أدبيات
نبع الآداب والثقافة المعاصرة

Looloo
www.dvd4arab.com



شخصية سبعة

يوسف ميخائيل أسعد

المقدمـــة

تتباين الشخصيات السوية من شخصية إلى أخرى من حيث مدى ما استطاعت كل منها استثماره من مواهب خاصة واستعدادات مفطورة وموروثة بها وراثة مباشرة عن الوالدين أو وراثة غير مباشرة عن أسلاف قريبين أو بعيدين .

بيد أن المؤثرات البيئية وبضمنها المؤثرات التربوية المقصودة وغير المقصودة تلعب دورًا أساسيًا فى استنهاض المواهب والاستعدادات الموروثة . على أن تلك المؤثرات الصادرة إلى الشخصية من خارج نطاقها لا تظل كما هى ، بل تدخل فى إطار عمليات تفاعلية مع المواهب والاستعدادات الموروثة بحيث يتأتى عن تلك التفاعلات مركبات خبرية ذات قوام إبداعى فريد . والواقع أن الشخصيات المبدعة تتباين من شخصية لأخرى بإزاء ما يتم فى داخلها من تفاعلات خبرية سواء من حيث الكم أم من حيث الكيف أم من حيث الكم والكيف جميعًا .

ولقد نقول إن جميع الناس الأسوياء يتمتعون بمقادير متباينة من المواهب الإبداعية . فالبعض منهم لا يكادون يبدعون شيئًا ، وذلك لأن ما يتم لديهم من تفاعلات خبرية بين المؤثرات البيئية والمواهب والاستعدادات الموروثة قليل لا ينكر ، بينما تتزايد درجة وشدة واستمرارية تلك التفاعلات لدى الشخصيات السوية الأخرى ولكن بدرجات متفاوتة . فنجد على قمة هؤلاء من يشار إليهم بالبنان بفضل ما قدموه من إبداعات مدهشة .

والمبدعون يتباينون أيضًا بإزاء المجالات التى تتبدى فيها إبداعاتهم . وليس من بين المبدعين مبدع يستطيع أن يبدع فى

جميع المجالات الحضارية الكثيرة والمتباينة . وحتى بالنسبة للمجال الواحد فإنه قد انشعب ومستمر فى الإنشعاب إلى مجالات فرعية كثيرة بحيث لا يتسنى لمبدع واحد فى الحاضر أو فى المستقبل تغطية جميع تلك الفروع المنشعبة من المجال الواحد بإبداعاته .

وإذا أنت قمت بتفحص فهرس هذا الكتاب الذى نتناول فيه الشخصية المبدعة ، فإنك ستجد أننا قد بدأنا بتناول معنى الإبداع ، ثم المحاولات الإبداعية ، ثم سيكولوجية المبدع ودور الذكاء والقدرات الخاصة والحدس والإلهام والوجدان والمزاج والإرادة فى حياته الإبداعية ، وكان لابد لنا أن نعرّج بعد هذا إلى النزعة الإعتكافية والتفاعلات الخبرية ، والدور الذى يلعبه التراث فى حياة المبدع ، وكذا منهج المحاولة الخطأ فى تفكيره وفى محاولاته الإبداعية ، ثم كانت نهاية المطاف فى دراستنا هذه بتناول أثر التربية فى تنشئة المبدع منذ طفولته ، وعبر مراحل نموه التالية .

واعتقادنا الجازم والقاطع هو أن التربية التى نقدمها إلى أبنائنا منذ الطفولة وعبر مراحل النمو التالية مسئولة إلى حد بعيد عن استنهاض روح الإبداع لدى كثير من أبناء الأجيال الحالية والقادمة ، ولكن علينا أن نستعين بأيديولوجية جديدة متطورة تساعد على استثمار واستنهاض روح الإبداع لديهم فى شتى المجالات الحضارية . فبهذا وحده سوف يتسنى لنا أن نبدأ الطريق المفضى إلى التقدم واحتلال مكانة مرموقة بين الشعوب المتقدمة .

ديسمبر ١٩٩٣ .. يوسف ميخائيل أسعد

الفصل الأول

معنى الإبداع

المعنى المعرفى :

نستطيع أن نقسم الناس قاطبة إلى فئتين أساسيتين : فئة تنقل عن غيرها ما تعرفه ، وفئة أخرى تضيف إلى المعرفة الإنسانية ألوانًا معرفية جديدة غير مسبوقة . وأصحاب النزعة الأولى النقلية يعتقدون أن العقل البشرى شبيه بالوعاء الذى تصب فيه المعرفة ، فلا يزداد ما يسكب فيه ، بل قد يكون معرضًا للنقصان بسبب ما تفقده الذاكرة من معرفة ، كما أنه قد يصاب فى جانب من جوانبه بالتلف بسبب أخطاء الذاكرة أو بسبب تدخل الخيال فيشوه ما سبق أن امتصته الذاكرة . أما الفئة الثانية ـ وهى فئة المبدعين ـ فإن أفرادها يعتقدون أن العقل البشرى ـ أو بالأحرى المخ البشرى ـ يتمتع بإمكانيات فريدة . فهو يستطيع أن يعمل على تخصيب ما يتلقاه من معرفة فيزداد كمها من جهة ، وتنأتى عن عمليات التخصيب هذه كيفيات جديدة لم تكن متوافرة لما تلقاه المخ من معارف من جهة أخرى . وهم فى إيمانهم بهذه القدرة التخصيبية ينظرون إلى المخ البشرى باعتباره جهازًا متمتعًا بالقدرة على القيام بعمليات التوافيق والتباديل فيما بين المعارف التى امتصها ، كما أنهم قد ينظرون إليه من جهة ثانية باعتباره قادرًا على إحداث تفاعلات خبرية فيما بين تلك المعارف التى تلقاها من الخارج . ولقد ينظرون إلى المخ من جهة ثالثة باعتباره شيئًا يشبه المزرعة التى تتكاثر فيها الكائنات الحية . فالخبرات المعرفية التى يتلقاها المرء بمثابة كائنات حية تتلاقح فيما بينها ، فيتأتى عن ذلك التلاقح أو التزاوج أنسال خبرية جديدة .

والواقع أن الفئة الأولى من الناس الذين أطلقنا على أفرادها اسم النقليين أو المعنعنين (من العنعنة المعرفية ، أعنى النقل عن الآخرين

ما يعرفونه) لا يتخيل الواحد من أفرادها أن من الممكن أن يقوم عقله بإنتاج معرفة غير مسبوقة . وحتى إذا هو اعترف بأن المعرفة الإنسانية قد تزايدت كمًا وتنوعت كيفًا عبر القرون ومع اختلاف الأماكن والشخصيات ، فإنه يقول بينه وبين نفسه « إن الآخرين قد غطوا بالفعل جميع الميادين المعرفية بحيث صار التراث القومى والتراث الإنسانى مشحونًا بكم كثيف للغاية من المعرفة ، كما أن المجالات المتباينة من المعرفة قد غطيت تمامًا بحيث لم يعد هناك ثقب إبرة أستطيع أن أنفذ منه ، فأقدم معرفة جديدة ، وأن أضيف إلى التراث الإنسانى شيئًا جديدًا كائنًا ما يكون » .

وعلى نقيض هذا فإننا نجد أن الشخصية المبدعة تنظر إلى المخ باعتباره جهاز تصدير أيضًا لا مجرد جهاز استقبال . فما نتلقاه من معارف لا يظل كما تلقيناه ، بل يخضع لحالات من الهضم الخبرى بحيث ينتج قوام معرفى جديد لا يعلم حتى صاحب ذلك المخ مُسْبقًا ماذا سوف تكون عليه المعارف التى تلقاها . فهو يعتقد أن عقله هو سيد نفسه وليس هو سيدًا على عقله . فكل ما يستطيع المرء المبدع أن يفعله هو أن يقوم بالعمليات التحصيلية ، ولكن مهمته تتوقف عند هذا الحد . فهو يقرأ ويسمع ويحفظ النصوص أو يستوعب المفاهيم والمعلومات ، ولكنه بعد أن يتناولها كما يتناول الطعام ، فإنه يترك باقى المهمة لعقله الذى يتصرف فى استقلال تام عن إرادته أو عن مبتغاه ، وليكن ما يكون بعد التلقى المعرفى .

على أن الشخصية المبدعة تهتم أكثر ما تهتم بما أطلق عليه الجاحظ لفظ « الإبانة » . فثمة عمليتان أساسيتان ومتوازيتان يضطلع بهما المبدع منذ نعومة أظفاره : العملية الأولى هى عملية الاستقبال المعرفى ، والعملية الثانية هى عملية التصدير المعرفى . ولا يكون التصدير المعرفى مطابقًا لما تم استقباله ، بل يتباين تباينًا تامًا عن المقومات المعرفية التى تم له تحصيلها . فالمبدع الصغير يجد نفسه مدفوعًا نحو عملية التعبير عن الذات فى أى صورة وبأى صيغة كائنة ما تكون . إنه يترك نفسه على سجيتها فيعبر بلسانه من جهة ،

وبما يواتيه من وسائل التعبير الأخرى من جهة أخرى . فلقد تجده يعبر بالحركات أو بملامح الوجه أو باستخدام الفرشاة والألوان ، أو بما يجده أمامه من أقلام . وحتى قبل أن ينخرط الطفل المبدع فى الدراسة بالمدرسة ، وقبل أن يتعلم الكتابة الهجائية ، فإنه يتخذ لنفسه وسائل لا يستبينها أحد من المحيطين به ، يعبر بها عن النتاجات المعرفية الإبداعية التى توصل إليها . فالكبار من حوله لا يشاهدون فيما يفعله بالأوراق أو بالخامات - كالصلصال مثلًا - سوى العبث والهراء . ولكن الطفل المبدع يجد فيما يقوم بالتعبير عنه خلقًا إبداعيًا غير مسبوق .

وإذا ما قيض للطفل المبدع مؤثرات تربوية وتوجيه تربوى متبصر ، فإنه سيفيد مما يوجه إليه ، ومما يقدمه إليه الكبار من حوله من نصائح وإرشادات . على أن هناك مجموعة من الشروط التى يجب أن تتوافر فيما يقدم إليه من توجيهات . لعلنا نحددها فى نقاط موجزة للغاية على النحو التالى :

١ - عدم تدخل الكبير بشكل مباشر فى النشاط الإبداعى الذى يضطلع به الطفل .

٢ - توفير وسائل الإبانة أمام الطفل ، أعنى الأقلام والفرش والألوان والخامات التى يتسنى له استخدامها فى تعبيره المعرفى الإبداعى .

٣ - عدم الفصل فى مرحلة الطفولة بين الإنتاج المعرفى وبين الإنتاج الفنى . فالطفل إذا ما قام برسم أشكال - كائنة ما تكون - فإنه يكون فى هذه الحالة مبينًا عن الجانب المعرفى المعتمل لديه ، أو يكون بصدد تقديم الثمار المعرفية التى نأنت له .

٤ - الإيمان بأن منهج المحاولة والخطأ هو الخليق بالاتباع من جانب الطفل المبدع . ومعنى هذا فى الواقع أن الشخصية المبدعة تتخذ من أخطائها ذريعة للتوصل إلى الصواب .

٥ - الإيمان بأن الطفل المبدع نسيجُ وَحْده ، بمعنى أنه شخصية فريدة ، وبالتالى فواجب الكبار ألا يفرضوا أنفسهم عليه . فهو كائن

حى فريد، وهو معلم نفسه قبل أن يعلمه الآخرون. فمن واجب المربى - كائنًا من كان - ألا يوبخ الطفل على ما يراه هو خطأ، بل عليه أن يقدم له التشجيع بتروٍ وبصيرة سيكولوجية. ذلك أن بعض الأطفال المبدعين ينفرون من التدخل حتى وإن اتخذ صيغة التشجيع.

وواضح مما سبق أن الشخصية الإبداعية تختلف عن الشخصية النمطية حتى بصدد معاملتها تربويًا. والخليق بالمربين أن يفترضوا أن جميع الأطفال مبدعون. ذلك أنك إذا عاملت جميع الأطفال على هذا النحو الذى حددناه آنفًا، فإن غير المبدعين منهم سوف يفيدون أيضًا من المربى الذى ينهج هذا النهج. فالواقع أن قدرًا كبيرًا من النفور الذى يصيب الناشئة من التعليم والمعلمين إنما يرجع فى واقع الأمر إلى كثرة التدخل، بل وإلى كثرة الضغوط التى يفرضها الكبار عليهم.

ويجب علينا أن نحدد العلاقة فيما بين النمو وبين اكتساب المعرفة بطريق الرموز، أعنى القراءة والكتابة. فمن الخطأ فى الواقع أن نستعجل أو أن نبطئ فى تعليم الأطفال قراءة الرموز المقروءة وكتابة الرموز المكتوبة. وفى هذا الصدد توجد فروق فردية تتبدى بين طفل وآخر. فمن الأطفال من يبدأون فى تعلم القراءة والكتابة فى سن مبكرة، بينما قد يتأخر غيرهم فى هذا الصدد. ولكن لا يعنى هذا أن المتخلفين زمنيًا فى تعلم الرموز المقروءة والرموز المسموعة يكونون بالضرورة خلوًا من القدرة الإبداعية. فلقد كان اديسون واحدًا من بطيئى التعلم المعرفى. ولكن المستقبل كشف عن مواهبه الإبداعية. وعلى العكس من هذا أيضًا، فإن الأطفال الذين يبدون سرعة فى التعلم المعرفى لا يكونون موهوبين بالضرورة فى الإبداع فى المجالات المتباينة. فالإبداع المعرفى يتمثل أولًا وقبل كل شىء فى النزعة الإيجابية للتعبير عن الحصيلة الخبرية بالكلام المكتوب أو بالكلام المنطوق أو بغير ذلك من وسائل الإبانة.

بيد أن باب الإبداع لا يغلق أمام المرء إذا لم يحظ بالمؤثرات البيئية وبالجو الأسرى والمدرسى الذى يساعده على الإبداع، أو بتعبير آخر الجو الذى يساعده على انتهاج الإيجابية والمشاركة الفعلية فى النشاط الثقافى المعرفى. فالواقع أن بعض الناس بدأوا هذه الممارسة فى المراهقة أو حتى بدءًا بالشباب. ولكن حظ هؤلاء لا يكون بقدر حظهم لو أنهم كانوا قد بدأوا بالمشاركة فى العمليات الإبداعية منذ نعومة الأظفار حتى قبل أن يتعلموا الكتابة واستخدام الوسائل الأخرى التى أشرنا إليها والتى تتداخل إلى حد بعيد مع وسائل التعبير الفنى.

ومما لا شك فيه أن الشخصية المبدعة لابد أن تتمتع بالحرية وبالقدرة على الاختيار من جهة، وعلى الرفض والنبذ من جهة أخرى. فالشخصية الإسفنجية التى تتقبل كل ما يقدم إليها من معارف لا يمكن أن تتمتع بالقدرة على الإبداع المعرفى. ولكن الشخصية المتمتعة بالحرية فى الوقوع على ما ترغب فيه وتنأى بنفسها عما لا يتواءم مع ما جبلت عليه أو مع ما توصلت إليه من مركب خبرى يشكل إنيّتها الثقافية، فإنها الشخصية القادرة بحق على الإبداع الثقافى. من هنا فإننا نعتقد أن فرض مناهج معينة على التلاميذ يشكل عائقًا أمام القدرة على الإبداع المعرفى. ولكن ما نؤكد عليه هو ضرورة قيام المدارس والمعاهد والجامعات بالعمليات التدريبية المعرفية. فوسائل التعبير عما يدور بخلد المرء هى فى الواقع وسائل مقننة ولا تخضع للإبداع. فلابد أن تقوم المدرسة بتعليم تلاميذها القراءة والكتابة والحساب والآلة الكاتبة والآلة الحاسبة والكومبيوتر. وبتعبير آخر فإن عليها أن تعلمهم كيف يتمكنون من ممارسة الوسائل التى يتسنى لهم بواسطتها الحصول على المعرفة من جهة، وعلى الإبانة عما يعرفونه من جهة أخرى.

أما الحرية التى ننشدها للتلاميذ والطلاب بعامة، ولمن لديهم

استعدادات للإبداع بخاصة ، فإنها تتمثل فى حرية اختيار المضامين المعرفية . والمضامين المعرفية متوافرة حاليًا ويمكن الحصول عليها بالوسائل المتباينة ، سواء بالرجوع إلى فهارس الكتب ونوعيات الكتب المختلفة ، أم بالرجوع إلى الكومبيوتر وبنوك المعلومات التى توشك أن تعم البلاد بأسرها . وليس هناك من ضرر سوف يصيب التلاميذ والطلاب إن هم قاموا باختيار ما يروق لهم من المضامين المعرفية ، بينما يعزفون فى الوقت نفسه عما لا يروق لهم . المهم أنهم يكونون قد تسلحوا بوسائل الاستقبال المعرفى وبوسائل التصدير المعرفى . وسواء كان التلميذ أو الطالب موهوبًا بالإبداع المعرفى أم غير موهوب ، فإن توفير الحرية المعرفية أمامه بإزاء المضامين المعرفية سوف يجعل منه شخصية أكثر ثقافة وأكثر سعادة وأكثر تواؤمًا مع المجتمع الحالى ومع مجتمع المستقبل على السواء .

والإبداع المعرفى يتعلق بالمجالات المعرفية المتباينة . ولكن يشترط أن يكون النتاج الذى يقدمه المرء ذا طابع خاص ينم عن شخصيته وقوامه الخبرى المتفرد به . ولا يتأتى هذا بالطبع عن طريق حفظ المعلومات فى الذهن فحسب ، بل يتأتى أيضًا عن طريق الهضم المعرفى وإحالة ما يصل إلى ذاكرة المرء إلى قوام معرفى جديد ، وهو القوام الذى يشبه الماء الذى يتأتى بعد اتحاد غازى الأيدروجين والأوكسجين ، أى أن المعرفة تصير لدى المبدع قوامًا مباينًا للعناصر المعرفة التى سبق أن تلقاها مخه .

المعنى التذوقى :

لقد ظل الناس يعتقدون حتى وقت قريب أن المرء لا يستطيع أن يتذوق الجمال إلا بعد أن يشب إلى حد ما عن الطوق . بيد أن التجارب الحديثة قد أثبتت أن الجنين فى بطن أمه بعد الشهر الخامس من تكوينه يستطيع أن يطرب إذا ما وصلت إلى أذنيه

أصوات الموسيقى الإيقاعية . فالأم الحامل التى تستمع إلى الموسيقى لا تسمعها وحدها ، بل إن جنينها يسمع معها ما تسمعه ، وذلك باختراق الأنغام الموسيقية لبطنها . ذلك أن الجنين يكون شأنه شأن شخص يجلس فى الحجرة المجاورة للحجرة التى تعزف فيها الموسيقى . ولقد وجد أن الجنين الذى يسمع الموسيقى يأتى بالحركات التى تدل على تجاوبه مع الإيقاع الموسيقى الذى يصغى إليه .

والواقع أن التذوق قد يتخذ صيغة تلقائية ، أو قل يتخذ صيغة لاشعورية - بالمعنى العام للكلمة وليس بالمعنى الفرويدى - فما يتذوقه الجنين من موسيقى يكون على هذا النحو من الاستجابة الآلية اللاشعورية . ومن الطبيعى أن يتذوق الجنين بهذا المعنى اللاشعورى التلقائى ما هو لذيذ وما هو مؤلم . بيد أنه لا يتعدى هذا النطاق إلى المجالات التذوقية الأخرى .

وبعد ميلاد الطفل وخروجه من الإطار الجنينى إلى الإطار الطفلى ، فإنه يظل لبضعة أشهر على النحو الذى كان عليه وهو بعد جنينًا . على أننا لا نستطيع أن نضع حدًا فاصلًا فيما بين الطفل باعتباره كائنًا بيولوجيًا بحتًا وبين تفتقه من دخيلته وتأثير العوامل البيئية المحيطة به وارتقائه إلى المستوى التذوقى الإنسانى . ذلك أن الإنبثاق التذوقى يأخذ فى النمو شيئًا فشيئًا بحيث لا يمكن تحديد نقطة يبدأ عندها . فميدأ التفتق الداخلى أو الإنبثاق التذوقى هو الذى يسود حياة الإنسان . فحياتنا تتسم بالاستمرارية وليست فى الواقع مراحل تنفصل كل مرحلة منها عن المراحل السابقة أو عن المراحل اللاحقة .

وعلى الرغم من أن جميع الأطفال يتذوقون بدرجات متفاوتة ما تعج به الحياة من متذوقات ، فإن الأطفال بعامة يمكن تقسيمهم إلى فئتين أساسيتين : فئة تتذوق وتقف عند حدود التذوق ، وفئة أخرى تتذوق وتعبر عما تتذوقه أو تقوم بتقليده أو بتقديم صور

تذوقية مشابهة أو مركبة مما سبق لها تذوقه . فهذه الفئة الأخيرة تتباين من حيث ما يتسنى لأفرادها تقديمه من صور تذوقية إبداعية من حيث الكم ومن حيث الكيف معًا . وفى ضوء هذه النظرة النسبية أو التدرجية ، فإننا نستطيع أن نقول إن جميع الأطفال تقريبًا يتمتعون بقدر صغير أو بقدر كبير من القدرة الإبداعية التذوقية . ولكن تكون لدى البعض منهم هذه القدرة الإبداعية ضعيفة بحيث لا يكاد أن يحس بها المحيطون بهم من أشخاص . ومن جهة أخرى فإن القدرة الإبداعية قد تكون قوية عند بعض الأطفال ، ولكن المعوقات والمثبطات البيئية المتمثلة فيما يبديه الكبار من حول الطفل من نقد وتجريح يحول دون استمرار الطفل المبدع صاحب القدرة الإبداعية الفنية الكبيرة فى إبداء إبداعيته ، بل إنه يخشى من نقد الناقدين ومن تجريح المجرحين لمشاعره والمثبطين لهمته ، فينأى بنفسه عن الاستمرار فى إبداء النشاط الإبداعى الفنى .

وهناك فى الواقع جانبان أو مقومان أساسيان فى العمليات الإبداعية : الجانب أو المقوم الأول ـ يتمثل فى الأحاسيس التذوقية التى تلتحم أو تتفاعل مع الصور الذهنية التخيلية ، فتتشكل قوامات جمالية تعتمل فى القوام الذهنى الوجدانى لدى المرء . أما الجانب أو المقوم الآخر ، فإنه المقوم أو الجانب التعبيرى عن تلك الصور الذهنية الوجدانية . من هنا فكلما كانت الصور الذهنية الوجدانية أكثر نضوجًا وأكثر تراكبًا وأكثر جدة وابتكارًا ، وكلما كانت فنيات التعبير التذوقى أكثر ملاءمة وأنسب تعبيرًا عن الصور الذهنية الوجدانية ، وكلما كان المرء أكثر قدرة على السيطرة على أدوات ووسائل التعبير عما يتذوقه وعما تشكل لديه من صور ذهنية ووجدانية ، فإنه يكون بذلك أبين فى قدرته الإبداعية . بيد أن الإبداع يشترط فيه الجدة وعدم التكرار بالنسبة لما سبق أن قدمه المبدعون السابقون . فما تم إبداعه لا يكون إبداعًا بعد تقديمه إلى الناس من حول الشخص المبدع . فماركونى بعد اختراعه للراديو ، لم يحتفظ

بالصفة الإبداعية فيما قام بإبداعه ، بل احتفظ بالصفة الإبداعية لنفسه شخصيًا ولقوامه الإبداعى . أما الراديو فإنه بعد أن خرج من بين يديه إلى المصانع ، فإنه صار سلعة تكنولوجية خلوًا من الإبداع ، وموسيقى بيتهوفن مثلًا كانت إبداعًا لدى تقديمها ، ولكنها بالنسبة لنا نحن المتلقين لها والمداومين على الإصغاء إليها والاستمتاع بها ، فإنها ليست إبداعًا ، بل إنها استحالت من النطاق الإبداعي إلى النطاق النمطى .

حتى لدى تذوقنا للعمل الإبداعي لأول مرة أو خلال المرات التالية الكثيرة أو القليلة ، فإننا لا نزعم لأنفسنا بأننا مبدعون ونحن نتذوق العمل الإبداعى التذوقى . فما يبدعه المبدع من نتاجات إبداعية تختص بشخصه وبما يعتمل فى قوامه من صور ذهنية وجدانية وبالفنيات التعبيرية التى يستخدمها ، ثم يتلقف المتذوقون نتاجاته الإبداعية كمستهلكين لها أو بتعبير أدق مستمتعين بها دون أن يكون لهم أى دور فى العملية الإبداعية .

فالمعنى الإبداعى التذوقى يتمثل فى تلك الإيجابية التى يبديها الشخص المبدع فيما يقدمه من نتاجات إبداعية ، ولكن ما يقوم بإبداعه لا يظل إبداعًا بعد خروجه من نطاقه ، بل يستحيل من النطاق الإبداعى إلى النطاق النمطى . وحتى إذا نحن قلنا إن موسيقى بيتهوفن هى موسيقى إبداعية ، فإننا نكون متناولين لها من منظور تاريخى وليس من منظور سيكولوجى . ففى ضوء هذا المنظور التاريخى ، فإننا نتصفح الموسيقى قبل بيتهوفن ونتساءل عما إذا كان هناك من الموسيقيين من قدم هذه الموسيقى نفسها ، أم أن بيتهوفن هو أول من قدمها إلى الناس . وعندما نحكم بأنه هو أول من قدمها وابتدعها ، فإننا نحكم بأن موسيقاه تنخرط فى نطاق الأعمال الإبداعية . أما إذا نحن تناولنا موسيقى بيتهوفن من منظور سيكولوجى خاص بنا ، فإننا نقول إنه قد سبق لنا أن سمعنا هذه الموسيقى التى ألفها بيتهوفن ، فهى إذن قد تكررت فى سمعنا ، ولكن إذا كنا نستمع إلى تلك الموسيقى لأول مرة ولم يسبق لنا الاستماع إليها ، فإننا نحكم بأنها عمل إبداعى بالنسبة لنا كمتلقين لها .

وحتى بالنسبة لبيتهوفن نفسه ، فإننا نعتقد أن الموسيقى كما ارتسمت فى ذهنه ووجدانه كانت بمثابة الجنين فى بطن الأم . وفى اللحظة التى صاغها فيها وأخرجها من حيزه الداخلى إلى الواقع الخارجى ، فإنه كان يحس أنه أنجز عملًا إبداعيًا . ولكن بعد لحظات من عزفها أو تجسيدها فى الحيز المسموع ، فإنه صار يحس أنها تفقد بريق الإبداع التذوقى شيئًا فشيئًا . وهذا فى الواقع إحساس جميع المبدعين . والشأن هنا كشأن الحالة التى يكون عليها الكائن الحى منذ اللحظة الأولى لتكوينه فى بطن الأم . فلعلنا لا نجاوز الصواب إذا قلنا إن الجنين السوى يمثل أفضل حالات الإنسان بفرض أن الأم سليمة وخالية من الأمراض أو من المؤثرات السيئة التى تؤثر بطريقة غير صحية فى بنيته . فكما أن الجنين بعد ميلاده يبدأ فى التعرض لعوامل التلوث والإصابة بالأمراض المختلفة ، كذا فإن العمل الإبداعى يكون فى أحسن حالاته قبل أن يولد . ولكنه يتعرض للضعف أو للإصابة ببعض الإعوجاج فى أثناء التعبير عنه ، إما بسبب قصور الشخص المبدع فيما يتعلق بوسائل أو فنيات التعبير التذوقى ، وإما بسبب نقص الخامات أو الأدوات أو الآلات المستخدمة ، وإما بسبب استحالة تجسيد الصور الذهنية الوجدانية وإخراجها بنفس مستوى الروعة والحيوية التى كانت عليها فى ذهن ووجدان المبدع . والواقع أن الكثير من المبدعين يقولون إن ما قدموه إلينا كان بمثابة جثث لكائنات حية كانت نابضة بالحياة فى قوامهم قبل التعبير عنها ، ولكنها ماتت فى أثناء إخراجها من حيز التصورات الذهنية الوجدانية إلى حيز الواقع المؤدَّى .

ولسنا نقول بدعًا ، فالكثير من الفنانين ينبون عن مشاهدة أعمالهم التى أنجزوها أو الاستماع إليها ـ إذا كانت من الفنون المسموعة ـ لأنهم يحسون أنها ليست على المستوى نفسه الذى كانت عليه عندما كانت معتملة فى قوامهم . ناهيك عن العيوب التى يكتشفونها بأنفسهم وبخاصة لأنهم بعد فترة من الزمن يكونون خلالها قد أحرزوا مستوى

أعلى من النضج الفنى الذى كانوا قد بلغوه وقت إبداعها . ونحن نعلم أن شخصية الفنان المبدع لا تسير فى نموها بطريقة تراكمية ، بل بطريقة تفاعلية . فعندما قام الفنان بإبداع عمله القديم ، كان فى مستوى من التراكب المتأتى عن التفاعلات الخبرية التذوقية التى مر بها أقل من المستوى التراكبى الذى بلغه فى اللحظة التى يشاهد فيها ذلك العمل القديم . من هنا فإنه يحس بأن أعماله القديمة ليست على المستوى النمائى الفنى التذوقى الذى بلغه آنيًا .

والواقع أن العمل الإبداعى التذوقى يتسم بالانتقائية . ذلك أن المبدع يجد أمامه خيارات كثيرة وهى جميعًا خيارات إبداعية . بيد أن تلك الخيارات ليست خيارات موضوعية خارجية ، بل هى خيارات صورية تذوقية فى ذهنه الوجدانى أو فى وجدانه الذهنى ـ إذا صح التعبير . من هنا فإن المعاناة التى يتعرض لها الفنان المبدع تتمثل فى الحيرة التى يستشعرها وهو يقوم بعمليات المقارنة بين البدائل الكثيرة المطروحة أمامه . بيد أن المسألة لا تقف عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى عملية أخرى أكثر دقة وصعوبة هى عملية المزاوجة فيما بين تلك البدائل التصورية التذوقية بحيث يتأتى عن تلك المزاوجة صور ذهنية تذوقية وجدانية مركبة يقوم الفنان بالتعبير عنها وإخراجها من حيز الكمون إلى حيز الواقع المطروح أمامه والمقدم إلى متذوقى فنه .

والفنان الأصيل المبدع لا يتخذ من المتلقين سادة مسيطرين عليه ، بل يتخذ منهم تلاميذ أو متلقين لفنه . فهو يعبر عن نفسه وعن الصور الذهنية التذوقية المعتملة لديه دون أن يستجدى المتلقين لفنه . وعلى هذا فإننا لا نعتبر من يخضع ما يقوم بإنتاجه لمزاج الزبون مبدعًا مهما زعم لنفسه تلك الصفة . فهو إذن لا يكون أمينًا على فنه ، بل يكون خادمًا للزبون أو المتلقى لفنه ـ إذا نحن أسمينا إنتاجه فنًا تجاوزًا . فالفنان المبدع يعبر عن قوامه الداخلى ، وما يتأتى له من صور ذهنية تذوقية وجدانية . وأكثر من هذا فإنه الشخص الذى يسير

وراء الثمار التى تتأتى له عفويًا ، دون أن يصطنعها اصطناعًا ودون أن يتكلف فى إنتاجها ، أو بتعبير أدق إنجابها . فكما أن المرأة لا تصنع جنينها بل ينمو بداخلها فى استقلال عن إرادتها وعن اصطناعها ، كذا فإن الفنان المبدع يترك نفسه على سجيتها ، وكل ما يستطيع أن يفعله هو إحاطة نفسه بالمؤثرات التذوقية فينهل منها ، كما أنه يدرب نفسه باستمرار على عمليات الإبانة الفنية التذوقية ، ثم هو بعد ذلك يترك البذور التذوقية تنمو إلى أن تصير أشجارًا يانعة تقدم الثمار الإبداعية غير المسبوقة .

المعنى الأدائى :

نقصد بالأداء المنهج الذى يتبعه المرء فى تسيير أمور حياته ، أو فى تنفيذ خططه أو فى تحديد أهدافه التى يصبو إلى تحقيقها . فالأداء ليس مجرد التنفيذ ، بل يتعدى هذا ، وبالإضافة إليه ، إلى النهج الذى يتبعه المرء فى التنفيذ . وعلى هذا فإن الأداء يتعلق بمناح متباينة . إنه يتعلق بالحياة اليومية التى يحياها المرء ، ويتَّبع فيها منهجًا معينًا ينفِّذ به أنشطته اليومية . ويتعلق الأداء من جهة ثانية بما ذكرناه فى الموضوع السابق ، أعنى الإبانة . فأنت تستعين بمنهج معين تؤدى به كلامك المنطوق وكلامك المكتوب . وحتى إذا لم تكن تلقى بالًا إلى ما تستعين به من مناهج فى الإبانة عن فكرك بالكلام أو الكتابة ، فإنك أردت أم لم ترد تستعين بمنهج معين ولو بطريقة لاشعورية فى هذا الصدد . ويتعلق الأداء أيضًا بالمهارات التى تكتسبها ، أعنى المهارات الحركية ، كتلك الحركات التى تأتيها فى قيادتك للسيارة أو فى ركوبك للدراجة أو الحركات التى تأتيها فى النوم أو فى جلوسك إلى مكتبك أو فى غير ذلك فى أداءات حركية ، وأيضًا باستخدامك للآلات الدقيقة كالكتابة على الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر أو الآلة الحاسبة . ويتعلق الأداء من جهة أخرى بالفنون العقلية أو العملية . فالطبيب فى قيامه بعلاج مرضاه يستعين بمنهج معين ويطبقه ، وكذا

المحاسب والمحامى وكل الأشخاص الذين يستخدمون المناهج العلمية المتباينة فيما ينهضون به من مهن .

وحتى بالنسبة للعادات التى يكتسبها المرء ويمارسها بطريقة شبه لاشعورية ، فإنه فى الواقع يكون مستعينًا بمنهج معين . ولعلنا نقوم بتعديل العادات التى سبق لنا اكتسابها وذلك بالأخذ بمناهج جديدة أو بإدخال تعديلات كثيرة أو قليلة على ما سبق لنا اكتسابه من عادات فى الممارسات المتباينة . فنحن إذن لسنا أسرى لما سبق لنا اكتسابه من عادات ، بل يتميز الإنسان بالقدرة على السيطرة على ما سبق له اكتسابه منها ، فيقتلع بعض العادات من سياق حياته ، بينما يدخل عادات جديدة فى نطاق سلوكه بقصد وتخطيط ووعى وإدراك .

ولسنا نشك فى أن الناس ليسوا جميعًا سواسية فيما يتعلق بما أخذوا به أنفسهم من عادات . فثمة أشخاص يتباينون كثيرًا أو قليلًا عن غيرهم فى هذا الصدد . وثمة من الناس من يتسمون بقدرة هائلة على الإبداع فيما يمارسونه فى حياتهم من ألوان سلوكية ، وفيما يقومون بابتكاره من أداءات جديدة غير مسبوقة . ولعلنا نزعم أن المبدعين يهتمون أكثر ما يهتمون بأن يبتكروا مناهج جديدة أكثر اقتصادًا من المناهج المأخوذ بها والمتعارف عليها والمنتشرة بين الناس . والمبدأ الاقتصادى يتمثل فى توفير الجهد وتوفير الطاقة المبذولة والحصول على إنتاج أكثر ، والارتفاع بمستوى نوعية الأداء إلى مستوى أرقى وأفضل .

وإذا نحن تصفحنا تطور الحضارة عبر العصور المتعاقبة ، إذن لوجدنا أن المبدعين قد أخذوا يعملون ذكاءهم فى إبداع وسائل أداء جديدة ومتجددة . فوسائل المواصلات ووسائل الاتصال والتشييد والأجهزة والأدوات والآلات والملابس والطعام وغير ذلك إنما كانت وما تزال متطورة أبدًا بفضل المبدعين الذين يعكفون على الواقع يُعملون فيه ذهنهم لعلهم يخلصون إلى وسائل أداء أفضل من الوسائل المتبعة ، فيحلون محلها وسائل جديدة ، وذلك بالتفكير بواسطة مناهج جديدة تتعلق بالأداء .

ويحسن بنا أن نحدد فيما يلى العناصر التى يتشكل منها الإبداع الأدائي :

أولًا ـ الخلفية الخبرية : فالشخص الذى يبدع فى مجال ما من مجالات الإبداع الأدائى لابد أن يكون متمتعًا بخلفية خبرية مكينة فى ذلك المجال . ذلك أن الجهل بمقومات المجال الذى يراد الإبداع أدائيًا فيه لا يسمح للمرء باستحداث ذلك الإبداع . فالطبيب الذى لم يتمكن من وسائل العلاج المعتمدة فى التخصص الذى يمارسه ، لا يستطيع أن يبتكر وسائل أدائية جديدة للعلاج فى ذلك التخصص . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع المجالات التى يتسنى استحداث إبداعات فى أدائها .

ثانيًا ـ توافر وسائل الإبداع الأدائى : فالواقع أن الإبداع الأدائى لا يتسنى إلا إذا توافرت الإمكانيات التى تسمح بالقيام بذلك الأداء الإبداعى . ولعلنا نزعم أن ثمة تفاعلًا يتم فيما بين الاستعداد الإبداعى فى مجال ما من المجالات وبين الصور الذهنية التى ترتسم فى ذهن المبدع نتيجة إدراكه الحسى لتلك الإمكانيات التى يمكن بواسطتها تحقيق ذلك الإبداع الأدائي . فيقال مثلًا عن (فان جوخ) إنه وجد بالصدفة تحت سرير أحد أقربائه مجموعة من أفرخ الورق وبعض الأقلام والألوان والفرش ، فما كان منه إلا أن وجد نفسه منسوقًا إلى تناول تلك الأشياء والبدء فى الرسم . والكثير من الأدباء يقولون إن توافر الكتب والأوراق والأقلام فى البيت هى التى حفزتهم على الإقبال على الإنشاء الأدبى .

ثالثًا ـ توافر الموهبة الإبداعية الأدائية : ولكن مما لا شك فيه أن توافر الإمكانات وحده أمام المرء لا يحفزه على الإقبال على الإبداع الأدائى . فلابد من وجود مقوّم نفسى فى غاية الأهمية هو الاستعداد النفسى أو الموهبة المتعلقة بنوع معين من الإبداع الأدائى . وبهذه المناسبة فإننا نقول إن ثمة مواهب متعددة ومتباينة تتعلق بالإبداع الأدائى . فليست هناك موهبة واحدة تتعلق بهذا النوع من

الإبداع ، بل هناك مواهب كثيرة تتعلق كل منها بنوع معين منه . فالأداء الموسيقى يُستنهض لدى من لديه موهبة الإبداع الأدائى الموسيقى إذا ما توافرت أمامه إحدى الآلات الموسيقية ، وقل الشىء نفسه بإزاء جميع المواهب الأدائية الأخرى . ولا شك أن غالبية الناس يتمتعون بمواهب أدائية متباينة ، ولكن الكثير من تلك المواهب تظل مطمورة بدخائلهم وذلك لعدم توافر الشروط الأخرى الموانية التى تسمح بفك عقالها والإنطلاق بها إلى الواقع الخارجى .

رابعًا ـ توافر الطاقة الوجدانية : فالواقع أن الإنسان قد يمتلئ حماسًا وتشتعل رغبته فى أداء بعض الأنشطة ، بينما يجد نفسه فى حالة من الفتور بإزاء أنشطة أخرى . وليس شرطًا أن يجد صاحب الموهبة نفسه متحمسًا لاستغلال موهبته واستثمارها . فلقد تكون لديك موهبة الإبانة الإبداعية فى مجال ما من مجالات الإبداع الأدبى أو الفلسفى أو الاجتماعى ، ولكنك لا تجد لديك الحماس أو الرغبة فى ممارسة الكتابة . ولكن إذا توافرت الرغبة واشتعل الحماس بين جنباتك ، فإنك تجد أن ذلك الحماس يحفز إرادتك على القيام بالإبانة عن ذات نفسك . ولكن ربما تكون حماستك محدودة ، أو لقد تجد نفسك غير واثق فى نفسك بالقدر الكافى ، فتتقاعس عن الإبانة الإبداعية ، وقد تكتفى بالعنعنة عن غيرك ، وذلك بأن تقوم بالترجمة أو بأن تقوم بعمل بحث تستند فيه إلى مراجع . وهذا فى ذاته ليس عيبًا ، ولكنه يدل على عدم توافر الطاقة الوجدانية الكافية لديك لكى تضطلع بالكتابة الإبداعية البحتة التى لا تستعين فيها بغيرك ممن سبقوك ففكروا وأتوا بما لم يأت به غيرهم من المبدعين قبلهم أو من المعاصرين لهم .

خامسًا ـ التمكن من وسائل الأداء : فعلى الرغم من أن الإبداع الأدائى يبدو ظاهريًا أنه يتنافى أو يتعارض مع اكتساب العادات ، وذلك لأن العادة تتسم بالدرجة الأولى بالنمطية والآلية ، فإن الواقع أن اكتساب عادات الأداء يعد شرطًا لازمًا للإبداعات الأدائية . ولكأن الإبداع بمثابة قارب طاف على سطح الماء . فعلى الرغم من أن

القارب يغرق ويهلك من بداخله إذا غاص فى الماء وانقلب بركابه ، فإن وجود الماء تحته ضرورى لبقائه واستمرار وجوده . كذا فإن المبدع الأدائى يعتمد فى استمرار إبداعه الأدائى على توافر فنيات الأداء لديه . فالأديب أو الفيلسوف لابد أن يتمرس بفنيات الكتابة ، وأن يكون قيامه بالكتابة بمثابة عادة آلية روتينية ، ولكنه يطفو على سطح تلك الآلية بقاربه الأدبى أو الفلسفى فينشئ أدبًا أو فلسفة باللغة التى تمرس بها وأتقنها وصارت من صميم عاداته . فهو عندما يكتب لا يفكر إلا قليلًا فى القواعد النحوية أو فى هجاء الكلمات أو تركيب الجمل ، وذلك لأن عملية الكتابة بالنسبة له صار شأنها شأن المشى وغيره من أنشطة أدائية رتيبة وروتينية .

وعلينا بعد هذا أن نقوم بتحديد خصائص الإنتاج الإبداعى الأدائى على النحو التالى :

أولًا ـ الجدة غير المسبوقة : فلكى يكون الأداء الجديد متصفًا بالإبداع ، فلابد أن يكون جديدًا جدة تامة ، ومن جميع جوانبه . والإبداع الأدائى مباين للتطوير الأدائى . فإذا قام أحد المهندسين بإدخال بعض التعديلات على أداء إحدى الآلات ، فإن عمله هذا يدخل فى نطاق التطوير ، ولا يدخل فى نطاق الإبداع . فنحن نشترط فى الأداء لكى يتصف بالإبداعية أن يشكل نقلة أو طفرة أو قفزة من الموجود الذى يؤدى مهمة أو وظيفة معينة إلى شىء آخر لم يكن موجودًا برمته ليضطلع بنفس الوظيفة أو بغيرها بطريقة أخرى أفضل من الطريقة السابقة . فالطائرة فى أدائها تعد نقلة أو طفرة وقد فاقت الباخرة أو السيارة فى أداء مهمة الانتقال من مكان لآخر . فالأخوان (رايت) اللذان اخترعا الطائرة يعتبران مبدعين فى مجال المواصلات .

ثانيًا ـ التفوق على ما سبق إبداعه : فالإبداع الأدائى الجديد يجب أن يكون متفوقًا على الإبداعات التى سبقته والتى كانت تستهدف تحقيق الهدف نفسه الذى يستهدفه الإبداع الجديد . فإرسال الرسائل

بالفاكسميلى يعتبر إبداعًا جديدًا قد فاق فى أدائه إرسال الرسائل باللاسلكى بواسطة المورس . والطباعة بالكومبيوتر أفضل وأدق وأسرع من الطباعة باليونيتيب أو اللينوتيب . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع الإبداعات الأدائية من حيث تفوقها على ما سبقها من إبداعات .

ثالثًا ـ التكامل الأدائى : فالعمل الإبداعى يجب أن يتسم بالتكامل ، بمعنى أن يكون مشتملًا على جميع المقومات اللازمة للأداء . هذا من جهة . ومن جهة أخرى يجب ألا يشتمل على مقومات غير ضرورية أو معطلة للأداء أو منتقصة من جودته . والتكامل يعنى أيضًا قيام المقومات المتباينة التى يتضمنها الأداء بوظائفها المحددة لها دون تكرار بين الوظائف المختلفة ودون افتقاد أو نقص إحدى الوظائف . ويعنى التكامل الأدائى أيضًا ألا تكون هناك أضرار جانبية لم تكن موجودة فى الأداء السابق . فعادم السيارات بالمدن ينتقص من تكاملها الأدائى . ومن هنا فإن ثمة تطلعًا حاليًا إلى إبداع أدائى ينعلق بالسيارات التى تسير بالطاقة الشمسية أو بالكهرباء أو بغير ذلك من وسائل نقل لا تترك وراءها عوادم ضارة بصحة الإنسان . وهذا الشرط يؤكد ضرورة النظر إلى الإبداع الأدائى بنظرة تكاملية وعدم الاقتصار على النظر إليه من زاوية واحدة أو إسقاط زاوية هامة كزاوية صحة الإنسان أو مستقبل الكائنات الحية أو سلامة الغلاف الجوى .

المعنى التركيبى :

منذ أن فتح الإنسان عينيه على الوجود من حوله وهو يكتشف بصفة دائبة أن بمقدوره أن يؤثر فى الخامات والنباتات والكائنات الحية ، بل وأيضًا فى بنى جلدته من آدميين . ولقد وجد أن فى مكنته عمليتين يستطيع الاضطلاع بهما : العملية الأولى هى عملية فك أواصر العلاقات الموجودة بين الأشياء والأحياء ، والعملية الثانية القيام بعمليات تركيبية كانت موجودة قبل ذلك أو لم تكن موجودة .

فالإنسان البدائى أدرك أمامه الأشجار فى الغابات ، فوجد أن بإمكانه نزع بعض الأغصان ثم تشبيكها بعضها ببعض فيكوّن من ذلك التشابك خيمة أو ما يشبه الخيمة يحتمى تحتها . وكذا فإنه وجد أن أوراق الأشجار بتشبيكها بعضها ببعض بعد نزعها يمكن أن تصير ملبسًا يحميه من حر الصيف وبرد الشتاء .

وكان من الطبيعى أن يتطور الإنسان بهاتين العمليتين : التحليل والتركيب ، فيمتد بهما أفقيًا ورأسيًا ، فمن ناحية الإمتداد أفقيًا ، فإننا نجده يجرب القيام بهاتين العمليتين فيما يقع عليه حسه مباشرة ، سواء وقع على الجوامد أم على النباتات أم على الحيوانات أم على الناس من حوله . أما من ناحية الإمتداد رأسيًا ، فإنه يتمثل فى تناول الشىء الواحد والغوص إلى أعماقه . وقد انتهى به المطاف إلى تفتيت وتركيب مقومات الذرة من جهة ، وإلى تحليل وتركيب الخلية الحيوانية والخلوص من هاتين العمليتين بإزاء الخلية إلى ما يعرف بهندسة الوراثة .

ولا شك أن الإنسان بفضل قدرته على تخزين خبراته التى سبق أن توصل إليها والإفادة منها عن طريق استدعائها ، قد استطاع أن يستحدث الجوانب المتباينة والعديدة من حضارته . فلقد اكتشف منذ عهد بعيد أن الخبرات المختزنة سواء فى الذاكرة من ناحية ، أم فى وسائل التسجيل الخبرى من ناحية أخرى يمكن أن تتفاعل بعضها مع بعض ، بحيث يتأتى عن ذلك التفاعل نتاجات حضارية جديدة جدة تامة ، أو قد يتأتى عنها أيضًا مناهج فكر جديدة وأساليب تطبيقية مستحدثة ، أو تكنولوجيا تساعد على إنتاج أدوات وآلات وتكنولوجيا وليدة . ذلك أن التكنولوجيا تولد تكنولوجيًا . فالآلات الضخمة والدقيقة تستطيع أن تنتج آلات بدورها .

ولعل من أخطر ما توصل إليه الإنسان بإبداعيته هو التشغيل الإلكترونى المستقل فى عمله ، سواء فى التخطيط أم فى التنفيذ . فلكأن الإنسان قد استطاع أن يحقق حلمه القديم المتمثل فى جنّى مصباح

علاء الدين . فالكومبيوتر والروبوتس يعملان فى استقلال تام - أو شبه تام - ولكن مع هذا فإن الإنسان هو الذى صنع تلك الأجهزة الإلكترونية وهو الذى يمدها بالمعلومات . ولكن ما تتميز به تلك الأجهزة الهائلة هو أنها تجمع نتاجات الآف أو حتى ملايين العقول البشرية فى عقل واحد . فلكأن الكومبيوتر يفكر بالطاقة الهائلة المتجمعة والمتآزرة معًا بحيث يتأتى عن ذلك التراكم الخبرى نتاجات هائلة ودقيقة فى الوقت نفسه .

والواقع أن الناس على مستوى العالم بأسره ينقسمون إلى فئتين : فئة المتفرجين على ما يحدث حولهم من تطورات تتعلق بالتحليل والتركيب ، أو قل فئة العيال على الحضارة البشرية ، أو فئة القاطفين لثمار تلك الحضارة ، وفئة المبدعين فى هذه المجالات التطورية المتباينة . ولا شك أن فئة المبدعين لا يشكلون سوى قلة نادرة من مجموع سكان كل قطر من أقطار الأرض . صحيح إن معظم الناس يشتركون فى الأنشطة البشرية المتباينة ، ولكن الأنشطة الإبداعية تقتصر على أفراد الفئة المبدعة . فهم الذين لا يكتفون بتكرار نمط حياتهم اليومية بدون تجديد أو ابتكار ، بل يعمدون إلى إبتداع مركبات جديدة غير مسبوقة . فالممسكون بزمام الإبداع فى شتى المجالات الحضارية قليلون للغاية وهم الذين يمسكون أيضًا بزمام التقدم الحضارى . إنهم الجنود المجهولون الذين يعملون فى صمت وقد التأموا فى أفرقة عمل فى المعامل ومراكز البحوث ، وينبون عن الظهور فى وسائل الإعلام أو حتى فى الحياة العامة . فهم أشبه بالنساك الذين يؤثرون الخلو إلى أنفسهم ولا يتباهون بما يتم لهم إنجازه أو التوصل إليه من إبداعات متباينة . وحتى إذا هم أرادوا أن يعلنوا عما يضطلعون به من بحوث أو ابتكارات ، فإن الناس العاديين سوف لا يفهمون مما يعرضونه عليهم شيئًا لشدة غموضه ودقته . فواقع الأمر أن الفجوة العلمية قد اتسع مداها جدًا بين المتخصص وبين العامى أو حتى الشخص المتعلم العادى . والخطير فى مسألة اتساع

الفجوة بين الفئتين اللتين ذكرناهما ـ أعنى فئة المتفرجين وفئة المبدعين ـ أن الحضارة البشرية تتقدم وفقًا لمتتالية هندسية . فحتى أولئك الذين كانوا يستوعبون الكثير من منجزات الحضارة بإزاء الجانب الذى تخصصوا فيه منذ عشرين سنة . بجدون أن قطار الحضارة أسرع بكثير من قدرتهم على ملاحقة التطورات المتدفقة بشكل لم يخطر على بال إنسان ، فيجدون أنفسهم وقد تخلفوا عن الركب .

وهناك فى الواقع مجموعة من الخصائص التى يتسم بها الإبداع التركيبى . لعلنا نحددها على النحو التالى :

أولًا : إن الإبداع التركيبى يسير فى تقدمه وهو معصوب العينين . فهو قد يكون بركة وخيرًا على البشرية وقد يكون وبالًا عليها . فإبداع القنبلة النووية أو الأسلحة الكيميائية أو الأسلحة البيولوجية كان وبالًا على البشرية بل وعلى البيئة العالمية أو حتى على الكرة الأرضية بعامة . ولكن فى الجهة المقابلة ، فإننا نجد أن تركيب اللقاحات المضادة لكثير من الأمراض سواء للعلاج منها أو للوقاية من الإصابة بها ، إنما هو إبداع فيه خير للبشرية بل وللحيوانات التى تستخدم تلك العقارات فى علاجها أو الوقاية من الإصابة بها .

ثانيًا ـ يتسم الإبداع التركيبى بالتراكبية والاستمرارية . فهو ليس نتفًا مبعثرة وليس قفزات أو طفرات غير مرتبطة بما سبق ابتداعه . بل هو استمرار لما سبق استحداثه حتى ولو تسارع فى البزوغ إلى حيز الواقع بالقفز أو الطفرة . فكل مبدع لا يبدأ من أول الخيط بل هو يبدأ من حيث انتهى إليه غيره ويستمر فى سلسلة الإبداعات حتى لكأن تلك السلسلة موجودة فى طى الغيب بالفعل ، وما على المبدعين إلا أن يخرجوها من حيز الكمون إلى حيز الواقع المحسوس .

ثالثًا ـ إن الإبداعات التركيبية تحقق حاجات بشرية أو رغبات بشرية . والفرق بين الحاجة وبين الرغبة تتمثل فى النتائج التى تعود على البشرية من تحقيق تلك الإبداعات التركيبية . فإذا كانت تلك

الإبداعات لخير البشرية ، فإنها تكون ممثلة أو معبرة عن حاجتها إليها . أما إذا لم تكن مفيدة للبشرية أو لخيرها ، فإنها تكون معبرة عن رغبة شريرة اعتملت فى قلوب المبدعين التركيبيين ، سواء كانوا مدركين شعوريًا لما يعتمل بقلوبهم أم كانوا غير واعين بذلك ، إذ تعتمل الرغبة الشريرة فى لا شعورهم أو فى عقول وشعور المشرفين عليهم أو الموجهين لأنشطتهم العلمية أو التكنولوجية . ولكن ليست جميع الرغبات شريرة . فلقد تنسجم الرغبة مع الحاجة وتتماشى معها . فمن يقوم بتركيب عقار جديد للعلاج من أحد الأمراض تكون لديه رغبة فى القيام بذلك من جهة ، كما أن عمله هذا يعبر عن حاجة إليه من جهة أخرى .

رابعًا ـ إن الإبداع التركيبى بدأ فى تاريخ البشرية على أيدى أفراد لا تكاد توجد بينهم رابطة نشاطية مشتركة . بيد أن العصور الحديثة قد اتسمت بجماعية العمل ، أو قل إن الدولة تسلمت زمام النشاط الإبداعى التركيبى ، وذلك عن طريق تجنيد العلماء والتكنولوجيين فى مراكز البحوث والمعامل وورش التجارب . وأكثر من هذا فإن الدول المتقدمة قد أخذت تشجع علماء وتكنولوجيى الدول الأخرى على الهجرة للانخراط فى ركب علمائها وتكنولوجييها ، وصارت توفر لهم كل ما يحتاجون إليه للنهوض بأبحاثهم ولسد نفقاتهم الشخصية ببذخ وسخاء . فلقد صار من المؤكد أن قوة الدولة الحديثة لا تتمثل فيما تحشده من أعداد هائلة من الجنود ، بل تتمثل فيما تستطيع الاستئثار به من نتاجات تركيبية فى شتى المجالات .

ولا يفوتنا أن علم الاجتماع وعلم النفس قد استخدما بإزاء الأفراد والمجموعات بحيث يتسنى القيام بإنشاء تركيبات اجتماعية مستحدثة . فمن حيث الأفراد ، فإن وقوف علماء النفس على خصائصهم الشخصية يسمح لعلماء الاجتماع بتحديد مواقفهم التى يجب أن يحتلوها فى المجموعات التى يتم تشكيلها . فلم تعد عملية تشكيل المجموعات البشرية للأغراض المتباينة خاضعة

للصدفة ، بل صارت عملية علمية . وبتعبير آخر فإن النظرة إلى الإنسان كفرد وكجماعة قد صارت لا تختلف عن النظرة إلى الخامات التى يتم تركيبها لاستحداث مركبات جديدة . فالواقع أن الدراسات الاجتماعية الحديثة صارت تؤكد أن الفرد المنخرط فى إحدى المجموعات يتفاعل مع أفراد تلك المجموعات بحيث يتسنى له أن يبدى خصائص سلوكية لم تكن تتوافر له وهو فى عزلة عن باقى أفراد مجموعته . من هنا فإن تشكيل المجموعات صار شبيهًا بتشكيل العناصر التى يراد لها أن تتفاعل بعضها مع بعض . فلقد يكون الفرد قابلًا للتفاعل فى إطار إحدى المجموعات ، بينما لا يتم تفاعله فى إطار مجموعة أخرى . من هنا فإن علماء الاجتماع وعلماء النفس صاروا لا يقلون فى أهميتهم السياسية والحربية والاجتماعية عن العلماء والتكنولوجيين الذين يعكفون على الخامات يجرون فيما بينها التفاعلات ، ويقيمون فيها بينها العلاقات التى تتأتى عنها مركبات مستحدثة مبتدعة .

خامسًا ـ إن الإبداع التركيبى لم يعد منغلقًا على حدود العلوم والتخصصات المتباينة ، بل قامت علاقات كثيرة فيما بين فروع العلوم والتكنولوجيات المتباينة . فلقد وجد أن الانغلاقية التى كانت منفشية فيما بين التخصصات والعلوم المتباينة تشكل عائقًا أمام التقدم البشرى . ولكن الربط فيما بين المعارف الإنسانية وإحداث تفاعلات فيما بينها ، بل ونشوء التعاون فيما بين الممسكين بزمام العلوم والمعارف المتباينة ، أو حتى الربط فيما بين ما يتعلق بالإنسانيات وبين العلوم الوضعية ، صار المنهج المفضى إلى النتائج الخصبة والمثمرة . ولكن هذا التعاون لا يسير على طول الخط دون أن ينشأ صراع بين العلوم والمعارف المتباينة فى بعض الأحيان . فالأنشطة التى تضطلع بها هندسة الوراثة تجد مقاومة من جانب بعض العلماء ومن جانب بعض المهتمين بالقيم . فلقد علت صيحات تعترض على التجارب التى تعمل على دمج بعض الإرثات الحيوانية فى الخلايا البشرية أو العكس . ولكن ثمة بصفة عامة علاقات ووشائج تقوم حاليًا

بين العلوم والمعارف المتباينة ، كتلك الوشائج التى قامت بين علم الأحياء وعلم الكيمياء ، أو بين الكيمياء والجيولوجيا ، أو بين الاقتصاد وعلوم الفضاء ، أو بين علم الوراثة وعلم الجريمة ، أو بين علم النبات وعلم النفس وبخاصة بعد انتشار وُباء تعاطى وإدمان المخدرات التى لا تعدو عن كونها نباتات ، أو بين الكيمياء وعلم النفس بعد تصنيع المخدرات كيميائيًا فى المعمل .

المعنى الاجتماعى :

إن المشتغلين بالفكر الاجتماعى كثيرًا ما يوجهون إلى أنفسهم مجموعة كبيرة من التساؤلات وهم بصدد تفسيرهم للمجتمع وعلاقته بأفراده . فهم قد يتساءلون عن حقيقة المجتمع . فهل ما نسميه بالمجتمع له وجود حقيقى ، أم أنه اسم لشىء غير موجود فى الواقع ؟ فإذا لم يكن له وجود فى الواقع وأن الموجود هم الأفراد الذين تقوم فيما بينهم علاقات مؤقتة أو مستمرة ، فلماذا نتخيل أن هناك ما يسمى بالمجتمع ؟ وإذا كان للمجتمع وجود حقيقى ، فما هى حدوده وما هو قوامه ؟ وما الحجم الذى يبلغه أقصاه ؟ وما الحجم الذى يبلغه أدناه ؟ فهل هناك ما يسمى بالمجتمع يضم البشرية جمعاء ؟ فإذا أجاب مجيب بالإيجاب ، فإننا نتساءل عن حقيقة الروابط التى تجمع كل البشرية تحت قبة واحدة ؟ أليست هناك قبائل منعزلة ولا ترتبط بباقى سكان العالم بأية رابطة ؟ وبالنسبة للحد الأدنى لحجم المجتمع ، فهل نعتبر قيام علاقة بين شخصين تمثل لقيام مجتمع يتشكل منهما ؟ وهل ما نسميه بالمجتمع لا يعدو أن يكون صفة مؤقتة نطلقها على حالة الاتصالات التى تقوم ثم تخبو بين الأفراد ، أم أن للمجتمع كيانًا قائمًا بذاته ؟ فهل المجتمع ـ كائنًا ما يكون ـ عبارة عن كائن حى ضخم يزيد فى قوته وإرادته عن قوة وإرادة الأفراد المكونين له ؟ وبتعبير آخر : هل المجتمع مركب كالماء بالنسبة لغازى الأيدروجين والأوكسجين اللذين يكونانه ؟ إلى غير ذلك من تساؤلات يطرحها أمامه المشتغل بالمسائل الاجتماعية .

وهناك فى الواقع من يمرون مر الكرام على هذه التساؤلات، أو من لا تخطر ببالهم كل هذه التساؤلات أو بعضها، وهناك من تثار هذه التساؤلات فى أذهانهم ولكنهم لا يلوكون سوى ما قدمه المفكرون الذين سبقوا أو المفكرون المعاصرون لهم، ولكن هناك من يعملون فكرهم فيها بحيث يخرجون علينا بنظريات مستحدثة مبتكرة تتسم بالإبداع والجدة. ذلك أن ما يقدمونه لا يكون قد سبق لغيرهم أن قدموه، ولم يخطر على بال أى من المفكرين أو الفلاسفة السابقين. ونذكر على سبيل المثال بعضًا ممن قدموا تفسيرات جديدة أو نظريات مستحدثة للمجتمع من بينهم (دور كايم وماركس وهوبس).

ولعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن أهم محور تدور حوله جهود المبدعين فى المجال الاجتماعى هو المحور النفساجتماعى أو المحور الاجتماعى النفسى. فالتساؤل الذى يدور بخلدهم هو ما إذا كانت الأولوية لكفة المجتمع أم لكفة العوامل النفسية. وبتعبير آخر فإن التساؤل يكون كالآتى: هل المجتمع هو الذى يترك الآثار السيكولوجية فى الأفراد الذين يتشكل منهم، أم أن المقومات السيكولوجية المعتملة فى قوام الأفراد هى التى تعمل على صياغة المجتمع وتشكيله؟ فهل يمكن أن نزعم أن ما نحس به فى ذواتنا من مقومات سيكولوجية إنما هو ثمرة لوجودنا فى إطار المجتمع، أم أن ما نزعمه للمجتمع من وجود، إنما هو فى الواقع انعكاس لما يعتمل بين أضلعنا من ديناميات نفسية؟

مما لا شك فيه أن اتخاذ موقف من هذين الموقفين يتوقف على نمط انحيازنا نفسيًا وثقافيًا. فالمهتمون بالدراسات الاجتماعية يركزون على الجانب الاجتماعى ويهتمون بالدرجة الأولى بالديناميات التى تعتمل فى قوام المجتمع. أما أولئك المهتمون بالدراسات السيكولوجية فإنهم ينحازون إلى العوامل النفسية فيرجحون كفة تلك العوامل على العوامل الاجتماعية. بيد أن أيًا من الطرفين لا يغمض عينيه عن الجانب المقابل للجانب الذى ينحاز إليه.

فالمسألة إذن مسألة أولوية فى الاهتمام. فالمهتم بالدراسات الاجتماعية لا يستغنى عن أخذ المقومات السيكولوجية فى اعتباره، كما أن المهتم بالدراسات السيكولوجية لا يستغنى عن أن يأخذ المقومات الاجتماعية فى اعتباره.

المهم أن المبدع الاجتماعى - سواء كان انحيازه الأكبر للمقومات الاجتماعية أم كان انحيازه الأكبر للمقومات السيكولوجية - يعمد إلى تشكيل تصور متكامل للمجتمع الذى يبغى إنشاءه أو تقديمه على الورق. فواحد مثل (أفلاطون) انحاز فى تصوره للمجتمع إلى الفلسفة، فجعل فئة حكام المدينة من الفلاسفة. وإخال أنه انحاز إلى الجانب السيكولوجى وبخاصة أن (أفلاطون) كان تلميذًا لـ (سقراط) الذى أعلن شعار «**اعرف نفسك**». فهل هناك من يقفون على أغوار النفس البشرية مثل الفلاسفة؟ صحيح إن علم النفس لم يكن قد استقل عن الفلسفة، ولكن الفلسفة كانت مستوعبة لما سمى بعد ذلك بعدة قرون بعلم النفس. فالفلسفة هى «**محبة الحكمة**». ولكى يكون المرء حكيمًا فعليه أن يعرف غيره أيضًا إلى جانب معرفته لنفسه. ومن يعرف غيره يستطيع أن يتعامل مع ذلك الغير، سواء كان فردًا أم جماعة. وبعد (أفلاطون) وعبر تاريخ الفلسفة فإن الكثير من الفلاسفة أدلوا بدلائلهم فى هذا المضمار، فقدموا تصورات ذهنية تتعلق بالمجتمع، أو بما ينبغى أن يستهديه المجتمع فى زمانهم أو بعدهم عبر العصور من اتجاهات ونظم، وما يجب أن يأخذ به من قيم وتنظيمات.

والواقع أن مشكلة الفلاسفة المبدعين الرئيسية تتمثل فى أنهم لا يرتبطون بالواقع ارتباطًا وثيقًا، أو قل إنهم فى أخيلتهم المتسامية يقيمون حاجزًا بينهم وبين الواقع. فلكأن هناك منطقين متباينين ينهج وفق واحد منهما الفيلسوف الإبداعى، بينما ينهج الواقع وفق المنطق الآخر. ونستطيع أن نذكر (أفلاطون) مرة أخرى فنقول إنه كمبدع يرغب فى أن يطبق ما يتخيله موجودًا فى عالم المثل - وهو عالم مباين أو حتى لقد يكون متعارضًا مع الواقع - على ذلك الواقع. ولعلنا

ننظر من زاوية أخرى هى زاوية التمرس بالفكر من جهة ، والتمرس بالممارسة الاجتماعية من جهة أخرى . فمن يتمرس بالفكر ويتعمق فيه بحيث يصل فى تعمقه إلى المستوى الإبداعى ، يكون فى الوقت نفسه غريبًا عن الواقع من حوله ، فيعتبر فى أنظار الناس المحيطين به غريبًا عنهم ، فلا يتفهمون مقاصده ، ولا يتجاوبون معه بأى حال من الأحوال . والواقع أن التعامل مع الناس يكسب المرء خبرة ودربة معينة لا تتأتى له مهما اطلع على بطون الكتب ومهما تعمق فى الفكر دون أن يمارس ذلك التعامل . وكيف بالله يتسنى للمرء أن يتفهم الواقع الاجتماعى بينما هو يكون فى منأى عنه وقد اعتزل الناس ولم يشارك فى همومهم واهتماماتهم ، وإذا هو احتك بالناس فإنه لا يحتك إلا بصفوة المفكرين من أمثاله ، وهم الذين يكونون بدورهم قد طلّقوا الواقع الاجتماعى وعكفوا على الأوراق يقرءون ما تحتويه أو يسطرون أفكارهم عليها .

وإذا نحن تناولنا المسألة من زاوية منطقية ، فإننا نستطيع أن نقول إن المبدعين العقلانيين من أمثال أفلاطون ينهجون فى مواقفهم من المجتمع بطريقة قياسية **Deductive** . فهم يشكّلون فكرهم ويخلصون إلى نظريات عقلانية ثم يرغبون فى تطبيقها على الواقع الاجتماعى . أما الواقعيون الاجتماعيون ـ بمسمياتهم المتباينة ـ فإنهم ينهجون فى تعاملهم مع الواقع الاجتماعى بالطريقة الاستقرائية **Inductive** . ذلك أنهم يبدءون من الواقع الاجتماعى ويخلصون منه بخبرات ومفاهيم . ولعلهم يقومون بعمليات تفاعلية فيما بين التغيرات التى تحدث فى الواقع وبين ما سبق أن خلصوا إليه من خبرة وفكر .

ولعل سائلًا يتساءل : هل يعنى هذا أن المبدعين الاجتماعيين من أمثال (أفلاطون) قد ضلوا سواء السبيل وأن ما قدموه من صور عقلانية إبداعية تتعلق بما يجب أن يكون عليه المجتمع لا تعدو أن تكون هراءً لا قيمة له ، وأن المتعاملين مباشرة مع الواقع الاجتماعى هم وحدهم الخليقون بالتقدير ؟ الواقع أن هذا غير صحيح . ذلك أن أولئك الذين

يمارسون الواقع ، أو بتعبير آخر أولئك الذين يتذرعون بالمنهج الاستقرائى لا يكونون خلوًا من المفاهيم أو الفروض ، بل إنهم فى الواقع يكونون مفعمين بالتوجهات المحددة التى تسير جنبًا لجنب مع العمليات الإستقرائية التى يضطلعون بها . والفرق بينهم وبين الفئة الأخرى القياسية هو أنهم يخضعون للواقع الاجتماعى المحسوس ويجعلون منه الرائد لهم فيما يتوصلون إليه من استنتاجات أو نظريات . وحتى فى أشد الحالات طواعية للإنسان ـ أعنى الجوامد ـ فإن من يقوم بالعمليات الاستقرائية بإزائها ، يكون حاملًا فى ذهنه بعض الفروض . فالشخص الذى يقوم بالاستقراء بإزاء المعادن ويقول فى النهاية إنه بعد أن عرض المعادن جميعًا للحرارة وجد أنها تتمدد ، ويزعم أنه قد استخرج النظرية التى توصل إليها نتيجة التجربة فحسب ، إنما يكون قد تناسى ما كان يعتمل بذهنه من فروض قبل إقدامه على تعريض المعادن المتباينة للحرارة . إنه بلا شك قبل أن يضطلع بتجاربه كان يتساءل بينه وبين نفسه قائلًا : هل تتمدد جميع المعادن بالحرارة ؟ إذن فهو ليس خلوًا من الأفكار أو الفروض أو التوجهات ، بل هو مفعم بها .

فمما لا شك فيه أن المصدر الذى يتخذ منه صاحب الواقعية الاجتماعية نقطة انطلاقه هو تلك النظريات التى يقدمها المبدعون النظريون أو العقليون . ولعل الواقعى يقوم بهضم الكثير من تلك الفلسفات التى قدمها (أفلاطون) ومن ساروا على دربه ، وبهضم الاعتراضات التى وجهت إليهم ، ثم هو يكون بذلك قد استطاع أن يكوّن لنفسه توجهات جديدة خاصة به . فهو إذ يقوم بممارسة نشاطه المباشر بإزاء الواقع الاجتماعى ، فإنه يكون ذا ثقافة مركبة ، هى جماع الفكر والواقع فى الوقت نفسه . فهو لا يكون من أولئك المنفصلين عن الواقع الاجتماعى وقد أخذوا يعتمدون على فكرهم الشخصى فحسب ، كما أنه لا يكون خالى الذهن من المفاهيم والأفكار فيبدأ من الواقع الاجتماعى دون أن تكون له فلسفة شخصية وتوجهات

تميزه من سواه . وشاهد ذلك أنك لا تجد أصحاب الواقع الاجتماعى من مصلحين اجتماعيين ورواد وقادة وسياسيين فارغين من الفكر أو ليس لهم فلسفة يستعينون بها ، بل إنهم يكونون قد شكلوا لأنفسهم مركبًا خبريًا نتيجة تفاعل الفكر والواقع الاجتماعى المحسوس وهو ما يمكن أن نسميه « ***الخبرة الاجتماعية*** » . وهذه الخبرة ليست فكرًا منفصلًا عن الممارسة ، كما أنها ليست ممارسة خلوًا من الفكر ، بل إنها مركب بمعنى الكلمة .

على أن المركب ليس خبرة جامدة ، بل هو خبرة دينامية . ذلك أن المجتمع من جهة ، والفكر من جهة أخرى فى تغير وتدفق مستمرين . إنهما عمليات متطورة بحيث يمكن تشبيههما بالنهر المتدفق الذى وإن احتفظ بهويته ، فإنه متغير دائمًا . والخبرة المكونة من واقع وفكر فى مركب غير منفصم أو غير مفكك لها صفة الدينامية والتكيفية . فهى تتكيف للواقع الاجتماعى من جهة ، وللواقع الفلسفى الفكرى من جهة أخرى ، بينما هى تظل فى حالة المركب بحيث يكون التمييز بين ما تتضمنه من واقع وفكر فيه شىء من التجوز . ولا شك أن هذه الخبرة تمثل قمة الإبداع الاجتماعى ، بينما تكون محاولات (أفلاطون) ومن لف لفه مجرد تمهيد للتوصل إلى هذه الخبرة الإبداعية الاجتماعية .

★ ★ ★

الفصل الثانى
المجالات الإبداعية

الأدب والفن :

للأدب والفن جذع مشترك فيما بينهما . ذلك أن الأدب هو فن مسوق فى قوالب كلامية ، بينما الفن هو تعبير عن ذات المشاعر التى يحسها الأديب ولكن فى صيغ أخرى مباينة للصيغ الكلامية التى يستخدمها الأديب فى صياغة أدبه . فهى عند الموسيقار صيغ موسيقية ، وعند الرسام صيغ لونية وخطية ، وعند النحات صيغ تجسيدية ... الخ . ومن هنا فإننا نستطيع أن ننعت الأدب بأنه فن الكلام المنطوق والمكتوب ، بينما ننعت كل فن آخر بما يتصف به من خصائص تميزه ، فنقول « ***فن الرسم*** » و « ***فن النحت*** » و « ***فن الموسيقى*** » إلى غير ذلك من فنون . فالأديب إذن فنان ، وفنه يتعلق بالصياغة الكلامية المنطوقة أو بالصياغة الكلامية المكتوبة .

وثمة قطبان رئيسيان للفن بجميع أنواعه الأدبية وغير الأدبية هما قطب الواقع المحيط بالفنان من جهة ، وقطب الذاتية التى يعبر عنها من جهة أخرى . ولعلنا نقول إن هذين القطبين يتفاعلان فى قوام الفنان بحيث لا يتسنى لنا أن نقيم حاجزًا فيما بينهما ، وذلك لأنهما يشكلان عن طريق التفاعل الدائب مركبًا خبريًا أو قوامًا ديناميًا يعبر عن نفسه فيما يقوم الفنان بالتعبير عنه بشكل أو بآخر من أشكال الفن المتباينة .

والتعبير الفنى ـ سواء كان تعبيرًا فنيًا أدبيًا أم تعبيرًا فنيًا يتعلق بشكل أو بآخر من أشكال الفنون المتباينة ـ له وسائله وتقنياته المتباينة وأصوله وآلياته ومهاراته التى ينبغى أن يتمرس بها الفنان . فثمة أصول أو قل هناك قواعد فى الأداء يجب التمرن عليها

والتمرس بها وإجادتها . فالشاعر يجب أن يلم بأصول الشعر ، والناثر يجب أن يمرن على التعبير النثرى ، والموسيقار يجب أن يتمكن من فنون الأداء الموسيقى ، وهلم جرا بإزاء جميع الفنون الأخرى .

وهناك فرق فى الواقع بين الإجادة وبين الإبداع . فوسائل التعبير الفنى جميعًا تدخل فى إطار إجادة التعبير . ولكن يستثنى من هذا بالطبع أن يقوم واحد من الفنانين بابتكار نوع جديد تمامًا من الأداء الفنى . فلقد يبتكر أحد المبدعين طريقة جديدة فى تسجيل النوتة الموسيقية فيكون عمله هذا إبداعًا . أما الموسيقيون الذين يأخذون فى التمرن على هذه النوتة الجديدة المبتكرة ، فإنهم إذا ما أجادوا مرانهم عليها ، فإنهم يكونون مجيدين ولا يكونون ضمن المبدعين فى هذا المضمار . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع من يقومون بأداء العزف الموسيقى على الآلات الموسيقية المتباينة . فهم قد يدخلون فى نطاق المجيدين فحسب ، طالما أنهم يقومون بعزف موسيقى سبق لغيرهم إبداعها .

وهناك فرق أيضًا بين المبدع وبين المطوِّر . فالمبدع يقوم بتقديم عمل لم يسبق أحد إليه قبل ذلك . فبيتهوفن أو باخ أو موزارت مبدعون . ولكن من يقوم بإعادة توزيع أعمال أحد الموسيقيين ـ كما يحدث حاليًا بإزاء بعض إبداعات التراث الموسيقى العربى ـ فإنه لا يدخل فى إطار المبدعين الموسيقيين ، وإنما يدخل فى إطار المطورين الموسيقيين .

ونحن لا نوافق على الرأى القائل بأن من يقتبس جملة موسيقية من إحدى السيمفونيات ويدرجها فى إطار عمل موسيقى عربى من تأليفه يكون بذلك قد قام بعمل إبداعى مهما كان توفيقه فيما قام باقتباسه . وأكثر من هذا فإننا نميز فيما بين الاقتباس والهضم أو التفاعل . فما يتم هضمه يتجرد عن صفاته الأصلية ويتخذ لنفسه صفات جديدة . ونقصد بكلمة الهضم تلك التفاعلات الخبرية التى تتم فى نطاق شخصية المبدع بحيث يقدم عصارات جديدة تختلف جوهريًا عما استمع إليه وأعجبه وتذوقه . وحتى فى الحالات التى يكون فيها

الاقتباس غير مقصود ولا يحس به الفنان ، بل يتأتى له عفوًا وبالتقليد غير المقصود ، فإنه لا يعتبر فى هذه الحالة مبدعًا بل مقتبسًا برغم أن ما يقوم باقتباسه قد يروق للسامعين . فالإبداع لا يخضع لهوى المتلقين . فما يعجبهم لا يكون بالضرورة إبداعًا ، كما أن بعض ما لا يعجب المتلقين قد يكون داخلًا فى نطاق الإبداع . ومما لا شك فيه أن مسألة التقبل أو الإعجاب مسألة نسبية . فقد تكون هناك إبداعات غير مقبولة بالنسبة لفئة من الناس ولكنها تكون حاظية بالإعجاب الشديد بالنسبة لفئة أخرى . فأذواق المتلقين متباينة ، بل إن ذوق الشعب الواحد أو حتى الشخص الواحد ليس من الثوابت ، بل إنه يتغير بتغير الظروف وبتغير مستوى التطور الثقافى الذى بلغه .

والواقع أن هناك مشكلة كأداء تعتور طريق إبداع الفنون الأدبية والأدائية التشكيلية والموسيقية وغيرها هى نضوب المجالات الإبداعية وانسدادها تقريبًا أمام من تهفو قلوبهم إلى الإبداع . فكاتب القصة أو ناظم الشعر أو راسم اللوحة أو ناحت التمثال أو المصنف للأنغام يجد أن ما يقوم بإنجازه قد سبقه كثيرون ممن يعملون فى مجاله إلى تقديمه . ناهيك عن أن الكومبيوتر قد دخل فى مضمار الإبداع بحيث صار يغطى جميع التوافيق والتباديل التى يمكن تصورها ، وهو مستمر فى تطوره . ويخشى كثير من الفنانين أن يسحب الكومبيوتر السجادة من تحت أقدامهم ، وذلك بأن يستولى على المجالات الفنية أو يعمل على الأقل على الاستغناء عن إبداعهم فيها ، كما حدث بالنسبة للخط وفنونه المتباينة التى هوت إلى الحضيض بعد اختراع الطباعة . فلقد كان الأدباء قديمًا ـ الجاحظ مثلًا فى كتابه « *البيان والتبيين* » ـ يعتبرون أن من مزايا الأديب أن يكون متمتعًا بالإبانة الخطية الجميلة . ولكن الأدباء بعد اختراع الآلة الكاتبة والمطبعة لم يعودوا بحاجة إلى التدرع بالخط الجميل . فلقد كان المازنى ـ على سبيل المثال ـ رديء الخط بحيث كان عمال المطبعة يشكون من رداءة خطه ، فتغلب على هذه المشكلة بأن اشترى آلة

كاتبة وتمرن على الكتابة عليها حتي يخلص من عقدة رداءة الخط .
وليس من أحد يعيب اليوم على أى أديب أو مفكر بأن خطه ردىء ، وليس من مزايا الأديب أن يكون صاحب خط جميل ، فهل سيأتى يوم تتزايل فيه أهمية الفنون الأدبية وغير الأدبية بعد أن يتطور الكومبيوتر بحيث يأتى بالإبداعات الفنية المتباينة فى شتى مجالات الفن ؟

ولكن الكومبيوتر ليس وحده مصدر التهديد للإبداعات الفنية بأنواعها المتباينة . ذلك أن المتلقين للفنون قد هجروا التذوق الفنى والاستمتاع بما يقوم الفنانون بإبداعه أو كادوا . ويرجع هذا بالطبع إلى تغير القيم عند الأجيال الحديثة . فالحضارة التى نستظل بها قد عملت على ترجيح كفة القيم النفعية بينما أخذت نهوًن من شأن القيم الجمالية . وحتى إذا هى أولت القيم الجمالية بعض الأهمية ، فإنما يكون ذلك بمثابة وسيلة لتحقيق الفائدة . وطالما أن القيم الجمالية قد صارت وسيلة لغاية أخرى ، فإنها تكون خاضعة إذن لأذواق الغالبية من المتلقين . والواقع أن النزعة الديموقراطية تنحاز للغالبية أو لمجموع الشعب ، ومن ثم فإنها لا تنتحى إلى النزعة الأرستقراطية ، بل تطاطئ رأسها للسوق الذى يتحكم فيه المبدأ الاقتصادى . بيد أن الفنان الأصيل يترفع عن النفع أو هو يجعل ما يتأتى عن فنه من منفعة نتيجة غير حتمية . فلوحات فان جوخ لم تدر عليه مالًا يذكر ، فعاش فقيرًا ولكن قيمتها الفنية الذاتية مشهود لها حاليًا ممن ظلوا حتى اليوم يقدرون الفن فى ذاته وليس فى ضوء المنفعة التى تتأتى عنه ، أعنى أولئك الذين ما يزالون يجعلون للفن قيمة مطلقة ، ولم ينزلوا به إلى أرض الواقع أو إلى سوق العرض والطلب ، فيقيسون قيمته فى ضوء ما يدره على المشتغلين به من مال أو جاه أو منصب .

وهناك فى الواقع ما يمكن أن نسميه بروح التجرد عن المنفعة متمثلًا فى رجل الدين ورجل العلم ورجل الفن . فإذا ما جعل رجل الدين أو رجل العلم أو رجل الفن عمله للمنفعة ، فإنه يكون بذلك قد أفسده . ولعلهم جميعًا ينشدون ما عبر عنه (أفلاطون) بالخير والحق والجمال . فرجل الدين يبحث عن الخير ، ورجل العلم يبحث عن

الحق ، ورجل الفن يبحث عن الجمال . ونحن نعتقد أن المجال الدينى ما يزال مفتوحًا على مصراعيه أمام الإبداع . ولا شك أن الفلسفة المسيحية والفلسفة الإسلامية بمثابة ثمار إبداعية للفلاسفة المسيحيين والفلاسفة الإسلاميين . وجميعهم لم يكونوا يقيسون إبداعاتهم الدينية بمقياس المال الذى يحصلون عليه نتيجة ما يقدمونه من فكر دينى إبداعى . وكذا الحال بالنسبة للعلماء . والعالم غير التكنولوجى . فطالما أن العلم هو البحث عن النظريات ، وطالما أن التكنولوجيا هى تطبيق ما يتوصل إليه العلماء من نظريات فى ميادين الحياة المتباينة ، فإننا نجد إذن أن العالم شخص لا يبحث عن الفوائد نتيجة تطبيق نظرياته على الواقع ، بل هو يبحث عن النظريات دون أى اعتبار آخر . فالعلماء الذين توصلوا إلى أسرار الذرة أو إلى أسرار الخلية ، قد تباينوا عن التكنولوجيين الذين صنعوا القنبلة الذرية أو عن التكنولوجيين الذين خرجوا علينا بفنون هندسة الوراثة . وإذا كان هذا هو شأن العلماء ورجال الدين ، فإنه شأن المشتغلين بالفن أيضًا .

ولعلنا نتساءل : ما الحكم الذى نصدره إذن على فنان يقوم برسم بورتريه لشخصية مرموقة كما فعل الفنان صلاح طاهر عندما قام برسم بورتريه لتوفيق الحكيم ولغيره من أصدقائه مما يوجد حاليًا بمكتبه بجريدة الأهرام ؟ هنا نستطيع أن نميز ما يرمى إليه الفنان من رسمه . فالفنان صلاح طاهر أحس بباعث نفسى ملح فى دخيلته لرسم الشخصيات التى قام بالتعبير عنها فى لوحاته ، ولم يقم بذلك بتكليف من جريدة الأهرام أو نتيجة رغبة لدى الشخصيات صاحبة اللوحات . وشاهد ذلك أن تلك اللوحات لم تعرض للبيع ، بل هى تحمل قيمًا مطلقة لا تقبل البيع والشراء . وحتى إذا حدث بعد سنوات كثيرة أو قليلة أن عرضت تلك اللوحات فى مزاد لبيعها ، فإن الفنان صلاح طاهر لا يكون مسئولًا عن ذلك ، ولا يكون له دخل فى هذا الصدد . ويكون شأن لوحاته كشأن لوحات فان جوخ وغيره التى لم ترسم أصلًا لأجل

السوق ، ولكن القيمة المادية أضيفت إليها إضافة مع احتفاظها بالقيمة المطلقة التى تحملها فى أنحائها .

فالإبداع الفنى يرتبط بالموقف الذى يتخذه الفنان من فنه . فالمهم لكى يكون الإبداع قائمًا فى الإنتاج الفنى أن يكون مقصودًا لذاته ، وألا يكون عبارة عن « *مقاولة* » كما هو حادث اليوم فيما يسمى بأفلام المقاولات . ذلك أن الفن الإبداعى كالمرأة العفيفة التى لا تجعل من جمال جسدها سلعة تباع وتشترى . والإبداع الفنى إنبثاقى فى طبيعته ، فهو ينبثق من دخيلة الفنان كثمرة للتفاعلات الخبرية الجمالية التى تتأتى له تلقائيًا بغير تكلف أو اعتمال . إنه يحق ثمرة تنمو تلقائيًا شيئًا فشيئًا دون تدخل من ضغوط خارجية ، سواء كانت ضغوطًا اقتصادية أم ضغوطًا سياسية أم ضغوطًا اجتماعية . وهذا ما يعبر عنه بحرية الفنان أو كبريائه . ذلك أن الفنان المبدع يتمتع بالحرية فيما يقوم بإبداعه ، ولا يطأطئ رأسه أمام أحد ، ولا يخضع لتأثير أحد كائنًا من كان .

الفلسفة وعلم النفس :

بينما يهدف العلم إلى استخلاص النظريات العامة من الوقائع الجزئية ، فإن الفلسفة تهدف إلى استخلاص نظريات عامة من خلاصات العلوم المتباينة . فهى تجعل من النظريات التى يخلص إليها العلم الجزئيات التى تقيم روابط فيما بينها ، وتخلص منها إلى ما يسمى بفلسفة العلم . على أن الفلسفة لا تكتفى بذلك ، بل تمتد إلى ما يتعلق بالإنسان من قيم ومعتقدات . فهى تبحث فى الجوانب الإنسانية التى لا تخضع للعلم كأن تبحث فى الإلهيات وفى نشأة الكون وغرضية الحياة . والواقع أن الفلسفة منذ نشأتها ببلاد اليونان فى القرن السادس قبل الميلاد كانت تجمع فى إطارها جميع المعارف المتعلقة بتفسير الوجود . فما كان يتمخض عنه الفكر المجرد كان يندرج فى إطار الفلسفة . أما الممارسات العملية والمهارات والممارسات الشعبية ، فإنها كانت خارجة عن نطاق الفلسفة .

بيد أن العلوم أخذت تستقل عن الفلسفة الواحد منها بعد الآخر ، وكان آخر علم يعلن استقلاله عن الفلسفة على يد (فندت ١٨٣٢ -) هو علم النفس عندما أنشأ أول معمل لعلم النفس فى عام ١٨٧٩ . فبدخول مهدأ قياس الظواهر النفسية فى الدراسات السيكولوجية ، استقل علم النفس عن الفلسفة . ذلك أن الآراء الفلسفية التى ساقها الفلاسفة فى سياق فلسفاتهم حول الأحوال النفسية للإنسان وتفسير السلوك ، كانت داخلة فى نطاق النظام الفلسفى لكل فيلسوف ، ولم تكن تتمتع بالاستقلال عن النظام الفلسفى الذى كان يتسم بالتكامل بحيث يمكن النظر إلى فلسفة الفيلسوف كموضوع واحد يحتل فيه النظر السيكولوجى جانبًا غير مستقل عن باقى الجوانب الأخرى .

ولقد يصح لنا أن نتساءل : هل انفصل علم النفس عن الفلسفة بالفعل ، بمعنى هل استقلال علم النفس عن الفلسفة يعنى أن الفلاسفة بعد إعلان هذا الاستقلال لعلم النفس صاروا يتحاشون الاقتراب من المسائل السيكولوجية ؟ الواقع أن هذا غير صحيح . فالفلسفة ما تزال تهتم بجميع العلوم وبخاصة ما يخلص إليه كل علم من نظريات . فهى تتناولها - كما قلنا - باعتبارها المفردات أو الجزئيات التى تستخلص منها نظرات ونظريات أكثر عمومية واتساع نطاق . والفلسفة شأنها بإزاء علم النفس هو شأنها بإزاء جميع العلوم والمعارف البشرية . فكل ما ينتهى إليه علماء النفس يخضع للتأمل الفلسفى بحيث يقدم الفلاسفة المتباينون فكرًا فلسفيًا يضم فى رحابه النفس الإنسانية ومظاهر السلوك المتباينة .

ولنأخذ مثالًا يوضح هذا الذى نقصد إليه بالفلسفة الوجودية . « فهى لا ميتافيزيقية تنكر أن يكون الوجود عين الماهية ، وتنفر من المذهب والمذهبية وتقتصر على وصف الظواهر النفسية ، فلا تعين قيمة المعرفة بالإضافة إلى « *الحقيقة* » ، بل طبقًا لما يبدو من قيمة حيوية فى ظواهر الشعور الخالصة من الانفعالات والإرادات والآراء المكتسبة من المجتمع . ومع اتفاق الوجوديين

المعاصرين على هذا المنهج نراهم يختلفون فى نقطتين رئيسيتين : إحداهما خاصة بالمعرفة ، والأخرى خاصة بتفسير الإنسان . ففى النقطة الأولى يأخذ بعضهم بالتصورية ، فلا يجعل فرقًا بين العالم الخارجى والعالم الداخلى بحجة أن كل ظاهرة طبيعية فهى فى الوقت نفسه ظاهرة نفسية وأن « وجودها » كله قائم فى كونها حالة نفسية ، بينما البعض الآخر يرى أن الظاهرة الطبيعية يقارنها فى الوجدان شعور بالخارجية ، فيميز بين المجالين ويحاول تبرير موضوعية المعرفة . وفى النقطة الثانية ينظر بعض الوجوديين بنوع خاص إلى ما سماه بسكال بعظمة الإنسان المتمثلة فى عقله وفى طموحه إلى المثل الأعلى ، فينتهى إلى الإيمان ، وينظر البعض الآخر إلى ما سماه بسكال بحقارة الإنسان المتمثلة فى أهوائه ورذائله وأمراضه الجسمية والنفسية ، فينتهى إلى المادية والإلحاد . ولعل هؤلاء يبدءون بالإلحاد ، ويبدأ أولئك بالإيمان تبعًا لمزاجهم الجسمى والعقلى ، ثم يستخدمون المنهج الوجودى للوصول إلى ما يريدون . وهذا المنهج كثير الشيوع فى العصر الحاضر : عليه عول فوندت وكولبى وهوفدنج وتيتشنر فى علم النفس ، وتشارلس بيرس ووليم جيمس فى البراجماتزم ، وجون ديوى فى اعتباره المعرفة أداة فى خدمة الحياة ، وشيلر فى مذهبه الإنسانى ، وغيرهم ممن يحذون حذوهم » . (يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٤٥٦) .

ويتضح من هذا النص الذى اقتبسناه من كتاب أستاذنا يوسف كرم ، أن الفلسفة ما تزال مهتمة بالإنسان وما يعتور حياته من انفعالات وحالات نفسية متباينة . ومن الطبيعى أن الفلسفة لا تصبو إلى استيعاب علم النفس فى نطاقها مرة أخرى وتمحو وجوده المستقل بين العلوم المتباينة . الواقع أن الفلسفة وعلم النفس ما يميزهما الواحد منهما عن الآخر ما يتذرعان به من مناهج . وما يزال المجال مفتوحًا أمام المبدعين من الفلاسفة وعلماء النفس لكى يدلى كل من لديه استعداد للإبداع بدلوه ، ولعل التساؤل الذى يفرض نفسه فى هذا المقام هو : ما خصائص الإبداع فى كل من الفلسفة وعلم النفس ؟

ولكى نجيب عن هذا التساؤل يجب أن ننبه إلى ضرورة استبعاد جميع الكتابات التى تتسم بالعنعنة من نطاق الكتابات الإبداعية فى جميع المجالات وبضمنها الفلسفة وعلم النفس . ولقد استحدثنا لفظ « عنعنة » عندما قرأنا بكتب التراث العربية « قال فلان عن فلان عن فلان ... كذا وكيت » فورد إلى ذهننا ما يمكن أن نسميه بالعنعنة (من كلمة « عن ») اللفظية من جهة ، وما يمكن أن نسميه بالعنعنة المعنوية من جهة أخرى ، وقد أوردنا هذا المفهوم الجديد بكتاب « الثقافة ومستقبل الشباب » . ويمكن مشاهدة العنعنة المعنوية فى الكتب المترجمة ، وفى البحوث إذا لم تتأكد شخصية الباحث بحيث يتسنى الخلوص إلى فكر متميز خاص به . وعلى هذا فإننا نستبعد من نطاق الكتابات الإبداعية فى مجالى الفلسفة وعلم النفس تلك الكتب التى تستعرض تاريخ الفكر الفلسفى أو تاريخ الفكر السيكولوجى ، اللهم إلا إذا كان الكاتب يتخذ من تاريخ الفكر نكتة يرتكز عليها لكى يقدم فكره الشخصى . ولكن الأغلب أن المجال لا يكاد يسمح للكاتب الذى يعرض لتاريخ الفلسفة أو لتاريخ علم النفس بأن يقدم فكره الشخصى باستفاضة وبشكل تكاملى . أما صاحب المذهب الفلسفى أو النظرية السيكولوجية ، فإنه فى الغالب يقدم المذهب أو النظرية فى عمل قائم برأسه خاص بمذهبه أو نظريته .

وعلينا بعد هذا أن نجيب عن التساؤل الذى أثرناه فنبدأ باستعراض خصائص الإبداع فى الفكر الفلسفى على النحو التالى :

أولًا - شمولية النظرة : بينما تستطيع تشبيه عالم النفس بمن يركز بصره على حالة أو وضع بالذات ، أو قل بمن يبحث رأسيًا فى إحدى المناطق كما يفعل الجيولوجى مثلًا ، فإننا نشبه الفيلسوف بمن يتطلع إلى الكرة الأرضية من إحدى مركبات الفضاء فيشاهدها برمتها دفعة واحدة ، وتكون أحكامه بإزائها أحكامًا تتصف بالشمولية . فلكأن الفيلسوف يجمع جميع العلوم والمعارف الإنسانية ، بل والخبرات الإنسانية والمعتقدات والخرافات ، والماضى والحاضر والمستقبل فى جعبته ، ويخرج من هذه النظرة الشمولية بمذهب فلسفى شامل .

ثانيًا ـ تكاملية المذهب: وبالإضافة إلى شمولية النظرة من جانب الفيلسوف، فإننا نجد أن المذهب الفلسفى الذى يقدمه الفيلسوف يجب أن يتسم بالتكامل. ونعنى بالتكامل ألا يكون هناك تضارب بين ناحية وأخرى فى مذهبه. وأكثر من هذا يجب أن يكون هناك تآزر فيما بين المقومات المتباينة بالمذهب، كما هو حادث بالنسبة للمقومات التى بنى البيت بواسطتها. فهى جميعًا تتكامل بعضها مع بعض بحيث يتأتى فى النهاية ما يمكن أن يوصف بالوحدة أو الانسجام أو التكامل.

ثالثًا ـ دينامية المذهب: فثمة نقطة انطلاق يبدأ منها الفيلسوف، ومن تلك النقطة الإنطلاقية تتأتى له عمليات التلاحم مع العناصر المتباينة. فلكأن مذهب الفيلسوف بمثابة شجرة تبدأ من الجذر إلى الساق إلى الفروع إلى الأغصان. فكل فكرة تبحث عن الفكرة أو الأفكار التى تناسبها للالتحام بها والاندماج معها مع الاستمرار فى النمو والتطور.

رابعًا ـ التفاعلية: ومن خصائص الإبداع فى الفكر الفلسفى حدوث تفاعلات خبرية مستمرة بين آخر مستوى فلسفى توصل إليه الفيلسوف وبين المقومات الفلسفية الجديدة التى تتأتى له نتيجة اطلاعه على الفلسفات السابقة والمعاصرة له. وهناك من جهة أخرى كثير من التفاعلات الخبرية الفلسفية تتم فيما بين الحصيلة الخبرية التى تأتت للفيلسوف. فلكأن هناك تفاعلات خبرية مستمرة فى عقل الفيلسوف. والفيلسوف يختلف عن العالم فى أن الفيلسوف لا يلتزم فى تفاعلاته الخبرية الفلسفية بالترتيب الزمنى الذى نشأت فيه الفلسفات وتتابعت. فهو يتمتع بالحرية الفكرية فيما يقع عليه، وفيما يتفاعل معه. وأكثر من هذا فإنه لا يقتصر فى تفاعلاته الخبرية الفلسفية على النطاق الفلسفى، بل يتعداه إلى جميع المعارف، سواء كانت معارف علمية أم أدبية أم فنية.

وبعد هذا العرض للخصائص التى يتسم بها الإبداع فى الفكر الفلسفى، فإننا نعرض للخصائص التى يتسم بها الإبداع فى مجال علم النفس، وهى على النحو التالى:

أولًا ـ إن المبدع السيكولوجى يقف عند ظاهرة نفسية معينة ثم يأخذ فى تقديم تفسير غير مسبوق لها، أو قل إنه يفترض فرضًا ثم يعمد إلى إثباته أو نقضه بما يجريه من تجارب، أو بما يقدمه من مناقشات نقدية بإزائه. ولكن ليس من الحتم أن يجرى عالم النفس التجارب المعملية، كما فعل (بافلوف) بإزاء الفعل المنعكس الشرطى، بل قد يقدم تفسيرًا أو فرضًا، فيكون بذلك قريبًا من الفكر الفلسفى. من ذلك ما ذهب إليه (فرويد) بإزاء اللاشعور.

ثانيًا ـ إن المبدع السيكولوجى قد يصل إلى إبداعاته وهو بإزاء حالة غير سوية. من ذلك مثلًا تناوله لبعض حالات التخلف العقلى أو حالات الجنون أو لدى مدارسته لبعض حالات معاودة الجريمة وبخاصة ما كان متعلقًا بالجرائم الجنسية، فيخلص من بحوثه إلى تقديم نظرية جديدة تتعلق بالخبرات التى مرت بالأشخاص الذين يقوم بدراسة حالاتهم.

ثالثًا ـ قد يذهب المبدع السيكولوجى فى بحوثه إلى مقارنة حالات متباينة بعضها ببعض. من ذلك قيامه بمقارنة تفكير الإنسان الحضارى بتفكير الإنسان البدائى، أو مقارنة فكر الإنسان فى مرحلة معينة بتفكير القرد أو الكلب، وقد يصل إلى نظريات مستجدة فى علم النفس تربط فيما بين فكر الإنسان الحضارى وفكر الإنسان البدائى، أو فكر الطفل بفكر القرد أو الكلب.

رابعًا ـ قد يتناول المفكر السيكولوجى المبدع ظاهرة نفسية غير عادية مثل ظاهرة التخاطر أو «***التلبّاث***» أو قراءة الأفكار أو بعض الظواهر النفسية التى يهتم بها علم نفس الخوارق، ويخرج علينا بنظرية أو نظريات سيكولوجية جديدة غير مسبوقة.

العلم والتكنولوجيا :

قلنا إن العلم هو المحاولات المبذولة لاستخلاص النظريات ، بينما التكنولوجيا هى التطبيقات المتباينة لتلك النظريات المستخلصة فى مجالات الحياة المتباينة . وقلنا أيضًا إن الفلسفة كانت تضم فى رحابها جميع المعارف والعلوم ، ولكن كلما نضج أحد العلوم وتحددت ملامحه وقسماته التى تميزه من سواه وتجعله متفردًا بمضمونه ومنهاجه ، فإنه كان يستقل بوجوده كما يستقل الولد أو البنت عن الوالدين وينشئ كل منهما أسرة جديدة خاصة به تتميز كثيرًا أو قليلًا من أسرة الوالدين التى نشأ فيها وترعرعا . ولكل علم فروع تنبت فى رحابه ، ومع نمو تلك الفروع وتمايز ملامحها وقسماتها ، فإنها تستقل بدورها عن العلم الأصلى الذى كانت تعتبر فرعًا من فروعه الكثيرة والمتباينة . وما يقال عن العلم واستقلال بعض فروعه لتشكل علومًا جديدة قائمة برأسها ، ينسحب أيضًا بإزاء التكنولوجيا . فكلما استقل أحد فروع العلم عن العلم الذى تربى فى ربوعه وتحددت معالمه ، فإن ذلك يستتبع نشأة تكنولوجيا خاصة به تتمايز من التكنولوجيات الأخرى الخاصة بالعلوم الأخرى المتباينة .

وعلى الرغم من أن العلم والتكنولوجيا جميعًا لم يعودا فى الوقت الحالى وفى ظل التطور الحضارى المستمر فى تعقده المتضاعف معزوَّين إلى أفراد المبدعين ، بل صارا معزوَّين إلى مراكز البحوث ومجموعات العلماء والتكنولوجيين ، فإن الواقع أن المراكز البحثية ومجموعات العلماء والتكنولوجيين تتشكل من صفوة العلماء والتكنولوجيين . ولكن مع ذلك فإن نبوغ المبدعين من العلماء والتكنولوجيين يعلن ويتميز فى نطاق هذه الصفوة منهم . ولا شك أن الفجوة صارت متسعة للغاية بل وتتكاثر ـ أو قل تتضاعف ـ فى الاتساع فيما بين فئة المبدعين من العلماء والتكنولوجيين وبين عامة

الناس الذين يتلقون الثمار التكنولوجية ويملأون بها بيوتهم دون أن يعرفوا عن الجهود الإبداعية التى بذلت فى إبداعها شيئًا . وحتى أولئك الذين يقومون بتصنيع التكنولوجيا ـ مصانع أجهزة التليفزيون مثلًا ـ ليسوا سوى مستهلكين أو متلقين للثمار الإبداعية التى أنشأت جهاز التليفزيون إنشاءً وأبدعته إبداعًا .

فليس إذن يعنى أولئك المبدعين من العلماء والتكنولوجيين أن يلقوا بالًا إلى أن يشار إليهم بالبنان من جانب العامة الذين لا يعرفون عن إبداعاتهم شيئًا ، ولا يستطيعون أن يرتفعوا فى قاماتهم المعرفية إلى المستوى الذى يقدرون عنده ما حازه أولئك المبدعون العلميون والتكنولوجيون من قدرات إبداعية . من هنا فإننا لا نكاد نعرف أسماء المبدعين فى هذين المجالين ، ولكن مما لا شك فيه أن العاملين معهم يقدرون بعضهم بعضًا ، ويعرف كل واحد منهم قدر الآخر . ولعلنا نزعم أن تقدير الذات وما يبعثه الإبداع من نشوة فى قلب المبدع لهى المكافأة التى يحصل عليها والتى تعوضه عن تعبه . أما تقدير الناس له ، فإنه لا يكاد يدخل السرور إلى قلبه .

بيد أن الواقع أن الكومبيوتر وبنوك المعلومات قد مهدت الطريق أمام المبدعين من العلماء والتكنولوجيين . فما كان يبذله العالم أو التكنولوجى قديمًا من جهود جبارة فى تجهيز المعلومات أو تجهيز الخطط قد صار فى غالبيته جاهزًا أمامه . فصار المبدع العلمى أو التكنولوجى يوفر جهده لما بعد إعداد المعلومات . فتلك المعلومات التى يبغى الحصول عليها صارت سهلة المنال . فما عليه إلا أن يأمر الكومبيوتر بتقديمها إليه ، فيقدمها أمامه بتفصيلاتها ، فلا يكون عليه سوى توظيفها فيما يريده من مجالات التوظيف العلمى أو التكنولوجى .

ولعلنا نتساءل : هل يعمل الكومبيوتر وبنوك المعلومات على تقليل

القدرة على الإبداع العلمى والتكنولوجى؟ وهل سوف يقضى الكومبيوتر وبنوك المعلومات على الإبداع العلمى والتكنولوجى فى المستقبل قضاءً تامًا؟ الواقع أن هذا غير صحيح على الإطلاق، بل إننا نزعم أن الكومبيوتر وبنوك المعلومات تعمل على الإكثار كمًا، والارتفاع بمستوى الإبداع العلمى والتكنولوجى كيفًا، ولا تشكل أى عائق أمام المبدعين فى المجالات العلمية والتكنولوجية، وذلك للأسباب التالية:

أولًا - إن الكومبيوتر وبنوك المعلومات تقف عند حدود تخزين المعلومات وتقديمها إذا طلب إليها ذلك. فهى تعمل - وسوف تعمل - تبعًا لما يريد لها الإنسان أن تعمل. صحيح إنها تتفوق على الإنسان فى عمليات الإنجاز المعرفى. فهى حاسبات إلكترونية تعمل على تكثيف المعلومات وعلى إقامة روابط عديدة ومتنوعة إلى حد بعيد فيما بينها بسرعة هائلة، وهى قادرة على عمل توافيق وتباديل بدرجة هائلة من الدقة والتنوع والغزارة. ولكنها لا تستطيع أن تعدو هذا النطاق إلى ما يمكن أن يعتبر إبداعًا فى ذاته. فالإبداع المتعلق بتلك الأجهزة يتمثل فى الإنسان الذى قام بإبداعها من جهة، وأيضًا فى إبداعاته التى يستحدثها مستعينًا بها من جهة أخرى، كما يستعين الكاتب بالقلم، وكما يستعين المهندس بالأدوات الهندسية، وكما يستعين الطبيب بالسماعة الطبية وبجهاز قياس ضغط الدم ونحو ذلك من أجهزة.

ثانيًا - إن الموهبة الإبداعية مفطورة لدى الناس جميعًا بدرجات متفاوتة، ولكنها تكون محتدمة وفعالة لدى فئة العلماء والتكنولوجيين. فهذه الموهبة تدفع بهم دفعًا وتلح عليه إلحاحًا، حتى تجد لها منفذًا تنفذ من خلاله. فلكأن الشخص المبدع - وهو هنا العالم أو التكنولوجى - يكون أسيرًا لإبداعيته. فهى تدفع به إلى الاختراع والكشف. فهى إذن تشكل حاجة نفسية تريد أن تعبر عن نفسها بشكل أو بآخر.

ثالثًا - إن تحديد الأهداف لا يستمد من المعلومات التى يقدمها الكومبيوتر وبنوك المعلومات، بل تحدد تبعًا للحاجات الإنسانية، ولما ترتئيه الحكومات والمؤسسات. ذلك أنه كلما تقدمت الحضارة وتعقدت، زادت رقعة الحاجات التى تعتمل فى قوام الأفراد والجماعات الذين يستظلون بظل الحضارة. فالحاجات التى كان يحس بها الإنسان منذ مائة عام فقط، تختلف عن الحاجات التى يحس بها إنسان عصرنا هذا. أضف إلى هذا أن الحضارة فى تدفقها وتطورها المتسارع تحمل معها مخاطر وأوبئة ومشاكل كثيرة للغاية، الأمر الذى يدفع بالحكومات والمؤسسات إلى استصراخ العلماء والتكنولوجيين لمدارسة تلك المشاكل والأخطار المحدقة بالبيئة والبشرية ووضع الحلول لها وابتداع أوجه العلاج المتباينة، فيقوم العلماء بالمدارسة، كما يقوم التكنولوجيون بعد تلقيهم ما يضطلع به العلماء من دراسات باختراع الوسائل أو الأدوات أو الأجهزة أو العقاقير التى تفضى إلى حلول ناجعة لتلك المشكلات.

رابعًا - الواقع أن المعلومات والمهارات ووسائل الأداء تتناسب بشكل متوازن مع المطالب الحضارية بالنسبة لكل عصر من العصور التى مرت بها البشرية. فالمعلومات والمهارات التى كانت شائعة فى المجتمع البدائى، كانت مناسبة لمطالبه وحاجاته التى كانت تعوزه والتى كان يرغب فى إشباعها. والشىء نفسه يقال عن هذا العصر الذى نعيش فيه. فمطالب الإنسان قرب نهاية القرن العشرين بحاجة إلى المعلومات الغزيرة والدقيقة التى يحتاج إليها نبض العصر. فليس الكومبيوتر وبنوك المعلومات سوى وسائل تسجيل للمعلومات ووسائل تصدير لها. فبدلًا من أن يقدح المبدع زناد فكره فى العمليات التمهيدية التى تسبق العمليات الإبداعية، فإنه يجد تلك المعلومات جاهزة أمامه، فما يكون عليه سوى استخدامها. إذن فالمبدع يظل مبدعًا مهما تقدم هذا المجال التكنولوجى المتعلق بصناعة الكومبيوتر وأجهزة التسجيل أو الآلات الحاسبة أو نحوها.

خامسًا ـ إن الإبداع العلمى والتكنولوجى يتركز فى استحداث الوسائل الأكثر اقتصادًا فى الوقت والجهد والنفقات بل وفى الأيدى العاملة . والواقع أن هذا المبدأ الاقتصادى الذى يتذرع به المبدعون العلميون والتكنولوجيون يحمل معه فى تطبيقاته بعض النتائج الخطيرة والضارة معًا . منها على سبيل المثال انتشار البطالة على المستوى العالمى ، وذلك لأن ما ينتجه العلماء والتكنولوجيون من تكنولوجيا قائمة على أسس علمية دقيقة يعمل فى معظم الحالات ـ تبعًا للمبدأ الاقتصادى ـ على الاستغناء عن الأنشطة العادية . فالآلات التى ابتدعت جرفت الكثير جدًا من الأيدى العاملة أمامها . فهامش الحياة صار غاصًا بالكثير جدًا من أبناء البشرية ، وليس من حل أمام الإنسان الذى جرفته البطالة أمامها سوى أن يسلم بالأمر الواقع ، فيعمل فكره ويقدح زناد إمكانياته الإبداعية المطمورة بدخيلته لكى يصعد من نطاق المغمورين والمحذوفين من سياق العمالة إلى مستوى الإبداع ، فيأخذ بدوره فى تجنيد المعرفة والتكنولوجيا لاستكمال المسيرة ، فينتج تكنولوجيا تزيد من الطاقة الاستغنائية عن الأيدى العاملة . ومهما يكن من أمر فإن الإنسان سوف يظل هو الممسك بزمام العلم والتكنولوجيا ، وسوف يظل مبدأ تكافؤ الفرص متوافرًا أمام الإنسانية لكى يعبر من لديه مواهب الإبداع عن مواهبه ، وإلا فإنه سوف يظل مغمورًا بين ملايين المغمورين العاطلين فى طيات الطاقات البشرية المعطلة .

ولقد سبق أن قلنا وأكدنا أن جميع الناس مشتملون على طاقات إبداعية ومواهب ابتكارية بدرجات متفاوتة . ونضيف إلى هذا أيضًا أن من بين الناس المغمورين من لديهم مواهب إبداعية هائلة ، ولكنها ظلت مطمورة بدخائلهم بسبب الظروف البيئية الاجتماعية غير المواتية ، وبسبب الطرائق التربوية التلقينية التى تنظر إلى المتعلمين بنظرة اسفنجية ، فلا يكون على طالب العلم إلا أن يستوعب ما سبق

للمبدعين إبداعه . والواقع أن الغالبية العظمى من الممسكين بزمام التربية ـ على المستوى العالمى ـ لم يفيقوا بعد إلى الواقع الحضارى الذى يهتم بالكيف وليس بالكم ، أو بتعبير آخر كيف نتخذ موقفًا من المعلومات وكيف تستثمرها وتستغلها وعدم الاقتصار على مدارستها وحفظها فى الأذهان . فالعلم بعد أن تقدمت وسائل تسجيل المعلومات ووسائل استحضارها وقتما نشاء وفى الصورة التى نريدها لم يعد إذن يطالب الناس بأن يحفظوه ، بل يطالبهم بأن يستخدموه وأن يوظفوه . فإذا ما فاقت التربية على أيدى الممسكين بزمامها إلى هذه الحقيقة ، فإنهم سوف يقومون فى المستقبل بإنتاج أجيال جديدة على جانب أكبر من القدرة على تقديم ثمار إبداعية متنوعة . فبدلًا من أن يسأل المرء نفسه «***كم أعرف***» فإنه يسأل نفسه «***كيف أفيد من المتوافر أمامى من معرفة وفرتها لى وسائل التسجيل مثل الكومبيوتر وغيره؟***» .

وليس من شك فى أن المجتمعات على تباينها ، ومجتمعات العالم الثالث بصفة خاصة ، فى أشد الحاجة إلى زيادة رقعة العلماء والتكنولوجيين . فمن المؤسف حقًا أن نجد أنفسنا عيالًا إلى حد بعيد على ما تتفتق عنه عقول العلماء والتكنولوجيين بالشعوب المتقدمة فنعيش على ما يقدمونه لنا ثمارًا جاهزة هى ثمار إبداعاتهم العلمية والتكنولوجية ، فنلهو بها كما يلهو الطفل بالدمية ويبدى انبهاره بها ، ولكنه لا يحاول المشاركة فى إبداع ما يبدعه الآخرون غربًا وشرقًا .

الرياضة والترفيه :

ارتبطت الرياضة بالترفيه فى أذهان معظم الناس . فالرياضة لتنشيط الجسم والعمل على تحقيق الرشاقة فى الحركة واللياقة فى ممارسة الأنشطة الجسمية المتباينة ، والتمتع بالقوة والحيوية اللازمين للنهوض بأعباء الأعمال وتحمل مشقات الحياة . أما الترفيه

فإنه يعمل على التخفف من هموم الحياة وتخليص النفس من التوترات العصبية والنفسية وعلاج المرء من العقد النفسية وما يكون قد ألم به من هبوط فى المعنوية وتجديد الطاقة النفسية العصبية ، والإحساس بالراحة بعد قضاء الوقت الطويل والمضنى فى الأعمال وما تزخر به من مشقات . ناهيك عما يحتويه الترفيه من تغيير فى نمط الحياة اليومية وكسر الجمود والروتين الذى ينهج المرء وفقه فى أداء الأعمال فى حياته اليومية .

ومعنى هذا فى الواقع أن الرياضة والترفيه يضمنان للمرء سلامة الجسم والنفس جميعًا . وهناك فى الواقع تداخل وترابط فيما بين الرياضة والترفيه . فممارسة الرياضة تتضمن جانبًا من الترفيه ، كما أن الترفيه يتضمن فى الغالب ممارسة بعض الأنشطة الرياضية ، بيد أن هذا ليس قاعدة مطلقة . فثمة بعض الرياضة لا تتضمن ترفيهًا ، بل لقد يرغم المرء على ممارستها حتى ولو كان غير راغب فى تلك الممارسة . من ذلك مثلًا التمرينات الرياضية التى يلزم الجندى بأدائها حتى يظل كفئًا للحياة العسكرية وأن يكون مستعدًا لممارسة القتال إذا ما جد الجد ونشبت المعركة . ومن جهة أخرى فإن بعض الأنشطة الترويحية لا تتضمن ممارسات رياضية . من ذلك مثلًا قضاء بعض الوقت فى لعب الطاولة أو الكوتشينة مع بعض الأصدقاء للترفيه والتخفف من ضغوط الحياة . فمثل تلك الأنشطة لا ترتبط بالرياضة البدنية من قريب أو من بعيد ، بل إنها قد تتطلب الجلوس بغير حراك مدة طويلة ، وهو ما يتنافى مع ما تتطلبه الرياضة من حركة ونشاط جسمى .

ومما لا شك فيه أن البشرية منذ القديم قد عرفت الرياضة كما عرفت الترفيه . بيد أن حياة المجتمعات البدائية كانت الرياضة فيها تمارس بالفطرة أو قل إن الرياضة كانت متواكبة مع أنشطة الحياة اليومية . فكان الجرى وتسلق الأشجار والقفز وتحريك عضلات

الجسم المتباينة والمصارعة والملاكمة مع الأعداء من صميم الحياة اليومية . وبعد أن تطورت المجتمعات البدائية بعض التطور ، فإن الرياضة المنظمة والمقصودة لذاتها قد أخذت فى الظهور على مسرح الحياة اليومية . فصارت الرياضة تمارس بأشكالها العنيفة وذلك للاستعداد لملاقاة الأعداء إذا ما جد الجد . فكانت تمارس التدريبات الرياضية الشاقة والتعرض للأخطار الحقيقية فى بعض الممارسات حتى يظل جمهور المقاتلين فى حالة استعداد دائم لملاقاة الأعداء والتأكد من التغلب عليهم والانتصار فى ساحة الوغى إذا ما اشتعلت الحرب ونشبت نيران المعركة .

والواقع أن كل مجتمع من المجتمعات البشرية لم يكن يخلو عبر التاريخ الطويل من مبدعين يقومون بابتكار ألعاب رياضية جديدة . وإلى جانب المبدعين فى المجال الرياضى ، كان هناك أيضًا مبدعون فى المجال الترفيهى . ولكن علينا أن نميز فيما بين المبدعين فى هذين المجالين وبين المطوِّرين للأنشطة الرياضية والأنشطة الترفيهية . فلعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن الإنسان البدائى هو أول من ابتدع لعبة كرة القدم . وربما بدأت هذه اللعبة بأن قذف شخص ما بقطعة من الحجر بقدمه فى اتجاه شخص لآخر ، فما كان من ذلك الشخص الآخر إلا أن قام بدوره بصد الحجر بقدمه تجاه صديقه . فقام الشخص الأول بعمل الشىء نفسه . وهكذا نشأت أو مورست أول مباراة لكرة القدم . وبعد ذلك أخذ الرياضيون المطوِّرون فى تطوير هذه اللعبة وما يزالون حتى اليوم يدخلون التطورات المتلاحقة عليها سواء بإزاء التكتيك أم بإزاء القوانين التى تحكم الفريقين المتنافسين ، أم بإزاء أفراد الفريقين . وما يقال عن لعبة كرة القدم ينسحب بنفس القدر بإزاء جميع الألعاب الرياضية ، إذ قام شخص أو مجموعة بإبداعها ، ثم قام بعد ذلك أشخاص آخرون بتطويرها والارتقاء بها وتنقيتها من الشوائب التى تعوق الممارسة إلى أن انتهت إلى ما انتهت إليه . ولكن

التطوير سوف يستمر حسب الحاجات والظروف ووفقًا لما يتم الاتفاق عليه بين المسئولين عن كل لعبة على المستوى العالمى .

وإذا كان هذا هو الحال بإزاء الألعاب الرياضية ، فإنه هو الحال نفسه بإزاء ألوان الترفيه المتباينة . فثمة شخص ما لا نعرفه هو الذى ابتدع لعبة الكوتشينة ، وآخر ابتدع لعبة الطاولة ، وثمة شخصيات كثيرة مبتدعة عبر التاريخ قامت بابتداع الأنشطة الترويحية المتباينة ، بينما قام آخرون بتطويرها والتقدم بها خطوات حثيثة إلى الأمام .

وثمة فى الواقع علاقة بين الرياضة والعمل من جهة ، وعلاقة بين الترفيه والعمل من جهة أخرى . فبينما نجد أن الشباب من الرياضيين يمارسون الألعاب الرياضية بدافع من الرغبة فى ممارسة تلك الألعاب فيستمتعون بممارستها ، فإننا نجد أن هناك أشخاصًا آخرين يعملون كموظفين وعمال فى الأندية التى تمارس بها تلك الألعاب ، ولا يكون وجودهم بها مرتبطًا ارتباطًا مباشرًا بالممارسات الرياضية ، بل يكون ذلك على هامش تلك الألعاب . فالسكرتير المالى أو عمال النظافة لا يمارسون الرياضة التى يقومون على خدمتها . ناهيك عن أن معظم الرياضيين إذا ما بلغوا السن التى لا تسمح لهم بممارسة اللعبة التى دأبوا على ممارستها ، فإنهم يبدءون فى نشاط آخر ـ إذا هم أهلوا أنفسهم له ـ هو القيام بتدريب اللاعبين ، وقد صاروا ذوى خبرة عملية وذوى معرفة نظرية بأصول وفنيات اللعبة . ومن الطبيعى أن عملهم الجديد يكون نظير أجر ، فيكونون بذلك قد تحولوا من نطاق الهواية الرياضية إلى نطاق الوظيفة التى تسند إليهم نظير مرتب شهرى أو نظير مكافأة .

وما يقال عن هذه الفئة من الهواة الذين استحالوا إلى موظفين فى المجال الرياضى ينسحب بإزاء المجالات الترفيهية المتباينة أيضًا . فالكثير من المشتغلين بالتمثيل والإخراج المسرحى والسينمائى قد

بدأوا حياتهم هواة ثم صاروا يعملون كمحترفين . ففى المدارس والجامعات يتجه بعض الطلبة إلى ممارسة التمثيل كهواية ، ولكنهم بعد أن يلمع نجمهم وتذيع شهرتهم بين من يترددون على المسارح لمشاهدتهم ، فإنهم ينتقلون من مجال الهواية إلى مجال العمل الاحترافى .

والواقع أن معظم الرياضيين ومعظم الممارسين للأنشطة الترفيهية لا يبدعون جديدًا ، بل يعمدون إلى إتقان ما تعلموه واكتسبوا خبرة فيه . على أن مجالات الإبداع لم تغلق أمام من يرغب فى الإبداع أو من لديه موهبة فى هذا المضمار . وإذا نحن بحثنا فى أسباب عزوف الكثير ممن لديهم موهبة الإبداع فى هذه المجالات الرياضية والترفيهية عن ابتداع لعب جديدة أو أنشطة ترفيهية جديدة ، إذن لوجدنا أن ثمة مجموعة من العوامل المعوِّقة بإزاء ذلك . لعلنا نحددها فيما يلى :

أولًا ـ العامل الاقتصادى : فالإبداع فى هذين المجالين الرياضى والترفيهى فى حاجة إلى نفقات كثيرة قد لا تعود على المبدع بأى عائد . ذلك أن الممارسات الرياضية الشائعة هى وحدها التى ينفق عليها من جانب الهيئات والمؤسسات ، بينما لا يكاد أحد يغامر بالإنفاق على لعبة رياضية مستحدثة أو على وسيلة ترفيه مبتدعة . ذلك أن الرياضات التقليدية ووسائل الترفيه ذات الجذور البعيدة فى التقاليد الشعبية هى التى تجد إقبالًا من جانب الجماهير . فهى تعد سلعة مضمونة الرواج بين محبى الرياضة وعاشقى وسائل الترفيه . أما ما يمكن استحداثه وابتداعه فى هذا المجال ، فإن ما ينفق عليه يكون بلا عائد ، ومن ثم فإن المبدعين لا يجدون ما يمكن أن يحفزهم على الاستمرار فى الإبداع فى هذه المجالات الرياضية والترفيهية .

ثانيًا ـ العامل الإجتماعى : من المعروف أن هناك بيئات اجتماعية محافظة تنبو عن الجديد ، بل ترمى كل إبداع بالسخف

والسخرية . ومن ثم فإن من تسوّل له نفسه بأن يبدع لعبة جديدة فى المجال الرياضى أو الترفيهى ، يقابل بالهجوم الصارخ ، بل إن مجرد خروجه عما هو مألوف لدى الجماهير ، يعرضه للعقوبة بالطرد أو على الأقل يعاتب ويعنف ويوجه إليه التحذير والإنذار بالفصل من فريق اللاعبين أو من إطار الأنشطة الترفيهية .

ثالثًا ـ العامل التربوى : وهذا العامل يتمثل فى الأسرة والمدرسة والمعهد والكلية والنادى . وهى جميعًا مسئولة عن بث روح الإبداع بين الناشئة . ولكن الواقع أن معظم مؤسساتنا التربوية تتسم بروح المحافظة والاستمساك بالتقاليد المرعية وبالممارسات النليدة . فكل همها أن تشرّب الناشئة ما تلقفته عن الأجيال السابقة بينما هى لا تشجع من لديهم مواهب إبداعية على الابتكار . من هنا فإن الكبار يقفون حجر عثرة أمام الناشئة ، وذلك لأن كل هم المربين أن يشربوهم المتعارف عليه والمعمول به فى اللعب المختلفة وفى وسائل الترفيه المتباينة .

رابعًا ـ العامل السياسى : ويتمثل هذا العامل فى نظرة الشعوب بعضها إلى بعض . فما تمارسه الشعوب الأكثر تقدمًا والعريقة فى الرياضة أو فى الترفيه هو الخليق بالاتباع . أما ما يبتدعه أبناء الشعب ، فيجب العزوف عنه وتحاشيه . والواقعٌ أن هناك الكثير من اللعب الشعبية والممارسات الترفيهية قد اندثرت بعد أن استولت اللعب الأجنبية على اهتمامات الشباب وغزت آفاقنا الشعبية . وليس هذا وقفًا علينا ، بل إن هناك سيطرة عالمية لبعض اللعب مثل لعبة كرة القدم وكرة السلة . وليس هذا بالشىء المستغرب . فثمة نوع من التقارب أو حتى توحيد الأنشطة المتباينة على مستوى العالم وذلك بسبب وسائل الاتصال التى حولت الكرة الأرضية إلى قرية صغيرة . وساعد على ذلك ما ينقله التليفزيون من أنشطة على المستوى العالمى . فلم يعد هناك مجال للإبداع المحلى فى هذه المجالات الرياضية والترفيهية ، بل سادت بعض اللعب وبعض وسائل الترفيه بحيث عملت على سد جميع المنافذ أمام أى إبداع ممكن .

خامسًا ـ عامل الرغبة والحاجة : وهذان العاملان يرتبطان بتوجيه الطاقة الوجدانية لدى من لديهم مواهب الإبداع . فالواقع أن لدى الناس طاقة محدودة تتخذ لها وجهات معينة ومحددة . ومن الملاحظ أن الطاقة الحيوية لدى المبدعين لا تكاد تتجه إلى الإبداع فى مجالى الرياضة والترفيه ، بل تتخذ لها مسارات أخرى . وحتى ما يتسنى إبداعه من أجهزة إلكترونية يدخل فى نطاق الملاعب وأماكن الترفيه ، فإنها فى حقيقتها إبداعات تكنولوجية ، وهى على كل حال قد تعمل فى كثير من الأحيان على تعويق النشاط الرياضى الذى يقصد به أصلًا أن يعمل على تنشيط الجسم . فإدراج سباق السيارات أو الدراجات البخارية فى نطاق النشاط الرياضى ، إنما هو إدخال زائف لأن قيادتهما لا تمت بصلة للرياضة ، بل تعرّض المشتركين فى تلك السباقات للأخطار بلا مبرر رياضى أو ترفيهى .

