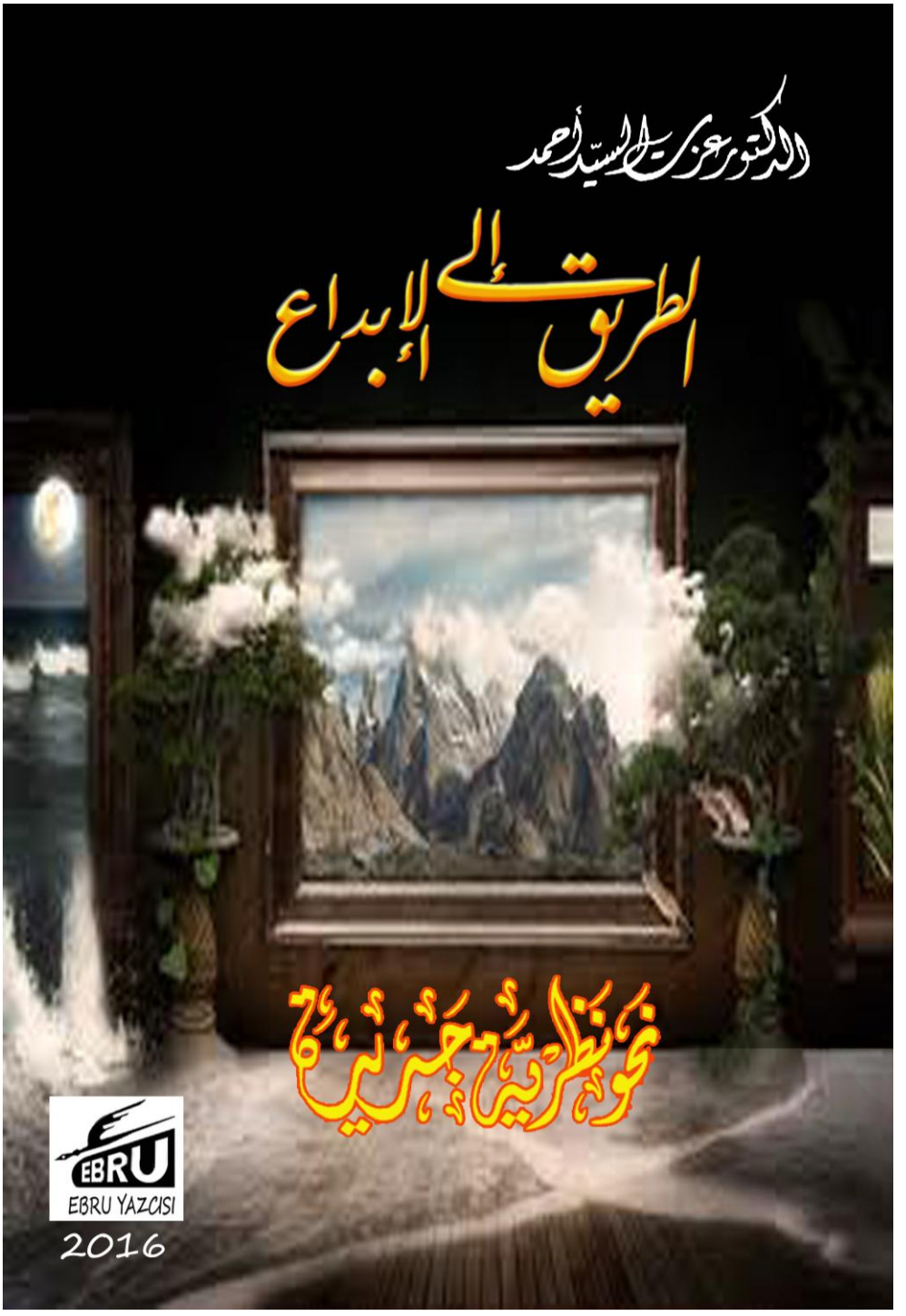
الدكتور عزمي السيد أحمد
الطريق إلى الإبداع
نحو نظرية جشتالتية
EBRU
EBRU YAZCISI
2016

الطريق إلى الإبداع
نحو نظرية جديدة

عزت السيد أحمد

الطريق إلى الإبداع

نحو نظرية جديدة

الكتاب : **الطريق إلىٰ الإبداع**

نحو نظرية جديدة

الكاتب: **عزت السيد أحمد**

عدد الصفحات: ٢٥٦ صفحة

قياس الصفحة: ب ٥ = ١٧ X ٢٤

الحقوق جميعها محفوظة

تمنع طباعة هذا الكتاب أو بعضَه بأيِّ

وسيلةٍ من وسائل الطِّباعةِ والنَّشر والإعلام

من دون موافقةٍ خطيَّة من المؤلِّف

الإهداء

إلى وطني

وَطن الجَمالِ وَالجِراح وَالعَطاءِ

وإلى من أَحبَ وطني

وَإلى كلِّ صَاحِب عَزمٍ صَادقٍ في بناء وطني

أُهدي الكتاب . . . . . وأَفتح طريق الإبداع

مُقدِّمَة

كلامٌ لا بُدَّ منه في مقدِّمة هٰذا الكتاب. مقدِّمة الكتاب الخاصَّة بموضوعه تاليةٌ علىٰ هٰذه المقدِّمة تحت عنوان: المدخل، وهو العنوان ذاته الذي وضعت به أصلاً لدى إعداد الكتب للنَّشر في طبعته الأولى نحو عام ١٩٩٦م، أي قبل عشرين سنةٍ تامَّةٍ.

هٰذه هي النُّقطة التي لا بُدَّ من توضيحها أو الإشارة إليها بما يقتضي الحال.

هٰذا الكتاب منجزٌ وجاهز للطِّباعة منذ عام ١٩٩٤م، فهو في الأصل محاضرةٌ أعددتها تلبيةً لدعوةٍ من منتدى الإبداع الشبيبي الجامعي وألقيتها في مقرِّ المنتدى بمنطقة المزرعة في مدينة دمشق ربيع عام ١٩٩٤م. ونظراً لأهميَّة الموضوع وضرورته والفكره الجديدة التي بني عليها فقد عكفتُ سريعاً علىٰ توسيع الموضوع واستكماله فانتهى وصار جاهزاً للنَّشر في العام ذاته. إلا أنَّ كثرة المشاغل في ذٰلكَ العام وتاليه لم ألتقط من الأنفاس ما يكفي لإخراجه إلىٰ الطِّباعة في ذٰلكَ الحين.

في عام ١٩٩٦م عدت للكتاب وأعددته للطِّباعة وبحثتُ عن ناشرٍ، وكان أكثر ما يراود ذهني سلسلة عالم المعرفة الكويتية لأنِّي أعول علىٰ الكتاب الكثير من الأهميَّة الفائدة للقارئ فوددت إيصال الكتاب إلىٰ أكثر عددٍ علىٰ امتداد لغة الضَّاد، وراسلت إدارة السِّلسلة ولٰكنَّ الاعتذار سبق قراءة الكتاب. وفي هٰذه الأثناء بحثتُ عن ناشر يتبنى نشر الكتاب إلا أني لم أوفق، فنام الكتاب بَيْنَ رفوف المخطوطات.

في عام ٢٠٠٠م نهض الكتاب أمامي من جديدٍ وعزمت علىٰ البحث عن ناشرٍ ولٰكن سرعان نام الكتاب من جديدٍ لكثرة المشاغل والأولويات، وظلَّ أملي بنشر الكتاب علىٰ نطاقٍ واسعٍ قائماً.

في عام ٢٠٠٤م عدت إلىٰ الكتاب بالتَّنضيد وكان لم يزل مخطوطاً بخطِّ اليد وهممت بدفعه للنَّشر من جديدٍ وأيضاً تعثر الأمر وأخذتني المشاغل. ولٰكنَّ الكتاب صار منضداً في نسخته النِّهائيَّة التي لم أضف إليها أصلاً إلا قليلاً من الشَّواهد التي توافرت لدي حول بعض المسائل، شواهد تعزيزيَّة لا تأسيسيَّة، وهي واضحةٌ غالباً في متن الكتاب وحواشيه التي أشارت إلىٰ المراجع الجديدة.

في عام ٢٠١٣م راسلت من جديدٍ سلسلة عالم المعرفة الكويتية وأرسلت لهم الكتاب بنسخته هٰذه، وبعد أشهرٍ غير كثيرةٍ جاء الجواب بالاعتذار عن النَّشر.

أسفت علىٰ ما فات من وقت علىٰ عدم نشر الكتاب في أيامه الأولى، ولم آسف علىٰ تأخُّر نشر غيره من مخطوطاتي مثلما أسفت علىٰ تأخر نشر هٰذا الكتاب، إلا مسرحيَّة صوت السَّوط التي كانت من أوائل مخطوطاتي الجاهزة للنشر في عام ١٩٨٢م.

علىٰ أي حالٍ، جديرٌ بالذِّكر هنا أنَّ فصول هٰذا الكتاب كلُّها، وأبعاضها، نشرت في المجلات والجرائد منذ ١٩٩٢م وحَتَّىٰ ٢٠٠٥م.

يتألف الكتاب من تسعة فصول وفصل عاشر في ثوب الخاتمة يسبقها المدخل. حمل الفصل الأول عنوان: نحو نظرية جديدة نشر في عام ١٩٩٨م مجلة المعرفة تحت عنوان: الإبداع من الفطرة إلىٰ الصناعة[1]. وحمل الفصل

١ . الإبداع من الفطرة إلى الصِّناعة . مجلة المعرفة . وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٤١٣ . شباط ١٩٩٨م.

الثاني عنوان مفهوم الإبداع وقد نشر في عام ٢٠٠١م في مجلة الموقف الأدبي تحت عنوان: نحو تأصيل مفهوم الإبداع[٢]. وحمل الفصل الثالث عنوان الإبداع والثَّقافة، وقد صار هٰذا الفصل أمليةً أدرسها لطلابي منذ عام ١٩٩٤م، وقد نشرت مجزَّآت منها: في مفهوم الثقافة[٣] في جريدة تشرين عام ٢٠٠٥م، ومنها: فوائد الثقافة للمبدع[٤] في جريدة البعث عام ٢٠٠٥، وقد نشر كاملاً في عام ٢٠٠٦م في مجلة الموقف الأدبي بالعنوان ذاته[٥]. أمَّا الفصل الرابع فقد حمل عنوان الإبداع والعمر فقد نشر علىٰ قسمين في عام ٢٠٠٣م بعنوان الإبداع والعمر[٦]، وفي عام ٢٠٠٤م بالعنوان ذاته أيضاً[٧].

الفصل الخامس حمل عنوان مراحل العملية الإبداعية، وهو أملية أدرسها لطلابي منذ عام ١٩٩٤م، فكرة الفصل ليست بالجديدة، ولٰكنَّ الفصل بمضمونه وطريقته ودرجاته كله رؤية خاصَّة. أما الفصل السادس الذي حمل عنوان خصائص النتاج الإبداعي في نشر في عام ١٩٩٧م تحت العنوان ذاته[٨].

---

٢ . نحو تأصيل مفهوم الإبداع . مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . تموز ٢٠٠١م.

٣ . في مفهوم الثقافة وضرورتها . جريدة تشرين . دمشق . العدد ٩١٧٥ . الخميس٨ محرم ١٤٢٦هـ الموافق لـ ١٧ شباط ٢٠٠٥م.

٤ . فوائد الثقافة للمبدع . جريدة البعث . دمشق . العدد ١٢٧٣٨ . الاثنين ٢١ تشرين الثاني ٢٠٠٥م الموافق لـ ١٩ شوال ١٤٢٦هـ.

٥ . الإبداع والثقافة . مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٤٢٠ . نيسان ٢٠٠٦م.

٦ . الإبداع والعمر . جريدة الأسبوع الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٨٥٥ . السبت ٢٦/ ٤ / ٢٠٠٣م.

٧ . الإبداع والعمر . جريدة تشرين . دمشق . العدد ٨٩٩٥ . الأحد ٢٠٠٤/٧/١٨م.

٨ . خصائص النِّتاج الإبداعي . جريدة الأُسبوع الأَدبي . اتِّحاد الكتُّاب العرب . دمشق . العدد ٥٨١ . السَّبت ٩ جمادى الآخرة ١٤١٨هـ الموافق لـ ١٠/١١/ ١٩٩٧م.

الفصل السَّابع الذي حمل عنوان شروط الإبداع وفيه رؤية خاصَّة أيضاً نشر علىٰ مجتزآت منها في عام ٢٠٠٤م في جريدة تشرين[٩]، ومنها في عام ٢٠٠٥م في جريدة البعث[١٠]. وأما الفصل الثامن الذي حمل عنوان المبدعون والتاريخ نشر مجتزآت كثيرة وأعيد نشر بعضها أكثر من مرة منها عام ٢٠٠١م في جريدة الثقافة الأسبوعية[١١]، وفي العام ذاته في جريدة الأسبوع الأدبي[١٢]، وفي عام ٢٠٠٣م في جريدة تشرين[١٣].

الفصل التاسع حمل عنوان أخلاق المبدع الذي كتبته أصلاً في عام ١٩٩٢م فقد نشر كاملاً ومجتزآت مرات كثيرة منذ عام ١٩٩٣م منها الأمانة العلمية والميزان المقلوب[١٤]، والقيم الأخلاقية والبحث العلمي نشر عام ١٩٩٣م علىٰ ثلاثة أقسام[١٥]، ومنها أخلاق المبدع عام ١٩٩٩م[١٦]، ومنها في عام ٢٠٠١م عندما

---

٩ . متى يسمى العمل المنتج إبداعاً؟ . جريدة تشرين . دمشق . العدد ٩٠٣٧ . الأحد ٢١ رجب ١٤٢٥هـ/ ٥ أيلول ٢٠٠٤م.

١٠ . الموهبة والإبداع . جريدة البعث . دمشق . العدد ١٢٧٣٦ . الجمعة ١٨ تشرين الثاني ٢٠٠٥م الموافق لـ ١٦ شوال ١٤٢٦هـ.

١١ . المبدعون هم التاريخ . جريدة الثقافة الأسبوعية . دمشق . العدد ٣٩ . السبت ١٩ رجب ١٤٢٢هـ/ ٦ تشرين الأول ٢٠٠١م.

١٢ . المبدعون هم التاريخ لا من يصنع التاريخ . جريدة تشرين . دمشق . العدد ٧٩١١ . الأربعاء٢٩ شوال ١٤٢١هـ/٢٤ كانون الثاني٢٠٠١م.

١٣ . المبدعون والتاريخ . الأسبوع الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٨٤٨ . ٢٠٠٣/٣/٨م.

١٤ . الأمانة العلمية و الميزان المقلوب . جريدة الحياة . لندن . عدد الاثنين ١٩٩٣/٣/١م.

١٥ . القيم الأخلاقية و البحث العلمي (ثلاثة أقسام) . الثقافة الأسبوعية . دمشق . الأعداد ٨ و ٩ و١٠ في شباط وآذار ١٩٩٣م.

١٦ . أخلاق المبدع . جريدة الأسبوع الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٦٥٠ . السبت ١٩ ذو القعدة ١٤١٩هـ الموافق لـ ٦/٣/ ١٩٩٩م.

يتحول الفكر إلىٰ سلاح[١٧]، وفي العام ذاته مسؤولية المبدعين العرب أمام الظروف التاريخية[١٨]، ومنها الموقف والمسؤولية في عام ٢٠٠٣م[١٩]،

الفصل الختامي: من يحق له التَّحديث نشر أول مرة في جريدة الثقافة عام ١٩٩٥م[٢٠]، وأعادة الجريدة نشره بعد خمسة أعوام[٢١]، وفي جريدة تشرين ٢٠٠٤م[٢٢].

مقدمة قد لا تعني القارئ كثيراً، ولٰكنَّهَا ضرورية لأسباب كثيرةٍ جدًّا ومهمة جدًّا. المسألة مسألة تاريخيَّة بالدرجة الأولى، ويجب وضع النقاط علىٰ الحروف فبعد تأليف الكتاب رُبَّما استجدت كثير من المعطيات التي تتوافق أو تتعارض مع رؤيتنا فيه، ولذٰلك لا بُدَّ من وضع الأمور في سياقها التاريخي إزالة لأي لبس أو تناقض أو تشابه يمكن أن يكون فيما تلاه من الأبحاث والدراسات والاكتشافات، وعندما عدت للكتاب في عام ٢٠٠٤م وجدت بعض المستجدات التي أضفتها إلىٰ الكتاب في شواهد متعددة في أكثر من مكان، وكانت شواهد تعزيزيَّة لا تأسيسيَّة، فالأصل موجود وأتت الشَّواهد لتعزِّز وجهة نظري التي ذهبت إليها قبل ذٰلكَ بنحوٍ من عشر سنوات.

---

١٧ . عندما يتحول الفكر إلى سلاح . جريدة البعث . دمشق . العدد١١٣٩٢ . الجمعة ١٠شوال ١٤٢١هـ/٥/١/٢٠٠١م.

١٨ . مسؤولية المبدعين العرب أمام ظروف الأمة . جريدة الثقافة الأسبوعية . دمشق . العدد ٣٨ . السبت ١٢ رجب ١٤٢٢هـ/ ٢٩ أيلول ٢٠٠١م.

١٩ . الموقف والمسؤولية . جريدة الغد . دمشق . العدد التاسع . الثلاثاء ٨نيسان ٢٠٠٣م.

٢٠ . من يحق له التحديث؟ . الثقافة الأُسبوعية . دمشق . العدد ٢ . في ١٤/١/١٩٩٥م.

٢١ . من يحقُّ له التَّحديث؟ . جريدة الثقافة الأسبوعية . دمشق . العدد ٣٩ . السبت ٢٣ رجب ١٤٢١هـ الموافق لـ ٢١ تشرين الأول ٢٠٠٠م.

٢٢ . من يحق له التحديث والتجديد؟ . جريدة تشرين . العدد ٨٨٦٧ . الأحد ٢٢ شباط ٢٠٠٤م.

هٰـذا مثـالٌ وشـاهدٌ واحـدٌ علـىٰ ضـرورة هٰـذه المقدِّمـة لتوضـيح محطَّـات الكتـاب الـتي انتهـى بهـا، ومـن حسـن الحـظِّ أني نشـرت الكتـاب كلـه تقريبـاً في تلـك التـواريخ الـتي تمَّ توثيقهـا في أثنـاء هٰـذه المقدِّمـة، أو توثيـق معظمهـا فثَمَّـة مجتـزآت أُخْـرَىٰ هنـا وهنـاك في مقـالاتٍ أو أجـزاء مـن مقـالات وأبحـاث نشـرتها في مطالع التِّسعينيَّات وحَتَّىٰ نهاياتها.

عزت السيد أحمد

تركيا ـ ٢٠١٦م

لماذا الطَّريق إلى الإبداع؟

لم كان العنوان علىٰ هٰذا النَّحو تحديداً ولم نختر عنواناً آخر؟

من المستحسن المستحبِّ فيما إخال أَن نجيب علىٰ هٰذين السُّؤالين قبل سلوك مسارب الطَّريق إلىٰ الإبداع، لانطواء الإجابة علىٰ مفاتيح مهمَّةٍ لأَبواب الطَّريق إلىٰ الإبداع.

من المعروف أَنَّ لكلِّ مهنةٍ أَسرارها الخاصَّة التي يضنُّ بها أَصحابها عمَّن سواهم مهما كان لهم معهم من صلةٍ وشأنٍ؛ هٰذه الأَسرار هي أَسرار الصَّنعة وأَسرار النَّجاح في هٰذه الصَّنعة والتَّفوُّق فيها والبراعة. ذٰلكَ أَنَّ كثيراً من المهن والصَّنائع تقوم علىٰ سرٍّ بسيطٍ صغيرٍ متى فُضَّ أَو كُشِفَ فقد صاحبها امتيازه وتفوُّقه ولذٰلك يكون الحرصُ والضَّنُّ، والذي سنفعله الآن هو أَنَّنا سنكسر هٰذه القاعدة في أَكثر ميادين الحياة أهميَّةً أَلا وهو الإبداع، ليس ثَمَّة شيءٌ نخاف عليه، ولا خطرٌ نهابه؛ ليكن الجميع مبدعين، ما الذي يمنع ذٰلكَ أو يعيقه؟ إن لم أَكسب من ذٰلكَ فرداً في ذاته كسبت فرداً في مجتمعه أُمَّته، وإن خسرت فلأنَّ هناك من هو أَكفأ منِّي وأَقدر. ولا يعيب المرء ذٰلكَ في شيءٍ أَبداً، فعلىٰ قدر أَهل العزم تأتي العزائم؛ حكمة كررتها البشريَّة آلاف السِّنين. لماذا نعيق الناجح

إرضاءً للمخفق؟ لن نقول لماذا لا نفعل العكس، دعونا نقل: لماذا لا نضع أمام المخفق والناجح مفاتيح النَّجاح والإبداع لنسقط ذرائع محاربة المبدعين والمتميزين؟ بل لماذا لا نفترض أنَّ نجاح الآخرين يجب أَن يحفزني إلىٰ مزيد الجدِّ والجهد والنَّشاط للارتقاء بإبداعي والسُّمو به إن كنت من المبدعين حقًّا؟

كانت تلك بالتأكيد صولة مثالية في عالم الأحلام. لا شيء من هٰذه الأفكار المثالية لم يتكرر مئات آلاف آلاف المرات علىٰ أسماع البشر. ومع ذٰلكَ لا نجد بدًّا من تكرارها المرة تلو المرة بكل ما نصل إليه من صيغٍ جديدة ومعطيات جديدة.

انطلاقاً، بالدرجة الثانية، من هٰذا كان اختيارنا لموضوع محاضرتنا/ كتابنا بعنوانه هٰذا[٢٣]. أَمَّا سببُ الاختيار بالدَّرجة الأُولى فهو أَنِّي لم أَتوخَّ محض نقل معارف ومعلومات عن الإبداع إلىٰ الأَذهان وحسب، وإنَّما أَردت أَن أُقدِّمَ مسعًى أَصبو من خلاله إلىٰ خلق عقولٍ مبدعةٍ، تنتجُ المعرفة ولا تتوقَّفُ عند استهلاكها بمحض التَّلقِّي والتَّخزين في الذَّاكرة.

صحيحٌ أنَّهُ لن يكون واقعاً أبداً أن تكون كلُّ النَّاس مبدعةً، وصحيحٌ أنَّهُ طموح فيه من المثالية الكثير، ولٰكنَّ ذٰلكَ لا يمنع أبداً أن أضع خلاصة تجاربَ وخبراتٍ متراكمةٍ في تنمية المهارات الإبداعيَّة وخلقها عند من يملك الرَّغبة والإرادة.

---

٢٣ .كان هذا البحث في الأصل، كما أشرت في المقدمة، محاضرة بعنوان: الطريق إلى الإبداع، ألقيت في منتدى الإبداع الجامعي في صيف عام ١٩٩٤م تم استكمالها في هٰذا الكتاب في عام ١٩٩٦م، ولتعذر النشر تمت العودة إلىٰ الكتاب أكثر من مرة مع محاولتي النشر اللاحقتين عام ٢٠٠٠م وعامي ٢٠٠٤م وتمت فيهما إضافة بعض الشواهد.

والأَكثر أهمِّية من ذَلكَ كلِّه هو أَنَّ الأُمَّة تعظم بمبدعيها وتقوىٰ، وفقط بمبدعيها؛ فبقدر ما يكون في الأُمَّة من مبدعين تكون الأُمَّةُ قويَّةً وعظيمةً، وبقدر ما تكون الأُمَّةُ قويَّةً تكون قادرةً علىٰ الذَّود عن حياضها وأَعراضها، وتحقيق مصالحها وضمانها، وتكون أَقدر علىٰ بذل الرَّخاء لأَبنائها.

ونحنُ الآن أُمَّةٌ سليبةٌ، ضعيفةٌ، منتهكةٌ، تُنْهَشُ من كلِّ حدبٍ وصوب، ونحنُ أَعجز عن ذبِّ الذُّباب عن وجوهنا ... ليس في إمكاننا ردُّ العدوان عنَّا ... لا نستطيع رفع أَيدي الغاصبين عن أَراضينا وخيراتنا، بل لا نستطيعُ إدانة الاعتداءات الهمجيَّة والمجازر الوحشيَّة التي ترتكب بحقِّ أَولادنا وأُمهاتنا ومرضانا، وبحقِّ مقدَّساتنا.

فمن أَحبَّ أُمَّته فليكن مبدعاً؛ ومن أحب ذاته فليكن مبدعاً؛ مبدعاً حقيقيًّا صادقاً، وأُصرُّ علىٰ أَن يكون مبدعاً حقيقيًّا صادقاً لأَنَّ أَدعياء الإبداع كثرٌ، وأَمثال هؤلاء هم الذين يفسدون الذوق ويدمرون القيم ويفسدون الأُمَّة ويرجعونها إلىٰ الوراء. ومن لم يستطع أَن يكون مبدعاً فليرع مبدعاً، وليشجع الإبداع، لأَنَّ العقليَّات المبدعة هي التي تصنعُ القوَّة، وبغير القوَّة لا يمكن أَن نكون أَو تكون لنا كلمة.

وفي عودٍ إلىٰ سؤالنا الثاني، وهو: لماذا اخترنا هٰذا العنوان بحرفيَّته؛ الطَّريق إلىٰ الإبداع، ولم نختر سواه؟ ولنقل مثلاً: طريق الإبداع، أَو شروط الإبداع، أَو عوامل الإبداع .... أَو غير ذَلكَ.

يجب أَن نتَّفق منذ هٰذه اللحظة علىٰ أَنَّ اللغة أَحد أكثر مقوِّمات الإبداع أهمِّيَّةً، إن لم تكن أكثرها أهميَّةً علىٰ الإطلاق. والفرق واضحٌ بَيْنَ ما تشير إليه هٰذه العناوين المطروحة؛ فطريق الإبداع أَكثر عموميَّةً من عنواننا، ويمكن أَن تُطرحَ

فيه أُمورٌ كثيرةٌ جدًّا؛ قريبةٌ أَو بعيدةٌ عمَّا نريده نحن، وربَّما لا ينطوي علىٰ شيءٍ ممَّا نصبو إليه من دون أَن يعني ذٰلكَ نقصاً في الدَّلالة اللغويَّة للعنوان. وعوامل الإبداع أَو شروطه أَشدُّ خصوصيَّةً؛ دون أَن يعني ذٰلكَ أَيضاً عدم إمكانيَّة التَّوسُّع في الشَّرح وعرض المعطيات حَتَّىٰ تصل إلىٰ ما نبتغي الوصول إليه، ولٰكنَّ عدم الوصول إليه لا يُسيء إلىٰ العنوان في شيءٍ أَبداً. أَمَّا عنواننا فله غايةٌ محدَّدةٌ واضحةٌ، وأَنا ممَّن يحبُّ الالتزام بما يعدُ به في العنوان، والذي أُريده هو تبيان كيف يمكن أَن يصيرَ المرءُ مبدعاً، وهٰذا هو مدلول أَلفاظ العنوان: **الطَّريق إلى الإبداع**.

إنَّ تحقيق هٰذه الغاية، المتمثِّلة بالوصول إلىٰ عتبة الإبداع، وميدانه، لا يتمُّ بمحض الرَّغبة، أَو كثيرِ الزَّعم، أَو إغداق اللقب، أَو لمسة سحرٍ، أَو اعتناق حِجَابٍ، أَو غير ذٰلكَ من ضروب الارتجال الاتِّفاقيِّ، وإنَّما هو مسيرةُ جدٍّ وجهدٍ وعملٍ دؤوبٍ، لها بدايةٌ، ولها نهايةٌ، ولها عناصر منهجيَّةٌ، قد يستغني بعضهم عن بعضها، ولٰكنَّ أَيَّ نقصٍ فيها يعني افتقاراً في الطَّاقة الإبداعيَّة وما يرتبط بها في جميع ميادين الحياة، لأَنَّ لكلِّ عنصر من عناصر منهج الطَّريق إلىٰ الإبداع وظيفةً ودوراً يقوم به في صياغة الشَّخصيَّة المبدعة، والعناصرُ متتامَّةٌ متكاملةٌ، قد تنوب عن بعضها بعضاً في بعض الأُمور ولٰكنَّ ثغرة أَيِّ عنصرٍ لا يسدُّها غيره.

ولذٰلك بدأنا الفصول بتبيان أَبعاد النَّظريَّة التي نشرئب إلىٰ إثباتها، والمتمثِّلة في أَنَّ الموهبة الإبداعيَّة أَمرٌ مشاعٌ بَيْنَ النَّاس وأَنَّ الموهوبين هم الذين يعملون علىٰ إنبات هٰذه البذرة في نفوسهم، وليس هٰذا الأَمر بالعسير علىٰ من يحاول فعله. وعمدنا في الفصل الثَّاني إلىٰ إيضاح معنى الإبداع، وتقديم بعض تعريفات الإبداع التي قدَّمها المفكِّرون والباحثون، ثُمَّ ميَّزنا بَيْنَ الأَلفاظ / الاصطلاحات

الدَّالة علىٰ الإبداع، واتِّجاهاتها الدَّلاليَّة لِخَصِّ كلٍّ منها بميدانه؛ خاصَّةً وأَنَّ كثيرين يخلطونها ببعضها بعضاً من دون إدراكٍ لدقَّة دلالاتها.

أمَّا الفصل الثَّالث فكان لعلاقة الثَّقافة بالإبداع وحاجة المبدع إلىٰ الثَّقافة وما يمكن أن تقدِّمه الثَّقافة للمبدع من خلال تحديد مفهوم الثَّقافة وآليَّة تأثيرها في الإنسان عامَّةً والمبدع خاصَّة. أمَّا الفصل التَّالي، وهو الفصل الرَّابع، فكان مخصوصاً للإبداع والعمر؛ هل هناك سنٌّ محدَّدة للإبداع؟ هل يجب أن يكون الإبداع في سنٍّ مبكرةٍ كما هو شائع؟ أم أن هناك إمكانيَّة لأن يبدع المرء في سنٍّ متأخرةٍ؟ وكانت الغاية من هٰذا الفصل تبيان أنَّ الإبداع لا يعرف سنًّا محدَّدة، ويمكن لأيِّ امرئ حَقَّقَ الشُّروط المطلوبة أن يكون مبدعاً.

أمَّا الفصل الخامس فكان للحديث في مراحل العمليَّة الإبداعيَّة التي تبدأ بولادة الفكرة أَو لمعانها في الذِّهن مروراً بمرحلة الاختمار الذي قَدْ يكون لحظة، وقد يكون سنوات، وصولاً إلىٰ الشُّروع في الإبداع، وانتهاء بما يلي الانتهاء من لعمليَّة الإبداعيَّة.

وفي الفصل السَّادس وقفنا عند خصائص النِّتاج الإبداعي إذ لا بدَّ للمبدع من أَن يعرف الفرق بَيْنَ ما يجوز أَن يسمَّى فنًّا وما لا يجوز أَن يسمى فنًّا، وهٰذه مشكلة حديثة النَّشأة إلىٰ حدٍّ ما أدَّى إليها كثرة الأدعياء ووجود من ييسر لهم ذٰلكَ.

وبعد اتِّضاح هٰذا الأَمر وجلاء أَبعاده للمبدع يمكن أَن يبدأ في ولوج التَّجربة الإبداعيَّة، ولٰكن وفق منهجٍ مرسومٍ، مُحدَّدِ الخطى وهٰذا هو مضمون الفصل السَّابع، وفيه نبدأ بملامسة العملية الإبداعية، من خلال ما سَمَّيناه شروط الإبداع. وفي هذا الفصل نقف عند الخطوات التَّأسيسية للإبداع وهي امتلاك لغة

الفنِّ أَو الميدان الإبداعي، ثُمَّ امتلاك أَدوات الفنِّ، ثُمَّ الثَّقافة الاختصاصيَّة، ثُمَّ الثَّقافة العامَّة، ثُمَّ التَّحدِّي، ثُمَّ الممارسة الإبداعيَّة.

أمَّا الفصل الثَّامن فكان لتبيان العلاقة بَيْنَ المبدعين والتَّاريخ تحت العنوان ذاته لتبيان حقيقة يوجد من يحاول نكرانها وهي أنَّ التاريخ هو تاريخ المبدعين والعظماء لا أحداثاً يومية ولا سلوكات اجتماعية، التاريخ هو تاريخ المبدعين والعظماء، والعظماء مبدعون بالضَّرورة. وكان الفصل التَّاسع وهو الأخير تحت عنوان أخلاق المبدع؛ ويقوم هٰذا الفصل علىٰ تساؤل عريضٍ مهم يطرح كثيراً وهو: هل للمبدعين ضروب أَخلاقٍ معيَّنة؟ وهل يحقُّ لهم ما لا يحقُّ لغيرهم؟ مع الحديث في أخلاق المبدعين؛ ما هي عليه، وما يجب أن تكون، ونماذج من أخلاق المبدعين.

صحيح أنني أنطلق من أنَّ أيَّ إنسانٍ يمكن أن يكون مبدعاً، إلا أني لا أترقب نتائج خارقة علىٰ هٰذا الصعيد.

المسألة الأكثر أهميَّةً وخطورةً التي أودُّ إيصالها في هٰذه الوجازة أنَّ من أراد أن يكون مبدعاً سيكون غير منتظر هٰذه الكتاب إذا سعى حقَّ السَّعي فيما يجب أن يسعى فيه للوصول إلىٰ هدفه.

المسألة الثَّانية هنا هي أنَّ هٰذا الكتاب سيكثِّف خبراتٍ وتجاربَ متراكمةً لتعليم الإبداع، لتنمية المهارات الإبداعيَّة، لفتح الآفاق أمام الراغبين في الإبداع، لتفتيق الأذهان عند المتلقين إلىٰ حقيقة أنَّهُم يمتلكون قدرات خلاقة ما عليهم سوى حسن توجيهها وقيادتها ليكونوا مبدعين... ولذٰلك لا شكَّ في أن هٰذه الفئات جميعاً ستجد الكثير المفيد لتعزيز قدراتها الإبداعيَّة وتنميها وحسن استثمارها.

المسألة الثالثة وهي التي رُبَّما تشغل بال الأكثرية هي أنَّ هٰذا الكتاب لن يسكب القدرة علىٰ الإبداع في أفواه الناس سكباً مثل كأس العصير ليصيروا بعدها مبدعين بالتلقاء. هٰذا غير ممكن أبداً نحن لا نمارس السحر ولا السحر قادر علىٰ جعل النَّاس مبدعين علىٰ الرَّغْمِ منهم ولا بكبسة زر. ولذلك قلنا قبل قليل لا يتوقعن أحد منا أن نأتي بكشوفات خارقة، ولا نتائج خارقة يأتي بها هٰذا الكتاب. من لا يريد أن يكون مبدعاً لن يكون مهما فعل وكيفما فعل. ومن أراد أن يكون مبدعاً لن يكون مبدعاً ما لم يحقق الشروط اللازمة والكافية للوقوف علىٰ عتبة الإبداع.

في أبسط صورة يمكن القول إنَّ الإبداع مهنة مثل أي مهنة. هل يمكن للإنسان أن يمارس أي مهنة مهما كانت بسيطة من دون أن يفهم أولياتها وأسسها وقواعدها وشروطها ويمتلك أدواتها؟ لا يمكن أبداً. وكذلكَ الإبداع؛ لن تكون مبدعاً ما لم تدرك وتفهم وتتعلم وتتدرب وتمتلك أدوات الميدان الذي تريد أن تبدع فيه.

هٰذا الكتاب يقدِّم رؤيةً تيسيريَّةً لمتطلبات امتلاك هٰذه الأدوات والشُّروط والمعطيات اللازمة والكافية للوصول إلىٰ امتلاك القدرة الإبداعيَّة.

عزَّت السَّيد أَحمد

دمشق في ١٧ المحرَّم ١٤١٧هـ.
الموافق لـ ٣ حزيران ١٩٩٦م.

الفصل الأوّل

نحو نظرية جديدة

افتراضنا بإمكانية تعليم الإبداع لا يقلِّلُ من قيمة الإبداع شيئاً، ولا ينتقص من قدر المبدعين ومكانتهم قيد شعرة، لأَنَّ الإبداع بحدِّ ذاته مقدَّسٌ، وسيظلُّ مقدَّساً ما عاش بشرٌ على الأَرض .... سيظلُّ للإبداع سموُّه وزهوه، وسيظلُّ المبدعُ الأَقدرُ محاطاً بهالةٍ من القُدسيَّة لأَنَّ لكلٍّ بمقدار سعيه وجهده؛ ولكلِّ مجتهدٍ نصيب.

علىٰ الرُّغم من شبه إجماع الفلاسفة والمفكِّرين، ومن سار في ركابهم، علىٰ أَنَّ الإبداع في الفنون خاصَّةً، وفي ميادين المعرفة عموماً، يرتبطُ بمَلَكَةٍ نوعيَّةٍ هي مَلَكَةُ الإبداع، المسمَّاة بالموهبة: وهي فطريَّةٌ كما يبدو من معناها، وعلى أَنَّ الإبداع يتمُّ بضربٍ من الوحي أَو الإلهام؛ اختُلِفَ في تفسير مصدره... علىٰ الرُّغم من ذَلكَ كلِّه فإنِّي سأَنطلق هنا من افتراضٍ مناقضٍ لهٰذا الإجماع وأَبني عليه محاولتي هٰذه التي لن تتأَثَّر معطياتها ونتائجها أَبداً إن ثبت بطلان هٰذا الافتراض، ولا أظنُّه يثبت.

سأَنطلق من أَنَّ الموهبة الإبداعيَّة بذرةٌ كامنةٌ في كلِّ إنسان، والاهتمام هو الذي يكشفُ عنها، والسَّعيُ ينبتها، والرِّعايةُ تنميها، وبذَلكَ فإنَّ في مكنة كلِّ إنسانٍ أَن يكون مبدعاً، اللهمَّ إلاَّ أُناسٌ يصرِّون علىٰ أَلاَّ يكونوا من فريق المبدعين، وهؤلاء وحدهم يتحمَّلون مسؤوليَّات أَنفسهم.

الحقيقة أَنَّ هٰذا الافتراض يُغبط عموم النَّاس، ويلقى تقبُّلهم واستحسانهم، ويبعث السُّرور في نفوسهم، ولٰكنَّهُ في الوقت ذاته يُكربُ المبدعين بل كثيرين منهم، ويثير استياءهم وشجبهم، لأَنَّه قد يُسهم في تحطيم أَبراجهم العاجيَّة، وتبديد هالة القدسيَّة التي يحيطهم النَّاس بها، وكثيرٌ منهم ذو أَثرٍ في صنع هٰذه الهالة، لأَنَّهم يعتقدون بتميُّز طبائعهم عن طبائع البشر.

إنَّ افتراضنا هٰذا لا يقلِّلُ من قيمة الإبداع شيئاً، ولا ينتقص من قدر المبدعين ومكانتهم قيد شعرة، لأَنَّ الإبداع بحدِّ ذاته مقدَّسٌ، وسيظلُّ مقدَّساً ما عاش بشرٌ علىٰ الأَرض، ذٰلكَ أَنَّ محاولتنا هٰذه لن تجعل كلَّ النَّاس مبدعين، وإن كنَّا نفترض ذٰلكَ من النَّاحية النَّظريَّة، ولنفترض جدلاً أَنَّ ذٰلكَ قد تمَّ؛ أَي صار النَّاس كلُّهم مبدعين، فما المشكلة؟ سيظلُّ للإبداع سموُّه وزهوه، وسيظلُّ المبدع الأَقدر محاطاً بهالةٍ من القُدسِيَّة لأَنَّ لكلٍّ بمقدار سعيه وجهده؛ ولكلٍّ مجتهدٍ نصيب.

ولٰكنَّ الأَمانة والحقَّ يقتضيان منَّا الإشارة إلىٰ أَنَّ افتراضنا هٰذا ليس محض إبداعٍ لا مثيل له البتَّة، وإنَّما هناك أَكثر من دعوةٍ تكادُ تكون مشابهةً لدعوتنا وافتراضنا، غير أَنِّي لم أَجد من أَقام من ذٰلكَ نظريَّةً خاصَّةً؛ بل علىٰ العكس تماماً، كلُّ النَّظريَّات التي قامت تعتمد بالدَّرجة الأُولى علىٰ فطريَّة الموهبة، ومهمة المبدع أَو الأَهل أَو المعلِّمين في اكتشاف هٰذه الموهبة، وها هو **رومي شوفان** ـ Rمmy Chauvin يؤكِّدُ أَنَّ «ذوي المواهب الممتازة ليسوا بحاجةٍ إلىٰ المساعدة أَبداً. ومن المؤكَّد أَنَّ الطِّفل الموهوب جدًّا يبرز من دون جهد الجماعة في كثيرٍ من الحالات،

ويشـقُّ طريقـه في المجتمـع بسـهولة»[٢٤]. وهٰـذا كـلامٌ لا غبـار عليـه مـن النَّـاحيتين؛ النَّظريَّـة والعمليَّـة، وعلـىٰ رغـم بـدوِّه متعارضـاً مـع افتراضـنا فـإنَّ اقتناعنـا بـه قـويٌّ متـينٌ، لأَنَّـه سـليمٌ رصـينٌ، والتَّعـارض غـير موجـودٍ أَصـلاً إلاَّ في أَنَّـهُ يجعـل الفطريَّـة أَصـل الموهبـة الـتي يمتـاز بهـا أنـاس قِلَّـةٌ دون غـيرهم مـن سائر البشر.

ولـيس **شـوفان** ــ R. Chauvin وحـده الـذي يحمـل هٰـذه الفكـرة، ففطريَّـة الموهبـة وامتيـاز أنـاس محـدَّدين دون غيرهـم بـذٰلكَ تكـاد تكـون إرثـاً حضـاريًّا عالميًّـا نجـدها في الفكـر الأُسـطوريِّ، والفكـر الفلسـفي القـديم فقـد دعـا **أَفلاطـون** ـ Plato في أَكثـر مـن فقـرةٍ مـن **الجمهوريَّـة**[٢٥] إلىٰ العنايـة بالأَطفـال الموهـوبين. والغالبيَّـةُ العظمـى مـن المفكِّـرين الـذين تحـدَّثوا في الإبـداع أَرجعـوه إلىٰ الموهبـة، أَو الملكـة، وكلتاهمـا فطـرةٌ خاصَّـةٌ ببعض النَّـاس دون غـيرهم. وعلـىٰ هٰـذا الأَسـاس كانـت الاتِّجاهـات التَّربويَّـة للسُّـلطات والمـدارس الفكريَّـة، «ففـي القـرن الخـامس عشـر، أَسَّـس السُّـلطان **محمَّـد الفـاتح** مدرسـةً خاصَّـةً في السَّـرايا[٢٦]، وكـان يوضـع فيهـا الأَطفـال الأَكثـر جمـالاً وذكـاءً، الـذين يـأتي بهـم مـن الإمبراطوريَّـة كلِّهـا جـامعون خاصُّـون ... واسـتوحى، مـن دون شـكٍّ، أَحـدُ رؤسـاء الولايـات المتَّحـدة الأَمريكيَّـة، **جيفرسـون** ــ Jeverson، مـن **أَفلاطـون** ــ Plato عنـدما اقـترح، في

٢٤ . رومي شوفان: **الموهوبون** . ترجمة: وجيه أَسعد . وزارة الثَّقافة . دمشق . ١٩٨٦م . ص ٦.

٢٥ . أَفلاطون: **جمهوريَّة أَفلاطون** . ترجمة: حنَّا خبَّاز . دار القلم . بيروت . ط٢ . ١٩٨٠م . انظر مثلاً الكتابين الخامس والسَّادس.

٢٦ . السَّرايا: لفظةٌ فارسيَّةٌ تعني بلاط الملك أَو مكان الدَّوائر الحكوميَّة . (من مترجم الكتاب).

ملاحظاته حول ولاية فرجينيا، أَن تُجمع (أَفضلُ العبقريَّات) في الولاية في مدرسةٍ خاصَّة، أَطفال الفقراء وأَطفال الأَغنياء علىٰ حدٍّ سواء»[٢٧].

أَمَّا علماء النَّفس؛ الذين يحسبون أَنَّهم وحدهم المعنيون بالعبقريَّة، والموهبة، والإبداع، وإن لم يكن بهٰذه الحدِّيَّة فأقلُّ ما يرونه أَنَّهم الأَحقُّ في تقرير معطيات هٰذه المباحث. وليس من مشكلةٍ في ذٰلكَ أَبداً. فإنَّ مجمل دراساتهم، ونظريَّاتهم، وروائزهم، واختباراتهم. إلىٰ حدٍّ إمكان التَّعميم. تنبثق من فطريَّة الموهبة، مع إيلائها أثراً للبيئة، و **جالتون**. Galton « الذي كان هو ذاته طفلاً معجزةً، هو الذي شاد علم الأَطفال الموهوبين جدًّا، فوصف طباعهم، واهتمَّ بمنشأ العبقريَّة ونموِّها»[٢٨].

بل مع الثَّورة البيولوجيَّة المعاصرة التي وصلت إلىٰ الاستنساخ واكتشاف معالم الخريطة الوراثيَّة للإنسان، نشأ فريق من البيولوجيين المهتمين بالعبقريَّة والنُّبوغ يقول «بأنَّ الذكاء الحاد يأتي بسبب جينات خاصة من نوعها، وأنَّ عوامل مثل العوامل النَّفسيَّة أو الجهود التي يبذلها الإنسان في تطوير ذاته هي عوامل محدودة الأثر، ولعلَّك لا تجد بينهم أحداً يرى أنَّ الأداء العبقري في أي مجال من المجالات يمكن اكتسابه لأيِّ شخصٍ يرغب ذٰلكَ»[٢٩]. ومن أبرز أنصار هٰذا الفريق

---

٢٧ . رومي شوفان: **الموهوبون**. ص ١٥. ١٦.

٢٨ . رومي شوفان: **الموهوبون**. ص ١٧.

٢٩ . هذا النص وكل ما يخص الدكتور بريان باتر وورث، الدكتور أندرز أريكسون، وناثالي زوريو. مازوير، لازلو بولجار، إلين وينر، الدكتورة ديين سيمونتون. من مقال/ تقرير وصلني بالبريد الإلكتروني في ١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٤م احتفظت به ولم أعد أجد أصله لأعرف صاحبه، وللأمانة سأشير إلى الإحالات المأخوذة من هذا التقرير تحت عنوان: هل يمكن لأي إنسان أن يصبح عبقريًا. وهو عنوان المقال كما وصلني.

الـدكتور **بريـان بـاتر وورث** عـالم الـدماغ بجامعـة لنـدن كـوليج الـذي يقـول: «مـن المسـتحيل لأيِّ شـخصٍ أن يصـبح عبقريًّـا في مجـال مـا كمـا أصـبح **موتسـارت** عبقريًّـا في مجـال الموسـيقى مـن خـلال بـذل الجهـد فقـط، بـل لا بُـدَّ أن تكـون هنـاك موهبـة مـا كتلـك الـتي امتلكهـا **مـوزارت** وغـيره مـن العباقرة في مختلف المجالات وحرم منها أقرانهم المنافسون لهم»[٣٠].

ومن أنصار هٰذا الاتجاه عالمة النَّفس الأمريكيَّة **إلين وينر**، الأستاذة في كليَّـة بوسـطن والمتخصِّصـة في دراسـة العلاقـة بَـيْنَ التَّعـرض للفنـون والإنجـاز الأكـاديمي، وهـي تـرى أنَّ مـن يستطيع أن يكـون عبقريًّـا هـو فقـط مـن الأطفـال الذين لـديهم «الرَّغبة الجامحة في التَّفوق»، وهـو شعور قد ينمو لـدىٰ الطِّفل في أثناء السَّاعات المكثفة التي يبذلها للتَّدريب علىٰ موضوعٍ معين[٣١].

هٰذه بعض أبرز النَّماذج والاتجاهات المعارضة لاتجاهنا في افتراض إمكان تعليم الإبداع، ولا أَعتقد أَنَّنا بحاجةٍ إلىٰ مزيدٍ من الشَّواهد والأَسماء لأَنَّها لن تزيد، بعد الذي قلناه، إلاَّ في عدد الكلمات والصَّفحات، الفكرة واحدة وإن تنوَّعت العبارات.

أَمَّا الذين نحوا نحواً قريباً من نحونا فهم قلَّةٌ؛ جلُّهم بالعَرَض، ونُدرةٌ بالقصد، ولٰكن دون الوصول إلىٰ عدِّ ذَلكَ نظريَّةً عامَّةً، قابلةً للتَّطبيق. دون أَن ننفي ذَلكَ نفياً قطعيًّا؛ فإضافةً إلىٰ استنطاقنا لـ **ابن خلدون** بهٰذا الافتراض[٣٢] نجدُ أَوَّل ما نجد المربِّي السِّويسري **جون هنري بستالوزي** J.H. Pestalozi. الذي امتلك

٣٠ . هل يمكن لأي إنسان أن يصبح عبقريًّا. م. س.

٣١ . م. س. ذاته.

٣٢ . عزَّت السَّيد أَحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون**. دار طلاس. دمشق. ١٩٩٣م.

قدرةً علىٰ تحريك روح الإبداع والخلق في الأَولاد»[٣٣]، وتي ميزةٌ يمكننا أَن نسجِّلها له بعدِّه واحداً ممن يزعم ما نزعمه، وحَتَّىٰ لو لم يكن كذَلكَ يظلُّ فعله ميزةً له.

ونجدُ ثانياً كلمة أَحد أَعظم المخترعين في العالم عبر تاريخه، هو **توماس إديسون** . T. Edison الذي قال: «تدين العبقريَّةُ بجزءٍ واحدٍ إلىٰ الإلهام، وبتسعةٍ وتسعين جزءًا إلىٰ الكدِّ والمجهود»[٣٤]. وبمثل هٰذا المعنى تقريباً وصف **بلوتارخ** عبقرية **أرخميديس** الفذَّة في الهندسة قائلاً: «يعوز بعضهم هٰذه القدرة إلىٰ المواهب الطَّبيعيَّة للرجل، وبعضهم يعتقد أَنَّهَا كانت نتيجةً للجهد الذي بدا معه أَنَّ كلَّ شيء يقوم».

وهٰذا أَيضاً كلامٌ يبدو أَنَّهُ يتَّفق معنا تماماً، ولٰكنَّ التَّدقيق فيه، وخاصَّةً عند الوقوف علىٰ معنى الإلهام خاصَّةً يجعلنا نقف بحذرٍ وانتظار، لأَنَّ ذَلكَ ليس يعني بالضَّرورة أَنَّ **إديسون** . T. Edison يقرُّ بما ذهبنا إليه، ولا حَتَّىٰ أَن يكون قد خطر بباله، لأَنَّ الكدَّ والجهد والتَّعب أَمرٌ لا مناص منه للمبدع مهما كانت طبيعة الإبداع، وها هو ذا الشَّاعر الفرنسيُّ الكبير **بول فاليري** . Valery «يصرِّح بأَنَّ كلَّ خلقٍ مأساة يكدُّ فيها المؤلِّفُ ويتريث ويتردَّد ويعاود بعد الفشل ويصحِّحُ نفسه من دون انقطاع»[٣٥].

---

٣٣ . الدكتور مالك سليمان مخول: **علم نفس الطُّفولة والمراهقة** . منشورات جامعة دمشق . ط٣ . ١٩٩١م . ص ١٦.

٣٤ . هذا القول شائع لأديسون، انظره في كتاب الدكتور أَحمد عزَّت راجح: **علم النَّفس العام؛ فصول في علم النَّفس** . منشورات جامعة دمشق . ١٩٨٧م . ص ١٠١.

٣٥ . م.س . ذاته.

ولكنَّنَا نجدُ باحثةً مثل **كاترين كوكس** . C.M. Cox تقترب كثيراً من افتراضنا عندما تقول: «إنَّ الذَّكاء الشَّديد، لا الشَّديد جدًّا، مع درجةٍ عاليةٍ من المتابعة يصنعان الإبداع أَكثر ممَّا إذا كان الذَّكاء عالياً جدًّا ورافقته متابعةٌ بسيطة»[٣٦].

وبالقدر نفسه من التَّقارب نلتقي مع **أَنساتزي** ـ Anastasi عندما ذهبت إلىٰ « أَنَّ الدَّلائل الآن آخذةٌ في النُّموِّ نحو صنع المبدع أَكثر من الاتِّجاه الذي يعمل على تمييزه والكشف عنه»[٣٧]. معلِّقةً في حكمها هٰذا علىٰ أَبحاث **تيرمان** ـ L.M. Terman و **هولينجورث** ـ L.S. Hollingworth التي ميَّزت المتفوِّقين استناداً إلىٰ روائز الذَّكاء التي تابعت ما رسمه **جالتون** ـ F.Galton من خُطًى انطلقت من أَنَّ العوامل الوراثيَّة هي العوامل المحدِّدة.

وبمعنًى مشابهٍ قريبٍ، مشوبٍ بنزوعٍ عقائديٍّ . Ideology واضحٍ قالت **شتيفانسكو . كوانكا** . Stefanescu - Goanga : «ليس عجيباً في هٰذا الواقع أَنَّ كلَّ شعبٍ واعٍ لمستقبله يعمل جاهداً لإيجاد عددٍ من النَّاس الموهوبين، ذوي القدرات العالية والمتنوِّعة من مختصِّين وقياديين مبدعين في فروع النَّشاط الإنساني كافَّة»[٣٨].

---

36 - Cox,C.m: Genetic Studies of Genius. The Early Mental Traits of Three Hundred Genius. Harap, London. 1962, Vol. 2, p. 187.

37 - Anastasi, A: Differential Psychology. Macmillan, NewYork. 1958. p. 421.

٣٨ ـ لكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ترجمة: د.غسَّان عبد الحي أَبو الفخر . المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت . العدد ١٤٤ . ١٩٨٩م ص ١٨.

أَمَّا في المعجم الفلسفيِّ المختصر فإنَّنا نجد أَنفسنا أَمام ضرب خاصٍّ من التَّوجُّه نحو تأكيد فرضيَّتنا؛ لقد أَراد واضعو المعجم الطَّعن فيما أَسموه، ويسمُّونه عادة: المذاهب أَو النَّظريَّات المثاليَّة، لأَنَّها «تصوِّر الكشف الإبداعيَّ حلولاً لمبدأٍ متعالٍ ما (للأُلوهيَّة، للمطلق، للإرادة الكونيَّة ...)»[٣٩]. ولذلك كان من الطَّبيعيِّ أَن تكون ردَّةُ الفعل هي الذَّهاب في الاتِّجاه المناقض لذلك تماماً وهو أَنَّ «لحظة الكشف الإبداعيِّ تأتي بعد اشتغالٍ منظَّمٍ ودائبٍ بالمشكلة، لا يختلف (الإبداع)، من جهة المبدأ، عن سائر أَلوان العمل المخطَّط. وأَنَّ الشَّيء الرَّئيسيَّ فيه هو التَّحليل النَّقديُّ لهذه الإخفاقات... ويعود إلىٰ الماركسيَّة الفضلُ في إدراك أَنَّ الإبداع، حَتَّىٰ في أَرفع صوره، هو، قبل أيِّ شيء، لونٌ من الفاعليَّة العمليَّة الهادفة»[٤٠].

تبدو النَّزعةُ العقائديَّة ـ Ideology واضحةً هنا، ولا سيَّما تجلِّيها في جعل الإبداع إلىٰ «فاعليَّة عمليَّةٍ هادفةٍ»، الأَمر الذي لا نختلف معه من ناحية النَّتيجة، ولكنَّنَا نرفض بشدَّةٍ إحالة الإبداع إلىٰ محض سلوكٍ نفعيٍّ أَو عمليٍّ محدَّد الأَهداف والغايات القبليَّة؛ العقائديَّة أَو العمليَّة أَو الوظيفيَّة ... وخاصَّةً ما سُمِّي بالالتزام؛ الفن الملتزم، لأَنَّ ذَلكَ تحجيمٌ للفنِّ بحدِّ ذاته أَوَّلاً، وتدخُّلٌ في وظيفته، وتقزيمٌ لدور الفنَّان، وتحديدٌ لحرِّيَّته .... إنَّه إساءةٌ للفنِّ والفنَّان. وكلُّ ذَلكَ جزءٌ محورٌ من أَغراض جوهرة الإبداع علىٰ هٰذا النَّحو.

---

٣٩ . دار الأَدبيَّات السِّياسيَّة: **المعجم الفلسفي المختصر** . ترجمة: توفيق سلُّوم . دار التَّقدُّم . موسكو . ١٩٨٦م . ص ٧.

٤٠ . م.س . ذاته.

ومهما يكن من أَمر؛ يبدو ممَّا سبق أَنَّ ثمَّة ملامح ميولٍ تؤكِّدُ افتراضنا الذي ننحو فيه إلىٰ شيوع الملكة الإبداعيَّة بَيْنَ النَّاس، والمهمَّة الأَساسيَّة تكمن في جَلْوِ هٰذه الملكات وتعزيزها لا في اكتشافها؛ من جانب الشَّخص ذاته أَو من قبل غيره من ذويه ومعلِّميه.

قد يبدو من العسير إثبات ذٰلكَ برهانيًّا، وقد يذهب بعضٌ إلىٰ استحالة ذٰلكَ، بالنَّظر إلىٰ طبيعة الموضوع الموصولة بالميتافيزياء بصورةٍ أَو بأُخْرَىٰ، ولٰكنَّ ذٰلكَ لا يمنعنا من محاولة البرهان؛ محض محاولة، وإن كان البرهان في مثل هٰذه النَّظريَّات أَلصق بالذَّاتيَّة وأَقرب إلىٰ القناعة الشَّخصيَّة[٤١] فإنَّنا سنحاول أَن نقترب من الموضوعيَّة قدر المستطاع، ولا نزعم أَنَّ منهجنا، هنا، في هٰذا العرض، سيكون رياضيًّا لكنَّنا ندَّعي أَنَّه شبيهٌ به إلىٰ حدٍّ ما. ووافي الشَّرحِ والتَّفصيلِ هو ما يتَّجه كتابنا إلىٰ التَّوسع فيه.

سأَبدأ بقول **جون واطسون** ــ J.B. Watson الشَّهير: «اعطني اثني عشر طفلاً، ذوي جسمٍ سليمٍ وخلقٍ حسن، واعطني بيئةً مناسبةً لتربيتهم، وأَنا أَتكفَّلُ بأَن أَصنع من أَيِّ واحدٍ منهم اختصاصيًّا بأيِّ ميدان أَشاء: طبياً، أَو محامياً، أَو فنَّاناً، أَو تاجراً، كما في مكنتي جعله متسوِّلاً، أَو لصًّا، بغضِّ النَّظر عن مواهبه وميوله ونزعاته وقدراته المكتسبة والموروثة ... علىٰ أَنَّ من حقِّي تحديد الطَّريقة التي أَراها مناسبةً لتربيتهم»[٤٢]. ولا ننكر أَبداً أَنَّ هٰذه المقولة بحدِّ ذاتها قد أَثارت

٤١ . ينبغي ألا يفهم من ذلك أَنَّ كلَّ شخصٍ، وكلَّ قناعةٍ شخصيَّة ، يمكن أَن تكون فرضيَّةً أَو نظريَّة.

42 - Marx,M.H. and Hillix,W.A: Systems and Theories in Psychology. Mc craw - Hill Inc, New York. 1979. p. 245.

جـدلاً كبـيراً بَـيْنَ أَوسـاط المفكِّـرين، ولكنَّنـا في الوقـت ذاتـه لا نسـتطيع إغفـال أَنَّهـا لاقـت قبـولاً كبـيراً، وتطبيقـات مثـيرةٍ في الاتِّحـاد السُّـوفييتي إبَّـان قيامـه، والنَّتـائج الـتي حقَّقتهـا لم تكـن سـهلةً ولا قليلـةً البتَّـة، وإن كانـت تـتمُّ في فـترةٍ معيَّنـةٍ بصـورة لا تخلـو مـن الارتجـال والتَّعسـف، «علـىٰ الـرُّغم مـن رفض النَّظريَّة الماركسيَّة النَّظر في مشكلة الموهبة أَصلاً»[٤٣].

إنَّ الاتِّجاه إلىٰ تكوين المواهب وصناعتها مسالةٌ قديمةٌ عرفها تراثنا العربي «فرواية الشِّعر في العصر الجاهلي كانت هي الأَداة الطَّبيعيَّة لنشره وذيوعه. وكانت هناك طبقةٌ تحترفها احترافاً؛ هي طبقةُ الشُّعراء أَنفسهم، فقد كان من يريدُ نظم الشِّعر وصوغه يلزمُ شاعراً يروي عنه شعره، وما يزال يروي له ولغيره حَتَّىٰ يتفتَّق لسانه، ويسيل عليه ينبوع الشِّعر والفن»[٤٤]. والأَمثلة علىٰ ذَلكَ جدُّ كثيرةٍ قد لا نستطيعُ البتَّ في بدايتها بالإسم ولكنَّنا نعرف من أَعلامها كثيراً، فإذا ما بدأنا بـ **زهير بن أَبي سلمى** وجدنا أَنفسنا «إزاء شاعرٍ اتَّصل الشِّعر في بيته اتِّصالاً لم يُعرفْ لشاعرٍ جاهليٍّ ممن عاصروه، وليس هٰذا فحسب، فإنَّه عاشَ للشِّعر يعلمه ابنيه؛ **بُجيراً وكعباً** من جهة، وأُناساً آخرين من غير بيته أَشهرهم **الحطيئة**، فهو تلميذه وخرِّيجه»[٤٥]، ونعلم «أَن **كثيِّر عزَّه** قد تلقَّن الشِّعر عن **هُدبة بن الخشرم** تلميذ **الحطيئة**»[٤٦].

---

٤٣ . رومي شوفان: **الموهوبون** . ص ٢٥.

٤٤ . شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الجاهلي** . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط٧ . ١٩٧٦م . ص١٤٢.

٤٥ . م. س . ص٣٠٣ . ٣٠٤.

٤٦ . شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الإسلامي** . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط٧ . ١٩٧٦م . ص٣٦٧.

وفي أَخباره مع ابنه **كعب** ما يدلُّ علىٰ الطَّريقة التي كان يُخَرِّجُ بها الشُّعراء. فقد كان يلقِّنهم شعره ويروونه عنه، وما يزالون يتلقَّونه، حَتَّىٰ تنطبعَ في أَنفسهم طريقةُ نظم الشِّعر وصوغه، وهو في أَثناء ذَلكَ يمتحن قدرتهم بما يلقي عليهم من أَبيات يطلب إليهم أَن يجيزوها، بنظم بيتٍ علىٰ غرار البيت الذي ينشده في الوزن والقافية»[٤٧].

ومن أبرز الاتجاهات المعاصرة المؤيدة لافتراضنا الاتجاه الذي تبناه الدكتور **أندرز أريكسون**، وهو عالم نفس في جامعة ولاية فلوريدا الأمريكيَّة، والذي توصل إلىٰ هٰذه النَّتيجة بعد عشر سنوات من البحث المتواصل في هٰذه القضية[٤٨]. فهو يرى، بناء علىٰ تجاربه وأبحاثه «أنَّ أيَّ شخصٍ يمكنه تحقيق الأداء العبقري في المجال الذي يريده إذا عمل بما يكفي على تحقيق ذلك»[٤٩]. مع ضرورة الانتباه هنا إلى أنَّ الفرق بيننا وبين **أريسكون** هو أننا ننظر في تربية الإبداع وصناعته بينما يذهب **أريسكون** إلىٰ تربية العبقرية، وثَمَّةَ فرقٌ بَيْنَ الأمرين واضحٌ وكبيرٌ، وإن كان ثَمَّةَ الكثير من التداخلات بينهما.

ثَمَّةَ مسألة سميت حجة **موتسارت** هي التي كانت موضع السِّجال بَيْنَ فريقي إمكان صنع العبقريَّة وعدم إمكان صنعها، كان رأي الدكتور **أريكسون فيها** «أنَّهُ حَتَّىٰ **موتسارت** إنما استطاع أن يحقق إنجازاته بالكثير من العمل، ومثله

٤٧ . شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الجاهلي**. ص٣٠٣. ٣٠٤.

٤٨ . أريكسون: **هل يمكن لأي إنسانٍ أن يصبح عبقريًّا؟** ١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٤م. م.س.

٤٩ . م. س. ذاته.

العباقرة الآخرون»[٥٠]. ويردُّ علىٰ أنصار الفريق الثاني الرافض لإمكان صنع العبقرية لقولهم بأنَّ العبقريَّة موهبةٌ فطريَّةٌ وحسب، بقوله: «إنَّ القصص التي تروى عن **موتسارت** بأنَّهُ منذ طفولته ظهرت عبقريته الخارقة قبل أن يتلقى أيَّ تدريبٍ ما هي إلا قصصٌ بالغ فيها محبو العباقرة وتحولت إلىٰ أساطير لا يصحُّ بناء الحقائق العلميَّة علىٰ أساسها[٥١]. ولأنَّهُ من المتعذَّر التَّحقُّق مما كان عليه العباقرة السَّابقون فإنَّ المنطق العلمي يقتضي منَّا أن ندرس حياة عباقرة يعيشون بيننا.

وعلىٰ ضوء ذَلكَ يبسط لنا الدكتور **أريكسون** نظريَّته المتكاملة في تفسير العبقرية والتي يختصرها بنتيجة نهائية «أَنَّهُ من الممكن لأيِّ فرد أن يصبح عبقريًّا إذا شاء ذَلكَ». وفي ذَلكَ يقول: «إنَّ العباقرة يطورون عادة ذاكرة قويَّة لتخزين المعلومات ذات الأهميَّة لهم في موضوع ما. وإذا كان من المعروف لعلماء النفس وفي علم الدِّماغ أنَّ ذاكرة الإنسان تنقسم إلىٰ قسمين:

. ذاكرة نشطة قصيرة المدى.

