عبد التواب يوسف

و

مسرح الطفل العربي

د. محمد أبو الخير

عبد التواب يوسف ومسرح الطفل العربي

د. محمد أبو الخير

2018

رقم الإيداع: 17514- 2018

الترقيم الدولي: 978-977-90-5724-8

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

يحظر طبع أو نقل أو ترجمة أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب دون إذن كتابي سابق من المؤلف.

إهداء

إلى روح أبى في عالم الصفاء،

وإلى أمي الحبيبة رمز كل ما هو جميل

المحتويات

إهداء 3
المحتويات 4
مقدمـــة 5
إشراقة 9
البدايـة كانت للكبـار! 14
هانز أندرسون في ذكراه 18
عم نعناع 21
جحا والحذاء الهارب 36
جحـا يطعم ثيابـه 42
جحـا صـانع الحمـير 46
جحـا والقـدرة المتكلمة 53
جحـا وشـجرة الأرانب 58
جحـا وأمطـار النقـود 66
جحـا ... الميـت الحـى 76
سـمات مسـرح عبـد التـواب يـوسف 84
اكتشـــاف الهـراوى 90
المقـالات 96
حـــلم 107
عبد التواب يوسف في سطور 109
التعريف بالمؤلف 112
المراجع 115

مقدمـــة

في ظل الاهتمام الثقافي بالطفل لأنه صانع الغد، وانطلاقا من أن المسرح أحد روافد ثقافة الطفل التي تساهم في بنائه عقليا ووجدانيا، فإن هذا الكتاب يلقى بعض الضوء على ملامح مسرح الطفل – على مستوى النص الأدبي – عند رائد من رواد ثقافة الطفل في مجتمعنا المصري والعربي، هو الأديب عبد التواب يوسف.

إن عالم اليوم، عالم ثورة المعلومات، عالم الثورة التكنولوجية، يهتم المسرح كإشعاع ثقافي وفني وجمالي، إيمانا بقيمته في تشكيل البعد الحضاري للأمة، ومن ثم علينا أن نعطى مزيدا من الجهد لفن مسرح الطفل، حتى يستنير جيل الغد. وسيحاول كاتب هذه السطور في هذا الكتاب أن يقدم رؤية نقدية لأعمال عبد التواب يوسف المسرحية الموجهة للأطفال، وذلك من خلال النص الأدبي، وهناك سببان لذلك:

1-إن مسرحية " عم نعناع " التي تم تقديمها في عرض مسرحي عام 1964، لا يوجد لها أي وثائق مرئية أو مسموعة أو مسموعة مرئية، تمكن الباحث من تحليل العمل الأدبي في ضوء العرض المسرحي بكل مفرداته الفنية (التمثيل، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المكياج.....)

2-المسرحيات الأخرى التي يتناولها الباحث بعضها منشور، والآخر غير منشور، وبالتالي فهي لم تقدم في إطار العرض المسرحي.

ومن هنا تبرز أهميتان:

الأولى – ضرورة تسجيل وتوثيق العروض المسرحية بشكل عام، وأيضا عروض مسرح الطفل بشكل خاص، حتى يتمكن الباحثون من الاطلاع عليها ومعرفة تاريخ وتطور الحركة المسرحية، والاستفادة من ذلك في استشراف حركة المسرح المستقبلية.

الثانية – التعرف على ملامح المسرح عند كاتب من كتاب مسرح الطفل، والقاء الضوء على مسرح نابع من بيئتنا المصرية العربية، وعدم الاعتماد الكلى على الترجمات للمسرح الغربي، مما يساعد على تأصيل الهوية الثقافية لجيل المستقبل.

وفى التعامل مع النص الأدبي تبرز مشكلة ألا وهي كيف يتعامل الباحث فكريا مع النص الأدبي أو بمعنى آخر ما هو المنهج الذي سوف يتبعه في رؤيته النقدية للنصوص المسرحية؟

" إن للبحث الأدبي مناهجه وأساليبه الخاصة التي ليست هي نفس مناهج العلوم الطبيعية، وهي مع هذا مناهج وأساليب فكرية "[1] فإذا كان العالم يعلل حادثة ما على أساس مسبباتها واستخدام منهج التجريب والاستقراء والاستنتاج، إلا أن الفنان حاول في رؤيته التحليلية تفهم هذه الحادثة، وفى

[1] Wellk, R. & Warren A. (1956) Literature and Literary,Theory of Literature,New York. Harce & World Inc, PP. 3 – 8.

هذه الحالة للتفهم، تتضح الناحية الذاتية والشخصية للفنان التي تعتمد على التذوق الجمالي، وعلى الرغم من هذه الذاتية للفنان، إلا أنه يستخدم في تحليـله مناهج وأساليب أساسية يستخدمها المنهج العلمي مثل الاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب والمقارنة، إنها وسائل مشتركة بين أنواع المعرفة المنهجية. وكاتب هذه السطور سوف يستخدم " المنهج الجمالي Aesthetic Method" في تحليله للنصوص المسرحية، وهذا المنهج يعتمد على أن العمل الأدبي يعيش طريقه الخاص به، وبنوعية حياته على أن العمل الأدبي في كل أجزائه كل متكامل متلاحم في وحدة عضوية تشكل معنى اجماليا، وباختصار إن هذا المنهج ينظر إلى الفن كفن، كوحدة جمالية، وليس كتعبير مباشر عن أفكار اجتماعية أو دينية أو سياسية، وبذلك يكون النقد متحررا من مطاردة التفسيرات الخارجية التي تقدمها المعارف التاريخية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية، وإنما يكون حرا في التركيز على قيمة العمل الجمالية، ومن أهم رواد هذه المدرسة تي اس إليوت[2].

ومن هنا فإن هذه الدراسة تشرح أعمال عبد التواب يوسف كنصوص أدبية، وتبحث عن القيم المختلفة في ثنايا العمل الفني كعمل منفرد، ذلك لتوضيحها وتحليلها من ناحية الشكل والمضمون، والكشف عن الملامح الخاصة والقيم التي تميز فنه.

لذلك فإن هذا الكتاب يدور حول محاور عديدة من فن عبد التواب يوسف في

[2] Eliot, T.S. (1972) The Function of Criticism, 20th, Century Literary Criticism. Ed David Lavid Ladge. London, Longman.

مجال دراما الأطفال، منها التعرف على كيف كانت البداية المسرحية، تحليل لأعماله المسرحية، ثم التعرف على سمات مسرحه، وأهميته في اكتشاف الهراوى، وأيضا الكشف عن آرائه المستنيرة في مجال مسرح الطفل وتطويره من خلال الدراسات والمقالات في الدوريات والمؤتمرات الحلية والعالمية.

د. محمد أبو الخير

إشراقة

إشراقة صباح، إشراقة لأطفالنا، إشراقة على الأديب عبد التواب يوسف، ذلك الرجل الذي منح حياته لصناع الغد فهو بحق رائد ثقافة الأطفال في الوطن العربي بشكل عام، وفى مصر بالأخص، فإن جهده الفياض، تشهد عليه إنجازاته، آلاف البرامج الإذاعية عبر الأثير، مئات الكتب المنشورة في مختلف المجالات: القومي، والإسلامي، والإنساني في شكل القصة والمسرحية، والدراسة، المشاركة بتدريس مادة ثقافية لأطفال وأدبهم في الجامعات المصرية والعربية، والأبحاث في المؤتمرات العربية والعالمية.

وهذا ما جعله جديرا بالحصول على عديد من الجوائز القيمة منها على سبيل المثال، الجائزة الأولى لثقافة طفل الريف من المجلس الأعلى للشباب والرياضة عام 1970، "وسام العطاء الذهبي" من وزارة التربية والتعليم عن جهوده في العام الدولي للطفل عام 1979، ميدالية اتحاد الإذاعة والتلفزيون في مصر عام 1980، ميدالية العام الدولي للطفل بغداد 1980، وهو في كل أعماله فنان ينتمي إلى عقيدة، ومجتمع، ووطن، وقيم سامية، يعمل على توصيلها في عذوبة إلى أشجار المستقبل حتى تنمو وتثمر مواطنين صالحين.

لقد تحدث عن عبد التواب يوسف أعلام في حياتنا الثقافية المصرية والعربية.

فهذا الدكتور مصطفى كمال حلمي نائب رئيس الوزراء ووزير التعليم (سابقا) يقول " وحينما أسعى للحديث عن الأستاذ عبد التواب يوسف، فإنني أعرف سلفا قدر هذا الرجل الذي نمنحه (جائزة العطاء الذهبي) لأن عطاءه ذهبي بحق، حتى وأن تردد في قبول الذهب معدنا رغم تردده في قبول هذه الجائزة لأنه لم يتعود عليه كثيرا، لأنه أعلى وأنقى من هذا المعدن ومن أي معدن"[3].

وهذا د. عبد العزيز كامل نائب رئيس الوزراء ووزير " الأوقاف " (الأسبق) يقول " والأخ والصديق الأستاذ عبد التواب يوسف أحد الذين تلقاهم على هذا الشاطئ (سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام) المطهرة وقد جعل من كتابته معبرا بين السيرة والأجيال الجديدة من أبنائنا، إنه يأخذ من المعين الصافي، ويضع هذا الماء في أكواب صغيرة جميلة، ويقدمها مع ابتسامة رقيقة حانية إلى أبنائنا الصغار"[4].

ويتذكر د. عبد العزيز المقالح مدير جامعة صنعاء، لحظة لقاء مع عبد التواب يوسف: " عندما دخلت إليه ذات صباح أو ذات مساء – لم أعد أتذكر الوقت بالضبط – ذهلت لما رأيت، غرف البيت مليئة بالكتب والمجلات الخاصة بالأطفال من معظم اللغات ومن أنحاء العالم، والجزء الكبير من صالون الاستقبال يضم الموسوعات وكتب الدراسات الخاصة بالأطفال. ويمضي الزمن كان "بيت الطفل العربي"[5].

---

[3] عبد التواب يوسف وأدب الطفل العربي، دراسات في أدب الطفولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987، ص21.

[4] نفسه ص25.

[5] نفسه ص47.

ومن هذا البيت أصبح عبد التواب يوسف "يعيش...لهدف واحد هو إيجاد النص الأدبي السهل العميق الذي يصل مباشرة إلى قلب الطفل العربي"[6] داعيا إلى أن" كاتب الأطفال الحقيقي لا يقتصر على تسليتهم وإنما هو يسعى من خلال التسلية – إن وجدت – إلى إغناء مدركاتهم إغناء دالا ونافعا، والارتقاء بهم ذهنيا ولغويا وجماليا"[7]. إشراقة ملؤها العطر لهؤلاء، ولكل من يقدر الجهود الخلاقة لطموحات بلدنا. وحديثي عن عبد التواب يوسف، ليس جديداً عليه، فهو منارة من منارات حياتنا الثقافية، تشع نورها الجلي في كل الأرجاء، والذي سأحاوله في هذا المقام، أن أطرح بصيص شعاع على جانب مبدع من إبداعاته – حيث دراسة أعماله يحتاج مجلدات لكثرتها وتنوعها – ألا وهو المسرح.

فكثير من البلدان اهتمت بذلك الرافد، إيمانا منها بقيمته في تشكيل بعدها الحضاري، على المدى البعيد. وعلينا أن نتيقظ لقوة المسرح، حتى نمضي ضمن حركة التاريخ السائرة إلى الأمام. وإذا كانت أزمة المسرح المصري بوجه عام – وتعثره في أن ينهض فينا، ويأخذ دوره الريادي في حركة الإبداع والثقافة المصرية – لها أبعاد كثيرة ومتشابكة، بمنعطفاتها المكانية والزمانية، إلا أنه لكي تنفرج تلك المشكلة، لابد من نظرة تمتد عبر الأفق، على مدى خمسة وعشرين عاما، لتعيد ترتيب الأشياء بالنسبة لمسرح الطفل.

---

[6] نفسه ص47.

[7] نفسه ص57.

ومن هنا يبدأ عبد التواب يوسف حيث يقول إن "أزمة المسرح العربي الحاضرة تكمن في أن الأجيال التي تشاهده لم تتدرب في طفولتها على تذوق الدراما، وعلى كشف روعتها وسحرها، لذلك لا تحفل كثيرا بالأعمال التي تقدم، والتي تلقى في الخارج إقبالا منقطع النظير. والأجيال الجديدة في مسيس الحاجة إلى الإحساس بهذا الفن والتدريب على التمتع به، لتنمو معهم الرغبة في متابعته"[8]. إن الأستاذ عبد التواب يوسف اكتشف مكمن القضية، ونقطة الانطلاق إلى تشييد وبناء الطفل المتفرج منذ صغره حتى يشب، ويصبح جمهور الغد، الرفيع الذوق، المستنير العقل.

لأن مسرح الطفل كما يقول مارك توين " Mark Twain " أعظم الاختراعات في القرن العشرين. إنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس ...أن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل...وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة...ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها"[9].

---

[8] مقال "مسرح الأطفال والنضال" عبد التواب يوسف، مجلة المسرح، السنة الرابعة، العدد الرابع والأربعون أغسطس1967، ص 64.

[9] ويتفربد وارد، مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة، إبريل 1966، ص 44.

وذلك لأن للمسرح خاصية، متفردة، ألا وهي التحام الآدمية بالآدمية وجها لوجه، بلا حواجز أو فواصل، وهذا ما يمنحه التأثير المباشر على المشاهد.
ولوعى وفهم الأستاذ عبد التواب يوسف للمسرح كأداة فعل وعمل وتطوير وتغيير، تغيير العالم الداخلي للإنسان، وتغيير العالم الخارجي أيضا، تغييراً تسانده بيئة صالحة لحياة أفضل وأجمل، فأنه يأخذ على عاتقه، إرساء قواعد مسرح الطفل بأساليب عدة، منها الترجمة، التأليف، الأبحاث، متابعة المؤتمرات العلمية في الداخل والخارج، المقالات، التنقيب والكشف عن الأعمال المسرحية عند الرواد، تقديرا ووفاء لإسهاماتهم.

وسنحاول بالتحليل والمناقشة في هذه الدراسة، أن نلقى بعض الضوء على أعماله المسرحية المختلفة. وأدعو الله أن يكون هذا الكتاب إشراقة بسيطة في طريق مسرح الطفل.

البدايـة كانت للكبـار!

إن أول عمل يكتبه عبد التواب يوسف كان عملا إذاعيا سنة 1952، وكان عن ثورة 1952، وما أحدثته في المجتمع المصري من تغيرات في بنيته الأساسية، وأهمها طرد الملك، وأن يحكم مصر أبناء مصر. وأخرجت هذا العمل آمال فهمي، ولعل أهم ملاحظة من فريق الممثلين والمخرجين، هو جمال الحوار في بلاغة الكلمة وقوة تعبيرها ومنطقيتها للشخصيات، والمواقف في مختلف الحالات النفسية، وتسلسل وترابط الجمل في بساطة وعذوبة وبالتالي كانت أفكاره واضحة جلية، وهذا ما جعلهم يشجعونه على الكتابة للمسرح، لأن هذه المميزات من سمات أسلوب الكاتب المسرحي المتميز. وبالفعل لم يتوان عبد التواب يوسف عن هذه النصيحة، وإنما أخذت الفكرة تجول بخاطره، حتى أفرزت عملا مسرحيا جديدا اسمه "نهضة المشلول". وفكرة المسرحية أيضا كانت من وحي اللحظة التاريخية التي يعيشها الشعب المصري، ويعيشها بالطبع الكاتب – فالفنان إنسان يتنفس عصره ويعتصره وهي أحداث ثورة يوليو 1952.

وقصة المسرحية – في بساطة – أن المؤلف تخيل رجلا عاش من أيام عرابي، وحتى لحظة طرد الملك. فعم عبد السلام هذا الذي وقع مشلولا في معركة التل الكبير، يجلس على مقعد متحرك في منزله يوم 26 يوليو 1952، الساعة الخامسة مساء. وحفيدة غائب عن البيت من يوم 23 مشاركا

في الثورة. الأسرة تحجب الصحف عن العجوز، وتدعى أن المذياع به عطل، عم عبد السلام عصبي جداً، ويسأل عن حفيده كل دقيقة، والكل يخفى الخبر عن الجد. الحفيد له شقيق صغير يستذكر دروسه، تطلب منه الأسرة أن يشغل الجد عن أخيه الغائب، فيقرأ الطالب لجده صحيفة من كتابه المدرسي، يتهم فيها عرابي بالخيانة والجهل. عندما يسمع الجد هذا الكلام، يثور ثورة كبيرة، ويقرر أن يحكى للصغير حقيقة ثورة عرابي.

فتعود بنا الأحداث إلى الماضي، فنجد عم عبد السلام في شبابه، إنه متزوج من مصرية، وله منها ضابط شاب. وعندما اغتنى وأراد أن يرتقي في سلم المجتمع، تزوج من امرأة تركية، لها ابن ضابط أيضا ويسبق أخاه في الترقية، لأنه ابن تركية، فقد كانت تلك التركية على علاقة بالسراي. ولكن عبد السلام يشعر بالقلق والاضطراب لعلاقات التركية، فهذا لا يرضيه كمصري. وينتهي الفصل الأول بطلاقه من التركية، ويعود إلى مصريته كاملا.

وفى الفصل الثاني ينضم عبد السلام إلى الثورة العرابية، ويشارك مع عبد الله النديم بالإجماع مع الضابط، وتتطور الأحداث وصولا إلى التل الكبير، وتتكشف أحداث هامة أن الضابط من الأم التركية، يضبط متجسس، وشقيقه من الأم المصرية يقتله، وتأتى الهزيمة ودخول الإنجليز مصر، وسقوط الشاب المصري الذي قتل أخاه مشلولا على أرض التل الكبير.

ونترك الماضي ونعود إلى الحاضر إلى ذلك الجد الجالس على المقعد المتحرك، وهو يسأل من جديد عن حفيده، وعن الصحف، وعن إصلاح

الراديو، وتستجيب الأسرة لمطالبه، وتصلح الراديو، وفجأة يدخل الشاب في الساعة السادسة إلا دقائق، يصرخ فيه جده، أين كنت طوال هذه الفترة؟ فيرد الحفيد: كنت أكمل مشوارك. فينهره الجد ويسبه، ويسخر من جيش الملك فاروق "جيش المحمل". ويفتح الراديو فيصيح المذيع معلنا طرد الملك فاروق عن عرش مصر. وهنا ينهض الجد المشلول واقفا على قدميه، وهو غير منتبه لما يحدث له، ويمشي تجاه حفيده، ويحتضنه، فقال له: جدي أنت تمشى! فقال الجد، لا تقل جدي بل قل بلدي.

كان سن عبد التواب يوسف أنداك 23 سنة، وحينما ذهب إلى المخرج فاخر فاخر الفنان المعروف في إحدى البروفات، لم يصدق أن كاتب هذا النص، هو ذلك الشاب الحدث، وسأله هل شاهت مسرحا؟ وكانت الإجابة لا، إنني لم أشاهد مسرحا إطلاقا في حياتي، إلا ما نقدمه في المدرسة من مطالعة وإلقاء ومناظرة وبعض الحفلات المدرسية، والألعاب الترويحية من أراضي بنى سويف الجرداء مع الأطفال. وسأله: هل تعرفني؟ فقال: لا، طيب ألا تعرف أحدا من هؤلاء؟ فقال: لا. فاندهش ضاحكا وضحك الجميع، لأن هؤلاء كانوا، دولت أبيض، فردوس محمد، وصلاح نظمي. وهم نجوم.

وحينما عرضت هذه المسرحية على مسرح الأزبكية "القومي" حققت نجاحا كبيرا، وفى إحدى الحفلات والتي كان يحضرها رؤساء أركان حرب الجيش المصري، وبعد الحفل إلتقى المشير عبد الحكيم عامر مع أبطال المسرحية، وسأل عن المؤلف، فإذا به ذلك الشاب الحدث، فقال "مازحا": الولد ده عامل الرواية دي؟ فرد عليه عبد التواب يوسف: طيب وأيه يعنى ما حضرتك مشير!

فضحك الجميع أيضا. فقد كان الشاب يرتدى قميصا أبيض بجنيهين، ولا يمتلك في جيبه ألا أربعين قرشا. لا يهم. الحياة عليه صعبة في تلك الأيام لوفاة والده، وتحمله أعباء الأسرة، الأم وثلاث بنات، إن ذلك المنحنى الشاق في حياته جعله أكثر يقظة، أكثر تماسكا، أكثر إصرارا على الوصول إلى هدفه، لأن الصعاب هي التي تصنع الرجال، فكهذا كان يؤمن. والذي عوضه عن الأسى والضيق المالي، ذلك النجاح الباهر التي حققته المسرحية في القاهرة، وفى ربوع الجمهورية، فقد تجولت في مختلف محافظات مصر، وشاهدها أكثر من مائة ألف متفرج. كما كتبت عنها الصحافة، تشيد بها تأليفا وتمثيلا وإخراجا، وأيضا أذيعت في الراديو. إن أول مسرحية شاهدها عبد التواب يوسف على المسرح كانت من تأليفه.

نلخص من ذلك أن كاتبا يكتب للمسرح، ولم ير مسرحا على الإطلاق، هذا لا يعنى إلا الفطرة، إنها الموهبة التي منحها الله سبحانه له، وجعلها تتنامى بين جوانحه، إنها الموهبة التي تتجاوز الدراسة وتتفوق عليها، ولكن فيما بعد كانت خبرة الحياة الثقافية بمختلف روافدها، هي الأنهار التي استقى منها عبد التواب يوسف خبراته الفنية، في التعامل مع ذلك العالم النقي، العالم البلوري، عالم الطفل.

هانز أندرسون في ذكراه

لا أحد يمكن أن ينسى أقاصيص هانز كريستيان أندرسون (1805-1875) الشاعرية، الواقعية، البسيطة، الساحرة. لا يمكن أن ننسى "أه.. الحورية الصغيرة.. وعقدة الإصبع.. البطة الدميمة.. ملابس الإمبراطور.. الحذاء الأحمر.. وأزهار ايدا الصغيرة". إن بلوراته الطيفية، أخذت بمخيلة أطفال العالم أجمع في الهند والصين واليابان، وفى إنجلترا وأمريكا وأفريقيا وروسيا واليونان وهولندا، مثلما أخذت بأطفال وطنه في الدانمرك.

وأندرسون يعتز ببلده، اعتزازا كبيرا، تربى في أحضانه، ارتشف تاريخه، وعبر عنه، فانطلق إلى ربوع المعمورة طائرا محلقا، تنظر إليه كل العيون عجبا، عجبا!

