Beni-Suef University
Journal of the Faculty Of Al-Alsun

جامعة بني سويف
مجلة كلية الالسن

# الميتامسرح

## فى مسرح الأديب التركى "وداد دميرجى"

**Heba Salah Ramadan**
Assistant Professor
Literature studies
Department of Islamic Eastern Language
Faculty of Al-Alsun
Ain Shams University, Egypt
hebasalah@alsun.asu.edu.eg

Volume 5 - Issue 2
December 2025

Print ISSN2805-2633 Online ISSN2805-2641

**المستلخص:** تتناول الدراسة خصائص "الميتامسرح" عند الأديب التركي المعاصر"وداد دميرجى" Demici Vedat تطبيقًا على مسرحيات Anaya Saygı "المجد للأم" و Çocuktan Al Haberi "خذ الخبر من الطفل" و Suçlu Çocuk "الطفل المذنب"، التى نشرت فى كتابه Sınıftan Sahneye "من الفصل إلى المسرح" الصادر عام 2012م. وقد وظف فيهم الأديب خصائص "الميتامسرح" التى حددها "ليونيل آبيل" الذى يعود إليه الفضل فى إثارة الانتباه إلى ظاهرة "الميتامسرح"-الذى ظهر مصطلحًا حديثًا عام 1963م- وجعلها موضوعًا للتأمل النقدى. وتشير المسرحية –فى إطار هذا المصطلح- إلى ذاتها لكسر الحاجز بين المؤدى والمتلقى مما يتيح بعدا آخر لجعل المشاهد أو المتلقى يدرك أن هذه المسرحية خيال درامى. وقد أوضح "آبيل"، ومن بعده الأديب "ريتشارد هورنبى" خصائص "الميتامسرح". وتتحدد إشكالية الدراسة فى السؤال الرئيس التالى: إلى أى مدى أجاد "وداد دميرجى" فى توظيف آليات "الميتامسرح" فى المسرحيات موضوع الدراسة؟

**الكلمات المفتاحية:** الميتامسرح- وداد دميرجى- آنا جارفيس- المهرج

**Abstract:** The study examines the characteristics of "metatheatre" in the works of the Turkish writer "Vedat Demirci" as applied to the plays "Glory to Mother", "Take the News from the Child", and "The Guilty Child", published in his book "From Chapter to Theatre" in 2012.The writer employed the characteristics of 'metatheatre' as defined by 'Lionel Abel', who is credited with drawing attention to the phenomenon of 'metatheatre'—a term that emerged in 1963—and made it a subject for critical reflection. The play, within the framework of this term, refers to itself in order to break the barrier between the performer and the audience, allowing for an additional dimension that enables the viewer or audience member to realise that this play is dramatic fiction. 'Abel', followed by writer 'Richard Hornby', clarified the characteristics of 'metatheatre'. The issue of the study is encapsulated in the following main question: To what extent has 'Vedat Demirci' excelled in employing the mechanisms of 'metatheatre' in the plays under study?
**Keywords:** Metatheatre, Vedat Demirci, Anna Jarvis, The clown

## المقدمة

ظهر مصطلح "الميتامسرح" فى النقد الأمريكى على يد الناقد المسرحى " ليونيل آبيل[1]" مع بداية الستينيات. تشير المسرحية –فى إطار هذا المصطلح- إلى ذاتها لكسر الحاجز بين المؤدى

[1] "ليونيل أبيل Lionel Abel (1920م-2001م): كاتب وناقد مسرحى أمريكى. أشهر مسرحياته "مأساة أبشالوم" التى فاز بها بجائزة أفضل مسرحية خارج برودواى عام 1956م. قام بالتدريس فى قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة كولومبيا ومعهد برات." قام بعدة ترجمات عن الفرنسية، واشتهر بصياغة مصطلح "الميتامسرح"، فى كتابه الذى يحمل نفس العنوان.

والمتلقى مما يتيح بعدا آخر لجعل المشاهد أو المتلقى يدرك أن هذه المسرحية خيال درامى. وقد أوضح "آبيل"، ومن بعده الأديب "ريتشارد هورنبى[2]" خصائص "الميتامسرح". لذلك تهتم هذه الدراسة بإماطة اللثام عن خصائص "الميتامسرح" التى حددها "ليونيل آبيل" و"ريتشارد هورنبى" فى مسرحيات "المجد للأم" Anaya Saygı و"خذ الخبر من الطفل" Çocuktan Al Haberi، و"الطفل المذنب"Suçlu Çocuk للأديب التركى المعاصر "وداد دميرجى" Vedat Demirci المنشورة فى كتابه Sınıftan Sahneye "من الفصل إلى المسرح".

**هدف الدراسة:** تعالج هذه الدراسة خصائص "الميتامسرح" الذى ظهر مصطلحًا حديثًا عام 1963م على يد الناقد الأمريكى "ليونيل آبيل"؛ الذى يعود إليه الفضل فى إثارة الانتباه إلى ظاهرة "الميتامسرح" وجعلها موضوعًا للتأمل النقدى. وتهدف الدراسة إلى التعرف على خصائص "الميتامسرح" التى وظفها الأديب التركى المعاصر "وداد دميرجى" فى مسرحياته "المجد للأم"، و"خذ الخبر من الطفل"، و"الطفل المذنب".

**الأسئلة المزمع الإجابة عنها:** تتحدد إشكالية الدراسة فى السؤال الرئيس التالى: إلى أى مدى أجاد "وداد دميرجى" فى توظيف آليات "الميتامسرح" فى مسرحياته" موضوع الدراسة؟ ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس الأسئلة الفرعية التالية:

1- ما خصائص "الميتامسرح" التى حددها "ليونيل آبيل"، و"ريتشارد هورنبى"؟

2- ما خصائص "الميتامسرح" التى وظفها الأديب التركى "وداد دميرجى" فى مسرحياته موضوع الدراسة؟

3- ما الحقائق التاريخية التى وظفها الأديب "وداد دميرجى" عند تطبيقه خصائص "الميتامسرح" فى مسرحية "المجد للأم"؟

4- كيف أسهمت شخصية "المهرج" فى تطبيق خصائص "الميتامسرح" فى مسرحية "خذ الخبر من الطفل"؟

5- كيف وظف الأديب "وداد دميرجى" الحلم والتجسيد ضمن خصائص "الميتامسرح" فى مسرحية "الطفل المذنب"؟

---

Lionel Abel: Metatheatre A New View of Dramatic Form, Hill and Wang, New York, January 1963, s.146.

تاريخ الدخول: 2025/7/12م، الساعة: 17:23

https://www.concordtheatricals.com/a/1083/lionel-abel

[2] (ريتشارد هورنبى Richard Hornby(1938م-2018م): ولد فى نيوجيرسى فى 25 أكتوبر 1938م. كان ريتشارد ممثل، ومخرج وناقد مسرحى، درس فى جامعات كندا والولايات المتحدة لمدة خمسين عام. وقد شغل منصب رئيس قسم المسرح فى جامعة كاليفورنيا لمدة ثلاثين عام. قام بتأليف خمس كتب، منها: نهاية التمثيل، الدراما والميتادراما والإدراك، مجنون فى المسرح.)

https://www.legacy.com/us/obituaries/latimes/name/richard-hornby-obituary?id=9416425

تاريخ الدخول: 12/ 7/ 2025م، الساعة: 17:30

**منهج الدراسة:** تقوم هذه الدراسة على المنهج "الوصفى"؛ الذى يعد منهجًا استقرائيًا يبدأ بالملاحظة والتجربة والتصنيف وصولاً إلى استنتاج القاعدة[3].

**أهمية الدراسة:** تكمن أهمية الدراسة فى أنها تسعى لإماطة اللثام عن سمات "الميتامسرح" - الذى ظهر بوصفه مصطلحًا حديثًا عام 1963م- فى مسرحيات "المجد للأم" Anaya Saygı و"خذ الخبر من الطفل" Çocuktan Al Haberi، و"الطفل المذنب"Suçlu Çocuk للأديب التركى المعاصر "وداد دميرجى" Vedat Demirci المنشورة فى كتابه Sınıftan Sahneye "من الفصل إلى المسرح" الصادر عام 2012م.

**المادة العلمية:** مسرحيات "المجد للأم" Anaya Saygı و"خذ الخبر من الطفل" Çocuktan Al Haberi، و"الطفل المذنب"Suçlu Çocuk للأديب التركى المعاصر "وداد دميرجى" Vedat Demirci المنشورة فى كتابه Sınıftan Sahneye "من الفصل إلى المسرح" الصادر فى يناير 2012م، وسوف تعتمد الدراسة على النسخة الثالثة الصادرة فى يوليو 2022م[4].

**الدراسات السابقة:** تناولت بعض الدراسات والأبحاث العربية والتركية سمات "الميتامسرح"، وقد أشار إليها الباحث فى متن الدراسة؛ ألا أن أى منها لم يتعرض لسمات "الميتامسرح" لدى الأديب التركى المعاصر "وداد دميرجى"؛ ونذكر منها:

ا- مى أحمد مجيد: الميتامسرح: البحث عن الهوية فى مسرحية فى البيت وفى الحديقة لادورد البى، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، جمهورية العراق، المجلد (15) العدد (3) الشهر (أيلول) السنة: 2023م.

2- راندا حلمى السعيد: الميتامسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث فى مسرح الطفل- صياد العفاريت نموذجًا ، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد السادس العدد الحادى والثلاثون، نوفمبر 2020م.

3- Dilşad Bozyiğit: Antik Roma Dönemi Komedyasında Metatiyatro: Plautus Ve Terentıus, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Ocak 2024.

4- Eylem Ejder: Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010'lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya, Doktora Tezi, Ankara üniversitesi, Ankara, 2022.

5- Can Öztürk: Örgüt Kültürü Algısında Demografik Özelliklerin Rolü: Meta Tiyatro Ve Ortatoryo Metaforu, Süleyman Vecihe Özge Zeren:

[3] نوزاد حسن أحمد: المنهج الوصفى فى كتاب سيويه، منشورات جامعة قار يونس، بنغازى، الطبعة الأولى، 1996م، ص 30.

[4] Vedat Demirci: Sınıftan Sahneye, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 3.baskı, Temmuz 2022.

Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı Ve Metadram, Journal of Arts, Cilt 2, Sayı 2, 2019.

**خطة الدراسة:** تتضمن الدراسة "تمهيد" وثلاثة مباحث، ثم الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع:

التمهيد: يتضمن تعريفًا بسمات "الميتامسرح"، ونبذة مختصرة عن الأديب "وداد دميرجى".

المبحث الأول: "الميتامسرح" فى مسرحية "المجد للأم".

المبحث الثانى: "الميتامسرح" فى مسرحية "خذ الخبر من الطفل".

المبحث الثالث: "الميتامسرح" فى مسرحية "الطفل المذنب".

الخاتمة، ثم قائمة المصادر والمراجع.

## التمهيد

ابتكر "ليونيل آبيل" مفهوم "الميتا مسرح" عام 1963م، ليكون هدفه الرئيس التقنيات الدرامية التى لا تناسب معالم المسرح التقليدى، فهى مظهر من مظاهر العمل المسرحى الذى يركز على الوعى الذاتى، والخيال والتواصل المباشر مع الجمهور[5]. فقد ظهر الميتامسرح - مصطلحًا حديثًا- مع بداية الستينيات فى النقد الأمريكى على يد الناقد المسرحى ليونيل آبيل فى دراسته (الميتامسرح نظرة جديدة للشكل الدرامى)، فهو من أرسى دعائم كلمة ميتا مسرح[6] بوصفها تسمية لتيار الدراما اللاواقعية فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وجعلها موضوعًا للتأمل والنقد. فالاهتمام بالميتامسرح عند آبيل كان من زاوية ميتافيزيقية فلسفية يستند على رؤية أن الحياة مسرح، وأن الإنسان ممثل[7].

**خصائص "الميتامسرح":** ويأتي هذا المصطلح بتسميات عديدة من هذه التسميات: المسرح داخل المسرح، أو الميتا مسرح، أو الميتاتياترو، أو الميتادراما. و"ميتا" كلمة يونانية الأصل، وتعنى الغرض أو الهدف أو القصد أو ما وراء شىء ما[8]. والمقطع الثانى "مسرح"، وحين يدخل المقطع "ميتا" على جنس أدبى أى بوصفه مصطلحًا "ميتا لغة، ميتا رواية، ميتا شعر، ميتا نقد، ميتامسرح" فإنه يدل على "ابتعاد الأديب عن الانغماس فى مادته بحيث يستطيع أن يرى أى عمل فى أى مجال

[5] مايسة على زيدان: الوطنية وملامح ميتاتياترية قراءة فى نص "مآذن المحروسة" ل"محمد أبو العلا السلامونى"، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد السادس العدد 7، مارس 2020م، ص438.

[6] Heba Nabil agina: Metatheatrıcal And Post Dramatic Devices: An Overview Of Post-Modren Theatre, Narratology, issue No.41, (July- August- September) 2021, P.145.

[7] راندا حلمى السعيد: الميتامسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث فى مسرح الطفل- صياد العفاريت نموذجًا ، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد السادس العدد الحادى والثلاثون، نوفمبر 2020م، ص 633.

[8] Chen Jing-xia: Understanding Metatheatre, Us-China Foreign Language, January 2019, Vol. 17, No. 1, s. 35.

من هذه المجالات من وجهة النظر الشاملة التى تحقق له الوعى بأنه كاتب وبأن هذه الكتابة مؤلفة"[9]. فالمسرحية تشير إلى ذاتها بوصفها مسرحية لكسر الحاجز بين المؤدي والمتلقي مما يتيح بعدا آخر لجعل المشاهد أو المتلقي يدرك أن هذه المسرحية واقع متخيل ولعبة أو خيال درامي[10]. وقد أوضح "آبيل"، أنه يمكن تلخيص خصائص الميتامسرح إلى ثلاثة خصائص رئيسة:

- التداخل بين الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة.

- نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غريبًا خالصًا.

- وعى المؤلف/ المخرج بذاته[11].

وقد تعددت الدراسات حول "الميتامسرح"، ومن أهمها كتاب "الدراما والميتادراما والإدراك" للكاتب "ريتشارد هورنبي" الذى نشره عام 1986م، وقد حدد فيه أشكال "الميتادراما" فى النص المسرحى، وجاءت تلك الأشكال على النحو الآتى:

- المسرحية داخل المسرحية.

- الطقوس (مراسم واحتفالات) داخل المسرحية[12].

- الدور المسرحى داخل الدور.

- الإشارة إلى الأدب والحياة داخل المسرحية.

- المرجعية الذاتية[13].

لذلك سوف تستند الدراسة على آراء "آبيل" و "هورنبى" فى تحليلها لمسرحيات مسرحيات "المجد للأم" Anaya Saygı و"خذ الخبر من الطفل" Çocuktan Al Haberi، و"الطفل المذنب" Suçlu Çocuk للأديب التركى المعاصر "وداد دميرجى" Vedat Demirci فى أثناء تحليل خصائص"الميتامسرح" فى المسرحيات موضوع الدراسة.

**<u>التعريف بالأديب (وداد دميرجى) والعمل موضوع الدراسة</u>:** ولد "وداد دميرجى" بمدينة اسطنبول فى 3 يوليو 1932م. بعد إنهاء دراسته الثانوية، ألتحق بقسم الديكور فى أكاديمية الفنون الجميلة، وقد

[9] وحيد أسامة محمد: الميتامسرح فى الدراما العربية فى النصف الثانى من القرن العشرين (النص المسرحى الفرافير نموذجا)، حوليات آداب عين شمس، (عدد خاص 2017م)، ص 388.
مى أحمد مجيد: الميتامسرح: البحث عن الهوية فى مسرحية فى البيت وفى الحديقة لادورد البى، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، جمهورية العراق، المجلد (15) العدد (3) الشهر (أيلول) السنة: 2023م، ص80.[10]

[11] راندا حلمى السعيد: مرجع سبق ذكره، ص 645.

[12] Sarah Dustagheer, Harry Newman: Metatheatre and Early Modern Drama, Shakespeare Bulletın, Volume 36, Number 1, Sprıng 2018, P.7.

[13] Eylem Ejder: Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010'lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya, Doktora Tezi, Ankara üniversitesi, Ankara, 2022, S.64.

