هوارد غاردنر

المبدعون: الأنواع المتعددة للذكاء

لا يكمن الفرق بين إنسان فنان وبين آخر غير فنان في وجود طاقة أكبر من الأحاسيس. السر هو أن بإمكان الفنان تجاوز ذاته، بإمكانه أن يُظهر بوضوح المشاعر التي نحس بها جميعاً.

مارتا غراهام
(أوردها غاردنر، 1993)

إذاً، فكل ما يتطلبه الأمر كي أكون مبدعاً، هو وجود يقين داخلي بأن ما أفكر به وما أقوم به هو شيء جديد ونفيس. لا بأس بتعريف الإبداع على هذا النحو طالما أننا ندرك أن هذا التعريف ليس إطلاقاً ما كان يُفترض بالتعبير أن يعنيه في الأصل، أي إيجاد شيء مبتكرٍ بحق، يحمل قيمة تجعلنا نضيفه إلى الإرث الثقافي. ومن جهة أخرى، إذا قضينا أن الإقرار الاجتماعي هو أمر ضروري لكي يُعتبر شيء ما إبداعياً، فإن التعريف يجب أن يضم ما هو أكبر من الفرد. ما يهم، إذاً، هو تأييد أهل الخبرة المناسبين ما تشعر به أنت من يقين داخلي.

ميخالي تشيكجينتميخالي، 1996

من هو المبدع؟ . . . المبدع هو الشخص الذي يؤثر على حياة الآخرين. وبالنظر لكوني عالم اجتماع - مع تركيزٍ يتسم

بالمعرفة إلى حد كبير ـ فإن أبحاثي تأخذ شكل البحث عن أنماط. سأقوم في هذا الفصل بالتركيز على ما يمكن أن ندعوه بذروة التسلسل الهرمي الذي تحدث عنه بفننغر أو المستوى الأرقى للسلوك الإبداعي.

إن كل واحد من المجدِّدين، الذين يظهرون في الصور في الأشكال 3 ـ 6 ـ 3 ـ 12، يستحق أن يُطلَق عليه لقب «مبدع». ولم يتفق لكل هؤلاء السبعة أن تم الاعتراف بهم، في مستهل حياتهم، على أنهم أفراد يتمتعون بدرجة عالية من الإبداع كما أنهم لم يحظوا جميعاً بتقدير عالمي طوال حياتهم. وكما أوضح كثير من الباحثين، فإن الإبداع وحاصل الذكاء IQ ليسا بالضرورة مترابطين. ورغم أن بإمكان أي شخص أن يثير مسألة العبقري المنعزل الذي يتم تجاهله وإهماله، كما يُساء فهمه بشكل صحيح؛ فإن ما أود قوله، وبكل بساطة، هو التالي: في غياب حكم صادر عن مجال مرجعي كفء، لا يستطيع المرء أن يقرر ببساطة إن كان فرد بعينه يُعتبر مبدعاً أم لا. وبالتالي، هناك مثلث إبداعي مهم مؤلفٌ من ثلاث عُقَد nodes الميدان domain، والمجال field والفرد.

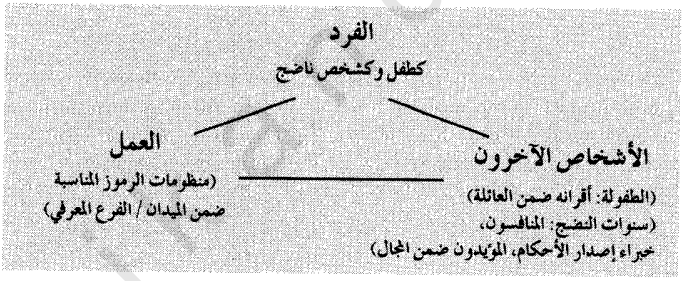
البنية الفوقية لتحليلي الخاص للإبداع

إن هذا المثلث الإبداعي، القائم على أساس الرائد الذي وضعه ميخالي تشيكجينتميخالي، يشمل العلاقة بين:

1 ـ الطفل والشخص الناضج.

2 ـ الفرد والعمل الذي يؤديه.
3 ـ الفرد والأشخاص الآخرون في عالمه.

هذه النقاط أو «العقد» الثلاث تشكل أساس المثلث (الجدول 3 ـ 1)، وهذا المثلث الإبداعي يشكل البنية الفوقية لهذا الفصل. وأنا، بتقديمي هذه العناصر في مستهل الحديث، إنما أود التأكيد على أن جميع أشكال الفعالية الإبداعية تنمو، بالدرجة الأولى، من علاقات الفرد بالعالم الموضوعي الخاص بالعمل، ومن ثم من الروابط التي تجمع بين الفرد وبين الكائنات البشرية الأخرى.



الجدول 3 ـ 1 المثلث الإبداعي

سأستهل حديثي بالكلام عن الفرد وسوف أقوم بعد ذلك بالتركيز على الميدان (العمل) وعلى المجال (الأشخاص الآخرون). ولكي أجعل أفكاري خالية قدر الإمكان من المصطلحات المبهمة، سأقوم بتعريف التعابير التي أستخدمها. ما أقصده بتعبير «الميدان» هو منظومة الرموز التي يعمل الفرد

ضمنها. ما هي منظومة الرموز؟... كان پيكاسو فناناً، وكان يتعامل مع الألوان والتراكيب والخطوط والأشكال وهي ما كان يمثل منظومات الرموز التقليدية للفرع المعرفي الذي عمل ضمنه. إن كل فرد يعمل ضمن فرع ما من هذه الفروع ويقوم باستخدام اللغة المتداوَلة فيه وإتقانها، أو أنه يغير من هذه اللغة و/أو يوجد لغة جديدة. الميدان، إذاً، هو كتلة المعارف والممارسات التي يتعين على الجيل التالي إتقانها. والتعبير الآخر الذي استخدمه هو «المجال». وأعني بالمجال، مجموعة المؤسسات وخبراء إصدار الأحكام التي تقرر من هو الفرد الذي يُمكن اعتباره صاحب موهبة فذة ضمن فرع معرفي ما، أو هو تلك المجموعة من الأشخاص الأذكياء الواسعي الاطلاع الذين يصدرون الحكم على عمل جديد ضمن الميدان. ففي ميدان الفنون البصرية، مثلا، يقوم المجال ـ أي أصحاب صالات العرض والوكلاء والأشخاص الذين يعملون في الدوائر الفنية والنقاد وبقية الفنانين ـ يقومون باختيار بعض الأفراد على أنهم جديرون بالاهتمام. وهكذا، تم الاعتراف ببابلو پيكاسو على نطاق واسع، على انه أستاذ ضمن «ميدانه»، من قِبَل أصحاب صالات العرض ورفاقه من الفنانين أمثال ماتيس والنقاد (الذين يشكلون «المجال»).

ولا يمكن فهم الإبداع، وفهم الفرد الذي يتمتع بدرجة عالية من الإبداع، إلا بتحليل التفاعل الديناميكي للفرد ضمن نقاط المثلث الثلاث التي تحدد أن الفرد «مبدع». ويشكل هذا

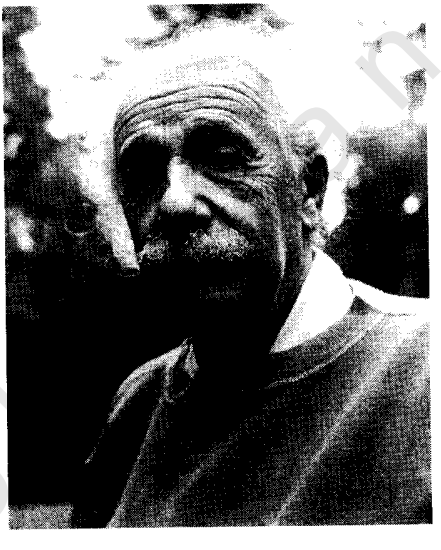
التفاعل المعقد الأساس لتحليلي الخاص لظاهرة الإبداع.

المجددون السبعة: من صاغوا شكل العالم المعاصر

الموضوع الفعلي لهذا البحث هو دراسة حالة case study لسبعة أشخاص أدت أفكارهم، التي بلغت منزلة رفيعة من حيث الابتكار، إلى صياغة شكل العصر الحديث. وبعد أكثر من خمس وعشرين سنةً قضيتها في تحليل خلفياتهم، تمكنت مؤخراً من إنهاء هذه الدراسة. إن الأفراد، الذين تشملهم هذه الدراسة، لم يقفوا عند حد إتقان الفرع المعرفي، أو الميدان، الذي كانوا يعملون به، بل قاموا بتغييره. وفي بعض الحالات، قاموا حتى بإيجاد ميدانهم الخاص.

إذا كنت لا تستطيع تمييز هؤلاء الأشخاص السبعة، فقد تساعدك صورهم على ذلك. لقد وضعت لكل منهم صورتان بحيث يمكنك رؤية هؤلاء الناس وهم في مقتبل العمر، أي عندما كانوا مجهولين نسبياً «يؤدون ما هم بصدد القيام به»، ورؤيتهم بعد أن تقدموا في السن وبعد أن «أنجزوا ما كانوا بصدد القيام به»، رغم أن بعضهم تابع العمل.

في الصورة 3 ـ 6 يظهر أهم عالم فيزيائي نظريّ خلال القرن، ألبرت آينشتاين (1879 ـ 1955)، الذي قام، بالطبع، بتغيير أسلوبنا في التفكير بالعالم المادي. الصورة 3 ـ 6 أ تُظهر شاباً اسمه ألبرت، والصورة 3 ـ 6 ب، تُظهر عالم الفيزياء بعد أن أصبح آينشتاين: عبقري القرن العشرين الذي تحدَّت أفكارُه



3 - 6 (أ) آينشتاين جالساً إلى طاولة المكتب في مكتب تسجيل البراءات في برن، 1905(تقدمة قسم السجلات الخاصة بآينشتاين، (5) صورة آينشتاين في بداية خمسينيات القرن العشرين (تقدمة هالتون غيتي).

بعضَ أكثر مسائل الوجود جوهرية. وقد كان آينشتاين، بشهادته هو، إنساناً يهتم بظواهر العالم المادي كما يجري التعبير عنها بالحدود الرياضية mathematical terms. عندما كان شاباً، كان على خلاف مع أسلوب التعليم الرسمي التقليدي. وفي أواخر حياته، كان كل من في «المجال» يسعى للتقرب منه وأصبح ينعم بالاحترام الذي تمتع به نيوتن صاحب الصورة المعلقة على الجدار فوق سريره. كما تحول أيضاً إلى داعية سلام متقد الحماسة.

تُظهر الصورة 3 ـ 7 أ بيكاسو (1881 ـ 1973) في أواخر سني المراهقة. يُعَدُّ بيكاسو مثالاً على ظاهرة الطفل العبقري. إن تعبير «العبقرية الاستثنائية» prodigiousness يفيد ضمناً الموهبة التي تقارب حدود الإعجاز. أثناء طفولة بابلو بيكاسو،

3 ـ 7 (أ) بيكاسو، 1904. عليها إهداء بخط يده إلى صديقيه الموسيقيَيْن، سوزان وهنري بلوك (تقدمة متحف بيكاسو، باريس، RMN (ب) بابلو بيكاسو، سنة 1955 (تقدمة هالتون غيتي).

