المخـــيال الاجـــتماعي وتمـــثلاته فـــي مـــهارات الـــتمثيل المـــسرحي

د . قحطان عدنان زغير

كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

Search Summary

The concept of social imagination after being defined by sociologists and thinkers concerned with the concept, from the knowledge that controls the behavior of the individual and society and leaves its impact in its artistic and creative representations, especially literature and the arts, and extends the origins of the study of imagination to the first beginnings of philosophy with Eflatoon and Aristo through the research of Talents The self, as it was called the word of imagination as a machine linked to both visual and sensory perception, and imagination concept is actually in fact only in terms of its impact on people,

Individuals in any society are influenced by the dynamics and components of social, symbolic, historical, religious, and mythical social imagination. A series of research has shown that imagination affects or disrupts the mechanics of thinking and drives the individual to take positions and actions that are not based on rational reasoning at some times. A fantasy hero may prefer to go to an unknown country to achieve a dream or turn into a bird to get rid of an enemy or may return to life after his death in cause to hidden power.

And cause that this concept is strongly related to the mechanisms that represent an important means of achieving theatrical actor of the skill in performing his role on stage through the concepts of imagination and emotional memory has been a rich material for many performances in the shows, Iraqi plays. Therefore, the problem of research was to explore this concept in social studies and to search for its approach or effects that were examined by the specialists of theater and drama. The researcher began to show the problem of research and the need for it within the first chapter, which also explained the purpose of the research and the importance of research and to identify the terms contained in the title of the research is very important in identifying the paths of knowledge of the researcher, which led to the identification and the development of procedural definitions for each term.

And The second chapter deals with the first two topics in which the researcher discussed the concept of social imagination as social experience and an inevitable consequence of the social environment. The second topic dealt with social representations in theatrical actor's skills as a group of sensual impressions and representations represented in the actor's mind, At the end of the second chapter, the researcher reached a set of indicators that included a many of ideas in the theoretical framework for the purpose of investing in the analysis of the sample of the elected research in the research procedures in the third chapter.

And In the third chapter, the researcher selected a sample for his research (Representations of social imagination in the performance of the representative artist Fadel Khalil in the play "The Palm and the Neighbors"). The sample of the research was analyzed with the concept of the research as discussed in the theoretical research chapters. The results of the research and finally the list of sources adopted by the researcher in his research.

خلاصة البحث

يعد مفهوم المخيال الاجتماعي بعد أن تم تعريفه بواسطة متخصصين إجتماعيين ومفكرين معنيين بالمفهوم، من المعارف التي تتحكم في سلوك الفرد والمجتمع وتترك أثرها في تمثلاته الفنية والإبداعية لاسيما الأدب والفنون، وتمتد أصول دراسة المخيال إلى البدايات الأولى للفلسفة مع أفلاطون وأرسطو من خلال أبحاث ملكات النفس، إذ كان يطلق عليها لفظ المخيّلة بوصفها آلة ترتبط بكل من المصوّرة والإدراك الحسي، والمخيال مفهوم غير متعين فعليا في الواقع إلا من حيث تأثيره على الأشخاص، إذ يتأثر الأفراد في أي مجتمع بديناميكية ومكونات المخيال الإجتماعي الرمزية والتاريخية والدينية والأسطورية، وقد أثبتت سلسلة عديدة من البحوث في أن المخيال يؤثر على ميكانيكية التفكير فيحركها أو يعطلها، ويدفع الفرد الى إتخاذ مواقف وأفعال لا تستند الى تعليل عقلاني أحياناً. فالبطل بتأثير المخيال قد يفضل الرحيل الى بلاد مجهولة لتحقيق حلم أو يتحول الى طائر للتخلص من عدو أو قد يعود للحياة بعد موته بسبب قوة خفية .

ولإن هذا المفهوم ذا ارتباط شديد بآليات تمثل وسيلة مهمة من وسائل تحقيق الممثل المسرحي للمهارة في أداء دوره فوق خشبة المسرح من خلال مفهومي الخيال والذاكرة الإنفعالية فقد كان مادة غنية للعديد من الإداءات التمثيلية في العروض المسرحية العراقية. لذا أرتكزت مشكلة البحث على استكشاف هذا المفهوم في الدراسات الإجتماعية والبحث عن مقاربته أو تأثيراته التي تمت معاينتها من قبل متخصصي المسرح والدراما. ليبدأ الباحث بعرض مشكلة البحث والحاجة إليه ضمن الفصل الأول الذي أوضح فيه أيضا هدف البحث وأهمية البحث وكان لتحديد المصطلحات التي وردت ضمن عنوان البحث أهمية كبيرة في تحديد المسارات المعرفية للباحث مما حدا به الى تحديدها ووضع التعاريف الإجرائية لكل مصطلح.

أما الفصل الثاني فانه يتضمن مبحثين الأول ناقش فيه الباحث مفهوم المخيال الإجتماعي بوصفه خبرة إجتماعية ونتيجة حتمية لإفرازات البيئة الاجتماعية، في حين تناول المبحث الثاني التمثلات الإجتماعية في مهارات الممثل المسرحي بوصفها مجموعة من الإنطباعات الحسية والتمثلات الخيالية التي تودع في فكر الممثل وتعد دعامة الإداء التمثيلي، وفي نهاية الفصل الثاني قام الباحث بالتوصل الى مجموعة من المؤشرات التي ضمنّها جملة من الأفكار الفاعلة في الإطار النظري وذلك لغرض استثمارها في تحليل عينة البحث المنتخبة ضمن إجراءات البحث في الفصل الثالث. وفي الفصل الثالث الإجرائي انتخب الباحث عينة لبحثه هي (تمثلات المخيال الإجتماعي في الإداء التمثيلي للفنان فاضل خليل في مسرحية (النخلة والجيران)، وقد تم تحليل عينة البحث مقاربة مع المفهوم موضوع البحث كما تم مناقشته في مفاصل البحث النظرية، ثم يليه الفصل الرابع الذي يشمل نتائج البحث وأخيراً قائمة المصادر التي اعتمدها الباحث في بحثه .

الفصل الأول- الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه: تشكل المرجعيات الاجتماعية لأي مجموعة من الناس أهمية بالغة في مجال أبداعهم الأدبي والفني بشكل عام، وفي مجال المسرح بشكل خاص، وبشكل أكثر خصوصية في مهارات الأداء التمثيلي، لاسيما وأن هذه المرجعيات تشكل المخزون الفكري أو المخيال الاجتماعي للفنان (الممثل) حتى وأن كان سيتجاوز حدود توظيف خياله الابداعي ليؤدي دوره في مسرحيات يطغى عليها ما يسمى بالخيال العلمي مثل مسرحية (أنسان روسوم الآلي) لـ (كارل تشابك)، إذ يشتبك مخياله الاجتماعي مع خياله الفانتازي او اليوتوبي، فيستحث الممثل على توظيف خياله التوقعي في مجال الأداء اعتمادا على الفرضيات والتجارب والمراجعات الموضوعية، إذ إن الفن عموماً يفسر ما وراء تلك الظواهر ويستشفها . ويركز البحث بشكل مباشر على ما يمكن أن يستحوذ على الممثل من مهارات تعتمد على صياغاته الحدثية المقترنة بخياله التفاعلي الاجتماعي في مرحلة تعد مجالا لـ (الخيال الأسترجاعي Reproductive) التي يستلهم فيها حكاية أو صورة حياتية يستعيدها من خلال صورة فيها جدة أو حداثة تتفاعل مع ثقافة عصره أو بيئته . إذ تعد مرحلة الخيال الاولى التي يمر بها الفنان مرحلة عصف ذهني تترك صداها على المرحلة التي تليها وهي مرحلة الارادة الواعية في أختيار نوع الوسيلة وتوظيفها ذلك الاختيار الذي يترك اثره في اختلاف جماليات الاستلهام الحداثي للصورة القديمة المسترجعة وللوقوف على موضوعية هذه الفرضية فقد صاغ البحث عنوان بحث بالشكل الآتي (المخيال الاجتماعي وتمثلاته في مهارات التمثيل المسرحي) .

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في كونه يحقق اكتشاف لمداخل التعامل مع المهارات الاجتماعية المتحققة التي تحمل بين جنباتها الكثير من الخصائص التعبيرية والجمالية التي تضفي على عملية التمثيل طابعا اجتماعيا وحياتياً له القدرة الفاعلة على التكلم والابلاغ الموازي لما تقوم به اي شخصية في الدراما أو ربما تعجز عنه، ذلك لأن العادات والطبائع والموروثات الاجتماعية لها فاعليتها السحرية التحويلية للاداء التمثيلي بما يرتقي به ليكون صوتا يبعث الحياة في مفاصل النص المسرحي، وهذا ما يجعل البحث يُغني بنظريته وتطبيقاته هذا المفهوم . لذا وجد الباحث أن يوليه الأهمية ليحقق بذلك الفائدة المرجوة لكل مؤلف ومخرج وناقد ومختص وكل طالب مسرح أو متابع لفنون المسرح .

أهداف البحث:

١ـ معرفة تأثير المخيال الاجتماعي على الوظائف الاجتماعية لاسيما الوظائف الاجتماعية للحكاية .

٢ ـ التعرف الى تمثلات هذا التأثير في مهارات التمثيل المسرحي بوصفه جزء من البيئة الاجتماعية في الحياة الواقعية

حدود البحث:

١ـــ (الحد الموضوعي) : معاينة التمثلات الإدائية للممثل المسرحي لعناصر المخيال الاجتماعي وما يتضمنه من صور ورموز .

٢ـــ (الحد الزماني) العروض المسرحية لفرقة المسرح الفني الحديث بين الاعوام (١٩٦٦ ـــ ١٩٧٠) .

٣ـــ (الحد المكاني) العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد .

تحديد المصطلحات:

المخيال الاجتماعي : المخيال لغة، معنى خيل في تاج العروس"خالَ الشيء يَخالُ خَيلاً وخَيلَةً ويُكسَران وخالاً وَخَيلاناً محرَّكةً ومَخيلةً ومَخالَةً وخَيلُولَةً، وقيل : يُقال ذلك عندَ تَحقيقِ الظَّنّ . وتقولُ في مُسْتَقبَلِه : إخالُ بكسر الهمزة "[١]. ويقال أحيانا أن فلان يمشي على مخيله أي على ما خيل له دون يقين . والمخيال أصطلاحاً هو أحد مصطلحات الانثربوجيا التي تعبر عن مجموعة من (التمثلات Representations) الأسطورية للمجتمع، والمخيال هو " مجموعة من التصورات المشتركة لدى جماعة معينة تجاه جماعة أخرى، ذلك أن كل مجتمع منظم بلغة خاصة، ومحيطه الخاص ينتج مكانة خاصة به "[٢]، ويبدو أن المخيال يجمع بين التصور والخيال ويتجاوزهما كما في المخيال الاجتماعي الذي يبرز أحياناً على شكل ايديولوجيا (Idologie) وأحيانا في شكل يوتوبيا (Utopie) وهما شكلان من الوعي الإنساني يشكلان البنية الصراعية الداخلية للمخيال، إذ هو يظهر تارة في شكل يوتوبيا (Utopie) منقلب عن الواقع هارباً منه وذلك لتحقيق نوع من الفردوس المفقود الذي يستعيد فيه البشر إنسانيتهم[٣].

التعريف الإجرائي : المخيال الاجتماعي يقصد به الجانب الخفي اللامرئي في حياة الأفراد . ويتكون من عدة عناصر كالرموز، والصور، وله عدة أجزاء ترتبط مفاهيميا مع مجموعة من المصطلحات مثل الايديولوجيا، اليوتوبيا، الأسطورة، الحكاية، ويجري التركيز على الحكاية لدراسة المخيال ذلك لما لها من أهمية في فهم المجتمعات.

المهارات : المهارة لغة تعني : إحكام الشئ وإجادته والحذق فيه، فيقال مَهَر يمهرُ مهارةً فهي تعني الإجادة، والمهارة اصطلاحاً إذا ما ربطنا بينها وبين اللغة (أي المهارة اللغوية) فيمكن القول إنها أداء لغوي يتسم بالدقة والكفاءة فضلاً عن السرعة والفهم[٤]. والمهارة هي " القدرة على القيام بالأعمال الحركية المعقدة بسهولة ودقة مع القدرة على تكييف الأداء للظروف المتغيرة "[٥]، ويعرفها (مان Munn) بأنها تعني " الكفاءة في أداء مهمة ما. ويميز بين نوعين من المهام : الأول حركي والثاني لغوي. ويضيف بأن المهارة الحركية هي : إلى حد ما، لفظية وأن المهارات اللفظية تعتبر في جزء منها حركية "[٦]، ويعرفها المتخصصون في مجال التربية الفنية بأنها " استخدام المعلومات بصورة فعالة ومؤثرة وبتقنية عالية الانجاز أو تطوير عمل معين في الفنون أو العلوم، وتتضمن السرعة والسهولة والمرونة والدقة في انجاز عمل عضلي "[٧].

التعريف الإجرائي : المهارة هي قدرات مكتسبة يتعلمها الفرد لتمكنه من تحقيق الجودة في إداء المهام والأعمال المناطة به، وهو يحقق من خلالها السرعة والسهولة والمرونة والدقة في إنجاز العمل بكفاءة وإتقان بأقصر وقت ممكن واقل جهد

الفصل الثاني-

المبحث الاول- المخيال الإجتماعي (الخبرة الاجتماعية)

إن مصطلح (المخيال L'Imaginatire) لا نكاد نجد له استعمالاً في العلوم الاجتماعية والإنسانية ، في حين استعمل بنحو واسع في الثقافة الفرنسية للعلوم الاجتماعية والإنسانية. وليس في هذا الأمر غرابة. إذ إن أول أستعمال

للمصطلح كان على يد عالم التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان (Jacques Lacan) في منتصف القرن الماضي .

وتمتد أصول دراسة المخيال إلى البدايات الأولى للفلسفة مع أفلاطون وأرسطو من خلال أبحاث ملكات النفس، إذ يعرّف أفلاطون التخيل بأنه " مصوّر أو رسام يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس، ويأخذ من الحواس التي تصبح مادة للتفكير، وفي هذا التعريف يشير أفلاطون إلى وظيفتين هامتين للتخيل إحداهما هي استعادة صور المحسوسات، وهذا ما يعنيه أفلاطون بتصوير الأشياء المحسوسة في النفس والثانية هي استخدام الصور المحسوسة في التفكير "[٨]. وبالنسبة لأفلاطون فإنه ليست هناك صورة بدون واقع حقيقي، ومن ثم هي شيئا ثانيا مشابها، أما أرسطو فيرى " إننا نستطيع أن نميز بين جانبين في كل ما هو موجود فردي: مادته (وهو باليونانية "Hyle" ومنها جاءت كلمة هيولي) وصورته (Edos) والموجود الفردي هو المادة، وقد تشكلت وانتظمت حسب مبدأ تكويني محدد هو الصورة (Form) [٩]. ويعرف الفاربي التخيل في كتاب (آراء أهل المدينة الفاضلة) فيذكر " يُحدِث فيه (الإنسان)بعد ذلك (الإحساس) قوة أخرى بها يحفظ ما ارتسم في نفسه من المحسوسات بعد غيبتها عن مشاهدة الحواس لها وهذه هي القوة المتخيلة، فهذه تركب المحسوسات بعضها إلى بعض وتفصل بعضها عن بعض تركيبات وتفصيلات مختلفة، بعضها كاذب وبعضها صادق "[١٠].

ويعتبر مفهوم المخيال من المفاهيم التي يصعب تحديد معناها بسهولة وهذا راجع الى: ـــــ

أولاً : تتحكم فيه آليات وميكانيزمات عقلية ونفسية وإجتماعية .

ثانياً : يلجأ عامة الناس الى أستعمال كلمات تؤدي الى نفس المعنى أو تقترب منه[١١].

ويقسم الباحثون المخيال الى ثلاثة أقسام :-

١ـــ المخيال التمثيلي: وهو الذي يمكننا من الاحتفاظ بالصور لزمن طويل، وكذلك يمكننا من إسترجاعها إذ ما شاهدنا أو تعرضنا لـــ (مثير) يثير فينا الذهول ثم ما نلبث أن نقرر بأننا شاهدنا تلك الصور من قبل[١٢].

٢ـــ المخيال المبدع : هو المخيال الذي تنتقل فيه الصور من الذاكرة الحافظة الى الذاكرة المبدعة بواسطة قوة تركيب أو قوة فعل الرابط بينها من خلال الإشارات، إذ إن " كل إشارة لها قدرات متفاوتة لخلق رابط وفي نفس الوقت إعطاء معنى معين له"[١٣].

٣ ـــــ المخيال الوهمي: وهو يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والاحلام نسجاً خيالياً لا صلة له بالوجود الحقيقي، فالوهم عند (فرويد Freud) إنشاء نفسي يرتبط بالرغبة، ولا يشير الى شيء لا وجود له، أو الى تخطيطات ذهنية سرابية لا صلة لها بالواقع، ولا الى الخطأ أو الكذب بل يشير الى المتخيل الحي الذي يشد الفرد والجماعة[١٤].

إن دراسة تاريخ الكائن البشري كعنصر فاعل في الظاهرة الأجتماعية عبر الزمن ربما تضع أماننا عدد كبير من التعريفات قد تبين تعددية أبعاد التعامل معه، إذ لم يعد بمقدورنا إغفال دراسة التمثلات الإجتماعية والثقافية للفرد، بعد أن غدا موضوعه تأسيسا للنظريات الاجتماعية المعنية بالجانب الخلاق في الفعل الانساني والفعل الاجتماعي، والأهمية الرمزية التي يحوزها لنفسه.

إن أصحاب النظرية الاجتماعية ينظرون الى النتاج الإنساني عموما على انه نتيجة حتمية لإفرازات البيئة الاجتماعية، فالإنسان بوصفة كائناً اجتماعياً فان رؤيته متأثرة بالقضايا والمشكلات الاجتماعية والثقافة السائدة، فالإنسان يتأثر ويؤثر في البيئة والمجتمع الذي يحيط به، وهذه سمة إنسانية لأن الإنسان يعيش بطريقة مستمرة ومتطورة[١٥]. وفي إطار النظر الى العلاقة القديمة بين المجتمع والمسرح بوصفهما المكانين اللذين تفحص فيهما المشاعر والسلوك البشري طبقاً لأرسطو الذي يعظم قيمة الارتباط بين الخيال والإحساس من خلال ظاهرة (التطهير)، وتؤشر (جوليان هيلتون) صاحبة كتاب (الاتجاهات المعاصرة في المسرح) هذه الصلة فتذكر " ان المسرح معمل للخيال الاجتماعي "[١٦].

إن أسلوب الأنسان ونمط حياته الخاصة أنما يرمز لحالات وأوضاع عاشها أو صادفها في الحياة كجزء من سلوكيات الآخرين وانماط حياتهم وهي تترك أثرها في ذاكرته الأجتماعية وتكون له مخزون بأمكانه الاستفاده منه او أسقاطه على واقع حياة الشخصيات المسرحية التي يؤديها. وقد تناول (رايت ميلز) مصطلح (الخيال السوسيولوجي)، إذ يناقش ميلز وكذلك (انتونى جيدنز) من بعده عملية الحساسية والتواصل والفهم للعالم الاجتماعي الذي اشعلت شرارته المجتمعات الصناعية المعاصرة، وهم يرون أن هذا التواصل لا يتحقق ألا من خلال ممارسة الخيال على ثلاثة أصعدة تتضمن أشكال الخيال السوسيولوجي وهي الحساسية التاريخية، والانثروبولوجية، والنقدية، فبفضل هذا الجهد المنطلق من الخيال، والذي يقوم بطبيعة الحال على وعي بالتاريخ، نستطيع أن نفهم كيف تختلف معيشة أبناء المجتمعات الصناعية عن الاسلوب الذي كان يحيى به الناس في الماضي القريب، كذلك نتمكن بوساطته من كشف الكثير من الحقائق المجردة[١٧] . ويرى (ميلز) " أن الخيال السوسيولوجي رؤية اجتماعية وأسلوب للنظر الى العالم يمكن أن يدرك الارتباطات بين المشكلات الفردية التي تبدو شخصية في الظاهر والقضايا الاجتماعية الهامة "[١٨]. وأن ذلك النشاط يمكّننا من أن نربط بين الأبعاد الاجتماعية والشخصية الانسانية .

