العبقرية الشعرية والموهبة العامة(*)

هند أبوهيَّب
باحثة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها،
كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

الملخص:

نتناول في هذا البحث دلالة العبقرية كما وردت في معاجم اللغة العربية أولًا ثـمَّ في معاجم اللغة الإنجليزية والفرنسية مع طرح مابينها جميعًا مـن تقـارب، العبقريـة في كـل اللغات هي كل ماليس معتادًا، كل ماهو نادر الحدوث.

ثمَّ طرحنا وجهات الفلاسفة والمفكرين ورجال الفن في العبقرية وما لهم مـن آراء شكلت المقدمات التاريخية للدراسات الحالية، التي قسم معظمها إلى تقسـيم العبقريـة في تعريفها إلى أربعة أنواع أساسية تحدد هويتها، وهي: المراحل التـي يمـر بهـا الفنـان حتـى ينتهي من العمل، ثمَّ مجموع السمات الشخصية التي تميز المبدعين، ثمَّ العوامل التي يقـوم عليها نشاط العبقري، وأخيرًا التركيز على نتاجات والمبدعين وأعمالهم دليلًا على عبقريتهم وتفردهم.

الكلمات الدالة : العبقرية- الموهبة- الإبداع- الخلق- الوحدة – الأصالة- معاجم اللغـة – الفلاسفة – القدامى- المحدثون

Abstract:

This paper deals with the concept of Genius first in Arabic language dictionaries and in other dictionaries. Genius is the untraditional and rare things.

The paper introduced the philosophers, thinkers and artists perspectives towards this concept. Their opinions were the historical introduction of the current studies. Most of these studies depend on dividing Genius into four basic phases. First is the stages of creation. Second is the personal treats of the creator. Third is the factors that influences on the creator. Fourth is their final products.

Keywords

Genius- Talent – Creativity- Creation- Unity- Originality - Language lexicons - Philosophers – Veterans - Modern critics

---

(*) العبقرية الشعرية والموهبة العامة، المجلد الثامن، العدد الأول، يناير ٢٠١٩، ص ص٧٥-٩٨.

منهج البحث:

اعتمدنا في هذا البحث منذ بدايته على مناهجَ عدة (التأثرى والموضوعى والتاريخى) ، فرحنا نبحث عن القيمة قبل كل شىء ـ القيمة التى تخلقها فينا الأعمال الأدبية ـ وتُصدر أحكامنا لا من خلال وجهاتنا الشخصية، بل من خلال ما تتركه فينا آراء واتجاهات النقاد والباحثين، فنصل إلى النتيجة عن وعى وفهم لا عن تأثر أو تحيز لرأى دون رأى أو لاتجاه دون اتجاه.

مقدمة:

لو أنَّا تساءلنا كيف استطاع المتنبى والنابغة وشكسبير وجوته..، كلُّ من عاش فنُّه بداخلنا وكأنه دائم الوجود فينا أن يصل إلى هذا الحد من الفن.

لكانت الإجابة بكلمة واحدة هى العبقرية. الإجابة التي تشبه تمامًا قولَنا: لا ندرى.

فرغم كثرة استخدام الكلمة ورغم تعدد الدراسات حولها سواء العلمية أو الفنية إلا أنها دائمًا ما تستعصى على كل تحليل أو دراسة، وربما " ذلك لأن أى رد فعل على مثير من المثيرات يمكن تفسيره سببًا بيسر، أما الفعل الخلاق، وهو النقيض الكامل لرد الفعل المحض، فسيظل إلى الأبد مستعصيًا على الذهن البشرى."[1]

مفهوم العبقرية:

فكأنما أصبح هناك شبهُ اتفاق عام بين الباحثين المختلفين على أنه لا يوجد مفهومٌ واحدٌ للكلمة. و(چان ايڤ تاديه) نفسه يقول إنها: " دائمًا تقدمية "[2]، تسبق كل الماهيات والأشكال، تحرر الطاقة، تفجرها، تضيئها فى كل مكان.

و" الشاعر الخلاق، مثلًا، يتجاوز باستمرار ما حققه، لأنه يشعر، باستمرار أنه غير راضٍ عن المطابقات التى أقامها بين ذاته والعالم الخارجي، ولأنه يشعر أن ما يريد أن يكتبه أو يطمح إليه، لم يحققه بعد. فكأن الإبداع نفى يتقدم. وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيًا للإبداع؛ لأنهما يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون"[3] وتقليده، فيفقد أعظم سمة يمكن أن تميزه وهى العبقرية.

فالفنان العبقري في حالة بحث وكشف دائمين عن علاقات جديدة غير متكررة

يقدم من خلالها الإنسان والأشياء فى حركاتٍ وتموجاتٍ غير التى ألفها الناس سواء فى أعماله السابقة أو فى أعمال غيره من الفنانين.

ووليام شكسبير ـ مثلًا ـ كتب فى أقل من عشرين عامًا مائةً وأربعًا وخمسين قصيدة شعرية وسبعًا وثلاثين مسرحية رائعة، دون أن يكرر ولا أن يماثل فى شخصيات ولا إحساسات وتجارب أبطاله وأعماله المختلفة.

فكأنه كما يصفه ت.س. إليوت " ستة شكاسبرة فى عين الوقت دون أن يتصادموا" (٤)

ذلك لأن العباقرة لا " ينتجون القليل من الأفكار النفسية ثم يقفزون خارج سفينة (الإبداع) والعكس صحيح تمامًا: حيث إن العباقرة يبتكرون عددًا كبيرًا من الأفكار ويَزيدُونَ من سرعة ومعدل غزارة إنتاجهم كلما تقدمت بهم الحياة، وتقوم طاقتهم الإبداعية بحشد المزيد والمزيد من القوة التى تستمدها من كل أعمالهم السابقة." (٥)

إذن فالعباقرة ينتجون الكثير من الأفكار والأعمال الرائعة التى تختلف فيما بينها، سياستها التباين، مما يجعل من مهمتنا فى دراسةٍ العبقرية مهمة صعبة، سواء دراستها هى فى حد ذاتها من خلال استخداماتها فى اللغة أو دراستها من خلال بعض الأعمال لفنانين وصفوا عبر تاريخ الفن بأنهم عباقرة أو من خلال دراسة سماتهم الشخصية.. إلى غير ذلك من طرق اتبعها المهتمون بدراسة الكلمة.

وبالطبع هذا ليس معناه " أن نَحذُوَ حذو رجلٍ مثل يوهان كاسبر لافاتر الذى لم يضع إطلاقًا تعريفًا للعبقرية، على أساس أن من لديه عبقرية لا يعرفها، والمحروم منها لا يستطيع معرفة كنهها." (٦)

الضرورة تحتم علينا تتبع الكلمة وبيان استخداماتها فى اللغة وكذلك فى الفن.

