

الفصل
السادس

□ عالم الطفل الموهوب □

ما الذى يدور فى عقل الطفل الموهوب، نعى ما هى العمليات العقلية التى تميز مجاله الادراكى حتى: «يفطن إلى ما لا يفطن إليه غيره، ويشعر بما لا يشعر به سواه»، وهل النمو الحركى والعقلى يواكبه بالضرورة نمو فنى، يتطور بتطور مراحل العمرية؟ وإذا قلنا إن الأدب انفعال مخيل أداته اللغة اللفظية، فهل هذا يعنى أن اجتماع هذه الثلاثة الانفعال - التخيل، اللغة من الحاجات النمائية لهذا الطفل، لكن كيف يمكن الوقوف عليها ومعجمه اللفظى الذى يحققها لم يكتمل بعد؟

للإجابة على هذا ينبغي أولاً أن نحيط خبراً بلغة الطفل غير اللفظية باعتبارها تعبيرات مشبعة بانفعالاته وأفكاره وحاجاته المكفوفة. فالشخبة، أو الدندنة، أو امتطاء العصا، أو مصادقة الدمية والحيوانات والطيور الأليفة، كل هذه رموز تعبيرية مثل الأدب تماماً، وإن كانت لغتها غير لفظية ولغة الأدب لفظية. وبالرغم من اختلاف أدوات التعبير بين اللغتين اللفظية وغير اللفظية إلا أن النبع الإلهامى للفنون جميعها واحد، فالأدب والموسيقى والرسام كلهم سواء من حيث الانفعال والموهبة والقابلية العامة، أما اختلاف الوسيلة فأمر تحدده الظروف الأسرية، ولا علاقة له بأصل الموهبة، فإن كان قد نشأ فى عائلة تميل إلى الموسيقى أو الرسم والتصوير وجد تلقائياً أن وسيلته التعبيرية هى النغمة أو اللون أو الشكل، وإن كان قد نشأ من عائلة أميل إلى الأدب كانت اللغة اللفظية هى وسيلته التعبيرية، «فالموسيقى كان يمكن أن يصير أديباً لو أنه وجد أمامه الكلمة بدلاً من النغمة، وكذلك الرسام والمصور، وليس أدل على هذا من أن من الفنانين من يجيد أكثر من فن لأنه استطاع أن يملك زمام أكثر من وسيلة تعبيرية»^(١).

ذلك أن «كل فنان يولد مزوداً بقابليات عامة تهيؤه لأكثر من اتجاه فنى بحيث إن

(١) محمود ذهنى، السابق، ص ٤١.

كل اتجاه يقابل بحاسة من الحواس، مما يجعل الفنان ينذر نفسه بوحدة فقط من حواسه، من هنا تتنوع الفنون وينشأ الاختصاص في الاستعدادات^(١)، فهذا لديه استعداد للرسم وذلك للشعر، وذلك للتمثيل أو الرقص، أو الموسيقى والغناء، بمعنى أن هذا يناسبه التعبير بالشكل أو اللون، وذلك بالنغمة أو الكلمة أو الشكل.

وعلى أساس هذه الاستعدادات التوجيهية يبرز الشاعر من منطقة القابليات العامة إلى منطقة التخصص أو التوجه النوعي الدقيق ليبر بالكلية بدلا من النغمة، أو الشكل أو الايقاع، مما يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، وتكامل إرهاباتها على أساس من التعويض والتوضيح ورد الفعل، ولهذا فإن التنبؤ بواحد منها يقتضى الإلمام بميولاته الفنية الأخرى كالرسم والموسيقى والتمثيل، كما يقتضى الوقوف على قدراته العقلية، ومتابعة نموه الحركى والفنى ابتداء من سنتى المهد حتى عتبات الكهولة:

الانتباه ودقة الملاحظة :

