ، ويثير كل هذا فى لحظة ، وكشأن البيت فى القصيدة الشعرية ، ينطلق حاملا الى النفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى ، وصورا .. كل هذا فى آن ... (نفس المرجع ص ١٥٠) .

والحكيم وهو يعطى هذه الأهمية الكبيرة للحوار ، فانه ليس فحسب يعطيه وزنا اكبر من وزن باقى العناصر المكونة لنسيج المسرحية ، بل انه يعتقد ان باقى العناصر تتولد منه ، أو انه اذا وجد ، فقد وجد معه بالتبعية والضرورة باقى العناصر الأخرى ، والكاتب البارع هو الذى يستفيد من هذه الحقيقة ، حقيقة الطبيعة الخاصة للحوار ... بحيث لايعطى اهمية اولى للشخصية او للحدث ، فان حدث ذلك جاء العمل اقرب لان يكون رواية ... وفى هذا المقام من الضرورى الاشارة الى ان الحوار ، وان كان هو السمة المميزة لفن المسرحية ، وهو ركن هام من اركان العمل المسرحى ، الا ان اهميته لاتنبع فحسب من الوظائف التى يعددها توفيق الحكيم ، بل ربما رجعت اهميته الى طبيعته الخاصة فى اللغة .

ان اللغة هى فى الاصل رسالة ، منذ ابتدعها الانسان رسوما الى ان صارت الى ما صارت اليه الآن اداه التواصل فى جميع المستويات البشرية ،

بل وتحت البشرية ايضا ... وكل رسالة تتطلب ردا ، سواء كانت الرسالة فى مسرحية أو كانت قصة مكتوبة أو بيت شعر . يقول مصطفى منـــدور : ان ما يحدد سلوكنا اللغوى ليس هو ما يقوله القانون النحوى ، ولكن الذى يحدد ذلك السلوك هو كلام الآخرين ، وهو خبرتنا السابقة بحيث يمكن القول بأن كلمات الآخرين هى التى ترسم لنا تحكمنا الذاتى ، او صورنا الذاتية ، ذلك ان اغلب مواقفنا فى الحياة هى ردود افعال لمواقف المتحاورين ، سواء كان ذلك عند لحظات معينة او كان مما مروفات ، واذا ذهبنا الى ان مواقفنا ردود أفعال ، فلن نستبعد أن تكون افعالا منشأة تنتظر ردود الفعل . (مصطفى مندور ، ١٩٧٤ ص ١٢٦) .

ويحدث ذلك فى لغة الكلام العادية بين الناس ، وهو يحدث فى الشعر ، باعتباره رسالة الى الآخرين (سويف ، ١٩٧٠) يتوجه الخطاب دائما اليهم حتى وان كان حديثا وصفيا (مصطفى مندور ، نفس المرجع والوضع) ، بحيث انه من الممكن تصور الحوار على انه اسلوب الحياة ، وان لم يوجد الحوار انعدمت الرابطة بين عناصر هذا الكون ، فضلا عن انعدامها بين الناس .

والحوار فى المسرحية ، حوار بين الكاتب ونفسه . صحيح انه ينقله من شخص الى شخص ، ويجريه على لسان بعد لسان ، ولكنه كله يشير الى حقيقة هامة هى الطبيعة الديناميكية للذهن البشرى ، وربما كان فى دراسة هذا اللون من الوان الأدب من خلال عملية الابداع ما يكشف عن خصيصة هامة من خصائص التفكير الانسانى .

وعن اهمية الحوار فى التفكير الانسانى ، عموما ، والتفكير الابداعى ، يتحدث فرانك بارون ، حيث يرى ان الحوار الداخلى يحدث دائما فى عقول البشر ، والحوار يضيف دائما جديدا ، يحدث هذا سواء للمرضى العقليين او لدى المفكرين ، ويشير بارون الى منهج سقراط معرفة الذات من الـــداخل ، والمنهج السقراطى فى التوليد الذهنى معروف من حيث اثارة القضايا المضادة بما يكشف فى النهاية عن الجوهر الثابت للاشياء ، والفنان فى رأى بارون يقوم بذلك والفنانون لديهم مشكلات ، وقد تكون مشكلات من نوع خاص ، وهو

برى انه بسبب ان الفنانين يعيشون حياتهم بعمق ، فهم يدركونها بخبـــرة عميقة ، وهم سوف يلجاون الى التعبير عن صورة الحياة لديهم وعلاقتهم بها باللغة الثقافية التى اعتادوها. وهذا يدعو الآخرين لاختيار الواقع فى ادراكاتهم، وبمعنى ما يوافقونهم أى يردون عليهم ٠
(Barron, 1968a, pp. 234–235).

وواضح من رأى بارون ان الحوار الداخلى أو الخارجى ، على وجه سواء سمة ، ليس للتفكير باللغة فحسب ، بل للعلاقات البشرية ، داخل الانســان وبينه وبين غيره ٠

ولكن اذا كان هذا هو دور الحوار ، فهل يمكن للحوار بذاته ان يقدم الحياة للمسرحية كما يذكر توفيق الحكيم وبيراندييللو ٠٠ ؟

صحيح ان الحوار فى المسرحية يقدم الزمان والمكان والاحداث والشخصيات ولكن مما لاشك فيه ان الربط بين كل ذلك فى موقف فنى ، ليس من طبيعـــة الحوار٠ ان الاضاءة والصوت والديكور والموسيقى وحركة الممثلين، بل والحركة الخاصة المصاحبة للكلمة ، مما سبق تعريفه بالحركة التعبيرية ، كما يقوم بها الممثل سواء كانت بتوجيه من المؤلف او المخرج او بطريقة عفوية خاصة بالممثل شخصيا ، كل ذلك يلعب دورا ، كل من ناحيته فى اضفاء الحياة على المسرحية ٠

ويذكر جرينوود عن تيرانس راتيجان ما يذهب اليه من أن المسرحية تولد بالنسبة له ، فى أى حـــالة ، فى الشخصية أو فى الخلفية (١) أو فى جلسة او فى فقرة ، أو موضوع ، وليس ابدا من خلال قصـــة (حبكة) (٢) ٠ ويعتقد راتيجان انه فى عملية البناء الاولى للمسرحية خلال تلك الفترة الطويـة من التكوين ، قبل وضع سطر واحد من المسرحية على الورق ، فان الحبكـــة تكون هى آخر الاعضاء أو العناصر الحيوية فى المسرحية التى تاخذ شكلها ٠ واذا تم بناء شكل الشخصيات جيدا ، وهو لايعنى بذلك اناسا يحيـــون

---

(١) Back ground. (٢) Plot.

ويحضرون ولكن مجرد تمثلهم فى ذهن الكاتب تماما فى علاقاتهم مع البعض ، فان المسرحية من ثم تبدأ تنمو تلقائيا من خلالهم ... عدد من الشخصيات معا ، يسلكون مجرد سلوك ، هنا تحصل على القصة ، وان لم تحصل عليها فقد وقع شيء ما خطأ فى عملية التمثيل ويجب البدء من جديد .
(Greenwood, 1950, p. 112).

مرة أخرى يجد المرء نفسه أمام من يعطى اهمية اكبر للشخصية . اين اذن الحقيقة بين هؤلاء الذين يهتمون بالحوار على انه الدعامة الاولى فى بناء المسرحية واولئك الذين يرون الشخصية هى الأولى فى عملية الابداع الفنى فى كتابة المسرحية أو من قبلهم ارسطو الذى يعول تعويلا كبيرا على الحدث أو القصة او الفعل باعتبار ان المسرحية محاكاة لفعل ؟

(رشدى ، نظرية الدراما ص ١ وما بعدها) .

ليس من شـــك فى انها معضلة ، وليس للباحث أن يعطى قرارا فى هذا الموضوع دون الرجوع الى الواقع ، وفى هذه الدراسة ربما امكن مناقشة هذا الأمر الذى ليس فحسب مهما لتحديد اهمية اى عنصر من العناصر ، ولكن لتحديد بعض خصائص التفكير الانسانى ، ومع أى العناصر يتعامل بشكل أيسر ، وهل الناس جميعا سواء فى اسلوب تفكيرهم ؟ ام ان لكل انســان اسلوبه الخاص فى التفكير ؟ خاصة وانه قد وضح عبر عدد من الدراسات وجود انماط من الناس لكل نمط نسقه الاعتقادى فيما يذكرهارفى (Harvey, 1974) وهذا النمط يحدد منهج التفكير لدى الانسان ، فقد يكون تجريدياً يتعامل مع الرموز والافكار المجردة ، وقد يكون عيانيا يميل الى تفضيل التعامل مـــــع الاشياء والافعال المحسوسة .

ليس ذلك فحسب هو هدف هذه الدراسة ، فهدفها كما تم ايضاحه فيما سلف هو الكشف عن عملية الابداع لدى كتاب المسرح كيف تتم عموما .

وكاتب المسرح شخص له مزاج وقيم ودوافع ، كما انه يعمل وفقا لاصول معينة وباساليب خاصة به ، وهذه الاساليب بالطبع تلتقى فى اصولها العامة

مع قواعد التفكير البشرى ، التى امكن للباحثين حتى الان تحديدها ... ولكن ان يتم هذا التفكير من خلال هذا الخليط العجيب من العناصـــر التى تكون مضمون وبناء المسرحية ، شخصيات منصارعة ليس فقط مع بعضها ولكن مع نفسها ، ومع القدر ، وزمن يمضى ، وحوار يأتى من هذا ومن ذاك وطاقـــة بدنية لدى الممثل ، ووسع عقلى يحافظ به على سياق افكاره من أول المسرحية الى آخرها بالاضافة للخيال الخصيب الذى يحرك به الكاتب كل هذه العناصر لكى تصل الى غايتها .. ليس ذلك فحسب بل القدرة على الامساك بالخيوط من موقف الى الموقف الذى يليه ، وهى ليست فحسب خيوط الافكار فى ذهنه بل خيوط الافكار والافعال فى ذهن وفى تصرفات الشخصيات ، كل هذه الأمور، مطلوب دراستها ، واذا امكن ، من جميع الزوايا وبمختلف الوسائل المتاحة . مما يمد الباحثينبنواة قد تكون صلبةلفهم وتفسير الموضوع، وبمايمهد لامكانية التحكم فيه بما يؤدى الى افضل النتائج سواء بالنسبه للمبدعين انفسهم أو بالنسبة للدارسين أو بالنسبة للتطبيق فى المجالات التى تحتاج الى خدمة من هذا القبيـــل .

* * *

البـــاب الثـــانى

مشـــكلة الدراســـة والمنهج

الفصل السادس : مشكلة الدراسة ٠

الفصل الســـابع : العينـــــة ٠

الفصـــل الثامن : الأدوات واستخدامها ٠

* * *

تمهيد للباب الثـــانى

بعد استعراض الجوانب النظرية التى تفترض أن عملية الابداع تدور فى كنفها وتمضى من خلالها ، يصبح أمرا ضروريا الحديث عن مشكلة الدراسة الحالية ، والمنهج الذى سوف يتم استخدامه لمعالجتها ٠

والحقيقة أن مشكلة الدراسة تفرض دائما نوع المنهـــج الذى يمكن استخدامه من حيث جمهور الدراسة والادوات الملائمة لهـــذا الجمهـور ، والاجراءات التى يبذلها الباحث لجمع مادته الميدانية أو المكتبية ٠

ومن ثم فان الدراسة الحالية تدخل فى باب الدراسات السيكولوجية التى قد تجنح الى بعض الاساليب غير التقليدية ، من حيث أنها لاتستخـــدم الاختبارات النفسية المعروفة ولاتصمم تجربة معقدة الجوانب ٠٠٠ ولكنها مع ذلك تمضى فى طريق آخر أكثر تعقيدا ٠

صحيح أن الموضوع أقرب لان يصف سلوكا ما لطائفة من الناس ، ولكن ليس الوصف فقط هو هدف الدراسة الاساسى ٠٠٠ ان الســـؤال الاساسى للدراسة هو : كيف يقوم المبدع ، خاصة كاتب المسرحية ، بابداع مسرحيته ؟ والاجابة على السؤال تجىء لوصف سلوكه ، ليس وصفا استاتيكيا لميكانيكية العمل أى المنبهات والاستجابات والافعال وردود الافعال ، ولكن الوصف ذاته مفروض أن يتضمن التفسير الملائم من خلال الربط والاستدلال والاستبصار بدينامية الموقف الابداعى ، وارتباطه بعديد من المتغيرات ذات العلاقة به ٠٠٠ ومن هنا فان دراسة من هذا القبيل تتطلب أول ما تتطلب من الباحث أن يعايش المشكلة معايشة تامة ، وهنا تكمن خطورة كبيرة ٠٠٠ من حيث أن الباحث

عليه دائما أن يكون على مبعدة ، وهو مطالب فى نفس الوقت أن يكون أقربه ما يكون الى العمل الابداعى نفسه ... وعلى الباحث أن يحل هذه المشكلة ، شأنه شأن المعالج النفسى الذى عليه أن يقترب من المريض ، وعليه أيضا أن يكون على مسافة منه ، أو ، عموما ، على الباحث هنا أن يكون مثل الفنان ، يقترب من لوحته ، ولكن عليه أن يبعد عنها ليراها من كافة الزوايا ومختلف الاقطار . وهذه هى صعوبة هذه الدراسة .

والباب الحالى ، يحاول أن يقدم صورة واقعية لمشكلة الدراسة ، وموضوعها وأهمية دراستها ، وهذا ما يتضمنه الفصل السادس ، ثم ينتقل الحديث الى المبدعين أنفسهم ، وهم كتاب المسرحية ، تحديدهم ، والاتصال بهم ، وهذا هو موضوع الفصل السابع ، بعد ذلك يأتى الحديث عن أدوات الدراسة ، وهى عبارة عن :

(أ) الاستخبار .

(ب) الاستبار .

(ج) تحليل المضمون .

(د) تحليل المسودات .

ويتضمن الحديث بالطبع : اعداد هذه الادوات ، واجراءات استخدامها لجمع المادة العلمية بواسطتها ، وتحليلها ... ويتضمن الفصل الثامن هذا الموضوع وبذلك ينتهى الباب الثانى ، عن مشكلة الدراسة والمنهج .

الفصل السادس

مشكلة الدراسة الحالية

مقدمة :

دراسات الابداع التى توجه اهتمامها الى تناول العملية الابداعية بشكل شمولى محدودة للغاية ، بحيث أن المتتبع لهذه الدراسات على مدى خمسة وعشرين عاما مضت مثلا ، تفجؤه حقيقة النمو السريع والمتزايد لدراسات القدرات الابداعية ومتعلقاتها من ناحية ، والتضاؤل الشديد لدراسات التحليل الوظيفى لعملية الابداع من ناحية أخرى ٠

وفى دراسة سابقة قمنا بها تم استعراض المجالات أو المستويات التى تمضى من خلالها دراسات عملية الابداع ، وهى اما دراسات تجزيئية أى تقنع بدراسة جزء من عملية الابداع (Driestadt, 1969) ومن المفهوم طبعا أن فصل جزء من السياق الكلى لموقف متكامل لا يمكن أن يعطى أفضل النتائج ، هذا اذا كان للنتائج التى تم استقاؤها من خلاله أية قيمة على الاطلاق ٠ ومن قبيل هذه الدراسات دراسات مدنيك (Medinck, 1962) ومدنك وزملاؤه (Medinck et al., 1964) ودراسات كريبنر ودريستات(*) (Krippner et al., 1972) ومشكلة هذه الدراسات الحقيقية

---

* فى دراسة عملية الابداع فى الرواية تم تصنيف دراسات عملية الابداع الى ثلاث مجالات : الدراسات التجزيئية التجريبية والدراسات التأملية والدراسات الاسقاطية والتحليلية ، أما الاتجاه الشمولى فقد كانت قلة الدراسات المنشورة عنه مما جعل تصنيفه أمرا متعسفا ٠

هى أن أصحابها ينظرون الى عملية الابداع نظرتهم الى المركبات الكيمائية التى من الممكن فصل أحد عناصرها ومعالجته على استقلال ، على حين أن الظاهرة السيكولوجية ، خاصة فى مجال دينامى ، ليست مما يمكن ان يعالج على مثل هذا المستوى ٠

النوع الثانى من الدراسات التى تدرس عملية الابداع ، نوع يميل الى التأمل والاستدلال من خلال قراءات مكتبية ، أو بناء على مسلمات نظرية ، ومن مثل هذه الدراسات دراسات ستارك (Stark, 1966; 1967; 1968) ودراسة ويزمان عن عملية الابداع فى المسرح (Weisman, 1965) وكتابات أخرى نظرية لاتستخدم ما اصطلح على تسميته بالمنهج الموضوعى فى الدراسات النفسية ، ولكن أسلوبها أقرب الى التأمل النظرى والاستبطان الذاتى ٠ وهذا النوع من الدراسات تكمن مشكلته فى عدم لجوئه الى الظاهرة موضوع الدراسة فى سياقها الحى ، والاقتراب منها بقدر الامكان لمشاهدتها عن كثب : اما من خلال ملاحظة المبدعين وهم يعملون ، أو من خلال مناقشة هؤلاء المبدعين فيما يفعلون ، وكيف يفعلون ٠٠٠ الخ ٠٠ والا فان ما قد يصل اليه مثل هؤلاء الباحثين لا يخرج اما عن تحصيل الحاصل ، أو عن استنتاج نتائج لا تستند الى مقدمات موضوعية ونكون بذلك أقرب للوصف الذاتى بما فيه من احتمال الانخداع أو الخداع ٠

أما النوع الثالث من الدراسات فهو النوع الشمولى الذى يمكن أن يتناول الظاهرة الابداعية وبالذات عملية الابداع من بدايتها الى نهايتها . واضعا فى اعتباره أن هذه العملية ذات جوانب متعددة ، وأن العملية تمضى فى زمن يبدأ حتى قبل أن يبدأ المبدع فى تنفيذ العمل المقصود ٠ صحيح أن هذه الدراسات تتفاوت فيما بينها من حيث الدقة والضبط والاستبصار بطبيعة المتغيرات المتداخلة ، ولكن يبقى أخيرا أنها أقرب الى الصواب من غيرها ، من حيث أنها تعيش مع المبدع على مستوى عقلى ووجدانى واحد تقريبا ، ومن ثم فهى تفيد من اقترابها من المبدع الى أقرب حد ، وبذلك تبطل حجة أصحاب

الاستبطان ، ممن يرون أن مثل هذه الظواهر السيكولوجية لا يمكن دراستها الا من خلال منظور ذاتى ، فاذا أمكن للدارس أن يقترب من خلال اساليبه الموضوعية من المبدع فقد أمكن له أن يعايش المبدع وان يعايش العمل ٠

وسوف يتم استعراض بعض الدراسات التى تعرضت بشكل أو بآخر لدراسة عملية الابداع ، ليتمكن بعد ذلك وضع مشكلة الدراسة الحالية فى موضعها الملائم ٠

أولا : الدراسات التأملية : دراسة مارى هنل عن ميلاد وموت الأفكار : ـ

تنزع هذه الدراسات التى تناول بعض مظاهر عملية الابداع ، من خلال نظرة تأملية ومن هذه الدراسات دراسات مارى هنل ولعل من أهمها دراسة بعنوان « ميلاد وموت الأفكار » ٠ وفى بداية الدراسة تشير الباحثة الى أن أعظم شىء ادهاشا فى التفكير الابداعى هو أن المفكرين المبدعين يمكن لهم أن ينبئونا بالقليل عن الابداع ٠ وفيما يلى استعراض موجز لهذه الدراسة : (Henle, The Birth and Death of Ideas)

(أ) المشـــكلة :

مشكلة الدراسة هى كيف يفكر الانسان ، كيف تأتى اليه الافكار وكيف تمضى ، كيف يستغلها وماهى الشروط المطلوبة لنشوء عملية الابداع ، ثم ما هى الخصائص التى تميز الابداع ، انتاجا ، وسلوكا ؟

(ب) المنهـــج :

أما عن المنهج الذى اتبعته الباحثة فهو منهج مكتبى تأملى ، يعتمد على الاطلاع على عدد من البحوث التى درست هذه الظـــاهره ٠ ومن أهم قراءات الباحثة بعض مؤلفات كارل يونج Jung, 1954; 1958 وبعض مؤلفـــات كوهلر Koher 1927; 1940; 1953. ، فرتهيمر Wertheimer, 1959 ٠٠ الخ: وهى تضع عددا من المسلمات ، ثم تحاول أن تبحث لها فى نتائج الدراسات التجريبية عن تدعيمات ، مع مناقشات تتصف بالاحاطة والعمق ، وان كانت

الاحاطة والعمق آتيين أصلا من موقف استبطانى قامت به الباحثة بنفسها ، وربما على نفسها مع الافادة من القراءات المشار اليها ٠

استنتاجات الباحثة :

لا يمكن وصف ما توصلت اليه الباحثة بانه نتائج بل هو استنتاجات من واقع القراءات التى قامت بها ، ومن أهم هذه الاستنتاجات ما يخص مثلا الصفات التى تضفيها على الابداع ٠ وهذه الصفات هى :

١ ـ الصحة والصواب (١) :

وهى تناقش هذا المفهوم وتصل الى صياغة جديدة لمفهوم الصحة (أو الصواب) كمعيار للابداع بحيث يكون : ان الحل الابداعى ، بصرف النظر عن كونه صوابا أو خطأ ، هو حل يقابل متطلبات المشكلة أساسا ٠ حيث أن الحل من الممكن أن يكون صوابا ، ولكنه لايتعلق بالمشكلة ، فمثلا السؤال عن أنواع الجبن ، حين تاتى الاجابة عليه : أنه جبن الاطفال وجبن اللصوص ، قد لا يكون الجواب متعلقا بالسؤال أساسا ٠٠٠ كذلك فان الحل يمكن أن يكون ابداعيا ولكنه غير متعلق بالسؤال أو الموضوع مثل بعض انجازات الفصاميين أو أفكارهم ، وهى غريبة ولكنها غير صحيحة لعدم ملاءمتها للموقف أو للموضوع ٠

٢ ـ الجدة (٢) :

من صفات الابداع كذلك الجدة ، وتناقش الباحثة هذا المفهوم ، وتصل الى أن الجدة أحيانا لا تكون سمة ضرورية أو كافية للابداع من حيث أنه يجب التمييز بين أن ياتى الحل من الخارج أو أن ياتى من الداخل ، الجدة حينما تكون جدة ذاتية بالنسبة للشخص نفسه أو جدة موضوعية بالنسبة للمجتمع ، والجدة تكون ذات قيمة اذا كانت ذات فائدة للمجتمع أو للشخص على أقل تقدير ، حيث أن الجدة كثيرا ما تكون بلا قيمة ابداعية ٠٠

---

(١) Correctness. (٢) Novelty

٣ ـ الحـــرية (١) :

تكون العملية ابداعية والعمل ابداعيا اذا كان الحل الجـــديد جديدا بالنسبة لنسقنا التصورى واذا حررنا أنفسنا من أفكارنا الخاصة ـ كما تذكر الباحثة ـ ومن آرائنا عن المواقف لكى تحل المشكلة • والافكار التى يتحـرر المبدع منها ربما نشأت من الطريقة التى يوجـــد عليها الموقف ، والوظائف المألوفة للاشياء ومظهر الموضوعات ، أو ربما نشأت من النظريات والمسلمات الموجودة فى المجال المعرفى أو الثقافى أو من خلال التعصب الطويل المدى لانفسنا أو للآخـــرين •

٤ ـ التنـــاغم (٢) :

وترى الباحثة فى هذا الصدد انه ليس من الضـــروى أن أى فكرة ترد للمبدع أو تكسر اطار أو سياق تفكيره تكون ابداعيه ، فلابد أن يكون الحـل ليس فقط ذا علاقة بالمشكلة بل وكذلك بالمبدع وبالمتصلين بالموضوع • ومن هنا يكون الحل ضاربا بجباله فى شبكة العلاقات السيكولوجية والاجتماعية ، يرد على أسئلتها ويلبى حاجتها •• فتصير الامور بذلك أكثر تماسكا بدلا من أن تكون جزئيات منعزلة ، وكلما قاد الحل الفهم من مستوى الى مستوى ومن مرحلة الى مرحلة كان أكثر تناغما •

ثم تمضى الباحثة الى وضع عدة شروط لعملية الابداع هى :

١ ـ التلقى (٣) :

وهو شرط يعبر عن التهيؤ لدى المبدع ، والتهيؤ يجىء من خلال الاستعداد الطويل ، والاقتراب المستمر من الموضوع ، بدلا من ان يضع الشخص هدفا ويبحث عنه ، فقد لا يأتى البحث بنتيجة لعدم التهيؤ الكامل للمبدع ، والتهيؤ يجىء حين يكون هناك الفة بين المبدع وبين موضوعه ، بحيث يكون اكثـــر استعدادا لتلقى الحل •

---

(١) Freedom. (٢) Harmony. (٣) Receptivness.

٢ ـ الانهمـــاك (١) :

وهو يتصل بالشرط السابق ، فاذا تم التهيؤ للتلقى يتجه المبدع الى الموضوع مباشرة ، يفحصه من نواحيـــه المختلفة ويعالجـــه على مختلف المستويات : من البسيط الى المركب أو من المركب الى البسيط ، ومن مختلف الزوايا والمسافات ٠

وعلى هذا النحو تمضى الباحثة فى الحديث عن الابداع عموما . وعملية الابداع بوجه خاص ٠ ومن الواضح أن الباحثة تعول كثيرا على القراءات ، وعلى التأمل والاستبطان ٠ وعلى الرغم من أن هذا الاسلوب فى دراسة الظواهر على قدر كبير من الاهمية الا أن أهميته تتضاءل اذا كان من الممكن تنـــاول الموضوع تناولا تجريبيا بالاضافة الى كونه لم يبحث بالقـــدر الكافى بعد ٠ وان كان يرد على هذا النقد أحيانا بأنه فى المراحل المبكرة من دراسة موضوع ما ، فانه يكون من المرغوب فيه القيام بمجهودات تنظيرية تمهيدا لوضـــع الفروض الملائمة لدراسة الموضوع دراسة تجريبية ٠ وليس ثمة اعتـــراض على هذا النوع من الدراسات ، والاعتراض كله منصب على الاكتفاء بهذا النوع من الدراسة ، واعتباره غاية القصد ونهاية المطاف وفصل الخطاب فى دراسة الموضـــوع ٠

والدراسات التأملية والمكتبية تعتمد غالبا على مصدرين :

(أ) مصدر الاستبطان الذاتى الذى يقوم به المبدع ذاته ويسجله وصـــفا لحالته أو تفسيرا لما يعتقد أنه هو أسلوبه فى عملية الابداع ٠ ومن هذا القبيل مجموعة الدراسات التى أوردها بروستر جيزيلين فى كتابه عن عملية الابداع (Ghiselin, 1952) ٠ يضاف الى ذلك بعض الدراسات التأملية التى يقوم بها دارسو الابداع كبعض دراسات مارى هنـــل وفرانك بارون ، وفى هذه الدراسات ينظر المبدع فى نتائج الدراســـات

---

(١) Immersion.

النفسية المتعلقة بالموضوع مع مقارنة ذلك بما يمكن أن يصف حالة هؤلاء الدارسين ٠

(ب) المصدر الثانى هو عملية مسح للدراسات الابداعية التى تمت فى المجال ، ومن ذلك مثلا بعض كتابات جيلفورد (Guilford, 1971) عن حل المشكلات والابداع وبعض دراسات والاس Wm.H. Wallace وبعض دراسات موريس شتاين ٠ (Stein, 1974; 1975)

والواقع أن هذه الدراسات تتميز بميزة أساسية هى جرأتها على الربط بين النتائج المتناثرة دون التزام بفرض ضيق يتم فحصه أو اثباته من خلال تجربة محدودة ٠ بل يكون الفرض أو المجموعة المتنوعة من الفروض شاملة ،لانها تملك حرية التجول بين عديد من الدراسات والآراء ٠ وهذا الاسلوب يقدم الى الدارسين الفرصة للاستنتاج والنقد ووضع الفروض الجديدة ٠ كما أنه يقدم اليهم التراث بشكل مكثف مع الاشارة الى أهم الاتجاهات الموجودة فى المجال ٠

وقد افادت هذه الدراسة بالفعل من محاولات نظرية عديدة ، بحيث تيسر لها أن تحدد المشكلة الحالية للدراسة فى جزء غير هين منها ، وان كان هذا لا يمنع من الاشارة الى أن هذه الدراسات غالبا ما تكون قيـــــدا على حرية الدارس ، حيث تقدم له الموضوع كما لو كان قد ثبتت أركانه واستقامت عناصره ٠ وعلى الباحث الا ينخدع بما يمكن أن توحى به دراسة أو بحث من استقرار النتائج ٠ وهذا يلقى عبئا اضافيا على الدارس يتمثل فى أهمية سعة الاطلاع ، وسعة الخيال كذلك ٠ وربما كان القاء نظرة على نموذج من الدراسات الأخرى التى تتناول جزءا واحدا أوعنصرا محددا من عملية الابداع، مما يمكن أن يزود الدارس باستبصار للمشكلات الصغيرة والجوهرية التى لاتكشف عنها الدراسات المكتبية والتاملية ٠

ثانيا : الدراسات التجزيئية لعملية الابداع :

استخدام التماثلات والاختمار فى تحقيق الاستبصارات فى الحل الابداعى للمشكلات : روى دريشتات :

(أ) الفرض :

قام روى دريشتات بهذه الدراسة [Dreistadt, 1969] لاختبار صحة ثلاثة فروض تتمثل فى الاسئلة التالية :

١ ـ هل ادراك التماثلات البصرية المصورة يساعد فى حل المشكلة ؟

٢ ـ هل يساعد وضع المشكلة جانبا مؤقتا (الاختمار) على حل المشكلة ؟

٣ ـ هل الاثر المركب من وضع المشكلة جانبا وحضور التماثلات البصرية يساعد فى حل المشكلة .

(ب) المنهج :

استخدم الباحث فى هذه الدراسة عينة مكونة من ٨٠ مفحوصا قسموا الى مجموعتين اعطيت لكل مجموعة مشكلة لحلها ، كما قسمت كل مجموعة الى ٤ مجموعات صغرى وكانت التجربة تستغرق ٢٠ دقيقة بالنسبة لكل مفحوص ، حيث كان كل مفحوص يعمل على انفراد وتحت ظرف تجريبى واحد ، وكانت الظروف التجريبية اربعة هى :

١ ـ مجموعة ضابطة .

٢ ـ مجموعة المفحوصين الذين عملوا فى ظرف التماثلات البصرية المصورة (١) .

---

(١) Visual pictorial Analogies.

٣ ـ مجموعة المفحوصين الذين عملوا فى ظرف الاختمار ٠

٤ ـ مجموعة المفحوصـــين الذين عملوا فى ظرف المزج بين التماثلات البصرية المصورة والاختمار ٠

وبالنسبة للمجموعة الضابطة أعطيت لها المشـــكلة لحلها لمدة عشـرين دقيقة ؟ واما المجموعة الثانية (التماثلات البصرية) فكانت تعطى لهم المشكلة لحلها وفى نفس الوقت تعرض امامهم ثلاث صور مرسومة بالحبر على ورق بريستول ومعلقة طوال فترة حل المشكلة امامهم على الحائط ٠ وبالنسبة لمجموعة الاختمار أعطيت لهم المشكلة للحل لمدة خمس دقائق (لتاسيس مرحة استعداد لحل المشكلة) ثم كانوا يقاطعون لمدة ثمانى دقائق (فترة اختمار) حيث كانوا يقومون بعمل آخر ، ثم بعد ذلك يمنحون سبع دقائق اخرى لحـــل المشكلة . وكانت التعليمات بالنسبة للمجموعة الرابعة هى انه قد وجد ان حل المشكلة يمكن ان يتم بطريقة احسن اذا بدىء فى الحل ثم منح الشخص فترة راحة لايفكر فيها ، تحت نفس شروط وتعليمات المجموعة الثالثة الا انه قـــد عرضت عليهم طوال الوقت مجموعة من الصور على الحائط ٠

(ج) النتـــائج :

تشير نتائج هذه الدراسة المتعلقة بموضوع التماثلات والاختمار الى ان مجموعة التماثلات البصرية كانت افضل فى حل المشكلة من المجمـــوعة الضابطة ومجموعة الاختمار ٠ ووجد أيضا ان المجموعة الرابعة (مجموعة المزج بين الاختمار والتماثلات البصرية) كانت أفضل من المجموعات الثلاث الأخرى٠

هذه دراسة حاولت ان تفحص موضوعا شغل الباحثين لفترة طويلة وهو موضوع الاختمار ، وحاولت ان تضعه فى سياق ظرف تجريبى لمعرفة طبيعته هل هو (ابتعاد مطلق عن الموضوع) ؟ ام أن هذا الابتعاد ممكن ان يكون افضل اذا تدعم بالتفكير فى الموضوع من خلال منبهات أخرى تعرض بطريقة غير مقصودة (حتى يتوفر شرط التلقائية للمفكر) ؟

وقد كانت اجابة الدراسة واضحه من خلال التحليلات الاحصائية التى تمت ومن خلال الدلالات التى أمكن للباحث ان يحصل عليها • ولكن هناك عدة تعليقات على هذه الدراسة هى :

١ ـ واضح ان الدراسة لم تدرس فحسب مرحلة الاختمار، ولكنها درست عملية الابداع، وان كانت الدراسة ناقصة• فهى لم تدرس الاستعداد والتحضير من نواحيهما المتعددة والتهيؤ المزاجى والثقافى ، كما لم تدرس الاداء نفسه ، وملابساته ، ولحظات الغموض ، والانفتاح والقلق والاشراق ••• الخ •

٢ ـ كذلك لم توضح الدراسة الدعم الاجتماعى للمبدع من حلال الخبرات الماضية أو علاقة المبدع بجمهور الحاضرين من زملاء التجربة أو المشرف على التجربة • كذلك لم تعطنا التجربة بياناتٍ عن المماثلة بين المجموعات الأربعة من حيث قدراتهم الفعلية وسماتهم المزاجية ودوافعهم وخبراتهم الجمالية •• الخ •

٣ ـ الدراسة بالرغم من انها كانت تدرس موضوع الاختمار الا انها لم تعن بالاشارة الى الاختمار وعلاقته بأفكار المبدع اثناء فترة الراحة والاحاديث التى كانت بينه وبين زملائه ، ولا بين المنبهات البصرية المعروضـــة على الحائط امام المفحوصين •

٤ ـ رغم هذه الانتقادات فان هذه الدراسة لاشك دعم لدراسات عمليـة الابداع ، فهى تضع بصرها على جانب صغير فى سياق العملية الابداعية ، مما لا يتوفر للدراسات الشمولية ان تقوم به بشكل مكثف وعميق ومن خـــلال عينات كبيرة نوعا ، حيث انه من المعروف ان الدراسات الشمولية تواجههـا صعوبات كثيرة من اهمها صغر حجم العينة المدروسة ، وقد تصـــل احيانا الى فرد واحد (Arnheim, 1962 ; Whertheimer, 1959) بل وفى دراسـة ارنهيم لم يقم الباحث بدراسة الموضوع من خلال علاقة انسانية مباشرة بينه

وبين المبدع بل تمت الدراسة بفحص الوثائق التى تركها بيكاسو ، وكانت متعلقة بعملية ابداعه للوحة الجرنيكا ..

وربما كان استعراض مثل أو اثنين لهذه الدراسات مما يكشف عن اهمية الكلف بها والتعويل عليها من أجل الوصول الى تصور اوضح لعملية الابداع. وفيما يلى عرض موجز لدراستين مصريتين عن عملية الابـــداع بالاسـلوب الشمولى هما دراسة عملية الابداع فى الشعر وعملية الابداع فى الرواية .

ثالثا : الدراسات الشمولية لعملية الابداع :

١ ـ دراسة عملية الابداع فى الشعر :

قام سويف بهذه الدراسة لبحث كيفية قيام المبدع عموما والشاعر على وجه خاص بابداع قصيدة . وليس الهـدف فحسب هـو وصف سـلوك الشاعر اثناء قيامه بالفعل فى نظم القصيدة ، ولكن ربما كان الهدف هـو تفسير هذا السلوك فى اطار نظرية علمية مفهومة تمكن من التنبؤ والتحكم فى مجال النشاط الفنى خصوصا والنشاط البشرى على وجه عام . وفيما يلى استعراض لمنهج ونتائج هذه الدراسة :

(أ) المنهـــج :

استخدم الباحث فى هذه الدراسة منهجا علميا لايعتمد على الاستبطان أو الاسقاط أو استمداد بعض افكاره من دراسات مشكوك فى منهجيتها ، بل كان المنهج الاساسى عنده هو رصد الظاهرة كما تحدث بالفعل ، سواء من خلال سؤال ذوى الشأن والحصول على اجاباتهم كتابة أو شفاهة ، وتحليل مضمون بعض اعترافاتهم والتى لم يكتبوها بهدف جعلها مادة للدراســة السيكولوجية ، او تحليل بعض مسودات القصائد التى خلفها بعض الشعراء وسمحوا للباحث بالاطلاع عليها ودراستها . هذا من حيث الادوات ومن حيث العينة ، وقد وافق سبعة من الشعراء المصريين والعرب على الاجابة على اسئلة

استخبار (١) اعده الباحث وارسله اليهم للاجابة عليه ، وقد تم اجـــراء استبار (٢) حر مع أحد هؤلاء الشعراء السبعة الذين اجـــابوا على اسئلة الاستخبار • كذلك قام الباحث بتحليل مسودات لثلاث قصائد لشاعرين ، كما تم تحليل مضمون بعض الاعترافات التى خلفها بعض الشعراء والكتاب •

أما من حيث تحليل النتائج فقد اعتمد الباحث على أسلـــوب التحليل الكيفى لما حصل عليه من مادة قابلة للدراسة على أسس المنهج الموضوعى من خلال رد هذه النتائج الى الاطار العلمى الذى تبناه ، وهو الاطار التكاملى ، مدعما بالنظريات النفسية الملائمة كنظرية المجال ونظرية الجشطلت وغيرهما من نظريات ، مما يكشف عن ان الانتماء لنظرية واحدة منغلقه اصبح مما لايلائم الاتجاه العلمى ، وقد يكون من العوامل التى تلوى عنق الحقيقة العلمية• وبات من الضرورى ، على نحو ما فعل دريشتات فى الدراســـــة التى سبق استعراضـــــها (Dreistadt, 1969) ، المزج بين مناهج ونتائج النظريات المختلفة فى علم النفس مزجا علميا دون الوقوع فى شرك التلفيق ••

نتائـــج الدراســـة :

كان الهدف من هذه الدراسة كما سبقت الاشارة هو معرفة كيف يبـدع الشاعر قصيدته • والحقيقة ان التساؤل عن « الكيفية » فقط يعتبر اغماطا لحق هذه الدراسة ، فالسؤال كيف ؟ أضحى من اليسير على اى باحث ان يكشف عن تعلقه بالسؤال لماذا ؟ ، حيث ان الكيفية التى ينم بها فعل شى أو تكونه ، تكشف كذلك عن لماذا يتكون هذا الشىء ، والسؤلان معاً يمكن ان تكون الاجابة عليهما اكمل واكثر واقعية من الاجابة على السؤال كيف منفردا والسؤال لماذا منفـــردا •

وقد اجابت الدراسة بالفعل على السؤالين لماذا يبدع الشاعر ؟ وكيف يبدع الشاعر ؟ انه يبدع عندما يختل لديه الاتزان النفسى نتيجة ظروف

---

(١) Questionnaire. (٢) Interview.

خارجية وداخلية تتمحور بشكل معين ووفقا لاحواله النفسيـــة ·· ينطلق الشاعر فى صياغة افكاره المعبرة عما يعتقد انه الحق ، ويمر بعدد من المراحل (حنورة ١٩٧٩ أ ، ص ٩٣ ؛ سويف ، ١٩٧٠) الى ان يتم له اكمال صياغة رسالته (القصيدة الشعرية) وتوصيلها الى الآخرين ، والحصول منهم على موافقة على وجهة النظر التى يتبناها · والى ان يصل الى هذه النقطة ، يظل الشاعر قلقا ليس من اجل وجهة النظر التى يتبناها فحسب ، بل بسبب ان حالته النفسية التي اهتزت أو إختلت قبل بلورة وجهة نظره هى التى توجه توتـــره ·

ومن ثم فانه من الضرورى دائما التنبه الى ان الصياغة النهائية لوجهة النظر تتم فى آخر مرحلة من مراحل العمل ، وهذه الصياغة النهائية تحمل فى ملامحها كل صفات عملية الابداع ، من توتر ووثبات ذهنية ومزاجية ممـــا ينعكس اثره ليس على مضمون الرسالة فحسب بل وعلى شكلها كذلك ، ومن ثم فان النظر الى المضمون فى الانتاج الابداعى اضحى امرا ملحا بالنسبة لدارس عملية الابداع ، فكما أن شكل العمل ، من حيث هو مقاطع أو فقرات ذات ابعاد معينة يمكن ان يكشف عن بعض طبيعة عملية الابداع ، فانه كذلك يمكن ان يكشف عن الطبيعة الخاصة لحركة الفكر داخل اطار القطعة الفنية الواحدة وعن بعض خصائص عملية الابداع ·

هذا تعليق سريع على هذه الدراسة ، التى تم استعراضها فى دراسة سابقة (حنورة ١٩٧٩ ص ٩٣) وليس المقصود فى هذا المجال اعادة سرد لمنهج ونتائج الدراسة ، ولكن النظر اليها من خلال الموقع الحالى فى دراسة عملية الابداع لدى كتاب المسرح بما يسمح بالافادة منها فى الدراسة الحالية ···

٢ ـ عملية الابداع فى الرواية :

كتابة الرواية فن حديث الى حد ما وهو لم يكن معروفا لدى القدماء وربما كان فن الملحمة هو المقدمة الطبيعية لنشوء هذا الفن ··· وفن كتابـــة الرواية يعتمد فى جانب كبير منه على الخيال ، وعلى التنفيذ الممتد فى فترة

طويلة من الزمان ، بما يتطلبة ذلك من جهد موصول ، وخيال متوهر · وقريحة نافذة ، على عكس ما تتطلبه فنون أخرى يتمها المبـدع فى وقت قصـــير او وقت طويل ولكنه لا يظل مشغولا خيالا وفكرا بها بنفس الشكل الذى يكون عليه الامر فى كتابة الرواية ··· لذلك ولاسباب متعددة رؤى اجراء هـــذه الدراسة للكشف عن كيفية ابداع الرواية ، وما يتعلق بهذا السؤال الكبير من أسئلة أخرى (حنورة ، ١٩٧٩) ·

(أ) المنهـــج :

المنهج الذى اتبع فى اجراء هذه الدراسة هو المنهج العلمى الموضوعى الذى يعتمد على أكثر من اداة فى جميع البيانات ، كما يعتمد على النظر الى العملية من أكثر من زاوية وعلى امتداد فترة طويلة تبدأ قبل أن يبدأ المبدع كتابة الرواية ، وتمتد ربما الى ما بعد كتابتها وعرضها على جمهور القراء ··

وقد استخدم فى هذه الدراسة استخبار أعده الباحث يتكون من حوالى ٤٠٠ سؤال صمم خصيصا لدراسة عملية الابداع فى الرواية ، كما تم استخدام أسلوب الاستبار وتحليل المضمون وتحليل المسودات مع محاولات جاهدة لربط نتائج كل أداة من هذه الادوات بنتائج الادوات الأخرى ، وتمحيصها على محك النتائج المتوفرة فى المجال ·

أما العينة فقد تكونت من ٢٤ كاتبا روائيا مصريا و ٢٤ شخصـــا آخرين كمجموعة ضابطة ، يشبهون كتاب الرواية فىمعظم المتغيرات الشخصية والاجتماعية والعلمية ، ولكنهم يختلفون عنهم فقط فى أنهم لايكتبون الرواية ولايقومون بانجاز أى عمل له صفة الابـداع الفنى · وتم تقنين الادوات المستخدمة على عينة الدراسة نظرا لعدم توفر عينات أخرى لها نفس المواصفات يمكن أن يستخدمها الباحث فى دراســـته ، وحللت البيانات باستخـــدام الاساليب الاحصائية المناسبة ، وبعض التحليلات الكيفية الأخرى ·

(ب) أهم النتـــائج .

اتضح من هذه الدراسة أن عملية الابداع لاينبغى أن ينظر اليها فحسب على أنهـــا عملية ذات مراحل ، وبسبق أن هذه النظرة ثبت أنها غيـــر واقعية فقد رؤى تقسيم العملية الى مرحلتين كبيرتين ، هما مرحلة الاستعداد والتحضير ومرحلة التنفيذ أما المراحـــل الأخرى كالاختمار والاشراق فقـد كشفت الدراسة عن أنهما يمكن أن يحدثا فى أى وقت قبـل أو بعد أى خطوة من خطوات العمل فى الرواية ...

وقد أبرزت الدراسة أن بداية التعلق بالأدب ذات أهمية كبيرة ، وهى غالبا ما تبدأ من وقت مبكر فى حياة المبدع ، وربما كان للنموذج البشرى فى مجال الكاتب وللنموذج الذهنى أهميتهما فى توجيه المبدع لاختيار المجال الذى يجرب فيه امكانياته وبقدر ما يعود على المبدع من تدعيم اجتماعى فانـــه يتمسك باتجاهه ويتقدم فيه . وتلعب الذاكرة دورا بارزا فى تمكين المبدع من الاستيعاب ، واستغلال المادة المتعلمة فى صياغة أفكار خيالية جديدة . وفى هذه الاثناء يشق المبدع القنوات التى تحمل مياه ابداعه ، وقـــد تكون القنوات ملائمة أو غير ملائمة ، وبقدر ما يوفق الى القنوات الملائمة تكون فرصة نموه وتقدمه كبيرة . يلى ذلك جهد مقصود موجه من الكاتب لتوظيف مكتسباته واستغلالها فى أعمال فنية .

وقد كشفت الدراسة عن الخطوات التالية فى مرحلة التحضير لعمل معين :

(أ) جمع وتنمية البيانات وتسجيل المذكرات .

(ب) مواصلة الاتجاه ، وقد تم الكشف عن أنه بعد متعدد الجوانب ، فهو ذو سمات أو ملامح تخيليه واستدلالية وفيزيقية وتاريخية ومزاجية ، مما يكشف عن الاتجاه الى المستقبل فى سياق العمل الابداعى ، وحملا له الى غايته على أجنحة مواصلة الاتجاه .

(جـ) تقييم المادة المتجمعة ومراجعتها على ضوء الفكرة الاساسية للعمل وما اذا كان يمكن تعديل الفكرة أو تعديل الافكار الجديدة ...

(د) نوقشت مسألة الاختمار على ضوء نتائج الدراسة ، وقد رؤى انها عملية ولبست مرحلة وهى تصاحب العمل كله من أوله الى آخره ، وفيها يتم استواء المعوج من الافكار • اما ماذا يحدث داخل العقل خلال هذه الفترة فقد لوحظ أنه ليس بالمهم لدراسة عملية الابداع ، بل المهم هو ماذا ينتج عنها ومتى وفى ظل أى ملابسات وظروف ••• ؟

وفى مرحلة التنفيذ لوحظت الامور التالية :

(أ) **بدء الجلسه والتهيؤ :** هناك فترة تسبق الجلسة تتسم بالتوتر والاضطراب وعدم الوضوح وهى فترة يقوم فيها المبدع باعداد نفسه للدخول فى جو الجلسة •

(ب) **التخطيط :** وقد لوحظ أن الكاتب يخطط من البداية لعدد من الابعاد فى الرواية لكى يمضى من خلالها فى سراديب المجهول التى سيرتادها وهو يكتب ، ولتكون له بمثابة هاديات على الطريق •

(ج) **الالتحام والاندماج :** وقد وضح وجود مودة من نوع خاص بين المبدع وعناصر عمله ، وخاصة الشخصيات بالنسبة للرواية ، هذه المودة هى التى تساعده على معاشرتهم والاستماع اليهم وتسييسهم أثناء العمل

(د) **التناول والمعالجة :** بعد أن تاهب الكاتب وفى يده تخطيط معقول وتم له الالتحام بعناصر عمله فهو يمضى فى المعالجة • وقد تم الكشف عن ان الاداء الابداعى لايمضى جزءا جزءا بل هو يمضى فى وحدات متكاملة تعبر عن سيكولوجية المبدع ، خيالا ومزاجا وادراكا • والتنفيذ فية نوع من الذوبان بين العامل وعمله وهما يصيران شيئا واحدا تقريبا ، بحيث ان طاقة المبدع ، تعبر تقريبا عن طاقة العمل سواء فى مداها الشامل او فى الوحدات المعبرة عن حركة التنفيذ •

(هـ) وقد لوحظ كذلك ان مواصلة الاتجاه اثناء عملية الابداع ، وقد سبقت

مناقشة فاعليته اثناء الاستعداد ، له جوانب متعددة ، ذهنية واستدلالية وخيالة وايقاعية ومزاجيه وجسمية ... الخ وهذا البعد مسئول عن المضى بافكار واخيلة المبدع الى غايتها وهو الذى يشكل اتخاذ القرار اثناء التنفيذ ، فقوة الاساس الذى يستند اليه الاتجاه تعتبر هى القوة الدافعة الى الامام ، والقرارات الجزئية العابرة تعبر عن متانة الاساس والاتجاه • وكل فعل يتم بعد قرار وبناء على اتجاه • ومن هنا برزت اهمية هذا البعد النفسى المركب •

(و) عملية الابداع بين المبدع والمتلقى :

تم الكشف عن دور المتلقى فى عملية الابـــــداع فى الرواية والامر ليس فحسب مجرد إستماع لوجهة نظر ، بل ان العمل فى صميمه موجه الى هذا المتلقى ومن ثم فان وجهة نظره توضع فى الاعتبار اثناء التنفيذ • هذا بالاضافة الى ان المبدع يتلقى تنبيهاته وافكاره من المجتمع الذي يعيش فيه • وقد تم اكتشاف ان التقييم لايتم بعد توصيل العمل للمتلقى بل ان عملية الابداع تتم ككل ، والتقييم قد يمضى مع التخطيط والتنفيذ استنادا الى ماكونه المبدع من معايير جمالية وفكرية قادته فى التقدم بالعمل الى منتهاه •

والنتيجة العامة لهذا البحث ان عملية الابداع فى الرواية هى جهد موجه بحركة نفسية ودنامية لدى المبدع ، تستند الى رصـــيد هائل من المعلومات والعمليات الجزئية ، وهى تمضى فى اتجاهات متبادلة ومتشـــابكة ويكون مركزها هو المبدع نفسه بحيث تخرج النتيجة فى النهاية تحمل بصـــماته الخاصة وهى بصمات ليست ذاتية تماما بل هى مستمدة من المجتمـــع الذى يعيش فيه المبدع : من قيمه ومعاييره واتجاهاته وعلى النحو الذى تشكلت به فى بوتقة المبدع ذاته •

تعليـــــق :

هذه عدة نماذج لدراسات عملية الابداع ، وهى تشـــــير الى انواع الدراسات التى تجرى لدراسة هذا الجانب من السلوك • وليس استعراض

هذه النتائج مقصودا به طبعا التقليل من اهمية نوع لحساب نوع آخر من الدراسات • ولكن المقصود هو الوصول الى نوع المشكلات القائمة فى الميدان ، وكيفية دراستها • ونوع المشكلة هو الذى يحدد ، الى حد بعيد ، اسلوب دراستها • ومن الواضح ان الدراسات السابقة بما تنتمى اليه من اساليب تطمح الى الكشف عن بعد او اكثر أو ربما عن كل طبيعة عملية الابداع ••

وكما سبق ان لوحظ لايمكن الادعاء ان دراسة من هذه الدراسات ولاحتى كل الدراسات مجتمعة ، سواء ماتم استعراضه فى الصفحات السالفة أو ماسبق عرضه فى فصول الباب الأول يكشف بالقدر الكافى عن طبيعة عملية الابداع عموما ولاحتى فى مجال من مجالات الابداع ،ليس عن عجز أو قصور فى هذه الدراسة أو تلك ، ولكن نظرا لتعقد الظاهرة المدروسة وظهور نتائج جديدة فى فروع علم النفس المختلفة كل يوم ، وهو الأمر الذى يدعو الى اعادة النظر فيما سبق التوصل اليه من نتائج فى مجال او اخر من مجالات دراسة علم النفس •

ومن الدراسات المشار اليها جميعا يمكن افتراض أن عملية الابداع عموما كما يمارسها مبدع يتوجه الى انتاج حل معين من اعمال الفن أو العلم تتعلق بالقضايا التالية :

١ ـ ان المبدع يعمل فى مجال بيولوجى سيكولوجى اجتماعى •
٢ ـ ان العمل فى هذه المجالات يكشف عن ان المبدع على علاقة وثيقة بها ، وبالتالى فان هناك ظروفا معينة تتم من خلالها عملية الابداع •

٣ ـ ان المبدع من خلال علاقته بهذه البيئة البيولوجية النفسية الاجتماعية والظروف التى تنظم هذه العلاقة يجد انه مطالب بقرارات سريعة ومتلاحقة لتنظيم هذه العلاقة للابقاء على تماسكه فى مواجهة العديد من المتغيرات والتى قد تجرفه فى تيارها ان لم يمكن يقظا ومتنبها •

٤ ـ ان المبدع يتجه الى الابداع فى مجال ما كما يتجه غيره الى انشطة أخرى ، بميل وهواية واختبار لقدراته ، ومحاولات تم تدعيمات ، واصرار من جانبه ، وتحبيذ اجتماعى ومواصلة مستمرة للتجويد •

٥ ـ يأتى وقت يعتبر فيه النشاط الابداعى للمبدع داخلا فى سياق محاولته للمحافظة على تماسكه ووجوده ، وهو حينئـــذ مطالب بالتفوق على نفسه ، والا فقد التقدير الذى كان يحظى به ، وبالتالى فقد جزءا من ذاته ، بينما محاولته التفوق تدعم من ذاته وتزيد من تماسكه ٠

٦ ـ بخصوص عملية الابداع فى حدودها الضيقة اى انجاز عمل معين ، فهى تتم فى حدود المحافظة على التماسك والاتزان ، أو محاولة تدعيم الذات وكسب اسهم أخرى تزيد من رصيد هذا التماسك والاتزان ، وربما كان الاتجاه الى الجديد ، تعبيرا عن الخوف من تآكل القديم الذى انجـزه المبدع وبالتالى فقدان التماسك ، هو القاعدة للاساس النفسى الذى تم تكوينـــه ٠

٧ ـ الموقف الابداعى ، اى الاداء والتنفيذ جزء من سياق حياة المبدع ، وان كان يتميز عليها بحالة من الحدة النفسية او التكثيف السيكولوجى ، مثلما يتجمع الدم فى الاطراف عند وجود مايدعو الى قوة هذه الاطراف ونشاطها ٠٠٠ وبالتالى فان الطاقة الابداعية للمبدع تنعكس فى اعماله وبقدر وجود رصيد ضخم من هذه الطاقة بقدر ما تتحدد مواصفات العمل الابداعى ، فضلا عن مواصفات وخصائص عملية الابداع ٠

واذا كان تجميع هذه الاستنتاجات من الدراسات السابقة امرا ممكنا ، فان غير الممكن هو الادعاء بانها تقدم تفسيرا كاملا لعملية الابداع عموما فضلا عن تقديمها تفسيرا كاملا لعملية الابداع فى مجال محدد كعملية الابداع لدى كتاب المسرحية مثلا ٠

ومن هنا تبرز مشكلة هذه الدراسة .. فالباحثون ليسوا مجمعين على رأى واحد فيما يتعلق بمراحل عملية الابداع (١) ، كما ان منهم من ينكر اهمية مرحلة معينة من المراحل كمرحلة الاختمار مثلا ، حيث يرى جيلفورد ان

---

(١) The Phases of Creative process.

الاعتقاد بأن عملية الاختمار تتم فى منطقة من الذهن تسمى باللاشعور لن يساعدنا على ان نتقدم خطوة فى هذا السبيل ، انه يقتصـــر على ان يدفع المشكلة بعيدا عن انظارنا حيث يستبيح الباحث لنفسه التحلل من ضرورة تتبع المشكلة خطوة أخرى • (Guilford, 1950) • على حين يرى سويف تعقيبا على رأى جيليفورد انه ليس فى طبيعة الموقف سبب علمى يمنع الباحث من أن يصف افرادا بانهم يفوقون أفرادا اخرين من حيث القدرة على الاختمار (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٧٠) •

كذلك فالباحثون لم يصلوا بعد الى حسم العلاقة فى سياق عملية الابداع بين ابعاد العملية الاساسية وهى البعد المعرفى والبعد المزاجى والاجتماعى • والبعد الجمالى •• فلم يوجد بعد البحث الذى يحدد طبيعة عملية الابداع من حيث هى تتم فى الاطار المعرفى للمبدع وكيف انها على علاقة وثيقة بالسياق الاجتماعى والثقافى والاقتصادى المعاصر لها والذى يكون المبدع طرفا فيه ، وكيف ان التنفيذ والاداء الابداعى يمضى من خلال مقاييس جمالية يرتضيها المبدع • ان كل ذلك ليس منفصلا عن مضمون وشـــكل العمل ، بل ان المبدع والعملية والمنتج تعتبر كلها وحدة واحدة ، واى وصف أو تفسير لجانب واحد منها ، كما هو حادث فى معظم دراسات الابداع ، هو محاولة محكـــوم عليها بالفشل ، لانها تخل بطبيعة الظاهرة • تلك الظاهرة المركبة المتفاعلة العناصر، واى اهمال لاهمية او فاعلية عنصر من عناصرها يؤدى بالتالى الى زيف النتائج المترتبة على هذا الاجراء •

كذلك من الأمور غير المحسومة حتى الآن طبيعة العلاقة بين القـــدرات الابداعية وعملية الابـــداع من حيث مراحلها وديناميانها ونتائجها • فهـل بالضرورة فى حالة توفر درجة عالية من الطلاقة ينتج المبدع فى موقف الابداع الفعلى وحدات اكثر من غيره ؟ ام ان الأمر مرتبط بمشاكل أخرى منها التقييم الجمالى والسياق الدافعى والجوانب المزاجية كالانطواء أو العصابية ؟

يضاف الى ذلك ان عملية الابداع فى المجالات المختلفة تتم من خلال وسائط مختلفة ، فبعضها وسائط لفظية ذهنية وبعضها وسائط مادية وبعضها وسائط رمزية وبعضها وسائط ايقاعية ، واختلاف هذه الوسائط قد يحمل فى طياته ظروفا تجعل عملية الابداع تختلف كثيرا او قليلا من مجال الى مجال ، وهذا ما قرره عدد كبير من المبدعين مثل ورذورث وتوفيق الحكيم وعلى احمد باكثير · (الباب الأول من هذا الكتاب) ·

من كل ذلك جاءت أهمية اجراء الدراسة الحالية للاجابة على سؤالين رئيسيين هما :

١ ـ كيف تتم عملية الابداع لدى كتاب المسرح ، حينما يقومون بانتاج (كتابة) مسرحية من مسرحياتهم ؟

٢ ـ هل تختلف خصائص عملية الابداع فى المسرح عنها فى المجالات الأخرى ، والى اى مدى يكون هذا الاختلاف ؟

وفى سبيل الاجابة على هذين السؤالين واستنادا الى نتائج الدراسات السابقة امكن وضع افتراض مبدئى مؤداه :

« ان عملية الابداع عموما ، وفى مجال الكتابة للمسرح بوجه خاص ، تمضى من خلال أساس نفسى فعال (١) ذى مستويات وابعاد » · وهى يمكن أن توصف مبدئيا على النحو التالى :

من حيث المستويات يمكن تصور وجود :

(أ) مستوى عام يخص التكوين العام للمبدع منذ نشأته ونموه واتجاهه الى الابتكار فى الفن والأدب أو العلم ، ووعيه بهذا الاتجاه على انه مما يحقق له ذاته ويمنحه قيمته بين من يعيش معهم فى المجتمع ··

---

(١) · Psychic Functional Constitution.

ب) مستوى خاص يخص اتجاه المبدع الى نشاط محدد كالكتابة للسينما أو كتابة الشعر او الرواية او غير ذلك ، وهذا الاتجاه الخاص يحدد خطى المبدع ، ويحميه من التشتت فى اكثر من اتجاه ٠

(ج) المستوى الثالث هو المستوى النوعى لانتاج عمل محدد فى اطار المستوين السابقين العام والخاص وانطلاقا منهما ٠

وبديهى ان المستوى الاخير أبن شرعى للمستوين الآخرين ، له ملامحهما، ويتحدد بطاقة كل منهما ومداه ٠ اما الابعاد فهى ابعاد معرفية وفسيولوجية ومزاجية واجتماعية وجمالية وايقاعية ٠٠٠ وقد سبق التعرض لهذه الابعاد فى الباب الأول ، بما يفيد ان المبدع وهو يعمل تتفاعل فى بوتقة نشـــاطه كل هذه المستويات والابعاد ، وتفعل فعلها فى تقدم المبدع أو تقهقهره فى اشـــراقه أو انطلاقه ، فى تجويده أو تسطيحه ٠٠٠ وطبيعة المستويات والابعاد والموضوع المبدع تشترك جميعها فى تحديد خصائص العملية الابداعية ٠

وقد يوحى هذا الافتـــراض العام ومتعلقاته من مستويات وابعـاد بأن نظرة الباحث نظرة بنائية او استاتيكية للموضوع ٠٠ والواقع ان الباحث لم يخطر بباله الانتماء الى نظرية محددة ، بل ان الامر تحسمه طبيعـــة الموضوع ذاته ، وان كان يوجد ايضاح معين فهو ان الدراسة الحالية دراسة هدفها التحليل الوظيفى لعملية الابداع اى وصف وتفسير الظاهرة فى سياقها الحى وديناميا تها المتفاعلة ٠٠٠ وليس يضيرها ان تنظر الى بعض المحـور او الابعاد بما يوحى أحيانا بتجميدها او ايقافها عن الحركة ريثما يتم التقاطها على مهل وتحليلها فى اناة ٠٠٠ والامر فى النهاية يمكن اعادة تركيبه والنظر اليه فى طبيعته الحية على نحو ما ينظر الى شريط السينما الذى يتحرك امام المشاهد رغم انه فى الواقع مجموعة لقطات ، بتحليلها الواقعى ، يمكن اكتشاف انها لقطات ثابتة وحركتها مرجعها طبيعة عملية الادراك والتخيل لـــدى المشاهدين ٠٠٠ والدراسة الحالية هى فى النهاية محـــاولة لتوقيف بعض

المحركات ريثما يتم فحصها ودراستها ، ثم يعاد تركيبها وتحـــريكها مرة أخـــرى ٠

والاساس النفسى الفعال ربما امكن وصفه بانه المحور أو العمود الفقرى أو قضيب المغناطيس الذى تتمحور من حوله محاور أخرى ، وتغذية قنـــوات متعددة ، وهو فى علاقته بهذه المحاور الصغرى سينعكس اثره بالتالى على الموقف الابداعى ككل : على المبدع ، وعلى النشاط الابداعى ، وعلى الانتاج كذلك ٠٠٠ بل وعلى السياق الاجتماعى والطبيعى للمبدع ٠

وليس من هدف الفصل الحـــالى وصف أو تفسير خصـــائص هـــذا الاساس ، ولا من هدفه كذلك تحديد طبيعته بأنه فرض عامل لتفسير الظاهرة، فمازال الطريق طويلا وممتدا لحين الوصول الى هذه الخطوة ، ولكن الهدف الحقيقى لهذا الافتراض أو هذه المسلمة هو مجرد شق خط فى أرض مازالت غير ممهدة ، ومحاولة السير عليه ، بغية الاسترشـــاد ببعض الهاديات المعقولة والمستمدة من التراث السابق لدراسات عملية الابداع ، ويأتى بعد ذلك ، عند استعواض النتائج ما يمكن أن يوصف بأنه نتائج تؤكد صدق أو عدم صدق هذا الافتـــراض ٠

* * *

الفصل السابع

العينـــــة

الدراسات الشمولية التى تدرس عملية الابداع ، تجد نفسها مضطرة غالبا لاستخدام عينات صغيرة ، والسبب فى ذلك راجع الى عدة عوامل :

١ ـ أن الدراسة لاتتناول ملمحا أو ملمحين أو مرحلة أو مرحلتين أو موقفا أو موقفين من عملية الابداع ، بل هى تقوم بعمل مسح شامل ومكثف لما يمكن أن تصل اليه من جوانب عملية الابداع لدى كل مبدع من المبدعين الذين تحاول دراسة عملية الابداع لديهم - ومن الامثلة التى تكشف عن مثل هذا التكثيف الدراسة التى أجراها معهد بحوث الشخصية بجامعة نورث كاليفورنيا (باركلى) وصدر عدد من التقارير عنها منها تقرير فرانك بارون (Barron, 1961; 1968a).

ولذلك فان اللجوء الى عدد كبير من المفحوصين أمر لا يطيقه مثل هذا النوع من الدراسات ، لا من حيث الامكانيات ولا من حيث الوقت ، ولا من ناحية التعمق المطلوب القيام به مع كل مفحوص ... ورغم ان الدراسة المشار اليها قد فحصت عددا معقولا من الكتاب الا أن التقارير التى صدرت عنها لم تكشف عن طبيعة العملية الابداعية كموقف شامل وعميق ، ربما بسبب عدم استثمار كل ما توصل اليه الدارسون من بيانات أو لأسباب أخرى ..

٢ ـ العامل الثانى فى صغر حجم العينات المدروسة فى عملية الابداع هو قلة المبدعين فى مجال واحد من المجالات . وفى مجال الرواية فى مصر مثلا ،

رغم كل ما يقال من وجود عدد كبير من الروائيين الا أن قائمة مجلس الآداب والفنون لكتاب الرواية الذين مازالوا يكتبون لم يتجاوز العشرين كاتبا ، وبمجهود شخصى قام به الباحث أمكن الحصول على اجابات ٢٤ كاتبا ٠

٣ ـ العامل الثالث لصغر حجم العينات المدروسة هو عدم موافقة بعض الكتاب على اجراء الدراسة عليهم لاسباب متعددة ، ربما منها الخوف من موقف وضع المبدع تحت المجهر خشية انكشـــاف بعض أسراره الخاصة أو الفنية أو ربما كسل عن المشاركة فى الدراسة أو لانشغال بامور أخرى ٠٠

٤ ـ عامل رابع هو صعوبة الاتصال ببعض الكتاب للمشاركة فى الدراسة اما لعدم الاستدلال على عناوين للاتصال بهم عليها ، أو لوجـــودهم خارج البـــلاد ٠

وأمام هذه العوامل يجد الباحث نفسه مدفوعا الى عدد من المحاولات فى اتجاه الحصول على أكبر عدد ممكن من الكتاب من أجل المشاركة فى الدراسة التى يجريها ـ وقد يتعمد من البداية دراسة عينة صغيرة وربما لايقدر على شىء فيضطر الى قبول الأمر الواقع ، والخضوع لما تفرضه الظروف المحيطـه بـــه ٠٠

وربما كانت العينة هى أهم المشكلات التى تواجه الباحث فى دراسات عملية الابداع ٠ ورغم أن النتائج التى يحصل عليها الباحثون تعتمد على العمق والتكثيف ، الا أن المطاعن ـ التى توجه اليهم بسبب مشكلات الدلالات الاحصائية ، التى غالبا ماتكون ضعيفة بسبب صغر العينات ـ هذه المطاعن تجعل الباحث يتردد كثيرا قبل الاقدام على اجراء هذه الدراسات ٠ وربما كان هذا هو أحد الاسباب ، ان لم يكن هو السبب الرئيسى ، فى ضآلة عدد الدراسات التى تجرى حول موضوع عملية الابداع ٠

على أن هذا لم يوقف تيار الدراسات التى تعالج عملية الابداع بالاسلوب

الشمولى • صحيح أن الدراسات قليلة ، ولكنها تحاول أن تتصف بالتعمق والتركيز ما يفوت بسبب قلتها • وفيما يلى عدد من الامثلـــة التى أحسن دارسوها استثمار نتائجها رغم صغر العينة •

لعل ابرز مثال على هذا النوع من الدراسات دارسة ماكس فرتهيمر (Wertheimer, 1959) عن العالم اينشتين ، وهذه الدراسة تدور حـــول حالة واحدة • ولقد تمكن هذا الباحث من استخلاص نتائج جيـــدة ، سبق استعراضها فى راسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ١٩٧٩ ص ٧١) • فى هذه الدراسة حاول فرتهيمر أن يكشف عن عملية الابداع التى قادت العـالم اينشتين الى صياغة نظريته عن النسبية، وقد حاول الباحث أن يرصد الجهد النفسى الذى بذله اينشتين ، ليس فحسب خلال قيامة بالعمل الهادف العامد الى البحث فى موضوع النسبية ، ولكنه حاول أن يرصد حركة اينشتين قبل ذلك بسنوات طويلة تعود الى أيام تلمذته وطلبه للعلم • واستمر فرتهيمر مع حركة اينشتين فى اتجاهه الابداعى ، واهتمامه بموضـــوعه رغم العقبـــات والمشكلات التى كانت تثور أمامه ويتجاوزها ، الى أن وصل فرتهيمر الى الكشف عن طبيعة العملية الابداعية لدى هذا العالم • وقد اتضح للباحث أن أهم ما تميز به اينشتين الأمور التالية :

١ ــ ميل أساسى لدى العالم الى الطبيعة والرياضة وكان هذا الميل ابرز من باقى ميوله الأخرى •

٢ ــ عدم نبوغ فى الانشطة الدراسية الأخرى •

٣ ــ حب الاستطلاع والتحمس والاحساس بالمشكلة ومحاولة متابعتها واستقصاء جوانبها من زواياها المتعددة •

٤ ــ الخيال ، فقد كان يفكر أينشتين فى ركوب شعاع من الضوء هـذا الحلم ترتبت عليه مشكلات متعددة ، تخص السرعة ، ســـرعة الضوء وسرعة راكب الضوء ، والسرعة التى سوف يدركها من يراقب هذ الشعاع المنطلق وهو ثابت فى مكانه •

من هنا يتضح أن الأمر كما برز لهذا الباحث (فرتهيمر) كشف عن أمور متعددة ، ما كان يمكن لباحث آخر يستخدم عينة من مئات الافراد أن يصل اليها ، لا لشيء الا لانه لن يوجد مائة اينشتين ، وكذلك بسبب الحماسة التى ابداها فرتهيمر فى دراسته الموضوع والاستبصار الذى مكنه من طرق زوايا جانبية وأمور هامشية ، ساعدته على استخلاص النتائج التى وصل اليها ، رغم أن عينة الدراسة تكونت من حالة واحدة لا أكثر ٠

٢ ـ من هذا النوع أيضا دراسة سويف عن عملية الابداع فى الشعر وقد حاول الباحث الحصول على عينة كبيرة ، الا أن عدد الذين وافقوا على الاشتراك فى الدراسة كان محدودا ، ولكن أمكن للباحث استثمار النتائج التى حصل عليها من خلال هذه العينة الصغيرة نسبيا (سويف ، ١٩٧٠ ص ٢١٦) والتى ضمت من الشعراء العرب خليل مردم وبهجة الاثرى ورضا صافى ومحمد مجذوب ومن المصريين محمد الاسمر وعادل الغضبان وأحمد رامى وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود العالم ٠ بالاضافة الى النصوص التى قام الباحث بتحليل مضمونها ٠٠

والحقيقة أن التحليلات التى قام بها الباحث ، قد عوضت كثيرا عن الاعداد الكبيرة من الشعراء الذين أحجموا لسبب او لآخر عن الاشتراك فى الدراسة ٠

ولعل من أبرز نتائج هذه الدراسة التى توصل اليها الباحث من خلال تحليل مضمون الاستبار وتحليل المسودات والاستخبار واعترافات بعض الفنانين ، النتيجة التى يلخصها بقوله : « فالشاعر لايبدع القصيدة بينا بيتا ، بل يبدعها قسما قسما ، فهو يمضى فى شكل وثبات ، فى كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الابيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يتوقف الشاعر قليلا أو كثيرا » ٠ ويعلق الباحث بقوله « ويلزمنا أن نضم هذه الملحوظة الى ملحوظتنا السابقة عن تبادل الوضوح والغموض على مجال الشاعر فان لهما دلالة دينامية واحدة » (سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٦٦)

وهذه النتيجة التى حصـــل عليها الباحث ، كان يمكن الحصـــول عليها من حالة واحدة ، ولكنه حصل عليها لدى أكثر من شاعر ، سواء من اعترافات هؤلاء الشعراء أو من تحليل المسودات التى خلفوها ...

ومن هنا تبرز أهمية المنهج الشمولى فى دراسة عملية الابداع ، فهـــل يتصور أن الأمر كان يكفيه الحصول على عدة اجابات على عدد من الاسئلة عن الاتجاه الابداعى ، أو اختبارات للقدرة الابداعية ، أو اختبار القدرة على التخزين كما يصفه ماير وزملاؤه (Maier, 1968a) أو الحدس وخصائصه العقلية كما يقدمه وستكوت (Westcott, 1968) وهذان الباحثان وزملاؤهما استخدموا عينات كبيرة ، وعلى الرغم من ذلك ، فان النتائج التى توصلوا اليها كانت مجرد تكرار لنتائج سابقة لهم أو لغيرهم ، وكان الاختلاف بين نتائجهم الأخيرة ، والسابقة عليها مجرد تنويع على لحن واحد ، رغم كبـر العينات نسبيـــا .

٣ ـ النموذج الثالث هو دراسة رودلف أرنهيم عن عملية الابداع فى التصوير وقد كانت عينة الباحث هى : « الفنان بيكاسو » ، وهذا النموذج من الدراسـات الشاملة له طابع خاص ، حيث أن الباحث لم يقدم لبيكاسو أسئلة يجيب عليها ، بل قام هو وحده بمجهود مستقل لفحص اسكتشات لوحة الجرنيكا رائعة بيكاسو ، وتتبع الباحث الفكرة عند بيكاسو منذ أول رسم وضعه للوحة ، وقد لوحظ أن هذا الرسم الاول قد اشـــتمل على معظم العناصر الاساسية التى وردت بعد ذلك فى اللوحة النهائية . صحيـــح أن بيكاسو ، قد قام بعديد من المحاولات لرسومات جزئية ربما كان القصد منها التجويد أو الاستكشاف أو استحضار العناصر الخيالية وجعلها واقعا حيـا على اللوحة ، أو ربما كان كل ذلك وغير ذلك من متغيرات هو ما دفع بيكاسو الى القيام بهذه المحاولات المتكررة خاصة وأن بيكاسو يذكر أنه لا يرسم فقط ولكنه يبحث (حنورة ، ١٩٧٩ ص ٧٩) ... ويعلق أرنهيم بأن العمل الفنى لايتقدم الى الامام على نحو ما يحدث للبذرة أو للكائن الحى ، ولكنه ينمو على نحو حركة التأرجح للامام والخلف من الكل للجزء والعكس صحيح ...

أى أن الحركة بندولية ، وطبيعة هذه الحركة طبيعة اسكشافية باحثة توسع دائرة المجال لاستيعاب متغيرات أكثر . بقصد التكثيف والتخصيب ٠ (Arnheim, 1962 p.131—)

وقد استخلص ارنهيم من هذه الملاحظة التى لم يكن يمكن ملاحظتها من خلال أسلوب آخر للدراسة أن الكل سابق على الاجزاء ٠٠٠ صحيح أن باتريك قد وصلت الى هذه النتيجة من قبل (Patrick, 1941) فى دراسة المصورين والشعراء ولكنها لاحظتها أيضا فى موقف عمل اصطناعى مشكوك فى أنه يؤدى بالفعل الى ابداع فنى ذى قيمة ، ولكن أرنهيم لاحظ الملاحظة من واقع عمل تم ، ولم يتعمد بيكاسو بالطبع وضع هذه العناصر افتعالا ليدرسها أرنهيم فيما بعد ٠٠٠

هذا هو ما يجعل دراسة عملية الابداع بالمنهج الشمولى وفى مواقف متعمقة ذات قيمة رغم أن العملية المدروسة كانت فنانا واحدا هى (بيكاسو) فى عمل واحد من أعماله المتعددة هو لوحة (الجرنيكا) (*) ٠

٤ ــ نموذج رابع حديث هى دراسة شارلوت دبول ، التى استخدمت فيها عينة صغيرة مكونة من ثلاثة فنانين ٠ وشارلوت دبول لم تبحث فى كل عناصر عملية الابداع ، ولكنها كانت مشغوفة فحسب بدراسة بعض القيم الخاصة بالمبدعين اثناء أو خلال عملية الابداع (Doyle, 1973) ٠ وقد كشفت هذه الباحثة من خلال استخدام اسلوب الاستبار عن نتيجة على قدر كبير من الأهمية هى أهمية قيمة الامانة (١) فى عملية الابداع ، وقد تكرر ذكر اعتبار هذه القيمة من أهم القيم ، ان لم تكن أهمها جميعا تاثيرا فى عملية الابداع ٠ فالامر ليس أمر قدرات أو ادراكات أو سمات مزاجية خالية من الهدف أو فارغة من القيمة أو مجرد حكم وتقدير جمالى أو نشوة أو لذة يحصل عليها المبدع من خلال الاداء الابداعى ، او من حلال تذوق هذا العمل

---

(١) Honesty

* عرضت هذه الدراسة والدراسات السابقة بالتفصيل فى (حنورة ١٩٧٩ ، ص ص ٦٩ ــ ١٠٠)

الفنى بل أن امانة المبدع مع نفسه ومع عمله ومع الهدف الذى يسعى الى تحقيقه دافع مهم للعمل ، وشعاع هاد يقود خطى المبدع ، ونسـيج متين يتخلل المضمون الفنى للعمل ، بل ويضفى تماسكا على الشكل أو القالب الذى يحتويه العمل وعلى خطوات المبدع وهو يعمل ٠

ونتيجة شارلوت ديول هذه حصلت عليها من استخدام عينة مكونة من ثلاثة أفراد بأسلوب بسيط هو الاستبار الحر (غير المقنن) (١) ، وتم تحليل مضمون المادة المتجمعة لدى الباحثة تحليلا كيفيا ، وعلى الرغم من كل ذلك ،امكن للباحثه أن تصل الى هذه النتيجة المهمة ٠

٥ ـ النموذج الخامس هو دراسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ١٩٧٩) وكان عدد افراد العينة ٢٤ كاتبا روائيا مصريا ، وتم تحليل مضمون عدد من الاعترافات التى ذكرها المبدعون الاجانب منهم توماس مان وهنرى جيمس ، و د٠هـ٠ لورنس ، وهى عينة يرى خبراء الاحصاء أنها عينـة صغيرة رغم انها تمثل تقريبا معظم كتاب الرواية المصريين ولم يكن فى وسـع الباحث أن يزيد من حجم العينة ٠ وأجريت الدراسة وتم الحصول على عـدد من النتائج ٠

وفى الدراسة الحالية ، كان الباحث يعلم مقدما بعد دراسة الروائيين أن كتاب المسرح قلة ، ومن ثم فقد بدأ خطوات محسوبة تماما فى هذه الدراسة٠ وفيما يلى وصف لهذه الخطوات :

١ ـ قام الباحث باستعراض دوريات الهيئة المصرية العامة للكتاب التى تصدرها عن مطبوعاتها والمودعة فى دار الكتب والوثائق المصرية ، وقد امكن استخلاص أسماء عدد من كتاب المسرح من خلال الاطلاع على القوائم المتعلقة بكتاب المسرح المصريين ٠

---

(١) Un Controlled Interview.

