# المخيال الاجتماعي في أداء الممثلة المسرحية العراقية

# The Social Imaginary in the Performance of the Iraqi Theatre Actress

احمد بداي زغير ركن / جامعة البصرة – قسم النشاطات الطلابية

Ahmed BadaiZghairRukn / University of Basrah – Department of Student Activities

Email: ahmdalbdaya@gmail.com

ORCID:0009-0000-2689-1102

**ملخص البحث**

يعنى البحث بدراسة المخيال الاجتماعي في أداء الممثلة المسرحية العراقية بوصفه مكونا فاعلاً في تشكيل المعنى وبناء الشخصية داخل العرض المسرحي. وينطلق من أن المخيال الاجتماعي يتجاوز حدود النص ليحضر في الأداء التمثيلي عبر الجسد والصوت والحركة والإيماءة والانفعال. وتحددت مشكلة البحث بالتساؤل: ما الأداء التمثيلي للمخيال الاجتماعي للممثلة العراقية في تجسيد الشخصية المسرحية؟ وتكمن أهمية البحث في الكشف عن آليات تمثل المخيال الاجتماعي وانعكاساته الفكرية والفنية في أداء الممثلة العراقية. وتناول البحث أربعة فصول، خصص الأول للإطار المنهجي، والـ ثاني للإطار النظري والدراسات السابقة ومفهوم المخيال الاجتماعي وعلاقته بالأداء. أما الفصل الثالث فتناول إجراءات البحث ومجتمعه وعينته ومنهجه وأداة التحليل والنماذج المسرحية المختارة. وركز الفصل الرابع على عرض النتائج ومناقشتها، للكشف عن تجليات المخيال الاجتماعي في الأداء التمثيلي للممثلة العراقية. وأظهرت النتائج فاعلية الموروثات والقيم والعادات والتصورات الاجتماعية في تشكيل الشخصية وسلوكها وحركتها وانفعالاتها وعلاقاتها بالآخر. كما كشفت الدراسة أن الممثلة توظف عناصر الأداء في تحويل التصورات الاجتماعية إلى أفعال وصور ودلالات مسرحية قابلة للتلقي والتأويل. وتوصل البحث إلى أن الممثلة العراقية لا تكتفي بنقل المخيال الاجتماعي، بل تعيد إنتاجه وتأويله بما ينسجم مع الشخصية والسياق الدرامي والرؤية الإخراجية.

**الكلمات المفتاحية: المخيال، الاجتماعي، الأداء، الممثلة، العراق.**

Abstract:

This research examines the social imaginary within the performance of the Iraqi female stage actor, viewing it as an active component in shaping meaning and constructing character within the theatrical performance. It proceeds from the premise that the social imaginary transcends the boundaries of the text, manifesting in the acting performance through body, voice, movement, gesture, and emotion. The research problem is defined by the question: How is the social imaginary performed by the Iraqi female actor

in the embodiment of a theatrical character? The significance of the study lies in revealing the mechanisms through which the social imaginary is represented, as well as its intellectual and artistic reflections in the actor's performance. The research comprises four chapters: the first is dedicated to the methodological framework, while the second addresses the theoretical framework, previous studies, and the concept of the social imaginary and its relationship to performance. The third chapter addressed the research procedures, population, sample, methodology, analysis tool, and selected theatrical plays. The fourth chapter focused on presenting and discussing the findings to reveal the manifestations of the social imaginary in the acting performance of the Iraqi actress. Inherited elements—values, customs, and social perceptions—have proven effective in shaping personality, as well as its behavior, movements, activities, and relationships with others.
Keyword: Social Imaginary, Performance, Actress, Iraq.

**الفصل الأول / الإطار المنهجي**

**أولا : مشكلة البحث:**

الصفات الاجتماعية على الأغلب لصيقة بالمسرح ويمكن تعميم هذه الصفات على المسرح كلها دون استثناء، وذلك لأنها تتوجه بالرسالة إلى الإنسان ، فالمسرح هو فن اجتماعي يستند في ذلك إلى التاريخ الإنساني بالإضافة إلى تواصل المسرح مع الفرد والمجموعة في آن واحد، وتنطلق الصفات الاجتماعية منطلقات تتقارب مع عوالم رمزية ومخيالية اجتماعية كونه ذو وظيفة تعمق بالحياة الفرد داخل المجتمع بتعبير صادق من خلال تصويره للواقع مضيفا إليه نظرة تتحسسه وتتفحصه برؤية جمالية وفكرية، وقد يتواصل المخيال الاجتماعي مع المجتمع لكونه يهتم بالإنسان ومدارات التفكير الذاتي التشكيل تصور رمزي يحمل أبعادا ثقافية واجتماعية وتنبع أسس المخيال الاجتماعي شكلاً عاملاً حاسماً في تشكيل الرموز الدينية والأخلاقية والسياسية للجماعات البشرية أو للعرقية.

الممثلة المسرحية تمثل المرآة التي تحمل اختلافاً بايولوجياً عن قرينها (الذكر) والذي يؤدي إلى تشكيل خصوصية في السلوك والبنية والتعابير الاجتماعية تتأخر مما أدى إلى تكوين أبعاد أدائية ترتبط طرديا بما يتأتى من الخزين السلوكي الاجتماعي بحيث يعد الأداء المخيال الاجتماعي المسرحي للمرأة وسيلة من وسائل التواصل بينها وبين القيم المضافة تتأخر ومن هذه القيم (الأداء التمثيلي)، من خلال ما تقوم بتأديته فهو

تعبير عن منظومة ذاتية اجتماعية واسعة تشمل الأفكار ودورها في أعادة تجسيد القيم والمبادئ التي تحاول إيصالها عبر العرض المسرحي.

ولعل الأداء المسرحي الاجتماعي للمخيال وهو تصور جديد مركب يختلف من ممثلة إلى أخرى لأن الممثلة تعيش تحت ظروف خاصة وعامة مشروطة عليها مما يؤدي إلى اختلاف في توظيف الأداء في نتاجها الفني. لذلك يبقى الأداء الاجتماعي المسرحي للممثلة مهمة لنقل ما تحمله من أفكار عقب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفلسفية...

فمن خلال اختلاف بين البعد الاجتماعي بين الممثلة والأخرى فقد حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي : **ما الأداء التمثيلي للمخيال الاجتماعي للممثلة العراقية في تجسيد الشخصية المسرحية ؟**

**ثانياً: أهمية البحث.**

تكمن أهمية البحث بتسليط الضوء على طبيعة المعالجات الفكرية والفنية بتنمية المهارات الأدائية لطلبة التمثيل المسرحي من الممثلات في معرفة آليات الأداء التمثيلي للمخيال الاجتماعي في العروض الاجتماعية لمسرحنا العراقي.

**ثالثاً: هدف البحث .**

يهدف البحث الحالي إلى :تعرف القيم الفكرية والفنية للمخيال الاجتماعي وإشغالاته في الأداء المسرحي للممثلة المسرحية العراقية.

