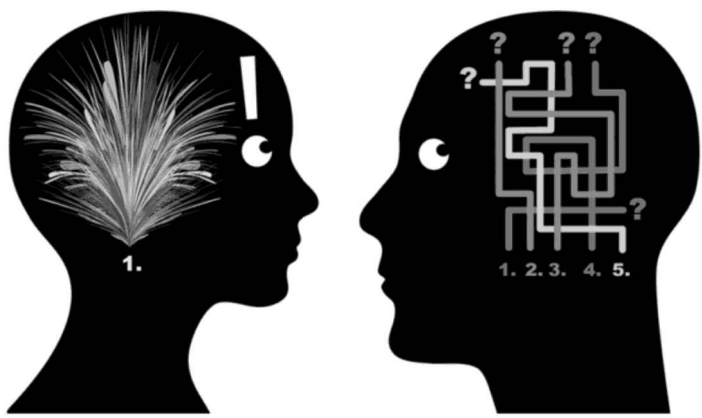
ثالثًا: كيف تصبح مُفكِّرًا ناقدًا ومبدعًا؟



الشكل (3-1): وجهان متقابلان.

«أفكارنا هي التي تُشكّلنا، نحن مرآة للطريقة التي نُفكِّر فيها».
بوذا

«عندما يفكَّر العقل فهذا يعني أنه يتحدث إلى ذاته».
أفلاطون

«العقل المنطقي خادم أمين، والعقل العاطفي هدية مقدسة».
أينشتاين

كيف تصبح مُفكِّرًا ناقدًا؟

كيف تستطيع تطوير مهاراتك في التفكير الناقد؟ ما الذي يتعيَّن عليك فعله بانتظام ومثابرة لتصبح مُفكِّرًا ناقدًا؟ يمكنك تطوير الخصائص العقلية الآتية التي أشار إليها ريتشارد بول وليندا إيلدار Richard Paul & Linda Elder, 2009 في كتاب **الدليل الموجز للتفكير الناقد: مفاهيم وأدوات** Miniature Guide to Critical Thinking: Concepts and Tools.

- **النزاهة العقلية:** للنزاهة العقلية علاقة بالأمانة، وبمواجهة الحقائق كما هي، وليس كما يحلو لك، أو تتمنى أن تراها. وهي تشمل الالتزام بمعايير صارمة للأدلة والبراهين؛ سواء أكان ذلك من وجهة نظرك، أم من وجهة نظر الآخرين.
- **التواضع الفكري:** يقصد بذلك أن تعترف أن المعرفة تكون غالبًا معقدة، وأن القضايا هي أيضًا معقدة في أغلب الأحيان، وأنك لا تعرف بقدر ما تظن أنك تعرف. ولهذا، فإن التواضع في المسائل العقلية يوجب البُعْد كليًّا عن العجرفة والتقوقع حول الذات، والإقرار بمحدودية معرفتك.
- **روح المثابرة العقلية:** يقصد بذلك الإصرار على طرح المشكلات المستعصية والأسئلة المعقدة الشائكة، وعدم الاستسلام عند مواجهة إحدى المشكلات العصية على الحل السريع والسهل؛ إنها تتطلَّب امتلاك روح المثابرة في مواجهة التشويش والإحباط، والرغبة والاستعداد للعمل مدة طويلة في ظروف وأحوال تزخر بالكثير من التحديات المعقدة.
- **الشجاعة العقلية:** يتطلَّب منك هذا النوع من الشجاعة الالتزام بأفكارك، وبالأدلة التي تُعزِّز معتقداتك، حتى في حال لم تحظَ هذه الأفكار والمعتقدات بالإيجابية والقبول من المجتمع المحيط بك، ونالت ثقة قلَّة من المؤيدين فحسب، وحتى عندما لا تُمثِّل إلا رأيًا فرديًّا خاصًّا بك وحدك. وهي تتطلَّب منك أيضًا الاعتراف بالأفكار المتناقضة، حتى لو كانت غير مريحة لك، أو اختلفت عن أفكارك ومعتقداتك التي اعتدت عليها، ومثَّلت تحديًّا مناوئًا لها.

- **التعاطف الفكري:** يتطلَّب منك ذلك تقدير منظورات الآخرين وآرائهم، حتى لو اختلفت معهم في الرأي. فأن تكون متعاطفًا فكريًّا يعني أن تكون مستعدًّا وراغبًا في أن تنظر إلى قضية ما بعيني صاحبها. وهو يتطلَّب أيضًا القدرة على الاستماع إلى الآخرين بعقل منفتح، واستيعاب كيف يُفكِّر الآخرون ويشعرون بالطريقة هذه أو تلك، وأسباب ذلك.
- **الاستقلالية العقلية:** تشير هذه الاستقلالية إلى قدرتك على التفكير وحدك بصورة مستقلة؛ أي التفكير استنادًا إلى مَلَكاتك الشخصية، وتحمُّل مسؤولية ما تُفكِّر فيه. إنها لا تتطلَّب منك فقط أن تعرف ما تُفكِّر فيه، وإنما تعرف الأسباب التي دفعتك إلى التفكير فيه على هذا النحو. كيف توصَّلت إلى هذه الأفكار؟ ما دليل صحتها؟ ما الأسباب التي حدت بك إلى تبنِّيها؟

المعايير العقلية بوصفها أدلة إرشادية للتفكير الناقد

عرض ريتشارد بول وليندا إيلدار 2009م في كتاب **الدليل الموجز إلى التفكير الناقد: مفاهيم وأدوات** نماذج للمعايير الآتية التي يمكن الإفادة منها في تقويم تفكيرك و تفكير الآخرين:

1. **الوضوح:** هل المنطق واضح؟ هل يمكن الخوض في تفاصيله بصورة أكبر؟ هل يُعَدُّ تقديم مثال عليه مفيدًا؟
2. **الدقة:** هل المنطق والدليل المُعزِّز له دقيقان وصحيحان؟ كيف يمكن التحقُّق من دقة المنطق وحقيقة الدليل؟
3. **الضبط:** هل المزاعم والأدلة المتعلقة بها عامة بصورة جلية؟ ما التفاصيل المُحدَّدة التي يمكن تقديمها لتوضيح المزاعم، وتقوية الدليل الداعم لها؟

4. **الصلة:** هل تُعَدُّ التقارير جميعها ذات صلة بالمزاعم أو الأفكار التي يُنظَر فيها؟ كيف يمكن إيجاد صلة بين التقارير والقضية التي يُنظَر فيها، أو التأكُّد أن لها علاقة بها؟
5. **العمق:** هل يُعالَجُ السؤال أو القضية التي يُنظَر فيها معالجة سطحية فقط؟ ما التعقيدات التي جرى معالجتها أو التغاضي عنها؟
6. **السَّعة:** هل يُعالَج السؤال أو القضية من زاوية ضيقة، ومن وجهة نظر محدودة؟ ما الذي يمكن فعله لجعل هذا المنظور أعرض وأكثر اتساعًا؟
7. **المنطق:** هل ما يُطرَح ويُناقَش ذو معنى؟ هل الأدلة والأمثلة المُقدَّمة ذات صلة منطقية بالموضوع؟ هل توجد أيُّ تناقضات أو شروخ في التفكير؟
8. **العدالة:** هل يُطوَّر موضوع النقاش بأمانة وعدالة، واحترام للمنظورات البديلة؟ هل يوجد أيُّ تشويه أو تشخيص غير عادل للشروح أو الأفكار البديلة؟

اللغة والفكر

ترتبط اللغة ارتباطًا وثيقًا بالفكر، فدلالات الكلمات والروابط بينها -مثلًا- تُؤثِّر في إحساسك بالأشياء. وفوق هذا وذاك، تتضمن الدلالاتُ الأساليبَ والأحاسيس؛ إذ تساعدك الاستعارات على نقل أفكارك إلى اتجاهات غير متوقعة، في حين تساعدنا لغة الاستعارة على فهم الأشياء بطرائق مختلفة، وتدل الآخرين على طرائق أخرى لرؤية الأشياء واستيعاب مكنونها.

يرى جون سيرل John Searle, 1999 في كتابه **العقل واللغة والمجتمع** Mind, Language and Society أن عقلك مركَّب لغويًّا، وأن اللغة ضرورية لصياغة أفكارك حتى لو كانت بسيطة جدًّا. وإذا كان الفكر يتضمن اللغة فهذا يعني أيضًا أن اللغة تتضمن الفكر؛ فأنتَ تُفكِّر بلغتك الأم التي تُعنى بتنقيح (فلترة) الطريقة التي ترى فيها العالم وتختبره. (وإذا

كنْتَ تجيد لغات أخرى فإنك سترى العالم وتختبره بطرائق مختلفة نوعًا ما؛ وذلك أن اللغات الأخرى تعيد تركيب تجربتك الحياتية ورؤيتك للعالم، وتُنقِّيهما).

تستند هذه الفكرة الفلسفية إلى المفهوم القائل: «إن الواقع مُركَّب، وليس مُتشرَّب أو مُستوعَب». فعن طريق هذا المنظور التركيبي، يخوض كل فرد غمار الواقع بصورة مختلفة. ومع ذلك، يخوض كل فرد غمار الواقع بالتناغم مع الآخرين، استنادًا إلى اللغة التي يتحدث بها، والثقافة التي هو جزء منها. بيد أن المدى الذي تظل فيه هذه الفكرة المتعلقة بالنسبية الثقافية واللغوية متماسكة، والمضامين التي تحويها هذه الفكرة؛ كل ذلك يظل موضع خلاف بين علماء اللغة ومُؤرِّخي الثقافة.

وتأسيسًا على ذلك، إذا كانت إحدى اللغات بحاجة إلى فعل يدل على زمن المستقبل، فهل يعني هذا أن المتحدثين بها لا يمتلكون حسًّا بالمستقبل (أي لا يعرفون ما يرمز إليه مفهوم المستقبل)؟ هذا غير ممكن حقًّا. انظر -مثلًا- في اللغة الإنجليزية، حيث يمكنك استخدام التعبير عن فكرة المستقبل من دون لفظ سوف؛ فقد نقول: «أنا ذاهب إلى هناك غدًا»، مستعملين الفعل في حال الحاضر للدلالة على المستقبل، ومثبتين كلمة غدًا للدلالة على زمن المستقبل. لنأخذ مثالًا آخر: تتميز اللغة الألمانية ببنية منطقية منظمة تنظيمًا محكمًا. ولكن، هل يعني هذا أن المتكلمين بها يُفكِّرون بصورة أكثر منطقيةً وتنظيمًا من أصحاب اللغة السويدية، أو الفرنسية، أو الهندية أو السواحلية مثلًا؟ ماذا بخصوص اللغات التي تحوي عددًا من الكلمات المتعلقة بالألوان أكثرَ من اللغات الأخرى؟ هل يعني هذا أن المتحدثين بهذه اللغات يرون في لوحات فان كوخ أو ماتيز أكثر مما يراه أحد المتكلمين بلغة أخرى لا تحوي مثل هذه الكلمات الغنية بالألوان؟

لقد تناول غاي دويتشر Guy Deutscher, 2011 في كتابه **من خلال عدسة اللغة** Through Language Glass هذه الأسئلة، إضافةً إلى أسئلة أخرى عن علاقة اللغات بالطرائق التي يُفكِّر الناس بها عند استخدامهم لغات أخرى. ويقول في معرض هجومه على الفكرة القائلة: إن الناس يُفكِّرون بطريقة مشابهة بغض النظر عن اللغات التي يتكلمون بها: إن اللغات المختلفة قد تجعل الناس الذين يتحدثون بها يُفكِّرون بطرائق مختلفة.

فاللغات المختلفة (وكذا الثقافات المختلفة) تُطلق على قوس قزح أسماء مختلفة؛ ما يعني أنها تراه بطرائق مختلفة. واللغات المختلفة أيضًا تُصنِّف الأشياء بطرائق مختلفة، حتى إنها تعطيها جنسًا مختلفًا. فلا شك أن المعنى يختلف حين نَعُدُّ البحر أو القمر في لغة ما مذكرًا، أو مؤنثًا، أو حيادي الجنس؛ وذلك أن اختلاف جنس القمر والبحر من حيث التذكير والتأنيث يوجب على متكلمي هذه اللغة أو تلك أن يُعبِّروا عنهما بطرائق مختلفة.

أمَّا جون ماكورتر JohnMcWhorter, 2014 فقد رفض هذه الفكرة رفضًا قاطعًا في كتابه **خدعة اللغة** The Language Hoax، واستند في رفضه هذا إلى فكرة أن تأثير اللغة في الفكر هو تأثير هامشي، وأن اللغة تعكس الثقافة وليس العكس. فاللغة لا تتحكم في الطريقة التي يُفكِّر بها الناس، أو تُؤثِّر فيها؛ ما يساعدهم على التعبير عن الأفكار بالطرائق المختلفة التي تطورت اللغات بوساطتها. فالفكر وعاء أكثر اتساعًا وغنًى من اللغة التي تُعبِّر عن جزء يسير مما هو معروف، وكيف يمكن فهمه واستيعابه.

ختامًا، فإن لكل لغة من اللغات طرائقها الخاصة في تصور الواقع، وإن اللغات جميعًا تُطوِّر العلاقات بين ما هو مُحدَّد وما هو عام، وبين ما هو مادي ملموس وما هو مجرد؛ إنها لا تُنتِج هذه الروابط بالطريقة نفسها.

التقارير والدلالات والأحكام

في الكتاب الكلاسيكي المتميز **اللغة في الفكر والفعل** Language in Thought and Action، الذي صدرت طبعته الأولى عام 1930م، يُميِّز إس. آي. هاياكاوا S. I. Hayakawa جيدًا بين التقارير والدلالات والأحكام، وذلك في معرض إبرازه للطرائق التي تتقاطع فيها اللغة مع الفكر:

- **التقرير:** إفادة إعلانية يمكن إثباتها؛ إنه إفادة للحقيقة. فالإفادات التقريرية (أو ما يُعرَف اختصارًا بالتقارير) قد تكون صحيحة أو غير صحيحة، ودقيقة أو غير دقيقة،

لكنها تهدف في الأحوال كلها إلى أن تُحدِّد شيئًا جرت ملاحظته وتصديق فحواه. لكي تضع أيَّ تقرير على المحك، يتعيَّن عليك أولًا أن تتحقَّق من صحته، وهذا يُحتِّم عليك أن تتحقَّق من دقته. فلو سمعت أن سعر مادة البنزين قد ارتفع في مختلف أنحاء البلاد الأسبوع الماضي لأمكنك التحقُّق من صحة هذا التقرير بالاتصال مع الوكالات التي تراقب هذا النوع من المعلومات. وفي حال توافر المصادر المناسبة، وكان ممكنًا التحقُّق من صحة الإفادة (سواء تَبيَّن أنها حقيقية أو مزيفة)، فإن ذلك يُعَدُّ تقريرًا.