١ ـ قام الباحث كذلك بالاتصال بالمجلس الاعلى للفنون والاداب ، من اجل الحصول على القائمة الخاصة بكتاب المسرح والتى من المفروض أن تكون متوفرة فى هذه الهيئة ، ولكن لم تسفر هذه المحاولة عن فائدة ذات بال ، حيث وجد الباحث قائمة مبدئية معدة عن عدد محدود جدا من كتاب المسرح المعروفين ، وكان واضحا أنه ينقصها عدد آخر ، كما أنه لم يرد بهذه القائمة المبدئية أى ذكر لاى كاتب من الكتاب الشبان *

٣ ـ تم الاتصال أيضا بالثقافة الجماهيرية ، حيث أن عددا كبيرا من الكتاب الشبان وكتاب الاقاليم يتعاملون معها ، وتعرض أعمالهم المسرحية من خلال مسارحها ، وقد أمكن بالفعل من خلال هذا الاتصال تحديد أسماء عدد من الكتاب الشبان ، وقد أكملت هذه الخطوة الخطوة الاولى فتمت اضافة عدد الى القائمة التى حصل عليها الباحث من قوائم الهيئة العامة للكتاب ٠

٤ ـ الخطوة الرابعة تمثلت فى الاطلاع على الكتب والمجلات الثقافية التى تعرضت بالنقد للاعمال المسرحية فى السنوات العشرة الاخيرة ، وتم استخلاص أسماء الذين عرضت أو نشرت لهم بعض المسرحيات ٠

٥ ـ تم الاتصال كذلك بالهيئة العامة للمسرح ، وأمكن عن طريقها تحديد عدد آخر من الكتاب الذين تعاملت معهم الهيئة ٠

٦ ـ خطوة أخرى على طريق تحديد جمهور الدراسة (كتاب المسرح) تمثلت فى الاتصال بعدد من النقاد المصريين ، وقد تمت الاستفادة من هذا المصدر فى ترشيح عدد من الكتاب أو فى تزكية كتاب آخرين سبق تحديدهم من خلال الخطوات السابقة ٠

٧ ـ خطوة أخرى ذات قيمة ، من حيث أهمية الكاتب وعلاقته بجمهوره ، تمثلت فى القاء سؤال على عينة من الجمهور المثقف من :

---

* قام الاستاذ فوزى العنتيل (من مجلس الآداب والفنون) باطلاع الباحث على هذه القائمة ٠

(أ) طلبة كلية الاداب بجامعة المنيا (ن = ١٠٠) من طلاب الفلسفة وعلم النفس والأدب ٠

(ب) طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية (ن = ٣٥) ٠
وكان منطوق السؤال هو :

« اذكر أحسن ١٠ كتاب مسرح مصريين ممن تعرف أنهم كتبوا للمسرح وعرضت لهم أعمال مسرحية » ٠

وقد تم حساب ثبات لهذا السؤال عن طريق اعادة القائه مرة أخرى على ٣٠ طالبا من كلية أداب المنيا وكانت نسبة الاتفاق ٨٨٪ وهى نسبة دالة بعد مستوى ٠١ر ٠

وتتبدى قيمة هذه الخطوة فى تحديد أهمية الكاتب ، وان كان من الضرورى الاعتراف بأن الاجابات كانت متفقة على ٥ كتاب للمسرح اتفاقا كاملا واتفاقا جزئيا على ٦ كتاب آخرين فقط ، وبهذا لم يكن لهذه الخطوة جدوى كبيرة ، فى ترشيح كتاب آخرين غير الذين تم ترشيحهم عن طريق الخطوات السابقة ٠

٨ ـ بدأ الكاتب فى الاتصال بالوسط الثقافى والفنى (وقد كان للاتصالات التى أجريت خلال اعداد دراسة الابداع فى الرواية أهمية كبيرة فى تذليل عدد من الصعوبات) ٠ وقد كان لهذا الاتصال قيمته من حيث أنه أتاح للباحث معرفة كتاب آخرين لم يرد لهم ذكر فى الخطوات السابقة ، وقد كان للاتصال بكتاب المسرح بالذات أهمية فى توجيه ذهن الباحث الى كتاب آخرين لم يكن الذهن متوجها اليهم ٠

الاتصال بالكتاب :

من هذه المصادر مجتمعة أمكن اعداد قائمة ضمت ٤٠ كاتبا تم الاتصال بمعظمهم ولم يتم للباحث لعدد من الصعوبات العملية الاتصال ببعضهم ٠ وقد كانت طريقة الاتصال بالكتاب متنوعة وفقا لعدد من الظروف المتعلقة

بعنوان الكاتب ومقر عمله وظروف هذا العمل ، كما أن عددا من هؤلاء الكتاب سبق للباحث أن اتصل بهم أثناء دراسة عملية الابداع فى الرواية ...

كان الباحث يشرح لهؤلاء الكتاب الفكرة من البحث واهميته ، فاذا تمت موافقتهم حاول أن يحفزهم الى البدء فى التعامل معه على عدد من المحاور وهى :

(أ) الاجابة على الاستخبار .

(ب) المشاركة فى حوار يتم اجراؤه عن طريق الاستبار .

(ج) مد الباحث بعدد من المسودات ليمكن تحليلها والافادة منها فى خطوات الدراســـــة .

(د) مده بما يكون قد كتبه المبدع من مذكرات أو مقالات تتعلق بخواطره عن عملية الابداع الخاصة به فى عمل محدد من أعماله لتحليل مضمونها ..

وعموما فان هذا الاتصال قد اسفر عما يلى :

١ ـ رفض عدد من الكتاب الاستجابة للتعاون مع الباحث لاسباب مختلفة .

٢ ـ وافق عدد من الكتاب على المشاركة ولكنهم لم ينجزوا المهام التى كان من المفروض انجازها عن طريق خطوات الدراسة ، رغم الاتصال المتكرر بهم الى أن تم اتخاذ قرار بانهاء الاتصـــال بهم فى تاريـــخ محدد هو ١٩٧٥/١٢/٣١ .

٣ ـ وافق عدد آخر من الكتاب على الاجابة على اسئلة الاستخبار فقط دون الموافقة على باقى المهام وهم ١١ كاتبا .

٤ ـ وافق البعض على المشاركة فى الدراســـة من خلال الاستبار فحسب (الحوار الذى يجرى وجها لوجة بين الكاتب والباحث) وهذا الفريق يتكون من يوسف ادريس وعبد الله الطوخى .

٥ ـ كاتب واحد تم الاتصال به خارج القطر وقد وافق مشكورا على المشاركة في الدراسة واجاب على اسئلة الاستخبار وارسلها الى الباحث ، هذا الكاتب هو الفريد فرج ٠

٦ ـ وافق عدد آخر على المشاركة في ثلاث من مهام الدراسة وهذا الفريق يتكون من كاتبين هما نبيل بدران واحمد عبد المعطى بالاضافة لكاتب آخر اجاب على اسئلة الاستخبار في موقف مواجهة مع الاجـــابة على اسئلة فرعية أخرى كانت تتداعى خلال جلسة الاستبـــار ذلك هـو د ٠ مصطفى محمود ٠

٧ ـ عدد آخر من الكتاب وافق على اجراء الاستخبار وعلى الاستبار وعـدد هؤلاء الكتاب ٦ ٠

٨ ـ وبالنسبة لتحليل مضمون الاعترافات فقد تم الحصول على مقدمة كتبها يوسف ادريس لظروف كتابة مسرحية الفرافير كما تم الحصول على مذكرات الكاتب على احمد باكثير ، والتى ضمنها كتابه : « فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية » ، وتم كذلك تحليل مضمون المادة التى تم الحصول عليها من الاستبارات التى اجريت مع الكتاب المشار اليهم فيما سلف ٠

ويقدم الجدول التالى (جدول رقم ١) وصفا لعينة الدراسة (الذين شاركوا فى الاجابة على الاستخبار) مرتبين وفقا للسن كما ورد فى اجاباتهم على الاستخبار عند تحرير اجاباتهم خلال عام ١٩٧٥ ٠٠

(جدول رقم ١ ـ أ)

م	اسم الكاتب	السن	المؤلفات	عدد المسرحيات التى مثلت	عدد المسرحيات	طبيعة المشاركة *
١	ـ سعد مكاوى	٥٩	٢٨	١	١	١
٢	ـ نعمان عاشور	٥٦	١٨	١٤	١٢	٢،١
٣	ـ الفريد فرج	٤٦	١٣	١٠	٨	١
٤	ـ صلاح راتب	٤٥	٩	٩	٨	٢،١،
٥	ـ محمود السبكى	٤٤	٩	٦	٦	١
٦	ـ محمود دياب	٤٣	١٤	١١	٨	٢،١
٧	ـ شوقى عبد الحكيم	٤١	١١	١٢	١٠	١
٨	ـ على سالم	٤٠	٢٢	٢٢	١٤	٢،١
٩	ـ شوقى خميس	٣٩	٧	٧	٦	١
١٠	ـ احمد عبد المعطى	٣٦	٩	٩	٥	٣،٢،١
١١	ـ نبيل بدران	٣٦	٦	٦	٥	٣،٢،١
١٢	ـ امين بكير	٣٥	٣	٣	٣	١
١٣	ـ محمد السلاموني	٣٥	٧	٧	٥	١
١٤	ـ يسرى الجندى	٣٣	٩	٩	٧	١
١٥	ـ لينين الرملى	٣٠	٤	٣	٣	١
١٦	ـ منصور مكاوى	٣٠	٧	٧	١	١

* الشاركة فى البحث من خلال : ١ ـ الاستخبار ٠ ٢ ـ الاستبار ٠
٣ ـ المسودات ٠ ٤ ـ تحليل المضمون ٠

وفيما يلى عدد آخر من الكتاب شاركوا فى الدراسة على النحو الموضح مع كل منهم :

١ ـ مصطفى محمود : وقد شارك من خلال استخبار تم استيفاؤه فى موقف مواجهة ٠

٢ ـ يوسف ادريس : هذا الكاتب سبق له الاجابة على أسئلة استخبار آخر عند ماكنا ندرس الابداع فى الرواية ، وفى الدراسة الحالية شارك من خلال استبار أجرى معه ٠

٣ ـ عبد الله الطوخى : هذا الكاتب شارك فى الدراسة من خلال استبار تم تسجيله واستخدم كمادة فى تحليل المضمون ٠

٤ ـ على عبد المنعم : لهذا الكاتب وضع خاص حيث أنه يشترك مع زميل أخر له هو الاستاذ محمود السبكى فى كتابة مسرحياتهما ٠

٥ ـ على أحمد باكثير : تم الاعتماد على اعترافاته فى كتابه « من المسرحية من خلال تجاربى الشخصية » والذى استخدم فى تحليل المضمون ٠

وقد اضيف الى هذا العدد من الكتاب المصريين ستة من الكتاب الغربيين سيرد ذكرهم فى فقرة تاليه ٠

وبذلك يكون الذين اجابوا على الاستخبار وحده (١١) والذين اجابوا على الاستبار + الاستخبار (٩) والذين اجابوا على الاستخبار والاستبار والمسودات (٢) والذين شاركوا فى الاستبار وحده (٢) وواحد فقط هو الذى تم تحليل مضمون اعترافاته بالاضافة الى الكتاب الستة الاجانب الذين تم تحليل بعض اقوالهم فى عملية الابداع ٠

وبذلك يكون قد أمكن الحصول على عينة مكونة من ٢٧ كاتبا مسرحيا معترفا بهم وطبقا لشروط تم وضعها للمشاركة فى هذه الدراسة وهى :

١ ـ اشترط ان يكون الكاتب المسرحى مازال يواصل الكتابة حتى اجراء هذه الدراســـة ٠

٢ ـ اشترط أن يكون قد عرضت للكاتب عروض مسرحية فى مسارح معترف بها (حكومية أو أهلية) ٠

٣ ـ اشترط كذلك ان يكون الكاتب قد تم ترشيحه للمشاركة فى هذه الدارسة من اكثر من مصدر من المصادر التى سبق وصفها فيما سبق ٠

٤ ـ اشترط ايضا ان يوافق الكاتب ويتحمس للاجابة على اسئلة الدراسة ٠

هذه الشروط جعلت من الضروى استبعاد عدد من الكتاب اما لتوقفهم عن الكتابة او لانهم الفوا مسرحية او اكثر ولكن لم تعرض لهم مسرحيات حتى الآن على المسرح ٠

ولم يكن امام الباحث بعد ذلك الا ان يقبل هذا العدد الذى توافرت فيه الشروط التى تم وضعها ٠

والواقع ان دراسات عملية الابداع عموما من الصعب ان تصل الى استخدام عينات كبيرة كما سبق ان تقدم ، ومن ثم فلقد رؤى ان هذه العينة ليست بالصغر الذى يجعل من المخاطرة استخدام نتائجها سواء من حيث التحليل الكيفى أو التحليل الكمى للنتائج التى يمكن الحصول عليها بعد مالوحظ من ان الدراسات السابقة والتى عالجت عملية الابداع لم يضرها ولم يقلل من قيمتها او قيمة النتائج التى توصلت اليها صغر حجم العينة ، وقد كانت فى جميع الحالات أصغر من عينة الدراسة الحالية (باستثناء دراسة عمنية الابداع لدى كتاب الرواية) ٠

مجموعة الكتاب الاجانب :

هؤلاء الكتاب يمثلون قمة الانتشار فى الأدب المسرحى العالمى ، وهم يمثلون اتجاهات مختلفة فى الكتابة ، فضلا عن انهم يمثلون اكثر من جيـــل وينتمون الى اكثر من جنسية وهم :

١ ـ ارثر ميلر : امريكى (٦١ سنة) · Arthur Miller.

٢ ـ فريدريش دورنمات سويسرى Friedrich Durrenmatt.

٣ ـ تينيسى ويليامز : امريكى (٦٥ سنة) Tennessee Williams.

٤ ـ هارولد بينتر : انجليزى (٤٦ سنة) · Harold Pinter.

٥ ـ يوجن يونسكو : فرنسى بولندى المولد (٦٤ سنة)
Eugene Ionesco

٦ ـ ادوار ألبى : امريكى (٤٨ سنة) Edward Albee

وقد تم الحصول على اقوالهم من خلال الكتاب الذى اعده والتر واجر (Wager, 1968) سجل فيه استبارا مع كل كاتب من هؤلاء وكان الجزء الاكبر منه ان لم يكن كله فى معظم الحالات موجها لمناقشة عملية الكتابة للمسرح ، وكانت ردود الكتاب على هذا الدارس صريحة وواضحة ، وان كان قد بدا على بعضهما ما يشبه التكلف ·

وقد كانت الاستفادة من هذه النصوص مشروطة صارمة مما سوف يتم مناقشته فى حينه عند التعرض لاجراءات استخدام اسلوب تحليل المضمون ·

***

الفصل الثامن

أدوات الدراســـة

مقدمـــــة :

هدف الدراسة الحالية هو دراسة سلوك كتاب المسرحية المبدعين عند قيامهم بكتابة مسرحية ، وربما قبل كتابتها ، وبعد الانتهاء منها ، بقصد الكشف عن خصائص عملية الابداع عموما ولدى كتاب المسرحية على وجه الخصوص .

وللوصول الى هذا الهدف ينبغى الحصول على مادة علمية عن سلوك هذه الفئة من الناس ، خاصة ما يمكن ان يتعلق من هذا السلوك بالظاهرة النفسية موضوع الدراسة .

ويذكر كرتشفيلد (Crutchfield, 1961) عديدا من الطرق التى يمكن من خلالها دراسة عملية الابداع ، وكل طريقة من الطرق التى ذكرها كرتشفيلد تستخدم اداة معينة أو أكثر من أداة وفيما يلى وصف مختصر لتلك الطرق :

١ ـ تحديد عدد من الاعمال الابداعية التى تم انتاجها فى الماضى ، ودراسة كيف تم ابداعها ، من ذلك مثلا دراسة كيفية قيام كلروبدج بابداع قصيدة كويلاخان Kublai Khan وميزة هذا الاسلوب هو أننا ازاء عمل ابداعى حقيقى وأمام مبدع هذا العمل ، وسؤال المبدع عن كيفية قيامه بابداع العمل ، اذا تم بشكل جيد ، فهو يقدم ماده جيـــــدة للباحث ، ولكن حدود هذا الاسلوب واضحة فى أن الباحثين يحصلون غالبا على عينة

متميزة من المبدعين ، بالاضافة الى ان اجابات المبدعين تتم بشكل تأملى استبطانى ، مما لا يمكن الركون اليه او الاعتماد عليه • هذا بالاضافة الى أن هناك جوانب فى عملية الابداع ليست بالضرورة تقدم العملية للامام خطوة، بل قد تكون مما يساعد على تخلف الاداء وتعويق التنفيذ • وهذه العقبات ليست سيئة على طول الخط ، بل ربما كانت فائدتها لعملية الابداع مما لايمكن انكاره ، خاصة وأن المراجعات التى يقوم بها المبدع أحيانا مما تزوده باستبصارات جديدة قد تجعله يستفيد مما جد فى طريقه من مشكلات ومصاعب ، قد يستثير هذا الذى جد على مسار العملية ، وغير ذلك من أمور يصعب معها اهمال شأن بعض الجوانب التى قد يراها البعض مما لا تمت الى عملية الابداع بصلة •

٢ ـ الاسلوب الثانى ويتمثل كما يذكر كرتشفيلد فى دراسة عملية الابداع تحت ظروف مقننة من خلال ملاحظة المبدع ، وهو يقوم بعملية الابداع فى موضوع من الموضوعات • ويشير كرتشفيلد الى ان القيمة الاساسية لهذا الاسلوب تكمن فى أن البناء لن يمكنه ملاحظة عملية الابداع فى واقعها الحى بما يحيط بها من ظروف وما يطرأ على المبدع نفسه من معاناة •

والواقع أن هذا الاسلوب له هو الآخر حدوده • فقد درست باتريك من خلاله العملية (Patrick, 1941) الابداعية لدى الشعراء والمصورين • وقد لوحظ أن هناك مآخذ لعل من أهمها الموقف المفتعل الذى يوضع فيه المبدع ، وما هكذا يمكن تصور أن يكون حال المبدع وهو يقوم بالعمل ، فربما كانت أهم خصيصة فى عملية الابداع هى الحرية على نحو ما يذكر فرانك بارون (Barron 1968a) وموريس شتاين (Stein, 1961) هذا بالاضافة الى أن كثيرا من الجوانب لاتظهر فى جلسة عملية الابداع ، من هذه الجوانب التمهيدات التى يقوم بها المبدع قبيل الجلسة مباشرة وقبل ذلك من أجل التحضير والاستعداد على نحو ما وضح فى دراسة عملية الابداع لدى الروائيين المصريين وغير المصريين (حنورة ١٩٧٩ ، ف : ٩) ، يضاف الى ذلك

حقيقة ما يدور فى عقل المبدع ومزاجه وهو يعمل ، مما لا يمكن ملاحظته أثناء قيام المبدع بالعمل ٠

٣ ـ أسلوب ثالث يعتمد على تحليل الطاقة الابداعية (١) الى مكوناتها الأساسية ودراسة كل مكون من هذه المكونات وكيف يرتبط بغيره من المكونات، وهذا هو الأسلوب الذى يستخدم التحليل العاملى لبناء العقل البشرى ، وربما كانت من أبرز المحاولات فى هذا الاتجاه محاولة جيلفورد والعاملين معه ٠٠ وميزه هذا الاسلوب أنه يمكن الدارسين من معرفة الجوانب الاساسية فى بناء العقل وتمييزها عن الجوانب الفرعية أو التابعة ٠ ولكن نظل مـــع ذلك عملية الابداع بعيدة عن أن تكون عوامل أو قدرات . صحيـــح أن القـــدرات والعمليات المعرفية المعتمدة على هذه القدرات ، تساهم فى نشوء عملية الابداع ونموها وكفاءتها لدى المبدعين ، ولكن ما القول اذا توفرت كل القدرات ولم تتقدم العملية ؟ أو اذا توفرت بنفس القدر لدى مبدعين وكانت العملية مختلفة فى دوافعها وفى أهدافها فضلا عن ديناميتها من شخص الى شخص ، بل وداخل الشخص نفسه ٠٠٠ ؟ من هنا كان قصور هذا المنحى فى دراسة عملية الابداع٠

٤ ـ هناك أسلوب رابع هو دراسة العملية فى موقف تجريبى من خلال اختبار فرض محدد كالمقارنة بين عملية الابداع فى موقفين مختلفين فى جزئية من الجزئيات أو عامل من العوامل ، ومن أمثلة هذا الاسلوب دراســـــة دريشتات (Dreistadt, 1969) عن الأختمار والتماثلات وعلاقتها بعملية الابـــداع ٠

وهذا المنحى ميزته الكبرى هى الكشف عن بعض الامور التى قد لايمكن الكشف عنها فى مواقف الابداع التلقائية ، بما يمكن من التنبؤ تحت الظروف المختلفة باتجاهات ديناميات عملية الابداع ٠ ولكن يبقى مـــع ذلك أن عملية الابداع ليست تتم فى موقف صناعى مفتعل ، ومن ثم فان هـذا الاســـلوب

---

(١) Creative Capacity.

لايعبر فى الواقع عن طبيعة عملية الابداع التى تتم غالبا فى ظروف تلقائية لا تكلف فيها ولا افتعال ٠

٥ ـ الاسلوب الخامس هو دراسة عملية الابداع بواسطة (البرمجة الآلية) ، وهذا الاسلوب يتطلب معرفة كافة التفاصيل عن العمل المطلوب انجازه ، ويتم وضع برنامج يتضمن الخطوات والبدائل التى يمكن أن يلجأ اليها الحاسب أثناء حل المشكلة آليا ٠٠ والواقع أن هذا الاسلوب له ميزة هى أنه يستبعد المسائل الجانبية والهامشية عن عملية التفكير ٠ تلك الجوانب التى كثيرا ما تعوق المبدع وتصرفه عن عمله ، ولكن لكى يتم حل المشكلة من خلال هذا الاسلوب، ينبغى توفر معلومات كافية عن الموضوع المطلوب دراسته، هذا بالاضافة الى توفر معلومات كافية عن طريقة العمل ٠٠٠

وكما هو ملاحظ فانه اذا توافرت المعلومات المطلوبة سواء عن العمل أو عن أسلوب العمل فتكون المشكلة قد حلت باستخدام جهاز آلى كفء ٠٠٠ ولكن المشكلة هنا ـ أن وضع البرنامج ذاته لايتم آليا بل الذى يضعه انسان، وهو حين يضع هذا البرنامج يقوم بعملية ابداع ، ومن ثم فالمطلوب هنا هو دراسة عملية الابداع عند واضع البرنامج الذى يدرس عملية الابداع ٠٠٠ هذا بالاضافة الى أن هناك جوانب أخرى فى عملية الابداع مما لا يدخل فى اطار دراسة حل المشكلات (١) كما سبق ولوحظ فى استعراض اطار جليفورد (Guilford, 1971) فى صدر هذه الدراسة ، من ذلك الجوانب الجمالية والخبرة الخاصة التى يحصل عليها المبدع من عمله وتقديراته وادراكاته كيف تلتئم وتتوافق وتتغاير ٠٠٠ كل ذلك لا يمكن أن تفى به دراسة عملية الابداع فى الحاسب الالكترونى خاصة اذا كانت الدراسة تتعلق بدراسة عملية الابداع فى الفن ، بما فى الفن من انفعالات ودوافع ومطامح وخيال ومنافذ متعددة ومنبهات متساوقة ومتصاعدة ، مما يجعل النسق مفتوحا فى التفكير ، وليس نسقا مغلقا كما هو الحال فى دراسة مسائل الرياضة والطبيعة وغيرهما من دراسات ذات كميات محدودة أو تخيلية :

---

(١) Problem Solving

ودراسة عملية الابداع دراسة شمولية رغم التزامها بقواعد البحث العلمى المعروفة والمستقرة ، الا أنها تميل الى قدر من المرونة فى النظر الى الظاهرة المدروسة • وفى دراسة عملية الابداع فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠) ودراسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ، ١٩٧٩) رؤى أن القناعة بطريقة واحدة للدراسة أمر يفوت الكثير مما يتعلق بعملية الابداع على الدراسين خاصة وأن الطرق التى ذكرها كرتشفيلد والتى تم استعراضها فيما سبق . اذا جاز أن طريقة منها تكفى فى مجال دراسة صغيرة تتناول جانبا محدودا من عملية الابداع ، فانه لا يمكن القول بأن هذه الطرق هى كل الطرق التى يمكن استخدامها ، ولقد قامت دراسات متعددة لدراسة عدد من جوانب عملية الابداع لم تكتف بمنهج واحد ، وكان من بين المناهج التى استخدمت مناهج مما لم يذكره كرتشفيلد •

فدراسة الشعر مثلا استخدمت تحليل المسودات وتحليل المضمون والاستخبار والاستبار ، ونفس الأمر حدث فى دراسة عملية الابداع فى الرواية ••• وفى دراسة شارلوت ديول (Doyle, 1973) لبعض القيم فى عملية الابداع استخدمت اسلوب الاستبار فقط ، وكان الاستبار الذى استخدمته الباحثة من النوع غير المقنن ، حيث كان النقاش يدور حرا تماما ، يعتمد فقط على مجرد مجموعة من الهاديات (١) ذكرت الباحثة أنها استخلصتها من عدد من الدراسات التى دارت حول التفكير عموما وبعض جوانب عملية الابداع على وجه خاص ومن أمثلة هذه الدراسات ما نشرة فرتهيمر عن هذه الجوانب Wertheimer, 1959 وبعض أعمال فرويد Freud ويونج وشاشتل E. Schachtel وكوبى L. Kubie وماسلو Maslow ومدنيك S. Mednick وبارون F. Barron وغير هؤلاء من الباحثين الذين قدموا للباحثة أرضية جيدة استمدت منها مفاهيمها وبعض الافتراضات التى أدارت من حولها المناقشات التى دارت مع المفحوصين •

---

(١) Cues.

وفى الدراسة الحالية رؤى أن أنسب الاساليب لدراسة عملية الابداع فى المسرحية هو ما يتضمنه المنهج الشمولى ، الذى سبق وتمت من خلاله دراسة عملية الابداع فى الشعر وعملية الابداع لدى كتاب الرواية ، وذلك لان الأدوات التى سبق استخدامها فى هاتين الدراستين مما يلائم تماما طبيعة الدراسة الحالية ، وذلك لعدة اعتبارات :

١ ـ أن كاتب المسرحية يعمل بشكل انفرادى ، ويكاد أن يكون متخفيا وهو يعمل الأمر الذى يجعل ملاحظته خلال قيامه بعملية الابداع أمرا غير مرغوب فيه ومتعذرا كذلك ، هذا فضلا عن انه كما لوحظ فى دراسة الروائيين هناك عمليات تتم فى غير جلسات الكتابة كالتفكير فى أماكن معينة ، ومشاهدة أحداث وأماكن خاصة والقيام بدراسات واستشارات ، فضلا عما يحدث فى عقل الكاتب مما لا يطلع أحدا عليه .

٢ ـ أن كثيرا من افكار الكاتب عن العملية قد لا يمكن استيضاحها من خلال اعترافاته التلقائية فى مذاكراته الخاصة ، بل ومما يصعب استثارته من خلال أسئلة الاستخبار ، ويمكن الا تأتى فرصة لمناقشته من خلال الاستبار ، ومن ثم فان اسلوب تحليل المسودات هو احد الاساليب المناسبة لدراسة هذا الجانب الخفى فى عملية الابداع ، وهو غالبا جانب السلوك التعبيرى الخاص بشكل السلوك ، وايقاعه وانفلاتاته ... الخ مما يصعب الكشف عنه من خلال اسلوب آخر غير اسلوب تحليل المضمون .

٣ ـ أن التكامل بين الاساليب المختلفة وهى هنا اربعة الاستخبار والاستبار وتحليل المضمون ، وتحليل المسودات ، يمكن من النظر الى الظاهرة المدروسة من أكثر من زاوية ، الامر الذى يمكن الباحث من تكوين فكرة شاملة عن عملية الابداع ، فما قد يفلت من اسلوب يمكن أن يلحق به الاسلوب الآخر .

٤ ـ ان استخدام أكثر من أسلوب لدراسة موضوع ما يمكن أن يفيد فى تحقيق قدر معقول من الصدق (١) وهو الأمر الذى يمثل أهمية خاصة بالنسبة للدراسة التى تستخدم عددا من الاساليب ، من الصعب وضع محكات صدق كاملة لها ٠

لكل هذه الاعتبارات ، ولاعتبارات أخرى ستتضح فيما بعد ، رؤى أن انسب الاساليب والمناهج للدراسة الحالية هو المنهج الشمولى الذى يتضمن (أ) بحث الظاهرة من مقدماتها الاولى الى نهايتها الاعتبارية مرورا بعديد من المراحل والعمليات ، والذى يتضمن كذلك (ب) استخدام أكثر من أسلوب لفحص الظاهرة وتحليلها بشكل تشريحى يكفل قدرا معقولا من الموضوعية والشمولية ٠

أدوات الدراسة الحالية :

فى دراسة سابقة قام الباحث باستخدام أربع أدوات لدراسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ، ١٩٧٩ الباب الثانى) وقد اثبتت هذه الادوات قدرا معقولا من الكفاءة فى دراسة الموضوع ، مما شجع على انتهاج نفس الاسلوب فى الدراسة الحالية ٠ وهذه الادوات هى :

١ ـ الاستخبار ٠
٢ ـ الاستبار ٠
٣ ـ تحليل المضمون ٠
٤ ـ تحليل المسودات ٠

وفى دراسة اسبق استخدم سويف نفس هذه الادوات لدراسة عملية الابداع فى الشعر وكان للنتائج التى حصل عليها الباحث باستخدام هذه الأدوات اهمية خاصة فى تأصيل بعض القيم المنهجية فى دراسة موضوع عملية الابداع (سويف ١٩٧٠) من حيث أن عملية الابداع من الظواهر النفسية

---

(١) Validity.

المعقدة ، والتى تتطلب ملاحظتها فى عدد من المستويات يصعب الامساك بها من خلال أسلوب استاتيكى يعتمد على أدوات ثابتة معدة سلفا للاستخدام العام فى دراسات القياس النفسى ..

وربما لهذا السبب كان العبء الملقى على عاتق من يتصدى لدراسة عملية الابداع بالمنهج الشمولى مضاعفا : فهو أولا مطالب بأن يدرس عملية الابداع ، وهو قبل ذلك مطالب باعداد الادوات التى سيستخدمها فى الدراسة ، وهو ثالثا مسئول عن ضبط كفاءة هذه الادوات ، وفقا للقواعد المقررة فى القياس النفسى .

وأول هذه القواعد ما اصطلح على تسميته بثبات وصدق الادوات ، مما درج الباحثون على التأكيد على أهميتهما لاى دراسة سيكولوجية موضوعية ، ووضعوا لذلك المبادىء التى اكتسبت قدرا من القدسية أو ما شابه ذلك ، بحيث أن أى خروج عليها يعتبر خروجا على روح المنهج العلمى ...

ولكن ماذا يمكن أن يفعل الباحث ازاء ظروف عنيدة معوقه من تطبيق الشروط والقواعد المقررة تطبيقا كاملا ؟ هل يتوقف عن البحث ، أم يزيف ويدعى ؟ ولمصلحة من يقوم بذلك ؟

لقد قام ماكس فرتهيمر بدراسة عملية الابداع لدى اينشتين ، وتعد دراسته بحق فتحا فى مجال دراسة عملية الابداع . ولم يتوقف الباحث كثيرا عند القواعد السيكومترية المقررة ، اكتفاءا بثبات وصدق الباحث وثبات وصدق المبحوث . (Wertheimer, 1959)

وقام سويف بدراسة عملية الابداع لدى الشعراء ، وكانت موضوعية الباحث واستبصاره بالمشكلات المنهجية فى مجال بحثه مما مكنه من عقد المقارنات بين الآراء والمقابلة بينها ، بحيث كفل له ذلك قدرا مطمئنا من صدق وثبات أساليبه التى استخدمها لدراسة عملية الابداع فى الشعر (سويف ١٩٧٠) .

وقامت شارولت ديول بدرلسة بعض القيم (الامانة والصدق) فى عملية

الابداع ولم تشر الى ثبات وصدق الاداتين اللتين استخدمتا (الاستبار ، وتحليل المضمون كيفيا) وكان قصارى ما فعلته الباحثة هو المقارنة والمقابلة بين جزئيات مادتها التى حصلت عليها من المبدعين ووصولها الى نتائجها التى عرضتها فىدراستها . (Doyle, 1973)

وفى الدراسة التى قام بها روى دريشتات (Dreistadt, 1969) استخدم أسلوبا موضوعيا يتضمن عددا من العينات المختارة عشوائيا وادوات عبارة عن عدة صور تمثل مشكلات مطلوب حلها ، وعدة صور أخرى توضع أمام بعض المفحوصين للافادة منها فيما توحى به من حل للمشكلات المعروضة للحل ، ثم تم تحليل البيانات باستخدام تحليل التباين (١) ولم يشر الباحث الى صدق أو ثبات الادوات ، ربما لان طبيعة المنبهات المعروضة تفقد جزءا من خصائصها اذا تم استخدامها مرتين لاعداد الثبات ، ولكن مع ذلك كان يمكن استخدام وسائل أخرى لحساب ثبات الادوات المستخدمة ...

هذه نماذج تم استعراضها للوقوف على مدى المصاعب التى تواجه الباحث عندما يكون بصدد استخدام أدوات غير تقليدية لدراسة عملية الابداع ...

وفى دراسة عملية الابداع فى الرواية حاول الباحث تقنين الأدوات المستخدمة ، ولكن يمكن الاعتراف بأن التقنين لم يكن غاية فى الكمال ، ومن ثم فان الدراسة الحالية تشير من البداية الى أن دراسات عملية الابداع فيما يبدو ، ينبغى ، الى جانب استخدام الادوات للدراسة ، رغم بعض القصور فى تقنين هذه الادوات ، النظر اليها من زاوية طبيعة العملية الابداعية نفسها ، من حيث هى عملية دينامية . ولكى يمكن الامساك بها يجب اصطناع أدوات ذات طبيعة دينامية ، مع تسلح الباحث دائما بموضوعية حادة تقف أمام أى اغراء قد توحى به نتيجة أو رأى مهما كانت النتيجة مغرية ومهما كان الرأى براقا ، الا اذا ثبت من خلال المقارنة والمقابلة والقياس الدقيق التأكد من أن ما تم التوصل اليه ليس شيئا عارضا أو جزئيا يمكن الا يظهر اذا أعيد اجراء الدراسة .

---

(١) Analysis of Variance.

وفيما يلى استعراض للادوات المستخدمة فى الدراسة الحالية واجراءات اعدادها وتقنينها وتطبيقها وهى الاستخبار والاستبار وتحليل المضـــمون وتحليل المسودات ٠

(أ) الاستخبـــار :

(أ) تكوين الاستخبار :

لا يمكن القول بأن الاستخبار المستخدم فى هذه الدراسة قد وجد بغير مقدمات ، فالواقع ان الاطلاع على التراث العلمى المتعلق بالتفكير الابداعى قد أمد الباحث بخيوط نسيج هذا الاستخبار ٠ هذا بالاضافة الى أن دراســة عملية الابداع فى الشعر وعملية الابداع فى الرواية قدمتا للباحث حلولا لمشكلات تكوين بعض أجزاء الاستخبار ، كما قدمت له مشكلات مطلوب تجاوزها فى الدراسة الحالية ٠

وقد مر تكوين هذا الاستخبار بالمراحل التالية :

١ ـ أعد الباحث ملاحظاته على تكوين وبناء استخبار دراســـة الرواية ٠

٢ ـ أعد الباحث ملاحظاته على الفروق بين الرواية والمسرحية من حيث الخصائص ومن حيث التكنيك ٠

٣ ـ أعد الباحث ملاحظاته على نتائج دراسة عملية الابداع فى الرواية ونتائج بعض الدراسات الأخرى مما أشـــير اليها فيما سلف بالاضافة الى الاطلاع على عدد من الدراسات فى فن الكتابــة للمسرح (Wager, -967) (باكثير ، ١٩٦٤) ، (فاطمــة موسى ، ١٩٦٥) ، (Greenwood, 1950) ومناقشات أجراها الباحث مع عدد من كتاب المسرح المصريين ٠٠٠

٤ ـ بدأ الباحث بعد ذلك فى وضع النقاط الرئيسية المطلوب دراستها فى عملية الابداع فى المسرحية ، على قدر ما تجمع لديه من ملاحظات وأفكار على مدى الخطوات السابقة ٠

٥ ـ تم اعداد خريطة أكثر تفصيلا لخطوات وجوانب موضوع الدراسة .

٦ ـ قام الباحث بعد ذلك بصياغة هذه الخريطة فى أسئلة مبدئية ، بالرجوع أحيانا الى استخبار دراسة عملية الابداع فى الرواية واستخبار دراسة العملية فى الشعر .

٧ ـ تم الوصول الى صيغة مبدئية للاستخبار (رقم ١) لوحظ أنها تضمنت أسئلة اكبر مما تضمنته صيغة استخبار الرواية ، كما لوحظ سقوط بعض المناطق الهامة فى عملية الابداع .

٨ ـ أعيدت الصياغة مرة أخرى (صيغة رقم ٢) لتلافى النقص الذى تم فى اعداد الصيغة السابقة .

٩ ـ تم عقد عدد من الاجتماعات بين الباحث وثلاثة من الباحثين الآخرين ممن لهم خبرة فى القياس النفسى (الفردى والاكلنيكى والابداعى) ، وقدم الباحث الهدف من هذه الاجتماعات فى البداية لابداء الرأى فى الاستخبار وهل يحقق هدفه ، وهل بنوده واضحة ، وهل هى مفهومة للجميع بنفس الشكل ، أم أن هناك خلافا فى فهم ما ترمى اليه الاسئلة أو بعضها ؟ وقد تم ابداء بعض الملاحظات (*) .

١٠ـ تم تجميع هذه الملاحظات ومراجعة الاستخبار على ضوئها ، وبذلك خرجت صيغة جديدة له (صيغة رقم ٣) وهى الصيغة النهائية التى أصبحت مقبولة وتم اقرارها على النحو الذى طبعت به بعد تكرار عدد من الاسئلة فى ثنايا الاستخبار لحساب احتمال التناقض بين الاجابات ، وكوسيلة جزئية لحساب الثبات .

---

* الباحثون الذين اشتركوا مع الباحث هم د . عبد السلام الشيخ ود . محى حسين ود . فيصل يونس .

(ب) وصف الاستخبار :

يتكون الاستخبار من ٥١٦ سؤالا ثم تكرار ١٨ سؤالا من هذه الأسئلة وهى تدور حول الامور التالية على النحو الذى تسلسلت به فى سياق الاستخبار ٠

١ ـ النشأة الثقافية والظروف المحيطة بالمبدع وعلاقة ذلك بالمسرح ٠

٢ ـ تطور الاهتمام بالمسرح لدى المبدع ٠

٣ ـ بعض العادات التى يلتزم بها المبدع فى سلوكه وما اذا كان لذلك علاقة بعملية الابداع فى كتابة المسرحية ٠

٤ ـ آخر عمل مسرحى قام به الكاتب : نشأته ، تطوره ، خصائصه سلوك المبدع ازاء الفكرة الأولى ، والظروف التى مرت بالمبدع حتى بداية جلوسه لكتابتها ٠

٥ ـ جلسات الكتابة وما يتعلق بها من ظروف تعرض للكاتب وكيف يتعامل مع هذه الظروف ٠

٦ ـ ما بين الجلسات وعلاقته بعملية الابداع ٠

٧ ـ بعض الأحوال النفسية المزاجية والمعرفية وعلاقتها بجلسات الابداع وما بين الجلسات ٠

٨ ـ بعض جوانب البناء فى المسرحية كالحدث والشخصيات ، واللغة والحوار ، والمضمون والسياق وعلاقة كل جانب من هذه الجوانب بعملية الابداع ومدى أهمية كل منها فى دفع عملية الابداع الى الامام ٠

٩ ـ المراجعة ، وكيف تتم ومتى ومع من ٠

١٠ـ العلاقة بالآخرين ممن يهتم المبدع برأيهم فى العمل ودورهم فى عملية الابداع ٠

١١ـ الحالة النفسية والصحية العامة للكاتب وعلاقتها بعملية الابداع.

١٢ـ بيانات شخصية عن الكاتب بالاضافة الى سجل لتدوين المؤلفات التى قام باعدادها المؤلف منذ بدء اشتغاله بالكتابة وما يتعلق بهذه المؤلفات من بيانات كالعنوان وتاريخ البدء فى تكوين العمل وتاريخ انجازه وجهة النشر وتاريخه وتاريخ العرض بالمسرح وتاريخ اعداده للسينما والاذاعة والتليفزيون .

ولم تكن متابعة المبدع منذ نشأته الى انتهائه من كتابة مسرحية من مسرحياته مجرد رغبة فى متابعة تاريخية للمبدع ، بل كان الهدف من ذلك هو الكشف عن مقومات وديناميات عملية الابداع ، وكانت الموضوعات الرئيسية التى افترض الباحث أنها يمكن أن تكشف عن هذه الأمور هى :

١ ـ الأساس النفسى الفعال لعملية الابداع ، كما تم تكوينه على مدى حياة المبدع من خلال اقتناصه للفكرة وتعميقها .

٢ ـ الجوانب المعرفية فى سلوك المبدع وعلاقتها بعملية الابداع فى كتابة المسـرحية .

٣ ـ الجوانب المزاجية بما تضمه من سمات

٤ ـ الجوانب الاجتماعية التى يتفاعل معها المبدع .

٥ ـ المجال الجمالى للمبدع ، أحكامه وتفضيلاته ومراجعاته .

٦ ـ ديناميات العملية الابداعية من خلال كل هذه المراحل والجوانب .

(جـ) تقنين الاستخبـار :

فى الاستعراض السابق للدراسات التى تناولت عملية الابداع ، وضح وجود صعوبات فى تقنين الادوات المستخدمة فى تلك الدراسات ، وكانت الاستعاضة عن ذلك بالنظر الى مشكلة الدراسة فى سياقها الحى ، مع تسلح بقدر كبير من الاستبصار بطبيعة المشكلة ومتغيراتها ، ولكن بالبطء فى كل دراسة من الدراسات المذكورة وجد نوع من الموضوعية فى الدراسـة ، ففى

دراسة أرنهيم مثلا كان سلاح الباحث هو مجموعة من المبادىء الخاصة بتحليل مسودات الاسكتشات الخاصة بالصورة ، وجمع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن تاريخ رسم الصورة والظروف الاجتماعية والسياسية التى أحاطت بالفنان، بالاضافة الى معرفة واسعة بفن التصوير وما يتعلق به من مناشط ومقتضيات ... وكل هذه الجوانب التى أمكن للباحث تحقيقها قبل البدء فى الدراسة ، تمت بهدف ازاحة اكبر قدر من الذاتية عن منهجه ، وتحقيق أكبر قدر من الموضوعية ... ونفس الأمر فى دراسة شارلوت ديول ، فهى تذكر أن سلاحها كان اطلاعا واسعا على البحوث التى دارت فى عملية الابداع وضربت لذلك أمثلة عديدة . وكان الهدف بالطبع هو الاحاطة بطبيعة الظاهرة وتحقيق قدر كبير من الموضوعية عند اجراء الاستبار مع المفحوصين ... نفس الأمر فى دراسة الشعر ، فالباحث مهد لدراسته باستعراض لجوانب سيكولوجية الفن والنشاط الفنى وتاريخ دراسة الظاهرة الابداعية ، بالاضافة الى التحقيقات التجريبية التى أجراها بتحليل المضمون واجراء الاستبارت الحرة والاستخبارات ... كل ذلك تم بقصد الموضوعية ، وازاحة جزء كبير من الذاتية ...

والاستخبار الذى تم استخدامه فى الدراسة الحالية سبقته خطوات متعددة لازاحة أكبر قدر من الذاتية ، وتحقيق مدى أوسع من الموضوعية ، وكانت الخطوات التى سبق وصفها على طريق تكوين الاستخبار من أهم الجوانب التى حاولها الباحث فى هذا الاتجاه . وقد تلى ذلك عدد آخر من الخطوات هى :

١ ـ حساب نوع من الثبات للاستخبار بحيث يضمن حدا معقولا من الموضوعية للاداة .

٢ ـ حساب نوع من الصدق يمكن من الاطمئنان الى النتائج التى يمكن الحصول عليها . وفى دراسة سابقة تم الاعتماد على عدة طرق لحساب الثبات والصدق ، لعلها ليست من الطرق المشهورة أو المذكورة بكثرة فى كتب القياس النفسى ، وان كان قد تم الاعتماد على بعضها فى دراسات ذات أهمية خاصة فى مجتمعنا كدراسة تعاطى الحشيش فى مصر (١٩٦٠) ومن تلك الطرق فى حساب الثبات حساب التناقض الداخلى ...

وفيما يلى عرض لخطوات التقنين :

أولا : الثبـــات :

(أ) حساب التناقض الداخلى :

تم وضع تسعة عشر سؤالا مكررة على مسافات معقولة فى الاستخبار وفى سياقات يكون من الصعب معها اكتشاف افتعال تكرارها ، للكشف عن تناقض المفحوص مع نفسه ، وقد اتخذ قرار باستبعاد استخبار المفحوص، اذا تناقض فى ٥ أسئلة منها عند تكرار الاجابة عليها . وفيما يلى عرض انسب الاتفاق على هذه الأسئلة :

جدول (رقم ٢) لتوضيح نسب الاتفاق على أسئلة التناقض

رقم مسلسل	رقم السؤال	السؤال المكرر	المجيبون على السؤال وتكراره	المتفقون فى المرتين	النسبة المئوية للاتفاق
١	٢٣	٤٨٨	١٦	١٤	٨٧ر٥
٢	٥٧	٤٠١	١٥	١٥	١٠٠
٣	٥٨	٤٠٢	١٥	١٥	١٠٠
٤	٦٣	٤٠٣	١٥	١٥	١٠٠
٥	٦٤	٥٠٤	١٤	١٣	٩٢ر٨٥
٦	٦٥	٥٠٥	١٤	١٢	٨٥ر٥٥
٧	٦٦	٥٠٦	١٢	١٠	٨٣ر٣٣
٨	٧٦	٤٩٤	١٥	١٥	١٠٠
٩	١٠٩	٣٨٥	١٦	١٦	١٠٠
١٠	١١٧	٤٠٤	١٥	١٥	١٠٠
١١	١٢٤	٤٠٣	١٦	١٦	١٠٠
١٢	١٢٩	٤٠٥	١٢	١٢	١٠٠
١٣	١٥٩	٤٣٦	١٢	١٢	١٠٠
١٤	١٧١	٣٥٦	١٦	١٥	٩٣ر٧٥
١٥	١٧٥	٢٨١	١٨	١٧	٩٦ر٦٦
١٦	١٨١	٣٣١	١٥	١٥	١٠٠
١٧	١٨٤	٣٣٢	١٥	١٢	٨٠
١٨	٢٣١	٣٦٥	١٨	١٦	٨٨ر٨٦
١٩	٢٣٩	٣٤٢	١٥	١١	٧٣ر٣٣

ويلاحظ أن عدد الذين أجابوا على السؤال وتكراره أقل من العدد الذى استخدم فى الاستخبار لجمع المعلومات منه من بين الكتاب ، حيث أن عددا من الكتاب كان لا يجيب على بعض الاسئلـــــة ، رغم الرجوع اليهم لهذا السبب ٠

ويتضح من النتائج السابقة أن اصغر نسبة اتفاق كانت ٧٣ر٣٣ ، ومعظم النسب تبتدىء من ٨٠٪ ٠ وتوجد أسئلة كان الاتفاق عليها تاما ٠ ١٠٠٪ ، و ٣ نسب فوق ٩٠٪ ، و ٥ نسب من ٨٠ الى ٨٨ر٨٨٪ ، وجميع النسب دالة فيما بعد ٠١ر٠ فيما عدا السؤال (٢٤٢/٢٣٩) فهو دال فيما بعد ١٠ر٠ (كا (٢) = ٣ر٢٣) ٠

(ب) ثبات المصححين :

بالاضافة الى حساب التناقض الداخلى ، قام الباحث باستخدام طريقة ثانية لحساب الثبات ، بواسطة الثبات بين المصححين ٠ وقد تم تصحيح الاسئلة ذات النهايات المفتوحة على (١١) سؤالا بين الباحث وثلاثة من الباحثين (*) المتمرنين ، وكان حساب التصحيح بين الباحث وباحث آخر من خلال ٥ استخبارات ، وبينه وبين الباحثين الآخرين من خلال استخبار واحد لكل منهما ٠ ويعرض الجدول التالى أرقام الأسئلة ونسب الاتفاق بين الباحث الحالى والباحث الأول ٠ أما نتيجة حساب ثبات التصحيح بين الباحث والباحثين ٢ ، ٣ فقد تبين منها أن قلة عدد الاستمارات (استمارة واحدة) المصححة لن يعطى النتيجة المطلوبة لضآلة عدد الاستجابات مما يقلل من التباين المحتمل وجوده ٠ ولذا رؤى صرف النظر عنهما رغم أن الثبات كان مرضـــيا ٠

---

* الباحث الذى تم حساب ثبات التصحيح بينه وبين الباحث الحالى على خمسة استخبارات هو الاستاذ محمد الخولى ، والباحثـــان الآخـران هما د - محيى حسين والاستاذ فيصل يونس ، وجميعهم من البـــاحثين النفسيين المتمرنين ٠

جدول رقم (٣) يوضح الاتفاق فى تصحيح الاسئلة ذات النهايات المفتوحة

رقم السؤال	نسبة الاتفاق المئوية	رقم السؤال	نسبة الاتفاق المئوية	رقم السؤال	نسبة الاتفاق المئوية
٤	٩١	٨٣	١٠٠	١٩٥	١٠٠
٩	١٠٠	٩٢	١٠٠	٢٠٢	١٠٠
١٢	١٠٠	٩٥	١٠٠	٢٠٤	١٠٠
١٤	٨٦	٩٧	١٠٠	٢٠٦	١٠٠
١٦	١٠٠	١٠٠	١٠٠	٢٠٨	١٠٠
١٧	١٠٠	١٠٣	١٠٠	٢١٠	١٠٠
٢٠	١٠٠	١٠٨	١٠٠	٢١٢	١٠٠
٢١	١٠٠	١١١	١٠٠	٢١٥	١٠٠
٢٦	١٠٠	١١٥	١٠٠	٢١٦	١٠٠
٢٨	١٠٠	١١٧	٨٣	٢٢٢	١٠٠
٣٠	١٠٠	١٢٦	٨٠	٢٢٨	١٠٠
٣٣	١٠٠	١٢٨	٨٠	٢٤٥	١٠٠
٣٤	٨٣	١٣٠	١٠٠	٢٥٢	١٠٠
٣٦	١٠٠	١٣٢	١٠٠	٢٥٦	١٠٠
٣٨	١٠٠	١٣٥	١٠٠	٢٦٠	٨٠
٥٨	١٠٠	١٣٧	١٠٠	٢٦٥	١٠٠
٦٢	١٠٠	١٣٩	٨٠	٢٩١	١٠٠
٦٥	١٠٠	١٤٣	١٠٠	٢٩٤	١٠٠
٦٦	١٠٠	١٤٧	١٠٠	٢٩٨	١٠٠
٧١	١٠٠	١٤٩	١٠٠	٣٠١	١٠٠
٧٨	١٠٠	١٥١	١٠٠	٣٢٤	١٠٠
٧٩	١٠٠	١٥٣	١٠٠	٣٤١	٨٠
٨٠	٨٠	١٥٥	٨٠	٣٤٥	١٠٠
٨١	١٠٠	١٨٩	١٠٠	٣٤٩	١٠٠

(تابع جدول ٣) الاتفاق فى تصحيح الاسئلة ذات النهايات المفتوحة

رقم السؤال	نسبة الاتفاق المئوية	رقم السؤال	نسبة الاتفاق المئوية	رقم السؤال	نسبة الاتفاق المئوية
٣٥١	١٠٠	٤٠٤	٨٠		
٣٦٨	١٠٠	٤١٦	١٠٠	٤٦٦	١٠٠
٣٧٠	١٠٠	٤١٨	١٠٠	٤٦٩	٨٣
٣٧٢	٨٣	٤١٩	١٠٠	٤٧٢	١٠٠
٣٧٣	١٠٠	٤٣٥	١٠٠	٤٩٢	١٠٠
٣٧٦	١٠٠	٤٣٨	١٠٠	٤٩٥	١٠٠
٣٧٩	١٠٠	٤٤٠	١٠٠	٤٩٦	١٠٠
٣٨٣	١٠٠	٤٤٣	١٠٠	٤٩٨	١٠٠
٣٨٤	١٠٠	٤٥٢	١٠٠	٥١٠	١٠٠
٣٨٨	١٠٠	٤٥٥	٨٦	٥١٢	١٠٠
٣٩٢	١٠٠	٤٥٨	٨٣	٥١٤	١٠٠
٤٠٠	١٠٠	٤٦١	١٠٠	٥١٦	٨٠
٤٠٢	١٠٠	٤٦٤	١٠٠		

ومن خلال هاتين الطريقتين : التناقض الداخلى ، وثبات التصحيح ، أمكن الاطمئنان جزئيا الى أن الاستخبار على درجة معقولة من الثبات ، مما يدعو الى قدر مقبول من الطمأنينة عند تفسير النتائج ٠

ثانيا : الصـــــدق :

صدق الاداة المستخدمة فى البحوث النفسية يمكن حسابه من خلال عدة طـــرق :

فاما أن يحسب معامل ارتباط بين نتائج جمع البيانات بواسطة هـذه الاداة وأداه أخرى ثبت صدقها ، أو أن يحسب معامل ارتباط بين نتائـــج استخدام الاداة وتقدير عدد من المحكمين أو أن تطبق الأداة وينتظر حتى ظهور

نتيجة ما تنبأت به ... الى غير ذلك من الطرق المستخدمة لدى جمهـــرة الدارسين والواردة فى كتب القياس النفسى ٠

وهناك وسائل أخرى لحساب الصدق أقل تداولا من الطرق المذكورة فيما سلف ، ولكن اللجوء اليها كثيرا ما يكون ضرورة لامفر منها ، خاصة اذا تعذر استخدام احدى الطرق المتداولة ٠ وفى دراسة سابقة قام بها الباحث الحالى ثم استخدام طريقتين لحساب صدق استخبار مماثل لدراسة عملية الابداع لدى الروائيين (حنورة ، ١٩٧٩ ص ١٣٥) وهاتان الطريقتان هما طريقـــة الاتساق الداخلى (١) وطريقة الاتفاق مع توقع معقول ٠

وفى دراسة ظاهرة تعاطى الحشيش تم استخدام الطـــريقتين كذلك (تعاطى الحشيش ١٩٦٠ ص ١٠٩) وفيما يلى عرض للطريقتين والاستخدام الحالى لكل منهما فى حساب صدق الاستخبار ، بعد حساب ثباته عن طريق التناقض الداخلى وثبات المصححين ، وغنى عن الذكر أن التناقض الداخلى يعتبر فى جزء منه صدقا للمفحوص فى اجاباته على أسئلة الاستخبار ٠

١ ـ الاتســـاق الداخلى :

تقوم هذه الطريقة ، كما يذكر ســـويف فى تقرير تعـاطى الحشيش (ص ١٠٩) ، على أساس أن الباحث يكون بصدد متغيرات متعددة ، فمـا يثيره هذا السؤال غير ما يثيره ذلك ، ولكن ـ يمكن توقع درجة من التكامل بين هذه المتغيرات المختلفة اذ تلتئم فى صورة ذات معنى سيكولوجى ٠ هذه الطريقة تعتبر طريقة لقياس صدق الأداة ، ومن التعسف افتراض سبب آخر غير صدق البيانات يقوم وراء هذا النوع من التكامل الداخلى ٠ فالاستخبار مسهب وأسئلته متنوعه وموضوعاته متعددة ، واعتمادا على تجارب التذكر المعروفة فى كتب علم النفس التجريبى يمكن استبعاد امكانية وجود من يبدأ بتزييف اجابة فى اتجاه معين ، ثم يتذكر ما يقتضيه هذا التزييف من تزييف آخر فى كل سؤال جديد ، دون أن توجد ثغرات فى الصورة التى يقوم برسمها٠ هذا الأسلوب يعتمد على بناء قصة متكاملة باستخدام عدد معين من المعلومات

---

(١) Internal Consistence.
(Anastasi. 1967 p. 122).

المتناثرة ، لاختبار الوحدة الداخلية لهذه القصة ، وهذا ما يقوم به علما النفس وغير علماء النفس فى امتحان صدق كلام معين يجىء فى سياق أكبر ٠ (تعاطى الحشيش ، ١٩٦٠ ص ١٠٩ ـ ١١٠) وفى الدراسة الحالية تأتى ضرورة استخدام هذه الطريقة لتقدير صدق الاستخبار نظرا لضآلة عدد الأسئلة التى يمكن حساب صدقها باستخدام محك خارجى للاستخبار ، وان كان هناك عدد من الأسئلة تم تقدير صدقها بالرجوع الى محكات خارجية وهى الاسئلة الخاصة بآخر عمل كتبه المبدع وعدد الكتب وتاريخ الميلاد والحالة الاجتماعية ٠٠٠ الخ ، وقد جاءت النتيجة صادقة ١٠٠٪ على جميع البنود التى قدر انها تكون فيما بينها قصصا أو شبه قصص متكاملة ٠

أما بالنسبة للاتساق الداخلى فيمكن النظر فى عدة موضوعات طرقيا الاستخبار والكشف عن الاتساق بين جزئياتها ، وتكوينها فيما بينها وحدة متماسكة ٠ وفيما يلى استعراض لبعض هذه الموضوعات ، بشكل موجز حيث أن استعراضا أوسع سوف يتم عند مناقشة النتائج ٠

(أ) الدافعية وعملية الابداع :

بالنظر فى الاسئلة التى تطرقت لموضوع الدافعية وعملية الابداع يمكن ملاحظة أن السؤال (٩٩) وهو يسأل عن الدوافع التى دفعته لاستغلال الفكرة فى مسرحية تتسق اجابته مع عدد آخر من الأسئلة هى الأسئلة (١٣٦ ، ١٤٤، ١٥٠ ، ٣٢٣ ، ٣٧١ ، ٣٨٩ ، ٣٩٩ ، ٤١٧) ، من حيث وجود الدافع الى النشاط والحركة فى اتجاه عملية الابداع ، ومن حيث أن هناك معوقات معينة تحد من حركة المبدع ، ومن حيث مجاهدة المبدع لاقتناص الظروف المساعدة ، وتحاشى الظروف المعوقة ، كل ذلك يتسق فى وحدة متماسكة تشير الى اهمية الدافعية بالنسبة لعملية الابداع وانها ذات أبعاد سيكولوجية وأخرى خارجية وان المبدع مسئول الى حد كبير عن الانطلاق بدافعية وتجنب الركون الى المعوقات ٠ ويلاحظ أن الاسئلة متناثرة على مدى واسع ، بحيث أنه يصعب على المبدع بالفعل البدء بالتزييف والانطلاق فى اتجاه التزييف بشكل متسق٠ هذا فضلا عن أنه ليس مبدعا واحدا بل انهم أكثر من ١٥ مبدعا فى كثير من الأسئلة ، مما يوحى بالفعل بأن الاجابات قد جاءت على هذه الاسئلة صادقة ونابعة من اعتقاد المبدع بأنه يعبر فيها عن الحقيقة الخالصة كما يعانيها

ويعاينها • وقد جاءت معظم النتائج ، باستخدام (كا (٢)) ، دالة بعـــد مستوى ا • و • كما تشير الى ذلك نتائج الجدول (٢ ــ أ من النتائج) •

(ب) التوتر :

يمكن اكتشاف أن الاجابة على السؤال ١٩٤ ، عن اختلاف نوع التوتر أثناء جلسات الابداع فى المسرحية عن أنواعه لاسباب أخرى ، هذه الاجابـة تتعلق بها الاجابات على الأسئلة : (١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١١) من حيث أن التوتر المرتبط بعملية الابداع نوتر من نوع خاص ، وهو يرتبط بعملية الابداع وينتهى بنهايتها وأن هناك علاقة بين درجـــة التجويد ومستوى التوتر الابداعى ، ان جاز استخدام هذا التعبير ، وجميع الاسئلة كشفت عن اجابات متسقة وذات دلالة جوهرية فيما بعد ٠٥ ر ومعظمها فيما بعد ١ • (باستخدام كا٢) •

(جـ) التأهب والحمو والاندماج :

يمكن ملاحظة أن هذا العنوان يمثل متصلا سلوكيا يختص بالعلاقة بين المبدع وعملية الابداع من حيث الاقتراب والابتعاد • والأسئلة كما يمثلها الجدول ٣/د من النتائج حوالى (٢٥) سؤالا ، وهى تمتد من السؤال رقم ١٢٤ الى السؤال رقم ٣٨٥ ، وكلها تدور حول الاستعداد والانشطة التى يقوم بها المبدع للاقتراب من موضوعه، والاساليب التى يتبعها للتغلب على صعوبات البدء ، والمعوقات التى تقتحم على المبدع علاقته بعمله ثم عن علاقة المبدع ببعض الجوانب المادية داخل عمله (كالشخصيات وأبعادها ولغاتها) ••• ويمكن ملاحظة أن الكاتب يبدأ بداية فيها مجاهدة ، ومحـــاولات لترويض نفسه ، وترويض افكاره ، وجمعها فى سياق أساسى متماسك ، حتى اذا صار له ما أراد ، انطلق راكبا متن هذا السياق الإساسى ، فلا هو ماض بلا سياق ولا السياق الاساسى يمكن له أن يتقدم دون قيادة من المبدع • وجميع الاسئلة دالة فيما بعد ٠٥ر و ٠١ر ما عدا أربعة أسئلة دالة فيما بعد ٠٢ر •

وعموما فان من يتتبع جدول نتائج الاستخبار يمكن له ملاحظة الاتساق بين نتائج كل جدول ، بحيث يمكن فيما بينها أن تكون قصة ذات وحـــدة عضوية والأمر على نحو ما يذكر ســـويف ليس فيه ما يبرر أن يبدأ الكاتب

بتزييف قضية ، ويحاول بعد ذلك أن ينساق فى تزييفه ، وما يقتضيه هذا التزييف من تماسك منطقى ، وتاريخى ، وغير ذلك ، مما يدعم هذا التزييف، وهو الأمر الذى يستحيل أن يتم وفقا لقوانين التذكر ووفقا لطول الاستخبار ٠

يضاف الى ذلك أنه يستحيل أن يتفق كتاب المسرح جميعا على هذا التزييف ، بعد ما اتضح من النتائج التى تشير اليها الجداول من نسب الاجماع على القضايا التى اثيرت باستخدام الاساليب الاحصائية وما تأكد مما أتاحته من دلالات جوهرية ، وهو الأمر الذى يمكن من مجمله وتفاصيله استنتاج أن من الممكن الاطمئنان الى صدق الاستخبار المستخدم فى هذه الدراسة خاصة اذا اضيف الى هذا النوع من الصدق نوع آخر هو الاتفاق مع توقع معقول ، وهو ما سوف يتم الكشف عنه فى الجزء التالى ٠

٢ ـ الاتفاق مع توقع معقول :

وهذه الطريقة لحساب الصدق تم استخدامها فى دراسة عملية الابداع فى كتابة الرواية (حنورة ، ١٩٧٩ ص ١٣٢) وفىدراسة تعاطى الحشيش (١٩٦٠ ص ١١٤) وهى تعتمد على قيام الباحث بوضع الخطوط العريضة للصورة التى يتوقعها على أساس من التبصر بمقتضيات الواقع السيكولوجى والاجتماعى المحيط بالظاهرة موضوع البحث ، ثم يتخذ من هذا نقطة بداية للنظر فى صدق البيانات التى حصل عليها ٠

وفى الدراسة الحالية مواقف كثيرة امكن فيها توقع اجابات معينة بناء على نتائج البحوث السابقة ، وبناء على بعض ما ورد فى نتائج الدراسات السيكولوجية من أن المبدع لا يعمل ولا يفكر بشكل حاسم الا فى ظروف معينة ٠ واسئلة الجدول (٣/ب) من نتائج الاستخبار مثلا عن اليقظة والتنبه تشير الى ذلك ، من حيث وجود مواقف معينة تنشط فيها الافكار ، وأن هذه الافكار تلح على المبدع بعد انتهاء الموقف الذى وردت فيه ، وأنها تأتى الى المبدع خلال جلسات الكتابة (مرة أخرى) ٠

وكذلك ما ورد فى نفس الجدول من أن المبدع يضع فى المسرحية شخصيات ممن يعرف فى الواقع ، وما يمكن ملاحظته من شبه بين مشاعر الشخصيات

ومشاعره الخاصة ، فالمبدع كما تدل نتائج الدراسات المتعددة مشدود الى الواقع الطبيعى والاجتماعى والسيكولوجى ، وهذا الواقع هو المورد الذى يرده ، أو بمعنى آخر هو نافذته التى يرى منها الأشياء ، ولا يمكن أن يضع المبدع فى أعماله الا ما ينتج من تفاعلات بين مصادر واقعه بأبعاده الثلاثة (الطبيعى والاجتماعى والسيكولوجى) وهذا ما تعبر عنه أسئلة الاستخبار وما تم توقعه ، وما ورد فى اجابات المبدعين من كتاب المسرحية ، مما يؤكد صدق هذا الاستخبار ٠

ونفس الأمر يمكن ملاحظته فى نتائج أسئلة الجدول رقم ٣/هـ عن التذكر ٠ بعد الحديث عن التنبيه وعن الادراك جاء دور التذكر ، ومن المتوقع أن الخبرات التربية تكون ، وفقا لقوانين التذكر ، أكثر الحاحا من غيرها خاصة اذا ارتبطت بسياق أساسى معين ، كالاهتمام بها على أنها صالحة للاستغلال فى العمل الفنى الذى يكون المبدع منشغلا به ، وخاصة اذا جاءت هذه الخبرات فى سياق معقول من حيث كونه سياقا خياليا متحررا من قيود الواقع ، والارتباط بموضعات اجتماعية ، كأن يجىء فى سياق حكايات قديمة وأسطورية مسموعة أو مقروءة فى الصغر أو فى الكبر ، أو فى أحلام اليقظة أو احلام النوم العادية أو فى ساعات التريض فى الخلاء حيث أن كثيرا من الشواهد نشير الى أن خبرات مثل هذه المواقف تحتل فى عقل المبدع موقعا خاصا ويمكن أن تكون ادوات اسهام مباشر فى عملية الابداع ٠

وهذا ما يمكن ملاحظته فى اجابات الكتاب على اسئلة الاستخبار التى يتضمنها الجدول (٣/هـ) عن التذكر كالسؤال رقم (٤١) هل تعن للمبدع افكار خاصة أثناء خروجه للخلاء وهل يفيد من هذه الافكار فيما يكتب للمسرح ، وهل كان فى صغره مغرما بالاستماع الى القصص والحكايات الاسطورية او قراءتها ، وهل كانت تظل عالقة بذهنه فترة طويلة ، وهل تطرأ الى ذهنه مرة أخرى فى جلسات الكتابة ، وهل يتسلل منها شىء الى مايكتب للمسرح ؟ وجميع الاجابات جاءت فى اتجاه الايجاب وكلها ذات دلالات احصائية جوهرية فيما بعد ٠١و ٠

وبالطبع يمكن بمتابعة نتائج الاستخبار الوقوف على مثل هذه

النتيجة ، مما يدعم صدق الاستخبار وامكانية الاعتماد عليه كأداة صالحة لاستخدامها فى هذه الدراسة ٠

(د) تطبيق الاستخبار على عينة الدراسة :

بعد طبع الاستخبار وتحديد أفراد العينة الذين سيتم استخدامهم فى هذه الدراسة تم الاتصال بهم ، اما رأسا بواسطة الباحث ، أو بمعاونة بعض الاصدقاء ممن لهم علاقات بهؤلاء الكتاب ٠ وكانت بداية الاتصال فى شهر أغسطس سنة ١٩٧٥ ٠ وفى جميع الحالات تم الاجتماع بين الباحث وكل كاتب على انفراد اكثر من مرة (فيما عدا ثلاثة من كتاب الاتاليم) ٠ وقد تم خلال هذه الاجتماعات شرح الهدف من الدراسة وأهميتها بالنسبة للعلم والفن والمجتمع كما طلب من الكتاب المصارحة بامكانية المشاركة والحماسة اللازمة للمشاركة٠ وكما كان متوقعا وافق الكتاب الذين أمكن للباحث الاتصال بهم بحماسة فى البداية ثم بدأت محاولات الباحث لحثهم على الانتهاء من الاجابة على أسئلة الاستخبار حتى بات واضحا أن عددا من الكتاب لن يتمكن من الاجابة لاسباب متعددة أمكن للباحث استشفافها ٠

وحينئذ تقرر وضع تاريخ معين هو يوم (١٩٧٥/١٢/٣١) كآخر موعد لتلقى الاستخبارات ، وعند هذا اليوم بالفعل توقف الباحث عن الاتصال بالكتاب ٠

بعد ذلك روجعت الاجابات مراجعة دقيقة (وكان قد تم مراجعتها مراجعة مبدئية عند تسلمها من الكتاب) لاستبعاد مالاتنطبق عليه الشروط الموضوعة ولم يتم استبعاد أى استخبار من الاستخبارات، حيث استوفت جميعها الشروط التى تؤهلها للمشاركة فى هذه الدراسة ٠

تم بعد ذلك تفريغ الاجابات فى جداول ملائمة اعدت لذلك ، وتم اجراء الحسابات اللازمة ٠

وبعد النظر فى نتائج الاستخبار ووضع خطة تفسير النتائج أعيدت جدولة البيانات على نحو ما تعرضها جداول نتائج أسئلة الاستخبار الملحقة بآخر الكتاب ٠

(ب) الاستبار : *

يعرف الاستبار بأنه أية مجموعة من الأسئلة أو وحدات الحديث يوجهها طرف (شخص أو عدة أشخاص) الى طرف آخر (شخص أو عدة أشخاص كذلك) فى موقف مواجهة (١) حسب خطة معينة ، للحصول على معلومات عن سلوك هذا الطرف الآخر أو سمات شخصيته أو للتأثير فى هذا السلوك ٠ (سويف ، ١٩٦٦ ص ٣٧٣) ٠

ومن هذا التعريف يمكن استشفاف النقاط التالية :

١ ـ وجود مشكلة مطلوب جمع معلومات عنها أو اعطاء معلومات ٠

٢ ـ وجود طرفين بشريين : أحدهما لديه المعلومات والآخر فى حاجة الى المعلومات ٠

٣ ـ وجود اداة ، وهى هنا عبارة عن الأسئلة المعدة سلفا بشكل بنفاوت كمالا وتقنينـــا ٠

٤ ـ اجراءات معينة تتضمن مكان وميعاد الاستبار وقابلية كل من الطرفين لاتمام الاستبار ، وجلسات الاستبار وتوجيه الاسئلـــة وتسجيل الاجابات ٠

٥ ـ ثم بعد ذلك الافادة من الجلسة اما افادة فورية أو مؤجلة وفقا للخطة الموضوعة والظروف الأخرى ، ويبدو من ذلك أن هناك فرقا بين الاستخبار والاستبار ، فالاستبار يعتمد على موقف المواجهة المباشرة ، كما يعتمد على حرية الباحث الى حد ما فى تلوين الأسئلة لابراز معنى معين (هذا يتفاوت من ظرف الى ظرف وفقا لشروط اجراء الاستبار ، مقننا تماما أو نصف مقنن أو حرا) ٠ أو للتطرق الى موضوعات معينة تكشف

---

* Interview يميل البعض الى استخدام لفظ المقابلة لترجمة هذا المصطلح

(١) Face to face.

عنها أجزاء من الحديث الذى يدور بين الطرفين ، مما قد لايكون معدا من قبل لاسباب متعددة ، ربما كان من أهمها جدة الموضوع ، وحداثة الدراسات التى أجريت حوله ، أو توفر خبرات عند طرف من الطرفين ، وخاصة عند المستبر ... الخ .

وفى الدراسة الحالية تم اجراء الاستبار على عدد من أفراد العينة كما سبقت الإشارة ، وكان الاستبار حرا فى معظم الاحيان اى لا يخضع لشروط مسبقة الا موافقة الكاتب ، واعداد عناوين الموضوعات التى ستتم مناقشتها مع المبدع ، ومن هذه المواضيع تكون نقط البداية ، ويمكن أن تتفرع الى أسئلة أخرى واجابات اخرى ، والامر يتوقف على عدة أمور :

١ ـ الوقت المتاح لاجراء استبار .

٢ ـ قابلية الطرف الآخر (الكاتب) لاجراء الاستبار أصلا أو لمواصلة الاستبار بعد نقطة معينة .

٣ ـ النقاط الجديدة التى تستثار أثناء الحوار ، سواء من الكاتب أو من الباحث مما يقود اليه تداعى الألفاظ أو تداعى المعانى أو تكامل السياق أو نقص بناء الفكرة المطروحة والاتجاه لاستيضاحها .

تقنين الاستبـــار :

كما سبقت الاشارة كان الهدف من اجراء الاستبار فى هذه الدراسة هو الحصول على معلومات لايمكن الحصول عليها باستخدام الاستخبار ، أو لاستخدام مصدر آخر اضافى بطريقة أخرى لجمع المعلومات ، وهذا أمر مشروع بل ومرغوب فيه (Holsti et al., 1968) ومن ثم فان اعداد تقنين للاداة كان يقتضى مسبقا تحديد بنودها تماما وظروف تطبيقها ... الخ مما لم يكن متوفرا من حيث طبيعة وظروف الموقف المدروس .

سبب آخر هو أن الكتاب الذين أجرى الباحث معهم الاستبارات لكل منهم ظروفه الخاصة ، وقد كان المقصود باستخدام الاستبار كأداة لدراسة عملية الابداع ، هو دراسة كل حالة على حدة ، بظروفها الخاصة ، ومن ضمن

هذه الظروف الخاصة ، أن الحديث كان يدور حول احدى المسرحيات التى كتبها المؤلف ، ليس من حيث مضمونها كهدف فى حدا ذاته ، ولكن حول كل الظروف التى أدت الى وواكبت كتابة هذه المسرحية واعدادها للعرض . وتنفيذها على خشبة المسرح .

ومن ثم فان الحديث عن تقنين الاستبار هنا يعد خروجا على منطق طبيعة الاداة وقريب من هذا ما أشار اليه سويف فى حديثه عن تقنين الاستبار بقوله « ... فى المراحل التمهدية للبحث فى بعض جوانب التفاعلات الاجتماعية يكون من الافضل استخدام استبار على درجة مرتفعة من الحرية . وغالبا ما يستخدم الاستبار نصف المقنن ، وكذلك الأمر فى المراحل الاخيرة من البحث لالقاء المزيد من الضوء على نتائج بعض الاختبارات أو الادوات المقننة . » (سويف ، ١٩٦٦ ص ٤٠١) .

وليس يعنى هذا أنه تم تماما اغفال مسألة التقنين ، ولكنه تقنين تم بطريقة أخرى ، ربما وردت بشكل عابر فى بعض الدراسات ، وهى استخدام المادة المتجمعة من الاستبارات كمضمون قابل للتحليل الكمى والكيفى ، بما يسمى وسيلة تحليل المضمون ، وهذا الاسلوب استخدمه من قبل باحث آخر فى مجال آخر هو شنيدر (Synder, 1953) وأشار اليه هولستى وزملاؤه (Holsti et al., 1969) ، وهو ما سوف يتم التعرض له عند الحديث عن أسلوب تحليل المضمون واستخدامه فى الدراسة الحالية .

استخدام الاستبار فى هذه الدراسة :

كما سبقت الاشارة فى الحديث عن العينة تم استخدام اسلوب الاستبار على النحو التالى :

١ ـ مجموعة من الكتاب الذين تم استخدام الاستخبار معهم فقط .

٢ ـ مجموعة من الكتاب الذين لم يتم استخدام أداة أخرى معهم غير الاستبار .

٣ ـ مجموعة من الكتاب أجرى الاستبار معهم من خلال اجراء حوار عن المسودات .

وكان المكان والزمان يتحددان بمايناسب ظروف الكاتب، وقد تم تسجيل بعض الاستبارات على مسجل وتم تفريغها فيما بعد ، والبعض الآخر كان يتم تسجيل الاستبارات كتابة على الورق • بعد ذلك قام الباحث بتحليل هذه الاستبارات على النحو الذى سوف يلى وصفه فيما بعد عند الحديث عن ظروف استخدام أسلوب تحليل المضمون فى هذه الدراسة •

وقد دار الاستبار مع الكتاب المصريين الذين أجرى معهم حول عـــدة امور ، وفيما يلى استعراض لها :

١ ــ دار الحوار مع يوسف أدريس حول ظروف كتـابة مســـرحية الفرافير وعمليـة الابداع الفنى الخاصة بهذه المسرحـة ، مـع التطرق الى موضوعات أخرى تخص تكوينه الفنى واهتمامه بالمسرح ، وتفضـــيلاته الجمالية ، ومطامحه الفنية ، وما يشبعه فنيا ونفسيا ، وما يؤدى به الى حالة الجمود الفنى أو الاحباط • وكان الاستبار هو الوسيلة الوحيـدة التى استخدمت مع الكاتب بالاضافة الى مقدمة كتبها لمسرحيه الفرافير •

٢ ــ ومع محمود دياب ، دار الحديث فى معظمه حول مسرحيته باب الفتوح وظروف كتابتها ، كما تطرق الى بعض الافـــكار التى وردت بها ، وبعض الاشكال التى صيغت فيها بعض أفكار الكاتب ، وأسلوبه فى العرض وعلاقته بالشخصيات وعلاقة هذا الاسلوب بامكانيـــات الكاتب الفنية ، وتفضيلات أسلوب على آخر فى نفس المسرحية •

٣ ــ ومع نعمان عاشور : دار الحديث عاما حول عملية الابداع عموما ، وقد تناول بشكل خاص ظروف كتابة الفصل الثانى من مسرحية عيلة الدوغرى حيث كتب الفصل الاول والثالث ، ثم توقف تماما الى أن كتب الفصل الثانى فى فترة تالية •

٤ ــ ومع مصطفى محمود ••• دار الاستبار أثناء اجـــراء الاستخبار فى موقف مواجهة ، وكان الحديث يتطرق احيانا الى بعض مؤلفات الكاتب ، والمسرحية منها على وجه الخصوص ، ومسرحية الشيطان يسكن فى بيتنا ،

على وجه أخص ، حيث كانت تعرض على مسرح الجمهورية (يوسف وهبى) بالقاهرة ، عند اجراء الاستبار ٠

٥ ـ ومع نبيل بدران تم اجراء الاستبار على ثلاث جلسات كان فى اثنين منها استبارا حرا ، وفى الثالثة كان متعلقا بكتابة مسرحية (عالم على بابا) وكانت تعرض بالمسرح الحديث بالقاهرة ، مع الرجوع الى المسودات التى كانت مازالت تحت يد الكاتب (وقد سبق للباحث أن عاصر تأليف بعض أجزاء من هذه المسرحية) قبل أن تعرض على خشبة المسرح ، وكان يدور حوار بين الباحث والكاتب عن عملية ابداع هذه المسرحية حينذاك ٠

٦ ـ عبد الله الطوخى : تم اجراء عدة استبارات مع هذا الكاتب ، ولم يتم استخدام أى وسيلة أخرى معه غير الاستبار ، ولذا فقد تم تسجيل الحوار على مسجل ، وتم بعد ذلك تفريغه وتحليله كيفيا وكميا ، وقد دار تقريبا حول كل ما يدور حوله الاستخبار ؛ مع الرجوع فى كثير من المواضع الى مسرحية للكاتب كنماذج تطبيقية لما كان يدور حوله الحوار ٠

٧ ـ على سالم : تم اجراء الاستبار مع هذا الكاتب على مدى جلستين قبل وبعد قيام الكاتب بالاجابة على أسئلة الاستخبار ، وقد لاحظ الكاتب أن بعض أسئلة الاستخبار لاتنطبق على بعض ظروفه أو أن لديه بعض الآراء الخاصة بعملية الابداع لم تغطها أسئلة الاستخبار ٠ وقد رحب الباحث بهذه الملاحظات ، وتم بالفعل اجراء الاستبار الثانى مع الكاتب بعد انتهائه من استيفاء الاجابات على أسئلة الاستخبار ٠

٨ ـ أحمد عبد المعطى : تم عقد أكثر من ثلاثة لقاءات مع هذا الكاتب وقد كان الكاتب على وعى وهو يكتب بعض مسرحياته بظروف العملية الابداعية ومتطلبات البحث الحالى ، ولذا كان يحتفظ ببعض المسودات وعليها بعض الملاحظات المتعلقة بظروف كتابتها ، مما كشف الكثير من أسرار العملية خلال الاستبارات التى أجريت معه فى موضوعات عديدة ، تميزت بكل ملابسات العملية الابداعية من غموض ووضوح وحرارة وبرود وتعقيد وبساطه ٠

وبهذا فان عدد الكتاب الذين أجرى عليهم الاستبار كان ثمانيـة تفاوت اشتراكهم فى الدراسة ما بين المشاركة فى الاستخبار والاستبار أو الاستخبار والاستبار والمسودات أو الاستبار وحده ٠

وفى جميع الحالات تم تحليل مضمون استجـــابات هؤلاء الكتاب على الاستبار بواسطة أسلوب تحليل المضمون (١) ٠

(جـ) تحليل المضمون

(أ) تعريفـــه وحـدوده :

يعرف بيرلسون تحليل المضمون بانه أسلوب للبحث يستخدم للوصف الكمى المنظم والدقيق للمضمون الواضح لمادة اتصال (Berelson, 1952, p. 18)

ويورد هولستى وزملاؤه عددا من التعريفات تقترب فى معناها مما أشار اليه بيرلسون فى تعريفه (Holsti et al., 1968)

وربما كان أشمل هذه التعريفات هو تعريف ستون Stone, 1964 الذى يذهب فيه الى أن تحليل المضمون يشير الى أى اجـــراء لتقدير المدى المناسب لتخلل اثارات ومصادر محددة أو اتجاهات أو أفكار فى رســـالة أو وثيقـة معينة ٠

وفى دراسة سابقة (حنورة ١٩٧٩ ص ١٤٦) تم استعراض طبيعـــة وخصائص وامكانيات هذا الاسلوب وقد وضح من هذا الاستعراض ، ومما أورده هولستى وزملاؤه ، ومما ورد لدى بود (Budd et al., 1971) عدة أمور يمكن اجمالها فيما يلى :

ان استخدام اسلوب تحليل المضمون تقف دونه عدة مشكلات ربما كان من أهمها أن النتائج التى يحصل عليها الباحثون تتاثر الى حد ما بأتجاهات الباحث وفروضه ، ومنها أن احالة الكيفى الى كمى كثيرا ما تخل بطبيعـــة

---

(١) Content Analysis.

الموضوع ووحدته ، ومن هذه المشكلات والمصاعب أيضا أن تقنين الاسلوب من حيث الثبات والصدق : ثبات المصححين وصدقهم وثبات الفئات المحللة وصدقها ، من الأمور التى مازالت فى مراحلها الأولى ، ومما يذكره هولستى إن نسبة ضئيلة من البحوث هى التى تورد شيئا عن تقنين وتحليل المضمون كأداة للبحث العلمى الموضوعى ٠

على أن هذا لايمنع من الاعتراف بأن دراسات أخرى أمكنها باستخدام هذا الاسلوب تحقيق نتائج جيدة ومن بين هذه الدراسات دراسة دبول (Doyle, 1973) رغم أنها لم تستخدام أى اسلوب لتقنين اداتها ، واعتمدت اعتمادا مباشرا على التحليل الكيفى لعلاقة عملية الابداع بالصدق والامانة كقيمتين مرتبطتين بالعمليّة الابداعية .