"في الدانمرك أرض البساطة، كان مولدي...
وفى ثراها تعتمت الجذور التي منها استمددت كل كياني
فيالغة الوطن، رنينك عذب رخيم
وليس كرنين الوطن مهدى للنفوس
ويا ساحل الدانمرك الباسم
حيث تحتشد الفايكنج المحاربين
ومن حولها تزدهر البساتين
وتتجمع شجيرات الديثار

إنك ... أنت التي أحبها يا أرض الوطن الحبيب
أين يتألق الصيف في المروج الزاهرة
أشد مما بسمات الساحل الفسيح
أين جمال الظل الواقع على حقل البرسيم وقد غمره ضوء القمر من جمال شاطئ الوطن...
فيا ساحل الدانمرك الباسم
حيث يرفرف على الوطن العالي
إنك هبة من الله ... الذي منحك خلود الذكر
إنك.. أنت التي أحبها يا أرض الوطن الحبيب"[10].

وهانز أندرسون لم يعرفه الصغار فقط، وإنما الكبار أيضا سواء كانوا ملوكا أو من عامة الشعب، بسطاء أو نوابغ موهبين. وذلك لروعة ما يقدمه لهم في قصصه، وعلى الرغم من ترجمة أعماله إلى جميع لغات العالم، وأصبح صديقا للأطفال في كل مكان، إلا أنه نشأ ابنا لحذاء فقير، ولم يواصل تعليمه، ولكنه ثابر حتى أصبح من ألمع كتاب العالم، لأنه أدرك أن طريق المجد ليس سهلا، حتى مع العلم والنبوغ، وإنما هو شاق وعر، يحتاج السائر فيه إلى الصبر والجلد وقوة الاحتمال، والعمل المتواصل، إن إيمانه بهذه الحقيقة جعلته قادرا على تجاوز حدود المكان والزمان، في حياته وبعد مماته.

[10] رومر جودن، هانز كريستيان أندرسون، ترجمة حسين محمد القباني، الألف كتاب (171)، دار الكتاب المصري، بدون تاريخ، ص 10، 11.

فقد كان العالم يحتفل في سنة 1955 بمرور مائة عام على مولد أندرسون، وكان التساؤل الذي يدور في خلد الأستاذ عبد التواب يوسف، كيف نحتفل في مصر بهذه المناسبة؟ هل يكفي إذاعة فيلم عن حياة أندرسون في الراديو؟ أو عرض فيلم لإحدى قصصه في السينما؟ أو محاولة نشر بعض أعماله التي ترجمها إبراهيم دسوقي؟ لا. إن كل ذلك لا يكفي، لابد من تقديم قطعة فنية لأندرسون يمكن تأملها عن قرب، والغوص في جمالها، يقدمه الصغار مع الكبار، ويشاهدها الأطفال ويستمتعون بها. ومن هنا أتت فكرة ترجمة مسرحية " الحذاء الأحمر " لأندرسون، والتي أعدها للمسرح الأمريكي هانز جوزيف شميث، وكتب لها إبراهيم شعراوي، وراجع الترجمة محمد شعلان، وأخرجها للمسرح حسين فياض. ولاقت هذه المسرحية نجاحا كبيرا عند عرضها، وبالتالي أصبح هذا العمل أول مسرحية في ثلاثة فصول لمسرح الأطفال في الوطن العربي.

وبعد هذه التجربة، أخذ عبد التواب يوسف، يفكر خطوة للأمام. بحيث يكون المقدم مصريا، وليس مترجما – فابن النيل قادر دوما على العطاء – فتذكر شارع الكتب في بنى سويف وفى القاهرة، واستوحى من رجل طيب اسمه عم محمد – يعطى كل من يشترى منه كتابا، نعناعة، لكي يغريه بأن يكرر الشراء – مسرحية " عم نعناع ".

عم نعناع

إن كان هناك نظرية تقول بأن المسرحية، لا تعتبر عملا مسرحياً إلا إذا قدم من خلال ممثلين في إطار مكاني وزماني أمام جمهور، حتى تظهر قوتها الكاملة، من خلال حركة كل الفنون وتفاعلها مع بعضها البعض، بينما على الوجه الآخر توجد نظرية أخرى تختلف مع تلك، بأن المسرحية في نصها الأدبي، هي مسرحية بكل مقوماتها، دون الاعتماد على العناصر الفنية الأخرى، وأنها تستطيع أن تعطى تأثيرها على القارئ من خلال القراءة فقط.

وفى تحليلنا لأعمال الأديب عبد التواب يوسف المسرحية، سنأخذ بالنظرية الثانية، على اعتبار أن المسرحية، كعنصر أدبي يحمل مقوماته المسرحية. وهذا الاختيار ليس إعلاء لشأن النص الأدبي، ولا تقليلا من شأن العرض المسرحي، وإنما طبيعة الموضوع هنا تقتضي هذا، وذلك لعدم وجود المسرحيات في إطار العرض المسرحي، وإنما بين دفتي كتاب كما ذكر سابقا في المقدمة.

ومسرحية "عم نعناع" تعتبر أول مسرحية يكتبها عبد التواب يوسف للأطفال سنة 1964. وموضوع ذلك العمل، أن رجلا يدعى عم نعناع، عنده محل يبيع الكتب والأدوات المدرسية والحلوى، وهو منسق بطريقة تغرى الأطفال. وهذا الدكان أشبه بمحطة للتلميذات والتلاميذ، وهم في طريقهم إلى المدرسة،

ومن هنا نشأت بينه وبين تلاميذ المدرسة علاقة حميمة، فهو شخصية طيبة، وفيه، يعطيهم ما يحتاجون إليه، بالإضافة إلى ذلك يجدون متعة خاصة في حكاياته التي يقصها عليهم.

وفجأة يغلق المحل، ويندهش التلاميذ وينتظرون أن يفتح أبوابه مرة أخرى، ولكن طال الانتظار، وقرروا أن يبحثوا عن بيته لمعرفة جلية الأمر، ويكتشف أن عينيه متعبة ولا يستطيع الرؤية، ولابد من عملية جراحية. وهذه العملية تحتاج إلى نقود كثيرة، وأبنه ذو المركز المرموق في المجتمع، اشترط عليه إذا أراد أن يدفع له المال اللازم للعملية، يغلق المحل. وليس أمام عم نعناع إلا إغلاق المحل، لأنه لا يمتلك المبلغ لإجراء العملية.

ولكن التلاميذ عندما علموا هذا الشرط القاسي عليه وعليهم، أخذوا يفكرون. فالعم نعناع جدهم، وأبوهم، وأخوهم، إنه شيء أساسي في حياتهم لا يستطيعون الاستغناء عنه، فهو نور المعرفة، والصدر الحنون، لذلك قرروا تشكيل مجموعات عمل منهم، وأن يفتح المحل، ويدار بواسطتهم لصالح العم نعناع، وأن يقيموا حفلا في المدرسة، وعمل صندوق تبرعات لصالحه أيضاً. وبالجهد والإصرار ينجح التلاميذ في جمع المبلغ المطلوب، وتجرى العملية وتنجح، ويعود مرة أخرى إلى الدكان، يقف فيه من جديد، وكلهم سعداء.

أبدع المؤلف شخصية عم نعناع وجعلها شخصية إنسانية يمكنها البقاء والاستمرارية، فهي لا تستمد وجودها من مركزها الاجتماعي أو السياسي، ولكن من عطائها الإنساني وقوة تأثيرها في الحياة فيمن حولها.

إن عم نعناع هو نقطة البداية ومحطة العودة، إنه مركز الانطلاق، وبؤرة التجمع، إنه شخصية مشعة في حضورها وغيابها أيضا، فالأحداث منه وإليه منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها. فبالرغم من أن هناك – شخصيات أخرى في المسرحية مثل جمعة بائع اللبن، وماسح الأحذية، وحمادة المشاكس، وبكر الذي يبحث عن الذهب في المكتب، ونوال المصابة بداء الكذب - والتي سيؤثر فيها عم نعناع – إلا أن وجودها يعطى مزيدا من الوضوح والحضور إلى شخصية عم نعناع.

ففي الفصل الأول نجد عم نعناع هو الركيزة الأساسية التي تدور حولها الشخصيات، ففي البداية نجده مع جمعة بائع اللبن، معاتبا اياه، ألا يكرر غش اللبن مرة أخرى.

نعناع: أخشى أن تكون قد غسلته بالماء.
جمعة: (يضحك) أهذا معقول يا عم نعناع؟ يا فتاح يا عليم.
نعناع: لا تحاول أن تخدعني، فأنا أعرفك وأفهمك جيدا.
جمعة: لا لا. لقد انتهى كل شيء منذ حلفت بحياة الأطفال الذين يشربونه ويحبونه.
ثم يأتي حمادة يشترى منه كراسة، فيعطيها له، ولكن حمادة يخفى الفلوس في جيبة، ولا يعطيها للعم نعناع، والعم نعناع بنفسه المرحة يردد
نعناع: ربما نسى أن يعطيني العشرة قروش...ربما ...إن بعض الظن إثم.
وعندما يحتد الشجار بين بكر وماسح الأحذية، لأنه مسح حذاءه ولم يدفع له

أجره، يتدخل العم نعناع، ويعطى ماسح الأحذية القرش صاغ، ويطلب من بكر أن يرده إليه من الغد.

نعناع: اعذره يا بكر، لأنه لم يتعلم.

بكر: وماذا كسب هؤلاء الذين تعلموا؟

نعناع: (غضب) ماذا؟ ماذا تقول؟ (يهدأ) بسم الله الرحمن الرحيم " قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون" صدق الله العظيم، كلام الله جل جلاله.

وبكر شغوف بالبحث عن السر الذي يحول التراب إلى ذهب، وعم نعناع يفهم مراده، ويعطيه عديدا من الكتب لكي يقرأها أن السر موجود بداخلها، ويحثه على أن يقرأ بفهم وعناية ودقة، ثم تأتى أم نوال للعم نعناع، وتشكو ابنتها نوال لأنها لا تقول الصدق، ويحاول عم نعناع إقناع نوال بأسلوبه الظريف الذكي بالتخلي عن تلك الصفة غير الحسنة.

عم نعناع: اسمعي يا نوال، هل تعرفين ماذا يحدث حينما لا يقول الإنسان الصدق؟ أن كلامه يتجمع في جو الغرفة، ويظل يتجمع حتى يملأها كلها.

الأم: ولا يضيع الكلام في الهواء؟

نعناع: لا، لا يضيع. بل يملأ الغرفة، ويجد الشخص الذي لا يقول الصدق أنه سيختنق، وأنه غير قادر على مواصلة الكلام، وأن الغرفة لم تعد تتسع لكلام جديد، حتى ولو كان صدقا.

ويعطى عم نعناع نوال حزاما لكي تلبسه حتى تقول الحق، وإذا لم تقل الصدق فإن الحزام سيضيق عليها، ويجعلها تتلوى، ومن ثم ترد إلى قول الحق. يجلس

حمادة منذ بداية الفصل على كرسي العم نعناع أمام دكانه، بجوار المدرسة، وذلك لأن جمعة ماسح الأحذية أخذ حذاءه يصلحه، لأنه ممزق نتيجة ركله للأحجار في الشارع، تلك العادة القبيحة – إنه يشاهد العم نعناع في كل تصرفاته مع كل زبائنه، فلا يتردد أن يقول له:
حمادة: على فكرة يا عم نعناع ... أريد أن أقول لك ...أنت رجل مثالي.

ولكن ماسح الأحذية تأخر على حمادة، وموعد الدراسة على وشك البداية، إنه مضطرب ومتوتر لهذا التأخير، ماذا يفعل؟ ويقرر عم نعناع أن يعطيه حذاءه لكي يذهب إلى المدرسة، فيلبس حمادة حذاء عم نعناع ويندفع جاريا إلى المدرسة، ولكنه قبل الذهاب يعترف لعم نعناع.

حمادة: عم نعناع ...عم نعناع ...أنا نسيت شيئا مهما ... نسيت أن أعطيك العشرة قروش ... أخذ الكراسة، وبقية القروش الفضية ونسيت أن أدفع لك حقك. خذه وشكرا.

وفى الفصل الثاني، يجتمع التلاميذ في منزل بكر لكي يعقدوا صلحا بين نوال وحسنية، بسبب شجار بينهما دار في المدرسة، ويلعب حزام العم نعناع دور البطولة في ذلك المشهد، لأن نوال حينما تسأل عن سبب المعركة، لا تقول الصدق، فيأخذ الحزام يضيق عليها، وتتلوى من الألم، ويتكرر ذلك حتى تقول الحق. ثم يأتي الحديث عن عم نعناع، بأن محله مغلق، وهم لا يعرفون السبب وهذا أمر غريب عليهم.

نوال: كل زملائنا في المدرسة يحسون بحزن وضيق.
حسنية: السؤال الدائم هو: أين عم نعناع؟ أين؟ أين؟ تصورا لا أحد يشترى أدوات أو كراسات، كلهم ينتظرون عودته.

كما أن حمادة يريد أن يعيد إليه حذاءه بالرغم أن ذلك الحذاء جعله أفضل تلميذ في المدرسة، فهو حذاء يجعله يحل كل المسائل بسرعة مذهلة، وكأنه حذاء مسحور، ويقررون أن يذهب إليه اسماعيل وحمادة للاطمئنان عليه. وبينما بكر يقرأ في كتب العم نعناع لاكتشاف السر، تأخذه غفلة نوم: فيرى عم نعناع في الحلم.

نعناع: أريد أن أعرف لماذا تريد الذهب؟
بكر: لا مبرر لسؤالك هذا يا عم نعناع، الذهب خلف كل شيء طيب وخير في الوجود، به أملك سيارة ومنزلا، ويكون لدى الخدم والحشم، وأستطيع أن أصنع أشياء لا يمكن مجرد تصورها.
نعناع: يا سلام، كل هذا بالذهب.
بكر: نعم، الذهب مصدر سعادة البشر.
نعناع: والحديد، ما رأيك فيه والنحاس.
بكر: فرق بين السماء وبين الأرض يا عم نعناع، سترى كيف أمتعك بوسيلة علمية، سأغلق لك متجرك الأعرج المتهالك.
نعناع: (في غضب) متجري؟ تغلقه لي يا بكر (بتأثير) حتى أنت؟
بكر: من قال هذا أيضا؟
نعناع: ابني.

وبكر يصر على الذهب، وينصح العم نعناع، بأن يغلق المحل لأنه صغير، ولكن عم نعناع يخبره بأن الصغير يمكنه أن يصنع الكثير والكثير، ويحكى له قصة قطرة المطر الصغيرة التي استجابت لدعاء الفلاح، وكم كان تأثيرها عظيما.

نعناع: وسمعت قطرة المطر الصغيرة دعاء الفلاح المسكين فتأثرت ونظرة حولها إلى قطرات المطر الصغيرة الكثيرة فوق السحابة ثم ناشدتهم بقولها: " أنصتوا إلى يا قطرات المطر.. إن هذا الفلاح بحزنه يفتت الأكباد.. وسأنزل إليه، وضحكت قطرات المطر عليها وقلن لها " وماذا يمكنك أن تفعلي أيتها القطرة؟ في الأرض الواسعة الكبيرة، وبين ملايين السنابل؟ الأفضل لك أن تعرفي قدر نفسك وأن تبقى مكانك" لكن قطرة المطر الصغيرة قالت لأخواتها: المهم أن أؤدي واجبى. فمن الصعب على قلبي أن أظل مكاني.. سأهبط إليه ...إلى اللقاء" وما أسرع ما هبطت القطرة الصغيرة إلى الأرض في سرعة واندفاع.. وحين نزلت ...هل تعرف يا بكر أين هبطت؟؟ على أنف العم سالم الفلاح الطيب...

بكر: "يضحك" جميلة!

نعناع: ووضع العم سالم الفلاح إصبعه على أنفه حين أحس بقطرة المطر، ومضى يرقص مبتهجا والأرض لا تسعه من الفرحة وصرخ: مطر ... مطر ... مطر... وما أن رأت قطرات المطر فرحة الفلاح وسعادته قالت لنفسها: " إذا كانت قطرة واحدة صغيرة قد سببت له كل هذه السعادة، فما الذي

يحدث لو هبطنا جميعا؟ ..." وهكذا تسابقت قطرات المطر في النزول إلى الفلاح في حقل القمح، لترى أرضه وتحقق له أعظم محصول.

وبعد ما يحكى عم نعناع تلك الحكاية، إلا أن بكرا يصمم على هدفه، فيستمر عم نعناع معه في التجربة، وفجأة تنجح، ويتحول التراب إلى ذهب، ويصرخ بكر من الفرح فتدخل نوال على صراخه فيخفى بكر الذهب، ويسأل عم نعناع نوال عن الحزام، فتخبره بأنها ليست في حاجة إليه، لأنها تقول الصدق، فيضيق الحزام على وسطها وتتلوى من جديد، إلى أن تقول الحق. والعم نعناع يتأملهما، وهو مشفق عليهما، ثم يدعوهما لكي يحكى لهما حكاية، مجملها أن الذهب هو قاتل الإنسان، لأنه يفرق بين الأخ وأخته والصديق وصديقه... إنه الطمع... ويعترف بكر بخطئه ونظرته الصغيرة للأمور.

ويستيقظ بكر من حلمه، ويتعجب لما رآه. وفى تلك اللحظة يدق الباب، ويدخل إسماعيل وحمادة، ويخبر بان عم نعناع عيناه متعبتان، ومن الضروري إجراء العملية الجراحية، وبينما هم يفكرون في ذلك الموقف، يدخل عليهم العم نعناع فيرحبون به ترحيبا شديدا.

نعناع: شكرا لكم... شكرا لكم جميعا، إنما جئت لأعبر لكم عن شكري لأعطيكم مفتاح المتجر... لتعيدوه لصاحب البيت... لقد مضت شهور لم أسدد فيها الإيجار ولكن ما في المحل يكفي لسداده.
نوال: لا يا عم نعناع لا. عيناك ستستمران في الإبصار وستستمر ترى النور.
اسماعيل: والدكان سيظل مفتوحا يا عم نعناع. سيظل مفتوحا.

وإذا كان الفصل الأول والثاني لشخصية العم نعناع لها الهيمنة الكبرى والمباشرة، إلا أن الفصل الثالث يوضح طاقات التلاميذ كل بمساهماته وإبداعاته المختلفة – التي غرسها فيهم العم نعناع – لكي تعمل شيئا لصالح العم نعناع، فحضوره قوى ولكن بشكل غير مباشر. فها هم التلاميذ يقررون فتح المحل، واحد للبيع وواحد لإحضار البضاعة، وواحد للحسابات، وهم يتناوبون العمل حسب مواعيد المدرسة والمذاكرة لكل منهم. يعملون حفلا خيريا بالمدرسة لصالح العم نعناع، وصندوق تبرعات مكتوب عليه "إذا كنت قد نسيت أن تدفع ثمن ما أخذت من العم نعناع، فنرجو أن ترد الدين فهو اليوم في حاجة شديدة إليه". وبالفعل يتمكن التلاميذ من تجميع المبلغ المطلوب للعملية، وتنجح، ويسر الجميع، ويقررون إقامة حفل بهذه المناسبة، ولكن قبل الحفل يدخل ابن العم نعناع – الموظف الكبير – غاضبا لما يفعله التلاميذ، ولكن واحدا منهم يلقنه درساً كبيراً، في كيفية معامله الأبناء للآباء.

بكر: (يتخذ هيئة عم نعناع، ويقلده في كل حركاته وإيماءاته، حتى إننا نتصوره هو ذاته) يحكى أن فلاحا كان يحب ابنه، ويصحبه دائما للعمل في الحقل، وكبر الابن، وتزوج، وولدت له زوجته طفلا جميلا ظريفا...وكبر الطفل على حب جده من كل قلبه.. وكان الجد قد أصبح عجوزا غير قادر على العمل في الحقل كما كان يفعل في شبابه... لذلك كان يبقى في البيت مع الطفل يلعب معه، ويحكى له حكايات طريفة، بينما تقوم أم الطفل بأعمال المنزل، تطبخ وتغسل، وتنظف البيت... وكانت الأسرة سعيدة إلى أن خرج الشاب والد الطفل إلى السوق، يبغى بيع بقرته... ولكنه لم يجد مشتريا يدفع الثمن الذي

يريده، فعاد إلى البيت حزينا غاضبا، فوجد زوجته لم تعد طعام الغذاء لمرضها، فأساء إليها بالقول، وغضب والده عليه، وعاتبه قائلا: هل تسئ إليها بدلا من أن تأتى لها بالطبيب أو تصحبها إليه؟ فإذا بالشاب يصرخ في وجه أبيه بكلمات غاضبة سخيفة، وكان مما قاله له: مالك أنت أيها العجوز الكسول؟ أنت تجلس ساكنا بلا عمل طيلة النهار، تأكل وتشرب وتنام دون أن تبذل مجهودا. ثم تشتمني؟ وأنا لا أريدك أن تبقى في بيتي، فقال الجد: لقد تعبت في حياتي كثيراً جداً، وبذلت مجهودا، ثم تشتمني؟ أنا لا أريدك أن تبقى في بيتي، فقال له الجد: لقد تعبت في شبابي وصار من حقي أن أستريح فإذا كنت لا تريد منى أن أبقى في بيتك، فإنني سوف أغادره في التو واللحظة.. وقام الجد يسير تجاه الباب.. وجرى الطفل خلفه صارخا باكيا: لا لا لا تذهب يا جدي. أنا أحبك.. ابق معنا.. وارتفع صوت الطفل تنوح في ألم شديد، بل إن الدنيا نفسها بكت، فنزلت الأمطار من عيون السماء.. وبدأ الطفل يرجو أباه أن يبقى جده، ورجته زوجته كذلك، ولكنه أصم أذنيه، ورفض كل رجاء.. وخطا الجد إلى الخارج والمياه تتدفق كأنها أفواه القرب.. وتألمت أم الطفل لخروج العجوز في مثل هذا الجو الفظيع، فتوسلت إلى زوجها أن يعطى العجوز حزاما يتدثر به، ويتقى المطر.. فوافق الشاب وطلب من ابنه الطفل أن يدخل لإحضار الحزام، فإذا بالطفل يعود من الداخل وليس معه سوى نصف الحزام.. سأله أبوه: لماذا قطعت الحزام إلى نصفين؟ قال الطفل: النصف لجدي، يتقى به المطر والنصف الأخر أبقيه لك يا أبى، لأنني عندما أكبر سأطلب منك أن تغادر البيت، وستكون في حاجة إلى نصف الحزام لكي تتقى به المطر... وانفجر والد الطفل باكيا، وراح يجرى إلى أبيه ينحني على رأسه يقبله باكيا معتذرا، راجيا منه أن يغفر له تصرفه السيء... وأبقاه في البيت، يحيا حياة

عزيزة كريمة بقية العمر.