لفت أنظار "محسن أرطغرل[14]" - مؤسس المسرح التركى المعاصر- بالمسرحيات الناجحة التى عرضها على مسرح الأكاديمية. عُين مصمم الديكور، ومديرًا لمسرح الطفل فى مسرح الدولة فى أنقرة. تولى إدارة برامج الأطفال فى راديو اسطنبول لسنوات طويلة. صار رائدًا لمهرجان (تى ار تى) الدولى للأطفال. نشر العديد من المقالات التعليمية للأطفال فى الصحف والمجلات، كما نشر عمله "أطفاله" والذى يتضمن ذكريات أتاتورك مع الأطفال. ونشر عمله المبتكر المكون من مجلدين المسمى "فنانو المسرح لدينا الذين شعروا لأول مرة بالضوء على جباههم" والذى يتضمن مقابلات مع فنانى عصر الجمهورية والفنانين المعاصرين. وقد أضاف مسرحيتين للنسخة الثانية من كتابه "من الفصل إلى المسرح"[15].

قال الأديب "وداد دميرجى" عن كتابه "من الفصل إلى المسرح" ما ترجمته: " أعددت (من الفصل إلى المسرح) بغرض معاونة المعلمين والمخرجين لدينا، الراغبين فى الاستفادة من القوة التعليمية والمؤثرة للمسرح بجانب عملهم فى الفصل. يقبل كل معلمينا الأن حقيقة؛ أنه لا يمكن التغاضى قط عن تأثير المسرح فى الأطفال فى المرحلتين الابتدائية والإعدادية. فإذا كانت الألعاب الرياضية مهمة للبنية الجسدية، فإن المسرح بدوره المؤثر والتعليمى، يتمتع بالأهمية نفسها فى البناء النفسى للأطفال فلا ريب فى أن (من الفصل إلى المسرح) خطوة أولى –وإن كانت متأخرة- لمعاونة معلمينا الراغبين فى الاستفادة من القوة المؤثرة لمسرح الطفل. والأهم، أننا جميعًا سوف نسعد باكتشاف المئات من أطفالنا الموهوبين[16]." إن عدد الأبحاث التى تتناول سمات وخصائص مسرح الطفل فى تركيا، لا يتجاوز بالفعل أصابع اليد الواحدة[17].

يتكون كتاب (من الفصل إلى المسرح) من قسمين يتضمن الجزء الأول جزءًا نظريًا، ويضم الجزء الآخر عدد سبع مسرحيات. وسوف يتناول البحث بالدراسة "ملامح الميتامسرح" التى ظهرت جلية فى ثلاث مسرحيات وهم Anaya Saygı "المجد للأم" وÇocuktan Al Haberi "خذ الخبر من الطفل" و Suçlu Çocuk "الطفل المذنب".

## المبحث الأول

## "الميتامسرح" فى مسرحية "المجد للأم"

[14] "محسن ارطغرل: (1892م-1979م) سافر ارطغرل إلى باريس عام 1911م؛ للتعرف على المسرح الغربى الحديث. ثم سافر إلى ألمانيا عام 1916م، وأسس هناك شركة أفلام باسم اسطنبول. وبعد عودته إلى تركيا، أخرج عشرات الأفلام ومنها "قميص من نار" 1923م Ateşten Gömlek و"صحوة أمة" 1932 Bir Millet Uyanıyor م، الذى يعد أهم أفلامه. وقد شارك فى تأسيس "دار البدائع" Darülbedayi الذى يعد نقطة تحول فى تاريخ المسرح التركى."
BKNZ: Seçkin Sevim: Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?, İnsan&insan, Yıl 3, Sayı 10, Fall 2016, s.64:83.

[15] https://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/vedat-demirci-17:50 تاريخ الدخول 2025/7/12م، الساعة:

[16] Vedat Demirci: a.g.e, s. 10:12.

[17] Gıyasettin Aytaş: Çocuk ve Tiyatro, Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Fakültesi Eğitim Dergisi, C.9, S.1, Mart 2001, s.3.

تحتفى المسرحية بعيد الأم، وهى مكونة من فصلين[18]. تبدأ المسرحية بمجموعة من الفتيات يقلدن دور الأمهات حتى يتدخل الطلاب زملائهن ويفسدوا عليهن تلك المسرحية التى يؤدونها. وحينما يبدأ الشجار بين الطلبة والطالبات يتدخل المعلم، ويذكرهم بأنهم سوف يصعدون على خشبة المسرح معًا بعد قليل ليؤدوا مسرحية احتفاء بعيد الأم، ويعيد على مسماعهم تعليماته ليؤدى كل واحد منهم دوره بشكل سليم.

**أولاً: المسرح داخل المسرح:**

يخلق "الميتامسرح" –من الناحية الفنية- حالة من "التغريب[19]"[20]. تسعى الدراما التقليدية لإيهام المتفرج، بأن ما يعرض أمامه ما هو إلا قطاع من الحياة التى نعيشها داخل حدود المسرح بجدرانه الأربعة، والتى تزيد من اندماج المتفرج فيما يحدث على خشبة المسرح. إلا أن التقنيات الحديثة والتى وظفها الكتاب فى بنية نصوصهم الدرامية أضحت وسيلة فنية لكشف الوهم الذى يندمج فيه المتفرج؛ فالمتفرج دائمًا يقظ، يحلل ويفسر ما يحدث أمامه. وتقنية "المسرح داخل المسرح" إحدى تقنيات مسرحية "الميتامسرح"؛ التى تهدف إلى كسر الإيهام وهدم الجدار الرابع[21].

إن المسرحية داخل المسرحية؛ " قسم من الفعل الدرامى (دراما صغيرة) تقدم داخل إطار مسرحية أكبر[22]". فالمسرحية التى تؤديها الطالبات معًا فى بداية المسرحية لم تستمر سوى لمشهد واحد فقط من الفصل الأول المكون من خمسة مشاهد، لتبدأ بعده المسرحية الأكبر حين يصعد الطلبة والطابات معًا على خشبة المسرح؛ ليؤدوا المسرحية الأساسية التى يحتفلون فيها بعيد الأم. فقد اختار "وداد دميرجى" هنا الشكل الفنى "المسرح داخل المسرح" ليحقق مفهوم التمسرح، "لما له من قدرة على توفير المناخ الملائم للتأمل، تأمل المتلقى لعملية بناء وتفكيك العمل المسرحى[23]". فالمعلم يتحدث مع الطلاب عن المسرحية المزمع تقديمها:

"المعلم: لأذكركم مرة أخرى، يجب أن تنتبهوا جيدًا. يجب أن يعرف كل واحد دوره جيدًا، وسوف يصعد إلى خشبة المسرح بعد من، ويجب أن يعى جيدًا سوف يتحدث بعد من. ويجب أن يكون حديثكم واضحًا. لهذا يجب أن تفتحوا أفواهكم جيدًا، دون التغاضى عن أى من المقاطع، وعليكم التحدث

---

[18] Vedat Demirci: a.g.e, s.101.

[19] (التغريب: يرتبط مفهوم التغريب بمسرح بريشت (1898م- 1956م). والتغريب عنده هو "جعل الشىء المألوف غريبًا". فالصورة المغربة، هى عبارة عن عرض لشىء، أو لموقف مألوف، فى إطار من القول أو الفعل يظهره غريبًا، وغير متوقع، وهذا صدمة المعرفة التى يحدثها الفن.)
إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص 76.

[20] Eylem Ejder: a.g.e, S.64.

[21] مايسة على زيدان: رجع سبق ذكره، ص 441، 442.
"هدم الجدار الرابع: تحول إلى ظاهرة مسرحية تعد أحد أبرز وسائل تطوير فن المسرح فى القرن العشرين. قدم الألمانى "بريشت" مجموعة ناجحة من المسرحيات بتقنية هدم الجدار الرابع، وزاد إبداعه بالتنظير للوسائل المساعدة التى سماها بوسائل التغريب، والتى أصبحت وسيلة فنية مؤثرة لإزالة العلاقة بين المشاهد والممثل، مع تحجيم قصدى للعاطفة المتصاعدة بالإيهام، ليقصى وهم الإحساس بالواقع."
دلال إسماعيل محمد: تقنيات هدم الجدار الرابع مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجى أنموذجًا تطبيقيًا، مجلة كلية الآداب بالوادى الجديد، العدد الرابع عشر، ص 424، 425.

[22] إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1986م، ص324.

[23] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص393.

بصوت جهْورى. انتبهوا لا أقول صراخ، أقول بصوت عالِ. وألا لن يسمع الجالسون فى الصفوف الخلفية أى شىء، وحينئذ سوف يضيقون ذرعًا، ولا يعبأون بمسرحيتنا[24]."

ونظرًا لأن الأديب "وداد دميرجى" قد أشار إلى أن كتابه "من الفصل إلى المسرح" يسعى لمساعدة المعلمين "الراغبين فى تحويل ما يقرأوه ويتحدثون عنه فى الفصل إلى عرض مسرحى[25]". فقد حرص فى مسرحيته "المجد للأم" بداية من المشهد الثانى فى الفصل الأول على تقديم معلومات تراثية عن نشأة الاحتفال بعيد الأم بشكل جذاب. فالتراث معنى شامل لكل ما هو موروث من ثقافات، ولا يعنى ذلك انتمائه للماضى فقط، بمعنى أنه حدث ماضى، "بل امتداد ثقافى يعايش العصر، وينفذ فى حياة المعاصرين[26]". فالمشهد الثانى يبدأ بجلوس "آنا جارفيس[27]" بجوار أختها وهى تقرأ فى كتاب. فآنا جارفيس تحاول أن تكون بمثابة الأم لأختها الصغرى بعد أن فقدتا والداتهما:

"آنا: طبعًا أنا بمثابة والدتك أيضًا. هل لا أستطيع أن أعتنى بك جيدًا؟

أختها: تعتنى جيدًا جدًا أختى الكبرى...ألا أننى اشتقت لوالدتى كثيرًا.

آنا: أنا أيضًا اشتقت لها كثيرًا عزيزتى. لكنها، بعيدة الآن حتى أنها لا تستطيع المجىء إلى هنا...[28]".

يعكس الشكل الفنى للمسرح داخل المسرح عوالم ومستويات متعددة، ، فطبيعى أن يكون لتعدد تلك المستويات تأثير على تعدد أدوار الشخصيات الدرامية، ففى المستوى الأول/ المسرحية الإطار نرى الطلاب يتشاجرون مع الطالبات، ثم يأخذ كل منهم سريعًا دوره فى المستوى الثانى/المسرحية الداخلية، "إن هذا التعدد للأدوار المسرحية يخلق مسافات بين المتفرج والشخصية الدرامية تمنعه من الإيهام وتحثه على التيقظ والمشاركة العقلية الدائمة[29]". حيث يؤدى أحد الطلاب

[24] (Öğretmen: Tekrar hatırlatıyorum, çok dikkatli olmalısınız. Herkes sırasını iyice öğrenmeli, sahneye kimden sonra çıkacağını, kimden sonra konuşacağını iyice bilmeli. Sonra konuşmalarınız açık ve seçik olmalı. Bunun için de tane tane, heceleri yutmadan, ağzınızı iyice açarak yüksek sesle konuşmalısınız. Bağırarak demiyorum dikkat edin, yüksek sesle diyorum. Yoksa arka sıralarda oturanlar hiçbir şey duymazlar, bu nedenle canları sıkılır, oyunumuzla ilgilenmezler.) Vedat Demirci: a.g.e, s.105.

[25] A.e; s.12.

[26] منى مصيلحى حامد حبرك: توظيف التراث فى نصوص مسرح الطفل دراسة تحليلية لنماذج مختارة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد التاسع، ج1، يناير 2017م، ص 145.

[27] (أنا جارفيس Anna Jarvis: (1864م- 1948م) أنشأت عيد الأم فى الولايات المتحدة تخليدًا لذكرى والدتها". تاريخ الدخول: 13/7/ 2025م، الساعة: 10:35. https://remarkablewomenstories.com/rw-blog/anna-jarvis

[28] (ANNA: Tabii ben de senin annen sayılırım. Yoksa sana iyi bakamıyor muyum?
KARDEŞİ: Çok iyi bakıyorsun ablacığım...Ama ben annemi çok özledim.
ANNA: Ben de çok özledim yavrucuğum. Ama o, artık buraya gelemeyecek kadar uzaklarda...). Vedat Demirci: a.g.e, s.107.

[29] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص 394.

فى المشهد الرابع دور "الراوى" –إحدى وسائل التغريب- الذى "يزود الجمهور بخلفية الأحداث ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها[30]":

" الرجل: ضيوفنا الكرام... المشهد الذى تبعتمونه منذ قليل، حدث فى مقاطعة فيلادلفيا فى أمريكا عام 1905م. فقدت فتاة تدعى آنا جارفيس والدتها فى وقت غير متوقع قط، وبقيت وحيدة تمامًا مع أختها العمياء. كان يعاونها ويشجعها العم البروفيسور من أصدقاء العائلة. انظروا ماذا سيحدث بعد ذلك...[31]".

يعرض الأديب (وداد دميرجى) هنا صورة مما حدث فى الماضى من أحداث، فعرض الأديب المسرحى لأحداث مستقاة من التاريخ أو التراث، يعد أحد آليات التغريب التى يلجأ إليها المؤلف المسرحى لإتاحة الفرصة للجمهور لكى يحكم على الأحداث التى يبتعد عنها زمنيًا ومن ثم ينفصل عنها عاطفيًا[32].

حدد الأديب (وداد دميرجى) هدف مسرحيته منذ العتبة الأولى للمسرحية؛ أى منذ العنوان "فعنوان المسرحيات لا يوضع هكذا عبثًا أو اعتباطًا بل إنه مفتاح إجرائى يمدنا بمجموعة من المعانى التى تساعدنا فى فك رموز النص وتسهيل الدخول فى أغواره وتشعباته[33]". إن عنوان المسرحية هنا "المجد للأم"؛ يعد بمثابة مفتاح قدمه الأديب لجمهوره ليرشدهم لمضمون مسرحيته التى ينقل من خلالها تاريخ الاحتفال بعيد الأم موظفًا التراث التاريخى لتلك الاحتفالية. فالأديب هنا يستحضر فترة محددة من التاريخ من خلال شخصيات أو حوادث، وتكمن أهداف التوظيف فى "التأكيد على غرس كثيرًا من القيم والمثل العليا فى –نفوس الأطفال- حيث تترسخ فى الأذهان من خلال العبرة التاريخية بالإضافة إلى توسيع أفاق معارفهم[34]". فالأديب يوضح لجمهوره كيف سعت (آنا جارفيس) لإحياء الاحتفال بعيد الأم؛ كى تترجم على أرض الواقع رغبة والدتها التى كانت تردد دائمًا العبارة التالية: "فى وقت ما، وفى مكان ما، سينادى شخص ما بفكرة الاحتفال بعيد الأم"، وعندما توفيت والدتها، أقسمت لنفسها أنها ستكون ذلك الشخص الذى سيحقق رغبة أمها ويجعلها حقيقية[35]. ينقل الأديب ذلك التراث التاريخى فى مسرحيته على النحو الآتى:

" آنا: نعم... نعم... وجدتها! لماذا لا يحدث؟ يُحتفل بيوم الصداقة، ويوم الميلاد، والأعياد، وأيام الزفاف لماذا لا يحُتفل أيضًا بيوم الأمهات؟ يجب أن يحتفل الجميع الكبير والصغير بيوم والدته، يومًا

---

[30] قتال على، إدريس قرقوى: أثر التغريب فى المسرح الجزائرى الناطق باللغة الامازيغية، مجلة النص، المجلد 8، العدد 3 (2021م)، ص 640.

[31] (ERKEK: Değerli konuklarımız... Biraz önce izlediğiniz sahne, 1905 yılında Amerika'nın Philadelphia (Filadelfiya) eyaletinde geçiyordu. Anna Jervis adındaki bir kız hiç beklenmedik bir anda annesini kaybetmiş, gözleri görmeyen kardeşiyle yapyalnız kalmıştı. Aile dostları profesör amca ona güç veriyor, yardım ediyordu. Bakın sonra neler oldu...) Vedat Demirci: a.g.e, s.109.

[32] قتال على، إدريس قرقوى: المرجع السابق ذكره، ص 639.

[33] زكية بن السايح: سيمائية العنوان فى النصوص المسرحية المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة قاصدى مرباح- ورقلة- كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية: 2015م/2016م، ص أ.

[34] منى مصيلحى حامد حبرك: مرجع سبق ذكره، ص 146.