**رابعاً: حدود البحث .**

**١.الحدود الزمانية :( ٢٠١٣)**

**٢.الحدود المكانية:**جمهورية العراق– بغداد

**٣.الحدود الموضوعية:** تكمن حدود البحث بدراسة المخيال الاجتماعي على الأداء التمثيلي للممثلة المسرحية العراقية دراسة تحليلية لمسرحية عزف نسائي .

**خامسا: تعريف مصطلحات البحث .**

**١.المخيال**

**أ. لغة:** المخيال : " اسم مصدر مشتق من كلمة ( خ.ي.ل ) وهو على وزن مفعال ، والمفعال صيغة مشتركة بين الوصف والاسم ، وقد إتسعت اللغة العربية في استعمال المشترك اللفظي بحسب الظروف والأحوال ، فضلاً عن أنَّ دلالات الألفاظ في تغير دائم فيذهب المعنى الوضعي ويتناسى فيخلفه المعنى الجديد وهكذا بدليل تراكم الدلالات ، والأصل هو المعنى المتعارف عليه "(ابن منظور، ب.ت.، الصفحات ٢٢٦ – ٢٣٣).

**ب . اصطلاحاً**

**٢.(المخيال الاجتماعي):**

عرفه (ريكور) على أنَّه"رديف الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من الأفكار والتمثيلات الجماعية التي تحمل الوهم والزيف والإشارة إلى الواقع في الوقت ذاته"(كاظم، ٢٠٠٣، صفحة ٢٠).

وعرفه (أندرسن) المخيال الاجتماعي بأنَّه "الهوية القومية للأمة ، إذ يرى أنَّ الهويات القومية كناية عن (جماعات متخيلة) ذلك لأنَّ المخيال القومي يقيم تمثّلاً أسطورياً عن الأمَّة "(أندرسن، ١٩٩٩، صفحة ١٥).

**ج .إجرائياً** : المخيال الاجتماعي على انه ((هو تركيب أو تصور رمزي داخل العمق الثقافي للموروث الاجتماعي لكل امة ، فتنقل تلك التصورات إلى تركيب ينتج عن بينية تمارس فيها عملية الخلق والابتكار الإبداعي في أي ميدان من ميادين الإبداع الفني))

**٣.الأداء**

**أ. لغويا :**

عرف (جبران مسعود) بأنه: "إيصال الشيء" وإخراج الحروف من مخارجها وهو حسن الأداء"(جبران، ١٩٦٧، صفحة ٤٧).

**ب. اصطلاحا:**

عرفه جلين ويلسون على الوجه الآتي "ويشير مفهوم الأداء الفني الى الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون"(ويلسون، ٢٠٠٠، صفحة ٨).

وعرفه ارفيججوفمان "كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"(كارلسون، ١٩٩٩، صفحة ٦٣).

**ج – إجرائيا :** في ضوء فحص الباحث للتعريفات الاصطلاحية الواردة الأداء المخيال الاجتماعي إجرائيا بما يتناسب مع هدف البحث بأنه : (هو قوة خلاّقة لدى الممثل تعمل على إعادة صياغة الصور والرموز الذهنية الكامنة في اللاوعي الثقافي للمجتمع قصدياً من خلال تجليات ذلك في الخطاب البصري الجمالي ممثلاً ومؤدا على خشبة المسرح ، يتقارب مع الصور الذهنية ومع التصورات الرمزية والذاتية للمخيال الاجتماعي للمؤدي المسرحي) .

## الفصل الثاني/ الإطار النظري

### المبحث الأول: المخيال الاجتماعي بين المفهوم والتصورات التمثيلية للأداء المسرحي

لقد تبلور مفهوم المخيال الاجتماعي بوصفه مصطلحاً اجتماعياً تكرس وفق آليات والمعايير للمجال الاجتماعية والنفسية، تعرض الموقف الاجتماعي على جملة من الآثار الناتجة من المخيال الاجتماعي ، وكانت البوادر الأولى مع ظهور مجموعة من التيارات والنظريات الفكرية والاجتماعية التي أطلق عليها مصطلح الحداثة ،وما بعد الحداثة التي تبحث في ميدان الدراسات الثقافية والاجتماعية، والتي انطلقت من النظريات تتجاوز الاهتمام المركز بتحليل بنيات النص ، والكشف عن خصائصه الجمالية والأدبية للمجتمعات والأثر الثقافي الناتج عنها، بعد ولوج الوعي العام في فهم وتفسير البناء الاجتماعي ومجال المدركات الأولى لذلك المجتمع من حيث اللغة والتصورات الذاتية للمبدع.(كاظم، ٢٠٠٣، صفحة ١٩)

هذا يعني أن علم الاجتماع يقوم بدراسته للعلاقات الاجتماعية القائمة في البنية الاجتماعية إنما يستخلص سبب نشوء وتكون الظواهر الاجتماعية للمخيال الاجتماعية والتي تفرزها العلاقات الاجتماعية ، لذلك فإن دراسة المخيال الاجتماعية واستخلاص سبب تكوينه يعد حجر الزاوية في دراستنا هذه ، فمن خلال ملاحظة تلك الظاهرة الاجتماعية للمخيال الاجتماعي ودراستها يتم التوصل إلى طائفة من القوانين العلمية الفاعلة في البنية الاجتماعية ولعل ما تمتاز به الظواهر الاجتماعية من تلقائية يسهم المجتمع بصنعها وتخليقها من خلال العلاقات الاجتماعية بين الإفراد مجتمعين ضمن تكون اجتماعي واحد ، وكذلك موضوعيتها وعدها خارجة عن الذوات والتجسدات الفردية ، وكونها ظاهرة تاريخية " فكل ظاهرة اجتماعية عبارة عن لحظة في تاريخ جماعة من الناس ، وهذه الظواهر هي مادة التراث التاريخي والاجتماعي وما ينطوي عليه هذا التراث من عرف وعادات وتقاليد وأوضاع يتناقلها الخلف عن السلف"(الخشاب، ١٩٧٦، صفحة ١٦).

إن المخيال الاجتماعية قد عمد على الجانب الكتابي في المسرح فكان النص يحمل مركزية عالية لكون النص صورة معكوسة من المجتمع فالكاتب يقدم المخيال الاجتماعي في بنية أدبية ولم تنظر إليه على أنَّه نص درامي فقط بل إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنَّه من إنتاج النص، بل من التصور المخيالي الاجتماعي " فالنص هنا وسيلة وأداة وبحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الآيديولوجية وانساق التمثيل ، وكل ما يمكن تجريده من النص ، لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية ، وإنَّما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أيِ تموضع كان ، بما في ذلك تموضعها النصوص وليست المسألة بقراءة النص في ظلِ خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معا كجزء من عملية واحدة"(الغذامي، ٢٠٠٠، صفحة ١٧).