ويدرك رأفت الهدف من تلك الحكاية، ويتألم من داخله، فقد نجح تلميذ من تلاميذ العم نعناع، في أن يصوب هدفا إنسانيا في قلب ابنه، فها هو يتحول الابن من موقف الاعتراض إلى اتجاه التشجيع للتلاميذ بأن يهتموا بالدكان والعمل. وبعد خروج العم نعناع من المستشفى، وحضوره إلى الدكان يجد الزينات، والورود، والموسيقى، وجميع تلاميذ المدرسة ومدرسيها في استقباله، يا لها من لحظة!

نعناع: إذا الدكان لم يغلق أبوابه، ولم تبيعوه؟

اسماعيل: يغلق أبوابه؟

بكر: دكانك هذا يا عم نعناع مؤسسة عامة.. مل للجماهير.. لجماهير الأطفال، لا يمكن قط أن يغلق أبوابه.. أبدا ... أبدا ... انه ملكية عامة.. نحن أمناه لصالح الشعب، وأنت الآن ملكها يا عم نعناع، وليست ملكك.

نعناع: (يبكي) شيء غير معقول ... أنت يا ربى تكافئني مكافأة كبيرة لم؟ لا أدرى.

نوال: كل أعمالك هذه ولا تدري لماذا يكافئك؟ لو قلت إنك تعرف، لما كنت العم نعناع الذي نعرفه.

نعناع: ربى لقد أخطأت يوما ما ... منذ زمن بعيد.. أهملت المدرسة فأهملتني لم أقدر قيمة الكتاب.. إلى أن أدركت معنى الكتاب.. إن كل ورقة في الكتاب أغلى من ورقة النقد يا بكر.

بكر: أغلى بكثير يا عم نعناع.

نعناع: إن الله حين أراد أن يهدى الناس بعث إليهم بكتاب. ولقد عرفت هذا متأخرا جدا.

بكر: هل معنى هذا أنني سأقف هنا مرة أخرى وأبيع للأحباب

اسماعيل: طبعا.. أو تظن أنك ستبقى كسولا، عالة على المجتمع؟

(يضحكون) هيا ... قم إلى عملك يا عم نعناع.

(يخطو عم نعناع في بطء وتثاقل ناحية الدكان.. يتقدم ويتأخر).

نعناع: أنا.. أنا سأقف مرة أخرى في دكاني؟ هل سأعود مواطنا عاملا كما كنت؟

(الأولاد يهللون حين يحتل مكانه في الدكان، وتتعالى أصواتهم في فرحة، متداخلة مع بعضها).

- مسطرة يا عم نعناع.

- كراس يا عم نعناع

- يا عم نعناع.

نعناع: الحقيقة يا أحبابي، لست أدرى ماذا أقول لكم ... لقد أعدتم إلى نور عيني، وأعدتم دكاني، وأعدتم لي ابنى ماذا أقول لكم؟

الجميع: (في صوت واحد) حدوته ... حدوته ... حدوته.

نلاحظ مما سبق أن المؤلف في رسمه لشخصياته أوجد لنا شخصية أساسية إنسانية تحتوي كل الأبعاد المثالية في خيرها وعطائها، وحكمتها، وقوة إشعاعها، إلا أنها تمتلك نقطة ضعف ألا وهي عدم استكمالها للمراحل التعليمية، رغم أنها تبث نور المعرفة لمن حولها، وهذا ما يجعلها شديدة الجاذبية، وأيضا نتعاطف معها حينما تمر بأي ظروف صعبة.. وبقية

الشخصيات لها تميزها، إلا أنها تعطى مزيدا من الضوء والوضوح للشخصية الأم، العم نعناع. وهذا بالنسبة لمسرح الطفل محبب، حتى يتسنى للمشاهد القدرة على المتابعة، والتركيز على الشخصيات، وإدراك ما ترمى إليه.

والأحداث في المسرحية، على مدار الثلاثة فصول، تسير متدرجة ومنطقية مع المواقف، فالفصل الأول يعرض لنا بشكل أفقي طبيعة الشخصيات وعلاقتها مع بعضها البعض، ثم يأتي الفصل الثاني ويستعرض بعض المشكلات للتلاميذ مثل قول الصدق عند نوال، ومعرفة سر تحويل التراب إلى ذهب عند بكر، وتتفجر في نهايته العقدة الأساسية، وهي موقف عم نعناع من إغلاق المحل، وموقفهم من تلك المشكلة.

ويأتي الفصل الثالث وقد تعقدت الأمور إلى الذروة فهناك مشكلة الابن الذي يرفض عمل أبيه، ومشكلة جمع المال ومشكلة إدارة الدكان، ومشكلة تنظيم الوقت والعمل، ثم تبدأ تلك المشكلات بشكل تدريجي في المحل من خلال التلاميذ أنفسهم إلى أن نصل إلى لحظة الختام وانفراج العقدة، وتحل، وتنجح العملية، ويعود الابن ليرضى عن أبيه، ويسعد الجميع بعودة العم نعناع إلى الدكان في حفل بهيج. فتطور الأحداث بسيط، وكل حلقة تصل إلى الأخرى بسهولة، والعقد الثانوية، مثل مشكلة نوال وقول الصدق، أو بكر وسر الذهب، أو حمادة والأمانة في السلوك، إنما هي عقد تغذى وتثرى العقدة الرئيسية، وهذا لا يسبب حيرة أو ارتباكا أثناء متابعة الأحداث.

لا جدال في أن ظاهرة حب الأطفال لحكايات هي شيء محبب وليس الأطفال

فقط، ولكن الإنسان عموما يحب الحكايات، سواء كان حاكيا أو محكي له، وهذا ما لم ينس عبد التواب يوسف في المسرحية بل جعلها في نسيج العمل. إن المسرحية جمعت إتجاهين، الأول الحوار الذي كشف عن الشخصيات وعلاقتها مع بعضها البعض بأسلوب بسيط شيق. والثاني السرد، وإن كان الأول هو لغة المسرح الأساسية، ألا أن الثاني لم يكن دخيلا على النص المسرحي. وإنما كان في نسق وتكامل مع لغة الحوار، وصنع نوعا من التنوع داخل بناء العمل المسرحي الحواري. والذي جعل السرد له فاعلية، إنه لم يكن مفتعلا وإنما هو نابع من طبيعة شخصية عم نعناع، وهي حبها للحكي، وبالتالي الحكاية جزء من تكوينه، جزء من حياته، هذا بالإضافة إلى أن حكاياته لم تكن عديمة المعنى أو مقحمة، وإنما هي نتيجة طبيعية للمواقف المتواجدة داخله، فالحكاية تشرح وتعلق، وتعلم، وتبين، حقيقة الأمور، وكانت الحكاية لها الطابع العلمي، والطابع الأخلاقي، والطابع التنفيذي، كما في حكاية" قطرة المطر " و"الابن والأب"، وهذا على سبيل المثال.

إن المسرحية تطرح قيما كثيرة خلقية، دينية، واجتماعية، علمية، وكل هذه القيم في نسيج العمل الدرامي تحث على السلوك السليم، من خلال التجربة، التي تؤكد القيمة وهذا بأسلوب غير مباشر، بعيد عن النصيحة الصوتية الجوفاء، وإنما بأسلوب عملي، فعم نعناع لا يقول لحمادة، أنك غير أمين في سلوكك، وإنما تصرف معه بأسلوب مقنع بحيث يجعل حمادة بنفسه يعدل عن هذا السلوك، وكذلك نوال، وكذلك بكر.. ونتيجة لأن عم نعناع له تأثير كبير على هؤلاء التلاميذ، لذلك فقد استطاع بكر أن يعطى القيمة أيضا لابن عم نعناع، وكان بكر هو امتداد للعم نعناع، ومن ملاحظات المؤلف الذكية أنه

أشار أن يجلس بكر ويحكى في هيئة العم نعناع.

ومن القيم التي تعرضها المسرحية وتؤكدها، ولها بالغ الأهمية هي الاعتماد على النفس، فها نحن نجد الفصل الثالث يحمله الأطفال على أكتافهم، وهذا شيء جيد في مسرح الطفل، أن يبث الشعور لدى النشء بالقدرة على تحمل المسئولية والقدرة على مواجهة العقبات والقدرة على الصمود في المواقف الصعبة، لأننا في الزمن الصعب، ولابد من الاستعداد له، لكي يمكننا النجاح والانتصار.

هناك ملاحظات، الملاحظة الأولى خاصة بحضور العم نعناع إلى التلاميذ في المنزل لكي يعطيهم مفتاح المحل، أن ذلك السلوك أضعف من تطور الحدث ومن التشوق، وذلك للمعرفة المسبقة بأن عم نعناع متعب، فكيف يأتي المتعب إلى الأصحاء، وأيضا لو ذهب الأولاد جميعهم إليه لكان له كبير الأثر في زيادة التشويق وتأكيد قدرة التلاميذ على الفعل، وأيضا سيكون هناك زيادة في عدد المشاهد، وهذا محبب إلى المتلقي، فالتنوع أبو المتعة. الملاحظة الثانية، عدم ظهور ابن عم نعناع في المشهد الأخير، رغم معرفتنا بأنه قبل أن يهتم الأولاد بالمحل بعد الحديث مع أحد تلاميذ أبيه، فحضوره الحفل الختامي سيزيد البهجة، وسيكون له فاعلية لدى المتلقي أيضا، من مدى قدرة الصغير ذي العقل الكبير ذي القلب المنير.

جحا والحذاء الهارب

مسرحية من فصل واحد، تدور أحداثها في مشهدين، داخل إطار منظر واحد، يعبر عن صورة خلفية تمثل مدينة عربية قديمة، تظهر فيها قباب ومآذن بعيدة، ثم أشجار النخيل على اليمين واليسار، وتحت إحدى الأشجار في جهة اليسار يوجد حجر مسطح يستخدم كمقعد. وفى المشهد الأول بينما يجلس جحا فوق المقعد يكتب في أوراق بين يديه، ويحملق أمامه مفكرا باحثا عن غذاء النفس والعقل – الفكاهة – والحمارة ظريفة تنهق في ضيق، يدخل عليه الحاج رضوان.

الحاج: أنك ذكي وبارع ولهذا يا جحا جئت إليك.

جحا: هل عندك مشكلة؟

الحاج: نعم. مشكلة كبيرة.

جحا: (ينظر إلى قدمي الحاج) لابد إنها مشكلة هامة وألا لما أسرعت إلى هنا بدون أن تلبس حذاءك.

الحاج: هذه هي المشكلة... لقد هرب حذائي.

جحا: هرب؟ تقصد سرق، يا للأسف. أخبرني كيف حدث ذلك هل هرب وهو في قدميك[11].

[11] عبد التواب يوسف، جحا والحذاء الهارب، الهيئة العامة المصرية للكتاب ،1984، ص12، 13.

ويخبر الحاج رضوان جحا بأنه بعد انتهاء عمله في الحقل. ذهب إلى منزله ليغسل وجهه، ويخرج كعادته لزيارة الأصدقاء فهو يحب الصحبة، ويوفر المال بتناول الشراب والطعام في منزل آخر غير منزله – ولكن زوجته علية رفضت أن يخرج بمفرده وقررت أن تخرج معه– فذهبا إلى منزل معروف الإسكافي، وكالعادة ترك الحذاء خارج المنزل، ثم قادتهما ليلى زوجة معروف إلى داخل المنزل، ولكن بعد ساعة عند الرحيل فوجئ بأن حذاءه الجديد غير موجود، بينما وجدت زوجته حذاءها. وهو في حيرة من تلك المشكلة أين ذهب الحذاء؟ ومن أخذه؟

جحا: وهل تشك في شخص ما؟

الحاج: يمكن أن يكون معروفا هو الذي أخذه لقد ترك الحجرة عدة رات، كما أنني أدين له بثمن الحذاء ويمكن أن تكون زوجته هي التي استولت عليه وربما زوجتي أنا فقد كانتا يتحدثان في جانب آخر من المنزل فزوجة معروف ترى أنني أسرف في زيارتهم، وتناول المشروبات والمأكولات عندهم أما زوجتي فربما تريد أن تخرج معي. المشكلة أنني عندما سألتهم عن الحذاء ضحكوا جميعا، وأنكروا معرفتهم باختفائه وهروبه، وربما يكون لصا آخر كان يعبر الطريق أعجبه الحذاء فحمله معه.

جحا: (يمسك لحيته ويفكر في عمق) يمكنا أن نستبعد لص الشارع فهناك الكثير من الأحذية النظيفة بجوار أبواب المنازل، وليس من المعقول أن يسرق لص من الشارع الحذاء وعليه غبار الحقل.

(يهز الحاج رضوان كتفيه ويرفع ذراعيه في استهجان)

الحاج: لقد كنت أنوي زيارة صديق آخر الليلة، ماذا افعل الأن بدون حذائي[12].

ويطلب جحا من الحاج أن يحضر معروف وليلى وزوجته إليه بعد نصف ساعة لكي يكشف له سر حذائه الهارب، وينصرف الحاج، ويأخذ جحا في قطف بعض أعواد النعناع المعطر من الأرض. وفى المشهد الثاني تحضر المجموعة إلى المكان حيث الموعد مع جحا، ثم يشرح جحا لهم بأن الحمارة ظريفة تعرف كل شيء، وهي سوف تعرف سارق الحذاء.

جحا: نعم إن حمارتي تريد أن ترى كلا منكم بمفرده (ويمثل) أنها تطلب من كل واحد منكم أن يجذب ذيلها مرة أخرى بيده اليمنى. وعندما يشد السارق ذيلها ستنهق بصوت عال وهذا سنتعرف عليه[13].

وينفذ الجميع ما قاله جحا واحدا تلو الآخر، وفى كل مرة لم تنهق الحمارة فيتعجبون! ولكن جحا يتجه ناحية الحمارة ويمسك أذنيها ويهمس فيها ثم يستمع إلى الحمارة ويهز رأسه ثم يعود ليجلس على الصخرة.

جحا: إن الحمارة أخبرتني أن هناك اختيارا آخر.
المجموعة: (يتحدثون معا) اختيار آخر؟
جحا: نعم ... كل منكم سيلمس قمة أنفى بإصبع من يده اليمنى. إنها إشارة

[12] نفسه ص 13-16.
[13] نفسه ص 18.

سحرية (ويلمس أنفه بسبابته اليمنى) أنا الأول والآن أنت يا حاج رضوان[14].

ويكرر الجميع نفس الفعل في النهاية يعرف جحا أن السارق هي علية زوجة الحاج رضوان.

علية: (باكية) حسنا! أنتي السارقة. لقد خبأت حذاء الحاج رضوان (تترك الحذاء ينزلق من كميها ويشهق الجميع، ويحملق الحاج رضوان ثم يلبس حذاءه بينما علية تتحدث بعجلة وانفعال) أه يا حاج رضوان لقد كنت أريد أن ألقنك درسا ففي كل يوم بعد انتهاء العمل تسرع لزيارة أي صديق من أجل السمر، ومن أجل أن يقدم لك الطعام والشراب ذلك المساء بعد العشاء، تسرع بالخروج مرة أخرى، إنك لم ترغب أبدا في البقاء بالمنزل وتناول طعامك وشرابك معي. لقد خبأت حذاءك أملا أن تبقى بالمنزل هذا المساء[15].

ويدرك الحاج رضوان خطأه فيحاول تهدئة زوجته، بل ويعتذر إليها عما بدر منه تجاهها، ثم تعتذر علية عما فعلت من إخفاء الحذاء، ولكنها كانت مرغمة على ذلك لكي تعيده إلى صوابه، ويدعو الحاج رضوان معروفا وليلى زوجته لتناول العشاء بمنزلهم، ويدفع له ثمن الحذاء أيضا. ولكن جحا يتعجب من أمر هؤلاء الناس الذين يريدون حلولا لمشكلاتهم، وعندما تحل لا يسألون كيف تم حلها.

---

[14] نفسه ص 20-22.

[15] نفسه ص 22، 23.

جحا: إن حمارتي تريد أن تعرف كيف وجدت حل المشكلة (يصعد فوق الصخرة ليجلس كالسابق ويتحدث إلى الحمارة) هل تذكرين أنى مسحت بالنعناع على ذيلك هذا المساء، لقد عرفت أن الشخص المذنب لن يجذب ذيلك خوفا من اكتشاف أمره لذلك (يشير بإصبعه اليمنى في الهواء)، فإن الشخص الذي لم تكن بيده اليمنى رائحة النعناع (يضع إصبعه على أنفه) هو بالتأكيد اللص[16].

إن المسرحية بسيطة في فكرتها القائمة على مشكلة لشخص ضاع حذاؤه ويذهب لجحا لكي يجد حلا لموضوعه. وبالتالي أتى بناؤها في مشهدين المشهد الأول يعرض المشكلة، والمشهد الثاني حل تلك المشكلة. الشخصيات بسيطة في تكوينها فهذا جحا الشخصية الذكية اللماحة التي تصنع الفكاهة للسلطان والناس، والقادر على حل المعضلات من الأمور. وهو يسأل ويتحايل ويداور، ويقطف النعناع ويستخدمه بذكاء في حل لغز الحذاء الهارب، وينجح في النهاية. وشخصية الحاج رضوان والتي تعتبر شديدة الوضوح في صفاتها بالنسبة لشخصية معروف أو ليلى زوجته، فهو شخص يحب التطفل على الآخرين في بيوتهم بحجة السمر، ويأكل ويشرب ما لذ وطاب تاركا زوجته في المنزل وحيدة، وتكون الزوجة النقيض لذلك الزوج، فهي لا تحب هذه التصرفات الثقيلة، وتحاول أن تمنع زوجها بإخفاء حذائه. بينما معروف وزوجته ليلى شخصيتان يكملان الموقف بوجودهما ليصنعا ظلالا تؤكد الشخصية المحورية، الحاج رضوان، الأحداث تتدرج ببساطة من العقدة إلى

[16] نفسه ص 24.

الحل، دون افتعال، وبلغة حوار مفهومة الألفاظ، واضحة المعاني، تتفق مع الشخصيات والمواقف.

والمسرحية تنير المتلقي لمبادئ هامة في حياته السلوكية، وهي ألا يكون ضيفا ثقيلا عند ذهابه لزيارة الأصدقاء والسمر معهم، بل يكون لطيفا في مدة وقته ومن أكله وشربه، فلا يظهر بمظهر الطماع لما في أيدي الآخرين. كما أن خروج الزوج من المنزل، وتركه الزوجة بمفردها وحيدة لأوقات طويلة، سيسبب كثيرا من المشكلات التي تصدع الحياة الزوجة، ولا تجعلها في مأمن، وإنما في خطر مستمر، فالحياة نظام، يجب أن نفهم ذلك، هناك وقت للعمل، ووقت للزوجة، ووقت للصداقة. ويجب أن ندرك حقوق كل واحد منها حتى لا تخلط الأشياء وتضيع معانيها وتتسرب الحياة من الإنسان كما يتسرب الماء من بين يديه.

وقيمة أخرى لا تقل أهمية عن هذا القيم ألا وهي كيفية الوصول إلى حل المشكلة. بمعنى ما هي السبل والخطوات التي تمت حتى وصلنا إلى حل المشكلة التي صادفتنا. فليست القيمة بأن نتغلب على المشكلة، ولكن القيمة الأكبر في إدراك الخطوات العملية التي أوصلتنا إلى النتيجة النهائية. وبذلك نكون عقولا مفكرة فيما تصنع وليست عقولا مقلدة. وهذا ما تعجب منه جحا في نهاية المسرحية، وبالتالي فملتقى هذا العمل لن يتصرف مثل هذه الشخصيات، وإنما سيسلك وجها مغايرا في بحثه عن حل للمشكلة التي تقابله.

جحـا يطعـم ثيابــه

مسرحية من فصل واحد تدور أحداثها في قرية عربية تظهر فيها مئذنة، وقباب، ونخيل، ومنازل.

ندرك منذ بداية المسرحية أن جمالا يدعو بعض الأصدقاء والضيوف لتناول العشاء في منزله ومن بينهم جحا. ويستقبل جمال ضيفين قدما إليه، استقالا حارا وحافلا بالترحيب والثناء وأطيب الطعام. ولكن عندما يتقدم جحا إليهم – بعد عودته من العمل في الحقل في ثيابه البالية – ليقدم إليهم التحية، يتجاهله الجميع.

جحا: يا جمال ألم تدعني للعشاء بمنزلك الليلة؟

جمال: (يتجاهله) عندما ينتهي الطعام يا صديقي الموقرين سأقدم لكما موسيقا عربية جميلة تمتعكم كل الإمتاع.

الضيفان: أه..

(ينظر جحا إلى ثيابه ثم يهز كتفيه في هدوء ويلتفت ليخرج إلى الشارع ويفك وثاق الحمارة)[17].

ويذهب جحا مسرعا إلى منزله المواجه لمنزل جمال، ويطلب من زوجته أن تحضر له ماء وصابونا لكي يستحم، وأن تعد له أفضل عمامة وأجدد معطف.

[17] عبد التواب يوسف، جحا ...يطعم ثيابه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 14، 15.

وتنفذ الزوجة ما طلبه جحا. وهنا يصبح جحا في غاية الأناقة. فيأخذ حمارته ويذهب إلى منزل جمال..

جحا: مساء الخيرات (ينظر جمال والضيفان ويبتسمون ثم يقومون فيسرع جمال ليستقبل جحا ويرحب به)

جمال: يا صديقي لقد تأخرت، لقد خشينا أن يكون قد أصابك مكروه فمنعك من زيارتي الليلة، مرحبا مرحباً بك يا جحا.

الضيف الأول: أنها فرصة عظيمة أن نراك ثانية يا جحا العظيم.

الضيف الثاني: ولسوف تجد الطعام شهيا ورائعا.

جمال: اجلس جانبي (ثم يتحدث الضيف الأول) أيضا قبل أن تنتقل من مكانك حتى يجلس الصديق العزيز بجواري؟

الضيف الأول: لا بالطبع خاصة وأن جحا ضيف الشرف هو الشخص الذي سيجلس بجواري[18].

وهنا تغيرت المواقف وتغيرت الكلمات بالنسبة لجحا عندما غير ثيابه، وأخذ جمال ينادى الجواري بإحضار ما لذ من الطعام تحية لجحا، ولكن جحا لم يأكل هذا الطعام، وإنما جعل ثيابه هي التي تأكل. فأخذ الطعام بيديه، ويضعه في عمامته قائلا لها كلى يا عمامتي العزيزة، ويأخذ قطع اللحم ويدفع بها داخل جيب معطفه ويضع الحلوى في حذائه، والجميع ينظرون إليه في دهشة من أمره فصاح جمال:

جمال: (يقوم) هذا كثير، لماذا تلقى بطعامي الجيد.

