الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي

- مسرحية في أعالي الحب أنموذجاً -

المدرس المساعد
وسام أحمد شهاب

الأستاذ المساعد الدكتور
شوكت البياتي

جامعة الكوفة ـ كلية التربية

الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي "مسرحية في أعالي الحب أنموذجاً"

المدرس المساعد
وسام أحمد شهاب

الأستاذ المساعد الدكتور
شوكت البياتي

جامعة الكوفة ـ كلية التربية

مشكلة البحث:

انتخب المسرح النصوص التي اصطبغت بمأساة الحرب، متأملاً كل الجراحات التي تمخضت عنها الحروب المفروضة على المجتمع بسب حماقات الحكام وأمزجتهم العفنة، وبات يقدم القهر الاجتماعي بفلسفة الكلمة، وساعد في ذلك انفتاح النص المسرحي على الرمز الذي بات سلاح المؤلف لما فرضه الحاكم من رقابة على الكلمة قبل الصوت، ليتحول الرمز وسياقه إلى دليل حكائي يمكن قراءته وتتبعة والتوصل إلى تعبير والية في التواصل مع الفكرة التي يريد قولها المؤلف بمجمل السياق والنسق الحكائي، وما تكون تلك الرموز من دلالات سياسية وفكرية واجتماعية ونفسية، لتعبر عن التهميش الذي مارسه الحاكم والخطوط الحمراء الموضوعة أمامه، وتحويلها إلى مبثوثات توصلها إيماءات الشخصيات وبواطنها لتذوب في قالب الخطاب المسرحي.

على ذلك وجد الباحثان ان مشكلة البحث تتبلور في الاستفهام الآتي:

(هل عبر الرمز الوارد في النص المسرحي العراقي عن معاناة المجتمع العراقي)؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

تقع اهمية البحث في الآتي:

١- إن المعنى يتحقق بقدرة الرمز على التأثير في القارئ.

٢- تحفيز القارئ إلى تبني المواقف، عبر آلية مزج بين الواقع والخيال بفعل اللغة والتعبير.

٣- مراعاة مقومات التأسيس الجمالي عبر مجموعة الرموز المبثوثة للقارئ.

٤- استقراء بواطن الجمل عبر حزمة الرموز ذات القيم الدلائلية.

أما الحاجة إليه فتكمن في محاولة إيجاد دراسة تفيد المتخصصين في مجال المسرح عموما والمهتمين بدراسة الرمز السياسي في النص المسرحي العراقي خصوصا وآليات توظيفه، فضلا عن وضع معايير تسهم في النقد الموضوعي للآليات اشتغال الترميز في الخطاب المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن

(الترميز السياسي ودلالاته في النص المسرحي).

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي في المجالات الآتية:

١- الحدود الزمانية: من (١٩٩١ - ٢٠٠٠).

٢- الحدود المكانية: نصوص المسرح العراقي.

٣- الحدود الموضوعية: دراسة موضوعة الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات:

الترميز:

تعني (القول خلافا) أو (قول الشيء الأخر) والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الافتعال حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر، وما هنا يكون الترميز الاكثار من استعمال الرمز والتوسيع فيه من باب (التفعيل) والتكسير الاكثار من الكسر)[١]

(انها عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بينهما وبينما تنطبق عليه)[٢].

التعريف الاجرائي:

لغة تقوم على الرموز متأثرة بفلسفات متنوعة تضيف معاني إضافية خاصة للقارئ تساعده بتأويل المعاني النصية الواردة في النص المسرحي.

الفصل الثاني

المبحث الأول

دراسة مفهوم الترميز فلسفياً

أولاً: أرنست كاسيرر (١٨٧٤ - ١٩٤٥)

انطلق كاسيرر من فلسفة كانت، إذ ينتمي إلى الكانتين الجدد، وقد قام بتوسيع دائرة نقد العقل الخالص، محولاً النقد الساكن إلى نقد للحضارة يوصف بالديناميكية والتطور، وقد استهدف في ذلك المبادئ الأولى للروح الانسانية في كل تجلياتها، وعلى ذلك سار (كاسيرر) ابعد مما سار عليه غيره، إذ احال النقد المعرفي إلى اسطوري فني، وقد استحالت عملية التصوير لدية إلى حالة خاصة يطلق عليها الرمزية أو التمثيل الرمزي وتتم هذه العملية في وعي تام، وبات الكائن الحي عنه خالق للرموز وليس مجرد حيوان ناطق، والرمز لديه مجموعة من العلاقات أو الارتباطات بين الاشارات الحسية من ناحية والمعاني من ناحية أخرى أي انه يقوم بخلق عالم يعلو الاشارة الحسية ويغلفها، أي بات الترميز عملية خلق عالم جديد من الصور المشفرة المنظمة القابلة للفهم[٣].

هناك طريقة خاصة يجري على أساسها التمثيل الرمزي ولتلك الطريقة ثلاث نماذج هي:

١- وظيفة التعبير والعالم الذي تخلقه هو عالم الأسطورة البدائي وبذلك تخلط الإشارة بمدلولها وتمتزج الرموز بما ترمز اليه.

٢- وظيفة الحدس من خلال استخدام اللغة العادية التي تخلق أشكال عالم الادراك العادي.

٣- الوظيفة التصويرية هي التي تخلق وتشكل عالم العلوم[٤].

إن العلاقة بين النص والرمز وثيقة جداً، وان الكاتب يسعى دائما إلى خلق عالم من الاشكال الرمزية يسعى من خلالها في البحث عن كيفيات الاشياء أو أسبابها بل يرمي إلى تزويده بضرب من الحدس الذي يكشف لنا عن المعاني الحقيقية للأشياء [٥]، لقد اعتمد

الترميز الفلسفي إلى عملية تحول من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي هذا ما نجده في النص المسرحي الذي يحمل مجموعة من المعاني يقوم بترجمة مجموع الشفرات المكونه لها إلى واقع معاش يعبر عن ظروف المجتمع.

ثانياً: سوزان لانجر (١٨٩٥)

سارت على وفق المنهج الذي انتهجه كاسيرر في تفسيرها للرمز إذ حافظت لانجر على اسس فلسفة كاسيرر الكانتية الجديدة وتوسعت في فهم الخبرة الانسانية والمبادئ سواء كانت في العلم أو الفن أو الدين وبينت كيفية تجاوز الانسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة وكيف يستطيع الفن ان يحيا حياة هادئة فهو لا يتعامل مع اشياء مباشرة بل مع شبكة من الرموز ولغة الانسان ليست مجرد اتصال، وهي تشكل عالم الوجدان الانساني وبهذا يتفق مع عدد كبير من النقاد الذين يشيرون إلى ان الفن هو شكل أو صورة معبرة [٦].