- **الاستدلال:** إفادة تفسيرية للمجهول، تستند إلى ما جرت ملاحظته. والاستدلال هو الاعتراف بالمضمون؛ أي ما جرى تضمينه أو اقتراحه تبعًا لما هو مُلاحَظ. فأنتَ تستدل على شيء ما استنادًا إلى شيء آخر؛ إذ يمكنك -مثلًا- أن تستدل على خوف فتاة ما من العناكب استنادًا إلى الملاحظات الآتية: إنها تصرخ حينما ترى عنكبوتًا، تصاب بحالة إغماء إذا لاحظَتْ أن عنكبوتًا يزحف على جسمها، تتلعثم عندما تحاول التلفُّظ بكلمة عنكبوت. إن الإفادات الثلاث الأخيرة بحسب هاياكاوا هي أشبه بالتقارير؛ إنها إفادات إعلانية يمكن التثبُّت منها. فإذا أنعمنا النظر في مضامين هذه الإفادات فإن استدلالنا على أنها تخشى العناكب يبدو منطقيًّا تمامًا.

اعلم أنك تمارس عملية الاستدلال طوال الوقت، وأنه يستحيل عليك ألا تقوم بذلك. فقد تستدل على ثروة شخص ما بطبيعة الثياب التي يرتديها أو هيئتها، أو عن طريق الجواهر التي يتزين بها، أو عنوان سكنه، أو طبيعة وظيفته، وغير ذلك. ولكنك قد تكون مصيبًا أو مخطئًا؛ فكلما كانت المعلومات التي تستند إليها أكثر دقة ازداد احتمال أن يكون استدلالك أكثر صوابًا. من المهم أن تعرف أنك تقوم بعملية الاستدلال عندما تمارس هذه الأشياء كلها لكي تتجنب الوقوع في شَرَك التشويش بين الدلالات والتقارير والإفادات المرتبطة بالوقائع. فنوعية الاستدلال ترتبط مباشرةً بنوعية التقارير أو الوقائع التي تستند إليها.

- **الحكم:** هو الاستنتاج بحسب مصطلحات هاياكاوا. يُعبَّر غالبًا عن الأحكام بصورة آراء يضاف إليها عنصر الموافقة أو عدم الموافقة، ويمكن للأحكام أن تقف حاجزًا

أمام تفكيرنا؛ وذلك أننا نميل إلى القفز نحو استنتاجات تُفضي بنا إلى إطلاق أحكام متسرعة من دون أيِّ دليل حسي يُعزِّز حكمنا. إن الخلط بين الأحكام والتقارير يُمثِّل عائقًا كبيرًا في وجه التفكير الواضح. فإذا قلت -مثلًا- إن جهاز آي فون 6 هو جهاز عظيم، أو إن جهاز آي فون 4 لم تكن له أيُّ قيمة، فإنك حينئذٍ تُطلِق حكمًا. أمَّا إذا قلت إن جهاز آي فون 4 يحوي كاميرا أكثر دقة من تلك المتوافرة في النماذج التي سبقته، إضافةً إلى كاميرا فيديو فريدة، فإن ذلك يُعَدُّ تقريرًا. وكذا الحال إذا قلت إن جهاز آي فون 4 يحوي جهاز إرسال قادرًا على بث مكالمات بسرعة أكبر مقارنةً بالنماذج التي سبقته. خلاصة القول أنه يمكن التحقُّق من صحة هذه الإفادات، وتَبيُّن إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة؛ ما يجعلها تقارير أو إفادات توضيحية لما لوحِظ.

من ناحية أخرى، فإن اتهامك شخصًا ما أنه كاذب أو لص هو أشبه بحكم تُطلقه (وأشبه أيضًا بتوقع حين تقول إن هذا الشخص سيكذب أو يسرق مَرَّةً أخرى). ما تَقدَّم هو رأي يُعبَّر عنه بجرعة قوية من الاستنكار. ولكي تُثبِت أيًّا من هذه الاتهامات؛ لا بُدَّ أن يكون بحوزتك بعض المعطيات والوقائع. إنك بحاجة إلى الكشف عن معلومات تعرفها، مثل: إن ما قاله هذا الشخص يُناقِض كل ما قاله الآخر، أو يُناقِض ما تُظهِره سجلات هذا الهاتف، أو إنه أُدين مرتين بتهمة السرقة، ونُفِّذ فيه حكم قضى بسجنه سنة واحدة بناءً على هذه الإدانات (بوجه عام، قد يكون الحكم عليه غير صحيح، وربَّما كان الدليل الذي حُكِم عليه بموجبه قد دُسَّ له. وبالرغم مع ذلك، فإن قرار إدانته استند إلى تقارير. وفي بعض الحالات، فقد تكون هذه التقارير إمَّا غير صحيحة، وإمَّا مُزوَّرة عمدًا). وعلى كلٍّ، فإن جميع هذه القضايا المتعلقة بالواقع أو التزوير تزيد من العوائق التي تعترض الجهد المبذول لمعرفة الحقيقة، والتي تحول دون التوصُّل إلى دلالات منطقية وأحكام عادلة استنادًا إلى واقع الأدلة أو التقارير.

يكمن الخطر الأكبر في هذه الأحكام عند إطلاقها قبل أوانها (أي من دون وجود دليل راسخ)؛ ما قد يجعلها تنحو نحو الوجهة الخطأ، وقد تُفضي إلى عواقب وخيمة. بوجه عام، فإن الأحكام تشلُّ الفكر لأنها أساسًا استنتاجات. فعندما تتوصَّل إلى إطلاق حكم

(أو استنتاج) فإن عقلك يكون مُبرمَجًا على هذا الأساس. وعليه، يصبح تفكيرك مشوشًا ومضطربًا إذا لم تستطع تمييز الفروق بين التقارير والدلالات والأحكام.

التقارير والدلالات والأحكام وقصة كيتي جينوفيز

ربَّما سمعْتَ بقصة كيتي جينوفيز Kitty Genovese التي اغتيلت عام 1964م في حي كيو غاردنز بمنطقة كوينز في مدينة نيويورك، في أثناء عودتها إلى منزلها من العمل في وقت متأخر من الليل. وبحسب بعض التقارير الصحفية، فإن الآنسة جينوفيز ركنت سيارتها الساعة الثالثة فجرًا. وما إن سارت نحو شقتها حتى هاجمها شخص مجهول واعتدى عليها. صرخت جينوفيز طالبة النجدة، فبادر بعض جيرانها في البناية التي توجد فيها شقتها (المجاورة لموقف السيارات) إلى إضاءة أنوار منازلهم، وأطلَّ عدد قليل منهم من النوافذ لاستطلاع ما يحدث في الخارج، ثم صرخ أحدهم: دع تلك الفتاة وشأنها. وقد اعتقد آخرون أنها مشاجرة بين عاشقين، لذلك قفلوا عائدين إلى أَسِرَّتهم. هرب المعتدي بعد حدوث هذه الجلبة بعدما وجَّه إلى جينوفيز طعنات عدَّة. وما إن أطفأ الجيران أنوار منازلهم وخلدوا إلى النوم حتى عاد الرجل ووجَّه إليها طعنات أخرى بصورة متكررة. صرخت جينوفيز مَرَّةً أخرى طالبةً النجدة، ففرَّ المعتدي هاربًا بعدما أُطفِئت بعض الأنوار الأخرى. وبصعوبة شديدة، استطاعت جينوفيز أن تزحف وهي تنزف بشدة حتى وصلت إلى مدخل البناية المجاورة. وقد تمكَّن المعتدي من العثور عليها هناك، مُوجِّهًا إليها المزيد من الطعنات. أخيرًا، اتصل أحد الجيران بالشرطة، ولكن بعد فوات الأوان؛ إذ وافت المنية جينوفيز في مسرح الجريمة.

أثارت هذه الحادثة اهتمام الكثيرين في الأوساط الشعبية، وحظيت بتحليل مُسهَب في الصحافة، حيث أُفرِدت لها مقالات في الصحف والمجلات على مدار أشهر من وقوعها. كان السؤالان الرئيسان اللذان تبادرا إلى أذهان معظم مَن سمعوا بهذه الجريمة هما: لماذا لم يُسارِع أحدهم إلى مَدِّ يد العون لها؟ لماذا لم يتصل أحد الجيران بالشرطة أول الحادثة؟

يمكنك معرفة المزيد عن هذه الحادثة وردود الفعل عليها من الصحف التي صدرت في نيويورك يوم الرابع عشر من شهر آذار (مارس) عام 1964م، ومن مقالة نشرتها صحيفة نيويورك تايمز تحمل عنوان: **ثمانية وثلاثون شخصًا شاهدوا عملية القتل، إلا أنهم لم يتجشَّموا عناء الاتصال بالشرطة** للكاتب مارتن غانسبيرغ، في السابع والعشرين من شهر آذار (مارس) عام 1964م. وقد صدر في السنة نفسها كتاب عن هذه الجريمة عنوانه **ثمانية وثلاثون شاهدًا** 38 Witnesses للكاتب أي. إم. روزينتال .A M. Rosenthal، ثم أُنتِج عنها الفيلم السينمائي **صرخة الموت** Death Scream عام 1975م، وأُفرِدت لها حلقة من حلقات مسلسل **القانون والنظام** Law and Order عام 1996م تحمل عنوان **إطلاق السراح المشروط** Remand، ثم نُشِر كتاب **أعمال العنف** Acts of Violence من وحي هذه الجريمة عام 2000م. وسنكتفي بعرض ثلاثة من العناوين الرئيسة لثلاث صحف، هي: نيويورك تايمز، ونيويورك هيرالد تريبيون، ونيويورك ديلي نيوز. وفيما يأتي اثنان من العناوين الثلاثة:

- **صحيفة نيويورك تايمز:** امرأة من منطقة كوينز تُطعَن حتى الموت أمام منزلها.
- **صحيفة نيويورك هيرالد تريبيون:** صرخة استغاثة تُقابَلُ بالتجاهل؛ فتاةٌ تموت طعنًا بالسكين.

ما الذي تلاحظه مباشرةً بخصوص هذين العنوانين الرئيسين؟ أيُّهما اعتمد أكثر على معنى الكلمات المباشر (أي المعنى القاموسي)؟ أيُّهما اختار الكلمات ذات الدلالات المجازية الأقوى مجازيًا أو اعتمد على الروابط الشخصية؟ فيمَ تختلف كلمة فتاة عن كلمة امرأة من حيث دلالة المعنى؟ هل تعتقد أن الاختلاف اليوم في المعنى بين الكلمتين هو أكثر أم أقل مما كان عليه عام 1964م؟ ما الفرق في الدلالة بين استخدام كلمة طعنًا وعبارة طعنًا بالسكين؟ ما شعورك تجاه الضحية تبعًا لهذين العنوانين الرئيسين؛ كلٌّ على حِدَةٍ؟ أيُّ العنوانين أَسَرك أكثر؟ أيُّهما أثَّر فيك أكثر عاطفيًّا؟

أمَّا العنوان الرئيس لصحيفة نيويورك ديلي نيوز فكان:

- **عاملة البار التي تعرَّضت للطعن في منطقة كوينز تموت.**

ما الذي تتضمنه عبارة عاملة البار؟ أي: ما الذي نستنتجه من هذه العبارة عن كيتي جينوفيز؟ إلى أيِّ مدى تُغيِّر هذه العبارة من ردِّ فعلك تجاه الضحية؟ ما مضمون العنوان الرئيس للصحيفة بخصوص كيتي جينوفيز، المغاير للغة المستخدمة في العنوانين الرئيسين الوارد ذكرهما في صحيفتي نيويورك تايمز، ونيويورك هيرالد تريبيون؟ أيُّ العناوين الثلاثة ترى أنه أكثر موضوعية وحيادية في الطريقة التي أُشيرَ بها إلى الحادثة؟

هل تعتقد أن العنوان الرئيس لصحيفة نيويورك تايمز هو الأكثر توازنًا في هذا الشأن؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، فلماذا؟ ماذا بخصوص الشحن العاطفي المُستمَد من العناوين الأخرى، مثل التي قرأناها في صحيفتي هيرالد تريبيون وديلي نيوز؟ صحيح أنهما يختلفان فيما يذهبان إليه من تلميح بخصوص كيتي جينوفيز، وفي الطريقة التي تُصوِّرانها بها، بيد أنهما تشتركان في سمة واحدة هي الاعتماد على لغة فيها الكثير من الشحن وإثارة الانتباه؛ أي على كلمات تحمل دلالات قوية جدًّا. أمَّا بخصوص العنوان الرئيس لصحيفة ديلي نيوز فيظهر جليًّا الحكم السلبي في أعتى صوره.

إذا افترضنا أنك قرأْتَ أحد هذه العناوين الرئيسة، فكيف يمكن أن يكون ردُّ فعلك حيال ما قرأته؟ وبعد قراءتك العناوين الرئيسة الثلاثة، ما ردُّ فعلك حيال الحادثة الآن؟

فيما يأتي الأسطر الأولى التي تلت كل واحد من هذه العناوين. لنبدأ أولًا بالجملة الافتتاحية للمقالة التي نُشِرت في صحيفة نيويورك تايمز:

«طُعِنت امرأة عمرها ثمانٍ وعشرون سنةً حتى الموت من منطقة كوينز، في وقت مبكر من صباح أمسِ خارج المبنى السكني الذي تقيم فيه في حي كيو غاردنز».

يبدو هذا الخبر حياديًّا إلى حدٍّ كبير، أليس كذلك؟ فهو يستخدم كلمات من باب تحصيل الحاصل؛ أي كلمات مباشرة وواقعية، فالجملة تشي بمعلومات تتواءم في مضمونها مع الأسلوب المتبع في كتابة العنوان الرئيس في الصحيفة، الذي أشرنا إليه آنفًا.

وهذه الجملة الأولى الواردة في المقالة المنشورة في صحيفة هيرالد تريبيون:

«جلس الجيران يشاهدون كيتي جينوفيز وهي تُذبَحُ أمام أعينهم. ومع ذلك، فحين صرخت هذه السمراء الجميلة الضئيلة الحجم ذات الثمانية وعشرين ربيعًا طالبة النجدة، ضاعت صرختها في الهواء».