[18] نفسه ص 17.

جحا: ألا تريد أن تأكل عمامتي الطعام؟

جمال: لا بالطبع.

جحا: (يقوم على ركبتيه) ألا ترغب في أن يأكل معطفي أيضا؟

جمال: (يبتعد عن المائدة) لا بالطبع.

جحا: (يقوم من مكانه) وألا تريد أن يأكل حذائي كذلك؟

الضيوف: لا بالطبع.

جحا: (يهز كتفيه وينظر حوله متظاهرا بالبراءة) عندما حضرت إلى هذا المنزل منذ فترة قليلة في ثياب

العمل، غير النظيفة تجاهلتموني ولم ترحبوا بي على مائدة الطعام ولكن عندما عدت إليكم في ثياب أنيقة جديدة اهتم بى الجميع وقدموا لي ما لذ وطاب تصورت أنكم دعوتم ملابسي للعشاء. بالتأكيد لم تكن الدعوة موجهة لي ... مساء الخيرات[19]

إن المسرحية تحتوي على موقفين متناقضين، الفصل بينهما ثياب جحا النظيفة، ففي الجزء الأول من المسرحية، عندما يذهب جحا إلى جمال – بثياب العمل – لتناول العشاء مع الأصدقاء، يجد الجميع يتجاهلونه ولا يعيرونه اهتماما سواء كان بالحركة أو الإشارة أو الكلمة، فكأنه غير موجود على الإطلاق وجمال وضيفاه يحيى كل منهم الآخر بعبارات الترحاب. وعندما يغير جحا ثيابه يتغير الموقف من التجاهل إلى الاهتمام الشديد، والترحيب بأحلى الكلام، وكل واحد يتسابق أن يجلس جحا إلى جواره، وجمال

[19] نفسه ص 20.

ينادى خدمه لإحضار ما لذ وطاب من الطعام وهو في غاية السرور. فكلهم سعداء بجحا الذي يرتدى أفخم الثياب. ولكن جحا بسخريته يفسد عليهم الجلسة، ويتظاهر بالبراءة، ويأخذ في إطعام ثيابه لأن كل ذلك الاهتمام لم يكن موجها له – فقد حضر من قبل ولم يهتم به أحد – وإنما إلى ثيابه الأنيقة، لهذا فألذى يجب أن يأكل الثياب وليس هو.

والمسرحية بسيطة في فكرتها، وفى بناء شخصياتها وتطور أحداثها التي تتكون من ثلاث حلقات متماسكة، فها هو جمال والضيفان يتجاهلون جحا في البداية، ثم يتغير الحال من التجاهل إلى الترحيب عندما يرتدى ثيابه النظيفة ثم يندهشون لما يفعله جحا بالطعام.

وتطرح المسرحية قيمة الإنسان كجوهر أم مظهر، بمعنى هل الإنسان ذو الثياب غير النظيفة نتيجة عمله، لا يجب الاهتمام به؟ أم الإنسان ذو المظهر البراق هو ما يجب أن نهتم به دوما؟ إن الشخصيات الضعيفة، هي التي تهتم بالإنسان وتحترمه وتوقره لمظهره، دون معرفة قيمة ذلك الإنسان الحقيقية، في حين يجب أن نهتم بالشخص بعيدا عن المظهر، وذلك اعتبارا لقيمة عمله وعقله الذي يتجه نحو الحق والخير والجمال، فهذا المقياس الحقيقي. ولكن أيضا لا يفوتنا أن ننبه أن نظافة الإنسان وجمال مظهره إلى جانب القدرة العملية والتعليمية هي الناحية المثلى التي يجب أن نهتم بها.

جحـا صـانع الحمـير

مسرحية من فصلين، يحكى الفصل الأول، إن أبا الغصن ذهب إلى جحا لكي يستعير حمارته ظريفة في رحلة قصيرة ثم يردها إليه، ولكن جحا أنبأ أبا الغصن بأن الحمارة ظريفة ترفض رفضا باتا مطلبه لأنه يضربها ويشتمها هي وصاحبها. فتضايق أبو الغصن من ذلك، وبينما يضع جحا جبته على ظهر حمارته يتلصص أبو الغصن ويسرق الجبة ويرتديها، وحينما يعود جحا إلى الحمارة لا يجد الجبة.

جحا: أين الجبة يا ظريفة.
الحمارة: (تهز رأسها ... إنها لا تعرف).
جحا: ظريفة، ألم اتركها أمانة عندك؟ لماذا لم تحافظ عليها؟
الحمارة: (نهقة حقيقية كاعتذار)
جحا: سآخذ منك بردعتك إلى أن تعيدي لي جبتي.

(يقول العبارة الأخيرة وهو ينتزع البردعة من فوق ظهر الحمارة ويضعها على ظهره، ويجر الحمارة ويمضي بها، أبو الغصن يرتدى جبه جحا ويتجه إلى قصر السلطان)[20].

ويخبر السلطان بأن جحا عنده حمارة فارهة يعلمها القراءة والكتابة، ويجب

[20] عبد التواب يوسف، جحا ...صانع الحمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 12.

أن يهديها له، وحينما يقابل السلطان جحا.

السلطان: جحا، لقد قبلت هديتك.

جحا: (في دهشة) هديتي؟ أه ... نعم (يقدم له البردعة)

السلطان: ماذا[21]

ويتململ جحا، ولا يدري ماذا يقول، ولكنه سرعان ما يقنع السلطان بأن ظريفة لا تصلح له، لأنها لا أخلاق عندها، وهذا لا يليق بجلالة السلطان، لكنه على أتم استعداد لصنع واحدة شبيهة بها تماما وربما أعظم، من مجموعة حمير، فظريفة ليست حمارة واحدة، وإنما حمارتان أدمجهما معا.

السلطان: كيف السبيل إلى ذلك؟

جحا: هل لدى مولاي في الزريبة السلطانية بعض الحمير الصغيرة.

السلطان: بالطبع.

جحا: أريد ثلاثة منها.

السلطان: وتصنع لي منها حمارة فارهة؟

جحا: نعم ... ولو أن الأمر سيكلفك مالا ووقتا.

السلطان: خذ من المال ما شئت.

جحا: ألف دينار.

السلطان: سآمر لك بها.

[21] نفسه ص 13.

جحا: ثم أن صناعة الحمارة تستغرق سنة كاملة[22].

ويطلب السلطان من جحا أن يعلم الحمارة الجديدة القراءة والكتابة ولكن جحا يطلب ألفى دينار أخرى لهذا الغرض، والسلطان يوافق، لأنه يريد حمارة يباهى بها كل السلاطين، ويأمر السلطان لجحا بالحمير من الزريبة السلطانية والنقود من الخزانة.

وعند عودة جحا لبيته ـ تندهش زوجته من الحمير الصغيرة- فيشرح لها ما ينوى فعله، فتتعجب من أمر زوجها وتسأله ماذا سيصنع بعد عام؟ ولكن جحا يعدل السؤال بحيث يصبح ماذا سيصنع خلال العام؟ ونظرا لأن زوجها معه نقود كثيرة، فهي ترغب أن تشترى لها عقدا، ولكن جحا يرد عليها بأنه سيشترى لها عقلا يفكر، وأيضا هو سيشترى طعاما للحمير، ولها، وهذا هو السبيل لصناعة الحمير من "جامعة جحا الأهلية".

وفى الفصل الثاني نجد بيت جحا في ركن المشهد كتب عليه " جحا ... مصنع الحمير" وفى الجانب الثاني قصر السلطان. وزوجة جحا تصيح فيه أن يتخلص من تلك الحمير، التي جعلت البيت مورستان.
جحا: معي مصدر رزقنا الأن. كم تبقى يا زوجتي من الألفي دينار التي أخذتها من السلطان لأصنع له الحمارة الفارهة؟
الزوجة: القليل هو الذي تبقى.

[22] نفسه ص 15.

جحا: إذن حان الوقت للتخلص من حمار من الثلاثة.

الزوجة: أيها ستستغنى عنه؟

جحا: ذلك الذي تأخر في دروسه ... سأبيعه في السوق.

الزوجة: وظريفة؟

جحا: هذه لا أستغنى عنها ولا تستغنى عنى.

الزوجة: يتبقى حماران.

جحا: حمارة السلطان سأحملها إليه على الفور.

الزوجة: والثالثة؟

جحا: أنها حمار وليس حمارة سنحتاج إليه[23].

ويذهب جحا إلى السلطان بحمارة فارهة، تستطيع أن ترقص على أنغام الموسيقى، وأن تسابق، وأن تغنى، وأن تقرأ، والسلطان مندهش من تلك الحمارة العجيبة، مما صنعه جحا، ويسأل السلطان جحا على سر تعلم الحمارة القراءة، ويطلب جحا ألف دينار لكي يكشف عن ذلك السر، ويوافق السلطان.

جحا: أذن أحكى لك... لقد اشتريت يا مولاي مائة رق غزال من أحسن أنواعه، وأعطيتها إلى المجلد فجعلها كتابا ضخما.

السلطان: هيه ... وبعد؟

جحا: وكنت أرش حبات الشعير بين أوراق الكتاب وهو يراني ... وأقلب صفحاته وهو يراني، ويحاول أن يلتقط الشعير.

[23] نفسه ص 21.

السلطان: كم استمر ذلك؟

جحا: خمسة عشر يوما بعد ذلك كنت أضع الكتاب أمامه وبه الشعير وأتركه جائعا فيقلب هو الأوراق بنفسه.

السلطان: عظيم يا جحا[24].

ويسر السلطان بهذا الأمر، ولكنه يتشكك في الأمر.

السلطان: هل أنت متأكد يا جحا أنك صنعت هذا الحمار من الحمير الثلاثة بالكامل؟

جحا: طبعا يا مولاي.

السلطان: أخاف أن تكون قد عملت ما يعمله الخياطون حين.

جحا: لا لا يا مولاي ... لم يتبقى من حميرك الثلاثة شيء على الإطلاق (يقترب منه ويهمس) بل أحلف بحياة مولاي أنني صنعت الذيل، والأذن اليمنى بالذات من عندي.

السلطان: أه ... إنني بهذا أطمئن ... أطمئن تماما وأشكرك يا جحا. يا غلام أعطيه ألف.

جحا: يا مولاي ... هل ستتوقف عن الألف دينار؟[25]

السلطان: لا ... هي هذه المرة ألف ألف دينار (الحمار ينهق).

ويعود جحا إلى زوجته فرحا لأنه أخذ من السلطان ألف ألف دينار أقنعه بمصنعه للحمير، بعقله ذي الحيل ويشرع هو وزوجته في إعداد الفرح لظريفة

---

[24] نفسه ص 23، 24.

[25] نفسه ص 25.

وزوجها.

إن فكرة المسرحية من نوع "الفانتازيا" وهو أن شخصا يمكنه صنع حمارة فارهة من مجموعة حمير صغيرة، فهذا لا يعقل ولا يصدق. ولكن المؤلف يعرض هذه الفكرة الخيالية، ليكشف لنا عن بعض الشخصيات التي تحيا في ظل الأفكار العقيمة، والتي لا يمكنها أن تخلق إبداعا أو تطورا في مجتمعها وإنما هو الضياع للوقت، والمال، وللفكر الخلاق.

إن شخصيات العمل توضح وتبلور تلك الفكرة الخيالية أما بشكل إيجابي أو بشكل سلبي أو بشكل محايد. فهذا أبو الغصن يوشي بجحا عند السلطان – لأنه رفض إعطاءه الحمارة ظريفة – بأنه يمتلك حمارة فارهة وهو يعلمها القراءة والكتابة، ويجب أن يأخذها السلطان هدية، ويصدقه السلطان، ثم نجد الجهل مجسدا في شخص السلطان حين يصدق أبا الغصن، وحين يصدق جحا على أن يصنع له حمارة من مجموعة حمير صغيرة، وحين تنهق الحمارة، ويعتقد أنها تقرأ، وحين يعطى جحا ما يحتاجه من المال من أجل أشياء تافهة كالرقص للحمارة أو تتوقف عن الجري.

وهذا جحا الذكي الذي يتخلص من المواقف الحرجة بذكائه، فهو يحافظ على حمارته، وهو يفكر بخطوات منتظمة فيما يقوله، والسبل التي تمكنه من تحقيق هذه الأقوال إلى واقع حي، وهو يستغل جهل السلطان، وجمود عقله، بحصوله على الحمير والمال من الخزينة السلطانية. أن جحا هو النقيض من شخصية السلطان فهذا عقل وذاك جهل.

والزوجة محايدة في سلوكها من جحا أو السلطان وما يشغلها هو زينتها، وهي لا تفكر في الجزئيات وإنما في النتائج، ووجودها يضفي ظلالا على شخصية زوجها جحا الذي يهتم بالمراحل المتعددة التي تصل به نحو هدفه. إن الحمارة ظريفة كعنصر حيواني في هذه المسرحية لها دور بارز فهي تغنى، وترقص، وتجرى، وتعتذر، وتفرح، أنها ليست شكلا مكملا، وإنما لها وظيفة داخل إطار المشاهد المتواجدة من نسيجها. وذلك عنصر محبب إلى الأطفال.

إن أحداث المسرحية تتسلسل في يسر وتدفق، فالفصل الأول يطرح المشكلة، والفصل الثاني يحلها، بلغة حوار سهلة الألفاظ معبرة عن الشخصيات والمواقف دون افتعال، وأن كان المؤلف استخدم كلمات تعطى إحساسا بالمعاصرة – رغم أن البيئة المكانية والزمانية بيئة عربية قديمة – مثل كلمة لوكس وسوبر لوكس، ومورستان، ومصانع جحا الإنتاج تم في سنة 1988 ينتهي مفعوله سنة 2000 والغرض من ذلك هو تقريب روح النص إلى المتلقي.

ولعل أهم ما تطرحه المسرحية بأسلوبها الكوميدي الساخر تجاه الشخصيات التي تفكر بأسلوب عقيم لا عقل فيه، ولا منطق، ولا منهج، هو ذلك الموقف النقدي، تجاه هذه السلوكيات العشوائية، وهذا ما سيجعل المتلقي يفكر في تلك المواقف، وبالتالي يأخذ موقفا نقديا، مما سيساهم – هذا الموقف النقدي في تكوين رؤية مستبصره لواقعها، حتى نبني الشخصية المدركة لما تصنع، والمدبرة لأمورها بحكمة، فجسد بلا عقل، لابد له من أن يسقط.

جحـا والقـدرة المتكلمة

المسرحية من فصل واحد، تدور أحداثها في بيئة عربية قديمة تظهر فيها القباب والمآذن وأشجار النخيل وتتكون المسرحية من ثلاث مشاهد. المشهد الأول، يطلب من الحاج رضوان جاره، قدرا لكي يطبخ فيه أرزا، وذلك على سبيل الاستعارة، وعندما يفرغ من أعداد طعامه سيعيده إليه، فينادى الحاج على زوجته علية، ويخبرها بما يريده جحا، فترحب لأن جحا كثيراً ما ساعدهم، ولكن الحاج رضوان يطلب من زوجته وعاء الطهو القديم المثقوب، وتحاول الزوجة أن ترده عن صنيعه، ولكنه يرفض ويأمرها أن تفعل ما يقول، مبررا ذلك بأن جحا حينما يأخذ الوعاء المثقوب سيصلحه ويصبح لديهما وعاءان صالحان، وتحضر علية القدر وتعطيه للحاج رضوان، والذي يعطيه بدوره إلى جحا.

الحاج: أتمنى أن يصبح أرزك طيبا مثل فكاهاتك.
جحا: شكرا يا رضوان، ليكن يومك جيدا مثل وعائك.
(تظهر علامات الجزع على وجه الحاج ولكنه يعود فيبتسم ويخرج من جهة اليمين وفى هذه الأثناء يرفع جحا الوعاء في الضوء ويلاحظ الثقب في قاعه)
جحا: ما هذا يا صديقي الطيب، تعطيني قدراً مثقوباً (ويضحك ضحكة خافتة) لعله يعتقد أنني سأقوم بإصلاحه[26].

[26] عبد التواب يوسف، جحا والقدر المتكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 13.

وينتهي المشهد الأول، ويبدأ المشهد الثاني بدخول جحا وهو يحمل وعاء كبيرا بداخله آخر صغير، ويخبر الحاج رضوان بأن قدرته أنجبت قدرة صغيرة.
جحا: لقد حدثت معجزة. عندما هممت باستخدام القدرة، وجدتها فجأة تلد القدرة الصغيرة.

الحاج: هذا أمر صعب تصديقه (يمسك بالوعاء الصغير متأملا).
جحا: لقد شهد منزلي مؤخرا وقوع المعجزات. ألا تصدقني؟

بالأمس فقط أعارني صديق إبريقا جميلا وكبيرا، فوضع إبريقا آخر صغيرا وظريفا... كما أن قدرتكم هذه بعد أن ولدت راحت تكلمني عنك وعن خيبتك[27].
وينادى الحاج رضوان على زوجته ويخبرها بالأمر، فتندهش، ولكن الحاج رضوان يوضح لها بأن جحا فقد عقله وهو يريد الاستفادة من ذلك.
الحاج: من الواضح أنه وضع هذه القدرة بداخل القدرة الكبيرة لكنه يدعى أن القدرة الكبيرة المثقوبة ولدت هذه القدرة الصغيرة. والأن إذا أقرضناه قدرتنا الكبيرة الجديدة (يبتسم) فإنها بالطبع تضع مولودا صغيرا جديدا وبذلك يصبح لدينا قدرة جديدة أخرى (يمسح يديه في جشع) علية إذهبي وأحضري أفضل قدرة طهو لدينا وأعطيها إلى جحا[28].

[27] نفسه ص 16.
[28] نفسه ص 17.

وتذهب علية وتحضر الوعاء الجديد، رغم عدم اقتناعها بتلك الفكرة الحمقاء، فيعطى الحاج الوعاء إلى جحا، ثم يبدأ المشهد الثالث وجحا جالسا القرفصاء، على مقعده الحجري والحمارة بجواره، ويدخل رضوان مقبلا عليه، متسائلا عن قدرته الجديدة. هل وضعت مولودا صغيرا؟ ولكن جحا يبلغه أسفه، بأن القدرة ماتت فيغضب الحاج.

الحاج: لا تمزح يا جحا أنك تعلم جيدا أن القدرة لا تموت.
جحا: لا تموت؟ لكن يا حاج ... لقد صدقتني عندما قلت لك أن قدرتك المثقوبة وضعت مولودا. وتوسلت أن تضع قدرتك الجديدة مولودا أيضا (يقوم من مكانه باسطا ذراعيه) وأي إنسان يعلم أن الحياة والموت مرتبطان ببعضهما (يمد ذراعيه) لذلك عليك أن تصدق بأن قدرة الطهي قد ماتت. لقد حدث ذلك فجأة ودفنتها هذا الصباح (الحاج يضرب كفا بكف أسف).

الحاج: دفنتها؟ أين؟
جحا: في المقبرة، حيث ترقد كل القدور بعد أن تنتهي حياتها على الأرض، قدم تعازى لزوجتك (الحاج يترنح للوراء).
الحاج: في المقبرة؟ أفضل قدرة للطهو لدينا؟ إنني أحمق ولقد قتلت القدرة[29].

إن المسرحية بسيطة في فكرتها فليست هناك أفكار جانبية تزاحم الأساسي عن القدرة المتكلمة. وبالتالي بناؤها سواء من حيث الأحداث أو الشخصيات

[29] نفسه ص 18، 19.

بسيط أيضا. فالأحداث تتطور من لحظة إلى أحرى بلا تقصر فالمشهد الأول يطلب جحا القدر من الحاج رضوان وفى المشهد الثاني يعيد جحا القدر وبه قدر صغير إلى الحاج رضوان، فيعطيه الحاج رضوان القدر الجديد والمشهد الثالث يكتشف الحاج الخدعة.

والشخصيات بسيطة، فهذا جحا وذلك جاره الحاج رضوان وزوجته علية، فجحا رجل طيب خدوم لجيرانه. وهو ذكي لا يقبل أن يخدع أحد، ومن يحاول أن يخدعه، يدبر له مكيدة، يلقن بها الشخص درسا، ويتسم هذا الدرس بطابع الفكاهة والمرح، والتي هي سمة جوهرية لشخصية جحا، والتي يحافظ عليها المؤلف من إطار النص المسرحي. فحينما يتأكد جحا أن الحاج يعطيه قدرا مثقوبا لكي يطهو فيه طعامه، ولا يحترم الجيرة، ومساعدة المحتاج رغم خدماته له والتي تؤكدها زوجته علية، يفكر جحا في إبداعه من إبداعاته، وهو أن يضع قدرا له في قدرته، ويقنعه بأن قدرته ولدت، وأن منزله تحدث فيه معجزات ونظرا لأن شخصية الحاج رضوان، شخصية تتسم بالبخل والجشع، والأنانية وعدم مساعدة الأخرين ألا إذا كان حجم الاستفادة منهم أضعاف أضعاف مقدار ما يقدم لهم، وعلى ذلك يعطى الحاج جحا القدر الجديد لكي يضع له فيها قدرا آخر. والحاج رضوان يدرك تمام الإدراك أن القدرة لا يمكن أن تلد وليس هناك معجزات، وإنما هو الاستغلال لجحا الذي يعتقد بأن عقله مضطرب، وبالتالي تكون نهاية تلك الشخصية الجشعة هي الخسارة ففقد قدرته الجديدة، بل وأصبح مضحكة.

ولبساطة الموضوع جاء الحوار على لسان الشخصيات من المواقف المختلفة

بسيطا سهلا مفهوما معبرا عن اللحظات الدرامية كما هو مذكور سابقا.

والمسرحية تعطى للمتلقي في يسر قيمة هامة يجب أن يشب عليها النشء وهي أن نساعد الآخرين بأمانة فإذا احتاج إنسان إلى آخر، فعلية أن يقدم له يد المساعدة، وبأفضل الإمكانيات لديه، وليس بأقل الإمكانيات، كما فعل الحاج رضوان، فديننا الإسلامي وبيئتنا العربية تحث على أن نمد يد المساعدة للمحتاج، بحب وعن طيب خاطر، لأنه من كان في عون أخيه كان الله في عونه.

وقيمة أخرى يطرحها النص، وهي أن من يحاول خداع الآخرين يخدع، ومن يمكر بالآخرين يمكر به، وكما يقول المثل العربي، من حفر حفرة لأخيه وقع فيها، فهذا الحاج رضوان، يريد أن يخدع جحا، فإذا به يقع في الحفرة. وهذا يؤكد لدى المتلقي أن يتجنب السلوك المخادع، لأنه في النهاية سينقلب عليه، ولا يصح إلا الصحيح.