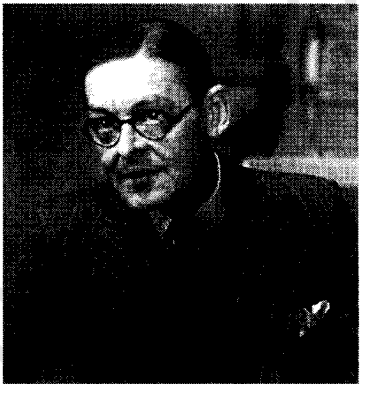
كان رسمه يتفوق على رسم والده الرسام الأكاديمي صاحب الموهبة المتواضعة. أما الصورة 3 ـ 7 ب ـ ويمكن التعرف إلى من فيها مباشرة ـ فقد التُقِطت عندما تقدم العمر بيكاسو. وفي تلك الفترة كان قد قام بتطوير المدرسة التكعيبية (بالاشتراك مع جورج براك)، ورسم لوحة آنسات أڤينيون، التي أثارت جدلاً واسعاً، كما كان قد تجاوز حدود مجاله وأبدع لوحة غورنيكا، وهي تحفة تتميَّز بحداثة الأسلوب. عندما التُقطت الصورة 3 ـ 7 ب، كان بيكاسو يعتبر أشهر فنان في العالم.

تُظهر الصورة 3 ـ 8 أ إيغور سترافنسكي (1882 ـ 1971)، الذي ألف بعضاً من أكثر القطع الموسيقية تعبيرية في القرن العشرين، سنة 1920 عندما كان شاباً. قال هذا الموسيقي مرة وهو يتحدث عن عمله في التأليف: «أنا أؤلف لأنني خُلقت للتأليف ولا أستطيع القيام بشيء آخر... لا أدَّعي مطلقاً بأنه لا وجود لما يدعى بالإلهام... وإذا لم يكن بالإمكان الشعور بوجود الإلهام في البدء، فإن العمل يجتذب الإلهام». وتُظهر الصورة المعروفة 3 ـ 8 ب الفنان الناضج الذي اشتهر بمهارته في قيادة عزف موسيقاه الخاصة.

تُظهر الصورة 3 ـ 9 أ ت. س. إليوت عندما كان طالباً في جامعة هارڤارد، وكان قد بدأ بكتابة الشعر. اشتهر توماس ستيرنز إليوت (1888 ـ 1965)، وهو شاعر ولد في سانت لويس وعاش في أوروبا، بأنه مؤلف قصيدة الأرض الخراب The Waste Land- التي يعتبرها البعض من أكثر القصائد الإنكليزية

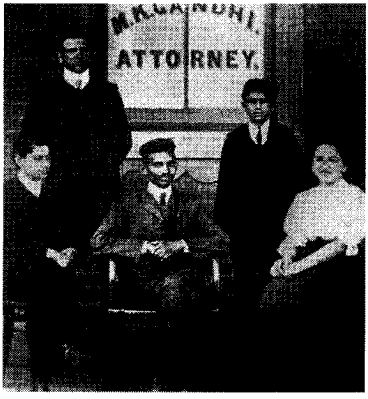
3 ـ 8 (أ) ستراڤنسكي في شبابه سنة 1920، (ب) صورة التقطها إيريك أويرباخ لستراڤنسكي أثناء تمرين مع الفرقة السيمفونية التابعة لهيئة الإذاعة البريطانية في 8 كانون الأول سنة 1958 في استوديوات ميدافيل (تقدمة هالتون غيتي).

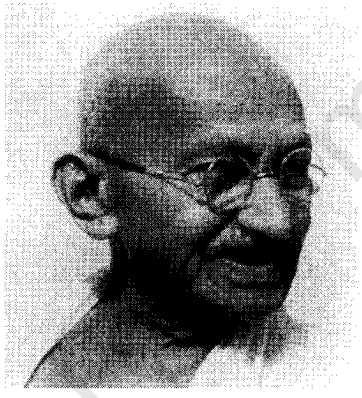
التي كتبت في القرن العشرين وقعاً في النفس. أما الصورة 3 ـ 9 ب فهي الصورة المعروفة أكثر للشاعر ت. س. إليوت وقد غدا أكبر سناً وأكثر جدية.



3 ـ 9 (أ) ت. س. إليوت في التاسعة عشرة من عمره (1907)، عندما كان طالباً في هارڤارد، (ب) إليوت بعد أن تقدم في السن (تقدمة هالتون غيتي).

يعتقد أولادي أن الرجل التالي هو بن كنغزلي، وهو الممثل الذي قام ببطولة الفيلم المأخوذ عن حياة غاندي، لكنه، في الواقع، المهاتما غاندي ذاته (1869 ـ 1948)، الرجل الذي شكَّلت رؤياه دليلَ الهند إلى الاستقلال. كان رجلاً مخلصاً صادق العزم صادف نجاحاً لا بأس به، عندما كان محامياً شاباً. اتخذت حياته نمطاً تقليدياً إلى حد معقول حتى سنة 1905 تقريباً (الصورة 3 ـ 10 أ). فبعد أن اطَّلع على مؤلفات راسكين



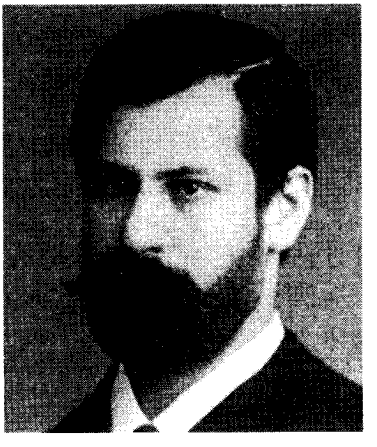


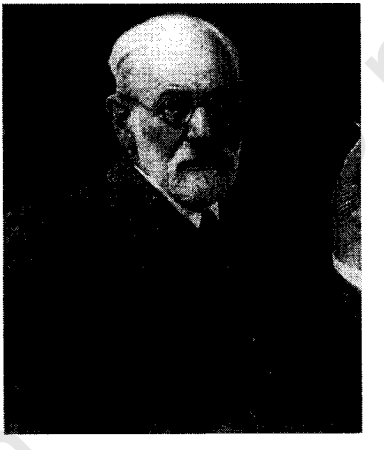
3 ـ 10 (أ) غاندي في جنوب أفريقيا، سنة 1903 (تقدمة هالتون غيتي، (ب) رأس غاندي (تقدمة هالتون غيتي).

وتولستوي وثورو، انتقل بعائلته الشابة إلى منطقة مشروع تطوير بمساحة 1100 فدان تبعد عن مدينة جوهانسبرغ مسافة 20 ميلاً. وعندها اتخذت حياته منحى مختلفاً، ترك تأثيره، في النهاية، على مسار القرن العشرين بأكمله (الصورة 3 ـ 10 ب)

إن حقيقةَ كوني عالم نفس ربما تحتِّم علي الحديث عن عالم نفس واحد على الأقل. وإذا ما تبادر إلى أذهانكم، للوهلة الأولى، اسم الطبيب الذي تحوَّل إلى عالم نفس، سيغموند فرويد (1856 ـ 1939)، فأنتم على حق. الصورة الأولى 3 ـ 11 أ هي صورة سيغيسموند الشاب (وهو الاسم الذي أُطلق عليه واحتفظ به حتى بداية سن النضوج). الصورة 3 ـ 12 ب هي صورة سيغموند فرويد، مؤسس حركة التحليل النفسي،

الذي كان يتآكله القلق بشأن بقاء المجتمع البشري ذي النزعة التدميرية المتأصلة فيه.





3 ـ 11 (أ) سيغموند فرويد الشاب، (ب) سيغموند فرويد بعد أن تقدم في السن (تقدمة متحف فرويد، لندن).

يتركز الجزء الرئيسي من بحثي حول الدراسة التي جِئْتُ على وصفها بإسهاب في كتابي، «عقول مبدعة» تشريح الإبداع كما يُرى من خلال سِيَر حياة كل من فرويد وآينشتاين وپيكاسو وستراڤنسكي وإليوت وغراهام وغاندي.

> لدى مقارنتي بين پيكاسو وفرويد، كنت أقوم عامداً بإظهار التباين بين شخصين يمثّلان نوعين مختلفين من الذكاء: نوع لغوي منطقي في حالة فرويد، وآخر فراغي جسماني في حالة پيكاسو... كنت أتساءل عن الأسلوب الذي يتبدى به الإبداع من خلال الأنواع المختلفة من الذكاء. ومن قلب هذا اللغز المحير،

نشأَتْ فكرة إجراء دراسة مقارنة بين بضعة أفراد، يُمثِّل كلٌّ منهم نوعاً مختلفاً من الذكاء البشري.

هوارد غاردنر، 1993

إنني معنيّ بفهم طبيعة العملية الإبداعية لدى هؤلاء الأشخاص، الذين أعتبرهم أمثلة لا يرقى إليها الشك للإبداع ذي المستوى الرفيع. ومن الطبيعي أن يكون البحث الذي أجريتُه مُوزَّعاً على عدة أجزاء. الجزء الأول: «كل الأفكار السابقة»، يُبرز ما سبق وقاله علماء النفس السابقون بشأن الإبداع، وهو لسوء الحظ لا يُوضح الكثير. ومن ثم أكرِّس وقتاً مماثلاً لما أدعوه بكل تواضع: «وجهة نظرنا»، رغم أن معظمه، في الواقع، هو وجهة نظري الخاصة التي تُشكِّل، من حيث الأساس، تحديداً للإبداع ضمن مفاهيم. ولدى الخوض في العلوم الاجتماعية والسلوكية أكثر فأكثر، تزداد أهمية مسألة التحديد ضمن مفاهيم لتشغَل حيزاً أكبر ضمن جوهر هذا الموضوع كما هو عليه في الوقت الراهن. وقبل أن أختتم البحث، أعدكم بأنني سأجيب عن سؤالين هما في يقيني أول ما يتبادر إلى أذهانكم. السؤال الأول هو «كيف تصبح مبدعاً؟...» والسؤال الثاني هو «هل أنت مبدع؟...» ابقوا معي إذاً...

كلُّ الأفكار السابقة

هنالك، في الواقع، مجالان في علم النفس يركِّزان

على مسألة الإبداع. المجال الأول هو القياس البسيكولوجي psychometrics، أو مفهوم القياس. وهو لا يفيد إلا بقدْر ما تفيد محاولات قياس الذكاء. لقد سخرت جانينا غالر من اختبارات حاصل الذكاء بأسلوب ممتاز، لذلك لا أراني مضطراً لأن أُكرِّر ماقامتْ به. ولسوء الحظ، تُعتبر اختبارات حاصل الذكاء رائعة بالمقارنة مع اختبارات الإبداع. السؤال الرئيس في أحد اختبارات الإبداع هو، «ما هو عدد طرق الاستعمال التي يمكن أن تتقَدَّم بها في ما يخُصُّ لَبِنة بناء؟...» إذا تقدَّمتَ بقائمة من طرق الاستعمال، وكانت مبتكرة، إذاً فأنت مبدع. وإذا لم تستطع، فلن تنال أية جائزة. إن اختبارات الذكاء قلما تُستخدم حالياً لأنها لا ترتبط مع كون المرء مبدعاً في دنيا الواقع، أي أنها ليست مُجْدية إلى حد كبير. ومع ذلك، فإن كلمة «إبداع» حينما تظهر في الفهرس في معظم كتب تدريس علم النفس، فإنها تشير فعلياً إلى اختبارات من هذا النوع.

قام أحد علماء القياس السيكولوجي، جوي ب. غيلدفورد، بتطوير تلك الاختبارات لإظهار أن بالإمكان قياس الإبداع بشكل مستقل عن الذكاء. ويعتقد علماء القياس البسيكولوجي أن هناك خاصية منحرفة perverse متعددة الأشكال تدعى «الإبداع»، وأنك إذا تمكنت من التقدُّم بكثير من الاستعمالات لِلَبِنة أو لمشبك ورق بإمكانك إذاً إنجاز أي شيء إبداعي. يُفترض بهذه الاختبارات أن تقوم بقياس أيِّ الأفراد

يتمتع بقابلية أن يكون مبدعاً، لكنني أعتقد أن هناك مغالطة متأصلة في وجهة النظر هذه. ومما يبعث على الأسى أن اختبار الإبداع ما يزال يترك تأثيراً كبيراً على علماء النفس.