فقد يخضع المخيال الاجتماعي إلى طروحات الفكر الإبداعي التي تنتج من خلال المبدع المسرحي فعملية تحويل العلاقة بين الفرد والمجتمع اللذان يشكلان القيمة

المعرفية للمبدع المسرحي من رسم التصورات المخيال داخل العملية المسرحية، فننطلق من المفكر(**جان جاك روسو**) عن تفسير أصل المخيال الاجتماعي "شكلين : الأول اغتراب ايجابي فمصالح الفرد تخضع للإرادة العامة من اجل تطبيق القوانين ، والثاني اغتراب سلبي ينشا من العبودية للمؤسسات الاجتماعية "(حماد، ب.ت.، صفحة ٧٣)، هذا ويعد الاغتراب هنا شكلا من إشكال التبعية التي تنتج مخيالا اجتماعياً وبهذا الصدد يعطي (روسو) الاهتمام بتحقيق الفرد ذاته في الوضع الطبيعي قبل إقامة العقد أو الميثاق مع الجماعة، وهنا يتضح المعنى القانوني لظاهرة الاغتراب، فمن هنا تنطلق صور المخيال الاجتماعي بان القيود أو ما سماها (العقد السياسي)أي أن التصورات الأولى للمخيال الاجتماعي تكون من علاقة الفرد بالعائلة والسلطة الأب السياسية التي يجاريها على الأفراد ، وكذلك السلطة المدنية للقوانين التي تخضع الفرد والمجتمع لسياسة الحاكم.

أما(**اميل دوركهايم**) الذي يقدم علاقة المخيال الاجتماعي الذي يطلق علية بالكينونة الاجتماعية والتي يرى بأنها مصدر العملية الإبداعية، فان التصور المخيالي مع تلك الكينونة بأنها "قادرة على التحكم بمصيرها وبسلوك مكوناتها أي سكانها ، وهو ذو أقسام متصلة بعضها ببعض : كالحكومة والعائلة والاقتصاد الخ ... ، وهذه الأقسام تكون متماسكة بواسطة نظام قيمي مركزي ، منظومة من المعايير والقيم التي بسببها كان إنشاء إفراد المجتمع ، وهو إنما يسيطر على الإفراد ( نزعاتهم ورغباتهم ) بواسطة أسس أخلاقية يوفرها الشعور الجمعي"(لامبوس، ٢٠٠١، صفحة ٣٢٨).

بعد تقديم المنطلقات السابقة (روسو –ودوكهايم) في تقديم المنطلقات الفكرية في تنظيم المجتمع فان المجتمع يخضع إلى مبدأ الاقتراب الاجتماعي فلذلك تنطلق المعاير التنظيمية للمخيال الاجتماعي من التصورات الاغتراب، فالممثل في المسرح ان يضع أمامه ظاهرة (المخيال) في الخطاب المسرحي بمحور الصراع القديم بين المجتمع حيث كان يدور في عالم المسرح وبالتحديد الممثل " بين ان يعيش الممثل مشاعر الدور الحقيقية أم يشخص الشكل الخارجي للمعاناة "(بوريس، ١٩٩٦، صفحة ١١).

فمشكلة الممثل هو البحث عن الجسد الآخر أي جسد المخيال الاجتماعي بداخلة الذي يعبر عن التصورات الاجتماعية للدور الذي تتوفر فيه عناصر الإيهام والإقناع ... ولا يتم أو يتحقق ( الجسد الاجتماعي) إلا بسلسلة من التقنيات المعروفة التي تجعل وجود الممثل مركزاً للاستقطاب والجذب حيث العملية بأجمعها تهدف إلى تعميق فكرة الواقع على المسرح .

يتقصى البحث الحالي تقصياً لظاهرة المخيال الاجتماعي في تشكيل خطاب مسرحي من اجل رسم علاقة الفرد والمجتمع بمنظومة التصورات المخيالية لتلك الأمة . أي أن " التمثيل فعل بحث عن هوية "(سعد، ٢٠٠١، صفحة ١٠)،ان حياة الممثل قائمة على أساس البحث بواسطة جسده الذي هو هيكل (الأنا) الخاصة بالإنسان عن ( الآخر) الذي يمثل نموذجاً اجتماعياً ... هذا النموذج حالة متقدمة في بحث الممثل ، لأنه يتحرك من الأنا المحدد نحو الذات الاجتماعية الذات المتحققة في محيط الجماعة .

فالهاجس حقيقة يومية في حياة الإنسان ... والتمثيل هو ظل هذا الهاجس لهذا السبب قام التصورات المخيالية بعملية تفكيكية لفن الممثل بجعل عملية التمثيل التقليدي في الظل وفعالية أداء الواقع في الواجهة . والعقلية النقدية السائدة اعتبرت هذه العملية مدخلاً عكسياً إلا ان المخيال الاجتماعي بحسه الدرامي كان يربط بين أصل الظاهرة ومعطيات العصر الحديث الذي سيحتاج لأجل تأكيد حضوره وهويته تقنيات متطورة لعرض ومعالجة مادته على مستوى الفرد داخل مسرح والذات الاجتماعية في المواجهة الحضارية. وكان باستمرار يخلق نوعاً من المواجهة التقنية لعملية حضور الذات في جميع الصور المخيال الاجتماعي .

**المبحث الثاني: القيم الفنية للمخيال الاجتماعي واشتغالها في الأداء للممثلة المسرحية**

فن التمثيل منذ نشوئه الأول منذ انسلاخه من جسد الإنسان كمبادرة واعية لمعالجة وتنظيم طقوس الزراعة والصيد والعائلة والجماعة والعشيرة ( المادية والروحية ) كان يحاول ان ينظم ميكانزمات جسده في إطار البيئة ... كان يتمثّل ويمثّل البيئة في جسده وفي الوقت نفسه كان يمنح صفات وميكانزمات عقله وشعوره وحسه للطبيعة ... كان

يتبادل ويتمثل الصفات، كان يعوض نقص الواقع وقدراته المحددة بالخيال والتخيل وهذا أسلوب أجهزته في الامتداد إلى ما لانهاية والى ما بعد الطبيعة ( الميتافيزيقا ) ومن ثم ايجاد المسوغات للصورة الممتدة وهذا أيضا من أساليب أجهزته وسر خلقه وتفسيره للوجود الذاتي والموضوعي ، فكان يمثل دور الملك ودور الحيوان ودور الطبيعة ودور الأرض ودور الإله والولادة والموت ." وكان المجتمع البشري قد أخصب نفسه بفعل بسيط من الاتصال الجسدي بخصب الطبيعة على العكس ، فقد كان ضرورياً ان يتكاثر المجتمع البشري لكي تزداد الطبيعة وتتكاثر . وقد كان الاعتقاد أنهما المجتمع والطبيعة ، متكاملان وفي النهاية متطابقان ، حيث كانا معاً مدفوعين بادراك عميق للاعتقاد المتبادل بين المجتمع البشري وبيئته المادية"(تومسن، ١٩٧٥، صفحة ٣٢)، وجميع تلك العمليات لاكتشاف الأوضاع المتعددة والمتباينة لإدراك عمل واحتياجات هذا الجسد الغامض والمعقد .