الشئون الاجتماعية والسياسية :

من الحقائق المعروفة أن الفرد والمجتمع الذى ينشأ ويحيا فى إطاره بمثابة وجهين لعملة واحدة ، أو قل إنهما متضايفان ، أى أن وجود أحدهما شرط لوجود الآخر . فلولا الفرد بتكثّره وزيادة أبنائه وأحفاده ، ما كان للمجتمع وجود ، ولولا ذلك الإلتئام فيما بين الأفراد وتكوينهم مجتمعًا ، ما كان للأفراد أن يحيوا أو أن تقوم لهم قائمة . ولقد اتخذ الفلاسفة مواقف متباينة فى تفسيرهم للعلاقة فيما بين المجتمع وأفراده المكونين له . فالبعض منهم اعتبر وجود المجتمع ليس سوى الحصيلة المتأتية عن وجود أفراده المكونين له ، ولكن فريقًا آخر من الفلاسفة ذهب إلى أن وجود المجتمع مباين لوجود أفراده . فشأنه كشأن المركب الكيميائى بالنسبة للعناصر التى تدخل فى تركيبه . فهو مباين تباينًا جوهريًا فى خصائصه عن خصائص أفراده . وعلى هذا فإن المجتمع لا يكون الحصيلة المتأتية عن جمع

خصائص الأفراد المكونين له ، بل تكون له خصائص جديدة تميزه ، فتكون له بذلك شخصية متميزة قائمة برأسها مباينة تباينًا تامًا عن خصائص أفراده .

ولقد اهتم علماء النفس بدراسة الفرد والمجتمع على السواء ، وانقسموا إلى فريقين :

أحدهما يرجِّح كفة سيكولوجية الفرد ، ويجعل الخصائص السيكولوجية للمجتمع خاضعة لسيكولوجية أفراده ، كما يعزو التغيرات الاجتماعية إلى ما ينشأ فى شخصيات أفراده ـ أو بعض أفراده ـ من تغيرات نفسية أو اتجاهات أو مفاهيم أو قيم . *أما الفريق الثانى* من هذين الفريقين فإنه يعتبر أن ما يقع من تغيرات نفسية فى شخصيات الأفراد ، أو ما ينشأون عليه من اتجاهات وقيم وألوان سلوكية ، لا يعدو فى الواقع أن يكون انعكاسًا لما يفرضه المجتمع عليهم من تأثير .

وعلى النحو نفسه فإن التفسيرات السياسية ـ سواء كانت تفسيرات متعلقة بداخلية المجتمع ، وهو ما يعرف بالسياسة الداخلية ، أم كانت تفسيرات متعلقة بخارجيته ، وهى ما تعرف بالسياسة الخارجية ـ فإنها اتسمت باتجاهين متعارضين أيضًا : الاتجاه الأول ـ يقول إن السياسة الداخلية أو السياسة الخارجية تتحدد فى ضوء ما يريده فرد أو بعض الأفراد الذين لهم تأثير فى تسيير دفة داخلية المجتمع وخارجيته . أما الفريق الثانى وهم أصحاب الاتجاه الثانى ، فإنهم يقولون إن المجتمع هو الذى يفرض على السياسيين ما يعبرون عنه . فإذا هم خرجوا عن الخط السياسى الذى يفرضه مجتمعهم عليهم ، فإنهم يُنبذون ويبعدون عن عجلة قيادة المجتمع .

والواقع أن الشئون الاجتماعية والشئون السياسية قد تبلورت فى علوم متداخلة أحيانًا ومنفصلة أحيانًا أخرى . وإنك لتجد أن تلك العلوم قد تبلورت على أيدى أشخاص مبدعين . فلم يعد أحد ينظر إلى العلوم

الاجتماعية والعلوم السياسية على أنها صدى لآراء وأهواء بعض الأفراد أو بعض الكتاب ، بل صارت تلك العلوم ذات بنية صلبة بحيث لم يعد الكثير من الآراء الاجتماعية السياسية التى تنشر بالكتب والمجلات والصحف اليوم أكثر من كونها ترديدًا لآراء أو اتجاهات سبق أن قدمها أشخاص مبدعون فى هذه المجالات . ولعلنا فيما يلى نقدم بعض الاتجاهات أو أهم الاتجاهات التى قام المبدعون بتقديمها بإزاء الشئون الاجتماعية والسياسية على النحو التالى :

أولًا ـ تفسير أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق م) نظر أفلاطون إلى المجتمع باعتباره مكونًا من ثلاث طبقات : طبقة الفلاسفة أو الحكام وهم يناظرون الرأس بالنسبة للإنسان الفرد . فهم الخليقون بالتفكير السديد والرأى الراجح وتدبير شئون الدولة ووضع الخطط للحاضر والمستقبل ، والبت فى الأمور التى تتعلق بمصلحة الدولة العليا . أما الطبقة الثانية فهى طبقة الجنود وهم يناظرون القلب لدى الإنسان الفرد وهم يشكلون القوة الغضبية ومهمتهم الحفاظ على الأمن الداخلى من جهة ، والدفاع عن حياض الوطن ضد الأعداء الخارجيين من جهة أخرى . أما الطبقة الثالثة فهى طبقة العمال والفلاحين وهم يناظرون البطن وما تشتمل عليه من شهوات تتعلق بالأكل والجنس . وهذه الطبقة هى أقل من الطبقتين السابقتين مقامًا وفكرًا وتدبرًا . ويعتقد أفلاطون أن المجتمع ظاهرة طبيعية ناشئة من تعدد حاجات الفرد وعجزه عن قضائها وحده . فتألف الناس أولًا جماعات صغيرة تعاونت على توفير المأكل والمسكن والملبس ، ثم تزايد العدد حتى ألفوا مدينة ، فلم تستطع أن تكفى نفسها بنفسها فلجأت للتجارة والملاحة . هذه المدينة الأولى هى مدينة الفطرة وهى مثال البراءة السعيدة ، إذ ليس لها من حاجات إلا الحاجات الضرورية وهى قليلة ترضيها بلا عناء فيقنع أهلها بالشعير والقمح والخضر والثمار والخمر الخفيفة فيعيشون عيشة سليمة ، لا يعرفون الفاقة ولا الحرب . ولكن هذا العصر الذهبى انقضى يوم فطن الناس إلى

جمال الترف والفن ، فنبتت فيهم حاجات جديدة واستحدثت صناعات لإرضائها . وضاقت الأرض بمن عليها . فنشبت الحروب وتألفت الجيوش . وصارت بالمدينة ثلاث وظائف : الإدارة والدفاع والإنتاج وهى تقابل قوى النفس الثلاث : الناطقة والغضبية والشهوانية . (انظر تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم ص ١٣٤) .

ثانيًا ـ تفسير أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق م) يرى أرسطو أن أول جماعة نشأت هى الأسرة وهى تتكون من الزوج والزوجة والبنين والعبيد . والرجل هو رأس الأسرة لأن الطبيعة حبته بالعقل الكامل . والغرض من الأسرة القيام بإشباع الحاجات اليومية ، وتليها القرية وهى اجتماع عدة أسر لتوفير شىء أكثر من الحاجات اليومية ، وتتلو القرية اجتماع عدة قرى فى هيئة تامة هى المدينة وهى عنده أرقى الجماعات إذ تكفى نفسها بنفسها وتضمن للأفراد المعاش الحسن والسعادة وهما يتحققان بانتهاج الأخلاق السليمة وممارسة النشاط العقلى . وتختلف أشكال الحكومة باختلاف الغاية التى ترمى إليها وباختلاف عدد الحكام . فالحكومة تكون صالحة متى كانت غايتها خير المجموع . والحكومة الصالحة إما أن تكون ملكية أو أرستقراطية أو ديموقراطية . والملكية هى حكومة الفرد الفاضل العادل . والأرستقراطية هى حكومة الأقلية الفاضلة العادلة . والديموقراطية هى حكومة الأغلبية الفقيرة ، وهى تمتاز بالحرية والمساواة والخضوع لدستور معين .

ثالثًا ـ تفسير ماكيافلى (١٤٦٩ ـ ١٥٣٧) : وهو يناصر استبداد الأمير أو الحاكم بحيث يضمن خضوع الجماهير له . فغايته القوة والأمن فى الداخل ، وبسطة السلطان فى الخارج . فإذا أراد صيانة سلطانه وجب عليه المران على عدم التقيد بالفضيلة ، وعلى استخدام الخير والشر تبعًا للحاجة . أما الذى يريد أن يسير سيرة فاضلة فى كل ظرف ، فعليه أن يحيا حياة خاصة ولا يعرض للحكم ، وإلا هلك حتمًا وسط كثرة الأشرار . وليس الأمير مشرعًا ، ولكنه

حربى ، والحرب صناعته الأولى . لذا فإنه لا يبالى أن يرمى بالقسوة حيث يريد الرغبة على طاعته : أليست الرحمة الحقة تتمثل فى إعطاء بعض الأمثلة الصارمة الرادعة ، بدل ترك الإضطراب يتفاقم ويقلب المجتمع ؟

رابعًا ـ تفسير توماس هوبس (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) : يذهب هوبس إلى أن من الخطأ الاعتقاد بغريزة اجتماعية تحمل الإنسان على الإلتئام فى مجتمع والتعاون مع سائر المواطنين ، وإنما الأصل أن الإنسان ذئب للإنسان ، وأن الكل فى حرب ضد الكل ، وأن الحاجة واستشعار القوة يحملان الفرد على الاستئثار بأكثر ما يستطيع الظفر به من خيرات الأرض ، وإن أعوزته القوة لجأ إلى الحيلة . يشهد بذلك ما نعلمه عن أجدادنا البرابرة وعن المتوحشين وما نتخذه جميعًا من تدابير الحيطة وأساليب العدوان ، وما نراه فى علاقات الدول بعضها ببعض . وغاية ما تصنعه الحضارة أن تحجب العدوان بستار الأدب وأن تستبدل بالعنف المادى النميمة والافتراء والانتقام فى حدود القانون . ويرى هوبس أن السلطة العامة يجب أن تكون مطلقة وقوية إلى أبعد حد بحيث لا يعود الفرد بإزائها شيئًا مذكورًا ، ويكون واجبه الخضوع المطلق ، وإلا عدنا إلى التخاصم والتنابذ .

خامسًا ـ تفسير باروخ سبينوزا (١٦٣٢ ـ ١٦٧٧) : يرى سبينوزا أن فى الإنسان الشهوة والعقل وليس الناس مفطورين بالطبيعة على أن يسلكوا طبقًا لقوانين العقل ، فهم يولدون جهلاء ويقضون الشطر الأكبر من الحياة قبل أن يدركوا الفضيلة ويكتسبوها . فطالما يعيش الناس وفق ما فطروا عليه فحسب ، يكون لكل منهم مطلق الحق فى اتباع الشهوة واصطناع القوة أو اتباع العقل ، إذ أن الأنفع للناس أن يعيشوا طبقًا لقوانين العقل ، وليس من إنسان إلا ويريد أن يعيش آمنًا من الخوف ، وهذا مستحيل ما دام لكل شخص أن يعمل ما يروقه . وإذا لم يتعاون الناس بعضهم مع بعض كانت حياتهم

بائسة . لهذه الأسباب تافوا للاتحاد ، ونزل كل فرد لجماعته عما له من حق طبيعى فى جميع الأشياء ، فصار للسلطة العليا الحق المطلق فى الأمر بكل ما تريد ، وصارت الطاعة واجبة بحكم الميثاق المعقود وبحكم العقل الذى يرى فى الطاعة أهون الضررين . وبذا تنشأ العدالة أى علاقة خارجية بين السلطة والشعب يمثلها القانون . على أنه لا تجب الطاعة إلا للقانون النافع . وهذا هو الفرق بين سبينوزا وهوبس .

سادسًا ـ تفسير جون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) : يذهب جون لوك إلى أن للإنسان حقوقًا مطلقة لا ينسخها المجتمع ، وأن حال الطبيعة تقوم فى الحرية ، أى أن العلاقة الطبيعية بين الناس علاقة كائن حر بكائن حر آخر مما يؤدى إلى المساواة . وهى تقيم بين الناس مجتمعًا طبيعيًا سابقًا على المجتمع المدنى . وحق الناس ينحصر فى تنمية حريتهم والدفاع عنها وعن كل ما يلزم عنها من حقوق مثل حق الملكية وحق الحرية الشخصية وحق الدفاع عنها .

سابعًا ـ مونتسكيو (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥) : يرى مونتسكيو أن الحكومة إما أن تكون جمهورية . وإما أن تكون ملكية وإما أن تكون حكومة الطغيان . وتنقسم الجمهورية إلى ديموقراطية وأرستقراطية بحسب ما يكون الحكم للشعب برمته . وطبيعة الديموقراطية أن الشعب فيها ملك ورعية فى آن واحد . وطبيعة الأرستقراطية أن الشعب فيها رعية والأشراف حكام . وطبيعة الملكية أنها حكم الفرد بموجب قوانين ثابتة أى دستور . وطبيعة الطغيان أنه حكم الفرد الذى لا يتقيد بدستور .

ثامنًا ـ تفسير جان جاك روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) : يرى روسو أن الإنسان كان متوحدًا فى الغاب ، لا يعرف أهله ، ولا أولاده ، وكان بلا لغة ولا صناعة ثم خرج اتفاقًا بسبب الجدب والبرد القارس والقيظ المحرق ، فاضطر للتعاون مع غيره ، ثم نشأت المجتمعات بسبب الخوف من الفيضانات والزلازل واستتبعت الزراعة تقسيم الأراضى

وبدأ استخدام الحديد ، واتفق الأقوياء الأغنياء على دعم مكانتهم ، وأذعن الفقراء الضعفاء لقوانين الأقوياء الأغنياء ، وهكذا صار الإنسان طيب الطبع شريرًا فى المجتمع . فانتشرت الجريمة والحروب .

تاسعًا ـ تفسير كارل ماركس (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) : عنده أن نمو الحياة الإنسانية ـ فردية واجتماعية ـ يتوقف بأسره على الظروف المادية والاقتصادية ، وأن درجة الحضارة تقاس بدرجة الثروة الزراعية والصناعية وأن نوع الإنتاج فى الحياة المادية شرط لتطور الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية على العموم . فليس وجدان الناس هو الذى يعين وجودهم ، وإنما هو وجودهم الاجتماعى الذى يعين وجدانهم . والحياة الاقتصادية تحقق قانون الصيرورة ومظهره الراهن «**تنازع الطبقات**» .

★ ★ ★

الفصل الثالث

سيكولوجية المبدع

التفردية فى مقابل القطيعية :

نقصد بالتفردية إحراز الشخصية لخصائص أو سمات تتفرد بها وهى صفات أو سمات إيجابية غير متكررة لدى الأشخاص الاخرين . فكأن الشخصية التفردية قد شقت لنفسها خطًا جديدًا فى الحياة ، وقد أخذت تترك بصمتها على جانب رئيسى من جوانب الحياة المتباينة . وعلى عكس النزعة التفردية نجد النزعة القطيعية . فهذه النزعة تعمل على صب الكثير من الناس فى قالب واحد ، أو ربطهم جميعًا فى حزمة واحدة ، أو تسييرهم فى طريق واحد لا يريمون عنه كما لو أنهم قطيع من الماشية .

والواقع أن لدى الإنسان ـ كائنًا من يكون ـ نزعتين متباينتين : إحداهما تنحو به إلى التفرد ، والأخرى تنحو به إلى الانخراط فى الجماهير التى تشبه قطيع الماشية فى التزامها بطريقة واحدة فى الفكر والإحساس الوجدانى والتصرفات التى تنم عن تطابق فى الإرادة . وثمة من الناس من ترجح لديهم الكفة التفردية ، بينما ترجح لدى بعضهم الآخر الكفة القطيعية . وليس بخاف أن ثمة عراكًا مستمرًا يحتدم فى قوام المرء بين هاتين النزعتين ، حيث تريد كل منهما أن تجذب الشخصية إلى صفها . صحيح إن الشخصية تكون مفطورة على الإنتحاء إلى كفة من هاتين الكفتين ، ولكن هذه الفطرة تكون على هيئة استعداد فحسب . وهذا الاستعداد يتفاعل بلا شك مع المؤثرات البيئية ومع المقومات التربوية التى يتلقاها المرء من خارج نطاقه ، فينتج عن ذلك التفاعل مركب جديد لا هو فطرة ولا هو

اكتساب . إنه بمثابة سبيكة مركبة من هذين المقومين . ولكن تلك السبيكة ليست ساكنة أو ليست متوقفة عند حد معين فى مدى ما وصلت إليه من تركيب شبيه بالتركيب الكيميائى ، بل إنها مستمرة فى التراكب بفضل استمرار تفاعلها مع المؤثرات البيئية والعوامل التربوية المتلاحقة والمستمرة فى تأثيرها فى الشخصية .

ولعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن العراك الذى يحتدم فى نطاق الشخصية بين التفردية والقطيعية هو عراك يمتد بجذوره فى عمق الشخصية ، أعنى فى لا شعورها . ولكن هل يعنى هذا أن الشخصية لا تدرى عنه شيئًا بشعورها ووعيها ؟ الواقع أن المعركة ذاتها تكون مخبوءة عن قوام الشخصية ، ولكن آثارها أو رد فعلها هو الذى يبدو فى وعى المرء . فتلك النتائج التى تجلى عنها المعركة الدفينة بالشخصية هى التى تنعكس على وجدان المرء وفكره الواعى . فهو يقوم بعملية تقييم مستمرة لحالته فيرضى عن نفسه تارة ويتبرم بها تارة أخرى . ذلك أن المرء لا يحيا خالى الوفاض من الأهداف المستقبلية والآنية معًا . فإذا ما وجد أن ما انتهت إليه المعركة المحتدمة بخليته قد تعارض كثيرًا أو قليلًا مع ما يترسمه من أهداف لحياته ، فإنه يحس عندئذ بالابتئاس .

والواقع أن الشخصية المبدعة تكون قد ترسمت أهدافًا تفردية فى مجال أو أكثر من مجالات الحياة المتباينة . ولا شك أن الكثير من تلك الأهداف التى ترسمها الشخصية المبدعة تكون قد ترسخت فى قوامها بحيث تصير بدورها فى حالة لا شعورية لا تكاد تتذكرها أو تدرك أبعادها . ذلك أن المرء منذ طفولته حتى اللحظة العمرية التى يمر بها آنيًا ، وهو يترسم أهدافًا تتعاقب بعضها بعد بعض ، وقد يلغى بعضها بعضها الآخر ، وقد يقوى بعضها بعضها الآخر ، وقد تتفاعل تلك الأهداف بعضها مع بعض فيحدث تطور فى قوامها .

والتقييم الذى تضطلع به شخصية المبدع هو المسئول عن ذلك الإحساس الوجدانى الذى يعتمل فى قوامه . ذلك أنه يحس فى كثير

من الأحيان بأنه مهدد بالانغمار فى ركب القطيع ، وأنه قد انسلخ أو مهدد بالانسلاخ عن ذلك النطاق التفردى الذى يعد بمثابة العمود الفقرى فى إبداعيته .

وهذا يحملنا على التساؤل عن مدى تمتع الشخصية المبدعة بالحرية فى تخير طريقها نحو التفردية وبالتالى تمتعها بالإبداع؟ الواقع أن الحرية التى يتسنى للمبدع أن يتمتع بها بإزاء التفردية هى تلك الحرية فى تخير الوسائل الخارجية وفى مدى قدرته على العكوف على الذات ، أو بتعبير آخر مدى قدرته على التعامل مع الواقع الخارجى دون الاندماج مع ذلك الواقع والانصهار فى بوتقته . ذلك أن الشخصية القطيعية هى شخصية ذائبة أو منصهرة فى بوتقة الجماهير ، أو هى شخصية مدفوعة دفعًا أمام تيار الجمهرة أو هى الشخصية التى يتم تحريكها من الخارج ، بينما لا تستطيع أن تحرك ذاتها من الداخل . فما يتسنى للشخصية من حرية يتبدى فيما تتخذه من تصرفات تكون بمثابة بذر البذور فى التربة . ولكن بذر البذور مباين لعملية تفاعل تلك البذور مع التربة واستحالتها إلى نبات مستمر فى النمو إلى أن يقدم الثمار فى نهاية المطاف .

فالشخصية المبدعة التى تصبو بطبيعتها إلى أن تكون متفردة لا تفعل أكثر من بذر البذور ، أعنى تهيئة المناخ المناسب للتفرد ، ثم هى تتعهد البذور التى بذرتها بالرى وتوفير الظروف المناسبة لاحتمال حدوث النمو . بيد أن التشبيه بالبذور ليس التشبيه المناسب على طول الخط . ذلك أن الفلاح عندما يبذر البذور ، فإنه يكون متأكدًا إلى أبعد حد ممكن من نمو تلك البذور طالما أنه قد وفر لها الظروف المناسبة لنموها . ولكن الشخصية المبدعة عندما تقوم ببذر البذور وتوفير الفرص الملائمة لنموها لا تكون متأكدة من نموها . ذلك أن ما يختاره الشخص المبدع من خيارات أو من ظروف حياتية لا تكون بالضرورة هى الخيارات أو الظروف المناسبة لتحقيق تفرديته .

فالكثير من خياراته وتجاربه مع نفسه لا تكون ذات فاعلية بل إنه قد يجد أن الكثير من الجهد المبذول ، والكثير من الخيارات التى وقع عليها لا يمتحه ما يصبو إليه من تفرد وبالتالى من إبداع .

وعلينا أن نضيف نقطة هامة هى أن الشخصية المتفردة لا تكون متفردة فى جميع أنشطتها أو فى جميع الواجبات الملقاة على عاتقها . ذلك أن التفرد ليس إطلاقيًا بل نسبيًا . فالمبدع فى بحوثه الكيميائية مثلًا لا يكون فى الأغلب متفردًا فى المناحى العلمية الأخرى . فهو يكون قطيعيًا فيما عدا المجال أو النطاق الإبداعى الذى برَّ أقرانه فيه . ومعنى هذا فى الواقع أن الشخصية المبدعة لا تكون مبدعة فى كل شىء وبالتالى فإنها لا تكون متفردة إلا فى النطاق الضيق الذى استأثر بجهدها ونشاطها واهتمامها . ولكن يستثنى من هذا الشخص أحادى الاهتمام وأحادى النشاط . من هؤلاء الفيلسوف الذى استطاع أن يكرس حياته كلها ونهاره وليله للفلسفة ، والفنان الذى لا هم له سوى فنه . ولكن الواقع أن الحضارة بما تضطرب به من اهتمامات ومشاغل كثيرة ، جعلت النزعة الأحادية فى الاهتمام والنشاط تكاد تكون مستحيلة . فالارتباطات الاجتماعية والمسئوليات التى تناط بالبارزين من الشخصيات تعصف بالكثير مما كانوا قد كرسوه من جهد ووقت لتفردهم وإبداعهم .

وثمة فى الواقع متاح متباينة تتجلى فيها تفردية المبدع . لعلنا نقدمها على النحو التالى :

أولًا ـ التفردية فى منهج التفكير : فالمبدع قد ينحو إلى التفرد بمنهج خاص فى التفكير . وبهذه المناسبة نذكر سقراط الذى كان الشائع حوله بين السوفسطائيين هو المنهج الجدلى الذى يتسنى بواسطته البرهنة على صحة أو على خطأ أى زعم . ولكن سقراط اعتقد فى وجود الحق الذى لا يشوبه باطل ، فأخذ بمنهج جديد هو منهج التوليد كما سماه هو ، وبه يستطيع أن يصل إلى الحقيقة .

ثانيًا ـ التفردية فى موضوع التفكير : فالشخصية المبدعة قد تنحو إلى موضوع غير مسبوق تتميز به . ونستطيع بهذه المناسبة أن نذكر فيثاغورس الذى شق خطًا جديدًا لم يسبقه أحد إليه . فلقد ارتفع بالهندسة العملية إلى هندسة جديدة هى الهندسة النظرية ، كما نذكر أينشتين وتفرده بالبحث فى نظرية النسبية .

ثالثًا ـ التفردية فى الإبداع الفنى : فالفنان المبدع ينحو إلى التفرد فى إبداعاته الفنية . فهو لا ينقل عن غيره ولا يقتبس من أعماله ، بل يتفرد بإبداعاته الخاصة به . إنه يقدم فنًا يعبر عن ذاتيته ، كما أنه يعبر بفنه عن زوايا وجودية لم يفطن أحد إلى أخذها فى اعتباره . فإذا كان موسيقارًا ، فإنه يعبر بموسيقاه عن شخصيته من جهة ، كما أنه يقع على أنغام جديدة أو قد يستخدم آلات موسيقية غير مألوفة أو يكون هو الذى ابتدعها وابتكرها وأول من فكر فى صنعها . وإذا كان رسامًا فإنه ينهج نفس النهج التفردى الإبداعى ، فيقدم أعمالًا مبتكرة تمتاز بالأصالة الفنية غير المسبوقة .

رابعًا ـ التفردية فى الإبداع الروحى : على الرغم من أن الأنبياء أشخاص تلقوا رسالات السماء ، فإن تفردهم يتبدى فيما أعدوا له أنفسهم من شفافية روحانية . فهم كمن يبدع من ذاته نفسه جهاز استقبال روحانى يتسنى له أن يستقبل ما نرغب السماء فى إيصاله إلى الناس . وكذا فإن القديسين والنساك والمتصوفة يتفرد كل واحد منهم بميزات روحية وبتقديم نمط سلوكى يختص به ، يتبدى فى سيرته وفى علاقاته بالناس من حوله .

خامسًا ـ التفردية فى المسائل الاجتماعية : وكذا فإن المبدعين الاجتماعيين يتميزون بالتفردية فيما يقدمونه إلى البشرية من إبداعات تتعلق بالخدمة الاجتماعية . فثمة رواد إبداعيون ظهر إبداعهم فيما يتعلق برعاية الشيوخ أو فيما يتعلق برعاية المشردين من الأطفال أو فيما يتعلق برعاية المسجونين . خذ مثالًا لذلك بماكارنكو الروسى

الذى أبدى تفردية العبقرية فى رعاية الأحداث المشردين بالشوارع وذلك بإنشاء مستعمرات لهم وإحالتهم إلى شخصيات مفيدة للمجتمع ، وكان لعبقريته فى الخطط التى وضعها الأثر الأكبر فى تغيير السلوك المنحرف .

سادسًا ـ التفردية فى قيادة الجيوش وإدارة المعارك الحربية : فعلى مر التاريخ تجد شخصيات مبدعة فى وضع الخطط الحربية وفى شن المعارك أو إدارتها أو فى الدفاع عن حياض الوطن . فنجد شخصيات حربية بارزة مثل الإسكندر الأكبر ونابليون ورومیل وتشرشل وغيرهم ممن اتسموا بالأصالة فى وضع الخطط وفى شن المعارك أو فى الدفاع عن الأوطان .

سابعًا ـ التفردية فى الشئون السياسية : وثمة مبدعون سياسيون يتفردون بما يتخذونه من قرارات سياسية وبما يتميزون به من بعد نظر . ولنا أن نذكر بهذه المناسبة أنور السادات فى موقفه بإزاء إسرائيل . فعندما ذهب إلى كامب ديفيد قامت حملات شعواء ضده لأنه يعقد السلام مع العدو . ولكن الأيام والسنوات أثبتت أنه كان بعيد النظر فيما اتخذه من خطوات وفيما عقده من معاهدة سلام مع إسرائيل . وها هم العرب جميعًا يقتفون أثره ويؤثرون السلام على الحرب . أضف إلى هذا انتقال السادات بفكره المستقبلى من الموقف الإنحيازى للاتحاد السوفيتى إلى موقف محايد ، فسبق الكثير من القادة السياسيين فى هذا المضمار ، وبذا فإنه جنب مصر الكثير من الويلات والمواقف الصعبة مما جعلنا نعترف له بالفضل بعد رحيله .

تفاعل الذاتية مع الموضوعية :

ينأتى الإبداع للمبدع نتيجة تفاعل قطبين متقابلين ومتباينين هما قطب الذاتية وقطب الموضوعية . وحتى فى الحالات التى يعتقد البعض أنها تعبير ذاتى بحت عن ذاتية المبدع ، فإنها تكون فى الواقع نتيجة تفاعل بين قطبين أيضًا هما قطب الذاتية وقطب الموضوعية .

ذلك أن المبدع فى هذه الحالة يجعل من بعض أفكاره ومشاعره موضوعًا مطروحًا أمامه فينظر إليه من جانب ذاتيته ، ثم يحدث التفاعل فيما بين الذاتية والموضوعية فى نطاقه الذاتى . ذلك أن ما نتلقاه من انطباعات خارجية يختزن فى الذاكرة ، وعندما نسترجعه ونتذكره ، فإنه وإن كان مجرد صور ذهنية ، فإنه صور ذهنية تتعلق بالواقع الخارجى أو بالأحداث التى وقعت فى نطاق ذلك الواقع الموضوعى .

ولكن علينا ألا نخلط بين الذاتى والموضوعى فى النطاق الداخلى لدى المبدع . ذلك أن المتذكرات التى يحتفظ بها المبدع فى ذهنه تتصف بالموضوعية برغم أنها مجرد صور ذهنية ، ولكن تلك الصور الذهنية تظل متمايزة لديه من إنيته أو قوامه الذاتى أو من جوهر شخصيته التى عبر عنها ديكارت بقوله « *أنا أفكر* » والتى عبر عنها فرويد « *بالأنا* » . فلدى كل شخص كينونة ذاتية ثابتة أو هى كينونة مركزية ، بينما تظل الصور الذهنية المستمدة من الواقع الخارجى موضوعية وإن كان مكان وجودها بدخيلة المرء .

ولكن هذا لا يعنى أن تلك الكينونة الذاتية لا تنمو أو تتطور . الواقع أن ما نستقبله من الواقع الخارجى فى هيئة صور ذهنية لذلك الواقع الخارجى بمثابة الغذاء الذى تقتات عليه الذاتية أو الأنا . ونعنى بذلك أن بعض تلك الصور الذهنية تكون صالحة للهضم وتصير من قوام الأنا ، بينما تظل بعض الصور المستفادة من الواقع الخارجى غير قابلة للهضم ، وتظل فى حالة موضوعية ، سواء ظلت عالقة بالذاكرة أم خرجت من إطارها وطواها النسيان .

ويتمثل الفرق بين الشخص المبدع والشخص الذى لا يحظى بالإبداع فى مدى القدرة على إحداث التفاعل بين الذاتية والموضوعية ، ثم لا ننسى أن الشخص المبدع يتسم بصلابة ذاتيته وتماسكها وتعيُّنها . ونحن نعتقد أنه برغم أن الناس جميعًا يتمتعون

بالأنا أو بالذاتية ، فإننا نعتقد من جهة أخرى أن قوة وتماسك وصلابة الذاتية تتباين من شخص لآخر ، وهى عند المبدع فى غاية التماسك والصلابة ، بينما تكون لدى كثير من الناس فى حالة وهن وضعف وتفكك . وأكثر من هذا فإنها لدى بعض الناس لا تكون قادرة على الاعتداء على الصور الذهنية الواردة إليهم من الواقع الموضوعى ؟ فلدى بعض الأشخاص مخزون تذكرى ضخم ، سواء كان تذكرًا نصيًا أم تذكرًا معنويًا ، ولكنهم برغم ذلك لا يكونون قادرين على إحداث التفاعل بين ذواتهم وبين تلك الصور الذهنية التذكرية التى حفلت بها ذاكراتهم . فتلك المتذكرات تظل بمثابة ضيوف قابعين فى قوام الذاكرة لا يريمون عنها فلا يتسنى لها أن تتفاعل مع الأنا ، بل تظل على حالها كما وردت وخزنت بالذاكرة .

على أن العلاقة بين المبدع وبين الواقع الخارجى لا تقتصر على تلك الصور الذهنية التذكرية التى تتأتى له نتيجة ما يتم لديه من مدركات حسية ، بل إن هناك أيضًا تلك الانطباعات التذوقية ، سواء كانت انطباعات متعلقة بالجمال والقبح ، أم كانت متعلقة بالخير والشر ، أم كانت متعلقة بالنفع والضرر ، أم كانت متعلقة بما هو مناسب وما هو غير مناسب . وبتعبير آخر فإن موقف المبدع - أو غير المبدع - من الواقع الخارجى هو موقف تقييمى وليس موقفًا تقبليًا بحتًا . ولكن ما يقوم بتقييمه فى الواقع الخارجى يتباين عما يقوم بتقييمه بإزاء إنيَّته أو ذاتيته . فهناك ما أسماه مكدوجال عاطفة اعتبار الذات **Self Regarding Sentiment** ، أى تقدير المرء لذاتيته . فكل شخص يقوم بتقييم ذاتيته أو إنيَّته ، سواء كان تقديره لذاته تقديرًا رفيعًا أم تقديرًا منحطًا . وواضح أن تقدير الذات يتباين تباينًا جوهريًا عن تقدير الانطباعات المتعلقة بالواقع الموضوعى الخارجى أو بالوقائع التى تحدث فى ذلك الواقع الخارجى .

وكما هو الحال بإزاء الصور الذهنية التذكرية من أنها تشكل الغذاء

الذى تقتات عليه الذاتية لدى المبدع ، فإن التقييمات التى يضطلع بها للواقع الخارجى بإزاء المناحى المتباينة التى ذكرناها آنفًا ، تعتبر بدورها غذاءً تقتات عليه ذاتيته أيضًا . وواضح أنه كلما كانت التقييمات التى يضطلع بها المبدع متسمة بالغزارة والتنوع والجودة ، فإن عملية الهضم الخبرى فيما بين ذاتيته وبين تلك التقييمات تكون أكثر فائدة وأنجع له . على أن المبدع يقوم بعملية فرز وانتقاء من بين تلك الانطباعات التذوقية التى يتلقاها من الواقع الخارجى . فمنها ما يصلح لاستيعابه ، ومنها ما ينبو عنه ولا يسيغه أو يتقبله بل يرفضه ويظل بمنأى عن نطاق الذاتية كجسم غريب فى دخيلته فيتخلص منه بعد وقت يقصر أو يطول .

وإلى جانب الصور الذهنية التذكرية والتقديرات التذوقية التى يستمدها الشخص المبدع من الواقع الخارجى ، فإن هناك القوالب الكلامية المتعلقة بلغة المرء القومية أو بلغة أو لغات أجنبية مباينة للغته القومية . فنحن نتعلم الكلام المنطوق والكلام المكتوب . ولكن هناك فرقًا جوهريًا بين تعلم اللغة ـ كائنة ما تكون ـ وبين هضمها واستيعابها نتيجة تفاعل الذاتية والموضوعية ، باعتبار أن القوالب اللغوية المكتسبة تشكل الحصيلة الموضوعية المختزنة لدى المرء . فاللغة عند الأديب المبدع تختلف عنها لدى الشخص الذى يستخدمها وهو خالى الوفاض من الإبداع . فأنت تحس وأنت تسمع الأديب المبدع أو وأنت تقرأ روائعه ، أنك تسمع أو تقرأ كائنات حية صادرة عن ذاتيته وقد استوعبت القوالب اللغوية ، فاستحالت لديه إلى قوام من قوامه وإلى كينونة من جوهر وجوده .

وإذا كان هذا هو الشأن بإزاء القوالب اللغوية ، فإنه الشأن أيضًا بإزاء المهارات الحركية . فالشخص المبدع لا يكتسب المهارات الحركية فحسب ، بل إنه يتفوق على ما تعلمه منها بما يضفيه عليها من قوام ذاتيته . وتستطيع أن تشاهد الإبداع الحركى فى الإبداعات

التى يقدمها المتسابقون فى المباريات الدولية أو الدورات الأولمبية العالمية من ألعاب وبخاصة الألعاب التى تعتمد على رشاقة الحركة واتساقها كالجمباز والباليه الأرضى والباليه المائى . فالمتفوقون فى تلك المهارات الحركية لا يكونون مجرد مجيدين لها . بل إنهم يأتون بالجديد غير المسبوق ، ويحرزون أرقامًا قياسية لم يسبق لأحد أن أحرزها .

والواقع أن تفاعل الذاتية والموضوعية قد يتبدى فيما يقوم المبدع باختراعه من أجهزة وأدوات وتركيبات كيميائية أو من سيطرة وتوجيه للإرثات كما هو حادث فى هندسة الوراثة ونحو ذلك من إبداعات . لقد يظن البعض أن تلك الإبداعات تتسم بالموضوعية البحتة . بيد أن الواقع أن تلك الإبداعات العلمية والتكنولوجية هى ثمار لتفاعل ذاتية المبدع مع الموضوع أو الموضوعات الخارجية التى تتعلق بالمجال الإبداعى الذى يعمل فيه ويهتم به . فإلى جانب الصور الذهنية التى يتلقاها المبدع من الواقع الخارجى فيما يتعلق بالخامات والأشياء أو الأحياء ، فإنه يؤثر تأثيرًا ماديًا محسوسًا فى ذلك الواقع الخارجى ، وذلك بتغيير العلاقات فيما بين الأشياء ، أو بزيادة النسب فيما بينها أو بالحذف والإضافة أو بغير ذلك من تأثيرات فيها . بيد أن تلك التغييرات التى يحدثها المبدع فى الواقع الخارجى تأتى نتيجة تفاعل ذاتيته مع المقومات الموضوعية الخارجية التى تلقى صورًا ذهنية عنها فى ذهنه .

ولا يفوتنا أن نعرض للإبداعات الاجتماعية والسياسية والعسكرية وكيف أنها تتأتى للمبدعين فى هذه المجالات نتيجة تفاعل الذاتية مع الموضوعية . فهم جميعًا يستوعبون الواقع الخارجى ويتفاعلون معه بذواتهم ، ثم يتأتى عن ذلك التفاعل نتاجات جديدة مبتكرة غير مسبوقة . والفرق بين الشخص العادى غير المبدع الذى يعمل فى تلك المجالات الاجتماعية والسياسية والعسكرية وبين

المبدع فيها ، يتبدى فى مدى وضوح الرؤية الذهنية للواقع الخارجى من جهة ، وفى مدى القدرة على تعديل تلك الصور الذهنية تبعًا لما يقع من تغيرات فى ذلك الواقع من جهة ثانية ، وفى مدى ما حظى به المرء من تفاعلات خبرية قبل ذلك بإزاء تلك المجالات ، فصار صاحب خبرة عريضة فيها من جهة ثالثة ، وفى مدى قدرته على إحداث التفاعلات بين ذاتيته وبين تلك الصور الذهنية المتعلقة بتلك المجالات من جهة رابعة ، وفى مدى قدرته على تقييم ما حصل عليه من نتائج وثمار نتيجة التفاعل بين ذاتيته وبين الواقع الموضوعى من جهة خامسة .

وعلينا أن نتساءل : هل لذاتية المبدع دخل بالوراثة التى تلقاها عن أسلافه القريبين وعن أسلافه البعيدين ؟ إننا فى الواقع نعترف بأهمية الوراثة وبما يتلقاه المبدع عن أسلافه من كنوز وراثية . بيد أننا مع هذا ننظر إلى ما ورثه المبدع من مقومات وراثية بنظرة تفاعلية . فالمقومات الوراثية العديدة التى تنتقل عبر الأجيال المتعاقبة فى قوام السلسلة الطويلة للغاية من الأسلاف لا تظل فرادى لا رابط بينها ، بل تتفاعل فيما بينها ، أو قل إنها تتلاقح فيما بينها ككائنات حية تتكاثر . وهى تصل جاهزة إلى الخلايا العديدة المتمثلة فى الحيوانات المنوية للذكر وفى البويضة للأنثى . وفى هذا التلاحم بين المنى والبويضة يحدث أيضًا تفاعل بين الإرثات بحيث يصير الجنين المتأتى عن ذلك التفاعل حاملًا لإرثات الطرفين . وفى ضوء هندسة الوراثة الحديثة ، فإن المجال سوف يكون مفتوحًا أمام المهندسين الوراثيين لإدخال وإدماج إرثات جديدة واستبعاد إرثات غير مرغوب فيها .

ومنذ اللحظة الأولى لتكوين الجنين فى بطن الأم يدخل مؤثر جديد فى العمليات التفاعلية هو البيئة الحشوية ، وبعد ميلاد الطفل تبدأ البيئة الطبيعية من جهة ، والبيئة الاجتماعية من جهة أخرى فى إحداث

تفاعلات فيما بين ذاتية الطفل وبين المؤثرات التى تفرضها هاتان البيئتان عليه . ويظل التلاحم قائمًا بين ذاتية المرء عبر مراحل عمره المتعاقبة وبين الواقع البيئى المتغير من حوله بصفة مستمرة . وعلينا أن ننظر إلى العلاقة بين المبدع وبين البيئة الخارجية باعتبارها علاقة ديناميكية وليست علاقة استاتيكية . فيجب أن نتناول شخصية المبدع من جهة ، والواقع من حوله من جهة أخرى باعتبار أنهما بمثابة عمليات مستمرة وليس باعتبارهما أشياء ثابتة كما يبدو لمن ينظر إليهما بنظرة سطحية .

بيد أن التفاعلات التى تحدث بين المبدع وبين الواقع الخارجى بهذه النظرة الديناميكية المتدفقة تتسم بالحيوية والأصالة . والواقع أن المبدع لا يقوم بتوجيه تلك التفاعلات التى تتم بين ذاتيته وبين الواقع الخارجى ، بل إنه يخضع خضوعًا لا شعوريًا لما يقع له من تفاعلات خبرية . وكما قلنا فإن الإبداعية لا تعدو أن تكون ثمرة لتلك التفاعلات التى تحدث تلقائيًا فى شخصية المبدع ، وكل ما يفعله بإزائها هو تهيئة الظروف المواتية لها .

العصيان الإبداعى :

الإبداع هو انتهاج خط جديد غير مسبوق فى مجال ما من مجالات الحياة . والناس بطبيعتهم يحرصون على الاستمساك بالقديم المألوف والنبو عن الجديد الذى لم يعتادوا عليه ولم يأخذوا به أنفسهم . ولذا فإنهم يقاومون المبدع فيما يقوم بإبداعه ويتهمونه بالخروج عن المألوف وعصيان على ما اعتاد الناس على طاعته والأخذ به ومراعاته فى حياتهم اليومية . بيد أن الشخص المبدع لا يخضع ولا يلين ، بل يعلن عصيانه على المألوف ويطالب ويلح فى المطالبة بأن يأخذ الناس من حوله بما يرسمه لهم من خطوط جديدة ، وأن يُجلُوا ما يقوم بإبداعه محل ما ألفوه واعتادوا عليه .

والعصيان الإبداعى يتعلق بمزاج المبدع وتكوينه النفسى . فبينما نجد أن معظم الناس يتشبثون بالقديم ويقدسونه ، بحيث لا يخرجون عن نطاقه ولو قيد أنملة ، فإننا فى المقابل نجد أن المبدع يهفو إلى الجديد المجهول ليخرجه من مكمنه إلى حيز الواقع المتجسد . فهو بطبعه ومزاجه قد تهيأ للمقاومة وإعلان العصيان . بيد أن عصيانه الإبداعى هذا ليس عصيانًا سلبيًا ، بل هو عصيان إيجابى . والفرق بين العصيان السلبى والعصيان الإيجابى هو أن العصيان السلبى يتبدى فى رفض ما يأخذ الناس به دون أن يقدم بديلًا عما يقوم برفضه . أما العصيان الإيجابى فهو نبذ للموجود من جهة ، وإحلال لجديد مبتدع محله من جهة أخرى . فهو إذن ليس عصيانًا للعصيان نفسه ، بل هو عصيان يستهدف الانتقال من حالة أدنى إلى حالة أسمى .

ولعلنا نصوغ موقف المبدع فى عصيانه الإبداعى بشكل آخر فنقول إن المبدع فى هذا النوع من العصيان الإيجابى يكون ذا نظرة مستقبلية . فبينما ينظر الناس من حوله إلى الحاضر المرتبط بالماضى ، فإن المبدع ينظر إلى المستقبل فى ارتباطه بالحاضر والماضى معًا . فهو إذن يضيف إلى ما يأخذ به الآخرون من حوله بعدًا ثالثًا هو بعد المستقبل . فبينما يريده الناس على أن يستمسك بالحاضر والماضى دون النظر إلى المستقبل المجهول ، فإنه يصر على سبر أغوار المستقبل فيستشرفه ويقف عليه بنظرة فاحصة ساهرة لغور ذلك المستقبل المجهول . إذن فليس عصيان المبدع عصيانًا بغير بصر إلى ما هو أفضل وإلى ما هو فى طى الغيب ، بل هو عصيان على حاضر وماض لا يرى أنهما ينفقان أو ينسجمان مع المستقبل الذى يراه رؤية العين ، ويقف عليه بدرجة من المتانة لا تقل عن درجة المتانة التى يقف بها على الحاضر والماضى .

فالمستقبل عند المبدع مرئى ومدرك بوضوح . ولعلنا نقول بهذه المناسبة إن المبدع يتمتع بنوع من الذكاء نستطيع أن نطلق عليه مسمى

جديدًا هو « الذكاء المستقبلى » . إنه ذكاء يتحد أو يتعاون مع الحدس فيتأتى عن ذلك الاتحاد أو التعاون بين هذين القطبين قدرة على إحالة المستقبل المطمور فى طى الزمان إلى واقع حاضر فى ذهن المبدع . فلكأن المبدع قد استطاع أن يحيل المستقبل إلى حاضر لديه . ومن هنا فإن معركة تنشب فى ذهنه بين حاضر موضوعى وبين حاضر مستقبلى متجل فى ذهنه . فالحاضران - إذا صح التعبير - يتعارضان ويتناطحان . وطالما أن المبدع مصر على عصيانه ، فإنه يتمسك بموقفه ويصر عليه . وحتى إذا أصر الناس من حوله على إخضاعه لما يأخذون به أنفسهم وواقعهم من أنماط نشاطية متباينة ، فإنه - أى المبدع - يظل متشبثًا بموقفه العصيانى ، مؤكدًا لمن حوله أن ما يقدمه إليهم من جديد مبتدع ، إنما هو قدر كتب عليهم أن يأخذوا به ، وذلك لأنه ليس صدورًا عن أوهام أو أحلام يقظة ، بل صدورًا عن إدراك لمستقبل حاضر فى ذهنه .

على أن العصيان الإبداعى لا يصدر عن المبدع من فراغ معرفى ، بل إنه يكون قد ألم بالقديم والجديد الذى تم له أن يخرج من حيز الكمون إلى حيز الواقع ، وقد صار من قوام حياة الناس من حوله ، بل وصار مألوفًا لهم . ولكن الفرق بين المبدع فى عصيانه وبين الناس من حوله يتبدى فى وقوفه على المعايب والنقائص التى تعتور ذلك الذى يأخذ به الآخرون . فهو فى تقييمه للموجود يكون مدققًا بحيث يقيسه بميزان دقيق ، فيجد أنه لا يستحق أن يظل قائمًا موجودًا ، بل يجب أن يخلى مكانه لغيره .

ولكن المبدع يجد أنه لا جدوى من ترقيع الموجود حتى يعتدل ويصير صالحًا للبقاء والاستمرار فى الوجود . فهو إذن يجد لزامًا عليه أن يترسّم جديدًا جدة تامة حتى يتسنى له أن يتفادى النقائص والمعايب التى تنقص الموجود وتعيبه ، والواقع أن عصيان المبدع يتبدى فى رفضه للنزعة الترقيعية أو النزعة التطويرية التى تذهب إلى تحسين الموجود وتعديله وتطويره وعدم القضاء عليه قضاء

مبرمًا وفى إصراره على هدمه لإحلال الجديد الذى يرتئيه محله . فهذا النوع من العصيان برغم أنه يتضمن هدمًا للقديم القائم ، فإنه من جهة مقابلة يعمد إلى تشييد جديد يصلح للحاضر والمستقبل معًا .

بيد أن المبدع يستمر فى عصيانه حتى بإزاء ما سبق أن أخذ به شخصيًا . فهو يستشعر بذكائه المستقبلى أن ما كان مستقبلًا قد صار حاضرًا بالفعل وليس حاضرًا فى ذهنه كما قلنا ، ذلك أن الزمان مستمر فى التدفق . وهكذا يكون لزامًا عليه أن يرى المستقبل البعيد مستقبلًا قريبًا ، وأن يرى المستقبل القريب وقد صار حاضرًا ، وأن الحاضر قد صار ماضيًا . فطالما أن الزمان متغير ، ويقذف بالمستقبل والحاضر إلى الوراء فى طيات الماضى بعد وقت يقصر أو يطول ، من هنا فإنه يجدد فى عصيانه الإبداعى ، وذلك بأن يعصى نفسه أيضًا . فما كان يرضى عنه ويتقبله ويتحمس له فى وقت سابق لا يظل واقعًا فى بؤرة اهتمامه ، بل إن بريقه ينطفئ فى ناظريه ، بحيث يحل محله جديد غير مسبوق يترسمه فى ذهنه ثم يعبِّر عنه . ولكنه قبل أن يشرع فى إحلال الجديد الذى يترسَّمه فى حيز الواقع ، فإنه يأخذ فى هدم ما سبق أن شيده باعتبار أنه كان الخليق بالوجود والتحقق . وهكذا نجد أن حياة المبدع متصفة بالثورة المستمرة على الواقع الموجود حوله حتى ولو كان ذلك الواقع من ابتداعه وابتكاره وقد استحال إلى قديم بالٍ فى نظره بحيث تكون ثمة حاجة إلى إحلال جديد آخر لاحق محله .

والواقع أن المبدع فى موقفه العصيانى لا يكتفى بالخلفية المعرفية ، بل يواكب معرفته بطاقة وجدانية تتعلق بالحب والكراهية . فهو يحب ويتعشق الجديد الذى يترسَّمه فى ذهنه ويعمد إلى محاولة إخراجه من حيز الكمون إلى حيز الواقع . ثم إنه يحس بالكراهية تجاه الموجود الذى يرى أنه قد سرى عليه التقادم ولم يعد صالحًا لأن يستمر فى حيز الوجود ، بل يجب أن يتوارى ويختفى إلى الأبد . ولسنا نبالغ إذا ما قلنا إن عصيان المبدع لا يخلو من حب

وكراهية تجاه الناس المحيطين به . فمن يتحمس لإبداعاته يستشعر الحب بتجاهه . ومن ينبو عن إبداعاته ، فإنه يحس نحوه بالكراهية . بيد أن الحب والكراهية اللذين يحسهما المبدع تجاه الناس من حوله قد لا يعلنان على الملأ ، وقد لا يتخذان لنفسهما هيئة عناق وتقبيل أو عراك وتصادم ، بل قد يتذرع المبدع بالحكمة ، فلا يبدى عواطفه لمن حوله برغم أن مشاعره بالحب والكراهية قد ترتسم على وجهه ولا تفوت من يراقبه عن كثب وبتدقيق . والواقع أن الإنسان قد يكون هو الكائن الحى الوحيد الذى يستطيع أن يراوغ ويخفى ما قد يعتمل لديه من مشاعر الحب والكراهية . فهو بمستطاعه أن يقلب مشاعر الحب والكراهية من حيث التعبيرات التى ترتسم على ملامح الوجه أو من حيث ما يعبر عنه اللسان أو بالحركات والإيماءات . من هنا فإن ما يحس به المبدع فى قوامه قد لا يخرج إلى الواقع ، ومن ثم لا يحدث صدام فعلى بينه وبين الآخرين الذين يخالفونه فيما يذهب إليه وفيما يقوم بإنشائه جديدًا من إبداعات مستحدثة ومبتدعة .

والواقع أن الطاقة الوجدانية التى يستعين بها المبدع أو التى تعتمل لديه بمثابة الوقود فى السيارة أو الطائرة أو غيرهما من آلات تستخدم الوقود . فبغير الوقود لا تسير السيارة ولا تطير الطائرة . وهكذا أيضًا الشأن بالنسبة للمبدع . فبغير أن يكون مفعمًا بالطاقة الوجدانية الكافية فإنه لا يستطيع أن يخرج مكنون نفسه من إبداعات ترتسم فى ذهنه إلى الواقع الحى . وبمناسبة الحديث عن الطاقة الوجدانية الحيوية ، فإننا نقول إن تلك الطاقة حتى ولو توافرت لدى المبدع ، فإنها قد تظل كامنة لديه لفترة تقصر أو تطول ، ولكن أحداثًا أو مواقف أو ظروفًا معينة تستحثها وتجعلها على أهبة الاستعداد للعمل فى دفع الفكر وفى حفز الإرادة على العمل . فالفكر ينقد بالأفكار المتدفقة ، والإرادة تكون جاهزة لإخراج ما يقدمه الفكر من أفكار وخطط إلى الواقع المرئى عيانًا .

على أن العصيان الوجدانى بحاجة أيضًا إلى شىء آخر حتى يكون عصيانًا مبدعًا وناضجًا فى الوقت نفسه . هذا الشىء هو المرانة على أساليب التعبير أو الأداء الخليقة بنقل التصورات الذهنية إلى الواقع الحى فى أبهى حلة وفى أدق صورة . والواقع أن الكثير من المبدعين يفشلون فى إقناع الناس من حولهم بجدوى ما يبدعونه لا بسبب نقص معين فيما يقومون بإبداعه ، بل بسبب قصورهم عن الإفصاح عما يبدعونه ، وعدم إلباسه الحلة المناسبة له . ولا شك أن تقديم البديل الإبداعى إلى الناس فى أثواب مهلهلة أو فى صيغ مبتذلة أو فى تجسيدات شائهة ، لمما يحملهم على رفض ما يقدمه المبدع من إبداعات ، بل إن هذا يكون أدعى إلى استمساكهم وتشبثهم بما ألفوه ، إذ كيف يتسنى لهم أن يقبلوا على ما لا يقدم إليهم فى ثوب رائع أو فى صيغة جذابة أو فى تجسيد يأخذ بالألباب ؟

والعصيان الإبداعى يمتد إلى مناح كثيرة . فثمة المنحى المعرفى ، والمنحى الأدائى ، والمنحى التركيبى ، والمنحى الاجتماعى بما يشتمل عليه من إعلان العصيان على بعض التقاليد والقيم التى يأخذ بها المجتمع نفسه . ولعلنا نذكر بهذه المناسبة قاسم أمين الذى أعلن عصيانه الإبداعى ضد انغلاق المرأة عن مسايرة تطورات العصر ، وقد طالب بأن تأخذ دورها فى الحياة . فهو لم يعلن مقاومته للحجاب لمجرد أن نكشف المرأة عن وجهها ، بل إنه قدم مقومًا إيجابيًا إلى جانب مطالبته بهدم قديم استمر مسيطرًا على عالم المرأة لوقته . فلقد عمد إلى تقديم الجانب الإيجابى من عصيانه الاجتماعى وهو إشراك المرأة فى الوظائف والمهن والحرف المتباينة . وقبل كل ذلك تعليمها بالمدارس والمعاهد والجامعات . وبالرغم من أن ثمة مقاومة واضحة لما دعا إليه قاسم أمين ما تزال أصداؤها قوية فى أوساط مصرية وعربية ، فإن عصيانه كان على أية حال عصيانًا إبداعيًا فى الجانب الاجتماعى ، وذلك لأنه طالب بهدم قيم معينة وإقامة قيم أخرى محلها . وثمة مفكرون وفلاسفة كثيرون قد تذرعوا بالعصيان

الإبداعى نذكر منهم ديكارت وبركلى وفرانسس بيكون فى الغرب ورفاعة الطهطاوى وطه حسين والعقاد وسلامة موسى ولويس عوض وغيرهم كثيرون فى مصر . ومما لاشك فيه أن جميع الشخصيات المبدعة قد استعانت بالمنهج العصيانى الإبداعى فى حياتها الثقافية مع اختلاف أفرادها بإزاء الميادين التى عملوا فيها ، وبغض النظر عن مدى نجاحهم أو فشلهم فى مسعاهم وفى مدى تحقيق أهدافهم .

الاستمرارية والدأب :

من المعروف أن المرء - كائنًا من كان - يجهز طاقة نفسية عصبية لكى يضطلع بالعملية التى يعتزم إنيانها . ومن الطبيعى أن تلك الطاقة تتزايد كمًا مع اختلاف العمليات التى يقدم على إنجازها . وإذا صح هذا بإزاء العمليات العادية المعتادة ، فإنه يصح بالأولى بإزاء العمليات الإبداعية . فالواقع أن العمليات الإبداعية تحتاج إلى طاقة ضخمة حتى يتسنى إتمامها على خير وجه . والطاقة التى يجهزها المبدع لإتمام العملية الإبداعية التى ينحو إلى النهوض بها إذا لم تكن كافية ، فإنه يتوقف عن الاستمرار فيها ، ومن ثم فإنه يتوقف عن الاستمرار فى الإبداع نفسه . وحيث إن المبدع يكون قد جهز الطاقة النفسية الإبداعية التى يعتقد أنها تكفى لتنفيذ عمله الإبداعى الذى سوف يضطلع به ، فإنه بعد الانتهاء منه يجد نفسه غير قادر على البدء فى عمل إبداعى جديد بشكل متواصل فلا يلتقط أنفاسه . فهو لذلك يكون فى حاجة إلى فترة زمنية يستطيع خلالها أن يجهز طاقة نفسية جديدة للعمل الإبداعى التالى .

بيد أن بعض المبدعين لا يكتفون بالتخطيط لعمل إبداعى واحد ، بل إنهم يخططون للقيام بسلسلة من الأعمال الإبداعية فى المجال الذى يشتغلون به ، ومن ثم فإن تجهيزهم للطاقة النفسية العصبية لا يكون محصورًا فى نطاق ما يقدره المبدع لإنجاز عملية واحدة ،

بل إنها تكون طاقة ضخمة يعتقد أنها تكفى لإنجاز جميع الأعمال الإبداعية التى خطط لها . وحتى فى هذه الحالة التى يجهز فيها المبدع طاقة نفسية عصبية لسلسلة من العمليات الإبداعية ، فإنه يكون فى حاجة فى الوقت نفسه لتجديد طاقته بحيث يضيف بصفة مستمرة زخمًا جديدًا لما لديه من طاقة . ذلك أن عملية تجديد الطاقة عملية ديناميكية لا شعورية . فالمبدع لا يعمل على مستوى الشعور فحسب ، بل يعمل على مستوى اللاشعور أيضًا . ومن ثم فإنه يحاول بصفة دائبة أن يعوض نفسه عما فقده من طاقة فى الأنشطة الأخرى المباينة للأنشطة الإبداعية التى يقوم بإنجازها . ذلك أن حياة المبدع لا تكرس برمتها للقيام بالعمليات الإبداعية ، بل هناك عمليات كثيرة أخرى ينفق فيها جانبًا من طاقته التى أعدها للنهوض بالعمليات الإبداعية . فهو إذن يعمد لا شعوريًا للتعويض عما فقده من طاقة فى تلك الأعمال والأنشطة الأخرى المباينة للأنشطة الإبداعية .

ويسير جنبًا لجنب مع تجديد الطاقة مقوم آخر يمكن أن نسميه « لم الشعث » . والشعث فى المعجم الوسيط هو ما تفرق من الأمور . ونحن فى هذا المقام نقصد بلم الشعث جمع شتات النفس وتركيز الذهن بعيدًا عن التشتت والتوزع والتخلص من المشاغل المتباينة . فالواقع أن المبدع بحاجة إلى أن يضطلع بعملية اعتكافية ، أعنى أن يدخل إلى عالمه الداخلى ، وأن ينزع عن نفسه كل ما يعمل على توزيع اهتماماته فى مسائل متباينة بعيدًا عن نطاق نشاطه الإبداعى . ونستطيع أن نعرف لم الشعث بطريقة أخرى بأنه محاولة التوصل إلى حالة من الإنسجام النفسى والتخلص من ألوان القلق المتباينة ومن جميع الانفعالات بما فى ذلك الانفعالات السارة أو الملذة . ذلك أن جميع ألوان الهياج أو الانفعال تعمل على تشتيت الانتباه وعدم القدرة على التركيز الذهنى . ومن نافلة القول أن نؤكد أن الإبداع بحاجة إلى تركيز ذهنى فى النشاط الإبداعى سواء قبل الشروع فى القيام به أو فى أثناء تنفيذه .

وثمة مقوم ثالث إلى جانب تجديد الطاقة ولم الشعث هو قيام المبدع بتجديد الأهداف الإبداعية . وتجديد الأهداف يتمشى مع طبيعة الحياة . فحياة المرء ليست سوى سلسلة من العمليات المستمرة فى التدفق والتنوع . ومن جهة أخرى فإن الحياة الخارجية التى تحيط به عبارة - هى الأخرى - عن سلسلة أو سلاسل من العمليات المتدفقة والمتنوعة . لذا فإن من الضرورى بالنسبة للمبدع أن يلاحق التغيرات التى تقع بدخيلته من جهة ، والتغيرات التى تحدث من حوله فى واقع الحياة من جهة أخرى . ولا تتأتى له تلك الملاحقة إلا بتجديد الأهداف الإبداعية التى يرغب فى تحقيقها . وكلما كانت الأهداف التى يترسَّمها المبدع أكثر غزارة وأكثر تنوعًا ، كانت إبداعاته أروع وأبدع .

أما المقوم الرابع الذى يتبدى فى حياة المبدع فهو ما يمكن أن نسميه إرادة التغيير . ذلك أن المبدع إذا لم يكن قد تسلح بهذه الإرادة ، فإنه لا يستطيع أن يحيل ما ترسَّمه فى ذهنه إلى واقع حى . على أن التنفيذ الإبداعى يعتمد اعتمادًا قويًا على منهج التنفيذ . فثمة جانبان أساسيان يوجدان فى عملية التنفيذ الإبداعى :

أولًا - المضمون الإبداعى .

ثانيًا - منهج أو طريقة التنفيذ .

وإرادة التغيير تتسم فى الواقع بالاستمرارية والدأب . فالمبدع شخص يبدى إبداعاته فى الواقع الموضوعى . فهو شخص يجسد ما نبت ونما ونضج بدخيلته من صور ذهنية إبداعية فى صورة أو أخرى من الصور الإبداعية . والتغيير الذى نقصده يتمثل فى السيطرة على الموضوع الذى يقوم بإبداعه . والسيطرة التى نقصدها تتمثل فى التقنية التى يستعين بها فى الأداء . فهو شخص يتمتع بقدر هائل من المهارة الأدائية فى المجال الذى يبدع فيه . ومن هنا فإنه يدأب على تطوير فنيات التجسيد الإبداعى ، ولا يتوقف عند نقطة معينة زاعمًا لنفسه أنه انتهى إلى ذروة الأداء . فثمة أفق لا نهاية له عليه أن يسبح فيه دون أن يصل إلى نهايته .

أما المقوم الخامس لدى المبدع المتسم بالاستمرارية والدأب فهو المقوم التقييمى . ذلك أن المبدع يستمر فى عملية التقييم المتعلقة بما تم له إبداعه من جهة ، وبإزاء المنهج أو المناهج التى تذرع بها من جهة ثانية ، وبإزاء مدى نموه واستحواذه على الخبرات الجديدة فى مجاله الإبداعى من جهة ثالثة ، وبإزاء مواقف الناس المتلقين لما قام بإبداعه من جهة رابعة ، وأخيرًا بإزاء مقارنة إبداعاته بإبداعات غيره فى مجاله الإبداعى من جهة خامسة .

وإذا نحن نظرنا إلى مسألة الاستمرارية والدأب من زاوية مراحل النمو التى يمر فيها الشخص المبدع ، فإننا نجده منذ طفولته وهو يتسم بالإبداع المستمر فيما يقوم بتناوله من أشياء ولعب . وحتى بإزاء الكلام ، فإنه يعمد إلى التلاعب بالألفاظ وذلك بأن يسمى الأشياء بأسماء جديدة من ابتكاره ، وكذا فإنه يستغرق فى أحلام اليقظة لمدد طويلة ويجول بخياله فى عوالم من خلقه وإبداعه . وقد يختلق القصص التى تتعلق بالأشخاص المحيطين به فيصدقها معارفه وأصدقاؤه . وهو يجد فى تصديقهم لما يختلقه من قصص وأحداث متعة لا تفوقها متعة . وقد يعاقبه الوالدان ويتهمانه بأنه شخص كذّاب وسيئ الخلق ، وهما لا يدريان أن طفلهما يحظى بخيال خصب ، وأنه مبدع فيما يختلقه من قصص وأحداث . ولكن هل عقاب الوالدين يثنيه عما يضرب فى إثره من أخيلة يصوغها فى قصص وأحداث ؟ الواقع أن الطفل المبدع لا يقلع عما يجد فيه متعته التى لا تعدلها متعة . وحتى إذا هو احتاط فلا يسرد قصصه الخيالية على والديه ، فإنه ينقل نشاطه إلى زملائه وأصدقائه وإلى الكبار الآخرين غير والديه كالمدرسين والأعمام والعمات والأخوال والخالات ونحوهم .

وكلما ضرب الطفل المبدع بسهم أوفر فى النمو ، فإنه يزداد فى مدى قدرته على الإبداع ، كما يزداد فى مدى التنوع فيما يقوم بإبداعه . ذلك أن خيال المبدع يتسع مدى ويزداد قدرة على تشكيل الصور الخيالية الإبداعية ، ويزداد أيضًا فى قدرته على التعبير عن تلك الصور الخيالية الإبداعية . وببلوغه المراهقة ، فإنه يكون قد بدأ

فى اكتشاف عوالم جديدة نابعة من عالمه الداخلى الزاخر بالمواهب الإبداعية . ونأسف إذ نقول إن الظروف البيئية والتربوية التى تحيط بالطفل والمراهق تقوم بالحد من قدرته الإبداعية ، ذلك أن وسائل التعليم والمناهج المقررة فى المدرسة من جهة ، والضغوط التى يفرضها المدرسون والأسرة ممثلة فى الوالدين من جهة أخرى ، كثيرًا ما تعمل على إطفاء بريق الخيال لدى الطفل أو المراهق . ناهيك عن أن وسائل التخويف والتهديد وترهيب الإمتحانات به وما تكشف عن قصوره عن استيعاب بعض المناهج المقررة ، لما يقت فى عضده ويضربه بخيبة الأمل وبفقدان الثقة بالنفس . وبالتالى فإن هبوط معنوية الطفل أو المراهق الذى جبل على الإبداع يعمل على إقلاعه عن الإبداع ، وذلك لاضطراره إلى العكوف على حشو ذاكرته بالمواد المقررة فيصرف جهده فى التحصيل المدرسى . وكم من طفل ومراهق كانا مفعمين بالمواهب الإبداعية قد طلقا الإبداع حتى نهاية العمر ، وظلّا فى الظل لا يبدعان .

وما يقال عن الطفولة والمراهقة ينسحب بنفس الصدق بإزاء مرحلة الشباب . بيد أن الشاب يكون قد تسلح بمهارات أدق ، وبخبرة أوفر فى صوغ إبداعاته فى الصور والأشياء والأشكال المبتكرة . ناهيك عن أن المرء فى مرحلة الشباب يكون أكثر حرية فيما يقوم به من أعمال وفيما يتخذه من قرارات ، وفيما يضعه لنفسه من خطط ، وفيما يترسمه من أهداف . وهو بالإضافة إلى هذا يكون أكثر حرية فى الحركة ، كما يكون قد نفض عن نفسه تلك الضغوط التى كان الوالدان والمدرسون يفرضونها عليه . أضف إلى هذا أن الشاب يكون قد أدرك فى نفسه الجوانب التى يمتاز فيها والتى يتسنى له أن يتفوق فيها وينبغ .

والشاب - وأيضًا الشابة - يهتمان فى مرحلة الشباب بالوقوف على رجع الصدى لما يقومان به . فالواحد منهما يقيس مدى تفوقه فى الإبداع بما يراه من تقدير يتلقاه من زملائه فى الثلة التى

يلتئم فيها . فعندما يحس الشاب أو تحس الشابة بأن الزملاء والزميلات يقدرون ما أنتجاه من أشياء إبداعية ، فإن ذلك يحملهما على تركيز الطاقة النفسية فيما يقومان بإبداعه بعد ذلك ، وأن يجوّدا فيما يقدمانه من نتاجات إبداعية . ولعل تقدير الزملاء والأصدقاء للشاب والشابة يفوق فى تأثيره تشجيع الكبار لهما . ولكن هذا لا ينقص من أهمية تقدير الوالدين والمدرسين لما يستحدثه الشاب والشابة من إبداعات . ولا يفوتنا أن نؤكد أهمية تقدير الجنس المقابل لكل من الشاب والشابة فيما يقومان بإبداعه . فالشابة التى تبدى إعجابها بما يبدعه الشاب ، والشاب الذى يبدى إعجابه بما تبدعه الشابة يؤثران تأثيرًا بالغًا فى المسيرة الإبداعية لديهما .

وفى الكهولة (من ٣٠ إلى ٥٠ سنة) فإن المرء يكون قد عرف وتأكد من طريقه نحو الإبداع ، ويكون قد شكل لنفسه منهجًا إبداعيًا خاصًا به قد يخص به نفسه ولا يعلنه لمن يحيطون به . فهو يكون راسخ القدمين فى مسيرته الإبداعية . وكلما تقدمت السنوات بالكهل ، فإن إبداعاته تبرز للعيان ، فيأخذ الناس من حوله فى الإشارة إليه بالبنان . وإذا قدر للكهل أن ينخرط فى مرحلة الشيخوخة ولا تعوقه الأمراض أو ظروف الحياة القاسية ، فإن إبداعاته تظل فى تدفق وتجديد وتكون استمراريته فى تقديم إبداعات جديدة غير مشوبة بأى ضعف أو وهن . بيد أن الخط الذى ترسمه الشيخ أو الشيخة فى الإبداع يكون قد تحدد وتعين بدقة دون تعديل يذكر .

الامتداد بالموجود إلى المجهول :

نستطيع أن نقسم الناس إلى ثلاث فئات : فئة تجعل من الحاضر بؤرة لاهتمامها ، وفئة تجعل من الماضى بؤرة تنحو إليها وتصب اهتمامها فيها ، وفئة تجعل من المستقبل الشغل الشاغل لها . بيد أن هذا لا يعنى أن كل فئة من هذه الفئات الثلاث تغضى تمامًا عن المنحيين الآخرين ، بل إن بؤرة التركيز تكون منصبة على زاوية

من هذه الزوايا الثلاث مع إبداء اهتمام قليل نسبيًا بالزاويتين الأخريين . فالفئة التى تركز اهتمامها على الحاضر تهتم بعض الاهتمام بالماضى والمستقبل ، والفئة التى تركز اهتمامها على الماضى تهتم بعض الاهتمام بالحاضر والمستقبل ، وكذا فإن الفئة التى تركز اهتمامها على المستقبل تهتم بعض الاهتمام بالحاضر والماضى .

والمبدع هو الشخص الذى يركز اهتمامه على المستقبل بينما لا يكون قد أغضى عن الحاضر والماضى . فهو عندما يبذل بعض الجهد فى الوقوف على الحاضر والماضى ، فإنه يفعل ذلك لكى ينطلق إلى استشراف المستقبل . إذن فهو يجعل اهتمامه بالحاضر والماضى بمثابة وسيلة يستعين بها فى عملية تحسس المستقبل المجهول . ذلك أن ما يهفو إلى الوقوف عليه فى المستقبل المجهول هو الهدف الذى يرجو أن يبلغه ويمسك به بل ويقتنصه . والواقع أن المبدع فى ترجيحه لكفة المستقبل على كفتى الحاضر والماضى ، إنما يكون بذلك معبرًا عن سيكولوجيته . فهو بطبيعته وما جبل عليه يتبرم بالمعلوم ، بينما تهفو نفسه إلى المجهول . ذلك أنه يتعشق الجدة باستمرار ، بينما يزهد فيما يحس أنه قديم ، أو أنه معلوم لباقى الناس . فالمبدع شخص يهتم أكثر ما يهتم بالتفردية ، فلا يكون كباقى الناس الذين يعرفون الحاضر والماضى ثم يكتفون بتلك المعرفة ، بل إنه يهتم بأن يكون متمايزًا وذلك بالتقدم إلى الأمام فى الزمان . فهو شخص يسبق زمانه لدرجة أنه يحيل المستقبل إلى حاضر فى ذهنه ـ كما قلنا ـ ويجعل من المجهول بالنسبة لكافة الناس معلومًا ومحددًا فى ذهنه .

ولعلنا نقول إن هناك فى ذهن المبدع ما يمكن أن نسميه « بالموهبة الإمتدادية » . وبمقتضى هذه الموهبة ، فإن المبدع يقيم رابطة أو روابط دقيقة فيما بين الماضى والحاضر والمستقبل . فالمبدع يعتقد ـ برغم أنه لا يكون على وعى باعتقاده ـ فى أن المستقبل موجود بالفعل ، ولكن وجوده هو وجود بالقوة وليس وجودًا بالفعل إذا جاز لنا أن

تستخدم تعبير أرسطو بإزاء الوجود بالقوة والوجود بالفعل . وما دام المستقبل موجودًا بالقوة ، فما المانع إذن من إحالته إلى وجود بالفعل ؟ ولكن هل يتيسر لأى شخص أن يحيل وجود المستقبل بالقوة إلى وجود بالفعل ؟ الواقع أن المبدع وحده هو الذى يتسنى له ذلك . فعملية ترسُّم المستقبل فى الذهن وإحالته إلى وجود ذهنى متحقق الوجود فى هذا الإطار الذهنى تعتبر المرحلة الأولى فى الإبداع . فقبل أن يقوم المبدع بترجمة تلك التصورات الذهنية المستقبلية التى تصورها فى ذهنه إلى وجود بالفعل ، فإنه لا بد أن يكون قد جهز الطاقة الإرادية لهذه الترجمة التى بمقتضاها يستحيل وجود المستقبل بالقوة إلى وجود بالفعل متحقق فى الواقع الحى .

فالمبدع إذن لا يمكن تشبيهه بالقناص الذى يطلق بندقيته فى أى اتجاه لعلها تصيب إحدى الفرائس بالمصادفة معتمدًا فى ذلك على الحظ السعيد ، بل إنه كقناص يشاهد طرائده بوضوح تام ، فيطلق القذيفة وهو واثق من أنه سوف يصيبها إصابة مباشرة . فالقناص فى وضعه هذا المتصف باليقين يكون فى الواقع قد جعل من المستقبل وهو ما سوف يحدث بعد إطلاق القذيفة وإصابة الطريدة ، حاضرًا فى ذهنه . فإذا نحن قمنا بتحليل مفهوم اليقين ، فإننا نجده فى الواقع هو المستقبل الذى استحال إلى حاضر فى ذهن الشخص المتيقن . فالطالب الذى أجاب إجابة ممتازة فى الامتحان ويكون على يقين من أن اسمه سوف يكون بين أسماء الطلبة الناجحين ، إنما يكون قد استطاع أن يحيل نتيجة الامتحان التى سوف تعلن فى المستقبل بالنسبة للحظة الآنية الراهنة إلى حاضر ذهنى لا يعدو نطاق ذهنه . ولكن بعد إعلان النتيجة ، فإن ذلك المستقبل الذى استحال إلى حاضر ذهنى ، يستحيل إلى حاضر خارج نطاق الذهن وقد تجسد فى الواقع الفعلى الموضوعى .

فما أسميناه بالمجهول فى عنوان هذا الموضوع هو فى الواقع مجهول بالنسبة لجميع الناس المحيطين بالشخص المبدع ، ولكنه

يكون معلومًا له . على أن وقوف المبدع على ذلك المستقبل المجهول لا يكون بنفس المنهج الذى يستعين به المنجم الذى يتنبأ بالمستقبل ، بل إنه يستعين بمنهج آخر نستطيع أن نسميه بالمنهج الاستشفافى أو المنهج الإستشرافى . ذلك أن المبدع يتدرع بما يسمى بالحدس (Intuition) . والحدس هو رؤية ذهنية غير معتمدة على مقدمات أو شواهد يعتمد عليها الشخص الحادس ، بل هو قفزة معرفية شبيهة بالقفزة أو الطفرة التى توجد فى نطاق التطور الحيوى . فالتطور الحيوى يسير بطريقة كمية كيفية ، بمعنى أن الزيادة فى الكم تؤدى إلى بزوغ كيف جديد أو خصائص جديدة فى النوع من أنواع الكائنات الحية . ولكن هذا التطور الكمى الكيفى يبقى أفراد النوع فى نطاق نوعهم . أما الطفرة التطورية ، فإنها انتقال مفاجئ من مستوى نوع من أنواع الكائنات الحية إلى نوع جديد من تلك الكائنات الحية يختلف فى خصائصه الجوهرية عنها .

والحدس الذى يتمتع به المبدع هو نوع من الطفرة المعرفية . صحيح إن المبدع يستعين فى مراحل نشاطه الأولى بالشواهد يستنتج منها ما تفضى إليه ، ويكون هنا بإزاء عملية شبيهة بعملية التطور الكمى الكيفى ، ولكنه فجأة يجد نفسه قد قفز أو طفر إلى ذلك المجهول الذى يتسم بكيف جديد تمامًا ، وهو يكون فى ذلك بإزاء عملية شبيهة بالطفرة التى تحدث فى الكائنات الحية والتى بمقتضاها يبزغ نوع جديد من تلك الكائنات الحية كما يقول بعض أصحاب نظريات التطور .

بيد أن المبدع بعد إحرازه للطفرة الجديدة يبدأ هو وغيره من المشتغلين فى المجال الذى أحدث فيه تلك الطفرة إلى المستقبل المجهول فى التطور بالإبداع الجديد شيئًا فشيئًا وذلك بالزيادة الكمية والتجديدات الكيفية إلى أن يقيض له أو لغيره من المبدعين أن يحدث قفزة أو طفرة جديدة من النقطة الزمانية الراهنة التى وصلوا إليها إلى مستقبل مجهول . من ذلك مثلًا ما حدث بالنسبة لوسائل

المواصلات . فلقد طفر المبدعون متمثلين فى الأخوين رايت من الانتقال من سطح الأرض إلى سطحها أيضًا بالسيارات إلى طريقة انتقال جديدة جوهريًا ، وهى الانتقال من سطح الأرض إلى الهواء ثم الهبوط مرة أخرى إلى سطح الأرض . والطفرة فى مجال الانتقال بعد ذلك حدثت عندما استطاع الإنسان أن ينسلخ عن نطاق الجاذبية الأرضية . فبعد أن كان يتنقل من الأرض إلى الهواء ثم من الهواء إلى الأرض ، فإنه صار يتنقل من الأرض إلى كوكب آخر ككوكب القمر أو المريخ أو غير ذلك من كواكب ، ثم الرجوع إلى الأرض مرة أخرى من ذلك الكوكب الذى أرسلت إليه سفينة الفضاء ، سواء كانت تحمل ركابًا آدميين ، أم كانت تحمل روبوتس أو أجهزة أخرى .

وواضح أن المشتغلين فى أحد المجالات يبدءون فى عمليات تطوير للمستوى الطفرى الذى حدث . فبعد اختراع الطائرة بدأ المشتغلون فى هذا المجال فى تطوير الطائرات ، ولكن عملهم التطويرى هذا لم يكن إبداعًا ، أعنى أنه لم يكن طفرة تطويرية ، بل كان تدرجًا أو تحسينًا ، ولم يكن تغييرًا جوهريًا ، كما حدث بالانتقال من مستوى الطيران إلى مستوى الانتقال عبر المسافات فيما بين الكواكب . وبعد التوصل إلى هذه الطفرة الأخيرة ، أعنى الانتقال فيما بين الكواكب ، فإن المشتغلين فى هذا الميدان صاروا منكبين على العمليات التطويرية التى تتعلق بهذا المجال الطفرى الجديد .

بيد أن الاقتصار على تفسير إمتداد المبدع من الموجود المعلوم إلى غير الموجود المجهول على الجانب الموضوعى لا يجلى عن كل الحقيقة ، إذ تكون مهمة المبدع منحصرة فى كشف الغطاء عن ذلك الموجود المجهول . صحيح إن الخامات التى تصنع منها الأجهزة أو الطائرات أو مركبات الفضاء لها وجود مادى موضوعى ، ولكن غير الموجود فى الواقع الخارجى هو ذلك العقل الإبداعى الذى يستطيع أن يقوم بعملية الإبداع . فالوجود الموضوعى الخارجى يظل هامدًا خامدًا إلى أن يقيض له مبدع يحيل تلك الخامة إلى شىء

ذى كيف جديد تمامًا . فلا يكون عمله مجرد تصنيع أو تطوير الموجود ، بل يكون عمله عبارة عن نقلة أو طفرة ذات خصائص جوهرية فريدة . إذن فالإبداع ليس مجرد إحالة الموجود بالقوة إلى موجود بالفعل فحسب ، بل هو أيضًا تفاعل ذاتية المبدع مع الواقع الموضوعى . فلكأن هناك مركبًا جديدًا يبزغ إلى الوجود لا هو موضوعى بحت ولا هو ذاتى بحت ، بل هو مركب ذاتى موضوعى يتمثل فى عملية الإبداع . وبهذا نستطيع أن نقول إن العملية الإبداعية هى عملية تتكامل فيها أو تتحد فيها أخيلة الإنسان مع الواقع الموجود . ولنا أن نزعم أن أخيلة المبدع تسبق أو يكون لها الأولوية والسيطرة على الواقع الموجود .

وعلى هذا فإننا نستطيع أن نقول إن المبدع يتمتع بخيال خصب . ذلك الخيال الذى يقوم بعمليات متباينة . لعلنا نحددها فى نقاط على النحو التالى :

أولًا ـ التكثيف : وهو دمج الكثير فى القليل . وبهذه العملية يقوم المبدع بجمع الشتات فى حزمة واحدة أو فى قوام واحد أو قل إنه يقوم بعملية دمج للكثير فى واحد .

ثانيًا ـ التجسيد : فالمبدع يقوم بإحالة ما لا يقع تحت الحس مباشرة إلى واقع تحت الحس . فهو قبل أن يكتشف الميكروبات والفيروسات افترض وجودهما ، فكانت الميكروبات والفيروسات مجرد أفكار تتمثل فى الفروض ، ثم هو بعد ذلك أحالها إلى موجودات . فلكأن هناك قنطرة بين التصورات الذهنية وبين الواقع الموجود بالفعل والذى كان مخبوءًا فى طيات المجهول .

ثالثًا ـ التكبير والتصغير : فما يدق عن المشاهدة يقوم المبدع بتكبيره بأن اخترع الميكروسكوب ، وما يدق عن إدراكه بسبب كبر حجمه يقوم بتصغيره كما حدث بالنسبة للكرة الأرضية ورسم خرائط صغيرة لها أو تجسيدها على هيئة كرة يتناولها المرء بيده .

رابعًا ـ تقريب البعيد : فلقد اخترع الإنسان التليسكوب الذى استطاع بواسطته أن يشاهد الكواكب وهو على سطح الأرض .

خامسًا ـ التنبؤ بما سيحدث : من ذلك التنبؤ بما سوف يقع من براكين وزلازل ، والتنبؤ بما سوف يقع من فيضانات وأحوال جوية . ومن العلوم الجديدة ما يسمى بالمستقبلية (Futurism) وهى علم بكر قد ينقلنا طفريًا إلى مستوى حضارى جديد على مستوى العالم بأسره (أنظر كتاب « البشرية والمستقبل الغامض » للمؤلف) .

فطالما أننا عرضنا لما استطاع الخيال الإنسانى أن يحققه فى الواقع الموضوعى ، فحرى بنا أن نلقى بالضوء على ما يقع بدخيلة المبدع ذاته من أنشطة نفسية . وهذا ما سوف نعرض له بالفصول التالية من هذا الكتاب ، علمًا بأن شأن المبدع يختلف عن شأن الأشخاص العاديين . فهو نسيجٌ وحْدِه (Sui generis) وليس نسخة مكررة من ملايين النسخ البشرية حوله .

★ ★ ★

الفصل الرابع

دور الذكاء والأنشطة الذهنية فى حياة المبدع

مجابهة الحاضر وتوقع المستقبل :

إن المبدع يمتد بالموجود إلى المجهول . وعلينا هنا أن نتناول دور الذكاء فى عملية مجابهة الحاضر وتوقع المستقبل . بادئ ذى بدء نحن نعرِّف الذكاء بأنه القدرة على إقامة العلاقات بين الأشياء ، وأيضًا القدرة على إقامة العلاقات بين العلاقات . فالمبدع يقوم إذن بإقامة علاقات دقيقة فيما بين مقومات الموجودات القائمة أمامه ، سواء كانت تلك الموجودات موجودة بذواتها مجسدة أم كانت موجودة بما يرمز لها . ومن ناحية أخرى فإن المبدع يقيم علاقات بين ما يترسَّمه فى ذهنه من موجودات وأحداث مستقبلية ، سواء كانت الموجودات المستقبلية ستكون هى الموجودات نفسها التى يقع عليها آنيًا ببصره أو تصل إلى حاسة أو أكثر من حواسه الأخرى ، أم أنها ستكون قد تغيرت كثيرًا أو قليلًا عما عليه الحال فى الحاضر . ثم إن المبدع يقيم علاقات دقيقة بين مقومات الحاضر ومقومات المستقبل جميعًا .

وطالما أننا قمنا بتعريف الذكاء بأنه القدرة على إقامة العلاقات ، فيتبع ذلك أن النشاط الذى يضطلع به المبدع فى مجابهة الحاضر وتوقع المستقبل يعتمد بصفة أساسية على ما يتمتع به من قدرة على إقامة العلاقات . على أن الذكاء وإن كان من حيث نقطة بدايته استعدادًا عقليًا فطريًا ، فإنه فى الواقع يتفاعل مع المؤثرات التى تقع للمرء . فالذكاء ينمو بالتفاعل مع الخبرات الجديدة . وهذا هو التفسير التراكبى

للذكاء ، وهو التفسير المقابل للتفسير الإستاتيكي الذى يقول إن الذكاء فطرة تظل على حالها وبدرجة ثابتة لا تزيد أو تنقص .

وبالنسبة للدور الذى يضطلع به الذكاء فى مجابهة الحاضر ، فإننا نستطيع أن نحدد جوانب ذلك الدور فيما يلى :

أولًا ـ تحليل المركبات إلى وحداتها الطبيعية : فالواقع أن المبدعين منذ القدم لا يتوانون عن تحليل المركبات إلى وحداتها . ولكن كلما بزغ إلى الوجود مبدعون آخرون فإنهم يتناولون الوحدات التى ظن المبدعون السابقون أنها أصغر الوحدات فيقومون بتحليلها إلى وحدات أصغر منها . فالمبدعون فى العصر الحديث من علماء الفيزياء إلى تحليل المادة إلى ذرات ، ثم جاء من بعدهم مبدعون أكثر حداثة فقاموا بشطر النواة وقد وقفوا على ما تتضمنه من مقومات متباينة . ومن جهة أخرى فإننا نجد علماء الأحياء قد أخذوا فى تحليل الأجسام الحية حتى وقفوا على الخلية وما تشتمل عليه من مقومات . والواقع أن المبدع يبدأ بأن ينشىء علاقات ذهنية بين الصور الذهنية التى استفادها من نتائج البحوث السابقة ثم هو يعمد إلى اختبار تلك العلاقات . وهذا ما يسمى بالفروض . وهذه العملية تؤكد أن ذاتية العالم المبدع تسبق الموجود فى الواقع ، وأن ما يتم الانتهاء إليه من تحليل إنما يكون نتيجة تفاعل ذاتية العالم المبدع مع الموجود فى الواقع الموضوعى .

ثانيًا ـ الكشف عن دينامية العلاقات القائمة بين الوحدات : فالعالم المبدع فى عملية التحليل إلى الوحدات التى تكوّن المركبات ، سواء كانت مركبات مادية فى الجوامد أم فى الكائنات الحية ، أم مركبات لغوية ، أم مركبات ذهنية ، أم مركبات اجتماعية ، فإنه لا يقصد التحليل لذات التحليل ، بل يستهدف الكشف عن الديناميات التى تعتمل فى قوام ذلك الكل ، والنسق أو الأنساق التفاعلية التى تربط فيما بين الوحدات فى نطاق الكل . ومما لا شك فيه أن العالم المبدع أو المفكر المبدع فى أى مجال من المجالات الإبداعية

إنما يكون مستخدمًا ذكاءه فى عملية الكشف عن تلك الديناميات المعتملة فى القوام الكلى للمركب المادى أو المعنوى .

ثالثًا ـ تغيير العلاقات فيما بين الوحدات أو المقومات : فالمبدع ـ سواء فى مجال الأدب أم فى مجال الفن أم فى مجال الفلسفة أو فى مجال العلم ـ يعمد إلى تغيير العلاقات القائمة فيما بين الوحدات أو المقومات وذلك إما بالتبديل وإما بالحذف وإما بالإضافة . ومما لا شك فيه أن تغيير العلاقات بين الوحدات أو المقومات يتواكب مع تغيير الديناميات التى كانت تحكم العلاقات قبل إحداث التغيير . فهندسة الوراثة مثلًا ما هى فى جوهرها سوى تغيير فى العلاقات بين الوحدات أو المقومات التى يشتمل عليها الكائن الحى . فالمهندسون الوراثيون يحدثون تغييرات فى الإرثات التى تشتمل عليها الخلايا الجرثومية فى الكائنات الحية المتباينة . وأكثر من هذا فإنهم يعمدون إلى نقل إرثات من كائن حى ينتمى إلى نوع معين إلى كائن حى آخر ينتمى إلى نوع آخر من الكائنات الحية . وبهذا فإنهم يغيرون فى خصائص وسمات ذلك الكائن الحى الذى أضيفت إليه أو حذفت منه مقومات وراثية معينة .

رابعًا ـ التوصل إلى تقنيات جديدة بإزاء الأنشطة المتباينة : فالإنسان منذ أن وجد على الأرض ، وهو يبدى نشاطًا فى البيئة من حوله . ولكنه لا يركن إلى وسيلة واحدة فى أداء أنشطته العملية المتباينة ، بل يعمد إلى تطوير وسائل الأداء من جهة ، كما يعمل على القفز إلى وسائل جديدة تمامًا فى أداء تلك الأعمال من جهة ثانية ، ثم إنه يوسّع من رقعة أنشطته ويعمل على تنويعها من جهة ثالثة ، ثم إنه يحاول بصفة مستمرة أن يوفر فى جهده ووقته بحيث يحصل على أكبر عائد ممكن من عمله فى أقصر وقت وبأقل جهد وبأقل تكلفة . والآلة كانت الذريعة التى يستعين بها الإنسان فى أداء الأعمال عبر تاريخه الطويل ، ولكن الآلة بدأت فى هيئة أدوات بسيطة كالعصا والفأس والجاروف ونحوها . وكان الحظ حليفًا للإنسان

فى تطوير أدواته وآلاته ، فصار الجهد موكولًا إلى الآلات التى تعمل وحدها ثم انتهى المآل إلى استخدام الروبوتس لكى تحل محل الأيدى العاملة .

خامسًا ـ التوصل إلى تقنيات مستحدثة بإزاء الإنسان فى التربية وعلم النفس والسياسة والخدمة الاجتماعية : فالإنسان فى مجابهته للمشكلات الإنسانية المتعلقة بالإنسان نفسه ، أخذ يطبق ما دأب عليه فى تطبيقه بإزاء الوجود المادى المحسوس من حوله . فأخذ يتفهم العلاقة فيما بين القوام الجسمى للإنسان وبين قوامه السيكولوجى وقوامه الاجتماعى . وعلى الرغم من أن علم النفس علم حديث نسبيًا ، فإنه يتقدم بخطوات حثيثة إلى الأمام ، كما أن تطبيقاته فى المجالات الإنسانية المتباينة بعيدة المدى . وعلى رأس تلك التطبيقات ما كان متعلقًا بالتربية والخدمة الاجتماعية والشئون السياسية . ولقد ارتبط علم النفس بهذه المجالات ارتباطًا وثيقًا ، ولم تعد هذه المجالات بعيدة عنه ، بل صار الأساس فيها . ولكن كلما تقدمت الحضارة ، فإن المشكلات النفسية والخلقية والتربوية والاجتماعية والسياسية تتضاعف . وهنا يتبدى الإبداع العلمى المتعلق بهذه المجالات . فكثرت البحوث التى يضطلع بها المبدعون لكى يتسنى لهم التغلب على تلك المشكلات ، أو وَقْف مضاعفاتها أو التخفف من آثارها على الأقل .

وبعد أن عرضنا بإيجاز لما يبذله المبدعون ويُعْملون فيه ذكاءهم بإزاء مجابهة الحاضر ، فإن علينا بعد هذا أن نتناول بالمدارسة كيف أن المبدع يُعمل ذكاءه فى توقعه للمستقبل على النحو التالى :

أولًا ـ إن الإنسان فى مجابهته للحاضر يكون فى الوقت نفسه قد ترسَّم صورًا ذهنية لما سوف يكون عليه المستقبل . ذلك أن الزمان مترابط بعضه مع بعض ومتداخل بعضه فى بعض . فكما أن الحاضر يتولد وينبثق من الماضى ، فإن المستقبل ينبثق ويتولد من الماضى والحاضر معًا . بيد أن الإنسان لا يكتفى بمجابهة الحاضر زاعمًا

فى نفسه أن تلك المجابهة تتضمن فى طياتها ما يتوقعه فى المستقبل . فهو إذن يخصص جهدًا توقعيًا لما يحتمل أن يحمله معه المستقبل من أحداث وتغيرات وطفرات . ولقد عمل على زيادة اهتمام الإنسان بالمستقبل وما سوف يحمله معه من أحداث وتغيرات جذرية ، تلك السرعة الهائلة التى تحدث بها تلك الأحداث والتغيرات . فالواقع أن الأحداث والتغيرات لم تعد تحدث على فترات بعيدة ، بل صارت تتلاحق بسرعة مذهلة لدرجة أن الجيل الواحد من الناس صار يتقلب على أحداث خطيرة كثيرة ومتلاحقة . فكانت هذه السطور عاصر الحرب العالمية الثانية وحرب عام ١٩٤٨ وقيام إسرائيل ، وقيام ثورة يوليو ٥٢ وحرب ٥٦ وحرب ٧٣ ، وما تلاها من اتفاقات سلام وعاصر حديثًا انهيار الشيوعية فى روسيا . ومما لا شك فيه أن الأجيال الجديدة النابتة سوف تشهد أضعاف أضعاف ما شاهدناه وعاصرناه ، وذلك لأن الأحداث والتغيرات تتضاعف وفق متوالية هندسية لا وفق متوالية حسابية . من هنا فإن ثمة حاجة ماسة قد احتدمت فى العقول للعمل على مجابهة المستقبل الذى يتدفق فى الحاضر بشكل مذهل .

ثانيًا ـ لقد صار رصد الأحداث والتغيرات القادمة فى المستقبل ميسورًا عما كان عليه الحال قبلًا . فعلم المستقبلية ـ وهو علم نابت منذ وقت قريب جدًا كما قلنا ـ قد أخذ فى التقدم بخطوات حثيثة . ومما لا شك فيه أن هذا العلم ثمرة للإبداعية . فما كان تنجيمًا لا يخضع لنفوذ العلم والعلماء ، قد استحال إلى علم مقنن له أصوله التى تتحسن يومًا بعد يوم .

ثالثًا ـ وإلى جانب علم المستقبلية بما يتسم به من موضوعية ، فإن هناك دراسات سيكولوجية حديثة آخذة فى التقدم هى تلك الدراسات المتعلقة بعلم نفس الخوارق . ويحاول بعض المهتمين بهذه الدراسات الكشف عن قدرة معينة لدى الإنسان هى القدرة على توقع المستقبل بقوة نفسية قد تكون شبيهة بالحدس ، أو ربما يتم الكشف عن البعد الثالث للزمان وهو بعد المستقبل ، ولقد يأتى يوم يتأكد فيه

الناس أن المستقبل محدد إلى حد بعيد أكثر مما يظن المعاصرون اليوم، وأن ثمة حتمية أو على الأقل احتمالات حدوث تقرب من الحتمية. وقد يصح هذا التوقع على مستوى الجماعات أكثر من تأكده على المستوى الفردى. فثمة تنبؤات منذ أكثر من عشرين عامًا كانت تؤكد انتهاء الشيوعية فى روسيا وسقوطها فى الوقت الذى كانت مزدهرة فيه ازدهارًا عظيمًا. وكانت هناك تنبؤات خاصة بانتشار مرض خطير سوف يعمل على إنهاء حياة كثير من الناس، وقد تحقق هذا بانتشار مرض الإيدز. وهناك من يتوقعون انهيار النظام الرأسمالى. فهل سوف يتحقق توقعهم؟ أضف إلى هذا أن علم نفس الخوارق أخذ فى التقدم برغم اعتراض كثير من علماء النفس التقليديين عليه، فقد يأتى اليوم الذى ينضج فيه تمامًا ويأخذ وضعه فى نطاق علم النفس أو قد يستقل عنه لكى يكون علمًا وضعيًا له قوامه الذاتى.

رابعًا ـ إن الإبداع فى مجابهة المستقبل سوف يتركز فى الجمع بين التربية والطب وتضافرهما. فالكثير من المشكلات السلوكية سوف يتم حلها عن طريق العقاقير ووسائل العلاج الأخرى. فبعض الجرائم أو مظاهر السلوك غير السوى سوف تنحنى التربية عن التصدى لها أو تناولها وتوكل إلى الطب. من ذلك مثلًا ما سوف يتذرع به الأطباء من ثمار هندسة الوراثة. ناهيك عن الكشف عن فيروسات معينة هى التى تسبب اضطرابات السلوك. من ذلك الاكتشاف الحديث بأن مرض الفصام ينتج عن الإصابة بفيروس معين فى المخ. فذكاء العلماء سوف يحمل لنا الكثير من الحلول للمشكلات الحالية والمتوقع حدوثها فى المستقبل.

الهدم والبناء :

قد يظن البعض أن للذكاء عند المبدع وظيفة إيجابية فحسب هى وظيفة البناء، وذلك لأنه فى النهاية يقدم عملًا إبداعيًا غير مسبوق. بيد أن الواقع أن للذكاء عند المبدع وظيفتين : إحداهما وظيفة سلبية،

والأخرى وظيفة إيجابية. وتتبدى الوظيفة السلبية فى عملية الهدم، بينما تتبدى الوظيفة الإيجابية فى عملية البناء. ولكن ربما نتساءل عن أهمية اعتمال الذكاء فى عملية الهدم التى يضطلع بها المبدع، فنجد أن هذه الأهمية تتبدى فى النقاط التالية :

أولًا ـ إن عملية الهدم التى يضطلع بها المبدع لا تسير اعتباطًا وخبط عشواء، بل تسير بهدى من الذكاء. فهذا الذكاء الذى يمكن أن نصفه بأنه ذكاء عقلانى شبيه بالذكاء الفسيولوجى الذى ينظم عمليتى الهدم والبناء (**Metabolism**) فى الجسم. فجسم الكائن الحى لا يتصف بالنزعة إلى البناء فحسب، بل يتصف أيضًا بالنزعة إلى الهدم. على أن عملية الهدم الحيوية تخضع فى الواقع لنظام دقيق يشرف عليه الذكاء الفسيولوجى. فهو عندما يقوم بعملية الهدم الحيوية، فإنه لا يقدم على هدم الخلايا النابضة بالحياة، بل يحكم بهدم الخلايا الضامرة أو الخلايا الضارة. فثمة نظام وترتيب دقيق فى عملية الهدم حتى يأتى البناء لكى يعوض الجسم عما خسره من خلايا. والشىء نفسه ينسحب بإزاء الذكاء العقلانى. فالمبدع فى موقفه من شئون الحياة المتباينة لا يعمد إلى هدم ما هو مفيد أو حسن، بل يقوم بهدم البالى أو الضار لكى يفسح المجال أمام البناء الإيجابى.

ثانيًا ـ والواقع أن عملية الهدم التى يضطلع بها الشخص المبدع تكون مسبوقة بعملية عقلية على جانب كبير من الدقة. فالشخص المبدع يبدأ بعملية تقييم لما يصل إلى حواسه من موجودات. ولكنه لا يتعامل مع الواقع الحسى مباشرة، بل يقوم بتخزين صور ذهنية لذلك الواقع. فعملية التقييم التى يضطلع بها هى فى الواقع عملية ذهنية، أو قل إنه يصدر أحكامًا بصدد الصور الذهنية التى شحن بها ذهنه. وعلى هذا فإنه فى عملية الهدم يكون سائرًا فيها على مرحلتين : مرحلة ذهنية يُعْمل فيها ذكاءه، ثم مرحلة تنفيذية يُعْمل فيها إرادته. خذ مثالًا لذلك بأحد الفلاسفة المثاليين وليكن أفلاطون. إنه لكى يشيد نظريته القائلة بالمثل، وهى النظرية التى زعم فيها

أن ما يقع على حواسنا من صور للعالم الخارجى ، إنما هى صور مشوبة بالنقص والبهتان ، وأن لكل شىء فى هذا العالم مثالًا أو أنموذجًا يتصف بالكمال فى عالم المثل . فهو لكى يبنى نظريته هذه كان لا بد أن يهدم الفلسفة القائلة إن ما نشاهده فى الواقع حولنا يعتمد عليه وأنه خليق بالتصديق . فكانت مهمة أفلاطون أن يهدم النظريات أو الفلسفات المادية التى سبقته من أمثال فلسفة طاليس الذى قال إن الماء هو جوهر المادة الأولى والجوهر الأوحد الذى تتكون منه الأشياء ، ومن أمثال فلسفة أنكسيمانس الذى قال إن الهواء هو الجوهر وأصل الوجود ومن أمثال غير هذين الفيلسوفين من فلاسفة ارتكزوا فى تفسيراتهم على أشياء حسية مباشرة موجودة فى الواقع المحسوس . فكانت مهمة أفلاطون أن يهدم الركائز المادية التى قال بها الفلاسفة الطبيعيون لكى يتسنى له إقامة فلسفة روحية تتعلق بعالم المثل .

ثالثًا ـ إن عملية الهدم بالنسبة للمبدع عملية حيوية . ذلك أن قمة عملية الهدم وعملية البناء تتمثل فى النشاط الفكرى والعلمى الإنسانى . فالمبدع لا يستطيع أن يتخذ سوى موقف من موقفين بإزاء من سبقوه أو عاصروه فى المجال الذى يعمل فيه :

الموقف الأول ـ هو موقف التقبل والتبعية والخضوع لما أرسى قواعده مبدعون آخرون .

أما الموقف الثانى : فهو الموقف الهدمى .

فلقد اتخذ أرسطو موقفًا هدميًا بإزاء فلسفة أستاذه أفلاطون . ولو أن أرسطو كان قد تقبل فلسفة أفلاطون كما وضعها وحدد ملامحها ، فلم يكن إذن بمقدوره أن يترك بصمته الشخصية الخاصة به على الفلسفة . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع المفكرين والفلاسفة . وما يصدر على المفكرين والفلاسفة من أحكام يصدق أيضًا بإزاء الفنانين والأدباء والمخترعين ، بل وعلى كل المبدعين فى شتى المجالات التى حظيت بإبداع المبدعين فيها .

رابعًا ـ إن المبدع الخليق بهذا الوصف هو الشخص الذى يقوم بعملية الهدم والبناء عبر مراحل عمره المتعاقبة . فهو يثور ضد نفسه فيهدم عادات واتجاهات ومعتقدات كان يأخذ بها ، ويحل محلها عادات واتجاهات ومعتقدات أخرى . فلولا عملية الهدم التى يقوم بها المبدع تجاه حياته الشخصية بصفة متواترة ، لما كان قد قيض له النمو فى المجال الذى يبدع فيه . فشرط التقدم فى المجالات الإبداعية ـ كائنة ما تكون ـ أن يتسنى للمرء هدم جانب ما من قوامه الشخصى حتى يتسنى له تشييد قوام جديد .

خامسًا ـ إن ذكاء المبدع يتبدى فى تخيره للمقومات التى يقوم بهدمها حتى يتسنى له تشييد مقومات جديدة . والواقع أن من الناس من لا يتمتعون بمستوى الذكاء الذى يسمح لهم بتبين ما يصح هدمه وما يصح أو يجب الإبقاء عليه ودعمه . وعلى هذا فإنهم قد يقدمون على هدم جوانب طيبة فى حياتهم ، فلا يكون من الممكن إذن استمرارهم فى التقدم والإبداع . ذلك أن من يقوم بهدم الجوانب الجيدة من شخصيته ، لا يستطيع أن يعوض نفسه عنها بأن يحل محلها جوانب أفضل من الجوانب التى قام بهدمها .

وبعد أن قمنا بتبيان أهمية الذكاء فى عملية الهدم التى يضطلع بها المبدع ، فإن علينا أن نقوم بإلقاء الضوء على الجانب الإيجابى المتمثل فى عملية البناء على النحو التالى :

أولًا ـ إن أهم ما يهتم به المبدع فى تشييده للبناء الإبداعى ألا يكون مسبوقًا ببناء آخر يكون أحد المبدعين غيره قد شيده . ولقد سبق أن أكدنا أن المبدع غير المطوِّر . فالمبدع يتسم بالطفرة الإبداعية ، أعنى القفز من مستوى كيفى معين إلى مستوى كيفى جديد أرقى منه . فمن يقوم بتطوير الطائرة أو السيارة لا يكون مبدعًا ، بل يكون مطوِّرًا . ولكن إنشاء أول مركبة فضاء كان عملًا إبداعيًا . بيد أن المبدع قد ينخرط خلال فترة من الزمن فى نطاق المطورين لما هو موجود ، إلى أن تأتى اللحظة الإلهامية التى تضىء له بفكرة إبداعية ، فينتقل

بطفرة من نطاق المطوّرين إلى نطاق المبدعين . ولسنا نزعم أن البناء الإبداعى غير المسبوق يكون لخير البشرية دائمًا . فالقنبلة النووية لدى إنشائها لأول مرة كانت عملًا إبداعيًا ، ولكنها لم تكن لخير البشرية . وكذا يقال عن أسلحة الدمار الأخرى كالأسلحة الكيميائية والأسلحة البيولوجية . ولكن من جهة أخرى فإن الكشف عن عقار وقائى أو علاجى لأحد الأمراض التى لم يكن لها من وقاية أو من علاج فإنه يعد عملًا إبداعيًا لصالح البشرية .

ثانيًا ـ وهذا يسوقنا إلى القول بأن القيم التى يأخذ بها المبدع نفسه تسوقه سوقًا بطريقة لاشعورية إلى الوقوع على الأبنية الإبداعية التى تتماشى مع تلك القيم المعتملة لديه . فالشخص الذى يكتشف عقارًا مضادًا لأحد الأمراض المستعصية لا بد أن تكون ثمة قيم معينة لديه تدفعه بطريقة لاشعورية إلى البحث عن ذلك العقار المجهول إلى أن يقع عليه ويخرجه من نطاق اللاتعين إلى نطاق التعين . وعلى العكس من هذا فإن من يقوم بإبداع سلاح كيميائى أو بيولوجى فإنه يكون فى الواقع قد حاز قيمًا شريرة تدفع به لاشعوريًا إلى إختراعه الشرير .

ثالثًا ـ وبينما نجد أن نوعية البناء الإبداعى تصطبغ بصبغة القيم التى يحملها المرء فى جنباته وتعتمل فى أنحائه ، فإننا نجد أن المبدع يكون قد ترسّم هدفًا أو أهدافًا يريد أن يحققها . فالهدف أو الأهداف التى يترسّمها المبدع تكون طافية على سطح الشعور ولا تكون مغمورة فى لجة اللاشعور . بيد أننا يجب أن ننتبه إلى أن الفصل بين اللاشعور والشعور هو فصل تعسفى . فثمة فى الواقع تدرج مستمر فيما بين الشعور واللاشعور . ويترتب على هذا القول بأن الهدف أو الأهداف التى يترسّمها المبدع من بنائه الإبداعى لا تكون شعورية تمامًا ، ولا تكون لاشعورية تمامًا . فهى تقع فى منطقة وسط بين الشعور واللاشعور . وعندما نقول منطقة وسط فإننا برغم استخدامنا للفظ طوبوغرافى ، فإن استخدامنا هذا لتقريب المفاهيم من

الذهن فحسب ، ولكن الحقيقة أن الحياة الذهنية والنفسية بعامة عبارة عن سلسلة من العمليات التى لا ترتبط بمكان معين فى المخ بحيث نقول إن هذه العملية أو تلك تنحبس فى هذا النطاق أو ذاك من المخ . وعلى أية حال فإن المبدع يكون مترسمًا فى ذهنه أهدافه ويكون على وعى بها على نحو أو آخر ، خلافًا لموقفه بإزاء القيم التى تسوقه سوقًا إلى اختيار نوعية البناء من حيث خيريته أو شريته . ولكن علينا أن نفرق بين الهدف وبين القيمة التى يحملها المبدع فى قوامه النفسى والخلقى . فالقيمة تحدد الاتجاه العام أو الصبغة السائدة أو الخيرية أو الشرية . أما الهدف فإنه يتعلق بالجانب المباشر للبناء دون النظر إلى ما سوف يستخدم فيه . ولتقريب ما نقصده نضرب هذا المثال . افترض أن هناك شخصين يقومان بتصنيع المخدرات . أحدهما يحمل قيمًا خيّرة والآخر يحمل قيمًا شريرة . فصاحب القيم الخيرة يستهدف أو قل بتعبير أدق يضمر فى نفسه ووفقًا لقيمه الخيّرة ابتكار مخدر يخفف من الآلام فى أثناء إجراء العمليات الجراحية ، بينما يضمر صاحب القيم الشريرة ابتكار مخدر ينشر به سمومه بين المتعاطين والمدمنين . لقد يكون الهدف لدى كل منهما هو ابتكار المخدر نفسه أو نوعين متقاربين منه . فلا يكون الحكم بالشرية أو بالخيرية منصبًا على صناعة المخدرات ذاتها لأنها تستخدم فى العمليات الجراحية من جهة ، وتستخدم فى التعاطى والإدمان من جهة أخرى ، وإنما يكون الحكم فى ضوء القيم التى يحملها كل من الشخصين المبدعين وهى القيم التى تعتمل فى قوامهما .

رابعًا ـ كما أن المبدع يناهض نفسه ويثور عليها ويهدم جانبًا مما ساد على جوه الثقافى ، فإنه من جهة أخرى يقوم بسلسلة من الإنشاءات الإبداعية . فهو كلما هدم جانبًا مما كان يأخذ به نفسه ، فإنه يقوم من جهة أخرى بإنشاء بناء إبداعى جديد . وعلى هذا فإننا نجد أن المبدع يستمر فى عملياته الإبداعية . ومن المفروض أنه لا يتوقف عن إنشاء إبداعات جديدة بصفة دائبة . ولكن الواقع أن

عوامل الصحة أو العوامل الاقتصادية أو الاجتماعية كثيرًا ما تقف عقبة فى طريق المبدع . ناهيك عن الشيخوخة التى تتواكب غالبًا مع هبوط مستوى النشاط والحيوية ، مما يترتب عليه التوقف عن استمرار الإبداع .

خامسًا ـ على الرغم من الفروق الفردية واسعة النطاق بين المبدعين ، فإننا قد نجد بعض أوجه التشابه بين الأبنية الإبداعية . فكما أن هناك أوجه شبه كثيرة فى الملامح أو الخصائص العقلية ، كذا فإن النتاجات الإبداعية قد تتشابه بين مبدعَيْن أو أكثر . بيد أن التشابه لا يمكن أن يصل إلى حد التطابق بين العملين الإبداعيين . من هنا فإن النقاد أو الدارسين يعمدون إلى جمع الإبداعات المتشابهة فى مجموعة واحدة أو تحت إسم مدرسة واحدة بالرغم من الفوارق الفردية بين من يضعونهم تحت لافتة واحدة . من ذلك مثلًا تقسيم الفلاسفة إلى مثاليين وماديين ، بينما نجد تباينات كثيرة جوهرية بين أفراد كل من الفريقين . وقل الشيء نفسه بإزاء الفنانين والعلماء والتكنولوجيين . فعلى الرغم من وجود خصائص عامة مشتركة بين الواقعين فى إطار الفئة الواحدة ، فإن كل واحد من أفرادها تتسم إبداعاته بعمود فقرى متمايز من سواه .

إنشاء علاقات جديدة :

قلنا ونكرر القول إن أفضل تعريف فى رأينا للذكاء هو القدرة على إقامة العلاقات سواء فيما بين مفردات الأشياء أم بين المجموعات أم بين العلاقات بعضها وبعض . ولا تقتصر العلاقات التى ينشئها الذكاء على نطاق الجوامد ، بل تتعدى ذلك إلى الكائنات الحية النباتية والحيوانية والبشرية . وأكثر من هذا فإن العلاقات التى ينشئها الذكاء تتضمن مقومات الكلام المنطوق والمكتوب ، كما تتضمن الأرقام والأشكال الهندسية والمفاهيم الذهنية ، كما تتضمن الصور الذهنية المختزنة بالذاكرة والأخيلة التى يتم تصنيعها من المدركات ومن المخزونات التذكرية . وأكثر من هذا فإن الذكاء يقيم

العلاقات فيما بين المهارات الحركية التى يكتسبها المرء ، سواء أكانت مهارات تتعلق باليدين أم بالرجلين أم بالجسم كله ، كما أن الذكاء ينشئ علاقات فيما بين المهارات الاجتماعية التى يكون المرء قد اكتسبها بإزاء إقامة أو تقوية أو إضعاف أو هدم العلاقات فيما بين الأفراد أو المجموعات .

وواضح من هذه الأنحاء الممتدة إلى آفاق بعيدة ومتنوعة التى يعتمل فيها الذكاء أنها باختصار تضم نوعين أساسيين من العلاقات : نوع يتعلق بكائنات محسوسة ، ونوع يتعلق بأشياء مجردة . والواقع أنه بالرغم من أن العلاقات التى يمكن إقامتها بين المحسوسات خصبة وواسعة الأرجاء تبعًا لما يمكن إقامته منها بواسطة التوافيق والتباديل ، فإنها على أية حال علاقات محدودة ويمكن القيام بحصر كل مجموعة منها فى عدد معين من العلاقات . أما بالنسبة لما يمكن أن ينشأ من علاقات بإزاء المجردات ، فإنها لا نهائية فيما نعتقد . فمهما قام الفلاسفة والعلماء بإنشاء العلاقات فيما بين المفاهيم المجردة ، فإن المجال يظل متسعًا ولا نهائيًا أمام غيرهم من فلاسفة وعلماء وأدباء لكى يقوموا بإنشاء علاقات جديدة فيما بينها .

ومما لا شك فيه أن المبدعين يتمتعون بمستوى عال من الذكاء ، ومن ثم فإن باستطاعتهم أن يقيموا علاقات أكثر خصوبة وتنوعًا وأبعد غورًا وأكثر كمًا من غيرهم الذين لم يحظوا بالمستوى نفسه من الذكاء . على أن هناك أنواعًا متباينة من الذكاء يختص كل نوع منها بنشاط معين . ولعلنا نقدم فيما يلى أهم تلك الأنواع وما يتسنى للمبدع أن يفعله بإزائها .

أولًا ـ الذكاء اللغوى : يتبدى الذكاء اللغوى فى القدرة على إقامة العلاقات بين المفردات التى تتضمنها لغة الكلام المنطوق ولغة الكلام المكتوب ، ثم بين العبارات التى تتضمنها اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة . والواقع أن الكلمة الواحدة قد تشكل وحدة قائمة بذاتها فى سياق الكلام كأن تنطق أو تكتب إسم شخص ما ، وقد تتكون وحدة

الكلام من جملة أو عبارة . من ذلك مثلًا أن يقول المرء « السلام عليكم ورحمة الله » فهذه الجملة مترابطة ترابطًا محكمًا بحيث لا يمكن الاستغناء عن كلمة منها بإسقاطها . فهى بمثابة مركب ينم عن التحية التى يقدمها شخص لآخر أو لمجموعة من الناس . والذكاء يتدخل أيضًا فيما نقوم بتعلمه من لغات أجنبية . وقد تقوم علاقات فيما بين لغتنا القومية وبين ما اكتسبناه من لغات أجنبية . ويتضح هذا فى مجال الترجمة . فليس هناك من ينكر أن اللغة العربية قد أفادت كثيرًا مما ترجم إليها من لغات أجنبية . ناهيك عن التعريب أى كتابة الكلمة أو المصطلح الأجنبى بحروف عربية مثل كلمة ديموقراطية وكلمة فلسفة وكلمة تليفون وغير ذلك من كلمات . وأنت تستطيع أن تميز بين الشخص المتمتع بمستوى عال من الذكاء اللغوى من غيره ممن لا يتمتعون بنفس مستواه وذلك إذا قمت بملاحظة ما ينطق به من كلام أو ما يقوم بكتابته . فكلما كان المرء أعلى ذكاءً فيما يتعلق باللغة ، كانت مفرداته وعباراته المستخدمة أكثر غزارة من جهة ، وأدق استعمالًا من جهة أخرى . وبالنسبة للمبدع اللغوى - وهو بالضرورة يكون حاصلًا على ذكاء مرتفع - فإنه ينشئ علاقات كلامية لم تكن موجودة قبل أن يقوم بإنشائها . وتتبدى العلاقات الإبداعية الكلامية التى ينشئها المبدع فى استحداثه لكلمات أو مصطلحات لم تكن موجودة . والواقع أن المبدع لا يتلاعب بالألفاظ ، بل إنه يجد أن المستحدثات الثقافية تسبق المستخدَم فى لغة الكلام المنطوق أو المكتوب . ومن هنا فإنه ينشئ علاقات جديدة لكى يسد الثغرات الكلامية التى استجدت . وهناك فى الواقع عمليتان يبدى فيهما المبدع اللغوى ذكاءه : العملية الأولى - عملية الإستقبال اللغوى ، والعملية الثانية - عملية التصدير اللغوى . ولقد لا يأخذ البعض فى اعتبارهم العملية الأولى الإستقبالية ، فيذهبون إلى أن الإبداع اللغوى يقتصر على ما يقوله المبدع أو يكتبه . ذلك أن العملية الإبداعية الإستقبالية لا تتبدى للناس الذين لا يتلقون سوى إبداعات المبدع التصديرية . ولكن الواقع أن المبدع فى استماعه أو فى قراءته إنما يقوم بعمليات

إبداعية . ذلك أنه لا يستمع أو يقرأ كما يستمع أو يقرأ الأشخاص العاديون الذين لا يتمتعون بالقدرة الإبداعية . قال توفيق الحكيم للمؤلف فى إحدى الجلسات التى جمعتهما بجريدة الأهرام إنه لا يهتم بالكم الذى يقوم بقراءته ، بل يهتم بالكيف . فهو كلف بتأمل ما يقوم بقراءته . لم يكن يهمه أن يحصى عدد الصفحات التى يقرأها فى الجلسة الواحدة . ويقول أيضًا إنه ربما كان يسرّح الطرف فيما كان يقرؤه ويستخرج من الجملة التى يتأملها أفكارًا جديدة ربما لم تخطر على بال المؤلف نفسه . فإبداعه إذن لم يكن فى أثناء عكوفه على التأليف فحسب ، بل إن ذلك الإبداع كان موجودًا أيضًا فى العملية التأملية فى أثناء إصغائه للمتحدثين إليه أو فى أثناء قراءته لما اختاره من كتب أو مقالات . فذكاء المبدع اللغوى يتبدى فى عملية التحصيل وفى عملية الإبانة . وغنى عن القول إن المبدع اللغوى يصب اهتمامه إلى الطرائق المتباينة التى يكتب بها الآخرون والتى يعبر بها المتحدثون عما يدور بخلدهم من أفكار . وهو يقيم العلاقات الجديدة المبتكرة ، أو قل العلاقات التفاعلية فيما بين المقومات اللغوية التى قام بتحصيلها .

ثانيًا - *الذكاء المنطقى* : بينما يهتم الذكاء اللغوى بإقامة العلاقات بين مقومات الكلام ، فإن الذكاء المنطقى يهتم بإقامة العلاقات بين صور الفكر . ولقد حدد أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) أبو المنطق تسع صور ذهنية تسمى المقولات على النحو التالى : **الجوهر** مثل رجل ، **الكمية** مثل ثلاثة أمتار ، **الكيفية** مثل أبيض ، **الإضافة** مثل نصف ، **المكان** مثل سوق ، **الزمان** مثل أمس ، **الوضع** مثل جالس ، **الحالة** مثل شاكى السلاح ، **الفعل** مثل القطع ، **الانفعال** مثل مقطوع . والمنطق كما وضع أسسه أرسطو وكما يقول يوسف كرم « هو علم قوانين الفكر بصرف النظر عن موضوع الفكر . وعلى ذلك فهو علم يجب تعلمه قبل الخوض فى أى علم آخر .. إذن فالمنطق هو آلة العلوم ، أو هو علم جديد ينشأ من رجوع العقل على نفسه لتقرير المنهج العلمى . فموضوعه صورة العلم لا مادته . وموضوع المنطق أفعال العقل من حيث الصحة والفساد ، وهى ثلاثة : التصور

الساذج ، والحكم أو تركيب التصورات وتفصيلها ، والإستدلال أو الحكم » . وعلى الرغم من أن فرنسيس بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) قد قام بتقديم منطق جديد يعتمد على شطرين أساسيين : الشطر الأول : نقد العقل وما يتردى فيه من أوهام ، والشطر الثانى : المنهج الاستقرائى ، فإن منطق أرسطو لم يَختفِ من أفق الدراسات الفلسفية . وهناك إبداعات منطقية مثل المنطق الوضعى الذى بشر به أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه « المنطق الوضعى » وهناك أيضًا « المنطق الرياضى » أو « الفلسفة الرياضية » التى بشر بها برتراند رسل . والمجال ما يزال مفتوحًا وسيظل مفتوحًا أمام المبدعين لكى يدلوا بدلائهم فى الكشف عن القوانين المخبوءة التى يسير العقل البشرى وفقها . والواقع أن الذكاء المنطقى لا يقتصر على علم المنطق ، بل يتسع للكتابات الإبداعية بالمجالات المتباينة . ففرويد مثلًا استخدم الذكاء الإبداعى المنطقى عندما قام بالكشف عن أغوار الديناميات التى يصدر عنها السلوك فانتهى من ذلك إلى القول باللاشعور وهو فرض استلزمه منطق بحثه السيكولوجى .

ثالثًا ـ *الذكاء الوجدانى* : وهذا النوع من الذكاء يستخدم فى تنظيم الحالات الوجدانية والسيطرة عليها وتوجيهها الوجهات التى يتقبلها العقل السليم والذوق العام . فالشخص المتمتع بهذا النوع من الذكاء يقوم بتوظيف انفعالاته التوظيف المناسب للموقف بغير إفراط أو تفريط . وكذا فإنه الشخص الذى يستطيع أن يوجه ويسيطر على انفعالات الآخرين . والواقع أن المبدعين فى استخدام هذا النوع من الذكاء يتمثلون فى المدرسين والخطباء والممثلين وبخاصة الممثلين المسرحيين . فمهمة هؤلاء جميعًا ليست إيصال بعض المعانى إلى أذهان المتلقين فحسب ، بل إن مهمتهم الجوهرية هى الإشراف على المقومات الوجدانية لديهم . فعلى الرغم من أن المدرس والخطيب والممثل يقدمون كلامًا معقولًا إلى من يتلقون عنهم ، فإن البطانة الوجدانية التى يلعبون عليها أدوارهم هى الأساس فى العلاقة بين

الطرفين . ونحن جميعًا نتذكر مدرسين وخطباء وممثلين أخذوا بألبابنا بفضل قدرتهم الفائقة على التأثير فينا فكانوا يعزفون على أوتار قلوبنا فننسجم مع عزفهم ونقبل عليهم بجماع القلب . فهم كانوا يعرفون متى يضحكوننا ومتى يحملوننا على التأثر إلى حد ذرف الدمع أو الغيظ أو ما إلى ذلك من انفعالات صريحة أو ضمنية .

رابعًا ـ *الذكاء الإرادى* : ويتمثل هذا النوع من الذكاء فى الأداءات المتباينة . فالفنان فريد الأطرش كان متمتعًا بهذا النوع من الذكاء فى عزفه على العود ، وقائد السيارة فى الطرق المزدحمة الذى يتمتع بالقدرة على إدراك العلاقات المتحركة والمتقاربة والمتباعدة فى الشوارع التى يمرق فيها يكون متمتعًا أيضًا بهذا النوع من الذكاء . فهو يستطيع أن يسرع جدًا كما يعرف ويتمكن من القيادة ببطء جدًا . إنه يوظف قيادته حسبما يتطلب الموقف ، بل وحسب حالة السيارة التى يقودها . والفرق بين الشخص الذكى إراديًا وبين المبدع إراديًا يتبدى فى الطفرة الإبداعية التى ذكرناها . فواحد مثل الدكتور مجدى يعقوب جراح القلب المصرى العالمى يعتبر مبدعًا فى جراحته وذلك لأنه طفر بالعمليات الجراحية فى هذا المجال إلى آفاق جديدة غير مسبوقة . وكذا يقال عن الطبيب المصرى العالمى الدكتور ناجى حبيب الجراح المتخصص فى زراعة الكبد الذى طفر طفرة هائلة بهذا النوع من الجراحة .

خامسًا ـ *الذكاء الاجتماعى والسياسى والتربوى* : والشخص المتمتع بهذا النوع من الذكاء يعرف كيف يقيم علاقات بينه وبين الآخرين ، ثم بين الآخرين بعضهم وبعض سواء كانوا أفرادًا أم جماعات . وبالنسبة للمبدع فى هذا المجال فإنه الشخص الذى يشق خطوطًا جديدة غير مسبوقة . نذكر بهذه المناسبة المبادرة الجريئة وغير المسبوقة التى أقدم عليها الرئيس أنور السادات بإزاء السياسة السلمية مع إسرائيل ، وفى مجال الإبداع الاجتماعى نذكر المفكر والرائد الاجتماعى ماكارنكو الروسى الذى أقدم على تجربة رائدة

فى تقويم سلوك المتشردين من الأحداث ، فأخرج من بينهم شخصيات نافعة لأنفسهم ولمجتمعهم . وبالنسبة للمجال التربوى نذكر جان جاك روسو الذى أرسى قوائم فلسفة تربوية جديدة تمامًا كانت تعتبر طفرة تربوية وذلك عندما نادى بالرجوع إلى أحضان الطبيعة والتخفف من وطأة الحضارة فى التربية والسماح للناشئة بأن يتمتعوا بالحرية التى ولدوا بها ، وقد اتهم الحضارة بأنها تصادر حرية الطفولة والشباب وأنها بضغوطها على أذهان الناشئة تحرمهم من متعة الحرية من جهة ، كما تطفئ فيهم المواهب التى جبلوا عليها من جهة أخرى . وهذه أمثلة قليلة من كثير من الإبداعات الاجتماعية والسياسية والتربوية .

الانتقاء من بين الموجودات :

إن الانتقاء عملية تتطلب إعمال الذكاء فى الموجودات المطروحة أمام المرء والمتوافرة بالموقف . ومن الطبيعى أن يقوم الانتقاء على أساس من التقييم . والتقييم يستدعى المقارنة بين التقييمات المتباينة للموجودات المتباينة . ومعنى المقارنة فى الواقع إقامة علاقة بين الشىء والشىء الآخر الذى تتم المقارنة به . ويتأتى عن المقارنة حذف أحد الطرفين من مجال الاختيار ، ثم البدء فى مقارنة المتبقى من الطرفين اللذين تمت مقارنتهما بعضهما ببعض بموجود آخر . ويتأتى عن المقارنة الجديدة حذف أو إسقاط أحد الطرفين والإبقاء على الطرف الآخر ثم تعود الكرة مرة أخرى وذلك بعقد مقارنة بين الطرف المتبقى وموجود جديد فيسقط أو يحذف أحد الطرفين ، وتستمر المقارنات بين الطرف الذى يبقى مع موجود جديد إلى أن تنتهى سلسلة المقارنات والخلوص إلى انتقاء طرف من الأطراف التى خضعت للمقارنة بغيرها .