وفى اطار المجتمع المصرى أمكن باستخدام أسلوب تحليل المضمون لدراسة عملية الابداع فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠) وعملية الابداع فى الرواية (حنورة ، ١٩٧٩) اضافة قدر معقول من الموضوعية الى النتائج التى أمكن الوصول اليها باستخدام الاساليب الاخرى لدراسة عملية الابداع ٠

(ب) فئات التحليل ومنهج اعدادها :

فى الدراسة السابقة عن عملية الابداع فى الرواية تم استعراض الطرق المستمدة من تحليل المضمون بخصوص فئات التحليل ، وقد اشارت الدراسة الى أنها وفقا لبيرلسون (Berelson, 1954) ، وهو نفس ما يشير اليه كل من هولستى وزملاؤه (1969) وبود وزملاؤ. (1971) هى :

١ ـ الكلمة (١) ٠

٢ ـ العبارة أو الفكرة (٢)٠

٣ ـ الشخصية (٣) ٠

---

(١) Word. (٢) Theme. (٣) Character.

٤ ـ ويضيف هولستى الفقرة أو الجملة أوأى وحدات(١) نحوية أخرى، وذلك لان مثل هذه الوحدات لا تكشف عن نفسها فى مقولة مفردة من حيث التصنيف ٠

٥ ـ البند (٢) ويشار به الى الموضوع الكلى لمقالة أو فيلم أو كتاب أو برنامج اذاعى ٠

ويشير هولستى الى أن البند من الكبر بحيث يمثل مشكلات أمام الباحث ، ربما كان من أهمها أن الموضوع قد ينتمى أحيانا الى أكثر من فئة ٠٠٠

وعموما فان اختيار أى فئة للتصنيف تعتمد أساسا على عدة أمور ، منها الهدف من التحليل ، وطبيعة النص أو المادة موضـــوع التحليل ، وكفاءة الباحث ٠ ويمكن للباحث أن يدمج بين أكثر من أسلوب ، والاتجاه المفضل لدينا هو اتباع اسلوب يعتمد على ما يلى :

١ ـ وضع فرض أو عدة فروض تتضمن الاشارة الى النقاط المؤثرة فى الظاهرة موضوع الدراسة ٠

٢ ـ النظر الى هذه النقاط من خلال منظور شامل، بحيث يمكن تقسيمها الى فئاتها الاساسية ٠

٣ ـ تبويب هذه الفئات وفقا لمتطلبات الدراسة ، وامكانيات المـــادة المعدة للتحليل ٠

٤ ـ قراءة المادة قراءة مفصلة متعمقة ، مع مقابلة ما يرد فيها مـــع الفئات التى وضعت وذلك بصفة مبدئية ٠

٥ ـ اضافة او حذف الفئات بما يضمن استيعاب أداة التحليل لمادة التحليل ٠

---

(١) Gramatica.l (٢) Item.

٦ ـ القيام بعد ذلك باعداد نموذج نهائى كاستمارة تستوفى من سياق النص بالشكل الذى يستنفد ما ورد فيـــه من معلومات تتعلق بموضوع الدراسة ، مع اهمال ما لاتكون له علاقة بالموضـوع المدروس ٠

٧ ـ حساب درجة ثبات اما من خلال معامـــــلات ارتباط أو نسب اتفاق (Holsti, 1968) ، وان كان هولستى يشير الى أن نسب الاتفاق المئوية البسيطة لاتؤدى الى نتائج جيدة من حساب الثبات بسبب التحيز الذى قد يقع فيه المحللـون ، ومن الممكن التغلب على هذا العيب بحساب نسبة اتفاق بالاضافة الى حساب قيمة (كا٢) لدلالة هذه النسبة ٠

٨ ـ يتم بعد ذلك استيفاء الاستمارات من واقع النصوص المحللة ، وتجرى الحسابات الاحصائية اذا كانت طبيعـة وكثافة البيانات مما يحتمل هذا التحليل الاحصائى ٠

(ج) أداة التحليل :

تم اعداد استمارة تعتمد على نتائج الدراســـات التى أمكن للباحث الاطلاع عليها فى مجال عملية الابداع وما يتفق مع هـدف الدراسـة الحالية ٠ وقد مر تكوين هذه الاستمارة فى عدة مراحل هى :

١ ـ النظر فى نتائج البحوث السابقة ٠

٢ ـ توسم عدد معقول من المحاور المتعلقة بدراسة عملية الابداع مما يحتمل أن تخدم بشكل أو بآخر فى الكشف عن ديناميات عمليـة الابـــداع ٠

٣ ـ اعداد خريطة تخطيطية بالموضوعات الاســاسية التى رؤى أنها تخدم هذا الهدف ٠

٤ ـ وضع هذه الخريطة فى شكل قابل للاستيفاء ٠

٥ ـ عرض هذه الخريطة فى شكلها النهائى على عـــدد من المتخصصين للاتفاق على كفاءة الفئات التى استقر عليها الرأى كأســـــاس للتحليل ، ولحساب ثبات الفئات ٠

٦ ـ اعادة صياغة الاستمارة بما يسمح باسـخـــدامها واعـــــادة استخدامها بواسطة أى باحث آخر ٠

٧ ـ قيام ثلاثة من الباحثين كل على استقلال باجراء تحليل لاحـــد النصوص المتعلقة بموضوع الدراسة ٠

٨ ـ حساب درجة اتفاق بين الباحث الاساسى والباحثين الآخرين * التقدير ثبات التحليل وقد كانت نسبتا الاتفاق بين الباحث وهذين الباحثين هى على التوالى ٨٣٪ و ٨٧٪ وهما نسبتان دالتـان بعـد ٠١ر٠

٩ ـ القيام بعد ذلك بتحليل المواد المتجمعة ٠

١٠ـ تفريغ الاستمارات فى جداول ٠

١١ـ حساب النسب الاحصائية لاتجاه دلالات الفئات ٠

على أن الباحث لم يكتف باستخدام أسلوب التحليل الكمى ، بل قـــد رؤى أن هناك جدوى حقيقية من التحليل الكيفى ، كى لاتهمل جزئية أو معنى مما ورد فى نص من النصوص ولم تستوعبه استمارات التحليل ، أو اذا رؤى أن هناك وحدة ذات معنى يمكن أن تبخل بها فئات التحليل الكمى والتى يذهب البعض الى أنها تفتيت لكل له معنى ، هو فى حقيقته أكمل وأدل من مجموع الجزئيات ٠

(د) مـادة التحليل :

تم الحصول على مادة ملائمة لتحليل المضمون ، وقد اعتمدت هذه المادة على المصادر التالية :

(*) الباحثان الآخران هما الدكتور محيى الدين حسين والاستاذ فيصل يونس ٠

١ ـ اعترافات عدد من الكتاب الاجانب (٦ كتاب) سبق التعرض لهم عند الحديث عن العينة وهم : آرثر ميللر وفريد ريش دورنمات وتينسى ويليامز وهارولد بنتر ويوجين يونسكو وادوارد آلبى ٠ وقد ضم أحاديثهم كتاب أعده والتر واجر (Walter Wager , 1967) وقد تم الاطلاع على مادة هذا الكتاب الذى ضم لقاءات مع عدد آخر من الكتاب المسرحيين ، ولكن رؤى أن طبيعة المادة التى وردت لدى الكتاب الآخرين ممن لم يشملهم التحليل لا تجـــدى كثيرا لخدمة هدف الدراسة الحالية ، حيث أنها فى معظمها تتجـــه الى معالجة موضوعات التكنيك والتاريخ الشخصى للكاتب وآرائـــه السياسية والفلسفية مما لايتعرض بشكل مباشر لموضوع عملية الابداع ٠ وربما كان ابرز مثل على ذلك الاستبار الذى أجرى مع جون أوسبورن (J. Osborne) ٠ واذا كانت هذه الاعترافات قد وردت فى شكل أحاديث وحوار بين الكاتب ومن أجرى الحوار، فان هذا لايقلل من قيمتها مادامت سوف تخضع للتحليل بالشكل الذى تم وضعه فيما سبق ، أى أن شبهة عدم الموضوعية فى توجيه الاسئلة ليس لها أهمية فى الدراسة الحالية ، حيث أن الاسلوب الذى تم الاعتماد عليه يفترض أن هذه أقوال صدرت عن الكاتب تحت أى ظروف ، المهم أنها منسوبة اليه ، وهو ما زال حيا ، وأنه موافق على نشرها ونسبتها اليه ٠ ومن هذا المنطلق تؤخـــذ أقواله حجة عليه ، وتخضع للفحص بالاسلوب الملائم وفقـــا لهدف الموضوع ٠

٢ ـ الجزء الثانى من المادة يعتمد على الاستبارات التى أجراها الباحث مع عدد من الكتاب المصريين ، على النحو الذى سبق وصفه عند الحديث عن الاستبار ، وكما سبق القول ،ولم تكن هناك قيود على حركة الكاتب أو الباحث فى ادارة الحوار ، طالما أن المادة ستخضع فى النهاية للتحليل الكمى والكيفى على أساس استمارة مصممة بشكل موضوعى ومقننة الى المدى الذى يسمح باستخدامها دون ما حرج ، وكان عدد هؤلاء ٨ كتاب ٠

٣ ـ كاتب واحد تم الحصول على كتاب أعده عن خبرته الشخصية فى كتابة المسرحية هو : على أحمد باكثير ، وقد تم النظر فى هـــذا الكتاب كوثيقة تحدثت عن خبرة الكاتب فى ابداع عدد كبير من مسرحياته ، فضلا عن أن الكاتب تعرض فيها بشكل منظم لعدد من الابعاد الاساسية فى فن كتابة المسرحية مما يغطى جانبا كبيرا من متطلبات الدراسة الحالية ، وبما يفيد فى الكشف عن بعض نواحى الصدق فيما ورد فى أقوال الكتاب المعاصرين عن استعدادهم (باكثير ، ١٩٦٤) ٠

والمشكلة التى واجهت الباحث فى تحليل مضمون اعترافات على أحمـــد باكثير أنه تناول عملية الابداع فى كتابة المسرحية (لم يتحدث الكاتب مباشرة عن عملية الابداع بل عن الكتابة فحسب) من أكثر من زاوية ٠ وفى أكثـــر من مجال فى المسرحية التاريخية والوطنية ، وفى الكوميديا وفى المسرحيـــة الشعرية ، وفى المسرحية التراجيدية (أو الدراما الخالصة) ٠٠٠ كما تنـاول المسرحية المعتمدة على مسرحية أخرى مثل شهرزاد وغيـــر ذلك من الوان متباينة عرف بها هذا الكاتب ٠٠٠ ووجه الاشكال فى هذه المتباينات أن الأمر كان يحتاج الى أكثر من استمارة لتحليل مضمون اعترافات الكاتب ، ولكن بعد اعمال الفكر والنظر رؤى المقارنة بين أقوال الكاتب فى كل موضوع من الموضوعات التى أثارها ، وما كان متفقا منها تم وضعه فى مكانه من الاستمارة وما كان زائدا نوه عنه فى التحليل الكيفى للمضمون ضمن ما سوف يتـــم التنويه عنه فى المسائل الأخرى التى لم تستوعبها استمارة التحليل الكمى ٠

(د) تحليل المسودات

(أ) تعريفـــه وحـــدوده :

تحليل المسودات أسلوب غير شائع فى دراســـة عملية الابـــداع ، والدراسات التى استخدمته ، فى حدود ما يعلمه الباحث ، لاتزيد على أصابع اليد الواحد ٠ احدى هذه الدراسات هى دراسة ارنهيم ، حيث قام هذا الباحث بدراسة عملية الابداع فى التصوير لدى المصور بيكاسو وخاصة فى تيامه برسم لوحته المعروفة الجرنيكا ٠ وقد تتبع الباحث اللوحة على نحو ما بدأت فكرة

فى فكر المصور ، عبر عنها فى أول اسكتش رسمه لها وحاول بعد ذلك متابعة هذه الفكرة من خلال عديد من المحـــاولات التى قصـــــد بها فيما يبدو اما الاستكشاف أو التجويد أو الفهم ٠

المهم أن ارنهيم قام بفحص كل ما أمكنه الحصول عليه من مسودات قام المصور برسمها تمهيدا لرسم اللوحة على الوجه الذى تم الوصول اليه ، بالاضافة الى فحص اللوحة الاخيرة نفسها ، وعددا أخر من المحاولات التى قام بها بيكاسو ٠

والمنهج الذى استخدمه ارنهيم يرتد الى منطلقاته الجشطلتية من أن الكل أولا، وان الجزء يكتسب خصائصه مما يحيط به، وأن الفهم أو الاستبصار يتم من خلال منظور كلى شمولى ، وأن الحركة التى يقوم بها الكائن حركة ليست من قبيل القفز فى الهواء والسقوط الى الأرض ، بل هى حركة اولبية الى الامام والى الخلف ، أو بمعنى آخر حركة تتم فى مجال ، وهى محكومة بقوانين هذا المجـــال ٠

ومن هذا المنطلق بدأ ارنهيم دراسته متسلحا بخبرة كبيرة فى دراسات سيكولوجية الادراك والتذوق الفنى وصناعة التصوير والسينما وعدد آخـر من موضوعات علم النفس التجريبى المعاصر ٠ وقد تمكن الباحث من خلال كل هذه الجوانب الخمسة وبتحديده لهدفه (وهو دراســـــة عملية الابداع لدى المصور بيكاسو ، على نحو ما مارسها فى قيامه برسم لوحة الجرنيكا) تمكن من الوصول الى عدة نتائج تم استعراضها فى دراسة سابقة (حنورة ، ١٩٧٩) وان كان الغرض الذى قدمه أرنهيم فى تقريره مما لايغنى عنه استعراض كهذا المشار اليه ٠ (Arnheim, 1962)

وفى مجال دراسة مسودات كتابة الرواية قام ليتـــز (Litz, 1961) بدراسة مسودات رواية يوليسيس لجيمس جويس ، متتبعا حركة الكاتب أثناء كتابته لروايته عبر المسودات المختلفة ، وكان هدفه دراسة التكنيك والتطور الذى طرأ عليه وعلى المعانى التى قصد اليها الكاتب ، أى أن هدفه لم يكن موجها أساسا لدراسة عملية الابداع لـــدى جويس ، بقدر ما كان موجها لدراسة المضمون والتكنيك لدى هذا الكاتب ٠

وفى المجال العربى قامت محاولتان : أولاهما محاولة سويف لدراسة مسودات بعض قصائد الشعراء المصريين بهدف الكشف عن ديناميات عملية الابداع لدى الشعراء ، والمحاولة الثانية ما قام به الباحث الحالى بدراسة مسودات بعض كتاب الرواية المصريين فى محاولة للكشف عن طبيعة عملية الابداع الفنى لدى كتاب الرواية المصريين (حنورة ١٩٧٩ ص ١٥٥) وقد أمكن باستخدام هذا الاسلوب ، سواء فى مجال نظم الشعر أو فى مجال كتابة الرواية تحقيق الهدف الذى رمى اليه الباحثان ، وهو اضافة عناصر جديدة من المعلومات لما تم توفره من خلال استخدام الاساليب الأخرى لدراسة عملية الابداع الفنى ٠

والمقصود عموما بتحليل المسودات هو الاشارة الى أسلوب دراسة المسودات التى يخلفها المبدع ، حينما يكون بصدد انتاج أحد أعماله الفنية ، وفحص اسلوب الكاتب ، وهو يكتب بلا تكلف ولا تعمد ، للكشف عن بعض العادات المتعلقة بحركته الذهنية وأسلوبه التعبيرى مما يفيد فى القاء الضوء على بعض جوانب عملية الابداع لدى هذا المبدع ٠

والواقع أن هذا الاسلوب ما زال فى مدارجه الأولى يحبو ، ولم تستقر له بعد القواعد التى يمكن أن تكون ملزمة للباحثين ، وهو اقرب الى الاجتهاد الشخصى منه الى الاسلوب ذى التقليد الراسخ ٠

ولكن اذا كان وصف هذا المنحى من مناحى البحث العلمى بهذا الوصف من الامور التى قد توحى بالتقليل من قيمته الا أنه من الضرورى الاشارة الى أنه بقدر التزام الباحث بالحيدة والاستبصار فى استخدام اسلوب ما تكون النتائج اضافة جديدة الى رصيد العلم ، حتى وان كان الاسلوب المستخدم ليس من الاساليب المطروقة والمتداولة بين جمهرة الباحثين ٠

والجديد الذى يمكن لنتائج استخدام هذا الاسلوب أن تمتد اليه يمكن توضيحها بما يلى :

١ ـ القاء الضوء على بعض الجوانب التى لا يمكن للاساليب الاخرى التى

سبق وصفها الوصول اليها ، من ذلك اسلوب المراجعة الذى يقوم بـه المبدع ، وهل يتم بعد الفراغ من كتابة المسودة كاملة أم أثناء العمل ، مما يكشف عن تسلسل أفكار الكاتب ، وتدفقه أو توقفه بسبب الغموض الذى يجتاح المجال عليه وقدرته على تجاوز هذا الغموض والاساليب التى يلجأ اليها المبدع للخروج من متاهات هذا الغموض ٠

٢ ـ طبيعة الحركة التعبيرية للمبدع من خلال خط يده وايقاعه فى الكتابة . وما قد يكشف عنه ذلك من ايقاع ذهنى ٠

٣ ـ المجال الجمالى الذى يتحرك فيه المبدع كما يتبدى من خلال التقطيع والوصل والتأخير والتقديم والتزيين ، مما يكشف عنه النص كما يراه الناس بعد الانتهاء منه تماما ٠

٤ ـ التردد الذى يصاحب سلوك المبدع عند قيامه بالكتابة وهو ما يظهر بوضوح فى المسودات المتتالية محذوفا أو مضافا أو مهملا ٠

٥ ـ الهاديات (١) التى يستعين بها الكاتب ، وهو ما يمكن استشفافه من التعليقات الهامشية التى يسجلها الكاتب فى هوامش النص أو أسفل أو أعلى الصفحات أو فى أى مكان اخر ، بقصد الافادة منها عند مواصلة الكتابة أو عند المراجعة أو للرجوع لاستثمارها فى موضع سبق من النص ٠٠٠

هذه هى الحدود التى يمكن أن يفيد منها الباحث باستخدامه أسلوب تحليل المسودات ٠ وكما هو واضح فانه من الصعب وجود بديل آخر ، اللهم الا توجيه عدة أسئلة الى المبدع فى سياق الاستبار أو الاستخبار ، وهو ما قد لا يمكن للكاتب أن يتذكره خاصة اذا وضع فى الاعتبار أن الحركة التعبيرية للانسان غالبا ما تكون حركة لا ارادية ٠ وتذكر مثل هذه الانماط من السلوك من الأمور التى كشف كثير من الدراسات عن صعوبتها .

---

(١) Cues.

(ب) عناصـــر التحليل :

سبق القول بأن الحدود التى يمكن للباحث أن يصل اليها فى استخدامه لهذا الاســـلوب واسعه ، ولكى يكون لحركة الباحث فيمـــه حقيقيـــة فمن الضرورى تحديد العناصر الاساسية التى سيعتمد عليها فى تحليله لمسودات الكتاب ، ويمكن ايجازها فيما يلى :

١ ـ البداية فى كل مسودة من المسودات ٠

٢ ـ النهـــاية ٠

٣ ـ طول العمل (أو حجمه) ٠

٤ ـ الحـــذف ٠

٥ ـ الاضـــافة ٠

٦ ـ الملاحظات الهامشية مما لايدخل فى صـــميم النص ولا يتعلق بالموضوع المثبت فيه ٠

٧ ـ خط الكاتب واختلافه من حيث البطء والســـرعة والجمال أو الاضطراب من مسودة لأخرى ٠

٨ ـ التعليقات المتعلقة بالنص ٠

٩ ـ الشخصيات وثباتها أو تغيرها من حيث الصفات أو الاســـماء أو الادوار ٠

١٠ـ الحوار ، وطريقة ادارته من مسودة لأخرى وخصائصه من حيث اللهجة أو الحدة أو المضمون ٠

١١ـ أى ملاحظات اخرى يلاحظها الباحث مما قد يضيف جديدا لتفسير عمليـــة الابداع ٠

(جـ) أداة التحليـــل :

بعد تحديد هذه الابعاد أعد الباحث دليلا تخطيطيا يشبه خريطة مادية تتضمن اسم الكاتب واسم النص وعدد المسودات وطول كل مسودة (عدد

الصفحات) وتاريخ كتابة كل منها (ان وجد) والمشكلات التى يثيرها عدم توفر بعض البيانات ٠

كذلك تم اعداد جزء من الدليل كاستمارة أو نموذج للتحليل يتضمن العناصر المشار اليها فيما سبق (عناصر التحليل) ، وكانت وحدة التحليل هى الفصل من المسرحية وكان الهدف من ذلك هو تجاوز بعض المشـــكلات الناشئه عن أن بعض النصوص كانت عبارة عن مسرحية ذات فصل واحد . كما أن بعض المسودات كانت ناقصة اما لفقد جزء من المســـودة ، أو لان الكاتب استخدم جزءا منها فى مسودة تالية (خاصة اذا وجد الكاتب أن هذا الجزء لم يطرأ عليه تغير يذكر . بحيث أن استخدامه سيوفر عليه جهدا اضافيا لا داعى له) وهذه فى حد ذاتها نتيجة ذات قيمة تتعلق بالاقتصاد فى الجهد الذى يبذله الكاتب وهو يعيد كتابة مسرحياته ، ويتعلق من ناحية أخـــرى بالاطار أو السياق المزاجى الذى يكون مسيطرا على الكاتب وهو يضطر لاعادة كتابة بعض أجزاء مسرحيته ٠

وقد تم تكوين هذا الدليل ، بعد مراجعة الدراسات الســـــابقة التى استخدمت أسلوب تحليل المسودات ، من حيث المنهج والنتائج ، خاصـــة وأنه سبق القول أن هذا الاسلوب ما زال حتى الآن فى طور التجريب ، ولكن هذا لا يمنع من الافادة مما يمكن الوصول اليه من نتائج ، ما دام الباحث على يقين من أنه لن يزيف حقيقة أو يقهر اشارة أو يتجاوز الى اعطاء تفسير ليس ثمة اشارة مؤكدة الى أنه مما قصد اليه الكاتب ، أو الى أنه مما لايدخل فى صميم العملية الابداعية ، وهوالأمر الذى كثيرا ما يفسر نتائج العديد من الدراسات التى تستخدم بعض الاساليب الاسقاطيـــــة أو الذاتية ، والتى لا تصنع ضوابط موضوعية تحكم حركتها ٠

وفى هذا المجال ، ينبغى الاشارة الى أن استخدام هذا الاسلوب ليست له علاقة بما يستخدمه البعض من أساليب دراسة الخط الانسانى (دراســـات الجرافولوجى) وعلاقة ذلك بخصائص الشخصية والقدرات العقلية وما الى ذلك من مترتبات ٠

ان الهدف من استخدام أسلوب تحليل المسودات كما سبقت الاشارة هو الكشف عن بعض العادات السلوكية التى لها علاقة بديناميات عملية الابداع دون التورط فى أى تفسير أو استنتاج يتعلق باسقاطات على شخصية المبدع أو هواجسه أو امراضه ... الخ ٠

(د) مادة التحليل واستغلالها :

المادة المستخدمة فى تحليل المسودات فى هذه الدراسة تتكون من :

١ ـ أربع مسودات لمسرحية من فصل واحـــد كتبها الكاتب أحمد عبد المعطى ، وكان العنوان الاخير الذى استقر عليـــه رأى الكاتب هو « قيام وسقوط السيد ضبوش » والمسرحية تم عرضها عرضا تجريبيا فى معهد الفنون المســـرحية ٠

وقد قام الباحث باعادة ترتيب هذه المسودات بالاستعانة بالملاحظات التى دونها الكاتب على صفحات المسودات ، وكانت الملاحظات متعلقة بتاريخ كتابة كل صفحة ، وأرقام الصفحات ، وبعض الملاحظات الهـامشية المتعلقة بالنص ، وبعض الملاحظات الأخرى التى ليس لها علاقة بالموضـــوع الذى وردت فيـــه ٠

كذلك قام الباحث بعمل عدة استبارات مع الكاتب ، بقصد استكشاف بعض الجوانب الغامضة فى المسودات ، كتغيير بعض الاسماء ، وسقوط بعض الشخصيات وظهور شخصيات أخرى ، واختفاء فقرات كاملة دون أن يرد بديل لها ، وتعديل خطة كتابة المسرحية من مسرحية ذات ثلاثة فصول الى مسرحية من فصـــل واحد ، وغير ذلك من أمور كشفت عنها اللقاءات التى تم عقدها مع الكاتب ٠

وبعد الانتهاء من ترتيب المسودات قام الباحث بمراجعتها صفحة صفحة والمقارنة بينها واثبات الملاحظات التى تعن له فى دليل التحليل ، مع الرجوع الى الكاتب اذا ما تطلب الأمر ذلك ٠ وبعد أن انتهت عملية المقارنة واثبات الملاحظات تم تبييض البيانات المتجمعة لاستغلالها عند عرض النتائج ٠

٢ ـ ثلاث مسودات لمسرحية « عالم على بابا » للكاتب نبيل بدران ٠

والمسرحية من ثلاثة فصول ، وقد تم عرض المسرحية فى المســـرح الحديث فى شتاء وصيف سنة ١٩٧٦ ٠

وهذه المسرحية تمت كتابتها فى العام السابق على عرضها ، وقد اتيح للباحث معاصرة الكاتب وهو يقوم بكتابتها ، وتمت مراجعة بعض الصفحات قبل أن يتم الكاتب كتابة المسرحية ، وكانت المسودتان الاولى والثانية هما المسودتين اللتين اتيح للباحث أن يشهد فيهما حركة المبدع اثناء نموها ، أما المسودة الثالثة فقد تمت دون معاصرة من الباحث ، واتيح له بعد الانتهاء من كتابة المسرحية واعدادها للعرض الاطلاع عليها ، كما سمح الكاتب للباحث باستخدامها مع المسودتين الأولى والثانية فى أغراض التحليل ٠

قام الباحث ، بمشاركة من الكاتب ، باعادة ترتيب المسودات حيث انها مكتوبة جميعها على ورق مفرد مما تسبب فى فقد بعض صفحاتها ، وبعـــد الاستقرار على الترتيب ، قام الباحث باجراء المقارنات على نفس الأسس السابقة ، وتم اثبات الملاحظات المتجمعة فى دليل التحليل وبعد مراجعـــة الملاحظات قام الباحث بعقد عدد من الجلســـات مع الكاتب ، وتم فى هذه الجلسات اجراء استبارات تعلقت بحركة المبدع وهو يكتب من خلال الرجوع الى المسودات ، كما تمت مناقشة بعض المسائل الأخـــرى التى تفرعت من المناقشات الأولى ٠

كان الباحث يسجل حرفيا الحوار ، وقد تم تحليل هذا الحوار فيما بعد بأسلوب تحليل المضمون ، بالاضافة الى النتائج التى تم الحصول عليها من تحليل المسودات مما سوف يرد فى عرض النتائج ٠

خـــاتمة :

الى هنا يكون قد تم استعراض مشكلة الدراسة والافتراضات المبدئية التى تم تصورها كاساس لتفسير عملية الابداع لدى كتاب المسرحية ٠

تم بعد ذلك استعراض اسلوب تحديد العينة التى تم استخدامها فى هذه الدراسة ، وقد تكونت من مجموعة من الكتاب المصريين والكتاب الاجانب٠

وفى الفصل الثامن تم استعراض الادوات المستخدمة فى الدراسة وهى : الاستخبار والاستبار وتحليل المضمون وتحليل المسودات ، وقد تم استخدام اسلوب تحليل المضمون كوسيلة لتحليل البيانات التى تم تجميعها من أسلوب الاستبار ، سواء تم هذا الاستبار عند تطبيق الاستخبار فى موقف مواجهة، أو على استقلال ، أو عند مناقشة بعض جوانب المسودات ، كما تم استخدامه لتحليل بعض الوثائق التى نشرت لعدد من كتاب المسرحية ٠

وعند استعراض الأدوات ، تم كذلك عرض الاجراءات التى تمت لتطبيق هذه الأدوات وتحليل البيانات المتجمعة للباحث ٠

* * *

الباب الثالث

النتائج وتفسيرها

الفصل التاسع : عرض النتائج : أولا : الاستخبار ٠

الفصل العاشر : عرض النتائج : ثانيا : الاستبار وتحليل المضمون للاعترافات ٠

الفصل الحادى عشر : عرض النتائج : ثالثا : تحليل المسودات

الفصل الثانى عشر : مناقشة وتعليق

الفصل الثالث عشر : الخصائص النوعية للابداع الفنى فى المسرحية

الفصل الرابع عشر : خاتمة ٠

* * *

الباب الثالث

النتائج وتفسيرها

« تمهيد »

فى دراسة كهذه أوشكت على الوصول الى نهايتها : لا يكون أمام الباحث مفر من الاعتراف بأنه ليس ثمة ما يدعو الى الاعتقاد بانها تضع كلمة النهية فى البحث فى مشكلة الابداع الفنى ؛ فالمجال خصب ، ولا يمكن لاحد أن يجارز الحقيقة اذا قال أنه فى بداياته الأولى ...

من هذه المسلمة أو البديهية يتقدم الباحث ليعرض النتائج التى حصل عليها باستخدام الأساليب المتقدم ذكرا . وفى حدود هذه المسلمة يعترف الباحث بأن النتائج التى أمكن الوصول اليها تمثل خطوطا فى مجال مازال محتاجا الى المزيد من الفحص والتقصى على نحو ما سوف يلى عرضه فى فصول خمس : الفصول الثلاثة الأولى منها تعرض للنتائج عرضا محايدا كما تم الحصول عليها من خلال أدوات الدراسة ، والفصل الرابع خصص لمناقشة وتفسير النتائج ، ثم يلى ذلك فصل نحاول من خلاله باستخدام الآراء الحية لبعض الكتاب المحدثين الوصول للخصائص النوعية لعملية الابداع فى المسرحية .

والنتائج التى تمكنا من الوصول اليها تنقسم الى عدة أقسام :

(أ) فمنها نتائج تتعلق بالاستخبار ، وهذا القسم يمثل الجسم الأساسى للنتائج حيث أن طول الاستخبار يصل الى (٥١٦) سؤالا ، والتحليلات التى أجراها الباحث ، أمكنها أن تعطى قدرا كبيرا من التنويع ،

الذى قصد اليه الباحث ؛ بهـدف النظر الى الظاهرة من أكثر من زاوية ، وفى هذا المجال قام الباحث بجولة خلال نتائج الاستخبار، وتم تصنيف اجابات الكتاب على الأسئلة بحيث أمكن الوصول الى تجميعات يضمها قدر معقول من التجانس ووحدة الاتجاه ، وقد كان هذا واردا منذ تصميم الاستخبار بحيث يغطى المحاور التالية :

١ ــ الأساس النفسى الفعال ؛ اى المكونات الرئيسية للجانب الابداعى عند المبدع كأن يكون المبدع مستعدا وقابلا للاتجاه الى الابداع ، وتنمية هذا الاستعداد ودفع هذا الاتجاه بالتدريبات والممارسات ؛ فيخطو خطوة تالية بأن يتجه الى نوع معين او عدة انواع (متقاربة) من مجالات الأداء الابداعى ؛ يحاول فيها الوصول الى درجـــة مقبولة من التفوق بحيث يصير بين الناس معروفا بهذا الاتجاه ، فاذا تم له ذلك تقدم خطوة ثالثة نحو عمل محدد ، قصيدة معينة ، او مسرحية بذاتها او رواية محددة . يبتدع فكرتها أو ينسج خيوطها ، أو يرفع قوائمها ... وعلى هذا يكون هذا الأساس النفسى الفعال هو البداية بمستوياته الثلاثة المستوى العام (الاستعداد او الاتجاه الابداعى) والمستوى الخاص (الابداع فى الرواية أو المسرحية مثلا) والمستوى النوعى (اى ابداع مسرحية معينة) .

٢ ــ المحور الثانى لنتـــائج الاســـتخبار يتعلق بالاطار المعرفى للمبدع ، من حيث قدراته العقلية والعمليـــات الذهنيـــة والتفكير وغير ذلك من جوانب ، يطلق عليها تجاوزا الاطار المعرفى لعملية الابداع .

٣ ــ الجانبان أو المحوران الثـــالث والرابع ويتعلقان بالجانب الدافعى والمزاجى لعملية الابـــداع ، كسياق يدفـــع المبدع عموما ، ويدفعه الى موضوعات بعينها خصوصا ، وفى نقطة معينة يلتقى عندهـــا الزمان والمكـــان والانســـان على وجه اخص فى عمل معين .

٤ ــ والمحور الرابع هو المجال الجمالى للمبداع ، من حيث تفصيلاته والايقاع الذى يمضى به فى عملية الابداع ، وعلاقة ذلك بالأبداع أو عدم

التجويد ، وغير ذلك من جوانب مما سوف يأتى تفصيله فيما بعد .
. وهذه المحاور أو الأبعاد هى نفسها أوجه الاساس النفسى الفعال بمستوياته الثلاثة وتفاعلها معا يمكن أن يفسر نشوء واستمرار عملية الابداع .

(ب) نتائج الاستبار وتحليل المضمون :

وهذه النتائج ستعامل على مستوى واحد حيث أنه تم دمج البيانات التى تم الحصول عليها من خلال الاستبار ؛ ومن خلال الوثائق التى اذاعها أو خلفها الكتاب عن عملية الابداع كما تتم لديهم عند الكتابة للمسرح ؛ وبهذا الدمج اصبح لدى الباحث عينة تتكون من خمسة عشر كاتبا من المصريين والأجانب وقد تم فى الباب السابق شرح الظروف التى من خلالها اتخذ هذا القرار ، على أن هذا الدمج الذى تم لامكان الحصول على قدر معقول من التباين أو الاتفاق بين الكتاب لن يمنع من الافادة من كل نص على حدة كمادة للاستشهاد بها على صلاحية فكرة أو عدم صلاحيتها عند عرض النتائج .

(ج) نتائج تحليل المسودات :

هذه النتائج ذات شقين : شق تم تضمينه فى استمارات تحليل المضمون للاستبارات التى تمت مع الكتاب ، وشق آخر يتعلق بما أمكن للباحث ملاحظته على نفس الوثيقة . وسوف يتم استعراض هذه النتائج بشقيها معا مع الافادة من الشق الثانى على انفراد حسبما تقضى به الظروف .

والاسلوب الذى سوف يتبع فى عرض النتائج هو عرض كل منها على استقلال فى فصل مستقل لأن أقرب الامور لمنطق الاشياء هو عرض الفكرة متكاملة من خلال النتائج التى أمكن الحصول عليها من كل أداة ، ثم الانتقال بعد ذلك الى الفكرة التالية ؛ وهكذا داخل اطار نتائج كل أسلوب من الاساليب المشارة اليها . ثم يلى تعليق ومناقشة فى فصل آخر يربط المتناثر منها ويفسر ما قد يتباين .

ولأن حجم الجداول كبير ، ووضعها فى سياق عرض النتائج سيكون

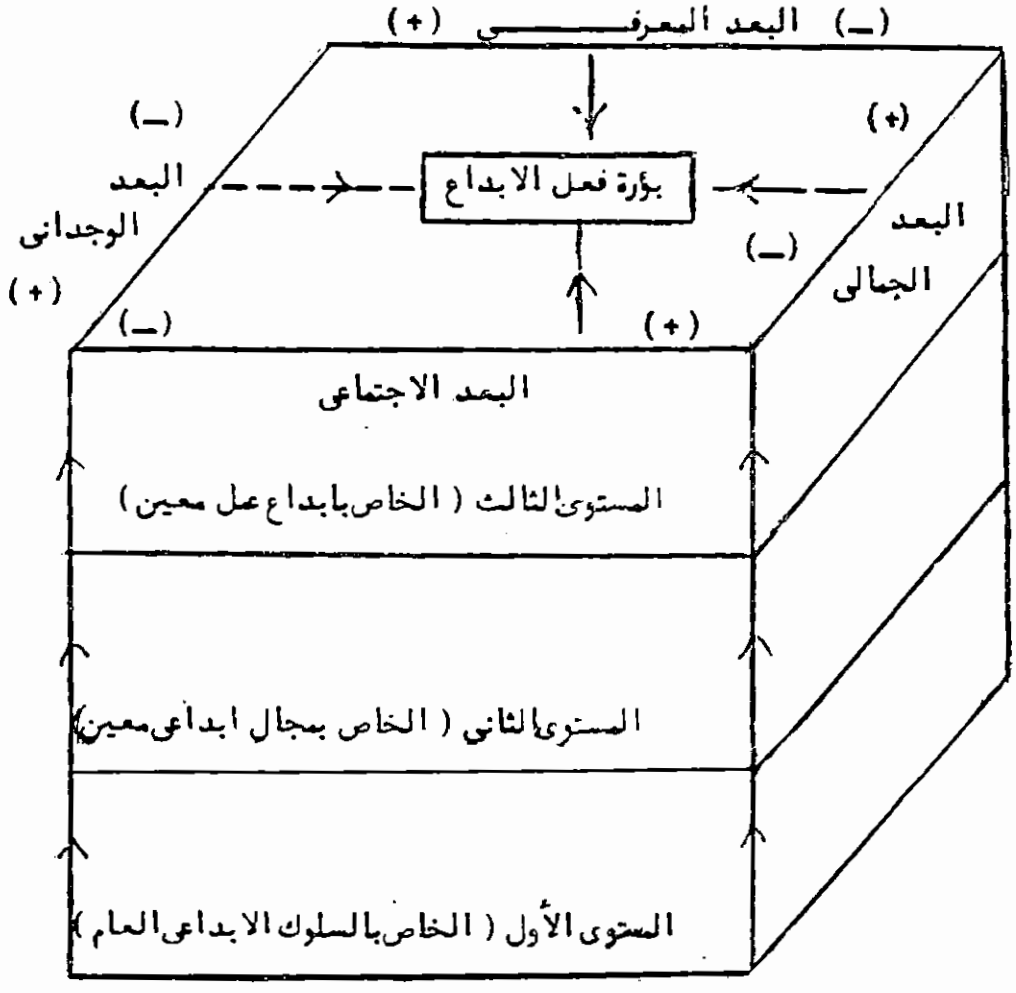
أمرا مشتتا بالنسبة للقارىء ، فقد رؤى أن تلحق النتائج بجداولها فى نهاية الدراسة . ويشار اليها بأرقامها المعروفة بها من حين الى حين .

وستكون طريقة عرض النتائج هى ترجمة النتائج الاحصائية والوصفية الى أفكار تدعم القضية المعروضة سواء كان هذا الدعم ايجابا أو سلبا . وان كان هذا لا يمنع من محاولة الربط أحيانا بين العناصر التى قد تبدو مفككة من خلال ابداء الرأى الخاص للباحث .

وبعد عرض النتائج فى فصول ثلاثة سيلى فصل رابع تناقش فيه نتائج الدراسة وتفسر على ضوء المحاور الرئيسيه التى أمكن استخلاصها عند عرض النتائج وفى ضوء ما سبق استعراضه من نتائج الدراسات التى دارت فى مصر والخارج حول عملية الابداع وما يتعلق بها من جوانب سيكولوجية أو اجتماعية . وسوف يتضمن هذا الفصل بعض التعليقات التفسيرية التى يمكن أن تبلور فى النهاية مضمون النتائج واتجاهها . ثم يلى ذلك فصل أخير فيه وجهه نظر فى تفسير الأساس النوعى لعملية الابداع فى المسرحية .

يلى ذلك كلمة أخيرة ، تختتم بها هذه الدراسة تتضمن تقييما للدراسة الحالية والمشكلات التى اثارتها ، والنتائج العامة التى توصلت اليها ، والمدى الذى يمكن أن تمتد اليه بالتطبيق أو الافادة الميدانية .

(توهج الأساس النفسى الفعـــــال)



يلاحظ وجود : (أ) ارتقاء عبر المستويات الثلاثة .
(ب) تفاعل بين طرفى كل بعد (ـ) ، (+) بما يسفر فى النهاية عن خلاصة أو عائد أو ناتج يتوهج فى بؤرة فعل الابداع .

الفصل التاسع

عـــرض النتائـــج

أولا : الاستخبـــار

سيتضمن هذا الفصل عرضا للنتائج التى توفرت من هذه الدراســة بواسطة الاستخبار ، وستمضى خطة عرضها على أساس تناول المشكلة من عدد من الزوايا : المعرفية والزاوية المزاجية والزاوية الاجتماعية والزاوية الجمالية ، وسيسبق ذلك تمهيد لعرض النتائج المتعلقة بالاساس النفسى الفعال الذى تم وضعه كافتراض مبدئى لتفسير عملية الابداع من حيث انه المحور الرئيسى الذى تدور من حولة العملية بأبعادها المتحددة ومستوياتها التى سبق ذكرها .

الاساس النفسى الفعال

حاولنا فى الاطار النظرى ان ننظر الى السلوك عموما والى السلوك الابداعى على وجه خاص من منطلق توحد الســلوك وتكامله فاذا زادت درجة التوحد والتكامل وصل السلوك الى درجة التوهج ليس على سبيل المجاز ، ولكن على سبيل الواقع والتحقيق ، ونتج عن هذا أساس فعال نشط يكون بمثابة ملتقى يلتقى عنده ومن خلاله :

١ ــ الارتقاء عبر المستويات المختلفة منذ النشــأة الباكرة ومرورا بالاتجاه نحو تخصص معين فى مجال الابداع ووصولا الى الوقوف على شاطئ بحر العملية الابداعية .

٢ ــ التفاعل بين الابعاد الاساسية الاربعة للسلوك (المعرفى والجمالى والوجدانى والاجتماعى) سواء كان هذا التفاعل بين كل بعد وآخر أو بين طرفى كل بعد .

والتفاعل يهدف أساسا فى عملية الابداع الى الوصول الى حالة وفاق وتكامل بدلا من الصراع والتنافر ، كما أن كل بعد يحتوى على العديد من الاستعدادات والخصال والظروف . وكل منها له طرفان أو نطرفان من ذلك على سبيل المثال :

(أ) الاصالة المتطرفة مثلا يقابلها فقدان الاصالة تماما .

(ب) المرونة الزائدة يقابلها التحجر والتصلب .

(جـ) الانبساط يقابله الانطواء .... الخ .

(د) مهارة ودقة التشكيل يقابلها انعدام القدرة التشكيلية تماما . الخ

ورغم علمنا بأن هذا التطابق الحالى غير قائم فى الواقع الا اننا قصدنا بالطبع تصوير حدود موقف التفاعل وطبيعته بين طرفى كل متغير داخل كل بعد من الابعاد الاربعة .

ولسنا نقصد بالطبع أن التفوق العقلى الزائد عيب أو غير مطلوب أو معوق ، كلا أن كل مانقصده هو الكشف عن الاسلوب أو الوضع الامثل الذى يسيطر من خلاله المبدع على فعل الابداع اى بايجاز كيف يمكن له أن يسيطر على هذا التفوق ويسخره لخدمة الفعل ويتجنب الغلو فى مطالب التجويد والشطط فى المثالية المفرطة فى التشكيل مما قد لا يصبح واقعا قابلا للتحقيق .

وتدل نتائجنا وكذلك الاطار النظرى الذى تقدمنا به بين يدى هذه الدراسة على أن التطرف الحاد فى اى بعد أو اى متغير فى اتجاه أو آخر لن يؤدى الا الى حالة من العجز التام عن الابداع بمعناه المتحقق فى عمل معين ، اما حالة التفاعل الايجابى الذى يتجاوز التطرف والسلبية فهو مما يساعد المبدع على السيطرة على متغيراته فى مواضعها الايجابية ، الامر الذى

يؤدى الى التقائها فى بؤرة الابداع كما يوضح الشكل . وسوف نقدم فيما يلى النتائج التى توصلنا اليها من تحليل اجابات المبدعين على أسئلة الاستخبار لعلها تلقى بعض الضوء على طبيعة هذا الاساس .

١ ــ الاساس النفسى الفعال كمحور لعملية الابداع

يضم هذا القسم ٧٧ سؤالا من أسئلة الاستخبار يعرضها الجدول رقم ١ ــ أ من نتائج الاستخبار وهى موزعة فى ثنايا أسئلة الاستخبار ابتداء من السؤال رقم ١٠ حتى السؤال رقم ٤٨٨ وقد تناولت عدد الاجابات الصحيحة على أسئلة الاستخبار . كما أن اتجاه الاسئلة لم يكن موحدا بحيث يمكن أن يوحى باتجاه معين يدفع اليه الكاتب المسرحى عند الاجابة .

وقد جاءت النتيجة العامة للاجابات على النحو التالى :

أجاب على الاسئلة أعداد من الكتاب كانت تصل فى كثير منها الى العدد الكلى للكتاب الذين اشتركوا فى الاجابة على أسئلة الاستخبار وهم ١٨ كاتبا .

ــ عدد الاسئلة التى وضح منها وجود فروق فى اتجاه الاجابة ، سواء بالنفس أو الايجاب أو غلبة فئة من الاسئلة ذات اكثر من فئتى اجابة بلغ (٦٩) سؤالا من ٧٧ سؤالا * .

ــ عدد الاسئلة التى أشارت الى اتجاه معين ولكن لم تصل الى مستوى الدلالة المقبول احصائيا (٨) أسئلة .

ــ حدث احيانا اجماع على اجابة معينة وفى هذه الحالة وبحساب قيمة كا ٢ ورغم عدم الحاجة الى حسابها فى مثل هذه الحالات وقد كانت ،

---

* وفقا للمعادلة التى أوردها ادواردز $X^2 = \sum_{i}^{c} \left(\frac{(fi - Fi)^2}{Fi} \right)$ ،

(حيث fi = المشاهد ، Fi = المتوقع ، Σ = المجموع ، X^2 = كا٢

(Edwards, 1971 p. 57)

قيمة كا ٢ تصل الى ان تتساوى مع الافراد الذين اجمعوا على اجابة معينة .

ـ والاجابات التى يضمها الجدول (١ ـ أ) وضعت فى الجدول وفقا لتسلسلها الأصلى فى الاستخبار وبالتالى فانها تطرق الموضوع فى اكثر من موضع . وفيما يلى استعراض لاتجاه هذه الاجابات :

ـ تكوين الاساس الفعال يبدأ من الصغر ويستمر ، ويمكن استنتاج ذلك . من الاجابات على الاسئلة ١٠ ، ٢٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ . وهى تدور حول النشأة التى نشأها الكاتب وما اذا كانت قد تعرضت لمؤثرات من نوع ما جعلت الكاتب معها يتجه وجهة ادبية . وفى الاتجاه للكتابة للمسرح بالذات ، كما أن الاسئلة التى وجهت الى الكتاب طرقت موضوع المنتجات الخيالية التى تعرض لها الكاتب المسرحى فى شكل حكايات قديمة واساطير كان يستسقيها واستمراره على هذا الحال حتى الان ، بما قد يشير الى أن هذه الصفة مستمرة . كذلك تطل عالقة بذهن الكاتب فترات طويلة ، ويشير الكتاب فى اجاباتهم على السؤال رقم ٤٩ الى انهم افادوا من مادة هذه الخرافات والاساطير والحكايا القديمة فى النصوص التى ألفوها للمسرح . ولكن فى اتجاه الفعل الايجابى وليس فى اتجاه الاجراء الفردى .

ـ تشير الاسئلة كذلك الى وجود مواقف معينة تنشط فيها افكار الكاتب (س ٥١) والكاتب يتعمد استثارة أفكار معينة خلال مثل تلك المواقف (٥٣) وهو يلاحظ أن هذه الافكار تلح عليه بعد الموقف الذى ثارت أو استثيرت فيه (٥٤) . وهذا الالحاح متعلق بموضوع الاساس

ـ والكتاب يعترفون بأن هذه الافكار تطرأ على خواطرهم واذهانهم خلال ما ينبت أو ينمو ويتطور ويرتقى شيئا فشيئا الى حد التماسك خلال جلسات الكتابة ، ليس ذلك فحسب ، بل أن أجزاء منها تتسلل الى مايكتبون من مسرحيات (٥٥ ـ ٥٦) . وهنا نلاحظ أن المبدع صار هو وفكره وخواطره ودوافعه شيئا واحدا يدور حول الموضوع الابداعى .

وجميع الاجابات دالة احصائيا بعد مستوى (٠,١) فيما عدا السؤال رقم ٥٣ فهو دال فيما بعد (٠,٥) .

وان اشارت هذه الاجابات الى شيء محدد فانها تشير الى أن الكاتب سواء كان يعمل ، أو خارج موقف العمل ، فهو منفتح على الخبرة ، ليس من أجل الاستمتاع أو التسلية أو قضاء الوقت ، ولكن بهدف تكوين أساس وتنمية هذا الاساس فى اتجاه محدد ، هو أتجاه كتابة المسرحية ، وربما فى اتجاه كتابة مسرحية بذاتها ، وهذا يلتقى مع ما ورد فى الفقرة السابقة من تفتح المبدع على الخبرة الخيالية منذ البدايات الباكرة فى حياته واستمرارها معه الى الوقت الحالى كذلك بهدف التكوين والتنمية فى اتجاه التجويد الابداعى .

تشير نتائج الجدول أيضا فى الاسئلة ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٢ ، (د = ٠,١) الى افادة الكاتب من مصدر آخر هو ما يدور خلف الكواليس فى المسرح وظروف العرض المسرحى ، والمقصود هنا هو الاجراءات الفنية المتعلقة بالاخراج والصوت والاضاءة والديكور ، وادارة حركة الممثلين على خشبة المسرح ، والموسيقى والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من الجوانب التى تعتبر جزءا لا يتجزا من المسرحية المعروضة . وهنا يمكن ملاحظة وجه الاختلاف بين عملية الابداع فى المسرحية (خاصة فى كتابتها) وبين عمليات الابداع فى الفنون الادبية الاخرى ، فاذا كان الشاعر — كما ورد لدى سويف من خلال نتائج دراسته لعملية الابداع لدى الشعراء — يهدف بقصيدته الى الوصول الى حالة التكامل الاجتماعى المعبر عنها بحالة النحن تجاوزا لحالة الانا والانت ، أو تجاوز التطرف الى الفردية أو الذوبان فى الآخر ، اذا كان ذلك كذلك ، فان الامر يبدو أن المبدع يكتب رسالة والرسالة موجهة ، تمليها عليه امكانياته ومزاجه ، والاطار النفسى والاجتماعى الموجود فيه ... الى هنا وعلاقته بالآخر علاقة باطنية ، أى نابعة من فكره وخياله ومزاجه (متأثرا بالطبع بمصادر خارجية) ولكن عند كاتب المسرح ينتقل الامر نقلة أخرى فهناك عناصر مادية موجودة فى اطاره وهو يكتب وهذه العناصر فى مقدمة افكاره ... وقبل أن يكتب فهو يتمرس على التعامل

معها والتعلم منها الى أن يصـــل الى درجة المعايشـــة الكاملة لها والالفة التامة بها وبدون ذلك فـــان ما يكتبه للمسرح قد لا يجـــد ســـبيله الى التنفيذ بسبب عدم وضع هذه المتغيرات فى الاعتبار .

هذا فضلا عن أن احتكاكه بهذه المصادر مما يزيد من رصـــيده الفنى ويعاونه على تجاوز مشكلات تبرز احيانا وهو يكتب اى أن المعرفة بهذه المتغيرات ليست فى حـــد ذاتها من أجل تجـــاوز مجموعة من القيود ، وانما بالاضافة الى ذلك ، من أجل اســـتثمار ما تتيحه هذه المتغيرات من امكانات فى العملية الابداعية .

ـــ يعرض نفس الجدول (١ ـــ أ) بعد ذلك لنتائج عدد من الأسئلة تتعلق بالفكرة الاساسية للمسرحية ، وعدد الاسئلة التى تتعامل مع هـــذا المتغير ١٧ سؤالاً وهى تشير فى معظمها الى مستوى مقبول من الدلالة بعد ١٠و٠ و ٢٠و ماعدا ٣ اسئلة دلالاتها بعد ١و٠ ؛ ٢و٠ وان كان اتجاه الاجابةفى هذه الأسئلة الثلاث مما يدعم الاتجاه العام للاجابة على باقى الأسئلة التى تبدأ بالسؤال ٨٢ الى السؤال ١٧٤ مرورا بباقى الأسئلة .

والاجابات تشير الى ان الظروف التى بزغت من خلالها فكرة المسرحية الأخيرة مازالت واضحة لهم (وهى ظروف تختلف من كاتب الى آخر) ولكن هناك اجماعا (س ٨٤) على أنهم جميعا أحسوا بالفكرة حين جاءتهم وقدروا أنها تصلح لفكرة مسرحية . اى أن عالمهم صار أقرب ما يكون الى عالم المسرح : افعال واشخاص وحوار وحوادث وحبكة واصوات واضواء وحركة وقد مر وقت قبل أن يبدأوا كتابتها س ٨٥ (١٥ نعم لا صفر) ، وهم يجمعون على أنهم فكروا فى هذه الفكرة على انفراد . وتشير الغالبية منهم الى أنهم ناقشوها مع آخرين قبل كتابتها ، كما يشيرون الى أنهم كانوا يناقشـــون جزئيات الفكرة مع الآخرين اثناء القيام بكتابة المسرحية ، الامر الذى ادى الى حدوث بعض التغير فيها بعد أن انتهوا من كتابتها بالمقارنة بمـــا بدأت به .

وتشير هذه النتيجة الى أن الاساس النفسى بابعاده المختلفه.(العامة

والخاصة والنوعية) تمارس انواعا من الفاعلية على مسار حركة المبدع ، فالفكرة لم تهبط كاملة ، بل اقصى ما يمكن قوله فيها انها فكرة صالحة كالبذرة الملائمة ، وقد تحوى قدرا معقولا من التماسك ، وهنا تكون مهمة الكاتب يسيرة الى حد ما ، وقد لا يكون الامر كذلك ، فيكذ المبدع حتى يجعلها على قدر معقول من الصلابة والتكامل .... وقد لا يفلح ، فينصرف عنها الى حين وقد يعود اليها ويناقشها بينه وبين نفسه أو مع غيره قبل الكتابة أو اثناءها ... بما يشير اليه ذلك كله من أن المبدع يروض نفسه ويروض الفكرة ويروض الآخرين ، بحيث يستوى الامر له ، ويمضى دون عوائق .

ويشير الكتاب الى وجود ظروف معينة تلح فيها الفكرة (٩٤) . اى هناك ارتباط بين وجود الظروف وانبعاث الفكرة فى الذهن . وغير خاف طبعا أن هذه دلالة على أن الفكرة جزء من كل ، وحضور الكل مما يدعو الى ظهور الجزء ، وربما يظهر الجزء دون أن يحضر الكل ، وهنا يلاحظ الغموض على المجال النفسى للكاتب ، وهو ما يدعوه الى القيام بعدد من التصرفات على نحو ما سبق ايضاحه لاستحضار المجال الكلى للفكرة .. ، بحيث تصير واضحه مفهومة وقابلة للتنمية . والكاتب لا يستبعد الفكرة حين تلح عليه ، بل هو يستبقيها : س ٩٦ . ويشير الكتاب فى اجابات الأسئلة الى أن هناك دوافع دفعتهم لكتابة المسرحية بناء على الفكرة الاساسية ،كما يشيرون الى أن افكار الكاتب الخاصة ، فى الفترة التى سبقت الكتابة ، كانت تدور حول موضوع الفكرة الاساسية للمسرحية وقد افادوا مما كانوا يفكرون فيه ، يلى ذلك حديثهم عن تبنيهم لافكار معينة يعرضونها فى مسرحياتهم ، وان هناك افكارا تأتيهم خلال فترة ما قبل الكتابة ، يشعرون بانها تصلح لأن توضع فى المسرحيه (س ١٠٥ ، س ١٧٤) وبالربط بين هذه الاجابات يمكن ملاحظة :

١ ــ وجود افكار اساسية يتبناها المبدع .

٢ ــ ورود الفكرة .

٣ ــ وجود دوافع دفعت المبدع للتفكير فى أن الفكرة تصلح للمسرح.

٤ ــ ورود افكار الى ذهن المبدع حينئذ تلتقى مع فكرة المسرحية
٥ ــ اثنـــاء الكتابة تأتى الافكـــار الى الكاتب ، ويحس انها ملائمة للموضوع .

اى باختصار ، أن الكاتب صـــاحب قضية ، وفكرة المسرحية تلائم قضيته ، وأفكاره كلها تدور من حول قضيته ، والمسرحية اداته للتعبير عن هذه القضية . وهنا يمكن ملاحظة الالتقاء بين الاســاس العام للابـــداع لدى المبدع (قضيته العامة ؛ ثم الاســاس الخاص ؛ اتجاهه الى المسرحية للتعبير عن قضيته ، ثم الاســاس النوعى واقتناصه فكرة معينة واستثمارها كأداة أو اناء يصب فيه قضيته التى تدور من حولها كل افكاره مدفوعة بدوافعه الخاصة) .

ــ يتعلق بذلك ما يشير اليه الكتاب فى اجاباتهم على الاسئلة المتعلقة بالقلق أو التوتر أثناء الكتابة وزيادة الوضوح والغموض فى الأسئلة ٢٠٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٤٦ ، ٢٥٠ ؛ والغالبية العظمى من الكتاب تشير الى أن التوتر يرتفع خلال جلسات الكتابة ، وأنه يكون بدرجة أكبر فى بداية الجلسات ، وينخفض عند نهاية الجلسة . كذلك يتضح من الاجابات أن كفاءة الكاتب تزيد كلما تقدم فى جلسة الكتابة ، وأن الوضوح يزداد مع المضى فى العمل . والرابطة الى تجمع بين هذه الاجابات هى أن القلق لدى المبدع يرتبط بالموقف ، وأنه يبدأ مشحونا به ، وهو يكون حتى فى المجال المعرفى قلقا ويزداد الوضوح عندما ينخفض القلق وتزداد الكفاءة فى الكتابة عندما يزداد الوضوح .

ــ فى الجزء التالى من أسئلة الجدول تجىء اجابات الكتاب موضحة جانبا آخر على درجة كبيرة من الاهمية بالنسبة لموضوع الاساس النفسى الفعال . هذا الجانب هو ارادة المبدع وانه محتفظ بارادته ازاء اى عوامل يمكن أن تصرفه عن قضيته ، فهو يريد التفاعل بين الشخصيات ، والشخصيات بعضها ممن يعرف فى الواقع وهو قادر على أن يطوع ما يعرفه من حـــوار خاص لهذه الشـــخصيات لخـــدمه المسرحية ، كذلك فان الكاتب يحافظ بارادته على افاق الشخصية وهى تنمو فى العمل المسرحى الذى يتكبه . وارادة الكاتب هنا ليست عاملا مجردا من الالتزام بالواقع فهو يستفيد مما

يعرف انه امور واقعية كما أن الخط الأساسى للمسرحية يمنحه امكانيات معقولة للمحافظة على هذا الخط المتسق سواء بالنسبة للفكرة أو بالنسبة للشخصية ، وهو يجيد رسم الشخصية اذا كان متعاطفا معها لانها تعبر عن وجهة نظره ، وقد كانت الشخصية المفضلة لدى الكـــاتب اكثر تأثيرا فى نمو المسرحية .

ومن الملاحظ على اجابات الكتاب على هذه الاسئلة (٨٤ ، ٢٨١ ، ٢٨٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٣٠٢ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، وكل الاجابات دالة فيما بعد ٠١و ، ٠٥و) ان هناك علاقة جدلية بين الكاتب والعمل الذى يقوم به ، الفكرة تتبلور ، وتأخذ مسارا معينا والشخصيات تتمحور حول الفكرة ، وهذه الشخصيات تحمل بذور نموها ، وهى تمنح الفكرة خصوبة تدعمها والفكرة تمنح الشخصيات ثراء يدفعها الى النمو ، والكاتب يملك الارادة لدفع كل ذلك والاندفاع به الى غايته .

يؤكد ذلك ما يشير اليه الكتاب (فى اجابات الاسئلة ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٦٢ ، ٢٦٣ ، ٣٧٦ وكلها دالة بعده ٠١و ٠٥و) من وجود تيار يضم الالفاظ والافكار فى قنوات تلتقى كلها فى مصب واحد ، هو العمل المسرحى ، فالالفاظ التى يستخدمها الكاتب تأتى فى ترابطات . والمعانى هى الاخرى تتابع تلقائيا ، وهذا الأمر يبدو انه يتم بصورة لا افتعال فيها بدليل ما تشير اليه اجابات الكتاب على (س ٣٥٤ ، د = ٠١و) من ان هذا التداعى اللفظى ، والفكرى لا يسبب اختلالا للمسرحية . وهـــذا التداعى أو التلازم ناشىء من انه قبل أن يجد طريقه الى الخروج قـــد مر بعملية تجهيز (١) فى عقل المبدع ، بحيث أصبح اداته الطبيعية ، وهو ما تؤكده اشارات الكتاب الى انهم عندما يراجعون لغات الشـــخصيات فى مسرحياتهم المختلفة يلاحظون أوجه شبه بينها ، كما انهم يلاحظون وجود لوازم لغوية تتكرر فى حوار الشخصيات . على أن هذا لايمضى دون جهد مدفوع من الكاتب ، حيث يشير معظم الكتاب فى اجابة السؤال رقم ٣٧٦ ،

---

(١) Processing

(د = ١٠و) الى انهم يبذلون جهدا للمطابقة بين الفاظ الحوار والمعنى الذى يقصدونه ، وهو ما يتمثل فى تطويع الحوار للمعنى المقصود . أى أن الامر هنا يتعلق بالاساس أو الفكرة المحورية للمسرحية بحيث أن كل ماعداها مسخر لخدمتها ، وكل العناصر تدفع الى الافصاح عنها ، واذا ما حدث واختل جانب منها ، بادر المبدع الى التعديل . والتعديل هنا يتم بتطويع الحوار .

وفى الجزء الباقى من أسئلة هذا القسم ويضم ٢٠ سؤالا تبدأ بالسؤال ٣٨٥ وتنتهى بالسؤال ٤٨٨ يلاحظ أن الاجابات الدالة فيما بعد ١٠و ٥٠و ١٥ سؤالا . ويوجد ٥ أسئلة تقترب من حدود الدلالة فى نفس الاتجاه المتوقع . وهى تشير فيما بينها الى أمر عام : هو تبنى الكاتب لوجهة نظر معينة وهو يكتب أى وصوله الى حالة التوحد حول موضوع أو توحد الموضوع حوله وانعدام الفواصل بينهما تماما ، وانه حين يبدأ الكتابة يكون ذلك واضحا فى ذهنه ، وهذا الوضوح يساعد المبدع على المضى ويساعده ايضا على الا يتناقض . والكتاب يشيرون الى ذلك فيما يتعلق بتكوين المشكلة بعد وضوح الفكرة الاساسية ، وتكوين الحل ، ومساهمة ذلك فى دفع العمل الى الامام ، وما يتعلق بذلك من أن الافكار التى يضعها المبدع وهو يكتب يكون واضحا له أنها تخدم هدفا ، خاصة فى بناء العمل المسرحى ، حتى العنوان ، يساعد المبدع اذا حدده من البداية على التقدم .

فى النهاية يشير الكتاب الى أنهم يعرضون ما يكتبون ، وأحيانا قبل الانتهاء من المسرحية ، على بعض الناس من أصدقاء أو أفراد أسرة أو نقاد لمعرفة صدى الموضوع والاستنارة بآرائهم .

وان دل ذلك على شىء ، فانما يدل على أن الفكرة لا تكتمل الا باغلاق الدائرة ، والاساس النفسى الفعال ليس شيئا جاهزا يهبط من السماء ، ولا هو مما يتفجر من ينابيع العقل وحده ، ولا هو مما ينبع تلقائيا من طبيعة العمل كما ينمو النبت من البذرة ... انه بجوانبه المتعددة يضرب بشرايينه وأوردته فى عدد من الجوانب ، وهو حين يصلب يمكن أن يمد المبدع بمبررات

استمراره ، كما ان المبدع بطاقته العقلية وتحمله المزاجى وايقاعه الفيزيقى وممارساته الجمالية يساهم فى بلورة هذا الاساس الذى يساهم بدوره فى صياغة وجدان وعقل المبدع . وهو ما سوف تتضح أبعاده بشكل أكثر تفصيلا عند استعراض الجوانب النفسية والاجتماعية لعملية الابداع معرفية كانت أم مزاجية أم اجتماعية أم جمالية ، أو تفاعلية .

(٢) الأبعاد المعرفية لعملية الابداع

ربما كان تصدير عرض النتائج بما أطلق عليه الاساس النفسى الفعال مصادرة على باقى النتائج . فهل يبقى شىء بعد الحديث عن الاساس النفسى الفعال لعملية الابداع وتحديد خصائصه ومراحله وأبعاده ومستوياته والكشف عن أنه يضرب بجذوره فى التنشئة النفسية والاجتماعية للمبدع ، وانه مسئول الى حد كبير عن اتجاه المبدع الى اختيار طريق الأبداع عموما ، ومسئول ايضا عن اتجاه المبدع فى لحظة من اللحظات الى الوقوف عند أمر من الأمور أو قضية من القضايا ومعالجتها ، بل وهو يفعل فعله فى مسار وخطوات عملية الابداع ، فهو الارضية التى يستند اليها المبدع ، وهو المحور الذى تنسج من حوله الخيوط ، وهو يحدد المدى الذى يمكن ان يمضى اليه المبدع ... هل يتبقى شىء بعد ذلك ؟

يبقى الكثير . أن كل هذا ، كما هو واضح ، يمكن ان يشير الى جوانب سيكولوجية ذات استقلال نسبى فى عملية الابداع ، ومن هذه الجوانب : الابعاد المعرفية لعملية الابداع والايقاعية التى تؤثر بالتأكيد فى عملية الابداع ، مما سوف يناقش فى مرحلة تالية ، كذلك يبقى مشهد الابداع ذاته بما فيه من تفاعل بين كل هذه الجواب وغيرها لتتم الولادة الفنية .

ومن ثم فان تناول عملية الابداع بعد ذلك لدى كتاب المسرح من خلال كل منظور سوف يساعد الى حد كبير على تجلية حقيقتها واماطة اللثام عن بعض غوامضها . وربما كانت البداية بالحديث عن الاساس النفسى الفعال مما يمكن أن يوجه الذهن الى خط معقول لفهم النتائج المتعلقة بعملية الابداع فى كتابة المسرحية .

واســـئلة هـــذا الجزء تتناول عددا من العمليات النفسية والقدرات الابداعية فى محاولة للكشف عن العلاقة بين كل جانب من هذه الجوانب وعملية الابداع لدى كتاب المسرحية ، مما أجمل تحت عنوان عام ، بقدر كبير من التجاوز ، هو الاطار المعرفى لعملية الابداع .

والجوانب التى يفحصها هذا القسم هى :

١ ــ الاستراتيجية العامة للكاتب .

٢ ــ اليقظة والتنبه .

٣ ــ التخطيـــــــط .

٤ ــ الادراك .

٥ ــ التـــــــذكر .

٦ ــ التـــــداعى .

٧ ــ التخيـــــــل .

٨ ــ الفهم والاســـــتدلال .

٩ ــ البداهه (الحدس) والاشراق .

١٠ ــ بعض القدرات الابداعية كالأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات ومواصلة الاتجاه .

وقبل استعراض نتائج الأسئلة التى طرقت هذه المناطق ، ينبغى الاشارة الى أن الهدف من هذا العرض ليس هو دراسة خصائص كل منطقة على حدة بل أن الهدف الاساسى من تناول الموضوع فى هذا السياق هـــو محاولة الكشف عن علاقة عملية الابداع بالابعاد العقلية للمبدع ، وذلك بهدف اماطة اللثام عن قدر هائل من الخداع والانخداع مارسة أو تعرض له كثير ممن درسوا موضوع عملية الابداع ، بخصوص ما سمى أحيانا بالالهام أو شيطان الفن أو ربات الوحى .. الخ مما كان يتصور البعض انه يضفى هالة

مضللة على المبدع وعلى سلوكه بحسبانه كائنا ذا نوعية خاصة أبعد ماتكون عن البشرية ، وقد كان هذا التصور فى الواقع مما ينتقص من قيمة الجهد المضنى الذى يبذله المبدع ، لكى يظفر بالجواهر المكنونة فى سياق الابداع الفنى .

١ ــ الاستراتيجية العامة للكاتب وايديولوجيته الأساسية :

تشير نتائج الاسئلة التى قدمت الى الكتاب لتقدير قيمة هذا الجانب كما يوضح جدول ٢/أ ، الى وجود اتجاه عام لدى غالبية الكتاب يصل أحيانا الى حد الاجماع على أن الكاتب يعمل من خلال استراتيجية فكرية ، تحكم نشاطه خلال عملية الابداع ، وتتمثل هذه الاستراتيجية فى أن الكاتب متعدد النشاط فى اكثر من مجال ، كما أن نشاطه يوجه دائما لخدمة عملية الكتابة خاصة قبل البدء فيها ، كذلك فان افكار الكاتب التى يعايشها فى الفترة التى تسبق كتابة المسرحية تكون ذات علاقة بموضوع المسرحية ، وهو يأخذ من هذه الافكار ما يلائم ما يكتبه ويضمنه المسرحية ، كما ان الكاتب يتبنى أفكارا معينة يعبر عنها فى مسرحياته ، وهذه تتكرر بصورة أو بأخرى فى كل مسرحياته ، وهى تعبر فى مجموعها عن وجهة نظر مسبقة .

والنتيجة المترتبة على ذلك كما تشير نتائج الاسئلة هى ورود لوازم لغوية معينة تتكرر فى حوار المسرحيات ، وهو ينتصر أحيانا لشخصية على أخرى حسما للصراع بينهما وهذا يتم خضوعا لضرورة فنية . وفى النهاية يشير الكتاب الى أنه مع تقدم الكتابة فانهم لا يشعرون بتناقض فى الفكرة الاساسية .

ويتضح من نتائج الاجابات على هذه الأسئلة ، وجميعها دالة فيما بعد ١.و ماعدا ثلاثة أسئلة ، منها سؤالان دالان بعد ٥٠و وسؤال (س ١٠١) تتجة أغلبية الاجابات عليها الى الربط بين بدء الكتابة والقيام بأنشطة معينة. وقيمة كا٢ = ٢و. ويتضح من هذه النتائج أن الكاتب يعمل فى اطار خطة أو

تخطيط طويل المدى ؛ وهذا التخطيط يتضمن انشطة وافكارا وافعالاوعاداتمما يوحى بأن الكاتب حين يكتب مسرحية لا يكون فى ذلك صادرا عن نـــزوة طارئة او رغبة عابرة ، فان فعل الابداع ليس الا نقطة على متصـــل من أصلا مما يسبقها وما يحيط بها من مدعمات ، مما يقوم به الكاتب واعيا أصلا مما يسبقها وما يحيط بها من مدعمات ، مما يقوم به الكاتب واعيـــا أو غير واع لتخصيب عملية الابداع وما ينتج عنها من نتائج .

أن العمل المسرحى لايتم دون ان تكون جذوره ضاربة فى تربة خصبة ؛ ودون أن تكون فروعه هى الاخرى ضاربه فى سماء المعرفة والاســـتبصار وبقدر كبير من العمق ومن السمو وهما مما يعبر عن ماضى الكاتب وحاضره فضلا عن مستقبله اى عن الذاكرة والادراك والخيال والعمليات المتخللة لكل عملية من هذه العمليات . فاذا اضيف الى ذلك انه فى مجال عمليـــة الابداع يكون كل ذلك خاضعا لاستراتيجية خاصة بالمبدع تنظم الاستقبال المعرفى . كما تنظم استثماو ما يتم استقباله ، كان من الممكن الى حد كبير فهم الارضية المعرفية التى تقوم عليها عملية الابداع ؛ وهى أرضية متأثرة الى حد بعيد بعدد كبير من المتغيرات كالتحضر والجنس والعمر (سعد ، ١٩٧٦ ، حسين ، ١٩٧٤ ، درويش ، ١٩٧٤) بما يضفى عليها صفتها المركبة والفريدة لدى كل مبدع ، وهو الأمر الذى سيرد تفصـــيله فيما يلى من صفحات .

٢ ــ اليقظـــة والتنبـــه :

المقصود باليقظة والتنبه فى هذا السياق هو الجهـــد الارادى الذى يبذله الكاتب من أجل اصطياد الأفكار الملائمة لموضـــوعه ، فالتنبه ليس أمرا مطلقا ، يتوجه الى جميع المصادر التنبيهية الممكنه فى البيئة الطبيعية والاجتماعية ، أو لما يطرأ على ذهن الكاتب من افكار أو اخيلة .. الخ بل هو موجه بالتحديد الى موضوع معين ، هو موضوع المسرحية ... وفى هذا المجال اجاب الكتاب على عدد من الأســـئله تدور حول هذه النقطة

ومتعلقاتها بلغت ٢١ سؤالا . منها عشرون سؤالا دالة فيما بعد ٠.١و ٠.٥و ؛ (١٨ بعد ٠.١و ، ٠.٢و بعد ٠.٥و) وسؤال واحد بعد ٠.٢و. ويوضح الجدول رقم (٢/ب) اجابات الكتاب وتشير اجاباتهم على هذه الاسئلة الى أن الكاتب يكون منصرفا بذهنه الى موضوع المسرحية ، سواء فى أوقات تريضه أو فراغه . فالافكار التى ترد اليه خلال ذلك تظل عالقة بذهنه فترات طويلة . وهى تلح عليه بعد انتهاء المواقف التى وردت فيها وهى كذلك تفيده عندما يجلس للكتابة . اذ يستمد منها بعض العناصر التى يخصب بها موضوع المسرحيه . ليس ذلك فحسب ، بل ان الناس الذين يقابلهم الكاتب فى الحياة يأخذ منهم ومن صفاتهم وتصرفاتهم ما يدعم به المسرحية ؛ كما أن قراءاته هى الاخرى تمده بزاد يستفيد منه فى الكتابة ..

ويذكر الكتاب أنهم يكونون متنبهين وهم يتقدمون من نقطة الى أخرى أثناء الكتابة ويكونون متنبهين الى اتساق البناء فى المسرحية ؛ وهذا التنبه يساعد على المحافظة على وحدة الموضوع .

كذلك يذكر الكتاب أن اندماجهم فى الكتابة لايصرفهم تماما عن التنبه الى مصادر خارجيه ؛ وهم يقرون أن علاقاتهم بالواقع تظل قائمة ولكن تعلقهم بموضوع المسرحيه الذى يكونون منشغلين بكتابته يظل ممسكا بهم أو يظلون هم ممسكين به .

٣ ــ التخطيط :

موضوع التخطيط فى الكتابه سبقت الاشارة اليه فى دراسه سابقة (حنورة ، ١٩٧٩ ، الباب الثالث) على اعتبار انه من الملامح الاساسية لعملية الابداع وهذا يعنى أن العملية لاتتم بشكل غير هادف ، فالهدف يكون موجودا عند الكاتب سواء بشكل تام أو بشكل عام ووفقا لدرجة تحدد الهدف تكون درجة التخطيط التى يقوم بها الكاتب من البداية .

وفى الدراسة الحالية تم توجية عدد من الاسئلة الى الكتاب (١٨ سؤالا) يعرضها ويعرض الاجابة عليها الجدول (٢ / ج) ومنه يتضح أن ستة

عشر سؤالا جاءت الاجابات عليها داله بعد مستوى ٠,١ و ٠,٠٥ و . وجاءت اجابات سؤالين منها دالة بعد مستوى ٢و . والاجابات تشير فيما بينها عموما الى وجود اتجاه للتخطيط لدى كتاب المسرحية ، بمعنى انهم يبدأون بالاعداد لخطوات معينة يتخذونها تمهيدا لخطوات تالية ، وهذا واضح من حرصهم على رسم لغة متميزة لكل شخصية ، وحرصهم من البداية على تنمية الحدث فى اتجاه محدد ، ويذكر الكتاب أنهم حين يفعلون ذلك فان الذى يرسمونه من البداية يتحقق . كذلك يقرر الكتاب أنهم من البداية يتبعون اسلوبا محددا فى اختيار الشخصيات ، بما فى ذلك رسم صفاتهم كالعمر والمهنة والسمات المزاجية .. يذكرون أيضا انهم يخططون للظروف التى تدخل فيها الشخصية الى المسرحية ، واذا حدث ودخلت شخصية رغما عنهم فان ذلك يؤدى الى تغير جزئى فى الخطة الاساسية .. وهذا يوضح أن الالتزام بالخطة الموضوعة من البداية هو التزام مرن على نحو ماتشير الى ذلك اجابات الكتاب على السؤال رقم (٢٨٠) ، اذ يقرر ١٣ كاتبا فى مقابل ٤ ، أن الالتزام بما رسم من البداية هو التزام جزئى .. وهذا الالتزام بالخطة الاساسية ، متعلق اساسا بالتقدم فى كتابة المسرحية وبناء الشخصية والخط الاساسى ونمو الاحداث ، وكما هو ملاحظ فان هذه العناصر تعمل من خلال وحدة متماسكة ، واختلال أى منها يؤدى الى خلل فى باقى العناصر ، مما يفرض وعيا متواصلا من الكاتب للمحافظة على اتساق ووحدة الموضوع كما تشير الى ذلك الاسئله ٢٩٥ ، ٢٩٩ ، ٤٢٦ ، والتخطيط الذى يشير اليه الكتاب يتأثر بعناصر متعددة كما سلفت الاشارة ، بالاضافة الى أن ميل الكاتب لشخصية معينة يجعله يجيد رسمها . والشخصية المحورية التى يضعها الكاتب فى المسرحية تلعب دورا هاما فى نمو المسرحية والجهد الذى يبذله الكاتب لرسم الشخصية يتوزع ما بين القراءة واستثمار نموذج من الواقع ، كما أن الخيال يلعب دورا مهما فى بناء الشخصية ، وهذا التوزع فى اجابات الكتاب يكشف فى مجمله وتفاصيله عن حقيقة واحدة هامة تكمن وراء مايبدو من توزع ، تلك هى أن الكاتب يبذل الجهد واعيا ومريرا من أجل التجويد فى رسم الشخصية وهو خطط لها . كما يشير الكتاب الى أنهم يقدرون من البداية أن لكل فكرة يضعونها فى المسرحية وظيفة

فى السياق ، وتؤدى الى ما بعدها . كذلك يشير الكتاب الى ان نهاية المسرحية تجىء بتخطيط سابق على ذلك تماما (٨) ويتفق معهم جزئيا ٣ ، بينما يشير واحد فقط الى أن النهاية تجىء بطريقة تلقائية دون تخطيط والاتجاه كما هو واضح يشير الى اهمية دور التخطيط من بداية التفكير فى المسرحية الى النهاية مرورا بخطواتها المتتالية .

٤ ــ الادراك :

تخصيص فقرة للحديث عن علاقة الادراك بعملية الابداع ربما دخل فى باب تحصيل الحاصل ، على نحو ما يذكر المناطقة ، فالجوانب المعرفية كما سبقت الاشارة فى الباب الاول تكاد تبدأ جميعها من الادراك ، وبالمثل فان جميع الانشطة المتعلقه بعملية الابداع ، على نحو ما تمت الاشارة اليه وما سوف يلى فيما بعد ، تكاد جميعها تبدأ من الادراك ... ولكى يكون للموضوع ركيزة من الواقع ، رؤى أن مد البصر الى بعض الجوانب الخاصة جدا فى عملية الابداع فى المسرحية للكشف عن علاقتها بقدرة الكاتب على ادراك الجزئيات فى اطار الكل وتوظيفها فى خدمة الهدف الذى يتجه للوصول اليه ، قد يقدم ما يخدم عرض النتائج . والاسئلة التى رؤى انها يمكن أن تكشف عن هذه الجوانب تتكون من عشرة اسئلة تتخلل الاستخبار ابتداء من السؤال ٦٤ الى السؤال ٣٣٦ وقد جاءت جميع الاسئلة ذات اجابات دالة فيما بعد ١ .و فيما عدا سؤال واحد جاء دالا بعد او . ، على نحو ما يشير الى ذلك الجدول رقم (٢ / د) وفيما يلى عرض لاتجاه الاجابات لدى الكتاب .

يقرر الكتاب أنهم يستفيدون أثناء الكتابة مما يدور خلف الكواليس كذلك يشيرون الى انهم عندما يشاهدون احدى مسرحياتهم معروضة يلاحظون من الامور ما يبرر لهم الاعتقاد بانه كان يمكن كتابتها بطريقة افضل فضلا عن أنه كان يمكن أن تعرض ايضا بطريقة افضل مما عرضت به ، كما يشيرون الى أن عرض المسرحية يبرز أمورا لم تكن بارزة لهم اثناء كتابه المسرحية . وهذا يشير جميعه الى أن الكاتب سواء وهو يكتب

أو قبل أن يكتب أو بعد أن ينتهى من الكتابة ، يدفع بالمسرحية الى من يتولاها بالاعداد والعرض . فهو يكون مشغولا بجوانبها المختلفة ويحاول أن ينظر اليها من زوايا واتجاهات متعددة لادراك افضل رؤية للمسرحية ، والادراك هنا ادراك تقويمى انتقائى وليس مجرد احساس انطباعى ، ومن ثم فالتقييم قائم جنبا الى جنب مع الادراك . ٠

كذلك يشير الكتاب الى انهم يضعون فى المسرحية اشخاصا ممن يعرفون فى الواقع . ويضيفون انهم كذلك يضعون احداثا مما يعلمون انها وقعت لهذه الشخصيات وما تجره الشخصيات معها من احداث أو حوار فى سياق المسرحية يؤدى الى التجويد . كذلك يذكر الكتاب انهم يلاحظون اثناء كتابة المسرحية شبها بين مشاعرهم الخاصة ومشاعر بعض الشخصيات كما تتحدد من خلال الجو الذى يرسمه الكتاب فى مسرحياتهم . والادراك هنا يتعلق بعدة زوايا منها : ـــ

(أ) انهم يتعلقون بالواقع .