إن (التفاعل الاجتماعي **Social Interaction**) داخل البنى الاجتماعية هو نشاط قائم في مكان وزمان محددين وهو عملية مستمرة قطبيها الأفراد وأدواتهم الرئيسة من أفكار ومعاني ومفاهيم، تكون نتائجه عادة تعديل أو تغيير في السلوك، من خلال عدة منبهات اجتماعية متفاعلة تقدمها البيئة الاجتماعية[١٩]، ويرتكز التفاعل الاجتماعي على فكرة أدراك الدور وتمثيله، إذ يشكل سلوك الدور محور تفاعلات الأفراد فيما بينهم، فلكل إنسان دور يقوم به وهذا الدور يفسر من خلال قيامه بالأدوار الأجتماعية المختلفة في أثناء تفاعله مع غيره طبقا لخبراته التي أكتسبها، وعلاقاته الأجتماعية فالتعامل بين الأفراد يتحدد وفقاً لما يقومون به من أدوار مختلفة تتكامل وتتسق من خلال عملية التفاعل الاجتماعي[٢٠].

إن أبنية الواقع الاجتماعي المعقدة ذات تراكيب غير منظورة، لا نستشعر ثقلها . فالفرد يعيش في ظل ثقافة يتخذ فيها الواقع الاجتماعي أمراً مسلماً به . فنحن نتعلم كيف نستخدم أشياء مثل السيارات والمنازل والمطاعم . وندركها دون أن نتأمل السمات الأونطولوجية الخاصة بها . فوجودها يبدو لنا طبيعاً كوجود المياه والحجارة والأشجار، ذلك لأننا نشيد الواقع الاجتماعي ليخدم أغراضنا، فيبدو على الفور واضحاً لنا، ولكن حين تنتفي وظيفة الأشياء نجد أنفسنا أمام مهمة فكرية صعبة، إذ أن تراكيب أبنية الواقع الاجتماعي تتركب من مجموعة القواعد التقديرية وليس أتساق الواقع الاجتماعي داخل انطولوجيا الوجود الأكبر[٢١].

وفي حدود العلاقة بين نظرية اللاوعي ومفهوم المخيال الإجتماعي لا بد من الإشارة الى أن (كارل يونغ Carl Jung) قد أشار في إطار أحاديثه في نظرية اللاوعي عن أهمية محتويات اللاوعي الخفية وإنها ظرفياً تسترجع الى

محتوى الوعي، وساق في هذا الإطار مثالاً لشخص يتنزه في الحديقة، ثم يشم رائحة الورد بوصفها(مثير) فيتذكر طفولته[٢٢].

لقد طرح الفلاسفة والفنانين والنقاد أسئلة متعدد حول الخيال، لاسيما بعد أن أقصي دور المصطلح لسنوات طويلة كانت المعرفة تنظر فيها للإنسان المتخيل نظرة سلبية وتعتبره غارقا في أوهامه تقوده تمثلاته وتهيئاته وتنزل العقل فيها منزلة السيد المطلق، ومن أهم تلك الأسئلة هي ما هو الحقل المعرفي الذي تتحرك ضمنه مفردات خيال وتخيل ومخيال ومخيلة؟ وهل أن للخيال علاقة بالواقع لاسيما الواقع الأجتماعي للفرد؟، وكان رد بعض المعنيين على هذه الإشكالية بالقول، ألم يؤسس الخيال طبيعة ثانية في الإنسان بعد أن أسس العقل طبيعة أولى؟ وأشاروا أيضا الى ان من المفيد المراهنة على التأسيس الفنومينولوجي للخيال وتخليصه من النظرة التقليدية المزدرية وإعادة الاعتبار لهذه الملكة من زاوية دورها العرفاني والعلمي وتأثيرها السياسي والاجتماعي[٢٣].

إن للبيئة الطبيعية التي يعيش فيها الفرد تأثيرا واضحا على مخزونه الفكري ومفرداته وألفاظه وسلوكياته اليومية، فالعربي الذي يعيش في الصحراء مثلاً يعرف تسميات عديدة للأبل وهو يجتهد في أكثر من طريقة لتربيتها والإفاده منها، والسيبيري الذي يعيش في الجليد يعرف ايضا عشرات التسميات للثلج وهو ايضا قادر على العيش في تلك البيئة ومواجهة مخاطرها، ولكل ذلك معاني ودلالات تؤثر في تفكيره وسلوكه، أما البيئة الاجتماعية فهي أشد تأثيراً في صياغة العقل الباطن، أبتداءً من أبويه وأسرته، وأنتهاءً بوسائل الاعلام التي تنحت المعلومات في عقله، مروراً بمعلميه وأصدقائه، وبقية أفراد المجتمع، وما يفرزه هذا المجتمع من ثقافة وأدب ولغة وسلوك، يحيلها الى أشكال ذات أبعاد وزوايا يشكل تراكمها أبداع الشخص وأنتاجه معبراً عن بيئته[٢٤].

" يصف المتنبي بحيرة طبرية فيقول :

"لولاك لم أترك البحيرة والغور دفئ ومأؤها شبم
والموج مثل الفحول مزبدة تهدر فيها ومابها نظم
والطير فوق الحباب تحسبها فرسان بلق تخونها اللجم
كأنها والرياح تضربها جيشاً وغى: هازم ومنهزم "

"فلا يستطيع المتنبي، وهو يصف البحيرة هذا الوصف الجميل، أن يتخلص مما هو مخزون في عقله الباطن من بيئته التي نشأ فيها، وهي بيئة الحرب والكر والفر والقتال، فشبه الموج في أندفاعه وهديره بفحول الأبل تثور بها رغباتها، كما يتخيل طير الماء وقد أعتلى الزبد الابيض فرساناً يمتطون صهوات أفراس بيض "[٢٥]. ولا بد من الإشارة الى أن التأثير قد لا يقتصر على خيال الأحاسيس والإبداع الفني، وإنما يشمل السلوك بكافة جوانبه. وقد عرضت دراسات لكل من ماري دوجلاس وجوفمان وفوكو وآخرون مجموعة من التأثيرات والرؤى البنائية الأجتماعية، وكيف أن الفرد محكوم باللغة المستخدمة أو الخطاب السائد أو أنه أحد مكونات الفعل، وأن أهميته محددة في النهاية من قبل بنى أجتماعية[٢٦].

وفي السياق ذاته تطرح نظرية (براين ترنر Turner 1984) في الفرد، وتحليل (آرثر فرانك Frank 1991) للجسد الاجتماعي المؤسس على مشاكل الفعل، مجموعة آراء بخصوص الفرد وتأثيرات المجتمع، إذ يجادل (ترنر) " بأن الحكومات لا تتعامل مع القضايا الاقتصادية والسياسية بطريقة مجردة، بل تتعامل مع مشاكل الفرد التي يثيرها المجتمع "[٢٧] لذا يمكن أعتبار جهود فرانك تطويراً لتحليل جوفمان لترويض الجسد .

وأخير وبخلاف المنظور الذي طرحه ترنر في نظريته يعود ليثير نقطة مهمة، تشكل انحرافاً عن نظريته في النظام الجسدي للإنسان، إذ يشير أنه قد يكون بعض الأفراد أكثر قابلية بدرجة أو بأخرى للتأثر بالعوامل الاجتماعية من غيرهم[٢٨].

المبحث الثاني- التمثلات الأجتماعية في مهارات الممثل المسرحي

إن فن المسرح يعد من أكثر الفنون التصاقاً بالمجتمعات منذ نشأته لأول مرة كظاهرة أجتماعية ودينية يمارسها الافراد في احتفالات الديثرامب التي كانت تقام تمجيد اللإله ديونسيوس في بلاد الإغريق منذ القرن السادس قبل الميلاد . هذا بالإضافة الى آراء الفلاسفة والمفكرين التي أضفت مصداقية أكبر لهذا الفهم، لا سيما ما طرحه (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، إذ يذكر أن التقليد للفعل الاجتماعي، بالنسبة للافراد أنما هو غريزة متأصلة في الانسان منذ الصغر، تلك الغريزة كانت النواة الاولى لمهنة التمثيل الذي اصبح بدوره احد اهم وسائل التنوير في المجتماعات، فمن لا يمتلك مسرحا تضيق به مدارج التحضر ويقع في هوة التخلف والجهل. لقد ارتبط المسرح برقي الامم وعمرانها، إذ كان الرومان إذ ما استحوذوا على ارض وقرروا بناء مدينة عليها شمر مهندسيها عن سواعدهم لتشييد المسرح أولاً وقبل أي مرفق آخر، الأمر الذي يدعونا الى دراسة الظاهرة المسرحية بوصفها التجربة الأكثر غنى بالدلالات التي تشير الى نضج التجربة الإجتماعية والنفسية للافراد والمجتمعات في جزء من العالم .