من الصعب أن نجزم بسمات عقلية فارقة لكائن لايزال فى المهد صبييا، فالأدب تخييل رامز قوامه الانتباه ودقة الملاحظة، وطفل المهد لم يتكون قاموسه الفنى الرامز فضلا عن معجمه اللفظى العام الذى من خلاله يتم الاتصال المعرفى تعبيرا وفهما، ولأنه لا يزال يفكر، «بالأشياء»^(٢) وليس (فى الأشياء)، فإن إدراكه هذه الأشياء وتصورها وكذلك تعبيره عنها يكون ضعيفا، وفى صورة غير لفظية، فالزمن لديه فعل حاضر أبدا لا ماضى له ولا مستقبل، أو لنقل إن الزمان زمانه هو، نعنى اللحظة الآنية التى يعيشها. والمكان هو الحيز الذى يشغله بالفعل، وأما الحدث فهو ما حدث له بالفعل، لا ما يمكن حدوثه أو تصوره، لذا يظهر انفعاله وتعبيره فى صورة غير لفظية وغير رمزية، كما يكون تعبيره من خلال حواسه وعضلاته.

وفى هذه المرحلة (الحس حركية) يقتصر تصوره العام على تخزين الأشياء ليجترها بعدئذ فى صورة (كاريكاتورية) ساذجة. فمثلا اللحية والراس الأصلع هما الشكل التصورى العام لأبيه^(٣). ومع أن هذه الصورة تركيبية رامزة إلا أنها ليست إبداعا

(١) سامى الدروبي، السابق.

(٢) جون كونجر وآخرون، سيكولوجية الطفولة والشخصية، ص ٣٢.

(٣) نفسه .

فارقا بين الطفل الموهوب وغيره، «فالابداع تركيبة فنية، قوامها دقة الملاحظة والتفطن إلى العلاقات التركيبية ومتعلقاتها»^(١)، ثم التعبير عنها لفظيا، وهذه القدرة لاتظهر قبل نهاية الشهر الثاني^(٢).

وإذا صح أن أطفال المهد قبل نهاية هذا الشهر لا يستطيعون التصور الذهني لهذه الأشياء، فضلا عن تركيبها وإعادة صياغتها فإنه لا تظهر بينهم فروق فردية في مقدار الكمون الزمني الذي يستغرقونه في النظر إلى الأشياء جديدة كانت أو مألوفة. ومع أنه بعد نهاية الشهر الثاني تتمثل لديهم هذه الفروق في ملاحظتهم الجديد وتمييزه وتفضيله على النمط المعتاد^(٣) إلا أن هذا لا يكشف عن سمة تنبؤية جازمة. فالاطفال جميعا يشتركون في هذه الملاحظة سواء منهم الموهوب والعادي، المتسر والمولود ولادة طبيعية^(٤)، لهذا فإن سمة التفطن ودقة الملاحظة باعتبارها ارهاصة إبداعية لا تظهر لدى طفل المهد بصورة لفظية، ولكن في تعبيرات (حس حركية)، كأن يقذف بلعبته من مهده، ويستطلع ماذا سيحدث، وكيف ستثبت عندما تصطدم بأرض الغرفة، أو يتناول الأشياء فيهزها ويلوبها، ويحركها يمنا ويسرة، لأعلى ولأسفل، أو يحاول الولوج إليها والخروج منها، أو الصعود عليها، باحثا عن أى شيء في تناول يده ليمسك به^(٥) فمثل هذه المعالجات المعرفية في الاستقصاء والاستطلاع هي الارهاصات المبكرة للابداع، الدافع الاساسى للابتكار^(٦).

التصور الذهني :

وفيما بين «الثالثة والرابعة»^(٧) يدخل الطفل مرحلة التصور الذهني، ويصبح قادرا على التمثيل الرمزي للأشياء التي كان يفكر (بها). فالدمية طفل يحدثه، والعصا حصان يركبه، والسلطانية على رأسه كأنها خوذة رجل مطافئ، كما يظل نشاطه

(١) شاعر عبد الحميد، وعبد اللطيف خليفة، حب الاستطلاع والابداع ج ٢.

(٢) عبد الحليم محمود السيد، السابق.

(٣) نفسه .

(٤) نفسه .

(٥) فوزية دياب، نمو الطفل وتنشئته بين الاسرة ودور الحضانه، ص ٨٥.

(٦) نفسه.

(٧) جون كونيغر، السابق.