إن ادراك تلك الاشياء يتم من خلال الحدس وتعبر تلك الاشكال عن الوجدان البشري أو الحياة الباطنية ولا يتم التعبير عن تلك الاشكال الا من خلال الرمز، الذي بات المعبر الحقيقي عن الوجدان البشري، لذا قامت (لانجر) بالتميز بين الرمز الفني والفن كرمز يستخدم في الفن دون ان يكون هناك فن رمزي، وهناك الكثير من الرموز التي نستخدمها في الفن الا ان الفن رمز لا يمكن تجزئته ولا يمنك ادراكة مباشرة دون ولوج الوظيفة الرمزية للتأويل والفهم والادراك، وحددت (لانجر) الفن كرمز وهو مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الاجزاء أو النوعيات الخاصة بهذا الكل، ليمثل تحولات رمزية وقد اكدت (لانجر) على ان كل الابداعات الادبية هي ابداعات رمزية[٧].

ثالثاً: هربت ريد (١٨٩٣)

يعد من المتأثرين بفلسفة (كاسيرر و لانجر) وهو ليس مجرد فيلسوف أو عالم جمال بل هو شاعر وروائي وادبي ف٦ني وله مؤلفات عديدة في هذا الصدد وقد تنوعت اصداراته فمنها تناولت دراسة فلسفة الفن وعلم الجمال ومنها كتابة (فلسفة الفن الحديث) ومنها ما اكدت على الطابع السياسي ومنها كتابه (سياسة اللاسياسي) ونظراً لسعة افكاره عد من المفكرين المعاصرين الذين كان لآرائه في النقد الادبي وفلسفة الفن الجمال صدى واسع في الفكر العالمي.

أكد (ريد) ان الفن لغة قائمة على الرموز ولهذه اللغة الرمزية مجموعة من القواعد الا انها ليست قواعد صارمة إذ ان المهمة الاولى التي تقع على عاتق الفنان هي العمل على تطهير المعاني وتوضيح الافكار وتنقية الحدوس وذلك لتقديم رموز دقيقة ومعبرة بمعنى ان الموضوع الذي يخلقه الفنان والوعي الموجود لديه عن هذا الموضوع هو شيء واحد، وهذا الموضوع بات حالة شعورية عندما تشكل على شكل صور ومواقف مسرحية في النص وقد تجسدت تلك الصور من خلال احساس المؤلف الفنان بالموقف وخلقه من جديد كواقع معاش بمثابة حقيقه عينية ماثلة[٨].

رابعاً: جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤)

قدم (لوك) تبريرات منصبة على تبرير نظري للآراء السياسية التي يعتنقها هؤلاء السياسيون، ويعتنق (لوك) في عرضه لمبادئه السياسية التقليد شبه التاريخي في وصف المجتمعات، إذ كان الافراد يخضعون لحاكم بغية الحصول على مصالحه إذ يتمتع الحاكم بسلطة مطلقة فوق الجميع وقد رد (لوك) على ذلك من خلال الآتي:

١- ان حقوق الحاكم محدودة كغيره من الناس.

٢- انه خول الكثير من الصلاحيات التي ينبغي ان توظف لخدمة افراد المجتمع ويمكن استرداد تلك السلطات أو الصلاحيات إذا ما زالت الثقة[٩].

لقد اكد (لوك)على ان من حق الافراد اختيار الحاكم المناسب لهم والذي يعطيهم الحق في التعبير عن آرائهم وطموحاتهم وان يكون جديراً بالثقة الممنوحة له، ويعتبر لوك احد مؤسسين المذهب الحدسي الجديد كما بحث في اصل المعاني وصنفها إلى (ظاهرة وباطنة ومركبة) ترجع إلى الذاكرة والى التفكير والانتباه والارادة والمعاني المركبة وهي المعاني المحسوسة والمعاني المدركة معاً (معاني الوجود والوحدة والدوام والعدد واللذة والألم والقدرة)[١٠].

من هنا نشأة علاقة وثيقة بين الفلسفة والسياسة وبين الفنان والواقع المعاش من خلال استخدامه للترميز السياسي مما اسهم إلى ظهور الاتجاه الداعي إلى ضرورة التعبير عن العلاقة فيما بين عالم المثل وعالم الواقع بين الماهيات وعالم الوجود، وعليه بات الترميز السياسي ظاهرة فنية واضحة وطريقة من طرق الارتقاء بمستوى ذهن القارئ والمتلقي

وسبيلاً إلى التقريب، وبات قادراً على تحقيق ادراك الحقيقة واستنباطها من الاشكال المتنوعة.

المبحث الثاني

الترميز في المسرح عالمياً، عربياً

أولاً: عالمياً.

ظهر في القرن العشرين مصطلح (المسرح السياسي) وهو الذي ربط بين (المعاناة الخاصة للشخصية وبين اصول هذه المعاناة في الواقع الاجتماعي المتجسد في معاناة الجماعة ككل)، فلكل منها سبب ونتيجة للآخر بمعنى ان المسرح هو اداة تغيير أو اضافة أو تعديل يقوم الكاتب بتفسير تلك العلاقة من خلال الحوارات التي تنساق على لسان شخصيات المسرحية والتي تحمل في مكنوناتها لغة مشفرة اقتنصها الكاتب من الواقع الاجتماعي لتعبر عن معاناة واحلام المجتمع.

يعد المسرح السياسي مسرحا لا يتخذ من سياسة الحكم المحور الرئيس للصراع فقط بل انه يبحث عن السلطة التي تسانده والقوانين التي يشرعها ويقوم بتطبيقها، لذا انقسم هذا النوع المسرحي إلى ثلاثة انماط هي:

١- مسرح سياسي اصلاحي: مسرح نقد سياسي بناء يهدف إلى اصلاح اخطاء تطبيق القوانين ويؤدي في النهائية إلى تثبيت النظام السائد.

٢- مسرح سياسي ثوري: وهو مسرح دعوة أو دعاية يدعو إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى.

٣- مسرح فكري سياسي حقيقي: وهو المسرح الذي يعرض لعدة أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالالتزام لواحدة منها[١١].

- **اروين بسكاتور:**

يعد من أول من نادى بالمسرح السياسي واستخدم تكتيكا جديداً في التعبير عن مضامينه السياسية إذ أنه اكد على الشكل والمضمون للتعبير عن افكار ومطامح المجتمع عبر استخدام الاساليب الحديثة في استخدام ارضية المسرح مع العروض التلفازية أو الوثائقية،

لذا بات لدى بسكاتور اسا استفزازي وتوعية للمتلقي وتحفيزه على التغير واتخاذ القرارات السياسية إذ انه قام بتحويل النص إلى محكمة قضائية والقارئ إلى مجموعة من المدعين للنظر في القضايا السياسية والاجتماعية واصدار الحكم عليها عبر منحهم الحرية المطلقة في التعبير عن افكارهم، وذلك لأن حرية الكلام هي سفينة القيادة في اسطول الحريات المدنية، لأن الكلام هو الطرح الخارجي لأحكامنا العقلية، ولان حرية قرار الحكم لا يمكن فصلها عن حرية الكلام[١٢].