(ب) ان تعلقهم بالواقع يدفعهم الى رصده رصدا جيدا .

(جـ) ان هذا الرصد الجيد يفيدهم فى الكتابة للمسرح .

(د) ان الكتاب اثناء الكتابة يكونون واعين بمشاعرهم ومشاعر الشخصيات التى يرسمونها ، وهو يدركون وجود الشبه بين مشاعرهم ومشاعر بعض الشخصيات اى ان الادراك يوظف لخدمة بناء المسرحية وتوظيف الجزئيات لخدمة الكل ، بما يساعد على التقدم الى الامام .

هذه عينة فقط من السلوك الادراكى لدى المبدعين مما يتعلق بعملية ابداع مسرحية ، وهو ما سوف يتضح أكثر فيما بعد .

٥ ـ التذكر والتداعى :

واذا كان أمر الادراك من البداهة بحيث يكون من التزيد الحديث عن وظيفته فى عملية الابداع ، فان أمر الذاكرة والتذكر ، وهى فيما يذكر سويف

جذر العبقرية المبدع ، يصبح أكثر من تزيد ، وان كان هذا لايمنع من تقديم اشارة لامكان توضيح معالم الصورة وتماسكها .

أن التذكر هو المستودع بالفعل الذى تستقر فيه الادراكات ، ليس ذلك فحسب بل أنه قد يؤدى الى استواء الفكرة وارتباطها بغيرها من الأفكار مما يفيض فى تيار المسرحية المنشأة .

وفى اجابات الكتاب على أسئلة الاستخبار ، وردت اجاباتهم على ٤٣ سؤالا تكون الجدولين (٢/ هـ ؛ ٢/و) تشير الى أهميه وخصائص ووظيفة الذاكرة والتذكر فى عملية الابداع . وقد جاءت الاجابات على ٣٢ سؤالا دالة فيما بعد ١.و ؛ بينما جاءت الاجابات على ٩ أسئلة دالة فيما بعد ٥.و . وجاءت الاجابة على سؤالين دالة فيما بعد ٢و.

ومنذ السؤال الاول يمكن اكتشاف أهمية دور الذاكرة بالنسبة للكتاب فهم يذكرون أول ما قرأوا وما شهدوا من أعمال أدبية ومسرحية ، وهم يذكرون أنهم افادوا وهم يكتبون مسرحياتهم فيما بعد مما ورد فى هذه النصوص أو العروض التى قرأوها او شاهدوها فى حياتهم الباكرة . يقول الفريد فرج فى الاستخبار « ... تأثرت بالمسرح الشعبى المتجول فى صباى .. كما أن علاقتى بالمسرح بدأت فى صباى بالتمثيل ، وهذا له أثر واضح فى اتجاهى الفنى ككاتب » وهذا يتفق مع معظم ما اشار اليه الكتاب الآخرون مثل على سالم ومحمود دياب وعبد الله الطوخى ويسرى الجندى

كذلك يشير الكتاب الى أنهم يفيدون من الافكار التى تعن لهم فى أوقات فراغهم أو أثناء خروجهم للتريض ، وعندما يجلسون للكتابة ، بما يفيد أنهم يتذكرون افكارهم ويستثمرونها ... ونفس الامر يوجد بالنسبة للقصص والحكايات الاسطورية ، التى اتيح لهم أن يسمعوا بها ، فقد كانت تظل عالقة بأذهانهم لفترات طويلة ، بل وكانت تلاحقهم أيضا ، كما كانت تحضرهم عند كتابة مسرحياتهم وكانوا بدورهم يستفيدون منها فيما يكتبون ، بل وكانوا يضعون ذلك فى الاعتبار عندما يفكرون ويخططون لكتابة مسرحياتهم

التالية وهـو مـا يتأيد باشـارة الفريد فرج وغيره من الكتـاب عن اثـر الذاكرة فى بناء الكاتب فنيا ، وفى عملية الابداع بالتالى ، وهو مـا يتضح بشكل اكبر فى مسرحيات شوقى عبد الحكيم والفريد فرج .

وفى الجدول (٢/و) وهو ما يتعلق بموضوع التداعى يمكن ملاحظة ان الذاكرة او التذكر ليسا هما الصيغة الكافية فى استثمار الافكار المختزنة فى عملية الابداع ، فهناك جانب أخطر واهم ، ذلك هو جانب التداعى ، أى ورود عناصر جديدة الى ذهن المبدع ترتبط بعناصر قديمة سبق له معاينتها ، أو حتى الترابط بين عنصر جديد وعدد من العناصر الاخرى التى تستحث لكى تلتئم بالموضوع المعالج ، وربما كان الحوار ، وهو الاداة اللغـوية لتنفيذ المسرحية المكتوبة هو اساسا تداعى أفكار وألفاظ .

والنشاط النفسى المتعلق بالتداعى واهميته فى عملية الابداع فى المسرحية يتجلى فى الربط الذى يتم بين العناصر أو المعانى والافكار التى يبرزها عرض المسرحية وما ينتج عن ذلك من آثار ، سواء فى اعادة صياغة المسرحية أو فى اعداد المسرحيات التالية . كذلك وجد جهد موجه من الكتاب لاستدعاء أفكار تتعلق بالمسرحية وتتخذ لها متكئا الفكرة الأولى ، كما ان المناقشات التى يديرها الكاتب مع الآخرين تفيده فى بلورة افكاره وصقلها بما يضاف اليها او يسقط منها من عناصر .

ويذكر الكتاب ان الفترة التى تسبق كتابة المسرحية تشهد تعلقهم الفكرى بموضوع المسرحية ، لدرجة أن افكارهم الخاصة تدور غالبا حول هـذا الموضوع ، وهم يبذلون جهدا لتعميق هذه الأفكار .

---

* يقول بن سينا فى الشفاء (ص ٢٠١) من العبارة « المنطق » « لما كانت الطبيعة الانسانية محتاجة الى المحاورة لاضطرارها الى المشاركة والمحاورة ، انبعثت الى اختراع شىء يتوصل به الى ذلك ، ولم يكن أخف من أن يكون فعلا ، ولم يكن أخف من أن يكون بالتصويت ، وخصوصا والصوت يثبت ولا يستقر ولا يزدحم » ... (عن د . مصطفى مندور ، ١٩٧٥ ص ٩٧) .

نقطة أخرى تبرز دور التداعى فى عملية الابداع ، من حيث أنها عملية تلك هى حرية الكاتب فى اختيار طريقه لتنمية الشخصيات ، وأن كانوا يقرون كذلك ان هذا يتم فى اطار الخط الاساسى للمسرحية ، وفى اطار ما تفرضه المسرحية ككل من ايحاءات ومنطلقات ، كما يشيرون الى أن باقى عناصر المسرحية تساعدهم فى الوصول الى حل المشكلة المعروضة ، ويقرر عدد منهم أن الفكرة تطرح الحل ، اى ان الحل يتداعى من خلال ما يدور فى المسرحية من افكار . يؤكد ذلك رجوعهم دائما الى المسودات السابقة لنفس المسرحية للافادة مما ورد فيها من افكار وعناصر توجه الكاتب الى ما ينبغى عليه أن يسلك من طريق للوصول الى النهاية التى يطمح الى الوصول اليها .

يشير الكتاب كذلك الى أن الالفاظ التى يكتبونها لا تأتى فرادى،بل هى تأتى من خلال كل متعلق ببعضه ، فالالفاظ تجر الفاظا اخرى ، والمعانى تتساوى لتكون تيارا .. كل ذلك يتم فى اطار رسم لغة متميزة لكل شخصية كما يشير الكتاب الى وجود لوازم لغوية تشيع فى لغاتهم وتتكرر فى مسرحياتهم وربما كان هذا مؤشرا الى الأساس اللغوى الذى تكون لدى الكاتب بحيث أنه اصبح متحررا من اسر اللغة الناتج عن الضعف أو القصور ، فبعد أن حصل على ما يمكنه من الكتابة بطلاقة وسهولة تأتى الخطوة التالية وهى الاستخدام الجمالى أو الفنى ، يؤكد ذلك ما يشير اليه الكاتب من أن اللغة تأتيه وهو يكتب بتدفق سواء كان تدفقا مستمرا أو تدفقا متقطعا بما يعنى عدم وجود قيود أو سدود تحد من حركة المبدع فى معالجة الافكار والاحداث.

ويذكر الكتاب ان هناك أمورا تمثل عوائق فى مجرى انطلاقهم كما أن هناك أمورا تساعد الكاتب على الانطلاق . وهم يشيرون الى ان بعض الشخصيات فى المسرحية تكون ذات رد جاهز وبديهة حاضرة وهذه الشخصيات كما لا يخفى من بنات أفكار الكاتب واختراعه الخاص حتى وان استمدها كما يذكر عدد كبير من الكتاب من الواقع . أنها فى صياغتها الجديدة وسياقها المتفرد فى العمل المسرحى من اختراع الكاتب ، ومن ثم فان الحديث عن البديهه الحاضرة والرد الجاهز لدى بعض الشخصيات يعبر عن أن الكاتب نفسه تحت ظل شروط او ظروف معينة ، غالبا ما ترتبط بموقف فى المسرحية

ـ شخصية بذاتها ، يكون جاهز الرد حاضر البديهة ، وهذا يشير بدوره الى أن الكاتب استوفى الأمر حقه بحيث لا يوجد قيد على فكره أو حركته ، وهذا الاستيفاء يساعد على الربط بين الأفكار وعلى توليد الاحداث ، والدفع بالحركة المسرحية كلها الى الأمام . وربما كانت اشارة الكتاب الى انهم يتبنون أفكارا معينة يعبرون عنها فى مسرحياتهم ، وأن هذه الافكار تتكون بصورة أو بأخرى فى مسرحياتهم ، وأنها تكون فيما بينها وجهة نظر متكاملة ومسبقة للكاتب ، ربما كانت هذه الاشارة ، مما يؤكد أن المسرحية لا تأتى من فراغ ولا تمضى الى فراغ وهى وان كانت مجموعة من العناصر الا ان كل عنصر فيها يستمد قيمته من العناصر الاخرى كما أن العناصر الاخرى يتوقف تماسكها وصلابتها على ما يتيحه لها هذا العنصر أو ذاك من زاد وطاقة وحياة ... وهنا تكمن أهمية دور التداعى والتذكر فى عملية الابداع .

٦ ـ التخيـــل :

المقصود بالتخيل فى هذا السياق هو معالجة الافكار أو الصور ذهنيا دون أن يكون الاصل الواقعى للموضوع ماثلا فى دائرة احساس المتخيـل (Richardson, 1969 p. 2) ومن هذا المنطلق يمكن ملاحظة أن التخيل لدى كتاب المسرحية يحظى باهتمام خاص يتمثل ذلك فيمـا يعن من أفكار للمبدع عند خروجه للخلاء واستثمار هذه الافكار فى كتابة مسرحية .. الخ والجدول (٢/ز) يعرض لاجابات الكتاب على الأسئلة التى تمت صياغتها وهى عبارة عن عشرة أسئلة جاءت الاجابات عليها دالة فيما بعد ٠,١ و .

يقرر الكتاب أنهم أثناء خروجهم للخلاء تعن لهم أفكار ذات طابع خاص وهذه الأفكار كما يلاحظ الكتاب مختلفة فى طبيعتها عن أفكارهم فى الاوقات الاخرى وهم يفيدون من هذه الافكار فيما يكتبون للمسرح .

كذلك يشير الكتاب الى ولعهم بالاستماع الى القصص والحكايات الاسطوريه وقراءتها فى صغرهم ، وقد ذكر الكتاب كذلك أن هذه القصص والحكايات كانت تظل عالقة باذهانهم فترات طويلة ، وقد أفادوا منهـا فى كتابة بعض مسرحياتهم .

يشير الكتاب أيضا الى أنهم يتعاملون مع افكارهم اثناء كتابة المسرحية كما لو كانت واقعا فعليا أو مزيجا من الواقع والخيال .

أما فى فترات الفراغ التى تقع بين جلسات الكتابة فأن المسرحية المكتوبة تظل تشغل فكر الكاتب . والغالبية العظمى تشير الى ان الانشغال بالمسرحية يكون بالتفكير فى المسرحية ، كما أنه خلال فترات الفراغ هذه كثيرا ما تأتى للكتاب أفكار يشعرون أنها ملائمة للمسرحية .

يشير الكتاب أيضا الى أن أسلوبهم فى رسم الشخصية يستثمر الخيال الى حد بعيد ، كما أنهم يذكرون أنهم يلجأون الى الواقع والخيال فى تكوين مشكلة المسرحية ، والرجوع الى الواقع هنا تأكيد لأهمية دور الخيال ، حيث أن تطويع الواقع واستثماره فى العمل الفنى يتم بجهد ومعاناة . ان الأمر ليس نقلا دقيقا للواقع . بل أنها معالجة خيالية لهذا الواقع ، لكى تتم الملاءمة بين العناصر الفنية داخل الكيان المكتوب .

٧ ــ التصور والفهم والاستدلال (١) :

يعرض الجدول (٢/ ح) لعلاقة التصور والفهم والاستدلال بعملية الابداع لدى كتاب المسرحية ويضم الجدول ٣٦ سؤالا منها ٢٨ سؤالا دالة عند ١٠و و ٧ اسئلة دالة بعد ٥٠و سؤال واحد دال بعد ٢ر وتتعلق الاسئلة بالاستفسار عن بعض الأمور الخاصة بالفهم والاستدلال والتصور من حيث أن هذه العمليات المعرفية متداخله فيما بينها ، اذ أن الفهم هو استيعاب لعناصر موضوع ما والاستدلال هو استنتاج نتائج من عناصر أو مقدمات معطاة ، والتصور يتعلق بتكوين تصورات أو مفاهيم تخص موضوعا أو موضوعات مطروحة .

يتجلى اهتمام الكتاب بهذه العناصر من خلال تنبههم الى المسرحيات

---

(١) Conceptualization, Understanding & Reasoning.

المعروضة وفهم بعض الجوانب الناقصة ، ووضع ذلك فى الاعتبار عند الكتابة . كما يتبدى ذلك فى اهتمامهم ببعض الافكار الاخرى ، ومحاولتهم تعميق هذه الافكار والانهماك الذهنى ببعض الموضوعات ، وكفاءة الكتاب فى لحظات الانهماك تلك .

كذلك يشير الكتاب الى أنه مع التقدم يزداد الامر وضوحا أمامهم نتيجة تراكم الافكار ووضوح المفاهيم وتجسيد التصورات ، وتحقق الخطط والمقدمات فى كيان أصبح له قدر معقول من التماسك . يدل على ذلك أن دخول احدى الشخصيات بشكل اقتحامى يمكن أن يقبله الكاتب ويخضع له ، وهو يحاول بقدر من المواءمة العقلية خلق موقع لهذه الشخصية بحيث تصير لبنة فى بناء المسرحية ، لبنة ذات وظيفة ودور يدفع بالعمل المسرحى الى الامام .

يذكر الكتاب كذلك أنهم يضعون فى مسرحياتهم شخصيات ممن يعرفون فى الواقع ، وتجر هذه الشخصيات معها احداثا وحوارا مما يقع لها فى الحياة ، وتأثير هذه الشخصيات يكون دعما وتجويدا للكاتب وللعمل المسرحى .

يشير الكتاب كذلك الى انهم يضعون فى الاعتبار خلال عملية التقدم اتساق بناء الشخصية من موقف لاخر ، وهم لا يجدون صعوبة فى التنسيق بين الشخصيات كما أنهم يقررون أن الخط الاساسى للمسرحية يفرض اتجاهات معينة تتكشف من خلال تصرفات الشخصيات ، كما أن المسرحية ككل تفرض ابعادا للمسرحية لم تكن بالبال عند البدء فى الكتابة .

ويشير الكتاب الى انه احيانا ما يأتى الحوار غير متطابق مع المعنى المقصود ، والكتاب حينئذ يبذلون الجهد من اجل الوصول الى هذه المطابقة ، خاصة وانهم يذكرون انهم يتبنون افكارا معينه يحاولون التعبير عنها فيما يكتبون من مسرحيات ، ويقررون انهم مع تقدم الكتابة لا يشعرون بتناقض فى الفكرة الأساسية المسرحية ، وهم يقدرون من البداية أن لكل

فكرة يضعونها فى السياق وظيفة معينة ، كما ان العنوان ينبغى ان يكون مطابقا للنص ، وهذا كله يشير الى الجهد العقلى من خلال عمليات التصور والفهم والاستدلال الذى يقوم به المبدع اثناء كتابة عمله المسرحى .

٨ ــ البداهة (١) (الحدس) والاشراق (٢) :

المقصود بالبداهه هو الوصول الى نتائج دقيقه من خلال معلومات قليلة وبسرعة (Westcott, 1968) امـا الاشراق فالمقصود به الانفتاح الذى يحدث للمبدع عندما يكون منشغلا بموضوع معين بحيث يؤدى الى حل فجائى للمشكلة القائمة (Wallas, 1926)

وربما كان من الممكن الجمع بين البداهة والاشراق والاستدلال على اساس وجود متصل (٣) كطرف وفى منتصفة البداهة ، وفى نهايته الاستدلال. على اساس أن الاشراق انفتاح مفاجىء بالحل ؛ والبداهة هى الوصول الى الحل بمعلومات قليلة ؛ والاستدلال يؤدى الى الحل بعد جهد ذهنى من خلال مقدمات كافية .

واذا كانت الاشارة السابقة الى اهمية الاستدلال تفيد الكاتب لكى يحافظ على اتساق ووحدة الموضوع فأن البداهة والاشراق من الامور المميزة لسرعة ودقة الوصول الى حل المشكلة .

والاسئلة التى طرحت للاستفسار عن هذا الموضوع يعرضها الجدول (٢ / ط) وهو يضم ٢٥ سؤالا وقد جاءت اجابات الكتاب تعبر عن اهمية البداهة والاشراق بالنسبة لعملية الابداع فى كتابة المسرحية .

وقد جاء ١٩ سؤالا دالة بعد ١.و و ٥ اسئلة دالة بعد ٥.و وسؤال واحد دال بعد ٢و.

---

(١) Intuition. (٢) Illumination. (٣) Continuum.

ويذكر الكتاب فى اجاباتهم على هذه الأسئلة أن الخلاء يشهد نشاطا فى افكارهم التى ليست من نوع الافكار العادية التى تعن لهم فى مواقف الحياة ؛ كذلك فانهم يذكرون أنهم يفيدون من هذه الأفكار وهم يكتبون كما يذكرون أن هناك مواقف معينة تنشط فيها أفكارهم وهذه الأفكار تلح عليهم بعد انتهاء المواقف التى وردت فيها . كما يذكرون أن الفكرة الاولى للمسرحية كانت متميزة حين جاءتهم وانهم تدروا أنها تصلح فكرة لمسرحية فى وقت مجيئها .

يقرر الكتاب كذلك انه فى الفترة التى سبقت قيامهم بكتابة المسرحية لاحظوا أن أفكارهم الخاصة تدور حول المسرحية ؛ وقد افادوا فعلا من هذه الافكار . كذلك يشعر الكاتب بازدياد الوضوح كلما تقدم فى الكتابة ؛ كما انهم يذكرون ان العمل ككل يقدم رؤيا اكمل مما تقدم الجزئيات ويوحى بالاتجاه الى ابعاد جديدة لم تكن واردة ؛ كما يشيرون الى أن بعض الشخصيات تنطق احيانا حوارا لم يكن مقدرا لها أن تنطقه وان الكتاب يوافقون الشخصية على ماقالته ومنه ما لم يخطر على بال الكاتب من قبل وهو يجىء جيدا وله دلالته .

كذلك يقرر الكتاب ان بعض الافكار الصالحة للمسرحية تأتى فى غير جلسات الكتابة كما أن العناصر المختلفة للمسرحية تساهم من جانبها فى الوصول الى الحل وهو مما يتم غالبا بشكل تلقائى ، وكثيرا ما يأتى فى غير جلسات الكتابة .

٩ ــ القدرات الابداعية :

لايمكن الحديث عن عملية الابداع دون الحديث عن القدرات الابداعية خاصة وان هذه القدرات قد حظيت فى السنوات الاخيره باهتمام الباحثين ، وقد كان للجهود المكثفة لفحص هذا الجانب من النشاط العقلى لدى الانسان اكبر الاثر فى الكشف عن أن مفهوم الذكاء بالشكل الذى كان سائدا حتى سنة ١٩٥٠ لم يكن يعبر حقيقة عن الخصائص الكاملة للنشاط العقلى ، فقد كشف الباحثون المتعددون فى مجال القدرات العقليه عن أن

جانبا هامـــا خطيرا من النشـــاط العقلى يتمثـــل فيما اطلق عليه التفكير التنويعى (١) (Guilford, 1971) وهو ما يستوعب القدرات الابداعية ، تلك القدرات التى تنمو نحو المتعدد والمنفتح من الافكار والجديد والمتنوع من المواقف والاتجاهات من أجل الوصـــول الى تحقيق انتاج ابداعى ، مرورا بالعقبات والمشكلات التى يتخطاها المبدع واحدة بعد اخرى ، دون أن يصرفه ذلك عن الهدف الذى رسمه لنفسه .

والقدرات الابداعيه التى رؤى أن لها اثرا فى عملية الابداع لدى كتاب المسرحية هى الاصـــاله (٢) والمرونـــه (٣) والطـــلاقه (٤) واستشـــغاف المشكلات (٥) ومواصلة الاتجاه (٦) بالاضافة الى باقى القدرات الابداعية التى اشار اليها جيلفورد وغيره من الباحثين (Guilford–ibid) مما يصعب جمعه هنا . ويعرض الجدول ٢/ى بما يتضمنه من جداول (٢/ى١ ، ٢/ى/٢،٢/ى/٢،٣/ى/٢،٤/ى٪٥) لاجابات الكتـــاب على الاســـئلة التى رؤى انها يمكن ان تقدم اضاءة لبعض النظريات غير الواضحه فى عملية الابداع بحسبان أن القدرات الابداعية المشار اليه' هى خصائص فى البناء العقلى للمبدع يستغلها الكاتب ويستثمرها فى النشاط المبذول والمعروف لعملية الابداع من أجل انتاج عمل معين وهو هنا المسرحية المكتوبة .

أى أن الامر يكون على الصورة التالية اذا جاز التشبيه : (أ) توجد آلة هى العقل لها عناصر هى القدرات العقلية ابداعية وغير بداعية (ب) تعمل على نحو أو على آخر متأثره بالطبع بطريقة التشغيل والتجهيز والوقـــود أو الزاد الى تتزود به أو بكفاءتها ... الخ (ج) الناتج عن هـــذه العملية هو المسرحية المكتوبة والقدرات الابداعية هى التنويع الذى يتميز به مبـــدع

---

(١) Divergent thinking.

(٢) Originality. (٣) Flexibility. (٤) Fluency.

(٥) Seeing Problems. (٦) Maintaining Direction.

عن آخر من حيث الكيف والكم . وربما كانت هناك علاقة (عضوية) بين القدرات الابداعية وعملية الابداع خاصة وانه حتى الان ما انفك الحديث يدور بين العلماء دون ان يتفقوا نهائيا على طبيعة عدد من هذه القدرات كالاصالة والمرونة ومواصلة الاتجاه (حنورة ١٩٧٩ ب : ٣ ، عبد الحليم محمود ١٩٧٠ ، صفوت فرج ١٩٧١ ، ١٩٧٥) وفيما يلى استعراض لاجابات الكتاب على علاقة هذه القدرات الابداعيه بعملية الابداع .

(ا) الأصـــالة :

يعرض الجـــدول (٢/ى/١) لاجابـــات الكتاب على بعض الاســـئلة المطروحة والتى تلمس من قريب او بعيد موضوع الاصالة ، والاصالة هى القدرة على انتـــاج افكار طريفة وذات علاقة بالموضوع المطروح للتفكير .

وعدد الاسئله التى طرقت هذا الموضوع ٢٢ سؤالا منها ١٧ سؤالا جاءت اجاباتها دالة عند او بعد مستوى ٠١و و ٣ اسئلة بعد ٠٥و وسؤالان بعد ٢و.

ويذكر الكتاب أن افكارا ذات طابع خاص تعن لهم عند خروجهم للخلاء وهذه الافكار تكون مختلفة فى خصائصها عن افكارهم العادية ، وحين جاءتهم الفكرة التى استخدمت كأساس للمسرحية فقد قدروا انها ذات نوعية خاصة وتصلح كأساس لعمل مسرحى . كذلك يشير الكتاب الى أنه قبيل كتابة المسرحية كانت افكارهم متعلقة بموضوع المسرحية وكانوا يحاولون تعميق هـــذه الأفكار ، اى ان الأمر هنا لايتعلق بورود طارىء للافكار ولكن يوجد جهـد مبذول فى اتجـــاه الأصالة ويتصل بذلك أن نوعية القلق لدى المبدع تؤثر فى تجويد الكتابة للمسرح كما أن الكفاءة والتجويد يزيدان لدى الكاتب عند ما يكون منهمكا فى عمل مسرحى ويؤثر ذلك على المعالجة فى اتجاه التجويد .

يقرر الكتاب كذلك أن دخـــول اشـــخاص الى جو المسرحية رغما من الكاتب يجر معه دخول احداث من الواقع ، وهذا يؤدى ايضا الى التجويد فى الكتابة ، كذلك يبرز أن الميل الشخصى لموضوع او شخص يؤدى بالكاتب الى التجويد فى تصوير الموضوع المطروح للمعالجة .

كذلك يشير الكتاب الى ان تمرد الشخصية وقبول الكاتب لهذا التمرد كثيرا ما يشف عن جوانب تساهم فى اصالة المسرحية ، ونفس الامر يحدث بالنسبة للحوار الذى يفرض نفسة من غير ان يقصد اليه الكاتب .

يذكر الكتاب كذلك انهم يتبنون افكارا معينه يعبرون عنها فى مسرحياتهم وهذه الافكار تظل دون تناقض من البداية الى النهاية ، وهذه الافكار يقصد الكاتب الى توظيفها لخدمة النص ، كما أن العنوان يجىء معبرا عن المعنى الوارد فى المسرحية ..

وهذا كله يشير الى تماسك الافكار وطرافتها وفائدتها للعمل وتعلقها به ، وهو صميم موضوع الأصالة ، كما ورد تعريفه لدى دارسى الابداع .

(ب) المرونـــة :

يشير جيلفورد الى وجود عدة انواع للمرونة منها المرونة الذهنيـــة والمرونه التلقـــائية (Guilford, 1971 p. 406) المرونة عمومـــا تشير الى قدرة المبـــدع على تغيير زاوية النظر الى الموضـــوع المطروح بحيث يمكن معالجته من اكثر من جانب بما يؤدى الى اثراء الموضوع او الى التغلب على الصعوبات الناشئه عن المعنى فى اتجاه او آخر ، وهذا يؤدى الى التنوع اذا قصد المبدع الى التنوع او الى عبور المعضلات اذا كان ذلك هو هدف الكاتب او المبدع عموما .

والاسئلة التى طرحت على الكتاب عن موضـــوع المرونة يعرضـــها الجدول (٢/ى/٢) وهو يضم ٣١ سؤالا منها ٢٣ سؤالا جاءت اجاباتهـــا داله بعد ٠,١ و ٧ أسئله داله بعد ٠,٥ و سؤال واحد دال بعد ٠,٢ .

وتشير اجابات الكتاب الى انهم يكتبون انواعا اخرى من الادب ، كما يكتبون اكثر من لون من الوان المسرحية وهم يشيرون ايضا الى افادتهم من افكارهم الخاصة فى اوقات الفراغ كما يستمدون من الاساطير والحكايات التى

يقرأونها أو يستمعون اليها بما يشير الى قدرتهم على تطويع هذه الافكار لسياق المسرحيه .

يشير الكتاب أيضـــا الى عدم الانطلاق فى بعض المراحل ، وهـــم يذكرون أنهم يحرصون على رسم لغة مستقلة لكل شخصية وهذا يقتضى القدرة على الانتقال من لغة الى لغة بمرونة خلال عملية الحوار .

يؤكد الكتاب أيضا أنهم يستفيدون من بعض ما يدور فى الواقع ويوظفونه لخدمة العمل المسرحى ، كما أن بعض الشـــخصيات تقتحم عليهم سياق المسرحية وهم يقبلونها ان كانت صالحة ، ويطوعونها للسياق او يطوعون السياق لاستيعابها . كما يقررون وجود اكثر من طريق لتنمية الشخصية وهم يختارون الطريق المناسب وفقا لعدد من العناصر والشروط واضعين فى اعتبارهم اتساق بناء الشخصية واذا حدثت قيود فأن الكاتب تكون لديه الطريقة لتحرير حركة الشخصيات .

يذكر الكتـــاب أيضا احيانا مـــا يحدث الا يتطابق الحوار مع المعنى المقصود ، كما يذكرون أن هناك قيودا تحد من حركة الكاتب فى التعبير وهم يبذلون جهدا لتخطى هذه العقبات والتى تتمثل أيضا فى المطـــابقة بين الحوار والمعانى وبين اتجاهات الشخصيات والافكار المقصودة كما انه اثناء المراجعة يحدث تغير بسبب اعادة النظر فى سياق المسرحية لســـد الثغرات التى قد تنتج عن عملية المراجعه . ويشير ذلك كله الى ان الامر ليس خطأ مستقيما بل توجد عقبات ، كما أن هناك مفاجات وقيود تحد من انطلاق الكاتب بما يملى عليه التوقف واعادة النظر ، مما يستدعى التحلى بقـــدر معقول من المرونه لتجاوز كل هذه العقبـــات .

(جـ) الطلاقـــــة :

يشار بالطلاقة فى هذا السياق الى قدرة المبدع على انتاج اكبر قـــدر من الوحدات المبدعة فى ظر ف معين . والحديث عن الطلاقة وعلاقتها بعملية الابداع تأتى اهميته من أن ايقاع المبدع فى التفكير واللفظ والكتابة تؤثر الىحد

كبير فى مسار ومضمون العملية الابداعية كذلك ثبت من عدة دراسات أن التوتر النفسى لدى المبدع يحدد الى درجة كبيرة المدى الذى يمضى اليه المبدع . وبعض الخصائص التى تميز الشكل والمضمون فى العمل الابداعى (سويف . ١٩٧٠) .

ويشير الجدول ٢/ى/٣ الى أهمية موضوع الطلاقة فى عملية الابداع لدى كتاب المسرحية ، ويضم الجدول ٢٠ سؤالا منها ١٥ سؤالا جاءت اجاباتها داله بعد مستوى ٠.١و وجاءت اجابات ٥ أسئله داله بعد مستوى ٠.٥و .

وتشير الاجابات الى وجود مواقف معينة تنشط فيها أفكار الكاتب وتلح هذه الافكار على ذهن المبدع بعد الموقف الذى وردت فيه ، كما انها تطرأ الى ذهنه فى جلسات الكتابة .

يقرر الكتاب كذلك انهم فى بعض المواضع من المسرحية يكونون أكثر انطلاقا . وهم يشيرون الى أن المواضع التى ينطلقون فيها تكون أكثر جودة من المواضع التى يكونون فيها أقل انطلاقا .

يذكر الكتاب كذلك أن بعض الشخصيات تنطق حوارا لم يقدر لها الكاتب أن تنطقه وهم يقررون أن ما تنطقه الشخصيات يكون ملائما بل جيدا وصالحا لابقائه فى المسرحية .

ويذكر الكتاب أن بعض الالفاظ يستدعى الفاظا اخرى كما أن بعض المعانى تجر معانى معها . كذلك فان بعض الشخصيات تكون ذات بديهه حاضرة ورد جاهز ، فضلا عن وجود ظروف تساعد على كتابة الحوار واخرى تعوقه ، كما أن الكاتب يفضل لهجة على أخرى احيانا كما أنه يجد أمامه أكثر من عنوان للمسرحيه فى بعض الاحيان .

يلاحظ من كل ذلك ان الطلاقة ليست سيلا جارفا بلا ضوابط ، وليست

تيارا منطلقا دون رغبة الكاتب ، أو تحت رغبته ... الامر ببساطة مشروط بشروط ، بامكانيات الكاتب وبظروفه الاجتماعية ، ومشروط كذلك بعناصر العمل الفنى الذى يقوم به ، وهى كلها أمور تحد من انطلاقه ، وانطلاق الكاتب كما أنها كذلك تمد هذه الطلاقه بزادها الملائم فى كثير من الاحيان ، وربما كان رد الفريد فرج على السؤال ٣٧٠ بالاستخبار والذى يقول فيه « مؤشر نضج الموضوع واكتماله هو التدفق وسهولة التقدم فى الكتابة » ربما كان ذلك مما يؤكد أن الطلاقة كعامل فعال فى عملية الابداع تتميز بالدينامية والتفاعل بين المبدع وبين العمل نفسه .

(د) استشفاف المشكلات (١) :

يشار بمصطلح استشفاف المشكلات الى القدرة على رؤية النقص حيث يرى الجميع أنه لا نقص — ورؤية النقص أو العيب ليست مجرد اختلاف مع الاخرين او جنوح الى المعارضة ولكن يكملها رؤية طريق القضاء على النقائض والعيوب ، وكتاب المسرح كما ورد فى الصفحات السابقة من خلال اجابات الكتاب على أسئلة الاستخبار يصدرون عن وجهات نظر يعبرون عنها فيما يكتبون ، تطلعا الى التغيير والوصول الى الوضع الافضل . ويبدو أن هذا هو شأن جميع المبدعين ، فقد لاحظ سويف فى دراسته لعملية الابداع لدى الشعراء ان الشاعر يبدأ عندما يختل توازنه نتيجة احساسه بوجود مشكلة ، فينبرى يعرض وجهة نظره ، ويحملها الى الاخرين ، لعلهم يتفقون معه . وهنا يكمن اصلاح الخلل والعودة الى الاتزان ، فالابداع فى صميمه هو رؤية مشكلة وهو محاولة لحل هذه المشكلة (سويف ، ١٩٧٠) ونفس الامر لوحظ لدى كتاب الرواية (حنورة ١٩٧٩) وايضا لدى المصور (Arnheim, 1962) وغير هؤلاء من المبدعين .

ويعرض الجدول رقم (٢/ى/٤) للاجابات التى قدمها كتاب المسرحيه مما يتعلق بموضوع استشفاف المشكلات ويتكون الجدول من ٢٣ سؤالا منها ١٦ جاءت الاجابات فيها دالة بعد مستوى ٠,١ ، و٦ أسئلة كانت اجاباتها دالة بعد ٠,٥ وسؤال واحد بعد ٠,٢ .

---

(١) Seeing problems

وقد رؤى أن التطرق الى موضوع المشكلات النفسية والاجتماعية والجمالية التى تدفع المبدع الى الابداع وقد أصبح من الامور المسلم بها بين جمهرة الباحثين والكتاب ، ومن ثم فقد توجه الذهن الى معالجة الموضوع من زواية مشكلات العمل الابداعى نفسه ، كما تعبر عن نفسها من خلال علاقة المبدع بمواقف التنفيذ الابداعى ، وما يطرأ فى مجاله من صعوبات أو منبهات يجد نفسه متوقفا ازاءها محاولا تجاوزها أو القضاء عليها .

فيشير الكتاب الى أنهم يستفيدون مما يدور خلف الكواليس ، كما انهم حين يرون المسرحية معروضة ، يستشفون عيوبها من اجل تجاوزها ، اى أن عرض المسرحية سواء للكاتب أو غيره تبرز من الامور مالم يكن بارزا عند الكتابة ، ويقرر الكتاب أنهم يبذلون الجهد لتعميق بعض المواقف ، اى يكتشفون نقصها فيدفعونها الى الكمال ، كما ان دخول شخصية او انبعاث موقف يؤدى الى تغيرات أو فجوات وثغرات تتطلب اعادة النظر فيما كتب وفيما تبقى من اجزاء .

والامر نفسه يتعلق بالحوار والمعانى واللهجات والقيود التى تحد من حرية الكاتب فى التقدم ، كما أن حل مشكلة المسرحية لا يتأتى دون جهد ، بل أن عناصر العمل نفسه تساهم فى الوصول اليه . من ثم فأن ذهن الكاتب يكون مستوعبا لكل العناصر ، وامكانية كل عنصر على استقلال ، وامكانية العناصر مجتمعة فى تقديم الحل المنشود .

ويلاحظ أن استشفاف المشكلات كما يعبر عنه الكتاب فى اجاباتهم على هذه الاسئلة يتعلق بالتنفيذ ، أما ما قبل ذلك من مشكلات فقد سبق استعراضها وسوف يلى استعراض ما تبقى منها فى العناصر التى تعرض لها هذه الصفحات .

(هـ) مواصلة الاتجاه :

المقصود بمواصلة الاتجاه فى عملية الابداع هو قدرة أو قدرات الكاتب

على التمسك بخيوط فكرة أو موضوع ومتابعة هذا الموضوع ، مع تجاوز الصعوبات وتخطى المشكلات التى تعرض له خلال تقدمه .. وقد سبق فى عدد من الدراسات الكشف عن تميز هذه القدرة كاحدى قدرات التفكير الابداعى (Soueif & Farag, 1970) ، كما سبق فى دراسة أخرى الكشف عن أن بعد مواصلة الاتجاه ذو ست جوانب أو أبعاد فرعية متنوعة منها جانب خيالى وجانب استدلالى وجانب مزاجى وجانب بدنى وجانب تاريخى معتد ... الخ والمبدع حين يواصل العمل فى الموضوع الذى يقوم بابداعه فانه يكون قادرا من الناحية الخيالية والاستدلالية والمزاجية والبدنية على ذلك ، ولا فان اى اختلال فى جانب أو اكثر من هذه الجوانب سيؤدى بالتالى الى خلل يصعب عملية الابداع كلها ، وقد يؤدى الى توقف الكاتب وانطلاقه عن العمل .

ويعرض الجدول رقم (٢/ى/٥) من الاستخبار للاسئلة التى تناولت هذا الموضوع لدى كتاب المسرح واجاباتهم عليها :

والجدول يضم ٦٣ سؤالا جاءت اجابات الكتاب عليها دالة بعد ٠,١ و على ٤٦ سؤالا وكان ١١ سؤالا منها دالة فيما بعد ٠,٥ و .

تشير اجابات الكتاب الى انهم يبدأون مبكرا الاهتمام بالمسرح وينصب هذا الاهتمام على التعلق بكاتب معين أو موضوعات معينه تظل محمولة معهم فترات طويلة ، وهى تضفى بعض ظلالها على انتاج الكتاب ، ويذكر الكتاب أن الأفكار التى يتلفظونها أو يقولونها تعيش معهم وهى تلح عليهم كثيرا فى أوقات الفراغ أو فى جلسات الكتابة ، وهى تتسلل الى الموضوع الذى يعالجونه . والكتاب يقرون أنهم لا يستبعدون الافكار التى تلح عليهم بل هم يستمتعون بها .

يذكر الكتاب كذلك وجود صعوبات تواجههم فى بداية الجلسات ، وهم يبذلون الجهد لتجاوزها ، واصعب الجلسات هى الاولى فى كتابة المسرحية

واصعب مراحل الجلسه أولها . وهناك اشارات الى أن الجلسات الوسطى والفترات الوسطى من الجلسات هى أفضل واسلس الفترات فى عمليـة الابداع فى كتابة المسرحية .

يقرر الكتاب كذلك أن التوتر يؤثر فى التجويد وانهم يظلون متوترين الى نهاية الجلسـات حيث يبدأ التوتر يقل . والتوتر هنا من نـوع خـاص غير توتر الكاتب لاسباب اخرى ومع التقدم يقل ومع التقدم أيضا يـزداد الوضوح مما يدل على انه توتر معرفى فى جانب كبير منه .

والكتاب يحرصون من البداية على تنمية الحدث فى اتجاه محدد ويدعم ذلك حسن رسم الشخصيات وتحديد لغة كل شخصية . بل واستدعاء بعض شخصيات الواقع باحداثها ولغاتها لكي تساعد الكاتب على التقدم والمزج هنا بين الواقع والخيال مما يعوق الكاتب احيانا ، ومما يدفعه الى الامام فى احيان اخرى . والعبره بقدرة الكاتب على مواصلة الاتجاه .

ويقرر الكتاب أن التداعى اللغوى والذهنى يساعدهم على التقدم وتجاوز القيود .

كذلك يقرر الكتاب أن عناصر العمل المسرحى تساهم فى حمل الكاتب الى غايته لانها عناصر ، اذا تماسكت ، ساهمت فى تماسك الكاتب ، واذا لم تتماسك ادت الى التفكك الذهنى والخيالى والمزاجى ... فالعلاقة تفاعل وتبادل بين العمل ككل وعناصره كجزئيات متفاعله وبين الكاتب نفسه ككيان مستقل عن هذا العمل وهذه العناصر أيضا كخالق لها .

بهذا ينتهى عرض النتائج المتعلقه بالاطار المعرفى لعملية الابداع فى كتابة المسرحية . واذا كان ثمة من تعليق يقدم الان فهو انه من الواضح أن الاطار المعرفى لعملية الابداع بجزئياته التى عرضت فى سياق هذا الجزء ليس جاهزا من قبل البدء فى الكتابة ، بل ان جانبا كبيرا منه يتاثر الى حد كبير بشكل ومضمون العمل . هذا بالاضافة الى أن القدرات الخاصة بالمبدع والتى تكون ذات قـدر معقول من الثبـات ، بالاضافة الى علاقتهـا

الدينامية بالعمل الفنى ، ذات علاقة أكيدة بالسياق الاجتماعى والمزاجى للمبدع مما سوف يلى تفصيل القول فيه فى الصفحات التالية .

ثالثا الجانب المزاجى لعملية الابداع :

(أ) الاستخبار :

فى عرض الجزء السابق من النتائج لوحظ أن بعض العمليات المعرفية تتم فى كنف الحالة المزاجية للمبدع كالطلاقة والمرونة مثلا فضلا عن مواصلة الاتجاه . وقد لوحظ ان مستوى التوتر النفسى يلعب دورا فى عملية الابداع عموما وفى المدى الذى يتقدم اليه المبدع ، كما انه يحدد الى درجة كبيرة الوثبات الذهنية التى تتشكل وفقا لها وحدات العمل المبدع شكلا ومضمونا

وقد شغل الباحث بهذه الموضوعات وغيرها مما يتعلق بالجوانب المزاجية لعملية الابداع ، حتى استقر الراى على طرح عدد من الاسئلة على الكتاب لعل اجاباتهم عليها تكشف عن طبيعة هذه الجوانب لديهم ، وعن نوع العلاقة القائمة بينها وبين عملية الابداع .

واذا كان عرض النتائج بهذه الصورة يوحى بقدر من الصورية او الشكلية فى تناول عملية الابداع الا انه ربما كانت هناك ميزة اساسية لهذا الاسلوب فى العرض تتلخص فى أن ديناميات العملية يمكن أن تستخفى على من يقصد اليها مباشرة دون تناول الجوانب البعيدة القريبة فى شخصية المبدع ، على أن يلى ذلك حديث عن التفاعل بين هذه الجوانب فى مشهد الابداع .

ويتضمن هذا الجزء عرضا لاجابات الكتاب على أسئلة الاستخبار المتعلقة بالجوانب الاجتماعية والمزاجية لعملية الابداع وهى :

١ ــ الدوافع والمعوقات والاشباع .
٢ ــ التوتر والقلق .
٣ ــ تحمل الغموض واتخاذ القرار .

٤ ــ التأهب والحمو والاندماج .

٥ ــ المثابرة وتحمل التعب .

٢ ــ الدوافع والمعوقات والاشباع والقرار :

المقصود بالدوافع والمعوقات والاشباع فى هذا السياق هو أن المبدع شأنه هو شأن اى كائن بشرى ، فضلات عن اى كائن حى ، له حاجات بدونها لا يستطيع مواصلة حياتة بالشكل العادى ، وهذه الحاجات تتدرج فى الارتقاء ابتداء من الحاجات البيولوجية الى الدوافع الاجتماعية والميول والقيم .

والمبدع انسان ذو قيم . وقد برز فى اجابات الكتاب على اسئلة بعض الجوانب المعرفية التى سبق عرضها انهم يتبنون وجهات نظر يقصدون الى التعبير عنها فى مسرحياتهم ، وان هناك من القيم النظرية ما يدفعهم الى مناقشة الامور فى سياق ما يبدعون . وهم يذكرون كذلك ان هناك معوقات وقيود تقف فى وجه تحركهم للتعبير عن وجهات نظرهم وانهم يبذلون الجهود المتتالية والمثابرة من اجل تجاوز هذه القيود .

اذن فالمبدع مدفوع الى التفكير والكتابة ، وهذا النشاط يمثل بالنسبة له حاجة اساسية اذا لم يحققها ظل متوترا الى أن يصل الى هدفه .

والجدول (٣/أ) عن الدوافع والمعوقات والاشباع يقدم اجابات الكتاب على الاسئلة التى رؤى انها يمكن ان تكشف عن بعض جوانب عملية الابداع .

ويضم الجدول ٢١ سؤالا منها ستة أسئلة جاءت اجاباتها دالة بعد ٠.١و و١٠ أسئلة جاءت اجاباتها داله بعد ٠.٥و وسؤالان عند ٠٢و وسؤال عند ٣و وسؤالان رؤى عدم اجراء الحساب الاحصائى لهما يتعرضان لانواع متعددة من فئات الاجابة الامر الذى يفتت الاعداد ولا يمكن من اجراء الحساب ، وسوف يشار الى هذه الفئات عند العرض .

يشير الكتاب الى أن هناك أسباب دفعتهم الى الكتابة للمسرح بالذات ، وتتنوع الاسباب ، ولكن يتبقى أن وراء هذا التنوع وجود الدوافع الاساسية للكاتب ، كما يقرر الكتاب أنهم حين يذهبون الى المسرح يكون ضمن اهداف الذهاب الافاده مما يرونه لاستثماره فى عملية الكتابة .

يذكر الكتاب كذلك أن هناك دوافع معينة دفعتهم لاستغلال الفكرة الاولى للمسرحية (الاشارة هنا لاخر مسرحية للكاتب) فى عمل مسرحى وهم يشيرون الى وجود ظروف معينة تدفعهم الى الكتابة باكثر مما تفعل ظروف أخرى ، كما انهم يشيرون الى أن حماستهم للكتابة تتغير بالتقدم فى كتابة المسرحية عموما وفى مراحل الجلسة ايضا .

يقرر الكتاب ايضا ان هناك قيودا تحد حريتهم فى التعبير عن الافكار ما بين اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية وفلسفية ولكنهم يذكرون انهم يتجاوزونها بطريقة او باخرى .

يذكر الكتاب كذلك أن هناك من المصادر الخارجية ما يخرجهم عن جو الجلسات وتتنوع هذه المصادر بحسبانها عوائق على طريق تحقيق الهدف . وفى نهاية الجلسات ، وفى نهاية المسرحية تطرأ على الكاتب مشاعر معينة تتمثل فى النشوة والرضاء والفرح ، كما يشيرون الى الحصول على متعة الانجاز والاشباع ، وهم يشيرون الى أن هناك علاقة بين الصحة النفسية والقدرات العقلية والجهد المبذول فى كتابة المسرحية يتمثل فى السمو الروحى والرضا والصحة النفسية ونمو قدراتهم العقلية أيضا .

٢ ــ التوتر والقلق * :

موضوع التوتر وعلاقتة بالقدرات الابداعية وعملية الابداع على وجه

---

* استخدامنا للفظين هنا بالتبادل مرجعه الى ظروف خاصة بعملية الابداع يتداخل فيها القلق مع التوتر النفسى ، فى حالة من عدم الاستقرار نتيجة لتصلب أو غموض الموقف أو تجاوز الواقع او التعاطف مع مواقف متناقضة داخل العمل ، مما يؤدى الى حالة فريدة لا هى بالقلق الصريح او المرضى او التوتر .

خاص من الموضوعات التى تعرض لها الباحثون سويف ١٩٧٠ ، السيد ، سلوى الملا ١٩٧٢ ؛ حنورة ١٩٧٩ ؛ (Soueif & El Sayed, 1970 وقد اتضح ان العلاقة قائمة سواء بين القدرات الابداعية والتوتر النفسى فى شكل علاقة منحنية ، أو بين التوتر النفسىوعملية الابداع ، وهى أيضا علاقة يمكن ان توصف بأنها ليست مستقيمة فقد رأى سويف فى عملية الابداع لدى الشعراء ، وهو ما تأكد فى دراسة عملية الابداع لدى الروائيين، أن المبدع يندفع الى العمل بفعل دافع معين ، هو القضاء على التوتر الناشىء لديه بسبب اختلال الاتزان فى البيئة الاجتماعية والطبيعية او النفسية ، وحين يعود الاتزان الى المختل من المظاهر المشار اليها يعود المبدع الى اتزانه .. وعودة الاتزان تتم برسالة يوجهها المبدع الى الاخرين لاقناعهم بوجهة نظره ، بحيث يتفقون جميعا على مواجهة النقص أو العيب ، أو حتى الاتفاق على حالة الكمال التى تكون قد حدثت ومطلوب من الناس الاتفاق بشأنها على رأى .

ويبدو أن التوتر النفسى هو حالة من التهيج سواء كان تهيجا فيزيقيا بدنيا أو تهيجا نفسيا ، وهو مرتبط بالدوافع وبالاطار العقلى والمزاجى للمبدع كما انه مرتبط كذلك بالعلاقات النفسية الاجتماعية السائدة فى مجال الكاتب والجدول (٣ / ب) يشير الى اجابات الكتاب على هذه الاسئلة التى تتعرض لموضوع التوتر النفسى والقلق والجدول يضم ١٣ سؤالا منها ٩ أسئلة دالة الاجابات بعد ٠.١و و ٣ أسئلة دالة ٠.٥و وسؤال تنوعت الاستجابات علية الى فئات متعدده يشار اليها فى عرض مضمون الاستجوابات .

يشير الكتاب الى انهم تطرأ عليهم مشاعر وانفعالات قبيل بدء الجلسات مباشرة وهى عبارة عن قلق وتوتر وحماسة ورهبة ... الخ كما يشير الكتاب الى انهم فى فترات العجز عن الكتابة تنتابهم مشاعر متعددة من أهمها مشاعر القلق . والقلق المبدع خلال جلسات الكتابة او فترات العجز قلق من نوع خاص ليس كباقى مشاعر القلق التى يتعرض لها الكتاب فى أوقات حياتهم الاخرى . ويقرر الكتاب أن قلق الكاتب يؤثر

فى درجة تجويدة للكتابة للمسرح وفترات القلق تزيد أثناء انشغالهم بكتابة مسرحية من مسرحياتهم ، كما أن هناك من الامور مايدفعهم الى مزيد ن القلق ربما كان من اهمها الانشغال بكتابة المسرحية والعجز عن الاستمرار فى الكتابة . كذلك يذكر الكتاب أن مستوى القلق يختلف عندهم عند انشغالهم بكتابة مسرحية عما يكون عليه الحال فى أوقاتهم الاخرى أو لاسباب أخرى غير الكتابة ويتصل بذلك ما يشير اليه الكتاب من أن القلق ينقص فى نهاية جلسات الكتابة ، كما انهم يقررون أن درجة القلق ليست واحدة أو بنفس المستوى من جلسة لاخرى بل أن لكل جلسة ظروفها ودرجة القلق المتعلقة وفقا للظروف المواكبة وتؤكد هذه النتائج النوعية الخاصة للقلق الابداعى وارتباطة بظروف العمل وظروف المبدع والظروف الاخرى التى قد تنشأ فى مجال الكاتب اثناء الكتابة .

٣ ــ تحمل الغموض واتخاذ القرار :

يتصل بموضوع القلق القدرة على تحمل الغموض . والعمل فى موضوع ابداعى هو من الأمور التى تزداد فيها درجة الغموض فى المجال المعرفى للكاتب . اذ انه ليس امام موضوع معروف المقدمات والمراحل والنتائج والا ما كان ابداعا وخلقا . ان حل اى مشكلة يتطلب النظر فى عدد من العناصر والاتجاه الى مجموعة من الحلول . فما القول وعملية الابداع لدى كتاب المسرحية تتعامل مع عناصر لاحصر لها كما سبقت الاشارة .

ويتصل بموضوع تحمل الغموض موضوع اخر هو اتخاذ القرار بدقة وبسرعة وفى الاتجاه الملائم ، بل وعلى نحو ابداعى ايضا . والقرار غالبا ما يتم اتخاذه ليس على أساس توفر كل المعلومات أو البيانات ، بل هناك قدر من المجازفة والمجازفة اما أن تكون محسوبة أو مطلقة والمبدع لا يضع أمامه حسابا لتقدير كمية المجازفة فى قراره بل انه من خلال الخبرة والبداهه والظروف المواتية يقوم بذلك ، بالاضافة الى اتجاه منطق الموضوع كله بعناصره المتعددة .

والجدول (٣/ج) يقـدم اجابات الكتاب على الاسئلة التى طرحت عليهم للكشف عن ابعاد هذا الجانب وديناميانه .

يتضمن الجدول أربعة وعشرين سؤالا جاءت اجابات (١٠) أسئلة منها دالة بعد مستوى ٠١و وجاءت اجابات ٩ أسئلة دالة بعد مستوى ٠٥و وسؤال واحد عند ٢و٠ وسؤال عند ١و .

ويشير الكتاب الى أن الجلسات الاولى تكون أصعب الجلسـات ، كما أن المرحلة الاولى فى الجلسة الواحدة تكون أصعب المراحل .

ويقرر الكتاب كذلك أنهم احيانا ما يصابون بالعجز عن الاستمرار فى الكتابة وهم يشيرون الى وجود اسباب معينة لهـذا العجز تتمثل أمـا فى غموض الشخصية أو غموض الفكرة المسرحية كما أن القلق الذى يشعرون به وهم يكتبون لا يتسرب منه شىء الى النص الذى يكتبونه بما يفيد انهم يتجهون دائما الى الوضوح فى النص . ومن ثم فأن القلق الذى قد يسيطر عليهم يمكن أن يـؤدى الى العجز عن الاستمرار وهم حين يشعرون بذلك يتوقفون عن الكتابة واذا حاولوا الاستمرار فقد لا ينجحون .

والغموض الفكرى الذى يتعرض له الكتاب ويتعلق بالشـخصية أو الفكرة يؤثر على المعالجة والامر الغريب انهم يذكرون أن التأثير يكون فى الاتجاه الافضل بالنسبة للمسرحية وهم يحاولون التخلص من هذا الغموض .

ومع التقدم يشعر الكتاب ببعض القيود على حركة الشخصيات وهى فى الواقع قيود على حركتهم اى أن المساحة المطروحة أمام الكاتب للاختيار تضيق كلما تقدم الى مرحلة تالية ، وهنا يمكن أن يكون التحديد كبيرا كما انه يمكن أن يكون دافعا يحكم تضييق ظروف الحيرة فى الاختيار واتخاذ القرار .

ومن الامور الملفتة للنظر أن بعض اجزاء المسرحية كدخول شـخصية أو نطق جملة حوارية دون سابق تفكير من الكاتب تؤدى الى نمو العمل .

والكتاب يشيرون الى أنهم يبتون على مثل هذه العناصر ، وهى غالبـــا ما تكون جيدة ، مما يشير الى أن الحدس أو البداهـــة والاشراق تلعـــب ادوارها فى أطار جشطلتى دافعى ومعرفى فى نفس الوقت وهو اطار تفاعلى كما يقرر ماكيلر وشونتز (Mckler & Shontz, 1965)

ويشير الكتاب الى أن هناك مواضع يتعثرون فيها وهذا يكون نتيجـــة الغموض الفكرى أو بطء الشـــخصية فى التفكير والرد والتصرف او اختلال السياق ، والكتاب حينئذ يتخذون اجراء معينا ، بعضهم يتوقف والبعض الاخر وهم الاغلبية يعيدون النظر ، أى يرجعون الى الخلف للمقارنة تأهبـــا للتقدم مرة أخرى الى الامام فى حركة لولبية كما برز فى دراســة الشعر لدى سويف (١٩٧٠) والتصوير لدى ارنهم (Arnheim, 1962)

٤ ــ التاهب والحمو والاندماج :

فى دراسات متعددة خاصة تلك التى تناولت موضوع العمل والتعـــليم اتضح ان البدء فى اى اداء غالبا ما يكون فاترا ، ثم ما يلبث أن يـــزداد الايقاع لدى المتعلم والعامل حتى يصل الى درجة الحمو والاندماج ، ثـــم يحدث بعد ذلك ان تفتر حرارة العمل ، ويميل العامل الى التراخى لفترة معينة ، وقد يتوقف بعدها تماما عن العمل الى ان يبدأ من جديد فى الانطلاق والتقدم . (Mccormick & Tiffin, 1979 p 229)

هذه الحقيقة ذات جوانب مزاجية واجتماعية بالاضافة الى اسبابها البدنية والعقليـــة .

وفى مجال عملية الابداع خاصة ومجال دراسات القدرات الابداعية على العموم كان نصيب هذا الجانب الهام من الفحص والتقصى محدودا ومن ثم فقد رؤى فى مجال دراسة عملية الابداع فى المسرحية توجيه بعض الجهد اليه فربما كشف عن جانب أو اكثر مما يبدد الغموض فى عملية ابداع .

والجدول رقم (٣/د)يقدم اجابات الكتاب على عدد من الأسئلة التى طرحت عليهم لبحث هذه المنطقة من سلوك المبدعين . ويتكون الجدول من ٢٥

سؤالا منها ١٦ سؤالا جاءت الاجابات عليها دالة بعد مستوى ٠.١و وخمسة أسئلة كانت اجاباتها دالة بعد مستوى ٠.٥و و ٤ اسئلة كانت اجاباتها دالة عند ٢و٠ .

والاجابات تشير الى أن الكتاب يقومون باعداد انفسهم للكتابة قبيل الجلسات ويتم ذلك بشكل منتظم من خلال نشاط معين يختلف من كاتب الى آخر ولكنه نشاط أقرب الى السلوك الاستدارجى اى جزء من عقل الكاتب مع العمل بالاضافة الى رغبته فى ذلك ، وجزء آخر مع تراخيه عن العمل لسبب او لاخر .

كذلك فانه بعد ان يبدأ الكاتب فى العمل لا يندمج دفعة واحدة ، بل توجد صعوبات معينة وهو يحاول تجاوزها كما أنه يحرص على توفير ظروف معينه تساعده على العمل والاسمرار فيه .

ويشير الكتاب الى انهم يظلون منشغلين بالمسرحية حتى وهم منصرفون عن العمل ، وافكارهم لا تبعد عنها وقد تأتيهم افكار يشعرون أنهم يمكنهم استثمارها فى العملية .

يؤكد الكتاب كذلك أن هناك لحظات يزدادون فيها انشغالا بالمسرحية وانهماكا ، كما ان كفاءتهم فى كتابة المسرحية اثناء لحظات الانهماك الذهنى تكون أفضل ، وهذا يزيد مع تقدم العمل . وربما كان ما أشار اليه الكتاب فى مواضع سابقة من أن المرحلة الوسطى من الجلسة تكون أفضل الجلسات وأكثرها عائدا مما يدعم الراى الذاهب الى صحة منحنى العمل وانطباقه على عملية الابداع ، فضلا عن منحنى التعلم فى دراسات سيكولوجية التعلم .

والمسرحية بعناصرها المتعددة ومفاجآتها المتكررة تجعل الكاتب مشدودا اليها دائما لمقاومة اغراء التسيب والمحافظة على التماسك . وشخصية الكاتب تؤثر فى المسرحية من حيث أن بعض الشخصيات تستعير

منها بعض الملامح المزاجية والذهنية واللغوية مما يدل على أن الكاتب يكون فى نفس الوقت داخلا فى المسرحية وخارجا منها اى فى حركة تشبه الحركة البندولية ، ولكنها حركة بندولية من نوع خـــاص ، صعودا وهبوطا دخولا وخروجا تقدما وتقهقرا .

٥ ــ المثابرة وتحمل التعب

المثابرة المشار اليها هنا هى المثابرة المزاجية والعقلية ومن الصعب الفصل بين المثابرة المزاجية والمثابرة العقلية والمثابرة البدينية من حيث أن مواصلة العمل رغم أنها تعتمد فى جانب كبير على القدرة على تحمل التعب البدنى ، الا أن السأم او الملل من الأمور التى قد تعجل بالاحساس بالتعب او حتى عدم الرغبة فى العمل . ومن ثم فأن التعلق الوجدانى بموضـــوع ما ربما كان من الأمور المعاونة على تحمل المشقة فى الارتباط بهذا الموضوع .

ويعرض الجدول (٣/هـ) لاجابات الكتاب على الأسئلة التى تعرضت لهذا الجانب وعلاقته بعملية الابداع لدى كتاب المسرحية . ويضم الجدول ٢١ سؤالا منها ١٣ سؤالا جاءت اجابات الكتاب عليها دالة بعد ١.و ، و٥ اسئلة دالة اجاباتها بعد ٥ . و ، وسؤالان عند ٢ . و ، وسؤال عند ٣و.

ويتضح من الاجابات أن الكتاب حين جاءتهم الفكرة الأولى لمسرحياتهم ثابروا عليها وحملوها فترة طويلة ، ليس ذلك فحسب بل أنهم كانوا يفكرون فيها بارادتهم ويناقشونها مع الاخرين سواء قبل أو اثناء الكتابة ، ويذكرون انهم افادوا من التفكير فيها ومن مناقشاتها مع غيرهم ، وكانوا فى نفس الوقت يستمتعون بذلك .

ويقرر الكتاب أنهم يقومون بانشطة معينة يقصدون بها الوصول الى حالة نفسية تسمح بمعايشة الفكرةومعالجاتها ، كما انهم خلال ذلكيبذلون الجهد من اجل تعميق فكرة المسرحية ، بل واكثر من ذلك يلاحظ الكتاب أن افكارهم العامة فترة انشغالهم بموضوع المسرحية تـــدور فى فلك هـــذا الموضـــوع .

ويذكر الكتاب انهم احيانا ما يعجزون عن الاستمرار ، وهذا العجز يمنعهم من العمل وهم من جانبهم يحاولون الاستمرار رغم العجز ، ويذكر بعضهم أنه يحاول الاستمرار رغم العجز ولكن معظمهم لا يفلحون فى الاستمرار.

كما يذكر البعض منهم وجود قيود تحد من حرية الحركة سواء فى المعالجة الذهنية أو تناول الشخصيات ، وان كانوا لا يعدمون الوسيلة لتحرير حركتهم والمضى الى الأمام .

رابعا : الجانب الاجتماعى لعملية الابداع :

قدمنا فى الباب الأول عرضا حاولنا فية الاشارة الى البعد الاجتماعى فى عملية الابداع ، وسوف نعرض فيما يلى لعنصرين راينا انهما ضالعين من قريب فى العملية دون ان يعنى ذلك عدم وجود عناصر اجتماعية اخـــرى ضالعة فى العملية .

وهذان العنصران هما .

١ ــ الآخـــر .

٢ ــ المجاراة .

١ ــ « الاخر » وعلاقته بتقدم عملية الابداع :

المقصود بالاخر فى سياق الحديث عن عملية الابداع هو الأفراد الذين يكون من هدف المبدع توجيه رسالته اليهم ، أو أولئك الذين يمكنهم أن يكونوا ذوى اثر من نوع أو أخر على المبدع وسلوكه الابداعى .

والجدول (٣/و) يقدم اجابات الكتاب على الاسئلة التى قدمت اليهم فى محاولة للكشف عن طبيعة هذا الجانب . ويضم الجدول ١٨ سؤالا منها ١١ سؤالا جاءت اجابات الكتاب عليها داله بعد ٠.١و وجاءت اجاباتهم دالة بعد ٠.٥و على خمس اسئلة وجاءت اجابة ٢ دالة عند ٢ ، .

ويقرر الكتاب ان هناك من يحرصون على ارائهم فى المسرحية التى يكتبونها بعد كتابتها بل أنهم يقررون انهم فى البداية حينمـــا كانوا مبتدئين

كانوا يعرضون ما يكتبون على الاخرين ، والهدف هنا أكبر من مجرد أخذ الرأى بل هو محاولة للحصول على الاعتراف بالوجود واستمداد قدر من الدعم يسمح بالمواصلة المسترشدة .

ويذكر الكتاب انهم حينما تأتى اليهم فكرة مسرحية فانهم يسارعون بمناقشتها مع الاخرين قبل كتابتها، كما انهم يشيرون الى انهم كانوا يناقشون جزئياتها مع الاخرين اثناء عملية الكتابة وقد افادتهم هذه المناقشة فى كتابة المسرحية ويقررون انهم يأخذون برأى الاخرين وملاحظاتهم .

يقرر الكتاب كذلك أن بعض من يعرفونهم فى الواقع يجدون لهم مواضع فى النص المسرحى سواء باشخاصهم او بوقائع تجرى لهم او بلهجاتهم ولغاتهم .

والاخر ليس فحسب أولئك الذين يعيشون مع المبدع او لهم رأى او وجهة نظر فى الموضوع . بل يشير الكتاب الى أن شخصيات المسرحية وهى شخصيات مؤلفه فى جانب كبير منها تكون ذات تأثير فى الكاتب ، كما أن الكاتب ينقل الى هذه الشخصيات بعض مكونات ومشاعر شخصيته وهذا امر يخص الكتابة المسرحية أكثر مما يخص غيرها ، ويكشف عن جانب اساسى فى عملية الابداع ، ذلك هو التوحد بين الكاتب وموضوعه ، وهو لا يخص التميز او التفرد فحسب ولكنه يخص ايضا التواصل الذى يصل الى حد الوحدة احيانا ودلالة ذلك فى عملية الابداع رغم أن المبدع شىء والعمل الابداعى شىء اخر الا أن عملية الابداع تضمهما معا فى بوتقة واحدة ولكن بحكم أن المبدع هو العنصر الفعال فأنه يملك أن يحدد المدى الذى يمكن أن تمتد الية عملية التوحد هذه ، وهذا يتوقف فى جانب كبير منه على شخص الكاتب وقدراته وخبرته ومزاجه ... الخ .

٢ ــ المجاراة والريادة :

المجاراة والريادة وجهان لعملية واحدة تتلخص فى درجة متابعة الاخرين فى آرائهم واذواقهم وعدم مخالفتهم ، ليس بسبب صحة اراء واذواق

هؤلاء ، ولكن بسبب عجز الشخص عن خلق معايير خاصة به ، سواء كان هذا العجز ناشئا عن غفلة أو لأسباب مزاجية أو عن كليهما أو لأسباب أخرى .

والمجاراة والريادة قطبان لهذه العملية ، ففى أقصى المحور يوجد المجارون تماما وفى الطرف المقابل يوجد غير المجارين أو من يمكن تسميتهم بالرواد .

وليس شرطا أن يكون الرائد جيد الرؤية نافذ البصيره سليم الرأى ولكن من الممكن أن يكون اكتسابه لموقعه هذا نتيجة ظروف لا علاقة لها بانتاجه وقدراته ، وبالمثل يمكن أن يكون المجارى لديه قدرات متميزة خاصة به ولكنه يكف نفسه عن عرضها أمام الآخرين لسبب أو لاخر ..

(عبد الستار ابراهيم ، ١٩٧٢ ص ٣٢٦)

وعملية الابداع هى المجال الواقعى للكشف عن درجة المجاراة أو الريادة ومن ثم فقد رؤى توجيه عدد من الأسئلة الى الكتاب عن علاقة هذا الجانب بعملية الابداع .

ويعرض الجدول (٣/ز) لموضوع الريادة والمجاراة كما يتحدد من خلال اجابات كتاب المسرحية ويشتمل الجدول على ١٠ أسئلة منها ٦أسئلة جاءت اجاباتها داله بعد ١.و و٤ أسئلة داله بعد ٥.و .

ويذكر الكتاب أنهم تأثروا فى بدايات حياتهم الادبية بنماذج احبوها وقلدوها ، كما يقررون أنهم حريصون على معرفة ارائهم فيما يكتبون ، كما يشيرون الى أنهم أحيانا ما يعدلون عن بعض ما كتبوا نتيجة اراء الاخرين .

بجانب ذلك يقرر الكتاب أنهم يتبنون وجهات نظر خاصة يعبرون عنها فى مسرحياتهم ، وهذه الافكار المعبرة عن وجهات النظر الخاصة تتكرر بصورة أو باخرى فى مسرحياتهم ..

وهم حينما يسألون الآخرين الرأى فانهم لا يأخذونه قضية مسلمة اذ تقرر الغالبية من الكتاب انهم يغيرون أحيانا بعض ما كتبوا بناء على رأى الاخرين ولا يفعلون ذلك أحيانا اخرى .

والواضح أن المبدع فى مجال الكتابة المسرحية خصوصا محتاج لرأى الاخرين : من مخرج وممثلين ومنتج ... الخ حيث أن العمل عمل جماعى والكاتب لا يكتب المسرحية ليقرأها لنفسه بل لكى يتم تنفيذها من خلال الاخرين وبالتالى فأن لرأى الاخرين أهمية وقيمة فى عملية الابداع .

وربما كان هذا درسا مهما فى علاقة المبدع بالاخرين ، وفى طبيعة موضوع المجاراة والريادة فى عملية الابداع انفرادا بالرأى أو تفردا بالقضية بل هى تكون كذلك اذا أمكن للمبدع الحصول على رأىالاخرين الموافق لرأيه ، أما اذا ظل وحده يؤمنبما يقول ، فغاية الأمر انه سيجد نفسه فى النهاية معزولا أو مجاريا .

كذلك فأن مجاراة المبدع ليست انصياعا وامتثالا كاملا للاخرين ، انه يوافقهم اذا كان ثمة ما يدعوه الى ذلك ، ويختلف معهم اذا وجد ان رأيه هو الارجح .

اذن فى عملية الابداع فى المسرحية لا الريادة وحدها بمعنى التفرد الكامل بذات فائدة للمبدع ، كما انه فى مجاراته للاخرين يمكن أن يفقد ذاته . وكلما كانتقدمه مع الاخرين وقدمه الاخرى خارج نطاق تأثيرهم ، كان أقدر على المضى فى عملية الابداع والانتاج الابداعى .

الى هنا يكون قد تم عرض بعض الجوانب المزاجية والاجتماعية ذات العلاقة بعملية الابداع فى كتابة المسرحية وهى كما لوحظ لا يمكن عزلها عن سياق النشاط النفسى للمبدع — من حيث انه كله أصبح محددا بمنطق واحد ، صحيح أنه منطق ذو قنوات متعددة ومنافذ خصيبة ولكن يتبقى أن العملية الابداعية عموما ، وفى مجال الكتابة المسرحية على وجه خاص ، تستمد معظم خصائصها من موقف العمل نفسه بما يضمه من مبدع ذى خصائص وسمات

ومكونات منفردة ، ومن الاخرين كذلك بما لديهم من تنوع فى القيم والاتجاهات ومن خصائص جمالية ذات جاذبية أو طرد ، وهو الجانب الذى تناقشه الصفحات التالية .

رابعا ــ الابعاد الجمالية لعملية الابداع :

فى الفصل الرابع من هذا الكتاب تم استعراض الجوانب السلوكية التى يمكن أن تعبر عما يسمى بالسلوك الجمالى فى عملية الابداع .

والأمر المدهش حقا أن معظم الباحثين فى عملية الابداع كان تركيزهم منصبا لفترات طويلة على المظاهر المعرفية والمزاجية والاجتماعية للعملية . صحيح أن الابعاد الجمالية للعملية الابداعية ذات جذور متعدده فى العمليات المعرفية والسلوك التعبيرى الذى هو الى حد بعيد متعلق بالناحية المزاجية ، ولكنها فى النهاية ابعاد متميزة على نحو ما وضح لدى برلين (Berlyne, 1974) وغيره من الباحثين فى هذا الجانب .

وقد رؤى انه من المناسب لهدف الدراسة الحالية النظر الى هذه الجوانب الجمالية من زاويتين : زاوية تذوق وزاوية اداء ، فالمبدع ليس فحسب كما سبقت الاشارة مجرد مؤدى بلا تذوق ، ولا هو متذوق بلا معرفة باصول الصنعة والتطبيق فى المجال الذى يعمل فيه ، بل هو (مبدع) والمبدع مؤدى ومتذوق فى نفس الوقت .

وفيما يلى سيتم استعراض النتائج التى اسفرت عنها اسئلة الاستخبار الذى قدم الى كتاب المسرحية ، يلى ذلك : فصول لاحقة لعرض النتائج الاخرى التى تم استقاؤها من مصادر أخرى .

والعناصر التى أمكن تحديد علاقتها بعملية الابداع لدى كتاب المسرح هى :ــ

١ ــ السلوك الاستكشافى .

٢ ــ التقييم الفنى

٣ ــ التفضيـــــل .

٤ ــ التشكيل والتنسيق .

١ ــ السلوك الاستكشافى :

المقصود بالسلوك الاستكشافى فى هذا السياق هو مجموعة الانشطة التى يقوم بها الكاتب المسرحى ، عامدا أو غير عامد ، فى اتجاه الاحاطة بعناصر الموضوع ، وعلاقة كل عنصر بالعناصر الأخرى ليس من ناحية البناء فحسب ولكن من حيث البناء والوظيفة معا .

وقد تم توجيه عدد من الاسئلة الى الكتاب يعرضها الجـــدول رقم (٤/ أ) وهو يضم ٢٢ سؤالا جاءت اجاباتها داله بعد مستوى ٠١و و ٣ أسئلة اجاباتها دالة بعد ٥ . و . و ٤ أسئلة جاءت اجاباتها دالة عند ٢ و .

ويرى الكتاب أن عرض المسرحية يبرز أمورا لم تكن بارزة أثناء الكتابة. وهم يضعون ذلك فى الاعتبار عند كتابة المسرحيات التالية .

يشير الكتاب كذلك الى أنهم حين تأتيهم فكرة فأنهم يفحصونها ويفكرون فيها فترات طويلة ، كما أنهم يناقشونها مع الاخرين سواء قبل كتابة المسرحية. أو أثناء الكتابة ، وهم يقررون أن ذلك افادهم بالفعل عند كتابة المسرحية .

يشير الكتاب كذلك الى أنهم حين تأتيهم الفكرة فانهم لا يستبعدونها ولا يهملونها بل يستبقونها فى دائرة تفكيرهم ، ليس ذلك فحسب بل انهم يستمتعون بذلك .

يقرر الكتاب كذلك انهم يلاحظون فى الفترة السابقة مباشرة على كتابة المسرحية أن افكارهم متعلقة بموضوع المسرحية وفكرتها ، وقد كانـــوا يبذلون الجهد من اجل تعميق هذه الافكار .

ويشير الكتاب الى أنهم يكون امامهم أكثر من طريق لتنمية اشخاص المسرحية ، واحيانا تدخل الى المسرحية شخصيات لم يكن مخططا لدخولها

ومن ثم يطرا تغير على الأجزاء التالية ، مما يدعو الكتاب الى البحث والتقصى حول الابعاد الجديدة للشخصيات ، وما سوف يتم ادخاله من تعديلات على الاجزاء السابقه او الاجزاء التالية ، خاصة وان الشخصية الواحدة تجر معها احداثا وحوارا يحدث لها فى الواقع .

ويشير الكتاب الى أن ماتأتى به الشخصية معها يكون ذا تأثير جيد على المسرحية . يذكر الكتابه كذلك أن الخط الاساسى للمسرحية يفرض اتجاهات محددة تتكشف من خلال تصرفات الشخصيات ، كما أن البلورة التى تتم على مراحل التقدم تكشف عن ابعاد جديدة لم تكن ببال الكتاب عند بدء الكتابة .

يضاف الى ذلك أن هناك قيودا تنشأ أثناء الكتابة وهى متعددة ، والكتاب لا يعدمون الوسيله لتحرير حركة الشخصيات من هذه القيود ، كما أن العناصر المتعددة للمسرحية تساهم كل منها بنصيب فى الوصول الى الحل .

ويشير الكتاب الى أن الموضوع يحمل فى ثناياه بذور الحل .

ويلاحظ كذلك أن الكتاب وهم يبحثون عن حلول للمشكلات ، فانهم يستكشفون كل العناصر وهم لا يمتنعون عن الرجوع الى أجزاء مما سبق كتابته للافاده منها ، وهذا يوضح أن الحركة ليست مجرد تقدم الى الامام ، واستكشاف للعناصر الحالية أو الماثلة فى المجال الحالى للمبدع ، بل هى حركة الى الامام والى الخلف وفى العمق ، العمق النفسى للمبدع ايضا ، بمعنى استجماع الماضى والحاضر والمستقبل كله فى موقف استكشافى تتكشف فيه الحقيقة الفنية للموضوع ، وهنا تكون لحظات الاشراق التى طالما تحدث عنها الباحثون أو المبدعون انفسهم ، دون ان يقوموا اصولها او مبررات قيامها أو علاقتها بغيرها من عناصر النشاط الابداعى .

٢ ــ التقييم الفنى :

المقصود بالتقييم الفنى فى السياق الحالى هو تقدير قيمة العناصر أو الجوانب الداخلة فى بناء الموضوع الابداعى الذى يقوم به المبدع . وغنى

عن البيان أن هذا التقدير خطوه سابقه على التفضيل أو المتعه النفسيه التى يحصل عليها المبدع . والتقييم ربما دخلت فيه عناصر معرفيه مثل الاستدلال أو رؤية المشكلات أو بعض القدرات التى عرضها جيلفورد فى بعض بحوثـــه (Guilford, et al., 1954 ; 1955) ولكن فى موقف الاداء الابداعى ربما يكون الامر مزيجا من الأساس المعرفى والجـــانب المزاجى بالاضافة الى ملاءمة أو عدم ملاءمة العنصر للموضوع ليس كعناصر جزئيه ولكن من خلال علاقاتها المتفاعله سواء فى ذهن المبدع أو كما تمت صياغتها ، الأمر الذى يوحى بان السياق الجمالى أكثر من مجرد ابعاد معرفية أو مزاجية .

وربما كان هذا الجانب مما يفرق من حيث التقييم الفنى بين المبدع والناقد ، فالناقد لديه عدد من المعايير أو المقاييس يطبقها على العمل ، فاذا جاء العمل متسقا معها كان جيدا وان لم يتسق كان على خلاف ذلك ، وربما كان هناك من النقاد من يحاول أن يعيش مع العمل كما عايشـــه المبدع ، ولكن تبقى الخبرة الخاصة جدا للمبدع ، سواء فى تبنيه لقضية أو تبنيه لاسلوب فنى معين فى الصياغة او فى معاناته خلال عملية الخـــلق ذاتها . الامر الذى يجعل تقييم المبدع لعناصر عمله وموضوعه مختلفة الى حد ما عن تقييم الناقد أو المتذوق خاصة اذا كان هذا التقييم يتم بشكل فورى خلال عملية التنفيذ اثناء المراجعات التى يقوم بها المبدع بالشكل الذى يقدر هو أنه مناسب للمراجعة .

ويعرض الجدول رقم ٤/ب لعدد من الاسئله التى تم توجيهها الى كتاب المسرح واجاباتهم عنها ويضم الجدول ٢٣ سؤالا منها ١٨ ســـؤالا جاءت الاجابات عليها دالـــة بعـــد ١ . و ثلاث اجابات دالـــة بعد ٥٠ و، واجبتان كانت دلالتهما عند مستوى ٢ و .

يذكر الكتاب وجود فروق بين عملية الكتابة المسرحية والكتـــابة فى مجالات اخرى كما يشيرون الى أن كتابة لون مسرحى تؤثر على كتابة لون اخر .

يذكر الكتاب كذلك أن افكارهم فى الخلاء تكون مختلفه عن افكارهم الاخرى . والاختلاف فى اتجاه الخصوبة والتفاؤل والتركيز والابتكار . وقد ذكروا كذلك انهم يأخذون من هذه الافكار بعض العناصر التى يكونون منها مسرحياتهم .

والكتاب لديهم حساسية زائدة لقيمة العمل الفنى ، سواء فيما يشاهدون من مسرحيات لهم أو لغيرهم ، أو فى الأفكار التى ترد الى اذهانهم ، أو التى يكتبونها .. وهذه الحساسية تجعلهم يزنون الامور دائما بميزان التقييم الذى يعطى للموضوع قيمته وقدره ، وهو ما يفرض احيانا اعادة النظر فى بعض الاجزاء والابقاء على الاجزاء الاخرى .

كذلك يشير الكتاب الى انهم وهم يعملون يضعون فى الاعتبار أن بناء الشخصية واتساق تيار الحدث ووحدة الموضوع والحبكة الخ امور تفرض عليهم مراجعات مستمرة ، وهى مراجعات معظمها تقييم وذوق .

يقرر الكتاب ايضا ان المسرحية وهى فى طريق التقدم تفرض ابعادا للشخصية والحدث والهدف العام ، ربما تكون جيدة ولاول مرة تعرض للمبدع بالشكل الذى تتكشف به من خلال العلاقات الجديدة التى تنشأ من التئام العناصر التى صارت الى وحدة بعد ان كانت فرادى .

والكاتب بالاضافة لهذا التكشف المتتالى للابعاد الجديدة ، تكون لديه قواعد يحاول أن يثبتها حتى لا يكون التكشف المتتابع رخوا بالشكل الذى لايجعل ثمة وحدة يمكن الامساك أو التمسك بها ، ومن ثم فأن الكتاب يقررون انهم حين يبرزون افكارهم فهم يقدرون ان لكل منها غاية ووظيفة .

يشير الكتاب كذلك الى أن العنوان ذو وظيفة معينة للعمل الفنى ، كما انهم يذكرون انه بعد المراجعة واعادة صياغة بعض الاجزاء تكون المسرحية انسب ، وتحقق الهدف الذى وضعت من اجله ، بعد ان تتكشف فيها ابعاد جديدة .