وقد تكون المقارنات التى تتم بين مفردات الأشياء أو آحادها بعضها ببعض ، كما أنها قد تتم بين فئات أو مجموعات . وفى هذه الحالة فإن المرء يعتبر الفئة التى تخضع للمقارنة وحدة كما لو أنها

موجود واحد . وقد تضم المجموعة أو الفئة وحدتين أو أكثر ، كما أنها قد تضم عددًا لا يقع تحت حصر ، فيكتفى عندئذ بأخذ عينة مناسبة منها . وقد تكون الأشياء التى تتم بينها المقارنات واقعة فى نطاق الجوامد ، وقد تكون واقعة فى نطاق الكائنات الحية النباتية أو الحيوانية أو البشرية ، وقد تكون واقعة فى نطاق المجردات ، سواء كانت تلك المجردات مشخَّصة كالملائكة والجن ، أم كانت مجردات معنوية كالفضيلة والرذيلة .

ومن الواضح أن القدرة على عقد المقارنات تعتمد على مستوى الذكاء المقيض للمرء . فكلما كان المرء متمتعًا بمستوى أعلى من الذكاء ، كانت بالتالى مقارناته أكثر دقة . بيد أن هناك فى الواقع عوامل أخرى غير مستوى الذكاء تتدخل فى الموقف كعوائق لدى قيام المرء بعقد المقارنات ، لعلنا نقوم بتحديدها على النحو التالى :

أولًا ـ الخلفية المعرفية : فعلى الرغم من توافر مستوى الذكاء لدى بعض الأشخاص ، فإنهم قد لا ينجحون فى عقد المقارنات الصائبة بسبب ضعف خلفيتهم المعرفية بصدد ما يقومون بمقارنته بعضه ببعض . فالشخص الذى لم تتوافر له المعرفة بالأحجار الكريمة قد يفشل لدى مقارنته بين قطعة من الماس وقطعة من البللور . إنه قد يعقد المقارنة على أساس شدة اللمعان ، فيختار البللور بدلًا من الماس وبذا فإن اختياره يكون فاشلًا .

ثانيًا ـ الخلفية الوجدانية: فعلى الرغم من تمتع المرء بمستوى ذكاء مرتفع ، فإن الخبرات الوجدانية التى سبق أن اكتسبها منذ طفولته حتى اللحظة العمرية الحالية تعمل عملها فى عقد مقارناته بين الأشياء أو الأحياء أو الأشخاص أو القيم أو المفاهيم المجردة . وما يسمى بالعقد النفسية حقيقة لا ريب فيها نحس بها فى حياتنا العملية واليومية . فلقد تجد شخصًا ذكيًا ولكنه متخلف بشكل واضح فى المسائل الحسابية لدرجة أنه يرتبك أمام أى بائع ولا يستطيع أن يدير فى ذهنه عمليات حسابية فى غاية البساطة خاصة بما يقدمه إلى البائع من نقود

وما يتبقى له منها . إن ذلك البائع قد يحكم بينه وبين نفسه على صاحبنا بأنه شخص غبى ، بينما قد يكون عبقريًا فى جوانب أخرى . ولكن العقدة النفسية بصدد الحساب هى التى تلجم ذكاءه بصدد عقد أى مقارنة حسابية ، ومن ثم فإنه يفشل فى انتقاء الإجابة الصحيحة بإزاء أى موقف فيه مقارنات حسابية .

ثالثًا ـ القدرة التعبيرية : لقد يكون المرء على جانب كبير من الذكاء ولكن قدرته على الإفصاح والتعبير عما عقده من مقارنات تكون قدرة ضعيفة . لقد يؤدى ضعفه فى الإبانة عن مقاصده إلى ذكر أو تقرير ما لا يقصده نتيجة ما قام به من مقارنات صائبة . افترض مثلًا أن شخصًا ما لديه حسابان جاريان بأحد البنوك ، أحدهما بالعملة المصرية والآخر بالدولارات ، ولكنه أراد أن يلغى حسابه الخاص بالدولارات وأن يحول مستحقاته بالدولارات إلى نقود مصرية وأن ترصد له بحسابه الجارى بالعملة المصرية . فأرسل خطابًا إلى البنك يقول فيه «أرجو استبدال الدولارات بحسابى الجارى بالعملة المصرية» فالتزم البنك بنص الخطاب مراعيًا قواعد اللغة العربية التى تقول إن ما يأتى بعد حرف الباء لدى استخدام كلمة استبدل ومشتقاتها يحذف ، فحول جميع نقوده المصرية إلى دولارات . وكان حريًا بصاحبنا أن يقول «أرجو أن تستبدلوا بالدولارات عملة مصرية» . فهذا الشخص لم يخطئ فى عقد المقارنة بين الدولارات والعملة المصرية ، بل أخطأ فى التعبير عن مقصده .

رابعًا ـ القدرة الأدائية : فعلى الرغم من أن شخصًا ما قد يكون مفعمًا بمستوى ذكاء مرتفع ، فإن قدرته الإنتقائية فى الأداء قد تكون ضعيفة . فلقد يكون ذلك الشخص فى قيادته لسيارته عاجزًا أو ضعيفًا فى الاختيار من بين مقومات المواقف الكثيرة التى تصادفه فى أثناء قيادته . فهو برغم تمكنه من عملية القيادة نفسها ، فإن عجزه عن ممارسة القيادة فى الشوارع الغاصة بالمارة يجعله عرضة لدهس بعضهم أو الاصطدام بالرصيف أو بأحد أعمدة الإنارة ويكون

ضعفه فى القدرة الأدائية من عوامل تعطيل ذكائه ، فلا يشفع له ذكاؤه المرتفع فى تجنب المخاطر فى أثناء قيادته لسيارته .

خامسًا ـ ضعف الثقة بالنفس : قد يكون الشخص على مستوى مرتفع من الذكاء ولكنه يكون فى الوقت نفسه ضعيف الثقة بنفسه . بيد أننا نعتقد أن ضعف الثقة بالنفس يمكن أن يتبدى فى جانب أو أكثر بالشخصية ، بينما يكون المرء واثقًا بنفسه بإزاء الجوانب التى لم تصب بالضعف . فواحد مثل إديسون كان ضعيف الثقة بالنفس فى المواقف الاجتماعية ، بينما كان شديد الثقة بنفسه فى معمله ودراساته وتأملاته . يقال إنه توجه لسداد ضرائبه ووقف فى الطابور فلما جاء دوره وسأله الموظف عن إسمه ارتبك ومن فرط فقدان الثقة فى نفسه نسى اسمه ، فما كان من أحد أصدقائه إلا أن ذكره بإسمه وأنقذه من ورطته . ومن المدرسين من يرتبكون أمام الطلبة وقد فقدوا ثقتهم فى أنفسهم ، فلا يتسنى لهم اختيار الألفاظ أو العبارات المناسبة للمقام فيما يقومون بتدريسه لدى مقارنتهم فيما بينها للإنتقاء منها .

وبعد عرضنا لهذه العوامل الخمسة التى تقف حجر عثرة أمام اعتمال الذكاء فى الموقف الإنتقائى ، فإن علينا أن نتناول العوامل التى تساعد الذكاء وتؤيده لدى المبدع . ولعلنا نحدد تلك العوامل على النحو التالى :

أولًا ـ انتقاء المبدع للمجال النشاطى : فثمة فى الواقع مجالات نشاطية كثيرة للغاية على المرء أن ينتقى من بينها ما يناسبه ويجد فيه نفسه ومواهبه الإبداعية . ومما لا شك فيه أن الشخص المبدع يقوم بالمقارنة بين مجالات نشاطية متعددة إلى أن يقع على مجال نشاطى فيه فسحة لإبراز قدرته الإبداعية . فهو لا يقع على الأعمال أو الأنشطة التى تحددت ملامحها تمامًا ، وتحددت وسائل التعامل بإزائها ، وقد صارت ذات أسس غير قابلة للتزعزع أو التعديل . إنه بطبعه يتحاشى الإنخراط فى أعمال أو وظائف روتينية . وإذا هو اضطر إلى ذلك ، فإنه يجعل لنفسه هواية يتسنى له من خلالها أن

يدى إبداعيته . فنجد واحدًا مثل باروخ سبينوزا (١٦٣٢ ـ ١٦٧٧) كان يشتغل فى صناعة صقل زجاج النظارات ويكسب رزقه منه . ولكنه لم يجعل تلك الحرفة الروتينية تلهيه عما يعتمل بدخيلته من مواهب فلسفية . فكان يعكف على القراءة والتأمل والكتابة فى وقت فراغه فقدم لنا فلسفة إبداعية رائعة .

ثانيًا ـ المثابرة والاستمرار فى بذل الجهد : فإلى جانب إحراز مستوى مرتفع من الذكاء ، فإن المبدع يتحلى بطول النفس وبذل الجهد المتواصل فى المجال الإبداعى الذى وقع اختياره عليه . ناهيك عن تأملاته الطويلة واستغراقه فى بعض المسائل التى تتعلق بذلك المجال النشاطى الإبداعى . ولا شك أن تلك المثابرة والعمل المتواصل يتطلبان من المبدع الكثير من التضحيات . فهو يضحى بالراحة ومتع الحياة المتباينة ، وقد وجد كل المتعة والرفاهية فيما يعكف عليه ويبذل فيه طاقته الحيوية من نشاط إبداعى . إنه يجد فى كل جديد يتسنى له إبداعه منتهى السعادة وأحلى متعة فى الوجود .

ثالثًا ـ الشجاعة والإقدام : الواقع أن الشخص المبدع يتصف بأنه شخصية شجاعة غير هيابة فى اقتحام المجالات المغلقة الموحشة التى لم يطأها أحد قبله . فالمبدع شبيه بشخص يضرب بقدميه فى طريق موحش وهو وحده ، فلا يخشى الوحدة ، ولا يحس بالقلق يستبد به فى ذلك الطريق الموحش بغير أن يسانده أحد أو يتعاون معه . فمن طبيعة الإبداع البعد عن المألوف والذى سبق الكشف عن خباياه . والمبدع فى تسلحه بالشجاعة لا يكون على بيِّنة من أمر الكشف عن جديد مبتدع غير مسبوق . فالكثير من جهوده قد تذهب هباءً . وقد يقضى عمره كله يبحث عن المجهول دون أن يوفق إلى شىء غير مسبوق . إذن فالانخراط فى الطريق الإبداعى بحاجة إلى قدر كبير من الجرأة لأنه طريق غير مضمون النجاح . وحتى إذا حالفه الحظ بإبداع شىء جديد تمامًا ، فإنه لا يضمن تقبل المتلقين له . فكم من مبدع لم يلق سوى الهزء والسخرية . وكم من مبدع مثل فان جوخ

مات فقيرًا أو مصابًا بالكدر والاكتئاب نتيجة عزوف الناس عن إبداعاته . بيد أن المبدع يستسلم لقدره حتى النهاية دون أن يقلع عن الخط الذى اختاره لنفسه ، أعنى الخط الإبداعى .

رابعًا ـ انتزاع الذات من التيار الجماعى : بينما يقال عن الناس عامة إنهم اجتماعيون ومدنيون بالطبع ، فإننا نقول إن المبدع فردى بالطبع . صحيح إنه لا يستغنى عن الناس ، ولكنه يقطع أغلب الخيوط التى تربطه بهم . فالشخص الإندماجى فى تيار الناس المحيطين به لا يستطيع أن يكون مبدعًا . ذلك أن الإنسياق فى تيار الناس المحيطين بالمرء والتلبس باهتماماتهم والانخراط فى صفوفهم ، لا يخلق من المرء مبدعًا مهما كان مستوى ذكائه مرتفعًا . صحيح إن من الممكن أن يحتل صاحب الذكاء المرتفع والمندمج مع الناس مقامًا رفيعًا بينهم ، وصحيح إنه ربما يتفوق على كثيرين من العاملين معه فى المجال الذى اختاره ـ وهو مجال مألوف بالطبع ـ ولكنه لا يستطيع أن يرتفع إلى مستوى الإبداع . فلكى يبدع المرء ، فإن عليه أن ينسلخ من التيار الجماهيرى وأن يشق لنفسه خطًا جديدًا غير مسبوق وغير معترف به من قِبَل الجماهير إلى أن يحدد قسماته فيقدم لهم ثمار إبداعه ، وهو فى منأى عنهم وغير منشغل بمشاغلهم .

خامسًا ـ التقاط أول الخيط : ليس من السهل أن يقع المبدع على أول الخيط أو نقطة الانطلاق فى العمل الإبداعى . فارتفاع مستوى الذكاء شىء ، والتقاط أول الخيط فى العمل الإبداعى شىء آخر . إنه نوع من الحظ الحسن أن يوفق المبدع إلى التقاط أول الخيط فيما يصير على يديه عملًا إبداعيًا . فالواقع أن استيعاب ما سبق للآخرين إنجازه من إبداعات أمر ميسور طالما أن المرء مفعم بمستوى ذكاء مرتفع من جهة ، ولديه حصيلة خبرية مناسبة من جهة أخرى . ولكن من الصعب أن يقع المرء على أول الخيط فى مجال إبداعى غير مسبوق ، بل وليس له رصيد فى التراث الإنسانى . وقد قلنا إن العمل الإبداعى بمثابة طفرة أو نقلة أو قفزة إلى نطاق جديد

ليس له رصيد من الخبرات خلفه يرتكز عليه . فبيثاغورس عندما ابتدع الهندسة النظرية لم تكن هناك سوى الممارسات الهندسية الحرفية التى لا تشكل نقط انطلاق إلى الهندسة النظرية .

التطور الذهنى الارتقائى:

هناك تفسيران أساسيان يفسر بأحدهما الدارسون التطور الذهنى الارتقائى : التفسير الأول تراكمى ، والتفسير الثانى تفاعلى . ويمقتضى التفسير الأول فإن الخبرات التى يكتسبها المرء نتيجة احتكاكه بالبيئة تضاف بعضها إلى بعض فتكوّن طبقات خبرية شبيهة بطبقات القشرة الأرضية . أما التفسير الثانى فإن أصحابه يذهبون إلى أن كل خبرة جديدة لا تضاف إلى الخبرات السابقة بل تتفاعل معها كما يحدث فى التفاعلات الكيميائية بين العناصر بعضها وبعض من جهة ، وبين العناصر والمركبات من جهة ثانية ، وبين المركبات بعضها وبعض من جهة ثالثة .

وأصحاب الرأى الأول التراكمى يطبقون فلسفتهم التراكمية بإزاء الذكاء . فطالما أن كل مقوم ذهنى أو خبرى يظل محتفظًا بإنيته وكيانه الجوهرى ولا يذوب أو يتفاعل مع المقومات الأخرى ، نتج عن ذلك القول بأن الذكاء مقوم وراثى محدد المقدار ولا يقبل الزيادة أو النقصان . فهو مخبوء بجماعه فى طيات الشخصية ، ويظهر فى ظروف نمائية معينة . فالوليد يحمل مقدارًا من الذكاء لا ينمو مع نموه ومع انخراطه فى مراحل نمو أرقى من المرحلة التى ولد بها . ولكن بزوغ الذكاء إلى حيز السلوك شىء وكميته المحددة وغير المتغيرة شىء آخر . ورأى هذا الفريق بصدد الذكاء هو أيضًا رأيهم بصدد الغرائز . فالوليد يحمل فى قوامه الغريزة الجنسية وغيرها من غرائز . ولكنه يتفتق عما يحمله من غرائز فى مراحل عمرية تسمح ببزوغ كل غريزة منها . فالغريزة الجنسية مثلًا مغطورة فى الطفل ، ولكنها تتشكل بأشكال مناسبة لمرحلة النمو التى يمر فيها . وبتعبير آخر فإن المتحكم فى قوة الغريزة هو الوراثة وليس البيئة . فالعوامل

البيئية لا تعدو - وفق هذه النظرة التراكمية - أن تكون عوامل مساعدة . أما الفيصل والعامل المسيطر فهو الوراثة وما جبل عليه المرء قَبْليا أى قبل ميلاده ، بل فى اللحظة التى يتم فيه بزوغه إلى الوجود كجنين .

أما أصحاب الرأى الثانى - وهو الرأى التفاعلى - فإنهم يذهبون إلى القول بأن المقوم الوراثى برغم الاعتراف بوجوده ، فإنه لا يشكّل سوى نقطة انطلاق . فإذا افترضنا أن ذلك المقوم يتمثل فى الرمز ألف ثم صادف مقومًا بيئيًا يمكن أن يتفاعل معه ولنرمز له بالرمز باء ، فإن ألف لا تظل فى حالة انفصال واستقلال عن باء ، بل يتم الإندماج بينهما فيستحيلان سويًا إلى ألف باء (أ ب) . وطبيعى أن الوضع لا يكون (أ + ب) كما يقول أصحاب الرأى التراكمى . وعندما تتم التفاعلات التالية فإننا نجد أن (أ) قد صارت (أ ب ج د ... الخ) وليست (أ + ب + ج + د ... إلخ) ، كما يقول أصحاب الرأى التراكمى .

فالذكاء إذن وفق ما يذهب إليه أصحاب النزعة التفاعلية - ونحن نضم صوتنا إليهم - شأنه شأن الجوانب المتباينة بالشخصية يسير فى نموه بالطريقة التفاعلية . وهذا ما يؤكد دينامية الشخصية واتحادها واندماج أجزائها وانصهارها فى بوتقة التفاعلات المستمرة ، وليس التكامل بين أجزاء أو مقومات منفصلة تتعاون بعضها مع بعض مع استمرار استقلالها الواحد منها عن المقومات الأخرى . بيد أن هذه النظرة التفاعلية لا تحول دون القول بتعدد وظائف الذكاء بحيث نستطيع أن نقول إن هناك أنواعًا من الذكاء كما أسلفنا . فنحن فى الواقع عندما قلنا بأنواع متباينة للذكاء ، فإننا كنا نعنى وجود وظائف متباينة لكينونة واحدة . فعلى الرغم من تعدد الوظائف فإن الذكاء ككل يظل واحدًا ومركبًا شبيهًا بالمركب الكيميائى . ونحن نستطيع تشبيه الذكاء بشخص يضطلع بعدة وظائف . فهو مثلًا أستاذ جامعى ورئيس تحرير مجلة علمية ورئيس مؤسسة ثقافية وعضو بمجلس الشورى . فشخص كهذا برغم أنه شخص واحد ، فإنه متعدد الشخصيات بتعدد الوظائف التى يضطلع بها .

وبعد أن عرضنا لمفهوم الذكاء بالمعنى التراكمى ثم بالمعنى التفاعلى، وقد ناصرنا الرأى التفاعلى على الرأى التراكمى، فإننا نتساءل عن المراحل التى يمر فيها التطور الذهنى الإرتقائى عند الشخص المبدع. ولعلنا نستكشف تلك المراحل على النحو التالى:

أولا - المرحلة الحسية التذكرية : وهذه المرحلة تقع فى إطار مرحلة الطفولة الأولى التى تشمل السنوات الخمس الأولى من العمر. وفى هذه المرحلة ينفتح المرء على العالم المحسوس حوله. ولا يقتصر نشاطه على الإدراك الحسى للأشياء والأحياء والأشخاص، بل إنه يقوم بتخزين تلك المدركات الحسية التى وقف عليها وترجمها فى مخه إلى صور ذهنية إدراكية فى المخزن المخصص لتخزين تلك الصور الذهنية وهو ما يعرف بالذاكرة. وهو عندما يقع بحسه على تلك الأشياء التى سبق له تخزينها بالذاكرة، فإنه يتعرف عليها. ولا يكون تعرفه عليها تعرفًا ذهنيًا فحسب، بل يكون تعرفه عليها مرتبطًا بأسمائها وعلاقاتها بعضها ببعض أيضًا. فهو فى هذه المرحلة يكتسب القدرة على تسمية الأشياء بأسمائها كما يطلق عليها الصفات التى تناسبها. ونحن نطلق على هذه العملية التعرفية اسم «القراءة الشيئية». فهذه المرحلة تعد المرحلة التمهيدية، بل والمرحلة الضرورية التى تسبق «القراءة الرمزية» بالمجلات والكتب ونحوهما. والواقع أن هذه المرحلة جوهرية فى حياة المبدع وأساسية بالنسبة لمستقبله الإبداعى. إنها بمثابة الركيزة التى تقوم عليها الحياة الثقافية للمرء. ومن هنا فإننا نؤكد أن الشخص المبدع يكون فى الواقع قد حظى بحصيلة خبرية إدراكية وتذكرية عظيمة ويكون قد أجاد «القراءة الشيئية» بمعنى أنه يكون قد ربط فيما بين الأشياء وأسمائها وعلاقاتها بغيرها وطرائق استخدامها أو وظائفها ونحو ذلك من مفاهيم ذهنية تتعلق بتلك الأشياء.

ثانيًا - المرحلة التخيلية : وهذه المرحلة تتوهج ويعلو شأنها خلال الطفولة الثانية من حياة المبدع وهى المرحلة التى تمتد فيما بين الخامسة والعاشرة تقريبًا. ونحن وإن كنا نقسم حياة المرء

إلى مراحل، فإننا نعتقد فى الوقت نفسه أن تلك المراحل متداخلة وأن خصائص المراحل السابقة يمكن أن تتبدى أيضًا فى المراحل اللاحقة. والعكس أيضًا صحيح فإن خصائص المراحل اللاحقة يمكن أن تتواجد فى المراحل السابقة. فالطفل فى المرحلة التخيلية يستمر فى اكتساب المدركات الحسية ويخزنها بالذاكرة، كما أن الطفل خلال الطفولة الأولى فيما بين الميلاد حتى الخامسة يمكن أن يقوم بنسج الأخيلة. ولكن الواقع أن الوصول إلى الذروة هو الذى تتصف به كل مرحلة من حيث الخصائص التى تنسب إليها. فالطفل فى خلال الطفولة الثانية من الخامسة حتى العاشرة يكون متوهج الخيال. وكلما كانت حصيلته الإدراكية التذكرية أكبر وأرحب وأكثر تنوعًا، كانت أخيلته بالتالى على جانب أكبر من القيمة. وبالنسبة للشخص المبدع، فإنه لابد أن يكون قد حصل على حصيلة عظيمة فيما يتعلق بالمحسوسات وأيضًا المتذكرات حتى يتسنى له إحراز صور تخيلية ذات قيمة فى مشواره الإبداعى. والواقع أن المخيلة تقوم بتصنيع ما حصل عليه المرء من مدركات قام بتخزينها بالذاكرة. فهو يقوم بواسطة المخيلة بالتحليل والتركيب وإقامة علاقات متباينة فيما بين صوره الذهنية الحسية المدركة والمختزنة بالذاكرة. ومن الطبيعى أن يكون الشخص المبدع قد حصل على مخيلة قوية تسمح له بالقيام بالعمليات التحليلية والتركيبية لدى إنشائه للصور الذهنية التخيلية. ونستطيع أن نقرر أن الصور التخيلية التى ينشئها الطفل المبدع فى هذه المرحلة تعد اللبنات الأولى فيما سوف يضطلع به من إبداع فى مراحل عمره التالية.

ثالثًا - المرحلة التجريدية : وهذه المرحلة تحتل فترة المراهقة. وتتصف هذه المرحلة بالرغبة فى التوصل إلى صور ذهنية تجريدية تتصف بالإطلاق وبخاصة تلك الصور الذهنية التى تتعلق بالعلاقات أو الخصائص الخلقية والنفسية. ولكى يخصب المراهق صوره الذهنية التجريدية، فإنه يعكف على القراءة وبخاصة قراءة قصص

الخيال العلمى ، كما يأخذ فى التفلسف وهو مغتبط بإحرازه لتلك القدرة التجريدية فيقبل على الألفاظ التجريدية كلفظ ديموقراطية ولفظ دكتاتورية ولفظ حرية وغيرها ، ويهتم بصفة خاصة بالمفاهيم الدينية المجردة كالألوهية والثواب والعقاب الإلهيين والنعيم والجحيم ، ويبدأ فى قراءة الكتب الفلسفية التى تتعلق بالمسائل الدينية ، ويجد مسرته فى الدخول فى المناقشات التى يستعرض فيها ما تلقفه من مصطلحات تجريدية . ولا شك أن الشخص المبدع يتصف بحظ كبير فيما يتعلق بتحصيله فى هذه المرحلة كما أنه يحب أن يستخدم ما سبق له تحصيله وذلك بالاشتراك فى المناظرات والندوات ، ويكون مندفعًا فى أحكامه ، بينما يكون كل همه هو استخدام الألفاظ التجريدية التى اكتسبها والتى يأخذ فى تمحيصها والدخول فى أغوارها وتأملها وإلباسها أثوابًا جديدة من المفاهيم التى يستخلصها باجتهاده الشخصى .

رابعًا ـ المرحلة التقليدية : وهذه المرحلة تحتل مرحلة الشباب التى تقع فيما بين العشرين والثلاثين . وتتسم هذه المرحلة بصفة خاصة بتقليد الشخصيات التى يعتبرها الشاب مرموقة فى نظره ، فيعمد لاشعوريًا إلى تقمصها وتقليدها والحذو حذوها . فإذا كان الشاب مغرمًا بالأدب ، فإنه يعكف على مؤلفات الشخصيات الأدبية التى تستهويه وتحتل مركز البؤرة فى اهتمامه . ولقد تكون الشخصيات التى يقفوها الشاب معاصرة وقد تكون شخصيات تاريخية . وفى الحالتين فإنه يحيط من يستحوذون على اهتمامه منهم بهالة خيالية يحوكها حولهم . من ذلك مثلًا اعتقاد الشاب أن أديبه المفضل ملم بكل شىء ولا تفوته معلومة مهما دقت ، أو أن أسلوبه فذ لا يرقى إليه أى أسلوب آخر . وقد يعيب البعض على الشاب الذى يحمل شخصية إبداعية ما يقوم به من تقليد وتقمص للشخصيات التى يتعشقها وتملأ عليه قلبه ووجدانه . بيد أن الواقع أن الشخص المبدع لا يعمد إلى تقمص شخصية واحدة فحسب ، بل يتقمص العديد من الشخصيات ويحدث بدخيلته تفاعل مع تلك الصور الذهنية التى

اقتبسها من كل منها فيتأتى له مركب له سماته الخاصة يشكل ركيزة له فيما يقوم بإبداعه فى المرحلة الإبداعية التى تبدأ مع الانخراط فى مرحلة الكهولة التى تبدأ من الثلاثين وتنتهى قرابة الخمسين .

خامسًا ـ المرحلة الإبداعية : وعلى الرغم من أن معظم إبداع الشخصية المبدعة يكون خلال مرحلة الكهولة ، فإن بعض الشخصيات المبدعة تواصل إبداعها خلال الشيخوخة طالما هى متمتعة بالصحة ولم يحدث لها ضمور ذهنى ولم يعكر صفو حياتها أحداث مؤلمة أو هزات عنيفة . وفى هذه المرحلة الإبداعية يعمد المبدع إلى تقديم ثمار ما استطاع أن يشكله من صور ذهنية مبتكرة بفضل ما تمكن منه من وسائل الأداء ، بل إنه قد يطور وسائل تنفيذ إبداعاته ويكون لذلك التطوير الفضل فى تسهيل القيام بالعمل الإبداعى وإتقانه وتوفير الوقت فى إنجازه . والواقع أن الكثير من المبدعين قد بدأوا مشوارهم الإبداعى خلال شبابهم وقبل الكهولة أو حتى قبل ذلك فى المراهقة ، ولكن الأغلب أن تتجلى الموهبة الإبداعية بدءًا بالكهولة بالنسبة لمعظم المبدعين . ونعود فنذكر أن الإبداع يعنى الطفرة التطورية إلى قوام إبداعى جديد وليس مجرد الإجادة . ولا شك أن الكثير من الأذكياء جدًا لم يبدعوا ، كما أن الكثير من متوسطى الذكاء كان لهم حظ الإبداع فى مجال ما من المجالات التى اختاروها ووجدوا أنفسهم فيها . فالذكاء ليس العامل الوحيد فى الإبداع كما قلنا ، بل هناك القدرات الخاصة وغير ذلك من عوامل مؤثرة .

★ ★ ★

الفصل الخامس

دور القدرات الخاصة فى حياة المبدع

القدرة الخاصة الأدبية والفنية :

بينما يعتبر الذكاء العامل العام الذى يتدخل بنسب متفاوتة فى كل العمليات والأنشطة الإرادية ، فإن القدرات الخاصة تعتبر كل منها قدرة متخصصة فى ناحية معينة من نواحى النشاط الذى قد يكون نشاطًا عقليًا ، أم نشاطًا وجدانيًا ، أم نشاطًا أدائيًا ، أم نشاطًا اجتماعيًا . والواقع أن جميع الأنشطة الإرادية ، سواء كانت عقلية أم وجدانية أم أدائية أم اجتماعية لا تستغنى عن الفكر والوجدان والأداء ولكن بنسب متفاوتة . ففى النشاط الأدبى والفنى – وهو ما يهمنا فى هذا المقام – نجد أن الأديب والفنان يستخدمان العقل والأداء ، ولكن التركيز والاهتمام ينصبان بصفة خاصة على الجانب الوجدانى من شخصيتيهما . وعلى الرغم من أن المفكر أو الفيلسوف أو العالم يعطى الأولوية للعقل ، فإنه لا يستغنى عن الوجدان والأداء فى نشاطه العلمى . وكذا فإن المخترع والتكنولوجى وإن كانا يعطيان الأولوية للأداء فى نشاطهما ، فإنهما مع هذا لا يستغنيان عن العقل والوجدان .

والوجدان عند الأديب والفنان بمثابة كائن حى يغتذى على نوعين فقط من الطعام : النوع الأول – عقلانى ، والنوع الثانى – أدائى . وهو فى استيعابه لهذين النوعين من الطعام لا يفقد هويته . فما يغتذى به يستحيل إلى قوامه فيتخصب بما يستوعبه من فكر وأداء . فالهوية أو الإنّية الخاصة بالأديب والفنان تظل محفوظة لهما . فمهما استوعب الوجدان لديهما من الفكر والأداء ، فإنهما لا يستحيلان إلى مفكرين وعلماء أو إلى مخترعين وتكنولوجيين .

والواقع أن الأديب والفنان بمثابة فرعين فى شجرة واحدة . فكما أن للشجرة جذعًا واحدًا ، كذا فإن الأديب والفنان يشتركان فى جذع واحد . ثم يتباين الواحد منهما عن الآخر من حيث النتاج الذى يفرزانه . فهما كتوأمين أخوين ينبثقان من خلية واحدة تنقسم إلى قسمين ، ولكن كلا منهما يشق طريقه فى الحياة على نحو مختلف عن توأمه . فالقدرة الخاصة التى تعتمل لدى الأديب والفنان قدرة واحدة إلى جانب ما يتمتعان به من ذكاء . بيد أن هذه القدرة الخاصة التى يشترك فيها الأديب والفنان تنشعب إلى فرعين : أحدهما خاص بالأديب ، والآخر خاص بالفنان . ولعلنا نطلق على هذين الفرعين وما يتصف به كل منهما اسم « القدرة الأكثر تخصصًا » . فعلينا إذن أن نتناول بالمدارسة القدرة الخاصة المشتركة فيما بين الأديب والفنان ، ثم نعمد بعد ذلك إلى مدارسة كل قدرة من القدرتين الأكثر تخصصًا ، أعنى القدرة الأكثر تخصصًا الخاصة بالأديب ، ثم القدرة الأكثر تخصصًا الخاصة بالفنان .

فبالنسبة للقدرة الخاصة التى يشترك فيها الأديب والفنان ، فإننا نجد أنها تتكون مما يلى :

أولا – رهافة الحس الوجدانى : فالأديب والفنان يتسمان بطاقة وجدانية كبيرة ترغب فى أن تجد لها منصرفًا إلى الموضوعات المتباينة ، سواء كان الموضوع هو ذات الأديب أو ذات الفنان ، أم كانت موضوعات خارجية قد تكون واقعة فى نطاق الجوامد أو فى نطاق الكائنات الحية أو فى نطاق بنى الإنسان أو فى نطاق المجردات الغيبية أو المعنوية . فالأديب والفنان يرتكزان على بركان الوجدان . وهذا البركان يثور فى دخيلتيهما دائمًا ، ولكنه فى بعض الأحيان يعبر عما يلتهب فى دخيلته من لهيب فائر . فسواء رأيت الأديب أو الفنان هادئًا أم منفعلًا ، فإنه فى جميع حالاته مشتمل على ذلك اللهيب الداخلى الذى قد يختفى عن الأنظار أحيانًا ، بينما يعلن على الملأ أحيانًا أخرى .

ثانيًا ـ ديالكتيك الذات والموضوع: الواقع أن رهافة الحس الوجداني التي ذكرناها تكون غاية في القوة والاستعداد للنشاط البادي للعيان عند الأديب والفنان المبدعين. وهذه الرهافة في الحس الوجداني بدرجة هائلة هي التي تجعل المبدع في الأدب أو الفن على أهبة الاستعداد للاصطدام بالموضوع. والموضوع قد يكون الواقع الشخصي للأديب أو الفنان، وقد يكون الواقع الخارجي والظروف المتباينة التي تحيط بهما في المجتمع الذي يتعاملان معه مباشرة أو في المجتمع الإنساني العام أو المجتمع الذي يترسّمانه في ذهنهما، وهو المجتمع الذي لا يكون له وجود آني، بل قد يكون مجتمعًا غابرًا أو مجتمعًا من خلق الفنان أو الأديب. والديالكتيك الذي يحدث عند الأديب والفنان في قوامهما هو ذلك التصادم الذي يحدث بين الوجدان وبين الواقع بأنحائه المتباينة التي ذكرناها. ومن المعروف أن للوجدان سماته الخاصة به التي تتباين تباينًا جوهريًا عن سمات الواقع. فالطاقة الوجدانية عبارة عن هيولى غير متعينة، بينما الواقع ـ سواء كان واقع الأديب أو واقع الفنان، أم كان واقعًا خارجيًا ـ فإنه محدد الملامح والسمات. فالصدام الديالكتيكي يتم إذن بين اللامتعين والمتعين. والوجدان اللامتعين يقاوم الإندماج في الواقع. ذلك أن الاندماج معناه الإنطفاء بعد أن يتم التفاعل بينه وبين الواقع. ولكنه في النهاية يرضخ طالما أن الصدام يحدث بالفعل وينتهي التصادم بالخلوص إلى مركب جديد لا هو بالوجداني البحت ولا هو بالواقعي البحت. إنه مركب شبيه بالماء الذي هو مركب من غازي الأيدروجين والأوكسوجين.

ثالثًا ـ النزعة التعبيرية: وبعد حدوث الديالكتيك والخلوص منه إلى المركب الجديد الذي صار موجودًا في ذهن الأديب أو الفنان، فإنه يريد أن يخرج إلى حيز الواقع المحسوس. فلكأن الثمرة التي أفرزها الديالكتيك بمثابة جنين بدأ في النمو شيئًا فشيئًا إلى أن انتهى به المطاف إلى لحظة يكون قد نضج فيها حتى الذروة الجنينية ـ إذا صح التعبير ـ ويكون من المحتم إيلاده والتخلص منه. فذلك الجنين

الإبداعي بعد نضجه بدخيلة الأديب أو الفنان يمثل عبئًا ثقيلًا على كاهلهما. فثمة آلام يعانيها كل منهما من استمرار حمل ذلك الجنين الإبداعي، وأيضًا من عملية الولادة نفسها. فبينما نجد كلًا منهما يرغب في مشاهدة مولوده الجديد، فإنه يجد نفسه متخوفًا من عملية الولادة ذاتها. فهو إذن يكون مترددًا في عملية التعبير عن ثمرة الديالكتيك التي صارت جاهزة في دخيلته. بيد أن عملية ولادة العمل الإبداعي لا يكون ثمة مناص منها، فبعد تردد يظل فترة تطول أو تقصر، فإن ميلاد الوليد الإبداعي يكون محتمًا ويخرج من دخيلة الأديب أو الفنان إلى الواقع الخارجي.

وبعد أن عرضنا للقدرة الخاصة التي يشترك فيها الأديب والفنان، فإننا نبدأ بمدارسة القدرة الأكثر تخصصًا لديهما، ولنبدأ بالقدرة الأكثر تخصصًا لدى الأديب على النحو التالي:

أولًا ـ التذوق الموسيقي الكلامي: بينما نجد أن الناس جميعًا يطربون لدى سماعهم الكلام الذي يشتمل على موسيقى كلامية رائعة، فإن طرب الأديب المبدع بموسيقى الكلام أروع وأدق. إنه يلتقط من ثنايا موسيقى الكلام ـ سواء في قراءته لروائع الشعر والنثر أم لدى سماعه لهما أنغامًا ـ أدق مما تستطيع الأذن العادية التقاطه. وهو حتى في قراءته أو في سماعه يجد نفسه في موقف إيجابي مع النصوص التي يقوم بقراءتها أو الإصغاء إليها. فهو لا يكون مجرد متلقٍ بل يكون في شركة حقيقية مع الروائع التي يقوم بقراءتها والإصغاء إليها. فتلك القدرة الأكثر تخصصًا تحمله على التذوق الأدبي بطريقة لا تتوافر لغيره من المتذوقين لروائع الأدب.

ثانيًا ـ تفاعل القوالب اللغوية الموسيقية بعضها مع بعض: فالقدرة الأكثر تخصصًا عند الأديب تحمله على أن يحدث تفاعلات بين القوالب اللغوية الموسيقية التي يكون قد حفظها. وهنا نؤكد أهمية تخير الأديب لما يناسبه من قوالب كلامية موسيقية لكي يحفظها. ذلك أن هناك فروقًا فردية من أديب لآخر فيما يتذوقه كل منهما من قوالب

لغوية موسيقية . والواقع أن ما يتم حفظه نصيًا يستحيل فى الذاكرة إلى طاقة موسيقية لغوية تتفاعل مع الطاقات الموسيقية اللغوية التى سبق كسبها . ولنا أن نزعم أيضًا أن ثمة تفاعلات لاشعورية أو شبه شعورية بين المعانى التى اكتسبها المبدع وبين القوالب اللغوية الموسيقية المختزنة بالذاكرة .

ثالثًا ـ الإبانة الأدبية الإبداعية : فالقدرة الأكثر تخصصًا عند الأديب تلح عليه بأن يبين عن الثمار الكلامية الموسيقية التى تأتت له نتيجة تفاعل القوالب اللغوية الموسيقية بعضها ببعض . على أن الإبانة تعتمد أيضًا على ما سبق أن تدرب عليه الأديب من فنون الإبانة والإفصاح عن خلجاته . فنحن نؤكد أن هناك فارقًا جوهريًا بين الاستقبال التذوقى وبين اكتساب المهارات الإفصاحية . فمن الخطأ أن نعتقد أن التذوق من جهة ، وتفاعل القوالب اللغوية الموسيقية بعضها مع بعض من جهة أخرى خليقان بتمكين الأديب من الإفصاح عما يدور بخلده . فعملية الإفصاح أو الإبانة شبيهة بفن العوم أو فن قيادة السيارة أو ركوب الدراجة أو ممارسة أى مهارة من المهارات الحركية الأخرى . والكتابة بالقلم أو على الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر مهارة ، ولكن لهذه المهارة درجتان أو مرحلتان : الأولى ـ الكتابة الآلية بنقل كلام مكتوب من ورقة إلى ورقة أخرى بالقلم أو بالآلة الكاتبة أو بالكومبيوتر . أما الدرجة أو المرحلة الثانية وهى الأهم والأنجع فهى الإفصاح مباشرة بالقلم أو بالآلة الكاتبة أو بالكومبيوتر عما يدور بالخلد . وهذا لا يتأتى بالطبع إلا إذا مرّ المرء بالمرحلة أو الخطوة الأولى التى ذكرناها . فإذا ما تسلح الأديب بهذه المهارة ، فإنه يكون خليقًا عندئذ بالإبداع الأدبى بشرط أن يكون قد مر فى مرحلة التذوق الموسيقى الكلامى ومرحلة تفاعل القوالب اللغوية الموسيقية .

وعلينا بعد هذا أن نعرض للقدرة الأكثر تخصصًا التى يتمتع بها الفنان المبدع .

أولًا ـ حيث إن موضوع الفن الذى يتعمق فيه الفنان المبدع يتباين

من فنان لآخر كأن يتخصص أحد الفنانين فى الموسيقى ، والآخر فى الرسم ، والثالث فى النحت إلى غير ذلك من موضوعات ، لذا فإننا نزعم أن ثمة قدرات أكثر خصوصية تتعلق بكل موضوع من هذه الموضوعات . فالموسيقار قد لا يكون رسامًا أو نحاتًا ، ومن ثم فإن القدرة الأكثر تخصصًا تبرز لدى المبدع وتلح عليه حتى منذ طفولته أو مراهقته .

ثانيًا ـ *هناك ما يمكن أن نسميه بالتخزين الخبرى التكثيفى* . فالفنان المبدع يستقبل المؤثرات الجمالية المتعلقة بالموضوع الذى يستهويه ثم يقوم بعمليات التكثيف وذلك بطريقة تلخيصية لما يتم له استقباله فيتأتى عن ذلك التكثيف جماع خبرى يشكل الكنز الفنى الذى يعتمد عليه ، فيقوم بالانتقاء منه لما سوف يقدمه بعد إحداث تفاعلات دقيقة بين مقوماته .

ثالثًا ـ بيد أن تلك المخزونات الفنية الجمالية لا تظل ذات صفة موضوعية باعتبار أنها مستقاة من الواقع الخارجى ، بل تستحيل إلى النطاق الذاتى للفنان ، وذلك بما يحدث من ديالكتيك بينها وبين عناصر ذاتية وخبرات شخصية لاشعورية عند الفنان ، فيتأتى عن ذلك الديالكتيك مقومات جديدة لا هى موضوعية بحتة ولا هى ذاتية بحتة ، بل تجمع بين الموضوعية والذاتية فى مركب أشبه ما يكون بالمركب الكيميائى .

رابعًا ـ إن ما قلناه بإزاء فنون الأداء وهى مهارات يجب كسبها بالتدرب عليها بإزاء الأدب تنسحب أيضًا بإزاء الفن . فالفنان حرفى بغض النظر عن نوع الفن الذى يمارسه . ولكنه من جهة أخرى مبدع يصدر عن ذاتيته ويعبر عن أصالته الفنية بما يبدعه من فن غير مسبوق . وهكذا يتميز كل فنان فى نفس المجال عن الفنانين الآخرين بما يتسم به من خصائص ذاتية .

القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية :

إننا نعتقد أن ثمة وشائج متينة وحميمة تربط الفلسفة والعلم بعضهما ببعض . فمن جهة التاريخ ، فإننا نجد أن العلم ـ ونقصد العلم الوضعى ـ قد انبثق من قوام الفلسفة . ومن جهة الحاضر ، فإن الفلسفة تتلقف النتائج التى يتوصل إليها العلم ، ثم تأخذ فى صياغة المذاهب الفلسفية . فالعلم الذى كان إبنًا للفلسفة ، صار اليوم يقوم بتغذيتها ومدها بعصارة الحياة التى تعيش عليها . وثمة فى الواقع إلى جانب مستوى الذكاء المرتفع الضرورى للخوض فى غمار الفلسفة والعلم ، عامل آخر هام هو القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية .

على أننا نميز بين دراسة الفلسفة والعلم وبين المشاركة فى مسيرة الفلسفة ومسيرة العلم . صحيح إن دراسة الفلسفة والعلم تتدعم وتسهل إذا كان الدارس حاصلًا على مستوى عالٍ من الذكاء وعلى القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية ، ولكن إحراز الذكاء المرتفع والقدرة الخاصة الفلسفية والعلمية بدرجة عالية لا يكفيان للمشاركة الإيجابية فى إضافة فكر فلسفى جديد وفى بناء نظريات علمية جديدة . فالدارس يستوعب ما سبق لغيره أن أرسى بناءه . أما المساهم بالجديد فى الفلسفة والعلم فإنه يبدع الجديد غير المسبوق فى الفكر الفلسفى أو فى فرع العلم الذى يتخصص فيه . والواقع أن القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية تختلف اختلافًا جذريًا عن المزاج الإبداعى الفلسفى والعلمى . فلقد تكون لديك قدرة خاصة فلسفية وعلمية ولكن ليس لديك مزاج إبداعى فلسفى وعلمى . فالقدرة الخاصة تتشكل من مقومات عقلانية ، بينما يتشكل المزاج الإبداعى من مقومات وجدانية مفطورة بالشخصية أو مكتسبة تفاعليًا من الواقع .

وطالما أننا بصدد مدارسة القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية ، فإن علينا أن نلقى بالضوء عليها حتى نتبين مقوماتها . ولعلنا نحصر تلك المقومات فيما يلى :

أولًا ـ التحليل : فالقدرة الخاصة الفلسفية والعلمية تتصف بتحليل المركبات إلى العناصر التى تشتمل عليها . وبينما قد تكون تلك المركبات فى مجال العلم مركبات مادية محسوسة مثلما يحدث فى مجال الجيولوجيا مثلًا ، إذ يقوم الجيولوجى بتناول الصخور من القشرة الأرضية ويقوم بتحليلها لكى يقف على العناصر التى تتكون منها ، فإن المركَّب عند العالم فى بعض الأحيان يكون عبارة عن حالة أو ظاهرة مثلما يحدث فى حالة الطبيب وهو بإزاء حالة مرضية ، ومثلما يحدث بإزاء ظاهرة انقراض بعض الأحياء المائية أو توقفها عن الهجرة كالمعتاد إلى أماكن معينة فى البحار أو المحيطات ، فيقوم عالم البحار بتحليل تلك الظاهرة . أما بالنسبة للفيلسوف فإنه يتناول فكرة مركبة مثل فكرة أخطاء الفكر ويقوم بتحليلها إلى مقوماتها مثلما فعل فرنسيس بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) عندما قام بنقد العقل متناولًا أخطاءه وقد انتهى من تحليل تلك الأخطاء إلى أنها تنحصر فى ستة أنواع هى :

(١) **أوهام القبيلة :** وهى ناشئة من طبيعة الإنسان .

(٢) **أوهام الكهف :** وهى ناشئة من الطبيعة الفردية لكل منا .

(٣) **أوهام السوق :** وهى ناشئة من الخطأ فى استخدام الألفاظ .

(٤) **أوهام المسرح :** وهى ناشئة من سيطرة بعض النظريات المتوارثة .

(٥) **عيوب فى تركيب العقل :** يجعلنا نخطئ فى فهم الحقيقة .

ثانيًا ـ التركيب : بعد أن يقوم العالم بعملية التحليل إلى العناصر التى يتكون منها أحد المركبات ، فإنه قد يحاول إنشاء مركب جديد من نفس تلك العناصر التى توصل إلى تحديدها ولكن بنسب جديدة ، فيخلص من ذلك إلى مركب أو مركبات جديدة . وهذا ما يفعله مهندسو الوراثة فى الوقت الحالى . فبعد أن توصلوا إلى مقومات الخلايا الجرثومية بتحليلها إلى مقوماتها الإرثية ، فإنهم شرعوا فى عمليات

تركيب جديدة لما بين أيديهم من مقومات أو عناصر حتى انتهوا إلى مركبات أو كيانات حية جديدة سواء كانت كيانات نباتية أم كيانات حيوانية أم كيانات بشرية . أما الفيلسوف ـ وهو الذى يتبع الطريقة نفسها ـ فإنه يتناول العلوم المتباينة باعتبارها العناصر التى يشكل منها المركب الفلسفى الجديد . ولنضرب مثالًا لذلك بأوجست كونت (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) فهو قام بتشكيل علم الاجتماع من مسائل جوهرية من علم النفس والاقتصاد السياسى والأخلاق وفلسفة التاريخ .

ثالثًا ـ الإستقراء : الاستقراء يعنى مدارسة بعض الجزئيات للوصول إلى قوانين عامة تحكم تلك الجزئيات . والواقع أن الاستقراء يقع ضمن مظاهر القدرة الخاصة التى يمتاز بها العالم والفيلسوف . فالعالم يتناول المعادن مثلًا معدنًا بعد آخر ويعرضها للحرارة فيجد أن كلًا منها يتمدد بالحرارة ، فيخلص من ذلك إلى قانون عام هو أن المعادن جميعًا تتمدد بالحرارة . والفيلسوف يتمتع أيضًا بنفس هذه الخاصية . فهو يتناول العديد من العلوم وما تنتهى إليه من نظريات ويؤلف بينها لكى يخرج لنا بفلسفة خاصة به كما فعل هربرت سبنسر بإزاء قوانين التطور فى العلوم المختلفة .

رابعًا ـ القياس : ومن خصائص القدرة الخاصة سواء لدى العالم أم لدى الفيلسوف ما يسمى فى المنطق بالقياس . فبعد أن يصل العالم إلى القاعدة العامة القائلة إن المعادن تتمدد بالحرارة ، ويعثر على مادة يحسبها معدنًا ، فإنه يجرب تعريضها للحرارة ، فإذا لم تتمدد فإنه يقرر أنها ليست معدنًا . ولكنها إذا تمددت ، فلا يسرع إلى القول بأنها معدن . ذلك أن من المواد الأخرى ما يتمدد بالحرارة كالغازات والسوائل . والفيلسوف أيضًا قد يستعين بالمنهج القياسى . فنجد واحدًا مثل لامارك (١٧٤٨ ـ ١٨٢٩) قد ذهب إلى أن الحياة فى الأصل من خلق الله . فأوجد الله أصولًا طبيعية أو نماذج ينتظم كل منها من عدد معين من الأعضاء المعينة مركبة تركيبًا معينًا .

فمثلًا نموذج الحيوان الفقرى يتضمن عينين موضوعتين الواحدة بإزاء الأخرى وأسنانًا وأرجلًا . بيد أن فى هذا النموذج أحياء كثيرة نرى الأعضاء فيها موزعة توزيعًا آخر أو ضامرة أو معدومة تمامًا . فهذه الاختلافات الطارئة على النموذج وليدة ظروف أفسدته ، أو وليدة تطور يرجع إلى أن البيئة بتربتها وغذائها ومناخها تولد فى الحيوان حاجات مختلفة ، فبذل مجهودًا لإرضاء حاجاته ، وانتهى مجهوده المتصل إلى تعديل الأعضاء ، بل وإلى نقلها من موضع إلى موضع آخر من جسمه .

خامسًا ـ الاعتماد فى تفسير الظواهر على العلة والمعلول : فبالنسبة للعالم فإنه يعتقد ـ كما يقول كلود برنار ـ أن ليس فى الإمكان أن نعرف ظواهر الطبيعة إلا بعلاقتها بالعلل التى تنتجها ، ولا يستطيع الملاحظ إلا مشاهدة الظواهر الطبيعية وملاحظتها ، ولا يستطيع فى تجاربه سوى تعديلها . والواقع أن المنهج الذى يتبعه العالم هو نفسه المنهج الذى يتبعه الفيلسوف مع اختلاف فى مدى العمومية بالنظرة الشاملة التى يتخذها كل منهما . فإذا كان العالم يتخذ نظرة شاملة وذلك بإدراج الكثير من الظواهر تحت قانون واحد ، فإن الفيلسوف يتخذ من نتائج العلوم ونظرياتها وحدات يبدأ منها مشاهدته للوجود . وحتى إذا لم يستعن بالتجريب فى المعمل ، فإنه يفيد من التجارب التى أجراها العلماء ، فهو يقطف ثمارها وينطلق منها كنقطة لبداية فكره الفلسفى بادئًا مما انتهى إليه العالم . ولكن العالم والفيلسوف يتفقان جميعًا على الاعتماد على العلة والمعلول فى تفسير الوجود ، سواء كانت النظرة جزئية أم كانت نظرة كلية إلى ذلك الوجود .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الدور الذى تضطلع به القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية فى حياة الفيلسوف والعالم . إننا نستطيع أن نحدد هذا الدور على النحو التالى :

أولًا ـ خلق دافع قوى لدى الشخص الذى لديه استعداد للإبداع الفلسفى أو العلمى نحو التفكير الفلسفى أو العلمى بعامة ، ونحو

استكشاف المجهول الفلسفى أو العلمى بخاصة . وهذا الدافع يحمل المرء على الإحساس بأنه فى حاجة ماسة إلى البحث والتأمل فى الموضوعات والمشاكل الفلسفية أو العلمية .

ثانيًا ـ النهم فى الاطلاع على الموضوعات الفلسفية أو العلمية . على أن قراءة المبدع تختلف فى الواقع عن قراءة الشخص العادى . ذلك أنه يشارك المؤلف الذى يقرأ كلامه فيما كتبه وكأنه كان معه فى أثناء الكتابة . إنه يتحسس خطوات تفكيره ، ويحاول جاهدًا الوقوف على المنهج الذى اتبعه فى الكتابة ، كما يحاول ربط الموضوعات والأفكار بعضها ببعض بحيث تكوّن خيطًا متصلًا له بداية انطلق منها ، وله نهاية وصل إليها . ثم إنه لا يقرأ للاستيعاب فحسب ، بل يقرأ بطريقة نقدية . فهو يقيّم ما يقوم بقراءته ، وذلك بقصد الوقوف على جوانب الامتياز وجوانب الخطأ أو التقصير . فهو إذا وجد نفسه فى أثناء القراءة أمام فجوة علمية كان يجب على الكاتب أن يملأها ، فإنه يتوقف ويجيل فكره قائلًا لنفسه : ما الذى يجب أن يملأ هذه الفجوة ؟ ولقد يقصر توقفه وقد يطول ، وقد يسجل تلك الفجوة فى مذكرته الخاصة ، وقد يجعل منها نقطة انطلاق لبحث يقوم به إذا وجد أنها فجوة خطيرة يجب عدم الإغضاء عنها أو إهمالها .

ثالثًا ـ ثم إن صاحب القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية يجد نفسه يزاوج بين القراءة والكتابة . فهو يمسك بقلمه فى أثناء قراءته ويقوم من حين لآخر بتسجيل ما يعن له من أفكار . وقد يترك الكتاب أو البحث الذى يقوم بقراءته ويعكف على الكتابة . وقد يتناول أكثر من كتاب وأكثر من دائرة معارف لكى يتثبت من معلومة تثير انتباهه أو يبحث لها عن سند أو أصل ، أو لكى يقف على الجهود التى بذلها الفلاسفة أو العلماء بصددها . وإنك لتجده دائم القلق فى قراءته . ولكن قلقه ليس قلقًا مرضيًا ، بل هو قلق معرفى . إنه يبحث عما تحت السطور . فضالته المنشودة هى ذلك المجهول الذى لم يسجله الفلاسفة والعلماء فيما قاموا بكتابته .

رابعًا ـ والواقع أن صاحب القدرة الخاصة الفلسفية أو العلمية يكون قد بطّن فكره بمجموعة من المشكلات التى أقضّت مضجعه وجعلته حائرًا بإزاء بعض المسائل الفلسفية والعلمية . إذن فهو فى قراءته واطلاعه يبحث عن إجابات عن مشكلات فلسفية أو علمية عالقة بذهنه ، ومعتملة فى قلبه . إنه لا يحس بالمشكلات الفلسفية أو العلمية كما يحس بها الناس العاديون ، بل إن إحساسه يأخذ بجماع قلبه وبجماع فكره أيضًا . فهو يعانى نفسيًا من ذلك . ونذكر بهذه المناسبة ما كان يحس به ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) حين كان فى بلدة نوبيرج على نهر الدانوب فحدثت له أزمة عقلية ، فحبس نفسه وعكف على التأمل وإمعان الفكر فى خواطر أدت به إلى نظرته العامة . فتفكير ديكارت واستغراقه فى التأمل قد صحبه هيجان نفسى غريب .

خامسًا ـ إن صاحب القدرة الفلسفية أو العلمية الخاصة لا يهدأ له بال إلا إذا استطاع أن يترك بصمته الشخصية على التراث الفلسفى أو العلمى . فهو يحس فى دخيلته أنه صاحب رسالة فى المجال الذى يدلى فيه بدلوه . من هنا فإنك تجده لا يقنع بما قام بإثباته من فكر فلسفى أو علمى ، بل يبدأ من وقت لآخر من جديد فى صفحة جديدة من نشاطه الذهنى . ذلك أنه لا يقنع بما سبق له إنجازه ، أو بما حققه ، بل يحس أن مشوارًا جديدًا أمامه يجب عليه أن يقطعه فى تأملاته وبحوثه . وإنك لتجده دائبًا على تحسين أدائه وذلك باكتشاف فتيات جديدة فى الإبانة ، وفى تمحيص أسلوبه لكى ينقيه مما يكون قد شابه من أخطاء أو من استخدام غير دقيق للمصطلحات الفلسفية أو العلمية ، كما أنه يعيد التجريب إذا كان ثمة مجال للتجريب . وهكذا يحاول صاحب هذه الموهبة أو القدرة الفلسفية أو العلمية أن يقدم شيئًا يرضى عنه . ولكن هيهات أن يرضى المبدع عما تم له إنجازه . فالواقع أن آماله وطموحه يربوان كثيرًا عما يتسنى له تحقيقه أو تسجيله فى سجل الفلسفة أو العلم .

القدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية :

بينما يتصف الذكاء بالعمومية لأنه يتدخل فى كل عملية وفى كل نشاط يضطلع به المرء ، فإن القدرة الخاصة تتصف بالخصوصية إذ أنها تختص بجانب معين أو بنوع معين من النشاط أو الأداء . فالقدرة الخاصة موهبة خاصة فطرية أو قل وراثية يولد بها المرء كالشأن بإزاء الذكاء . بيد أن هذا لا يعنى أن القدرة الخاصة لا شأن لها بالبيئة والمكتسبات البيئية . فالواقع أن ثمة تفاعلات خبرية مستمرة تتم فيما بين المرء وبين المؤثرات البيئية المحيطة به منذ اللحظة الأولى التى يتعامل فيها مع البيئة المحيطة به . فالقدرة الخاصة ـ كائنة ما تكون ـ بمثابة مركب أدائى يكون ثمرة لما حدث من تفاعلات متتالية فيما بين الموهبة الفطرية وبين المؤثرات البيئية المتلاحقة .

بيد أن التفاعلات الخبرية المتتالية لا تحدث بين النقطة الأولى التى انطلقت منها القدرة الخاصة فى بداية اعتمالها وتعاملها مع المؤثرات البيئية ، بل إن التفاعلات الخبرية تتم بين آخر مستوى توصلت إليه الموهبة أو القدرة الخاصة وبين المؤثر البيئى الجديد . وبالنسبة للقدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية ، فإنها تتصف بمجموعة من الخصائص . لعلنا نحددها فيما يلى :

أولا ـ إن القدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية تنصب على الأشياء المحسوسة . فما يشكله المرء من صور ذهنية بإزاء هذه القدرة الخاصة ينصب على المحسوسات وليس بإزاء المفاهيم المجردة . صحيح إن ثمة علاقات يقيمها صاحب هذه القدرة الخاصة بين ما سبق له اكتسابه من مفاهيم وصور ذهنية مجردة أو صور ذهنية تتعلق بالمجردات أو بالعلاقات . ولكن الأساس يتمثل فى المحسوسات وليس فى المجردات . فما يتذرع به المرء من مجردات لا يعدو أن يكون عوامل مساعدة أو لا يعدو أن يكون بمثابة بطانة عقلانية تقوم عليها التصورات الذهنية المحسوسة .

ثانيًا ـ إن صاحب القدرة الاختراعية والتكنولوجية الخاصة يمتاز بالقدرة على التحليل والتركيب الذهنيين لما يكون قد اكتسبه ذهنيًا من صور للمحسوسات التى يعمل فيها قدرته الخاصة الاختراعية والتكنولوجية . فهو قبل أن يُعمل يديه فى الأشياء المحسوسة يجرى عمليات ذهنية تحليلية وتركيبية فى نطاق عقله . فلكأنه مشتمل فى ذهنه على معمل تجريبى يجرى فيه تجاربه الأدائية قبل أن يترجمها فى الواقع المحسوس .

ثالثًا ـ ثمة ديالكتيك يحدث فيما بين الصور الذهنية وبين الخامات أو الأدوات التى يتناولها صاحب القدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية فيتم التفاعل بين هذين القطبين : قطب الفكر وقطب الأداء وينفتق التفاعل عما نسميه بالخبرة الإختراعية والتكنولوجية . وهذه الخبرة الاختراعية والتكنولوجية تنمو بصفة مستمرة ، فينضاف هذا النمو إلى حصيلة النمو الذى تأتى للقدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية .

رابعًا ـ على الرغم من أن القدرة الاختراعية والتكنولوجية الخاصة قابلة للنمو على النحو الذى بيَّناه ، فإنها تتعرض للذبول والتوقف عن الفاعلية فى حياة المرء . وذلك إما بسبب الشيخوخة أو العوامل الصحية الأخرى ، وإما بسبب العوامل النفسية ، وإما بسبب العوامل الاجتماعية والاقتصادية .

خامسًا ـ إن القدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية بحاجة إلى موقف معين يستثيرها ويحفزها على البزوغ إلى حيز الواقع السلوكى للمرء . فصاحب الموهبة أو القدرة الخاصة لا يتسنى له أن يبتكر مخترعات غير مسبوقة وكذا الحال بالنسبة للتكنولوجى إلا إذا توافرت له ظروف خاصة . ومواصفات معينة سواء بدخيلته أم بالواقع الخارجى المحيط به . فالمثير الداخلى أو المثير الخارجى بمثابة الزناد بالنسبة للبندقية . فما لم يتوافر الزناد بالبندقية ، فإن القذيفة لا تنطلق . كذا الحال بالنسبة للموهبة الابداعية الاختراعية

أو التكنولوجية . فما لم تتوافر تلك المثيرات الداخلية والخارجية ، فإن المبدع لا يستطيع تشغيل أو استثمار موهبته أو قدرته الخاصة الاختراعية أو التكنولوجية .

وعلينا بعد هذا أن نلقى بالضوء على المجالات التى تعتمل فيها القدرة الاختراعية . وبعد ذلك نحاول إلقاء الضوء على المجالات التى تتبدى فيها القدرة التكنولوجية . أما بالنسبة للمجالات التى تتبدى فيها القدرة الخاصة الاختراعية ، فهى كما يلى :

أولا ـ مجال الغذاء : لقد تعاقب المخترعون فى مجال الغذاء عبر الزمان منذ نشأة الحضارة حتى الوقت الحاضر . ولقد تبدى الاختراع فى هذا المجال بإزاء وسائل الحصول على الغذاء ، سواء فيما يتعلق بالأغذية النباتية أم فيما يتعلق بالأغذية الحيوانية . ولا شك أن أول اختراع اضطلع به الإنسان قد تمثل فى الأدوات التى ابتكرها للاستعانة بها فى الزراعة والقنص . ولعل أن تكون الفأس هى أول اختراع ابتكره الإنسان فى المجال الزراعى ، ولعل أن السهم يكون أول اختراع ابتكره الإنسان لاقتناص فرائسه من الطيور والحيوانات البرية . والواقع أن ما تم اختراعه من أدوات وأجهزة تستخدم فى الطبخ وفى تخزين المأكولات لا يمكن حصره فى أسطر قليلة . ولكن إذا أردنا أن نقدم بعض الأمثلة فى هذا الصدد فإننا نذكر المواقد الكهربائية والمواقد التى تعمل بالغاز كما نذكر الأوانى المتباينة وكذا أوانى الطبخ العادية والبخارية والثلاجات العادية والثلاجات الكهربائية .

ثانيا ـ مجال الكساء : إن أول اختراع فى مجال الكساء تمثل فى مجرد لصق أوراق الشجر على الجلد . وربما تكون أمنا حواء هى التى توصلت إلى هذا الاختراع . ولقد توالت الإختراعات والابتكارات . ولعل أن أول اختراع فى هذا المجال مرتبط بأدوات

خارجية قد تمثل فى المغزل والنول ، ثم توالت المخترعات فى هذا المضمار فتواكبت الآلات المعقدة مع إنتاج الأقمشة والملابس الجاهزة . وما تزال المخترعات تتوالى مع تقدم العلم والتكنولوجيا وتعقدهما .

ثالثا ـ مجال المواصلات : وفى هذا المجال أيضًا بدأ الإنسان منذ قديم الزمان باختراع وسائل النقل والمواصلات وذلك بإعمال ذكائه من جهة ، وبإعمال قدرته الخاصة الإختراعية من جهة أخرى بدءًا بالعجلة وانتهاءً إلى مَرْكبات الفضاء . وكلما توصل الإنسان إلى اختراع ما فى هذا المجال . فإنه يبدأ فى تطويره واختراع وسائل جديدة للنقل توفر الوقت والجهد والطاقة . وكلما تبدت مشكلات جديدة مثل مشكلة التلوث ، فإن أصحاب المواهب الخاصة بالاختراع يُعْملون فكرهم ويستثمرون قدراتهم الخاصة فى اختراع الجديد الذى ينسى بواسطته التغلب على المشكلة التى تجلب الأمراض أو الشقاء على البشرية .

رابعًا ـ فى مجال الإتصال : والشىء نفسه ينسحب بإزاء مجال الاتصال . فلقد بدأ الإنسان فى هذا المجال بإرسال الرسائل بواسطة أشخاص يحملونها ، ثم اخترع وسيلة لنقل الرسائل بواسطة الحمام الزاجل ، ثم توالت المخترعات حتى انتهينا إلى الفاكسميلى الذى ينقل الرسائل المبثوثة فى التو واللحظة عن طريق الخط التليفونى وبواسطة الأقمار الصناعية بين القارات والمسافات البعيدة .

خامسًا ـ المجال الصناعى : وعلى النحو نفسه نجد أن أصحاب القدرات الخاصة الاختراعية قد استمروا منذ عهود بعيدة فى اختراع صناعات متباينة . ولعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن ثمة توازيًا قائمًا بين الحاجات البشرية وبين ما تتفتق عنه المواهب الاختراعية فى شتى المجالات وبضمنها مجال الصناعات المتباينة . واليوم نجد أن الكومبيوتر والروبوتس قد دخلا مجال الصناعة وسوف يتزايد تدخلهما يومًا بعد يوم .

وبعد أن ألقينا ببعض الضوء على المجالات التى تعتمل فيها القدرة الخاصة الاختراعية ، فإننا نبدأ بإلقاء الضوء على المجالات التى تتبدى فيها القدرة الخاصة التكنولوجية على النحو التالى :

أولًا ـ علينا أن نقرر أن التكنولوجيا تستمد نشاطها من منبعين أساسيين : الأول ـ العلم الوضعى الذى يكشف عن المجهول ويتوصل إلى نظريات علمية وإلى حقائق متبلورة فى صيغ كلامية أو رياضية . والثانى ـ ما يتوصل إليه المخترعون من مخترعات . فالمخترعات التى توصل إليها الإنسان عبر التاريخ وبضمنها ما ذكرناه خاصًا بالاختراعات التى توصل إليها أصحابها نتيجة ما اعتمل لديهم من قدرة اختراعية خاصة ، وما سوف نذكره فيما يلى من مخترعات قد دخلت إلى رحاب التكنولوجيا . وبهذه المناسبة يجب علينا أن نميز بين الاختراع وبين التكنولوجيا . فالاختراع يتجسد فى أداة أو آلة . أما التكنولوجيا فهى تتركز فى التطبيقات العملية التى تضطلع بها المخترعات التى قام بعض المخترعين بتجسيدها وإخراجها من حيز الممكن إلى حيز الواقع .

ثانيًا ـ ولكى يتضح ما نزعمه هنا فإننا نذكر تكنولوجيا هندسة الوراثة ، فبمقتضى هذه التكنولوجيا فإن التكنولوجيين يقومون إدخال تعديلات فى الكائنات الحية النباتية والحيوانية ، بل وأيضًا فى الإنسان نفسه . فالقيام بهذه العمليات التكنولوجية يستند إلى معرفة علمية من جهة ، وإلى بعض الأجهزة التى قام مخترعون باختراعها من جهة أخرى . ولكن استخدام تلك الأجهزة والمعرفة العلمية بالتطبيق فى الواقع الحى هو ما نعتبره من صميم التكنولوجيا .

ثالثًا ـ أضف إلى هذا تلك التطورات المتلاحقة فى مجال الطب مثل تغيير صمامات القلب أو استبدال القلب أو الكبد أو نقل الكُلْية وما نشأ حديثًا من نقل الأعضاء من إنسان لآخر . فجميع تلك الممارسات تقع فى نطاق تكنولوجيا الطب .

رابعًا ـ ولعلنا نضيف إلى ما سبق نوعًا آخر من التكنولوجيا هو تكنولوجيا الطاقة . فاستخدام الطاقة الشمسية فى المجالات المتباينة قد بدأ اختراعًا . فالمخترع قام باختراع الأجهزة التى يمكن بواسطتها تحويل الطاقة الشمسية إلى طاقة مختزنة . ولكن الفنون التى توجه بواسطتها تلك الطاقة فى المجالات المتباينة تعتبر تكنولوجيا . فالاختراع تنتهى مهمته بمجرد ميلاده وخروجه إلى حيز الوجود لكى تتسلمه التكنولوجيا وتستخدمه .

خامسًا ـ وحتى فى مجال الطيران فإننا نعتبر الأخوين رايت مخترعين للطائرة . ولكن تكنولوجيا الطيران قد تسلمت هذا الاختراع وأخذت تتفرع به إلى مناح متباينة . فثمة العديد من العلوم والمهارات والأداءات الكثيرة تدخل فى اختصاص تكنولوجيا الطيران .

وما نستطيع أن نخلص به مما سبق هو أن المبدعين ـ سواء كانوا مخترعين أم كانوا تكنولوجيين ـ فإنهم جميعًا يتمتعون بالقدرة على التوصل إلى مركبات خبرية فى قوام أذهانهم بحيث نستطيع أن نقول إن دخيلة المبدع هى نقطة الإنطلاق التى تصدر عنها ثمار الإبداع الاختراعى أو التكنولوجى .

القدرة الخاصة الاجتماعية والاقتصادية :

على الرغم من أن جميع الناس يهتمون بالمجتمع المحيط بهم والذى نشأوا فى نطاقه ويتعاملون معه ويتأثرون به ويؤثرون فيه ، وعلى الرغم من أن جميع الناس يهتمون بالجانب الاقتصادى من حياتهم ويأخذون فى اعتبارهم ما لهم من حقوق وما عليهم من واجبات بإزاء غيرهم فيما يتعلق بالمعاملات المالية ، فإن ثمة مع هذا قدرة خاصة تتعلق بالمسائل الاجتماعية والاقتصادية . صحيح إن هذه القدرة لا بد أن توجد لدى جميع الناس ، ولكنها من جهة أخرى لا تتوافر لجميع الناس بنفس القدر . فثمة من الناس من لديهم هذه

القدرة بشكل ضعيف ، بينما توجد عند آخرين فى حالة متوسطة ، وعند فئة ثالثة فى حالة قوية . وهؤلاء هم الخليقون بأن نصفهم بأنهم أصحاب الموهبة أو القدرة الخاصة فيما يتعلق بالمسائل الاجتماعية والاقتصادية .

ولكن علينا أن نميز بين القدرة الخاصة الاجتماعية والقدرة الخاصة الاقتصادية . صحيح إن المسائل الاقتصادية تتعلق برباط وثيق بالمجتمع ، ولكنها تنفطم عن المجتمع وتستقل بذاتها بحيث نميز فيما بين المسائل الاجتماعية والمسائل الاقتصادية . ومن ثم فإننا نستطيع أن نميز بين القدرة الخاصة الاجتماعية والقدرة الخاصة الاقتصادية . ولكن بالنسبة للذكاء فمما لا شك فيه أنه يلعب دورًا هامًا فى كل منهما ، كما يلعب دورًا فى كل نشاط قصدى يقبل المرء على الإتيان به . ذلك أن الذكاء هو العامل المشترك فيما بين جميع الأنشطة التى يضطلع بها المرء . ولعلنا نتساءل عما إذا كان الذكاء يلعب دورًا أيضًا فى الأنشطة غير الإرادية والتى تقع فى نطاق اللاشعور أو ما تحت الشعور ؟ إننا نعتقد أن هذا صحيح أيضًا . فالذكاء يتدخل أيضًا ويكون ذا فاعلية فى تلك الأنشطة غير الإرادية سواء كانت أنشطة لاشعورية أم أنشطة تحت شعورية .

ولعلنا نبدأ بمدارسة المجالات التى تلعب فيها القدرة الخاصة الاجتماعية دورًا ، فنجد أن تلك المجالات تتحدد فيما يأتى :

أولًا ـ مجال الأسرة والجيران والأصدقاء : فالواقع أن القدرة الخاصة الاجتماعية تتبدى فى هذا المجال . فنجد أن شخصًا يمتاز عن غيره فى إقامة علاقات وطيدة وناجحة سواء مع زوجته أم أولاده أم أبنائه أم جيرانه أم أصدقائه ، بينما نجد أن غيره لا ينجح فى هذا الصدد . والواقع أن العلاقات الاجتماعية تكون ناجحة عندما تكون ردود الفعل المقدمة من جانب المرء مناسبة للمقام . وعندما تكون

العواطف التى يقدمها المرء والتى يستقبلها من الآخرين مناسبة وكافية وغير فضفاضة . وكذا عندما تكون العلاقات الاجتماعية مفعمة بالتصرفات السليمة التى لا تتسم بالإفراط أو التفريط ، وبتعبير موجز فإن سر النجاح فى العلاقات الاجتماعية هو تحرى المناسب وتحاشى غير المناسب . ولا يتأتى هذا للمرء إلا إذا كان مفعمًا وحائزًا على مستوى جيد من القدرة الخاصة الاجتماعية .

ثانيًا ـ مجال العمل والعلاقات الرسمية : وفى هذا المجال نجد أن ثمة قوالب سلوكية ينبغى مراعاتها والتلبس بها فى المواقف المعينة حتى يتسنى للمرء أن ينجح فى هذا النوع من العلاقات الاجتماعية . والجدير بالذكر أن هناك ثلاثة مواقف أو بتعبير أدق ثلاثة أنواع من العلاقات الاجتماعية فى مجال العمل والعلاقات الرسمية ينبغى مراعاتها بدقة : **أولًا ـ** علاقة ندية بين الزملاء بعضهم وبعض . **ثانيًا ـ** علاقة رئاسية ، أعنى علاقة المرء باعتباره رئيسًا بمرءوسيه . **ثالثًا ـ** علاقة مرءوسيه ، أعنى علاقة المرء باعتباره مرءوسًا برؤسائه . وفى هذه العلاقات الثلاث يجب أن تراعى أصول المخاطبة من جهة ، والتمرن على أصول التعامل مع الطرف الآخر من جهة ثانية ، وفهم الواجبات المنوطة به شخصيًا والواجبات المنوطة بالآخرين من جهة ثالثة . وفى العلاقات المتعلقة بالعمل والنواحى الرسمية ، يجب ألا تطغى العاطفة على ما تحدده مصلحة العمل . فالكثير من المآخذ التى تؤخذ على العاملين يكون نتيجة المجاملات أو ما كان يحس به المرء من خجل أو حرج إذا هو لم يشارك فى الإجراءات الخاطئة . ولا شك أيضًا أن القدرة الخاصة الاجتماعية تلعب دورًا ذا بال فى مجال العمل والعلاقات الرسمية .

ثالثًا ـ المجال الدينى : إن الأساس فى أى دين التسليم بتعاليمه ومعتقداته . فالدين يختلف من حيث طبيعته عن الفلسفة والعلم والأدب . فبينما تتباين الآراء فيما يتعلق بالمسائل الفلسفية أو العلمية أو الأدبية ، فإنه بصدد الدين يجب الإلتزام بالمطابقة بين أبناء الدين

الواحد سواء فى المعتقدات أم فيما يتعلق بالشرائع أم فيما يتعلق بالعبادات . والواقع أن صاحب القدرة الخاصة الاجتماعية يكون ناجحًا فيما يتعلق بالمجال الدينى . فإذا كان من المسئولين عن بث التعاليم الدينية ، فإنه يكون حريصًا على صيانة الدين من الخارجين على تعاليمه . وإذا كان واحدًا من التابعين أو من الرعية ، فإنه يكون خليقًا بالالتزام بالدين التزامًا لا يشوبه أى شك أو ريبة .

رابعًا ـ المجال السياسى : إن السياسة شأنها شأن الدين من حيث إنها تشتمل على مجموعة من المعتقدات التى يلتزم بها المشايعون لها . وكما أن هناك أديانًا متباينة ، كذا فإن هناك معتقدات سياسية متباينة . فالديموقراطية تتباين عن الدكتاتورية وتتعارض معها . وعلى الديموقراطيين أن يؤمنوا بالعقيدة الديموقراطية إيمانًا راسخًا فلا يحيدون عنها ولا يتقلبون بين الديموقراطية والدكتاتورية سواء فى فكرهم أم فى عواطفهم أم فى تصرفاتهم وقراراتهم التى يتخذونها . بيد أن المجال مفتوح فى السياسة للاجتهادات الشخصية بشكل أوسع مما يتيحه الدين . فبالنسبة للديموقراطية مثلًا ، فإنك إذا كنت من الديموقراطيين فإن بمقدورك أن تتفلسف فى تفتيق ما يتسنى لك تفتيقه من تفسيرات ومجالات جديدة للديموقراطية . ولكن بشرط ألا تخرج عن الخطوط العريضة المقررة فى الديموقراطية . لك إذن أن تضيف الجديد ، وأن تقدم تفسيرات ديموقراطية غير مسبوقة تسهم بها فى إضافة مفاهيم جديدة أو حلول لمشكلات تواكبت مع الحضارة أو مع الظروف المتغيرة . ولكن ليس لك مثل هذا الحق فى المسائل الدينية . فهذا الحق مقصور على صفوة من رجال الدين وليس كل رجال الدين . وحتى تلك الصفوة يجب عليهم أن يتحرزوا كثيرًا ولا يطلقون لأنفسهم العنان فيما يعرضون له من شروح لفرع أو لمسألة فرعية لا تتعلق بما سبق تقريره والانتهاء من تقديم الحلول بإزائه .

خامسًا ـ المجال الفلسفى أو العلمى أو الأدبى : كثيرًا ما يعرض الفلاسفة والعلماء وأيضًا الأدباء للمسائل الاجتماعية . وفى هذه المجالات تتبدى الإبداعية بشكل واضح . فالمجال مفتوح على مصراعيه أمام المجتهدين فى هذه المجالات ولا يحكمهم سوى العقل وما أهّل به كل واحد منهم من قدرة خاصة فى المجال الذى يعمل فيه . ومما لا شك فيه أن ما قام الفلاسفة والعلماء والأدباء ـ وأيضًا الفنانون ـ بإبداعه إنما كان صادرًا عما أهلوا به من قدرات خاصة كلٌ فى مجاله بالإضافة إلى ما أفعم كل واحد منهم به من مستوى ذكاء يسمح له بأن يقيم العلاقات الدقيقة وأن يخلق علاقات مبتكرة لم تكن موجودة من قبل .

وبعد أن استعرضنا هذه المجالات الخمسة التى يمكن أن تعتمل فيها القدرة الخاصة الاجتماعية ، بقى أن نعرض بعد هذا للمجالات الاقتصادية التى تعتمل فيها القدرة الخاصة الاقتصادية . والمجالات هى :

أولًا ـ ميزانية الأسرة : فلكل أسرة دخل معين يجب أن تحسن توزيعه على أبواب الإنفاق المختلفة بحيث لا تكون فى حاجة إلى مد اليد إلى سواها للاستدانة أو لسد العجز فى إنفاقها . والواقع أن هناك قدرة خاصة إقتصادية قد لا تواتى الزوج أو الزوجة ، ومن ثم فلا تكون ثمة جدوى من إسداء النصح أو من زيادة المعرفة أو التبصير بالعواقب الوخيمة التى تترتب على انعدام البصر بما يمكن أن يأتى عن التبذير . فهناك أسر كثيرة تتدهور بل وتتحطم نتيجة فقدان الزوج أو الزوجة لهذه القدرة الخاصة . ولقد يكون الزوجان متمتعين بالقدر الكافى من هذه القدرة الخاصة ، ولكن الإبن أو البنت تكون محرومة منها ، فتكون النتيجة وخيمة على الأسرة بكاملها بسبب التبذير وعدم التذرع بالحكمة فى الإنفاق . ولنا أن نقول إن بعض الرجال وبعض النساء قد حازوا قدرًا كبيرًا من هذه القدرة الخاصة ، فاستطاعوا بالقليل من الدخل أن يسيّروا دفة أسرهم على أفضل نحو وقاموا بتربية أبنائهم بحكمة وتدبير حسن فكانوا مبدعين فى هذا المضمار .

ثانيًا ـ الأعمال التجارية : مما لا شك فيه أن التاجر الناجح يتمتع بمستوى مرتفع من القدرة الخاصة الاقتصادية . فالسوق فى الواقع فى تغير مستمر ومعرّض للتقلبات الكثيرة والمفاجئة . بيد أن التاجر الناجح هو ذلك الشخص الذى أوتى قدرة خاصة اقتصادية تسمح له بأن يكون على بصر بالظروف المتباينة والمتغيرات المتلاحقة التى تتعلق بالسلع التى تروج والسلع التى تبور ، ثم هو الشخص الذى يستطيع أن يستثمر المواقف والظروف المتغيرة لصالحه . فالقدرة الخاصة الاقتصادية التى يتمتع بها تسمح له بأن يكون على بصر بما يجب أن يتخذه من إجراءات . ولسنا نبالغ إذا ما قلنا إن من التجار من يتمتعون بمستوى مرتفع من الإبداعية فى الشئون التجارية لم يرد ذكرها فى المراجع ولم تذكر فى البحوث ، أو قل إنها لا تقبل الإستحالة إلى كلام يقال أو يكتب . ذلك أنها قدرة خاصة أو موهبة خاصة بالمجال الاقتصادى التجارى . إنها مركب خبرى نتيجة تفاعل الخبرات بعضها ببعض طوال العمر المهنى للتاجر . فهو يكتسب مستوى مرتفعًا نتيجة التفاعل المستمر بين آخر مستوى خبرى توصل إليه نتيجة تفاعل قدرته الخاصة الاقتصادية مع المستجدات فى السوق وفى حياته التجارية العملية .

ثالثًا ـ ميزانية الدولة : مما لا شك فيه أن تسْيير أمور الدولة من الناحية الاقتصادية من المسائل المعقدة أشد التعقد . فالمسئول عن الوارد والمنصرف على مستوى الدولة يجب أن يأخذ فى اعتباره الكثير من الزوايا ، بل إن عليه أكثر من هذا أن يربط فيما بين الحاضر والماضى من جهة ، وبين الحاضر والمستقبل من جهة أخرى . وكذا فإنه ملزم بالوقوف على الأهم فالمهم فغير المهم ، وما يتحتم الإنفاق فيه وما يمكن تأجيل الشروع فى تنفيذه من مشروعات . وليس بخاف أن هناك إلى جانب التمكن من علوم الاقتصاد وإلى جانب الذكاء توجد الموهبة أو القدرة الخاصة الاقتصادية التى يجب أن تتوافر للمسئول عن تسيير شئون البلاد اقتصاديًا حتى لا تتورط فى التضخم أو فى

الديون التى يتعذر سدادها . ومما لا شك فيه أن الإبداعية تلعب دورًا خطيرًا فى هذا الشأن . والإبداعية صنو للقدرة الخاصة . ولعل أن تكون الإبداعية الاقتصادية ثمرة لاعتمال هذه القدرة الخاصة لدى المسئول عن تسيير دفة الاقتصاد على المستوى القومى .

القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية :

من الحقائق التى نلاحظها فى حياتنا اليومية أن بعض الناس الذين لم يدرسوا شيئًا من التربية وعلم النفس قد استطاعوا أن يربوا أولادهم بطريقة ممتازة وأن تأثيرهم النفسى فى الأشخاص المحيطين بهم عظيم للغاية . ومن جهة أخرى فإننا نلاحظ أن بعضًا من الأساتذة الذين درسوا علوم التربية وحصلوا على أعظم المؤهلات فى التربية وعلم النفس فاشلون تمامًا فى تربية أولادهم ، كما أنهم فى علاقاتهم بطلبتهم بالجامعة كمعلمين غير موفقين على الإطلاق فى تعاملهم معهم أو فى سَوْق المعلومات أو نقل الخبرات إليهم . فإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن هناك مقومًا آخر غير الخبرة أو المعرفة هو الذى يؤهل المرء لأن يكون مربيًا صالحًا ، ويجعله عضوًا مؤثرًا فى الناس المحيطين به .

هذا المقوّم هو القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية التى إذا ما توافرت للمرء ، فإنه يكون على استعداد إذن لأن يصير مربيًا صالحًا وأن يكون ذا تأثير نفسى بعيد المدى فى الناس المحيطين به والمتعاملين معه . وفى ضوء هذا فإننا نستطيع أن نقول إن المعلومات التربوية والسيكولوجية لا تكون سوى عوامل مساعدة لحمل تلك القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية على أن تنطلق من عقالها وتوظف فى حياة المرء وفى علاقاته الاجتماعية مع من يقوم بتربيتهم أو التأثير فى سلوكهم .

والواقع أن هذه القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية ليست مكفولة لجميع الناس بنفس القدر أو بنفس المستوى من القوة ، بل إنها قد تكون ضعيفة كل الضعف عند بعض الناس ، ومتوسطة القوة

عند بعضهم الثانى ، وقوية جدًا عند بعضهم الثالث . ولعلنا نقول إن المبدعين فى المجال التربوى أو فى المجال السيكولوجى يكونون مفعمين بمستوى مرتفع للغاية من هذه القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية . ناهيك عن حصولهم على مستوى ذكاء مرتفع أيضًا . وناهيك أيضًا عن الخبرة أو المعرفة التى تتفاعل مع ما حازوه من قدرة خاصة تربوية وسيكولوجية .

وعلى الرغم من أننا قد أدرجنا مفهوم القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية تحت لافتة واحدة هى لافتة هذه القدرة ، فإننا نستطيع فى الواقع أن نميز بين قدرتين متباينتين هما القدرة الخاصة التربوية من جهة ، والقدرة الخاصة السيكولوجية من جهة أخرى . وعلينا فيما يلى أن نتفحص مقومات هاتين القدرتين . ولنبدأ بتفحص القدرة الخاصة التربوية على النحو التالى :

أولًا ـ إن القدرة الخاصة التربوية تسمح للحائز عليها بأن يقيم صلة نفسية روحية مع من يتعامل معهم من شخصيات يقوم بالتأثير فيهم تربويًا . فالتربية ليست مجرد نقل بعض الأفكار من عقل المربى إلى عقل من يقوم بتربيتهم ، بل هى فى جوهرها تأثير روحى من شخص المربى إلى أشخاص التلاميذ أو الطلاب .

ثانيًا ـ إن هذه القدرة الخاصة التربوية تؤهل المربى لإطلاق الطاقات والمواهب المغطورة فى شخصيات التلاميذ أو الطلاب من معاقلها فتستثمر أحسن استثمار ، ولا تظل مطمورة فى دخائلهم . وبتعبير آخر فإن المربى الحائز على هذه القدرة يستطيع أن يجعل تربيته لتلاميذه وطلابه تربية دينامية ، فيوفر المناخ الملائم لتحريك من يقوم بتربيتهم من دخائلهم ولا يكون ضاغطًا عليهم من الخارج كما يفعل المعلم الذى لم يحظ بهذه القدرة الخاصة التربوية .

ثالثًا ـ إن المربى الحائز على هذه القدرة الخاصة التربوية هو الخليق بأن يحمل من يقوم بتربيتهم على اكتشاف ما لديهم من مواهب مطمورة بدخائلهم بغير أن يحسوا بتدخله فى شئون حياتهم الخاصة .

رابعًا ـ إن صاحب القدرة الخاصة التربوية ينفق من طاقته التربوية أقل قدر للحصول على أكبر قدر من النتائج فى أقصر وقت وبأحسن مستوى . وذلك على عكس ما يفعله المربى المفتقر إلى هذه القدرة أو الحائز على مستوى منخفض منها .

خامسًا ـ تسمح هذه القدرة الخاصة التربوية للحائز عليها من المربين بأن يستخدم الوسائل التعليمية المتاحة بأحسن طريقة ممكنة . وأكثر من هذا فإن صاحب هذه القدرة يعمد إلى إبتكار وسائل تعليمية وتربوية جديدة غير مسبوقة بما أوتى به من إبداعية نتيجة حيازته لهذه القدرة الخاصة التربوية .

وبعد أن عرضنا للمقومات التى تتضمنها القدرة الخاصة التربوية ، فإننا نبدأ بعد هذا فى تناول القدرة الخاصة السيكولوجية لكى نتبين المقومات التى تشتمل عليها فنجد أنها تتشكل مما يأتى :

أولًا ـ إن صاحب القدرة الخاصة السيكولوجية يستطيع أن يقف على مفتاح شخصية من يتعامل معه بغير سابق معرفة به وبغير أن يكون قد سبق له التعامل معه . فهو يكون مهيأً بما يسميه العرب بالفراسة ، أى اختراق جدار الشخصية والوقوف على خباياها واتجاهاتها بغير معرفة سابقة . فهذا النوع من المعرفة يتسم بالحدس ، أى الوقوف على الحقائق النفسية للآخرين بغير استناد إلى شواهد سلوكية بادية للعيان .

ثانيًا ـ إن صاحب هذه الموهبة أو القدرة الخاصة السيكولوجية يتمتع بقدرة إيحائية هائلة . فهو يستطيع أن ينقل أفكاره واتجاهاته وعواطفه ويحمل الآخرين على التلبس بها والأخذ بخطوطها دون قسر أو إلقاء الأوامر أو إبداء أى ضغط من جانبه .

ثالثًا ـ إن صاحب القدرة الخاصة السيكولوجية يتمتع باستعداد لاستحداث حالات نفسية فى بعض الأشخاص وبموافقتهم . من تلك الحالات التنويم المغناطيسى والتحليل النفسى . فلكى يمارس

المرء التنويم المغناطيسى أو التحليل النفسى لابد أن يكون حاصلًا على مستوى عال من القدرة الخاصة السيكولوجية .

رابعًا ـ إن الشخص الحائز على القدرة الخاصة السيكولوجية يكون خليقًا بأن يسوس عقله ووجدانه وإرادته . ذلك أن شخصًا كهذا يكون مفعمًا ببصيرة سيكولوجية قوية يستطيع بواسطتها أن يسبر أغوار نفسه . ولعل أن يكون سقراط بدعوته للإنسان بأن يعرف نفسه قد خص أصحاب هذه القدرة الخاصة السيكولوجية بدعوته هذه . فالواقع أن الشخص المفعم بهذه القدرة هو وحده الذى يستطيع أن يعرف نفسه ويكشف أغوارها ويقوم باستثمارها . وشاهد ذلك أن الناس الذين لم يوهبوا هذه القدرة لا يتسنى لهم معرفة أنفسهم . فهم يظلون فى حالة من الغشاوة بينهم وبين ذواتهم .

خامسًا ـ ويتواكب مع هذه المعرفة تمتع صاحب القدرة الخاصة السيكولوجية بالقدرة على سياسة نفسه . وبالتالى فإنه يكون خليقًا بأن يكون صاحب صحة نفسية سليمة وأن يكون سويًا من الناحية النفسية وخاليًا من المعوقات الوجدانية . وبتعبير آخر فإنه يكون غير معرض للإصابة بالأمراض النفسية المتباينة . وحتى إذا هو أصيب بمرض ما من الأمراض النفسية ، فإنه يكون قادرًا على علاج نفسه بنفسه كما حدث مع بعض علماء النفس .

وبعد هذا العرض لما تتضمنه كل من القدرة الخاصة التربوية والقدرة الخاصة السيكولوجية ، يَخْلق بنا أن نعرض لما يمكن أن تسفر عنه كل من هاتين القدرتين من ثمار إبداعية . ولنبدأ بالقدرة الإبداعية التربوية على النحو التالى :

أولًا ـ مجال الممارسة التربوية : فتاريخ التربية حافل بشخصيات قدموا إبداعات تربوية كثيرة ومتباينة . فالبعض منهم أبدى إبداعيته فى مجال الأطفال الأسوياء ، والبعض منهم أبدى إبداعيته فى تربية الأطفال المعوَّقين بعاهة معينة . فمنهم من اهتم

بإبداء إبداعيته فى تربية المكفوفين ، بينما اهتم آخرون بإبداء إبداعيتهم فى مجال تربية الصم البكم . واهتمت فئة ثالثة من المبدعين التربويين بالمتخلفين عقليًا ، واهتمت فئة رابعة من المبدعين بالمعوقين حركيًا ، واهتمت فئة خامسة بإعادة تربية المشردين ، وقد سبق أن ذكرنا ماكارنكو الروسى بهذا الصدد من الإبداع التربوى .

ثانيًا ـ مجال الفكر التربوى : وكما أن تاريخ التربية حافل بأصحاب الممارسات والتجارب التربوية الإبداعية ، فإنه حافل أيضًا بأصحاب النظريات أو المذاهب التربوية الإبداعية غير المسبوقة . ويكفى أن نذكر بهذه المناسبة مثالًا واحدًا بجان جاك روسو الذى نادى بوجوب الرجوع إلى أحضان الطبيعة وألف كتاب « ***إميل*** » ليضمنه اتجاهاته التربوية الإبداعية .

ثالثًا ـ القدوة السلوكية : هناك من المبدعين التربويين من قدموا بشخصياتهم وسلوكهم الشخصى نماذج تحتذى وتكون قدوة للناشئة والكبار معًا . ونذكر على رأس هؤلاء الأنبياء والقديسين الذين قدموا بسيرهم الشخصية نماذج حية كانت أقوى فى فاعليتها من الكلمات المنطوقة أو الكلمات المكتوبة . ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن هذه الشخصيات هى الشخصيات السَّباقة التى وضعت أسس التربية التى صاغها بعدهم المفكرون مقتفين أثرهم وقد استقر أوا سيرهم وجوانب سلوكهم المتباينة .

أما بالنسبة للقدرة السيكولوجية فإننا نستطيع أن نحدد بعض ثمارها الإبداعية على النحو التالى :

أولًا ـ القياس وعقد المقارنات : لا شك أن علماء النفس أو قل الباحثين فى السلوك الداخلى والسلوك الخارجى للإنسان قد أرادوا أن يقتفوا أثر العلوم الوضعية وذلك بقياس الظواهر السلوكية التى تتبدى فى الظواهر الفسيولوجية . فبدءوا أول ما بدءوا بدراسة ردود الفعل ، وما يصاحب الانفعالات من أعراض جسمية يمكن قياسها .

ولعلنا نقول إن الإبداعية السيكولوجية تبدت فى قياس الظواهر السلوكية الخارجية وعقد المقارنات فيما بينها .

ثانيًا ـ النظرة التطورية : مما لا شك فيه أن بافلوف الذى أجرى تجاربه على الكلاب مستخلصًا نظريته فى الفعل المنعكس الشرطى ، كان متأثرًا بنظرية دارون وباقى التطوريين فى ربطهم بين الإنسان والحيوان . فما يَصْدق بإزاء الحيوان من مظاهر سلوكية كالفعل المنعكس الشرطى يصدق بنفس الدرجة بإزاء الإنسان . ولقد امتد الأمريكيون وبخاصة واطسون بتجاربه بافلوف مطبقًا إياها على الإنسان ، فظهرت المدرسة السلوكية على أساس تجاربه على الإنسان .

ثالثًا ـ علم نفس الأعماق : لا شك أن سجموند فرويد هو رائد علم نفس الأعماق . فبدلًا من أن يقوم بدراسة الظواهر السلوكية الخارجية ، فإنه أخذ يبحث فى الأغوار الداخلية للإنسان ، أعنى اللاشعور . صحيح إن هناك من سبق فرويد فى القول باللاشعور ، بيد أن فرويد هو مؤسس مدرسة التحليل النفسى ، وقد استطاع أن يجعل من علم النفس علمًا نظريًا وعلمًا تطبيقيًا ، أو قل تكنولوجية سيكولوجية وذلك باستخدام علم النفس كوسيلة للعلاج من الأمراض النفسية . وبذا فإن علم النفس قد اقترب من الطب ، أو قل إن علم النفس على يد فرويد والطب قد صارا شقيقين يستهدفان التخفيف من آلام الأمراض . وقد بزغت بعد هذا المقولة القائلة إن علاج المريض يجب أن يأخذ فى اعتباره الجسم والقوام النفسى **Psycho-somatic therapy** معًا وألا يتناول أحدهما دون الآخر .

★ ★ ★

الفصل السادس

دور الحدس فى حياة المبدع

الحدس الكشفى :

الحدس كما قلنا هو الوقوف على الحقيقة بغير استناد إلى شواهد حسية . وهو ليس نوعًا واحدًا بل خمسة أنواع . فثمة الحدس الكشفى ، والحدس التجريبى ، والحدس العلائقى ، والحدس السيكولوجى ، وأخيرًا الحدس الفلسفى . وفى هذا الموضوع سوف نركز اهتمامنا على الحدس الكشفى ، ونقصد به اكتشاف الحقائق فى الموضوعات الخارجية المحسوسة والوقوف عليها ومعرفة أسرارها . فبهذا النوع من الحدس نكشف الأسرار الخاصة بالواقع المستغلق ونقف على الحقائق عارية من كل غموض أو لبس .

وهناك فى الواقع نوعان فرعيان لهذا النوع من الحدس الكشفى : النوع الأول هو الحدس الكشفى الأفقى ، والنوع الثانى هو الحدس الكشفى الرأسى . والكشف الأفقى مثل اكتشاف جزيرة مجهولة أثناء التحليق بطائرة . والكشف الرأسى مثل اكتشاف فيروس يتسبب فى الإصابة بأحد الأمراض . ولعلنا نتساءل هنا عن الدور الذى يلعبه الحدس فى هذين النوعين من الكشوف .

لقد يعتقد البعض أن من يقوم باكتشاف جزيرة ما وهو على متن طائرة ، أو من يكتشف أحد الفيروسات وهو فى أحد معامل البحوث ينتقل فجأة من اللامعرفة إلى المعرفة دون أن يمر فى مرحلة ذهنية قبل إصدار الحكم على ما يقوم باكتشافه . والواقع أن من يقوم بالاكتشاف ـ سواء كان اكتشافًا أفقيًا أم كان اكتشافًا رأسيًا ـ إنما يمر فى مرحلة ذهنية حدسية . فما يسمى بافتراض الفروض وذلك بتقديم

استفسارات يضعها الباحث نصب عينيه بعد المشاهدة الإدراكية هو فى الواقع بمثابة المقدمة التى تسبق العملية الحدسية . فراكب الطائرة لدى مشاهدته للجزيرة قد يفترض بضعة فروض قبل أن يصدر حكمه . والفروض التى يفترضها قد تكون على النحو التالى : « إن ما أشاهده هو خداع بصرى ـ إن ما أشاهده ربما يكون حوتًا ضخمًا ـ إن ما أشاهده ربما يكون بقعة زيت طافية على سطح الماء ـ إن ما أشاهده ربما يكون ظلًا لسحابة على سطح الماء ـ ربما يكون ما أشاهده جزيرة لم يكتشفها أحد من قبل » فراكب الطائرة يكون مجبرًا على أن يقع على واحد من هذه الفروض التى قدمناها قبلًا . ولكن على أى أساس يتم اختياره لواحد منها ونبذ الفروض المتبقية ؟ ليس أمامه وسيلة لفحص هذه الفروض فرضًا بعد آخر . فليس أمامه إذن سوى الحدس الكشفى يُعْمله فى هذا الموقف . إنه بهذا الحدس الكشفى قد وقع على الفرض الأخير وهو أن ما شاهده هو جزيرة لم يسبق لأحد أن قام باكتشافها . ومن ثم فإنه يأخذ فى الدوران فى الجو فوق تلك الجزيرة إلى أن يتثبت من صحة حدسه فيهبط عليها ويعلن بعد ذلك عن اكتشافه . ولا شك أن الفضل يرجع إلى الحدس الكشفى الذى أهّل به هذا الرجل ومكّنه من اكتشافه لهذه الجزيرة المجهولة .

وما يقال عن هذا الطيار الذى قام باكتشاف تلك الجزيرة بفضل ما أفعم به من حدس كشفى ينسحب بنفس القدر من الصدق بإزاء العالم الذى يوفق إلى اكتشاف فيروس يسبب الإصابة بأحد الأمراض . يقول كلود برنار فى كتاب «مدخل إلى دراسة الطب التجريبى» الذى قام الدكتور يوسف مراد والأستاذ حمد الله سلطان بترجمته من الفرنسية إلى العربية عام ١٩٤٤ «وما من قاعدة يمكن الاعتماد عليها فى الإيحاء إلى العقل بفكرة صحيحة مثمرة إلا وتكون للمجرب بمثابة حدس يوجه الذهن سلفًا نحو بحث موفق . وكل ما يمكن قوله بعد بزوغ الفكرة هو كيفية إخضاعها للقواعد المنطقية

الدقيقة ... ولكن ظهور تلك الفكرة كان تلقائيًا محضًا ، وطبيعتها فردية خاصة بها ، وهذه الفكرة عبارة عن شعور خاص ، عن شىء ذاتى مقوم لعبقرية كل فرد وما لديه من روح الإبتكار والإبتداع ، ولا يشاركه فيها أحد سواه . وتبدو الفكرة الجديدة فى صورة علاقة جديدة أو غير متوقعة ، يرى الذهن وجودها بين الأشياء . ولا شك فى أن عقول الناس متشابهة ، وقد تخطر لأكثر من فرد واحد فكرة واحدة عن علاقات أولية قائمة بين الأشياء ، ويتمكن الكل من فهمها وإدراكها . بيد أن العقول تختلف قوة وحدّة ، كما تختلف فى ذلك الحواس . ومن العلاقات ما استدق ولطف بحيث لا تحسه ولا تفهمه أو تكشف عنه إلا الأذهان الثاقبة ذات المواهب الممتازة ، والأذهان الموهوبة ، أو التى أتيح لها من الظروف العقلية ما جعلها أحسن استعدادًا وأفضل تهيئة » .

« وإذا كانت الوقائع تولّد بالضرورة أفكارًا ، وجب أن تولّد كل واقعة جديدة فكرة جديدة . وهذا ما يحدث غالبًا . ومن الوقائع الجديدة ما يكون سببًا بطبيعته فى أن تخطر نفس الفكرة الواحدة لكل من وجد فى نفس ظروف المعرفة السابقة . غير أن من الوقائع كذلك ما لا يعنى لأذهان الكثيرين من الناس شيئًا ، فى حين أنها هى نفسها توحى لغيرهم بالكثير من الأفكار والخواطر . بل قد يحدث أن فكرة أو ملاحظة ما تظل طويلًا أمام عينى أحد العلماء دون أن توحى إليه شيئًا . وإذا بشعاع من نور يهبط عليه فجأة فيضىء له السبيل ويستطيع الذهن حينئذ أن يؤول هذه الواقعة نفسها تأويلًا جديدًا مختلفًا كل الاختلاف عما سبق من تفسيرات ، ويجد لها علاقات جديدة كل الجدة . وتبدو الفكرة الجديدة حينئذ بسرعة البرق كأنها وحى مفاجئ . وهذا دليل قاطع على أن الكشف فى هذه الحالة لا يخرج عن كونه إحساسًا بالأشياء ، ليس شخصيًا فحسب ، بل ومرتبطًا أيضًا بالحالة التى يكون عليها الذهن ساعتئذ » .

« فالمنهج التجريبى لا يأتى بأفكار جديدة مثمرة لمن خلت أذهانهم من هذه الأفكار وهو لا يفيد إلا فى توجيه الأفكار عند من تخطر لهم ، وفى العمل على تنميتها ليستخلصوا منها خير ما يستطيعون أن يستخلصوه من النتائج الممكنة . والفكرة هى البذرة ، والمنهج هو التربة التى تهيئ لها ظروف نمائها وغضارتها ومجيئها بأحسن الثمرات طبقًا لطبيعتها . وكما أن الأرض لا ينمو فيها إلا ما غرسه المرء وزرعه ، فكذلك لا ينمو بالمنهج التجريبى إلا ما يخضعه له الإنسان من الأفكار . أما المنهج وحده فلا يولّد شيئًا . وقد أخطأ بعض الفلاسفة إذ عزوا إليه فى هذه الناحية من القدرة أكثر مما له فى الواقع » .

« وتنشأ الفكرة التجريبية عن نوع من شعور سابق يحكم الذهن بمقتضاه حدوث الأشياء فينبغى أن تكون على صورة معينة . ويمكن القول هنا إن فى مقدور العقل أن يحس بقوانين الطبيعة وأن يدركها إجمالًا بطريقة حدسية مباشرة غير أنه يظل يجهل صورة هذه القوانين حتى تأتى التجربة فتكشفها له ... » .

« فالكشف إذن هو الفكرة الجديدة التى تنشأ لمناسبة واقعة وجدت بالمصادفة أو بغير المصادفة . ولهذا فلم يكن ثمة طريقة معينة يهتدى بها إلى الكشف . ذلك بأن النظريات الفلسفية لا يمكن أن تهب « روح الإبداع » أو إصابة الرأى لمن حرم منها ، شأنها فى ذلك شأن النظريات فى الصوت أو الضوء لا يمكن أن تهب معرفتها أذنًا دقيقة أو نظرًا حادًا لمن ضنت بهما عليه الطبيعة » .

وعلى الرغم من أن الحدس الكشفى موهبة شخصية خاصة للمرء لا يشاركه فيها أحد سواه كما قال كلود برنار ، فإن علينا أن نلقى بالضوء على هذه الموهبة الشخصية لكى نتبين ما تحتوى عليه من مقومات . ولعل أن تكون تلك المقومات على النحو التالى :

أولًا - خلو البال : ونقصد بخلو البال التحرر من العالم الخارجى والانكباب على العالم الداخلى ، أعنى انصراف المرء عن المشاغل الخارجية التى تشتت الذهن وتحول بين المرء وبين الوقوف على

دخيلته الحقيقية . فالواقع أن المرء لا يستطيع أن يمسك بمقود عقله إلا إذا تحرر من شواغل الحياة . ولكى يتأتى هذا له لا بد من قطع الوشائج التى تربطه بالناس من حوله مؤقتًا والعمل على التبأور حول الذات .

ثانيًا - الانخراط فى حالة نفسية تقع بين اليقظة والنعاس : وهى الحالة التى يطلق عليها إسم النهويم (Drowsiness) . فهذه الحالة تجعل ذهن المرء قريبًا من عتبة اللاشعور . فهو لا يدلف إلى اللاشعور كما أنه لا يظل فى حالة الوعى الكامل . فالنهويم حالة بينية تجعل المرء فى حالة وسط بين الشعور واللاشعور . والواقع أن النهويم يقيم ستارًا بين المرء وبين الواقع الخارجى فتكون المؤثرات الخارجية غير مؤثرة فيه وغير مشتتة لانتباهه . فهو يكون قادرًا فى أثناء النهويم على تركيز الذهن ومن ثم فإنه يكون خليقًا بأن يرى ما لا يستطيع رؤيته وهو فى حالة الوعى الكامل .

ثالثًا - إطلاق العنان للخيال الحدسى : ذلك أن هناك نوعًا من الخيال أسميناه بهذا الإسم حتى نميز بينه وبين الخيال الحسى الذى تكون مهمته مقتصرة على تصنيع الصور مما سبق للمرء إحرازه من صور إدراكية حسية اختزنت بالذاكرة . أما الخيال الحدسى فإن وظيفته تكثيف الصور الذهنية المجردة ، أعنى المفاهيم بحيث يخلص المرء من ذلك التكثيف إلى تشكيل قوانين هى فى الواقع القوانين التى تحكم الوجود . وما نذهب إليه هنا مماش لما ذهب إليه كلود برنار بقوله « إن فى مقدور العقل أن يحس بقوانين الطبيعة وأن يدركها إجمالًا بطريقة حدسية مباشرة » ونحن نضيف إلى كلام كلود برنار أن الخيال الحدسى هو الذى يسمح لعقل المكتشف الحدسى بعملية التكثيف إلى الدرجة التى يكون عندها قد قبض على زمام الحال بالطبيعة ، فيتسنى له إدراك الغامض فى الوقائع الموجودة بها .

رابعًا - القدرة الإنتقائية : كما ذكرنا فى المثال الذى ضربناه بالطيار الذى اكتشف إحدى الجزر وقد كانت أمامه عدة خيارات وقع

على واحد منها بطريقة حدسية ، فإنه يقوم بعملية اختيار على غير أساس من الشواهد أو التجارب أو الإستدلال ، بل يتم اختياره دفعة واحدة بواسطة قوة ذهنية مفطورة لديه . فطالما أن الإنسان هو جزء لا يتجزأ من الطبيعة ، فإنه إذا ما ارتمى فى حضن أمه الطبيعية ، فإنها تلقنه أسرارها وتقفه على الخيار الصحيح . فهذه القدرة الإختيارية تتسم بأنها قَبْلية (A priori) ، أى أنها سابقة على التجربة والفحص . إنها إصدار حكم فورى بصدد البدائل الموجودة بالموقف فيقع صاحب الذهن الحدسى على الخيار الصائب حدسيًا وليس تجريبيًا .

خامسًا ـ الفورية والخلو من التذبذب الفكرى: أخيرًا فمن مقومات الحدس الكشفى إصدار القرار الخيارى الفورى وعدم التردد بين خيارات متباينة . فصاحب الحدس الكشفى لا يتوقف للمقارنة والمفاضلة بين الخيارات المتباينة . صحيح إن الموقف يكون متضمنًا مجموعة من البدائل . بيد أن صاحب الحدس الكشفى ينطلق فورًا إلى الخيار الصحيح . إنه كالفراشة التى لا تخطئ الزهرة التى يجب أن تقف عليها وتمتص رحيقها . فصاحبنا برغم وجود بدائل كثيرة أمامه وهى بدائل متنوعة ، فإنه لا يتردد لحظة فى الاختيار ، بل يقبل فورًا على اختياره وهو اختيار صحيح .

الحدس التجريبى:

التجريب هو ممارسة قصدية يراد من ورائها إثبات صحة فرض ما من بين مجموعة من الفروض التى يقوم المجرب بافتراضها . ولكن كيف يقع المجرب على تلك الفروض التى يقوم بافتراضها ؟ من الطبيعى أنه يقوم بافتراض الفروض قبل أن يقوم بإخضاعها للتجريب . ثم إنه يقوم باستبعاد بعض الفروض التى تخطر بباله دون أن يقوم بتجريبها . إذن فهو يضطلع بعملية عقلانية قبل أن يقوم بالتجريب . وهذه العملية العقلانية ليست عملية استدلالية بأية حال .

ذلك أن الاستدلال لا يتأتى للمرء إلا إذا هو قام بالملاحظة والتجريب . وإذا قال قائل إن الملاحظة وحدها تكفى لافتراض الفروض ، فإننا نجيب بأن الملاحظة ملاحظتان فى الواقع وليست ملاحظة واحدة : إحداهما الملاحظة السطحية ، والثانية الملاحظة التجريبية . والملاحظة السطحية لا يمكن أن ترقى إلى مستوى الملاحظة العلمية . فهى من اسمها يتبدى أنها ملاحظة عابرة لا يعتد بها ولا يعتمد عليها . أما الملاحظة التجريبية فهى الملاحظة العلمية لأنها مستمدة من التجربة وتعتمد عليها . ولقد سبق أن قلنا إن افتراض الفروض لا بد أن يكون سابقًا على التجربة وليس بعدها . وطالما أن الملاحظة التجريبية تلى التجريب ترتب على هذا إذن أن الفروض لا يمكن أن تستمد من الملاحظة التجريبية وبالأولى فإنها لا تستمد من الملاحظة السطحية .

إذن فمن أين يقوم المجرب بافتراض فروضه ؟ إنه يستمدها من الحدس التجريبى . ولكن ما هو الحدس التجريبى ؟ إننا لكى نجيب عن هذا التساؤل نستضىء بما قاله كلود برنار فى الكتاب المذكور آنفًا من أن هناك « نوعًا من المعرفة أو الخبرة اللاشعورية يكتسبها المرء بالاختبار وممارسة الأمور . على أن هذه المعرفة التى يكتسبها من هذا المراس يصحبها كذلك بالضرورة استدلال تجريبى غامض خفى ، يقوم به الإنسان دون أن يتنبه له ، يعقبه تقريب بين الوقائع لإصدار الحكم عليها . فالخبرة يمكن اكتسابها إذن باستدلال اختبارى لاشعورى . لكن العالم قد جعل من هذه الخطة الذهنية التلقائية الغامضة طريقة جلية منطقية تسير حينئذ نحو غرض معين فى سرعة وبصورة شعورية . تلك هى الطريقة التجريبية فى العلوم . وهى الطريقة التى تكسب الخبرة دائمًا بفضل تفكير استدلالى دقيق قائم على فكرة آثارتها الملاحظة وأثبتتها التجربة » .

فمن هذا يتضح أن الحدس التجريبى عبارة عن خبرة لاشعورية مكتسبة من الممارسة . ولكن السؤال الملح هنا هو « هل من الحق

أن نزعم أن بمقدور جميع المشتغلين بالعلم أن يكتسبوا هذه الخبرة اللاشعورية ؟ إننا نعتقد أن الناس جميعًا يمكن أن يكتسبوا هذه الخبرة اللاشعورية كل في مجاله ولكن بنسب متفاوتة . فمن الناس من يكون اكتسابهم لها ضعيفًا جدًا إلى الدرجة التى يمكن أن نزعم أن اكتسابهم إياها لا يقدم ولا يؤخر ، بينما نجد أن من الناس من يكتسبون تلك الخبرة اللاشعورية بدرجة معقولة . ومن جهة ثالثة فثمة فئة هى فئة المبدعين يتسنى لأفرادها اكتساب هذه الخبرة بدرجة عالية جدًا بحيث يتسنى لهم تقديم حدوس تجريبية على درجة عظيمة من الدقة والأهمية . وهؤلاء هم الذين يتقدمون بالعلوم التى يعملون فيها خطوات كثيرة وعلى جانب كبير من الأهمية والإبداعية ، وبفضلهم تتقدم الحضارة الإنسانية .

ومعنى هذا فى الواقع أن هذه الخبرة اللاشعورية ليست مكتسبة برمتها ، وإنما هى نتاج للتفاعلات الخبرية التراكبية ، أى أن نقطة الإنطلاق فيها هى نقطة وراثية ، ثم تتراكب هذه النقطة الإنطلاقية الوراثية بفضل ما يحدث من تفاعلات خبرية . بيد أن كل تفاعل خبرى جديد إنما يتم بين آخر مستوى بلغته تلك الخبرة اللاشعورية المتأتية عن التفاعلات الخبرية المتتالية وبين الخبرة الجديدة .

وعلينا فيما يلى أن نتناول بالفحص هذا الحدس التجريبى أو ما أسماه كلود برنار « بالخبرة اللاشعورية » حتى نستبين مقوماته التى يتشكل منها . فنجد أن تلك المقومات تتحدد على النحو التالى :

أولًا ـ كما قلنا فإن الأساس أو نقطة الإنطلاق فى الحدس التجريبى أو الخبرة اللاشعورية هى مقوم وراثى يتراكب بالتفاعل الخبرى بين آخر مستوى بلغة التراكب وبين الخبرات الجديدة المتتالية .

ثانيًا ـ إن الحدس التجريبى عبارة عن خبرة لاشعورية متخصصة فى مجال علمى معين . فهو لدى عالم الفيزياء مثلًا يختلف نوعيًا عنه لدى عالم الأحياء . بيد أن هذا التخصص لا يعنى الإنعزال

وانعدام الترابط بين الخبرات اللاشعورية المتباينة أو بتعبير آخر بين الحدوس التجريبية المتباينة . فالواقع أن هناك قنوات اتصال بين كل حدس تجريبى وبين باقى الحدوس التجريبية الأخرى .

ثالثًا ـ إن الحدس التجريبى يعتبر المقدمة التى لا بد منها لكى يتسنى للمجرب بواسطتها أن ينشئ الفروض . فبدون الحدس التجريبى لا يتسنى تقديم الفروض التى على أساسها يبدأ المجرب فى إجراء تجاربه .

رابعًا ـ يتأثر الحدس التجريبى قوة وضعفًا بالحالة الصحية والنفسية للعالم . فكلما كان العالم متمتعًا بمستوى صحى طيب ، وكان متمتعًا بصحة نفسية جيدة ، فإن قوة الحدس التجريبى لديه تكون أعظم وأفعل . ومعنى هذا أن الحدس التجريبى عرضة للضعف وأيضًا للخطأ إذا كانت صحة العالم متدهورة أو إذا كانت حالته المزاجية أو صحته النفسية ليست على ما يرام .

خامسًا ـ أخيرًا فإن الحدس التجريبى وإن كان ينمو مع نمو الخبرة ، فإنه من جهة أخرى ينكمش ويتدهور ويضمر مع التقدم فى السن إلى الهَرَم . ناهيك عن فقدان الحيوية وانحطاط الصحة بصفة عامة .

وحرى بنا بعد هذا أن نتناول الدور الذى يلعبه الحدس التجريبى فى الإبداع . إننا نجد أن هذا الدور يتبدى على النحو التالى :

أولًا ـ إن الحدس التجريبى عند المبدع لا يكون قويًا فحسب ، بل إنه يكون ذا فاعلية دينامية أيضًا فى حياة المبدع العلمية . فطالما أنه ذو صفة لاشعورية ، فإنه يعتمل فى قوام الشخص المبدع فى حال اليقظة والنوم . ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن اعتماله فى قوام المبدع فى أثناء نومه يكون أفعل وأقوى منه وهو فى حال اليقظة . ولعلنا نقول أكثر من هذا إن ذلك الحدس التجريبى يكون مسيطرًا على ذهن المبدع بحيث يأخذ به كل مأخذ فيقوده قيادة . ويأسره أسرًا

بحيث يصير الشخص المبدع تابعًا لذلك الحدس التجريبى وكأن جنيًا حل فيه فيفكر به ويخضع له فيما ينتحى إليه من انتجاهات بحيث يكون مسلوب الإرادة بإزاء ذهنه . فهو – أى الحدس التجريبى – هو الذى يوجه ذهنه الوجهات التى يريدها برغم أنف صاحب ذلك الذهن . فلسان حاله يقول « لست أنا الذى أفكر بل إن الحدس التجريبى هو الذى يفكر ويقود عقلى » .

ثانيًا – إن الحدس التجريبى عند المبدع يلهث وراء الزوايا المخبوءة التى لم يسبق لأحد أن وقف عليها أو تبينها . وكما يقول كلود برنار « ومن العلاقات ما استدق ولطف بحيث لا تحسه ولا تفهمه أو تكشف عنه إلا الأذهان الثاقبة ذات المواهب الممتازة والأذهان الموهوبة ، أو التى أتيح لها من الظروف العقلية ما جعلها أحسن استعدادًا وأفضل تهيئة » .

ثالثًا – إن الحدس التجريبى عند المبدع يبصره بأفضل الفروض العلمية الممكنة كما يحمله على اختيار أفضلها . ومعنى هذا فى الواقع أن المبدع يقف على الفروض التى تند عن إدراك أو عن ذهن غيره من أشخاص عاديين ليس لهم حظ من الإبداع فى ذلك المجال الذى يساهم فيه المبدع بإبداعاته . والواقع أن الفروض التى يقدمها المبدع لا تكون من وحى الإلهام كما قد يذهب البعض ، بل إنها نتيجة التفاعلات الخبرية اللاشعورية التى جعلته على مستوى ممتاز من الكفاءة فى افتراض الفروض المناسبة للحالة أو للتجربة التى يزمع القيام بها . فالفروض التى يقدمها تهيئ بلا شك الطريق المفضى إلى نجاح التجربة وتقديم أفضل النتائج الممكنة .

رابعًا – إن الحدس التجريبى يبصر المبدع بانتقاء أفضل فرض من بين الفروض التى قدمها . فعلى الرغم من أن جميع الفروض التى يفترضها المبدع تكون فروضًا ممتازة ، فإنه مع ذلك يستطيع أن يقع على الفرض الأكثر امتيازًا من بينها . فعن طريق الحدس التجريبى يستطيع أن يعقد مقارنات دقيقة لاشعورية بين جميع

الفروض التى افترضها بحيث ينتهى إلى أفضلها دون أن يفتعل المقارنة ودون أن يدرك شعوريًا أنه يعقد المقارنات فيما بينها .

خامسًا – والحدس التجريبى عند المبدع يؤهله لإحالة الفرض الذى وقع عليه إلى تجربة فعلية مستوفاة الشروط . فالحدس التجريبى يؤهل المبدع لتوفير الشروط الضرورية لنجاح التجربة . ذلك أن غير المبدع يمكن أن يفترض فرضًا ممتازًا ولكنه يفشل فى عملية التجريب ذاتها . فواقع الأمر أن التجارب العلمية الدقيقة قد تحتاج إلى تجهيزات وشروط ومواصفات وأدوات إذا لم تتوافر بكاملها فإن التجربة لا تنجح . ولكن المبدع لا تفوته صغيرة ولا كبيرة .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن المعوقات التى تقف حائلًا بين المبدع وبين الإفادة من الحدس التجريبى ، فنجد أن تلك المعوقات يمكن أن تتلخص فيما يلى :

أولًا – الضغوط الخارجية ومصادرة حرية المبدع : فعلى الرغم من أن المبدع يكون له باع طويل فى الإبداع فى مجال عملى معين ، ويكون مجهزًا بحدس تجريبى ممتاز ، فإنه قد يجد نفسه فى وضع مضغوط عليه من الخارج ، كأن يعين فى وظيفة مرموقة بأحد مراكز البحوث العلمية ، ولكنه برغم وجوده فى ذلك المنصب المرموق ، فإن ما يطلب منه إنجازه من بحوث لا يماشى مزاجه العلمى ، كما أن التجارب العلمية التى تناط به لا تكون مستحوذة على اهتمامه . وفى الوقت نفسه فإن رؤساءه يلاحقونه بالأوامر ويضغطون عليه بأن ينجز مهامًا بحثية فى حدود زمنية معينة فتتشكل تلك الضغوط قهرًا لما جبل عليه من حدس تجريبى .

ثانيًا – عدم توافر إمكانيات التجريب : فعلى الرغم من توافر الحدس التجريبى لدى المبدع ، فإن عدم توافر الإمكانيات التى تسمح له بالتجريب يعمل على شل نشاط الحدس التجريبى لديه . وبالتالى فإن نشاطه الإبداعى يتوقف عن العمل .

ثالثًا ـ الإصابة ببعض الحالات النفسية : من ذلك مثلًا إصابة الشخص المبدع بالوسواس . فعلى الرغم من توافر الحدس التجريبى لديه ، فإن الوسواس يعوقه عن الاستمرار فى تجاربه فيداخله الشك فيما قام بإنجازه بالفعل من تجارب . فيظل يعيد التجربة ذاتها دون توقف وذلك بسبب سيطرة الوسواس على ذهنه ، وبالتالى فإن الحدس التجريبى لديه يصير بلا فاعلية ويفقد مصداقيته .

الحدس العلائقى :

يختلف الناس بعضهم عن بعض فيما يتعلق بالقدرة على إقامة علاقات اجتماعية جديدة ، وفيما يتعلق بالقدرة على فصم عرى بعض العلاقات الاجتماعية القائمة ، وأيضًا فيما يتعلق بالتخفيف من شدة بعض العلاقات أو زيادة شدة كثافتها ومتانتها . وإذا نحن تساءلنا عن الوسائل التى يتذرع بها المرء فى تعامله مع تلك العلاقات الاجتماعية ، فإننا نجد أمامنا عدة إجابات . لعلنا نقدم أهمها فيما يلى :

أولًا ـ اللذة والألم : فليس هناك من ينكر أن اللذة والألم يلعبان دورًا خطيرًا فى العلاقات الاجتماعية التى ذكرناها قبلًا . ولقد قام فرويد بتفسير الكثير من العلاقات الاجتماعية فى ضوء ما يتسنى للمرء إحرازه من لذة جنسية وما قد يصاحب النشاط الجنسى من ألم كما هو الحال فى السادية والماسوكية . ولسنا نغالى إذا قلنا إن الركيزة التى تنبنى عليها الأسرة هى الغريزة الجنسية بما تشتمل عليه من لذة وألم . ولا شك أيضًا أن علاقة الطفل بأمه تبدأ بنقطة انطلاق تتمثل فى اللذة والألم . فهو يقبل على ثدى أمه يرضع لبانه لكى يتخلص من ألم الجوع . وهو يحس بالدفء عندما تقوم بأخذه فى حضنها . وبالتالى فإنه يتخلص من الإحساس ببرودة الجو . ويتأتى عن الإحساس باللذة ودرء الألم نشوء علاقة حميمة فيما بينه وبين أمه . ولعلنا لا نخطئ إذا ما ذهبنا إلى القول بأن جميع العلاقات الاجتماعية تتخذ لها نقطة انطلاق من الإحساس باللذة ودرء الألم .

ثانيًا ـ النفع والضرر : وعندما يرتقى المرء فى فكره ومع كسبه للخبرات الاجتماعية المتباينة ، ومع تفتحه على آفاق اجتماعية متباينة ، فإنه يأخذ بنظرة أو قل بذريعة أخرى غير نظرة أو ذريعة اللذة والألم هى نظرة أو ذريعة النفع والضرر . فهو يجد أن بعض اللذائذ مفيدة وبعضها الآخر ضار ، كما أنه يقف على أن بعض ما يحمل معه ألمًا يكون فى بعض الحالات ضارًا ، بينما يكون فى حالات أخرى مفيدًا . فهو إذن يختار اللذيذ والمؤلم المفيدين ، بينما يتحاشى اللذيذ والمؤلم الضارين . ومعنى هذا أنه يقبل على العلاقات الاجتماعية المفيدة ، سواء كانت ملذة له أم كانت مؤلمة ، بينما هو يصد عن العلاقات الاجتماعية الضارة ، سواء كانت تحمل معها اللذة أم كانت تحمل معها الألم .

ثالثًا ـ الحب والكراهية : ومن الذرائع التى يستعين بها المرء فى تسييس علاقاته الإجتماعية الحب والكراهية للأفراد والجماعات . والحب والكراهية يتأتيان للمرء نتيجة الخبرات التى صادفها أو اكتسبها من احتكاكه بالأفراد والجماعات . والواقع أن الحب والكراهية بمثابة ثمار لما لقيه المرء منذ طفولته الباكرة من خبرات تلقاها من الآخرين . ويلعب التشابه الشكلى أو التشابه السلوكى دورًا فعالًا فيما يحس به المرء من حب أو كراهية بإزاء الأشخاص الذين يقابلهم لأول مرة . فهو يحب من يشبهون أشخاصًا قابلهم قبل ذلك وأحبهم ، بينما يكره الأشخاص الذين كره أشباههم قبل ذلك . ومعنى هذا فى الواقع أن ثمة دينامية نجوزها تتحكم فى مسيرة حياتنا العاطفية . فبفضل تلك الدينامية نستشعر الحب أو نستشعر الكراهية بإزاء من نقابلهم لأول مرة فى حياتنا ، سواء كانوا أفرادًا أم جماعات . ولعلنا لا نخطئ إذا ما جزمنا بأن تلك الدينامية هى التى تتحكم فى مواقفنا العاطفية وليس الإرادة . ولكن من الحق أيضًا أن نقول إن الإرادة يمكن أن تحول دون ظهور السلوك للعيان أو يمكن أن تخفف من مظاهر التعبير السلوكى الذى ينم عن الحب

أو عن الكراهية أو إبداء مظاهر سلوكية مبالغًا فيها أو منحرفة عن حقيقة المشاعر العاطفية الداخلية كثيرًا أو قليلًا .

رابعًا ـ الذكاء : ومن الذرائع التي يستعان بها فى إقامة أو هدم العلاقات الاجتماعية أو تعديلها بالشدة أو بالتخفيف من شدتها ما يتمتع به المرء من قدرة ذكائية . فالواقع أن المرء يستعين بالذكاء فى العمليات التقييمية وفى ربط الماضى بالحاضر بالمستقبل جميعًا . وبتعبير آخر فإنه يتذرع بالذكاء فى الوقوف على ما يعتزم استحداثه من علاقات اجتماعية أو ما يعتزم هدمه أو تعديله منها . وهناك ما يسميه علماء النفس بالذكاء الاجتماعى ، وهو الذكاء المتعلق بإنشاء العلاقات الاجتماعية أو هدمها أو تعديلها ، بل إنه الذكاء الذى يساعد المرء على الوقوف على المفاتيح التى يتسنى عن طريقها التعامل بنجاح مع الأفراد والمجموعات وتسييس المجموعات المتباينة والربط فيما بينها أو فك الأواصر التى توجد بينها أو تلتئم على أساسها .