والمجال الثاني الذي يركِّز على الإبداع، وهو مجال أعتقد أنه يثير الاهتمام لدى معظمنا، هو مجال «منظور التحليل النفسي» psychoanalytic. كان فرويد شديد الاهتمام بالإبداع، لا سيما في ميدان الفنون، كما كان يعتقد أن الأفراد المبدعين يتمتعون بشخصيات من نوع خاص، ولهم دوافع من نوع خاص أيضاً. إنهم يُصَعِّدون طاقاتهم إلى آفاق سامية: فبما أنهم لا يستطيعون الحصول على ما ينشدونه، يقومون بإبداع أعمال فنية أو أعمال علمية. وبشكل عام، كان فرويد يعتقد أن الأفراد الذين يحبون عملهم، هم أيضاً أشخاص يقومون بتصعيد طاقاتهم إلى آفاق سامية: فنحن لم نتمكن من الحصول على ما نريده فعلاً وفضَّلنا، عوضاً عن ذلك، أن نتوجَّه بأنظارنا إلى موضوعات بعيدة تحمل دافعاً جنسياً خفياً، على سبيل المثال:

> بعد أن أوضح فرويد أهمية النشاط الجنسي كحافز للسلوك البشري بشكل عام، لفت الانتباه إلى العوامل الجنسية التي تدعم الحياة الإبداعية. ويرى فرويد أن الأفراد المبدعين يميلون (أو هم مرغمون) على تصعيد كثير من طاقاتهم الانفعالية الأولية الجنسية الطابع libidinal لتأخذ مسارات «ثانوية»، كالكتابة أو الرسم أو التأليف الموسيقي أو البحث في معضلات علمية.
>
> هوارد غاردنر، 1993

كان فرويد، إلى جانب ذلك، مأخوذاً بأوجه التماثل بين الفنان المبدع وبين الطفل أثناء لعبه. وأعتقد أن هناك بعض الحقيقة في ما يراه فرويد، بينما لا أحمل نفس الاعتقاد نفسه في ما يخص منظور القياس السيكولوجي. ولكن، في الوقت الذي يمكن فيه للخصائص التي يقول بها فرويد أن تنطبق على بعض الأشخاص المبدعين، يمكن لها أن تنطبق على أفراد غير مبدعين. ولا توجد، في الواقع، أية طريقة بسيطة للتمييز بين الأشخاص الذين يحققون مستويات عُليا من الإبداع وبين الأشخاص الذين لا يعدون كونهم عصابيين أو «مأخوذين». ولهذا، نرى أن آراء فرويد في ما يتعلق بالإبداع قد استأثرت بكثير من الاهتمام، وبقدر لا يستهان به من النقد.

إن الأسلوب الأحدث والأجدى هو «أسلوب المقاربة المَعْرفي» cognitive. ويرى هذا الأسلوب في الإبداع ظاهرة ذهنية إلى حد كبير: إما ظاهرة تقوم بحل المشاكل، أو أنها، أحياناً، تكشف عن المشاكل. والرأي العام السائد بين المعرفيين cognitivists هو أن الأشخاص المبدعين لا يختلفون، في حقيقة الأمر، عن بقية الناس. فلديهم الوسائل الأساسية نفسها والآليات الأساسية نفسها والذاكرة الأساسية نفسها وإلى ما هنالك. لكن بعض الأفراد اكتسبوا دراية بعد فترة طويلة من العمل الجاد مما يعني أن وسائلهم تتمتع بتوليف أكثر دقة أو أنها تستطيع العمل بسرعة أكبر. ويقضي المعرفيون شطراً لا بأس به من الوقت في محاولة اكتشاف

الآليات الفعلية الضالعة في النشاط الإبداعي، كما أنهم يُكثرون الحديث عن الطريقة التي يتعرَّف الأشخاصُ المبدعون بواسطتها إلى المشاكل وإلى «مجالات» الحلول. فقد أبرز بعض الباحثين المعرفيين، مثلاً، هذه المبادئ لدى تطبيقها في «ميادين» محددة، كارتجال موسيقى الجاز أو الكتابات التي تعتمد على الخيال. ووجَّه آخرون أنظارهم إلى «الرهانات» الاستراتيجية التي يقوم بها الأشخاص المبدعون، أو إلى الكيفية التي يقرر المبدعون بواسطتها متى يتابعون التحرّي ومتى يضعون حداً لخسائرهم ويحولون اهتمامهم إلى أمر آخر. وفي اعتقادي أن وجهة النظر هذه لا تعطي الموضوع كامل حقه، فلا يمكننا أن نميِّز بوضوح، من بين الأشخاص الذين يعملون بجد، من منهم سيتمكن فعلاً من الإتيان بما يعتبره الآخرون عملاً إبداعياً، ومن منهم لن يتجاوز مرتبة خبير رفيع المستوى، إن جاز التعبير.

اترك الآن العمل الذي لا يحظى مني بكبير اهتمام، إلى عمل أحدث أتوقع له نجاحاً مستقبلياً، لأصِلَ هنا إلى شخصين لا أظن أن اسميهما معروفان لديكم، وهما شخصان يقومان، في اعتقادي، بعمل جيد. الأول هو هوارد غروبير، وهو أحد تلاميذ جان بياجيه. انتهج غروبير سبيل العمل على حالات منفردة بصورة مكثَّفة. وقد كشف الفريق الذي يعمل مع غروبير النقاب عن عدد من المبادئ التي تبدو وكأنها تميِّز عمل كبار العلماء، مثل تشارلز داروين:

يتحدث غروبير عن أسلوبِ «المنظومات المتطورِّة» لدراسة الإبداع:

> أي أسلوب يرصد في آن معاً طريقة تنظيم المعارف في أحد الميادين، والهدف (الأهداف) الذي يرمي إليه الشخص المبدع، والتجارب المؤثرة عاطفياً التي يمر بها. وفي حين أن هذه المنظومات «لا ترتبط بإحكام» مع بعضها، إلا أن تفاعلها بمرور الوقت يساعد المرء على فهم حالات المد والجزر في النشاط الإبداعي على امتداد حياة بشرية مثمرة.
>
> هوارد غاردنر، 1993ب

قضى غروبير عشرين سنةً في دراسة دفاتر ملاحظات داروين التي لا تتناول إلا فترة قصيرة (1837 ـ 1838)، وذلك في محاولة منه لاقتفاء مسار تفكير داروين ساعة بساعة. قضى عشرين سنةً في دراسة داروين، وعشرين سنةً في دراسة بياجيه، وهي امتداد حياته العملية. لقد بذل جهداً جهيداً.

أما عالم النفس، كيث سيمونتون، وهو يعمل في Davis Campus، في جامعة كاليفورنيا، فقد سلك أسلوباً مغايراً تماماً يُطلَق عليه، حسب الطريقة اليونانية، اسم القياس التاريخي historiometric. فأي سؤال قد يخطر ببالك بشأن الإبداع، يحاول سيمونتون قياسه لتحديد مقداره. فهو يقوم، بكل بساطة، بتجميع الحقائق ويحاول التوصل إلى القانون الأصلح للإجابة عن ذلك السؤال بعينه:

وبأسلوب نموذجي، يقوم الباحثون الذين يأخذون بالقياس التاريخي، من أمثال سيمونتون، باستعراض طائفة كبيرة من المعطيات وذلك لتحديد ما هو العقد الذي يكون فيه الأشخاص المبدعون، خلال حياتهم، في أوج إبداعهم. لقد أدت الدراسات من هذا النوع إلى اكتشاف أن الإنتاجية تصل ذروتها، في العادة، بين الخامسة والثلاثين والتاسعة والثلاثين من العمر، غير أن هذه السمات العامة تختلف إلى حد ملحوظ عبر الميادين المتباينة للمعرفة: فالشعراء وعلماء الرياضيات يصلون الأوج في العشرينيات أو الثلاثينيات من العمر، بينما قد يصل المؤرخون أو الفلاسفة إلى الذروة بعد ذلك بعقود.

هوارد غاردنر، 1993

وعلى ذلك، إذا أردت أن تعرف في أي عمر يُنتج فيه الشعراء أفضل أعمالهم، ينظر سيمونتون إلى أحوال 20 000 شاعر ويقول لك بأن ذلك يحدث، وسطياً، في السنة 32.6 من العمر.

إن عملي، في الواقع، هو محاولة لردم الهوة بين آراء غروبير المفضَّلة بشأن الأفراد المبدعين ودراسات سيمونتون الكمِّية الواسعة النطاق، التي جرت على أساس مجموعات شاملة من المعطيات. ويُدعى هذان الموقفان، تقليدياً، بالموقف الذي يركِّز على الفرد idiographic، والموقف التعميمي nomothetic. أبدأ البحث بإجراء دراسات حالات فردية، لكنني أقوم بذلك بشكل سريع، بل وسطحي، آملاً في أن أتمكن من استقراء بعض القوانين البسيطة المتعلقة بالعملية الإبداعية.

وعندما أتحدث عن سبعة أشخاص، فإن ما أرمي إليه هو الإيحاء ببعض القوانين التي قد تبدأ بالظهور إذا مضينا من الرقم 7 إلى الرقم 70 ثم إلى الرقم 700، ولو أننا قد لا نصل أبداً إلى رقم سيمونتون البالغ 70000 كما أنني لن أتوقف عند شخصين من المبدعين جرى تحليلهما بصورة دقيقة.

لقد تكلمنا بما فيه الكفاية عن الفكرة السابقة.

وجهة نظرنا: طريقة جديدة للتفكير بمسألة الإبداع

ينشأ الإبداع عن تفاعل منظومة مؤلفة من ثلاثة عناصر: ثقافةٌ تحوي قواعد رمزية وشخصٌ يأتي ببدعة إلى الميدان الرمزي ومجالٌ من خبراء مؤهَّلين لإطلاق الأحكام، بإمكانهم التعرُّف إلى الابتكار وتأييده. إن العناصر الثلاثة ضرورية وذلك لكي تنشأ فكرةٌ أو مُنْتَجٌ أو اكتشافٌ تتسم جميعاً بالإبداع.

ميخالي تشيكجينتميخالي، 1996

وهكذا، فإن الإبداع لا يكمن في رأس (أو يد) الفنان أو ضمن ميدان الممارسة أو ضمن المجموعة التي تُطلق الأحكام: بل إن ظاهرة الإبداع يُمْكن لها أن تُفهَم ـ أو أن تُفهم، بكل الأحوال، بشكل أعمق ـ كدالَّة للتفاعل بين هذه العُقَد الثلاث.

هوارد غاردنر، 1993

وما أود القيام به، في ما يأتي، هو وصف وجهة نظر جرى تطويرها خلال السنوات العشر أو الخمس عشرة الماضية بالاشتراك مع إثنين من زملائي، وهما ديڤيد فيلدمان من جامعة تافتس، وميخالي تشيكجينتميخالي، وكان في ذلك الوقت في

جامعة شيكاغو. هناك معطيات تبعث على الاهتمام نشأت عن وجهة النظر المذكورة، وأعتقد أنها ترتبط، بشكل أساسي، بالمفاهيم. إن وجهة نظرنا تُشكِّل أسلوباً للتفكير بمسألة الإبداع ويجب أن يتم تحليلها بداية على هذا الأساس. وبهذا المعنى، يُعتبر أسلوب المقاربة هذا مغايراً إلى حد كبير لمجمل الأفكار المُقدَّمة في هذا الكتاب.

يمكنني أن أُعرِّف تعبير «الفرد المبدع»، الذي أستخدمه، بأنه فرد، أو شخص موهوب يقوم بشكل منتظم، بإيجاد حلول للمشاكل أو بصنع منتجات ضمن ميدان ما، بطريقة تكون مبتكرة في البداية، لكنها تصبح مقبولة في نهاية الأمر ضمن بيئة ثقافية واحدة على الأقل.