التعبيري مرتبطا بتفكيره الصوري، فتلعب الكلمة المصورة دورا فى توسيع قاموسه التعبيري، وإذكاء خياله، وتنمية إحساسه بجمال الكلمة المصورة وقوة تأثيرها، لذا يكون الفن التصويرى أقرب إلى نفسه، لأنه يواكب تفكيره الصورى الذى يبدأ به قبل كل شىء^(١).

غير أن انفعاله بالصورة الرمزية لا يرجع فقط إلى ما تنطوى عليه من خصائص فيزيقية ولكن بما ترمز إليه من فوائد، فالكرة شىء يلعب به، والسكين يذبح به، والكرسى للجلوس، والسرير للنوم ويظل تصوره المعرفى يدور حول أشياء جزئية محسوسة وليس على أساس فكرة عامة، أو مفهوم كلى^(٢)، ذلك أنه يتصور هذه الأشياء ويعرفها بفوائدها الرمزية كما عرفها بفوائدها العملية^(٣)، فإذا أصبح الطفل قادرا على اللعب فإنه يقبض على الأشياء مخلفا بها نقطا أو خطوطا غير منتظمة تعرف باسم «الشخبطة»^(٤).

ومن الطبيعى أن تكون هذه الخطوط غير منتظمة، لأنها تصدر عن حركات الكتف وعضلات اليد التى لم تزال ضعيفة، فإذا ما قويت واشتد تأثيرها، انتقل من الشخبطة إلى رسم أشكال دائرية تعد باكورة الابداع الفنى، فمن خلالها يمكنه تقسيم الفراغ، والسيطرة عليه، وتحويله إلى مادة يعبر بها عن ذاته، ويسجل ملاحظته، ويسقط بها ما يجيش فى صدره من انفعالات وملاحظات، مهما هان شأنها فى نظرنا تظل عزيزة عليه، لأنها تشكل قاموسه البصرى الذى يعتمد عليه طول حياته^(٥).

التطفل المعرفى وحب الاستطلاع :

ويواكب هذا النمو الفنى نمو معرفى عام، فتظهر لديه تعبيرات لفظية، تومئ إلى حب الاستطلاع أو التطفل المعرفى، وتشكل ثمانية وعشرين فى المائة من الكلمات التى ينطق بها فى سنتيه الثالثة والرابعة بعد أن كانت تعبيراته اللفظية تعبر عن رغبته فى أن يعرف أسماء الأشياء وأن يعرف أيضا الجوانب السببية الطبيعية، ولذا تكثر

(١) هادى نعمان الهيتى، ثقافة الطفل، ص ٢٤.

(٢) هنرى ماير، ثلاث نظريات فى النمو، ص ٩١.

(٣) فوزية دياب، المرجع السابق.

(٤)، (٥) أهداف كمال الدين عبد الحميد، رؤية فى النمو الفنى للطفل، ص ٢٧٣.

لديه أسئلة (لماذا) تطلعا إلى حل مشكلة، أو إزالة عقبة. وفي إحدى الدراسات جمع الباحث خمسة وسبعين سؤالاً من أطفال السابعة والنصف وصنفها في نوعين، أسئلة حقيقية ترمى إلى الفهم والمعرفة، وأخرى مجازية يطرحها الطفل ولا ينتظر الأجابة عليها، أو يطرحها تعبيرا عن الدهشة، أو التعجب من الأشياء الغريبة، وغير المألوفة لديه^(١).

وفي هذا تكمن الدلالة التنبؤية، من حيث أن هذا الاستطلاع ينم عن الحيرة والدهشة ويكشف عن التفتن إلى العلاقات الجديدة، والهرب من ملل النمطية ورتابة المعاد الملول. فالطفل ميال بطبيعته إلى الاستطلاع ميله إلى الحركة واللعب بحيث يمكن القول، إن هذه الاستفهامات المجازية بقدر ما تشير إلى إدراكه الفجرات المعلوماتية توميء أيضا إلى مالمديه من طاقات متجددة، ونزوع إلى الدهشة والحيرة إزاء ما يدركه من مواقف بنظرة جديدة.