الدلالة المعجمية للعبقرية:

ونبدأ بتعريفها كما جاءت فى معاجم اللغة:

"كلمة" عبقرية كما نعلم هى كلمة عربية مفرغة فى صيغة مصدر صناعى وهى مأخوذة من كلمة عبقر وهو مَوضِعٌ بالبادية كَثيرُ الجنِّ يُقالُ فى المَثَلِ كأنَّهُم جِنُّ عبقرٍ. ثم نَسَبُوا إليه كلَّ شىء تَعَجَّبُوا مِنْ حِذْقِهِ أو جودةِ صنعتِهِ وقُوّتِهِ فقالوا: عَبْقَرِىٌّ.. قال ابن

الأثير: (عَبقَرُ) قريةٌ تسكُنُها الجِنُّ فيما زَعَمُوا، فكلَّما رأوا شيئًا فائقًا غريبًا مما يَصْعُبُ عَمَلُهُ ويَدِقُّ، أو شيئًا عظيمًا فى نفسه نسبوه إليها فقالوا: عبقريّ، ثم اتُّسِع فِيه حَتَّى سُمِّى بِهِ السَّيِّدُ والكبير.

وفى الحديث: أنه كان يسجد على عبقريّ، وهى هذه البُسُطُ التى فيها الأصباغُ والنقوشُ، حتى قالُوا: ظلمٌ عبقرى، وهذا عبقريُّ قومٍ، للرجلِ القويِّ، ثم خاطبهُمُ الله تعالى: بما تعارَفُوهُ: فقال فى وصف أهل الجنة "متكئين على رفرفٍ خضرٍ وعبقريٍّ حِسَانٍ"[٧]

وقالَ ابنُ سِيدة: وعبقر قريةٌ باليمن تُوَشَّى فيها الثيابُ والبُسُطُ، فثيابُها أجودُ الثيابِ فصارتْ مثلًا لكلِّ منسوبٍ إلى شيءٍ رفيعٍ. فكلما بالغوا فى نعتِ شيءٍ متناهٍ نسبوه إليه، وقيل إنما يُنسبُ إلى عبقرٍ الذى هو موضعُ الجنِّ. وقال زهير: أصل العبقريّ صفةٌ لكلِّ ما بوُلِغ فى وصفِهِ، فنُسِبَ كلُّ جيدٍ إلى عبقر. وقيل العبقريُّ الذى ليسَ فوقهُ شيء والكاملُ من كل شيءٍ.[٨]

والحقيقة أن مفهوم الكلمة فى المعاجم العربية قريب أيضًا إلى مفهومها فى المعاجم الأجنبية سواء الإنجليزية أم الفرنسية المختلفة.

ففى كبريات المعاجم الفرنسية تؤخذ هذه الكلمة من كلمة Extraordinaire الفرنسية وتفسر فيها بما ترجمته " ما ليس معتادًا "، " الذي يحدث نادرًا "، " الأفكار السابقة لزمانها." [٩]

وكذلك في معجم أكسفورد الإنجليزى تشتق الكلمة مباشرة من كلمة genius اللاتينية، وتفسر بأنها " قوة فكرية فطرية من نمط رفيع كتلك التى تعزى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين فى أى فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق، طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلى أو الفكر الأصيل أو الابتكار أو الاكتشاف، وهى تختلف كثيرًا عن الموهبة." [١٠]

فجميع المعاني الواردة لدينا سواء فى معاجمنا العربية أم فى معاجم الغرب تتقارب فى المعنى، فلا تخرج عن كون اللفظة مُعَبِّر عن ضرب من النشاط الإنسانى المتميّز أو لون من الطاقة غير العادية يتميّز بها شخص تخرق أعماله العادة ليظل يلفت انتباه

الجميع ويثير إعجابهم واختلافهم حول تفسير الكلمة وتحليلها.

غير أنَّ الاستخدام الحديث يربطها بشكل كبير بالإبداع والأصالة والموهبة، وذلك بدءًا من القرن الثامن عشر بعد الحرب العالمية الأولى، حينما أجريت الدراسات المختلفة حول استخدام العبقرية بوجهٍ عام ثم دراسة استخدامها فى الفن على وجه الخصوص وذلك بعد الحرب العالمية الثانية.

العبقرية في الدراسات القديمة:

وليس معنى هذا أن نجهل ما قبل هذه الدراسات من آراء ونظريات نشرها فلاسفة ومفكرون وبعض من رجال الفن دارت كلها حول العبقرية ومثَّلت المقدمات التاريخية للدراسات الحالية.

فسواء أطابقت الدراسات الحالية أم لا فهى تمهيد لا محيد عنه كى نفهم ما أتت به دراساتنا الحديثة من نتائج مختلفة خاصة وأن هذه الدراسات الحديثة لم تنشأ من العدم وإنما بدأت من حيث انتهى الآخرون. فيكفى أن هؤلاء الآخرين آمنوا بفكرة امتلاك أفراد معينين لقوى خلاقة تميزهم عن غيرهم.

وأول بل أكثر ما يلفت النظر فى الآراء والنظريات القديمة للكلمة هو ذلك الإصرار الواضح والكبير " على إبراز أوجه الخلاف بين العباقرة وبين العاديين من الناس، فى حين أن النتائج العلمية الحديثة تتجه معظمها إلى تأكيد أوجه الشبه بين هذين الطرفين، على أساس أن الاختلاف بينهما ـ وهو ما لا يمكن انكاره ـ إنما هو اختلاف فى الدرجة لا فى النوع." [١١]

والحقيقة أن هذه الدراسات قد بدأت حتى من قبل تسمية هذه الظاهرة الإبداعية باسم العبقرية؛ إذ سبقت الأعمال العبقرية فى الواقع اكتشاف المفهوم بزمن طويل فكان اهتمامهم بقدرة إبداعية خارقة دارت آراؤهم فى دراستها حول محورين أساسيين سواء فى دراسة هذه القدرة فى الفن أم فى أى نشاط إنسانيٍّ آخر وهما الإلهام والجنون أو كما يسميه البعض الهوس Mania. [١٢]

واعتبروا هذه القدرة الإبداعية مظهرًا " من مظاهر وصول التوتر فى نفس المبدع إلى ذروته وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك." [١٣]

ورغم أن أفلاطون ليس هو أول من ابتكر نظرية الإلهام حيث نجدها عند كثير من المفكرين القدامى إلا أنه يعد أشهر بل أشد المؤيدين لها، فقد أفرد لها كتابًا خاصًّا هو كتاب "أيون أو عن الإلياذة" عرض فيه لنظريته "العبقرية إلهام"، فيرى: " أن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر."[١٤]

فالشاعر عند أفلاطون لا يقدر أن يبتكر الشعر بمفرده دون أن يتلقاه إلهامًا من مصدر إلهى مقدس وهو فى هذه اللحظة ـ لحظة تلقيه الإلهام ـ يفقد صوابه وعقله الذى يقدر بدونه نظم الشعر الرائع فلو أنه احتفظ بعقله لما استطاع نظمه أبدًا.