[35] https://www.alarabiya.net/last-page/2022/03/21/.27 :تاريخ الدخول: 10/7/2025م، الساعة: 19

فى العام. وبينما هم يُسعدون الأمهات الأحياء بتقبيل أيديهن وتقديم الهدايا والورود، فأنهم يتذكرون الأمهات المتوفيات ويزورون قبورهن. لهذا "يوم الأمهات" ضرورى. هل كثير إعطاء يوم لأمهاتنا فى العام؟ سوف أجعل 9 مايو يوم وفاة والدتى يومًا للأمهات. والآن يجب أن أعلن مقترحى هذا لكل أصدقائى، لكل المدينة[36]".

تحقق لآنا ما أردت بتخصيص يوم للاحتفال بعيد الأم بعد موافقة الكونجرس الأمريكى على مقترحها؛ وذلك فى عام 1914م[37]. وقد نقل الأديب (وداد دميرجى) تلك الواقعة التاريخية على لسان إحدى الطالبات ما ترجمته على النحو التالى:

"الفتاة: ضيوفنا الكرام، آنا جارفيس التى تعد نموذجًا للسعى منقطع النظير للوصول للنجاح، تحققت سعادتها بعدما رأت فى حياتها الاحتفال بعيد الأم فى 43 دولة فى أوروبا وأسيا، بخلاف كل الولايات الأمريكية. ورغم أنها تُوفيت عن عمر ناهز 84 عام فى عام 1948م، فإنها لحقت بالخالدين الباقية أثارهم. يُحتفل بعيد الأم اليوم فى كل العالم. على هذا النحو بدأ يوم الأم الذى يُحتفل به كل عام فى 9 مايو...[38]".

وبذلك ينتهى الفصل الأول من مسرحية "المجد للأم"؛ الذى حرص الأديب "وداد دميرجى" فيه على الإشارة إلى تأريخ بداية الاحتفال بعيد الأم؛ فمن المهم جدًا عند الكتابة للأطفال، "أن تنتهى القصة تاركة جوًا من التفاؤل[39]". فبعد أن واجهت "آنا جارفيس" أحداثًا ومشاكل متنوعة، إلا أن الأمور انتهت بالنهاية التى كانت تأملها؛ وتعد تلك الإشارات إلى الأحداث والأماكن الواقعية داخل النص "من أهم الملامح الميتامسرحية[40]".

---

[36] (ANNA: Evet... Evet... Buldum! Niçin olmasın? Dostluk günü, doğum günü, bayramlar, düğün günleri kutlanıyor da anneler günü neden kutlanmasın? Yılda bir gün, büyük küçük herkes annesinin gününü kutlamalı. Yaşayan annelerin eli öpülüp armağanlar, çiçekler verilerek sevindirilirken, hayatta olmayanların da mezarları ziyaret edilerek anılmalı. Bunun için bir 'Anneler Günü' gerek. Yılda bir günü annelerimize vermek çok mu? Annemin öldüğü 9 Mayıs gününü anneler günü yapacağım. Şimdi tüm arkadaşlarıma, bütün kente bu önerimi duyurmalıyım.) Vedat Demirci: a.g.e, s. 109.

[37] https://www.hurriyet.com.tr/gundem/anna-jarvis-in-anne-sevgisi-anneler-gunu-ne-donustu-11613000

تاريخ الدخول: 2025/7/10م، الساعة: 14:16.

[38] (Kız: Değerli konuklarımız, başarıya ulaşmak için eşsiz bir uğraş örneği vermiş olan Anna Gervis, sağlığında Amerika'nın tüm kentlerinde başka, 43 Avrupa ve Asya ülkesinin Anneler Günü'ne katıldığını görme mutluluğuna erişmişti. 1948 yılında 84 yaşında hayata gözlerini yumduğu zaman artık o da eserleriyle yaşayan ölümsüzler arasına katılmıştı. Anneler Günü artık bütün dünyada kutlanıyor. Her yıl 9 Mayıs'ta kutlanan Anneler Günü işte böyle başlamıştı...) Cevdat Demirci: a.g.e, s.113.

[39] لندا ستراتشان: الكتابة للأطفال، ترجمة: ليلى صلاح لبابيدى، المركز القومى للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014م، ص 166.

[40] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص 395.

**ثانيًا: تعدد الأدوار الدرامية للشخصية:** إن تعدد الأدوار المسرحية من سمات الميتامسرح[41] التى تخلق مسافات بين المتفرج والشخصية الدرامية تمنعه من الإيهام وتحثه على التيقظ والمشاركة العقلية الدائمة[42]. فالأديب (وداد دميرجى) يوظف الطلاب والطالبات فى الفصل الثانى من مسرحيته (المجد للأم) للعب دور آخر يحقق إحدى السمات المميزة للميتامسرح ألا وهو مسرحة المسرح؛ "إنه الحضور والتوجه للجمهور لعرض أو (استحضار) ما هو غائب[43]". على النحو الآتى:

"الولد: قُبل عيد الأم فى تركيا بدعم المركز العام لاتحاد نساء تركيا وأُحتفل بأول عيد أم عام 1955م.

الفتاة: أعلن أن أم العام الأول هى زبيدة هانم[44] والدة أتاتورك خاصتنا. شاركت المديرية العامة للبريد التركى فى هذا التقدير بالطوابع البريدية التى أصدرتها فى ذلك العام.

الولد: بعد ذلك، أُعلن أن أم عام 1966م هى ننه خاتون[45] التى لها مكانة كبيرة فى الدفاع عن ارضروم وتم الاحتفاء بها[46]"

لا يوجد أسماء للشخصيات هنا، وإنما أُقبت بالولد والفتاة. وذلك أحد سمات العرض الميتامسرحى الذى لا توجد فيه فوارق بين الشخصيات بل تذوب فيه الأسماء[47].

**ثالثًا: الإشارة إلى الواقع فى النص:** حرص الأديب (وداد دميرجى) هنا على عرض حقائق تاريخية؛ حيث "يعرف جنس الميتامسرح بإدخال الحياة الواقعية داخل الفرجة الدرامية[48]" لكسر منطق الإيهام، مما يؤكد ضرورة وجود عديد من الإحالات والإشارات إلى الأحداث والأماكن

---

[41] Vecihe Özge Zeren: Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı Ve Metadram, Journal of Arts, Cilt 2, Sayı 2, 2019, S.92.

[42] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص394.

[43] أحمد ضياء: (الميتامسرح علاقة الانا المؤدية بالآخر المتلقى)، الجديد- مجلة الفنون المسرحية، العدد 18، يوليو/ تموز 2016م، ص 96.

[44] "زبدية هانم (1857م- 14 يناير 1923م): جاهدت فى تربية أبناءها بمفردها بعد أن توفى زوجها فى سن صغير. وأبناءها الست هم: فاطمة، وأحمد، وعمر، مصطفى، ومقبولة ونجية. إلا أنهم مرضوا وتوفوا فى سن صغير ماعدا مقبولة ومصطفى."

Mustafa Mutluer, Eren Akçiçek: Atatürk Dönemi Sağlık Tarihi Kongresi (1920-1938), Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2009, s.904.

[45] "ننه خاتون (1857م- 1955م): واحدة من نساء أرضروم اللائى شاركن فى الحرب العثمانية- الروسية بين عامى (77-1878م)".

Akın Aktaş: Nene Hatun'un Hayatı Ve Nene Hatun Bibliyografyası, Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi, Giresun, 2019, S.99.

[46] (ERKEK: Türkiye'de Anneler Günü Türk Kadınlar Birliği Genel Merkezi'nin yardımıyla kabul edilmiş ve ilk Anneler Günü 1955'te kutlanmıştır.
KIZ: İlk yıl Atatürk'ümüzün annesi Zübeyde Hanım, yılın annesi ilan edildi. PTT kurumu o yıl çıkarttığı posta pullarıyla bu saygıya katıldı.
ERKEK: Ondan sonra, 1966 yılında Erzurum savunmasında büyük yeri olan Nene Hatun yılın annesi ilan edildi ve anıldı.) Vedat Demirci: a.g.e, s. 122.

[47] أحمد ضياء: مرجع سبق ذكره، ص 94.

[48] Esra Ünlü Çimen: Metatheatre As Policial Satire in Renaissance And Twentieth-Century English Drama, Doktora Tezi,Ankara Üniversitey, Ankara,2023, S.18.

الواقعية داخل النص، تلك الإشارات التى تعد من أهم الملامح الميتامسرحية. وتعدد الإشارات لأشخاص وأحداث واقعية،" يؤكد اهتمام الأديب بإزالة الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال لتحقيق مشاركة الجمهور وحالة التمسرح التى يريدها بالاعتماد على اختيار أرضية مشتركة من المعارف تقربه من جمهوره[49]".

ويتضمن الإشارة للحياة الحقيقية؛ كلا من الإشارة لأماكن وأحداث حقيقية، وكذلك الإشارة إلى شخصيات حقيقية حية أو ميتة. وتأثير الميتامسرح، يكمن فى درجة تعرف الجمهور على الشىء المشار إليه[50]. فالأديب المسرحى الذى ينتقى مادته من الأحداث والمواقف التاريخية "مقيد بالشخصيات والأحداث التاريخية[51]"؛ فقد احتفت تركيا بالفعل بعيد الأم لأول مرة بشكل رسمى فى عام 1955م[52].

وظف الأديب "وداد دميرجى" ذلك العرض المسرحى من خلال توظيف تقنيات الميتامسرح؛ لتحقيق "غرس بعض القيم التربوية فى نفوس الأطفال وتنشئتهم عليها[53]". أوضح عنوان المسرحية ، ومضمونها تلك القيمة؛ ألا وهى تمجيد وتقدير دور الأم، كما حرص فى نهاية مسرحيته على التصريح بتلك الغاية على لسان "الكورس[54]":

"الكورس: نهدى هذا العرض السعيد الذى قدمناه اليوم لأمهات تركيا الذين ربوا أبناءهم الصالحين من أجل هذا الوطن. ننحنى أمام أمهاتنا الغاليات وفى مقدمتهن والدة أتاتورك خاصتنا..."يجب الإيمان بذلك أن كل شىء نراه على سطح الأرض هو أثر لأم."... إذا أرادت نساؤنا أن يصرن نساء حقيقيات للأمة يجب عليهن أن يصبحن فضليات وأكثر استنارة من رجالنا[55]".

---

[49] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص395.

[50] Dilşad Bozyiğit: Antik Roma Dönemi Komedyasında Metatiyatro: Plautus Ve Terentıus, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Ocak 2024,S.34.

[51] نبيل راغب: لغة المسرح عند الفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص195.

[52] Oktay Karaman&Akın Aktaş: Türkiye'de Anneler Günü ve Nene Hatun, Asya Studies, Year:5- Number:17, Autumn 2021, s. 241.

[53] أميرة صلاح الدين محمد السيد، شيماء فتحى عبد الصادق، إيمان منتصر محمد: القيم التربوية السائدة فى مسرح الطفل (زيارة إلى مدينة الأحلام للكاتب مجدى مرعى نموذجًا)، المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية، المجلد التاسع، العدد الثالث، مسلسل العدد (21)، يوليو 2023م، ص 528.

[54] (الكورس: فرقة لالقاء خطاب أو أغنية.)

Cevdet Yalçın: Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Yalçın Emel Yayınevi, Ankara, 2.Baskı, Ağustos 1989, s.88.

[55] (KORO: Biz de bugün düzenlediğiniz bu mutlu töreni bu vatana nice yararlı evlatlar yetiştiren Türk analarına armağan ediyor, başta Atatürk'ümüzün annesi olmak üzere sevgili annelerimizin önünde saygıyla eğiliyoruz. 'ŞUNA İNANMAK GEREKİR Kİ DÜNYA YÜZÜNDE GÖRDÜĞÜMÜZ HER ŞEY KADININ ESERİDİR.'... 'KADINLARIMIZ EĞER ULUSUN GERÇEK ANASI OLMAK İSTİYORLARSA ERKEKLERİMİZDEN ÇOK AYDIN VE ERDEMLİ OLMAYA ÇALIŞMALIDIRLAR.) Cevdat Demirci: a.g.e, s.122,123.

يدرك الأديب "وداد دميرجى" أن الأطفال يسعون "بصورة مستمرة إلى تعلم ما يساعدهم على فهم العالم الذى يحيط بهم[56]"؛ لذلك حرص أن يقدم لجمهوره ،وكذلك لقراء مسرحيته -بخط بارز- هدف مسرحيته التى يقدم من خلالها التحية لكل الأمهات، كما حرص على تقديم نصيحة لجمهوره من الفتيات، أمهات المستقبل.

## المبحث الثانى

## "الميتامسرح" فى مسرحية "خذ الخبر من الطفل"

تتكون مسرحية "خذ الخبر من الطفل" من فصلين[57]؛ وتدور أحداث المسرحية حول سعى "السلطان" للتخلص من كل السلوكيات السيئة والشرور المنتشرة فى دولته، وإدعاء "امرأة" أنها تملك الحل السحرى للتخلص من كل تلك المساؤى. فالتداخل بين الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة فى الميتامسرح يجعل الصورة المسرحية تحيل المتفرج إلى واقعين معًا أحدهما حياتى والآخر فنى، مما يجعل الصورة المسرحية غير إيهامية، بل تجعل المتلقى يعمل عقله فى صورة هذين الواقعين، الصورة الأولى هى الواقع المعيش كما يراه المتلقى فى الواقع، والآخرى كما يراه الفنان المسرحى فى الحلم، بعيدًا عن معطيات الواقع، لذلك يلجأ المؤلف لكسر الحاجز بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين، أى بين الحياة على المسرح وخارجه، وذلك خلال توظيف تقنيات العرض المسرحى التى تحقق كسر الإيهام مثل مسرح داخل المسرح، المهرج

### أولاً: وعى المؤلف بذاته (توظيف الشخصيات النمطية":

يرى "آبيل" أنه يجب على المؤلف فى "الميتامسرح" أن يكون مهتمًا بالتعبير عن أفكاره فى مسرحه، وأنه كلما كان لديه استخدام مفرط للتقنيات المسرحية المختلفة، كلما كشف عن وعى المؤلف بذاته. ومن تلك التقنيات الفنية المتعددة، توظيف الشخصيات النمطية[58].

إن مسرح الطفل يعتمد فى عروضه على شخصيات عديدة محببة للأطفال، ومن أكثر هذه الشخصيات تأثيرًا شخصية "المهرج". وشخصية "المهرج" التى وظفها الأديب "وداد دميرجى" فى مسرحيته "خذ الخبر من الطفل" شخصية نمطية مكررة؛ لأنها شخصية مخزونة لا يتعب فى استدعائها. فالمهرج يتميز بمواصفات فريدة من نوعها؛ حيث "يتميز بملابسه الغريبة وحركات جسده الأعرج[59]"، كما يجمع فى هدفه بين الإضحاك والموعظة فى الوقت نفسه، كما "إنها الشخصية

[56] لندا ستراتشان: مرجع سبق ذكره، ص 7.

[57] Vedat Demirci: a.g.e, s.125.

[58] راندا حلمى السعيد: مرجع سبق ذكره، ص 662.

[59] Kerim Emre Özerden: Shakespeare Soytarılarının Özgürlüğü bağlamında Androjen Cinsiyetinin rolü, Rumelide Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2023. 35 (Auğustos), S.381.

الدرامية الأكثر تأثيرًا على مشاعر المتفرجين[60]". وقد بدأت مسرحية "خذ الخبر من الطفل" بمخاطبة "المهرج" للجمهور على النحو التالى من أمام خشبة المسرح:

"المهرج: (مصفقًا بيديه) مرحى، مسرحنا ممتلىء...اهلاً وسهلاً يا أطفال! أسعدتمونا. أصدقاء المسرح الودودين، ذوى الوجوه الضاحكة! أعددنا لأجلكم مسرحية مسلية وجميلة، نتمنى أن تسعدكم. تدور أحداث مسرحيتنا فى إحدى دول الشرق[61]".

يحتاج الأديب إلى شخصية "الراوى"؛ لكسر الإيهام وتحقيق عنصر التغريب لدى المتلقى. وهذه الشخصية "قد تكون على شكل دمية أو على شكل شخصيات بشرية أو حيوانية أو قد تكون مهرجًا[62]"، تسرد لنا أفعال شخصية أخرى من لحظة من الماضى.