٣ ــ التفصيـــــل :

فى الفقرة السابقة كانت الاسئلة الموجهة الى الكتابة تحاول الكشف عن العمليات النقدية التى يقوم بها المبدع فى المواقف المختلفة لعملية الابداع فى كتابة المسرحية سواء كانت هذه المواقف خلال فترات التحضير أو فى مواقف التنفيذ أو فى مرحلة المراجعة النهائية .

وفى الفقرة الحالية نكشف عن التفضيلات التى يقوم بها والتصرفات التى تصدر عنه للتعبير عن هذه التفضيلات .

ويعرض الجدول ٤/ج لهذا الجانب ، وهو يضم ١٨ سؤالا منها ١٤ اجاباتها دالة بعد ١ . و وسؤالان دلت اجابتهما بعد ٠.٥ووسؤالان عند ٢و.

ويقرر الكاتب انه حين يشاهد مسرحية له فانه يكون رايا فى طبيعـــة العرض ، ويتصور انه كان من الممكن تقديم العرض بطريقة افضل مما قدم به ، كما انه يتصور كذلك من خلال خبرة العرض ، انه يمكن كتابة بعض أجزاء المسرحية بطريقة افضل . ونفس الامر يتم بالنسبة لما يشاهده من مسرحيات غيره من الكتاب . ويشير الكتاب الى أنهم يفيدون من ذلك عند كتابة المسرحيات التالية .

ويذكر الكتاب ايضا ان التفكير فى المسرحية أو بعض اجزائها أمر محبب لديهم وهم يحرصون عليه ولا يتهربون منه ، بل انهم يستمتعون به كذلك .

وعندما يختار الكتاب فانهم يفضـــلون على اساس ذهنى وفكـــرى ومزاجى وتكنيكى اى ان هناك اساليب معينة يختارونها فى التعبير لانهـــا توصل افكارهم بشكل جيد كاللهجة العامية مثلا ، كما انهم فى اختيار العنوان يفضلون ذلك الذى يكون اكثر دلالة على الموضوع .

ويقرر الكتاب أن وراء كل ما يكتبون مجموعة من الافكار الخاصة التى تكون فيما بينها وجهة نظر للمبدع وبالتالى فأن تفضيلهم دائما يكون نابعا من وجهة النظر تلك ، ومن ثم فأن تفضيلات الكاتب شخصية وموضوعية

بمعنى انها خاصة بوجهة نظره ، كما انها تضع فى اعتبارها اصول الصنعة ومدى تقبل الاخرين للموضوع شكلا ومضمونا .

٤ ــ التشكيل والتنسيق :

اذا كان ثمة اختلاف بين المنتج الابداعى واى منتج اخر فهو أن الاول يتميز بأنه غير نمطى ــ اى أن له خصائص نوعية من ابرزها انه منتج أصيل غير مسبوق بمثال ومن هنا يكسب صفة الابداع ، ومن ثم يأتى التنفيذ الابداعى كسلوك يقوم به المبدع لاضفاء هذه الخصائص على المنتج الابداعى فيجرى عليه عددا من التجارب ، سواء قصد الى هذا أو جاء الامر عفويا كسلوك تلقائى ، وفى كل تجربة من التجارب سواء كانت تجربة تنفيذية أو تذوقية يرى المبدع العمل من زاوية جديدة .

وفى سياق هذه التجاريب يتبلور العمل الفنى فى غالبه الذى ينمو الى أن يصير مقبولا من المبدع ومن غيره ، اذا اتيح له أن يعرض على الغير . وهو بالضرورة مبدع من اجل الغير ، فلا اقل من ان يتمثله المبدع ، وهو ينفذه ، بعيون الاخرين ، ويضع اذواقهم ومشاربهم فى الاعتبار وهو يقوم بتجاريبه واختباراته .

وربما كان التشكيل والتنسيق عبارة عن عملية واحدة يقوم بها المبدع وهو يعد عملية يقصد بها ، فى سياق الحديث عن عملية الابداع لدى كتاب المسرح ، الاجراءات التى يقوم بها فى عرض موضوعه فى شكله المقبول . ومن هذه الاجراءات التقديم والتأخير والحذف والاضافة والاطناب والايجاز والتكثيف والتفصيل الى اخر تلك الاجراءات المتعلقة بتجميل الموضوع وجعله مقبولا ، ليس فحسب من حيث المضمون ولكن من حيث الشكل والمضمون كوجدة لا انفصام بين عراها .

والجدول (٤/د) يعرض تلك الاجراءات التى يقوم بها المبدع ويضم الجدول ١٩ سؤالا جاءت اجابات معظم الكتاب عليها فى اتجاه تأكيد قيامهم بهذه الاجراءات من اجل الوصول بالعمل الى درجة الكمال التى تجعله

مقبولا لديهم ومقبولا عند سواهم ايضا ، وقد جاءت اجابات الكتاب دالة بعد مستوى ١.٠ على تسعة اسئلة وجاءت الاجابات دالة بعد مستوى ٥.٠ على ٥ اسئلة .

ويشير الكتاب الى أنهم يتجهون الى تنمية الحدث فى اتجاه معين من البداية اى أنهم يكونون من البداية على وعى بالاتجاه الذى يمضون اليه . وبالصورة التى يرغبون فى الوصول اليها وان كانوا يضيفون أن الصورة تتغير مع تقدم المعالجة وهم حين يصلون الى صياغة جديدة فانهم يقتنعون بها .

يقرر الكتاب كذلك أنهم يخططون للظروف التى تدخل فيها الشخصية الى المسرحية أى أن هناك اجراءات معينة يقصد الكاتب الى القيام بها ويقوم بها فعلا ، تمهيدا لادخال عنصر جديد الى العمل حتى يتحرك بصورة طبيعية ، ويلتئم مع باقى العناصر السابقة . واحيانا ما يضطر الكاتب الى اجراء بعض التغييرات فيما سبق له كتابته لكى يمكن للجزء الذى كتب ان يستوعب الجزء الجديد أو العنصر الوافد ، وهذا يغير بالتالى من خطة المبدع لكتابة الاجزاء التالية .

وقد سبقت الاشارة فى اكثر من موضع الى أن الكتاب يدخلون فى اعمالهم بعض الاحداث والشخصيات التى يعلمون أن لها وجودا فى الواقع ، وذلك يؤثر بدوره على عملية التشكيل من حيث ان العمل المسرحى ، وهو عمل فنى خيالى فى معظمه ، لكى يستوعب اجزاء من الواقع فلابد من عملية مواءمة ربما كانت عملية التشكيل من اهم سماتها .

كذلك يشير الكتاب الى انهم وهم يكتبون المسرحية ، يضعون فى الاعتبار ممثلين معينين للقيام بالادوار ، وهذا يتطلب بالتالى جهدا خاصا لتضمين هذا العنصر فى العمل بحيث يشكل مع باقى العناصر وحدة متسقة ، بما يتطلبه ذلك من اجراءات متعددة فى رسم الشخصيات الاخرى وتلوين الاحداث واجراء الحوار ... الخ .

وفى هذا السياق يمكن ملاحظة ان الكاتب وهو يمضى فى عمله لا ينسى أن امامه هدفا محددا ، وان الشخصيات والاحداث التى يتعامل معها تكون فيما بينها شريحة سلوكية وعليه أن يدير الحياة فيما بينها وهو على وعى بذلك ، ومن ثم فانهم يشيرون الى أن لديهم من الاساليب ما يجعل الامر بالنسبة لهم ميسورا ، وبحيث انه عند خروج المسرحية عن خطها المرسوم سرعان ما يجد الكاتب الوسيلة لتعديل العناصر ، واعادة تشكيلها بالصورة التى تعيد الاتزان الى ما صار مختلا ، سواء فى الشخصيات أو الاحداث أو الحوار .

ويشير الكتاب الى أن معظمهم يكتبون المسرحية اكثر من مرة ، وان كان البعض منهم يشير الى غير ذلك من حيث انهم يراجعون ويكتبون بعض الاجزاء من جديد ، وهم يكتبون مراجعتهم خارج النص الاصلى ، وحين يغيرون بعض ما كتبوا فأن الامر يتطلب اعادة تركيب بعض الفقرات ليصير العمل متماسكا ومكتملا .

هذه هى بعض الجوانب التى يمكن اعتبارها أبعادا جمالية لعملية الابداع وهناك كذلك جوانب أخرى كالمتعه التى يحققها العمل الفنى للمبدع نفسه ، سواء اثناء التفكير فى العمل قبل أن يتم او اثناء الكتابة أو بعد الانتهاء من العمل نفسه مما اشار اليه الكتاب فى اكثر من موضع وما تم ابرازه وما سوف يلى عنه حديث اخر ، مما يمكن أن يتيح تجاوزه المؤقت انتقالنا الى الفقرة التالية الخاصة بمشهد الابداع أو موقف التنفيذ .

صحيح أن معظم الحديث فى الفقرات السابقة كان يتناول المشهد نفسه ، الا أن الاهتمام كان موجها فى غالبيته الى تشريح الابعاد والعوامل المعرفية والمزاجية والاجتماعية والجمالية الضالعة فى عملية الابداع ، ويبقى أن تكتمل الصورة بتجميع عناصر المشهد فى اطار واحد .

خامسا ـ مشهد الابداع : التاهب والحضور والتنفيذ :

مقدمه :

كتابة أى عمل مسرحى لا تنفصل عن مجموعة الخطوات التى يقوم بها الكاتب منذ توجهه الى الاهتمام بالعمل الفنى . وقد يكون الكاتب على وعى

بهدفه ، ولكنه فى غالب الامر يقوم فى البداية بعديد من المحاولات فى عـدد من الاتجاهات حتى يستقر على شكل فنى ليلائم امكانياته وهدفه وقد يظل يبحث طويلا وقد لايصل الى الشكل الملائم الا بعد معاناة .

والفترات الطويلة التى يقضيها المبدع يبحث عن طريق لاشك انهـا تؤثر عليه فيما بعد عندما يقوم بتنفيذ عمل ابداعى ، ومن ثم فلا ينبغى اغفال هذه المرحلة عند الحديث عن عملية الابداع .

كذلك فأن المبدع ، على طريق انجازه لعمل ابداعى محـدد ، يقوم بسلسلة من الافعال مقصود بها تكثيف الخبرة وتعميق الوعى بالموضوع الذى يريد أن ينفذه ؛ ومن ثم فان عملية الابداع ايضا ليست مجرد جلسات فى غرفة مغلقة او برج عاجى ، بل هى نشاط يقوم بـه المبدع فى شـتى المجالات وسائر الاتجاهات ؛ ولا ينقص من قيمة ذلك أن يقوم المبدع بهذا النشاط وهو جالس فى مقهى أو فى رحلة قطار أو على شاطىء البحر او بين الحقول أو فى زحام شارع أو انتظار الدور فى (طابور من طوابـير) الحياة اليومية .

والعملية تمضى فى عدد من الخطوات ولكنها خطوات متفاعله مـع عناصر اخرى مما لا يمكن فصـله عن الاسـتعداد أو خطوات التنفيـذ او التذكر . كما أن مشهد التنفيذ نفسه هو حصيلة تفاعـل باقى العناصـر والروابط بينها ومحاولة تجاوز العقبات المتعلقة بتنمية الفكرة أو المواءمة بين العناصر أو تأصيل الموضوع ... وكل ذلك يمضى من خلال جهد متتابـع تعلو درجة حراراته احيانا ، وتنخفض اخرى ، وفقا لطاقة المبدع ودرجة استيعاب العمل وغير ذلك من متغيرات سبق ايضاحها ، ويلى عرض ما تبقى منها .

والجزء الحالى من النتائج يعرض لاجابات الكتاب على الاسئلة المتعلقة بالتنفيذ الابداعى لعمل محدد من اعمالهم . وقـد سبق أن عرضت اجابات الكتاب على عدد من الاسئلة الحالية فى سياق الحديث عن بعض العناصر الاخرى ولكن رؤى انه بتجميعها فى السياق الحالى يمكن أن تكون الصورة

اكثر شمولا . ويتضمن هذا الجزء من نتائج الاستخبار عددا من العناصر هى :

١ ــ الاســـتعداد العـــام .
٢ ــ التحضير والتهيؤ لكتابة مسرحية .
٣ ــ الاختمار والتعلق بالعمل .
٤ ــ التفاعل بين المبدع وعناصر المشهد .
٥ ــ الربط بين العناصر القريبة والبعيدة .
٦ ــ تحدى العقبـــات .
٧ ــ المطابقة بين الفكرة والالفاظ .
٨ ــ الانطلاق والتجويد .
٩ ــ الجهد الابداعى .

٢ ــ الاستعداد العام :

يعرض الجدول (٥/أ) لعدد من الاسئلة الخاصة بالاستعداد العام لدى كاتب المسرحيه والبدايات الاولى لاتجاهيـه نحو الاهتمام بالادب ، ويتضمن الجدول اجابات الكتاب على ١٧ سؤالا منها ١٤ سؤالا جاءت اجاباتها دالة بعد ١.و وسؤال واحد بعد ٥٠و وسؤالان عند ٢و.

وتشير اجابات الكتاب الى أنهم يتذكرون أول مرة قرأوا فيها نصا ادبيا وكان ذلك منذ طفولتهم . ويقررون أنهم واظبوا على هذه العادة ، كما يذكرون انهم يواظبون على مشاهدة المسرح بانتظام منذ أن بدأوا يشاهدونه وهم فى بداية حياتهم ، كما يقرون انهم افادوا من النصوص والعروض المسرحية التى اتيح لهم قراءتها أو مشاهدتها .

ويشير الكتاب كذلك الى وجود من شجع اهتماماتهم بالمسرح ، وانهم كانوا يستجيبون لهذا التشجيع ، كما أن وجود النموذج المتمثل فى كاتب مفضل او سند معنوى مشجع ، كان يمد الكاتب بزاد من الثقة فى النفس يدفعه الى المواصله ، وغالبا ما كان هؤلاء ممن لهم اهتمام بالمسرح .

يقرر الكتاب كذلك أن الاستعداد العام صفة مستقرة فى سلوكهم سواء كان هذا بالاستماع او الاطلاع على القصص والحكايات والمسرحيات ، أو

بالخروج الى الخلاء واجترار الافكار التى يفيدون منها عندما يجلسون للكتابة للمسرح وكانت القصص والحكايات والافكار التى ينشغلون بها تظل عالقة باذهانهم فترات طويلة ، الامر الذى يجعلها جزءا من تكوينهم الثقافى العام . فضلا عن أن هذه الحال لا تتوقف بعد كتابة مسرحية ، أو الانشغال بأمر ما ولكنها اصبحت عاده لدى الكتاب ، تجعلهم دائما على علاقة بمصادر تكوينهم الثقافى .

٢ ــ التحضير والتهيؤ لكتابة المسرحية :

ليس الاستعداد العام الا المقدمة الطبيعية التى تهيىء الكاتب للتوجه بعد ذلك الى ممارساته الابداعية بقدم راسخة .. بعد ذلك يجد الكاتب نفسه وجها لوجه امام موضوعاته . وهو يتوجه بالصدفة الى معالجة موضوع معين ، ولا هو يختار موضوعا من بين موضوعات مطروحة امامه كلها ذات درجه اهمية واحدة . بل أن هناك علاقة دينامية بين الكاتب وموضوعه فاذا جاز القول ان الكاتب يختار الموضوع ، فانه من الجائز كذلك القول بقدر اكبر من المعقولية أن الموضوع يختار هو الاخر كاتبه . والكاتب بعد أن يقع على الموضوع او الفكرة فانه ينشغل به او بها ، ويجد نفسه مستمرا تماما لخدمة الموضوع على النحو الذى يعرضه الجدول (٥/ب) .

ويضم هذا الجدول ثلاثة وثلاثين سؤالا منها ٢٣ جاءت اجاباتها بعد مستوى ١.و وثلاثة اسئلة دلت اجاباتها بعد ٥٠و و ٧ اسئلة كانت الاجابات عليها دالة عند ٢و.

ويشير الكتاب الى تذكرهم للظروف التى بزغت فيها فكرة المسرحية الاخيرة ، وهم يشيرون الى انهم احسوا حينئذاك بأن الفكرة تصلح كاساس لمسرحية وقد سجلها معظمهم كما أنهم جميعا يشيرون الى انهم ظلوا يفكرون فيها بعد ذلك الى أن بدأوا يعالجونها ، كما يشيرون الى انهم يناقشونها مع الاخرين قبل الكتابه واثناء الكتابه ايضا ، وكان ذلك بهدف تعميقها .

ويشير الكتاب الى أن الفكرة لا تظل كما جاءت بل اصابها التغير . ويقرر الكتاب انهم ظلوا مشغولين بالفكرة التى كانت تراودهم كثيرا وكانت تلح على اذهانهم فى مواقف معينة .

يشير الكتاب كذلك الى أنهم كانوا يقومون بانشطه معينه لخدمة الفكرة كما أن افكارهم الخاصة بموضوعات اخرى كانت تتجه الى فكرة المسرحية وكان الكتاب بالتالى يفيدون من هذه الافكار بتسجيلها وتعميقها لخدمة فكرة المسرحية .

ويقرر الكتاب انهم قبيل جلسات الكتابة يقومون باجراءات معينة تمهد للجلسة ويتم ذلك غالبا بصفة منتظمة كأسلوب للاستدراج الى جو الجلسة . والتغلب على العقبات التى تواجههم فى بداية الجلسات من خلال توفير ظروف مساعدة على الاندماج فى جو العمل والاستمرار فيه .

يشير الكتاب ايضا الى بعض الاساليب التى يلجأون اليها لترويض عناصر الموضوع الذى يعالجونه كاستئناس شخصية أو جملة حوارية أو فكرة وهم يلجأون فى ذلك كما سبقت الاشارة فى أكثر من موضع الى وحدة الموضوع وهدف المسرحية والتماسك الداخلى لعناصرها ، بحيث أن كل ذلك يمثل كيانا متكاملا يكون الخروج عليه اصعب من التمسك به . وهذا جانب من الاساس الفعال الذى سبقت معالجته فى فقرة سابقة .

٣ ــ الاختمار والتعلق بالعمل :

مازال موضوع الاختمار من الموضوعات التى لم يصل الدارسون لعملية الابداع فيها الى قرار ، خاصة وانه مرتبط بموضوع شائك اخر هو موضوع اللاشعور .

ليس من شك أن جزءا كبيرا من التفكير المتعلق بعملية الابداع يتم فى أوقات يكون فيها الكاتب منصرفا الى موضوعات اخرى ، وان كان اهتمامه بموضوع المسرحية يجعل كل ما يدور فى اطاره أو مجالاته السلوكية مسخرا لهذا الموضوع أو قابلا لان يستوعب فيه ، على نحو ما تم ايضاحه فى الفقرة السابقة .

والاختمار فى السياق الحالى يشير الى الفترة أو الفترات التى لا يكون المبدع عامدا فيها الى الانشغال بموضوع المسرحية ومع ذلك يتم فيها نشاط مقصود أو غير مقصود يؤثر فى عملية الابداع الفنى التى يكون الكاتب مهتما بها.

ويعرض الجدول (٥/ح) لعدد من الاسئلة التى تدور حول هـذا المعنى تبلغ ١٩ سؤالا منها ١٥ سؤالا دلت الاجابـات عليهـا بعد ١.و وسؤالان بعد ٥٠و وسؤالان بعد ٢و.

ويقرر الكتاب أنهم عندما جاءتهم الفكرة الاولى سجلوها ، ويقررون انهم ظلوا منشغلين بالتفكير فيها ومناقشاتها مع الاخرين ، كما يقررون انها قد طرأ عليها تغير خلال هذه الفترة التى انشغلوا فيها بالموضوع وقبل ان يتفرغوا لصياغته فى مسرحية .

يشير الكتاب كذلك الى أن الموضوع كان يلح عليهم من وقت لاخـر وفى ظروف بعينها ، كما أن افكارهم الخاصـة كانت لها علاقة بموضـوع المسرحية ويقرر الكتاب انهم افادوا من هذه الافكار الخاصة .

يقرر الكتاب ايضا انهم فى اوقات الفراغ الواقعة بين الجلسـات يظلون منشغلين بموضوع المسرحية واحداثها وشخصياتها وغالبا ما تأتيهم افكار فى ذلك الوقت .

يقرر الكتاب كذلك انهم بعد فترات الراحة يكتبون بشكل افضل مما يكتبون به قبل الراحة .

يشير الكتاب ايضا الى وجود لحظات معينة يكونون فيها اكثر انشغالا بالموضوع واكثر تعلقا به ، وانهم عند ذلك يكونون اكثر كفاءة فى الكتابة ، ومن ناحية اخرى يذكرون أن انهماكهم الذهنى يزيد اثناء جلسة الكتابة ، وهى أمور تشير فيما بينها الى أن الاختمار يمكن أن يكون انشغالا غير متعمد بالموضوع ، سواء فى لحظات الفراغ قبل الكتابة أو بين الجلسات وحتى اثناء الكتابة ، كما أن التعلق بالعمل يمكن أن يتم بصورة متعمدة أو بشكل تلقائى قبل الجلسات أو اثناءها أو فيما بينها أو بعدها .. الامر الذى يجعل من النظر الى الاختمار كمرحلة مستقلة امرا يفتقر الى الدليل الذى لم يصل اليه الباحثون فيما تشير اليه الدراسات التى أمكن اجراؤها حتى الآن .

٤ ــ التفاعل بين المبدع وعناصر «شهد الابداع :

عملية الابداع فى كتابة المسرحية ليست فحسـب انهمارا للغيث من

ذهن الكاتب على الورق فتكتب المسرحية وينتهى الامر ، بل ان الامر ابعد من ذلك . فمشهد الابداع فى اللحظات الفعلية للاداء الابداعى اشبه بلجة والمبدع فى وسطها ينقذ غريقا ويحاول النجاه ايضا . والغريق وحده ليس هدفه ، ولكن ايضا حياته وحياه الغريق معا ، بالاضافة الى لمسة جمال تضفى على المشهد وعيا وارادة وقدرة على حسن الادراك وسلامة التصرف واملاك الحرية .

والجدول (٥/د) يقدم الكاتب وهو متفاعل مع عناصر المشهد الابداعى ويضم الجدول ١٢ سؤالا منها ٨ اسئلة دالة بعد مستوى ١ ،و وسؤال بعد ٥،و و ٣ اسئلة جاءت اجاباتها داله عند ٢و.

وتشير الاجابات الى أن الكاتب اثناء الجلسه يكون منهمكا فى عمله مشدود الذهن الى موضوعه وتشير الغالبية من الكتاب الى أن التفاعل بين الشخصيات هو من صميم ارادة الكاتب وهو يديره وبذلك فأن ادارة التفاعل تتم على مستوى الموقف وليست تتقرر من بداية العمل . ويؤكد ذلك اشارة الكتاب الى أن توجيه نمو الشخصيات مزيج من ارادة الكاتب ومقتضيات التراكم الذى حدث للاجزاء التى كتبت ويشير الكتاب ايضا الى أنهم يلتزمون جزئيا بما تم رسمه او تخطيطه من البداية والصراع بين الشخصيات يتم فى حدود ما تم تقديره من البداية ايضا وان كان الكتاب يذكرون انهم ينتصرون احيانا لشخصية على شخصية اخرى عند احتدام الصراع .

يشير الكتاب كذلك الى أن المسرحية ككل عند النظر اليها بعد المضى فيها تفرض ابعادا لم تكن ببال الكاتب عند البدء . وبالتالى فأن هناك امورا يتم صنعها على أرض الواقع والمباشرة .

أما عن مشاعر الكاتب الخاصة وعلاقتها بمشاعر شخصيات المسرحية فأن الكتاب يقرون ان مشاعرهم الخاصة كثيرا ما تنتقل الى الشخصيات كما أن مشاعر الشخصيات تؤثر فيهم والتفاعل موجود بين مشاعر الكاتب اثناء لحظة الكتابة ومشاعر شخصيات مسرحيته .

كذلك يشير الكتاب الى أن لغاتهم الخاصة كثيرا ما تنتقل لتنطقها شخصية أو أكثر فى المسرحية ، كما أن بعض الشخصيات كثيرا ما تنطق جملا لم ترد ببال الكاتب من قبل .

ومن مجمل ما سبق يلاحظ أن لحظة الابداع لحظة خاصة جدا ، فلا هى اندماج كامل فى العمل ولا هى مراقبة وملاحظة من الخارج وربما كانت هذه اللحظة هى السر الكامن وراء عظمة المبدع الحقيقى الذى يعطى ذاته كلها للعمل ، وفى نفس اللحظة يكون مسيطرا على العمل ، ليس على كل صغيرة وكبيرة فيه ، ولكن على الخط الاساسى له على الاقل . والنتيجة هى تفرد فى العمل ، وتفرد فى مشهد الابداع ، وتفرد للمبدع ايضا .

٥ ــ الربط بين العناصر القريبة والبعيدة :

كتابة المسرحية ليست مسألة تجميع لعناصر معلومة تماما ومقدما للمبدع ، ولا هى مسألة تنويع على لحن جاهز من البداية ، وان جاز تشبيهها باللحن فهى تكوين جديد للحن .. قد يكون الاساس موجودا ، ويتمثل فى مجال المسرحية فى الفكرة الاساسية كما سبق وقرر الكتاب . ولكن فى سياق نمو العمل يجد المبدع نفسه فى قبضة افاق وتيارات قد يكتشفها لاول مره ، وقد يوحى له عنصر طارىء بمسالك جديدة تقوده الى اكتشاف عناصر لم تكن ماثله امامه . فاذا وجد الكاتب المسرحى نفسه ازاء هذا الكم الكبير من العناصر المتقاربة والمتباعدة فأن أولى المهام التى يجد نفسه مشدودا للقيام بها هى تلمس طريقه بين هذه العناصر ، مع المحافظه عليها فى سياق واحد .

والعملية التى يقوم بها الكاتب المسرحى هنا هى عملية متكاملة ، لا يمكن فيها الفصل بين الجوانب المعرفية والمزاجية والجمالية والاجتماعية ، انه هنا يفعل ، والفعل الابداعى ليس ككل فعل ، انه استكشاف واستدلال وتخطيط وتشكيل وتجميع ... الخ .

والجدول (٥/هـ) يقدم اجابات الكتاب على ٣٢ سؤالا منها ١٩ اجاباتها داله بعد ١.٠ و ٩ أسئلة داله بعد ٥.٠ و ٤ اجابات داله عند ٢.٠ .

وتشير اجابات الكتاب المتعلقة بنقل شخصية للسياق من الواقع الى انهم يجدون لها مكانا فى البناء حين يقومون بتسجيل سلوكها ، والكتاب يكتشفون قيمة واهمية لمثل هذه الشخصية كما أن تلك الشخصية الواقعية تجر معها حوارا واحداثا مما يقع لها فى الحياة الواقعية .

كذلك فان هناك شخصيات تقتحم السياق دون سابق تخطيط ، ويذكر الكتاب انها تكون ذات اهمية فى تنمية العمل ... وحين تدخل الشخصية فأنهم يقومون بتعديل بعض ما سبق لهم أن كتبوه ، كما أن دخول مثل هذه الشخصية يؤدى الى تعديل الخطة لكتابة الاجزاء التالية . وهى تكون عونا لهم فى الكتابة وليست عائقا .

يشير الكتاب كذلك الى أنهم يضعون فى الاعتبار ، خلال التقدم ، اتساق بناء الشخصية . وتكوين ملامح الشخصية يتم بناء على أساس لدى الكاتب ، هو مزيج من الواقع والخيال .

ويذكر الكتاب ايضا أن الشخصية احيانا ما تنطق حوارا غير معد سلفا من المبدع ، بل يكون احيانا جديدا بالنسبة له ، والكاتب يضيفه على الفور ، ويكون ذلك فى صالح المسرحية كما أن هناك من المعانى مايستدعى معانى أخرى ، ومن الالفاظ ما يستدعى الفاظا اخرى فى سياق الحوار ... بما يشير الى أن الربط بين العناصر احيانا ما يكون ارادينا واخرى يجى تلقائيا .

ويشير الكتاب الى أن مشاعرهم الخاصة ومشاعر الشخصيات ولغاتهم الخاصة ، ولغات الشخصيات تؤثر فى بعضها ، ولكن فى سياق خدمة العمل المسرحى .

يشير الكتاب كذلك الى أن الحوار يرد الى سن القلم بتدفق متقطع وهناك ظروف تعوق الكتابة واخرى تساعد على القيام بها ، والكاتب يسعى دائما الى الظروف المعاونة بارادته ، ويتجلى ذلك فى اتخاذ التدابير الخاصة بتطويع الحوار للمعنى اذا رأى الكاتب انهما غير متطابقين فى الاتجاه المطلوب .

وتشير اجابات الكتاب فى هذا المجال الى جهد يقوم به المبدع من اجل الربط بين العناصر فى السياق المسرحى الملائم ، مما يؤدى فى النهاية الى وحدة العمل وتماسكه .

٦ ــ تحدى العقبات :

العقبات التى تعترض المبدع فى جلسات التنفيذ متعددة ، منها ما هوخاص به شخصيا ، مزاجه وانطلاقه ، ومنها ما هو متعلق بالمعنى العام للعمل

ومنها ما هو متعلق بالتكنيك وغير ذلك من امور . وجزء كبير من نشاط المبدع يكون موجها للتغلب على هذه العقبات .

والجدول (٥/هـ) يقدم اجابات الكتاب على عدد من الاسئلة رؤى انها تحدم هذا الهدف ، وعددها ١٢ سؤالا جاءت اجاباتها جميعا دالة بعد مستوى ٠.١ و ماعدا سؤال جاءت داله بعد ٠.٥ . وسؤال عند ٠.٢ .

يذكر الكتاب أن هناك صعوبات يتعرضون لها قبل جلسات الكتابة وفى بداياتها ؛ ولديهم من الاساليب التى يتبعونها ما يساعدهم على تجاوز هذه المصاعب ؛ كما أن هناك امورا تعوقهم عن البدء فى الكتابة ، والجلسات الاولى فى كتابة المسرحية هى دائما اصعب الجلسات ، كما أن بدايات الجلسات هى أصعب المراحل فى الجلسة الواحدة .

كذلك يذكر الكتاب أنهم يكونون أكثر انطلاقا فى بعض المواضع منهم فى البعض الاخر عند كتابة المسرحية .

يشير الكتاب كذلك الى أنهم خلال لحظات العجز عن الكتابة تنتابهم مشاعر معينة من الضيق والقلق ، وهم يبذلون جهودا للتخلص من هذه الحالات . كذلك يذكر الكتاب أنهم فى بعض مراحل كتابة المسرحية يمرون بحالات من الغموض الفكرى وهم يحاولون بأسلوب أو بآخر التخلص من حالات الغموض تلك التى تنتابهم .

ويشيرون أيضا الى وجود ظروف تساعد على كتابة الحوار واخرى تعوقه ، واذا حدث عدم تطابق بين الحوار والمعنى ، فانهم يتبعون تدبيرا معينا لتطويع الحوار للمعنى المقصود .

ويلاحظ من اجابات الكتاب مدى العناء الذى يتعرضون له وهم يكتبون ، فليس الامر انطلاقا فى واد خلاء ، انه طريق صعب شائك أو بحر مائج ، على عابره أن يعرف امكانياته اذا اراد أن يصل بمسرحيته الى شاطىء النهاية بما يتطلبه ذلك من بذل الجهد موصولا لتجاوز كل العقبات .

٧ ــ المطابقه بين الفكرة والالفاظ :

اللغة هى اداة الكاتب المسرحى ، واللغة نشاط ، ولكنه نشـــاط ذو طبيعة خاصة من حيث ان دلالات الالفاظ والعبارات يمكن أن تختلف من شخص الى اخر ، كما انها رهينة بالسياق الذى ترد فيه (١) والموقف الذى تعبر عنه ، فاذا اضيف الى ذلك ايضا أن اللغة هى اداة المتحاورين فى العمل المسرحى امكن تصور الى اى مدى تكون اهميتها بالنسبة لفن كتابة المسرحية .

ويعرض الجدول (٥/ح) لاجابات الكتاب على عديد من الأســئلة التى طرحت عليهم للكشف عن بعض الجوانب السلوكية المتعلقة بعلاقة اللغة بعملية الابداع فى فن كتابة المسرحية .

ويضم الجدول ١٠ أسئلة جاءت اجاباتها دالة بعد ١٠ر وســؤلان اجاباتها بعد ٥٠و وسؤال واحد جاءت اجابته داله عند ٢و .

ويشير الكاتب الى أنه يحدث احيانا الا يتطابق الحوار مع المعنى الذى قصد الكاتب الى تصويره فى المسرحية ، واذا حدث ذلك فان الأمر يتطلب من المبدع تدبيرا خاصا للمطابقة بين الحوار والمعنى المقصــود . ويشــير الكتاب الى أن الأسلوب الذى يتبعونه فى هذا الصدد يتجه الى تطويع الحوار المعنى .

يشير الكتاب كذلك الى أن العامية أقدر على حمل المعنى المقصــود التعبير عنه من اللغة الفصحى ، كما أن اللهجة العامية أيسر بالنســبة للشخصيات . واذا كانت الشخصيات التى يضعها المؤلف فى مسرحيته تفضل

---

(١) يقول الامام فخر الدين الرازى « السبب فى وضع الالفاظ هو أن الانسان وحده لا يستقل بجميع حاجاته . بل لابد من التعاون والتعاون الا بالتعارف ، ولا تعارف الا باسباب كحركات واشارات أو نقوش أو الفاظ توضع بازاء المقاصد وأيسرها وأفيدها وأعمها الألفاظ ... فلما كانت الالفاظ أيسر وأفيد واعم صارت موضــوعة بازاء المعــانى » عن (د . مصطفى مندور ، ١٩٧٥ ص ١٤٧) .

العامية ، فأن هناك من المواقف ما يفضل فيه الكاتب أيضا استخدام العامية ، كما أن هناك مواقف تتطلب استخدام الفصحى .

ويشير الكتاب الى انهم مع التقدم لا يشعرون بالتناقض فى الفكرة الاساسية للمسرحية وربما كان هذا نتيجة للمطابقة المستمرة بين الحوار والمعانى المقصودة وبين المواقف والمعانى التى قدمت للافصاح عنها .

ويقرر الكتاب انهم حين يختارون العنوان فانهم يحرصون على أن يجىء مطابقا فى معناه للموضوع ، كما انهم يعتقدون أن عنوان المسرحية يؤدى وظيفة معينة ، ليس من حيث الاشارة الى موضوع المسرحية فحسب ، ولكن ايضا من حيث انه يساهم فى تقدم الكاتب على طريق عملية الكتابة اذا تم تحديد العنوان من البداية .

هذه اشارات الى أهمية التطابق بين المعانى والافكار والالفاظ والمواقف وحركة الشخصيات ومقاصد المؤلف المسرحى . ومنها يتضح ان العملية الابداعيه كيان كلى ، وليست مجرد رص اجزاء أو عناصر بعضها الى البعض الاخر . والمطابقة بين المعانى والالفاظ هى وسيلة الكاتب الى المحافظة على هذا الكيان . وهى عملية لاتتم مستقلة بل انها احد ملامح العملية الابداعية ككل كما تتبدى فى مشهد الابداع .

٨ ــ الانطلاق والتجويد :

فى رحلة عملية الابداع يجد الكاتب انه معاق احيانا ، كما انه حين يحرر نفسه يحاول أن ينطلق ، ولكن اذا انطلق الكاتب كان حريصا على الا يكون هذا الانطلاق سببا فى فجاجة المسرحية ، ومن ثم فانه يكون رقيبا على حركته بحيث لا يسمح بأن يتضخم الكم على حساب الكيف .

ويقدم الجدول (٥/ح) اجابات الكتاب على ١٩ سؤالا ، جاءت منها ١١ اجابة دالة بعد مستوى ٠.١و وسبع اجابات داله بعد ٠.٥و واجابة واحدة دالة عند ٢و.

ذكر الكتاب انهم يجيدون اكثر فى المرحلة الوسطى من الجلسة كما انهم يجيدون فى الجلسات الوسطى من مجموع جلسات ابداع المسرحية .

ويذكر الكتاب أن المواضع التى ينطلقون فيها يكونون أكثر تجويدا .

ويشير الكتاب الى أن حالات القلق والتوتر تؤثر على درجة التجويد فى اتجاه الاجادة ، كما أن الكفاءة فى كتابة المسرحية تزيد حينما يكون الكاتب أكثر انهماكا أو انشغالا بموضوع المسرحية وهم يشيرون كذلك الى أن الغموض قد يساعد الكاتب على أن يتناول موضوعة بطريقة أفضل ، ربما بسبب اعمال الفكر واجهاد الخيال بشكل اكبر مما لو كان الامر سهلا ميسور المنال .

يذكر الكتاب كذلك أن الشخصيات المنقولة من الواقع تساعدهم على الكتابة ، كما أن الاحداث والحوار الذى تجره معها من الواقع كثيرا ما يكون عونا للمبدع ، وهم يقررون أيضا انهم اذا تعلقوا باحدى الشخصيات فان ذلك يؤدى الى اجادة رسمها .

ومع التقدم تزداد القيود المفروضة على الكاتب حيث الالتزام بالمادة السابقة سواء فى اتجاه الاحداث أو فى دلالة المواقف ، أو طبيعة تكوين الشخصيات .

يشير الكتاب كذلك الى أن تداعى المعانى والالفاظ يتم خلال عملية الكتابة وهو تداعى مشروط بوعى المبدع وقدرته على السيطرة على العناصر والحركة داخل بنيان المسرحية كما أنه مشروط كذلك بمنطق العمل وخصائصه الداخلية كذلك .

٩ ــ الجهد الابداعى :

عملية الابداع فى كتابة المسرحية تتميز بالجهد الدائب الذى يقوم به المبدع، وهو جهد متواصل طويل المدى ، ويبدأ قبل جلسات الكتابة ويستمر خلال فترات التوقف عن الكتابة كما أنه كما سبق الايضاح يميز حركة المبدع خلال جلسات الابداع .

وربما كان السبب الرئيسى وراء ذلك هو تعدد العناصر داخل العمل الواحد فى نطاق النص المكتوب ، فضلا عن المتطلبات التى يقتضيها تقديم

النص الى جهات التحكيم والتى يقتضيها كذلك اعداد النص للعرض من خلال مجموعة كبيرة من الفنانين والفنيين المتعاونين معا .

والمبدع يضع كل ذلك فى اعتباره وهو يفكر فى مسرحيته ، سواء قبل أو اثناء الجلسات أو بعد ان ينتهى تماما من كتابة المسرحية .

والجدول (٥/ظ) يقدم اجابات الكتاب على ٣٧ سؤالا ، ويعرض للجهد الكبير الذى يقوم به كاتب المسرحية . وقد جاءت ٢٤ اجابة منها دالة عند ٠.١و و ٥ اجابات دالة بعد مستوى ٠.٥و و ٨ اجابات عند ٢و.

وتشير اجابات الكتاب الى ان افكارهم تنشط فى مواقف دون اخرى وهم يتعمدون اثارة افكار معينة فى مثل تلك الحالات مما يخدم كتابة المسرحية ، كما انهم يفيدون من هذه الافكار عند الجلوس للكتابة ، وبالفعل يتسلل بعضها الى النص .

ويشير الكتاب الى انهم حين تجيؤهم فكرة تصلح للمسرحية ، فانهم لا يتركونها تذوى أو تموت ، انهم يفكرون فيها سواء بمفردهم أو مع الاخرين وهم حريصون عليها لدرجة انهم لا يستبعدونها من مجال تفكيرهم ، بل يستمتعون بها كذلك .

والكتاب يذكرون انهم يقومون بنشاط معين للتمهيد لجلسات الكتابة ولتعميق الافكار ومن أجل التغلب على الصعوبات التى تعترض طريقهم وذلك من خلال توفير الظروف الملائمة للكتابة ، وللتخلص من حالات القلق والغموض التى تعوقهم عن العمل .

وفى مجال اختيار الشخصيات وتكوين ملامحها فان الكاتب لا ينتظر حتى تعرض الشخصية نفسها ، بل هناك مجهود يستمر لرسم الشخصية وللتمهيد لدخولها وربطها بالسياق وادارة التفاعل بينها وبين العناصر الاخرى فى المسرحية .

والكاتب يملك دائما ارادته فى مواجهة العقبات ، وان كان يجد احيانا ان السياق يقود خطاه اذا راى انه يؤدى الى الغاية المنشودة .

وفى مجال اللغة والحوار يحرص الكاتب على أن يوائم بين جزئيات السياق .

واذا حدث اختلال او عدم اتساق فأن الكاتب يبذل جهدا من اجل تطويع الحوار أو تعديل السياق او اعادة الترتيب ، سواء كان ذلك لمزيد من التماسك أو لمتطلبات العرض او وفقا لراى ذوى الخبرة والاختصاص .

بهذا يكون عرض نتائج الاستخبار قد اكتمل — وربما اضاءه أو اضاف اليه بعض الخصوبة النتائج التى تم الحصول عليها من تحليل مضمون الاعترافات والوثائق وكذلك ما أمكن استنتاجه من تحليل المسودات .

الفصل العاشر

عرض النتائج

ثانيا : الاستبار وتحليل المضمون

مقدمـــة :

سبق ايضـــاح أن اجراء الاستبار تم مـــع ثمانية من كتاب المسرح المصريين هم محمود دياب ويوسف ادريس ونعمان عاشور وعلى ســـالم ومصطفى محمود وعبد الله الطوخى ونبيل بدران واحمد عبد المعطى ، وذلك على النحو المبين فى الباب الثانى .

اما بالنسبة للوثائق المنشورة فقد تم اختيار ستة استبارات اجريت مع كتاب اجانب هـــم : دورنمات وتنيسى ويليامز وادوارد آلبى ويوجين يونسكو وهارولدبنتر وأرثر ميلر ، بالاضافة الى اعترافات الكاتب العربى على أحمد باكثير والتى ضمنها كتابه : « فن المسرحية من خلال تجـــاربى الشـخصية . »

ونظرا لان الاستبارات التى أجريت مع الكتاب المصريين والوثـــائق المنشورة والمتضمنة لآراء الكتاب المشار اليهم لم تمض وفق أسلوب كـــامل التقنين ، فقد رؤى اخضاعها جميعا لاسلوب موحد فى تحليل المضـــمون ، وهو ما سبق عرضه فى قسم سابق من هذا الكتاب .

وفيما يلى عرض النتائج التى أمكن الحصول عليها من تحليل المضمون مع الاستعانة بالنصوص ذاتها حيثما وجدت ضرورة لذلك من خلال النقاط التالية :

١ ــ الاساس النفسى الفعال وعملية الابداع فى المسرحية .

٢ ــ الاطار المعرفى وكتابة المسرحية .

٣ ــ السياق المزاجى والاجتماعى لعملية الابداع فى كتابة المسرحية.

٤ ــ المجال الجمالى للمبدع .

٥ ــ مشهد الابــداع .

١ ــ الاساس النفسى الفعال :

يشير ١٣ كاتبا مقابل لا احد الى ان الفكرة الاولى للمسرحية بزغت قبل الكتابة ، ويشير ١٠ منهم الى انها اتضحت بالفعل قبل الكتابة فى مقابل ٤ قالوا ان الوضوح الكامل تم اثناء المعالجة واشار واحد الى وجود تبادل بين الغموض والوضوح (كا ٢ = ٨ر٤) .

كما يشير ٨ الى ان الغموض تبدد فى النهاية (كا٢ = ٦) .

ويشير ١٣ كاتبا مقابل لا احد الى وجود دافع قوى للكتابة وهو فيما يذكرون : (١) مجرد العمل ، (١٢) قضية اجتماعية ووجهة نظر (كا ٢ = ٩ر٣١) وفيما يتعلق بطريقة ورود اللغة يشير واحد الى انها تأتى كالفاظ ويشير اثنان الى انها تأتى كجمل حوارية ويشير ١٢ الى انها تأتى كبنيات كاملة (كا ٢ = ١٤ر٨) ويشير ١٣ كاتبا مقابل ٢ (كا ٢ ٨ر٦) الى ان اللغة تجىء ملائمة للمواقف كما يشير ١٠ كتاب مقابل لا احد (كا ٢ = ١٠) الى انهم يسيطرون تماما على اللغة .

ومن مجمل ما سبق يمكن استنتاج ان الفكرة الاساسية تبدأ غالبا فى البزوغ قبل بدء الكتابة ، وان الفكرة حين تبزغ لاتكون واضحة بل يأتى الوضوح من خلال التقدم فى التفكير ، ويزيد الامر وضوحا عند المضى فى الكتابة ..

ويرتبط ذلك بما يشير اليه الكتاب من ان اللغة لا ترد اليهم كمفردات جزئية ولكنها تأتى كبنيات متكاملة ، ،والتكامل هنا يشير الى العلاقة بين

اللفظ والمعنى ، فالبنية الكاملة جملة مفيدة ، وربما كشف ذلك عن طبيعة الاساس الفعال اللغوية والفكرية فهو يكشف عن نفسه من خلال سياقات جزئية فى اطار سياق اكبر ، وهو يمضى فى حركة دينامية من حيث انه يقدم للمبدع الارضية الصلبة التى يقف عليها ، والمبدع بدوره يرعى هذاالاساس العام بتعميقه من خلال الدراسة والتفكير والحوار والمناقشة والملاحظة . وهو من خلال هذه الحركة الدينامية يحاول أن يختبر ، وبشكل مستمر ، كفاءة أفكاره وموضوعه ، على محك له قدر معقول من الثبات ، وربما كان للاطار المرجعى دور كبير فى لم هذه الجزئيات التى ترد الى ذهن الكاتب سواء كانت أفكارا أو الفاظا أو صورا أو افعالا ، بحيث يتماسك منها ما يأتلف ، ويذوى مالا يجد له فى هذا الاساس الفعال موضوعا يستقر فيه .

والبنيات اللغوية بما هى عليه من تكامل تقضى على جزء كبير من التشتت الذى يمكن أن يتعرض له المبدع ، وربما أمكن تشبيهها بالوحدات سابقة التجهيز فى المعمار ، وبالطبع فكلما كان المبدع مستحوذا على ثروة من هذه الوحدات كان خصبا فى تنمية موضوعة والمضى به فى طريق الوصول الى الهدف .

وفى مجال الكتابة المسرحية لا يكون دور اللغة هو مجرد سرد وقائع بل أن الطبيعة الجدلية للغة تتبدى بأعمق معانيها . وحيث أن الشخصية حين تلقى بالقول فهى لا تلقيه وينتهى بها الامر عند هذا المستوى ، فهى تلقيه وفى اعتبارها أن ردا ما سوف يأتى من الطرف الآخر ، وربما كان هذا ما يعنيه يوجين يونسكو حين يذكر ان أول ما يظهر فى عقله هو سطر من ديالوج تقوله شخصيه (Wager, 1967, p. 154) ويمكن فى هذا الموضع الاشارة الى الطبيعة الاستكشافية للحوار ، حيث يمضى نحو الفكرة والشخصية والحدث من خلال استكشاف مستمر ومتواصل ، وهو الامر الذى يصل بالموضوع الى كماله ، ليس فحسب عندما ينتهى الكاتب المسرحى من كتابة كلمة النهاية ولكن عندما تحوز مسرحيته الرضا والقبول لدى من يتوقع لديهم ذلك .

٢ ــ الاطار المعرفى لدى كتاب المسرحية :

فى الفصـــول الاولى من هذا الكتاب وضـــح أن المبدع يتميز بامتلاكه لاطار معرفى قوى يتمكن به من تحصيل المعرفة ، كما يتمكن به كذلك من استثمار هذا الاطار المعرفى فى انتاج الاعمال ، ابداعية كانت أم غير ابداعية

وعند عرض نتائج الاستخبار الذى طبق على كتاب المسرحية فى مصر وضح أن هذا الاطار يضم بين دفتيه ، ليس فحسب عـــددا من القدرات العقلية ، ولكن ربما كان من أهم ما يتضمنه استغلال هذه القدرات فى الانتاج الابداعى .

وقد تبين أن الاطار المعرفى لكاتب المسرحية اطار دينامى ، ليس كل ما يضم وحدات معرفية جاهزة يقوم المبدع برصها كوحدات البناء ، بل ربما كان اهم ما فى هذا الاطار هو خصائصه الاستكشافية والتفاعلية .

وفى مجال تحليل المضمون يمكن اضافة عدد من الجوانب التى تضىء بعض الابعاد التى قد يمكن أن تفيد فى النهاية فى الكشف عن طبيعة الابداع فى المسرحية .

من ذلك قـــدرة الكاتب على الادراك : ادراك الموضوع أو الموقف او الفكرة او الشخصية واقتناص ما يراه من كل ذلك ملائما كأساس لمسرحيته ، حيث يذكر مثلا ١٣ من ١٥ كاتبا أن فكرة مسرحياتهم تنشأ قبل البدء فى الكتابة * ، كما يشـير ١٠ منهم الى أن اتضاح الفكرة يتم قبل البدء ، وفى حالة استمرار الفكرة غامضة جزئيا فان ٩ من هؤلاء يقررون أن الغموض يزول اثناء العمل ...

ويذكر ١١ كاتبـــا أن هناك اشراقات متعددة تتم خلال الاســـتعداد والاختمار والتنفيذ وقد يعنى ذلك أن عمل الكاتب المسرحى مستعد دائما

---

* كا ٢ = ١٣ حيث أن الكاتبين لم يقررا رأيا معارضا ونفس الأمر بالنسبة لباقى الاستجابات الواردة فى القسم الحالى عن نتائج تحليـــل المضمون ، والتى لم يرد رأى مضاد لها .

لتلقى المدد والعون من المصادر الخارجية والداخلية سواء كانت هـــذه المصادر معلومة للكاتب ، او تمارس نشاطها دون ان يهتم المبدع بالالتفات اليها مكتفيا بالامساك بأطراف موضوعه والغوص فى اعماقه .

اما عن مواصلة الاتجاه فان ١٢ كاتبا يقررون الحاح الاتجاه ؛ اى ان الامر لا يتعلق فحسب بصيغة أو سمة موجودة لدى الكاتب ، ولكن بالاتجاه المتعلق بموضوع المسرحية أو شخصياتها أو حوارها الذى يلح على الكاتب **وهن هنا يمكن ادراك الطبيعة الخاصة للابداع فى المسرحية . حيث ان الطبيعة الجدلية للمسرحية من حيث انها فعل ورد فعل تجعل المبدع دائما مطالبا بانجاز الخطوة التالية ، والتى لابد ان تليها خطوة اخرى وهكذا .**

والمواصلة كما سلف ايضاحها ذات جوانب متعددة معرفية ومزاجية وخيالية وجمـــالية وتاريخية وانجازية ... وفى مجال الكتابة للمسرح تبرز اهمية الجانب المعرفى اذ يقرر ١٢ كاتبا انهم يبذلون جهدا لملاحقة الاتجاه والجهد المبذول هو جهد عقلى ، كما يقرر الكتاب ، وان كان هذا لاينفى ان الجوانب لاخرى من مواصلة الاتجاه تبرز لدى اعداد تتراوح ما بين ٥ ، ١١ كاتبا .

كذلك يشير ١١ كاتبا الى ان الفكرة الاساسية للمسرحية تيسر رسم الشخصية . ويشير ١٤ كاتبا الى انهم يخلقون بعض شخصياتهم بالتفكير والتخيل .

كذلك يقرر الكتاب ان التفاعل مع عناصر العمل هو الذى يمضى بالعمل الى الاكتمال ومن اهم الجوانب التى يتم فيها التفاعل وجود منطق للعمل هذا المنطق يرسى مقدماته الكاتب فيما يقرر ١١ كاتبا ، وهـــو منطق خاضع للمناقشة المستمرة منهم ، كما أن ١٣ كاتبا يقررون أن التفاعل يتم من خلال مناقشـــة العناصر التالية للعمل . ويقرر ١٣ كاتبا أن التفاعل كلـــه يتم على مستوى التنفيذ اى اثناء جلسات العمل فى كتابة المسرحية . ويبدو أن لا تناقض فى الصورة التى يقدمها لنا الكتاب . فاذا كان عشرة منهم يؤكدون على اهمية المنطق أو الوعى الفعلى ، بينما يشير ١٣ الى ان التفاعل يتم فى الجانب الخيالى من النشاط الذهنى للكاتب أو أثناء التنفيذ ،

فالى أى مدى يمكن أن توجد مؤثرات أخرى تساهم فى الوصول الى هـذه الوحدة أو تعوق الوصول اليهـا اذا كان الكاتب باطـاره المعرفى وقدراته اللغوية قادرا على تحقيق الوحدة بين ذاته وبين الشكل والمضمون فى العمل الفنى ؟ ... هذا ما يمكن أن يفسر من خلال النظر فى الخصائص الوجدانية والمزاجية للمبدع ، وهو مـا سـوف تعرض له الفقرة التالية والخاصة بالسياق المزاجى والاجتماعى لكاتب المسرحية فى علاقته بعملية الابداع .

٣ ــ السياق المزاجى والاجتماعى لعملية الابداع فى المسرحية * :

سبق فى الفقرات المتعلقة بعرض نتائج الاستخبار ، الاشارة الى أهمية الدوافع والخصائص الوجدانية والسياق الاجتماعى لعملية الابداع ، واتفاق الغالبية العظمى من الكتاب على أن العملية تبدأ بتحديد هدف ووجود دافع يدفع الى معالجة الموضوع . ويمر الكاتب خلال رحلة الوصول الى الهدف بأحوال وجدانية متعددة يتغلب عليها احيانا وتغلبه على أمره أحيانا أخرى،ولكن مواصلة الاتجاه بجوانبها المتعددة تحميه من التشتت وتعصمه من الضياع.

وفى تحليل مضمون الاستبارات التى أجراهـا الباحث مع كتـاب المسرحية وايضا بتحليل مضمون بعض الوثائق التى خلفهـا بعض كتـاب المسرح الذين سبقت الاشارة اليهم ، أمكن ملاحظة الجوانب التالية والتى يمكن أن تلقى بعض الضوء على عملية الابداع فى كتابة المسرحية :

(ا) الغموض والوضوح فى مجال الكاتب :

يشير ٩ من الكتاب فى مقابل ٣ الى أن فكرة المسرحية ظلت غامضة جزئيا ، وكانت تتضح شيئا فشيئا خلال التقدم ، كما أن الاشراقات كانت تحدث من أن لآخر . بحيث تبدد سحابات الغموض التى تكتنف المجال النفسى والمزاجى والذهنى للكاتب . ويشير ١٠ من الكتاب الى أن هذه الاشراقات حدثت أكثر من مرة اثناء كتابة المسرحية ، كما يشير ١٢ مقابل كاتب واحد الى أن أسباب التوقف عن العمل تحدث بسبب الغموض وتداخل المواقف مما

---

* تم دمـج البعدين المزاجى والاجتماعى هنـا لتداخلهما فى السياق الحالى.

يسبب قدرا من التوتر والبلبلة الذهنية والمزاجية وكا ٢ = ٣ر٩ ومستوى الدلالة بعد ١٠و . ويتضح من هذه النتيجة أن العمل لا يمضى بايقاع واحد وايقاع التنفيذ مرتبط الى حد كبير بايقاع المزاج الشخصى ، وهى نتيجة سبق التوصل اليها فى دراستين سابقتين (سويف ١٩٧٠ ، ، حنورة ١٩٧٩)

(ب) الدافع والحاح العمل :

يشير ١٢ كاتبا بدون وجود من يناقضهم فى رأيهم الى أن العمل يبدأ ويستمر دائما من خلال دافع (كا٢ = ١٢ د . بعد ١٠و) ، وهذا الدافع الاساسى يختلف عن الدوافع الخاصة التى تحرك الكاتب الى العمل فى غير جلسة الكتابة والتى يشير ١٠ كتاب دون مناقض الى وجوده ويتمثل فى :

(أ) الاستمرار ٤

(ب) مجرد الكتابة ٣

(جـ) الوصول الى نهاية العمل ٩

ويشير ١١ كاتبا من هؤلاء الى أن الدافع الخاص بكل جلسة كان واضحا تماما لهم .

اما بالنسبة للدافع العام للعمل الواحد فيشير جميع الكتاب الى انه يتمثل فى التعبير عن وجهة نظر فى موضوع معين أو قضية بذاتها ، يحاول الكاتب أن يعالجها من زاوية معينة يعرض فيها رأيه الخاص الذى يؤمن بصوابه ويقدمه الى الآخرين .

(د) مواصلة الاتجاه :

يشير ١١ كاتبا الى أن العمل يتطلب منهم توفر حالة وجدانية معينة أو مستوى ما من الانفعال بالموضوع أو الحمو ، لدرجة يصبح العمل هو الهم الاكبر لهم ، ولا منجى لهم منه الا بالذوبان فيه حتى يفرغوا من الشحنات الانفعالية التى وصلوا اليها ، وعند الانتقال من حالة الى حالة أثناء الكتابة يشير الكتاب الى أنهم يحاولون مرة أخرى تحقيق المستوى الأمثل من الانفعال الذى يضمن لهم الاستمرار فى العمل .

وقد يستمر الكاتب فى الكتابة مشحونا بدرجة معينة من الانفعال ، وتزيد لدية شحنة الانفعال وتصبح مشكلته الحقيقية هى كيف يخفض مستوى الانفعال لديه حتى يمكن له أن يلتقط أنفاسه ، وقد لا يستطيع كما حدث ليوسف أدريس وهو يكتب مسرحيته الفرافير ، ولا يجد مخرجا الا باللجؤ الى وسائل صناعية تجبره على التوقف .

ويشير عدد من الكتاب من ناحية أخرى الى أن الصعوبة فى مواصلة الاتجاه تنشأ احيانا نتيجة عدم وجود دافع أو بسبب الانغلاق أو بسبب بعض صعوبات التكنيك أو نبو الشخصية وجموحها .

كما يؤكد محمود دياب أن شخصية اقتحمت عليه المنظر وكان مقدرا لها أن تعبر ، ليلى ذلك حدث معين ، ولكنها رفضت مغادرة المشهد وتوقفت وحاول معها ، ولكنه لم يفلح حتى اجبر على التعامل معها وجعلها تنطق ، أو نطقت هى وأيدت وجهة نظرها ، مما يسر له بعد ذلك مواصلة اتجاهه (من استبار مع الكاتب) .

(د) التفاعل مع الاخرين :

جزء كبير من العمل يتوقف على رأى الاخرين فى العمل ، وليس من الضرورى أن ينتظر الكاتب حتى يبدى الاخرون آراءهم ، بل هو يتمثله احيانا من خلال الاطار الثقافى الذى اكتسبه ، والصدى الذى يصله من آن لآخر لتكنيك أو شخصية أو رأى ... الخ .

ويشير ١٥ من الكتاب الى انهم ينجزون أعمالهم من خلال تفاعلهم مع الآخرين وهم :

(أ) الأسر ٣

(ب) النقاد ٢

(ج) الاصدقاء ٨

(د) الجمهور ٢

وواضح طبعا أن الاصدقاء هم الوسيط الذى يحيا الكاتب معه ، ويقبل منهم الرأى والنصح والمشورة .

ودلالة هذه النتيجة أن الكاتب حين يبدع عمله المسرحى فهو محتاج إلى طرف آخر يعيش معه على مستوى وجدانى وعقلى واحد ، بحيث يمكن أن تكون وجهة نظره قريبة الى وجهة نظر الكاتب ، أو ليتمكن من التعامل معه بقدر من الصراحة والبساطة والعمق فى نفس الوقت . هذا بالاضافة الى أن الاصدقاء غالبا ما تجمعهم بيئة عقلية وثقافية متشابهة مما يجعل القنوات بينهم متواصلة ، وهو ما يقضى على قدر من المقاومة ربما نشأ بين من ليسوا بأصدقاء ، الامر الذى يساعد الكاتب على المضى فى عمله بأقل قدر من الاحباط وبأكبر قدر من التيسير .

(هـ) التفاعل مع الذات ومع العمل :

قد يبدو أن هذا العنوان يشير الى وجود ذات وشىء آخر يتفاعل معها ولكن المقصود فى الحقيقة هو الجوانب الدينامية ودخل شخصية الكاتب وعلاقتها ببعضها البعض من ناحية ، وعلاقتها من ناحية أخرى بعناصر العمل وديناميانه . اى ليس الامر هو وجود طرفين : الذات من ناحية والعمل من ناحية اخرى ويتم بينهما تفاعل من نوع ما ، بل ان الكتاب يقررون أن هناك تفاعلا من نوع ما يتم داخل نفوسهم بين عناصر العمل وعلاقات هذه العناصر ، حيث يشير ١٢ كاتبا فى مقابل ٣ الى وجود هذا التفاعل (كا ٢ ٣٦ره ود . بعد ٠٥ر٠) .

والعناصر التى يشيرون الى وجود تفاعل فيما بينها داخل أنفسهم أو داخل بناء هم النفسى هى : المنطق = ١٠ ، والخيال = ١٣ ، والمزاج = ١٤ ، والأداء التنفيذى = ١٣ كاتبا على التوالى .

وواضح بالطبع أن المزاج هنا يستحوذ على أكبر الآراء من حيث تأثيره فى عملية التفاعل التى تتم أثناء تنفيذ العمل ، وعلاقته لدى معظم الكتاب واضحة بكل من المنطق أو المحافظة على الخط الاستدلالى على الاقل ، والخيال من خلال الاداء التنفيذى .

ويقول فردريش دورنمات فى معرض حديثه عن علاقة مزاجه بالأداء.

والتنفيذ عند تأليف أحدى مسرحياته : « الكوميديا هى طريقتى الدرامية أو يمكن على الاصح أن اقول طريقتى أو منهجى العلمى فى التجريب مع الجنس البشرى ، والتى من خلالها أحصل على نتائج غالبا ما تكون مدهشة، حتى بالنسبة لى » . (Wager, 1967, p. 76)

وفى سياق آخر يذكر دورنمات بخصوص التفاعل مع العمل وكيف أنه ينتج أشياء جديدة لم تكن فى خاطر الكاتب حين أراد أن يكتب المسرحية يقول :

« أن فكرة استخدام أغانى فى مسرحية فرانك الخامس اتت الى من خلال أحد المشاهد الرئيسية للمسرحية » . (Ibid, p. 78)

يبرز من هذا الاستعراض لآراء الكتاب أن العمل الفنى يدخل كأحد العناصر الايجابية الفاعلة وهو ليس فحسب شيئا مفعولا به ، وهو ما سوف يتضح فى الفقرة التالية المتعلقة بالمجال الجمالى للمبدع .

المجال الجمالى للمبدع فى عملية الابداع :

فى الباب الاول أمكن التوصل ، من خلال استعراض بعض النتائج التى انتهى اليها باحثون فى مجال الدراسات النفسية ، الى أن السلوك يتأثر الى حد كبير بعدد من الجوانب الجمالية فى المجال النفسى للانسان ، سواء كانت هذه الجوانب شخصية أو اجتماعية ، ومن بين هذه الجوانب الايقاع الشخصى والتشكيل والتفضيل واتخاذ القرار ، أى الاختيار فى مجال غير يقينى ، الى غير ذلك من الجوانب التى أشار اليها برلين وزملائه فى دراساتهم الحديثة عن علم النفس الجمالى الحديث (Berlyne, 1974)

وفى استعراض نتائج اجابات الكتاب على أسئلة الاستخبار ، وضح الى أى حد يكون المجال الجمالى للمبدع ضالعا فى عملية الابداع ، ومن ثم فقد أمكن توجيه الاهتمام الى النوعية الخاصة لكل فن من الفنون فيما يتعلق بتأثير المجال الجمالى ، هذا بالاضافة الى تأثير الاطار كعامل محدد لسلوك المبدع ، سواء كان هذا الاطار اجتماعيا أم معرفيا .

بعد ذلك وفى مجال تناول نتائج هذه الدراسة فى السياق المزاجى ، أمكن تحديد بعض الابعاد المتعلقة بعملية الابداع ، ومنها تناوب الوضوح والغموض على المجال النفسى للمبدع ، بما يتعلق بذلك من مستويات مختلفة للتوتر النفسى وهو الامر الذى يفعل فعله وينتج أثره فى عملية الابداع بل وفى مضمون وشكل الابداع كذلك .

اذا كان الامر على هذا النحو فمما لاشك فيه أن بعدا أساسيا مازال ينقصه التقصى والاستكشاف فى عملية الابداع ، وبالرغم من أن الاشارات اليه كانت متعددة فى عديد من الدراسات ، الا أن توجيه الجهد لاماطة اللثام عن خصائصه وديناميانه فى سياق عملية الابداع مازال أمرا مطلوبا ، حيث أن معظم الجهد كان موجها لعملية النقد والتذوق من جانب المتلقى بأكثر مما وجه الى دراسة الامر من زاوية المبدع نفسه .

يقول يوجين يونيسكو فى سياق رده على سؤال حول سوء العلاقة أو عدم اقتناعه بالنقاد ، يقول « أن المشكلة مع معظمهم ، انهم يطلبون من الفنان أن يجارى بعض القواعد المقررة » . (Ibid, p. 166)

ويشير بعد ذلك الى أثر الفلسفة عليه فيقول « ... أن الاعمال التى اثرت على هى المؤلفات الفلسفية ، وبعض الروايات » .
(Ibid, p. 167)

اذن فالمسألة ليست خروجا على كل التراث . ان الكاتب يشير الى صعوبة الاقتناع أو التقليد أو المجاراه للقواعد المقررة لدى النقاد ، ولكنه من ناحية أخرى يتأثر بما يقرأ ، وربما كانت اشارته هذه الى الفلسفة توحى بأن القوالب المقررة ليست هى بذات أثر على الفنان ، بقدر ما تكون الافكار والقيم ، مما يكون بشكل هادىء ذوق الكاتب واطاره الفكرى ..

وفى مجال العلاقة الجمالية بين الشاعر والقصيدة التى يبدعها يقول سويف « ... فاذا فرغ من (القصيدة) فانه قد يعيد النظر فيها وقد يعيد ترتيبها ، ولكنه فى موضوع الترتيب هذا يندر أن يعيد ترتيب الابيات ، انما الذى يحدث فى معظم الاحيان انه يعيد ترتيب الومضات ، أو الوثبات ، أما لماذا لا ينقل الابيات واحدا هنا وواحدا هناك ، فلسبب

بسيط غاية البساطه ، ذلك انه فى هذه اللحظات الحية بنبض الابداع يدرك أن البيت لا يقوم بنفسه كوحدة مكتملة ، بل هو عضو داخل وحدة أكبر منه هى الوثبة ، هذه الوحدة اشرقت على هذا الذهن هكذا متكاملة مستقلة الى حد كبير ، ولابد من احترام وحدتها واستقلالها (سويف ، ١٩٧٠ ص ٨٣)

ويمكن ملاحظة ان الباحث هنا ، وهو فى مجال الحديث عن دراسته لعملية الابداع فى الشعر يستخدم مصطلحات « يدرك .... الوحدة .. متكاملة .. مستقلة ... وثبة .. » وهى مصطلحات تشير فيما بينها الى مجال اقرب الى التقييم الجمالى والتشكيل الفنى ، مما يؤكد انه حتى فى مجال دراسة مبكرة كدراسة الدكتور سويف التى اجريت فى أواخر الاربعينات من هذا القرن ، كان واردا لديه ان المجال الجمالى هو أحد الابعاد الاساسية المنظمة لعملية الابداع .

وفى الدراسة الحالية لتحليل مضمون اقوال كتاب المسرح المصريين والاجانب فى الاستبار أو المنشور عنهم أشار ١٣ كاتبا الى وجود تفاعل بينهم وبين العمل فى موقف الابداع (كا٢ = ١٣) كما يشير ١٢ كاتبا مقابل ٣ (كا٢ = ٨ر١٤ د بعد ١٠و) الى إن لغة المسرحية تكتب كبنيات متكاملة ، فلا هى بالالفاظ ولا حتى بالجمل الحوارية ... بل هى بنيات ذهنية لغوية ذات تكامل واستقلال .

كذلك يشير ١٠ من الكتاب دون معارضة الى أن العمل يمضى كوحدة وليس كجزئيات (كا ٢ = ١٠ ، د بعد ١٠و) كما يشير ٤ بلا معارضة الى أن الجمال الفنى للمسرحية ينبع من وحدة تكشف عن نفسها من خلال الشكل والموضوع معا .

كذلك يشير ٩ من الكتاب دون معارضة (كا ٢ = ٩ ، وهى داله بعد١٠و) الى أن طبيعة العمل تفرض طوله وخصائصه الجزئية اى أن للعمل منطقه الخاص الذى يساهم فى (أن لم يفرض) تشكيل العمل .

كذلك يقرر ١٢ كاتبا أن الاندماج فى العمل والتوحد معه أو به من الامور التى تمضى بعملية الابداع قدما الى الامام ، وهم يشيرون الى أن اى اهتزاز

فى هذه الوحدة القائمة بين المبدع وموضوعه تؤدى الى التوقف عن العمل .
كا ٢ = ١٢ ، د بعد ١.و) .

والوحدة المشار اليها ، صحيح انها قد لاتعبر عن خصائص جمالية فى العمل ولكنها تشير ضمن ما تشير اليه الى تكامل سياق نفسى معين ، هذا التكامل ذو خصائص مزاجية ومعرفية واجتماعية وبدنية وتاريخيه وجمالية وهو تكامل دينامى ليس ثابتا أو مستقرا ، ومن ثم فان المحافظة عليه فى مستوى معين لهى من الامور التى تستلزم طاقة نفسية هائلة . ربما كانت هى من ابرز ما يميز المبدع ، المبدع بالفعل ، اى الذى يقوم بتنفيذ عمل معين فى وقت معين وظروف معينة .

وواضح بالطبع ان المجال الجمالى من ابرز المكونات لعملية الابداع ، كما انه من اخصب العناصر المحفزة لمواصلة العمل الابداعى .

٥ ــ مشهد الابـــداع :

بعد الجولة السابقة مع المبدعين المسرحيين فى اقوالهم يمكن ملاحظة ان مشهد الابداع هو كل الجوانب السابقة . والاشارات واضحة وصريحة الى انه مشهد من نوع خاص ، يتميز بالتركيز والتكثيف والذوبان والانتباه والتيقظ والنشاط الحاد والدافع المحفز والاتجاه الموصل والتناغم الذى يحافظ عليه مايسترو هو نفسه كل اعضاء الفرقة التى تعزف لحن الابداع الفنى فى المسرحية .

يقول يوسف ادريس (فى استبار مع الباحث بتاريخ ١٩٧٥/١٠/١٤)
يوجد غيض واندماج والاندماج الكامل هو الذى يؤدى الى هذه النتيجة التى تراها ... لا افرق بين شىء ، ولكن العمل هو كل شىء ... افكر وافكر حتى اخشى على نفسى من التفكير ... فى الفرافير .. فى النهاية خشيت ان يصل الحال بى الى الجنون ... كنت اضع على راسى وسائد ومساند حتى امنع نفسى من التفكير ... لقد كتبتها فى ثلاث جلسات متصلة ... حين اجلس اجد ان الموضوع انهال على تماما ، وانا اكتب بكل كيانى اكتب بمستوى واحد » .

س : وتنوع الشخصيات ، مثل السيد والفرفور ؟

ج : أحب أن أوضح أنى أنا السيدوالفرفور فى نفس الوقت ، واعطى كل واحد منهما جزءا من كيانى ، أعبر عن هـــذا وعن ذاك ... وتعدد الشخصيات وتنوعها عند الكاتب مسألة يمكن فهمها اذا تصورنا أن الكاتب وهو يكتب يعطى جملة حوارية ، ثم تأتيه بعد ذلك جملة أخرى أى للرد على هذه الجملة الحوارية ... أى أن المسألة متصلة » ..

من هذه الاقوال تبرز حقيقة بسيطة ، ولكنها على قدر كبير من الاهمية هذه الحقيقة هى أن الكاتب والعمل أصبحا شيئا واحدا . صحيح ان الكاتب يقول انه يكتب بمستوى واحد ، ولكن الاضافة التى يضيفها عن الجمل الحوارية المتتالية يمكن أن تفسر لنا التناغم بين الجزئيات فى اطار الوحدة الكلية للعمل أو فى اطار الوحدة الكلية للكاتب .

وهنا تبرز حقيقة اساسية من خصائص فن كتابة المسرحية ، تلك : **هى أن الحوار كما سبق وذكر توفيق الحكيم يلعب دورا اساسيا فى بناء المسرحية ، صحيح ان الفكرة قائمة وصحيح ان الاتجـــاه موصول ولكن التنويعات على هذا اللحن الاساسى تتم من خـــلل الالوان المتعادلة التى تضيفها فرشاة المؤلف ، تلك الالوان التى تبرزها جمل المؤلف الحواريـــة والتى هى فى نفس الوقت بنيات فنية متكاملة تناظر الحالات النفسية التى يعيشها الكاتب وهو يبدع عمله .**

وربما كان ما ذكره محمود دياب للباحث (من استبار فى ١٠/١٢/١٩٧٥) من أنه بعد تمهيدات للتسخين أو الحمو يجلس ... « اكتب كلمة أو كلمتين قدأتوقف وقد استمر ، هذا الاستمرار استمرار بطئ ضعيف فاتر ، ولكن بعد مدة ، قد تكون ساعة أو ساعتين أصل فعلا الى الذروة ... اظـــل اكتب وخطى حينذاك لا يكون واضحا ... ، ولكنى استمر الى أن يحدث الفتور ، وافيق لنفسى واعود مرة أخرى الى التوقف .. واتوقف فعلا » .

ـــ س : أحس فى كتاباتك أنك تستمر تكتب فيها أجزاء كاملة بذاتها دون توقف هل يحدث ذلك بالفعل ؟ .

ـــ : نعم يحدث ، فمثلا باب الفتوح ، كنت استمر اكتب فيها أجزاء كاملة دون أن أتوقف .

س ـــ : فى بداية الفصـــل الثانى أحســـست انك انطلقت تكتب ثم تذكرت أسامة بطل المسرحية (وقد تذكر كذلك أبطال المسرحية أسامة) هل كان الامر هنا حيلة كتابية أم انك كنت بسبب الاستغراق فى الكتـــابة نسيته ؟ .

ـــ : فى الواقع لا . أنا لم أنس هذا البطل .. ولكن كان ما أريده بالضبط هو أن أفكر المتفرج أن المسرحية لا تدور فى القرن ١٢ ، أو ١٣ بل هى تدور فى عصرنا .

محمود دياب هنا يستمر فى الكتابة اجزاء كاملة ، ولكنه يملك الوعى باهمية كل عنصر أى أنه لا يندفع بالتصور الذاتى ، بل يندفـــع بالضرورة الفنية ، وهنا يكمن سر المعادلة الصعبة لدى المبدع ، أن مزاجه يتحكم الى حد ما فى طبيعة فعله ولكن من نـــاحية أخرى هنـــاك عناصر اخرى موضوعية وجمالية تفرض نفسها ، بحيث لايملك المبدع أن يتجاهلها .

ويشير معظم الكتاب الذين تم النظر فى اقوالهم الى ما يشبه هـــذه الآراء لدى يوسف أدريس ومحمود دياب ، وهو ما يؤكد أن مشهد الابداع ، فضلا عن انه ليس موقفا مشابها لباقى مواقف حياة الفرد ، من حيث انه موقف تكثيف ذهنى ومزاجى ، ورؤيا جمالية وتواصل اجتماعى ، فضلا عن ذلك فانه يستمد جزءا من خصائصه ، أن لم يكن معظمها ، من العمل الابداعى ذاته ، أى أن الموقف كما يشير الى ذلك أرنهيم هو موقف لولبى دائرى ، أو هو كما يقرر سويف يتميز بأنه مكون من وثبات أو كما لاحـــظ حنورة فى دراسة عملية الابداع فى الرواية أن الكاتب كالسباح فى بحر لجى يرتفع مع الموجة الى ذورتها ويهبط معها الى قاعها ،ولكنه دائما يتمسك بالهدف وهوواع بمكانه من خريطة البحر ، مقدر لامكانياته مستعد لاتخاذ القرار الملائم عندما يتطلب الامر ذلك (سويف ، ١٩٧٣ ؛ ١٩٧٠ ؛ حنورة ، ١٩٧٩) . (Arnheim, 1962) .

الى هذا الحد يمكن القول أن اللقاء بين نتائج الاستخبار والنتائج التى أمكن الحصول عليها من تحليل المضمون كان كبيرا ، وربما كان من الملائم بعد هذه الجولة مد البصر الى الاسلوب الاخير وهو تحليل المسودات التى تمكنا من الحصول عليها من الكتاب .. فقد يكون فى النظر فيها والمقارنة بينها، واستخراج ما يمكن استخراجه من نتائج ... ما يمكن من القاء أضواء أخرى على عملية الابداع فى كتابة المسرحية : وهذا ، ما يقدمه الفصل التالى.

الفصل الحادى عشر

عرض النتائج

ثالثـــا : تحليل المســـودات

مقـــــدمة :

استخدام اسلوب تحليل المسودات فى دراسة عملية الابداع من الامور النادرة ، وربمـــا كانت محاولة سويف فى دراسة مســـودات قصـــائد الشعراء ومحاولة حنورة فى دراسة مسودات الرواية هما المحاولتـــان المذكورتان فى كل تراث علم النفس العربى ، وربما فى الخارج ماعـــدا ما أشار اليه ســـويف وما سبقت الاشارة اليه فيما يتعلق بدراســـة أرنهيم لفن التصوير عند بيكاسو . (Arnheim, 1962)

وفى مجال الاساليب النادرة يجد الباحث نفسه مضطرا لاصطنـــاع منطق خاص به وبعمله وبالهدف الذى يرمى اليه ، ولكنه فى نفس الوقت يحاول أن يضع من الضوابط ما يضمن أن يكون هذا المنطق الخاص به وبأسلوبه قابلا للاستخدام بحيث يمكن استعادة النتائج التى يصل اليها .

وفى الباب الثانى تم استعراض الاسس التى تصور الباحث انهـــا يمكن عن طريق الالتزام بها الوصول الى تحقيق هذا الهدف . وهذه الاسس تتضمن عددا من الجوانب منها :

١ ــ البـــداية .

٢ ــ الفكرة ومواصلة الاتجاه .

٣ ــ الجانب المزاجى فى العملية .

٤ ــ التشكيل والتنسيق والاستكشاف .

وقد كان العمل فى التحليل يبدأ بالنظر فى كل مسرحية واجراء المقارنات اللازمة واستخلاص النتائج الممكنة ، ثم مقارنة كاتب بآخر . وكان الباحث يلجأ أحيانا الى الكاتب يستفسر منه عن بعض الجوانب المستغلقة على تصوره : كيف نفذها الباحث ؛ مما قد يخدم الهدف من عملية التحليل وفيما يلى استعراض لبعض الجوانب التى قد تلقى بعض الضوء على ديناميات عملية الابداع دون التقيد بتصنيف النتائج الذى تم اتباعه عند استعراض اجابات الكتاب على اسئلة الاستخبار ، وعند تحليل مضمون اعترافات الكتاب المسرحيين الذين تم استبارهم أو اعترافات أولئك الذين اخذت اعترافاتهم من وثائق منشورة لهم ... وذلك بسبب أن طبيعة البيانات المتجمعة من عملية تحليل المسودات ذات طبيعة خاصة تتفق مع طبيعة التحليل نفسه .

١ ــ البداية :

وجدت البداية متعثرة لدى الكاتبين (نبيل بدران واحمد عبد المعطى) فى المسودة الأولى ، فقد كانت الجمل ناقصة ، واحيانا كلمات لا تؤدى معنى كاملا ؛ وان كانت تشير الى بعض الافكار المتعلقة بموضوع المسرحية ، وقد بدأ الكاتبان بوصف المشهد وصفا مباشرا مع الاشارة الى شخصيات المسرحية .

وبمقارنة ذلك بما ورد فى الصياغة الثانية ، وجد أن وصف المشهد كان أكثر ايجازا ، وأورد الكاتبان وصفا للشخصيات فى المسودة الثانية بما يدل على صفاتها الاساسية والموحية بالادوار التى قدر الكاتب لها انها ستقابلها .

وقد كان من الواضح أن الكاتبين يحاولان الامساك بشىء ليس فى متناولهما حيث يكثر الحذف والاضافة ، كما أنهما يحاولان التوصل الى ما يريدان من خلال مزج الواقع بالخيال فى مقدمة المشهد الذى يريدان الولوج اليه (فى مسرحية عالم على بابا لنبيل بدران يصف مغارة للصوص ، بجو أسطورى ولكن الشخصيات شخصيات عصرية واقعية ، وفى مسرحية (قيام وسقوط السيد ضبوش) لاحمد عبد المعطى يقدم المشهد الاول وهو

يتكون من عدد من المقابر يلجأ اليها البطل يسأل الموتى الرأى فى مشكلاته : هو واقع ، وهو خيال أيضا .. والدلالة التى يمكن استخلاصها من البدايتين ان الواقع الفنى لم يكن قد وصل الى درجة من التماسك بعد ، يشـــد الكاتب اليه ويمتص جهده ، ويحد من تهويماته ويرشد حريته التى تبدد طاقته فى أكثر من اتجاه .

يؤيد ذلك أنه فى مسرحية أحمد عبد المعطى نقابل شخصية ضبوش وهىشخصية مطحونة وكثيرا ما تلقاها فى الحياة ، ولكن الجديد ان هـــذه الشخصية تحمل فكرا وخيالا وحكمة لا تتوازى مع امكانياتهـــا الواقعية . الخيال هنا هو المسئول الى حد كبير عن تكوين أبعاد هذه الشخصية ، ومن شدة التهويم فرضت الشخصية بحدودها القوية حجم المسرحيـــة بل وطبيعتها ، بحيث أن الكاتب حين أراد أن يتقدم بعد نقطة معينة عـــجز تماما ، وانتهت المسرحية عند النقطة التى أرادت الشخصية أن تتوقف عندها . ومن الواضح ان الكاتب هنا بدأ بالفكرة التى خصبها بأجنحة الخيال المحلق فى آفاق عريضة ، الامر الذى اثر فى المضمون والشكل فى نفس الوقت ، (ذكر ذلك فى استبار أجـــرى معه فى ١٩٧٥/١١/٢٠) .