بات الترميز السياسي قابلا للأدراك الحسي لأنه يعبر عن الواقع الاجتماعي الذي ارتبط بحياة الانسان وهو اداة فنية تجعل من القارئ جزءا لا يتجزأ من النص، بل تجعله يقضا ومراقبا لكل انواع الدلالات المبثوثة ونجده يبدأ بالتفسير والتحليل و النقد لكل الصور المسرحية التي تعرض امامه ويضيف لها من خبراته الشخصية وثقافته الفنية عامة والسياسية خاصة، لذلك بات المسرح الملحمي هو المنبع الاول للترميز السياسي من جهة والمسرح التعليمي من جهة اخرى، لقد كانت المسرحيات الملحمية تعتمد أو تعرض موضوعات مستمدة من التاريخ وتكشف عن الصراع المجتمعي الطبقي عبر خلق علاقة وطيدة بين المسرح والمجتمع عن طريق تقديم صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع ومعاناته من التعسف والظلم والجور.

♦ برتولد بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦)

تأثر (بريخت) بالقضية البروليتارية (الطبقة العاملة) والتي نادى بها من قبل (بسكاتور)، لقد امن (بريخت) بان الانسان العادي ضحية القوى السياسية والمدنية والعسكرية والطغيان الاقتصادي، وجسد ايمانه هذا في الخطاب المسرحي، لقد كرس (بريخت) اعماله على شكل مسرحا سياسياً وتعليمياً، مثل النوعان بديلا عقلانيا عن سحر المسرح القديم الذي خدر المشاهد والقارئ على حد سواء بالأوهام وصالحه مع عالم مستقر ولا إنساني[١٣].

عمد (بريخت) إلى ادانة الواقع الاجتماعي المزركش بالاحلام الساكنة التي تسلب من القارئ ارادته للتغيير وقد هاجم المسرح التقليدي العاجز عن التغيير، لذا باتت مسرحياته ممزوجة بالتعاطف مع الانسان المضطهد الفقير أو البسيط العادي، وموقف الهجوم المباشر

على المجتمع الرأسمالي، بأخلاقياته وتكويناته الفكرية والتركيبات النفسية لنماذجه البشرية والعلاقات المباشرة بين السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه.

إن اهم ما يميز المسرح الملحمي استخدامه لمصطلح جديد (التغريب) مما منح القارئ فرصة اللجوء إلى النقد من وجهة نظر اجتماعية ويقصد بالتغريب (تقنية تناول الاحداث الاجتماعية الانسانية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والايضاح لا مجرد امر طبيعي)[١٤].

أكد (بريخت) في نصوصه المسرحية على ثلاثة عناصر هي (التاريخ، الملحمة، التغريب)، وذلك لكي يميز بين المسرح الدرامي الذي يؤكد نظرية ارسطو والمسرح الملحمي ليكون القارئ جزءاً لا يتجزء منه وتحويل احاسيسه إلى ادراك وتمييز ومواجه الاحداث مواجهة عيانية واستخلاص الدروس منها والاعتماد على مثول الانسان بوصفه ظاهرة جديدة بالرصد والتقويم ومن ثم توظيف قدرته على التغير والتحول في عملية الخلق الجديد، والاقرار بالتوتر الذي يجري مجرى الفعل الذي يواكب الاحداث، وفصل القارئ عن بعضها وتركيب الفعل الدرامي تركيبا خاصا وجعل التطور عملية تدفقية ذات فجوات وقفزات واعتبار الانسان في حالة حركة[١٥].

إن النهج الرمزي يحمل دلالات مركزة في ظل الناموس النصي، لذا بات القارئ يتطلع إلى نوع جديد من الخطابات المسرحية تعتمد اللغة العقلية في تفسير وتحليل المواقف الانسانية والولوج بعالم كامن من شأنه ان يطور خياله ويجعله ضمن آلية الاشتغال المسرحي، إذا ما احيط المرء علما بمادة الفنون السردية فانه يكتشف ان المواضيع العظيمة كالحرب والمال والبترول وسكك الحديد والبرلمانات والارض غالبا ما تقتصر على خلفيات زخرفية تكون باعثة للتأمل عند قراءتها للوهلة الاولى لكنها بالحقيقة مدعاة للتأمل لكن من نوع ثاني[١٦].

ثانياً: الترميز عربياً.

شكلت الاساطير والحكايات الشعبية المتوارثة منطلقا لإبداعات المجال الادبي وخصوصا النصوص المسرحية منها، لما تحمله من عوالم سحرية تقود القارئ إلى تكوين عوالم رمزية ذات صبغة اسطورية، وقد ظلت الاسطورة الفضاء الاكثر خصبا للشعراء والمسرحيين وكتاب الملاحم، وهم بذلك قد اوجدوا مكاناً خصباً للحفاظ على هذه الاساطير واعطائها ابعاداً ودلالات ذات قيمة اجتماعية[١٧].

عمد كتاب المسرح العربي الذين بدؤوا بكتابة تلك الانماط المسرحية المستلهمة معظمها من الاساطير والمسرحيات العالمية أو الموروث الشعبي المليء بالرموز السياسية نظرا لما مرت به الامة العربية من فترات ظلم واستعباد ونهب للثروات من قبل القوى الكوليونالية، وبذلك رفدت تلك الحكايات عن الابطال الذين قارعوا قوى الظلام بمادة غنية حافلة بالدلالات والرموز المفتوحة على فضاءات وتشكيلات ومعارف غنية بالفكر المتجدد.

١ـ المسرح المصري:

يعد (يعقوب صنوع) رائد المسرح العربي الثالث الذي له الفضل في ارساء قواعد الفرقة المسرحية المصرية، والذي تأثر بشكل واضح بالفرق الاوربية (الفرنسية والايطالية) اللتان زارتا مصر عام (١٨٧٠) وقد تنوعت النصوص المسرحية التي قدمتها تلك الفرق منها (الكوميديا، الفارس، الاوبريت) ومنذ تلك الفترة تبلورت فكرة تقديم هموم المواطن المصري ضمن النصوص المسرحية.

على الرغم من الطابع الكوميدي الذي سار عليه (صنوع) الا ان نصوصه المسرحية حملت طابعا رمزيا عبر من خلالها على هموم المجتمع المصري الذي ساد فيه التخلف والجوع والشعوذة والاحتيال، اضافة إلى استخدامه اساليب فكاهية تحمل بين ثناياها سمة دلالية اجتماعية سيطرت لفترة من الزمن على اذهان الشعب المصري، وان سبب اختياره لذلك النمط المسرحي هو انه يعتقد ان أي فكرة مهما بلغت دلالاتها من رموز اجتماعية أو سياسية فان ايسر طريق للوصول اليها هي الاسلوب الكوميدي.