التفكير الحدسي :

وفيما بين الرابعة والسابعة يزداد المعجم اللغوي للطفل نتيجة اتصاله بالأشياء من حوله، فتصبح أمامه امكانات للتفكير الحدسي، وفهم الرموز اللغوية فهما يرتكز على ما يراه ويتصوره، حتى إنه ليتصور المعنى قبل اللفظ واللفظ قبل المعنى، ويستحضر الاحساس بالحدث قبل وقوعه^(٢) فيحدث مثلا أن النحلة ستلسعه إذا ما حاول اصطيادها، وأن الكلب سيعضه إذا تحرش به، وأن الفيال هو أقوى الرجال، فكل هذا في منطقهم أمر بدهي، فالنحلة شيء يلسع، والكلب يعض، والفيال هو أضخم الحيوانات، ومن ثم يكون فياله هو أقوى الرجال^(٣).

إلا أن الطفل بالرغم من هذه الحدسية لا يستطيع أن يدرك العلاقات التركيبية بين عناصر الصورة فضلا عن أن يوجدها، فالصورة الوضعية للثور كما رسمتها لعبه، وصورة حيوان له قرنان، والناقة هي: انثى الجمل ولها سمة على عنقها تسمى

(١) عبد الحليم محمود السيد، الأبداع والشخصية، ص ٦٦.

(٢) عماد الدين اسماعيل، السابق.

(٣) الطفل المقصود هنا هو لييد وكان غلاما حين قال: «لو يقوم الفيال أو فيالهزل عن مثل مقامي وزحل».

انظر البيان والتبيين، الجاحظ ٢٩٩/١.

(الصيعرية)، لكنه لا يستطيع أن يدرك أن الجمل والثور ينتميان إلى جنس واحد هو الحيوان، أو أن النحلة أو العسب ينتميان إلى عالم الحشرات، كما أنه لا يقتنع بسهولة بأن الجمل يمكن أن يوسم بالصيعرية، وأن الثور له قرن واحد، وأن الفيال ينتمى إلى جنس الرجال.

وقد رسخت لديه هذه الحدسية مفهوما حسيا ثابتا على أساسه تقوم ملاحظاته وانتقاداته. وأية تركيبة مخالفة لهذا الأساس تحفزه على التفكير، وتجعله فى معاناة عقلية لتخريج تلك الصور المشكلة التى يواجهها، والتى يراها تحديا لقدراته العقلية. ودونك مثلا طرفة بن العبد (٥٤٤م) وكان غلاما حين قال جملته المشهورة «استنوق الجمل»^(١)، ولم تكن مقولته تلك مجرد حكم بالجوذة أو الرداءة على سلوك لغوى صير الجمل ناقة فى قول عمرو بن كلثوم:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

ولكنها كانت فى الواقع تعبيراً عن خبرة تأملية لغوية استقرت فى واحة الطفل، وهى أن للأنثى صفات تغاير صفات الذكر، فالناقة فى مفهوم الطفل أنثى، كما أن الصيعرية فى معجمه اللغوى علامة فى عنقها، فكيف إذن يخلعها الشاعر على الجمل وهو الذكر إن هذا فى منطق له شىء عجاب. كذلك فإن صورة الثور وحيد القرن فى بيت أبى دؤاد^(٢) مغالطة واقعية يرفضها عقل الطفلة، ولذا استبدلت بها أو بالأحرى صوبت خطأها بكلمة أخرى. هذا السلوك يلائم حدسية هذه المرحلة العمرية التى تقوم على الدهشة والتحفز العقلى تجاه بعض التراكيب التى تخالف ما يراه الطفل ويتصوره بالرغم من أن طفل هذه المرحلة يكون مرنا تجاه خطأ يرتكبه ويخشى أن يفقده حب والديه. وتتمثل هذه المرونة فى قدرته على اتخاذ بعض الحيوانات - كلما اختلى (متبذنا) - رفقاء يزررون وزره، ويكونون كبش فداء لأخطائه، إنه مثلا يتغيب عن كتاب مؤدبه، أو يهرب منه مع أترابه، وعندئذ يصبح محاصرا بعقابين، صوت والده، وسوط مؤدبه، ويحدث أن يعاقب المؤدب سائر الاطفال، ويريده معهم بالعقوبة، فيتخذ من (صيد اليعاسيب) مبررا لهذا الخطأ:

(١) الموشح للمريزان، ص ٧٦.

(٢) انظر الفصل الثامن.