سنعمد الآن إلى تحليل هذا التعريف. الفكرة الأولى: العمل الإبداعي هو شيء يجري بشكل منتظم. وكما يقول داماسيو: الأشخاص المبدعون لا يقومون بشيء لمرة واحدة في حياتهم ـ إنها طريقة للوجود ـ ومن المهم جداً أن ندرك ذلك. الأفراد المبدعون يجدون حلولاً للمشاكل، لا يختلف اثنان على ذلك، إضافة لأنهم يكتشفون وجود مشاكل ويصنعون منتجات. ولسوء الحظ، يصعب على علماء النفس دراسة المزيَّتيْن الأخيرتين لأن عزل مشكلة ما، أو تأليف سيمفونية عظيمة، أو إنشاء منظمة ما يستغرق أشهراً أو سنوات أو عمراً بكامله، ولا يُحسن علماء النفس كثيراً دراسة ظواهر من هذا النوع.

لعل أهم كلمة وردت في التعريف الذي جئت به هي كلمة «الميدان». لقد سبق وناقشنا هذا التعبير، لكني سأعود لإيراده بإيجاز، تعبير «الميدان» يعني نشاطاً منظماً ضمن مجتمع ما يضم مستويات من الخبرة ومراحل من التطور، كما يضم، بوجه عام، منظوماتِ رموز يستخدمها الأشخاص ضمن ذلك الفرع المعرفي في عملهم. والأفراد الذين يرغبون في أن يكونوا مبدعين، والذين اتفقت الآراء على كونهم مبدعين، يعملون ضمن ميادين.

نصل في النهاية إلى الجزء الأخير من التعريف: يمكن القول بداية، أن أسلوبَ مقاربة يعتمد فكرة حل المشاكل لهو أسلوب جديد إن لم نقل أسلوب غريب، لكنه يصبح مألوفاً في النهاية. وهو لا يلقى قبولاً كاملاً من الجميع، لكنك عندما تضيف البيئة الثقافية إلى التعريف يصبح شديد الإغراء، لأن المقولة الأساسية فيه هي أن الأحكام المتعلقة بالإبداع هي شيء نسبي من الوجهة الثقافية. الفرد المبدع يتم الاعتراف به من قِبَل مجموعات أُعبِّر عنها على الدوام بكلمة «المجالات». إذاً، هذا التعريف الذي يبدو بريئاً في الظاهر، هو حقل ألغام، وقد كان طلابي وآخرون غيرهم، يجدون متعة في كشف الألغام.

سأمر على الفكرة التالية بسرعة لأنها تَرِدُ في معظم الفصول تقريباً: الإبداع لن يُفهم أبداً من منظور فرع معرفي واحد، وكلما ازداد ما نعرفه من الفروع المختلفة، توفرت لدينا

فرص أفضل وأكثر لكي نفهم، على الأقل، مسألة الإبداع العظيم التي تثير اهتمامي. ويتضمن ذلك أربعة مستويات من التحليل، على أقل تقدير. التحليل الذي أجراه كل من بفننغر وداماسيو كان عند المستوى ما دون الشخصي sub-personal (علم الوراثة وعلم بيولوجية الجملة العصبية) وعند المستوى الشخصي personal (نفسي، معرفي، الهوية الشخصية personality، الدافع). وهناك مستويان، لم يجر الحديث عنهما بشكل معمق، يتميزان بوجود ما سأدعوه أنا منظور فيلدمان/ تشيكجينتميخالي/ غاردنر. وضمن هذا المنظور، يقوم المرء بالتركيز على تلك التراكيب المنظَّمة في المجتمع التي تدعى بـ«الميادين». مثلاً، كل ما هو معروف عن الفيزياء، وكل ما يجري إنجازه في مجال الفيزياء، كل ما هو معروف أو ما يجري في مجال الرياضيات، كل ما هو معروف أو ما يجري في مجال الرقص أو الموسيقى أو الرسم، كل ذلك يشكل جزءاً من «ميدان». يعمل الناس ضمن «ميادين» أو فروع معرفية مختلفة. يتقن الناس عناصر الفروع المعرفية التي يعملون فيها ومن ثم يواصلون العمل لتحدي أو تغيير تلك «الميادين» أو الفروع المعرفية التي يعملون ضمنها.

وفي النهاية، يجري الحُكْم على أعمال المفكرين المبدعين ضمن الميادين من قِبَل مجموعات أو أفراد، أدعوهم أنا «المجالات». يقوم المُحكَّمون والمحررون واللجان ذات الأهلية ولجان الجماعات المهنية وأصحاب صالات العرض والنقاد في

الصحف والمعاهد، يقومون جميعاً بإصدار حكم على نوعية وملاءمة العمل المقدَّم الذي يجري تداوله.

في أواخر ثمانينيات القرن العشرين، حقق تشيكجينتميخالي تقدماً مهماً يتعلق بالمفاهيم ضمن مجال الإبداع. فقد كان اقتراحه هو أن السؤال الذي يجب أن يُطرح ليس: «ما هو» الإبداع بل «أين» يكمن الإبداع؟... وكان رأيه (عكس ما يمكن أن يكون اعتقادكم) أن الإبداع لا يكمن في الرأس، ولا في الدماغ. وكما ألمح عدد من الأشخاص بشكل عَرَضي، بإمكانك معرفة كل دقائق الدارات العصبية الموجودة داخل رأس شخص ما، لكنك تبقى مع ذلك عاجزاً عن معرفة ما إذا كان هذا الشخص مبدعاً أم لا، رغم أن بإمكانك على الأرجح، أن تحكم بأنه ليس مبدعاً إذا لم يكن في رأسه أية دارات على الإطلاق.

لنعد إلى استعراض «مثلث الإبداع». إن للمفكرين المبدعين مواهب ينفردون بها، إنهم أناس لهم أدمغة وعقول وأرواح، وإلى ما هناك، يتعلمون تلك المواهب على يد «خبراء» من ضمن الميدان (أي، المدرسين والأساتذة ومن إليهم). وتتيح تلك المواهب للمفكرين المبدعين القيام بأمور، أي بصناعة منتجات، أو بتقديم أداء أو بحل مشاكل أو بقيادة الآخرين. وفي ما يتعلَّق بهذا البحث. يجري الحكم على جميع تلك الأنشطة من قبل المُحكَّمين، أي «المجال».

وعلى امتداد فترة قد تطول أو تقصر، يتولى «المجال» انتقاء أفراد بعينهم، وانتقاء أعمال هؤلاء الأفراد، على أنها أهل للاهتمام. هناك قلة من الناس تقوم فعلاً بصياغة شكل «الميدان»، ويعني ذلك أنه ـ بعد عشر أو عشرين أو ثلاثين أو مئة سنة ـ عندما يقوم جيل جديد بدراسة الميدان، فإنه سيكون ميداناً مختلفاً. الفيزياء مختلفة بسبب آينشتاين، والموسيقى مختلفة بسبب سترافنسكي، والرقص مختلف بسبب مارتا غراهام، والرسم مختلف بسبب پيكاسو، والعالَم كما نعرفه مختلف بسبب غاندي. فالسؤال هنا لم يعد «ما هو الإبداع؟...» وعلينا بدل ذلك أن نسأل: «أين يكمن الإبداع؟.. يكمن الإبداع في الجَدَل dialectic أو الحوار dialogue القائم بين «المجال» وبين «الميدان» وبين الفرد. وأنا أتقدم هنا برأي يرتبط بالمفاهيم.

التحليل: المبدعون العظام

قمت بانتقاء الدراسة التي أجريتُها وفي ذهني اعتباران أساسيان. الاعتبار الأول: اختيار أشخاص ينتمون إلى نفس العصر بصفة عامة ـ العصر الحديث ـ متأثرين إلى حد كبير بثقافة أوروبا الغربية. والاعتبار الثاني هو أن كل واحد من الأفراد الذين جرى اختيارهم كان من المفترض فيه أن يعكس ما أدعوه بنوع مختلف من الذكاء. لن أثقل عليكم بمناقشة نظرية الأنواع المتعددة للذكاء، لكن النوع البشري، من حيث الأساس، قد

تطور بشكل تدريجي بحيث يصبح قادراً على التفكير بعدة أنواع من المضامين المختلفة في العالم، إن جاز التعبير (غاردنر، 1983 و1993). سأستعرض الآن، ثانية، أسماء الأفراد الذين قمت باختيارهم: إليوت؛ ويُفترض أن يُمثِّل اللُّغوي، آينشتاين؛ المنطقي/الرياضي، سترافنسكي؛ الموسيقي، پيكاسو؛ الفراغي، غراهام؛ الجسدي/الإحساس الحركي، غاندي؛ مجال التعامل مع الناس، فرويد؛ المجال النفسي الداخلي. ولا شك بأنكم تشاطروننني الرأي، حتى ولو لم تكن النظرية ككل تبدو منطقية بالكامل بالنسبة لكم، بأن الأشخاص الذين اخترتهم هم، على الأقل، أشخاص أدوا أنواعاً مختلفة من الأعمال.

وهكذا، فإننا إذا بدأنا بالفكرة القائلة إن كل مبدع يمثل ضرباً مختلفاً من الذكاء، أصبح من المهم معرفة الكيفية التي يُصار بواسطتها إلى الحكم على المواهب المتعددة بأنها متشابهة أو مختلفة وذلك بموجب أنواع أخرى من المعايير. وفي محاولة مني لقياس مدى الاختلاف بين أسلوبَيْ المقاربة المختلفَيْن ـ أي دراسات غروبير التي تُركِّز على الفرد، وقواعد المعطيات الشاملة الخاصة بسيمونتون ـ أطرح الآن التساؤل الآتي: ما هي التعميمات generalization التي تنطبق على كل المبدعين السبعة العظام؟ . . . وما هي التعميمات التي تنطبق على بعضهم؟ . . . وأيها يبدو كما لو أنه ينطبق على أكثر من واحد منهم؟ . . .

إن الأساس الذي تقوم عليه دراستي هو سِيَر هؤلاء الأفراد المبدعين السبعة العظام. ويشكل ذلك محاولة من جانبي لوضع

نظرية من نوع ما حول الإبداع والعملية الإبداعية. لقد درست هؤلاء الأشخاص بأكثر ما يمكن من التركيز، ولجأت إلى مصادر ثانوية، حتى إنني لجأت لدى الضرورة إلى مصادر أولية. ولا شك بأن المصادر الأولية هي أكثر إمتاعاً، على أن الرجوع إلى دفاتر الملاحظات وأشياء من هذا القبيل يستهلك الكثير من الوقت، وكنت شديد الرغبة في أن أنجز العمل وأنا ما أزال على قيد الحياة.

لقد تفحصت بوجه خاص ما أدعوه بلحظات الاختراق breakthrough أي تلك الأوقات التي اكتشف فيها هؤلاء الأفراد السبعة، أو أبدعوا، شيئاً جديداً ترك في نهاية الأمر بصماته على الفرع المعرفي الذي يعملون فيه (أو حتى أوجدوا نوعاً جديداً من الفروع المعرفية، اكتشاف فرويد، مثلاً، لأسلوب التحليل النفسي).

وقد كان المبدأ الذي عملت بموجبه هو الإطار العام المتعلق بالمفاهيم الذي قدمته لكم، وهو النظر إلى الفرد بمنظار معرفي يأخذ بالاعتبار أبعاد شخصيته وإلى ما هنالك، والنظر إلى الميدان الذي يعمل الفرد فيه، وأخيراً، النظر إلى طريقة العمل ضمن المجال، أي إلى مجموعة الأفراد الذين يتولون إصدار الأحكام. وسأقوم بتلخيص نتائجي، بشكل أساسي، وفق تلك المصطلحات. لكن الواقع، كما تقول غالر، هو أن أكثر الجوانب إثارة في القيام بهذا النوع من الأبحاث هي حدوث ما هو غير متوقع، ولذلك فإنني سأعمد إلى مشاطرتكم

أربع أو خمس مفاجآت أسبغَتْ، بمعنى ما، قيمة مضاعفة على هذ البحث الذي يُجري دراسة حول عقول تتمتع بدرجة عالية من الإبداع.