ظهر المؤلف المحلي المصري (اسماعيل عاصم) عام (١٨٩٤) الذي قدم نص مسرحية (صدق الاخاء) التي تعد اول ميلودراما اجتماعية مصرية تناولت صورة الاغنياء والحياة المترفة التي يعيشونها، وقد اشار من خلالها إلى امور المملكة المصرية آنذاك باسلوب جريء، عرضت عبرها التعليم والاحزاب، وان الافراط في حقوق الفرد المصري قد جلب المحتل للبلاد[١٨]، كذلك ظهر (فرح انطون) وقد قدم نص مسرحية (مصر القديمة ومصر الجديدة) ذلك عام (١٩١٣) وقد مزج في تأليفها بين الرواية والمسرحية ليعرض من خلالها تطلعات مصر في المستقبل وآمالها.

كما كتب (ابراهيم رمزي) عددا من النصوص الاجتماعية منها (صرخة طفل) و(دخول الحمام مش زي خروجه)، ونحى منحاه (محمد تيمور) في نصوصه ومنها

(العصفور في القفص) عام (١٩١٨)[١٩].

أما (توفيق الحكيم) كان له باع طويل في كتابة النصوص المسرحية التي اتسمت بامتداتها من المسرح الكلاسيكي الغربي وهذا ما نلحظه من عناوين مسرحياته والسبب في ذلك هو تلقيه لدراسته في فرنسا وبريطانيا، ومن اعماله (الزمار، اهل الكهف، شهرزاد)، تأثر ايضاً بالمسرح الاغريقي وقد قدم نص (بركساجورا - مشكلة الحكم، بجماليون، الملك اوديب) وغيرها من النصوص المسرحية، الاانه سرعان مارجع لكتابة المسرحيات الاجتماعية بالغة العامية المصرية أو اللغة الوسطى لتكون ايسر على القارئ العادي وتشكيل الصور الذهنية لديه، ومن الاساليب التي سار عليها الحكيم:

١- الاقتباس الاصيل المجرد لموضوعات غربية اغريقية.

٢- المسرح الذهني والمسرحيات الصالحة للقراءة فقط.

٣- أصول مسرح العبث في تراثنا الشرقي[٢٠].

سعى (الحكيم) في نصوصه إلى اسقاط الحاضر على الماضي وتحريك الحدث الغابر ليحيا في حالة معاصرة، ومن الملاحظ ان السمة البارزة في نصوص المسرح المصري حتى ذلك الحين الصبغة الاجتماعية، وبعض الاشارات السياسية للكشف عن الظلم والجور والاضطهاد الذي كان يعانيه المجتمع المصري، الا انها لم تعالج تلك القضايا وتكشف النقاب عن الاسباب الحقيقية التي اوصلتها إلى تلك الحالة.

في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين كتب (محمود تيمور) نص (صقر قريش) وقد عبر من خلالها عن الجدل السياسي حول الاقطاعية والاحزاب، لذا سعى الكاتب إلى ترميز الشخصيات ومنحها دلالات تاريخية والرغبة الحقيقية في ولادة حاكم سياسي عادل، نتلمس عبر ذلك ان تيمور كان يسعى إلى كتابة نصوصه المسرحية مركزاً على اهمية دور الحاكم الذي يتسم بالحكمة والشجاعة والحرص على شعبه.

أما (يوسف ادريس) فقد سعى عبر تقديم مواضيع تتسم بالفكاهة والمرح لتعالج قضية اجتمكاعية وفق اطار كوميدي، وقد سار على هذا النمط كذلك (الفريد فرج) مستمدا من حكايات الف ليلة وليلة موضوعاته مثل مسرحية (حلاق بغداد، الزير سالم)، اما مسرحيته (اللحظة الحرجة) تعد اولى مسرحيات المقاومة ضد المحتل.

ظهر في فترة الستينيات كاتب اخر حاول عبر مسرحياته المستمرة من الغرب ان يقدم لنا نصوص تحمل سمة الدعائية لكنها بالحقيقة تدعو إلى المقاومة، ومحاربة الاستعمار، والدعوة إلى المطالبة بالحقوق، إذ كان (رشاد رشدي) أول من نادى بـ(مسرح المقاومة)، عبر نص (الزهور لا تذبل ابداً) المستمدة من قصة (أفول القمر) للمؤلف (شتاينبيك) والتي ظهرت عام (١٩٤٢)[٢١].

ثانياً: المسرح السوري.

تعد مسرحية (الغرباء) للمؤلف (علي عقلة)عرسان من اكثر النصوص التي استخدمت الأسلوب الرمزي، إذ تضمنت تلك المسرحية احداثا سياسية واقعية بدقة متناهية، حتى وصلت حد التطابق التام بين كل رمز في المسرحية واي حدث مرت به الامة العربية، وتصدرت قضية فلسطين خط احداث المسرحية، لقد قدم المؤلف في هذا النص حالة التشتت والاغتراب التي وصلت لها النفس العربية بعد هزيمة (١٩٦٧) وقدم ردة الفعل السياسية للجمهور العربي [٢٢].

ظهرت اسماء جديرة بالذكر امثال (سعد الله ونوس، محمد الماغوط، فرحان بلبل، ممدوح عدوان، وغيرهم)، وقد قاموا بتقديم نصوصهم المسرحية في كل البلدان العربية على اسا وحدة القضية العربية المتجهة نحو تعرية المستعمر، وقد ترجمت اغلب تلك الاعمال إلى اللغة الانكليزية ولغات غيرها، وقد كانت تلك النصوص تتناول ثلاثة محاور هي:

١- الصراع العربي - الاسرائيلي.

٢- استلهام الحكايات الشعبية التقليدية بقالب مسرحي.

٣- الكفاح من أجل الديمقراطية[٢٣].

اتسمت نصوص (سعد الله ونوس) على وجه الخصوص بالتيار التجريبي السياسي، إذ كان يحاول تحريض الجمهور من خلال ارتجال حقيقي للجمهور في بعض المواقف التي اعدها في نصوصه المسرحية، وهو بذلك حاول اشراك القارئ في استخلاص الحل الذي يريده ازاء ما يدور في الساحة السياسية العربية ومقاومة المحتل[٢٤].

ثالثاً: المسرح في الخليج العربي.

بعد عام (١٩٦٣) ظهر المسرح في الخليج العربي رسمياً، وبعد التمحيص الشديد نجد

ان اليسر القليل من تلك النصوص التي ظهرت آنذاك تتسم بالطابع السياسي، ومنها نص مسرحية (الخطأ والفضيحة) للكاتب (مكي القلاف)، وقد شهدت الفترة التي تلتها محاولات وتجارب نصية تبلورت فيما بعد مع بداية الستينيات وبفضل جهود رواد المسرح الكويتي، والتي مرت بمرحلتين:

١- مرحلة النجاح والابداع

٢- مرحلة الركود والتأزم.

