الفصل السادس

❑ عالم الطفل الموهوب ❑

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

للاجابة على هذا ينبغى أولا أن نحيط خبرا بلغة الطفل غير اللفظية باعتبارها تعبيرات مشبعة بانفعالاته وأفكاره وحاجاته المكفوفة. فالشخبطة، أو الدندنة، أو امتطاء العصا، أو مصادقة الدمية والحيوانات والطيور الأليفة، كل هذه رموز تعبيرية مثل الأدب تماما، وإن كانت لغتها غير لفظية ولغة الأدب لفظية. وبالرغم من اختلاف أدوات التعبير بين اللغتين اللفظية وغير اللفظية إلا أن النبع الالهامى للفنون جميعها واحد، فالأديب 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 تلقائيا 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 أديبا لو أنه وجد أمامه الكلمة بدلا 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»[1].

ذلك أن «كل فنان يولد مزودا 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 بواحدة فقط من حواسه، من هنا تتنوع الفنون وينشأ الاختصاص فى الاستعدادات»[1]، 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 يبزغ الشاعر من منطقة القابليات العامة إلى منطقة التخصص أو التوجه النوعى الدقيق ليعبر بالكلمة بدلا من النغمة، أو الشكل أو الايقاع، مما يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، وتكامل إرهاصاتها على أساس من التعويض والتوضيح ورد الفعل، ولهذا فإن التنبؤ بواحد منها يقتضى الإلمام بمثيلاته 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 صبيا، 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»[2] 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 والرأس الأصلع هما الشكل التصورى العام لأبيه[3]. ومع أن هذه الصورة تركيبية رامزة إلا أنها ليست إبداعا

(١) سامى الدروبى، 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 الثانى[٢].

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

التصور الذهنى :

وفيما بين «الثالثة والرابعة»[٧] يدخل الطفل مرحلة التصور الذهنى، ويصبح قادرا على التمثيل الرمزى للأشياء التى كان يفكر (بها). فالدمية طفل يحدثه، والعصا حصان يركبه، والسلطانية علىِ رأسه كأنها خوذة رجل مطافئ، كما يظل نشاطه

(١) شاكر 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 الحضانة، ص ٨٥.
(٦) نفسه.
(٧) جون كونجر، السابق.

التعبيرى مرتبطا بتفكيره الصورى، فتلعب الكلمة المصورة دورا فى توسيع قاموسه التعبيرى، 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 الرامزة 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 تزل 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 المائه 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. وفى إحدى الدراسات جمع الباحث خمسة وسبعين سؤالا من أطفال السابعة والنصف وصنفها فى 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[1].

وفى هذا تكمن الدلالة التنبؤية، من حيث أن هذا الاستطلاع ينم عن الحيرة والدهشة ويكشف عن التفطن 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 تومىء أيضا إلى مالديه من طاقات متجددة، ونزوع إلى الدهشة والحيرة إزاء ما يدركه من مواقف بنظرة جديدة.

التفكير الحدسى :

وفيما بين الرابعة والسابعة يزداد المعجم اللغوى للطفل نتيجة اتصاله بالأشياء من حوله، فتصبح أمامه امكانات للتفكير الحدسى، وفهم الرموز اللغوية فهما يرتكز على ما يراه ويتصوره، حتى إنه ليتصور المعنى قبل اللفظ واللفظ قبل المعنى، ويستحضر الاحساس بالحدث قبل وقوعه[2] فيحدس مثلا أن النحلة ستلسعه إذا ما حاول اصطيادها، وأن الكلب سيعضه إذا تحرش به، وأن الفيال هو أقوى الرجال، فكل هذا فى منطقه أمر بدهى، فالنحلة شىء يلسع، والكلب يعض، والفيل هو أضخم الحيوانات، ومن ثم يكون فياله هو أقوى الرجال[3].

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، وصوره حيوان له قرنان، والناقة هى: انثى الجمل ولها سمة على عنقها تسمى

---

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

(٢) عماد الدين اسماعيل، السابق.

(٣) الطفل المقصود هنا هو لبيد وكان غلاما حين قال: «لو يقوم الفيل أو فيالهزل عن مثل مقامى وزحل»، انظر البيان والتبيين، الجاحظ ١/ ٢٩٩.