هذه الجملة أكثر لفتًا للانتباه، أليس كذلك؟ أي إنها تتميز بأن فيها الكثير من الشحن العاطفي. يمكنك طرح الكثير من الأسئلة عن هذه الجملة، مثل: لماذا وُصِفت الضحية بأنها جميلة؟ هل كان هذا ضمن السياق؟ لماذا أُشير إليها بوصفها سمراء؟ إلى أيِّ مدى يُعَدُّ هذا التفصيل ضروريًّا؟ (هل قرأت يومًا تفصيلًا عن مقتل رجل يشمل معلومات عن لون شعره أو جاذبيته الجسدية؟).

ماذا تفهم من التفصيل الأول: جلس الجيران يشاهدون...؟ ما مغزى وصف الجيران بهذا التفصيل؟ ما التأثير الذي تُحدِثه عبارة مثل طالبة النجدة، و ضاعت صرختها في الهواء؟ هل تعتقد أن هذه المقالة الإخبارية ستكون أكثر تأثيرًا لو صيغت عبارتها على النحو الآتي: عندما صرخت طالبة النجدة فإنها صرخت من دون طائل؟

أمَّا الجملة الأولى من القصة كما روتها صحيفة نيويورك ديلي نيوز فهي:

«سمراء فاتنة عمرها ثمانٍ وعشرون سنةً، تخلَّت عن حياة فيها الكثير من الابتذال من أجل وظيفة عاملة في بار، ومسكن في بقعة بوهيمية من حي كوينز، تعرَّضت للطعن حتى الموت أمسِ».

كيف تُعزِّز هذه الجملة الافتتاحية في المقالة الحكم السلبي الذي افتتحت به صحيفة ديلي نيوز العنوان الرئيس: **عاملة البار التي تعرَّضت للطعن في منطقة كوينز تموت؟** ما الكلمات التي توحي بمعنى سلبي على نحوٍ خاص، أو بحكم نقدي على الضحية؟

تأثير لغة المجاز وانتشارها

إضافةً إلى المعنى الدلالي بوصفه مصدرًا لغويًّا رصينًا، تُعَدُّ اللغة مجازية بصورة ثابتة عند استخدامها صيغًا متنوعةً من المقارنات لكي ترى أو تقول شيئًا ما، في حين أنك تعني شيئًا آخر. ولكي تتحقق من تأثير التعبير المجازي في حياتك، وكيف تتراءى فيها لغة المجاز بثبات؛ أنعم النظر في الأمثلة الآتية على الكيفية التي يتحدث الناس فيها عن موضوع الحُب، علمًا بأن هذه الأمثلة مُقتبَسة من كتاب **عبارات المجاز التي نعيش عليها** Metaphors We Live By لجورج لاكوف ومارك جونسون George Lakoff & Mark Johnson, 2005:

- أشعر بكهرباء تسري بيننا.
- شعرا بجاذبية تشدهما إلى بعضهما بعضًا.
- عيناها جذبتاه إليها.

هذه الطرائق في التعبير عن الحُب ترى فيه قوة مادية. ولكن، ماذا بخصوص الأمثلة الآتية؟ كيف تتحدث عن الحُب؟:

- هذه علاقة سقيمة.
- إننا بصدد الوقوف على قدمينا من جديد.
- لم يُشْفَ الأولاد بعدُ بصورة كاملة من حادثة الطلاق.

في هذه الأمثلة، يوصف الحُب عن طريق حالات طبية؛ أي بوصفه نوعًا من المرض.

يرى دينيس دوناهيو Denis Donoghue, 2014 في كتابه **لغة المجاز** Metaphor أنك حين تقول إن أحدًا ما هو شيء ما آخر (أي عندما تُشَبِّه المرأة بالغزال مثلًا) فإنك تُفكِّر فيه (أي في المرأة) بطريقة جديدة. فأنت تُؤكِّد حقيقة مهابتها وأناقتها مثلًا. لو فكَّرت في المال بوصفه إحدى صيغ الكلام فكِّر في جملة: المال يتكلم لعملْتَ على تفعيل مفهوم المال بوصفه شكلًا من أشكال القوة والسطوة. وبالمثل، فإن العبارات المجازية مثل التشبيه

والاستعارة وغيرهما هي أيضًا عبارات فكرية. فلغة المجاز ليست مجرد وسائل للوصف أو زخرفة الكلام؛ إنها طريقة تفكير أيضًا، وهي تحديدًا وسيلة من وسائل التخيُّل.

حين تقرأ رواية أو قصيدة غنية بلغة المجاز فإنها تُنمِّي مداركك، وتُنمِّيك أنتَ أيضًا بالطريقة نفسها التي تُنمِّي فيها شخصيات الرواية، أو راوي القصيدة باستخدام لغة المجاز. وقد ناقش دوناهيو مقولة: «إن المجاز يمكنه تغيير العالم، وذلك بتغيير إحساس المرء به». فإحساسنا بالأشياء يتغير مثلما لاحظ كينيث بيرك عن طريق ما سمَّاه المنظور بوساطة التنافر؛ أي عن طريق الربط بين شيئين لا يمتُّ أحدهما إلى الآخر بصلة في الأحوال الطبيعية، وإيجاد صلة بينهما عن طريق علاقة جديدة غير متوقعة. وكلما كان المجاز أكثر شجاعة وإقدامًا كان الرابط المجازي أكثر تأثيرًا ورسوخًا في الذاكرة.

المجاز والأفكار

يوجد مظهر آخر من مظاهر لغة المجاز يتجلَّى في الطريقة التي يساعد فيها المجاز على استيلاد الأفكار. ومن الطرائق التي يمكن استعمالها لذلك التفكير في مجازات تتضمن أنواعًا من الفعل. فكِّر -مثلًا- فيما يعنيه حل مشكلة ما، مثل: شرح قصيدة، أو إقامة حفل عشاء. تأمَّل في مسألة كيف أن إلقاء عرض تقديمي يمكن مقارنته بالتزلج على الثلج من أعلى الجبل باتجاه الوادي، أو بزراعة حديقة. كيف يمكن أن تُشبِّه إدارة أحد المشروعات بالتخطيط لقضاء إجازة؟ إن التفكير في تحدٍّ تواجهه في محيط العمل، أو في المدرسة، أو في المنزل بوصفه عائقًا أمامك، يطرح سيناريو مختلفًا تمامًا عن رؤية هذا التحدي بوصفه لعبة أو فرصة يجب اقتناصها. فالنظر -مثلًا- إلى خطة لتخفيف الوزن بوصفها حملة عسكرية يقود تفكيرك إلى وجهة مُحدَّدة. أمَّا حين تنظر إليها بوصفها فرصةً لك لكي تصبح طباخًا ماهرًا، ومُناسَبةً لكي تكتشف أنواعًا جديدةً من الأطعمة التي تختلف في طعمها، فإنها تُفضي إلى خبرات مختلفة متنوعة جدًّا في حقل التغذية.

إذن، المجازات مهمة، وتعني لنا الكثير. فالمجازات التي نستعملها تُؤثِّر في الطريقة التي نختبر بوساطتها العالم ونُوجِّهه. وكلٌّ منَّا يُنشِئ روابطه الخاصة به، وكلنا صانعون للمجازات.

يزعم بنجامين بيرغين Benjamin Bergen, 2013 في إحدى مقالاته **المجازات تستوطن العقل** Metaphors are in the Mind أن لغة المجاز منظمة متناسقة، وليست اعتباطية. ويرى أيضًا أنها تكون غالبًا أشياء مجردة توصف عن طريق المجاز؛ فالمجازات تُحوِّل الأشياء المجردة إلى كيانات مادية مُحدَّدة. ولهذا، فالحملات السياسية أشبه ما تكون بسباق الأحصنة، والسكوت من ذهب، والأخلاق تعني أن تكون نظيفًا، وفهم شيء ما يعني رؤيته. ويمكنك القول: أنا أرى ما ترمي إليه، و دعنا نتناول المشكلة بشيء من التفصيل.

أنتَ لا تتحدث فقط بطريقة مجازية؛ إنك تُفكِّر أيضًا بصورة مجازية. فالحديث عن الفهم عن طريق ما تراه يجعل التفكير بالفهم فاعلًا بوصفه صورة من صور الرؤية، والتفكير في الأخلاق بوصفها أحد أنواع التطهر يجعلها مُماثلةً للتطهر، والفهم هو الرؤية، والأخلاق هي التطهر. وقد ناقش بيرغين مقولة: «إن التحدث بطريقة مجازية يدل على تفكير مجازي»؛ وذلك إن الحديث بصورة مجازية هو ما يدفع إلى استخدام المجاز في الحديث؛ فالمجاز هو أبعد من مجرد مقارنة شيء ما بآخر، وهو أكبر كثيرًا من مجرد كونه مظهرًا لغويًّا زخرفيًّا؛ إنه يُمثِّل أساس التواصل والتفكير وإيصال ما تُفكِّر فيه إلى الآخرين.

مجازات القراءة

والآن، دعونا نستعرض بعض مضامين المجاز في مجال القراءة. ما المجازات التي يمكن استعمالها للتفكير في مضامين القراءة (أي المعاني التي يمكن أن تحملها لنا)؟

فلنبدأ بفكرة مألوفة هي أن القراءة صورة من صور الحصول على المعلومات. فأنتَ بحاجة إلى أن تتعلَّم؛ لذا تُعَدُّ القراءة نوعًا من أنواع البحث. ويُعَدُّ هذا أحدَ المجازات المفيدة في القراءة بالرغم من محدوديته. وَسِّع المفهومَ قليلًا لكي تتأمَّل ما تبحث عنه. إذا أبدلْتَ البحث عن تجربة، أو أَضَفْتَهُ إلى البحث عن معلومات، فإن القراءة تأخذ معنى من نوع جديد. في معرض بحثك عن التجربة، تصبح القراءة شيئًا مختلفًا، وأكبر من كونها فقط نوعًا من البحث البراغماتي. وفي معرض البحث الأكثر توسعًا في مجال التجربة، تصبح القراءة تجربة؛ أي إنها تصبح تجربة في القراءة، وهي تجربة ترافقها

أنواع مُحدَّدة من المكافآت والمتع التي تتجاوز مجرد الحصول على المعلومات بصورة مبسطة. فالقراءة تُمثِّل صورة من صور العمل في المناجم؛ إنها إحدى وسائل البحث عن الذهب المجازي، والمعلومات القيِّمة والأفكار النَّيِّرة؛ ولا غنًى عنها عند خوض غمار التجارب الاستثنائية.

يمكننا توسيع دائرة مجاز القراءات بصورة أكبر عن طريق تأمُّل أشياء من أنواع مختلفة، نقرأ عنها في تجاربنا اليومية، أو أنواع مختلفة مما يمكننا قراءتها. في معرض الحديث عن القراءة، فإنك تتحدث غالبًا عن قراءة نصوص معينة؛ أي كلمات مكتوبة على صفحات ورقية أو على الشاشة، و لكن الناس يقرؤون بعضهم بعضًا، ولا سيما وجوههم وحركاتهم وأوضاعهم الجسدية وأمزجتهم. والعالم الطبيعي مقروء أيضًا (الموجات، الغيوم، مناظر الطبيعة، الحيوانات)، وأنتَ تقرأ أيضًا الرسوم، والأفلام، والأبنية، وساحات المعارك، وملاعب البيسبول، والساحات العامة الأخرى.

علماء الفلك يقرؤون السماء، والمعماريون يقرؤون الأرض التي سيبنى عليها المنزل، ولاعبو الورق يقرؤون تعبيرات وجوه بعضهم بعضًا، والوالدان يقرأان وجوه أبنائهما للتحقُّق من وجود علامات تدل على السعادة أو الخوف، والعشاق يقرؤون أجساد بعضهم بعضًا، والأطباء يقرؤون أجساد مرضاهم، والعرَّافون يقرؤون أوراق الشاي، وقواقع السلاحف، والطيور، والنجوم، وخيوط الأكف، والعلماء يقرؤون حلقات الأشجار، وشفافيات المختبر، والرسوم البيانية، والجداول، ونماذج البيانات.

فكل أنواع القراءة هذه وأكثر تتضمن النظر في الأشياء، وملاحظتها، واستنباط معنى ما منها استنادًا إلى ما هو مُلاحَظ، وهي تُمثِّل صيغًا من التحليل والتفسير. وعن طريق هذه الأنواع وغيرها من القراءات، يمكنك أن تجعل العالم أكثر وضوحًا، وتجعل نفسك أكثر وضوحًا بالنسبة إلى الآخرين. فأنتَ تعيش وَفق ما تقرأ، وبحسب الطريقة التي تستخدمها في القراءة. وأنتَ تقرأ تبعًا لما تعيشه، واستنادًا إلى الكيفية التي تعيش بها. فهذه العمليات تتصف بالتبادلية ولا شك.

حين تقرأ ما يُماثِل ما تمر به في حياتك فإنك تستخلص منها ما استثمرتَهُ فيها. فالقراءة -شأنها شأن الحياة نفسها- لا تنتهي حقيقةً إلا عندما تصبح غير قادر على ممارسة القراءة أو الحياة؛ إنها تطلب منك مزيجًا من البحث والخيال؛ أي البحث عن المعرفة وتخيُّلها؛ أي صنع معنى لنفسك مستقًى مما تتعلَّمه. وتكون القراءة في أعلى درجاتها تأثيرًا حين تتعرَّج بين البحث عن المعلومات القرينية وتخيُّل نفسك في السياقات التي تكتشفها.

مجازات التعليم

تحمل مجازات التعليم المختلفة في طياتها أنوعًا مختلفةً جدًّا من المضامين بهدف التبصر والفهم والمشاركة في ممارسات التعليم. فهل يُشبِه التعليم المصارعة أم يُشبِه الرقص أكثر؟ إلى أيِّ مدى يمكن مقارنة التعليم بإشعال النار في شيء ما (مثل الأفكار والعقول، ربَّما)؟ هل التعليم أقرب ما يكون إلى مفهوم العمل أم أنه أقرب إلى التسلية واللهو؟ كيف يرتبط التعليم بـالأداء، والعَرْض، والتواصل، والاكتشاف، والاختراع، والاستقصاء، والمغامرة؟

لنتحدث عن مشهد من الفيلم السينمائي **دور الأخت** Sister Act، تؤدي فيه الممثلة ووبي غولدبيرغ دور الراهبة ماري كليرنس. وفيه يُطلَب إليها أن تدير جوقة غنائية تضم مجموعة صغيرة من الراهبات. تسلَّمت الراهبة ماري كليرنس عصا قائد الجوقة من راهبة أخرى كانت مسؤولة عن هذه المهمة، لكنها لم تُحقِّق ما تصبو إليه من نجاح مع الجوقة.