الله يعلم انى كنت متبذاً فى دار حسان أصطاد اليعاسيبا

هكذا قال عبد الرحمن بن حسان (٤٠٠هـ) لمؤدبه، وكان غلاما ثم قال لأبيه وهو يبكى، ويخشى أن تتزعزع صورته لديه: «لسعنى طائر كأنه ملتف فى بردى حبرة»، فإذا بأبيه بدلا من أن يعاقبه ينقلب إليه مسرورا، ويصبح طربا: «قلت الشعر ورب الكعبة»^(١).

نحن هنا بازاء مقولتين هما: «صيد اليعاسيب» و «لسع اليعاسيب»، الأولى بالرغم من أنها منظومة، إلا أنها جاءت عقلية جافة، تقوم على التقرير والخطابية والبث المباشر وتهدف إلى الإقناع، وأما الأخرى فبالرغم من خروجها عن حد النظم إلا أنها (شعرية) مخيلة، تقوم على الإدراك الحسى للفعل والقدرة على تصويره واستحضاره ربما دون وقوعه، ودون أن يدري أن عبارته تلك سيتخذها أبوه إرھاصة بموهبته، فيعفو عنه، بل يكافئه وينسى معاقبته.

التمثيل التلقائى واللعب التوهمى :

ونعنى بالتمثيل التلقائى تلك الخبرات الرمزية التى يستحضرها الطفل فى لعبه التوهمى، ليتذوقها ويحيلها إلى تمثيل مرتجل، دون التزام بنص سابق، ودون أن يوجه الخطاب إلى جمهور محدد. فبدلا من أن يعرف الشخص الأعمى بأنه من لا يرى، أو من ليست له عينان، إذا به يستبدل بهذا التعريف التقريرى إجابة عملية مخيلة يؤديها تمثيليا، فيغمض عينيه، ويستمر فى إغماضهما منتقلا من حجرة إلى أخرى^(٢).

وبهذه الاجابة التمثيلية يمارس المعنى الذهنى، ويتذوق خبراته الرمزية ويعبر عنه تلقائيا، كما أنه حين يضع على رأسه سلطانية الطعام ليؤدى دور رجل المطافىء، أو يمتطى عصاه ليلعب دور الفارس فكأنه بهذه اللعبة التوهمية يعيد تركيب هذه الاشياء المألوفة ليستخدمها فى صورة غير مألوفة، وهذا هو جوهر التفكير الابداعى^(٣).

من هنا تتأكد الدلالة التنبؤية لهذه اللعبة التوهمية التى يؤديها الطفل أو يشاهدها، وتزداد بازدياد ما تنطوى عليه من إغراب يثير فضوله المعرفى، وينشط قدراته العقلية،

(١) الجاحظ، الحيوان، ٦٥/٣.

(٢) مصرى حنوره، سيكولوجية التذوق الفنى، ص ٢٨٠.

(٣) عماد الدين اسماعيل، نفسه ص ٣٠٩.

ويحفزه على فحصها لمعرفة النواحي الغريبة فيها قبل أن يستخدمها. «فمثلا مخلوق بجسم أسد ورأس خروف، أو جسم انسان وجناحي طائر، هذه التركيبية يصعب عليه تصنيفها»^(١) إذ لا حقيقة لها في الواقع، ولكنها بهذه التوليفة تجذب انتباهه وتثير فيه الصراع المعرفي information comelict لتخريج هذا التركيبية وفك طلاسمها.

دونك مثلا تلك اللعبة التمثيلية المسماة (علقمة والشق)، يحكى الجاحظ^(٢) أن علقمة هذا خرج يطلب مالا له، وعليه إزار ورداء، وفي يده مقرعة حتى انتهى إلى موضع، فإذا هو بشق إنسان له يد ورجل ومعه سيف، ودارت بينهما المحاوراة التالية:

الشق : علقم إنى مقتول وإن لحمى مأكول

اضربهم بالهذلول ضرب غلام شملول

رحب الذراع بهلول

علقمة : ياشقها مالى ولك اغمد عنى منصلك

تقتل من لا يقتلك

الشق : غنيت لك غنيت لك كيما أتيح مقتلك

فاصبر لما قد حم لك

ثم ضرب كل منهما صاحبه وخرا ميتين

مثل هذه التمثيلية المعقدة تنطوى على خبرة رمزية حين يؤديها الطفل، أو يشاهدها أو تحكى له فإنها تنشط فكره وتثير خياله، وتنمى لديه جوانب التفرد فى انفعالاته، وتكسبه الحس الدرامى، وتهيم له حصيلة من الخبرات المهارية، فتشبع حاجاته التخيلية، وتساعد على تصريف طاقته^(٣) الزائدة، وتعوده تذوق الخبرات الرمزية،

(١) نفسه .