(الصيعرية)، لكنه لا يستطيع أن يدرك أن الجمل والثور ينتميان إلى جنس واحد هو الحيوان، أو أن النحلة أو اليعسوب 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 (ـ٥٤٤م) وكان غلاما حين قال جملته المشهورة «استنوق الجمل»[1]، ولم تكن مقولته تلك مجرد حكم بالجودة 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 تعبيرا عن خبرة تأملية لغوية استقرت فى واعية 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 منطقه لشىء عجاب. كذلك فإن صورة الثور وحيد القرن فى بيت أبى دؤاد[2] 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 والتحفظ 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 ـ كلما اختلى (منتبذا) ـ رفقاء يزرون 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 للمرزبان، ص ٧٦.

(٢) انظر الفصل الثامن.

الله يعلم انى كنت متبذا فى دار حسان أصطاد اليعاسيبا

هكذاقال عبد الرحمن بن حسان (ـ١٠٤هـ) 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 مسرور،ا ويصيح 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 الادراك الحسى للفعل والقدرة على تصوره واستحضاره ربما دون وقوعه، ودون أن يدرى أن عبارته تلك سيتخذها أبوه إرهاصة 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 لايرى، أو من ليست له عينان، إذا به يستبدل بهذا التعريف التقريرى إجابة عملية مخيلة يؤديها تمثيليا، فيغمض عينيه، ويستمر فى إغماضهما متنقلا 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، ٣/ ٦٥.
(٢) مصرى حنوره، سيكولوجية التذوق الفنى، ص ٢٨٠.
(٣) عماد الدين اسماعيل، نفسه ص ٣٠٩.

ويحفزه على فحصها لمعرفة النواحى الغريبة فيها قبل أن يستخدمها. «فمثلا مخلوق بجسم أسد ورأس خروف، أو جسم انسان وجناحى طائر، هذه التركيبة يصعب عليه تصنيفها»[1] إذ لا حقيقة لها فى الواقع، ولكنها بهذه التوليفة تجذب انتباهه وتثير فيه الصراع المعرفى information comelict لتخريج هذا التركيبة وفك طلاسمها.

دونك مثلا تلك اللعبة التمثيلية المسماة (علقمة والشق)، يحكى الجاحظ[2] أن علقمة هذا خرج يطلب مالا له، وعليه إزار ورداء، وفى يده مقرعة حتى انتهى إلى موضع، فإذا هو بشق إنسان له يد ورجل ومعه سيف، ودارت بينهما المحاورة 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 لايقتلك

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، وتهيىء له حصيلة من الخبرات المهارية، فتشبع حاجاته التخييلية، وتساعده على تصريف طاقته[3] الزائدة، وتعوده تذوق الخبرات الرمزية،

---

(١) نفسه .

(٢) الحيوان ٦/٢٠٦ـ٢٠٨.

(٣) مصرى حنوره، نفسه ص ١٣٥.

والتعبير عنها، وبهذه الدراما التلقائية تستثير فيه روح الابداع، وتخلصه من رتابة المألوف. 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 والقدوة، 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»[1].

ذلك أن الطفل ـ فيما قبل المدرسة ـ 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 والقطط تبكى[2] 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 يؤنسها 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[3].

---

(١) نفسه.
(٢) عماد الدين اسماعيل، السابق ص ٢٢٥-٢٢٦.
(٣) تحية كامل، مسرح العرائس، ص ٣٥.

وفكرة الأنسنة التى يقوم عليها مسرح العرائس عرفها العرب واسطة تربوية من خلال المناظرات التى عقدوها على لسان الحيوان والطير، أو النبات والجماد، أو تلك التى أقاموها بين الليل والنهار، والبلدان والازهار، والسيف والقلم، والتى بلغت أوجها فى ديوان (الصادح والباغم) لابن الهبارية، وفى (كليلة ودمنة) لابن المقفع. كما اعتبرها البلاغيون فى حديثهم عن التشخيص قوة من قوى العقل، لها اتصال بفن القول، حين يكون هناك جامع خيالى، أو جامع وهمى يجعل الاستعارة «أكثر روعة، وأحسن موقعا فى القلوب والاسماع»[1]، «فإنك لترى الجماد بها حيوانا ناطقا، والأعجم فصيحا، والاجسام الخرس مبينة، والمعانى الخافية بادية جلية، وإن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها الظنون[2].