ما تفعله الراهبة ماري كليرنس هنا هو دور توجيهي، ولا سيما ما يتعلق بالممارسات التعليمية الناجحة. فأول شيء تفعله هو وضع عصا قائد الجوقة جانبًا (هذه العصا هي رمز للسلطة الممنوحة لقائد الجوقة)، ثم تطرح مجموعة من الأسئلة على الراهبات: أيُّهن سيشاركن في مجموعة الأصوات العالية، وأيُّهن سيشاركن في مجموعة الأصوات الخفيضة، وأيُّهن سيشاركن في مجموعة الأصوات العميقة. بعد حصولها على المعلومات

المطلوبة، بادرت إلى إجراء بعض التغييرات، فطلبت إلى أعضاء الجوقة الوقوف في أماكن مختلفة، ثم صنَّفت كل فئة في مجموعة منفصلة.

حرصت الراهبة ماري على مراقبة كل شيء وملاحظته بصبر وطول أناة، وقد ساعدها تركيزها الشديد على تمييز الراهبة التي يكون صوتها أعلى مما يجب، والراهبة التي يكون صوتها أخفض مما ينبغي، فكانت تُنحِّي كل واحدة منهما جانبًا. وبعد تدخُّل سريع منها مُذيَّل بملاحظات لطيفة، يتحسَّن أداء الراهبتين بصورة ملحوظة سريعة. وبالمثل، فقد كانت تمدح المغنية التي تؤدي بصوت عالٍ، لكنها تُذكِّرها بأن صوتها القوي يطغى على أصوات المؤديات الأخريات. أمَّا الراهبة الأخرى التي كانت تؤدي بصوت خفيض أكثر مما ينبغي فتُقرِّبها إليها، وتضغط بإصبعها فوق الحجاب الحاجز للراهبة، ما يجعل الراهبة صاحبة الصوت الخفيض تصاب بنوع من الذعر الذي يدفعها إلى رفع صوتها بصورة ملحوظة. بعد ذلك، تُرشِد الراهبة الصغيرة إلى الطريقة التي يمكن بها أن تضبط صوتها.

تُعَدُّ طريقة الأخت ماري كليرنس في التعليم فاعلة ومراعية الفروق الفردية؛ فهي تُعنى بحاجة كل فرد من أفراد المجموعة على حِدَةٍ، بما يُحقِّق النجاح لكامل المجموعة. فكانت تطلب إلى المجموعة أن تؤدي لحنًا واحدًا بسيطًا؛ لحن (أ) أولًا، ثم لحن (ب)، يليه لحن (ج). وما إن تتقن الراهبات غناء اللحن بانسجام وتناغم حتى تُسبِغ عليهن المديح إلى حدٍّ ما؛ لأنهن حقَّقن تقدُّمًا بسيطًا لكنه مهم جدًّا من وجهة نظرها، وفي غضون ذلك، تطلب إليهن أن تستمع الواحدة منهن إلى الأخرى، لا إلى أنفسهن فحسب.

أخيرًا، تعمل الأخت ماري على إلهام الراهبات المؤديات باستخدام المجاز أساسًا حين تقول لهن إنهن يُغنِّين للرب، وهي تعني بذلك -ولو بصورة غير مباشرة- أن غناءهن هو نوع من الصلاة.

الإبداع عن طريق التناظر

يُمثِّل المجاز مفهومًا للتناظر أوسع وأكثر شمولًا، ويُمثِّل أيضًا نوعًا خاصًّا من أنواع التفكير التناظري. يُنظَر إلى التناظر غالبًا بوصفه إحدى طرائق شرح فكرة معينة، وإيضاحها عن طريق ربط ما هو مألوف بما هو غير مألوف، وربط ما جرى تعلُّمُه بما هو معروف سلفًا، ولكن تأثير التناظر يمتد ليشمل استيلاد الأفكار، وليس فقط شرحها أو إنعام النظر فيها.

في مقالة نُشِرت في صحيفة وول ستريت جورنال للكاتب جون بولاك John Pollack 2014، حملت عنوان **انظر إلى المتناظرات، وغيِّر العالم**، يرى الكاتب أن الكثير من أعظم الاختراقات في عالمي الاختراعات والاكتشافات جرى استنباطها واستيلادها عن طريق التناظر؛ أي عن طريق الرؤية وإنعام النظر في مضامين التماثل بين الأشياء التي لا يوجد رابط ظاهر بينها. ومن الأمثلة التي ذكرها بولاك: نظرية داروين في النشوء والارتقاء عن طريق الاصطفاء الطبيعي، واختراع الآلة الطائرة للأخوين رايت، وخط الإنتاج وشاشة الحاسوب لهنري فورد، وبعده ستيف جوبز، الذي يفصل بينهما قرن من الزمان.

فهذه الإبداعات لها جذورها المتأصلة في مبدأ التناظر؛ إذ استمد داروين أفكاره من عملية التكاثر الحيواني والتربية الزراعية والتعديلات الإبداعية القادرة على البقاء والاستمرار بصورة أفضل، وكذا التغيرات الجيولوجية على مرِّ الزمان، مثل الطريق التي تشقها مياه النهر في الأودية الضيقة بصورة متعرجة خلال آلاف السنين. أمَّا طريقة الأخوين رايت للطيران فلم تتأثَّرت بمنظر الطيور وهي ترفرف بأجنحتها في الهواء بقدر تأثُّرها بكيفية ممارستها عملية الطيران، إضافةً إلى الكيفية التي كانت تحافظ فيها على توازنها وزخم اندفاعها إلى الأمام، وهي الكيفية نفسها التي أمكن بها الإبقاء على الدراجات الهوائية -التي سبق للأخوين بناءها- في حال الحركة عن طريق قوة الدفع والتحكم والتوازن. والأمر نفسه ينطبق على تصميم خط إنتاج السيارات وتجميعها على أساس من التناظر مع عملية تعليق الذبائح التي يقوم بها الجزارون في المسالخ؛ حيث تُقطَّع وهي تتحرك عن طريق نظام بكرات تدور في أرجاء المسلخ. والأمر نفسه ينطبق

أيضًا على سطح مكتب الحاسوب المستمد من فكرة التناظر مع سطح مكتب حقيقي توضع عليه الملفات، وأدوات المكتب جميعها بصورة منظمة.

خلاصة القول أن التناظر يعمل -بوصفه مفهومًا قائمًا بذاته- على تعريف مفهوم طريقة فعل الأشياء والمبدأ الناظم لها، التي يمكن بها ملاءمتها وتحويلها إلى شيء آخر. وهنا تكمن قوة التناظر. إذن، يمكن استخدام التناظر بوصفه أداة تخيُّلية لطرح فكر جديد، وتطوير أفكار جديدة، ثم وضعها موضع التطبيق.

كيف تصبح مُفكِّرًا مُبدِعًا؟

يتبنى المُفكِّرون الإبداعيون أساليب خاصة وطبائع ذهنية معينة؛ فهم يستخدمون أدوات وإستراتيجيات مُحدَّدة. يمكنك الإفادة من الإرشادات المُبيَّنة في الجدول (3-1) في تطوير قدرات التفكير الإبداعي لديك.

الجدول (3-1): إرشادات خاصة بالتفكير الإبداعي.

1. طوِّر أسلوب البحث في الشروحات البديلة والاحتمالات الإضافية لطرائق صنع الأشياء. اسأل نفسك: كيف يمكنني أن أصنع هذا الشيء بصورة مختلفة؟ ما الطرائق الأخرى المتوافرة التي يمكنني استعمالها لصنع ما يلزمني؟
2. لقِّح تفكيرك بصورة تقاطعية، وذلك بملاحظة كيف يمكن لمشكلة أو تحدٍّ أو فكرة أن تُستَقصى باستخدام حقول معرفية أكاديمية مختلفة. اسأل نفسك: كيف يمكن لعالم، أو فنان، أو معماري، أو شاعر، أو مهندس، أو عالِم نفس، أو رياضي، أو فيلسوفَ أن يتناول هذا الموضوع؟
3. طوِّر العادة التناظرية خاصتك، وتعلَّم كيف تنظر إلى الأشياء بمنظار ماذا لو...؟. اسأل نفسك: ماذا تُشبِه هذه الحالة، أو هذا السيناريو، أو هذا التحدي؟ بماذا يمكن مقارنتها؟

4. نَمِّ مداركك، ووسِّع مدى تفكيرك. اسأل نفسك: ما الذي يمكنني تخيُّله غير ذلك؟ ما الشيء الآخر الذي قد يثير اهتمامي؟ ما البديل الآخر الممكن؟
5. ابتكر طقوسك وممارساتك الخاصة لتعزيز تفكيرك الإبداعي. احتفظ بدفتر مذكرات خاص بتفكيرك. جرِّب أفكارك وطبِّقها على المعلِّمين، وعلى زملائك في الصف، وعلى أصدقائك وأفراد عائلتك. طوِّر طبائع التفكير خاصتك.
6. أطلق العنان لخيالك. اقرأ الكتب والمجلات. شاهد الأفلام ومقاطع الفيديو في موقع (اليوتيوب). استمع إلى موسيقى الحفلات والأحاديث. انظر واستمع وتعلَّم. دع خيالك ينطلق مما تلاحظه وتخوض تجربته.

تطبيق أدوات التفكير الإبداعي وتقنياته

يمكنك أيضًا تطوير مجموعة الأدوات التي يستخدمها المُفكِّرون الإبداعيون، وهي حزمة من الأدوات والتقنيات اللازمة لاستيلاد الأفكار، وتنمية إمكانات التفكير الإبداعية ورعايتها. والجدول (3-2) يعرض بعض هذه الأدوات والتقنيات التي يمكنك استعمالها.

الجدول (3-2): أدوات التفكير الإبداعي وتقنياته.

1. كن فضوليًّا بخصوص كل شيء: شذِّبْ فضولك كما لو كان فصيلًا نادرًا وثمينًا في الحياة.
2. اسأل، ثم اسأل، ثم اسأل: تخيَّل نفسك طفلًا في جعبته أسئلة لا حصر لها؛ سواء أكان لها إجابات مقنعة أم لا.
3. حدِّد النماذج: راقب نماذج الصوت، والمشهد، والصورة، والفكرة، والتجربة، والمعرفة. راقب أيضًا نماذج الطباع، ونماذج الأخطاء، ونماذج النجاح.
4. أَنشِئ روابط: قرِّر كيف يمكنك ربط الأشياء بعضها ببعض. جِد قاسمًا مشتركًا بين ما تدرسه وحياتك. صل بين ما تعلَّمته وما تعرفه. أَنشِئ روابط بصورة دائمة. لا تنظر إلى أيِّ شيء بمنأًى عن الأشياء الأخرى.

5. انضم إلى التيار: جِد لنفسك المنطقة الخاصة بك. حدِّد شيئًا ما تحبه لكي تفعل تحديدًا ما ترغب القيام به، وتذكَّر أنك ستفقد حينئذٍ إحساسك بالمكان والزمان، وأن ذلك يمنحك وعيًا عالي المستوى بقيمة هذا الشيء بذاته ولذاته.
6. خالف الواعد، واستمتع، وتصرف كما لو كنْتَ طفلًا: تجنَّب التوتر إلا إذا كان يُفضي بك إلى تفكير جديد.
7. تقبَّل الغموض والتعقيد وعدم اليقين: الحياة كثيرة التقلُّب، وتتغير بسرعة. أمَّا الثابت الوحيد في الحياة، كما يقال، فهو التغير. تقبَّل التغير السريع بوصفه منظومة حياتية طبيعية، واعترف بأن القضايا والأفكار والقيم معقدة، وأن الشكوك تلقي بظلالها على كل ما في الحياة. تعلَّم التعايش مع هذه التعقيدات وتقديرها وتفهمها. استمتع بهذه الشكوك، وتقبَّل الغموض.

تطوير العادة الإبداعية

تعرَّفت في الفصل الأول إلى الراقصة ومُصمِّمة الرقصات تويلا ثارب 2003م التي حدَّد كتابها **العادة الإبداعية** سلسلة من الممارسات التي مكَّنتها من تطوير طباعٍ من التفكير بصورة مبدعة. وهذه مجموعة أخرى من المقترحات التي طرحتها في هذا الشأن؛ بغية تطوير العملية الإبداعية وتحويلها إلى ما يشبه العادة:

1. **الحوادث:** تؤمن تويلة ثارب -شأنها في ذلك شأن الكثيرين ممن كتبوا في مسألة الإبداع- باحتمال حدوث عملية الاكتشاف مصادفةً؛ لأن الأخطاء أحيانًا تؤدي إلى نتائج فاعلة. وهي ترى -مثل نظرائها من الكُتَّاب الآخرين- ضرورة أن يكون المرء مُهيَّئًا للإفادة من الحوادث العَرَضية. ولهذا، يتعيَّن عليك أن تكون مستعدًّا لكي تكون سعيد الحظ؛ يتعيَّن عليك أن تتعلَّم كيف تقتنص الفرصة، وتبقي عينيك وأذنيك وعقلك في حال تلقٍّ وانفتاح، ثم تغتنم هذه الفرصة عندما تتراءى لك. وقد ذكرت ثارب مثالًا على ذلك مُصمِّم الشعار الإعلاني لشركة جنرال إلكتريك، الذي يوحي بفكرة أن الشركة تُصنِّع الأشياء التي تجعل الحياة أكثر سعادة. إن التلاعب

بالمفهوم والتفكير بصور مختلفة من أجل التعبير عنه مكَّنَ مُصمِّم هذا الإعلان من تهيئة نفسه لتمييز ما ابتكره في نهاية المطاف: إننا نُقدِّم للحياة أشياء جيدة.

2. **العمود الفقري:** ما تعنيه تويلة ثارب بذلك هو الفكرة الرئيسة لأيِّ عمل أو مشروع، أو الفكرة الأساسية التي تُحفِّزها وتُمثِّلها. فالعمود الفقري هو الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه؛ إنه نيَّتك ومفهومك أو فكرتك المركزية. وهذه العبارة تعني لباستر كيتون إطلاق الضحكة الأخيرة فيما يخص الحركات الكوميدية الفكاهية. أمَّا مايكل جوردان فيرى أنها تعني رمي الكرة في السلة؛ أي القفز إلى مستوى أعلى من مستوى اللاعب المدافع. وأمَّا الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير Gustave Flaubert فاستخدمها بمعنى انتقاء الكلمات والمفردات الصحيحة في روايته **مدام بوفاري** Madame Bovary. من الجدير بالذكر أنه يمكن الانحراف بسهولة عن العمود الفقري في أثناء مرحلة تجميع المواد اللازمة للمشروع، وفي أثناء انشغالك بعملية الاستقصاء واستخراج مضامينه. من المهم أن تُذكِّر نفسك دائمًا بما تحاول أن تفعله، ثم تُقوِّم ما أنجزته من مشروعك وَفقًا لعموده الفقري، ومراجعته استنادًا إلى هدفه الرئيس وغايته النهائية.