صورة مبدع: أفكار عامة

لقد شرَّفني أن أتلقّى رسالتك اللطيفة المؤرخة في 14 شباط، وقد ملأتني زهواً لأنني أحمل شعوراً بالإعجاب تجاهك وتجاه عملك منذ عدة سنوات، كما أنني تعلمت الكثير من عملك هذا. ولكن، يا عزيزي البروفسور تشيكجينتميخالي، أخشى من أنه سيكون علي أن أخيب أمَلَك. فقد لا أستطيع الإجابة عن أسئلتك، قيل لي بأنني مبدع، ولست أدري ما الذي يعنيه ذلك..... أنا أكدح باستمرار.. آمل بألا تظن بأنني وقح أو فظ إذا أخبرتك بأن أحد أسرار الإنتاجية (التي أؤمن بها في الوقت الذي لا أؤمن فيه بالإبداع) هو أن يكون لدى المرء سلة مهملات ضخمة لتتكفل بأمر جميع الاقتراحات من أمثال اقتراحك، إن الإنتاجية، من خلال خبرتي، هي ألا يقوم المرء بأي شيء يمكن له أن يساعد الآخرين في عملهم، بل أن يُمضي جُلَّ وقته في العمل الذي هيأه الله له، وأن يحسن القيام به.

بيتر دروكير، أوردها تشيكجينتميخالي، 1996

طفولة ليست بالاستثنائية

أود أن أقَدِّم لكم صورة عامة عن أولئك الأفراد السبعة المبدعين لأنني اكتشفت، ولدهشتي، أنهم متشابهون في ما يتعلَّق بسِيَر حياتهم. كما أنهم، بالطبع، يمثِّلون جميعاً نقيضاً دراماتيكياً لأطفال غالر الذين يعانون سوء التغذية. فهؤلاء

الأشخاص قد جاؤوا من بيوتات برجوازية (هذه أفضل كلمة يمكن التعبير بها)، أي بيوت مرفهة إلى حد معقول ومتماسكة نسبياً. لم يولد هؤلاء في مدن كبيرة، بل في الضواحي، في المناطق الريفية، لكن العائلات لم تكن، في الوقت نفسه، تعيش في مناطق نائية تجعلها جاهلة، بشكل أساسي، بما يدور في أماكن أخرى. كان المُقَرَّر الرئيس في كل بيت هو العمل الدؤوب. كانت بيوتات تؤْمِن فيها العائلات «بالأخلاقيات المتزمتة» Puritan ethic و«بالأخلاقيات البروتستانتية»، أو بيوتات يهودية تسعى نحو الارتقاء. كان يسود الحب والدفء، لكن ذلك كان يوجَّه دائماً نحو القيام بالعمل الواجب.

وعلى العموم، كان العمل وإتقان العمل أكثر أهمية من العمل في فرعٍ معرفي واحد. فمعظم الآباء والأمهات لم يقوموا بدفع أطفالهم باتجاه جَعْلِهم أشخاصاً من نوع معين وذلك في ما يتعلق بالمهنة التي قد يختارونها، بل كانوا يدفعونهم باتجاه جَعْلِهم أناساً من نوع معين في ما يتعلق بعادات العمل والانضباط. كما أن المبدعين لم يكونوا على الدوام وثيقي الصلة بكلا الوالدين، والحقيقة هي أن معظمهم تربى في أحضان مربيات كان الأطفال يحملون لهن حباً يفوق حبهم لوالدَيْهم. وهكذا، يشترك كل هؤلاء الأفراد المبدعين في وجود أخلاقيات صارمة في ما يتعلق بالعمل، وبيوتات مريحة (لم تكن قائمة في المدن الكبرى ولا في أحياء الغيتو) كما أنهم كانوا ينعمون بالحب والحنان.

إبحار في مياه مجهولة: الاختراق

لقد تلقّى كلُّ المبدعين العظام تدريباً من نوع ما، وقد أشار أنطونيو داماسيو إلى ذلك في الفصل الخاص به. وما أثار اهتمامي بشكل خاص، هو أنهم جميعاً قد هاجروا إلى المدينة الكبيرة، وكأنهم قد انساقوا إليها بفعل السحر. وعندما كانوا في مقتبل العمر، عثروا على أشخاص شبيهين بهم. كانوا يذهبون إلى المكان ذاته، كما سارت حياتهم ضمن أنماط متشابهة. كانوا طليعة شبابية متمردة، كما تملكهم شعور بأنهم سيقومون، سوية، بخلق ثورة.

أما في لحظة الاختراق الفعلي، فقد كان هؤلاء الأفراد منعزلين (مع استثناء واحد سأعود للحديث عنه)، يناضلون وحدهم للإتيان بطريقة مبتكرة للتفكير بشأن الفرع المعرفي الذي كانوا يعملون فيه.

> كانت لحظة مشحونة بالتوتر، حيث تنعزل المُبدعة النموذجية عن أقرانها ويصبح لزاماً عليها أن تعمل بمفردها. كانت تشعر بأنها تقف على حافة لحظة اختراق ما، لم تَتضح معالمُه بعد، ولاحتى بالنسبة لها.
>
> هوارد غاردنر، 1993

لقد تذكرت هذا المقطع بقوة لدى سماعي عن تجارب بينوا ماندلبروت المبكرة.

في بداية الأمر، قد تتخذ الأفكار المبتكرة طابعاً افتراضياً أو لغوياً، ولكن عندما يأخذ المبدعون في شق طريقهم بصعوبة

نحو لحظة الاختراق، تصبح الأفكار دون شكل محدد كما يتعذر الإمساك بها. ينفرد المبدعون بأنفسهم لدى قيامهم بالبحث عن نوع ما من لغة جديدة أو منظومة رموز جديدة تفي بأغراض المشكلة التي هم بصدد حلّها، فعندما انفصل پيكاسو، مثلاً، عن براك وقام بأول اختراقاته الفريدة، استخدم رموزاً معروفة بطريقة مبتكرة (ألواناً متنافرة وأشكالاً مهشمة)، في تلك اللحظة لم يفهم الفنانون ولا النقاد حقيقة ما فعله، ولا هم اقتدوا به.

يكفي حالياً ما ذكرناه بشأن التشابه المدهش بين سِيَر حياة هؤلاء السبعة العظام. سأذكر نقطة أخيرة لا تحمل أهمية كبيرة: بالنظر للأسلوب الذي اتّبعتُه لدى اختيارهم، فإنهم جميعاً عاشوا في الفترة نفسها تقريباً كما تأثروا بالجو الثقافي نفسه.

أكثر من نوعٍ من الذكاء

كان افتراضي أن هؤلاء المبدعين السبعة يختلفون عن بعضهم البعض في أنواع الذكاء التي تتبدى فيهم، وقد اخترت هؤلاء الأشخاص لقناعتي بأن كلاً منهم يُمَثِّل أحد أنواع الذكاء السبعة المذكورة بشكل مُفصّل في كتابي السابق «أُطُر العقل» (غاردنر، 1983). غير أنني قمت بدراسة أحوالهم لدرجة كانت كافية كي ألاحظ أن كل أولئك الموهوبين كانوا يتمتعون بأكثر من نوع واحد من أنواع الذكاء المتطور إلى درجة عالية، وأن العمل الذي يساهم فيه المبدع، أو الإنجاز، كثيراً ما يعتمد على

وجودٍ متجانس لأكثر من نوع واحد من أنواع الذكاء بشكل متجانس. ويبين الجدول 3 ـ 2 ملخصاً تقريبياً لصورتهم الفكرية العامة

	نقاط القوة	نقاط الضعف
فرويد	لغوية، شخصية	فراغية، موسيقية
آينشتاين	فراغية، منطقية	شخصية
بيكاسو	فراغية، شخصية، جسمانية	دراسية
سترافنسكي	موسيقية، نواحٍ فنية أخرى	
إليوت	لغوية، دراسية	موسيقية، جسمانية
غراهام	جسمانية، لغوية	رياضية، منطقية
غاندي	شخصية، لغوية	فنية

الجدول 3 ـ 2 الصورة الفكرية العامة للمبدعين السبعة العظام

إن لدى جميع هؤلاء الأفراد، الفائقي الابداع، نقاط ضعف، ربما باستثناء سترافنسكي. كانت نقطة ضعف فرويد هي كرهه للموسيقى، فقد كان يحب اقتناء التحف الفنية وارتياد المسرح، ولكن عندما أزعجه صوت عزف شقيقته وهي تتدرب على البيانو، قامت عائلته، الحريصة على مشاعره، بإبعاد البيانو من المنزل. لا شك بأن ذلك يكشف لنا شيئاً ما حول فرويد، لكنه يكشف أيضاً شيئاً عن العصر. ففي ذلك العصر، كان من الصعب جداً على النساء الحصول على ما كانت ڤيرجينيا وولف تدعوه بـ «المجال الخاص». لا شك بأن شقيقة فرويد، كشقيقة شكسبير، لم تحظ إطلاقاً بفرصة عادلة لتكون على قدر كبير من

الثقافة. وهذه نقطة في غاية الأهمية، وهي تفسر سبب كون ستة من أصل سبعة من الأفراد المبدعين، الذين اخترتهم، رجالاً.

فترات من عشر سنين

لا يتوفر لدي الآن الوقت ولا المجال الكافيَيْن لاستعراض التفاصيل التي سجَّلتُها في دراستي.

و يمكنني القول بإيجاز، إنني تمكنت في تلك الدراسة من إلقاء نظرة على أنماط الحياة التي عاشها السبعة الكبار ومن اقتفاء مسار إبداعهم عبر العقود. وقد وجدت أن الأمور كانت تسير على فترات زمنية تقريبية تصل إلى عشر سنين وذلك اعتباراً من اللحظة التي بدأ فيها هؤلاء بالعمل في الميدان الذي اختاروه.

هناك ملاحظتان على ما ذُكِر. الأولى، هي أنه ضمن مجالات معينة، وبخاصة مجال الفنون، يبدو المبدعون وكأنهم يستمرون إلى الأبد، ولعل الشعراء هنا يشكلون الاستثناء، شيلي وكيتس على سبيل المثال. غير أنه في ما يتعلَّق بالرياضيات والعلوم، يبدو الاستمرار على فترات تصل إلى عشر سنين أمراً أكثر صعوبة. أما الملاحظة الثانية المثيرة للاهتمام، وإن تكن من باب التخمين، فهي تتعلق بالشبكات والارتباطات العصبية، وبالمتطلبات اللازمة لإيجاد تركيبة تكون، إن جاز التعبير، متوازنة أو مستقرة. إن نوعاً جديداً من الاستقرار أو التنظيم لا يمكن أن يحدث بين عشية وضحاها، قد يحدث على فترات

تمتد إلى عشر سنين (وهذا طبعاً لا يعدو التخمين). ولكن، بعد إحداث ما يكفي من الفوضى، تصبح الأمور في حاجة إلى بعض الوقت لتعود للاستقرار، وهذا ما يدعوني للاعتقاد بأن لحظات الاختراق تبدو كما لو أنها تحتاج إلى فترات زمنية أطول، حتى ولو كان المبدعون العظام لا يتوقفون عن الإبداع.

التركيز على الشخصية

أحب عملي حباً عنيفاً يتجاوز حدود المعقول، حب الناسك لقميص الشعر الذي يخدش جلده.