لقد وجد الكتاب في المرحلة الاولى ملاذا لهم لتقديم هموم الفرد العربي والظلم الواقع عليه من الهيمنة الكوليونالية، عبر التأليف أو الاعداد الجيد للقص العالمية، اما المرحلة الثانية فتمثل عزوف الكتاب عن تقديد النصوص المسرحي وذلك بسب القمع الفكري الذي انتهجته الحكومات الموالية للاستعمار الغربي المقيت وسياسة تكميم الافواه التي قامت به ازاء الكتاب والادباء والمثقفين وسياسة الاقصاء وتقيد الحريات، لذا مثلت تلك الفترة بحق فترة الانحسار الثقافي العربي[٢٥].

على صعيد اخر قدمت مسرحيات في سلطنة (عُمان) تحمل طابع الفكاهة لكنها تحمل بطياتها جانب النقد الاجتماعي والسياسي بالنسبة للأوضاع المحلية والعربية، ابدع عبرها الكاتب العُماني في استخدامه للدلالات السياسية وايصال الافكار والرسالة التي تحملها المسرحية ونتيجة لذلك ظهرت مدارس فنية احدثت طفرة نوعية في النص المسرحي العماني ومنها (الرمزية، والتعبيرية، التسجيلية) والتي لم تكن موجودة من قبل في المشهد العماني الثقافي، وجاء ذلك نتيجة دراسة بعض الطلاب العمانيين للأدب في (مصر و لبنان) والتي سبق ان ازدهر المسرح السياسي فيها بشكل ملفت للأنظار[٢٦].

مؤشرات الاطار النظري:

١- يقوم الترميز بتطهير المعاني وتوضيح الافكار وتنقية الحدوس عن طريق تقديم رموز حقيقية ومعبرة.

٢- ارتبط الترميز ارتباطا عقائديا مع الانسان ليشكل جزأ من نشاطه الديني لما يحمل من امكانية التعبير.

٣- تعد الاسطورة مادة اساسية للترميز لما تتضمنه من احداث ترتبط بمصير الشعوب وحياتها.

٤- بات الترميز السياسي مرتبط بالقدر السياسي وانتهاكات الحرية وحقوق الإنسان وأصبح اداة للتعبير عن رفض الظلم والاستبداد في مختلف البلدان العربية.

٥- اتخذ الترميز أوجه عديدة باختلاف مرجعيات المؤلف الفلسفية و تفضيلاته الجمالية.

٦- يتبع الكاتب المسرحي انساقا جمالية مشوبة بالحذر تمثل جماليات الرمز من منطلق حسي وصفي أو إيحائي تأويلي.

٧- أسهم المسرح المصري على تجسيد المضامين السياسية والتعبيرية.

٨- إن استخدام الأفلام الوثائقية والصور في المسرح السياسي منحه جماليات خاصة جعلت القارئ جزء من النص المسرحي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث.

ضم المجتمع (٤) نصوص مسرحية، كتبها مؤلفون عراقيون، قدمت على مسارح بغداد تناولت موضوعات الترميز السياسي وهي:

ت	عنوان المسرحية	تأليف
١	إلى إشعار أخر	عبد الكريم السوداني
٢	البيت القديم	عباس حربي
٣	انظر وجه الماء	عواطف نعيم
٤	في أعالي الحب	فلاح شاكر

ثانياً: عينة البحث

اعتمدت الطرقة القصدية في تحديد عينة البحث (نص مسرحية في أعالي الحب) وفقا للمسوغات الآتية:

١- وضوح موضوعة الترميز السياسي واشتغالاته في النص.

٢- توفر النص المكتوب.

٣- حصول النص المسرحي على اعجاب النقاد والمختصين في الادب السياسي المسرحي.

ثالثاً: أداة البحث

تم اعتماد ما توصل اليه الباحثان من مؤشرات للإطار النظري كمعايير لتحليل النص، اضافة إلى اراء المختصين* عبر تصوياتهم لاستمارة التحليل المقدمة (ملحق ١)،لهم لتعتمد بشكلها النهائي(ملحق ٢).

رابعاً: منهج البحث

اتبع الباحثان المنهج التحليلي الوصفي.

خامساً: تحليل عينة البحث

اسم المسرحية: في أعالي الحي

اسم المؤلف : فلاح شاكر

يعد هذا النص الجزء الرابع من خماسية (الحب والحرب) وقد اخراجها الفنان (فاضل خليل) في بغداد، وكذلك قدمها الفنان الاردني (ماهر الجراح) ثم اخرجها الفنان التونسي (نصيف البرهومي) ومثلت تونس في مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي، وترجمت إلى الهولندية على يد (صلاح حسن) بطلب من المخرج الهولندي (ايخون).

تضمن نص فلاح شاكر على دراما تعبر عن الواقع المزوج بويلات الحرب، والتي عبرت عن مشاعر الشخصيات وما حل بها من تدمير اثر الحرب المفروضة عليها، وجدت تلك الدراما للتعبير عن تلك الاختلاجات النفسية بلغة رمزية مشفرة، لا يستطيع الكاتب البوح بها نظراً للرقابة المشددة على الرواية والقصة عامة والنصوص المسرحية خاصة، والتي عدها النظام المستبد أقوى سلاح للتحريض، واتخذ منها في الوقت نفسه كوسيلة للدعاية السياسية وتسويق افكاره المريضة.

تسير مجريات النص المسرحي جنبا إلى جنب مع شخصية (الجني) الذي ينتظر المخلص من سجن (سليمان الحكيم) لسنوات طوال، ينتظر من يفتح له بابا القمقم المظلم الذي عاش فيه طوال حياته:

الجني: سأقتل أول من يفتح لي باب القمقم، آلاف من السنوات وأنا انتظر احدهم يفتح لي الباب فأصرخ شُبيك لُبيك عبدك بين يديك فأطلب ما تريد ولم يفتح لي احد.

إن حادثة الانتظار طالما تكررت في نصوص المسرح العراقي الذي جعل منها حادثة تلازم الفرد العراقي الذي ينتظر المخلص من الحاكم الجائر، ولان الأفواه مكممة، قدمت تلك الفكرة بصورة مركزة، لعب بها المشهد الرمزي دور الصانع، وهذا ما ظهر على لسان شخصية (الجني) الذي صرخ مراراً وتكراراً على المخلص من سجنه الابدي، بل انه انحاز إلى قتل كل من يفتح الباب انتقاما لظلم سجانيه، وهو رمز لمعاناة الفرد العراقي الذي عانى الويلات من سجانه الأوحد (الطاغية) المستبد الذي سرق احلامه وتطلعاته نحو الحرية، اراد (شاكر) تقديم الصرخة العراقية على لسان (الجني) الذي بات يكلم نفسه في خلوته مع انه يكره ذلك لأنه يضن ان (للحائط أذن تسمع) فالرقيب موجود حتى وان كان لا احد موجود، جعل الطاغية الانسان العراقي يكلم نفسه في كل وقت على الان الحاكم يسمعه ويسمع حتى ما يدور في نفسه، سياسة الظالم الذي يصادر كل الحقوق وابسطها حرية الكلام.