. وذاكرة طويلة المدى.

فإنَّ العباقرة حسب هٰذه النظريَّة يتميَّزون بأنَّهُم يرتبون المعلومات المهمَّة لهم بطريقةٍ فعَّالةٍ في الذاكرة طويلة المدى بحيث يكون علىٰ الذاكرة النشطة قصيرة المدى الاستفادة منها عند الحاجة إليها»[٥٢].

---

٥٠ . م. س. ذاته.

٥١ . م. س. ذاته.

٥٢ . م. س. ذاته.

ويعلِّق الدكتور **أريكسون** علىٰ ذٰلكَ بقوله: «إنَّ هٰذا النشاط غير العادي للذاكرة هو ما يميِّز المتفوقين في كلِّ المجالات بدءاً بالشطرنج ومرورا بالطباعة علىٰ الكمبيوتر وانتهاء بالچولف، وهو نشاط يمكن تطويره واكتسابه حسب اعتقاد **أريكسون**»[٥٣].

إلىٰ جانب الدُّكتور **أندرز أريكسون** هناك أكثر من باحثٍ وعالمٍ حاول إقامة تجارب للتَّحقُّق من هٰذه الفرضيَّة، ففي فرنسا قامت الدُّكتورة **ناثالي زوريو–مازوير**، عالمة الدماغ بجامعة كان، «بقياس نشاط الدِّماغ لأحد عباقرة الرياضيات وهو يقوم بالعمليات الحسابية المعقدة. هٰذا العبقري، واسمه **روديچر جام**، يتميَّز بأنَّهُ يستطيع حساب الجذر الخامس لرقم طويل يزيد عن المليار في ثوان معدودة ويستطيع حساب أيِّ رقمٍ أقل من ١٠٠ بعد ضربه في نفسه تسع مرات، وعندما يطلب منه قسمة رقم علىٰ الآخر فإنَّهُ سرعان ما يأتي بالجواب ليعد حوالي ٦٠ رقماً علىٰ يمين الفاصلة بالنِّسبة للنَّاتج»[٥٤].

كانت هٰذه الدراسة التي قامت بها الدكتورة **ناثالي زوريو–مازوير**، ونشرت في مجلة (علوم الدِّماغ الطَّبيعية) هي الأولى من نوعها، إذ تَمَّت مراقبة دماغ **روديجر جام** بوساطة جهازٍ مخصَّصٍ لهذا الغرض يسمى: "positron-emission tomography PET" وللمقارنة تَمَّت مراقبة النَّشاط الدِّماغي لعدد آخر من الناس، ووجدوا أنَّ الجميع يستخدم ١٢ منطقة في الدماغ في أثناء الحساب، بينما **جام** يزيد علىٰ هٰؤلاء باستخدام خمس مناطق إضافيَّة أُخْرَىٰ،

٥٣ . م. س. ذاته.

٥٤ . م. س. ذاته.

علماً أن ثلاثة من هٰذه المناطق قد ربطتها البحوث العلميَّة السَّابقة بالذاكرة طويلة المدى.

ما اكتشفته هذه الدراسة هو أن **جام** لا يملك أيَّ قدراتٍ خارقةٍ من نوعها، وإنَّما يتميَّز بأنَّهُ يحفظ آلاف الطُّرق والنَّتائج والمعادلات الرِّياضيَّة والحسابيَّة في ذاكرته طويلة المدى ليستخدمها بسرعة عند الحاجة إليها. المميز في جام والذي يبلغ حاليًّا ٢٦ عاماً من العمر أنَّهُ لم يولد بهذه القدرة الاستثنائيَّة بل كان شخصاً عاديًّا حَتَّىٰ بدأ وهو في سن العشرين بتخصيص أربع ساعات من وقته يوميًّا للتَّدرُّب علىٰ العمليَّات الحسابيَّة مِمَّا يعني اهتمامه غير العادي بها[٥٥].

وهٰذا مما يؤكِّد ما ذهب إليه **أريكسون** من إمكان أن نصنع العبقريَّة صنعاً لأيِّ شخصٍ يريد ذٰلكَ. ولٰكن يجب أن نذكِّر هنا بأمرين:

أولهما أن **أريكسون** وكذلك **ناثالي زوريو–مازوير** وحَتَّىٰ من سنأتي علىٰ ذكرهم من أنصار هٰذا الاتجاه إنَّمَا يعنون بأبحاثهم العبقرية لا الإبداع.

وثانيهما أنَّ صنع العبقريَّة أو القدرة علىٰ الإبداع أمرٌ مرتهن برغبة الشَّخص الذي يمكن أن يصير عبقريًّا أو مبدعاً وليس برغبتي أَو رغبة أيِّ باحث في زرع هٰذه الملكة في أيِّ شخصٍ كان.

وقد انتبه **أريكسون** إلىٰ ذٰلكَ إذ أصرَّ علىٰ ضرورة أن يتدرَّب الشَّخص بما فيه الكفاية لتحقيق غرضه في امتلاك الموهبة، لأنَّ الأمر لا يتعلَّق بالرغبة وحسب وإنَّمَا يتعلَّق بالجهود المبذولة لتحقيق هٰذه الرَّغبة.

---

٥٥ . م. س. ذاته.

التَّجربة الثَّانية في هٰذا الاتجاه هي التي قام بها العالم البولوني **لازلو بولجار** الذي انطلق في تجربته من إرادة تحدِّي النَّظريَّة التَّقليديَّة في تعريف العبقريَّة فقام هو وزوجته بتدريب بناته علىٰ لعب الشطرنج حَتَّىٰ صرن كلهن من أبطال العالم في الشِّطرنج مثبتاً بذٰلكَ أنَّ التَّدريب وَحْدَهُ يمكن أن ينتج عباقرة في مجال معين، ففي عام ١٩٩٢م صارت البنات الثلاثة بَيْنَ أفضل عشرة في العالم في مجال مباريات الشِّطرنج النِّسائيَّة، وكانت إحداهن أصغر من يحصل علىٰ لقب (چراند ماستر) في تاريخ الشطرنج[٥٦].

كان **بولچار**، كما أشارت التقارير، في تجربته بتدريب بناته يطبق نظريَّاته التي كانت موضوع كتابه الذي نشره تحت عنوان: تربية عبقري. وصار متخصصًّا بعد ذٰلكَ في قضايا التَّربية غير العادية للأطفال.

التَّجربة الثَّالثة، وهي الأكثر قدماً، هي التي قام بها الدُّكتور **أريكسون** ذاته قبل عشرين عاماً حين «أحضر مجموعة من الأشخاص في مختبره العملي وحاول تطوير قدراتهم في مجال حفظ الأرقام العشوائيَّة. وإذا كانت التَّجربة تقول إنَّ الشخص العادي يستطيع عادة حفظ سبعة أرقام متوالية عشوائيَّة وترديدها فإنَّ **أريكسون** استطاع زيادة هٰذه القدرة بعد عام من التَّدريب لدى اثنين من المتدربين إلىٰ ٨٠ أو حَتَّىٰ ١٠٠ رقم متوالية»[٥٧].

ومثل هٰذا الأَمر يمكن أَن نجده في الفنون معظمها إن لم تكن كلَّها، **ما عدا فنٍّ واحدٍ تقف نظريَّتنا عاجزةً أَمامه، أَلا وهو الغناء،**

---

٥٦ . م. س. ذاته.

٥٧ . م. س. ذاته.

فأَمامه تتوقَّف حدود مساعينا، لأَنَّ مادَّة الغناء التي لا يستغنى عنها هي الصَّوت، والصَّوت هبةٌ محضٌ لا يمكن العبثُ فيها ولا يُجدي التَّدريب فيها ولا الثَّقافة ولا العلم .... في صنعها، كلُّ ما نستطيعه في هٰذا الميدان أَن نصنع مؤدِّياً للغناء؛ يغنِّي دون نشاز، وبإحساس مرهف، وبطبقات مختلفةٍ إلىٰ حدٍّ ما.... ولكنَّنا لا نستطيع أَبداً أَبداً أَن نصنع صوتاً جميلاً، عذباً، شجيًّا. ولأَنَّ هٰذا هو الفنُّ الوحيد الذي وقفتُ أَمامه عاجزاً فقد قدَّستُه أَكثر من غيره من الفنون، ووقفت باحترام أَمام أَصحاب المواهب الكبيرة في الغناء.

ولا بُدَّ أَن أَذكر هنا أَنَّ فرضيَّتي هٰذه رافقتني منذ ما قبل المراهقة، ولٰكن دون تصوُّرٍ محدَّدٍ الأَبعاد للمسألة، إذ أَذكر أَنَّني اعتقدت حينها بإمكان جعل المرء مطرباً إذا بُدِءَ بتدريبه منذ صغره، وقد كنت حينها أَتعلَّم العزف علىٰ العود، فأَمسكتُ أَصغر أُخوتي، وكان عمره نحو ستِّ سنوات، وبدأتُ أُدرِّبه علىٰ الغناء، بأَداء مختلف الطَّبقات والمقامات، ولمدَّةٍ لا بأس بها، ولكنِّي لم أَصل إلىٰ أَيِّ نتيجةٍ فيها بارقة أَمل، وكان ممكناً أَن تطول فترة التَّدريب لولا أَنَّه لم يكن متعاونا أَبداً، فلعلَّه لم تعجبه مهنة الغناء!! ولٰكن في الفترة ذاتها، وما بعدها، ولم أَزل حينها طالباً في المرحلة الثَّانويَّة وأَوائل الجامعيَّة، كان يتردَّدُ عليَّ بعضُ هواة الرَّسم كباراً وصغاراً، لأُعلِّمهم فنَّ الرَّسم، وقد وصلت مع معظمهم إلىٰ نتائج جدٍّ مُرْضِيَةٍ.

الآن؛ بعدما عرضنا افتراضنا ومرادنا، أَجدني مدعوًّا للخلوّ إلىٰ ذاتي لحظةً من التَّأَمُّل:

. ما عساي أَقول عندما أَقرأُ رائعة **عليِّ بن الجهم**؛ (بَيْنَ الرُّصافة والجسر)؟

ـ وما الذي سأَراه في خالدة **أَبي البقاء الرِّندي** التي يرثي فيها الأَندلس؟

. وما تراني أَحكم في؛ (هاملت) **شكسبير** . W. Shakespear عند الفراغ من قراءتها؟

. وما الذي سيعتريني من مشاعر وإحساسات وأفكار عند معايشة (تمثال موسى) لـ **مايكل أَنجلو** . M. Anglo؟

. وما الذي ستتركه سيمفونيَّة **بتهوفن** . L.V. Beethoven التَّاسعة في قلبي من أَثر؟

. وما هو تعليقي علىٰ قصيدة **حسن البحيري**؛ (خمرة الشِّعر)؟

ـ وغير ذَلكَ كثيرٌ جدًّا من مختلف الآثار الفنِّيَّة، في مختلف أَنواع الفنون...

أَمام مثل هٰذه الآثار؛ أَظنُّني، وغيري فيما لا أَشكُّ أَبداً، لا يسعنا إلاَّ أَن نُحظَ الأَعين، ونُفغر الأَفواه، ونقول بعد هنيهاتٍ من الاندهاش والنَّشوة، والذُّهول:

. عزَّ من أَعطى !

. جلَّ من وهب !

. سبحان من أَلهم !

لذلك، ولأَنَّ ثمَّة آثاراً فنِّيَّةً تملك بسحرها الأَلباب، وتفتن العقول، وتأخذ بمجامع القلوب، ولا يكون معها شكٌّ في أَنَّها محض إلهامٍ أَنقى من النَّقاء ... أَجدني، إن دعا داعي الجمال

للنِّضـال، أَوَّل مـن يرفـع يـده جاحـداً نظريَّتـي هٰـذه وأَوَّل مـن يتنكَّـرُ لهـا أمـام إبـداعات تفـوق قـورة النقـد علـىٰ تصـور المخيلـة التـي أبـدعتها. سـيظلُّ للإبـداع طلاسـم يعجـز العلمـاء عـن تفسـيرها ويقفـون أمامهـا بخشوع حائرين.

الفصل الثاني

ما الإبداع؟

من الصَّعب أَن ننتظر إيجاد تعريفٍ محدَّدٍ ومتَّفقٍ عليه في الوقت الحاضر... فتارةً يُعرَّف الإبداع كاستعدادٍ أَو قدرةٍ علىٰ إنتاج شيءٍ ما جديد، وذي قيمةٍ، وتارةً أُخْرَىٰ لا يُرىٰ في الإبداع استعدادٌ أَو قدرةٌ بل عمليَّةٌ يتحقَّقُ النِّتاج من خلالها، ومرَّةً ثالثةً يُرىٰ في الإبداع حلٌّ جديدٌ لمشكلةٍ ما، أَمَّا معظمُ الباحثين فيرون أَنَّ الإبداع هو تحقيق إنتاجٍ جديدٍ، وذي قيمةٍ من أَجل المجتمع.

أَلكسندرو روشكا

تمهيد

أَعتقد أَنَّ اللازم لا محض الوقوف عند معنى الإبداع أَو مفهومه وحسب، ولٰكن الاتِّفاق علىٰ هٰذا المفهوم؛ ذٰلكَ أَنَّ تركه من دون تحديدٍ، واتِّفاقٍ علىٰ هٰذا التَّحديد يجعله عُرضةً للميول والأَهواء، ويوسِّع دائرته حَتَّىٰ تكاد تكون حاويةً لما طاب وخاب، ولمن أَخطأ وأَصاب، ولما انطوى تحت معطف الإبداع بحقٍّ ولما كان هرطقةً وشعوذةً ولهواً.

من ناحية المبدأ فإنَّ الإبداع بحدِّ ذاته مفهومٌ إشكاليٌّ معقَّدٌ يصعبُ الوقوف علىٰ كلِّ جوانبه وأَبعاده، ولذٰلك من العسير ـ بمعنًى من المعاني ـ حصره ضمن كلمات قليلةٍ أَو كثيرةٍ تدَّعي أَنَّها تُعَرِّفُ الإبداع أَو تحدِّده منطقيًّا بسياجٍ جامعٍ مانعٍ.

ومن أَهمِّ المشكلات التي تعترضنا في هٰذا السَّبيل هي استواء اصطلاح الإبداع . من جهة الاستخدام . مع اصطلاحات أُخْرَىٰ تستخدم للدَّلالة علىٰ ما يدلُّ عليه الإبداع؛ كالخلق والابتكار والاكتشاف والاختراع والإنشاء وغيرها. وعلىٰ الرَّغم من أَنَّ مشكلة التَّداخل الدَّلالي لهذه الاصطلاحات قد حُلَّت منذ زمنٍ ليس بالقريب أَبداً فإنَّ اللبس ما زال قائماً من جهة شيوعُ استخدامها عِوضاً عن بعضها بعضاً علىٰ نحوٍ عامٍّ من جهة أُولى، واستخدام الإبداع ليحلَّ مكانها جميعاً من جهةٍ ثانيةٍ، الأَمر الذي يُوقعُ في جملةٍ من الإرباكات نحنُ بغنًى عنها في الأَصل، ولٰكنَّها تنمُّ عن مدى إشكاليَّة الموقف وتعقيده.

تحديد الإبداع

نبدأُ أَوَّلاً بتعريف الإبداع في إطاره العام لأَنَّه الأَكثر شموليَّة من جهة، ولأنَّ معظم المفكِّرين تناولوا الإبداع ضمن هٰذا الإطار الشُّموليِّ، وفي البداية نجدنا أَمام إشكاليَّةٍ أُخْرَىٰ من إشكاليَّات تعريف الإبداع، ذٰلكَ أَنَّهُ كما يقول **الكسندرو روشكا** . AL. Rosca: «من الصَّعب أَن ننتظر إيجاد تعريفٍ محدَّدٍ ومتَّفقٍ عليه في الوقت الحاضر، خصوصاً أَنَّ بعض التَّعريفات التي جاءت تُعلِّقُ أَهمِّيَّةً علىٰ هٰذا البعد . كون الإبداع ظاهرةً معقَّدة الأَبعاد . وبعضها يؤكِّدُ بعداً آخر، فتارةً يُعرَّف الإبداع بوصفه استعداداً أَو قدرةً على إنتاج شيءٍ ما جديد، وذي قيمةٍ، وتارةً أُخْرَىٰ لا يُرى في الإبداع استعداداً أَو قدرةً بل عمليَّةً يتحقَّقُ النِّتاج من خلالها، ومرَّةً ثالثةً يُرى في الإبداع حلٌّ جديدٌ لمشكلةٍ ما، أَمَّا معظمُ الباحثين فيرون أَنَّ الإبداع هو تحقيق إنتاجٍ جديد، وذي قيمةٍ من أَجل المجتمع»[٥٨].

٥٨ . ألكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ترجمة: د.غسَّان عبد الحي أَبو الفخر . المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت . العدد ١٤٤ . ١٩٨٩م . ص ١٩.

وتأسيساً علىٰ ذٰلكَ بنى **روشكا** تعريفه للإبداع، مع الانتباه إلىٰ تركيزه علىٰ طبيعة الأَثر المنتج بإلحافه علىٰ ضرورة تضمُّنه قيمةً وفائدةً فرديَّةً أَو جمعيَّة، وإيلائه الفائدة الجمعيَّة القيمة الأَكبر، فقال: «يمكن عدُّ الإبداع وفق تعريفٍ (مبرمجٍ) الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذَّاتيَّة والموضوعيَّة التي تقود إلىٰ تحقيق إنتاجٍ جديد وأَصيل ذي قيمة من قبل الفرد أَو الجماعة، وسنعدُّ وفق سياق بحثنا أَنَّ الإبداع حصراً هو النَّشاط أَو العمليَّة التي تقود إلىٰ إنتاج يتَّصفُ بالجدَّة والأَصالة، والقيمة من أَجل المجتمع، أَمَّا الإبداع بمعناه العام (الواسع) فهو إيجاد حلولٍ جديدةٍ للأَفكار والمشكلات والمناهج»[٥٩].

ولٰكنَّ **روشكا** وسَّع دائرة الإبداع كثيراً حَتَّىٰ غدت مطَّاطةً يمكن أَن نحشرَ فيها ما شئنا بقليلٍ من الشَّدِّ. فهو يقول: «إنَّ الشَّكل الأَساسيَّ لعلاقة الإنسان الفعَّالة بالعالم الخارجيِّ هو النَّشاط، بينما الشَّكل الأَساسيُّ للنِّشاط الإنسانيِّ هو العمل في مجالاته المتعدِّدة: في عمل العامل، والفنَّان، والعالم، والسِّياسي، والمفكِّر، والمهندس... إلخ، وفي هٰذه المجالات من النَّشاط يظهر الإبداع ويتجلَّى»[٦٠]. وهو محقٌّ في مبالغته إذا أخذنا عقائديَّته . Ideology بعين النَّظر، هٰذه العقائديَّة التي أَرادت أَن تفتح مجالات العطاء البشريِّ بأَيِّ صورةٍ ممكنة، حَتَّىٰ بالمبالغات اللفظيَّة والإيحائيَّة التي تحفز على النَّشاط طالما أَنَّ كلَّ تجديدٍ في أَيِّ ميدانٍ من الميادين يُسمِّى إبداعاً، فيتساوى بذٰلكَ عامل المصنع مع الشَّاعر مع الفنَّان في مرسم الطَّبيعة. وعلىٰ هٰذا الأَساس بنى **روشكا** . Rosca وصفاً للإبداع لا يخلو أَيضاً من انفتاحٍ دلاليٍّ لا مسوِّغ له، فقال: «الإبداعُ

٥٩ . م.س . ذاته.

٦٠ . م.س . ص ٨.

شكلٌ راقٍ للنَّشاط الإنسانيِّ»[٦١]. ولذلك نسمحُ لأنفسنا بإغلاق الدَّائرة الدَّلاليَّة المفتوحة لهذا الوصف بقولنا:

«الإبداع هو الجانب الخلاَّق من النَّشاط الإنسانيِّ».

أَمَّا **جيلفورد** . J.P. Guilford فقد عرَّف الإبداع بقوله: «الإبداع، بمعناه الضَّيِّق، يشير إلىٰ القدرات التي تكون **مميِّزةً** للأَشخاص المبدعين؛ إنَّ القدرات الإبداعيَّة تحدِّدُ ما إذا كان الفرد يملك القدرة علىٰ إظهار السُّلوك الإبداعي إلىٰ درجةٍ ملحوظةٍ، ويتوقَّفُ إظهار الفرد المالك للقدرات الإبداعيَّة علىٰ نتائج إبداعيَّة أَو عدم إظهاره مثل هٰذه النَّتائج بالفعل، يتوقَّفُ علىٰ صفاته الإثاريَّة والطَّبيعيَّة... إنَّ مشكلة عالم النَّفس هي الشَّخصيَّة الإبداعيَّة»[٦٢]. ويبدو من هٰذا التَّعريف إلحاح **جيلفورد** علىٰ فطريَّة القدرات الإبداعيَّة التي تظهر عند المرء بالاستثارة الخارجيَّة أَو بطبيعة الشَّخص المبدع الذي يعمل علىٰ إظهارها، من دون نسيان تأكيد تعقُّد المشكلة الإبداعيَّة وخصوصيَّتها التي تجعلها المشكلة الرَّئيسة في علم النَّفس.

أَمَّا المعجم الفلسفيِّ المختصر فقد عرَّف الإبداع مساوياً إيَّاه مع الخلق بأَنَّه «نشاطٌ هادفٌ، يؤدِّي إلىٰ اكتشاف؛ (خلق، اختراع) شيءٍ جديدٍ، لم يكن معروفاً من قبل، أَو استيعاب الثَّروة الثَّقافيَّة المتوفِّرة استيعاباً فعَّالاً، يستجيب لمتطلَّبات العصر. ويتابع المعجم: إنَّ الشَّرط الضَّروريَّ للإبداع هو اهتمام الشَّخصيَّة العميق بعصرها، والقدرة علىٰ استشفاف مشكلاتها الملحَّة في سياق الحالات والأَوضاع الملموسة؛ (الاجتماعيَّة والمعرفيَّة والمهنيَّة والحياتيَّة والعمليَّة).

---

٦١ . م. س. ص ١٣.

٦٢ . د.فاخر عاقل: **الإبداع وتربيته**. دار العلم للملايين. بيروت. ط٢. ١٩٧٩م. ص ٢٠.

إنَّ الفعل الإبداعيَّ، الموجَّه لحلِّ مهمَّات مطروحة موضوعيًّا وقيِّمة اجتماعيًّا، إنَّما يتحقَّق، في الوقت ذاته، في صورةِ عمليَّةِ تحقيقٍ للذَّات، تستجيب للمتطلَّبات الدَّاخليَّة العميقة؛ (الرِّسالة). وفي مجرى الإبداع يجري عادةً حشد لإمكانيَّات داخليَّة؛ (للخيال، للذَّاكرة)، لم يكن وجودها يخطر ببال المرء، ولذا فإنَّه بنتيجة الفعل الإبداعي يعرف شيئاً جديداً ليس فقط عن العالم الخارجيِّ، بل وعن ذاته أَيضاً، وغالباً ما يأتي الإبداع أَشبه بولادة المرء من جديد، بكلِّ ما يرافق ذَلكَ من أَوجاعٍ وأَفراحٍ؛ (الوحي الإبداعي)»[٦٣].

علىٰ رغم أَنَّ في هٰذا التَّعريف أَكثر من إشراقةٍ إلاَّ أَنَّه لم يسلم من الزَّلل والوقوع في فخِّ التَّبهير العقائديِّ . Ideology الرَّاني بحسن القصد إلىٰ إعطاء الثَّقافة هالةً من الأَهمِّيَّة، بمساواتها بالإبداع، وإن كان تفسير الفعَّاليَّة والاستجابة لمتطلَّبات العصر من هٰذا المنظور العقائدي سينحو منحًى موجَّهاً عقائديًّا. ويتبع ذَلكَ اهتمام المبدع بمشكلات العصر والتَّوجُّه لحلِّ المهمَّات المطروحة انطلاقاً من نظريَّة الالتزام، وهي مسألةٌ فيها خلافٌ قد لا يكون قابلاً للحل.

ولٰكنَّنا من جهةٍ أُخْرَىٰ نجدُ مفكِّراً مثل **ماكينون** . Mackinnon يعتذرُ عن تحديد الإبداع بإطارٍ واحدٍ انطلاقاً من «أَنَّ الإبداع ظاهرةٌ متعدِّدةُ الوجوه أَكثر من اعتبارها مفهوماً نظريًّا محدَّد التَّعريف»[٦٤].

ولو عدنا إلىٰ التُّراث العربي لوجدنا تعريفاتٍ للإبداع لا تقلُّ أَبداً عن هٰذه التَّعريفات من حيث الدِّقَّة المفهوميَّة والدَّلاليَّة، فالأَصل اللغويُّ للإبداع كما

٦٣ . دار الأَدبيَّات السِّياسيَّة: **المعجم الفلسفي المختصر** . ترجمة: توفيق سلُّوم . دار التَّقدُّم . موسكو . ١٩٨٦م . ص ٦ . ٧.

64 - Contribution to the Conceptualization and Study of Creativity.

حدَّده **ابن فارس** يشيرُ إلىٰ «ابتداء الشَّيء وصنعه لا عن مثالٍ سابقٍ. ومن ذٰلكَ قولهم: أَبدعتُ الشَّيء قولاً أَو فعلاً إذا ابتدأته لا عن سابق مثال»[٦٥]. أَمَّا **ابن منظور** فيقول: «بَدَعَ الشَّيء يبدعه بدعاً وابتدعه: أَنشأه وبدأه»[٦٦].

وفي الإطار اللغويِّ ذاته كان **أَبو البقاء الكفويِّ** أَكثر دقَّةً وأَشدَّ ضبطاً لهٰذا الاصطلاح، فقال: «الإبداع؛ لغةً، عبارةٌ عن عدم النَّظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلىٰ الوجوب والوجود... وهو أَعمُّ من الخلق بدليل: (بديع السَّموات والأَرض)[٦٧] و(خلقَ السَّموات والأَرض)[٦٨] ولم يقل بديع الإنسان. وقيل الإبداعُ إيجادُ الأَيس عن الليس أَو الوجود عن كتم العدم. وقال بعضهم: الإبداع: إيجاد شيءٍ غير مسبوقٍ بمادَّةٍ ولا زمانٍ كالعقول، فيقابل التَّكوين لكونه مسبوقاً بالمادَّة»[٦٩]. ووصل من ذٰلكَ إلىٰ القول: «**الإبداعُ** هو اختراعُ الشَّيء دفعةً»[٧٠].

ولو انتقلنا إلىٰ الجانب الآخر من التُّراث وهو ما أَدلى به المفكِّرون لوجدنا مثلاً **أَبا عثمان الجاحظ** يرى أَنَّ الإبداع واحدٌ من الطَّبائع التي جُبِلَ الإنسان

---

٦٥ . ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** . تحقيق وضبط: عبد السَّلام محمد هارون . شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأَولاده بمصر . القاهرة . ط٢ . ١٩٦٩م . ج١ . ص ٢٠٩/ مادة بدع.

٦٦ . ابن منظور : **لسان العرب** . دار إحياء التُّراث العربي ومؤسسة التَّاريخ العربي . بيروت . ط٢ . ١٩٩٣م . مادَّة بدع.

٦٧ . القرآن الكريم . البقرة . ١١٧.

٦٨ . القرآن الكريم . الأَنعام . ١٠١.

٦٩ . أبو البقاء الكفوي: **الكلِّيات؛ معجم في المصطلحات والفروق اللغويَّة** . تحقيق: د.عدنان درويش ومحمَّد المصري . وزارة الثَّقافة . دمشق . ط٢ . ١٩٨١م . ج١ . ص٢١.

٧٠ . م. س . ص ٢٢.

عليها. وهو بهٰذا المعنى أَقرب ما يكون إلىٰ القول بالموهبة، وفي مثل ذٰلكَ يقول لمن يريد الإبداع: «إنَّك لا تعدمُ الإجابة والمواتاة إذا كانت هناك طبيعة، أَو جريت من الصِّناعة علىٰ عرق... لأَنَّ النُّفوس لا تجودُ بمكنوناتها مع الرَّغبة، ولا تسمحُ بمخزونها مع الرَّهبة، كما تجود به مع الشَّهوة والمحبَّة»[٧١]. وبهٰذا المعنى تقريباً ذهب **أَبو حيَّان التَّوحيديِّ** إلىٰ أَنَّ الإبداع موهبةٌ خاصَّةٌ لا تؤتى إلاَّ لقلَّةٍ من النَّاس، مؤكِّداً اختلاف الإبداع عن أَيِّ عملٍ آخر من جهة شروط الإبداع وحقيقته[٧٢].

ومثل هٰذين الفيلسوفين كان العلاَّمة **ابنُ خلدون** الذي تحدَّث كثيراً في الإبداع؛ طبيعةً وظروفاً وشروطاً ... ولٰكن من دون أَن يستخدم أَيضاً لفظة الإبداع، فاستخدم لفظة الملكة بمعنى الموهبة، رائياً أَنَّها صفةٌ راسخةٌ تحصل عن استعمال الفعل وتكراره مرَّةً بعد أُخْرَىٰ حَتَّىٰ ترسخَ صورته[٧٣]. ليكون بهٰذا التَّعريف قريباً جدًّا من افتراضنا بأَنَّ الملكة الإبداعيَّة مشاعٌ عند عموم النَّاس، والخبرةُ والمران أَحد عوامل تنشيطها وتهيئتها للإبداع.

هٰذا المفهوم العامُّ للإبداع؛ الفكري والفنِّي والعلمي والسُّلوكي والمهني... وعلىٰ الرُّغم من أَنَّنا لا نمانع من إدراج هٰذه المفاهيم كلِّها تحت إطار مفهومنا

---

٧١ . الجاحظ: **البيان والتَّبيين** . تحقيق: فوزي عطوي . الشركة اللبنانيَّة للكتاب . بيروت . ١٩٨٦م . ج١ . ص ٨٧.

٧٢ . عزَّت السَّيد أَحمد : **التَّوحيدي مؤسِّسا لعلم الجمال العربي** . في مجلة؛ **المعرفة** . وزارة الثَّقافة . دمشق . العدد ٣٣٤ . ١٩٩١م . ص ٧٣.

٧٣ . عزَّت السَّيد أَحمد : **فلسفة الفنِّ والجمال عند ابن خلدون** . دار طلاس للدِّراسات والتَّرجمة والنَّشر . دمشق . ١٩٩٣م . ص٨٣ . ٨٤.

عن **الإبداع** الذي سنحاول رسم معالم الطَّريق إليه فإنَّنا لا نرتاح كثيراً إلىٰ هٰذه الشُّموليَّة في مفهوم **الإبداع**، ذٰلكَ أنَّ ثَمَّة اصطلاحاتٍ أُخْرَىٰ مشابهةٌ تُستخدَم بمعنى الإبداع، والإبداع يحلُّ في بعض الأَحيان مكانها في الاستخدام، فإضافةً إلىٰ الخلق والاكتشاف والاختراع نجدُ الفَطْرَ، والبَرْء، والصُّنْع، والإيجاد، والإحداث، والتَّكوين، والجَعْلَ، والابتكار، والفعلَ أَيضاً. ولذٰلك من المستحسن أَن نجلو الآن حدود الاصطلاحات المقارنة للإبداع ونقف عند الفوارق بينها، ولنختم أَخيراً بتعريفٍ الإبداع.

الاكتشاف

افترق **الاكتشافُ** . Discouvery عن **الإبداع** . Creation بأَنَّه «أُطلق على المعرفة الجديدة بأَشياء كان لها وجودٌ من قبل؛ سواءٌ كان هٰذا الوجود مادِّيًّا أَو كان نتيجةً تترتَّبُ علىٰ معلومات سبق وجودها؛ مثل اكتشاف **كريستوف كولومبوس** . C.Columbus لجزر الهند الغربيَّة[٧٤]، و**بول لانجر هانز** . P.L.Hans لهرمون الأَنسولين الذي تُفرزه بعض أَجزاء البنكرياس، عام ١٨٦٩م، واكتشاف سير **الكسندر فلمنغ** . A.Fleming للبنسلين عام ١٩٢٨م»[٧٥].

---

٧٤ . هذا هو الشَّائعُ خطأً عن اكتشاف أَمريكا، وقد وقعَ به صاحب النَّص المقتبس هنا، ولكنَّ الحقيقة التي أَصبحت الآن واضحةً أَنَّ العرب هم الذين اكتشفوا أَمريكا وثَّمةٌ كثيرٌ من الكتب والأَبحاث تناولت هذا الموضوع، وكشفت كيف أَنَّ العرب المسلمين هم الذين سبقوا كولومبوس في اكتشاف أَمريكا استناداً إلى وثائق وآثارٍ ونقود ترجع إلى الحضارة العربية الإسلاميَّة، ومن هذه الكتب كتاب صبري فريد البديوي: «العرب يكتشفون أَمريكا». بل هناك من يؤَكِّدُ أَنَّ اكتشاف العرب لأَمريكا يرجع إلى أَيَّام الفينيقيِّين كما أَظهرت ذلك مؤخَّرا باحثةٌ أَلمانيَّة في كتابها؛ «عذراً كولومبوس».

٧٥ . عبد الحليم محمود السَّيد: مادَّة؛ **اختراع**، في **الموسوعة الفلسفيَّة العربيَّة** . المجلد الأَوَّل؛ المصطلحات والمفاهيم . معهد الإنماء العربي . بيروت . ط١ .١٩٨٦م . ص٣١.

والاكتشاف بهٰذا المعنى نتيجةُ فكرٍ إبداعيٍّ وعقليَّةٍ مبدعة، ولذٰلك فهو ضربٌ من **الإبداع** ولٰكن له ميدانه الخاص وإطاره المحدَّد. علىٰ أَنَّهُ قد يتَّفق أَن يكتشف امرؤٌ أَمراً أَو شيئاً جديداً من دون أَن يتَّسم بعقليَّةٍ إبداعيَّة لأَنَّ اكتشافه يتمُّ بمحض المصادفة أَو حسن الحظِّ.

ومشكلةُ العقليَّةِ المبدعة في هٰذا الإطار أَنَّ الكشوف العلميَّة الآن أَصبحت من اختصاص الحاسبات الإلكترونيَّة والتِّقانات المتطوِّرة. أَمَّا الكشوف الفكريَّة والفنِّيَّة، وهي التي نحصرُ **الإبداع** في إطارها؛ فتظلُّ وظيفة الإنسان المبدع، ولا أَعتقد أَنَّ غير الإنسان المبدع قادرٌ علىٰ مثل هٰذه الوظيفة، فمهما بلغت البرمجيَّات الحوسبيَّة من قوَّةٍ لن تستطيع قرض قصيدةٍ واحدةٍ، ولا سبك قصَّةٍ أَو روايةٍ أَو مسرحيَّة...

الاختراع

أَمَّا **الاختراع** . Invention فقد عرَّفه **الكفوي** بأَنَّهُ: «إحداثُ الشَّيء لا عن شيء»[٧٦]. بمعنى «إيجاد أشياء جديدة لم تكن موجودة من قبل»[٧٧]. كما يقول **جميل صليبا**، ويمتاز الاختراع عن **الإبداع** وعن **الاكتشاف** بأَنَّه «إنتاجٌ إبداعيٌّ للفرد يتمثَّلُ في تأليفٍ أَو مركَّبٍ جديدٍ من الأَفكار يتمثَّلُ غالباً في شيءٍ له وجودٌ مادِّيٌّ، أَو في إدماجٍ جديدٍ لوسائل، أَو مبادئ، أَو عناصر، من أَجل تحقيق غايةٍ معيَّنةٍ... ومن أَمثلة ذٰلكَ اختراعُ **غراهام بل** . G.Bel (للهاتف .

---

٧٦ . الكفوي : **الكلِّيات** . ج١ . ص ٢٢.

٧٧ . جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** . الشركة العالمية للكتاب . بيروت . ١٩٩٤م . مادة اخترع.

Telephone)، واختراع **إديسون** للمصباح الكهربائي، واختراع **جيمس واط** . J.Wâtt للآلة البخاريَّة»[٧٨].

وبذلك أَصبح الفرق واضحاً بَيْنَ **الاكتشاف والاختراع والإبداع**، ولا ننسى هنا أَن نشير إلىٰ أَنَّ الاختراع أَيضاً نتيجةٌ للعقل المبدع، والتَّفكير الإبداعيِّ.

يبقى الإنشاءُ والابتكارُ اللذان يدلاَّن علىٰ معنى الإبداع بمدلوله الشُّموليِّ، حَتَّىٰ نجدُ من يجادل في أَحقِّيَّة أَحدهما بالحلول محلَّ الإبداع.

الإنشاء

يُشبه **الإنشاءُ** . Composition **الإبداعَ** من جهة الإيجادُ عن غير مثالٍ مسبق، وفي إطار هٰذا المعنى جاء في القرآن الكريم: ﴿هُوَ الَّذِيٓ أَنشَأَ لَكُمُ السَّمۡعَ وَالۡأَبۡصَٰرَ وَالۡأَفۡـِٔدَةَ﴾[٧٩]. وقوله عزَّ وجلَّ: ﴿هُوَ الَّذِيٓ أَنشَأَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ﴾[٨٠]. وفي السُّورة ذاتها أَيضاً قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِيٓ أَنشَأَ جَنَّٰتٖ مَّعۡرُوشَٰتٖ وَغَيۡرَ مَعۡرُوشَٰتٖ﴾[٨١]. وكذلكَ قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِيٓ أَنشَأَكُم مِّنَ الۡأَرۡضِ وَٱسۡتَعۡمَرَكُمۡ فِيهَا﴾[٨٢].

---

٧٨ . عبد الحليم محمود السَّيد: مادَّة: **اخترع**، ضمن **الموسوعة الفلسفيَّة العربيَّة** . ص٣١. والنص عينه تقريباً موجود أصلاً عند جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** . مادة اختراع.

٧٩ . القرآن الكريم . المؤمنون . ٧٨.

٨٠ . القرآن الكريم . الأَنعام . ٩٨.

٨١ . القرآن الكريم . الأَنعام . ١٤١.

٨٢ . القرآن الكريم . هود . ٦١.

وكثيرٌ من المفكِّرين والفلاسفة استخدموا **الإنشاء** بمعنى **الإبداع**، فقد عرَّف **أَبو البقاء الكفويِّ** الإنشاءَ بقوله: «الإنشاءُ: الإيجادُ والإحداث»، وفي المكان ذاته قال: «الإنشاءُ إخراج الشَّيء بالقوَّة إلىٰ الفعل»[٨٣]. وفي مكان آخر عرفه بأنَّهُ: « إخراج ما في الشَّيء بالقوَّة إلىٰ الفعل، وأَكثر ما يقال ذَلكَ في الحيوان»[٨٤]. ولا يفترق هٰذا التَّعريف عن تعريف الإبداع عند **الكفويِّ** ذاته فقد ذكر في مكانٍ آخر تعريفاً للإبداع جاء فيه: «الإبداع، لغةً، عبارةٌ عن عدم النَّظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلىٰ الوجوب والوجود»[٨٥]. وذكر تعريف الإنشاء ذاته بعد أَسطر.

وفي رسالته النَّيروزيَّة يُعرِّفُ **أَبو عليٍّ ابنُ سينا** واجبَ الوجود بأَنَّه «مبدعُ المُبْدَعات ومنشئُ الكلِّ»[٨٦]. ويقول ابنُ عربي: «ثُمَّ أَنشأ سبحانه الحقائقَ عدد أَسماءِ حقِّه»[٨٧].

ومثل هٰذا الاتِّجاه نجده في الدِّيانة المصريَّة القديمة، وفي الزَّرادشتيَّة، والمعنى ذاته هو الذي نقصده من الإنشاء عندما نقول: «أَنشأ مذهباً فلسفيًّا، أَو أَنشأَ قصيدةً رائعةً، أَو أَنشأَ نظريَّةً فكريَّةً أَو غير ذَلكَ».

ولٰكنَّ اصطلاح **الإبداع** هو الذي درج وانتشر من دون الإنشاء، لذيوع استخدام هٰذا الاصطلاح الأَخير (**الإنشاءُ .** Composition) في مساحاتٍ

---

٨٣ . الكفوي : **الكليات** . ج١ . ص ٣٣١.

٨٤ . م. س . ص ٢٢.

٨٥ . م.س . ص٢١.

٨٦ . محمد مهدي فضل الله: مادَّة: **إنشاء**، ضمن **الموسوعة الفلسفية العربية** . ص١٤٨.

٨٧ . م.س . ذاته.

دلاليَّةٍ أُخْرَىٰ، فكثُر استخدامه في الهندسات والرِّياضيَّات، وطغى استخدامه في الأَدب واللغة بوصفه مقابلاً للخبر.

الخلق

يبقى الاصطلاح الأَكثر اقتراناً **بالإبداع** وهو **الخلق**، ومعظم لغات العالم لا تُميِّز بَيْنَ الاصطلاحين إذ لهما مفردةٌ واحدةٌ للدَّلالة عليهما، أَمَّا اللغةُ العربيَّة فتميِّزُ بَيْنَهما دلالةً ولفظاً، **فالخلقُ في الأصل**: التَّقدير، ومنه قول **زهيرُ بن أَبي سلمى**:

ولأَنتَ تَفْرِيْ مَا خلَقتَ
وَبَعْضُ القَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لا يُفْرِيْ

ولم يبتعد القرآن الكريم عن هٰذا الاستخدام إذ استخدم الله تعالى الإبداع للإيجاد من عدم، أَو الإيجاد دفعة واحدةً كما قال قدماء فقهاء اللغة العربية، ومن ذٰلكَ قوله تعالى الذي تكرر غير مرة: ﴿بَدِيعُ السَّمَواتِ والأَرْض﴾[٨٨]، أما الخلق فقد جاء في القرآن الكريم بصيغ متعددة كلها تدور في فلك دلاليٍّ واحدٍ هو الإيجاد من شيءٍ مكوناته سابقة الوجود، أو الإيجاد عن وجود كما قال قدامى فقهاء اللغة العربيَّة، ومن ذٰلكَ قوله تعالى: ﴿خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالفَخَّار. وَخَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَار﴾[٨٩]. وكذٰلكَ قوله تعالى: ﴿خَلَقْنا الإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِن حَمَأٍ مَسْنُوْن﴾[٩٠]. أَمَّا الذين رأوا أنَّ الله تعالى استخدم الخلق بمعنى الإبداع في

---

٨٨ . القرآن الكريم . البقرة . ١١٧.

٨٩ . القرآن الكريم . الرحمن . ١٣ . ١٤.

٩٠ . القرآن الكريم . الحجر . ٢٦.

قوله تعالى: ﴿أَوَلَيْسَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يَخْلُقَ مِثْلَهُمْ بَلَى وَهُوَ الْخَلَّاقُ الْعَلِيمُ﴾[٩١]، فهم واهمون فقوله هٰذا لاحقٌ زمنيًّا علىٰ قوله تعالى ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا﴾[٩٢]، وعلىٰ قوله تعالى: ﴿ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾[٩٣]. أي إنَّ خلق السماء والأرض هنا لاحق علىٰ كونهما دخان، ورتقاً ثم فصلهما. وفيما مرحلة ما بقبل الخلق لهٰذه كان إبداعهما: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾[٩٤].

في هٰذا السِّياق ذهب **التهانوي** إلى أنَّ الخلق هو الإيجاد، فيما ذهب **ابن منظور** إلىٰ أنَّ الخلق هو تركيز «علىٰ التقدير لا على الإحداث من العدم»[٩٥]، ودليله علىٰ ذٰلكَ قوله تعالى: ﴿إِنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ﴾[٩٦]. فيما وقد ورد في كلِّيَّات **الكفوي** أَنَّ الخلق: «تقديرٌ وإيجادٌ، وقد يقال للتَّقدير من غير إيجاد»[٩٧]. وفي مكان آخر يقول إنَّه «إحداثُ أَمرٍ يُراعى فيه التَّقدير حسب إرادته». ويتابعُ صاحبُ الكلِّيَّات بقوله: «(وفي الأَنوار) الخلقُ إيجادُ الشَّيء علىٰ تقدير، أَي مشتملاً علىٰ تعيين قدرٍ كان ذٰلكَ التَّعيينُ قبل ذٰلكَ الإيجاد مشتملاً

---

٩١ . القرآن الكريم . يونس . ٨١.

٩٢ . القرآن الكريم . الأنبياء . ٣٠.

٩٣ . القرآن الكريم . فصلت . ١١.

٩٤ . القرآن الكريم . البقرة . ١١٧.

٩٥ . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة خلق .

٩٦ . القرآن الكريم . آل عمران . ٤٩.

٩٧ . الكفوي : **الكلِّيات** . ج١ . ص ٢٢.

علىٰ استواء الموجب للمعيَّن في القدر... وليس الخلقُ الذي هو الإبداع إلاَّ لله تعالى»[٩٨].

ورُبَّما لذلك مال التُّراث العربيُّ إلىٰ خصِّ الله بالخلق الذي هو بمعنى الإبداع. ومال المعاصرون تأسيساً علىٰ ذلكَ إلىٰ ترك الإبداع للإنسان بما تضمَّن الإبداع من معانٍ وتطوُّراتٍ دلاليَّة لاحقةٍ، ولا سيَّما «عدم تصوُّر أَن في قدرة الإنسان الإبداع من عدم. ولذلك. اتَّفق معظمُ المفكِّرين علىٰ أَنَّ الإبداع هو إنتاجُ شيءٍ ما على أَن يكون جديداً في صياغته وإن كانت عناصره موجودةً من قبل، كإبداع عملٍ من الأَعمال العلميَّة أَو الفنِّيَّة أَو الأَدبيَّة»[٩٩].

توضيحاً في هٰذا الشَّأن لم يستخدم الإبداع في اللغة العربيَّة بمعناه الاصطلاحي الذي نتعامل معه الآن إلا في أوقات متأخرة جدًّا تعود أواخر القرن التاسع عشر بالأبعد. وإنما كان يستخدم محله في كلِّ فنٍّ ما يتصل به من قبيل القرض للشَّعر، والتَّدبيج للأدب، والتأليف والوضع في الفكر والموسيقى... وهلمَّ جرًّا.

الإيجاد

ذهب الكفويُّ إلىٰ أنَّ **الإيجادُ** هو «إعطاء الوجود مطلقاً»[١٠٠]. والوجود أنواع، والأصل في الوجود الإمكان، والوجود الممكن في أدبيَّات الفلسفة هو الوجود بالقوَّة. ويقابله الوجود بالفعل، أي الوجود الواقعيُّ تبعاً لطبيعة الموجود وكيفيَّة وجوده. ومن الأمثلة علىٰ ذلكَ أنَّ التمثال قبل وجوده الواقعيِّ هو وجودٌ

---

٩٨ . الكفوي: **الكلِّيَّات**. ج٢. ص ٣٠٤.

٩٩ . عبد الحليم محمود السَّيد: مادَّة؛ **إبداع**، ضمن **الموسوعة الفلسفيَّة العربيَّة**. ص٣١.

١٠٠ . الكفوي : **الكلِّيات**. ج١. ص ٢٢.

بالقوَّة؛ تمثال موسى **لمايكل أنجلو** موجودٌ بالقوَّة في الحجر، أيِّ حجر. وعندما نحته **أنجلو** صار وجوداً بالفعل، أي موجوداً وجوداً واقعيًّا. والحركة التي تَمَّ بها نقل هٰذا التِّمثال من الوجود بالقوة إلىٰ الوجود بالفعل هي الإيجاد. وكذٰلكَ الأمر في إيجاد النَّار في الخشب أَو غيره مما توجد فيه النَّار بالقوَّة، وكذٰلكَ نقل أيِّ موجودٍ بالقوَّة إلىٰ وجودٍ بالفعل هو إيجاده. ولٰكن عندما يكون الأمر في الفنِّ يسمَّى الإيجاد إبداعاً أَو خلقاً فنيًّا.

البرء

البَرْءُ فيما يرى **الكفوي** هو: «إحداثُ الشَّيء علىٰ الوجه الموافق للمصلحة»[١٠١]. وجاء في اللسان أنَّ البارئ: «هو الذي خلق الخلق لا عن مثالٍ»، ويتابع **ابن منظور** قائلاً: «لهذه اللفظة من الاختصاص بخلق الحيوان ما ليس لها بغيره من المخلوقات، وقلَّما تستعمل في غير الحيوان»[١٠٢]. ولٰكنَّ **ابن سيده** رأى رأياً آخر وإن كان لا يبتعد كثيراً عن السِّياق العام لهذا الاصطلاح، فهو يقول: «برأ اللهُ الخلقَ ويَبْرُؤهم برءاً وبروءاً: خلقهم. ويكون ذٰلكَ في الجوهر والأعراض»[١٠٣].

التكوين

يرى **الكفوي** أنَّ **التَّكوين** هو «ما يكون بتغييرٍ وتدريجٍ غالباً»[١٠٤]... وعندما يعرفه **جميل صليبا** يقع في فخ الاصطلاحات فيرى أنَّهُ «الإحداث،

---

١٠١ . م . س . ذاته.

١٠٢ . ابن منظور : **لسان العرب** . مادة برأ.

١٠٣ . م. س . ذاته.

١٠٤ . الكفوي : **الكلِّيات** . ج١ . ص ٢٢.

والتَّصيير، والتَّخليق، والاختراع، والصُّنع، والتَّصوير...»[١٠٥]. وكلها اصطلاحات أُخْرَىٰ متمايزةٌ كما مرَّ معنا، وعندما يتابع التعريف يقول: «تكوين الشيء هو الفعل الذي أحدث به ذَلكَ الشَّيء حَتَّىٰ وصل إلىٰ حالته الحاضرة، أَو هو مجموع الصور التي تعاقبت علىٰ الشَّيء من جهة علاقتها بالشروط المؤثِّرة في نموِّه. ومنه تكوين الموجودات، وتكوين الوظائف...»[١٠٦].

الذي يعنينا أكثر تعريف **صليبا** هو ما تابع به قائلاً: «يشترط في التكوين عند الفلاسفة أن يكون مسبوقاً بمادَّة، خلافاً للإبداع الذي يشترط فيه انتفاء المادَّة»[١٠٧].

الجعل

يرى **أبو البقاء الكفوي** أنَّ «الجعل إذا تعدَّى إلىٰ مفعولين يكون بمعنى التَّصيير، وإذا تعدَّى إلىٰ مفعولٍ واحدٍ يكون بمعنى الخلق والإيجاد. ولا فرق علىٰ عُرف أَهل الحكمة بَيْنَ الجعل الإبداعيِّ والجعل الاختراعيِّ في اقتضائه المجعول وهو الماهيَّة من حيثُ هي والمجعول إليه وهو الوجود، وإن كان بَيْنَهما فرق، من حيث إنَّ الأَوَّل إيجادُ الأَيس عن مطلق الليس، أَي أَعمُّ من أَن يكون مقيَّداً بما ذكر أَو غير مقيَّدٍ به»[١٠٨]. وبهٰذا المنعى جاء في القرآن الكريم ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾[١٠٩].

---

١٠٥ . جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** . مادة تكوين.

١٠٦ . م. س . ذاته.

١٠٧ . م. س . ذاته.

١٠٨ . الكفوي : **الكلِّيات** . ج١ . ص ٢٢.

١٠٩ . القرآن الكريم . الأنبياء . ٣٠.

واعتماداً علىٰ ذٰلكَ كان بعض المعتزلة يستخدمون الجعل للقرآن هروباً من استخدام كلمة الخلق التي كانت تثير إشكالاً، وكانت من أصول الخلاف مع إجماع المسلمين حينها، كونهم يقولون بأنَّ القرآن مخلوق لا منزل.

الفَطْر

الفَطْرُ بوصفه اصطلاحاً مرادفاً للإبداع هو فيما ذهب إليه **الكفوي** «يشبهُ أَن يكون معناه الإحداثُ دفعةً كالإبداع». وينقل **الكفوي** عن **الجوهريِّ** قوله: «الفطرُ: الشَّقُّ، يقال: فَطَرْته فانفَطَر، فالفَطْرُ الابتداءُ والاختراع»[١١٠]. ومن ذٰلكَ وصف الله تعالى ذاته بأنه: ﴿فَاطِرُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ﴾، وهٰذا ما يكون تفسيرا للقرآن بالقرآن متوافقاً مع قوله تعالى ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوٓا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا﴾ [١١١]، وكذٰلكَ قوله تعالى: ﴿فِطْرَةَ اللهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا . لا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللهِ﴾. ومن ذٰلكَ رأى الفلاسفة أنَّ «الفطرة هي الجِبِلَّة التي يكون عليها كلُّ موجود في أوَّل خلقه»[١١٢].

الفَطْرُ علىٰ ذٰلكَ هو جزء من عمليَّة الإبداع أَو الخلق أَو رُبَّما الاختراع، ولٰكنَّهُ الجزء الذي لا يقبل التَّبديل أَو التَّغيير، أي يمكن أن يكون للمخلوق أكثر من جزءٍ ماديٍّ أَو معنويٍّ منها ما هو قابل للتَّبديل والتَّعديل والتَّغيير، ومنها ما

---

١١٠ . الكفوي : **الكلِّيات** . ج١ . ص ٢٢.

١١١ . القرآن الكريم . الأنبياء . ٣٠.

١١٢ . جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** مادة فطري.

لا يقبل ذَلكَ أَو لا يمكن عليه وهٰذا هو الجزء الذي يكون بالفطر ويسمى فطرة أَو مفطوراً.

الصنع

يعرِّفُ **الكفوي الصُّنعُ** بأنَّهُ «إيجادُ الصُّورة في المادَّة»[١١٣]. فالخشب مثلاً كرسيٌّ بالقوَّة، وعمليَّة تحويله من القوَّة إلىٰ الفعل هي الصُّنع أَو الصِّناعة، وتمام تحويله هو الإيجاد. ولذَلك كانت تستوي عند القدماء صناعة الفن مع الصناعة المهنيَّة التي تنتج أدوات الاستخدام والعمل وغيرها. فكان العرب مثلاً يقولون «صناعة الشعر»، و«صنعة الشعر»، وكذلك الأمر في النثر، ومن ذَلكَ كان كتاب **أبي هلال العسكري**: «كتاب الصناعتين» ويقصد بهما صناعة الشعر وصناعة النثر، ومثله كان **القلقشندي** في كتابه «صبح الأعشى في صناعة الإنشا». ورُبَّما يعود أصل هٰذا الخلط أَو التعميم في استخدام هٰذه الكلمة إلىٰ اليونان الذين استخدموا هٰذه الكلمة بالتَّعميم ذاته، فكلمة الصَّانع تساوي في اليونانية Dèmiourgos وهي مركبة في الأصل من كلمتين هما: Dèmios التي تعني الجمهور، وكلمة Ergon التي تعني العمل، وصارت كل التركيب يعني: العمل للجمهور.

بهٰذا المعنى فإنَّ الصنع يساوي أَو يكافئ الإبداع أَو الخلق، ولذَلك لا غرابة في أن نجد **أفلاطون** وقد وصف الله بأنَّهُ الصانع، فقال في كتاب القوانين: «هناك أشياء ينبغي علىٰ الإنسان ألا يجهلها، منها أنَّ له صانعاً، وأنَّ صانعه يعلم أفعاله»[١١٤]. ومع ذَلكَ فقد ميَّز **أفلاطون** في كتاب تيماوس «بَيْنَ الصانع

---

١١٣ . الكفوي : **الكلِّيات** . ج١ . ص ٢٢.

١١٤ . نقلاً عن جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** . مادة الصانع.

الأَعلىٰ، أي الإله الذي خلق نفس العالم، وبَيْنَ الثواني التي خلقها بنفسه وفوَّضَ إليها خلق بقيَّة الموجودات»[١١٥].

الذي يبدو هنا هو أنَّ التَّطور الدَّلالي أخذ منحاه باتجاه خصِّ المهن باختلاف أنواعها بمفردة الصناعة، وتتميز صنعة الفن بمفردة جديدة كان للغة العربيَّة فضل تخصيصها، فكانت مفردة الإبداع أَو الخلق الفني، وإن تماوت استخدام الخلق لصالح تكريس اصطلاح الإبداع.

الإحداث

الحديث في اللسان نقيض القديم، والحدوث نقيض القُدْمَة. ويتابع **ابن منظور**: حَدَثَ الشَّيءُ يَحْدُثُ حَدَوثاً وحداثةً، وأَحْدَثَهُ هو، فهو ومُحْدَثٌ وحَدِيْثٌ، وكذَلكَ استحدثه[١١٦]. ومن ذَلكَ فإنَّ الإحداث كما يرى **الكفوي** هو: «إيجاد الشَّيء بعد العدم»[١١٧]. أي الْحُدُوْثُ هو فيما يرى **ابن منظور** كون شيءٍ لم يكن، وحَدَثَ أمرٌ أي وقع[١١٨]. والمحدث هو ما كان بعد أن لم يكن موجوداً. ولكن لم يتضح كيف لم يكن الأمر أَو الشيء موجوداً؛ أهو انعدام بالمطلق ويتساوى الإحداث مع الإبداع أَو الخلق؟ أم هو انعدام في جانب من جوانبه ويشبه الإحداث بذَلكَ بعض الاصطلاحات الأُخْرَىٰ التي تمَّ الحديث فيها مثل الإنشاء أَو الجعل أَو التكوين...

---

١١٥ . م. س. ذاته.

١١٦ . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة حدث.

١١٧ . الكفوي : **الكلِّيات**. ج١. ص ٢٢.

١١٨ . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة حدث.

الذي يبدو في حقيقة الأمر هو أنَّ الإحداثَ إيجادُ ما يكن موجوداً في صورته أَو مادته بالانفصال بالضرورة وليس بالجمع. أي تكوين ما كان في صورةٍ فقط لم تكن من قبل، أَو مادَّةٍ فقط لم تكن. ليشبه الإحداثُ بذَلكَ الاختراعَ في المبدأ ولٰكنَّ الاختراع انحصر في الصِّناعة والتقانة خاصَّة فيما الإحداث أكثر عموميَّة. ويُشبه الإنشاءُ في المبدأ أيضاً ولٰكن مع افتراق الوقت فالإنشاء يعقب الإبداع علىٰ الفور أَو يتزامن معه، فيما الإحداث يكون مع تباعد الزمن، وإذا كان الإنشاء بتباعد الزمن لم يكن فيه إيجاد من عدم. ولذَلك عندما عرف **الكفوي** الإنشاء عرفه بأنه: «الإيجادُ والإحداث».

والإحداث يشبه الخلق بالمبدأ أيضاً مع افتراق أنَّ الخلق تقدير في الإيجاد أَو إيجاد بتقدير وإرادة، أما الإحداث فلا يشترط فيه التقدير ولا حَتَّىٰ الإرادة ولذَلك كما قد يكون الْمُحْدَث رائعاً فقد يكون سيئاً أَو مسخاً. وكذَلكَ الأمر مع الإيجاد الذي نقل الوجود بالقوة إلىٰ الوجود بالفعل. ويختلف الإحداث عن البرء بأنَّ البرء إحداثٌ علىٰ الوجه الموافق للمصلحة، وعن غير مثالٍ مسبق. وإذا كان يشترط في التكوين أن يكون مسبوقاً بمادة فليس يشترط في الإحداث ذَلكَ وإنما يشترط أن يسبق بمادة أَو صورة. وإذا كان الفَطْرُ هو الإحداث دفعةً فإنَّ الإحداث بالمطلق يكون بالتراخي فإذا كان دفعةً واحدةً كان فَطْراً.

الفعل

الفعل في اللسان كلُّ عمل تعدَّى أن لم يتعدَّى[١١٩]. والفعل في اصطلاح الفلاسفة «يطلق علىٰ كون الشيء مؤثِّراً في غيره، ومثاله: أفعال الطبيعة كتأثير

١١٩ . ابن منظور : **لسان العرب** . مادة فعل.

النَّار في التَّسخين، فهي فاعلة والمتسخن منفعل. وأفعال الصِّناعة كالقاطع ما دام قاطعاً. ومنه تأثير الخطيب في الجمهور، وتأثير المربي في الطِّفل، وتأثير الطبيب في الشفاء. ويطلق الفعل أيضاً علىٰ كلِّ ما يقوم به الإنسان من أفعالٍ إراديَّة أَو فير إراديَّة»[١٢٠]. ولذلك فالفعل كما يرى **الكفوي** «أَعمُّ من سائر أَخواته»[١٢١]. أي أعمُّ من كلِّ ما سبق مما تحدثنا عنا من الأفعال أَو المصادر المتماهية مع الإبداع كالخلق، والاكتشاف، والاختراع والفَطْرُ، والبَرْء، والصُّنْع، والإيجاد، والإحداث، والتَّكوين، والجَعْلُ، والابتكار. فكلٌّ من هٰذه المصادر مع كونها أفعالاً، وكذلكَ غيرها، هي بالمطلق من الفعل أَو هي أفعالٌ، وخصائص أيٍّ منها وطبائعه التي يتميَّز بها هي التي تجعله يحوز هٰذا الاسم أَو ذاك.

خاتمة

بعد هٰذا التَّحديد والتمييز بَيْنَ تسميات الإبداع وخصائص كلٍّ منها بات من النَّافل القول إنَّ الاستغناء عن هٰذا التَّحديد يجعلُ مفهوم الإبداع مبتوراً غير واضح المعالم، صار يمكننا التوقُّف عند مفهوم الإبداع الذي أَظنُّه قد بات واضحاً، واتَّضح مقصودنا منه. وعلى الرُّغم من أَنَّنا لا نُمانع ـ كما أَسلفنا ـ في استخدام اصطلاح الإبداع مكان معظم الاصطلاحات السَّابقة، ونعدُّ كلامنا اللاحق لاحفاً لكلِّ هٰذه الاصطلاحات، فإنَّنا لا نستطيع إغفال خصوصيَّاتها واتِّجاهاتها الدَّلاليَّة وافتراقاتها عن الإبداع.

لن نختلف عن أَيٍّ من التَّعريفات السَّابقة في أَنَّ الإبداع ابتكارٌ للجديد الذي لم يسبق له مثيلٌ أَو نظيرٌ، أَو علىٰ أَنَّه في أدنى حالاته

١٢٠ ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ـ مادة الفعل.

١٢١ ـ الكفوي : **الكلِّيات** ـ ج١ ـ ص ٢٢.

نـوعٌ مـن التَّجديـد في القـديم بطريقـةٍ أَو بـأُخْرَىٰ. وسنصـرُّ علـىٰ ضـرورة اتِّسـام الإبـداع بالقيمـة. ولكنَّنـا سـنخصُّ الإبـداع بـالخلق الفـنِّي والجمـاليِّ؛ فالإبـداع هـو الخلـق الفـنِّي، والفـنُّ بطبيعتـه صـورٌ جماليَّـة، متباينـةُ الطَّبـائع تبعـاً لمـادَّة الفـنِّ الـتي قـد تكـون شـعراً أَو نثـراً أَو قصَّـا، والقـصُّ ينشـعبُ إلىٰ: قصَّـةٍ وروايـةٍ ومسـرحيَّة، وقـد يكـون رسمـاً، وللرِّسـم ضـروبٌ وأَنـواعٌ وصـنوفٌ، أَو نحتـاً أَو عمـارةً أَو موسـيقى. وطالمـا أنَّ الأمـر كـذَلكَ صـار مـن الواجـب علينـا الانتقـال إلىٰ بسـط خصـائص النِّتـاج الإبـداعي، أَو الشُّـروط الواجـب توافرهـا في العمـل المنـتج حَـتَّىٰ يسـتحقَّ أن يسـمَّى إبـداعاً، فلـيس كـلُّ مـا ينتج علىٰ أنَّهُ إبداع يجوز أن يسمَّى إبداعاً.

الفصل الثالث

الإبداع والثقافة

كثيرون من الهواة والمبتدئين يقودهم اعتدادهم بأنفسهم ومواهبهم إلىٰ تكريس قناعة خاطئة هي عدم التَّأثُّر بالآخرين؛ سابقين ومعاصرين، أي بمعنىٰ أكثر وضوحاً: عدم قراءة أَو معرفة تجارب الآخرين خشية التَّأثر بهم وفقدان الهويَّة والخصوصيَّة التي يعتز بها المبتدؤون اعتزازاً مضللاً.

تمهيد

مفهوم الثَّقافة، في حقيقة الأمر، مفهومٌ ملتبسٌ، والالتباس المحيط به ناشئٌ أصلاً من ميوعة المساحة الدَّلاليَّة الَّتي يتحرَّك عليها. وعندما يقترن اصطلاح الثَّقافة باسم المفعول، يصبح الأمر أكثر التباساً، فالمثقَّف يمكن أن يعني حامل الشَّهادة الثَّانويَّة علىٰ الأقلِّ، وقد ظلَّ هٰذا رأياً سائداً حَتَّىٰ فترةٍ قريبةٍ منصرمةٍ. وصار من الشَّائع كثيراً أن يعني لفظ مثقَّفٍ حاملَ الإجازة الجامعيَّة، ومعظم الاستخدامات لهٰذا الاصطلاح تدور في فلك هٰذا المعنى. ومع كثرة حَمَلَةِ الشَّهادات العليا هَبَطَ هٰذا الاصطلاح علىٰ أعتاب حَمَلَةِ الشَّهادات العليا. وإلىٰ جانب ذٰلكَ كلِّه يستخدم اصطلاح المثقَّف للدَّلالة عَلىٰ المبدعين عامَّةً، والمبدعين في ميادين الفكر والأدب خاصَّة، بل إنَّ السَّنوات الأخيرة شَهِدَت تكريس استخدام اصطلاح المثقَّف ليدلَّ علىٰ هٰذه الفئة الأخيرة.