غوستاف فلوبير (أوردها غاردنر، 1993)

سأقوم الآن بمناقشة شخصيات هؤلاء الأفراد السبعة ودوافعهم سواء منها الواعية وغير الواعية. رغم اختلافهم من الوجهة المعرفية ـ وقد سبق وناقشنا حقيقة أن كلاً من هؤلاء السبعة كان يحمل ذهنية شديدة الاختلاف عن الباقين ـ إلا أن السبعة جميعاً كانوا متشابهين لدرجة تبعث على الدهشة لدى النظر إليهم من زاوية الشخصية personality.

كان المبدعون السبعة الكبار يتميزون بالطموح والدأب إلى درجة لا تصدق، كما أنهم أصبحوا أخشن عوداً مع تقدمهم في السن. وعندما وصلوا إلى مرحلة النضج في نشاطهم الإبداعي، كانوا لا يلقون بالاً إلى ما يقوله الآخرون، إلا في حال وجود انتقاد ما. كما أنهم كانوا، من حيث الأساس، يتمتعون بسماتٍ شخصية متشابهة وصعبة المراس إلى حد يثير الدهشة.

وهنا يثور نقاش يتعلق بدرجة الجهد المبذول في سبيل تقديم أعمالهم إلى الآخرين. لقد كان المبدعون السبعة يدركون أهمية لفت انتباه الآخرين ضمن مجالهم (كما أسميناه) إلى ما يقومون به من عمل. لقد قضى هؤلاء شطراً لا بأس به من الوقت من أجل التأكد من أن «المجال» يعرف ما كانوا يقومون به، كما وتأكدوا من أن أنشطتهم كنت تحظى باهتمام تلك الجماعة من الأفراد الذين كانوا يقوِّمون الآخرين، أي الأشخاص الذين يصدرون الأحكام والنقاد وما إلى ذلك. وقد راوحت جهود المبدعين ما بين تقديم أعمالهم إلى الناس بدرجة معقولة إلى إجراءات كانت فعلاً خارج حدود المعقول. وقد قمت بتصنيف المبدعين الذين أتحدث عنهم حسب ترتيب تقريبي، كما يبين الجدول 3 ـ 3.

تقديم أعمالهم إلى الآخرين بدرجة معقولة			تقديم أعمالهم إلى الآخرين بدرجة غير معقولة	
آينشتاين	بيكاسو	إيليوت غراهام	ستراڤنسكي	غاندي	فرويد

جدول 3 ـ 3

ويبدو آينشتاين في أدنى درجات هذا الترتيب بينما يتربع فرويد على القمة. وقد كان بعضهم محظوظاً لدرجة قيام شخص آخر (والد أو زوجة أو مساعد) بتقديم أعماله إلى الآخرين، وإلا فإنهم كانوا يبحثون عمن يساعدهم في ذلك. لربما كانوا منزوين أو منعزلين، لكنهم كانوا بحاجة لغيرهم لتقديم أعمالهم إلى الآخرين.

ولدى تَقَدُّم هؤلاء المبدعين العظام في السن، تحولوا إلى أشخاص ـ وأقولها من باب التهذيب ـ يفتقرون إلى الكياسة. ويحتل بيكاسو المكانة القصوى في ذلك. ويبدو أنه كان يستمد لذة سادية، إن لم نقل إلهاماً إبداعياً، من إزعاج الآخرين. وحتى إن شخصاً مثل غاندي، وهو الذي كان يحب البشرية جمعاء، كان صعب المراس لمن هم حوله. وقد اخْتَزَلَتْ صحيفة الغارديان نظريتي إلى عنوان يقول «آينشتاين يساوي عبقرية طُرِحَ منها اللطف». كما أن حياتهم الأسرية كانت تحفل بكثير من الفواجع، بل إن حوادث الانتحار، في الواقع، اكتنفت حياة جميع أولئك الأشخاص، فقد كانت هالة «الحرارة» المنبعثة منهم تبعث الإثارة في النفوس بحيث تجذب إليهم الناس الذين ما إن اقتربوا حتى شعروا بلسع الحرارة أو احترقوا بالكامل.

وفي اعتقادي أن آينشتاين كان، من نواح معينة، دمث الطباع، غير أنه كان غارقاً في أفكاره الذاتية وذاهلاً عن الغير. ولم تكن فكرة البقاء وحيداً تزعج آينشتاين، بل إنه في الحقيقة لم يكن وثيق الصلة بعائلته، كان شديد الانزواء. وإذا أردت أن تُنْشئ طفلاً مبدعاً، فقد ترغب في حساب مدى احتمال قيامه بزيارتك في المشفى إذا مرضت.

تَبَيَّن إذاً، أن هؤلاء الأشخاص يتمتعون بشخصيات متشابهة لدرجة تبعث على الدهشة.

الإبداع: الميادين الموسَّعة والميادين الجديدة

أود أن أضيف شيئاً إلى ما قلته عن «الميدان» و«المجال»، ثم أُنهي الموضوع بذكر الأمور التي وجدتها مثيرة للدهشة. أولاً، كان للمبدعين تجارب جد مختلفة، ضمن «الميدان». هناك بعض الأشخاص، مثل پيكاسو، ممن عملوا ضمن «ميدان»، وأعني هنا الفن، كان موجوداً قبل أن يبدأوا هم العمل بزمن طويل. لقد غَيَّر پيكاسو «الميدان»، لكنه لم يضطر للتفكير بالعمل ضمن «ميدان» جديد. تعامل پيكاسو مع الألوان والتراكيب والخطوط والأشكال، وهكذا فعل الفنانون الذين اتبعوه.

وفي المقابل، نجد أن فرويد أوجد فرعاً معرفياً خاصاً به. لقد انتقل من ميدان إلى آخر طوال فترة تقارب العشرين سنةً. لم يحظ قط بالقبول الذي كان يتمناه، ولم يُنجز ما يحقق فكرته بشأن القيام بإسهام عظيم. وفي النهاية، أوْجَدَ «ميداناً» جديداً دعاه بـ «التحليل النفسي»، لم يكن موجوداً من قبل. كما أنه أوجد «مجالاً» جديداً، وهم زملاؤه من المحللين النفسيين الذين كانوا يتولون إصدار الأحكام ليس فقط على من هو جيد بل على من يمكن أن يصبح محللاً نفسياً. وهكذا، فإن فرويد كان، من هذه الناحية، على النقيض من پيكاسو.

وفي ما يتعلق بمارتا غراهام، فإن ما جرى كان مثيراً للاهتمام تماماً. كان الرقص موجوداً بالطبع، لكن الرقص

الحديث لم يكن قد وُجِدَ بعد. كان الأمر نوعاً من الحركات ابتكرتها غراهام ومجموعةٌ صغيرة من الراقصين الملتزمين، إضافة لمجموعةٍ من النقاد العاملين في صحف نيويورك، الذين قالوا بأن شيئاً جديداً يحدث، وبأن عليهم أن يكتبوا عنه:

> بينما كانت غراهام وزملاؤها يقومون بوضع مخطط الميدان، قامت مجموعة صغيرة من المشاهدين ذوي التأثير بانتحال صفة «المجال» وذلك لإطلاق الأحكام على الأشكال الجديدة. وقد نَدَرَ أن أثبت عملُ مجموعةٍ صغيرة من النقاد أنه ذو تأثير حاسم في مسار شكل فني بعينه. (وقد يكون التشبيه الأقرب هنا هي الجماعة التي قامت بنشر فكرة التكعيبية قبل عقدين من الزمن).
>
> هوارد غاردنر، 1993

بدأ جون مارتن يكتب بانتظام عن الرقص في صحيفة نيويورك تايمز، كما أصبحت ماري واتكنز الناقدة الجديدة للرقص في صحيفة نيويورك هيرالد تريبيون. حيث صرحت قائلة: «لقد كفَّ الرقص عن كونه في منزلة ابن الزوج السابق بالنسبة للفنون»، وخصَّ مارتن مارتا غراهام بتقدير خاص عندما كتب يقول: «لم يسبق لراقصة أخرى أن لامست الحدود التي قامت غراهام بإيصال مجال الحركة إليها». (هوارد غاردنر، 1993).

لقد أوجد فرويد «ميدانه» الجديد الخاص به، بينما قام كل من پيكاسو ومارتا غراهام بتوسيع حدود «ميدانيهما» بأن أضافا أبعاداً جديدة إلى فروع معرفية كانت قائمة سابقاً.

إحداث ثورة ضمن المجال

إليكم الآن بضعة تعليقات على المجال. عندما كنت طفلاً، كانت إحدى بطاقات البيسبول التي أجمعها تقول إن إثني عشر شخصاً فقط كانوا يفهمون نظرية النسبية لآينشتاين، وأعتقد أن البطاقة أوردت أسماء أولئك الأشخاص. والواقع أن وجود قِلَّة من الأشخاص فقط، ممن يفهمون ما كان آينشتاين يقوم به، لم يكن بالشيء المهم، فقد كان «المجال» ضيقاً. وكان يكفي أن يصرِّح عالم الفيزياء ماكس بلانك، الذي كان يتمتع بالاحترام وبعض علماء الفيزياء القلائل الآخرين، بأن نظرية النسبية العامة لآينشتاين هي نظرية جيدة.

أما مسألة پيكاسو والتكعيبية (التي أشرنا إليها بإيجاز في تعليقي على مارتا غراهام) فهي تثير الاهتمام لأن پيكاسو عندما قام برسم لوحة «آنسات أڤينيون» ـ وهي اللوحة الزيتية الضخمة التي تُعتبر أول مغامرة حقيقية له ـ أحدثت اللوحة رد فعل سلبياً ضمن «المجال» مما دفع به إلى إخفاء اللوحة عازفاً عن عرضها أمام الناس. وهذا مثال على قيام المحكّمين بالقضاء على شيء ما قضاء مُبرماً، لبعض الوقت. ويسترجع تاجر الأعمال الفنية دانييل هنري كزنفيلر الأحداث قائلاً:

> ما أود أن تدركوه فوراً هو مقدار البطولة الخارقة التي يتمتع بها رجل مثل پيكاسو، الذي كان يعيش، حينذاك، عزلة معنوية مخيفة، لأن أحداً من أصدقائه الرسامين لم يقتف خطاه. لقد اعتبر الجميع تلك اللوحة إما مخبولة أو شديدة البشاعة.
>
> أوردها هوارد غاردنر 1993

ظل بيكاسو، لبعض الوقت، يرفض عرض اللوحة، لكنه لم يفقد إيمانه أبداً في الاختراق الذي حققه. لقد شعر بأن من المهم ركوب المخاطر وإحداث ثورة في الطريقة التي كان «المجال» يرى بها، وذلك عن طريق إبداع صور جديدة لا تلقى قبولاً.

كان آينشتاين وبيكاسو ومارتا غراهام يعملون في أرقى أنواع «المجالات» و«الميادين». ولكن ماذا يمكن أن يحدث عندما تحاول التأثير على ملايين الأشخاص كما فعل غاندي؟... و يثير ذلك مسائل مهمة. هل يمكن النظر إلى التجديد السياسي وفقاً لذات الاعتبارات الخاصة بإيجاد نظرية علمية أولتلك الخاصة بالابتكارات البارعة في مجال رموز الفن أو الرقص أو لتلك الاعتبارات الخاصة بتأليف قطعة موسيقية؟... وردي هو، «نعم، إذا نظرنا إلى الموضوع من كافة جوانبه».