ففقدان الصواب والعقل أو بمعنى آخر الإصابة بداء الجنون أو الهوس يرتبطان بنظرية الإلهام الشعرى عند أفلاطون وقد يكون هو أول من ربط بينهما ـ بين الإلهام والجنون ـ وتبعه في ذلك عدد كبير من الفلاسفة والمفكرين، الذين لم يقتصروا على ربط الإلهام بالجنون فقط وإنما اتسعت معهم دائرة ربط الإلهام بكافة أنواع المرض العقلى والنفسى والجسمى.

واستمر هذا الربط حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر خاصة فى إيطاليا وفرنسا.

وتعددت أشكال الربط بين كل من الجنون والعبقرية وأصبحت العلاقة بينهما علاقة السبب والمسبب. فجعل بعض العلماء من العبقرية نتيجة للجنون وجعله آخرون مظهرًا من مظاهر العبقرية.

أى أن جنون الفنان ومرضه النفسى أو العقلى قد يكن نتيجة مصاحِبةً لعبقريته، لا عبقريته هى التى تصاحب جنونه وتنتج عنه.

ويرى الدكتور مصطفى سويف أن "هذا الرأى الأخير أقرب إلى الاتجاه السائد لدى عدد كبير من علماء النفس فى الوقت الحاضر" [١٥]

وهو الأقرب في ظننا للاتجاه الصحيح، فالرأى الأول الذى يجعل فيه العلماء العبقرية نتيجة للجنون يقرب بشكل كبير من رأى أفلاطون الذى يغيِّب دور العقل وقت الإلهام و يصيبه بالجنون كشرط أساسى لنظم الشعر. خاصة أنه قد سبق أن أشار أرسطو

إلى ربط أفلاطون للإلهام بالجنون وذلك فى كتابه (فن الشعر) وعلى وجه التحديد ضمن مناقشته للخيال الشعرى فذكر أن "أقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابه، والحق أن أقدر الناس تعبيرًا عن الشقاء من كان الشقاء فى نفسه، وأقدرهم تعبيرًا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه. ولهذا فإن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوى العواطف الجياشة: فالأولون أكثر تهيؤًا للتكيف مع أحوال أشخاصهم، والآخرون أشد استسلامًا للنوبات الجنونية الشعرية " (١٦)

فعند أرسطو ينفصل الإلهام عن الجنون ويكون الأولى بنظم الشعر أصحاب الموهبة الفطرية الذين فطروا عليها لا الذين ذهب عقلهم وقت الإلهام فنظموا لنا أشعارهم.

وهو فهم قريب إلى فهمنا الحديث وبعيد فى الوقت ذاته، قريبٌ في إبعاده الجنون عن أن يكونَ هو أساس العملية الشعرية. وبعيدٌ فى إحلاله العبقرية محلّ الموهبة الفطرية وكأنهما متساويان، بالرغم من الفرق الكبير بين العبقرية ومجرد الموهبة.

ورَغْمَ ارتباط المفهومين منذ بداية القرن الماضى إلا أن هذا الارتباط ليس هو ارتباط الترادف والتماثل وإنما هما مختلفان يفرق بينهما النقد الحديث.

ومنذ تعريف مارلاند Marland للموهبة الذى تم تقديمه فى بدايات العقد الثامن من القرن الماضى وبالتحديد في عام١٩٧٢م ونحن نتعامل مع الموهبة على أنها " تعبر عن استعداد فطرى يولد الفرد مزودًا به، ومن ثم لا يكون له أى دخل فى ذلك إِذْ إِنه كاستعداد يعد بمثابة شيء موروث يتعلق بمجال أو أكثر من مجالات السلوك الإنساني"(١٧)

ومن وجهة نظر ماى May,1959 فإن هذا الاستعداد الفطرى " يعبر عن الفرصة المتاحة لولادة شيء جديد، وهو تعبير الفرد العادى عن ذاته فى إطار عمله من أجل تحقيق ذاته"(١٨) ولكنه لا يضمن له الفن الجيد كما تضمنه له العبقرية.

وهذا هو أول حدود التفريق بينهما. فالموهبة وحدها لا تكفى وإن كانت هى بمثابة نقطة البداية لكل عبقرى خلاق. فلا تنشأ العبقرية من العدم وإنما تبدأ بمجرد الموهبة.

وقد لا يصبح كلُّ موهوبٍ عبقريًّا ولكن يستحيل أن يكون العبقريُّ غيرَ موهوبٍ فى أساسه وأخذ بموهبته وطورها ونّماها بعقله الخالق ووعيه بقواعد الفن المختلفة.

" وقد أجرى (دين كيث سيمونتن) دراسة عن (ألفين وستة وثلاثين) عالمًا مبدعًا عبر التاريخ واكتشف حينئذ أمرًا أثار دهشته ـ ولكنه أمر مفهوم لدينا حاليًا ـ وهو أن أكثر العلماء شُهرةً لم يقتصر إنتاجهم على أنهم قد أنتجوا أيضًا أعمالاً أسوأ من أعمال العلماء الآخرين." [١٩]

فربما صدرت أعمالهم تلك والتى وصفت بأنها الأسوأ من أعمال الآخرين عن مجرد مواهبهم العامة، التى "تدفعها إلى تأليف الشعر ظروف عارضة أو الإرادة المحضة بدلاً من الإلهام الذي يصدر عن طبيعة عبقرية خلاقة"[٢٠]، فهؤلاء العباقرة العظام لا يكتفون بمواهبهم المجردة التي تميز ذواتهم وتجعل لهم البصمة المختلفة عن بصمات الآخرين وإنما كانوا يدعمونها بالدراسة والوعى والمِران الكافى لصقلها.

فيطلعون على أعمال غيرهم ويدرسونها ليحللوا أساليب أصحابها فيها ويكون اطلاعهم هذا بمنزلة الدراسة بالنسبة لهم.

فالفنان عندما يطّلع على التراث الفنى يعيشه بكل مافيه ويُسْكِنُه عقله اللاواعى متمنيًا أن ينتج مثل هذا العمل ولا يهدأ حتى يبدع عملاً يشبهه مستدعيًا ما حفظه فى عقله اللاواعى مستعرضًا وكأنه خلقٌ من جديد.