مساحة الشَّرح واسعةٌ وللاستفاضة مجالٌ كبيرٌ. ولٰكن مهما كان معيار تحديد الثَّقافة والمثقَّف فإنَّ المعيار المختار ليس معياراً مطلقاً، والأفضل هو تحديد الثَّقافة بالدَّور والفعل والأثر في حياة الإنسان.

في مفهوم الثقافة

ذَهَبَ **جميل صليبا** إلىٰ أنَّ الثَّقافة بالمعنىٰ العام هي «ما يتَّصف به الرَّجل الحاذق المتعلِّم من ذوقٍ، وحسٍّ انتقاديٍّ، وحكمٍ صحيحٍ» وعلىٰ الفور أردف ذٰلك قائلاً: «أو هي التَّربية التي أدَّت إلىٰ إكسابه هٰذه الصِّفات»[١٢٢]. ولٰكنَّهُ في الحكمين نأىٰ عن الصَّواب في ظَنِّي، ومثله فَعَلَ أيضاً **رشيد مسعود** الذي نقل عنه الكلام ذاته[١٢٣]، فما يتَّصف به الرَّجل مِمَّا جاء في الحكم... إنَّما يكون من خصائص الشَّخصيَّة التي تكون الثَّقافة إحدىٰ مكوناتها وعوامل صنعها وتهذيبها. وفي حكمه الثَّاني الذي ذهب فيه إلىٰ أنَّها التَّربية التي أدَّت إلىٰ إكسابه هٰذه الصِّفات. فإنَّهُ ذاته سَمَّاها تربيةً، والتَّربية ميدانٌ وعلم، والثَّقافة ميدانٌ آخر، وعلاقتها بالتَّربية هي علاقة التَّربية بغيرها من الميادين. وكذٰلك شأن الشَّاهد الذي استدلَّ به **صليبا** عن **روستان** الذي قال: «العلم شرطٌ ضروريٌّ في الثَّقافة، ولٰكنَّهُ ليس شرطاً كافياً. إنَّما يطلق لفظ الثَّقافة علىٰ المزايا العقليَّة التي أَكْسَبَنَا إيَّاها العلمُ حَتَّىٰ جَعَلَ أحكامنا صادقةً، وعواطفنا مهذَّبةً»[١٢٤]. فالمزايا

١٢٢ ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ـ مادة ثقافة.

١٢٣ ـ انظر: رشيد مسعود: مادة ثقافة ـ ضمن **الموسوعة الفلسفية العربية**.

١٢٤ ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ـ مادة ثقافة.

العقليَّة التي يُكسبنا إيَّاها العلم ليست هي الثَّقافة، لأنَّ الثَّقافة هي التي تكسبنا هٰذه المزايا، بل هي إحدىٰ أبرز العوامل التي تكسبنا هٰذه المزايا.

أمَّا الثَّقافة بالمعنىٰ الخاص كما أوردها **جميل صليبا** فهي: «تنمية بعض الملكات العقليَّة أَو تسوية بعض الوظائف البدنيَّة، ومنها تثقيف العقل، وتثقيف البدن، ومنها الثَّقافة الرياضيَّة، والثَّقافة الأدبيَّة، أَو الفلسفيَّة»[١٢٥]. وهنا أيضاً وقع أستاذنا **صليبا** في الخلط بَيْنَ مفهوم الثَّقافة ووظيفتها أو ما يمكن أن تقوم به من دور وتتركه من أثر. وكذٰلك فعل **رشيد مسعود** في نقله عنه، فتنمية الملكات أو بعضها هو الأثر الذي تتركه الثَّقافة وليس هو الثَّقافة، ويبدو أنَّ سَبَبَ هٰذا الخلط هو الأصل اللغوي لكلمة ثقافة الذي أورده **صليبا** في مطلع التَّعريف بهٰذا الاصطلاح، فقد قال: «ثقف الرَّجل ثقافةً صار حاذقاً، وثَقِفْتُ الشَّيء حذقته، والرَّجل المثقَّف: الحاذق الفهم. وغلامٌ ثقفٌ: أي ذو فطنة وذكاء»[١٢٦].

الأصل اللغوي هٰذا لا غبار عليه، ولا لبس فيه، فهو يقول: ثقفت الشَّيء حذقته، أي ما أتثقَّف فيه أفهمه وأصير حاذقاً فيه. ويتابع: الرَّجل المثقَّف هو الفاهم الحذق... ليستدلَّ من ذٰلك أنَّ من شروط تسمية المرء مثقَّفاً أن يكون قد أدرك ووعىٰ ما تثقَّف فيه وأفاد منه في بناء شخصيَّته. ولا يوجد في هٰذا التَّعريف ما يدلُّ علىٰ أنَّ الثَّقافة هي التَّنمية أَو التَّربية، وكلُّ ما يقوله هو أنَّ المرء إذ يكون مثقَّفاً يصير حذقاً.

---

١٢٥ . م. س. ذاته.

١٢٦ . م. س. ذاته.

إذن هناك فَرْقٌ بَيْنَ الثَّقافة وما ينتج عنها من دورٍ أَو فعلٍ أَو أثرٍ. الثَّقافة مقدِّمةٌ لنتيجةٍ وليست هي النَّتيجة، وبمعنىٰ آخر أكثر وضوحاً: الثَّقافة وسيلةٌ لغايةٍ، وليست غايةً. بل إنَّها عندما تكون هي الغاية تنعدم فاعليَّتها لأنَّها تكون هي الغاية فإذا ما تحقَّقت الغاية لم تتعد إلىٰ ما بعدها.

وإذا كانت اللغات الهندوأوربية عامَّة ترادف بَيْنَ الثَّقافة والحضارة، أَو تقيم تكافؤاً بينهما فليس يعني هٰذا أنَّها آليَّة أو عمليَّة من العمليَّات، فالتَّكافؤ بَيْنَ الثَّقافة والحضارة يُحْمَلُ علىٰ أنَّ حضارة الأمَّة هي ثقافتها، والسُّلوك الحضاريُّ للأمَّة نابعٌ من ثقافتها ومرتبطٌ بها. لأنَّ الثَّقافة في حقيقة الأمر هي جملة العلوم والمعارف والخبرات والتَّجارب... البشريَّة في حال كونها معطياتٍ ضروريَّةً لبناء شخصيَّة المرء، وكلَّما ازداد غنىٰ المرء بها ازداد وعيه وتفتَّحت مداركه واتَّسعت آفاق فكره وقدراته. وكلَّما قَلَّ نصيبه من ذٰلك قلَّ نصيبه من تلك النَّتائج. أي إنَّ الفلسفة والعلوم والسُّلوكات والعادات والتَّقاليد والخبرات والتَّجارب... كلُّها تشكِّل الوعاء الكبير للثَّقافة، أَو هي الثَّقافة بمعناها الواسع.

مفهوم الثَّقافة هٰذا بدأ بالظُّهور والتَّحدُّد أخيراً في (ثقافتنا) العربيَّة، والأجيال الجديدة من الكتاب عامَّةً يتعاملون معها من هٰذا المنظور، فذهبوا إلىٰ القول بأنَّ الثقافة هي كلَّ ما هو نتاجُ الإبداع الإنسانيِّ، هي كل ما هو وثمرة الخلق البشريفي مختلف الحقول الفكرية والسياسية والتاريخية... لتغدو الثقافة بهٰذا المعنى كلَّ ما يبدعه أو ينتجه الإنسان في مختلف الحقول الفكريَّة ولاجتماعيَّة والأخلاقيَّة والجماليَّة والسِّياسيَّة والتاريخية والاقتصاديَّة علىٰ نحوٍ متساوٍ.

بعضهم يبني علىٰ ذٰلكَ بناء خطيًّا فيرى أنَّهُ طالما أن الثقافة هي النتاج البشري المبدع في مختلف المجالات بل ملها فإنَّ المثقف هو الإنسان المبدع في أي

مجال من هٰذه المجالات! وبعضهم يحسب أنَّهُ اكتشف ما لم يسبقه إليه أحد عندما يؤكِّد أن المبدع مثقف بضرورة أو غير ضرورة.

هٰذا الخلط في حقيقة الأمر ليس سِمَةَ شخصٍ أَو مفكِّرٍ واحدٍ أو أكثر وإنَّما سِمَةَ المناخ السَّائد لمفهوم الثَّقافة، وإنا كنَّا لا نلوم من يقع في هٰذا الخلط ويلتبس عليه الأمر فإنَّنا نتساءل عن سبب الإصرار علىٰ المرادفة أَو المساواة بَيْنَ اصطلاحاتٍ غير متساويةٍ بأيِّ حالٍ من الأحوال، لأنَّ لكلٍّ منها مساحته الدَّلاليَّة الخاصَّة. فلو كان المثقَّفُ هو المبدع لٰكنَّا أمام مطابقةٍ بَيْنَ مساحتين دلاليتين متفارقتين وإن كان بينهما شيءٌ من التَّداخل. وأن يكون المبدع مثقَّفاً فهو الأمر المنطقيُّ الذي لا يصعب فهم عكسه، ولٰكن أن يكون المثقَّف مبدعاً بالضرورة فهٰذا أمرٌ يفتقر إلىٰ الاتِّساق المنطقيِّ، إذ ليس من الضَّروريِّ أن يكون المثقَّف مبدعاً، ولٰكن من الضَّروري أن يكون المبدع مثقَّفاً، ورُبَّما هٰذا ما أدَّىٰ إلىٰ الخلط واللبس؛ رُبَّما وإن لم يوجد ما يستدعي هٰذا الخلط.

إنَّ المساواة الخاطئة بَيْنَ المثقَّف والمبدع تعني أنَّ هناك في الأصل مطابقة بَيْنَ الثَّقافة والإبداع، وهنا أيضاً نحن أمام مشكلةٍ مشابهةٍ لما تَمَّتْ مناقشته، بل المشكلة هنا أشدُّ غوراً وأوسع مساحةً، لأنَّهُ إذا صحَّ القول إنَّ المبدع مثقَّفٌ فإنَّهُ من غير الصَّحيح أبداً القول إنَّ الإبداع ثقافةٌ، لأنَّ الثَّقافة مادَّةٌ من مواد الإبداع بوصفها إحدىٰ مقدِّماته، وهي في الوقت ذاته من نتائج الإبداع؛ الإبداع ينتج ثقافةٌ، والثَّقافة قد تنتج إبداعاً، أقول قد تنتج إبداعاً لأنَّهُ لا يوجد ما يجيز القول إنَّها ستؤدِّي بالضَّرورة أَو شبهها إلىٰ الإبداع.

العلاقة بَيْنَ الثَّقافة والإبداع، وبَيْنَ المبدع والثَّقافة، وبَيْنَ المبدع و المثقَّف، علاقةٌ وثيقةٌ، وقويَّةٌ، ويمكن أن تنطوي علىٰ شيءٍ من الخَطِيَّة، ولٰكنَّها مهما

كانت وثيقةً ووشيجةً فإنَّها لا تجيز لنا أن نوحِّد بَيْنَ الاصطلاحين ولا أن نقيمَ بينهما أيَّ نوعٍ من التَّكافؤِ الإحلاليِّ؛ الثَّقافة أمرٌ والإبداعُ أمرٌ آخر.

الثَّقافة إذن هي جملةُ العلوم والمعارف والخبرات والتَّجارب... البشريَّة في حال كونها معطياتٍ ضروريَّةً لبناء شخصيَّة المرء. وهي ثقافة في حال كونها كذٰلك لا قبله، لأنَّها منفصلةٌ عن هٰذه الكينونة لا تعدو كونها علوماً ومعارف وخبرات... يتناول كلاًّ منها ميدانٌ أَو فرعٌ من فروع العلم.

إذن العلم يظلُّ علماً طالما يُدْرَسُ بوصفه علماً، ويتحوَّل إلىٰ ثقافةٍ عندما يكون جزءاً من مكونات بناء الشَّخصيَّة. ولذٰلك فإنَّ العلم؛ أيَّ علمٍ من العلوم، يكون حاجةً معرفيَّةً لطالب هٰذا العلم، ويكون لغيره حاجةً فيزيولوجيَّةً نفسيَّةً بوصفه من أساسيَّات بناء الشَّخصيَّة أو مُكَمِّلاتِها. وكذٰلك شأن بقيَّة المعارف والتَّجارب والخبرات التي تسبق العلم بوصفها ثقافة. وكلَّما ازداد غِنىٰ المرء من هٰذا الزَّاد ازداد وعيه أكثر وتفتَّحت المزيدُ من مداركه واتَّسعت آفاق فكره وقدراته. وكلَّما قلَّ نصيبه من ذٰلك قلَّ نصيبه من تلك النَّتائج. أي إنَّ الفلسفة والعلوم والسُّلوكات والعادات والتَّقاليد والخبرات والتَّجارب... كلها تشكِّل الوعاء الكبير للثَّقافة، أَو هي الثَّقافة بمعناها الواسع.

ولٰكن هل يحتاج المرء إلىٰ كلِّ ذٰلك؟

الثَّقافة والثَّقافة الاختصاصيَّة

لا يمكن لإنسانٍ أن يستوعب كلَّ ذٰلك ولا نصفه ولا ربعه ولا أقلَّ من ذٰلك بكثيرٍ. وهٰذا ليس مطلوباً أصلاً. ولذٰلك قال **النَّظام**: «من أراد أن يعرف كلَّ شيء فقل لأهله أن يداووه». وإنَّما قالوا: «يستحسن في طالب العلم أن يعرف كلَّ شيءٍ عن شيءٍ، وشيئاً عن كلِّ شيء». أي لا يجوز في دارس علم

من العلوم أن يغفل عن شيء من العلم الذي اختصَّ فيه، وعليه في الوقت ذاته أن يكون مطلعاً اطلاعاً عامًّا علىٰ منجزات بقيَّة العلوم.

هنا مسألتان تستحقَّان الإيضاح وثالثة هي موضوعنا الذي علينا التبحر فيه.

المسألة الأولىٰ هي أنَّ ما قُصد بطالب العالم، أَو العالم، إنَّمَا هو عين ما يقصد بالمختص بالإطلاق في العلم أو غيره. ومن ثَمَّ فإنَّ المطلوبات الثَّلاثة من طالب العلم، التي سنأتي عليها بعد قليل، تطلب من أيِّ مختصٍّ في أيِّ ميدان. وأكثر ما تكون الحاجة إلحاحاً من بَيْنَ الميادين كلِّها تكون في ميدان الإبداع لأنَّ المختصَّ في أيِّ ميدان من الميادين مستهلك للثقافة والمبدع وحده أَو يكاد يكون وحده هو الذي ينتج الثَّقافة. فكيف لا يكون منتج الثَّقافة أحوج الجميع إلىٰ الثَّقافة؟ وكيف ينتج المبدعُ الثَّقافةَ من دون أن يحيط بالثَّقافة؟

المسألة الثانية التي تستحق التوضيح هي أنَّ بنية العلم قد تغيرت بعض الشيء عما هو مقصود في الاستحسان السابق، ولٰكن الآليَّة بقيت ثابتة. أعني بذٰلك أنَّ العلم؛ كل علم، قد اتسعت ميادينه حَتَّىٰ صار من المتعذر أَو شبه المتعذر علىٰ أيِّ عالم أَو مبدعٍ في أيِّ ميدانٍ من الميادين أن يحيط بكلِّ شيء من هٰذا العلم أَو الميدان، وإنَّما غاية المطلوب اليوم من المبدع أَو العالم هي:

أولاً: الإحاطة بالتَّخصُّص الدَّقيق في هٰذا العلم أَو ذاك وهي ما سنسميه المعرفة الاختصاصية التي لا يجوز أن نسميها ثقافة. وهٰذا النمط من المعرفة/ الثَّقافة هو الأكثر ضرورة للمبدع لأنَّه ما لا يستغنىٰ عنه للمختص، فهو مادة علمه أَو مهنته.

هٰذه المعرفة الاختصاصيَّة، في حقيقة الأمر، نسبيَّةٌ فهي لصاحبها معرفةٌ اختصاصيَّةٌ ولٰكنَّها لغيره ثقافة اختصاصية أَو ثقافة عامَّة، كما أنَّ الثَّقافة الاختصاصية أَو العامَّة هي لغيره معرفة اختصاصية وله ثقافة عامَّة... وهكذا.

ثانياً: المعرفة الواسعة بمعطيات العلم الأوسع من الاختصاص الدقيق للمختص وهٰذا ما سنسيمه بالثَّقافة الاختصاصيَّة، أي جملة المعارف الضرورية التي يجب علىٰ المختص أن يلم بها مما يحيط بميدان علمه أَو إبداعه، فمن المعيب وغير اللائق بالشَّاعر مثلاً أن لا يعرف شيئاً أبداً عن ميادين الإبداع الأُخْرَىٰ؛ القصة الرِّواية الرَّسم... وغيرها، ومن المعيب وغير اللائق بالمختص بالأدب العربي القديم ألا يعرف شيئاً عن الأدب العربي الحديث أَو الأدب الغربي القديم أَو غيرها... ومثل ذٰلك ينطبق علىٰ كلِّ الميادين الأخرىٰ تبعاً لطبائعها ومتعلقاتها. ناهيك فوق ذٰلك عما لهٰذه الثَّقافة من فوائد سنأتي عليها بعد قليل.

ثالثاً: معرفة شيءٍ من كلِّ شيء، وهٰذا ما سنسميه الثَّقافة العامَّة. هٰذه المعرفة الاجتزائيَّة أَو الانتقائية أَو الاتفاقيَّة... من كلِّ المعارف والعلوم والخبرات والتجارب... التي نسميها الثَّقافة العامَّة قد تبدو وكأنَّها لا تقدِّم ولا تؤخِّر في شيء، ولذٰلك غالبية الناس ومنهم المختصين والمحسوبين علىٰ المبدعين أَو حَتَّىٰ المبدعين، لا تكترث كثيراً بهٰذه الثَّقافة العامَّة ولا تعيرها أدنىٰ اهتمام، بل كثيرون من هٰؤلاء الكثيرين يعدون تخصيص وقت للثقافة العامَّة ليس إلاَّ مضيعة للوقت أَو ضرباً من الترف. ولٰكن هٰذا وهمٌ محض واعتقاد خاطئ، لأنَّ هٰذه الثَّقافة ضرورية وجدُّ مهمة للإنسان بالمطلق من دون أيِّ تخصيص أَو تحديد، وأكثر الناس

حاجةً إليها هم المبدعون يليهم المختصون بالميادين الفكرية والعلميَّة[١٢٧].

المبدع إذن أحوج الجميع إلىٰ الثَّقافة علىٰ الرَّغْمِ من أنَّهُ هو بالإطلاق والتخصيص صانع الثَّقافة. ولٰكن الثَّقافة الْمُنْتَجَة أَو التي يصنعها المبدع ثقافة جديدة مباينة أَو مغايرة أَو متممة أَو معاً للثقافة الْمُنْتِجَة أَو الصانعة التي تصوغ وعي المبدع وهويته واهتمامه وأدوات إبداعه وأساليبه....

إذن هناك ثقافةٌ سابقةٌ علىٰ المبدع الفرد وثقافةٌ يضيفها هٰذا المبدع الفرد إلىٰ المنظومة الثَّقافيَّة يتباين فعلها ودروها ومكانها من هٰذه المنظومة البنىٰ الأُخرىٰ للإنسان في مجتمعه وأمَّته والإنسانيَّة بتباين قدرة المبدع وعظمته وما أبدعه وأضافه إلىٰ المنظومة الثقافيَّة. ولٰكن مهما كان أمر المبدع من عبقريَّة وقدرة وعظمة... فإنَّهُ لن ينتج أبداً أكثر مما استهلك، أي لن تكون الثقافة التي ينتجها أَو يضيفها أكثر من الثقافة التي صنعته أو بمعنىٰ آخر الثقافة التي تلقاها وعرفها. وهٰذه الفكرة في حقيقة الأمر قانون علمي كما صحَّ في عالم الطبيعة صحَّ في عالم الإنسان.

تقول المسلَّمة العلمية: الطاقة الناتجة أقل من الطاقة التي أنتجتها[١٢٨]. وأقرب مثال علىٰ ذٰلك أننا ننتج الكهرباء من النفط بوساطة آلة مخصصة، فإذا أردنا أن ننتج مثلاً مئة كيلو واط من الكهرباء احتجنا إلىٰ أكثر منها من النفط بعد تحويلهما إلىٰ وحدات متجانسة ونسبة الزيادة مرتبط بالآلة ومدىٰ الهدر في

١٢٧ . سنعود إلىٰ هٰذه الفكرة في هٰذا الفصل بعد قليل، وثَمَّةَ مزيد من التفاصيل في الفصل الثامن من هٰذا الكتاب: الخطوات الممهدة للإبداع.

١٢٨ . هي حَتَّىٰ اليوم بحكم المسلمة لأنَّها غير قابلة للدحض.

الطاقة. ولٰكنَّ هٰذه العلاقة كميَّة وليست قيميَّة، فالنفط بوصفه طاقة منتجة للطاقة الكهربائية أكثر منها بالكميَّة ولٰكنَّهُ ليس أكبر منها بالقيمة، وليس من الضروري أن تكون الطاقة الناتجة أكثر أهمية من الطاقة التي أنتجتها فقد تكون أقل منها.

الثقافة المنتِجة والثقافة المنتَجة حالة مشابهة في المبدأ لهٰذا القانون العلمي. فالمبدع لا يمكن أن ينتج أبداً أكثر مما استهلك من الثقافة، إنَّ ما ينتجه أقل كميَّة بالضرورة. ولٰكن ليس من الضروري أن تكون قيمة ما ينتجه أقل من قيمة ما استهلكه، كما أنَّهُ ليس من الضروري أن تكون أكبر قيمةً. الأمر مرتبط بالثقافة التي استهلكها أَو ساهمت في تكوينه، وبالتربية التي تلقاها، والموهبة التي امتلكها، والغاية التي يرنو إليها، وغير ذٰلك مما يدور في هٰذا الفلك. ولذٰلك مثلاً نصح **ابن خلدون** من أراد أن يكون شاعراً أَن «يتخيَّرَ من المحفوظ الحرِّ النَّقيِّ الكثير الأَساليب»[١٢٩]. لأنَّ حفظ الجيد ينتج مثله أَو أقل منه، وحفظ السيئ ينتج مثله أَو الأقل من جودة، أي الأكثر سوءاً.

هٰذا يعني أنَّهُ كُلَّما زاد مخزون المبدع الثَّقافي كانت فرص إنتاج العظيم أكبر، وكُلَّما قلَّ هٰذا المخزون الثَّقافي قلَّت فرص إنتاج الإبداع العظيم. هٰذه قاعدة عامَّة، وهي صادقة تماماً في المستوىٰ النَّظري علىٰ الأقل، رُبَّما يكون لها شواذ ولٰكن مثل هٰذا الشُّذوذ في حكم النُّدرة منقطعة النَّظير. ذٰلك أن المبدع إنَّما يعيد إنتاج الثقافة بطريقته من خلال مجموعة من المحددات التي تتمثل بسدِّ الثغرات فيما سبقه من الثقافة، أَو

١٢٩ . ابن خلدون: **المقدِّمة** . ص ٥٧٤.

بملء فراغ، أَو بتكملة نقص أَو إعادة تبويب وترتيب ورُبَّما يكون هٰذا الأخير أقلها قيمة. فكيف يمكن للمبدع أن يقوم بذٰلك من دون أن يعرف ما كان وما تم وما أُنجز...

فوائد الثقافة للمبدع

إذا اعتقدنا أنَّ حاجة المبدع للثَّقافة تكمن فَقَطْ في معرفة ما كان وما تمَّ... من أجل تكملته أَو ملء فراغاته... فإنَّنا نكون قد وقفنا عند وجهٍ واحدٍ مبتورٍ من أوجه الحقيقة، لأنَّ المبدع لا يبدع من أجل ذٰلك أصلاً، وحاجته إلىٰ الثَّقافة ليست من أجل كشف المعيوب والمنقوص فيما سبقه ليقوم هو بتكملته وحسب، وإنَّما للثَّقافة ضروراتها الكثيرة، وفاعليتها النَّوعيَّة في صوغ وعي الإنسان عامَّة والمبدع خاصَّةً، كما لها دورها في صقل الموهبة وتقويتها ورفدها بالأفكار الأقوىٰ والأساليب الأفضل والأجمل. وسنبيِّنُ فيما يلي هٰذه الأدوار والضَّرورات من خلال النِّقاط التَّالية:

أولاً: خزان معرفي

سنستعير من علم الاقتصاد اصطلاحه الشَّهير الدَّال علىٰ أولىٰ وظائف النُّقود وهي مخزن القيم، لنصف الوظيفة الأولىٰ للثَّقافة بأنَّها خزان معرفي. فالثَّقافة بما هي جملة العلوم والمعارف والخبرات والتَّجارب... البشريَّة في حال كونها معطياتٍ ضروريَّةً لبناء شخصيَّة المرء، تمثِّل للمرء عامَّةً وللمبدع خاصَّةً خزَّاناً معرفيًّا يضمُّ الضروري والمهمَّ خاصَّة، وما يحتاج إليه عامَّة، فينهل من معينه ويستند إليه ويقيس عليه. وهٰذا ما يساعده على:

١ . الغنىٰ في الزَّاد المعرفي الذي يكون له سنداً في التعامل مع مادته الإبداعية.

٢ . حسن الاختيار لأنَّهُ سيكون علىٰ بيِّنة من إنتاج السابقين عليه بتنوعاته واختلافاته.

٣ . صوابيتة الاختيار لأنَّهُ سيكون قد امتلك زاداً معرفيًّا متنوعاً وقدرة علىٰ التمييز بَيْنَ الجيد والرديء، والصواب والخطأ، إلىٰ جانب وقوفه علىٰ محاسن التجارب السابقة وعثراتها.

٤ . اختيار الطَّريف الجديد من الأفكار والصور والأساليب... لأنَّ المبدع سيكون عارفاً بمختلف تجارب السابقين، عارفاً بالقديم مستفيداً منه في تجاوزه إلىٰ الجديد غير المسبوق، وإن كَرَّرَ مسبوقاً به كان قادراً علىٰ تجاوزه.

٥ . جودة الاختيار، ذٰلك أنَّ غنىٰ المخزون لمعرفي وتنوعه هو الذي يعطي المبدع مساحة أكبر من الاختيار وفرصاً أكثر... وهٰذا ما يجعل اختيار الجيد من الأفكار والأساليب والصور... متاحاً له بوفرة أكبر.

هٰذه الفوائد هي أبرز ما يمكن أن يظهر أمامنا من فوائد الثقافة بوصفها خزَّاناً معرفيًّا، ولٰكنها بالتَّأكيد ليست الوحيدة.

ثانياً: تنشيط الدماغ

إذا نظرنا في البنية البيولوجية والفيزيولوجية للدِّماغ بمختلف أجزائه وجدنا أنَّ للثَّقافة وظيفة جدُّ مهمَّةٍ وخطيرة قلَّما ينتبه إليها أحدٌ علىٰ الرَّغْمِ مما أمست عليه من وضوح علىٰ ضوء المكتشفات التي لم تعد حديثة. وهٰذا ما سنبينه باختصار علىٰ النَّحو التَّالي:

١ . من المعروف أنَّ خلايا الدِّماغ هي الوحيدة من بَيْنَ الخلايا التي لا تتجدَّد إذا ما تعرضت لعطبٍ أَو تلفٍ أَو موتٍ.

٢ . إذا كان الأوكسجين والسُّكر هو الغذاء العضويُّ الأساسيُّ ورُبَّما الوحيد للدِّماغ فإنَّ الثَّقافة أَو المعرفة هي الغذاء اللامادي الوحيد للدِّماغ.

٣ . الغذاء العضوي للدِّماغ يؤمن له استمرار الوجود البيولوجي، أمَّا المعرفة فهي التي تجعل الدِّماغ عقلاً، ومن ثَمَّ فإنَّ وظيفة الغذاء العضوي للدِّماغ لا تعدو كونها أساساً بيولوجيًّا لكتلة بيولوجيَّةٍ، فيما الغذاء المعرفي هو الذي يسمح للدِّماغ بالتَّفكير.

٤ . كُلَّما كانت المادَّة المعرفية التي يختزنها الدماغ أكبر كانت قدرته علىٰ التَّفكير أكبر وآفاقه أوسع. وبالمقابل كلَّما كانت المادَّة المعرفية التي يختزنها الدِّماغ أقل كانت آفاق التفكير أضيق والمساحات المتاحة للخلق والتَّجديد أقل.

٥ . من النَّاحية الوظيفيَّة والبيولوجية نحن أمام مسألة خطيرة وهي أنَّ الدِّماغ منقسم إلىٰ قطاعات عمل اختصاصيَّة؛ للقراءة، للكتابة، للرياضيات، للأدب، للغة... وكلُّ قطاع من هٰذه أَو جزء من هٰذه الأجزاء تزداد قدرته علىٰ العمل والنشاط كُلَّما كانت مختزنة أكثر بالمادَّة المعرفيَّة المناسبة، فإذا كان هٰذا الجزء أَو ذاك خالياً من المادة المعرفية المناسبة أَو الكافية أخذ بالتَّرهل ورُبَّما التَّلف رويداً رويداً حَتَّىٰ يتعطل عن العمل نهائيًّا.

هٰذا يعني بالمجمل أنَّ الثقافة تلعب مهمة خطيرة جدًّا وأساسيَّة جدًّا في الحفاظ علىٰ الدماغ وحيويته وتجدُّده وحسن أدائه وظائفه، وكلَّما كانت أجزاء الدماغ تأخذ غذاءها المعرفي كانت أقرب إلىٰ أداء وظائفها

علىٰ أحسن وجه. وفي هٰذا ما يفسر لنا في حقيقة الأمر الميل المبكر إلىٰ الأدب أَو الرياضيات أَو الفيزياء، والعجز الذي يكون تامًّا أحياناً عن فهم أَو إدراك أمور تبدو سخيفة أَو سهلةٍ جدًّا من غير مهتمٍّ أَو غير مختصٍّ.

ثالثاً: تنشيط الذاكرة

مهمة الذَّاكرة هي حفظ ما يمرُّ به المرء من تجارب وخبرات ومعارف ومعطيات... واستحضار المطلوب منها إلىٰ ساحة الشُّعور في اللحظة المناسبة. وكثيراً ما يمرُّ كثيرٌ من النَّاس بلحظات حرجة من محاولة استحضار فكرة أَو صورة أَو حدث... ولٰكن الذَّاكرة لا تسعف في ذٰلك.

الذَّاكرة هٰذا الخزَّان الكبير الذي يحتوي علىٰ كلِّ ما يمرُّ به المرء في حياته تعمل بآليَّة منظمة جدًّا ودقيقة إلىٰ حدٍّ كبير فما يتعامل معه المرء تعاملاً كثيراً يظلُّ حاضراً في ساحة الشعور من الذاكرة، وما قلَّ التَّعامل معه تقوم الذَّاكرة بإقصائه إقصاءً يتفاوت بعده بتفاوت مدىٰ الحاجة أَو التعامل معه.

المبدع هو أكثر النَّاس حاجةً لأكبر قدرٍ موجودٍ في خزَّان الذَّاكرة لأنَّهُ في أيِّ عمليَّة إبداعيَّة يكون بحاجةٍ إلىٰ أن تكون كلُّ المعطيات المعرفيَّة في ساحة شعوره لمعرفة موقع إبداعه من السياق المعرفي والإبداعي والتاريخي ومدىٰ الجدَّة فيه والأصالة والقدرة والعمق...

الثَّقافة هي التي تتيح للذَّاكرة أن تظلَّ في حالة اتِّقادٍ ونشاطٍ وحيويَّةٍ لأنَّ تواصل التَّلقِّي المعرفي وكثرته يزيد من تقاطعات الأفكار وتراكمها وترسيخها ومنحها أكبر عددٍ من فرص البقاء في ساحة الشُّعور وتيسير الوصول إليها بصورٍ

متعدِّدة ومداخل كثيرة لأنَّها دخلت إلىٰ الذاَّكرة من مداخل متعدِّدة تجعل قرائن التقاطها متوافرة دائماً وبكثرة. ولذٰلك كلَّما ازداد المخزون المعرفي عند المرء عامَّة والمبدع خاصَّة كانت بداهته أكبر ومعرفته حاضرة أكثر. واستفاد إلىٰ جانب ذٰلك حسن توظيف هٰذه المعرفة أكثر من غيره لأنَّها حاضرة أكثر في ساحة شعوره.

رابعاً: عصف المخيلة

عندما نركب أيَّ صورة متخيَّلة فإنَّما نعتمد في الأصل علىٰ قاعدة من المعطيات التي تلقيناها إدراكاً حسًّا أَو ذهنيًّا أَو مركَّباً. أي إنَّ أيَّ صورة مُتَخَيَّلَةٍ ليست في الأصل إلا مجموعة من المعطيات الموجودة في الذاكرة التي نقوم بتركيبها تركيباً جديداً متجاوزاً ما اختزناه في ذاكرتنا.

المخيلة هي التي تقوم بتركيب هٰذه الصور الجديدة وهي التي تمارس مهمة الجسر بَيْنَ الإدراك والفهم، وهي في الوقت ذاته المنارة التي تسير أمام العملية الإبداعية في معظم مراحلها.

ولٰكن علىٰ الرَّغْمِ من أنَّ المخيلة ملكةٌ خاصَّة يصحُّ القول إنَّها مستقلَّة فإنَّها إنَّما تستمد قدرتها وطاقاتها وآفاقها مما تقوم به الذَّاكرة وتختزنه، أي إنَّ الثقافة هي التي تصنع المخيلة وتحولها من كونها بنية بيولوجيَّة مكمِّلة لكتلة الدماغ إلىٰ بنية إبداعية خالقة. ومن البداهة بمكانة، علىٰ ضوء ذٰلك، أنَّهُ كلما ازداد المخزون المعرفي أَو الثقافي للمرء عامَّة والمبدع خاصَّة امتلكت المخيلة مادَّة معرفيَّة أكبر تتيح لها طاقات أكبر وآفاق أبعد مدىٰ وخيارات أوسع وأطياف أكثر. بل إنَّ المخيلة تزداد تألقاً وتفجُّراً كلَّما تلقت المزيد من الأفكار والمعطيات التي تقدح فيها شرارة تصعيد التَّخيل والخلق.

خامساً: الاختمار

الاختمار مسألة جدُّ مهمة. ورُبَّما قليلون هم الذين يعطون اختمار الثقافة في ذهن المرء قيمته وأهميته، علىٰ الرَّغْمِ من أنَّ كلَّ نظريَّات الإبداع تقريباً تفرد حيِّزاً أساسيًّا دائماً للحديث عن اختمار الفكرة في ذهن المبدع.

اختمار الثقافة في ذهن المبدع يشبه إلىٰ حدٍّ كبير اختمار الفكرة الإبداعية في ذهنه. فالثقافة التي يتلقاها المرء أَو المبدع تدريجيًّا تختمر في عقله رويداً رويداً حَتَّىٰ تصبح جزءاً صميميًّا من نسغه، حاضرة دائماً في ساحة شعوره ولاوعيه المبدع وفق الاحتياج الذي يتطلبه المبدع وبالطريقة التي تناسبه. أعني أنَّ الثقافة تصبح مطواعة له وفق ما يحتاج إليه لأنَّها قد اختمرت في ذهنه واكتسبت مرونة ومطاوعية كبيرة للتشكل أَو الحضور بالطريقة التي يناسب المبدع حضورها، فاختمارها في ذهنه يعني إخضاعها لسيطرته وتحكمه وإدارته.

قدرة المرء عامة والمبدع خاصَّة علىٰ تطويع ما يمتلك من مادَّة معرفية أَو مخزون ثقافي ترتبط بمدىٰ اختمار الثقافة في ذهنه، واختمار الثقافة في ذهن المبدع يكون بكثرة المتابعة والمراجعة والتحصيل لتحقيق التراكم وكثرة التقاطعات التي تؤدِّي في المحصلة إلىٰ هٰذا الاختمار.

اختمار الثقافة في ذهن المرء عامَّة يتيح له حسن السيطرة عليها والتحكم بها واستحضارها في الوقت المطلوب والطَّريقة المناسبة، أمَّا اختمارها في ذهن المبدع فيتيح له إلىٰ جانب ذٰلك اختمار فكره المبدع الخلاَّق ونضجه بما يجعله سهل الانقياد له، مطواعاً أكثر، وأكثر مرونة. وفي هٰذا ما يفسِّر لنا ما نراه من تفاوت بَيْنَ المبدعين في براعة قيادة العملية الإبداعية وسلاستها فيما يشكو مبدعون آخرون من عسر العملية الإبداعية وصعوبتها. ولٰكنَّهُ ليس العامل

الوحيد في التفسير بالتَّأكيد، لا شكَّ في أنَّ هناك عوامل أخرى، ولٰكن المؤكَّد أيضاً هو أنَّ ثراء المخزون الثقافي عند المبدع عاملٌ حاسمٌ في تيسير العملية الإبداعيَّة وإغنائها.

أمَّا إذا أخذنا الثقافة الاختصاصيَّة بعين النظر والحسبان فإنَّ الأمر سيختلف، سيختلف بالتأكيد، لأنَّ الثقافة الاختصاصيَّة مطلبٌ ضروريٌّ وحاسم للمبدع حَتَّىٰ تكتمل قدرته علىٰ الإبداع، بل حَتَّىٰ تتحقَّق.

المعروف أنَّ الاختمار يحتاج إلىٰ وقتٍ طويلٍ بعد النُّضج حَتَّىٰ يتحقَّق. ولا يختلف أمر اختمار الثقافة عن مختلف أنواع الاختمار، إنَّها تحتاج إلىٰ وقت غير قصير، من المؤكد أنَّهُ من المتعذر تحديد وقت لفترة الاختمار، لأنَّ هٰذا الوقت يتفاوت من مبدع إلىٰ آخر، وقدرة هٰذا المبدع علىٰ تمثل المخزون الثقافي الذي يتلقاه. ولٰكن هٰذا يقودنا إلىٰ تبيان مسألة ضروريَّة هي أنَّ هناك فترة غير قصيرة يجب أن يمرَّ بها الهاوي، أَو المتمرن ما بَيْنَ هضم الثقافة الاختصاصيَّة والانتقال إلىٰ الممارسة المبدعة... هناك فترة يجب أن يمر بها الهاوي بعد تلقي، أَو معايشة، أَو دراسة... الثقافة الاختصاصيَّة حَتَّىٰ يستوعب هٰذه الثقافة وتختمر في ذهنه.

سادساً: النمذجة

ثَمَّةَ من يذهب اليوم إلىٰ رفض نظرية النمذجة في العملية إبداعيَّة اعتقاداً خاطئاً منهم بأنَّ النَّمذجة تنمِّط المبدع أَو تقولب فكره الإبداعيَّ بنماذج سكونيَّة ثابتة تؤدِّي إلىٰ إبداع رتيب تقليدي خالٍ من الجِدَّة.

هٰذا الاعتقاد في حقيقته إمَّا واهم أَو قاصر عن فهم طبيعة القولبة أَو النَّمذجة، فالنَّمذجة لا تعني حصر المبدع في قوالب معينة يفرغها من مادتها ليضع فيها مادَّته فتأتي كما يتوهمون صوراً باهتة مكررة. وإنَّما تعني النَّمذجة

امتلاك مقومات الفن، أيِّ فن، ومن ثَمَّ السيطرة عليها. فحفظ الأشعار الكثيرة، أَو قراءة القصص الكثيرة، أَو معايشة اللوحات الكثيرة... تؤدِّي إلىٰ امتلاك المتدرب مقوَّمات الفن الذي يريد أن يبدع فيه.

مقومات الفنِّ هي القوالب أَو النماذج التي لا بُدَّ للمتدرب أَو هاوي الإبداع في هٰذا الميدان أَو ذاك أن يمتلكها امتلاكاً جيِّداً حَتَّىٰ يصير قادراً علىٰ الإبداع.

إنَّ تجريد الفنِّ من مقوماته يحيله إلىٰ ضرب من اللهو والعبث المحض. لا شيء لا مقوِّمات محددة له، وهٰذه المقومات هي التي تحدد الهوية، هويَّة أيِّ شيء. من الممكن أن تتمتع بعض مقومات فنٍّ من الفنون بقابلية التبدل أَو التغير أَو التطوُّر، ولٰكن مقومان أيِّ فن، وأيِّ شيء تتمتع بالمطلق بنوع من الثبات والديمومة، فليس من المعقول أن تكون مقومات القصَّة مثلاً أَو الشعر مجموعة من العناصر وفجأة تتغير هٰذه العناصر وتصير مقوِّمات الشِّعر أَو القصة عناصر أُخْرَىٰ مخالفة تماماً بعد فترة من الزَّمن.

مقومات الفن مثل مقومات أي شيء في المبدأ، تتمتع بنوعٍ من الثبات والديمومة، ولا يحق لأحدٍ زعم أنَّهُ غير راض عن هٰذه المقومات، أو أنَّهُ يريد تغيرها أَو تبديلها، لأنَّ تغيير المقومات أَو تبديلها هو تغيير في ماهية الشيء الذي يريد تغيير مقوماته، وتغيير ماهيَّة الشيء يعني تغييره، فتغيير ماهية الشِّعر مثلاً يعني تحويله إلىٰ شيءٍ آخر، وتحويله إلىٰ شيءٍ آخر يعني أنَّهُ لم يعد هو ذاته... يعني أننا أمام شيء أَو مفهوم جديد، قد يكون فنًّا وقد لا يكون.

النَّمذجة هي تَمَثُّلُ مقوِّمات هٰذا الفن أَو ذاك، والثقافة الاختصاصيَّة هي التي تؤدي هٰذه المهمَّة. ولا حاجة بنا إلىٰ تأكيد أنَّ وفرة الثقافة الاختصاصيَّة

وجودتها هي التي تضمن حسن النَّمذجة وجودتها. ولٰكنَّ الذي تجدر الإشارة إليه هنا هي أنَّ النَّمذجة هي الخطوة اللاحقة علىٰ خطوة الاختمار، فقبل الاختمار أَو من دونه يمكن القول إنَّهُ من المتعذر أن تتحقق النَّمذجة في ذهن المتدرب.

للنَّمذجة التي تؤدِّي إليها الثَّقافة العامَّة والثَّقافة الاختصاصيَّة معنًىٰ أكثر عمقاً من المعنىٰ السَّابق، فهي تعني بالمفهوم الأوسع دلالةً تنظيم تفكير المرء، تنظيم مهاراته وقدراته وملكاته وآليات تفكيره وعمله.

سابعاً: صقل الموهبة

إذا كانت الممارسة الإبداعية التدريبيَّة هي الأسلوب الأساسي لصقل الموهبة فإنَّ الممارسة من دون معرفة وثقافة اختصاصيَّة تظلُّ عبثاً ورُبَّما لهواً وحسب...

ثَمَّةَ من يريد إقناعنا اليوم بأنَّ الإبداع لهو أَو عبث أَو كليهما. هٰذه وجهة نظر تنتظر الإثبات، ولا يمكن أن تثبت علىٰ قاعٍ مستقرٍّ متَّفَقٍ عليه من دلالة المفاهيم والاصطلاحات. ولٰكن يمكن القول إنَّ في الإبداع شيئاً من العبث، وشيئاً من اللهو. من السهل الاتِّفاق علىٰ مثل هٰذا الحكم الأخير بل رُبَّما يصعب دحضه، أمَّا يكون الإبداع لهوا محضاً أو عبثاً أَو كليهما معاً فهٰذا ما يتعذر إثباته وتصعب استساغته.

من دون الثَّقافة الاختصاصيَّة خاصَّةً ورُبَّما الثقافة عامَّة لا يمكن أن تكون هناك ممارسة إبداعيَّة تدريبية لصقل الموهبة أَو تمكين الرَّغبة الإبداعيَّة وتعزيزها. فمن يريد أن يكون شاعراً كيف يمكن أن يجرب أَو يتدرب علىٰ كتابة الشعر من دون أن يكون قد حفظ الكثير من الأشعار؟ ومن دون الثَّقافة العامة كيف يمكن

أن تغتني موهبته وتكتسب المهارات والقدرات؟ وكذٰلك شأن من يريد أن يكون قاصًّا أَو نحاتاً أَو موسيقاراً...

لصقل الموهبة يحتاج المتدرب إلىٰ الثَّقافة الاختصاصيَّة احتياجاً ماسًّا لا غنىٰ عنه علىٰ الإطلاق، وينصح **ابن خلدون** المتدرب أن ينتقي الجيد من الآثار الفنية في الفن الذي يريد أن يبدع في. ذٰلك أنَّ اختيار الجيد وتَمَثُّلَهُ هو الذي يضمن له صقلاً جيِّداً للموهبة، أَو تأسيساً جيِّداً.

ثامناً: الواقعية

الاعتماد علىٰ المخيلة في العملية الإبداعيَّة أمر لا خلاف فيه ولا جدال. وقد أبنا كيف أنَّ الثقافة هي التي تصنع فضاءات المخيلة وتصعد قدراتها وطاقاتها وتفتح الآفاق أمامها. وهٰذا ينعني أنَّ المخيلة من دون ثقافة عرضة للزَّلل والخطأ، عرضة للشَّطح الممزوج بالسَّطحية والسذاجة... وهٰذا ما نجده في التجارب الأولىٰ للمبدعين في مختلف ميادين الإبداع.

أمر عاديٌّ أن تكون التَّجارب الأولىٰ للمبدعين كثيرة السَّطحيَّة والسَّذاجة، وضيعة الصور والأساليب، ذٰلك أنَّ الخزان المعرفي للمبدع في بداياته يكون شبه فارغ، أي عديم الفعل والأثر، عديم النماذج الكبرىٰ التي تكون قرائن يستند إليها المبدع في عمليته الإبداعية أَو في تجربته الإبداعيَّة. كلُّ ما يكون عند المبتدئ في هٰذه المرحلة صوراً باهتة وشكليات غامضة يحاول النسج علىٰ منوالها، ولذٰلك تأتي تجاربه باهتة أكثر من الصور الموجودة في ذاكرته ومخيلته.

الغموض الذي يخيم علىٰ مخيلة المبتدئ ليس بسبب غموض النَّماذج التي اطلع عليها وإنَّما بسبب الضبابيَّة والضحالة التي يبني المبتدئ عليها أحكامه وتصوراته. ولٰكن المبتدئ هٰذا إذا سار سيراً صحيحاً في الإطلاع والتَّلقِّي

والمعايشة والتَّدريب سيجد بنفسه بعد فترةٍ مدىٰ الضَّحالة التي كان يمارس بها التَّجربة أَو التَّدريب الإبداعي. والسَّبب الذي يقف وراء هٰذه النُّقلة في التَّجربة الإبداعيَّة هو تزايد النَّماذج التي امتلكها رويداً واختمرت في ذهنه ومخيِّلَتِهِ الإبداعيَّة وصارت تفعل فعلها في العمليَّة الإبداعيَّة.

أحياناً كثيرة لا يدرك المبدع ما الذي حدث تماماً حَتَّىٰ انتقل من طور السَّذاجة والسَّطحيَّة إلىٰ طور العمق والواقعيَّة، يظنُّ الكثيرون أنَّ هٰذا الانتقال هو انتقال تدرجي بفعل السنِّ أَو كثرة التَّجارب والتَّدريب والحقيقة خلاف ذٰلك إلىٰ حدٍّ كبير، ذٰلك أنَّ هٰذا التَّطور يستند أساساً إلىٰ تزايد المخزون المعرفي والثقافي الذي يقوم علىٰ نحو لاشعوري بالارتقاء بالمخيلة وآليَّة عملها من خلال تجارب الآخرين وخبراتهم التي تتراكم في ذهنه وتصبح جزءاً من تجربته والنَّبع الذي ينهل من معينه. والنبع الذي ينهل منه المبدع هو الذي يحدِّد هُويَّة إبداعه وطبيعته، فإذا كان النَّبع كبير غنيًّا متنوعاً كان الإبداع مثله غنيًّا متنوعاً، وإذا كان النَّبع ضحلاً شحيحاً كان الإبداع ضحلاً شحيحاً.

الثقافة بهٰذا المعنى، استناداً إلىٰ وظائفها السَّابقة أيضاً، تقوم بتهذيب المخيلة والصُّور والأفكار والخروج بها من متيه الغموض والضَّبابية والسَّطحية إلىٰ فضاءات الواقعيَّة، الواقعيَّة الفنيَّة لا الواقعيَّة الوقائعيَّة.

الواقعيَّة الفنيَّة شيء والواقعيَّة الوقائعيَّة شيء آخر. الواقعيَّة الفنيَّة تقوم علىٰ المخيِّلة والتَّخييل والخلق الجمالي، أي إنَّ الواقعيَّة هنا لا تعني الانطباعيَّة السَّحطيَّة أَو السَّذاجة للواقع وإنَّما مجال التَّخييل فيها كبير، بل إنَّها قائمة علىٰ التَّخييل، خلاف الواقعيَّة الوقائعية التي تُعْنَىٰ بالوقائع كما هي، وهٰذا هو المجال الذي تتحرك فيه العلوم الاجتماعيَّة والطبيعيَّة.

تاسعاً: المعاصرة

يجب علىٰ المبدع في أيِّ ميدانٍ من الميادين الجمالية والعلمية الطبيعية والاجتماعيَّة أن يجعل نقطة انطلاقه هي الرَّاهنية التَّاريخيَّة التي يعيش في ظلِّها، وليكن اتجاهه أينما شاء؛ إلىٰ الواقع، إلىٰ الماضي، المستقبل، إلىٰ فضاء تخيليٍّ... الجهة التي يتحرَّك المبدع نحوها هي خصوصيته وطبيعته، ولٰكن الأرض التي يقف عليها يجب أن تكون راهنيته التَّاريخيَّة المعاصرة.

قد يظنُّ بعضهم أنَّ هٰذه الدعوة مبالغ فيها، لأنَّ الإنسان ابن واقعه شاء أم أبى، والمبدع لا يخرج عن هٰذا الإطار فهو ابن واقعه وراهنيته التَّاريخيَّة شاء أم أبى.

هٰذا صحيحٌ نظريًّا، فالإنسان ابن واقعه وراهنيته التَّاريخيَّة شاء أم أبى. ولٰكن كثيراً ما نصادف مبدعين، وخاصَّة من الهواة والمبتدئين ينسجون حول أنفسهم أخيلة وتصورات مفارقة للواقع والراهنية التاريخيَّة بناء علىٰ أفكار أَو أوهام معينة؛ التَّمرد علىٰ الواقع، الهروب من الحاضر، عشق الآخر... وغير ذٰلك من أفكار وأوهام تقود في المحصلة إلىٰ انسلاخ أحمق عن الواقع أَو العصر أَو كليهما معاً، وهٰذا ما يؤدِّي في السِّياق إلىٰ العجز عن فهم الواقع والعصر فهماً واقعيًّا أَو صحيحاً، وإنَّما يكون الفهم علىٰ أساس الأوهام والتَّخيُّلات التي يفرضها المبدعُ علىٰ الواقع والعصر فرضاً خارجيًّا لا يلامسهما إلا ملامسة سطحية فيظنُّ من خلالها أنَّ القشور هي الجواهر، هي الحقائق.

لينأىٰ المبدع بنفسه عن الوقوع في هٰذا المزلق هو بحاجة إلىٰ الثقافة بمعنيها الاختصاصي والعام، وكلما وجد في نفسه ميلاً إلىٰ هٰذا الانسلاخ بأيِّ اتِّجاه من

الاتجاهات كانت حاجته إلىٰ مزيد من الثقافة أكبر لا ليغير اتجاهه بل ليفهم الواقع والعصر الذي يعيش فيهما وليتَّجه أينما شاء بعد ذٰلك.

خاتمة

كثيرون من الهواة والمبتدئين يقودهم اعتدادهم بأنفسهم ومواهبهم إلىٰ تكريس قناعة خاطئة هي عدم التَّأثُّر بالآخرين؛ سابقين ومعاصرين، أي بمعنىٰ أكثر وضوحاً وصراحة: عدم قراءة أَو معرفة تجارب الآخرين خشية التَّأثر بهم وفقدان الهويَّة والخصوصيَّة التي يعتز بها المبتدؤون اعتزازاً مضللاً.

ما نصحت مبتدئاً بكثرة القراءة والحفظ والمعايشة إلا قال لي:

. أنا قصداً لا أطَّلع علىٰ تجارب الآخرين... لا أريد أن أتأثَّر بأحد، أريد أن أظهر خصوصيَّتي وشخصيتي فقط!!!

ليس من حقِّ المبدع أن يفكِّر هٰذا التَفكير بل هٰذا واجبه، لأنَّ من لا يفكر في أن يحقِّق هٰذا الاستقلال والخصوصيَّة لا أمل فيه مبدعاً. ولٰكن من الخطأ الكبير الظنُّ أنَّ التَّأثُّر بالآخرين خطأ أَو عيب أَو خطر بل الخطأ والخطر هو في عدم التَّأثُّر بتجارب الآخرين، لأنَّ معرفة تجارب الآخرين هي التي تضع المبدع في سياق التَّجربة الإبداعيَّة وتميِّز شخصيَّته عنهم وتصنع خصوصيَّته.

الثَّقافة هي التي تضطلع بهٰذه المهمَّة، إلىٰ جانب مهامها الأخرىٰ الكثيرة، فالعلاقة بَيْنَ الثَّقافة والإبداع علاقةٌ صميميَّةٌ غير منفصلةٍ. يكاد يصحُّ معها القول إنَّ الإبداع من دون ثقافةٍ أمرٌ متعذرٌ، وإن لم يكن متعذراً فإنَّهُ من المتعذَّر أن يكون الإبداع إبداعاً ما لم يستند إلىٰ قاع ثقافي كافٍ. ويصحُّ القول تماماً أنَّهُ كلما ازداد غنىٰ المبدع الثقافي ازداد إبداعه أصالةً وجدَّةً وتألُّقاً وحيويَّة. وإذا كنَّا قد حصرنا فوائد الثَّقافة للمبدع في مجموعة من النِّقاط والعناصر التي أشرنا إليها

وتحدَّثنا فيها فإنَّ هٰذه العناصر والنِّقاط لا تعدو كونها الأبرز من بَيْنَ الفوائد التي تقدمها الثَّقافة للمبدع، لأنَّ فوائد الثَّقافة في العمليَّة الإبداعيَّة أكبر من ذٰلك بكثير، وأوسع أطيافاً مما تحدثنا فيه.

إنَّ التَّفاعل الحاصل بَيْنَ المخزون المعرفي والملكة الإبداعيَّة عمليَّة جِدُّ معقَّدةٍ يصعب تحديدها أَو تأطيرها بمجموعة من النِّقاط، لأنَّ ثَمَّةَ آليات تفاعليَّة معقَّدة ومتداخلة منها المدرك ومنها ما هو غير مدرك حَتَّىٰ الآن. ولٰكن المؤكَّد الوحيد هو أنَّ الإبداع بحاجة ماسَّة إلىٰ الثقافة، بل لا يمكن أن تصل الممارسة الإبداعية إلىٰ مستوىٰ الإبداع الحقيقي ما لم تستند إلىٰ قاعٍ ثقافيٍّ كافٍ. ولذٰلك لا عجب الآن إذا علمنا أنَّ كثيرين يقيمون تكافؤاً بَيْنَ الثَّقافة والإبداع، وبَيْنَ المثقَّف والمبدع، وإن كُنَّا نرفض هٰذه المساواة لاختلاف المساحتين الدَّلاليتين لهما. ولٰكنَّنا في الوقت ذاته لا نستطيع إلا أن نقرَّ أن هٰذه المساواة إنَّما هي نؤشِّر دلالي علىٰ مدىٰ وشاجة العلاقة بَيْنَ الثَّقافة والإبداع.

الفصل الرابع

الإبداع والعمر

لا يجوز أن نقول فات الأوان علىٰ الإبداع فليس للإبداع أوانٌ محدَّد أَو سنٌّ محدَّدة؛ يمكن أن تبدأ في أيِّ وقت وفي أيِّ سن. ليس من الضَّروري أن تنجح ولٰكن في الوقت ذاته ليس من الضَّروري أن لا تنجح.

تمهيد

قلَّما عرفنا مبدعاً لم يحدثنا هو أو غيره عن موهبته الَّتي برزت لديه في مراحل مبكرة من الطُّفولة، ويطفق ينثر بَيْنَ طيات الحديث نُتَفاً وطرفاً من مغامراته الإبداعيَّة وهو (لم يزل في المهد صبيًّا). ورُبَّما لذٰلك شاعت، حَتَّىٰ في الوسط العلمي، أنَّ الإبداع في الأصل موهبة، ولأنَّهُ موهبة فإنَّهُ ملكةٌ يفطر عليها المرءُ الموهوب، أي إنَّها تولد معه، وتظهر لديه في المراحل المبكرة من حياته، ومن لم تظهر لديه موهبة الإبداع باكراً فإنَّهُ لن يؤتىٰ له هٰذا الشَّرف بعد ذٰلكَ.

من المؤكَّد أنَّ هٰذا الكلام ينطوي علىٰ كثيرٍ من الحقيقة، ولٰكن من المؤكَّد أيضاً أَنَّهُ لا يقول الحقيقة كاملةً، وليس كلُّ ما فيه حقيقة لا تقبل الدَّحض. ولذٰلك فهو كلامٌ خطيرٌ جدًّا، لأنَّهُ سيؤدي إلىٰ إحباط كثيرٍ من الموهوبين وزرع اليأس في نفوسهم، والإقلاع من ثَمَّ عن التَّفكير في الإبداع، وممارسة حقِّهم في الإبداع، ورُبَّما يؤدي ذٰلكَ إلىٰ فقدان كثيرٍ من الكفاءات الإبداعيَّة، وكثيرٍ من الأفكار الغنيَّة العظيمة الَّتي يمكن أن تخدم الحركة الفكريَّة والثَّقافيَّة والعمليَّة... ورُبَّما لا تكون الخسارة مما يستحق أن يبكىٰ عليه، ولا أن يوقف عنده!!

الأمر في إطار الممكن، وفي إطار الممكن يتساوىٰ الوجود والعدم، ولذلك لا يجوز أن تلقىٰ الأحكام جزافاً، ولا أن تُحَدَّدَ مصائرٌ بالعدم من دون موجب، ولا أن توجه إلىٰ العدم من دون موجب المقدمات، أو مؤكَّد الحقائق.

فما مدىٰ مصداقيَّة القول بوجوب ظهور الموهبة في المراحل المبكرة من العمر؟

وما العلاقة بَيْنَ الإبداع والعمر؟

الإبداع المبكر

الأَصلُ في الإبداع أَن يبدأَ، أَو تلوح تباشيره في سنٍّ مبكِّرة، وربَّما مبكِّرةٌ جدًّا، **فابنُ سينا** كان أَشهر أَطبَّاءَ عصره علىٰ الإطلاق ولم يتجاوز السَّابعة عشرة من عمره. ويتفاخر **جون لوك** . J. Locke بأنَّه تفلسف وهو في الرَّابعة عشرة. «وكان **إينشتاين** . A. Einstein في السَّادسة والعشرين عندما نشر مقالاته الثَّوريَّة المبكِّرة حول الأَثر الكهربائي الضَّوئي، وحول نظريَّة النِّسبيَّة الخاصَّة. وكان **روسيني** في الثَّالثة والعشرين من عمره عندما كتب ما قد يُعدُّ أَروع الأُوبرات الكوميديَّة التي كُتبت حتَّىٰ الآن؛ (حلاَّق إشبيلية)»[١٣٠].

«وبحث **أَرسطو** . Aristotle سرعة السُّقوط الحرِّ وهو في التَّاسعة عشرة من عمره. أَمَّا **بولياي** . Bolyai فقد أَرسىٰ الاكتشافات الأَوَّليَّة لتكوين الهندسة الإقليديَّة وهو في سنِّ الواحدة والعشرين من عمره. وقد نشر **وارد** . F.O. Ward كتابه (في علم العظام الإنساني) وهو ما يزال في كليَّة الطِّب، ويُعدُّ من الكتب التي يُرجع إليها في تاريخ التَّشريح. وقد حصل **لافوازيه** . A. Lavoizer وهو في

١٣٠ . العبقريَّة والإبداع والقيادة . ص ١٤٩.

سنِّ الواحدة والعشرين علىٰ ميداليَّة ذهبيَّة من الحكومة الفرنسيَّة لإعداده لأَفضل طريقة في إنارة الشَّوارع. وفي العمر نفسه كان **سولفاي** . E. Solvay يعمل في معملٍ للغاز، فطوَّر أَساليب العمل، حيث أَحدث ثورةً في صناعة المياه الغازيَّة، مستبدلاً في ذلك طريقة **لوبلان** . Le blane »[١٣١].

«أَمَّا أَوائل النِّتاجات الإبداعيَّة في مجال الموسيقىٰ والشِّعر فيمكن أَن تظهر في سنٍّ مبكِّرة؛ لقد بدأ **إيمنسكو** . Eminescu بنشر قصائده وهو في سنِّ السَّادسة عشرة، وكانت أَوَّل قصيدةٍ له مرضيَّةً لأُستاذه **آرون بومنول** . Aron Pumnul أُستاذ اللغة الرُّومانيَّة»[١٣٢]. وفي مجال الشِّعر أَيضاً هناك الشَّاعرة البلغاريَّة **بلاغا ديميتروفا** . Blaga Dimitrova التي بدأت نشر نتاجها الشِّعري عام ١٩٣٨م وهي التي وُلِدت عام ١٩٢٢م[١٣٣]. ونعرف كذلك أَنَّ الشَّاعر **حسن البحيري** قد نشر ديوانه الأَوَّل وهو في العشرين من عمره؛ عام ١٩٤٢م، وفيه وفي ديوانيه التَّاليين قصائد ترجع إلىٰ سنِّ السَّادسة عشرة من عمره[١٣٤].

وكذلكَ كان شأن الشَّاعر المجري **ياشيف إتيلا** الذي نشر أَوَّل مجموعة شعريَّة له وهو في السَّابعة عشرة من عمره وهي التي حملت عنوان شحاذ الجمال عام ١٩٢٢م، وأتبعها بمجموعته الثانية: لست أنا من يصرخ في عام ١٩٢٥م. وتتالت مجموعاته الشِّعريَّة بالصُّدور بَيْنَ السَّنة والأُخْرىٰ وكأَنَّهُ كان يشعر أَنَّهُ يسابق الموت فقد مات في عام ١٩٣٧م عن اثنين وثلاثين عاماً وست

---

١٣١ . الإبداع العام والخاص . ص ١٤٧ . ١٤٨.

١٣٢ . م.س . ص ١٤٨.

١٣٣ . ميخائيل عيد: **بلاغا ديميتروفا** . الأُسبوع الأَدبي . العدد ٥٢٤.

١٣٤ . من حسن الحظِّ أَنَّ الشَّاعر حسن البحيري كان حاضراً المحاضرة التي كان موضوعها أصل هذا الكتاب، والتي أُلقيت في صيف عام ١٩٩٤م.

مجموعات شعريَّة، هي علىٰ التوالي: لا أب لي ولا أم عام ١٩٢٩م، ليل الضَّاحية عام ١٩٣٢م، رقصة الدب عام ١٩٣٤م، من المؤلم جدًّا عام ١٩٣٦م.

«وقد قاد **موتسارت** . Mozart وهو في سنِّ الرَّابعة عشرة أُوبرا في ميلانو. وبالعمر نفسه كان **بيتهوفن** . L.V. Beethoven ينظِّم الحفلات الموسيقيَّة في السَّاحات العامَّة. وفي سنِّ السَّابعة عشرة ونصف السَّنة أَلَّف **ميندلسون بارثولدي** . Mendeelsohn- Bartholdy افتتاحيَّة (OUVERTURE . حلم ليلة صيف[١٣٥])»[١٣٦].

وفي الرَّسم حدَّثنا **ول ديورانت** . Will Durrant عن **إنجليكا كاوفمان** . E.Kaufman «التي نافست مدام **فيجيه لبرون** . V.Le Brun بوصفها أَشهر فنَّانةٍ في جيلها، فكانت تُجيدُ الرَّسم، فضلاً عن إتقانها العزف، حَتَّىٰ وهي في الثَّانية عشرة، إجادةً حملت الأَساقفة والنُّبلاء علىٰ أَن يجلسوا إليها لتصوِّرهم. وفي الثَّانية عشرة . ١٧٥٤م اصطحبها أَبوها إلىٰ إيطاليا حيث واصلت دراستها، واحتفىٰ بها القوم أَينما ذهبت، تقديراً لمهارتها»[١٣٧]. ومنذ فترة غير بعيدة عكفت الصُّحف والمجلاَّت علىٰ تناول أَخبار من سمِّيت بالرَّسامة المعجزة: **أَلكسندرا نيشتا** . A.Netsa التي لُقِّبت بـ **بيكاسو الصَّغيرة**، وهي أَمريكيَّة الجنسيَّة؛ رومانيَّة الأَصل، تبلغ من العمر عشر سنوات، لها أَكثر من ثلاثمئة

---

١٣٥ . حلم ليلة صيف اسم مسرحيَّة كوميديَّةٍ لعبقريِّ المسرح الإنجليزي وليم شكسبير، كتبها ما بين عامي ١٥٩٥ و ١٥٩٦م، ونُشرت عام ١٦٠٠م (عزت).

١٣٦ . ألكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ص ١٤٨.

١٣٧ . ول ديورانت: **قصَّة الحضارة** . ج ٤١ . ص ٣٩٠.

لوحة، تتراوح أَسعار الواحدة منها ما بَيْنَ العشرين والثَّمانين أَلف دولار، والأَغرب من ذَلكَ أَنَّها تميَّزت في الرِّسم وبرعت فيه وهي في السَّابعة من عمرها، وحسب.