3. **المهارات:** إن امتلاك المهارات اللازمة لأداء العمل، والمعرفة الضرورية لتطوير المشروع يتطلَّبان الجهد والممارسة العملية. فالمهارات والمعرفة يُمثِّلان الأساس الضروري، والمتطلَّب السابق لأيِّ مخرجات مبدعة. وبالرغم من ذلك فهما غير كافيين؛ إذ يوجد المزيد مما أنتَ بحاجة إليه، علمًا بأنك لن تُحرِز أيَّ تقدُّم إلا إذا طوَّرْتَ هذه الأساسيات على نحوٍ ثابت صُلْب مبني على الثقة بالنفس. فأنتَ -مثلًا- غير قادر على تأليف قطعة موسيقية معقدة، أو محاكاة سلسلة من حركات الرقص المعقدة، أو إنتاج فيلم يثير العواطف الجياشة، أو تحضير وجبة طعام استثنائية مكوَّنة من أربعة أطباق متنوعة من دون أن تكون مُلِمًّا إلمامًا كاملًا بأساسيات الموسيقى، أو الرقص، أو صناعة الأفلام، أو الطبخ. فأن تتعلَّم كيف تُطوِّر هذه المهارات الأساسية، وتضبط إيقاعها، وتُبقي عليها في منتهى الصرامة والحيوية؛ كل ذلك يعني القدرة على وضع الأساس المتين لإطلاق ما يُشبِه السحر العاطفي

والإبداعي. ولهذا، فإن المزج بين المهارة والعاطفة هو العامل الأساس في الحياة الإبداعية.

4. **الفشل:** الفشل مُؤلم ومُذِل ومُثبِّط للعزيمة، لكنه قد يكون أيضًا مُوَجِّهًا ومُنوِّرًا ومُلهِمًا. ترى ثارب أَنه لا يمكن تجنُّب الفشل، ولا سيما إذا تعلَّق الأمر بالجهود والمحاولات المبذولة. لا شك أنك فشلت في الماضي، ولا بُدَّ أنك ستتعرَّض للفشل مستقبلًا، ولكن هذه الحقيقة البسيطة يجب أن تلفت انتباهك إلى أنك كُنْتَ تحاول تحقيق أشياء جديدة، وعمل أشياء لم تحاول فعلها من قبلُ، أو لم يكن بمقدورك عملها بعدُ. فمن دون جعل الفشل يبدو بمسألة عاطفية، فإن عليك -كما يقول الناس- إلى تجاوز الفشل. بعد ذلك، يجب أن تُبادِر إلى تنفيذ الخطوة اللاحقة. هذه هي نصيحة ثارب القوية العاقلة الفَطِنة. من المهم أيضًا النظر في أسباب الفشل؛ هل هذا الفشل ناتج من خذلان أعصابك لك أم أنه ناجم عن سوء التقدير؟ هل مردُّه نقص في المهارة أم في المفهوم؟ قد يكون الفشل ناجمًا عن المكابرة المُتمثِّلة في رفض الاستماع إلى نصائح مفيدة من الآخرين، أو الإصغاء إلى صوت بداهتك الشخصية. فحالما تُحدِّد سبب الفشل يكون الوقت قد حان لعمل شيء ما لإصلاحه، ومواجهته، ووضع علاج مناسب له، ثم تَخَطِّيه.

5. **على المدى الطويل:** ما تعنيه ثارب بهذه العبارة هو عمود التطور الإبداعي، أو المسار الإبداعي لحياة المرء ومهنته. وبالرغم من إثبات أن التفكير الإبداعي والإنتاج الإبداعي يكونان في أوج تألُّقهما في منتصف العمر -بعد انقضاء مدة التعلُّم الزاخرة بمحتواها بعد تجاوز المرء مرحلة الشباب، وبدء الانحدار نحو مرحلة الكهولة، وفقدان الزخم الإبداعي المرتبط بالمرحلة العمرية الشابة- فإنه توجد استثناءات لهذا النموذج؛ إذ يوجد أفراد مبتكرون مثاليون يخرجون على العالم بإبداعات وأعمال جديدة وأصيلة طوال حياتهم، ويثبتون أن آخر إنتاج لهم لا يقل حيوية وأصالة عن الروائع التي أبدعوها في المراحل الأولى من حياتهم. ومن هؤلاء العباقرة: موزارت وشوبيرت (كلاهما توفي في أوج شبابه)، وفيردي وفاغنر (اللذان عاشا حياة طولى)، ورمبراندت، ودستويفسكي، وبيتس، وسيزان، وبيكاسو، وماتيز، وكورواسا، وبالانشين، الذين عاشوا حياة طبيعية في زمانهم.

التركيز

صحيح أن الكثير من الناس لا يرون في التركيز فعلًا مبدعًا أو إستراتيجية مبتكرة فاعلة، بيد أن الأمر حقيقةً قد يكون كذلك بصورة شبه دائمة. للتركيز فوائد عدَّة، منها: تصحيح مسار التفكير وتوجيهه، ولفت الانتباه إلى مسائل صغيرة لم يُعِرْها الآخرون أيَّ انتباه يُذكَر، مثل زميل العمل الذي ابتكرته شركة بلاك أند ديكر Black and Decker؛ وهو مسند خشبي يمكنه تحمُّل ثِقْل مقداره (300) كيلوغرام تقريبًا، وهو أيضًا أشبه بمحطة عمل لاستخدام الأدوات الكهربائية التي تنتجها الشركة. وبينما كان تركيز بعض العاملين على تحسين الأدوات الكهربائية التي تنتجها الشركة، وإنتاج أدوات طاقة جديدة، فإن اهتمام مخترع جهاز زميل العمل كان مُنصَبًّا على المكان الذي يجب أن تُستخدَم فيه هذه الأدوات. وما يلفت الانتباه أيضًا هو التركيز على ماسحات زجاج السيارة ذات السرعات المتعددة بدلًا من تحسين أدائها في عملية المسح.

يتعلق أحد مظاهر التركيز الأخرى بضرورة الانتباه إلى شيء مُحدَّد بصورة منفصلة. وبحسب دانيال ليفيتين Daniel Levitin, 2014 في كتابه **العقل المنظَّم** The Organized Mind، فإن الانتباه هو مصدر للقدرة المحدودة. فأنتَ مُقيَّد فيما يمكنك أن تُركِّز عليه في المرة الواحدة.

يعتقد ليفيتين أن الدماغ البشري قد تطوَّر بحيث إنه لم ينجح فيما يقوم به من مهام إلا بتركيزه على الأشياء؛ كلٌّ على حِدَة. فالوظائف المتعددة هي عدوُّ الانتباه المُركَّز، التي تتسبَّب في دفع ثمن معرفي مُكلِف. وقد أظهرت البحوث أن الخسارة التي تُحدِثها أكبر بكثير من الخسارة المعرفية الناجمة عن تدخين المارجوانا.

وللحقيقة، فإن الوظائف المتعددة تُعَدُّ وهمًا معرفيًّا، أو صورة من صور خداع الذات، ولا سيما عندما تظن، وأنت تؤدي هذه الوظائف المتعددة، أنك لا تفعل ذلك؛ إنك في الواقع تقفز بسرعة بين هذه الوظيفة وتلك، وتُلغي في هذه الأثناء نوعية الاهتمام الذي تبديه لكلٍّ من هذه الوظائف؛ ما يؤدي إلى خفض مستوى تأثيرك فيما تقوم به. فلكي تتحكم في الوقت المخصَّص لك بصورة كاملة فاعلة؛ ركِّز على وظيفة واحدة كل مَرَّةٍ،

وتجنَّب شرذمة اهتمامك بوقوعك في براثن الحيرة والارتباك. فالنجاح في أيِّ وظيفة تقوم بها يتطلَّب بذل جهد وانتباه مُركَّزينِ مُستدامينِ.

التركيز على نطاقٍ عام وهدف مُحدَّد

يُعَدُّ اتخاذ قرار بالتركيز على فكرة مُحدَّدة أمرًا مهمًّا جدًّا؛ لأنك لو ركَّزْتَ على الفكرة الخطأ لحلَلْتَ المشكلة الخطأ، وأهدرْتَ الكثير من الوقت والجهد، وربَّما الكثير من المال أيضًا. يقترح إدوارد دو بونو Edward de Bono التفكير بخصوص التركيز بطريقتين؛ الأولى: التركيز على نطاق عام، والثانية: التركيز على أمر أو هدف مُحدَّد.

وفيما يخص الطريقة الأولى، يكفي أن تبحث عن بعض الأفكار الجديدة لشيء ما، مثل: المطاعم، وآلات تحضير القهوة، والسكن الجامعي، والفنادق، علمًا بأن النطاق العام قد يكون واسعًا أو ضيِّقًا. وهذه بعض الأمثلة على التركيز على نطاق عام:

- الحاجة إلى بعض الأفكار في مجال تنظيم مدرسة ما.
- الحاجة إلى بعض الأفكار من أجل تنظيم مدرسة للتعليم المتوسط.
- الحاجة إلى بعض الأفكار عن التعلُّم بطرح تساؤلات في المدرسة.

أمَّا المزايا الإيجابية لهذه الطريقة في طرح الأسئلة فتتمثَّل في أنها تُبقي على فكرة الدروب مفتوحة؛ إذ ليس شرطًا أن تكون الأفكار مبنية على الهدف، أو أن تكون عملية، أو يمكن تنفيذها. والعائق الوحيد هو الاتجاه العام للتفكير كما هو مُعرَّف. يمكنك ملاحظة الفرق لو قرَّرنا إعادة صياغة الطلب على الأفكار بالطريقة الآتية: نحن بحاجة إلى الأفكار من أجل تحسين الكفاءة في مجال تنظيم قسمنا. فهذا يُمثِّل توجُّهًا مفيدًا للتفكير؛ أي يمكن عَدُّه تركيزًا مفيدًا، لكنه مختلف في أنه أكثر تحديدًا، وأكثر استهدافًا، وهو أيضًا مُوجَّه نحو هدف مُحدَّد؛ أي تحسين الكفاءة في مجال التنظيم. ولكن، قد نرغب أحيانًا في استكناه طرائق تنظيم أكثر شمولًا، أو حتى تحسين تركيزنا المستهدف. وهذا لا يعني أن أحد نوعي التركيز هو أفضل من الآخر؛ إنهما ببساطة مختلفان عن بعضهما بعضًا، ويتمخَّض عنهما نتائج تفكير مختلفة، ونحن بحاجة إلى النوعين كليهما.

هذه بعض الأمثلة على التركيز المُوجَّه أكثر صوب وجهة مُحدَّدة في نطاق التفكير الإبداعي:

- نحن بحاجة إلى أفكار بخصوص تحسين حركة المرور في حرمنا الجامعي.
- نحن بحاجة إلى أفكار لتحسين نتائجنا في الامتحانات.
- نحن بحاجة إلى أفكار لزيادة فاعلية عملية التقويم.
- نحن بحاجة إلى أفكار لزيادة معدل المشاركة في التخطيط الإستراتيجي.
- نحن بحاجة إلى أفكار لتحسين المعنويات في حيِّنا ومدارسنا.

وكان دو بونو قد أشار إلى هذا الموضوع في معرض نقاشه مسألة التركيز في كتابه **الإبداع الجاد** Serious Creativity، وبعض منشوراته الأخرى، لكن الأمر الأكثر أهمية لنا في هذا المجال هو التفكير في موضوع التركيز الذي يقوم به تفكيرنا؛ أي ما نُفكِّر فيه تحديدًا، وأسباب ذلك.

عملية الإبداع الفردية والجماعية

أشارت كلٌّ من كيث سوير Keith Sawyer, 2007 في كتابها **عبقرية الجماعة: القوة الإبداعية لمبدأ التشاركية** Group Genius: The Creative Power of Collaboration، وسوزان كين Susan Cain, 2012 في كتابها **الهدوء: قوة المخترعين في عالم لا يستطيع التوقف عن الكلام** Quiet: The Power of Inventors in a World That Can't Stop Talking، إلى أن أيَّ عمل إبداعي لافت -كما هو حال الكثير من الاختراعات الأقل شأنًا- يحتاج إلى جهد يشترك فيه أكثر من شخص. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها: اكتشاف تشارلز داروين النمو والارتقاء عن طريق عملية الاصطفاء الطبيعي، وهذا الاكتشاف مبعثُه ما قرأه داروين عن السكان لتوماس مالتوس Thomas Malthus. وإشارة سوير إلى تطور لعبة اللوحة المعروفة بمونوبولي، التي اخترعتها جماعة بروتستانتية، وانتشرت بين اللاعبين، وتَعهَّدتها في نهاية المطاف شركة الإخوة باركر، وهي شركة ألعاب وضعت لها القواعد النهائية، واللوحة المعيارية، وعدد القطع المطلوبة للعبة (عدد قطع اللعبة المتحركة:

الكشتبان (غطاء صغير لإصبع الخياط)، والقبعة، والمكواة، وغير ذلك مما يعود في أصوله المتواضعة إلى ما يرمز إلى تلك الجماعة البروتستانتية). ومن الأمثلة أيضًا: لعبة الصحن المدوَّر الطائر ، والدراجة الهوائية الجبلية، والراديو، والتلفاز، وشبكة الإنترنت، وشبكات التواصل الاجتماعي؛ فهذه جميعًا كانت نتاج عمل جماعي وتشاركي ومنفرد.

ولكن سوزان كين تُؤكِّد -بالمقابل- حاجة الأفراد إلى قضاء بعض الوقت وحدهم للتفكير في أشياء معينة، وتأمُّلها قبل أن يتمكَّنوا من تطوير معرفتهم بهذا الحقل أو ذاك، وإطلاق شرارة الإبداع لديهم. وقد أبدت شعورًا بالأسف حيال التركيز المعاصر على ما يوصف بالحراك الذهني للأنشطة الجماعية التي تُبالِغ في التركيز على مبدأ التشاركية وتصميم محيط العمل، والتي ترى أنها منفتحة أكثر مما ينبغي؛ ما يتسبَّب في إعاقة القدرة على التأمُّل والتفكير العميق الفاعل. تُؤكِّد كين أيضًا أهمية إيجاد صلة بين التركيز على النشاط الجماعي والانبساط، زاعمةً أن عالم التجارة الأمريكي يفتخر بالطبيعة التشاركية للتفكير الإبداعي الذي يُفضي إلى الإبداع. بيد أن ما جرى تجاهله هنا -أو على الأقل التقليل من شأنه كما تقول كين- هو المدى الذي تبدأ منه عملية الإبداع لفرد يعمل بهوس شديد على شيء ما يحبه. وترى كين أن هؤلاء الأشخاص من ذوي الطبيعة الانطوائية بحاجة إلى العودة إلى عوالمهم الخاصة لممارسة عمليتي الاستقصاء والتجريب وحدهم من دون أن يُشغِلهم عن ذلك أيُّ مُؤثِّرات خارجية.