يتحدث الراوى "المهرج" هنا مع الجمهور بشكل مباشر كاشفًا للعبة المسرحية؛ مؤكدًا أنها مسرحية أُعدت لتحقيق متعة الجمهور وتدور أحداثها فى إحدى دول الشرق؛ دون تحديد مكان بعينه، يواصل "المهرج على النحو التالى كشف آليات اللعبة المسرحية؛ وذلك لعدم إيهام الجمهور.

"المهرج: أعلم، أن جميعكم تحبون قراءة الكتب. تُحصل المعلومات من الكتب المفيدة التى قرأتموها؛ تتعرفون على العديد من الشخصيات والأبطال من خلال كتب المغامرات والقصص الخيالية، تدخلون إلى عالمهم الداخلى وتشاهدون حياتهم[63]".

يرتبط "الميتامسرح" بتقنية "الراوى، ورفض الاندماج، والابتعاد عن المعايشة الصادقة والتقمص الساذج، وفضح لعبة التمسرح[64]". يكشف الراوى "المهرج" لجمهوره الغرض من العرض المسرحى، مؤكدًا على الوظيفة التعليمية للمسرح بشكل عام، حيث "إن الخاصية التعليمية والتربوية كانت ولا تزال راسخة فى الفن المسرحى منذ القدم، عندما ارتبط دومًا بالهدف التربوى فى تطهير النفوس وتهذيبها، وإبراز مبادىء الخير وانتصارها على الشر[65]".

---

[60] قيس عدنان أمان حسن القره لوسى: التوظيف التربوى والدرامى لشخصية المهرج فى عروض مسرح الطفل، مجلة الأكاديمى، جامعة بغداد، العراق، العدد 80، 2016م، ص 244.

[61] (SOYTARI: (Ellerini çırparak) Yaşasın, salonumuz dopdolu... Hoş geldiniz çocuklar! Safalar getirdiniz. Güler yüzlü, sevimli tiyatro dostları! Sizler için hoşunuza gideceğini umduğumuz, güzel ve eğlenceli bir oyun hazırladık. Oyunumuzun konusu doğu ülkelerinin birinde geçiyor.) Vedat Demirci: a.g.e, s.127.

[62] قيس عدنان امان، سعد فاخر شبوط: التوظيف الدرامى والتربوى لشخصية الراوى فى عروض المسرح المدرسى، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، العدد السابع والثلاثون، الجزء الثالث/ تشرين الثانى/ 2019م، ص 494.

[63] (SOYTARI: Biliyorum, hepiniz kitap okumayı çok seviyorsunuz. Okuduğunuz yararlı kitaplardan bilgiler ediniyor, macera ve masal kitaplarında da çeşitli kahramanları, karakterleri tanıyıp onların iç dünyalarına girip yaşamlarına tanıklık ediyorsunuz.) Vedat Demirci: a.g.e, s. 127.

[64] جميل حمداوى: الميتامسرح فى خدمة مسرح الطفل
تاريخ الدخول: 2024/7/20م، الساعة: 15:40
https://espaceconnaissancejuridique.com

[65] علوش عبد الرحمن: المسرح التعليمى فى دراما الطفل مسرحية هاري وفاري والألوان لعبد القادر بلكروى أنموذجًا، بحث لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية 2013م/2014م، ص 71.

"المهرج: إن استخلاص العبرة من كل حدث، هو المهم. وإلا لن تبقى أهمية قط للكتب المقرءوة، والمسرحيات المشاهدة. يجب أن نتعلم أن نأخذ منهم الدرس ونعرفه. إذا أعجبتكم هذه المسرحية صفقوا كثيرًا أيها الأطفال. هل أفشى لكم سرًا؟ أكبر جائزة لدى الفنانين هى التصفيق. وهذه الجائزة مخبئة أيضًا بين أيديكم الصغيرة. إذا جعلتموهم يصطدمون معًا وصفقتم كما يحلو لكم، فأنكم تقيمون رابطة خفية مع الموجودين على خشبة المسرح[66]".

وظف الأديب (وداد دميرجى) الراوى "المهرج" هنا لتحقيق غرض "الميتامسرح" فى تحطيم الإيهام[67]، وهدم الجدار الرابع من خلال تدخله وحديثه المباشر مع الجمهور، ثم يعرج "المهرج" بعد ذلك على أحداث المسرحية ويعلن بداية الحدث على النحو الاتى:

"المهرج: أتمنى لكم جميعًا مشاهدة جيدة. (صوت ديك) ذلك...يحدث صباحًا. يستيقظ سلطاننا مبكرًا. لأذهب وأرى، هل استيقظ[68]؟"

**ثانيًا: التداخل بين الحلم والواقع:** أعلن الراوى "المهرج" بداية الحدث "من خلال التعليق المباشر وبصورة واضحًة ومفهومة باستخدام تقنياته اللغوية والحركية وعنصر السرد للحدث[69]". ثم يبدأ "السلطان" على النحو الآتى وصف الحلم الذى شاهده فى أثناء نومه للمهرج؛ وقد "واكبت ظاهرة الحلم النتاج النصى الأدبى والفنى ولاسيما المسرحى[70]":

"السلطان: (يعتدل على سريره، ويمسح عرقه) كنت أرى فى منامى أشياء مختلطة. ما أراه بين الحين والآخر أحزننى جدًا. كان رجل سيئًا، غادرًا يضرب زوجته. أحرقت صرخات المرأة المسكينة قلبى. أتدخل وأحاول أن أمنع الرجل. يدفعنى الرجل كما أمسك بى. ثم أمسك شعر زوجته وسحقها. أصرخ، واستدعى الحرس، لكن لم يصدر لى صوت. يتفوه الرجل بكلمات سيئة لا توصف...ماذا ستقول أنت عن هذا الأمر أيها المهرج؟[71]".

---

[66] (SOYTARI: Önemli olan, her olaydan bir ders çıkarmaktır. Yoksa okunan kitapların, seyredilen oyunların da hiçbir önemi kalmaz. Onlardan ders almayı bilmeyi öğrenmeliyiz. Bu oyunu beğenirseniz bol bol alkışlayın çocuklar. Size bir sır vereyim mi? Sanatçıların en büyük ödülü alkıştır.
Bu ödül de sizin küçücük ellerinizin arasında saklı. Onları birbirine çarparak içinizden geldiği gibi alkışlarsanız, sahnedekilerle aranızda sıkı bir bağ oluşturursunuz.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.128.

[67] Umut Can Öztürk: Örgüt Kültürü Algısında Demografik Özelliklerin Rolü: Meta Tiyatro Ve Ortatoryo Metaforu, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 2015/1, Sayı: 21, S. 196.

[68] (SOYTARI: Hepinize iyi seyirler diliyorum. (Bir horoz sesi.) O… sabah oluyor. Hükümdarımız erken uyanır.Gidip bakayım, uyanmış mı?)
Vedat Demirci: a.g.e, s.128.

[69] قيس عدنان امان، سعد فاخر شبوط: مرجع سبق ذكره، ص 510.

[70] عامر محمد حسين: الحلم فى النص المسرحى العالمى (نصوص اوغست سترندبيرغ إنموذجًا)، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 38، نيسان 2018م، ص 954.

[71] (HÜKÜMDAR: (Yatağına doğrulur, terini siler) Rüyamda karmakarışık bir şeyler görüyordum. Bir ara gördüklerim beni çok üzdü. Hain, kötü ruhlu bir adam karısını dövüyordu. Zavallı kadının çığlıkları yüreğimi dağladı. Aralarına girip adama engel olmaya

يتعامل المسرح –بالنسبة إلى آبيل- مع عالم الخيال. فقد أوضح أن العامل المشترك الذى يجمع كل تلك المسرحيات تحت مفهوم الميتامسرح إنها كلها مسرحيات حول الحياة باعتبارها ممسرحة سلفًا، "وذلك خلال التأكيد على منظور فلسفى تبناه فى تعريفه للميتامسرح يقوم على مفهومين أساسيين هما: الحياة مسرح، الحياة حلم[72]". فالأديب يخلق بصورة مركبة وشائج بين الواقع والحلم؛ بحيث يصير الحلم شكلاً متداخلاً بين ما هو عقلانى ولا عقلانى من خلال منح الأشكال والأفعال حرية مطلقة لا تحد بحدود "وهى آراء ذاتية تعتمد على معاناة الإنسان فى الواقع المعيش[73]". وقد أوضح تفسير "المهرج" لحلم السلطان تلك الرؤية:

" السلطان: ألن تفسر حلمى الأن؟

المهرج: ماذا على قوله يا سلطانى المحبوب؟ الواضحًا أن الأحداث اليومية تؤثر فى سيادتكم على ذلك النحو حتى أنها تدخل أحلامكم. ترسخ الشر فى دولتنا، ستواجه أيًا منها؟

السلطان: عملت كثيرًا، واجتهدت. لكن لم أستطع تحقيق ما أريده بعد...[74]".

يوظف الأديب الحلم فى عمله الأدبى لمساعدة القارىء على"تحليل الرسالة والموضوع والشخصية[75]". فقد أوضح الأديب هنا انشغال السلطان بقضية انتشار الشر فى دولته، وسعيه بكل السبل لمنع انتشار السلوكيات السيئة. فالأديب هنا يوظف المسرح "بوصفها وسيلة تربوية تعليمية تساهم فى تطوير الطفل وتكوين شخصيته[76]"؛ محققًا الغاية التربوية للمسرح بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة، من خلال عرض عاقبة ارتكاب المساوىء والأثام على لسان "الطفل" المحرك للأحداث الذى صرح الأديب بوجوده وأهميته فى عنوان مسرحيته "خذ الخبر من الطفل".

**التداخل بين الوهم والحقيقة:**

çalışıyorum. Adam beni tuttuğu gibi savuruyor. Ondan sonra karısını saçlarından tutup yerden yere vuruyor. Ben bağıracağım, nöbetçileri çağıracağım, sesimi çıkmıyor. Adam ağza alınmadık kötü sözler söylüyor... Sen ne diyeceksin bu işe soytarı?) Vedat Demirci: a.g.e, s.129.

[72] Elodie Paillard and Silvia Milanezi: Theatre and Metatheatre, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2021, P. 111.

[73] عامر محمد حسين: مرجع سبق ذكره، ص 959.

[74] ( HÜKÜMDAR: ... Rüyamı yorumlamayacak mısın şimdi?
SOYTARI: Ne söyleyeyim sevgili hükümdarım? Anlaşılan günlük olaylar sizi öylesine etkilemiş ki rüyalarınıza bile giriyor. Ülkemizde kötülük almış yürümüş, hangisiyle baş edeceksiniz?
HÜKÜMDAR: Çok çalıştım, çabaladım. Ama daha istediklerimi gerçekleştiremedim...)
Vedat Demirci: a.g.e, s.129.

[75] Senem Üstün Kaya: Dünya Edebiyatlarında Rüya Motifi: Karşılaştırmalı Bir Analiz, Asbider: Akademi Sosyal Bilimler Dergi, Cilt 8, Sayı 24, 2021, S.456.

[76] عباس كنجعلى، عبد الباسط عرب يوسف آبادى: صدى الطفولة فى مسرحية "الصندوق الأخضر" لفرحان بلبل، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد الحادى عشر، أيلول 2013م، ص 168.

لم يضع الأديب "وداد دميرجى" أى أسماء لشخصياته الدرامية، وإنما وضع لها أسماء تصف أدوارها "المهرج، السلطان، الطفل". يحقق هذا التجريد نوعًا من التغريب بين الشخصية الدرامية والمتلقى، مما يصعب معه وجود تقارب وجدانى بينهما، بل أنه يخلق مسافة ما بين الممثل والشخصية الدرامية التى يؤديها، وبالطبع يعد ذلك التجريد آلية من آليات عمل الميتامسرح يساعد فى بلورة أشكاله وتقنياته الفنية[77]..

يظهر "الطفل" على خشبة المسرح مستفيضًا فى شرح الحالة السيئة التى وصلت إليها عائلته بسبب سجن والده لارتكابه الأثام التى تؤرق السلطان:

"الطفل: سيدى، نحن فى وضع شديد السوء. صرنا جوعى أمى وأخواتى الثلاث. نحن فى فقر مدقع. لا يساعدنا أحد. رجالكم حبسوا والدى. ماذا سنفعل الأن؟ (يشهق)

السلطان: ماذا فعل والدك فألقوه فى الحبس أيضًا؟

الطفل: يأتى كل مساء سكرانًا إلى المنزل، كان ينادينا ويصرخ علينا. كان يتفوه بكلمات سيئة، ويضرب والدتى. لأن جيراننا كانوا شهودًا على هذا الوضع أيضًا اشتكوه لرجالكم.

المهرج: الشكوى!

الطفل: (يعتدل) اشتكوه. ثم أخذه رجالكم بعيدًا. ولم يعد مجددًا. (يشهق مجددًا بقوة) يا سلطانى العظيم! أعف عنه من فضلك. لقد ندم على أفعاله الآن[78].".

عرض الأديب "وداد دميرجى" هنا القيم السلبية (الضرب، والتفوه بكلمات سيئة) التى ينفر منها المجتمع (الجيران) لكى "يتجنبها الطفل وعدم الامتثال بها فى حياته[79]". فقد عرض الحالة السيئة التى وصل إلها الطفل وعائلته نتيجة ارتكاب والده للمساوىء سالفة الذكر.

يتأرجح الميتامسرح بين الواقع والخيال، وبين الحقيقة والفن، وبين الحقيقة والوهم[80]. فبعد أن يصف "الطفل" للسلطان الحالة المتردية لعائلته عقب سجن والده؛ عقابًا له على أفعاله السيئة،

---

[77] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص 392.

[78] (ÇOCUK: Efendimiz, biz çok fena durumdayız. Üç kardeşim ve anam aç kaldık. Ne ot var ne ocak. Bize kimse yardım etmiyor. Adamlarınız babamı hapse attı. Şimdi biz ne yapacağız? (Burnunu çeker)
HÜKÜMDAR: Baban ne yaptı da hapse attılar?
ÇOCUK: Her akşam eve içkili gelir, bize bağırıp çağırırdı. Kötü sözler söyler, annemi döverdi. Komşularımız da bu duruma şahit oldukları için onu adamlarınıza şikaat etmişler.
SOYTARI: Şikâyet!
ÇOCUK: (Düzeltir) Şikâyet etmişler. Sonra adamlarınız onu alıp götürdüler. Bir daha geri gelmedi. (Gene kuvvetlice burnunu çekerek) Ey kudretli hükümdarım! Ne olur onu affedin. Yaptıklarına pişman olmuştur şimdi.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.138, 139.

[79] أميرة صلاح الدين محمد السيد، شيماء فتحى عبد الصادق، إيمان منتصر محمد: مرجع سبق ذكره، ص 527.

[80] جميل حمداوى: الميتامسرح فى خدمة مسرح الطفل

يقترح على "السلطان" أن يستعين بساحرة لإنقاذ الدولة من حالة التردى الأخلاقى التى وصلت إليها، على النحو الآتى:

"الطفل: سيدى أريد أن أقول لكم شيئًا ليس من حقى.

السلطان: قل لنرى، إننى أصغى إليك.

الطفل: سيدى، هناك إمراة حكيمة مسنة فى منطقتنا. الجميع يذهب إليها ويستشيرها،ويحكى لها همه. لديها علم بكل شىء... تعرف جيدًا كم سيادتكم فى هم. تقول "لدى حل يقضى على المساؤى الموجودة فى هذه الدولة. تسعى قائلة "لكنى لا أستطيع الوصول للسلطان بأى شكل. ويمنعوننى من الاقتراب من باب القصر. إذا أحضرتها لكم، ليتك تسألها يا سيدى عن ما هو العلاج...

السلطان: ماذا يقول هذا الطفل؟ هل سوف تجد هذه السيدة المسنة علاجًا حقيقيًا يجعل من يتفوهون بكلمة سيئة، يتخلون عن هذه العادات السيئة؟

الوزير الثانى: هل وكلنا أمرنا الآن للسحرة أيضًا؟

الطفل: إنها ليست ساحرة. يقولون إن لديها قوى خارقة[81].".