وإذا رجعنا إلىٰ الوراء بضع قرونٍ وجدنا أحد أعظم الرَّسامين عبر التَّاريخ البشري كلِّه قد مات قبل أن يتمَّ السَّابعة والثَّلاثين من عمره هو الرسام والنَّحات الإيطالي **رفائيل** الذي أبدع أولىٰ لوحاته العالميَّة التي تحمل شخصيَّته وهُويَّته وخصوصيَّته: مذبح سان نكولا دوتو لنتينو، وهو في سن السَّابعة عشرة. ويشهد له أنَّهُ لم يقع في مزلق التَّكرار أبداً.

هٰذه هي الحال الطَّبيعيَّة لظهور الموهبة الإبداعيَّة، والنَّماذج الَّتي عرضناها ليست إلا نماذج قليلةً من حالات يصعب عدُّها أو حصرها. ولٰكن أن تكون هٰذه الحال هي الغالبة فإنَّ ذَلكَ لا يعني أنَّ القاعدة أو القانون الحتمي الذي لا خروج عنه.

الإبداع المتأخر

الإبداع في سنٍّ متأخِّرة أمرٌ يدور في فلك منطق الإبداع ولا يخرج عن مجالاته، ذَلكَ أَنَّ السِّنَّ ليس محدِّداً حتميًّا للإبداع، فقد يُبدعُ المرءُ وهو في سنٍّ متأخِّرةٍ، ورُبَّما متأخِّرةٍ جدًّا، وكما كانت لدينا نماذج كثيرةٌ من الإبداع في سنٍّ مبكرةٍ ومبكرةٍ جدًّا كذَلكَ لدينا الكثير من النَّماذج لمبدعين بدؤوا الإبداع في سنين متأخِّرة من عمرهم، بل بعدما تجاوزا الأربعين والخمسين ورُبَّما السِّتين من عمرهم، ولم تكن إبداعاتهم أقلَّ قيمةً ولا أهميَّةً ولا روعةً من إبداعات مبدعين باشروا الإبداع في سنٍّ مبكرة جدًّا؛ فالرِّوائيَّة العالميَّة **إيزابيل الليندي** . I. Allende . وهي من تشيلي؛ أَمريكا الجنوبيَّة . أَنهت في عام ١٩٩٢م روايتها

الأُولى[١٣٨]؛ (**بيت الأَرواح**) وهي في الأَربعين من عمرها، ولذلك اعتراها خجلٌ وحرجٌ شديدين وهي تلقي خبر كتابة الرِّواية بَيْنَ أَهلها، ولٰكنَّ الموهبة الدَّفينة لم تتوقَّف عند هٰذه الرِّواية الطَّريفة في كيفيَّة كتابتها فأَتبعتها بغيرها فكتبت[١٣٩]: **الحبُّ والظِّلال**، و**إيفالونا**، و**حكايات عن إيفالونا**، و**خطَّة غير محدَّدة**، وبعدها **باولا**، وهٰذا اسم ابنتها، والقصَّة تدور حولها إبَّان مرضها، إلىٰ جانب كونها ضرباً من السِّيرة الذَّاتيَّة. ثُمَّ هناك المفكِّرُ العربيُّ المعروف **يوسف مراد** الذي ظهرت لديه موهبةُ الرَّسم بعدما تجاوز السِّتين، فترك القضايا النَّفسيَّة والفكريَّة واقتصر علىٰ الرَّسم. ولي أُستاذٌ عزيزٌ هو الشَّاعر المرحوم **فوزي الشِّهابي** الذي قرض الشِّعر أَوَّل ما قرضه وهو في تمام السِّتين[١٤٠]. وهناك **جورج دوما** . G.Dumas الذي ترك الطِّبَّ بعدما اشتهر به ليعمل في الأَدب والفكر.

وإن ننس فلا يجوز أن ننسىٰ هنا **أبا حيَّان التَّوحيدي** أديب الفلسفة وفيلسوف الأدباء الذي سحر الأدباء والنقاد بأدبه البليغ الرفيع الذي يعدُّ بجماله وسحره من أروع نصوص الأدب العربي عبر تاريخه. هٰذا الفيلسوف الأديب لاحت بوادر موهبته وإبداعه بعد الخمسين من عمره... بل إنَّنا لا نجد له أثراً ولا ذكراً قبل سنِّ الخمسين.

ومن طرائف القصص في هٰذا الإطار الذي نحن فيه ما رواه بعضهم من أَنَّ «سبب قول **عبيد بن الأَبرص الأَسدي** الشِّعرَ أَنَّه كان محتاجاً، ولم يكن لديه

---

138 - Merriam Webstar's Encyclopedia of Litrature. p 35.

١٣٩ .كل أعمال إيزابيل إلليندي التالية ترجمت إلىٰ اللغة العربية. ومعظمها ترجمها عن الإسبانية الصديق الأستاذ صالح علماني.

١٤٠ . يوجد للشَّاعر ديوانٌ مخطوط أَرجو أَن يسعفني الحظُّ في إخراجه.

مالٌ، فأَقبل ذا[١٤١] يومٍ، ومعه غُنيمةٌ، له، ومعه أُخته **ماوية** ليوردا غنمهما، فمنعه رجلٌ من بني **مالك بن ثعلبة**، وجَبَهَهُ بما يكره. فانطلق حزيناً مهموماً للذي صنع به هٰذا الرَّجل، حَتَّىٰ أَتىٰ شجرات، فاستظلَّ تحتهنَّ، فنام هو وأُخته، فزعموا أَنَّ المالكيَّ نظر إليه، وأُخته إلىٰ جنبه، فقال فيهما شعراً لا يليق، متمنيًّا لو أَنَّ **عبيداً** تزوَّج من أُختِه، فأَنجبت له ولداً ضاويا، ضعيفاً، ومنها قوله:

ذَاكَ عُبَيْدٌ قَدْ أَصَابَ مَيَّا

يَا لَيْتَهُ أَلْقَحَهَا صَبِيًّا

فَحَمَلَتْ فَوَلَدَتْ ضَوِيًّا

فلمَّا سمع **عُبيدُ بنُ الأَبرص** شعر المالكيِّ، رفع يديه، ثُمَّ ابتهل قائلاً:

. اللهمَّ إن كان فلانٌ قد ظلمني ورماني بالبهتان فأدلني منه[١٤٢].

ووضع رأَسه فنام، ولم يكن قبل ذٰلكَ يقول الشِّعر، فأَتاه آتٍ في المنام، وأَلقىٰ في فمه شعراً قام يُنشده. واستمرَّ بعد ذٰلكَ يقرض الشِّعر، وغدا شاعرَ بني أَسدٍ في غيرما نزاع»[١٤٣].

إنَّ تأخر ظهور الموهبة الإبداعيَّة لدىٰ المرء يعود إِلَىٰ عوامل كثيرة، وأسباب متعدِّدة. قَدْ يصعب تحديدهاً من جهة، وسيصعب الاتفاق علىٰ أنَّها هي الأسباب والعوامل الَّتي أدت إلىٰ ذٰلكَ من جهة ثانية.

---

١٤١ . ذا: وردت في الأَصل (ذات)، وهذا خطأ شائعٌ.

١٤٢ . أدلني منه: اجعلني أنتصف منه، أَو انصرني عليه.

١٤٣ . فوزي عطوي: **المعلَّقات العشر؛ دراسة ونصوص** ـ الشَّركة اللبنانيَّة للكتاب . بيروت . ١٩٦٩م . ص ٢١٢ ـ ٢١٣. ولكن لا بدَّ من الإشارة هنا إلىٰ أَنَّ القصَّة أَقرب إلىٰ الاختلاق، وأَلفاظها لا تنكر ذلك لبنائها علىٰ الزَّعم، وطبيعتها. ولكنَّ المراد منها هو تأَخُّر عبيد بن الأَبرص في قول الشِّعر.

لا ندري حقيقة سبب تأخر ظهور الإبداع، ولٰكنَّنا نظن أنَّ ثَمَّةَ رغبةً أَو موهبةً موجودة أصلاً ولكِنَّها لم تجد فرصتها المناسبة للظهور في سنٍّ مبكرة لسبب أَو لآخر. قد يكون الكبت، وقد يكون الخجل، وقد يكون الوضع الاجتماعي أَو الاقتصادي أَو غير ذٰلكَ. بل إنَّنا نفترض أصلاً أنَّ الملكات والمواهب موجودة عند الناس كلِّهم[١٤٤] بدرجةٍ واحدةٍ أَو متقاربةٍ علىٰ الأقل، والظروف والأحوال والتربية... هي التي تعزز هٰذا الميل أَو ذاك، هٰذه الملكة أَو تلك.

وعلىٰ أيِّ حالٍ تجدر الإشارة هنا إلىٰ أنَّ الصَّنعة أَو التَّصنُّع هما اللذان يغلبان علىٰ الإشراق والإلهام عند المبدعين الذين يأتيهم الإبداع في سنٍّ متأخِّرة. من دون أن يُقلِّلَ ذٰلكَ من قيمة هٰذا الإبداع وأهميَّته وجماليته، لأنَّ هٰذه الخصائص مرتبطة بقوَّةِ الموهبة وعمقها لا بالسِّن الذي يظهر فيه الإبداع.

الأكثر أهميَّة من ذٰلكَ هو أَنَّهُ مهما كانت الأسباب الَّتي أدَّت إلىٰ تأخُّر ظهور الموهبة الإبداعية فإنَّ إمكانات ظهورها في سنٍّ متأخرة ليست معدومة، بل رُبَّما لا تقلُّ عن إمكانات ظهورها في سنٍّ مبكرة. والأكثر أهميَّة من ذٰلكَ كلِّهِ هو أن تكون الموهبة حقيقيَّة، والإبداع المنبثق عنها إبداعاً حقيقيًّا وليس هرفاً ولا من معين السَّخافة غرفاً.

حدود الإبداع عمريًّا

السُّؤال الذي يطرح ذاته بقوَّة ويطرحه كثيرون وخاصَّة من غير المبدعين، ورُبَّما بعض المبدعين أيضاً، وهو:

١٤٤ . أي تعميم من هٰذا القبيل هو تعميم العموم لا الإطلاق، بمعنىٰ أكثر الناس لا كلهم بالمطلق فرداً فرداً.

. هل هناك حدود عمريَّة للإبداع؟

وبمعنىٰ آخر: هل يتقاعد المبدع مثل غيره؟

ورُبَّما اتَّخذ السُّؤال صيغةً أُخْرَىٰ هي:

. ألا يجب أن يتقاعد المبدع؟

عندما سُئل **نزار قباني** مثل هٰذا السُّؤال قال: أتوقَّف عن الكتابة عندما تيبس يدي. ولم يتوقف نزار عن الكتابة حَتَّىٰ يَبَّسَ الموت يده.

الحقيقة أنَّ المبدع حالة خاصَّة في تاريخ البشريَّة، وحالة خاصَّة من الإنسان... والإبداع حالة خاصَّة من الفعل الإنساني. ولذٰلك من الصُّعوبة بل من الخطأ قياس الإبداع علىٰ غيره من المهن والصنائع والأعمال التي يقوم بها الإنسان.

رُبَّما لم يشهد تاريخ الإبداع فكرة تقاعد المبدع مهما طال به العمر، بل إنَّ ما نجده هو مزيد من الإصرار علىٰ استمرار الإبداع مع ازدياد العمر، حَتَّىٰ مع ما يتعرَّض له المبدع من تحذيرات من الأطباء حرصاً علىٰ صحَّة المبدع الذي بلغ من العمر عتيًّا. وثَمَّةَ الكثير من النماذج الدَّالة علىٰ ذٰلكَ ومنها في عالمنا العربي مثلاً **سعد صائب**[١٤٥] الذي أقعده المرض وهو في الثمانين وألزمه الفراش السَّنوات الأخيرة الثلاث من عمره، ومع ذٰلكَ واظب علىٰ الكتابة وبالكاد يصحُّ القول إنَّهُ التزم بنصائح الأطباء بالامتناع عن القراءة والكتابة. ومثله كذٰلكَ **عبد المعين**

١٤٥ . **سعد صائب** أحد شيوخ الأدب والنقد العربي ولد بدير الزور، سوريا في ١٧/ تشرين الثَّاني / ١٩١٧م، وتوفي بدمشق عام ٢٠٠٠م. بدأ بنشر نتاجه الأدبي في الصحف والمجلات العربية الدَّوريَّة واليوميَّة عام ١٩٣٦م. وفي عام ١٩٤٢م صدر له أوَّل كاتب مترجم عن الفرنسية بعنوان (طريق الخلاص). ترك أكثر من سبعين كتاباً منشوراً وعشرات المخطوطات. لمزيد من التفاصيل انظر كتابي: هٰؤلاء أساتذتي . دمشق ١٩٩٤م.

الملوحي[١٤٦] الذي حذَّره الأطباء من القراءة والكتابة، ومع ذلكَ تجده غير قادرٍ علىٰ الابتعاد عن القراءة والكتابة، فيكتب كلما دعاه داعي الكتابة ويقرأ من دون انقطاع أكثر من الشَّباب المنكبين علىٰ الدراسة. ومثل يصدق أيضاً علىٰ الروائي **نجيب مفوظ** الذي حذَّره الأطباء من القراءة أَو الكتابة أكثر من نصف ساعة في اليوم.

يبدو أنَّ التَّقاعد عن الإبداع أمرٌ غير واردٍ في مفكرة المبدعين وليس جزءاً من مشاريعهم ولا مخطَّطاتهم بحالٍ من الأحوال، ولا مكان له بَيْنَ مشاريعهم ومخطَّطاتهم حَتَّىٰ مع التَّحذيرات الشَّديدة من الأطباء. فكيف لو خرج الأطباء من الموضوع ولم يكن له فيه مكان؟! يبدو أنَّ الأمر لن يتغيَّر كثيراً. فالمبدع كينونة لا معنىٰ لها بعيداً عن الحالة الإبداعيَّة، لا يمكن أن يرىٰ المبدع نفسه غير مبدع، ولا بعيداً عن الحالة الإبداعيَّة.

بل إنَّنا علىٰ بينة من نماذج شديدة الطَّرافة في هٰذا الإطار، لدينا **سعد الله ونوس وممدوح عدوان** ولا شكَّ في أنَّ هناك نماذج مشابهة لهما. فهٰذان الكاتبان المسرحيَّان أصيبا بالسَّرطان الذي تأكَّد لهما معه أنَّ ما بقي لهما أيَّام لا أشهر ولا سنين، ومع شديد ما يلمُّ بهما من ألم لم يتوقَّفا عن الكتابة أبداً، بل يكاد يجمع النُّقاد أنَّ ما كتبه **سعد الله ونوس** خاصَّة وكذلكَ **ممدوح عدوان** بعد المرض والألم هو الأجمل بَيْنَ كلِّ ما كتباه طيلة حياتهما. ولعَلَّ الأطرف من

---

١٤٦ . **عبد المعين الملوحي** أحد شيوخ الأدب والنقد ولد بحمص، سوريا عام ١٩١٧م وتوفي في ٢٠٠٦/٣/٢١م، بدأ الإبداع الشعري وهو في الثانية عشرة من عمره، نشر أول قصديه عام ١٩٣٦م، وفي عام ١٩٤٤م نشر أول كتاب نشر وكان ترجمته لذكريات حياتي لمكسيم چوركي. ترك نحو مئة كتاب منشور أكثرها تأليفاً في النقد والتأريخ الأدبي والنقدي، وبعضها ترجمة. لمزيد من التفاصيل انظر كتابي: هؤلاء أساتذتي . دمشق ١٩٩٤م.

هؤلاء هو **ابن مقلة**[١٤٧] الذي اشتهر بأنَّهُ أبرز مؤسِّسي فنِّ الخط العربيِّ، ففي السَّنوات الأخيرة من عمره قُطِعَت يَدُهُ اليمنىٰ التي يكتب بها أروع الخطوط بسبب مؤامرة حيكت ضدَّه فراح يشدُّ القلم علىٰ ساعده ويكتب الخطوط الجميلة.

هٰذا الإصرار الكبير، الكبير جدًّا علىٰ مواصلة الإبداع مهما بلغ المبدع من العمر ومهما أَلمَّ به من ألم أَو مرض أمرٌ غريبٌ. أيعقل أن يصل المبدع إلىٰ الثمانين أَو التِّسعين من دون أن يقول ما كان يريد قوله؟

الحقُّ أنَّ رسالة المبدع رسالة مفتوحة الآفاق، لا حدود لها، لأنَّ الإبداع نبعٌ لا ينضب، ومتعة الإبداع نشوةٌ لا حدود لها، ولا ملل منها. بل كلما قدَّم المبدع شيئاً جديداً وجد نفسه مندفعاً لتقديم ما يتفوق به علىٰ ما قدَّمه وعلىٰ نفسه، في كلِّ جديدٍ يجد المبدع نفسه مدعواً لتجاوز ذاته من جديد. ولذٰلك يرىٰ بعضهم، وفي الرؤية آراء، أنَّ تقدُّم العمر بالمبدع يجعله أكثر نضجاً ويعمق تجربته فيكون أمام معطياتٍ جديدةٍ، ويستشهدون علىٰ ذٰلكَ **بأفلاطون** الذي كَتَبَ الجمهوريَّة في حماسة الشَّباب، ومع النُّضج والاستقرار الانفعالي كتب القوانين التي هذَّب فيها جموح الشَّباب في الجمهوريَّة وقدَّم نظريَّة سياسيَّة اجتماعيَّة أكثر واقعيَّة وتوازناً واتزاناً.

---

١٤٧ . **ابن مقلة**: هو أَبو عليُّ محمَّدُ بن عليٍّ الحسين بن مقلة الكاتب المشهور؛ أَديبٌ وشاعرٌ استوزره المقتدرُ العباسيُّ سنة ٣١٦ هـ، والقاهرُ سنة ٣٢٠ هـ، ثمَّ اتَّهمه بالتَّآمر علىٰ قتله فاختبأ، ثمَّ استوزره الرَّاضي بالله ثمَّ نقمَ عليه فسجنه وقطع يده اليمنى، فكان يشدُّ القلم علىٰ ساعده ويكتب به.ولد سنة ٢٧٢هـ/ ٨٦٦م ومات في السِّجن سنة ٣٢٨ هـ/ ٩٤٠م. **ثمار القلوب** ـ ص١٦٧، **الأَعلام**. ج٦. ص٢٧٣.

هٰذه هي القاعدة العامَّة ولٰكنَّهَا ليست مطلقةً. لا شكَّ في أنَّ هناك حالات خاصَّة، استثناءات، وهي غير قليلة عدداً ولكِنَّها نادرة بالمقارنة. وغالباً ورُبَّما دائماً تكون هناك أسباب معينة هي التي تقف وراء اعتزال أَو تقاعد المبدع. أبرز هٰذه الأسباب أن يكون الاعتزال موقفاً من الحياة، من المجتمع، من السُّلطة... فإذا كان **لبيد** قد اعتزل الشِّعر بعدما سمع القرآن الكريم تقديراً لإعجازه اللغويِّ فإنَّ **المعلىٰ بن العلاء الطائي** قد اعتزل الشِّعر لأنَّهُ التقىٰ طفلاً يافعاً[١٤٨] يقول شعراً أفضل من شعره وأجمل علىٰ ما هو عليه من مكانة وقيمة وعمر بَيْنَ شعراء عصره. أمَّا **بديع الكسم** فقد اعتزل الكتابة احتجاجاً علىٰ أزمة القراءة في العالم العربي، ولكنَّهُ وكأَنَّهُ كان متحرقاً للعودة للكتابة أكثر من عشرين سنة عاد بعدها في بحث قَيِّمٍ هو لغة الفلسفة[١٤٩]. وتوقَّف بعده أيضاً. ومثله إلىٰ حدٍّ كبيرٍ قرينه في الدراسة **محمد حسنين هيكل** الذي أعلن عند بلوغه الثَّمانين اعتزاله الكتابة قائلاً: أستأذن بالانصراف. وكان ذٰلكَ حسبما أبان احتجاجاً علىٰ عدم تأثير الكتابة في العالم العربي، الكتابة وعدمها سواء، ولذٰلك استأذن بالانصراف. ولكنَّهُ أيضاً عندما دعي من قناة الجزيرة لَبَّىٰ النَّداء أكثر من مرَّة وكلَّ مَرَّةٍ في برنامج من الكثير من الحلقات... استأذن في الانصراف ولٰكنَّهُ عاد من دون استئذان.

---

١٤٨ . الطفل الذي التقاه المعلىٰ هو حبيب بن أوس، أبو تمام. والقصة معروفة، فبعدما سمع المعلىٰ ما كتبه الطفل أبو تمام قال: يا بني أهذا الشِّعر لك؟ قال: نعم يا عمي. قال أعد عليَّ. فأعاد. فأخرج **المعلىٰ** من عُبِّهِ قراطيس، فخرقها، ثُمَّ قبض علىٰ لحيته وقال لنفسه: أنا شاعر النَّاس منذ كذا وكذا، قبضت جوائز في مواطن لم يقبض فيها **أبو نواس** ولا **مسلم بن الوليد**، ويأتي هذا الغلام اليوم بمثل هذا الشعر، وأنا آتي بمثل هذه الأشعار؟! يُعْطِي **المعلىٰ** اللهَ عهداً لا قال شعرا أبداً...

١٤٩ . بحث: لغة الفلسفة منشور في كتابي: **بديع الكسم**. وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٤م.

الإبـداع والإعاقة

العلاقة بَيْنَ الإبداع والإعاقة مسألة تبدو غير ذات صلة بالعلاقة بَيْنَ الإبداع والعمر، وهي كذَلكَ حقًّا في كثيرٍ من الجوانب. ولن نقف عند هٰذه العلاقة من باب العلاقة السَّابقة، علىٰ الرَّغْمِ من أنَّنا قد نجد بعض الروابط بَيْنَ العلاقتين وإن كانت شكليَّة.

العلاقة بَيْنَ الإبداع والإعاقة ليست علاقة خطيَّة بأيٍّ من الاتجاهين؛ من الإبداع إلىٰ الإعاقة، ومن الإعاقة إلىٰ الإبداع. أعني أنَّ الإعاقة لا تؤدِّي إلىٰ الإبداع ولا تمنعه، فليس من الضَّروري أَو الخطِّي أن تؤدِّي الإعاقة إلىٰ الإبداع علىٰ الرَّغْمِ من قولهم: كلُّ ذي عاهة جبَّار. ولا من الضَّروري أَو الخطِّي أن تعيق الإعاقة الإبداع أَو تمنعه. أمَّا العلاقة من الجهة المقابلة فهي غير صادقة بالضَّرورة. علىٰ أنَّهُ من الجدير بالذكر هنا أن أثر الإعاقة في الإبداع، بل في المبدع يسير في ثلاث احتمالات متوازية القوَّة متباينة الاتجاه، وكلها مرتبطة بطبيعة المبدع وخصائصه الشَّخصيَّة، وإلىٰ حدٍّ ما قابل للإهمال بطبيعة الإعاقة:

الأول: هو أن تؤدي الإعاقة تحريض شديد بإثارة نزوع التحدي في نفس المبدع مما ينعكس بإبداعات خلاَّقة ومتميزة.

الثاني: هو أن تمارس الإعاقة ضغطاً نفسيًّا محبطاً علىٰ المبدع فتؤدِّي إلىٰ الحدِّ من الطاقة الإبداعيَّة أَو القضاء عليها قضاءً تامًّا.

الثالث: هو أن لا تمارس الإعاقة أيَّ ضغط تحريضي ولا إحباطي فتكون وعدمها سواء بمعنىٰ من المعاني.

مشكلتنا الحقيقيَّة مع هٰذه الاحتمالات الثَّلاثة هي أنَّنا عاجزون فعلاً عن تصنيف المبدعين المعاقين علىٰ أساسها، لأنَّها من النَّاحية الأولىٰ صعبة السَّبر

والتَّحقق وخاصَّة أنَّ المبدع ذاته قد يكون عاجزاً عن معرفة ما حدث وكيف حدث ولماذا حدث. ومن النَّاحية الثانية أنَّ المبدع وحده الأقدر علىٰ معرفة كيفيَّة التأثير الذي مارسته الإعاقة فيه.

الطَّريف هنا هو عدداً كبيراً جدًّا من المبدعين يكاد يشكِّل نسبةً عالية من المبدعين في العالم عبر التاريخ ينطبق علهم مفهوم الإعاقة غير النفسيَّة، لأنَّ الإعاقة النفسيَّة مسألة أُخْرَىٰ. **فبشار بن برد** أدركه العمىٰ قبل يدرك. **وأبو العلاء المعري** كُفَّ بصره وهو بعد يتعلم النُّطق. ومثلهما كان شأن الفيلسوف **ديوجين الكلبي** الذي كان يحمل المصباح في النَّهار باحثاً عن الحقيقة، وعندما سأله أحدهم عن سبب حمله المصباح وهو أعمىٰ قال: «أحمله لعميان القلوب أمثالك». ولم يختلف حال من صار عميد الأدب العربي فيما بعد **طه حسين** الذي فقد بصره وهو ابن سنين قليلة. وكذَلكَ كان شأن **ابن سيِّدة** صاحب كتاب المخصص، أعظم معجمٍ للمعاني في اللغة العربيَّة. وأمثال هَؤلاء كثيرون جدًّا في تاريخ الأمم والشعوب، بل إنَّ كثرة فاقدي نعمة البصر من المبدعين والعلماء في الحضارة العربيَّة الإسلامية دفعت عالماً ومؤرِّخاً مثل **الصَّفدي**[١٥٠] إلىٰ وضع كتاب خاصٍّ يرصد العميان من العلماء سماه: نكث الهميان في نكت العميان[١٥١].

---

١٥٠ . **الصَّفديّ** هو صلاح الدين أبو الصَّفاء خليل بن أيبك بن عبد الله الألبَكِي الفاري الصَّفديّ الدِّمشقيّ الشَّافعيّ. ولد بصفد، فلسطين عام ٦٩٦ هـ وتوفي بدمشق في ١٠ شوَّال ٧٦٤ هـ. له عشرات الكتب منها الوافي بالوفيات، واختراع الخراع، وغوامض الصحاح، ورشف الرحيق وصف الحريق، وغيرها.

١٥١ . نشر الكتاب طبعات عديدة أولها بتحقيق أحمد زكي باشا عام ١٩١١م تحت عنوان نَكْتُ الهميان في نُكَت العميان، وعرف الكتاب باسم نبت الهميان، ونشر أيضاً بعنوان: نكث الهميان.

أمَّا **بتهوفن** وهو الموسيقار الذي يقوم إبداعه علىٰ حاسَّة السَّمع فقد فقد سمعه في سني عمره الأخيرة، ومع ذٰلكَ لم يحل ذٰلكَ دون متابعته مسيرته الإبداعيَّة، بل لقد أبدع وهو أصمُّ أروع أعماله الموسيقيَّة: السيمفونية التَّاسعة التي يجمع نقاد الموسيقىٰ علىٰ أنَّها أروع ما قدَّمه **بتهوفن**. وطالما نحن في إطار الصمم لا بدَّ أن نذكر أحد أبلغ بلغاء العربية في العصر الحديث ورُبَّما طيلة تاريخ الأدب العربي وهو **مصطفىٰ صادق الرَّافعي** الذي أصيب بالصَّمم مبكراً وهو بعد طفل صغيرٌ. ولم يمنعه صممه من الإبداع، بل لقد كان عن جدارة صاحب أسمىٰ بلاغة عرفها العرب في القرنين الأخيرين علىٰ الأقلِّ.

ومثل مصيبة **بتهوفن** في المبدأ كانت مصيبة **ابن مقلة** الخطاط والكاتب والشّاعر والوزير. وكان أكثر ما اشتهر به هو فنَّ الخط العربي الذي يرجع إليه فضل تأسيسه فنًّا وتطويره، وكان فن الخط هو أكثر ما يعتزُّ به ويعتدُّ وبفضل موهبته هذه علا ذكره وسما به في المراتب والمناصب فتولىٰ الوزارة ثلاث مرَّات تولىٰ الوزارة ثلاث مرَّات في عهد **المقتدر والقاهر والرَّاضي** من خلفاء بني العباس. وعندما غضب عليه الراضي أراد أن يغيظه بما يعتزُّ به وهو الخط فيحكىٰ أنَّهُ لما اشتدَّ غضبه عليه أمر بقطع يده. ولٰكنَّ إرادة **ابن مقلة** الإبداعيَّة كانت أقوىٰ بكثير من قطع يده، فكان عندما يريد الكتابة يشدُّ القلم إلىٰ ذراعه ويربطه به وأكمل مشروعه في فنِّ الخطِّ.

أمَّا **هيلين كيلر** التي يصفونها في الغرب بالمرأة المعجزة فهي أحد أبرز النَّماذج الدَّالة علىٰ إرادة الإبداع القويَّة بل الجبَّارة التي تتجاوز أعتىٰ لمشكلات

والصِّعاب، فقد ولدت هٰذه المرأة طبيعيَّة لا عيب فيها ولا مشكلة، ولٰكِنَّها قبل مضي أقلِّ من عامين من عمرها أصيبت بالدفتريا ففقدت علىٰ إثرها السَّمع والبصر، حَتَّىٰ علَّقت بعبارة مليئة الدَّلالة والبلاغة قائلة: «لم أشاهد في حياتي سوىٰ ربيع واحد...». ومع ذٰلكَ كانت إحدىٰ المبدعات المتميزات في تاريخ الأدب العالمي.

خاتمة

خلاصة ما نريد الوصول إليه وتأكيده هو أنَّ العمر ليس شرطاً ولا مؤشراً لبدء العمليَّة الإبداعيَّة، فقد يبدأ المرء الإبداع في أيِّ سنٍّ من سني عمره، وليس للإعاقة أيُّ دورٍ أَو أثر في إعاقة الإبداع مهما كان نوع الإعاقة وطبيعتها وتوضعها وقد لاحظنا كيف أنَّ بعض المبدعين كانت إعاقتهم في العضو أَو الجزء اللازم والضَّروري لممارسة إبداعهم ومع ذٰلكَ لم تحل هٰذه الإعاقة دون ممارستهم الإبداع ومتابعته متغلبين علىٰ الإعاقة تغلباً مدهشاً.

لا يجوز أن نقول فات الأوان علىٰ الإبداع فليس للإبداع أوان محدَّد أَو سنٌّ محدَّدة؛ يمكن أن تبدأ في أيِّ وقت وفي أيِّ سن. ليس من الضَّروري أن تنجح ولٰكن في الوقت ذاته ليس من الضَّروري أن لا تنجح.

وفي هٰذا السياق، بعيداً عن ولوج العلاقة بَيْنَ الإبداع والذكاء فتلك مسألة طويله ليس هٰذا مكانها ولا تعنينا هنا مع ما لها من أهميَّة، نود إلقاء الضوء علىٰ مسألة الدراسة والمستوى الدراسي والإخفاق في الدراسة وتأثيرها في الإبداع.

لـن نتحـدث عـن العصـور السـاحقة فلهـا مـوازين ومعـايير لا تقـارن مـع معـايير اليـوم في هٰـذا الشـأن تحديـداً، نتحـدث عـن القـرن العشـرين تحديـداً وبعـض مـن القـرن السـابق لـه، فعلـىٰ الـرَّغْمِ مـن وجـود الجامعـات وانتشـار المـدارس شـهدنا كثـيرين مـن عبـاقرة هٰـذا القـرن أخفقـوا في الدراسـة مختلـف أنـواع الأخفـاق ومسـتوياته ولٰكـنَّهُم بلغـوا ذرى العبقريـة في الإبـداع في مختلـف الميـادين، مـن أبـرز هٰـؤلاء ونـرتبهم هجائيًّـا: **إرنسـت همنچـواي، أنـاتول فـرانس، أندريـه جيـد، أنطونيـو چرامشـي، أوسـكار وايلـد، تومـاس أديسـون، چابريـل چارسـيا مـاركيز، جـان جـاك روسـو، جمـال الغيطـاني، جـورج أورويـل، جـورج برنـارد شـو، جـورج صـاند، چوسـتاف فلـوبير، جـيمس واط، حسـن البحيـري، حمـد حسـنين هيكـل، حنـا مينـا، دالتـون، عبـاس محمـود العقـاد، غسـان كنفـاني، ليـون تولسـتوي، مارسـيل بروسـت، محمـود درويـش، محمـود شـاكر، مكسـيم چـوركي، هنـري ميللـر، وليـم فـوكنر**... وغـيرهم كثـيرٌ غـير قليـل في أرجـاء العـالم ممـن تركـوا الدراسـة في المرحلـة الإبتدائيـة أو الإعداديـة أو الثانويـة. ومـع ذٰلـكَ كانوا من أميز المبدعين في مجالاتهم.

الآن مثلمـا كـان قبـل هٰـذه المرحلـة، المعـايير اختلفـت. لـن يوجـد مـا يمنـع أمثـالهم مـن بلـوغ ذرى الإبـداع، ولٰكـنَّ معطيـات العصـر اختلفـت وتغـيرت، هـي علـىٰ العكـس تمامـاً ممـا كـان قبـل هٰـذه المرحلـة. ففـي حـين لم يكـن للشـهادة والنجـاح الدراسـي شـأن قبـل القـرن التاسـع عشـر فـإنَّ هٰـذا العصـر يكـاد يجعـل مـن المتعـذر علـىٰ غـير الـدارس والنـاجح دراسـيًّا أن

يكـون لـه شـأن. نـاهيكم عـن فوائـد المعرفـة والثقافـة، الأمـر الـذي ناقشـناه موسعاً في الفصل السَّابق.

اللبس الذي يجب إزالته هنا هو أنَّ عدم متابعة الدراسة لا تعني أبداً ولا بحال من الأحوال عدم متابعة المبدع في التَّحصيل الثَّقافي الخاص علىٰ الأقل بالإبداع. كما أنَّ متابعة الدراسة لا تعني بحال من الأحوال أنَّها هي البديل عن الثقافة الخاصة بالإبداع. في الحالين كليهما المبدع أمام متطلباتٍ لا بُدَّ من تحقيقها على الصعيد المعرفي.

الفصل الخامس

مراحل العملية الإبداعية

إذا صنع الصَّانعُ تِمْثالاً في مادَّته مُوافقةٌ فقبلتْ منْهُ الصُّورةُ الطَّبيعة تامَّةً صحيحةً؛ فَرِحَ وسُرَّ وأُعْجب وافْتخر، لصدْق أثره وخُرُوج ما في قُوَّته إلىٰ الفعْل مُوافقاً لما في نفْسه، ولما عنْد الطَّبيعة.

أبو حيان التوحيدي

تمهيد

مراحل العمليَّة الإبداعيَّة مسألةٌ رُبَّما باتت محسومةً من ناحية خطواتها الأساسيَّة وتتابعها، فكلُّ النَّظريَّات تتَّفق علىٰ الأقلِّ علىٰ تقسيم هٰذه المراحل إلىٰ ثلاث هي الومضة والاختمار والشُّروع. ولٰكن ثَمَّةَ من يضيفُ إلىٰ هٰذه المراحل واحدةً أَو اثنتين أَو رُبَّما أكثر. وفي الوقت ذاته قد نجد اختلافاً في الأسماء التي تطلق علىٰ هٰذه المراحل. ولٰكن أيضاً يجب القول إنَّ الاختلاف في التَّسميات اختلافٌ لا يقدِّم ولا يؤخِّرُ كثيراً في تحديد المرحلة وطبيعتها لأنَّهُ اختلافٌ في ظاهر اللفظ، والألفاظ المختلف فيها ذات طيفٍ دلاليٍّ واحدٍ تقريباً.

المراحل التي تمرُّ بها العمليَّة الإبداعيَّة علىٰ تبدو عليه من وضوحٍ وخاصَّةً عند المهتمِّين بالنَّظريَّات الإبداعيَّة من جهةٍ وعند المبدعين من جهةٍ ثانيةٍ فإنَّها في حقيقة الأمر تحتاج إلىٰ التِّبيان والتَّوضيح لأنَّها علىٰ ما تبدو عليه من وضوحٍ فإنَّ فيها الكثير من النِّقاط الغامضة أَو الملتبسة أَو الخلافيَّة إلىٰ حدٍّ ما حَتَّىٰ عند المبدعين أنفسهم.

للحديث في المراحل والخطوات التي يتمُّ فيها إبداع الأثر الفنِّيِّ بدءاً من اللحظة الأولىٰ حَتَّىٰ الأخيرة أهمِّيَّةٌ كبيرة للمبدعين ذاتهم علىٰ نحو الخصوص وللمتهمين بالعمليَّة الإبداعيَّة علىٰ نحو العموم، لأنَّها محاولةٌ، وفي الأغلب محض محاولةٍ، لفهم كيفيَّة سيرورة إبداع الأثر الفنِّيِّ.

المبدعون عامَّةً لا يهتمون بمعرفة ذَلكَ لأنَّهُم يعيشونه، ورُبَّما لا يحتاجون أَو لا يفكِّرون في فهم كيفيَّة حدوث العمليَّة الإبداعيَّة حَتَّىٰ ولو لم يكن هٰذا المبدع أو ذاك يعرف أَو يفهم كيف يقوم بإبداع أثره الفنِّيِّ... ما يعنيه هو أن ينتج أثره الفنِّيَّ، وغالبية المبدعين يقومون بذَلكَ من دون دراسة أَو معرفة المراحل التي تمرُّ بها العمليَّة الإبداعيَّة.

ولٰكن من خلال التِّجربة والمعايشة وجدنا كثيراً من المبدعين يمرُّون بظواهر أَو مشكلات تجعلهم في حيرةٍ من أمرهم لعجزهم عن تفسير ما يمرُّون به، وكان، في الأغلب، من الممكن أن يتلافوا هٰذه الحيرة لو أنَّهُم عرفوا أكثر عن مراحل العمليَّة الإبداعيَّة وملابساتها وخصائصها.

أمَّا المهتمون بالإبداع وأصحاب النَّظريَّات في الإبداع فأكثر ما يعنيهم من الدُّخول إلىٰ الذَّات المبدعة والمراحل التي تمرُّ بها العمليَّة الإبداعيَّة فهو الفضول المعرفي ورُبَّما الفضول المعرفي وحده لا أكثر. ولٰكنَّ معرفة هٰذه المراحل وفهمها، ولو بدافع الفضول المعرفي، يؤدِّي إلىٰ فوائد غير قليلةٍ من جهة الأهميَّة علىٰ الأقلِّ، ومن أبرز هٰذه الفوائد:

. تعزيز العمليَّة الإبداعيَّة.

. تقوية القدرة الإبداعيَّة.

. فهم الأثر الفني أكثر.

. إمكانية تطوير القدرة الإبداعيَّة.

. إمكانية إغناء العمليَّة الإبداعيَّة.

. إمكانية الاستفادة من آلية العمليَّة الإبداعيَّة.

وغير ذَلكَ مما قد يرتبط بالفوائد السابقة أو يستقل عنها.

مراحل العمليَّة الإبداعيَّة التي تكاد تكون محطَّ اتفاقٍ هي لمعان الفكرة واختمارها وإبدعها. ولَكنَّهَا في الحقيقة أوسع من ذَلكَ وأكثر. اللمعان والاختمار والإبداع هي المحطات أو المراحل الكبرىٰ البارزة، ولَكنَّهَا لا تكون من دون الخطوة أو المرحلة السَّابقة عليها وهي القابلية والتأسيس. كل النَّاس تلمع في رؤوسها الأفكار ولٰكنَّ المبدعين وحدهم من يبدعونها. والاختمار يتوازىٰ مع عملية أُخْرَىٰ هي الاستعداد والتدعيم. وإبداع الفكرة أمرٌ معقد وليس فقط محض البدء بالعمل الإبداعي.

علىٰ ذَلكَ سنتحدث عن ستٍّ مراحل هي القابليَّة والتَّأسيس، لمعان الفكرة، اختمار الفكرة، الاستعداد والتدعيم، الشروع في الإبداع، نهاية العملية الإبداعيَّة.

القابلية والتأسيس

الخطوة الأساس والقاعدة من خطوات أَو مراحل العمليَّة الإبداعيَّة هي مرحلة التَّأسيس. وقد أغفل الباحثون والنُّقَّاد هٰذه المرحلة من مراحل العمليَّة الإبداعيَّة مفترضين أنَّ هٰذه المرحلة مكافئة لامتلاك الموهبة وصقلها، ومن ثَمَّ صار من الجائز في افتراضهم البدء بالمرحلة الثَّانية؛ مرحلة لمعان الفكرة، بوصفها المرحلة الأولىٰ من مراحل العمليَّة الإبداعيَّة.

في حقيقة الأمر، لا مانع من قبول الافتراض والنَّتيجة اللازمة عنه، ولٰكن علىٰ قبولنا الافتراض فإنَّ فيه ما يوجب عَدَّهُ مرحلةً أولىٰ من مراحل العمليَّة الإبداعيَّة، وفي هٰذه المرحلة ما يجب تبيانه وتوضيحه وتوكيده.

التَّأسيس مرحلةٌ سابقةٌ علىٰ العمليَّة الإبداعيَّة برمَّتها، وعلىٰ أيِّ عمليَّة إبداعيَّة، أيْ أرضيَّة أَو قاعدة عمله الإبداعيِّ كلِّهِ، وقاعدة انطلاق أيِّ عمليَّةٍ إبداعيَّةٍ علىٰ حدةٍ. ويصحُّ ذٰلكَ سواء أكنَّا آمنا بأنَّ الموهبة أَو الْمَلَكَةَ الإبداعيَّة قدرةٌ كامنةٌ عند كلِّ إنسانٍ أم ملنا إلىٰ كونها موهبةً خاصَّةً يتفرَّدُ بها بعض النَّاس من دون غيرهم فإنَّ هٰذه الْمَلَكَةَ الإبداعيَّة غير قادرةٍ علىٰ الممارسة الإبداعيَّة من دون التَّأسيس الكافي والمناسب للقيام بهٰذه العمليَّة.

كلُّ النَّاس تَخْطِرُ في بالها الأفكار والمبدعون منهم. كلُّ النَّاس ترىٰ الحوادث والوقائع والمبدعون منهم. ولٰكنَّ المبدعين وحدهم من بَيْنَ كلِّ النَّاس هم الذين يلتقطون من الأفكار التي تخطِر لهم ما يمكن أن يكون أساساً لأثر فنيٍّ، لمادَّةٍ إبداعيَّةٍ. والمبدعين وحدهم من بَيْنَ النَّاس هم الذين يلتقطون من الأحداث والوقائع ما يوحي لهم بأفكارٍ لآثار فنيَّة ومواد إبداعيَّة.

المبدعون من دون التَّأسيس، أي وجود القابليَّة أَو الموهبة والصَّقل والخبرة والثَّقافة، تموت المواهب فيهم وتتلاشىٰ فاعليتها، ويصبحون والنَّاس عامَّةً سواء. أي من دون التَّأسيس ستمرُّ الأفكار علىٰ أصحاب المواهب مرورها علىٰ النَّاس عامَّة، ولن يكون هناك ما يسمىٰ لمعان الفكرة أَو ظهورها، أي أيضاً لن يكون للمرحلة الأولىٰ من مراحل العمليَّة الإبداعيَّة أن تحدث أَو تتحقَّق.

حَتَّىٰ يكون من الممكن أن تبدأ العمليَّة الإبداعيَّة يجب بالدرجة الأولىٰ أن يمتلك الإنسان القابليَّة لتحويل القدرة الكامنة لديه علىٰ قدرة إبداعيَّة، ولا يمكن

أن يكون ذَلكَ من التَّدريب والتَّمرين الكافيين لترسيخ هٰذه الملكة. هٰذه القابلية هي عادة تلك الرغبة الجامحة التي يظنُّ صاحبها معها غالباً أنَّهُ لن يعيقه عن تحقيقها أي عقبة أَو مانع.

التَّمرين علىٰ الإبداع والمحاولات التّدريبيَّة هما الممارسة الإبداعيَّة التَّدريبيَّة والتَّجريبيَّة المرتبطة بطبيعة الميدان الإبداعي وتكون غالباً بإنتاج الآثار الفنيَّة علىٰ سبيل التَّمرين؛ شعر، قصة، رسم، نحت... وهو ما يسمَّىٰ عادة بصقل الموهبة، ولتحقيق ذَلكَ يجب أن يكثر المرء من معايشة الآثار الفنيَّة في الميدان الذي يريد أن يكون مبدعاً، وَيُحتاج في الشِّعر خاصَّةً إلىٰ حفظ الكثير من الأشعار الجميلة والقويَّة للشُّعراء الكبار تحديداً. وإلىٰ جانب كثرة التَّجريب يحتاج المرء إلىٰ الثَّقافة الاختصاصيَّة التي ترتقي بالتَّجربة والممارسة وتصقل الموهبة صقلاً جيِّداً، وتتوج ذَلكَ بالسُّمو بالعمليَّة الإبداعيَّة ومستوىٰ الآثارِ الْمُبْدَعَةِ.

لمعان الفكرة

المرحلة الثَّانية من مراحل العمليَّة الإبداعيَّة التي نسمِّيها تسميةً أوليَّة بمرحلة لمعان الفكرة، هي في حقيقة الأمر أكثر المراحل تعقيداً، وأشدُّها غموضاً، وأكثرها إبهاماً.

تحمل هٰذه المرحلة العديد من الأسماء والأوصاف المتباينة تبايناً مختلف الشِّدَّة والأبعاد الدَّلاليَّة. وسبب هٰذا الاختلاف والتَّباين نابعٌ من غموض هٰذه المرحلة وضبابيَّتها، وصعوبة وصفها، بل تعذُّر وصفها وصفاً شافياً أَو قريباً من الدَّقَّة... رُبَّما يصحُّ القول من دون تحفُّظٍ: إنَّها المرحلة التي لا يمكن وصفها، لا يمكن وصف كيف تحدث، كيف تتمُّ!! كما لا يمكن وصف المشاعر أَو الحالة التي ترافقها. كلُّ ما يمكن الحديث عنه في هٰذه المرحلة هو مقاربات، تصوُّرات،

بقايا انطباعات وآثار مشاعر... كلُّ ما يحدث في حقيقة الأمر هو محاولات لوصف تفجُّر سلسلةٍ كبيرةٍ من الأحداث والأفكار والخيالات... التي تلقَّاها الدِّماغ مكثَّفَةً في ومضةٍ واحدةٍ. ألا تبدو علىٰ هٰذا النَّحو كَأَنَّها محاولات يائسة؟!

أكثر التَّسميات شيوعاً لهٰذه المرحلة هو اسم: لمعان الفكرة. ومن الأسماء الأخرىٰ نجد: الومضة، الإشراق، الإلهام، بريق الفكرة، وحي الفكرة، انبجاس الفكرة، حدوث الفكرة، ظهور الفكرة... ورُبَّما نجد غير ذٰلكَ الكثير، ورُبَّما الكثير جدًّا من التَّسميات التي ستدور غالباً في هٰذا الفلك العام من البعد الدَّلالي.

لبعض المبدعين طقوس أَو شروط خاصَّةٌ لممارسة العمليَّة الإبداعيَّة، ولٰكنَّ لمعان الفكرة أمرٌ وممارسة العمليَّة الإبداعيَّة أمرٌ آخر مختلفٌ تماماً. فإذا كان من الصَّعب علىٰ المبدع أن يقوم بعمليَّته الإبداعيَّة ما لم يعش طقوسه الخاصَّة بالممارسة الإبداعيَّة فإنَّ لمعان الفكرة غير مشروطٍ أبداً بأيِّ شرطٍ أَو ضربٍ من الشُّروط؛ قد يحدث في أيِّ ظرفٍ، وفي أيِّ حالٍ، وفي أيِّ مكانٍ، وفي أيِّ وقتٍ من الأوقات... بل ليس غريباً أن توقظ الفكرة المبدع من عميق نومه.

تومض فكرة الأثر الْمُبْدَعِ؛ الفني أَو غيره، في ذهن المبدعِ علىٰ نحوٍ مفاجئ حَتَّىٰ ولو كان المبدع متأملاً باحثاً عن فكرةٍ ما. تضيء تلافيف العقل والفكر وزواياه وأفكاره وقدراته دفعة واحدة، ولمدة لا تزيد في أطول حالاتها عن أقل من عُشْرِ الثَّانية. تستنهض هٰذه الومضة كلَّ قدراته المبدع وملكاته وثقافته لتعرض عليه في عشر الثانية أثره الفني دفعة واحدة؛ الرِّواية كاملةً يقرأها دماغ المبدع في هٰذه الومضة، القصيدة كاملة تتبدىٰ أمامه في هٰذه الومضة، التَّمثال، اللوحة، المسرحيَّة... الومضة تقدِّم الأثر الفني كلَّه للمبدع دفعةً واحدةً في أقلِّ من عشر

الثَّانية. فكيف يمكن أن توصف هٰذه الومضة؟ وكيف يمكن أن توصف المشاعر في هٰذه الومضة؟

إنَّ الأثر الذي ينجلي عن هٰذه الومضة ليس شرحاً لها بحال من الأحوال، هو نتيجة لها لا أكثر. أي إنَّ الممارسة الإبداعيَّة تفريغ للشحنة المكثفة التي انبثت في الدماغ بفعل هٰذه الومضة، وليست وصفاً لها، ولا شرحاً لها، ولا تصويراً لها.

العلاقة بَيْنَ الأثر الفني والومضة علاقة وثيقة بالتأكيد، ولٰكنَّهُما ليستا متساويتين. رُبَّما يصح القول إنَّ بينهما نوعاً من التَّكافؤ، ولٰكن لا يجوز بحالٍ من الأحوال عدهما أمرين متماثلين، أَو متساويين، أَو أنَّ أحدهما يمكن أن يحلَّ محلَّ الآخر. علىٰ ما لا يجوز تجاوزه من معالم العلاقة بَيْنَ الأثر الفني والومضة هو النِّقاط التَّالية:

أولاً: الأمر المؤكَّد هنا فيما أكَّده كثيرٌ من المبدعين هو أنَّ عظمة الأثر الفنيِّ مقارنة لشدَّة الومضة، لشدَّة لمعان الفكرة في العقل لدىٰ حدوثها.

ثانياً: مهما كان لمعان الفكرة شديداً فإنَّ عظمة المبدع هي التي تفجر الأثر الفني العظيم، فإنَّ لم يكن المبدع عظيماً لم يكن لشدة لمعان الفكرة قيمة.

ثالثاً: يمكن القول أيضاً إن تأهيل المبدع تأهيلاً متميزاً يجعله يبدع الآثار العظيمة والمتميزة من أفكار صغيرة، ومن لمعانات عاديَّة.

رابعاً: يكاد يصح الجزم بأنَّ هذه الومضة لا تحدث إلا في عقول المبدعين، لأنَّها مع إمكانية حدوثها بل مع حدوثها في كلِّ العقول فإنَّها لا

يدركها ويفهم كنهها إلا المبدعون وحدهم. الناس عامَّة تحدث في عقولهم مثل هٰذه الومضة؛ عندما يحتار في الخيار ويهتدي فجأة، عندما يقع في مشكلة ويأتيه الحل فجأة... وفي حالاتٍ كثيرةٍ. ولٰكنَّ الومضة الإبداعيَّة وإن كانت تشبه في طبيعتها الومضة التي تحدث في أي دماغ فإنَّها لا يراها إلا المبدع بوصفها فكرة إبداعية، لأنَّها ليست حلاً ولا خياراً، إنَّها مكتَّف لأثر فنيٍّ.

تحدث هٰذه ومضة فكرة الأثر الفنيِّ مرَّةً واحدةً ولا تعود أبداً، وإذا عادت فمما هو بحكم المؤكَّد أنَّها فكرة جديدة، ثوب جديد... حَتَّىٰ ولو بدت أنَّها الفكرة ذاتها.

إنَّ استمرار طرق الفكرة ذهن المبدع لا يعني أنَّها تظلُّ تلمع فيه، أَو تلمع فيه أكثر من مرَّة، إنَّها تلمع مرَّة واحدةً، ولٰكن من طبع الفكرة الإلحاح علىٰ المبدع، والإلحاح ديمومة وجودٍ في ذهن المبدع وليس عودة لمعانٍ أَو وميضٍ.

ولٰكن وإن كان من طبع الفكرة الإلحاح بعد وميضها فإنَّ الإلحاح ليس جزءاً منها، ولا من طبيعتها بالضَّرورة، فقد تغيب ولا تَخْطِر في الذِّهن من جديد. ولذلك من الأفضل للمبدع أن يسجِّل الأفكار التي تأتيه علىٰ الفور ولا ينتظر أبداً، لأنَّ الفكرة إن ذهبت لا يمكن أن تعود كما جاءت، وإذا تأخر المبدع في إخراجها فقد لا يستطيع استجماعها كما بدت له في ألقها وقوتها وسحريتها. فإذا أراد استرجاع الحالة كما كانت عليه أن يسجل بعد المؤشرات التي تستنهض الفكرة كلما عاد إليها.

اختمار الفكرة

المسافة الزَّمنية الفاصلة ما بَيْنَ الومضة أَو لمعان الفكرة والشُّروع بالعمليَّة الإبداعيَّة هي ما يسمىٰ مرحلة الاختمار، أَو اختمار الفكرة.

عندما تحدث ومضة الفكرة في مخيلة المبدع فإنَّها في حقيقة الأمر تكون شبه تكثيف للأثر الفنِّيِّ في شحنةٍ أَو نبضةٍ كهربائيَّةٍ تضع في الدِّماغ العمل الفنيَّ كله دفعةً واحدةً وفي أقلِّ من جزءٍ من الثَّانية. وتأتي فترة الاختمار لفكفكة هٰذه الشحنة التي انضغط فيها الأثر الفنِّيُّ، ورُبَّما معايشتها لتمثل الحالة التي يقتضيها الأثر وتقديمها.

هٰكذا يمكننا أن نفسر مرحلة الاختمار، ورُبَّما يكون هناك تفسيرات أُخْرَىٰ، ولٰكن إذا ما نظرنا في تتمة التَّفسير أمكننا القول إنَّهُ الأقرب إلىٰ الحقيقة مما يحتمل من تفسيرات أُخْرَىٰ.

الحالة الإبداعيَّة حالةٌ عامَّةٌ تنسحب أحكامها بالتَّجريد علىٰ الفنون كلِّها، ولٰكن لا يمكننا إلا أن نأخذ الخصوصيَّة التي يتمتع بها كلُّ فنٍّ بعين النَّظر. ولذٰلك يجب القول إنَّ اختمار الفكرة طبيعةً ومدَّةً أمرٌ مرتبطٌ بمجموعةٍ من النِّقاط الأساسيَّة التي سنذكرها، والفرعيَّة أَو الهامشية التي يتفاوت فعلها وأثرها تبعاً للعناصر والنِّقاط الأساسيَّة من جهة وتبعاً للظروف والمعطيات من جهة أُخْرَىٰ. أما النِّقاط الأساسيَّة التي يرتبط بها المدىٰ الزمني لاختمار الفكرة وطبيعة هٰذا الاختمار فهي:

أولاً: تلعب طبيعة الفن دوراً أساسيًّا في مدىٰ الوقت الذي تحتاجه الفكرة حَتَّىٰ تختمر، وفي طبيعة هٰذا الاختمار وآليَّته. ورُبَّما يكون الشِّعر هو أكثر الفنون مرونة في الوقت الذي تحتاجه الفكرة للاختمار، وحَتَّىٰ آلية اختمار فكرة

القصيدة رُبَّما تكون هي الأقل تعقيداً. ولٰكنَّ هٰذا الحكم ليس قاعدة، فالفنون كلُّها في المبدأ سواء.

ثانياً: الفكرة ذاتها تمارس الأثر الأساسيَّ الثَّاني، تعداداً وليس ترتيباً، في تحديد وقت الاختمار وطبيعته. علىٰ أنَّ هٰذا لا يجيز إمكان الاستنتاج التلقائي بأنَّ الأفكار العظيمة تختمر كثيراً من الوقت أَو قليلاً من الوقت، ولا العكس. فيمكن للفكرة العظيمة التي تنجلي في أثرٍ عظيمٍ أن لا تحتاج إلا بعض الثَّواني للمباشر في إبداعها، ويمكن أن تحتاج إلىٰ سنين غير قليلةٍ. الذي يحدِّد ذٰلكَ هو العناصر الأُخْرَىٰ في تفاعلها معاً.

ثالثاً: كفاءة المبدع وقدرته الإبداعيَّة وصقل هٰذه الكفاءة الإبداعيَّة بالتَّدريب واكتساب الخبرة هي العنصر الثَّالث من محدِّدات طبيعة الاختمار والوقت الذي يحتاجه. والملاحظ عامَّةً وليس بالإطلاق أنَّهُ كلَّما كانت كفاءة المبدع وقدرته الإبداعيَّة كبيرة أكثر كانت الفترة التي تحتاجها الفكرة للاختمار أقلَّ وكان هٰذا الاختمار أكثر مرونة وطواعيَّة.

رابعاً: العنصر الرَّابع من المحدِّدات هو الاستعداد النَّفسي للمبدع والحالة بل الظروف والأحوال التي يعيشها ويمرُّ بها، ومدىٰ توافق أَو تعارض هٰذه الظُّروف والأحوال مع الفكرة الإبداعيَّة التي تومض في عقله في ظلِّ هٰذه الظُّروف والأحوال. فالمبدع قد يكون محبطاً أَو يائساً أَو حزيناً أَو فرحاً أَو منتشياً أَو متفائلاً أَو متشائماً... أَو غير ذٰلكَ من الأحوال. ولكلِّ ذٰلكَ أثرٌ غير صغير ولا يجوز تجاهله في تحديد فترة الاختمار وطبيعتها وتوجيهها.

خامساً: العنصر الخامس، والذي يجوز أن يكون آخر العناصر الأساسيَّة، من محدِّدات المدىٰ الزَّمني والطَّبيعة لمرحلة الاختمار هو مدىٰ توافر مستلزمات

بناء الفكرة بناء فنيًّا مناسباً لظهورها في ذهن المبدع. هٰذه المستلزمات ليست محدَّدة الهويَّة أَو الطَّبيعة لأنَّها هي ذاتها مرتبطة بالفكرة. ولٰكن يمكن القول عامَّة إنَّ هٰذه المستلزمات تختصر بالثَّقافة والمعرفة والخبرة.

من طبيعة الفكرة الإبداعيَّة الإلحاح الدَّائم علىٰ المبدع. إنَّها تظلُّ تطرق ذهن المبدع في كلِّ لمحةٍ ولحظةٍ ويومٍ مهما طال بها زمن الاختمار. وإلحاحها هٰذا علىٰ ذهن المبدع وفرضها نفسها علىٰ ساحة شعوره هو في حقيقة الأمر استنهاضٌ للعوامل المساعدة علىٰ إخراجها، استجماعٌ للمعلومات والأفكار والصُّور والعبارات... التي تستوعبها في ثوبها الفنِّيِّ الذي ستخرج به. ولذٰلك ما إن تكتمل لها الشُّروط والظُّروف والأحوال التي تستوعبها حَتَّىٰ يَجِدَ المبدعُ نفسه وقد شَرَعَ في إخراج هٰذه الفكرة في أثر فنِّيٍّ.

هٰذا يعني، وهو الواقع في حقيقة الأمر وليس استنتاجاً ولا لزوماً، أنَّ الاختمار قَدْ يكون لحظةً كما يحدث في ارتجال الشِّعر أَو تأليف لحنٍ أَو غير ذٰلكَ، وقد يكون سنوات كما يحدث في أيِّ فنٍّ من الفنون من دون استثناء؛ في الشعر والموسيقىٰ والقصة والرواية والمسرحية والعمارة... إذ تحدث الفكرة في ذهن المبدع بوميضها ولٰكنَّ المبدع لا يشرع في إبداعها أثراً فنيًّا إلا بعد زمنٍ غير قصير قد يستغرق سنين، ورُبَّما سنين كثيرة جدًّا لا نستغرب أن تكون عشراً أَو عشرين أو حَتَّىٰ خمسين سنة.

ولٰكنَّ الذي تجدر الإشارة إليه هنا هو أنَّ استغراق فكرة الأثر هٰذا الزمن الطويل والطويل جدًّا لا يمنع من أن تأتي أفكارٌ أُخْرَىٰ كثيرةٌ بعدها، وأن تستغرق هٰذه الأفكار أوقاتٍ أقلَّ بكثير ويتم إبداعها قبل تلك الفكرة. كلُّ فكرةٍ في حقيقة الأمر لها معاييرها الخاصة واختمارها الخاص وزمن إنجازها المستقل.

الاستعداد والتدعيم

الاستعداد والتَّدعيم عمليَّةٌ شعوريَّةٌ ولا شعوريَّةٌ في آن معاً، موازيةٌ زمنيًّا لعمليَّة اختمار الفكرة، متساوقة معها، ولٰكنَّ الفرق بينهما كبيرٌ.

اختمار الفكرة يتمُّ عند المبدعين جميعاً بالطريقة التي سبق الكلام فيها، من دون جهدٍ أو تعبٍ. إنَّ محض التماع الفكرة الإبداعيَّة في ذهن المبدع يكفي لدخولها مرحلة الاختمار التَّلقائي الذي قد يطول وقته أو يقصر من ثانيةٍ إلىٰ سنين. لا تبدأ العمليَّة الإبداعيَّة إلا باكتمال اختمار الفكرة إلاَّ في الحالات الاستثنائيَّة التي لا ضابط لها ولا قانون في حقيقة الأمر.

الاختمار هو عادةً نوع من الاستعداد والتَّدعيم، ولٰكنَّهُ سلوكٌ داخليٌّ لا شعوريٌّ، يجري في العقل الباطن. أمَّا الاستعداد والتدعيم فهو غالباً ممارسةٌ واعيةٌ القسم الأكبر منها شعوريٌّ، إراديٌّ، وقسم منها لا شعوريٌّ، لا إراديٌّ يتزامن مع العمليَّة الشُّعوريَّة من جانب، ومع القاع النَّفسيِّ والانفعاليِّ والخزَّان الإبداعيِّ اللاشعوريِّ لدىٰ المبدع.

الاستعداد والتَّدعيم هو تهيئة الشُّروط الموضوعيَّة والماديَّة اللازمة لا لبدء العمليَّة الإبداعيَّة وحسب بل للعمليَّة الإبداعيَّة برمَّتها؛ من أفكار، إلىٰ المادة الخام، إلىٰ الأدوات اللازمة لممارسة العملية الإبداعيَّة، ورُبَّما كذٰلكَ اختيار المكان المناسب والتوقيت المناسب. هنا نقطة افتراق بَيْنَ الاختمار وبَيْنَ الاستعداد والتَّدعيم، الاختمار هو الفترة اللازمة والكافية لبدء العملية الإبداعيَّة، بينما الاستعداد والتَّدعيم هو تهيئة الشُّروط اللازمة للعمليَّة الإبداعيَّة برمتها. وبهٰذا يمكن أن نعدَّ الاستعداد والتَّدعيم جزءاً من عمليَّة اختمار الفكرة. يمكن ذٰلكَ مجازاً أو تجاوزاً، لأنَّنا في حقيقة الأمر أمام بنيتين متمايزتين.

تتوقَّف فترة الاستعداد والتَّدعيم وفاعليتها ونجاعتها علىٰ مجموعة عناصر مشابهة لعناصر اختمار الفكرة. ولٰكنَّهَا مختلفة عنها في الطَّبيعة وإن توافقت في الصُّورة. ولٰهذه العناصر هي:

أولاً: الفن أو طبيعة الميدان الذي ستبدع فيه الفكرة. لا تختلف الفنون كلها في المبدأ هنا، ولٰكن في الوقت ذاته لا يمكن مساواة الفنون مع بعضها بعضاً في مسألة الاستعداد والتدعيم. ما تحتاجه اللوحة مختلف تمام الاختلاف عما تحتاجه المنحوتة، وكلاهما مختلف عما تحتاجه القصيدة أو الرواية أو القصة من استعداد وتدعيم للفكرة قبل عملية الإبداع وفي أثنائها. وعندما أقول تأمين الشروط المادية والموضوعيَّة فأنا لا أعني الورق ولا الحجر ولا القماش بما هي مواد خام واقعية فقط وإنما أعني وضع التصور الكامل لآلية التعامل مع هٰذه المادة، ولٰهذه مسألة معقدة في حقيقة الأمر، لا يدركها إلا المبدعون في هٰذه الميادين. المسألة ليست مسألة فكرة منحوتة وحجر وإزميل ومطرقة علىٰ سبيل المثال، إنَّهَا مسألة خصوصيَّةٍ إبداعيَّةٍ يعيشها كلُّ فنان بطريقته، ويعيشها كلُّ فنَّان في كلِّ لوحةٍ أو منحوتةٍ بطريقةٍ مختلفةٍ.

ثانياً: مدىٰ وضوح الفكرة لدىٰ التماعها في المخيلة يمارس تأثيراً كبيراً في مدىٰ الاستعداد وطبيعته واحتياجاته. الأفكار التي تلتمع التماعاً خافتاً أو ضعيفاً أو غامضاً غالباً ما تخبو ما لم يتابعها المبدع بنوع من الإلحاح والإصرار والحفر حولها. ولٰهذا لا يعني أنَّ الفكرة التي تلمع لمعاناً مبهراً وقويًّا وواضحاً لا تموت. في كلِّ الأحول نحن بحاجةٍ إلىٰ متابعةٍ وتأمُّلٍ واستكمالٍ.