أمَّا جوشوا وولف شينك Joshua Wolf Shenk, 2014 فقد تبنَّى موقفًا وسطيًّا في كتابه **قوى الاثنين** Powers of Two؛ إذ يعتقد أن عملية الإبداع تنمو وتزدهر بصورة أفضل حين يتشارك اثنان في مشروع ما، أو يتنافسان عليه. ففي كلتا الحالتين، يُغذِّي كل واحد منهما فكرة الآخر؛ ما يدفع العمل الإبداعي لكلٍّ منهما نحو قمم أعلى جديدة. وقد ذكر شينك أمثلة عدَّة على الثنائي الإبداعي، منها: ويلبر وأولفير رايت، وفينسينت وثيو فان كوخ، وسيمون دو بوفوار وجان بول سارتر، وبابلو بيكاسو وهنري ماتيز، وسوزان أنتوني وإليزابيث كادي ستانتون، وسي. إس. لويس و جي. آر. تولكين، وجون لينون وبول ماكارتني.

كان الأخوان رايت يتنافسان بصورة ودية، وعمل ثيو فان كوخ على مساعدة فينسينت ماليًّا وعاطفيًّا، حتى إن هذا الأخير كتب أن ثيو كان مبدعًا في رسومه تمامًا كما كان هو

أيضًا. أمَّا سيمون دو بوفوار وسارتر فوجَّها موهبتهما العقلية نحو هدف فلسفي مشترك، وكانا يُفكِّران غالبًا بطريقة توحي أنهما يُفكِّران بوصفهما شخصًا واحدًا. وبالمثل، فقد كان بيكاسو وماتيز متنافسين، وحاول كلٌّ منهما أن يبزَّ الآخر في الأنماط الفنية الإبداعية المختلفة. في حين قال ستانتون عن سوزان أنتوني: «أنا الذي أعددْتُ الصواعق، وهي التي أطلقتها». أمَّا لويس فتقمَّص دور الجمهور بالنسبة إلى تولكين، وكان يحثه على إكمال عمله، حتى إن تولكين صرَّح بأن فضل إتمام كتابة ثلاثية **سيد الحلبات** Lord of the Rings يُعزى إلى لويس الذي ما فتئ يُشجِّعه ويُحفِّزه.

وأمَّا جون لينون وبول ماكارتني فكان كلٌّ منهما مُلهِم الآخر -بحسب قول جوشوا شينك- وقد تمثَّل ذلك في شخصيتيهما المتناقضتين، وأساليبهما الإبداعية؛ إذ كان اهتمام بول الكبير بالتفاصيل يوازن طريقة جون الفوضوية وغير المنتظمة في العمل. لقد تشابكت العقلانية الأبولونية مع الانفعالية والتعطيل الديانوسيين. وكانت رقة ماكارتني تُخفِّف من حدَّة لينون؛ وكانت اللمسة الدبلوماسية لبول تُكمِّل النَّفَسَ الاستفزازي الذي يُميِّز شخصية لينون. لقد كانت عقلانية الواحد منهما تضبط إيقاع رقصة الدراويش عند الآخر، بحسب وصف شينك لهما.

لو تجاوزنا الشراكة الموسيقية لأمكننا أيضًا ملاحظة الشراكات الإبداعية بين الثنائيين الكوميديين في التلفاز والسينما، أمثال: لوريل وهاردي، وآبوت وكاستيللو، وبارنز وألان، ولوسيل بول وديزي أرنيز، ودين مارتن وجيري لويس، وجاكي غليسون وآرت كارني، وغيرهم الكثير.

أمَّا إذا انتقلنا إلى زاوية أخرى يكون فيها عمل الفريق الواحد فاعلًا فيكفينا استحضار أبطال عالم الرياضة الاحترافية، أمثال: روجر فيدرير، ورافايل نادال، وكريس إيفرت، ومارتينا نافراتالوفا في رياضة التنس؛ ولاري بيرد، وماجيك جونسون في كرة السلة؛ وتايغر وودز وزميله في رياضة الغولف ستيف ويليامز؛ وطوم بريدي وبيتون مانينغ في كرة القدم الأمريكية؛ والملاكمين محمد علي وجو فريزر في الحلبة. أمَّا في عالم الأدب فيزخر بالثنائيات المبدعة، أمثال: إيمرسون وثورو، ودوروثي وويليام وردسورث، وناثانيال هوثورن وهيرمان ميلفيل، وتوماس وولف وناشر أعماله ماكسويل بيركنز. ويوجد أيضًا

أكثر من ثنائي فني، أمثال: كريستو وجان كلود، وجورج بالانشين وراقصة الباليه سوزان فاريل، وبابلو بيكاسو (مَرَّةً أخرى) وجورج براك اللذينِ تشاركا في أسلوب جديد في الفن الحديث، وأهمها كان في حقل المدرسة التكعيبية.

المفاهيم بوصفها أدوات معرفية

يُعَدُّ مفهوما الأداة المعرفية ومجموعة الأدوات المعرفية من المفاهيم المجازية. من البدهي أنك حين تُفكِّر في الأدوات فإن أول ما يَرِدُ إلى ذهنك هو المطرقة ومفك البراغي بوصفهما أداتين من الأدوات اليدوية الأساسية، ويَرِدُ إلى ذهنك أيضًا برامج الحاسوب وتطبيقاتها بوصفها أدوات إلكترونية رقمية. وفي المقابل، فإن الأدوات المعرفية تمنح التفكير زخمًا وقوة دفع بدلًا من الأدوات التي تتيح تنفيذ أنواع مختلفة من الأعمال، علمًا بأنه يمكن عَدُّ التفكير صورة من صور العمل. وتأسيسًا على ذلك، تُعَدُّ مجموعة الأدوات المعرفية مجموعةً من أدوات التفكير، بالرغم من أن ذلك يعني أنها في متناول اليد وجاهزة للاستعمال.

أشار جون بروكمان John Brockman, 2012 إلى مجموعة من الأدوات المعرفية في كتابه **سوف يجعلك هذا أكثر ذكاءً** This Will Make You Smarter، وهو كتاب يضم مجموعة من المقالات لعدد من المُفكِّرين. ومن الأمثلة على هذه المجموعة: التواضع المعرفي، وعدم فائدة القناعات، وتوجهات التكنولوجيا، وكيف أن كل شخص هو إنسان عادي لكنه يتفرَّد بخصوصية تُميِّزه من غيره، وكيف يُحرِّر الفشلُ النجاحَ، وكيف أن البشر يمتلكون غريزة التعلُّم، وكيف تُحرِّض العوائقُ عمليةَ الإبداع بعد أن تعترض طريقها، وكيف أن المشكلات المستعصية تختلف عن تلك القابلة للحل، وكيف يمكنك تصميم ذهنك، وغير ذلك من الأمثلة كثير.

طلب جون بروكمان إلى المشاركين في كتابه التركيز على سؤال يُفضي إلى إجابات غير متوقعة، بدءًا بسؤال استفزازي مُحفِّز عن الأدوات المعرفية. وكان يُقصَد بهذا السؤال تحفيز الأفكار التي لم تخطر ببال المُفكِّرين المشاركين في مقالات الكتاب، أو على الأقل

النظر في بعض أهم الأفكار التي تَرِدُ إلى أذهانهم بطرائق جديدة. وكان يُؤمل من الأدوات المعرفية التي قدَّمها هؤلاء المُفكِّرون أن تُعزِّز التفكير الإبداعي والتفكير المنتِج.

أحد الموضوعات المركزية التي كتب عنها هؤلاء المُفكِّرون أكثر من (150) مقالة تَمثَّل في طرح أسئلة عن افتراضات أولية. أمَّا الموضوع الآخر فكان يتعلق بطرائق التكنولوجيا لتغيير الثقافة والتفاعل الاجتماعي إيجابًا وسلبًا. يوجد أيضًا موضوع آخر شغل بال المُفكِّرين المشاركين، يتمثَّل في السؤال الآتي: لماذا يُعَدُّ التحرك خارج نطاق العقلنة التوجيهية ضروريًّا بحيث يشمل أنواعًا مُتمِّمةً من التفكير الشمولي والفجائي. أخيرًا، وبناءً على نظرة كلية، فقد تضمنت آراء المُفكِّرين المشاركين ومقترحاتهم إنشاء مجموعة أدوات معرفية تخص التفكير، فطرحوا طرائق للتفكير في العالم من حولهم، والمشاركة فيه بصورة أكثر فاعليةً وتأثيرًا.

ثلاث أدوات معرفية

توجد ثلاث أدوات معرفية رئيسة جديرة بالاهتمام، هي: مبدأ باريتو The Pareto Principle والبنية التكرارية Recursive Structure، والثنائيات Dualities.

أُطلِق على الأداة المعرفية الأولى اسم مبدأ باريتو تيمُّنًا بعالِم الاقتصادي الإيطالي فيلفيرد باريتو Vilfred Pareto الذي كشف عن حقيقة أن ما نسبته 20% من سكان البلاد يسيطرون على 80% من ثروتها. وقد طُبِّق هذا المبدأ على أنواع عدَّة من الحالات والتجارب. فمثلًا، كان 20% من مستخدمي أحد المواقع في شبكة الإنترنت يستهلكون 80% من نشاط الموقع، و 20% بالمائة من عمال الشركة يستهلكون 80% من مواردها، و 20% من الأشخاص وكميات الورق والكتب وبعض البحوث الأخرى التي اطَّلعنا عليها استهلكت 80% من كَمِّ نشاط العمل الذي قمنا به، و80% من نشاط منافذ بيع الأطعمة في مراكز التسوق يتركَّز على 20% من الأطعمة التي تباع في هذه المراكز (لحم العجل المشوي، واللحم المُقدَّد المسلوق، والجبنة السويسرية).

يتكرر هذا النموذج بصورة متواترة، وبنسبة عشرين في المئة من التوزيع المستند إلى مبدأ باريتو. أمَّا العشرون في المئة الأكثر طلبًا من هذا التوزيع فتُفسِّر استهلاك كمية غير مُحدَّدة من أيِّ مادة جرى حسابها أو تدقيقها. وقد تمثَّلت إحدى أهم نتائج التوزيع بحسب مبدأ باريتو في حرف مسار المعدل بعيدًا عن الفكرة المقبولة والشائعة للمعدل الذي يُمثِّله منحنى الجرس. فبدلًا من التوزيع المتساوي الذي يُظهِر منتصف المنحنى المعدل والمستوى المتوسط متساويين، تَبيَّن وجود خلل كبير في التوازن يظهر في النسبة المئوية بحسب مبدأ باريتو في التوزيع. أمَّا العنصر المقيس الأكثر تقلُّبًا أو الأكثر نشاطًا فهو أكثر تقلُّبًا ونشاطًا بمعدل مرتين من العنصر الذي يأتي في المرتبة الثانية من حيث النشاط، وهو أيضًا أكثر تقلُّبًا ونشاطًا بمعدل عشر مرات من العنصر العاشر. يمكن رؤية هذه التعددات في ذروة قوة الزلازل، وفي الروابط الاجتماعية بين الأصدقاء، وطبائع القُرَّاء، ومحبي شراء الكتب.

أمَّا الأداة المعرفية الثانية (أي البنية التكرارية) فهي تلك التي يكون فيها الشكل الكلي تكرارًا لشكل الأجزاء. وتُعَدُّ الزخرفة الشجرية على النوافذ المُصمَّمة على طريقة الفن المعماري القوطي (تتألَّف من أحجار رقيقة مُقوَّسة تقسم النافذة إلى أجزاء صغيرة، كل منها ضمن لوح زجاجي منفصل) أحد الأمثلة على ذلك. ويوجد مثال آخر على ذلك يتمثَّل في الطريقة التي يكشف بها الخط الساحلي لبلد ما، نفس النموذج أو الشكل بنسب زيادات كبيرة أو صغيرة، فتبدو بنيتها واحدة؛ سواء أكانت تُمثِّل (5) أقدام أم (5) أميال.

تساعد البنية المتكررة على تحديد الروابط بين الفن والتكنولوجيا واستيعابها؛ إذ تُؤثِّر المبادئ الجمالية في تفكير المهندسين والعاملين في حقل التكنولوجيا. أمَّا الوضوح والأناقة المنعكسان في هذه المبادئ الجمالية فإنهما يُعزِّزان التصميم الناجح. والبنية المتكررة ضرورية أيضًا في التعليم التقني مُمثَّلةً بجماليات التصميم إلى جانب دراسة تاريخ الفنون. أمَّا المكان الذي يمكن أن نرى فيه هذا الربط فيتمثَّل في العمل الذي أُنجِز في العقد الأول من الألفية الجديدة في شركة أبل ومنتجاتها التي لاقت شعبية كبيرة، مثل جهازي الآي فون والآي باد. وكان الراحل ستيف جوبز (كبير المديرين التنفيذيين السابق في شركة أبل) قد أكَّد أهمية الروابط بين الفنون والتكنولوجيا، وعمل هو نفسه في تقاطع

طرائق بين الفن والتكنولوجيا. كانت حماسته تتجلَّى في صناعة منتجات ذات تقنية خالية من العيوب في مكوناتها الهندسية، وتتصف -في الوقت نفسه- بالأناقة والجمال.

المثال الثالث على الأداة المعرفية يتمثَّل في منطق الثنائيات. ففي مقالتيهما المتعاقبتين **ثنائيات** المنشورتين في كتاب **بروكنر** Brockner, 2012، ركَّز كلٌّ من ستيف ألكساندر وأماندا غيفتر Stephon H. Alexander & Amanda Gefter على جانب مختلف من هذه الأداة المعرفية؛ إذ ركَّز ألكساندر على الفيزياء، ورأى أن الظواهر الفيزيائية تتطلَّب شرحًا من منظورين مختلفين. والمثال الكلاسيكي على ذلك هو الضوء الذي لا يمكن شرح طبيعته كاملةً بمنأى عن خصائصه الجزيئية وخصائصه التي تُشبِه الموجات. فحين تتساءل إذا كان الضوء في الأساس مُكوَّنًا من جزيئات أو أمواج فإنك حينئذٍ تُخفِق في رؤية الثنائية الضمنية بوصفها مُكوَّنة من الجزيئات والأمواج. يرى ألكساندر أن الثنائيات تُذكِّرنا وتحفزنا إلى استعمال أكثر من عدسة تحليلية في محاولاتنا فهم أيِّ شيء.