وهو أمر طبيعي بالنسبة لأي فنان خاصة وهو فى بداية طريقه الفنى أن يبحث "عن نماذج يستطيع من خلالها أن يحقق نفسه، وهو في ذلك شبيه بالاتجاه الذهنى الذى يسيطر على أطفالنا، وهم يستمعون إلينا حين نتكلم، أو يحملقون فى وجوهنا ونحن نصدر التعبيرات المختلفة عن سخط أو سرور أو غضب، هم يرشفون من سلوكنا نماذج يريدون أن يتمثلوها ليحققوا أنفسهم من خلالها."[٢١]

ويظل الفنان يبحث فى اطلاعاته حتى يجد ما يشبه ما بداخله ويبدأ التعبير عنه ولا يكتفي بذلك فحسب بل يحاول الإنتاج التلقائى، بل قد ينتج بغزارة.

مرة يصيب وأخرى يخيب لكنه فى النهاية يكوِّن الإطار الذى ينظم أفكاره

وانفعالاته ويسمح لها بالظهور والانطلاق.

وهذا هو الشاعر الإنجليزى وليم بليك يُعِلنُ بعضَ أصحابه الفنانين " إنكم تحملون في نفوسكم نفس الملكة التي أحملها كل ما فى الأمر أنكم لا تُولُونها ثقتكم ولا عنايتكم"[٢٢]

وكذلك يذكر الأستاذ الأديب يحى حقى فى " فجر القصة المصرية " وهو يتحدث عن ظهور توفيق الحكيم كحدث مهم فى تاريخ القصة المصرية:

"وأصبح مفهومًا بفضله، أن الأدب ليس هواية بل تخصصًا علميًّا يحتاج بجانب الموهبة إلى دراسة منهجية، وأن همُّ الكاتب لا هَم له سواه، بل صفتُه التى لا صفةَ له غيرُها، وأَنَّ الكاتبَ هو رجلُ الفِكْرِ، يواجه المجتمع مواجهة القُوَى المتعادلة بعضها لبعض، فلم يكد توفيق الحكيم يفطن لموهبته حتى قَسَرَ نفسَه ـ حين أتاح له حسن حظه السفر إلى باريس ـ على دراسة الأدب دراسة علمية تبدأ باليونان: أدبهم وفلسفتهم، ثم تنحدر إلى عصره تُلِمُّ بمختلف فنونه ولا تغفل في الوقت ذاته عن الأدب العربى القديم فإذا كتب بعد ذلك كان وراءه كل هذا المدد وعرف بفضله مكانه وموقع خطاه فلم يكن مدعيًا حين اتخذ سمة رجل الفكر المؤمن برسالته.. "[٢٣]

وغير وليم بليك وتوفيق الحكيم ـ الشاعر التونسى أبو القاسم الشابى[٢٤]، الذي مات في عمر السادسة والعشرين وترك بنتاجه وموهبته الفذة مجالًا للبحث لا ينتهي حتى عصرنا هذا، لم يكتف بمجرد الموهبة وإنما عكف على دراسة التراث العربى والغربى المترجم، تأثر بالأدب المهجرى وكذلك بالشاعر الإنجليزى كيتس الذى عاش نفس عمر الشابى ستة وعشرين عامًا والذي وصفته كتب الأدب بأنه شكسبير الثانى، كان يكمل موهبته بالبحث والدراسة، يقضى حوالى ثمان ساعات يوميًّا بين القراءة والكتابة.

.. وغيرهم الكثير والكثير من عباقرة الفن الأصيل ممن لم يكتفوا بمجرد مواهبهم الفطرية فكانوا دليلنا على أن ما نذكره بأن الموهبة أساس لكل إبداع فنى ولكنها لا تكفى لتضمن له جودته وعبقريته.

العبقرية في مفهوم المحدثين:

ونتساءل الآن كيف يدرس النقد الحديث ويعرف العبقرية بعد أن أصبحت

مفردةً أساسية فى قاموسنا اللغوي، وشيئًا مختلفًا عن مجرد الموهبة ؟

فشدة غُمُوض الكلمة جعل لتعريفها أربع أنواع استخدمها الباحثون لتحديد هويتها[٢٥]ويمكن أن نحصرها فيما يلى:

النوع الأول: ويركز أصحابه على عملية الإبداع نفسِها، كيف يبدع الفنان، المراحل التي يمر بها منذ بداية العمل وحتى نهايته ويرون أنها تتمثل فى أربع مراحل عرضها لنا عدد منهم كالأستاذ جراهام والاس Graham Wallace فى كتابه فن التفكير، والباحثة كاترين پاترك Catharine Patrick.. وغيرهم من الباحثين.

وهذه المراحل الأربعة تبدأ بفترة الإعداد أو التأهب Preparation ثم تبرز فكرة معينة وهى فترة الاختمار Incubation ثم تتبلور الفكرة التى برزت وتعرف بفترة الكشف Illumination وأخيرًا ينتهي الفنان من عمله بفترة التحقيق ونسج الفكرة وتفصيلها Verification[٢٦]

النوع الثاني: يركز أصحابه على مجموع السِّمات الشخصية التى تميز المبدعين.

الأمر الذى يجعل أصحاب هذا النوع من تعريفات العبقرية معظمُهم من علماء النفس والطب النفسي . ولا يزال تحليل العبقرية يجد فى مجالها ـ مجال الطب النفسى وعلم النفس ـ مجالًا نشيطًا للبحث والدراسة.

وينصب هذا النوع لتعريف العبقرية على الإنسان المبدع نفسه من خلال ما يتسم به من سمات تميزه عن الأشخاص العاديين ويتم ملاحظتها ودرسها على أساس طريقة القياس التاريخى التى تشغل " كل المعلومات التاريخية عن الفرد أو مجموعة من الأفراد، وتجمع المعلومات فيها من مصادر مختلفة كالسيرة الشخصية والمؤلفات واليوميات والخطابات وما إليها، لجمع أقصى ما يمكن جمعه من معلومات خاصة عن مرحلة الطفولة والشباب للعباقرة وتتميز هذه الطريقة بتقويم ما يجمع من معلومات تبعًا لمعايير ثابتة." [٢٧]

وتتمثل هذه الطريقة أفضل ما تتمثل فى دراسات كوكس Cox[٢٨] التي أجراها عن العباقرة ودراسة سماتهم الشخصية المختلفة.

النوع الثالث: ويركز أصحابه على الإمكانية الإبداعية Creative Potential،

العوامل الرئيسة التى يقوم على أساسها نشاط العبقرى.

ولعل أفضل البحوث التى أجريت حول هذه العوامل ما سمى بالبحوث العاملية، نسبة إلى هذه العوامل وكانت للعالم "چيلفورد" Guilfard [٢٩] الذي أرسى بها، وذلك فى خمسينيات القرن الماضى دعائمَ هذا النوع من التعريفات، وهى ثلاث دعائم انتهى إليها جيلفورد من تحليله للنشاط الإبداعى، فوجدها محددة له على أن يكون هذا التحديد لها فى الدرجة لا فى النوع.