ثالثاً: موضوع الفكرة، طبيعتها، أمرٌ مهمٌّ جدًّا في هٰذا السِّياق. كما أنَّ الفكرة ذاتها تختلف احتياجاتها ومتطلباتها وأدواتها من فنٍّ إلىٰ فنٍّ آخر، فإنَّ لكلِّ

فكرةٍ احتياجاتها ومتطلَّباتها التي تنفرد بها عن غيرها في ميدان الفنِّ الواحد. صحيحٌ أنَّ كلَّ اللوحات تحتاج إلىٰ المواد ذاتها إلا أنَّ طبيعة الاستعداد والتَّدعيم لأيِّ فكرةٍ، لأيِّ لوحة تأخذ بعداً بل أبعاداً مستقلَّةً عن سابقاتها من اللوحات لدىٰ الفنَّان ذاته. وكذَلكَ الأمر في كلِّ الفنون الأُخْرَىٰ؛ القصَّة، الرِّواية، المسرحيَّة، النَّحت، العمارة... تتضح طبيعة هٰذا العنصر أكثر من خلال ما سبق وما سيأتي من العناصر، ذَلكَ أنَّ التعامل مع الفكرة استعداداً وتدعيماً يختلف من فنان/ مبدع إلىٰ آخر في الفكرة ذاتها، وهٰذا ما يكشف عن سبب اختلاف الأثر المُبْدَع للفكرة ذاتها من فنَّان/ مبدع إلىٰ آخر.

رابعاً: قوَّة الملكة الإبداعيَّة الكفاءة الإبداعيَّة، بالتزامن مع الخزان الثقافي (العنصر التالي)، هي العامل الأساس وشبه الحاسم في طبيعة الاستعداد ونجاعته من جهة ما تقدمه من زخمٍ وقوَّةٍ وحيويَّةٍ وصورة للفكرة في التصور والممارسة الإبداعية. وهنا تحديداً يمكن فهم أسباب تباين المبدعين في القوة والحضور وعظمة الإبداع. في عصر **أبي تمَّام** كان هناك مئات الشعراء برز هو، في عصر **المتنبي** كان هناك مئات الشعراء، ووحده برز علىٰ الجميع، وكذَلكَ في مختلف ميادين الفنون والإبداع في مختلف الأزمنة والعصور والأمم. تتفاوت قدرات الملكات الإبداعيَّة بقدرة أصحابها علىٰ توظيف الماضي والحاضر والمستقبل في العمليَّة الإبداعيَّة وتجسديها في الأثر الفني. يخطئ من يؤمن بأيِّ مستوىٰ من مستويات الإيمان أنَّ قوَّة الموهبة، الملكة طبيعيَّة فقط. الثقافة والمعرفة وتركم الخبرة هو الموهبة بمعنىٰ من المعاني. أيُّ موهبةٍ لا تُرفد بهٰذه العوامل تذوي وتضمحل وتنتهي... وعلىٰ الأكثر لن تأتي إلا بالممجوج المجتر.

خامساً: إذا كانت قوة الموهبة أو الملكة الإبداعية هي العنصر الحاسم في عملية الاستعداد وطبيعتها وآليَّة عملها ونجاحها ونجاعتها فإنَّ الخزان المعرفي والثَّقافي للمبدع هو العنصر الحاسم في قوَّة الموهبة الإبداعيَّة. بل كما أشرنا في فصل الإبداع والثقافة. وبالإضافة إلىٰ ذٰلكَ فإنَّ الخزان المعرفي والثَّقافي الذي يمتلكه المبدع هو المعين الذي ينهل أو يمتح منه، فإذا كان الخزان كبيراً متنوعاً نهل منه نهلاً واغترف منه اغترافاً، وإذا كان ضحلاً متح منه متحاً وشحَّ عليه الاستعداد شحًّا. غنىٰ الخزان المعرفي والثَّقافي الذي يمتلكه المبدع يضع بَيْنَ يديه آفاقاً مفتوحة من الإمكانات والأدوات والأساليب لبناء فكرته وتدعيمها.

سادساً: من الأمور اللتي تمارس تأثيراً في عملية الاستعداد والتدعيم الخصائص الشَّخصيَّة والنفسيَّة للمبدع في قسم أول، والظروف والأحوال التي يعيشها أو يمرُّ بها في أثناء مرحلة اختمار الفكر والاستعداد والتدعيم المتزامن معها. الحقيقة أننا هنا أمام أكثر من مستوىٰ لفهم هٰذا العنصر. إنَّ الظروف النفسية والانفعالية والمعطيات المرافقة لعملية الاستعداد والتدعيم تمارس تأثيراً أكيداً في تحديد طبيعة الاستعداد والتَّدعيم وتوجيهه أيضاً. الفكرة التي تلمع في ذهن المبدع تكون أحياناً مؤطرة بالفرح أو الألم أو الحزن أو التشاؤم أو غير ذٰلكَ، وأحياناً تكون مثل هٰذه المعالم غير واضحة بدقَّةٍ، وفي الحالين كليهما تقوم الحالة النفسية والانفعاليَّة للمبدع بتوجيه دفة الفكرة وأحياناً تغيير صورة التماعها فيما يخص هٰذا الشَّأن. علم النفس الأدبي أو علم النفس الجمالي بات قادراً، علىٰ يد متمَكِّنٍ، من التقاط مثل هٰذه الانزياحات. هٰذه المؤثرات لا يمكن ضبطها ولا تغييرها، ولا نسعىٰ في مثل هٰذا المسعى، ليس لامتناع وإنَّما لأننا لا

ندري أصلاً أيهما سيكون الأفضل، فقد تكون هٰذه المؤثرات سبباً لاتقاد جذوة الإبداع وتألقه.

من المؤكَّد قطعاً أنَّ فترة الاستعداد والتَّدعيم متزامنةٌ تماماً مع فترة الاختمار لا تزيد عنها أبداً، وقد لا تقلُّ عنها، ولا يوجد ما يمنع أن تكون أقصر منها أو أقل. من غير المعقول أن تبدأ الممارسة الإبداعيَّة من دون انتهاء الاستعداد والتَّدعيم، إلا في حالات استثنائيَّة في بعض الفنون أو ميادين الإبداع وعلىٰ نحو خاصٍّ التي تستغرق وقتاً طويلاً قياساً إلىٰ غيرها كالرواية والمسرحيَّة وما جرىٰ مجراهما. ومع ذٰلكَ يمكن القول فيها أيضاً أنَّ الإبداع لا يبدأ إلا وقد تصور المبدع أنَّهُ استكمل الاستعداد والتَّدعيم، وما يحدث بعد ذٰلكَ من تغيير أو تعديل إنَّمَا يقتضيه سياق العمليَّة الإبداعيَّة.

الشروع في الإبداع

لمعان الفكرة في ذهن مخيلة المبدع يعني في بعض الأحيان مباشرة المبدع بتجسيدها علىٰ الفور. يصح هٰذا في بعض الفنون لا كلِّها بالتأكيد. وحَتَّىٰ بعض الفنون هٰذا لا يصحُّ فيها هٰذا الحكم دائماً. أقرب مثال إلىٰ ذٰلكَ الشِّعر، ملك الفنون وتاجها في عرف الفلاسفة وعلماء الجمال بل أكثرهم لا كلهم. الشَّاعر قادر علىٰ قرض الشعر فور لمعان الفكر في مخيلته. ولٰكنَّهُ مع ذٰلكَ غير قادر علىٰ ذٰلكَ دائماً بالضَّرورة. **الفرزدق** قال يوماً: «أنا عند الناس أشعر الناس، ورُبَّما تأتي عليَّ ساعة وقلع ضرس أهون علي من قرض بيت شعر».

في الفنون كلها غلبت العادة علىٰ أنَّ الفكرة تلمع في الذِّهن في مكانٍ ما، في ظرفٍ ما، غالباً ما لا يكون مناسباً لمباشرة العمليَّة الإبداعيَّة. المبدع ليس ماكينة مركونة علىٰ طاولة تلد الأفكار وتباشر في تجسيدها علىٰ الفور. المبدع

إنسان يذهب ويأتي ويمر بكل ما تمر به البشر من أحوال صعبة وسهلة... وتأتيه الأفكار الإبداعيَّة، تلمع في ذهنه الأفكار الإبداعيَّة في أوقاتٍ غير مضبوطةٍ وظروفٍ غير مرصودةٍ وأحوالٍ غير معهودةٍ... لا يستطيع أن يباشر إبداعها وقت تأتيه علىٰ الأقل من هٰذه النَّاحية.

من ناحية أُخْرَىٰ فإنَّ الفنون كلها، باستثناء الشعر، لا يمكن أن تتحقَّق لها شروط ممارسة العملية الإبداعية إلا ضمن شروط من الاستعداد وتوافر الأدوات اللازمة، يصح ذَلكَ علىٰ الفنون الاصطلاحية كلها: الموسيقى، القصة/الرواية، المسرحية، الرسم/التصوير، النحت، العمارة.

علىٰ أيِّ حال، الفكرة الأساسيَّة والمهمَّة التي يعنيني إيصالها هنا وهنا تحديداً هي أنَّ الاختمار والاستعداد والتَّدعيم ليسا لهٰذا السبب، أي ليسا لتعذر مباشرة العلمية الإبداعية فور لمعان الفكرة، الاختمار والاستعداد والتدعيم ضرورة، سيرورة إبداعية لا يمكن إنكارها ولا إلغاؤها. وأشرنا إلىٰ أنَّ هاتين المسألتين قد لا تستغرقان ثانيةً في أي فنٍّ من الفنون لمباشرة الإبداع بعدها. فمن الممكن في أيِّ فنٍّ من الفنون أن تأتي الفكرة، تلمع الفكرة، ويباشر المبدع إنتاجها علىٰ الفور... لا يوجد ما يمنع ذَلكَ أو يحول دونه في أيِّ فنٍّ من الفنون.

لا يدري المبدع ماذا يدور في رأسه من عملية الاختمار. لا يحدد هو مدىٰ هٰذه المرحلة أو توقيتها، ولا نهايتها... مثلما لمعت الفكرة في مخيلته فجأة من دون سابق تخطيطٍ أو تمهيدٍ أو تحضيرٍ ينتابه شعورٌ بنضج الفكرة وضرورة مباشرة إبداعها. ليس الأمر بهٰذه المنطقيَّة الصارمة أو الخطيَّة الحَرفيَّة. يستطيع المبدع أن يقرر تأجيل المباشرة في العملية الإبداعية، ولٰكن بالعام ورُبَّما المطلق لا

يستطيع أن يقرِّر بدء العمليَّة الإبداعية قبل اختمار الفكرة، قبل إشعار الارتياح لبدء لبدء تجسيد الفكرة في عمل مُبْدَعٍ.

يحسب كثيرون بمن فيهم كثير من النقاد أن قرض القصيدة أو كتابة القصة أو رسم اللوحة... لا يحتاج إلىٰ وقتٍ طويلٍ، وأن كتابة الراوية أو المسرحية... يحتاج إلىٰ وقت طويل.

هٰذا اعتقاد واهمٌ. الوقت اللازم لإنجاز أو تجسيد الفكرة في أثر فنيٍّ لا ضابط له ولا قانون ولا قاعدة. ناهيكم عن أنَّ لكل مبدعٍ خصوصيته في ذٰلكَ. لنعد إلىٰ حوليات **زهير بن أبي سلمى**. كانت تستغرق القصيدة معه سنة من القرض والتنقيح. بينما **المتنبي** كان يسهر علىٰ القصيدة وينشدها في مجلس الصباح. هٰذا لا يعني أن **المتنبي** ومن بمثل حاله أعظم من **زهير** ومن بمثل حاله ولا العكس استناداً إلىٰ هٰذا السبب. ولا يقللِّ هٰذا السبب من قيمة **زهير** ومن بمثل حاله ولا يرفع من شأن **المتنبي** ومن بمثل حاله. هٰذا لا علاقة له بقيمة المبدع ولا ما يبدعه.

الطبعة الأولىٰ من الحرب والسلم استغرقت بضع أيام. **تولستوي** أعاد كتابة هٰذه الرواية إحدىٰ عشرة مرة فصارت في أربع مجلدات كبيرة. بعضهم يرىٰ النُّسخة الأولىٰ التي وقعت في نحو سبعين صفحة أهم بكثير وأجمل من النسخة الأخيرة الكبيرة. وبعضهم يرىٰ الأخير ملحمة تاريخيَّة لا تضاهى.

المسألة الأساسيَّة التي يجب أن ندركها هنا هي أنَّ فترة إنجاز العمل الإبداعي ليست مؤشراً بالضَّرورة علىٰ قوَّة المبدع أو ضعفه، ولا علىٰ قوة الأثر الذي تم إبداعه ولا علىٰ ضعفه. أقول ليس بالضَّرورة ولا أقول لا يجوز الاستفادة من ذٰلكَ في الحكم علىٰ المبدع وعلىٰ الأثر.

أعود وأكرر ثانيةً لا يوجد معيارٌ ولا قاعدة ولا قانون يمكن الركون إليها في تحديد مدَّة إنجاز العمل الإبداعي ولا كيفيته لا عند المبدع العام ولا عند المبدع الفرد ذاته في أكثر من عمل إبداعيٍّ، فالمبدع ذاته قد ينجز عملاً بسرعة خارقةٍ، وقد يأخذ عملٌ أقلَّ منه قوَّةً أو أكبر وقتاً أكبر بكثير.

ولٰكن وإن لم يكن ثَمَّةَ معيارٌ ثابتٌ لذٰلك فقد أكَّد **ابن خلدون** أنَّ سهولة فهم الأثر الفني واستيعابه علىٰ نحوٍ تسابق معانيه القوالب الَّتي سكبت فيها، إلىٰ الذِّهن، ذهن الفنان، وذهن المتلقِّي، فيقول: «ولا يكون الشِّعر سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسابق ألفاظه إلىٰ الذِّهن»[١٥٢] وذٰلكَ بتجنُّب التَّعقيد وتلافي الغموض، والابتعاد عن تراكم المعاني الَّتي تعيق الفهم، أو تصرف الذِّهن عن المعنىٰ الأساسي.

ابن خلدون يقودنا إلىٰ مسألةٍ مهمَّةٍ وحاسمةٍ في فهم أسباب السُّرعة في إنجاز العمل الإبداعيِّ، وهي وضوح الصُّورة والمراد في ذهن المبدع/ الفنَّان. ويرتبط بها بالضَّرورة قوَّة الموهبة وغنىٰ الخزان المعرفيِّ والثَّقافيِّ إلىٰ جانب قوَّة امتلاك أدوات الفن الذي يعمل فيه.

المبدع الذي يمتلك موهبة قوية مع امتلاكه القوي لأدوات فنه الإبداعية واستناده إلىٰ خزان معرفيٍّ وثقافيٍّ غنيٍّ كبيرٍ متنوَّعٍ لا يعاني يبدع بطلاقة وسلاسة وسرعة لأنَّهُ يأمن الزَّلات والعثرات والأخطاء أكثر بكثير من غيره. ولٰهذا ما يفسر لنا في حقيقة الأمر غزارة إنتاج كثيرٍ من عمالقة الإبداع الفكريِّ أو الفلسفيِّ أو الفنيِّ الذين أبدعوا كمًّا هائلاً من الآثار يجد النقَّاد صعوبةً في

١٥٢ . ابن خلدون: **المقدمة**. ب٦ . ف٤٦ . ص٥٧٥.

تفسيره. أمثال هؤلاء العمالقة نجدهم في مختلف ميادين الإبداع الفني والفكري والعلمي فإن ظهر بسرعة أمامنا **السَّيوطي** أو **ابن الجوزي** أو **ابن قيم الجوزية** فإنَّهُ لا يغيب عن بالنا **ليوناردو دافنشي ونيكولاي تيسلا وتوماس أديسون وبرتراند رسل** وغيرهم.

علىٰ أيِّ حال، تتساوىٰ الممارسة الإبداعيَّة في الفنون كلها من جهة المبدأ. في الفنون كلِّها يباشر المبدع عمله الإبداعي ويظلُّ عاكفاً عليه حَتَّىٰ يفرغ منه، فيأخذ من الوقت تبعاً لطبيعته إن كان شعراً أو قصة أو لوحة أو منحوتةً... لا شكَّ في أنَّ المنحوتة تأخذ وقتاً أطول من القصيدة أو اللوحة... والرواية تأخذ وقتاً أكثر من القصَّة... وهلم جرًّا.

هٰذا الكلام في العموم لا في المطلق. أعني بذٰلكَ أن الاستثناءات في الممارسة الإبداعية كثيرة جدًّا، وطريفة جدًّا، فقد تأخذ قصيدة قصيرة بضع أشهر فيما تأخذ الرواية شهراً أو أقل... وقد يستغرق الفنان ذاته سنة أو أكثر في لوحة ويستغرق أياماً في لوحة أُخْرَىٰ. **ليوناردوا دافنشي** استغرق عشرة سنوات في الموناليزا، فيما لم تستغرق جدارية سقف الكنيسة أكثر من سنة.

هناك ما يسمَّىٰ الاستغلاق. في بعض الحالات يستغلق الأمر علىٰ المبدع وتنسدُّ السُّبل أمامه، ليس لعجزٍ ولا لمحدودية القدرة ولا لضعف أبداً... هي هٰكذا تأتي من دون رغبةٍ ولا إذنٍ، مثلما تأتي الفكرة الإبداعيَّة من دون تخطيطٍ أو حَتَّىٰ رغبةٍ. الاستغلاق حالةٌ نفسيَّة لا إبداعيَّة. **ابن خلدون** نصح من يستغلق عليه الأمر بتركه وعدم معاودته حَتَّىٰ يستدعيه هو.

نـهاية العملية الإبـداعية

سؤالٌ ما أكثر ما يسأله النقاد وحَتَّىٰ الجمهور: متىٰ ينتهي المبدع من عمله؟ متىٰ يتوقف المبدع عن المتبعة ويعلن انتهاء عمله الإبداعي؟

في أي فنٍّ من الفنون يمكن القول إنَّهُ لا نهاية للعمل الفني/ الإبداعي. اللوحة قابلة لأن يظلَّ الرَّسام يزيد وينقص فيها ويضيف ويعدل إلىٰ ما لا نهاية. أنموذجنا **دافنشي** في الموناليزا. في الشِّعر لدينا أنموذج شهير هو **زهير بن أبي سلمى**. في الرواية أنموذجنا الأشهر **تولستوي** في الحرب والسلم التي كتبها إحدىٰ عشرة مرَّةٍ علىٰ مدار نحو عشر سنوات. هي نماذج ثلاث ليست وحيدةً ولا فريدةً لإمكانيَّة أن يظلَّ المبدع في حالة إبداعٍ متواصلةٍ دائمةٍ للعمل الفنيِّ الواحد ذاته. يمكن أن نجد ذَلكَ في الفنون كلها وفي الآثار كلها رُبَّما من دون استثناء.

يمكن أن يظلَّ المبدع/ الفنان عشرات السنين وهو يعدل ويزيد وينقص ويطور ويغير في الأثر الفنيِّ أيِّ أثرٍ فنيٍّ... لا يوجد ما يمنع ذَلكَ. رُبَّما يمكن القول من دون تردُّد إنَّ هٰذه سمةٌ من سمات الفنِّ وحده دون سائر ميادين الإبداع الأُخْرَىٰ.

ولٰكنَّ هٰذا لا يعني أنَّ هٰذا ما يفعله المبدع/ الفنان. هناك حالات استثنائية قليلة في تاريخ الفن من هٰذا القبيل. وما تبقىٰ ينتهي سريعاً أو غير سريعٍ ضمن أوقاتٍ منطقيَّة. وثَمَّة القليل أيضاً يخرج عن الاستثناء وعن العام في كونه يستغرق أوقاتاً غير محدَّدةٍ، ويتم إبداعها علىٰ فترات متقطِّعة متقاربةٍ أو متباعدةٍ... ولا عيب في ذَلكَ ولا خلل. الأمر ممكنٌ وإن كان في بعض الفنون يستجلب ضرباً من المعاناة والجهد لإعادة استجماع واستعادة الحالة النَّفسيَّة الإبداعيَّة اللازمة والمناسبة والمنسجمة مع الموضوع الذي يتم إبداعه.

إذا كان بعض المبدعين يشبه اكتمال الأثر الفني بالولادة، ويصف فرحته باكتمال الأثر بفرحة الأم بسماح صراخ وليدها. وبعضهم يشبِّه معاناة الإبداع بمخاض الولادة... فإنَّ الولادة تكتمل وتنتهي ولا يمكن أن يتم تمديدها أو تعديلها وتطويرها إذا لم تشعر الأم برضىٰ علىٰ المولود.

الطريف في الأمر هنا أن بعض النفساويين التقطوا التشبيه وبنوا عليها فلسفة عقد نفسية يعاني منها المبدع، المبدع يعاني عقدة نقص الحبل، وعقد الرغبة بأن يكون أنثى... ويستعيض عنها بإسقاط إحساسه هٰذا علىٰ إبداعه الأثر الفني بأن يشبه نفسه بالحبلىٰ التي تلد. رُبَّما يصح ذٰلكَ علىٰ واحد من المبدعين، ولٰكن لا يجوز بل لا يمكن التعميم. وخطأ التعبير عن الحالة ليس من زلات اللسان الفرويدية. وعلىٰ افتراض صحة الشُّعور بالحال علىٰ هٰذه الحال فإنَّهُ لا يعني هٰذا التَّمادي في التَّحليل الإسقاطي.

إذن التَّشبيه بالولادة لا يصح كثيراً للتَّعبير عن انتهاء العمل الإبداعي، نهاية العملية الإبداعية. لأنَّ الولادة تنتهي عند نقطة محدَّدة ولا يمكن إعادة تكوين المولود من جديد ولا تعديله ولا تطويره ولا استمرار العمل عليه سنين مثل العمل الفني.

تتفق معايير انتهاء عمليَّة إبداع الأثر الفنيِّ في المبدأ وتختلف في الصُّورة؛ صورة التَّعبير عن معيار انتهاء العمل الإبداعيِّ. في لحظة ما تتحقق فيها شروط اكتمال العمل الإبداعي ينتاب المبدع إحساس باكتمال عمله والوقوف عند هٰذا الحد. هٰذا الإحساس بالاكتمال يترافق مع نشوة خاصَّةٍ هي الرضا، الفرحة، قشعريرة من ضرب خاص غبطة بالفراغ من إبداع الأثر الفني... يشعر المبدع في هٰذه اللحظة أنَّهُ لم يعد عنده ما يضيفه إلىٰ أثره وأنَّهُ أفرغ فيه كلَّ ما عنده فيما

يخصُّه حَتَّىٰ ولو كان بيتَ شعرٍ واحدٍ، أو جملةً موسيقيَّةً واحدةً صغيرةً... أحياناً يشعر المبدع في هٰذه الأثناء أنَّهُ إذا تابع أفسد العمل أو الأثر الفني.

علىٰ أيِّ حال، تندرج هٰذه الأحاسيس والانطباعات تحت باب المعايشة الجمالية أو المعايشة الفنية بَيْنَ المبدع وأثره الفني، وهي قسم من المعايشة الفنية/ الجمالية العامة. سنقف باختصار عند ثلاث نماذج لمفكرين جماليين عرب وقفوا عند هٰذه اللحظة، لحظة نهاية أو اكتمال الأثر الفني.

انتبه **الجاحظ** إلىٰ خصوصيَّة المعايشة الجماليَّة بَيْنَ المبدِع والمبدَع شبهها بعلاقة الأب بابنه الذي هو بضعٌ منه، وهٰذا ما يعبِّر عنه الفنَّانون عندما يُسألون عن عملهم المفضل بقولهم: «كل أعمالي كأولادي لا فرق بَيْنَها عندي» ولذٰلك يخاطب الفنَّانَ بقوله: «فلا تثق في كلامك برأي نفسك، فإنِّي رُبَّما رأيت الرَّجل متماسكاً وفوق المتماسك حَتَّىٰ إذا صار إلىٰ رأيه في شعره[١٥٣] وفي ابنه رأيته متهافتاً وفوق المتهافت»[١٥٤].

الجاحظ يعلِّل ذٰلكَ بإعجاب الإنسان بثمرة عقله. علىٰ نحو ما أشرنا. ويقدِّم معياراً يحكم المبدع من خلاله علىٰ أثره ويتمثَّل هٰذا المعيار في كيفيَّة تلقِّي الجمهور له، وخاصَّةً المختصون، ومدىٰ تقبُّلهم واستحسانهم له، فيقول: «وإن أردت أن تتكلَّف هذه الصِّناعة، وتنسب إلىٰ هٰذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإيَّاك أن تدعوك ثقتك في نفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلىٰ أن تنحله وتدَّعيه؟ ولٰكن اعرضه علىٰ العلماء... فإن

---

١٥٣ . يصح تعميم القول علىٰ أي إبداع فني فرأي الشاعر في شعره لا يختلف عن رأي الرسام في لوحته، والروائي في روايته وهلم جرًّا...

١٥٤ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ١١٧.

رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله، فإذا عاودت ذَلكَ مراراً، فوجدت الأسماع منصرفةً، والقلوب لاهيةً، فخذ في غير هٰذه الصِّناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»[١٥٥].

أما **أبو حيَّان التوحيدي** الذي رصد بعبقرية الحالة النَّفْسيَّة للْفَنَّان لحظة الفراغ من العمل الإبداعي فقد عبَّر عنها تعبيراً مقتضباً بديعاً، قال: «فإذا صنع الصَّانعُ تِمْثالاً في مادَّته مُوافقةٌ فقبلتْ منْهُ الصُّورةُ الطَّبيعة تامَّةً صحيحةً؛ فَرِحَ وسُرَّ وأُعْجب وافْتخر، لصدْق أثره وخُرُوج ما في قُوَّته إلىٰ الفعْل مُوافقاً لما في نفْسه، ولما عنْد الطَّبيعة»[١٥٦]. ويقترب هٰذا القول مما ذهب إليه **جُوته** لاحقاً بقوله: «شخْصيّةُ الفنَّان هي كُلُّ شيءٍ في الفنِّ والشِّعْر»[١٥٧].

هكذا يكْشفُ لنا **التّوحيديُّ** عنْ بعْض الْمشاعر الّتي تخْتلجُ في أعْماق الفنّان حين ينْظرُ إلىٰ أثره الفنِّيِّ وهُو مُتجسِّدٌ في صُورته التي انْتهىٰ إليها، خاصَّةً و«أنّ الْوُصُول إلىٰ إدْراك مشاعر الفنّان في أثْناء الإبْداع أمْرٌ بالغُ الصُّعُوبة، ومنْ ناحيةٍ أُخْرَىٰ لا يُمْكنُ سُؤالُ الفنَّان عنْ مشاعره في أثناء الإبْداع، أي؛ كيف أحسَّ بما أحسَّ، وكيف شعر بما شعر»[١٥٨].

كلماتٌ أرْبعٌ تلْك التي أوجز بها هٰذه الْحالة، وإنَّك لتشْعُرُ أنَّهَا تتزاحمُ وتتسابقُ، وتتآلفُ وتتعانقُ، وهي وإنْ قلَّتْ فإنَّها تَنُمُّ علىٰ معانٍ كثيرةٍ، بلْ إنَّ كُلَّ

---

١٥٥ . م.س . ج ١ . ص ١١٦ . ١١٧.

١٥٦ . التّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشّوامل**. ص ١٤٠ . ١٤١.

١٥٧ . عزيز الشّوان: **الموسيقىٰ تعبير نغمي ومنطق**. ص ٢٥.

١٥٨ . عزيز الشّوان: **الموسيقىٰ تعبير نغمي ومنطق**. ص ٣٤.

كلمةٍ تُوجزُ لنا حالةً من حالات الفنَّان . بغضِّ النَّظر عنْ تآلُفها معاً علىٰ النَّحْو الْحقيقيِّ لما هي عليه حالُ الفنَّان؛ فالفرحُ والسُّرُورُ يُعبّران عن النَّشْوة أو اللَّذَّة الْجماليَّة التي تمْتلكُ كيان الفنَّان وتسْري فيه سريان الدَّم في أوعيته، ولعَلَّ هٰذه النَّشْوة حين تملُّكها الإنْسان هي التي تنْزعُ به إلىٰ الاتِّحاد بالأثر الفنِّيِّ في ضرْبٍ جدِّ راقٍ منْ ضُرُوب الْمُعايشة الْجماليَّة، علىٰ نحْوٍ أشدِّ ما يُشْبهُ الفناء الصُّوفيَّ[١٥٩].

إذن إذا انجلىٰ الأثـرُ الفـنِّيُّ بخروجـه إلىٰ النُّـور مـن بَـيْنَ يـدي الفنـان، كـان ذٰلـكَ داعيـاً لفـرح الفنَّـان وسـروره، بـل وإعجـاب الفنـان بمـا أبـدع، حَـتَّىٰ ولـو لم يـرق إلىٰ مسـتوىٰ إبداعاتـه أو إبـداعات غـيره. وهٰـذا مـا أكَّـده فلاسـفة الفـن والجمـال، والفنـانين أنفسـهم، متَّخـذين للتَّعبـير عـن ذلـك أشـكالاً وصـوراً متباينـةً. **ابـن خلـدون** أكَّـد هٰـذه الحقيقـة وبَـيَّنَ سـببها قـائلاً: « فـإنَّ الإنسـان مفتـونٌ بشـعره، إذ هـو نبـات فكـره، واخـتراع قريحتـه»[١٦٠] كـالأب ينظـر إلىٰ أولاده فيسـر لـرؤيتهم وإن سـرَّه غـيرهم، ويميـل إلىٰ أحـدهم وقـد يفضـله غـيره، ويفضـلهم علىٰ النـاس مـن دون شـرط أن يكونـوا الأفضل بينهم.

حسنا، انتهىٰ العمل الإبداعي. ماذا يحدث بعد ذٰلكَ؟ هيل يمكن أو يجوز أو يقبل أن يعود المبدع إليه ثانية بالتعديل أو التطوير أو المتابعة أو ما يشبه ذٰلكَ؟

---

١٥٩ . عزت السيد أحمد: **التوحيدي مؤسساً لعلم الجمال العربي** . مجلة المعرفة . وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٣٣٤ . ١٩٩١م.

١٦٠ . ابن خلدون: **المقدمة** . م. س: ذاته.

جرت العادة التي بالكاد يشذُّ عنها أحدٌ إلا بالاستثناء منقطع النَّظير أنَّهُ ما إن يخرج العمل الإبداعي من بَيْنَ يدي صاحبه ويصير ملك الناس حَتَّىٰ يقول في نفسه: لو فعلت كذا لكان أحسن، ولو كان كذا لكان كذا، وليتني قدَّمت أو أخَّرت أو قصَّرت أو سبَّقت...

قالت العرب قديماً: «كلامك يبقىٰ ملكك حَتَّىٰ يخرج من فيك». وهٰذا ما يحدث. لا يوجد منطقيًّا ولا واقعيًّا ولا عمليًّا ما يمنع المبدع من أن يعود إلىٰ عمله بالتهذيب أو التنقيح أو التطويل أو التقصير. بعض المبدعين يفعلون ذٰلكَ مهما كان موقف الناس أو النقاد. ولٰكنَّ الغالبية العظمىٰ من المبدعين لا يعودون إلىٰ أعمالهم النَّاجزة التي صارت بَيْنَ أيدي النَّاس بأيِّ إضافةٍ أو نقصٍ، أكثر من تسعين أو خمس وتسعين بالمئة من الأعمال الفنية لم يعد إليها أصحابها بعد وضعها بَيْنَ أيدي الناس. بعد وضعها بَيْنَ أيدي الناس تصبح نسخة مسؤولة، أيْ أيُّ تعديل عليها سيضع الأثر أو المبدع أو كليهما أمام التَّساؤلات وعلامات الاستفهام. وهٰذا مزلق لا يهواه المبدع الحقيقي ولا يرغب فيه.

الفصل السادس

خصائص النتاج الإبداعي

يُخطئ من يعتقدُ أَنَّ الفنَّ محض أَفكار، فليس ثمَّة رأسٌ بشريٌّ سليمٌ لا تدور فيه مئاتُ الأَفكار والخواطر التي تكفي لصنع عشرات بل مئات اللوحات والقصص والقصائد والرِّوايات ... وإنَّما الفنُّ هو الصَّنعةُ التي تحيلُ . عَبْرَ الإبداع . تلك الأَفكار والخواطر إلى آياتٍ جماليَّةٍ.

تمهيد

ما خصائص النِّتاج الإبداعي؟

أَو بمعنىٰ آخر: متىٰ نُسمِّي الأَثر المُنْتَج مبدعاً أَو أَثراً فنِّيًّا؟

« دخلت إحدىٰ الشَّاعرات إلىٰ مقرِّ مجلَّةٍ بعددٍ من قصائدها للنَّشر، ويبدو أَنَّ أَمين التَّحرير يلتقيها لأَوَّل مرَّة، لأَنَّه ما كاد ينتهي من قراءة أَوَّل قصيدةٍ حَتَّىٰ انتفض كالملسوع وقال . كمن جاء بالذِّئب من ذيله:

. إنَّها كثيرةُ الأَخطاء !

فقالت الشَّاعرةُ ببرود غير المكترث:

. وماذا في ذَلكَ؟ عليكم أَن تنقِّحوا هٰذه الأَخطاء وتصحِّحوها؛ أَنا مهمَّتي أَن أُقدِّمَ لكم الأَفكار والباقي عليكم».

وفي المقابل من ذَلكَ تماماً، في قصَّة أَظنُّها مشتهرةً عند المتابعين والمهتمين. أرسل أحد الشُّعراء المعروفين قصيدة إلىٰ إحدىٰ مجلاتنا المعروفة. وبعد فترة غير بعيدة فوجئ شاعرنا بما أبكاه حقًّا لا تبكاياً، إذ وجد اسمه في بريد القراء وقد

كتب له المحرر قائلاً: «كلامك لا علاقة له بالشِّعر. أنصحك بكثرة القراءة والمطالعة ومعرفة أوزان الشِّعر....».

فأين الحقيقة؟

هل كلُّ من يحكم علىٰ الفنِّ يكون حكمه صحيحاً؟

وهل كلُّ من يدَّعي أنه يبدع يكون مبدعاً حقًّا؟

وهل يكفي غنىٰ الأَفكار المقدَّمة وسموُّها حَتَّىٰ نسمِّيها فنًّا؟

في ضوء هاتين الواقعتين نحن أمامٍ مشكلةٍ، بل مشكلةٍ كبرىٰ، وحقيقة الأمر أنَّ واقعنا المعاصر متخمٌ بالسُّلوكات والممارسات والنَّظريَّات التي تزيد الأمر تعقيداً، علىٰ الرَّغْمِ من أنَّ الأمر من النَّاحية المنطقيَّة والمنهجيَّة ليس بهٰذا التَّعقيد.

في تحديد الخصائص

«يُخطئ من يعتقدُ أَنَّ الفنَّ محض أَفكار، فليس ثَمَّة رأسٌ بشريٌّ سليمٌ لا تدور فيه مئاتُ الأَفكار والخواطر التي تكفي لصنع عشرات بل مئات وآلاف اللوحات والقصص والقصائد والرِّوايات ... وإنَّما الفنُّ هو الصَّنعةُ التي تحيلُ . عَبْرَ الإبداع . تلك الأَفكار والخواطر إلىٰ آياتٍ جماليَّةٍ، وفي مثل هٰذه قصَّةٌ طريفةٌ ذكرها **بول فاليري** . P.Valéry، قال:

«قال المصوِّر الكبير **ديجا** . E.Degas للشَّاعر المعروف **مالارميه** . Mallarmé:

. ما أَشقَّ مهمَّتك وأَصعبها، إنَّني لا أَستطيعُ أَن أُعبِّر عمَّا أُريد التَّعبير عنه، مع أَنَّ عقلي يضطربُ بالأَفكار.

فأَجابه **مالارميه**:

. إنَّ الشِّعرَ يا عزيزي لا يُصنَعُ من الأَفكار، وإنَّما يُصْنَعُ من الأَلفاظ».

مثل هٰذا الحكم الذي انتهىٰ إليه **مالارميه** هو ما كان قد ذهب إليه **الجاحظ** أيضاً بقوله: «حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنَّ المعاني مبسوطةٌ إلىٰ غير غايةٍ وممتدَّةٌ إلىٰ غير نهايةٍ، وأسماء المعاني مقصورةٌ معدودةٌ ومحصَّلةٌ محدودة...[١٦١].

أي كما قال **مالارميه** فيما بعد إنَّ الأفكار أَو المعاني موجودة في كلِّ رأس ولٰكنَّ الفن هو الصَّنعة التي تحيل هٰذه الأفكار إلىٰ فنون، والألفاظ التي هي لغات الفنون هي الأداة التي تحيل هٰذه الأفكار إلىٰ صور فنيَّةٍ. ولذٰلك تابع **الجاحظ** مبيِّناً أنواع الدلالات علىٰ المعاني قائلاً: «وجميع أصناف الدلالات علىٰ المعاني من لفظٍ وغير لفظٍ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد. أولها اللفظ، ثُمَّ الإشارة، ثُمَّ العقد، ثُمَّ الخط، ثُمَّ الحال. وتسمَّىٰ نصبة، والنَّصبة هي الحال التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات»[١٦٢].

من غير أَن نستند إلىٰ الطُّرفتين اللتين بدأنا بهما الكلام يمكننا أَن ننطلق الآن في تحديد خصائص النِّتاج الإبداعي. ذٰلكَ أنَّ أيَّ منتجٍ في أيِّ ميدان أَو اختصاصٍ له مجموعة من الخصائص والضوابط والمقاييس والمعايير التي تسمح لنا أَو رُبَّما تفرض علينا أن نصنف هٰذا المنتج ضمن هٰذه الفئة أَو تلك. قد يكون هناك بعض الاختلاف في بعض الخصائص والمعايير والضَّوابط ولكنَّنا بالضَّرورة أمام محاور أساسيَّة تكون مرجعاً ومستنداً لتصنيف هٰذا المنتج أَو ذاك في هٰذه الفئة أَو تلك. ومن دون نقاط الارتكاز الأساسيَّة هٰذه نحن أمام انعدام الهويَّة

---

١٦١ . الجاحظ: **البيان والتبيين**. تحقيق فوزي عطوي. الشركة اللبنانية للكتاب. بيروت. ١٩٦٨م. ص٥٥.

١٦٢ . م. س. ذاته.

لأنَّنا أمام غير محدَّدٍ، وغير المحدَّد لا هويَّة له، ورُبَّما يضيف بعضهم لا وجود لما هو غير محدَّدٍ. ولٰكن يجب أن ننتبه إلىٰ الفرق بَيْنَ ما هو غير محدودٍ وما هو غير محدَّد، كالمستقيم مثلاً فهو غير محدودٍ ولٰكنَّهُ محدَّدٌ.

الفن في المستوىٰ التَّجريدي مثله مثل غيره؛ منتج. ولٰكنَّهُ يختلف عن غيره بما يتميَّز به من خصائص يتفرَّد بها ويتحدَّد بها، ولا يختلف في هٰذا البعد المفهومي عن أيِّ منتج آخر لأنَّ هٰذا التَّحديد ما زال في إطار العموم.

أوَّل ما ينفرد به الفنُّ بوصفه منتجاً هو أنَّهُ منتج جماليٌّ، ويلي ذٰلكَ أنَّهُ منتجٌ معرفيٌّ، ليغدو التَّحديد إنَّهُ منتج جماليٌّ ذو مضمون معرفيٍّ. ولٰكن إذا نقبنا فيما ينتجه الإنسان ويمكن أن ينتجه وجدنا أنَّهُ من الممكن أن يكون هناك ما يحمل مضموناً جماليًّا ومعرفيًّا في الوقت ذاته ولٰكنَّهُ ليس فنًّا **فأفلاطون** مثلاً قدَّم نصوصه بقوالب جماليَّة راقية ولٰكنَّ حواریاته ليست فنًّا، إنَّها فلسفة. ومثله تماماً كان شأن **نيتشه** الذي بلغ من البلاغة مبلغاً مدهشاً فقدَّم نصوصاً رائعةً جدًّا ومع ذٰلكَ فهي ليست من الفنون؛ ما هي بالشَّعر ولا هي بالقصَّة... وإنَّما هي فلسفة. ويمكن أن نجد ما ينطبق عليه مثل هٰذا الحكم مجرَّداً في كثير من المهن والصَّنائع.

إذن نحن أمام سلسلة من الشُّروط والمعايير التي يمكن إدراجها تحت بند الخصائص هي التي تجيز ضمَّ هٰذا المنتج إلىٰ عالم الفن أَو تحرمه هٰذا الانضمام. وطالما أنَّنا نتحدَّث عن الفن في العموم فإنَّنا أمام خصائص عامَّة للمنتج الفني تنطبق علىٰ أيِّ فنٍّ من الفنون في المبدأ والصورة. ولٰكنَّ في الوقت ذاته نحن أمام ضوابط ومعايير خاصَّة تنطبق علىٰ كلِّ فنٍّ من الفنون علىٰ حدةٍ.

ما يعنينا هنا هو الخصائص العامَّة التي تنطبق علىٰ أيِّ فنٍّ من الفنون لأنَّنا نتحدَّث عن الإبداع بالعام أَو المطلق لا عن الإبداع في فنٍّ من الفنون.

الحديث في خصائص فنٍّ بعينه حديث في خصوصيَّة هٰذا الفنِّ بما استقل به عن غيره من الفنون. أمَّا الحديث في الخصائص العامَّة للفن بالمطلق فهي حديثٌ في نظريَّة الإبداع، وهٰذا ما نريده هنا.

بهٰذا المعنىٰ نجد أنفسنا أمام أربع خصائص أساسيَّة يحتكم إليها في تصنيف أيِّ أثر أَو منتج بَيْنَ الفنون أَو خارجها. وهٰذه الخصائص العامَّة هي الموهبة بالمفهوم الذي بنينا عليه بحثنا أَو بالمفهوم الاصطلاحي الشَّائع للموهبة، والاستمراريَّة في الإنتاج، والتَّفرد والتَّميز في المنتج، والمعياريَّة. وهٰذه الخصائص أقرب ما تكون إلىٰ الخصائص الشَّكليَّة أَو الصُّوريَّة، ولا عيب في ذٰلكَ ولا خلل لأنَّها في الأصل كما أشرنا خصائص عامَّة تنطبق علىٰ الفنون عامَّة لا علىٰ فنٍّ بعينه ولذٰلك يجب أن تكون شكليَّة.

هٰذا يعني أنَّنا أمام خصائص مضمونيَّة للنِّتاج الذي يستحقُّ أن يسمَّىٰ إبداعاً ولذٰلك سنفرد شيئاً من الحديث عن الخصائص المضمونيَّة.

الموهبة

من المسلَّم به تاريخيًّا ومعرفيًّا أَنَّ الشِّعر والقصَّة والرِّواية والرَّسم والنَّحت والعمارة والموسيقىٰ فنونٌ. وأَنَّ الفنَّ نشاطٌ إنسانيٌّ إبداعيٌّ متميِّزٌ. وأَنَّ الإبداع في أَيِّ فنٍّ من الفنون لا يمكن أَن يكون ما لم تتحقَّقَ ملكةُ الإبداع أَو الموهبة للمرء. وأَنَّ هٰذه الملكة الإبداعيَّة لا توجد عند كلِّ النَّاس أَبداً وإنَّما توجد لدىٰ عددٍ قليلٍ جدًّا منهم.

الموهبة أَو الْمَلَكَةُ هي قدرةٌ نوعيَّةٌ تُمكِّن صاحبها من الخلق أَو الابتكار أَو التَّجديد أَو كلِّ ذلك معاً. بعضهم يفضِّل تسميتها موهبةً وبعضهم يميل إلىٰ تسميتها مَلَكَةً ولا فرق بينهما في النَّتيجة وإن كان ثَمَّةَ فرقاً في الدَّلالة، ولٰكنَّهُ فرقٌ ليس كبيراً علىٰ أيِّ حالٍ.

ثَمَّةَ شبه اتفاق أَو رُبَّما إجماع بَيْنَ الدارسين والفلاسفة علىٰ أنَّ الملكة بمعنىٰ الموهبة هي «صفةٌ راسخةٌ في النَّفس، أَو استعدادٌ عقليٌّ خاصٌّ لتناول أعمالٍ معيَّنة بحذقٍ ومهارة، مثل الْمَلَكَة العدديَّة، والْمَلَكَة اللغويَّة»[١٦٣]. وتحقيق ذٰلكَ كما يتابع **جميل صليبا** نقلاً في معجمه عن **الجرجاني** في كشاف اصطلاحاته: «أنَّهُ تحصل للنَّفس هيئة بسبب فعل من الأفعال، ويقال لتلك الهيئة كيفيَّة نفسانيَّة، وتسمَّىٰ حالةً ما دامت سريعة الزَّوال، فإذا تكررت ومارستها النَّفس حَتَّىٰ رسخت تلك الكيفيَّة فيها وصارت بطيئة الزَّوال فتصير ملكة، وبالقياس إلىٰ ذٰلكَ الفعل عادةً وخلقاً»[١٦٤].

بهٰذه الموهبة يختلف المبدع عن غير المبدع، وهٰذه الموهبة أَو الملكة قابلةٌ في بعض وجهات النظر، ومنها ما نسعىٰ إلىٰ تأكيده، لأن يمتلكها المرء بإرادته وسعيه جهده اللازم والمناسب لامتلاكها. وعلىٰ الرَّغْمِ من أنَّ هٰذا الامتلاك ممكنٌ بالإرادة والسعي فإنَّ القاعدة الأساسيَّة في أنَّ من يمتلك الموهبة الإبداعية هم قلَّةٌ دائماً تظلُّ قاعدةً صحيحةً.

هنا يجب التَّمييزُ بَيْنَ مَلَكَتي التَّذوُّق والإبداع، إذ إنَّ بعضهم يخلط بينهما فيرىٰ أنَّهُ طالما أنَّ الناس كلها قادرة علىٰ تذوق الموضوعات والآثار الجماليَّة فإنَّ

---

١٦٣ . جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**. الشركة العالمية للكتاب. بيروت. ١٩٩٤م. مادة ملكة.

١٦٤ . م. س : ذاته.

النَّاس كلهم لديهم الموهبة الفنيَّة، ويشطح بعضهم فيرىٰ أنَّ التَّذوق هو ذو ذاته إبداعٌ، أَو إبداعٌ جديدٌ للأثر الجمالي.

لا شكَّ في أنَّ في التَّذوق الجمالي شيءٌ من الممارسة الإبداعيَّة، والدَّليل علىٰ ذَلكَ هو التَّفاوت الكبير الذي نجده بَيْنَ الناس في القدرة علىٰ التَّذوق واستكناه أسرار الأثر الجمالي والتباين في تحقيق المتعة الجماليَّة ومدىٰ الشَّعور بها. وهٰذا ذاته يعني أنَّ التَّذوُّق الجماليُّ والفنِّيُّ ذاته ليس موجوداً عند النَّاس كلِّهم بسويّةٍ واحدةٍ ولا متقاربةٍ، وإنَّما بسويَّات متفاوتةٍ ومتباعدةٍ في كثيرٍ من الأحيان والحالات. ولٰكنَّ ذَلكَ كلَّه لا يسوِّغ بحالٍ من الأحوال المساواة بَيْنَ الإبداع والتَّذوُّق مهما بَلَغَ التَّذوُّق من رقيٍّ وسموٍّ وبراعةٍ، لأنَّ المساواة بينهما تعني تماماً المساواة بَيْنَ مؤلِّف الكتاب وقارئه، بَيْنَ مبضع الجراح وجرح المريض، بَيْنَ صانع الطَّعام وآكله... وهٰذا خطأ أكيد.

أَعتقد أَنَّهُ لا يوجد من يعترض علىٰ هٰذه النِّقاط لأَنَّ نسف أَيِّ واحدٍ منها أَو الاعتراض علىٰ أَيٍّ منها يعني تمييع الفنِّ، والاستهتار في النَّظر إليه، والتَّهاون في التَّعامل معه. ولذَلك، تسريعاً للاتِّفاق، وتبعيداً للافتراق سنتحاشىٰ الحديث عمَّا قد يكون فيه خلاف؛ كرهافة الإحساس والأَرضيَّة المعرفيَّة والثَّقافيَّة وصقل الموهبة وجودة امتلاك أَدوات الفنِّ التَّعبيريَّة والإنشائيَّة وغير ذَلكَ مما ناقشناه في فصول أُخْرَىٰ من هٰذا الكتاب... ونقتصر علىٰ الأَوَّليَّات التي لا غنىٰ عنها لنبني عليها خصائص النِّتاج الإبداعي التي ينبغي أَلاَّ يُستغنىٰ عنها لدىٰ تقويم أَيِّ أَثرٍ فنِّيٍّ، بل لعدِّ الأَثر المنتج فنًّا أَو منتمياً إلىٰ الفن. وإلاَّ اختلط الحابل بالنَّابل، وضاعت المعالم، وتاهت المعايير، وأَصبح في مكنة أَيٍّ كان أَن يقدِّم أَيًّا كان ويَعُدَّ نفسه فنَّانا، ويعدَّ هرطقاته وسخافاته فنًّا.

إذن **أَوَّل سمةٍ** أَو خاصِّيَّةٍ تلزم عن هٰذه المبادئ أَو المقدِّمات أَنَّ **الإبداع الفنِّيَّ مقصورٌ علىٰ فئة الفنَّانين فقط**. والشُّذوذ عن العموم، أَو الاستثناء، موجودٌ ولٰكنَّهُ نادرٌ جدًّا ولا يُقاسُ عليه، ولا يُحكم به.

الاستمرارية

نشاط الفنَّان تراكميٌّ متواصلٌ، ولا يجوز أَن نطلق صفة الفنَّان علىٰ أَيِّ إنسانٍ كيفما اتَّفق. فنظم بضع أبيات فقط أَو قصيدةٍ واحدةٍ أَو كتابة قصَّةٍ واحدةٍ أَو غير ذٰلكَ مما يشبهه لا يمنحُ صاحبها حقَّ أَن يُخلعَ عليه لقب شاعرٍ أَو قاصٍّ، وكذٰلكَ شأن الرِّواية والتَّصوير وغيرها من الفنون، لأَنَّ المصادفة قد تكون هي السَّبب، وقد يكون السَّببُ ظرفاً اجتماعيًّا أَو نفسانيًّا أَو غير ذٰلكَ، فإذا لم يتكرَّر الإبداع تظلُّ التَّجربة في إطار المصادفة أَو ما يشابهها، والأَمثلة علىٰ ذٰلكَ جدُّ كثيرةٍ نجد ذكرها في بطون الكتب وعلىٰ أَلسنة النَّاس، نذكر علىٰ سبيل المثال قِصَّتَي الأَعرابيَّتين المجهولتين اللتين لم يُعرف عنهما إلا قصَّتيهما بفضل بيتٍ وبيتين من الشِّعر ارتجلته كلٌّ منهما مُخْتَصِرَةً قِصَّتها بحكمةٍ خالدةٍ علىٰ مرِّ الأَزمان:

الأُولىٰ هي التي التقطت ذئباً صغيراً خشية أَن يموت فربَّته وأَرضعته من شاتها حَتَّىٰ إذا كبر وقوي أَكل الشَّاة وهرب، ولَمَّا رأت ذٰلكَ ارتجلت قائلةً:

بَقَرْتَ شُوَيْهَتِيْ وَفَجَعْتَ قَلْبِيْ
وَأَنْتَ لِشَـــاتِنَا وَلَـــدٌ رَبِيْـــبُ

غُذِيْتَ بِضِـــرْعِهَا وَرَبِيْـــتَ فِيْنَا
فَمَنْ أَنْـــبَاكَ أَنَّ أَباكَ ذِيْـــبُ

الثَّانيةُ هي التي حملت ضبعاً (أُم عامر) جريحاً وعالجتها حَتَّىٰ أَبرأتها، ولـمَّا كان الليلُ أَجهزت الضَّبع علىٰ ابن المرأة، وهو رضيعٌ، وعندما أَفاقت الأُمُّ وفجعت بما رأت قالت:

مَنْ يَصْنَعِ الْمَعْرُوْفَ مَعْ غَيْرِ أَهْلِهِ
يُلاقِي الذِي لاقَى مُجِيْرُ امِّ عَامِرِ

نعم، هٰذه الأَبيات من روائع الحكم، ولٰكن هل يجوز إدراج صاحبتيها بَيْنَ الشُّعراء؟ قطعاً لا. لأَنَّ الإبداع الفنِّيَّ نشاطٌ متواصلٌ، وتجربة تراكميَّة؛ إنَّهُ بالمختصر المفيد: صنعة أَو حرفةٌ نوعيَّةٌ يمتهنها إنسان نوعيٌّ يُشترط أَن تتحقَّق فيه جملةٌ من الشُّروط هي التي تُميِّز الإنسان المبدع عمَّن سواه.

نحن هنا في حقيقة الأمر أمام خاصِّيَّةٍ ترتبط بالمبدع أكثر من ارتباطها بالأثر الفنِّي لأنَّ الحرفيَّة والمهنيَّة التي تؤدِّي إلىٰ التَّراكميَّة صفة للإنسان لا لما ينتجه الإنسان. ولٰكنَّ ذكر هٰذه الخاصيَّة هنا ضروريٌّ من أجل وضع الآثار الفنيَّة المبدعة في سياق العمليَّة الإبداعيَّة من جهة التَّعلُّق بالمبدع وجهة التَّعلُّق بالنِّتاج الإبداعي.

من ناحية التعلُّق بالنِّتاج الإبداعي فإنَّ الذي يحكم الأثر أَو المنتج من جهة التصنيف هو ما يتَّصف به المنتج من خصائص وسمات ومزايا بغض النظر عن كونه أثراً وحيداً لصاحبه أم واحداً من مئات أَو آلاف الآثار. أي إنَّ ترتيب المنتج عدديًّا لا علاقة له بتصنيفه فنًّا أم لا، وإنَّما الذي يحكم التَّصنيف هو الأثر أَو المنْتَج ذاته وليس صاحبه.

أمَّا فيما يتعلَّق بالفاعل أي صانع الأثر أَو مُنْتِجه فإنَّ الأمر مختلفٌ لأنَّ ما يتمُّ مصادفة أَو بما هو بحكم المصادفة لا يجعل من صاحبه محترفاً، أي إنَّ إنتاج أثرٍ واحدٍ فقط يمكن أن يندرج في فنٍّ من الفنون لا يكفي لضمِّ صانعه إلىٰ فئة الفنانين. وبهٰذا يصدق التَّعبير الشَّائع: تَفَتُّحُ زهرةٍ واحدةٍ لا يعني أنَّ الرَّبيع قد بدأ.

الحِرفية

والسِّمةُ الثَّالثةُ هي أَنَّ العمل الفنِّيَّ: لوحةٌ، قصيدةٌ، قصَّةٌ، منحوتةٌ ... لا يُسمَّىٰ فنًّا، ولا يستحقُّ أَن يكون كذٰلكَ إذا كان في مكنةِ أَيِّ إنسانٍ أَن ينتجَ مثله أَو ما يشبهه أَو بمستواه؛ وهٰذا ما يمكن أن ندرجه تحت عنوان الْحِرفيَّة أَو المهنيَّة.

إنَّ رسمَ مجموعةٍ من الدَّوائر المتداخلة أَو المتخارجة بأَيِّ شكلٍ من الأَشكال، مثلاً، والقول إنَّها لوحةٌ لفنَّانٍ أَمرٌ غير مقبول، وإن كان معقولاً[١٦٥]، لأَنَّ مثل هٰذا الأَمر في مكنة أَيِّ طالبٍ في المرحلة الابتدائيَّة، ولذٰلك كتب النَّاقد **البيير وولف** Wolff. في صحيفة **الفيجارو**؛ عدد التَّاسع من نيسان ١٩٨٠م بصدد معرضٍ للرَّسامين الانطباعيين قائلاً: «لا يُبصرُ المرءُ إلاَّ لوحاتٍ لا قيمة لها البتَّة، أَعمال مجانين يحسبون الحصىٰ لآلئ نادرة»[١٦٦].

---

١٦٥ ـ المعقول هو ما يمكن أَن يتصوَّره العقل أَو يتخيَّله. ولكنَّ الشَّائع بين النَّاس في استخدام هذا المصطلح أَنَّ المعقول يساوي المقبول منطقيًّا أَو الذي يتقبَّله المنطق، والفرق شاسعٌ بين الدَّلالتين لأَنَّ من قدرة العقل أَن يتصوَّر أُمور وأَشياء لا يتقبَّلها هو ذاته؛ فهو، مثلاً، وفي الوقت ذاته، يستطيع أَن يرسم عدداً من التَّخيُّلات التي تصوِّر الغول ولكنَّه لا يتقبَّل وجوده لأَنَّ كلَّ المعطيات والقرائن تثبت عدم وجوده.

١٦٦ ـ كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة علىٰ العالم**. ضمن مجلة **المعرفة**. العدد ٣٩١. ص٢٤٢.

وكذلكَ الأَمر في الشِّعر فإنَّ صفَّ مجموعةٍ من الكلمات إلىٰ بعضها بعضاً بصورة جماليَّةٍ أَو غير جماليَّة، ومهما تباينت أَعماقها الفكريَّة والدَّلاليَّة والجماليَّة والبلاغيَّة... لا يُسوِّغ علىٰ الإطلاق إطلاق اسم الشِّعر عليها ما لم تتمتَّع بجملةٍ من الضَّوابط والخصائص والسِّمات والمزايا... هي التي بمجملها تُميِّز الشِّعرَ عن النَّثرِ، فليس الشِّعرُ محض فكرٍ سامٍ، ولا عاطفةٍ جيَّاشةٍ أَو صادقةٍ، ولا محض أَوزانٍ أَو إيقاعٍ داخليٍّ أَو خارجيٍّ...

والأَمر عينه يقال في القصَّة التي لا تتوقَّفُ عند كونها سرداً أَو عرضاً لأَحداثٍ مثيرةٍ أَو جذَّابةٍ عبر حبكةٍ وعقدة، ولو كان الأَمر علىٰ هٰذا النَّحو لوجدنا جلَّ الأَطفال قصَّاصين وروائيِّين عظماء ومن لم يُصدِّق ذٰلكَ فليجالس أَيَّ طفلٍ وليطلق بعض العنان لخياله وليستمع... سيستمع إلىٰ سرديات عجيبة غريبة ورُبَّما بديعة!!

ولـذٰلك لا يجـوز التَّسـاهل أَبـداً ولا التَّهـاون في النَّظـر إلىٰ مفهـوم الفـنِّ وحـدوده، لأنَّ ضـبط الاصـطلاحات وتحديـدها ضـرورةٌ منطقيَّـةٌ ومنهجيَّـةٌ ودلاليَّـة... في آن معـاً. لأنَّ أسـاس العلـم؛ أيِّ علـم، هـو ضـبط الاصـطلاحات والمفـاهيم وتحديـدها، ولـيس هٰـذا بـالأمر الجديـد علـىٰ الإطـلاق، فهـو يرجـع علـىٰ الأقـل إلىٰ أوَّل شـهداء الفلسـفة والمعرفـة؛ **سـقراط** ـ Socrates، الـذي بنىٰ حربـه علىٰ المغـالطين[١٦٧] . Sophism علىٰ أسـاس تحديـد المفـاهيم والاصـطلاحات فكـان ذٰلـكَ الطعنـة الـنجلاء الَّـتي قضـت عليـهم، لأنَّهُـم كـانوا يبنـون محاجَّـاتهم في إثبـات الأمـر ونقيضـه علـىٰ

(١٦٧) . المغالطون . Sophism هي التعريب غير المشتهر للتسمية الأكثر شهرة في العالم، حَتَّىٰ في الثقافة العربيَّة؛ قديمها وحديثها، وهي السفسطة، ومنها السفسطائيون.

الالتباس القائم بَيْنَ المفاهيم[١٦٨]... عندما ضُبِطَت المفردات وحُدِّدت المفاهيم فقدوا سلاحهم، وفقدوا من ثَمَّ قدرتهم علىٰ برهان الأمر ونقيضه في الوقت ذاته كما كانوا يزعمون.

صحيحٌ أنَّ الفنَّ ميدان متميِّزٌ ومتمايزٌ تماماً عن العلم بوصفه أيضاً ميدان متميز ومتمايز عن الفنِّ، إلا أنَّ نقد الفن وتقويمه علمٌ أكثر منه فنٌّ، وما لم يقم الفنُّ علىٰ ضوابط وحدود ومعايير لن يكون هناك تذوق ولا معايشة ولا نقد ولا تقويم.

التفرد والتميز

السِّمةُ الرَّابعة مرتبطةٌ بالسِّمة السَّابقة ارتباطاً وشيجاً، وهي ما درج الباحثون الجماليون علىٰ تسميتها بالتَّفرُّد والتَّميُّز.

علىٰ الرَّغْمِ مِمَّا قد يكون من اختلافٍ بَيْنَ النُّقاد والدَّارسين في هٰذه السِّمة من جهة درجتي الضَّرورة والأهميَّة فإنَّهُ لا اختلاف علىٰ أنَّ التَّفرُّدَ والتَّميُّزَ سمةٌ ضروريَّةٌ ومهمَّةٌ يجب أن يتحلَّىٰ بها الأثرُ الفنيُّ.

قد لا يكون التَّميُّزُ شرطاً لازماً للأثر الفنِّي، ولٰكن كيف سيكون الأثر الفنيُّ إذا لم يكن متفرِّداً؟ سيكون سطحيًّا، عاديًّا، غير قمينٍ باجتذاب المتلقي والتَّأثر فيه... أي إنَّهُ بمعنىٰ من المعاني لن يكون أثراً فنيًّا، وإنَّما سيكون، تبعاً لميدانه، نشاطاً يوميًّا اعتياديًّا لإنسان عاديٍّ.

---

(١٦٨) . قصة سقراط مع المغالطين، وتحديد المفاهيم وضبطها ودور هذا المسعىٰ في تقدم المعرفة العلمية... موجودة في كل الكتب الَّتي تناولت تاريخ الفلسفة اليونانية وكان سقراط ضمن الموضوعات، اللهم إلا النزر اليسير منها الصادر عن أيديولوجيات ترفض الفلسفة السقراطية، وهي جدُّ قليلة، علىٰ الأقل بالمقارنة.

صحيحٌ أنَّ المعايير والمقوِّمات والضَّوابط وبقية الخصائص ضروريَّة بل أساسيَّة لجواز تصنيف هٰذا الأثر أَو ذاك في هٰذا الفنِّ أَو ذاك إلاَّ أنَّ ما يتمتع به الأثر الفنِّيُّ من تفرُّدٍ وتميُّزٍ وطرافةٍ هو أكثر ما يبعث الجماليَّة والحيويَّة والتجدُّد والجاذبيَّة في الأثر الفنِّيِّ. أي هو ما يضمن له البقاء والخلود.

الحقيقة أنَّ هٰذا التَّفرُّد والتَّميُّز والطَّرافة هي ما يثير الإشكالات النَّقديَّة أكثر من غيرها من خصائص الفنِّ ومقوِّماته لأنَّ التَّفرُّد والتَّميُّز ليس مقصوراً علىٰ النشاط الفني والجمالي وإنَّما هو ممكنٌ في كثيرٍ من أنشطة الإنسان الأُخْرَىٰ المشابهة للنَّشاط الفنيِّ أَو التي هي صورٌ دنيا من النَّشاط الفني والجمالي. ولذلك وجدنا نصوصاً يصعب تصنيفها ضمن فنٍّ من الفنون ومع ذٰلكَ فهي إبداعات راقية جدًّا ورائعة. ورُبَّما من هٰذا الباب كانت السِّجالات الكثيرة شهدها الفكر العربي القديم في المفاضلة بَيْنَ الشِّعر والنَّثر.

علىٰ أنَّ ما لا بُدَّ من الإشارة إليه هنا هو أنَّ التَّفرُّد والتَّميُّز والطَّرافة إنَّما هي من جهة الارتقاء بالأثر الفنيِّ والسُّمو به في سلم التقويم الجمالي وليس لمحض التَّفرُّد والتمَّيُّز الذي قد يكون بالرَّداءة والسُّوء أَو التَّطرف والغرابة بالبعد عن الشَّائع والمألوف وعن المعايير والضوابط... لأنَّ مثل هذا التَّفرُّد والتَّميُّز لا يعدو كونه ضرباً من اللهو والممارسة العبثيَّة غير المجدية غالباً إلا في لفت النَّظر والانتباه لحين يطول أَو يقصر، ولكنَّهُ لن يطول كثيراً علىٰ أيِّ حال، خلاف التَّفرُّد والتَّميُّز الجمالي الذي يكون أحد أبرز عوامل خلود الأثر الفني أَو الجمالي.

المعيارية

السِّمة الخامسة، والتي تلزم عن كلِّ ما سبق هي **أَنَّ لكلِّ فنٍّ مقوِّماته الخاصَّة، وهي مبادئه وأُصوله وقواعده ونظمه وأَساليبه...** ولا يُسمَّىٰ الفنَّانُ

فنَّاناً ما لم يمتلك مفاتيح هٰذا الفنِّ وأَدواته الإبداعيَّة، ومن ثُمَّ فإنَّ النِّتاج الذي يشذُّ عن ذٰلكَ كلِّه وينذُّ عنه لا يجوز أَن يُعدَّ أَثراً فنِّيًّا ولا أَن يُلحق بالفنِّ حتَّىٰ وإن لاقىٰ التَّقبُّل والاستحسان من بعض النَّاس، لأَنَّ التَّقبُّل أَو الاستحسان ليس معياراً كافياً لعدِّ المنتج فنًّا، وتحضرني هنا قصَّتان طريفتان:

الأُولى: أَورد **يحيىٰ حقِّي** في (تعال معي إلىٰ الكونسير) هٰذه الطُّرفة:

يقول:« من (القفشات) التي يتندَّرُ بها الغرب علىٰ الشَّرق روايةٌ تزعمُ أَنَّ شاه إيران ـ من أُسرة كاشفار، إبَّان انهيارها ـ حين سمع تجربة الآلات الموسيقيَّة صُعق طرباً، ظنَّ أَنَّهم يعزفون لحناً جميلاً، طلب استعادته، وعبثاً حاولوا إقناعه أَنَّ اللحن قادمٌ، وأَنَّ الذي سمعه هو النَّشازُ بعينه»[١٦٩].