جحـا وشـجرة الأرانب

مسرحية تدور أحداثها في خسة مشاهد، المنظر الأول يطالعنا فيه المنادى بأمر السلطان، بأن كل فرد لآبد أن يعمل، لأن العمل شرف وحق وواجب. وبينما جحا يجلس أمام باب بيته يكتب فكاهاته ونكته، يدخل حارس ينادى على جحا، رغم أنه يراه

الحارس: (يدق الباب للمرة الثالثة وينادى) يا جحا ... يا جحا ...يبدو أنه ليس بالبيت.

جحا: فعلا هو ليس بالبيت.

الحارس: هل تعرف أين هو؟

جحا: أعرف ... (يدور).

الحارس: دلني عليه.

جحا: (ينحني أمامه) أنه المتشرف بالتحدث إليكم.

الحارس: أنت؟! وتتركني أدق الباب حتى توجع يدي؟!

جحا: آسف.

الحارس: (يمسكه من تلابيبه) هيا بنا ... لكي تلتقي بمولانا السلطان ... أنه يطلبك[30].

[30] عبد التواب يوسف، جحا ...وشجرة الأرانب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 13.

وفى المنظر الثاني يذهب جحا إلى السلطان، فيطلب منه السلطان أن يترك الفكاهة لأنها ليست بعمل وعليه أن يقوم بزراعة الأرض وفلاحتها لكي ينتج الذرة والقمح والبطاطس، وإذا كان ولابد من الفكاهة فيمكنه أن يضحك الناس في أوقات فراغه.

جحا: لا يمكن ... أفكر في هذه، أم في تلك؟ في الزراعة أم في الفكاهة؟
السلطان: ألا تستطيع الجمع بين العملين؟
جحا: لا يا مولاي ... الفكاهة في حاجة إلى تفرغ، وراحة بال.
السلطان: أذن سيستريح بالك حينما تزرع جيدا. وتتفرغ ليلا للضحك.
جحا: هذا مستحيل. لابد أن ينام الفلاح ليلا لكي يستطيع أن يعمل نهارا.
السلطان: أنت يا جحا رجل موهوب ... وستستطيع.
جحا: يا مولاي ... أنا موهوب "خفة دم" وليس لي معرفة بالزراعة.
السلطان: لقد قلت لك لابد آن تزرع وأذن تزرع[31].
ويرضخ جحا أمام إصرار السلطان على أن يقوم بالزراعة هو وزوجته وابنه.

وفى المنظر الثالث نجد جحا وسط الحقل ومعه فأسه وبجانبه زوجته، يتناقشان حول نوع النبأ الذي يجب زراعته:
الزوجة: ماذا تزرع في هذه القطعة يا جحا؟
جحا: خضار.
الزوجة: لا يمكن ... أنا أريد زراعتها أرزا.

[31] نفسه ص 17.

جحا: يا سيدتي ... هذه الأرض لا تصلح لزراعة الأرز ... الأرز يحتاج إلى كثير من الماء وتربة غير هذه التربة.

الزوجة: نقوم بزراعة مكرونة.

جحا: المكرونة لا تزرع.

الزوجة: أنت تسخر منى ... أتعتقد أنني لا أفهم في الزراعة. لكن لا[32]

وبعد جدل طويل بين جحا وزوجته التي لا تدرك الأشياء وماهياتها، يستقر في النهاية على زراعة قطعة الأرض بطاطس، وخاصة أنها جاءت في النطق السلطاني. وهنا يحضر ابن جحا، فيطلب منه أبوه أن يعزقا الأرض، فيأخذ كل منهما فأسا ويعزق الأرض، ولكن فأس جحا يصطدم بشيء يعترضه في الأرض.

جحا: (لنفسه) قدر... قدر ذهب...يا إلهي...لا يقل ما بها ألف قطعة من الذهب ...الله... ماذا أفعل ...هل أخبر زوجتي ...إذا ما أخبرتها ستنشر الحكاية في كل الدنيا ...والناس ستتحدث والسلطان يحولني للقاضي الذي سيعتقد أنني سرقت هذا الذهب وسيسألني من أين لك هذا؟

(تتردد عبارة: من أين لك هذا؟ صوت وصدى من جوانب المسرح)

الابن: أتكلم نفسك يا أبى؟

جحا: إنني أتسلى يا بنى ...وأنا أحيانا يسعدني أن أتحدث إلى النبهاء مثلى[33].

[32] نفسه ص 18، 19.

[33] نفسه ص 22.

وتأتى لجحا فكرة المعية، فيطلب من أبنه آن يذهب ويشترى له سمكة كبيرة وزوج من الأرانب،
وحينما يعود غليه أبنه بالسمكة وزوج الأرانب. يضع السمكة في الحفرة بها ماء ويعلق زوج الأرانب على الشجرة.

وفى المنظر الرابع يدعو جحا زوجته إلى اصطياد سمكة من حقل البطاطس، وزوج أرانب من فوق الشجرة، فتنزعج الزوجة من ذلك الكلام، ولا تصدق ما يقوله زوجها جحا، ولكنه يدعوها بالإسراع إلى المكان.
(جحا يمسك السارة ويصطاد سمكة من الحفرة)
جحا: رائع لقد اصطدت السمكة.
الزوجة: ما هذا؟ إنها سمكة حقيقية.
جحا: ألم أقل لك. خذي السمكة احمليها.
الزوجة: شيء مذهل حقيقة. السمكة من حقل البطاطس. لابد أن شيئا غريبا يحدث في دنيانا.
جحا: شيء آخر. سأذهب لأقطف زوج أرانب من فوق الشجرة.
الزوجة: ماذا، أين تلك الشجرة؟
جحا: هناك. اتبعيني.
الزوجة: ما هذا؟ إنه هناك زوج من الأرانب ...حقيقة.
جحا: إنني لا ألهو ...ولا ألعب يا زوجتي العظيمة.
الزوجة: شجرة تثمر أرانب ... لقد ذهب عقلي.
جحا: لا لا هدئ من روعك ... فهناك أيضا.

الزوجة: ماذا هناك بعد يا جحا؟!

جحا: هوب! هذا هو زوج الأرانب[34].

ثم يخرج قدر الذهب من الأرض، ويقنع زوجته بأنه وضع دينارا في الأرض، فنما ونبت هذا القدر الذهبي والذي به ألف قطعة ذهب.

أما المنظر الخامس والأخير فنجد السلطان يسأل جحا عن حكاية الذهب الذي معه ومع زوجته، وجحا ينكر ذلك، ويطلب من السلطان أن يسأل زوجته، فتحضر، وتخبر السلطان بأن جحا زرع النقود، يوم اصطاد سمكة من حقل البطاطس، وزوج أرانب من فوق الشجرة، فيتعجب السلطان من ذلك الكلام المخبول، ويصرخ في حرسه أن يطردوا هؤلاء المجانين من بهو قصره.

جحا: يا مولاي ... اهدأ قليلا.

السلطان: كيف اهدأ؟

جحا: أنت السبب في كل ما حدث.

السلطان: لماذا!؟

جحا: أنا رجل فكاهة ... لا أقوم بالزراعة ...ليس عملي ...لابد أن يعمل كل في اختصاصه ...لماذا تدهش لأننا قمنا باصطياد سمكة من حقل البطاطس؟

السلطان: ليس هذا طبيعيا.

جحا: لماذا عجبت حينما أثمرت الشجرة الأرانب؟

السلطان: غير معقول.

---

[34] نفسه ص 28.

جحا: ولماذا يعقل أن يعمل بالزراعة؟[35]

ويقنع جحا السلطان بأن عمله ليس الزراعة، وإنما هو أن يرسم الابتسامة على الوجوه، حتى يتمكن الناس من العمل وهم مرتاحون، وينتجون وهم فرحون، فيأمر السلطان ألا يضع جحا قدمه في حقل ولا زوجته، ولا أبنه، ويتركه لشئون فكاهاته.

إن فكرة المسرحية تتعرض لشيء جوهري في بناء المجتمعات، ألا وهو التخصص، أو بمعنى آخر أن يوضع الرجل المناسب في المكان المناسب، حتى تستقيم الأمور، ولا تختلط الأشياء فلا يصح أن يعمل المحاسب في مجال الزراعة، أو المدرس في مصلحة الضرائب ...لأن مجتمعا بلا تخص هو اللامجتمع.

والشخصيات التي رسمها الكاتب تبلور وتعكس لنا هذه الفكرة وتوضحها، فنرى السلطان يأمر جحا أن يترك الفكاهة، ويعمل بالزراعة، ولكن جحا يرجوه ألا يعمل بالزراعة لأنه لا يتقنها، فيرفض السلطان ذو العقلية المتحجرة – التي لا تؤمن بدور الفكاهة وتعتبرها تافها لا يستحق أن يكون مهنة – بالا يعمل جحا إلا في الحقل لكي ينتج أشياء مادية ، متناسيا أن حياة الإنسان بها الجانب الروحي والجانب المادي، ولا يمكن أن تستقر حياة الإنسان، وتصبح سوية إلا إذا كان الجانبان متوازيين مع بعضهما البعض، وهنا نلاحظ أن

[35] نفسه ص 31.

السلطان يأمر بالعمل فقط، بلا منهج، وهذا خطأ كبير في بناء المجتمعات. وهذا الفهم، انعكس على الحارس السلطاني، الذي ذهب لإحضار جحا، فهو أيضا يعمل ولا يفكر، ينظر ولا يرى، فهو يدق الباب ويبحث عن جحا، وجحا أمامه، وهذا أن دل، إنما يدل على عقلية غائبة عن حاضرها.

وزوجة جحا نموذج آخر من النماذج غير الواعية، والتي ترغب في العمل، والعمل فقط، دون فهم ووعى بطبيعة تكوينها الجسدي والنفسي والعقلي، وبطبيعة دورها في المجتمع، وفى أي الأعمال تصلح فهي تريد أن تزرع المكرونة، بالحماقة. أما شخصية الابن فهو مطيع لكلام أبيه، بل ويلقى ضوء على شخصية جحا من خلال حديثه عنه بأنه رجل يستطيع أن يصنع الأعاجيب، وهذا يعطينا بعد الذكاء عند جحا.

وجحا أمام هذه الشخصيات يتصرف بحكمة، أي يضع الشيء في موضعه، فرغم تطاول الحارس وجهله، لا ينفعل عليه وإنما يجادله بالحسنى ويسير معه إلى السلطان. وحينما يذهب للسلطان يحاول جاهدا إقناعه بالمنطق والحوار، ولكن السلطان لا يقبل المنطق. ويأتي قدر الذهب لجحا طوق نجاة من العمل في الحقل ويستخدمه ذكاءه، في إخفاء السر عن زوجته أولا، حتى لا ينكشف أمره، ويخترع حيله لعبة السمكة وزوج الأرانب، ولا سبيل لتلك الزوجة التي لا تستخدم عقلها ألا أن تصدق وحين يسأل السلطان عن الذهب، وتحكى له الزوجة الحكاية، فليس أمام السلطان ذي العقلية الجامدة ألا أن تدعى لهذه الشخصيات الجنون، وبذلك ينجو جحا من العمل في الحقل، ويفوز بالذهب.

والمسرحية يعرضها المؤلف في خمس مناظر متتالية وأحداثها متسلسلة في تدفق، وكل حدث يؤدى إلى الحدث الآخر ببساطة، وبلغة حوار نابعة من طبيعة الشخصيات، ومنسجمة مع المواقف، مع وجود كلمات معاصرة، رغم أن الأحداث تدور في بيئة عربية، وهذا لكي يعطى المؤلف الإحساس بأن موضوع المسرحية قريب من عالمنا.

جحـا وأمطـار النقـود

مسرحية فكاهية من ثلاث مناظر، تدور أحداثها في بيئة عربية بها مئذنة، قباب، نخيل. تدور أحداث المنظر الأول داخل منزلين مفتوحين على الشارع، واحد لجحا والآخر لجاره أبى الغصن. فنجد جحا يتجول في أركان غرفته رافعا يديه للسماء داعيا الله أن يمنحه ألف دينار، وزوجته تنظر إليه مندهشة.

جحا: ألف دينار يا رب ...وليس تسعمائة وتسعة وتسعين.
الزوجة: جحا، هل يعطيك الله ألف دينار دون أن تعمل؟
جحا: لم لا؟ أنه قدير على كل شيء.
الزوجة: لكنه يطلب منا السعي للرزق ...أجرى يا عبد وأنا أعينك.
جحا: سأجري، لنرى.
(يجرى في جوانب الحجر، حول نفسه ...وزوجته تضحك ...يطوف بالحجرة مرتين)[36].

وعندما تجد الزوجة أن النقاش مع جحا لا يفيد تتركه وتخرج من الحجرة، بينما جحا يدعو الله أن يرزقه ألف دينار، وفى تلك اللحظات يسمعه صديقه أبو الغصن، فتأتى في باله فكرة، يوقع بها جحا في مأزق، فكثيرا ما فعل به المواقف المحرجة، فيطلب من زوجته أن تحضر له كيس نقود به ألف دينار،

[36] عبد التواب يوسف، جحا وأمطار النقود، (تحت الطبع).

فيأخذ دينارا وأحدا من الكيس، ويلقى بالكيس إلى جحا من غير أن يراه. فيفرح جحا فرحا شديدا بالنقود ويعدها فيكتشف أنها ناقصة دينارا واحدا، فيأخذها ويطلب من الله أن يمنحه الدينار الناقص، ولم يعرف أبو الغصن أن جحا أخذ النقود، يغضب ويذهب إليه.

أبو الغصن: جحا ... أعد إلى نقودي.

جحا: نقودك؟

أبو الغصن: نعم ...التسعمائة وتسعة وتسعين دينارا ... أنها لي ...ملكي.

جحا: ماذا تقول يا رجل؟

أبو الغصن: لقد ألقيت إليك لمداعبتك لا أكثر ولا أقل. قلت إنك لن تقبل أقل من ألف دينار ...ورأيت أن أخبرك، فإذا بك طماع، نهم!

جحا: ألقيت بها إلى؟ لا لن تجوز على ألاعيبك ...إنها هدية من السماء ...من عند الله، نزلت إلى مباشرة، استجابة لدعائي وصلاتي.

أبو الغصن: إذا لم تعد إلى نقودي سوف اقتادك إلى القاضي (وعبد التواب يوسف، جحا وأمطار النقود، (تحت الطبع). هو يضع يده على كتفه) وهناك سوف تعرف إذا ما كانت نقودي أم نزلت عليك مطرا من السماء[37].

ولكن جحا يتحجج له بأن زوجته تصلح له جبته وبأن الحمارة ظريفة تعرج، فيرد أبو الغصن أعذار جحا بأنه سيعطيه جبة من عنده، وسيمنحه حصانه بالسرج واللجام، وهنا يسيران معا إلى القاضي. وفى المنظر الثاني حيث القاضي يجلس في المنتصف، ومن حوله حاجبان، وتعلوا رأسه اللافتة

[37] نفسه.

الشهيرة (العدل أساس الملك) وبين أيديه أوراق يقلب فيها ...فيندفع أبو الغصن داخلا، بينما يمضي من ورائه جحا يخطو في هدوء وثقة في ثيابه الجديدة. يصرخ أبو الغصن وهو داخل يهرول، ويهز ذراعيه في حركات هستيرية، بأن ينقذه القاضي من جحا الذي استولى على نقوده، بينما يشرح أبو الغصن للقاضي، يشير جحا إلى القاضي – من خلفه – يفهم منها أنه مجنون، وحينما يفرغ أبو الغصن من حديثه المنفعل، يطلب القاضي من جحا أن يتكلم.

جحا: يا سيدي القاضي ...أن جنون صديقي وجارى أبى الغصن من لون غريب ...لقد أصابته لوثة جعلته يتصور أن كل شيء ملكه، ولقد سمع عن مالي هذا فادعاه لنفسه... انتابته هذه الحالة منذ أسابيع. إنه يدعى أن جميع ما في الدنيا ملك له... اسأله يا مولاي القاضي، من صاحب هذه الجبة التي ألبسها منذ سنين بعيدة.

ابو الغصن: هذه الجبة لي... ملكي طبعا ...لا أحد يملكها غيرى.

جحا: (يهز رأسه في إشفاق ويمصمص) مسكين أنت يا صديقي أبا الغصن، هل لك يا مولاي القاضي أن تسأله عن شيء آخر ...مثلا ...سرج حصاني.

أبو الغصن: (يصرخ) إنه سرجي طبعا.

جحا: (ساخرا مستنكرا) وليس سرج الحصان؟

أبو الغصن: طبعا سرجي ... واللجام أيضا.

جحا: لم يبق إلا أن تدعى أن الحصان له أيضا ...مع أنه لي منذ كان مهرا

صغيرا[38].

وهنا لا يتحمل أبو الغصن ذلك، ويصرخ في جحا ويمسك بتلابيبه أمام القاضي. بل ويهدده بالقتل أن أستمر في كلامه هذا، وعند ذلك يأمر القاضي بخروج أبى الغصن من القاعة لفترة، ثم يستدعيه ليسمع حكمه في تلك القضية.

القاضي: لقد راعيت ظروفك يا أبا الغصن، وتعهد جحا بأنك لن تعود لمثل هذا مرة آخري. وقد حكمت بأن يأخذ جحا نقوده، وجبته، وحصانه بسرجه ولجامه.
أبو الغصن: (وهو يضرب كفا بكف) لا حول ولا قوة ألا بالله ...لا حول ولا قوة ألا بالله. لا حول ولا قوة ألا بالله.

أما المنظر الثالث فتقع أحداثه في نفس المنظر الأول فنجد الزوجتين تقفان، كل منهما تنتظر عودة زوجها وتتبادلان الحديث في هدوء مشوب بغضب خفيف، لا حدة فيه.

زوجة أبى الغصن: أهذا حق الجار على جاره يا عزيزتي؟
زوجة جحا: أنت تعرفين جحا، كما يعرفه كل الناس.
زوجة أبى الغصن: هل كان من الضروري أن يحتكما إلى القاضي؟ جحا على يقين من أن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة.

[38] نفسه.

زوجة جحا: بالطبع ...لكن ما كان يجب أن يداعبه زوجك بهذه الطريقة المثيرة.

زوجة أبى الغصن: أنها مداعبة بريئة.

زوجة جحا: كثير من المداعبات تبدأ بريئة، وتنتهي إلى ما يحمد عقباه[39].

وبينما هذا الحديث يدخل جحا وأبو الغصن، فتهرع كل زوجة نحو زوجها، ثم يفاجأ أبو الغصن بأن جحا يعيد أليه صرة النقود، والجبة، والحصان وسرجه ولجامه، ويندهش لأنه لم يفعل ذلك أمام القاضي، ويسأل جحا عن ذلك.

جحا: كنت تسخر من دعائي، وهذا غير لائق منك.

أبو الغصن: صدقت ...وسأمضي ...دعني أكفر عن غلطتي هذه بإهدائك النقود (يحاول أبو الغصن أن يقدم الصرة إلى جحا).

جحا: لن أقبلها منك، أنى كنت أدعو الله.

أبو الغصن: أقسمت عليك بالله أن تأخذها ...وهذا هو الدينار الناقص (يخرج من جيبه دينارا ...ويحاول أن يغصب جحا على قبولها).

جحا: ومن جانبي، كان لابد وأن أبرئ نفسي أمام القاضي، وأفلت من عقوبة، لأني ما ارتكبت ذنبا بقبول مال نزل على من السماء.

أبو الغصن: (يضحك) أتقول نزل عليك من السماء مرة أخرى؟

جحا: انه لم يصعد من باطن الأرض ...ولم أكسبه من عمل وعرق.

أبو الغصن: لكنك أمام القاضي.

---

[39] نفسه.

جحا: (ضاحكا) كان لابد من مداعبة أفلت بها وسوف أعود إليه فورا.

أبو الغصن: لماذا؟!

جحا: لأقول له ...إن الأمور يجب ألا تؤخذ بظواهرها ...لقد استدرجت القاضي لكي يصدقني ...وكان يجب عليه أن يجد دليلا أو شاهدا معي يصدق ما قلت ...عن أذنك لأعود إليه.

أبو الغصن: أرجوك ...خذ حصاني، أركبه أرجوك.

جحا: لا ...لا ... شكرا ...حمارتي ظريفة تكفيني، كما أن زوجتي لابد وأن تكون قد أصلحت من جبتي.

أبو الغصن: (يضحك) جحا.

جحا: نعم.

أبو الغصن: أقسمت عليك بالله وملائكته أن تقبل منى هذه الصرة هدية ...وألا فلن أكون جارك بعد اليوم سأترك هذا البيت ...أيضا لن تكون صديقي.

زوجة أبى الغصن: اقبلها يا جحا ...أرجوك.

جحا: (لزوجته) ما رأيك؟

زوجة أبى الغصن: هل تكذب على الله وأنت تقول إنك في مسيس الحاجة إلى ألف دينار؟

جحا: لا.

زوجة أبى الغصن: ها قد بعث بها إليك هدية.

أبو الغصن: وليست صدقة!

جحا: قبلت هديتك يا جارى وصديقي (يحتضنان)

إن المسرحية قطعة فنية من الأدب إذ "ليس من الضروري دائما أن تكون

القصة من التاريخ الإسلامي أو تراثه القصصي الفياض حتى تعتبر قصة إسلامية، لكن المهم أن تحمل القيم والإيحاءات والرموز الإسلامية من خلال الأحداث والحوار أو المبادئ التي تدعو لها "[40] وهكذا بالنسبة لكل الأشكال الأدبية، وها نحن نرى في المسرحية معاني إنسانية نبيلة، ومبادئ إسلامية رفيعة.

وأول: هذه المبادئ، ألا يسخر إنسان من إنسان آخر، سواء في كلامه أو في أفعاله، أو أي مظهر من مظاهر سلوكه، قال تعالى " يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن.. " (سورة الحجرات آية 11) لذلك فإن جحا لقن أبا الغصن درسا أمام القاضي لأنه سخر من دعائه.

ثانيا: الدعاء لله بنية صادقة، وقال تعالى " وقال ربكم ادعوني استجب لكم " صدق الله العظيم (سورة غافر آية 60) وجحا كان صادق الدعاء في صلاته، وهو يطلب من الله المال. نعم جحا لم يكن يعمل، ولم يبذل جهدا، ولكن هناك أشياء يمكنها أن تتحقق بدون جهد، أو بمجهود قليل لا يتناسب مع العطاء الرباني، وذلك لا يكون إلا للأتقياء الأنقياء من عباد الله، الذين اشتاقوا إليه، فكان لهم من الله ما يؤثر، وعندما تكون النية صادقة، فالله يفتح على عباده بركات من السماء والأرض تكون لهم خيرا متجاوزا ومحطما قانون الأسباب والعلة، والمنطق البشرى، لأن القانون الإلهي أفاض بفتوح الخيرات.