إن التجربة المسرحية في المجتمعات إنما هي بديل ظاهر للحرية الغائبة، وهي تخلق طابعا سوسيولوجيا أو سيميولوجيا، يتميز بتشابكه العضوي مع الظرف التاريخي لحركة التغير، ذلك التغير المرتبط بالوعي الارادي المتحقق من أجل البحث عن اهداف ديمقراطية، من شأنها أن تضع المجموعة من الافراد في إطار تاريخي يحقق الوجود لذاتها، كما أن قيام التجربة المسرحية بديلاً للحرية أو الديمقراطية، ما هو ألا التشكيل المأمول للتغير الاجتماعي، فالتغير الذي يتحكم فيه وعي الجماعة يعني الديمقراطية . والديمقراطية تعني التغير نفسه[٢٩].

وهنا يبرز السؤال الأكثر أهمية في إطار البحث في العلاقة بين المجتمع والمسرح وهو كيف أصبحت ديناميات التغير، قابلة للتمسرح على نحو متقدم؟، والإجابة هي أن الطبقة الاجتماعية والتي يطلق عليها (البرجوازية المعارضة) الاوسع قاعدة وجدت في المسرح مضموناً حيوياً لإشباع معارضتها للأخلاق، والعادات والقوانين والنظم، التي أفرزتها التغيرات الجديدة، ومضموناً لتفريغ همومها الذاتية النابعة من صدامها مع التغير من خلال صياغة مواقف حائرة وقلقة في أعمال ذات طابع سيكولوجي أو ميلودرامي ومن ثم أبتداع فن المهزلة للخروج من الصدام مع التغيير[٣٠].

إن الإنتاج الفني في المجتمعات الانسانية إنما هو " يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود "[٣١] وفي أتجاهات ثقافية وفكرية متنوعة .

وفي إطار البحث عن التمثلات الاجتماعية في مهارات فن التمثيل فلابد من الاشارة الى أن جميع الانطباعات الحسية والتمثلات الخيالية التي تودع في فكر الممثل انما هي الصورة الذهنية التي تعد سنداً مادياً للإدراكات الحسية والانطباعات المرتسمة في الخلايا العصبية التي تعمل فيما بعد لانضاج تجربته الحركية والصوتية، لا سيما في تجارب (ستانسلافسكي) التي تتعامل مع الفكر بوصفه وعاء مليء بالصور والذكريات .

لقد تعامل ستانسلافسكي مع الخيال التجريبي الذي يعبر عن موضوع غائب بواسطة صور ذهنية تشكلها الانطباعات والافكار ودوافع اللاشعور، إذ يميز (ديفيد هيوم) بين الانطباعات بوصفها (إدراكات العالم الخارجي) والأفكار (إدراكات العالم الباطني)، أما (فرويد) فبدوره تعامل مع خيال الانسان بوصفه مستودع الخبرات النفسية

والاجتماعية وبالتالي فهو مصدر الإلهام وخزان الإبداع وكشف عن تأثير الميولات اللاشعورية في السلوكات المنحرفة التي يقترفها الناس وعن ضرورة باطنية تتعلق بالحياة النفسية للإبداعات الفنية فقد ذهب فرويد الى أن اللاشعور هو واحد من ثلاثة اقسام للجهاز النفسي البشري وأن هذا الجزء يحوي " الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية التي غالبا ما تكبت في مجامعاتنا المحتضرة تحت تأثير المعايير الخلقية والدينية والاجتماعية التي ينشأ فيها الفرد، وتنزع الدوافع والرغبات المكبوتة في اللاشعور الى الاشباع والى الظهور في الشعور"(٣٢).

وإن الجانب الرمزي المخيالي للأفعال الاجتماعية التي يؤديها الممثل وكل ما تحمله من معاني تسهل له التفاعل مع بيئته، والتي تضم بالأساس الفاعل ومحيطه أي بيئته المادية التي تشمل البنية المرفولوجية له ووسطه الفيزيائي وكذلك الرموز والقواعد والمعايير، إذ إن وجود تلك المعايير والقيم لها دور مهم في فهم الطبيعة المخيالية للمجتمع موضوع الحكاية في العرض المسرحي، فالقيم تزود الفاعل (الاجتماعي) الذي يقابله في المسرحية (الممثل) بالأهداف والوسائل التي توجهه وتعطي معنى لاختياراته .

كما وأن هذا الجانب الرمزي المخيالي الذي يشكل ذاكرة الممثل الإنفعالية يختلف بإختلاف أنماط الشخصية والأنساق الاجتماعية والثقافية وهو يزود الممثل بالمعلومات الرمزية، إذ إن لكل فرع من فروع النسق الاجتماعي رموزه المكافئة له والتي تخصه، فعلى سبيل المثال النسق السياسي تقابله القوة، والاقتصادي يقابله المال، إذ "يحافظ كل نسق على توازنه عن طريق التبادل الرمزي مع النسق الآخر وفي ذات الوقت يحتفظ ذلك النسق بهويته الخاصة أي بحدوده"(٣٣).

ولابد من الإشارة الى أن أفعال وسلوكيات وشخصيات الحكايات ترسم من خلال المعاني التي يحملها ويكونها الحاكي في الحكاية ويقابله (الممثل) في المسرح ، إذ هو يتصور معنى ذاتي لفعله وكأنه يربط دلالة الرموز في شيء متواجد فيه، فهو يقوم بعدة أفعال، فعل عقلاني لا يتحدد فيه السلوك بهدف خارجي وإنما بالقيم السائدة، وفعل عاطفي يكون مصدره المزاج والحالة النفسية، وهو قد يقوم إيضا بفعل تقليدي منبعث من التقاليد والعادات المختلفة، وهذا التقسيم يعكس نظرة (ماكس فيبرMax Weber) للمجتمع المعاصر والذي يرى أنه يغلب عليه الطابع العقلاني(٣٤).

ويشير فيبر الى أن كل سلوك إنساني يستند الى بنية من القواعد أو المعايير الجماعية التي تشكل (النموذج المثالي) وهذا النموذج "نستلهم منه، وننسخه، فمثلاً الخياطة تفصل ثوباً حسب نموذج من الورق (النموذج يوحي بفكرة المثال)"(٣٥). وتجدر الإشارة الى أن البحث لا يفحص تلك التمثلات التي يتماهى فيها الممثل مع الواقع أو التي يجري فيها تجريد النموذج المثالي والمبالغة التعسفية أو تضخيم بعض خصائص الواقع بما يشوه صورة تلك التمثلات، إذ إن النموذج المثالي يجب أن يعتمده الممثل المسرحي بوصفه وسيلة لتوضيح الواقع لا لتحويله إمبريقيا غامضاً، إذ إن غايته فهم الأفعال وهو " لا يعكس الواقع، ولكنه يسهل تحليل مكوناته وهذه الصورة الذهنية (العقلية) هي وسيلة لإنتاج الفرضيات، ولتوضيح الخطاب، أنه وسيلة بحث عقلية بحتة "(٣٦). هذا بالإضافة الى أن المخيال هو الوعي المباشر للواقع وحضور الشيء الى العقل مثل التمثل والإحساس، إذ إن " المخيال هو واقع ينتج على منوال واقع ـــ معنى، ولا يمكن أبدا أن تكون هناك قطيعة تفصل الواحد عن الآخر "(٣٧). .

إن الكثير من الأفعال والسلوكيات التي يؤديها الممثل فوق خشبة المسرح لا يمكن للوعي أن يتمثلها إلا من خلال الصور، أو من خلال مخيالاً يغيب فيه الوعي غياباً حسيا مادياً، يجوز لنا تسميته بـ (المخيال التمثيلي) الذي تصبح وظيفته " القدرة على تكوين صور توضيحية وأسترجاعية "(٣٨). وترد تسمية المخيال التمثيلي ضمن أصناف المخيال

الإجتماعي، وهو يشير الى ما هو مستمد من الواقع دون أنفصال عن عالمه المادي، إذ يجري تمثّل هذا المخيال عبر وعي الفرد ومشاهداته وما يحسه بعد أن تصبح ذات الفرد موضوعا لهذا التمثّل، نستنتج أن قوة المخيال التمثيلي تعتمد على قوة مصوره في أن يتخيل تلك الصور الغائبة على أنها حاضرة . والفن بوصفه نظاماً متكاملاً لا يمكن أن يبنى بمنأى عن المجتمع الذي ولد فيه فلا بد أن يخضع كل نتاج إبداعي لطبيعة المجتمع وفلسفته وثقافته، ولا يمكن أن تتشابه الأنشطة أو الأعمال الفنية، لان المجتمعات تختلف عن بعضها البعض فلكل مجتمع ثقافته وأنماط تفكيره ومن هنا كان الأساس الاجتماعي من أكثر الأسس تأثراً في المنهجية أو الطريقة التي تطرح بها أنشطة المجتمعات، وذلك بسبب الصلة الكبيرة بين الفنان ومجتمعه، فثقافة الفنان وعاداته وأساليب تفكيره مستمدة من هذا المجتمع، وبناء على ذلك لا يمكن تصور نشاط فني بعيد عن المجتمع، فدور الفن هو تحقيق أهداف المجتمع، وعكس مقومات الفلسفة الاجتماعية بتحويلها الى سلوك يمارسه الفرد .

والسؤال المطروح هو كيف يختلف الفن بين المجتمعات، ولما الاختلاف أذا كان الفن يعبر عن إحساس أنساني . الجواب مصدره رؤية انثربولوجية نفسية دقيقة، تفترض أن من المتعين أن يكون جوهر الفن ثابتا لا يتغير . فغريزة الإنسان قوية ومهيمنة الى الحد الذي تجعل من الإنسان كائناً متكيفاً اجتماعيا ومتناغما مع وسطه الاجتماعي، فبدون ذلك التكيف سيسود التقليد ويتوقف الابتكار والابداع، إذ إن طاقة الفرد ستكون عاجزة عن أكتشاف مشكلات جديدة، كما أن لا بد من الاشارة الى أن رغبة الفنانين في التعبير عن أنفسهم تضمن للأشكال الفنية تغيرا مستمراً وتفاعلاً مطرداً[٣٩].