والثَّانية أَنَّ الأُستاذ **شريف الرَّاس**[١٧٠] عندما كان في العراق، مع أَوائل حركة الشِّعر الحر، حضر مهرجاناً شعرياً، وعَجِبَ من الاندفاع الأَعمىٰ وراء أَنصار هٰذه الحركة، الأَمر الذي دفعهم إلىٰ التَّصفيق الجنونيِّ بسخاءٍ ما بعده سخاءٌ، والصُّراخ الاندماجيِّ الملفت، من غير حساب، علىٰ رغم تفاهة ما قيل. فطلب من الشَّاعر **سليمان العيسىٰ** أَن يتوسَّط ويضمَّه إلىٰ لجنة التَّحكيم ففعل، وفي اليوم التَّالي وقف وقال:

ـ في الأَمس أَلقىٰ الشَّاعر (فلان) قصيدةً أَذهلت النَّاس حَتَّىٰ ضجَّت القاعة بالتَّصفيق، ولذٰلك أُحبُّ أَن أَقرأها لكم ثانيةً.

---

١٦٩ ـ يحيىٰ حقي: **تعال معي إلىٰ الكونسير** ـ ص ١٤. والقصة مذكورة أيضاً في كتابنا: **انهيار دعاوىٰ الحداثة** ـ ص ١٢١ـ ١٢٢.

١٧٠ ـ روىٰ لي هذه القصَّة الأُستاذ الأَخ شوقي دقَّاق. فسألت الشاعر سليمان العيسىٰ عنها فهز رأسه وضحك، وقال: ولذٰلك أسمي ما أكتبه ثمالات... في ثمالاتي شعر ونثر معاً.

وبالفعل قرأها، وضجَّت القاعةُ ثانيةً بالتَّصفيق الذي زلزل الأَركان. وبعدما انتهىٰ من الإلقاء قال:

. ولكن أُحبُّ أَن أُخبركم أَنِّي قرأت القصيدة بالمقلوب، وغادر القاعة من الباب الخلفيِّ مسرعاً.

قد يعترضُ بعضٌ ما علىٰ هٰذه النَّتيجة الأخيرة بأَنَّنا نسدُّ آفاق التَّطوُّر أَمام الفنِّ بهٰذه المقوِّمات، والحقُّ أَنَّ مثل هٰذا الاعتراض إن وُجِدَ فهو غيرُ منطقيٍّ، ومغالطةٌ عقليَّةٌ ومعرفيَّة، لأَنَّه لا يوجد شيءٌ من دون مقوِّمات، وبالمقوِّمات يُعرفُ الشيءُ ويميَّز عن كلِّ ما عداه، فإذا ما انتفت هٰذه المقوِّمات أَو تغيَّرت انتفىٰ الشَّيء أَو تغيَّر، وهٰذا ما لا يمكن أَن يُنقض أَو يُنقد. وعلىٰ الرُّغم من ذٰلكَ نقول إنَّنا لا نرمي إلىٰ ذٰلكَ أَبداً، وكلامنا لا يؤدِّي إليه البتَّة، فمقوِّمات الشِّعر العربي . مثلاً . هي ذاتها منذ غدا شعراً وَحَتَّىٰ الآن، ولٰكنَّ هٰذا لم يمنع التَّطوُّر ولا التَّجديد فيه أَبداً، وتاريخ الشِّعر خيرُ شاهدٍ ودليلٍ علىٰ ذٰلكَ. وكذٰلكَ شأن مقوِّمات المسرحيَّة منذ ثلاثي المسرح الكبار[١٧١] وَحَتَّىٰ الآن دون أَن يمنع هٰذا التَّطوُّرات الهائلة للفنِّ المسرحيِّ عَبْرَ تاريخه الطَّويل. وبالمنظار ذاته يمكن النَّظر إلىٰ الفنون كلِّها.

إنَّ هٰذه النَّتائج ومقدِّماتها في آنٍ معاً لازمةٌ وضروريَّةٌ للفنِّ بحيثُ لا يمكن الاستغناءُ عنها ولا تجاوزها، «لأَنَّه لولاها لانعدم الفنُّ، وتلاشت حدوده، وبطُل التَّمييزُ بَيْنَ الفنِّ واللافن، ولأصبح في مكنتنا عدُّ أَيِّ نشاطٍ فنًّا؛ سواءٌ كان عبثيًّا

١٧١ . ثلاثي المسرح الكبار هم كتَّاب المسرح الإغريق الذين أُرسيت علىٰ أَيديهم دعائم الفنِّ المسرحي: سوفوكليس وأَسخيلوس ويوريبدس. ولذلك يلقبَّون بالثُّلاثي الكبار. وبالاعتماد علىٰ نماذج مسرحيَّاتهم وأَساليبهم في الكتابة وضع الفيلسوف اليوناني الكبير أَرسطو كتابه فن الشِّعر.

أَو غير عبثيٍّ، هادفاً أَو غير هادفٍ، إبداعيًّا أَو غير إبداعيٍّ، عفويًّا أَو مقصوداً»[١٧٢].

في المضمون

الحديث في خصائص الفنِّ من جهة المضمون، أَو الخصائص المضمونيَّة للفن، أمرٌ إشكاليٌّ في حقيقة الأمر، ذَلكَ أنَّنا أمام اختلافات كبيرةٍ في تحديد هٰذه الخصائص تتفاوت ما بَيْنَ الضَّرورة التَّامَّة والاستغناء المطلق، ناهيك فوق ذَلكَ عن تفاوت الفنون في إمكانيَّة تقبل هٰذه الخصائص المضمونيَّة إذا كان الحديث في إطار العموم؛ فما ينطبق علىٰ الشِّعر لا ينطبق علىٰ القصَّة وما ينطبق علىٰ القصَّة لا ينطبق علىٰ الرَّسم وما ينطبق علىٰ الرَّسم لا ينطبق علىٰ النَّحت وهلمَّ جرًّا.

ثَمَّةَ اتِّفاقٌ أَو شبه اتِّفاقٍ علىٰ الأقلِّ علىٰ أنَّ الفنَّ منتجٌ جماليٌّ ذو مضمون معرفيٍّ، أي إنَّهُ منتجٌ جماليٌّ بالدَّرجة الأولىٰ ومنتج معرفيٌّ بالدَّرجة الثَّانية. أي إنَّ الخصائص المضمونيَّة لاحقةٌ علىٰ الخصائص الشَّكليَّة، أو الخصائص الجماليَّة بمعنًىٰ من المعاني.

هٰذا الحكم اعترض عليه بعضهم وسيعترض عليه آخرون، وسيوافق عليه مثلهم. وهٰذا الاختلاف لا محيد عنه وليس منه من مفرٌّ، ومن الخطأ الظَّنُّ أنَّ الصَّواب في أحد الاتِّجاهين فقط. ولَعَلَّهُ من المستحسن الإشارة إلىٰ أنَّ هٰذا الانقسام قديمٌ يرجع في حدود المتاح لمعرفتنا إلىٰ **أفلاطون** . Platon **وأرسطو .** Aristotle فالأول وقف إلىٰ جانب المضمون وأعطاه الأولويَّة، ولذَلك إذا وجد

---

١٧٢ . عزَّت السيد أحمد: **انهيار دعاوىٰ الحداثة** . ص ١٠٩.

فنانٌ أَو شاعرٌ عابثٌ لا يحترم القيم الراقية في فنِّه لم يجد مانعاً في طرده من مدينته الفاضلة، وفي ذَلكَ كان قوله الشَّهير: «وإذا حلَّ بدولتنا إنسانٌ بارعٌ في الظُّهور بكلِّ الصُّور، ومحاكاة كلِّ شيء، وأراد عرض قصائده علىٰ الجمهور، فإنّنا سنكرمه تكريم قديس بارع، ولٰكنَّنا سنخبره أنْ ليس لمثله مكانٌ في دولتنا، وسنقصيه إلىٰ دولة أُخْرَى، بعد أن نسكب العطر علىٰ رأسه»[١٧٣]... ويؤكِّد أهمية المضمون وأولويَّته بلفظ آخر في مكان آخر بقوله في محاورة **أيون** علىٰ لسان **أيون**: «عندما انشد شعراً مؤثراً تمتلئ عيناي بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً يقف شعر رأسي من الخوف ويخفق قلبي»[١٧٤].

أما تلميذه البارع **أرسطو** فقد ذهب في اتجاه الشَّكل أكثر وأفرد كتاباً كاملاً هو فن الشِّعر للحديث في خصائص الفنِّ عامَّة والشِّعر خاصَّة. لم يغفل المضمون ولٰكنَّ الشَّكل كان هو الأصل في تحديد خصائص الفنِّ.

ليس من الضَّروري أن نقف مع هٰذا الاتِّجاه أَو ذاك وإنَّما الضَّروري هنا أن نلفت الانتباه إلىٰ أنَّ الخصائص المضمونيَّة للأثر الجمالي مرتبطةٌ بنوع الفن أَو ميدانه بالدَّرجة الأولى، وبالخصائص الشَّخصيَّة للمبدع بالدَّرجة الثَّانية، وبالفكر الذي يحمل المبدع بالدَّرجة الثَّالثة. ومن الخطأ الكبير في نظرنا أن نحمِّل الفنَّ رسالةً مسبَّقةً أَو مضامين مسبَّقةً علىٰ الحالة الإبداعيَّة لأنَّ مثل هٰذا الفعل لا يعدو كونه ليَّ عنق العمليَّة الإبداعيَّة لتستطيع حمل الفكرة المسبَّقة التي تفرض علىٰ الأثر الفني قبل أن يصير أثراً.

---

١٧٣ ـ أفلاطون ـ **الجمهورية** ـ ترجمة حنا خباز ـ دار القلم ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٠م ـ ص٩٠.

١٧٤ ـ أفلاطون: **أيون** ـ ٣٩٤ ـ ص٣٧ ـ وانظر ذلك عند الدكتور أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال** ـ م. س ـ ص٤٣.

خاتمة

ولـذلك لـيس كـلُّ مـن تـوهَّم الإبـداع أَو ادَّعـاه صـار مبـدعاً، ولا كـلُّ أَثـرٍ يُنـتجُ يسـتحقُّ بالضَّـرورة أَن يكـون أَثـراً فنِّـيًّا. فيمـا قـد يكـون العكـس صـحيحاً؛ بمعـنىٰ أَنَّ الفنَّـان قـد لا يكـون راضـياً عـن أَثـرٍ يُنتجـه، وربَّمـا يمزِّقـه، ولَكنَّـهُ أَثـرٌ جميـل. ومـن ذَلـكَ مـا حـدث مـع **بيكاسـو** ـ P.Picasso الـذي رسـم لوحـةً مـرَّةً فلـم تعجبـه فقـذف بهـا بعيـداً عـن المرسـم، إلىٰ أَقصـىٰ أَركـان البيـت، واتَّفـق أَن زاره تـاجر اللوحـات الشَّـهير **لامبرويـز**، أَمسـك اللوحـة فإذا بها جميلة . ولم يدر ماذا حدث . فقال **لبيكاسو**:

. كم تريد ثمنها؟

فتحمحم **بيكاسو** وقال مازحاً:

. لأَنَّك صديقي سآخذ منك عشرة آلاف فرنك فقط.

ولٰكنَّ **لامبرويز** كان جادًّا، فدفع ثمنها بكلِّ رضا.

وعلىٰ العموم عندما يصبح الفنَّانُ عظيماً مشهوداً له، فإنَّ من حقِّه أَن يُجدِّد في الفنِّ كيفما شاء وارتأى، وأَن يُقدِّمَ الفنَّ الذي يريد، بالطَّريقة التي يريد. وأُصرُّ هنا علىٰ أَن يكون فنَّاناً عظيماً لا فنَّاناً عاديًّا أَو حَتَّىٰ فوق عاديٍّ، لأَنَّ تجديد الفنِّ غير الإبداع الفنِّيِّ، وقلَّةٌ هم العظماء الذين يحقُّ لهم تجديدُ الفنِّ، بل لم يبرز فنَّانٌ عظيمٌ في العالم إلاَّ وكان له أَثرٌ واضحٌ في تجديد الفنِّ، والأَسماء التي تَخْطِرُ في البال كثيرةٌ منها **أَبو تمَّام والمتنبِّي والمعرِّي وشكسبير** . Shakespear **ودافنشي** . da Vinci **وبيكاسو** . P.Picasso **وسلفادور دالي** . Salvador Dali وأَضرابهم كثيرون.

ولٰكن لا بُدَّ من الإشارة هنا إلىٰ أَنَّ خصائص النِّتاج الإبداعي التي تحدَّثنا فيها إنَّما هي الإطار النَّظريُّ العام، الشَّامل للفنون كلِّها، فإذا ما انتقلنا من العام إلىٰ الخاص، أَي من هٰذا الإطار الكلِّيِّ إلىٰ أيِّ فنٍّ من الفنون سكبنا المبادئ العامَّة في القوالب العمليَّة، أَي خرجنا من عموميَّة الوصف وخصوصيَّة التحديد لنغدو أَمام المشخَّص العياني بدل المجرَّد الذِّهني، وهٰذا ما سنتوقَّف عنده هنا لأَنَّ لكلِّ فنٍّ مئاتُ كتبه التي تشرح خصائصه، علىٰ أَنَّ في ما ذكرناه ما يكفي لإيضاح الفكرة ولإيصالها.

الآن، بعد تحديد الإبداع، وتبيان خصائص النِّتاج الإبداعي مروراً بحاجة الإبداع إلىٰ الثقافة، وعلاقة الإبداع بالعمر، نستطيع أَن نتساءل:

كيف يمكن أَن يصير المرء مبدعاً؟؟

هذا ما سيكون موضوع الفصل التالي: شروط الإبداع.

الفَصْلُ السَّابع

شروط الإبداع

اللغة هي أَداة الفكر، بل لا يمكن التَّفكير خارج نطاق اللغة، وكلَّ زيادة في الحصيلة اللغويَّة تؤدِّي بالضَّرورة المنطقيَّة إلىٰ نماءٍ كبيرٍ في أَساليب التَّفكير، وامتدادٍ في آفاق دقَّة التَّعبير. والفنُّ تفكيرٌ نوعيٌّ يتطلَّب أَكبر قدرٍ من الطاقات اللغويَّة لأَنَّه تجسيدٌ لحدوسٍ تجريديَّة وتصويرٌ لتحليقات المخيِّلة الإبداعيَّة في عوالم تجريدها.

تمهيد

وقفنا في الفصول السَّابقة عند أساسيَّات الإبداع وأدواته ومقوماته والشُّروط والمعطيات اللازمة والضروريَّة للعمليَّة الإبداعيَّة من جوانب مختلفة وزوايا عدَّة.

في هٰذا الفصل، وهو ثمرة الكتاب ولبُّه، سنعيد بناء الفصول السَّابقة ونكملها بما يلزم للقيام بالعمليَّة الإبداعيَّة. أي إنَّ الهاوي أَو المبتدئ بعد القيام بما فصَّلنا فيه في الفصول السَّابقة، واستيعاب مضمونها سيكون من النَّاحية النَّظريَّة علىٰ الأقلِّ علىٰ أعتاب القيام بالعمليَّة الإبداعيَّة، أي علىٰ أعتاب تقديم نتاجٍ إبداعيٍّ. فهل يمكنه القيام بذٰلكَ أم أنَّ عليه القيام بأمور أُخْرَىٰ؟ وفي الحالين كليهما ما الذي يجب أن يفعله حَتَّىٰ يبدأ مشواره الإبداعي؟

الحقيقة أنَّ ما كان في الفصول السَّابقة هو خطوات تأسيسيَّة كبرى، عامَّة، سابقة علىٰ العملية الإبداعيَّة وستظلُّ مرافقةً لها. ولٰكن هنا سيكون الهاوي في

خضم العمليَّة الإبداعيَّة، أي سيدخل غمار التَّجربة، ولذلك سيركِّز هٰذا الفصل علىٰ ما يمكن أن نسميه شروط العمليَّة الإبداعيَّة ومتطلباته مستفيدين من الفصول السَّابقة فيما يجب ذكره هنا، آخذين بعين النَّظر والحسبان الفصولَ الأُخْرَىٰ التي لا يجوز تناسيها، ولٰكنَّ استحضارها هنا ليس ضروريًّا.

نحن في حقيقة الأمر أمام سبعة عناصر أساسيَّة تقوم عليها العمليَّة الإبداعيَّة، هٰذه العناصر قابلة للزيادة ولٰكِنَّها، وهٰذا الأفضل وليس الحتمي، غير قابلةٍ للنقصان، وهٰذه العناصر الموصلة إلىٰ الإبداع هي:

أوَّلاً: اختيار الميدان

ثانياً : امتلاك لغة الفنِّ

ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ

رابعاً: الثَّقافة الاختصاصيَّة

خامساً: الثَّقافة العامَّة

سادساً: التَّحدِّي

سابعاً: الممارسة

علىٰ أَنَّ ما تجدر الإشارة إليه هو أَنَّ هٰذه العناصر متلازمةٌ، متكاملةٌ، غير منفصلةٍ عن بعضها بعضاً. وافتقادُ أَحدها غالباً ما يؤدِّي إلىٰ تشويه التَّجربة الإبداعيَّة وقصورها عن بلوغ الأَسمىٰ والأَرقى. هٰذا إلىٰ جانب أَنَّ تحصيلها أَيضاً لا يتمُّ بطريقةٍ متفاصلةٍ يستقلُّ كلُّ واحدٍ منها عن الآخر، وإنَّما هي عمليَّةٌ متتامَّةٌ يجب أَن تحدث في آنٍ معاً بصورةٍ تكامليَّةٍ يرفدُ بعضها بعضاً وتتعزَّزُ ببعضها بعضاً، علىٰ نحوٍ يقترن كلٌّ منها بغيره من العناصر ويتضافر معها كيما تتكوَّن المُخَيِّلةُ المبدعة من اقتران هٰذه العناصر وتلازمها.

أَوَّلاً: اختيار الميدان

انطلاقاً من تعريف الإبداع، ومن معرفة خصائص الأَثر المبدع، والتَّفصيل في أثر الثَّقافة والثَّقافة والاختصاصيَّة في العمليَّة الإبداعيَّة نجد أَنَّ أَوَّل ما يحتاجُ إليه الهاوي، أَو الرَّاغب في الإبداع، هو معرفة الميدان الذي سيتحرَّكُ فيه:

. هل يريدُ أَن يقرض الشِّعر؟

. أَم أَن يغدو قاصًّا؟

. أَم أَنَّهُ يريد أَن يكون نحَّاتاً؟

. أَم أَنَّهُ يرنو إلىٰ أَن يكون مسرحيًّا؟

. أَم هو يصبو إلىٰ أَن يصبحَ رسَّاماً؟

. أَم غير ذلك من مجالات الإبداع الفنِّيِّ؟؟

الحقيقة التي لا يجوز تجاهلها هي أَنَّنا لا نستطيعُ أَن نغفلَ هنا أَنَّ معرفة أَو اختيار ميدان الإبداع أَمرٌ لا يتمُّ اعتباطاً ولا بمحض الرَّغبة والاختيار، اللهمَّ إلاَّ علىٰ عبقريَّةٍ فذَّةٍ قلَّما وجدنا مثلها في تاريخ الإبداع والعبقريَّات، كـ **ابن سينا** مثلاً و**ابن خلدون** و**ليوناردو دافنشي** . Leonardo da Vinci، **وأديسون** . Adeson وعبقريَّاتٍ أُخْرَىٰ تقلُّ إشراقاً عن هؤلاء، أَمثال: **المتنبِّي** و**رفائيل** . Raphael و**شكسبير** . W. Shakespear ... وأمثالهم.

الأمر لا يتوقَّفُ علىٰ أَن يقول المرء أُريد أَن أَكون شاعراً، أَو أُريد أَن أَصير رسَّاماً، أَو يَجب أَن أُصبح ممثِّلاً، أَو مطرباً ... وإنَّما ثَمَّةَ هوًىٰ وشغف بفنٍّ من الفنون يتنامىٰ شيئاً فشيئاً في النَّفس حَتَّىٰ يَتَمَكَّن منها فيصير هوىٰ النَّفس تَبْعاً

لميدان هٰذا الفنِّ وخصائصه، ومثل هٰذا الحال هو ما عبَّر عنه **جار الله الزَّمخشريُّ** في الأَبيات التَّالية[١٧٥]:

سَهَرِيْ لِتَنْقِيْحِ العُلُوْمِ أَلَذُّ لِيْ
مِنْ وَصْلِ غَانِيَةٍ وَطِيْبِ عِنَاقِ

وَتَمَايُلِيْ طَرَباً لِحَلِّ عَوِيْصَةٍ
أَحْلَى وَأَشْهَى مِنْ مُدَامَةِ سَاقِ

وَصَرِيْرُ أَقْلامِيْ عَلَى أَوْرَاقِهَا
أَحْلَى مِنَ النَّفَحَاتِ للعُشَّاقِ

وَأَلَذُّ مِـنْ نَقْرِ الفَتَاةِ لِدَفِّهَا
نَقْرِيْ لأُلْقِيْ الرَّمْلَ عَنْ أَوْرَاقِيْ

أَأَبِيْتُ سَهْرَانَ الدُّجَى وَتَبِـيْتُهُ
نَوْمـاً وتَبَغْيْ بَعْدَ ذَاكَ لَحَاقِيْ

هٰذا الميل المتنامي حَتَّىٰ الشَّغف هو ما يمكن أَن نسمِّيه الموهبة بمعنًىٰ من المعاني. وهي التي يجب تنميتها ورعايتها وصقلها.

حَتَّىٰ يصيرَ المرء مبدعاً ينبغي عليه أَوَّلاً وقبل أيِّ شيء أَن يبحث عن بذرة هٰذا الميل. إن لم تظهر لوحدها. ثُمَّ يعهدها بالسِّقاية والرِّعاية والدِّراية حَتَّىٰ تنبت

١٧٥ . قرأت هذه الأَبيات منسوبةً أَيضاً للإمام الشَّافعيِّ وفيها نفحته وأُسلوبه أَيضاً، وربَّما كانت له.

وتنمو وتثمر أَخيراً. ويجب أن نتذكر هنا أنَّ البحث عن بذرة الميل يجب أن يكون أوَّلا وقبل كلِّ شيء يخصُّ العمليَّة الإبداعيَّة، لأنَّ الخطوات معظمها مبنيَّة علىٰ ذَلكَ، علىٰ اختيار الفن الذي يستهوي الهاوي الإبداع فيه.

علىٰ ضوء الفنِّ المختار يكون بناء الثَّقافة الاختصاصيَّة والثَّقافة العامَّة وتنمية الميل والهوىٰ وتمثل أدوات الفن وقوانينه ومعاييره وخصائصه، وفي السِّياق تربية ذائقته الجماليَّة والنَّقديَّة الخاصَّة بهٰذا الفنِّ تحديداً ثُمَّ بالفنون الأُخْرَىٰ بِمَا يخدم ميله إلىٰ هٰذا الفنِّ أَو ذاك.

إذن يحتاجُ الأَمر أَوَّلاً إلىٰ الكشف عن طبيعة البذرة الإبداعيَّة، التي تحدِّدُ ميدان الإبداع، ومن ثَمَّ معرفة طبيعة هٰذا الميدان الذي سيتحرَّك فيه المبدع. ولٰكن لا بُدَّ من التَّذكير بأنَّ اختيار ميدان الإبداع لا يتمُّ اعتباطاً ولا بمحض الرَّغبة والاختيار، وكذٰلكَ فهو ليس قرعة ولا ضربة حظٍّ... إنَّهُ في حقيقة الأمر بحثٌ عن بذرة الميل الموجودة في النَّفس تجاه فنٍّ من الفنون، بل تجاه الإبداع في فنٍّ من الفنون.

ثانياً: امتلاك لغة الفنِّ

لكلِّ فنٍّ من الفنون لغته الخاصَّة التي تُستخدمُ لصياغة آثار هٰذا الفن، والتَّعبير عن الأَفكار والمشاعر والمقاصد من خلالها؛ فلغةُ فنون الأَدب: الشِّعرُ والقصَّةُ والرِّوايةُ والمسرحيَّة هي اللغةُ المنطوقة بمفرداتها وعباراتها، ولٰكن لكلِّ فنٍّ من هٰذه الفنون لغته التَّعبيريَّة الخاصَّة، فلغةُ الشِّعر خلاف لغة القصَّة، غير لغة المسرحيَّة. إضافةً إلىٰ أَنَّ لكلِّ فنَّانٍ لغته الخاصَّة، هي عماد خصائص شخصيَّته الإبداعيَّة التي تميِّزه عن غيره من خلال أُسلوبه ومفرداته وطرائق تعبيره وأَنواع صوره... واستناداً إلىٰ هٰذه الحقيقة الرَّاسخة يتمُّ الفصل والتَّمييز بَيْنَ آثار

المبدعين المختلف عليها، إلىٰ جانب كونها أَحد أَهمِّ أُسس المذهبين؛ البنيوي والتَّفكيكي في قراءة النُّصوص والتَّعامل معها، دون نسيان المذاهب والاتِّجاهات النَّقديَّة الأُخْرَىٰ التي سبقت هٰذين التَّيارين، والرَّاجعة جذورها إلىٰ القديم جدًّا.

من ذٰلكَ أَنَّ لغة الشِّعر بلاغةُ التَّعبير ورشاقته، مع براعة التَّصوير النَّوعيَّة، ومفردات الشِّعر غير مفردات النَّثر، فهناك أَلفاظٌ لا تُستخدمُ في الشِّعر، أَو لا يُحبُّ استخدامها في الشِّعر ولا يحلو؛ إلاَّ لشاعرٍ بارعٍ يُحسنُ سبكها، ويُتقنُ صوغها في سياقها الشِّعريِّ الذي يمنحها دفء الشَّاعريَّة وأَلقها.

قد يحتوي النَّثرُ ـ علىٰ اختلاف فنونه ـ علىٰ عبارتٍ شعريَّةٍ أَو شاعريَّة، ولٰكنَّهُ ليس شعراً. ويجب هنا تأكيد أَنَّ الرَّشاقة في التَّعابير النَّثريَّة غير الرَّشاقة في التَّعابير الشِّعريَّة فلكلٍّ منهما ميدانها الدَّلاليُّ الخاص. وكذٰلكَ التَّصوير هنا مختلفٌ أَيضاً عن التَّصوير في الشِّعر؛ ويمكن فهم هٰذا التَّمييز أَكثر إذا ما قارنَّا بَيْنَ رشاقة الرَّسام في التَّعامل مع أَلوانه ورشاقة الرَّاقصة في حركاتها ورشاقة الممثِّل في أَداء دوره ورشاقة الشَّاعر في تعابيره...

لقد استخدمنا الرَّشاقة في الفنون كلِّها، ولٰكن هل نتناول هٰذه الرَّشاقات كلِّها بدلالةٍ واحدة؟ يصعب ذٰلكَ، ويبعد عن الذِّهن. ومثل الرَّشاقة تماماً يكون حال الخصائص الجماليَّة الأُخْرَىٰ؛ كالِّليونه والرِّقَّة والخفَّة والانسجام وغيرها من الخصائص التي يمكن تعميم بعضها علىٰ الفنون كلِّها ويقتصر بعضٌ آخر علىٰ فنونٍ بعينها، كالتَّناظر الذي لا نبحث عنه، ولا نفكِّر في البحث عنه في القصَّة مثلاً، ولٰكنَّهُ أَوَّل ما نطلبه في فنِّ العمارة مثلاً، وبعض ما نسأل عنه في بعض موضوعات اللوحات...

أَمَّا لغة الرَّسم فهي الأَلوان، وتعابيره تنبثقُ من تداخل هٰذه الأَلوان وتمازجها، وكلَّما كانت هٰذه العمليَّة متكاملةً ودقيقةً وبارعةً كانت أَبلغ تعبيراً، وأَكثر وصولاً إلىٰ المتلقِّي.

ولغة النَّحت هي الكتلة، وتعابيره هي النِّسب الحجميَّة بَيْنَ عناصر هٰذه الكتلة، وتركيباتها الجماليَّة، ومن رأىٰ تمثال (**موسى**) لـ **مايكل أَنجلو** . M. Anglo أَو رأىٰ صورةً دقيقةً له يُدرك لماذا انفعل **أَنجلو** بشدَّةٍ وغضبٍ عندما ضرب التِّمثال وكسر رجله وهو يقول: «**انطق أَيُّها الحجر**».

أَمَّا لغةُ الموسيقىٰ فهي الجمل الصَّوتيَّة المتأسِّسة علىٰ العلامات الموسيقيَّة المؤسِّسة للمقامات. والتَّأليف الموسيقي هو الرَّبطُ بَيْنَ الجمل الصَّوتيَّة الموسيقيَّة. وكلَّما كان الفنَّان ممتلكاً لهٰذه اللغة كان أَبلغ إبداعاً وأَعظم. علىٰ أَنَّ ما تجدر الإشارة إليه هنا أَنَّ العازفين كلَّهم يمتلكون اللغة الموسيقيَّة بالمعنىٰ المشار إليه ولٰكنَّهُم غير قادرين علىٰ التَّلحين وبمحض الضَّرورة عاجزون عن التَّأليف الموسيقيِّ، والسَّببُ في ذٰلكَ أَنَّ العزف هٰذا لا يتعدَّىٰ كونه مهنةً يمتهنها المرء لاكتساب لقمة العيش أَو لمحض الاستمتاع بالعزف، بينما التَّأليف الموسيقيُّ والتَّلحين صنعة مبدعٍ، والمبدع هو الذي يغوص في أَعماق ذاته ليكشف عن بذرة الإبداع التي نحاول الإرشاد إلىٰ كيفيَّة الوصول إليها.

أَمَّا لغةُ العمارة فهي المكان، وتعابيره هي كيفيَّات توزيع المكان وإضفاء اللبوس الجماليِّ عليه، بحسن التَّوزيع، وجماليَّة تركيبه، مع حسن استغلال المساحات.

ولٰكنَّ المشترك في كلِّ الفنون هو أَنَّ لغاتها متميِّزةٌ عن لغة التَّعبير الشَّائعة والعاديَّة، ولا نعني بذٰلكَ البساطة، لأَنَّ البساطة قد تكون أَحد أَهمِّ عوامل عظمة الفنِّ وخلوده، وعشق النَّاس له، كأَغاني **فيروز** مثلاً، والأَغاني التُّراثيَّة،

ولذلك أوقف **ليون تولستوي** . L. Tolstoy أصالة الفنِّ وعظمتة علىٰ مدىٰ قدرته علىٰ إثارة انفعالات الآخرين... ويضرب لنا في ذلكَ مثلاً أغاني الفلاَّحين الرُّوس التي أثارت انفعالات آلافٍ مؤلَّفةٍ من النَّاس، أكثر بكثيرٍ ممَّن أثارتهم مسرحيَّةُ **شكسبير** . Shakespear : (**الملك لير**)[١٧٦].

وبذلك نجد أنَّ اللغة هي الأساس الذي لا غنىٰ عنه لكلِّ الفنون، وكلَّما كان الفنَّان متمكِّناً من اللغة أكثر كان تعبيره الفنِّيُّ أجمل وأبلغ، وبتفاوت الفنَّانين بامتلاك لغات فنونهم والتَّحكُّم بها يتفاوتون في التَّعبير أوَّلاً، ويتفاضلون في النَّجاح ثانياً، ويخلدُ بعضهم دون بعض.

إنَّنا نصرُّ علىٰ امتلاك اللغة[١٧٧] لأنَّ اللغة هي أداة الفكر، بل الفكر هو اللغة، وإذا ما أخذنا نسبيَّة دلالة لفظة اللغة علىٰ مادَّتها نستطيع القول باطمئنانٍ وارتياح كاملين: لا يمكن التَّفكير خارج نطاق اللغة، ولا نبالغ أبدا إذا ادَّعينا بأنَّ أيَّ زيادة في الحصيلة اللغويَّة تؤدِّي بالضَّرورة المنطقيَّة إلىٰ نماءٍ في أساليب التَّفكير وامتدادٍ في آفاق دقَّة التَّعبير، والفنُّ تفكيرٌ نوعيٌّ يتطلَّب أكبر قدرٍ من الطاقات اللغويَّة لأنَّه تجسيدٌ لحدوسٍ تجريديَّة وتصويرٌ لتحليقات المخيِّلة الإبداعيَّة في عوالم تجريدها؛ فكيف ينقل المبدعُ ذلكَ إلىٰ فنِّه إذا لم يكن ممتلكاً ناصية لغة فنِّه؟؟!

إنَّ كسل كثيرٍ من المبدعين وتقصيرهم في تعلُّم لغات فنونهم دعاهم إلىٰ رمي هٰذه اللغات بالعجز والقصور، والتَّقصير عن احتواء حدوسهم وإشراقاتهم،

176 - C.E.M. Goad : Guide to Philosophy. 1944. Ch. v (Ethical Philosophy); P.335.

١٧٧ . ونؤكِّد ثانيةً أنَّ اللغة هنا اصطلاحٌ نسبيٌّ يرتبط بمادَّة الفن وطبيعته، فقد تكون هذه اللغة رموزاً كما في الفنون التَّشكيليَّة والعلوم، وقد تكون لغتنا المنطوقة كما في فنون الأدب، وقد تكون حركات كما في الرَّقص ...

وهٰذا محض ادِّعاء لا ينقصه البرهان وحسب بل يفتقر إلىٰ أَقلِّ حدود التَّماسك المنطقيِّ لأَنَّ لغات الفنون استوعبت تاريخاً قد لايُحصر لكثرته من الآثار الخالدة علىٰ الزَّمان. وعلىٰ أيِّ حالٍ فإنَّ لغات الفنون كلِّها تنتظر دائما المبدعين العمالقة ليجدِّدوا فيها، فمن ذا الذي يحقُّ له أَن يُجدِّد في الفنون غيرُ الذي هضم هٰذه الفنون؟؟!

ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ

إذا كان امتلاك لغة الفنِّ هو الأُسُّ الأَساس لولوج طريق الإبداع فإنَّ امتلاك أَدوات الفنِّ هو المقود الذي يسوس اللغة ويتحكَّم بها في مسارب الإبداع، فإذا ما غاب هٰذا المقود أَو ضعف تعثَّرت عمليَّة القيادة وافتقرت إلىٰ الدِّقَة، هٰذا إن لم تنزلق في هُوَىٰ غير ذات منجًى.

إنَّ اللغة هنا بمنزلة اللبنات المعدَّة للبناء، ولذٰلك مهما جمعت من هٰذه اللبنات لن تحصل علىٰ بيت تسكنه ما لم تعمد إلىٰ رصفها وتنسيقها بحيث تصبح ما يصلح للسَّكن، ولا يكون ذٰلكَ إلاَّ باستخدام أَدوات البناء، وإلاَّ فإنَّ محض الجمع سيقود إلىٰ بناء هشٍّ سرعان ما ينهدم. والشَّأنُ ذاته نجده في الفنون؛ إنَّ امتلاك لغة أَيِّ فنٍّ من الفنون شيءٌ عظيمٌ، ولٰكنَّ الأَعظم منه أَن تعرف كيف توظِّف هٰذه اللغة، والأَعظم من ذٰلكَ أَن يكون التَّوظيف إبداعاً، ولا يكون ذٰلكَ إلاَّ بامتلاك أَدوات الإبداع في هٰذا الفن.

كما اختلفت لغات الفنون كذٰلكَ تختلف أَدواتها؛ فأَدوات الفنون الأَدبيَّة هي البيان والفصاحة والبلاغة. وأَدوات الرَّسم هي الرِّيشة؛ والرِّيشة هي القلمُ أَو الرِّيشة العاديَّة أَو أَيُّ شيءٍ يمكن استخدامه في الرَّسم. أَمَّا أَدوات الرَّقص فهي أَعضاء الجسم وعضلاته الرَّاسمة للحركات الفنِّيَّة. وأَدوات فنِّ العمارة ليست

المعاول والرَّافعات... بل هي الأَبعاد التي تحدِّد كيفيَّة نظمِ البناء جماليًّا، والعلاقات الرِّياضيَّة التي تضمن صلاحيَّة البناء وتماسكه. أَمَّا أَدوات الموسيقىٰ فهي الآلة الموسيقيَّة، ومعلوم أَنَّ في مكنة المرء امتلاك لغة الموسيقىٰ من دون تمكُّنه من العزف علىٰ أَيِّ آلة موسيقيَّةٍ، فمن السَّهل أَن يحفظ المرء العلامات الموسيقيَّة، وأَن يحفظ المقامات ويميِّز بَيْنَها من دون إجادة العزف، وهٰذا ما يشبه امتلاك لبنات البناء دون امتلاك القدرة علىٰ إشادتها. هٰذا في الفنون كلِّها لا في الموسيقى، لأَنَّ الشَّأن واحدٌ.

ولذٰلك نجد أَنَّ امتلاك الأَدوات أَمرٌ لا يقلُّ أَهمِّيَّةً عن امتلاك اللغة، بل إنَّ امتلاك الأَدوات هو الأَكثر أهمِّيَّةً، ولٰكنَّا آثرنا إيلاء اللغة الأَهمِّيَّة الأُولىٰ لأَنَّ امتلاك الأَدوات دون اللغة يؤدِّي إلىٰ التَّشويه والعبث المفسد، بَيْنَما امتلاك اللغة دون الأَدوات يُنمِّي الذَّوق السَّليم والرُّقي في التَّعامل مع الفنون، وقلَّما يقود إلىٰ نتيجةٍ سيئة، وفي الأَحوال كلِّها فإنَّ أَضرار امتلاك اللغة دون الأَدوات أَقلُّ بما لا يمكن إحصاؤه من أَضرار امتلاك الأَدوات دون اللغة.

رابعاً: الثَّقافة الاختصاصيَّة

أعترف بداية أنَّ الدَّاعي إلىٰ الإصرار علىٰ جعل الثَّقافة الاختصاصيَّة عنصراً أساسيًّا من عناصر الإبداع، وهو كذٰلكَ أصلاً، هو ما آل إليه الإبداع من كثرة المتطفلين والأدعياء الذين يتوهمون أنَّهُم مبدعون، ويفرضون أوهامهم علىٰ أنفسهم علىٰ أنَّها حقيقة، وعلىٰ الآخرين بطريقةٍ أَو بأُخْرَىٰ... وهم في الحقيقة لا يفقهون أوليات الفنون التي يزعمون أنَّهُم يبدعون فيها، فتفيض علينا شطحات أوهامهم بنظريات وتنظيرات ما أنزل الله بها من سلطان ولا تستقيم في مقياس ولا ميزان.

نعني بالثَّقافة الاختصاصيَّة أَو الثَّقافة الموجَّهة أَن يكون المرءُ عارفاً بما يتعلَّق بميدان إبداعه معرفةً متعمَّقة، لأَنَّ هٰذه المعرفة من العوامل المساهمة في فتح باب الإبداع، وفي صوغ الشَّخصيَّة المبدعة صياغةً أَتمَّ وأَقدر. ولأيِّ ميدانٍ طبيعته وخصائصه، ومن دون هٰذه المعرفة لا يمكن للمرء أَن يُصبح مبدعاً حقًّا أَبداً، وإلاَّ فكيف يقرض الشِّعر من لم يعرف موسيقىٰ الشِّعر وأَوزانه وبحوره؟ وكيف له أَن يعرف ذٰلكَ من دون أَن يحفظ مئات القصائد وآلاف أَبيات الشِّعر.

إنَّ من يحفظ الأَوزان عن الخليل ويقدُّ الشِّعر علىٰ أَساسها ليس بشاعرٍ أَبداً وإنَّما هو متصنِّعٌ الشِّعر، لأَنَّ الأَوزان علم لِمٍ أو علم فنٍّ وليس هو العلم ذاته ولا الفن ذاته، ومعرفة الأَوزان التي نريدها هي التي تكتسب بحفظ الأَشعار. وعلىٰ الهاوي أَن يتخيَّر من الشُّعراء أَسماهم وأَرقاهم مكانة شعريَّةً، ومن الأَشعار أَجملها وأَفضلها، حتَّىٰ ينسجَ علىٰ غرار جماليَّاتها وروائعها.

لقد أَدرك مفكِّرنا الفذُّ **ابنُ خلدون**[١٧٨] هٰذه الحقيقة ووعاها . كما الكثيرون . حقيقة تفاوت الآثار الفنِّيَّة واختلافها باختلاف أَصحابها؛ فمنها الرَّائعُ البديع، ومنها التَّافه الوضيع، وما بينهما مراتبٌ ودرجات، وحرصاً منه علىٰ صفاء القريحة ونقائها، ودنوها من ذُرىٰ الكمال قدر المستطاع فقد أَصرَّ علىٰ ما يمكن أَن نسمِّيه حسن اختيار التَّجربة، أَو سمَّيناه هنا الثَّقافة الاختصاصيَّة. لأَنَّ جودة الإبداع وأَصالته مرتهنتان بعمق الخبرة الاختصاصيَّة وفاعليَّتها، وهٰذان الاعتباران هما اللذان يشكِّلان العامل الحاسم في صوغ شخصيَّةٍ مبدعةٍ غير متَّبعة.

وقد أَفرد الفيلسوف لذٰلك فصلاً سمَّاه: «في أَنَّ حصول هٰذه الملكة يكون بكثرة الحفظ، وجودتها بجودة المحفوظ». فمن أَجل تكوين الملكة الشِّعريَّة . علىٰ

١٧٨ . انظر تفصيل رأي ابن خلدون في كتابنا: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون**.

سبيل المثال. يجب علىٰ المرء أَن «يتخيَّرَ من المحفوظ الحرِّ النَّقيِّ الكثير الأَساليب، وهٰذا المحفوظ المختار أَقلُّ ما يكفي في شعرُ شاعرٍ من الفحول الإسلاميين مثل **ابن أَبي ربيعة وكثيِّر وذي الرُّمَّة وأَبي نوَّاس والبحتري والرَّضي وأَبي فراس...**»[١٧٩].

علىٰ أَنَّ هٰذا أَقلُّ ما يكفي، أَو العتبة الدُّنيا لامتلاك الموهبة الشِّعرية، من دون أَن يقود إلىٰ امتلاكها بالضَّرورة، وما يجبُ أَخذه بعين الحسبان أَنَّه كلَّما زاد المحفوظ كان ذٰلكَ ذُخراً للشَّاعر يُيَسِّرُ له التَّعامل مع موضوعه، ويجعله متمكِّناً أَكثر، أَو ما يعبِّرُ عنه **ابنُ خلدون** برسوخ الملكة «وعلىٰ قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلَّته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ»[١٨٠].

هٰذا الإصرار من **ابن خلدون** علىٰ جودة المحفوظ، أَو ما سمَّيناه الثَّقافة الاختصاصيَّة، ليس اعتباطاً، وإنَّما له غاية، فمن أَراد أَن يكون إبداعه جيِّداً عليه أَن يُعايش الجيِّد من الآثار الفنِّيَّة، بل ينبغي أَلاَّ يكتفي بمحاكاة ما قد سبق، إذ عليه أَن يرتقي ويبزَّ سابقيه، وهذا أَمرٌ لازبٌ لا مناصَّ منه، إذ إنَّ طبيعة الحياة تفرضُ علىٰ الإنسان أَن يكمل مسيرة سابقيه تطويراً ورُقيًّا لا بالوقوف عندها. وعلىٰ ضوء ذٰلكَ نفهمُ مقولة **ابن خلدون**: «وعلىٰ مقدار جودة المحفوظ أَو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثُمَّ إجادة الملكة من بعدها، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأَنَّ الطَّبع إنَّما ينسج علىٰ منوالها، وتنمو قوىٰ الملكة بتغذيتها، وذٰلكَ أَنَّ النَّفس وإن كانت في جِبلَّتها

١٧٩ . ابن خلدون: **المقدِّمة** . ص ٥٧٤.

١٨٠ . م.س. ص ٥٧٨.

واحدةٌ بالنَّوع فهي تختلف في البشر بالقوَّة والضَّعف في الإدراك، واختلافها إنَّما هو باختلاف ما يردُ عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تُكيِّفها من خارج، فبهٰذه يتمُّ وجودها وتُخرِجُ من القوَّة إلىٰ الفعل صورَها»[١٨١].

ومثل ذٰلكَ يقال في الفنون الأُخْرَىٰ، دون الحفظ، لأَنَّ الحفظ ميزة في الشِّعر والموسيقىٰ فقط، فعلىٰ الهاوي أَن يُعايش الآثار الفنِّيَّة ويتفحَّصها وينقِّب عن مكامن الجمال فيها، وعن نقاط الضَّعف كي يتلافاها. من دون أَن ننسىٰ قواعد الفنِّ ومبادئه وأُسسه ومقوِّماته وأَبعاده فكلُّها ضروريَّةٌ لا غنىٰ عنها.

ومن المستحسن المستحبِّ أَن يُلمَّ الفنَّان بأَدبيَّات فنِّه، وتاريخه، ونظريَّاته، حَتَّىٰ تتكامل شخصيَّته الإبداعيَّة أَكثر، ويتعزَّز موقفه، فلا يبدو فارغاً كالغرفة الخاوية، المُخَلَّعة النَّوافذ التي تلقىٰ كلُّ ريحٍ فيها صداها.

خامساً: الثَّقافة العامَّة

انطلقنا في البداية من أَنَّ كلَّ معرفةٍ مفيدة، وهٰذه حقيقةٌ لا يمكن إنكارها. ولذٰلك علىٰ المبدع أَلاَّ يتوقَّف عند ثقافته المختصَّة ليدور في فلكها الضَّيِّق، وإنَّما عليه أَن يتبحَّرَ قَدْرَ المستطاع في المعارف الأُخْرَىٰ، وينهلَ من كلِّ معين، لأَنَّ ذٰلكَ يفيده في إغناء إبداعه وتوشيته بما يستفيده من المعارف الأُخْرَىٰ.

ولٰكن؛ لماذا الثَّقافةُ العامَّة ؟

الحقُّ أَنَّ الثَّقافة العامَّة قد لا تقدِّمُ أَو تؤخِّرُ في عمليَّة الإبداع، بل الأَصحُّ القول إنَّها قد لا تؤخِّر شيئاً في عمليَّة الإبداع، ولٰكنَّها تسهم في تقدُّمه بكلِّ تأكيد، وبأَيِّ حالٍ من الأَحوال يمكن الاستغناء عنها؛ فما الذي سيؤثِّر في إبداع

١٨١ . م.س. ذاته.

الفنَّان إن كان يخال أَنَّ الشَّمس هي التي تدور حول الأَرض لا العكس؟! وكيف سينعكس في فنِّه أَن يحسب أَنَّ روسيا هي عاصمة الصُّومال؟!

نعم، قد لا يؤثِّر ذَلكَ سلبيًّا في الإبداع، ورُبَّما كانت الموهبة فذَّةً فاستغنت عن الثَّقافة العامَّة، ولٰكن من المؤكِّد أَنَّهَا لو نهلت مزيداً من المعرفة والثَّقافة لكانت حقَّقت تقدُّما أَفضل بكثير مما حقَّقته؛ فالمعرفة التَّاريخيَّة منهلٌ ثرٌّ، وملهمٌ كبير للمبدعين، وملاذٌ من الوقوع في المفارقات التَّاريخيَّة. والمعرفة الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة ميدانٌ رحبٌ للموضوعات أَوَّلاً ولحسن تصويرها، ودقَّة التَّعبير عنها. والمعرفة الفلسفيَّة ضرويَّةٌ للارتقاء بالسَّويَّة الفكريَّة للأثر الفنِّيِّ المُبْدَع. وللمعرفة السِّياسيَّة أَثرٌ في تنوُّع الموضوعات وخصوبة الأَفكار... وهٰكذا يكون دور كلِّ معرفة. وعلىٰ العموم يمكن القول وبالتَّشديد والتأكيد كلهما: إنَّ الثَّقافة العامَّة تفتحُ آفاقاً واسعةً أَمام المبدع يطلُّ من خلالها علىٰ عوالم لم تكن مرئيَّةً أَمامه، وتفتِّق طاقاته الذِّهنيَّة، وتزيد في مداركه العقليَّة، وتمدُّه بموضوعاتٍ ما كان من الممكن أَن يحظىٰ بها من غير هٰذه المعرفة، وتنوِّع في أَساليبه التَّعبيريَّة، وكيفيَّات تعامله مع الموضوعات... إنَّ فوائد الثَّقافة العامَّة أَكثر من أَن تحصىٰ أَو تُعد.

والحقُّ أَنَّ الذي دعاني إلىٰ إيراد هٰذا العنصر والحديث عنه لم يكن في الأَصل ما له من فوائد جمَّةٍ أَبداً[١٨٢]، وإنَّما ما وجدته من غرور بعض المبدعين الذين اكتفوا بمواهبهم وترفَّعوا عن الثَّقافة ومتابعة التَّعليم فكانت النَّتائج أَنَّهم لا يجيدون إلاَّ أَن يبدعوا... لا يعرفون مبادئ الحديث، ولا أُصول الخطاب، ولا قواعد التَّعبير... إنَّك عندما تسمع أَحدهم يتحدَّث، أَو يريد أَن يعبِّر عن فكرة،

١٨٢ . أفردنا فصلاً كاملاً هو الفصل الثالث الذي حمل عنوان الإبداع والثقافة للتفصيل في فوائد الثقافة عامَّة وللمبدع علىٰ نحوٍ خاصٍّ.

تودُّ لو أَنَّك اكتفيت بفنِّه فقط، تذكر حكمة العرب القديمة: «أن تسمع بالمعيدي خير من أن تراه». ولٰكنَّنا في الوقت ذاته تجد أَنَّ المبدع المثقَّف يفرض عليك ذاته مبدعاً ومثقَّفاً، لأَنَّ الثَّقافة تجعل للمرء موقفاً ومبدءاً، تجعله قادراً علىٰ التَّعبير عن ذاته، عن ثقافته...

سادساً: التَّحدِّي

ومن أكثر عناصر الطَّريق إلىٰ الإبداع أهمِّيَّةً، بل عناصر النَّجاح في الإبداع هو التَّحدِّي؛ تحدِّي الذَّات أَوَّلاً وتحدِّي الآخرين.

أَمَّا تحدِّي الذَّات فهو وضعها علىٰ المحكِّ لا لامتحانها، بل لإثبات هويَّتها، بإلزامها بذل طاقاتها، وإثارة دافعيَّتها، وبعث مكنوناتها، وهٰذا ما يمثلُ في الجلد علىٰ المتابعة، والتَّحصيل، والسَّهر، ومقاومة الأَهواء والميول والكسل، وفي وضع هَدَفٍ تُلزَمُ النَّفس بالثَّبات والمثابرة من أَجل تحصيله. إنَّ تحدِّي الذَّات لا يتوقَّفُ عند هٰذا وحسب، بل يتجاوزه إلىٰ السَّعي الدَّائم لتلافي النَّقص والقصور، وإكساب النَّفس الصَّبر، ورفع وتائر العمل، والارتقاء بمستوىٰ الطُّموح. علىٰ أَنَّه لا يمكن عدُّ ذٰلكَ قاعدةً حتميَّة النَّتيجة، لازمة التَّحقُّق، ولٰكنَّ النَّتائج مُرضيةٌ غالباً.

وأَمَّا تحدِّي الآخرين فهو وضع نموذجٍ مبدعٍ وتحدِّي هٰذا النَّموذج. ويجب أَن يكون هٰذا الأنْموذج المتَحدَّىٰ عظيماً لا عاديًّا، لأَنَّك بتحدِّي العظيم يمكن أَن تصبحَ عظيماً، أَمَّا إذا تحدَّيت عاديًّا فلن تكون أَكثر من عاديٍّ.

والحقُّ أَنَّ التَّحدِّي هو المحكُّ الأَساسيُّ للإبداع، فأن تتحدَّىٰ **ليوناردو دافنشي** Leonardo da Vinci. في أَن تبدع لوحةً تفوق لوحتة الجوكندا أَو الموناليزا يعني أَنَّك تضع ذاتك المبدعة علىٰ المحكِّ، فإن نجحت في التَّحدِّي بلغت ما لم

يُبلغ قبلك، وإن أخفقت في تحدِّي هٰذا النَّموذج كسبت أَنَّك قطعت شوطاً مهمًّا في الوصول إلىٰ قمَّةٍ من قمم الإبداع، بينما لو تحدَّيت رسَّاما عاديًّا في عمل عاديٍّ فلن تُحصِّل شيئاً، سواءً نجحت أَم أخفقت؛ إذا نجحت فنجاحك وضيعٌ، وإذا أخفقت فإخفاقك ذريعٌ. ومن ذٰلكَ مثلاً أَنَّ الشَّاعر **بشارة الخوري** ما رآه أَحدٌ إلاَّ متأبطاً ديوان ملك الغزل العربيِّ **عمر بن أَبي ربيعة**، حَتَّىٰ صار أَميراً للغزل العربي المعاصر.

سابعاً: الممارسة

في سياق ذٰلكَ كلِّه كثيراً ما تخطر في البال بعض الأَفكار الإبداعيَّة، فليكتبها أَو ليجلوها، وليعرضها علىٰ المختصِّين والخبراء ليستفيد من آرائهم، ولٰكنّ من دون أَن يتسرَّب اليأسُ إلىٰ النَّفس أَبداً، فأوَّل كلِّ مركبٍ صعبٌ، وكثيرون نصحوا بالكتابة والتَّمزيق في البداية، ولا بأس إن مرَّ بمثل هٰذه المرحلة، علىٰ أَن ينتبه إلىٰ أَنَّ نتاج القريحة أَثيرٌ علىٰ القلب عزيزٌ، وما أَكثر ما يخال صاحب الأَثر أَنَّهُ من الرَّوائع وهو جدُّ عاديٍّ، لأَنَّ الأَثر الفنِّيَّ كالابن تماماً في مكانته ومعزَّته، «فإنَّ الإنسان ـ كما يقول **ابن خلدون** ـ مفتون (بإبداعه)، إذ هو نبات فكره واختراع قريحته»[١٨٣].

ولقد انتبه **أَبو عثمان الجاحظ** إلىٰ خصوصيَّة هٰذه العلاقة بَيْنَ المُبدِع والمُبْدَع «ولذٰلك لم يفته أَن يقول فيها قولاً، فهو في البداية يحذِّر الفنَّان من الانجراف في سيل جموح ذاته المتهالكة في الإعجاب بما تبدعه، فتلك طبيعةٌ خاصَّةٌ في الفنَّانين عندما يقفون أَمام ما يبدعونه من آثار فنِّيَّة، وهي تكاد تكون

١٨٣ ـ ابن خلدون: **المقدِّمة**. ص ٥٧٥.

طبيعةً فيما يبدو من كلام **أَبي عثمان**، لأَنَّها تشبه علاقة الأَب بابنه الذي هو بضعٌ منه، ولهٰذا ما يُعبِّر عنه الفنَّانون عندما يُسألون عن أَعمالهم بقولهم: **كُلُّ أَعمالي كأَولادي، لا فرق بينها**»[١٨٤]. ولذٰلك يخاطبُ صاحبُ البيان والتَّبيين الفنانَ بقوله: «فلا تثق في كلامك برأي نفسك، فإنِّي **ربَّما رأَيتُ الرَّجل متماسكاً وفوق المتماسك، حَتَّىٰ إذا صار إلىٰ رأيه في شعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأَيته متهافتاً وفوق المتهافت**»[١٨٥].

ولذٰلك كان إصرارنا علىٰ المعرفة والثَّقافة، وعلىٰ امتلاك اللغة والأَدوات، حَتَّىٰ يصل المبدع إلىٰ مرحلةٍ تؤهِّله للحكم فيما يُنتج حكماً موضوعيًّا، سليماً، ولهٰذا أَمرٌ إن كان صعباً فهو غير مستحيلٍ أَبدا، بل إنَّه غير عسيرٍ إلىٰ الحدِّ الذي يُقْطَعُ معه الرَّجاءُ منه. ولا عيب أَبداً في أَن يراجع المرء إبداعه؛ أَيًّا كان صنفه، ويعيد النَّظر فيه؛ تنقيحاً وتشذيباً وتهذيباً وتقويماً، وأَصحاب هٰذا الاتِّجاه كثيرون جدًّا قد يضيق المجال عن سرد أَسمائهم، وهم كلُّهم معروفون، وإن حاول بعضهم عدم الحديث في ذٰلكَ لظنِّه أَنَّ في ذٰلكَ نقصٌ أَو عيبٌ، وليس الأَمر علىٰ هٰذا النَّحو، مع أَنِّي لستُ ممن يرجعُ إلىٰ أَثر يصوغه بعد الفراغ منه أَبداً بأَيِّ زيادةٍ أَو نقص، أَيًّا كان نوعه، ولا أَزعمُ أَنَّ ذٰلكَ قوَّةً أَو تمكُّناً أَكثر، كلُّ ما في ألأَمر أَنَّه تبعٌ لخصائص الشَّخصيَّة فيما إخال. ومن أَمثلة الذين يراجعون آثارهم بعد إبداعها ويعدِّلون فيها . وكما أَشرنا فهم كثرٌ جدًّا : **زهير بن**

---

١٨٤ . عزَّت السَّيد أَحمد: **القيم الجماليَّة والأَخلاقيَّة عند الجاحظ** . رسالة ماجستير نوقشت في جامعة دمشق . ص٨٩.

١٨٥ . الجاحظ: **البيان والتَّبيين** . ج١ . ص ١١٧.

أَبـي سـلمىٰ ومدرسته الـتي لا يقـلُّ عـددها عـن عشـرين متميِّـزاً، وكـذلكَ ملـك الشِّـعر العـربي **أَبـو الطَّيِّـب المتنبِّـيُّ**، وهٰـذا مـثلاً أَيضـاً **عـديُّ بـنُ الرَّقَّـاع** « يـدلُّ علـىٰ أَنَّـهُ كـان يُعـنىٰ (بأَشـعاره) عنايـةً شـديدةً، إذ مـا يـزال يصـقلها ويشـذِّبها حَـتَّىٰ تلـين لـه متونهـا، مـردِّداً فيهـا نظـره، مجـيلاً عقلـه، يقول[١٨٦]:

وَقَصِيْدَةٌ قَـدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا
حَتَّى أُقَـوِّمَ مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا

نَظَرَ الْمُثَقَّفِ فِيْ كُعُوْبِ قَنَاتِهِ
حَتَّى يُقِيْمَ ثِقَافُهُ مُنْآدَهَا

وهـا هـو ذا الشَّـاعر الفرنسيِّ الشَّـهير **بـول فـاليري** - P.Valery «يصـرِّحُ بـأَنَّ كـلَّ خلقٍ مأساةٌ يكدُّ فيها المؤلِّف ويتريَّث ويتردَّد ويعاود بعد الإخفاق ويصحِّحُ نفسه من دون انقطاع»[١٨٧]. ولـذلك لا يكـونـنَّ الإخفـاق داعيـاً لليـأس أو الإحبـاط. أديسون أعظم المخترعين في التاريخ أخفق في خمسة آلاف تجربة قبل أن ينجح في اختراع المصباح الكهربائي وأضاء العالم. قال في هٰذه الإخفاقات: «أنا لم أخفق خمسة آلاف مرَّة... أنا تعلمت خمسة آلاف طريقة جديدة».

إذا تَمَّ ذٰلكَ كلُّه بنجاحٍ يمكننا بنوعٍ من المغامرة، وضربٍ من الحذر القول إنَّ الهاوي قد أَصبح مبدعاً محترفاً، أَو إنَّهُ صار علىٰ طريق الإبداع.

---

١٨٦ . شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الإسلامي**. ص٣٤٥.

١٨٧ . أَحمد عزَّت راجح: **علم النَّفس؛ فصول في علم النَّفس**. ص ١٠١.

خاتمة

كاد صاحب البيان والتبيين يكثِّف ما أردنا هنا، ولٰكنَّهُ لم يفعل. ولٰكنَّهُ اقترب كثيراً من ذٰلكَ عندما نصح من أراد امتلاك البلاغة بقول: «أوَّلُ البلاغة اجتماعُ آلة البلاغة، وذٰلكَ أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخيِّر الألفاظ، لا يكلم سيد الأَمَة بكلام الأَمَة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كلِّ طبقة، ولا يدقِّق المعاني كلَّ التدقيق، ولا ينقِّح الألفاظ كلَّ التَّنقيح، ولا يصفِّيها كلَّ التَّصفية، ولا يهذبها غاية التَّهذيب، ولا يفعل ذٰلكَ حَتَّىٰ يصادف حكيماً، أو فيلسوفاً، ومن قد تعوَّد حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ... ومدار الأمر علىٰ إفهام كلِّ قومٍ بمقدار طاقاتهم»[١٨٨].

هي علىٰ أي حال نصاح بليغة من أحد أقطاب البلاغة العربيَّة. إذا جرَّدنا من خصوصيته وارتقينا بها تعميماً أمكننا القول إنها نصيحة جدُّ مهمة علىٰ طريق الإبداع.

ولٰكن: **ماذا لو أَنَّ الهاوي قد فعل كلَّ ما طلبناه منه ولم يبدع؟!**

قانونيًّا ليس له عليَّ أَيُّ تعويضٍ أَو غرامة، وعلىٰ أَيِّ حالٍ فإنَّه إن التزم بالمنهج الذي رسمناه، ونفَّذه كاملاً أَو ناقصاً سيكون قد حقَّق مكاسب كثيرةً، ولن يكون الوقت الذي قضاه في هٰذا المسعىٰ قد ضاع سدًىٰ، ولا أَظنُّني بحاجةٍ لأُبرهن ذٰلكَ، وبذٰلكَ أَكون قد برَّأتُ ذمَّتي في أَقلِّ تقدير. وهنا تحضرني قصَّةٌ شبهُ طريفةٍ، وغير مضحكة:

---

١٨٨ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٦٤.

ذهب شابٌّ إلىٰ شاعرٍ كبير وقال له:

. أُريد أَن أَصير شاعراً.

فقال الشَّاعر:

. اذهب واحفظ ديوان **أَبي تمَّام**.

فذهب الشَّابُّ وعاد بعد زمنٍ وقال للشَّاعر:

. حفظتُ ديوان **أَبي تمَّام**.

فقال الشَّاعر:

. اذهب وانسه إذن.

ابن خلدون بكياسته ولباقته أَخذ هٰذا الكلام علىٰ محملٍ من حسن النِّيَّة فقال: «وربَّما يقال إنَّ من شرطه نسيان ذٰلكَ المحفوظ لتُمحىٰ رسومه الحرفيَّة الظَّاهرة، إذ هي صادرةٌ عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيَّفت النَّفس بها انتقش الأُسلوب فيها كأَنَّه منوال يؤخذ بالنَّسج عليه بأَمثالها من كلمات أُخْرَىٰ ضروريَّة»[١٨٩].

ولٰكنَّ الذي كان صدرُه ضيِّقاً قال:

لو أَرادتِ الإِمطارَ أَرعدتْ.

١٨٩ . ابن خلدون : **المقدِّمة**. ص ٥٧٤.

الفَصْلُ الثَّامِن

المبدعون والتاريخ

أيُّهَا المبدعون أيَّاكم أن تخطئوا وتظنوا أنَّكم تصنعون التَّاريخ... لستم من يصنع التَّاريخ، فالتَّاريخ هو أنتم، وأنتم التَّاريخ. فعندما نقرأ التاريخ نقرؤكم، وعندما نكتب التَّاريخ نكتب إنجازتكم وحَتَّىٰ سيركم وقصصكم.

تمهيد

الكلمة المفتاحيَّة هٰذه التي تصدرت هٰذا الفصل توحي بما نحن مقبلون عليه من كلام، ورُبَّما تختزل كلَّ ما نريد قوله. ولٰكنَّنا مع ذٰلكَ أمام بعض المواقف والعبارات الخالدة في حقِّ المبدعين لا يستحسن تجاوزها أَو تجاهلها في مثل هٰذا الكتاب الذي يحاول تيسير طريق الإبداع علىٰ الهواة علىٰ الأقل، لوضعهم هم علىٰ الأقل أيضاً أمام حقيقة ما يمثله المبدع من قيمة ومهمة في حياة أمته والبشرية، وفي ذاته.

صحيحٌ أنَّ في الإبداع ضرب من المتعة، ضرب من اللهو... إلاَّ أنَّهُ علىٰ الرَّغْمِ من ذٰلكَ مسؤوليَّةٌ خطيرةٌ، خطيرةٌ جدًّا، يكفي للوقوف علىٰ مدى خطورتها أن ندرك أنَّ المبدعين هم التَّاريخ.

كثيراً ما تتكرَّر أقوال من قبيل: المبدعون أو العظماء هم الذين يصنعون التَّاريخ. ويتنطَّع فريق آخر فيذهب إلىٰ القول بأنَّ التَّاريخ قد صنعه الكادحون بعرقهم ودمائهم وطمست مساعيهم لصالح الفئات والطَّبقات المهيمنة التي استغلت جهود هٰؤلاء المساكين لتبني أمجادها علىٰ حساب تعبهم وكدَّهم... إنَّ

هؤلاء المجهولين الذين أسقطوا من التَّاريخ هم الذين بنوا التَّاريخ، وهم الذين صنعوه، ولذلك يجب إعادة قراءة التَّاريخ من جديد... وهلمَّ جرًّا في مثل حبل هٰذا الكلام.