وواضح كيف أن البداية تكون مسئولة الى حد بعيد عن خصـــائص متعددة فى العمل الفنى ، وهذا ما يؤيد اهمية ما يمكن تسميته الاســـاس الفعال بمستوياته الثلاثة وجوانبه الثلاثة أيضا .

٢ ــ الفكرة وءواصلة الاتجاه :

الكاتب يبدأ ولديه فكرة عامة . يمكن الاستدلال على ذلك من وصـــف المشهد فى البداية وكتابة أدوار الشخصيات ، وقد يكون لدى الكاتب تصور كامل للهدف ، ويمضى على هذا التصور ، مثلما فعل نبيل بدران الذى استمد المفهوم الاساسى للمسرحية من (ألف ليلة وليلة) وان كان قد طوره . اما أحمد عبد المعطى فقد استمد مفهومه من معرفته الشخصية بالبطل . ويكمن نمو الفكرة عند نبيل بدران فى مسرحيته من مسودة الى أخرى على النحو التالى :

(أ) حاول الكاتب أن يوظف المفهوم الاصلى للفكرة لخدمة هدفه فى تشريح عالم الانحراف والسرقات فى مجتمع معاصر ، وقد رأى أن يتم ذلك من خلال الموازاة بين قوة حدود الشخصيات (كما صورها فى صدر المسودة الاولى) وعدد الآراء التى يقدمها المؤلف بما يسميه (الكباريه السياسى) ... والفكرة تنمو بفعل صلابة حدود الشخصيات ووحدة المواقف الملضومة فى المفهوم الاصلى للقصة والمستمدة من « الف ليلة » وبذلك فقد حقق الكاتب فى مسودته الاولى مواصلة الاتجاه من خلال التفاعل بين كل هذه العناصر ، وقد كانت مهمته الاساسية هى اللعب بالعناصر بشكل متوازن ، وهذا ما لم يحققه كاملا فى المسودة الاولى .. يلاحظ ذلك من الحذف المتعدد لبعض المواقف ومن تغيير اسماء شخصيات المسرحية ومن نقل أجزاء الى مواضع أخرى ، وهو ما تكشف عنه المسودة الثانية .. وربما كان أهم ما أمكن الوصول اليه هنا عند سؤال الكاتب عن سبب الحذف لبعض الفقرات هو قوله أن الحذف هنا لم يؤثر على المقصد الذى قصدته من حيث النمو الدرامى ، لكن ربما كان أثره فى تحقيق شكل أكثر جمالا بما يخدم العمل من حيث سرعة الايقاع حيثما تطلب هذه السرعة ، ولشد المتفرج . أما فى المسودة الثالثة والاخيرة فقد كان التعديل نادرا ، حيث تمت كل الاصلاحات على المسودة الثانية بعد كتابتها .

وأمر مهم هنا يشير اليه الكاتب هو أنه كان على علاقة بالمخرج الذى أخرج العمل للمسرح أثناء الكتابة ، وقد كانت الآراء المتبادلة مما يؤدى الى بعض التغيير فيما يتم كتابته أو فى التوجه الى أهداف محددة عند كتابة الأجزاء التالية ، سواء بالنسبة لعرض الفكرة او للشكل الذى تعرض به .

(ب) أما بالنسبة لمسرحية (سقوط وقيام ضبوش) لأحمد عبد المعطى ، فقد لوحظ على المسودة الاولى والثانية والثالثة أنه كان يغير كثيرا فيما يكتب ، ولم يكن ذلك قاصرا على سطر أو اثنين بل على مستوى التعديل الكامل للفقرات .. والسبب فيما يذكر كان تقويم المعنى (بالشكل) الذى يجعله متماسكا من ناحية ، و (بالشكل) الذى يخدم نمو الشخصية ووصولها الى الحالة التى يريد أن يصل اليها .

ويبدو بالاضافة الى ذلك أنه كان يبذل محاولاته الفكرية ليس فى ذهنه فحسب بل وكذلك على الورق لتوضيح الشخصية أو الموقف لنفسه بحيث يجعل الشخصية تفضى بما لديها ... اى أن الشخصية هنا أصبحت تتمتع بدرجة من الاستقلال عن الكاتب ... صحيح أنها شخصية موجودة فى جانب كبير منها فى الواقع ، ولكن ما كان يريده الكاتب منها اكبر واضخم من الواقع الفعلى لها ، وبالتالى فان محاولته كانت فى سبيل الوصول الى تحقيق ثراء اكثر للشخصية من اتجاهها الذهنى وبنائها الفكرى .... وهذا ما اكده الكاتب حين ذكر انه كان يطمع فى تنمية المضمون والشخصية الى أبعد من ذلك ولكنه عجز تماما لتنتهى المسرحية فصلا واحدا وقد كان تصوره لها أن تكون ثلاثة فصول . (من استبار مع الكاتب بتاريخ ٧٥/١١/٢٠)

وهنا يمكن من ناحية أخرى ملاحظة أن الكاتب ليس فحسب يعطى من عنده ما يضيف الى الشخصية أو الحوار أو الموضوع ، بل أنه كذلك يضيف الى رصيده من خلال وضوح الصورة بالاضافات والتعديلات المستمرة ، وبالتالى فانه يتقدم خطوة أخرى ، تمده هى الاخرى من جانبها بثراء جديد .

وقد أمكن الوصول الى شى من ذلك فى دراسة الرواية (حنورة ، ١٩٧٩ ، ف ٩ ، ١٠) وما لوحظ فى اجابات كتاب المسرح على اسئلة الاستخبار ، وهو نفس ما يمكن ملاحظته لدى بيكاسومن استعراض مجموعة المحاولات التجريبية لراس الحصان والتى أوردها ارنيهم (Arnheim, 1962) فى دراسته للوحة بيكاسو الجيرنيكا حينما أراد الفنان فى محاولاته الدائبة التى تعددت بتعدد الاستكشافات المستقلة عن اللوحة الاصلية ، أن يوضح لنفسه أمورا قد يراها غامضة ، ويستمد من الوضوح المتتالى زادا يدفعه الى مواصلة الاتجاه وتخطى العقبات التى يصادفها فى العمل .

لوحظ كذلك لدى الكاتب أحمد عبد المعطى أن الافكار فى المسودتين الاولى والثانية كانت مكسوة بثوب واسع من الالفاظ . وهو ما حرص الكاتب على تعديله فى المسودة الثالثة حيث صارت الالفاظ تتوازى مع الافكار ، وهذا أدى بدوره الى قصر الجمل ، وسرعة الايقاع الذهنى للشخصية ، مما أثر بالتالى على الشكل .

أمر آخر لوحظ على نهاية المسودة الاولى ، هو أنها كانت مفتوحة بما يشير ، كما ذكر الكاتب ، الى أن الفكرة مازالت موصولة وفى المسودة الثانية ظلت النهاية قلقة ولكن فى الثالثة حذف الكاتب جزءا من آخر المسودتين ١ ، ٢ واكتفى ، بعد تعديل فى سياق المسرحية ، بانهاء المسرحية عند النقطة التى عجز فيها عن اضافة نمو جديد للشخصية أو للفكرة .

وقد ذكر نعمان عاشور ومصطفى محمود للباحث انهما مرا بأزمة الانغلاق . فقد ذكر نعمان انه فى « عيلة الدوغرى » انتهى من كتابة الفصلين الاول والأخير (الثالث) قبل أن يكتب الفصل الثانى ، كتب كل فصل منهما على حده وظل يحس « بالنقص فى النص » ، والتوتر لعدم الانتهاء منه ... كأن ثمة ثغرة . ويقول « كأنما الشخصيات دخلت حجرة وأغلقت على نفسها بابا لا تريد أن تفتحه أو تخرج منه » (من استبار مع الكاتب) الى أن وصل الى فتح الباب من خلال مجاهدة ومواصلة للاتجاه وكتب الفصل الثالث من مسرحية (عيلة الدوغرى) وهو الامر الذى اكمل الفكرة وحقق للكاتب الاقتناع باكتمال العمل .

نفس الامر يشير اليه مصطفى محمود (وقد أجرى معه الاستبار أثناء عرض مسرحيته الشيطان يسكن فى بيتنا) ... يشير الكاتب الى أنه كتب الفصلين الاول والاخير وتوقف ، ولكنه كان يشعر دائما بنقص العمل كان لايدرك كنه هذا النقص ، ولكنه كان دائما متوترا ... وبالقراءة والمتابعة والتفكير والنظر الى المسرحية من زوايا متعددة تمكن الكاتب من ادراك أن النقص يأتى من أن الفصل الاخير ليس مبررا بالقدر الكافى ؛ اذن فهناك ثغرة يمكن بملها وصل الفكرة وأضفاء مزيد من التكامل عليها ... وقد كان وكتب الفصل الثانى ..

هذا كله يشير الى حقيقة مهمة ، وهى أن فكرة المسرحية يمكن أن تنقسم الى أفكار أصغر ، ولكن فى أطار الفكرة الرئيسية تدور الافكار الصغيرة ، بحيث تحقق فيما بينها وحدة متكاملة ، وأى نقص فى بناء هذه الفكرة ، سواء كان نقصا شكليا (جماليا) أو مضمونيا يبقى الكاتب حائرا وقد يكون لدى الكاتب تصور أكبر من الفكرة ويظل قلقا الى أن يقتنع بالحدود التى يمكن للفكرة ان تمتد اليها .

٣ ــ الجانب المزاجى فى العملية :

يشير كثير من الباحثين الى أن أسلوب الشخصية فى التعبير ، مما يكشف الى حد كبير عن شخصية الانسان (فراج ، ١٩٧١ ، ص ٩٥ ــ ١٠٤) وربما كانت السرعة أو البطء من أبرز الامور التى تشير الى هذا الاسلوب وهو ما يعرف بالايقاع الشخصى فى الأداء .

وقد لوحظ على الصياغات الثلاث لمسرحية نبيل بدران أن نسبة الحذف كانت كبيرة فى بداية كل جلسة ، ولكنها كانت تقل بالتدرج مع التقدم وان كانت تعود الى الظهور فى مرحلة تالية ، اذ نجده يحذف فقرة كاملة ربما تكون قد تمت فى جلسة أو فى وحدة زمنية معينه .

ونفس الامر لوحظ فى مسودات احمد عبد المعطى .

تتفق هذه النتيجة مع ماورد فى اجابات الكتاب على اسئلة الاستخبار من أن اصعب مراحل الجلسة هى الاولى والاخيرة ، كما أن اصعب الجلسات هى الاولى والاخيرة وهو ما يشير اليه محمود دياب وعلى سالم من ان الفترة الاولى فترة صعبة فى الكتابة لان الكاتب فيها يحاول أن يمسك بالخيط أو الخيوط التى يتابع من خلالها العمل ... ويذكر محمود دياب انه يكون مهتما بالخط فى البداية والتحسين فى الكتابة ، أما بعد مرحلة معينة فهو ينسى التنسيق والتجميل ويكون همه الاساسى هو الكتابة بتدفق لا يقوى هو نفسه على منعه ، لانه يكون فى قمة التحمس والاندماج ... وهذا أيضا ما أشار اليه عبد الله الطوخى فى (استبار مع الباحث فى ١٩٧٥/١٠/١٠) ويوسف أدريس من انه بعد التقدم الى مرحلة ما يكون دائرا فى فلك ما لا يعرف كيف يوقف نفسه عن العمل ... ويلجأ الى ذلك بوسائل صناعية .

واذا كان ادريس يشير الى عدم التوقف بسبب الاستمرار فهذه صعوبة تحد من قدرة الكاتب على التجويد حيث أن هذا الاستمرار هو فى حد ذاته مشكلة كما يذكر يوسف ادريس لدرجة انه يخشى حينئذ أن يجن لعدم قدرته على التوقف ..

لوحظ كذلك أن طول الفقرات المعبرة عن أفكار متكاملة تكون قصيرة فى البداية ، وهى فى الصياغة الاخيرة أقصر من فقرات المسودات الوسطى،

حيث أن الصياغات الوسطى يضيف اليها الكاتب ايضاحات وهوامش وتفصيلات بحيث أنه فى آخر صياغة وهى التى يستقر عليها الكاتب يراعى التوازن وهو ان دل على شىء فانما يدل على الاستقرار النفسى لدى الكاتب. كذلك لوحظ من خلال مقارنة الصياغات المتتالية أن الافكار المتكاملة تعبر عن نفسها من خلال فقرات متماسكة ، أما الفقرات القلقة فهى غالبا ما تجىء بين مرحلتين ... وهذا يؤكد ما توصل اليه د . سويف من قبل وما تم فى دراسة عملية الابداع فى الرواية ، من أن مزاج الكاتب وخاصة مستوى التوتر النفسى لديه يكون ذا دخل كبير فى تحديد طول وشكل الفقرة (شعرية كانت أم سردية ، أم حوارية) .

٤ ــ التشكيل والتنسيق والاستكشاف :

سبقت الاشارة الى المحاولات الاستكشافية من الفنان ، والتى اتضحت من خلال الاستطرادات التى برزت فى مسودات مسرحية (قيام وسقوط السيد) ومسودات مسرحية (عالم على بابا) ... تلك الاستطرادات التى تم حذف اجزاء كاملة منها فى الصياغات الاخيرة ، والتى ذكر نبيل بدران للباحث ، فى استبار أجرى معه ، ان الحذف كان هدفه مزيدا من تحقيق التماسك والجمال ، كما أن الاستطراد لدى احمد عبد المعطى كان بسبب الرغبة فى الحصول على مزيد من العمق فى رسم الشخصية وتخصيب الموقف الذى يريد أن يرسمه .

كذلك يمكن ملاحظة أن الاضافات والتعديلات المتعددة على المسودتين الاولى والثانية كانت بقصد التنسيق ، بحذف الزائد او سد النقص الذى نشأ بسبب الاسترسال أو الاستطراد . ويمكن التعليق على هذه الملاحظات بما يلى :

ان المبدع يخلق عالمه من عناصر ليست كلها تحت سيطرته ، كما أن هذه العناصر ذات استقلال وارادة ومنطق واتجاه ، وهذه الامور قد تختلف عما يمتلكه الكاتب ، أو ما تم وضعه فى العمل المسرحى بدرجة أو بأخرى . ومهمة الكاتب هى أن يقتنص ما يلائم عمله ، وهو لا يتوقف حتى تتلاءم افكاره مع سياق العمل ، بل انه يمضى متجاوزا عن بعض النقص أو القصور على أن يعود بعد ذلك الى العمل ليرى كيف تم .

وربما ما اشار اليه كاتب مثل دورينمـــات من أن عرض العمل على المسرح هو بمثابة ابتعاد المصور عن لوحته ليرى شكلها عن بعد ملائم ، وربما اتخذ الكاتب قرارا اثناء الاعداد للعرض أو اثناء العرض نفسه ، فضلا عما يتخذه من قرارات اثناء الكتابة خاصة فى المراحل الاخيرة منها ، هذا القرار هو فى صميمه قرار جمالى فيه المقارنة والمفاضلة والاختيار . (Wager, 1967, p. 86)

وعملية التنسيق تتم من خلال سياق عيانى ، أمـــا التخيـــل الطليق فانه يمد الكاتب بعناصر تهويمية متعـــددة ، وقـــد تتفاعل فيما بينها اثناء الكتابة ، وتجىء على النحو المطلوب ، وقد تكون فى حاجة الى تشذيب وتبويب وتهذيب ... وهذا يفسر الغموض والتردد الذى نلحظة احيانـــا على مسودات الكتاب سواء منهم الجدد او الراســـخون نتيجة غلبة جانب التخيل والتهويم على مرحلة ما من مراحل كتابة المسرحية ، أما بعد امتلاك الاتجاه وتحقيق الاساس والسيطرة على التكنيك فان العمل يمضى بشكل متسق .

وهذا ما يفسر أحيانا تأجج الخيال لدى بعض الكتاب او غلبة جـــانب الفكر لدى آخرين .

هذه هى الملاحظات التى أمكن استخلاصها من خلال تحليل المسودات لدى كاتبين شابين ، سمحا للباحث بالاطلاع عليها بل ومناقشتها معهما ، وكان نبيل بدران متعاونا بما اتـــاح للباحث أن يـــرى كيف تمضى العملية الابداعية بالفعل خلال كتابة مسرحية « عالم على بابا » واثناء اعدادها للعرض ، وهو الأمر الذى كان له كبير فضل فى مد الباحث باستبصارات مـــا كان لها أن تتوفر لولا توفر مثل هذا الموقف الحى .

---

*يذكر البى أنه يصـــنع تعديلاته بالقلم الرصـــاص على المسرحية (المسودة الأولى) ثم يعد مسودة ثانية ليس فيها تغيرات كثيره ، وكلما تقدم فى الكتابة تقل التغييرات (Wager, 1967 p. 38)

خاتمة وتعقيب على النتائج المعروضة فى الفصول الثلاثة السابقة :

بعد هذا الاستعراض لنتائج الاستخبار وتحليل المضمون وتحليل المسودات يمكن الاشارة الى اهم النتائج التى توفرت وهى :

١ ــ ان العملية الابداعية فى كتابة المسرحية عملية مشروطة بظروف متعددة منها :

(ا) تكوين الكاتب ثقافيا ونفسيا .

(ب) المجتمع الذى يوجد به الكاتب والقيم التى يحيا بها والمشكلات التى يعانيها .

(جـ) القالب الفنى السائد ، ومدى تقبله لرؤيا الكاتب واستعدادته وامكانياته الفنية والمزاجية والجمالية فى التجاوب مع هذا القارىء .

٢ ــ ان العملية الابداعية فى كتابة المسرحية عملية متكاملة ، بمعنى ان الكاتب لا يجهز عناصر العمل عنصرا عنصرا ، بل ان الشكل والمضمون يمضيان معا يخصب كل منهما الآخر ويعمقه .

٣ ــ انه مع التقدم ترسخ قدم الكاتب ، ولكنه من ناحية اخرى يكون اكثر انصياعا لمنطق العمل ، وبالتالى فان ما يقال عن مراحل منفصلة ومتميزة لعملية الابداع مما لا تؤكده الدراسة الحالية .

٤ ــ ان عملية الابداع فى المسرحية تتميز بغلبة الجانب الاستكشافى فيها ، وليست هى فى ذلك متميزة تماما عن عملية الابداع فى الفنون الاخرى ، وان كانت ابرز من حيث ان عنصر الحوار الذى هو فعل يتطلب رد فعل يفترض ان هذا الرد سيؤدى الى الاهتمام الذى لا يتم الا فى نهاية المسرحية ، ومن ثم فان الجهد الموصول من الكاتب محكوم بالهدف الذى يريد ان يصل اليه والذى قد حدد سلفا بالمنطق الاساسى للعمل الذى غرست

بذوره الاولى منذ أول المسرحية ، وبالتـــالى فان وعى الكاتب بالاستكشاف المستمر يضـــفى على عملية الابداع فى كتـــابة المسرحية خصوصية ، ربما كانت مما يميزها عن سائر الفنون الأخرى .

هذه الأمور وغيرها تتطلب بعض التعليق والمناقشة وهذا ما يقدمه الفصل التالى .

الفصل الثانى عشر

مناقشـــة وتعليـــق

مقدمـــــه :

فى الباب الاول من هذا التقرير تم تقـــديم تنظير ، كوعـــاء يمكن أن يستوعب مشكلة هذه الدراسة والنتائج التى يتم التوصل اليها . وقـــد كان تقدير الباحث أن عملية الابداع نشاط نفسى ليس مزاجا خالصا ولا معرفة مستقلة ولا هى شكل تم تحديده مسبقا ؛ بل ربما كان اهم ما يميزها انها نشاط استكشافى يستند ، ضمن ما يستند اليه على الاطار المعـــرفى والمناخ الاجتماعى والسياق المزاجى والمجال الجمالى للمبدع بما يتضمن من ايقـــاع شـــخصى وتفضـــيلات خاصة واختيارات وذوق خالص ... كل ذلك يتفاعل فى نفس هذا المبدع ويبرز الى الوجود نتيجة جهد مبـــذول ونتيجة عيانيه محققه فى الواقع خارج نفس هذا المبدع .

وكان فى تقدير الباحث أن كل جانب من هذه الجوانب لا يعمل مستقلا وقد يكون احدها ابرز من الآخر لدى كاتب معين ولكنها لابد أن تعمل فى تكامل ، كما ان العمل نفسه فى مراحله المتصله يرشد هذه العناصر ويفرش عليها منطقه ، ومن ثم يجد المبدع نفسه فى اطار قيود متعددة ، وبالتـــالى فانه برغم وضوح الطريق امامه الا أن القيود الجديده تحـــد من حريته وانطلاقه .

كان كل ذلك ماثلا فى ذهن الباحث وهو يقدم التنظير الذى تم استعراضه فى الباب الاول ، وهو يستند الى نتائج دراسات متعدده بعضها اجـــرى فى مصر وبعضها اجرى فى بلاد اخرى غير مصر .

وقد اسهم هذا التنظير فى صياغة المشكلة التى تحدد سؤالها الاساسى على النحو التالى « كيف يقوم كاتب المسرحية بكتابتها ؟ » ويتعلق بهذا السؤال بالطبع عدد اخر من الاسئلة يضمها الاستخبار الذى يشتمل على ٥١٦ سؤالا رئيسيا ، وعدد اخر من الاسئلة الفرعية . كذلك اسهم هذا التنظير فى توجيه ذهن الباحث الى عدد من الابعاد اثناء تحليل مضمون اعترافات الكتاب واثناء تحليل المسودات وهو ما انتج فى النهاية حصيلة سبق استعراضها بشيء من التفصيل فى الفصول الثلاثة السابقة .

كذلك كان من اثر هذا التنظير القالب الذى تم تقديم النتائج من خلاله وقد يكون تصور الباحث صوابا وقد يكون خطأ وقد يكون على قدر من الصواب ، بحيث تكون النتائج المترتبة عليه هى الاخرى ذات قدر من الصواب ... ولهذا فقد رؤى انه يكون من الملائم بعد هذه الرحلة الطويلة التوقف قليلا لمناقشة بعض ما ورد من افكار فى سياق الكتاب ، والتعليق بما هو ضرورى على ما يمكن اعتباره نتائج استقرت أو مشكلات اثيرت . وفيما يلى النقاط التى رؤى انها يمكن أن تضاء بقدر من المناقشة .

١ ـ عملية الابداع مشروطة .
٢ ـ الاساس النفسى الفعال لعملية الابداع .
٣ ـ البداهه (الحدس) والابداع .
٤ ـ الوثبة والتوتر ومواصلة الابداع .
٥ ـ مراحل عملية الابداع .
٦ ـ عملية الابداع بين العقل والمغامرة .
٧ ـ الكل والاجزاء .
٨ ـ الحوار وعملية الابداع فى المسرحية .
٩ ـ عملية الابداع والجمال الفنى .

وقبل التقدم لمعالجة هذه الجوانب نقطة تجدر الاشارة فى هذا المقام الى انه ليس من هدف هذه المناقشة تقديم تفسيرات نهائية ، ولكن

واقع الامر انها مجرد مناقشة لوقائع كشفت عنها الدراسة فى اطار منظور تقدم به الباحث .

تشير النتائج السابقه الى ان عملية الابداع ليست لهوا خاليا من الهدف الجاد بل هى نشاط أرادى وهادف . وبحكم انه أرادى وهادف ، فهو اذن مشروط على الاقل بمقتضيات الاراده الذاتيه للمبدع ، ومقتضيات الوصول الى الهدف .

وقد تبين من الاطار النظرى الذى استغرق الباب الاول ، ومن النتائج التى تقدم عرضها فى الفصول الثلاثة السابقة الجوانب السيكولوجية والاجتماعية بالاضافة الى جوانب اخرى طبيعية وفنية ، والتى تكون سياق عملية الابداع فى كتابة المسرحية .

فمن جانب أمكن الكشف عن ان القدرات العقلية ، تقريرية كانت أم تنويعية (١) بالاضافة الى العمليات المعرفية كالادراك والتذكر والتخيل تحدد الى مدى بعيد النطاق الذى يمكن للمبدع ان يتحرك فيه . وهذه الجوانب المعرفية ضالعة فى عملية الابداع . من ذلك ما كشف عن دريشتات (Dreistadt, 1969) من ان الادراك كعملية معرفية يساهم الى حد بعيد فى عملية الابداع . والادراك هنا ليس عملية مفروضة على المبدع بل انه الادراك التلقائى لمنبهات موضوعه فى المجال بشكل غير موجه . وهنا يمكن ملاحظة العلاقة بين عملية معرفية تقليدية ، واحدى القدرات الابداعية المعرفية التى كشفت عنها دراسات جيلفورد ومن تابعوه فى اتجاهه ، تلك هى الحساسية للمشكلات أو استشفاف المشكلات (٢) (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٥٥) وقد لوحظ ان هذا العامل بعد ان بدا معرفيا لدى جيلفورد تحول الى أن يدخله فى نطاق القدرات التقييمية (٣) .... وسواء كان هذا ام ذاك فانه فى مجال عملية الابداع لابد من توفر هذه القدرة وغيرها ، ليس فى حالة ثبات أو استقرار من حيث اتصاف الشخص بها كقوة كافية فيه ، أو يمكن عزلها عن باقى أوجه النشاط النفسى الاخرى ، بل من حيث هى ضالعة فى عملية نفسية كبيرة هى عملية

---

(١) Divergent. (٢) Seeing Problems. (٣) Evaluative

الابداع بجوانبها المزاجيـــة والمعرفية والجمالية وامتداداتها الاجتماعيـــة والطبيعية والفنية والتكنيكية .

هذا كان عن كون عملية الابداع مشروطة ، والشروط هنا ليســـت قائمة على اساس توفير هذه الجوانب بقدر معلوم بل توفرهـــا فى حالة تفاعل ... ولما كانت الجوانب الداخلة فى تكوين هذه الشروط ليست متماثلة لدى كل مبدع ، فأن النتيجة هى التنوع فى الانتاج الابداعى من كاتب لاخر بل من عمل لاخر ، لدى نفس المبدع ، وهنا تبرز خصيصه هامه فى الموقف الابداعى ، حيث يمكن أن يفترض أن جوانب مما كان يميز المبدع من قبل يمكن أن تكون نتيجة للتنوع الهائل فى المتغيرات المكونة لعملية الابداع ... فالاصالة مثلا تنسب الى العمل وتنسب الى المبدع . ومن الواضح أن التنوع الشديد فى المجال النفسى والاجتماعى والفيزيقى ، فضلا عن التخلق الجديـــد للعمل المبدع بكل ما فيه من امكانيات نامية ، وهو فى الواقع يمثل بالنسبة للمبدع عالمه الخاص ... كل هذا التنوع يسهم بشكل كبير فى تكوين ونمو القدرات العقلية والعمليات المعرفية ، كما أنها بدورها تسهم فى تغيير هذا الحشد من التنوع والتحكم فيه .

فالعملية اذن من الصعب الفصـــل بينها وبين شروطها ، ولكن يمكن دائما الوقوف عند هذه الجوانب ، سواء فى تقييم القدرات والعمليـــات العقلية ، او عند تقييم العمل المبدع او عند تقييم الجهد المبذول فى عملية الابدع .

فاذا كان الامر على هذا النحو ، فأن كتابة المسرحية بحكم اختلاف القالب والتكنيك يمكن أن تتأثر بالتالى بهذه النوعية الخاصة . صحيح هناك قواعد عامة ، ولكن ايضا توجد عوامل خاصة فى عملية الابداع فى المسرحية ربما كان من اهمها القالب الفنى للمسرحية بالاضافة الى عنصر الحـــوار الذى يعتبره الحكيم من ابرز العناصر أن لم يكن هو ابـــرزها فى عمليـــة الابداع فى المسرحية (الحكيم ، فن الادب ص ١٤٩ —) .

وهذا كله يشير الى صدق المفهوم المقترح لتفسير عملية الابداع وهو

الاساس النفسى الفعال ، بمستوياته العامة والخاصة والفرعية ، وجوانبه المعرفية والمزاجية والاجتماعية والجمالية .

٢ ــ الاساس النفسى الفعال لعملية الابداع فى المسرحيه :

يقرر برونر وزملاؤه (Bruner, et al., 1958 p. 231) أن كل نشـــاطنا المعرفى يعتمد على وضع مسبق للاحداث فى شكل عضويتها الفئوية .

وهو يقصد بذلك ان النشاط العقلى للانسان يعتمد على عملية تصنيف للواردات على أسس معلومة سلفا للانسان ، وهذه الاسس تم نموها على مدى فترات سابقه .

ويشير ســـويف الى ما يشـــبه ذلك حين يقول عن الشـــاعر « ... وادراكه يمضى داخل اطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه والنتيجة ان يكون هذا الادراك مختلفا عن ادراك الطفل والبدائى ولو انه يماثله ، وليس فى هذا القول من التناقض ما يدعو الى رفضه فأن ادراك الشاعر يمـــاثل ادراك الطفل أو البدائى من حيث انه يدرك الخصائص الفراسية للاشياء ، اى يدركها على انها دافعة للانا الى فعل ، ولكن هذه الخصائص التى تبدو له لاشك انها مغايرة لما يبدو للطفل والبدائى فهى ككل مافى المجال السلوكى تعتمد على تاريخ الشخصية ، وكذلك نجد أن هذه الخصائص تختلف من شاعر الى شاعر » (سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨٨) .

ويذكر توفيق الحكيم عن الحوار « ... من ذلك ما قد يراه المتأمل فى اسلوب الحوار عند شكسبير فى بعض مآسيه وفى اسلوب الحوار عنه موليير فى بعض ملاهيه . أن المتأمل فى حوار هاملت ، مثلا أو حوار مكبث يلاحظ أن طريقة الحديث فيها بين الاشخاص ــ لاتجرى على منطق الحديث الواقعى بين الناس فى الحياة . انما هو حوار يجرى على منطق الشعر ، فهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعى فى الحياة الواقعية ولكنه يتسلســـل بنظـــامه الطبيعى فى حيـــاة المعانى النفســـيه ، فهو يقفز قفزات ، ويعبر فجوات ويستعيض بالكلمات المضيئة ، والحكم البليغة والصور اللامعة ليصـــــل فى صفحات قليلة الى اغوار النفوس الانسانية ... شكسبير مؤلف واقعى الهدف ، شاعرى الاسلوب لقد أحتفظ بطبيعة الشاعر وطريقته فى معالجته

لادق شئون الحياه والبشر » اما موليير فى راى الحكيم فهو واقعى الاسلوب ، وهو يدلل بذلك على اختلاف الاسلوب حتى بين كتاب المسرحية انفسهم (الحكيم ، فن الادب ، ص ١٥١) .

هذه المقدمة الطويلة نسبيا — قصد بها من البداية الاشارة الى العمومية والخصوصية فى عملية الابداع ، وهو ما تكشف من خلال النتائج التى تقدم ذكرها فى هذا الكتاب .

لقد وضح ان المبدع على مدى تاريخه يتعرض لانواع شتى من التنشئة والتدريب والتلقى والاكتساب ، هذا بالاضافة الى استعداداته الخاصة وسماته المزاجية المستقرة الى حد ما فاذا كان ذلك كذلك اى ان هناك اطارا عاما اكتسبه المبدع من ثقافة عصره ومجتمعه واطارا سيكولوجيا عاما يشبه فيه المبدع كثيرا من الناس ، وقالبا فنيا معروفا بخصائصه الاساسية بين الكتاب فان الامر مع ذلك وبعد كل ذلك ، لا يخلو من خصوصية ، يصوغ بها المبدع حياته ونشاطه وانتاجه .

والاساس النفسى الفعال ، كما برز من الاطار النظرى فى الباب الاول وكما كشف عن نفسه من خلال نتائج الدراسة الحالية يمكن تصوره على انه نسق للفعل الصادر عن الانسان فى موقف الابداع الحقيقى — فالمبدع يستمد اصول ثقافته ومنهجه من المجتمع وبهذا يكون الاساس العام الذى يستند اليه فى كل ما يصدر عنه من انشطة — وهو ايضا يميل الى ان يكون له اتجاهه الخاص فى مشكلات الحياة وهذا هو الاساس النفسى الخاص ، وهو كذلك فى تناوله لموضوع فنى معين يتناوله من زاوية خاصة به هو شخصيا وملائمة للابسات الموقف جميعه وهذا هو الاساس النوعى لعملية الابداع ... وربما كان هذا هو ما اشار اليه الحكيم بانه رغبة فى تكوين منطق خاص ، وهو ما تأكد فى دراسة عملية الابداع فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠ ص ١٣٧) . وربما كان فرض « النحن » وهو الاساس الدينامى وراء رغبة المبدع فى الوصول الى حالة الاتزان عند ادراكه لفقدانها والذى صدق من خلال دراسة الشعر المشار اليها وكذلك من خلال دراسة عملية الابداع فى الرواية (١٩٧٩) — مما يمكن ان

يؤكد صدق هذا المنظور ، من حيث أن الاساس النفسى العام هنا هو سيادة اطار عام ذى جوانب سيكولوجية واجتماعية وثقافية وهو ضارب باطنابه فى وجدان وعقل المبدع بحيث انه يوجهه وينظم نشاطه ويستوعب مقاصده ويرشد خطاه ولكن الامر لا يخلو من وجهة نظر خاصة الى الامور بحيث يكون هناك الاساس الخاص أو المنطق الخاص ، ثم يلى ذلك المنطق الداخلى والنوعى وهو ما تشير اليه هذه الدراسة بالاساس النوعى الخاص بكل عمل فنى على حده . والذى يكون مسؤلا الى حد كبير عن وصف العمل بالاصالة والتميز ؛ خاصة وان جوانب الاساس النفسى الفعال التى سبق تفصيل القول فيها ؛ سواء فى الاطار النظرى أو عند استعراض النتائج ، وهى جوانب معرفية وجمالية ومزاجية واجتماعية ، تلعب ادوارها بدقة وديناميه فى كل خطوة للمبدع على كل مستوى من مستويات الاساس النفسى الفعال لعملية الابداع فى المسرحية .

٣ ــ البداهة (الحدس) والابداع :

يدور الحديث كثيرا عن الالهام والحدس والاشراق فى عملية الابداع . وقد ظل الحديث يدور دون الاستناد الى اساس تجريبى حتى تكشف فيما بعد أن الامر يرتبط الى حد بعيد بعدد اخر من القدرات العقلية والسمات المزاجيه ... فقد ابرز وستكوت وزملاؤه فى عدد من التقارير امكانية اخضاع مفهوم الحدس للقياس النفسى ، وفى تقرير وستكوت ١٩٦٨ ــ (Westcett, 1968) ما يشير الى وجود أربعة مستويات من القدرة على التعامل حدسيا مع حل المشكلات وهى تكشف عن نفسها من خلال وجود اصناف من الناس يتسمون بدرجات مختلفه من الحدس : ــ

١ ــ افراد يصلون (بسرعة) الى الهدف ، بدقه وبأقل قدر من المعلومات .

٢ ــ افراد يصلون (بسرعة) الى الهدف بدون دقة وبأقل قدر من المعلومات .

٣ ــ أفراد يصلون (ببطء) الى الهدف بدقة وبقدر أكبر من المعلومات

٤ ــ أفراد يصلون (ببطء) الى الهدف وبدون دقة وبقدر أكبر من المعلومات .

وهذا التصنيف الذى يقدمه وستكوت قد يكون صحيحا ولكنه فيما يبدو صحيح فقط وفقا لمنطق حل المشكلات ، وهو منطق يختلف عن منطق عملية الابداع ، كما سبق ايضاح ذلك عند الحديث عن راى جيلفورد المتعلق بمعالجة موضوع عملية الابداع ضمن معالجته لموضوع حل المشكلات (Guilford, 1971, p. 313) .

وفى الدراسة الحالية أمكن الكشف عن أن الاشراق يمكن أن يتم اذا توفرت المعلومات المطلوبة أو اذا كانت الحالة المزاجية للكاتب المسرحى ملائمة أو اذا كان العمل نفسه قد وصل الى المرحلة التى يبدو فيها أن ارادة العمل تفرض على المبدع الطريق أو تغلق امام المبدع بابا ، وبالتالى يجد المبدع نفسه منفتحا على خبرة من نوع خاص ، يستند فى ذلك كما سبق الايضاح عند الحديث عن الاساس الفعال ، يستند الى مستويات متعددة من الخبرة النفسية والاجتماعية ، ويستند كذلك الى ابعاد محدودة لكل مستوى من هذه المستويات ، ولكن التفاعل يتم فى لحظة معينة ومكان معين وازاء موقف معين واستنادا الى كل هذا الرصيد ، مما يمكن أن يفسر عمليات الحدس والاشراق والتدفق التى تتم فى لحظات أخرى . وربما كان مفهوم الوثبة الذى قدمه سويف والذى تأكد فى دراسة عملية الابداع فى الرواية والذى تدعم ايضا فى الدراسة الحالية مما يمكن أن يكون اساسا صالحا لتفسير تلك الحالات من الاشراق ، والتى تعقبها حالات أخرى من الغموض ، أو هى تناوب للوضوح والغموض فى المجال النفسى للكاتب المسرحى ، يواكبه تناوب آخر من الغموض والوضوح فيما تجود به قريحته وهو يكتب العمل الفنى ، وهو ما تكشف عنه بقدر أكبر من التفصيل الفترة التالية .

٤ ــ الوثبة والتوتر ومواصلة الاتجاه :

فى دراسة عن آداء الفصاميين على اختبارات القدرات الابداعية كشف سويف وفرج (Soueif & Farag, 1971) عن تدهور القدرات الابداعية

لدى الفصاميين ، وكان من بين القدرات التى كشفت عن قـــدر كبير من التدهور عامل مواصلة الاتجاه .

وفى دراسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ١٩٧٩ ص ٢٣٧ —) تم التحقق مبدئيا من أن هذا العامل يضم عددا اكبر من العوامل أو الجوانب ذات الطبيعة المزاجية والمعرفية والبدنية ... الخ . وفى الدراسة الحالية، ووفقا للمنظور المطروح لتفسير نتائج هذه الدراسة ، يمكن تصور مواصـــلة الاتجاه باعتبارها القناة الرئيسية التى تجرى فيها مياه العملية الابداعية كلها، وهى قناة ليست منتظمة اى أن بها سدودا وعقبات ومنحدرات ومرتفعات تتمثل فى الجوانب المعرفية والثقافية التى قد تعوق حركة التدفق ، كمـــا أن هناك قنوات فرعية تمدها بما يجدد حركتها ، ويحفظ عليها استمرار تدفقها .

هذا التصوير التشبيهى لايبعد عن الواقع كثيرا ، فلقد برز أن هناك جوانب متعددة تسهم فى نسق الفعل الابداعى،والذى نقترح تسميته الاساس النفسى الفعال ، بعضها معرفى وبعضها اجتماعى وثقافى وبعضها جمالى مما يرتد الى ذوق المبدع أو طبيعة العمل نفسه ، وهذه الجوانب قد تكون فى حالة من القابلية للانصهار فى بوتقة العملية الابداعية وقد يكون هناك من الظروف غير المواتية ما يثير المشكلات ، فيؤدى بدوره الى نشوء حالة من التوتر ، والتوتر هنا حين ينشأ فهو لا ينشأ لكى ينصرف المبدع عن العمل ، بل هو اشارة الى أن الامر يتطلب تـــدرا من المراجعة ، كمـــا انه يعنى أن المبدع لديه القدرة على تحمل الغموض واستيعاب العقبات ، فيشحن نفسه مرة أخرى بما يضمن له الانطلاق وتجاوز العقبات ، والانطلاقة هنا هى الوثبة الفعالة .

ووفقا لذلك فان وحـــدات العمل الفنى يمكن أن تتحـــدد من خلال هذا المنظور ، وهو ما كشفت عنه الدراسة الحالية من حيث أن منطق العمل وسمات وقدرات المبدع والظروف الاجتماعية والثقافية ، كلهـــاعوامل تتداخل وتتفاعل وتترك على شكل ومضمون العمل اثارها التى يمكن للعين المدربة أن تلحظها وتكشف عنها .

وهذا يكشف عن تفسير التنوع فى أعمال المبدعين ، بحيث يمكن أن تكون أعمال المبدعين فى فترة من الفترات تمضى فى اتجاه معين وبشكل محدد ، يميزها عن أعمال المبدعين فى فترة أخرى أو فى مكان آخر ، ولكن داخل هذا التنوع يمكن اكتشاف تنوع آخر من جماعة صغرى لجماعة أخرى صغرى داخل الجماعة الكبرى ، بل ويمكن الكشف عن التنوع داخل العمل نفسه من جزء الى جزء ، وهو ما يمكن التعبير عنه بالتناغم (١) ، أى التباين داخل وحدة .

والاساس النفسى وراء ذلك كله ، أنه يكمن فى تلك الزملة السيكولوجية التى تضم مواصلة الاتجاه والتوتر النفسى والوثبة الفعالة فى اطار الاساس النفسى العام للمبدع .

٥ ــ مراحل عملية الابداع :

وردت لدى عديد من الباحثين اشارات تؤكد ان عملية الابداع تنقسم الى عدد من المراحل المتميزة ومن هؤلاء بوانكاريه (Poincaré, 1924) ووالاس (Wallas, 1926) وباتريك (Patrick, 1941) ومعظم هؤلاء الدارسين يرون أن هناك أربع مراحل متميزة لعملية الابداع هى الاستعداد (٢) والاختمار (٣) والاشراق (٤) والتنفيذ (٥) .

ولقد تم فى دراسة سابقة الكشف عن أن عملية الابداع ، حتى لدى من قاموا بدراستها بشكل تجريبى مثل باتريك ، لم تفصح تماما عن وجود تلك المراحل المتميزة ، بل لقد ذكرت باتريك نفسها انها لاحظت وجود قدر من التدخل فى مراحل العملية ، ولقد تكشف فى دراسة عملية الابداع فى الرواية (حنورة ، ١٩٧٣ ، ب : ٣) أن هناك اذا جاز تقسيم العملية الى مراحل ــ مرحلتين كبيرتين هما الاستعداد والتحضير من جانب ، والتنفيذ من جانب آخر . أما الحديث عن الاختمار والاشراق بحسبانهما مرحلتين فهو مما يجاوز الحقيقة الى حد بعيد ، حيث قد برز أن الاختمار يمكن ، فى عملية طويلة المدى مثل الرواية ، ان يستمر فترات قد تصل الى عشرات السنين

---

(١) Harmony. (٢) Preparation. (٣) Incubation.
(٤) Illumination. (٥) Verification.

مثل ماحدث لدى توماس مان فيما يتعلق بروايته « دكتور فاوستوس » ، بحيث أن الكاتب تأتيه الفكرة ويظل يجترها فترات قد تطول وقد تقصر ، ثم يجلس بعد هذه الفترات ليكتبها ... هل يسمى مثل هذا اختمارا أم يمكن تفسيره بشكل أفضل من خلال مفهوم مواصلة الاتجاه ؟ كذلك فانه أثناء عملية الكتابة أو التنفيذ لعمل محدد ، يمكن أن تجيء لحظات يحس فيها المبدع بالانغلاق وفقدان الاتجاه والغموض والحيرة والضياع ، فينصرف عن عمله فترة ليعود وقد تزود بزاد جديد ليعبر هذه الهوة وينطلق من جديد ... قد يحدث هذا مرة ومرات فى مرحلة تنفيذ العمل الواحد ... وقد تكشف ذلك فى دراسة الشعر لدى د . سويف حيث يتناوب المجال النفسى للمبدع مراحل من الوضوح والغموض متأثرة بمتغيرات أخرى منها التوتر النفسى ، مما يؤثر ليس فحسب فى مسار عملية الابداع ولكن فى كل شكل ومضمون العمل نفسه ، وهو ما لوحظ فى دراسة الرواية وفى الدراسة الحالية ايضا ، مما ذكر عن نعمان عاشور ومصطفى محمود ومحمود دياب وعبدالله الطوخى وعلى سالم ويسرى الجندى والفريد فرج وأحمد عبد المعطى وغير هؤلاء من الكتاب الذين يقررون انهم أحيانا ما يعجزون عن العمل فينصرفون عنه فترة ليعودوا اليه بعد ذلك بنظرة جديدة قد تساعدهم على تجاوز الذى نشأ لديهم ، فيندفعون فى العمل من جديد .

٦ ــ عملية الابداع بين العقل والمغامرة :

تشير كثير من الدراسات الى وجود علاقة بين القدرة على الابداع وروح المخاطرة (Kogan & Wallach, 1964) برز فى دراسة مصرية عن الاصالة واسلوب الشخصية قام بها عبد الستار ابراهيم (محمد ، ١٩٧٣ ص ٢٩٠) أن السلوك المتعلق بارتفاع عدم الحسم يستثير لدى الاشخاص المرتفعين فى الأصالة احساسا بمحاولة التخفف من عدم اليقين ، وقد استنتج الباحث أن المرتفعين فى عدم الحسم يرتفعون فى درجاتهم على اختبارات الاصالة (ص ٢٩٤) . وعدم الحسم يتعلق بعدم اليقين ، إى أن الشخص الاصيل فى ما يصدر عنه من سلوك هو الذى لا يقطع برأى يقينى ، وهو يعمل فى اطار من المتغيرات المعقدة ، ولكنه مع ذلك يواصل العمل ، على أساس من تحمل الغموض بشكل يفوق غيره ممن لا يتمتعون بالاصالة .

والدراســـــة ابرزت وجود قدر كبير من خصـــوبة وثراء العلاقات بين عامل الاصـــالة والمتغيرات المتعلقة بالتطرف والتســـلطية والدافعية والجنس والتطبيع ، مما يمكن أن يشير الى ارتباط الابداع بعوامل متعددة تؤثر فى شكل ودرجة العلاقة .

وهذه النتيجة نجدلها صدى معقولا فى الدراسة الحالية ، حيث قـــد وضح أن العمل الابداعى فى مجال كتابة المسرحية لايمضى فى خط مستقيم ، اى أن جميع المتغيرات لا تكون فى قبضة المبدع ، وقد لوحظ ذلك من عجز بعض الكتاب عن الامتداد بالعمل الى غايته التى كانوا قد قدروا له أن يمتد اليها .

يبرز كذلك مما ذكره بعضهم ، ومنهم محمود دياب ، أن هناك من العناصر ما يفجأ الكاتب وهو يعمل ؛ وعلى الكاتب أن يختار أمام متغيرات لم تكن فى الحسبان ؛ وهنا يأتى دور المخاطرة الابداعية ، والتى يقوم بها المبدع فى اطار العمل ككل بحيث أن القيام بها قد يتطلب اعادة النظر فى الخطـــة الاصلية للكتابة .

كذلك ابرز جيلفورد وزملاؤه فى دراساتهم عن التخطيط أن هذا الجانب السلوكى يتضمن عددا كبيرا من العوامل العقلية ، ربما كان من أهمها التصور والادراك فى اطار الاستبصار او التنبؤ والحكم (١) والمرونة التكيفية (٢) ... الخ . (Guilford et al., 1954 ; 1955).

وواضح من هذه الزملة السلوكية أن المبدع فى مجال عمل ذى خصائص تخطيطية يعمل فى مجال مفتوح ذى متغيرات تسمح له بالاستبصار (٣) والحكم او تسمح له عموما بالاختيار .

واذا أعيد النظر فى نتائج دراسات عملية الابداع السابقة ، لدى سويف وارنيهم وحنورة فى مجالات الشعر والتصوير والرواية ، وخاصة فى ذلك الجانب المتعلق بتحليل المسودات لامكن الكشف عن قدر هائل من التجريب

---

(١) Judgement. (٢) Adaptive Flexibility. (٣) Insight.

والمحاولة التى يقوم بها المبدع ، وقد يكون ذلك من أجل تحقيق أفضل رؤية ممكنه لكى تلتئم العناصر المتباعدة او يستقيم البعد الناشز أو يسلس السياق الملتوى .

نفس الامر أمكن الكشف عنه فى الدراسة الحالية ، كما سبق ايضاح ذلك والنتيجه التى يمكن الخروج بها من هذه المعطيات ، أن كاتب المسرحية يعمل فى مجال غامض ، وهذا الغموض نفسه يتيح له فرصة كبيرة للاختيار ، وهذا الاختيار هو مسئوليته ، ولكن هذا الاختيار عموما يتم فى سياق الوحدة الكلية للعمل والتى ساهم فى ابرازها اكثر من عنصر ، ربما كان من أهمها أسبقية الكل على الاجزاء . وهى موضوع المناقشة فى الفقرة التالية .

٧ ــ أسبقية الكل على الاجزاء :

كشفت الدراسة الحالية عن عملية الابداع فى المسرحية أن الكل بمعنى الاطار العام للمسرحية يكون واضحا فى ذهن المبدع من البداية ، وهو اطار مرن ، وقد يكون هذا الاطار نابعا من تفكير المبدع تفكيرا طويلا كما يشير الى ذلك على سالم ، بحيث أن النص يكاد يصبح متكاملا قبل أن يبدأ فى الكتابة . وقد يكون مجرد استبصار بالمعنى العام والحركة الرئيسية لاتجاه المسرحية ، كما يذكر محمود دياب عن مسرحية الزوبعة .

والكل حين يبرز قبل الاجزاء فهو يساعد الاجزاء على أن تنمو بحيث يكون هدفها هو الالتئام بهذا الكل ، يوضح ذلك ما اشار اليه نعمان عاشور عن مسرحيته (عيلة الدوغرى) ، حين كتب الفصلين الأول والاخير واستغلق عليه الأمر الى أن فتح له المغلق وكتب الفصل الثانى . ونفس الأمر يذكره مصطفى محمود عن مسرحيته (الشيطان يسكن فى بيتنا) . كذلك فان اسبقية الكل على الاجزاء يدعم احتواء هذا الكل للاجزاء فى اطار ذى خصائص جمالية ، وهو ما يؤكده نبيل بدران حين سئل عن أسباب حذف مقاطع كاملة من مسرحيته (عالم على بابا) فأجاب أن ذلك لاسباب جمالية ، لكى تلتئم العناصر فى الاطار العام للعمل وبحيث يكون الايقاع مناسبا للمعنى الذى يقصده الكاتب .

يبرز من ذلك ان مسألة أسبقية الكل على الاجزاء لها قدر معقول من

الصدق ، ولكن تبقى الاشارة الى الخصائص المتنوعة للعلاقة بين الكل والاجزاء . هذه الخصائص ذات الجوانب المزاجية والمعرفية والاجتماعية ، والتى هى على درجة كبيرة من الدينامية بحيث أن الجزء يمكن أن يؤدى الى احداث تغيير قد يتفاوت حجمه من مسرحية الى مسرحية وفقا لمقتضيات العمل الفنى ذاته ، ووفقا لامكانيات كاتب المسرحية أيضا .

وهذه النتيجة تلتقى مع نتائج سابقة ربما من أهمها ما توصل اليه أرنهيم فى دراسة عملية الابداع لدى بيكاسو ، اذ يمكن ملاحظة أن المحاولة الاولى لرسم اللوحة تتضمن تقريبا جميع العناصر التى وردت بعد ذلك فى اللوحة النهائية ، وجميع المحاولات التى بذلها بيكاسو محاولات للتجويد من ناحية ، ولاستيضاح بعض الغموض من جانب آخر ، وربما لفهم بعض العلاقات من جانب ثالث ، وربما وجدت أسباب أخرى غير تلك ؛ ولكن المؤكد أن الكل كان سابقا على الاجزاء . (Arnheim, 1962)

نفس الامر وجدته باتريك فى دراستها عن الفنانين والشعراء اذ لاحظت أن الكل أسبق من الاجزاء (٢) سواء فى القصيدة أو اللوحة(Patrick, 1941) كذلك أشار سويف الى أن الشاعر يبدأ القصيدة ونهايتها ماثلة فى نفسه ، لايحدد مداها الا الشحنة النفسية التى يحياها المبدع وتنتهى القصيدة بنهاية تلك الشحنة .

يقول الباحث « ... والواقع ، اننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة ، فهو يساهم بنصيب كبير فى تحديد الهدف والطريق اليه ... والظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم الشاعر تحقيق فعل متكامل فى صميمة (سويف ١٩٧٠ ص ٣٠٥ — ٣٠٦) .

والدلالة الكامنة وراء كل هذه النتائج تشير الى دينامية فعل الابداع من خلال اطار سلوكى للمبدع ، ومن خلال خصائص كامنة فى منطق العمل وطبيعته والمادة التى يتشكل منها هذا العمل ومادة العمل المسرحى المكتوب هنا هى اللغة ، والحوار على وجه خاص .

---

(١) Parts. (٢) Whole.

٨ ــ الحوار وعملية الابداع فى كتابة المسرحية :

يتفق معظم كتاب المسرحية على أن عنصر الحوار هو مما يشكل صميم العملية الابداعية فى تشكيل العمل الفنى ، يعبر عن ذلك بصراحة ووضوح توفيق الحكيم حين يقول :

« ... والحوار باعتباره اداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة ؛ بل عليه وحده تقع كل الاعباء ... فمنه نعرف قصة المسرحية ؛ وما انطوت عليه من حوادث ومواقف ... فالحوار فى يد المؤلف المسرحى ، كالريشة فى يد المصور . وهى المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين ؛ وكل ما يضع على اللوحة من فن .... » .

فاذا كان الشاعر يلزمه اطار شعرى كما يذكر سويف (المرجع السابق) فهل يلزم الكاتب المسرحى اطار حوارى ؟ . وكيف ؟ .

يقول . مصطفى مندور (... فى فلسفة الجرجانى لاتخرج الالفاظ عن صورها الصوتية ؛ الا أن ربطها الذهن بما حولها من الدلالات . النظام الذى يؤثره الناطق أو الكاتب هو الذى يمنح الدلات سلطانها ، ولذلك يقول صاحب دلائل الاعجاز (عبد القاهر الجرجانى) « أن النظم ليس شيئا غير توخى معانى النحو واحكامه فيما بين معانى الكلم ») . (مصطفى مندور ، ١٩٧٥ ص ١٤٣) .

وليس من هدف هذه الدراسة الاتجاه الى دراسة اللغة ، فقها أو بلاغة . ولكن فقط كانت اشارة عابرة الى أن الحوار وهو الاداة اللغوية فى يد كاتب المسرحية كالفرشاة بالنسبة للمصور ، عليه معول كبير ، اذ ان الكلمة التى يخطها قلم الكاتب ليست فحسب ، كما يريد عبد القاهر ، اشارة على دلالة معينة بل هى فوق ذلك مقدمة لنتيجة تالية هى الرد المتوقع من الطرف الآخر .

وفن الحوار فى الواقع من الجوانب التى مازالت من الناحية السيكولوجية غائمة الابعاد ، مما يتطلب توجيه جهد اليها لدراستها فى اطار دراسة سيكولوجية اللغة .

واذا كان الحوار هو اداة الكاتب أو فرشاته فمعنى ذلك قدرته على التاوين والافصاح .. الخ . فما هى دلالة ذلك فى سياق عملية الابـــداع فى المسرحية ؟ .

يذكر يوسف ادريس عن « الفرافير » أن الشـــخصيتين الرئيستين لم تكونا غير الكاتب نفسه ؛ انه يعطى كل واحد منهمـــا جانبا من ذاته ، شخصان داخل شخص ، وهو صادق فى ذلك اذ أنه يتقمص كل منهما فى القاء القول أو الكلام الذى يؤديه . اذن فالحـــوار يتم فى اطار وحدة كلية هى وحدة المسرحية والفكرة العامة لها . وهى تمضى فى الاتجـــاه الذى يواصله الكاتب ؛ متخطيا ما يعن له فى طريقه من عقبات ، وهو كذلك يجازف بالقاء القول دو نوضوح كل العناصر القادمة ، وهو أيضا يسوق حجة لاقناع الطرف الاخر وهذه الحجة لابد لها من جانبية معينة ، اى ذات جانب جمالى براق يمكن أن يقنع الطرف الآخر ، وقد تكون ذات جانب جليل يصـــعق الطرف الآخر ويفحمه . كل هذه دلالات يتضمنها الحوار ، الذى هـــو فى النهاية وسيلة الكاتب ، وترجمان عقله ، واداة لسانه ، والذى هـــو فى النهاية ايضا اسلوبه الخاص المميز ، الذى يعرف به الكاتب من بين سائر الكاتبين .

فهل يمكن مد الفكر اليه ليمكن استيعابه فى الاساس النفسى الفعـــال للكاتب المسرحى وليمكن النظر اليه فى ضوء كل متغيرات هذا الاساس ؟ هذاما يمكن طرحه لمزيد من الاستقصاء .

اخيرا ربما كانت الفقرة التالية والاخيره عن « عملية الابداع فى المسرحية والجمال الفنى » مما يلقى بعض الضوء على علاقة العمل الفنى ذى العناصر المتعددة ، بالجمال الذى هو سمة اساسية من سمات اى عمل فنى .

عملية الابداع والجمال الفنى فى كتابة المسرحية :

من بين اهداف العمل الفنى انتاج شيء جميل ، والجمال رغم عـــدم الاتفاق بين الفلاسفة والدارسين النفسيين على تعريف له ، الا انه من الممكن اعتباره « يميز الشيء الذى يعجب أكبر عدد من ذوى الاهتمام الخاص

من ناحية تكوينه الفنى الذى يتضمن خصائص معينة كالتناغم والتناسب والوحدة والاصالة والملاءمة ... » .

بهذا التحديد المبدئى فان كاتب المسرحية ، بحسبان أن المسرحية هى أحد الفنون المعترف بها منذ ماقبل الميلاد بقرون ، هذا الكاتب يهدف بالطبع الى انتاج عمل يرضى عنه ويعجب به المتخصصون على الاقل ، أن لم يكن هدفه الجمهور العريض .

وهذه الرغبة من المبدع لابد أنها تعكس وجهة نظره التى يقدمها للآخرين وجهة النظر (المسرحية ككل) ذات عناصر ذهنية وتكنيكية وجمالية ... الخ . وبالتالى فان هذه العناصر يمكن أن تكون من مكونات هذا المبدع كقيم اساسية فى بنائه النفسى ، ودوافع خاصة تدفعه الى العمل كذلك .

وقد أمكن الكشف عن هذا الجانب الجمالى فى سلوك المبدعين ، مما سبق استعراضه وهو أيضا مما يكشف عن قدر كبير من التجانس والارتباط بين القدرات الابداعية والعوامل الجمالية التى اشار اليها برلين فى دراساته المتعددة (Berlyne, 1974)وما اشار اليه أيضا أيزنمان فى أكثر من دراسة (Eisenman, 1968; 1969)وهو كذلك ما كشف عنه والاس هول فى دراسته عن الاستعداد الجمالى (Hall, 1972)وهو أيضا ما برز فى دراسة سويف عن الشعر حيث أشار الى أن الشاعر لا يتعامل مع القصيدة بيتا بيتا بل هو يتعامل مع وحدات متكاملة ... (سويف ، ١٩٧٣ ص ٨٣) .

هذا الجانب الجمالى فى عملية الابداع ما حدوده ، وما مميزاته ، وهل هو ينتمى الى البناء المعرفى للمبدع أم يتعلق بسماته المزاجية ، أم هو وليد عملية تنشئة اجتماعية مكثفة حكمت عليه أن يرسف فى أغلال الالف واسار التقليد ؟ أم أن الخصائص ليست فى المبدع ولا فى المجتمع ولكنها تنتمى اساسا الى العمل الفنى المبدع ، بحيث تفرض نفسها عنوة على المبدع وعلى جمهوره من المتلقين للعمل الفنى ؟ أم أن الموقف الابداعى جميعه ، بما فيه المبدع والمجتمع والعمل والفنى وجمهور المتلقين ، يلعب دورا ما فى

تحديد طبيعة الجانب الجمالى لعملية الابداع مما يكن أن يؤيد المنظور المقترح لتفسير نتائج هذه الدراسة وهو الاساس الفعال للعملية الابداعية .

لقد كشفت هذه الدراسة عن أن عملية الابداع فى كتابة المسرحية ذات جانب جمالى كشف عن نفسه من خلال أسلوب الكاتب الخاص بالتعبير والعرض ، ومن خلال قدرته على الاختيار والتفضيل ، ومن خلال عمليات التنسيق والتشكيل التى يقـوم بها سواء فى أثناء عملية الكتابة أو أثنـاء المراجعة ، أو حتى أثناء اعداد العمل للعرض ، وحتى عند عرضه كذلك كشفت هذه الدراسة عن قدر كبير من المتعة التى تعقب جلسات الكتابة أو التى تصاحبها مما يسميه بعض الكتاب بالسمو الروحى والتعالى والامتلاء مما ورد فى أجاباتهم على اسئلة الاستخبار وفى الاعترافات التى تم استعراض نتائجها من قبل .

وكما هو واضح فان للجانب الجمالى فى عملية الابداع وشائج تمتد الى المبدع والى البناء الفنى للعمل والى الخصائص الدينامية لهذا المنتج بل وكذلك الذوق الذى يتوجه اليه المبدع بعمله ، ممـا يؤيد وجهة النظـر الذاهبة الى أن المجال الجمالى ليس فحسب سمة للعمل ولكنه سـياق سلوكى متكامل يفرز فى النهاية ذلك العمل الذى يتصف بدرجة أو بأخرى من درجات الجمال .

الفصل الثالث عشر

الخصائص النوعية للابداع الفنى فى المسرحية

بعد هذه الرحلة الطويلة يمكن لنا الان أن نتوقف لننظر من موقع افضل الى تلك العملية المعقدة .

لقد كان هدفنا من عملية التشريح المرهقة والمتانية للعمل الابداعى هو أن نقترب الى اقرب نقطة يمكن لنا منها أن نطل على حركة هذا الفنان وهو يعمل .

وحين اقتربنا منه وجدنا عجبا . أن هذه العبقرية أو هذه التفوق الابداعى الذى طالما تحدث عنه المفكرون والفلاسفة والمبدعون انفسهم باعتباره شيئا ملغزا ، ليس فى الواقع لغزا الا بالنسبة لمن يتحدث عنه وهو فى برجه العاجى . انه سلوك مطروح وقابل للمناقشة والمعالجة العلمية .

ولسنا نريد أن نقلل من اهمية السلوك الابداعى حين نقول انه سلوك قابل للمعالجة العلمية بل ربما ارتقت قيمته كثيرا اذا ما أمكن فحصه فحصا مدققا لكى نقدر ولو بشكل جزئى طبيعة الجهد والمشقة والمعاناة التى يتعرض لها المبدعون (حنورة ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب).

أما وقد قطعنا الرحلة الثانية فى مجاهل عملية الابداع ووصلنا الان الى محطة انتظار نلتقط فيها أنفاسنا ، فقد أن لنا أن نعيد ترتيب أوراقنا التى تضم يوميات هذه الرحلة ، ولنتمكن من رسم خطوط الخريطة ومعالمها بدقة بعد معاينة الواقع والوقوف على معظم دقائقه .

ولعل أول ما يتبادر الى الذهن هو : ما الفرق الان بين عملية الابداع فى

المسرحية وعملية الابداع فى الفنون الاخرى ؟ لقد سبق لنا اجراء دراسة عن عملية الابداع فى الرواية . (حنوره ، ١٩٧٩)

وقام قبلنا الدكتور مصطفى سويف بدراسة العملية الابداعية لدى الشعراء ، وكل دراسة من هاتين الدراستين حاولت أن تجيب عن سؤال : كيف يبدع المبدع ما يبدعه فى مجاله ؟

وحين نحاول فى دراستنا هذه الاجابة على هذا السؤل الاخير فلابد لنا أن نتساءل عن طبيعة الفرق بين الفنون المطلوب المقارنة بينها :

لعل أبرز ما يميز المسرحية عن باقى الفنون هو انها فن الفنون اى أنها تستوعب فى داخلها كل فنون القول كالسرد والحوار والوصف والقصة والحدث والتطور .. فاذا كنا بصدد الشعر وجدنا شيئا من هذه الفنون . واذا جئنا الى القصة عثرنا فيها على بعض ذلك ، والرواية ايضا نجد فيها جوانب من ذلك . أما المسرحية فيمكن لنا أن نزعم بقدر لا بأس به من اليقين انها تستوعب كفن — جميع العناصر التى تتضمنها فنون القول الأخرى ، بما فى ذلك الخطابة والمقال كذلك ...

ولسنا نظن اننا فى موقف يسمح لنا الان بتفصيل القول فى هذه الدعوى التى نرفعها فى آخر قسم من الرحلة ، ولكننا نسوقها فقط لننتقل الى الاجابة على السؤال الآتى : ما الفرق فى السلوك الابداعى لدى كتاب المسرحية وغيرهم من المبدعين ؟

ربما تكون الاجابة التلقائية هى أن كاتب المسرحية يتجاوز كل هؤلاء اى انه لابد أن يكون قد مر بتجويد كل فنون القول الأخرى لكى يجيد الكتابة للمسرح . ومع اعتقادنا بأن هذه الاجابة قد تكون صادقة الا أننا لا نتصور انها الاجابة الدقيقة لسؤالنا . فهناك من كتب المسرحية ولم يتقن غيرها ومن أجاد المسرحية ولم يجد الرواية أو القصة ، وهناك من لم يبدأ شاعرا ولكنه كتب القصة او كتب المسرحية .

الحق أقول أن القضية معقدة . ولكن بعد رحلتنا التى أوشكنا على

نهايتها يمكن لنا أن نستمد من التصور النظرى الذى بدانا به ضوءا يقود خطانا فى اجابتنا عن هذا السؤال المطروح .

لقد راينا أن الاساس النفسى الفعال ذو مستويات :

المستوى الاول : وهو مستوى التنشئة العامة وتكوين الاطار الابداعى

المستوى الثانى : وهو المستوى الخاص بالاتجاه نحو فن أو تخصص معين .

المستوى الثالث : وهو المستوى النوعى أى ابداع عمل محـــدد من الاعمال الابداعية .

وربما كان المستوى الثانى هو المسئول عن الاتجاه نحو الابداع فى مجال المسرحية أو الرواية أو القصة أو الشعر .

أى ان الشخص لابد أن يكون مبدعا من البداية ، ثم بعد ذلك يتجه نحو فرع من فروع الابداع . ولكن ماذا يوجهه الى ذلك الفرع دون سواه ؟

لنحاول أن نعثر على الاجابة لدى المبدعين انفسهم ماذا يقولون ؟

محمود دياب كتب الرواية وكتب المسرحية ، أى أنه كان يستطيع أن يتناول أى موضوع من موضوعاته فى قالب روائى أو قالب مسرحى فماذا جعله يفضل المسرحية فى معظم اعماله ؟ .

يذكـــر محمود دياب أنـــه حين كان يعيش فى مدينـــة الاســـماعلية كان يحب التمثيل وكان يهوى الشعر ايضا ولكن حين بدأ يكتب بشكل مستقر كان المسرح هو طريقه المفضل . ويشير فى سياق تفضيله للغة الفصحى على العامية الى أنه يكتب ولا يتنبه لما اذا كان قد بدأ بالفصحى أم بالعامية انه يكتب وحسب ، والشخصيات هى التى تنطق وهى التى تحرك القلم . والحدث يقود خطى الكاتب ويجبره أحيانا على التوقف ازاء شخصية مهملة

ليكمل فيها جانبا ناقصا ... اى بايجاز منطق الموضوع هو الذى يفرض منطق الشخصيات ومنطق الحدث ، ومن كل هذه الانواع المختلفة من المنطق بدا يبزغ منطق نوعى خاص بالعمل نفسه لا يملك المبدع ازاءه اى رفض بل هو يذعن له تماما ، والاذعان هنا ليس انسياقا وراء مجهول ، انه مضى فى طريق تم اختياره سلفا فهى اذن الحرية المذعنه والجبرية المختارة .

عبد الله الطوخى كاتب مسرحى وكاتب مقال وقصة وخواطر ورحلات . الخ . يقول عبد الله الطوخى وكان الحديث عن « المشخصاتيه » أن الحدث والشخصية والفكرة تبادلت التأثير فيما بينها بل ان التعبيرات البسيطة والدقيقة فى نفس الوقت كانت تجد طريقها من خلال منطق الشخصيةفالفرق بين كلمة عميق وغميق له وزنه حين يصدر عن شخصية دون اخرى وفى موقف دون آخر وحين يقصد بها المؤلف أن تؤدى معنى معينا وتقود الى نمو محسوب فى اتجاه مقصود ... ليس معنى هذا أن كل شىء يأتى بتخطيط .. أن التخطيط يتم فى البداية ولكن حين يوضع الاساس فان النمو يصبح اشبه بنمو الزرع حيث تحمل الزهرة كل خصائص البذرة .

ويقرر هذا الكاتب أن كثيرا من شخصياتة مستمد من الواقع وحين توضع فى العمل الفنى فانها تساعد الشخصيات الخيالية الاخرى فى الحركة والتفكير اذ تقدم لها السياق الواقعى لحركتها ، فضلا عن أن المبدع نفسهيخلع على الشخصية بعضا من نفسه وجزءا من تفكيره ، وهو ما يربط ما بين العناصر المتباعده ويوحد ما بين الازمنة المتفرقة ويلضم الخيوط المتناثرة فى اتجاه موصول ... لعلنا نلاحظ هنا ان المبدع يتحدث بلغة المسرح ، وهو حين يبدأ فى كتابه عمل مسرحى فهو يقوم بذلك لانه يدرك من البداية ان قالبا آخر لا يمكن أن يستوعب افكاره او يساعده على تناول موضوعه .

ولكنا نريد أن نعرف لماذا يبدع مسرحا ولا يستطيع أن يبدع بنفس الدرجة من التفوق فى مجال الرسم أو النحت أو غير ذلك . ؟

الاجابة المباشرة تكمن فى الرجوع الى مفهوم الاساس النفسى الفعال بمستوياته الثلاث .

وربما كانت اجابتنا هنا مكررة ، فلقد قلنا انه اتجه فى المستوى الثانى الى تخصص معين ، هذا التخصص هو الذى اختاره بارادته ، ولكن من ناحية اخرى قد يختار المبدع تخصصا معينا ولكنه لا يمضى فيه الى نهايته ، اما لفشله او عجزه أو عدم جاذبيته بالنسبة له أو بالنسبة للمتلقى او لانسداد قنوات التوصيل فى وجهه . اى اننا نرى أن المبـدع اذا اختار طريقا أو تخصصا أو فرعا من فروع الفن وكان موافقا لما زود به من امكانيات ولم تنشأ اى من العقبات المذكورة فليس ثمة شك فى أن المبدع سيجد قدمه قد رسخت فى الاتجاه ، وان النجاح قد تلته نجاحات اخرى ، ويعرف حينئذ المبدع بهذا الاتجاه دون سواه ، بل انه من الممكن لنا أن نزعم أن المبدع قد لايكون متفوقا فى هذا المجال بمثل تفوقه فى مجالات اخرى لم تجد الطريق ممهدا فانطفأت شعلتها وخمدت جذوتها .

نعمان عاشور يكتب الدراسة التاريخية والمقال والقصة والمسرحية .

يقول هذا الكاتب ان الكتابة بالنسبة له طريق قد يجده ممهدا فيمضى فيه وقد يفاجأ بصخرة تسد عليه منافذ الطريق فيتوقف . ولكن توقفه قد لايطول فقد يلتف حول صخور الطريق وقد يفترض أن الصخرة لن تزول فيقفز عليها بخياله ويواصل السير ، وهذا ما فعله نعمـان عاشـور فى عيلة الدوغرى ، حيث كتب الفصلين الاول والثالث قبل أن يكتب الفصل الثانى ... وقد وجد الكاتب نفسه محاصرا لفترة طويلة قبل أن يجد نفسه فى لحظة فجائية قد انفتح عليه الافق وعثر على اشخاص المسرحية معـا يتحاورون ويتقدمون بحركة الفعل ابتداء من نهاية الفصل الاول لكى يلتحم الحدث ببداية الفصل الثالث .

ويذكر نعمان عاشور فى سياق حديثه ذلك ان توفيق الحكيم تعجـب لسلوك نعمان هذا لانه ، اى توفيق الحكيم ، لا يبدأ العمل أو الكتابة الا اذا صار كل شىء جاهزا وواضحا تماما ، وحين يبدأ يكتب المسرحية فانهـا تمضى امامه كشريط ، وما عليه الا أن يسجل مايراه بعين عقله ..

نعمان عاشور وتوفيق الحكيم ليسا متناقضين من حيث خط سـير

العملية الابداعية ، انهما يمضيان فى نفس الطريق ، وربما فسر لنا ذلك مايذكره توفيق الحكيم ، فى فن الادب وزهرة العمر وسجن العمر وفى مواضع متفرقة من أعمالة الأخرى من أنه يجد ويبذل من نفسه الكثير ليجود فى الفن الذى اعتنق طريقة وليصبح له منطقة الخاص واسلوبه الذى يعرف به والذى يقوده ليسير فى بحر الموج العاتى والتيارات المتعاقبة . أما نعمان عاشور فهو وان كان لايجهز كل شىء من البداية : فهذا ليس نبوا على منطق عملية الابداع . بل انه فى الواقع مضى فى نفس الطريق ، من حيث أنه بدلا من أن يجهز كل شىء قبل بدء الكتابة فهو يقوم بعملية التجهيز اثناء الكتابة .

وهذا الاختلاف الظاهرى يجيب على جزء من سؤالنا عن السبب النوعى للابداع فى المسرحية : أنه التهيؤ الخاص من حيث الامكانيات النفسية والتزود المتخصص بزاد الرحلة الابداعية من مياه الثقافة المسرحية ، أما تنوع طرق العمل أو التنفيذ فهو ما يدخل فى المستوى الثالث من مستويات الاساس النفسى الفعال وهو يمدنا ببصمة المبدع الشخصية والتى لا يشبهه فيها مبدع سواه .

أما على سالم فهو يذكر لنا فى سياق حديثه عن مسرحيته « عملية نوح » أنها تستمد أصولها من واقع كنا نعيشه جميعا ما بين سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٧٣ واقع الخوف من الانهيار والتدهور الى مصير مظلم كئيب ... ولن يتدراركنا من هذا المصير الا حل ابداعى متميز ليس كمثله حل ... وقد مضى الكاتب يفكر فى موضوعه الذى شغله تماما وكان يفكر فيه بطريقة درامية ..

شخوص تتحرك أفكار تبزغ وحلول تقدم .. هراءات تتم وابنية تنهار ، وليل واحداث وافعال واقوال .. كان هذا هو كل عالم على سالم الى أن وجد نفسه ذات يوم يردد مقاطع من المسرحية بحوارها ثم مالبث هذا الحوار أن التأم وتكامل ، وفى النهاية وجده على سالم مسرحية كاملة فسجلها بصوته أو مثلها وحده وبصوته قبل كتابتها .

وحين نتأمل هذه الكلمات التى قالها على سالم لنا فاننا نعثر ايضا

على جزء من اجابة سؤالنا لماذا المسرحية هى التى نبغ فيها على سالم وكيف يبدعها .

ان الاساس النفسى او الوعاء السلوكى لحركة ونشاط على سالم كله ذو خصائص درامية تماما . مثلما كان الوعاء القولى لشعراء سويف فى دراسته عن الابداع فى الشعر ، ومن هنا فان هذا الوعاء او ذاك الاساس يمد المبدع بزاده الذى يقتات عليه به وقوالبه التى يشكل فيها مادته وشخوصه التى يقيم بينها الصراع والحوار واللغة الخاصة جدا ، تلك اللغة التى يتميز بها ويتميز كل شخص من اشخاصه .

ولما كان كل ذلك نابعا من ارضية واحدة ، وصادرا عن ذات متميزة كان من المنطقى الا يوجد تفاوت او تناقض فيما يترتب عليه من انتاج .

ويمكننا مرورا بكل كتابنا فى هذه الدراسة ان نعثر على ما يضىء جانبا او آخر من جوانب العملية ولكن لكل شىء نهاية وحدودا يقهر الكاتب نفسه على الالتزام بها . ومن ثم فاننا سنقف اخيرا عند يوسف ادريس الذى اتيح لنا أن ندرس العملية لديه روائيا وكاتبا مسرحيا ، فربما كان الختام ببعض قوله ما يضىء لنا آخر منطقه مظلمة فى درب اجابتنا على السؤال المطروح : كيف يبدع مسرحية وما الذى يميز هذه العملية عن غيرها من عمليات الابداع ؟

« أن المسرحية نوع متميز من الاداء ، كل عمل له طابعه ، القصة القصيرة نبضة ، تمدد لعضلة محدود بالمدى الذى يحدث وفقا له التمدد . اما المسرحية فهى بناء شاهق . وانا اكتب الفرافير كنت انا السيد والفرفور كان هناك موقف بينى وبين الحاكم فساءلت نفسى لماذا لا آخذ دور الحاكم واكون انا صاحب الامر والنهى واجعله السيد يدور حوالى . وكما تلاحظ نحن هنا بازاء الفعل والحركة والصراع والتحاور ونمو الحدث كل هذا لا ينفع معه الا المسرحية » .

لعلنا بهذه المقتطفات لبعض كتابنا يمكننا الخروج بنتيجة لها اهميتها فى تفسير الكيفية التى تتم وفقا لها عملية الابداع لدى كتاب المسرح على وجه الخصوص . تلك النتيجة تتلخص فى عالم المسرحية عالم فعل

وحوار وحركة فى مكان ما ، وما لم تتوفر هذه الخصائص للكاتب أو للموضوع فلن يتم .

وكثيرا ما نلاحظ أن موضـــوعا لا تتوفر فيه هذه الخصـــائص ولكن المبدع يصر على معالجته فى مسرحية ، ومن هنا تبدأ المأساة .. ، مأساة المبدع ومأســـاة العمل . . . قد يكون له شكل المسرحية ، ولكن روحها وحياتهـــا وخصائصها المتميزة لن توجد ، ومهمـــا حاول المؤلف فلن يتمكن من جعـــل النص يستوى كمسرحية ذات خصائص ابداعية .

هذه الخصائص لابد أن تتعمق فى وجدان الكاتب وذهنه وايقاعه . فاذا اصبح المبدع مهيئا على هذا النحو مرورا بمستويات الاساس النفسى الفعال ، وارتقاء فى مدارجها ، واستحواذا على الخصائص الايجابية فى الابعاد الاربعة فى كل مستوى بالقدر الملائم للتوهج ، وتخلصا من الجوانب السلبية فى تلك الابعاد بالقدر الذى يسمح بعدم التجمد والتصلب كان لنا أن نتوقع أنه اصبح هو وموضوعه شيئا واحدا بحيث يمكن أن يقال أن العمل المسرحى حين يتم مكتوبا فهو صورة طبق الاصل للحالة النفســـية للكاتب حين كان يعمل فيه ، وبالقدر الذى يخلص فيه المبدع لموضوع ابداعه يأتى العمل قطعة متفردة متميزة بخصائصها والتى هى فى نفس الوقـــت خصائص المبدع فى لحظة من اللحظات التى لا تعبر بالانسان فى حياته مرتين .

الفصل الرابع عشر

خـــــــاتمة

ليس ثمة كثير قول يمكن أن تختتم به هذه الدراسة ، بعد كل ما قيل عن العملية الابداعية ، على مدى الفصول السابقة .

وربما كان آخر ما يمكن أن يذكر فى هذه الخاتمة هو أن عملية الابداع فى كتابة المسرحية تشبه فى كثير من خصائصها عملية الابداع فى الفنون الاخرى ، ولكن مع ذلك فهى تتميز بخصائص خاصة بها بحكم اختلاف قالبها الفنى ، وبحكم المكونات الخاصة للمبدع ، وبحكم الأساس النفسى الفعال لتلك العملية

واذا كان مفهوم الاساس النفسى الفعال لعملية الابداع قد أمكن لـه أن يفسر الى حد ما خصائص هذه العملية ، فان الباحث يدرك أن هـذا المفهوم مازال بحاجة الى كثير من الفحص والمعالجة من خلال ترجمته الى وحدات قابلة للقياس فى اطار القدرات العقلية والسمات المزاجية والعوامل الاجتماعية والابعاد الجمالية التى استقر الرأى على أنها خصائص تميز الشخص المبدع ، وتفعل فعلها عند القيام بابداع عمل معين من أعمال الفن أو العلم .

كذلك ابرزت الدراسة الحالية الحـاجة الماسة الى تناول القدرات العقلية عموما بالفحص والدراسة من خلال التفاعل الدينامى بينها جميعـا فى موقف ابداعى حقيقى ، حيث أن عزلها ودراستها ، رغم أهميته لتحديد معالمها ، الا أنه يهمل بدرجة أو بأخرى خصائص أخرى قد تفقدها هـذه القدرات عند عزلها عن أهم خصيصة لها وهى موقف العمل نفسه ، موقف العمل التلقائى ... أما كيف يتم ذلك فأمره متروك لبصيرة الباحثين وامكانيات

البحث العلمى التى لا تقف عند حد ولا تعترف الا بالامل والرجاء .

امر آخر اشارت اليه الدراسة الحالية ، وهو اهمية الحوار كعنصر من عناصر عملية الابداع فى المسرحية ، وهو اذا كان كذلك فى العمل المسرحى فانه ايضا على درجة كبيرة من الاهمية فى السلوك الانسانى ... والامر يتطلب معالجة هذا الجانب من سيكولوجية اللغة على مستويات متعددة من النشاط البشرى ، فى البيت وفى المدرسة وفى مكان العمل ، وفى مجال الكتابة وفى التعامل اليومى فى الحياة العامة ؛ فقد يكشف لنا السياق الذى تمارس فيه عمليات الحوار عن تباين فى وظيفته ، ومرونة تمكن من ترشيد استخدامه ، وفقا للسياق النفسى والاجتماعى الذى يستخدم فيه . هذا فضلا عن انه لغة التواصل ، والتى تحمل فى طياتها أبرز سمات الأفراد والجماعات ، مما يجعل من توجيه الجهد اليه لدراسته بشكل أكثر شمولا خدمة تطبيقية ذات امكانات فى كثير من المجالات .