تُغيِّر الثنائيات مفهوم أو إلى مفهوم و. فحين تتجاهل أماندا غيفتر (2012) مفهوم إمَّا/ أو، وتُؤكِّد مفهوم كلاهما/ و فإنها تتقدَّم بنا إلى ما وراء الفكرة التقليدية للثنائية بوصفها تفرُّعًا ثنائيًّا تتصارع فيه الأضداد. فبدلًا من التركيز على التناقضات والصراع بين العبارات التي تحمل صورة من صور الثنائية (مثل: الشرق والغرب، والمذكر والمؤنث، والضوء والعتمة)، فإنها تحثنا على قبول الأضداد، ومحاولة رؤية كيف أن شيئين مختلفين تمامًا قد يكونان صحيحين بالدرجة نفسها. فتقدير قوة الثنائيات قد يكون الترياق لهذا النوع من التفكير المُدجَّج بالعداء نحو: أنا على حق، وأنتَ على باطل، وهو نمط التفكير الذي ينصح إدوارد دو بونو بالابتعاد عنه.

إن استخدام أداة الثنائيات المعرفية بالتوازي مع البنية المتكررة ومبدأ باريتو يمكن أن يُنمِّي مداركك، ويُغْني استيعابك وفهمك لنفسك والعالم من حولك.

تطبيقات

3–1 إلى أيِّ مدى أقنعك غاي دويشر GuyDeutscher بوجهة نظره بخصوص الاختلافات اللغوية؟ أي: كيف تُمثِّل اللغات المختلفة إدراكنا وإحساسنا بالواقع؟ ربَّما تكون قد اقتنعت أكثر بوجهة نظر ماكورتر التي مفادها أن الثقافة هي التي تُشكِّل اللغة. ما اللغات الأخرى التي تجيدها أو سبق لك أن تعلَّمتها، إضافةً إلى اللغة الإنجليزية؟ كيف أثَّرَتْ معرفتك بلغة أجنبية أخرى إدراكك بأشخاص من ثقافة أو ثقافات أخرى؟

3–2 حدِّد العبارات الآتية، مُبيِّنًا إذا كانت بياناتٍ، أو تقاريرَ، أو أحكامًا، واشرح السبب الذي حدا بك إلى إبداء هذا الرأي لكل حالة على حِدَةٍ:

1. ترتاد دار الأوبرا لهدف وحيد هو أن تتباهى بالجواهر التي ترتديها.
2. ارتفعت أسعار الأسهم قليلًا اليوم مع بداية الحركة التجارية.
3. الشعب العراقي لا يرغب في الحرب.
4. الجمال هو كل ما يقبع خلف المظاهر.
5. تفاحة في اليوم تغنيك عن زيارة الطبيب.
6. التهام أنواع مختلفة من المأكولات يؤدي إلى تلبُّك معوي.
7. لم تخسر أمريكا حربًا قطُّ.
8. $(أ)^2 + (ب)^2 = (ج)^2$
9. مجموع النقاط المعتمدة (650) نقطة هو مجموع جيد.
10. تناول التوت والجوز لأنهما مفيدان للقلب.

3–3 وضِّح كيف يمكن أن تتحقَّق من صحة تقريرين من التمرين السابق.

بيِّن كيف يمكنك تقديم دليل مُعزِّز لواحد من الاستنتاجات، وواحد من الأحكام التي وجدْتَها في التمرين.

3–4 اقرأ المقاطع الثلاثة أو الأربعة الأولى من مقالة منشورة في صحيفة أو مجلة متوافرة لديك، مُحدِّدًا الجُمل في المقاطع التي تعتقد أنها تُمثِّل تقارير، أو استنتاجات، أو أحكام.

3–5 كيف تُحدِّد أوجه الاختلاف بين الفلسفات أو الطرق الصحفية المذكورة في كلٍّ من: صحيفة نيويورك تايمز، وهيرالد تريبيون؟ برأيك، لماذا قاربت كلٌّ من هاتين الصحيفتين القصة بالطريقة التي نشرتها؟

3–6 أضف مثالًا واحدًا إلى عبارتي: الحُب هو قوة مادية، والحُب هو ظاهرة مَرَضية.

هاتِ مثالين على الطريقتين الإضافيتين عند حديثك عن الحُب:

1. الحُب هو الحرب.
2. الحُب سحر.
3. الحُب جنون.

هاتِ مثالًا واحدًا على كلٍّ من المجازات الآتية:

1. الأفكار هي نباتات.
2. الأفكار هي غذاء.
3. الأفكار هي المال.
4. الوقت يعني المال.
5. الوقت هو بضاعة.

3–7 حدِّد الروابط المجازية في الأمثلة الآتية، مُبيِّنًا ما وُصِف بوساطة عبارة وماذا أيضًا...؟. ما تأثير هذه المقارنة؟ مُتأمِّلًا الأمثلة الآنف ذكرها، بيِّن كيف ساعدتك الروابط المجازية على استيعاب ما قيل.

1. همَمْتُ على وجهي وحيدًا كغمامة .. كانت تُحلِّق فوق الوديان والتلال. (ويليام وردسورث).
2. بناءً على أحكامنا، كما ملاحظاتنا، لا شيء يُشبِه آخر. ومع ذلك، فكلٌّ منَّا يتمسك بمعتقده. (ألكساندر بوب).
3. حُبي يُشبِه وردةً حمراءَ، حمراءَ .. تفتحت في شهر حزيران. (روبرت بارنز).

3-8 المقطع الآتي حافل بالعبارات المجازية. حاول تفكيك الأبيات، مُحدِّدًا كل مجاز من المجازات، والمعنى الذي يرمي إليه. ماذا يُمثِّل؟ ما الحكاية التي رواها أحد الحمقى؟ وفيما يخص السياق، هذه الأبيات هي من مسرحية ماكبث لشكسبير، وردت على لسان ماكبث الذي حثَّته زوجته الليدي ماكبث على استلام السلطة بسفك الكثير من الدماء. وقد قيل هذا المقطع في الفاصل الذي اكتشف فيه ماكبث أن زوجته قد انتحرت:

انطفئي! انطفئي أيتها الشمعة الزائلة!
فما الحياة سوى خيال متحرك، وممثل فاشل
يختال ثم يندب ساعةَ أجَلِه فوق خشبة المسرح
ثم يختفي ولا يعود له ذِكر. إنها حكاية
يرويها أحد الحمقى المسكون بالضجيج والغضب
والذي لا يعني شيئًا.

3-9 وضِّح المضامين الخلافية في المجازات الآتية:

- الزواج بوصفه شراكة قانونية واقتصادية.
- الزواج بوصفه صورة من صور الزمالة والصداقة.
- الزواج بوصفه مغامرة ورحلة.

3-10 اخترْ من العمود (أ) الكلمات المُماثِلة لما في العمود (ب) لعمل رابط مجازي، ثم وضِّح مضمون المجاز الذي أنشأته:

أ	ب
الكتابة	الصلاة
القراءة	العمل
التفكير	السفر
الدراسة	التحادث
الغناء	السباحة

3–11 فيما يأتي قائمة تضم الأسماء التي تشير إلى طيف من المجازات المتعلقة بالقراءة (أو كما نقول: طرائق القراءة). اختر اثنين منها. أيُّ المجازات تشعر أنها تثير اهتمامك وتجد لها وقعًا في نفسك؟ اكتب بضع جُمل عن مضمون ما تقرؤه في كل حالة من هذه الحالات. ما أهمية القراءة والفوائد التي تجنيها منها تبعًا للمجازات التي اخترتها؟

المحادثة.

التداول.

الاستقصاء.

التساؤل.

الإدراك.

اللهو.

العمل.

3–12 يقارن بيتر ميندلساند Peter Mendelsund, 2014 في كتابه **ما نراه حين نقرأ** What We See When We Read بين تجربة القراءة وطيف واسع من الأشياء المختلفة بما في ذلك الأشياء الآتية. اختر اثنين منها، مُعلِّقًا على ما توحي به هذه الصور حيال تجربة القراءة:

العمود، السهم، الجسر، الشمعة، الديِّر، برنامج حاسوب، الحلم، العين، الفيلم، لعبة الشطرنج، السكين، الخريطة، الذهول، المجهر، المؤشر، الرؤية، المشي.

3–13 أَنعِم النظر في المجازات التعليمية الآتية. وعلى منوال الأفعال التي سبق ذكرها، والتي ركَّزت على طرائق القراءة، إليك قائمة أخرى من الأفعال التي تُظهِر طرائق للتعليم. اختر فعلين أو ثلاثة أفعال تشعر أنها مثيرة لاهتمامك، وأنها ضرورية، وذات أهمية خاصة. تفحَّص مضمون كل مجاز من المجازات الفعلية في مجال التعليم؛ ماذا تتطلَّب؟ ماذا ينتج منها بالنسبة إلى المعلمين والطلاب؟

التعليم بوصفه فِعلًا:

إجرائيًّا.
مثيرًا للاضطراب.
مؤديًا.
تشاركيًّا.
استقصائيًّا.
إرشاديًّا.
مُوجِّهًا.
استكشافيًّا.
ناقلًا.
مُحفِّزًا.

3–14 احصل على فيلم **دور الأخت**، ثم شاهد المقطع الذي وُصِف آنفًا، مُحدِّدًا اثنين من التفاصيل الإضافية التي تُمثِّل التفكير والتعليم: الناقد، والإبداعي.

3–15 حدِّد أداتين من الأدوات البسيطة التي يمكن استعمالها داخل المنزل وخارجه، والتي أثارها التفكير التناظري، مُوضِّحًا المفهوم الذي يربط بين مظهري (أو قسمي) التناظر.

3–16 اختر واحدة من إستراتيجيات تويلة ثارب (الحوادث، العمود الفقري، المهارات، الفشل، على المدى الطويل) لتطوير العادة الإبداعية، مُبيِّنًا كيف يمكنك تطبيق مقترحاتها واقتباسها لتهيئة نفسك كي تكون مبدعًا أكثر، وتُطوِّر إمكاناتك الإبداعية بصورة أكمل.

3–17 أيُّ طرق التفكير الإبداعي شعرت أنها أكثر إقناعًا لك من دون غيرها. هل هي طريقة سوير للإبداع الجماعي، أم عملية الإبداع المنفردة لكين، أم طريقة الثنائي التشاركي التنافسي لشينك؟ لماذا؟

3–18 إلى أيِّ مدى شعرت بالاهتمام بالتفكير، أو الاقتناع به، أو الحفز إليه؟ هل كان مَردَّ ذلك تحليل شينك للشراكة الإبداعية بين جون لينون وبول ماكارتني أم كان مَردَّه ثنائيٌّ آخر؟

3–19 إلى أيِّ مدى تَعُدُّ الثنائيات الآتية مبدعة بصورة نموذجية تبعًا للطريقة التي وصفها شينك: جيمس واتسون وفرانسيس كريك، أم ماري كلودوسكا (كوري) وبيير كوري، أم لاري بيج وسيرجي برين، أم رالف أبيرناثي ومارتن لوثر كينغ جونيور، أم ميل بروكس وكارل رينر، أم سيغموند فرويد وكارل غوستاف يونغ؟ أيُّ الثنائيات الإبداعية التنافسية الأخرى يمكنك تحديدها؟

3–20 ما ردُّ فعلك تجاه الملاحظات المتعلقة بالوظائف المتعددة التي ذكرها دانيال ليفيتين؟ هل تعتقد أن الوظائف المتعددة تحدُّ من فاعليتك وفاعلية الآخرين أم تعتقد أنك مُفكِّرٌ متعدد الوظائف ناجحٌ؟

3–21 حدِّد التركيز البسيط لكلٍّ من الحالات الآتية:

1. حين تقف في طابور طويل في أحد المطارات من أجل الخضوع للتفتيش الأمني.
2. عندما يتعيَّن عليك أن تلصق طوابع بريدية على (500) مغلف قبل إرسالها بالبريد.
3. حين تجلس في أحد الاجتماعات، ويكون كل واحد من المجتمعين مشغولًا بالنظر إلى جهاز البلاك بيري الخاص به.

4. عندما تكون بانتظار مصعد بطيء في بناء شاهق الارتفاع.

3–22 فكِّر في التركيز على شأن عام، وعلى هدف مُحدَّد في الأماكن الآتية:

1. الفنادق.
2. مراكز التسوق.
3. دور السينما.
4. المتاجر الكبرى.
5. قطارات الأنفاق.

3–23 إلى أيِّ مدى تجد مفهومي الأدوات المعرفية و مجموعة الأدوات المعرفية مفيدينِ؟ هل توافق على القِيَم المنسوبة إليهما؟

3–24 أيُّ أنواع الأدوات المعرفية تجذب اهتمامك أكثر من غيرها: الأدوات التي تتحدث عن التواضع، أم الفشل، أم اليقين، أم التكنولوجيا، أم العوائق، أم المشكلات الاعتيادية، أم المشكلات المستعصية؟ لماذا؟

3–25 أيُّ الأدوات المعرفية الثلاث التي سبق ذكرها ترى أنها واعدة أكثر من غيرها وأكثر جاذبية؟ ما الذي يثير اهتمامك أكثر في هذه الأداة المعرفية؟ كيف تعتقد أن تفكيرك يمكن أن يَفيدَ منها؟

المراجع

Alexander, Stephon H. 2012. "Dualities." In *This Will Make You Smarter*. Ed. John Brockman. New York: Harper Collins.

Bergen, Benjamin K. 2013. "Metaphors Are in the Mind." In *This Explains Everything*. Ed. John Brockman. New York: Harper.

Brockman, John, ed. 2012. *This Will Make You Smarter*. New York: Harper Collins.

Brockman, John, ed. 2013. *This Explains Everything*. New York: Harper Perennial.

Cain, Susan. 2012. *Quiet*. New York: Crown, Broadway.

de Bono, Edward. 1993. *Serious Creativity*. New York: HarperBusiness.

Deutscher, Guy. 2011. *Through the Language Glass*. New York: Picador.

Donoghue, Denis. 2014. *Metaphor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gefter, Amanda. 2012. "Dualities." In *This Will Make You Smarter*. 2012. John Brockman. New York: Harper Collins.

Hayakawa, S. I. 1991. *Language in Thought and Action*, 5th edn. Boston: Harvest.

Lakoff, George and Mark Johnson. 2005. *Metaphors We Live By*, 2nd edn. Chicago: University of Chicago Press.

Levitin, Daniel. 2014. *The Organized Mind*. Toronto: Penguin Canada.