وهذه الدعائم أولها هو: مجموعة الوظائف الخاصة بالإدراك والمعرفة بجانب معيَّن من أى موقف من المواقف التى تواجه الشخص وفيها مشكلةٌ تحتاج إلى حل.

بمعنى أن هذه الدعامة خاصة بإدراك المشكلات فى المواقف المختلفة وإيجاد الحلول لها.

أما الدعامة الثانية فهى: مجموعة الوظائف الإنتاجية وتتألف من ثلاثة عناصر هى: "الأصالة، الطَّلاقة، والمرونة". وتتضح الأصالة فى الميل إلى التجديد. وهو أمر أساسى بالنسبة لأي فنان أن تكون له سمة مزاجية كهذه. أما الطلاقة فكما هو واضح من معناها القريب هي قدرة الفنان على استدعاء أكبر عدد ممكن من الألفاظ والأفكار والخيالات. وأما المرونة فمقدرة الفنان على التحرك والتفكير فى كل الاتجاهات؛ وبالتالى القدرة على تغيير النظر فيما يحيطنا من أمور ومشكلات.

وثالث هذه الدعائم: هو وظيفة التقييم، وهى مقدرة على الحكم على أشياء أو موضوعات بعينها من حيث ملاءمتها لبعضها البعض أو لموضوعات تدخل فى ضمنها.

وما ذكرناه منذ قليل بأن هذه الدعائم تحدد النشاط الإبداعي في الدرجة لا فى النوع، نقصد به أن كل هذه الدعائم للناس جميعًا ولكن بدرجات متفاوتة أما صاحب النشاط الإبداعى أو بمعنى آخر العبقرى فهى تتوافر له ولكن بدرجات أعلى بكثير منها عند الإنسان العادي.

فالإنسان العادي يتذكر ويستدعى ولكن ليس بطلاقة وسرعة استدعاء الفنان، يميل إلى التجديد ولكن لا يعيبُه الثبات على أمره، الإنسان العادي ينفعل ولكن ليس بجدة انفعال العبقرى ونشاطه.

فإدراكه لأصالتِه وطلاقَتِه ومرونتِه وتقييماتِه.. وكلِّ أدواتهِ النشيطة جدًّا ـ تأتيه العظمة بمقدار ما يتمتع به عن غيره من نشاط فى كل ما يشترك معهم فيه، فهو دائمًا الأَنْشَط "يعيش فى حالة دائمة من الانفعالات والدهشة والإدراك والاكتشاف، فى عالم يمشى فيه سوادُ الناس وهم لا يعرفون أنَّ كل ما يرونه ويقابلونه من مشاهد أو أناس قصةٌ، أو قصيدةٌ، أو قطعةٌ موسيقيةٌ ، أو تَمثالٌ ، أو على الأقل، مقالٌ بجريدة " [٣٠] كما يفعل الفنان الذى يبحث لأجل الوصول إلى كل هذه الأعمال.

النوع الرابع: ويركز فيه أصحابه على نتاجات وأعمال المبدعين باعتبارها دافعنا للاهتمام بهؤلاء المبدعين؛ فنحن عندما نتحدث مثلًا عن بيتهوفن Beethoven، شكسبير Shakespeare، نجيب محفوظ.. وغيرهم إنما نتحدث عن نتاجات عبقرية قدمت للواقع أمثالاً واضحة للجمال والعظمة قد لا تتكرر، وربما هذا هو سر ما يأتيها من عظمة فـ" كل عمل فنى عظيم يضيف إلى الوجه الإنسانى روعة وغنى، وهذا سرّه كله."[٣١]

فسر العبقرية الذي مازلنا نتوقف أمامه حائرين يأتينا من عدم كون العبقرية شيئًا ثابتًا، مجرَّدًا نتكشفه إذا ما قررنا ذلك وإنما هى تتمثل فى كل إضافة يضيفها شخص مبدع لوجه الإنسانية جمعاء.

وهذه الإضافة لا يتسنى لها الوضوح فى هذا الوجه دون أن يقدم لنا فيها الفنان خلقًا جديدًا ينبع عن حدسه وإحساسه بالعالم . وكأن هذا العالم طبع بداخله ليحطِّمَ "تلك السُّدَف التى يفرضها المجتمع عليه، ويهوى بإحساسه إلى أعماق الإنسان الأول الكامن فى كل فرد متمدين منا."[٣٢] فيخلق من هذا العالم عوالمًا جديدةً تبدو لنا وكأننا نراها لأول مرة، تحمل أسرارًا نفسرها بأنها العبقرية. وهكذا عند كل عالم جديد يخلقه لنا فنان مبدع يتكون لنا سرٌ جديد هو سر العبقرية؛ لنظل أمام الكلمة، تلتفت منا في كل محاولة للتحليل.

وأصحاب هذا النوع من تعريفات العبقريَّة يحاولون فهمها من خلال كشف وتحليل إبداعات الفنانين بما تحويه من عوالم جديدة.

ولعل أبرز ممثل لهم فى هذا الاتجاه هو "ماكينون" Mackinnon الذى رأى بأن "الإنتاج الإبداعي الجيد إنما يفى بثلاثة متطلبات أساسية هى: الجدة، والملاءمة، وإمكانية التطوير." [٣٣]

والحقيقة أن معظم أصحاب هذا الاتجاه استمدُّوا استنتاجاتهم من أعمال شكسبير إذ اعتبروه النموذج الرئيس والأمثل للعبقرية الأصلية ـ وإن كان غيرُه كثيرين من المبدعين على ساحة الفن ـ حتى صارت العبقرية تقترن باسم شكسبير الذى رفع نفسه لأعلى منزلة بلغها أصحاب الفن.

ولعل أبرز من كتبوا عن أعمال شكسبير هو الشاعر والناقد الإنجليزى كولردج؛ إذ حينما اعتبر البحث فى باكورة نتاجات الرجل خير ما يمكن أن يفعله ليتعرف على صفات القصيدة التى يمكن أن نعتبرها إرهاصات للقدرة الشعرية الحقة أو علامات مميزة لها، واختار من باكورة نتاجاته قصيدة " ڤينوس وأدونيس " و" لوكريس " وذكر بعد أن وصفه بأنه شكسبير صاحب آلاف العقول Myriad ـ Minded ، ذو الآفاق اللامتناهية أن هاتين القصيدتين قد يجد فيهما (المرء إرهاصات أكثر دلالة على قوة عبقريته، وفى الوقت عينه يجد الأدلة الواضحة على عدم اكتمال نضجها.) [٣٤]

إذ هو يقدر مواضع العظمة لديه التى وضعته على رؤوس الشعراء المحدثين ـ إلا أن أعماله لا تخلو من الأخطاء، فالعظمة والكمال لله وحده لا لأى أحد مهما بلغت مكانتة فى الحياة.