إن ما يدفعنا الى مناقشة ظاهرة التمثيل المسرحي داخل الخطاب الاجتماعي، هي أن الممثل يبحث بواسطة أناه المحددة التي يحملها عن الآخر، النموذج الاجتماعي أو الذات الاجتماعية المتحققة، إذ إن التمثيل " فعل بحث عن هوية "[٤٠]. " إن الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدرامي عادة ما تعتمد على صراع يمثل شرخاً في نسق اجتماعي قائم، ويتصاعد الى ذروة حتى يحسم إما عن طريق الفصل التام بين قوى الصراع أو المصالحة "[٤١].

إن الفنان ابن ثقافته، وانه يرى ويفهم ويؤول الواقع حوله كفرد، كانسان عيني موجود في ثقافة معينة وفي زمان معين . إن روح هذه الثقافة تنبض في عروقه، ولذا فان طريقة انتقائه لمادته الفنية وطريقة تشكيلها تعبران دائما عن هذه الروح الثقافية .(٤٢) وإن الاستعارة الأساسية في نظرية (تالكوت بارسونز) التي يعتقد الباحث أنها جزء من عمل نظام الممثل، هي " المماثلة التي يقيمها بين النسق الاجتماعي والكائن العضوي، هذه المماثلة التي أصطفاها تجربة ونموذج عدد كبير من المخرجين لاسيما المنظّر والمؤلف والمخرج الإلماني (برتولد بريخت)، إذ إن النموذج يتكون أولاً من الإنسان الفاعل، وثانياً نطاق الأهداف أو الغايات التي لابد أن يختار من بينها الفاعل، على أن يجري الاختيار في بيئة مكونة من عدد من العوامل المادية والاجتماعية التي تحدد الاختيارات المتاحة، فـ(بريخت) يرى الحياة الاجتماعية من خلال أفكار البشر ومعاييرهم وقيمهم، فالمعايير هي تلك القواعد المقبولة اجتماعياً والتي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم(٤٣).

ويرى الباحث إن التقابل بين الشخصيات التي يتشكل بها الممثل بوصفه شخصية مسرحية، والشخصية البشرية بوصفها كيان اجتماعي، إنما هو امتداد ممسرح للأداء الاجتماعي الذي يتحقق عبر معرفة الإنسان العملية لذاته من خلال العمل الفردي والجماعي حتى يتمكن من تحقيقها .

مؤشرات الإطار النظري

١ ـــ إن مفهوم المخيال تمتد جذور البحث فيه الى أفلاطون وأرسطو، إذ يشير أفلاطون الى أنه يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس، وأن له وظيفة استعادة صور المحسوسات واستخدامها في التفكير، أما أرسطو فيرى أنه الصور التي تشكلت وانتظمت حسب مبدأ تكويني محدد .

٢ ـــ إن مفهوم المخيال يصعب تحديد معناه بسهولة، ذلك لأنه تتحكم فيه آليات وميكانيزمات عقلية ونفسية وإجتماعية متنوعة في الوقت الذي يلجأ فيه الأفراد الى أستعمال كلمات تؤدي الى نفس المعنى .

٣ ـــ إن مفهوم المخيال ينقسم الى ثلاثة أقسام، المخيال التمثيلي الذي يمكننا من الاحتفاظ بالصور وإسترجاعها من خلال (مثير) يمكننا من إستذكار تلك الصور القديمة، والمخيال المبدع الذي تنتقل فيه الصور من الذاكرة الحافظة الى الذاكرة المبدعة بوسطة قوة تركيب أو قوة فعل الرابط المتحققة بإشارات لها قدرات متفاوتة لإعطاء معنى معين للصور، وآخر المخيال الوهمي وهو يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والاحلام نسجاً خيالياً لا صلة له بالوجود الحقيقي.

٤ ـــ إن الخيال السوسيولوجي رؤية اجتماعية وأسلوب للنظر الى العالم بشكل يمكن الفرد من أن يدرك الارتباطات بين المشكلات الفردية التي تبدو شخصية في الظاهر والقضايا الاجتماعية الهامة .

٥ ـــ إن التجربة المسرحية في المجتمعات إنما هي بديل ظاهر للحرية الغائبة، وهي تخلق طابعا سوسيولوجيا أو سيميولوجيا، يتميز بتشابكه العضوي مع الظرف التاريخي لحركة التغير، أي التغير المرتبط بالوعي الارادي المتحقق من أجل البحث عن اهداف .

٦ـــ إن التمثلات الإجتماعية في الإنتاج الفني، لوحة تشكيلية أو رسم كاريكتيري أو عرض مسرحي، إنما هي تمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود .

٧ ـــ أن جميع الانطباعات الحسية والتمثلات الخيالية التي تودع في فكر الممثل انما هي الصورة الذهنية التي تعد سندا ماديا للإدراكات الحسية والانطباعات المرتسمة في خلاياه العصبية التي تعمل فيما بعد لانضاج تجربته الحركية والصوتية .

الفصل الثالث- الإطار الإجرائي

مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث جميع العروض المسرحية التي قدمتها (فرقة المسرح الفني الحديث) في العراق بين العام ١٩٦٦ ـــــ ١٩٧٠، وممثليها بوصفها مادة للتحليل، وقد تضمن المجتمع (١٤) عرضاً مسرحية و(١٢) ممثلاً قاموا بإداء الأدوار الرئيسة في العروض وكما مبين في الجداول أدناه : ـــــ

جدول بالعروض المسرحية بين العام ١٩٦٦ـــــ ١٩٧٠

١	فوانيس	طه سالم	إبراهيم جلال	١٩٦٦	إعيدت في الكويت ١٩٦٧
٢	مسألة شرف	عبد الجبار ولي	بدري حسون فريد	١٩٦٧	إعيدت في الكويت ١٩٦٧
٣	صورة جديدة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٦٧	
٤	عقدة حمار	عادل كاظم	فاضل خليل	١٩٦٧	
٥	المفتاح	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٦٨	
٦	تموز يقرع الناقوس	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٦٩	
٧	حكاية الرجل الذي صار كلبا	اوزفالدو دراكون	قاسم محمد	١٩٦٩	ترجمة قاسم محمد
٨	البستوكة (تعريق) عن الجرة	بيراندييللوا	سامي عبد الحميد	١٩٦٩	تعريق عبد الجبار عباس

٩	النخلة والجيران (إعداد) عن رواية	غانب طعمة فرمان	قاسم محمد	١٩٦٩	أعداد قاسم محمد
١٠	قراءات شعرية (إعداد) قاسم محمد	شعراء المقاومة	قاسم محمد	١٩٦٩	شعر المقاومة بطريقة مسرحية
١١	الخـــــرابة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٦٩	شارك في الاخراج قاسم محمد
١٢	الخـــــيط	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٦٩	
١٣	في إنتظار كودو	صمونيل بيكت	سامي عبد الحميد	١٩٧٠	
١٤	اولاية وبعير	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٠	تعريق قاسم محمد عن مسرحية الفيل ياملك الزمان لسعد الله ونوس

جدول بالممثلين للأدوار الرئيسة في العروض المسرحية بين العام ١٩٦٦ــــ ١٩٧٠

	أسم الممثلين المسرحيين		أسم الممثلين المسرحيين
	يوسف العاني		قاسم محمد
	سامي عبد الحميد		صلاح القصب
	بدري حسون فريد		خليل شوقي
	طه سالم	٠	فاروق فياض
	محسن العزاوي	١	فاضل خليل
	جعفر السعدي	٢	فاضل السوداني

عينة البحث:

أختار الباحث الممثل (فاضل خليل رشيد) لإعتماد مهاراته الإدائية في التمثيل المسرحي في مسرحية (النخلة والجيران) كمادة للتحليل بوصفها تمثلات اجتماعية من خلال المقاربة بين أداءه التمثيلي ومفهوم المخيال الإجتماعي الذي يترك أثره في فكر الممثل بوصفه مستودع الخبرات النفسية والاجتماعية وبالتالي فهو مصدر الإلهام وخزان الإبداع، وقد تم أختيار العينة بقصدية وذلك للأسباب التالية: ــــ

١ــــ إن الدور أسند للممثل في عرض مسرحي معد عن رواية لاقت نجاحا كبيراً وأثنى عليها النقاد من حيث تناولها للموضوعات الإجتماعية الحساسة في المجتمع .

٢ ــــ إن الممثل هو أحد أعمدة التمثيل المسرحي في العراق قرابة ٤٠ عاماً .

٣ ــــ إن الممثل من بيئة إجتماعية عراقية جنوبية، فهو من مواليد مدينة ميسان وهي تزخر بالعادات والطقوس الدينية لاسيما وأنها تضم أديان وطوائف مختلفة .

٤ ــــ إن الممثل قد تخرج من معهد متخصص في التمثيل وهو معهد فيتس في بلغاريا الأمر الذي يسهل عملية تحديد معايير مفهومة للإداء التمثيلي .

منهج البحث: يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

أداة البحث: اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث .

تحليل عينة البحث:

أسم الممثل : فاضل خليل رشيد*

أسم العرض : مسرحية النخلة والجيران*

أنتاج : فرقة المسرح الفني الحديث*

إعداد : قاسم محمد

١ــ ببلوغرافيا حول الممثل : الممثل فاضل خليل رشيد من مواليد مدينة ميسان وهي إحدى محافظات العراق، في شرق البلاد على الحدود الإيرانية، والمدينة واقعة على نهر دجلة، وقبل عام ١٩٧٦ كانت تعرف بمحافظة العمارة ويعتقد بأن التسمية كانت بالأصل مملكة ميشان ومن ثم تحولت إلى ميسان، وميسان في الآرامية تعني (مياه المستنقعات) (مي آسن). وفي ميسان يقع قبر (النبي العزير) وهو مقدس لدى اليهود والمسلمين. وكذلك ضريح الشريف عبيد الله بن علي بن أبي طالب، وقبر الشاعر الكميت بن زيد الاسدي ، كذلك تزخر المدينة بأقليات دينية كالمسلميين واليهود والمسيح والصابئة، وأخرى عرقية، عرب وفرس وأكراد، وطبقات إجتماعية هي في الغالب منخفضة الدخل المعاشي، تعاني الحرمان والأهمال والجوع يعيش معظم أبناء الطبقة منخفضة الدخل على الزراعة ورعاية المواشي في حين ينخرط البعض الآخر في صفوف الجيش لتأمين دخل ثابت، وكانت المدينة قد تعرضت عبر تاريخ العراق السياسي ونضاله ضد العثمانيين والإنكليز الى الكثير من الأحداث كان آخرها سيطرت القوات المسلحة البريطانية عليها عام ٢٠٠٣ . ولد الممثل موضوع العينة في مدينة العمارة محلة السرية عام ١٩٤٦ لأب يمتهن الحلاقة، ويعتبر من مثقفي المدينة وأعلامها آنذاك، وهناك فك فاضل خليل خطوط الأبجدية في مدارسها، وعاش بعض من طفولته وشبابه في هذه المدينة وتألم بأوجاعها وحلم بأحلام أبناءها، شغلته الأغاني الريفية وأطربته من وراء الشبابيك أغنية (حمام يلي على روس المباني) لـــ (حضيري ابو عزيز)، إذ هي ترتبط بذاكرته مثلما ترتبط الجوامع والاديرة والكنائس القديمة في مدينة العمارة لينطلق بعدها في مشوار الحياة والفن، إذ أنتقل الى بغداد لدراسة الفنون المسرحية ثم تخرج وعاش فيها بقية حياته .

٢ ــ التحليل: إن الممثل غالباً ما يضع نفسه في مستويات مختلفة من الواقع المعيش وعلاقاته المتبادلة، والهدف وصف عملياتها وتعديل قوانينها لتصبح بقدرة معينة للتعبير عن الواقع المثال، وهو يترجم افكاره الاجتماعية او موقفه الجمالي التعبيري من ممارسة ما، (مواجهة، استسلام، حب، كراهية، انقطاع، تواصل)، محاولاً تطويرها او تغييرها او الغاءها لتتحول الى موقف هو رسالة اخلاقية تعكس لنا صورة لحقيقة تلك الممارسة بمقدار معين. في المشهد الأول من مسرحية النخلة والجيران يحشد المؤلف العديد من الصور التي تعلن قسوة الحياة من خلال الباعة المتجولين، إذ يظهر حسين الذي يؤدي دوره الممثل فاضل خليل وهو يتناول طعامه من أحدهم بفوضوى شديدة وعجاله ويستعمل كلتا يديه، وبعد أن ينتهي من طعامه يحاول أن يتحرش بإمرأة ملتحفة بعباءة سوداء تظهر في المكان فجأة، وما أن تعلن المرأة بأنها متسولة تطلب المساعدة وليست بائعة هوى، يرمقها حسين بنظرة دنيئة وساخرة، ثم نعلم في مشهد يليه أن زوجة أبيه تتهمه بسرقة مبلغ من النقود، إن طريقة أداء الممثل أثناء تناوله الطعام وما قام به من حركات أثناء الحديث مع البائع وأثناء مضغه للطعام وعدد التفاتاته التي يتفقد فيها محيطه أو ينظر الى الناس في المكان هي الصورة المتقنة إجتماعيا المختزنة في ذاكرته لصورة الشاب الجائع المراهق الشهواني المحب للطعام، وهي تتيح المساحة الاكثر كفاءة وتعبيراً عن المعنى المراد. وفي المشهد الثاني نسمع صراخ زوجة الاب تتهم حسين بالسرقة ويحاول هو الدفاع عن نفسه بحجج بسيطة، وهو يقسم لها، بالإمام (العباس بن علي بن ابي طالب) أحد أئمة المسلمين الشيعة، ويمثل قسمه معتقد وشكل من أشكال الذاكرة الجمعية لفئة أجتماعية واسعة، وهو ايضاً يهاجمها بكلماته، ويرميها بقطع من ملابسه، يدعوها لتفتيشها للتأكد من براءته، ويستمر في التعريه من ملابسه ليؤكد لنا روحة الفوضوية الطافحة بالرغبة في الإنتقام منها، فهو يدعوها الى الصراخ بأعلى صوتها، كجزء من رغبته بالبوح وأعلان تمرده النهائي على زوجة الأب وعلى ما تقدم له من طعام، إذ إن ذلك يحقق لنا هزة وجدانية او انتفاضة فكرية تبعا لبعدها او قربها من واقعنا الحياتي، إذ أن تمثلات الممثل لقضايا مجتمعه هي بالضبط ما يدعوه لإن يؤثر في مواقع الشخصيات التي يمثلها وانتمائاتها ليتمكن من بسط سلطة علاقة

انسانية مع الحدث الدرامي، فيكون عرضة لمحنته يعيش ازمته وزمنه الحقيقي ليضمن لإدائه سلامة الرؤية او موضوعية وجهة النظر بعد ان يخترق حاجز ذاتيته مقدماً لنا ذلك العالم المنتقى لديه كصورة كلية لسلوك يتحدد في تقابله مع صورة سلوكية اخرى وفي مماثلته لها، ذلك لان بين الذات والاخر عالم ثالث هو عالم الدائرة التي يقع عليها الفعل . وفي مشهد آخر في المقهى الذي يجمع بين الشخصيات حسين وبين شخصية محمود (أبو شكرية) الشقاوة الذي يؤدي دوره الفنان (فاضل السوداني) وصاحب المقهى (أحمد) الذي يؤدي دوره الفنان (كريم عواد)، يظهر محمود وهو يعلن عن معاناته نتيجة فراقه لحبيبته، وسرعان ما يظهر الشقاوة في قلب المقهى التي يطغى عليها الطابع الشعبي من خلال الكراسي المصنوعة من جريد وسعف النخيل والملابس الشعبية لرواد المقهى (الدشداشة، والطاقية البيضاء) وصوت المذياع الذي تبعث عبره أغنية (هذا مو أنصاف منك) للمطربة العراقية سليمة مراد، إذ يجري تأثيث المكان المسرحي بما يتلائم والبيئة الإجتماعية فقدرة أي ممثل على استيعاب كل المعطيات الواقعية من خلال امكاناته الذاتية يعد أمراً في غاية الصعوبة، إذ لابد من قطب الاخر والذي يعمل على توسيع حجم الدائرة الحياتية في عالم النص، ونعني به الشخصيات التي تنتمي الى بيئته، إذ لا يمكن تمثل الحياة الإجتماعية من خلال ذات ايديولوجية واحدة ترسم للنص خطاباً طولياً غير قابل للانزياح .

وبالعودة الى مشهد المقهى، يسخر محمود الشقاوة من حسين لإنه لا يجهل سر الرجل الذي أستأجر غرفة في بيته بمساعدة زوجة أبيه التي تنطلق الشائعات على أنها على علاقة غير شرعية معه، ويخبره أن الرجل هو عين من عيون المحتلين الإنكليز، فالمؤلف يلجأ الى بناء نصه على اساس الركائز والخطوط العريضة الحكائية والزمنية بانشغالاتها الجمالية ومكوناتها الداخلية من ذاكرة ووثائق مادية وتأرخه وبالاساليب الوصفية والاسترجاع والبوح العادي. ويجتهد الممثل فاضل خليل في هذا المشهد في محاكاة شخصية الضعيف الذي ليست لديه قدرة الرد على اتهامات محمود لزوجة ابيه، فهو يركله ويهينه ويبصق عليه أمام الناس، ويخبره أنه جبان وأنه ليس برجل ولا يشبه أباه المتوفي، أنها صورة الإنسان التي يطلق عليه في بيئاتنا الإجتماعية تسمية (الديوث)، فلقد ضمن الممثل أدائه بالمضامين والأشكال الإجتماعية السائدة آنذاك، الظلم، الخوف، العزلة، الأستبداد، من خلال سكونه وصمته وصوته ونظراته الخائفة، إذ إن هناك هندسة متقنة ينطوي عليها الإداء المهاري للمشهد بما يحمله من سرد وفعل درامي دون أن يفقد كونه أقرب الى التلقائية منه الى التخطيط المسبق والمعقد بافتعال. فهناك طرائق الممثل المسقطة لاعلى شكل الشخصية فحسب بل عميقاً في اسلوبيته التي تدعمها رؤية فنية جمالية، تفكك وتنزع مكونات فسيفساء العزلة الدامية بالحزن والخيبة والانكسار التي يعيشها حسين، يطرحها الممثل بكامل الونها ومكوناتها المنضودة بخفة ومهارة .