خامسًا ـ الحدس : وهو بيت القصيد . ذلك أننا قدمنا الذرائع الأربعة السابقة التى يستعين بها المرء بإزاء العلاقات الاجتماعية حتى يتسنى لنا بلوغ مرمانا وهو تناول الحدس وإلقاء الضوء عليه وإيضاح العلاقة بينه وبين الذرائع الأربعة السابقة . والواقع أن الحدس ـ كما سبق أن قلنا ـ هو الوقوع على خيار من بين بدائل أخرى موجودة بالموقف دون أن يستند المرء فى اختياره إلى شواهد أو أسانيد معينة . والفرق بين الحدس وبين الذكاء هو أن الحدس انتقاء أو اختيار ، بينما الذكاء هو إنشاء أو إقامة للعلاقات . وليس من شك فى أن هناك تكاملًا وتعاونًا فيما بين الحدس والذكاء . فالذكاء يقدم العلاقات التى أنشأها أمام الحدس . وبعد ذلك يقوم الحدس بالاختيار من بينها . وبالنسبة لعلاقة الحدس باللذة والألم ، فإننا نقول إن المرء لا يختار اللذائذ أو يتحاشى ما يؤلم بالتجربة المباشرة فى جميع المواقف ، بل إنه فى غالبية المواقف يستخدم الحدس دون أن تكون

هناك تجربة عملية فى الموقف . فلدى اختيار شريك الحياة مثلًا يلعب الحدس دورًا خطيرًا فى عملية الاختيار . فالشخص يسأل نفسه « هل سأحصل على أكبر لذة ممكنة إذا ارتبطت بهذا الشخص ؟ » وإذا كان أمامه أكثر من اختيار واحد ، فإنه يقع على واحد منها بواسطة الحدس .

وهناك علاقة أيضًا بين الحدس وبين المنفعة والضرر . فنحن فى علاقاتنا الإجتماعية لا نستطيع أن نستبين ما يمكن أن يتأتى عن جميع علاقاتنا الاجتماعية من منافع وأضرار . صحيح إننا نستطيع أن نميز بعضًا من المنافع والأضرار التى تتأتى عن بعض العلاقات الاجتماعية . بيد أن معظم العلاقات الاجتماعية نتخذ منها موقفًا حدسيًا فنقف على ما يمكن أن يتأتى عنها من منافع وأضرار دون أن تكون لدينا خبرة قبلية بإزائها ، وحتى دون أن نُعمل ذكاءنا فى المواقف الاجتماعية التى نقابلها . فنحن نقفز قفزًا إلى ما تتضمنه تلك العلاقات من منافع وأضرار ولا تكون الذريعة التى نتذرع بها سوى الحدس .

أما بالنسبة لعلاقة الحدس بالحب والكراهية بإزاء العلاقات الاجتماعية ، فإننا نقول إنه بالرغم من أن العوامل اللاشعورية والخبرات المنسية تعمل عملها فى دينامية الحب والكراهية ، فإن الواقع أن تلك العوامل اللاشعورية والخبرات المنسية تناظر محرك السيارة . أما الحدس فإنه يماثل قائد السيارة الممسك بعجلة القيادة . فهو الذى يختار الاتجاهات والطرق التى يجتازها . فالعوامل اللاشعورية والخبرات المنسية هى التى تهيئ المرء للحب والكراهية . وكذا يقال عن الخبرات المنسية ولكن الذى يصدر الحكم النهائى فى قضية الحب والكراهية هو الحدس . فبالحدس ينتقل الشعور الوجدانى من المستوى الوجدانى إلى المستوى العقلانى . فالعوامل اللاشعورية والخبرات المنسية لا تعلو إلى المستوى

التفكرى . أما الحدس فإن وظيفته الانتقال بتلك المشاعر الوجدانية من مستوى المشاعر الوجدانية إلى المستوى التعقلى الذهنى .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الدور الذى يلعبه الحدس فى الإبداع . إننا نستطيع أن نلقى بالضوء على هذا الدور فنحدد مقوماته فيما يلى :

أولًا - إن الشخص المبدع يجد نفسه وجهًا لوجه أمام مقومات الواقع أو قل أمام حقائق الواقع دون أن يكون بحاجة إلى مساند برهانية أو إلى شواهد استدلالية يستند إليها أو يتخذ منها ذرائع توصله إلى النتائج . فالمبدع يقع على الحقيقة دفعة واحدة بغير أن يلف ويدور حولها . فهو فى الواقع يبدأ من حيث ينتهى إليه غيره . وبعد أن يقع على نهاية الخيط فإنه قد يعود إلى أول الخيط ويتدرج منه خطوة فخطوة حتى يصل إلى ما سبق له الكشف عنه حدسيًا .

ثانيًا - إن الشخص المبدع يعمد إلى تكثيف خبراته السابقة وضغطها بحيث تشكل لديه دافعية حدسية ، أو قل إن تلك الخبرات المضغوطة والمكثفة تستحيل لديه إلى موهبة حدسية يستطيع بواسطتها أن يقفز إلى طفرات بعيدة المدى فى المجال الخبرى الذى يهتم به ويكرس حياته وطاقته الذهنية له . والواقع أن عملية التكثيف الخبرى لا تتوافر إلا لقلة نادرة من الناس . فالخبرات التى يستقيها معظم الناس من مجريات حياتهم تظل قائمة برأسها ولا تندمج بعضها فى بعض لكى تشكل مركبًا خبريًا مكثفًا أو قل مندمجًا بعضه فى بعض . ولعلنا نزعم أن عملية التكثيف الخبرى تجعل من الخبرات المكثفة مركبًا خبريًا جديدًا ذا خصائص ومواصفات جديدة مباينة لخصائص ومواصفات الخبرات التى تم لها الإندماج والتفاعل فيما بينها . من هنا فإن ما يتأتى عن ذلك المركب من حدس يكون بعيد المدى ويشكل طفرات إبداعية لأنه ليس مجرد تجميع للخبرات أو تكثيفها ، بل إنه يتخطى هذا المستوى التكثيفى إلى مستوى جديد هو المستوى التركيبى .

ثالثًا - والشخص المبدع فى مجال الحدس الاجتماعى يكون قد استوعب العديد من المجتمعات فى قوامه الفردى . وإذا نحن أخذنا بما قال به يونج ، فإننا نستطيع أن نمتد بفكرة اللاشعور الجمعى الذى قال به هذا المفكر إلى أن المبدع يكون قد استحوذ فى قوامه على خبرات المجتمعات السالفة من جهة ، وعلى خبرات المجتمع الراهن من جهة ثانية ، كما أنه يكون مشتملًا على الخبرات المستقبلية للمجتمع القادم من جهة ثالثة حتى لكأنه واقع تحت عينيه ، وذلك بما يكون قد أوتى به من بصيرة مستقبلية . فهو بهذا الثالوث الخبرى يستطيع أن يشكل لنفسه قوامًا خبريًا متفاعلًا بعضه مع بعض يسمح له بالقيام بالعمليات الحدسية الطفرية فيما يتعلق بالمجتمع . فهو يفيد من ماضيه ومن حاضره لكى يقفز به إلى المستقبل فيحقق الصور المستقبلية المعتملة لديه فى قوامه الذهنى بطريقة حدسية طفرية . من هنا ينشأ الإبداع نتيجة توافر هذه الدينامية المكثفة أو قل المركبة والتى اندمج فيها الماضى والحاضر والمستقبل جميعًا .

الحدس السيكولوجى :

يتمتع بعض الناس بهذا النوع من الحدس - أعنى الحدس السيكولوجى - ونقصد به القدرة على سبر أغوار نفوس الآخرين والوقوف على خصائصهم وسماتهم الشخصية دون أن يكون لهم سابق معرفة بهم أو دراية بأحوالهم ، ودون أن يذكر لهم أحد شيئًا عنهم . فأفراد هذه الفئة الحدسية السيكولوجية ليسوا فى حاجة إلى أن يستقرئوا سلوك من يقابلونهم من أشخاص أو مجموعات . ذلك أنهم يسبرون أغوار نفوس من يقابلونهم طفرة واحدة بما توافر لهم من قدرة حدسية . وهؤلاء الناس لا يقعون تحت فئة الملهمين لأن الإلهام يكون بمثابة رسالة يتلقاها المرء من خارج نفسه ، فتكون محمولة إليه من الخارج فيطلع عليها كما يطلع القارئ على ما يتضمنه الكتاب أو الرسالة الموجهة إليه . أما الحدس فهو قدرة ذاتية أو موهبة شخصية يتذرع بها المرء بنفسه ومن تلقاء نفسه دون أن تصدر إليه

من الخارج ودون أن يكون لها أساس موضوعى اللهم إلا مشاهدة من يسلط عليهم الحادس بصيرته الذهنية فيقف على دخيلته طفرة واحدة وبغير تدرج وبغير استناد إلى ظواهر سلوكية خارجية ودون استناد إلى الحركات أو الإيماءات أو الكلام الذى يفوه به ذلك الشخص الذى يقوم الحادس بحدسه .

وإذا كان هذا هو الحال فى الحدس السيكولوجى ، فما الأساس الذى يقوم عليه هذا النوع من الحدس إذن ؟ لعلنا نجد الإجابة عن هذا التساؤل باللجوء إلى علم نفس الخوارق (Parapsychology) . فأصحاب هذا العلم يذهبون إلى أن المخ البشرى ليس جهاز استقبال فحسب ، بل هو جهاز استقبال وإرسال فى الوقت نفسه . فكما أن الحواس تختلف من حيث شدة قوتها من شخص لآخر ، ومن كائن حى إلى كائن حى آخر ، كذا فإن أجهزة الاستقبال والإرسال العقلية تختلف من حيث شدتها وفاعليتها من شخص لآخر . فهذان الجهازان يكونان على جانب كبير من الحساسية والقوة لدى فئة الحدسيين السيكولوجيين بحيث يتسنى للواحد منهم أن يرسل ويستقبل من أمخاخ الناس الذين يقابلهم فى يسر وسهولة ، وبحيث يكون قادرًا على قراءة شخصياتهم بدقة بالغة وكأنه يقرأ كتابًا مفتوحًا أمامه .

والشأن فى هذه الحالة كالشأن فى حالة الاستبطان (Introspection) . ولكن بينما نجد أن الاستبطان عبارة عن قراءة الشخص لذاته ، فإننا نجد أن الحدس عبارة عن قراءة المرء لذات غيره بطريق مباشر وبغير حاجة إلى مساند يستند إليها وبغير أن يكون فى حاجة إلى أن يعترف له الأشخاص الذين يقوم بسبر أغوارهم بما يدور بخلدهم وبدون أن يقوموا بوصف حالاتهم أو تقديم نماذج من أحلامهم أو من أفكارهم .

ولعلنا نتساءل عما إذا كان الحدس السيكولوجى سوف يكون فى أحد الأيام طوع بنان من لديهم الاستعداد للتمرس به بحيث تكون له أصول أو تدريبات يكون على المرء أن يتمرس بها ويمارسها

بانتظام ؟ الواقع أن المأخوذ به حتى الآن هو أن الحدس السيكولوجى موهبة فطرية لا دخل للتعلم أو التدرب فيها . فمن لديه هذه الموهبة يمارسها وقد يفصح عن موهبته وقد يبقى عليها طى الكتمان . والأغلب أن صاحب الموهبة السيكولوجية - كائنة ما تكون - يكون حريصًا على عدم الإعلان عنها خوفًا من فقدانها . فثمة اعتقاد سائد ولعله يكون اعتقادًا سليمًا ، هو أن الموهبة النفسية إذا ما كشف الغطاء عنها من جانب صاحبها ، فإنها تضيع منه . أما التفسير النفسى لهذا فربما يكمن فى أن العقل النقدى أو حتى العقل التقييمى إذا تدخل فى مسار المواهب النفسية الفطرية فإنه يفسدها . فلكأن هناك تعارضًا فيما بين الفكر النقدى التقييمى وبين المواهب النفسية . والشأن هنا كالشأن بإزاء التنويم المغناطيسى . فالشخص لا يستطيع أن يظل تحت تأثير المنوِّم إلا إذا استمر مبطلًا فاعلية عقله النقدى أو عقله التقييمى . والشأن هنا أيضًا كالشأن بإزاء الانخراط فى أحلام النوم أو أحلام اليقظة . فإذا ما اعتمل العقل النقدى أو العقل التقييمى فى قوام المرء فى أثناء حلم اليقظة أو الحلم العادى فى أثناء النوم فإنه يبطل حلم اليقظة ويتوقف الحلم النومى - إذا صح التعبير - وذلك لأن الشخص الحالم يستيقظ بالطبع من نومه طالما أنه بدأ فى تشغيل عقله الواعى .

ولعلنا نقول أكثر من هذا إن الشخص الحادس لا يكون فى حالة وعى أو شعور كامل فى أثناء عملية الحدس السيكولوجى ، بل يكون منخرطًا فى الحالة التى تسمى بالتهويم التى عرضنا لها قبلًا ، وهى حالة تقع بين اليقظة والنعاس .

من هنا فإننا ردا على التساؤل الذى أثرناه ، فإننا نستطيع أن نقول إن التدريبات التى سوف يتسنى لأحد المبدعين التخطيط لها فى المستقبل سوف تكون شبيهة بالتدريبات التى يخضع لها الوسيط الذى يقوم المنوِّم المغناطيسى باستخدامه فى عروض التنويم على المسارح . فذلك الوسيط تكون لديه موهبة سيكولوجية خاصة ،

ثم يقوم المنوِّم بتدريبه بواسطة تدريبات ربما تكون محوطة بالسرية بحيث يتسنى له بعد التدرب عليها أن يكون كفئًا للقيام بقراءة أفكار الموجودين بل والاطلاع على ما يخبئونه من أسرار .

ولسنا نجانب الصواب فى الواقع إذا ما زعمنا أن الإنسان وهو على حال الطبيعة والفطرة قبل أن تمسك الحضارة بتلابيبه ، أو قل قبل أن نتناوله بالتصنيع والصب فى القوالب الحضارية المجهزة له من قبل ، فإنه كان متمتعًا بقدرة حدسية سيكولوجية هائلة . ولعل جان جاك روسو عندما أخذ ينادى بالرجوع إلى أحضان الطبيعة قد أحس بانطفاء المواهب النفسية الفطرية بسبب ما تعمد الحضارة إلى اتخاذه من إجراءات وما تتسم به الحياة الحضرية من تشتيت للذهن ومن انصراف إلى الظواهر وألوان السلوك الخارجية . وشاهد ذلك أن علم النفس لم يعد مهتمًا فى جانب كبير من دراساته وبحوثه إلا بالظواهر السلوكية البادية للعيان ، وقد صار مغضيًا بذلك عن الأغوار الداخلية للنفس البشرية وإن كان فرويد قد اجتهد فى العودة بعلم النفس إلى طريقه الطبيعة ، أعنى البحث عن المقومات الداخلية وديناميات السلوك التى يعتبر السلوك الخارجى مجرد صدى لها . بيد أنه برغم هذا فإن الواقع أن فرويد لم يهتم إلا بالجانب السلبى فى تلك الأغوار البشرية ، أعنى اللاشعور الذى تترسب فيه الخبرات المكدرة التى تنعكس على السلوك الخارجى للمرء فى هيئة أمراض نفسية وانحرافات سلوكية متباينة .

ونحن فى هذا المقام نتشوف إلى ظهور واحد من المبدعين السيكولوجيين فى المستقبل القريب إذا كان حظنا باسمًا ، أو فى المستقبل البعيد إذا كان حظ أبنائنا أو أحفادنا باسمًا ، يتسنى له أن يكشف الغطاء عن الجانب الإيجابى الذى يكمل به الجانب السلبى الذى كشف فرويد الغطاء عنه ، فيكون بذلك قد استطاع أن يسلح علم النفس بفنون الحدس السيكولوجى . ولعل أن يتسنى لأبناء الأجيال القادمة تثقيف أنفسهم بثقافة سيكولوجية يتسنى لهم بواسطتها

أن يتفهموا بعضهم بعضًا بواسطة الحدس ، أو بتعبير أدق بقراءة أفكار بعضهم بعضًا مباشرة . وبذا يتم الاستغناء عن كثير من الكلام الذى يقولونه اليوم بقصد التعبير عما يختلج فى أذهانهم من أفكار وعما يعتمل فى قلوبهم من مشاعر وأحاسيس وجدانية .

ويجدر بنا أن نلقى ببصرنا إلى الأمام حيث المستقبل البعيد لكى نتحسس ما سوف يحمله من مبتكرات يقدمها المبدعون فيما يتعلق بالحدس . لعلنا نتوقع أن الحدس سوف يعود إلى نشاطه القديم فى الحياة الإنسانية ، ولكن رجوعه ونشاطه سوف لا يتأتيان عن عودة الإنسان إلى حياة الفطرة التى كان عليها قبل بزوغ الحضارة ، وإنما سيتحقق ذلك بوسائل تكنولوجية ستكون ضمن التكنولوجيات السيكولوجية التى سوف يقوم إنسان المستقبل بإبداعها . ولعلنا نحدد الخطوط أو الآفاق التى سوف يغزوها إنسان المستقبل على النحو التالى .

أولًا ـ العقاقير المنشطة لمراكز معينة بالمخ : فالواقع أن هناك سباقًا أو صراعًا بين نوعين من استخدام العقاقير المؤثرة فى السلوك : نوع يستخدمه المدمنون فتتحطم عقولهم وتنهار شخصياتهم ، ونوع آخر لتقوية العقل وذلك بتنشيط مراكز معينة بالمخ ، ومما لا شك فيه أن انتشار المخدرات اليوم على المستوى العالمى قد جعل الغلبة لها . وبالتالى فإن الفئة الثانية من العقاقير التى تعمل على تنشيط وظائف معينة بالمخ ومن بينها الحدس قد أخذت تتقهقر أمام استخدام المخدرات ، أو قل إن السمعة السيئة التى لحقت بالعقاقير التى تؤثر فى الشخصية بالضرر أو بالانهيار قد عملت على تعطيل مسيرة العقاقير المفيدة . ولكن مما لا شك فيه أن الصراع بين هذين النوعين من المستحضرات سوف ينجلى عن تفوق العقاقير المفيدة للشخصية واجتناب تلك المستحضرات التى تدرج اليوم تحت لافتة المخدرات . ولعلنا نذكر بأن الأصل فى المخدرات أنها نشأت من أجل الخدمة الطبية وبخاصة فى مجال التخفيف من الآلام التى يعانى منها

المرضى . فليس بدعًا أن نقول إن عقاقير المستقبل سوف تخدم الإنسانية فى تفتيق إمكانيات المخ وبخاصة فيما يتعلق بالقدرة العقلية الحدسية .

ثانيا ـ هندسة الوراثة : طالما أن هندسة الوراثة صارت حقيقة واقعة وتكنولوجيا معترفًا بها ، وهى تتقدم يومًا بعد يوم ، فليس من المستغرب إذن إذا ما زعمنا أن هذه الهندسة الوراثية سوف توجه اهتمامها إلى القدرات العقلية المطمورة بدخيلة المخ وأن التقدم الحثيث فى مجال علم نفس الخوارق سوف يجعل من هذا العلم الجديد فرصة سانحة أمام مهندسى الوراثة لكى ينشئوا أجيالًا جديدة من الآدميين على مستوى مرتفع جدًا من الحدس السيكولوجى . فمن يدرى فلربما يتسنى لإنسان المستقبل أن يكتشف أغوار العقول بما سوف يكون عليه حال عقول أبناء المستقبل البعيد . ونخشى أن نقول إن التفاهم بين بعض أبناء المستقبل سوف لا يتم عن طريق الكلام المنطوق ، بل سوف يتم بالطريق المباشر ، أعنى باتصال العقول بعضها ببعض مباشرة دون توسط اللسان وما يساعده من حواس أخرى كالسمع والبصر فى إقامة العلاقات بين الناس بعضهم وبعض .

ثالثًا ـ الأجهزة الإلكترونية : إن إنسان المستقبل سوف يتطور بالأجهزة الإلكترونية التى تساعد المرء على الاتصال . ولكن أجهزة المستقبل سوف تعمل على تقوية مراكز المخ الذهنية . فكما أن النظارة تقوى قدرة المرء على الإبصار ، فإن أجهزة المستقبل الإلكترونية سوف تخدم المرء فى تسليط الأضواء على ملكاته العقلية كالذاكرة والمخيلة والقدرة على التجريد والتعميم وأيضًا الحدس . ويتنبأ بعض العلماء المستقبليين بأن الأجهزة الإلكترونية فى المستقبل سوف تدمج دمجًا فى المخ وذلك بتخليق أنسجة وألياف وما يشبه خلايا المخ تتشكل منها تلك الأجهزة المخية فتعمل على جعله قادرًا على الحدس بشكل لا نعهده اليوم ولا نكاد نستطيع تصوره .

الحدس الفلسفى والأدبى :

بينما نجد أن العلم يُجب لاحقُه سابقَه ، وبالتالى فإن ما قال به عالم ما وقام باكتشافه لا يظل يحمل قيمة فى ذاته ، بل القيمة كل القيمة تناط بآخر صيحة أقر بها العلماء فى المجالات العلمية المتباينة ، فإننا نجد أن الأمر ليس على هذا النحو بإزاء ما يقدمه الفلاسفة عبر العصور المتباينة وفى أى بقعة من بقاع الأرض . فالفلاسفة وإن اختلفوا فيما بينهم حول المسألة الواحدة التى يتناولونها جميعًا ، فإن ما يقول به الواحد منهم لا يُجب ما قال به غيره من فلاسفة حتى ولو كان الفيلسوف الذى يعترض على فلسفته قد مات منذ آلاف السنين . فنحن ما نزال نتدارس فلسفات اليونان التى قدموها فى القرن السادس والقرن الخامس قبل الميلاد . فالفلسفة مباينة للعلم من حيث إنها تحمل قيمة فى ذاتها .

وثمة زاوية أخرى تختلف فيها الفلسفة عن العلم هى أن الفيلسوف حر فيما يتناوله من موضوعات . فله الحق فى أن يتناول أى موضوع كائنًا ما يكون ولكن بشرط أن يقدم الجديد غير المسبوق بإزائه . وبتعبير آخر فإن على الفيلسوف أن يكون صاحب اتجاه خاص به يميزه من سواه من فلاسفة . ولا يشترط أن يبدأ الفيلسوف من حيث انتهى غيره من السابقين عليه من فلاسفة كما هو الحال بإزاء العلم . ذلك أن العالم مقيد بمبدأ الاستمرارية فى العلم . فعليه أن يبدأ من آخر نقطة بلغها العلم الذى يهتم به ويكرس حياته له . من هنا فإننا نستطيع أن نقول إن العالم هو خادم العلم ، بينما الفيلسوف هو سيد الفلسفة ، أو قل إنه عشيقها أو هى صنو روحه لأنها قطعة من لحم كيانه العقلى وليس خارج نطاقه الذاتى .

والواقع أن الفيلسوف شأنه شأن الأديب فيما يتعلق بالحرية التى يتمتع بها فيما يتعلق بالنقطة التى يبدأ منها ، أو فى اختياره للموضوع الذى يطرقه . ولكن بينما يسعى الفيلسوف للوقوع على الحقائق المطلقة المتحررة من قيود المكان والزمان ، فإن الأديب يتعلق

بالحقائق الجزئية المتعلقة بهذا أو ذاك من الأشياء، أو قل إن الأديب ـ وأيضًا الفنان ـ يبحثان فى التمايزات والاستثناءات فى الوجود، أو قل إنهما يبحثان عن الحرية من زاوية أخرى هى زاوية التحرر من النمطية.

والعجيب أن الفيلسوف والأديب يقومان بالكشف الفلسفى والأدبى عن طريق الحدس فى نطاق الحرية التى يتمتعان بها. ذلك أن الحرية تجعلهما غير مقيدى الفكر. ناهيك عن أن كل شىء يكون متاحًا أمامهما فيقع اختيارهما على ما يتبدى لهما دون ما عائق يعوقهما عن الاختيار. فبينما تجد أن العالم ملزم بالاستمرار فى السياق أو فى السلسلة المستمرة فى التكشف حلقة بعد أخرى، فإننا نجد أن الفيلسوف يستطيع أن يقع على أى موضوع يعن له. ولكن كيف يتم له الاختيار من بين الموضوعات غير المتناهية المطروحة أمامه أو بعيدًا عنه؟ إنه يفعل ذلك بواسطة الحدس. والشئ ذاته يصدق بإزاء الأديب. فهو متمتع بالحرية فى اختياراته ولا يكون ملزمًا بأن يتناول موضوعًا بعينه يجرى فيه قلمه.

وهناك ما يمكن أن نسميه «اللحظة الحدسية»، وهى اللحظة التى يقع فيها الفيلسوف أو الأديب على الموضوع الذى يتناوله بالبحث أو الكتابة. وهذه اللحظة الحدسية شبيهة بما سبق أن أسميناه فى مجال آخر باللحظة الإلهامية (أنظر كتاب «سيكولوجية الإلهام» للمؤلف).

ولكن الفرق بين اللحظتين يتبدى فى المنبع الذى تستمد منه العملية الحدسية أو العملية الإلهامية. فبينما نجد أن للعملية الإلهامية مصدرًا خارجيًا، فإننا نجد أن العملية الحدسية تصدر عن دخيلة المرء دون أن يكون للواقع الخارجى أثر فى بلورتها أو تحديد مسارها. واللحظة الحدسية تتخذ شكل ومضة ذهنية أشبه ما تكون باللحظة التى يتم فيها اشتعال أول جزء من عود الثقاب. فبعد أن يشتعل أول جزء من رأس عود الثقاب، فإن تلك اللحظة تكون إيذانًا باشتعال باقى رأسه ثم

تمتد النار إلى الجزء الخشبى منه. والشىء نفسه ينسحب بإزاء العملية الحدسية التى تتمثل بالدرجة الأولى فى تلك اللحظة الحدسية، أعنى اللحظة التى تنبثق فيها الفكرة الأولى لعمل ربما يمتد خلال العمر كله. ولنأخذ مثالًا على ذلك بالروائى. إن اللحظة الحدسية لديه تتمثل فى اللحظة التى يكتشف فيها النقطة الأولى التى يبدأ منها عمله الروائى. وإذا كانت تلك اللحظة الحدسية متعلقة بأول رواية يقوم بتأليفها، فربما تكون تلك اللحظة الحدسية هى نقطة الإنطلاق التى ينطلق منها لتأليف جميع رواياته التالية حتى آخر رواية له يقوم بتأليفها خلال حياته الفنية كلها.

ولقد نقول إن هناك لحظة حدسية بمثابة الأم لجميع اللحظات الحدسية التالية التى تعتبر بمثابة أبناء أو استمرار للحظة الحدسية الأم. إذ أنها تنبثق منها وتتأنى عنها. فالروائى الذى ضربنا به مثلًا تكون لديه لحظة حدسية هى أم اللحظات الحدسية التالية فى أعماله الروائية التالية، وهى اللحظة الحدسية التى تكشفت له فى أول عمل روائى قام بكتابته. وقد قامت تلك اللحظة الحدسية الأم بتوليد لحظات حدسية تالية متعلقة بأعماله الروائية التالية. فذلك الروائى يتخذ لنفسه خطًا يعرف به فى أعماله الروائية. ويعود الفضل فى ذلك إلى تلك القرابة القائمة فيما بين اللحظة الحدسية الأم وبين اللحظات الحدسية التالية فى أعماله الروائية التالية.

وبالنسبة للفيلسوف فإنه لا شك يبدأ مشواره الفلسفى بلحظة حدسية ينطلق منها فى بناء أول معمار فلسفى له يتمثل فى أول كتاب فلسفى قام بتأليفه. ثم إن أعماله الفلسفية التالية تبدأ لا شك بلحظات حدسية تعتبر انبثاقًا من اللحظة الحدسية الأم. وبذا فإننا نميز فيلسوفًا من سواه بالصبغة العامة أو فى ضوء الخطوط العريضة لفلسفته. فإذا نحن تساءلنا عن الركيزة التى تنبنى عليها تلك الخطوط العريضة، إذن لوجدنا الإجابة فى تلك اللحظات الحدسية التى تعتبر ـ كما قلنا ـ الشرارة الأولى فى أى من أعماله الفلسفية.

ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن العمل الفلسفى أو العمل الأدبى الإبداعيين يتسمان بالإبداعية بفضل تلك اللحظات الحدسية التى ينبثق منها كل العمل . ذلك أن العمل الفلسفى أو الأدبى الواحد ربما يشتمل على أكثر من لحظة حدسية واحدة . ففى أثناء استمرار الفيلسوف أو الأديب فى العمل الإبداعى فإنه قد يكتشف فى السياق نقطة انطلاق جديدة تكون بمثابة مرحلة جديدة فى عمله الإبداعى . ولقد يجد الفيلسوف أو الأديب الطريق مسدودًا أمامه وقد نضب معين فكره أو هكذا يظن فى نفسه . فيهجر العمل الذى بدأه وهو يائس أو شبه يائس . وقد ينخرط فى أحد الأنشطة الأخرى المغايرة لما كان يضطلع به من إنتاج فلسفى أو أدبى . ولكنه فجأة يجد أن عقله قد انفتح على حدس يعتبر نقطة انطلاق جديدة لم تكن فى الحسبان . إنها لحظة حدس جديدة تجعله يقبل من جديد على عمله الفلسفى أو الأدبى الذى كان قد سد الطريق أمامه لإتمامه ، وإذ به يجد نفسه مقبلًا بكل نشاط عليه ، وقد تفتحت أمامه الآفاق الرحبة فيقيم بناءه الفلسفى بغير تعثر أو تردد .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الفرق بين النشاط الذهنى الحدسى فى العمل الفلسفى وبين النشاط الذهنى الحدسى فى العمل الأدبى وأوجه التشابه بينهما . إننا نكتشف هذا التمايز وأوجه التشابه على النحو التالى :

أولًا ـ بينما نجد أن الحدس عند الفيلسوف يكون بمثابة تكثيف أو مركب ذهنى عقلانى منطقى ، فإننا نجد أنه عند الأديب عبارة عن مركب بعض عناصره عقلانية منطقية وبعض عناصره الأخرى وجدانية عاطفية . صحيح إن أى نشاط يضطلع به المرء يكون قائمًا على خلفية وجدانية عاطفية . ولكن هناك فرقًا بين اتصاف الخلفية بأنها ذات صبغة وجدانية عاطفية وبين خصائص المركب الحدسى نفسه . فبالنسبة للفيلسوف فإنه بالرغم من أن المركب الحدسى لديه يتسم بالعقلانية والمنطقية ، فإنه برغم ذلك يقوم على خلفية وجدانية

عاطفية . ومن الطبيعى أنه بالنسبة للأديب فإن مركبه الحدسى يتسم بالوجدانية العاطفية ، ولكنه يرتكز على خلفية عقلانية منطقية .

ثانيًا ـ إن النشاط الحدسى عند الفيلسوف يتصف بالتجريد والتعميم . ولكن الشأن مباين فى حالة الأديب . فالحدس عند الأديب يقوم باكتشاف التمايزات والخروج عن القاعدة العامة . فالأديب ـ وكذا الفنان ـ يهتمان بما هو خارج عن القاعدة العامة التى يندرج تحتها ما يقومان بتصويره أو تناوله بالتأمل . فلا يهتم الروائى بالتعرض للحالات والمواقف اليومية العادية ، بل يصب اهتمامه على المواقف المثيرة والتى تخرج عن المألوف أو المتعارف عليه . وكذا فإن الفنان التشكيلى لا يقوم برسم أى شجرة إذا أراد أن يرسم شجرة ، بل يعمد إلى تصوير شجرة غريبة فى منظرها وفى طريقة نموها . وكذا الشأن فى تصويره للأحياء والأناسى الآدميين . إنه يبحث عن الطريف فيقوم بتصويره . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع الفنانين الآخرين فى أنشطتهم الإبداعية المتباينة .

ثالثًا ـ وبالنسبة للنشاط الحدسى الإبداعى عند الفيلسوف فإنه يتناول الموضوعات الفلسفية بمنهج وبطريقة للمعالجة يصبو إلى أن يختص بها وحده دون سواه من فلاسفة . وحتى بالنسبة للأسلوب الذى يكتب به الفيلسوف فإنه وإن كان يشبه الأسلوب الفلسفى العام الذى تختص به الفلسفة ، فإنه يهفو إلى أن يكون أسلوبه متميزًا . فالحدس هنا ينصب على طريقة الأداء وليس على المضمون فحسب . وكذا الحال بالنسبة للأديب . فهو بالحدس يستطيع أن يقع على وسائل للتعبير بها عن أدبه تميزه عن سواه . فبالحدس يكون الأديب نسيجَ وحْدِه . فهو يكون غير مسبوق وغير ملحوق . ولكن الواقع أن الحدس الفلسفى أو الحدس الأدبى لا يقدم للفيلسوف أو الأديب جميع تفاصيل الأسلوب أو الطريقة التى يعالج بها عمله ، بل يقدم له صورة عامة

أو قل إنه يلقى له بالضوء على الخطوة الأولى فى طريقة الأداء ويترك الباقى لاجتهاده ولما يتأتى له من تفاعلات خبرية تتعلق بهذا المجال التعبيرى .

رابعًا - إن الحدس الفلسفى أو الأدبى عبارة عن حالة شبه لاشعورية ، وهى كما قلنا تتبدى لدى المبدع الفلسفى أو الأدبى وهو فى حالة تهويم . فاللحظة الحدسية الفلسفية أو الأدبية لا تتأتى للمرء وهو فى حالة وعى كامل ، بل تواتيه وهو غائص فى دخيلة نفسه أو وهو فى حالة خَلْوة نفسية أو وهو فى حالة اعتكاف نفسى . ولكن اعتكاف الفيلسوف أو خلوته تتسم بالعقلانية البحتة ، بينما تتسم فى حالة الأديب بالعقلانية والعاطفية معًا .

★ ★ ★

الفصل السابع

دور الإلهام فى الإبداع

الإلهام الفردى :

قمنا فى الموضوع السابق بالتمييز بين الحدس والإلهام . واتضح لنا أن الحدس يصدر عن دخيلة المرء بينما يصدر الإلهام عن موضوع خارجى . والإلهام (Inspiration) مباين للوحى (Revelation) . فالوحى يختص به الأنبياء الذين تلقوا رسائل معينة من السماء . أما الإلهام فإنه قد يكون من أى مصدر خارجى بما فى ذلك الجوامد . فلقد يلهم أحد المناظر الطبيعية أحد الشعراء بقصيدة . ولقد يكون واحدًا من الأشخاص مصدرًا لإلهام أحد الفنانين كما حدث لفان جوخ عندما رأى أحد عمال المناجم فأثاره منظره وقام برسم لوحة له تعد من لوحاته الخالدة .

يقول الدكتور يوسف مراد بكتاب « مبادئ علم النفس العام » « إن حالة الملهم شبيهة بحالة المتصوف الذى يهبط عليه الإلهام وهو فى حالة استسلام تام لما يجيش فى صدره من خواطر .. فقد روى العالم الفرنسى الشهير هنرى بوانكاريه أن كثيرًا من كشوفه الرياضية بدت له فجأة وفى مناسبات لم يكن يفكر أثناءها فى مسائله العلمية » .

ومعنى هذا أن الشخص الملهم يكون متخذًا وضعًا استقباليًا من أحد المصادر الخارجية . فهو يكون شبيهًا بجهاز الاستقبال الذى يلتقط ما يبث إليه وإلى غيره من رسائل . ولعلنا نزعم أن ثمة رسائل متباينة تنبعث من الوجود بأنواعه الأربعة الرئيسية ، أعنى الوجود الجمادى والوجود النباتى والوجود الحيوانى والوجود الإنسانى . وتلك الرسائل الإنبعاثية لا تكون موجهة إلى عقل بالذات وإنما هى تنبعث

من الوجود أو من الموجودات . وسواء التقطها شخص واحد أو أكثر أو لم يلتقطها أحد على الإطلاق ، فإن انبعاثها يشكل طبيعة من طبائع الوجود . فكما أن هناك رسائل لاسلكية منبعثة من بعض أجهزة الإرسال ولكننا لا نلتقطها إما لأن الأجهزة التى فى حوزتنا لا تستطيع التقاطها ، وإما لأننا لا نحوز تلك الأجهزة . كذا فإن الرسائل الإلهامية تنبعث من كل جانب حولنا ولكن لا يقيض إلا للملهمين التقاطها .

ولكى يكون المرء مستعدًا لالتقاط الإلهامات المنبعثة من الوجود حوله ، فإنه لا بد أن يكون مجهزًا بمجموعة من الشروط التى نستطيع تحديدها على النحو التالى .

أولًا ـ يجب أن يكون المرء حاصلًا بالفطرة على موهبة الاستقبال الإلهامى . فالواقع أن لدى بعض الناس استعدادًا لاستقبال الإلهامات أكثر من غيرهم . وأكثر من هذا فإن الناس الموهوبين بالاستقبال الإلهامى يتباينون من حيث نوعيات الإلهام التى يتسنى لهم استقبالها . فالموهبة الاستقبالية لدى الفنان تختلف عنها لدى الأديب وعنها لدى العالم وعنها لدى الفيلسوف .

ثانيًا ـ إن الموهبة المتعلقة بنوعية معينة من الإلهامات ليست سوى استعداد لا بد من استثماره حتى يتسنى له أن يخرج من نطاق الإمكانية المطمورة بجبلة المرء إلى الواقع السلوكى . ولا يتسنى هذا بالطبع إلا بتكوين خلفية ثقافية معينة تتعلق بنوع الإلهام الذى يبث من المصادر الإلهامية المتباينة .

ثالثًا ـ لا بد أن يتوافر الهضم الخبرى بصدد المكتسبات الخبرية التى يتلقاها المرء من البيئة الثقافية المحيطة به . فالشخص المتخم بالمعلومات والذى لم يتسن له هضم ما حصله من معرفة أو خبرة ، لا يستطيع أن يلتقط الإلهامات التى تتوافر حوله من الموجودات المحيطة به . وبتعبير آخر فإن الشخص المصاب بالتخمة الخبرية أو بالمعلومات التى شحنت بها ذاكرته ولم تستحل إلى نسيج من لحم قوامه الذهنى ، لا يكون له حظ استقبال الإلهامات المتعلقة بالمجال

الذى استهواه أو كرس حياته له . ولا نعنى بهذا أن لا ينكب المرء على مصادر الخبرة يعب منها ، بل العكس هو ما نعنيه بشرط أن تتوافر للمرء القدرة على هضم ما يستقبله من خبرات من الواقع الخارجى . فنحن نميز بين استقبال الخبرات عن طريق الذاكرة أم عن طريق التقليد الحركى فى حالة التدرب على إحدى المهارات الحركية وبين هضم المعلومات أو التمكن من اكتساب المهارات الحركية .

رابعًا ـ الهدوء النفسى : فالشخص المضطرب وجدانيًا أو المصاب بالقلق أو المخاوف أيًا كانت والمتوجس من المستقبل أو المتشائم أو صاحب الضمير الثائر أو الذى يحس بالذنب بسبب ارتكابه لجرم مخبوء عن أعين الناس ، وكذا الشخص المشتت والموزع بين أعمال كثيرة ، والشخص المضغوط عليه من الخارج والخاضع للأوامر والنواهى ، وباختصار الشخص الذى لا يتمتع بالهدوء النفسى ، لا يكون بمثابة تربة خصبة لاستقبال الإلهامات . وعلى العكس من هذا فإن الشخص الذى يتمتع بصفاء البال والخلو من الهموم والمنصرف عن الشواغل الخارجية والذى يعتكف بين وقت وآخر ويعود إلى ذاته ويعيش فى إطاره الداخلى ، يكون فى الواقع قد أعد نفسه لاستقبال الإلهامات المتباينة التى تتعلق بمجال اهتمامه الذى يكرس له حياته .

خامسًا ـ التمكن من وسائل الإفصاح عن الذات : فلا يكفى أن يكون المرء مستعدًا لاستقبال ما تلتقطه شخصيته من إلهامات ، بل لا بد أن يكون الملهم خليقًا بالترجمة عن تلك الإلهامات التى تصل إليه . فالاستقبال الإلهامى هو الخطوة الأولى المبدئية . أما التعبير عن الإلهامات التى يتم استقبالها فهو الخطوة الثانية المتممة للخطوة الأولى . والواجب على المرء أن يعد نفسه بالتدريبات المنصبة على فنون الإفصاح عما يدور بخلده من أفكار . ولا شك أن الكثير من الناس يلهمون بأفكار عظيمة للغاية ولكن لأنهم لم يدربوا أنفسهم

التدريب الكافى للتعبير عن المفاهيم التى تراودهم ، فإنهم إما أن يسجنوا ما يلهمون به أو يختنقونه ، وإما أنهم يعبرون برداءة عنه ، فيمسخون تلك الإلهامات القيمة ويحكمون على أنفسهم بالقزامة التعبيرية . ولا شك أن وسائل الإفصاح هى الجسد الذى تتجسد فيه الإلهامات وتتلبس به . وكلما كانت تلك التجسيدات رائعة ، كانت بالتالى خليقة بالتعبير عن الإلهامات أحسن تعبير وأروعه .

ولعلنا نسأل بعد هذا عن الدور الذى يلعبه الإلهام فى الإبداع فنستطيع تحديد هذا الدور على النحو التالى :

أولًا ـ الإلهام المعرفى : لقد ذكرنا فى صدر هذا الموضوع أن العالم الفرنسى هنرى بوانكاريه قد قرر أن كثيرًا من كشوفه الرياضية بدت له فجأة وفى مناسبات لم يكن يفكر أثناءها فى مسائله العلمية . ولعلنا نذكر أيضًا بهذه المناسبة ما أورده الدكتور عثمان أمين عن ديكارت فى كتابه عنه فيقول « وفى هذه الحال من الحمى العقلية استسلم الفيلسوف الشاب للنوم فرأى ثلاثة أحلام فسرها فى الغد من غير تردد بأنها رسالة من « روح الحقيقة » التى وعدته بأن تفتح له خزائن العلوم جميعًا ... ولعل ديكارت كان يجتاز فى ذلك الحين فترة تصوف وإشراق وجدانى إلى جانب هذه الأحلام ... » . والواقع أن الكثير من المفكرين والفلاسفة والعلماء والأدباء والفنانين يؤكدون حقيقة الإلهام فى حياتهم . فهم يجدون أنفسهم فجأة أمام الحقائق التى كانت مستغلقة أمامهم ومن ثم فإنهم لا يجدون تفسيرًا لهذه الظاهرة إلا الإلهام يصدر إليهم من كائنات روحية أو من عقول أشخاص أحياء يبعدون عنهم قليلًا أو كثيرًا وأن أمخاخهم فى اللحظات الإلهامية كانت بمثابة أجهزة استقبال لما كان يصدر إليهم من خارج نطاقهم .

ثانيًا ـ الإلهام التذوقى : بينما يهتم بعض المبدعين بالكشف عن الغامض من الأمور ويحظى بعضهم بالإلهامات التى تفهم على الحقائق التى كانت مستخفية ، فإن ثمة مبدعين يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب التذوقى من الحياة . فهم يتذوقون الجمال من جهة

ويبدعون الجمال من جهة أخرى . والتذوق قد يكون عن طريق الإدراك البصرى ، أو عن طريق الإدراك السمعى ، أو عن طريق الإدراك اللمسى ، أو الإدراك الشمى ، أو الإدراك الذوقى . ومعنى هذا أن التذوق الجمالى يرتبط بالإدراك الحسى من جهة ، وبالموضوعات الخارجية المدركة من جهة أخرى . وبينما نجد أن جميع الناس يتذوقون الجمال فى الأشياء ، فإن المبدع يتذوق الجمال فى الواقع المحيط به على نحو متميز وممتاز ، كما أنه يكون صاحب موهبة إبداعية . فهو لا يكتفى بالاستمتاع بالقوالب الجمالية التى يقع عليها خارج نطاقه ، بل إنه يستحدث تفاعلات خبرية جمالية فى ذهنه ، ثم إنه يقدم ما اختمر لديه من مركبات خبرية جمالية فى أثواب جديدة لكى يستمتع بها الآخرون إلى جانب استمتاعه هو أيضًا بها . ولكن عملية الإبداع التى يضطلع بها المبدع التذوقى فى المجال الذى يعمل فيه ليست فى الواقع عملية ذاتية بحتة ، بل إن الإلهام يلعب دورًا بالغ الأهمية فيها . ولعلنا نذكر بهذه المناسبة وليم بليك الذى كانت تتراءى له الرؤى فيراها بأم عينيه فيقوم بتصويرها . ولكن الإلهام التذوقى يمكن أن يكون تواجدًا مباشرًا فى ذهن الفنان ، فلا تكون ثمة حاجة إلى الرؤى كما كان حال بليك . ولعلنا نقول إن الأعمال الفنية العظيمة التى أبدعها المبدعون كانت صادرة إليهم من خارج نطاقهم سواء فى شكل رؤى أم بالطريق المباشر بأن تسلط الأضواء الإلهامية على عقولهم مباشرة ، ولا يكون عليهم سوى تجسيدها والتعبير عنها .

ثالثًا ـ الإلهام العلائقى : على الرغم من أن الناس جميعًا ينخرطون فى علاقات اجتماعية من نوع أو آخر ، فإن هناك أشخاصًا لديهم قدرة إبداعية بدرجات متباينة فيما يتعلق بتلك العلاقات الاجتماعية . فمن الناس من لديهم القدرة الإبداعية فى إنشاء علاقات اجتماعية مبتكرة لم تكن موجودة على الإطلاق قبل ذلك . من ذلك مثلًا ما يتسنى لبعض المدرسين إقامته من علاقات مبتكرة بين تلاميذ

الفصل الذى يقومون بالتدريس فيه . فلقد قام أحد المعلمين بتقسيم تلاميذ الفصل الواحد إلى مجموعات . فصنف منهم خمس مجموعات لكل منها رئيس ونائب رئيس ، ثم أقام طريقة التعليم على أساس تعاونى تنافسى . فكل مجموعة تتعاون فى نطاقها ، ثم تتنافس باعتبارها وحدة من وحدات المجموعات الأخرى . وكان نتيجة هذا التقسيم إلى فئات سريان روح التعاون وروح التنافس أيضًا بالفصل . وصارت المادة التى يقوم ذلك المدرس بتدريسها محببة إلى قلوب طلبته . لقد استلهم ذلك المدرس هذه الطريقة من مشاهدته لأحد العروض الرياضية فى إحدى المناسبات القومية . بيد أنه لم ينقل ما شاهده نقلًا كما هو ، بل جعل مما شاهده نقطة انطلاق إلى الكشف عن طريقة تعليم جديدة تقوم على أساس مبدأى التعاون والتنافس . ثم إن ذلك المدرس قام بتحويل حصته إلى ممارسات عملية . لقد أحل الممارسة محل قيامه بالشرح . وبذا فإنه قام بتغيير مفهوم المعلم من كونه الشارح للغامض من المعلومات إلى كونه قائدًا للمجموعات الخمس التى أنشأها من تلاميذ الفصل الواحد . وبهذا تعددت العلاقات الاجتماعية بين الطلبة . وصارت الحصة للتدريب على الزعامة والتبعية وخلق فرص للعديد من العلاقات الاجتماعية الجديدة والمتجددة بصفة دائبة . فبزغ من صفوف الطلبة قيادات اجتماعية وقد تدربوا على التعاون والتنافس فى أثناء العام الدراسى . ونذكر بهذه المناسبة أيضًا ما قام به ماكارنكو الروسى الذى افتن فى خلق العلاقات الاجتماعية بين الناشئة فكان تأثيره بالغًا فى المجموعات التى كان يقودها وصار بحق ملهمًا بإزاء العلاقات الاجتماعية .

الإلهام الجمعى :

قلنا إن المخ البشرى ليس مجرد أداة استقبال للانطباعات الحسية التى تترجم فى مراكز الترجمة به فتستحيل إلى مدركات حسية ، وما يتبع ذلك من تخزين لجانب من تلك المدركات فى الذاكرة ثم قيام المخيلة بتركيب صور تخيلية منها ، والتوصل فى النهاية إلى مفاهيم

مجردة ، بل إن للمخ وظيفة أخرى هى الإرسال والاستقبال بما هو متوافر له من كهرباء وتجهيزات تسمح له بإرسال الرسائل إلى أمخاخ الناس الآخرين ثم استقبال رسائل منهم بغير الطريق الحسى . فثمة فرع جديد نسبيًا لعلم النفس هو علم نفس الخوارق يؤكد بالتجريب وجود تلك الاتصالات المخية من بعيد **telepathy** . فإذا ما تسنى لهذا العلم الواعد النمو والتطور ، فسوف تظهر تقنيات جديدة تستخدم فى عمليات الاتصال بين العقول بعضها وبعض .

ولعل أن يكون التساؤل الذى يفرض نفسه هنا هو : هل الاتصالات بين العقول البشرية مجرد اتصال عقل فردى بعقل فردى آخر فحسب ، أم أن تلك الاتصالات قائمة أيضًا بين العقول الفردية والعقول الجمعية ، ثم بين العقول الجمعية بعضها وبعض ؟ إننا نذكر بهذه المناسبة إميل دور كايم (١٨٥٨ ـ ١٩١٧) الذى اعتبر المجتمع بمثابة كائن حى ، وكان مدينًا فى ذلك لهربرت سبنسر واسبيناس اللذين اعتبرا المجتمع كيانًا كليًا حيًا . فلقد صور اسبيناس المجتمع باعتباره فردًا هائلًا مشتملًا على شعور جمعى شبيه بمجتمع الخلايا التى يتكون منها جسم الواحد من الناس . ولقد ذهب سبنسر إلى شىء شبيه بهذا من حيث الخطوط العريضة فى هذا المفهوم . أما دور كايم فقد امتد بهذه الفكرة واصفًا المجتمع بما يطلق على الفرد من صفات . من ذلك مثلًا قوله « الجسم الاجتماعى » ، « والمخ الاجتماعى » ، « والبروتوبلازم الاجتماعى » وأيضًا « جهاز النخاع الشوكى الخاص بالكائن الحى الاجتماعى » . وذلك لدى وصفه لبنية المجتمع والوظائف التى يضطلع بها .

ثم إن كارل يونج (١٨٧٥ ـ) تلميذ فرويد فقال بوجود لا شعور آخر إلى جانب اللاشعور الفردى هو اللاشعور الجمعى ، وهو بمثابة طبقة غائرة فى طيات الشخصية تجمع فى طياتها الخبرات الجمعية المترسبة التى تشتمل على المفاهيم والحاجات والرغبات التى اعتملت فى قوام الإنسانية بالإضافة إلى اللاشعور الشخصى .

ومن الطبيعى أن يكون المخ فى جزء معين منه هو المكان الذى يوجد به هذان النوعان من اللاشعور .

وإذا نحن قمنا بالربط بين علم نفس الخوارق وما يقول به من إمكان اتصال عقل أحد الأفراد من الناس بعقل فرد آخر بعيد عنه فى المكان بغير وسائل الإتصال المعروفة من ناحية ، وبين ما ذهب إليه دوركايم وهربرت سبنسر واسبيناس من جهة ثانية ، وبين ما ذهب إليه يونج من وجود نوعين من اللاشعور فى قوام الشخص الواحد هما اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى من جهة ثالثة ، إذن لاستطعنا أن نتصور إمكان قيام اتصالات بين عقل الفرد من الناس وبين العقل الجمعى الذى قال به دوركايم من جهة ، ثم بين العقل الجمعى الخاص بأحد المجتمعات بعقل جمعى آخر خاص بمجتمع آخر من جهة ثانية ، ثم بين العقل الجمعى لأحد المجتمعات بالعقل الجمعى الشمولى الذى تختص به البشرية جمعاء باعتبارها مجتمعًا واحدًا من جهة ثالثة .

وطالما أننا نؤمن بخلود الأرواح (أنظر كتاب « الإنسان روح لا جسد » لرءوف عبيد) ، فيترتب على هذا التسليم بإمكان اتصال الأحياء بأرواح المائتين . بيد أن علم النفس الذى حذا حذو العلوم الوضعية التى تتناول الجوامد والنباتات والحيوانات ومتأثرًا بصفة خاصة بنظريات التطور التى تدرج الإنسان ضمن الحيوانات العليا أو تقول إنها منبثقة عنها .. نقول إن علم النفس قد أغفل الظواهر النفسية الروحانية ولو أن اهتمامًا متزايدًا بهذه الظواهر قد بدا فى الأفق لمدارسة تلك الظواهر بالوسائل التى تصلح لها .

على أن الواقع الاجتماعى يشير إلى أن ثمة إلهامات بين الأفراد والمجتمعات التى يعيشون فيها . وتتضح تلك الإلهامات بشدة فى حياة أولئك الأفراد الذين يرتبطون عاطفيًا بالمجتمع الذى يحيون فى إطاره . من ذلك مثلًا المصلحون الاجتماعيون والسياسيون المخلصون والمفكرون والأدباء الذين يستلهمون مجتمعهم . بيد إننا

عندما نستخدم كلمة « يستلهمون » ، فإننا لا نعنى مفهومًا مجازيًا ، بل نعنى مفهومًا حقيقيًا . ذلك أننا نعتقد بالفعل أن المجتمع كائن حى مباين فى وجوده وحياته لوجود الأفراد وحياتهم ، فلا يكون ثمة تطابق بين عقول الأفراد وعقل المجتمع الجمعى ، بل يكون هناك تباين بينهما . ولكن العشق الذى يمكن أن ينشأ بين الفرد والمجتمع الذى تربى فى حضنه ، ينشئ نوعًا من الاتصال الحميم بينهما . فالفرد العاشق للمجتمع يقوم بإرسال بعض الرسائل إلى مجتمعه ، كما أن مجتمعه يرسل بدوره بعض الرسائل إلى ذلك الفرد العاشق والمتيم به . ونعنى بهذا النوع الأخير من الرسائل الإلهامات التى يبعث بها المجتمع إلى ذلك الفرد .

وحيث إن المجتمع بمثابة كائن حى له تاريخه وركائزه فى الأجيال السابقة ، فإن القوام الروحى لذلك المجتمع يظل موجودًا بالجيل الحى القائم وبالأجيال العديدة السابقة . لذا فإن الإلهامات التى تصل إلى الفرد الملهم لا تكون محصورة فى نطاق المجتمع القائم ، بل تكون صادرة أيضًا عن القوام الروحى ، أو قل عن العقل الجمعى المركب من العقل الجمعى للمجتمع القائم الحى بالجسد من جهة ، ومن العقل الجمعى للمجتمع بأجياله التى رحلت من جهة أخرى . ولقد نقول إن ثمة عقلًا مركبًا من العقلين الجمعيين جميعًا بحيث تكون الإلهامات التى توجه إلى الفرد الملهم صادرة عن القوام الشامل لهذين النوعين من العقل الجمعى .

وإذا نحن تناولنا المجتمع فى أصغر قوام له ، فإننا نجد أن الأسرة هى التى تمثل الوحدة أو الخلية الأولى من خلايا المجتمع العام . والأسرة التى نعنيها هى تلك الأسرة الحديثة المكونة من الزوج والزوجة وأولادهما . ونحن نزعم أن الزواج الناجح القائم على الحب العميق بين الزوجين يتأتى عنه عقل جمعى صغير هو محصلة عقلى الزوجين ، أو قل إن ثمة مركبًا روحيًا يتأتى عن ترابطهما بعضهما ببعض وعشقهما بعضهما لبعض . وعندما ينجب هذان الزوجان

أولاذا ، فإن عقولهم تدخل فى إطار العقل الجامع للزوجين . وبذا فإن العقل الجمعى للأسرة يأخذ فى النمو طالما أن الحب يرفرف على تلك الأسرة . ولعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن كل واحد من أفراد تلك الأسرة المتحابة لا يفكر فى استقلال عن العقل الجمعى الخاص بأسرته ، بل إنه يقوم باستلهامه ، أو قل إن ثمة رسائل إلهامية متبادلة فيما بين كل فرد من أفراد تلك الأسرة وبين العقل الجمعى الخاص بها . ناهيك عن الرسائل الإلهامية التى يرسلها ذلك العقل الجمعى للأسرة ككل إلى عقل كل فرد بها .

وإذا اعترض معترض على قولنا بالرسائل الإلهامية بين الفرد أو قل بين عقل الفرد وبين العقل الجمعى الأسرى وغير الأسرى ، فإننا نبرهن له على وجود تلك الرسائل بقولنا إن الاتصالات بين عقول الناس بعضهم وبعض لا تتأتى عن طريق الكلام وتبادل أطراف الحديث فحسب ، بل تتأتى أيضًا عن طريق الصمت . فبمجرد أن يتواجد شخصان فى مكان واحد فإن تيارًا وجدانيًا عقلانيًا يسرى بينهما حتى ولو لم يكن بينهما تعارف سابق . فإذا كان هذا هو الحال بإزاء شخصين لم يسبق لهما أن تعارفا قبلًا ، فما بالك بشخصين يحبان بعضهما بعضًا . وإذا كانت الرسائل الإلهامية متبادلة بين الأفراد بعضهم وبعض ، أفلا يصح هذا أيضًا بإزاء العلاقة بين الفرد والمجتمع ـ كائنًا ما يكون ذلك المجتمع ؟

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن علاقة هذا النوع من الإلهام الجمعى بالإبداع ؟ لكى نجيب عن هذا التساؤل فإن علينا أن نميز أولًا بين أنواع متباينة من المجتمعات التى تنخرط تحت المجتمع القومى الكبير . فالمجتمع الواحد يضم فى أنحائه العديد من المجتمعات . ومما لا شك فيه أن الفرد يحس بالانتماء إلى بعض هذه المجتمعات الفرعية بينما ينبو عن بعضها الآخر أو يتخذ موقف اللامبالاة بإزائها . ويترتب على هذا بالطبع أن الشخص الذى لديه استعداد أو موهبة إبداعية لا يستطيع أن يساهم بإبداعاته إلا فى حدود المجتمعات التى يحس

بالانتماء إليها . بيد أن الإنتماء الذى نقصده ليس الإنتماء الشكلى أو الصورى ، بل الإنتماء الجوهرى أو الامتصاصى ـ إذا صح التعبير . فالواقع أن المبدع يكون قد استوعب المجتمع الذى ينتمى إليه وقد امتصه امتصاصًا واستوعبه استيعابًا بحيث يكون ثمة تفاعل بينهما يتأتى عنه مركب يتضمن شخصية المبدع وشخصية المجتمع الذى ينتمى إليه . وبتعبير أدق انعكاس ذلك المجتمع على شخصيته . فالمبدع يكثف فى دخيلته صورة ذهنية للمجتمع الذى ينتمى إليه ، ثم يقوم بتعديل تلك الصورة بما يترسَّمه له فى المستقبل من أوضاع يرغب فى أن يستحيل إليها . فالصورة الذهنية للمجتمع الذى ينتمى إليه المبدع ليست صورة آنية فحسب ، بل هى صورة آنية مستقبلية فى الوقت نفسه ، ومن هنا يبدأ مشواره الإبداعى . فالإبداع هنا لا يكون سوى ترجمة للصورة المركبة فى ذهنه للمجتمع الذى ينتمى إليه والذى شكَّل له صورة مثالية يهفو بقلبه إلى تحقيقها .

وإذا نحن تساءلنا عن الدور الذى يلعبه الإلهام فى العلاقة بين الشخص المبدع وبين المجتمع الذى ينتمى إليه ، فإننا نجد أن الصورة الذهنية الآنية للمجتمع الآنى هى التى تلهم الشخص المبدع بالصورة الذهنية المستقبلية التى يجب أن يصير إليها ذلك المجتمع . فالإلهام فى هذه الحالة لا يتأتى للمبدع من فراغ ، بل يتأتى له عن الواقع المجسم فى صورة حية آنية . بيد أن المبدع لا يتخذ فى الواقع موقفًا سلبيًا تقبليًا بإزاء تكوين تلك الصورة الذهنية المستقبلية . ذلك أن تلك الصورة إن هى فى الواقع سوى حصيلة تفاعل الصورة الذهنية التى استشفها المبدع من المجتمع الذى ينتمى إليه وبين موهبته الإبداعية ، فيتأتى عن تفاعل الطرفين تلك الصورة الذهنية المستقبلية لذلك المجتمع الإنتمائى ـ إذا صح التعبير .

ولكن يجب ألا يغيب عن أذهاننا ما ينشأ من صراع فيما بين الصورة الذهنية للمجتمع الإنتمائى الآنى وبين الصورة الذهنية لذلك المجتمع المستقبلى فى ذهن الشخص المبدع . فالصورة الذهنية الآنية

تريد أن تظل هى المستحوذة على استمرار الوجود، بينما تثور الصورة المستقبلية بدورها ضد الصورة الذهنية الآنية وتريد أن تقهرها وتحل محلها. ذلك أن بقاء الصورتين الذهنيتين قائمتين فى ذهن المبدع بنفس الدرجة من القوة يعوق عملية الإبداع ذاتها. فالواقع أن الإبداع لا يتحقق إلا إذا تمت الغلبة النهائية للصورة المستقبلية للمجتمع الإنتمائى. لذا فإننا نجد أن ذلك الصراع بين الصورتين الذهنيتين ينتحى إلى قهر الصورة الآنية وتغليب الصورة الذهنية المستقبلية واستحواذها على ذهن المبدع. فهو إذن يجد نفسه وقد تلبس تلبسًا تامًا بتلك الصورة المستقبلية ولا يكون أمامه سوى ترجمتها إلى واقع حى خارج نطاقه الشخصى.

وهنا يجد المبدع نفسه وقد أخذ ينخرط فى مرحلة جديدة هى مرحلة الترجمة العملية لتلك الصورة الذهنية المستقبلية للمجتمع الذى ينتمى إليه. ومن الطبيعى أن تكون أول خطوة فى هذه الترجمة هى الخطوة التعبيرية فيكون على المبدع أن يجسد تلك الصورة الذهنية فى شكل تعبير كلامى. ذلك أن القنطرة التى تمر عليها الصورة الذهنية من مخ المبدع إلى الناس من حوله الذين سوف يساعدونه على إحالة الفكر إلى واقع هى قنطرة اللغة، سواء كانت لغة منطوقة أم لغة مكتوبة أم اللغتين معًا. ومما لا شك فيه أنه كلما كان المبدع قادرًا على إلباس صورته الذهنية الإبداعية المستقبلية بما يليق لها من تعبير لغوى، كان بالتالى قد حاز النجاح فى المرحلة الأولى من مراحل التطور بالمجتمع الإنتمائى إلى ما يصبو إليه من تغير أو تطور.

وبعد هذه المرحلة التعبيرية بالكلمات عن الصورة الذهنية المستقبلية للمجتمع الإنتمائى التى حظيت بالتغلب على الصورة الذهنية الآنية لذلك المجتمع، تأتى مرحلة جديدة هى المرحلة التخطيطية التى يتعين فيها وضع خطة عمل لإحالة ما تجسدت فيه تلك الصورة الذهنية المستقبلية إلى واقع فعلى. وهنا نجد أن خطة

العمل التنفيذى تنقسم إلى قسمين أساسيين: أولهما خاص بالخطوات العملية المباشرة، والثانى يتضمن الخطوات التنفيذية البعيدة نوعًا. وتتضمن الخطة نوعين آخرين من العمل هما: الهدم والبناء. فلكى يتسنى التغيير أو التطوير يجب القيام بعملية هدمية تتساوق مع عملية أخرى بنائية. فالهدم لا يحتل مرحلة وحده دون البناء، أو بتعبير آخر فإن الهدم لا يستقل عن البناء، بل يتم هدم جانب صغير لكى يحل محله جانب صغير جديد وذلك بحيث لا يتصدع البناء كله. ومن الطبيعى ألا يطول الهدم جميع جوانب المجتمع القائم بالفعل. فمما لا شك فيه أن ثمة جوانب فى المجتمع القائم صالحة للبقاء بحيث لا يصح هدمها أو تعديلها أو التطور بها. وتستمر عملية الهدم متساوقة مع عملية البناء حتى يتم التعديل الكافى والمعبّر عن الصورة الذهنية المستقبلية للمجتمع الإنتمائى.

على أن الشخصية المبدعة لا تتوقف عند حد تصل عنده وتتوقف. ذلك أن الصورة الذهنية المستقبلية التى أنشأها المبدع فى ذهنه لا تظل متصفة بالمستقبلية بعد أن تكون قد وجدت طريقها إلى التجسد فى الواقع الحى. فهى تستحيل إلى صورة ذهنية آنية. ومن ثم فإن الكرّة تبدأ من جديد ويبدأ الإلهام نشيطًا من جديد فيعتمل فى ذهن المبدع لكى يشكل صورة ذهنية مستقبلية جديدة تأخذ فى التعارك مع الصورة الذهنية الآنية التى كانت قبل ذلك صورة ذهنية مستقبلية، وذلك بعد أن يتم للصورة الذهنية المستقبلية الجديدة التبلور والنضوج. وهكذا نجد أن الدورة تدور وأن مخ المبدع يستمر فى نشاطه الإبداعى وفى تلقيه للإلهامات المتلاحقة. بيد أن المبدع الملهم قد يتوقف عن الإبداع وعن تلقى الإلهامات لسبب أو آخر، وقد يستمر فى ذلك حتى آخر لحظة من عمره. والمسألة نسبية فى الواقع من مبدع إلى مبدع آخر.

الإلهام الشيئى :

على الرغم من أننا نمتاز عن سائر الكائنات الحية ونمتاز بالأولى عن الجوامد ، فإن ارتباطنا بتلك الكائنات الحية وبهذه الجوامد ارتباط متين . فثمة قطاع مشترك لا سبيل إلى إنكاره نتداخل فيه مع الكائنات الحية الأخرى ، كما أن هناك قطاعًا مشتركًا بيننا وبين الجوامد . فعلى الرغم من أن أجسامنا تتكون من خلايا حية ونشترك فى ذلك مع الكائنات الحية الحيوانية والنباتية ، فإننا من جهة أخرى نشترك مع الجوامد والكائنات الحية جميعًا فى أن أجسامنا إذا ما قمنا بتحليلها فإننا نجدها مكونة فى النهاية من ذرات هى نفس الذرات التى تتكون منها الموجودات جميعًا فى الكون بأسره . فلكأن هناك قاعدة عامة ترتكز عليها جميع الموجودات دون استثناء هى تلك الذرات التى تتكون الواحدة منها من نواة بها بروتونات ونيوترونات ، بينما تدور الكترونات حول تلك النواة كما تدور الكواكب حول الشمس .

فنحن إذن جزء لا يتجزأ من الوجود الشامل لجميع الكائنات الجامدة والحية على السواء ، وبالتالى فنحن غير منفصلين عن الوجود من حولنا ، بل والأكثر من هذا فإن ثمة صلات دينامية معتملة فينا تربطنا بالوجود العام الشامل لجميع الموجودات على نحو أو آخر . وعلى الرغم من تمايزنا من الكائنات الحية المتباينة ومن الجوامد ، فإن هذا التمايز أو الامتياز لا يجعلنا فى عزلة عن الوجود الشامل لجميع الكائنات الحية وغير الحية ، بل إننا نرتبط بها بروابط متينة . وبتعبير آخر فإننا فى حالة تفاعلية مستمرة بيننا وبين الوجود كائنًا ما يكون ذلك الوجود .

والواقع أن صلتنا بالوجود من حولنا تقوم على مستويين : أحدهما نشعر به ونقف عليه ، بل إن إرادتنا قد تتدخل فيه . ذلك أن الإنسان كائن متأثر ومؤثر فى الوقت نفسه ، كما أنه كائن مستقبلى النظر والفكر والإرادة . فهو لا يؤثر فى الوجود المحيط به تأثيرًا آنيًا فحسب ، بل إنه يؤثر أيضًا إلى جانب تأثيره الآنى بما يترسم أنه سوف

يؤثر به فى المستقبل القريب والمستقبل البعيد . أما المستوى الثانى فى الصلة القائمة بيننا وبين الوجود من حولنا ، فهو المستوى غير الشعورى بالمعنى العام للكلمة . ومعنى هذا أن هناك تفاعلات متبادلة فيما بيننا وبين الواقع الوجودى من حولنا دون أن ندرك تلك التفاعلات . وبتعبير آخر فإن الوجود من حولنا يقوم بتوجيه رسائل إلهامية إلينا على المستوى اللاشعورى غير الواعى وعلى المستوى الشعورى الواعى . ولكن مما لا شك فيه أن الرسائل التى يوجهها إلينا الوجود من حولنا على المستوى اللاشعورى أقوى فاعلية من تلك الرسائل التى يوجهها إلينا على المستوى الشعورى . ذلك أن قطاع الشعور فينا أقل حجمًا وأضيق نطاقًا من قطاع اللاشعور ، أعنى القطاع الذى لا ندرى عنه شيئًا والذى لا يصل إليه سلطان إدراكنا وسلطان إرادتنا وسلطان تخطيطنا للمستقبل .

وهناك فى الواقع بيئتان تحيطان بنا وتؤثران فينا وترسل إلينا رسائل إلهامية مستمرة : البيئة الأولى هى البيئة الطبيعية التى لم تؤثر فيها يد الإنسان . أما البيئة الأخرى فهى البيئة الحضارية وهى البيئة التى أبدعها الإنسان . والواقع أن الفضل يرجع إلى البيئة الطبيعية فى توصل الإنسان إلى إبداع البيئة الحضارية . ولولا الرسائل الإلهامية التى ظلت البيئة الطبيعية ترسلها إلى مخ الإنسان منذ بداوته حتى الوقت الحاضر ، ما كان له إذن أن ينشئ بيئته الحضارية . بيد أن الواقع أن البيئة الحضارية تقوم بدورها بإرسال رسائل إلهامية إلى أمخاخ المبدعين فينشئون إبداعات جديدة غير مسبوقة .

ومن الخطأ أن نعتقد أن الإنسان بمثابة القطب الموجب بإزاء الطبيعة التى تعتبر إذن بمثابة القطب السالب ، أى أن الإنسان كائن مؤثر فحسب فى الطبيعة دون أن يكون متأثرًا بها . فواقع الأمر أن الانسان متأثر بالطبيعة أولًا ، ثم هو مؤثر فيها بالدرجة الثانية . فالإنسان فى المراحل الأولى من وقوفه على الطبيعة من حوله كان منبهرًا بها وعاشقًا لها . فكان تقدمه نحوها بالتأمل من جهة ،

وبالوقوف على أسرارها من جهة أخرى . وهذا نوع من التأثر بها واستلهامها ، أو قل إن الطبيعة كانت ترسل إليه الرسائل الإلهامية وذلك لدى تقربه منها والارتماء فى حضنها . فالإنسان فى بداوته كان فى الواقع جزءًا لا يتجزأ من الطبيعة من حوله ولكنه بعد أن أبدع الحضارة عزل نفسه عن أمه الطبيعة أو قل إنه صار متجرئًا عليها أو حتى عدوًا لها . فبعد أن كان فى القديم مرتميًا فى حضنها ومتغزلا فى مفاتنها ، فإنه صار مهاجمًا لها ومقاومًا لإرادتها ومُجهزًا عليها بكل الوسائل التى اخترعها وضمها إلى حصيلة حضارته البشرية .

وعلى الرغم من أن الطبيعة ما تزال مخلصة للإنسان ودائبة على إرسال الرسائل الإلهامية إليه ، فإنه مستمر فى إعراضه عنها ومناوأته لها والتجبر عليها . فهو دائب على غلق أذنيه وتغمية عينيه عن الإلهامات المستمرة التى توجهها إليه ، ولا يرضى أن يتقبل منها شيئًا ، بل يصيخ السمع ويفتح عينيه ويُعمل عقله فيما تقوم بينته الحضارية بإرساله إليه من إلهامات . بيد أن القطيعة بين الإنسان وبين أمه الطبيعة لم تحدث فجأة ، بل حدثت تدريجيًا . فكلما كانت الحضارة تنمو وتترعرع أكثر فأكثر وتنعقد رويدًا رويدًا ، كان كلف الإنسان بإلهامات الطبيعة يقل شيئًا فشيئًا . ولعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن ما يخضع له إنسان اليوم وما يلفه لفًا ويخيثه تحت عباءته هو الحضارة بكل مقوماتها المتباينة . وحتى ما نوهم به أنفسنا فى بعض الأحيان ونظنه قوامًا من قوامات الطبيعة ، إنما هو فى الواقع من صميم الحضارة أو هو متأثر بالحضارة إلى حد بعيد . فالحقول والمتنزهات هى صناعة بشرية حضارية . وحتى المصايف (البلاجات) التى تطل على البحار والمحيطات التى يظن البعض أنها من صنع الطبيعة ، إنما هى فى الواقع من صنع الإنسان ومن اختراع الحضارة . صحيح إن البحر أو المحيط من صميم الطبيعة ، ولكن فنون التعامل مع تلك الأشياء الطبيعية ليست من الطبيعة فى شىء ،

بل من صميم الحضارة ومن اختراعها . ولكن مع هذا فإننا نعترف بأن الطبيعة كما خلقت ما تزال موجودة بكاملها أو بجانب كبير منها . ولكن ما يلهم به الإنسان فى حياته اليومية من جانب الطبيعة أقل بكثير جدًا مما يلهم به من جانب الحضارة والمبتكرات الحضارية التى قام بإبداعها .

وطالما أننا نعترف بأن أمنا الطبيعة ما تزال تلهم المبدعين بإلهاماتها ، فيكون من المحتم إذن أن نستعرض النواحى أو المجالات التى تقوم بإلهام الإنسان بإزائها وهى التى يمكن تحديدها على النحو التالى :

أولًا - النواحى أو المجالات التذوقية : فعلى الرغم من أن البيئة الحضارية قد عملت على عزل معظم الناس عن أمهم الطبيعة ، فإن هناك بعض الملهمين الذين ما يزالون يستلهمونها ويأخذون عنها ما تمتاز به من جمال وانسجام . لقد دعا واحد من الفنانين الملهمين هو هربرت ريد إلى استلهام الطبيعة لا من حيث ما يبدو فيها من جمال بالعين المجردة فحسب ، بل وأيضًا بواسطة الأجهزة التى تقرب البعيد وتعمل على تكبير الصغير . فما يمكن مشاهدته بالتليسكوب أروع بكثير مما يمكن مشاهدته بالعين المجردة ، وما يمكن الإنبهار به لدى مشاهدته من بعيد أعظم مما يمكن الإنبهار به ونحن على اتصال مباشر به . وكذا فإن ما يمكن مشاهدته تحت الميكروسكوب من أحياء أو حتى من مقومات الخلايا أروع من مشاهدة الأشياء التى تقع عليها أعيننا كل يوم (انظر كتاب « تربية الذوق الفنى » لهربرت ريد - ترجمة المؤلف) . فثمة إذن جوانب خصبة ولم تلوثها الحضارة يتسنى للفنان والأديب تأملها وسبر أغوارها وذلك بتقبل إلهاماتها التى ترسل بها إليهما . وحتى بالنسبة للعالم فإن اشتغاله بما هو موجود خلف الظواهر الطبيعية التى تقع فى نطاق الماكروفيزياء ، أعنى اشتغاله بما يسمى بالميكروفيزياء ، لمما يشكل مجالًا إلهاميًا عظيمًا يستطيع أن يفيد منه وأن يأخذ عنه ويتأثر به فى مسيرته العلمية .

ثانيًا ـ وبالإضافة إلى النواحى أو المجالات التذوقية ـ ونحن لا نخرج العلماء من هذا النطاق وذلك لأن العالم إنسان يتذوق الجمال حتى فى أثناء قيامه بالفحص والتجريب وإن كان اهتمامه بعمله يفوق اهتمامه بوجدانه ـ فإننا نقول إن هناك مجالًا إلهاميًا آخر يصدر عن أمنا الطبيعة هو **المجال الروحى**. فأنت إذا استطعت أن تخرج إلى الجبل وحدك بعيدًا عن الناس وبعيدًا عن المؤثرات الحضارية، أو إذا أنت توجهت إلى شاطئ البحر بعيدًا عن الناس وصرت وجهًا لوجه أمام منظر البحر الهائج المائج أو الهادئ المستكين، فإنك عندئذ سوف تحس برغبة محتدمة فى الصلاة ومناجاة ربك. إنك قد تصرخ بصوت مرتفع متهللًا وأنت تحس أنك وجهًا لوجه أمام الطبيعة التى هى أمك، تلك الطبيعة التى تتعبد فى صمت لخالقها. وطالما أنك جزء لا يتجزأ منها، فلماذا لا تجاريها وتهتف معها مصليًا بلسانك البشرى كما تصلى هى بطريقتها الخاصة التى خلقت وفقها؟ فالواقع أن المرء عندما يتحرر ولو لبضع ساعات من إسار الحضارة، فإنه يجد نفسه مشوقًا إلى تقبل الإلهامات التى ترسلها إليه أمه الطبيعة، فيرتمى فى حضنها ويلهث بما يتردد على لسانه بغير رقابة وبغير معوقات اجتماعية أو سيكولوجية. ففى تلك اللحظات يتمتع المرء خلالها بالحرية بمعناها العميق.

ثالثًا ـ الإلهامات العلائقية: فالواقع أن الإنسان إذا ما وجد نفسه وجهًا لوجه أمام أمه الطبيعة وقد تجرد من شكائم الحضارة، فإنه يكون خليقًا وقتئذ بأن يرى الناس بمنظار آخر غير المنظار الذى اعتاد أن يشاهدهم به وهو وإياهم تحت عباءة الحضارة. ولعل هذا هو السر الذى حدا بالأنبياء والقديسين والنساك فى الأديان المتباينة أن يخرجوا من الإطار الحضارى إلى إطار الطبيعة لفترات طويلة من حياتهم. فعزلتهم بعيدًا عن صخب الحضارة يمكنهم من التمتع برؤية جديدة ينظرون بها إلى الإنسان. إنهم يتخلصون من أسباب الكراهية

والشحناء التى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالوشائج الحضارية وما تجره المصالح والأنانية من أسباب للخلاف أو الشجار أو الشعور بالبغض تجاه الناس الآخرين.

وبعد أن عرضنا لما تلهم به الطبيعة، فإننا نتناول النواحى أو المجالات التى تلهم بها الحضارة المبدعين من بنى الإنسان على النحو التالى:

أولًا ـ الإلهامات التكنولوجية: فالواقع أن الحضارة البشرية بمثابة سلسلة متصلة الحلقات بحيث تُفضى كل حلقة منها إلى ما يتلوها من حلقات. ولكن كيف يتأتى للمبدعين الاستمرار بالسلسلة التكنولوجية؟ إنه الإلهام الذى يصدر إليهم من ذات النتاجات التكنولوجية. فالعصا ألهمت الإنسان بصنع البندقية. والبندقية ألهمت الإنسان بصنع المدفع. والمقلاع ألهم الإنسان بصنع الصاروخ إلى غير ذلك من إلهامات تكنولوجية تصدر عن تكنولوجيا قديمة لكى يقوم الإنسان بإبداع تكنولوجيا جديدة أنجع فاعلية منها.

ثانيًا ـ الإلهامات القانونية والدستورية: والإنسان فى ظل الحضارة وجد أن حياته مهددة لا من قبل الحيوانات المفترسة والطيور الجارحة وحدها، بل إن عداء البشر وتربصهم به أشد خطرًا على حياته وعلى ممتلكاته مما قد تشنه الوحوش والطيور الكواسر عليه. من هنا فإن الحضارة قد أوحت للإنسان بأن يبدع القوانين التى تنظم العلاقات بين الناس بعضهم وبعض. وبالنسبة للعلاقات بين الدول المتباينة فإن قوانين أعم قد ابتدعت تلتزم بتطبيقها المنظمات الدولية تحت مظلة الأمم المتحدة. فالمقصود بالقوانين والدساتير تنظيم العلاقات بين الأفراد بعضهم وبعض من جهة، وبين الأفراد والجماعات من جهة ثانية، وبين الجماعات بعضها وبعض من جهة ثالثة. وما تزال القوانين والدساتير القائمة تلهم المشرعين بقوانين ودساتير جديدة تعمل على سد الثغرات التى تنشأ مع التطورات الحضارية المتلاحقة.

ثالثًا ـ الإلهامات الفلسفية : من المعروف أن الفلسفة هى علم العلوم . فبينما يقوم كل علم بصب الكثير من الجزئيات فى القليل من القوانين ، أعنى صب الظواهر المتباينة فى هيئة قوانين علمية ، فإن الفلسفة تتخذ من القوانين العلمية جزئيات لها تجمعها فى حزمة واحدة هى الفلسفة . فالفلسفة تنهج وفق المنهج العلمى ولكنها تختلف عن أى علم من العلوم الوضعية فى أنها أبعد شأوًا وأوسع نطاقًا وأرحب نظرة . والواقع أن العلوم الوضعية تلهم الفلاسفة ، كما أن الفلسفة قديمًا كانت توحى بإنشاء العلوم المتباينة . على أن الفلسفة ما تزال فى بعض جوانبها تصدر إلهامات إلى العلماء فيأخذون عما يقول به الفلاسفة .

ومما لاشك فيه أن الإلهام الشيئى يلعب دورًا بعيد المدى فى الإبداعات البشرية . بيد أن الإبداع لا يتم فى فراغ ، كما أن الإلهام الشيئى لا يكون ذا قيمة فى استثارة الإبداع إلا إذا وجد تربة خصبة تستقبله . ونعنى بالتربة تلك الشخصيات التى جبلت على استعدادات إبداعية من جهة ، وقد حصلت على خلفيات ثقافية يمكن أن تتساوق مع الإلهامات التى تصدر إليها من جهة أخرى . فمن الضرورى أو الحتمى أن يكون المبدع قد تسلح بخلفية ثقافية مناسبة لما يستقبله من إلهامات إلى جانب استعداداته الإبداعية الشخصية . ولكن الإبداعات المتباينة فى المجالات المختلفة ترتبط بعضها ببعض فى سلسلة متصلة الحلقات . ولا تأتى الإبداعات متفرقة بعضها عن بعض أو حتى مستقلة بعضها عن بعض . فالإلهامات تخضع للترابطية وتتفاعل معها باستمرار .

الإلهام الأدائى :

ينكون السلوك من أضلاع ثلاثة : ضلع الفكر ، وضلع الوجدان ، وضلع الإرادة . ولكن السلوك يمكن أن يقتصر على ضلعى الفكر والوجدان دون أن يكون لضلع الإرادة دور فى إبراز النشاط السلوكى . وقد يكون النشاط الإرادى على المستوى الشعورى ،

كما أنه قد يكون على المستوى اللاشعورى . ففى الحالات التى يكون فيها المرء مصابًا بالتجوال أثناء النوم (Somnambulism) ، فإنه يكون فى قيامه بالأنشطة الإرادية غير مدرك لما يضطلع به من تصرفات ، ويكون لاشعوره هو المسيطر على ما يصدر عنه من أفعال وسلوك بادٍ للعيان .

والأداء قد يكون نمطيًا كما هو الحال فى ممارسة العادات المتباينة . فالمرء فى قيامه بعملية المشى أو فى أدائه للكثير من أعماله وأنشطته اليومية إنما يكون مسيرًا فى ذلك بما اعتاد إتيانه من حركات . ولكن من جهة أخرى فقد يكون السلوك الذى يأتيه المرء خارجًا عن نطاق العادة فيكون سلوكًا غير مسبوق من جانبه . إنه قد يكون سلوكًا عاديًا بالنسبة لغيره . ولكنه يكون جديدًا وغير مسبوق بالنسبة له . فأنت إذا بدأت فى تعلم الآلة الكاتبة مثلاً ، فإن ما تأتيه من حركات يكون جديدًا جدة تامة بالنسبة لك ، ولكنه لا يكون كذلك بالنسبة للأشخاص الذين تمرسوا بالكتابة عليها . وحتى بالنسبة لك فإنك بعد أن تتمكن من الكتابة على تلك الآلة فإن ما كان جديدًا بالنسبة لك يصير بمثابة عادة سلوكية تقع تحت مستوى الشعور . ذلك أن ثمة روابط عصبية تحدث فى جهازك العصبى لم تكن موجودة قبل تدربك على ممارسة الكتابة عليها .

ونحن نعتقد أن الإلهام الأدائى لا شأن له بالعادات التى تمرس بها المرء فى أدائه للأعمال والأنشطة المتباينة . وعلى هذا فإننا نستطيع أن نقول إن الشخص الذى تغلب على حياته الأنشطة التى تمارس بطريقة آلية لأنها بمثابة مجموعة من العادات ، لا تكون أمامه الفرصة المواتية لاستقبال الإلهامات الأدائية . وبتعبير آخر فإنه لا يستطيع أن يستلهم من خارج نطاقه وسائل جديدة للأداء ، بل يظل وكأنه عبارة عن آلة تكرر العمليات نفسها التى تقررت لها وجعلت للنهوض بعملها . والعكس هو الصحيح . فالشخص الذى لا يكون محكومًا فى جماع سلوكه بالعادات الأدائية يكون هو الخليق بأن تواتيه الإلهامات الأدائية .

ولكن من جهة أخرى فإننا نستطيع أن نلاحظ أن أكثر الأعمال جدة وإبداعية تكون فى العادة ذات قطاع مشترك بينها وبين بعض العادات فى الممارسة . خذ مثالًا بأحد الكتّاب المبدعين . إنه بلا شك قد اكتسب مجموعة من العادات الأدائية فى عملية الكتابة . فهو اكتسب عادة الكتابة بالقلم أو بواسطة الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر ، كما يكون قد اكتسب عادة معينة فى التعبير اللغوى ومراعاة قواعد النحو والصرف والإملاء وغير ذلك مما يتعلق بالتعبير اللغوى ، ويكون قد اكتسب أيضًا مجموعة من العادات الحركية فى طريقة الجلوس إلى المكتب أو حتى بإزاء المكان الذى يجلس فيه ووضع مكتبه وترتيب الأشياء عليه وترتيب كتبه ومراجعه وأقلامه وغير ذلك كثير . فهو يكون مبطنًا أنشطته الإبداعية فى عملية التأليف الإبداعى بمجموعة هائلة من العادات التى يكون قد اكتسبها فيمارسها بطريقة شبه آلية . ولكنه برغم ذلك يكون مستقبلًا للإلهامات الأدائية التى تعلو عن مستوى تلك العادات التى ذكرنا بعضًا منها .

ومع اعترافنا بأن الإلهام الأدائى لا شأن له بالعادات الأدائية ، فإننا نعتقد أن الإلهام الأدائى يمكن أن يتصل بإحلال عادة جديدة محل عادة قديمة . خذ مثالًا على ذلك بأحد الكتاب كان قد اعتاد أن يقوم بعملية التأليف بالقلم ، ولكنه ألهم فى أثناء كتابته لواحد من بحوثه بأن يحل الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر محل القلم . وبدل أن يؤلف بالقلم يؤلف بالنقر على الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر . وفعلًا قام صاحبنا بالتمرن على الآلة الكاتبة وصار يؤلف بواسطتها مباشرة دون أن يمر بمرحلة الكتابة بالقلم كمسودة لما يقوم بتأليفه ، ثم يعيد الكرة مرة أخرى بأن ينقل ما قام بتأليفه على الآلة الكاتبة . إنه بهذا الإلهام الأدائى الذى واتاه فجأة استطاع أن يوفر الوقت والجهد . ذلك أن الكتابة بالآلة الكاتبة توزع الجهد العضلى على عشرة أصابع بدلًا من ثلاثة أصابع فحسب . ناهيك عن السرعة فى الكتابة وملاحقة الأفكار وعدم السماح لها بأن تفلت من ذهنه . فالواقع أن الأفكار ترد إلى الذهن على هيئة

ومضات تلتمع ثم تنطفئ بسرعة . فإذا لم يسارع المرء باقتناصها وإثباتها أو بتعبير أدق بتجسيدها كلامًا على الورق ، فإنها تهرب أو تنطفئ إلى غير رجعة . ولعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن الفاقد من أذهان الكتّاب أكثر بكثير وأقيم بكثير مما يستطيعون إثباته على الورق بسبب ركونهم إلى الأقلام يدبجون بها ما ينتجونه من فكر وذلك بسبب هروب أو انطفاء الأفكار قبل أن يتسنى لهم اقتناصها والقبض عليها وترجمتها إلى كلام مكتوب .

والواقع أن الكثير من الإلهامات الأدائية تواتى المبدعين فى أثناء ممارستهم للعمل . فالأداء نفسه الذى يمارسه المرء يمكن أن تنفتق عنه إلهامات لم تكن فى الحسبان . وإنك لتجد فى سِيَر الكثير من المبدعين ما قد يفسر بأنه الحظ الحسن أو أنه الصدفة السعيدة التى واتتهم فأبدعوا فى مجال الأداء إبداعات عظيمة . والواقع أن التفسير بالحظ الحسن أو بالمصادفة السعيدة بعيد عن الصواب . والحقيقة أن الأداء نفسه يشكل فى بعض الأحيان مصدرًا عظيمًا للإلهام . ولعلنا نذكر بهذه المناسبة اكتشاف البنسلين بواسطة سير اسكندر فلمنج . فلقد تم هذا الاكتشاف بما ينعته البعض بأنه مصادفة بينما ننعته نحن بأنه الإلهام الأدائى الذى ألهم به فلمنج فى أثناء قيامه بالأبحاث العلمية التى لم تكن مرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالبحث عن دواء البنسلين . ففى أحد الأيام كان الدكتور فلمنج منهمكًا فى فحص مزرعة بكتير استفيلو كوكس ، فلاحظ أن جزءًا صغيرًا من هذه المزرعة قد أعطب . فتملكته الدهشة . ولكنه بدلًا من أن يتخلص من الطبق الذى أصابه العطب باعتباره غير ذى فائدة ، فإنه أخذ يسأل نفسه علّه يصل إلى السبب الذى أدى إلى موت هذا الجزء الصغير من البكتيريا بينما لم يمت الباقى منها . وبتأمل الموقف اكتشف أن ثمة على الطبق التالف بعض النقط لميكروب صغير ينتمى إلى « البنسليوم نوتاتوم » وهو نوع من العفن . وبالتأمل بما لديه من فكر علمى ثاقب انتهى إلى أن هذا البنسيليوم قد أدى إلى موت جانب من الاستفيلو كوكس .

وعندما تأكد من اكتشافه أعلن أنه قد قام باكتشاف عدو لدود لواحد من أعدى أعداء الإنسان والمسبب للكثير من الأمراض . وبعد ذلك قام كثير من العلماء بإجراء التجارب العديدة التى أكدت صحة الاكتشاف . وهكذا تم اكتشاف البنسيلين الذى كان بداية لبحوث متتالية تطويرية وتجديدية لما قام فلمنج بكشف النقاب عنه .

على أننا لا نغالى فى الواقع إذا ما قلنا إن ما يسمى بالخبرة التى يكتسبها المرء فى حياته العملية ليست مجرد إتقان لمجموعة محددة من العمليات التى يضطلع بها مرات عديدة ، وإنما المقصود بالخبرة التى يكتسبها المرء من عمله أنه يبدع جديدًا لم يبدأ به فى المرحلة الأولى من ممارسته للعمل . فصاحب الخبرة الحاذق فى عمله شخص يكون قد ألهم أدائيًا من صميم العمليات الأدائية التى يضطلع بها . فلكأن الأداء والممارسة العملية ذاتها مصدر إلهام له لكى يؤدى العمل بطريقة أنجع وبسهولة ويسر . وفى ضوء هذا فإننا لا نعتبر الشخص الذى تمكن من أداء العمل على النحو الذى بدأ به صاحب خبرة . فشرط الخبير المبدع أن يكون قد استلهم ما يمارسه من عمل بحيث يفتّقه ويستخرج منه مقومات جديدة غير مسبوقة . ومن هنا فإننا نجد أصحاب الخبرة بهذا المعنى يختلفون بعضهم عن بعض اختلافًا جوهريًا . ذلك أن كل واحد منهم يستلهم من عمله أشياء جديدة غير مسبوقة .

ولنضرب مثالًا من الطب . وليكن بالخبرة التى اكتسبها الجراح العالمى المصرى الدكتور مجدى يعقوب . إنه قال فى المقابلة التى أجرتها معه مندوبة جريدة الأخبار القاهرية بتاريخ ١٧ مارس ١٩٩٢ « إن المعمول به بالنسبة لجراحات القلب هو أن يخرج الشريان الأورطى من البطين الأيسر وأن يخرج الوريد الرئوى من البطين الأيمن . ولكن الطبيب الملهم أدائيًا قد استلهم طريقة جديدة أطلق عليها اسم ارتيريال سويتش . وبمقتضاها يخرج الشريان الأورطى من البطين الأيمن ويخرج الشريان الرئوى من البطين

الأيسر » . ودون أن ندخل فى التعقيدات التى لا نستطيع سبر أغوارها ، فإننا نقول إن الجراح الملهم قد تلقى إلهاماته من ذات الأداء . فهو لم يسر بطريقة نمطية بحيث يكرر العمليات السابقة كما هى ، بل صار يستلهم الموقف أو العمليات الأدائية ذاتها فخرج منها بعلاقات أدائية جديدة غير مسبوقة . فمن النمطية تنبثق الإبداعية . والإبداعية التى توصل إليها هذا الجراح لم تكن إبداعية طفرية غير مسبوقة بالنمطية ، بل كانت انبثاقًا من الأداء النمطى .

ولنضرب مثالًا آخر بصاحب فكر تربوى جديد فى مجال التربية والتعليم بمصر بدأ نمطيًا فى ممارساته التربوية ، ولكنه أخذ يستلهم الواقع التعليمى فاستطاع أن يخرج بخبرة جديدة تمامًا مباينة تباينًا جوهريًا للممارسة المعمول بها بالمدارس . لقد لاحظ ذلك المعلم أن هناك فروقًا فردية بين التلاميذ بعيدة المدى جدًا ، وأن ما يأخذ به رجال التعليم أنفسهم ويمثل عقيدة تربوية مسيطرة على أفئدتهم وعقولهم هو أن تلاميذ الصف الواحد يجب أن يحصّلوا نفس القدر من المعلومات وأن ينهضوا بنفس القدر من الأداء التعليمى فى الحصة الواحدة ، بل وأن يكون التحصيل التعليمى أحاديًا عبر السنة الدراسية الواحدة أو عبر الفصل الدراسى الواحد . لقد وجد بالتجربة أن بعض التلاميذ فى الصف نفسه بمقدورهم أن يحلوا أكثر من ثلاثين مسألة حسابية بينما لا يستطيع البعض الآخر من التلاميذ بنفس الفصل وخلال نفس الحصة أن يحلوا سوى ثلاث مسائل حسابية فقط . ففى ضوء هذا خلص إلى طريقة جديدة أسماها « الطريقة الفارقية » بينما أطلق على الطريقة السائدة اسم « الطريقة الأحادية » . وفى الطريقة الجديدة الفارقية يقيِّم التلميذ أو الطالب بالقطعة وليس بالنهاية العظمى والنهاية الصغرى . أضف إلى هذا الأخذ بمبدأ ترحيل الدرجات من يوم إلى آخر تالٍ بحيث يكون لكل تلميذ أو طالب رصيد من الدرجات طوال العام الدراسى . وهناك تفصيلات كثيرة خاصة بهذه الطريقة الجديدة لا داعى لسردها جميعًا (أنظر كتاب « التربية لمجتمع

متحرر ، للمؤلف) ، ولكن ما نخلص به هو أن الإلهام فى هذه الحالة قد نبع من ذات الأداء التربوى التعليمى . فالأداء النمطى كان الركيزة التى انطلق منها الإلهام التربوى . وبتعبير آخر فإن الإبداعية فى هذه الحالة وفى غيرها من حالات هى انبثاق من النمطية .

وحتى ما يسمى بالحكمة التى يحظى بها بعض المسنين فى التعامل مع غيرهم من أشخاص إنما هى فى الواقع ثمار للإلهامات الأدائية فى مجريات الحياة العادية وفى طيات العلاقات والتعامل مع الآخرين . فالمرء فى تعامله مع الآخرين يستشف أو قل يستلهم وسائل أخرى أنجع وأفضل يخلص بها من المواقف الكثيرة التى يجد نفسه فيها وجهًا لوجه أمام الآخرين . ولعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن ما يسمى بالمحاولة والخطأ وما يترتب على هذه الطريقة من ثمار تدرُّبية إذ يحصل المرء عن طريقها على أداء ناجع ، إنما هى فى الواقع ثمار للإلهامات الأدائية . فالمرء فى طريقة المحاولة والخطأ يستشف أو يستلهم ما هو جيد بينما ينبذ ما هو ردئ فى ممارساته .

وبالنسبة للعلاقة بين الزوجين ، فإن من الملاحظ أن كلا منهما يكون قد تربى فى أسرة مختلفة عن أسرة رفيق حياته ، وبالتالى فإن التباين بينهما يكون واسع النطاق . ولكن مع العشرة المستمرة فإن كلا منهما يستلهم المواقف المتباينة ويخلص إلى وسائل جديدة فى التعامل مع الطرف الآخر . وبذا فإن الزواج ينجح . وطبيعى أن من لا تواتيه تلك الإلهامات الأدائية ـ وهى هنا أداءات علائقية بين الزوجين ـ فإنه لا يستطيع أن يعدل من سلوكه وبالتالى فإن الزواج يفشل ولا يكلل بالسعادة .

وما يسمى بإعادة التربية الشخصية ، أعنى أن يعيد المرء تربية ذاته بنفسه بغير تلقى مساعدة تربوية خارجية ، إنما هو فى الواقع نوع من الإلهام الأدائى . فليست التربية الذاتية مجرد نقد ذاتى ، وإنما هى فى الواقع استقبالات إلهامية من الواقع السلوكى الشخصى . فالنقد

الذاتى ليس سوى إظهار العيوب فى السلوك . أما الإلهام الموقفى أو السلوكى فإنه يمثل القطب الموجب فى هذه العملية التعديلية السلوكية .

ولسنا نبالغ إذا ما قلنا إن الإلهامات الموقفية أو الأدائية تنسحب بنفس القدر من الصدق بإزاء العلاقات السياسية بين الدول المتباينة . ويتضح هذا بجلاء فى الموقف السياسى العربى الراهن من القضية الفلسطينية . فلولا هذا النوع من الإلهام الأدائى أو الموقفى ما كان للعرب وإسرائيل أن يدخلا فى مرحلة جديدة جدة جوهرية بالموافقة على مبدأ التفاوض للتوصل إلى حلول سلمية بدلًا من الدخول فى حروب متتالية كما كان الشأن فى السابق بدءًا من حرب ١٩٤٨ حتى حرب ١٩٧٣ . فماذا حدث ؟ إنه الإلهام الأدائى الذى جعل العرب وإسرائيل يتخذون موقفًا جديدًا غير مسبوق . ولعلنا نقول بهذه المناسبة إن الإلهام الأدائى يتعدى نطاق الأشخاص ليشمل الجماعات أيضًا بل والدول ذاتها . فالعلاقات السياسية ليست علاقات بين أفراد ، بل هى علاقات بين مجموعات تتمثل فى الدول المتباينة .

الإلهام المستقبلى :

هناك ثلاثة أضلاع للزمان : الماضى والحاضر والمستقبل . ومن البديهيات التى لا تحتاج إلى برهان أن ثمة استمرارية وتداخلًا فيما بين الماضى والحاضر والمستقبل . والواقع أن الفصل بين هذه الأبعاد الثلاثة للزمان إنما هو تعبير ذاتى وليس تعبيرًا عن واقع موضوعى . فلولا وجودنا وما يتضمنه هذا الوجود من إصدار للأحكام ، ما كان هناك تقسيم للزمان إلى ماض وحاضر ومستقبل . إذن هذا التقسيم الثلاثى للزمان مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالإنسان ومن اصطناعه . ولكن الإنسان لم يصطنع هذا التقسيم اعتباطًا ، بل استند فيه إلى الأحداث الوجودية سواء كانت أحداثًا طبيعية أم كانت أحداثًا اجتماعية . والوجود كله بما فى ذلك الوجود الإنسانى هو مجموعة من العمليات المتعاقبة . ولكن الوجود قابل للزوال . فإذا انتهى إلى زوال ، فهل

يبقى الزمان؟ بالطبع لا . إذن فالزمان والمكان أو قل إن الزمان والوجود المحسوس مرتبطان ارتباطًا وثيقًا بحيث لا يمكن الفصل بينهما .

فإذا نحن استبعدنا ما نحكم به على الزمان وتقسيمه إلى ماض وحاضر ومستقبل ، فإننا نجد أن الزمان المرتبط بالأحداث الوجودية هو زمان واحد لا يوجد به ماض وحاضر ومستقبل . وحتى إذا نحن لم نستبعد أحكامنا البشرية بصدد الزمان وظللنا مستمسكين بها ، فإننا نجد أمامنا ما يزعزع إيماننا بهوية الماضي والحاضر والمستقبل . فإذا كان هناك شخص ما يتابع الأحداث التي تقع على أرضنا من كوكب يبعد عن الأرض بمائة سنة ضوئية ، فإنه لا يرى الأحداث التي تقع الآن ، بل يشاهد الأحداث التي وقعت على الأرض منذ مائة سنة . إذن فالحاضر الذي نحياه نحن هنا الآن على الأرض يشكل مستقبلًا بعيد المدى هو جميع الأحداث التي سوف تقع بالنسبة لذلك الشخص المفترض خلال المائة عام القادمة .

فها نحن إذن نجد شخصين أحدهما على الأرض والآخر على كوكب يبعد عن أرضنا بمقدار مائة عام ضوئية . فالشخص الموجود على الأرض يحيا حاضرًا بما يشتمل عليه من أحداث آنية . أما الشخص الآخر الموجود على الكوكب الآخر ، فإنه لا يتبين هذا الحاضر الآني الذي يراه ويعايشه الشخص الموجود على الأرض ، وذلك لأن ذلك الحاضر هو مستقبل بعيد بمائة عام بالنسبة له . والشيء نفسه يصح بالنسبة للأحداث التي تقع على ذلك الكوكب البعيد عنا بمقدار مائة عام ضوئية . فما يراه ذلك الشخص المفترض على ذلك الكوكب ويعايشه ، إنما هو مستقبل بالنسبة لنا نحن الذين نشاهده من الأرض وبيننا وبينه مائة عام ضوئية . فما نشاهده هو الأحداث التي وقعت على ذلك الكوكب منذ مائة عام . وما يشاهده ويعايشه الشخص الموجود على ذلك الكوكب إنما هو حاضر بالنسبة له .

وإذا نحن سألنا أنفسنا ونحن على الأرض ونتابع ما نشاهده على ذلك الكوكب الذي يبعد عنا بمقدار مائة سنة ضوئية ، وبالتالي نشاهد الأحداث التي وقعت هناك منذ مائة سنة عما سوف يقع هناك في المستقبل خلال المائة عام التالية ، فإننا سنجيب عن هذا التساؤل بأن المستقبل لم يولد بعد ، وبالتالي فإن التنبؤ به مستحيل . ولكن إجابتنا هذه خاطئة . ذلك أن المستقبل بالنسبة لنا هو حاضر مولود بالفعل وموجود آنيًا بالنسبة لذلك الشخص الموجود على ذلك الكوكب . وقل الشيء نفسه عندما يسأل الشخص الموجود على الكوكب الذي يبعد عنا بمقدار مائة سنة ضوئية نفسه عما إذا كان بمقدوره أن يعرف المستقبل فيما يتعلق بالأحداث التي يشاهدها على أرضنا . إنه سوف يجيب عن تساؤله بأن المستقبل لم يولد بعد . ولكن إجابته غير صحيحة . ذلك أن المستقبل بالنسبة له هو حاضر بالنسبة لنا . ولو كان ثمة وسيلة للاتصال به ، إذن لأنبأناه بما سوف يحدث في الزمان المستقبلي بالنسبة له وذلك بأن نذكر بالتفصيل جميع الأحداث التي وقعت بالنسبة لنا والتي سوف تقع بالنسبة له خلال المائة عام الماضية بالنسبة لنا ، والمقبلة بالنسبة له .

ويتضح من هذا أن الحكم على الزمان بأنه حاضر أو ماض أو مستقبل هو حكم نسبي تمامًا . فثمة الحاضر الذي هو مستقبل ، وثمة الحاضر الذي هو ماض . وثمة الماضي الذي هو مستقبل كما شاهدنا في مثال الشخصين اللذين يقف أحدهما على الأرض والآخر يقف على كوكب يبعد عن أرضنا بمائة سنة ضوئية .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : هل من الممكن أن يكون المستقبل حاضرًا بالنسبة لنا في حدود الحياة التي نحياها هنا على الأرض دون أن ننظر إلى كوكب آخر بعيد عن أرضنا ؟ إذا كانت إجابتنا عن هذا السؤال بالإيجاب ، فإن هذا يعني في الوقت نفسه أن المستقبل موجود بالفعل شأنه شأن الحاضر والماضي . وبتعبير آخر فإن المستقبل يكون قد تحدد بالفعل بتفاصيله مسبقًا شأنه في ذلك شأن

الحاضر والماضى . ولكن على أى أساس يمكن أن يقوم هذا الاعتقاد أو هذا الفرض ؟ إننا يمكن أن نجد لنا سندًا فى الذهاب إلى هذا الاعتقاد أو هذا الفرض فى ظاهرة نفسية نمر بها فى بعض الأحيان هى ظاهرة « الرؤية السابقة » (Deja-Vue) . فنحن فى بعض المواقف نجد أن ما يحدث من حولنا قد سبق لنا مشاهدته بفصه ونصه . وبهذه المناسبة نسوق قصة واقعية حدثت لواحد من أولادى . إنه شاهد إحدى السيدات تخرج من أحد المحال التجارية فتذكر لتوه أنه قد سبق له أن رأى منظر سيدة مثلها وتشبهها تمامًا خارجة من محل تجارى مطابق لهذا المحل تمامًا ، ولكن فى رؤيته السابقة فإن تلك السيدة التى سبق أن رآها قد تعثرت ووقعت بينما كانت تنزل من الرصيف . وهو يقول إنه عندما شاهد تلك السيدة وهى خارجة من المحل التجارى ، أخذ يتوقع ما سوف يحدث لها كما شاهده فى الرؤية السابقة . فما كان أن وصلت السيدة إلى الرصيف حتى تعثرت فى مشيتها وسقطت على الأرض . فما سبق أن شاهده فى الرؤية السابقة التى لم يتذكرها إلا وهو يشاهد تلك السيدة خارجة من المحل التجارى قد تحقق بالفعل أمام عينيه .

على أن ما مر فى خبرة ابنى لم يكن حلمًا سبق أن شاهده فى نومه ، بل إنه استشفاف مستقبلى ، أو قل إنه إلهام مستقبلى بما سوف يحدث لتلك السيدة . ولكن بالإضافة إلى هذا هناك الأحلام والرؤى . فثمة إلى جانب الرؤى والأحلام التى ورد ذكرها بالكتب المقدسة مثل حلم يوسف وحلم فرعون ، رؤى وأحلام يراها بعض الأشخاص العاديين وهى رؤى وأحلام إما أن تكون مطابقة لما سوف يحدث بالفعل فى المستقبل القريب ، وإما أنها تتلبس برموز معينة ، فتكون الحقائق المستقبلية مختبئة فى هيئة رموز يقوم العارفون بأسرار الرؤى والأحلام بتفسيرها ، وذلك بأن يفكوا ألغاز تلك الرموز ويكشفوا عن مخبوءاتها . فحلم يوسف وحلم فرعون كانا من هذا النوع الرمزى .

إننا نعتقد أن الأحداث جميعًا - صغيرها وكبيرها وغير الهام منها والهام وما يتعلق بالموجودات وما يتعلق بالناس - هى فى الواقع مبرمجة ، بمعنى أنها مهيأة لأن تحدث برغم أنها لم تحدث بعد . وهناك احتمالات قد تكون كثيرة بإزاء الإتجاه الحدثى الواحد ، وهى فى هذا الصدد شبيهة بمفردات اللغة التى يمكن أن يعبر بها المرء عما يعتمل فى ذهنه من معان . فهناك خيارات كثيرة يتسنى للمرء الانتقاء من بينها لكى يبين عما يقصد إليه من أفكار . ولكن جميع المفردات المتباينة للتعبير عن تلك الأفكار تكون متوافرة وتكون جميعًا قابلة لأن تستخدم للتعبير . ولكن مما لا شك فيه أن ثمة ترجيحات لبعض تلك المفردات اللغوية على بعضها الآخر . فإذا أنت قمت بتناول عشر صفحات مثلًا من أحد كتب مؤلف ما ، وقمت بعمل إحصائية خاصة بالكلمات والعبارات ، فإنك تستطيع أن تتنبأ بما سوف يقوم ذلك الكاتب باستخدامه منها مستقبلًا فى ضوء عدد مرات استخدامه لكل منها . فالأكثر استخدامًا يحتل أول القائمة ، ثم يتلوه الأقل عددًا فى مرات الاستخدام وهكذا إلى الأقل احتمالًا فى الاستخدام .

وعلى النحو نفسه فإن المستقبل السلوكى لأى شخص يمكن أن يتحدد فى ضوء الصيغة السائدة على سلوكه الحالى والصيغة التى كانت سائدة على سلوكه فى الماضى . أضف إلى هذا تلك الاستعدادات المطمورة بالشخصية التى يمكن أن تطل برأسها فى السلوك الشخصى البادى للعيان فجأة وبغير سابق إنذار أو تمهيد . فثمة ما يمكن أن نسميه بالطفرات السلوكية التى تتأتى نتيجة تفاعل استعداد ما من تلك الاستعدادات المطمورة بالشخصية مع المركب السلوكى للمرء . ولكن من المؤكد بوجه عام أن جميع الناس ، بل وجميع الأشياء مبرمجين أو هم يُبرمجون تباعًا فى ضوء ما تنتهى إليه أوضاعهم وحالاتهم السلوكية المتباينة .

بيد أن الإنسان ليس مسيَّرًا فى سلوكه بفاعلية الاستعدادات والعوامل السلوكية أو بما سبق له اكتسابه من عادات سلوكية . صحيح

إن المقومات السلوكية الراهنة يمكن أن تكون مؤشرات ترجيحية لما سوف يكون عليه السلوك مستقبلًا . ولكن ثمة عاملًا آخر إلى جانب هذه العوامل هو عامل الإلهام السلوكى المستقبلى . والشخص الملهم مستقبليًا يكون لديه استعداد للوقوف على الحالات المستقبلية التى سوف تقع . فهو يشاهد مستقبله بما يعرف بالرؤية السابقة التى ذكرناها . فيقوم بإحالتها من مجال الرؤية السابقة إلى مجال الواقع الآنى . فهو يقوم بالمطابقة بين ما يراه بتلك المشاهدة المستقبلية وبين لحظته الراهنة . بيد أن مشاهدة المبدع تختلف عن مشاهدة الشخص العادى فى أنه يحل محل ظاهرة الرؤية السابقة ما يمكن أن نسميه بالرؤية المستقبلية . فهو لا يشاهد الموقف ثم يقول بينه وبين نفسه « إنه قد سبق لى مشاهدة هذا الموقف قبليًا » ، وها إنى أراه الآن أمامى » ، بل إنه يعكس الوضع بما لديه من قدرة إبداعية . فهو يشاهد المستقبل بتلك الرؤية المستقبلية ثم هو بعد ذلك يعمد إلى إحالة ما شاهده مستقبليًا إلى واقع فعلى يتعلق بالمجال أو النشاط الذى يعمل فيه .

ولقد يتم الإلهام المستقبلى عن طريق الرؤى أو الأحلام النومية أو أحلام اليقظة . فإذا قال قائل إن الرؤى والأحلام بنوعيها تشير إلى الرغبات التى تستولى على الأفق النفسى للمرء ، فإننا نجيب على هذا الاعتراض بأنه مع تسليمنا بهذا فإن ما يكمل الصورة ويساند تفسير الرؤى والأحلام بنوعيها أن صاحب تلك الرؤى والأحلام يمكن أن يحصل على إلهاماته المستقبلية عن طريق تلك الرؤى والأحلام . فتلك الرؤى والأحلام ليست مجرد تعبير عن رغبة معتملة فى القلب ، وإنما هى بالإضافة إلى هذا مصدر إلهام مستقبلى لما يمكن أن يترجم إلى واقع يمارس أو يتحقق فى المستقبل . فالمبدع يشاهد ما يمكن أن يقوم بإبداعه فى تلك الرؤى والأحلام ، فيجعل منها نقط انطلاق لنشاطه الإبداعى المستقبلى . وأكثر من هذا فإننا لا نستطيع أن نتخيل مبدعًا لم يسبق له أن شاهد بأم عينيه ما يمكن أن نسميه رؤى أو أحلامًا

سواء كانت أحلامًا نومية أم أحلام يقظة . ونحن هنا لا نقصد المشاهدة بالعينين عن طريق حاسة الإبصار ، بل نقصد المشاهدة النفسية التى تتم فى المشاهدة غير الحسية . ففى حالة الرؤى الإلهامية فإن الرؤية تتبدى فى المخ أولًا ثم تنتقل بالطريق العكسى من خلال أعصاب العينين حتى تتطرح أمام المرء فيراها بالخارج بالرغم من أن أساس وجودها هو دخيلة المخ وليس الواقع الخارجى . وهذا ما يحدث بالفعل فى حالة الهلوسات المرئية . أما فى حالة الحلم النومى أو حلم اليقظة فإن المسألة تختلف . فنحن جميعًا نشاهد الأحلام وهى تكون محصورة فى نطاق أمخاخنا ولا تخرج إلى نطاق الحواس الخمس بأى حال من الأحوال . وبعض الأحلام تكون مجرد تعبير عن رغبات أو مخاوف ، كما أنها قد تكون أحلامًا إلهامية إذ أنها تبصر الشخص المبدع بما يتسنى له إبداعه فى المستقبل .

بيد أن الإبداع الإلهامى لا يكتمل إلا مع توافر الطاقة النفسية ، أعنى الشحنة الانفعالية التى تعتبر بمثابة الوقود اللازم لدفع الإرادة التنفيذية للعمل والخروج بالإلهام الوجدانى من الإطار المعرفى إلى الإطار التنفيذى .

على أن النشاط الإبداعى فى حالة الإبداع الإلهامى لا ينتهى عند المرحلة الإلهامية ، بل يمتد حتى يشمل المرحلة الإرادية التنفيذية . فالواقع أن المبدع فى أثناء ترجمته للصور الذهنية التى واتته يجد أن آفاقًا إبداعية قد تفتحت أمامه فيعمد إلى التطور بالإبداع الذى استشفه ذهنيًا بطريق الإلهام المستقبلى إلى إبداع فى التنفيذ . ذلك أن الإبداع لا يتمثل فى المضمون المعرفى الإلهامى فحسب ، بل يتبدى أيضًا فى طريقة التنفيذ أيضًا . وتذكّر مرة أخرى بأن الخامات والأدوات يمكن أن تكون بدورها مصادر إلهامية مستقبلية . وبذا فإن المضمون الإبداعى يتحد مع أسلوب التنفيذ الإبداعى وبالتالى فإن

الإبداع يغطى بعباءته كلًا من المضمون وطريقة إخراج ذلك المضمون المعرفى من حيز الفكر إلى حيز الواقع الحى.

وعلى الرغم من أن الغالبية العظمى من الإبداعات يمكن أن توصف بأنها نتيجة إبداعات قد ألهم بها أصحابها بطريقة مستقبلية، فإن الواقع أن هذا النوع من الإلهام يتبدى أكثر ما يتبدى فى الحياة الشخصية للمبدع وفيما يلهم به منذ بواكير حياته فيشق طريقه فى خطوط جديدة جدة تامة غير مسبوقة.

★ ★ ★

الفصل الثامن

دور الوجدان عند المبدع

عشق الجديد :

تلعب الحياة الوجدانية فى حياة المبدع دورًا عظيمًا للغاية. وحتى بالنسبة للمبدعين الذين تتسم إنتاجاتهم الإبداعية بدرجة كبيرة من العقلانية، فإن البطانة الوجدانية المعتملة فى قوام شخصياتهم تلعب دورًا بعيد المدى وذات فاعلية عميقة فى فكرهم وأدائهم. والواقع أن الطاقة الوجدانية لدى المبدع بمثابة الوقود بالنسبة للمحركات. على أن أهمية الوجدان ليست بذات قيمة كبيرة فى حياة المبدعين فحسب، بل إنها ذات أهمية كبيرة أيضًا بالنسبة لجميع الناس على السواء. صحيح أن تلك الطاقة الوجدانية تكون دافقة وفائرة ومعتملة بشدة فى قوام المبدع عنها فى قوام الشخص العادى. ولكن هذا لا يسمح لنا بأن نغضى عن أهميتها فى حياة الناس العاديين.

ولعلنا نوفق فيما يلى إذا ما عقدنا مقارنة بين الطاقة الوجدانية فى حياة المبدع وبين هذه الطاقة عند الشخص العادى.

أولًا ـ التكثيف فى مقابل التخلخل : فالواقع أن الطاقة الوجدانية عند الشخص المبدع تكون طاقة مكثفة إلى درجة كبيرة، بينما تكون لدى الشخص العادى فى حالة تخلخل أو تشتت أو توزُّع. وبتعبير آخر فإن الطاقة الوجدانية عند المبدع تكون قد تبلورت حول محاور محددة. أما بالنسبة للشخص العادى الذى لا حظ له من الإبداع. فإن الطاقة الوجدانية لديه لا تكون متبلورة. وحتى فى حالة تبلورها فإن البلورات الوجدانية ـ إذا صح التعبير ـ تكون هشة وسريعة التحلل.

من هنا فإنك تجد أن الشخصية المبدعة شديدة التركيز فيما تُعمل فيه فكرها وأداءها وذلك بفضل ما اكتسبته الطاقة الوجدانية لديها من بلورة متماسكة غير متخلخلة بأى حل من الأحوال .

ثانيًا ـ إن الشخص المبدع يبلور طاقته الوجدانية المكثفة حول محاور أو موضوعات جديدة كل جدة . ذلك أن من خصائص الشخصية المبدعة النبو عن المألوف أو المطروق والإقبال على الجديد الذى لم يسبق لأحد أن طرقه . ويمكن القول بأن لدى المبدع عشقًا شديدًا وتشوفًا دائبًا لاكتشاف الجديد والتعلق به وصب وجدانه عليه . ولعلنا نقول أيضًا إن المبدع يضِ بتوجيه طاقته الوجدانية إلى ما سبق لغيره اكتشافه أو الاشتغال به . فهو متحرر دائمًا من الوقوع فى مطب تحصيل الحاصل الذى قع فيه الأشخاص العاديون غير المبدعين باستمرار . وحتى عندما يعرض المبدع لمجال أو لموضوع مألوف ، فإنه يندفع إلى البحث فى جوانبه وحواشيه وأطرافه عن جوانب بكر لم يعرض لها أحد من قبل . فهو عاشق للجديد وزاهد فى القديم .

ثالثًا ـ ومن خصائص الطاقة الوجدانية عند المبدع أنها تتجدد تلقائيًا بصفة دائمة ، وبالتالى فإنها تعمل على تقوية البلورات الوجدانية عنده ، وبالتالى فإنها تعمل على تقوية البلورات الوجدانية التى قام بإنشائها حول محاور جديدة ومبتكرة . ولا غرو فإن هذا مما يفرق المبدع عن الأشخاص العاديين . ذلك أن الأشخاص العاديين كثيرًا ما تنضب طاقتهم الوجدانية إما لأنها لا تتجدد تلقائيًا وإما لأنها كلما تجددت لديهم فإنهم يبعثرونها فى أنحاء متباينة وكثيرة وغير متسمة بالجدة . خذ مثالًا لذلك بمن يمكن أن نسميهم بالحفظة ، أعنى أولئك الذين لا همّ لهم سوى حفظ النصوص كذا أولئك الذين يعكفون على حفظ المعلومات فيحشون ذاكرتهم بما ينكبون عليه من علوم أو معارف تجددت قسماتها فلا يبقى لديهم فضلة من طاقة وجدانية يكرسونها للجديد الذى يمكن أن يقعوا عليه أو يقوموا باكتشافه

لو أنهم لم يبعثروا طاقتهم الوجدانية فى الحفظ النصى أو فى الحفظ المعنوى .

رابعًا ـ والشخص المبدع يقيم قنطرة متينة فيما بين الفكر والأداء . وليست تلك القنطرة سوى الطاقة الوجدانية التى تسمح بأن يمر عليها الفكر فيستحيل إلى الأداء الإبداعى . فبدون توافر الطاقة الوجدانية ما كان للفكر إذن أن يستحيل إلى ممارسة إبداعية أو إلى إنتاج إبداعى أو إلى إكتشاف إبداعى . وبخطئ من يعزو الإبداع إلى قوة الإرادة أو إرادة التنفيذ متجاهلًا الدور الخطير الذى تلعبه الطاقة الوجدانية . فالواقع أن الطاقة الوجدانية ـ كما سبق أن قلنا ـ بمثابة الوقود الذى لولاه ما كان للفكر أن يستحيل إلى أداء . وحتى ما يسمى بقوة الإرادة أو إرادة التنفيذ ما هو فى واقع الأمر سوى أداء مفعم بالطاقة الوجدانية .

خامسًا ـ يتسم المبدع بالقدرة على تسييس طاقته الوجدانية . وبتعبير آخر فإن المبدع لا يترك طاقته الوجدانية تلعب دورها كما اتفق ، بل إنه يقوم بالسيطرة عليها بخطة توجيهية محددة . ومعنى هذا فى الواقع أن المبدع يؤمن بضرورة التذرع بمنهج محدد فى توجيه طاقته الوجدانية حتى لا يفقد جانبًا منها بدون أن استثمار وحتى يتسنى له توجيهها بحيث تسانده فى إحالة ما يترسمه ذهنيًا إلى واقع يحتل مكانه بين المستجدات المتباينة التى يقدمها المبدعون فى شتى المجالات الإبداعية .

وعلينا أن نتساءل عن العوامل التى تدفع بالمبدع إلى تعشق الجديد غير المسبوق . إننا بتأمل حياة المبدعين على اختلاف ألوانهم وإبداعاتهم نستطيع أن نعزو ذلك إلى العوامل الآتية :

أولًا ـ ليس هناك من ينكر ما للوراثة من فاعلية فى حياة المرء . وطالما أننا نتعرض للجانب الوجدانى بالشخصية ، فإننا نكون فى الوقت نفسه بصدد الجانب الإنفعالى بها . ذلك أن الانفعال يتضمن الناحيتين البيولوجية والوجدانية . ولكن الإنفعال يرتكز أساسًا

على بنية بيولوجية . وبتعبير آخر فإن الجانب الوجداني بالانفعال ينبثق انبثاقًا من القوام البيولوجي بالشخصية . ومن الواضح أن الوراثة تتحكم في الذرية . صحيح إنه بعد بزوغ علم جديد وتقنية جديدة هي هندسة الوراثة فإن الوراثة سوف لا تشكل دكتاتورًا لا راد لأوامره ومقرراته ، ولكن هذا العلم أو هذه التقنية ما تزال في مراحلها الأولى ولم تتفتق بعد عن سيطرة وهيمنة على الإرثات . وبذا فإننا نستطيع أن نقرر بغير تردد أن المبدع يكون قد ورث مقومات وراثية تجعل منه شخصية على جانب كبير من الطاقة الوجدانية الخام التي يمكن تسخيرها وتوجيهها بالتربية وعن طريق الخبرات التي يتلقاها المرء منذ طفولته لكي يستثمرها .

ثانيًا ـ وهذا يتأدى بنا إلى التربية . فالواقع أن التربية التي يتلقاها المبدع منذ طفولته وفي مراحل عمره التالية ، بل والتربية الذاتية التي يربي بها نفسه ويصلح بها ما أفسدته التربية التي سادت بيئته ، لهي العامل المكمل لعامل الوراثة . وعلينا ألا نفصل بين المقومات الوراثية وبين المقومات التربوية إلا نظريًا فحسب . ذلك أن ما تلقاه الشخص المبدع عن أسلافه القريبين وعن أسلافه البعيدين يدخل في سلسلة كثيرة الحلقات للغاية من التفاعلات الخبرية . وكل مركب خبرى يتأتى للمرء نتيجة التفاعلات الخبرية المتتالية يتفاعل مع المثيرات الخبرية الجديدة ، فينجم عن تفاعله مركب أكثر تعقدًا . وهذا ينسحب أيضًا بإزاء الطاقة الوجدانية . فالواقع أن تلك الطاقة تدخل في سلسلة من التفاعلات الخبرية يتأتى عنها ما نسميه بالعواطف . والعاطفة لا تظل كما تبلورت بادئ ذي بدء ، وإنما تخضع لسلسلة متعاقبة من التفاعلات الخبرية . فعشق المبدع للجديد يظل في تراكب مستمر فيزداد هذا العشق من حيث الشدة ، كما تتباين الأنحاء التي يوجه هذا العشق إليها . فواحد مثل أينشتين (١٨٧٩ ـ ١٩٥٥) كان بلا شك في طفولته ومراهقته وشبابه عاشقًا للجديد ، ولكن عشقه كان يزداد كمًا ويتباين كيفًا من المرحلة العمرية التي

كان يمر بها إلى المرحلة العمرية التالية حتى بلغ عشقه إلى الذروة في مرحلة الكهولة (من ٣٠ إلى ٥٠ سنة) أو حتى في الشيخوخة أي بعد الخمسين .

ثالثًا ـ التحديات والعقبات : إن ما يساعد على تفجير الطاقة الوجدانية والعمل على إخراجها من نطاق الكمون إلى نطاق الحياة النفسية ما يصادف المبدع من تحديات وعقبات . ذلك أن المبدع يتخذ من التحديات والعقبات نقط انطلاق نحو سبر المجهول . فلكي يتسنى له أن يتعمق في فكره ، لا بد أن يكون قد فجر طاقاته الوجدانية التي تسمح له بالتعمق في الفكر والتوصل إلى حل الألغاز التي صادفته في أثناء عمله أو في أثناء مدارسته للجوانب أو الميادين التي تجذبه إليها وتستحوذ عليه . وبينما نجد أن الأشخاص العاديين إذا قابلتهم التحديات والعقبات يصابون بالإحباط وينئون عن الاستمرار في التأمل ، فإن حال المبدعين يتباين عن ذلك تباينًا تامًا . فالتحديات والعقبات تشكل لديهم عوامل منشطة للدأب والتعمق . فهم يرحبون بما يتحدى ذكاءهم ويقف حائلًا بينهم وبين الكشف عن الجديد غير المسبوق . فتلك التحديات والعقبات تشكل لديهم عوامل لزيادة الطاقة والتدقيق في توجيهها وتسييسها التوجيه والسياسة الملائمة التي تجعل منها وظائف لخدمة العقل والأداء على السواء .

رابعًا ـ إن ما يتخذه الناس من حول المبدع من مواقف متباينة يشكل عوامل تفجير للطاقة الوجدانية عند المبدع . فالمبدع ـ سواء وجد الناس من حوله يمتدحونه ، أم وجد أنهم يذمونه ـ فإنه في الحالتين يجد في تعليقاتهم بالمدح أو بالذم أداة تنشيطية لمشاعره الوجدانية . فبالنسبة لما يسمعه من مدح فإنه يحاول أن يزيد من عوامل النجاح . وبإزاء ما يسمعه من ذم فإنه يرغب أن يثبت لمن يذمونه أنه لم يتأثر بكلامهم ولم يُفت في عضده ، ولم يحس بالإحباط . فالمبدع يكون في الغالب شخصًا عنيدًا لا يلين عوده ولا ينثني عما اعتزم عليه وبدأ مشواره في سبيل تحقيق أهدافه .