تؤدى الأعمال الأدبية التى ينتجها مجتمع ما، مهمة الجسر بين ماضيه ومستقبله. فثقافة المجتمعات "تستمر بفضل الأعمال الأدبية[82]". والسحرة قد تمتعوا منذ أزمنة قديمة بمكانة مرموقة اجتماعيًا لما يحملونه من قدرات استثنائية يتميزون بها عن الإنسان العادى. والمسرح بمحاكاته للواقع

تاريخ الدخول: 20 يونيو 2024م، الساعة: 15:40- https://espaceconnaissancejuridique.com

[81] (ÇOCUK: Size haddim olmayarak bir şey söylemek istiyorum efendimiz.
HÜKÜMDAR: Söyle bakalım, seni dinliyorum.
ÇOCUK: Efendimiz, mahallemizde yaşlı bir bilge kadın var. Herkes gider ona akıl danışır, derdini anlatır. Onun her şeyden haberi var… Sizin ne kadar sıkıntıda olduğunuzu çok iyi biliyor. ‘’Bu ülkedeki kötülükleri ortadan kaldırmanın çaresi bende’’ diyor. ‘’Ama bir türlü hülümdarımın huzuruna varamıyorum. Beni sarayın kapısına bile yanaştırmıyorlar’’ diye çırpınıp duruyor. Onu size getirsem, çaresi neymiş kendisine sorsanız efendimiz…
HÜKÜMDAR: Bu çocuk ne diyor? Kötü söz söyleyenleri, bu kötü huylarından vazgeçirerek gerçek çareyi o yaşlı kadın mı bulacakmış?
SOYTARI: Yüce kalpli hükümdarım… Her çareye başvurdunuz, bir kere de o yaşlı kadının diyeceklerini dinleseniz ne olur sanki?
2.VEZİR: Şimdi de işimiz büyücülere mi kaldı?
ÇOCUK: O büyücü değil. Onda olağanüstü kuvvetlerin olduğunu söylüyorlar.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.140.

[82] Gülay Karaman: Klasik Türk Şiiri Estetiğinde Sihir, Türkısh Studıes, Ankara, volume 10/8, spring 2015, S.1503..

المعيش منذ الإغريق ضمن تلك الشخصيات فى متون نصوصه الأدبية وأفرد لها دورًا مهمًا فى سير الخط الدرامى الصاعد[83].

يسعى الأديب "وداد دميرجى" هنا إلى توجيه أنظار الطفل المعاصر إلى أهمية الاعتماد على التفكير المنظم، الذى يرتكز على وضع خطة لتحقيق الأهداف، حتى لا يقع فى الفجوة بين الواقع والمأمول، ونبذ الاتكالية واللجوء إلى الأساطير التى لا يقبلها العقل. فالطفل يتابع عبر أحداث المسرحية عاقبة الاتكال على تلك الساحرة، التى أقنعت السلطان أن الحل الوحيد للنجاة من تلك الآثام التى انتشرت فى المدينة هو اللجوء إلى عقوبة معتمدة على أسطورة[84] "المسخ".

إن للسحر علاقة وطيدة بالمسخ خاصة بالثقافات القديمة التى تومن بالقدرة العجيبة للساحر الذى يستطيع أن يغير حتى خلقة الناس من خلال بعض التعاويذ والطلاسم التى يستخدمها فى ذلك[85]. وتتفق المعاجم العربية والغربية، فى قضية المسخ ودلالته فى اللغة[86]، على أنه "انتقال النفس الناطقة من بدن الإنسان إلى بدن حيوان آخر[87]". والمسخ فى الحقيقة انزياح عن قواعد العقل. ينبنى على تداخل الواقع والخيال. ويعبر كذلك عن تحكم اللاعقل فى حياتنا الفردية والجماعية، ويشخص الخلل الموجود فى واقعنا الموضوعى، بتأكيد غرابته، ولا معقوليته، وانحطاط إنسانه، وتحوله إلى كائنات ممسوخة، بسبب هيمنة الرذيلة على الفضيلة. إن التحول والمسخ فى "خذ الخبر من الطفل"، عبارة عن مسرحية داخل مسرحية (ميتامسرح)، حاول فيها "وداد دميرجى" أن يضرب الصورة إلى المتفرج بطريقة "فنتازية، وبلغة دراماتيكية لاتعرف التعقيد ولا التكلف وهذه التعددية الدلالية ميزت العرض ثقافيًا واجتماعيًا[88]":

"المرأة: أننى سوف أقترح عليكم قانونًا يخضع الجميع له وتكون عقوبته داخله.

السلطان: تكلمى بوضوح أكثر يا إمراة.

المهرج: قانون عقوبته داخله... كيف هو هذا القانون؟

---

[83] على محمد هادى الربيعى، زيد طارق فاضل السنجرى: شخصية الساحر فى النص المسرحي العربي مسرحية الزنبقة السوداء أنموذجًا، مجلو نابو للبحوث والدراسات، العراق، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثامن والعشرون، كانون الأول 2009م، ص 38.

[84] "تُعرف الأساطير بأنها حكايات خارقة للعادة تتناقلها ألسنة الشعب. إنها كلام أو أوهام العوام فضلا عن كونها متوارثة يتلقاها الخلف عن السلف وتجرى على الألسنة ولا تدون فى سجل.".
حسين مجيب المصرى: الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م، ص 8.

[85] بلوصيف كمال: أسطورة المسخ والتحول فى الثقافات القديمة واثرها فى الثقافة الشعبية الجزائرية، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 23، ديسمبر 2016م، ص 292.

[86] (مسخه- مسخًا: حول صورته إلى أخرى أقبح. ومنه يقال: مسخه الله قردًا، فهو مسخ".
مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 1960م، ص 868.

[87] سهام سلطانى، عبد اللطيف حنى: الأبعاد الثقافية للمسخ وتجليها فى الحكاية الخرافية "حكاية عجوزة النار أنموذجًا"، مجلة قراءات، الجزائر، المجلد: 14/العدد: 01 (2022م)، ص 1234.

[88] رجب أحمد عبد الرحيم حسن: المسخ والتحول عند حسن أوريد فى روايته (سيرة حمار)، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاى البارود (العدد الرابع والثلاثون)، 2021م، ص 1373.

المرأة: إذا أصدرتم الأمر يا سلطاننا فسوف أعد ترابًا لمدة ثلاثة أيام. سوف تنفخون هذا التراب فى كل الأنحاء من برج قصركم. سوف تحمله الرياح لكل أطراف الدولة.

السلطان: حسنًا وماذا بعد؟

المرأة: سوف تعلنون القانون المعجزة فى اليوم التالى: "أى كان من سيتفوه بكلمة سيئة، سوف يتنكر بوصفها عقوبة فيما قاله، سوف يظل فى هذا التنكر لمدة عام.[89]".

تحول البشر ومسخهم، شغل الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض، والتحول كان إما أمنية، أو عقوبة، فكثير من البشر يتمنى أن يصير طائرًا، أو نهرًا، أو غولا، كل حسب غايته. وهناك من تحول رغمًا عنه نتيجة لخطاياه، كما تحول قوم عصاة فى القرآن قردة وخنازير، بقدرة الملك سبحانه. وهناك بشر حولوا فى الفن لمسوخ مختلفة منهم. وهناك آدميون تحولوا لحيوانات وطيور مختلفة. "إن مختلف سرديات المسخ تتضمن عناصر مشتركة، تجعلنا قادرين على صياغة بنية حكائية وهى: التحول؛ الخطيئة؛ العقاب؛ القوة الخارقة؛ الرمز؛ الغرابة[90]."

نفذ السلطان كل ما أوصت به الساحرة؛ فبعد أن أعدت التراب، صعد السطان للبرج، ونفخه فى الأطراف الأربعة، ثم خرج المنادى فى اليوم التالى ليعلن القانون:

"لا تقل سمعنا أو لم نسمع! مرسوم سلطاننا المعظم. (يخبط على الطبلة) من يتفوه بكلمة سيئة بعد اليوم سوف يتحول لشكل الكلمة التى قالها، وسوف يظل فى ذلك الشكل لمدة عام كامل[91]."

**<u>ثالثًا: نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غربيًا خالصًا (التراجيكوميدى):</u>**

يطلق مصطلح "الميتامسرح" عند آبيل على المظهر الحديث للظاهرة المسرحية، التى أفرزها الواقع المعاصر، هذا الواقع الذى فرضت أحداثه وتصورات مبدعيه موت التراجيديا، وإحلال الميتامسرح محلها. ويسعى الميتامسرح إلى تنوير المجتمع، والمخاطرة بالفعل التى يتداخل فيها الجد والهزل، فالقيم المطلقة التى تقوم عليها التراجيديا غير صالحة هنا؛ "رؤية الميتامسرح ملائمة للكوميديا، وليس للتراجيديا[92]". فالميتامسرح تجمع بين الجد والهزل، والذى أطلق عليه

---

[89] (KADIN: Ben size herkesi içine alan ve cezası kendi içinde olan bir kanun önereceğim.
HÜKÜMDAR: Daha açık konuş kadın.
SOYTARI: Cezası içinde olan bir kanun... Nasıl şeymiş bu kanun?
KADIN: Hükümdarımız emir buyururlarsa üç güne kadar bir toz hazırlayacağım. Sarayınızın kulesinden bu tozu dört bir yana üfleyeceksiniz. Rüzgâr onları ülkenin dört tarafına ulaştırır.=
=HÜKÜMDAR: Peki sonra?
KADIN: Ertesi gün mucize kanun ilan edeceksiniz: ''Her kim kötü söz söylüyorsa, ceza ılarak söylediği kılığa girecek, bir yıl o kılıkta kalacak.'') Vedat Demirci: a.g.e, s.143.

[90] رجب أحمد عبد الرحيم حسن: مرجع سبق ذكره، ص 1370.

[91] (HABERCİ: Duyduk duymadık demeyin! Ulu hükümdarımızın fermanıdır. (Davul çalar) Bu günden sonra her kim ki kötü söz söylerse söylediği sözün şekline dönüşecek, tam bir yıl o şekilde kalacaktır Vedat Demirci: a.g.e, s.146.

[92] Elodie Paillard and Silvia Milanezi: ibid, P.113.

(التراجيكوميدى) فالمؤلف له حرية التصرف فى مكونات العمل المسرحى، والمزج بين عناصر مختلفة ومتنوعة[93]. و(خذ الخبر من الطفل) تقوم على المفارقات والانقلاب من التراجيديا إلى الكوميديا والعكس؛ وذلك بواسطة تعليقات المهرج.

(زوجة رئيس الأطباء: (بحالة بائسة) يا سلطانى العظيم، سيدى. هلكنا! ماذا سنفعل الآن؟

السلطان: خيرًا يا زوجة رئيس الأطباء، ما حالتك هذه؟ أو هل حدث شيء لرئيس الأطباء؟

زوجة رئيس الأطباء: رئيس الأطباء صار حمارًا...

(الجميع بدهشة "صار حمارًا، صار حمارًا")

المهرج: موو،موو...صار حمارًا!

زوجة رئيس الأطباء: أه يا سيدى، غضب على أحد خدمنا وقال له "حمار". تحول على الفور إلى حمار أمام أعيننا. تحيرنا ماذا سنفعل. ربطه رجالنا فى أسطبل الأحصنة. ماذا سأفعل أنا الآن.

السلطان: ماذا ستفعل؟ سوف تنتظر بصبر عودة زوجك لحالته القديمة.

الوزير الأول: سوف تنتظر عامًا، ثم سوف تلتقى بزوجك.

الوزير الثانى: (يدخل فى حالة بائسة. بدأ يلطم جاثيًا على ركبتيه أمام السلطان) أه يا سلطانى العظيم. هلكنا! انتهينا يا سيدنا!

السلطان: خيرًا...أو، أو هل ما حل برأسك من ذلك النوع؟

الوزير الثانى: سلطانى العظيم، زوجتى صارت ثعبانًا.

المهرج: صارت ثعبانًا، صارت ثعبانًا...[94]".

[93] راندا حلمى السعيد: مرجع سبق ذكره، ص 653.

[94] (HEKİMBAŞI'NIN KARISI: (Perişan bir halde) Ey, ulu hükümdarım, efendimiz. Biz mahvolduk! Şimdi ne yapacağız?
HÜKÜMDAR: Hayrola hekimbaşının hanımı, nedir bu halin? Yoksa hekimbaşıya bir şey mi oldu?
HEKİMBAŞI'NIN KARISI: Hekimbaşı inek oldu...
(Hepsi hayretle ''inek olmuş, inek olmuş'')
SOYTARI: Möö, möö... İnek olmuş!
HEKİMBAŞI'NIN KARISI: Ah efendimiz, uşaklarımızdan birine kızarak ''inek'' dedi. Gözlerimizin önünde, hemen oracıkta inek oluverdi. Ne yapacağımızı şaşırdık. Onu adamlarımız, atların ahırına bağladılar. Şimdi ben ne yapacağım?
HÜKÜMDAR: Ne mi yapacaksın? Sabırla kocanın eski haline dönmesini bekleyeceksin.
1. VEZİR: Bir yıl bekleyeceksin, sonra kocana kavuşacaksın.

إن الانسلاخ من المبادىء والقيم والأصول سهل جدًا، لا يحتاج إلا خطوة، وبعدها يصل الإنسان للهاوية، فبمجرد التفوه بكلمة سيئة، فقد تحول وانسلخ. فالانحطاط لا يحتاج سوى التفوه بكلمة، وأما العودة للمبادىء الإنسانية مرة أخرى، فإنه يحتاج لمكابدة النفس والهوى[95]. فتحول الشخصيات فى المسرحية لم يستغرق سوى لحظات، ولكن لكى تعود الشخصيات لإنسانيتها فإنها تحتاج عامًا كاملاً. وقد توالت الفواجع، التى يعقبها دائمًا تعليقات "المهرج" الساخرة. فالكوميديا محاكاة للأخطاء المعتادة فى حياتنا والتى يرسمها الأديب "فى أحقر صورة ممكنة لها وأدعاها إلى السخرية منها حتى يكفل تنفير المشاهد منها[96]". وبعد توالى تعليقات "المهرج" الساخرة، نهى "السلطان" مهرجه عن الاستمرار فى هذه السخرية:

" رسول: يا سيدى، كنا قادمين سائقى فى الأمام وأنا فى الخلف. وثب رجل أمام العربة فجأة. جذب السائق لجام الأحصنة وأوقفها بصعوبة. تحفزت الحصنة فى الهواء. تحير السائق ماذا سيفعل من غضبه وصرخ على الرجل قائلاً يا "كلب". طبعا ما بعده معلوم، سائقى صار كلبًا. قفز من العربة، عوى وهرول خلف الرجل الهارب وبدأ يطارده. ثم اختفى الاثنان عن الأعين. رحل ذلك الرحيل.

المهرج: ها هاى... صار كلبًا، صار كلبًا.

السلطان: انظر إلى أيها المهرج، لا تتوقف عن السخرية من الناس. يمكن أن يحل برأسك أيضًا يومًا ما. تتوقف عند قول أقوالنا الحكيمة دائمًا. وأنا أيضًا أقول لك الآن "لا تضحك على جارك، فيحل برأسك[97]".

إن تعليم الأخلاق والدفع باتجاه السلوك الطيب، من أهم أهداف مسرح الطفل؛ وذلك لأن دروسه لا تلقن بأسلوب مرهق جامد أو فى المنزل بطريقة مملة، وإنما بالحركة المنظورة التى تحض على التحمس والإستجابة، ومن هنا "أصبح مسرح الطفل وسيلة للتربية الأخلاقية لهؤلاء

---

2. VEZİR: (Perişan bir halde girer. Hükümdarın önüne diz çökerek dövünmeye başlar) Ah benim yüce sultanım. Biz mahvolduk! Bittik efendimiz!
HÜKÜMDAR: Hayrolsun... Yoksa, yoksa senin de başına gelenler o türden mi?
2. VEZİR: Yüce hükümdarım, karım yılan oldu.
SOYTARI: Yılan olmuş, yılan olmuş...) Vedat Demirci: a.g.e, s.147, 148.

[95] رجب أحمد عبد الرحيم حسن: مرجع سبق ذكره، ص 1381.

[96] ويليام شكسبير: ضجة فارغة، ترجمة: محمد عنانى، مؤسسة هنداوى، المملكة المتحدة، 2023م، ص23.