هذا التشخيص الاستعارى يلتقى بصورة عملية مع التشخيص المسرحى فى (ألعاب الصبيان) كلعبة (الكرَّج) مثلا، والكرج مثل المهر يلعب عليه، أو هو تماثيل خيل من الخشب مسرجة، ومعلقة بأطراف أقبية، يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون[3] وقد ورد أن عمر بن الخطاب رأى لاعبا يلعب بالكرج فقال: «لولا أنى رأيت هذا يلعب به فى عهد النبى ﷺ لنفيته من المدينة»[4]. كما وردت الاشارة إليها فى بيتى جرير[5]:

«لبست سلاحى والفرزدق لعبة عليها وشاحا كـرَّج وجلاجله»

«أمسى الفرزدق فى جلاجل كرَّج بعـد الأخيطـل ضـرة لجـرير»

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[1] 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 دعبل: «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، فقيل له: اسكت ويلك هذا جرير، قال: إن هجانى أخرجت أمه فى الحكاية»[2].

ولم يكد القرن الرابع الهجرى يطفىء أولى ذبالاته حتى تحولت هذه الواسطة من التمثيل الترفيهى إلى ما يشبه المسرح التعليمى على يد مؤدب الصبيان أبى القاسم البغدادى، وكان صوفيا «عاقلا ورعا فتحمق 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 عللين؟ فتسرى فى الجمهور همهمة الإيجاب: نعم نعم، فيقول هاتوا أبا بكر، فيتقدم غلام ويجلس بين يديه، ثم يعدد مناقبه ويقول: اذهبوا به إلى أعلى عللين، فينصرف الغلام، أو يتقدم من يصرفه، حيث تتتابع الأدوار مع الأطفال الذين يؤدون شخصيات عمر وعثمان وعلى، فيثنى عليهم جميعا، حتى إذا أتى دور الأمويين استثنى منهم عمر بن عبد العزيز ثم يقول: اقذفوا بهم فى النار، وعندئذ ينفرط عقد الناس[3].

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

---

(١) الشابشتى، الديارات، تر/ 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 هى «بالنسبة له سن البحث عن البطولة، حيث يجد فى المسرح ما يشبع دوافعه الفردية ويعدل سلوكه، ويغرس فيه الروح الوطنية، ويصرف طاقاته الزائدة، وينمى حسه التاريخى، ويجعل منه شخصية متكاملة ومتزنة[١].

الصاحب الخيالى :

فى المرحلة العمرية ما بين الثالثة والنصف حتى السادسة[٢] تقريبا، يظهر لدى الطفل لون من الايحاء الذاتى يسمى الرفيق أو الصاحب الخيالى، يلجأ إليه الطفل إثر وقوعه فى خطأ، وذلك لحساسيته الشديدة فى علاقته بوالديه، ورغبته فى إرضائهما، وقلقه على مركزه عندهما[٣]، لذا يجد من الصعوبة عليه أن يتحمل وحده تبعة هذا الخطأ، فلا يجد أنسب من صاحبه هذا يتخذه كبش فداء لأخطائه، ومخرجا له من الحرج والتثريب[٤].

وهذا اللون من الايهام يعد اللبنة الاساسية لبزوغ الموهبة[٥]، لأنه يعنى أن الطفل أصبح ينتمى إلى النمط الفنى، قادرا على استثمار خياله لتخفيف مالديه من توتر، وأنه أصبح أكثر مرونة وذكاء ومهارة فى تسلية نفسه[٦].

كما أن هذا الإيحاء الذاتى يستنزف طاقة الانفعالية الزائدة، ويستدرجها أخيوليا فى لعبه التوهمى، حيث يتخذ رفقاء خياليين من الحيوانات أو الطيور أو الحشرات التى يصيدها، ويبثها مالديه، ففى هذه المرحلة العمرية يبرز لدى الطفل قطبان[٧] هما الاجتماعية والفردية، يميل به أحدهما إلى إشباع حاجته إلى النحن فى الطمأنينة والمشاركة والتعليم، بينما يميل به الآخر إلى (الانتباه) والتفرد لاشباع حاجته إلى التأمل والتخيل.

---

(١) انظر: عبد المنعم فهمى سعد، الاعلام المسرحى ورسالته التربوية مجلد ٢ ص ٦٢٣.

(٢) عماد الدين اسماعيل، نفسه، ٣:٨.

(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 حنيئذ إلا صديقه هذا يهرب إليه، ويسقط عليه أخطاءه، فهو الذى استخفه فأطاعه، وصرفه عن دروسه، ثم عرضه للحرج والتثريب 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 ـ مرحلة ما قبل المدرسة ـ 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 أخيولات لغوية، وأن هذا الصاحب إن هو إلا بديل عن صديق حقيقى يتقمصه الطفل، أو يتوحد به كيما يذكى عقله، ويثير خياله، ويكفى حاجاته النفسية، ويساعده على التخلص من المآزق ولهذا تحدد بعض الدراسات[1] 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.