المبدعون هم التاريخ

الحقُّ أنَّ الادِّعاءين كليهما بعيد عن الصَّواب إلىٰ حدٍّ كبيرٍ، ومجافٍ للحقيقة بمعنى ما، لأنَّ التَّاريخ لا يصنع صناعةً، وإنَّما هو سيرورة البشر في صراعهم مع أنفسهم والحياة والطَّبيعة... بحثاً عن الحقيقة والذَّات، ودفاعاً عنهما، بغضِّ النَّظر عما يمكن أن يكون من خلاف في طبيعة الحقيقة، ونسبيتها. ومن البداهة بمكان أنَّ الذي يقود هٰذه العمليَّة إنَّمَا هم المبدعون، العباقرة، العظماء، ومن ثَمَّ فإنَّ المبدعين، علىٰ تباين مستوياتهم وميادينهم، هم التَّاريخ، لا من يصنع التَّاريخ، لأنَّهُم بفاعليتهم في صراعهم، ودفاعهم، وبحثهم... إنَّما يحفرون علىٰ صفحات التَّاريخ تواريخهم هم، وإنجازاتهم هم، وبهٰذا المعنى قال **توماس كارليل**: «إنَّ تاريخ العالم ليس إلاَّ سيرة الرجال العظماء»[١٩٠].

ولذلك عندما ندرس التَّاريخ فإنَّنا ندرس إنجازات العظماء، العباقرة، المبدعين... بوصف هٰذه الإنجازات هي المحطات التَّاريخيَّة. وبهٰذا المعنى لا عجب أبداً في أن يتوحَّد التَّاريخ مع أشخاص بأعينهم، وإنجازات هٰؤلاء الأشخاص بحدِّ ذاتها. ولا عجب كذلكَ في أن تُسَمَّى مراحل التَّاريخ بأسماء العظماء الذين كانوا فيها، ومن هٰذا الباب أفرد **ول ديورانت** من كتابه قصَّة الحضارة أربعة مجلدات

(١٩٠) . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة** . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة . العدد١٧٦) . الكويت .١٩٩٣م . ص١٣.

متتالية تحت عناوين: عصر **لويس الرَّابع عشر**، عصر **فولتير**، **روسو** والثورة، عصر **نابليون**[١٩١]. وإذا ما تتبعنا الكتب والرسائل الجامعيَّة لوجدنا الكثير الكثير منها يحمل مثل هٰذه العناوين التي تسمي مراحل التاريخ بأسماء العظماء فيها: عصر **رمعسيس الثاني**[١٩٢]،عصر **هشام بن عبد الملك**[١٩٣]، عصر **المأمون**[١٩٤]، عصر **التوحيدي**[١٩٥]، عصر الأمير **عبد القادر الجزائري**[١٩٦]، عصر **العقاد**[١٩٧]، وفيما خلا الكتب والأبحاث فإنَّنا بالكاد نجد علماً كبيراً لم يسمَّ العصر باسمه في أبحاث الدارسين وتعريفاتهم. وإلىٰ جانب ذٰلكَ سُمِّيَت العصور بأسماء مراحل تصف حال أعلام هٰذه المرحلة أو صفتهم البارزة فيها من قبيل عصر الأنوار وهو عصر فلاسفة الأنوار أو التنوير وهناك عشرات الكتب تحت هٰذا العنوان[١٩٨]. عصر العقل، وهو عصر فلاسفة العقل أو الفلاسفة العقلانيين[١٩٩]، عصر البنيوية أي عصر الفلاسفة البنيويين[٢٠٠]، وهلمَّ جرًّا... إلىٰ درجة أنَّهُ بات من المستساغ تماماً القول، مع **رالف والد إمرسون**: «ليس

---

(١٩١) . أحمد فريد الرفاعي: **عصر المأمون** . دار الكتب المصري . القاهرة . ١٩٢٧م.

(١٩٢) . سليم حسن: **عصر رعمسيس الثاني** . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ٢٠٠٠م.

(١٩٣) . عبد المجيد محمد الكبيسي: **عصر هشام بن عبد الملك** . جامعة بغداد . بغداد . ١٩٧٥م.

(١٩٤) . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة** . ص١٣.

(١٩٥) . محمد علي العجيلي: **النزعة الإنسانية في عصر التوحيدي** . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٦م.

(١٩٦) . ناصر الدين سعيدوني: **عصر الأمير عبد القادر الجزائري** . مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري . الرياض . ٢٠٠٠م..

(١٩٧) . عبد العزيز شريف: **عصر العقاد** . مؤسسة مختار للنشر والتوزيع . القاهرة . ١٩٨٩م.

(١٩٨) . بيير شونو: **الحضارة الأوربية في عصر الأنوار** . دار كنعان . دمشق . ٢٠٠٣م.

(١٩٩) . ستيوارت طحان هامبشر: **عصر العقل** . دار مصر العربية للإعلام والنشر والتوزيع . القاهرة . د.ت.

(٢٠٠) . جابر عصفور: **عصر البنيوية** . دار سعاد الصباح . الكويت . ١٩٩٣م.

هناك تاريخ بالمعنى الدَّقيق للكلمة، هناك فقط سير شخصيَّة»[٢٠١]. هي سير المبدعين والعظماء والعظامء مبعدون بالضَّرورة.

هٰذا لا يعني أنَّنا لن نجد تسميات للعصور خارج هٰذا السِّياق، سنجد أشكالاً وألواناً منها المنهجي مثل العصر الحجري والعصر العباسي وعصر الرأسمالية وعصر العولمة وغير ذٰلكَ كثير، ومنها الوصفي الخاص أو الإجرائي أو ما يشبه ذٰلكَ من قبيل عصر الحب، عصر الكلمة، عصر الألم، عصر الجنون، عصر العلم، عصر الأحلام، عصر الأوهام وغير ذٰلكَ كثير.

إنَّ من يفهم هٰذه الحقيقة يفهم تعبير الرِّوائي الشَّهير **ديستوفسكي** عن الغدر بشاعر روسيا العظيم **بوشكين** وقتله، إذ «عدا **ديستوفسكي** في السُّهول الواسعة، كَمَنْ فَقَدَ رشده، وهو يلطم ويصيح: لقد قتلوا روسيا»[٢٠٢].

ومثل ذٰلكَ هو ما كان في قصَّة إعدام **أنطوان لافوازيه**، إذ اعتقل في أثناء الثَّورة الفرنسيَّة مع سبعة وعشرين شخصاً آخرين وحكم جميعاً عليهم بالإعدام بالمقصلة في يومٍ واحدٍ هو الثَّامن من أيَّار عام ١٧٩٤م. وفي أثناء محاكمته رفع استرحاماً للعفو عنه حَتَّىٰ يتابع أبحاثه التي هي في حقيقتها خدماتٌ عظيمةٌ وهائلةٌ لبلاده، ولٰكنَّ القاضي (الجليل) رفض الاسترحام وقال:

. إنَّ الجمهورية ليست بحاجة إلىٰ العباقرة.

---

(٢٠١) . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة**. ص١٣.

(٢٠٢) . عبد القادر عنداني: **حول تكريم الأدباء المبدعين** . ضمن مجلة؛ **الضاد** . حلب . العدد ٩. أيلول ١٩٨٥م. ص٢٩.

و[لٰكنْ] في الوقت ذاته علَّق الرِّياضي العظيم الشَّهير **لاجرانج** قائلاً:

. لقد استغرق قطع ذٰلكَ الرأس لحظةً واحدةً، ولٰكنْ رُبَّما لا تكفي مئات السِّنين للتَّعويض عنه»[٢٠٣].

وإذا أردنا أن نعدِّد الأمثلة والشَّواهد الدَّالة علىٰ هٰذه الحقيقة فإنَّ الأمر سيطول بنا، ورُبَّما يطول كثيراً، ولٰكنَّنا لا نستطيع إلا أن نتذكر أنَّ نتذكر قول **جورج برناردشو**:

. إنَّ الحسنة الوحيدة لبريطانيا في تاريخها الطَّويل هي أنَّها منحت شاعر ألمانيا **شللر** خمسين ألف جنيه تقديراً وإعجاباً.

. وكذٰلكَ قول **توماس كارليل**: إنَّ كلمةً واحدةً من كلمات **شكسبير** تساوي فتوحات بريطانيا وممتلكاتها وأمجادها، فقد زالت كلُّها وبقي **شكسبير**...

إنَّ هٰذه الأقوال وما شابهها ليست برهاناً بقدر ما هي اعتراف من العظماء بمكانة العظماء، وليس محض اعتراف بمكانة العظيم بالإطلاق، بل بمكانة العظيم، المبدع، العبقري... من أمَّته بالدرجة الأولى، ومن الإنسانيَّة بالدرجة الثَّانية، ورُبَّما يقلب بعضهم الأولويَّة ولا بأس في ذٰلكَ.

إنَّ تاريخ الأمَّة، أي أمَّة، كما أشرنا، هو تاريخ عظمائها من عباقرة ومبدعين ومفكرين وقادة... وهٰذه حقيقةٌ رُبَّما لا تحتاج إلىٰ برهان، لأنَّنا عندما ندرس تاريخ أيِّ أمَّة فإنَّنا نقف عند أعلام هٰذه الأمة في كل مرحلة من مراحل التَّاريخ، وما قدَّمه هٰؤلاء الأعلام، فإن وقفنا عند عامَّة النَّاس فإنَّ وقوفنا عندهم

(٢٠٣) ـ مايكل هارث: **المئة الأوائل** ـ ترجمة خالد أحمد عيسى وأحمد غسان سبانو . دار قتيبة . دمشق . ١٩٧٩م. ص٩٣.

يكون إمَّا استقراءً من آثار المبدعين، أو لمعرفة أثر البيئة الاجتماعيَّة في هؤلاء المبدعين والعظماء إلىٰ حدٍّ كبير، أو تأثير هؤلاء العظماء في الواقع، والبيئة، والمجتمع... خاصَّةً وأن ذٰلكَ كله مرتبطٌ أو مرتهنٌ بمتطلبات العظماء، وما يفرضونه علىٰ الواقع من تغير.

أي إنَّ العظماء هم الذين يصنعون الأمَّة إلىٰ جانب كونهم تاريخ الأمة، فالوعي الجمالي، والعادات، والتَّقاليد، والأعراف، والقيم بمختلف مستوياتها، إنَّما يصنعها العظماء، أي إنَّ العظماء؛ مبدعون، عباقرة، مفكرون... يصنعون أممهم في سياق إبداعاتهم، وهٰذا ما يتمُّ وفق آليَّة نفسية واجتماعيَّة وقف عندها أكثر من باحث ومفكر. وهٰذا ما ذهب إليه **هيجل**. Hegel بقوله، في فلسفة الحق: «إنَّ شأن الكاتب والفيلسوف علىٰ نحوٍ خاص، هو اكتشاف الحقائق، وقول الحقائق، ونشر الحقائق والمفاهيم الملائمة لذٰلك»[٢٠٤]، وذهب في موقع آخر إلىٰ «أنَّ الإنسان العظيم في عصر ما هو ذٰلكَ الذي يستطيع صوغ إرادة عصره، ويخبر عمَّا هي، وتحقيقها، وما يقوم به هو صحيح عصره وجوهره، إنَّهُ يحقِّق عصره»[٢٠٥]. وهٰذا عين ما ذهب إليه تلميذه **ماركس**. Marx، زاعماً وتلامذته أنَّهُ أوَّل من وقف علىٰ هٰذه الحقيقة، عندما ذهب إلىٰ أنَّ مهمَّة الفلسفة هي تغيير الواقع لا تفسيره. وهل يمكن تغيير موضوع من دون تفسيره وفهمه. ولٰكنَّ **جوته** كان من أبرع من عبروا عن هٰذه الحقيقة عندما قال في فاوست[٢٠٦]:

---

(٢٠٤) . هيجل: **مبادئ فلسفة الحق**. ترجمة تيسير شيخ الأرض. دار الأنوار. بيروت. د.ت. ص٢٩.

(٢٠٥) . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة**. ص٢١١.

(٢٠٦) . م. س. ذاته.

إنَّ ما نسميه روح العصور
ليس إلاَّ روح هؤلاء الحكماء
التي يكشف العصر المنعكس علىٰ مرآتها عن نفسه

نماذج من تقدير المبدعين

ولعلَّه من نافلة القول الإشارة إلىٰ أنَّ هٰذه الحقيقة، معروفة بمعنى، ومعاشة، منذ قديم الزمان، وإلىٰ الآن، وعلىٰ مستويات مختلفة من المكانة والثقافة والمعرفة... فالنَّاس عامَّة تعيش هٰذه الحقيقة وتمارسها من خلال ما تكنه للعظماء؛ مبدعين، عباقرة... من احترام وتقدير، والاقتداء بهم، والاحتكام إليهم، والاستشهاد بهم... وإن كانت النَّاس عامَّة علىٰ ذٰلكَ فلا عجب في أن يكون تقدير العظماء للعظماء ذا دلالةٍ أكبر، ورُبَّما أيضاً يضيق المجال عن ذكر كلِّ أو معظم الشواهد والأمثلة الدالة علىٰ ذٰلكَ، رُبَّما يكون في تقدير **جلجامش لأنكيدو** ما يصح أن يكون شاهداً علىٰ ذٰلكَ، ولٰكنَّ تقدير **الإسكندر** . Alexander **لأرسطو** والفلاسفة والعلماء فيه عمق أكبر، ودلالة أعظم، فقد «وضع **الإسكندرُ ديوجينسَ** ـ Diogenes في أَوَّل منزلةٍ بعده هو فقط أَمرُ **ديوجينسَ الإسكندرَ** أَن ينتحَّي جانباً حَتَّىٰ لا يحجب جسمُه الملكي الشَّمسَ»[٢٠٧]. وعندما جاءه متزلِّف من جماعة البلاط يدعي حرصه وغيرته علىٰ مصلحة الإمبراطورية، وسأله بعد تردُّدٍ قائلاً:

---

(٢٠٧) . ول ديورانت : **مباهج الفلسفة** ؛ ترجمة أَحمد فؤاد الأَهواني . مكتبة الأنجلو المصرية . ط٢ . ١٩٥٧م . ج١ . ص ١٢.

. كيف يُجْلِسُ مولاي **الإسكندرُ** رئيسَ وزراء الإمبراطوريَّة الواسعة إلىٰ شماله، وإلىٰ يمينه **أرسطو**، والميمنة لأهل المقامات الكبرى والميسرة لمن هم دونهم مقاماً؟...

فنظر **الإسكندر** إليه وقال: رئيس الوزراء لهذا الذي إلىٰ جانبي أستطيع أن أصنعه بمرسوم، بل إنِّي أستطيع أن أصنع منك كما أنت، وفي أقل من ثانية ومن دون أيِّ جهدٍ، رئيساً للوزراء. أمَّا **أرسطو** فمن ذا الذي يستطيع أن يصنعه؟ وحَتَّىٰ أنا نفسي تقدرون أن تبعدوني عن مكاني وتزيلوا مقامي، فأصبح رجلاً عادياً كسائر الناس، أما **أرسطو** فمن يستطيع أن يزيل عنه خصائصه وميزاته ومواهبه ويحوله إلىٰ رجل عادي مثلك ومثل رئيس الوزراء؟... إنَّ رئيس الوزراء من صنعي أنا، أما **أرسطو** فمن صنع الإله دون سواه...

وبسلوكٍ مفعمٍ بالاحترام كسلوك **الإسكندر** «بَعَثَ رئيس الجمهورية الفرنسيَّة، في بداية القرن العشرين، **فنسان أوريول** إلىٰ شاعر فرنسا الكبير **روستان** برسالة بدأها بالسُّطور التَّالية: إلىٰ الشَّاعر الخالد **روستان** من مواطن عادي هو **فنسان أوريول** رئيس جمهورية فرنسا، تحية من رجل يفتخر بأنَّه يعيش بأنَّه يعيش في عصرك، ويسعده أن يكون جديراً بالإعجاب بك...»[٢٠٨].

وفي قصة مشابهة في المبدأ يقال إنَّهُ «عندما تصدَّى **كرونكايت** في أحد تعليقاته في عام ١٩٦٨م منتقداً السِّياسة الأمريكيَّة تجاه تطورات الحرب في فيتنام آنذاك التفت الرَّئيس **جونسون** إلىٰ من حوله وهم جميعاً

(٢٠٨) . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة**. ص٢٩.

جلوس يتابعون تعليقات **كرونكايت** من الشَّاشة الصَّغيرة قائلاً والأسف بادياً في كلامه: إذا فقدت **كرونكايت** فمعنى ذَلكَ أنَّني فقدت رجل الشَّارع. ومن ثُمَّ أعلن **جونسون** قراره الشَّهير بأنَّهُ لن يعيد ترشيح نفسه في الانتخابات الرِّئاسيَّة التالية»[٢٠٩].

وولتر كرونكايت هٰذا هو المعلق التلفزيوني الأمريكي الشهير الذي ذاع صيته جدًّا في الستينات، واشتهر إلىٰ جانب ظهوره التلفزيوني بأنَّهُ لا يقدم علىٰ قضية يناقشها علىٰ الشَّاشة من دون أن يمضي أيَّاماً غير قليلةٍ في المكتبات في القراءة والمراجعة والمتابعة لما يتصل بهٰذه القضية من مختلف الجوانب والأبعاد، ثُمَّ الذَّهاب إلىٰ الخبراء والمختصين وسؤالهم ومناقشتهم للإفادة من رصيدهم المعرفي والعلمي في القضية التي يثيرها ويناقشها علىٰ الشَّاشة.

ولعَلَّ ما هو أجمل من ذَلكَ كلِّه، وأكثر دلالةً ما ذكره **أبو معاوية الضرير**، وكان عالماً فقيهاً، إذ قال: أكلت مع **الرَّشيد** يوماً، ثُمَّ قمت لأغتسل فصبَّ علىٰ يدي وأنا لا أراه. ثُمَّ قال:

. يا **أبا معاوية** أتدري من يصبَّ عليك الماء؟

. قلت: لا.

. قال: أنا.

. قلت: يا أمير المؤمنين أنت تفعل هٰذا؟ ودعوت له.

فقال **الرشيد**: إنَّما أردت تعظيم العلم[٢١٠].

---

(٢٠٩) . أحمد عمرابي: **الذين لا يعملون** . ضمن جريدة **البيان** . دبي . العدد ٦٨٩٧ . ٧ أيار ١٩٩٩م.

(٢١٠) . ابن كثير: **البداية والنهاية** . مكتبة المعارف . بيروت . ١٩٧٧م . ج١٠ . ص٢١٥. وكذلك: أحمد بن علي الخطيب البغدادي: **تاريخ بغداد** . دار الكتب العلمية . بيروت . د.ت . ج١٤ . ص٢٩٣.

ومثل ذَلكَ أيضاً ما حَدَثَ بَيْنَ **سعد زغلول وأحمد شوقي** فقد «ذكر **جورج جرداق** رواية عن الموسيقار **محمد عبد الوهاب** الذي لازم أمير الشعراء **أحمد شوقي** ردحاً من الزَّمن، حكاية شاهدها **عبد الوهاب** بنفسه، يقول:

التقى **سعد زغلول** زعيم مصر **بأحمد شوقي** في حفل عام، فانحنى علىٰ يد الشَّاعر الكبير، ثُمَّ أخذها بيديه الاثنتين وقبلها، وفوجئ **شوقي** بهٰذه الحركة، وردَّ يده إلىٰ الوراء، ولٰكن بعد أن انطبعت عليها قبلة الزَّعيم. وهنا قال **سعد** بنغمة الواثق من صحة ما يفعل وبصوت عالٍ سمعه الجميع:

. لا تتواضع يا سيدي، نحن الزائلون وأنتم الخالدون، دع الزَّوال ينحني أمام الخلود ويقبل يده.

ويعلِّق **جرداق** علىٰ هٰذه الحكاية فيقول: إنَّما فعل **سعد زغلول** ذَلكَ لأنَّه كان كبيراً حقًّا، وزعيماً حقًّا، لا فتات آدمي من سقاطة الماضي، أو كسارة الإقطاع حملته التقادير علىٰ رقاب الحمير... وفي تقديري وتقدير الكثيرين أن هٰذه البادرة من **سعد زغلول** أدل علىٰ قيمته الحقيقية في مقاييس الرجال من مجابهة الإنجليز وانتصاره عليهم بألف معيار، ولا ينتصر في معركة الوطن من لا ينتصر في معركة القيم الإنسانية...»[٢١١].

إنَّ السُّؤال الذي يفرض ذاته الآن:

ما الذي يعنينا من كلِّ ذَلكَ؟

وماذا نريد منه؟

---

(٢١١) . م. س . ص٢٨.

لعلَّه من البداهة بمكان القول إنَّ الإجابة عن السُّؤالين كليهما متضمَّنةٌ في الفكرة ذاتها؛ فكرة أنَّ العظماء هم التَّاريخ. رُبَّما يَتَّسع مجال التَّأويل بعض الشَّيء، ولٰكنَّهُ لن يعدو مطلباً، أو بضع مطالب أساسيَّة يقف علىٰ رأسها مسؤوليَّة المبدع، المفكر، العبقري... أمام ذاته أولاً، وأمام مجتمعه وأمَّته ثانياً بما هو ممثِّل لهذه الأمة. ونقف في مقابل ذٰلكَ تماماً أمام مسؤوليَّة المجتمع والأمَّة تجاه عظمائها، هٰذه المسؤوليَّة التي تتجسد في أوجه كثيرة.

وعي المبدعين هذه الحقيقة

ولٰكن هل يعرف العظماء ذٰلكَ؟

هل يعي المبدعون والعظماء حقيقة أنَّهُم هم التَّاريخ؟

لا شكَّ في أنَّ فيهم من يعي هٰذه الحقيقة كما هي تماماً، وهناك من يعيها علىٰ نحو غير مباشر، ولٰكنَّهُم وإن لم يعوا ذٰلكَ مباشرة... فإنَّهُم يعيشونه مباشرة بسلوكاتهم وإحساساتهم وتعليقاتهم... **فأفلاطون** . Plato أوشك يفقدُ حرَّيَّته مرَّتين لأنَّه أَراد أَن يطبِّقَ مشروعه الفلسفي علىٰ مجتمعه، ولم ير في الملوك إلا قامات صغيرة أمام الفلاسفة.

أمَّا **الفارابي** فقد دخل حلب بقصَّة يرى بعضهم أنَّها من الأساطير، علىٰ الرَّغْمِ من ورودها في أكثر من مصدر. فعندما عندما دخل إلىٰ مجلس سيف الدَّولة قال الأمير للضيف:

. اجلس.

فردَّ **الفارابي**:

. حيث أنا أم حيث أنت؟

فأجاب **سيف الدولة**:

. حيث أنا.

فقال **الفارابي**:

. أحسنت أيُّها الأمير.

أدرك **سيف الدولة** قيمة **الفارابي** وعلوَّ مكانته، وأدرك الضَّيف فِطْنَةَ الأمير وحسن بداهته.

وقصَّة **الجاحظ** لا تختلف كثيراً في المبدأ عن قصَّة **الفارابي مع سيف الدولة**. فقد «دخل عليه رجل فقال له:

يا **أبا عثمان**، كيف حالك؟

فقال **الجاحظ**: سألتني عن الجملة فاسمعها مني واحداً واحداً. حالي أن الوزير يتكلَّم برأي وينفِّذ أمري، ويواتر الخليفة الصِّلات إليَّ، وآكل من لحم الطير أسمنها، وألبس من الثِّياب أفخرها، وأجلس علىٰ ألين الطبري، وأتكئ علىٰ هٰذا الريش، ثُمَّ أصبر علىٰ هٰذا حَتَّىٰ يأتي الله بالفرج.

فقال الرُّجل: الفرج ما أنت فيه.

قال: بل أحبُّ أن تكون الخلافة لي، ويعمل **محمد بن عبد الملك** بأمري ويختلف إليَّ، فهٰذا هو الفرج»[٢١٢].

وللعقاد قصَّة مشابهة في المبدأ أيضاً لوعي المبدع حقيقة أنَّهُ هو التاريخ وعياً ظاهراً في الممارسة والسلوك، إذ روى لنا بعض أساتذتنا أنَّ **الخديوي** أراد مرَّة أن يراه لأمر فأرسل له (مراسله) الذي طلب منه أحد يحدد موعداً مناسباً، فَحَدَّدَ **عباس محمود العقاد** موعداً وافقه عليه مراسل **الخديوي**. وفي يوم الموعد

٢١٢ . الدكتور جميل جبر: **نوادر الجاحظ** . ص ٤٧.

وساعته كان **الخديوي** بانتظار **العقاد** الذي تأخَّر وتأخَّر ولم يأت فأرسل مراسله ليتفقد حال **العقاد** ويعرف سبب تأخره، ولٰكن قبل أن يتكلم مراسل **الخديوي** أيَّ كلمة قال له **العقاد** غاضباً:

. لماذا تأخر **الخديوي**، أنا أنتظره منذ أكثر من ساعة؟

فقال مراسل **الخديوي**: إنَّهُ بانتظارك في القصر.

فقال **العقاد**: ومن يذهب إلىٰ الآخر؟ أليس هو من طلب أن يراني؟

أمَّا **يوسف العظمة** فَقَدْ عَبَّرَ عن وعيه هٰذه الحقيقة عندما رفض أن يدخل الاستعمار إلىٰ بلده من دون أيِّ مقاومة. كان يعلم أنَّهُ هو ومن معه ميتون لا محالة، وعلىٰ الرَّغْمِ من ذٰلكَ فضَّل الشَّهادة، الموت، علىٰ أن يسجل التَّاريخ أنَّ الاستعمار دخل بلده من مقاومة... ليبدو وكأنَّ الشعب يرحب بالاستعمار. وقد عَبَّرَ عن ذٰلكَ بوضوح تامٍّ وصريح عندما قال له أحدهم:

. أتتوقع أن تنتصر علىٰ جيش **غورو**؟

فقال **يوسف العظمة**:

. أعرف أنَّنا ذاهبون إلىٰ الموت... ولٰكن يجب أن لا يُسَجِّلَ التَّاريخ أن فرنسا دخلت إلىٰ سوريا من دون مقاومة.

وفي أثناء المناقشات التي جرت في مجلس الوزراء أصرَّ غير واحدٍ علىٰ سؤاله عما يجب عمله إذا انتصر الفرنسيون، كان الجميع علىٰ قناعة بأنَّ جيش الاستعمار سينتصر. فقال يوسف العظمة:

. فليدخلوا (غصباً عنا) أفضل من أن يدخلوا برضانا، لأنَّهم إذا دخلوا برضانا فلن يخرجوا بسهولةٍ، وأمَّا إذا دخلوا قسراً فبوسعنا في أي وقت أن نطلب منهم الخروج من بلادنا...

الحقيقة أنَّ الشَّواهد والأمثلة والنَّماذج الدَّالة علىٰ هٰذه الحقيقة والمؤكِّدة لها أكثر من أن تعدَّ وتحصى، فما ذكرناه عن هؤلاء الأعلام هو بضع أخبار وصلت إلينا ولم نستنتجها استنتاجاً، ولا شكَّ في أنَّ لدى أيٍّ منهم أمثلة وشواهد أُخْرَىٰ مشابهة. وإلىٰ جانب هؤلاء الأعلام الذين ذكرنا بعض الشَّواهد عنهم هنالك الكثير جدًّا من الأعلام الذين لم نبحث فيما عندهم من هذه الأمثلة والشَّواهد ولا نشكُّ في أنَّ معظمهم كانت له قصَّةٌ أَو قصصٌ مشابهة لما سبق ذكره.

هٰذا يضعنا أمامنا وجهاً لوجهٍ أمام ما يمكن تسميته مسؤولية المبدع استناداً إلىٰ حقيقة كونه لبنة من لبنات التَّاريخ وليس عارضاً من عوارضه، ولا هو محض كاتبٍ للتَّاريخ. ذٰلكَ أنَّهُ من الممكن الحديث عن مستويات وأنماط مختلفة وربَّما كثيرة لمسؤولية المبدع مرتبطة كلها بزاوية الرؤية التي ننظر من خلالها إلىٰ هٰذه المسؤوليَّة.

مسؤولية المبدع

قبل الحديث في مسؤوليَّة المبدع لا بُدَّ من التَّمييز بَيْنَ وظيفة الإبداع والمبدع ومسؤولية المبدع وكذٰلكَ الإبداع تلافياً لما يمكن أن يحصل من لبسٍ وخلطٍ بينهما.

وظيفة الإبداع أَو المبدع هي المهمة أَو الدور الذي يمكن أن يلعبه الإبداع في الحياة بمختلف مستوياتها سيَّان أراد المبدع ذٰلكَ أم لم يرده، سيَّان وعاه أم لم يعه، سيَّان خطَّط له المبدع أم لم يخطِّط. فالقصيدة مثلاً تؤدِّي وظيفة جماليَّة،

وتلعب دوراً في تكريس قيمة أَو قيماً أَو رُبَّما تغييرها أَو تطويرها... وغير ذَلكَ من الوظائف والأدوار التي قد لا يكون للمبدع فيها إرادة أو تخطيط. أي إنَّ الوظيفة مسألةٌ لاحقةٌ علىٰ العمليَّة الإبداعيَّة، تأتي نتيجة للأحوال التي يظهر فيها العمل الإبداعي من جهة الصورة والمضمون والأسلوب...

أمَّا المسؤوليَّة فهي الدَّور الذي يخطِّط المبدع له قبل العمليَّة الإبداعيَّة ويدركها إدراكاً واضحاً. وعلىٰ أساسها يحاول صوغ عمله الإبداعي. أي بمعنى واضحٍ تقف المسؤوليَّة قبل العمليَّة الإبداعيَّة وتقودها في طريق محدَّد لتحقيق غاية أَو هدفٍ محدد، قد ينجح فيه المبدع وقد لا ينجح.

علىٰ هٰذا الأساس يمكن القول إنَّ المسؤوليَّة موقف أيديولوجي أَو فكري يضع علىٰ عاتق المبدع واجباً أَو مجموعة من الواجبات.

من الصَّعب في حقيقة الأمر تحديد هٰذه الواجبات تحديداً دقيقاً أَو نهائيًّا لأنَّها غالباً ما تكون مرتبطة بوجهة نظر الباحث وغايته وزاوية الرؤيا التي ينطلق منها. ولٰكن عامَّة يمكننا بضرب من التقسيم الحديث عن ثلاثة مستويات أَو أنواع من المسؤوليَّة هي المستوى الشَّخصي، والمستوى الاجتماعي، والمستوى الوطني أَو القومي.

المستوى الشَّخصي هو مستوى تحقيق الذات وتقديمها للقارئ والتَّاريخ من خلال النِّتاج الإبداعي خاصَّة ورُبَّما يمكن إدراج الجانب الأخلاقي في هٰذا المستوى. أما المستوى الاجتماعي مستوى التعامل مع البنية الاجتماعية التي انطلق منها المبدع وتوجه إليها في إبداعه. أمَّا المستوى الوطني والقومي فهو المسؤولية الملقاة علىٰ عاتق المبدع بوصفه منتمياً إلىٰ أمَّة. وهٰذا كله ما فصَّلنا فيه

بمعنى أَو بآخر في بعض الفصول الأُخْرَىٰ المتصلة بأخلاق المبدع وخصائص النِّتاج الإبداعيِّ وقيمة الإبداع وغيرها.

ولٰكنَّ الذي تجدر الإشارة إليه هنا أنَّ هٰذه المستويات، وفق هٰذا الضَّرب من التَّقسيم، ورُبَّما وفق أيِّ ضربٍ آخر من التَّقسيم، ترتبط بالظُّروف والمعطيات الاجتماعيَّة الاقتصاديَّة والسِّياسيَّة التي تكون مرافقة للمبدع والمجتمع والأمَّة.

وبهٰذا المعنى تختلف مسؤوليَّة المبدع تبعاً لموقعه وموقع مجتمعه وأمَّته علىٰ سلَّم الأولويات الحضاريَّة وموقع أمَّته بَيْنَ الأمم والشُّعوب. ولٰكن إذا اختلفت المسؤوليَّة فإنَّها تختلف من جهة الخيار والموضوع والمادَّة لا من جهة المبدأ والآليَّة، ويصدق هٰذا الحكم إلىٰ حدٍّ كبيرٍ وليس بالإطلاق. ولذٰلك سنقف عند المبدأ الذي تقوم عليه مسؤوليَّة المبدع والآليَّة التي يعمل بها تجسيداً لهذه المسؤوليَّة.

سأنطلق من النَّاقد السِّينمائي **سامي السلاموني** الذي قال عندما سئل عن دور الأدب في المقاومة: «إنَّ الحدث الوحيد الذي يمكن أن أفخر به في حياتي هو اشتراكي صبيًّا في معارك الفدائيين في منطقة القناة (قبل تحرك الجيش)». أما بعد ذٰلكَ فحياتي، كما يقول: «حياة باردةٌ لمثقَّفٍ سلبِيٍّ... يكثر من الكلام بلا عمل حقيقي»[٢١٣].

كلام **السلاموني** هٰذا كلام أكثر من جارح لأنَّه يعبر عن يأس المثقف العربي من فاعليَّة الفكر والثقافة والنقد... علىٰ الأرض العربيَّة علىٰ أقلِّ تقدير، بل علىٰ نحو الخصوص. خاصَّةً وأنَّهُ وغيره، بوصفه ناقداً سينمائيًّا، قد شاهد من الأفلام ما يحرك الجبال، ما يشعل الثورات، ولٰكنَّهَا مرَّت علىٰ الشَّعب العربي

(٢١٣) . الدكتور شكري عياد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** ـ سلسلة عالم المعرفة . العدد ١٧٧ . ص٤٩.

مرور سحابة الصَّيف. وكذلكَ قد قرأ، وغيره أيضاً، من الكتب والمقالات ما يزلزل الضَّمائر ويفجِّر البراكين، ولٰكن أقلَّ من واحدٍ في المليون من العرب هم الذين توقفوا عندها، ثُمَّ تجاهلوها...!!

من دون بناء علىٰ هٰذا الأساس فإنَّ دور الفكر والأدب والفن كبير جدًّا، وفاعليته مؤثِّرة جدًّا أيضاً، وإن لم تبد هٰذه الفاعلية بصورة مباشرة، والفكر لا يمكن أن يؤثر تأثيراً مباشراً في إطار جملة من الشروط الواقعيَّة التي تفرزها طبائع المراحل الانتقاليَّة الكبرى للمجتمع، كما حدث في عصر الأنوار الأوروبي وما تلاه في أوروبا حَتَّىٰ الآن، علىٰ سبيل المثال. وفيما خلا ذٰلكَ فإنَّ فاعليَّة الفكر في المجتمع إنَّما تتمُّ وفق آليَّة الاستقطاب التَّكاملي الذي يشحن اللاشعور الفردي والجمعي شيئاً فشيئاً حَتَّىٰ يصل إلىٰ حالة الإشباع، أو الاستقطاب الكامل... والمجتمع العربي ما زال بعيداً عن الاستقطاب الكامل، ولٰكنَّهُ ليس بعيداً جدًّا. وهنا تكمن مسؤوليَّة المبدع علىٰ الأقلِّ علىٰ المستويين المجتمعي والوطني أَو القومي.

فما وظيفة الفكر والفن والأدب في هٰذه المرحلة التي يعيشها العالم العربي الآن؟ وأين تكمن مسؤوليَّة المبدع؟

تحضرني هنا قصَّة رائعة عن كيفيَّة توظيف الأدب في المراحل الطارئة من عمر المجتمع والأمَّة، أي أمَّة، هذه القصَّة هي التي يرويها لنا الأديب الفرنسي **أندريه موروا**، إذ يقول في صفحة من مذكراته:

«في يوم من أواخر ١٩٣٥م، كنت أتناول الغداء في لندن، عند **الليدي لسلي** مع **ونستون تشرشل** وهو ابن أخت صاحبة الدَّعوة. وبعد الغداء أخذ بذراعي وانتحى بي في صالون صغير، وقال لي فجأة:

. والآن يا سيد **موروا** كفى كتابة روايات، وكفى كتابة تاريخ أشخاص.. كفى!!

فنظرت إليه بشيءٍ من القلق، فمضى يقول:

. لم يعد يجوز لك أن تكتب إلاَّ مقالاً في اليوم... مقالاً واحداً تكرِّره كلَّ يوم... مقالاً تقول بكلِّ الأساليب التي يمكن لخيالك ابتكارها... تقول شيئاً واحداً هو: إنَّ الطيران الفرنسي الذي كان الأول في العالم يتقهقر الآن إلىٰ الدَّرجة الرَّابعة أو الخامسة، وإنَّ الطيران الألماني الذي لا وجود له يتقدَّم الآن إلىٰ الدَّرجة الأولى من طيران العالم... هٰذا هو واجبك، ولا شيء سواه... فإذا صحت بهٰذه الحقائق في فرنسا، وإذا أصغت إليك فرنسا فإنَّك تكون قد أدَّيت عملاً أعظم شأناً وأجلَّ أثراً من وصف غراميات امرأة، أو مطامع رجل.

فأجبته بأنني لست لسوء الحظ خبيراً في شؤون الطَّيران، ولا سلطة لي علىٰ الكلام في موضوعه، وأنَّهُ ما من أحدٍ سيستمع إليَّ إذا فعلت، وأنَّني، علىٰ رغم نصائحه، سأمضي في كتابة قصصي عن الرِّجال والنِّساء.

فقال لي بصوته القوي السَّاخر:

. ستكون مخطئاً... فإنَّ الخطر الذي سيتمخَّض عن الطَّيران الألمانيِّ هو الشَّيء الوحيد الذي يجب أن يهمَّ كلَّ فرنسيٍّ... فقد يكون من ورائه مصرع بلادكم... أمَّا الثَّقافة والأدب فلا بأس بهما يا سيد **موروا**، بيد أنَّ الثَّقافة بغير القوَّة لا تلبث أن تكون ثقافةً ميِّتةً، لا حياة فيها»[٢١٤].

(٢١٤) . أحمد الصَّاوي محمد: **مأساة فرنسا** . مطبعة المعارف . القاهرة . ط٥ . ص٢٥ . ٢٦.

من المفترض أن تكون قصَّة الروائي الفرنسي **أندريه موروا** قد أوحت لنا بما يمكن للمبدع أن يفعله، بل بما يجب أن ينصرف له المفكرون، والأدباء، والفنانون والمبدعون عامَّةً.

علىٰ أنَّ ما لا بدَّ من الإشارة إليه هنا هو أنَّ مسؤوليَّة المفكِّرين والمبدعين عامَّةً ليست مسؤوليَّة طارئة أَو مهمَّة فرضتها الظروف التي تعيشها الأمَّة؛ أيِّ أمَّة، من تخلُّف أَو تقدم، وإنَّما هي مسؤوليَّةٌ تاريخيَّةٌ واجبةٌ في كلِّ زمانٍ ومكانٍ. وطبيعة هٰذه المسؤوليَّة مرتهنةٌ في كلِّ مرحلة بالظُّروف التي تعيشها الأمَّة ووضعيتها التَّاريخيَّة، وموقعها علىٰ السُّلم الحضاري بَيْنَ الأمم والشُّعوب. وإن كان لا بُدَّ من إيضاح فلند قراءة قصَّة **أندريه موروا** من جديد.

الفَصْلُ التَّاسع

أخلاق المبدع وطقوسه

الحقُّ أَنَّ لأَخلاق المبدعين وظيفةً، ودوراً، وتأَثيراً في نُفوس الجماهير، فكلَّما كانت أَخلاق المبدع محمودةً كان قريباً من قلوب النَّاس، وكلَّما ساءت أَخلاقه ومالت إلى النُّشوز والضِّعة كان في الأَغلب الأَعمِّ بعيداً عن قلوب الجماهير، حتَّى وإن كان ما يبدعه غايةً في الرَّوعة.

تمهيد

كثيراً ما تصدرُ عباراتٌ أَو تساؤلاتٌ أَو تعليقات تمسُّ أَخلاق المبدعين، من قبيل:

عيبٌ أَن يصدرَ مثلُ هٰذا عن شاعرٍ أَو أَديبٍ أَو مفكِّرٍ...

وكذلكَ: يجب أَن يكون (المبدعُ) خلوقاً، ومن سمات الأَديب أَو (المبدع) أَن يكون كذا وكذا... من الصِّفات الأَخلاقيَّة الحميدة... وغير ذٰلكَ من عباراتٍ تفترضُ كون المبدعين متخلِّقين دائماً بالفضائل الأَخلاقيَّة واللباقات السُّلوكيَّة، بل رُبَّما تكوَّن لدى النَّاسِ انطباعٌ مخالفٌ عن سلوكات المبدعين من ناحية امتيازهم بنماذج شكليَّة وسلوكيَّة معيَّنة، غالباً ما تكون؛ إمَّا نائيةً عن المألوف أَو مغرقةً في تجاوز العادات والتَّقاليد والأَعراف السَّائدة في مجتمعاتهم هي التي ندرجها تحت باب طقوس المبدعين. ولذٰلك دعونا نتساءل:

هل للمبدعين أَخلاقٌ معيَّنةٌ يمتازون بها عمَّن سواهم؟؟

هل للمبدع أخلاق معينة؟

الحقُّ أَنَّ قلَّةً قليلةً من الباحثين أَثارت مثل هٰذه المسألة في أَبحاثها عرضاً من دون إفراد بحثٍ خاصٍّ لذٰلك، لأَنَّ المسألة بحدِّ ذاتها عَرَضيَّةٌ لا جوهريَّة: انطلاقاً من القاعدة القديمة القائلة بالأَخذ بالأَقوال دون الأَفعال ممَّن لم يتوافق فكره مع فعله من جهة الأَمر باقتفاء سلوكٍ معيَّنٍ من دون تقيُّد الآمر بأَمره، فحلَّت المشكلةُ بقولهم:

«خُذُوا بِأَقوَالِيْ وَلا تَأخُذُوا بِأَفْعَالِيْ».

أو قولهم:

«خُذُوا بِأَقْوَالِهِمْ وَلا تَأخُذُوا بِأَفْعَالِهِمْ».

نعم، بهٰذه المقولة حُلَّ نصف المشكلة، وهو النِّصفُ المتعلِّقُ بجمهور المتلقِّين، وهٰذه مسألةٌ وإن كانت في موضع عدم الاتِّفاق أَو الإجماع، وما تزال مثار نقاشٍ وجدل، فإنَّها علىٰ جانبٍ من المعقوليَّة والمقبوليَّة، ذٰلكَ أَنَّ إصغائنا لموسيقى **بتهوفن** L.V. Beethoven، وتذوُّقنا لسحرها، وذوبان مهج النُّفوس بروائعها لن يتأثَّر البتَّة بتعامله النَّاشز عن الأَخلاق مع النَّاشرين. وكذٰلكَ الأَمر مع الموسيقيِّ الأَلمانيِّ **ساليري** Salieri الذي كان يتلظَّى حسداً وحقداً علىٰ **موتسارت** Mozart، ويكيدُ له ما استطاع من أَلوان الكيد. ولا تتأثَّر معايشتنا للوحات الرَّسام الفرنسيِّ **دونما** بسلاطة لسانه وحدَّته مع أَقرانه الرَّسامين. ولا تمنعنا بذاءةُ بعض أَلفاظ **بشار بن برد والبحتري وجرير وديك الجنِّ الحمصي** عن تذوُّق الإشراقات الرَّائعة واللفتات السَّاحرة في أَشعارهم.

ولٰكنَّ المشكلة لا تكمن هنا، لأَنَّها لا تعنينا الآن كثيراً، وإن كانت مهمَّةً. وإنَّما الذي يعنينا: **هل يتأثَّرُ المبدع بالأَخلاق؟**

لا شكَّ في ذٰلكَ أَبداً، فالأَخلاق التي يعتنقها المبدعُ ويقودُ سلوكه علىٰ هديها تمارس تأثيراً مهمًّا في توجيه نشاطه الإبداعي، وفي تحديد الأُطر التي يُعمل مخيِّلته فيها. ولٰكنْ من دون أَن يعني ذٰلكَ إمكان عدِّ هٰذه المقولة قاعدةً حتميَّةً صارمةً؛ ف **جان جينييه** . J.Genet الذي كان من مشاهير اللصوص والمارقين علىٰ القانون[٢١٥]، وقضى فترةً طويلةً من عمره في السُّجون، أَصبح من الأُدباء المرموقين في فرنسا وأَوروبا عموماً، وشغل السَّاحةَ الأَدبيَّة فترةً لا بأس بها؛ فأُعدَّت في أَفكاره مجموعةٌ من الكتب والرَّسائل الجامعيَّة.

ولا ننسى أَن نذكر هنا أَيضاً أَنَّ **برنار دان دو سان بيير** . B.Pierre صاحب رواية (**بول وفرجيني**) التي ترجمها أَديبنا **مصطفى لطفي المنفلوطي** ترجمةً بديعةً، كان سيئ العشرة مع أَهله وصحبه، فيما كانت روايته مفعمةً باللطف والحبِّ والبراءة.

وهٰذا **الكسندر توماس** الذي كان أَكولاً نهماً، وكان زير نساء وكانت النساء جلَّ همِّه، وبعد ذٰلكَ كلِّه عاش البؤس في أَيَّامه الأخيرة وعانى الفقر المدقع حَتَّىٰ اضطر إلىٰ بيع ملابسه لتأمين احتياجاته الأساسيَّة.

وفي إطار المنحى ذاته نقف مدهوشين يتملَّكنا الضَّحكُ والأَسف معاً عندما نعلم أَنَّ **جان جاك روسُّو** . J.J.Rousseau الذي وضع أَحدَ روائع المناهج

---

(٢١٥) . يقدِّم جان جينييه في يوميَّاته نوعاً من التَّبرير لذلك فيقول: لا أُريد أن أُخفي في هذه اليوميَّات الأَسباب الأُخرى التي جعلت منِّي لصَّاً؛ أَبسط ما فيها الحاجة إلى الطَّعام، ولذلك فإن التمرُّد، أَو العنف، أَو الغضب، وكلُّ ما شابه ذلك، لم يكن بمحض اختياري البتَّة.

التَّربويَّة وأَهمَّها، كان قد عهد بأَولاده إلىٰ أَحد الملاجئ لأَنَّه لم يشعر بأَيِّ حبٍّ تجاههم، ولم يتمكَّن من العناية بهم.

وفي مقابل ذَلكَ تماماً نجدُ طائفةً أُخْرَىٰ من المبدعين كانت أَفكارهم ونتاجاتهم صدًى مباشراً لأَخلاقهم وظروفهم الاجتماعيَّة؛ فالبؤس والشَّقاء اللذان عاشهما **أَبو حيَّان التَّوحيديُّ**، ونزوعُه التَّشاؤميُّ وارستقراطيَّته الفكريَّة تجلت علىٰ نحوٍ واضحٍ في سلوكة وأَدبه وفكره، وانتهت به إلىٰ إحراق كتبه وإنهاء حياته وحيداً غريباً. ومثله إلىٰ حدٍّ جدٍّ بعيد كان شأن الكاتب التِّشيكيِّ **فرانس كافكا** . F.Kafka الذي أَوصى فيما أَوصى بإحراق كتبه، ولٰكنَّ المحامي تنكَّر لهٰذا الطَّلب ولم ينفِّذه؛ هٰذه الكتب التي مثَّلت ترجمةً مباشرةً لما عاشه الكاتب من معاناة وأَلم حَتَّىٰ أَوشك أَن يجمع النُّقَّادُ علىٰ أَنَّ كلَّ ما كتبه **كافكا** . Kafka ليس إلاَّ انعكاساً مباشراً لسيرته الذَّاتيَّة المثقلةِ بالمرض والأَلم والمعاناة والإحباط والغراميَّات الفاشلة، التي لم يمهلها القدر طويلاً، فمات دون أَن يرى آثاره الكبرى منشورةً.

وكذَلكَ، كما يقول بعضهم، أَمر **كارل ماركس** . K.Marx الذي قاده حقده علىٰ أَرباب رؤوس الأَموال إلىٰ صوغ نظريَّته الاشتراكيَّة التي لا تكتمل إلاَّ بثورةٍ دمويَّةٍ عارمةٍ، وتبدأ بدكتاتوريَّة الطَّبقة العاملة؛ (البروليتاريا). وهو ذاته الذي قال عندما سُئل عن أُستاذه **هيجل** . G.W.F.Hegel: «ذاك الكلب الذي يمشي في شوارع برلين هو أُستاذي».

وتَشَاؤمُ **جيل دولوز** . Gilles Deleuze قاده إلىٰ إلقاء نفسه من نافذة بيته العالية ليُنهي بذَلكَ حياته وتشاؤمه. أَمَّا **أَناتول فرانس** . A.France فقد مثَّلَ

أنموذجاً طريفاً للمنحى الذي نحنُ بصدده؛ لقد أَمرنا أَلاَّ نعيرَ كتبنا لأَحدٍ لأَنَّها لن ترجع. وكان دليله علىٰ ذَلكَ مكتبته الكبيرة التي استعار ما فيها من الأَصدقاء ولم يُعدها لهم.

وكثيرٌ من المفكِّرين قادتهم ميولهم وأَهواؤهم إلىٰ تغيير مسار حياتهم وحَتَّىٰ عقائدهم الفكريَّة؛ فهٰذا **تولستوي** الفاشل في دراسته كان في شبابه ينفق أمواله علىٰ الترف والبذخ واللهو، ولٰكنَّهُ في نهاية حياته صار يرتدي ثياب الفلاحين ويكنس غرفته بنفسه ويأكل بطبق من الخشب، وهٰذا **ماكس شيلر** . M.cheler الذي تحوَّل عن المسيحيَّة الكاثوليكيَّة إلىٰ وحدة الوجود. و**وايتهد** . Whitehead الذي طلَّقَ الوضعيَّة المنطقيَّة ليخوض بحار اللاهوت. و**رينيه جينون** الذي اعتنق الإسلام مبكِّراً، ودافع عن العروبة والإسلام دفاعاً ماجداً، ولما قرأه المفكِّرُ الفرنسي **أَندريه جِيْدْ** . A.Gide كتب في مذكَّراته:

. « ماذا كنتُ أُصبح لو قرأت مؤلَّفات **جينون** في شبابي؟ لقد قُضيَ الأَمر ولم يعُدْ بالإمكان عمل أَيِّ شيء».

ولا ننسى هنا شيخ الماركسيَّة الفرنسيَّة **روجيه جارودي** . Roger Garaudy الذي انتهى به المطاف إلىٰ إعلان إسلامه منذ سنوات ملأَها بشرح الإسلام والدِّفاع عنه، ثُمَّ تنكَّر لذٰلك كلِّه منذ شهورٍ معلناً أَنَّه لم يُسلم أَبداً، وإن كان قد لَمَّح في لقاءٍ قريبٍ أَنَّه يتعرَّضُ لضغوطٍ معيَّنة بسبب موقفه من اليهود[٢١٦]. الأَمر الذي يقودنا إلىٰ إمكان سلوك المبدع سلوكاتٍ معيَّنةٍ تتنافى مع ميوله وأَهوائه بسبب تعرُّضه لضغوطٍ معيَّنة كما حدث مع الكاتبة الفرنسيَّة الشَّهيرة

٢١٦ . روجيه غارودي: **أَنا واليهود والصُّهيونيَّة والإسلام وإسرائيل**؛ حوارٌ أَجراه علي الشُّوباصي . ضمن مجلَّة المصوَّر . القاهرة . العدد ٣٧٣٦ . في ٢٩ ذو الحجَّة ١٤١٦هـ/١٧ مايو ١٩٩٦م.

كوليت . S.G Colette التي دفعتها قسوة الضُّغوط المادِّيَّة؛ (الماليَّة) بعد طلاقها من زوجها إلىٰ امتهان (الستربتيز . التَّعرِّي) في نوادي باريس الليليَّة، ولٰكنَّهضا كانت ما تكاد تنتهي فِقْرَتُها حَتَّىٰ تجلسَ إلىٰ أَوراقها في النَّادي ذاته لتدبِّج روائعها، ومنها رواية (المتحوِّلة) التي بقيت في ذاكرة الشَّعب الفرنسيِّ حَتَّىٰ اليوم.

ومن المبدعين الذين كانت أَفكارُهم صدًى مباشراً لأَخلاقهم الفيلسوف الأَلماني المتشائم **آرثر شوبنهور** . A.Schopenhauer الذي لم يستطع احتمال نجاح **هيجل** . Hegl؛ مواطنه وزميله في التَّدريس بجامعة برلين، فترك التَّدريس وعكف يردِّد:

. « **أَتصوَّر يقضمني الدُّود ولا أَتصوَّر أَساتذة تاريخ الفلسفة يشرحون فلسفتي**».

إنَّ حالة **شوبنهور** . A.Schopenhauer هٰذه تقودنا إلىٰ حالةٍ سلوكيَّةٍ أَخلاقيَّة إن لم تكن منتشرةً بَيْنَ المبدعين فإنَّها غير منتفية، وهي حالةُ غلوِّ الغيرة والحقد والحسد من نجاح الرُّصفاء والأَقران. ونعود هنا فوراً إلىٰ تذكُّر الموسيقار الأَلماني **ساليري** . Salieri الذي كانت تأكله نار حسده **موتسارت** . Mozart فيكيدُ له ما استطاع من الكيد وأَلوانه. ونتذكَّرُ أَيضاً حقد **أَبي فراس الحمداني** علىٰ **المتنبِّي** الذي قاده إلىٰ تتبُّع سقطاته وهفواته وسرقاته، والكيد له عند **سيف الدَّولة**. وكذٰلكَ المشاحنات العنيفة بَيْنَ **طه حسين ومصطفى صادق الرَّافعي**. وخصومة **عبَّاس محمود العقَّاد وأَحمد شوقي**، وغير ذٰلكَ كثير...

ومن طرائف الخصومات في التُّراث العربي تلك التي كانت بَيْنَ **محمَّد بن يزيد المبرِّد**؛ إمام مذهب البصريِّين في النَّحو و**أَبي العبَّاس أَحمد بن يحيى**

ثعلب إمام مذهب الكوفيِّين في النَّحو؛ اللذين ضربت الشَّحناءُ بَيْنَهما حَتَّىٰ صارت مضرباً للمثل بَيْنَ النَّاس في التَّدابر والتَّنافر، فقال أَحد شعراء الغزل واصفاً ما بَيْنَه وبَيْنَ عشيقته:

نَرُوْحُ وَنَغْدُوْ لاَ تَزَاوُرَ بَيْنَنا
وَلَيْسَ بِمَضْرُوْبٍ لَنا مِنْهُ مَوْعِدُ
فَأَبْدَانُنَا فِيْ بَلْدَةٍ وَالتِقَاؤُنا
عَسِيرٌ كَأَنَّا ثَعْلَبٌ وَالْمُبَرِّدُ

وعلىٰ رغم ما اتَّسما به من طيبٍ، وسماحةِ نفسٍ، وشمائل، وأَخلاق حسنةٍ لم يتورَّعا عن هجو بعضهما مرَّ الهجاء وقاسيه، فقال **المبرِّدُ**:

أُقْسِمُ بِالْبُتْسَـــمِ العَذْبِ
وَمُشْتَكَى الصَّبِّ إِلى الصَّبِّ
لَوْ أَخَـذَ النَّحْـــوَ عَنِ الرَّبِّ
مَا زَادَهُ إلاَّ عَـمَى القَلْـــبِ

فردَّ عليه **ثعلبُ** ساعة سماعه البيتين بقوله:

أَسْـــمَعَنِيْ عَبْدُ بَنِيْ مَسْمَعٍ
فَصُـنْتُ عَنْهُ النَّفسَ وَالعِرْضا
وَلَمْ أُجِبْهُ لاحْتِـــــــقاري لَهُ
وَمَنْ يَعُضُّ الكَلْبَ إِنْ عَضَّا

طرائف أخلاق المبدعين

هٰذه بعضُ نماذج من أَخلاق المبدعين، وهي، معظمها، لا تعدو اندراجها ضمن باب طرائف أَخلاق المبدعين وسلوكاتهم المتعلِّقة بأَمزجتهم الخاصَّة التي تقودهم نحو ضروبٍ من السُّلوك تبدو غريبةً بعض الشَّيء تذكِّرنا بالقصص الأكثر طرافةً وغرابةً من قصص أو نماذج المزاج الخاصِّ للمبدعين الَّتي رُبَّما تقف رأسها قصَّة الفنَّان العالميِّ **ڤان كوخ** ـ V. Coch الذي قطع أُذنه الطَّويلة وقدَّمها هديَّةً لمعشوقته لأَنَّها قالت له في إحدى الحفلات ممازحةً: «**أُذنك جميلةٌ**». ومثل هٰذه القصَّة إِلَى حدٍّ ما، كانت قصَّة الفنان الروسي **نيكولاي بيرسمالي شيفللي** الذي باع كلَّ ما يملكه من متاع الدنيا ليشتري به كميَّة هائلة من الورد، ويفرش هٰذا الورد علىٰ الشَّارع الذي يقع عليه بيت امرأةٍ أحبها.

أمَّا **بول إيلوار** الذي رُبَّما لم يحب امرأة بعينها فقد كان لا يملُّ من التَّطواف علىٰ المتاحف للتلذذ بالتماثيل العارية.

ومن طرائف هٰذه القصص وأغربها تلك الَّتي جادت بها قريحة إمام السِّرياليَّة وعظيمها **سلفادور دالي**. Salvador Dali الذي كان يرسم لوحاته في حوض السباحة، ورُبَّما لا يكون هٰذا غريباً إلىٰ الحدِّ الذي يستدعي الوقوف عنده، لٰكن إذا تذكرنا الاحتفال الذي خصصته له بلدية باريس وجدنا أنفسنا أمام مشهد كاريكاتيري ينتزع منا الضحك، فقد جاء إلىٰ الاحتفال فوق عربة محملة بالملفوف (الكرمب). وإذا استحضرنا حفلة افتتاح أحد معارضه وجدنا أنفسنا أمام كثيرٍ من الشكوك والتساؤلات، فقد طال انتظار ضيوفه له لافتتاح أَحدِ

معارضه مرَّةً، ليتفاجئ الجميع بعد طول انتظار بدخول أَربعةٍ يحملون تابوتاً ويضعونه وسط الجميع، وبعد لحظات من الصَّمت والوجوم فُتح التَّابوت ليفاجئ **دالي** الجميعَ ثانيةً بخروجه منه عارياً تماماً؛ وكأَنَّه يضيف إلىٰ معرضه لوحةً سرياليَّة جديدةً، ولٰكن من نوعٍ آخر.

وبمثل طرافة **فان كوخ** . V.Coch **وسلفادور دالي** . إلىٰ حدٍّ ما . كانت قصة أُخْرَى لشاعرنا **الحطيئة** الذي اشتُهر بالهجاء حتَّى لم يسلم من لسانه أَحدٌ أَبداً؛ حَتَّىٰ أُمَّه وأَباه، بل هو نفسه لم يسلم من سلاطة لسانه، يقول:

أَبَتْ شَـفَتَايَ اليَوْمَ إلاَّ تَكَلُّماً
بَهَجْوٍ وَلا أَدْرِيْ لِمَنْ أَنَا قَائِلُهْ
أَرَىٰ لِيَ وَجَهْاً قبَّحَ اللهُ خَـلقَهُ
فَقُـبِّحَ مِنْ وَجْـهٍ وَقُـبِّحَ حَامِلُهْ

أما الأكثر غرابة من ذٰلكَ كلِّه فهو أن نعلم أنَّ **رامبو** رائد الحداثة الشعريَّة في العالم كان يمسح حذاءه بمناديل مسح الوجه. وكذٰلكَ نظيره في ريادة الحداثة الشعريَّة **بول فاليري** الذي كان يتغوَّط علىٰ الطَّاولة علىٰ مرأى من الناس.

وعلىٰ العموم فإنَّ ذٰلكَ كلَّه ليس إلاَّ نتفاً لا يُمكن إلاَّ أَن يوجد مثلُها عند بعض المبدعين لأَنَّ مثلهم مثل النَّاس؛ كلِّ النَّاس، يوجد فيهم المليح والقبيح، ولا يمكن أَن يكون الجميعُ أَصفياء أَتقياء أَنقياء من أَيِّ شائبةٍ. ولٰكنَّ الحالة الأَعمَّ والأَكثر تشريفاً هي النَّقاء الأَخلاقي والالتزام بالمبادئ المعتنقة التزاماً صميميًّا، ولو أَردنا أَن نعدَّ ونحصي من ينطبق عليهم ذٰلكَ من المبدعين لاحتجنا إلىٰ بحث خاصٍّ وربَّما كتابٍ خاصٍّ.

نماذج أخلاقية راقية

إلىٰ جانب تلك الطرائف والغرائب فإنَّنا لا نستطيعُ إلاَّ أَن نذكرَ أَنَّ **بِرونو** . G.Bruno أُحرقَ حيًّا ولاءً لمبادئه وأَفكاره، ودفاعه عنها. مقتفياً بذَلكَ سيرة **سقراط** . Socrates؛ شهيد الفلسفة الذي حُكم عليه ظلماً بالإعدام تجرُّعاً للسُّمِّ، ولٰكنَّ تلاميذه الذين أَحبُّوه وآمنوا به لم يقتنعوا بذَلكَ فهيَّؤوا له سبل الفرار، ووفَّروا وسائل عيشه في تساليا، وكان الفِرار مستطاعاً، وكان العرف يعذرُ الفارَّ في مثل هٰذه الحال، ولٰكنَّهُ أَبى أَن يهرب، ورفض الخروج علىٰ قوانين بلاده، فالقوانين سياج الدَّولة؛ فلئن ظلمه الأَثنيُّون فبأيِّ حقٍّ يستهينُ هو بالقوانين ويظلمها؟؟ ثُمَّ كيف يهرب وهو لم يغادر أَثينا قطُّ إلاَّ للحرب دونها، وقبل ذَلكَ كلِّه فإنَّ هروبه يعني تخلِّيه عن مبادئه وهو لم يتخلَّ عنها[٢١٧].

ونذكرُ أَيضاً جدِّيَّة **هيجل** ـ Hegel وصرامته التي كانت متوافقةً مع فكره وفلسفته. وقبله حِيكتْ قصصٌ تشبه الأَساطير عن أَخلاقيَّات **كانت** ـ Kant ، ودقَّته في مواعيده حَتَّىٰ قالوا: إنَّ النَّاس كانت تضبط ساعاتها علىٰ بَرَامِجِ **كانت** ـ Kant ومواعيده. وبعدهما **أُوكتاف هاملان** . O.Hamelin الذي ذهب للانتجاع فمات غرقاً لأَنَّه . وهو لا يجيد السِّباحة ـ رأى شخصين يغرقان فلم يستطع إلاَّ أَن يحاول إنقاذهما، فمات معهما.

ونذكر من روائع قصص التُّراث العربي ما نقله **ابن خِلِّكان** عن **الجهشياري** في كتابه أَخبار الوزراء من أَنَّ **عبد الحميد الكاتب** قد طُلب عند

---

٢١٧ . قصَّة إعدام سقراط مشهورةٌ جدًّا بفضل تلميذه أَفلاطون الذي سرَدَهَا بنثرٍ فاق الشِّعرَ رقَّةً وروعةً، وهي مرويَّةٌ في جلِّ كتب تاريخ الفلسفة، ولا سيَّما الفلسفة اليونانيَّة.

انقراض الدَّولة الأَمويَّة ومطاردة بني العبَّاس للأَمويين وأَنصارهم بالقتل والتَّشريد، وكان **عبد الحميد** صديقاً **لابن المقفَّع**، ففاجأهما الطَّلَبُ وهما في بيت **عبد الحميد**، فقال الذين دخلوا عليهما:

. أَيُّكما **عبد الحميد؟**

فقال كلُّ واحدٍ منهما: أَنا.

خوفاً من أَن ينال صاحبه مكروه. وخاف **عبد الحميد** أَن يسرعوا إلىٰ **ابن المقفَّع** فقال:

. ترفَّقوا بنا، فإنَّ لكلٍّ منَّا علامات، فوكِّلوا بنا بعضكم ويمضي الآخرون ويذكروا تلك العلامات لمن أَرسلكم.

ففعلوا، وأَخذوا **عبد الحميد** إلىٰ حيث لقي حتفه.

مثل هٰذا المثال ليس فريداً من جنسه ونوعه بَيْنَ المبدعين، ولٰكنَّهُ ليس ظاهرةً متَّصلةً ولا منتشرةً، وهناك نظائر لها في المبدأ مع اختلاف المادة، فإذا كانت قصة **عبد الحميد وابن المقفع** أنموذجاً في الفداء فإنَّنا وجدنا أنموذجين بديعين في تقدير المبدعِ المبدعَ المتميز.

مثَّل الأنموذج الأول الموسيقار **برامز** الذي «فسَّر سبب توقُّفه عن كتابة إحدى سيمفونياته مدَّةَ اثني عشر عاماً بقوله: **إنَّك لن تستطيع أن تعرف كيف يشعر أمثالنا عندما نسمع وقع أقدام عملاقٍ مثل بتهوفن خلف ظهورنا**»[٢١٨]. ليضرب لنا بذٰلكَ مثلاً رائعاً في احترام الذَّات وتقدير المبدعين الآخرين المتميزين. ولٰكنَّ هٰذا المثال ذاته بتمام صورته كان له نظير في التراث

٢١٨ . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة**. ص ١٥.

العربي، إذ تحدثنا كتب التُّراث العربي أنَّهُ لما نَظَمَ **أبو تمام حبيب بن أوس** الشِّعر، وكان صغيراً، بحث عن شاعرٍ كبيرٍ يجيزه فاستوسط ابن عمِّه **المقدام** عند **المُعَلَّىٰ بن العلاء الطائي**، فذهبا إليه معاً، وعندما دخلا قال **المقدام**:

. إنَّا جئناك لحاجةٍ.