وبعد أن فحص كولردج هذين العملين خلص لنا ببعض ملاحظات اعتبرها إرهاصات مميزة للعبقرية الحقة فى أى عمل شعرى. ويحصرها فيما يلى:

أولًا: "الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير.. والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن." [٣٥]

وهو يجمع بين قدرة الفنان على الإحساس بالمتعة الموسيقية والقدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير، مع القدرة على خلق الوحدة؛ إذ يرى أن وسيلتهما واحدة لدى الفنان وهى الخيال، الخيال وحده الذى يُصدِّق على وصف العبقرى " المثل القائل بأن المرء يولد شاعرًا ولا يمكنه أن يصبح شاعرًا عن طريق الصنعة. " [٣٦]

فمهما حاول الشخص الموهوب توليد الموسيقى وخلق الوحدة من خلال الاطلاع والاكتساب لن يستطيع ذلك إن خلت روحه من ملكه الخيال التى لا يكتسبها الفرد أبدًا

عن طريق الصنعة وإنما هى ملك للعبقرية الخلاقة تحطم بها، تذيب؛ كي تخلق من جديد.

ويزيد الأمر وضوحًا النظر إلى الإرهاص الثالث للعبقرية عند كولردج فـ " الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هى الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معيارًا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة. أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة أو أخيرًا حينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية.."[٣٧]

وكل هذه الأشياء لا يستطيعها الفنان بدون ملكة الخيال حتى تكتسب قدرتها الأصيلة.

أما الإرهاص الثاني والذي تخطيناه بالحديث عن الصور فهو " اختيار موضوعات نائبة جدًّا عن ظروفه الخاصة ومواضع اهتمامه الفردي." [٣٨]

فالعبقري عنده يمكن أن يستثار بقوة ولأى سبب من الأسباب أكثر بكثير من استثارته بالأسباب التى تتعلق بمواضع اهتماماته الشخصية، فهو فرد شديد الحساسية، يعيش فى عالم الآخر معبرًا عن اللاذاتى وكأنه جزءٌ من ذاته هو.

لو أنه اعتمد المباشرة فى اختياره موضوعاتِه " من إحساساته وتجاربه الشخصية فإن جودة قصديته تصبح موضع شك وتكون عادة دليلًا على القدرة الشعرية الأصيلة"[٣٩] وحتى لو حدث وتحقق له التميُّز المؤقت فهو لا يضمن له أبدًا أن يكون هذا التميز سندًا له طوال حياته.

أما الإرهاص الرابع أو الصفة الأخيرة كما يقول كولردج " والتي لا مغزى لها إلا بالإضافة إلى الصفات الأخرى ولو أنه بدونها لا تتحقق هذه الصفات بمقدار كبير، وحتى إذا افترضنا أنها وجدت بدون هذه الصفة فإنها لن تدل إلا على ومضات خاطفة زائلة وقوة لا تلبث أن تخبو وتأفل، هذه الصفة هى عمق التفكير وطاقته. فلم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعرًا كبيرًا بدون أن يكون فيلسوفًا عميقًا. وذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها، هو زهرة الأفكار الإنسانية وعواطف الإنسان وانفعالاته ولغته.. "[٤٠]

ولولا عمق تفكير شكسبير ونضوجه العظيم للغاية لما حقق كل هذه المكانة فى الحياة الثقافية السابقة واللاحقة، في حياته وبعد الموت عند كل محبى فنه المتعمق الأصيل ولكانت أعماله قصيدة تلو قصيدة ومسرحية تلو مسرحية دون رابط رُؤياويٍّ لها. أو موقف للعالم يربطه بأحداث فنه.

لكن كولردج لم يكتف بمجرد هذه الإرهاصات الأربعة، وإنما أجرى مقارنةً بين عقول العباقرة التى تحس بلغز العالم وتعيننا على حله وبين مجرد الموهبة ليكشف لنا عن سمة جديدة من سمات الرجل العبقرى؛ إذ هو " يحتفظ بإحساسات الطفولة ومشاعرها وهو فى عنفوان رجولته، ويخلع إحساس الطفل بالجدة والغرابة على الظواهر التى أصبحت موضوعات مألوفة له مثل الشمس والقمر والنجوم طيلة العام كله والرجل والمرأة. "[٤١]

فأهم ما يميز العبقرى عنده هو احتفاظه بإحساسات ومشاعر الطفولة التى نعجب ببراءتها تجاه الأشياء.

وهو رأى يتفق فيه كثير من النقاد والأدباء المحدثين مع كولردج.

فالناقد چيمس هونيكر ـ على سبيل المثال ـ يذكر فى مقاله عن شوبان: " اخدش ظاهر الفنان تجد وراء ذلك طفلًا. " [٤٢]

وكذلك " الروائي الإنجليزي س.إ.مونتاغيو، الذي لم يحاول تعريف الفنان، بل تعريف المحظوظين من الناس ـ المحظوظين روحيًّا ـ على وجه الإجمال، إلا أن الوصف يلائم الفنان، قال:

يبدو المحظوظون وكأنهم ما جاؤا إلى العالم إلا لتوِّهم .. فما يزال فيهم شيءٌ من آدم فى يومه الأول: إنهم يستطلعون بعيون برّاقة لتنظيم الحديقة، ويَرْنُون عجبًا إلى القمر والنجوم كأنها من غرائب الكائنات. " [٤٣]

فكلما رأى الفنان الحقيقى كل هذه الأشياء المألوفة تأملها بعين وإحساسات الطفولة التى مازال يحتفظ بها بداخله، يستثار بكل الاشياء، يشعر نحوها بالجدة والغرابة، وبالتالى حينما يصوغها شعرًا فهي تعيد تركيبها وتقدمها لنا بشكل جديد غير الذى ألفناه وترفع عنها ستار العادة الملقى عليها طيلة الزمن، فنشعر وكأنَّا نراها لأول وهلة.

ويمثل كولردج لهذا النوع من الإحساس الذى هو أيضًا وليدٌ لملكة الخيال بقوله:

"مَنْ مِنَّا لمْ يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات، ولم يختبر إحساسًا جديدًا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيضَ اللون لحظةً ثم يذوب ويختفى إلى الأبد." (٤٤)

فمشهد الثلج وهو يتساقط على صفحات الماء مشهد عادى ألفه الناس، سُلِبَ من كثرة رؤيتهم إياه فاعليته وتأثيره، رغم أنه مشهد مؤثرٌ حقًا لو أنَّا رأيناه بدهشة عيون الأطفال.