... بعد النظر إلى الموضوع من كافة جوانبه، يمكن القول أن إضافة غاندي إلى المجموعة التي جرت دراستها، قد أضفت ثراء، لا ضعفاً، على هذا البحث... إن غاندي هو أستاذ مبدع أصيل بحق... ضمن الميدان الذي اختاره (الميدان الأخلاقي)... كان يحمل أفكاراً مشتركة معمَّقة جوهرية تتميز بالبساطة والثورية، لا توجد جماعة عرقية أو إثنية متفوقة بطبيعتها على مجموعة أخرى، لا يجب حلّ المنازعات عن طريق العنف، فالتسوية يمكن لها أن تقوي كلا طرفي النزاع. ولعل أكثر ما يؤكد فكرتي هو أن التجارب المحيطة بالإضراب والصوم في أحمد أباد تحمل ذلك الطابع المألوف الذي يميِّز المكوِّنات الجوهرية للاختراق الإبداعي... وهو العمل التجريبي لإيجاد لغة جديدة.

هوارد غاردنر، 1993

إن أفكار غاندي المعمقة حيال الكائنات البشرية تحمل شبهاً موازياً لأفكار آينشتاين المعمقة حيال النظام الطبيعي. ورغم ذلك، تبقى هناك بعض الأسئلة.

بعض المفاجآت

ضروب الإبداع

عندما بدأت العمل في الدراسة بشكل جدي في ثمانينيات القرن العشرين، كنت أحمل افتراضاً متسرعاً مفاده أن كل أشكال العمل الإبداعي تُمثِّل، بشكل ما، الشيء ذاته. لكنني لدى دراستي للمبدعين السبعة الكبار، اكتشفت سبعة مبدعين يؤدون خمسة أنواع من الأشياء المختلفة تماماً عن بعضها بعضاً. وعلى هذا، فإنني الآن عندما أفكر بالإبداع، لا يتجه تفكيري نحو أنواع متباينة من الذكاء فحسب، بل إنني أفكر أيضاً بأنواع مختلفة من المساعي الإبداعية.

ولعل جيمس واطسون وفرنسيس كرين يشكلان خير مثالين للعلماء الذين يستخدمون الإبداع لحل مشكلة بعينها. كانت المشكلة، في حالتهما، هي السؤال الآتي: «ما هو تركيب المادة الوراثية؟...» وقد قام آينشتاين أيضاً بشيء مشابه. غير أن كلاً من آينشتاين وفرويد كانا شخصين تجاوز تفكيرهما حد محاولة إيجاد الحل لمشكلة واحدة بعينها. كانا شخصين يتمتعان بدرجة عالية من الإبداع يحاولان صياغة منظومات عامة من المفاهيم يمكن لهما، ولغيرهما، استخدامها في ما بعد. وبالإمكان

تصنيف كثير مما يحدث في مجال العلوم ضمن هاتين الفئتين.

أما ما يقوم به الفنانون فهو شيء مختلف إلى حد ما. فهم يبدعون أعمالاً دائمة ضمن نوع genre معين، وهو في معظم الحالات نوع قائم أصلاً، كالرقص أو الموسيقى السيمفونية. وفي بعض الأحيان، قد تدخل تغييراتٌ جذرية على النوع، كما هو الحال في الرقص الحديث أو التمثيل الحديث، ليتحول إلى شيء جديد، وبالتالي، يصبح لا بد من وضع معايير للتعامل مع أنواع جديدة من منظومات الرموز أو مع لغة فنية جديدة.

ولكن ما أثار دهشتي إلى أبعد الحدود ـ وما كان لي أن أتوصل إلى ذلك لولا أن قررت دراسة كلٍّ من غراهام وغاندي ـ هو نوع الإبداع المرتبط بشكل وثيق بالأداء. فبالنسبة لمارتا غراهام، لم يكن يهمها سوى رقصها في تلك اللحظة التاريخية التي كانت ترقص خلالها، وكل ما عدا ذلك، كان أمراً ثانوياً. وهذا ما جعلها تحاول الرقص دونما انقطاع، وأدى بها إلى الشعور بالموت عندما توقفت عن الرقص نهائياً لدى بلوغها السبعين من عمرها، رغم استمرارها في تصميم الرقصات لفرقتها حتى وفاتها. وقد كان من المألوف للراقصات في جيلها أن يرفضن تسجيل أشرطة ڤيديو أو أفلام. ولهذا، لم تُلتقط لها أفلام سينمائية إلى أن تقدمت في السن إلى الحد الذي أقعدها عن الرقص. كانت تعتقد أن عملاً «يحكي سيرة المرء» لا يمكن له أن يوجد بمعزل عن الصور المتأصِّلة في لحظات الأداء المعينة أمام جمهور محدد. وكانت ترغب في أن تتبقى في

أذهان الناس تلك الصورة فقط خلال ذلك العرض الحي. وفي أيامنا هذه، ومع اعتماد الفنانين على المؤسسة الوطنية لرعاية الفنون، وعلى بقية الوكالات المموِّلة الأخرى، أصبح لزاماً أن يتم تسجيل كل شيء على أشرطة الفيديو، لكن ذلك لا يشكل الدافع للفرد المبدع.

ومن المهم هنا التمييز بين الراقص الطقسي ritualistic أو الفنان المسرحي، الذي قد يتحسن أداؤه أو يسوء كما أن بإمكانه أن يعود لتأديته في اليوم التالي، وبين الشخص الذي يؤدي عملاً ينطوي على قدر كبير من المخاطرة، يجازف فيه بأمنه وصحته، بل حتى وبحياته في سبيل إنجاز مهمة ما قد تكون حملة عسكرية أو مناظرة خلال حملة انتخاب رئاسية أو، كما في حالة غاندي، أداء سياسياً يحمل شحنة عالية من الخطر. عندما كان غاندي يواجه الناس عارياً أعزل أو صائماً، كان يتعين عليه بشكل أساسي، أن يقوم بذلك بحيث يحافظ على بقائه. لقد طوَّر مفهوم المقاومة السلمية Satyagraha كي يتمكن من تحقيق أهدافه لتغيير عقول الناس وسلوكهم، كما طور مفاهيم جديدة وصار يؤدي عملاً محفوفاً بالمخاطر:

> ربما حمل غاندي أفكاراً ذكية أو أفكاراً مشتتة لكن الأمر الذي شكل، في النهاية، السمات الرئيسة لإبداعه هو قدرته على الظهور بمظهر الجدير بالثقة أمام أتباعه، وأمام بقية العالم، وذلك بفضل المثال الذي قدَّمه في لحظات تاريخية محددة... وكما قال كليفورد غريتز في عبارته الشهيرة، أنه شكل من «الأداء البالغ العمق».
>
> هوارد غاردنر 1993

يُعتبر الإبداع من هذا النوع شديد الاختلاف عما يقوم به معظمنا. فالعلماء لا يُطلب منهم أن يقدموا أداء performance لأنهم يقومون بعملهم على مبعدة من الجمهور. وأنا حينما أحاضر، فإنني إنما أُقدم أداء بطريقة ما، لكن ذلك لا يشكل في حقيقة الأمر جوهر عملي، كما أنني لا أولي الأداء تلك العناية التي يوليها له شخص يعمل على خشبة المسرح، هذا إذا أغفلنا الشخص الذي يقوم بأداء ينطوي على مخاطر كبيرة.

وهكذا، كانت إحدى المفاجآت هي ذلك التصنيف للأنواع المختلفة من الأنشطة الإبداعية.

الأطفال العباقرة في مقابل المبدعين الناضجين

كانت المفاجأة الأخرى هي جواب السؤال: «ما هي العلاقة بين كون المرء طفلاً عبقرياً وبين كونه مبدعاً كشخص راشد؟...» ولو أنكم طرحتم علي هذا السؤال قبل أن أنهي هذه الدراسة، لكان جوابي: «أعتقد أن هؤلاء الأشخاص كانوا جميعاً، على الأغلب، أطفالاً عباقرة، أو أنهم كانوا قريبين من درجة العبقرية». وعندها سأكون مخطئاً. إن پيكاسو هو الوحيد من بين أولئك المبدعين السبعة العظام الذي يمكن وصفُه بأنه كان طفلاً عبقرياً، إلى حد ما. فقد بدأ آينشتاين الكلام في عمر متأخر نسبياً، ولم تصبح مارتا غراهام راقصة إلى أن بلغت العشرين. وفي الواقع، لم يكن لأحد أن يتكهن بما سيؤول إليه معظم هؤلاء السبعة عندما كانوا في سن العشرين. كان الناس

يعرفون أن آينشتاين سيصير عالماً، لكن معظم هؤلاء لم يدر بخلدهم أنه كان عبقرياً مبدعاً، كانوا يظنون أنه غريب الأطوار فحسب. ولم يكن الآخرون يختلفون عنه كثيراً. عندما كان غاندي في مقتبل العمر، كان طالباً لا مبالياً وكان من الممكن أن يذهب طي النسيان، وبدل ذلك، شرع في مرحلة قُدِّر لها أن تغير حياته، وحياة عصرنا بكامله.

إن معظمنا لا يُعتبر طفلاً عبقرياً ولا مبدعاً عظيماً، هناك قلة من الناس، مثل پيكاسو وموتزارت، بإمكانها التحلي بالصفتين معاً. والصورة الأكثر شيوعاً هي صورة أشخاص كانوا يعتبرون عباقرة أثناء طفولتهم لكنهم، كراشدين، لايقدمون شيئاً يبعث على الاهتمام بشكل خاص. ومن ناحية أخرى، نرى أن معظم المبدعين العظام كانوا أفراداً ممن لم يتصفوا بالعبقرية في طفولتهم لكنهم أصبحوا، في النهاية، مبدعين من الدرجة الاولى. وقد عبرتُ عن ذلك بقولي إن الطفل العبقري يعرف «الميدان»، لأن أحد الوالدين يعرِّفه عليه في العادة، لكن التحول إلى فرد مبدع عظيم يقتضي منه بناء شخصية تتسم بالتحدي لا بلين العريكة. وهناك قول رائع لغيلوم أبولينير، الذي أصبح من أخلص أصدقاء پيكاسو وكاتب سيرته. يقول أبولينير إن أصعب التحولات في الطبيعة البشرية هي اضطرار پيكاسو إلى التحول من طفل عبقري إلى شخص يتصف بالتحدي أو إلى شخص بإمكانه التفكير ملياً بشأن ما كان يقوم به:

إن الطفل العبقري ينصرف للعمل وهو جاهل بما يدور في طليعة «الميدان»، وفي الوقت الذي يكون فيه موهوباً إلى أبعد حد في المحاكاة، إلا أنه لا يمكننا أن نتوقع منه تجاوز حدود الأساليب التقليدية. لا شك بأن الطفل العبقري يقوم بالتركيز على ما يهمه هو شخصياً، أو على إرضاء «الآخرين من ذوي الأهمية» أو على إتقان مجموعة المبادئ الخاصة بالميدان وذلك بدل الانهماك في حوار أصيل مع الروّاد من المبتكرين المعاصرين، أو مع شخصيات تاريخية يمكن اتخاذها كمثال.

هوارد غاردنر، 1993

وقد توجب على موتزارت المرور بنفس النوع من التحول. إن الأشخاص الذين لم يتصفوا بالعبقرية في طفولتهم أصبحوا دؤوبين مجتهدين، وطموحين. كما توجب عليهم اختيار «ميدانهم» الخاص بهم، لكنهم لم يفعلوا ذلك بشكل اعتباطي، بل انتقوا «الميدان» من ضمن خيارات محدودة. ففرويد، مثلاً، من بين من قمت بدراستهم، كان أفضل طالب من بينهم كما كان أمامه المجال الأوسع من الميادين ليختار من بينها. إلا أنه لم ينجز شيئاً اعتبره معظم الناس إبداعاً عظيماً، إلا بعد أن خلق «ميدانه» الخاص به.