(٢) الحيوان ٦/٦-٢٠٨٢٠٦ .

(٣) مصرى حنوره، نفسه ص ١٣٥ .

والتعبير عنها، وبهذه الدراما التلقائية تستثير فيه روح الابداع، وتخلصه من رتابة المؤلف. وتكسبه الحس المعرفى بإبعاده الفنية والميثولوجية، وتنشط أساسه الفنى العام.

النزعة الإحيائية animistic :

التمثيل والفن صنوان كلاهما ابداع للواقع، هذا الابداع قوامه الإحياء والتشخيص، وأنسنة الأشياء، لذا يدخل المسرح فى التنشئة الأدبية ليفوق سائر الوسائط التربوية الأخرى، فهو أولا فن جماعى عملى، ووسيلة سمعية وبصرية، تعطى النموذج والقذوة، وتكسب الطفل خبرات رمزية تقوى نفسه الفنى، وتحرك فيه نزعة التقمص، وتثير فيه الاقتناع الفردى عن طريق الانفعال الجماعى، «ولهذا فإن أثره يتغلغل فى عمق الذاكرة، ومكونات الخيال، ويخصب لديه إحدى الفئات الفنية ويشكلها»^(١).

ذلك أن الطفل - فيما قبل المدرسة - يعتمد تفكيره على الحدس والبداهة intuition ، وليس على المنطق أو الواقع، فهو مثلا يسبغ الحياة على الشمس ويجعلها تمشى، لأنها فى منطقة تتحرك، والحركة لا تكون صفة إلا للأحياء، وهو يتخيل مثلا فى قلم صغير وآخر طويل طفلا يسير مع أبيه، كما يتخيل فى الحيوانات والطيور حياة أشبه بحياة الانسان، فالطيور تتكلم والققط تبكى^(٢) وهذه الأنسنة سمة تنبؤية تتصل بالشعر بصلة وثيقة، فالشعر تخييل، والتخييل تشخيص يتجاوز نقل الأشياء إلى أنسنتها وإسقاط الذات عليها.

هذه النزعة الإحيائية يمكن لمسرح العرائس أن يكتشفها لدى الطفل ويرتقى بها من خلال الدمى، وكما هو مقرر فالدمية رفيقة الطفل، لذا يونسها ويتقبل منها ما لا يتقبله من البشر، ومن خلال هذه الصلة يمكن اشباع ميله الخيالى، بخاصة أن قوة مخيلته تتناسب عكسيا مع عمره، فأى شىء بالنسبة له يمكن أن يصبح دمية صالحة للعب^(٣).

(١) نفسه.

(٢) عماد الدين اسماعيل، السابق ص ٢٢٥-٢٢٦.

(٣) تحية كامل، مسرح العرائس، ص ٣٥.

وفكرة الأنسنة التي يقوم عليها مسرح العرائس عرفها العرب واسطة تربوية من خلال المناظرات التي عقدوها على لسان الحيوان والطيور، أو النبات والجماد، أو تلك التي أقاموها بين الليل والنهار، والبلدان والأزهار، والسيف والقلم، والتي بلغت أوجها في ديوان (الصادح والباغم) لابن الهبارية، وفي (كليلة ودمنة) لابن المقفع. كما اعتبرها البلاغيون في حديثهم عن التشخيص قوة من قوى العقل، لها اتصال بفن القول، حين يكون هناك جامع خيالي، أو جامع وهمي يجعل الاستعارة «أكثر روعة، وأحسن موقعا في القلوب والاسماع»^(١)، «فإنك لترى الجماد بها حيوانا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخافية بادية جلية، وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها الظنون»^(٢).