وهذا ما يفعله ويدركه الخلاقون من الشعراء، وشكسبير نفسه والذى يعتبره كولردج نموذجه الرئيسى للبعقرية فى أعماله سماه ميلتون فى قصيدته " الليجرو" بـ " طفل الخيال " (٤٥) وحتى هو نفسه يدرك ذلك، ويقدم لنا تصوره هذا فى أبياتٍ اعتبرها الجميع فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تعريفًا منه للعملية الإبداعية فيقول:

"إن عين الشاعر التى فى جنون مرهف تدور،
ترنو نظرتها من السماء للأرض، ومن الأرض للسماء،
وكلّما جسد الخيال
صور الأشياء المجهولة، حولها قلم الشاعر،
إلى أشكال، ومنح الخواء
مقرًا ووهبه اسمًا." (٤٦)

فعين الشاعر فى كل مكان تبحث دائمًا فيما بين السماء والأرض، تتعمق في كل مجهول تكشفه فى صورة فن يرصده قلم الفنان لنرى من خلاله أعمق أسرار الإنسانية.

ولكن ثمة اختلاف بين تصورات الطفل وتصورات الفنان أو بمعنى آخر بين رؤية كل منهما ودهشتة ـ الفنان والطفل؛ إذ الطفل يرى للمرة الأولى ويسعى لتكوين صورة مستقرة لهذا الوجود الذى يفاجئه فى كل لحظة بشيء جديد يريد أن يعرفه، وربما لم يجد له فى ذاكرته ما يشبهه أو يساعده على فهمه واكتشافه.

أما الفنان فلديه تجربتان ـ تجربة الماضي وتجربة الحاضر ـ وحينما تمر به تجربة الحاضر

يتذكر معها تجربة الماضي ويستحضرها كلها دون أن يميت إحساسه بالتجربة الجديدة؛ فيحاول أن يحقق التوازن بين ماضٍ وحاضرٍ يتفجر أمامه للحظة الأولى، فيذيب ما بينهما من تناقض ويستدعى ما يخلق الاتحاد بينهما ليقدم إبداعته الجديدة.

الهوامش:

(١) بنيلوبى مرَّى / العبقرية تاريخ الفكرة / ترجمة محمد عبد الواحد محمد/ مراجعة د. عبد الغفار مكاوى/ عالم المعرفة / سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت / ذو القعدة ١٤١٦هـ ـ أبريل ـ نيسان١٩٩٦م/ ع٢٠٨/ ٢٥ نقلاً عن: كارل چوستاف يونج / الإنسان العصرى والبحث عن النفس.

(٢) النقد الأدبى فى القرن العشرين / ترجمة د.قاسم المقداد / منشورات وزارة الثقافة ـ المعهد العالى للفنون المسرحية/ دمشق/ ١٩٩٣م/ ٢٤١.

(٣) أدونيس/ الثابت والمتحول / دار السَّاقى / ج٤ / ٥٢.

(٤) المختار من نقد ت.س.إليوت / مختار من كتاب الغابة المقدسة / اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد / تصدير:جابر عصفور/ المجلس الأعلى للثقافة / ٢٠٠٠م/ ج١/ ١٤٢.

(٥) تونى بوزان / قوة الذكاء الإبداعى/ عشر طرق لتحقيق أقصى استفادة من ذكائك الإبداعي، مكتبة جري، ط. الأولى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٥م./ ١٣٥.

(٦) بنيلوبى مرَّى/ العبقرية تاريخ الفكرة / ١٤ نقلاً عن: **Johann Caspar Lavater,Physiognomishe Fragment, (Leipzig,1778) vol.4p, and see H.M.Jones, Revolution and Romances (Cambridge, Mass.,1974), P.283.**

(٧) القرآن الكريم: الآية٧٦ من سورة الرحمن.

(٨) انظر: الخليل بن أحمد الفراهيدى / كتاب العين / تحقيق د. مهدي المخزومي، د.إبراهيم السامرائي/ تصحيح أسعد الطيب / انتشارات أسوه / ج٢ / مادة عبقر/ ٢٩٨ + ابن منظور/ لسان العرب / تحقيق عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي/ دار المعارف / القاهرة / ج٤ / مادة عبقر / ٢٧٨٨ـ ٢٧٨٩ + الفيروزآبادي/ القاموس المحيط / دار الجيل / بيروت / ح ٢/ فصل العين باب الراء / ٨٦ + الزبيدى/ تاج العروس/ دراسة وتحقيق على شيرى/ دار الفكر/ ١٩٩٤م/ ١٤١٤هـ/ مج٧/ مادة عبقر/ ١٨٢ـ ١٨٣ + عبد الله البستاني / البستان / مكتبة لبنان / بيروت / ط١/ ١٩٩٢م / جزآن في مجلد واحد/ (ب.ع.ب)/ ٦٨٦.

(٩) أبو بكر ذكرى / العباقرة تراث الإنسانية الخالد / دراسات في الإسلام يصدرها المجلس الأعلى

للشئون الإسلامية / القاهرة / إشراف: محمد توفيق عويضه / ع٦٤ / ١٣٨٦هـ ١٩٦٦م/ ٨.

(١٠) بنيلوبى مرَّى / العبقرية تاريخ الفكرة / ١٤.

(١١) د.مصطفى سويف / العبقرية في الفن / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٣م / ٧.

(١٢) تشير لفظة **Mania** في اللغة اليونانية القديمة إلى حماسة المبدع وهياج المجنون.

ولمزيد من التفصيل راجع د.مراد وهبة / مُلاك الحقيقة المطلقة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / طبعة خاصة تصدرها دار قباء ضمن مشروع مكتبة الأسرة / ١٩٩٩م (الجزء الخاص بالإبداع والجنون) ص٢٥٩ ـ٢٦٣.

(١٣) د.صلاح فضل / مناهج النقد المعاصر/ دار الآفاق العربية / ٦٧ـ٦٨.

(١٤) د.مصطفى سويف / العبقرية في الفن / ٩.

(١٥) د.مصطفى سويف / العبقرية في الفن / ١٣.

(١٦) أرسطو طاليس / فَنَّ الشعر ـ مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي، وابن سينا وابن رشد، ترجمة وشرح وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان / ٤٨ ـ ٤٩.

(١٧) د.عادل عبد الله محمد / سيكلوچية الموهبة / دار عربية للطبع / القاهرة / دار الرشاد للنشر/ القاهرة / ط١/ ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م / ١٩.

(١٨) تيسير صبحى/ د.يوسف قطامى / مقدمة فى الموهبة والإبداع / دارالفارس للنشر والتوزيع / بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط١/ ١٩٩٢م / ١٠٦.

(١٩) تونى بوزان / قوة الذكاء الإبداعي / ١٣٨ ـ ١٣٩.

(٢٠) صامويل تيلور كولردج: كولودچ، ترجمة د. محمد مصطفي بدوي، دار المعارف، ط. الثانية، القاهرة/ ١٦٦.

(٢١) د.مصطفى سويف / العبقرية في الفن/ ٤٨.

(٢٢) د. مصطفى سويف / العبقرية في الفن / ٤٤.