خامسًا ـ أخيرًا فإن المبدع يتخذ من النقد الذاتى وسيلة فعالة فى تفجير طاقاته الوجدانية . فهو شديد النقد لنفسه ، بل إنه يتربص بأخطائه حتى يتخلص منها . وإذا ما تقاعس عن بذل الجهد ، فإنه يأخذ نفسه باللوم الشديد ويعاتبها على فقدان وقت كان من الممكن استثماره ، وربما كان يتسنى له خلاله أن يكتشف جديدًا أو أن يقدم حلًا لمشكلة ما من المشكلات الكأداء التى وقفت حجر عثرة أمام الإنسانية . بيد أن النقد الذاتى الذى يقوم به المبدع تجاه نفسه ليس تقريعًا ونقدًا للذات كلها ، بل هناك الجانب الآخر من النقد الذاتى وهو إطراء الذات والرضى عنها والثناء عليها . فالمبدع عندما يجد أنه قد أبدع جديدًا فإنه يمتدح نفسه بينه وبين نفسه وليس بينه وبين الناس من حوله حتى لا يؤخذ عليه ذلك . إنه فقط يرضى عن نفسه ويمتلئ ثقة بالنفس . وما الثقة بالنفس فى الواقع سوى الثمرة التى تتأتى عن مدح المرء لنفسه وثنائه عليها مما يجعله يفجر طاقاته الوجدانية أكثر فأكثر وقد امتلأ ثقة بالنفس وأنه خليق بتوجيه طاقاته الوجدانية المتفجرة أحسن توجيه وأكثر إثمارًا وإنتاجًا إبداعيًا .

وثمة فى الواقع مجموعة من العوامل التى تعمل على تعطيل العشق الذى دأب المبدع على توجيهه نحو الجديد غير المسبوق لعلنا نحددها على النحو التالى :

أولًا ـ العوامل الصحية وفقدان الحيوية : فالطاقة الوجدانية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالبنية الجسمية كما قلنا . فإذا ما ضمرت هذه البنية بسبب المرض أو بسبب الشيخوخة ، فإن الشخص الذى اشتهر بالإبداع يتوقف عن إبداء النزعة نحو الإبداع ويخرج من زمرة المبدعين وينخرط فى زمرة النمطيين . وحتى لقد يتخلف عن ركب الناس العاديين ويكون حماسه وطاقته الوجدانية أضعف من الطاقة التى تتبدى فى حياة النمطيين العاديين الذين يسلكون وفق أنماط سلوكية رتيبة لا تتسم بالجدة بأى حال من الأحوال .

ثانيًا ـ العوامل النفسية : وإذا كانت العوامل الصحية المتعلقة بالجسم ذات أثر بالغ فى التوقف عن الإبداع ، فإن العوامل النفسية تلعب دورًا أبعد أثرًا فى هذا الصدد . فحياة الفيلسوف الألمانى نيتشه ليست بعيدة عن الأذهان . فهو بعد أن أصيب بالجنون توقف عن الإبداع . وكذا فإن الفيلسوف كانط توقف عن الإبداع بعد إصابته بالمرض الجسمى والنفسى خلال الشيخوخة .

ثالثًا ـ صدمات الحياة : فبعض الصدمات الأسرية أو الإجتماعية يمكن أن تشكل سدًا بين المبدع وبين مسيرته الإبداعية . من ذلك مثلًا وفاة شخص حبيب للمبدع كان لصيقًا به أو كان قد بلور حوله آماله ومطامحه فى الحياة أو كان مشجعًا له على الدأب على الإبداع . فالكثير من المبدعين توقفوا عن الإبداع بعد فقد الزوجة أو الولد ، أو بعد التعرض لمصائب مالية ، أو بعد التورط فى مساءلات قانونية ، أو بعد اكتشاف خيانة الزوجة أو الصديق ، أو بعد فقد الوظيفة التى كان مبدعًا فيها أو التى كانت تشكل مصدر رزق له بينما يقضى وقت فراغه فى الإبداع . فبعد فقدها فقد معها حماسه للاستمرار فى الإبداع . ونذكر بالإضافة إلى هذا ما يمكن أن يوجه إلى المبدع من عنت سياسى فتصدر ضد أعماله الإبداعية أحكام صارمة من الجهات الرسمية فتمنع مؤلفاته من التداول إذا كان مؤلفًا أو يطرد من الحزب الذى كان يبدع فى أنشطته إذا كان من الأعضاء البارزين فى أحد الأحزاب السياسية .

وخلاصة القول إن الوجدان يلعب دورًا أساسيًا فى حياة المبدع أيًا كان إبداعه .

التبلور الوجدانى :

ألمحنا فى الموضوع السابق إلى الدور الذى يلعبه التبلور الوجدانى فى حياة المبدع وفيما يضطلع به من أنشطة إبداعية . وعلينا فيما يلى أن نعرض لهذا الدور بالتفصيل :

أولًا – إن التبلور الوجدانى يكون حول محاور معينة ، فيعمل على تثبيت أركانها وتقوية دعائمها . ذلك أن الموضوع الذى لا يكون الوجدان متبلورًا حوله لا يستطيع أن يظل راسخ الأركان وقوى البنيان ، ولا يكون بالتالى مستحوذًا على اهتمام المرء أو شاغلًا حيزًا ذا بال من نشاطه ، وبالتالى فإذا كان المرء من المبدعين ، فإنه لا يستطيع أن يبدع شيئًا متعلقًا بذلك الموضوع .

ثانيًا – الواقع أن التبلور الوجدانى حول محاور ذهنية محددة يعمل على تخصيب تلك المحاور الذهنية ونموها . ذلك أن التبلور الوجدانى حول محاور ذهنية معينة بمثابة تزاوج أو تلاقح يتم فيما بين هذين القطبين ، أعنى قطب الوجدان وقطب الذهن . فينأتى عن تلاقحهما إنجاب قوامات ذهنية جديدة فتتفتق عن المحاور الأصلية محاور ذهنية جديدة . ونستطيع أن ننظر من زاوية كيميائية إلى عملية البلورة الوجدانية فنقول إن هذا الذى نسميه بلورة وجدانية إنما هو فى الواقع بمثابة مركب شبيه بالمركب الكيميائى بين عنصرين أو أكثر من طبيعتين متباينتين فيتأتى عن تفاعلهما بعضهما مع بعض واتحادهما بعضهما ببعض نتاج جديد هو ذلك المركب الكيميائى . فما نسميه بلورة الوجدان حول محور ذهنى معين إنما يكون فى ضوء هذا التفسير الكيميائى عملية تركيب وجدانى شبيه بالتركيب الكيميائى من هذين المقومين المتباينين ، أعنى المقوم الوجدانى والمقوم الذهنى العقلانى .

ثالثًا – بالنسبة للدور الذى يلعبه الوجدان المتبلور فى إحالة المضمون الذهنى إلى واقع أدائى ، فإننا نجد أن الوجدان المتبلور – وهو كما قلنا بمثابة مركب وجدانى عقلى – يعطى زخمًا للإرادة بحيث يتسنى لها إحالة المركب الوجدانى العقلى إلى واقع أدائى . وعلينا أن نضع نصب أعيننا أن التبلور الإرادى ليس شيئًا ثابتًا لا يتغير ، بل هو بمثابة سلسلة من العمليات المتتالية التى لا تتوقف عند مرحلة أو وضع معين . من هنا فإنه كلما تسنى لتلك العمليات أن تقوى وتستمد حيوية جديدة من الطاقة الوجدانية التى تتجدد باستمرار ، فإن الأداء يكون أقوى وأكثر فاعلية .

وثمة مجموعة من العمليات التى يمر فيها التبلور الوجدانى عند المبدع . لعلنا نحددها فيما يلى :

أولًا – الفوران الوجدانى وتأججه : فالشخص المبدع يكون مجبولًا منذ نعومة أظفاره على طاقة وجدانية هائلة تغلى فى داخله كما يغلى الماء فى المرجل . وهو يجد أن الواقع الخارجى لا يستطيع أن يكفى لإطفاء تلك الحرارة الوجدانية المتأججة بدخيلته . وهذا فى الواقع مما يجعله يحس بالقلق وبالتوتر الشديد . وكلما تقدم صاحب تلك الشخصية فى معارج النمو ، فإن مشاعره الوجدانية تزداد توهجًا وثورة واحتدامًا . ومن الطبيعى أن تلك الحال تدفع به إلى البحث عن وسائل يتخفف بواسطتها من تلك المشاعر المحتدمة غير الموجهة والتى تبحث لها عن موضوع خارجى تتدفق نحوه أو عن وسائل يمكن أن تعمل على التخفيف من شدة وطأتها عليه .

ثانيًا – أحلام اليقظة : ولكن هل يظل صاحب الشخصية المبدعة على هذا النحو من الهياج الوجدانى بغير أن يتخذ موقفًا منه ؟ الواقع أنه يجد نفسه مدفوعًا دفعًا نحو تصوراته الذهنية فيقوم باستعراضها وإقامة علاقات متباينة فيما بينها ، بل إنه يجعل منها أحداثًا مستقبلية يتخيل حدوثها ، ثم هو يقوم بنقدها وهدمها ثم يعيد الكرة من جديد ، وذلك بأن ينشئ صورًا ذهنية جديدة مستفيدًا فى ذلك بما سبق له اكتسابه من صور ذهنية متعلقة بالوقائع والأحداث الخارجية وبانطباعاته الوجدانية التى حصل عليها . وهو فى أحلام يقظته يعتمد على دينامية الحب ودينامية الكراهية . فهو يجعل من هاتين الديناميتين أداتين لنوعين من البلورة الوجدانية : إحدهما إيجابى يتأتى عنه بلورات الحب ، والآخر سلبى يتأتى عنه بلورات الكراهية . بيد أن تلك البلورات تكون فى الواقع هشة وسريعة التحلل . ذلك أن دينامية الحب قد تعمل على تذويب البلورات السلبية ، كما أن دينامية الكراهية يمكن أن تعمل على تذويب البلورات الإيجابية .

ثالثًا ـ التوجه إلى الواقع الخارجي بما يزخر به من جوامد وأحياء نباتية وحيوانية وآدمية فردية وجماعية وبما يزخر به من علاقات وأفكار وقيم والالتفاف بالطاقة الوجدانية حول بعض منها بالإيجاب وحول البعض الآخر منها بالسلب. والواقع أن التبلور الوجداني ـ سواء كان بالإيجاب أم بالسلب ـ لا يتم حول الموجودات الخارجية الواقعية في ذاتها، بل يتم بصدد الصور الذهنية والانطباعات التي تركها العالم الخارجي على دخيلة المرء. ومعنى هذا أن التبلور الوجداني يتم في دخيلة المرء وحول المقومات النفسية بتلك الدخيلة.

رابعًا ـ إن البلورات الوجدانية التي تكونت بدخيلة المرء واتخذت من الصور الذهنية والانطباعات محاور لها لا تظل على نفس المستوى من القوة والمتانة التي كانت عليها وقت نشأتها، بل تأخذ في التحلل ما لم تساند بتعزيزات جديدة، وذلك بأن تتكرر الصور الذهنية وتتكرر الانطباعات ذاتها وتتم عملية بلورة الوجدان حولها فتتزايد قوة ومتانة أو على الأقل تظل على الدرجة نفسها من القوة والمتانة التي كانت عليها وقت تواجدها بادئ ذي بدء.

خامسًا ـ بالنسبة للمبدع فإن البلورات الوجدانية التي تكونت لديه تكون قوية للغاية، كما أنها تشكل لديه ديناميات محركة نحو إقامة علاقات جديدة فيما بينها. وأكثر من هذا فإن تلك البلورات الوجدانية الملتفة حول محاور معينة من الصور الذهنية والانطباعات يمكن أن تستحيل إلى صور ذهنية جديدة غير مسبوقة، فيأخذ الشخص المبدع في الترجمة عنها في هيئة نتاجات إبداعية. على أن من الضرورة بمكان أن يكون المبدع قد تسلح بوسائل التعبير المناسبة عن تلك الإفرازات الإبداعية غير المسبوقة. ولا يخفى أن وسائل التعبير في ذاتها ليست سوى وسائل تعبيرية تكون خلوًا في الغالب أو في معظمها من الإبداع، ولكنها بعد تلبسها بما أفرز من صور ذهنية إبداعية تستحيل إلى قوام متحد كل الاتحاد بتلك الصور الذهنية فيحكم لها بأنها تتصف بالإبداع برغم أن الإبداع يعزى إلى تلك الصور

الذهنية الإبداعية. والشأن هنا كشأن يد الفنان أو يد الفيلسوف أو يد الأديب. فاليد في ذاتها ليست مبدعة والإبداع ينشأ عن ذلك الاتحاد بينها وبين القوام الإبداعي لدى الفنان أو الفيلسوف أو الأديب. فاليد ليست هي المبدعة ولكنها مع اتحادها بتلك القوام الإبداعي لدى الشخص المبدع، فإنها تكون قد اكتسبت صفة الإبداع مع أنها لا تعدو أن تكون أداة تنفيذية فحسب.

ولعلنا نتساءل عما إذا كانت حالات التبلور الوجداني لدى المبدعين تتصف جميعها بأنها حالات سوية أم أن بعضها يكون خارجًا عن نطاق السوية وينخرط في نطاق العقد النفسية؟ إننا من مدارستنا للمبدعين المتصفين بالعبقرية (انظر كتاب «العبقرية والجنون» للمؤلف) نستطيع أن نقول إن الكثير من النتاجات الإبداعية العبقرية إنما هي تعبير عما اكتسبه المبدع العبقري من بلورات نفسية غير سوية، أو على الأقل فإن تلك البلورات النفسية غير السوية كانت بمثابة عوامل مساعدة على التعبير عن الاستعدادات الإبداعية العبقرية. ولعلنا نقوم بتقديم جانب من تلك البلورات الوجدانية غير السوية التي كانت مصدرًا للإبداع أو كانت عوامل مساعدة على ذلك:

أولًا ـ البلورات الوجدانية الجنسية: فبعض المبدعين كانوا ضامرين في بنيتهم الجنسية، أو كانوا معوقين جنسيًا، أو كانوا قد فشلوا في إقامة علاقات جنسية سوية مع الجنس المقابل لجنسهم، أو تلبسوا بعادات سلوكية جنسية بعيدة عن السوية، أو صادفوا خبرات جنسية في طفولتهم أو مراهقتهم أو شبابهم غير موائية فصاروا نافرين من النشاط الجنسي أيًا كان، أو أنهم تلقوا معلومات خاطئة عن الجنس فعملت على انحرافهم عن السوية، أو أنهم تربوا على أن الجنس أيًا كان إنما هو شر وخطيئة فصاروا في حالة نفور مستمر من أي شيء يتعلق بالجنس، أو أنهم تلقوا صدمة نفسية تتعلق بنشاطهم الجنسي، أو ترسب لديهم الإحساس بأنهم لا يشكلون

موضوعًا جنسيًا يجذب انتباه الجنس الآخر بل إنهم مدعاة للنفور والازورار ، أو التغاضى والإشاحة . وباختصار فإن الكثير من المبدعين قد حازوا بلورات وجدانية غير سوية بإزاء أمور الجنس ، وقد ترسبت تلك البلورات الوجدانية الجنسية فى أعماق لاشعورهم وصارت تدفع بهم إلى التعويض عما فقدوه من مجال الممارسة الجنسية السوية ، وذلك بالتبريز والتفوق فى مجال أو مجالات أخرى ، فتفوقوا على غيرهم فيما قدموه من نتاجات إبداعية عبقرية يشار إليها بالبنان وتلهج بمدحها الألسنة والأقلام .

ثانيًا - البلورات الوجدانية الإجتماعية : ومن البلورات الوجدانية غير السوية أو المرضية تلك البلورات الاجتماعية التى تتعلق بالاتصال بالناس وإقامة علاقات بهم . فبعض المبدعين العباقرة يبدون غطرسة وأنفة وتعاليًا على غيرهم ، بينما يبدى بعضهم الآخر تواضعًا زائدًا عن الحد لدرجة تشعر الناس من حولهم بأنهم قد فقدوا ثقتهم فى أنفسهم . أما البعض الثالث من هذه الفئة من المبدعين العباقرة فإنهم يهربون من أوجه الناس فيتحاشون التحدث مع غيرهم وإن هم اضطروا إلى ذلك فإنهم يتلعثمون ويصابون بالحُبْسة أو ينطقون بكلام غير مفهوم أو لا يكادون يجرءون على رفع صوتهم . ومن الطبيعى أنهم إذا وجدوا أنفسهم وقد ضمهم أحد المجالس فإنهم يلوذون بالصمت المطبق . وواضح أن المبدعين الذين يبدون هذا السلوك غير السوى يكونون قد اكتسبوا بلورات وجدانية علائقية غير سوية تنعكس آثارها فى علاقاتهم بالآخرين من حولهم .

ثالثًا - البلورات الوجدانية الدينية : ومن البلورات الوجدانية المنحرفة عن السوية تلك البلورات الوجدانية التى تتعلق بالمعتقدات الدينية . فبعض المبدعين العباقرة يبدون تشككًا فى المعتقدات الدينية أو حتى لقد يعلنون عن إنكارهم لوجود الله أو قد يعبرون عن عدم إيمانهم بتصرفاتهم وسلوكهم غير المسئول أو المنحرف أو المتحدى لما يقول به دينهم . ولقد يتبدى الانحراف بهذا الصدد فى الطريق

العكسى ، فنجد الواحد منهم وقد استولت عليه الوساوس الاعتقادية . فتأخذ به الوسوسة كل مأخذ فيستمر فى معاتبة نفسه بمرارة على خطايا يعتقد أنه قد اقترفها سواء كان قد اقترفها فعلًا أم أنه توهم ذلك . ولقد يخلط بعض المبدعين العباقرة بين المعتقدات الدينية وبين المعتقدات السحرية . فهم يمزجون بين عبادة الله وبين عبادة الشيطان ويقضون أوقاتًا طويلة فى أداء طقوس وممارسات بها الكثير من الشعوذة والكثير من التدين ، وقد أخذوا يربطون بين ما يوفقون إليه من إبداعات وما يظهرونه من عبقرية وبين ما ينخرطون فيه من معتقدات دينية ممزوجة ببعض فنون السحر والشعوذة . ولا شك أن هذه الفئة من المبدعين العباقرة يكونون قد اكتسبوا بلورات وجدانية دينية وسحرية تتساوق مع ما يبدونه من إبداع وعبقرية .

رابعًا - البلورات الوجدانية الثقافية : وهذه البلورات تتعلق بالسلوك الشاذ الذى يبديه بعض المبدعين العباقرة فيما يتعلق بالسلوك الذى يبدونه سواء فى نطاق كسبهم للثقافة أم فيما يبدونه من سلوك فى أثناء إفرازهم للثقافة التى يشتغلون بها أو يهتمون بإنتاجها . فلقد تجد البعض منهم يأخذون فى تمزيق أطراف الكتاب الذى يقومون بقراءته ويمضغون الورق ويبلعونه . ومنهم من يأتى بحركات رتيبة فى أثناء قراءته أو كتابته . ومنهم من لا يكتب إلا وهو مستلق على ظهره أو وهو راكع على الأرض . ويقال إن الشاعر أحمد رامى كان يكتب شعره بقلم رصاص صغير وكان يصطحب قلمه الصغير ذاك أينما ذهب حتى إذا واتاه الشعر فى أى مكان فإنه يخرجه من جيبه ويكتب الشعر على أى ورقة بيضاء يجدها فى جيبه أو على علبة سجائر أو على قصاصة من الورق يجدها . وكان فولتير كلفًا بأن يكون فى حوزته مجموعة كبيرة من أقلام الرصاص . وبعد أن يكتب بها جميعًا فى اليوم الواحد فإنه كان يقوم عليها ويكسرها الواحد منها بعد الآخر ثم يلفها جميعًا فى الورق الذى استخدمه فى الكتابة ويضعها تحت وسادته وينام . ويقال أيضًا إنه كان يحتسى القهوة بصفة

مستمرة طالما كان عاكفًا على الكتابة . وواضح أن المبدعين العباقرة الذين تلبسوا بهذه الألوان السلوكية كانوا قد اكتسبوا بلورات وجدانية ثقافية غير سوية ولكنها كانت تساعدهم على الإبداع .

خامسًا ـ البلورات الوجدانية الاقتصادية : وبعض المبدعين العباقرة يبدون سلوكًا فيما يتعلق بالمال يتندر به معارفهم وأصدقاؤهم . فبعضهم كان كلفًا بالمال كل الكلف بحيث لا يستطيع أن يجدد فى ملبسه حتى يظهر بالمظهر اللائق بما حازه من شهرة وصيت بعيد . فبعض المبدعين العباقرة الذين كانوا حائزين على ثروة لا بأس بها لم يكن يجرؤ الواحد منهم أن يشترى حذاءًا جديدًا أو حلة جديدة . ناهيك عن شراء سيارة أو ركوب تاكسى . وفى المقابل فإن بعض المبدعين العباقرة كانوا مصابين بالإسراف والتبديد بحيث يظلون فى حالة من الإفلاس والضنك وقد أثقلتهم الديون ورانت عليهم الحجوزات . ومن هؤلاء من لا يجدون لهم مأوى يبيتون فيه ، فيقضون معظم الوقت فى التسكع على المقاهى حيث بعض الأصدقاء المقدرين لنبوغهم وإبداعهم وعبقريتهم فيمنون عليهم بالقهوة أو حتى بالطعام ويقومون بتسديد ديونهم أو استضافتهم فى بيوتهم ولكن هيهات أن يقلعوا عن التبذير والتبديد .

التبرم بالواقع :

إن من يرضى بالواقع لا يستطيع أن يبدع . فالإبداع صنو للتبرم بما هو موجود وبما سبق إنجازه . ولا يقتصر هذا التبرم على ما قام الآخرون بإنجازه والانتهاء من تقديمه إلى أرض الواقع ، بل ينسحب أيضًا بإزاء ما قام الشخص نفسه بإنجازه والانتهاء من عمله . فأنت تجد أن العلماء والتكنولوجيين والفنانين والفلاسفة والأدباء وكل من يساهم بالإبداع لا يكون فى حقيقة الأمر راضيًا عما أنجزه وأبدعه ، بل إنه يحس تجاه منجزاته بالتبرم وعدم الرضى . ولعل أن يكون السبب الحقيقى للتبرم الذى يعتمل فى قوام المبدع بإزاء ما تم له إنجازه هو تعلقه الشديد بما سوف يقوم بإنجازه . فهو يدير وجدانه ويبلوره

حول المستقبل وليس حول الماضى . فما تم إنجازه ينتمى إلى الماضى . أما ما سوف يقوم بإنجازه فإنه ينتمى إلى المستقبل .

ولكن هناك عاملًا آخر يحمل المبدع على التبرم بما سبق له إنجازه بينما هو يتعلق بما سوف يقوم بالاضطلاع به من أعمال إبداعية . إنه المقارنة التى يعقدها لا شعوريًا بين ما خرج إلى حيز الواقع بعد أن كان أخيلة فى ذهنه وبين الأعمال التى ما تزال مشتعلة فى قوامه الداخلى وما تزال مفعمة بالخيال النابض بالحياة والمفعم بالحيوية . فالحياة الحقيقية منوطة بتلك الأخيلة التى لم تولد بعد ولم تخرج إلى أرض الواقع . أما تلك الأعمال التى تم إنجازها وإخراجها إلى الواقع ، فإنها تكون قد فقدت تلك الشعلة الوجدانية النابضة بالحيوية ، وهى تلك الشعلة التى كانت متمتعة بها قبل بزوغها إلى الواقع ، وقبل أن تخرج من مكنون ذهن المبدع إلى أرض الواقع . فما تم ترجمته إلى واقع ليس سوى جثة لحياة وليس به حياة . من هنا فإن المبدع يظل متعلقًا بما هو نابض بالحياة فى دخيلته بينما هو ينبو عن جثث الكائنات الحية التى ماتت لحظة أن خرجت من قوامه الداخلى وتجسدت فى أشياء نتناولها نحن المتلقين لها باعتبار أنها هى الإبداع مع أن الإبداع الحقيقى هو ما توهج وقوى نبضه واتشح بالحيوية واكتمال تصوره فى ذهن المبدع وقد التفت حوله الوجدانات المشتعلة قوة وفتوة .

ويتأتى أيضًا التبرم بالواقع فى نظر المبدع نتيجة التعارض الذى يحس به بين الأخيلة الجديدة التى يترسمها فى ذهنه وبين ذلك الواقع . فثمة قطبان متعارضان يحاول كل منهما أن يستأثر بالأولوية فى الوجود . فثمة من جهة الواقع الذى تربع على عرش الوجود الخارجى ، وثمة فى الجهة المقابلة ذلك المارد الداخلى الذى يتأهب للانقضاض على ذلك الواقع الخارجى ليخنقه ويأتى عليه ، أعنى تلك الصور الذهنية الجديدة التى تشتعل فى ذهن المبدع وتتأهب للخروج إلى حيز الواقع . فلا بد إذن للمبدع أن ينضم إلى صف من هذين الصفين : صف الواقع الخارجى وصف الصور الذهنية ، ولا بد له

أن يوجه وجدانه ويلفه نفًا حول واحد منهما . فمن الطبيعى أن ينضم المبدع إلى صوره الذهنية وأن يسحب وجدانه من الواقع الخارجى . ومن ثم فإنه طالما سحب وجدانه من ذلك الواقع الخارجى فإنه يتبرم به وينبو عنه ولا ينجذب بقلبه نحوه .

وثمة عامل آخر نستطيع أن نفسر به نبو المبدع عن الواقع ونفوره منه وتبرمه به . ذلك العامل هو استمرار النمو الذهنى لدى المبدع بحيث يصير متفوقًا على مستوى الواقع . فالمبدع فى أى مجال يتجه شعوريًا أو لا شعوريًا إلى القيام بعمل مركبات ذهنية أكثر تعقدًا من تلك المركبات الذهنية التى تولد ذلك الواقع عنها وتجسد على نمطها . فنحن نعلم أن كل خبرة جديدة يكتسبها المبدع لا تضاف إلى حصيلته الخبرية إضافة ، وإنما هو يتفاعل بأعلى مستوى خبرى بلغه مع تلك الخبرة الجديدة ، فيتأتى عن ذلك نشوء مركب خبرى جديد هو الدرجة الخبرية التى بلغها ذلك المبدع . ومن جهة أخرى فإن الواقع الذى سبق إنجازه بيد ذلك المبدع أو بيد غيره إنما كان فى الواقع ترجمة لمستوى خبرى أقل تراكبًا من المستوى الخبرى الأخير الذى بلغه ذلك المبدع . ومن هنا فإنه لدى مقارنته بين المستوى الخبرى الذى بلغه بالمستوى الخبرى الذى تجسد فى ذلك الواقع الموضوعى الخارجى ، فإنه يحس بضآلة ذلك الواقع الخارجى بالمقارنة بالمستوى الخبرى الذى بلغه آنيًا بعد مروره فى عمليات تفاعلية متتالية . من ثم فإنه يحس بالتبرم بذلك الواقع الخارجى الذى يحتل مكانة دنيا فى نظره لدى مقارنته بالمستوى الخبرى الذى بلغه وتوصل إليه نتيجة التفاعلات الخبرية المتصلة .

ولعلنا نضيف إلى ما سقناه قبلًا عاملًا هامًا يحمل المبدع على التبرم بالواقع هو إدراكه للمشكلات المتلاحقة والمتدفقة باستمرار التى تتأتى عن التقدم الحضارى بصفة عامة . ذلك أن الحضارة فى تقدمها وتعقدها تفرز الكثير جدًا من المشكلات التى يتحتم التصدى لها وتقديم إبداعات جديدة للتغلب عليها أو على الأقل للتخفف

من نتائجها . فما تم التغلب عليه قبلًا من مشكلات لا يقاس بما ينبغى التغلب عليه فى المستقبل القريب وفى المستقبل البعيد . فالمبدع لا يستطيع أن يفرح بما تم إنجازه من إبداعات وذلك لأنه يحس أن ما يجب القيام بإبداعه على مستواه الشخصى وعلى المستوى العام للمبدعين الآخرين أكثر بكثير ، بل وأعقد بكثير مما تم إبداعه . خذ أمثلة قليلة ندلل بها على ذلك بنقص الموارد الغذائية على المستوى العالمى وانتشار أمراض لم تكن موجودة أو لم تكن منتشرة بالشكل الرهيب الذى تنتشر به اليوم مثل مرض الإيدز والتهاب الكبد الوبائى وغيرهما من أمراض خطيرة ووبيلة وبحاجة إلى من يبدع فى مجال الوقاية والعلاج للتصدى لها . وخذ مثالًا أيضًا بالتفجر السكانى وما يترتب عليه حاليًا ومستقبلًا من مشكلات معقدة . ألا يكفى هذا لجعل المبدعين فى حالة من القلق وعدم الإحساس بالرضى بما سبق لهم أو لغيرهم إبداعه فى المجالات المتباينة ؟ فكيف لا يتبرمون بما تم إنجازه وهم يحسون أن ما توصل إليه المبدعون إنما هو أقل مما كان يجب إنجازه والقيام بإبداعه .

ومما يجعل المبدعين يحسون بالتبرم بما تم إنجازه وإبداعه هو إحساسهم بأن ما تم إبداعه يشكل عائقًا أمام ما يجب إبداعه . فالواقع أن الكثير مما تم إبداعه قد حمل الكثير من الشباب الذين لديهم الاستعداد للإبداع على التوقف عن الانخراط فى المسيرة الإبداعية . خذ مثالًا على ذلك بالتليفزيون والفيديو والأتارى وغيرها من أجهزة تم إبداعها . ألم تعمل هذه الأجهزة على صرف كثير من الشباب الذين لديهم مواهب إبداعية عن مواصلة المسيرة الثقافية وقضاء الساعات تلو الساعات للتسلية وقتل الوقت أمام شاشات التليفزيون والفيديو والأتارى ؟ فهل يحس المبدعون بالرضى والحبور بإزاء تلك الأجهزة التى أبدعوها وقد صارت العدو اللدود للإبداع والمبدعين ؟ من الطبيعى أن يحس المبدعون بالتبرم بالإبداعات التى تم القيام بها ، بل ومخاصمتها والنبو عنها وعدم الخضوع لسطوتها وإلا فإنها تلتهم مواهبهم الإبداعية بالرغم من أنها من بنات أفكارهم ووليدة إبداعاتهم .

أضف إلى هذا أن المبدعين يحسون بوخز الضمير يقض مضاجعهم ويُذهب النوم من أجفانهم وذلك عندما يحسون أن الكثير مما قاموا بإبداعه قد استحال إلى أدوات شر وهلاك للبشرية ، سواء كان الشر والهلاك شرًا وهلاكًا بيولوجيًا أم كان شرًا وهلاكًا معنويًا . فالكثير مما قام المبدعون بإبداعه لم يقتصر على صرف الشباب عن مواصلة المسيرة الإبداعية وعدم استثمار ما لديهم من مواهب إبداعية ، بل إنه صار أداة شر وإضرار بالناس على المستوى العالمى بل وعلى مستوى الحاضر والمستقبل جميعًا . أليست الأسلحة المدمرة والمخدرات والكثير من التكنولوجيات صارت أدوات تدمير وتخريب وتعذيب ؟ فكيف يحس المبدعون بالرضى عن ذواتهم وهم الذين أبدعوا تلك الأدوات والوسائل والتكنولوجيات الشريرة ؟ إن وخز الضمير لا شك آخذ فى الإمساك بأعناق المبدعين ويجعلهم يحسون بالندم والتعلق بآمال مستقبلية لعلهم يبدعون إبداعات جديدة تقضى على الشرور التى خلقوها بأيديهم أو خلقت بأيدى مبدعين سابقين وبذا فإنهم يكفّرون بعض الشىء عما اقترفه الإبداع فى حق البشرية جمعاء .

وإذا نحن تناولنا حياة المبدع فى علاقاته بالناس من حوله ، فإننا نجده برمّا بحياته فى أغلب الأحيان . ذلك أنه يجد أن واقع الحياة من حوله لا يساعده ولا يسانده ولا يقدر وقته وجهده . فالشخص المبدع هو عضو فى جماعة أراد أو لم يرد . وتلك الجماعة التى ينتمى إليها لا تؤمن بالإبداع بل تؤمن بالنمطية . ولكن المبدع يثور على النمطية ، ويكون بذلك ثائرًا على نمطية الحياة التى تسير جماعته وفقها . فهو يرغب فى أن يلوى عنق الحياة وفق ما يتخيله هو ووفق ما يحس أنه خليق بالاتباع . ولكن الناس من حوله لا يتركونه متحررًا من القيود النمطية التى يكبلون أنفسهم بها ، بل يجبرونه على تكبيل نفسه هو أيضًا بها . فهو لذلك يكون فى حالة من الصراع بينه وبين واقعه الاجتماعى . من هنا فإنك تجد أن الغالبية العظمى من المبدعين

غير منسجمين مع الواقع من حولهم سواء كان واقعًا حضاريًا ماديًا أم كان واقعًا اجتماعيًا علائقيًا . على أن صاحب الموهبة الإبداعية يبدأ فى النبو عن النمطية والانجذاب نحو الإبداعية منذ نعومة أظفاره . من هنا فإنك إذا ما قمت بتصفح حياته منذ الطفولة إلى ما بعدها ، فإنك تجده شخصًا صعب المراس وذلك لأنه يعلن عصيانه وعدم الرضوخ لما يرغب فيه الكبار من حوله وقد أخذ يترسَّم لنفسه أهدافًا وخطوطًا بعيدة عن أهداف وخطوط الكبار التى دأبوا على الضرب وفقها والالتزام بما تحتمه وتقول به .

ومما لا شك فيه أن المقومات الوراثية التى يكون الشخص المبدع قد تلقاها عن أسلافه القريبين أو عن أسلافه البعيدين تختلف اختلافًا بعيد المدى عن تلك المقومات الوراثية التى تشيع لدى الناس من حوله . ومن المعروف فى ضوء الدراسات المتعلقة بالوراثة أن بعضًا من تلك المقومات تظل مخبوءة أو تكون بدون فاعلية لعدة أجيال ، ثم تظهر فجأة أو قل تتسلل إلى واحد من أبناء جيل بعيد فى الزمان . فالمقومات الوراثية الإبداعية ربما تنخرط فى نطاق تلك المقومات الوراثية التى تعتبر من المقومات الوراثية النادرة التى تظل غير نشيطة برغم تواجدها فى قوام الأجيال المتعاقبة إلى أن تجد الفرصة المناسبة للبزوغ والاعتمال فى قوام الشخص المبدع . ومن الطبيعى أن نجد نوعين من تلك المقومات الوراثية المتسللة : أحدهما إبداعى ، والآخر وحشى يتعلق بالممارسات الوحشية البدائية التى كانت شائعة لدى القبائل البدائية كأن نجد واحدًا من أبناء الأجيال الحديثة ينحو إلى الكانيبالية (Cannibalism) ، أعنى أكل لحم البشر . فالنزعة الإبداعية فى ضوء ما قلناه إنما هى وراثة كامنة لعدة أجيال وجدت الفرصة سانحة أمامها للبزوغ إلى حيز الواقع فى واحد أو أكثر من جيل من الأجيال الحديثة .

وثمة عامل آخر يتعلق بالمنهج الذى يختطه المبدع لنفسه بإزاء موقفه من الخبرات الجديدة التى يتلقاها عن الواقع من حوله . فبينما

نجد أن الغالبية العظمى من الناس يأخذون بالمنهج التراكمى فى تلقيهم للخبرات الجديدة ، وذلك بأن يضيفوا الخبرات الجديدة إلى الخبرات التى سبق لهم إحرازها . فتتكون لديهم حصيلة خبرية هى حاصل جمع الخبرات التى اكتسبوها ، فإننا نجد أن المبدع يسير وفق المنهج التفاعلى . فكل خبرة جديدة تتفاعل مع القوام الخبرى المركب الذى نجم عن تفاعل كل خبرة جديدة مع القوام الخبرى المركب السابق عليها . والتفاعلات الخبرية التى تتأتى للمبدع أشبه ما تكون بالتفاعلات الكيميائية كما قلنا . من هنا فإن الحصيلة التفاعلية لدى المبدع تكون مباينة تباينًا جوهريًا عن الحصائل الخبرية التراكمية التى توجد لدى الآخرين . وبذا فإن الشخص المبدع يحس بالنفور بين ما لديه من مركب خبرى وبين ما لدى الآخرين من ركامات خبرية لم يتم لها التفاعل خبريًا فيما بينها ، بل ظلت متراكمة بعضها فوق بعض أو متجاورة بعضها إلى جانب بعض .

ومن الجدير بالذكر أن المبدع يجد لديه دافعًا قويًا للتعبير عن المركب الخبرى الذى تأتى له . على أن طريقة تعبيره عن مركبه الخبرى تتسم بدورها بالإبداع . ذلك أن وسائله التعبيرية تكون قد خضعت بدورها لعمليات التفاعل الخبرى . فهو لا يكون نمطيًا فى وسائله التعبيرية ، بل يكون مبدعًا أيضًا فى تلك الوسائل . فهو إذن يكون مبدعًا من حيث المضمون الخبرى وأيضًا بإزاء وسائل التعبير عن ذلك المضمون . وبالتالى فإنه يحس ويدرك ذلك التباين فيما بين مضمونه الخبرى وبين المضامين الخبرية التى تأتت للآخرين فى المجال الذى يعمل فيه من جهة ، ثم بين وسائله التعبيرية والوسائل التعبيرية التى يستعين بها الآخرون فى التعبير عن حصائلهم الخبرية التراكمية التى لم يتم لها التفاعل بعضها مع بعض من جهة أخرى .

بيد أنه مع نبو المبدع عما ألفه الآخرون وأخذوا به أنفسهم وأنشطتهم ، فإنه يظل راضيًا ومنسجمًا مع بعض الجوانب

المعمول بها فى مجتمعه . فهو يرتكز فى إبداعيته على خلفية نمطية ، ولكنه يشق عباب تلك النمطية بما يتخذه من خطوط إبداعية غير مسبوقة وبما يتوصل إليه من مركبات خبرية سواء فيما يتعلق بالمضمون أم فيما يتعلق بالوسائل التعبيرية التى يجسد بواسطتها ما يتوصل إليه من إبداعات مبتكرة سرعان ما تستحيل إلى أنماط يألفها الناس من حوله أو من بعده بجيل أو أجيال كثيرة أو قليلة .

ضغط اللاشعور :

هناك ثلاثة معان للاشعور : المعنى الأول - هو المعنى العام ، وهو ينصب على الأنشطة التى يمارسها المرء فسيولوجيًا دون دخل من جانب إرادته فى ممارستها أو فى توجيهها . من ذلك قيام المعدة بهضم الطعام أو قيام الجسم بالنمو أو قيامه بعمليتى الهدم والبناء . أما المعنى الثانى - فهو المعنى الفرويدى الذى يعنى قيام المرء بالتعبير عن المكبوتات التى كبتت بدخيلته ، ولا تجد لها منفذًا تعبر عن نفسها من خلاله سوى الأحلام أو بعض العبارات الكلامية التى يفوه بها المرء فى غفلة من أمره أو فى بعض الحركات التى يأتيها دون قصد أو هدف ، أو فى بعض أعراض الجنون ، أو فى بعض الأنشطة الإبداعية كالفن والأدب . أما المعنى الثالث - فهو المعنى الذى ذهب إليه يونج تلميذ فرويد وهو اللاشعور الجمعى الذى يتضمن المكبوتات الخبرية التى مرت فى حياة البشرية فى الأزمنة الغابرة . وهذا اللاشعور الجمعى ليس بديلًا للاشعور الفردى الذى قال به فرويد ، بل إنه يتجاور معه فيكون لدى المرء نوعان من اللاشعور أحدهما اللاشعور الفردى والآخر اللاشعور الجمعى .

والواقع أن للاشعور بنوعيه الفردى والجمعى ثلاثة أضلاع أو ثلاثة مقومات رئيسية هى المقوم المعرفى ، والمقوم الوجدانى ، والمقوم النزوعى . فالرواسب الخبرية باللاشعور الفردى وباللاشعور الجمعى تتضمن بلا شك رواسب معرفية ، سواء كانت رواسب معرفية إدراكية أم رواسب معرفية تخيلية أم رواسب معرفية

تصورية . بيد أن هذه الأنواع الثلاثة من الرواسب المعرفية يمكن أن تنخرط تحت فئة واحدة هى الرواسب المعرفية التذكرية . صحيح إنها رواسب معرفية منسية ، ولكن نسيانها لا يعنى انمحاءها تمامًا من الذاكرة ، بل إنها تكون مخبوءة فيما يمكن أن نسميه «ما تحت الذاكرة» . فتلك الرواسب المعرفية وإن كانت بعيدة عن مجال التذكر ، فإنها فى الواقع قابلة لأن يتم تذكرها . فنسيانها لا يعنى أنها تلاشت من ذهن المرء ، بل يعنى فقط أنها قد غُلِّفت تغليفًا كثيفًا يجعلها غير قابلة للانكشاف وانفتاح الذاكرة عليها بسهولة وطوع بنان المرء .

ولعلنا نعزو إلى المقوم الوجدانى ذلك التغليف والتخبئة عن نطاق التذكر . فثمة مكبوتات وجدانية متفاعلة مع كل من المكبوتات المعرفية والمكبوتات النزوعية . فما يغلف الذاكرة أو ما يغلف المكبوتات اللاشعورية هو تلك المكبوتات الوجدانية اللاشعورية . فما يجعل المرء غير قادر على التذكر والكشف عن تلك المكبوتات المعرفية هو تبلور . الوجدان حولها .

بيد أن الدور الذى يلعبه الوجدان المتبلور لا ينحصر فى حدود المكبوتات المعرفية ، بل يتعداها إلى الضلع الثالث فى مثلث اللاشعور الفردى أو اللاشعور الجمعى ، أعنى ضلع النزوع أو إتيان التصرف أو السلوك الداخلى والخارجى . فلكأن ذلك المقوم أو الضلع الوجدانى يتخذ موقف المتربص بأى فعل يصدر عن المرء ، سواء بدخيلته أم بخارجيته . فهو يعمل على تجميد النشاط الإتيانى وقمع كل نشاط يمكن أن يترتب على تواجد تلك المكبوتات الخبرية . ولكن هل معنى هذا أن المقوم الوجدانى يستطيع أن يقوم بقتل أو إبادة المقوم المعرفى والمقوم النزوعى ؟ الواقع أن هذا من المستحيلات . فالنشاط الذى تتخذه الخبرات المكبوتة تأخذ لنفسها الطريق العكسى . فبدلًا من أن تتخذ طريقها إلى الخارج ، فإنها تتخذ الطريق إلى الداخل ، أعنى أنها تتخذ لنفسها دورًا تخريبيًا . فما يسمى أو يوصف

بأنه خارج نطاق السوية وينخرط فى نطاق الشذوذ أو المرض النفسى إنما هو فى الواقع النتائج التى تترتب على اعتمال هذا النشاط التخريبى أو التقويضى . فالمجنون قد يعمد لاشعوريًا إلى تدمير نفسه من الداخل بدلًا من تدمير الواقع الخارجى المطروح أمامه بعيدًا عن نطاقه الذاتى .

ولعلنا نتساءل هنا : ما الدور الذى يلعبه اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى فى حياة المبدع وفيما يبديه من أنشطة إبداعية ؟ إننا نستطيع أن نحلل هذا الدور إلى خطوات محددة على النحو التالى :

أولًا - التبلور المعرفى حول محاور أساسية : فالواقع أن الشخصية المبدعة وإن كانت تشترك مع باقى الناس فى البلورة المعرفية حول محاور أساسية معينة ، فإن الواقع أن المحاور المعرفية التى يعمد اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى إلى التبلور حولها تتصف بكونها محاور لم يسبق لأحد أن قام ببلورة نشاطه حولها . فلكأن المبدع يتجه لاشعوريًا إلى البحث عن المناطق أو المجالات المجهولة التى لم يسبق لأحد أن وطئها أو اقترب منها أو خاض غمارها . فثمة إذن عملية انتقائية لاشعورية يضطلع بها اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى النشيطان بدخيلة الشخص المبدع . وهذه العملية اللاشعورية الإنتقائية تتضمن الرفض من ناحية والقبول من ناحية أخرى . فلكأن المبدع يمر بلاشعوره على جميع الخيارات أو على غالبيتها فيرفض الواحد منها بعد الآخر إلى أن يعثر على الخيار المعرفى البكر الذى لم يعثر عليه أحد من قبل فيقع عليه ويأخذ فى بلورة المقومات الخبرية المعرفية المكبوتة بدخيلته حوله . بيد أن هناك عملية معرفية أخرى تحدث بإزاء عملية البلْورة هذه هى العملية التفاعلية فيما بين الخبرات المعرفية المكبوتة فى اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى وبين الخبرات المعرفية الشعورية التى يعيها المرء والتى يكون قد اكتسبها أو ما يزال مكتسبًا لها آنيًا . فالتفاعلات الخبرية فى هذه الحالة تتم على مستوى تهويمى

أى على مستوى يقع بين الشعور واللاشعور ، أو بين اليقظة والنعاس . ويتأتى عن هذا النوع من التفاعل الخبرى مركب خبرى جديد يشكّل أساسًا للانطلاق نحو الإبداع الجديد غير المسبوق .

ثانيًا ـ الدعم الوجدانى : إن الطاقة الوجدانية عند الشخص الذى لديه مواهب إبداعية تكون طاقته هائلة خلافًا لما يعتقده البعض من أن المبدعين خلو من الوجدان أو أنهم يسلكون فى حياتهم الإبداعية بطريقة عقلانية بحتة أو شبه بحتة . والواقع أن الشخصية المبدعة تكون مفعمة بقدر كبير من الطاقة الوجدانية فتشكل لديها ما يشبه الوقود الذى يقوم بتشغيل المحرك فى الآلة . فعملية التبلور الوجدانى بشقيها الشعورى واللاشعورى ، ثم بعد ذلك عملية الحفز النزوعى للإقدام على إحالة الصور الذهنية المعرفية إلى واقع متجسد فى خارجية المبدع لا يمكن أن يتم لهما التحقق إلا بفضل ذلك الدعم الوجدانى .

ثالثًا ـ الحفز النزوعى : من الحقائق الثابتة أن المرء لا يستطيع أن يجسد فكرة فى صيغة أو أخرى إلا إذا توافرت له القدرة على ترجمة ذلك الفكر إلى سلوك خارجى . ذلك أن النزوع لفظ أعم من لفظ إرادة . فالإرادة هى النزوع عن شعور وإدراك وتبصر . أما النزوع فهو إما أن يكون إراديًا وإما أن يكون بعيدًا عن مجال الشعور والوعى . فالشخص المصاب بالتجوال الليلى (Somnambulism) يكون صادرًا فى سلوكه عن نزوع وليس عن إرادة . أما قيامى الآن بكتابة هذا الكلام فإنى أصدر فيه عن إرادة . وطالما أن الشخص المبدع يصدر فى إبداعاته وهو فى حالة تهويم ـ وهى كما قلنا حالة تقع بين اليقظة والنوم ـ لذا فإننا نستطيع أن نقول إنه يعبر عما يجيش فى صدره بواسطة النزوع أو بواسطة الإرادة ، ولا نكون مخطئين بحال إذا ما وصفناه بأنه صادر فى إبداعاته بواسطة النزوع أو بواسطة الإرادة .

رابعًا ـ التردد الإبداعى : قد يظن البعض أن المبدع يصدر فى إبداعه مباشرة دون تردد . بيد أن الواقع أن المبدع يتردد فى تعبيره الإبداعى ، فهو يتقدم بخطوتين ويتراجع بخطوة ، وفى بعض الأحيان يتقدم بخطوتين ويتراجع بخطوتين أيضًا فيتأتى عن هذا التردد توقف المبدع عن الاستمرار فى إبداعاته لفترات تقصر أو تطول . على أن فترات التوقف عن الإنتاج الإبداعى إنما تكون توقفًا خارجيًا وليس نتيجة توقف النشاط الذهنى الداخلى . فالمبدع خلال فترة التوقف يكون فى حالة صراع مع نفسه . ذلك أن معارك ذهنية تنشأ لديه ، إذ تتصارع فى دخيلته اتجاهات أو تعتمل أفكار متعارضة فتقضى بعضها على بعض . ولقد يتأتى عن ذلك العراك انتصار فكرة على أخرى ، وبالتالى خروجها من الحيز الداخلى إلى الواقع الخارجى . ولا يخفى أن التردد الإبداعى لا يكون على المستوى الشعورى ، بل يكون على المستوى اللاشعورى . فالمبدع نفسه لا يكون مدركًا ما يحدث بدخيلته ، ولكنه يدرك ما ينتهى إليه التردد من تعبير إبداعى .

خامسًا ـ التعبير الإبداعى : على الرغم من أن المبدع يكون قد اكتسب مجموعة من العادات وبضمنها العادات الحركية التعبيرية ـ سواء كانت تلك العادات هى عادات منصبة على التعبير بالقلم ، أم كانت منصبة على استخدام الفرشاة فى الرسم ، أم على استخدام الإزميل فى النحت ، أم كانت منصبة على استخدام الآلات الموسيقية ـ فإن المبدع يجد نفسه مدفوعًا لاشعوريًا إلى انتهاج خطوط غير مسبوقة فيما يتعلق بوسائل الإبانة ـ كائنة ما تكون تلك الإبانة ـ فثمة تفاعلات لاشعورية تتم بين وسائل التعبير بين بعضها وبعض من جهة ، ثم بينها وبين المقومات المعرفية من جهة أخرى . فيتأتى عن ذلك ميلاد وسائل تعبيرية جديدة يمتاز بها الشخص المبدع . فالإبداع عنده يتعدى نطاق المضمون لكى ينسحب بإزاء

وسائل التعبير أيضًا . ومن الطبيعى أن المبدع فى تطوره الإبداعى لا يكون مدركًا ما يحدث بدخيلته ، ولكنه بعد الإبانة والتعبير عما يعتمل لا شعوريًا بدخيلته ، يدرك أنه قد أتى بجديد غير مسبوق على الإطلاق .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الفرق بين الدور الذى يلعبه الضغط اللاشعورى فى حياة المبدع عنه فى حياة المجنون ، فنجد أن هذا الفرق يتضح فيما يلى :

أولًا - الإيجابية فى مقابل السلبية : فبينما نجد أن الضغط اللاشعورى عند المبدع يحمله على اتخاذ موقف إيجابى من الحياة بعامة ، ومن المجال الذى يشتغل به بخاصة ، فإننا نجد أن الضغط اللاشعورى يعمل عكس هذا فى قوام المجنون . فهو يتخذ من الحياة بعامة ، وبإزاء المجال الذى يشتغل به أو الذى يشغل باله بخاصة ، موقفًا سلبيًا . والإيجابية تعنى البناء ، والسلبية تعنى الهدم . فبينما نجد المبدع يشيد طابقًا فوق الطوابق التى سبق أن شيدتها الإنسانية عبر أجيال متعاقبة ، فإننا نجد أن المجنون يعمل على هدم ما تم تشييده أو هو يتمنى ذلك على الأقل .

ثانيًا - التكاملية فى مقابل التفسخية : وبينما نجد أن ضغط اللاشعور يرتفع بالمبدع إلى مستوى فوق السوية - وهو المستوى الذى قد يرفضه الناس من حوله بادئ الأمر - فإن رفضهم أو عدم استساغتهم له ينبع من ارتفاع مستواه عن مستواهم . أما الوضع بالنسبة للمجنون ، فإن ضغط اللاشعور يعمل على الحط بمستواه إلى مستوى أقل من مستوى السوية . فثمة فى قوام المجنون تدهور فى وظائف المخ يتبدى فيما يقوم بإنتاجه إذا كان له إنتاج على الإطلاق .

ثالثًا - التطورية فى مقابل القفزية : فبينما نجد أن ضغط اللاشعور عند المبدع يدفع به إلى التطور بالموجود الذى تم إنجازه إلى غير الموجود الذى لم يتم إنجازه بعد ، وذلك بفضل الخطوات التطورية أو بتعبير أدق الخطوات التطويرية ، فإننا نجد فى المقابل

أن الشخص المجنون يعمد إلى القفز الذى لا يخضع للتخطيط أو لهدف يراد بلوغه . صحيح إن المبدع قد ينحو إلى اتخاذ طفرات أرفع مقامًا من مستوى التطوير ، ولكن طفراته تتسم بأنها هادفة وليست مجرد قفزات غير محسوبة كما هو الحال عند الشخص المجنون .

رابعًا - الترابطية فى مقابل الإنغلاقية : على الرغم من أن المبدع كثيرًا ما يتخذ من الاعتكاف ديدنًا له حيث يجرى فيه تأملاته وغوصه إلى أعماقه وسبر أغوار المجهول ، فإنه فى الواقع يظل مرتبطًا بالواقع من حوله . ونقصد بالواقع هنا الواقع الوجودى والواقع الاجتماعى على السواء . فهو يظل عاقدًا الصلة بينه وبين ما حوله ومن حوله . فمهما اعتكف وانكفأ على ذاته ، فإنه يظل مقيمًا الصلة بالحياة ، بل إنه يعتكف وينكفئ على نفسه لخدمة الحياة . أما المجنون فإنه فى عكوفه على نفسه واعتكافه فى دخيلته ، يكون عدوًا للحياة وقد اتخذ موقفًا عدائيًا من الواقع الوجودى والواقع الاجتماعى على السواء . فشتان ما بين الأخيلة التى تعتمل فى ذهن المبدع وبين الأخيلة التى تعتمل فى ذهن المجنون . فالنوع الأول من الأخيلة لأجل الحياة حاضرًا ومستقبلًا ، بينما نجد أن الأخيلة التى ترتسم فى ذهن المجنون تتسم بأنها أخيلة فارغة المضمون أو متناقضة أو لا تقوم على أى أساس ولا ترتبط بالحاضر أو بالماضى أو بالمستقبل ، وحتى إذا هى ارتبطت بالمستقبل ، فإنه يكون مستقبلًا فارغًا كما يترسمه المجنون .

خامسًا - التقبلية فى مقابل الرفضية : فبينما نجد أن المبدع يتقبل أساسيات الواقع من حوله ويرغب فى الارتفاع بمستواه أو الامتداد به خطوات إلى الأمام ، فإننا نجد أن المجنون يرفض أساسيات الواقع ، بل إنه قد يرفض نفسه أيضًا . وطالما أن المبدع يبدأ من الواقع ويأخذ فى الامتداد به ، فإنه بالتالى يكون مقبولًا من جانب المجتمع فى الحاضر أو فى المستقبل ، على عكس المجنون الذى يكون مرفوضًا فى الحاضر والمستقبل على السواء .

الرغبة فى التحرر :

للتحرر عدة معان نستطيع تحديدها على النحو التالى :

أولا ـ التحرر من القيود التى يفرضها المجتمع على المرء وبخاصة ما كان متعلقًا بالنمطية ، أعنى القوالب السلوكية الجامدة التى تحول دون الضرب فى إثر خطوط جديدة أو سبر مجالات بكر لم يتعرض لها أحد من قبل .

ثانيًا ـ تحرر الاستعدادات والميول الشخصية المخبوءة فى طيات الشخصية والتى لا تعمل الظروف المحيطة بالمرء أو إيقاع الحياة على إخراجها من مكمنها والتجسد فى صور أو أشكال أو نتاجات خارجية .

ثالثًا ـ التحرر من الخوف والخجل وتربص الآخرين بالمرء إذا عاش حياته دون الخضوع لما يريدونه على الخضوع له من أوضاع أو ألوان سلوكية معينة . فالواقع أن الشخص الذى نشأ على مبدأ محاولة استرضاء الجميع وتقديم التنازلات من جانبه بصفة دائمة ، إنما يكون شخصًا قد اعتاد تسليم قياده النفسى لغيره فيبقى مقيدًا بالقيود التى يريدها له الآخرون من حوله ، وبالتالى فإنه لا يتمتع بالتحرر النفسى .

رابعًا ـ التحرر من العقد النفسية والخبرات النفسية المكبوتة التى تجمعت وتحوصلت فى دخيلة المرء وصارت بمثابة قيود وأصفاد تحول بينه وبين الإنطلاق إلى الخارج أو استكشاف آفاق جديدة غير مسبوقة . فالواقع أن السوية النفسية والتحرر النفسى لا يتحققان إلا إذا استطاع المرء أن يتحرر من شكائم وأصفاد تلك العقد النفسية والخبرات النفسية التى اكتسبها منذ الطفولة إلى ما بعدها من مراحل نمو تالية وفى المواقف الاجتماعية المتباينة .

خامسًا ـ التحرر من الرغبات والشهوات . ذلك أن الخضوع للرغبات والشهوات يسوق المرء كيفما تشاء تلك الرغبات والشهوات ، مما يحول بينه وبين الاستجابة لحاجاته التى تعمل على توجيه الطاقات النفسية والاستعدادات والمواهب الوجهات البنّاءة وتحول بين المرء وبين انهيار شخصيته نفسيًا واجتماعيًا .

ومن الطبيعى أن يكون للمبدع موقف من أنواع التحرر الخمسة التى عرضنا لها آنفًا . ولعلنا نحدد موقفه من كل منها فيما يلى :

أولا ـ بالنسبة للنوع الأول من التحرر وهو التحرر من القيود التى يفرضها المجتمع وبخاصة ما كان متعلقًا بالنمطية ، أى القوالب السلوكية الجامدة التى تحول دون الضرب فى إثر خطوط جديدة أو سبر مجالات بكر لم يتعرض لها أحد من قبل ، فإننا نجد أن المبدع يميز بين المجالات المتباينة التى لا يهتم بها جميعًا ، بل يهتم ببعضها فحسب . من هنا فإنه لا يجد نفسه مقاومًا لجميع القيود التى يفرضها المجتمع ، كما أنه لا يناهض جميع الأطر النمطية التى يأخذ بها المجتمع نفسه وأبناءه . فواحد مثل الفيلسوف الألمانى كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) يعتبر من المبدعين بلا مراء . ولكنه كان ملتزمًا بالنظام فى تسيير حياته الشخصية . فهو خضع لمبدأ تنظيم الوقت واستثماره . فمما لا شك فيه أن كانط قد اكتسب عادة احترام الوقت وتنظيمه والالتزام بمواعيد محددة لكل شىء من المجتمع الألمانى المعروف بأنه شعب يُجِل النظام وإخضاع الحياة الشخصية لأطر وقوالب لا يحيد عنها . ولكن إبداعية كانط قد وجدت منفذًا لها فى المجال الفلسفى . وحتى بالنسبة لهذا المجال ، فإننا نجده قد التزم بالخطوط العريضة فى المعتقدات الدينية ولم يعلن عن عدم إيمانه بالعقائد المسيحية . فالإبداع لا يعنى الضرب صفحًا بجميع القوالب السلوكية والنمطية التى يفرضها المجتمع بمؤسساته المتباينة ، بل يعنى انحصار المبدع فى نطاق معين يصول ويجول فيه ويعلن

فى إطاره عصبانه على الضغوط الاجتماعية كما يقاوم الاتجاهات النمطية التى تسود ذلك المجال الذى يبدى اهتمامه به ويركز إبداعيته فيه .

ثانيًا ـ بالنسبة للنوع الثانى من التحرر وهو تحرر الاستعدادات والميول الشخصية المخبوءة فى طيات الشخصية والتى لا تعمل الظروف المحيطة بالمرء أو إيقاع الحياة على إخراجها من مكمنها والتجسد فى صور أو أشكال أو نتاجات خارجية ، فإننا نقول إن شخصية المبدع ـ شأنها شأن جميع الشخصيات الإنسانية المتباينة ـ تحمل فى قوامها الكثير جدًا من الاستعدادات والميول الشخصية التى لا يتسنى بأى حال من الأحوال استثمارها جميعًا وإخراجها من مكمنها إلى النور والواقع . فحياة المرء مهما طالت ، فإنها تعد قصيرة ومحدودة بحيث لا يتسنى لأى إنسان ـ كائنًا من يكون ـ أن يستثمر جميع استعداداته وأن يخرج مواهبه المخبوءة بطيات شخصيته جميعًا إلى واقع الحياة . ومن ثم فإن المبدع يركز جهده فى استثمار أهم ما يروق له من استعداداته ومواهبه أو قل إن ظروف الحياة تتحكم فى توجيه المبدع إلى مناح معينة تماشى استعداداته ومواهبه بالمصادفة . ولعلنا نزعم أن لدى كثير من الناس استعدادات إبداعية ولكن ظروف الحياة تجبرهم على الانخراط فى مجالات أبعد ما تكون عما جبلوا عليه من استعدادات ومواهب ، وبالتالى فإنهم لا يبدون أى نشاط يتسم بالإبداعية ، بل إنهم قد يعتبرون أقل من المستوى العادى فيما يضطلعون به من أنشطة . ولكن هذا لا يحول دون القول بأن الكثير من المبدعين يبدون الكثير من العناد والإصرار بحيث يلوون عنق الواقع ويتغلبون على الكثير مما تفرضه الظروف ويغيرون مجرى حياتهم أو يعملون على تطويع الحياة لصالح إبداعيتهم . ولنضرب مثالًا بواحد مثل طه حسين . فهو برغم ما رزئ به من فقد البصر فى طفولته ، فإن إصراره ومثابرته وكفاحه ضد ظروفه القاسية وما كان يحيط به من مجتمعات متخلفة

ورجعية ومنغلقة على نفسها قد جعله مثالًا حيًا لما يمكن أن يفعله المبدع من لوى عنق الظروف الحياتية الصعبة .

ثالثًا ـ أما بالنسبة للمعنى الثالث للتحرر وهو التحرر من الخوف والخجل وتربص الآخرين بالمرء ، فإننا نعتقد أن الشخص المبدع يكون حريصًا كل الحرص على مقاومة مشاعر الخوف والخجل . بيد أننا نعتقد أيضًا أن المبدع يعمد إلى مقاومة الخوف والخجل لا بملاشاتهما من قلبه ، بل بتجنب الناس والهروب بعيدًا عن المواقف التى تمكنهم من تخويفه أو إصابته بالخجل . ولعلنا نقرر أن من أهم العوامل التى تدفع بالمبدعين إلى التذرع بالاعتكاف والخلوة هو خوفهم من نقد الآخرين لهم والنعى عليهم وإشاعة الخجل فى قلوبهم . ومما لا شك فيه أن المبدع يكون مفعمًا بالحساسية ورهافة المشاعر ، وبالتالى فإنه يتحاشى المصادر التى يوجه منها النقد وإشاعة الخجل فى قلبه المرهف . وأكثر من هذا فإننا نستطيع أن نقول إن اعتكاف المبدع وتجنبه الاختلاط بالناس يكون فى الوقت نفسه مؤشرًا لعصيانه الثقافى وخلقه لعالم داخلى خاص به يتمتع فيه بالهدوء النفسى وعدم تدخل أى إنسان فيه أو فرض وصاية عليه فيما ينحو إليه أو يتجه نحوه أو يقوم بإبداعه . ومما لا شك فيه أن الموقف المناهض الذى يتخذه المبدع من الناس والمجتمع بعامة ، يشكل لديه دافعية نحو الخلق والابتكار . فإعلان العصيان ولو بينه وبين نفسه يجعل فرصة الإتيان بالجديد متاحة أمامه .

رابعًا ـ أما بالنسبة للتحرر من العقد النفسية والخبرات النفسية المكبوتة التى تجمعت وتحوصلت فى دخيلة المبدع ، فإن تحرره منها لا يتأتى له بالتخلص منها تمامًا ، بل بأن يجعل منها نقطة انطلاق لإبداعاته المتباينة . ولقد عرضنا فى الموضوع السابق لفاعلية اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى بما يتكدس فيهما من مكبوتات لاشعورية فى العمليات الإبداعية المتباينة . وأكثر من هذا فإننا نستطيع أن نقرر أن انتحاء المبدع إلى الاعتكاف وتجنب الاتصال

بالآخرين قد يتأتى بسبب اعتمال العقد النفسية والمكبوتات اللاشعورية لديه . ولكن بدلًا من أن تكون تلك المكبوتات والعقد النفسية سببًا فى إصابة المبدع بالجنون . فإنها تشكل لديه دافعية إبداعية فيخلق بفضلها نتاجات إبداعية لم يكن لها أن توجد إلا بفضل تلك العقد النفسية والمكبوتات النفسية اللاشعورية . ولكن هذا لا يحول دون القول بأن العقد النفسية والمكبوتات النفسية اللاشعورية ربما تنتهى بالمبدع إلى التحول من الإبداعية إلى الجنون كما حدث بالنسبة لنيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) الذى قضى الفترة الأخيرة من حياته بإحدى المستشفيات العقلية ، ولا يمكن تفسير هذا إلا بأن العقد النفسية والمكبوتات النفسية التى كانت تشكل لديه دافعية للإبداع فى مجال الفلسفة قد استحالت بعد استفحالها وسطوتها عليه إلى عوامل هدم صارت تأتى على قوامه العقلى ، فاستحال من كونه مبدعًا إلى كونه مجنونًا .

خامسًا ـ أما بالنسبة للمعنى الخامس والأخير للتحرر وهو التحرر من الرغبات والشهوات وترجيح كفة الحاجات على كفة الرغبات والشهوات ، فإننا نستطيع أن نقرر أن الكثير من المبدعين لا يصادرون رغباتهم وشهواتهم ، بل إن بعضهم يطلق لنفسه العنان فيما يتعلق برغباته وشهواته . بيد أن هذا لم يكن ليحول بينهم وبين مراعاة حاجاتهم الثقافية . صحيح أنهم بهذا يخرجون عن إطار السوية النفسية وعن القيم الاجتماعية والخلقية والدينية ، ولكن هذا لا يحول دون الاعتراف لهم بالقدرة على عقد مصالحة وتكامل فيما بين الرغبات والشهوات من جهة ، وبين الحاجات الثقافية من جهة أخرى . ولكن من المقطوع به بصفة عامة أن انكباب بعض المبدعين على إشباع رغباتهم وشهواتهم لا ينهض دليلًا على أن هذا الانكباب هو السر فى عبقريتهم أو إبداعيتهم . فهناك كثير من المبدعين قد اتصفوا بالزهد فى الملذات واجتناب الشهوات . فالمواهب الإبداعية والقدرة على الابتكار هى مواهب أو قدرة لا دخل لها بالرغبات والشهوات ، بل إننا نستطيع أن نجزم بأن الرغبات والشهوات

فى حياة المبدع من العوامل المعوِّقة لاستثمار تلك المواهب أو هذه القدرة على الابتكار .

وبهذه المناسبة يصح أن نعرض للعوامل التى تعمل على إعاقة ما تهفو إليه نفس المبدع من حرية . والعوامل هى :

أولًا ـ العوامل الجسمية : من ذلك إصابة المبدع بمرض يعوقه وبالتالى يصادر حريته فى الإبداع . ولعل أن تكون الشيخوخة من أهم الأمراض التى تعوق حرية المبدع . فالكثير من المبدعين الذين انخرطوا فى الشيخوخة قد وجدوا أنفسهم مكبلين بما ابتلوا به من أمراض ، وبالتالى فإنهم توقفوا عن الإبداع . أضف إلى هذا ما يمكن أن يصيب المرء المبدع من عاهة أو أكثر فتشكل العاهة التى يصاب بها عائقًا بينه وبين التحرر نفسيًا وجسميًا وثقافيًا وإبداعيًا . ولكن بعض المبدعين قد استطاعوا أن يتغلبوا على ما رزئوا به من عاهات . نذكر من بين هؤلاء طه حسين مرة أخرى وبيتهوفن الذى استمر فى إنشاء سيمفونياته برغم إصابته بالصمم ، فتغلب على عاهته بطريقة مدهشة .

ثانيًا ـ العوامل النفسية : وهذه العوامل قد تتعلق بما قد يصاب به المبدع من صعاب كأن يصاب بالوسوسة أو بالمخاوف المرضية أو بفقدان الثقة بنفسه وبمواهبه ، وما قد يصاب به من أمراض عقلية كما حدث لنيتشه كما قلنا ، وما قد يصاب به من أمراض عصبية تتعلق بالجهاز العصبى كأن يصاب المخ ببعض الأعطاب أو الخراريج أو كأن يصاب بشظية أو طلقة نارية أو ضربة مؤثرة . فجميع هذه الحالات وغيرها يمكن أن تشكل قيودًا نفسية تحول بين المبدع وبين مواصلة مسيرته الإبداعية .

ثالثًا ـ العوامل الاجتماعية : لا شك أن المبدع لا يعمل فى فراغ بل يعمل من أجل المجتمع حتى إذا هو لم يعمد إلى إقامة علاقات اجتماعية كثيرة بالناس المحيطين به . فالعمل الإبداعى هو فى حقيقته عمل اجتماعى بالدرجة الأولى . فإذا ما أشاح المجتمع بوجهه عن

المبدع ، فإنه لا يستمر فى إبداعه . ولكن الواقع أن بعض المبدعين يعتقدون اعتقادًا جازمًا أن إشاحة المجتمع بوجهه عنهم ليس سوى مرحلة مؤقتة وأنه سوف يعترف لهم بالإبداع والتبريز فى المستقبل القريب أو فى المستقبل البعيد . فهم إذن ينظرون إلى المجتمع من زاويتين : زاوية الحاضر من جهة ، وزاوية المستقبل من جهة أخرى . فإذا كان المجتمع لا يعيرهم اهتمامًا فى حاضره ، فإنه سوف يعيرهم اهتمامه فى المستقبل حتى ولو كان ذلك المستقبل مستقبلًا بعيدًا بعد موتهم . فهم فى هذه الحالة يكونون ذوى نظرة مستقبلية ، فيمتدون بأبصارهم إلى مستقبل المجتمع وليس إلى حاضره فحسب .

رابعًا ـ العوامل التربوية : قد تعمل التربية على إعاقة المواهب والقدرات الإبداعية . وهذا يتضح بصفة خاصة فى الأيديولوجية السائدة على آفاقنا ومؤسساتنا التربوية التى تنحاز إلى الذاكرة تحشوها بالمعلومات دون إقامة أى اعتبار للإبداع بكافة أنواعه . فالهم كل الهم للتربية السائدة هو حفظ التراث سواء كان تراثًا محليًا أم تراثًا عالميًا . ونقصد بالتراث المعرفة والممارسات التى توطدت وصارت معترفًا بها ومؤيدة من الجهات المختصة . فالتلميذ والطالب بكافة المستويات التعليمية يُنَشَّأ ويدرَّب على استيعاب ما يقدم إليه من معرفة أو من ممارسات دون أن يشغّل أو يستثمر مواهبه الإبداعية .

خامسًا ـ العوامل الاقتصادية : مما لا شك فيه أن نقص الإمكانيات المتعلقة بالأداء ، لمما يعوق أو حتى لقد يصادر حرية الشخص المبدع . فمن المعروف أن توافر الإمكانيات يعمل فى كثير من الأحيان على تفتيق المواهب الإبداعية . ناهيك عن أن الفقر يمكن أن يدفع بصاحب المواهب الإبداعية إلى استثمار وقته فى أنشطة بعيدة كل البعد عن المجالات التى تتعلق بتلك المواهب الإبداعية جريًا وراء لقمة العيش .

★ ★ ★

الفصل التاسع

المبدع والمزاج الإبداعى

شدة التركيز الذهنى :

يمتاز المبدع بشدة تركيز الذهن فى النشاط الإبداعى الذى يضطلع به ، بل وفى الأنشطة المتعلقة به أو السابقة عليه . ولعلنا نستطيع أن نتبين المناحى التى ينصب عليها تركيز ذهن المبدع على النحو التالى :

أولًا ـ دقائق الأشياء : فالمبدع يمتاز بتركيز ذهنه فى دقائق الأشياء بالموقف . فلا تفوته ملاحظة أى لمحة من أى شىء يقع عليه بصره أو يصل إلى سمعه . ولقد تعزى هذه الملاحظة الدقيقة للأشياء التى تفوت الأشخاص العاديين ملاحظتها إلى ما يكون المبدع قد حازه من أجهزة حس دقيقة ومراكز ترجمة حسية بالمخ على جانب كبير من القوة والدقة . وقد يعزى هذا إلى ما يتمتع به المبدع من قدرة على ربط المدركات الجديدة بمدركات سبق له إحرازها ، كما قد يعزى إلى ما يتمتع به من مستوى ذكاء مرتفع .

ثانيًا ـ العلاقات الموجودة بالموقف : وبالإضافة إلى قدرة الشخص المبدع على ملاحظة وإدراك الأشياء الدقيقة بالموقف ، فإنه يتمتع إلى جانب هذا بالقدرة على إدراك ما بين مقومات الموقف من علاقات . وأكثر من هذا فإنه يستطيع أن ينشئ علاقات جديدة بين مقومات الموقف الإدراكى لم تكن موجودة قبل ذلك . فهو لا يقتصر على إدراك العلاقات الموجودة بالفعل ، بل يقوم بإنشاء علاقات جديدة مبتكرة يضيفها إلى العلاقات الموجودة أصلًا .

ثالثًا ـ إدراك الموقف ككل : والمبدع يقوم أيضًا بإدراك الموقف ككل . فإلى جانب إدراكه للعلاقات الموجودة بالموقف ، ووقوفه على الأشياء الدقيقة الموجودة به بفضل ما يتمتع به من قدرة تحليلية هائلة ، فإن إدراكه له ككل يعود إلى قدرته على التركيب أو قل قدرته الجشطلتية أى إدراك الكليات بنظرة واحدة . ولقد يكون إدراكه للشيء ككل من زوايا متباينة . فهو لا يدرك الموقف فى هيئة واحدة ، بل يقوم بإدراكه فى هيئات متباينة أو من زوايا مختلفة . وبهذا فإنه يفضل الشخص العادى بأنه يستطيع أن يدرك أكثر من كلية واحدة بإزاء الموقف الواحد .

رابعًا ـ إدراك الأضلاع الثلاثة للزمان : والمبدع فى تمتعه بتركيز ذهنه إلى حد بعيد ، يدرك الأضلاع الثلاثة للزمان بالنسبة للشيء الذى يقوم بإدراكه . فهو يقف على ماضى الشيء وحاضره ومستقبله . فهو عندما يقوم بإدراك الشيء ، فإنه لا يفعل ما يقوم الشخص العادى بفعله وهو إدراك حاضر ذلك الشيء فحسب ، بل ينظر إليه من زاوية الماضى الذى مر به ـ سواء كان ذلك الماضى ماضيًا قريبًا أم ماضيًا بعيدًا ـ ثم إنه ينظر إلى ذلك الشيء من حيث مستقبله وما سوف يصير إليه فى المستقبل ـ سواء كان ذلك المستقبل قريبًا أم بعيدًا . ولكنه بالطبع يجعل من حاضر الشيء كما هو مطروح أمامه نقطة انطلاق سواء إلى الخلف حيث ماضيه أم إلى الأمام حيث مستقبله .

خامسًا ـ ولا يكتفى المبدع بذلك ، بل إنه يأخذ فى اعتباره **جميع العلل المحتمل حدوثها** ، سواء كان ذلك الحدوث بواسطة أشخاص آخرين غيره أم كان الحدوث من قبل الطبيعة والأحداث التلقائية ، أم كان نتيجة علاقات موجودة أو سوف توجد بين ذلك الشيء الذى يدركه وبين أشياء أخرى ، أم كان الحدوث بواسطته هو ، سواء بإدخال علل جديدة بالموقف لم تكن موجودة ، أم بالزيادة أو بالنقصان أو بالتكثيف أو بالتخلخل أم بغير ذلك من مؤثرات سوف يقوم

باستحداثها . فالمبدع يستطيع أن يتنبأ بما سوف يحدث للشيء فى جميع المواقف المتباينة التى ستتدخل فيها علل جديدة .

وعلينا بعد هذا أن نعرض للعوامل التى تكون قد أثرت فى شدة التركيز الذهنى عند المبدع . فنجد أنها تتحدد على النحو التالى :

أولًا ـ الوراثة والاستعدادات الفطرية : لا شك أن الأساس فى قوام الشخصية هو الوراثة والاستعدادات الفطرية . فالوراثة الرديئة لا تُفضى إلى شخصية جيدة ، ولكن الوراثة الجيدة لا تُفضى بالضرورة إلى تكوين شخصية جيدة . فالعوامل البيئية يمكن أن تستثمر الوراثة الجيدة ، بينما تعمل البيئة الرديئة على إفساد تلك المقومات الوراثية الجيدة . وبالنسبة لتركيز الذهن فإننا نستطيع أن نقول إن الاستعداد العقلى للتركيز موروث لدى المرء وهو بمثابة الخامة التى تصنع منها عادة تركيز الذهن . فطالما أن الخامة الموروثة جيدة ، إذن يتسنى تصنيعها بطريقة جيدة إذا ما توافرت البيئة الجيدة والظروف المناسبة لاستثمارها .

ثانيًا ـ التفاعلات الخبرية : نستطيع أن ننظر إلى الإرثات (Genes) من زاويتين : الأولى هى الزاوية البيولوجية التى بمقتضاها نشاهد فى تلك الإرثات مكونات مجسمة ذات خصائص بيولوجية تدخل فى النطاق البيولوجى للخلايا الجرثومية . أما الزاوية الثانية فهى الزاوية السيكولوجية التى بمقتضاها نشاهد فى تلك الإرثات استعدادات وعمليات وأنشطة كامنة بها . وبمقتضى هذه النظرة الثانية فإننا ننظر إلى الإرثات باعتبارها نقطة انطلاق لما يمكن أن نسميه بالتفاعلات الخبرية . فإذا ما افترضنا أن نقطة الانطلاق الإرثية هى (ألف) وأن المؤثر البيئى الذى تفاعلت معه (ألف) هو (باء) ، فإن نتيجة التفاعل الخبرى تكون (ا ب) . والتفاعل التالى لا يكون بين (ألف) والمؤثر البيئى الجديد ، بل يكون بين (ا ب) وبينه . فإذا كان المؤثر البيئى الجديد هو (ج) فإن المركب الخبرى الجديد يصير (ا ب ج) . وهكذا يكون الحال بصدد جميع التفاعلات

الخبرية التالية إذ أنها تتم بين آخر مستوى بلغه المركب الخبرى مع المؤثر الخبرى الجديد . ومعنى هذا أن صاحب الوراثة أو الاستعداد الفطرى للتركيز الذهنى يتراكب خبريًا أكثر فأكثر كلما استمر فى تفاعلاته الخبرية المتتالية .

ثالثًا ـ التدرب على مهارة تركيز الذهن : ينصرف ذهن البعض لدى استخدام كلمة « مهارة » إلى المهارة الحركية فحسب . بيد أن الواقع أن كلمة مهارة تتسع أيضًا لتشمل النطاق العقلى والنطاق الوجدانى . فكل ما يخضع للتدريب إنما يقع فى نطاق المهارات . ونستطيع بناءً على هذا أن نزعم أن هناك مهارة ذهنية خاصة بالتركيز الذهنى . ومعنى هذا أن بمقدور علماء النفس أن يضعوا مجموعة من التدريبات التى إذا ما أخذ المرء فى التدرب عليها يوميًا أو على فترات متعاقبة ، فإنه يصير قادرًا على تركيز ذهنه كمهارة ذهنية بإزاء الموضوعات التى يتناولها أو يعرض لها . والشىء نفسه ينسحب بإزاء المهارات الوجدانية التى لا يعنينا التعرض لها فى هذا المقام . ولعلنا نزعم أن الشخص المبدع ربما يكون قد اكتسب مهارة تركيز الذهن بأن درب نفسه قصديًا أو عن غير قصد على تلك المهارة وذلك بالتدرب على مجموعة من التدريبات العفوية التى واتته عن غير قصد وبغير تخطيط مسبق .

رابعًا ـ النزعة الإعتكافية : ومن العوامل التى تؤثر فى شدة التركيز الذهنى عند المبدع التزامه بالإعتكاف والتأمل الذهنى العميق لمدد طويلة . فالواقع أن التركيز الذهنى عملية داخلية حتى ولو كان تركيز الذهن فى شىء محسوس خارجى . فإذا أنت قمت بتركيز ذهنك فى ظاهرة ما من الظواهر الطبيعية ، فإن النشاط الذى تضطلع به يخصك أنت ولا يخص تلك الظاهرة التى تركز ذهنك فيها . صحيح إن الموضوع الذى تركز فيه ذهنك هو موضوع خارجى ولكنك لا تنقل الموضوع إلى ذهنك ، بل تنقل تأثير ذلك الموضوع إلى ذهنك . وبتعبير آخر فإن الإيجابية لا تكون منوطة بالموضوع

الخارجى ، بل إنها تكون منوطة بتشغيل ذهنك واعتماله . فمسرح النشاط ليس الخارج بل الداخل . وما دام هذا هو حالك بإزاء تناولك للموضوعات الخارجية ، فإنه يكون حالك بالأولى إذا أنت فكرت فى ذاتك أو إذا أنت قمت بالتفكير فى ذاتية العمليات الذهنية التى تضطلع بها فتفحصها وتقف على كيف أن عقلك يشتغل ويتناول الأفكار ويرتبها وينهج فى تفكيره وفق منهج معين كما فعل (ديكارت) و (فرانسس بيكون) مثلًا . بيد أن الاعتكاف الذى نقصده هو ذلك الاعتكاف التأملى العقلانى وليس الاعتكاف الهروبى من الناس أو نتيجة الصدمات النفسية التى تلقاها المرء فى حياته . ذلك أن بعض الناس يمكن أن يصابوا بخيبة أمل نتيجة ما قد يجدونه من خيانة الصديق أو عقوق الأولاد أو غدر الجار أو جور الأقوياء عليهم أو غير ذلك من مواقف تدفع بهم إلى الانزواء بعيدًا عن الناس وتجنب الاختلاط بهم بقدر المستطاع . فالاعتكاف الذى يترتب على تلك الخبرات المؤلمة قد لا يعدو أن يكون مجرد هروب من الاتصال بالآخرين ، ولا يحمل فى الوقت نفسه المضمون العقلانى الذى يتضمنه الإعتكاف الذى يتضمن تركيز الذهن ، بل العكس قد يكون هو السائد على جو الاعتكاف الذى نعتناه بأنه اعتكاف هروبى . ولكن هناك بعض حالات الاعتكاف الهروبى تؤدى إلى الإرتقاء إلى النوع السوى من الاعتكاف ، أعنى الاعتكاف التأملى العقلانى . ذلك أن بعض الناس الذين يهربون إلى الخلوة بأنفسهم نتيجة خيبة أملهم فى الناس المحيطين بهم قد يكتشفون القارة المجهولة فى نطاقهم الداخلى عن طريق المصادفة ، فيستحيلون من مجال الاعتكاف الهروبى المتصف بالهياج الوجدانى إلى مجال الاعتكاف التأملى العقلانى .

خامسًا ـ إجتناب المثيرات التشتيتية : ومن العوامل المؤثرة فى شدة التركيز الذهنى عند المبدع تحرزه من الوقوع فى براثن المثيرات الخارجية التى تعمل على تشتيت ذهنه . فهو يتحاشى المناقشات الحادة أو الجدل حول قضايا أو معتقدات لا تنتهى إلا إلى

المخاصمات والضغائن والغيظ . فهو لا يعرض معتقداته لمن يناقشها أو يفندها ، كما أنه من جهة أخرى لا يحاول التعرض لمعتقدات الآخرين فيحاول تفنيدها . وإذا هو استعان بالنقد ومقارعة الحجة بالحجة فإنه ينتقى المعتقدات التى تقبل النقاش والنقد . فالواقع أن هناك نوعين من المعتقدات : نوع دينى ، والنوع الآخر اجتماعى . والنوع الدينى من المعتقدات لا سبيل إلى مناقشته وذلك لأن الأساس فيه غيبى لدنّى . فجميع المؤمنين بالأديان على تباينهم يعتقدون أن الدين منزل من السماء ، ومن ثم فإن المعتقد الدينى معتقد تسليمى ولا يجوز مناقشته أو التنازل عن جانب من جوانبه لأن لا سلطان للإنسان بإزاء التعديل أو التغيير أو الحذف أو الإضافة . أما النوع الثانى من المعتقدات ـ وهو المعتقدات الاجتماعية ـ فإنه نشأ عن المجتمع نفسه . فهو ليس غيبيًا وليس منزلًا من السماء ، ومن ثم فإنه ليس تسليميًا ويجوز مراجعته وتعديله أو حتى المطالبة بتفنيده من أساسه . ومن أمثلة هذا النوع من المعتقدات الاعتقاد بأن من لا يأخذ بالثأر إنما يكون شخصًا جبانًا يستحق الإزدراء . وعلى العكس من هذا فإن الذى يأخذ بالثأر يكون شخصًا مغوارًا يستحق الإعجاب . ومن المعتقدات الاجتماعية التربوية الاعتقاد فى أهمية استخدام الضرب فى التربية والتعليم والإيمان بأن العصا هى الوسيلة الفعالة فى التنشئة الخلقية السليمة وفى تركيز ذهن الطفل وتفوقه فى الإمتحانات . فالمبدع يستطيع أن يناقش تلك المعتقدات الاجتماعية سواء كانت متعلقة بالعلاقات الاجتماعية بين الكبار بعضهم وبعض ، أم كانت متعلقة بالعلاقات بين الكبار والناشئة . وحتى بالنسبة لهذا النوع الثانى من المعتقدات ـ أعنى المعتقدات الاجتماعية ـ فإن المبدع يحاول أن يبتعد عن المجادلات الشفوية ويحل محلها معاركه الفكرية على الورق بتأن وتؤدة مستعرضًا جميع الحجج التى يسوقها خصومه ، وقد وقف عليها فى أثناء سماعه للمناقشات الصاخبة بين الناس من حوله دون أن يزعج نفسه بالدخول فى غمارها . فهو إذن يتحرز

من الوقوع فى براثن المثيرات والمخاصمات فيظل محتفظًا بهدوئه النفسى . وبذا فإنه يستطيع أن يتمتع بالتركيز الذهنى الذى تعتبر المثيرات الخارجية أعدى أعدائه .

ولعلنا نتساءل عن المناهج التى يستعين بها المبدع فى التوصل إلى التركيز الذهنى ، فنجد أن تلك المناهج يمكن أن تتحدد فيما يلى :

أولًا ـ المنهج التوحيدى : فالمبدع فى اتباعه لهذا المنهج يحاول منذ باكورة حياته العمل على جمع الكثير فى القليل . فهو يعمل بذلك على تلخيص الوجود من حوله فى فئات قليلة . فإذا ما تأمل إحدى الفئات التى وضع نحتها العديد من الأشياء ، فإنه يكون قد وجه انتباهه إليها جميعًا . ومن ثم فلا يشتت ذهنه فى مفردات الأشياء ، بل يكتفى بتركيز ذهنه فى الفئة التى تجمعها جميعًا تحت لوائها .

ثانيًا ـ المنهج الجذعى : ووفق هذا المنهج فإن المبدع يحاول أن يقع على جذع واحد تتفرع منه جميع الفروع والأغصان . فهو لا يضم الكثير تحت القليل كما يفعل فى المنهج السابق ، بل إنه يحاول اكتشاف جذع واحد تتشعب منه الفروع والأغصان .

ثالثًا ـ المنهج اللغوى : وتبعًا لهذا المنهج فإن المبدع يعتقد أن الكلام هو أصل الفكر ، وأن الفكر ليس سوى صدى للكلام . فالكلام سابق على الفكر ، والفكر ينبثق عن الكلام . وبذا فإنه يركز ذهنه فى الكلام معتقدًا أن من يقوم بتنقية كلامه ، فإنه يكون بالتالى قد استطاع أن ينقى فكره . ومن ثم فإن همه كله ينصب على اللغة باعتبارها المنبع والأساس .

التحليل والتركيب :

يمتاز المبدع بقدرة هائلة على التحليل والتركيب . بيد أن المبدعين يتباينون بعضهم عن بعض من حيث المجالات التى يتذرعون فيها بهذه القدرة التحليلية التركيبية . ولعلنا فيما يلى نحاول أن نحدد هذه المجالات على النحو التالى :

أولًا ـ المجال الفيزيائى : الواقع أن هذا المجال يتضمن مجالين فرعيين هما مجال الماكروفيزياء (Macrophysics) ثم مجال الميكروفيزياء (Microphysics). والماكروفيزياء ينصب اهتمامها على ما يوجد بالواقع البيئى الذى يمكن الوقوف عليه بحاسة أو أكثر من الحواس الخمس أو بواسطة أجهزة مكبرة أو مقرّبة بسيطة كالعدسات المكبرة أو النظارات أو التليسكوبات التى تساعد المرء على مشاهدة الأشياء البعيدة عنه. أما الميكرفيزياء فإنها تصب اهتمامها على الأشياء الدقيقة التى لا يمكن الوقوف عليها بالعين المجردة أو حتى بواسطة الأجهزة البسيطة كالعدسات المكبرة بل يمكن مشاهدتها بواسطة الميكروسكوبات الدقيقة أو بواسطة الميكروسكوبات الإلكترونية. والواقع أن صاحب المزاج الإبداعى يهتم بالوقوف على أسرار الوجود الفيزيائى، وذلك بأن يبدأ منذ طفولته بالوقوف على ما يعتبره الكبار تحطيمًا وإفسادًا للأشياء، بينما يكون الصغير صاحب المزاج الإبداعى مهتمًا بالوقوف على مكونات الأشياء، وسبر أغوارها والوقوف على أسرارها. وبعد أن يشب عن الطوق ويتقدم فى معارج التعليم، فإن اهتمامه بالتحليل يتخذ الطريق العلمى نابذًا بذلك الطريق العشوائى الذى كان يتذرع به فى طفولته. ومن الطبيعى أن يكون اهتمامه أولًا بالفيزياء المجسمة التى يتسنى له الوقوف عليها مباشرة دون وسائط أو أجهزة تكبيرية، ثم يتدرج فى استخدام الأجهزة التى تمكنه من الوقوف على ما يتسنى له مشاهدته والوقوف عليه مباشرة بالعين المجردة. وعندما يتسنى له الانخراط فى التخصصات العلمية الدقيقة، فإنه يكون عندئذ خليقًا باستخدام الأجهزة الإلكترونية الدقيقة التى يتسنى له بواسطتها أن يقف على خبايا الميكروفيزياء. بيد أن المبدع الفيزيائى ـ إذا صح التعبير ـ لا يتوقف عند حدود التحليل سواء بإزاء الماكروفيزياء أم بإزاء الميكروفيزياء، بل يقوم بالتركيب إلى جانب التحليل. فهو إما أن يعيد ما سبق له تحليله بإحالته إلى صورته التركيبية التى

كان عليها قبلًا، وإما أنه يقوم بإنشاء مركبات جديدة من العناصر أو المقومات التى توصل إليها بواسطة التحليل بحيث يتسنى له بذلك استحداث مركبات جديدة غير مسبوقة.

ثانيًا ـ المجال البيولوجى : وصاحب المزاج الإبداعى يبدأ منذ بواكير حياته بالاهتمام بالطيور والحيوانات والأسماك والحشرات. إنه يبدى اهتمامه بملكيتها ومراقبة تطورات نموها وتكاثرها وما تقوم بتناوله من أغذية، وما ينشأ بين أفرادها من علاقات متباينة. ولعلنا نسمى هذه المرحلة فى حياة صاحب المزاج الإبداعى بمرحلة الملاحظة والتتبع والمقارنة. وتتلو هذه المرحلة مرحلة التشريح. ولكن التشريح فى هذه المرحلة يكون تشريحًا اعتباطيًا غير قائم على أسس علمية. إنه يكون تعبيرًا عن المزاج الإبداعى المعتمل فى قوام شخصية صاحب الموهبة الإبداعية منذ بواكير حياته. على أن هذه المرحلة العفوية أو الارتجالية مفيدة فى الواقع وذلك لأنها تكسب الناشئ صاحب هذه الموهبة الإبداعية الرغبة المحتدمة للبدء فى المرحلة التالية ـ أعنى المرحلة العلمية ـ التى يكون فيها التشريح قائمًا على أسس علمية حيث يكون المرء قد اكتسب المعلومات الكافية المتعلقة بالمضامين المعرفية من جهة، وبالمنهج العلمى من جهة أخرى. ولقد تسبق مرحلتى التشريح الارتجالية والعلمية مرحلة أخرى هى مرحلة التشريح النباتية. ذلك أن الكثير من أصحاب هذا المزاج الإبداعى يوجهون اهتمامهم فى بادئ الأمر إلى النبات قبل أن يبدوا اهتمامهم بالكائنات الحية. ولقد يخلط الطفل صاحب المزاج الإبداعى بين طبيعة النبات وبين طبيعة الحيوان. فهو يرى أن النبات كائن حى لا يختلف من حيث جوهره عن الكائنات الحية الأخرى إلا من حيث المستوى الحياتى فحسب. ومن ثم فإن نزعته التشريحية تتجه إلى تقطيع أوصال ما يتسنى له الحصول عليه من نباتات أو ورود أو أزهار. ومن الطبيعى أن طفلًا كهذا يجد مقاومة من جانب الكبار إذ يتهمونه بالعبث والتخريب والعدوان على النباتات والورود

والزهور ، بينما لا يكون قصد الطفل التخريب بل يكون قصده الوقوف على الأسرار المخبوءة بخلية النبات الذى يقوم بتمزيق أوصاله . وإذا قدر لصاحب المزاج الإبداعى النمو العلمى بحيث يرتفع إلى المراقى العليا فى هذا المضمار ، فإنه يأخذ فى الانخراط فى مراحل جديدة هى المرحلة التركيبية . فهو يأخذ فى إقامة علاقات فيما بين المقومات المتباينة للكائن الحى . ولكن العلماء حتى وقتنا هذا لم يتسن لهم أن ينتهوا إلى إنشاء خلية حية من المقومات التى تتضمنها . فالمقومات التى تتكون منها الخلية مقومات غير حية طالما أنها فصلت بعضها عن بعض . فتقسيم الخلية وتفتيتها إلى مقوماتها الرئيسية يفقدها الحياة . فإذا ما قام المجرب بلم شعث الخلية بحيث لا تفقد شيئًا من مقوماتها الرئيسية التى كانت عليها ، فإن ذلك لا يعيد الحياة إليها من جديد . بيد أن أصحاب المزاج الإبداعى من الموهوبين العباقرة لم يُفت فى عضدهم ولم يرتموا فى أحضان اليأس ، بل استمروا فى الضرب فى إثر المنهج التركيبى إلى جانب تذرعهم بالمنهج التحليلى وذلك بإجراء التجارب التركيبية على الفيروسات ، فكان لدهشتهم وفرحهم وابتهاجهم أن وجدوا أنهم إذا ما قاموا بتفتيت الفيروس إلى مقوماته المتباينة ثم إعادة لم شمله من جديد وتركيب مقوماته كما كانت قبل تحليله ، فإن الفيروس يعود مرة أخرى إلى الحياة من جديد . ولا شك أن هذا النجاح فى الاتجاه التركيبى يعتبر نصرًا بعيد المدى أحرزه أصحاب المزاج والموهبة الإبداعية . والواقع أن تجارب أصحاب المزاج الإبداعى فى هذا المضمار التركيبى مستمرة على قدم وساق ، وكان من ثمارها شق خط جديد فى مجال العلوم البيولوجية هو ما يسمى بهندسة الوراثة . فصار من الممكن نقل إرثات من إحدى الخلايا إلى خلية أخرى . وترتب على هذا إمكان غزو عالم الوراثة وإخضاع ما يسمى بالاستعدادات الوراثية لمشيئة الإنسان .

ثالثًا ـ المجال الفسيولوجى : وبالنسبة للمجال الفسيولوجى فإن المبدع فى هذا المجال يحاول أن يكتشف بعض الوظائف الفسيولوجية لبعض الأعضاء أو الأجهزة الجسمية لم يكن أحد قد اكتشفها من قبل . ويتساءل المبدع الفسيولوجى عما إذا كان من الممكن أن تقوم بعض الأجهزة الجسمية التى يتم نقلها من بعض الحيوانات إلى الإنسان القيام بوظائفها على المستوى نفسه من الكفاءة التى تقوم بها وهى فى قوام الحيوان قبل نقلها منه . وهل إذا تم نقلها فهل يكون من الضرورى إدخال بعض التعديلات عليها حتى تكون ملائمة وظيفيًا لنشاط الجسم الإنسانى ؟ ولقد يتوسع العالم المبدع فسيولوجيًا فى أبحاثه فيتساءل عما إذا كان من الممكن نقل عضو بشرى إلى أحد الحيوانات بعد موت أحد الآدميين . فهل إذا نقل قلب إنسان إلى قرد من الشمبانزى مثلًا ، فهل يتسنى للقلب البشرى أن يعمل على المستوى نفسه من الكفاءة كما كان يعمل بها لدى الإنسان قبل موته ؟ وهل سوف يكون لهندسة الوراثة دور فى الإبداع الفسيولوجى ؟ وهل سوف يقتصر دور هذه الهندسة على الأجنة أم أنها سوف تلعب أدوارًا متباينة لدى الإنسان والحيوان على السواء خلال الأعمار المتباينة حتى الشيخوخة ؟ وهل سوف يتم فى المستقبل عمل تركيبات أو خلطات من أجنة متباينة سواء كانت أجنة بشرية أم أجنة حيوانية بحيث يتم تخليق كائنات حية متباينة التركيب تجمع بين الخصائص الجسمية الحيوانية والخصائص الجسمية البشرية ؟ وهل ستقف العقبات المتباينة أمام علماء المستقبل المبدعين من جانب رجال الدين والأخلاق والقانون بحيث لا يتمادون فى تجاربهم التى قد تعمل على الحط من قيمة الإنسانية وعدم التمييز فى المستقبل بين الحيوان والإنسان ؟ وألا يؤدى مثل هذا الخلط بين الكائنات الحية إلى الإقدام على الكانيبالية ، أعنى أكل لحم البشر طالما أن الحابل سوف يختلط بالنابل ولم يعد هناك فواصل متينة بين مملكة الإنسان ومملكة الحيوان ؟ مما لا شك فيه أن صدامًا عنيفًا سوف يحدث بين فئة المبدعين الفسيولوجيين

وبين المؤمنين بالقيم الدينية والخلقية والاجتماعية . ولكن لمن سوف تكون الغلبة فى نهاية المطاف ؟ هل ستكون الغلبة للمبدعين بأفانينهم التحليلية والتركيبية أم سوف تكون للمتمسكين بالقيم المتوارثة التى تحاول دائبة على الحفاظ على مكانة الإنسان بين المخلوقات ودعم سيادته عليها جميعًا .

رابعًا ـ المجال السيكولوجى : على الرغم من أن علم النفس يعتبر من أحدث العلوم الإنسانية ، فإن المبدعين منذ قديم الزمان يستخدمون الفنون السيكولوجية التى ترتبط على نحو أو آخر بالدين والسحر ، بل وبالعلاقات الاجتماعية اليومية وبالمهارات السياسية فيما يتعلق بالزعامة والتبعية . فالإنسان قد دأب على ممارسة فنون علم النفس قبل أن يضع لافتة علم النفس على تلك الممارسات . بيد أن هذه اللافتة لم توضع على الممارسات السيكولوجية إلا بعد أن أخذت تلك الفنون السيكولوجية فى الضرب فى إثر المناهج العلمية التى تطبق بإزاء سائر العلوم وبضمنها العلوم الفيزيائية . وبتعبير آخر فإن الإنسان صار بمثابة الخامة أو الموضوع المطروح أمام الباحث السيكولوجى .

والواقع أن المبدعين السيكولوجيين قد دأبوا على رصد الظواهر النفسية وما يتبدى لدى الإنسان فى مراحل عمره المتباينة ، وما يتباين فيه الرجل عن المرأة ، والريفى أو البدوى عن الحضرى ، والبدائى عن المتحضر . ثم إن المبدعين السيكولوجيين قد عمدوا أيضًا إلى دراسة الكائنات الحية المتباينة وعلى اختلاف مراتبها وأنواعها من الناحية السيكولوجية ، وعقدوا المقارنات بين الظواهر النفسية التى تتبدى لديها تلك الظواهر السيكولوجية مقارنة بما يتبدى لدى الإنسان .

واهتم المبدعون السيكولوجيون بتأثير الأطعمة والمواد الكيميائية فى الصفات السيكولوجية للإنسان . ثم إنهم حديثًا أخذوا يهتمون

بتأثير هندسة الوراثة فى تلك الخصائص النفسية . فلسوف يتسنى الارتفاع بمستوى ذكاء الإنسان وإدخال خصائص سيكولوجية جديدة مستحدثة فى القوام البشرى . ومعنى هذا أن المبدعين السيكولوجيين قد كادوا يهزمون سلطان الوراثة على الإنسان ، وصار فى الإمكان من الناحية النظرية على الأقل تخليص الإنسان من معظم الخصائص النفسية غير المرغوبة أو الرديئة وإضافة خصائص نفسية أو سلوكية مرغوبة إلى قوامه .

خامسًا ـ المجال الثقافى والتعليمى : والمبدعون فى مجال الثقافة والتعليم لا يكتفون بالفنون التثقيفية والتعليمية التقليدية ، بل يفتنون فى الوسائل التى يمكن بواسطتها نشر الثقافة . ولقد تقدمت وسائل الإعلام وحفظ المعلومات عن طريق المطبعة والإذاعة والتليفزيون والكومبيوتر ، وصار من المتاح الحصول على المعلومات أيًا كانت ، بل إن فنون التعليم تتقدم بدرجة مدهشة لدرجة أن من التجارب التى تجرى حاليًا تلك التجارب المتعلقة بنقل الخبرات مباشرة إلى المخ سواء بنوع معين من الأشعة أم بواسطة الحقن . ولقد أجريت بالفعل تجارب من هذا القبيل على الفئران وثبت أن الخبرات يمكن أن تنتقل دون استخدام الوسائل التقليدية فى التعليم . وفى الوقت الحاضر نجد أن الذاكرة لم تعد هى الفيصل فى اكتساب الخبرة ، وذلك لأن حشو الذاكرة بالمعلومات لم يعد دالًا على ثقافة المرء ، كما أن المهارات المتعلقة بالأجهزة والأدوات صارت تحتل مكان الصدارة بالنسبة للمثقف أو المتعلم .

النظرة الترابطية :

إن من خصائص الشخصية المبدعة المحاولة الدائبة للربط فيما بين الأشياء بعضها ببعض . والترابط مباين للتركيب . ذلك أن التركيب ينتهى إلى إنشاء كليات جديدة من أجزاء مفككة بعضها عن بعض . أما الترابط فإنه عبارة عن خلق سياق جديد لم يكن موجودًا بين الأشياء أو اكتشاف ذلك السياق وإبرازه للعيان .

ومن الناحية السيكولوجية فإن الترابطية تعنى أن المرء يمتاز بالإنسيابية الفكرية وعدم الانحصار فى نطاق موضوع أو مجال واحد ، بل يتمتع بالقدرة على الإلتحام بالموضوعات والمجالات المتباينة وقتما وحيثما يكون ذلك الإلتحام أو الغزو الفكرى متاحًا أو يقتضيه الموقف الفكرى . والواقع أن هذه الخصيصة الذهنية تنم عن سر الإبداع لدى الشخص المبدع . ذلك أن المرء لكى يكون مبدعًا فإنه يجب أن يكون متمتعًا بالحرية الذهنية بحيث يتسنى له الانتقال من مجال إلى مجال آخر . ومن ميدان معرفى إلى ميدان مهارى أو فنى أو جمالى أو اجتماعى أو غير ذلك من ميادين .

ولنضرب مثالًا بفيثاغورس الذى كان مهتمًا بالترابط فيما بين الأنشطة والاهتمامات الثقافية المتباينة . فلقد كان يربط فيما بين النزعة التصوفية التى استقاها من مصر والهند وبين النزعة الرياضية المتعلقة بالهندسة بالذات والنزعة المتعلقة بالرياضة البدنية ثم اهتمامه بالفلك وبجميع ما يتعلق بالإنسان وما حول الإنسان من كون شاسع الأركان . فسرُّ إبداعية فيثاغورس تتبدى بشكل واضح فى قدرته على إقامة قناطر أو جسور بين المجالات المعرفية والمجالات العملية والمجالات الروحية المتباينة .

على أن النزعة الترابطية لدى المبدع لا تتسم بالافتعال أو القصد أو النية المبيتة ، بل تتسم بالتلقائية والعفوية . فهو يسلك حسبما تمليه عليه طبيعته وما جبل عليه وما يحكم به مزاجه أو يسلك فى الطريق الذى يريده له . وبتعبير آخر فإن المبدع ينمو منذ نشأته صغيرًا بطريقة تفاعلية فيما بين المقومات الخبرية التى يتلقاها من خارج نطاقه ، بيد أنه لا يقتصر على التلقى من الخارج وعلى ما يحدثه فيما بين المقومات الخبرية التى يتلقاها من علاقات . بل إنه ينشئ فى دخيلته علاقات جديدة أو قل إن المقومات الخبرية التى يحصلها لا تظل فى حالة من السكون أو الاستاتيكية ، بل تظل فى حالة نشاط

مستمر وديناميكية بحيث يتم فيما بينها أنواع متباينة من التفاعلات التى يتأتى عنها تكوُّن مركبات خبرية جديدة . فالترابطية فى هذه الحالة تستحيل إلى تفاعلية واندماجية بحيث تتحقق الوحدة فيما بين المكتسبات الخبرية التى تلقاها المبدع أصلًا من الواقع الخارجى .

وهذا معناه أن الترابطية التى يتصف بها المبدع تشكل لديه أداة لصهر الخبرات المتباينة من حيث نوعياتها . ذلك أن الخبرات التى يتلقاها المبدع من الخارج لا تقتصر على النوعية المعرفية فحسب ، بل تمتد إلى جميع المناحى ، وهى جميعًا تصير فى النهاية شيئًا واحدًا متفاعلًا بعضه مع بعض بحيث لا يتسنى التمييز بين ما كان فى أصله معرفة وبين ما كان فى أصله مهارة يدوية أو مهارة اجتماعية أو ما كان يقع فى نطاق الفن أو الأدب أو غير ذلك من مناح خبرية . والصهر الخبرى الذى نعنيه هو فى الواقع بمثابة عمليات كشف دقيقة عن علاقات موجودة بالفعل فيما بين المقومات الخبرية المتباينة . على أن الشخص العادى من غير المبدعين لا يستطيع أن يقيم علاقة فيما بين نوعيات النشاط الإنسانى المتباينة . فهو لا يستطيع أن يفعل مثلما فعل فيثاغورس فى اكتشاف علاقة بين حركة النجوم والكواكب وبين الموسيقى . صحيح إن الزعم الذى قدمه فيثاغورس فى هذا الصدد قد يكون زعمًا باطلًا أو زعمًا غير مؤيد بالبراهين الواقعية ، ولكن فيثاغورس ذهب إلى هذا الزعم عندما اكتشف أن الموسيقى تتأتى عن الحركات التى تحدث فى أوتار الآلة الموسيقية . فما دام الأمر كذلك فإن كل حركة تحمل معها أو يتأتى عنها صوت . وطالما أن النجوم والكواكب تتحرك فهى إذن لا بد أن تصدر أنغامًا موسيقية حتى وإن لم نستطع نحن إلتقاطها بآذاننا التى لم تتهيأ لالتقاطها . ولقد صدق فيثاغورس فى الزعم بأن بعض الأصوات تند عن التقاطها بآذاننا لأن ما جبلت عليه لا يسمح لها إلا بالتقاط طبقات صوت دون غيرها من طبقات .

والواقع أن المبدع فى أى مجال من المجالات يؤمن بوحدة الخبرة وينكر وجود فواصل أو حواجز بين أنواع الخبرة المتباينة ، وما الفواصل أو الحواجز القائمة بين العلوم والمعارف المتباينة سوى وسيلة للتصنيف والترتيب كما هو الحال بإزاء المحل التجارى (البقال مثلًا) الذى يضع كل صنف من السلع فى رف خاص به . ولكن هذا لا يحول دون قيام الزبون بانتقاء ما يريده من سلع بالأرفف المتباينة . فالتصنيفات التى تصنف إليها العلوم والآداب والفلسفات والمعارف بل والتكنولوجيات إنما هى تصنيفات مصطنعة وليست حوائل دون الانتقاء من بينها كيفما يحلو للمرء وبخاصة المرء المبدع . فهو ينظر إلى الحصيلة الخبرية البشرية باعتبارها كلًا متكاملًا بما فى ذلك الخرافات والسحر والشعوذة ، وما هو خير وما هو شر . إنه يتطلع إلى الجماع الخبرى البشرى فى كل متَّسق يتسنى الاغتراف منه حسبما تتطلبه الحاجة أو حسبما يفرضه عليه طبعه الإبداعى . المهم عند المبدع أن يترك نفسه على سجيتها تختار ما تختاره وتقع على ما تقع عليه دون أن يفرض هو على نفسه ما يتسنى اختياره وما يجب عليه رفضه أو نبذه .

ولقد سبق أن قلنا إن المبدع وهو فى حالة الانسجام الإبداعى يكون بين اليقظة والتغاس أعنى التهويم drowsiness كما سبق أن ذكرنا . ولكننا لا نستطيع أن نقول إن المبدع يكون فى حالة من التهويم المستمر . إنه إذا كان كذلك فإنه يكون إذن من غير فئة العقلاء بل يكون واحدًا ممن أصيبوا بالجنون . ولكن التهويم أساسى فى حياة المبدع . فهو وإن كان يقضى معظم وقته فى حالة يقظة تامة ، فإنه عندما ينخرط فى الحالة المزاجية الإبداعية يصير فى حالة تهويم . وسقراط نفسه الذى اشتهر بالانخراط فى التهويم حتى وهو سائر فى الطريق وفى وسط الناس بالسوق ، فإنه لم يكن غائصًا فى التهويم طوال الوقت ، بل كانت تواتيه هذه الحالة التهويمية وهو بصدد إحدى المسائل الفلسفية التى تحتاج منه أن ينصرف عن الواقع الخارجى ويغوص فى عالمه الداخلى .

وهذا التهويم هو بعينه أحلام اليقظة التى لا تختلف من حيث جوهرها ومن حيث القانون الذى تخضع له عن أحلام النوم . والقانون الذى نعنيه هو قانون الترابط أو تداعى المعانى . فنحن فى أثناء أحلام النوم وأحلام اليقظة أو التهويم لا نكون مسيطرين ومهيمنين على عقولنا ، بل تكون عقولنا هى المسيطرة والمهيمنة علينا ، فنأخذ فى عملية السباحة الخيالية بحيث تدفعنا أمواج خيالنا كيفما يحلو لها أن تدفعنا إليه .

بيد أن المبدع يختلف عن غيره من الناس غير المبدعين فى أن البحر الذى يسبح فيه مفعم بالخبرات العظيمة التى تأتت له نتيجة تلك التفاعلات الخبرية التى انخرط فيها . فالبحر الذى يسبح فيه المبدع ليس كأى بحر آخر يسبح فيه غيره من الأشخاص العاديين . إنه بحر زاخر باللآلئ النفيسة . فهو عندما يسبح بخياله وهو فى حالة التهويم ، فإنه يقيم روابط رائعة وغير مسبوقة فيما بين تلك المقومات الخبرية التى توصل إليها .

ولعلنا نتساءل : هل النظرة الترابطية عند المبدع هى نظرة ذاتية أم أنها نظرة موضوعية ؟ الواقع أن كل ما هو موضوعى يستحيل إلى النطاق الذاتى عند المبدع . فهو عندما يقع على وقائع العالم الخارجى ويكتسب منها لقطات إدراكية فإنه سرعان ما يرسل بتلك اللقطات المدركة ذهنيًا باعتبارها مدركات حسية إلى مخزن الذاكرة ثم ما يفتأ يُعْمل مخيلته فى جانب من تلك المخزونات التذكرية فيتأتى عن ذلك قوامات ذهنية جديدة هى الأخيلة ثم ما تفتأ تلك الأخيلة أن تُصنَّع بدورها فتصير مفاهيم ذهنية مجردة . والواقع أن المبدع يسير فى تلك العمليات الذهنية بطريقة ترابطية لاشعورية ولكنها عمليات تتلخص فى أنها عمليات إحالة الموضوعى الخارجى إلى ذاتى داخلى . ولا شك أن المبدع يقوم بعمليات ترابطية لاشعورية أيضًا فيما بين المفاهيم المجردة التى توصل إليها . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يعود فيفرض ما استخلصه من هذه الترابطات الذهنية على

الواقع الخارجي ويقيم نوعًا من الديالكتيك فيما بين ما استخلصه وأحاله إلى نطاقه الذاتي وبين الواقع الموضوعي الخارجي .

ولكن المبدع يعود من جديد إلى الاضطلاع بعملية عكسية هي إحالة ما هو ذاتي إلى ما هو موضوعي . ذلك أنه يخضع ما توصل إليه من ترابطات ذهنية لقوالب تعبيرية متمثلة في لغة الكلام المنطوق أو المكتوب أو إلى لغة الممارسة والتطبيق وهي في الواقع قوالب موضوعية لأنها تخضع للتقييم الموضوعي الخارجي . فالمبدع لا يكتفي بإحالة الموضوعي إلى ذاتي ، بل يعكس الوضع بأن يحيل الذاتي الذي توصل إليه إلى موضوعي متمثلًا في الوسائل التعبيرية التي يستعين بها . بيد أنه في انتقائه لما يعبر به عن الذاتي في شكل أو صيغة موضوعية يكون منتهجًا نهجًا ترابطيًا . فهو يجد أن ثمة علاقات حميمة بين ما يريد التعبير عنه وما يريد التعبير به . فالمضمون الذاتي يقع على القوالب التعبيرية اللغوية أو العملية المناسبة ولا يكون تيارًا إقحاميًا أو افتعاليًا ، بل يكون تيارًا إنسيابيًا وتلقائيًا حتى يتسنى للعمل المتأتي عن ذلك أن يكون عملًا إبداعيًا .

تفاعل الوجدان والفكر :

من الممكن أن نحدد عددًا من العلاقات يمكن أن تقوم فيما بين الوجدان والفكر ، لعلنا نستعرضها على النحو التالي :

أولًا ـ استقلال الوجدان عن الفكر : بحيث يعمل كل منهما في استقلال عن الآخر . فالطفل الوليد عندما ينفجر باكيًا فإن تفجره الوجداني المتأتي عن البكاء يكون في استقلال عن الفكر ، علمًا بأننا حددنا الفكر بأنه ثمرة اعتمال الخيال في المدركات والمتذكرات ، وبعد ذلك في المفاهيم الذهنية المجردة . وقد استبعدنا المدركات والمتذكرات من نطاق الفكر مع اعترافنا بأنهما نشاط ذهني يرتبط ارتباطًا مباشرًا أو غير مباشر بالانطباعات الحسية المتعلقة بالحواس الخمس . ومن الممكن أيضًا أن نقف على الفكر متجردًا أو مستقلًا

عن الوجدان ، مثلما هو الحال في حالة القيام بعملية حسابية برغم اعترافنا بوجود بطانة وجدانية تتوازى في عملها مع النشاط الفكري المستقل عنها . فأنت في أثناء قيامك بتناول إحدى العمليات الحسابية فإن فكرك يكون متمتعًا بالاستقلال عن وجدانك ، كما يكون وجدانك مستقلًا عن فكرك برغم تماشيهما جنبًا لجنب . ذلك أن المرء لا يستطيع أن يحيا بغير اعتمال الوجدان في قوامه النفسي .

ثانيًا ـ امتزاج الوجدان بالفكر : ويتبدى هذا الموقف في حالة المحاضر أو المحامي في مرافعته أمام القضاة . إن ما يبين أي منهما عن فكره بالكلام لا يكون مجردًا من الوجدان ، بل يكون ممتزجًا به . ولكن ذلك الامتزاج لا يصل إلى مستوى التفاعل بينهما . وبتعبير آخر فإننا نقول إن الوجدان في مثل هذه المواقف يكون خادمًا وعاملًا مساعدًا يستخدمه الفكر .

ثالثًا ـ تفاعل الوجدان والفكر : وهذه هي الحالة التي يبلغها المبدع في أي مجال من المجالات الإبداعية . فالفيلسوف والعالم والشاعر والقصاص والرسام والنحات وغيرهم من مبدعين يبلغون إلى المستوى التفاعلي فيما بين وجدانهم وفكرهم . وفي هذه الحالة فإن مركبًا سيكولوجيًا يتحقق لديهم لا يمكن تمييز أي من الوجدان والفكر فيه . فهما يتحدان في مركب جديد كما يتحد الأوكسوجين والأيدروجين لكي يتأتى عن تفاعلهما مركب هو الماء لا هو بأوكسوجين ولا هو بأيدروجين . فأنت لا تستطيع أن تزعم أن فلسفة أفلاطون مثلًا خالية من الوجدان وأنها عقلانية تمامًا ، كما لا تستطيع من جهة أخرى أن تقول إنها مزيج من الفكر والوجدان ، بل يتحتم عليك أن تقول إنها مركب من هذين العنصرين المتمايزين تمام التمايز .

والواقع أن من الأخطاء الشائعة في أذهان كثير من الناس الاعتقاد في أن الفيلسوف شخص يفكر فحسب ، ولا شأن له بالوجدان من قريب أو من بعيد . فهو في نظرهم واعتقادهم صاحب فكر بحت

ولا دخل للوجدان فى نشاطه الفلسفى. ولكن مما لا شك فيه أن الفيلسوف ـ وغيره من المبدعين ـ يصدر فى عمله الإبداعى عن ذلك المركب الذى لولا التوصل إليه ما كان له إذن أن يقدم عملًا إبداعيًا غير مسبوق.

ولهذا المركب العقلوجدانى مجموعة من الخصائص التى تستطيع تقديمها على النحو التالى:

أولًا ـ إن هذا المركب العقلوجدانى خاص بذاتية المبدع. فالوجدان وجدانه هو والعقل عقله هو، ومن ثم فإن المركّب الذى يتأتى عن تفاعلهما بعضهما ببعض هو مركّب نابع من صميم كيانه وليس مستوردًا من خارج قوامه الذاتى.

ثانيًا ـ إن هذا المركّب العقلوجدانى مستمر فى تفاعليته بدون توقف. ذلك أن الوجدان مستمر فى التدفق من جهة، كما أن الفكر مستمر فى التدفق من جهة أخرى. وطالما أن هذا التدفق من الجانبين مستمر بغير توقف، فإن عملية التفاعل تظل قائمة على قدم وساق بلا توقف. وحتى بالنسبة للمركب العقلوجدانى الذى تم له الوجود، فإنه يقوم بالتفاعل بدوره مع المقومات الوجدانية من جهة، ومع المقومات العقلية من جهة ثانية، ومع المركبات العقلوجدانية التى سبق أن تكونت وتبلورت من جهة ثالثة.

رابعًا ـ إن جانبًا من المركب العقلوجدانى يعتوره التحلل بعد أن يصاب بالذبول والضعف. ومن ثم فإذا لم يقم المبدع لاشعوريًا بتجديد المركب العقلوجدانى بالتفاعلات المستمرة التى ذكرناها فى البند السابق، فإن الذبول يصيب تفكيره، وبالتالى فإنه يصير غير قابل لتقديم إبداعات جديدة كما كان حاله قبلًا.

خامسًا ـ كما ألمحنا فى البند السابق فإن هذا المركب العقلوجدانى يتم تكونه بطريقة لاشعورية أى أن المبدع لا يقوم من جانبه بالتخطيط لما سوف ينخرط فيه من تفاعلات خبرية. فالعفوية والتلقائية هما القانونان المتحكمان فى هذه العمليات التفاعلية الخبرية.

وهناك فى الواقع مجموعة من العوامل التى تعمل على إعاقة تكوين هذا المركب العقلوجدانى، لعلنا نقدمها على النحو التالى:

أولًا ـ العوامل الفسيولوجية : فالواقع أن الشخص المبدع لا يعدو أن يكون كائنًا حيًا أساسه القاعدى هو جسمه الذى تنبثق منه جميع الأنشطة المتباينة بما فى ذلك الأنشطة الإبداعية. فإذا ما أصيب جسم المبدع بالوهن العام أو إذا ما أصيب بالأمراض المتباينة وبخاصة تلك التى تتعلق بالجهاز العصبى أو بالغدد الصماء وما تقوم بإفرازه من هورمونات بحيث يحدث خلل فى الإتزان الهورمونى، أو إذا أصيب المخ بالشلل أو ببعض الخراريج بالمراكز المسئولة عن التفكير وبخاصة التفكير الإبداعى، فإن تلك الحالات وغيرها تعمل بلا شك على إعاقة تكوين هذا المركب العقلوجدانى، أو حتى لقد تعمل على تحلل ما سبق تكوينه من مركبات عقلوجدانية.

ثانيًا ـ العوامل النفسية الوظيفية : هناك مجموعة من الأمراض النفسية التى لا تعزى إلى حدوث تغيرات فى القوام الجسمى للمرء. من ذلك مثلًا الإصابة بالوساوس والمخاوف المرضية أو الهلوسات أو غير ذلك مما لا يمكن رده إلى حدوث تغيرات معينة بالبنية الجسمية. فتلك الأمراض النفسية الوظيفية ترجع إلى الخبرات الرديئة التى ترسبت فى اللاشعور وبخاصة تلك التى تم كسبها منذ الطفولة الباكرة. فبعض تلك الخبرات تطفو على سطح الشخصية فى وقت أو آخر بلا مقدمات مما يترتب عليه فقدان القدرة على الإبداع. ويترتب على ذلك العجز عن القيام بعمل مركبات عقلوجدانية جديدة ومتجددة.

ثالثًا ـ وقوع حادث معين فى حياة المبدع : يهز وجدانه هزًا عنيفًا ويصيبه بالاغتمام أو بالحزن العميق أو يؤثر تأثيرًا جوهريًا

فى كيانه النفسى أو فى حالته النفسية كأن تموت زوجته أو أحد أبنائه أو كأن يوجه إليه نقد فى الصميم بحيث يجرحه بجرح نفسى لا يندمل .

رابعًا - وقوع تغيرات اجتماعية تؤثر تأثيرًا جوهريًا فى نظام حياة المبدع : من ذلك مثلاً حدوث تغيرات سياسية جوهرية كتغير نظام الحكم إلى الشيوعية أو من الشيوعية إلى الرأسمالية ، أو إذا ما تغير الوضع الاجتماعى للمبدع كأن تسند إليه وظيفة مرموقة تستهلك الوقت الذى كان ينفقه فى الإبداع أو إذا ما فقد ثروته التى كان ينفق منها بغير أن يبذل جهدًا فى كسب لقمة العيش أو نحو ذلك من تغيرات اجتماعية مؤثرة فى شخصيته .

خامسًا - إصابة المبدع بالشيخوخة : ولا نقصد بالشيخوخة كبر السن فحسب ، بل نقصد الشيخوخة كمرض قد يصيب المرء فى أى مرحلة عمرية . ولكن الشائع هو أن هذا المرض المسمى بالشيخوخة يصيب المرء بعد الستين مع وجود فوارق فردية من شخص لآخر . فبعض الناس لا يصابون بهذا المرض إلا بعد السبعين ، بل إن بعضهم لا يصابون بالشيخوخة إلا بعد الثمانين أو حتى التسعين . المهم هو أن الشيخوخة إذا ما أصابت الشخص المبدع فى أى عمر ، فإنها تقضى على قدرته الإبداعية . والواقع أن هناك كثيرًا من المبدعين الذين ثبت نبوغهم فى أعمار مبكرة ولكنهم فقدوا قدرتهم الإبداعية فى صدر الكهولة (من ٣٠ إلى ٥٠) .

وفى المقابل فإننا نجد مجموعة من العوامل الإيجابية التى تساعد المبدع على دعم التفاعلات فيما بين الوجدان والفكر والتى تعمل فى الوقت نفسه على الحفاظ على ما تم تكوينه من مركبات عقلوجدانية ، لعلنا نقدمها على النحو التالى :

أولاً - الاستمرار فى تلقى الخبرات التى تدعم الفكر : وأيضًا الاستمرار فى التدفق الوجدانى . ذلك أن بعض الذين كانوا يبدعون

وجفّ وجدانهم ولم يستمر فى التدفق يتوقفون عن الاستمرار فى العمليات التفاعلية فيما بين الوجدان والفكر . وبالتالى فإنهم برغم استمرارهم فى النمو الخبرى ، فإنهم يعجزون عن تقديم إبداعات جديدة كما كان حالهم قبلاً وقت أن كان الفكر والوجدان يعتملان بنشاط وديناميه .

ثانيًا - الاستمرار فى تجديد الأهداف الإبداعية : والإحساس بالمشكلات التى تحتاج إلى تقديم حلول بإزائها . فلولا تجديد الأهداف والإحساس بمشكلات جديدة يجب العمل على تقديم حلول جديدة وغير مسبوقة بإزائها ، ما كان هناك إذن أى أمل فى تقديم إبداعات جديدة .

ثالثًا - وجود متلقين لما يقوم المبدع بتقديمه : ذلك أن وجود المتلقى يعد من أهم العوامل التى تساعد المبدع على القيام بعمل المركبات الخبرية فيما بين الفكر والوجدان . والواقع أن ما يلقاه المبدع من تشجيع من المحيطين به والمتلقين لإبداعاته لمما يساعد بشكل رئيسى على إحداث التفاعلات العقلوجدانية التى تثمر إبداعات غير مسبوقة .

الحذف والإضافة :

من الملاحظ أن الشخصية النمطية غير المبدعة تنحو إلى الحفاظ على الموجودات والعلاقات كما هى بغير زيادة أو نقصان . وعلى العكس من هذا نجد أن الشخصية المبدعة تميل إلى الحذف والإضافة إلى ما تقع عليه أو إلى ما تكتشفه من موجودات أو علاقات . ولعلنا نزعم أنه مع الاستمرار فى عمليتى الحذف والإضافة بإزاء الشىء الواحد أو بإزاء مجموعة العلاقات الموجودة بالموقف فإن ذلك الشىء أو تلك المجموعة من العلاقات تستحيل إلى قوامات جديدة تمامًا مباينة جوهريًا لما كانت عليه قبلاً .

ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن موهبة الإبداع تجد لها منفذًا تنفذ من خلاله فى هاتين العمليتين ، أعنى الحذف والإضافة ، فالإبداع

ليس خلقًا لشيء أو لمجموعة من العلاقات من عدم، بل إنه إيجاد لشيء جديد أو لمجموعة من العلاقات التى لم تكن موجودة قبلًا نتيجة هاتين العمليتين الأساسيتين. بيد أننا لا نزعم بهذا أن الإبداع هو مجرد تطوير للقديم الذى سبق أن وجد. ذلك أن التطوير يتطلب الإبقاء على الموجود الأصلى أو على مجموعة العلاقات القائمة بالموقف مع حذف وإضافة بإزاء القشور أو الفروع أو الأغصان التى لا تشكل جوهر الشيء الموجود أو العلاقات القائمة بالموقف. أما الإبداع فإنه يمتد ليشمل جوهر الشيء وجوهر العلاقات القائمة بالموقف. فالتطوير ينصب على غير الأساسى بينما ينصب الإبداع على الأساسى أو على القوام الجوهرى للشيء أو العلاقات القائمة.

على أن الحذف والإضافة اللذين يقوم بهما المبدع بإزاء الأشياء والعلاقات لا يتمان بطريقة اعتباطية أو بغير خطة واضحة أو بغير ترسُّم لأهداف محددة، بل يتمان وفق أسس ومبادئ محددة فى ذهنه، لعلنا نحددها على النحو التالى:

أولًا ـ يبدأ المبدع فى عمليتى الحذف والإضافة بإزاء الثانويات أو الفرعيات، ولا يبدأ فى هاتين العمليتين بإزاء الأساسيات أو الجوهريات. ومن الطبيعى أن يتدرج فى القيام بهاتين العمليتين من الثانويات أو الفرعيات إلى الأساسيات والجوهريات. ولكنه يتحرى التدرج. ذلك أن التقدم مما هو ثانوى أو فرعى إلى ما هو أساسى وجوهرى يؤدى إلى الاقتراب تدريجيًا نحو كفة الأساسيات والجوهريات ويبعد بالتالى عن كفة الثانويات أو الفرعيات.