تجدر الإشارة إيضا الى أن للممثل موضوع العينة وجود واسع في محيطه الإجتماعي وله العديد من الآراء السياسية والثقافية وهو يمارس العديد من الهوايات والإنشطة والسلوكيات والعادات الإجتماعية التي تساعده على إجراء الكثير من التمثلات يكون مصدرها مخياله الإجتماعي أثناء إدائه التمثيلي على المسرح ويمكن رصد تلك الآراء والأنشطة والسلوكيات والعادت الاجتماعية في الجدول المدرج في إدناه : ـــــ

ت	الهواية النشاط أو السلوك أو العادات الإجتماعية
١	يحب التنوع في الحياة الاجتماعية ويعتقد أن ذلك يحقق أعلى مستويات التطهير
٢	يعتقد إن البناء الإجتماعي هو مجموعات متواليات وأولويات لابد أن يكون الفرد في مقدمتها
٣	يحب الموسيقى والإغاني العربية العراقية القديمة والتراثية (اسطوانات جقمقجي)
٤	يحب قراءة الكتب والمجلات الفنية والعلمية والإطلاع على الآدب العالمية لاسيما الأدب الواقعي الروسي

٥	يحب الرياضة وهوايته كرة القدم ويتابع دوري الإندية الرياضية العالمية والعربية والمحلية
٦	يحب السفر وزيارة الأماكن التاريخية
٧	يمارس لعبة كرة القدم ويعمل مسؤولا في واحدة من الإندية العراقية
٨	يدير عدد من المؤسسات الفنية والثقافية و عضو في أحدى الفرق المسرحية وله عضوية في مؤسسات ثقافية وإنسانية
٩	يرتاد المقاهي والمطاعم والأسواق الشعبية(مقهى حسن عجمي، وسوق شارع المتنبي)
١٠	يحترم مفهوم الصداقة ويواظب على زيارة أصدقائه ويشجع من هم أقل منه خبرة

اننا قد نتسائل في لحظة من لحظات المشاهدة عن اللعبة الفنية التي سيلعبها الممثل مع متلقيه حين يكون أدائه وفق شكل فني تتداعى فيه الشخصية تداعياً أبعد ما يبرره هو المخيلة ذات التفكير المتباعد الذي ينطلق الى افاق لا يمكن تبريرها ألا لأن الفعل فيها أحد مقترحات المخيال الإجتماعي . والباحث يرى أن حالة تفكيك الإداء التمثلي على أساس ما تختزنه ذاكرة الممثل ومرجعياته الإجتماعية تخلصنا من النمطية فتنشأ الشخصيات والأفعال التي تقابلها مخزونات الممثل من الصور والإستذكارات والهواجس وهذه التقابلات هي :ـــــــ

المرأة ⟷ الحب

الرجل ⟷ القوة

زوجة الأب ⟷ الكراهية أو التآمر

الناس ⟷ الفقر

الموت ⟷ الخوف

الجنس ⟷ النشوة

فحياة الممثل اليومية وعلاقاته تتميز بأنها تحمل له بعده التخيلي الرمزي ضمناً، وهذا التمييز يمنحه ابعاداً جديدة تتوالد مع كل أداء يتيح له الممثل بأن يتسع فيستوعب العديد من المضامين وتحولاتها ويرتقي بمعطياتها من اطار ثبوتيتها الى انساق متنوعة التعبير بعد تحويلها من المقترح الذهني المتخيل الى الانجاز المشهدي الجمالي المحمل بالرموز والدلالات والاحالات التأويلية المفتوحة.

نتائج البحث

١ـــ إن موضوعات المخيال ليست معطى ثابتاً،بل تتأثر بالحركية الإجتماعية فهي قابلة للتغيّر.

٢ ـــ إن الزمن في الموضوعات والحكايات التي يترجمها المخيال الى أفعال أو مخزون صوري زمنا مطلقا ومجهولاً من حيث المكان.

٣ ـــ إن المخيال ينقل الأحداث والصور الى ذهن الإنسان دون تسلسل أو ترتيب، إذ تختزن الصور في الذاكرة وفقاً لورودها من مصدرها كما وأنها تظهر تبعا للمثيرات .

٤ ـــ إن الرموز لغة المخيال وهي تكسب شرعيتها الوظيفية من خلال تصورات الأفراد لها، كذلك الحكاية تكسب وظيفتها من خلال توظيفها لعناصر المخيال (كالرموز والصور) .

٥ ـــ إن التمثلات الاجتماعية في الإداء التمثيلي للفنان فاضل خليل أعتمدت على تاريخه الأسري، وإنحداره الطبقي، وعاداته وسلوكياته الحياتية التي كان يمارسها منذ طفولته في مدينة العمارة، فهو أبن لرجل يمتهن الحلاقة ويحب الشعر والغناء ويرتاد المضايف والمقاهي والأسواق .

٦ـــ إن مهارات الإداء التمثيلي للفنان فاضل خليل كانت مادتها، جسمه الرشيق المرن وصوته العذب ووعيه الجمالي، تلك الحرفية العالية التي أكتسبها أثناء أنتقاله الى معهد فيتس في بلغاريا عندما ألتحق هناك لدراسة الدكتوراه، أما قبوله الجماهيري في أكثر من عرض مسرحي، فهو يعود الى وسامته وشكله الجميل الجذاب .

٧ ــ إن إمكانيته في دعم إداءه التمثيلي بالحركات والأصوات والإنقالات اللفظية وإجادته لقواعد اللغة، إنما هو نتيجة طبيعية لعمله ومرانه المستمر مع مجموعة كبيرة من المخرجين العراقيين اللذين هذبت مواهبهم التجربة أو أنهم أكملوا دراستهم في بلاد أوربية، وعلى رأسهم الفنان يوسف العاني وإبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وصلاح القصب وبدري حسون فريد وجعفر السعدي وآخرون .

الهوامش

(١) ينظر : محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ط٢، مج١ (الكويت : وزارة الارشاد والأنباء، ١٩٦٥)، ص٧٠٤٣ .

[2] Durand (Gilbert) : La dynamique des imaginaires , p.u.f, Paris , 1964, p 192.

(٣) ينظر: عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مقال منشور في مجلة حوليات كلية الآداب، العدد ١٥٣، سنة ١٩٩٣، ص٦٤

(٤) محمود أحمد السيد، تعليم اللغة العربية بين الواقع والمأمول، (دمشق،دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة.١٩٨٩)، ص٥٣ .

(٥) أبو بكر بدوي عابدين ،_التربية العملية ودورها في التربية الصناعية، ط٢، (القاهرة : دار بيرل برنت،١٩٨٦)، ص٢٠٥ .

(٦) رشدى أحمد طعيمة، المهارات اللغوية،مستوياتها،صعوبات تدريسها، (القاهرة : دار الفكر العربى، ٢٠٠٦)، ص٢٢

(٧) سعدي موسى لفتة،_طرائق وتقنيات تدريس الفنون، (بغداد :مطبعة السعدون، ٢٠٠١)، ص٦ .

(٨) محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب، ط٣، (بيروت ــ القاهرة : دار الشروق، ١٩٨٠)، ١٥٣ .

(٩) الفرد تايلور، أرسطو، تر: عزت قرني، ط١، (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٢)، ص٥٧-٥٨ .

(١٠) مصطفى النشار، نظرية المعرفة عند أرسطو، ط٢ (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٧)، ص١٩٧ .

(١١) شوشان زهرة، تأثير المخيال الإجتماعي في الوظائف الإجتماعية للحكاية الشعبية، بحث منشور في مجلة جامعة البويرة (الجزائر : منشورات الجامعة، ٢٠١٣)، ص١٩٧ .

(١٢) محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس، (تونس : المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، ١٩٩٢)، ص٢٦ .

[6] Assaraf (Albert) : «Du lien aux origines des structures anthropologique de l'imaginaire» IN : Société, 1999, N° 63, p 08.

(١٤) ينظر : ديدييه أنزيو، الجماعة واللاوعي، تر : سعاد حرب، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)، ص- ص ٧٥-٩٧ .

(١٥) عاشور، راتب قاسم، المنهج بين النظرية والتطبيق (عمان: دار المسيرة،٢٠٠٣)،ص١٧٠.

(١٦) جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح المعاصر ، تر: امين الرباط ، سامح فكري ، ط٢، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ،١٩٩٥) ، ص٣٩

(١٧) ينظر : أنتوني جيدنز، مقدمة نقدية في علم الإجتماع، تر : أحمد زايد وآخرون، ط٢ (القاهرة : مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، ٢٠٠٦)، ص٣٣-٣٤.

(١٨) رايت ميلز، الخيال العلمي الاجتماعي، تر : عبد الباسط عبد المعطي وزميله، (الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، ص٣٩٨ .

(١٩) ينظر : نبيل عبد الهادي، مقدمة في علم الاجتماع التربوي، (عمان : دار اليازوري للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص١٦٩ .

(٢٠) ينظر : أحمد الشناوي وآخرون، التنشئة الأجتماعية للطفل، (عمان : دار الصفاء للنشر والأعلان، ٢٠٠١)، ص٧٠ .

(٢١) ينظر : جون ر. سيرل، بناء الواقع الإجتماعي من الطبيعة الى الثقافة، تر : حسنة عبد السميع، ط١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢)، ص ٣٦-٣٧ .

[14] Jung (Carl) : L'homme a la couverte de son ame, structure et fonctionnement de l'inconscient, Mont-blanc, Paris, 6 ed, 1962, p 90.

(٢٣) ينظر : زهير الخويلدي، الخيال الإبداعي والمخيال الاجتماعي، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن www.ahewar.org بتاريخ ٢٦/ ٤ / ٢٠١٦، ص١ .

(٢٤) ينظر : محمد التكريتي، افاق بلا حدود- بحث في هندسة النفس الانسانية، ط٥ (دمشق-الملتقى للنشر والتوزيع)،٢٠٠٣ ، ص٢١٨ .

(٢٥) محمد التكريتي،المصدر السابق نفسه ، ص٢١٩ .

(٢٦) ينظر : كرس شلنج، الجسد والنظرية الإجتماعية، تر: منى البحر ونجيب الحصادي، ط١ (أبو ظبي: دار العين للنشر، ٢٠٠٩)، ص ١٠٤.

(٢٧) كرس شلنج، المصدر نفسه، ص١٠٥.

(٢٨) ينظر : كرس شلنج، المصدر نفسه، ص١٠٦.

(٢٩) ينظر : إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيير الإجتماعي في الخليج العربي، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٦)، ص١٠، ص١٤ .

(٣٠) ينظر : إبراهيم عبد الله غلوم، المصدر نفسه، ص١٤-١٥ .

(٣١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر : أنور عبد العزيز، (القاهرة : مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٠)، ص١٠١ .

(٣٢) سيجموند فرويد، الأنا والهو، تر : محمد عثمان نجاتي، ط٤ (بيروت : دار الشروق، ١٩٨٣)، ص١٥ .

(٣٣) أيان كريب، النظرية الاجتماعية – من بارسونز الى هابرماس ، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٨٤ ص٧٨ .

[27] See: Aron (Raymond) : Les etapes de la pensee sociologique, Gallimard, Paris, 1967, p501.