[40] دراسات في أدب الطفولة، عبد التواب يوسف، أدب الطفل العربي، مرجع سابق، ص 72.

قال تعالى:

" ومن يتق الله يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب " صدق الله العظيم (سورة الطلاق آية 2،3) وجحا أخلص النية، وصدق مع الله، فهيأ الله له الأسباب التي تعطيه الرزق الذي يطلبه، عن طريق صديقه وجاره أبى الغصن ورغم المشكلة ألت دارت بينهما عند القاضي، ورغم أن جحا لا يقبل أن يحصل على أشياء لا يستحقها، فيعطى حاجيات أبى الغصن له، إلا أن صديقه يرفض أخذها، ويعتذر له عما بدر منه من السخرية منه عند الدعاء، ويعطى له الجبة والحصان بسرجه ولجامه هدية له.

والثالثة: حق الجيرة، أن الجار للجار كالبنيان يشد بعضه بعضا. قال تعالى: " إنما المؤمنون أخوة "صدق الله العظيم (سورة الحجرات آية 10) فالجيرة لها حقوق كثيرة، منها أن تقدم يد المساعدة إلى المحتاج، لذلك حينما شعر أبو الغصن أن جحا في ضيق مالي، وبحاجة للنقود، أعطاها له، عن نفس راضية، يحب لأخيها ما تحبه لنفسها وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم إذ يقول " ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه " صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

والرابعة: العدل في الحكم، فلا يجب على القاضي أن يأخذ بظواهر الأشياء وبالانطباعات الشخصية دون دراسة للقضية من كل جوانبها، ودون شهود، كما فعل قاضى المسرحية مع أبى الغصن، لا، فهذا ظلم للناس، والله لا يرضى بالظلم، فالقاضي راع ومسئول عن رعيته، ولابد أن يعدل، حتى يستقيم أمر المجتمع: قال تعالى: " إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم

بين الناس أن تحكموا بالعدل إن الله نعما يعظكم به إن الله كان سميعا بصيرا " صدق الله العظيم (سورة النساء آية 58)

أما الخامسة فهي الحلم، إذ يجب على الإنسان في المواقف كلها أن يكون حليما. فالحلم يكسب الإنسان الاتزان في شخصيته، وبالتالي سيتمكن من تدبر الأمر، والتفكير السديد في القضية المطروحة عليه، وسيظفر بالنجاح، وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حينما نصح رجلا يريد وصية، فقال له "لا تغضب" صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وهكذا فعل جحا، تحدث مع القاضي بثبات، وعقل مفكر ذكي، وهكذا خسر أبو الغصن لأنه مضطرب الأعصاب منفعل، لا يحسن الكلام ولا الفعل، بالإضافة أن نيته كانت موجهة لخداعه، فانقلب الموقف ضده لأن الله قال في محكم كتابه: " ولا يحيق المكر السيء إلا بأهله " صدق الله العظيم (سورة فاطر آية 43)

والشخصيات في المسرحية تحمل طابع المثالية، والنظرة الخيرة للأمور، فهذه زوجة جحا تدعوه أن يعمل ويترك الكسل، وزوجة أبى الغصن تحثه على ألا يوقع جحا في مأزق، فهو رجل طيب، وهذا جحا بالرغم من الشجار الحاد مع أبى الغصن أمام القاضي، إلا أنه يأبى أن يحصل على شيء ليس من حقه، فيغير موقفه من الضدية لصديقه إلى السماحة، وأيضا أبو الغصن يغير موقفه من المكر بجحا إلى الحسنى، وإعطاؤه المال والحصان، هدية.

وأحداث المسرحية تتطور بمنطق فني من طرح المشكلة وتعقدها في المشهد الأول، إلى ذروة التعقيد في المشهد الثاني، إلى الحل والانفراج في المشهد الثالث، وذلك بلغة حوار بسيطة الألفاظ، نابعة من طبيعة الشخصيات والمواقف، وتتسم لمسرحية بالطابع الكوميدي، وخاصة في المشهد الثاني، والذي تتفجر الكوميديا نابعة من التناقض الحادث، حيث أبو الغصن يمتلك حقا من المال والحصان واللجام والسرج، ومع ذلك فجحا بذكائه الحواري والحركي استطاع أن يحصل عليها، ويخرج أبو الغصن من المعركة خالي اليدين.

إن هذه القيم طرحتها المسرحية، يمكن أن تذوب في عقل ووجدان المتلقي لهذا العمل، بأسلوبها السهل، البسيط، الفكه، المحبب إلى النفس، والذي لا جفاف في مادته، ولا وعظ مباشرا يحول بينها وبين المتلقي، وهذا هو خير سبيل لتقديم كل ما هو نبيل وقيم إلى طفلنا المصري والعربي.

جحـا ... الميـت الحـى

مسرحية تقع أحداثها من أثنى عشر منظرا، والمنظر كما يصفه المؤلف مركب من مكانين متجاورين على المسرح، أولهما قاعة السلطان أو شرفة قصره، مؤسسة بأساس ضخم، وفى الجانب الآخر من المسرح بيت جحا، وغرفته بها نافذة تطل على الشارع وبداخل الغرفة فراش بسيط وملاءة بيضاء. ويتناوب وقوع الأحداث بين المكانين على التوالي.

نجد جحا، في المنظر الأول الذي يدور في قصر السلطان، يطلب مقابلة السلطان، فيسر السلطان لأن جحا كثيرا ما يضحكه بفكاهاته وألاعيبه المرحة، ولكن عندما يدخل عليه يلاحظ أنه مهموم حزين لفقد زوجته، فيعزيه السلطان، ويطلب من السلطانة أن تختار له زوجة من جواري القصر، وبالفعل تقدم له زبيدة وصيفتها زوجة له، وتعطيها ألف دينار تستعين بها على الزواج، ويعد للزواج.

أما المنظر الثاني فتقع أحداثه في منزل جحا بعد بضع شهور، نلاحظ أن المنزل ليس به ألا الفراش والغطاء، وكل أشياء المنزل بيعت وذلك نتيجة بذخ جحا في عمل الولائم والحفلات للأصدقاء. وجحا في حيرة من أمره، من أين سيأتي بالمال؟ فتبرق له فكرة، أن يذهب إلى السلطان، ويدعى أن زوجته ماتت وليس عنده نفقات لتشييع الجنازة حتى يعطيه مالا، فتوافق زبيدة على هذه اللعبة.

ويذهب جحا في المنظر الثالث إلى السلطان، وينفذ ما قاله لزبيدة، والسلطان يقتنع بكلامه، ويعطيه ورقة لكي يذهب إلى بيت المال، ليأخذ ألف دينار، ويواسيه لفقد زوجته، ويخبره أنه سيحضر عنده مع السلطانة للعزاء بعد الظهر، فيشكره جحا وينصرف.

ويعود جحا في المنظر الرابع إلى زبيدة فرحا، ويقص عليها ما حدث، فتسر، ولكن جحا يرى أن الألف دينار قليل لذلك يقترح عليها أن تذهب هي الأخرى إلى السلطانة لابسة ثوبا من الخيش، وتقول بأن جحا مات وليس عندها مال يكفي لمصاريف الجنازة، وأنها أصبحت فقيرة، فتتردد زبيدة من الفكرة، ولكن جحا يشجعها.

وفى النظر الخامس تذهب زبيدة إلى السلطانة، باكية، وتخبرها بأن جحا ذهب إلى السماء، وليس عندها ما تنفقه على جنازته، فتعطيها ألف دينار، وتعدها أنها ستتأتى إليها مع السلطان لواجب العزاء في منزلها، فتشكرها، وتخرج مسرعة.

وترجع زبيدة إلى جحا – في المنظر السادس – بعد مقابلة السلطانة.
جحا: هيه ماذا فعلت.
زبيدة: (وهي تلقى بالكيس) ها هي ألف دينار أخرى.
جحا: رائع عظيم، نجحت.
زبيدة: نعم ولكننا بعد قليل سوف ننكشف ويصبح الأمر فضيحة ما بعدها

فضيحة.

جحا: كيف؟!

زبيدة: السلطانة قالت إنها ستتأتى لتعزيني فيك بعد الظهر.

جحا: وهكذا قال لي السلطان ...أنه سيجئ لتقديم واجب العزاء في المساء.

زبيدة: الأفضل أن تهرب من البيت.

جحا: لا أظن أن بنا حاجة إلى ذلك.

زبيدة: وماذا لو جاءا؟!

جحا: (يقهقه) الذي سيحدث في القصر اليوم سيكون شيئا فريدا.

زبيدة: ماذا تتوقع؟!

جحا: اتركى لي الأمر. سيدركان في النهاية أنها خدعة للحصول على النقود[41].

ويعود السلطان – في المنظر السابع – إلى قصره فيجد السلطانة حزينة.

السلطانة: عندي خبر محزن، يا مولاي.

السلطان: وأنا أيضا.

السلطانة: ربما تكون قد عرفت بما حدث.

السلطان: نعم ... البقية في حياتك.

السلطانة: حياتك الباقية ... الحق أنى حزنت عليه حزنا شديدا.

السلطان: عليه؟! تقصدين عليها؟!

السلطانة: على من؟!

السلطان: زبيدة.

[41] عبد التواب يوسف، جحا ...الحي الميت!، (تحت الطبع).

السلطانة: زبيدة كانت هنا منذ ساعة ... أنا حزينة لوفاة جحا.

السلطان: جحا لم يمت، كان عندي في الصباح ...كان يبكي زوجته.

السلطانة: مستحيل ...زبيدة قالت لي أنه مات والدموع في عينيها.

السلطان: إنها هي التي ماتت (في حدة).

السلطان: قلت لك إنه جحا.

السلطان: إنها زبيدة.

السلطان: جحا.

السلطان: زبيدة.

السلطانة: جحا.

السلطان: زبيدة[42].

وهكذا يتأزم الموقف، فيأمر السلطان أحد حراسه أن يذهب إلى منزل جحا لكي يعرف من مات جحا أم زبيدة. ويذهب الحارس مسرعا إلى منزل جحا، ولكن قبل وصوله، يراه جحا من نافذة غرفته، فيدرك بذكائه المسألة، فيطلب من زبيدة أن ترقد وتغطى نفسها بالملاءة البيضاء وتتظاهر بالموت، ويأخذ بصلة ويدعك بها عينيه لكي تدمع ويتقن البكاء، وحينما يدخل الحارس عليه، يخبره جحا أن زوجته ماتت، وهذا هو المنظر الثامن.

أما المنظر التاسع فيحكى الحارس للسلطان والسلطانة ما شاهده في منزل جحا، وأن الميت زوجته زبيدة السلطان: ماذا؟! مستحيل.

[42] نفسه.

الحارس: لقد قابلت جحا نفسه وتحدثت إليه.
السلطانة: أنت كاذب ومنحاز للسلطان[43].

وتنادى السلطانة وصيفتها، وتأمرها أن تذهب لمنزل جحا لتكشف ذلك اللغز. ويلمح جحا من نافذة غرفته – في المنظر العاشر – قدوم وصيفة السلطانة، فيفهم الأمر، فيطلب من زوجته أن تغطيه، وحينما تدخل الوصيفة على زبيدة، تجدها تبكي زوجها جحا فتعزيها وتخرج. وتذهب الوصيفة لسيدتها في القصر – في المنظر الحادي عشر – لتعلمها بأن جحا هو الذي مات، فيندهش السلطان اندهاشا شديدا، ولكنه يطلب من السلطانة أن يذهبا بنفسيهما إلى منزل جحا لمعرفة الحقيقة.

وفى المنظر الأخير يقف جحا إلى النافذة، يرى السلطان والسلطانة.
جحا: زبيدة ...السلطان والسلطانة.
زبيدة: يا إلهي. فلنهرب.
جحا: لا سنموت معا.
(يجريان إلى الفراش ...يرقدان كالميتين ... ويغطيان أنفسهما بالملاءة البيضاء ... فيدخل السلطان والسلطانة والحارس والوصيفة)
السلطان: إنني أدفع ألف دينار لمن يقول الحقيقة في كل ما حدث
(يهب جحا جالسا، ويقول وهو يمد يديه)
جحا: أعطني الألف دينار.

[43] نفسه.

السلطان :(ينفجر ضاحكا) آه ... يا جحا يا خبيث ... يا ثعلب كان يجب أن أعرف أنها واحدة من ألاعيبك.

جحا: مولاي ... الألف دينار.

(تذهب السلطانة إلى زبيدة لتوقظها)

السلطانة: كنت على ثقة أنك على قيد الحياة.

زبيدة: إنه جحا يا مولاتي، الذي فعل كل شيء.

السلطانة: أعرف ... أعرف (تضحك)

جحا: الحمد لله أن عدت وزوجتي من الأخرة وكسبنا ثلاث آلاف دينار[44].

والمسرحية تعرض لنا فكرة مرحة من أفكار جحا، وهي محاولته الحصول على المال، حتى وإن كانت الوسيلة ادعاء الموت. وشخصيات المسرحية تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

أولا – اثنتان طيبتان محبتان للخير وتصدقان ما يقال لهما، وهما السلطان والسلطانة.

ثانيا – شخصيتان ماكرتان تفعل الحيل تحصلا على المال وهما جحا وزوجته.

ثالثا – شخصيتان محايدتان، مهمتهما في نقل الأخبار وهما الحارس والوصيفة. أما الشخصية المحورية والمحركة للأحداث في المسرحية، جحا، ذلك الرجل الذي يفكر في الحصول على المال من السلطان بادعاءات زوجته التي ماتت، ثم يقترح على زوجته أن تذهب إلى السلطانة وتدعى أنه قد مات، وأيضا لتحصل منها على بعض النقود ثم يفكر في خداع الحارس عند حضوره

[44] نفسه.

إلى منزله، ويطلب من زوجته أن تموت، ثم يفكر في أمر الوصيفة عند حضورها، ويدعى هو الموت! ثم ينجو من المأزق الأخير عند حضوره السلطان والسلطانة.

واستخدم المؤلف عديدا من العناصر في إبراز الكوميديا، فعن طريق الشخصيات استطاع أن يحدث أثرا مرحا من المواقف التي أوجدتها وتواجدت داخلها، فتارة تكون الكوميديا قائمة على عنصر المفارقة، وتتحدث السلطانة عن شيء، والسلطان يفهم شيئا آخر، والعكس، وتارة قائمة على التناقض، والسلطانة تفهم أن جحا مات، والسلطان يؤكد عكس ذلك، وتارة أخرى يتضح العكس. ومرة تنبع الكوميديا من عنصر المفاجأة، كما في المشهد الأخير عندما يقوم جحا من موته، ومرة أخرى تنبع من عنصر التظاهر بعكس الحقيقة، فاستخدام البصل لزرف الدموع، أو القول بكلام عكس حقيقة، أو تلبس الزوجة لبسا خشنا بعكس طبيعتها، وأيضا المبالغة في العواطف، وخاصة عند البكاء على الزوج والزوجة.

بالرغم من أن عدد مشاهد المسرحية اثنتا عشر مشهدا، إلا أن أحداث المسرحية متطورة وجذابة مشوقة ، فالمشاهد حتى السادس تعرض تنفيذ اللعبة من خلال جحا وزوجته، ثم العقدة في المشهد السابع ثم تزداد الأزمة في المشهد التاسع ويصبح الموقف أكثر تعقيدا في المشهد الحادي عشر ثم تنفرج المشكلة في المشهد الأخير، والمؤلف منذ البداية يجذبنا إلى الفكرة ويجعلنا مشدودين لها حتى اللحظات الأخيرة، وهذا مما يكسب المسرحية تماسكا دراميا رغم كثرة المشاهد، والذى هو بطبيعة الحال نابع من طبيعة الموضوع

الذي يحتم التنقل من مكان إلى آخر، غير أن هذا العدد الكبير للمشاهد محبب إلى الطفل، مما يثير خياله ، ويجعله مجذوبا بشوق إلى الأحداث، وأيضا ليس هناك أحداث جانبية للفكرة الرئيسية للمسرحية ،مما يسهل من الموضوع .

وإن كان يغلب على المسرحية طابع الفكاهة-ولا ضرر من ذلك فالفكاهة مطلوبة لذاتها- إلا أنه كان من الممكن للمؤلف أن يركز على سبب استدانة جحا، نعم، لقد ركز في المشهد الثاني أنه يقيم الولائم والحفلات للأصدقاء، ولكن كان يمكن في المشهد الأخير أن تعطى إشارة تؤكد أن الإسراف صفة غير محببة، وهو يوقع الإنسان في الاستدانة، والتي تسبب له مشاكل كثيرة في حياته العائلية، والاجتماعية وهذا ما يجب أن نتجنبه – بأسلوب غير مباشر – وبذلك تمتزج البسمة مع القيمة الإنسانية.

سمات مسرح عبد التواب يوسف

بعد هذا العرض والتحليل للأعمال المسرحية للأديب عبد التواب يوسف، يمكننا أن نستخلص سمات عامة لمسرح ذلك المبدع، الذي أثرى ثقافة الطفل المصري والعربي.

1-اللغة العربية:

يحرص عبد التواب يوسف على استخدام اللغة العربية في كتاباته، فهو يؤمن بقدرتها العذبة الحلوة على التواصل مع المتلقي. فهي لغة القرآن، والحديث الشريف. ولغته تتضمن سمات الوضوح والقوة والجمال – وهذا ما يجب توفره في نصوص الأطفال – "ويتمثل وضوح الأسلوب وبساطته في وضوح الكلمات، ووضوح التراكيب اللغوية وترابطها ووضوح الكلمات. أما قوة الأسلوب، فإنها تتمثل في المثيرات أو المنبهات التي توقظ أحاسيس الطفل...الكلمات المعبرة، إطلاق الصفات الخاصة ذات الأثر الانفعالي في الطفل دون الصفات العامة المألوفة ...أما جمال الأسلوب فإنه يتمثل في التناغم بين الأصوات والمعاني عن طريق استخدام ألفاظ وتعابير سلسلة موحية "[45]. ومع تمسكه بالفصحى، إلا أنه لا يقف جامدا أمام ذلك العصر بتقنياته ومستحدثاته والتي فرضت لغة جديدة، إنه يتعامل مع تلك اللغة

[45] هادى نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب (الثاني) (30)، 1986، ص 101، 102.

بشجاعة ودون خوف، ويستخدمها لأنها طبيعة حضارية، فلا يتحرج أن يستخدم كلمة الراديو والتليفون وسوبر لوكس ...وغيرها من الكلمات، لأنه يؤمن أن التلاقح اللغوي عنصر جوهري في الثقافات الإنسانية.

2-البيئة المكانية والزمانية:

إن البيئة الجغرافية للحدث على خشبه المسرح، شديدة الوضوح والتحديد في الأعمال المسرحية، حيث يصف المؤلف المنظر وصفا دقيقا من حيث الشكل – المنظر في منزل أو بهو سلطاني، أو شارع، وأيضا في أي الأماكن يقع الحدث على خشبه المسرح في اليمين أو اليسار في داخل المنظر أو خارج المنظر. وهذا التحديد يجعل المتلقي يتجاوب بخياله مع النص بل ويرسمه داخل عقله مما يجعله في نسيج النص المسرحي. أما البيئة المكانية للنص ككل فهي عامة، أي أن المؤلف يكتفى بذكر أن الأحداث تقع في بيئة عربية بها قباب ومآذن. ولا ندرى في أي الأماكن هل هي في مصر أم المغرب أم تونس، وأيضا في أي حقبة زمنية؟ وإذا كان المؤلف يريد بذلك أن يعطى صفة الإنسانية للعمل وكسر حدود الزمان والمكان، وهذا مقبول، إلا أنه أيضا في التحديد إثراء لخيال المتلقي، والمعرفة الدقيقة بخصائص الأشياء وليس بعمومها.

3-الأحداث والشخصيات:

إن معمارية بناء الأحداث في مسرحة متطورة في شكل متسلسل من حلقة إلى حلقة – طرح المشكلة ثم العقدة، ثم الذروة، ثم الحل، والأحداث الجانبية تغذى

الحدث الأساسي، هذا ما يجعل العمل متماسكا قويا. والشخصيات صفاتها واضحة منذ اللحظة الأولى، وهي تحمل الطابع الإنساني الذي ينبض بالحياة، بسلوكياتها الإيجابية والسلبية، كما أن الشخصيات الأساسية تأخذ موقفا مثاليا من المشكلات التي تتعرض لها، وهي تسير نحو الأفضل، مما يساعد المتلقي على اتخاذ موقف إيجابي من الحياة.

4-القيم:

يحمل المضمون في أعماله المسرحية قيما نابعة من تراثنا العربي والإسلامي، أن نتمسك بالقيم الدينية، والخلقية، والاجتماعية والعلمية ...ألا يسخر قوم من قوم، أن نحافظ على الجار، أن نكون أمناء في تعاملاتنا مع الآخرين، ألا نخدع بالمظهر، أن نفهم ماذا نريد؟ وكيف نصل إلى الهدف؟ قيم نجدها منسابة في النص المسرحي بأسلوب فني غير مباشر. وهذا يساعد الطفل المتلقي على اتباع السلوك القويم الذي يتفق مع مجتمعه الذي يعيش فيه والذي يدفع به نحو الأجمل.

5-الفكاهة:

تترقرق الفكاهة في ثنايا النص المسرحي، سواء كانت نابعة من الكلمة أو الموقف عن طريق المفارقة أو الحركة. الابتسامة عنصر أصيل في الطفولة، والطفل يحب المرح والبهجة، وإذا اقترنت القيمة بالفكاهة المحببة إلى النفس، لأصبح توصيل المعاني إلى المتلقي سهلا يسيرا، وهذا ما حرص عليه عبد التواب يوسف.

6-مسرحية الهدف الواحد:

"مسرحية الطفل يمكن آن تتوخى أكثر من هدف واحد في آن واحد، ولكنها قد ترتكز على هدف معين بشكل قوى يفوق تركيزها على بقية الأهداف فيسمى الأول هدفا مركزيا للمسرحية، وتصبح الأخرى أهدافا ثانوية، وفى كل حالة ينبغي أن يظل الهدف الرئيسي متكاملا وتظل الأهداف الثانوية مترابطة كي لا تبدو المسرحية أمام الطفل مفككة أو مشوشة"[46] وأعمال عبد التواب يوسف جميعها ذات هدف واحد، وكل عناصر بناء المسرحية من حوار وشخصيات ومواقف ..تتفاعل مع بعضها البعض لكي تصل بنا في تدرج منطقي نحو الهدف الأعلى، وإذا كان هناك خيوط ثانوية فلكى توضح وتؤكد قيمة الهدف الأعلى، وهذا ما جعل العمل واضحا سهل الوصول للمتلقي.