إن الممثلة ذات أداء فكري منعكس طردياً مع شكلها الخارجي، لهذا السبب تتعن العاطفة إلى معيار أدائي يشارك التصور المخيالي الاجتماعي الذاتي بداخلها إلى صور رمزية معبرة عن أفعالها الحركية بشعرية عالية بان تنقل التصورات المخيالية الاجتماعية بتصور رمزي ، ومن ناحية أخرى تتعامل الممثلة مع اللغة (الصوت) كأداء اجتماعي تعاملاً حياً واتصالياً فالصوت موجود بالنص غير مؤثر إلى ان يتحول إلى صوت مؤدى . وان تتأخر انتقالات المؤلّف الاجتماعية منعكسة فيها وعليه تتعامل الممثلة مع اللغة تعاملاً غير منسجم وذلك لأن الممثلة تشعر أمام اللغة بفراغ المعنى.(شلوتر، ١٩٩٧، صفحة ٢٣)

أما في العصر الروماني فقد شاركت المرأة في التمثيل بما يعرف " (بالميموس) (mimus) :- وهو فن جاء من صقلية أبان القرن الثالث ق.م وصار يقدّم على أنه خاتمة للعروض الكوميدية الأصلية مع العلم بأن بالميموس لم يكن مجرد تهريج بل انطوى على بعض الأفكار الفلسفية والمعارضات الساخرة ذات الموضوعات الدينية أو الأسطورية"(عتمان، ب.ت.، صفحة ١٧١).

هكذا يتبين إن المرأة ظلت أسيرة لتلك النظرة الدونية التي رافقت أدائها على خشبة المسرح ؛لأن الأداء غلب عليه الطابع الهزلي الاستعراضي الكوميدي كما وصفه (شيشرون)،"الجاد منه بالخطابية المبالغة، إذ لم يكن الممثلون يغيرون أصواتهم بحسب الشخصيات التي يمثّلونها قياساً إلى التمثيل في الكوميديا، إذ أولع ممثليهم في إبراز ذواتهم ومدحهم ، فهم يتلمسون حضور المتلقي ويحاولون جلب انتباهه، لذا انسحبوا إلى مستواه"(شانصويل، ١٩٦١، صفحة ٥٤).

وعندما جاءت المسيحية قد قيدت من حرية الأداء الممثلة المسرحية في العصور الوسطى، فأنكروها إنكاراً عنيفاً وبانتشار المسيحية فقدت المرأة مكانتها وهبطت بها القوانين والعادات جميعاً (الاجتماعية) وسنوا القانون الكَنسي والجرماني الذي أستمد من العصر القديم حين أكد على سيطرة الرجال على النساء لكن "لا شك أن الدراما تطورت طوال فترة القرون الوسطى الدراما الكنسية، التمثيليات الشعبية والهزلية والحفلات التنكرية "(كورينسان، ١٩٨٦، صفحة ٥٩)،هذه التمثيليات كانت تقدم لإدوار التي تطرح بها الشخصيات النسوية بان تقدم تحت القيود الدينية التي كانت هي مخيال عقائدي يرتبط بالتصرف الفعلي لكل شخصية يتم طرح الشخصية النسوية في تلك التمثيليات الدينية .

إن المرأة اقتصر دورها في الأداء الاجتماعي المسرحي "لمسرحة تعاليم الدين المسيحي ولأداء دور حواء فقط. وذلك نتيجة اعتراض المسيحيين من حيث المبدأ على التمثيل مستندين في ذلك إلى نصوص معينة في الإنجيل منها النص القائل،لا يحل للمرأة أن تلبس لباس الرجل ولا يحل للرجل أن يرتدي ملابس المرأة ومن يفعل ذلك يسيء إساءة بالغةً إلى الرب الخالق،أما السبب الثاني معارضة المسيحيين للغلو الذي وصل إليه المسرح الروماني المتأخر في عدم فسح المجال لإخراج مسرحيات أدبية على المسارح والممثلون غالباً كانوا من الرقيق أو الطلقاء".(ايفانز، ب.ت.، الصفحات ١٢-١٣)وهكذا يتبين للباحث بأن هنالك ممثلين وممثلات تميز أدائهم نهاية هذا العصر بـ "ميله إلى الأداء الطبيعي نتيجة تزايد التقنيات الآلية في مجال الإضاءة والمناظر وظهور الأداء التمثيلي النسائي"(صليحة، ٢٠٠٥، صفحة ١٣٤).

إن التوافق بين الإدراك وبين وسائل وأدوات الإنسان على المستوى الجدي والفعلي والانفعالي ان فن التمثيل والممثلة بالأساس قائم على بحث العلاقة بين الإنسان وتعبيره أكثر من العلاقة بين الممثلة والدخول في الشخصية المفترضة ( الدور أو الشخصية المسرحية ) وما هذه العلاقة بين الممثلة ودورها إلا جانب واحد من جوانب اختيارات الإنسان لأنماط متعددة من التعبير . ولكن جميع خطابات الإنسان ووسائله لتحرير الطاقة والقدرة على التعبير بسلاسة أي وجود درجة محددة من الانفعال أو التفاعل تساوي هذا التعبير هي العملية أو المراقبة الذاتية التي تمكن الجسد والروح والفكر من التواصل بمهارة . أي التفكير المزدوج بـ ( الأداة والرؤية ) " الإنسان بطبيعته معبر مؤدٍ وعندما يكون متوتراً حقاً أو منتبهاً لشيء ما أو مستغرباً من أفكار طارئة ... يمكننا انَ نرى بواعثه الداخلية تتعن دائماً إلى تعبير محض .. حيث يتغير الصوت وتختفي تقلصات الجسد والذراعين والتواءات الرأس . وتتعن تعبيرات الوجه ، ويظهر الشخص بمظهر جديد"(هيتمونروبرت، ٢٠٠١، صفحة ٨٨).

وكل ما فعله ( ستانسلافسكي ) انه كان يريد ان يستمد قوة تعبير الحياة لوضعها على المسرح ، لان دوافع الحياة هي التي تحرك الإنسان بينما الممثلة قد تستجيب لدوافع وهمية وخيالية ... توجد أشياء كثيرة يستطيع الممثلة أن تقوم بها في الحياة بسهولة شديدة بينما تجد صعوبة في تقديمها على المسرح . "ذلك لان طبيعته كانسان لا تجعله مؤهلاً لمحاكاة الحياة بل لمعايشتها "(هيتمونروبرت، ٢٠٠١، صفحة ٨).