(٣٥) غي روشيه، مدخل الى علم الاجتماع العام، الفعل الإجتماعي، تر: مصطفى دندشلي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣)، ص٥٢.

[29] Lallement (Michel) :Histoire des idées sociologiques , des origines à weber , Nathan, Paris ,1998, Tome 1, p 211.

30 Chebal (Malek) : L'imaginaire arabo-musulman, p.u.f, Paris, 1993, p 370.

[31] Wunebeger (Jacques) : L'imagination, p.u.f, Paris, 1991, p 06.

(٣٩) بل كلايف، الفن، تر: عادل مصطفى (بيروت: دار النهضة العربية،٢٠٠١)، ، ص١٣٦.

(٤٠)١. صالح سعد، الأنا – الآخر ازدواجية الفن التمثيلي،تقديم شاكر عبد الحميد،- الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،٢٠١١.ص١٠ .

(٤١) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص١٩ .

(٤٢) بل كلايف، الفن، المصدر نفسه،ص١٥-١٦.

(٤٣) ينظر : أيان كريب، ، مصدر سابق،ص٦٥ .

* مخرج وممثل ولد في ميسان عام ١٩٤٦، التحق في اكاديمية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد عام ١٩٦٦ وتخرج منها عام ١٩٦٩، حصل على الدبلوم العالي في الاخراج المسرحي في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد عام ١٩٧٩، حصل على شهادة الدكتوراه في الاخراج المسرحي والعلوم المسرحية من معهد فيتس ببلغاريا عام ١٩٨٥، عضو فرقة مسرح الفن الحديث منذ عام ١٩٦٦، أمينا لسر نقابة الفنانين العراقيين عام ١٩٧٤حتى عام ١٩٨٧، عين رئيسا لقسم الدراما بإذاعة بغداد عام ١٩٧٤، عين عميدا لكلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد عام ١٩٩٣حتى عام ٢٠٠٣، شغل منصب المدير المفوض لشركة بابل للإنتاج السينمائي والتلفزيوني عام ١٩٩٢ـــــ١٩٩٣، عين عميدا لكلية التربية ـ جامعة بابل عام ٢٠٠١ـــــ٢٠٠٢، أسس كلية الفنون الجميلة في اليمن ـ جامعة الحديدة عام ١٩٩٨ وكان اول عميدا لها لمرحلة أفتتاحها، شغل منصب مدير عام دائرة السينما والمسرح عام ٢٠٠١، مدير عام لديوان وزارة الثقافة عام ٢٠٠٢ ـــــ٢٠٠٣، أهم ما أخرج للمسرح، الملك هو الملك، الباب القديم، حلاق بغداد، خيط البريسم، الشياح، سالومي، عطيل كما أراه، اللعبة، تألق جوكان موريتا ومصرعه، في أعالي الحب، قمر من دم، سيدرا، مئة عام من المحبة والتي حصلت ثلاث جوائز عربية .

* مسرحية عراقية معدة عن رواية عراقية للكاتب (غائب طعمة فرمان)، أعدها وأخرجها للمسرح الفنان قاسم محمد عام ١٩٦٩ وهي من تمثيل نخبة كبير من الممثلين العراقيين من بينهم فاضل خليل، فاضل السوادي، كريم عواد وهي من إنتاج فرقة المسرح الفني الحديث.

* فرقة مسرحية عراقية تأسست في ٣ نيسان ١٩٥٢، على يد الفنان يوسف العاني وقد أستمرت الفرقة في عطاءها الفني حتى نهاية التسعينيات من القرن المنصرم، إذ قدمت ما يزيد على (١٠٠) مئة عرضا مسرحية، وأن تاريخ الفرقة يصلح بوصفه مدونة لتاريخ الثقافة العراقية، فهي

الاقدم في العراق، قامت على رعيل الحداثة، في الثلاثينات والاربعينات، والذين كانوا طليعة، تمتلك رؤية فكرية للمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مما دفعها الى تقديم اعمالا تنتقد الواقع عبر صور مستلة من الحياة اليومية .

المصادر

- القرآن الكريم
- المصادر العربية.

١. أنزيو، ديدييه ،الجماعة واللاوعي، تر : سعاد حرب، (لبنان –بيروت) ،المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ .

٢. برتليمي، جان ،بحث في علم الجمال، تر : أنور عبد العزيز، (مصر- القاهرة)، مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٠ .

٣. تايلور، الفرد ،أرسطو، تر: عزت قرني، ط١، (لبنان- بيروت)، دار الطليعة، ١٩٨٢ .

٤. التكريتي، محمد، افاق بلا حدود- بحث في هندسة النفس الانسانية، ط٥ (سوريا-دمشق)الملتقى للنشر والتوزيع،٢٠٠٣ .

٥. الجويلي، محمد، الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس، تونس : المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، ١٩٩٢ .

٦. جيدنز، أنتوني،مقدمة نقدية في علم الإجتماع، تر: أحمد زايد وآخرون، ط٢ (مصر- القاهرة)، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٦ .

٧. الحسيني ،محمد بن محمد بن عبد الرزاق ، تاج العروس من جواهر القاموس، ط٢، مج١ الكويت : وزارة الارشاد والأنباء، ١٩٦٥ .

٨. الخويلدي، زهير ،الخيال الإبداعي والمخيال الاجتماعي، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن www.ahewar.org بتاريخ ٢٦/ ٤ / ٢٠١٦. .

٩. روشيه، غي، مدخل الى علم الإجتماع العام، الفعل الإجتماعي، تر: مصطفى دندشلي، (لبنان- بيروت)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣ .

١٠. زهرة، شوشان ، تأثير المخيال الاجتماعي في الوظائف الاجتماعية للحكاية الشعبية، بحث منشور في مجلة جامعة البويرة الجزائر : منشورات الجامعة، ٢٠١٣ .

١١. سعد، صالح، الأنا – الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، تقديم شاكر عبد الحميد،- الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،٢٠١١.

١٢. السيد ، محمود أحمد ، تعليم اللغة العربية بين الواقع والمأمول، (سوريا- دمشق)، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة.١٩٨٩.

١٣. سيرل، جون ر، بناء الواقع الإجتماعي من الطبيعة الى الثقافة، تر : حسنة عبد السميع، ط١ (مصر- القاهرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ .

١٤. شلنج، كرس، الجسد والنظرية الإجتماعية، تر : منى البحر ونجيب الحصادي، ط١ (الامارات- أبو ظبي) دار العين للنشر، ٢٠٠٩ .

١٥. الشناوي ،أحمد وآخرون، التنشئة الأجتماعية للطفل، (الاردن-عمان)، دار الصفاء للنشر والأعلان، ٢٠٠١ .

١٦. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (مصر- القاهرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٧. طعيمة، رشدى أحمد، المهارات اللغوية،مستوياتها،صعوبات تدريسها، (مصر- القاهرة)، دار الفكر العربى، ٢٠٠٦ .

١٨. عابدين ،_أبو بكر بدوي ،التربية العملية ودورها في التربية الصناعية، ط٢،(مصر-القاهرة)، دار بيرل برنت،١٩٨٦ .

١٩. عبد الهادي، نبيل ،مقدمة في علم الاجتماع التربوي، (الاردن- عمان) ،دار اليازوري للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ .

٢٠. غلوم، إبراهيم عبد الله ،المسرح والتغيير الإجتماعي في الخليج العربي، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٦ .

٢١. فرويد، سيجموند، الأنا والهو، تر : محمد عثمان نجاتي، ط٤ (لبنان- بيروت)، دار الشروق، ١٩٨٣ .

٢٢. قاسم، عاشور راتب، المنهج بين النظرية والتطبيق (الاردن- عمان) ،دار المسيرة،٢٠٠٣.

٢٣. كريب، أيان ،النظرية الاجتماعية – من بارسونز الى هابرماس، الكويت ، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ١٩٨٤

٢٤. كلايف، بل، الفن، تر: عادل مصطفى (لبنان-بيروت)، دار النهضة العربية،٢٠٠١ .

٢٥. لفتة، سعدي موسى، طرائق وتقنيات تدريس الفنون، (العراق- بغداد)، مطبعة السعدون، ٢٠٠١ .

٢٦. مكاوي، عبد الغفار ،النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مقال منشور في مجلة حوليات كلية الآداب، العدد ١٥٣، سنة ١٩٩٣.

٢٧. ميلز، رايت ،الخيال العلمي الاجتماعي، تر : عبد الباسط عبد المعطي وزميله، (مصر-الاسكندرية)، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧ .

٢٨. نجاتي ،محمد عثمان ، الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب، ط٣، (مصر ـ القاهرة)، دار الشروق، ١٩٨٠

٢٩. النشار، مصطفى، نظرية المعرفة عند أرسطو، ط٢ (مصر٠القاهرة) ،دار المعارف، ١٩٨٧ .

٣٠. هيلتون ، جوليان ،اتجاهات جديدة في المسرح المعاصر ، تر: امين الرباط ، سامح فكري ، ط٢، (مصر- القاهرة)، مطابع المجلس الاعلى للاثار ،١٩٩٥ .

- **المصادر الاجنبية:**

31. Aron (Raymond) : Les etapes de la pensee sociologique, Gallimard, Paris, 1967

32. Assaraf (Albert) : «Du lien aux origines des structures anthropologique de l'imaginaire» IN : Société, 1999, N° 63

33. Chebal (Malek) : L'imaginaire arabo-musulman, p.u.f, Paris, 1993,

34. Durand (Gilbert) : La dynamique des imaginaires , p.u.f, Paris , 1964-

35. Jung (Carl) : L'homme a la couverte de son ame, structure et fonctionnement de l'inconscient, Mont-blanc, Paris, 6 ed, 19620.

36. Lallement (Michel) :Histoire des idées sociologiques , des origines à weber , Nathan, Paris ,1998,

37. Wunebeger (Jacques) : L'imagination, p.u.f, Paris, 1991