ثانيًا ـ يقوم المبدع بعملية ذهنية تقييمية لخيارات كثيرة يضعها أمامه تكون مرشحة لكى يختار من بينها الأصلح للحلول محل ما سوف يقوم بحذفه من الشيء أو من العلاقات القائمة بالموقف أمامه. فهو لا يقع على شيء واحد أو على علاقة واحدة يقوم بإحلاله أو إحلالها محل الشيء أو العلاقة التى يزمع حذفها، بل إنه يضع

نصب عينيه مجموعة كبيرة من الخيارات أو البدائل التى يقترحها لنفسه أو يقوم بترشيحها لكى يقع على أفضلها لإحلاله محل ما يقوم بحذفه.

ثالثًا ـ ولكنه بعد أن يستبعد جميع الخيارات المقترحة والوقوع على خيار يفضله للحلول محل ما سوف يقوم بحذفه، فإنه يقوم بعملية أخرى بذهنه أيضًا هى عملية المقارنة للتثبت من حسن اختياره للبديل الجديد. فهو يعقد مقارنة بينهما بحيث يتسنى له إبراز المزايا والعيوب فى البديل الجديد وفى الشيء أو العلاقة المستبدلة وذلك حتى يتسنى له التوصل إلى الموازنة الصحيحة والمقارنة الفاصلة والحاسمة بينهما. ولقد يتأتى عن عقد هذه المقارنة والمفاضلة اكتشاف أن البديل المقترح ليس بأنجع أو بأفضل من الشيء أو العلاقة المزمع حذفها. ومن ثم فإنه يقوم بإعادة الكرة من جديد وذلك باستحضار البدائل أو الخيارات التى سبق له أن وضعها نصب عينيه وقارن بينها، مضافًا إليها بدائل أو خيارات أخرى جديدة لم يكن قد استحضرها من قبل فى المرة السابقة، ثم يقوم بعقد المقارنات بينها جميعًا وقد وضع نصب عينيه خصائص وسمات الشيء أو العلاقات المقترح حذفها حتى يتسنى له أن يقع على الخيار أو البديل الأفضل. ولقد يعاود المبدع عملية المقارنة واستحضار بدائل أو خيارات جديدة إلى أن ينتهى إلى البديل الصالح للحلول محل المستبدل المحذوف.

رابعًا ـ يقوم المبدع بهذه العملية بإزاء ما يزمع حذفه متدرجًا ـ كما قلنا ـ من الفرعيات إلى الأساسيات إلى أن ينتهى إلى حذف جميع مقومات الشيء أو جميع العلاقات الموجودة بالموقف أو المطروحة أمامه بالكامل، وقد أحل محلها بدائل أو خيارات جديدة تمامًا.

خامسًا ـ القيام بنظرة جشطلتية شاملة إلى الشيء الجديد أو العلاقات التى نأت للمبدع بعد أن قام بحذف جميع مقومات الشيء

أو العلاقات الموجودة جميعًا . فهو فى نظرته هذه لا يكون مركزًا انتباهه على جزء أو على علاقة بالذات ، بل يقوم بتناول الشىء أو العلاقات بشكل كلى وبنظرة شاملة أو جشطلتية كما قلنا . والتقييم الذى يقوم به المبدع فى هذه المرحلة هو تقييم شامل وكلى . وهو يصدر حكمًا على العمل ككل باعتباره عملاً جديدًا . ولقد يكون حكمه الذى يصدره لغير صالح العمل فيقوم بهدمه برمته ولا يقدمه إلى الناس . ولكن إذا أعجبه العمل الجديد - وهو عمل إبداعى مائة فى المائة وذلك لأنه حذف مقومات العمل القديم حذفًا تامًا وإن كان حذفًا متدرجًا - فإنه يغتبط بعمله ويقوم بتقديمه إلى المتلقين عنه .

وبعد أن قمنا بتحديد الأسس والمبادئ التى تعتمل فى ذهن المبدع بإزاء عمليتى الحذف والإضافة ، فإن علينا أن نتناول الوقائع النفسية التى تدفع بالمبدع إلى القيام بهاتين العمليتين على النحو التالى :

أولًا - التبرم بالموجود والقديم من الأشياء والعلاقات : فالواقع أن من خصائص المبدع التشوف إلى الجديد غير المسبوق والفرح به . وفى الوقت نفسه النفور والتقزز من القديم الذى اعتاد عليه وظل على ألفة به مدة طويلة . ناهيك عن رغبة المبدع فى التخلص من النمطية سواء كانت نمطية مدركة أم نمطية مؤداة . فما يظل واقعًا تحت حواس المبدع مدركًا له على النحو نفسه المرة تلو المرة يعد فى نظره نمطية إدراكية . وبالنسبة لوسائل أداء العمل فإنها إذا ما تكررت هى نفسها فإنها تعتبر فى نظره نمطية أدائية . بيد أن نفور أو تقزز المبدع من هذين النوعين من النمطية لا يعفيه من التعلق بأشياء وبوسائل أداء لا سبيل إلى التخلص منها ، بل إنه يجد أنها ضرورية فى عملياته الإبداعية . فهو بينما ينفر من النمطية الإدراكية والنمطية الأدائية بإزاء بعض الأشياء وبعض العلاقات والعمليات ، فإنه يتعشق ويستمسك بنمطيات أدائية يجد أنها تشكل أدوات ضرورية لتحقيق ما يصبو إليه من جدة فى الإدراك والأداء جميعًا . ولعل المبدع بعد أن يحقق إبداعاته الجديدة يجد أنها صارت

لديه بمثابة قوالب أو أداءات نمطية ، فيعمد إلى التخلص من بعضها ، بينما يظل متشبثًا ومحبًا لبعضها الآخر . فهو يعتبر أنها قوام من قوامه وجوهر من جوهر وجوده . وإنك لتجد واحدًا مثل طه حسين وقد قام بعمليتى الحذف والإضافة بإزاء الأسلوب الذى يعبر به إلى أن توصل إلى أسلوب تعبيرى متميز ربما كان يحذف منه ويضيف إليه إلى أن توصل إلى طريقة تعبيرية راقت له وأعجبته وصار راضيًا عنها فأخذ يصوغ بها إبداعاته الأدبية .

ثانيًا - التغلب على حالات نفسية متباينة : فالواقع أن المبدعين أكثر من غيرهم من حيث شدة الحساسية النفسية وتباين الحالات النفسية التى يمرون بها . فإذا كان معظم الناس العاديين يتسمون بالاستقرار النفسى التذوقى ، فإننا نجد أن المبدعين أو الأشخاص الذين لديهم ميول إبداعية يتسمون بالتقلب المزاجى . فهم لا يجمدون عند نغمة واحدة ، بل يتنقلون من حالة مزاجية إلى حالة مزاجية أخرى مباينة . لذا فإنك تجد أن الكثير من المبدعين لا يحسون بالرضى عما سبق لهم أن قدموه من إبداعات ، بل يتبرمون بها وينبون عنها وقد يشمئزون منها ويتمنون لو تسنى لهم هدمها أو التخلص منها . وبالفعل فإننا نجد أن الكثير من المبدعين يقومون بحرق أعمالهم أو النعى عليها على الأقل ووصفها بأنها غير ذات قيمة . ومن ثم فإن ما يقومون بإبداعه من إبداعات جديدة بمثابة حذف لمقومات كانت تتسم بها أعمالهم السابقة كما تتسم بإضافة مقومات جديدة لم تكن تلك الأعمال السابقة تضمها فى نطاقها . وبتعبير آخر فإننا نستطيع أن نقول إن إبداعاتهم الجديدة بمثابة تعويض عما كان ينقص أعمالهم الإبداعية السابقة أو هى تصحيح لها أو هى حذف لما شابها من مقومات لا تعجبهم وذلك خلال قيامهم بإبداعاتهم الجديدة .

ثالثًا - ولعلهم يغفرون لأنفسهم ما أخطأوا فيه أو قصروا فيما أنتجوه من أعمال سابقة عندما يتلقون التشجيع والتقريظ من النقاد

على تلك الأعمال . فإذا كان المبدعون غير راضين عن عملهم القديم ولكن النقاد يشيدون به ، فإن تلك الإشادة تعمل عملها فى قلوبهم . ومن ثم فإنهم يأخذون فى الغفران لأنفسهم وقد أخذوا ما يقوله النقاد عن أعمالهم القديمة فى الاعتبار ، ولكنهم مع هذا فإنهم يحاولون فى الأعمال الإبداعية التالية عدم تكرار ما سبق لهم إبداعه والعمل على تقديم الجديد المبتكر وتحاشى القديم سواء كان ذلك القديم قديمًا بالنسبة لهم أم كان قديمًا بالنسبة لغيرهم .

رابعًا ـ القيام بنقد الآخرين والتنبه إلى المقومات أو العناصر التى كان يجب على أولئك الآخرين القيام بحذفها وتلك التى كان يجب اشتمال أعمالهم الإبداعية عليها . والواقع أن المبدعين لا يعيشون فى فراغ ولا ينحصرون فى نطاق أعمالهم الإبداعية الخاصة بهم ، بل يتناولون أعمال غيرهم أيضًا مميزين فيها العناصر التى ترضيهم وتعجبهم والعناصر التى تضايقهم ولا يرضون عنها . ومن ثم فإنهم يقومون بعمليتى الحذف والإضافة ولو بالخيال بإزاء إبداعات غيرهم أيضًا .

★ ★ ★

الفصل العاشر

دور الإرادة فى سلوك المبدع

تجهيز طاقة نفسية أكبر من حجم العمل :

إن كل عملية ـ كائنة ما تكون ـ بحاجة إلى قدر معين من الطاقة النفسية حتى يتسنى الاضطلاع بها وإتمامها . فإذا ما نقصت الطاقة المطلوبة للعملية عن القدر الذى يجب أن تكون عليه ، فإن المرء إما أن يعجز تمامًا عن مجرد البدء فيها ، وإما أن يبدأ بالفعل فى تنفيذها ولكنه لا يتمها ، بل يتوقف عند مرحلة من أدائها ويعجز عن الاستمرار فى النهوض بها حتى نهايتها . والواقع أن كثيرًا من الناس يحسون بالإحباط نتيجة توقفهم المفاجئ عن الاستمرار فيما بدءوه من عمليات ولا يدركون السبب الحقيقى وراء إخفاقهم ، ولا يكون هناك من مبرر لعجزهم عن الاستمرار فى العمليات التى كانوا يرغبون فى القيام بها على خير وجه سوى أن الطاقة النفسية التى أعدوها لتلك العمليات قبل الشروع فى تنفيذها كانت أقل مما كان يجب تجهيزه لها حتى يتسنى الاستمرار فى تنفيذها حتى نهايتها .

وتجهيز الطاقة النفسية لسائر العمليات أو الأنشطة التى يضطلع بها المرء يعتمد اعتمادًا رئيسيًا على ما جهز به من إرادة من جهة ، كما يعتمد على استغلال واستثمار تلك الإرادة من جهة أخرى . ومعنى هذا أنه لا يكفى أن يكون المرء صاحب إرادة قوية ، بل يجب أن يكون صاحب حكمة وتدبُّر فى استغلال واستثمار إرادته الاستغلال والاستثمار الجيدين .

والواقع أن الإرادة إرادات وليست إرادة واحدة . فكل نوع من أنواع الأنشطة المتباينة بحاجة إلى الإرادة التى تصلح له والتى ترتبط به

ارتباطًا حميمًا . فالإرادة المتعلقة بالأعمال أو الأنشطة العضلية تتباين عن الإرادة المتعلقة بالأعمال أو الأنشطة الثقافية المعرفية . والإرادة عند السياسى تختلف عن الإرادة عند رجل الدين . والإرادة عند المحامى تختلف عن الإرادة عند التاجر . فالإرادة ليست مجرد طاقة توجه لتنفيذ أى عملية كائنة ما تكون ، بل إنها نوعية معينة من الطاقة تناسب العملية المراد تنفيذها .

وعلى هذا فإننا نستطيع أن نقول إن المبدعين يتباينون بإزاء نوع الإرادة التى يتمتع به كل واحد منهم . فللشاعر المبدع إرادة مباينة لإرادة المخترع أو إرادة التكنولوجى المبدع . فلكل إبداع إرادته التى تميزه والتى يفترض أن تكون متوافرة لدى من يتبدى لديه هذا الإبداع أو ذاك .

ولكن بالنسبة لكل مبدع ، فإن عليه أن يقوم بتجهيز قدر من الطاقة أكبر مما تستدعيه العملية الإبداعية التى يقبل على إنجازها . ومن الطبيعى أن يتطلب هذا أن يشحذ نوعين من الإرادة لديه : النوع العام ، أعنى الإرادة العامة التى يجب أن تتوافر عند جميع الناس ، والإرادة الخاصة بالمجال الذى يعمل به ، والخاصة أيضًا بالموهبة الإبداعية التى يختص بها والتى ينصب عليها إبداعه . فالفنان المبدع - على سبيل المثال - عندما يقبل على إنجاز أحد إبداعاته الفنية ، فإن عليه أن يجهز نفسه بهذين النوعين من الإرادة ، أى إرادته العامة المتعلقة بنشاطه العام باعتباره إنسانًا صاحب إرادة قوية لتنفيذ المهام المتباينة بغض النظر عن النوعيات المتعلقة بتلك المهام ، ثم عليه فى الوقت نفسه أن يجهز نفسه بالإرادة الخاصة التى تنصب على نوعية العمليات الإبداعية التى يقبل على الاضطلاع بها .

وما يحمل المبدع على تجهيز طاقة نفسية أكبر من الطاقة اللازمة للاضطلاع بما يعتزم الاضطلاع به من عمليات إبداعية عدة اعتبارات لعلنا نلخصها فيما يلى :

أولًا - إن الطاقة النفسية التى نتحدث عنها والتى يجب على المبدع أن يجهزها بواسطة إرادته العامة وبواسطة إرادته الخاصة بنوع الإبداع الذى يشارك فيه ، ليست مما يمكن قياسه أو وزنه . فهى ليست كالكهرباء أو الأشياء التى توزن بالموازين المتباينة كدرجة الحرارة أو الأثقال أو السرعات أو غير ذلك مما يخضع للمعايير الحسية . بيد أن هذا لا ينفى أن يكون للطاقة التى يجهزها المرء كمية يمكن أو يجب توفيرها قبل الإقدام على إنجاز العمل . ولعلك تحس بأنك قد جهزت الكمية الكافية من طاقتك النفسية أو أنك جهزت ما يفيض أو ينقص عن القدر المطلوب منها للنهوض بالعمل برغم أنك لا تستطيع قياس ما جهزته من طاقة بطريقة أو بأخرى . فعجزك عن قياس طاقتك النفسية لأنها تستحيل على الخضوع للقياس فى الوقت الحالى ، وربما يتسنى ذلك فى المستقبل القريب أو فى المستقبل البعيد . من هنا فإن المبدع يجهز طاقته النفسية بطريقة تقديرية فيعمد إلى تجهيز قدر أكبر مما يتطلبه عمله الإبداعى حسبما يقدر تقريبيًا .

ثانيًا - إن النشاط الإبداعى عند المبدع بمثابة سلسلة متصلة الحلقات ومستمرة إلى غير نهاية . فهو لا يضع فى اعتباره أنه سوف يقوم بهذه العملية أو تلك من العمليات الإبداعية ثم يتوقف بعد ذلك ويكف عن تقديم أعمال إبداعية تالية ، بل إن الإبداع لديه هو حياته ذاتها . ومن ثم فإن إعداده للطاقة النفسية هو فى الوقت نفسه إعداد لاستمرار حياته ذاتها . فهو يعتبر أن توقفه عن تجديد طاقته النفسية الإبداعية وشحذها بإرادته الخاصة بنوع إبداعه ، إنما هو فى الواقع حكم بالإعدام على حياته . والحياة لديه ليست الحياة بالمعنى البيولوجى ، بل هى الحياة بالمعنى الإبداعى . فطالما أنه يبدع فهو إذن حىّ . واللحظة التى يتوقف فيها عن الإبداع إنما تكون هى ذاتها اللحظة التى يكون قد لفظ أنفاسه الأخيرة فيها . من هنا فإن المبدع لا يجهز الطاقة النفسية فى نطاق عملية إبداعية بذاتها ، بل يجهز الطاقة الإبداعية التى تفيض عن مجرد إنجاز العمل الإبداعى

الحالى ، وتتعدى حدود ذلك العمل إلى الأعمال الإبداعية التالية التى لم يقم بتحديدها بعد ، أو قل لحياته الإبداعية كلها .

ثالثًا ـ إن العمل الإبداعى لا يخضع لتخطيط محدود بحدود معينة ، بل يخضع للمبدأ القرابطى الاستدعائى . فالمبدع لا يقول لك « إن ما سوف أضطلع به يبدأ من هنا ثم ينتهى عند هذه الحدود التى أشير إليها وأقوم بتحديدها » ، بل إنه يخضع لسيطرة العمل الإبداعى نفسه الذى يحدد الخطوات التى سوف يسلكها . فكل خطوة إبداعية تحدد الخطوة الإبداعية التالية التى تناسبها أو التى تقوم هى باستدعائها وتحددها . من هنا فإن المبدع لا يستطيع أن يحدد مدى عمله الإبداعى كما لا يستطيع أن يقوم بتحديد الطاقة النفسية التى يتطلبها ذلك العمل . من هنا لزم أن تكون الطاقة النفسية المتوافرة فى قوام المبدع متجددة ولا تكون قابلة للنضوب أو النفاد .

رابعًا ـ تعتور المبدع فى العادة بعض الأزمات النفسية التى تستهلك جانبًا كبيرًا من طاقته النفسية التى يكون قد سبق له أن جهزها . والواقع أن المبدع لا يستطيع أن يتنبأ بما سوف يعانيه من أزمات نفسية ، سواء كانت تلك الأزمات متعلقة أو مرتبطة بصميم عمله الإبداعى ، أم كانت متعلقة بحالته النفسية وباستقراره النفسى أو باستقراره الاجتماعى أو الاقتصادى . إنه على أية حال يجب أن يحسب حسابًا لما يمكن أن يتعرض له من أزمات نفسية تحتاج إلى استهلاك جانب من الطاقة النفسية التى يكون قد أعدها مسبقًا لإنجاز إبداعاته ، وذلك حتى لا يجد نفسه فجأة خالى الوفاض من الطاقة النفسية اللازمة لإتمام عمله الإبداعى أو للاستمرار فى السياق الإبداعى الذى هو صميم حياته كما قلنا .

خامسًا ـ على الرغم من أن المبدع يقوم بطريقة لاشعورية بتجديد طاقته النفسية فى أثناء ممارسته لعمله الإبداعى ، فإن ذلك التجديد لا يكفى للتعويض عما يتم بذله من طاقة نفسية فى أثناء إنجاز ذلك العمل . من هنا فإن على المبدع أن يعطى نفسه الوقت الكافى لإعداد

نفسه بالطاقة النفسية اللازمة ، بل والأكثر من اللازمة قبل الشروع أو البدء فى أول خطوة فى عمله الإبداعى . والواقع أن كثيرًا من الناس يبدءون بالفعل فى النهوض بأعمال إبداعية رائعة ، ولكنهم يتوقفون فى أثناء ممارستهم لها فلا يتمونها . وليس من سبب يفسر توقفهم عن مواصلة ما بدءوه من أعمال إبداعية رائعة سوى نضوب معين طاقتهم النفسية وعدم توافر ما يكفى ليذله حتى يتسنى الاستمرار فى أداء تلك الإبداعات حتى اكتمالها وإتمامها .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الكيفية التى يتم بها تجهيز طاقة نفسية عند المبدع أكبر من حجم العمل الإبداعى . إننا نلقى بالضوء على هذه الكيفية بما يلى :

أولًا ـ الانصراف عن الواقع الخارجى والانصباب على دخيلة المرء : فالواقع أن المرء عندما يوجه انتباهه إلى خارج ذاته ، فإنه يكون بذلك صارفًا لطاقته النفسية فى عمليات استقبال المثيرات الخارجية التى تنصب على حاسة أو أكثر من حواسه الخمس . ولكنه إذا أغلق بابه الخارجى ـ أعنى حواسه الخمس ـ وتوقف عن الاستقبال الحسى ، فإنه يكون بذلك قد قام بتوفير طاقته النفسية فيتسنى له بالتالى أن يقوم بتجهيزها كطاقة نفسية سوف يقوم باستثمارها فى أعماله الإبداعية .

ثانيًا ـ تحديد المجال الإبداعى الذى يستلزم توافر الطاقة النفسية : فبغير أن يقوم المبدع بتحديد ذلك المجال ، إذن يستحيل عليه أن يوفر الطاقة اللازمة أو أكثر من اللازمة لإنجازه أو حتى للبدء فيه . فتحديد مجال العمل يعتبر الحافز على إعداد الطاقة النفسية حتى يتسنى البدء فى تنفيذه أو الاضطلاع به .

ثالثًا ـ التخلص من الهموم النفسية أو التخفف من شدة وطأتها على المرء : فلكى يتسنى للمبدع أن يجهز الطاقة النفسية التى سوف ينفق منها على عمله الإبداعى ، فلا بد أن يتخلص مما يضغط على

جهازه النفسى . ذلك أن عوامل القلق أو الخوف أو الهم تؤدى إلى استنفاد الطاقة النفسية . فلكى يتسنى تجهيز تلك الطاقة ، لا بد من التوصل إلى حالة من الصفاء النفسى والخلو من الهموم والتوترات النفسية المتباينة .

توزيع الطاقة على أنحاء العمل :

بالإضافة إلى ضرورة أن يقوم المبدع بإعداد طاقة نفسية تزيد حجمًا عن حاجة العمل الذى يستهدف إبداعه ، فإن عليه من جهة أخرى أن يقوم بتوزيع الطاقة التى أعدها على جوانب العمل المتباينة . بيد أن توزيعه للطاقة النفسية يجب ألا يكون توزيعًا حسابيًا ، بل توزيعًا هندسيًا ، بمعنى أن تكون الطاقة المخصصة لكل عملية من العمليات التى يتضمنها العمل مناسبة لها لكى تتم على خير وجه .

والواقع أن عملية توزيع الطاقة على أنحاء العمل هى عملية دينامية متطورة وليست عملية استاتيكية جامدة . ذلك أن العمل الإبداعى يتسم بالانبثاقية المستمرة من دخيلة المرء المبدع . ومن ثم فإن المبدع نفسه لا يستطيع أن يستبين ملامح عمله الإبداعى بتفصيلاته ، وإن كان يستبينه بعمومياته وبالتخطيط العام الذى تكون له صورة ذهنية فى عقله تتسم بالعمومية وعدم التحديد التفصيلى . وعلى هذا فإن المبدع يوجه طاقته النفسية إلى تلك العمليات الانبثاقية بالقدر الذى يحسه من أهمية ينوطها بكل تفصيلة من تفصيلات العمل الإبداعى الانبثاقى .

وأكثر من هذا فإن توزيع الطاقة على أنحاء العمل الإبداعى يتم بطريقة لاشعورية من جانب المبدع . فهو لا يقوم بالتخطيط لذلك التوزيع الذى ينوطه بكل تفصيلة من تفصيلات عمله الإبداعى ، بل إن ثمة دينامية نفسية لديه هى التى تقوم بتحديد كمية الطاقة المطلوبة والتى يجب توجيهها إلى كل جانب من جوانب العمل الإبداعى . ويتم

ذلك التوزيع فى اللحظة ذاتها التى تنبثق فيها كل تفصيلة من تفصيلات ذلك العمل . فالطاقة الموجهة إلى جوانب العمل الإبداعى المتباينة لا توجه إليها قبل الانبثاق أو بعده ، بل توجه بشكل آنى . فثمة إذن نوع من التوازى فيما بين انبثاق تفصيلات العمل الإبداعى وبين تلبسها بالطاقة النفسية الخليقة بها .

ونحن لا نستطيع أن نزعم أن توزيع الطاقة النفسية بالطريقة الآنية اللاشعورية منزه عن الخطأ . فالواقع أن المبدع معرض للوقوع فى هذا المطب أيضًا . فهو قد يجد نفسه وقد وجه طاقة نفسية أكبر من اللازم أو أقل من اللازم إلى بعض التفصيلات الانبثاقية التى تولد تباعًا بعضها بعد بعض لتشكل العمل الإبداعى فى كليته . فنحن لا ننزه اللاشعور أو الدينامية النفسية من الوقوع فى بعض الأخطاء التى تؤثر من قريب أو من بعيد فى قوام العمل الإبداعى وفى مدى روعته أو فى مستواه الذى يصل إليه وهو المستوى الذى يحدده النقاد والمقيّمون للأعمال الإبداعية فى مختلف المجالات الإبداعية .

وهناك ما يمكن أن نسميه بالانحيازات الشخصية ، وهى تلك الانحيازات التى أخذت بجماع شخصية المبدع ، فيجد نفسه مندفعًا نحو أو مندفعًا عن بعض الجوانب بمبالغة سواء فى صف بعض الجوانب أو فى مناهضة وإشاحة عنها . فبعض نواحى عمله الإبداعى تحظى بأكثر مما تستحق من طاقته النفسية ، بينما تضطهد نواحى أخرى من ذلك العمل أو لا تحصل على حقها من تلك الطاقة النفسية . وبذا فإن خلخلة تصيب العمل الإبداعى فى بعض جوانبه حتى ولو حكم له باعتباره الكلى بأنه عمل جيد أو ممتاز .

وثمة عامل آخر قد يتأتى عنه سوء توزيع الطاقة النفسية على أنحاء العمل ، هو إحساس المبدع بأن ما قام بإعداده من طاقة نفسية أقل مما كان يجب عليه إعداده سواء كان هذا الإحساس معبرًا عن الحقيقة أم كان وهمًا قد ران على عقل المبدع بغير أن يكون له رصيد

من الواقع . فالمبدع فى هذه الحالة يخشى من نفاد الطاقة دون أن يكون قد أوفى كل جزء بالعمل حقه من طاقته النفسية . ومن ثم فإنه يأخذ فى التقتير فى التوزيع وفى توجيه الطاقة إلى جوانب العمل المتباينة . ولكنه عندما يحس بأنه أوشك على إتمام عمله الإبداعى ، فإنه قد يأخذ عندئذ فى توجيه كمية أكبر مما تستحقه الجوانب المتبقية منه . وبذا يكون توزيع الطاقة على الجوانب المتباينة من العمل الإبداعى قد أصابه الخلل والاضطراب ، ويكون بالتالى قد افتقد العدالة فى توزيع الطاقة النفسية .

وثمة عامل ثالث يتأتى عنه سوء توزيع الطاقة النفسية على العمل الإبداعى هو ما يكون قد اعتور الحياة النفسية للمبدع من قلق وتوتر أو ما قد يكون أصاب شخصيته من انحرافات نفسية أو عدم اتزان ، سواء كانت تلك الحالات النفسية نتيجة بعض العوامل البيولوجية ، أم كانت أعراضًا أو حالات وظيفية لا يمكن تحديد أسباب بيولوجية تصدر عنها .

أما العامل الرابع الذى يتأتى عنه سوء توزيع الطاقة النفسية على العمل الإبداعى فهو نقص الإمكانات المادية وعدم إتاحة القدر الكافى منها بين يدى المبدع . فالواقع أن عدم توافر الإمكانات يتوازى فى الوقت نفسه مع عدم توجيه القدر الكافى من الطاقة النفسية إلى بعض جوانب العمل أو إلى العمليات التى تنقصها تلك الإمكانات . فبالنسبة للرسام مثلًا فإنه إذا ما وجد أن ما بين يديه من خامات وأدوات قد بدأ فى النفاد ولا يستطيع فى الوقت نفسه أن يحصل على الخامات والأدوات التى تكفيه لتكملة عمله الإبداعى ، فإنه يجد نفسه أمام خيارين : فهو إما أن يتوقف عن إتمام العمل ، وإما أن يختزله وبالتالى فإنه لا يعطى العمليات المتبقية منه القدر الذى كانت تستحقه لو أن الخامات والأدوات كانت متوافرة بين يديه .

أما العامل الخامس والأخير الذى يؤثر فى توزيع الطاقة النفسية على العمل الإبداعى فهو المستوى الصحى العام للمبدع وما يتوافر له من نشاط وحيوية . فالواقع أن الكثير من أعمال المبدعين الذين

انخرطوا فى الشيخوخة لم تحظ بما كانت تستحقه من تنسيق وعدالة فى توزيع الجهد وما كانت تستحقه من طاقة نفسية نتيجة ما أصيب به المبدع من وهن ناجم عن الطعن فى السن والهَرَم الذى انخرط فيه . وليس بخاف أن الطاعن فى السن لا يكون على المستوى نفسه من القدرة على توزيع طاقته النفسية على مراحل العمل الإبداعى الذى يضطلع به .

وفى مقابل هذه العوامل الخمسة التى تؤثر على نحو أو آخر تأثيرًا سيئًا فى توزيع الطاقة النفسية على خطوات العمل الإبداعى ، فإننا نستطيع أن نستبين مجموعة من العوامل الإيجابية التى تساعد المبدع على حسن توزيع طاقته النفسية على مراحل أو خطوات عمله الإبداعى ، لعلنا نقوم بتحديدها على النحو التالى :

أولًا ـ التمتع بمستوى مرتفع من الذكاء : إن ارتفاع مستوى الذكاء لدى المبدع يساعده على حسن توزيع طاقته النفسية على الخطوات أو المراحل أو العمليات التى يتضمنها العمل الإبداعى . وبهذا الصدد يجب أن نذكر أن ليس جميع المبدعين مرتفعى الذكاء . ناهيك عن أن المبدع لا يكون مبدعًا فى جميع المجالات ، بل إنه يكون مبدعًا فى مجال واحد أو مجالين على الأكثر . والإبداع موهبة خاصة لا تتعلق بالذكاء مباشرة ، بل تتعلق به بشكل غير مباشر ، أو قل إن الذكاء يعتبر عاملًا مساعدًا فحسب . من هنا فإن صاحب الذكاء المرتفع إذا كان مبدعًا فى مجال ما من المجالات ، فإنه يكون عندئذ خليقًا بحسن توزيع طاقته النفسية على خطوات أو مناحى عمله الإبداعى . وبهذه المناسبة نقول أيضًا إن الذكاء المرتفع لا يكون متواكبًا بالضرورة مع موهبة الإبداع . فثمة كثير من الأذكياء جدًا ليس لهم أى حظ من الإبداع فى أى مجال من المجالات المتباينة .

ثانيًا ـ التمكن من فنيات الأداء المتعلقة بالعمل الإبداعى : مما لا شك فيه أن صاحب الخبرة والمتمكن من فنيات الأداء المتعلقة بالمجال الإبداعى الذى يعمل به يكون خليقًا بأن يحسن توزيع طاقته النفسية على العمليات التى يتضمنها عمله الإبداعى . وعلينا أن نذكر

أن العمل الإبداعى يرتكز على مجموعة من العمليات أو الأداءات غير الإبداعية . فالموسيقار المبدع لا تكون ممارسته العزف الموسيقى على الآلة الموسيقية التى يبدع فى العزف عليها إبداعية بكاملها ، بل إنه يكون قد بدأ مشواره الخبرى بتعلم الطرائق التقليدية التى يتم بها العزف على تلك الآلة . وبعد أن يتمكن منها وتصير فى حوزته وتحت إمرته ، فإنه يبدأ فى الإبداع عليها بما يبدعه من أنغام جديدة أو وسائل عزف مستحدثة من ابتكاره لا يكون أحد قد سبقه إليها . ففنان كهذا يكون جديرًا بأن يوزع طاقته النفسية التوزيع المناسب والمتوازن بحيث يبذل فى كل خطوة ما تستحقه من تلك الطاقة النفسية .

ثانيا ـ الاستغراق الإبداعى وشدة الترابطية الإبداعية : فثمة فيما بين الإبداعيين فوارق أو درجات فى شدة الاستغراق الإبداعى وفى مدى ما يتمتع به كل منهم من ترابطية فيما يضطلعون به من نشاط إبداعى . على أنه كلما كان المبدع أكثر قدرة على الاستغراق الإبداعى بمعنى أن يكون منهمكًا فيه ومندمجًا بحيث يكون أداؤه ونشاطه الإبداعى على نحو شبه لاشعورى ، فإنه يكون بالتالى أكثر قدرة على حسن توزيع طاقته النفسية على خطوات العمل الإبداعى الذى يضطلع به أو على مراحله . أضف إلى هذا تمتع المبدع بالقدرة على تداعى الأفكار والمشاعر بحيث تسوق كل خطوة فى العمل الإبداعى الخطوة التالية لها ، مما يجعله خليقًا بالتالى بأن يكون مقسطًا فى توزيع طاقته الذهنية والوجدانية والإرادية على خطوات العمل الإبداعى ، وأن يحسن توزيعه لها بحيث يعطى كل خطوة ما تستحقه من تلك الطاقة . ولعلنا نزعم أن ثمة تباينًا أو فروقًا فيما بين المبدعين من حيث مدى قدرة كل منهم على الاستغراق الإبداعى وعلى ممارسة الترابطية الإبداعية . فكلما كان المبدع أكثر قدرة على الاستغراق الإبداعى وأكثر انهماكًا فى ترابطيته الإبداعية ، فإنه يكون بالتالى على جانب أكبر من القدرة على توزيع طاقته النفسية على الخطوات والمراحل والعمليات التى يتضمنها عمله الإبداعى .

تجديد الأهداف وتخصيبها :

إذا لم تتجدد الأهداف ولم يدأب المرء على تخصيبها ، فإنها تكون قد فقدت مضمونها ومعناها ومغزاها . وإذا كان هذا هو ما يصدق بإزاء الشخص العادى ، فإنه يصدق بالأولى بإزاء الشخص المبدع . فالإبداع يستدعى وجود خيارات كثيرة ومتجددة ومخصبة باستمرار حتى يتسنى للمبدع أن يقوم بالاختيار من بينها أفضلها وأنسبها لما يُقدم عليه من إنشاءات إبداعية مستحدثة ومبتكرة وغير مسبوقة . ناهيك عن أن تكون الخيارات المتجددة هى أيضًا جديدة وغير مسبوقة . وبتعبير آخر فإن الخامات التى يقوم المبدع بتصنيعها ـ وهى الخامات المتمثلة فى الخيارات التى يضعها نصب عينيه ـ يجب أن تكون هى الأخرى غير مسبوقة . ومعنى هذا فى الواقع أن المبدع يجب أن يبدع أيضًا فى انتقاء أهدافه التى سوف يختار من بينها . على أنه ينبغى أن نضع فى اعتبارنا فى الوقت نفسه أن الأهداف التى يبتدعها المبدع ترتكز على ما هو مألوف وتقليدى . فالواقع أن الجديد المبتدع يرتكز ويقوم وينبثق من المألوف والقديم والنمطى الذى يعرفه غالبية الناس . ولكن الجديد الذى ينبو أ عرش هذا القديم التقليدى النمطى هو الذى يضفى على الخيار أو الهدف الصفة الجوهرية للجدة والإبداعية .

والأهداف التى يصبو المبدع إلى تحقيقها والتى يترسّمها فى ذهنه تتصف بصفتين رئيسيتين : صفة الذاتية من جهة ، وصفة الموضوعية من جهة أخرى . وصفة الذاتية التى تتصف بها الأهداف التى يترسّمها المبدع تتأتى لها من كونها انبثاقًا من ذات نفسه ومن صميم عقله . فهى إذن ذاتية بهذا المعنى . أما صفة الموضوعية التى تتصف بها تلك الأهداف التى يتوخاها المبدع فإنها تتأتى له من كونها قابلة لأن تترجم إلى خارج ذاته . فهى ولن كانت ذاتية قبل ميلادها فى الواقع الخارجى ، فإنها إذا ما ترجمت وولدت فى الواقع الخارجى فإنها تستحيل من كونها ذاتية إلى كونها موضوعية . فهى تحمل إذن

الموضوعية فى قوامها حتى قبل أن يتم لها الترجمة إلى خارجية المبدع ، بل إن وجودها لا يصير وجودًا حقيقيًا يعترف به إلا إذا هى استحالت من النطاق الذاتى للمبدع إلى النطاق الموضوعى الخارجى . فهى ذاتية طالما لم يتم لها الترجمة ، وهى موضوعية باعتبار ما سوف تئول إليه وتترجم فى الواقع الخارجى . والشأن هنا كالشأن بالنسبة للجنين فى بطن أمه ، أو قل بتعبير أدق كشأن البويضة فى دخيلة المرأة قبل تلقيحها ، والمنى فى دخيلة الرجل قبل التقائه بالبويضة . إن البويضة والمنى يعتبران فى الحقيقة ذاتيان بالنسبة للأم والأب طالما أنهما لم يتصلا ببعضهما ، ولم يتم لهما الاندماج ببعضهما . ولكن ما إن يتم لهما الاندماج ويستحيلان إلى كائن حى ينمو فى بطن الأم كضيف فى تلك البيئة الحشوية ، ثم يخرج بالولادة إلى العالم الخارجى ، فإن ما كان ينصف به من ذاتية يكون قد استحال إلى موضوعية . وأنت لا تخطئ إذا ما وصفت البويضة والمنى بأنهما ذاتيان بالنسبة للمرأة والرجل باعتبار ما هما عليه قبل اتصالهما واندماجهما ، وأنهما موضوعيان باعتبار ما جعلا له من اندماج مستقبلى بعد أن يتم الاتصال الجنسى والاندماج فيما بينهما . ولكن صفة الذاتية تنمحى منهما بعد أن يستحيلا إلى جنين يعيش فى بطن الأم كضيف فى بيئتها الحشوية لمدة تسعة أشهر فى العادة ثم تستمر معه هذه الصفة الموضوعية بعد ميلاده طالما أن الحياة مقيضة له سواء طال عمره أم قصر .

على أن الأهداف التى يمكن أن يتوخاها المبدع ويضعها نصب عينيه لا تخرج عن نطاق واحد أو أكثر من الأهداف الآتية :

أولا - أهداف تتعلق بإنشاء علاقات جديدة بين الخامات الموجودة : ولقد يتأتى عن إنشاء هذا النوع من العلاقات التوصل إلى منتج جديد يعتبر فى ذاته بمثابة خامة جديدة كما حدث بإزاء البلاستيك وغيره من منتجات تعتبر اليوم بمثابة خامات جديدة تستخدم لتحقيق أهداف متباينة وكثيرة .

ثانيا - أهداف تتعلق بسبر أغوار بعض الأشياء لاكتشاف خصائص جديدة لم تكن معروفة من قبل : فالواقع أن الغالبية العظمى من المبدعين فى الفيزياء والنبات والحيوان والإنسان قد انتحوا إلى هذا الهدف التحليلى ، وذلك لأن الوقوف على المخبوء بدخيلة الموجودات يعتبر من الأهداف الهامة التى يتوخاها المبدعون فى حياتهم الإبداعية .

ثالثا - أهداف تتعلق بإنشاء علاقات جديدة بين الكائنات الحية سواء كانت تلك العلاقات محصورة فى نطاق النوع الواحد ، أم تخطت ذلك إلى أنواع أخرى من الكائنات الحية : ومن هذا ما قام به علماء الأحياء من تهجين فى نطاق أنواع الكائنات الحية المتقاربة ، أو ما قام ويقوم به العلماء من محاولات فى مجال هندسة الوراثة . وما يزال العلماء يترسمون أهدافًا جديدة فى هذا المجال الجديد والخصب .

رابعًا - أهداف تتعلق بوسائل المواصلات ووسائل الاتصال : وعلى الرغم من أن العلماء والتكنولوجيين قد بلغوا شأوًا بعيد المدى فى تحقيق الكثير من الأهداف المتعلقة بالمواصلات والاتصال ، فإن أهدافًا جديدة وخصبة لم تزل تعتمل فى مخيلاتهم فيما يتعلق بهذين المجالين . ولعلنا نزعم أن المستقبل يحمل معه مفاجآت كثيرة ما تزال غامضة بالنسبة لنا ، ولكن الكثير منها يداعب أخيلة المبدعين فى هذين المجالين .

خامسًا - أهداف تتعلق بوسائل التربية وإعادة التربية والتأثير فى السلوك البشرى : ولعل من أخطر هذه الأهداف ما كان متعلقًا بنقل الخبرات مباشرة إلى أمخاخ الناس بغير خضوع لما تنهج الفنون التربوية وفقه فى الوقت الحالى . ومن المتوقع حدوث ثورة هائلة فى هذا المجال التعليمى التربوى مما سوف يؤثر فى كثير من القيم والذرائع التربوية التى نأخذ بها اليوم .

بيد أن هناك فى الواقع مجموعة من الصعاب التى تشكل عوائق أمام المبدعين يمكن أن تحول دون تحقيق الأهداف التى يترسمونها ويرجون تحقيقها ، لعلنا نحددها على النحو التالى :

أولا ـ النقص فى المعلومات المتاحة وهى المعلومات التى تعتبر ركيزة ضرورية يمكن أن ينطلق منها المبدع إلى إبداعاته الجديدة . وكذا النقص فى التكنولوجيات التى تعتبر نقط ارتكاز يمكن أن ينطلق منها المبدع التكنولوجى إلى اختراع تكنولوجيات مستحدثة غير مسبوقة .

ثانيا ـ الأخطاء العلمية التى لا يلتفت إليها العلماء أو يغضون عنها والأخذ ببعض النظريات الخاطئة أو الشائعة واعتبارها الأساس الذى يجب على العالم أن ينطلق منه . وطالما أن الأساس الذى يرتكز عليه العالم فاسد ، فإن ما يصل إليه بناءً عليه يكون بدوره فاسدًا وباطلًا . ويظل الفساد والبطلان سائدين إلى أن يتسنى للعلماء كشف النقاب عن مواطن الفساد والبهتان .

ثالثا ـ الانجازات والتعصبات التى تصيب بعض العلماء فتصير بمثابة غمامة تغطى أعينهم وتحول بينهم وبين استبانة الحقائق التى تتبدى أمامهم . فالعلماء أيام (جاليليو) لم يصدقوه فيما ذهب إليه من أن الأجسام مختلفة الأوزان إذا ما ألقى بها من ارتفاع ما فإنها تسقط فى وقت واحد ، وقد انحازوا لما ذهب إليه (أرسطو) من أن الجسم الأثقل وزنًا يسقط أولًا . وبرغم أن (جاليليو) قام بإجراء التجربة أمامهم من أعلى برج بيزا وأثبت كلامه بالبرهان العملى . فإنهم لم يصدقوه وتحيزوا إلى ما قرره (أرسطو) . والواقع أن بعض العلماء يقومون بتخطىء ما تتضمنه التجارب التى يقومون بإجرائها بأنفسهم مؤكدين صحة ما آمنوا به أو انحازوا إليه أو ما استولى على قلوبهم . والبعض من العلماء يحولون بين أنفسهم وبين إجراء بعض التجارب العلمية خشية أن تهدد النتائج التى تُفضى إليها تلك التجارب إلى بطلان ما سبق أن آمنوا به وتمكن من قلوبهم وعقولهم جميعًا .

رابعًا ـ التخصصات الدقيقة وتقسيم المعرفة إلى علوم مستقلة بعضها عن بعض ، بل وتقسيم العلم الواحد إلى العديد من الفروع . فالعالم يتخصص فى شريحة ضيقة يصب اهتمامه عليها ويتعمق فى أنحائها بحيث يصير محصورًا فى نطاقها ولا صلة له بالفروع الأخرى التى يتضمنها العلم الذى تخصص فى شريحة منه . ناهيك عن جهله بما تزخر به العلوم الأخرى المنفصلة عن علمه من حقائق قد تساعده على تحقيق إبداع جديد رائع لو أنه كان على علم بها أو إذا أخذها فى اعتباره وأقام فيما بينها وبين الحقائق المتعلقة بالفرع الضيق لتخصصه وشائج وعلاقات . ولكن هى ضريبة الأخذ بالتخصص الضيق وعدم النظر إلى المعرفة البشرية بالنظرة العامة التى كان يأخذ بها الفلاسفة والعلماء الأقدمون عندما كانت المعرفة محدودة وكان بمستطاع العالم الواحد الإلمام بها والأخذ بناصيتها والوقوف على مضامينها المتباينة .

خامسًا ـ انشغال العالم أو التكنولوجى فى أنشطة هامشية متباينة خارج نطاق المجال الإبداعى الذى يهتم به ويوليه جهده الأساسى . فالواقع أن الغالبية العظمى من العلماء والتكنولوجيين يشتغلون بالتدريس فى الجامعات . صحيح أنهم يقومون بالتدريس فى مجال تخصصهم . بيد أن الإبداع يستلزم التفرغ وعدم الالتزام بأى ارتباط أو حتى الخضوع لنظام المواعيد فى الحضور والانصراف أو حتى تقديم بعض البحوث أو أداء بعض الأنشطة أو حضور الاجتماعات المتعلقة بتنظيم العمل أو الالتزام بأى روتين يتعلق به أو حتى التعاون مع الآخرين فى بعض الأعمال أو أداء بعض الواجبات . فالواقع أن المبدع لا بد أن يتمتع بالحرية الكافية التى لا تعد متاعًا ولهوًا يمكن الاستغناء عنهما . إنه شخصية فريدة متميزة لها طابعها الخاص ومواصفاتها الفريدة التى يجب ألا تحرم منها . فإذا أريد للمبدعين أن يقدموا كل أو معظم ما فى جعبتهم من إبداعات ، فإن من الواجب إذن إعفاؤهم من كل القيود التى تفرضها الوظائف حتى لو كانت

وظائف التدريس بالجامعة . ألا يصرف أساتذة الجامعة جل اهتمامهم فى التعليم وتقييم الطلاب ومتابعة الأنشطة المتباينة التى تعطل عملهم الإبداعى ؟ وأليس من الواجب أن تحرص الدولة على وقت وجهد أصحاب الإبداعات فى شتى المجالات حتى يقدموا ثمار فكرهم الإبداعى على خير وجه ؟

الراحة والنوم لتجديد الطاقة :

كثيرًا ما ترتبط الراحة ويرتبط النوم فى الأذهان بالكسل والتبطل . بيد أن الواقع أن للراحة والنوم وظيفة أساسية وحيوية بالنسبة للإنسان العادى وبالأولى بالنسبة للإنسان المبدع . ونحن إذ نذكر الراحة والنوم فإننا نذكرهما باعتبار أنهما حاجتان حيويتان وليس باعتبار أنهما عرض من أعراض المرض الجسمى أو المرض النفسى . ذلك أن بعض الأمراض الجسمية وبعض الأمراض النفسية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالميل إلى الارتماء بالسرير والخلود إلى النوم مع الإحساس الدائم بالتعب فى حال اليقظة مع أن المريض بتلك الأمراض الجسمية والنفسية لا يكون قد بذل جهدًا أو قام بأى عمل يذكر يستدعى مثل هذا الشعور بالتعب والنصب والوهن الجسمى والنفسى .

ولكن الحال يختلف اختلافًا بيّنًا بإزاء الشخص العادى . ناهيك عن الشخص المبدع . فبعد بذل الجهد الجسمى والنفسى تكون ثمة حاجة ملحة إلى الخلود إلى الراحة والنوم . فالراحة والنوم يعتبران بالنسبة له بمثابة التجديد الحتمى لقوام الجسم من جهة ، ولتجديد الطاقة الحيوية والطاقة النفسية من جهة أخرى .

على أن المبدعين يتباينون بعضهم عن بعض بالنسبة للقدر من الراحة الذى يحتاج إليه كل واحد منهم بعد بذل الجهد الإبداعى الكبير ، كما يتباينون بعضهم عن بعض بإزاء القسط من النوم الذى يحتاج إليه كل واحد منهم فى خلال اليوم الواحد . ومن العجيب أن بعض المبدعين لا يحتاجون إلا إلى قدر قليل من الراحة وإلى مدة وجيزة

من النوم فيجدون أنفسهم فى حالة استعداد كامل لاستئناف العمل بجد ونشاط وهمة بغير أن يعتورهم إحساس بالإرهاق والميل إلى الخلود للراحة أو النوم . ومن المبدعين من يستمرون فى العمل لمدة طويلة من النهار والليل دون توقف . فهذه الفئة من المبدعين قد جبلوا على نفس طويل فى العمل وعلى بنية جسمية واستعداد نفسى لبذل الجهد المستمر دون توقف لمدة طويلة بحيث لا يكادون يلتقطون أنفاسهم إلا لوقت قصير .

ومن المبدعين من يوزعون وقت الراحة ووقت النوم على فترات كثيرة . فهم لا ينتهون من عملهم الإبداعى لبعض الوقت فى النهار أو الليل ثم ينخرطون فى الراحة والنوم لباقى اليوم حتى اليوم التالى ، بل إنهم يقسمون اليوم الواحد إلى ما يشبه أن يكون أيامًا كثيرة . فاليوم الواحد المكون من أربع وعشرين ساعة قد يصير أربعة أيام مثلًا ، كل يوم منها مكون من ست ساعات يعملون خلاله أربع ساعات ويخلدون إلى الراحة والنوم لمدة ساعتين أو يعملون خلال كل يوم من هذه الأيام الاعتبارية الفرعية - إذا صح التعبير - لمدة خمس ساعات ثم يخلدون إلى الراحة والنوم لمدة ساعة واحدة . وبعد أن يستيقظوا من نومهم الذى لم يستغرق سوى ساعة واحدة فإنهم يبدءون فى العمل لمدة خمس ساعات أخرى خلال يومهم الاعتبارى الفرعى الثانى ، ثم يرتاحون وينامون ساعة واحدة يستيقظون بعدها للبدء فى العمل خلال يومهم الفرعى الإعتبارى الثالث . وهكذا دواليك بإزاء الأربعة أيام الفرعية الاعتبارية التالية . وهكذا يكون الواحد منهم قد قضى فى عمله الإبداعى ست عشرة ساعة فى اليوم الحقيقى إذا كان لا يرتاح سوى ساعتين فى كل يوم فرعى اعتبارى .

وبعض المبدعين يقومون بالتمييز بين الراحة وبين النوم . فالراحة فى نظرهم بمثابة توقف مؤقت عن العمل وبذل الجهد . فهى عبارة عن التقاط للأنفاس والبعد المكانى المؤقت عن مكان ممارسة النشاط الإبداعى . وقد يكون تجديد النشاط بالراحة عبارة عن خروج

للتريض لوقت قصير قد لا يتعدى حدود التجوال فى حديقة المنزل أو التوجه إلى المطبخ لعمل كوب من الشاى أو الاسترخاء فى مقعد مريح وتدخين سيجارة . وقد يجد بعض المبدعين راحتهم فى التحدث مع أحد الأبناء لبضع دقائق أو مداعبة الكلب أو القط الذى يقوم برعايته ، أو يكون بتقديم الحبوب لطيور الزينة بأقفاصها التى يهتم بها أو يقوم بغير ذلك من أنشطة تشكل عوامل تجديد لنشاطه ، وهى جميعًا عبارة عن خروج من إطار العمل لبعض الوقت ثم الرجوع إليه من جديد بعد وقت ليس بطويل فى العادة .

أما النوم بالنسبة لهذه الفئة من المبدعين فإنه يكون بغير تجزئة . فاليوم لا يتجزأ إلى أقسام كما يفعل أفراد الفئة السابقة ، بل ثمة تمايز واضح بين الجزء الذى يقضى من اليوم العادى فى النشاط الإبداعى وبين الجزء الذى يقضيه الشخص المبدع فى النوم . والغالبية العظمى من المبدعين نهتم بأن تأوى إلى الفراش فى وقت محدد يلتزمون به ، كما يلتزمون بالاستيقاظ فى موعد ثابت كل يوم أيضًا . وثمة من المبدعين من يهتمون بالقيلولة التى يحصلون عليها بعد الغداء . فهم يجدون فى تلك القيلولة تجديدًا عظيمًا لنشاطهم وراحة جسمية ونفسية بعد قضاء وقت طويل فى العمل الإبداعى المضنى طوال فترة الصباح .

والواقع أن للراحة والنوم مجموعة من الفوائد بالنسبة للشخصية المبدعة ، لعلنا نقدمها على النحو التالى :

أولًا ـ مما لا شك فيه أن العمل الإبداعى يؤدى إلى حدوث توتر عصبى ونفسى بطريقة تراكمية إبتداء من لحظة ممارسته حتى اللحظة التى يتم التوقف عندها . فكل لحظة تمر فى ممارسة العمل الإبداعى يتزايد خلالها التوتر العصبى والنفسى وينضاف بعضه إلى بعض . وعندما ينخرط المرء فى الراحة أو النوم فإنه يبدأ فى التوقف عن إضافة قدر جديد من التوتر إلى ما حدث لديه . هذا بفرض أن المبدع ينخرط فى الراحة أو النوم وقد أقام حاجزًا بين ما كان عليه

من انشغال بالعمل الإبداعى وبين ما يجب أن تتسم به الراحة وما يجب أن يتسم به النوم من توقف عن الشد العصبى والنفسى . ولكن الواقع أن الكثير من المبدعين لا يتمكنون من ذلك بل يستمرون فى التفكير فيما كانوا ينشغلون فيه من نشاط ذهنى وعصبى . ومن ثم فإنهم لا يتخلصون من التوتر النفسى والعصبى بل يزدادون توترًا . وبذا فإنهم يفقدون مزية أساسية وجوهرية ترجى من وراء الخلود للراحة والانخراط فى النوم ، ولكن بعض المبدعين يقومون بممارسة بعض التدريبات التى تهيئهم للاستفادة من الراحة والنوم (اقرأ كتاب « النوم الهادى» ترجمة المؤلف) .

ثانيًا ـ إن الراحة بمعناها الصحيح والنوم الهادئ الصحى يرتبطان ارتباطًا وثيقًا باللاشعور . على أننا نفهم اللاشعور بأنه تدرج من حالة الوعى إلى حالة اللاوعى . فبهذا المعنى فإن اللاشعور يكون حالة نسبية وليس حالة مطلقة . فبين اللاشعور والشعور ما يسمى فى علم المنطق بالتضاد كما هو الحال بالنسبة للأسود والأبيض . فأكثر الأشياء سوادًا مشوبة ببعض البياض ، كما أن أكثر الأشياء بياضًا مشوبة ببعض السواد . وكذا فإن أكثر الحالات الشعورية مشوبة ببعض اللاشعور كما أن أكثر الحالات لاشعورًا مشوبة ببعض الشعور . فالراحة والنوم يرتبطان بالشعور واللاشعور بدرجات ونسب . فبعض الراحة والنوم يكون اللاشعور فيهما هو الغالب ، بينما يكون بعض الراحة والنوم متسمًا بالشعور الكثير وباللاشعور القليل . ومن الطبيعى أنه كلما كان اللاشعور هو الغالب فى الراحة والنوم كان مفعولهما أقوى فى استرجاع قوة الطاقة النفسية وتجديد النشاط .

ثالثًا ـ ولكن من الجهة الأخرى فإن الخبرات المكبوتة فى اللاشعور قد تكون أكثر قوة وفاعلية بحيث تثور على هيئة أحلام أو كوابيس أو تجوال ليلى أو تقلصات عضلية أو معوية أو ربو أو آلام مفصلية أو غير ذلك . فتلك الثورات التى تضطلع بها المكبوتات

اللاشعورية تعطل عمل الراحة والنوم وتحول بين المرء وبين تجديد طاقته النفسية والعصبية .

رابعًا ـ إذا كانت علاقات الشخص المبدع بالناس المحيطين به علاقات إيجابية متسمة بالحب والوئام وغير مشوبة بالمضايقات والمنغصات ، فإنه يكون خليقًا إذن بالإفادة من الراحة والنوم . ولكن الملاحظ أن الشخص المهدد بالمضايقات أو التعرض للأضرار أو الإيذاء ، يكون هروبه إلى العمل أفضل من هروبه إلى الراحة والنوم . ذلك أن الشعور بالخوف أو التوتر وفقدان الطمأنينة والأمن والأمان يعملان على قلب أثر الراحة والنوم إلى النقيض . فبدلًا من تجديد الطاقة النفسية ، فإنهما يعملان على إنقاصها إن لم يكن القضاء عليها تمامًا . وبالتالى فإن المرء بعد خروجه من إطار الراحة الزائفة أو النوم المشوب بالإزعاج والتوتر فإنه يجد نفسه منهك القوة وقد فقد حيويته ونشاطه ، ويكون بالتالى بحاجة إلى إحراز راحة حقيقية ، كما أنه يحس بحاجته إلى الانخراط فى النوم الخليق بأن يسمى نومًا حقيقيًا .

خامسًا ـ إن الراحة والنوم يكونان مفيدين للشخص المبدع إذا ما أعقبا مرحلة منتهية من العمل الإبداعى ، وذلك حتى لا يكون المرء معلقًا ومشغولًا بالبقية المتبقية من المرحلة الإبداعية التى لم يتمها ، بل ترك العمل فى منتصفه . فشرط الإفادة من الراحة والنوم أن يتبعا مرحلة متكاملة من العمل الإبداعى . من هنا فإن غالبية المبدعين لا يقيدون أنفسهم بمواعيد محددة يتوقفون عندها عن ممارسة العمل ، بل يتركون أنفسهم تحت إمرة العمل الإبداعى نفسه ، فهو الذى يحدد الوقت الذى ينبغى أن يتوقف المبدع عنده للراحة والنوم . فليس المبدع إذن هو سيد الموقف ، بل سيد الموقف الحقيقى هو العمل الإبداعى نفسه ، فإذا كان ذلك العمل الإبداعى متضمنًا مراحل أو خطوات معينة ، فإن المبدع يجد نفسه عاجزًا عن التوقف عن أداء العمل قبل الانتهاء من إحدى المراحل أو إحدى الخطوات .

فهو ملزم إذن بأن يصل إلى محطة من محطات العمل حتى يحق له أن يأخذ قسطًا من الراحة أو أن يتجه إلى السرير للانخراط فى النوم . ومن الطبيعى أن عينى المبدع تجافيان النوم طالما أنه فى سياق العمل قبل التوصل إلى إحدى محطاته أو قبل الانتهاء من إحدى مراحل تنفيذه .

الإصرار ومواصلة بذل الجهد :

من أهم الشواهد التى تشير إلى قوة إرادة المبدع إصراره على الاستمرار فى مسيرته الإبداعية طالما أن به ولو فضلة من حياة . فهو يبذل الجهد دون تواكل أو تكاسل بل إنه يندم على ضياع كل دقيقة أفلتت من عمره دون أن يستثمرها الاستثمار الأمثل . ذلك أن الشخص المبدع يتسم بأنه إنسان طُلَعة ومتحفز لسبر أغوار المجهول وترك بصمته الشخصية على المجال الذى حظى بموهبة إبداعية فيه . ذلك أن المبدع لا يكون مبدعًا فى جميع المجالات الإبداعية ، بل يكون موهوبًا فى الإبداع فى مجال أو مجالين إبداعيين على الأكثر كما سبق أن قلنا .

والواقع أن الشخصية المبدعة تبدأ فى ممارسة الإبداع منذ نعومة الأظفار . ومعنى هذا أن التلقى الخبرى يسير جنبًا لجنب مع الإسهام الإبداعى منذ الطفولة . فالإبداعية بمثابة نبتة تبدأ صغيرة منذ أن يدرك الطفل ما حوله . ولعلنا نزعم أن تلك الإبداعية تتخذ لها صفة العمومية فى الطفولة ثم تأخذ فى الانتحاء إلى مجال بالذات شيئًا فشيئًا إلى أن تتبلور حول محور خبرى معين تتبدى فيه وتقدم ثمارها التى تتعلق به بل ويتعلق بها قلب وعقل المبدع . ويترتب على هذا القول بأن الإبداعية بمثابة خامة لها صفة العمومية ، فيتسنى تصنيعها حسبما يهيأ لها من ظروف ، وتبعًا لما تخضع له من مؤثرات . فمن الممكن أن تستحيل الخامة الإبداعية إلى إبداعية لغوية متمثلة فى الميل إلى قرض الشعر أو تدبيج النثر فى أدب رائع ، كما يمكن أن تستحيل

تلك الخامة الإبداعية إلى إبداعية موسيقية أو علمية أو تكنولوجية أو غير ذلك من أشكال إبداعية تتفق جميعًا وتشترك فى خصيصة أساسية هى الميل إلى إنشاء الجديد غير المسبوق فى أحد مجالات النشاط الإنسانى .

فالخبرات التى يتلقاها المرء منذ طفولته تعد بمثابة البيئة الثقافية التى تحيط بالنزعة الإبداعية التى توجد لدى الشخصية المبدعة كموهبة لدُنّية لا دخل للتربية فى وجودها ، ولكن لها دخل فى استثمارها والعمل على تنميتها ومساعدتها على الانبثاق والتجلى فى واقع حياة المرء فيقدم ثمارها بادية للعيان . ولكن لعلنا نتساءل : لماذا تتشكل الموهبة الإبداعية فى شكل معين دون باقى أشكال الخبرات الأخرى التى تقدم حول المبدع منذ طفولته الباكرة ؟ لماذا يبدع شخص ما فى الأدب والآخر فى العلوم والثالث فى الرياضيات والرابع فى الأحياء والخامس فى علم الفلك مع أنهم جميعًا ينخرطون فى نطاق مدرسة واحدة ويشتركون جميعًا فى تلقى ومدارسة نفس المناهج ؟ إننا نستطيع أن نجيب عن هذا التساؤل على النحو التالى .

أولًا ـ إننا لا نستطيع أن نغمط حق الوجدان ولا نستطيع أن نغفل الدور الهام الذى تلعبه عواطف المرء فى تنمية إبداعيته وتوجيهها وجهات معينة . فالواقع أن الكثير من المبدعين يعترفون بأن حبهم لمدرس مادة معينة قد حفزهم على تنمية إبداعيتهم فى المادة التى كان يقوم ذلك المدرس بتدريسها لهم . وعلى العكس من هذا فإن كراهية التلميذ لمدرس مادة معينة قد جعله ينصرف عنها ولا يطيق الإطلاع فى مجالها أو البحث فى آفاقها . والواقع أن الكراهية قد تكون عامة بمعنى أن المدرس يكون مكروهًا من جميع التلاميذ ، كما أن الحب قد يكون عامًا بمعنى أن المدرس قد يكون محبوبًا من جميع التلاميذ . ولكن من جهة أخرى فقد يكون المدرس مكروهًا من بعض التلاميذ بينما قد يكون محبوبًا من البعض الآخر منهم . من هنا فإنك قد تجد تلميذين بنفس الفصل ويتلقيان المنهج من نفس

المدرس ولكن أحدهما يكره ذلك المدرس بينما يحس الآخر نحوه بالحب العميق . ومن ثم فإذا كانت لدى التلميذ موهبة إبداعية فإنه إما أن يحجب موهبته الإبداعية عن المادة التى يقوم ذلك المدرس بتدريسها إذا كان يكرهه ، بينما يقوم بتوجيهها صوب تلك المادة إذا كان محبًا له ومعجبًا به .

ثانيًا ـ لا شك أن المثيرات الخبرية ذات أثر بعيد المدى فى استنهاض المواهب الإبداعية المتباينة لدى الأفراد المتباينين . فالكثير من الشعراء المبرزين أو الناثرين المبدعين قد وجدوا فى بيتهم مكتبة كان الأب أو الجد مهتمًا بها فوقعت أبصارهم على ما تضمه تلك المكتبة من كتب أدبية رائعة فجذبت إنتباههم واستحثت ما لديهم من موهبة إبداعية أدبية فكانت حافزًا لهم على الإقبال على المجال الأدبى يبدون فيه إبداعيتهم التى اتخذت من الأدب محورًا لها .

ثالثًا ـ الإقدام على الإبانة أو التصييغ أو إجراء التجارب أو إنشاء أنظمة أو عمل مشروعات أو غير ذلك من تعبيرات إبداعية عما تشكل بدخيلة المرء من مقومات إبداعية . والواقع أن ما يمكن أن نسميه بالإبانة ـ جريًا وراء الجاحظ ـ يجعلنا نقول إن الكثير من الناس يحصّلون الخبرات ولكنهم لا يقدمون على الإبانة عما تشكل لديهم فى عقولهم من صور ذهنية جديدة غير مسبوقة . ومن ثم فإن هذه الكثرة من الناس أصحاب الخبرات الاستقبالية ـ إذا صح التعبير ـ يخرجون من نطاق المبدعين بالرغم من أن لدى البعض منهم مواهب إبداعية فى أكثر من مجال ، ولكن تهيبهم أو كسلهم أو تقاعسهم أو تأجيلهم التعبير عما يعتمل فى دخائلهم من إبداعات يحرمهم من الانخراط فى زمرة المبدعين .

رابعًا ـ وهذا يسوقنا إلى الناحية النفسية التى تلعب دورًا لا يستهان به فى عملية الإبانة . فبعض الشخصيات يكونون على جانب من الحساسية المرهفة التى تجعلهم يخجلون بشكل مفرط حتى من كلمة نقد توجه إلى ما يبينون عنه . فهم يتوارون عن الأنظار

ويستحيون من التعبير عن دخائلهم أمام الناس . فشدة الخجل تحملهم على الإشاحة عما يتوصلون إليه من إبداعات قد تكون رائعة ، ولكنهم يقومون بخنقها قبل أن ترى النور .

خامسًا ـ وهذا يسوقنا أيضًا إلى التأكيد على مدى تأثير التربية منذ الطفولة فى الناشئة من حيث قدرة الناشئ على الإبداع وعلى التعبير عما ينتهى إلى إبداعه فى المجال الذى يستهويه . فبعض الآباء والأمهات والمعلمين لا يعترفون بأن اكتساب الخبرات وما يتلوها من الإتيان بالإبداع إنما يتم بمنهج المحاولة والخطأ ولا يقفز الصواب إلى الوجود فجأة دون المرور فى الخطأ . ومن ثم فإنهم يخشون على الناشئة من الوقوع فى الخطأ فيعمدون إلى تهيئة القوالب الخبرية التى يعتقدون أنها صحيحة تمامًا وأن الباطل لا يأتيها من بين يديها ولا من خلفها ويحملونهم على صب جهدهم كله فيها فيأخذون بها دون سواها ، ويحذرونهم من إبداع أى جديد خشية أن يكون مشوبًا بالخطأ أو نابيًا عما يعتقدون أنه الخيار الوحيد أمامهم وأن أى بديل سواه إنما هو هُرَاء بلا أساس يعتمد عليه أو وجاهة يعتد بها .

والواقع أن الشخص المبدع يتمتع بخصيصة خلقية تميزه هى التصميم والعناد والإصرار على الخروج على القوالب الخبرية التى أعدها له الكبار لكى يصب جهده كله فيها . فهو يحرص على أن يعبر عن ذاتيته وذلك بشق طرق جديدة غير مسبوقة يبدى نشاطه الإبداعى فيها . ويجدر بنا أن نحدد الأسس التى يقوم عليها ذلك الإصرار والعناد ومواصلة بذل الجهد على النحو التالى .

أولًا ـ النفور من التبعية ومن الخضوع للآخرين مهما كان الآخرون من حيث وضعهم الاجتماعى أو الثقافى : فالمبدعون ينبهرون فى مرحلة ما من نموهم ببعض الشخصيات ولكنهم سرعان ما يكتشفون أن انبهارهم لم يكن له أساس يعتمد عليه أو يعتد به ،

ومن ثم فإنهم يعلنون عصيانهم على أولئك الذين كانوا يدينون لهم بالولاء والخضوع . وهذا ما نشاهده مثلًا فى حياة واحد مثل (أرسطو) تجاه أستاذه (أفلاطون) .

ثانيًا ـ الإحساس بالموهبة الإبداعية الملحَّة فى دخائلهم : فالشخص الموهوب بالإبداعية يجد أنه قد صار أسيرًا لتلك الإبداعية وأنه غير مخيَّر بإزائها . فالخضوع والتبعية يجب أن يكونا لها وليس لتلك الأنماط التقليدية من الفكر والأداء . فالمبدع يحس بإلحاح إبداعيته بدخيلته ، وأن ليس أمامه مفاضلة بينها وبين القوالب التقليدية بل عليه أن ينهج وفقها دون إقامة أى اعتبار كائنًا ما يكون لغيرها . فهو إذن يبدع بغض النظر عما يمكن أن يصيبه من تجريح أو تسفيه أو احتقار أو هجوم .

ثالثًا ـ ظهور بعض علامات النجاح والاعتراف بما يبديه المبدع من إبداع : ومما يحمل المبدع على الإصرار ومواصلة بذل الجهد والسير فى الطريق الذى ترسمه له إبداعيته ما قد يلاقيه من تشجيع بعض الأصدقاء أو اعتراف بعض الأعداء أو المنافسين له بما تنم عنه إبداعيته من عبقرية أو تبريز . والواقع أن المبدع يتلقف أية بشائر للنجاح أو الاعتراف بإبداعيته حتى ينطلق لا يلوى على شىء فى آفاق المجال الذى اختارته إبداعيته للسير فيه قدمًا إلى الأمام .

رابعًا ـ تراكبية الإبداعية وما تسفر عنه من نتائج وما تقود إليه من خطوات متتالية : فإبداعية المبدع ليست بمثابة قطع مبعثرة أو عمليات منفصلة بعضها عن بعض ، وإنما هى بمثابة سلسلة متتابعة الحلقات بحيث تقود كل حلقة منها إلى الحلقة التالية لها . فالمبدع الذى ينخرط فى النشاط الإبداعى منذ طفولته يجد أن حياته الإبداعية فى تسلسل مستمر ، وأنه لا يستطيع أن يتوقف عن النشاط الإبداعى حتى وإن توقف ظاهريًا كما يبدو للناس من حوله أو للدارسين لتاريخ حياته ، فإنه يكون فى الواقع مستمرًا فى إبداعيته وقد قام بتأجيل التعبير عما توصل إليه من ثمار إلى أن تنضج ، فيقوم بتقديمها فى تمّها وكمال نضجها إلى خارج نطاقه .

خامسًا ـ إن مقاومة المعاندين للمبدع تشد من أزره وتقوى من عزيمته على الإصرار والعناد ومواصلة بذل الجهد الإبداعى :

فعلى عكس ما يتوقعه المعاندون والنقاد غير المنصفين ، فإن ما يوجه إلى المبدع من تجريح أو تسفيه لما قام بإبداعه ، يعمل على تقوية عزيمته كما يقوى عناده فيسير فى طريقه متحديًا ما يوجهه إليه من لا يقدّرون قيمة إبداعاته . فكأن المقاومة التى يصادفها فى حياته تشد من أزره وتقوى من عزيمته وتجعله صُلْب العود قوى الإرادة لا تلين له عريكة ولا يُفت فى عضده .

★ ★ ★

الفصل الحادى عشر

النزعة الاعتكافية عند المبدع

الاعتكاف للتخلص من الضغوط الخارجية :

فى قاموس « المنجد » ، « تعكّف أو اعتكف فى المكان تحبّس ولبث » . فالاعتكاف يحمل فى معناه قيام المرء بمحض إرادته بالانعزال فى مكان ما بعيدًا عن الناس ، وأن يكون المكان الذى ينعزل فيه مغلقًا عليه فلا يتشتت ذهنه بالأحداث الخارجية ، ولا تصل إلى أذنيه الأصوات والأحاديث ، ولا يزعجه زائر ، ولا تصل إليه أخبار تتعلق بأشخاص أو أحداث . إنه باختصار عملية قطع الصلة بالعالم الخارجى لفترة من الزمن يحددها المعتكف نفسه . وثمة فرق جوهرى بين أن يتحبّس المرء فى حجرة أو خيمة أو فى قلاية كما يفعل الرهبان بالأديرة ، وبين أن يُحبس كعقوبة تصدرها المحكمة ضده . فثمة إذن فرق جوهرى بين الاعتكاف وبين السجن الانفرادى . فالعزلة التى يُخضع المعتكف نفسه لها تتأتى له عن إرادته الحرة ، بينما يخضع المسجون للعزلة الانفرادية على الرغم منه وبغير رضاه أو رغبته . (انظر كتاب « الاعتكاف : عودة إلى الذات » ترجمة المؤلف)

وكما هو واضح من العنوان الذى صدرنا به هذا الموضوع ، فإن الاعتكاف يرمى إلى التخلص من الضغوط الخارجية . ولعلنا نتساءل عن الجوانب التى تتضمنها تلك الضغوط الخارجية ، فنجد أنها تتمثل فيما يلى .

أولًا ـ المثيرات الجنسية : فعلى الرغم من أن المثيرات الجنسية تنطوى على معنى الجذب وليس على معنى الضغط ، فإننا نستطيع أن نقول إن الجذب الجنسى هو ضغط غير مباشر . فالجذب الجنسى

يتضمن الاستحواذ على القوام البيولوجى والوجدانى والاجتماعى للشخص المنجذب والخاضع لتلك المثيرات الجنسية . فالضغط لا يكون بالضرورة ضغطًا مباشرًا ، بل قد يكون ضغطًا غير مباشر . فالشخص المستثار جنسيًا يكون مضغوطًا بتلك المثيرات ، بل ويكون أسيرًا لها وخاضعًا لمطالبها صارفًا جهده ووقته فى سبيل إشباعها . والواقع أن الاعتكاف فى حالة المثيرات الجنسية قد يشكل الحل الناجع للتخلص من ضغطها على الشخصية . صحيح أنه فى الساعات الأولى من الاعتكاف قد تلاحقه تلك المثيرات وتعتمل بخياله ، ولكنه إذا ما ظل مصرًا على الاستمرار فى اعتكافه ، فإنه يجد أنه قد تخلص من الضغوط التى كانت تفرضها عليه تلك المثيرات الجنسية .

ثانيًا ـ التعلقات العلائقية : ومن الضغوط الخارجية أيضًا التى يتخلص منها المبدع عن طريق الاعتكاف تلك الضغوط الوجدانية الاجتماعية التى تتضمنها التعلقات التى تترتب على إقامة علاقات اجتماعية وصداقات ببعض الأشخاص . فالمبدع يجد فى الاعتكاف وسيلة فعالة لقطع الوشائج العاطفية التى تترتب على تلك العلاقات الوجدانية والاجتماعية . بيد أن العلاقات بالآخرين قد لا تكون علاقات حب وارتباط وجدانى عاطفى فحسب ، بل قد تكون العلاقات علاقات كراهية وحقد وتربص وتوقع الأذى من بعض الناس الذين ارتبطوا وجدانيًا واجتماعيًا بالمرء . فيجد المبدع أن تلك العلاقات السلبية بالإضافة إلى العلاقات الإيجابية تشكل ضغوطًا نفسية عليه تعوق مسيرته الإبداعية ، ومن ثم فإنه يجد متجاته فى الاعتكاف الذى يواظب عليه مبتعدًا عن أولئك الأشخاص الذين ارتبط بهم بالحب والوداد أو ارتبط بهم بالكراهية والخصام .

ثالثًا ـ الضغوط الوظيفية أو المهنية : ومن الضغوط التى يعانيها كثير من المبدعين الضغوط التى تفرضها عليهم الوظيفة التى يتقلدونها أو المهنة التى يمارسونها . فهم يجدون أن طاقتهم الحيوية والنفسية التى كانوا يقضونها فى إبداع الجديد غير المسبوق

وقد استنفدت فى مجموعة من الأداءات الروتينية فلا يتبقى لهم إلا فضلة من تلك الطاقة لا تكفى للنهوض بإبداع جديد غير مسبوق . ناهيك عن أن الوظيفة أو المهنة تتطلب قضاء معظم الوقت فى أدائها وهو الوقت الذى يكون فيه المرء مهيأ لبذل الجهد الذهنى والوجدانى لاكتشاف الجديد أو تقديم نتاجات إبداعية لم تقيض لأحد من قبل . من هنا فإن غالبية المبدعين يحسون بالحاجة إلى الاعتكاف والتخلص من قيود الوظيفة أو المهنة . فإذا لم يتيسر لهم ذلك طوال الوقت أو طوال العمر الإنتاجى ، فإنهم يكتفون بالاعتكاف لفترات من العام قد تمتد لشهر أو بعض شهر . وتكون هذه الفترات الاعتكافية هى الفترات التى يتفرغون خلالها لتقييم أوضاعهم وحالاتهم والوقوف على العقبات التى تعترض طريق إبداعهم واكتشافه من جوانب كانت محفوفة بالغموض والالتباس .

رابعًا ـ الضغوط الاقتصادية : لقد يجد المبدع فى الغنى أو فى الفقر ما يعرقل نشاطه الإبداعى . فالثروة الضخمة تحمل معها لصاحبها الكثير من الهموم التى تتواكب مع تصريف الأمور وتذليل المشكلات الاقتصادية مثل تقلبات السوق وارتفاع وهبوط الأسعار والموقف بالبورصة وحساب الدخل والمنصرف ... إلخ . أما الفقر فإنه يرتبط أيضًا بالكثير من الهموم كتوفير نفقات المعيشة الحتمية . والواقع أن الكثير من المبدعين يجدون فى الاعتكاف الفترى أو الاعتكاف المستمر ـ إذا ما تيسر لهم أن يعتكفوا البقية الباقية من حياتهم ـ ما يوفر لهم الفرصة لأن يتأملوا وأن يكتشفوا القارة المجهولة بخبائلهم وأن يبدعوا الجديد الذى لم يتيسر لأحد قبلهم أن يبدعه . نذكر الرهبان وبخاصة العلماء منهم مثل (مالتوس) (١٧٦٦ ـ ١٨٣٤) . فالتخلص من الضغوط الاقتصادية سواء كانت نتيجة الغنى أم نتيجة الفقر يعتبر من الضروريات التى يتحتم على المبدع إحرازها حتى يتسنى له الإبداع . ولا يتحقق له ذلك إلا بالاعتكاف .

خامسًا ـ الضغوط الثقافية : إن الكثير من الفلاسفة والعلماء والأدباء والفنانين يحسون بأن انكبابهم المستمر والمكثف على الكتب

ومصادر المعلومات قد شكّل بالنسبة لهم حائلًا دون التحرر الفكرى الذى يعتبر من ألزم لوازم الإبداع . ذلك أن المصادر المعرفية كثيرًا ما تشكل قوالب ينصب فيها عقل المرء ، فيجد أن تلك القوالب المعرفية قد شكلت شكائم وعراقيل بدلًا من أن تكون وسائل لتحرير الفكر . فثمة إذن نوع من العبودية قد تتمثل فى الخضوع لما ورد بالمراجع من معلومات ، أو تتمثل فى شخصية أستاذ يتربص بالمرء لعله يخطئ فيقيله من عثرته . ومن هنا فإن صاحب الموهبة الإبداعية يجد أنه فى حاجة ماسة إلى التحرر من العبودية الثقافية التى تناهض ما يعتمل بداخله من كوامن إبداعية يريد لها أن تخرج إلى النور وتستحيل من نطاق الإمكانية إلى نطاق الواقع المتبدى للعيان .

وعلينا بعد أن تعرفنا على أنواع الضغوط الخارجية التى يصبو المبدع إلى التخلص منها أن نستعرض الوسائل التى يمكن أن يتذرع بها للتخلص منها أو للتخفف من شدة وطأتها عليه على النحو التالى :

أولًا ـ الاقتناع بأن الاعتكاف هو الوسيلة الفعالة للتغلب على الضغوط الخارجية بأنواعها المتباينة . والواقع أن الاقتناع يعد بمثابة تمهيد للاعتقاد . ذلك أن الاعتقاد هو اقتناع متفاعل ومتحد بطاقة وجدانية مما يجعله متماسكًا قويًا ومتمكنًا من عقل وقلب المعتقد . وهكذا نجد أنه مع استمرار الاقتناع وتثبيت أركانه فى العقل ، فإنه يأخذ فى الاتحاد مع الوجدان ليتشكل منهما مركب شبيه بالمركب الكيميائى يمكن أن نسميه المركب الاقتناعى الوجدانى .

ثانيًا ـ بعد الإعداد النفسى بهذا المركب الاقتناعى الوجدانى تأتى مرحلة تحديد وتعيين الضغوط الخارجية التى تعطل المرء بإزاء مسيرته الإبداعية ، ثم القيام بترتيب الضغوط التى تم تحديدها وتعيينها بدءًا بأكثرها قوة حتى أضعفها . فالواقع أن القيام بتقييم تلك الضغوط من الأهمية بمكان حتى يتلاشى التشوش الذهنى وعدم وضوح الرؤية بإزاء تلك الضغوط المعطلة للمسيرة الإبداعية .

ثالثًا ـ تحديد نقط الانطلاق التى يمكن أن يبدأ المرء منها للانفكاك عمليًا من الارتباطات والالتزامات والمسئوليات الخارجية أو تأجيلها إذا كان المبدع يعتزم الاعتكاف لفترة معينة ثم يعود إلى مزاولة نشاطه الخارجى من جديد . من ذلك مثلًا الحصول على إجازة سنوية من العمل أو تحديد فترة يتوقف خلالها عن مزاولة المهنة ، أو الحصول على إجازة بدون مرتب لمدة سنة أو أكثر أو اتخاذ الإجراءات التى سوف تمكنه من البدء فى ممارسة الاعتكاف المؤقت أو الاعتكاف الدائم . ذلك أنه فى حالة الاعتكاف الدائم يقوم المبدع بالتخلص نهائيًا من جميع الارتباطات والقيود التى تلزمه بأن يكون على اتصال مستمر ودائم بالواقع الخارجى كأن يستقيل الفيلسوف أو الأديب أو الفنان أو المخترع من الوظيفة التى يعمل بها ويعكف على التأليف أو الإبداع الفنى أو التقنى أو غير ذلك من ألوان النشاط الإبداعى .

رابعًا ـ تحديد الإمكانيات المادية التى يتسنى بواسطتها الاضطلاع بالاعتكاف دون أن يحس المعتكف بالضياع أو الإفلاس أو الحاجة إلى مد اليد للغير بالاستجداء مما يترتب عليه الشعور بالندم أو الاتهام بالخُرْق وعدم سداد التفكير ومجانبة الحكمة والرشاد . فليس من الحكمة أن يستقيل الشاعر من وظيفته التى يتقلدها ولتكن وظيفة التدريس ليتفرغ لقرض الشعر وهو غير واثق من أن شعره سوف يجد الناشر الذى يقدم إليه المال الكافى لتغطية نفقاته ويسدد مطالب أسرته إذا كانت عليه التزامات أسرية . فلا بد أن يكون المبدع واثقًا من عدم التورط فى مأزق بعد التخلى عن ارتباطاته والتزاماته ومسئولياته مما يجعله يندم حيث لا ينفع الندم بعد العدم .

خامسًا ـ أخيرًا إعداد المكان والزمان اللذين سوف يبدأ فيهما المبدع اعتكافه . فالواقع أن إعداد المكان ينطوى على إعداد محتوياته أيضًا بحيث لا تكون ثمة حاجة إلى الخروج من نطاق العزلة الاعتكافية وإفساد روح الاعتكاف كنتيجة لذلك . أما من حيث الزمان

فإن المعتكف يجب أن يكون قد وطّن النفس على الالتزام بما حدده لنفسه من اعتكاف لفترة زمنية معينة . فلقد يضع المبدع برنامجًا لاعتكافه يحدد فيه العلاقات والأنشطة الحتمية التى سوف تتخلله .

الاعتكاف لهضم الخبرات :

ذكرنا فى الموضوع السابق أن من بين الضغوط الخارجية التى تنوء بكلكلها على المبدع الضغوط الثقافية . فبعد أن يزداد الشحن الثقافى عن المعدل الذى يجب ألا يتعداه ، فإن المرء يحس بأن العبء الثقافى يثقل عليه ، ومن ثم فإنه يكون بحاجة عندئذ إلى الهروب إلى العزلة أو الاعتكاف حتى لا يظل تحت سيطرة التدفق الثقافى عليه من جهة ، وحتى يستعيد استعداده للتقبل الثقافى من جديد من جهة أخرى ، فيعاود اطلاعه أو تلقى الثقافة عن غيره وعن أجهزة الإعلام المتباينة وعن غير ذلك من مصادر ثقافية .

وثمة زاوية أخرى تجدر الإشارة إليها ، بل والتمعن فيها وسبر أغوارها هى زاوية الهضم الثقافى خلال الاعتكاف ، وما يترتب على ذلك الهضم الثقافى من إحراز المبدع لثماره . وبادئ ذى بدء نقول إن المخ يشبه المعدة من حيث تقبل المواد الغذائية . بيد أن المواد الغذائية التى يتقبلها المخ البشرى هى مواد غذائية خبْرية وليست مواد غذائية مادية . فالمخ بمثابة الوعاء الذى يتقبل المواد الغذائية الخبرية ، ولكنه وعاء دينامى أيضًا وليس وعاء لحفظ تلك الخبرات بحيث تظل كما هى بغير أن يلعب أى دور بإزائها . فهذا الجهاز - ولفظ جهاز أوقع وأصح من لفظ وعاء - يقوم بدور إيجابى بعيد المدى فى عملية الهضم الخبرى .

ونحن إذ نذكر لفظ « الهضم الخبرى » فإننا نتسع بمفهوم الخبرة حتى لا نظل محصورين فى نطاق المعرفة فحسب . ذلك أن بعض المثقفين ينحازون للمعرفة العقلية وحدها ويتناسون باقى الخبرات

التى يتسنى للمرء إحرازها بحيث تحتل مكانها فى الجهاز العصبى بأسره أى المخ والمخيخ والنخاع الشوكى . وبغير دخول فى التفاصيل فإننا نقول إن الخبرات البشرية تتضمن المعرفة بمستوياتها المتباينة ، أعنى المدركات الحسية والذكريات المختزنة بالذاكرة والأخيلة التى تقوم المخيلة بتصنيعها ، ثم المفاهيم العقلانية المجردة ، ثم المفاهيم المستقبلية التى تتراكب على أساس من المفاهيم المجردة ، وهى المفاهيم التى تهتم بها « المستقبلية » التى تعتبر فرعًا معرفيًا حديثًا جدًا . وإلى جانب المعرفة العقلانية بمستوياتها الخمسة التى ذكرناها هناك المهارات الحركية المتعلقة باستخدام الأدوات وتشغيل الآلات المتباينة ، ثم هناك المهارات الاجتماعية كقيادة جماعة من الأفراد أو الانخراط فى مجموعة من الأتراب أو احتلال مكانة أدنى بإحدى المجموعات أو التعامل مع الآخرين فى المواقف المتباينة كالبيع والشراء ، وفى المواقف الرسمية مع موظفى المصالح الحكومية والشركات والتمكن من التوافق اجتماعيًا بالمواقف المتباينة من القرية إلى المدينة ، ومن قطر إلى قطر آخر ، ومن حضارة بشرية إلى حضارة بشرية أخرى . ثم إن الخبرات تتضمن فى أنحائها أيضًا القيم المتباينة سواء كانت قيمًا دينية أم قيمًا أخلاقية أم قيمًا جمالية أم قيمًا اجتماعية تتعلق بالمناسب وغير المناسب ، والمقبول من التصرفات والمرفوض منها ، وقيم الحق والباطل ، والصحيح والخاطئ ، والقيم الاقتصادية كالقيم النقدية وقيم الأشياء وأسعارها ، والقيم المعنوية كالألقاب العلمية والشرفية وغير ذلك من قيم .

فنحن إذ نذكر الهضم الخبرى ، فإنما نعنى القيام بهضم جميع أنواع الخبرات الخمس التى عرضنا لها آنفًا . ولعلنا نعرض لمعنى الهضم الخبرى وما يتضمنه من أنحاء متباينة على النحو التالى :

أولًا - إن الهضم الخبرى يعنى إحالة الخبرات المتباينة التى يستقبلها المخ وما تزال على حالها إلى قوام المرء الخبرى وبنيته الخبرية . وبتعبير آخر فإن الخبرات الجديدة تنخرط فى عملية تواؤم

وتكيف لما سبق للمرء أن حصل عليه من خبرات صارت من اللحم الخبرى لديه .

ثانيا ـ ثمة عمليات ديالكتيكية تتم فيما بين الخبرات الجديدة التى استقبلها المخ وبين الخبرات السابقة بحيث ينأتى عنها نتاجات خبرية جديدة . ومعنى هذا أن ثمة تغيرات تقع للخبرات القديمة والخبرات الجديدة على السواء نتيجة عملية الهضم الخبرى .

ثالثا ـ فى أثناء عملية الهضم الخبرى توجد بعض العناصر الخبرية التى تستعصى على الانخراط فى عملية الهضم هذه ، فتظل كما هى بالمخ أو يتخلص منها بالنسيان . ولقد تكون من طبيعة الخبرات الجديدة أنها لا تقبل الهضم الخبرى ، فتظل على حالها ولا يكون على المرء سوى تقبلها كما هى والاحتفاظ بها كقوالب خبرية غير قابلة للهضم أو الخضوع للعمليات الهضمية الخبرية ـ إذا صح التعبير . من ذلك مثلا جدول الضرب أو هجاء الكلمات فى إحدى اللغات . فنحن لا نستطيع أن نزعم أن مجرد الحفظ بالذاكرة هو هضم خبرى ، بل نقرر أن استخدامات جدول الضرب أو التعبير بالكلمات بطريقة هجائية صحيحة هو ما يمكن أن ينضوى تحت لواء الهضم الخبرى فحسب .

رابعا ـ إن الهضم الخبرى يتبدى فى الحالات التى يكون بمقدور المرء فيها أن يتناول الخبرات المهضومة بغير أن يبذل جهدًا عقليًا فى استخدامها أو فى السيطرة عليها . فالخبرات المهضومة تصير بمثابة طبع لا تطبع للمرء . فهو يمارس الخبرات المهضومة بطريقة لاشعورية أو تحت شعورية ، أى أنه لا يكاد يبذل أى جهد فى تسييسها واستخدامها وتوظيفها فى المواقف المتباينة . ولعلنا بهذه المناسبة نقول إن العادات جميعًا هى خبرات مهضومة ، سواء كانت عادات حركية أم عادات وجدانية أم عادات عقلانية أم عادات تعبيرية أم عادات اجتماعية .

خامسا ـ يتبدى الهضم الخبرى أخيرًا فيما يمكن أن نسميه بالنمو الخبرى . والنمو الخبرى ـ شأنه شأن النمو الجسمى ـ هو نمو تكاملى كلى غير تجزيئى أو شطوى . فالنمو الخبرى يعم الشخصية بأسرها . فعندما نقول إن فلانًا قد نما خبريًا ، فإننا لا نشير إلى قطاع من شخصيته دون باقى القطاعات ، بل نتناول شخصيته ككل مؤكدين أن نموه الخبرى قد اكتسب صفة العمومية فنتعته بالحكمة ونقول إنه حكيم . فكأن الحكيم هو صاحب الخبرة المتكاملة والمتآزرة المتأتية عن بلوغه فى نموه مرحلة النضج الخبرى .

وبعد هذا التعريف بالهضم الخبرى بأنحائه أو مقوماته المتباينة ، فإن علينا بعد هذا أن نتناول أهمية الاعتكاف فى تحقيق هذا الهضم الخبرى على النحو التالى :

أولا ـ الواقع أن الاعتكاف يشكل ضرورة لازبة لا غنى عنها حتى يبدأ الهضم الخبرى فى الإعتمال . وحتى ذلك الهضم الخبرى العارض فى أثناء الانخراط فى خضم الحياة لا يتأتى للمرء إلا وهو فى حالة اعتكاف عرضى قد لا يقصده وقد لا يحس به . ذلك أن المرء كثيرًا ما ينسحب باهتمامه عن الواقع الخارجى من حوله إلى دخيلته لوقت يقصر أو يطول ، فيجد فى هذه الأثناء فرصة مواتية للهضم الخبرى . وكذا الحال إذا ما انخرط المرء فى النوم الهادئ غير المحفوف بالأحلام المزعجة أو القلق أو الخوف أو الأرق . بيد أن المبدعين لا يقنعون بالهضم الخبرى العارض ، وإنما هم يهيئون أنفسهم ويرتبون حياتهم بحيث يعتكفون لفترات طويلة حتى يتسنى لهم أن يمروا فى حالات الهضم الخبرى الفعال فى حياتهم العقلية ، فيتسنى لهم بذلك إحراز النمو الخبرى الذى ينفتق عن تقديم إبداعات جديدة .

ثانيًا ـ إن الاعتكاف الذى يقوم به المبدع يسمح له باستنهاض القوامات الخبرية القديمة التى دخلت فى نطاق لفائف النسيان أو الركود بحيث تصير نشيطة ومفعمة بالحيوية فتصير مستعدة للتفاعل خبريًا بعضها مع بعض من جهة ، كما يتم تفاعلها مع الخبرات الجديدة وهى منخرطة فى عمليات هضمية دقيقة من جهة أخرى .

ثالثًا ـ إن الإعتكاف الذى يضطلع به المبدع يمثل فرصة سانحة لتصنيف وترتيب الخبرات المتراكمة بعضها فوق بعض . والواقع أن الخبرات التى ترد إلى مخ المرء لا تكون مصنفة بالضرورة ، بل إنها فى الأغلب تتراكم بعضها فوق بعض بغير تصنيف ، ومن ثم فإن الاعتكاف يكون عملية ضرورية للتصنيف . والواقع أن الشخص المبدع لا يكتفى بالتصنيف مرة واحدة للخبرات التى حصّلها ، بل إنه يكون دائم التصنيف لما حصله من خبرات . ذلك أن التصنيف وإعادة التصنيف إلى غير نهاية يعتبر عملية ضرورية لتحقيق الهضم الخبرى . فلقد يقوم المبدع أولًا بتصنيف الخبرات العقلية وحدها بينما يضع الخبرات المهارية فى فئة مستقلة ، وهكذا دواليك بالنسبة لباقى أنواع الخبرات التى قام بتحصيلها . ولكنه بعد ذلك قد يعمد إلى تصنيفات متباينة تجمع بين أنواع الخبرات المتباينة فى فئات ذات مواصفات متباينة حتى يتسنى تقليب الخبرات على أوجهها المتباينة وحتى يتسنى له إقامة علاقات متباينة ودقيقة فيما بينها .

رابعًا ـ إن الاعتكاف الذى يضطلع به المبدع يوفر لمخه فرصة التركيز على الداخل بعد قطع صلته مؤقتًا بالخارج . فالواقع أن للمخ البشرى طاقة حيوية لا يستطيع أن يتخطاها . فإذا ما توزعت تلك الطاقة بين الخارج والداخل ، فإن الهضم الخبرى ـ مع افتراض ما يحدث فى هذه الحالة من التوزع بين الخارج والداخل ـ إنما يكون هضمًا ضعيفًا غير مأمون الجانب ولا يعتد به ولا يعتمد عليه . من هنا فإن الشخص المبدع ينحو إلى الاعتكاف لفترات طويلة حتى

يضمن لمخه فرصة التركيز على دخيلته دون أن يتشتت بالخارج فى أثناء قيامه بعمليات التحصيل الخبرى ، فيكون المخ فى هذه الحالة شبيهًا بالدولة التى تغلق حدودها على نفسها لبضع سنوات حتى يتسنى لها أن تنظم شئونها الداخلية وأن تضطلع بحل المشاكل الرئيسية لشعبها .

خامسًا ـ إن هضم الخبرات لا يتم بالنسبة للأشخاص المتباينين على مستوى واحد ، بل هناك مستويات متباينة من الهضم الخبرى . والمبدع فى اعتكافه وانقطاعه عن العالم الخارجى فترة طويلة يكون مستهدفًا بذلك التوصل إلى مستوى ممتاز من الهضم الخبرى يؤهله للتوصل إلى إبداعات جديدة . والواقع أن الكثير من الناس يظنون واهمين أنهم قد هضموا الخبرات التى حصلوها من البيئة الطبيعية أو من البيئة الحضارية أو من الكتب بينما يكون هضمهم لها هضمًا سطحيًا لا يسمح لهم بإبداع الجديد غير المسبوق .

الاعتكاف لسيطرة الذاتية على الموضوعية :

من الملاحظ أن معظم الناس يوزعون اهتمامهم على خارجيتهم من جهة ، وعلى داخليتهم من جهة أخرى ، وقد يجدون أنفسهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الشئون الخارجية فى بعض الأحيان ، بينما يجدون أنفسهم موجهين جل اهتمامهم إلى ما يعتمل بدخائلهم فى أحيان أخرى . وهم فى هذا التوزع فيما بين الخارج والداخل لا يكونون موجهين لأنفسهم أو متحكمين فى الإتجاه الذى يتجهون إليه ، بل إن ظروفهم الخارجية وظروفهم النفسية أو أحوالهم المزاجية هى التى تحدد الكفة التى يرجحونها . فقد تكون الأحداث الخارجية هى المسيطرة فيكون توجههم إلى الخارج هو السائد ، بينما قد تكون الحالات النفسية هى المسيطرة فى أحيان أخرى فيكون توجههم إلى دخائلهم فى هذه الحالة هو المسيطر .

وحيث إن الإبداع هو عملية ذاتية حتى ولو كان منصبًا على

اختراع آلة أو إلى اكتشاف منطقة جديدة أو الوقوف على ظاهرة لم يسبق لأحد أن اكتشفها ، لذا فإن سيطرة المبدع على دخيلته تعد شرطًا لازمًا حتى يتسنى له القيام بالإبداع . بيد أن هذا لا يعنى استغناء المبدع عن الواقع الخارجى من حوله ، بل معناه أن اتصاله بالخارج لا يعنى خضوعه له ، بل يعنى الإستيلاء على ذلك الواقع الخارجى وأسره والاستحواذ عليه وضغطه بحيث يصير مركزًا كأشد ما يكون التركيز وملخصًا فى أضيق نطاق ممكن .

وإلى جانب هذه العملية التركيزية التلخيصية ، فإن المبدع يقوم بعملية ثانية هى العملية الانتقائية ، فهو لا يستقبل المؤثرات الخارجية بالطريقة الاسفنجية التقبلية ، بل يستقبلها بالطريقة الانتقائية ، أى أنه يستبعد الكثير مما يعرض أمامه ولا ينتقى ويتقبل سوى ما يرى أنه جدير بالانتقاء والتقبل . ومعنى هذا فى الواقع أن موقف المبدع من الوقائع والأحداث والموجودات الخارجية هو موقف تقييمى . والتقييم لا يعدو أن يكون عملية ذاتية . ذلك أن التقييم يخضع لمعايير ذاتية يحددها المبدع لنفسه ، أو قل إنها معايير تكونت لديه وتبلورت نتيجة ما خضع له من مؤثرات تربوية منذ نعومة أظفاره حتى اللحظة التى يمر بها خلال حياته وقت أن يقوم بالتقييم . ولكن هذه الذاتية فى عملية التقييم لا تعنى أن المبدع لا يشترك مع غيره فى المعايير التقييمية التى يضطلع بها ، بل معناها أنه يتداخل مع غيره فى بعض جوانب التقييم وينفرد بجوانب أخرى لا يشاركه فيها أحد . وبناء على هذا فإننا نستطيع أن نقول إن التقييم الذى يضطلع به المبدع هو تقييم ذاتى لأن اشتراكه مع غيره فى جوانب من التقييم هو اشتراك تصادفى وليس اشتراكًا كنتيجة حتمية موضوعية مفروضة على جميع المبدعين فيما يضطلعون به من تقييمات .

أما العملية الثالثة التى يضطلع بها المبدع بإزاء الواقع الخارجى من حوله وما يقوم بانتقائه منه فهى العملية التربطية . ذلك أن المبدع يقوم بعملية مقارنات وتوفيقات فيما بين الجديد الذى يقع عليه وبين

القديم الذى سبق له تحصيله واستيعابه . فالواقع أن الخبرات التى يحرزها المبدع - وحتى غيره من أشخاص عاديين - لا ترص رصًا جنبًا لجنب ، ولا تتراكم بعضها فوق بعض ، بل تتفاعل بعضها مع بعض . بيد أن الشخص المبدع تكون تفاعلية خبراته المستمدة من الخارج مع خبراته السابقة تفاعلية على أعلى مستوى لها وفى أكمل صورة وأقواها . فالوشائج التى تربط بين جميع الخبرات لديه تتصف بالمتانة من جهة ، وبالفاعلية من جهة أخرى . ذلك أن المبدع لا يتوقف عند حدود الاستقبال الخبرى والتفاعل فيما بين الخبرات بعضها وبعض بل إنه يتخطى هذا المستوى إلى مستوى آخر هو التوظيف الخبرى .

والتوظيف الخبرى هو العملية الرابعة التى يضطلع بها المبدع بإزاء خبراته المتباينة . والتوظيف الخبرى الذى نقصده يتبدى فى عملية الإبانة أو الإفصاح عن الخبرات التى تشكلت فى صورتها النهائية فى دخيلة المبدع . والتوظيف الخبرى قد يكون كلامًا ينطق به اللسان أو يعبر عنه بالقلم أو بالآلة الكاتبة أو بالكمبيوتر . وقد يكون أداءً عمليًا أو تركيب شىء من أجزاء لم تكن هناك علاقة فيما بينها . وقد يكون التوظيف الخبرى تأثيرًا فى الآخرين وذلك التأثير قد يكون فرديًا فى شخص واحد ، كما قد يكون تأثيرًا فى جماعة من الأفراد . فتتغير علاقاتهم بعضهم ببعض ، أو يتجهون وجهات معينة ، ويضطلعون بأنشطة متباينة . والتوظيف الخبرى لا يعدو أن يكون انعكاسًا للداخل على الخارج .

أما العملية الخامسة من العمليات الداخلية التى يضطلع بها المبدع فهى العملية التنبؤية التوقعية التخطيطية . فالواقع أن المبدع لا يحصر نفسه فى الحاضر ولا ينحبس فى حدود ما مر به من خبرات ، بل يتدرع بنظرة مستقبلية إلى ما يمكن أن يحدثه فى المستقبل ، بل إنه يفيد من تنبؤاته المستقبلية فيما يقدم على إبداعه . فهو إذن يلائم فيما بين ما يقوم بإبداعه وبين الظروف والأحوال المتوقعة فى المستقبل .

ومن الطبيعى أن يلجأ المبدع إلى الاعتكاف حتى تتحقق له هذه العمليات الخمس التى قدمناها هنا . ولكن ما هى أهمية الاعتكاف فيما يضطلع به المبدع من عمليات ذاتية كتلك التى عرضنا لها قبلًا ؟ الواقع أن أهمية الاعتكاف فى هذا الصدد تتبدى فيما يلى :

أولًا ـ طالما أن العمليات الخمس التى عرضنا لها آنفًا هى عمليات ذاتية ، لذا فإن الاعتكاف ـ وهو انحباس المرء على ذاتيته بإرادته ـ يشكل الوسيلة الفعالة فى تجهيز دخيلة المرء للاضطلاع بهذه العمليات الذاتية . فبعد أن يقوم المبدع بتموين نفسه بالمؤثرات الخارجية المتباينة ، فإنه يقوم بالاعتكاف حتى يتسنى له القيام بالعملية التركيزية التلخيصية ، ثم بالعملية الانتقائية ، ثم بالعملية الترابطية ، ثم بالعملية التوظيفية ، ثم أخيرًا بالعملية التنبؤية التوقعية التخطيطية .

ثانيًا ـ إذا ما اعترض معترض بأن المبدع لا يعتكف بالضرورة لكى يضطلع بهذه العمليات الذاتية ، فإننا نرد على اعتراضه بأن هناك نوعين من الاعتكاف : الأول هو الاعتكاف المكانى الذى يلجأ فيه المعتكف إلى حجرة بعيدة عن الناس بحيث لا تكاد تصل إليه الأصوات الخارجية وبحيث لا يقطع عليه أحد عزلته ، والثانى هو الاعتكاف الموقفى الذى يتم الانتحاء إليه والمرء منخرط فى المواقف المتباينة مع الناس من حوله . وإنك لتلاحظ نفسك وتلاحظ أصدقاءك وهم يسرحون بفكرهم لوقت يقصر أو يطول . وقد تجد أحد الأشخاص وقد جلس وحده بإحدى المقاهى وتاه بفكره بعيدًا عما يقع عليه بصره أو يصل إلى سمعه من مشاهدات وأصوات . وقصة حياة (سقراط) الذى كان ينخرط فى الاعتكاف الموقفى وهو بالسوق وحوله أهل أثينا ينطلعون إليه بدهشة هى قصة معروفة ومشهورة . وكانت عزلته أو اعتكافه الموقفى يمتد فى بعض الأحيان إلى ساعات متتالية . فمثل هذا الاعتكاف الموقفى لا يقل فى أهميته عن الاعتكاف المكانى . ومن هنا فإننا نستطيع أن نؤكد أن العمليات الخمس التى ذكرناها يمكن أن تتم أيضًا خلال الاعتكاف الموقفى .

ثالثًا ـ ولقد يصح أن نضيف إلى الإعتكاف المكانى والإعتكاف الموقفى نوعًا ثالثًا من الاعتكاف هو الإعتكاف النومى . فالواقع أن الواحد منا عندما يتجه إلى السرير للنوم فإنه يكون بذلك قد انخرط فى هذا النوع من الاعتكاف النومى . ذلك بأن يقطع جميع صلاته المباشرة بالعالم الخارجى بعد أن يغمض جفنيه حتى قبل انخراطه فى النوم الفعلى . وحتى إذا كان ثمة شخص آخر يشاركه فى النوم على السرير نفسه ، فإن كلًا منهما ينخرط فى اعتكاف نومى خاص به . وفى هذا النوع من الاعتكاف النومى يتوصل كثير من المبدعين إلى بلورة نظرياتهم العلمية فيقومون فى أثناء اعتكافهم هذا بالعمليات الخمس التى ذكرناها وهى العملية التركيزية التلخيصية ، والعملية الانتقائية ، والعملية الترابطية ، وعملية التوظيف الخبرى ، والعملية التنبؤية التوقعية المستقبلية .

رابعًا ـ علينا ألا ننسى أن الاعتكاف يسير فى مرحلتين : الأولى مرحلة الانسحاب من الواقع الخارجى ، والثانية مرحلة الانخراط فى دخيلة المرء . والواقع أن عملية الانسحاب من الواقع الخارجى قد لا تتيسر لكثير من الناس . فهم يظلون مرتبطين بذلك الواقع الخارجى دون أن يتسنى لهم الانخراط فى عالمهم الداخلى . وحتى إذا تم ذلك الانسحاب من العالم الخارجى ، فإنه يتباين فى نسبته من شخص لآخر . فليس إذن الاعتكاف المكانى أو الإعتكاف الموقفى أو الاعتكاف النومى خليقًا بأن يحمل المرء على الانخراط تمامًا فى العالم الداخلى للمرء ، بل هناك مستويات ودرجات فيما يتعلق بهذا الانخراط . فبعض الناس ينخرطون بنسبة ٣٠ ٪ وبعضهم ينخرطون بنسبة ٥٠ ٪ وبعضهم الثالث ينخرطون بنسبة ٩٠ ٪ . أما الانخراط فى العالم الداخلى بنسبة ١٠٠ ٪ فإنه ـ كما نعتقد ـ من الندرة بمكان . وحتى إذا كان بعض الأفراد النادرين الذين ينخرطون فى عالمهم الداخلى بهذه النسبة المئوية الأخيرة ، فإنهم لا ينخرطون فى دخائلهم بهذه النسبة المئوية فى كل مرة يعتكفون فيها . وكلما كانت قدرة المرء

على الانخراط بنسبة أكبر فى دخيلته ، فإن حظه من القيام بالعمليات الخمس التى ذكرناها آنفًا يكون أكبر .

خامسًا ـ وعلينا أن نميز بين الهدف من الاعتكاف وبين ما يتم فيه بالفعل . فالمبدع فى توجهه إلى الاعتكاف المكانى أو قيامه بالاعتكاف الموقفى أو الاعتكاف النومى ، إنما يكون مستهدفًا فى الواقع بلوغ المرحلة التى ينسى له خلالها أن يضطلع بسيطرة دخيلته على الواقع الخارجى بغض النظر عما سوف ينسى له بلوغه من مدى بإزاء تلك السيطرة الداخلية .

الاعتكاف لبلورة منهج للحياة :

نستطيع أن نقسم الناس إلى فئتين أساسيتين : فئة تصوغها الحياة ، وفئة تقوم بصياغة الحياة وتشكيلها وفق تصورات ذهنية يصطنعها كل واحد من أفراد هذه الفئة التى تسيطر على الحياة ولا تستسلم لها ولما ترغب فى أن تمليه عليهم من أشكال وصيغ سلوكية . وهذه الفئة الأخيرة هى فئة المبرزين المتفوقين فى الحياة ، أو قل إنهم فئة سادة الحياة والقادة الذين يشكلون ملامح المستقبل لا لأنفسهم فحسب ، بل لغيرهم أيضًا . فهذه الفئة من الرواد أو القادة يعملون على وضع أسس جديدة غير مسبوقة للأجيال القائمة وللأجيال التالية على السواء . إنهم فئة المبدعين الذين لولاهم لظلت الحياة راكدة ساكنة لا يعرف التطور أو التقدم إليها سبيلًا .

والواقع أن فئة المبدعين يقسمون حياتهم اليومية إلى قسمين : قسم يعتكفون خلاله ، وقسم آخر يعملون فيه ويترجمون عما شكلوه من صور ذهنية إبداعية فى خلوتهم أو وحدتهم أو اعتكافهم . وليس بالضرورة أن ينقسم يوم المبدعين إلى قسمين : أحدهما للاعتكاف والآخر للعمل والنشاط الإيجابى . ولعلهم يجدون أنفسهم على السجية وقد انقسمت حياتهم إلى صنوف قليلة أو كثيرة ، صنف منها للاستغراق فى الوحدة والاعتكاف ، والصنف الآخر لممارسة النشاط

الذى يسمح لهم بإحالة ما صاغوه من مناهج وخطط إلى واقع حتى يعمهم ويعم غيرهم على السواء . فكأن حياتهم تنقسم إلى حياة تشريعية يحيونها فى خلوتهم واعتكافهم ، وإلى حياة تنفيذية يمارسونها فى علاقات حية مع غيرهم من أبناء جلدتهم ومع المجتمعات الإنسانية التى تلتئم فى مجتمعات أكبر منها ، فيقيمون العلاقات معها لتغيير مجرى نشاطها أو لتقديم مبتكرات لم تكن فى الحسبان إلى أفراد تلك المجتمعات أو إلى الفئات التى تضمها تلك المجتمعات ، سواء كانت مجتمعات صغيرة أم كانت مجتمعات كبيرة تضم مجتمعات صغيرة تحت رايتها .

وسواء أعلن المبدع عن أن اعتكافه ووحدته وانسحابه من عالم الناس بقصد التخطيط لمنهج حياتى له أو لغيره أو له ولغيره معًا أم لم يعلن ، فإنه فى حقيقة المرء يكون كلفًا بمنهج الحياة ، أو بتعبير آخر يكون مركزًا جل طاقته النفسية فى التخطيط لما يجب تنفيذه فى الواقع الممارس . ومعنى هذا فى الواقع أن المبدع يرفض أن يتقبل الحياة كما تقدم إليه وكما تقدم إلى غيره . إنه شخصية ثائرة ترفض جانبًا كبيرًا من واقع حياتها ومن واقع حياة الآخرين . ولا غرو فهو مستقبلى التفكير . والمستقبلية الذهنية تجد لها أرضًا خصبة فى خلوة المبدع واعتكافه . إنه يشبع نهمه من ينابيع المستقبلية فى الفترة التى يقضيها معتكفًا بعيدًا عن الناس . ثم هو يخرج من ذلك الاعتكاف وقد أقعم بتلك الروح المستقبلية ، وحمل فى ذهنه ملامح جديدة للحياة تتباين تباينًا جذريًا عن ملامح الحياة الواقعية من حوله . ومن ثم فإنه يأخذ فى المنافحة عن تلك التصورات الذهنية المعتملة فى عقله وقلبه جميعًا ، وقد عزم على أن يستبدل بالحياة كما هى قائمة لونًا جديدًا من الحياة كما ارتسمت فى ذهنه فى أثناء خلوته .

بيد أن المبدع قد يجد أن ما رسمه وترسمه فى خلوته واعتكافه بعيد الشأو جدًا عن الحياة كما هى ممارسة فى الواقع الحى .

من هنا فإنه قد يتذرع بالحكمة فلا يحاول تغيير واقع الحياة برمته أو طفرة واحدة، بل يفصح عن بعض جوانب التغيير أو التطوير بينما هو يبقى على بقية الصورة الذهنية في مخيلته أو يقتصر على نشرها مكتوبة في كتاب أو مقال لعل أجيالًا تالية للجيل الذي يحيا في إطاره ينقل ما يقدمه ويسجله على الورق. فميلاد أفكاره الجديدة لا يكون بالحتم ميلادًا واقعيًا، بل قد يكون ميلادًا رمزيًا مسجلًا بالكتابة أو بالرسم أو الرمز أو القدوة السلوكية الشخصية أو بأي طريقة أخرى يتسنى له أن يحيل فكره بواسطتها من رأسه إلى خارج نطاقه الفردي.

ولعلنا نتساءل: هل يتذرع المبدع بطريقة واحدة في تصييغ أو تشكيل منهج الحياة؟ إننا بتأمل هذا التساؤل نجد أن أمام المبدع مجموعة من الطرائق يمكن أن يستعين بواحدة أو أكثر منها، لعلنا نقدمها على النحو التالي.

أولًا - الطريقة التاريخية : فبمقتضى هذه الطريقة فإن المبدع يستغرق في اعتكافه في تاريخ الأفراد المبدعين من أمثاله ومن هم على شاكلته والذين لهم مزاج مثل مزاجه، ثم يأخذ في استشفاف حياتهم وما سلكوا وفقه من مناهج حياتية، فينتقي ما يروقه منها. وقد يكون انتقاؤه عن وعي وإدراك وقد يكون عن غير وعي وبطريقة لاشعورية. والواقع أن جميع المبدعين يستمدون من الشخصيات التاريخية مثلًا عليا يقفونها ويضربون في إثرها ويمتصون رحيق حياتها. وقد يعمد الواحد منهم إلى التلخيص والتكثيف، فيدمج عدة شخصيات تاريخية في شخصية واحدة، أو قل إنه يدمج العديد من الصفات المنتقاة من عدد كبير من الشخصيات في شخصية واحدة يتخذها مثلًا أعلى يأخذ عنه المنهج الذي سوف يضرب في إثره في الحياة.

ثانيًا - الطريقة الاستبطانية : وفي هذه الطريقة نجد أن المبدع يغوص في دخيلته أعني في لجة عالمه الداخلي حيث يقوم بفرز الموجودات الكثيرة بتلك اللجة الداخلية، فيقوم بغربلة الكثير جدًا

الذي يقوم بجمعه وحصاده من ذلك العالم الداخلي، فيستبعد الرديء وينتقي الثمين الرائع. ويكون منه خطة لما يتسنى له تنفيذه في واقع الحياة. بيد أن هذه الطريقة ليست مطابقة للطريقة التي يتبعها الضمير في فحص الذات. فالوظيفة التي يقوم بها الضمير هي وظيفة تأديبية تأنيبية، بينما تتصف الطريقة الاستبطانية بالكشف عن المخبوء والمجهول فحسب دون محاسبة المرء لنفسه على أخطاء أو خطايا يكون قد اقترفها في الماضي، فهذه الطريقة الاستبطانية طريقة كشفية وليست طريقة تقويمية إصلاحية كما يفعل الضمير بإزاء المزالق التي انزلق إليها المرء أو بإزاء ما انحرف إليه من سلوك رديء في ضوء المعايير الخلقية والاجتماعية والدينية.

ثالثًا - الطريقة التوليدية : وفي هذه الطريقة يقوم المبدع في اعتكافه بإيلاد مناهج حياة جديدة من مناهج مطبقة بالفعل أو سبق تطبيقها في أزمنة سابقة، أو مناهج حياة منسوبة لشخصية مبدعة بالقطر نفسه أو بقطر آخر قريب أو بعيد في المكان أو الزمان أو في المكان والزمان معًا.

رابعًا - الطريقة النقدية : وفي هذه الطريقة يقوم المبدع باستعراض مجموعة من مناهج الحياة التي تحظى بإعجابه، ولكن انتقاءه لها ليس انتقاء تقليديًا بغير نقد أو تمحيص، بل هو انتقاء بقصد إلقاء الضوء عليها وتبيان ما يستحق الأخذ به وما يجب الإغضاء عنه أو نبذه. ولقد يكون الأخذ بهذه الطريقة بقصد التدرب على التقييم والتمييز بين الغث والسمين، فتصلح المبدع بسلاح النقد يجعله على أهبة الإستعداد لبناء منهج ذاتي يقوم هو بتشييده لبنة لبنة دون ما حاجة إلى الأخذ عن الآخرين عن قصد ووعي وإدراك مشعور به.

خامسًا - الطريقة الإلهامية : وفي هذه الطريقة يقوم المبدع في اعتكافه بإعداد نفسه لاستقبال ما يمكن أن يلهم به إذا كان له حظ من الاستقبال الإلهامي في أثناء اعتكافه. فالإلهام هبة لدنية وليست قدرة أو فنًا يتذرع به المرء. فهنا يكون المبدع بمثابة جهاز استقبال

لما يلهم به من حيث لا يدرى مصدره . إنه يجد أن منهجًا جديدًا قد أشرق بضوئه عليه . وهذا ما حدث لـ (ديكارت) (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) عندما اكتشف الكوجيتو أى المنهج الشكى . فهو لم يكن فى اللحظة الإلهامية التى مر بها قاصدًا إلى الحصول على هذا المنهج ، ولم يأخذه عن غيره ممن سبقوه أو عاصروه ، بل استقبله من مصدر روحى لم يكن يستبينه أو يحدد هويته .

وبعد أن قدمنا هذه الطرائق الخمس التى يتسنى للمبدع العمل بمقتضاها فى اعتكافه ، فإن علينا أن نعرض لبعض مناهج الحياة التى قد يصل المبدع إلى واحد منها فيأخذ به ويخرجه إلى واقع الحياة على النحو التالى :

أولًا ـ المنهج التحليلى : لقد ينتهى المبدع فى أثناء تأملاته فى أثناء اعتكافه إلى أن من الواجب أن يتذرع المرء بالمنهج التحليلى لكل شىء يقع تحت مجال إدراكه . فهو يرى أن هذا المنهج هو الخليق بكشف المخبوء من الأشياء والقيم والأفكار . وهو يرى أن التحليل هو الخليق بوقف المرء على أسرار هذا الوجود سواء كان وجودًا محسوسًا أم وجودًا رمزيًا معنويًا أو وجودًا روحيًا . والفرق بين إنسان وآخر يتبدى فى القدرة على التحليل . فعلى المرء ألا يتقبل الأشياء والأفكار والقيم كما يقع عليها ، بل يجب عليه أن يتذرع بالمنهج التحليلى حتى يصل إلى أغوارها .

ثانيًا ـ المنهج التركيبى : ولقد ينتهى المبدع فى اعتكافه إلى أن الخليق بالمرء أن يستعين فى حياته بالتركيب . والتركيب فى نظر المبدع ليس مجرد تركيب الأشياء بحيث يبقى كل جزء محتفظًا بإنيته ، بل إن التركيب يجب أن يكون لخلق نظام أو جهاز أو خامة أو فلسفة أو قصة أو اختراع جديد أو أى شىء لم يكن موجودًا من قبل . فهدف التركيب هو هدف إبداعى لجديد غير مسبوق .

ثالثًا ـ المنهج الهدمى : ولقد يصل المبدع إلى هذا المنهج انبثاقًا من أن مجرد هدم ما يجب هدمه هو إبراز وإبقاء لما يجب إبرازه

والإبقاء عليه . فإذا ما هدمنا الباطل فإننا نكون قد شيدنا الحق ، وبالقضاء على الرذيلة نكون قد ثبتنا أركان الفضيلة .

رابعًا ـ المنهج البنائى : لقد يصل المبدع فى اعتكافه إلى الأخذ بهذا المنهج البنائى . فلا داعى لقضاء الوقت فى هدم الفاسد ، بل يجب قضاؤه فى بناء الجديد . فلقد يكون لما نقوم بهدمه فائدة حالية أو فى المستقبل لبناء وتشييد النافع . ولقد يتوافق ويتآزر ما قد يراه البعض خليقًا بأن يهدم مع الجديد الذى نقوم بتشييده وإقامة صرحه .

الاعتكاف لالتقاط أول الخيط :

نستطيع تشبيه الأفكار فى مخ المرء بالخيوط المتداخلة بعضها مع بعض والملتفة بعضها على بعض . فإذا أنت أردت استخدام تلك الخيوط فإن عليك أن تبدأ أولًا وقبل أى شىء آخر بالإمساك بأول الخيط . فإذا أنت نجحت فى ذلك ، فإن باقى الخيط سوف يكون تحت إمرتك وطوع بنانك تستخدمه فى الأغراض التى تريدها له . أما إذا لم تفلح فى ذلك وأمسكت بجزء من الخيط غير بدايته فإن الخيط سوف يتعقد منك . وكلما أخذت فى سحبه فإن التعقد يتزايد ويفلت منك الزمام أكثر فأكثر .

وهناك فى الواقع مجموعة من العوامل التى تعمل على زيادة تعقد خيوط الفكر لدى الشخص العادى ولدى الشخص المبدع على السواء ، لعلنا نقوم بتحديدها على النحو التالى :

أولًا ـ العوامل الانفعالية : إن أى انفعال يتضمن مقومات وجدانية من جهة ، ومقومات بيولوجية من جهة أخرى . فعندما تغضب فإن هورمون الأدرنالين يزداد تدفقًا فى الدم فتزداد شدة ضربات القلب وتتصبب عرقًا وتتسع حدقتا العينين إلى غير ذلك من أعراض جسمية إلى جانب ما تحس به من أحاسيس وجدانية متدفقة . ويتأتى عن انفعال الغضب أو غيره من انفعالات اضطراب وتداخل خيوط التفكير بحيث يتوه أول الخيط الفكرى ولا يستطيع المرء الوقوع عليه .

ثانيًا ـ العوامل الثقافية : فالواقع أن ما يستقبله المرء من الواقع الخارجي من مقومات خبرية معرفية أو مهارية أو وجدانية أو اجتماعية أو قيمية لا يتسنى هضمه وإدخاله فى النسيج الخبرى الخاص بالمرء دفعة واحدة وفى الآن واللحظة ، بل تظل الخبرات الجديدة غير مهضومة لفترة من الزمن تطول أو تقصر . ولقد تظل بعض الخبرات التى نتلقاها من الخارج غير مهضومة وغير قابلة للهضم ، فتظل نحملها فى قوامنا كما هى بغير استيعاب فى لحم قوامنا الخبرى . ولقد يزيد حجم تلك الخبرات غير المستوعبة بحيث تعمل على إحداث الفوضى فى الخيوط الخبرية التى تشكل الكيان الخبرى لدى الواحد منا . فلا نستطيع بالتالى الوقوف على أول الخيط والإمساك به .

ثالثًا ـ العوامل الاجتماعية : فنحن فى تعاملنا مع الآخرين نجد أن البعض منهم يبدون لنا الحب والاعتزاز ، بينما يبدى البعض الآخر منهم لنا البغضاء والحقد والنفور . ومما لا شك فيه أن اصطدامنا بالأشخاص الذين لا ينسجمون معنا يشكل عاملًا أساسيًا من عوامل خلط الخيوط الذهنية فى قوامنا المعرفى . وحتى بالنسبة لأولئك الذين يبدون لنا الحب والوداد ، فإن تعاملنا معهم ربما يؤدى بدوره إلى خلط الخيوط الذهنية وذلك لاختلاف أفكارهم عن أفكارنا ولعدم انسجام معتقداتهم مع معتقداتنا . فما نتلقاه من مؤثرات عنهم ـ كائنة ما تكون ـ قد يعمل بطريق أو آخر على خلط الخيوط الخبرية فى قوامنا الذهنى .

رابعًا ـ العوامل البيولوجية : لا يخفى على أحد أن ثمة علاقة تبادلية فيما بين التغيرات الجسمية والتغيرات الذهنية . فكما أن الجسم يؤثر فى العقل ، كذا فإن العقل يؤثر فى الجسم . وفى مراحل النمو التى يمر بها المرء ، فإن الانتقال من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية تالية يتواكب مع حدوث خلط فى الخيوط الذهنية لدى المرء . ويبدى هذا بوضوح لدى الانتقال من الطفولة إلى المراهقة . ناهيك

عما يحدث فى حالات المرض وفى الشيخوخة وبخاصة عندما يهرم المرء ، فتضعف ذاكرته وتفتر قدرته على التركيز الذهنى . وكذا فإنه فى كثير من حالات الذهان أى حالات الجنون المتعلقة بالناحية العقلية واضطراب وظائف التفكير فإن الأطباء يبحثون عن الأسباب البيولوجية التى تشكل أساسًا رئيسيًا فى حدوث تلك الأمراض العقلية .

خامسًا ـ الأحداث المفاجئة : إن ما قد يصادفه المرء فى حياته من أحداث مكدرة أو من أحداث سارة يعمل فى الواقع على إحداث اضطراب فى خيوط الفكر ، فيختلط الحابل بالنابل بحيث لا يستطيع المرء أن يمسك بأول الخيط الفكرى ـ إذا صح التعبير ـ وكلما كان الحدث المفاجئ على جانب أكبر من الإثارة وفوران المشاعر وإحداث الارتباك النفسى ، كان الاضطراب الفكرى أعم وأشمل ، وكانت قدرة المرء على تسيير أفكاره وتسييسها أضعف . ومن المفكرين من يعجزون عن لم شتاتهم بعد أن يوجه النقد اللاذع إليهم بحيث تصاب أقلامهم بالشلل وألسنتهم بالحُبْسة ، وذلك بعد أن تصدم عقولهم بما يوجه إليهم من نقد قاصم لظهر فكرهم وعامل على إلجام عقولهم ومثبط لهمتهم الفكرية ومُحط لقدرتهم على مقابلة النقد الموجه بما يفنده ويرد السهم إلى صدر راميه .

وبعد أن عرضنا لهذه العوامل الخمسة التى يتأتى عنها تعقد خيوط الفكر عند المرء سواء كان شخصًا عاديًا أم مبدعًا ، فإن علينا أن نعرض لأهمية الاعتكاف بالنسبة للمبدع لكى يتخلص من تأثير تلك العوامل فى اضطراب تفكيره وفى خلط خيوطه وتداخلها بعضها مع بعض بحيث لا يكون قادرًا بغير الاعتكاف على إعادة تنظيمها والإمساك بأول الخيط . وتتبدى أهمية الاعتكاف فى هذه الحالات على النحو التالى .

أولًا ـ فى المرحلة الأولى من الاعتكاف يتوقف تدفق المؤثرات الخارجية التى تعمل على تشتيت الفكر وخلط الخيوط الفكرية بعضها

ببعض . ذلك أن الاعتكاف معناه قطع الصلة بين العالم الداخلى للمرء وبين عالمه الخارجى . ويتبع قطع هذه الصلة توقف تأثير العالم الخارجى فى العالم الداخلى . فهذه المرحلة الأولى فى العملية الاعتكافية هى مرحلة وقائية على الأقل .

ثانيًا ـ أما المرحلة الثانية التى تتلو المرحلة الوقائية التى تحول دون تزايد الضغوط الخارجية على الفكر ، فهى مرحلة تنقية الخيوط الفكرية من الشوائب التى علقت بها . ذلك أن ما يصل إلى مخ المرء من أفكار ، أو قل من خبرات متنوعة لا يكون نقيًا نقاءً تامًا ، بل إنه يكون مشوبًا ببعض العناصر الخبرية الضارة التى تهبط بقيمة التفكير من ناحية ، وتزيد من خلط الخيوط الفكرية بعضها ببعض من ناحية أخرى . ناهيك عن أن تلك العناصر الخبرية الضارة تعمل على إعاقة قدرة المرء على التسلح بمنهج فكرى جيد ، بل قد تعمل على ضلاله فكريًا فيعجز عن القيام بالعمليات التقييمية الفكرية على الوجه الأكمل ، بل إنه قد يتوه فى سراديب الإعوجاج الفكرى التى تحول بينه وبين اتباع الطرائق الجديرة بالاتباع فى سياسة الفكر وتوجيهه .