وبات الرجاء هو الوحيد الذي قدمه الكاتب على أساس وجود الأخ المناصر (الجار) العربي الذي يعتقد الكاتب ان المصير يرتبط به دائما، والدم نفس الدم.

الجني: رجوتكم افتحوا الباب، دعوني أرى الضوء للحظات ثم أعيدوني إلى القمقم أو حتى إلى جهنم، أريد أن أرى أحدا حتى لو كان حتفي على يده.

لقد أراد الكاتب ان يتخذ شخصية (الجني) كرمز يعبر من خلالها على الآلام والمعاناة التي احاطت بالمجتمع العراقي وسرقت احلامه وآماله نتيجة الصراع على السلطة، وان صرخة (الجني) داخل القمقم وامتعاضه من ذلك المصير الذي آل اليه نتيجة القمع تدل على رفض ذلك المصير رغم الظلم الواقع عليه.

عبرت تلك الرموز على ما يدور في خلد الجندي العراقي أو الفرد العراقي، على ان هذه الدلالات الرمزية اشتغلت على ايصال المعنى بضمن سياقها العام، وعبر النسق اللغوي استجاب الكاتب إلى مطالب الشعب في التعبير عن معاناته، ورفضه التام لممارسات الطاغية الذي بات يتحكم حتى بالنفس البشرية التي ولدت حرة، وبات الحلم هو الوحيد المسموح به في ثورة الطغيان الدامية التي أحرقت كل شيء.

أما المرأة فقد جسدها الكاتب كبذرة أمل طالما انتظرها الجني في زنزانته، وكان الكاتباراد اظهار عظمة المرأة الأم الو الزوجة أو الاخت أو الحبيبة، مثلها بالحلم الوردي بالأمل، الذي عبره يعود (الجني) لعالمه الجميل الذي سرعان ما صدم بآلة الحرب المدمرة

لكل حلم جميل ولم يجني من تلك الاحلام سوى الزبد.

في لحظة صمت تتلمس المرأة الأمل من جديد، لكن هذه المرة مع الموت نفسه الذي خطف حبيبها منها، تتأمل ان يخطفها هي الاخرى لتلتقي بحبيبها، فتتازيا جميلة تذهب بالذهن إلى نوع المخلص حتى وان كان الموت، انها تقف ازاء تلك الرصاصات الحاقدة التي ابتلعت الحلم الجميل، حلم الانضمام الابدي بين قلبين كانا يخططان لزفافهما، وجدت المرأة من الجني أداة خلاص لكل البشر ارادته منقذاً في الوقت الذي يبحث فيه (الجني) عن مخلص له، ثنائية الموت والحياة تتجسد عبر هذه الفنتازيا التي ارادها (شاكر) لعبة يقوم بأدوارها خلق من الجن وأخر من الأنس، خلقان متناقضان بطبيعتهما التكوينية.

المرأة: هل لك أن تنفذ امراً اريده

الجني: مولاتي يسعدني ان..

المرأة: اوقف هذه الحرب المجنونة (يقف الجني مترددا) لم لا تفعل؟

الجني: يا لسوء حظي يكون طلبك الاول ما لا أستطيعه.

المرأة: لا تستطيعه اولست جنيا كما تدعي؟

الجني: وانا كذلك يا سيدتي، لكن قدراتي ان احقق رغبات فرد فيما يخصه كفرد، وليست رغبات الجميع.

المرأة: أي جني بائس انت.

يقف الجني عاجزاً امام رغبة المرأة، التي منح (شاكر) لها صفة الحياة، بل انه خائر القوى مام تحقيق اول رغباتها وهي التي تمثل له المخلص، وهو حق مشروع لها منحت شرعيته من الانسانية نفسها، اراد الكاتب التعبير عن تلك الجراحات النازفة منذ عام (١٩٨٠) ولم تتوقف، الموت منتشر رائحته باتت متداولة، لا ينزعج منها أحد، اما الثكلى تندم حظها العاثر بموت ابن أو شقيق أو حبيب لا فرق، وسرعان ما تتوصل إلى حقيقة مفادها ان الحياة يجب ان تستمر والحلم لابد له ان يبقى إلى (أشعار أخر) إلى ان تثكل بواحد أخر.

وهكذا يموت الحب في اعماق المرأة التي بردت مشاعرها برودة الموت وتذبل كما يذبل الموت شفاه الناعسين، ولا قلب ينبض، انها راحلة الثكلى حين لا راحلة بعد.

المرأة: لا ادري.. لا اضن ان ثمة رجلاً أو شيئاً يستطيع ان يجعلني ارتعش أو ارتبك لقد جفت الروح.

الجني:.... للزمن أبداً بدايات جديدة يلتئم الوقت أو الجرح فتعود ثانية إلى الصباح.

أفرزت الحرب العديد من الازمات النفسية للمظلومين من اناس ذنبهم انهم وقعوا تحت نزوات الحكام في جريهم الاعمى نحو السلطة، لقد انتهكوا حرمة الدم بل انهم بنوا عروشهم الصدئة من تلك الدماء الغالية، الا انهم بحقيقة الأمر كانوا يهدرون الورد، تلك الدلالات الرمزية التي اراد منها الكاتب اشارات رائعة تعبر عن قيمة الدم العراقي الذي ما لبث في ساحة المعركة ان يتحول إلى اوراد ذات رائحة زكية تبعث الاحلام على جناح اليمام الذي حتى هو غادر مملكة الطاغية، الذي سرق حلم الأمومة، ليس مسموح به في بلاد الطاغية ان تحلم الأنثى بان تكون أماً لولد لم يستشهد في أرض المعركة فلأم في فلسفة الطغاة، هي آلة لإنجاب الأبطال، عليها ان لا تنسى هذا الواجب المقدس وعلى حد قول العابثين بمعنى الام المقدس والذي كنا نسمعه في التلفاز (على ام الشهيد ان تضع الحناء في كلتا يديها) لأن ابنها مات من أجل الرئيس البطل الضرورة.

الجني: هل لي ان اطلب ان احقق لك رغبة أرغبها أنا لك؟

المرأة: لي

الجني: دمية سترينها من خلال قدراتك على انها طفلك

المرأة: طفلي؟ انا لم اتزوج

الجني: جربي اناه تسلية

المرأة: ماذا افعل بها؟

إن دخول شخصية الطفل مجسداً بالدمية التي منحها (الجني) للمرأة، غير مجرى الحدث داخل النص المسرحي، إذ اراد الكاتب من خلاله منح حلم الأمومة الذي بات بعيد المنال على الأنثى العراقية التي تحلم وتتمنى ان يتحقق الحلم، وها هو الجني يلبي ذلك الحلم، وتمنح (الجني) في مخيلتها المقيدة بسنوات الحرمان شخصية (فيصل) الحبيب المفقود والامل الذي كان يرافقها لتنجب منه هذا الطفل، وبات (الجني) هو (فيصل) الذي وهبها هذا

الطفل، لكن كيف ستعيش الحلم ؟ كيف والحرب حاضرة في كل لحظة تعيشها المرأة.