هذا التشخيص الاستعارى يلتقى بصورة عملية مع التشخيص المسرحى فى (العباب الصبيان) كلعبة (الكرج) مثلا، والكرج مثل المهر يلعب عليه، أو هو تماثيل خيل من الخشب مسرجة، ومعلقة بأطراف أقبية، يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرونها ويفرون ويثاقفون^(٣) وقد ورد أن عمر بن الخطاب رأى لاعبا يلعب بالكرج فقال: «لولا أنى رأيت هذا يلعب به فى عهد النبى ﷺ لنفيت من المدينة»^(٤). كما وردت الإشارة إليها فى بيتى جرير^(٥):

«لبست سلاحى والفرزدق لعبة
عليها وشاحا كرج وجلاجله»
«أمسى الفرزدق فى جلاجل كرج
بعد الأخيطل ضرة لجرير»

ويبدو أن مجالس الخلفاء كانت تشهد شيئا من هذا التمثيل الترفيهى، وكانوا

(١) ابن رشيق، العمدة ١/١٧٨.

(٢) عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٣١.

(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ٤٢٨.

(٤) أحمد تيمور، خيال الظل والتماثيل الصورة عند العرب ص ٣٤.

(٥) اللسان مجلد ٢، ص ٣٥٢، وتاج العروس ٢/٩٠.

يسمون^(١) التمثيلية حكاية، والممثل خريعا، وكان الممثلات يؤدين بالحركات قصة «أساف ونائلة»، ويسمون السماجين والمهرجين، وكانت لهم أرزاق معلومة، وكانوا يلبسون الأقنعة، ويؤدون أدوارا وحركات أغضبت بعض الشعراء، يقول دعبيل: «ماغلبنى إلا مخنث قلت له: والله لأهجونك، فقال: والله لئن هجوتنى لأخرجن أمك فى الخيال، أى ما يسمى طيف الخيال، أو خيال الظل. وكان أحد المخنثين قد اعترض على شعر جرير، فقبل له: اسكت ويملك هذا جرير، قال: إن هجانى أخرجت أمه فى الحكاية»^(٢).

ولم يكد القرن الرابع الهجرى يطفىء أولى ذبالاته حتى تحولت هذه الوساطة من التمثيل الترفيهى إلى ما يشبه المسرح التعليمى على يد مؤدب الصبيان أبى القاسم البغدادى، وكان صوفيا «عاقلا ورعا فتحقق ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وكان يتخذ مسرحا له من تلة فى أرباض بغداد فى يومين من أيام الجمعة، كما يتخذ من ركوبه عصا أو غابة إعلانا عن ذلك، وكان يتبعه جمهور من الرجال والنساء والصبيان فيتحلقون حوله، وينصتون لأحكامه، فإذا ركب فى هذين اليومين، فليس لمعلم على صبيانه حكم ولا طاعة، ثم ينادى من فوق التل: ما فعل النبيون المرسلون من بعدى؟ أليسوا فى أعلى عليلين؟ فتسرى فى الجمهور مهمة الإيجاب: نعم نعم، فيقول هاتوا أبا بكر، فيتقدم غلام ويجلس بين يديه، ثم يعدد مناقبه ويقول: اذهبوا به إلى أعلى عليلين، فينصرف الغلام، أو يتقدم من يصرفه، حيث تتابع الأدوار مع الأطفال الذين يؤدون شخصيات عمر وعثمان وعلى، فيثنى عليهم جميعا، حتى إذا أتى دور الأموريين استثنى منهم عمر بن عبد العزيز ثم يقول: اقدفوا بهم فى النار، وعندئذ ينفرد عقد الناس^(٣).

نلاحظ هنا أن التمثيل دولة بين المؤدب وصبيانه، وأن المعرفة التاريخية تقدم فى صورة رمزية بعيدا عن التقرير والبت المباشر، ولا شك أن هذا يخصب عقل الطفل ويستثير خياله، ويحفز طاقاته، ويهيه له حصيلة من المهارات والخبرات المعرفية

(١) الشابشى، الديارات، تز/ كوركيس عواد ط ٢، بغداد، ١٩٦٦، ص ١٨٧.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين ١/٦٩.

(٣) انظر ابن عبدربه، العقد الفريد، ١/١٥٢-١٥٣.