ثالثًا ـ أما المرحلة الثالثة فى اعتكاف المبدع فهى المرحلة التصنيفية التى يقوم المبدع خلالها بترتيب فكره من الداخل . ذلك أن فى الاعتكاف يستطيع الشخص صاحب الموهبة الإبداعية أن يقوم بتصنيف الخبرات التى قام بتخليصها من براثن التشوش والفساد بحيث يضم كل صنف منها إلى ما يشبهه من خبرات دون خلط صنف بصنف آخر مختلف عنه قليلاً أو كثيرًا . ولا يقتصر المبدع فى هذه المرحلة على عملية تصنيف الخبرات تبعًا لتشابه وحدات كل صنف منها لما يتضم إليه تحت بند ذلك الصنف ، بل إنه يمتد إلى مدى آخر من التصنيف هو مدى الأولويات . فهو يضع الأهم أولاً يتلوه المهم ، أو ما يجب وضعه أولاً ثم يتلوه ما يجب وضعه فى المرتبة التالية . ثم إنه لا يقتصر على هذه العملية التصنيفية تبعًا للأهم والمهم بالنسبة للفئات الخبرية المتباينة ، بل إنه يتناول كل فئة ويقوم

بترتيب مفرداتها تبعًا لهذا المبدأ نفسه . فإذا ما أجرى هذه العملية التصنيفية أو الترتيبية بإزاء جميع الفئات التى قام بتصنيفها ، فإنه يجد أنه قد قام بترتيب جميع الخبرات التى يشتمل عليها ذهنه وبالتالى فإنه يستطيع أن يمسك بأول الخيط .

رابعًا ـ بيد أن المبدع يعلم جيدًا ـ وهو فى نطاق اعتكافه ـ أن ثمة أهدافًا أو أغراضًا متباينة فيما يوجه إليه إبداعه . ومن هنا فإن تصنيف الخبرات إلى صنوف ، ثم القيام بترتيب كل صنف منها حسب أهميته ، ثم ترتيب كل صنف فى ضوء ما يحتويه من مفردات ، نقول إن هذا لا يصلح بالنسبة لجميع الأهداف أو الأغراض الإبداعية التى يستهدفها المبدع . من هنا فإنه يجد أن عليه أن يقوم بتحديد جميع الأهداف التى يعتزم تصويب إبداعه نحوها ، ثم يقوم بعمل التصنيفات التى ذكرناها بإزاء كل هدف من الأهداف التى قام بتحديدها ، وبالتالى فإنه يستطيع أن يمسك بأول خيط فكرى يتعلق بكل نوعية من نوعيات التصنيف التى صنف إليها خبراته . وبهذا فإن المبدع يكون ممسكًا بجميع الخيوط الفكرية بحيث يكون قادرًا على الوقوف على أول كل خيط منها . ومعنى هذا أن المبدع يكون قد توصل إلى عمل تمييزات واضحة غير متلبسة بين الخبرات بعضها وبعض بحيث لا تصير الخيوط متداخلة وذلك فى ضوء تمايز الوظائف الإبداعية المتعلقة بكل فئة من الفئات التى قام بإبرازها للعيان وإخضاعها للتصنيف والتقييم .

خامسًا ـ على أن المبدع لا يكون مجرد مصنِّف للخبرات ، بل إنه يقوم لاشعوريًا بالانخراط فى مجموعة من التفاعلات الخبرية فيما بين الخبرات التى قام بتصنيفها وترتيبها والإمساك بأول الخيط فى كل صنف منها . فالمبدع لا يتخذ الموقف السلبى بإزاء الخبرات التى يكون قد قام باكتسابها من خارجه ، ولا يتوقف عند مجرد التنقية واستبعاد ما هو فاسد أو ضار من تلك الخبرات التى استقاها من الخارج ، بل إنه يقوم أيضًا بخلق ما لم يكن موجودًا من قبل . والواقع

أنه لا يكون ثمة إبداع بغير تقديم جديد غير مسبوق . ولكن الجديد غير المسبوق لا يتأتى للمبدع من فراغ بل إنه يجد فى تلك الخبرات التى قام بتنقيتها وتصنيفها الخامة التى يتسنى له أن يُعْمل إيجابيته فيها ، فيتأتى عن التفاعلات الخبرية التى يضطلع بها خبرات مستحدثة تتأتى نتيجة تفاعل الخبرات التى قام بتصنيفها بعضها مع بعض ، تمامًا كما يتأتى المركب المائى نتيجة تفاعل الأوكسوجين مع الأيدروجين . ومعنى هذا أن النتاجات الخبرية التى تتأتى للمبدع فى اعتكافه تكون جديدة تمامًا ، ولا تكون مجرد ترتيب أو تصنيف للموجود منها . بيد أن المهم بالنسبة للمبدع أن يمسك بأول الخيط الخبرى حتى يتسنى له إحداث تلك التفاعلات الخبرية . ولسوف نتناول موضوع التفاعلات الخبرية بالتفصيل بالفصل التالى .

★ ★ ★

الفصل الثانى عشر

التفاعلات الخبرية عند المبدع

الشعور واللاشعور :

الشعور هو إدراك المرء لما يدور حوله من أحداث أو بعض ما يدور حوله منها ، وكذا إدراكه لبعض ما يعتمل بداخله من تغيرات فسيولوجية ومن تغيرات ذهنية أو وجدانية . أما اللاشعور فإن له معنيين : المعنى العام ويقصد به كل ما يحدث فى قوام المرء بيولوجيًا أو سيكولوجيًا بغير وعى من جانبه بما يقع له ، ثم المعنى الفرويدى الذى كشف فرويد النقاب عنه وهو يعنى المخزن النفسى الذى تختزن به الرواسب الخبرية غير السارة أو المعوّقة كالرغبات الجنسية التى وقفت العوائق الإجتماعية أمام إشباعها ، أو المخاوف التى لم تجد لها متنفسًا فى الواقع السلوكى والتى حالت الظروف الاجتماعية دون التعبير عنها .

وثمة فى الواقع تدرجًا فيما بين الشعور واللاشعور ، والعلاقة بينهما علاقة تضاد وليست علاقة تناقض . والتضاد كالأسود والأبيض وبينهما درجات لونية متدرجة من أحدهما إلى الآخر . والتناقض مثل الوجود والعدم اللذان لا توجد قنطرة تصل الطرفين بعضهما ببعض . فأكثر حالات المرء شعورًا تعتورها بعض العناصر اللاشعورية كما أن أكثر الحالات لاشعورًا تعتورها بعض العناصر الشعورية . وبتعبير آخر فإنك فى حال يقظتك ووعيك بما حولك تكون متلبسًا ببعض المقومات اللاشعورية . فلقد يوجه إليك أحد الموجودين كلامًا فلا تسمعه ، وقد تقع عيناك على بعض الأشياء فلا تستبينها ولا تصل إلى مستوى إدراكك العقلى الواعى . ومن جهة أخرى فإنك

قد تكون مستغرقًا فى النوم ولكنك مع هذا تكون مدركًا وواعيًا ببعض ما يحدث حولك . ولقد تحس بوجود أخيك أو صديقك أو تسمع صوت أحد الباعة الجائلين وهو يقوم بالترويج لسلعته بصوت مرتفع ، وقد تحس بألم فى أسنانك وتدرك أن ما تحس به من ألم إنما هو نتيجة تسوس أحد ضروسك إلى آخر تلك المدركات الشعورية التى تعتور حالتك اللاشعورية وأنت فى حالة لاشعورية فى أثناء نومك بعمق .

أما التفاعلات الخبرية عند المبدع أو عند أى شخص عادى فإنها تحدث فى مجموعة من الحالات التى نستطيع تحديدها على النحو التالى .

أولًا ـ عندما تكون الخبرة متولدة من خبرة أخرى سابقة عليها . فعندما تقدم أمامى خبرة ذهنية مثل ١ + ١ ، فإنى أجد أن تفاعلًا خبريًا يحدث فى ذهنى يجعلنى أصل إلى النتيجة ٢ . والعلوم كلها والمواقف الاجتماعية المتباينة تعتمد على هذا النوع من التفاعلات الخبرية .

ثانيًا ـ عندما يكون حدوث إحدى الخبرات عاملًا على ملاشاة أو إضعاف خبرة أخرى . فحدوث خبرة الخوف يضعف أو يلاشى خبرة الطمأنينة ، والانخراط فى خبرة اليقظة يلاشى أو يضعف خبرة النوم . ونؤكد أن اليقظة والنعاس خبرتان ، وذلك لتلبس اليقظة والنعاس بظروف معينة وخصائص خبرية معينة . من ذلك التوجه إلى السرير أو ارتداء ملابس مخصصة للنوم وملابس أخرى مخصصة لليقظة .

ثالثًا ـ عندما تساند إحدى الخبرات خبرة أخرى . فالمرء عندما يتعلم الكتابة يعبر بها عن أفكاره ، فإنه يكون بذلك قد ساند التعبير شفويًا باللسان عن مكنونات فكره بما يقوم بتدوينه .

رابعًا ـ عندما يحدث ارتباط شرطى على المستوى الفسيولوجى مثل سيلان اللعاب عندما يمر شخص جائع أمام محل تجارى ويقرأ عليه عبارة «مطعم كباب» أو عندما يحدث ارتباط شرطى على

المستوى الوجدانى عندما يحس المرء بالانتماء وبحب الوطن عندما يشاهد العلم الخاص بوطنه يرفع فى إحدى المناسبات . وقد يحدث الاشتراط على المستوى العقلى ، وذلك عندما يحفظ التلميذ الصغير جدول الضرب وذلك بالربط فيما بين الأصوات التى تُنطق بها الأرقام أو أشكالها المرئية وبين النتائج التى تترتب على ضربها بعضها بعض بغير إجالة للتفكير فيها وبغير إقامة علاقات منطقية بينها . فعندما يسمع الطفل أو يرى ٨ × ٨ فإنه يقدم النتيجة وهى ٦٤ . وهذه النتيجة التى يقدمها لمجرد سماعه ٨ × ٨ أو لمجرد مشاهدته لهذه العملية الحسابية لا تتأتى له إلا كنتيجة لما حدث فى مخه من اشتراط فيما بين ٨ × ٨ وبين ٦٤ سواء كان الاشتراط نتيجة السمع أم كان نتيجة المشاهدة .

خامسًا ـ التفاعلات الخبرية الأدائية . فالطفل فى تعلمه المشى يكون قد تفاعل خبريًا بين الحركات التى كان يأتيها فى عملية الحبو وبين الحركات الجديدة المطلوبة للإتيان بعملية المشى . والطفل فى تعلمه الجرى يكون قد توصل إلى تفاعلات خبرية بين الحركات التى يأتيها فى المشى مع الحركات المطلوبة فى ممارسته للجرى . والشخص فى تعلمه الرقص يكون قد توصل إلى تفاعلات خبرية بين ما سبق له اكتسابه من حركات بيديه ورجليه وبين الحركات المطلوبة لكى يمارس الرقص . وكل الشىء نفسه بإزاء جميع الحركات التى يأتيها المرء وقد اكتسبها نتيجة تفاعلات خبرية بين ما سبق له اكتسابه من حركات وبين الحركات المطلوبة فى ممارسة الألعاب أو الممارسات الحركية الأكثر تعقدًا أو إتقانًا أو دقة مثل ممارسة لعبة كرة القدم أو الأكروبات أو التزحلق على الجليد أو نحو ذلك من ممارسات رياضية .

ومن الواضح أن التفاعلات الخبرية التى ذكرناها فى البنود الخمسة السابقة تبدأ فى معظمها والمرء فى حالة شعور ثم ينخرط فى نطاق اللاشعور أو شبه اللاشعور . فراكب الدراجة مثلًا

وهو الذى يكون قد اكتسب هذه المهارة نتيجة تفاعلات خبرية حركية بدأت منذ مرحلة الحبو ومرورًا فى مرحلتى المشى والجرى وانتهاء إلى خبرة ركوب الدراجة ، إنما يكون فى ركوبه للدراجة غير واعٍ أو غير شاعر بكل تفصيلة من تفصيلات ممارسته لركوبها . وقل الشىء نفسه بإزاء من يقوم بالكتابة على الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر بطريقة اللمس . إنه لا يكاد يدرك الحروف التى يدق عليها ، بل لقد يقوم المؤلف بالكتابة على الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر بينما يكون مركزًا ذهنه فى المعانى التى يريد تدوينها بواسطة كتابته عليهما .

والواقع أن المبدعين يمتازون عن الأشخاص العاديين فيما يتعلق بالتفاعلات الخبرية التى تواتيهم وذلك من زوايا متباينة ، لعلنا نحددها على النحو التالى :

أولًا ـ من حيث غزارة التفاعلات الخبرية التى يحرزونها . فكلما كان المرء أكثر إبداعًا أو أكثر قدرة على تقديم إبداعات جديدة غير مسبوقة ، فإنه يكون أغزر حظًا بإزاء التفاعلات الخبرية التى تكون قد تشكلت لديه . وهذه الغزارة فى كمية التفاعلات الخبرية خليقة بأن توصل المبدع إلى تقديم إبداعات متنوعة أى إبداعات متباينة من حيث الكيف . ومن المعروف أن غزارة الكم كثيرًا ما تنتهى إلى بزوغ كيف جديد . ونحن هنا نميز بين غزارة المعلومات التى يقوم المرء بتحصيلها وتخزينها فى ذاكرته وبين غزارة التفاعلات الخبرية التى يتوصل إليها المبدع . فكثرة المعلومات وتخزينها بالذاكرة لا يوصلان إلى بزوغ إبداعات جديدة . أما غزارة التفاعلات الخبرية فإنها الخليقة ببزوغ إبداعات جديدة . ففى ضوء التفاعلات الخبرية بما تحمله من نتائج فإننا نقول إنها دينامية أى أنها فى حالة فوران ونشاط مما يسمح لها بأن تستحيل من الحالة الكمية إلى الحالة الكيفية أى إلى نشوء إبداعات جديدة .

ثانيًا ـ من حيث تباين التفاعلات الخبرية التى يحصل عليها الشخص المبدع . فالإبداع يتأتى أكثر ما يتأتى عندما تكون التفاعلات الخبرية بإزاء مجالات خبرية متباينة . فالشخص الذى يمر فى تفاعلات خبرية معرفية وتفاعلات خبرية مهارية وتفاعلات خبرية وجدانية وتفاعلات خبرية علائقية وتفاعلات خبرية لغوية ، إنما يكون خليقًا بأن يقدم إبداعات جديدة فى مجالات مختلفة أو بأن يقدم نتاجات إبداعية غير مسبوقة وذلك بفضل التفاعلات الخبرية التى تنشأ فى النوعيات المتباينة من الخبرة . فلقد تحدث تفاعلات خبرية بين المقومات المعرفية والمقومات المهارية ، أو بين المقومات الوجدانية والمقومات اللغوية ، أو بين أكثر من نوعية واحدة وبين نوعية أو أكثر من نوعيات الخبرة فيتأتى عن ذلك إبداعات جديدة غير مسبوقة .

ثالثًا ـ قد تتم التفاعلات الخبرية عند المبدع وهو فى حالة لاشعورية ، أى وهو نائم أو وهو منخرط فى التهويم ، أعنى الحالة التى يكون فيها المرء بين اليقظة والنعاس . فلقد تقف مشكلة أمام المبدع لا يجد لها حلًا ، فيتركها لعجزه عن حلها . ولكنه يقوم من نومه وقد توصل إلى حل لها . فلكأن انخراطه فى النوم قد سهّل له طريق التوصل إلى الحل لتلك المشكلة الكأداء التى حيرته قبل توجهه إلى السرير .

رابعًا ـ قد تشكل بعض المشاكل النفسية أو الاجتماعية عوامل مساعدة أمام المبدع لكى يقدم إبداعات جديدة . لقد تكون العاهة أو احتقار الآخرين للمرء أو حتى التخلف الدراسى ـ كما حدث لـ (إديسون) وغيره من عباقرة ـ عاملًا مساعدًا لحدوث التفاعلات الخبرية المؤدية به إلى تقديم إبداعات جديدة غير مسبوقة . ولعل انصراف الناس من حول المرء أو احتقارهم له يحمله على الغوص إلى أعماقه حيث تكون الفرصة مواتية أمامه لإحداث التفاعلات الخبرية المتباينة .

خامسًا ـ والمبدعون قد ينخرطون فى حالات لاشعورية تشكّل فرصة مواتية أمامهم لتلقى الإلهامات من خارج نطاقهم (انظر كتاب « سيكولوجية الإلهام » للمؤلف) . فالملهم يتلقى إلهاماته بينما يكون فى حالة شبه لاشعورية . ولعلنا نتذكر بهذه المناسبة الفنان (وليم بليك) الذى كان يشاهد بعينيه الأشباح الخاصة بشخصيات تاريخية فيقوم برسمها (انظر كتاب « تربية الذوق الفنى » لهربرت ريد ترجمة المؤلف ص ٨١) . فلكأن المبدع وهو فى حالة شبه لاشعورية يكون مهيأ من الناحية النفسية لتلقى الإلهامات . فهو يكون أشبه بعابد فى محراب الإبداعات ، فتُنْعم عليه السماء بالجديد غير المسبوق متجسدًا فى هيئة إبداع من نوع أو آخر يتماشى مع مزاجه وينسجم مع خلفيته الخبرية . فما يتأتى له من تفاعلات خبرية يجعله خليقًا بتلقى الإلهامات الجديدة .

خبرات الماضى والحاضر :

يعتقد كثير من الناس أن الخبرات التى ننساها تتلاشى فلا يكون لها وجود . فالنسيان فى نظرهم معناه زوال ما نسيناه من الوجود الذهنى للمرء . ولقد أماط (فرويد) اللثام عن أن النسيان ليس سوى غلاف أو حجاب يحول بين المرء وبين تذكر ما سبق أن مر به من خبرات ويظل نسيانه لها مدة تقصر أو تطول أو يظل ذلك الحجاب قائمًا فيحجب الأشياء المنسيَّة عن وعى المرء طوال حياته . ولقد أثبت (فرويد) ما ذهب إليه عن طريق وسائل التحليل النفسى وتداعى المعانى ، فيأخذ الشخص الخاضع للتحليل فى تذكر أشياء لم يكن يتذكرها قبل انخراطه فى حالة التنويم أو الاسترخاء التام وترك نفسه لتلقائية التذكر فيسرد كل ما يخطر بباله من ذكريات ولا تكون مهمة المحلل النفسى سوى مساعدة المريض على الاستمرار فى التذكر .

ومعنى هذا فى الواقع أن ما ننساه لا يتلاشى ، بل يختفى فحسب ، وأن من الممكن استرجاعه والطفو به من قاع النسيان إلى سطح التذكر . ولعل السؤال الذى يبرز هنا هو : هل الأشياء التى نسيناها

تظل راكدة ساكنة أم أنها تكون فى حالة نشاط وديناميه ؟ الواقع أن هناك نوعين من الأشياء التى طواها النسيان : نوع راكد وآخر نشيط . والنوع الراكد يظل كما هو لا يعتريه أى تغير ولا يكون قابلًا للتفاعل مع غيره من تصورات ذهنية . من ذلك مثلًا أسماء الأشياء أو الأشخاص . أما النوع الثانى من التصورات الذهنية فإنه قابل للتفاعل مع غيره من تصورات ذهنية . ويتضمن هذا النوع من التصورات الذهنية العلاقات بين الأشياء والأشخاص ، بل وأيضًا العلاقات التى تقوم فيما بين الأفكار بعضها وبعض . والعلاقات بجميع أنواعها إذا ما صارت منسية لا يعيها المرء فى ذاكرته ، فإنها لا تكون قابلة لاسترجاعها بالذاكرة فحسب ، بل تكون قابلة للتفاعل بعضها مع بعض من جهة ، كما تكون قابلة للتفاعل مع خبرات الحاضر الآنى من جهة أخرى .

ولا تتم التفاعلات التى تتم فيما بين العلاقات بعضها وبعض من جهة ، وبينها وبين خبرات الحاضر من جهة أخرى بالضرورة بعد أن يتم لها الاسترجاع والطفو بها إلى سطح الذاكرة ، بل من الممكن أيضًا أن تتفاعل بعضها مع بعض من جهة ، وأن تتفاعل مع خبرات الحاضر من جهة أخرى وهى فى حالة النسيان والاختباء فى طيات النسيان .

على أن هناك مجموعة من العوامل التى تعمل على احتدام خبرات الماضى مع خبرات الحاضر ، لعلنا نقوم بتحديدها على النحو التالى :

أولًا ـ ارتباط خبرات الماضى بالوجدان : فهذا الارتباط بمثابة الطاقة الحيوية التى تُنْعم بها تلك الخبرات . فطالما أن تلك الطاقة الوجدانية موجودة وقوية ، فإنها تجعل إمكانية تفاعل خبرات الماضى بخبرات الحاضر قائمة . على أن من الواجب علينا أن نذكر أن تلك الطاقة الوجدانية قد تكون فى حالة كمون ولكنها تكون متلبسة بخبرات الماضى . على أن كمونها لا يعنى أنها لا تكون مستعدة للفوران والاعتمال . فإذا ما جاءت المناسبة أو حان الظرف المناسب لتفاعل

خبرة الماضى مع خبرة الحاضر ، فإن تلك الطاقة الوجدانية الحيوية تشعل جذوة التفاعل الخبرى بين الخبرتين ، أى خبرة الماضى وخبرة الحاضر ويتم الاتحاد فيما بينهما وهو الاتحاد الذى يشبه التفاعل الكيميائى بين العناصر بعضها وبعض ، أو بين عنصر ما وأحد المركبات الكيميائية ، أو بين مركبين كيميائيين أو أكثر .

ثانيًا ـ قابلية خبرات الحاضر للتوظيف : فكلما كانت خبرة الحاضر أكثر قابلية لأن توظف فى مواقف الحياة المتباينة ، فإن قابليتها للتفاعل مع خبرات الماضى تكون أقوى وأكثر منالًا . فتوظيف الخبرات فى مواقف الحياة المتباينة يجعلها فى حالة نشاط واستعداد للتفاعل مع غيرها من خبرات سواء كانت خبرات متعلقة بالحاضر أم كانت خبرات متعلقة بالماضى ومختزنة بالذاكرة . فالقابلية للتوظيف تدفع بالخبرات جميعًا إلى التجمع بعضها مع بعض ، وإلى التعانق بعضها ببعض ، بل وإلى التفاعل بعضها ببعض .

ثالثًا ـ النظرة المستقبلية : ومما يجعل قابلية تفاعل خبرات الماضى مع خبرات الحاضر قوية ، استعانة المرء بالنظرة المستقبلية ، وترسُّمه لأهداف قريبة أو بعيدة يرنو إلى تحقيقها . فخبرات الماضى والحاضر تعتبر اللبنات الأساسية التى تصنع منها الخطط التى سوف يضطلع المرء بتنفيذها فى المستقبل . سواء كان مستقبلًا قريبًا أم كان مستقبلًا بعيدًا . بيد أن النظرة المستقبلية قد تكون نظرة مستقبلية قابلة للتطبيق ، كما أنها قد تكون نظرة مستقبلية وهمية لا ترتكز على أسس من إمكانية التطبيق العملى ، سواء بسبب نقص الإمكانيات أم نقص الاستعدادات الشخصية أو بسبب الاستحالة على التطبيق لأنها تخالف المنطق والمعقولية أو عدم الانسجام فيما بين بعض الخبرات . ولكى يتسنى لخبرات الماضى أن تتفاعل مع خبرات الحاضر ، فلا بد من توافر ذلك التناغم أو الانسجام فيما بين هذين النوعين من الخبرات . وكلما كان التناغم والانسجام فيما بين هذين

النوعين من الخبرات أقوى ، كانت قابلية التفاعل بينهما أكثر يسرًا ومنالًا .

خامسًا ـ الأحداث المفاجئة : قد تعمل بعض الأحداث المفاجئة على استنهاض خبرات ماضية معينة وتفاعلها مع الخبرة الجديدة التى تحملها تلك الأحداث المفاجئة فى طياتها . خذ مثالًا لذلك بخبرة نجاح مفاجئ لم يكن المرء متوقعًا له . إن ذلك النجاح المفاجئ قد يعمل على استنهاض خبرات نجاح سابقة حتى ولو كانت تلك الخبرات القديمة قد اكتسبت خلال الطفولة أو المراهقة . فخبرة النجاح الجديدة الحالية تعمل على تفاعلها مع تلك الخبرات القديمة التى كان المرء محظوظًا فيها وكاسبًا لها .

وبعد أن قمنا بتقديم هذه العوامل التى تساعد على تفاعل الخبرات القديمة مع الخبرات الحديثة أو الحالية ، فيحسن بنا أن نقوم بتقديم ما يقع للمبدعين من تفاعلات خبرية فيما بين خبراتهم القديمة وخبراتهم الآنية . إننا نستطيع أن نحدد تلك الحالات على النحو التالى :

أولًا ـ فى المجال المعرفى : إن المبدع يتمتع بقدرة هائلة على إحداث تفاعلات خبرية فيما بين خبراته السابقة وخبراته اللاحقة أو الحاضرة . فالخبرة لديه تتسم بالتفاعلات التراكبية بمعنى أن ثمة تراكبًا خبريًا معرفيًا يتأتى للمبدع بحيث تكون أفكاره ومعارفه فى حالة تفاعل مستمر ، فيترتب على تلك التفاعلات المستمرة مركبات خبرية معرفية مستمرة فى التراكب بغير توقف . والمبدع سواء تذكر خبراته المعرفية السابقة أم كان غافلًا عنها وناسيًا لها ، فإنها تظل فى حالة نشاط تفاعلى طالما وانتها الظروف المناسبة لحدوث التفاعل بينها وبين الخبرات التى تستجد فى المواقف التالية . فكما قلنا فإن المعرفة التى تنسى لا تنمحى بدليل أننا نعود فنتذكر أشياء نكون قد نسيناها ولم نعد نتذكرها . فلا استحالة إذن فى أن تلعب الخبرات الماضية التى نسيها المبدع دورًا إيجابيًا نشيطًا فتأخذ فى التفاعل مع

الخبرات المعرفية الجديدة . وتتضح تلك التفاعلات الخبرية فيما بين الخبرات السابقة والخبرات اللاحقة فيما يتعلق بمنهج التفكير الذى يكون المبدع قد اكتسبه فى تفكيره خلال مراحل حياته الثقافية المتتالية . ولكم أفاد المبدعون من خبرات معرفية قديمة سواء من حيث المضمون المعرفى أم من حيث منهج التفكير نفسه .

ثانيًا ـ فى مجال الابتكار : فمن الحقائق المعروفة أن المخترعين الذين قاموا بتقديم المبتكرات المتباينة فى المجالات المتنوعة قد أفادوا من خبراتهم السابقة التى قد تمتد حتى الطفولة والمراهقة . فلقد تكون الخبرة التى اكتسبها المبدع فى طفولته فى أثناء لعبه بدميته من المقومات التفاعلية التى تدخل فى إطار المركب الخبرى الابتكارى الذى يساعده على تقديم عمل ابتكارى أو تكنولوجى عظيم يشار إليه بالبنان .

ثالثًا ـ فى مجال الفن التشكيلى : كذا الحال بإزاء الخبرات الجمالية التى يكون الفنان التشكيلى قد اكتسبها منذ طفولته وعبر مراحل نموه الخبرى المتتالية . فهو يفيد من الخبرات السابقة حتى تلك الخبرات الجمالية التى يكون قد نسيها فيما يشغله من إبداعات جمالية حديثة بعد أن قيض له النمو والنضج الفنى . فما سبق له اكتسابه من مضامين خبرية ومن مناهج فى التذوق والأداء الفنى لا ينمحى بل يظل معتملًا لديه ومتفاعلًا بطريقة تراكبية مع المستجدات الخبرية التى يكتسبها تباعًا خلال مراحل عمره الفنى المتتالية .

رابعًا ـ فى المجال اللغوى : وعلى النحو نفسه فإن المبدعين فى المجالات اللغوية لا يقتصرون فى تفاعلاتهم الخبرية على المقومات الخبرية اللغوية التى يقومون بتحصيلها فى حاضرهم ، بل إنهم يضطلعون بالتفاعلات الخبرية اللغوية بين جميع المحصلات الخبرية اللغوية التى قاموا باكتسابها عبر مراحل عمرهم الماضية . ولا نبالغ إذا ما قلنا إن خبرات الطفولة الكلامية تظل فى حالة تفاعل مستمر مع ما بلغه المبدع من مستوى لغوى . وأكثر من هذا فإن ثمة

تفاعلات خبرية لغوية تحدث بين ما تعلمه المبدع من لغات مختلفة عبر سنى حياته منذ الطفولة حتى اللحظة التى يعيشها فى الحاضر .

خامسًا ـ فى المجال العلائقى : وفيما يتعلق بالعلاقات الاجتماعية وبخاصة فى حالة الزعيم أو القائد ، فإن ثمة تفاعلات خبرية تتم بين خبرات الماضى حتى الطفولة وبين المواقف الاجتماعية المتباينة التى تقع فى حياته فى مجال الزعامة أو القيادة . فالزعامة أو القيادة لا تولد فجأة فى حياة الزعيم أو القائد ، بل تتربى معه وتنمو خلال حياته رويدًا رويدًا عن طريق التفاعلات الخبرية فيما بين الخبرات القديمة والخبرات التى تستجد فى حاضره . فمن الحقائق التى يعلنها كثير من الزعماء أنهم تربوا زعاميًا منذ بواكير حياتهم .

التفاعل الخبرى المستقبلى :

هناك ثلاثة أبعاد زمانية تمتد إليها التفاعلات الخبرية : البعد الأول هو بعد الماضى . أما البعد الثانى فهو بعد الحاضر . والبعد الثالث هو بعد المستقبل . ولقد سبق أن عرضنا لبعدى الماضى والحاضر ، وفيما يلى نعرض للبعد الثالث ، أعنى بعد المستقبل . ولكن لعل سائلًا يسأل : كيف يمتد التفاعل الخبرى إلى المستقبل بينما المرء لم يخترط بعد فى المواقف والخبرات المستقبلية .

الواقع أن المستقبل مستقبلان وليسا مستقبلًا واحدًا . فثمة المستقبل الذهنى أى المستقبل باعتباره مجموعة من التصورات الذهنية ، والمستقبل الفعلى أى المستقبل كما سوف يتم تحققه بالفعل . صحيح أن المستقبل يظل مستقبلًا طالما أنه لم يدخل فى إطار التحقق والوجود الفعلى . ولكن هذا لا يحول دون تمييز المستقبل الذهنى عن المستقبل كما سوف يتحقق بالفعل . ولعلنا نشبّه هذين النوعين من المستقبل بالفكرة والتعبير عنها . فالفكرة تسبق التعبير عنها ، ولكن هناك فرقًا بين الفكرة وبين التعبير عنها ، إذ ربما يتباين التعبير عن الفكرة

وما تتضمنه أو ربما ينحرف عن مضمونها بعض الانحراف ، أو على الأقل يختلف عنها من حيث المقومات التى يتشكل منها . فالفكرة تظل مجردة غير مجسدة طالما أنها ما تزال فى نطاق الذهن . أما التعبير عنها فإنه يتخذ شكلًا حسيًا معينًا . فهى إما أن تصير مسموعة وإما أن تصير مقروءة . كذا الحال بالنسبة للمستقبل الذهنى والمستقبل كما سوف يكون عليه عندما يتحقق . فالمستقبل الذهنى عبارة عن مجموعة من التصورات الذهنية غير المدركة موضوعيًا ، وذلك لأنه ذو طبيعة ذاتية يرتبط ارتباطًا جوهريًا بذاتية من ترتسم فى ذهنه صورة ذلك المستقبل ، وهى صورة ذهنية تختلف قليلًا أو كثيرًا عما سوف يتحقق ذلك المستقبل الذهنى وفقه من واقع فعلى برغم الارتباط الوثيق به . وذلك الاختلاف بين المستقبل الذهنى والمستقبل الفعلى يتمثل بالدرجة الأولى من حيث طبيعة كل منهما . فطبيعة المستقبل الذهنى أنها طبيعة ذهنية . أما طبيعة المستقبل الفعلى فهى طبيعة واقعية أو طبيعة تحققية ـ إذا صح التعبير .

ومما لا شك فيه أن التفاعلات الخبرية لا تتم فى نطاق المستقبل كما يتم له التحقق بالفعل ، بل تتم بإزاء المستقبل الذهنى كما يرتسم فى ذهن صاحب التصورات الذهنية المستقبلية . وواضح أن صاحب هذه التصورات المستقبلية يحمل فى ذهنه تصورات ذهنية تتعلق بالماضى وتصورات ذهنية تتعلق بالحاضر . ولكن هل تظل هذه الأنواع الثلاثة من التصورات الذهنية منعزلة بعضها عن بعض ؟

إننا نرى أنه بالنسبة للأشخاص غير المبدعين ثمة انفصال أو شبه انفصال بين هذه الأنواع الثلاثة من التصورات الذهنية . أما بالنسبة للمبدعين فإن الأمر يتباين تباينًا بعيد المدى . فثمة تفاعلات خبرية متباينة تتم فى مخ المبدع . فهناك أولًا تفاعلات خبرية تتم بين خبرات الماضى ، ثم تفاعلات خبرية تتم بين خبرات الحاضر ، ثم تفاعلات خبرية تتم بين التصورات الذهنية المستقبلية ، ثم هناك تفاعلات خبرية تتم بين خبرات الماضى وخبرات الحاضر ، ثم تفاعلات

خبرية تتم بين خبرات الماضى وخبرات المستقبل المتوقعة أو المتصورة ، ثم تفاعلات خبرية تتم بين خبرات الحاضر وتلك الخبرات المستقبلية المتوقعة ، ثم تفاعلات خبرية تتم بين خبرات الماضى وخبرات الحاضر وخبرات المستقبل جميعًا .

والواقع أن الأهداف التى تترسمها التفاعلات الخبرية المستقبلية عند المبدع تتسم بأنها لا شعورية وإن كانت النتائج التى تترتب عليها نتائج شعورية يحسها المبدع ويقف عليها ويدرك أبعادها . فهى كالثمار التى تبدو ظاهرة للعيان بالرغم من أن العمليات النمائية التى تسبق بزوغ تلك الثمار تكون مختفية عن العيان ولا تبدو أمام أنظار الناس الذين يشاهدون الأشجار التى تحمل تلك الثمار .

أما الأهداف التى تترسمها التفاعلات الخبرية عند المبدع فيمكن تحديدها على النحو التالى :

أولًا ـ التوصل إلى مناهج جديدة للتفكير الفلسفى أو العلمى أو للإنتاج الأدبى أو الفنى . فالتفاعلات الخبرية المستقبلية ترنو إلى التوصل إلى أدوات جديدة فى التفكير أو فى الممارسة العلمية أو الأدبية أو الفنية . ذلك أن المناهج التى يستعان بها فى هذه المجالات تعمل فى الواقع على سبر أغوار بعيدة المدى كما تعمل على فتح مجالات فلسفية أو علمية أو أدبية أو فنية جديدة غير مسبوقة .

ثانيًا ـ التوصل إلى وسائل أدائية جديدة فى الممارسات أو فى الإنتاج أو فى تخزين المعلومات أو فى استعمالها أو فى تقديمها أو فى غير ذلك من أداءات .

ثالثًا ـ التوصل إلى اختراع بعض الأدوات أو الآلات أو الخامات التى يمكن أن يستعان بها فى الصناعات أو فى تنظيم المعلومات أو فى اختصار الجهود المبذولة عصبيًا أو عقليًا أو عضليًا .

رابعًا ـ التوصل إلى وسائل تكفل معالجة الإنسان من بعض الأمراض التى تصيبه أو وقايته منها . فمن الجهود المبذولة حاليًا

والتى تحتاج إلى تفاعلات خيرية بين خبرات الماضى والحاضر والمستقبل محاولة التوصل إلى وسائل علاج ووقاية من الأمراض التى يعجز الطب حاليًا عن مقاومتها أو العلاج منها أو الوقاية من الإصابة بها مثل السرطان والإيدز وغيرهما من أمراض مستعصية .

خامسًا ـ التوصل إلى وسائل أنجع فى الاتصال والمواصلات والنقل . فعلى الرغم من التقدم المذهل الذى حققه الإنسان فى هذه المجالات ، فإنه يطمع فى بلوغ مراق أعلى فى هذه السبيل .

سادسًا ـ التوصل إلى اختراع أسلحة جديدة سواء كانت أسلحة هجومية أم أسلحة دفاعية . فمهما بلغ الإنسان من تقدم فى مجال صنع السلاح واستخداماته المتباينة ، فإنه يستهدف التوصل إلى أسلحة جديدة أمضى وأفعل فى الهجوم والدفاع على السواء .

والواقع أن التفاعلات الخبرية المستقبلية تحتل أهمية كبيرة فى التقدم الحضارى للإنسانية ، ولعلنا نبرز هذه الأهمية فى نقاط على النحو التالى .

أولًا ـ لا شك أن التقدم الذى أحرزته الإنسانية عبر العصور المتعاقبة منذ العصور البدائية حتى الوقت الراهن إنما يرجع إلى تلك التفاعلات الخبرية المستقبلية . فكلما أحرزت الإنسانية تقدمًا فى مجال ما من المجالات المتباينة ، فإنها تهفو إلى تقدم أكثر وأنجع فى المستقبل . بيد أن ما كان ينظر إليه باعتباره مستقبلًا سرعان ما يستحيل إلى حاضر ثم إلى ماض ، فيأخذ الإنسان فى التطلع إلى مستقبل جديد . وهكذا دواليك بالنسبة لكل مستقبل سرعان ما يستحيل إلى حاضر ثم إلى ماض .

ثانيًا ـ إن شخصية المبدع لا يتسنى لها أن تتكامل إلا إذا تم فى نطاقها ذلك التفاعل الخبرى المستقبلى . ذلك أن الإبداع يرتبط بوشائج متينة للغاية بالنظرة المستقبلية . فإذا توقف المبدع عن التطلع إلى

المستقبل ، وإذا لم يقيض له إحداث التفاعلات الخبرية المستقبلية ، فإنه يكون بالتالى قد فقد مصداقيته كمبدع ، بل إنه يكون عندئذ عرضة للإصابة بما يمكن أن نسميه بتفسُّخ الشخصية .

ثالثًا ـ من الخطأ أن نعتبر أن للمستقبل وجودًا موضوعيًا كالشأن بالنسبة للماضى والحاضر . فالواقع أن للماضى والحاضر وجودًا متحققًا بحيث نقول إن ما يحمله الماضى والحاضر من وقائع موجودة بالفعل وجودًا متحققًا . أما المستقبل فإنه خلافًا للماضى والحاضر لا يوجد إلا باعتباره صورًا ذهنية فى ذهن من يقوم بتوقعه . فتلك الصور الذهنية لا توصف بأنها موجودة وجودًا موضوعيًا إلا إذا تسنى لها أن تدخل فى إطار الحاضر ثم فى إطار الماضى . وليس من سبيل لاستحالة الصور الذهنية المستقبلية إلى واقع منخرط فى نطاق الواقع أو فى نطاق الماضى إلا عن طريق التفاعلات الخبرية المستقبلية فيما بين التفاعلات الخبرية المتعلقة بالماضى والتفاعلات الخبرية المتعلقة بالحاضر وبين تلك التصورات الذهنية المستقبلية التى تعتمل فى عقول من نسميهم بالمستقبليين ، أعنى أولئك الذين يشكلون فى أذهانهم صورًا ذهنية مستقبلية .

رابعًا ـ نحن لا نستطيع أن نزعم أن الكم والكيف المتعلقين بالمستقبل كما هو متخيل فى أذهان المستقبليين يكونان على مقاس ما يمكن تحقيقه وإحالته من نطاق الصور الذهنية إلى الواقع المطبق فى الحاضر والماضى ، بل نؤكد أن هذا الكم والكيف لا بد أن يكونا أبعد شأوًا وأكثر كمًا وأخصب كيفًا مما يتسنى تحقيقه لإحالته إلى واقع حاضر ثم إلى ماض منصرم . فالصور التخيلية التى تعتمل فى أذهان المستقبليين أكثر بكثير مما يمكن تجسيده فى الواقع الموضوعى ، كما أن الكيف الذى تتضمنه الصور الذهنية المعتملة فى مخيلاتهم يكون متباينًا تباينًا بعيد المدى عن الكيوف ـ إذا صح التعبير ـ أو النوعيات المتحققة بالفعل فى الحاضر والماضى . وما يجعل هذه المفارقة بين ما يتم تخيله مستقبليًا وبين ما يمكن تحقيقه فى إطارى الحاضر

والماضى هو أولًا إتساع مدى خصوبة المخيلات البشرية وبخاصة مخيلات الصفوة من المستقبليين ، ثم بسبب العوائق والصعوبات التى تعتور طريق تلك الصور التخيلية التى تستحيل إلى واقع متحقق بالفعل فى إطارى الحاضر والماضى . بيد أن هذا لا يحول دون القول بأن ما يتم اعتماله فى إطار التفاعلات الخبرية المستقبلية لا يستهان به . فهو فى الواقع غزير كمًا وكيفًا على السواء .

خامسًا ـ لا ننسى أخيرًا أن التفاعلات الخبرية المستقبلية التى يتأتى عنها التقدم الحضارى لا تسير وفق متتالية حسابية ، بل تسير وفق متتالية هندسية ، أعنى أنها تسير على النحو التالى : ١ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٨ ـ ١٦ ـ ٣٢ ـ ... إلخ . ويتضح هذا فى التدفقات الحضارية التى لا نجد لها تفسيرًا إلا فى تكثُّر المركبات الخبرية المستقبلية وفق هذه المتتالية الهندسية المتضاعفة من حيث الكم والكيف معًا .

التفاعلات الخبرية الذاتية :

من الأخطاء الشائعة فى أذهان كثير من الناس أن المخ عبارة عن مخزن للخبرات ، وأن ذلك المخزن لا هم له سوى تخزين تلك الخبرات التى تصل إليه . فالمعلومات والمهارات والقيم وغير ذلك من خبرات تظل على حالها بالمخ ، وأنه ـ أى المخ ـ لا يلعب أى دور إيجابى بإزاء ما يختزن به . فعليه أن يحتفظ بما يصل إليه من الخارج إلى أن يطلب منه إرسال بعض مخزوناته إلى الواقع السلوكى فيعبر عنها باللسان أو بالقلم ، أو يصوغها فى سلوك أدائى أو فى علاقات اجتماعية ينشئها أو فى علاقات اجتماعية يقوم بفسخها وهدمها .

والواقع أن المخ البشرى ليس مجرد مخزن للخبرات ، بل هو أيضًا معمل يقوم بتفريخ خبرات جديدة من المخزونات الخبرية التى وصلته . فالمخ يتضمن نشاطًا إيجابيًا يضطلع به بإزاء الخبرات المتباينة التى تصل إليه . وذلك بواسطة التفاعلات الخبرية التى

يجريها عليها . فالمخ يستعين بالذاكرة للاحتفاظ بما يتسنى لها الاحتفاظ به من ذكريات ، ثم تقوم المخيلة بتشكيل صور ذهنية خيالية تتشكل خامتها من المدركات والذكريات معًا . فالأخيلة التى تقوم بتصنيع هذه الخامات الذهنية تقوم فى الواقع بعمليات تفاعلية خبرية . فهى لا تبقى على العناصر الإدراكية والتذكرية على حالها ، بل تحدث فيما بينها تفاعلات بحيث تخرج بها مما كانت عليه إلى صيغ جديدة مباينة للصيغ التى كانت متلبسة بها فى أول الأمر .

وأكثر من هذا فإن ما يتأتى من صور ذهنية تخيلية لا يقتصر على التباين الكيفى عما كان عليه الحال قبلًا ، بل إن الكم المنتج من الصور الذهنية التخيلية يكون أكثر بكثير مما كان عليه كم تلك الصور قبل أن تلعب المخيلة دورها بإزائها . ومعنى هذا فى الواقع أن التفاعلات الخبرية التى تضطلع بها الذاكرة تعمل على تخصيب الصور الذهنية الإدراكية والصور الذهنية التذكرية جميعًا ، بحيث يكون المنتج أروع كيفًا وأكثر كمًا مما كانت عليه الصور الإدراكية والصور التذكرية جميعًا .

وثمة فى الواقع مستوى تالٍ أرفع مقامًا تتضمنه التفاعلات الخبرية يعلو عن مستوى التفاعلات الخبرية المتعلقة بالأخيلة التى تنشئها المخيلة المستخدمة من تلك الصور الذهنية الإدراكية والصور الذهنية التذكرية . هذا المستوى الأرفع يتعلق بالمفاهيم المجردة . فالواقع أن لدى الإنسان قدرة على إحداث تفاعلات خبرية بعيدًا عن مستوى المحسوسات فتكون تلك التفاعلات الخبرية محصورة فى نطاق المجردات ، فتنشأ وشائج دقيقة للغاية بين الأرقام أو بين الرموز الجبرية أو بين المفاهيم المنطقية التى لا ترتبط بوقائع حسية معينة . وليس من شك فى أن جميع الفلاسفة والعلماء والأدباء والفنانين والمخترعين وغيرهم من مبدعين مبرزين فى مجالاتهم التى يعملون بها يعملون بها يتمتعون بقدرة هائلة على إحداث تفاعلات خبرية فيما بين المفاهيم المجردة أو الرموز أو العلاقات الدقيقة فيخلصون

إلى نتاجات غير مسبوقة ، ويقدمون للبشرية ثمار تفاعلاتهم الخبرية التى لم يكن لها أن تنضاف إلى الحصيلة الحضارية لولا مرورهم فى تلك التفاعلات الخبرية التجريدية . ولسنا نغالى إذا ما قلنا إن الحضارة برمتها منذ بدايتها حتى اللحظة الراهنة التى تكتب فيها هذا الكلام وستظل كذلك طالما أن الإنسان باق بحضارته على وجه البسيطة ، لا تعدو أن تكون ثمرة لما تقلّب عليه المفكرون بشتى صنوفهم وعلى مختلف توجهاتهم واهتماماتهم من تفاعلات خبرية . ولسنا نغالى أيضًا إذا ما قلنا إن ما يبدو فى الخارج من حضارة هو مجرد إنعكاس أو صدى للتفاعلات الخبرية التى اعتملت عبر قرون عديدة متتالية فى عقول صفوة وقادة الحضارة والمبدعين لآفاقها ومقوماتها المتباينة .

وثمة فى الواقع تفاعلات خبرية على جانب كبير من الأهمية تحدث فيما بين ما هو داخل فى إطار المقومات الحيوية للمرء وبين ما هو داخل فى إطار المقومات العقلية ، وأيضًا بين ما هو داخل فى إطار المقومات الحيوية للمرء وبين ما هو داخل فى إطار المقومات الوجدانية ، ثم بين ما هو داخل فى إطار المقومات البيولوجية للمرء وبين ما هو داخل فى إطار العلاقات الاجتماعية .

ولعلنا نبدأ بالنوع الأول من التفاعلات الخبرية الذى يتم بين ما هو داخل فى إطار المقومات البيولوجية للمرء وبين ما هو داخل فى إطار المقومات العقلية . فأنت تعلم أن المدركات الحسية الخمسة هى فى أصلها عبارة عن شحنات عصبية بيولوجية تنتقل من العضو الحاس إلى مركز الترجمة الخاص به فى المخ . فكيف تفسر استحالة ما هو عصبى بيولوجى إلى ما هو ذهنى عقلى ؟ إنك لا تستطيع أن تأخذ إلا بالتفسير التفاعلى بين الخبرات الجسمية الحسية وبين النتائج الذهنية العقلية التى من شأنها إحالة ما هو واقع فى النطاق البيولوجى إلى ما هو واقع فى النطاق العقلى . والواقع أن جميع أنواع النشاط العقلى الذى يتمتع به الإنسان إنما هو فى أصله ومنبته كان عبارة

عن خامة حسية عصبية . فالواقع الخارجى يحدث فى قوامنا الجسمى بعض التغيرات الجسمية العصبية التى سرعان ما تتفاعل مع أجهزة المخ فتحدث تفاعلات خبرية يتأتى عنها ما تصل إليه من أنشطة عقلية متباينة .

وإذا نحن تناولنا ما يتأتى عن الأنشطة الجسمية من مقومات وحالات تدخل فى إطار النشاط الوجدانى ، فإننا نجد أولًا الحاجات الحيوية التى تكفل الحياة للمرء . فنحن نجوع ونحس بالجوع ولكننا لا نستطيع أن ندرك أننا جائعون إلا إذا استحال الإحساس الجسمى إلى مدرك عقلى . وكذا يقال عن الشعور بأننا نرغب فى النعاس . إن جسمنا يطالبنا بالنوم ، ولكننا ندرك ما يطالبنا به جسمنا بعقولنا . وما يقال عن ألم الجوع وأى ألم جسمى والرغبة فى النوم ينسحب أيضًا بإزاء الجنس . فعندما ينخرط الطفل أو الطفلة فى مرحلة المراهقة ، فإن تغيرات جسميه تحدث فى قوامهما البيولوجى ، ولكن المسألة لا تقف عند حدود الجسم ، بل تنتقل إلى القوام الوجدانى للمراهق والمراهقة ، فيستشعران الرغبات الجنسية ويمران فى مرحلة رومانسية هى الحب العذرى الذى يتباين فى حياتهما الوجدانية عن الرغبات الجنسية الجسمية . ومعنى هذا أن ما هو جنسى تناسلى قد استحال فى قوامهما إلى ما هو جنسى رومانسى ، أعنى إلى أحاسيس وجدانية قد نجد تعبيرًا لها فى شعر يُقرض أو فى رسم أو نحت أو موسيقى أو أعمال بطولية أو تفوّق فى الدراسة أو فى مجالات حياتية متباينة .

وإذا نحن تناولنا التفاعلات الخبرية التى تقع فيما بين ما هو بيولوجى إلى ما هو اجتماعى ، فإننا نجد أن الوليد يولد باعتباره كائنًا بيولوجيًا ، ثم يستحيل إلى كائن اجتماعى منتم إلى أسرة أو مسقط رأس أو عشيرة أو قبيلة أو مدينة أو وطن كبير أو إلى إنسان يحس بانتمائه إلى الإنسانية جمعاء . وأكثر من هذا فإنه يمتص القيم الاجتماعية المحيطة به ، وكذا التقاليد والعادات الاجتماعية واللغة

والعرف ويخضع لما تأمره به قوانين بلاده ، ثم هو ينتمي إلى دين قومه وينشربه حتى النخاع . وإذا نحن تساءلنا عن الأساس أو الركيزة التي يقوم عليها كل ما هو اجتماعي في حياة الناس ، إذن لوجدنا الإجابة مركزة في القوام البيولوجي للإنسان . فما هو بيولوجي يستحيل بالتربية إلى ما هو اجتماعي بكل الأبعاد التي عرضنا لها هنا .

وإذا نحن قارنا بين الأشخاص العاديين وبين المبدعين إذن لوجدنا أن الفرق بينهما يتمركز في الكم من جهة ، وفي الكيف من جهة أخرى . فمن حيث الكم فإن ما يمر فيه المبدعون من تفاعلات خبرية أبعد شأوًا بكثير وأخصب بشكل ملفت للنظر عما تجده لدى الأشخاص العاديين . أما من حيث الكيف فإننا نجد أن التفاعلات الخبرية التي تتم في قوام المبدعين تُفضي إلى ثمار متباينة تباينًا جوهريًا عن الثمار التي تتأتى للناس العاديين الذين لا يقيض لهم الإبداع .

ونحن لا نستطيع أن نزعم أن جميع الناس سواسية في المواهب الإبداعية . فهناك فروق بعيدة المدى بين من يبدع وبين من لا يبدع . ولكن من الممكن أن تعمل التربية الرديئة أو غير المواتية على طمس معالم الإبداع في حياة المرء فلا يقدم ما كان يمكن أن يقدمه من إبداعات لو أنه خضع لتأثير مقومات تربوية تشجعه على أن يبدع . على أننا لا نستطيع أن نحمِّل التربية كل المسئولية . ذلك أن هناك عاملًا خطيرًا في تفتيق المواهب الإبداعية هو عامل الإرادة والتصميم والدأب وحب المغامرة الإبداعية والضرب صفحًا عما يوجهه الآخرون من نقد إلى ما يقدمه المرء من إبداعات غير مسبوقة . فالواقع أن إرادة التغيير إذا ما تأججت عند المرء فإنه يستحث عندئذ ما لديه من مواهب إبداعية ويوقظها إذا كانت قد ركنت إلى النوم والخمول .

وثمة في الواقع عامل آخر يجب أن يتوافر عند المبدع حتى ينسنى له أن يمر في التفاعلات الخبرية الذاتية والتوصل عن طريق تلك التفاعلات إلى تقديم إبداعات يشار إليها بالبنان . هذا العامل هو عامل

تركيز الذهن حتى بلوغ أقصى ما يمكن بلوغه من الهدوء النفسي والخلو من المشاغل الخارجية . ذلك أن الإبداع في أي مجال من مجالات الحياة لا يتأتى للمشتتين ذهنيًا أو لذوي النفس القصير في التأمل وسبر الأغوار . ذلك أن التهيئة النفسية التي تسبق التفاعلات الخبرية ضرورية ضرورة لازبة حتى يؤتي التفاعل الخبري ثماره الخليقة بالتقدير والإعجاب . ناهيك عن الخلفية الخبرية الغزيرة التي يكون المبدع قد حازها وحاز معها القدرة العظيمة على التعبير عما يتوصل إليه من نتائج .

التفاعلات الخبرية الموضوعية :

بدأ الإنسان منذ قديم الزمان في التأثير في البيئة من حوله بما يشتمل عليه من جماد ونبات وحيوان وإنسان . وكلما تقدم في معارج الحضارة فإنه يزداد تأثيرًا فيها . ولقد تواكب مع تأثير الإنسان في البيئة إبداعه لبيئة جديدة غير البيئة الطبيعية هي البيئة الحضارية . ولسنا نغالي إذا ما قلنا إن البيئة الحضارية صارت هي المغلّفة لحياة الإنسان منذ طفولته حتى مماته . وبتعبير آخر فإن كل تقدم أحرزته الإنسانية في مجال البيئة الحضارية كان على حساب البيئة الطبيعية . فمن الخطأ أن يعتقد البعض أن الحقول والحدائق داخلة في إطار البيئة الطبيعية . ذلك أن الزراعة صناعة بشرية . فهي إذن داخلة في نطاق الحضارة . وشأن الحقل أو الحديقة هو شأن المصنع . صحيح إن هناك صلة قربى بين الحديقة أو الحقل وبين الغابات والنباتات الطبيعية ، ولكن الفرق الجوهري بين الطرفين يتبدى في تدخل الإنسان وتحكمه في الحديقة أو الحقل وعدم تدخله في توجيه دفة حياة النباتات في الغابة أو في الأماكن التي تنمو بها النباتات الطبيعية .

والواقع أن التفاعلات الخبرية قد لعبت وما تزال تلعب وسوف تستمر في لعب أدوار رئيسية في توجيه دفة الحضارة بجوانبها

المتباينة والكثيرة . صحيح إن التفاعلات الخبرية تتم فى دخيلة العقل الإنسانى ، ولكن الملعب الذى يتم عليه القيام بتلك التفاعلات الخبرية يقع خارج نطاق الإنسان وليس بدخيلته . فمما لا شك فيه أن ثمة فرقًا جوهريًا بين دخيلة الإنسان وبين خارجيته ، أو بين ذاتيته وبين موضوعيته . فهو يميز تمييزًا جوهريًا بين ما يعتمل بداخله وبين ما يعتمل بخارجه فى العالم الخارجى من حوله .

ولعل من أخطر ما توصل إليه الإنسان من تفاعلات خبرية موضوعية ما هو واقع فى نطاق الإلكترونيات . وعلى رأس تلك الإلكترونيات الآلة الحاسبة والكومبيوتر والروبوت (الإنسان الآلى) . فلقد استطاع الإنسان أن يجعل للتفاعل الخبرى استقلالًا عن ذاتيته ، وأن يحقق توازنًا بين التفاعلات الخبرية الذاتية التى تعتمل فى نطاقه الداخلى وبين التفاعلات الخبرية الموضوعية التى تتم كاستجابة لأوامره وكتحقيق لرغباته وقضاء مصالحه بواسطة تلك الأجهزة التى تلعب التفاعلات الخبرية دورًا جوهريًا فيها . فأنت تقدم العمليات الحسابية المعقدة إلى آلتك الحاسبة ثم تتركها تضطلع بالتفاعلات الخبرية بين تلك الأرقام دون أن تتكلف المشقة فى إجراء العمليات الحسابية التى تتضمنها العلاقات بين الأرقام التى تدخل فى نطاق العملية الحسابية المعقدة التى أودعتها خزينة تلك الآلة الحاسبة .

أما الكومبيوتر والروبوت فإنهما على جانب أكبر من التعقد . فهما يضطلعان بتفاعلات خبرية عظيمة الشأن فيوفران جهودًا ذهنية مضنية من جهة ، كما يوفران وقتًا طويلًا كان يلزم للتوصل إلى النتائج التى يصل إليها الكومبيوتر ويؤديها الروبوت فى وقت قصير للغاية . فالروبوت يحمل فى نطاقه كومبيوتر من جهة ، وأجهزة أداء تنفيذية من جهة أخرى . وفى حالتى الكومبيوتر والروبوت فإن التفاعلات الخبرية الموضوعية تلعب دورًا هائلًا وعلى أكبر جانب من الدقة .

ومن التفاعلات الخبرية الموضوعية الخطيرة التى قام الإنسان بالترتيب لها وتنفيذها ما كان متعلقًا بغزو الفضاء . فمركبات الفضاء التى يشرف عليها العلماء من مراكز إطلاقها على الأرض تسير بأجهزة تعمل عن طريق التفاعلات الخبرية الموضوعية . فثمة أجهزة الكترونية تعمل بدينامية وتفاعلية خبرية ولا يكون لرواد الفضاء بها الدور الرئيسى فى توجيهها أو فى الاضطلاع بالوظائف المنوطة بها . ولسوف تقوم سفن الفضاء فى المستقبل بالعمل وقد جهزت بالروبوتس التى سوف تضطلع بالعمل كله بما فى ذلك الإشراف على التشغيل من مراكز إطلاقها على الأرض ، والإشراف أيضًا على نظام سيرها وعملها ، فتكون الروبوتس هى أدوات التشغيل بالكامل سواء كانت تعمل بمراكز الإطلاق والتوجيه من الأرض أم بداخل مركبة الفضاء ، أم بإجراء البحوث على سطح الكواكب التى سوف ترسو عليها تلك السفن الفضائية .

وبمناسبة سفن الفضاء ، فإن العلماء سوف يرسلون على متن تلك السفن الفضائية أجنَّة بشرية مجمدة مستخدمة فى ذلك ما سوف يتوصلون إليه من أسرار خاصة بهندسة الوراثة ، وتكون تلك الأجنة مبرمجة بحيث تظل فى حالة كمون لمائة أو مئات السنين حسب مدة الرحلة التى سوف تقطعها سفينة الفضاء ، ثم يخرج الجنين من الأنبوبة التى يحفظ بها ، وتقوم الروبوتس برعاية تلك المواليد البشرية إلى أن تكبر ويكون بمقدورها أن تقطن الكوكب الذى سوف ترسو عليه سفينة الفضاء حيث تزرع حضارة بشرية به . فالتفاعلات الخبرية الموضوعية التى سوف تتم فى هذه الحالة والتى يكون العلماء قد برمجوها سوف تجعل الصلة بين كوكب الأرض والكواكب الأخرى التى تبعد عن أرضنا مئات السنين الضوئية أمرًا ميسورًا وممكنًا .

وبمناسبة هندسة الوراثة نقول إن هذا الفرع التكنولوجى الحيوى الحديث سوف يفتح آفاقًا هائلة وخطيرة أمام التفاعلات الخبرية

الموضوعية . فمنه تفاعلات خبرية على جميع المستويات سوف يفتح الطريق أمامها بدءًا بالمستوى النباتى وانتهاء إلى المستوى البشرى . صحيح إن فيمًا خلقية ودينية سوف تكون مهددة أمام تحديات هندسة الوراثة ، ولكن المتوقع أن التجارب فى هذا المضمار سوف تستمر ، وسوف يتغلب المتحمسون لهذا الفرع العلمى التكنولوجى الجديد لما هم متجهين نحوه أو سائرين فيه إلى نهاية الشوط . فمن المتوقع أن يقوم العلماء التكنولوجيون بتخليق كائنات حية بها خلطات متباينة من أنواع حية متباينة . والخوف كل الخوف أن تأخذ فنون هذه الهندسة فى تطوير بعض أنواع الكائنات الحية قريبة الشبه بالإنسان فترتفع بذكائها إلى ما يفوق ذكاء الإنسان ، فتأخذ فى استذلاله أو فى السيطرة على الأرض . وقد تقع أخطاء علمية وتكنولوجية فى سياق البحوث فى تلك الهندسة فتخلق فيروسات أخطر بكثير من فيروس الإيدز فتقضى على الكائنات الحية جميعًا بما فيها الإنسان نفسه .

ومن التفاعلات الخبرية الموضوعية الخطيرة ما يسمى ببنوك المعلومات وهى عبارة عن أجهزة كومبيوتر ضخمة يمكن أن تتصل بها الكومبيوترات الفرعية المملوكة للأفراد والهيئات العلمية . وهذه البنوك تحمل فى نطاقها الكثير جدًا من المعلومات التى يحتاج إليها الباحثون فى دراساتهم . بيد أن الطريق ما يزال طويلًا أمام هذه البنوك والمستقبل فسيح أمامها وذلك بعد أن يتسنى لتلك البنوك استيعاب المعلومات الموجودة بالكتب والمجلات عن طريق التصوير دون ما حاجة إلى استخدام أزرار الكومبيوتر التى تشبه أزرار الآلة الكاتبة لتموينه بالمعلومات عن طريق كتابتها بواسطة تلك الأزرار . فإذا ما تمكن التكنولوجيون من نقل المعلومات إلى مخ الكومبيوتر عن طريق التصوير الإلكترونى - إذا صح التعبير - فسوف يكون بالإمكان تخزين آلاف الصفحات فى وقت قصير جدًا ، ويكون من الممكن عندئذ تخزين معظم المعلومات الموجودة بالكتب والمجلات والصحف . وإذا أضفت إلى هذا أن أجهزة الترجمة الإلكترونية

- وهى موجودة بالفعل - سوف تتصل بالكومبيوتر العالمى - الذى تنبأ بأنه سيوجد بالفعل ، فإن المستقبل سوف يبشر بنقل جميع المعارف البشرية المسجلة باللغات المختلفة إلى لغة واحدة ولتكن اللغة الإنجليزية . على أن بنك المعلومات سوف يتمكن فى المستقبل أيضًا من تصدير المعلومات المطلوبة بسرعة باللغة العربية . وما نقوله هنا - سواء كان موجودًا بالفعل أم سوف يوجد فى المستقبل - فإنه شاهد على التفاعلات الخبرية الموضوعية التى يحملها المستقبل لنا ولأجيالنا القادمة فى مجال المعلومات .

ومن التفاعلات الخبرية الموضوعية ما كان متصلًا بالعلاج والوقاية من الأمراض . فالمبدعون فى المستقبل سوف يستغنون عن الأطباء البشريين وسوف تحل أجهزة التشخيص والعلاج الإلكترونية محل الطبيب الذى يقوم حاليًا بتشخيص المرض ووصف الدواء . وحتى فى مجال الجراحة فسوف يضطلع الروبوتس بكل أنواع الجراحات كما أن الكثير جدًا من الخدمات الطبية المساعدة سوف توكل إلى الروبوتس . وسوف تصرف الأدوية عن طريق أجهزة شبيهة بأجهزة التليفون التى تعمل بدون عامل . فلسوف يكون على المريض - أو الأصح على الطبيب الروبوت - وضع الروشتة فى جهاز معين يقوم بصرف الدواء ، ولا تكون ثمة حاجة إلى توجه المريض إلى الصيدلية لصرف الدواء .

والكثير جدًا يمكن أن يقال بإزاء ما يتوقع من إبداعات بشرية فى المجال الموضوعى (انظر كتاب « البشرية والمستقبل الغامض » للمؤلف) ، ولكن مما لا شك فيه أن المبدعين وإن كانوا يستهدفون الواقع الخارجى ، فإن المصدر الحقيقى لإبداعيتهم سوف يظل متمثلًا فيما يعتمل بدخائلهم من صور ذهنية . صحيح إن الإنسان توصل بالفعل إلى العقول الصناعية متمثلة فى الآلات الحاسبة والكومبيوتر ،

ولكن ما تزال السيطرة للإنسان على ما يقوم باختراعه . ولكن الخوف والتوجس من هندسة الوراثة التى قد تحمل ما لا يحمد عقباه لبنى البشر وذلك إذا ما ضوعفت جينات الذكاء عند بعض أنواع القردة العليا ، فنأخذ فى العُتو والتجبر ، ولا تبقى ولا تذر ، وتطيح بعرش الإنسان الذى ظل متربعًا عليه منذ قديم الزمان حتى وقتنا الحالى بلا منازع . ولكنه الإنسان الذى يلعب بالنار .

★ ★ ★

الفصل الثالث عشر

دور التراث فى حياة المبدع

المبدع امتداد لأسلافه المبدعين :

يخطئ من يعتقد أن المبدع يغمض عينيه ويسد أذنيه عن مضمون التراث فيما يتعلق بما يبدى فيه إبداعاته ، وأنه يبدأ من فراغ أو من نقطة البداية التى ليس قبلها نقطة سابقة عليها ..فهذا الاعتقاد الخاطئ ينكر أن يكون للتراث فضل على المبدع ، بل وأكثر من هذا فإن بعض الذاهبين هذا المذهب يعتقدون أن ثمة عداءً شديدًا يعتمل فى قلب المبدع تجاه التراث ، وأنه يرى أن من أعدى أعداء الإبداع تلك القوالب التراثية التى تأبى على التغير أو التطور .

والواقع أن العداء المحتدم ليس بين المبدع والتراث ، كما أن المبدع لا يغمض عينيه ولا يصم أذنيه عما يتضمنه التراث المتعلق بمجال اهتمامه ، وإنما العداء والقطيعة يتبديان فيما يريده ويتحمس له عشاق التراث أو عابدوه الذين يعتقدون أن ما سبق أن أنجزه ووضع خطوطه العريضة وتفصيلاته السابقون من المبدعين قد سد الطريق أمام أى إبداع جديد ، وأن أى إبداع لأى جديد فى أى مجال إنما هو فى الواقع تشويه للتراث وخروج عن قوالبه التى ينبغى على الجميع أن يصبوا جهودهم فيها . فمن يرغب فى إبداء نبوغه العقلى ، فإن عليه أن يستوعب ما ورد بالتراث ، وأن يحفظه بنصّه وفصّه دون حذف أو إضافة .

فالخلاف الحقيقى لا يقوم فيما بين المبدع والتراث ، بل يقوم بين المبدع وبين الموقف المتسم بالجمود بإزاء التراث . وبتعبير آخر فإن المبدع لا يوافق على أن يتلبس بالعنعنة اللفظية أو العنعنة المعنوية

من التراث . والعنعنة اللفظية تتمثل فى الحفظ الاستظهارى أى الحفظ عن ظهر قلب للنصوص كما وردت بالتراث مع الاعتقاد بأن مجرد إتقان هذا الحفظ يجعل المرء في قمة المثقفين . أما العنعنة المعنوية فهى حفظ الأفكار أو المفاهيم أو الأحداث كما وردت بالمراجع .

على أن المبدع لا يتخذ موقف العداء من العنعنة ، فيحول بين ذاكرته وبين حفظ بعض النصوص التراثية ، أو يحول بين ذاكرته وبين الاحتفاظ ببعض الأفكار أو المفاهيم أو الأحداث الواردة بالتراث ، بل هو يتخذ موقفًا عدائيًا من سيطرة التراث على ذهنه . فهو فى الواقع لا يتنازل عن موقفه العقلى المسيطر على التراث . ذلك أنه لا يجعل من التراث هدفًا نهائيًا بحفظه نصًا ومعنًى ويقف عند حدود تذكره لمضمونه ، بل يجعل الحفظ النصى والحفظ المعنوى مجرد وسيلة لغاية أبعد من هذا هى إبداع الجديد .

فالمبدع وإن كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالمبدعين السابقين عليه فيطلع على أعمالهم ، فإنه لا يصب طاقته الذهنية فى القوالب النصية أو القوالب المعنوية التى توصلوا إليها . فهو يتفاعل مع ما توصلوا إليه أو ما دبَّجوه بحيث يتسنى الخروج من هذه العمليات التفاعلية بين فكره وبين التراث الذى تركه المبدعون السابقون بإبداعات جديدة غير مسبوقة . فموقفه التفاعلى الثقافى شبيه بموقف الكيميائى فى معمله لدى قيامه بتركيب مركبات كيميائية جديدة لم يسبقه أحد إلى تركيبها من قبل .

وبهذه المناسبة فإننا نقدم فرضًا لعل المجربين السيكولوجيين يقومون بإجراء الاختبارات السيكولوجية للتحقق من مدى صحته . فنحن نفترض أن ثمة تناسبًا عكسيًا بين القدرة على التذكر النصى والتذكر المعنوى وبين القدرة على التفكير ، أو بتعبير آخر بين الذاكرة والذكاء . ولقد صَدَرنا فى هذا الفرض من ملاحظتنا فى الحياة اليومية . فالأشخاص الذين لديهم ذاكرة قوية بإزاء النصوص أو الوقائع أو حتى أسماء الأشخاص والأشياء ، لا تكون لديهم قدرة

على استحداث الجديد المبتكر فى مجالات الفكر أو الإبداع فى أى مجال من المجالات الإبداعية . وعلى العكس فإننا لاحظنا من مدارستنا لتاريخ المبدعين أنهم كانوا متوسطى القدرة على الحفظ أو أنهم كانوا كثيرى النسيان . فيقال إن (إديسون) مثلًا كان ينسى الكثير من الأشياء العادية لدرجة أنه فى موقف ما نسى اسمه .

ولعلنا نقدم فرضًا آخر بهذه المناسبة هو أن المبدع يقع على زُبْدة ما يتضمنه التراث وينبذ الغث منه . فهو يكون متمتعًا بقدرة انتقائية عظيمة من بين الأشياء الكثيرة التى يتضمنها التراث . أضف إلى هذا أيضًا أن المبدع يتمتع بالقدرة التلخيصية وضغط الكثير فى القليل . وهذا ما لا يتأتى لمن يقضى الوقت فى الاستظهار والحفظ النصى والمعنوى ، أعنى الشخص الذى يسجن عقله فى حدود معينة بحيث يقيم حواجز ذهنية بين الأشياء التى يحفظها عن ظهر قلب بنصها أو بمعناها .

والواقع أن المبدع يتمتع بموقف متميز من التراث هو إحساسه بالحرية بإزاء المضامين التراثية . فهو لا يحس بأنه ملزم باستيعاب جميع التراث الذى يتعلق باهتماماته . فحتى بالنسبة للتخصص الدقيق الذى يشتغل به ، فإنه لا يحس بأنه ملزم بالوقوف على جميع التفصيلات التى يتضمنها ذلك التخصص الدقيق . إنه حتى بإزاء ذلك التخصص يقف موقف المتلقى بحرية . فهو كمن يجلس إلى المائدة التى وضعت عليها صنوف كثيرة من الطعام ، فينتقى منها ما يحس بأن مذاقه مقبول ومستساغ بالنسبة له . فالمبدع ذوَّاق لما يتناوله من التراث حتى ما كان متعلقًا بتخصصه الدقيق أو المجال الذى يعمل به ويأخذ بلبه وبجماع عواطفه .

وبتعبير آخر فإن المبدع يبدأ من حيث هو ومن حيث رغباته وتطلعاته الشخصية وما يريد أن يتجه إليه وينتقى منه . ذلك أنه يعلم جيدًا أنه إذا ما تناول كل ما يتعلق بتخصصه أو مجال اهتمامه بحيث لا يفوته منه شىء ، فإنه سوف يقضى عمره كله فى الإطلاع على

التراث ، فلا يجد وقتًا أو جهدًا للجديد الذى يقوم بابتكاره وإبداعه . من هنا فإنه يظل ممسكًا بمقود فكره . فإذا ما احتاج إلى أن ينهل من التراث فى موضع معين أو أن يتثبت من فكرة أو معلومة ، فإنه يرجع إلى التراث . ولكنه لا يجعل منه نقطة البداية . إنه يجعل منه المعين والمساعد على تفتيق ذهنه . فهو يستمسك بالأصالة الفكرية من الألف إلى الياء .

ومعنى هذا فى الواقع أن ما يقدمه المبدع ليس إكمالًا لما سبق إبداعه ، وإنما هو انطلاق من ذاتيته ومن النقطة الإنطلاقية التى تستهويه . صحيح إن مراكز البحوث والجامعات تحاول القيام بالتنسيق بين المبدعين بحيث يقومون بسد ثغرات معينة أو بحيث يستمرون بمجريات التراث . ولكن الأصل والخليق بالاتباع هو أن يكون المبدع صاحب الكلمة الأولى والأخيرة فيما يقوم بإبداعه . ذلك أن عقل المبدع دائم العصيان على القيود والشكائم التى توضع فى طريقه ، أو قل إن هناك تعارضًا بين الإبداعية وبين أى تدخل خارجى يفرض نفسه على عقل المبدع ووجدانه وإرادته .

وحتى بالنسبة للتراث ـ أيًا كان ـ فإن المبدع يترك نفسه للتأثر به أو للتفاعل مع بعض مقوماته دون أن يلزم نفسه باستيعاب جميع أنحائه . فتأثر المبدع بالتراث هو تأثر عارض وليس استيعابًا قصديًا . وحتى ما سبق للمبدع حفظه عن ظهر قلب من النصوص التى تحتل مكان الصدارة فى التراث ، أو إذا هو استوعب فلسفة أحد الفلاسفة ، فإنه يجد نفسه وقد أخذ يحاول الفكاك من قيود ما حفظه وذلك بمحاولة السيطرة على المحفوظ لا أن يترك المحفوظ يسيطر عليه . فإذا كان المبدع شاعرًا فإنه يحاول جاهدًا البعد فى فرضه لشعره الإبداعى عما ورد بأشعار غيره حتى لا يجىء شعره قريب الشبه من الشعر الذى حفظه . وحتى لا يتهم بأنه مقلد لأحد الشعراء المشهورين . وكذا الحال بإزاء ما قام المبدع باستيعابه من أفكار أو اتجاهات تضمنتها فلسفة أحد الفلاسفة السابقين . فهو يحاول تحاشى التقليد بل والتأثر حتى لا يأتى فكره الإبداعى مشوبًا بالتقليد أو حتى بالتأثر .

ولعل المبدع يتخذ موقفًا دَرْئيًا دفاعيًا حتى لا يطويه التراث تحت عباءته وذلك بتوجيه النقد الشديد إلى ما يغريه ويستهويه . ويكون التفسير الصحيح لموقفه النقدى اللاذع بالحب المقلوب . فبدلًا من تقديم آيات الإعجاب والتسبيح والتقريظ لمن يقوم بنقده من السابقين ، فإنه يلحف عليهم بالنقد اللاذع . وهو فى موقفه المناهض هذا يكون بلا شعوره مجتهدًا فى العثور على ثُغْرة ينفذ منها إلى موقف جديد يعبر عن أصالة فكره واستقلال شخصيته . ولكن لا يخفى على من يتدارس النتاج الذى يقدمه المبدع الوقوف على مدى تأثره بمن قام بنقده ومهاجمته والحط من شأنه .

فالمبدع إذن يمثل حلقة من حلقات الإبداع البشرى العام . فأنت إذا نظرت إلى تسلسل وتطور الحضارة البشرية تجد أنها بمثابة حلقات مترابطة بعضها مع بعض ، وتشد أزر بعضها البعض وتتكامل بعضها مع بعض .

ولعلنا نجد فى مفهوم الديالكتيك بين المبدع وبين التراث ما يقفنا على النظرة التوفيقية بين مقاومة المبدع للتراث من جهة ، وبين تكامليته معه من جهة أخرى . فالتصادم الذى يحدث بين المبدع وبين التراث لا يستمر على طول الخط ، بل يحدث إبداع الجديد . فثمة ما يرمز للقضية متمثلة فى التراث ، ثم ما يرمز لنقيض القضية متمثلًا فى الموقف النقدى الإنكارى من جانب المبدع ، ثم ما يرمز للمركب الجديد بين القضية ونقيضها ، متمثلًا فى الإبداع الذى يقدمه المبدع .

ويتمثل هذا الديالكتيك بين المبدع والتراث بطريقة أخرى فيما ذهبنا إليه من قول بالنظرية التفاعلية فيما بين فكر المبدع أو وجدانه أو أداء وبين ما يتلقاه عن التراث من فكر ووجدان أو أداء . فكما أن الأوكسوجين والأيدروجين يتفاعلان فيتأتى عن التفاعل مركب هو الماء ، كذا فإن تفاعل المقومات المعرفية والوجدانية والأدائية لدى المبدع مع المقومات المعرفية والوجدانية والأدائية بالتراث ينتهى إلى بزوغ مركب جديد أو مركبات جديدة هى المركبات

الإبداعية . فليس من الخطأ إذن أن نقول إن المبدع امتداد لأسلافه المبدعين من جهة ، وأنه نسيجُ وَحْدِه وغير مسبوق أو ملحوق من جهة أخرى ما دمنا نقول بالنظرية التفاعلية أو بالديالكتيك بينه وبين المقومات التراثية .

الموقف النقدى البنائى :

قلنا إن المبدع لدى إعجابه بجانب ما من جوانب التراث أو بإحدى الشخصيات التاريخية ، فإنه يخشى على نفسه من الذوبان فيها وبالتالى فقدان إبداعيته ، ومن ثم فإنه يجد نفسه مدفوعًا إلى إشهار سلاح النقد اللاذع ضد ذلك الجانب أو ضد تلك الشخصية التى أعجب بها . وقد رأينا كيف أن الموقف النقدى المناهض يلعب دورًا ديالكتيكيًا فيخرج منه المبدع بما يتسنى له إبداعه . وقلنا أيضًا إن ذلك الموقف الديالكتيكى هو نفسه الموقف التفاعلى الشبيه بالتفاعل الكيميائى الذى ينتج عنه التوصل إلى مركب خبرى جديد هو النتاج الإبداعى الذى يقدمه المبدع كحصيلة لذلك التفاعل الخبرى بين ما لديه وما لدى سواه ممن يضمهم التراث فى المجال الذى يستهويه أو يتخصص فيه .

وإذا نحن تناولنا الطريقة التى يتّبعها المبدع فى تفكيره ، فإننا نجد أنه يبدأ بالنقد البنائى وينتهى منه إلى تقديم إبداعاته . وإذا نحن تناولنا هذه الطريقة النقدية الإبداعية البنائية التى يتبعها المبدع ، فإننا نجد أنها تشتمل على مجموعة من الخصائص التى نستطيع تحديدها على النحو التالى .

أولًا ـ إن الموقف النقدى البنائى يتسم أولًا بالاختيار من بين أشياء كثيرة متاحة ومطروحة أمام المبدع . فهو لا يتناول أى شىء يقابله بالنقد ، بل ينتقى ما يثير لديه الرغبة فى المدارسة والتمحيص . وهنا نجد أن لمزاج المبدع دخلًا كبيرًا فى عملية الإنتقاء أو الاختيار . على أن الاختيار الذى يقع عليه المبدع لا يكون بالضرورة والحتم ما تخصص فى دراسته بالمدرسة أو المعهد أو الكلية ، بل قد يتجه مزاجه الإبداعى إلى مجال بعيد عن تخصصه ، أعنى المجال الذى

يشبع هوايته . فالدراسة الرسمية شىء وما يستهوى المرء المبدع شىء آخر . خذ مثالًا لذلك بـ (توفيق الحكيم) . لقد كانت دراسته الجامعية فى مصر هى دراسة القانون ولكن هوايته كانت الأدب . فوجد نفسه منصبًا بجماع شخصيته إلى الأدب وإن كان قد أفاد من دراسته للقانون فى الطريقة الاستجوابية ـ إذا صح التعبير ـ موجهًا الإتهامات ومقدمًا الدفوع والدفاعات ومثيرًا للمواقف الجدلية بين أشخاص مسرحياته .

ثانيًا ـ ليس من الضرورى أن يسجل المبدع أوجه النقد التى توصل إليها منفصلة عن أعماله الإبداعية . فلقد تتضمن أعماله الإبداعية ما قد توصل إليه من نقد لأعمال الآخرين من السابقين أو من المعاصرين بغير تحديد للأسماء وبغير ذكر للأعمال التى قام بنقدها . فهو قد يجعل عملية النقد وعملية البناء الإبداعى عملية واحدة مركبة ، فلا يفصل نقده عن بنائه الإبداعى ، بل يزاوج فيما بينهما بحيث لا يكاد المتناولون لأعماله الإبداعية التمييز فيما بين ما يوجهه إلى غيره من نقد وبين ما قام بإنشائه من بناء إبداعى .

ثالثًا ـ قد ينصب الموقف النقدى البنائى على المضمون ، كما أنه قد ينصب على الشكل أو الصيغة التى يساق فيها العمل الإبداعى ، كما أنه من جهة ثالثة قد ينصب على المضمون والشكل أو الصيغة جميعًا . فنجد أن بعض المبدعين يهتمون كل الاهتمام بالمضمون ، بينما يهتم بعضهم الآخر بالشكل ، كما أن بعضهم الثالث يكْلفون بالمضمون وبالشكل جميعًا . ولقد تتبدى إبداعية المبدع فى العملية النقدية ذاتها فيفتن فى تقديم المعايير النقدية التى يجب أن يقيِّم بها الأعمال الإبداعية التى يقدمها المبدعون الآخرون فى المجال الذى يُقيِم له المعايير التى ينبغى أن يقيِّم فى ضوئها .

رابعًا ـ قد لا يتبدى الموقف النقدى البنائى لدى المبدع فى عمل واحد بعينه ، بل قد يتبدى فى سلسلة من الأعمال النقدية البنائية . فهو قد يتناول سلسلة من المفكرين أو من المبدعين السابقين الذين يضمهم

التراث ، فيفرد دراسة مستقلة لكل واحد منهم . ولكن الواقع أن ثمة خيطًا واحدًا يربط فيما بينهم جميعًا . فإذا ما عكف أحد الدارسين المدققين على تلك الأعمال النقدية بالدراسة ، فإنه قد يتوصل إلى ذلك الخيط ويقف عليه ويبرزه . وعندئذ يتضح الموقف النقدى البنائى لذلك المبدع النقدى البنائى .

خامسًا ـ لقد يهتم المبدع النقدى البنائى بإلقاء الضوء على بعض الأعمال الإبداعية التى لم تلق حظًا من اهتمام النقاد ، فأغفلت وطواها النسيان ، فتكون مهمة ذلك الناقد البنائى أن يبرز ما فى تلك الأعمال المهملة من مزايا وما تتضمنه من أهمية ، فيكون البناء النقدى الذى يقيمه مرتكزًا على المزايا التى تتضمنها تلك الأعمال التى لم تنل ما كان يجب أن تناله من حظ ومن عناية ومن دراسة واهتمام ومن الإفادة منها .

والواقع أن هذا الموقف النقدى الإبداعى يعود بالفائدة على المبدع من المقومات التراثية التى يقوم بتناولها بالنقد البنائى وذلك فى النواحى التالية :

أولًا ـ إن هذا الموقف النقدى البنائى يسمح للمبدع بالوقوف على العناصر والاتجاهات الممتازة التى تتضمنها أعمال المبدعين السابقين الذين يقوم بتناول أعمالهم بالنقد البنائى . فهو يتفاعل خبريًا مع تلك المقومات العظيمة ولا تكون إفادته منها بالنقل والتقليد كما يظن البعض . إنه يهضمها كما يهضم الطعام أو يتفاعل معها كما تتم التفاعلات الكيميائية . بيد أنه لدى اطلاعه على تلك الجوانب الممتازة فى تلك الأعمال الإبداعية الخاصة بالمبدعين السابقين ، فإن إدراكه لها يكون بوعى وشعور وإدراك وإحساس وجدانى جميعًا . فهو إذن ينمو خبريًا عن طريق وقوفه على تلك المقومات الممتازة وعن طريق استيعابه لها على النحو الذى ذكرناه .

ثانيًا ـ ومن جهة أخرى فإن المبدع فى نقده البنائى يدرك الجوانب الضعيفة أو المعيبة فى تلك الأعمال العظيمة التى قدمها المبدعون

السابقون ، كما أنه يدرك الجوانب الناقصة أو الأخطاء التى شابتها فيتحاشاها . بيد أن تحاشيه لتلك النقائص يتم أيضًا عن طريق ما نستطيع أن نسميه بالتفاعلات السلبية . فكما أنه يتفاعل إيجابيًا مع المقومات الجيدة ، فإنه على العكس من هذا يتفاعل سلبيًا مع المقومات الرديئة التى يعثر عليها فى الأعمال الإبداعية التى قدمها مبدعون فصارت خالدة فى التراث . فالواقع أن لدى المبدع قدرة خاصة على الوقوف على الصالح والطالح ، وعلى الجيد والردىء فى الأعمال الإبداعية التى يتناولها ، فهو لا ينبهر بتلك الأعمال على طول الخط ، كما أنه لا يذهب شططًا فيذمها على طول الخط أيضًا ، بل يميز تمييزًا دقيقًا ويقيم ما يقع عليه من أعمال إبداعية نراثية تقييمًا دقيقًا . من هنا فإنه يتفاعل تفاعلًا سلبيًا مع تلك العناصر التى لا تروق له ، أو التى يجب عليه تحاشيها . ونحن نؤكد هنا أن المبدع يتفاعل تفاعلًا سلبيًا مع تلك العناصر الرديئة ولا يكتفى بتمييزها . فإذا هو اكتفى بتمييزها ولم يتفاعل معها تفاعلًا سلبيًا ، فإنه لا يستطيع أن يتحاشى تلويث أعماله بها ، أو الوقوع فى مطب التقليد فيقلدها فيما يقوم بإبداعه من أعمال . فالواقع أن الكثير من الأخطاء التى يقع فيها المبدعون فيما يقومون بإبداعه ، إنما تكون نتيجة التقليد لأعمال إبداعية سابقة ، حيث يكون المبدع قد أدرك تلك الأخطاء فيها ولكنه لم يتفاعل معها تفاعلًا سلبيًا ، بل وقف عند حدود إدراكها فحسب .

ثالثًا ـ إن هذا الموقف النقدى البنائى الذى يتخذه المبدع بإزاء الأعمال الإبداعية السابقة التى يتضمنها التراث يسمح له بعقد مقارنات ومفاضلات بينها . ومما لا شك فيه أن ما يقوم به المبدع من مقارنات فيما بين الأعمال الإبداعية المتباينة يسمح له بالقيام بعمل تفاعلات خبرية فيما بينها . فكما سبق أن ذكرنا فى موضوع « التفاعلات الخبرية الموضوعية » بالفصل السابق ، فإن المبدع لا يكتفى بعمل تفاعلات خبرية ذاتية تتعلق بمقوماته الذاتية ، بل إنه يحدث تفاعلات موضوعية أيضًا . وفى قيامه بعمل مقارنات

ومفاضلات بين الأعمال الإبداعية المتباينة الخاصة بشخصيات إبداعية عديدة، فإنه يقوم فى الوقت نفسه بعمل تفاعلات خبرية بين تلك الإبداعات المتباينة بحيث يخرج من التفاعلات الخبرية بنتاجات أو قل بمركبات خبرية جديدة. فالبناء النقدى فى هذه الحالة لا يكون منقولًا عن الآخرين من المبدعين السابقين، بل يكون ملكًا له وقد استمد خاماته من مقومات منقولة عن غيره من مبدعين. ولكن طالما حدثت تفاعلات خبرية بين تلك الخامات المنقولة، فإن الناتج عنها يكون ملكًا خاصًا للمبدع لا ينازعه فيه منازع.

رابعًا ـ قد يقوم المبدع فى موقفه النقدى البنائى بتقديم العمل الإبداعى التراثى فى صورة عصرية أو فى صيغة شخصية، وذلك بالحذف والإضافة، أو بالتركيز والإسهاب، أو بإدخال خامات جديدة غير الخامات التى قام المبدع الأصلى باستخدامها، أو بالاستعانة بعوامل مساعدة، أو بالتقديم والتأخير، أو بالتكبير والتصغير، أو بغير ذلك من تغييرات مع الاحتفاظ بقوام العمل الأصلى. من ذلك مثلًا قيام أحد الموسيقيين المبدعين بتقديم إحدى السيمفونيات فى شكل جديد غير الشكل الأصلى الذى قدمها فيه مؤلفها. فعمله الإبداعى فى هذه الحالة يكون عملًا نقديًا بنائيًا. وتتركز إبداعيته فى عمليات التطور التى أدخلها على العمل الأصلى دون أن ينسبه إلى نفسه.

خامسًا ـ لقد يكون العمل النقدى الإبداعى متمثلًا فى عمليات التلخيص والدمج، فيقوم أحد الموسيقيين بعمل سيمفونية من مجموعة كبيرة من الموسيقى الشعبية. فهو فى هذه الحالة يكون مقدمًا الكثير فى القليل مع إدخال التطويرات التى يراها مناسبة للمقام بحيث تتداخل الأنغام بعضها مع بعض فى انسجام واتساق. والمهم لكى يكون العمل إبداعيًا ألا يحس المتلقى بالنشوز أو تنافر المقومات المستفادة من الأعمال السابقة. فالإبداع النقدى البنائى هنا يتمثل فى عمليات الانتقاء والترتيب والتركيب الجديد وأيضًا تقديم المقومات

الذاتية غير المستفادة من الآخرين، بل يكون المبدع هو خالقها الأصلى. ولعل أن يكون المقوِّم الأصلى فى هذه الحالة هو الخلفية الإبداعية للمبدع وقد طعمها بتلك المقومات المستفادة من الأعمال الإبداعية الأخرى.

الإبداع تفاعل وليس إضافة:

من الأخطاء الشائعة فى أذهان كثير من الناس الاعتقاد فى أن الإبداع فى أى مجال من المجالات الحضارية إنما هو إضافة لجديد لم يكن موجودًا إلى قديم كان موجودًا. وبهذه النظرة الخاطئة تكون النتاجات الإبداعية متقطعة ومنفصلة بعضها عن بعض. إنها تكون بمثابة رقع تضاف إضافة إلى جسم الحضارة، ولا تكون هناك إذن استمرارية أو وحدة تربط فيما بين المقومات الحضارية، بينما الحضارة فى الواقع عبارة عن كائن حى ينمو شيئًا فشيئًا كما أن الإبداعات المتباينة فى المجالات المتباينة إنما هى الشواهد على نمو ذلك الكائن الحى الكبير.

وبهذا المفهوم الدينامى للحضارة يكون المبدعون بمثابة العوامل الحيوية التى تحدث النمو الحضارى، وأن غير المبدعين بمثابة أجهزة الجسم التى تستهلك الطاقة الحيوية فى ذلك الجسم، أو هى التى تغتذى وتنمو بفضل ما تقدمه أجهزة الجسم من أغذية وطاقة حيوية، أعنى ما يقدمه المبدعون من إبداعات متباينة.

ولقد سبق أن قلنا بالتفاعلات الخبرية مفصِّلين القول بأن هناك نوعين من تلك التفاعلات: نوع داخلى وآخر خارجى، وأن تلك التفاعلات الخبرية هى صاحبة الفضل فى النمو الخبرى للمبدع من جهة، وللنمو الحضارى من جهة أخرى. ولعلنا نتساءل عن الوسائل التى يستخدمها المبدع فى العمليات المتعلقة بالتفاعلات الخبرية المتباينة، فنجد أن تلك الوسائل تتحدد فيما يلى:

أولًا ـ التلقى الخبرى: إن أول عملية يضطلع بها المبدع حتى ينتهى به المطاف إلى التفاعلات الخبرية الداخلية والخارجية هى

عملية التلقى الخبرى . فالواقع الخارجى هو بلا شك المصدر الأول الذى يستقى منه جميع الناس خبراتهم المعرفية والمهارية والقيمية والاجتماعية واللغوية . والفرق بين المبدع وغير المبدع بإزاء التلقى الخبرى يتبدى فى الموقف بإزاء ما يتلقاه من تلك الخبرات . فبالنسبة لغير المبدع ، فإن ما يتلقاه من خبرات ـ كائنة ما تكون ـ يظل كما هو دون تغيير أو تعديل أو تطوير . أما بالنسبة للمبدع فإن الموقف يختلف تمامًا . ذلك أن غير المبدع يتخذ موقفًا سلبيًا بإزاء ما يتلقاه من خبرات ، بينما يتخذ المبدع موقفًا إيجابيًا تأثيريًا بإزائها .

ثانيًا ـ الفرز والغربلة الخبرية : وبعد قيام المبدع بالتلقى الخبرى ، فإنه يقوم بعملية فرز ما قام بتلقيه والوقوف عليه فيغربله ويمحصه ويحذف من مجال اهتمامه ما لا يرضى عنه أو ما لا يتذوقه ناحيًا به إلى الإهمال والنسيان ، أو على الأقل لا يقوم بتركيز الذهن عليه . فهنا تجد أن وجدان المبدع يلعب دورًا أساسيًا . فما يحبه يقبل عليه ويركز ذهنه ووجدانه فيه ، وما لا يستسيغه ينبذه ويبعده عن بؤرة اهتمامه ولا يركز ذهنه فيه . فلكأن الوجدان يقوم بعملية كشط أو حذف لغير المرغوب فيه من أنواع الخبرات المتباينة . ويخطئ من يعتقد أن الذاكرة تعمل فى استقلال عن الوجدان . فالحقيقة أن الذاكرة تتدعم بالحب وتذبل بالكراهية . فما يحبه المبدع ويرضى عنه يتأيد ويبقى عالقًا بالذاكرة ، وما يكرهه المبدع وينبو عنه يخرج من نطاق الذاكرة ويطوى فى لفائف النسيان .

ثالثًا ـ التصنيف والتبويب : بعد أن يقوم المبدع بالفرز والغربلة لما تلقاه من خبرات ، فإنه يبدأ فى عملية جديدة هى عملية تصنيف وتبويب تلك الخبرات المنتقاة والخالصة من الشوائب . فهو يضع المتشابهات منها والتى تنسجم بعضها مع بعض فى حزم متجانسة . وربما يجد أن بعضها يجب أن يسبق بعضها الآخر فى الترتيب . والواقع أن مزاج المبدع يتدخل فى عملية التصنيف والتصويب والتقديم والتأخير . فليس هناك من ينكر أن الجانب العاطفى يلعب دورًا رئيسيًا وخاصة فى عملية التصنيف والتبويب .

رابعًا ـ تجهيز الطاقة النفسية للتفاعل الخبرى : وبعد التصنيف والتبويب تأتى المرحلة أو العملية الرابعة ، وهى إعداد الطاقة النفسية التى بدونها لا يتسنى إحداث التفاعلات الخبرية بين الخبرات التى تم تلقيها من الخارج والتى تم فرزها وغربلتها ثم تصنيفها وتبويبها . والواقع أن أى عملية ـ كائنة ما تكون ـ مما يضطلع به المرء ، لا يتسنى القيام بها دون أن يعد لها الطاقة النفسية اللازمة لإنجازها . وإذا صح هذا بإزاء العمليات العضلية ـ كرفع كرسى من مكانه مثلًا ـ فإنه يصح أيضًا بإزاء العمليات الذهنية . فالمرء لا يستطيع أن يحيل فكره إلى كلام مكتوب أو منطوق إلا إذا أعد الطاقة النفسية اللازمة للكتابة أو النطق . ولسنا نزعم أن الكاتب أو غيره يقوم بتجهيز الطاقة النفسية بشعور ووعى بصفة دائمة ، بل إنه فى كثير من الأحيان يقوم بذلك التجهيز للطاقة وهو غير مدرك أو غير واع بأنه يقوم بذلك التجهيز . فهو قد يقوم بذلك التجهيز للطاقة النفسية بينما يكون منهمكًا فى أى نشاط أو حتى وهو نائم . ولعلنا لا نخطئ إذا ما زعمنا أن المبدع يكون محكومًا بدخيلته وليس حاكمًا مسيطرًا على تلك الدخيلة . فثمة أنشطة ذهنية دينامية تعتمل بدخيلة المبدع تلقائيًا ولا يتدخل القصد أو النية فيها . بيد أن هذا لا يحول دون القول بأن المبدع يقوم ـ أو يجب أن يقوم ـ بتهيئة الظروف المناسبة والتى تسمح لدخيلته بالعمل على تجهيز الطاقة النفسية اللازمة للتفاعلات الخبرية . ومن المبدعين من يعتادون على ممارسة مجموعة من العادات التى تتواكب مع تجهيز الطاقة النفسية . وقد تبدو بعض تلك العادات شاذة أو حتى مضحكة كأن يداعب المبدع كلبه أو كأن يقوم بتقليم أظافره أو نحو ذلك من عمليات ترتبط فى ذهنه بتجهيز الطاقة النفسية اللازمة للقيام بالتفاعلات الخبرية فيما بين الخبرات التى تلقاها من الواقع من حوله .

خامسًا ـ الانخراط فى العمليات التفاعلية بين الخبرات المستقاة من الخارج : وبعد هذه الخطوات الأربع التى عرضنا لها قبلًا . تأتى العملية الأخيرة ـ وهى بيت القصيد ـ وذلك لأن

العمليات الأربع التى عرضنا لها آنفًا ما هى فى الواقع سوى خطوات تمهيدية لهذه العملية التفاعلية التى يضطلع بها المبدع بطريقة لاشعورية أو شبه لاشعورية . وكما سبق أن قلنا فإن التفاعلات الخبرية التى تتم فيما بين الخبرات أشبه ما تكون بالتفاعلات الكيميائية التى تؤدى إلى تركيب مركبات كيميائية نتيجة تفاعل بعض العناصر بعضها مع بعض ، أو نتيجة لتفاعل بعض المركبات مع بعض العناصر ، أو نتيجة لتفاعل بعض المركبات مع مركبات أخرى . فشأن المركبات الخبرية كشأن تلك المركبات الكيميائية من حيث المقومات التى تدخل فى تركيبها . فلقد يتم التوصل إلى مركب خبرى نتيجة تفاعل فكرة مع فكرة أخرى ، أو فكرة مع مجموعة من الأفكار المركبة ، أو فكرة مع اعتقاد (علمًا بأن الاعتقاد هو مركب من فكر ووجدان معًا) ، أو قد يكون مركبًا من فكر ووجدان وسلوك أدائى ما . وقد يكون المركب الخبرى بين الفكر والكلام المنطوق أو الكلام المكتوب . وقد يكون بين الفكر وبعض الرموز الحسابية أو الرموز الجبرية أو غيرها من رموز منطوقة أو رموز مكتوبة أو حتى مجسدة . وقد يكون المركب الخبرى بين أفكار معاصرة وبين أحداث تاريخية أو حتى بين وجدان المرء وبين بعض الشخصيات التاريخية . والمركبات الخبرية قد تكون بين عادات حركية أو عادات وجدانية أو عادات عقلية أو عادات اجتماعية أو عادات كلامية بعضها وبعض أو بين نوع من هذه العادات وبين بعض العناصر الخبرية الجديدة أو القديمة . وقد يكون التفاعل الخبرى متعلقًا ببعد زمانى وببعد زمانى آخر كأن يكون بين الماضى والحاضر أو بين الحاضر والمستقبل . وقد يكون بين الأبعاد الثلاثة للزمان أى بين الماضى والحاضر والمستقبل جميعًا .

ويتأتى عن التفاعلات الخبرية التى ذكرناها وتلك التى لم نذكرها نشوء قوام خبرى جديد لدى المبدع . فهو يتجدد فى دخيلته بصفة مستمرة وذلك بفضل استمرار التفاعلات الخبرية بصفة دائمة .

فكلما مرّ فى تفاعلات خبرية جديدة ، فإن قامته الخبرية تزداد طولًا كما أن نموه يزداد اكتمالًا وتكاملًا . فالواقع أن التفاعلات الخبرية تستمر فى التراكب والتماسك والتآزر بعضها مع بعض بحيث نجد أن المبدع لا ينمو فى دخيلته فحسب ، بل ينمو أيضًا فى قدرته على التعبير عن تلك الدخيلة . فهو لا ينمو فى فكره ووجدانه وأدائه فحسب ، بل ينمو أيضًا فى القدرة على التنسيق بين هذه القطاعات الثلاثة . فإذا كان مبدعًا بالقلم فإن أسلوبه لا يكون مجرد أداة للتعبير عن فكره ووجدانه ، بل إن كلامه المنطوق أو المكتوب يكون تجسيدًا حقيقيًا وحميمًا لفكره ووجدانه . وإنك لتستطيع أن تميز المبدع من غير المبدع من هذه الزاوية . فغير المبدع يكون فى تعبيره باللسان أو بالقلم غير مجسد لفكره ووجدانه ، بل إن كلامه يكون بعيدًا أو غير متفاعل مع فكره ووجدانه . ولكن بالنسبة للمبدع ، فإن كلامه يكون تجسيدًا حقيقيًا لفكره ووجدانه . فلا تجد كلمة زائدة أو كلمة كان يجب إيرادها . وهو لا يقصد بالطبع تفصيل كلامه على مقاس فكره ووجدانه ، وذلك لأن كلامه وفكره ووجدانه تكون جميعًا شيئًا واحدًا ينظر إليه من ثلاث زوايا . فالواحدية أو قل الإتحادية تكون متمثلة فيما يقوم المبدع بتقديمه والتعبير عنه . ولا يقتصر هذا على المشتغلين بالقلم ، بل إنه ينسحب بإزاء جميع المبدعين فى شتى المجالات الإبداعية كائنة ما تكون .

وعلى هذا فإنك لا تستطيع أن تقول إن المبدع يقدم إضافة إلى التراث ، بل يجب أن تقول إن المبدع يتفاعل مع المقومات التراثية بحيث يتأتى عن تفاعله نتاج جديد جدة تامة . وكلما استمر المبدع فى عمليات التفاعلية ، فإنه يدأب بالتالى على تقديم الجديد المتأتى عن تفاعلاته الخبرية .

التفاعل الشظوى للمبدع :

لقد سبق أن قلنا إن الحضارة فى تقدمها تسير وفق متوالية هندسية على النحو التالى : ١ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٨ ـ ١٦ ـ ٣٢ ... إلخ . وكلما

تقدمت الحضارة إلى الأمام، فإنها تُخلِّف وراءها ما يندرج تحت التراث ويدخل فى نطاقه. فحضارة اليوم تندرج فى إطار تراث الأمس. وكل حضارة يخبئها المستقبل سوف تستحيل إلى تراث بعد أن تنخرط فى إطار الماضى، وذلك لأن المستقبل يستحيل إلى حاضر ثم إلى ماض.

ومعنى هذا أن التراث الحضارى أمام مبدعى اليوم أوسع وأرحب بكثير جدًا من التراث الحضارى الذى كان أمام مبدعى الأمس. والمسألة نسبية فى الواقع. فالتراث الحضارى الذى كان موجودًا منذ مائة عام كان أوسع وأعقد وأرحب من التراث الحضارى الذى كان موجودًا منذ مائتى عام مضت. ومما يساعد على اتساع رقعة التراث الحضارى التقدم المذهل فى وسائل الاتصال وفى تخزين الخبرات البشرية وبخاصة بعد اختراع وانتشار الكومبيوتر وبنوك المعلومات. ومن المتوقع أن تتجمع المعلومات البشرية بأسرها فى بنك معلومات عالمى واحد وبخاصة بعد إحراز التقدم فى مجال الترجمة الإلكترونية، فتخزن المعلومات المتوافرة باللغات المتباينة بلغة واحدة ولتكن الإنجليزية كما قلنا، ويكون نقلها إلى أية لغة من لغات العالم متاحًا إلى أى بقعة من بقاع الأرض، بل وإلى مدن الفضاء أو إلى المدن التى سوف تنشأ على بعض الكواكب القريبة أو البعيدة نسبيًا.

ونحن إذ نتحدث عن المتوقع فى المستقبل بالنسبة لتخزين المعلومات ونقلها، فإننا لا نتركب الخيال الجامح. فالواقع أن ما ذكرناه قد بدأت مقدماته فى البزوغ إلى حيز الواقع الممارس بالفعل. وما ذكرناه من توقعات مستقبلية إنما هو فى الواقع الاستمرار بالحاضر إلى المستقبل سواء كان ذلك المستقبل قريبًا أم بعيدًا نسبيًا. والمهم فى نظرنا هو أن التراث متكثر ومستمر فى الاتساع والتعقد بحيث يكون على مبدعى المستقبل الاكتفاء بشظية تراثية يعملون فيها مواهبهم الإبداعية، ففرع أى علم من العلوم الحالية سوف ينشعب إلى فروع كثيرة أكثر تخصصًا. وبالتالى فإن المبدع سوف يقع على

فرع دقيق من الفروع الكثيرة التى سوف ينشعب إليها العلم الذى يعمل فيه حتى يتسنى له تقديم إبداعات جديدة فى مجاله.

ولقد يبدى البعض دهشة لأننا نتحدث عن موقف المبدع فى المستقبل من التراث. وسبب الدهشة هو أن التراث قد ارتبط فى أذهان الناس بالماضى وليس بالمستقبل. ولكن المتأمل للتطور الحضارى يجد أن الزمان فى حركة مستمرة. فالمستقبل يستحيل إلى حاضر. والحاضر يستحيل إلى ماض. من هنا فإن كل تزايد فى حجم الحضارة اليوم يستحيل إلى زيادة فى حجم تراث الغد. وهكذا نستطيع أن ننظر إلى التراث من ثلاث زوايا: زاوية الماضى وهو التراث كما تحقق بالفعل، وزاوية الحاضر وهو التراث كما سوف يتحقق فى الغد القريب، وزاوية المستقبل وهو التراث كما سوف يتحقق بعد مروره فى مرحلة الحاضر وعندئذ يسمى ثقافة، ثم يستحيل إلى تراث بالفعل بعد أن ينخرط فى إطار الماضى.

وكلما تدفق النمو الحضارى فى إطار الماضى فإن التراث يزداد حجمًا وعمقًا، ويكون على المبدع أن يركز ذهنه وجهده فى شظية تراثية تكون نسبتها إلى حجم التراث ضئيلة للغاية. فإذا أنت أخذت فى اعتبارك أن التراث يتضاعف وفقًا للمتوالية الهندسية التى ينهج وفقها التطور الحضارى، وبالتالى التطور التراثى، فإنك تدرك أيضًا أن الشظية التراثية التى يتناولها المبدع ويركز ذهنه فيها أخذه فى الصغر أكثر فأكثر وبطريقة تضاعفية، بل بالأحرى بطريقة تنازلية أى بطريقة عكس الطريقة التضاعفية. فإذا كانت النسبة واحد إلى ٢ بالنسبة لمبدع فى هذا العام الذى أكتب فيه هذا الكلام، فإنها سوف تكون واحد إلى ٤ فى العام القادم، ثم واحدًا إلى ٨ فى العام بعد القادم. وهكذا دواليك بحيث تصل النسبة بعد عشر سنوات إلى واحد إلى ٢٠٤٨. هل نستطيع أن نتخيل كيف سوف يصير حال المبدع بعد عشر سنوات فقط.

ولكن هل هذا الوضع الحتمى الذى سوف يحدث بالفعل سوف يعمل على توقف المبدعين عن القيام بالتفاعلات الخبرية ؟ إننا نجيب عن هذا التساؤل بالنفى . فلسوف يظل المبدعون على ما دأبوا عليه عبر العصور يتفاعلون خبريًا ويخلصون من تفاعلاتهم الخبرية بإبداعات جديدة . ولسوف تساعدهم المبتكرات الجديدة فى عملية الاقتصاد فى بذل الجهد الذهنى وبذا تختصر الخطوات التى ذكرناها بإزاء القيام بالتفاعل الخبرى . فالخطوة الخاصة بالتلقى الخبرى مثلًا يمكن أن تتم بوسائل أخرى غير الوسائل المستخدمة حاليًا . فربما يستغنى عن الحواس فيمارس التأثير مباشرة فى مناطق معينة بالمخ . فيكتسب المرء الخبرة المعرفية أو الخبرة الوجدانية أو الخبرة المهارية أو الخبرة القيمية أو الخبرة الخلقية أو غير ذلك من خبرات مباشرة وهى الخبرات التى يتم اكتسابها حاليًا عن طريق الحواس وبخاصة حاستى البصر والسمع .

وعلينا ألا ننسى ذلك الفتح الجديد الذى بدأت فيه هندسة الوراثة وما يمكن أن تحمله معها من آفاق جديدة وخطيرة معًا . فطالما أن نطاق التفاعل الخبرى هو دخيلة المرء ، فإن هندسة الوراثة سوف تلعب إذن دورها فيما يتعلق بإمكانيات دخيلة المرء . فإذا ما اكتشفت جينات معينة خاصة بموهبة الإبداع فى المستقبل ، فإن هندسة الوراثة سوف تقوم بالتركيز على عملية مضاعفة تلك الجينات فى أجنة المستقبل بحيث يتسنى لمن تتضاعف لديهم تلك الجينات من تقديم إبداعات مذهلة فى شتى المجالات الحضارية . وأكثر من هذا فإن هندسة الوراثة سوف تنقل بعض الخصائص غير المتوافرة للإنسان من بعض الحيوانات التى تمتاز بتلك الخصائص . ولنذكر بعضًا من تلك الخصائص . إن الكلب يستطيع أن يسمع طبقات صوتية مرتفعة لا يتسنى لنا سماعها . والطيور والأسماك تهاجر إلى قارات بعيدة ثم تعود إلى موطنها فى أوقات معينة ، إلى غير ذلك من خصائص . إذن فسوف تستهدف هندسة الوراثة فى المستقبل مد الإنسان ـ أو

بعض الناس على الأقل ـ بهذه الخصائص التى سوف تساعد بلا شك على الاتساع فى عملية التفاعل الخبرى من حيث الكم والكيف معًا .

ولسوف تساعد هندسة الوراثة بما سوف تحدثه فى الجبلة البشرية من تغيرات أو مساعدات على التعمق فى الجوانب الدقيقة أو الشطوية التى سوف يركز المبدع اهتمامه عليها . فسبر الأغوار الدقيقة واكتشاف آفاق مجهولة هو من صميم المهام الإبداعية . فإذا ما تعاونت هندسة الوراثة مع الإلكترونيات وبخاصة الكومبيوتر وبنوك المعلومات ، فإن التفاعلات الشطوية لكثير من المبدعين سوف تتآزر بعضها مع بعض وتتفاعل بدورها بعضها مع بعض فيتأتى عن ذلك التوصل إلى تفاعلات خبرية بعيدة المدى .

وعلينا ألا ننتاسى الدور الذى سوف تضطلع به الروبوتس (الأناسى الآليون) . وثمة احتمال قد يتحقق فى المستقبل أن تلتقى وتتحد المقومات العصبية المتعلقة بالمخ البشرى مع الإلكترونيات ، بمعنى أن الروبوت قد يطعَّم بخلايا عصبية أو أن ينقل مخ بشرى إلى رأس الروبوت . وعندئذ ـ إذا صح هذا التنبؤ ـ فإن إمكانيات الكومبيوتر الذى يشتمل عليه الروبوت مع إمكانيات المخ البشرى بالإضافة إلى ما جهز به الروبوت من قدرات أدائية خارقة سوف تحدث ثورة خطيرة فى مجالات التفاعلات الخبرية .

ولقد يتسنى فى المستقبل تجميع التفاعلات الخبرية الشطوية فى مخ بشرى أو فى مخ إلكترونى بحيث تتم التفاعلات الخبرية بين ما نتج من مكتشفات سابقة عن طريق التفاعلات الخبرية الشطوية التى تمت فى أمخاخ بشرية ملحقة بالروبوتس أو التى تمت فى أمخاخ بشر عاديين . وبهذه الطريقة فإن عملية التجميع تلك سوف تكون خطوة تمهيدية للتوصل إلى تفاعلات خبرية أعقد فأعقد . ومن ثم فإن الحضارة البشرية سوف تقفز قفزات رهيبة لا يمكن تخيلها فى الوقت الراهن .

ومما سوف يجعل التفاعلات الخبرية المستقبلية شظوية ما يتوقع للتراث من اتساع فى رقعته لا بسبب ما ذكرناه من تقدم الحضارة البشرية وفق متوالية هندسية فحسب ، بل لأن بُعْدى المستقبل والماضى ما يزالان غير متعينين ، ولكن المحاولات الإبداعية تسير على قدم وساق . فثمة ما يعرف اليوم بعلم المستقبلية وهو علم حديث وآفاقه وأبعاده خطيرة للغاية . فثمة من يقولون إن الوقوف على ما سوف يحدث فى المستقبل ممكن . فإذا ما تم الوقوف عليه فإن المستقبل الذى يعرف يستحيل إلى حاضر - بالقوة - أى إلى حضارة ثم يستحيل إلى تراث . أما بالنسبة للماضى فإن الوقوف عليه حاليًا يكون بالمثبوت فى الوثائق وما يعثر عليه من آثار . ولكن المبدعين يحاولون استعادة الماضى عيانًا بيانًا . فلسوف يتسنى للعلماء استرجاع الصور التى تركتها أجساد قدماء المصريين فيما كانوا فيه من أماكن . ذلك أن الجسم إذا ما ترك مكانه فإنه يترك بديلًا له كما يترك بديلًا له على فيلم الكاميرا . وكذا الحال بالنسبة لما ينطق به من كلام . فكما أن الصوت لا يتبدد ، فإن من الممكن تجميعه مرة أخرى ولو أن من المستحيل علينا حاليًا عمل هذا . ولكن هذه الاستحالة ليست استحالة منطقية بل هى استحالة عملية تقنية . فإذا أمكن فى المستقبل استرجاع الماضى شكلًا وحجمًا وصوتًا ، فإن آفاق التراث سوف تتسع بشكل مذهل ، ويصير التفاعل الخبرى بالتالى أمام المبدعين شظويًا إلى أقصى درجة من الشظوية . ولسوف يكون للتراث أبعاد مذهلة مباينة تباينًا جوهريًا عن الأبعاد التى ننظر بها إليه حاليًا . فالشائع فى الأذهان عن التراث أنه الجثة الهامدة فى لفائف الماضى . ولكن إذا تحقق حتى بعض ما نذهب إليه هنا ، فإن التراث سوف يتسع اتساعًا مذهلًا . وسوف يكون على المبدعين أن يتناولوه باعتباره التدفقات الحضارية المتضاعفة من جهة ، وآفاق الماضى الذى يُبْعث من مرقده من جهة أخرى .

التراث أداة وليس غاية :

إن لفظ تراث يستخدم بمعنى واحد على الألسنة والأقلام ، بل نجد أن بعض المثقفين يحصرون استخدامه فى نطاق ضيق ، فيحصرون معناه فى التراث الدينى فحسب ، بينما يتوسع بعضهم فى استخدامه ليضموا تحت لوائه كل ما قام الإنسان بتسجيله من معارف أو من فنون ومهارات ، فيضمون تحت لفظ تراث إلى جانب التراث الدينى التراث السحرى والخرافات والتنجيم وكل ما تسنى تسجيله أو ما يمكن استنباطه من الآثار وغيرها . وهم لا يقصرون استخدام لفظ « تراث » على التراث القومى ، بل يتسعون فى فهمهم له لكى يضم فى أنحائه تراث الإنسانية جمعاء بما فى ذلك ما تركه البدائيون والوثنيون من مخطوطات . وهناك فريق ثالث من المثقفين يتوسعون بمعنى التراث أكثر فأكثر لكى يضموا فى أنحائه كل ما ذكرناه مضافًا إليه الأشياء التى استخدمها السابقون زمانًا أينما كانوا وطرائق استخدامهم للأشياء ، وما يزال مستخدمًا من الأشياء وما يطل استخدامه . فالعربة الكارو تدخل فى نطاق التراث برغم أنها ما تزال تستخدم ، والطربوش يدخل فى نطاق التراث وهو ما لا يستخدم إلا فيما ندر .

ونحن نستخدم لفظ « تراث » بهذا المعنى الواسع جدًا الذى يشتمل على جميع المعارف التى تلقيناها أو تلقاها غيرنا عن الأجيال السابقة . وكذا الخامات والأدوات التى كانوا يستخدمونها وما يزال بعضها مستخدمًا سواء بواسطتنا أو بواسطة غيرنا ، وكذا الفنون العملية والفنون الجمالية ، ووسائل التعبير والاتصال ووسائل النقل وأيضًا وسائل الانتقال ، والقيم والأعراف والتقاليد والمعتقدات ، سواء كانت قد احتلت مكانًا فى تاريخنا أم ليس لنا بها أية صلة ، والعلاقات الاجتماعية التى تلقيناها أو تلقاها غيرنا عن الأجيال السابقة . فهذه النظرة إلى التراث نظرة شاملة وهى تتسم بأنها نظرة جامعة مانعة ، إذ أنها تدخل جميع المقومات التراثية فى اعتبارها كما أنها تستبعد ما يجب عدم إدراجه فى نطاق التراث .

والتراث بهذا المعنى عند المبدع يشكل مجالًا واسعًا جدًا أمامه يستطيع أن يقوم بالاختيار من بين مقوماته المتباينة ما يروق له وما يصلح للتفاعل معه . وهو بالطبع غير ملزم بالتفاعل خبريًا مع جميع مقومات التراث ، وهى مقومات واسعة الأرجاء جدًا كما شاهدنا ، بل إنه غير ملزم حتى بالنسبة للمقومات التى يقع اختياره عليها بأن يتفاعل معها . ذلك أن التفاعل الخبرى مباين للفهم أو مباين للاستخدام والإفادة . فكما أننا لدى تناولنا للطعام قد نقبل على تناول بعض الأطعمة باختيارنا وتفضيلنا ، دون أن يكون من المحتم أن كل ما نتناوله عن رغبة من جانبنا يكون قابلًا للهضم أو للتفاعل مع أجسامنا .

فالمبدع لا ينظر إلى المقومات التراثية ـ كائنة ما تكون تلك المقومات ـ بنظرة إطلاقية ، بل ينظر إليها بنظرة نسبية . والنسبية التى نقصدها نسبية شخصية تنصب على شخصية المبدع . فهو يتذوق ما يختاره من التراث . فإذا كان متمشيًا مع مذاقه الشخصى فإنه يتناوله ، وقد يتناول الجانب الأكثر قبولًا وتذوقًا بالنسبة له ، بينما ينبو عن الجوانب التى لا يسيغها أو يجد أنها لا تماشى مذاقه الشخصى .

ويستتبع هذا الموقف الإنتقائى رفض المبدع صب نفسه فى القوالب التراثية التى يريده غيره منه أن يصب نفسه فيها . ذلك أن سلوك المبدع يتباين عن سلوك القطيع الذى يحاول أن يجبره على تحقيق التطابق السلوكى . فلا يكون ثمة فارق بين سلوك أى واحد فى القطيع مع سلوك غيره من باقى القطيع . ولكن علينا أن نميز هنا بين نوعين من القوالب السلوكية : نوع منها يحقق التوافق الاجتماعى ، ونوع آخر يحقق التفاعل الخبرى . فبالنسبة للمبدع فإنه يتحاشى الصدام مع المجتمع الذى ينضمه ، ومن ثم فإنه بالنسبة للنوع الأول من القوالب السلوكية فإنه يصب سلوكه فيها ويحقق التواؤم الاجتماعى بقدر مستطاعه . أما بالنسبة للفئة الأخرى من القوالب

السلوكية فإنه يقوم باختيارها بنفسه ، أو قل إنه يصنعها أو يعيد تصنيعها أو يبتدعها ابتداعًا لنفسه . فالواقع أن المبدعين ينشئون لأنفسهم طقوسًا سلوكية مستفيدين بالقوالب السلوكية الجاهزة التى يتضمنها التراث . فلقد يقتبس المبدع العديد من طرائق السلوك من عدة شخصيات تاريخية ثم يقوم بالتفاعل معها بحيث يخرج من ذلك التفاعل بقوالب سلوكية شخصية خاصة به ولا يمكن نسبها إلى واحد من السابقين عليه .

فالإبداعية التى يمتاز بها المبدع ليست إبداعية خَلْقية من عدم ، بل إنها إبداعية تفاعلية نتيجة تفاعل القوام الذاتى للمبدع مع مقومات سلوكية أو قوالب سلوكية جاهزة أمامه . بيد أنه يرفض تمامًا أن ينصب فى تلك القوالب بحيث يكون نسخة من النسخ البشرية العديدة من حوله ، بل يقوم بعملية التفاعل الخبرى مع تلك القوالب التى يختار مقوماتها من عناصر كثيرة بالتراث .

فالتراث إذن فى نظر المبدع ليس مقدسًا ، بل المقدس فى نظره هو التفاعل الخبرى . فهذا التفاعل لا يقبل فى نظره أن يتدخل فيه أحد أو أن يفرضه عليه . إنه قدس الأقداس بالنسبة له . أو قل إنه أخص خصوصياته ولا يقبل أن يمسه أحد من قريب أو من بعيد . ولا غرو فإن التفاعل الخبرى عند المبدع هو الرئة التى يتنفس بها ، وهو الدم الذى يسرى فى عروقه ، وهو البصمة الذاتية التى تميزه من سواه .

وحتى بالنسبة لما يعجبه فى التراث من اتجاهات أو شخصيات أو مدارس فإنه يجد نفسه وقد أخذ يحاول التخلص من نير ذلك الإعجاب . فهو يخشى كل الخشية من أن يستحيل إعجابه إلى عبادة أو إلى أسر لمقوماته الثائرة النابية عن أن تنصب فى قالب سلوكى عقلانى أو وجدانى أو أدائى أو اجتماعى أو تعبيرى أعد له من قبل . من هنا فإنك تجد المبدع الذى يعجب بإحدى الشخصيات التراثية أو بمدرسة أو باتجاه معين مما ورد بالتراث ، وقد أخذ يحول ذهنه عنه

منصرفًا عنه إلى غيره حتى لا يقع فى الأسر الثقافى . ذلك الأسر الذى يعتبر من أعدى أعداء الإبداع .

والمبدع لا يهمه أن يقول عنه بعض النقاد إنه جاهل بالتراث الذى يجد التبجيل والتقدير من جميع المثقفين . وهذا نفسه هو الذى حدث لـ (ديكارت) الذى اتهمه بعض المتحذلقين بأنه لا يهضم فلسفة (أرسطو) وأنه لا يعرف اليونانية فانبرى لهم (ديكارت) قائلًا إنه لا يخجل من ذلك لأنه يرفض أن يسجد فى محراب (أرسطو) كما يفعلون ، كما أنه لا ينظر إلى اللغة بنظرة تقديسية ذاتية لأن اللغة ليست سوى أداة للتعبير . فليست اللغة اليونانية أو اللغة اللاتينية مقدسة لذاتها ، بل تحمل من القيمة بقدر ما تحمله من الأفكار ذات القيمة . فإذا كان ما يسوقه من فكر بلغته الفرنسية ذا قيمة ، فإن اللغة الفرنسية التى يسوق بها فكره تكون عندئذ ذات قيمة .

والواقع أن (ديكارت) لم يستأثر بهذا المذهب ، بل إن كثيرين غيره لا يقدسون القديم لذاته ، ولا ينظرون إلى كل ما ورد بالتراث بنظرة التقديس والتنزيه ولا يسمحون للقوالب القديمة بأن تجذبهم إليها . فالعدو اللدود للمبدع هو تلك النزعة الرجعية التى تقول إن الماضى أفضل من الحاضر ، وأن الحاضر أقل شرًا من المستقبل ، وأن السبيل إلى الخير هو قفو الماضى دون النظر إلى المستقبل . فهم يريدون أن يكون الحاضر والمستقبل جميعًا نسخة طبق الأصل من الماضى . بيد أن المبدع مستقبلى الفكر والوجدان والأداء . إنه لا يرفض الإفادة من التراث ، ولكنه يريد أن يكون حرًا فى تخير العناصر التراثية التى يتفاعل معها للتوصل إلى إبداع جديد غير مسبوق . وبتعبير آخر فإن المبدعين هم المشرعون الحقيقيون للمستقبل أو قل إنهم واضعو أسس وركائز المستقبل بما ينشئونه من صور جديدة تتأتى لهم نتيجة التفاعل الخبرى بين مقومات الحاضر مع مقومات الماضى المتمثل فى التراث .

بيد أن المبدع هو نفسه يحمل فى قوامه مقومات تراثية إرثية من

طبيعة تلخيصية . فهو يحمل فى مقوماته ركامات الماضى - كما يقول (يونج) تلميذ (فرويد) . فهو يحمل خبرات الماضى مبرمجة فى إرثاته . إذن فهو ليس خالى الوفاض من الماضى ، بل إنه يحمل التراث فى أنحائه وإن كان حمله له حملًا شفريًا أو قل حملًا استعداديًا . فما يسميه علماء النفس بالاستعدادات أو المواهب الخاصة إنما هو فى الواقع ركامات وراثية تحمل خبرات الماضى فى صور رمزية ملخصة أو أن المبدع يحمل مقومات مبرمجة بحيث يكون عليه أن يخرج تلك المقومات المبرمجة من نطاق الإضمار إلى نطاق الواقع السلوكى .

إذن فالمبدع لا يتفاعل مع الواقع من حوله أو مع التراث السابق عليه من فراغ ، بل إنه يزاوج فيما بين مقوماته الإرثية التى يحملها على هيئة شفرات مع ما يقع عليه اختياره من عناصر تراثية ومن عناصر واقعية آنية ويحدث بينه وبين تلك المقومات الخارجية المستفادة من الحاضر والماضى تفاعلات خبرية تنتج عنها نتاجات جديدة هى اللبنات التى يستخدمها فى بناء المستقبل الحضارى بالتعاون عن غير قصد أو بقصد مع المبدعين الآخرين . ذلك أن المستقبل هو البناء الشاهق الذى يقوم المبدعون ببنائه متعاونين بعضهم مع بعض فى هذا الصدد .

ولكن الأداة التراثية التى يستخدمها المبدع فى بناء الجديد أو فى تفاعله الخبرى ليست أداة استاتيكية ، بل هى أداة ديناميكية . فالواقع أن المبدع لا يقف عند حد معين فى إفادته من المقومات التراثية ، بل إنه دائم التفحص واختبار ما يصل إليه من مقومات تراثية . إنه لا يجمد أمام اختياراته ، بل يعمل بطريقة دينامية . فهو يقع فى اختياراته بطريقة لاشعورية على المقومات التراثية التى يستخدمها . وهو لا يستخدم المقوم التراثى بنفس الطريقة دائمًا فى المواقف المتباينة ، بل يباين فى طرائق الاستخدام بحيث يكون مبدعًا ومجددًا فى طرائق فكره وطرائق أدائه بصفة دائمة .

★ ★ ★

الفصل الرابع عشر

المبدع ومنهج المحاولة والخطأ

الهدف الغامض :

نستطيع أن نشبه المبدع بشخص مغرم بهواية صيد السمك ، فيأخذ شصّه ويتجه إلى شاطئ النهر أو البحر وهو غير متأكد من أنه سوف يعود من رحلة الصيد بأى صيد . وإذا وفّق فى صيده فهل سيكون السمك الذى يصطاده صيدًا سمينًا أم صيدًا غثًّا ؟ وشأن المبدع كشأن لاعب القمار الذى يراهن بماله وهو غير واثق من أنه سوف يكسب أضعاف أضعاف نقوده التى يراهن بها أم أنه سوف يفقدها جميعًا ويعود إلى بيته خالى الوفاض وقد فرغت جيوبه من النقود . فالمبدع يراهن بجهده ووقته وهو غير واثق من أنه سوف يجنى أى ثمار إبداعية نتيجة الجهد المبذول والوقت المقضى فى الكشف عن الجديد غير المسبوق أو فى اختراع جديد لم يسبق لأحد ابتداعه أو عن طريقة أداء لم يهتد أحد إليها من قبل .