اما عن الجوانب التطبيقية لهذه الدراسة فيمكن الاشارة الى بعضها من خلال النقاط التالية :

(أ) جانب تربوى يتضمن أن التربية لابد أن توجه الجهد الى تكوين الاساس النفسى الايجابى لدى المتعلمين ، بمعنى انه لابد من البدء فى ارساء قواعد وأسس تتعمق شيئا فشيئا ، بحيث تصير فيما بعد كيانا متماسكا وليس كيانا جامدا ، ولكنه كيان متماسك ومرن فى نفس الوقت الوقت . كذلك فان التربية لايجب أن توجه الى حشد المعلومات النظرية او العملية فى ذهن المتعلم بل ينبغى تدريبه على الوصول اليها باستخدام الدوافع والمحفزات ، بشرط أن يتم ذلك فى كنف الاساس النفسى الفعال الذى تم تكوينه ، أما القفز الى مناطق سلوكية جديدة ، دون تمهيد وارساء لاسس متدرجة ، فمما قد يؤدى الى نتائج عكسية .

كذلك فان من الجوانب التى توصى بها هذه الدراسة تنويع الخبرة فى مجال التعلم ، اذ لايكفى أن يحصل التلاميذ على العلوم المقررة ، ولكن

لابد من توجيه قدر كبير من الاهتمام والجهد الى الجوانب الذوقية والجمالية ، ليس ترفا او كمالا يمكن الاستغناء عنه ، بل بحسبانها من مكونات شخصية الانسان ، ومن الجوانب ذات التأثير الهام والخطير فى تخصيب واثراء عقل ومزاج المتعلم بل ومسلكه على وجه العموم .

(ب) فائدة أخرى تطبيقية فى مجال التنشئة الاجتماعية ، وهذه الفائدة تتمثل فيما سبق ايضاحه فى مجال التربية من تناول سلوك الشخص خلال تنشئته فى اطار تكاملى دينامى يتضمن تنشئة الجوانب المزاجية والذهنية والاجتماعية والجمالية فى سياق متفاعل ، بحيث يعطى الفرصة لتنويع خبرات الشخص ، بما لا يؤدى به الى الانغلاق على نوع واحد من الخبرة او جانب معين من المنبهات والتى ثبت انها تلعب دورها ليس فحسب فى مدى قصير من تلقيها بل وعلى مدى فترات من حياة الشخص قد تمتد الى نهايتها .

(ج) فائدة أخرى اكلينيكية ، وهى انه اذا صح مفهوم الاساس النفسى الفعال فانه من الممكن النظر الى المرض النفسى على انه فقدان بدرجة او بأخرى لاحد جوانب او مستويات هذا الاساس ، او بمعنى آخر اختلال هذا الاساس فى نقطة من ثباته ، بحيث يصبح الشخص وكأنه قد تاه عن معلم كان متماسكا .

اذا كان ذلك صحيحا فان الجهد ينبغى أن يوجه الى الكشف عن نقطة الاختلال فى تكامل هذا البنيان ، وتوجيه الجهد لرأب الصدع حيثما وجد لاعادة البناء الى الحالة التى تسمح للشخص بممارسة حياته . ويبدو أن هذا التنظير على قدر ما من الصحة فى ضوء نتائج دراسة سويف وفرج الخاصة بفقدان الاتجاه لدى الفصاميين . وربما كان هذا الفقدان سببا وليس بنتيجة للمرض ، وبالتالى فان اعادة الاتجاه كقناة للسلوك مرة اخرى مما يكشف عن فائدة تطبيقية ذات قيمة معقولة .

* * *

المراجـــع

- الحكيم ، توفيق (١٩٥٢) **فن الأدب** . مكتبـــة الآداب ، القـــاهرة .
- الحكيم ، توفيق (د . ت) **زهرة العمر** . مكتبة الآداب القاهرة ** **
- الجرجانى ، عبد القاهر (١٩٥٤) **اسرار البلاغة** . تحقيق ح . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استامبول .
- أرسطو طاليس (١٩٦٧) **فن الشعر** . تحقيق وترجمة د . شكرى عياد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة .
- السيد ، عبد الحليم محمود (١٩٧١) **الابداع والشخصية** . دار المعارف القـــاهرة .
- الشيخ ، عبد السلام (١٩٧١) الايقاع الشخصى والايقاع فى الشعر المفضل . رسالة ماجستير ، اشراف أ . د مصطفى سويف ، جامعة القـــاهرة .
- العيوطى ، أمين (١٩٦٤) الشـــخصية بين الرواية والمسرحيـــة . **مجلة المسرح** ، ١ ، ١٠ ، ٦٧ — ٧٠ .
- الملا ، سلوى (١٩٧١) **الابداع والتوتر النفسى** . دار المعـــارف ، القـــاهرة .
- باكثير ، على أحمد (١٩٦٤) **فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية**. منشورات معهد الدراسات العربية ، القاهرة .
- بوسفيلد ، ر . م . (١٩٦٤) **فن الكاتب المسرحى** . ترجمة دريني خشبه ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

** أعيد نشره سنة ١٩٧٦ بدار الهلال بالقاهرة

— توشار ، ب . أ . (١٩٧١) **المسرح وقلق البشر** . ترجمة د . سامية اسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .

— حسين ، محى الدين احمد (١٩٧٤) العمر وعلاقته بالابداع لدى الراشدين ، رسالة ماجستير ، اشراف أ . د. مصطفى سويف ، جامعة القاهرة .

— حمادة ، ابراهيم (١٩٧١) **معجم المصطلحات المسرحية والدرامية** . دار الشعب القاهرة .

— حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٧٧) **الخلق الفنى** ، دار المعارف ، القاهرة .

— حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٧٨) الابداع الفنى بين الواقع والاسطورة ، **الفيصل** ، سبتمبر ١٩٧٨ ص ١٢

— ———— (١٩٧٩ أ) **الاسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية** ، الهيئة العامة . للكتاب القاهرة .

— ———— (١٩٧٩ ب) حل المشكلات بين الابداع الفردى وموقف القصف الذهنى الجماعى ، بحث قرىء **فى المؤتمر الدولى الرابع للاحصاء والبحوث الاجتماعية** ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية من ٢٥/٢٩ مارس سنة ١٩٧٩ .

— درويش ، زين العابدين عبد الحميد (١٩٧٤) نمو القدرات الابداعية . رسالة ماجستير ، اشراف أ . د . مصطفى سويف ، جامعة القاهرة .

— رشدى ، رشاد (د.ت.) **نظرية الدراما** . مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة

— سعد ، ناهد رمزى (١٩٧٦) عوامل التنشئة الاجتماعية بوصفها متغيرات سوسيولوجية فى علاقتها بالقدرات الابداعية ، دكتوراه اشراف أ . د . مصطفى سويف جامعة القاهرة .

— سويف ، مصطفى (١٩٧٣) **العبقرية فى الفن** . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

— ـــــــــــــ (١٩٧٠) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة** ، دار المعارف ، القاهرة .

— ـــــــــــــ (١٩٦٨) **التطرف كاسلوب للاستجابة** . مكتبة الانجلو ، القاهرة .

— ـــــــــــــ (١٩٦٦) **مقدمة لعلم النفس الاجتماعى** . مكتبة الانجلو ، القاهرة .

— ـــــــــــــ (١٩٦١) الأسس النفسية للتذوق الفنى ، **مجلة الآداب ببيروت** ، ٩ ، ١ ، ١٧ — ٢٣ ، ٥٥ — ٧٧ .

— ـــــــــــــ (١٩٥٩) **الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى** دار المعارف القاهرة .

— عيسى ، حسن (١٩٧٩) **الابداع بين الفن والعلم** ، عالم المعرفة الكويت .

— فراج ، محمد فرغلى (١٩٧٤) اساليب الاستجابة بين الجانحين والاسوياء ، **الكتاب السنوى للجمعية المصرية للدراسات النفسية** ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ص ١٤٩ — ١٦١ .

— ـــــــــــــ (١٩٧٠ **مرضى النفوس فى تطرفهم واعتدالهم** . الهيئة العامة للتاليف والنشر ، القاهرة .

— فرج ، صفوت أرنست (١٩٧١) الأداء الابداعى لدى الفصاميين ، رسالة ماجستير اشراف أ . د . مصطفى سويف جامعة القاهرة .

— ـــــــــــــ (١٩٧٥) تنقيح اختبارات القدرات الابداعية ، رسالة دكتوراه اشراف أ . د . مصطفى سويف جامعة القاهرة .

— فهمى ، سمية أحمد (١٩٦٠) **تفسير التعلم** . مطبعة لجنة التاليف والترجمة ، القاهرة .

— محمد ، عبد الستار ابراهيم (١٩٧٢) الاصالة واسلوب الشخصية ، رسالة دكتوراه اشراف أ . د . مصطفى سويف ، جامعة القاهرة .

— مراد ، يوسف (١٩٥٧) **مبادىء علم النفس العام** . دار المعارف ، القـــاهرة .

— مندور ، محمد (د . ت .) **الأدب وفنونه** . دار نهضة مصر ، القاهرة .

— مندور ، مصطفى (١٩٧٥) **اللغة بين العقـل والمغامرة** . منشـأة المعارف ، الاسكندرية .

— ـــــــــــــــ (١٩٧٤) **اللغة والحضارة** . منشأة المعارف ، الاسكندرية .

— موسى ، فاطمـة (١٩٦٥) **بين ادبين : دراســات فى الأدب العربى الانجليزى** . مكتبة الانجلو ، القاهرة .

— هيئة بحث تعاطى الحشيش (١٩٦٠) **تعاطى الحشيش : التقـرير الأول** .منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعيـة والجماعيـة ، دار المعارف ، القاهرة .

— Al-Amshah, W. (1967) The conditions to Creativity. **Jour. Creative Behav.**, 3, 305 — 313.

— Allport, G.W. (1961) **patterns and Growth in Personality.** Holt Rinehart Winston, New York.

— Allport, F.H. (1955) **Theories of Perception and the Concept of Structure,** Wily, New York.

— Anastasi, A. (1967) **Psychological Testing.** Macmillan, New York.

— Arasteh, A.R.& Arasteh, J. (1968) **Creativity in the life Cycle,** VolK 2 E.J. Brill, Leiden.

— Arnheim, R. (1966) **Towards a Psychology of Art,** Faber and Faber, London.

— ——— (1962) **Picasoo's Guernica ; The Genesis of Painting.** Faber & Faber, London.

— Bachman, J.G. (1964) Motivation in Task situation as a function of Ability and control over the task, **Jour. Abn. Soc. Psych.**, 69,3,272 — 28.

— Barron, F. (1968a) **Creativity and Personal Freedom.** Von Nostrend, New York.

— ——— 1968b) Create to be free (in : Barron, 1968a, PP. 290 — 302).

— ———— (1962c) The Creative Writer (in : Barron, 1968a, pp. 237 — 249)

— ——— 1968d) Unconscious and preconcious influence in the making of fiction (in : Barron, 1968a pp. 225–236).

— ——— (1961) Creative vision and expression in writing and painting. In : **Conference on the Creative person,** Berkley : Univ. of California, Institute of personality Assessment and Research., Ch. 2.

— ——— (1958a) The needs for order and for disorder as motives in Creative activity. In C. Taylor (ed.) The 1957 Univ. of Utah Research Conference on the identification of Creative Scientific Talent. Salt lake city. Univ. Utah press pp. 119—123.

— ——— (1958 b) The psychology of Imagination, **Scientific American,** pp. 499, 151 — 166

— Bartlett, F. (1959) **Thinking.** Basic Books, New York.

— ——— (1927) The relevance of visual Imagery to the Process of thinking. **Br. Jour Psychol,** pp. 18, 23 — 29. (Through Khatena 1975).

— Berelson, E. (1968) The **Theory of Modern Stage,** Benguin Books, London.

— Berelson, B. (1954) Content Analysis, (In Lindzy: Hand book of Social psychology. Cambridge Mass. Addis-Wesley, pp. 488 — 522).

— ——— (1952) **Content Analysis in Communication Research.** Free press, Glenco.

— Berlyne, D.E. (1974) **Studies in the new Experimental aesthetics,** Hemisphere publishing, Washington.

— Bonner, H. (1961) **Psychology of personality,** Ronald press, New York.

— Broadbent, D.E. (1958) **Perception and Communication.** Pergamon, London.

— Bruner, J. Goodnow, J.J. and Austin, G.A.A. (1958) **A study of Thinking** Jon. Wiley New York.

— Budd, R., Thorp, R. & Donchew, L; (1971) **Content Analysis of Communications.** Mcmilan, New York.

— Collingwood, R.G. (1938) **The principles of Aart.** Clerendon. Oxford.

— Corness, M,H. (1963) An Inferim report on Creativity Research, In (Taylor & F. Barron, 1961, pp. 278—298).

— Cronbach, L.J. (1971) **Essentials of psychological Testing** Harper, New York.

— Cronkhite, C.L.M. (1976) **Communication and awareness,** Cunning publish: Co. London.

— Cruchfield, R. (1961) The Creative process, **conference on the Creative person,** Berkeley : Univ. of California, Institute of personality Assessments and Research, Ch. 6.

— Caikszentmihalyi, M. & Getzels, J.W. (1970) Concern for discovery : An attitudinal Component of Creative production. **Jour, person.,** 38 1, 91—105.

— Davidoff, J.B., (1975) **Differences in visual perception.** Crosby Lackwood staples, London.

— Dellas, M. & Gaier, E. (1970) Identification of Creativity : The individual, **Psychol. Bull.,** 73, 1, 55 — 73.

— Doob, L. (1965) Exploring Eidetic Imagery among the Kamba of Central Kenya. **J. Soc, Psychol.,** 67, 3 — 22.

— ——— (1964) Eidetic Images among the Ibo, **Ethnology**, 3, 357 — 363.

— Doyle, C. (1973) Honesty and the Creative Process, Jour. **Aesth Educ.**, 7, 3, 43 — 50.

— Dreistadt, R. (1969) The use of Analogies and Incubation in obtaining Insights in Creative problem Solving, **Jour. & psychol.**, 71, 159 — 175.

— Drevdahl, J., E. & Cattel, R. (1958). Personality and Creativity in artists and writers, **J. Clin. psychol.**, 14, 107—111.

— Drwal, RL. (1973) The Influence of psychological stress upon. creative thinking. **Polish Psychol. Butt.**, 4, 2, 125—129.

— Edward, A.L. (1971) **Experimental Design in Psychological Research**, Amerind, New Delhi.

— Eisenman, R. & Boss, E. (1970) Complexity simplicity persuability **Percep. Mot. Skill**, 31, 651 — 656.

— Eisenman, R. (1969) Creativity, Awareness, and Liking, **Jour. Cons. Clin. Psychol.**, 33, 2, 157 — 160.

— Eisenman, R. (1968) Personality and demography in Complexity — **Jour. Cuns. Clin. psychol.**, 32—143.

— Eisenman, R. & Rappaport, J. (1967) Complexity preference and Semantic differential ratings of Complexity — Simplicity and symmetry—asymmetry. **Psychol. Scien.**, 7, 1447 — 148.

—Eisenman, R. & Robinson, N. (1967) Complexity — Simplicity, Creativity, Intelligence, and other Correlates. **Jour-Psychol. 67, 331 — 334.**

— English, H.B. & English, A.C. (1958) **A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychanalitical Terms.** Longmans, New York.

— Eysenck, H. ed. (1973) **Hand book of** Abnormal Psychology, Pitman, London.

— Fisher, J. (1968) Evaluation without Enjoyment, **Jour, Aesth. Art Crit., XXVII,** .7, 135 — 139.

— Frith, C.D. (1967) The interaction of noise and personality with Critical flicker fusion performance, **Br. J. Psychol,** 5, 127 — 131.

— —— (1973) Abnormalities in perception, (In: H.J. Eyserck (ed), 1973, pp. 284 — 308).

— Getzels, J.W. & Jackson, P.W. (1962) **Creativity and Intelligence. Wiley,** New York.

— Ghiselin, B., & Ed. (1952) **The Creative Process.** Amentor Book, The New Amer. Libr., New York.

— Guilford, J.P., (1971) **The Nature of Human Intelligence,** Mc Graw — Hill. London.

— —— , (1962) An Informational view of mind, **Jour. Psycholo Res.,** 6, 1 — 10. (Through Guilford, 1971).

— —— , (1959) Three faces of intellect, **Amer. Psychol.,** 14, 269 — 279.

— —— , (1957) Creative abilities in Arts, **Psychol, Rev., 64,** 110 — 118.

— —— , (1950) Creativity, **Amer psychol.,** 5, 444 — 454

— Guilford, G.P., Berger, R.M. & Christensen, P.R. (1955) A factor analytic study of planning, II, Administration of tests and Analysis of Results Rep. Psychol. Labor. No. 12, Univ. South. Calif.,

— ——— , Berger, R.M. & Christensen, P.R. (1954) A Factor-Analytic study of planning, 1. Hypotheses and Description of tests Rep. Psycho, Labor. No. 10, Univ. south Calif.

— Harvey, O.J. (1974) General Nature and Function of belief systems. (memeographed).

— ——— (1967) Conceptual systems and attitude change. in (M. Sherif & CW., Sherif ed.). Attitude, Ego involvement and change, wiley, New York.

— ——— (1964) Some Congnitive determinants of influencibility. Sociometry, 27, 708 — 221.

— ——— & Filkner, C. (1970) Parent-Child relations as an Antecedent to Concept ual Functioning (memeographed).

— ——— ; Hunt, D.E. and Schroder H.M. (1961) Conceptual system and personality organization. Wiley, New York.

— Hall, W.B. (1972) Atechnique for assessing aesthetic Predis-Position ; Mosaic Construction test. Jour. Creat. Behav., 6, 223 — 235.

— Hallman, R. (1966) Aesthetic Pleasure and Creative Process. J. Human psychol. 141 — 147.

— Harding, R.E. M : (1942) An Anatomy of Inspiration ; Heffer & sons, Cambridge.

— Harper, R. ; Anderson, C. ; Christensen, C. and Hunka, S., (ed.) (1964) **The Cognitive processes,** printice — Hall, New York.

— Hebb, D.O. (1958) Diffuse Conduction. The basis of higher behavior, in **Atextbook of psychology.** Sanders Philade-Iphia.

— Henle, M. (1962a) The Birth and death of Ideas, (In **Contemporary Appreaches to Creative thinking.** Ed. by H. Gruber ; G. Tevrell & M. Wertheimer, Atherton press, New York.

— ——— (1962b) On the Relation Between Logic and Thinking. **Psychol Rev.,** 69, 4, 366 — 378.

— Holsti, O. ; Loomba, J. and North, R. (1969) Content Analysis. (In G. Lindzy and Arinson, 1969, Vol. : 2 pp. 596 — 692).

— Kaplan, N. (1963) The relation of Creativity to Sociological Variables in research organization (In : C. Taylor and F. Barron, 1964 pp. 195 — 2I4).

— Kessel, F.S. (1972) Imagery, a measurement of mind rediscovered, **Brit. Jour. Psychol.,** 63. 2. 148 — 162.

— Khatena, J. (1975 a) Original verbal Imagery and its sense modality correlates, paper prepared for the **2nd Annual** convention of the national Assoc. for Gifted children Chicago, 24 oct. 1975. (memeographed).

— ——— (1975b) Creative Imagination Imagery and analogy. **Gifted child Quarter.** (memeographed).

— ——— (1973) Creative : Concept and challenge. **Educ. Trends.,** 8, 1 — 4, pp. 7 — 18.

— Koffka, K. (1936) Principles of **Gestalt Psychology. Har**· Court Brace and Co., New York.

— Kogan, N. and Wallach, M. (1964) **Risk Taking, a study in Cognition and personality.** Holt Rinehart and Winston, New York.

— Krippner, S., Dreistadt, R. and Hubbard, C. (1972) The Creative person and non-ordinary reality, Gif. chi. Quar., **XVI,** 2. pp. 203 – 229.

— Demoright, M. and Yamamoto, K. (1965) Subcultures and Creative thinking. **Merrill-palmer Quarter, 11,** 49 — 46.

— Lindsley, D.B. (1964) Psychophysiologgy and motivation, (in : Harper et al., 1964 pp. 53 — 91).

— Lindzy, G. & Arinson, E. (1969) **Hand Book of Social Psychology.** V. 2. (2ed) wesley ,Nesley, New York.

— Litz, W.K. (1961) **The Art of James Joyce.** Oxford University press, London.

— McCormick, E. & Tiffin, J. (1979) **Industrial psychology,** printice Hall, New Delhi.

— Mackinnon, D. A (1962) The Nature and Nurture of Creative talent, **Americ. Psycholo., 17,** pp. 484 — 495.

— ———(1961a) The study of Creativity. (In : **The Conference on the Creative person,** Univ. Calif. Instit. of pers. Ass. & Research 1961).

— —— (1961b) Creativity in Architects. (In : **Conf. Inst.** of per. As & Research, ch. 5).

— **Mackler, B.** & Shontz F.C. (1965) Creativity : Theoritical and Methodological considerations. **The Psychol. Record.** 15, 2, pp. 217 — 238.

— Maddi, 3. (1965) Motivational Aspects of Creativity. **Jour Person.**, 33, 3, pp. 330 — 347.

— Maier, N.R.F. ; Thurber, J, J.A. & Janzen, J.C. (1968a) Studies in creativity V. The Selection process in Recall and in problem-solving situation. **Psychol. Rep.** 23, 1003 — 1022.

— ——— & Thurber, J.A. (1968), Studies In Creativity : IV. The appearance of fragmentation and reorganization in meaningly associatd units, 23, 979 — 990. **psychol. Rep.**

— —— ; Thurber, J.A., and Julius, M. (1968c) Studies in Creativity III. Effect of overlearning on recall and usage of information. **Psycol. Reppor.**, 23 pp. 363—368.

— ——— & Burke, R.J. (1968b) Studies in Creativity : II Influence of motivation in the Reorganization of Experience. **Psycol. Repor.** 23 pp. 351 — 361.

— ——— ; Julius, M. and Thurber, JkA. (1967) Studies in Creativity : individual differences in the storing and utilization of information. **Amer. Jour. Psychol.**, 80, pp. 492 — 519.

— Mann, T. (1961) **The Genesis of a Novel.** Engl. Trans. by Richard and Clara Winston, Sacker & Warburg, London.

— Maslow, A.R. (1968) A holistic Approach to Creativity, reprinted from, , A Climate for Creativity : **Reports of the Seventh national Research conference on creativity,** ed. by Calvin Taylor, Univ. of utah., December, 1968). (memeographed).

— —— (1963) The Creative attitude. **The Structurist, 3,4** — 10.

— ——— (1959) Creativity in self actualizing people, (in H. —Anderson (Ed.) **Creativity and its cultivation,** New York. Harper, 1959, pp. 87 — 95).

— ——— (1958) Emotional Blocks to creativity. **J. Indiv. psychol.,** 14, 51 — 65.

— ——— (1954) **Motivation and personality. Harper,** New York.

— Mckeller, P. (1971) **Experience and Behavior. Benguin** Books, London.

— McClelland, D.C. & Liberman, A.M. (1949) The effect of need for Achievement on Recognition of need — related words. **J. Personality,** 18, 236 — (Through : Davidoff, 1975).

— Mednick, S. (1962) The Associative Basis of the Creative process, **Psych. Rev.,** 64, 3, 220 — 232.

— Mednick, M. ; Mednick, S. & Mednick, C. (1964) Incubation of Creative performance, part of a project supported by the cooperative Research program of the office of Education. (Memeographed).

— Miller, G. (1967) **The psychology of Communication,** penguin.

— Miller, A.G. & Harvey, O. J. (1973) Eeffects of Concreteness Abstractness and Anxiety on intellectual and Motor performance. **Jour. Consul. clin. psychol.,** 40, 3,444 — 451.

— Mooney, R.L. (1963) A Conceptual Model for integrating

four Approaches to the identification of creative talent: (In C. Taylor & F.B., Barron 1964, pp. 331 — 340.

— Munro, T. (1963) The Psychology of Art : past, Present Future, . **Jour. Aesth. Art. Crit., 21,** 264 — 282.

— Neale, J.M. and Cromwell, R.C. (1969) Preference for complexity in Acute Schizophrenia. **J. Consult. Clin. Psychol. 33,** 245 — 246.

— Newell, A. ; Shaw, J.G. & Simon, H.A. (1958) The process of Creative Thinking. Presented at a symposium on Creative thinking, university of Colorado.

— Osborn, A. (1965) **Applied Imagination. Scribner** New York.

— Osgood, C. (1964) Abehavioristic Analysis of perception and language as cognitive Phenomena. (In : Harper et al. (1964) pp. 184 — 219).

— Parkove, E. and Kogan, N. (1968) Creative Ability in Elementary School Children, **J. person., 36,** 3. 420 — 439.

— Parnes, S.J. (1965) **Creative behavior Guide book.** Schribner, New York.

— Parnes, S. & Harding, H. (Ed.) (1962) **Asource book for Creative thinking.** Scribner's Sons, New York.

— Patrick, C. (1941) The Relation of Whole and part in Creative thought. **Amer. Jour. Psychol., LIV,** 1, (Through Parnes & Harding, 1962).

— —— (1937) Creative Thougt in Artists. **Jour. Psychot., 5,** 35 — 73.

— Pirandello, L. (1968) Spoken Action (In : Bentley, 1968).
— Poincaré, H. (L952) Mathematical Creation (In : Ghiselin, 1952).

— Purdy, L.M. (1936) Eidetic Imagery and Plasticity of perception — **J. Gen. Psychol. 15,** 427 — 435 (Through Richardson, 1969).

— Richardson, A. (1969) **Mental Imagery,** Routledge & Kegan Paul, London.

— Rogers, C. (1959) Toward a Theory of Creativity, (In : H. Anderson (ed.) **Creativity and its cultivation. N.Y.** Harper, 1959, pp. 69 — 82 ; and in Vernon, 1972 pp. 137 — 151).

— Schaefer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking in children. **Gif. chil. Quar., 19, 2,** 140 — 148.

— Schlosberg, H. & Kling, J.W. (1959) The relationship between tension and Efficiency, **Percep. and Mot. Skil.,** 9, 395 — 397.

— Soueif, M. I. and El Sayed, A.M. (1970) Curvilinear Relationships Between Creative thinking Abilities and personality Trait Variables. **Acta Psychol. 34,** 1 — 21.

— ———— & Eysenck, H. (1971) Cultural Differences in aesthetic preferences. **Inter. Jour. Psychol., 6,** 4, 293 — 298.

— ——— & Farag, S.E. (1971) Creative Thinking Aptitudes in Schizophrenics : A Factorial study. **Science de L'Art, Tome VIII,** n 1, pp. 51 — 60.

— Stark, S. (1970) Gemeinschaft, Inner Creation and roletaking. **Psychl. Reppor.,** 1913, 26, 183 — 210.

— ——— (1968) Suggestion Regarding Drama Inner Creation, and roletaking (empathy), **Perc. Mot. Skit.,** 26, 1319 — 1341.

— ——— (1966) Role taking ampathic Imagination, and Rorschach human movement responses. **Perc. mot. Skit.,** 23, 243 — 256.

— Stein, M. (1975) **Stimulating Creativity — Part Two.** Academic Press, New York.

— ——— (1974) **Stimulating Creativity, Part one.** Academic Press, New York.

— ——— (1962) The Creative process, paper presented at the University of Chicago — Business School, Mckinsey Seminar on Creativity, (memeographed).

— ——— (1961) Creativity in a free society, **Graduate Comments, Vol. V,** No. 1.

— ——— (1957) Creativity and Cutlure, **Jour. Psychol. 36,** 311 — 322.—

— ——— (1953) Creativity, a paper for limited circulation (memeographed).

— ———— & Heinze, S.J. (1972) A Summary of Galton's Hereditary Genious. (In vernon, 1972 pp. 19 — 24).

— Taylor, C.W. & Barron, F. (1964) **Scientific Creativity.** Johnwiley, New York.

— Taylor, D.W. (1962) Environment and Creativity. In : **Conference on the Creative person** : Uni. of Calif. Instit. of person. Asses. and research, Ch. 8.

— Terman, L.M. (1972) Psychological Approach to the biography of Genius, (In : Vernon, 1972, pp. 25—42).

— Treisman, A. (1969) Strategies and models of Selective attention. **Psychol. Rev. 76,** 282.

— Venables, P.H. and Wing, J.K. (1962) Levels of Arousal and Subclassification of Schizophrenia. **Aroh. ges. psychiat.** 114 — 119.

— Vernon, P.E. ed. (1972) **Creativity.** Benguin Books, London.

— Vinacks, W.E. (1952) **The Psychology of thinking. Mc** Graw-Hill New York.

— Vonwrigdt, J.M. (1968) Selection in visual memory. **Quart. J. exper. Psychol.** 20, 62.

— Wager, W. (1967) **The playwrights speak.** Delta Books, New York.

— Wallace, Wm., H. Some Dimensions of Creativity. The upjohn Company, Kalamazo, Michigan. (memeographed).

— Wallas, G. (1926) **The Art of thought.** Harcourt, Brace, New York.

— Weaver, H.E. & Maden, E.H. (1949) Direction in Problem Solving. **Jour. Psychol.**, 27 331 — 345. (Through, Guilford 1971).

— Weisman, P. (1965) **Creativity in the theater.** A Delta Book: New York.

— Werteheimer, M. (1959) **Productive thinking :** Harper New York.

— Westcott, M. (1968) Antecedents and Consequences of Intuitive thinking. U.S. Depar. Health, Ed. & Welfare. (memeographed).

— —— (1966) A note on the Stability of Intuitive thinking. **Psychol. Rep., 19,** 194.

— Wilder, T. (1941) **Some Thoughts on Playwrighting** Princeceton, U. Press Princeton.

— Wilson, G.D. (1973) Abnormaltities of Motivation. (In : Eysenck 1973).

— Woodworth, R.S. & Marquis, D.G. (1949) **Psychology.** Henry Holt, New York.

— ——— & Scholzberg, H. (1971) **Experimental Psychology.** Oxford and I B H Publishing Co. Calcutta.

— Yates, A. (1973) Abnormalities of Psychomotor Functioning. (in Eysenck ed. 1973).

— Zeigarnik, B. (1950) The recall of completed and of interrupted tasks, (In : Crafts et al., **Recent experiments in Psychology.** Mcgraw. Hill, New York, pp. 66—73).

ملحق نتائج

اجابات الكتاب على اسئلة الاستخبار (*)

(*) تم تعديل صياغة بعض الأسئلة فى السياق الحـــالى لتلائم التسلسل وحجم الجداول .

نتـــائج الاستخبـــار

جدول رقم (١ ــ أ) الأساس الفعال

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١٠	هل وجدت من شجع اهتمامك بالمسرح ؟	نعم ١٣ ، لا ٤	٤ر٥ +
٢٢	وهل تاثرت بكاتب معين فى كتابتك للمسرح ؟	نعم ٩ ، لا ٢	٤ر٤ +
٤١	هل تعن لك افكار ذات طابع خاص عند خروجك للخلاء ؟	نعم ٥، لا ٢ أحيانا ١١	٧ +
٤٢	هل تلاحظ اختلافها عن أفكارك فى الأوقات الأخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	٢٨ر١٠ ×
٤٤	هل تفيد منها فيمـــا تكتب للمسرح ؟	نعم١٠،لاصفر ،أحياناه	١٠ ×
٤٥	فى صغرك هل كنت تسمع أو تقرأ الاساطير ؟	نعم ١٨، لا صفر	١٨ ×
٤٦	وهل ما زال هذا شانك حتى الآن ؟	نعم ١٤، لا ٢	٩ ×
٤٧	هل كانت تظل عالقة بذهنك فترة طويلة ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	١٤ر٧ ×
٤٩	هل لاحظت أنك أفدت منها فى كتاباتك للمسرح ؟	نعم ١٤، لا ٢	٩ ×
٥١	هل توجد مواقف معينة تنشط فيها افكارك ؟	نعم١٧، لا ١ أحيانا ١	٢٥ ×
٥٣	هل تتعمد استثـــارة أفكار معينة فى تلك المواقف ؟	نعم ١٤ ، لا ٤	٥٥ر٥ +
٥٤	هل تلاحظ أن هذه الافكار تلح عليك بعد الموقف ؟	نعم ١٤ ، لا ــ	١٤ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ــ الدلالة أقل من مستوى ٠٥ر

تابع ١/ا

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٥٥	هل تطرأ الى ذهنك فى جلسات الكتابة ؟	نعم١٥، لا ١ أحيانا ٢	٢٠ر٣٣×
٥٦	هل يتسلل شيء منها لما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٦٤	وانت تكتب للمسرح هل تستفيد مما يدور خلف الكواليس ؟	نعم ١٠، لا ١٧ أحيانا ٥	٩ر٣٢×
٧٠	هل يبرز عرض المسرحية أمورا لم تكن بارزة من قبل ؟	نعم ١٥، لا ٢٧ أحيانا ١	٢٠ر٣٣×
٧٢	وهل تضع ذلك فى الاعتبار عند كتابة المسرحيات التالية ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٨٢	هل تذكر ظروف بزوغ الفكرة الأولى لمسرحيتك الأخيرة ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٨٤	هل قدرت أن الفكرة تصلح لفكرة مسرحية حينئذ ؟	نعم١٣ ، لا ٥	٣ر٥٥ـ
٨٥	هل مر وقت قبل أن تبدأ كتابتها بعد مجيء الفكرة ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٨٦	هل فكرت فيها بعد ذلك على انفراد ؟	نعم ١٣ ، لا ٥	٣ر٥٥ـ
٨٧	هل ناقشتها مع أحد قبل كتابتها ؟	نعم ١٣ ،لا ٤٧، أحيانا١	١٣×
٨٨	هل كنت تناقش جزئياتها مع أحد أثناء الكتابة ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١٤×
٨٩	هل افادتك مناقشتها مع الآخرين ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٩٠	هل طرأ عليها تغيير منذ بزوغها الى أن صارت عملا مكتوبا ؟		

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة اقل من مستوى ٠٥ر

تابع ١/أ

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٩٣	هل كانت الفكرة تراودك كثيرا عند بزوغها حتى كتابتها ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٩٤	هل كانت هناك ظروف تلـــح فيها الفكرة ؟	نعم ١٠ ، لا ٢	×٥ر٣٣
٩٦	هل كنت تحاول استعـــاد الفكرة أم استبقاؤها ؟	أستبعدها ـ ، اسبقيتها ١٧	×١٧
٩٩	هل تذكر أن دوافع معينـــة دفعتك لاستغلالها فى مسرحية ؟	نعم ١١ ، لا ٥	ـ٢ر٢٥
١٠٤	هل لاحظت لافكارك الخاصـة علاقة بالمسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	×١٥
١٠٥	وهل أفدت فعلا من هـــذه الافكار ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	×١٥
١٠٦	هل تتبنى أفكارا معينة تحاول عرضها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٦ ، لا ـ	×١٦
١٧٠	هل تكتب الجزء بأكثر من صياغة ثم تختار ؟	نعم ٢ ، لا ١٣	×٨ر٢
١٧٤	هل تأتيك أفكار قبل الكتابـة تشعر أنها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩
٢٠٠	هل يكثر القلق أم يقل أثنـاء الكتابة ؟	يكثر ١٤ ، يقـــل ١ عادى ١	×١٦ر٣٣
٢٠٧	هل يرتفع مستوى القلق وأنت تكتب (خلال الجلسة) ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٧ر٢٥
٢٠٩	فى نهاية الجلســة هل يزيد القلق أم يقل أم عادى ؟	يزيد ٤ يقـــل ١١ عادى ٣	+٦ر٣٣
٢١٩	وكفاءتك أثناء الانهماك الذهنى هل تزيد أم تقل أم عادية ؟	تزيد ١١ تقـــل ٢ عادى ١	×١١ر٢

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة اقل من مستوى ٠٥ر

تابع ١/أ

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٤٦	هل يحدث أن يضيع منك خط الاحداث ؟	نعم ٥ ، لا ١٣	٣ر٥٥ـ
٢٥٠	مع تقدم الكتابة هل تشعر بوضوح الاحداث ؟	ازدياد الوضوح ١٨ ازدياد الغموض ـ	١٨×
٢٧٤	هل تدير التفاعل بين الشخصيات أم تتفرج عليه ؟	أديره ١٢ أتفرج ٢ معا ٤	٩+
٢٨١	هل تضع فى مسرحياتك شخصيات من الواقع ؟	نعم ١٥، لا ٢ أحيانا ٢	١٦×
٢٨٤	هل تجر الى المسرحية احداثا وحوارا وقع لها فى الحياه ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٩٦	هل يختل أحيانا اتساق وجهة نظر الشخصية ؟	نعم ٤ لا ١٢	٤+
٢٩٩	هل يفرض الخط الاساسى اتجاهات تكشفها تصرفات الشخصية ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤+
٣٠٢	مع التقدم هل تشعر بغموض فيما ينبغى أن تفعله أو تقوله الشخصيات ؟	نعم ٢،١٤٧ أحيانا ٢	١٦×
٣٠٩	هل ميلك الشخصى لشخصية ما يجعلك تجيد رسمها ؟	نعم ١١ ، لا ٣	٤ر٥٧+
٣١٢	هل كانت تتبنى وجهة نظر مماثلة لوجهة نظرك ؟	مماثلة ١٥ ، مختلفة ٢	٨×
٣١٣	هل أثرت هذه الشخصية أكثر من غيرها فى نمو المسرحية ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩×

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة أقل من مستوى ٠٥ر

تابع ١/(أ)

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٣٤٣	فى الفترات التى بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا ١	×١٣ر٢١
٣٥٢	وهل تستدعى بعض المعـانى معانى أخرى ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	+٦ر٢
٣٥٣	وهل يحدث أن يتسبب ذلك فى الخروج عن الخط ؟	نعم ٢ ، لا ١٢	×٧ر١٤
٣٦٢	اذا راجعت مسرحيـاتك هل تلاحظ شبها بين لغات بعض شخصياتها ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	+٤
٣٦٣	هل توجد لوازم لغوية معينـة تتكرر فى حوار مسرحياتك ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	×٩ر٢٥
٣٧٦	ما هو التدبير للمطابقة بيـن الحوار والمعنى اذا اختل ؟	تطويع الحوار ٨ ، الحذف ١	+٦ر٣٣
٣٨٥	هل تتبنى أفكارا معينة تحاول التعبير عنها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٣٨٦	وهذه الافكار هل تتكرر فى كل مسرحياتك ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٣٨٧	هل تعبر فى مجموعها عن وجهة نظر متسقة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٣٩١	بعد انتهائك من كتابةالمسرحية هل ظلت فكرتها الاولى كمـا جاءتك ؟	ظلت ١ ، تطورت ١٥	×١٢ر٥
٣٩٤	ما هو العامل الاسـاسى فى ابراز الفكرة ؟	الحوار ٥الشخصيات٧	ـ٣ر٢٥
٣٩٥	مع تقدم الكتابة هل تشـعر بتناقض الفكرة الاساسية ؟	نعم ـ ، لا ١٥	×١٥
٣٩٨	هل تأتيك بعض افـكار المسرحية فى غير جلسات الكتابة	نعم ١٥ ، لا ـ	×١٥

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة أقل من مستوى ٠٥ر

تابع ١/ (أ)

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤١٤	هل تكون مشكلة المسرحية :	من الواقع ١١ خيال ٥	٧ ×
٤١٥	هل تختارها من بداية المسرحية أم فى وقت لاحق ؟	البداية١٦ وقت لاحق٢	١١ر١٠×
٤٢٥	ايهما أفضل أن يكون الحل من البداية أم أثناء الكتابة ؟	من البداية ١٠ ، فى حينه ٥	١ر٦٧ـ
٤٢٦	هل تساهم عناصر المسرحية الاخرى فى الوصول للحل ؟	نعم ١١، لا ـ أحيانا٢	١٢ر٨٦×
٤٢٧	ايهما يساهم بشكل مؤثر ؟	الحوار ٣ ، الشخصيات ١١	٤ر٥٥+
٤٢٨	هل يتم ذلك تلقائيا أم بتدبير منك ؟	تلقائيا ٨ بتدبير ٥ معا ٣	٢ر٨ـ
٤٣١	حين تصل للحل هل يأتى دفعة واحدة أم بالتدريج ؟	دفعة واحدة٤ تدريج١٠	٢ر٢٥ـ
٤٣٦	هل تقدر من البداية أن لكل فكرة تضعها وظيفة معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٨ر٣٢×
٤٣٧	هل يختل سياق المسرحية أحيانا وأنت تكتب ؟	نعم ٨، لا ٣ أحيانا ١	٦ر٥+
٤٦٥	هل يساعدك العنوان اذا حددته من البداية على التقدم ؟	نعم ٨ ، لا ٢ أحيانا ٢	٦+
٤٨٣	هل تعرض أجزاء مما تكتبه على أحد قبل الانتهاء ؟	نعم ٨ ، لا ٢ أحيانا ٥	٣ر٦ـ
٤٨٥	هل تأخذ برأى هؤلاء الذين يقرأون لك ؟	نعم ١٠ لا ١ أحيانا ١	١٣ر٥×
٤٨٨	هل يوجد من تحرص على معرفة رأيه بعد كتابة المسرحية ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	١٢×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة أقل من مستوى ٠٥ر

نتـــائج الاستخبـــار

٢ ـ الابعاد المعرفية لعملية الإبداع

٢/ (أ) الاستراتيجية الفكرية العامة للكاتب :

م	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٧	هل تكتب أنواعا اخـرى من الأدب بخلاف المسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	١٤ر٧ر×
٣١	هل تكتب أكثـر من لون من الوان المسرحية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	٢٢ر١٤×
١٠١	هل حرصت على القيام بنشاط معين قبل بدء كتابة المسرحيـة الأخيرة ؟	نعم ١٢ ، لا ٦	٣ ـــ
١٠٢	هل كان هذا النشاط موجهـا لخدمة عملية كتابة المسرحية ؟	نعم ١١ ، لا ١	٣٣ر٨×
١٠٤	قبيل كتابة المسرحية مباشرة هل لاحظت لأفكارك الخاصـة علاقة بموضوعها ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×
١٠٥	وهل أفدت فعـلا من هذه الافكار ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×
٣٠٧	هل يحدث أن تنتصـر لشخصية على أخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	٢٨ر١٠×
٣٠٨	هل يكون ذلك بسبب ضرورة فنية أو ميل شخصى ؟	ضرورة ١٣ ميل ١	٢٨ر١٠×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/ أ

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٣١٢	هل اذا راجعت مسـرحياتك السابقة تلاحظ أوجه شبه بين لغات شخصياتها ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	+٤ر٢٥
٣٦٣	هل توجد لوازم لغوية معينـة تتكرر فى حوار مسرحياتك ؟	نعم ١٣ ، ٣	+٦ر٢٥
٣٨٥	هل تتبنى افكارا معينةتحاول التعبير عنها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٣٨٦	وهذه الافكار هل تتكرر بصورة او بأخرى فى كل مسرحياتك ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٣٨٧	هل تعبر فى مجموعها عن وجهة نظر متسقة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٣٩٥	مع تقدم الكتابة هل تشـعر بتناقض الفكرة الاساسية ؟	نعم ـ لا ١٥	×١٥

× دالة بعد مستوى ٠١ر

+ دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة اقل من مستوى ٠٥ر

٢/ب اليقظة والتنبه :

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤١	هل تعن لك أفكار ذات طابع خاص أثناء خروجك للخلاء ؟	نعم ٥ ، لا ٢ أحيانا ١	٧+
٥١	هل توجد مواقف معينة تنشط فيها أفكارك أكثر من أى وقت آخر ؟	نعم ١٦، لا ١٧ أحيانا ١	٢٥×
٥٤	هل تلاحظ أنها تلح عليك بعد الموقف الذى وردت فيه ؟	نعم ١٤ ، لا ـ	١٤×
٥٥	وهل تطرأ الى ذهنك مرة أخرى فى جلسات الكتابة ؟	نعم ١٤، لا ٢٧ أحيانا ٢	٢٠ر٣١×
٦٢	هل تذكر الظروف التى بزغت منها الفكرة الاولى لمسرحيتك الاخيرة ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٨٤	هل قدرت أنها تصلح لفكرة مسرحية حينئذ ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
١٠١	هل قمت بنشاط معين قبل كتابة المسرحية الأخيرة ؟	نعم ١٢ ، لا ٦	٢ ـ
١٠٢	هل وجه هذا النشاط لخدمة عملية الكتابة المسرحية ؟	نعم ١١ ، لا ١	٨ر٨٣×
١٠٤	قبل كتابة المسرحية هل لاحظت لافكارك الخاصة علاقة	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
١٠٥	بموضوع المسرحية ؟		
١٧٢	وهل أفدت فعلا من هذه الافكار ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
	فى الفترات بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا صفر	١٦×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/ب

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١٧٣	على أى نحو يكون هذا الانشغال ؟	قراءة عامة ٧ تفكير فى المسرحية ١٦ قراءة مسرحيات ١	×١٤ر٢٥
١٧٤	وهل تأتيك أفكار خلال هذه الفترات تشعر أنها مناسبة المسرحية ؟	نعم ١٣ ، لا ـ أحيانا٢	×١٩ر٦
١٧٧	وهل تسجلها بالفعل فى المسرحية ؟	نعم ١٠،لاصفرأحيانا١	×٩ر٣٧
١٧٨	وهل تجد مكانا لهذه الافكار عند ما تجلس للكتابة ؟	نعم ١٦ ، لا صفر	×١٦
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصية ومشاعرها ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٢٩٦	هل يخل أحيانا اتساق وجهة نظر الشخصية ؟	نعم ٤ ، لا ١٢	+٤
٣٣٦	وأنت تكتب هل تلاحظ شبها بين مشاعر الشخصية ومشاعرك ؟	نعم ١١ ، لا ٣ أحيانا ١	×١١ر٣
٤٠٧	وأنت مستغرق فى الكتابة هل تنتبه الى المنبهات الخارجية	نعم ١١ ١٧ أحيانا ٢	×٨ر٣٣
٤٠٨	هل تخرجك هذه المصادر عن جو الجلسة ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	+٤

× دالة بعد مستوى ٠١ر ـــ الدلالة أقل من مستوى ٠٥ر

٢/ج التخطيط :

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١٧١	هل تحرص على رسم لغة متميزة لكل شخصية ؟	نعم ١٧ ، لا ـ أحيانا١	٣٠ر٣٣×
٢٥٣	هل تحرص من البداية على توجيه الحدث أم تضع البذرة فقط ؟	البداية ١٢ ، عناصر٦	٢ ـ
٢٥٤	واذا حددت اتجاهه مسبقا فهل يتحقق الاتجاه الذى رسمته ؟	نعم ١٠ ، لا ١٧ أحيانا٢	١٣ر٥×
٢٥٩	هل تتبع أسلوبا معينا فى اختيار الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١×
٢٦٢	وصفاتهم كالعمر والمهنةوالمزاج .. هل تتبع اسلوبا ترسمها ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٥×
٢٦٤	هل تخطط للظروف التى تدخل فيها الشخصية للمسرحية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٤ر٢٢×
٢٧٢	وهل يغير ذلك من خطتك لكتابة الاجزاء التالية ؟	نعم ٨ ، لا ١	٣ر١ ـ
٢٧٨	هل تحرص على رسم كل أبعاد الشخصية قبل بدء الكتابة ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩×
٢٨٠	الى أى حد تلتزم بما ترسم من البداية ؟	كلها ٤ جزئيا ١٣	٩ر٦٦×
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٩٩	هل يفرض الخط الاساسى اتجاهات تكشفها تصرفات الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤ +
٣٠٩	هل ميلك الشخصى للشخصية يجعلك تجيد رسمها ؟	نعم ١١ ، لا ٣	٤ر٥٧ +

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/جـ

م	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٣١١	فى عملك المسرحى الاخير هـل وضعت فيه شخصية محورية ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٣١٤	هل أثرت أكثر من غيرها فى نمو المسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨×
٣١٥	هل يوجد أسلوب تستخـدمه لتنمية أفكار المسرحية ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٣١٦	ما هو ؟	القراءة ٢ نموذج ٥ واقع+خيال ١١	٧ ـــ
٣٢٠	هل تكتب صفات خاصـــة للشخصية خارج الحوار ؟	نعم٣،٤١ أحيانا ٥	٢٠٫٣٣×
٤٢٦	هل تقدر من البدايـة أن لكل فكرة تضعها وظيفة معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٩٫٣٣×
٤٤٦	كيف تجىء نهاية المسرحية : بتخطيط معين ، أم تلقائية ؟	بتخطيط ٣ ، تلقائى ٦ معا ١	٦٫٥+

× دالة بعد مستوى ٠١٫

+ دالة بعد مستوى ٠٥٫

٢/د ـ الادراك :

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٦٤	وانت تكتب للمسرح هل تستفيد مما يدور خلف الكواليس ؟	نعم ١٠ ، لا ١ أحيانا ٥	٩ر٣٢×
٦٧	عند عرض مسرحية لك تلاحظ انه كان يمكن عرضها أفضل ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٦٩	هل يخطر لك أثناء عرض مسرحية لك أنه كان يمكن كتابتها أفضل ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨×
٧٠	وهل يبرز عرض المسرحية أمورا لم تكن بارزة من قبل ؟	نعم ١٥، لا ٢ أحيانا ١	٢٠ر٣٣×
٢٨١	هل تضع فى مسرحياتك شخصيات ممن تعرف فى الواقع ؟	نعم ١٤، لا ٢ أحيانا ٢	١٦×
٢٨٢	هل تحتفظ لها بكل أو بعض تكوينها الاصلى فى الواقع ؟	نعم ١١ ، لا ٦	٢ر٨ ـ
٢٨٣	هل تساعدك هذه الشخصيات على كتابة المسرحية أم تعوقك ؟	تساعد ١٣ ، تعوق ٣	٨ر٣٣×
٢٨٤	هل تجر الى نص المسرحية أحداثا وحوارا مما يقع لها ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٨٥	وان حدث ذلك ففى أى اتجاه يكون تأثير تلك الشخصيات ؟	جودة ١٣ رداءة ٣	٨ر٣٣×
٣٣٦	وانت تكتب هل تلاحظ شبها بين مشاعر الشخصيات ومشاعرك ؟	نعم ١١ لا ٣ أحيانا ١	١١ر٢×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى ٠٥ر

٢/هـ التذكر :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١	هل تذكر اول مرة قرأت فيها نصا ادبيا ؟	نعم ١٤ ، لا ٤	٥٤ر٥+
٨	هل تذكر أول مرة شاهدت فيها عرضا مسرحيا ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	٨٨ر١٠×
١٠	هل لاحظت فيما بعد أنك أفدت من تلك النصوص والعروض ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	٨٨ر١٠×
٤١	هل تعن لك أفكار ذات طابع خاص فى الخلاء ؟	نعم ٥ لا ٢ أحيانا ٥	٧+
٤٤	هل تفيد من هذه الافكار فيما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٠، لا ٠ أحيانا ٥	١٠×
٤٥	فى صغرك هل كنت مغرما بالاستماع الى القصص والحكايات ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	١٨×
٤٧	هل كانت تظل عالقة بذهنك مدة طويلة ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	١٤ر٧×
٥٤	هل تلاحظ انها تلح بعد انتهاء الموقف الذى قدمت فيه ؟	نعم ١٤ ، لا ـ	١٤×
٥٥	وهل تطرأ الى ذهنك مرة أخرى فى جلسات الكتابة ؟	نعم ١٤ ، لا ١ أحيانا ٢	٣٢ر٢٠×
٥٦	هل يتسلل شىء منها الى ما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٧٢	وهل تضع ذلك فى الاعتبار عند كتابة المسرحية التالية ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٩٣	هل أعدت كتابة مسرحية لك بعد أن عرضت ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٢٨١	هل تضع فى مسرحياتك شخصيات ممن تعرف فى الواقع؟	نعم ١٤،٢ أحيانا ٢	١٦×
٢٨٤	هل تجر الى النص أحداثا وحوارا يقع لها فى الحياة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	٢٥ر١٢×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤٢	هل تلاحظ احيانا أن هذه الافكار مختلفة عن افكارك الأخرى ؟	نعم ٢٧٥ أحيانا ١١	٧+
٤٤	هل تفيد من هذه الافكار فيما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٠ لا ٠ أحيانا ٥	١٠×
٥٣	هل تتعمد استثارة افكار معينة فى مثل تلك المواقف ؟	نعم ١٤ ، لا ٤	٥٥ر٥+
٤٥	هل تلاحظ انها تلح عليك بعد انتهاء الموقف الذى وردت فيه ؟	نعم ١٤ ، لا ـ	١٤×
٥٥	وهل تطرأ الى ذهنك مرة أخرى فى جلسات الكتابة ؟	نعم ١٥، لا ١٧ أحيانا ٢	٢٠ر٣٣×
٥٦	هل يتسلل شىء منها الى ما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
١٠٤	قبيل كتابة المسرحية هل لاحظت لافكارك الخاصة علاقة بموضوع المسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
١٥٧	هل تكتب بالفعل ما يرد الى ذهنك كما يتراءى لك فعلا ؟	نعم ١٤ لا ٤	٥٥ر٥+
١٦٠	هل تكون فى بعض المواضع منطلقا وفى بعضها الآخر اقل ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
١٦٢	هل تلاحظ أن المواضع التى تنطلق فيها تاتى اجود أم اسوأ من الأخرى ؟	أجود ١٥، اسوأ ـ ٢ مثلها ١	٢٦ر٣٣×
١٧٢	فى فترات الفراغ التى تقع بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا ـ	١٦×
١٧٤	وهل تاتيك افكار خلال هذه الفترات تشعر انها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٣ ، لا ـ أحيانا٢	١٩ر٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

م	السؤل	فئات الاجابة	كا ٢
٢٥٣	هل من البداية تنمى الحدث فى اتجاه محدد أم تضـــع البذرة فقط ؟	من البداية ٦ مع عناصر أخرى ٦	٢ ـ
٢٨٤	هل تلاحظ أن المسـرحية ككل تفرض أبعادا للشخصيات لم تكن ببالك فى البداية ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٥٢	هل تلاحظ أن الفاظا معينـــة تستثير معها أخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٥٣	هل تستدعى بعض المعـــانى معانى أخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩×
٣٥٦	هل تحرص على رسم لغـــــة متميزة لكل شخصية ؟	نعم ١٦ ، لا ـ	١٦×
٣٥٧	على أى مصدر تعتمد فى رسم هذه اللغات ؟	الواقع ٢ ، طبيعة الدور ١٥	٩ر٩٢×
٣٦٣	هل توجد لوازم لغوية معينة تتكرر فى حوار مسرحياتك ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٦٦	كيف ترد عبارات الحوار الى سن القلم ؟	تحفق مستمر ٥ تحقق متقطع ١١ بجهد ٢	٧+
٣٦٩	وهل تلاحظ ان شخصيـــات أخرى ذات بديهه حاضرة ؟	نعم ١٢ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٧٠	هل لديك سبب واضح لذلك ؟	نعم ٨ ، لا ـ	٨×
٣٧١	هل هناك ظروف تساعد على كتابة الحوار واخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٨٥	هل تتبنى أفكارا معينة تحاول التعبير عنها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٣٨٦	وهذه الافكار هل تتكـــرر بصـــورة أو بأخـــرى فى كل مسرحياتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٣٨٧	هل تعبر فى مجموعها عن وجهة نظر معينه ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ز ـ التخيل :

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤١	هل تعن لك أفكار ذات طابع خاص أثناء خروجك للخلاء ؟	نعم ٥ ، لا ٢٧ أحيانا ١١	+٧
٤٢	هل تلاحظ أنها مختلفة عن أفكارك الاخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	×١٠ر٢٨
٤٤	هل تفيد من هذه الافكار فيما تكتب للمسرح ؟	نعم ١ لا صفر احيانا ٥	×١٠
٥٤	فى صغرك هل كنت مغرما بالاستماع الى أو قراءة الاساطير ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	×١٨
١٢٣	وانت تكتب المسرحية هل نتصور الامور كما لو كانت :	تمثيل ٦ واقع ١٠ مزيج ١	×١٢ر٦٦
١٧٢	فى فترات الفراغ التى تقع بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا ـ	×١٦
١٧٣	على أى نحو يكون هذا الانفعال ؟	قراءة ما كتب ٦ تفكير فى المسرحية ١٦ قراءات ١	×١١ر٢٥
١٧٤	هل تأتيك افكار خلال هذه الفترات تشعر أنها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٤ ، لا ٢٧ أحيانا	×٩
٣١٥	ما هو الاسلوب المتبع فى رسم الشخصية ؟	قراءة٢ واقعى٥ مزج واقع وخيال ١١	+٧
٤١٤	كيف تكون مشكلة المسرحية	كتب ٢ ، واقع ١١ خيال ٥	+٧

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ح التصور والفهم والاستدلال :

م	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٧٠	هل يبرز عرض المسرحية امورا لم تبرز اثناء الكتابة ؟	نعم ١٥ لا ٢ أحيانا ١	٢٠ر٣٢×
٧٦	وهل تضع ذلك فى الاعتبار عند كتابة المسرحيات التالية :	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٧٦	وانت تشاهد مسرحية لغيرك هل تلاحظ انه كان يمكن كتابتها افضل ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٧٧	وهل تضع ذلك فى الاعتبار عندما تجلس للكتابة ؟	نعم ١١ ، لا ٣	٤ر٥٧+
٨٤	هل قدرت ان الفكرة (الاولى) تصلح لفكرة مسرحيه حينئذ ؟	نعم ١٧ ، لا صفر	١٧×
١٠٤	قبيل الكتابة هل لاحظت ان لافكارك الخاصة علاقة بالمسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
١٠٧	هل كنت تحاول تعميق هذه الافكار باسلوب معبر ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٨ر٦×
١٦٠	هل تكون فى بعض الواضع منطلقا فى الكتابة وفى بعضها اقل انطلاقا ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨ ×
١٧٤	وهل تاتيك افكار خلال هذه الفترات تشعر انها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ـ احيانا٢	١٩ر٦×
٢١٣	هل توجد ظروف يزداد ذهنك انشغالا فيها بامور معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٨ر٣٢×
٢١٩	وكفاءتك فى الكتابة اثناء الانهماك تزيد ام تقل ؟	تزيد ١١ تقل ٣ كما هى ١	١١ر٢×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/ح

م	السؤال	فئات الاجابه	كا ٢
		تزيد ١٠ تقل ٤	
٢٢٠	ودرجة انهماكك الذهنى اثناء جلسة الكتابة الواحدة تزيد أم تقل ؟	كما هى ١	٨ر٤+
٢٥٠	مع تقدم كتابة المسرحية هل تشعر بازدياد وضوح الحدث ام غموضه ؟	ازدياد الوضوح ١٨ غموضه صفر	١٨×
٢٥٦	هل تتبع اسلوبا معينا فى اختيار الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١×
٢٦٢	وصفاتهم .. هل تتبع اسلوبا لرسمها ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٥×
٢٦٤	هل تخطط للظروف التى تدخل فيها الشخصية الى المسرحية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٤ر٢٢×
٢٧٠	هل تكتشف فيما بعد ان للشخصية (المقتحمة) اهمية خاصة ؟	نعم ٩ ، لا ١	٦ر٤+
٢٧٦	هل يكون امامك اكثر من طريق لتنمية الشخصيات ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	٧ر٨×
٢٨٣	هل تساعدك الشخصيات (الواقعية) على الكتابة أم تعوقك ؟	تساعد ١٣ تعوق صفر عادية ٥	١٤ر٣٢×
٢٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات الى النص احداثا وحوارا وقع لها ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٨٧	هل يؤثر ذلك فى رسم شخصيات المسرحية ؟	نعم ٩ ، لا ١	٦ر٤+

- بدالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/ح

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٨٨	فى اى اتجاه يكون هذا التأثير؟	اجادة ٧ ملائمة لكفاءة الممثل ١	×١٢ر٢٥
٢٩٠	وان كان ذلك يحدث فهل تتبع وسيلة لدراسة الممثل الذى تكتب الشخصية متأثرا به ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصيه	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٢٩٧	هل تجد صعوبة من نوع ما فى التنسيق بين الشخصيات ؟	نعم ٣ ، لا ١٣	+٦ر٢٥
٢٩٩	هل يفرض الخط الاساسى اتجاهات تتكشف من تصرفات الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	+٤
٣٠٢	مع التقدم هل تشعر بغموض فيما ينبغى ان تفعله أو تقوله الشخصيات ؟	نعم ٢ لا ١٤ أحيانا ٢	×١٦
٣٢٢	هل تلاحظ أن المسرحية ككل تفرض ابعادا للشخصيات لم تكن ببالك عند البدء ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٥٩	هل يحدث ان تنطق شخصية جملة لم تخطر ببالك من قبل.	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٦٠	وكيف تجد هذه الجملة ؟	جيدة ١١ سيئة ١	×٨ر٣٣
٣٧٤	هل يحدث احيانا الا يتطابق الحوار مع المعنى الذى قصدته ؟	نعم ٩ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٧٥	وهل يتطلب عدم تطابق الحوار مع المعنى تدبيرا للمطابقة ؟	نعم ٩ لا ٢ أحيانا ١	٣ —

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/ح

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٣٨٥	هل تتبنى افكارا معينة تحاول التعبير عنها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٣٩٥	مع تقدم الكتابة هل تشـعر بتناقض الفكرة الاساسية ؟	نعم ـ لا ١٥	١٥×
٤٣٦	هل تقدر من البداية ان لكل فكرة تضعها فى السياق وظيفة معينة	نعم ١١ ، لا ١	٨ر٢٤×
٤٦٢	هل تحرص على مطابقة معنى العنوان للنص ام تختاره رمزيا؟	اطابق ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٨×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ط ـ البداهة والاشراق :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤١	هل تعن لك افكار ذات طابع خاص اثناء خروجك للخلاء ؟	نعم ٥ لا ٢ أحيانا ١١	٧+
٤٢	هل تلاحظ احيانا انها مختلفة عن افكارك الأخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٧×
٤٤	هل تفيد من هذه الافكار فيما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٠ لا ـ احيانا ٥	١٠×
٥١	هل توجد مواقف معينة تنشط فيها أفكارك اكثر من اى وقت آخر ؟	نعم ١١ لا ١ احيانا ١	٢٥×
٥٤	هل تلاحظ أنها تلح عليك بعد الموقف الذى وردت فيه ؟	نعم ١٤ لا ـ	١٤×
٨٤	هل قدرت أن هذه الفكرة تصلح لفكرة مسرحية حين جاءتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٥٥	هل تطرأ للى ذهنك أثناء جلسات الكتابة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٥٦	هل يتسلل شيء منها لما تكتب؟	نعم ١٧ ، لا صفر	١٧×
١٠٤	قبيل كتابة المسرحية هل لاحظت لافكارك الخاصة علاقة بالمسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
١٠٥	وهل أفدت فعلا من هذه الافكار ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×
١٢٧	وانت تكتب المسرحية هل تتصور الأمور كما لو كانت ؟	تمثيل ١ نص ١ واقع ١٠ مزيج ١	١٢ر٦٦×
١٥٩	هل تقدر من البداية ان لكل فكرة تضعها وظيفة معينة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٢/ط

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١٧٤	وهل تأتيك أفكار خلال هذه الفترات تشعر انها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٣ لا ـ أحيانا ٢	١٩ر٦٠×
٢٥٠	مع تقدم كتابة المسرحية هل تشعر بوضوح الحدث أم بغموضه ؟	وضوح ١٨ غموض ـ	١٨×
٢٩٩	هل يفرض الخط الأساسى للمسرحية اتجاهات معينة تتكشف من علاقة تصرفات الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤ر٥+
٣٠٢	مع تقدم الكتابة هل تشعر بغموض فيما ينبغى فعله او قوله ؟	نعم٢،١٤٧ احيانا٢	١٦×
٣٢١	هل تلاحظ أن المسرحية ككل تقرر ابعادا للشخصيات لم تكن ببالك ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٣٣	هل تنطق احدى الشخصيات حوارا لم تكن قدرت لها نطقه ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩×
٣٣٤	وهل توافق الشخصية على ما قالته ؟	نعم ١١ ، لا ١	٦ر٢٢+
٣٥٩	هل تنطق احدى الشخصيات جملة لم تخطر ببالك من قبل ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٦٠	وكيف تجد هذه الجملة ؟	جيدة ١١ سيئة ١	٨ر٣٣×
٣٩٨	هل تأتيك بعض افكار المسرحية فى غير جلسات الكتابة ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٤٠١

تابع ٢/ط

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤٢٦	هل تساهم عناصر المسرحية الأخرى فى الوصول للحل ؟	نعم ١١ لا ـ احيانا ٢	١٥ر٨٦×
٤٢٨	هل يتم ذلك تلقائيا ام بتدبير منـك ؟	تلقائيـا ٨ تدبير ٤ معا ٣	٢ر٨ ـ
٤٣٢	هل يأتى فى غير جلسـة الكتابـة ؟	نعم ٤ لا ١ أحيانا ٧	٤ر٥ +

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ى : القدرات الابداعية :

٢/ى/١ الاصالة :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٤١	هل تعن لك أفكار ذات طابع خاص عند خروجك للخلاء؟	نعم ٥ لا ٢ أحيانا ١١	٧+
٤٢	هل تلاحظ انها مختلفة عن افكارك فى الاوقات الاخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ١	١٠٫٢٨×
٨٤	هل قدرت أن الفكرة الاولى تصلح لفكرة مسرحية حين جاءت ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
١٠٤	فى الفترة التى سبقت كتابة المسرحية مباشرة هل لاحظت ان لافكارك الخاصة علاقة بموضوع المسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢٫٢٥×
١٠٥	هل كنت تحاول تعميق هذه الافكار باسلوب معين ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×
١٦٨	هل تعتقد ان القلق لدى الكاتب يؤثر فى درجة تجويد الكتابة للمسرح ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩×
٢١٩	وكفاءتك فى كتابة المسرحية اثناء لحظات الانهماك الذهنى هل :	تزيد ١١ تقل ٣ كما هى ١	١١٫٢×
٢٢٤	وهل يؤثر ذلك بشكل او باخر على المعالجة ؟	نعم ٩ ، لا ٣	٣ ـ
٢٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات الى نص المسرحية احداثا وحوارا مما تعرف انه يقع لها فى الحياة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢٫٢٥×

×دالة بعد مستوى ٠١٫ +دالة بعد مستوى ٠٥٫ ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥٫

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٨٥	وان حدث ذلك ففى اى اتجاه يكون تأثيره ؟	جودة ١٣ رداءة ـ عادية ٣	+٨ر٣٣
٢٨٧	هل يؤثر ذلك فى رسم الشخصيات فى المسرحية ؟	نعم ٩ ، لا ١	+٦ر٤
٢٦٦	هل يفرض الخط الاساسى للمسرحية اتجاهات معينة تتكشف خلال تصرفات الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	+ ٤
٣٠٦	هل مبلك الشخصى لشخصية ما يجعلك تجيد رسمها ؟	نعم ١١ ، لا ٣	+٤ر٥٧
٣٢٥	هل يحدث ان تتمرد بعض الشخصيات على دورها المرسوم وتتحرك الى دور أخر ؟	نعم ٢ ، لا ١٧ أحيانا	ـ ٢ر٨
٣٣٥	وهل يجىء ذلك (الحوار المفاجىء من الشخصية) فى صالح المسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ١	×٩ر٢٧
٣٦٠	وكيف تجىء هذه الجملة التى فاجأتك بها الشخصية ؟	جيدة ١١ سيئة ١	×٨ر٣٣
٣٨٥	هل تتبنى افكارا معينة تحاول التعبير عنها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٣٩١	بعد ان انتهيت من كتابة مسرحيتك الاخيرة هل ظلت فكرتها الأولى كما جاءت اول مرة ام تطورت ؟	طات كما هى ١ تطورت ١٥	×١٢ر٢٥
٣٩٥	مع تقدم الكتابة هل تشعر بتناقص الفكرة الاساسية ؟	نعم صفر لا ١٥	×١٥

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابه	كا ٢
٤٣٦	هل تقدر من البداية ان لكل فكرة تضعها فى السـياق وظيفة معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٨ر٣٢×
٤٦٢	هل تحرص على ان يكـون العنوان مطابقـا للنص ام تختاره رمزيا ؟	مطابق للنص ١٢ رمزى ١	١٠ر٢٨×
٤٦٣	هل تعتقد ان عنوان المسرحية يؤدى وظيفة معينة ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٨×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ى/٢ ـ المرونـــة :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كما ٢
٢٧	هل تكتب انواعا أخرى من الادب بخلاف المسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	×٧ر١٤
٣١	هل تكتب اكثر من لون من الوان المسرحية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	×١٤
٤٤	هل تفيد من افكار الخـلاء فيما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٠ ، لا صفر أحيانا ٥	×١٠
٤٩	هل لاحظت أنك أفدت منهـا (الاسـاطير) فى كتـابتك للمسرح ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٦
٥٦	هل يتسلل شيء منها الى مـا تكتب للمسرح ؟	نعم ١٧ ، لا صفر	×١٧
١٠٤	قبيل كتابة المسـرحية هل لاحظت ان لافكارك الخاصـة علاقة بها ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٣٥
١٠٥	وهل أفدت فعلا من هـذه الافكار ؟	نعم ١٥ ، لا صفر	×١٥
١٣١	وهل تتبع اسلوبا معينـا لتجاوزها (الصعوبات الطارئه فى الكتابة ؟	نعم ٨ لا ١ أحيانا ٣	+٦ر٥
١٦٠	هل تكون فى بعض المواضع منطلقا فى الكتابة وفى بعضـها الآخر اقل انطلاقا ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	×١٨
١٧١	هل تحرص على رسم لغـة متميزة لكل شخصية ؟	نعم ١٧ لا صـفر احيانا ١	×٣٠ر٣٣
١٧٥	هل تضع فى مسـرحياتك شخصيات ممن تعرفهم فى الواقع	نعم ١٥ لا ٢ أحيانا ١	×٢٠ر٣٣

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	٢ ا٣
١٧٧	وهل تجد مكانا لهذه الافكار عندما تجلس للكتابة ؟	نعم ١٣ لا ١٧ أحيانا ١	١٩ر٢×
٢٢٧	هل تحاول باسلوب او باخر التخلص من هذا الغموض ؟	نعم ١١ لا صفر	١١×
٢٥٥	وهل يحدث له (الحدث) تغير بشكل أو باخر عما رسمته ؟	نعم ١٢ لا ٢٧ أحيانا١	١٤ر٨×
٢٦٤	هل تخطط للظروف التى تدخل فيها الشخصية الى المسرحية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٤ر٢٢×
٢٧٠	هل تكتشف لهذه الشخصية (المقتحمة)اهمية خاصة فى المسرحية ؟	نعم ٩ لا صفر أحيانا ١	٦ر٤+
٢٧١	هل يستدعى دخول هذه الشخصية فى المسرحية تغيير بعض ما كتب ؟	نعم ٨ ، لا ٢	٣ر٦ -
٢٧٦	هل يكون امامك أكثر منطريق لتنمية الشخصية ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	٣ر٨ —
٢٨١	هل تضع فى مسرحيتك شخصيات ممن تعرف فى الواقع؟	نعم ١٤ لا ٢ احيانا ٢	١٦×
٣٨٣	هل تساعدك هذه الشخصيات على كتابة المسرحية ؟	تساعد ١٣ تعوق ـ عادية ٥	١٤ر٣٣×
٢٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات الى نص المسرحية احداثا وحوارا من الحياة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٢ر٢٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٣٢٤	وان حدث ذلك (وجود قيود) فهل لديك طريقة لتحـرير الشخصيات ؟	نعم ٩ ، لا صفر	٩x
٣٣٤	وهل توافق الشخصية على ما قالته (مفاجئا لك) ؟	نعم ١١ ، لا ٢	٦ر٥+
٣٧٤	هل يحدث احيانا الا يتطابق الحوار مع المعنى الذى تقصده؟	نعم ٩ لا ٢ أحيانا	٩ر٥x
٣٩٠	هل توجد قيود تحـد من حريتك فى التعبير عن الافكار؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٩١	بعد انتهاء مسرحيتك الاخيرة هل ظلت فكرتها الاولى كمـا جاءت ؟	نعم ١٥ لا ١	١٢ر٢٥x
٤٣٧	هل يختل سياق المسرحية احيانا وانت تكتب ؟	نعم ٨ لا ٣٧ أحيانا ١	٦ر٥+
٤٣٩	هل تتبع وسيلة لتحقيـق المطابقة بين الشخصـيات والافكار فى الحوار ؟	نعم ٧ ، لا ٥	٣٤ر-
٤٧٩	هل يتطلب اعـادة الترتيب تغييرا فىبعض الفقرات الاخرى التى لم يتغير موضعها ؟	نعم ١٨ ، لا -	١٨x

xدالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ز - الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ى/٣ ـ الطلاقة :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٥١	هل توجد مواقف معينة تنشط فيها افكارك ؟	نعم ١١ لا ١ أحيانا١	×١٥
٥٤	هل تلح عليك هذه الافكار بعد انتهاء الموقف ؟	نعم ١٤ ، ، لا ـ	×١٤
٥٥	وهل تطرأ الى ذهنك فى جلسات الكتابة ؟	نعم ١٣ ، لا ١	×١٠ر٢٨
٩٣	هل كانت الفكرة تراودك كثيرا خلال هذا الوقت ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
١٦٠	هل تكون فى بعض المواضع منطلقا اكثر فى الكتابة ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	×١٨
١٦٢	هل المواضع التى تنطلق فيها تاتى اجود ام اسوأ ؟	اجود ١٥ اسوء ـ مثلها ١	×٢٦ر٣٣
١٦٣	والمواضع التى تكون اقل انطلاقا ؟	اجود ٣ اسوء ١١ مثلها ٢	×١٠ر٨
١٧٢	فى فترات الفراغ بين جلسات الكتابة هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا صفر	×١٦
١٧٤	وهل تاتيك افكار خلال هذه الفترات تشعر انها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٣ ، لا صفر	× ١٣
١٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات الواقعية احداثا وحوارا مما يقع لها فى الحياة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٣٣٣	هل يحدث ان تنطق هذه الشخصيات حوارا لم تكن قدرت لها ان تنطقه ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٣٣٤	وهل توافق الشخصيـة على ما قالته ؟	نعم ١١ ، لا ٢	+٦ر٢٣
٣٣٥	هل يجيء ذلك فى صـالح المسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ١	×٩ر٢٧
٣٥٢	هل تلاحظ ان الفاظا معينـة تستثير معها الفاظا أخرى فى الحوار ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	×٦ر٢٥
٣٥٣	وهل تستدعى بعض المعانى معانى أخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩
٣٦٩	هل تلاحـظ ان (بعض الشخصيات) ذات بديهـه حاضرة وورود جاهز ؟	نعم ١٣ ، لا ٢	+٦ر٢٥
٣٧١	هل هناك ظروف تساعد على كتابة الحوار وأخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٨٢	هل توجد مواقف معينة تفضل فيها لهجة على أخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ـ	×١٤
٣٨٩	هل توجد قيود تحد منحريتك فى التعبير عن الافكار ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٤٥٧	هل يحدث ان يكون امامك اكثر من عنوان للمسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	×٧ر١٤

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ى/٤ ـ استشفاف المشكلات :

رقم	السؤال	فئات الاجابه	كا ٢
٦٤	وانت تكتب المسرحية هل تستفيد مما يدور خلف الكواليس ؟	نعم ١٠ لا ١ احيانا ٥	٩ر٣٢×
٦٧	عند عرض مسرحية لك هل خطر لك انه كان يمكن عرضها بصورة افضل ؟	نعم ١٣ ، لا ـ	١٣×
٦٩	هل يخطر لك ايضا اثناء مشاهدة مسرحية لك انه كان يمكن كتابة بعضها بطريقة مختلفة ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨×
٧٠	هل يبرز عرض المسرحية لك امورا لم تبرز اثناء الكتابة ؟	نعم ١٥ لا ٢ احيانا ١	٢٠ر٣٣×
٧٦	وانت تشاهد مسرحية لغيرك هل تلاحظ ان بعض مواضعها كان يمكن كتابتها افضل ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨×
٨٤	هل قدرت ان هذه الفكرة (الاولى) تصلح لفكرة مسرحية حينئذ ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
١٠٧	هل كنت تحاول تعميق هذه الافكار باسلوب معين ؟	نعم ١٧ ، لا ٢	٨ر٦×
١٦٦	بعد ان تكتب المسرحية هل يحدث ان تلاحظ ان بعض الاجزاء محتاجة لاعادة نظر ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٤ر٣٢×
٢٧٠	هل يحدث ان تكتشف فيما بعد ان لهذه الشخصية المقتحمة اهمية خاصة فى المسرحية ؟	نعم ٩،لا ـ احيانا ١	٦ر٤ ـــ

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٣٢١	هل تلاحظ ان المسرحية ككل تفرض ابعادا للشخصيات لـم تكن ببالك عند البدء ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٢٢	وهل تستجيب لهذه الابعـاد أم تقاومها ؟	استجيب ١٢ أقاوم ـ	×١٢
٣٢٣	هل تشعر مع التقدم ببعض القيود على حركة الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	+٤
٣٣٦	وانت تكتب هل تلاحظ شبها بين مشـاعرك ومشـاعر الشخصيات ؟	نعم ١١، لا ٣ احيانا١	×١١ر٢
٣٦٧	وانت تكتب هل تلاحظ بطء بعض الشخصيات فى التفكير والرد ؟	نعم١٣ ، لا ٢	+٦ر٢٥
٣٦٩	وهل تلاحظ ان شخصيـات اخرى ذات بديهه حاضرة ورد جـاهز ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٧٤	هل يحدث أحيانا ألا يتطابق الحوار مع المعنى الذى تصورته؟	نعم ٤ لا ٢ احيانا ١	×٩ر٥
٣٧٥	وهل يتطلب ذلك منك تدبيرا معينا للمطابقة ؟	نعم ٩ ، لا ٢ ، أحيانا ١	×٩ر٥
٣٨٢	هل توجد مواقف معينة تفضل فيها لهجة على أخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ـ	×١٤
٣٨٩	هل توجد قيود تحد من حريتك فى التعبير عن الافكار ؟	نعم ١٣ ، لا ١	+٦ر٢٥
٤٢٦	هل تساهم عناصر المسرحية الاخرى فى الوصول للحل ؟	نعم ١١ ، لا صفر أحيانا ٢	×١٥ر٨٦ .