7-العقل المستنير:

إن أفكار مسرحياته لا تحلق في الخيال الذي لا منطق له، وشخصياته ليست هي السوبر مان، وتطور أحداث النص المسرحي لا يخضع للصدفة والعشوائية، أن هذه الأشياء تجعل المتلقي في حالة انفصال في الشخصية لما سيجده من هوة كبيرة بين ما يتلقاه وبين واقعه. وإنما جمال ما يقدمه عبد التواب يوسف أنه ينبع من الواقع ويقترن بالعقل، والحلول في عمله الأدبي ليست نتيجة الخيال الجامح، أو السوبرمانية، أو العشوائية، ولكن نتيجة أعمال العقل في رصد المشكلة، ثم التفكير في خطوات عملية لحلها، والسعي لذلك.

---

[46] هادى نعمان الهيتي، مرجع سابق، ص 30.

فهو يدرك تمام الإدراك أننا نعيش اليوم عصر الثورة الثالثة ثورة المعلومات، وما أحرى أن نبني عقول صغارنا بعقل مستنير.

8-التراث ليس متحفا:

يؤمن الكاتب عبد التواب يوسف بقضية أن نحيا بالأصالة والمعاصرة، لذلك فهو يذهب إلى التراث سواء كان هذا التراث إسلاميا عربيا على وجه الخصوص أو عالميا على وجه العمومية، وهو يتناول حكايات التراث – سواء كانت حكاية الذهب أو الرداء أو قطرة المطر في مسرحية العم نعناع أو حكايات جحا العربية والأوربية – ويعالجها معالجة فنية في داخل العمل المسرحي بحيث تخرج ألينا حية نابضة بروح عصرنا، طارحة فيما يجب أن نحافظ عليها ونتمسك بها، كل ذلك في مزيج واحد كالروح والجسد لا انفصال بينهما. هذا على مستوى المضمون، أما على مستوى الشكل، ففي أعمال جحا نجد المناخ المسرحي يدور في بيئة عربية بها مآذن وقباب، وأيضا الملابس التي ترتديها الشخصيات ملابس عربية إسلامية، وتتحدث عن مضامين شديدة المعاصرة مثل قضية الإنتاج، التخصص.....الخ.

9-المرحلة العمرية:

تنتمي أعمال عبد التواب يوسف إلى مرحلة الطفولة المتأخرة (9-12سنة) حيث ينتقل الطفل في هذه المرحلة من عالم الخيال الحر إلى عالم الواقع، وينتقل من المفاهيم البسيطة إلى المفاهيم المعقدة، ومن النظرة الذاتية إلى النظرة الموضوعية، ويكون المعايير الخلقية والقيمية فيصبح الطفل أكثر

استعداد لتحمل المسئولية في إطار مجتمعه. كما يميل إلى الأعمال التي تظهر فيها المنافسة والشجاعة وروح المغامرة. وهذا ما نجده في العم نعناع ومسرحيات جحا.

10-يمثله الصغار والكبار:

انطلاقا من الملاحظات السابقة، تبين لنا أن الأطفال قادرون على تمثيله بأنفسهم، وبالطبع الكبار أكثر قدرة. فمسرح عبد التواب يوسف لا يحب أن يحبس بين دفتي كتاب، نعم هو ممتع وجذاب، بحيويته، وعذوبة كلماته، واتقان شخصياته، وعمق أفكاره، إلا أنه لكي يكون أكثر تأثيرا وأعمق أثرا، لابد أن ينطلق إلى رحابة العرض المسرحي الحي بكل ما يحمل من مقومات فنية. المسرح ينصهر داخل بوتقته كل من المؤدى والمتلقي، إن الآدمية بلا حواجز، وهذا ما يجعل له تأثرا فعالا قويا.

ما أجمل أن يسعى كل من يحب الطفولة وخاصة في مجال المسرح، تحويل مسرحيات عبد التواب يوسف إلى عروض مسرحية نابضة بالحياة، لكي تحيا بنا، ونحيا بها.

اكتشـــاف الهـراوى

تحية وفاء، تحية تقدير وإجلال، تحية عرفان بالجميل، تحية للجهود الرائدة في مسرح الطفل العربي، تحية ملؤها العطر يسطرها الأستاذ عبد التواب يوسف إلى محمد الهراوى.

"إن هذا التجميع لمسرحيات الهراوى لم تكن جهدا يسيرا، والكتابة عنه أمر لم يكن سهلا، فقد كنت طفلا حين قرأت مسرحية (الذئب والغنم)، وظلت معي سنين طوالا.. وكان أبى – رحمه الله – معجبا بالهراوى، يتابع قصائده للكبار والأطفال، وما زال صوت أبى يرن في أذني وهو يقرأ لى القصائد ويشرح لى ما غمض على منها. أما المسرحيات فما عرفت ألا واحدة، وكانت مفاجأة لى أن ألقى هذه المسرحيات وتمنيت لو أن هناك المزيد من المخطوطات لنحظى بنشرها "[47].

ليس بغريب أن يبذل عبد التواب يوسف الجهد، لكي يجمع أعمال الهوارى من هنا وهناك، وليس بمستغرب أن يضع لها رؤية تحليلية تكشف عن طابع ذلك الرائد، فهذا عهدنا معه دوما يبحث وينقب في تراث أمته، لكي ينيره لأبنائها، يبحث عن رجالها المفكرين، القادرين على تغيير صفحة الحياة، إلى واقع أكثر عقلا وجمالا. "كتب الهراوى عدة دواوين للأطفال، ظهر بعضها قبل أن تظهر أعمال كامل كيلاني[48]، ثم كتب بعض المسرحيات التي نشرت

[47] عبد التواب يوسف، الهوارى رائد مسرح الطفل العربي، دار الكتاب المصري، 1987، ص142.

[48] ظهرت أولى أعمال كامل كيلاني عام1927، وكانت في مجموعات قصصية متوالية، تبدأ من السن الصغيرة وتتدرج إلى مساحة

في أواخر العشرينيات، وأمتد بها تاريخ النشر إلى أواخر الثلاثينيات ...أي على مدى عشر سنوات[49].

إن التجربة المسرحية للهوارى لم تكن بسيطة، وإنما هي تحمل فهما عميقا لدور المسرح، وحرفتيه، فهي محاولات طيبة في بيئة بكر "فالهوارى قد شرع قلمه، واتجه نحو الطفل شعرا ومسرحا، في وقت مبكر، لم يكن أدب الأطفال ذاته قد ذاع وشاع، بل كان عمره في ذلك الحين – كما يحدده مؤرخوه – لا يتجاوز مائة عام. لذلك فإننا نحمد لهذا الشاعر والكاتب ارتياده هذا المجال، ونقدر كل التقدير خطواته الأولى الموفقة على الطريق"[50].

ويذكر عبد التواب يوسف، أن الهوارى كتب خمس مسرحيات، ثلاث مسرحيات نثرية، ومسرحيتين منظومتين، وهم كالآتي:

1-حلم الطفل ليلة العيد: مسرحية نثرية ذات فصلين نشرت عام 1929.

2-عواطف البنين: مسرحية نثرية ذات فصل واحد نشرت عام 1929.

3-الحق والباطل: مسرحية نثرية ذات فصل واحد نشرت عام 1929.

4-المواساة: مسرحية شعرية ذات فصل واحد نشرت عام 1932.

5-الذئب والغنم: غنائية بالشعر السهل نشرت عام 1939.

عمرية طويلة.

[49] نفسه ص 40.

[50] نفسه ص 40.

ولم يعثر عبد التواب يوسف في بحثه على مراجع تشير إلى أن هذه المسرحيات قد مثلت وشاهدها الهوارى والأطفال، أم بقيت في إطار الكلمة المقروءة، ولكن كل هدفه هو أن يسجل هذه المرحلة التاريخية من أجل الدارسين والباحثين، ومن أجل تأصيل الحركة المسرحية الخاصة بالأطفال في وطننا العربي.

ويوضح لنا عبد التواب يوسف بأن الهراوى في لغة مسرحياته "كان حفيا باللغة العربية الفصحى، لا يرتضى لها بدلا "[51] بل ويشجع على استخدامها في الحياة اليومية، ففي مسرحية (حلم الطفل ليلة العيد).

الأم: قلت لأبيك في التليفون يشترى لك سيارة ...أن شاء الله تكون مسرورا.

سعيد: مسرور يا ماما. أشكرك جدا يا ماما أشكرك.. ماما. لا تقولي (تليفون) وقولي: (مسرة). المعلم قال أعرفوها باللغة العربية.

الأم: حسن يا سعيد ز وما اسم البسكليت؟

سعيد: دراجة، الأوتوموبيل: سيارة [52].

وفى غنائية (الذئب والغنم).

الذئب: ضيف أعمى في ناديكم

يرجو النعمى من أيديكم

الأولاد: هذا ذئب أخفى النظرا

وأتى يحبو فخذوا الحذرا

[51] نفسه ص 41.

[52] نفسه ص 31، 42.

الذئب: علم الله أنى مضنى

مالي جاه غير الحسنى!

الأولاد: لبس الذئب ثوب الحيل

وبدا الكذب تحت العلل!

الذئب: فخذوا بيدي يا أولادي

أنتم سندي أنتم زادي!

الأولاد: دعنا، دعنا يا مكار

وابعد عنا يا غدار[53]

ويعلق عبد التواب يوسف على لغة الهوارى بأنه "يكتب فصحى بسيطة سهلة يسيرة، يستطيع الطفل أن يقرأها، بل لن يصعب عليه أن يؤدى بها دوره المسرحي، بل ربما تكون أكثر مواءمة للمسرح من العامية. وهو لا يكتفى باستخدامها نثرا، بل يتجاوز ذلك إلى تأليف مسرحيتين بالشعر السهل، وينظم الحوار في سلاسة وعذوبة، ولا يستعمل الغريب الصعب من الكلمات، بل هو يجد ألفاظا وكلمات تدخل في قاموس الطفل، وإذا ما لجأ إلى غيرها نكتشف أن الصغير قادر على فهمها من السياق، وهو بذلك يثرى لغته ويضيف جديدا إلى مفرداته، الأمر الذي نستهدفه دائما من خلال أدب الأطفال "[54].

وهنا وقفة، نعم، وقفة للعربية، وقفة للغة القرآن، إنها الوسيط العقلي والوجداني بين أقطار الوطن العربي، إنها ترقى إلى العمومية وتبعد عن المحلية المحدودة

---

[53] نفسه ص 61، 62.

[54] نفسه ص 42.

في إطارها الزماني والمكاني، ومن ثم يمكنها أن توحد الوعي المسرحي العربي، وخاصة إذا كانت البداية مع البراعم الصغيرة.

من الجوهري أن نحافظ على كياننا، على لغتنا لأنه " بغير اللغة ستختفي كل وسيلة لإعادة إحياء تجارب الماضي وسبل نقلها للآخرين، فاختفاء اللغة يعنى اختفاء سبل التعبير عن أفكارنا وخواطرنا لأقراننا من البشر، فبغير اللغة تفتقر الجماعة إلى القدرة على تخطيط أي أنشطة أو توضيحها للآخرين أو توجيهها إلى الغاية المشتركة...وبغير اللغة لن ينمو السلوك والعادات التي تخلق الثقافة أو الحضارة وينحط أي مجتمع بلا حضارة إلى حضيض مجتمعات القرود" [55]. ولا يكفي أن نحافظ على لغتنا، بل يجب أن تكون متفاعلة مع روح العصر، والانطلاق نحو ذلك الاتجاه لن يتأتى ألا بالفكرة التي أعلنها د. طه حسين " أن العربية لن تتطور ما لم يتطور أصحابها أنفسهم ولن تكون لغة حية ألا إذا حرص أصحابها على الحياة، ولن تكون لغة قادرة على الوفاء باحتياجات العصر ألا إذا ارتفع أصحابها إلى مستوى العصر ثقافة وسلوكا وفهما واسهاما وأخذا وعطاء"[56].

وإذا كان الهوارى فعل ذلك منذ زمن، فما أجدر كاتب الأطفال – اليوم – أن يكون ذلك الباحث اللغوي من كتب الماضي، وذلك المتأمل لعالم الحاضر بكل تشابكاته الحضارية، حتى يعطى نظرة مستقبلية للغة العربية، وقد أصبحت

[55] ثريا عبد الله، اللغة والمجتمع، كتابك، دار المعارف، 1977، ص 6.

[56] فاروق شوشة، لغتنا الجميلة ومشكلات المعاصرة، كتابك، دار المعارف، 1979. ص 16.

حية متطورة، تساير الواقع بكل معطياته، في كل عطاءاته الفنية. ومسرحيات الطفل في تصور الهوارى " لم يكن يتجه بها إليهم فحسب، بل كان يتصور دائما أنهم سوف يمثلون بأنفسهم، ويقومون بأدوارها.. وهو مثلا في مطلع مسرحية (الحق والباطل) يشير إلى أن كلا منهما طفل: الحق يمثله طفل عليه رداء أبيض والباطل يقوم بدوره طفل عليه رداء أحمر "[57]، كما أن ملاحظاته إلى وصف المناظر المسرحية ومحتوياتها قصيرة ومقتضبة، وأيضا بالنسبة للملابس والحركة المسرحية، ولكن لا يجب أن ننسى أن هذه الأعمال ظهرت في أواخر العشرينيات، وخلال الثلاثينات من هذا القرن.

ويرى عبد التواب يوسف أن مستقبل مسرح الهوارى للطفل العربي، يمكن أن يأخذ عدة محاور:

أولا- أن يفكر مخرج مسرحي في تقديم واحد من هذه الأعمال برؤية جديدة، كاشفا عن مضامين باقية، لا تنتهي بنهاية عصرها.

ثانيا- يمكن أن تكون هذه الأعمال بمثابة شرارة الإبداع، لأفاق جديدة تتفق مع عصر التكنولوجيا.

ثالثا- أن تكون لمجرد الدراسة كجذور لشجرة ممتدة فروعها في عنان السماء.

أيا كان الأمر، فإنه يرى بأمانة " أن إهدار هذا التاريخ خطيئة كبيرة، وصيانته – مصريا وعربيا – واجب تحتمه الأمانة! "[58] فتحية عطرة لتلك الأمانة.

---

[57] عبد التواب يوسف، الهوارى، مرجع سابق، ص 45.

[58] نفسه ص 50.

المقـالات

ويوضح لنا عبد التواب يوسف – في مقالاته – مسارح الأطفال خارج الوطن العربي وداخله ويكشف بعمق عن أهم خصائصها، وحتى يتسنى لنا الاستفادة منها لتطوير بيئتنا المسرحية، في خلق جيل ذواقة للفنون. وهو يستعرض هذه التجارب بأسلوب يتسم بالبساطة، ودقة في الملاحظة، وصدق في التعبير.

فنجد في احدى مقالاته، يؤكد على دور المسرح كمؤسسة تربوية، تعليمية، قادرة على بناء جيل جديد، يحدث تفاعلا مع المجتمع، ويساهم في تغييره إلى حياة أفضل وأجمل.

فالمسرح "اضطر عندما اجتاحت قوات ألمانيا أراضي الاتحاد السوفيتي إلى أن يحمل عصاه على كتفه ويرحل من موسكو ولننجرد، ويتجه شرقا، ولم يعد إلى قواعده ألا ى نهاية عام 1943. وقد كانت هذه الهجرة مفيدة غاية الفائدة للمناطق التي انتقل إليها المسرح، إذ استطاع أن يعبئ المشاعر، منذ الغزو النازي. وعلى خشبة المسرح قدمت رواية (تيمور ورفاقه)، وهي تحكى قصة طفل، استطاع أن يشكل جماعة من الأطفال نجحت في مساعدة أسر رجال القوات المسلحة الذين يقاتلون في الجبهة.. وعلى أثر تقديم هذه المسرحية أنشئت في جميع أرجاء البلاد التي مثلت فيها فرق من الأطفال، أطلق عليها "منظمات تيمور "، انضم إليها ملايين الأطفال في الخطوط

الخلفية، وراحوا يعاونون القوات بكل ما يستطيعون: يجمعون "الخردة" و"بقايا المعارك"، وييسرون عمليات البيع والشراء للجنود، ويخدمون في المستشفيات. بل أن بعض هذه المنظمات شارك في نقل الذخيرة وفى أعمال القتال ذاتها... وهكذا خلقت مسرحية على المسرح الأطفال مئات المنظمات وألوف المناضلين" [59].

وفى برلين عاصمة ألمانيا الديمقراطية، أسس مسرح للأطفال، يقدم للأطفال ما يلائم أعمارهم ويدخل البهجة في قلوبهم. ويغذى فيهم في الوقت نفسه روح البطولة والشهامة وحب الخير والجمال ولقد أصبح هذا المسرح بمثابة مدرسة رائعة. يفد إليها الأبناء برفقة آبائهم وأمهاتهم ومعلميهم.. وتدار في المسرح مناقشات خاصة قبيل رفع الستار. أو بعد إسدالها مباشرة عند انتهاء المسرحية. ويناقش العمل كله الرواية الإخراج والتمثيل والديكور والملابس والمكياج. ويشهد ذلك كله المؤلف والمخرج والفنانون والتربويون. ويهيئ مسرح الأطفال في برلين الفرصة لجمهوره أن يزور الممثلين في حجراتهم أو يقابلوهم على خشبة المسرح أو وراء الكواليس بل وتعقد جلسات بين المسرحيين والرواد. في ناد أنشئ خصيصا لهم" [60].

---

[59] مقال " مسرح الأطفال والنضال " عبد التواب يوسف، مجلة المسرح، السنة الرابعة، العدد الرابع والأربعون، أغسطس 1967، ص 66.

[60] مقال " الألمان يقدمون شكسبير وشيلر وموليير للأطفال " عبد التواب يوسف، مجلة المسرح عدد 18، السنة الثانية، إبريل 1983، ص 72.

يتضح مما سبق روح التلاحم والتلاقح الفكري والوجداني بين كل من المؤدى والمتلقي في بوتقة العمل الفني، وكل ذلك لبناء المتفرج الواعي، وأيضا إلى تقييم الأعمال الفنية ومعرفة تأثيرها على الطفل من خلال واقع التجربة الحية.

إن اهتمام فريق العمل في المسرح الألماني بتوفير كل الإمكانيات من دراسة النصوص المقدمة لأي مرحلة عمرية، والإشراف التربوي من التربويين المتخصصين، والقيام بالدراسات عن طريق الملاحظة والتجربة لمعرفة ما يرغبه الطفل وما يبعد عنه، وإتاحة الفرص لتبادل المناقشات بين الفنانين العاملين في التجربة المسرحية، وجمهور الأطفال، كل ذلك لشيء جدير بالاتباع.

إن روح المشاركة تلك من كلا الجانبين، لخير سبيل لدفع حركة النمو لمسرح الطفل، وتطورها تطورا سريعا، حتى يمكنها مسايرة التغيرات الحياتية المعاصرة. وإذا تطرق الحديث عن فرنسا، فإننا سنجد " أن فرنسا تعطى اهتماما بالغا بالمسرح المدرسي، تقسم باريس إلى أحياء، وتقدم مدارس كل حي أعمال واحد من الكتاب البارزين ...أن الحى 16 مثلا يتخصص في موليير، وتقدم مداسه الابتدائية والإعدادية والثانوية أعماله، بينما حي آخر يتخصص في كورني، وثالث في شكسبير، ...وبعد أن يستمتع أبناء الحى بمشاهدة أعمال مدارسهم، يذهبون لمشاهدة أعمال الكتاب الآخرين في الأحياء الأخرى، ويستضيفون تلاميذها ليروا ما قدموه... وبذلك تتم تغطية مساحة واسعة من الأسماء اللامعة والأعمال الكبيرة يؤديها الطلاب ويتذوقونها على مدى العام كله ... ماذا لو جربنا ذلك مع أعمال الحكيم، ونعمان عاشور،

وبالكثير ويوسف العاني وسعد الله ونوس؟! "[61].

ومثلما يفعل الغرب في المحافظة على تراثه ، بل واستيعابه وجعله في نسيج عقل أبنائه، يدعونا الأستاذ عبد التواب يوسف من خلال هذه التجربة، العودة إلى تراث شجرتنا الأدبية المسرحية العربية، وتقديمه إلى أجيالنا، ولكى تتعرف على تراثها ، حتى يمكنها تشكيل هويتها الثقافية النابعة من أصولها، ودعوة أخرى إلى مفهوم جديد إلى المسرح المدرسي، بعيدا عن مسرحة الدروس والمقررات، وبعيدا عن تقديم نصوص مسرحية بلا منهج محدد، وإنما يصبح المسرح المدرسي ذا قضية ثقافية يؤمن بها، ويبذل كل الجهد في تأصيلها، وبذلك يستعين الطلاب من معرفة تراثهم بشكل منتظم، وليس بشكل متناثر، لأن فهم الماضي، وإدراك الحاضر، يمكننا من رؤية مستقبلية واعية.

" وفى إنجلترا تجربة رائدة رائعة في مجال المسرح التعليمي... إذ يكونون شركات تقدم أعمالا في المدارس والمسارح يراها التلاميذ مقابل ما تدفعه المدرسة ثمنا للعرض، وهذه الفرق تتلقى إعانات من المجلس البريطاني ومن وزارة التربية وترسل الشركة إلى المدرسة مشروعا يشرحه المدرسون داخل الفصل، وكان المشروع الذي أتيحت لي مشاهدة تحويل فناء المدرسة إلى مدينة والتلاميذ هم سكانها ومواطنوها، وكل منهم له حرفته وعمله.. وعلى كل تلميذ أن يختار لنفسه مهنة ويعد (مكيت) لمكان عمله، هذا جزار، وذاك شرطي ...الخ وهم بالطبع يغطون كل المهن بما في ذلك أعمال النظافة

[61] مقال "المسرح المدرسي والجامعي" عبد التواب يوسف، مجلة المسرح العدد العاشر، سنة 1982، ص 46.