وفي المسرح الحديث بدأ ينشا وعي بحقيقة العلاقة المتداخلة بين قدرات الإنسان وما يحدث لهذه القدرات عندما يقوم الإنسان بأداء وتمثيل دور اجتماعي يحمل مخيال اجتماعي معين .. ان الأشياء التي تؤثر على الممثلة بوصفها إنساناً ، تتحكم في سلوكه وانجازاته على خشبة المسرح فسوف نقدم طريقة المعالجة الأدائية للممثلة في تقنيتها في المسرح .

ان الجانب المخيال الاجتماعي في مسرح (أنطون ارتو) يبني تشكيلة البصري من خلال الجانب الرمزي للمخيال للأفعال الاجتماعية التي يؤديها الممثل أو (الممثلة) وكل ما تحمله من معاني تسهل التواصل مع المجتمع أو البيئة التي تحيط الممثل من

الجوانب المادية والنفسية "إذ إن الجانب الرمزي للمخيال الاجتماعي الذي يشكل الذاكرة للممثل الانفعالية يختلف باختلاف أنماط الشخصية و النسق الاجتماعية والثقافية وهو يزود الممثل بالمعلومات الرمزية، إذ إن لكل فرع من فروع النسق الاجتماعي برموزه المكافئة له والتي تخصه ،فعلى سبيل المثال النسق السياسي تقابله القوة والاقتصاد تقابله المادة ،إذ يحافظ كل نسق على توازنه عن طريق التبادل الرمزي مع النسق الآخر وفي ذات الوقت يحتفظ ذلك النسق بهويته الخاصة أي بحدوده"(زغير، ٢٠١٧، صفحة ٣١٩).

ان التعامل (الممثلة) مع المخيال الاجتماعي في تركيبة الأداء يكون الحضور الجسدي معبراً عن كل المعاني والدلالات بشكلاً رمزياً معكوس عن التصور الثقافي للممثل (الممثلة) وتنعكس ذلك من خلال تجربة (أيوجينيوباربا) فقد دعا "إلى ضرورة البحث عن الصور المخيالية من خلال الفرجة الشعبية ،ويؤكد بإمكان المسرح ان ينفتح أمام تجارب الاجتماعية القديمة لكي يحقق صورة مخيالية متناغمة في أساليب الأداء التمثيلي ، يتحقق هذا التناغم من خلال الانفتاح على الثقافات المسرحية "(نعمه، ٢٠١٧، صفحة ٢٣٩).

من خلال ذلك يتبين لنا التوجه البصري في أعداد الممثل (الممثلة) بتكوين علاقة مخيالية بين الجسد المؤدي والجسد الاجتماعي من ثقافة الممثل أو ثقافة أخرى الغاية من تشكل تصور مخيالي بين الثقافات المتعددة من خلال جسد الممثل. فتجربه (باربا) كان لها الأثر في خلق تباين للممثل خلق تصور مخيالي بين أكثر من ثقافة.

**الدراسات السابقة.**

.اسماء شاكر نعمه شبر: شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي المعاصر .جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة .بحث منشور (مجلة جامعة بابل .العلوم الإنسانية .المجلد ٢٦.العدد٣، ٢٠١٧.

٢.قحطان عدنان زغير : المخيال الاجتماعي وتمثلاتها في مهارات التمثيل المسرحي :جامعة واسط /كلية الفنون الجميلة . (بحث منشور) مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية .العدد الخامس والعشرون .٢٠١٧.

**ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات**

١. إن المخيال الاجتماعي هو عملية حركية نفسية تقوم بها القوة الداخلية للنفس متركبة هذه الحركة من الجانب الحسي والغير حسي من البيئة والثقافة المحيطة للمثل.
٢. قد ينشئ المخيال الاجتماعي من العقل الباطن للمجتمع فالوعي الجمعي الذي يتركب عند الممثل ويتشكل بالقوالب الأدائية للممثلة على خشبة المسرح.
٣. إن المخيال الاجتماعي تصور الخرافي للموروثات التي تصبح في ما بعد علامات ودلالات تحمل كل واحدة منها شكلا دلاليا يحمل رموزاً يؤديها الممثل أو الممثلة.
٤. ان القوة الذهنية المبنية منها التصرفات والأفعال التي تكون في الغيبيات وما ورائها من أفعال ورموز تثير الجانب النفسي والحسي لدى الممثل أو الممثلة.
٥. تنقل صور المخيال الاجتماعي صورا مستنبطة من المجتمع ان كانت مادية أو سياسية أو اقتصادية تعالج بمدلولات رمزية .تؤطر تلك بحركات إرادية أو لاإرادية من قبل الممثلة.
٦. ان التمثيل بالمسرحي ينقل التصورات المخيالية من عالم المخيلة الغيبية إلى عالم الحسي الحاضر على خشبة المسرحة وهذا الحضور يكمن بواسطة السلوك والأفعال المباشر من خلال التمثيل المسرحي.
٧. غاية فن التمثيل بكيفية تحويل الحواس والمشاعر والمفاهيم.. إلى حضور تكنيكي يساهم في بناء الصورة المخيال الاجتماعي داخل منظومة العرض المسرحي.

**الفصل الثالث / إجراءات البحث**

**أولاً : مجتمع البحث.**

لقد قام الباحث في تحديد الدراسة في الحدود الموضوعية في دراسة تحليلية لمسرحية (عزف نسائي)

**ثانياً: عينة البحث.**

تم اختيار (عينة البحث) (عزف نسائي) وفق الطريقة القصدية للأسباب الآتية:

١. تشكل هذه العرض تطبيقاً للمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها من العروض من ناحية الأداء التمثيلي.
٢. أن هذه العرض هي الأقرب إلى تحقيق هدف البحث نتيجة تمتعوا بتصورات المخيال الاجتماعي في الأداء المسرحي.
٣. تتنوع البنى الاجتماعية في هذه العرض بين الديني والاجتماعي والأبوي.

**ثالثاً : أداة البحث.**

تم تصميم أداة البحث باعتماد الباحث المقومات الآتية :

١. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .
٢. مشاهدة العرض الذي تم الحصول عليه من منصة اليوتيوب

**رابعاً: منهج البحث.**

اتبع الباحث المنهج الوصفي (التحليلي ) في رصد متطلبات البحث الإجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي تبناها الباحث في تحليل العرض المسرحية.

**خامسا : تحليل العينة(عزف نسائي)***

**خلاصة المسرحية:**

في أحد البيوت العراقية قد جمع قدر الحرب والموت والدمار شخصيتين نسويتين في بيت تلاشت فيه أشكال الحياة ، فتأسس في داخل ذلك البيت حكاية لنص مسرحي جمع تلك الشخصيتين كنموذج أو عينة لما تحصل علية المرأة من اضطهاد وحرمان انتج من غياب الذكر في هذا البيت ، كانت هناك شخصيتين (الأولى امرأة متدينة) تعيش لوحدها في هذا البيت وهي امرأة متطرفة دينياً ومتعصبة ،وكانت تفتقد (أب) المتوفي بسبب الحرب ،و(أخ) ،قد أتهم بانتمائه لحزب معين يترك البلد ويهاجر ، ويدور بين المرأتين نقاش طويل، وفي النهاية تخرج حياة ويطلق عليها النار وقبل أن تموت وتلفظ أنفاسها الأخيرة تقول حياة لـ(نور) أن تغفر لها ذنبها وأن تخرج نور للحياة وتري نفسها للناس ولا تنعزل عنهم وإنها إذا ماتت ، فإن هناك آلاف مثل حالتها وفي

* عرض مسرحي (عزف نسائي) تأليف : مثال غازي ، وإخراج : سنان العزاوي ، تمثيل ( هناء محمد – أسماء صفاء ) والتي قدمت على خشبة المسرح الوطني في بغداد بالتزامن مع فعاليات بغداد عاصمة للثقافة العربية ٢٠١٣ .