بيئة المبدع: الاتكال والانعزال

سبق وأشرت إلى أن هؤلاء الأشخاص - وبخاصة عند لحظة الاختراق الإبداعي - كانوا منعزلين إلى حد ما عن الآخرين. ولكن المفارقة التي شكّلت مفاجأة بالنسبة لي، هي أنهم كانوا جميعاً في تلك اللحظة بحاجة إلى من يقف بجانبهم

ليطمئنهم ويمسك بيدهم (بحنان) ليقول: «أنت بخير»، ويمسك بيدهم «بتفهُّم» ليقول: «هذه ليست بالأفكار الحمقاء. قد لا أفهم تماماً ما تقول، لكنك لست مخبولاً على الإطلاق». أحياناً قد يقدم لهم الشخص ذاته الدعم العاطفي والدعم المتفهِّم. وفي حالة مارتا غراهام، كان ذلك الشخص هو رجل يدعى لويس هورست، وهو أميركي من أصل ألماني، عمل لفترة طويلة عازفاً ومؤلفاً موسيقياً والمشرف غير الرسمي على فرقة رقص أخرى. ألَّف بعض القطع الموسيقية لغراهام كما أصبح صديقها الحميم، رغم أن العلاقة لم تتسم دائماً بالسلاسة. أما فرويد فقد تلقى دعماً متفهماً من رجل يدعى فليس، وقد أسرَّ له ذات مرة: «لم تتحرك ورقة شجر واحدة لإظهار أن «تفسير الأحلام» كان له أي وقعٍ لدى أي شخص». لكن فليس لم يكن مصدر الدعم الوحيد لفرويد، فقد كانت أسرة هذا الأخير تدعمه بكل حنان.

إذاً، أنت بحاجة لأن يقوم الآخرون بمعانقتك عندما تشرف على هاوية وتسائل نفسك: «هل أنا أحمق؟...» كان هذا الاكتشاف بمثابة المفاجأة بالنسبة لي، اكتشافاً يعيد إلى الذاكرة، من بعض نواحيه ـ وهذا أقصى ما يمكنني أن أصل إليه في مجال التحليل النفسي ـ العلاقات الأولى التي تربط الأطفال بوالديهم أو بأقرانهم، وذلك لدى محاولتهم الإفصاح عن شيء لم يجر الإفصاح عنه سابقاً ومحاولتهم إبداع لغة جديدة يمكن للآخرين فهمها. وأعتقد أن ذلك يشكل، على نحو ما، جوهر

الجهد الإبداعي والرابطة التي تؤلف ما بين الفن والعلم. فالأفراد ضمن هذين العالمين، يسعون جاهدين لخلق لغة لا وجود لها بعد. وعليهم، بمعنى بالغ الأهمية هنا، أن يقوموا بذلك بأنفسهم، لكن عليهم، بمعنى آخر، التماس المساعدة. ويمثل ذلك نوعاً من التوازن يبدو شديد الإثارة.

والنقطة الأخيرة، والتي قد تبدو ميلودرامية إلى حد ما، هي أن جميع المبدعين السبعة العظام كانوا يكرِّسون حياتهم لأجل عملهم: وما لم تكن قد عايشت أشخاصاً من هذا النوع عن كثب أو أجريت دراسة عنهم، فقد يتعذر عليك إدراك مدى هوس هؤلاء بعملهم. ومع تقدم العمر، تفاقم الهوس حتى لم يعودوا يأبهون لأي شيء آخر. وأعتقد أن هذا هو السبب في كثرة المصائب من حولهم، وفي الشعور غالباً، في نهاية الأمر، بمشاعر الإحباط الناجمة عن كونهم أفراداً من هذا النوع.

الخلاصة: النتائج الأساسية

كان هؤلاء الأفراد، ويمثل كل منهم نوعاً مختلفاً من الذكاء، منصرفين إلى أنواع مختلفة من الأنشطة الإبداعية، التي راوحت ما بين حل المشاكل واكتشافها إلى خلق أعمال تتبع نوعاً genre معيناً، إلى تطوير نظريات أو أطر عامة، كما وتضمنت الأداء performance. وعلى خلفية كهذه لفت نظري ذلك القدر من التشابه الذي آل إليه هؤلاء المبدعون السبعة جميعاً، من حيث كونهم كائنات بشرية، أو ذلك الحد من

التشابه بين شخصياتهم. ما من شك في أنهم جميعاً كانوا يتمتعون بعقول عظيمة، وفي اعتقادي بأدمغة عظيمة أيضاً، مهما كان ذلك يعني. ولكن، في نهاية الأمر، لا أظن أن بالإمكان، فعلاً، فَهْم النشاط الإبداعي الذي كانوا ضالعين فيه ما لم تؤخذ بالاعتبار التفاعلات بين ما كانوا عليه كأشخاص، وبين «الميادين» التي اختاروا العمل ضمنها، أو أبدعوها، وبين «المجالات» التي كانت تطلق الأحكام بشأن عملهم وتتبادل الإشارات معهم.

> أين يكمن الإبداع؟... لقد كان الهمُّ الأساسي لـ «مثلث الإبداع» هو التحري عن الجدليات dialectics القائمة بين الفرد، أو الموهبة، وبين الميدان الذي يعمل الفرد ضمنه وبين مجال الخبراء المطَّلعين الذين يقَوِّمون الأعمال ضمن الميدان.
>
> هوارد غاردنر، 1993

بدأت الحديث بتقديم إطار «مثلث الإبداع»، أو «العقد» الثلاث التي تتفاعل وتشكل أساس المستوى الإبداعي للفرد. ويتضح من هذه الدراسة أن السؤال الأهم ليس «من هو المبدع؟...» بل «أين يكمن الإبداع؟...»، وهذا أمر لا يمكن تقويمه. كما أنه لا يمكن التوصل إلى قرار نهائي بشأن إبداع فرد ما دون إجراء نوع من التقويم بشأن أوجه التلاقي بين الفرد والميدان والمجال، ولا يحدث ما يمكن لنا أن نُسميه توافقاً تاماً في ما بينها إلا من حين لآخر فقط. إن الأمر الذي يبدو وكأنه هو العامل المُحدِّد لدى الفرد المبدع هي قدرته على استغلال

خلل واضح. وهكذا، تُظهر الدراسة أن التركيز على الفرد وحده، هو أمر عديم الجدوى.

وأخيراً، أود تأكيد أهمية الأشخاص الآخرين (أو قاعدة الدعم) عند لحظة الاختراق الإبداعي الأعظم لدى الفرد المبدع، وتأكيد أهمية التركيز الفائق الذي أولاه جميع اولئك الأشخاص السبعة لعملهم، والذي أدى بالتدريج إلى إقصاء أي شيء آخر:

> إذا شعر المرء بأنه يمتلك موهبة عظيمة (أو مسكوناً بها)، فقد يشعر أيضاً بأن للموهبة ثمناً يترتب عليه دفعه، كما أنه قد يسعى لجعل ذلك الميثاق جلياً وواضحاً قدر الإمكان. وفي الوقت نفسه، عندما يبذل المرء أقصى طاقاته الإبداعية، ليقوم بغزو مناطق لم تطأها قدم من قبل، فإنه يكون بحاجة للعون والدعم لدرجة كبيرة لم يسبق لها مثيل.
>
> هوارد غاردنر، 1993

هنالك منحى غيبي أو إلزامي أساسي في طبيعة هؤلاء المبدعين السبعة، كانوا جميعاً يؤمنون بضرورته للحفاظ على مواهبهم. وكما ذكرتُ سابقاً، فرغم أن بعض أولئك الأفراد كانوا يعيشون حياة جامحة، ضمن نواحٍ معينة، إلا أنهم ظلوا جميعاً يحملون قيماً برجوازية في حياتهم العملية. فلم يقم أحد من هؤلاء المبدعين العظام بنبذ التقاليد. إن هذه الفكرة التي قد تبدو مملة لكثرة تكرارها، قد تحمل في طياتها أهمية فائقة.

وقبل أن أختتم الحديث، دعوني آتي على ذكر بعض

نواحي القصور في الدراسة، وأنا على ثقة من أنكم لن تجدوا صعوبة في الإتيان بنواح أخرى. إن المبدعين السبعة عاشوا جميعاً في عصر واحد (العصر الحديث)، ورغم أنهم لم يأتوا جميعاً من أوروبا الغربية، إلا أن الثقافة الغربية أو التفاعل معها، قد أدّيا، إلى حد ما، إلى صياغة شخصياتهم، وهذا يشمل غاندي. وكانوا جميعاً على وجه التقريب من الرجال، ستة رجال وسيدة واحدة. كما أن نوع الإبداع الذي يمثلونه هو ما أدعوه أنا بالإبداع الثوري لأن اختراقاتهم الإبداعية أحدثت حالات انفصال حادة في الميادين التي كانوا يعملون ضمنها. وهذا هو سبب اختياري لهؤلاء الأفراد السبعة.

إن ثقافتنا الأوروبية الغربية قائمة على أساس أفكار ثورية. وما من شك في أن هناك ثقافات أخرى ـ كالصينية مثلاً ـ لم تسمع حتى بالإبداعية الثورية. ولم يحدث أن تميَّز أشخاص صينيون بأنهم يتمتعون، كأفراد، بسوية عالية من الإبداع إلا مؤخراً وضمن الميدان السياسي. كما أن الاختراقات الإبداعية التي قاموا بها كانت تحمل طابعاً تطورياً لا طابعاً ثورياً.

هل أحسنتُ اختيار الأشخاص؟... آمل أن يجري الحكم على الدراسة من حيث قدرتها على شرح أعمال هؤلاء الأفراد السبعة، لا من حيث الخسارة الناجمة عن عدم إدراج نماذج تمثل شعوباً أخرى. وماذا بشأن الميادين؟... أم أن تركيزي كان منصباً على الناحية المعرفية؟... أنا أدرك أن المسألة المعرفية لا تغطي كامل الموضوع. وما من شك في أن هناك

أشخاصاً آخرين كثيرين ممن يستحقون التقدير أغفلهم «المجال»، أو أغفلتهم هذه الدراسة.

سؤالان أخيران

السؤال الأول هو: كيف يمكن لك أن تكون مبدعاً؟... وللإجابة عن هذا السؤال، أود العودة إلى لائحة مستويات التحليل الأربعة المختلفة: ما دون الشخصي sub personal علم الوراثة والبيولوجيا، والشخصي (الشخصية personality، واللاشخصي impersonal الميدان)، والمتعدد الأشخاص multipersonal المجال. وبالطبع، ليس هناك الكثير مما يمكن لك القيام به بشأن دماغك أو بشأن شخصيتك أو بشأن ذكائك. فهي أمور مُحدَّدة نوعاً ما. إذاً، لا معنى للعودة إلى بحث المستويين ما دون الشخصي والشخصي. غير أنه عن طريق دراسة «الميدان» (لإدراك طبيعته بالضبط وإلى أين يمكن أن يكون متجهاً، وأين تكمن الثغرات فيه)، وعن طريق تفحُّص «المجال» (أسلوب عمله، وكيف يُصدر الأحكام، وكيف يمكن التوجه إليه بالخطاب أو إغفال التوجه إليه)، فقد تتواجد، برأيي، فسحة من الأمل بالنسبة لأولئك الأفراد الذين يرغبون في الوصول إلى مقام المبدعين العظام.

وسؤالي الأخير هو التالي: «هل أنت مبدع؟...» إن الإجابة عن هذا السؤال تُعتبر أكثر تعقيداً لأن الحُكْم الفعلي بشأن ما إذا كنت مبدعاً، يمكن له أن يستغرق وقتاً طويلاً. إن

أشخاصاً مثل إميلي ديكنسون وهيرمان ميلفيل وغريغور ميندل لم يجر الحُكْم بأنهم مبدعون إلا بعد وفاتهم. إذاً، النبأ السيئ هو أن «المجال» قد يعمل ببطء شديد وقد يدركك الموت قبل أن تعرف أنك مبدع. لكن النبأ الجيد هو أنه بسبب بطء «المجال» فإنك لن تعرف أبداً، على وجه التأكيد، أنك لست بمبدع.

obeikandl.com