والقمامة ...ويدخل الممثلون إلى لمدرسة والمغنى ينشد على الجيتار أغنية، ثم يجرى حوارا مع أهل المدينة من ميكروفون يذيع ما يقدمه.. ويوجه دفة الموضوع إلى المهن والمستقبل والهوايات وأثناء انشغالهم في كل هذا يشب حريق في المدينة ليعرفوا كيف سيتصرف رجل الإطفاء، والإسعاف والشرطة. وبعد إطفاء النار يعود كل إلى عمله وفجأة يأتي جيش معاد ليهاجم المدينة، ويتحول أهلها إلى مقاتلين للأعداء وبعد أن يلحقوا الهزيمة بالمعتدين في جدية كاملة، يخلدون إلى الراحة والغذاء. وخلال ذلك تختار الفرقة التمثيلية بعضا من الطلاب ليشاركوا في العمل المسرحي – كورس للمنشدين – وبعد الظهر ينتقل الجميع إلى مسرح البلدية ليشاهدوا عرضا من واحد من الدروس قد يكون نهر النيل أو الفضاء أو معركة القادسية وهنا برنامج للصغار عن (سفينة نوح) يعرض للحيوانات، ويشترك التلاميذ في العرض وفى نهايته تفتح لهم الستارة لمشاهدة الكواليس وغرف الملابس والمكياج. أنهم يلقنون درسا عن فن المسرح، ويستمتعون بالعرض. ونتساءل: - هل يمكن لطفل أن ينسى مثل هذا اليوم طيلة عمره؟! "[62] .

والإجابة على هذا السؤال المتميز، هي، لا يمكن لطفل أن ينسى مثل هذا اليوم طيلة عمره. بالتأكيد لا يمكن أن ينسها لأن ذلك اليوم تشبعه الطفل بكل حواسه، فقد درس المنهج الدراسي مرة في الفصل بواسطة المدرسين، ثم انتقلت الخبرة من المرحلة النظرية إلى المرحلة العملية في تجربة مسرحية بفناء المدرسة بالاشتراك مع الممثلين. هنا أصبحت المتعة مقرونة بالعملية التعليمية، وهذا

[62] نفسه ص 46.

ما يجعلها محببة.

بالإضافة إلى ذلك، بأن هذا الأسلوب التعليمي يعمل على إزكاء الطاقات الإبداعية لدى التلاميذ، والتعرف على ميولهم، مما سيكون لذلك العقلية والانفعالية، وهذا بدوره سيخلق شخصيات محبة لعملها يمكنها الخلق والابتكار لصالح مجتمعها.

يتضح لنا من التجربة الإنجليزية، شيء بالغ الأهمية، وهو علاقة المؤسسات التربوية والثقافية مع بعضها البعض، نلاحظ أنها علاقة قوية متماسكة ومحددة وتسير وفق خطة، وكل منها تعرف دورها جيدا وهي علاقة أفقية رأسية في آن واحد، فليست العلاقة مفصلة عن بعضها البعض، لا تعرف كل مؤسسة ما تفعله المؤسسة الأخرى وبذلك يصبح لا هدف ولا منهج، وتصبح كل هذه المؤسسات مفرغة من محتواها. إن الرؤية التعليمية والثقافية جناحا طائر، لا يمكن أن يحلق المجتمع عاليا إلا بهما.

وعلى الصعيد العربي، لا يتوانى عبد التواب يوسف عن حضور المؤتمرات والندوات والمناقشات التي تم المسرح، ومن أهم تلك الندوات، واحدة عقدت ما بين الثاني عشر والرابع من مايو عام 1981 في دمشق بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وحول المسرح المدرسي والجامعي، وكانت التوصيات:

" اقرار مادة نظرية تعنى بتاريخ الفنون والتذوق الفني تدرس لكل طلبة المدارس الإعدادية والثانوية وترك الحرية للطالب في الاختيار بين الفنون

التشكيلية والتطبيقية أو الموسيقى أو المسرح.

إدماج التربية المسرحية في المناهج بصورة مرحلية في رياض الأطفال والابتدائي والإعدادي والثانوي تدرس النصوص الأدبية المسرحية ضمن مناهج الأدب العربي مع التركيز على خصوصيتها من حيث من نمط فني قائم بذاته.

اعتماد اللغة العربية الفصحى في النصوص المسرحية المدرسية والابتعاد فن اللهجات المحلية. يعد برنامج تأهيل سريع للعاملين في المسرح المدرسي إلى جانب التأهيل العادي في هذا الميدان لسد الحاجة الملحة.

دعوى الجهات المختصة إلى إنشاء وتمويل رصيد نصوص مسرحية مدرسية عن طريق المسابقات بجانب الإعلان عن مسابقة في التأليف لمسرح الطفل كل سنتين.

على كل مؤسسة تربوية تبنى حديثا، وكل تجمع مدرسي يقام، بأن يتسع لقاعة عرض حديثة، مجهزة بالوسائل التي تيسر أداء الأعمال المسرحية فيها.

تشجيع الجمعيات والأندية الأهلية على إنشاء ونشر التربية المسرحية ورعاية مسارح الأطفال والعرائس.
ضرورة حماية مسرح الطفل من التشويه والابتذال (والحق أنها بهذه التوصية قد وضعت يدها على واحد من أخطر الأمراض التي يعاني منها هذا المسرح

إذ كثيرا ما يخرج على أهدافه، ويقدم أعمالا مشوهة، بل يتمادى البعض إلى حد الابتذال الرخيص، وأحيانا نفجع بحركات إيقاعية ورقصات خليعة ومرفوضة، ونواجه بمحاولات للإضحاك مسيئة ومؤسفة.. إن نغمة المسرح التجاري ومسرح القطاع الخاص قد انتقلت إلى ما يقدم للأطفال كأنها لا يكتفى هؤلاء بما ارتكبوه في (مدرسة المشاغبين) وأشباهها من كوارث تدمر قيمهم ومثلهم.

ضرورة توجيه الاهتمام بصورة خاصة إلى انتاج برامج مسرحية خاصة بالأطفال العرب، والتركيز على التربية المسرحية في المراحل الأولى للدراسة.

ضرورة إقامة مهرجانين مسرحيين عربيين (مدرسي وجامعي) كل سنتين، في أحد الأقطار العربية، تعقد على هامشيهما ندوات ولقاءات، ويتم خلالها مناقشة أوضاع المسرح المدرسي والجامعي في كل قطر، استنادا إلى الأعمال والتجارب المقدمة في إطار المهرجانين.

حث المؤسسات في البلاد العربية على تسجيل الأعمال المسرحية المدرسية والجامعية المتميزة وتبادل هذه التسجيلات على نطاق عربي واسع.. وإيجاد حوافز لتشجيع المؤلفين، والمشرفين، والطلاب الذين يمارسون نشاطا مسرحيا مدرسيا وجامعيا "[63].

[63] نفسه ص 43 – 46.

إن تطبيق هذه التوصيات، سيجعل المسرح المدرسي، ومسرح الطفل بشكل عام خارج جدران المدرسة، وسيلة فعالة إلى تدريب النشء على تذوق الدراما، والاستمتاع بالفنون الجميلة فوق خشبة المسرح، وأيضا استخدام المسرح كوسيلة تعليمية، يساهم في توصيل المواد الدراسية إلى التلاميذ بأسلوب جذاب مشوق.

إن النجاح لأجيال الوطن العربي القادمة، لن يتأتى ألا بتوحيد الرؤية، والعمل الجماعي المنظم نحو هدف واحد، وهو خلق بيئة عربية تتسم بطابع الأصالة والمعاصرة في مزيج متناغم في شئون حياتنا، ويساعدنا في ذلك لغة القرآن الكريم، اللغة العربية والتقنيات الحديثة من أقمار صناعية، وإذاعات مرئية ومسموعة، وأجهزة تسجيل ...الخ.

إن الوعي بهذه الأمور قادر على الصمود ضد الذوبان من كل ما هو مستورد – فكرى ومادي – خارج على نطاق بيئتنا العربية.

فعلينا أن نسارع إلى التطبيق، فنحن في عالم يتسابق نحو التقدم بلغة الأفعال، وليس بلغة الكلمات لأن مساعدة الصغار على التغلب على مشكلات الحياة عن طريق الفن لهو هدف أسمى لمسارح الأطفال في كل الدنيا. فلنسارع.

وعلى بساط علاء الدين ينتقل بنا الأستاذ عبد التواب يوسف من دمشق إلى مصر، المنصورة، في أول مهرجان لمسارح الأطفال يقام في قلب مصر في

مدينة المنصورة، والتي شاركت فيه عدة فرق من العاصمة والأقاليم على مدار عشرة أيام، وكانت له ثلاث ملاحظات على المهرجان رغم نجاحه وتحقيقه لهدفه المنشود.

الأولى هي الرد على ذلك التساؤل، هل يعقل أن أقدم عملا مسرحيا كاملا لكي أقول للطفل مثلا لا تكذب؟! وكانت الإجابة أن المسرح ليس منبر للوعظ والإرشاد بل هو مجمع فنون تستهدف عقل الطفل ووجدانه.. بالموسيقى والغناء، بالحركات الإيقاعية والرقصات، بالديكور والملابس، الأداء والتمثيل، بالأدب متمثلا في النص ...الخ، وأعتقد عن يقين أنه قد خرج من التجربة بقناعة أساسية، ألا وهي: أنه يجب أن "يفك عن كيسه" وأن "ينفق بلا قلق" على مسارح الطفولة، لتتذوق الدراما، ولتكون من عشاقها مع الكبر "[64]

والملاحظة الثانية " هي حاجة بعض المشرفين على الفرق المسرحية، وحاجة عدد من مخرجيها، إلى مزيد من الخبرة والمعرفة بمسارح الأطفال، والتدريب هنا هو السبيل، ويجدر بنا ألا يتم إسناد عملية الاخراج إلى "هواة" قليلي الخبرة.. إن فترة دراسية بالكثير والبحوث، والدراسات يجب أن تتم على مدار السنة، ثم يلتقي هؤلاء الدارسون في حلقة، تلقى عليهم خلالها بعض المحاضرات، وتناقش أثناءها قراراتهم، وتكون هناك ورشة عمل في إعداد النصوص وتدريب الممثلين وإعداد الديكور مواكبة لكل هذا وسوف نجد

[64] مقال " الطفولة هي المنصورة " عبد التواب يوسف، مجلة العدد 11، سنة 1982، ص 42، 43.

الثمرة رائعة إذا أقدمنا على ذلك "[65].

والملاحظة الثالثة " تختص بالجمهور من الأطفال.. أننا يجب أن نعرف أبسط القواعد بالنسبة لهذا الجمهور أن قاعة تضم 210 مقاعد للأطفال، يجب ألا يكون فيها 211 طفلا! لابد وأن نتعامل مع الطفل بعقلية المربى، وليس بعواطف الأباء"[66]. وعلى الرغم من هذه الملاحظات، إلا أن تلك التجربة انطلاقة نحو مسارح حقيقية للطفل المصري، ومن ثم للطفل العربي في كل مكان.

[65] نفسه

[66] نفسه

حـــلم

صباح ذهبي،

سماء صافية،

أشجار تتراقص مع نسمات العليل،

عصافير تغرد،

ألوان زاهية، حمراء، صفراء، سماوية،

وجوه مضيئة،

عيون ذكية بريئة،

بسمات،

ضحكات،

أطفال كثيرة، في ميدان الأوبرا، تتوقف كل الأشياء احتراما لهؤلاء الصغار عند عبورهم الشارع ما هذا؟ أهذا حلم؟! لا، لا إنه حقيقة. فها هم الأطفال بأزيائهم النظيفة، البراقة، يسيرون أمامي في نظام جميل. يا للروعة كل هؤلاء جيل الغد. أين كانوا؟

آه، كانوا في دار الأوبرا ن يشاهدون مسرحية "عم نعناع "، يا للسعادة، في أيديهم بالونات، وحلوى، وزعت عليهم، يا للفرحة.

هذا المشهد لا ينساه الأديب عبد التواب يوسف، كان ذلك في الستينات، كان. ولكن الحلم يتكرر بعد ما بنيت دار الأوبرا من جديد، إن هذا المكان مركز إشعاع حضاري، وخاصة لأطفال أمتنا، الذخيرة الحقيقية لطموحات أمنا الحبيبة مصر وأيضا لوطننا العربي.

ما أجمل أن يتربى الأطفال على الفنون الرفيعة التي تثرى الوجدان، وتزين العقل من أجل طفولة خلاقة، مبدعة، مستنيرة، لعالم أفضل وأجمل.

عبد التواب يوسف في سطور

- ولد في أول أكتوبر 1928، بقرية "شزا " مركز " الفشن" محافظة بنى سويف.
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدينة بنى سويف.
- أنهى في الجامعة دراسة البكالوريوس في العلوم السياسية في عام 1949 وتجاوزها إلى الماجستير عام 1953.
- أذيع أول عمل له للأطفال من خلال برنامج "بابا شارو" في 19 ديسمبر عام 1950.
- منذ ذلك الحين كتب العديد من البرامج الإذاعية للأطفال التي قدمت من كافة الإذاعات العربية.
- تزوج في عام 1956 من نبيلة راشد (ماما لبنى) التي ترأست "تحرير مجلة سمير ورأست تحرير كتب الهلال للأطفال، وحازت على جائزة الدولة في أدب الأطفال عام 1987.
- كانت الجائزة تمنح كل ثلاث سنوات "حصل عليها عبد التواب يوسف عام 1975ونال وسام العلوم والفنون ".
- كان أول من حصل على جائزة الدولة في ثقافة الأطفال عام 1981ونال وسام الجمهورية مع هذه الجائزة.
- عمل بوزارة التربية في مجال الإذاعة المدرسية، ثم في الإعلام، رئيسا له، وقدم خلال ذلك برنامج (أوائل الطلبة) الإذاعي، و"الكأس لمين" التليفزيوني، بالإضافة إلى مئات البرامج التعليمية.

- حصل على الجائزة الأولى لثقافة طفل الريف من المجلس الأعلى للشباب والرياضة عام1970.
- فاز كتابة اللقاء الفريد بجائزة الكتاب عام 1981هو اللقاء الفريد وهو عبارة عن لقاءات بين العلماء العرب وعلماء الغرب في تخصص مشترك، كأن يتلقى ابن النفيس مع وليم هارفى حول الدورة الدموية، والحسن بن الهيثم مع نيوتن حول الضوء ...وهكذا.
- كتابة خيال الحقل درسه طلاب السادسة الابتدائية لخمسة أعوام متوالية مما جعل المطبوع منه يزيد على 3مليون نسخة، وكتابة (حياة محمد صلى الله عليه وسلم في قصص) درسه أطفال الشهادة الابتدائية لسبع سنوات وطبع منه أكثر من خمسة ملايين نسخة.
- حصل على (وسام العطاء الذهبي من وزارة التربية والتعليم والمركز العربي للأفلام التعليمية) عن جهوده في العام الأول للطفل 1979.
- الميدالية الذهبية لاتحاد الإذاعات العربية 1979.
- شهادة تقدير من منظمة الثقافة العربية 1980.
- ميدالية اتحاد الإذاعة والتليفزيون (مصر) 1980.
- شهادة رواد الإذاعيين (القاهرة) 1982.
- شهادة تقدير على برامجه للأطفال (إذاعة مصر) 1982.
- ميدالية العام الدولي للطفل (بغداد) 1980.
- جائزة الملك فيصل العالمية لأدب الأطفال 1990.
- أنشأ جمعية ثقافة الأطفال في عام 1986وكان لها الفضل في إشاعة تيار الاهتمام بهذه القضية، وساهمت مساهمة إيجابية في نشر الوعي الخاص بثقافة الأطفال وأدبهم.

- عضو لجنة ثقافة الأطفال بالمجلس الأعلى للثقافة منذ قامت هذه اللجنة، وشارك في كافة ندواتها برامج الأطفال في الإذاعة والتليفزيون 1970، كتاب الطفل ومجلته 1972، سينما الطفل ومسرحه 1973، مضمون ثقافة الأطفال 1974، الثقافة القومية للطفل العربي 1975. ألف ليلة وأثرها على أدب الأطفال العالمي 1975.
- صاحب فكرة إصدار مجلة الفردوس للطفل المسلم (ملحق منبر الإسلام، وتصدر عن المجلس الأعلى للشئون الإسلامية)، ومنذ اقترح إصدارها سنة 1968 وهو شارك في تحريرها.
- قام بتدريس مادة ثقافة الأطفال وأدبهم في العديد من الجامعات والكليات المصرية والعربية كأستاذ زائر من بينها كلية التربية جامعة حلوان.

- اختير خبيرا ومستشارا لشئون الطفل لدى عدد من الهيئات والمؤسسات من بينها:

*هيئة اليونسكو (أوفدته إلى دول عربية عدة مرات لكتابة تقارير عن: برامج الأطفال في التليفزيون. المسرح المدرسي. التقنيات التربوية).

*مكتب التربية العربي لدول الخليج بالرياض

*الهيئة المصرية العامة للكتاب (يراجع الكتب التي تنشرها للأطفال، ويشارك في ندواتها ويكتب لها البحوث والدراسات).

*اتحاد الإذاعات العربية لبرامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون.

التعريف بالمؤلف

الأستاذ الدكتور / محمد أبو الخير

- أستاذ الإخراج المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون. مصر.
- حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ليدز متروبوليتان، Leeds Metropolitan إنجلترا.
- تقلد العديد من المناصب القيادية بوزارتي الثقافة والشباب منها رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة، وكيل الوزارة لقطاع الطلائع والبرامج الشبابية والتعليم المدني بوزارة الشباب.
- رئيس اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (2014 حتى الآن).
- عضو اللجنة العلمية لتطوير المناهج الدراسية بأكاديمية الفنون.
- أستاذ زائر جامعة القاهرة، كلية الآداب، الدراسات العليا، تدريس مادة فنون المسرح
- شارك بعضوية العديد من الهيئات منها: لجنة الشباب باليونسكو، عضو مجلس الإدارة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عضو لجنة التنمية المستدامة وزارة البيئة، عضو لجنة ثقافة الطفل ولجنة المهرجانات بالمجلس الأعلى للثقافة، عضو مكتبة الإسكندرية (2004 -2007) وعضو اتحاد الكتاب مصر.
- أخرج وأشرف لأكثر من خمسين عملا فنياً مسرحياً على المستوى المحلى والعربي والدولي منها:

- احتفالية " اليوم العالمي للفرنكوفونية " معبد الكرنك بالأقصر،2012. – احتفالية " الأولمبياد المصري الأول" أستأد القاهرة، 2002.
- مسرحية "سامر والطبق الطائر" مسرح التليفزيون، 2000.
- مسرحية " الأم الخشبيـــة " البيت الفني للمسرح، 1999.
- مسرحية "رحلـة الحـلاج" لفرقة الغد للعروض التجريبية، 1995.

- أصدر أكثر من ثلاثين كتاباً بين مؤلف ومراجعة وقصص للأطفال منها:

- مراجعة كتب " الإدارة المسرحية" و " تراجيديات شكسبيرية " و " الإدارة المسرحية" و "السينوغرافيا" و "لا تمثيل من فضلكم" مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (2000-2009).
- "دراما الأطفال" المركز القومي للترجمة، 2013.
- " النجاح والتميز في ظل العولمة " و "التنوير قضايا وشخصيات" الدار المصرية اللبنانية، 2008.
- مسرح الأطفال بين الكلاسيكية والإنترنت، دار الطلائع، 2009.
- الإشراف والمناقشة لأكثر من أربعين رسالة لدرجتي الماجستير والدكتوراه.

- شارك ومثل مصر في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات المحلية والعربية والدولية.

- حصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير وخطابات الشكر على المستوى المحلى والعربي والدولي منها:

- الجائزة الفضية في مهرجان القاهرة السادس للإذاعة والتليفزيون، يوليو 2000.
- درع المدير المتميز "المتميزون"، وزارة الدولة للتنمية الإدارية، 2006.
- جائزة الدولة التشجيعية في الآداب والفنون، 1999.
- درع قطاع شؤون الإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة، 2014.
- شهادة تقدير للمشاركة في "المؤتمر العلمي الدولي الأول لأكاديمية الفنون، 2016.

المراجع

أولا – الكتب العربية:

1–ثريا عبد الله: اللغة والمجتمع، كتابك، دار المعارف، 1977.

2–عبد التواب يوسف: جحا والحذاء الهارب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

3–عبد التواب يوسف: جحا يطعم ثيابه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

4–عبد التواب يوسف: جحا صانع الحمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

5–عبد التواب يوسف: جحا والقدرة المتكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

6–عبد التواب يوسف: جحا وشجرة الأرانب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

7–عبد التواب يوسف: جحا وأمطار النقود، (تحت الطبع).

8–عبد التواب يوسف: جحا الميت الحي، (تحت الطبع).

9–عبد التواب يوسف: عم نعناع، (تحت الطبع).

10–عبد التواب يوسف: الهراوى رائد مسرح الطفل العربي، دار الكتاب المصري، 1987.

11–فاروق شوشة: لغتنا الجميلة ومشكلة المعاصرة، كتابك، دار المعارف 1979.

12–هادى نعمان الهيتي: أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية الهامة للكتاب، الألف كتاب (الثاني) 30، 1986.

ثانيا – الكتب المترجمة:

1–رومر جودن، هانز كريستيان أندرسون: ترجمة حسين محمد القباني، الألف كتاب (171)، دار الكتاب المصري، بدون تاريخ.

2–وينفريد ورد، مسرح الأطفال: ترجمة محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة، إبريل 1966.

ثالثا – المقالات:

1–عبد التواب يوسف وأدب الطفل العربي: دراسات في أدب الطفولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987.

2–مقال "مسرح الأطفال والنضال" عبد التواب يوسف: مجلة المسرح، السنة الرابعة، العدد الرابع والأربعون، أغسطس 1976.

3–مقال "مسرح المدرسي والجامعي" عبد التواب يوسف: مجلة المسرح، العدد العاشر السنة الأولى سنة 1982.

4–مقال "الطفولة هي المنصورة" عبد التواب يوسف: مجلة المسرح، العدد الخامس عشر سنة1982.

5–مقال "الألمان يقدمون شكسبير وشيلر وموليير للأطفال" عبد التواب يوسف مجلة المسرح، العدد الثامن عشر، السنة الثانية، إبريل 1983.

رابعا:

1–حديث شخصي أجراه المؤلف مع عبد التواب يوسف في منزله بالمنيل بتاريخ 13يناير 1988.

خامسا – المراجع الأجنبية:

1–Bennet, Stuart (1984) Drama: The Practice of freedom. London, NATD.

2– Eliot, T.S. (1972) The Function of Criticism, 20th. Century Literary Criticism. Ed David Lodge, London Longman.

3– Heathcote, Dorthy (1980) Drama as Context. London, NATE.

4– Neelonds, Jonothan (1990) Structuring Drama Work. Edited by Tong Goode, Cambridge, Cam-Bridge University Press.

5– O'Toole, John (1992) The Process of Drama. London, Routledge.

6– Scott, Wilbur, S. (1966) Five Approaches of

Literary Criticism, New York, Collier Books.

7− Welk, R and Warren, A (1956) Literature and Literary Study, Theory of Literatiure, New York, Horces & World Ino.