النهاية تغمض عين (المرأة حياة) وتغطي جثمانها ،وفكرة المسرحية أن الإنسان يتمسك بالأمل مهما حدث.

**تحليل العرض:**

يتشكل المخيال الاجتماعي في هذا العرض من خلال منظومة من التصورات والرموز التي تستبطن هيمنة المجتمع الذكوري على الذات الأنثوية، إذ لا يحضر الرجل بوصفه شخصية مادية على خشبة المسرح، إلا أن حضوره يتجسد بوصفه قوة رمزية وذهنية فاعلة في سلوك الممثلتين وأدائهما. ومنذ المشهد الاستهلالي يتأسس تصور اجتماعي يقوم على أن «الذكر» يمثل أصل السلطة والحماية، لكنه في الوقت نفسه يتحول إلى مصدر للخراب والصراع والدمار. وبذلك ينتقل حضور الذكر من مستواه الواقعي إلى مستوى المخيال الاجتماعي الذي تستحضره الممثلتان من خلال الجسد والحركة والانفعال واللغة، ليصبح الغائب حاضرا في تفاصيل الأداء.

وتتجلى هذه الصورة بوضوح في أداء الممثلة هناء محمد، إذ لا تقدم الهيمنة الذكورية بوصفها فعلاً جسديا مباشرا، وإنما تجعلها قوة كامنة داخل الشخصية، تظهر في طريقة الحركة، والانفعال، ونبرة الصوت، والتوتر الداخلي، وطبيعة العلاقة مع المكان والشخصية الأخرى. ومن هنا يتخذ المخيال الاجتماعي طابعا حركيا ونفسيا؛ فهو لا يبقى فكرة مجردة، بل يتحول إلى سلوك أدائي محسوس. فالممثلة تستحضر من البيئة الاجتماعية والثقافية مجموعة من الصور والتصورات المتراكمة حول المرأة والرجل، ثم تعيد إنتاجها على الخشبة من خلال فعل تمثيلي يحول المعنى الاجتماعي المجرد إلى علامة أدائية قابلة للمشاهدة.

ويظهر المخيال الاجتماعي كذلك في شخصية المرأة الأولى/نور والمرأة الثانية/حياة، إذ تتشكل علاقتهما في فضاء تغيب عنه الشخصية الذكورية المباشرة، بينما يستمر تأثيرها بوصفه جزءا من الوعي الجمعي. فالمرأة لا تواجه سلطة الرجل بوصفها فردا حاضرا أمامها، وإنما تواجه منظومة من الأفكار والعادات والتقاليد والأعراف التي ترسخت داخل وعيها وأصبحت جزءا من تكوينها النفسي. ومن ثم فإن السلاسل والبيت المظلم والملابس وبعض الإكسسوارات، ومنها المسبحة، لا تعمل بوصفها عناصر شكلية

فحسب، بل تتحول إلى علامات رمزية تستحضر صورا اجتماعية وثقافية أعمق، وتكشف عن حالة القيد والكبت والتهميش.ويكتسب القيد والسلاسل بصورة خاصة دلالة تتجاوز معناها المادي؛ فهي تحيل إلى سلطة اجتماعية غير معلنة، وإلى قيود تنتجها التقاليد والأعراف والقيم المتوارثة. وهذا ما يجعل المخيال الاجتماعي حاضرا في الأداء من خلال ما يمكن تسميته بالهيمنة الرمزية؛ فالمرأة تبدو مقيدة حتى في غياب الفعل الجسدي المباشر الذي يمارس عليها القهر. وتتحول هذه الحالة إلى طاقة تمثيلية تستثمرها الممثلة في تشكيل الجسد والصوت والحركة، فتغدو القيود الخارجية امتدادا لقيود داخلية مستقرة في الوعي والذاكرة. وبذلك يتجسد المؤشر الذي يرى أن المخيال الاجتماعي يتكون من تفاعل الجانب الحسي وغير الحسي مع البيئة والثقافة المحيطة بالممثل.

كما يكشف الأداء عن اشتغال الوعي الجمعي في تشكيل سلوك الشخصيات؛ إذ لا تبدو مواقف الممثلتين ناتجة عن تجربتهما الفردية فقط، بل عن مجموعة من التصورات الاجتماعية التي تراكمت عبر الزمن وأصبحت جزءا من البنية النفسية للشخصية. فالخوف، والتردد، والصراع، والبحث عن الأمان، كلها تتحول إلى قوالب أدائية تستثمرها الممثلة في بناء الشخصية. ومن خلال هذا الأداء يتحول العقل الجمعي للمجتمع إلى مادة تمثيلية، فتغدو الشخصية المسرحية حاملة لصور اجتماعية تتجاوز حدود ذاتها الفردية، وتمثل نماذج نسائية يمكن أن تتقاطع مع تجارب اجتماعية أوسع.ويبرز المخيال الاجتماعي أيضا في العلاقة بين نور وحياة؛ فالتعارض الظاهري بين الشخصيتين يتحول تدريجيا إلى مساحة للكشف عن مصير اجتماعي مشترك. فكل شخصية تحمل ذاكرة مختلفة للفقد والقهر، إلا أن التجربة الاجتماعية تجمعهما داخل فضاء واحد. ومن هنا يصبح الحوار بينهما وسيلة لإعادة بناء الصور المخيالية التي يحملها كل منهما عن الآخر وعن الرجل والمجتمع والمرأة. وتستثمر الممثلتان الحركة والتقارب المكاني والتفاعل الجسدي في إنتاج هذه العلاقة، إذ إن تقارب المسافات بينهما لا يمثل مجرد تنظيم مكاني، وإنما يعكس تحول العلاقة من التنافر إلى التعرف، ومن العزلة إلى المشاركة.