[97] (ELÇİ: Efendimiz, arabacım önde ben arkada geliyorduk. Birden arabanın önüne bir adam fırladı. Arabacı atların dizginlerini çekerek zor durdurdu. Atlar havaya şahlandılar. Arabacı kızgınlığından ne yapacağını şaşırdı ve adama ‘’köpek’’ diye bağırdı. Tabii sonrası malum, arabacım köpek oldu. Arabadan atladı, uluyarak kaçan adamın peşinden koşarak onu kovalamaya başladı. Sonra ikisi de gözden kayboldular. Gidiş o gidiş.
SOYTARI: Ha hay... Köpek olmuş, köpek olmuş.
HÜKÜMDAR: Bana bak soytarı, insanlarla alay edip durma. Bir gün senin de başına gelebilir. Sen hep özlü sözlerimizi söyler dursun. Ben de şimdi ‘*’Gülme komşuna gelir başına’’* diyorum sana.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.150.

الأطفال98".فالأديب "وداد دميرجى" قدم للأطفال فى النهاية عاقبة اللجوء للسحرة؛ حيث يتحول "السلطان" نفسه إلى ديك. وينهى على لسان "المهرج" القيمة المراد توصيلها؛ ألا وهى اللجوء إلى الله، يوصل والاعتماد على العقل والتفكير المنظم، فالسحر ليس الوسيلة السليمة للتخلص من المشكلات. وهذا يوافق قوله تعالِ فى سورة (يونس): (وَإِنْ يَمْسَسْكَ اللَّهُ بِضُرٍّ فَلَا كَاشِفَ لَهُ إِلَّا هُوَ وَإِنْ يُرِدْكَ بِخَيْرٍ فَلَا رَادَّ لِفَضْلِهِ يُصِيبُ بِهِ مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَهُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ) الأيه (107):

(الوزير الثانى: يا سيدى أنا أيضًا تعبت كثيرًا، أريد أن انسحب و استريح مدة.

السلطان: آهه... من أين ظهر هذا أيضًا؟ أنت لا يمكنك البقاء فارغًا هكذا بسهولة. لديك شيء تحت لسانك... تحدث بوضوح أكثر. وألا... هل ستتزوج؟

الوزير الثانى: (ينظر إلى الأمام ممتعضًا) نعم يا سيدى.

السلطان: (بينما يطلق الضحكات متحيرًا جدًا) سوف يتزوج! "لك بطاقة ديك[99]!" (تأثير كبير بمجرد أن قالها، وبتحريك الضوء يختفى السلطان. وعندما ينير الضوء يحل محله ديك يصيح طويلاً. يستمر فى الصياح صاعدًا لأعلى العرش.)

المرأة: هكذا، أخيرًا حدث ما حدث. هل قلت عبثًا فكر كثيرًا قبل تطبيق هذا القانون؟

المهرج: اوورو...او، اووورو...او...صار سلطاننا ديكًا. (متقدمًا نحو الأمام، للجمهور.)

إذا أراد الله شيئًا لشخص

حتى الرخام يمر من سنه.

وإذا لم يرد شيئًا لشخص

تكسر سنه بينما يأكل المهلبية[100]).

98 محمد إبراهيم أحمد شيحة: دور مسرح الطفل فى غرس القيم الثقافية لدى الأطفال فى مرحلة الطفولة المتأخرة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، جامعة دمياط، عدد 9، يونيو 2024م، ص 138.

99 " لك كارت ديك: صفة تطلق على الرجل الطاعن فى السن الذى يرتبط بالفتيات الصغيرات سنًا."
تاريخ الدخول: 10 يوليو 2024م، الساعة: 19.22. https://eksisozluk.com/

100 (2. VEZİR: Yüce hükümdarım müsaade buyururlarsa, benim bir maruzatım var efendimiz.
HÜKÜMDAR: Söyle bakalım!
2.VEZİR: efendimiz ben de çok yoruldum, şöyle bir köşeye çekilip bir süre dinlenmek istiyorum.
HÜKÜMDAR: Aaa... Bu da nereden çıktı böyle? Sen öyle kolay kolay boş duramazsın. Dilinin altında bir şey var senin... Daha açık konuş. Yoksa... Evlenecek misin?
2.VEZİR: (Sıkılarak önüne bakar.) Evet efendimiz.
HÜKÜMDAR: (Çok şaşırıp kahkahalar atarken) Evleneceksin! ‘‘Seni kart horoz seni!’’ (Der demez büyük bir efekt, ışık oyunu ile hükümdar kaybolur. Işık yandığı zaman yerini uzun uzun öten bir horoz alır. Sonra tahtın üstüne çıkarak ötmeye devam eder.)=

**المبحث الثالث**

**"الميتامسرح" فى مسرحية "الطفل المذنب"**

يعمل عنان المسرحية على تفجير ما لدى المتلقى من مخزون ثقافى وفكرى، يبدأ المتلقى من خلاله بعملية التأويل لفهم ما يشير إليه العنوان وما يحمله من مدلولات. فالعناوين عبارة عن "أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل فى طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية[101]". ومن ثم يضطلع العنوان بوظيفة جمالية تتمثل فى الإغراء، وأخرى تداولية تكمن فى غواية القراء واستقطابهم. فالأديب إذ ذاك "يحمل عنوانه بمهمة تقديم تصور أولى يسعف فى تحديد مسارات تحليل النص الأدبى[102]". يتبنى عنوان المسرحية حالة من الغموض الذى يثير الدهشة، فعبارة "الطفل المذنب"، تعمل على تكوين صورة ذهنية لهذا الطفل، من هو؟ وما نوعية الذنب الذى اقترفه؟ وهنا يكمن الخلق الإبداعى الجديد الذى يشوق المتلقى لاستنباط الرسالة الكامنة، التى يكتشف مضامينها عبر رحلة العرض المسرحى تدريجيًا، ويستوعب رسالتها بنهاية العرض. وتتكون مسرحية "الطفل المذنب" من ثلاثة فصول[103].

**أولاً: التداخل بين الحلم والواقع:**

يقوم "الميتامسرح" على مفهومين رئيسين فى نظر (آبيل) هما: (العالم مسرح، الحياة حلم)؛ ومن ثم فإن كل محاولة لمسرحة العالم والحياة، هى عبارة عن ميتامسرح[104]. فالقارىء يدرك فى نهاية المسرحية أن ما شاهده طوال المسرحية من محاكمة "الطفل المذنب" لم يكن سوى حلمًا من الطفل "تانجو": (كأنه يرى حلمًا) اتركنى! اترك، لن أفعل مرة أخرى.

الأم: اه يا ابنى المسكين، ترى حلمًا غالبًا... تانجو يا بنى، استيقظ أنا أتيت.

تانجو: (استيقظ وعانق والدته باكيًا) والدتى العزيزة، والدتى كلهم أتهمونني! قدموا دعوى ضدى.

الأم: ماذا تقول يا بنى؟ من اتهمك، من رفع دعوى ضدك؟

---

=KADIN: İşte, sonunda olan oldu. Ben bu yasayı yürürlüğe koymadan önce çok düşün diye boşuna mı söyledim?
SOYTARI: Üüürü... ü,Üüürü... ü... Hükümdarımız horoz oldu. (Öne doğru ilerleyerek, seyirciye.)

*Allah isterse bir kişinin işini*
*Mermere bile geçirir dişini.*
*İstermezse bir kişinin işini*
*Muhallebi yerken kırar dişini.)* Vedat Demirci: a.g.e, 156, 157.

[101] معمرى فواز: قراءة سيمائية فى مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية: 2013/ 2014م، ص 34.

[102] سحر فتحى حجازى: سيمائية العنوان فى مسرح صلاح جاهين للعرائس، مجلة البحث العلمى فى الآداب (اللغات وآدابها)، المجلد 23، العدد 7، 2022م، ص 169.

[103] Vedat Demirci: a.g.e, s.37.

[104] حسن يوسفى: المسرح والمرايا، شعرية الميتامسرح واشتغالها فى النص المسرحى الغربي والعربي تاريخ الدخول: 14 يوليو 2024م، الساعة: 16:39. www.unecma.net

تانجو: والدتى، والدتى العزيزة... خفت كثيرًا. كان شديد البشاعة. أنا مذنب يا والدتى... خجلت كثيرًا. لكن بعد ذلك....

الأم: نعم، بعد ذلك سوف تنام مبكرًا وتستيقظ باكرًا. انظر، الوقت تأخر كثيرًا. سوف تتأخر على المدرسة.

تانجو: والدتى العزيزة سوف أحرص على النوم مبكرًا والاستيقاظ باكرًا لكن فى حلمى تعلمت أشياء كثيرة يجب ألا أفعلها. لن أفعلها قط بعد ذلك. لن أحزنك ولا أصدقائى أيضًا. سوف أقدر قيمة كل شىء حولى[105]".

فقد قام "وداد دميرجى" بتجسيد الفكرة خلال الحلم، وبذلك سمح بوجود العنصر الخيالى، ولم يكتشف المتفرج ذلك إلا فى نهاية المسرحية، وبذلك يجعل المتلقى يتخذ موقفا نقديا؛ تجاه ما شاهده طوال المسرحية أثناء محاكمة الطفل "تانجو".

**ثانيًا: نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غريبًا خالصًا (المحاكاة الساخرة):**

ينخرط العرض الميتامسرحى فى المحسوس واليومى، لأنه يصور الأعمال ويعلق عليها[106]. فالمشاركة من أبلغ وأفضل وأعم الجوانب الميتامسرحية لكونها تتيح الاستمرارية، ومد خيوط سميكة بين المؤدى والمتلقى. فمسرحية "الطفل المذنب" مرآة فاضحة للسلوكيات السلبية التى قد يفعلها كل طفل من جمهور العرض. وقد انتخب الأديب "وداد دميرجى" نموذجًا يمثل هذا الجمهور، يحضر المحكمة ويدين سلوكيات "تانجو" السلبية بالسخرية منه؛ "نظرًا لسعى الأشخاص لإظهار تفوقهم على الآخرين، تظهر غالبًا عبارات مثل الاستخفاف والسخرية[107]":

(القاضى: هل تعرف لماذا تحاكم؟

تانجو: لا، لا أعرف سيادة القاضى؟

القاضى: لا مكان للكذب والخداع هنا. لن تحيد عن الصدق، مفهوم؟

[105] (ANNE: Ah zavallı yavrum, rüya görüyor galiba... Tanju yavrum, uyan ben geldim.
TANJU: (Uyanıp ağlayarak annesinin boynuna atılır) Anneciğim, anneciğim hepsi beni suçladı! Benden davacı oldular.
ANNE: Ne söylüyorsun evladım? Kim suçladı seni, kim davacı oldu?
TANJU: Anne, anneciğim... Çok korktum. Çok korkunçtu. Suçluyum anne... Çok utandım. Ama bundan sonra...
ANNE: Evet, bundan sonra erken yatıp erken kalkacaksın. Bak, saat epey ilerlemiş. Okula geç kalacaksın.
TANJU: Anneciğim erken yatıp erken kalkmaya dikkat edeceğim ama bu düşümde yapılmaması gereken birçok şeyi öğrendim. Bundan sonra da onları hiç yapmayacağım. Ne seni ne de arkadaşlarımı üzeceğim. Etrafımdaki her şeyin değerini bileceğim.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.56.

[106] أحمد ضياء: مرجع سبق ذكره، ص 96.

[107] Tolga Öntürk: Klasik Türk Edebiyatında Mizahın Farklı Bir Yönü: Şairin Kendini Alaya Alması, Korkut Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı 4, Nisan 2021, S.34.

تانجو: أنا أصلاً لا أكذب الآن قط يا سيدى.

(ضحك المستمعين)

القاضى: مما يعنى أيضًا أن هناك أوقات تكذب فيها...

تانجو: فيما مضى سيدى القاضى. كنت شخصًا كاذبًا قديمًا جدًا. لكن الآن...

(ضحكات المستمعين بصوت عالٍ)

القاضى: (يسكتهم ضاربًا على المنصة) نعم، والآن؟

تانجو: نعم، لا أكذب قط.

القاضى: كيف أدركت أن الكذب شىء سىء فتراجعت عن الكذب؟

تانجو: كسرت زجاجًا كبيرًا فى المدرسة بينما كنت فى الصف الثانى. خفت كثيرًا. قلت، للمعلم أنا لم أكسره. قال المعلم، كل الفصل معاقب حتى يظهر من كسر الزجاج.

القاضى: نعم، غير أن؟

تانجو: قد رأى على صديقى فى الصف.

القاضى: قال للمعلم، تانجو كسر الزجاج، أليس كذلك؟

تانجو: لا سيادة القاضى. جذبنى إلى جانب، وقال، اذهب إلى المعلم وأرحه بقول الحقيقة، انظر كل الفصل فى وضع سىء بسببك.

القاضى: هل ذهبت إلى المعلم وقلت الحقيقة؟

تانجو: لا، عندما لم أتكلم حمل الذنب على عاتقه، وأنقذ الفصل من العقاب.

(دهشة وغضب المستمعين)

القاضى: (ضرب على المنصة) اصمتوا، لنصمت تفضلاً! نعم، ثم؟

تانجو: ثم... جعل المعلم على يدفع ثمن الزجاج. قطع والد على المصروف عنه، حتى سدد ثمن الزجاج بالكامل. هذا أثر فى كثيرًا. أردت أن أقسم مصروفى مع على، لم يقبل. لم أستطع التحمل فى نهاية العام الدراسى قلت حقيقة الأمر. ووعدت ألا أكذب قط مرة أخرى.

(سعادة وانشراح لدى المستمعين قائلين "اوه"[108])."

[108] ( YARGIÇ: Niçin yargılandığını biliyor musun?=

هكذا توالت حركات السخرية والاستهجان من سلوكيات "تانجو" السيئة، كما أنهم أثنوا عليه حينما عدل عن سلوك "الكذب" السيء. فالأديب "وداد دميرجى" قد وظف هنا حركات فن الجسد فى القيم "بعمل تحريضى كى يحرك الجمهور ويثير انتباهه[109]". ففى المحاكاة الساخرة غالبًا ما نجد نصين سابق مسخور منه (سلوكيات "تانجو" السلبية)، ونص لاحق ساخر (سخرية "المستمعين" من سلوكياته)؛ حيث تقوم العلاقة بينهما على جدلية الهدم والبناء، ولعل ذلك ما يجعلها أكثر قربًا من الميتامسرح[110]..

**ثالثًا: المسرح داخل المسرح:**

إن أبرز مظهر للتجويف المسرحى هو المسرح داخل المسرح، الذى يعد أكثر تقنية مستخدمة فى الميتامسرح، ويمكن أن يوظف بأشكال متعددة[111]. وسواء اتخذ التجويف المسرحي شكل مسرحية مضاعفة أو متوالية متخيلة تجسد في شكل حلم، فإن ما ينبغي تسجيله "هو أن هذه المظاهر

=TANJU: Hayır, bilmiyorum sayın yargıç.
YARGIÇ: Burada yalanın, yalancılığın yeri yoktur. Doğruluktan ayrılmayacaksın, anlaşıldı mı?
TANJU: Ben zaten artık hiç yalan söylemiyorum.
(Dinleyicilerin gülerek kıpırdanmaları)
YARGIÇ: Demek yalan söylediğin zamanlar da olmuş...
TANJU: Eskiden sayın yargıç. Çok eskiden yalancının biriydim. Ama şimdi...
(Dinleyicilerin yüksek sesle gülüşmeleri)
YARGIÇ: (Kürsüye vurarak onları susturur) Evet, şimdi?
TANJU: Evet, hiç yalan söylemiyorum.
YARGIÇ: Yalanın kötü bir şey olduğunu nasıl anladın ki yalandan vazgeçtin?
TANJU: İkinci sınıftayken okulda büyük bir cam kırdım. Çok korkmuştum. Öğretmene ben kırmadım, dedim. Öğretmen, camın kimin tarafından kırıldığı ortaya çıkıncaya kadar bütün sınıf cezalısınız, dedi.
YARGIÇ: Evet, oysa?
TANJU: Sıra arkadaşım Ali görmüş.
YARGIÇ: Öğretmene camı Tanju kırdı, dedi, öyle mi?
TANJU: Hayır sayın yargıç. Beni bir köşeye çekti, git öğretmene doğruyu söyle için rahat eder, bak bütün sınıf senin yüzünden kötü durumda, dedi.
YARGIÇ: Gidip öğretmene doğruyu söyledin mi?
TANJU: Hayır, ben söyleyemeyince Ali suçu kendi üzerine aldı, sınıf cezadan kurtuldu.
(Dinleyenlerin hayret ve kızgınlıkları)
YARGIÇ: (Kürsüye vurarak) Susun, susalım lütfen! Evet, sonra?
TANJU: Sonra... Öğretmen camı Ali'ye ödetti. Babası Ali'nin harçlığını kesti, tam camın parası ödeninceye kadar. Bu bana çok dokundu. Ali'ye kendi harçlığımdan pay vermek istedim, kabul etmedi. Ders yılı sonunda dayanamadım, işin doğrusunu söyledim. Bir daha hiç yalan söylemeyeceğime söz verdim.
(Dinleyenlerin ''oh'' diye ferahlayıp memnunlukları)
Vedat Demirci: a.g.e, s.41,42.