المرأة: اضحك حبيبي

الطفل: اريد ان اكبر

المرأة: لماذا؟

الجني: ماذا لو كبر الطفل

المرأة: (تصرخ به) فيصل، ايها الجني فيصل.

فيصل: اننا في الحرب

حاول الكاتب المزج من خلال الحوار الدرامي المزج بين الموروث والتحديد (حكاية ألف ليلة وليلة) التي اقتنص منها شخصية الجني والقمقم وبين المعاصرة وموضوعة الحرب، ورغم ويلاتها المتعددة اجبر القارئ على تلمس حلم الأنثى بالعيش وتكوين عوالم متخيلة متعلقة بالزقاق و(الدربونة) وحب ابن الجيران، ولكن بوجود الناقوس المنبه دائما بالحقيقة المريرة (الحرب) وموضوعة الموت التي تلاحق الحلم الوردي للمرأة الذي عصف بالمرأة كما الرصاصات تعصف بقلوب الشباب، لكن صورة الحرب لم تكتمل في مخيلة المرأة، لذلك طلبت ان يحلق بها الجني وان ترى ساحة الحرب بأم عينها.

المرأة: (بألم رهيب) يالله، الان فهمت لماذا في اجازته لا يستطيع النوم على سرير وثير، لا يستطيع النوم الا فوق الارض، تؤذيه النعومة والملابس الخفيفة والنعال، لقد تخدشت نفسه فتكره اية طراوة من الجمال، في كل هذا كان سيموت لو زف الي سيقتله جمال الاطفال وهم يحيطون بنا والزغاريد وطابور السيارات التي تهتف منبهاتها لنا بحياة سعيدة.

إن مشهد الحرب نقلته لنا المرأة عبر حوارها البسيط، وعبر المكان الذي مات فيه حبيبها الذي كره الجمال وغادر الحياة حتى قبل موته المحتوم في ارض المعركة، وبعد كل الذي شاهدته من ويلات الحرب اللعينة تطلب من الجني الرحيل الفوري وإرجاعها إلى دارها، مقبرة ذكرياتها، وتحاول نسيان كل ذلك والهروب من الواقع وتطلب من (الجني) ان يغازلها كي تتذكر حبيبها وهو يغازلها، انقاد (الجني) إلى طلبها دون قيد أو شرط ودخل الحب الاعمى إلى قلبه دون معرفة بعواقبه الوخيمة.

المرأة: ليس ثمة حكمة لا تؤدي إلى الحب

الجني: واحتراقي

المرأة: اوليس موتا للقلب حين تغادر

الجني: روحي فوق وعلي ان اختار

المرأة: الموت اقرب الي من يدي وأخترتك

أراد (شاكر) ان يوصل حقيقة الانسانية عب تلك الحورات النصية بين المرأة والجني، اراد ان يقول ان الانسان مهما بلغ منه اليأس مبلغا عظيما، يبقى الامل في الحياة هو المسيطر على نفسه، وتبقى البطن الحبلى بكل شيء جميل رغم الحرب رغم الويلات، لذا اعطى رمز الدمية دلالالة الأمل المفقود والجني دلالة الحب المنتظر

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

أولاً: النتائج ومناقشتها

١- اقترب النص من المفاهيم الدينية، لكشف المآثم البشرية (الخاصة والعامة) لبناء فكرة الثواب والعقاب، كما طرحت في النتاج الاسطوري اليوناني وفكرة العدالة السماوية، مما اعان على خلق بعد عجائبي محيط بفكرة الشخصية ومعاناتها الداخلية.

٢- لجأ الكاتب إلى الاساطير والموروث الشعبي، لاتخاذ موقف ازاء القضايا السياسية والتي لم يكشف عنها في النص الدرامي.

٣- حاول (فلاح شاكر) ان يجمع بين عالمين، عالم الخيال وعالم الواقع مما منح النص صفة الاستمرارية.

٤- طرح الازمات الفردية (الاستشهاد، الحرمان، الحب، القدر) في خضم المعاناة السياسية، إذ كانت تكشف عن الاستبطانات لمشكلات الانسان ومحنته، ووسيلة من وسائل قراءة الذات الضحية، مكنت من كشف احاسيسها وطبيعة علاقتها في زمن

الحب والحرب، واستلاب الحريات والارادة، وسيادة سياسة الحاكم المستبد، وقد عمد الكاتب من خلال العوم في فضاء سردي وبوح داخلي عن اليأس الذي خلفته السياسية الحاكمة وما خلفته من دمار وخراب وذكريات مؤلمة ووحدة موحشة.

٥- سيادة الاتجاه الرمزي والتعبيري بكل انواعه ومكوناته، الا ان تلك الانماط من الترميز لم تلكن على نمط واحد في النص، وانما تم توظيفها في النص بصورة غير مباشرة.

٦- الانسياق إلى اللغة الشعرية والاسلوب الخطابي العاطفي في النص الدرامي بصورة غير مباشرة.

ثانياً: الاستنتاجات

١- اتخاذ العرض سمة التجريدية والرمزية والدلالية المتعددة، وفي هذا فهو يقترب مع فكرة النص الدرامي.

٢- اتسم النص بالخطابية والواقعية المحلية، عبر بعض الحوارات النصية، وهو في تلك السمة تأكيد على الجانب السياسي ومخلفاته.

٣- اعتماد حدة الصوت (الصرخة) و (الاندهاش) كدلالة بشرية اعطت واقعا مرمزاً مؤسساً له في النص.

٤- تأكيد السمة الوظيفية (الزمان و المكان) في اطار تفسير مظاهر الحياة الداخلية.

ثالثاً: التوصيات

١- وضع الصيغ المنهجية العملية التي تؤكد الاسلوب أو المنهج الذي يعمل عليه المؤلف.

رابعاً: المقترحات

يقترح الباحثان دراسة الاتي:

١- المضامين الفكرية والفنية للترميز في العرض المسرحي العراقي.

٢- جدلية التواصل بين النص الرمزي وخطاب العرض الملحمي العراقي.

٣- ملخص البحث.

٤- عبر المسرح منذ مهاداته الأولى عن معاناة الإنسان وتفاعله مع مجتمعه، وتتطلع إلى التجدد على صعيد (التأليف)، لذا قادت الكثير من المؤلفين إلى خوض التجارب الدالة على ما يمر به الإنسان العراقي من ظروف قاسية نحتت في ذاكرته العديد من المواقف والعبر، وقد اثرت في تلك الطروحات المرجعيات الفلسفية للكاتب نفسه، لتعبر عن مكنونات الفرد الذي بات محكوما بمزاج الحاكم المستبد، وبات الترميز هو الطابع المهيمن على نصوص المسرح بشكل عام والعراقي منه بشكل خاص، لذا وجد الباحثان اهمية لتناول الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي كونه شكل فترة زمنية عالج من خلالها المبدع الكاتب قضايا المجتمع الذي عانى الويلات من جراء الحرب الذي زج فيها رغم انفه، وقد تبلورت مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي (هل عبر الرمز الوارد في النص المسرحي العراقي عن معاناة المجتمع العراقي).