ويؤدي المكان المسرحي دورا أساسيا في إنتاج المخيال الاجتماعي؛ فالبيت المظلم الذي تتحرك فيه الشخصيتان يكتسب دلالة تتجاوز كونه مكانا للأحداث، إذ يتحول إلى صورة رمزية للسجن والعزلة والانغلاق. ويتفاعل أداء الممثلتين مع هذا المكان، فتتخذ الحركة والإيماءة والوقوف والجلوس دلالات مرتبطة بحالة الاختناق الاجتماعي والنفسي. وهنا ينتقل المخيال من الصورة الذهنية إلى الحضور الحسي؛ فالظلام الذي يحيط بالشخصيات يتحول إلى حالة أدائية تعكس ظلمة الوجود والقهر الاجتماعي، ويصبح المكان شريكًا في بناء الشخصية لا مجرد خلفية للأحداث.وتتفاعل العناصر الرمزية الأخرى، مثل المسبحة والزي والسلاسل، مع أداء الممثلتين لتكوين شبكة من العلامات الاجتماعية والثقافية. فهذه الأشياء تستمد دلالاتها من الذاكرة الجمعية والموروث الثقافي، ثم يعاد تشكيلها داخل العرض من خلال الأداء. وقد تتحول حركة اليد مع المسبحة، أو طريقة ارتداء الزي، أو التعامل مع السلاسل، إلى أفعال تحمل دلالات تتجاوز وظيفتها المباشرة، لأنها تستحضر تصورات مرتبطة بالسلطة والدين والعرف والمجتمع. وبذلك يصبح الشيء المادي حاملاً لمخيال اجتماعي تتداخل فيه الذاكرة الفردية مع الذاكرة الجمعية.

وتكشف الممثلتان من خلال أدائهما عن مفارقة أساسية تتمثل في أن الذكر غائب جسديا لكنه حاضر مخياليا؛ فهو السيد والحامي من جهة، وهو مصدر المشكلة والخراب من جهة أخرى. وهذه المفارقة تكشف أن صورة الرجل في العرض لا تبنى من وجوده الفيزيقي، وإنما من آثار السلطة التي تركها داخل وعي الشخصيات. لذلك تتحول المرأة إلى ذات تعيش صراعا بين «الأنا» الفردية و«الأنا» الاجتماعية التي تشكلت بفعل منظومة من القيم والتصورات الذكورية. ويمنح الأداء هذه المفارقة طابعا محسوسا من خلال الانفعال والتوتر والحركة والصمت، الأمر الذي يجعل المخيال الاجتماعي حاضرا في بنية الفعل التمثيلي.

كما تتجلى في الأداء محاولة الممثلتين تحويل المعاناة الاجتماعية إلى بوح داخلي يحمل دلالات سياسية ونقدية؛ فالشخصية لا تكتفي بتمثيل القهر، وإنما تكشف عن وعيها به، وتحاول مساءلة النظام الاجتماعي الذي أنتجه. وهنا يتحول الأداء من مجرد

تجسيد لحالة نفسية إلى فعل نقدي يعري القوالب الاجتماعية التي تحدد موقع المرأة وتفرض عليها أنماطًا معينة من السلوك. ومن خلال هذه العملية يصبح الجسد الأنثوي وسيلة للكشف عن الهيمنة، كما يصبح الصوت والحركة والانفعال أدوات لمقاومتها وعليه، فإن المخيال الاجتماعي في هذا العرض لا يظهر بوصفه فكرة خارجية تضاف إلى الأداء، وإنما يتشكل داخل الفعل التمثيلي نفسه؛ إذ تستحضر الممثلتان صورا اجتماعية متراكمة، وتعيدان إنتاجها من خلال الجسد والصوت والحركة والإيماءة والعلاقة بالمكان والأشياء. وبذلك تنتقل التصورات التي تنتمي إلى الذاكرة الاجتماعية والموروث الثقافي من مستواها المجرد إلى حضور حسي على الخشبة. وقد أسهم هذا التحول في بناء صورة درامية للمرأة بوصفها ذاتا محاصرة بمنظومة من القيم والرموز، لكنها في الوقت ذاته تمتلك وعيا نقديا بهذه المنظومة.ومن ثم يمكن القول إن العرض حقق عددا من مؤشرات المخيال الاجتماعي، ولا سيما تحول الوعي الجمعي إلى قوالب أدائية، وتحول الموروث والرموز الاجتماعية إلى علامات مسرحية، وانتقال التصورات المخيالية من المستوى الذهني إلى المستوى الحسي عبر أداء الممثلتين. فقد استطاعت الممثلتان أن تجعلا من الجسد والصوت والحركة والانفعال أدوات لإظهار ما هو غير مرئي في الواقع الاجتماعي، وأن تحولا السلطة الذكورية الغائبة عن الخشبة إلى حضور رمزي محسوس. وبذلك أصبح الأداء التمثيلي مجالًا لإعادة تشكيل المخيال الاجتماعي وكشف بنيته، وفي الوقت نفسه مساءلة القيم والتصورات التي أسهمت في إنتاجه.

**الفصل الرابع**

**أولا: النتائج ومناقشتها.**

١. إن هذا العرض المسرحي هو تركيب بين بنية (مجتمعية ودينية) شكلت الخطاب المخيالي الذي انتجت لنا هيمنة المجتمع في تركيب العلاقة بين شخصيتي (المرأة الأولى والمرأة الثانية) فأنتجتا لنا عرضاً فيه تركيب للتصورات المخيالية الرمزية.

٢. إن شخصية (المرأة الأولى) مزجت بين بنيتين ذاتيتين (بنية تمثيلية)و(بنية أدائية) فأخذت التصورات الاجتماعية تتجانسا بتلك الشخصية من خلال لعب الأدوار، فكانت هذه الشخصية تأخذ شكلا الرمزي بـ(جسد الخارجي)و وبقوة الفعل الناتج من الأثر الخارجي الذي انتجته الحرب والدمار والقتل .

٣. إن انزياح الهوية الاجتماعية كان ناتجا من البنية الاجتماعية للنظام االسلطوي الذي تكرس بأفعال الشخصيتين التي مثلت غياب المرآة، مما رتب على العرض التكرار في الأداء لتلك الشخصيتين .

٤. إن الرؤية الاجتماعية في هذا العرض لم تفرض نفسها بصورة معلنة بل كانت بصورة رمزية تعبر عن الأثر الذي ينتج ما بعد التصور المخيالي ،كرمز غياب الزوج ونظرة المجتمع للأرملة وغياب الأخ والأب ونظرة المجتمع للوحدانية، فكانت لا بد ان تظهر شخصية ببعد رمزي.

٥. إن القوة النظام الاجتماعي قد ترعرع داخل المجتمع والمقدس الديني والعرف الأبوي دون تبرير لذلك فهذه الشخصيات أوجدت نفسها داخل نظاما ذكوري لا يحتاج إلى تبرير لوجودهن على كيانهن الذاتي الذي أصبح واقعا لا يحتاج الاستغناء عن الذكر في هذا النظام الاجتماعي .

٦. إن بنية النظام الاجتماعي تشتغل بشكل آلة رمزية هائلة تصبو على المصادقة على المخيال، ففي هذا العرض نجد أن الآلة الرمزية أخذت اشتغالاتها في جملة من الأفكار تم نطقها بحوارات مفادها (آيات قرآنية) أخذت تحذر وتنبه وتحرر الحرمان إلى ما تتعرض له الأنثى من ضغوط نفسية بشكل رمزي كاللفظ والصوت وعدم الاحترام وعدم الانتباه لها .