[109] محمد بلعربي، دريس قرقوى: مسرح ما بعد الدراما جمالية التشكيل الحركى للجسد "الرقص الدرامي"، الحوار المتوسطى، المجلد العاشر، العدد 1، 2019م، ص 116.

[110] راندا حلمى السعيد: مرجع سبق ذكره، ص 655.

[111] Vecihe Özge Zeren: a.g.e, S.91.

الميتامسرحية هي التي تضفي على التجويف في النص المسرحي نوعا من الخصوصية، لاسيما وأنها تأخذ بعين الاعتبار إلى جانب البعد الحكائي، البعد الأكثر تعبيرا عن هذه الخصوصية وهو بعد التمسرح الذي يقوم على مضاعفة اللعب بوصفها وسيلة لخلق إطار خاص للتأمل الذاتي في المسرح[112]".

يكتشف المتلقى أن محاكمة (تانجو) التى شاهدها، لم تكن سوى مسرحية (حلم) تخيله داخل نومه، ليناقش أثر ذلك الحلم بعد ذلك مع والدته. وقد وظف الأديب "وداد دميرجى" تقنية "التشخيص[113]" هنا لتجسيد بعض المشاهد خلال حلم "تانجو"؛ وهى تقنية توافق الحلم. فجاءت هذه التقنية ملائمة لخدمة سمات "الميتامسرح" خلال تداخل المسرح داخل المسرح فى مسرحية "الطفل المذنب":

" القاضى: هؤلاء الذين اشتكوك، هم الذين أقاموا الدعوى ضدك.

تانجو: هل هم الذين أقاموا دعوى ضدى؟ لا أستطع الفهم، هم ليسوا بشرًا!

(غضب لدى المدعين)

الحقيبة: تنهض من المكان الذى تجلس فيه مقتربة من القضبان الأمامية) أه يا سيدى، لو تعلمون ما أعانيه من هذا الطفل... يلعب بى الكرة دائمًا...

(يضحك المستمعون)

القاضى: لنصمت يا سادة! هنا محكمة. (هدوء) مما يعنى أنه يلعب بك الكرة... تكلم بشكل لائق، حتى لو كنت حقيبة...

الحقيبة: يا سيدى يعنى يضعنى مكان كرة القدم، (متألمًا على حاله) يلقينى فى الهواء، ويقذفنى على الأرض، ويسدد، ويركل... (باكيًا) اضرب، واتمزق. تنقلب الكنوز التى بداخلى أيضًا[114]."

---

[112] حسن يوسفى: المسرح والمرايا، شعرية الميتامسرح واشتغالها فى النص المسرحى الغربي والعربي
تاريخ الدخول: 14 يوليو 2024م، الساعة: ww.unecma.net.15:43

[113] "فن التشخيص: يعنى إعطاء سمات بشرية لغير البشر، وهو فن أدبى يصنف بشكل عام ضمن فن الاستعارة."
Mete Bülent Deger, Mehmet Ali Harbelioğlu: Klasik Türk Edebiyatında ''Teşhis'' ve ''İntak'' sanatlarının Anlam Çerçevesi ve Tasnifi, Sosya Bilimler Dergisi, Yıl: 10, Sayı: 66, Ekim 2023, s. 213.

[114] (YARGIÇ: İşte seni suçlayanlar, senden davacı olanlar.
TANJU: Benden davacı olanlar mı? Anlayamadım, onlar insan değiller ki!=
=(Davacıların kızgınlıkları)
ÇANTA: (Oturduğu yerden kalkıp on parmaklığa yaklaşarak) Ah efendim, bilseniz benim bu çocuktan çektiklerimi... Benimle futbol oynar hep...
(Dinleyiciler gülüşürler)
YARGIÇ: Susalım efendim! Burası mahkemedir. (Sessizlik) Demek seninle futbol oynar... Doğru düzgün konuş, bir çanta olsan bile...=

يعتمد مسرح الطفل بشكل كبير على الخيال؛ لأن عروضه المسرحية تتسم بأهمية وجود الشخصيات الخيالية، لما لهذه الشخصيات من أهمية فى حياة الطفل. وبذلك فإن المسرح يسمح بتجسيد وتشخيص العديد من الظواهر الحياتية. وتتخذ الشخصية الخيالية أشكالا عديدة، وخاصة فى العروض المسرحية الموجهة للطفل. فمثلا يجسد دور الجماد بوصفها ساعة أو إشارة مرور. وهنا يكون من "مقومات الشخصية وضوح النمط الذى ترمز إليه، وأن يكون هذا النمط مألوفا للأطفال فى مجتمعهم... وأن تتسق أقوال الشخصية مع مستوياتهم التعليمية والثقافية والاجتماعية. وأن تحقق الهدف الذى وضع لها[115]".

شرحت الحقيبة للقاضى فى مسرحية "الطفل المذنب" كيف يسيء الطفل "تانجو" معاملتها، ثم أمر "القاضى" الحقيبة أن تجلس، وانتقل إلى ممثل الكتب، ليشرح لماذا أقامت الكتب دعوى ضد الطفل "تانجو":

" القاضى: حسنًا، فُهم مشكلتك. يمكن أن تنتقل إلى مكانك. (تذهب الحقيبة إلى المكان الذى تجلس فيه، تجلس.) الآن أعطى الكلمة لكتب تانجو. ممثل الكتب، اقترب إلى المنصة! (يقترب الكتاب إلى المنصة، يقف أمامه) اشرح لنرى، لماذا يا كتب تشتكون تانجو؟

الكتاب: (بجدية) يا سيدى هذا الطفل منذ الصف الأول لا يستخدم كتبه بشكل جيد. (مظهرًا الصفحات الممزقة التى بيده) انظر لحالتى تلك! انظر لصور الشخصيات العظيمة المنتمية للتاريخ أوصلها لأى حالة مضحكة. يضع لبعضهم شارب كبير، ولبعضهم لحية كبيرة... (ضحكات)

القاضى: (يشير بيده للمستمعين أن يصموتوا)

الكتاب: يكتب أشياء سخيفة فى المكان الفارغ فى نهاية كل موضوع، ويرسم صورًا كاريكاتورية. يمزق بعضنا، ويشخبط على بعضنا. يلقى بعضنا على الأرض عندما يجد صعوبة بينما يذاكر. نهرم سريعًا، ونبلى، ونتسخ. نشعر بالإهانة بجوار أصدقائنا، وزملائنا الآخرين. يضحك الجميع علينا. هناك أيضًا الذين يشمئزون، قائلين قذر. نحن الكتب، نقيم دعوى على تانجو لأنه لا يعرف قيمتنا[116]."

=ÇANTA: Efendim yani beni futbol topu yerine kor. (Kendini acındırarak) Havaya atar, yere fırlatır, şut çeker, tekmeler... (Ağlamaklıdır) Hırpalanırım, parçalanırım. İçimdeki hazineler de alt üst olur.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.43.

[115] حازم عودة الحميداوى، محمد كاظم أحمد: خصائص أداء الشخصيات الخيالية فى عروض مسرح الطفل العراقى، المجلة الأدنية للفنون، مجلد 14، عدد3، 2021م، ص267.

[116] (YARGIÇ: Peki, senin derdin anlaşıldı. Yerine geçebilirsin. (Çanta oturduğu yere gider, oturur.) Şimdi sözü Tanju'nun kitaplarına veriyorum. Kitapların temsilcisi, Kürsüye yaklaş! (Kitap kürsüye yaklaşır, önünde durur) Anlat bakalım, siz kitaplar Tanju'dan niçin şikâyetçisiniz?
KİTAP: (Ciddi) Efendim bu çocuk ilk sınıftan beri kitaplarını iyi kullanmaz. (Elindeki yırtık sayfaları göstererek) Bakın şu halime! Tarihe geçmiş yüce kişilerin resimlerini bakın ne gülünç hale getirir. Kimine palabıyık yapar, kimine top sakal... (Gülüşmeler...)
YARGIÇ: (Eliyle dinleyicilere susmalarını işaret eder)=

توجه النصوص الأدبية المكتوبة للأطفال، لغرس القيم الإيجابية الفردية والاجتماعية لدى الأطفال والبالغين كذلك[117]. وجه الأديب "وداد دميرجى" هنا إلى ضرورة المحافظة على الكتب لأهميتها، ثم انتقل الحديث إلى الدفاتر التى يسىء "تانجو" استخدامها أيضًا:

"القاضى: (يشير للكتاب أن يجلس. يعود الكتاب لمكانه.) أيتها الدفاتر؟ (يأخذ الدفتر مكان الكتاب أمام المنصة)

الدفتر: آه...آه...حضرة القاضى، أنا أيضًا ممثل الدفاتر. انظر لحالتى تلك. (يعرض أغلفته المتسخة وأوراقه المتدلية.) كل أصدقائى حالتهم مذرية أيضًا مثلى على هذا النحو. يكتب سطر، لا يعجبه، يلقيه بعيدًا! (ضحكات)

القاضى: (يشير بيده ليسكتوا مجددًا.)

الدفتر: داخلنا وخارجنا مكتظ بالصور، والخطوط، والكلمات الفارغة[118]."

تعددت على ذلك النحو شكوى الجمادات (الحقيبة، الكتاب، الدفتر، الممحاة، الطباشير، السبورة). فقد وظف الأديب "وداد دميرجى" "العلاقة الوطيدة بين الميتامسرح وتقنية المسرح داخل المسرح وعرض العديد من القضايا التى تهم الفرد والمجتمع؛ ذلك لأن "الفن المسرحى بصفة عامة لا يهدف إلى المتعة فقط، ولكن الوظيفة التعليمية تأتى فى المقام الأول فى كثير من نصوص وعروض المسرح[119]".

ينتقل المتلقى فى مسرحية "الطفل المذنب" من الواقع المؤلم الذى تعددت فيه سلبيات الطفل "تانجو"، إلى الحلم المأمول؛ الذى يسعى إليه الأديب "وداد دميرجى" والمتلقى اللذان يسعيان لتعديل السلبيات فى سلوك الأطفال. استنادًا لمبدأ الميتامسرح القائل بأن (العالم مسرح والحياة حلم[120]). فالنشء بحاجة إلى بناء تربوى، يحتوى على مجموعة من القيم والفضائل والآداب كالاعتراف

---

KİTAP: Her konunun sonundaki boş kalan yere saçma şeyler yazar, karikatürler çizer. Kimimizi yırtar, kimimizi karalar. Kimimizi de çalışırken zora geldiği için yerden yere vurur. Çabuk yaşlanırız, eskiriz, kirleniriz. Başka arkadaşlarımızın, dostlarımızın yanında küçük düşeriz. Herkes gülünç bulur bizi. İğrenenler de olur, pisiz diye. Biz kitaplar, değerimizi bilmediği için Yanju'dan davacıyız.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.45.

[117] Muhammed Tunagür: Çocuk Edebiyatı, Pegem Akademi, Ankara, 1.Baskı, 2021, S.2.

[118] (YARGIÇ: (Kitaba oturmasını işaret eder. Kitap yerine döner.) Ya defterler? (Kitabın yerini kürsü önünde defter alır)
DEFTER: Ah... Ah... Sayın yargıç, ben de defterlerin temsilcisiyim. Bakın şu halime. (Karalanmış kapaklarını ve sarkan kağıtları gösterir.) Bütün arkadaşlarım da böyle benim gibi yırtık, pırtık. Bir satır yazar, beğenmez, cart, yırtar! (Gülüşmeler...)
YARGIÇ: (Eliyle gene susturur.)
DEFTER: İçimiz dışımız kaba saba resimlerle, çizgilerle, boş laflarla tıkılım tıkılım dolu.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.45,46.

[119] مايسة على زيدان: مرجع سبق ذكره، ص 438.

[120] وحيد أسامة محمد: مرجع سبق ذكره، ص 389.

بالخطأ، والاعتذار عنه، ليكون قادرًا على إيجاد شخصية منفحتة، وقوية، ولبناء مجتمع متسامح، يؤمن بثقافة الاعتذار، واحترام الآخر[121]. فقد أدرك الطفل "تانجو" أنه ارتكب العديد من السلوكيات الخاطئة.

" الحارس: هيا، خذ هذه واملأ معدتك أيضًا. لا يمكن أن تشبه الأطعمة الشهية التى تصنعها والدتك ولكن...ماذا نفعل، يعانى الإنسان بسبب ما حل به. كل ما تجده وليس ما تتمناه.

تانجو: لا تشتهى نفسى طعامًا ولا غيره. أخرجنى من هنا!

الحارس: ولدى المسكين، هل أعتقدت أنك فى منزلك؟ لا أعرف ما ذنبك ولكن كل شخص يأتى إلى هنا يواصل الصراخ قائلاً أنا لست مذنبًا، أتركنى لأذهب.أليس من الأفضل أن يتصرفوا بحكمة ولا يؤذوا أحدًا، وإذا لم يأتوا إلى هنا أبدًا؟

تانجو: كان والدى، ووالدتى يقولان ذلك باستمرار. "يا بنى لا تمزق دفترك، لا تلق حقيبتك على الأرض، أعرف قيمة ما تمتلكه". من أين كنت أعرف أنهم سوف يقيمون دعوى ضدى ذات يوم...

الحارس: لم أفهم شيئًا قط مما قلته. هل حقيبتك، ودفترك هم المدعون ضدك؟

تانجو: إذا كان الأمر كذلك كان أفضل... كتبى، وأقلامى، كأنهم غير كافيين منضدتى التى فى المدرسة والسبورة قد تمت دعوتهم إلى جلسة الاستماع القادمة[122]".

شعر الطفل "تانجو" بالندم لعدم الإصغاء لنصائح والده ووالدته. فقد عرض الأديب "وداد دميرجى" داخل مسرحية "الحلم" سلوكياته السلبية، حتى شعر "تانجو" بالخجل من نفسه، وأقر أنه مذنبًا، لكن حينما هم "القاضى" بإصدار الحكم عليه، طلبت "القطة" الأذن بالدخول لقاعة المحكمة. والحديث على لسان الحيوان خفيف لطيف، يستهوى القارىء، ويثير إعجابه. ولذلك يتعلق الأطفال "بالقصص التى تقوم الحيوانات بأداء أدوار الشخصيات فيها. وقد "وجد الإنسان نفسه أكثر وضوحًا

[121] طرفة إبراهيم الحلوة: "تنشئة الطفل على فضيلة الاعتذار من منظور تربوي إسلامي"، مجلة كلية التربية، جامعة الأزهر، العدد (168 الجزء الأول)، أبريل لسنة 2016م، ص 570.

[122] (NÖBETÇİ: Hadi, al bakalım şunları da karnını doyur. Annenin yaptığı güzel yemeklere benzemez ama... Ne yapalım, insan başına gelini çeker. Umduğunu değil bulduğunu yer.
TANJU: Benim canım yemek filan istemiyor. Çıkarın beni buradan!
NÖBETÇİ: Zavallı yavrum, kendini evinde mi zannettin? Suçunun ne olduğunu bilmiyorum ama buraya gelen herkes ben suşlu değilim, beni bırakın da gideyim diye bağırır durur. Şöyle akılı uslu davransalar da kimseye zararları dokunmasa, buraya da hiç düşmeseler daha iyi değil mi?
TANJU: Annem, babam hep söyler dururlardı. ‘’Çocuğum defterini yırtma, çantanı yere atma, malının değerini bil’’ diye. Bir gün benden davacı olacaklarını nerden bilirdim...
NÖBETÇİ: Dediklerinden hiçbir şey anlamadım. Çantan, defterin mi senden davacı?
TANJU: O kadar olsa iyi... Kitaplarım, kalemlerim, onlar yetmiyormuş gibi okuldaki sıram ve karatahta da önümüzdeki duruşmaya davet edildi.) Vedat Demirci: a.g.e, s.49,50.