بخاصة أن المرحلة العمرية من الثامنة إلى الثالثة عشرة هي «بالنسبة له سن البحث عن البطولة، حيث يجد في المسرح ما يشبع دوافعه الفردية ويعدل سلوكه، ويفرس فيه الروح الوطنية، ويصرف طاقاته الزائدة، وينمي حسه التاريخي، ويجعل منه شخصية متكاملة ومتزنة»^(١).

الصاحب الخيالي :

في المرحلة العمرية ما بين الثالثة والنصف حتى السادسة^(٢) تقريبا، يظهر لدى الطفل لون من الإيحاء الذاتي يسمى الرفيق أو الصاحب الخيالي، يلجأ إليه الطفل إثر وقوعه في خطأ، وذلك لحساسيته الشديدة في علاقته بوالديه، ورغبته في إرضائهما، وقلقه على مركزه عندهما^(٣)، لذا يجد من الصعوبة عليه أن يتحمل وحده تبعه هذا الخطأ، فلا يجد أنسب من صاحبه هذا يتخذه كبش فداء لأخطائه، ومخرجا له من الحرج والشرب^(٤).

وهذا اللون من الإيحاء يعد اللبنة الأساسية لبزوغ المهبة^(٥)، لأنه يعني أن الطفل أصبح ينتمى إلى النمط الفني، قادرا على استثمار خياله لتخفيف مآلديه من توتر، وأنه أصبح أكثر مرونة وذكاء ومهارة في تسليّة نفسه^(٦).

كما أن هذا الإيحاء الذاتي يستنزف طاقة الانفعالية الزائدة، ويستدرجها أخيليا في لعبة التوهي، حيث يتخذ رفقاء خياليين من الحيوانات أو الطيور أو الحشرات التي يصيدها، ويثبها مآلديه، ففي هذه المرحلة العمرية يبرز لدى الطفل قطبان^(٧) هما الاجتماعية والفردية، يميل به أحدهما إلى إشباع حاجته إلى النحن في الطمأنينة والمشاركة والتعليم، بينما يميل به الآخر إلى (الانتباه) والتفرد لإشباع حاجته إلى التأمل والتخيل.

(١) انظر: عبد المنعم فهمي سعد، الاعلام المسرحي ورسائله التربوية مجلد ٢ ص ٦٢٣.

(٢) عماد الدين اسماعيل، نفسه، ٣٠٨.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

(٥) عبد الحليم محمود، السابق، ص ١٤.

(٦) مصرى حنوره، السابق، ص ١٩٣.

(٧) نفسه .

وقد يستهويه هذا الرفيق، فيشغله عن دروسه، ويعرضه للعقوبة، ويفضى إلى شعوره بالذنب، فلا يجد حينئذ إلا صديقه هذا يهرب إليه، ويسقط عليه أخطائه، فهو الذى استخفه فأطاعه، وصرفه عن دروسه، ثم عرضه للحرَج والتشريب كما أشرنا فى قصة عبد الرحمن بن حسان.

ولأن المصادر لا تسعفنا بتحديد تلك الفئة العمرية التى كان فيها الطفل وقتئذ فسنفترض أنه كان فى مرحلة الطفولة المبكرة - مرحلة ما قبل المدرسة - وهى المرحلة التى يظهر فيها هذا الرفيق الذى يعد فى الواقع عملية داخلية، تتفق وطبيعة الشعر إذا كنا نفهم هذا الفن على أنه طاقة انفعالية زائدة، يستدرجها الشاعر فى أخبوات لغوية، وأن هذا الصاحب إن هو إلا بديل عن صديق حقيقى يتمصه الطفل، أو يتوحد به كيما يذكى عقله، ويشير خياله، ويكفى حاجاته النفسية، ويساعده على التخلص من المآزق ولهذا تحدد بعض الدراسات^(١) مواصفات الطفل ذى الرفيق الخيالى فى أنه غالبا ما يكون وحيدا، مسالما، متعاونا، أكثر توترا وذكاء ومهارة فى تسلية نفسه بهذا اللعب التوهمى، ليسقط من خلاله طاقته الانفعالية الزائدة، ويعيد لنفسه التكيف والاتزان.



(١) انظر سيكلوجية التذوق الفنى ص ١٩٣ .