McWhorter, John. 2014. *The Language Hoax*. New York: Oxford University Press.

Mendelsund, Peter. 2014. *What We See When We Read*. New York: Random House Vintage.

Paul, Richard and Linda Elder. 2009. *Miniature Guide to Critical Thinking: Concepts and Tools*. Berkeley: Foundation for Critical Thinking.

Pollack, John. 11/8-9/2014. "See the Analogies, Change the World." *Wall Street Journal*.

Sawyer, Keith. 2007. *Group Genius*. New York: Basic Books.

Searle, John. 1999. *Mind, Language, and Society*. New York: Basic Books.

Shenk, Joshua Wolf. 2014. *Powers of Two*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Tharp, Twyla. 2003. *The Creative Habit*. New York: Simon and Schuster.

الفصل البيني الثالث: تجسيد التجربة

يقصد بتجسيد التجربة المعرفة التي تشعر بها وهي تسري في حنايا جسدك. فعندما تسمع لحنًا آسرًا، وتتمايل طربًا على وقع أنغامه، أو تُطرِق بقدمك على إيقاعه، فإنك حينئذٍ تكون قد مثَّلْتَ تجربتك في التماهي مع الأغنية. وبالمثل، فإنك تُرسِّخ المعرفة بصورة تجريبية عندما تجفل إثرَ إحساسك بالألم، أو معرفتك أن الآخرين يتألمون؛ فحينئذٍ تشعر بالألم معنويًّا وجسديًّا، أو تشعر أن شيئًا ما يربطك عاطفيًّا بشيء آخر.

وفي هذا السياق، فأنتَ تختبر العالم من حولك بوساطة جسدك؛ أي عن طريق السمع، والبصر، واللمس، والتذوق، والشم، والتوازن، بحيث تتمثَّل القصيدة عن طريق تلاوتها أو سماعها وهي تُلقى بصوتٍ عالٍ، وتتمثَّل أيضًا قصة أو مسرحية بقراءة الحوار الذي يدور فيها بصوت عالٍ، ربَّما مع شريك لك في التجربة. لا شك أن هذا النوع من تجسيد النص يضخ فيه الحياة عن طريق الفعل المادي المُتمثِّل في تلاوة الكلمات والعبارات المُستلَّة منها. وفي هذه الأثناء، قد تتبيَّن أنك لست فقط قارئًا أو مستمعًا لهذه الكلمات بصوت مسموع، وإنما تستعمل ذاتك المادية لتأكيد أصوات أو تفاصيل معينة. تأمَّل الثنائية الشعرية الآتية لروبرت فروست:

دورة الحياة

الكلب العجوز بدأ بالنباح ملتفتًا إلى الخلف من دون أن يُكلِّف نفسه عناء النهوض.

أستطيع أن أتذكر الوقت الذي كان فيه جروًا صغيرًا.

عنما تقرأ هذه السطور بصوت عالٍ حاول أن تتحسَّس كلماتها في فمك، وعلى لسانك. اقرأ البيت الأول ببطء كما لو أنك تتجاوز حواجز وأنت تتعامل مع الحروف الساكنة المُكدَّسة؛ أي حرفي الكاف والباء وغيرهما. لاحِظ أن الشطر الأول من البيت الأول له وقع ثقيل من نوع خاص؛ وذلك أن الحروف الساكنة فيه قاسية. ولهذا، يتعيَّن عليك قراءته ببطء أكثر من قراءتك شطره الثاني. اقرأه بصوت عالٍ، ولكن ببطء، وتحسَّس كيف يتسارع إيقاع الإلقاء في الشطر الثاني من البيت.

والآن، اقرأ البيت الثاني بصوت عالٍ. بماذا تشعر في فمك وعلى طرف لسانك؟ إنه ينزلق مباشرة وسريعًا، أليس كذلك؟ هذا صحيح نوعًا ما، ويُعزى ذلك إلى تأثير الإيقاع. إنه يتحرك على النحو الآتي: **واحد** اثنان ثلاثة، **واحد** اثنان ثلاثة، **واحد** اثنان ثلاثة **واحد**. إنه أشبه برقصة الفالس.

أستطيع أن **أتذكر** الوقت الذي كان فيه **جروًا صغيرًا**.

قد تسأل: لماذا يبدو الأمر مهمًّا إلى هذا الحد؟ تكمن أهمية ذلك في أن البطء في البيت الأول والسرعة في البيت الثاني هما صدًى لما وُصِف في كلٍّ منهما؛ أي: **كلب عجوز**، **وجرو صغير**.

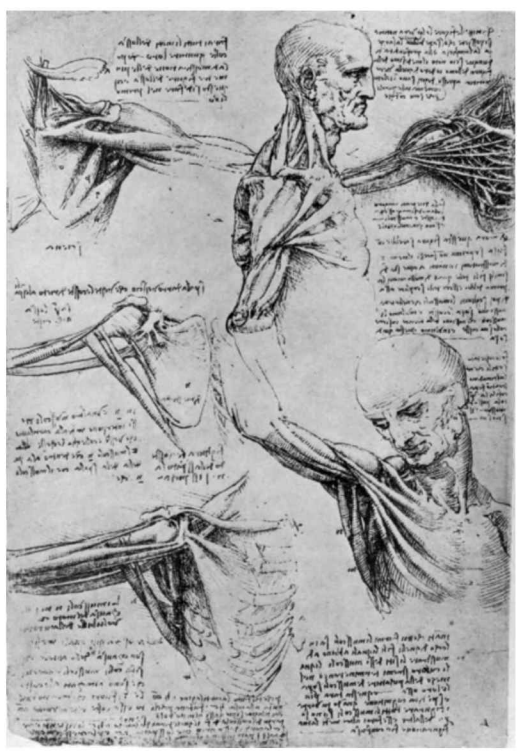
لننظر في بعض الطرائق الأخرى التي يكون فيها المادي ذا صلة بالمعرفة. كان ليوناردو دو فينشي يُقدِّر كثيرًا كل ما هو مادي، ولا سيما الجسد البشري. وتُعَدُّ دراساته التشريحية مُؤشِّرًا لهذه الناحية تحديدًا، انظر الشكل (3-2).

كان ينتابه الفضول بخصوص بنية الأشياء، وكيف أن البنية تشي بمعلومات عن طبيعة وظيفتها؛ أي الكيفية التي تعمل بها الأشياء. وهذا ينطبق على ملاحظة ليوناردو لعظام الجسد وعضلاته، تمامًا كما ينطبق على دراسته للطاقات الموجودة في الطبيعة. لقد كان هو نفسه مثالًا يُحتذى في بنيته الجسدية، وتوازنه، ورباطة جأشه، علمًا بأنه كان يستمتع بالطعام الجيد، ويتمتع بصحة جيدة. ويمكننا وصفه بأنه أحد المنادين الأوائل بضرورة التمتع بحياة مِلؤُها الصحة والعافية.

كان ليوناردو يتمتع بمواهب جسدية استثنائية؛ إذ كتب فيه المُؤرِّخ الفني لعصر النهضة جيورجيو فاساري Giorgio Vasari, 1988: كان بإمكان ليوناردو أن يلوي الحلقة الحديدية لمقبض الباب أو حدوة حصان كما لو كانت مصنوعة من مادة الرصاص. ويلاحظ أيضًا أن ليوناردو كان يتمتع بمهابة جسدية، وكان يُظهِر الكثير من رباطة الجأش والجرأة والقوة.

عندما نغني، أو نرقص، أو نعزف الموسيقى، أو نشترك في مسابقات رياضية، فهذا يعني أننا نُفكِّر بأجسادنا. فقد لاحظَ مقاول حفلات الباليه لينولن كيرستين أن راقصي الباليه يُفكِّرون بأقدامهم، وأن القصة القصيرة **الأعمى** التي كتبها دي. إتش. لورانس تعرض الشخصية الرئيسة العمياء في القصة بوصفها تمتلك يدينِ ذكيتينِ.

أظهرت البحوث أن معدتك وقلبك يحويان النيورونات نفسها الموجودة في دماغك. فأنتَ تملك جهاز هضم يتمتع بالمعرفة، وقلبًا ذكيًّا. ولهذا، فكل مظهر من مظاهر جسدك وعقلك يُكمِّل المظاهر الأخرى. وهذا التجسيد للتفكير يطرح احتمال أننا كائنات متكاملة، وغير منشطرة.



الشكل (3-2): دراسة مقطعية لمفاصل الكتف، ليوناردو دو فينشي. مأخوذة من The Print Collection Heritage-Images

أشار ألفا نوي Alva Noe, 2013 في مقالته **الحياة هي الطريقة التي يعيش بها الحيوان في العالم** إلى المظهر الجسدي للشعور بوصفه فهمًا جسديًّا عمليًّا. وقد اهتم بالطريقة التي ينظر فيها الشعور إلى الخارج؛ أي باتجاه العالَم بدلًا من النظر إلى الداخل؛ أي باتجاه الذات، وكيف نُقحِم رابطنا الجسدي مع البيئة.

يوجد مثال آخر على مساعدة أجسادنا إيانا على التواصل مع بعضها بعضًا، ورد في كتاب **توازن العقل** Mindwise لنيكولاس إيبلي Nicholas Epley, 2014. وفيه يرى الكاتب أن جسدك يعرف ما يشعر به الشخص الآخر، وأنك تشعر بما يُريك إياه جسدك. فحين تلاحظ أن ابنك يتألم فإن جسدك يحاكي هذا الألم، وحين تسمع شخصًا آخرَ يضحك فإنك تضحك استجابةً لضحكته؛ لذا ينعكس فهمك للآخر عن طريق استجابتك الجسدية لتفكيره وشعوره. إن ما يطلق عليه اسم النيورون الانعكاسي هو ما يُحفِّز هذه الاستجابات عن طريق المحاكاة.

يُبدي ريتشارد كيرني Richard Kearney, 2014 في مقالته المنشورة في صحيفة نيويورك تايمز مخاوفه من أننا قد نفقد اتصالنا بمشاعرنا، وأننا نفقد لمستنا. ويعزو هذا الفقدان إلى زيادة اعتمادنا على التجربة الافتراضية باستعمالنا التكنولوجيا الرقمية. فمشاعرك الجسدية هي جزء لا يتجزأ من الكيفية التي تتعرَّف بها الأشياءَ وتتعلَّمها، وكذا الكيفية التي تُعبِّر بها عن ذاتك. وعلى هذا، فإن إعادة التواصل بينك وبين مشاعر ذاتك الملموسة تُعزِّز قدرتك على فهم الآخرين والتواصل معهم.

لاقت مخاوف كيرني صدًى لها عند نيكولاس كار Nicholas Carr, 2014 الذي أوضح في كتابه **القفص الزجاجي** The Glass Cage كيف أسهمت التطورات في مجال تكنولوجيا الحاسوب في خفض مستوى مهاراتك في البحث والتقصي، وإحساسك الجسدي في وجودك في مكان ما، حتى في إحساسك بذاتك بوصفك كائنًا ماديًّا. ويرى كار أن الاعتماد المتزايد على تكنولوجيا البحث في عالم الإنترنت لا يمحو فقط قدرتك على معرفة الاتجاه الذي تسير فيه، وإنما يمحو أيضًا معرفتك أين كنت، وهذا يحدث حين تتعرَّض ذاكرتك للتلف، وتُمحى خبرتك ومعرفتك بالأمكنة.

ثم يذهب إلى أبعدَ من ذلك حين يزعم أن هذا الانكماش يحدث بصورة خطرة في حقول مثل الطب والعمارة؛ وهي حقول كانت تعتمد سابقًا على الانتباه الشديد إلى الجسد بوصفه هدفًا وغايةً وأداةً للإبداع والاكتشاف. فاعتماد الأطباء المتزايد على البيانات المُخزَّنة في أجهزة الحاسوب يصرف انتباههم عن الاهتمام اللازم بمرضاهم الموجودين أمامهم. وبالتوازي مع ذلك، فإن استعمال المعماريين المتزايد لبرامج التصميم الحاسوبية CAD يمحو مهاراتهم في الرسم، ويُعوِّق قدرة ذاكرتهم على اجتراح الخطط، ويحدُّ من قدراتهم الإبداعية.

تطبيقات

1. إلى أين يمكن أن تتجه في بحثك عن المزاعم المتعلقة بالجرأة الذكية والقلب الذكي؟ كيف يمكنك تقويم هذه المزاعم؟
2. ما الذي يتعيَّن عليك فعله لتحسين قدراتك الجسدية؟ كيف يمكنك تحسين توازنك ووضعك الجسدي؟ ماذا يمكنك أن تفعل لزيادة معدل قوتك ونشاطك؟ إلى أيِّ مدى تظن أن هذه التحسينات قد تُسهِم في تحسين قدرتك على التفكير؟
3. اقرأ الأبيات الشعرية الآتية بصوت عالٍ، مُبيِّنًا ما تلاحظه حسيًّا في فمك وعلى لسانك في أثناء القراءة:

> عندما يستبسل أجاكس، ويحمل بيديه صخرةً عظيمة الثقل لكي يرميها،
> فإن الميدان يهتز، وتتحرك الكلمات ببطء.
> ولكن، ليس هذا ما يحدث عندما تطوف كاميلا السريعة في السهل،
> وتطير فوق حقول الذرة المنتصبة بشموخ، وتتصفح البر الرئيس.
> ألكساندر بوب، من **مقالة عن النقد**.

4. فكِّر في وقتٍ شعرْتَ فيه بألم شخص آخر يسري في جسدك، أو اذكر حالةً تُحرِّك فيها جسدك في اللحظة التي يتحرك فيها جسد آخر. ما الذي كان عرضة للمخاطر أو كان يتحرك في هذه الحال؟ إلى أيِّ مدى كانت حركتك الجسدية أو تعبيرات جسدك تُمثِّل أفكارك وأحاسيسك؟ لماذا؟

5. إلى أيِّ مدى شعرت بهمودٍ في مهاراتك الجسدية؛ أي إحساسك بالقدرة على تلمُّس طريقك مثلًا بسبب استعمالك المتزايد لتطبيقات الحاسوب؟ ما ردُّك على الحالات التي وصفها كار في مجال الطب والعِمارة؟

المراجع

Carr, Nicholas. 2014. *The Glass Cage*. New York: Norton.
Epley, Nicholas. 2014. *Mindwise*. New York: Knopf.
Kearney, Richard. 9/7/2014. "Losing Our Touch." *The New York Times*.
Noe, Alva. 2013. "Life Is the Way the Animal Is In the World." In *Thinking*. Ed. Brockman. New York: Harper Perennial.
Vasari, Giorgio. 1988. *Lives of the Artists*. New York: Penguin.