٥- لأجل التصدي لمشكلة البحث المبينة، تكونت مفاصل البحث من اربعة فصول، اشتمل الأول منها على الاطار المنهجي للبحث وتحديد هدفه الذي تمثل (الكشف عن الترميز السياسي ودلالته في النص المسرحي العراقي)، اما حدوده فقد اقتصرت على نص مسرحية (في اعالي الحب) للمؤلف (فلاح شاكر) أنموذجاً للدراسة الحالية.

٦- اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تضمن مبحثين الاول منها (دراسة مفهوم الترميز فلسفيا) والثاني اختص بدراسة (الترميز في المسرح عالمياً، عربياً)، وقد جهد الباحثان على شمول متعلقات ومحاور البحث النظرية بالمراجع والمصادر العربية، كما شمل الفصل ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

٧- اما الفصل الثالث فشمل اجراءات البحث التي شملت مجتمع البحث وعينته المتمثلة بمسرحية مثلت انموذج البحث وشمل ايضاً اداة البحث التي اعتمد الباحثان مؤشرات الاطار النظري في بناؤها ومعالجتها بصدق وثبات الأداة وشمل كذلك منهج البحث (المنهج الوصفي)، وتحليل العينة.

٨- اما الفصل الرابع فقد شمل على ما توصل اليه الباحثان من نتائج واستنتاجات واهم التوصيات والمقترحات وقائمة الهوامش وثبت بالمصادر والمراجع العربية.

الملاحق

ملحق (١)

استبيان السادة الخبراء عن شمولية فقرات استمارة التحليل

استبيان لجنة الخبراء

الأستاذ الفاضل ---------- المحترم

تحية طيبة وبعد

يقوم الباحثان دراسة بعنوان (الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي مسرحية في أعالي الحب أنموذجا)، والذي تهدف إلى الكشف على الترميز السياسي ودلالاته في النص المسرحي، ونظراً لما نجده فيكم من خبرة ومعرفة في هذا المجال يسرنا ان تكون من بين أعضاء لجنة الخبراء لنستعين بآرائكم القيمة في الحكم على مدى صلاحية فقرات الاستبيان المغلق أو حذف أو تعديل ما ترونه مناسباً في حقل التعديل المقترح.

مع فائق الشكر والتقدير

المرفقات

استمارة التحليل

الباحثان

استمارة التحليل

نوع الترميز	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التعديل المقترح
الترميز في السياق اللغوي	الشخصية	الشخصية الرئيسة	
	اللغة	اللغة الشعرية	
		اللغة النثرية	
	الفكرة	فكرة مباشرة	
		فكرة غير مباشرة	
		فكرة مميزة	
الترميز في سياق العرض	الترميز المحسوس	صورة مباشرة	

ملحق (٢)

استمارة التحليل بصيغتها النهائية

نوع الترميز	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية
الترميز في السياق اللغوي	الشخصية	الشخصية الرئيسة
		الشخصية السائدة
		الشخصية الثانوية
	اللغة	اللغة الشعرية
		اللغة النثرية
		اللغة الصريحة
		لغة الصمت
	الفكرة	فكرة مباشرة
		فكرة غير مباشرة
		فكرة كاملة
		فكرة ناقصة
		فكرة مميزة
الترميز في سياق العرض	الترميز المحسوس	صورة مباشرة
		منظر مسرحي
		أزياء مسرحية
	الترميز الحدسي	أصوات مختلفة
		صوت الهمس
		الإيماءة
		الإشارة

هوامش البحث ومصادره

(١) جون ماكوين: موسوعة المصطلح النقدي (١٤) الترميز، تر: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار المأمون، ١٩٩٠، صـ ٢٦.

(٢) عبد المنعم الحفني: الموسوعة الفلسفية، بيروت: دار ابن زيدون، دت،صـ٣٦٤.

(٣) المصدر نفسه، صـ٣٦٥.

(٤) ينظر: اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص٢٠٤.

(٥) زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص٢٣٨.

(٦) اميرة حلمي مطر: مصدر سبق ذكره،ص٢٠٤- ٢٠٥.

(٧) ينظر: راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٧ - ٢٠.

(٨) ينظر: زكريا ابراهيم، مصدر سبق ذكره، ص٢٨٤.

(٩) ينظر: فؤاد كمال، واخرون: الموسوعة الفلسفية، بيروت: دار القلم، دت، ص٣٧٢ - ٣٧٣.

(١٠) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص١٤٦.

(١١) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، القاهرة: مشروع النشر المشترك، ١٩٨٥، ص٩٩.
(١٢) أي جوزيف. جون و تالبوت جي تيلر: الايديولوجية واللغة، تر: باقر جاسم محمد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨، ص٢٨٧.
(١٣) شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل: مسرح - سينما - تلفزيون، بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، ٢٠٠٨،ص٢١٤.
(١٤) اريك بنتلي: المسرح الحديث، تر: محمد عزيز رفعت، بيروت: مؤسسة ايف للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٦٤، ص٣٥٦.
(١٥) عدنان رشيد: مسرح برشت، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٨، ص٢٠٠.
(١٦) برتولت بريخت: مسرح التغيير مقالات في منهج بريشت الفني، تر: قيس الزبيدي، القاهرة: دار ابن رشد، ١٩٧٨،ص٤٧.
(١٧) عبد الفتاح رواس قلعة جي: سحر المسرح - هوامش على منصة العرض، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٧، ص٣٧.
(١٨) ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٨٠، ص٥٨ - ٦٢.
(١٩) المصدر السابق نفسه، ص٦٤.
(٢٠) ينظر: رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧، ص٣٠٣ - ٣٠٧.
(٢١) ينظر سامي خشبة: قضايا المسرح المعاصر، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢، ص٦٧.
(٢٢) ينظر خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي، القاهرة: منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٨٦، ص٢٥٤ - ٢٥٥.
(٢٣) ينظر رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧، ص٢٨٠.
(٢٤) المصدر السابق نفسه، ص٣٢٨.
(٢٥) ينظر: خالد سعود الزير: المسرح في الكويت - مقالات ووثائق، الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، د.ت، ص٣٩٣ - ٣٩٤.
(٢٦) ينظر: محمد بن سيف الحبسي: الحركة المسرحية في عُمان منذ بدايتها وحتى عام ٢٠٠٠، عان: وزارة التراث والثقافة، ص٣٠٨ - ٣١٥.
(٢٧) فلاح شاكر: نص مسرحية في اعالي الحب، مستقات عبر الانترنت، الحوار المتمدن: العدد ١٥١٧.

(*) المختصين:

أ.د. عارف وحيد / قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
ا.د. محمد عبد الرضا ابو خضير / قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
ا.م.د اياد طه السلامي / قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.