قال **المُعَلَّىٰ**: وما هي؟

قال: إنَّ هٰذا الفتى ابنُ عمٍّ لك من طيء.

قال **المُعَلَّىٰ**: حباه الله، ما شأنه؟

قال: ذكر أَنَّهُ عمل شعراً في أمير المؤمنين، وأحبَّ أن يعرضه عليك ويشاورك فيه، فإن استحسنته وأمرتَ بإظهاره فعل، وإن استقبحته وأمرته بإخفائه طواه.

قال: أنشدنا يا ابن أخي.

فأنشده.

فقال **المُعَلَّىٰ**: يا بني أهٰذا الشِّعر لك؟

قال: نعم يا عم.

قال: أعد عليَّ.

فأعاد.

فأخرج **المُعَلَّىٰ** من عبه قراطيس، فخرقها، ثُمَّ قبض علىٰ لحيته وقال لنفسه:

ـ أنا شاعر الناس منذ كذا وكذا، قبضت جوائز في مواطن لم يقبض فيها **أبو نواس** ولا **مسلم بن الوليد**، ويأتي لهذا الغلام اليوم بمثل لهذا الشِّعر، وأنا آتي بمثل لهذه الأشعار؟! يُعْطِي **المُعَلَّىٰ** اللهَ عهداً لا قال شعرا أبداً...

وكان **المُعَلَّىٰ** علىٰ عهده ووعده، فاعتزل الشِّعر، ومجالس الشُّعراء علىٰ الرَّغْمِ مما له من عظيم مكانة، حَتَّىٰ إنَّ **المأمون** لما جلس للنَّاس، طلبه فلم يجده حاضراً، فبعث إليه، فأتاه، فقال له: ما الذي أخَّرَكَ عنا في لهذا اليوم؟ فقصَّ عليه قصَّته مع **أبي تمام** ويمينه بألا يقول شعراً أبداً... فكان ذَلكَ سبب استحضار **أبي تمام**، فأحضره وسمع منه ما أعجبه فأعطاه عشرة آلاف درهم. وأعطى **المُعَلَّىٰ** مثلها لانصرافه وإيفائه **أبا تمام** حقَّه.

وظيفة أخلاق المبدع

الحقُّ أَنَّ لأَخلاق المبدعين وظيفةً، ودوراً، وتأَثيراً في نُفوس الجماهير، فكلَّما كانت أَخلاق المبدع محمودةً كان قريباً من قلوب النَّاس، وكلَّما ساءت أَخلاقه ومالت إلىٰ النُّشوز والضِّعة كان في الأَغلب الأَعمِّ بعيداً عن قلوب الجماهير، حَتَّىٰ وإن كان ما يبدعه غايةً في الرَّوعة، وأَمثلة ذَلكَ كثيرةٌ نجدها في واقعنا وفي واقع غيرنا، فما نكاد نسمع عن مبدعٍ أَنَّه مدمنُ مخدِّرات مثلاً، أَو أَنَّه منافقٌ أَو كذوبٌ، أَو غير ذَلكَ، حَتَّىٰ يغزو قلوبنا الخوف من محبَّته، ونبدأ بالنُّفور منه دفعةً أَو شيئاً فشيئاً. ومن ذَلكَ على سبيل المثال نذكر أَنَّ كثيراً من المثقَّفين نفروا من **ماركس** ـ Marx عندما علموا إجابته لأَحد سائليه عن **هيجل** ـ Hegel قائلاً: «ذاك الكلب الذي يمشي في شوارع برلين أُستاذي»، وعدُّوا ذَلكَ نذالةً. ذَلكَ

أَنَّ المبدعين هم القدوة التي تحتذى، فإذا ما لمحنا في قدوتنا نشوزاً أَو انحرافاً سارعنا في التَّشكيك في أَهليَّة هٰذه القدوة، و«هٰذه الوظيفة الرَّمزيَّة كانت أَحد أَسباب ردود الفعل العنيف إزاء تسجيلات؛ (ووتر جيت) المتعلِّقة بأَحاديث الرَّئيس الأَمريكي **نيكسون** . R. Nixon الخاصَّة مع مستشاريه؛ لقد ذُهل العديد من الأَمريكيِّين عندما اكتشفوا أَنَّ أُمَّةً تدَّعي الأَخلاقيَّة في الشُّؤون الدُّوليَّة يحكمها شخصٌ معاييره الأَخلاقيَّة ليست فوق مستوى الشُّبهات، وبمصطلحات **هوبز** . Hobbes: فإنَّ تلوُّث رأس الأُمَّة يكون نذيراً بفساد الأُمَّة»[٢١٩].

طقوس الإبداع

المسألة التي نود أن نختم بها هٰذا الفصل مسألة متصلة بأخلاق المبدع نوعاً ما، علىٰ الأقل فيما تعارفت عليه الناس. تلك المسألة هي ما يمكن أن نسميه طقوس المبدعين، طقوس المبعدين شيء وطقوس الإبداع شيء آخر. لا يوجد اسمه طقوس إبداع أو طقوس الإبداع بالمطلق، ولا بالعام. هناك طقوس مبدعين، كل مبدع له طقوسه الإبداعية الخاصَّة والمتميزة أيضاً.

هٰذه الطقوس تنقسم إلىٰ قسمين في حقيقة الأمر؛ طقوس شخصيَّة لا علاقة مباشرة لها بالإبداع، وطقوس إبداعيَّة. وفي بعض الأحيان تختلط الطقوس الشخصيَّة بالإبداعية.

الطقوس الشَّخصيَّة التي لا علاقة لها بالإبداع موجودٌ بقوَّةٍ في عالم المبدعين من جهة أولىٰ وفي الانطباع السَّائد عن المبدعين لدى الجمهور من جهةٍ ثانيةٍ. دأب المبدعون، وخاصَّة منذ أواسط القرن العشرين علىٰ الظهور بمظاهر

٢١٩ . دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة**. ص ١٠٠.

ملفتة بالضرورة، كأن تكون غريبة في صورتها، أو عجيب في طبيعتها أو غير ذَلكَ مما يندرج في سياقه. ولأنَّ مجالات هٰذا الظهور محدودة صار من السهل حصرها في موضوعين هما اللباس والشَّعر. هٰذه النماذج تندرج ضمن باب طرائف أَخلاق المبدعين وسلوكاتهم المتعلِّقة بأَمزجتهم الخاصَّة التي تقودهم نحو ضروبٍ من السُّلوك تبدو غريبةً بعض الشَّيء، شأنها في ذَلكَ شأن التَّقليعات أَو (الموضوات)، والتَّرسيمات أَو (البريستيجات) الخاصَّة أو التي يحاول المبدعون أَن ينسجوها حول أَنفسهم ليظهروا متفرِّدين بها؛ من حيث اللباس والشَّكل وإطالة الشَّعر أَو تقصيره بطرقٍ ملفتةٍ للانتباه. أَو اتِّخاذ أَساليب خاصَّةٍ متميِّزةٍ في التَّدخين والطَّعام والشَّراب وغير ذَلكَ... ومن كثيرين أَلمحوا إلىٰ ذَلكَ الرِّوائي الكبير **إرنست همنچواي** . E. Hemingway الذي قال: «كان **ويندهام لويس** . Wyndeham Lewis مغرماً بارتداء قبَّعةٍ سوداء، عريضة... ويرتدي ملابس تجعله أَشبه بالشَّخصيَّة البوهيميَّة . La Bohéme ... آنذاك كنَّا نعتقد أَنَّ في مكنة الرَّسَّام أَو الكاتب أَن يرتدي أَيَّ شيء، وأَنَّه لم يكن ثَمَّةَ زيٌّ رسميٌّ للفنَّان»[٢٢٠].

إطالة اللحية أمر معتاد وليس غريباً. المبدع الذي يطيل لحيته يطيلها علىٰ نحو في شيء من الغرابة غالباً. طويلة جدًّا، منكوشة، منفوشة، مقصوصة قصَّةً غريبة غير شائعة، محفوفة علىٰ نحوٍ ملفت، سوالف ملفتة بشكلها وقَصَّتها وهٰكذا.

إطالة اللحية علىٰ هٰذا النَّحو غالباً ما تقترن بإطالة شعر الرأس علىٰ نحو ملفت غريب عجيب أيضاً غالباً من قبيل عدم التَّمشيط أو النكش أو النَّفش أو

220 - Hemingway, E: A Moveable Feast. Charles Scribnev's sons. 1964.

غير ذَلكَ. وليس من الضروري أن يكون هٰذا الاقتران قائماً، قد يكون ذَلكَ في شعر الرأس وحده أو اللحية وحدها.

الأمران كلاهما قد يقترنا أو أحدهما بنمط من اللبس غريب أو عجيب أو ملفت علىٰ نحوٍ من الأنحاء. وغالباً ما نجد المبعدين يلتصق بهم حقيقة كتف أو يد بعضها تتسم بشيء من الغرابة...

مسألة أولى، لم يعد ذَلكَ كله غريباً في السَّنوات الأخيرة، لقد صارت أكثرية الناس تقلد المبدعين في كل حالاتهم وما عاد يمكن التَّمييز بَيْنَ المبدع والمدعي واللامبدع من هٰذا الباب بعدما كان ذَلكَ في سنوات خلت شبه لازمة لا تخطئ. ولا يوجد أصلاً قانون يمنع أو يسمح أو يعترض علىٰ هٰذه الحريَّة الشخصيَّة التي يحقُّ لأيِّ إنسان ممارستها. ورُبَّما لذَلك ضاقت دائرة هٰذه الطقوس الشخصية للمبدعين وصاروا يؤثرون السلاسة والطبيعة.

مسألةٌ ثانيةٌ هٰذه الطقوس الشَّخصية للمبدعين، قبل حين، لم تكن قاعدة ولا قانوناً لا بُدَّ للمبدع من ممارسته أو القيام به. قلنا أغلبية المبدعين كذَلكَ، ولكنَّ كثيراً من المبدعين ليس لديهم مثل هٰذه الطقوس ولا يقيمون لها وزناً.

مسألة ثالثة لا بأس هنا من الإشارة إلىٰ أنَّ الطقس الواحد واحدٌ في صورته ولٰكنَّهُ متنوع من مبدع إلىٰ آخر. كل مبدع له خصوصيته في طقوسه وإن تشابهت صورتها مع مبدعين آخرين. وفي هٰذا السِّياق من الضَّروري أن نعلم أنَّ لكل مبدع خصوصيَّة تفكيره وأسبابه في اقتفاء هٰذا الطَّقس أو ذاك. ليس من الضَّروري أن تكون أسباب السُّلوك أو الطَّقس ذاته هي ذاتها بَيْنَ مبدعين أو أكثر.

مسألةٌ رابعةٌ، هٰذه الطُّقوس الشَّخصيَّة لا تقلِّل من القدرة الإبداعيَّة ولا ترفعها. بل أضيف إلىٰ ذٰلكَ فإنها لا تقلل من قيمة المبدع ولا ترفع من شأنه الشخصيِّ. إلا أنَّ الخصوصية الشخصية والنفسية والتربوية للمبدع هي التي تجعل طقسه خادماً له أو مساعداً أو محض صورةٍ شكليَّةٍ. صورة شكليَّة لا يمكن القول إنَّهَا لا قيمة لها وإلا لم تكن ليمارسها المبدع.

أبو تمام يكتب في غرفة حارة بعد أن يرش ارضها بالماء، يقترب منه في هٰذه في صورة العادة **بتهوڤن** ويختلف عنه في الممارسة فقد كان دائماً يضع بالقرب منه وعاء ممتلئاً بالماء البارد، ليصبه علىٰ رأسه بَيْنَ الحين والآخر. أمَّا **محمد مهدي الجواهري** فقيل إِنَّهُ في لحظة القصيدة كان يقوم بغناء المقامات العراقية القديمة وهو جالس في الحمام. ويقترب منهما في المبدأ الفيلسوف الألماني **ماكس شيلر** الذي لم يكن يستطيع الكتابة إلا بوضع ساقيه في حوض ماء مثلج. وقيل عن **شيلر** أيضاً إِنَّهُ كان يضع أمامه دائماً تفاحة متعفِّنة فإذا تعب من الكتابة أو استغلقت عليه القريحة أخذ يشمها فتعطيه الطاقة ليواصل الكتابة من جديد.

في حين كان **أميتاڤ چوش** يكتب بقلم جاف أسود ماركة بليكان، وعلى ورق يصنعه رجل فرنسي، كان **أنطونيو تابوكي** يستخدم فقط الكراسات المدرسية. وغالباً ما كان **أحمد شوقي** يكتب أشعاره على ورقة ساقطة أو أي شيء يلقاه حتى كان علبة كبريت. أمَّا **بابلو نيرودا** فكان يكتب حصراً بالحبر الأخضر. أمَّا **عباس محمود العقاد** فكان يكتب بقلم أحمر على ورق أبيض غير مسطر. فيما **جون شتاينبيك** كان يستخدم فقط القلم الرصاص شريطة أن

يكون قلماً مستديراً حَتَّىٰ لا يعلق بأصابعه. يقترب منه **فولتير** في القلم ويفترق عنه في الممارسة كلها إذ لم يكن يستطيع الكتابة إلا إذا كانت أمامه مجموعة من أقلام الرصاص، وبعد أن ينتهي من الكتابة يحطمها ويلفها في الورقة التي كتب عليها ثمَّ يضعها تحت وسادته وينام. هٰذه الختمة تشبه في الصورة ممارسة أحد أبرز فناني الخط العربي عبر التاريخ الخطاط التركي **حامد الآمدي** الذي كان يكسر قَطَّة القصبة عند إنهاء اللوحة. أمَّا **فرنسيس بيكون** فكان لا يتناول القلم ليكتب إلا إذا أحيط بطيورٍ مغردة.

في مشهدٍ طقسيٍّ مختلف كان **إرنست همنچواي** مثلاً كان يكتب واقفاً، ومثله كان **جيمس جويس** يكتب واقفاً، وكان كذٰلكَ **ألبير كامي** يكتب واقفاً ولٰكن يجب أن تكون أمامه شرفةٌ مفتوحةٌ، أما **نزار قباني** فكان ينبطح علىٰ الأرض وأمامه عدد هائل من الأوراق الملونة.

وكانت الثياب والألبسة جزءاً من طقوس الإبداع عند عدد من المبدعين فهٰذا **ڤاچنر** لا يؤلف سيمفونياته إلا لابساً ثوباً من الحرير. أما **بلزاك** فلباس الرهبان تحديداً، كان ينام عند السادسة مساءً، وكانت خادمته توقظه عند منتصف الليل ليستيقظ ويرتدي لباس الراهب ويباشر الكتابة من دون توقف من منصف الليل ولمدة ثمان عشرة ساعة متواصلة ولا يتوقف طيلة هٰذا الوقت عن تناول القهوة فنجاناً تلو الآخر، وبهٰذا الإيقاع اليومي تمكن من كتابة ١٠٠ رواية وقصص قصيرة. أمَّا **عباس محمود العقاد** فكان لا يكتب إلا إذا كان متلفحاً بشاله الصوفي حَتَّىٰ في عز حرِّ الصيف، يبدأ الكتابة في الخامسة صباحاً بعد أن يشرب كأساً من عصير الليمون، ويكتب بقلم أحمر على ورق أبيض غير

مسطر. أمَّا **توفيق الحكيم** فكان يلبس جلباباً فوقه عباءةٌ وعلىٰ رأسه قلنسوةٌ، وفي حجرة مغلقة لا يدخل إليها الهواء، ويشعل سيجارةً واحدةً، وكلما سحب منها سحبةً أطفأها، ليشعلها بعد نصف ساعة ثمَّ يعيد الكرَّة تلو الكرَّة.

وفي حين أنَّ **المتنبي** كان يقرض شعره علىٰ إيقاعات خطواته كان **جرير** كان يتقلب في الصحراء، فيما **جان جاك روسو** كان يفضل العمل في الحقل، ويا حبذا لو كانت الشمس ساطعة، وكان **أحمد شوقي** لا يكتب أشعاره إلا وسط الناس والضجيج. أمَّا **مونتين** فكان علىٰ العكس لا يكتب إلا في مكانٍ مغلقٍ في برج مهجور، وقريباً منه كان **توفيق الحكيم** إذ كان يجلس في حجرة مغلقة لا يدخل إليها الهواء. وفي طقس مقارب في المبدأ مفارق في الجوهر كان **جان كوكتو** لا يكتب إلا بعد أن يضع علىٰ منضدته كوباً مقلوباً علىٰ عقربٍ حيٍّ. أمَّا چابرييل چارسيا ماركيز قبل نوبل فكان في أثناء الكتابة يبقى في غرفة بدرجة حرارة محددة، مع وجود منضدة عليها زهرة صفراء، ودائماً كان حافياً. وبعد نوبل ما عاد يعرف الكتابة إلا أمام الآلة الطابعة، وصار يستنكر أن يكون الكاتب جائعاً وفقيراً حَتَّىٰ يكتب عن عذابات الجوعى والفقراء يرى أنَّ شبعه يمكنه من ذَلكَ أكثر. ولأمر مختلف غالباً لم يكتب **صموئيل بيكت** إلا وهو جائع تماماً.

في سياق قريب من هٰذا السياق كان **رامبو** لا يستطع الكتابة إلا في القطارات وهي تسير. وفي إطار القطارات كان **جان بول سارتر** يأخذ **سيمون دي بوڤوار** إلىٰ أنفاق المترو ويشرح لها كتباً ونظرياتٍ وهميَّةً يؤلِّفها فإذا لمس عندها إبهارا عاد إلىٰ تأليفها، وإن لم يجد أعاد النظر أو استغنى عن الموضوع.

اقترب منه في ذَلكَ في المبدأ السريالي **أنطوان آرتو** الذي كان يكتب مسودة فيها مقاطع غير متشابهة، وإذا لم يحقِّق الغرض المطلوب فإنه يقوم بتمزيقها. أمَّا **دوستويفسكي** فكان يقرأ الرواية التي يكتبها بصوت عالٍ حَتَّىٰ يحفظها عن ظهر قلب قبل أن ينتهي من كتابتها.

كان **أنطوان تشيخوف** لا يجيد الكتابة إلا إذا أحضر له فتى يعزف علىٰ البيانو. بينما **موتسارت** كان يؤلف الموسيقى وهو يلعب البلياردو مع نفسه في ذات الوقت. أمَّا **محمد عبد الوهاب** لا يبدأ التلحين أو العزف إلا بعد أن يحلق ويتعطر ويتهندم. وكان **توفيق الحكيم** يشعل سيجارةً واحدةً، وكلما سحب منها سحبةً أطفأها، ليشعلها بعد نصف ساعة ثمَّ يعيد الكرَّة تلو الكرَّة. أمَّا **بلزاك** فكان يواصل شرب القهوة فنجاناً تلو الآخر طيلة فترة الكتابة التي تصل إلىٰ ثمان عشرة ساعة، ومثله كان القاصُّ الأميركي **كونين** لا يكتب إلا وأباريق الشَّاي تتالى عليه ويشرب منها من دون حساب فيشرب كمياتٍ كبيرةً في أثناء الكتابة يوميًّا. حَتَّىٰ سأله يوماً أحد الصحافيين قائلاً: هل تحتفظ بأباريق الشاي علىٰ مقربة منك دائماً عندما تجلس للكتابة؟! فأجابه: أجل، لا غنى لي عنها. فسأله: وما تأثير الشَّاي في سرعتك في الكتابة؟! فأجابه: إنني أكتب بمعدل ألف كلمة بالچالون الواحد.

مثلما كان الفيلسوف الألماني **إيمانويل كانت** أسطورة في الدقة والضبط حَتَّىٰ كانت الناس تضبط ساعاتها علىٰ مواعيده، كان مثله تقريباً الروائي العالمي **نجيب محفوظ** الذي عرف عنه انضباطه ودقته في تمضية وقته وهو يكتب، وكان يخرج في ساعةٍ معيَّنة من بيته، وقيل حَتَّىٰ كادت الناس تضبط ساعاتها علىٰ

مواعيده. في سياق الضبط هٰذا تقريباً كانت الروائية التشيلية العالمية **إيزابيل الليندي** تبدأ رواياتها دائماً في الثامن من يناير/ كانون الثاني من كلِّ عام. أمَّا **هاروكي موراكامي** فكان يفضل الكتابة في الفجر، يستيقظ في الرابعة صباحاً ليكتب مدة ست ساعات، وعند الظهيرة يمارس رياضة الجري فيركض مسافة عشرة كيلومترات، ويعود ليقرأ ويستمع إلىٰ الموسيقى وينام في التاسعة مساءً. وكان كذٰلكَ في السياق **خوان مياس** يستيقظ في الخامسة صباحاً ويبدأ يومه بقراءة الشِّعر مدَّة ساعة، ثمَّ يمشي مدة ساعة، وعند عودته يتناول إفطاره ويقرأ الجرائد ثمَّ يكتب مقالاته، وبعد الغداء يكتب الأدب. الأطرف في هٰذا السياق **جوزيه ساراماچو** الذي كان يقرأ الجرائد والبريد في الصَّباح، ويبدأ في الكتابة بعد الغداء فيكتب صفحتين يوميًّا، من دون إضافة سطر زائد.

الحالة الاستثنائية النَّادرة هي حالة الموسيقار الإيطالي **دونيزتي** الذي قيل عنه إنَّ الوحي لا يهبط عليه إلا بعد أن يضرب زوجته. وهو ذاته ذكر في مقالة له قائلاً: كلَّما كان ضربي لها مبرحاً، كانت الألحان أروع. هٰذا يفترض معاناة كبيرة عند زوجته، لا ندري مدى تذمرها واحتجاجها أمامه، ولكننا ندري أنَّها كانت تحبه بجنون. ولذٰلك رُبَّما فإنَّها لم تشك إلأى أحدٍ ألمها أو حَتَّىٰ معاناتها، وكثيرا ما خرجت للناس وهي متورمة العين أو العينين، والكدمات الزرقاء والحمراء تملأ وجهها، بل كثيراً ما كانت تعرج من آلام ساقيها من قسوة الضرب أو سقوطها علىٰ الأرض، وكثيراً ما لازمت فراشها طريحة أياماً بسبب اللكم والصفع والعض والركل...

لله في خلقه شؤون.

في ختام القول

ولذلك نجدنا مصرِّين على ضرورة تحلِّي المبدعين بالقيم الأَخلاقيَّة الإيجابيَّة أَو الفضائل أَو الأَخلاق الحسنة المحمودة بَيْنَ النَّاس، وارتفاعهم دائماً عن الشُّبهات كيما يظلَّ للمبدعِ احترامه ومكانته ودوره الرِّيادي والقيادي في المجتمع والأُمَّة، وفوق ذَلكَ أَن يكون أَهلاً للمسؤوليَّة الملقاة علىٰ عاتقه تجاه مجتمعه وتجاه الإنسانيَّة جمعاء، لأَنَّ المبدعين هم أَعلام الأُمم، ومراكز الإشعاع فيها، فليكونوا علىٰ قدر هٰذه المسؤوليَّة التي وضعوا أَنفسهم في صدارتها، وحمَّلهم المجتمعُ إيَّاها. ومن أَراد أَن يكون خلاف ذَلكَ فلا شيء يمنعه، كما لن يحول دون تقديمه الرَّوائع. ولٰكن ليضعَ الجميعُ في الحسبان أَنَّ التَّاريخ لا يرحمُ ولا يُماري وإن أَصرَّ التَّاريخ على ذكر الجميع فإنَّ المنطق والعقل لا يقبلان المقارنة بَيْنَ **عمر بن الخطَّاب** و**نيرون** . Nero. ولا بَيْنَ **ماكسويل** . J.C.Maxwell الذي أَتلف أَوراق اكتشاف نقل القدرة الكهربائيَّة من دون أَسلاك خشية تسخير ذَلكَ لأَغراضٍ غير سلميَّة، وبَيْنَ مخترع القنبلة الذَّريَّة الذي جعل العالم منذ اختراعها يتقلَّب في متاهات هواجس الرُّعب. وهلمَّ جرًّا من هٰذه الأَسماء والأَفعال. فاحرصْ علىٰ أَلاَّ تضع في تاريخك إلاَّ ما يُشرِّفك ذكرُه علىٰ الزَّمان.

ثوب في الخاتمة

من يحق له التحديث

أَثبت أَنَّ تجديدك نابعٌ من
عجز القديم عن استيعابك نحني
لك الهامات احتراماً، أَمَّا إن كان
تجديدك بسبب عجزك عن
استيعاب القديم فهيء نفسك
لاحتقار الأَجيال.

سنخرج عن الأطر التقليديَّة للخاتمة، لنختم الكتاب بمسألةٍ مهمَّةٍ وتاريخيَّةٍ في موضوع الإبداع. تلك المسألة هي اندفاعات الهواة خاصَّة وحَتَّىٰ المبدعين المحترفين إلىٰ تحطيم التقليد والأعراف والقوانين والثوابت في لا في الإبداع ولا العلمية الإبداعيَّة وإنما في الفن ذاته وأدواته ولغته ومادته.

قيل لملك الشِّعر العربي **أَبي الطَّيِّب المتنبِّي** في أَمر ابتدعه:

. لا تقول العرب مثل هٰذا،

أَو: لا يكون هٰذا في لغة العرب أَو شعرها.

فأَجاب **أَبو الطَّيِّب** إجابةً رُبَّما لم يفهمها ورُبَّما لا يقف علىٰ معناها إلا قليلون، إذ قال:

. «أَنا أَخلق اللغة».

ولقد تعرَّض **أَبو تمَّام** . قدوة **المتنبِّي** وأَحد أَكبر أَعلام التَّجديد في الشِّعر العربي . لقصَّةٍ مشابهة، وذٰلكَ عندما سأَله أَحدهم:

لمَ تقول ما لا يُفهم؟

ولم تقلَّ بداهة المعلِّم وأَلمعيَّته عمَّا كان عند تلميذه الفذِّ فقال للسَّائل:

. ولمَ لا تفهم ما يقال؟!

ولقد اهتمَّ معاصرو شاعرنا بتجديداته التي حظيت بانتشارٍ واشتهارٍ واسعين، وقد قال أَحد الأَعراب بما يشبه هٰذه القصَّة:

. إمَّا أَن يكون ما قالته العرب الشِّعرَ وليس **أَبو تمَّام** بشاعرٍ، أَو أَن يكون وحده لشَّاعر وليس ما عداه بشاعر.

إنَّ هاتين القصَّتين تضعانا أَمام مشكلة الحداثة والتَّجديد وجهاً لوجه، وتفتحان أَمامنا كوةً جديدةً لنلج منها إلىٰ صلب هٰذه المشكلة وماهيَّتها، بل إنَّهُما تفرضان علينا إعادة نظرتنا ومعالجتنا لهٰذه المعضلة التي سيطرت علىٰ عقولنا منذ فترةٍ طويلةٍ ولم تَزلْ تَلفُّ في أَدمغتنا وتدور كريحٍ تعصفُ في كوخٍ مُخَلَّعٍ يومَ شِتاءٍ ماطرٍ بارد.

يتجلَّى إطار هٰذه الكوة المفتوحة في سؤال حسَّاسٍ وجوهريٍّ يمكِّننا من وضع إصبعنا علىٰ عين الجرح، وهو: **من يحقُّ له التَّحديث والتَّجديد؟** التَّحديث والتَّجديد بمعنى الخلق الخارق للمألوف الذي يطوي قديماً طيَّاً فعليَّاً ويفارقه، لا بمعنى حداثة السَّيرورة التَّاريخيَّة والسِّياق التَّطوري المألوف عادةً وطبعاً، وإن خالف هٰذا العرف في بعض الأَحايين.

لقد أَخذ بعض الشُّبَّان هاتين القصَّتين، وما شابههما، منطلقاً لنفث كروبهم وعقد نقصهم، بل لنقل: للتَّعبير عن رغبات طبيعيَّة في النَّفس البشريَّة، ولٰكن علىٰ نحوٍ نابٍ غير مستحسنٍ ولا مقبولٍ في معظم الأَحيان وهٰذا ما سنحاول جلو صدأه فيما يلي:

ليس لأَحدٍ أَن يدَّعيَ الوصاية علىٰ مُشاعٍ بَيْنَ البشر، وليس لأَحدٍ، مهما عزَّ وبزَّ وسما وعلا وأَيًّا كانت صفته، أَن يزعم أَنَّهُ أَحرص من غيره علىٰ ضربٍ من هٰذا المُشاع: كالماء والهواء والنُّور واللغة والعمل والشِّعر والرَّسم وضروب

الفنِّ كلِّها، وبالتَّالي فإنَّ التَّحديث والتَّجديد في ذَلكَ كلِّه أَمرٌ مشروعٌ ولا يحقُّ لامرئٍ مهما اتَّخذ من صفةٍ أَن يحجر هٰذا الحقَّ أَو يُعطِّله، وهنا تقع المشكلة وتتفاقم أَبعادها، فهل التَّحديث ـ بالمعنى المؤطَّر هنا ـ أَمرٌ مُشاعٌ أَيضاً؟ وإن لم يكن كذَلكَ فمن ذا الذي يحقُّ له التَّحديث الضَّارب بالمألوف عُرض الحائط، كأن يقول مثلاً: بحور الشِّعر سيئة لا تفي بالغرض وهٰذه أَبحري أَو هٰذا شعري الجديد. أَو يقول مثلاً: الإصرار علىٰ كسر همزة إنَّ بعد القول لا معنى له ويجب تجويز الفتح والكسر... وهلمَّ جرَّاً من هٰذه الأَمثلة؟

صحيحٌ أَنَّ ما ذكرناه أُمور مُشاعةٌ بَيْنَ النَّاس علىٰ حدٍّ سواء، وأيُّ واحدٍ يملك منها أَو يملكها بقدر ما يملكها الآخر، ولٰكنَّ هٰذه المشاعيَّة مرتبطةٌ بالحقِّ العام؛ حقِّ الجماعة والمجتمع، وبالتَّالي فإنَّ مشروعيَّة التَّعديل والتَّجديد والتَّغيير... محفوفةٌ بالإطار الشَّخصي الذي لا يعتدي علىٰ الحقِّ العام، ولذَلك فإنَّ حجب الوصاية عن الأَفراد لا يعني انتفاء الوصاية فهي نَوْطٌ بالمؤسَّسات الاجتماعيَّة والاعتباريَّة المختلفة، فحماية الهواء من التَّلوُّث مسؤوليَّة الدَّولة وكذَلكَ الوصاية علىٰ الأَمواه، واللغة والفنون مسؤوليَّةٌ معلَّقةٌ يعتنقها المجتمع ولأَنَّ المجتمع غائبٌ عن مثل هٰذه المسؤوليَّة لاعتبارات طبيعيَّة فإنَّها ـ المسؤوليَّة ـ مُعلَّقةٌ برقاب الفئة المثقَّفة الواعية كشريحةٍ واسعةٍ وأَغلبيَّة متماسكة مؤتلفة.

كلُّ هٰذا غير وافٍ ولا يعطي الجواب الذي نريد. والحقُّ أَنَّنا لم نقصد منه جواباً بقدر ما أَردناه تمهيداً للجواب، وسنستبق مكان مبتغى التَّمهيد لندلي به هنا: مهما كان موقفنا أَو رأينا، وكذَلكَ اجتهاد غيرنا، في مشروعيَّة ومشاعيَّة حقِّ الاجتهاد والتَّجديد والتَّغيير والتَّبديل... في هٰذه المُشاعات فإنَّنا لا نستطيع في خاتمة المطاف أَن نحجب هٰذا الحقَّ عن أَحد ـ بغضِّ النَّظر عن كثيرٍ من

الاعتبارات. ولا أَن نقصره علىٰ أَحد. ولٰكنَّ الزَّمان وحده الكفيل بديمومة الصَّحيح الصَّائب وباندثار الخاطئ المتعثِّر، وكلُّ ذٰلكَ نَوْطٌ بالحقِّ العام والمؤسَّسات الاجتماعيَّة والاعتباريَّة المتعدِّدة التي تأخذ علىٰ عاتقها تقبُّل المحدث واستحسانه، ومن ثَمَّ تداوله وترويجه أَو رفضه واستنكاره وبالتَّالي عدم تعاطي التَّعامل معه أَو تداوله، الأَمر الذي يقود بالضَّرورة إلىٰ تلاشيه أَو زواله. والتَّاريخ خير شاهدٍ ودليلٍ علىٰ ذٰلكَ، فكثيرون أُولئك الذين ابتكروا كلماتٍ جديدة وحدَّثوا في القيم الاجتماعيَّة والجماليَّة والأَخلاقيَّة... فعاش ما عاش وزال ما زال، ونُسي كلُّ ما دار حولها من سجالٍ وصراعٍ وجدال.

هنا نعود إلىٰ سؤالنا الآنف: **من يحقُّ له التَّحديث؟**

لا شكَّ في أَنَّ طاقةً من الضَّوء كافيةً قد انتشرت على مشكلتنا تسوِّغ لنا أَن نبدأ طرح رأينا فيها؛ كما أَنَّه لا يجوز لغير الطَّبيب أَن يعالج المرضى، وكما أَنَّه لا يحقُّ لغير الصَّيدلاني أَن يركِّب الأَدوية فكذلك لا يحقُّ لغير الشَّاعر أَن يجتهد في الشِّعر، ولا يحقُّ للسِّكِّير أَو غير الملتزم بالتَّعاليم الدِّينيَّة أَن يفتي في الدِّين، وكذٰلكَ في الرَّسم والنَّحت واللغة والعمارة... ومن الجور والجهل بل والغباء أَن نقبل هٰذا الحكم في مكان ولا نقبله في مكانٍ آخر، فلا أَحد يسلِّم نفسه لغير الطَّبيب إذا مرض، وهٰذا ما لا يمكن نكرانه، فكيف نأمن أَن نثق بتجديداتِ مَنْ لم يكن مختصَّاً في أَيٍّ من المجالات السَّابقة؟ إنَّ التَّساهل واللامبالاة ناجمين عن عدم الإحساس بالمسؤوليَّة بالدَّرجة الأُولى، وهٰذا الإحساس لا يمتلكه إلا من يعاني من نتائجه وفي مكنته التَّبصُّر بالنَّتائج سلفاً.

هٰذا يعني بدايةً أَنَّ الحقَّ في التحديث محصورٌ بأَهل الاختصاص من جهة المبدأ، من دون أَن ينفي بالإطلاق إمكان انبثاقه من غير المختصِّين، ولٰكنَّ ذٰلكَ

شاذٌّ ونادرٌ، علىٰ أَنَّ المختصِّين أَنفسهم متفاوتون في درجات فهمهم وإتقانهم لاختصاصاتهم، فليس الموسيقيين كلُّهُم سواءٌ ولا الشُّعراء كلُّهُم مثل بعضهم بعضاً ولا الأَطباء كلُّهُم في سويَّةٍ واحدة... ذٰلكَ أَنَّنا في كلِّ اختصاصٍ أَمام فريقين: فريقٌ علىٰ محض الاختصاص وفريقٌ ذو روحٍ إبداعيَّة، والمبدعون الحقيقيَّون وحدهم هم أَصحاب الحقِّ في التَّحديث والتَّجديد، وهم يمارسون ذٰلكَ، غالباً، علىٰ نحوٍ لا شعوريٍّ، وبدوافعَ إبداعيَّة صِرفة لا تُغرض إلىٰ معارضة المألوف بقدر ما تصبو إلىٰ إرضاء الذَّات المبدعة وإرواء تطلُّعها إلىٰ التَّميُّز والتَّمايز.

ها هنا تعترضنا مشكلةٌ جديدةٌ هي الأَهمُّ والأَخطر، بل هي مربط الفرس كما يقال، هٰذه المشكلة هي عدم معرفة المرء قدر نفسه وتطاوله علىٰ ما ليس يحقُّ له: يسمُّونها غروراً، تكبُّراً، طيشاً، مراهقةً، تسرُّعاً، نرجسيَّةً... وهٰذه التَّسميات كلُّها صحيحةٌ وخاطئةٌ في آنٍ معاً؛ صحيحةٌ بالنَّظر إلىٰ أُسلوبها ونتائجها. وخاطئةٌ لأَنَّها لم تحاول الحفر تحت ظواهرها للوصول إلىٰ أُسسها الطَّبيعيَّة، إلىٰ البواعث الفطريَّة التي تنبتها. ولذٰلك لن نميل إلىٰ هٰذه التَّسميات وسنحاول كشف الغطاء عنها.

يقول **أَبو عثمان الجاحظ**: «إنِّي رأَيتُ الإنسانَ متماسكاً وفوقَ المتماسكِ حَتَّىٰ إذا سُئِلَ عن رأيه في ابنه أَو شعره فإنَّه يكونُ متهافتاً وفوق المتهافت». وجلى المعنى ذاته **ابنُ خلدون** إذ قال بعد حَثِّه المبدعين علىٰ مراجعة نتاجاتهم بالنَّقد والتَّنقيح: «فإنَّ الإنسان مفتونٌ ببنات فكره وإبداع قريحته». والحقُّ أَنَّ هٰذه ظاهرةٌ طبيعيَّةٌ معروفةٌ يمكن إدراكها بسهولةٍ ويسرٍ عند المبدعين جميعهم، حَتَّىٰ المبدع النَّاقد الذي يقدر الوقوف علىٰ عثراته وعيوبه لا يستطيع أَن يتنكَّر لإبداعه، وليس في مكنته إلا أَن يعدَّه بضعاً منه كولده. علىٰ أَنَّ ذلك

يختلف تماماً عن الثِّقة بالنَّفس والثِّقة في إبداعها وروعته، لهٰذا الأَمر الذي صاغه **أَبو الطَّيب المتنبِّي** بقوله:

أَنامُ ملءَ جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرَّاها ويختصمُ

وترتبط بهٰذه المشكلة **معضلةٌ أُخْرَىٰ هي ظاهرة ادِّعاء الموهبة والإبداع وتوهُّم امتلاك المواهب، وهٰذه معضلةٌ أَعيت من يداويها**. نعم، إنَّ المبدعين الحقيقيِّين المنطلقين في إبداعاتهم من مواهب وملكات إبداعيَّة قد يخطئوا أَو يتعثَّروا... إلاَّ أَنَّهم يظلُّون مبدعين وموهوبين، ولٰكن كيف تتفاهمُ مع مدَّعٍ منتبج الذَّات منتفخها، متورِّم الأَفكار والآراء، يحسب ـ إن كان ميدان ادِّعائه الشعر ـ أَنَّه خاتم الشُّعراء قياساً علىٰ خاتم الأَنبياء، ويظنُّ ـ إن كان الرَّسم اختصاصه في الدِّعاء ـ أَنَّه بموته سيموت فنُّ الرَّسم... إن ذُكر **المتنبِّي** أَمامه ظنَّه **ممثِّلاً**، وإن ذُكر **رافائيل** خاله لاعب كرة قدم، وإن صادفه حسن الحظِّ وعرف أَنَّ **المتنبِّي** شاعراً حقَّره ولعن تقليديَّته و(كلاسيكيَّته)، ورُبَّما قال: (كلُّ شعره لا يساوي وصفي للقشِّ المخملي علىٰ ثغر الجمر في قصيدتي الأَخيرة أَو غيرها...). وفي حين يقف فقهاء لغتنا المعاصرين، الكبار، ساعاتٍ مفكِّرين قبل الإفتاء في جواز النِّسبة إلىٰ جمعٍ له مفردٌ من لفظه نجد الواحد من هؤلاء يجمعُ خطأً وينسب إلىٰ هٰذا الجمع الخطأ، ويفتي في هٰذا وذاك ويقترح حذف هٰذا وذاك ويرى أَنَّ القدماء قد أَخطأوا في هٰذه القاعدة وتلك... يشبهون في ذٰلكَ تماماً من يقول: «أنا ما عندي اعتراض علىٰ النبي والصحابة، ولٰكنِّي أعترض علىٰ فهمهم الخاطئ للإسلام»!!!

والطَّامَّة الكبرى أَنَّ أَمثال هٰذا المصاب بإسهال الاجتهادات التَّحديثيَّة في اللغة والشِّعر عاجزٌ عن الكلام بالفصحى دقيقةً كاملةً من دون ستين خطأً لغويَّاً

ونحويًّا وأُسلوبيًّا... وربَّما عجز موسيقيو هٰذا النَّوع عن التَّمييز بَيْنَ الرَّصد والرَّفس أَو بَيْنَ الـ «فا» والـ «حا»، وتتفاقم المشكلة وتتعاظم بوصول هٰؤلاء، بطريقةٍ أَو بأُخْرَىٰ، إلىٰ منابر الإعلام وفرضهم أَساليبهم وحداثاتهم علىٰ الآخرين؛ مبدين ومتلقِّين. وهنا أَستطيع القول ومن غير أَيِّ تردُّدٍ: إنَّ تحديثات هؤلاء وتجديداتهم هي المرفوضة المنبوذة، بدعهم التي يظنُّونها إبداعاً هي المرفوضة.

ولٰكنْ ماذا لو كان ثَمَّةَ مبدعون يأتون بمثل ما يأتي به هؤلاء الأَقزام؟

هنا نعود إلىٰ تساؤلنا الذي جعلناه عنواناً وهو: من يحقُّ له التَّحديث؟ بل لنقل، ما دمنا وصلنا إلىٰ هنا، هل التَّحديث من حقِّ المبدعين كلِّهم؟ الحقُّ؛ إنْ قلنا بالجواز وقعنا في مشكلةٍ، وإنْ قلنا بالتَّخصيص وقعنا في مشكلةٍ، فما الحلُّ إذن؟

قبل أَن نعرض ما نعتقده حلاًّ لا بُدَّ من الإشارة إلىٰ مسألة ملحفة الأَهمِّيَّة وهي أَنَّنا كثيراً ما نلتقي مع أُناسٍ يعدُّون ـ عند الجرد السَّنوي أَو تصفية الحسابات ـ من المبدعين ولٰكنَّهُم إمَّا لا يمتلكون أَدوات الإبداع أَو لا يحسنون امتلاكها؛ فالشَّاعر الذي لا يمتلك اللغة امتلاكاً متميِّزاً ومعها موسيقى الشِّعر وأَوزانه ليس خليقاً بأن يكون شاعراً، والموسيقي الذي لا يميِّز بَيْنَ النَّغمات غير جديرٍ بأَن يكون موسيقيًّاً، وهٰكذا شأن الرَّسَّام والنَّحَّات والقاصِّ والمسرحي... والحقُّ أَنَّني لا أَميل إلىٰ عدِّ هٰؤلاء مبدعين وإنَّما هم من زمرة المتطفِّلين الذين سبق الحديث فيهم، وإذا استثنيناهم من المبدعين لم نجد غضاضةً في تجويز التَّحديث للمبدعين كلِّهم، من دون أَن يعني ذٰلكَ صحَّة أَو صوابيَّة أيِّ تحديثٍ منهم، فكلُّ جديد يحمل بَيْنَ طيَّاته إمكان الخطأ والصَّواب، وينطوي علىٰ إمكان الثَّبات والاستمرار وإمكان الإجهاض والموت المباشر، وليس الاستمرار دائماً

دليل الصَّواب ولا الموت المباشر دائماً دليل الخطأ، فكلُّ شيء مرتبطٌ بعلائقه مع المعطيات الأُخْرَىٰ التي تميته أَو تحييه. وعند هٰذه النُّقطة يأتي دور القيم والمعايير الجمعيَّة التي تلعب الدور الحاسم في إماتةِ أَو إحياء الوليد الجديد.

ولذلك نقول: ثَمَّةَ شروطٌ ضروريَّةٌ يجب توافرها فيمن يرغب أَو ينزع إلىٰ التَّحديث، وتتمثَّل هٰذه الشُّروط بامتلاك الموهبة الإبداعيَّة امتلاكاً أَكيداً وقويَّاً، وصقل هٰذه الموهبة وتنميتها وتغذيتها بالثَّقافة المناسبة لها وبأَكبر قدر ممكن، وامتلاك أَدوات الإبداع اللازمة للموهبة امتلاكاً متميِّزاً وقويَّاً؛ فالذي يريد أَن يجدِّد في قواعد اللغة أَو يُغيِّر فيها يجب أَن يكون قد هضمها واستوعبها وامتلكها واطَّلع علىٰ تجديدات غيره لا أَن يكون مخفقاً أَصلاً، عَجِزَ من كسله عن حفظ قواعد اللغة فأَراد أَن يكسر قيودها ليرتع بها كيفما شاء. ومثل ذٰلكَ يقال في الفنون والأَخلاق والآداب والعلوم.

أَثبت أَنَّ تجديدك نابعٌ من عجز القديم عن استيعابك نُحني لك الهامات احتراماً، أَمَّا إن كان تجديدك بسبب عجزك عن استيعاب القديم فهيء نفسك لاحتقار الأَجيال.

ثبت المراجع

أَوَّلاً: العربيَّة والمعرَّبة

١. ابن خلدون: **المقدِّمة**. المكتبة التِّجاريَّة الكبرى. القاهرة. د.ت.

٢. ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**. تحقيق وضبط: عبد السَّلام محمد هارون. شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأَولاده بمصر. القاهرة. ط٢. ١٩٦٩م.

٣. ابن كثير: **البداية والنهاية**. مكتبة المعارف. بيروت. ١٩٧٧م.

٤. ابن منظور: **لسان العرب**. دار إحياء التُّراث العربي ومؤسسة التَّاريخ العربي. بيروت. ط٢. ١٩٩٣م.

٥. أحمد الصَّاوي محمد: **مأساة فرنسا**. مطبعة المعارف. القاهرة. ط٥.

٦. أَحمد عزَّت راجح: **علم النَّفس العام؛ فصول في علم النَّفس**. منشورات جامعة دمشق. ١٩٨٧م.

٧. أحمد عمرابي: **الذين لا يعملون**. ضمن جريدة **البيان**. دبي. العدد ٦٨٩٧. ٧ أيار ١٩٩٩م.

٨. أفلاطون. **الجمهورية**. ترجمة حنا خباز. دار القلم. بيروت. ط٢. ١٩٨٠م.

٩. ألكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص**. ترجمة: د.غسَّان عبد الحي أَبو الفخر. المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة). الكويت. العدد ١٤٤. ١٩٨٩م.

١٠. أميرة مطر: **فلسفة الجمال**. دار الثَّقافة للنَّشر. القاهرة. ط٣، ١٩٨٣م.

١١. أَبو حيَّان التَّوحيدي وأَبو علي مسكويه: **الهوامل والشَّوامل**. تحقيق أَحمد أَمين والسَّيد أَحمد صقر. القاهرة. ١٣٧٠هـ/١٩٥١م.

١٢. الجاحظ: **البيان والتَّبيين**. الشركة اللبنانيَّة للكتاب. بيروت. ١٩٨٦م.

١٣.جميل جبر: **نوادر الجاحظ** . جمعها وقدم لها الدكتور جميل جبر . دار الأندلس . بيروت . ١٩٦٣م.

١٤.جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** . الشركة العالمية للكتاب . بيروت . ١٩٩٤م.

١٥.الخطيب البغدادي: **تاريخ بغداد** . دار الكتب العلمية . بيروت . د.ت.

١٦.دار الأَدبيَّات السِّياسيَّة: **المعجم الفلسفي المختصر** . ترجمة: توفيق سلُّوم . دار التَّقدُّم . موسكو . ١٩٨٦م.

١٧.دين كيث سايمنتن: **العبقريَّة والإبداع والقيادة** . ترجمة: د.شاكر عبد الحميد . المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت . العدد ١٧٦ . ١٩٩٣م.

١٨.روجيه غارودي: **أَنا واليهود والصُّهيونيَّة والإسلام وإسرائيل**؛ حوارٌ أَجراه: علي الشُّوباصي؛ ضمن مجلَّة؛ **المصوَّر** . القاهرة . العدد ٣٧٣٦ . في ٢٩ ذو لحجَّة ١٤١٦هـ/١٧ مايو ١٩٩٦م.

١٩.رومي شوفان: **الموهوبون** . ترجمة: وجيه أَسعد . وزارة الثَّقافة . دمشق . ١٩٨٦م.

٢٠.شكري عياد: **المذاهب الأدبية والنقدية** . سلسلة عالم المعرفة . العدد ١٧٧.

٢١.شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الإسلامي** . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط٧ . ١٩٧٦م.

٢٢.شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الجاهلي** . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط٧ . ١٩٧٦م.

٢٣.عبد الحليم محمود السَّيد: مادَّة: إبداع، في **الموسوعة الفلسفيَّة العربيَّة** . المجلد الأَوَّل؛ المصطلحات والمفاهيم . معهد الإنماء العربي . بيروت . ط١ .١٩٨٦م.

٢٤.عبد الحليم محمود السَّيد: مادَّة؛ **إختراع**، في **الموسوعة الفلسفيَّة العربيَّة** . المجلد الأَوَّل؛ المصطلحات والمفاهيم . معهد الإنماء العربي . بيروت . ط١ .١٩٨٦م.

٢٥.عبد القادر عنداني: **حول تكريم الأدباء المبدعين** . ضمن مجلة؛ **الضاد** . حلب . العدد ٩. أيلول ١٩٨٥م.

٢٦.عزت السيد أحمد: **التَّوحيدي مؤسِّسا لعلم الجمال العربي** . في مجلة؛ **المعرفة** . وزارة الثَّقافة . دمشق . العدد ٣٣٤ . ١٩٩١م.
٢٧.عزت السيد أَحمد: **انهيار دعاوى الحداثة** . دار الثَّقافة . دمشق . ١٩٩٥م.
٢٨.عزت السيد أحمد: **بديع الكسم** . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٩٤م.
٢٩.عزت السيد أحمد: **فلسفة الفنِّ والجمال عند ابن خلدون** . دار طلاس للدِّراسات والتَّرجمة والنَّشر . دمشق . ١٩٩٣م.
٣٠.عزت السيد أحمد: **من رسائل التوحيدي** . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٠م.
٣١.عزت السيد أحمد: **هؤلاء أساتذتي؛ من رواد الفكر العربي المعاصر في سوريا** . دار الثقافة . دمشق . ١٩٩٤م.
٣٢.عزيز الشَّوان: **الموسيقى تعبير نغمي ومنطق** . الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٦م.
٣٣.فاخر عاقل: **الإبداع وتربيته** . دار العلم للملايين . بيروت . ط٢ . ١٩٧٩م.
٣٤.فوزي عطوي: **المعلَّقات العشر؛ دراسة ونصوص** . الشَّركة اللبنانيَّة للكتاب . بيروت . ١٩٦٩م.
٣٥.الكفوي؛ أَبو البقاء: **الكلِّيات؛ معجم في المصطلحات والفروق اللغويَّة** . تحقيق: د.عدنان درويش ومحمَّد المصري . وزارة الثَّقافة . دمشق . ط٢ . ١٩٨١م.
٣٦. كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** . ضمن؛ مجلة المعرفة . وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٣٩١ . نيسان . ١٩٩٦.
٣٧.مالك سليمان مخول: **علم نفس الطُّفولة والمراهقة** . منشورات جامعة دمشق . ط٣ . ١٩٩١م.
٣٨.مايكل هارث: **المئة الأوائل** . ترجمة خالد أحمد عيسى وأحمد غسان سبانو . دار قتيبة . دمشق . ١٩٧٩م.
٣٩. محمد مهدي فضل الله: مادَّة: **إنشاء**، ضمن **الموسوعة الفلسفية العربية** . المجلد الأَوَّل؛ المصطلحات والمفاهيم . معهد الإنماء العربي . بيروت . ط١ .١٩٨٦م.

٤٠.ميخائيل عيد: **قصيدة مترجمة للشَّاعرة بلاغا ديمتروفا** . الأُسبوع الأَدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٥٢٤ . ١٩٩٦م.
٤١.هيجل: **مبادئ فلسفة الحق** . ترجمة تيسير شيخ الأرض . دار الأنوار . بيروت.
٤٢.ول ديورانت: **قصَّة الحضارة** . ج ٤١ . ترجمة: فؤاد أَندراوس . مطابع الدجوي . القاهرة . ١٩٨٦م.
٤٣.يحيىٰ حقي: **تعال معي إلىٰ الكونسر** . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة . ١٩٨٠م.

ثانياً: الأَجنبيَّة

44.Anastasi, A: Differential Psychology. Macmillan, NewYork. 1958.
45.IPAR'S; Contribution to the Conceptualization and Study of Creativity, in « Perspatives in Creativity ». (I .A .TAYLOR, JE. GETZELS), Alding Chicago. 1975.
46.Cox,C.m: Genetic Studies of Genius. The Early Mental Traits of Three Hundred Genius. Harap, London. 1926.
47.Hemingway, E: A Moveable Feast. Charles Scribnev's sons. 1964.
48.Goad, C.E.M: Guide to Philosophy. 1944. Ch. v (Ethical Philosophy).
49. Marx,M.H. and Hillix,W.A: Systems and Theories in Psychology. Mc craw - Hill Inc, New York. 1979.
50. Merriam Webstar's Encyclopedia of Litrature. Merriam- Webstar, Incorporated, Publishers Springfield. Massachusetts. 1995.

- أعاجيب السياسة الأمريكية . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٨م.
- أسس التوثيق؛ نحور نظرية عربية في التوثيق . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠١١م.
- آفاق التغير الاجتماعي والقيمي؛ الثورة التقانية والتغير القيمي . الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.
- آفاق التمدد الفارسي . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- الأمم المتحدة بين الاستقلال والاستقالة والترميم . دار الفتح . دمشق . ١٩٩٣م.
- أَميرة النَّار والبحار (شعر) – دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٧م.
- أَنا صدى الليل (شعر) . دار الأَصالة للطباعة – دمشق – ١٩٩٥م.
- أنا لست عذري الهوى (شعر) . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٩م.
- أنا والزمان خصيمان . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.
- أنا وعيناك صديقان (شعر) دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠١م.
- أُنشودة الأَحزان (شعر) – دار الأصالة للطباعة – دمشق . ١٩٩٦م.

- انهيار أسطورة السلام؛ مصير السلام العربي الإسرائيلي . ط١: مكتبة دار الفتح . دمشق . ١٩٩٦م. ط٢: دار الفكر الفلسفي . دمشق . الطبعة الثانية ٢٠٠١م.
- انهيار إنسانية الإنسان . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- انهيار الشعر الحر – دار الثقافة – دمشق (ط١) ١٩٩٤م. ـ دار الفكر الفلسفي . دمشق – (ط٢) ٢٠٠٣م.
- انهيار دعاوى الحداثة – دار الثقافة – دمشق – ١٩٩٥م.
- انهيار قيم المعارضة العربية . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- انهيار مزاعم العولمة؛ قراءة في تواصل الحضارات وصراعها . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ٢٠٠٠م.
- انهيار النظام العربي . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- بديع الكسم . وزارة الثقافة . دمشق – ١٩٩٤م.
- بشرية عمياء عرجاء؛ مقالات سياسية . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٩م.
- تصنيف المقولات الجمالية . حدوس وإشراقات للنشر . عمان . ط٢، ٢٠١٣م.
- تطوير التعليم العالي؛ الواقع والمشكلات والمقترحات . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٧م.
- تفجيرات أيلول وصراح الحضارات؛ الولايات صنعت الحدث لتصنع المستقبل . دار إنانا . دمشق . ٢٠٠٣م.
- تمهيد في علم الجمال . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٧م.
- الثوار والمعارضة والثورة السورية . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.

- الثورة السورية والمؤامرة الكونية . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- الثورة السورية وأزمة القيادة . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- الثورة السورية والحلول التهريجية . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- الثورة السورية والنظام السوري . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- الجمال وعلم الجمال . حدوس وإشراقات للنشر . عمان . ط٢، ٢٠١٣م.
- الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٩م.
- الحرب على الدولة الإسلامية . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- حوار في الذاكرة بيني وبنيتي . دار حدوس وإشراقات . عمان . ٢٠١٥م.
- خطر نجاح الإسلام في السلطة . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- الدخيل على المصلحة (قصص) – ن . م – دمشق – ١٩٩٣م.
- دفاع عن الفلسفة ؛ الفلسفة ثرثرة أَم أُمُّ العلوم ؟ – دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.
- رئيس وأربعة فراعين . . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- شظايا على الجداران (خواطر) دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠٧م.
- العالم على البركان . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- العالم في مواجهة الإسلام . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- عالم مجنون؛ المضحك المبكي في السياسة الأمريكية . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٨م.

- العدوان الأمريكي على سوريا . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٦م.
- العدوان الروسي على سوريا . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٦م.
- العرب أعداء أنفسهم . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٤م.
- العرب جثة تنهشها الكلاب . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٩م.
- عفيف البهنسي والجمالية العربية . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٨م.
- علم الجمال الإعلاني . دار حدوس وإشراقات . عمان/ الأردن . ٢٠١٣م.
- علم الجمال المعلوماتي: نحو نظريَّة جديدة . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.
- عواد من دون عود (قصص) – دار الأصالة للطباعة – دمشق – ٢٠٠٧م.
- غاوي بطالة (قصص قصيرة) – دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٦م.
- الغرب الجاني على نفسه . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- فلسفة الفن و الجمال عند ابن خلدون – دار طلاس – دمشق – ١٩٩٣م.
- فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٦م.
- فلسفة الأخلاق عند الجاحظ . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ٢٠٠٥م.
- في انتظار حمقاء (قصص قصيرة) . دار الأًصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠٥م.
- فيلا وعلبة حلاوة (قصص قصيرة جداً) – دار الأصالة للطباعة – دمشق – ٢٠٠٧م.
- قراءات في فكر بديع الكسم . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٨م.

- قراءات في فكر عادل العوا . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠١م.
- قضايا الفكر العربي المعاصر . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٧م.
- كتابة البحث؛ المفاهيم والقواعد والأصول . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠١١م.
- الكل يطلق المار النار على السوريين وثورتهم . دار العالم العربي . بيروت . ٢٠١٥م.
- كيف ستواجه أمريكا العالم؟ . دار السلام للطباعة . دمشق . ١٩٩٢م.
- لا تعشقيني (شعر) – دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.
- لبنان والمشروع الأمريكي؛ قراءة في الأزمة اللبنانية وتداعياتها . دار إنانا . دمشق . ٢٠٠٥م.
- لبنان بَيْنَ حربين؛ الأزمة اللبنانية بَيْنَ الداخل والخارج . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٧م.
- لوحات من ألم الثورة . دار أنهار . بيروت . ٢٠١٤م.
- مختارات من دارسي التراث العربي . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٧م.
- المدخل إلى عصر النهضة العربية . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٦م.
- المذاهب الاقتصادية الكبرى . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٨م.
- المذاهب الجمالية . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٦م.
- مكيافيليَّة ونيتشويَّة تربوية: نحو سلوك تربوي عربي جديد . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٨م.

- ملحمة المجانين (ملحمة شعرية) . دار حدوس وإشراقات . عمان . ٢٠١٥م.
- من رسائل أبي حيان التوحيدي . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠١م.
- من يسمم الهواء؛ ظاهرة السرقة في عالمي الفكر والأدب . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.
- الموت من دون تعليق (قصص قصيرة جداً) – دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.
- النظام الاقتصادي العالمي الجديد . مكتبة دار الفتح . دمشق . ١٩٩٣م .
- النظام الاقتصادي العربي؛ واقع ومشكلات ومقترحات . ط١: دار إنانا . دمشق . ٢٠٠٥م. ط٢: دار إنانا ٢٠١٠م.
- نهاية الفلسفة . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٩م.
- هؤلاء أَساتذتي : من رواد الفكر العربي المعاصر في سوريا – دار الثقافة – دمشق – ١٩٩٤م.
- هؤلاء أَساتذتي : من رواد الفكر العربي المعاصر في سوريا (ط٢) – دار الفكر الفلسفي – دمشق – ٢٠٠٣م.
- همس الهوى (خواطر) دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠٨م.
- وظيفة الفن . حدوس وإشراقات للنشر . عمان . ٢٠١٣م.
- يصغر أمامك الكلم (شعر) . دار حدوس وإشراقات . عمان . ٢٠١٥م.

المحتويات

الإهداء ٠٠٥
المدخل ٠٠٧
الفصل الأَوَّل: نحوَ نظريَّةٍ جَدِيْدَة ٠٢١
الفصل الثاني: ما الإبداع؟ ٠٤١
تمهيد ٠٤٣
تحديد الإبداع ٠٤٤
الاكتشاف ٠٥٠
الاختراع ٠٥١
الإنشاء ٠٥٢
الخلق ٠٥٤
الإيجاد ٠٥٦
البرء ٠٥٧
التكوين ٠٥٧
الجعل ٠٥٨
الفَطْر ٠٥٩
الصنع ٠٦٠
الإحداث ٠٦١

الفعل ٠٦٢
خاتمة ٠٦٣
الفصل الثالث: الإبداع والثقافة ٠٦٥
تمهيد ٠٦٧
في مفهوم الثقافة ٠٦٨
الثَّقافة والثَّقافة الاختصاصيَّة ٠٧٢
فوائد الثقافة للمبدع ٠٧٧
أولاً: خزان معرفي ٠٧٧
ثانياً: تنشيط الدماغ ٠٧٨
ثالثاً: تنشيط الذاكرة ٠٨٠
رابعاً: عصف المخيلة ٠٨١
خامساً: الاختمار ٠٨٢
سادساً: النمذجة ٠٨٣
سابعاً: صقل الموهبة ٠٨٥
ثامناً: الواقعية ٠٨٦
تاسعاً: المعاصرة ٠٨٨
خاتمة ٠٨٩
الفصل الرابع : الإبداع والعمر ٠٩١
تمهيد ٠٩٣
الإبداع المبكر ٠٩٤
الإبداع المتأخر ٠٩٧

حدود الإبداع عمريًّا ١٠٠
الإبداع والإعاقة ١٠٥
خاتمة ١٠٨
الفصل الخامس: مراحل العملية الإبداعيَّة ١١١
تمهيد ١١٣
القابلية والتأسيس ١١٥
لمعان الفكرة ١١٧
اختمار الفكرة ١٢١
الاستعداد والتدعيم ١٢٤
الشروع في الإبداع ١٢٨
نهاية العملية الإبداعية ١٣٣
الفصل السادس: خصائص النتاج الإبداعي ١٣٩
تمهيد ١٤١
في تحديد الخصائص ١٤٢
الموهبة ١٤٥
الاستمرارية ١٤٨
الحرفية ١٥٠
التفرد والتميز ١٥٢
المعيارية ١٥٣
في المضمون ١٥٦
خاتمة ١٥٨

الفصل السابع: شروط الإبداع ١٦١
تمهيد ١٦٣
أوَّلاً: اختيار الميدان ١٦٥
ثانياً: امتلاك لغة الفنِّ ١٦٧
ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ ١٧١
رابعاً: الثَّقافة الاختصاصيَّة ١٧٢
خامساً: الثَّقافة العامَّة ١٧٥
سادساً: التَّحدِّي ١٧٧
سابعاً: الممارسة ١٧٨
خاتمة ١٨١
الفصل الثامن: المبدعون والتاريخ ١٨٣
تمهيد ١٨٥
المبدعون هم التاريخ ١٨٦
نماذج من تقدير المبدعين ١٩١
وعي المبدعين هذه الحقيقة ١٩٥
مسؤولية المبدع ١٩٨
الفصل التاسع: أخلاق المبدع وطقوسه ٢٠٥
تمهيد ٢٠٧
هل للمبدع أخلاق معينة؟ ٢٠٨
طرائف أخلاق المبدعين ٢١٤
نماذج أخلاقية راقية ٢١٦

وظيفة أخلاق المبدع ٢١٩
طقوس الإبداع ٢٢٠
في ختام القول ٢٢٨
في ثوب الخاتمة ٢٢٩
ثبت المراجع **٢٣٩**
صدر من كتب المؤلف **٢٤٣**
المحتويات **٢٤٩**

الطريق إلى الإبداع
نحو نظرية جشطالتية

Yaratıcılık giden yol

yeni bir teori için

Brof. Dr

EZZAT ASSAYED AHMAD

EBRU YAZCISI
ANKARA
2016

The Way To The Creation For a New Theory

By Prof. Dr.
Ezzat Assayed Ahmad

EBRU YAZICISI
ANKARA
2016

الدكتور عزت السيد أحمد

الطريق إلى الإبداع

نحو نظرية جديدة

The Way To The Creation

For a New Theory

By Prof. Dr.
Ezzat Assayed Ahmad

EBRU YAZICISI

2016

هذا الكتاب

لا يوجد إنسانٌ لا يحلم ليل نهار أن يكون مبدعاً. يبدأ هذا الحلم منذ نعومة الأظفار، ويظلُّ يرافق الإنسان معظم مراحل حياته، حتَّى ييأس بمعنى من المعاني ويستسلم للأمر الواقع: الإبداع موهبة لا اجتهاد.

هل الإبداع موهبةٌ لا اجتهادٌ؟

المسألة ليست بهذه البساطة على الإطلاق. ومن ثمَّ فإنَّ القول بأنَّ الموهبة اجتهادٌ لن يكون مسألةً بسيطةً أيضاً.

في هذا الكتاب يقدِّم المؤلِّف خلاصة تجاربه الإبداعيَّة في كثيرٍ من ميادين الإبداع ويستخلص منها نصائح مكثَّفةً مع الشُّروحات والتَّعليقات المناسبة والكافية ويقدِّمها لمن يريد أن يسير على طريق الإبداع، ويطرحها في إطار نظريَّة جديدةٍ، هي إمكان صناعة الموهبة الإبداعيَّة. ومع ذلك فهي ليست صناعة سهلة وإنَّما تتمُّ بآليَّة صعبةٍ وشاقَّةٍ... شاقَّة لأنَّ الإبداع نتيجةٌ ساميةٌ، وكيف تسمو ما لم تتعب قدر ما يؤهِّلك للسُّمو؟