فالمبدع لا يستبين الهدف الذى يصبو إلى تحقيقه بوضوح تام ، بل إنه قد لا يحدد لنفسه هدفًا ما على الإطلاق أو أنه قد يجعل هدفه ممارسة النشاط المتسم بالجدة دون أن يحدد ما إذا كان ما يبذل فيه جهده سوف يأتى بنتيجة أم أنه سوف يدور فى حلقة مفرغة بلا نتيجة ذات بال . ولقد يستهدف هدفًا قريبًا جدًّا يتلوه هدف ثان فثالث فرابع فخامس ... إلخ بحيث لا يستبين الهدف النهائى الذى سوف يصل إليه فى نهاية المطاف . وقد لا تكون هناك نهاية مطاف ينتهى إليها . فهو متجدد الأهداف بصفة مستمرة بحيث يقوده كل هدف قريب يتحقق إلى استشراف هدف جديد تال للهدف السابق بغير أن ينضب معين الأهداف التى تبزغ تباعًا الواحد منها بعد الآخر بغير نهاية .

والمبدع قد يقوم بعملية إبدال للأهداف التى يستهدف تحقيقها . فهو بعد أن يحدد هدفًا قريبًا يرغب فى تحقيقه قد يكتشف أن هناك هدفًا أولى بالصُبو إلى تحقيقه من ذلك الهدف فيحله محله . والأهداف التى يقع عليها المبدع لا تكون محددة أمامه ولا تكون مرتسمة فى ذهنه من قبل ، بل هى تبرز كومضات تلتمع فيقبض عليها ويأخذ فى ترسُّمها والعمل على تحقيقها . ولكن بعضًا من تلك الأهداف التى ومضت فى ذهنه قد تخفت فلا يستطيع الإلمام بها والقبض عليها أو أسرها ، وقد يجد أنها فى أثناء قبضه عليها تستحيل إلى أهداف أخرى قريبة منها أو حتى مناقضة لها . وقد يجد أن بعض الأهداف التى تتبدى فى ذهنه وقد أخذت تتعارك فيما بينها بحيث تحاول كل منها أخذ مكان الصدارة فى ذهنه والاستيلاء على بؤرة اهتمامه . وبالفعل فإننا نجد أن واحدًا من تلك الأهداف تصير له الغلبة على باقى الأهداف فيأخذ بناصية المبدع ويحمله على محاولة تحقيقه .

ومعنى هذا أن المبدع لا يكون حر الإرادة تمامًا فى تحديد أهدافه التى يصبو إلى تحقيقها . إنه يكون أسير نفسه حتى لكأن هناك جنيًّا قد استحوذ على إرادته فيسيِّر تفكيره كيفما يشاء ، وهو الذى يقوم بتحديد الأهداف التى عليه أن يبذل الجهد الذهنى والوجدانى والإرادى لتحقيقها . ولعلنا نزعم أن المبدع لا يكون فى حالة من الوعى الكامل فى أثناء تخيره لأهدافه ، بل إنه يغوص فى قرارة نفسه ويجد أن الأهداف ترسم له ولا يقوم هو برسمها لنفسه . فهى تنبع من لاشعوره ومن أغواره البعيدة . ولعلنا نقول أيضًا إن الأهداف التى تبزغ أمام المبدع تنمو فى أعماقه شيئًا فشيئًا دون أن يلتفت إليها ودون قصد واع من جانبه إلى أن يشتد عودها فتحتل مكان الصدارة أمام ناظريه وتفرض نفسها عليه .

والأهداف التى يترسمها المبدع لا تكون بالضرورة ذات قيمة أو تفضى حتمًا إلى نتاجات يشار إليها بالبنان . فالبعض من تلك الأهداف يكون غثًّا برغم الجهد الكبير الذى يبذله المبدع فى تحقيقها .

ولكن فى المقابل فإن بعضًا من تلك الأهداف يكون ذا قيمة كبيرة ويأتى بعد تحقيقه بثمار عظيمة . ومن المعروف أن بعض الثمار الإبداعية تقاس قيمتها بما تحمله فى قوامها من فوائد مادية ، وبعضها الآخر يحمل فى ثنايا فوائد وظيفية أو أدائية ، وبعضها الثالث تكون قيمته فى ذاته ولا تكون له فوائد عملية ، بل قد تكون له آثار نفسية أو فنية أو جمالية يشار إليها بالبنان . وبعض الفوائد التى تحملها نتائج تحقيق الأهداف قد لا تكون مباشرة ، بل قد تكون غير مباشرة أو أنها تقدّر وتقيّم بعد وقت يقصر أو يطول .

ونستطيع أن ننظر إلى الأهداف التى يترسمها المبدع من زاوية التفاعلات الخبرية . فلقد ذكرنا مرارًا وتكرارًا أن ثمة تفاعلات خبرية أو ديالكتيكًا يحدث فيما بين الخبرات التى يتلقاها من الخارج ، أو بين حصيلته الخبرية وبين الخبرة الجديدة فيتأتى عن ذلك التفاعل الخبرى أو الديالكتيك ثمار جديدة أو إبداعات . ولقد يكون من بين تلك الإبداعات أهداف جديدة تعتبر إبداعًا فى ذاتها . ذلك أن الهدف الذى لم يُسْبق إليه من قبل يعتبر فى الواقع إبداعًا حتى قبل أن يتحقق . خذ مثالًا لذلك بأحد الكتاب المبدعين . إنه فجأة يجد أن موضوعًا ما قد أخذ يلح على ذهنه يريد أن يتجسد فى كتاب . إنه برغم عدم شروعه بعدُ فى كتابة حرف واحد فى الموضوع الذى انبثق انبثاقًا فى ذهنه فإن عنوان ذلك الموضوع الملح يعتبر فى ذاته إبداعًا أو قل إنه ثمرة لتفاعلات خبرية لاشعورية حدثت فى أعماق الكاتب . فالهدف هنا وهو تأليف ذلك الكتاب هو هدف إبداعى وهو كما قلنا ثمرة لتفاعلات خبرية تأتت فى قوام الكاتب . فإذا قام صاحبنا بتأليف الكتاب الذى انبثق موضوعه انبثاقًا فى دخيلته ولم يفرض عليه من الخارج أو لم يقترح أحد عليه أن يقوم بتأليفه ، فإن تأليف ذلك الكتاب يعتبر عندئذ عملًا إبداعيًا فى مرحلته التالية . فلكأن هناك نوعين من الإبداع قد تواكبا أو تتاليا فى النشاط الإبداعى للكاتب : النوع الأول هو ذلك الإبداع المتعلق بتفريخ عنوان الكتاب أو موضوعه وهو النوع

الإجمالى أو الشمولى . أما النوع الثانى فهو متن الكتاب أو جسمه بعد القيام بتأليفه وهو النوع التفصيلى أو الإسهابى .

بيد أن الكاتب المبدع الذى ضربنا مثلًا به لا يكون مستبينًا للهدفين اللذين ارتسما فى ذهنه استبانة واضحة . فالموضوع الذى انبثق فى ذهنه وقد أخذ يلح عليه بأن يقوم بتجسيده فى كتاب هو موضوع عام ، ومن ثم فإنه هدفه أو هو باعتباره هدفًا لا يكون محددًا بقسماته وملامحه وتفصيلاته ، بل يكون عامًا غامضًا أو قل إنه يكون بمثابة رمز لجوهر الموضوع وليس جوهر الموضوع نفسه . وكذا الحال بالنسبة لمتن الكتاب فإنه لا يكون متعينًا أو محدد القسمات والملامح فى ذهنه . إنه يكون أمامه كشبح يتراءى للمشاهد دون أن يتسنى له التحقق من ملامحه وقسمات وجهه بوضوح . فهو هدف غامض ومغبَّش - إذا صح التعبير . ولعل ذلك المتن يكون بمثابة مجموعة كبيرة من الأهداف المغبَّشة التى تتحدد ملامحها شيئًا فشيئًا وليس دفعة واحدة .

وما يقال عن الكاتب أو المؤلف الذى يتبع المنهج الإبداعى - وهو المنهج المباين للمنهج الإستنادى أو البحثى الذى يرتكز الكاتب أو المؤلف فى اتباعه إلى مجموعة من المراجع يستند إليها ويأخذ عنها - ينسحب أيضًا بإزاء جميع المبدعين فى شتى المجالات الإبداعية . فالمبدع يشاهد هدفه فى عمومياته وليس بتحديد دقيق لمعالمه . إنه يتحسس طريقه نحو تحقيقه . فشأنه فى ترسُّمه لهدفه كشأن من يتراءى له حلم فيتناوله بالتفسير معتبرًا أن ما شاهده فى الحلم ليس الواقع الذى سوف يتحقق ، بل هو مجموعة من الرموز التى تشير من طرف خفى إلى ما سوف يقع فى الواقع الحياتى بالفعل . فما يُترسم أمام المبدع من هدف أو أهداف إنما هو مجموعة من الرموز لما سوف يتحقق إذا هو عبر عن تلك الرموز الغامضة بما تترجم إليه فى الواقع وتتجسد وفقه .

وليس تشبيهنا للهدف بالنسبة للمبدع بالحلم وما يحتويه من رموز بعيدًا عن حقيقة القرابة فيما بين الهدف الإبداعي وبين الحلم . فالواقع أن المبدع يحلم بالفعل بالهدف الذى يتوخى تحقيقه . فلقد قلنا إن الهدف الإبداعي ينبع من اللاشعور الشخصى للمبدع ثم يترسمه أمامه . فهل هناك فرق بين طبيعة الحلم الذى يُترسم فى مخ الحالم وبين الهدف الذى ينبع أيضًا من لاشعور المبدع ويُترسم فى ذهنه ؟ إننا لا نجد بين الهدف الإبداعي وبين الحلم أى فرق جوهرى من حيث طبيعة كل منهما . والفرق الوحيد بينهما يتبدى فى موقف كل من الحالم والمبدع بإزاء الحلم والهدف الإبداعي . فبينما يقف الحالم من حلمه موقفًا تفسيريًا فحسب ، ولا يكون له شأن بسير الأحداث التى ترتبط بتفسير الحلم ، فإن المبدع يتناول هدفه ولا يقوم بتفسيره ، بل يقوم بإحالته إلى واقع يتراءى لمن يشاهد الترجمة العملية التى صار إليها ذلك الهدف . بيد أن الحلم والهدف الإبداعي كلاهما يكونان فى صورة معبِّشة غير واضحة المعالم فى ذهن الحالم وفى ذهن المبدع على السواء . فليس من الغريب إذن أن ينعت الناس المبدعين بأنهم أشخاص يعيشون أحلامهم ويقومون بترجمتها إلى واقع فعلى .

وكما أن بعض الأحلام تكون تافهة ولا ترمز إلى أشياء أو وقائع جوهرية ، كذا فإن الأهداف التى تتراءى للمبدع قد تكون تافهة . ولكن ما شأن المبدع بالتفاهة أو بالقيمة العظيمة التى يتضمنها الهدف الإبداعي ؟ إن المبدع لا يعبأ بقيمة هدفه ، بل يهمه أن يقوم بتحقيقه وإحالته إلى واقع ممارس أو متحقق بالفعل . فهو مسيَّر فى حياته الإبداعية ، وليس من هم له سوى القيام بترجمة ما يتراءى له من أهداف وإحالتها إلى واقع حى بغض النظر عن تقييم الآخرين لما يتأتى عنها أو يترتب عليها من نتائج أو فوائد أو أضرار .

التفتق التدريجى :

قلنا إن المبدع لا يستطيع أن يقف على هدفه دفعة واحدة وبطريقة كلية جامعة مانعة ، بل إن هدفه يتسم بالغموض ويأخذ فى الاتضاح

شيئًا فشيئًا كما ينبعث النور فى الفجر من وسط الظلام الدامس شيئًا فشيئًا . ولعل السؤال الذى يفرض نفسه فى هذا المقام هو عما إذا كانت الحقيقة الإبداعية التى تتضح للمبدع هى حقيقة موضوعية خارج نطاقه أم أنها حقيقة داخلية تتعلق بذاتيته ؟

وللرد على هذا التساؤل نقول إن الحقيقة التى تنبلج للمبدع - وهى الحقيقة التى تشكل هدفًا فى إبداعيته - هى حقيقة لا يمكن وصفها بأنها حقيقة موضوعية كما لا يمكن وصفها بأنها حقيقة ذاتية صادرة عن دخيلته ، وهى فى الوقت نفسه ليست مزيجًا من الموضوعية والذاتية ، وليست قسمة بين هذين الطرفين المتقابلين . فوفقًا لما نؤمن به فإن الحقيقة التى يقوم المبدع باستكشافها هى حقيقة مركبة كالمركب الكيميائى من الموضوعية والذاتية . فالمبدع ليس شأنه كشأن الصفحة البيضاء التى يكتب عليها الواقع الخارجى ما يشاء ، وليس شأنه أيضًا شأن جهاز الاستقبال الذى يتلقى الرسائل من الخارج فيعيد بثَّها كما استقبلها بغير زيادة أو نقصان ، وبغير تحوير أو تطوير .

فالواقع أن الحقيقة الإبداعية هى مركب خبرى بمعنى الكلمة تدخل فى تركيبه وتفاعله مقومات موضوعية خارجية ومقومات ذاتية داخلية . والمقومات الموضوعية التى يتلقاها المبدع عن طريق البوابات الخمس المتمثلة فى الحواس الخمس لا تبقى على حالها العصبى البيولوجى ، بل تستحيل من قوامها العصبى البيولوجى إلى قوام جديد هو القوام الذهنى الإدراكى والتذكرى والتخيلى والتصورى التجريدى . إذن نستطيع أن نقول إن المقومات الموضوعية الخارجية التى تركت انطباعًا لها على أجهزة الحس - وهو انطباع بيولوجى وليس انطباعًا فيزيائيًا - قد انخرطت فى عملية تفاعلية جديدة بين الواقع الموضوعى الخارجى وبين جسم المبدع فنتج عن هذه العملية التفاعلية استحالة الفيزيائى إلى بيولوجى . وبعد الوصول إلى المخ فإن البيولوجى يستحيل إلى عقلانى كما ذكرنا .

بيد أن قصة تركيب الحقيقة الإبداعية عن طريق التفاعل الخبرى لا تقف عند هذا الحد . فالواقع أن المبدع منذ طفولته الباكرة وهو يقوم بعمليات تفاعلية خبرية بحيث يتكون لديه مركب خبرى متبلور يأخذ فى النمو تراكبيًا شيئًا فشيئًا كلما تفاعل مع ما يتلقاه من خبرات جديدة من الواقع الخارجى من جهة ، كما ينمو شيئًا فشيئًا أيضًا من دخيلته من جهة أخرى . ذلك أن المركب الخبرى الذى تركب لديه ليس مركبًا استاتيكيًا ، بل هو مركب ديناميكى . فالخبرات التى تشكل منها تظل فى حالة تفاعل مستمر ، فيزداد المركب الخبرى تراكبًا نتيجة تلك التفاعلات الخبرية التى تتم بين مقوماته الذاتية .

ونعود فنذكّر بأن الخبرات التى يتلقاها المبدع من الواقع الخارجى ليست الأشياء بعينها ، كما أنها ليست من طبيعة فيزيائية ولا من طبيعة بيولوجية ، بل هى حصائل تفاعلات عقلانية تنتهى إلى مفاهيم مجردة . ولكن تلك المفاهيم المجردة لا تعمل على إلغاء المراحل التفاعلية العقلانية التى تسبقها بل تساندها وتعمل على تثبيت أركانها . فالمركب الخبرى الداخلى يشكل بؤرة أو مركزًا للتفاعلات الخبرية المستمرة . ولعل هناك من يتساءل عما إذا كان هذا هو حال المبدعين فحسب دون سائر الناس غير المبدعين ؟

لكى نجيب عن هذا التساؤل علينا أن نؤكد النظرة النسبية إلى الناس جميعًا فنخضى بهذا عن النظرة الإطلاقية التى تجعل من المبدعين فئة قائمة بذاتها تتباين جوهريًا عن سائر الناس . وما نود أن نؤكده فى هذا المقام أن ثمة تدرجًا شديدًا فيما بين الشخصيات الإبداعية والشخصيات غير الإبداعية . فنحن لا نزعم أن هناك شخصًا مبدعًا مائة فى المائة ، وأن غيره من الأشخاص الأسوياء غير المبدعين تكون إبداعيتهم صفرًا فى المائة ، بل نستطيع أن نرتب الناس جميعًا فى صف واحد تتوزع عليهم الإبداعية بالتدريج ولا يصل أعظمهم إبداعية إلى مائة فى المائة كما لا يكون أى منهم خالى الوفاض تمامًا من الإبداعية . هذه نقطة . أما النقطة الثانية فهى أن الشخص المبدع لا يكون مبدعًا فى كل شىء ، بل تنحصر إبداعيته فى نطاق محدود .

فالمبدع فى الرياضيات لا يكون فى الغالب مبدعًا فى الأدب أو الفن . وهذه النظرة المتعلقة بتوزيع الإبداعيات على الناس تؤكد نظريتنا النسبية فى الإبداعية .

والمهم هو أن نستبعد من اعتقادنا الوهم الذى ران على عقول كثير من الكتاب الذين تعرضوا للإبداعية وللعبقرية باعتبار أن هناك ما يشبه الجنّى أو أن هناك جنيًا بالفعل هو الذى يدفع أو يساعد على بزوغ العبقرية أو الإبداعية (انظر كتابنا « العبقرية والجنون » مكتبة غريب بالفجالة) . وعلينا أن نحل مفهوم التفاعلات الخبرية محل هذا المفهوم الميتافيزيقى الغيبى . وبهذا المفهوم أو التفسير الوضعى ، فإننا نؤكد أن الإبداع يتأتى عن تفتق داخلى أو عن انبعاث نتيجة ما يتم حدوثه من تفاعلات خبرية فى دخيلة المبدع .

بيد أن المسألة ليست مسألة تفاعلات خبرية بين المركب الخبرى المتأتى للمبدع وبين الخبرات الجديدة التى مرت عبر تفاعلات خبرية بدءًا بالواقع الفيزيائى وانتهاء إلى المفاهيم المجردة فحسب ، بل هناك عملية التجسيد أو التعبير عن الحصيلة الخبرية التى تتأتى للمبدع . فبعد أن تثمر التفاعلات الخبرية ثمارها الخبرية ، فإنها تكون بحاجة إلى الوسائل التى تعينها على الخروج من النطاق الإضمارى أو الكمونى إلى النطاق التعبيرى أو التجسدى .

ومن الواضح أن كل ثمرة من ثمار التفاعلات الخبرية لا بد أن تتلبس بما يناسبها من جسد تعبيرى - إذا صح التعبير . وحتى إذا اهتدى المبدع إلى نوعية الجسد الذى يناسب الحصيلة الخبرية المتأتية له ، فليس من المؤكد أن يوفق فى إلباس إبداعه بالصيغ المناسبة له أو المناسبة لمقاسه . ففى مجال الإبداعات الفلسفية مثلًا نجد أن الكثير من المبدعين الفلاسفة الذين توصلوا إلى حصائل خبرية فلسفية عميقة لم يكونوا موفقين فى التعبير عنها باللغة التى تسمح بإيصال مضامينها إلى من يطلعون عليها . وهذا ما حدث لـ (هجل) (١٧٧٠ - ١٨٣١) مثلًا الذى وجد قراء فلسفته مشقة أى مشقة فى تفهم مضامينها الفلسفية .

فالواقع أن ثمة معادلة صعبة تتبدى أمام المبدع فى أى مجال إبداعى هى تقديم الحصيلة الخبرية الإبداعية فى الثوب التعبيرى المناسب لها حجمًا وكيفًا . فكثيرًا ما يكون الثوب التعبيرى عن تلك الحصيلة أضيق أو أوسع منها . ومن جهة أخرى فقد يقع المبدع على ثوب تعبيرى مباين لنوع الثوب الذى يجب أن ترتديه أو تتجسد فيه تلك الحصيلة الخبرية الإبداعية . والواقع أن ثمة تفاوتًا يتبدى لدى غالبية المبدعين بين قدرتهم على إحراز الحصائل الخبرية الإبداعية وبين قدرتهم على تجسيدها فى الصيغ المناسبة لها كمًا وكيفًا . فبينما نجد أن بعضهم يتفوق فى إحراز الحصائل الخبرية ، فإنهم من جهة أخرى قد يكونون غير موفقين فى العثور على الأجساد التى يعبرون من خلالها عن تلك الحصائل الخبرية ، فيقومون بتجسيدها فى أجساد واهنة أو مريضة أو غير مناسبة فى قوامها لتلك الحصائل الخبرية .

على أن الحصائل الخبرية التى تتأتى للمبدعين لا تكون بالضرورة على جانب كبير من القيمة . ولقد تكون الحصيلة الخبرية الإبداعية متأتية بعد فوات الأوان فيقدم المبدع إبداعًا هو فى الواقع إبداع متأخر لأن مبدعًا آخر قد سبقه إلى تقديمه أو إلى تقديم إبداع يجبُّه أو يلغى فاعليته أو يطفئ بريقه وروعته . وقد يقدم المبدع حصيلته الخبرية فيتضح أنها وإن كانت حصيلة خبرية تأتت نتيجة تفاعلات خبرية عظيمة ، فإنها من جهة أخرى تتعارض مع المنطق ولا تقوم على أساس علمى سديد . وهذا ما حدث ويحدث بالنسبة لكثير من المبدعين الذين يقدمون إبداعات زائفة برغم أنها تعبر عما مروا فيه من تفاعلات خبرية حقيقية وعميقة . ولقد لا يكون الخطأ بسبب التفاعلات الخبرية بل بسبب زيف أو خطأ التعبير عن تلك الحصيلة الخبرية .

ولكن المهم فى الواقع أن يدأب المبدع على نهجه التفاعلى بغض النظر عن حكم الناس على ما يقدمه من إبداعات . فكما أن المرء غير مسئول عن الحصيلة النمائية التى تتأتى لجسمه منذ طفولته حتى بلوغه السادسة عشرة أو الثامنة عشرة - أعنى العمر الذى يتوقف

عنده النمو الجسمى - بل عليه فقط أن يهتم بصحته بوجه عام غير عابئ بما يصل إليه من طول أو وزن ، كذا فإن على المبدع أن يستمر فى عمليات التفاعل الخبرى غاضًا النظر عما يتأتى عنها من نتائج . ولكن هذا لا يحول بالطبع بينه وبين ما يمكّنه من القيام بالتعديل المناسب فى مسار تعبيره عن حصائله الخبرية . ذلك أن المبدع لا يستطيع أن يعدل فى مسيرة التفاعلات الخبرية ، ولكنه يستطيع أن ينقّح ويعدّل ويطوّر فى وسائل التعبير عن حصائله الخبرية . فالأديب الذى يجد فى كتابته فجوات لغوية فإن عليه أن يقوم بسدها حتى لا تشوب إبداعه الأدبى بما يحط من قدره . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع المبدعين فى شتى المجالات الإبداعية .

ولكن ما نحذر منه هو أن يتوقف المبدع عن المرور فى عمليات التفاعلات الخبرية متجهًا إلى الأخذ عن الآخرين تحاشيًا لسهام النقد التى توجه إليه ، وحتى يحتمى خلف حوائط إبداعية ولكنها ليست حوائط من صنعه بل من صنع غيره . فواقع الأمر أن إنتاج إبداع لا يشار إليه بالبنان أو يلقى من الهجوم أعنفه لهو أفضل مليون مرة من الارتكان إلى مساند أو عكاكيز من صنع الغير يحتمى بها المبدع من الوقوع تحت سياط النقاد .

الوسائل المجهولة :

من المعروف أن أى نشاط يضطلع به المرء يتم بوسيلة أو بأخرى من بين الوسائل الكثيرة التى يمكن أن ينجز بها . وبالنسبة للأنشطة العادية فإن وسائل أدائها أو إنجازها تكون مألوفة ومحددة بحيث لا يكاد المرء يفكر فى ابتكار وسائل جديدة أفضل منها يستعين بها فى أدائها . ومن ثم فإن النشاط المعتاد يرتبط فى أذهان الناس بوسيلة واحدة يؤدى بها ويعتقد أنه بغير تلك الوسيلة بالذات فإن من المستحيل أن ينجز ذلك العمل .

والواقع أن الفرق الجوهرى بين المبدعين وغير المبدعين يتبدى فى مدى الاستمساك بالوسائل المألوفة والمتعارف عليها فى أداء

الأعمال والنهوض بالمهام المتباينة . فبينما نجد أن غير المبدعين يضيّقون من نطاق الوسائل المستخدمة فى إنجاز الأعمال المتباينة ، فإن المبدعين يوسّعون نطاق تلك الوسائل كل التوسيع ويفتحون آفاقًا رحبة أمام الوسائل المستخدمة بحيث يبتكرون وسائل جديدة لم تكن تخطر ببال أحد ينجزون بها الأنشطة المتباينة فى وقت أقصر وبإنتاج أغزر وأفضل من حيث النوع مع توفير فى الجهد المبذول فى الإنجاز .

ومعنى هذا فى الواقع أن المبدعين يرفضون أو ينبون عن أن يصبوا أنفسهم فى قوالب نمطية فى وسائل الأداء ، ويتشوفون إلى الوقوف على وسائل أدائية جديدة غير الوسائل التى اعتاد غيرهم الاستعانة بها . وبتعبير آخر فإن المبدعين ينافحون عن استقلال فكرهم ووجدانهم وأدائهم ، ويحاولون جاهدين تحطيم الروتين المتّبع باستمرار فى إنجاز الأنشطة المتباينة حتى ولو كانت أنشطة عادية مما يمارسه الناس فى حياتهم اليومية .

وتبدأ بذور الإبداعية مع المبدعين منذ نعومة أظفارهم . وتتبدى تلك الإبداعية فيما يقوم به الطفل من ابتكار لوسائل جديدة يمارس بها ألعابه ، بل وفيما يخترعه من ألفاظ جديدة أو أسماء يطلقها على دُميه وعلى الناس المحيطين به . فهو قد يبتكر اسمًا جديدًا لأمه يناديها به . ولقد يحاول وضع لغة سرية لا يطلع أحد عليها يتعامل بها مع الشخصيات الخيالية التى يلبسها إلباسًا لبعض دميه ، كما أنه يستخدم الأشياء العادية كالملاعق والمقصات والفرش لتحقيق أهداف جديدة من ابتكاره وخلقه . وبتعبير آخر فإن الطفل المبدع يهدم حوائط الطرائق التقليدية والوظائف المجعولة للأشياء ويحل محلها وظائف جديدة من ابتكاره وإنشائه الشخصى .

وكثيرًا ما يصطدم الطفل المبدع مع والديه ومع مدرسيه بالمدرسة . ذلك أنه فى أنظارهم يخرج على النظام ولا يخضع لما يملونه عليه من وسائل يجب عليه اتباعها وعدم الخروج عنها

قيد أنملة . فهو لا يرى ضرورة لتقديس تلك القوالب الأدائية التى يفرضونها عليه فرضًا ويمنعونه من الخروج عليها أو إبدال غيرها بها . والطفل المبدع لا يقتصر على بعض الأشياء يرغب فى ابتكار وسائل جديدة بإزاء تشغيلها أو استخدامها ، بل إنه يعمم فى هذا الصدد بحيث يحاول أن يجدد فى الوسائل جميعًا مهما كانت الأشياء التى تناط بها تلك الوسائل . وبتعبير آخر فإنه ينشد الحرية المطلقة التى لا تتقيد بطريقة أداء واحدة بإزاء العمل الواحد . فجميع الأنشطة ـ كائنة ما تكون ـ يجب أن تكون متحررة من قيود وسائط التنفيذ الجامدة المتحجرة . ومن الطبيعى أن يتبرم الكبار بما يريده الطفل المبدع ويتهمونه بالعناد وإعلان العصيان ورفض الوسائل الخليقة بالاتباع من وجهة نظرهم . ومن ثم فإنهم يحكمون عليه بأنه سيكون فاشلًا فى مستقبل حياته برمته طالما أنه متمسك بالنشوز عما يفرضونه عليه من وسائل مقدسة فى أداء الأعمال والنهوض بالأنشطة المتباينة .

والواقع أن المبدعين لا يكونون مستبينين الوسائل التى يقبلون على استخدامها إلا خلال اللحظات التى يبدأون فى استخدامها بالفعل . إنهم باختصار لا يحددون ما يستخدمونه من وسائل ، بل يتركون أنفسهم للتلقائية وللمزاوجة بين الموقف وبين ما يتطلبه ذلك الموقف من استخدام لأحسن الوسائل المتاحة . فالموقف أو النشاط الذى يقبلون على النهوض به هو الذى يقوم بتحديد الوسيلة أو الوسائل المناسبة له . بيد أن المبدع لا يتوقف عند وسيلة يتشبث بها ولا يتعداها إلى سواها . بل يستخدم أكثر من وسيلة ويفاضل بين الوسائل المتاحة أمامه حتى يتسنى له أن يقع على أفضل وسيلة تنجز العمل أو تنهض بالنشاط الذى يقبل عليه لأدائه .

والوسائل التى يستعين بها المبدعون فى تحقيق ما يصبون إليه من أنشطة إبداعية متباينة كثيرة فى الواقع ، لعلنا نحدد أنواعها الرئيسية على النحو التالى :

أولًا ـ الوسائل الشيئية: إن أول نوع من الوسائل التى يتسنى للمبدع استخدامها هو ما يتعلق بالأشياء ، أعنى انتقاءه للأشياء التى

تنخرط فى عالم الجوامد . ولعل أول شىء قام الإنسان بإبداعه من هذا النوع من الوسائل كان الفأس الذى قام بنبش التربة به كما استخدمه فى قطع الأشجار بالغابات وفى مهاجمة الحيوانات المفترسة أو الدفاع عن نفسه بواسطته . ومنذ أن اخترع الإنسان الفأس وهو مستمر فى اختراع الأدوات والآلات إلى أن بلغ قمة مخترعاته فيما استحدثه من تكنولوجيا متقدمة للغاية .

ثانيًا - استئناس الحيوانات والطيور : ومن الإبداعات الرائعة التى توصل إليها الإنسان فى بداوته استئناسه لبعض الحيوانات والطيور . والواقع أن وسيلة الاستئناس كانت مدهشة . ذلك أن الإنسان بدأ قبل استئناس الحيوانات والطيور باستئناس النباتات وذلك بقيامه بزراعتها . فبدل أن كان تحت رحمة ما تتفضل الغابات بتقديمه إليه من ثمار يسد بها جوعته ، فإنه أخذ فى إخضاع النبات لإمرته وصار بمقدوره أن يقوم بالزراعة وبالتخطيط لما يقوم باستئناسه فى التربة . وبعد ذلك استخدم الاستئناس بصدد الحيوانات والطيور . فاستأنس الحمار والبقرة والجاموسة والجمل وغيرها من حيوانات ، كما قام باستئناس الطيور كالحمام والدجاج والبط ، وأضاف بذلك وسيلة جديدة من وسائل إبداعاته ثم أخذ عبر العصور يبدع فى عمليات استئناس وترويض الحيوانات والطيور حتى لقد غزا ممالك الحيوانات المفترسة والطيور الكواسر للهوه وتسليته فى ألعاب السيرك والاستعراضات الخطرة والمثيرة للإعجاب .

ثالثًا - تغيير العلاقات القائمة : الواقع أن المبدعين يهتمون بتغيير العلاقات الموجودة بالفعل ، وذلك باستحداث علاقات جديدة . ولعل المبدعين يأخذون بمبدأ عمل التوافيق والتباديل الممكنة بإزاء المتوافر من أشياء وأحياء بالواقع فتتبدى أمامهم أشياء جديدة تمامًا . وما المخترعات الجديدة سوى ثمار لتلك العلاقات الجديدة التى قام المبدعون باستحداثها والتى لم تكن قائمة من قبل . ولعل آخر صيحة فى عالم تغيير العلاقات ما يتعلق بهندسة الوراثة فى مجال الكائنات

الحية وما يتعلق بالإلكترونيات فى عالم الأجهزة وبخاصة المتعلق منها بمجال الاتصال والنقل والمواصلات .

رابعًا - استغلال الطاقة : والطاقة من الوسائل الإبداعية التى بدأ الإنسان منذ قديم الزمان باستغلالها . ومن الطبيعى أن تكون أول طاقة يستغلها الإنسان هى طاقته الحيوية . فلقد وجد المبدعون من البدائيين أن الطاقة البشرية إذا ما أضيفت بعضها إلى بعض وذلك باشتراك أشخاص كثيرين فى حمل حجر ثقيل مثلًا ، فإنها تشكل عندئذ تجمعًا كبيرًا لطاقة عظيمة . ولقد أضيفت طاقة الحيوان إلى طاقة الإنسان بعد ذلك ، ثم استطاع المبدعون أن يستغلوا الطاقة المتوافرة فى الرياح وفى أمواج الأنهار والبحار ، ثم استطاع الإنسان أن يكتشف الطاقات المتباينة الموجودة بالطبيعة مثل الطاقة الحرارية والطاقة المغنطيسية كما استطاع الإفادة من الطاقة الشمسية ، وما يزال المبدعون يبحثون عن أنواع أخرى من الطاقة فيستغنون بذلك عن الطاقة التى تتأتى نتيجة احتراق البترول فيتخلصون بذلك من تلويث البيئة .

خامسًا - التخزين المعرفى : ومن الوسائل العظيمة التى ابتدعها الإنسان منذ القدم إمكان تخزين المعرفة التى يتم الحصول عليها لاستخدامها فى مواقف أخرى خلافًا للموقف الذى نفتقت منه . وبلغت قدرة الإنسان المبدع إلى حد توظيف المعرفة ديناميكيًا بالوسائل الإلكترونية بحيث تتفاعل المعارف المتباينة بعضها مع بعض خارج نطاق الإنسان . ويتمثل هذا فى الآلات الحاسبة والكومبيوتر . وكما قلنا فإن المبدعين فى هذا المجال يبحثون حاليًا عن الخبرات البشرية المترسبة على هيئة شفرات فى القوام الإنسانى نفسه . ولعلهم يتمكنون من اكتشاف وسائل إبداعية جديدة ينستى بواسطتها حل تلك الشفرات المتواجدة فى الجينات ، فيترجمونها إلى خبرات حية تضاف إلى الخبرات البشرية التى يقف عليها الإنسان حاليًا بطريقة شعورية واعية .

ومن الصعوبة بمكان القيام بفصل الوسائل الإبداعية عما تحتويه من مضامين إبداعية . فإذا أنت تناولت الوسائل الخمس التى عرضنا لها آنفًا ، فإنك تجد أنها وسائل من جهة ، ومضامين إبداعية من جهة أخرى . وكل مضمون إبداعى يعتبر وسيلة لبلوغ مضمون إبداعى آخر يتلوه . خذ مثالًا لذلك بما ذكرناه عن الطاقة . إن ثمة وسائل تستخدم فى استنباط الطاقة ـ كائنة ما تكون ـ ولكن استنباط الطاقة يعتبر وسيلة لتسيير وسائل المواصلات . ولكن وسائل المواصلات لا تعدو ـ كما هو واضح من اسمها ـ عن أن تكون وسائل لأهداف أو مضامين أخرى . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع الوسائل التى تعتبر من وجهة نظر أخرى مضامين . فالوسيلة الإبداعية هى فى الوقت نفسه مضمون إبداعى .

وليس بالذكاء وحده يتسنى للمبدع الوقوف على الوسيلة الإبداعية الجديدة ، بل إنه كثيرًا ما يستعين بالحدس فى هذا الصدد . والحدس هو الوقوف على الوسيلة المناسبة بغير استناد إلى شواهد يعتمد عليها فيما يتوصل إليه من وسائل إبداعية غير مسبوقة .

المصادفات السعيدة :

مما لا شك فيه أن البدائل التى تتوافر أمام المبدع إنما هى بدائل بلا حدود أو نهاية . ولكن إدراك المبدع للمتوافر أمامه من بدائل لا يكون بنفس السعة المتوافرة لتلك البدائل اللانهائية . فإذا نحن تساءلنا عن القانون الذى يحكم مدى إدراك المبدع للبدائل التى يتسنى له الوقوع عليها ، وعن القانون الذى يحكم اختياره . فإن الإجابة تكون بعدم وجود قانون يتحكم فى مدى إدراك المبدع للبدائل التى يقع عليها ، كما لا يوجد قانون يحتم اختياره لبديل دون بديل آخر . وإذا قال قائل إن المبدع محكوم بما يفرضه عليه عقله فى إدراك البدائل ، كما أنه محكوم بإرادته بإزاء اختياره للبديل الذى ينتقيه من بين البدائل الكثيرة ، فإننا نقول بالنسبة لعقل المبدع إنه لا يستطيع أن يدرك

البدائل اللانهائية المتوافرة وهى البدائل التى تكون فى حالة كمون ولم يسبق لأحد أن أخرجها من حالة الكمون إلى حالة الواقع . ذلك أن المبدع ينبو عن البدائل التى سبق أن خرجت من مكامنها إلى الواقع وقد سبقه غيره إلى ترجمتها إلى لغة الواقع . أما من حيث إرادة المبدع فى عملية الاختيار فإنها محكومة بالخطوة الإدراكية السابقة وهى خطوة تحكمها الصدفة السعيدة .

فواقع الأمر أن المبدع يشبه الصياد ـ كما قلنا قبلًا ـ فهو لا يدرك ما يحتويه الماء الذى يلقى فيه بشصّه (صنارته) من سمك . وكل ما يفعله هو ترك نفسه تحت رحمة الصدفة السعيدة . فلقد يكون من حظه أن يصيد سمكة كبيرة ومن نوع نادر ، كما أن حظه قد يكون غير مُواتٍ فلا يصطاد أية سمكة أو لا يصطاد سوى سمك صغير عديم القيمة . وشأن المبدع هو شأن الصياد فهو قد يقع على فكرة رائعة تُفضى إلى إنجاز إبداعى رائع يؤثر تأثيرًا بعيد الغور فى مسيرة الحضارة أو يعمل على حل مشكلة كأداء تقلق البشرية بإزاء ما سوف يحمله المستقبل من مخاطر أو أمراض أو أوبئة أو غير ذلك من فواجع .

أما من حيث الإرادة فإنه برغم إحراز المبدع لفكرة رائعة فإنه يكون مرهونًا بالمصادفة التى تحفزه على الانتقال بتلك الفكرة من حيز العقل إلى حيز الواقع الحى المترجم إلى حقيقة محسوسة . فكم من فكرة رائعة ساورت بعض المبدعين ، ولكنهم تقاعسوا عن تحقيقها وإخراجها من نطاق الكمون إلى نطاق الواقع ؟ ولعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن الأفكار الإبداعية هى أفكار إلهامية بمعنى أنها ليست فى حوزة المبدع وليست فى جُعْبة عقله بحيث يتسنى له أن يخرجها وقتما يشاء كما يخرج المرء النقود من حافظة نقوده . فالأفكار الإبداعية الإلهامية ترد إلى ذهن المبدع من خارج نطاقه . إنها أشبه بالطيور البرية التى تهبط على الأرض ويكون من حظ أهل المنطقة التى تهبط عليها أن يتمكنوا من أسرها والإمساك بها . فالحظ السعيد

هو الذى يساعد الأهلين على اصطيادها وأسرها والإمساك بها . كذا فإن المبدع إذا لم يسارع بالقبض على تلك الأفكار الإبداعية الإلهامية فإنها تطير من ذهنه كما تطير الطيور البرية هاربة إلى حيث لا يستطيع الإمساك بها وأسرها .

والمصادفات السعيدة لا تقف عند هذه الحدود فحسب ، بل تتعداها إلى نطاق الإمكانيات التى يتطلبها التنفيذ والخروج بالفكرة من نطاق الكمون إلى نطاق الواقع . والإمكانيات التى نقصدها ـ وهى جميعًا تخضع للمصادفات السعيدة ـ يمكن أن تتحدد على النحو التالى :

أولًا ـ الإمكانيات المادية : فالواقع أن تواقر الفكرة الإبداعية وإرادة المبدع لا يكفيان للخروج بالإبداع الكمونى إلى الإبداع الواقعى . والإمكانيات المادية ليست طَوْع بنان المبدع ، بل إنها تسبق فكره وإرادته . فالخامات والأدوات إذا ما كانت متوافرة أمام المبدع فى المجالات المتعلقة بالماديات ، فإنها تحفزه وتساعده على ترجمة أفكاره الإبداعية إلى واقع محسوس بعد توافر رغبته وإرادته فى القيام بذلك .

ثانيًا ـ الخلفية الثقافية : ومن الإمكانيات التى يجب أن تتوافر للمبدع تلك الخلفية الثقافية العامة من جهة ، والخلفية الثقافية الخاصة من جهة أخرى . فبغير توافر تلك الخلفية الثقافية المزدوجة ، فإن المبدع لا يستطيع أن يترسَّم طريقه للأداء والتنفيذ . ومن حسن حظ المبدع أن تكون خلفيته الثقافية العامة والخاصة متضمنة العناصر والمقومات التى تساعده على رسم خطة للتنفيذ . فكم من مبدع واتته الفكرة الإبداعية العظيمة وقد توافرت له إرادة قوية ورغبة وحماسة لتنفيذها ، كما توافرت له الإمكانيات المادية ، ولكنه كان مفتقرًا إلى تلك الخلفية الثقافية العامة والخاصة التى تسمح له بإعمال فكره فى وضع الخطة الناجعة للتنفيذ ، فكان افتقاره إليها عاملًا على إعاقة الخروج بالفكرة الإبداعية من حيز الكمون إلى حيز الواقع المتجسد المحسوس .

ثالثًا ـ توافر المتلقين للفكرة والمشجعين على تجسيدها :

فوجود المتلقين والمشجعين للمبدع يعتبر شرطًا أساسيًا حتى يتسنى له أن يخرج بالفكرة الإبداعية من مجال الكمون إلى مجال الواقع المحسوس . ولسنا نبالغ إذ ما قلنا إن توافر المتلقين والمشجعين للمبدع ليسوا طَوْع بنانه . فتوافرهم مرهون بالمصادفة الحسنة . ولسنا نبالغ إذا قلنا إن عدم توافر المتلقين والمشجعين يحمل المبدع على التقاعس عن الإبداع فيتوقف عن إحالة أفكاره الإبداعية إلى واقع يتلقاه الآخرون ويفيدون منه . فلماذا يبدع إذا لم يجد من يتلقى إبداعه ويقيِّمه ويقدره حق قدره ؟ إن كثيرًا من الناس وهبوا أفكارًا إبداعية وقد توافرت لهم جميع الشروط اللازمة لإخراجها إلى الواقع ، ولكن عدم توافر المتلقين والمشجعين قد جعلهم يتقاعسون عن ترجمة أفكارهم الإبداعية إلى الواقع الحى .

رابعًا ـ النفَس الطويل فى مواصلة التنفيذ : فالأفكار الإبداعية ذات القيمة العظيمة تكون بحاجة إلى نَفَس طويل يجب أن يتوافر للمبدع حتى يتسنى له أن يكمل العمل الإبداعى كله حتى نهايته . فكم من مبدعين لم يكونوا حائزين على النفس الطويل فى التنفيذ ، وبالتالى فإنهم توقفوا فى منتصف طريق التنفيذ ، وبالتالى فإن عملهم الإبداعى كان شائهًا أو مبتورًا أو غير متحقق الملامح ؟ خذ مثالًا بأحد المؤلفين تأتت له فكرة إلهامية خاصة بتأليف كتاب يتعلق بموضوع إبداعى لم يسبق لأحد أن تعرض له ، ثم توافرت له جميع الشروط والإمكانيات التى ذكرناها ، ولكن لم يتوافر له النَفَس الطويل الذى يعد شرطًا أساسيًا وضروريًا حتى يتسنى له أن يقوم بالاستمرار فى تأليف الكتاب الذى ألهم به حتى نهايته . فهو ما كاد يبدأ فى تأليفه حتى أخذ به التبرم واليأس كل مأخذ ، فهجر كتابه الذى كان قد اعتزم على الاستمرار فى تأليفه حتى يتمّه . وبذا فإن الفكرة الإلهامية المتعلقة بتأليف ذلك الكتاب لم تخرج من نطاق الكمون إلى نطاق الواقع . إن فكرة ذلك الكتاب ـ وهى فكرة إلهامية وإبداعية ـ قد أجهضت

شأنها فى ذلك شأن الجنين الذى لا يتسنى له أن ينمو فى بطن الأم المدة اللازمة للحمل الصحيح فيولد مبتسرًا أو ناقص النمو أو يموت وهو فى بطن أمه قبل أن يرى النور .

خامسًا ـ أن يكون العمل الإبداعى متكاملًا : الواقع أن العمل الإبداعى يجب أن يكون بمثابة كائن حى متسم بالتكامل . فلا بد أن يكون متسقًا فى دخيلته كما يجب أن يكون منسجمًا من الناحية الوظيفية . فكم من آلة نشأت كفكرة إبداعية فى ذهن أحد المبدعين ، وتوافرت لها جميع الإمكانيات التى سبق ذكرها ، ولكنها لدى الانتهاء من عملها وإخراجها إلى الواقع تبدت غير متكاملة سواء من حيث دخيلتها بإزاء مقوماتها ، أم من حيث عملها وما جعلت له من تحقيق لأهداف معينة . وهذا ينسحب بإزاء جميع الأعمال الإبداعية . فالكثير من البحوث والكتب تكون من حيث بداية تأليفها بمثابة أفكار إبداعية رائعة ، وبرغم توافر جميع الإمكانيات لها ، فإنها فى النهاية لدى خروجها إلى حيز التنفيذ النهائى يتبدى عدم تكاملها ، فتكون مهلهلة أو بمثابة رقع متراصة بعضها إلى جانب بعض ، فتأتى عملًا مفككًا غير مرتبط من قريب أو من بعيد بصلب الموضوع أو تكون فصول الكتاب مرصوصة بعضها بعد بعض بغير أن تكون مترابطة فيما بينها بوشائج متينة .

وإذا قال قائل معترضًا بأن ما ذكرناه من إمكانيات لا يدخل فى نطاق المصادفات ، بل يدخل فى نطاق المسئولية الشخصية ، فإننا نجيب على هذا الاعتراض بقولنا إن العمل الإبداعى يتباين تباينًا جوهريًا عن الأعمال النمطية . ذلك أن العمل الإبداعى رهن المصادفة الحسنة من أول لحظة ينبثق فيها فكرة فى الذهن حتى اللحظة التى يستحيل فيها إلى واقع فعلى . ذلك أن العمل الإبداعى يتباين من حيث الإمكانيات المادية والخلفية الثقافية وتوافر المتلقين والنفس الطويل والتكامل الداخلى والوظيفى بسبب ما يتصف به من جدة جدة تامة . فهو غير مسبوق بجميع المقاييس . ومن ثم فإن توافر

الشروط الضرورية التى تجعله فى النهاية مقدمًا فى صورة جيدة ، رهن بالمصادفات السعيدة . ولكن هذا لا يحول دون القول بأن للمبدع دورًا هامًا فى تلقف تلك المصادفات السعيدة فيستغلها أحسن استغلال . فنحن لا نذهب إلى حد القول بأن المبدع مجرد أداة تترجم آليًا عما تُلهم به . إننا نقول فقط إن إرادة المبدع لا تكفى وحدها لحمله على إخراج الفكرة الإبداعية من مجال الكمون إلى مجال الواقع المحسوس . فلا بد من توافر الشروط والإمكانيات التى ذكرناها حتى يتسنى تقديم العمل الإبداعى فى أبهى صورة . وكل ما يستطيع المبدع عمله هو توفير المناخ المناسب لاحتمال توافر تلك المصادفات السعيدة ، وعلى رأسها إبعاد عوامل التشتيت وإفساد تلك المصادفات السعيدة .

الأخطاء الإبداعية :

هل تصدق أن بعض الأخطاء التى يقع فيها بعض المبدعين تشكّل فاتحة أمامهم لإبداع جديد لم يكونوا قد وضعوه فى حسبانهم ، ولم يكونوا يقصدون التوصل إليه ؟ فما كانوا يعتقدون أنه خطأ لم يكن لهم أن يترددوا فيه ، لم يكن فى حقيقة الأمر سوى خط جديد غير مسبوق ولم يتسن لأحد قبلهم الكشف عنه أو الوقوع عليه . فكما أن ما قد يتوصل إليه بعض المفكرين أو العلماء يلقى فى رُوعهم أنهم قد توصلوا إلى كشف جديد غير مسبوق بينما تكون الحقيقة غير ما اعتقدوا وأن ما ظنوا أنهم قد كشفوا النقاب عنه لم يكن سوى تحصيل حاصل ، كذا فإن الواقع أيضًا هو أن بعض ما يحسبه المفكر أو العالم أنه وقوع فى الخطأ وخروج عن حدود الصواب يكون فى الحقيقة إبداع عظيم غير مسبوق .

والواقع أن غالبية المثقفين ـ بمن فيهم المدرسون ـ يعتقدون أن الصواب هو الأساس فى الثقافة أو بتعبير أدق فى التثقف وفى التعلم ، وأن الخطأ هو العارض . فالمرء قد يعتقد أنه فى مسيرته الثقافية يجب أن يكتسب الصحيح من الثقافة وأن ما يمكن أن تشاب به ثقافته

إنما هو عوارض كان ينبغى عليه تحاشيها . وكذا قد يعتقد الطالب ومن قبله المعلم أن على المتعلم أن يتعلم الصحيح مباشرة وأن الأخطاء التى تشوب ما يتعلمه لم يكن له أن يقع فيها . ولذا فإنك تجد أن الغالبية العظمى من المعلمين يعاتبون أو يعاقبون تلاميذهم حتى بالضرب إذا ما أخطأوا . وهذا الموقف من جانبهم تجاه من يقومون بتعليمهم صادر عن اعتقادهم بأن من واجب التلميذ أن يكتسب الصواب مباشرة . ولقد يكون هذا الاعتقاد مرتبطًا بالموقف الأخلاقى الذى يذهب إلى أن الفضيلة هى الأساس فى قوام الإنسان وأن الرذيلة هى البقع التى تلوث سلوكه . ومن ثم فإن العقوبة تعمل على تنقية المرء مما لوث سلوكه الفاضل أو لوث كسبه للخبرات التعليمية .

والحقيقة ـ كما نعتقد ـ هى أن الخطأ سابق على الصواب ، وأن الرذيلة سابقة على الفضيلة . ومما لا شك فيه أن ثمة نهجًا واحدًا يتم به اكتساب جميع الخبرات المتباينة . فتعلم ركوب الدراجة لا يختلف من حيث الجوهر عن تعلم الحساب أو القراءة والكتابة . فمن يقدم على تعلم ركوب الدراجة لا يكتسب طريقة ركوبها على نحو صحيح ثم يصاب سلوكه فى ركوبها بالأخطاء ، بل العكس هو الصحيح . فهو يخطئ أولًا ثم يصيب ثانيًا ، أو قل إن سلوكه الخاطئ فى بادئ الأمر يكون بنسبة مائة فى المائة أى أن الخطأ فى ممارسة ركوب الدراجة يكون شاملًا تمامًا ثم يأخذ فى تعلم الركوب الصحيح فتصير النسبة التى يخطئ فيها ٨٠ ٪ بينما تكون النسبة التى يصيب فيها ٢٠ ٪ على سبيل المثال . وهكذا يتدرج فى التعلم بحيث تقل نسبة الخطأ بينما تزيد نسبة الصواب إلى أن يتقن تعلم ركوب الدراجة فتكون نسبة الصواب إلى الخطأ هى ١٠٠ ٪ .

والشىء نفسه ينسحب بإزاء الرذيلة والفضيلة . فالطفل لا يكون فاضلًا فى طفولته ، بل إن سلوكه إذا ما قيس بمعايير الفضيلة ، فإنه يكون غير فاضل على الإطلاق . إنه يكون أنانيًا بمعنى الكلمة ، ولكنه يأخذ فى تعلم قوالب السلوك الفاضل شيئًا فشيئًا . الواقع أن الشيوخ

والشباب والمراهقين غير الفضلاء أو المنحرفين أخلاقيًا هم فى الحقيقة أشخاص لم يحظوا بالتربية التى كان يجب أن يحظوا بها فى الطفولة لكى يتخلصوا بها من رذائل الطفولة .

وما يقال عن تعلم ركوب الدراجة وتعلم السلوك الفاضل ينسحب بنفس القدر من الصدق بإزاء المجالات الخبرية المتباينة بما فى ذلك المجالات الإبداعية التى يقوم المبدعون بكشف النقاب عنها وإخراجها من نطاق المكنون إلى نطاق الواقع المحسوس . فالمبدع فى تربيته وفى مراحل نمو الإبداعية لديه يأخذ فى التخلص تدريجيًا من مناهج التفكير الفاسدة ومن تجسيد الخبرات الخاطئة أو المجدبة تدريجيًا بينما يتلحف فى الوقت نفسه بالمناهج الصحيحة فى التفكير وتجسيد الخبرات على نحو صحيح ، بل وعلى نحو إبداعى مكين .

وحتى من الناحية النفسية فإنك تجد أن الوقوع فى الأخطاء أو التردى فى الفشل أو الشعور بالنقص والتخلف سواء بسبب الكسل أو التواكل أو بسبب اتباع طرق خاطئة أو بسبب الإصابة بعاهة أو أكثر أو بسبب الظروف الاقتصادية السيئة أو لغير ذلك من أسباب معوِّقة ، فإن جميع تلك الظروف السيئة كثيرًا ما تشكل دافعًا تعويضيًا . وحتى بالنسبة لكثير من القديسين بالديانات المتباينة ، فإنك تجد أن ما سبق أن انخرطوا فيه من رذائل كان دافعًا لهم على التعويض عما اقترفوه وانحدروا إليه من سلوك ردىء . فقداستهم بمثابة تصحيح للأخطاء الروحية التى وقعوا فيها .

وحتى بالنسبة لكثير من المبدعين فى المجالات الأدبية فإنك تلاحظ أن الكثيرين منهم لم يوفقوا فى دراستهم أو أنهم لم يجدوا أنفسهم فيها ولم تشبع مواهبهم أو لم تصادف هوى فى نفوسهم . فكانت خيبة أملهم التى لاقوها فى دراستهم هى الدافع الذى حملهم على النبوغ فى المجال الأدبى . ومعنى هذا أن ما اعتبر إهمالًا أو تقصيرًا أو تخلفًا فى أنظار الآباء والأمهات والمعلمين قد صار هو نفسه الدافع لديهم للنبوغ والتفوق فى مجال آخر غير مجال الدراسة .

ولعلك تلاحظ أكثر من هذا أن الخطوط الجديدة أو المذاهب الفلسفية المستحدثة إنما هى عصيان على المذهب الفلسفى أو المدرسة الفلسفية التى كان ينتمى إليها ذلك الفيلسوف صاحب المدرسة الجديدة أو الفلسفة البديلة للفلسفة التى ثار عليها وضرب بها عُرْض الحائط. ففلسفة (أرسطو) لم تكن سوى انحراف وإفساد لما كان يراه (أفلاطون) حقائق فلسفية دامغة غير قابلة للتعديل والتطوير. فما كان يراه (أفلاطون) فى فلسفة تلميذه (أرسطو) هو الخطأ الصارخ والضلال المبين عما يجب النهج وفقه من فكر فلسفى قد صار مأخوذًا به عبر عصور عديدة. وبتعبير آخر فإن فلسفة (أرسطو) تدين فى وجودها إلى ما اعتبره (أفلاطون) خطأ وضلالًا وإفسادًا للفكر الفلسفى الخليق بالاتباع.

ومن الممكن أن ننظر إلى مسألة الصواب والخطأ من زاويتين: إحداهما زاوية إطلاقية، والثانية زاوية نسبية. فإذا قلت إن الدائرة ذات أربعة أضلاع وأن زواياها قائمة فإنى أكون قد وقعت فى خطأ مطلق. ولكن إذا قلت إن معاملة المساجين بالقسوة خطأ فإنى ربما أكون قد وقعت فى خطأ نسبى، وذلك لأنى سوف أجد من يقول إن معاملة المساجين يجب أن تكون معاملة رحيمة. والأخطاء النسبية هى التى يمكن أن يلعب فيها الإبداع دورًا. خذ مثالًا لذلك بالمفكر والمربى الروسى (ماكارنكو) الذى اعتقد فى الرأى الثانى القائل بوجوب استخدام المعاملة الرحيمة مع المساجين وبخاصة الأحداث منهم. فلقد جمع شُذَّاذ الآفاق من الأحداث فى معسكرات وأخذ يعاملهم معاملة رحيمة وأناط بكل واحد منهم مسئولية محددة كما أخذ فى شغل أوقاتهم وإعادة تربيتهم من جديد معتقدًا أن انزلاق الحدث فى تيار الجريمة والتشرد إنما هو ثمرة لفجوة تربوية وإلى عدم إسناد أية مسئولية إليه. فإذا ما أشعرنا الحدث المنحرف بأهمية الدور الذى يمكن أن يلعبه فى المجتمع، فإنه سوف يتصرف عن انحرافه ويسلك الطريق السديد والمستقيم.

ومن الطبيعى أن ما ذهب إليه (ماكارنكو) واتبعه ونفذه كان بمثابة خطأ بَيِّن فى أنظار القائلين بوجوب استخدام الصرامة والقسوة مع المساجين والخارجين على القانون. ولكن ما اعتبر انحرافًا عن الصواب وخطأً فُجًّا فى أنظار الذين يناصرون وجوب تطبيق القانون كان إبداعًا غير مسبوق فى مجال إعادة تربية الأحداث.

والواقع أنه بالنسبة للمبدع الواحد فى أى مجال من المجالات الإبداعية فإنه ينظر إلى مراحل حياته الإبداعية باعتبار أنها سلسلة من الثورات التى يعلنها على نفسه. فإحساس المبدع بأن ما كان يضرب فى إثره فى مرحلة ما هو خطأ أو أنه انحراف عما يجب عليه أن يضرب فى إثره هو فى الواقع بمثابة انبثاق للإبداع من الخطأ الذى أحس به. وإنك لتجد أن العباقرة لا ينهجون نهجًا واحدًا فى حياتهم، بل ينهجون وَفْق مراحل تعد كل مرحلة منها ثورة على المرحلة التى سبقتها. من هنا فإنك تجد الدارسين لحياة العباقرة والمبدعين يقسمون حياة كل منهم إلى مراحل متمايزة بحيث تكون كل مرحلة منها بمثابة ثورة على المرحلة السابقة عليها.

وحتى بالنسبة لتعاقب الأجيال فإنك تجد أن كل جيل يرى فيما ذهب إليه الجيل الذى سبقه سلسلة من الأخطاء. ونحن نعلم جيدًا أن المراهقين والمراهقات يكتشفون فى آبائهم ومعلميهم الكثير من الأخطاء التى كان يجب عليهم أن يتحاشوها. ولولا النقد اللاذع الذى يحسه كل جيل تجاه الجيل أو الأجيال السابقة، لما حدث تطور حضارى، ولما تقدمت البشرية عبر تاريخها. فالإبداعية التى يبديها كل جيل إنما هى فى الواقع ثمرة لتلك الثورة التى يشنها على الجيل السابق. ومن الطبيعى أيضًا أن الجيل القائم أو جيل الكبار يرون فى الجيل الصاعد أخطاء فادحة ويتمنون لو أنهم اتبعوا خطواتهم ولم يخالفوا عما ضربوا فى إثره من خطوط سلوكية أو من أفكار ومعتقدات.

وإذا نحن تناولنا التطورات الحضارية عبر العصور المتعاقبة إذن لوجدنا أن جميع الإبداعات الحضارية بكافة أنواعها لم تكن سوى تخطىء لما سبقها من أفكار أو قيم أو ممارسات أو أدوات أو وسائل مستخدمة فى الحياة . فلو أن الأجيال المتعاقبة كانت قانعة وراضية ومعجبة بما تم إنجازه وبما توصل إليه السابقون عليها ، لما كانت البشرية قد بلغت هذا الشأو البعيد من التقدم الحضارى ، ولما رأينا تلك الثورات المتلاحقة فى مجال الفلسفة والعلم والتكنولوجيا والفن والأدب والتربية ، بل وفى جميع المجالات والميادين الحضارية المتباينة . فليس غريبًا إذن أن نقول إن الإبداعية تنبع من الشعور بالأخطاء وبألوان القصور المتباينة سواء شعور المرء تجاه نفسه أم تجاه الآخرين القريبين والبعيدين على السواء .

★ ★ ★

الفصل الخامس عشر

أثر التربية فى حياة المبدع

توفير المثيرات الخبرية :

هناك عقيدتان تربويتان متنابذتان : إحداهما تؤمن بإجبار الناشئة على صب أنفسهم فى قوالب تربوية مجهزة لهم من قبل وقد تحددت قسماتها وتفصيلاتها بحيث لا يكون عليهم سوى التقبل والاستيعاب ومواءمة سلوكهم حسبما تأمر به تعاليم هذه التربية . أما العقيدة التربوية الثانية فإنها تؤمن بمبدأ حرية الناشئة فى الاختيار وفى الاستيعاب والسلوك . فهى لا تلزمهم بالسير وفق خطوط سلوكية معدة لهم من قبل ، بل تترك الحرية لهم بأن يتفاعلوا مع ما يميلون إليه من مؤثرات خبرية . فهذه التربية تقصر مسئوليتها على إحاطة الناشئة بأكبر قدر من المثيرات التربوية وبأكثرها تنوعًا وتباينًا . وهى تضع فى حسبانها أنهم يحملون فى قوامهم استعدادات متباينة أشد التباين والخصوبة . وهى لا تستطيع أن تتنبأ بما سوف ينحو إليه هذا أو ذاك منهم ولا بما سوف يتم بينه وبين المثيرات التربوية المتباينة والكثيرة من نتائج . ومن ثم فإنها لا تجد مناصًا أمامها سوى ترك الحرية لكل طفل لكى يتفاعل خبريًا مع ما يجد فى قوامه ميلًا إليه واهتمامًا به ورغبة فيه .

ولعلنا نقول إن العقيدة التربوية الأولى تنحاز بصراحة إلى المجتمع وما يحمله من مقومات حضارية . فهى تعرِّف التربية بأنها العمليات التى يتم بمقتضاها إحالة الناشئة من كونهم كائنات حية إلى كونهم أناسى اجتماعيين . فمهمة التربية وفق هذه العقيدة هى تحقيق التكيف الآنى والمستقبلى بينهم وبين ما ينشأون فيه من مجتمع

أو مجتمعات . أما العقيدة التربوية الثانية فإنها تؤمن بأن مهمة التربية تتركز في ترجمة الاستعدادات النفسية التي يحملها كل فرد من أفراد الناشئة إلى سلوك واقعي . فهي تعتقد أن كل طفل يشكل عالمًا قائمًا بذاته ، وأن ذلك العالم زاخر بالاستعدادات والمواهب العظيمة التي لا يجوز الجور عليها أو دفنها ، كما لا يجوز أن تقوم التربية بإجبار الطفل على تلقي واستيعاب أشياء لا يحمل نحوها حبًا في قلبه أو رغبة في تحصيلها . وأكثر من هذا فإن هذه التربية لا تقدس التراث ولا تهتم بالماضي بل تهتم بالحاضر والمستقبل . فهي لا تجد من بين مسئولياتها أن تشرب الناشئ ما تركته الأجيال الماضية من آثار مهما كانت قيمة تلك الآثار باستثناء ما له من أهمية وفاعلية في الحاضر والمستقبل . وبتعبير آخر فإن هذه التربية تؤمن بتوظيف المؤثرات التربوية بالنسبة لكل واحد من الناشئة ، وهي تعتقد أيضًا أننا إذا أحسنا تربية كل طفل على حدة وفي ضوء ما يحمله من مواهب واستعدادات مغطورة في قوامه ، فإن حال المجتمع سوف يتحسن وسوف تحدث نهضة اجتماعية وإنسانية عظيمة . ناهيك عن تحقيق السعادة لكل طفل من الأطفال الذين نتعهد بتربيتهم .

وهذه التربية بما تحمله من اعتقاد في حرية كل طفل في الإقبال أو في الإدبار عن المثيرات الخبرية التي نحيطه بها هي التربية التي تؤمن بأن الحرية التي تكفل لكل طفل من الأطفال الذين نقوم بتربيتهم هي الخليقة وحدها بأن تبذر بذور الإبداعية في شخصياتهم . ذلك أن الحرية التي تكفل للأطفال فيما يقومون باختياره من مثيرات خبرية هي وحدها التي تدفع بهم إلى الإبداع في المجالات التي قاموا باختيارها بأنفسهم وبرغبتهم ووفقًا لميولهم .

بيد أن هذه التربية التحررية تجد الكثير من الاعتراضات التي يعلنها ضدها المتحمسون للنوع الأول من التربية ، أعني التربية التي تجبر الناشئة على تشرب الخبرات الاجتماعية المجهزة لهم من قبل . ولعلنا نحدد تلك الاعتراضات على النحو التالي :

أولًا - إن التربية عبارة عن مجموعة من العمليات الاجتماعية التي تعد الناشئة للانخراط في ركب المجتمع . وهذه العمليات الاجتماعية عبارة عن قوالب سلوكية جاهزة وأنماط سلوكية محددة يجب عليهم عدم الخروج عن حدودها أو تجاوزها . فمن غير المعقول أن يقوم كل طفل بإبداع أنماط سلوكية خاصة به ولا يشاركه فيها أحد غيره . فالتربية الانتقائية - إذا صح التعبير - تكون إذن تربية تدعو إلى تفكك المجتمع وتناثره وعدم تحقيق تكييف الأجيال النابتة مع ما تواضع عليه المجتمع من ألوان سلوكية محددة .

ثانيًا - إن التراث الإنساني لا بد أن يستمر في البقاء من جهة ، وفي النمو من جهة أخرى . ولكي يستمر التراث الإنساني في البقاء لا بد من القيام بتشريبه للناشئة حتى يتسنى لهم بعد تشربه واستيعابه وهضمه أن يستمروا به نحو التقدم في معارج النمو والتقدم والتطور . فمن غير المعقول أن نترك الأطفال ينقون وحدهم ما يروق لهم وأن يغضوا عما لا يلقى إعجابًا من جانبهم . فثمة الكثير من القوالب التعليمية التي لا مناص من تعلمها حتى ولو لم يرغب الطفل في ذلك . من ذلك مثلًا القراءة والكتابة والحساب . إننا إذا تركنا الأطفال على حريتهم في تعلم تلك الوسائل الأساسية للتحضر والتعلم ، فإننا لا نضمن إقبالهم على تعلمها . ناهيك عن أن التربية إذا عزفت عن الضغط على الناشئة في تعلم تلك الأمور ، فإن الأمية سوف تنتشر انتشارًا مروعًا .

ثالثًا - إن التربية يجب أن تضم في أنحائها إلى جانب التعليم الأكاديمي الجوانب الأخرى المتعلقة بالشخصية الاجتماعية . فثمة إلى جانب الخبرات المعرفية تلك الخبرات المهارية والخبرات الجمالية والخبرات الأخلاقية والخبرات الدينية والخبرات الاجتماعية . فهل نضمن إذا ما تركنا الحرية في الاختيار للطفل أن يكتسب الضروري من هذه الأنواع المتباينة من الخبرات التي ذكرناها ؟

رابعًا ـ إن الإبداع لا يتعارض مع اكتساب المهارات بل واكتساب القوالب الأدائية وغيرها من قوالب سلوكية . وأكثر من هذا فإن تلك القوالب المقننة تعتبر ألف باء الخبرات البشرية . فبدونها لا يمكن اكتساب تلك الخبرات . فالتربية التى لا تتقيد بكسب الناشئة تلك القوالب التراثية تحكم فى الواقع عليهم بأن يعودوا إلى ما كانت عليه العصور البدائية من تخلف . ذلك أن الحضارة ليست حاضرًا ومستقبلًا فحسب ، بل هى ذات جذور تمتد إلى الماضى . وبغير الامتداد إلى تلك الجذور والارتباط بها ارتباطًا حميمًا لا يمكن التكيف للحاضر والامتداد إلى المستقبل بأى حال من الأحوال .

خامسًا ـ يخطئ من يعتقد أن الحرية المطلقة كفيلة بحمل المرء على الاختيار من بين البدائل الكثيرة المطروحة أمامه . وحتى إذا صح هذا وتماشى مع المستوى الخبرى النمائى الذى بلغه بعض الكبار ، فإنه لا يماشى طبيعة الطفولة بل ولا يماشى طبيعة المراهقة . فالأطفال والمراهقون بحاجة إلى من يأخذ بأيديهم ويضع أرجلهم على أول الطريق حتى يتسنى لهم بعد الانخراط فى مرحلة الشباب أن يقوموا بالاختيار واستغلال الحرية التى تكفل لهم بعد تجاوزهم لمرحلتى الطفولة والمراهقة وبعد أن يكونوا قد اكتسبوا القوالب أو قل الأدوات التى يتسنى لهم بها أن يكتسبوا الخبرات بحرية واختيار . ومن المعلوم أن الخبرات التى تتعلق بالحضارة الحديثة التى بلغت شأوًا بعيد المدى جدًا من التقدم معقدة كأشد ما يكون التعقد بحيث لا يستطيع من لم يكتسب الأدوات التى تلزم لاكتسابها أن يبدأ فى ذلك .

وعلى الرغم من هذه الاعتراضات التى يقدمها أصحاب النظرية الاجتماعية فى التربية ، أعنى المتحمسين للقوالب المعدة من قبل لكى يكتسبها الناشئة ، فإن اعتقادنا هو أن ما تنهج وفقه التربية التقليدية التى تسيطر على أذهان التربويين والتى سبق أن أسميناها فى كتاب

آخر بالتربية الأحادية (انظر كتاب «التربية لمجتمع متحرر» للمؤلف) لا تسمح بتربية الشخصيات المبدعة . وما نقترحه لإصلاح حال التربية عندنا حتى تتوافر بين أيدينا تربية تهيئ الجو للمبدعين فى شتى المجالات يمكن أن تتحدد فى نقاط على النحو التالى .

أولًا ـ يجب أن نميز بين الخبرات التى تعتبر وسائل للتحصيل الخبرى وبين المضامين الخبرية . فالقراءة والكتابة والحساب والكتابة على الآلة الكاتبة واستخدام الكومبيوتر واستخدام الأدوات والآلات وتناول الخامات المتباينة وما يتعلق بها من خصائص وفنون أداء تعتبر خبرات أدائية وهى ما يجب أن يقتصر تعليمها للناشئة . أما المواد التى تتضمن المعارف المتباينة والمواد التى تدأب مدارسنا على حشو ذاكرات التلاميذ بها بالاستظهار الحرفى النصى والاستظهار المعنوى ، فإن من الممكن ـ أو يجب ـ ترك الخيار فى تحصيلها للتلاميذ . وبتعبير آخر فإن الكثير من المواد التى تدرس حاليًا كمواد إجبارية يمكن أن يترك الاختيار بإزائها للتلاميذ ، فيخصص وقت طويل باليوم المدرسى للمكتبة والأفلام التعليمية بالفيديو ، كما يستفاد من الكمبيوتر ودوائر المعارف وغيرها . وطالما أننا علمنا التلاميذ مواد المهارة الذهنية واليدوية فلا خوف عليهم إذن من الفشل فى الإفادة من الحرية التى تكفل لهم لاختيار ما يروقهم من خبرات متباينة .

ثانيًا ـ يجب العمل على تحديث الخبرات التى يحملها المعلمون وذلك بالاستمرار فى التجديد فى هيئات التدريس وعدم الارتكان إلى المؤهلات التربوية أو المؤهلات العلمية كما لو أنها غير قابلة للعطب . فالواقع أن الحضارة تتقدم بشكل مذهل بحيث نستطيع القول بأن المؤهل الدراسى ـ كائنًا ما يكون ـ لا يساوى شروى نقير بعد مرور خمس سنوات على الأكثر من تاريخ التخرج . فما يعتد به هو اكتساب الخبرات الحديثة جدًا . فمما يؤسف له أن الكثير من المناهج الدراسية لا تماشى ما توصل إليه العالم من تقدم حضارى وأن

واضعى المناهج أنفسهم بحاجة إلى تجديد ثقافى وإلى أن يقفوا على الجديد المتدفق فى التيار الحضارى . فلا بد من الاستمرار فى انفتاح المدرسة على ما يستجد حضاريًا على المستوى العالمى وربط وسائل الإعلام بالتعليم لأنها النافذة على العالم .

التربية الذاتية :

إذا أنت قمت بمدارسة تاريخ حياة عدد من المبدعين ، أو إذا أنت جالست مجموعة منهم وتحدثت معهم متسائلًا عن العوامل والمؤثرات التى كان لها أبعد الأثر فى حملهم على الإبداع ، إذن لوجدت أنهم جميعًا يدينون بالقدر الأكبر من الفضل للباعث الشخصى الذى حملهم على الإبداع . فالغالبية العظمى من المؤثرات التى أثرت فى حياتهم الأسرية والمدرسية كانت مؤثرات تمهيدية قامت بتعبيد الطريق أمام التربية الذاتية التى اضطلعوا بها تجاه أنفسهم . ولعلنا بهذه المناسبة نذكر الدعوة التى كان (سقراط) يعلنها ويبثها فى تلاميذه قائلًا : « اعرف نفسك » . فهذه المعرفة الذاتية هى الشرط اللازب للتربية الذاتية . فمهما كان الوالدان والمدرسون على وعى بشئون أبنائهم وتلاميذهم ، فإنهم لا يتمكنون من سبر أغوارهم والوقوف على ثروة المواهب الهائلة الكامنة بدخائلهم .

والمبدعون هم أكثر الناس اهتمامًا بتلك المواهب والاستعدادات التى ما تزال فى طى قوامهم ، وهم أيضًا أكثر الناس قدرة على إخراج تلك المواهب من مكامنها إلى الواقع السلوكى . وليست التربية الذاتية سوى تلك الوسائل التى يستخدمها المرء فى إحالة المطمور فى ثنايا الشخصية إلى واقع سلوكى . وعلينا أن نؤكد ـ كما سبق أن فعلنا فى مناسبات متعددة ـ أن التربية التى تضطلع بها الأسرة والمدرسة ـ بجميع مسمياتها ومراحلها ـ هى تربية تشريبية تلقينية ، أو هى تنميط الناشئة وفقًا لأنماط أو قوالب جاهزة ، أو هى المحاولات المستمرة لتحقيق مثل عليا محددة الملامح والقسمات المعرفية

والوجدانية والأدائية والأخلاقية فى الخامات البشرية المتمثلة فى الناشئة . فالتربية المتبعة فى الغالب هى تربية تصبو إلى إحالة الصغار إلى شخصيات مماثلة لشخصيات الكبار ، أو قل إنها تربية تكلف بالماضى التراثى وتجله وتجد فيه وفى الشخصيات التاريخية العظيمة المثل العليا التى يجب قفوها والاقتراب مما حققته بقدر الإمكان ، أو بتعبير آخر فإنها تحاول جعل الحاضر والمستقبل مماثلًا للماضى الذى ينظر إليه بالإجلال والتعظيم .

ولكن الشخصيات المبدعة لا توافق على هذه النظرة الرجعية التى تأخذ التربية التقليدية نفسها بها . فهذه الشخصيات ترى أن الحاضر يجب أن يكون أفضل من الماضى ، وأن المستقبل يجب أن يكون أفضل من الحاضر والماضى جميعًا . ومن هنا فإن المبدع يؤمن باستمرارية التقدم ، ولا يرى فى أمجاد الماضى وفى الشخصيات التاريخية سوى نقطة انطلاق ، ولا يمانع من الإفادة من بعض الاتجاهات والقيم القديمة ، ولكنه يستمسك بإيمانه بعدم تقديس الماضى لمجرد أنه هو بالحتم والبداهة أفضل من الحاضر والمستقبل . فهو يرى أن الماضى والحاضر والمستقبل بمثابة مراحل نمو زمانية . فالمرء يجب أن يستفيد من خبرات طفولته إذا كان فى مرحلة المراهقة ، وأن يستفيد من خبرات طفولته ومراهقته إذا كان فى مرحلة الشباب ، وأن يستفيد من خبرات طفولته ومراهقته وشبابه إذا كان فى مرحلة الكهولة (فيما بين ٣٠ ، ٥٠ سنة) وأن يستفيد من خبرات طفولته ومراهقته وشبابه وكهولته وهو فى شيخوخته . فهو لا يحتقر خبرات مراحل نموه السابقة ولكنه يجعل منها مجرد أدوات يستفيد منها ولا يجعل منها مثلًا عليا يجتهد فى بلوغها وتحقيقها فى شخصيته .

فالنظرة التى ينظر بها المبدع إلى مراحل نموه السابقة هى نظرة نقدية وليست نظرة تقديسية . والنظرة النقدية تحاول الوقوف على المزايا والعيوب ، أو قل إنها نظرة تقدمية تتخذ من الماضى والحاضر سبيلًا إلى مستقبل أكثر نموًا وأعلى درجة وأكثر تقدمًا . وهى تتخذ

من العيوب سبيلًا للتقدم . فهى تربية تعتمد على منهج المحاولة والخطأ كما قلنا . وهى فى الوقت نفسه تربية تفاعلية بمعنى أن المبدع يسمح بوقوع تفاعلات خبرية فيما بين مراحل نموه السابقة والحالية وقد أخذ فى اعتباره ما يصبو إلى تحقيقه فى المستقبل .

وإذا نحن تناولنا التربية الذاتية التى يقفوها المبدع خلال حياته ـ علمًا بأننا نتناول حياة المبدع منذ طفولته حتى المرحلة العمرية التى ينخرط فيها حاليًا ـ فإننا نجد أن هذه التربية تعتمد على مجموعة من الأسس التى نحددها على النحو التالى :

أولًا ـ الأساس الانبثاقى : فالواقع أن هذه التربية الذاتية ليست مجرد انطباعات تصدر من الخارج إلى دخيلة المبدع ، وإنما هى بمثابة تفجرات انبثاقية شبيهة بالتفجرات البركانية . فكما أن البركان يصدر من باطن الأرض وليس من المجال الجوى الذى يحيط به ، كذا فإن الإبداعية بمثابة تفجرات من دخيلة المرء تتبدى على ما يبدو من سلوك خارج الشخصية وفيما تؤثر به فى الواقع الاجتماعى من حولها .

ثانيًا ـ الترسيب الخبرى : فالخبرات الوجدانية تترسب فى لاشعور المبدع ولكن ترسبها يختلف من حيث نشاطه وفاعليته عما يحدث فى حياة الأشخاص غير المبدعين . ذلك أن الخبرات اللاشعورية تلعب دورًا إيجابيًا وفعالًا فى الحياة الشعورية لدى المبدع . فثمة لديه اتصال وثيق وديناميى فيما بين اللاشعور والشعور . فتلك الخبرات التى تم ترسبها فى اللاشعور تحرك سلوك المبدع وتجعله متحفزًا لبذل الجهد الذهنى والوجدانى . فهو فى الغالب يكون على العتبة الفاصلة فيما بين اللاشعور والشعور وهى العتبة التى تسمى بالتهويم .

ثالثًا ـ التنقية الخبرية المستمرة : تتسم التربية الذاتية عند المبدع بأنها تربية تنقيحية بصفة دائبة . فهو يستمر فى تفحص الخبرات التى استفادها من الخارج ويقوم بالحذف منها

والإضافة إليها وتبويبها ، كما أنه يعيد الكرة المرة تلو المرة بإزاء خبراته حتى تكون نقية من أى شائبة بقدر الإمكان ، بل إنه يتفحص أدوات تعبيره عن تلك الخبرات ويدأب على تنقيتها حتى تصير بدورها نقية من الشوائب ، فنجد المبدع الذى يعبر عن إبداعاته بالقلم إذا كان فيلسوفًا أو عالمًا أو أديبًا دائب الكشف عن المعايب التى تشوب ما يقوم بكتابته حتى يأتى إنتاجه خاليًا من أى أخطاء لغوية أو إملائية ومن أية لوازم كلامية . وقل الشىء نفسه بإزاء جميع المبدعين فى جميع المجالات الإبداعية .

رابعًا ـ البحث عن الجديد : والمبدع منذ طفولته دائب البحث عن الجديد الذى لم يسبق لأحد الوقوف عليه أو تناوله . إنه بالطبع لا ينبو عن المألوف أو يتحاشاه ولكنه لا يجد فى القديم ما يشبع نهمه الإبداعى . فالنمطية السلوكية التى قد تتبدى فى بعض الأنحاء السلوكية لدى المبدع إنما تكون بمثابة تمهيد أو وعاء يصب فيه الجديد الذى يقوم باكتشافه . فمن الخطأ أن نزعم أن المبدع يكون مبدعًا فى جميع أنحاء حياته ، بل يكون الإبداع لديه بمثابة جزيرة فوق بحر من السلوك النمطى . فهو إنسان عادى يتميز بأنه يستشرف الوقوف على الجديد فى جانب ما من جوانب الحضارة . فهو وإن كان يصبو إلى الوقوف على الجديد فى كل شىء ، فإنه لا يوفق دائمًا فى تحقيق أهدافه الإبداعية . ولكن على أية حال فإن السمة الخلقية لديه هى الاشتياق إلى الوقوف على الجديد بصفة دائمة .

خامسًا ـ توفير الوقت للتأمل والعودة إلى الذات : ومن الأسس التى تقوم عليها التربية الذاتية لدى المبدع توفير الوقت الكافى للتأمل والعودة إلى دخيلة الذات . ذلك أن المبدعين يعتبرون أن الوقت المقضى فى التأمل ليس وقتًا ضائعًا بل إنه وقت مستثمر كأحسن ما يكون الاستثمار . فالكثير منهم يخلون إلى أنفسهم ويتركون فكرهم يسبح بهم كيفما يشاء . والواقع أن الكثير من الإبداعات التى

تعتز بها البشرية قد انبثقت فى عقول المبدعين فى أثناء انهماكهم فى التأمل ، ووردت الأفكار الإبداعية إلى أذهانهم عفو الخاطر وبغير تكلف التفكير فيها أو البحث عنها . وبعض الإبداعات تنبثق فى أذهان المبدعين وهم نائمون أو وهم يجولون فى نزهة بعيدًا عن أنظار الناس . ولا شك أن النزهة اليومية التى كان الفيلسوف (كانط) يقوم بها كانت فرصة سانحة له للتأمل التلقائى الذى كان فرصة لهبوط الأفكار الإبداعية على ذهنه خلالها .

على أن هناك علاقة تفاعلية مستمرة فى الاعتمال فى شخصية المبدع فيما بين التربية التى تلقاها ويتلقاها من الخارج على أيدى أشخاص آخرين أو بواسطتهم أو بمساعدتهم وبين التربية الذاتية التى يضطلع بها مرتكنًا على الأسس التى ذكرناها قبلًا . ولنا أن نقول إن ما نكتسبه من الخارج يتفاعل فى قوامنا بدخائلنا حتى بعد أن ينقطع التيار التربوى الذى ينقل إلينا خبرات جديدة من البيئة المحيطة بنا . فمن حسن حظ الإنسان أن مخه يستطيع أن يفيد مما سبق أن ترسب به من خبرات بحيث يتأتى عن التفاعلات الخبرية التى تتم فيما بين تلك الخبرات المترسبة نتاجات خبرية مستحدثة وغير مسبوقة . فما نتلقاه من خبرات لا يظل كمًا وكيفًا كما هو ، بل يزداد من حيث الكم ويتخصب ويتجدد من حيث الكيف وذلك بفضل العمليات التفاعلية الخبرية التى نؤمن بوجودها ، والتى لولا وجودها لما كانت البشرية قد تقدمت حضاريًا خطوة واحدة إلى الأمام . فسر التقدم الحضارى بأسره يرجع إلى ما يتم من تفاعل فيما بين الخبرات التى يتلقاها المرء من الخارج وما يضطلع به من تربية ذاتية . فتكامل الشخصية المبدعة لا يتأتى لها إلا إذا هى حققت هذا النهج التفاعلى فيما بين التربية التى تتلقاها من الخارج وبين التربية الذاتية بأصلاعها الخمسة التى ذكرناها آنفًا .

والخلاصة التى نستطيع التوصل إليها هى أن الشخصية المبدعة

تحيل ما هو موضوعى خارجى إلى ما هو ذاتى خاص بها ، ثم هى تعيد تصدير ما صار ملكًا لها وقوامًا من قوامها إلى الخارج وقد قامت بتصنيعه فى هيئة مبتكرات إبداعية جديدة غير مسبوقة .

التعبير عن الذات :

إن المعادلة الصعبة التى تعترض طريق التربية هى تعذر التوفيق بين هدفين جديرين بالتحقيق : الهدف الأول - إعداد الناشئة للانخراط فى ركب المجتمع وهذا يستلزم صبهم فى قوالب سلوكية معدة لهم من قبل وتشرُّب القيم والمعارف والمهارات اليدوية والاجتماعية . أما الهدف الثانى - فهو توفير الحرية الكاملة أمام الناشئة للتعبير عن ذواتهم وعما يكمن فى تلك الذوات من استعدادات ومواهب خاصة . وإذا قال قائل إن حل هذه المعادلة من السهولة بمكان وذلك بتوفير قدر من التربية التشريبية . أعنى تحقيق الهدف الأول من جهة ، وتوفير الفرص الكافية للتعبير عن ذوات الناشئة من جهة أخرى ، فإننا نرد على هذا بأن الخضم الهائل من الخبرات الجاهزة التى يتسنى للناشئة كسبها ، بل ولجميع الناس فى مراحل النمو التى يمرون بها يمكن أن يستغرق كل لحظة من العمر بحيث لا يبقى أمام الفرد أية فرصة لاستجلاء ما يكمن فى دخيلته من مواهب واستعدادات خاصة .

ومما لا شك فيه أن المسئولين عن التربية - سواء كانوا آباء أو أمهات أم معلمين ومعلمات - يجدون أن من واجبهم القيام بالعمليات التربوية التشريبية بينما هم ينظرون إلى ترك الناشئة لأنفسهم يشقون طريقهم فى الحياة وفى اكتساب الخبرات التى تروق لهم ، ومعارضة ما يحسون أنهم لا يتفقون معه أو ينفرون منه ، إنما يحمل فى طياته خطرًا على مستقبل المجتمع ، بل وينظرون إلى المنهج الذى يتبعه الناشئة المبدعون بنظرة كلها توجس وتخوف وتشكك . ولا شك أن أخطر ما يتضمنه المنهج الإبداعى الذى يتذرع به المبدعون من أطفال ومراهقين وشباب وكهول بل وشيوخ يتكون من شقين أساسيين :

الشق الأول : شق هدمى لما هو موجود ، والشق الثانى : إقامة بناء جديد لم يكن موجودًا من قبل . فالهدم إذن مقوِّم أساسى من مقومات المنهج الإبداعى الذى يتذرع به ، بل ويبدأ به كل مبدع فى أى مرحلة عمرية يكون فيها ، وفى أى موقع يحتله بالمجتمع . إذن فليس من المستغرب أن ينظر كل مسئول بالمجتمع ـ والمربى بصفة خاصة ـ إلى المبدع بنظرة كلها غيظ وخوف وتوجس . وليس بمستغرب إذن أن ينبرى كل غيور على الوضع القائم بالمجتمع لمقاومة المبدعين .

فالتعبير عن الذات من جانب المبدع لا يعنى تقديم الجديد مضافًا إلى القديم بحيث يتجاور الجديد مع القديم ، بل إن التعبير عن الذات يحمل هذين الفرعين أو هاتين الشعبتين اللتين ذكرناهما ، أعنى شعبة الهدم أولًا ، وشعبة البناء ثانيًا . ومن هنا فإن المعادلة التى ذكرناها فى أول الحديث ليست صعبة فحسب ، بل هى متعذرة أيضًا ، وبالتالى فإن المربين يجدون أنفسهم فى وضع حرج بإزاء الأطفال والمراهقين والشبان المبدعين ولا يكون لهم هم يعتمل فى قلوبهم وأذهانهم سوى وقفهم عند حدهم ، والعمل على قمع تلك النزعات الإبداعية التى تساورهم وحملهم على الانخراط فى صفوف زملائهم العاديين الذين يأخذون بمبدأ التشرب والتكيف لما تقدمه المدرسة أو المعهد أو الكلية من قوالب ثقافية مقننة ومعدة للاستقبال الخبرى بغير محاولة للتحوير فيها أو التغيير أو التعديل .

ولعلنا نقول إن ما يسمّى بالمناهج أو المقررات الدراسية إن هى إلا التجسيد الواقعى للفلسفة التشريبية التى يأخذ المعلمون بها أنفسهم وتلاميذهم فى جميع المراحل التعليمية على الرغم من أن الأصل فى التربية والتعليم هو مساعدة الناشئة على الوقوف على ما هو مفطور بدخائلهم من مواهب واستعدادات . فالحضارة بتراكماتها المتلاحقة والتى تستمر فى تضخيم التراث الثقافى والحضارى ـ كما سبق أن قلنا ـ لا تسمح بأن يتولى كل طفل ومراهق وشاب (من الجنسين) الانتقاء الخبرى كيفما يشاء من التراث الإنسانى الضخم ،

بل تصر على تحديد ما يجب على كل ناشئ ملتحق بالمرحلة التعليمية المناسبة له أن يكتسب مجموعة من الخبرات التى تشغل كل وقته التعلمى سواء بالمدرسة أو الكلية أو بعد رجوعه إلى البيت . فما يقدم إلى الناشئة من خبرات أكثر مما يتسنى لهم تحصيله والانتهاء من ذلك التحصيل ، كما أن ما يتوقعه التلميذ أو الطالب من امتحانات تحدد مكانته الثقافية والاجتماعية بل وذكاءه واستعداداته ومواهبه (فى زعم الكبار) لمما يخيفه من الفشل والحكم عليه بأنه من الفاشلين أو غير الجديرين بالتقدم فى صفوف النابهين .

من هنا فإن الكثير جدًا من الناشئة ممن حباهم الله بالمواهب الإبداعية يقومون بدفن تلك المواهب وخنقها وعدم السماح لها بالإفصاح عن نفسها . فما دامت الفلسفة العنعنية ـ أعنى الفلسفة التعليمية التى تحتم على الناشئة أن يشحنوا الذاكرة بالنصوص والمعلومات المنقولة عن غيرهم (ومن هنا جئنا بلفظ عنعنة) ـ نقول ما دامت هذه الفلسفة التربوية العنعنية هى السائدة ، فلا يكون ثمة أمل فى إتاحة الفرصة أمام من لديهم مواهب إبداعية لأن يعبروا عن ذواتهم وأن يفصحوا عما جبلوا عليه من مواهب واستعدادات إبداعية .

ولكن مع هذا فإن المبدعين أو أولئك الذين لديهم استعدادات إبداعية قد يتسنى لهم التعبير عما جبلوا عليه من إبداع وذلك إذا ما حظوا بمجموعة من الخصائص التى نستطيع أن نحددها على النحو التالى :

أولًا ـ تقدير ما هو ذاتى أكثر مما هو موضوعى . الواقع أن المبدع منذ طفولته الباكرة ينظر إلى ما يتعلق بذاتيته بمنظار تقديرى عظيم . فهو ذاتى المركز بمعنى أنه يترجم الوجود كله فى ضوء ذاتيته ولا يجعل من نفسه مجرد نسخة من بين ملايين أو بلايين النسخ البشرية المتشابهة ، بل يعتبر نفسه نسيجَ وَحْده أو قوامًا متميزًا فريدًا غير مسبوق أو ملحوق . ولكنه فى الوقت نفسه لا يتصف بالغرور أو التعالى على الآخرين . ذلك أن ما يطلبه لنفسه من تميز لا يحول

دون أن يطالب لكل من حوله من أفراد بنفس المطلب ويعتبر كل واحد من الناس الآخرين شخصية فريدة متمايزة ومتميزة بالفردانية غير المتكررة .

ثانيًا ـ عدم السماح بأن تذوب شخصيته فى بوتقة المجتمع الذى يعيش فيه . فهو وإن كان يأخذ عن غيره ويفيد مما يحصل عليه من خبرات ، فإنه لا يسمح لما يفيده من غيره بأن يمحو أصالته أو أن يجور على قوامه الذاتى وعلى ملامح شخصيته التى خلق بها . فهو يظل قوامًا قائمًا بذاته برغم اكتسابه الكثير من الخبرات وبرغم عدم انغلاقه على نفسه أو الابتعاد عن الناس الآخرين .

ثالثًا ـ وما يفيده المبدع من الآخرين يستحيل فى غالبيته إلى قوام من قوامه فيصبغه بصبغته الخاصة ويحيله مما كان عليه إلى نسيج جديد مباين لنسيجه الأصلى الذى كان عليه قبل أن يستقبله إلى معمله الذاتى الذى يقوم بإحالة ما هو موضوعى إلى ما هو ذاتى .

رابعًا ـ يقوم المبدع منذ طفولته بالتربية الذاتية التى عرضنا لها قبلًا إلى جانب تلقيه للتربية النظامية أو التربية التى يتسنى له أن يحظى بها من أسرته ومن المدرسة أو المعهد أو الكلية . وأكثر ما يهتم به المبدع هو أن يخلو إلى نفسه وأن يستغرق فى تأملاته الذاتية غير الملجَمة وغير المقيدة بأى قيد أو ترتيب معين . فما يسمى بأحلام اليقظة يشكل أداة عند المبدع . ولكن أحلام يقظته ليست مجرد إشباع لرغبات جنسية أو للتنفيس عن نفسه بنسج أخيلة انتقامية من أعدائه ، بل تتصف أحلام يقظته بالإيجابية . فهى أحلام إنشائية بالمعنى العام للكلمة أى أنه يقوم خلالها بإنشاء صور ذهنية ذات تركيبات مبتكرة غير مسبوقة سواء قام بترجمتها إلى واقع فعلى أم احتفظ بها فى ذهنه إلى أن يتم نضجها وتكون خليقة بأن تخرج من حيز الكمون إلى حيز الواقع .

خامسًا ـ ويتصف المبدع بالرغبة المحتدمة فى التعبير عن تلك

الصور التخيلية التى قام بإنشائها واستحداثها فى خلوته إلى واقع ، سواء بالقلم يدبج به كلامه المعبر عن تلك الصور ، أم بالفرشاة يرسم بها الصور ، أم بالخامة يصنع بها تمثالًا ، أم بالريشة ينشئ بها الألحان على أوتار العود ، أم بغير ذلك من وسائل يعبر بها عن ذاته . وسواء استقبل الناس من حوله ما ينتجه من إبداعات أم قذفوه بوابل من النقد والتجريح ، فإنه حتى وإن تأثر لبعض الوقت بكلامهم وحزن لأنهم لا يقدرون إنتاجه ، فإنه يجد أن ما بداخله من صور ذهنية إبداعية تلح عليه وتطالبه بأن يجسدها فى صور مرئية أو مسموعة . فهو إذن يرضخ لمطالبها ويعمل يديه فى الوسائل الكفيلة بترجمتها إلى واقع .

بيد أن المبدع فى طفولته قد يكون محفوفًا ببعض الصعاب التى نقوم بتحديدها على النحو التالى .

أولًا ـ قصر النفس : فالواقع أن المبدع الصغير يكون عجولًا فى التعبير عن صوره الذهنية المبتكرة . ومن ثم فإنه لا يترك لها الفرصة الكافية للنضج . إنه يسارع بالتعبير عنها بشكل خاطف بحيث لا تجلى عن قوام ذهنه بتكامل . وهو فى تعبيره عما يجيش فى صدره من صور ذهنية لا يكون قادرًا على تقديم أفكاره بشكل كلى ومتكامل بل يكون تلغرافى التعبير سواء فيما يكتبه أو يرسمه أو يصنعه أو يلحنه . وهذه النقائص ترجع إلى قصر نفسه فى التعبير عما يجيش بصدره .

ثانيًا ـ النقص فى النضج الأدائى : فالناشئ المبدع وإن كانت تجيش فى ذهنه الكثير من الصور الإبداعية ، فإنه لا يكون قد نضج تعبيريًا ـ إذا صح التعبير ـ بإزاء المجال الذى يبدع فيه . ومما لا شك فيه أن المبدع يمر فى مشوار طويل إلى أن يقيض له أن يعبر عن ذاتيته بطريقة صحيحة ومناسبة وجميلة . فلا بد من الاستمرار فى النمو التعبيرى حتى تأتى إبداعاته متكاملة وجيدة وغير مشوبة بالأخطاء التعبيرية .

ثالثًا ـ النقص فى النضج المعرفى : وقل الشىء نفسه بإزاء الجانب المعرفى . فمن الصعاب التى تجابه المبدع الناشىء ما يشوبه من نقص فى المنهج والمضمون المعرفى . ذلك أن الأداء الإبداعى بحاجة إلى منهج سليم وإلى معرفة سديدة فيما يقوم بالإبداع فيه . فلا بد من استمرار المبدع الصغير فى النمو الخبرى حتى يتسنى له الوقوف على أرض صُلْبة تسمح له باحتلال مكانه بين المبدعين الكبار .

تخفيف الضغوط الخارجية :

هناك اعتقاد تربوى ثقافى زائف يذهب إلى أن الطريق إلى الإبداعية يتمثل فى كثرة المعرفة وملء معظم الوقت بالقراءة . وقد ضربت معظم الأسر ، بل والغالبية العظمى من معاهد التعليم بدءًا بالحضانة وانتهاءً إلى أعلى معارج التعليم المتمثل فى الدراسات الجامعية فى إثر هذا الاعتقاد . فالمسئولون عن التربية والتعليم لا يكادون يتركون فرصة للناشئة لالتقاط أنفاسهم أو أخذ هدنة يتأملون خلالها فيما سبق لهم أن حصّلوه من معارف .

وإذا كانت الأسرة ومعاهد التعليم تشكّل المصادر المعرفية التى تقوم بعملية حشو الذاكرة بالمعلومات ، فإن أماكن العمل التى تزخر بالمتخرجين فى معاهد التعليم لممارسة العمل ، تضع أمامها هى الأخرى مثلًا أعلى هو استغلال وقت العمل كله أو معظمه لتوظيف ما سبق تحصيله من علم بمعاهد التعليم وما تم كسبه من خبرة من خلال ممارسة العمل فى الأنشطة التى تضطلع بها المؤسسات أو الشركات أو دور الحكومة أو غير ذلك من أماكن العمل المتباينة . ومن المعروف أن المؤسسات بكافة أنواعها وعلى اختلاف أهدافها تعمد إلى تحديد خطوات العمل وتحديد العمليات التى يجب الالتزام بها بحيث لا يكون على المشتغل فيها سوى تطبيق ما يتسنى له تطبيقه مما استفاده من معرفة أو خبرة يكون قد تلقاهما بمعاهد التعليم

أو يكون قد أفادهما من ممارسته للعمل ومما صادفه من مواقف أو مشكلات . ولكن يشترط ألا يخرج العامل عن الحدود المرسومة فى المجال العملى الذى انخرط فيه . فحذار من أن يقوم بابتكار جديد يخرج عن حدود الخطوط العريضة المحددة للعمليات التى يضطلع بها . ذلك أن كل مؤسسة ـ كائنة ما تكون ـ لا بد أن تكون قد حددت روتينًا أو نظامًا ينهج العمل وفقه ولا يجوز الخروج على إطاره بأى حال من الأحوال .

وعلى الرغم من أن التكنولوجيا قد وفرت الكثير جدًا من الجهد ومن الوقت ، فإن جهات العمل قد استمرت فى إجهاد العاملين بها سواء من حيث مدة تواجدهم فى مقر العمل أم من حيث المهام التى توكل إليهم . وثمة فى الواقع جوانب سيكولوجية يجب أن يكشف النقاب عنها تعتمل فى قوام المسئولين عن تسيير دفة الأعمال فى مؤسسات العمل تحمل أولئك المسئولين على إرهاق العاملين وعدم ترك أى وقت فراغ لهم يسترخون خلاله . فالرئيس الجيد وَفْق هذه المعايير التى يأخذ بها المسئولون عن تسيير دفة العمل هو ذاك الذى يستطيع أن يستغل العاملين لصالح العمل بقدر المستطاع . فالعمل يحتل المكانة الأولى والعظمى ، ثم تأتى بعد ذلك مصالح الموظفين . فإذا تعارضت مصلحة العمل مع المستوى الصحى أو النفسى للعاملين ، فإن من واجب الرئيس أن يضحى بصحة العاملين ومستوى معنوياتهم وحالاتهم النفسية وسعادتهم إذا كان فى ذلك ما يرفع من شأن العمل أو يعمل على سيره على نحو جيد . فما تزال العقيدة التى تقول إن العاملين مجرد تروس فى آلة ضخمة هى المؤسسة التى يعملون بها ، هى العقيدة السائدة والمسيطرة على أذهان المتحكمين فى تسيير دفة الأعمال فى مجالات العمل المتباينة . فحتى إذا قامت التكنولوجيا المتقدمة بالعمل على إمكان إنقاص الوقت المقضى فى العمل إلى ساعتين أو أقل من ساعتين فى اليوم وبذا يتم تشغيل جميع الشباب العاطلين الذين لا يعملون شيئًا سوى التسكع فى الشوارع

أو اقتراف الجرائم أو إدمان المخدرات ، فإن ما سيطر على أذهان المسئولين عن تسيير دفة الأعمال فى مختلف المؤسسات هو ما يمكن أن نسميه « أيديولوجية إرهاق العاملين » وعدم السماح لهم بالعمل دون أن يصابوا بالإعياء والإرهاق .

والواقع أن هذه الأيديولوجية تسير جنبًا لجنب مع أيديولوجية مشابهة اعتنقها رجال التربية والتعليم تؤمن بإرهاق التلاميذ والطلاب . فعلى الرغم من توافر الآلات الحاسبة ورخص ثمنها جدًا ، فإن المعلمين والآباء والأمهات يتمسكون بضرورة حفظ جداول الجمع والطرح والضرب والقسمة ، ويصرون على أن يقوم التلاميذ بإجراء العمليات الحسابية معتمدين على حفظهم للجداول الحسابية التى ذكرناها . وما يقال عن تلك الجداول ينسحب بنفس القدر بإزاء المحفوظات النصية والمحفوظات المعنوية . فعلى الرغم من أن من السهل جدًا استحضار النصوص اللفظية أو النقاط التى تتضمنها الموضوعات المتباينة بواسطة الرجوع إلى الكتب أو عن طريق الكومبيوتر ، فإن العقيدة التى استحوذت على عقول المربين تؤكد أن الحفظ الاستظهارى والحفظ المعنوى هما السبيلان الكفيلان بتثقيف المرء وبالتالى فإنه ليس من سبيل يؤدى إلى التفوق أو إلى الإبداع غير هذا السبيل . فشحن الذاكرة فى رأى الغالبية العظمى من المربين هو السبيل الأمثل لإحراز التقدم فى معارج الثقافة .

ومهما قلنا ومهما قال غيرنا بأن المبدعين فى شتى المجالات لم يكونوا من الحفظة النصيين أو من الحفظة المعنويين ، فإنك تجد المسئولين عن التربية والتعليم وقد سدوا آذانهم حتى لا ينحنحوا عما ملك زمام عقولهم وأفئدتهم جميعًا . والواقع أن الضغوط الخارجية بشتى أنواعها المتباينة هى العائق الأول أمام من لديهم استعدادات ومواهب إبداعية كان يمكن أن تؤهلهم لتقديم إبداعات عظيمة . ذلك أن تلك الضغوط الخارجية ورغبة الكبار فى صب الناشئة فى قوالب مجهزة لهم من قبل هى بالتأكيد المسئولة عن خنق روح الإبداع والعمل على شل حركة التفكير الإبداعى الابتكارى .

والواقع أن الضغوط المفروضة على الناشئة والتى تحول دون تبدى ما يحملونه من مواهب واستعدادات إبداعية ليست من نوع واحد ، بل هناك عدة أنواع من الضغوط المفروضة على الناشئة نستطيع تحديدها على النحو التالى :

أولًا ـ الضغوط الأحادية : وتتمثل هذه الضغوط الأحادية أكثر ما تتمثل فى المناهج أو المقررات الدراسية . فثمة افتراض يؤمن به واضعو تلك المناهج هو أن تلاميذ أو طلاب أى مرحلة دراسية يجب أن يتقيدوا بتحصيل مجموعة محددة من المضامين الخبرية ، بل إن كل صف دراسى يجب أن يقوم بتحصيل مضامين خبرية محددة . وأكثر من هذا فإن المدرس يقوم بإعداد الدرس للحصة الواحدة مفترضًا أنه يخاطب بالدرس الذى أعده جميع تلاميذ الفصل كما لو أنهم فى مستوى تحصيلى واحد ، وبمستوى ذكاء واحد ، وقدرات خاصة واحدة . ولكى يتخلص المدرس من الفوارق الفردية التى لا مناص من وجودها بين تلاميذ الفصل الواحد فإنه يعمد إلى إعداد درسه بحيث يناسب مستوى المتوسطين . ذلك أن المتوسطين يمثلون غالبية تلاميذ الفصل . أما الضعاف والمتفوقون فإنهم يمثلون الأقلية فحسب . والواقع أن الاختبارات والامتحانات بجميع مسمياتها وأنواعها تشكل ضغوطًا أحادية . فلكى يستعد التلاميذ والطلاب لدخول الامتحان ـ كائنًا ما يكون ذلك الإمتحان ـ فإن عليهم أن يصبوا أنفسهم فى القالب التحصيلى المسمى بالمقرر . والامتحان يقدم إلى جميع تلاميذ أو طلاب الفرقة الواحدة كما لو أنهم شخص واحد ، أو يفترض أنهم جميعًا قد صاروا مستوعبين للمقرر نفسه .

ثانيًا ـ الضغوط السلوكية : ومن الضغوط التى تفرض على الناشئة والتى تحول دون إخراج المكنون من المواهب والاستعدادات الإبداعية إلى الواقع الحى ما يفرض على التلاميذ والطلاب من سلوك تطابقى بحيث يصير كل التلاميذ نسخًا مكررة لا تمايز بينها .

فالمسئولون عن التربية والتعليم يقررون زيًا واحدًا يرتديه جميع تلاميذ أو طلاب المدرسة الواحدة . فإذا ما خالف أى منهم عن ارتداء الزى المتفق عليه ، فإنه يعتبر خارجًا على الأصول النظامية . وإذا ما تجرأ أى من التلاميذ أو الطلاب فقام بابتكار أى شيء يضيفه إلى الزى المقرر ، فإنه يقاوم بصرامة . وكذا الحال بإزاء الطوابير والحركات التى يجب أن تمارس فى المواقف المتباينة . ومما لا شك فيه أن جميع أنواع الضغوط السلوكية التى يخضع لها الناشئة حتى وإن كانت مفيدة فى جعلهم يحسون بالجماعية والوحدة ، فإنها تعمل من جهة أخرى على سد الطريق أمام إظهار روح الإبداعية والمواهب الخلّاقة لدى التلاميذ والطلاب .

ثالثًا ـ النمطية الأدائية فى التعليم والتعلم : ومن الضغوط التى تفرض على الناشئة فى التربية والتعليم تلك النمطية التى يلزم بها التلاميذ والطلاب فى الأداءات التعليمية . خذ مثالًا لذلك قيام التلميذ بحل مسألة حسابية فى المرحلة الابتدائية . إن عليه أن يلتزم فى حلها بروتين معين لا يحيد عنه فيما يتعلق بنظام الحل وفى تسطير كراسته وفق النمط الموحّد بحيث لا تترك أية فرصة يستطيع أن يطل بفرديته من خلالها . ناهيك عن أن تلك القيود التى تفرض على التلميذ فى الأداء تكبّله فلا يستطيع أن يقوم بحل عدد أكبر من المسائل إذا هو وفر الوقت والجهد اللذين يبذلان فى تلك النمطية الأدائية . وليس التلميذ وحده هو الذى يخضع لتلك النمطية ، بل إن المعلم نفسه أسيرٌ لنمطيات أدائية لا يستطيع التحرر من قيودها . فهو ملزم بها أمام الموجه بل وأمام التلاميذ أنفسهم .

رابعًا ـ الضغوط اللغوية : سبق أن قلنا إن اللغة مقروءة كانت أم منطوقة أم مكتوبة لا تعدو أن تكون وسيلة للإبانة ، وأن التمكن من الإبانة بالكلام لا يتأتى للمرء دفعة واحدة ، بل يتأتى له عن طريق المحاولة والخطأ . ولكن الملاحظ أن الكبار يتربصون بالناشئة إذا هم أبانوا عن أنفسهم وأفكارهم بكلام مشوب ببعض الأخطاء . فهم

يكادون يسدون أفواه الناشئة أو يشلون حركتهم إذا هم لم يفصحوا عن أفكارهم بكلام صحيح ، أو إذا أخطئوا فى الإملاء أو أصاب ما ينطقون به أو ما يقومون بكتابته أى شيء من الاعوجاج . فليس من المستغرب إذن أن يحول هذا بين الناشئة وبين الطريق المفضى إلى الإبداع .

تشجيع الإبداعية :

قلنا قبل ذلك إن الإبداعية تنمو مع المرء منذ طفولته شيئًا فشيئًا إلى أن يتم لها النضج وهى متواكبة مع الجوانب الأخرى من الشخصية التى تساعد وتؤازر المرء فى تعبيره عن إبداعيته وإخراجها من حيز الكمون إلى حيز الواقع . ولكن التربية كثيرًا ما تعوق نمو الإبداعية وتعرقل سير ذلك النمو عبر مراحل النمو التى يمر بها المرء . ولقد سبق أن عرضنا لبعض تلك المعوقات التى تتمثل بالدرجة الأولى فى الضغوط الخارجية التى تحدثنا عنها فى الموضوع السابق .

وما يهمنا فى هذا المقام هو أن نعرض للوسائل التى يتسنى للمربين ـ سواء كانوا آباء وأمهات أم كانوا معلمين ومعلمات ـ أن يستعينوا بها لتشجيع نمو الإبداعية لدى الناشئة الذين يقومون بتربيتهم . ولعلنا نحدد تلك الوسائل على النحو التالى :

أولًا ـ التمييز بين اهتمامات الناشئة وبين اهتمامات الكبار . فعلى الآباء والأمهات والمعلمين والمعلمات أن يضعوا نصب أعينهم أن للصغار عالمهم الخاص بهم سواء كان عالم الحاضر أم عالم المستقبل الذى يترسمونه بمخيلاتهم . والصغار الذين نقصدهم هم جميع أولئك الذين ينخرطون فى مراحل نمو أقل مستوى من المرحلة النمائية التى يمر بها الكبير الذى يؤثر فى تربيته بطريق مباشر ومقصود أم بطريق غير مباشر وغير مقصود . على أن التمييز بين اهتمامات الصغار واهتمامات الكبار لا يقتصر على التمييز معرفيًا فحسب ،

بل يجب أن يكون تمييزًا وجدانيًا وتمييزًا إراديًا أيضًا . فلا بد أن يحس الكبير بقيمة اهتمامات من هم أصغر منه سنًا أو علمًا أو مكانة أو مالًا . فنحن لا نقصر مفهوم الصغر والكبر على السن فحسب ، بل نفهم الصغر والكبر بجميع الأبعاد المتباينة . ومن الناحية الإرادية فإن التمييز الإرادى يعنى فى رأينا توفير فرص النشاط العملى لما يقبل عليه الصغار من إبداعات وعدم الوقوف حجر عثرة أمامهم ، وعدم فرض القوالب الأدائية التى نفضّلها على القوالب الأدائية التى يقومون بإبداعها .

ثانيًا ـ توفير المطالب المادية للناشئة التى يطالبون بها الكبار والتى تساعدهم على التعبير عن إبداعاتهم . فبقدر ما يستطيع الكبير وبقدر ما تتحمله ميزانيته فإن عليه أن يوفر فرص الأداء الإبداعى أمام الصغير . على أن من واجب الكبير ألا يتوقع أن ينجح الصغير فيما يحاول إبداعه فى كل محاولة إبداعية يُقْدم عليها . فلقد سبق أن عرضنا لموضوع المحاولة والخطأ . فالخطأ يسبق الصواب ، والمحاولات الفاشلة تسبق المحاولات الناجحة والمثمرة . فلا بأس إذن من تشجيع الصغير على أن يحاول الإبداع حتى ولو لم يُفْض نشاطه المبذول إلى إنتاجية إبداعية ما . وعلى الكبير ألا يؤنب الصغير لأن محاولاته الإبداعية قد باءت بالفشل ، بل إن عليه ألا يبدى أية مضايقة لأنه قدم إليه تسهيلات أو بذل تضحيات لم تثمر أى ثمار . فعلى الكبير ألا يحسب أن ما أنفقه وضحى به قد ذهب سدى . ذلك أنه يربى فى الصغير النزعة الإبداعية بغض النظر عن كمية الإبداع أو نوعيته أو الوقت الذى سوف تظهر فيه الإبداعية جلية واضحة للعيان ومقدّمة وهى مجسدة أمام الناس . فالمهم هو تربية الإبداعية والعمل على توفير فرص النضج أمامها وعدم التعجل فى جنى الثمار .

ثالثًا ـ عدم المبالغة فى الثناء على الصغير لدى إبدائه للشواهد التى تشير إلى إبداعيته . فالواقع أن الإبداعية لكى تنمو . فإنها يجب

أن تكون بعيدة عن الأنظار . فالغالبية العظمى من المبدعين يرغبون فى عدم تدخل الآخرين فى خصوصياتهم ويودون أن يظلوا بعيدين عن أعين الرقباء . فأى مدح أو تقريظ لإنتاجهم الإبداعى يعتبر فى نظرهم فرضًا للوصاية عليهم وتدخلًا ممضًا فيما عملوا أو فيما يعملون أو فيما سيعملون . ولكن لا بأس أن يبدى الكبير إعجابه بإنتاج المبدع الصغير إذا ما قام ذلك الصغير بعرض أعماله عليه بشرط عدم المبالغة فى المديح وأيضًا بشرط عدم إبداء اللامبالاة بإزاء ما يعرض عليه . المهم أن يترك الكبير الصغير لحاله دون ملاحقته بالملاحظات والتوجيهات والنقد أو المطالبة بالتعديل والتنقيح والتطوير . فمن المهم أن يدرك الكبير أن أى تدخل من جانبه سوف يفضى إلى نتائج مضادة لما كان يرمى إليه .

رابعًا ـ توفير المكان والزمان اللازمين لاعتكاف الصغير بعيدًا عن أنظار الكبار بحيث لا يكون شاعرًا بالرقابة والمراقبة والملاحقة ووضعه تحت أبصارهم طوال الوقت . ذلك أن المبدع الصغير يود من كل قلبه أن يخلق لنفسه عالمًا مستقلًا وذلك عن طريق التمتع بتوافر مكان خاص به يخلو إليه ويكون بالفعل ملكًا له لا يشاركه فيه أحد فيُودع ممتلكاته به ويقوم بترتيبها بالطريقة التى يفضلها دون أن يتدخل أحد من الكبار فى طريقة الترتيب أو التنظيم أو التنسيق . وكذا فإن المبدع يود أن يتمتع بالوقت الذى يعتكف فيه فى خلوته التى لا يزعجه أحد خلالها وهو مستغرق فى تأملاته الشخصية . والواقع أن من المفاهيم الخاطئة التى يساعد على انتشارها بين الآباء والأمهات والمعلمين والمعلمات بعض المفكرين ، القيام بوضع الناشئة تحت المراقبة طوال الوقت بحيث لا تترك لهم لحظة يتحررون خلالها من ملاحقة الكبار لهم . وما يدفع أولئك المفكرين إلى الدعوة لهذا الموقف بإزاء الصغار هو خوفهم من شيوع الانحرافات الجنسية أو الانحراف نحو تعاطى المخدرات أو الاحتفاظ بأسرار مدمرة للشخصية . ولكن مع اعترافنا بوجاهة هذه

المخاوف ، فإن الكبار يجب أن يحرصوا على احترام مكان الاعتكاف الذى يتخذه الناشئ معبدًا إبداعيًا له ، وعدم ملاحقته بالملاحظة المستمرة وعدم إشعاره بأنه تحت المراقبة . ومن الممكن القيام بالمتابعة والمراقبة دون أن يلاحظ الناشئ ذلك بأى حال من الأحوال .

خامسًا ـ تشجيع الناشئة على الاتصال بالشخصيات المؤثرة فى المجتمع بحيث لا يتركز نطاق تلك الشخصيات فى نوعية واحدة . وكذا العمل على توسيع نطاق البيئة الثقافية أمامهم سواء عن طريق الكتب والمجلات والمراجع ووسائل الإعلام ، أم بالرحلات والجولات . ولكن من الواجب على الكبار ألا يقسروا الصغار على الاتصال بمصادر الثقافة قسرًا وألا يدفعوهم نحوها دفعًا . ذلك أن الإجبار أو حتى الحث والإلحاح على إقامة تلك الاتصالات بالمصادر الثقافية كثيرًا ما يأتى بنتيجة عكسية تمامًا ، فينفر الناشئ من الاتصال بتلك المصادر ولا يقبل عليها برغبة وحماسة . فعلى الكبير أن يسمح للصغير بأن يكون قائد نفسه ، ولا يكون الكبير سوى عامل مساعد على تحقيق أهداف الصغير أو من عوامل تذليل الصعاب أمامه فحسب .

وفيما يلى نقدم بعض المقترحات إلى الآباء والأمهات والمدرسين والمدرسات وهى المقترحات التى نرى أنها تعمل على تشجيع الإبداعية لدى الناشئة كما تعمل على غرس روح الإبداع فى قلوبهم وعقولهم . والمقترحات هى :

أولًا ـ على الآباء والأمهات تشجيع الملكية الخاصة للطفل . من ذلك مثلًا تخصيص حجرة خاصة له ومكتب ومكتبة وراديو وتليفزيون وأتارى وكل اللعب التى أهديت إليه فى المناسبات المختلفة . ولا بد أن يحس الآباء والأخوة والأخوات أن حجرة الطفل مكان مقدس وخاص به وحده . وإذا قامت الأم أو من يقوم مقامها بتنظيف تلك الحجرة فعليهم المحافظة على ترتيب الأشياء كما قام الطفل بترتيبها وعدم تغيير مكانها ، وعدم إقلاقه فى نومه بها أو لدى

استغراقه فى الاستذكار أو التفكير أو لدى قيامه بأى نشاط كائنًا ما يكون . فكلما كان الاعتكاف متوافرًا للطفل أو المراهق أو الشاب ، كانت الفرصة أمام نمو إبداعيته أحسن وأوفر وأكثر إنتاجًا .

ثانيًا ـ على المدرسة والمعهد والكلية توفير الوقت الكافى خلال اليوم المدرسى أو الجامعى لممارسة الهوايات المتباينة ، فتخصص حجرات كثيرة بقدر الإمكان لممارسة الهوايات ولا يفسر التلميذ أو الطالب على ممارسة هواية أو نشاط بالذات ، بل يجب أن يترك لمزاجه وحريته فيقضى الوقت فيما يرغب قضاءه فيه بغير مراقبة مباشرة . فمن يريد أن يلعب فليلعب . ومن يريد أن يتوجه إلى حجرة الرسم فليذهب إلى حجرة الرسم . ومن يريد أن يتوجه إلى حجرة النحت فليذهب إليها . ومن يريد أن يقضى الوقت بحجرة الموسيقى فلتترك له الحرية فى ذلك . ومن يرغب فى قضاء الوقت بالمكتبة فهو حر فى اختياره . ونقترح أن يكون هذا الوقت الحر خلال اليوم المدرسى أو الجامعى ثلاث ساعات مثلًا .

ثالثًا ـ على المدرسة أو المعهد أو الكلية أن تتلقى مقترحات تلاميذها أو طلبتها فيما يتعلق بما يرغبون فى توافره من أوجه نشاط أو من مصادر خبرة . فكلما كانت المدرسة أو المعهد أو الكلية سريعة فى الاستجابة لمطالب أبنائها ، كانت بذلك من العوامل المساعدة على توفير فرص النمو أمام النزعات الإبداعية لديهم . والواقع أن من الأخطاء الخطيرة التى تنوء معاهد التعليم تحت كلكلها اعتقادها أن الوقت الذى يكون فيه التلميذ أو الطالب حرًا من قيود الكبار ومن توجيههم له إنما هو وقت للعبث والضياع . فالكبار لا يثقون بالصغار ويعتقدون أن التربية التى لا تقوم على الحزم والضبط والربط والجام الصغار إنما هى تربية تسيبية تشيع الفوضى فى قلوب وعقول الصغار وتخرج منهم أجيالًا فاسدة وعابثة ولا تقدر للنظام والانضباط قدره الصحيح .

رابعًا ـ العمل على إعداد أجيال جديدة من المعلمين تؤمن بالإبداعية وتقف جيدًا على وسائل تنميتها ويكونون هم أنفسهم متحفزين للإبداعية فى عملهم التربوى فيقومون بإجراء التجارب التربوية وتجربة وسائل جديدة من ابتكارهم فى التدريس وفى معاملة الصغار من أطفال ومراهقين وشباب . ولا نستثنى أساتذة الجامعة من هذا . فأستاذ الجامعة هو معلم أولًا وقبل كل شىء . ولذا فيجب أن يتسلح بالروح التربوية وألا يستنكف ـ كما هو حال الكثيرين منهم ـ من تلقى دراسة تربوية وسيكولوجية حتى يتسنى له التعامل بنجاح مع طلاب الجامعة . وباختصار فإن تربية أجيال من المبدعين تتطلب تجهيز نوعية جديدة من المعلمين تؤمن بفلسفة اجتماعية وتربوية جديدة مباينة تمامًا للفلسفة الاجتماعية والتربوية السائدة اليوم على قلوب وأذهان المعلمين بشتى المراحل التعليمية .

★ ★ ★

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
مقدمة	٥
الفصل الأول	
معنى الإبداع	٧
المعنى المعرفى	٧
المعنى التذوقى	١٢
المعنى الأدائى	١٨
المعنى التركيبى	٢٣
المعنى الاجتماعى	٢٩
الفصل الثانى	
المجالات الإبداعية	٣٥
الأدب والفن	٣٥
الفلسفة وعلم النفس	٤٠
العلم والتكنولوجيا	٤٦
الرياضة والترفيه	٥١
الشئون الاجتماعية والسياسية	٥٧
الفصل الثالث	
سيكولوجية المبدع	٦٤
التفردية فى مقابل القطيعية	٦٤
تفاعل الذاتية مع الموضوعية	٦٩
العصيان الإبداعى	٦٥
الاستمرارية والدأب	٨١
الامتداد بالموجود إلى المجهول	٨٦
الفصل الرابع	
دور الذكاء والأنشطة الذهنية فى حياة المبدع	٩٣
مجابهة الحاضر وتوقع المستقبل	٩٣
الهدم والبناء	٩٨
إنشاء علاقات جديدة	١٠٤
الانتقاء من بين الموجودات	١١٠
التطور الذهنى الارتقائى	١١٦
الفصل الخامس	
دور القدرات الخاصة فى حياة المبدع	١٢٢
القدرة الخاصة الأدبية والفنية	١٢٢
القدرة الخاصة الفلسفية والعلمية	١٢٨
القدرة الخاصة الاختراعية والتكنولوجية	١٣٤

الموضـــوع	الصفحة
القدرة الخاصة الاجتماعية والاقتصادية	١٣٩
القدرة الخاصة التربوية والسيكولوجية	١٤٥
الفصل السادس	
دور الحدس فى حياة المبدع	١٥١
الحدس الكشفى	١٥١
الحدس التجريبى	١٥٦
الحدس العلائقى	١٦٢
الحدس السيكولوجى	١٦٧
الحدس الفلسفى والأدبى	١٧٣
الفصل السابع	
دور الإلهام فى الإبداع	١٧٩
الإلهام الفردى	١٧٩
الإلهام الجمعى	١٨٤
الإلهام الشيئى	١٩٢
الإلهام الأدائى	١٩٨
الإلهام المستقبلى	٢٠٥
الفصل الثامن	
دور الوجدان عند المبدع	٢١٣
عشق الجديد	٢١٣
التبلور الوجدانى	٢١٩
التبرم بالواقع	٢٢٦
ضغط اللاشعور	٢٣٣
الرغبة فى التحرر	٢٤٠
الفصل التاسع	
المبدع والمزاج الإبداعى	٢٤٧
شدة التركيز الذهنى	٢٤٧
التحليل والتركيب	٢٥٣
النظرة الترابطية	٢٥٩
تفاعل الوجدان والفكر	٢٦٤
الحذف والإضافة	٢٦٩
الفصل العاشر	
دور الإرادة فى سلوك المبدع	٢٧٥
تجهيز طاقة نفسية أكبر من حجم العمل	٢٧٥
توزيع الطاقة على أنحاء العمل	٢٨٠
تجديد الأهداف وتخصيبها	٢٨٥
الراحة والنوم لتجديد الطاقة	٢٩٠
الإصرار ومواصلة بذل الجهد	٢٩٥

الموضـــوع	الصفحة
الفصل الحادى عشر	
النزعة الاعتكافية عند المبدع	٣٠١
الاعتكاف للتخلص من الضغوط الخارجية	٣٠١
الاعتكاف لهضم الخبرات	٣٠٦
الاعتكاف لسيطرة الذاتية على الموضوعية	٣١١
الاعتكاف لبلورة منهج الحياة	٣١٦
الاعتكاف لالتقاط أول الخيط	٣٢١
الفصل الثانى عشر	
التفاعلات الخبرية عند المبدع	٣٢٧
الشعور واللاشعور	٣٢٧
خبرات الماضى والحاضر	٣٣٢
التفاعل الخبرى المستقبلى	٣٣٧
التفاعلات الخبرية الذاتية	٣٤٢
التفاعلات الخبرية الموضوعية	٣٤٧
الفصل الثالث عشر	
دور التراث فى حياة المبدع	٣٥٣
المبدع امتداد لأسلافه المبدعين	٣٥٣
الموقف النقدى البنائى	٣٥٨
الإبداع تفاعل وليس إضافة	٣٦٣
التفاعل الشطوى للمبدع	٣٦٧
التراث أداة وليس غاية	٣٧٩
الفصل الرابع عشر	
المبدع ومنهج المحاولة والخطأ	٣٧٨
الهدف الغامض	٣٧٨
التفتق التدريجى	٣٨٢
الوسائل المجهولة	٣٨٧
المصادفات المعدة	٣٩٢
الأخطاء الإبداعية	٣٩٧
الفصل الخامس عشر	
أثر التربية فى حياة المبدع	٤٠٣
توفير المثيرات الخبرية	٤٠٣
التربية الذاتية	٤٠٨
التعبير عن الذات	٤١٣
تخفيف الضغوط الخارجية	٤١٨
تشجيع الإبداعية	٤٢٣

أدبيات
نبع الآداب والثقافة المعاصرة

الشخصية المبدعة



يوسف ميخائيل اسعد

واحد من بين عشرة كتب قام المؤلف بتكريسها لدراسة «الشخصية» من زوايا متباينة هى «الشخصية القوية» و «الشخصية الناجحة» و«الشخصية المحبوبة» و «الشخصية المتكاملة» و«الشخصية السوية» و «شخصيتك بين يديك» و «الشخصية القيادية» و«الشخصية المُنْتجة» و «الشخصية المتطورة» وهذا الكتاب الذى بين يديك بعنوان «الشخصية المبدعة» . ولقد سبق للمؤلف أن أصدر كتابين عن الإبداع هما كتاب «سيكولجية الإبداع فى الفن والأدب» وكتاب «سيكولوچية النمطية والإبداعية» . وفى هذا الكتاب يركز المؤلف على شخصية المبدع ومقوماتها . وسواء اتفق القارئ مع ما ذهب إليه المؤلف من آراء وتفسيرات أم اختلف معه ، فإنه سوف يجد أمامه منهجاً ومضموناً جديرين بالتناول والمناقشة .

الناشر

الناشر
المؤسسة العربية الحديثة
للطبع والنشر والتوزيع
١٠ شارع دائر صفى بالعباسية - القاهرة