عندما إستطاع أن يشخص سلوكه المستملح أو المستقبح من خلال مخلوقات غير إنسانية، أى وجد فيها خير مثال على (الأحسن) و(الأسوأ) فى الشخصية الإنسانية[123]":

" القاضى: ما هذه أيضًا، ما عمل القطة هنا؟ ما اسمك؟

القطة: (معطية تحية مبالغًا فيها) مرناف تكير... ميافففف (ضحكات...)

القاضى: حسنًا يا مرناف تكير... قولى لنرى ماذا فعل لك هذا الشقى؟

القطة: ميافففف! هو ليس شقى... هو ليس شقى.

القاضى: ألم تأتى إلى هنا لكى تشتكى عليه؟

القطة: ما معنى اشتكى... هو طفل طيب... هو طفل طيب جدًا... ربط الأطفال الأشقياء ذيلى ذات يوم فى صفيحة. بدأوا يطاردوننى، ويرشقونى. انطلقت نحو الأسفلت. كدت أن أداس. انقذنى تانجو.

(نظر تانجو إلى القطة فرحًا. علامة الرضا لدى المستمعين...[124])".

حرص الأديب "وداد دميرجى" إذا على إنهاء حلم "تانجو" بالمحاكمة؛ بذلك السلوك الإيجابى، بعد أن انتقد العديد من تصرفاته السلبية لتحقيق الهدف التربوى للمسرح. والهدف التربوى يأتى فى مقدمة أهداف مسرح الأطفال؛ لأنه يقوم سلوكيات الطفل وتهذيب سلوكه، وإمداد الطفل بالقيم الإيجابية النافعة، وتخليصه من القيم السلبية الضارة، وغرس الفضائل فى نفسه[125].

## الخاتمة

- وظف الأديب "وداد دميرجى" ثلاث خصائص للميتامسرح فى مسرحية "المجد للأم" هم: "المسرح داخل المسرح"، و"تعدد الأدوار الدرامية للشخصية"، و"الإشارة إلى الواقع فى النص".

- عالج الأديب "وداد دميرجى" الحقائق التاريخية المرتبطة ببداية الاحتفال بعيد الأم على يد الأمريكية "آنا جارفيس"، بعد موافقة الكونجرس الأمريكى على مقترحها؛ وذلك فى عام 1914م،

---

[123] بخيته حامد إبراهيم محمد: أنسنة الحيوان فى مسرح الطفل عند فوزى خضر، مجلة كلية الأداب بقنا، جامعة جنوب الوادى، العدد (58)، يناير 2023م، ص 365.

[124] (YARGIÇ: Bu da ne, kedinin ne işi var burada? Senin adın ne?
KEDİ: (Abartmalı bir selam vererek) Mırnav Tekir... Miyavvvv (Gülüşmeler...)
YARGIÇ: Peki mırnav tekir... Söyle bakalım sana ne yaptı bu yaramaz?
KEDİ: Miyavvv! Yaramaz değil o... Yaramaz değil o...
YARGIÇ: Sen buraya ondan yakınmak için gelmeden mi?
KEDİ: Ne demek yakınma... O iyi çocuk... O çok iyi çocuk... Yaramaz çocuklar kuyruğuma bir gün teneke bağladılar. Kovalayarak taşlamaya başladılar. Asfalta fırladım. Az daha çiğnenecektim. Tanju kurtardı beni.)
Vedat Demirci: a.g.e, s.54.

[125] انظر: أنور محمد زكي يونس ألحيالي: الشخصيات العجائبية فى عروض مسرح الأطفال "نماذج مختارة"، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة البصرة، البصرة، 2013م، ص 77، 78.

والاحتفال بعيد الأم فى تركيا لأول مرة عام 1955م؛ وتعد تلك الإشارات إلى الأحداث الواقعية داخل النص "من أهم الملامح الميتامسرحية".

- لا يوجد أسماء للشخصيات فى مسرحية "المجد للأم"، ومسرحية "خذ الخبر من الطفل". وذلك أحد سمات العرض الميتامسرحى الذى لا توجد فيه فوارق بين الشخصيات بل تذوب فيه الأسماء.

- وظف الأديب "وداد دميرجى" ثلاث خصائص للميتامسرح فى مسرحية "خذ الخبر من الطفل" هم: "وعى المؤلف بذاته" من خلال استخدام الشخصيات النمطية، و"التداخل بين الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة"، و" نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غريبًا خالصًا (التراجيكوميدى)".

- وظف الأديب (وداد دميرجى) الراوى "المهرج" فى مسرحية "خذ الخبر من الطفل"؛ لتحقيق غرض "الميتامسرح" فى تحطيم الإيهام، وهدم الجدار الرابع. كما طبق الأديب مفهوم "التراجيكوميدى" من خلال تعليقات "المهرج".

- وظف الأديب "وداد دميرجى" ثلاث خصائص للميتامسرح فى مسرحية "الطفل المذنب" هم: "التداخل بين الحلم والواقع"، و"نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غريبًا خالصًا (المحاكاة الساخرة)"، "المسرح داخل المسرح".

- وظف الأديب "وداد دميرجى" تقنية "التشخيص فى مسرحية "الطفل المذنب"؛ وهى تقنية توافق الحلم. فجاءت هذه التقنية ملائمة لخدمة سمات "الميتامسرح" خلال تداخل المسرح داخل المسرح.

- تكرر توظيف الأديب "وداد دميرجى" خاصية "المسرح داخل المسرح" فى المسرحيات الثلاث موضوع الدراسة؛ حيث إن التحول والمسخ فى "خذ الخبر من الطفل"، عبارة عن مسرحية داخل مسرحية أيضًا.

## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر:

- Vedat Demirci: Sınıftan Sahneye, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 3.Baskı, Temmuz 2022.

### ثانيًا: المراجع العربية:

### أولاً: الكتب:

- حسين مجيب المصرى: الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م.

- لندا ستراتشان: الكتابة للأطفال، ترجمة: ليلى صلاح لبابيدى، المركز القومى للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014م.

- نوزاد حسن أحمد: المنهج الوصفى فى كتاب سيويه، منشورات جامعة قار يونس، بنغازى، الطبعة الأولى، 1996م.

- ويليام شكسبير: ضجة فارغة، ترجمة: محمد عنانى، مؤسسة هنداوى، المملكة المتحدة، 2023م.

**ثانيًا: الدوريات:**

- أحمد ضياء: (الميتامسرح علاقة الأنا المؤدية بالآخر المتلقى)، الجديد- مجلة الفنون المسرحية، العدد 18، يوليو/ تموز 2016م.

- أميرة صلاح الدين محمد السيد، شيماء فتحى عبد الصادق، إيمان منتصر محمد: القيم التربوية السائدة فى مسرح الطفل (زيارة إلى مدينة الأحلام للكاتب مجدى مرعى نموذجًاا)، المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية، المجلد التاسع، العدد الثالث، مسلسل العدد (21)، يوليو 2023م.

- بخيته حامد إبراهيم محمد: أنسنة الحيوان فى مسرح الطفل عند فوزى خضر، مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادى، العدد (58)، يناير 2023م.

- بلوصيف كمال: أسطورة المسخ والتحول فى الثقافات القديمة وأثرها فى الثقافة الشعبية الجزائرية، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 23، ديسمبر 2016م.

- حازم عودة الحميداوى، محمد كاظم أحمد: خصائص أداء الشخصيات الخيالية فى عروض مسرح الطفل العراقى، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 14، عدد3، 2021م.

- دلال إسماعيل محمد: تقنيات هدم الجدار الرابع مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجى أنموذجًاا تطبيقيًا، مجلة كلية الآداب بالوادى الجديد، العدد الرابع عشر.

- راندا حلمى السعيد: الميتامسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث فى مسرح الطفل- صياد العفاريت نموذجًاا ، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد السادس العدد الحادى والثلاثون، نوفمبر 2020م.

- رجب أحمد عبد الرحيم حسن: المسخ والتحول عند حسن أوريد فى روايته (سيرة حمار)، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاى البارود (العدد الرابع والثلاثون)، 2021م.

- سحر فتحى حجازى: سيمائية العنوان فى مسرح صلاح جاهين للعرائس، مجلة البحث العلمى فى الآداب (اللغات وآدابها)، المجلد 23، العدد 7، 2022م.

- سهام سلطانى، عبد اللطيف حنى: الأبعاد الثقافية للمسخ وتجليها فى الحكاية الخرافية "حكاية عجوزة النار أنموذجًاا"، مجلة قراءات، الجزائر، المجلد: 14/العدد: 01 (2022م).

- طرفة إبراهيم الحلوة: "تنشئة الطفل على فضيلة الاعتذار من منظور تربوي إسلامي"، مجلة كلية التربية، جامعة الأزهر، العدد (168 الجزء الأول)، أبريل لسنة 2016م.

- عامر محمد حسين: الحلم فى النص المسرحى العالمى (نصوص اوغست سترندبيرغ إنموذجًا)، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 38، نيسان 2018م.

- عباس كنجعلى، عبد الباسط عرب يوسف آبادى: صدى الطفولة فى مسرحية "الصندوق الأخضر" لفرحان بلبل، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد الحادى عشر، أيلول 2013م.

- على محمد هادى الربيعى، زيد طارق فاضل السنجرى: شخصية الساحر فى النص المسرحي العربي مسرحية الزنبقة السوداء أنموذجًا، مجلو نابو للبحوث والدراسات، العراق، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثامن والعشرون، كانون الأول 2009م.

- قتال على، إدريس قرقوى: أثر التغريب فى المسرح الجزائرى الناطق باللغة الأمازيغية، مجلة النص، المجلد 8، العدد 3 (2021م).

- قيس عدنان أمان حسن القره لوسى: التوظيف التربوى والدرامى لشخصية المهرج فى عروض مسرح الطفل، مجلة الأكاديمى، جامعة بغداد، العراق، العدد 80، 2016م..

- قيس عدنان أمان، سعد فاخر شبوط: التوظيف الدرامى والتربوى لشخصية الراوى فى عروض المسرح المدرسى، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، العدد السابع والثلاثون، الجزء الثالث/ تشرين الثانى/ 2019م..

- مايسة على زيدان: الوطنية وملامح ميتاتياترية قراءة فى نص "مآذن المحروسة" ل"محمد أبو العلا السلامونى"، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد السادس العدد 7، مارس 2020م.

- محمد إبراهيم أحمد شيحة: دور مسرح الطفل فى غرس القيم الثقافية لدى الأطفال فى مرحلة الطفولة المتأخرة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، جامعة دمياط، عدد 9، يونيو 2024م.

- محمد بلعربي، دريس قرقوى: مسرح ما بعد الدراما جمالية التشكيل الحركى للجسد "الرقص الدرامي"، الحوار المتوسطى، المجلد العاشر، العدد 1، 2019م.

- منى مصيلحى حامد حبرك: توظيف التراث فى نصوص مسرح الطفل دراسة تحليلية لنماذج مختارة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد التاسع، ج1، يناير 2017م.

- مى أحمد مجيد: الميتامسرح: البحث عن الهوية فى مسرحية فى البيت وفى الحديقة لادورد البى، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، جمهورية العراق، المجلد (15) العدد (3) الشهر (أيلول) السنة: 2023م.

- نبيل راغب: لغة المسرح عند الفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

- وحيد أسامة محمد: الميتامسرح فى الدراما العربية فى النصف الثانى من القرن العشرين (النص المسرحى الفرافير نموذجًاا)، حوليات آداب عين شمس، (عدد خاص 2017م).

**ثالثًا: الرسائل العلمية:**

- أنور محمد زكي يونس ألحيالي: الشخصيات العجائبية فى عروض مسرح الأطفال "نماذج مختارة"، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة البصرة، البصرة، 2013م.

- زكية بن السايح: سيمائية العنوان فى النصوص المسرحية المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة قاصدى مرباح- ورقلة- كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية: 2015م/2016م.

- علوش عبد الرحمن: المسرح التعليمى فى دراما الطفل مسرحية هاري وفاري والألوان لعبد القادر بلكروى أنموذجًاا، بحث لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية 2013م/2014م.

- معمرى فواز: قراءة سيمائية فى مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية: 2013/ 2014م.

**رابعًا: المعاجم:**

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

- إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1986م.

- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 1960م.

**ثالثًا: المراجع التركية:**

**Birinci: Kitaplar:**

- Cevdet Yalçın: Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Yalçın Emel Yayınevi, Ankara, 2.Baskı, Ağustos 1989.

- Muhammed Tunagür: Çocuk Edebiyatı, Pegem Akademi, Ankara, 1.Baskı, 2021.

- Mustafa Mutluer: Eren Akçiçek: Atatürk Dönemi Sağlık Tarihi Kongresi (1920-1938), Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2009.

**İkinci: Süreli Yayınlar:**

- Gıyasettin Aytaş: Çocuk ve Tiyatro, Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Fakültesi Eğitim Dergisi, C.9, S.1, Mart 2001.

- Gülay Karaman: Klasik Türk Şiiri Estetiğinde Sihir, Türkısh Studıes, Ankara, volume 10/8, spring 2015.

- Kerim Emre Özerden: Shakespeare Soytarılarının Özgürlüğü bağlamında Androjen Cinsiyetinin rolü, Rumelide Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2023. 35 (Auğustos).

- Mete Bülent Deger, Mehmet Ali Harbelioğlu: Klasik Türk Edebiyatında ‘’Teşhis’’ ve ‘’İntak’’ sanatlarının Anlam Çerçevesi ve Tasnifi, Sosya Bilimler Dergisi, Yıl: 10, Sayı: 66, Ekim 2023.

- Oktay Karaman&Akın Aktaş: Türkiye’de Anneler Günü ve Nene Hatun, Asya Studies, Year:5- Number:17, Autumn 2021.

- Seçkin Sevim: Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?, İnsan&insan, Yıl 3, Sayı 10, Fall 2016.

- Senem Üstün Kaya: Dünya Edebiyatlarında Rüya Motifi: Karşılaştırmalı Bir Analiz, Asbider: Akademi Sosyal Bilimler Dergi, Cilt 8, Sayı 24, 2021.

- Tolga Öntürk: Klasik Türk Edebiyatında Mizahın Farklı Bir Yönü: Şairin Kendini Alaya Alması, Korkut Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı 4, Nisan 2021.

- Umut Can Öztürk: Örgüt Kültürü Algısında Demografik Özelliklerin Rolü: Meta Tiyatro Ve Ortatoryo Metaforu, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 2015/1, Sayı: 21.

- Vecihe Özge Zeren: Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı Ve Metadram, Journal of Arts, Cilt 2, Sayı 2, 2019.

**Üçüncü: Tezler:**

- Akın Aktaş: Nene Hatun’un Hayatı Ve Nene Hatun Bibliyografyası, Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi, Giresun, 2019.

- Dilşad Bozyiğit: Antik Roma Dönemi Komedyasında Metatiyatro: Plautus Ve Terentıus, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Ocak 2024.

- Eylem Ejder: Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010'lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya, Doktora Tezi, Ankara üniversitesi, Ankara, 2022.

**رابعًا: المراجع الإنجليزية:**

- Chen Jing-xia: Understanding Metatheatre, Us-China Foreign Language, January 2019, Vol. 17, No. 1.
- Elodie Paillard and Silvia Milanezi: Theatre and Metatheatre, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2021.
- Esra Ünlü Çimen: Metatheatre As Policial Satire in Renaissance And Twentieth-Century English Drama, Doktora Tezi,Ankara Üniversitey, Ankara,2023.
- Heba Nabil agina: Metatheatrıcal And Post Dramatic Devices: An Overview Of Post-Modren Theatre, Narratology, issue No.41, (July- August-September) 2021.
- Sarah Dustagheer, Harry Newman: Metatheatre and Early Modern Drama, Shakespeare Bulletın, Volume 36, Number 1, Sprıng 2018.

**خامسًا: المواقع الإلكترونية:**

- Lionel Abel: Metatheatre A New View of Dramatic Form, Hill and Wang, New York, January 1963.
https// www.concordtheatricals.com/a/1083/lionel-abel
- https://www.legacy.com/us/obituaries/latimes/name/richard-hornby-obituary?id=9416425
-https// kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/vedat-demirci
- https://remarkablewomenstories.com/rw-blog/anna-jarvisi-anneler-gunu-ne-donustu-11613000
- جميل حمداوى الميتامسرح فى خدمة مسرح الطفل
https://espaceconnaissancejuridique.com
-https:// eksisozluk.com
- حسن يوسفى: المسرح والمرايا، شعرية الميتامسرح واشتغالها فى النص المسرحى الغربي والعربى
www.u unecma.net