(٢٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب / ط٢ / ١٩٨٧م / ١١٨ ـ ١١٩.

(٢٤) انظر أبو القاسم الشابى / موسوعة الشابى / مج١١/ صور وكلمات / دار صادر/ بيروت / ط١/ ١٩٩٩ / ٢٧ ـ ٢٩.

(٢٥) انظر د.عبد اللطيف محمد خليفة / الحدس والإبداع / دار غريب / القاهرة / ٢٠٠٠م / ٣٥ ومابعدها.

(٢٦) انظر د.توفيق الطويل/ أسس الفلسفة / دار النهضة العربية / القاهرة / ط١١ / يوليو / ١٩٩٠م / ٤٦٩.

مصطفى سويف / الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) / دار المعارف / القاهرة / ط٤ / ٢٩٥.

(٢٧) سعد جلال / المرجع فى علم النفس / دار المعارف / مصر/ ط٢ / ١٩٦٢م / ٣٩٢.

(٢٨) لمزيد من المعرفة انظر د.مصطفى سويف / العبقرية في الفن/ ٣٢ـ٣٣. وكوكس هو عالم كان يعمل تحت إشراف العالم لويس تيرمان **L.Terman** أجرى بحثًا على حوالى ٣٠١ من عباقرة الإنسانية في الفترة ما بين ١٤٥٠ لـ١٨٥٠ واعتمد فى هذا البحث على توجيه وارشاد تيرمان.

(٢٩) انظرد. مصطفى سويف / العبقرية في الفن / ٢٤ وما بعدها.

(٣٠) سترثرز بيرت/ الأديب وصناعته إشراف روي كاودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة ـ بيروت بالإشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك ١٩٦٢م / ١٥٥.

(٣١) چيرمين برى/ البيركامو/ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت / ط٢ / ١٩٨١م / ٢٦٩.

(٣٢) د.مصطفى بدوى / دراسات في الشعر والمسرح / دار المعارف / الإسكندرية / ط٢ / ١٩٧٩م / ٥٣.

(٣٣) د عبد اللطيف محمد خليفة: الحدس والإبداع، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م / ٣٦.

(٣٤) كولردچ / ١٦٦.

(٣٥) كولردچ / ١٦٧ـ١٦٨.

(٣٦) نفسه / ١٦٨.

(٣٧) كولردج/ ١٦٨.

(٣٨) نفسه.

(٣٩) نفسه.

(٤٠) (٤٠) كولردج/ ١٦٨.

(٤١) نفسه.

(٤٢) سترثرز بيرت/ الأديب وصناعته/ ١٥٥.

(٤٣) نفسه/ ١٥٥ـ١٥٦.

(٤٤) كولردچ/ ١٥٥.

(٤٥) چوناثان بيت/ العبقرية تاريخ الفكرة/ ١٢٢.

(٤٦) چوناثان بيت / العبقرية تاريخ الفكرة/ ١٢٢.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

(١) أبوالقاسم الشابي: موسوعة الشابى، مج. ١١(صور وكلمات)، إعداد وتقديم أبو القاسم محمد كِرّو، دار صادر، ط . الأولى ، بيروت ، ١٩٩٩م.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق نخبة من العاملين بدار المعارف هم الأساتذة: عبد الله على الكبير ـ محمد أحمد حسب الله ـ هاشم محمد الشاذلي، ج. الرابع والخامس، دار المعارف.

(٣) أدونيس: الثابت والمتحول ـ بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج. الرابع، دار الساقي.

(٤) أرسطو طاليس: فَنَّ الشعرـ مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي، وابن سينا وابن رشد، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان.

(٥) أبوبكر ذكرى: العباقرة ـ تراث الإنسانية الخالد، دراسات في الإسلام يصدرها المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، العدد ـ ٦٤، إشراف محمد توفيق عويضة، القاهرة، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٦م.

(٦) توفيق الطويل: أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، ط. الحادية عشرة، القاهرة، يوليو ١٩٩٠م.

(٧) تيسير صبحي ـ د. يوسف قطامي: مقدمة في الإبداع والموهبة، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. الأولى، ١٩٩٢م.

(٨) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزومي ـ د. إبراهيم السَّامّرائي، تصحيح أسعد الطيب، ج. الثاني والثالث، انتشارات أسوة (التابعة لمنظمة الأوقاف والأمور الخيرية).

(٩) الزبيدي (محب الدين أبي فيض السيد محمود مرتضى الحسيني الواسطى): تاج العروس ـ من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق على شيري، مج . الخامس والسابع، دار الفكر، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م.

(١٠) سعد جلال: المرجع في علم النفس، دار المعارف، ط. الثانية، مصر، ١٩٦٢م.

(١١) صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية.

(١٢) عادل عبد الله محمد: سيكلوچية الموهبة، عربية للطباعة والنشر، دار الرشاد للنشر، ط. الأولى، القاهرة، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م .

(١٣) عبد اللطيف محمد خليفة: الحدس والإبداع، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

(١٤) الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، ج. الأول والثاني، دار الجيل، بيروت ـ لبنان.

(١٥) محمد مصطفى بدوى / دراسات فى الشعر والمسرح / دار المعارف / الإسكندرية / ط٢ / ١٩٧٩م

(١٦) مراد وهبه: مُلاك الحقيقة المطلقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩ م.

(١٧) مصطفي سويف: العبقرية في الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

(١٨) يحيي حقى: فجر القصة المصرية، الكتابات النقدية (١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. الثانية، ١٩٨٧م.

المراجع المترجمة:

(١) بنيلوبي مرَّي: العبقرية ـ تاريخ الفكر، ترجمة محمد عبد الواحد محمّد، مراجعة عبد

الغفار مكاوي، عالم المعرفة ـ سلسلة كتب ثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ـ ٢٠٨، الكويت، ذو القعدة ١٤١٦هـ ـ أبريل / نسيان ١٩٩٦م.

(٢) المختار من نقد ت.س.إليوت، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، تصدير د. جابر أحمد عصفور، ٣ أجزاء، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

(٣) توني بوزان: قوة الذكاء الإبداعي ـ عشر طرق لتحقيق أقصى استفادة من ذكائك الإبداعي، مكتبة جري، ط. الأولى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٥م.

(٤) چان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ـ ١٩٩٣م.

العنوان الأصلي للكتاب:

Jean Yves Tadié, La Critique Littéraire au XXe Siècle, Les dossiers Bel Fond, 1987.

(٥) چرمين بري: البيركامو ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط. الثانية، بيروت ـ لبنان، ١٩٨١م.

(٦) الأديب وصناعته، إشراف روي كاودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة ـ بيروت بالإشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك ١٩٦٢م.

(٧) صامويل تيلور كولردچ: كولودچ، ترجمة د. محمد مصطفي بدوي، دار المعارف، ط. الثانية، القاهرة.