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٤٣٤	هل يأتيك اكثر من حل لمشكلة المسرحية ؟	نعم ٩ ، لا ٢ احيانا ٤	٢ر٥ ـــ
٤٦٢	هل تحـــرص على ان يكون العنوان مطابقا للنص أم تختاره رمزيـــا ؟	مطابق ١٣ رمزى ١	١٠ر٢٥ ×
٤٦٥	هل يساعدك العنـــوان اذا حددته من البداية على التقدم فى كتابة المسرحية ؟	نعم ٨ ، لا ٢ احيانا ٢	٦+

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٢/ى/٥ ـ مواصلة الاتجاه :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٨	هل تذكر أول مرة شاهدت فيها عرض مسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	×١٠ر٨٨
١٠	هل لاحظت فيما بعد انك افدت من تلك النصوص والعروض ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	×١٠ر٨٨
١٩	فى بدء اهتمامك بالمسرح هل وجد كاتب معين تفضله ؟	نعم ١١ ، لا ٥	ـــ ٢ر٢٥
٢٢	وهل تأثرت به فى الكتابة للمسرح ؟	نعم ٩ ، لا ٢	+٤ر٤
٤١	هل تعن لك افكارا ذات طابع خاص عند خروجك للخلاء ؟	نعم ٥ ، لا ٢ احيانا ١١	×٧
٤٢	هل تلاحظ ان هذه الافكار مختلفة فى طبيعتها عن افكارك الاخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	×١٠ر٢٨
٤٤	وهل تفيد من هذه الافكار فيما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٠، لا ـ احياناه	×١٠
٤٧	هل كانت تظل عالقة فى ذهنك فترة طويلة ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	×٧ر١٤
٤٩	هل لاحظت انك افدت منها فى كتابتك للمسرح ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩
٥٥	وهل تطرأ الى ذهنك مرة أخرى فى جلسات الكتابة ؟	نعم ١٥ لا ١ احيانا ٢	×٢٠ر٣٣
٥٦	هل يتسلل منها شيء لما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٧٢	وهل تضع الامور التى يبرزها العرض فى الاعتبار فى المسرحيات التاليـة ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	×١٨

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٧٧	وهل تضع ملاحظاتك على ما يكتبه الاخرون فى الاعتبار وانت تكتب ؟	نعم ١١ ، لا ٣	٤ر٥٧ +
٨٦	هل فكرت فى فكرة المسرحية بعد ان جاءتك على انفراد ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	١٨ ×
٨٧	هل ناقشتها مع احد قبل ان تبدأ كتابتها ؟	نعم ١٣ ، لا صفر	١٣ ×
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع احد اثناء الكتابة ؟	نعم ١٣ لا ٤٧ أحيانا ١	٣ر٥٥ ـــ
٩٠	هل طرأ عليها تغير منذ بزوغها الى ان صارت عملا مسرحيا ؟	نعم ١٣ ، لا ٢	٧ر١٤ ×
٩٣	هل كانت الفكرة تراودك قبيل بدء كتابتها ؟	نعم ١٧ ، لا صفر	١٧ ×
٩٤	هل وجدت ظروف معينة الحت الفكرة عليك فيها ؟	نعم ١٥ ، لا صفر	١٥ ×
٩٦	هل كنت تستبعد الفكرة أم تستبقيها فى دائرة تفكيرك ؟	استبقيها ١٧ ، استبعدها صفر	١٧ ×
١٠٢	هل كان نشاطك موجها لخدمة عملية الكتابة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٨ر٣٣ ×
١٠٤	قبيل كتابة المسرحية هل لاحظت علاقة بين افكارك الخاصة وموضوع المسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥ ×
١٠٥	وهل افدت فعلا من هذه الافكار ؟	نعم ١٥ ، لا صفر	١٥ ×
١٠٧	هل كنت تحاول تعميق هذه الافكار باسلوب معين ؟	نعم ١٣ ، لا ٢	٨ر٦ ×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
١٢٩	هل توجد صعوبات تتعرض لها فى البداية أو قبل الجلسات؟	نعم ١١ لا ٦٧ احيانا ١	×٨ر٣٣
١٣١	هل تتبع أسلوبا معينـــا اتجاوزها ؟	نعم ٨ لا ١٧ احيانا ٣	+٦ر٥
١٤٤	هل مستوى تحمسك للكتابة يتغير مع تقدمك فى الجلسة ؟	يزيد ١٣ كما هو ـ يزيد أو يقل ٢	×١٦ر٦
١٤٦	اى الجلسـات يكون اصعب بالنسبة لك ؟	اولى ١٤ وسطى ١ اخيرة ٣	×١٦ر٣٣
١٤٨	واى مراحل الجلسة الواحدة تجيد الكتابة ؟	أولها ٣ اوسطها ٢ آخرها ٣	×١٢
١٧٢	فى الفترات التى بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	تفكير فى المسرحية٦ قراءة ماكتب ٧	×١٦
١٧٣	هل اى نحو يكـــون هذا الانشغال ؟	قراءات ٢	٢ر٨ ـــ
١٧٤	هل تأتيك افكار خلال هـذه الفترات مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٣ لا ـ احيانا٢	×١٦ر٦
١٧٥	هل تضع فى مســـرحياتك شخصيات ممن تعـــرف فى الواقـــع ؟	نعم ١٥ ٢٧ احيانا ١	×٢٠ر٣٣
١٧٧	وهل تجد مكانا (لها) عندما تجلس للكتابة ؟	نعم ١٣ لا ١٧ احيانا١	×١٦
١٩٨	هل تعتقد ان قلق الكاتب يؤثر فى تجويده للكتابة للمسرح ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩
٢٠٧	هل يختلف مستـــوى قلقك وانت مشغول بالكتابة عنه فى الاوقات الأخرى ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٠٩	فى نهاية جلسة الكتابة هل التلق يزيد أم يقل ؟	يزيد ٤ يقل ١١ عادى ٣	٥ر٥ ـــ
٢٣٣	هل يختل تسلسل الحوادث فى الزمن الذى تعبر عنه المسرحية ؟	نعم ٢ لا ١٥ احيانا ١	٢٠ر٣٣ ×
٢٤١	هل تستمر المعايشة بينك وبين الاحداث فترات طويلة ؟	نعم ١١ ، لا ٣	٤ر٥٧ +
٢٤١	هل يستمر يلازمك هذا الشعور بعد ترك الجلسة ؟	نعم ١٠ ، لا ٤	٢ر٥٦ ـ
٢٤٣	هل يتكرر ذلك كثيرا اثناء جلسات المسرحية الواحدة ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٣٨ ×
٢٤٦	هل يحدث ان يضيع منك خط الاحداث ؟	نعم ٥ ، لا ١٣	٣ر٥٥ ـ
٢٥٠	مع تقدم كتابة المسرحية هل تشعر بوضوح الحدث ؟	نعم ٨ ، لا صفر	٨ ×
٢٥٣	هل تحرص من البداية على تنمية الحدث فى اتجاه محدد أم تضع البذرة فقط ؟	من البداية ١٢ ينمو مع العناصر ٦	٢ ـ
٢٥٤	واذا حددته مسبقا فهل يتحقق بالفعل الاتجاه الذى رسمته ؟	نعم ١٠ لا ١٧ احيانا ١	١٢ر٥ ×
٢٨١	هل تضع فى مسرحياتك شخصيات ممن تعرف فى الواقع ؟	نعم ١٤ لا ٢٧ احيانا ٢	١٦ ×
٢٨٣	هل تساعدك على كتابة المسرحية أم تعوقك ؟	تساعد ١٢ تعوق ـ عادية ٥	١٤ر٣٣ ×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٢٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات احداثا وحوارا من الواقع ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك اثناء الكتابة اتساق الشخصية من موقف لاخر ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٩٦	هل يختل احيانا اتساق وجهة نظر الشخصية ؟	نعم ٤ ، لا ١٢	٤+
٣٥٢	هل تلاحظ ان الفاظا تستثير معها الفاظا أخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٥٣	وهل تستدعى بعض المعانى معانى أخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	٩×
٣٥٤	هل يحدث ان يتسبب تداعى المعانى والالفاظ فى خروج المسرحية عن خطها ؟	نعم ٢ ، لا ١٢	٧ر١٤×
٣٦٦	كيف ترد عبارات الحوار الى سن القلم ؟	بتحقق مستمر ٥ منقطع ١١ بجهد ٢	٧×
٣٧١	هل هناك ظروف تساعد على كتابة الحوار وأخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٨٩	هل توجد قيود تحد من حريتك فى التعبير عن الافكار ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٩١	بعد كتابة المسرحية الأخيرة هل ظلت فكرتها الأولى كما جاءت ؟	ظلت كما هى ١ تطورت ١٥	١٢ر٢٥×
٣٩٥	مع تقدم الكتابة هل تشعر بتناقض الفكرة الاساسية ؟	نعم ـ لا ١٥	١٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٣٩٨	هل تأتيـك بعض افكـار المسرحية فى غير حلسـات الكتابـة ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	×١٥
٤١٥	هل تختار (مشكلة المسرحية) من البداية ؟	نعم ١٦ ، لا ـ	×١٦
٤٣٦	هل تقدر من البداية ان لكل فكرة تضعها وظيفة معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	×٨ر٣٣
٤٤٥	هل يساعدك العنـوان اذا حددته من البداية فى التقدم ؟	نعم ٨ لا ٢ احيانا ٢	+٦

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

نتائج الاستخبـــار

٣ ـ الابعاد المزاجية والاجتماعية لعملية الابداع

٣/ أ ـ الدوافع والمعوقات والاشباع :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
١١	هل توجد اسباب دفعتك للكتابة للمسرح بالذات ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	١٠ر٨٨×
٦٢	هل تذهب الى المسرح وفى ذهنك الاستفادة منه فيما تكتب ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٨٤	هل قررت ان الفكرة (الاولى) تصلح لمسرحية حين جاءتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×
٦٩	هل تذكر ان دوافع معينة دفعتك لاستغلالها فى مسرحية؟	نعم ١١ ، لا ٥	٢ر٢٥ ـ
١٣٦	هل تميز ظروفا تلاحظ انها تدفعك اكثر من غيرها ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	١٠ر٨٨×
١٤٤	هل مستوى تحمسك للكتابة يتغير مع تقدمك فى جلسة الكتابة ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	١٠ر٨٨×
١٥٠	هل تتبع اسلوبا معينا لتجاوز مصاعب جلسات الكتابة ؟	نعم ٨ لا ٦ احيانا٤	١ر٣٣ ـ
٣٢٣	هل تشعر احيانا ببعض القيود على حركة الشخصيات نتيجة التقدم ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤+

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٣٧١	هل هناك ظروف تساعد على كتابة الحوار وأخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٨٩	هل توجد قيود تحـد من حريتك فى التعبير عن الافكار؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٣٩٩	هل توجد مواقف معينة تأتيك فيها الافكار ؟	نعم ١٣ ، لا ـ	+ ١٣
٤٠٨	هل تخرجك المصادر (الخارجية) عن جو الجلسة؟	نعم ١٢ ، لا ٥	+٤
٤١٧	هل توجد صعوبات تواجهها عند تكوين الشكلة	نعم ٨، لا٢احيانا ٢	+٦
٤٥٧	هل تطرأ عليك مشاعر معينة عند نهاية المسرحية ؟	نعم ١٤ ، لا ـ	×١٤
٤٥٤	ما هى ان وجدت ؟	نشوة ٢ ، رضا ١١ فرح ٣	+٧ر٦
٤٦٥	هل يساعدك العنوان اذا حددته من البداية على التقدم؟	نعم ٨ لا ٢ احيانا ٢	+٦
٥٠٩	هل تعتقد ان كتابة المسرحية تؤثر فى الصحة النفسية ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+٦ر٢٥
٥١٠	على أى نحو ؟	١ ارهاق ١ سمو روحى ورضا ٩ صحة نفسية ٢	×٩ر٥٠
٥١١	وهل تؤثر فى القدرات العقلية ؟	نعم ١١ ، لا ٣	+٤ر٥٥

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
١١٠	هل كانت تطرأ عليك انفعالات قبل بدء الجلسات مباشرة ؟	نعم ١٣ ،لا١،أحيانا٤	×١٣
١١١	ما هى ان وجدت ؟	حماس وقلق واثارة وغيظ ٠٠٠ الخ	
١٩٢	هل تميز مشاعر معينة تنتابك خلال فترات العجز عن الكتابة ؟	نعم ١٣ ، لا ١	×١٠ر٢٨
١٩٣	ما هى ان وجدت ؟	قلق ١٢ اخرى ٤	+٤
١٩٤	وان كان القلق هو احدها فهل يختلف نوعه عن قلقك لاسباب أخـــرى ؟	نعم ٩ ، لا ١	+٦ر٤
١٩٨	هل تعتقد ان قلق الكاتب يؤثر فى درجة تجويده للكتابة ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩
٢٠٠	وفترات القلق لديك هل تكثر أم تقل اثناء انشغالك بالكتابة؟	تكثر ١٤ تقل ٣ عادى ١	×١٦ر٣٣
٢٠٢	هل توجد أمور معينة تؤدى الى قلقك اكثر من غيرها ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٢٠٢	هل يتودك القلق الى تصرفات معينـــة ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	×٩
٢٠٣	هل تبذل مجهودا للتخلص من حالات القلق ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	×١٠ر٨٨
٢٠٥	هل يختلف مستـــوى قلقك وانت مشغول بالكتابة عن قلقك لاسباب أخرى ؟	نعم ١٥ ، لا ١	×١٢ر٢٥
٢٠٩	فى نهاية جلسة الكتابة هـــل يزيد القلق أم يقل أم عادى ؟	يزيد ٤ يقل ١١ عادى ٣	٥ر٥ ـــ
٢١١	هل تختلف درجة القلق لديك من جلسة لاخرى ؟	نعم ١٤،لا ـ احيانا٤	×٢٢ر٣٣

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٣/ج ـ تحمل الغموض واتخاذ القرار :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
١٤٦	اى الجلسـات يكون اصعب بالنسبة لك ؟	الاولى ١٤ وسطى ١ أخيرة ٣	×١٦ر٣٣
١٤٨	واى مراحل الجلسـة يكون اصعب ؟	اولى ١٣ وسطى ٢ أخيرة ٣	×١٢ر٣٣
١٨١	هل تعجز احيانا عن الاستمرار فى الكتابة ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	×١٨
١٨٢	هل توجد لديك اسباب واضحة لهذا العجز ؟	نعم ١٣ ، لا ٥	ـ ٣ر٥٥
١٨٤	هل تحاول الاستمـرار فى الكتابة رغم عجزك ؟	نعم ١ ،٨٧ احيانا ٦	ـ ٥ر٢
١٨٥	وهل تنجح فى الاستمرار فى الكتابة ؟	نعم ١ لا ٥ احيانا ٦	ـ ٣ر٤
١٩٦	هل يتسرب القلق الى النص المسرحى الذى تكتبه ؟	نعم ٥ ، ٩٧ احيانا ١	+ ٦ر٤
٢٢١	هل تتعرض عبر مراحـل الكتابة لحالات من الغمـوض الفكرى ؟	نعم ١٠، ٤٧ احيانا ١	×٨ر٤
٢٢٣	بماذا يتعلق هذا الغموض ؟	الفكرة ٤ الشخصية ٦ حوار ٢	ـ ٥ر٠
٢٢٤	وهل يؤثر ذلك بشكل أو بآخر فى المعالجة ؟	نعم ٩ ، لا ٣	ـ ٣ر٠
٢٢٥	وهل يكون التأثير فى اتجاه لفضل ام اسوء ؟	أفضل ٨ ، اسوأ ١	+ ٥ر١٤
٢٢٧	هل تحاول باسلوب او اخـر التخلص من هذا الغموض ؟	نعم ١١ ، لا صفر	×١١

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع : ٣/ ج

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٢٢٩	هل يؤثر هذا الغموض على اجادتك الكتابة ؟	نعم ٣، لا ـ احيانا ٦	٦ر٠+
٣٢١	هل ترى ان المسرحية ككل تفـرض ابعـادا جـديدة للشخصيات ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٢٢	وهل تستجيب لهذه الأبعاد أم تقاومها ؟	استجيب ١٢ أقاوم ـ	١٢×
٣٢٣	وهل تشعر بقيود على حركة الشخصيات نتيجة الكتابة ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤+
٣٢٤	وان حدث ذلك فهل لـديك طريقة لتحـرير حركـة الشخصيات ؟	نعم ٩ ، لا ـ	٩×
٣٥٩	هل تنطق احدى الشخصيات جملة لم تكن ببالك من قبل ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٣٦٠	كيف تجد الجملة ؟	جيدة ١١ ، سيئة ١	٨ر٣٣×
٣٦١	هل تبقى على مثل هذه الجمل؟	نعم ١٠،لا ـ احيانا ٢	١٤×
٣٦٧	وانت تكتب هل تـلاحظ بطء بعض الشخصيات فى التفكير والرد ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥+
٤١٧	هل توجد صعوبات تواجههـا عند تكوين مشكلة ؟	نعم ٨، لا٢، أحيانا ٢	٦+
٤٣٧	هل يختل سياق المسـرحية احيانا وانت تكتب ؟	نعم ٨، لا ٣ احيانا ١	٦ر٥+
٤٣٨	وان اختل ماذا تفعل ؟	اتوقف ٢ اعيد النظر ١٠	٥ر٣٣+

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى ٠٥ر

٣/د ـ التأهب والحمو والاندماج :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
١٢٤	هل تسبق عملية الكتابة مباشرة فترة تعد نفسك فيها للكتابة ؟	نعم ١١ر٢٧، احيانا ٥	٣٣ر٨×
١٢٥	هل يتم ذلك بصفة منتظمة ؟	نعم ٨ لا ـ احيانا ٧	٨٥ر٦+
١٢٧	وهل تقوم بنشاط معين خلال هذه الفترة ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	١١ر٧×
١٢٩	هل توجد صعوبات معينة تتعرض لها فى بداية او قبيل الجلسات ؟	نعم ١١ لا ١ احيانا ١	٣٣ر٨+
١٣١	وهل تتبع اسلوبا معينا لتجاوزها ؟	نعم ٨ لا ١ احيانا ٣	٥ر٦+
١٣٣	هل تحرص على توفير ظروف أو اشياء معينة خلال الجلسة ؟	نعم ١٦ ، لا ١	٦٥ر٦×
١٧٢	فى الفترات ما بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا صفر	١٦×
٣٨١	وهل تأتيك خلالها أفكار تشعر انها مناسبة للمسرحية ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	٩×
٢١٢	هل توجد ظروف يزداد ذهنك انشغالا فيها بامور معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٣٣ر٨×
٢١٤	هل يحدث ذلك لك بصفة متكررة ؟	نعم ١١ ، لا ١	٣٣ر٨×
٢١٧	هل يوجد ايقاع دورى لديك لهذا الانهماك الذهنى ؟	نعم ٣ ، لا ٩	٣ ـ
٢١٩	وكفاءتك فى كتابة المسرحية اثناء لحظات الانهماك الذهنى هل تزيد أم تقل ؟	تزيد ١١ تقل ٣ كما هى ٣	١١ر٢×

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٢٢٠	ودرجة انهماكك الذهنى اثناء جلسة الكتابة الواحدة هل :	تزيد ١٠ تقل ٤ كما هى ١	٨ر٤ +
٢٣٩	وأنت تكتب احداث المسرحية هل تظل منتبها لانها امـــور خياليـة ؟	نعم ٩ ، لا ١ احيانا ١	٥ر٢ —
٢٦٤	هل تخطط للظروف التى تدخل فيها الشخصية الى المسرحية ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٤ر٢٢ x
٢٧١	هل تغير بعض ماكتب بسبب دخول شخصية بلا تخطيط الى المسرحية ؟	نعم ٨ ، لا ٢	٣ر٦ —
٢٧٢	وهل يغير ذلك من خطتـــك لكتابة الاجزاء التالية ؟	نعم ٨ ، لا ٢	٣ر٦ —
٣٢١	هل تلاحظ أن المسرحية ككـل تفرض أبعادا للشخصيات لم تكن ببالك عند البدء ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥ +
٣٢٢	وهل تستجيب لهذه الابعاد أم تقاومها ؟	استجيـب١٣ أقاوم —	٦ر٢٥ +
٣٣١	وأنت تكتب هل تلاحظ شبها بين مشـــاعر الشخصيات ومشاعرك ؟	نعم١١ لا ٣ احيانا ١	١١ر٢ x
٣٣٧	هل تنتقل مشاعرك الخاصـة الى الشخصيات ؟	نعم ٢، لا ٥ أحيانا ١	٧ +
٣٣٨	وهل تنتقلمشاعر الشخصيات الى مشاعرك الخاصة ؟	نعم ٨، لا ٣ احيانا ٤	٢ر٨ —

تابع ٣/د

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٣٥٧	وعلى أى مصدر تعتمد فى رسم لغات الشخصيات ؟	الواقع ٥ ، طبيعة الدور ١٥	×١٤ر٨٥
٣٥٨	هل تلاحظ أن لغتك فى الحيـاة تتسرب الى لغات الشخصيات ؟	نعم ٤ ، لا ٢ ، أحيانا ٨	×٩ر٣٣

٣/هـ ـ المثابرة وتحمل التعب :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٨٢	هل تذكر الظروف التى بزغت فيها فكرتك الاولى ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٨٤	هل قدرت أن هذه الفكرة تصلح لفكرة مسرحية حينئذ ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٨٦	هل فكرت فيها بعد ذلك على انفراد ؟	نعم ١٨ ، لا ـ	×١٨
٨٧	هل ناقشتها مع أحد قبل أن تبدأ كتابتها ؟	نعم ١٣ ، لا ٥ ـ	ـ ٣٫٥٥
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع أحد أثناء كتابة المسرحية ؟	نعم ١٣، لا١٤ أحيانا١	×١٣
٨٩	هل أفادتك مناقشتها مـــع الاخرين ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	×٧٫١٤
٩٣	هل كانت الفكرة تراودك كثيرا خلال هذا الوقت ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	×١٧
٩٤	هل كانت هناك ظروف معينة تلاحظ أن الفكرة تلح عليك فيها؟	نعم ١٠ ، لا ٢	+٥٫٣٣
٩٦	هل كنت تستبعد الفكرة أم تستبقيها فى دائرة تفكيرك ؟	استبقيها ١٧ ، استبعدها صفر	×١٧
٩٨	هل كنت تستمتع بالتفكيـــر	أستمتع ٩ أعانى ٣	ـ ٣
١٠١	فيها أم كنت تعانى ؟	أستمتع وأعانى ٦	
	هل حرصت على القيام بنشاط معين قبل بدء الكتابة ؟	نعم ١٢ ، لا ٦	ـ ٣
١٠٢	هل كان هذا النشاط موجهـا لخدمة عملية كتابة المسرحية ؟	نعم ١١ لا ١	×٨٫٣٣

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١٠٤	قبيل كتابة المسرحية هل لاحظت لافكارك الخاصة علاقة بموضوع المسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ٠	٨ر٣٣×
١٠٥	هل أفدت فعلا من هذه الافكار؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×
١٠٧	هل كنت تحاول تعميقها بأسلوب معين ؟	نعم ١٣ ، لا ٢	٨ر٦×
١١٢	أثناء الكتابة هل كان هناك نظام معين تتبعه لقضاء وقتك ؟	نعم ٦ ، لا ٩ أحيانا ١	٤ر٧٢ ـــ
١٧٢	فى الفترات ما بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا ـ	١٦ ×
١٨١	هل تعجز أحيانا عن الاستمرار فى الكتابة ؟	نعم ١٥ ، لا ـ	١٥×
١٨٤	هل تحاول الاستمرار فى الكتابة رغم شعورك بالعجز ؟	نعم ١ الا ١٨ أحيانا ١	٥ر٢ ـــ
٣٢٣	هل تشعر أحيانا بقيود على حركة الشخصيات نتيجة التقدم فى الكتابة ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤ +
٣٢٤	وان حدث ذلك هل لديك طريقة لتحرير حركة الشخصيات ؟	نعم ٩ ، لا ـ	٩×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٣/و ـ الآخر وعلاقته بتقدم عملية الابداع :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٣	هل يوجد من تحرص على رأيه فى المسرحية بعد كتابتها ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٢٤	وهل كنت تعرض محاولاتك الاولى فى الكتابة على أحد ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×
٨٧	هل ناقشت الفكرة الأولى مع أحد قبل البدء فى الكتابة ؟	نعم ١٣ ، لا ٥	٣ر٢٥ ـ
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع أحد أثناء كتابة المسرحية ؟	نعم ١٣ ،٤٧ أحيانا ١	١٣×
٨٩	هل أفادتك مناقشتها مع الآخرين ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١٤×
٢٨١	هل تضع فى مسرحياتك شخصيات ممن تعرف فى الواقع ؟	نعم ١٤،لا ٢ أحيانا ٢	١٦×
٢٨٣	هل تساعدك هذه الشخصيات على كتابة المسرحية أم تعوقك ؟	تساعد ١٣ تعوق ـ عادية ٥	١٤ر٣٣×
٣٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات الى نص المسرحية أحداثا وحوارا مما تعرف أنه يقع لها فى الحياة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٥٢×
٣٣٩	وأنت تكتب هل تؤثر الشخصيات على مشاعرك (أم العكس ؟)	مشاعر الشخصيات ٤ مشاعرى ١١ تعادل ٣	٦ر٣٦ ـــ
٤٨٣	هل تعرض أجزاء مما تكتبه على أحد قبل الانتهاء من المسرحية ؟	نعم ٨ ،٢٧ أحيانا ٥	٣ر٦ ـــ

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٣/و

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٤٨٥	هل تأخذ برأى هـؤلاء الذين يقرأون لك ؟	نعم ١٠ ١٧ احيانا ١	١٣ر٥ ×
٤٨٦	وهل تعيد كتابة الاجزاء وفقـا لرأيهم ؟	نعم ٧ ٢٧ احيانا ٣	٢ر٥ ـ
٤٨٧	وكيف تجدها بعد ذلك ؟	أجود ٧ اسوأ ٢ كما كانت صفر	٨ر٦٦ +
٤٨٨	هل يوجد من تحرص على رأيه فى المسرحية بعـد كتابتهـا مباشرة ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	١٢ ×
٤٩٧	هل يبدى أحد المتخصصين رأيا فى النص ؟	نعم ١٠ ، لا ـ	١٠ ×
٤٩٨	من منهم يهمك رأيه أكثر ؟	المخرج ٩، الممثل ١	٦ر٤ +
٤٩٩	وهل تأخذ برأى أحدهم وتعدل النص ؟	نعم ٣ ٧ ٢ احيانا ١٠	٥ ـــ
٥٠١	متى تأخذ رأى هؤلاء اذا حدث؟	عند الاعداد للعرض ١٣ بعد الكتابة ٣	٦ر٢٥ +

×دالة بعد مستوى ١٠ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٣/ز ـ المجاراة والريادة :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٢٢	وهل تأثرت به (الكاتب المفضل) فى كتابتك للمسرح ؟	نعم ٩ ، لا ٢	٥ر٥ +
٢٣	هل يوجد من تحرص على رأيه فى المسرحية التى كتبتها ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥ ×
٣٨٥	هل تتبنى أفكارا معينة تحاول التعبير عنها فى مسرحياتك ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧ ×
٣٨٦	وهذه الافكـار هل تتكـرر بصورة أو بأخرى فى مسرحياتك؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥ ×
٣٨٧	هل تعبر فى مجموعها عن وجهة نظر معينة ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥ ×
٤٥٩	هل تستعين بأحد لاختيـار العنوان معك ؟	نعم ١٥ ،لا ـ احيانا ٢	٣ر٦ ـــ
٤٩١	هل تضع ذوق أو رأى أحد فى الاعتبار وأنت تكتب المسرحية؟	نعم ٣، لا ٨ أحيانا ١	٣ ـ
٤٩٧	هل يبدى أحد المتخصصين رأيا فى النص ؟	نعم ١٠ ، لا ـ	١٠ ×
٤٩٩	وهل تأخذ برأى أحدهم وتعدل النص ؟	نعم ٣ لا ٢ أحيانا ١٠	٥ ـــ

×دالة بعد مستوى ١٠ر +دالة بعد مستوى ٥٠ر ـ الدلالة اقل من مستوى٥ ر

نتـــائج الاستخبـــار

٤ ـ البعد الجمالى لعملية الابداع

٤/ أ ـ السلوك الاستكشافى :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـ ٢
٧٠	هل يبرز عرض المسرحية امورا لم تبرز أثناء الكتابة ؟	نعم ١٥،٢٧ أحيانا ١	٢٠ر٣٣×
٧٣	وهل تضع ذلك فى الاعتبار عند كتابة المسرحية التالية ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	١٨×
٨٦	هل فكرت فيها (الفكرة الاولى) بعد ذلك على انفراد ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	١٨×
٨٧	هل ناقشتها مع أحد قبل أن تبدأ كتابتها ؟	نعم ١٣ ، لا ٥	٣ر٥٥ـ
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع أحد أثناء كتابة المسرحية ؟	نعم ١٣ ، لا ٤	١٣×
٨٩	هل أفادتك مناقشتها مع الآخرين ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١٤×
٩٦	هل كنت تستبعدها أم تستبقيها فى دائرة تفكيرك ؟	استبقيها ١٧ لا ـ	١٧×٠
٩٨	هل كنت تستمتع أم تعانى من التفكير فيها ؟	استمتع ٩ اعانى ٣ هما معا ٦	٣ ـ
١٠٤	قبل كتابة المسرحية هل لاحظت لافكارك الخاصة علاقة بالمسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٤/ أ

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
١٠٧	هل كنت تحاول تعميق هذه الافكار باسلوب معين ؟	نعم ١٧ ، لا ٢	٨ر٦×
٢٥١	هل لديك سبب محدد لهذا الغموض والوضوح (الدى طرأ على التقدم ؟)	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٨×
٢٧٦	هل يكون امامك أكثر من طريق لتنمية الشخصيات ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	٧ر٨×
٢٨٤	هل تجر الشخصيات الواقعية للنص احداثا أو حوارا من الواقع ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٧×
٢٨٥	وان حدث ففى اى اتجاه يكون تأثيره ؟	جودة ١٣ رداءة صفر عادى ٣	٨ر٣٣ +
٢٦٩	هل يفرض الخط الاساسى اتجاهات تكشفها تصرفات الشخصيات ؟	نعم ١٢ ، لا ٤	٤ +
٣٢١	هل تفرض المسرحية ككل ابعادا لم تكن ببالك عند البدء ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥ +
٣٢٤	وان حدث (وجود قيود) فهل لديك طريقة لتحرير الشخصيات ؟	نعم ٩ ، لا صفر	٩×
٤٢٦	هل تساهم عناصر المسرحية الأخرى فى الوصول للحل ؟	نعم ١١، لا صفر احيانا ١	١٥ر١٦×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

تابع ٤/ أ

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٤٢٩	هل تتبع وسيلة للوصـول للحـل ؟	نعم ٩ ، لا ٢	٥ر٥ +
٤٣٠	ما هى ؟	الفكرة تطرح الحل ٥ قراءات ٣ معايشة ٢	٢ ـ
٤٧٠	هل كتبت اجزاء من مسرحيتك الأخيرة اكثر من مرة ؟	نعم ١١ ، لا صفر	١١×

×دالة بعد مستوى ٠١ر +دالة بعد مستوى ٠٥ر ـ الدلالة اقل من مستوى٠٥ر

٤/ب ـ التقييم الفنى :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٢٩	هل تلمس فرقا بين الكتابة للمسرح والكتابة لمجالات اخرى ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	١٠٫٨٨×
٣٥	هل كتابة لون مسرحى يؤثر على كتابة لو أخر ؟	نعم ١٢ ، لا ٦	٢ ـــ
٤٢	هل تلاحظ ان افكارك فى الخلاء مختلفة عن افكارك الاخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠٫٢٥×
٤٣	فى اى اتجاه يكون هذا الاختلاف ؟	خصوبة ٨ تفاؤل ٧ تركيز ١ ابتكار ٢	٨٫٣٣+
٦٧	عند عرض احدى مسرحياتك هل فكرت انه يمكن عرضها افضل ؟	نعم ١٧ ، لا صفر	١٧×
٦٩	وهل يخطر لك عند مشاهدة مسرحية لك كتابتها بطريقة افضل ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨×
٨٤	هل قررت أن الفكرة الأولى تصلح لفكرة مسرحية حينئذ ؟	نعم ١٧ ، لا صفر	١٧×
٨٩	هل افادتك مناقشتها مع الاخرين ؟	نعم ١٢ لا ٢	٧٫١٤×
٩٠	هل طرأ عليها تغير منذ بزوغها الى ان تمت ؟	نعم ١٧ ، لا ـ	١٧×

+ دالة بعد مستوى ٠٫٠٥ ـــ الدلالة أقل من مستوى ٠٫٠٥

+ دالة بعد مستوى ٠٫٠٥

تابع ٤/ب :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٩١	فى اى مرحلة كان التغيير اعمق واشمل ؟	بعد اكتشافها مباشرة ٤ قبيل الكتابة ٣ اثناء الكتابة ١١	٧ر٢ +
١٥٨	هل ما تكتبه بالفعل اذا قارنته بما تراءى لك يكون :	اسوء ٧ افضل ٧ مثله ٦	٢ر٨ ـ
١٦٦	بعد كتابة المسرحية هل بعض الاجزاء تحتاج لاعادة نظر ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٤ر٥٢ ×
١٦٧	وهل تعيد بعض الاجزاء اكثر من مرة ؟	نعم ١٧ ، لا ١	١٤ر٢٢ ×
٢٥٧	وان جاء الحدث مخلفا عما رسمته فهل تقتنع بصورته الجديدة ؟	نعم ٨، لا ـ احيانا ١	١٢ر٦٦ ×
٢٩٥	هل تضع فى الاعتبار مع التقدم اتساق بناء الشخصية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥ ×
٢٩٦	هل يختل أحيانا اتساق وجهة نظر الشخصية ؟	نعم ٤ ، لا ١٢	٤ +
٢٣١	هل تلاحظ ان المسرحية ككل تفرض ابعادا لم تكن ببالك ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	٦ر٢٥ +
٣٦٠	وكيف تجد هذه الجمل التى تنطق ولم تكن ببالك ؟	جيدة ١١ سيئة ١	٨ر٣٣ ×
٤٣٤	هل يأتيك اكثر من حل لمشكلة المسرحية ؟	نعم ٢٧٩ احيانا ٤	٢ر د ـ
٤٣٦	هل تقدر من البداية ان لكل فكرة تضعها وظيفة معينة ؟	نعم ١١ ، لا ١	١٠ر٥٨ ×

تابع ٤/ب

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٤٦٣	وهل تعتقد ان بعنوان المسرحية يؤدى وظيفة معينة ؟	نعم ١٣ ، لا ١	×١٠ر٢٨
٤٨١	هل تلاحظ بعـد اعادة ترتيب بعض الاجزاء ان المسـرحية صارت :	افضل ١١ اسوأ –	×١١
٤٨٧	وكيف تجد المسرحية بعـد (اعادة بعض الاحزاء) ؟	اجود ٧ اسوأ ٣ كما كانت صفر	+٨ر٦٦

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ـــ الدلالة أقل من مستوى ٠٥ر

٤/ج التفصـــيل :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٦٧	عند عرض احدى مسرحياتك هل خطر لك انه يمكن عرضها افضل ؟	نعم ١٧ ، لا —	١٧ ×
٦٩	وهل يخطر لك ان كان يمكن كتابة بعض اجزائها افضل ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨ ×
٧٦	ومسرحيات غيرك هل يخطر لك انـــه كان يمكن كتابتهـــا افضل ؟	نعم ١٨ ، لا صفر	١٨ ×
٧٧	وهل تضع ذلك فى الاعتبار وانت تكتب مسرحياتك ؟	نعم ١١ لا ٣٠	٤ر٥٧ +
٨٩	هل افادتك منافشة الفكرة الأولى للمسرحية مع الاخرين ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١٤ ×
٩٦	هل كنت تســـــتبعدها ام تستبقيها فى دائرة تفكيرك ؟	استبقيتها ١٧ استبعدها صفر	١٧ ×
٩٨	هل كنت تستمتع أم تعانى من التفكير فيها ؟	استمع ٩ ،اعانى ٣ معا ٦	٣ —
١٥٨	هل ما تكتبه بالفعل مقارنا بما تراءى لك يكون .	اسؤ٢ افضل٧مثله ٦	٢ر٨ —
١٥٩	هلتتبع اســـلوبا معينـــا فى اختيار الشخصيات ؟	نعم ١٣ ، لا ٢	٧ر١ ×
٢٦٦	وصفاتهم هلتتبع اسلوبـــا معينا لرسمها ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٩ ×
٣٨٠	أيهما : الفصحى أم العامية أقدر على التعبير ؟	الفصحى ٣العامية ٩ معا ٢	٥ر٨ +

× دالة بعد ١٠ر + بعد ٥٠ر — أقل من ٥٠و

+ دالة بعده ٠و

تـــابع ٤ / ج

رقم	السـؤال	فئات الأجابة	كا٢
٣٨١	وايهما أيسر بالنسبةللشخصايت	الفصحى ــ العامية١٢	١٢ ×
٣٨٢	هل توجد مواقف معينة تفضل فيها لهجة على اخرى ؟	نعم ١٤ لا صفر	١٤ ×
٣٨٥	هل تتبنى افكارا معينه تحاول التعبير عنها	نعم ١٧ لا صفر	١٧ ×
٣٨٦	وهل تتكرر بصورة او بأخرى فى كل مسرحياتك ؟	نعم ١٥ ـ لا ١	١٢ر٣٥ ×
٣٨٧	هل تعبر فى مجموعها عن وجهة نظر معينة ؟	نعم ١٥ ـ لا ١	١٤ر٣٥ ×
٤٥٧	هل يحدث ان يكون امامك اكثر من عنوان للمسرحية ؟	نعم ١٢ لا ٣	٧ر١ ×
٤٥٨	كيف تفضل عنوانا على اخر ؟	الدلالة على الموضوع ١٠ باسم البطل ١ جذاب ٤	٨ر٣٣+

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ــ الدلالة أقل من مستوى ٥٠ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٢٥٣	هل تنمى الحدث فى اتجاه معين أم تضع بذرته وتتركه لينمو ؟	من البداية ١٢ ينمو مع العناصر ٦	٣ ــ
٢٥٥	هل يحدث له تغير بشكل او باخر عما رسمته ؟	نعم ١٢ ،٢لا احيانا١	١٤ر×
٢٥٧	وان جاء مختلفا عما رسمته فهل تضعه بصورته الجديدة ؟	نعم٨٠لا ــ احيانا ١	١٢ر٦٦×
٢٦٤	هل تخطط للظروف التى تدخل فيها الشخصية ؟	نعم ١٧ ؛ لا ١	١٤ر٣٣×
٢٧١	هل يستدعى دخول شخصية طارئة تغيير بعض ما سبق ؟	نعم ٨٠ لا ٢	٣ر٦ ــ
٢٧٢	وهل يغير ذلك من خطتك لكتابة الاجزاء التالية ؟	نعم ٨٠ لا ٢	٣ر٦ ــ
٢٨١	هل تضع فى مسرحياتك شخصيات ممن تعرف فى الواقع ؟	نعم ١٤٠لا ٢ احيانا٢	١٦×
٢٨٤	هل تجر احدانا وحوارا مما يقع لها فى الحياة ؟	نعم ١٥ ٠ ١	١٢ر٢٥×
٢٨٧	هل يؤثر وضع ممثل فى الاعتبار فى رسم الشخصيات؟	نعم ٩ ؛ لا ١	٦ر٤+
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصية ؟	نعم ١٥ ؛ لا ١	١٢ر٢٥×
٣٠٠	وهل تتبع اسلوبا معينا لا لزام الشخصيات بهذا الخط؟	نعم ١١ لا ٦ ؛ احيانا١	٨ر٣٣+
٣١٤	هل اتبعت اسلوبا معينا فى تكوين الشخصية المحورية ؟	نعم ١٥ لا ٣	٨×

× دالة بعد مستوى ٠١ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

ــ الدلالة اقل من مستوى ٠٥ر

رقم	السـؤال	فئات الأجابة	كـا ٢
٣١٧	هل لديك طرق اخرى لرسم الشخصيات ؟	نعم ١٢ ؛ لا ٤	٤ +
٣٥٥	واذا حدث ذلك (خـروج المسرحية عن خطها) مـاذا	اجارى الجديد ٢ اطوع الجديد ٨	٣٫٦ —
٣٧٤	تفعل ؟		
	هل يحدث احيانا الا يتطابق الحوار مع المعنى ؟	نعم ٩ لا ٢ احيانا ١	٩٫٥ ×
٣٧٥	هل يتطلب ذلك منـك تدبيرا خاصا للمطابقة ؟	نعم ٩ احيانا ١ لا ٢ ،	٩٫٥٠×
٣٧١	هل كتبت المسرحية الاخـيرة كاملة اكثر من مرة ؟	نعم ١٠ ؛ لا ٥	١٫٦٦—
٤٧٥	هل تكتب مراجعاتك عـلى المسودة الاولى ام خارجها ؟	المسودة الاولى ٣ خارجها ١٠	٤٫٥٥ +
٤٧٩	هل تتطلب اعـادة الترتيب تغييرا فى بعض الفقرات ؟	نعم ٨ ؛ لا —	٨ ×

× دالة بعد مستوى ٠١٫ر + دالة بعد مستوى ٠٥٫ر

— الدلالة اقل من مستوى ٠٥٫ر

نتائج الاستخبار

٥ ــ مشهد الابداع : التأهب والحضور

٥ / ١ ــ الاستعداد العام :

رقم	السؤال	فئات الأجابة	كا٢
١	هل تتذكر اول مرة قرأت فيها نصا ادبيا ؟	نعم ١٤ ؛ لا ٤	٥ر٥٤ +
٥	هل واظبت بعد ذلك على قراءة النصوص المسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ٦	٢ ــ
٧	هل تشاهد عروض المسرح بانتظام ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨ ×
٨	هل تذكر اول مرة شاهدت فيها عرضا مسرحيا ؟	نعم ١٦ ؛ لا ٢	١٠ر١٨ ×
١٠	هل افدت من تلك النصوص والعروض المسرحية ؟	نعم ١٦ ، لا صفر	١٠ر١٨ ×
١٢	هل يوجد نوع معين من الثقافة المكتوبة تفضل قراءته ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨ ×
١٨	هل كنت تستجيب لتشجيع الآخرين للاتجاه للمسرح ؟	نعم ١١ ، لا صفر ، أحيانا ١	١٨ر٥ ×
١٩	فى بدء اهتمامك بالمسرح هل وجد كاتب معين فضلته فى القراءة ؟	نعم ١١ ؛ لا ٥	٢ر٢٥ ــ
٢٢	هل يوجد من تحرص على رأيه بعد كتابة المسرحية ؟	نعم ١٥ ؛ لا ١	١٢ر٢٠ ×
٢٤	وهل كنت تعرض محاولاتك الاولى فى كتابة المسرح على احد ؟	نعم ١٥ ؛ لا ١	١٢ر٢٥ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ــ الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

رقم	السـؤال	فئات الأجابة	كا٢
٢٥	وهل كان ضمن من تعرض عليهم من يهتم بالمسرح ؟	نعم ١٥ لا ١	١٢ر٢٥ ×
٤١	هل تعن لك افكار ذات طابع خاص عند خروجك للقارىء ؟	نعم ٥، لا ٢ احيانا١١	٧ +
٤٢	هل تلاحظ انها مختلفة عن افكارك فى الاوقات الاخرى ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٨ ×
٤٤	هل تفيد من هذه الافكار فيما تكتبه للمسرح ؟	نعم ١٠ ، لا ــ	١٠ ×
٤٥	فى صـفرك هل كنت مغرمـا بالاسـتماع الى او قـراءة الاساطير ؟	نعم ١٨ ، ــ	١٨ ×
٤٦	وهل مازال هذا شأنك حتى الآن ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩ ×
٤٧	هل كانت تظل عالقة بذهنك مدة طويلة ؟	نعم ١٤ ، لا ١	٧ر١٤ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ــ الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

رقم	السؤال	فئات الأجابة	كا٢
٨٢	هل تذكر الظروف التى بزغت منها فكرتها الاولى ؟	نعم ١٧ ، لا —	١٧ ×
٨٤	هل قدرت ان هـذه الفكرة تصلح لفكرة مسرحية حينئذ ؟	نعم ١٧ ، لا —	١٧ ×
٨٥	وهل سجلتها بشكل او باخر على الفور ؟	نعم ١٢ ، لا ٥	٣ر٥٥ —
٨٦	هل فكرت فيها بعد ذلك على انفراد ؟	نعم ١٨ ، لا —	١٨ ×
٨٧	هل ناقشتها مع احد قبل أن تبدأ كتابتها ؟	نعم ١٣لا ٤ احيانا ١	٣ر٥٥ —
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع احد اثناء الكتابة ؟	نعم ١٣ لا صفر	١٣ ×
٨٩	هل افادتك مناقشـاتها مع الاخرين ؟	نعم ١٢ ، لا ٢	٧ر١٤ ×
٩٠	هل طرأ عليهـا تغيير منـذ بزوغها ؟	نعم ١٧ ، لا —	١٧ ×
٩٢	هل كانت الفكـرة تراودك كثيرا خلال هذا الوقت ؟	نعم ١٧ ، لا —	١٧ ×
٩٤	هل كانت هناك ظروف تلاحظ ان الفكرة تلح فيها ؟	نعم ١٠ ، لا ٢	٥ر٣٣ +
٩٦	هل كنت تحاول استبعادها أم استبقاءها ؟	استبقيها ١٧ استبعدها صفر	١٧ ×
١٠٢	هل كان النشـاط الذى بذلته موجها لخدمة عملية الكتابة ؟	نعم ١١ ، لا	٨ر٣٣ ×
١٠٤	فى الفترة التى سبقت الكتابة هل كان لافكـارك عـلاقة بالمسرحية ؟	نعم ١٥ ، لا ١	١٢ر٢٥ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ــ الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
١٠٥	وهل افدت فعلا من هـــذه الأفكار ؟	نعم ١٥ ، لا ــ	١٥ ×
١٠٦	وهل كنت تســـــجل هذه الأفكار ؟	نعم ٩ لا ٥ احيانا ٤	٢ر٣٣ ــ
١٠٧	هل كنت تحاول تعميق هـــذه الأفكار ؟	نعم ١٣ ، لا ٢	٨ر٦ ×
١٢٤	هل تسْبق عملية الكتابة فترة تعد نفسك فيها ؟	نعم ١١ لا ٢ احيانا ٥	٨ر٣٣ ×
١٢٥	هل يتم ذلك بصفة منتظمة ؟	نعم ٨ لا ــ احيانا ٧	٨ر٨٥ ×
١٢٧	وهل تقوم بنشاط معين خلال هذه الفترة ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	٧ر١١ ×
١٣١	وهل تتبع اســـــلوبا معينـــا لتجاوزها ؟	نعم ٨ لا ١ احيانا ٣	٦ر٥ +
١٣٢	هل تحرص على توفير ظروف معينة خلال الجلسة ؟	نعم ١٦ ، لا ١	١٣ر٢٣ ×
٢٦٤	هل تخطط للظروف التى تدخل فيها الشخصية ؟	نعم ١٧ لا ١	١٤ر٢٢ ×
٢٧١	هل يستدعى دخولهـــا الى المسرحية تغيير بعض ما سبق كتابته ؟	نعم ٨ لا ٢	٣ر٦ ــ
٢٧٢	وهل يغير ذلك من خطتـــك لكتابة الاجزاء التالية ؟	نعم ٨ لا ٢	٣ر٦ ــ
٢٧٨	هل تحرص على رســـم كل ابعاد الشخصية قبل البدء ؟	نعم ١٤ لا ٣ احيانا ١	٦ر٣٣ +
٣٣٣	هل يحدث أن تنطق احـــدى الشخصيات حوارا لم تقصده ؟	نعم ١٤ لا ٢	٩ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ــ الدلالة أقل من مستوى ٥٠ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٣٥٦	هل تحرص على رسم لغة متميزة لكل شخصية ؟	نعم ١٦ لا صفر	١٦ ×
٣٥٧	على اى مصدر تعتمد فى رسم هذه اللغات .	الواقع ٥ طبيعة الشخصية ١٥	١٤٫٨٥ ×
٣٩٨	هل تأتيك بعض الافكار فى غير جلسات الكتابة ؟	نعم ١٣ لا ٣	٦٫٢٥ +
٤٠٣	هل تسبق الجلسة فترة تعد نفسك فيها للكتابة ؟	نعم ١٣ لا ٣	٦٫٢٥ +
٤١٤	كيف تكون مشكلة المسرحية ؟	واقع ١١ خيال٥كتب٢	٧ +
٤٦٥	هل يساعدك العنوان اذا حددته من البداية على التقدم ؟	نعم ٨ لا ٢احيانا ٢	٦ +

× دالة بعد مستوى ٠٫١ + دالة بعد مستوى ٠٫٥

ــ الدلالة اقل من مستوى ٠٫٥

٥ / ج : الاختمار والتعلق بالعمل :

رقم	السؤال	فئات الأجابة	كا٢
٨٥	هل سجلتها ـ الفكرة الاولى ـ بشكل او باخر على الفور ؟	نعم ١٣ لا ٥	٣ر٥٥ ـ
٨٦	هل فكرت فيها بعد ذلك على انفراد ؟	نعم ١٨ لا صفر	١٨ ×
٨٧	هل ناقشتها مع احد من قبل ان تبدأ كتابتها ؟	نعم ١٣ لا ٥	٣ر٥٥ ـ
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع احد اثناء الكتابة ؟	نعم ١٣ لا ٤ احيانا ١	١٣ ×
٩٠	هل طرأ عليها تغيير منذ بزوغها ؟	نعم ١٧ لا صفر	١٧ ×
٩٣	هل كانت الفكرة تراودك كثيرا خلال هذا الوقت ؟	نعم ١٧ لا صفر	١٧ ×
٩٤	هل كانت هناك ظروف معينة تلح الفكرة فيها عليك ؟	نعم ١٠ لا ٢	٣٣ر٥ +
٩٦	هل كنت تستبعد أم تستبقى الفكرة ؟	استبقيها ١٧ استبعدها ـ	١٧ ×
١٠٢	هل كان هذا النشاط الذى قمت به موجها لخدمة المسرحية؟	نعم ١١ لا ١	٨ر٢٣ ×
١٠٤	قبيل كتابة المسرحية هل كان لافكارك الخاصة علاقة بها ؟	نعم ١٥ لا ١	١٢ر٢٥ ×
١٠٥	وهل افدت فعلا من هذه الافكار ؟	نعم ١٥ لا صفر	١٥ ×
١٧٢	فى فترات الفراغ بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ لا صفر	١٦ ×
١٧٣	على اى نحو يكون هذا الانشغال ؟	قراءة ما كتب٧ تفكير فى المسرحية ١٦ قراءات١	١٤ر٢٥ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ـ الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

تـــابع ٥ / ج

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كـــا ٢
٢٨١	وهل تأتيك خلال ذلك افكار تناسب المسرحية ؟	نعم ٣ لا صفر احيانا	١٩ر٦ ×
١٨٠	اذا اخذت راحة من الكتابة هل ما تكتبه مقارنا بما كتب يكون :	اجود ٦ اسوا ٥ كالسابقة ٤	٥ر٦ —
١٩٧	هل توجد ظروف يزداد ذهنك انشغالا فيها بامور معينة ؟	نعم ١١ لا ١	٨ر٣٣ ×
٢١٤	هل يحدث ذلك بصفة متكررة ؟	نعم ١١ لا ١	٨ر٣٣ ×
٢١٩	وكفائتك فى كتابة المسرحية حينئذ هل تزيد ام تقل ؟	تزيد ١١ تقل ٣ كما هى ١	١١ر٢ ×
٢٢٠	ودرجة انهماكك الذهنى اثناء جلسة الكتابة هل ؟	تزيد ١٠ تقل ٣ كما هى ١	٨ر٤ +

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

٥ / د التفاعل بين المبدع وعناصر العمل :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
٢٢٠	درجة انهماكك الذهنى اثناء الجلسة هل يزيد ام يقل ؟	يزيد ١٠ يقل ٣ كما وهو ١	+ ٨ر٤
٢٧٣	هل ترسم التفاعل بين الشخصيات مسبقا او يتم اثناء الكتابة ؟	مسبقا ٧ التقدم ٨ معا ٣	— ٢ر٣٣
٢٧٤	هل تدير التفاعل بين الشخصيات ام تتفرج عليه اثناء الكتابة ؟	اديره ٢ اتفرج ٢ معا ٤	× ٩
٢٧٥	هل تسيطر على توجيه نمو الشخصيات ام يتم تلقائيا ؟	اسيطر ٦ تلقائيا ٣ معا ٩	— ٣
٢٨٠	الى اى احد تلتزم بما ترسم من البداية ؟	كليا ٤ جزئيا ٢ الالتزام ٢	× ٩ر٦٦
٣٠٥	هل يحدث ان تتصارع شخصيتان باكثر مما قدرت ؟	نعم ٥ لا ١١	— ٢ر٢٥
٣٠٧	هل تنتصر لشخصية على اخرى ؟	نعم ١٣ لا ١	× ١٠ر٢٨
٣٣٦	هل تلاحظ وانت تكتب شبها بين مشاعرك ومشاعر الشخصية ؟	نعم ١١ ، لا ٣	× ١١ر٢
٣٢١	هل خط المسرحية ككل بعرض ابعاد للشخصية لم تكن ببالك عند البدء ؟	نعم ١٢ ، لا ٣	+ ٦ر١٥
٣٣٧	هل تنتقل مشاعرك الخاصة الى الشخصيات ؟	نعم ٢ لا ٥ احيانا ١١	+ ٧

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

تـــابع ٥ / د

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كـــا ٢
٣٥٨	هل تتسرب لغتك الخاصة الى الشخصيات ؟	نعم ٤ ، لا ٢ احيانا ٨	٩ر٣٣ ×
٣٦٠	وكيف تجد هذه الجمل (التى تنطق ولم يكن مقدرا لهـــا المجيء) ؟	جيدة ١١ سيئة ١	٨ر٣٣ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر

٥ / هـ الربط بين العناصر القريبة والبعيدة :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
١٧٧ط	وهل تجد مكانا للشخصيات الواقعية عندما تجلس للكتابة ؟	نعم ١٣ ، لا ١ احيانا ١	١٩ر٢ ×
١٧٨	وهل تسجلها بالفعل فى المسرحية	نعم ١٠ ، لا صفر احيانا ٨	٩ر٣٣ ×
٢٧٠	وهل يحدث أن تكتشف للشخصية (المقتحمة) اهمية خاصة ؟	نعم ٩ ، لا ١	٦ر٤ +
٢٧١	هل يستدعى دخول هذه الشخصية تغيير بعض ما كتب ؟	نعم ٨ ، لا ٢	٣ر٦ —
٢٧٢	وهل يغير ذلك من خطتك لكتابة الاجزاء التالية ؟	نعم ٨ ، لا ٢	٣ر٦ —
٢٨٣	هل تساعد الشخصيات الواقعية على الكتابة ام تعوقها ؟	تساعد ١٣ تعوق — عادية ٥	١٤ر٣٣ ×
٢٨٤	هل تجر مثل هذه الشخصيات حوارا مما يقع لها فى الحياة ؟	نعم ١٣ ، لا ١	١٠ر٢٧ ×
٢٩٥	هل تضع فى اعتبارك خلال التقدم اتساق بناء الشخصية ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٩ ×
٣١٣	هل اثرت هذه الشخصية (المحورية) اكثر فى المسرحية ؟	نعم ١٤ لا ٢	٩ ×
٣١٤	هل اتبعت اسلوبا خاصا فى تكوين ملامحها وابعادها ؟	نعم ١٥ ، لا ٣	٨ ×
٣١٥	ما هو هذا الاسلوب ؟	قراءة ٢ نموذج واقعى ٥ مزيج من الخيال والواقع ١١	٧ +
٣١٦	هل تتبع نفس هذا الأسلوب فى معظم مسرحياتك ؟	نعم ٨ لا ١ احيانا ٥	٦ر٣٣ +

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٣٣٤	هل توافق الشخصية على ما قالته ولم يكن ببالك ؟	نعم ١١ ، لا ٢	٦ر٣٣ +
٣٣٥	هل يجيء ذلك فى صالح المسرحية ؟	نعم ١٢ ، لا ١	٩ر٢٧ ×
٣٣٦	وانت تكتب هل تلاحظ شبها بين مشاعر الشخصيات ومشاعرك ؟	نعم ١١ ، لا ٣ احيانا ١	١١ر٢ ×
٣٣٧	هل تنتقل مشاعرك الخاصة الى الشخصيات ؟	نعم ٢ ، لا ٥ أحيانا ١١	٧ +
٣٣٨	وهل تنتقل مشاعر الشخصيات الى مشاعرك انت ؟	نعم ٨ لا ٣	٢ر٨ —
٣٥٣	هل تستدعى بعض المعانى معانى أخرى ؟	نعم ١٤ ، لا ٢	٩ ×
٣٥٤	هل يتسبب ذلك فى خروج المسرحية عن خطبا المرسوم ؟	نعم ٢ ، لا ١٢	٧ر١٣ ×
٣٥٧	على أى مصدر تعتمد فى رسم لغات الشخصيات	الواقع ٥ قراءة ١ منطق الشخصية ١٥	١٤ر٨٥ ×
٣٥٨	هل تتسرب لغتك الخاصة الى لغات الشخصيات ؟	نعم ٤ لا ٢ احيانا ١٢	٩ر٣٣ ×
٣٥٩	هل تنطق احدى الشخصيات جملة لم تخطر ببالك من قبل ؟	نعم ١٣ لا ٣	٦ر٢٥ +
٣٦٠	وكيف تجد هذه الجملة ؟	جيدة ١١ سيئة ١	٨ر٣٣ ×
٣٦١	وهل تبقى هذه الجمل فى الحوار ؟	نعم ١٠ لاصفر أحيانا ٢	
٣٦٤	ما مصدر اللوازم اللغوية التى ترد فى مسرحياتك ؟	مصادر ثقافية ٢ لغة الناس ١٠	٥ر٣٣ +

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

تـــابع ٥ / هـ :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٣٦٦	كيف ترد عبارات الحـــوار الى سن القلم ؟	تدفق مستمر ٥ متقطع ١ بجهد ١٣ ، لا ٢	٧ +
٣٧١	هل هناك ظروف تساعد على كتابة الحوار واخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ لا ٣	٦ر٢٥ +
٣٧٥	هل يتطلب ذلك (عدم تطابق الحوار والمعنى) تدبيرا خاصا للمطابقة ؟	نعم ٩ ، لا ٢ ، احيانا ١	٩ر٥ ×
٣٧٦	ما هو ؟	تطـويع الحـــوار ٩حذف ١	٦ر٣١ ×
٣٨٨	هل تأتيـــك بعض افكـــار المسرحية فى غير جلســـات الكتابة ؟	نعم ١٥ ، لا صفر	١٥ ×
٤٢٦	هل تساهم عناصر اخرى فى المسرحية للوصول للحل ؟	نعم ١١ لا —	١١ ×
٤٢٧	ايهما يساهم بشكل مؤثر ؟	حوار ٣ شخصيات١١	٤ر٥٥ +

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

٥/ و ــ تحدى العقبات :
جدول ٥ / و

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
١٢٩	هل توجد صعوبات تتعرض لها قبل الجلسات أو فى بدايتها؟	نعم ١١ ، ٦ ، احيانا ١	+ ٨ر٣٣
١٣١	وهل تتبع اسلوبا معينا لتجاوزها ؟	نعم ٨ ، لا ١	× ٦ر٥
١٣٨	هل توجد امور تعوقك عن البدء فى الكتابة ؟	نعم ١٦ ، لا ٢	× ١٠ر٨٨
١٤٦	أى الجلسات يكون أصعب ؟	الأولى ١٤ الوسطى الاخيرة ٣	× ١٢ر٣٣
١٤٨	أى مراحل الجلسة يكون أصعب ؟	اولها ١٣ اوسطها ٢ اخرها ٣	× ١٦ر٣٣
١٦٠	هل تكون فى بعض المواضيع منطلقا وبعضها أقل انطلاقا ؟	نعم ١٨ ، لا ــ	× ١٨
١٦٢	هل توجد مشاعر معينة تنتابك خلال فترات العجز ؟	نعم ١٣ ، لا ١	× ١٠ر٢٩
٢٠٥	هل تبذل مجهودا للتخلص من القلق ؟	نعم ١٤ ، لا ٣	× ٨
٢٢١	عبر مراحل الكتابة ؟ هل تمر بحالات من الغموض الفكرى ؟	نعم ١٠ ، لا ٤ احيانا ١	× ٨ر٤
٢٢٧	هل تحاول بأسلوب أو بآخر التخلص من هذا الغموض ؟	نعم ١١ ، لا ــ	× ١١
٣٧١	هل هناك ظروف تساعد على كتابة الحوار واخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ ، لا ٣	+ ٦ر٢٥
٣٧٥	هل يتطلب منك (عدم التطابق بين الحوار والمعنى) تدبيرا للمطابقة ؟	نعم ٩ لا ٢ ، احيانا ١	× ٩ر٥

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

ــ الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

٥ / ز : المطابقة بين الفكرة والالفاظ (المعنى والصيغة) :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٢٧٤	هل يحدث احيانا الا يتطابق الحوار مع المعنى ؟	نعم ٩ ، لا ٢ احيانا ١	٤ر٥ —
٣٧٥	هل يتطلب ذلك منك تدبيرا للمطابقة ؟	نعم ٩ لا ٢ ، احيانا ١	٩ر٥ ×
٣٧٦	ما هو هذا التدبير ؟	تطويع الحوار الحذف ١	٤٤ر٥ +
٣٨٠	وايهما الفصحى أم العامية اقدر على التعبير ؟	الفصحى ٣ العامية ٩ معا ٢	٨ر٥ —
٣٨١	وايهما ايسر بالنسبة للشخصيات ؟	الفصحى — العامية ١٢	١٢ ×
٣٨٢	هل توجد مواقف معينة تفضل فيها لهجة على اخرى ؟	نعم ١٤ ، لا صفر	١٤ ×
٣٩٥	مع تقدم الكتابة هل تشعر	نعم صفر لا ١٥	١٥ ×
٤٦٢	بتناقض الفكرة الاساسية ؟ هل تحرص على ان يجيء العنوان مطابقا فى معناه للنص أم تختاره رمزيا ؟	مطابق للمعنى ١٣ رمزى ١	١٠ر٢٨ ×
٤٦٣	هل تعتقد أن عنوان المسرحية يؤدى وظيفة معينة ؟	نعم ١٣ لا ١	١٠ر٢٨ ×
٤٦٥	هل يساعدك اذا حددته من البداية على التقدم ؟	نعم ٨ لا ٢ احيانا ٤	٦ +

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

٥/ح ــ الانطلاق والتجويد :

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
١٥٢	فى اى مراحل الجلسة الواحدة تجيد الكتابة ؟	الاولى صفر الوسطى ١٢ الاخيرة ٦	١١ ×
١٥٤	فى اى جلسات المسرحية تجيد ؟	اولها ٢ اوسطها ٨ اخرها ٨	٤ +
١٩٢	هل المواضع التى تنطلق فيها تجىء أجود أم أسوأ ؟	اجود ١٥ اسوأ صفر مثلها ١	١٦ر٣٣ ×
١٩٨	هل تعتقد أن القلق لدى الكاتب يؤثر على التجويد ؟	نعم ١٤ لا ٢	٩ ×
١٩٩	كيف ؟	انطلاق ٢ جودة ٩ رداءة ٤ جذب ١	٩ر٥ +
٢١٩	وكفاءتك فى كتابة المسرحية أثناء لحظات الانهماك هل تزيد أم تقل ؟	تزيد ١١ تقل ٣ كما هى ١	١١ر٢ ×
٢٢٥	وهل يكون تأثير الغموض فى اتجاه افضل ؟	نعم ٨ لا ٢	٣ر٦ —
٢٨٣	هل تساعدك الشخصيات الواقعية أم تعوقك ؟	تساعد ١٢ تعوق صفر عادية ٥	١٤ر٢٢ ×
٢٨٥	وان حدث هذا وجرت واقعها معها فكيف تؤثر ؟	جودة ١٣ رداءة صفر عادية ٣	٨ر٣٣ +
٢٨٨	فى اى اتجاه يؤثر وضعك ممثلا فى الاعتبار ؟	اجادة ٧ رداءة صفر ملاءمة ١	٤ر٥ —
٣٠٩	هل ميلكلشخصية معينة، يجعلك تجيد رسمها ؟	نعم ١١ لا ٣	٤ر٥٧ +
٣٢٣	هل تشعر بقيود على حركة الشخصيات مع التقدم ؟	نعم ١٢ لا ٤	٤ +
٣٥٢	هل تستثير الفاظ معينة الفاظا اخرى ؟	نعم ١٣ لا ٣	٤ر٥٧ +
٣٥٣	هل تستدعى بعض المعانى معانى اخرى ؟	نعم ٨ ، لا —	٨ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٠٥ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا٢
٣٥٤	وهل يتسبب ذلك فى خروج المسرحية عن خطها ؟	نعم ٢ لا ١٢	٧ر١٤ ×
٣٥٩	هل يحدث أن تنطق شخصية جملة لم تخطر ببالك ؟	نعم ١٣ لا ٣	٦ر٢٥ +
٣٦٠	وكيف تجد هذه الجملة ؟	جيدة ١١ سيئة ١	٨ر٣٣ ×
٣٦٦	كيف ترد العبارات الى سن القلم ؟	بتدفق مستمر ٥ متقطع ١١ بجهد ٢	٧ +
٣٧١	هل هناك ظروف تساعدعلى كتابة الحوار واخرى تعوقه ؟	نعم ١٣ لا ٣	٦ر٢٥ +

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٥١	هل توجد مواقف معينة تنشط فيها افكارك ؟	نعم ١٩ لا ١ احيانا ١	٢٥ ×
٥٣	هل تتعمد استثارة افكار معينة فى هذه المواقف ؟	نعم ١٤ ، لا ٤	٥ر٥٥ +
٥٤	هل تلاحظ ان هذه الافكار تلح عليك بعد ورودها ؟	نعم ١٤ ، لا —	١٤ ×
٥٥	وهل تطرأ الى ذهنك فى جلسات الكتابة ؟	نعم ١٤ لا ١ احيانا ٢	٢٠ر٣٣ ×
٥٦	وهل يتسلل شيء منها الى ما تكتب للمسرح ؟	نعم ١٧ ، لا —	١٧ ×
٧٢	وهل تضع فى الاعتبار عند كتابة المسرحيات التالية ما ابرزه عرض المسرحية ؟	نعم ١٨ ، لا —	١٨ ×
٨٦	هل فكرت فى فكرة المسرحية بعد مجيئها على انفراد ؟	نعم ١٨ لا —	١٨ ×
٨٧	هل ناقشتها مع احد من قبل ان تبدأ كتابتها ؟	نعم ١٣ ، لا ٥	٣ر٥٥ —
٨٨	وهل كنت تناقش جزئياتها مع أحد أثناء الكتابة ؟	نعم ١٣ ،لا ٤ احيانا١	١٢ ×
٩٦	هل كنت تحاول استبعاد الفكرة ام استبقاءها ؟	استبعدها — ستبقيها ١٧	١٧ ×
٩٨	هل كنت تستمتع بالتفكير فى الفكرة حينئذ ام كنت تعانى ؟	استمتع ٩ اعانى ٣	٣ —
١٠١	هل حرصت على القيام بنشاط معين قبل بدء الكتابة ؟	نعم ١٢ لا ٦	٣ —
١٠٢	هل كان هذا النشاط موجها لخدمة عملية الكتابة ؟	نعم ١١ لا ١	٨ر٥ ×

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من مستوى ٥٠ر

تـــابع ٦ / ١ :

رقم	السـؤال	فئات الاجابة	كـا ٢
١٢٤	هل تسبق عملية الكتابـــة مباشرة فترة استعداد ؟	نعم ١١ لا ١	٨ر٥ ×
١٢٥	هل يتم ذلك بصفة منتظمة ؟	نعم ٦ لا صفر احيانا ٧	٦ر٨٥ +
١٢٧	وهل تقوم بنشاط معين خلال هذه الفترة ؟	نعم ١٤ لا ٣	٧ر١١ ×
١٢٩	هل توجد صعوبات تتعرض لها فى بداية او قبل الجلسات؟	نعم ١١ لا ٦ ، أحيانا ٣	٨ر٣٣ +
١٣١	وهل تتبع أســـلوبا معينا لتجاوزها ؟	نعم ٨ لا ١ أحيانا ٣	٦ر٥ +
١٣٣	هل تحرص على توفير ظروف معينة خلال الجلسة ؟	نعم ١٦ لا ١	١٣ر٢٢ +
١٦٥	هل تقـــدم وتؤخـــر فى بعض الاجزاء التى تكتبها ؟	نعم ١٣ لا ٥	٣ر٥٥ —
١٧٢	فى الفترات بين الجلسات هل تظل منشغلا بالمسرحية ؟	نعم ١٦ لا صفر	١٦ ×
٢٠٥	هل تبذل مجهودا للتخلص من حالات القلق ؟	نعم ١٥ لا ٣	٨ ×
٢٢٧	هل تحـــاول التخلص مـــن الغموض خلال الكتابة ؟	نعم ١١ ، لا —	١٩ ×
٢٥٩	هل تتبع اســـلوبا معينـــا فى اختيار الشخصيات ؟	نعم ١٢ لا ١	٧ر١ ×
٢٦٢	وصـــفاتهم ... هل تتبـــع اسلوبا معينا لرسمها ؟	نعم ١٢ لا صفر	١٠ر٢٨ ×
٢٦٤	هل تخطط للظـــروف التى تدخل فيها الشخصية ؟	نعم ١٧ لا ١	١٤ر٢٢ ×
٢٧٢	وهل يغير ذلك من خطتـــك لكتابة الاجزاء التالية ؟	نعم ٨ لا ٢	٣ر٦ —

× دالة بعد مستوى ١٠ر + دالة بعد مستوى ٥٠ر

— الدلالة اقل من ٥٠و

رقم	السؤال	فئات الاجابة	كا ٢
٢٧٤	هل تـــدير التفـــــاعل بين الشخصيات ام تتفرج عليه ؟	اديره ١٢ معا ٤ أتفرج ٤	٩ ×
٢٧٦	هل يكون امامك اكثر مـــن طريق لتنمية الشخصيات ؟	نعم ١٤ ، لا ١	٧ر٨ ×
٣٠٧	هل يحدث ان تتصـــــارع شخصيتان بأكثر مـمـــا قدرت ؟	نعم ١٢ ، لا ١	١٠ر٢٨ ×
٣٢٤	ان وجدت قيود على حركة الشخصيات فهل لديك طريقة لتحريرها ؟	نعم ٩ لا —	٩ ×
٣٥٦	هل تحرص على رسم لغـــة متميزة لكل شخصية ؟	نعم ١٦ ، لا —	١٦ ×
٣٧٥	وهل يتطلب عدم تطـــابق الحوار مع المعنى تدبيرا ما ؟	نعم ٨ ٠ لا ٢ أحيانا١	٩ر٥ ×
٣٧٦	ما هو هذا التدبير ان وجد ؟	تطويع الحوار ٩حذف١	٦ر٣٣ +
٤٧٠	هل كتبت اجزاء (من مسرحيتك الأخيرة) اكثر من مرة ؟	نعم ١١ ، لا ١	١١ ×
٤٧٩	هل تتطلب اعـــادة التـــرتيب تغييرا فى بعض الفقـــــرات الأخرى ؟	نعم ٨ ، لا —	٨ ×
٤٨٦	وهل تعيد كتابة بعض الاجزاء ونقا لراى الآخرين ؟	نعم ٧ لا ٢ أحيانا ٣	٣ر٥ —

فهرست الاشكال والجداول

أولا : الأشكال — **صفحة**

- نموذج جيليفورد لحل المشكلات ٢٠
- نموذج الأساس النفسى الفعال ٢٢٣

ثانيا : جداول العينة والتقنين

- جدول رقم ١ : وصف مجموعة الكتاب المصريين ١٦٦
- جدول رقم ٢ : نسب الاتفاق على أسئلة التناقض والاتساق ١٨٥

ثالثا جداول نتائج الاستخبار : ٣٧٧

(١) جدول الأساس النفسى الفعال ٣٧٩

(٢) جداول الأبعاد المعرفية لعملية الابداع ٣٨٥

- ٢/أ الاستراتيجية العامة للكاتب ٣٨٥
- ٢/ب اليقظة والتنبه ٣٨٧
- ٢/جـ التخطيط ٣٨٩
- ٢/د الادراك ٣٩١
- ٢/هـ التذكر ٣٩٢
- ٢/و التداعى ٣٩٣
- ٢/ز التخيل ٣٩٥
- ٢/ح التصور والفهم والاستدلال ٣٩٦
- ٢/ط البداهة والاشراق ٤٠٠
- **٢/ى القدرات الابداعية :** ٤٠٣
- ٢/ى/١ الأصالة ٤٠٣
- ٢/ى/٢ المرونة ٣٠٦
- ٣/ى/٣ الطلاقة ٤٠٩

- ٤/ى/٢ استشفاف المشكلات ٤١١
- ٥/ى/٢ مواصلة الاتجاه . ٤١٤

(٣) جداول الأبعاد المزاجية والاجتماعية لعملية الابداع ٤٢٠

- ٣/أ الدوافع والمقومات والاشباع ٤٢٠
- ٣/ب التوتر والقلق ٤٢٢
- ٣/ج تحمل الغموض واتخاذ القرار ٤٢٣
- ٣/د التأهب والحمو والاندماج ٤٢٣
- ٣/هـ المثابرة وتحمل التعب ٤٢٨
- ٣/و الآخر وعلاقته بتقدم عمليه الابداع ٤٣٠
- ٣/ز المجاراة والريادة ٤٣٢

(٤) جداول البعد الجمالى لعملية الابداع ٤٣٣

- ٤/أ السلوك الاستكشافى ٤٣٣
- ٤/ب التقييم الفنى ٤٣٦
- ٤/جـ التفضيل ٤٣٩
- ٤/د التشكيل والتنسيق ٤٤١

(٥) جداول مشهد الابداع : التأهب والحضور ٤٤٣

- ٥/أ الاستعداد العام ٤٤٣
- ٥/ب التحضير والتهيؤ لكتابة مسرحية ٤٤٥
- ٥/جـ الأختمار والتعلق بالعمل ٤٤٨
- ٥/د التفاعل بين المبدع وعناصر العمل ٤٥٠
- ٥/هـ الربط بين العناصر القريبة والبعيدة ٤٥٢
- ٥/و تحدى العقبات ٤٥٥
- ٥/ز المطابقة بين الفكرة والألفاظ ٤٥٦
- ٥/ح الانطلاق والتجويد ٤٥٧

(٦) الجهد الابداعى ٤٥٩

- ٦/أ الجهد الابداعى ٤٥٩

فهرست الموضوعات

الصفحه

تقديم بقلم الدكتور مصطفى سويف	٣
مقدمة بقلم المؤلف	٥
الباب الأول : الأداء الابداعى فى سياق وحدة السلوك	١١
ـ تمهيد فى وحدة السلوك وتكامله	١٣
ـ **الفصل الأول :** عملية الابداع فى اطار معرفى	١٠
● مقدمة	١٩
● اطار جيلفورد لبناء العقل البشرى	٢٣
● الادراك	٢٧
● الادراك والانتباه	٢٨
● مستويات الادراك	٣٠
● الادراك والقابلية للايحاء	٣١
● التذكر والنشاط المعرفى	٣٤
● المعرفة والذاكرة	٣٤
● التذكر والفعل	٣٥
● عملية الابداع بين الاختمار والتذكر	٣٧
● التخيل والاطار المعرفى للسلوك الابداعى	٣٩
● تنمية القدرة على التخيل	٤٢
● السلوك الابداعى بين الفهم والاستبصار والبداهة	٤٤
● الخلاصة	٥٠
ـ **الفصل الثانى :** الابداع فى سياق وجدانى	٥١
● السلوك الابداعى بين الشخصية والقيم الخاصة	٥٢
● عملية الابداع بين الدوافع والاستثارة	٥٧
● عملية الابداع وتحمل الغموض والتوتر النفسى	٦٢

- عملية الابداع وكفاءة الأداء فى ظل ظروف الانعصاب ٦٥

ـ **الفصل الثالث :** عملية الابداع فى مجال جمالى ٧٣

- الخبرة الجمالية ٧٧
- التكوين والتشكيل ٨٢
- أسبقية الكل على الأجزاء فى عملية الابداع ٨٤
- الاختيار والتفضيل ٨٨
- الابداع والتذوق ٩٢
- السلوك التعبيرى والسلوك الهادف فى عملية الابداع ٩٤

ـ **الفصل الرابع :** عملية الابداع فى اطار اجتماعى ٩٩

- مقدمة ٩٩
- الاطار المرجعى الاجتماعى ١٠٢
- القدوة والتنشئة الاجتماعية ١٠٤
- اللغة وتنظيم السلوك الاجتماعى ١٠٧
- خاتمة ١٠٨

ـ **الفصل الخامس :** عملية الابداع وفن كتابة المسرحية ١١١

- مقدمة عن طبيعة المسرحية ١١١
- بين الشعر والرواية والمسرحية ١١٤
- الأهمية النسبية لعناصر المسرحية المكتوبة ١١٩

الباب الثانى : مشكلة الدراسة والمنهج ١٢٧

ـ تمهيد للباب الثانى ١٢٩

ـ **الفصل السادس :** مشكلة الدراسة الحالية ١٣١

- مقدمة : الدراسة الحالية بين دراسات الابداع ١٣١
- الدراسات التأملية : مارى هنل ، ميلاد وموت الأفكار ١٣٣
- الدراسات التجزيئية : روى شتات ، التماثلات والاختمار ١٣٨
- الدراسات الشمولية : سويف : الابداع فى الشعر ١٤١
  حنورة : الابداع فى الرواية ١٤٣
- فرض الأساس النفسى الفعال ١٥١

- **الفصل السابع : العينة** ١٥٥
  - مقدمة فى مشكلات العينة ١٥٥
  - الاتصال بالكتاب المصريين ١٦٣
  - مجموعة الكتاب الأجانب ١٦٨
- **الفصل الثامن : أدوات الدراسة** ١٧١
  - مقدمة ١٧١
  - أدوات الدراسة الحالية ١٧٧
- **الاستخبار** ١٨٠
  - تكوين الاستخبار ١٨٠
  - وصف الاستخبار ١٨٢
  - تقنين الاستخبار ١٨٣
  - ثبات الاستخبار ١٨٥
  - صدق الاستخبار ١٨٩
  - تطبيق الاستخبار ١٩٥
- **الاستبار** ١٩٦
  - تقنين الاستبار ١٩٧
  - استخدام الاستبار فى الدراسة ١٩٨
- **تحليل المضمون** ٢٠١
  - تعريفه وحدوده ٢٠١
  - فئات التحليل ومنهج اعدادها ٢٠٢
  - اداة التحليل ٢٠٤
  - مادة التحيل ٢٠٥
- **تحليل المسودات** ٢٠٧
  - عناصر التحليل ٢١٠
  - أداة التحليل ٢١١
  - مادة التحليل واستغلالها ٢١٣

- خاتمة ٢١٥

الباب الثالث : النتائج وتفسيرها ٢١٧

ـ تمهيـد ٢١٩

الفصل التاسع : عرض النتائج : أولا : الاستخبار ٢٢٥

الأساس النفسى الفعال كمفهوم ٢٢٥

(١) الأساس النفسى الفعال كمحور لعملية الابداع ٢٢٧

(٢) الأبعاد المعرفية لعملية الابداع ٢٣٥

- الاستراتيجية العامة للكاتب ٢٣٧
- اليقظة والتنبه ٢٣٨
- التخطيط ٢٣٩
- الادراك ٢٤١
- التذكر والتداعى ٢٤٢
- التخيـل ٢٤٦
- التصور والفهم والاستدلال ٢٤٧
- البداهة والاشراق ٢٤٩
- القدرات الابداعية ٢٥٠
- الأصالة ٢٥٢
- المرونة ٢٥٣
- الطلاقة ٢٥٤
- استشفاف المشكلات ٢٥٦
- مواصلة الاتجاه ٢٥٧

(٣) : الجانب المزاجى لعملية الابداع ٢٦٠

- الدوافع والمعوقات والاشباع ٢٦١
- التوتر والقلق ٢٦٣
- تحمل الغموض واتخاذ القرار ٢٦٤

- التأهب والحمو والاندماج ٢٦٦
- المثابرة وتحمل التعب ٢٦٨

(٤) الجانب الاجتماعى لعملية الابداع ٢٦٩

- الآخر وعلاقته بتقدم عملية الابداع ٢٦٩
- المجاراة والريادة ٢٧٠

(٥) الأبعاد الجمالية لعملية الابداع ٢٧٣

- السلوك الاستكشافى ٢٧٤
- التقييم الفنى ٢٧٥
- التفضيل ٢٧٨
- التشكيل والتنسيق ٢٧٩

(٦) مشهد الابداع : التأهب والحمو والاندماج ٢٨١

- مقدمة ٢٨١
- الاستعداد العام ٢٨٣
- التحضير والتهيؤ لكتابة المسرحية ٢٨٤
- الإختمار والتعلق بالعمل ٢٨٥
- التفاعل بين المبدع وعناصر المشهد ٢٨٦
- الربط بين العناصر القريبة والبعيدة ٢٨٨
- تحدى العقبات ٢٨٩
- المطابقة بين الفكرة والألفاظ ٢٩١
- الانطلاق والتجويد ٢٩٢
- الجهد الابداعى ٢٩٣

الفصل العاشر : عرض النتائج : ثانيا : الاستبار وتحليل المضمون ٢٩٧

- مقدمة ٢٩٧
- الأساس النفسى الفعال ٢٨٩
- الاطار المعرفى لدى كتاب المسرحية ٣٠٠

- السياق المزاجى والاجتماعى لعملية الابداع فى المسرحية ٣٠٣
- الغموض والوضوح فى مجال الكاتب ٣٠٣
- الدافع والحاح العمل ٣٠٤
- مواصلة الاتجاه ٣٠٤
- التفاعل مع الأخرين ٣٠٥
- التفاعل بين الذات والعمل ٣٠٦
- المجال الجمالى للمبدع فى عملية الابداع ٣٠٧
- مشهد الابداع ٣١٠

الفصل الحادى عشر : عرض النتائج : ثالثا : تحليل المسودات ٣١٥

- مقدمة ٣١٥
- البداية ٣١٦
- الفكرة ومواصلة الاتجاه ٣١٧
- الجانب المزاجى فى العملية ٣٢١
- التشكيل والتنسيق والاستكشاف ٣٢٢

ـ خاتمة وتعقيب على النتائج ٣٢٤

ـ الفصل الثانى عشر : مناقشة وتعليق ٣٢٧

- مقدمة ٣٢٧
- عملية الابداع مشروطة ٣٢٩
- الأساس النفسى الفعال لعملية الابداع فى المسرجية ٣٣١
- البداهه والابداع ٣٣٣
- الوثبه والتوتر ومواصلة الاتجاه ٣٣٤
- مراحل عملية الابداع ٣٣٦
- عملية الابداع بين العقل والمغامرة ٣٣٧
- أسبقية الكل على الأجزاء ٣٣٩
- الحوار وعملية الابداع فى كتابة المسرحية ٣٤١
- عملية الابداع والجمال الفنى فى كتابة المسرحية ٣٤٢

الفصل الرابع عشر : خاتمة ٣٥٣

الفصل الثالث عشر : الخصائص النوعية للابداع الفنى فى المسرحية ٣٤٥

- الجوانب التطبيقية للدراسة ٣٥٤
- الجانب التربوى ٣٥٤
- التنشئه الاجتماعية ٣٥٥
- الجانب الاكلينكى ٣٥٥

ـ المراجع العربية ٣٥٦

ـ المراجع الافرنجية ٣٦١

ـ ملحق نتائج الاستخبار (أنظر فهرس الجداول ص٤٦٢ ٣٧٧

فهرست الجداول ٤٦٣

***

تصويب :

اعتبارا من صفحة ٢٢٧ وحتى نهاية الفصل التاسع حـــدث بعض التداخل في تدسنيه دلالات كا٢ ويمكن للقارىء المهتم الرجوع الى الدلالات كما وردت في الجداول الكاملة والتى وردت اعتبارا من صفحة ٣٧٩ .

رقم الإيداع	١٩٩٠ / ٧٧٤٧
الترقيم الدولى	I.S.B.N-977-o2- 3089-8

جولدن ستار للطباعة