٧. تشكلت البنية المخيال الاجتماعيان المرأة ليس مركزا ،فكانت ذاتية (المجتمع الذكوري)هو مركز العرض وانطلقت منها هوامش الذات المرآة لكون (المجتمع الذكوري) هو مصدر استقرار ومصيرها في بنية المجتمع العرقي الذكوري .

٨. أخذت بنية العادة والتقليد مركزا لذات شخصية الأنثى فكانت تلك العادات تؤثر في تكوين صورة من صور للنظام الاجتماعي الثقافي على الأنثى ففي هذا

العرض نجد ان شخصية (نور –هناء محمد) تركبت أفعالها بجملة من التابوهات الاجتماعية الذي اثر على أفعالها و قابليتها بالانسجام مع الآخر.

**ثانيا: الاستنتاجات.**

١. يرتبط المخيال الاجتماعي في الدراسات الاجتماعية أو بالتحديد الدراسات علم الاجتماع النفسي ، فتتحدد القواعد الأولى لهذا العلم إلى الدراسات الاجتماعية في أواخر القرن العشرين في الظهور والتنظير الفكري والعلمي.

٢. عملت الأنساق الثقافية على تشكيل تصورات عن المخيال الاجتماعي وفقاً إلى التركة الثقافية لذلك المجتمع من الناحية الفكرية لهوية ذلك المجتمع من خلال الموروث الشعبي للمجتمع.

٣. إن اللغة والتعبير الأدبي هو الميدان الأول من ميادين اشتغال المخيال الاجتماعي في النتاجات الإبداعية للمؤلف المسرحي ، وكذلك في ميدان الإبداع الفني لباقي الفنون كالنحت والتشكيل والموسيقى.

٤. ارجع علماء الاجتماع سبب المخيال الاجتماعي إلى ما يسمى (النزعة الاجتماعية) أي يرجع المخيال إلى مبدأ الرفض من سيطرة الآخر ، فلذلك نجد المخيال الرمزي واضح وجلي في اغلب النتاجات الإبداعية ان كانت أدباً أو مسرحاً أو تشكيلاً.

٥. هنالك تفسير آخر عن الغاية للمخيال الاجتماعي بإن تكون غاية بايلوجية وليس غاية اجتماعية ، دليلهم بذلك بان الفرد يكون خاضع للغاية الوظيفية التي تشبع غايته البايلوجية.

٦. ان الممثلة تراعي الغايات المخيالية في أدائها الاجتماعي من خلال الحفاظ على السلوك الجسماني والعاطفي والحواري يأخذ طابعاً بطيئاً لدى الأنثى وعليه يجب الاعتداد بالأساليب والإشارات والأدوار الاجتماعية وطقوس الحياة العادية والعمل على تطويرها تطويراً يؤدي إلى دمجها في الأداء الكلّي.

**ثالثا: التوصيات.**

١. ضرورة الاهتمام بالعمال المسرحية التي تهتم بالمواضيع الاجتماعية ، وذلك من اجل التوصل إلى عروض مسرحية متخصصة بأداء المرآة.

٢. ضرورة توسعة وتعميق دور المرأة على المساحة الفنية الدرامية للعروض المسرحية العراقية.

**رابعا: المقترحات.**

١. فاعلية الابتكار الإيماءة الجسد الأنثوي في الوسائط المتعددة لعرض المسرحي العراقي المعاصرة.

## المراجع


- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (ب.ت.). *لسان العرب*. بيروت: دار الصادق.
- احمد عتمان. (ب.ت.). الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. *سلسلة عالم المعرفة*.
- اسماء شاكر وسمير عبد المنعم محمد نعمه. (٢٠١٧). شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي. *مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية*، ٣ .
- بندكت أندرسن. (١٩٩٩). *الجماعات المتخيلة*. (محمد الشرقاوي، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- بي أيفور ايفانز. (ب.ت.). *تاريخ الأدب الإنكليزي*. (علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن، المترجمون) بغداد: مطبعة المعارف العراقية.
- جلين ويلسون. (٢٠٠٠). سيكولوجية فنون الاداء. (شاكر عبد الحميد، المحرر، و شاكر عبد الحميد، المترجمون) *سلسلة عالم المعرفة*(٢٥٨).
- جورج تومسن. (١٩٧٥). *اسخيلوس واثينا ودراسة في الاصول الاجتماعية للدراما*. (صالح جواد كاظم ويوسف عبد السميح ثروت، المترجمون) بغداد: منشورات وزارة الاعلام.
- جون شلوتر. (١٩٩٧). *الدراما الأمريكية الحديثة قراءة النسوية*. (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- حسن حماد. (ب.ت.). *الإنسان المغترب عند اريك فروم* . القاهرة: دار الكلمة .

- زاخوافا بوريس. (١٩٩٦). *فن الممثل والمخرج* (المجلد ١). (عبد الهادي الراوي، المترجمون) عمان: منشورات وزارة الثقافة.
- صالح سعد. (يوليو، ١٩٩٦). ازدواجية الانا – الاخر . والبحث في تقنية الممثل العربي. *عالم الفكر، ١* .
- صالح سعد. (٢٠٠١). الأناء الآخر ازدواجية الفن التمثيلي. *سلسلة عالم المعرفة*(٢٤٧).
- عبدألله محمد الغذامي. (٢٠٠٠). *النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- قحطان عدنان زغير. (٢٠١٧). المخيال الاجتماعي وتمثلاته في مهارات التمثيل المسرحي. *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*.
- كونستل كريستينة. (٢٠١٠). *راديكاية النسوة (كاتبات الدراما في المسرح الألماني المعاصر)*. (علي فطوم، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- ليون شانصويل. (١٩٦١). *تاريخ المسرح*. (خليل شرف الدين ونعمان أباضه، المترجمون) بيروت: منشورات عويدان.
- م. س كورينسان. (١٩٨٦). *موسوعة نظرية الأدب*. (جميل نصيف التكريتي، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- مارفن كارلسون. (١٩٩٩). *فن الاداء*. (منى سلام، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. وزارة الثقافة.
- مسعود جبران. (١٩٦٧). *رائد الطلاب*. بيروت: دار العلم للملايين.
- مصطفى الخشاب. (١٩٧٦). *علم الاجتماع ومدارسه* . بيروت: دار الكاتب العربي.
- ميشيل هارا لامبوس. (٢٠٠١). *اتجاهات جديدة في علم الاجتماع*. (احسان محمد وآخرون، المترجمون) بغداد: بيت الحكمة.

- نادر كاظم. (٢٠٠٣). *تمثيلات الآخر في المتخيل العربي الوسيط*. مملكة البحرين: وزارة الثقافة والتراث الوطني.
- نهاد صليحة. (٢٠٠٥). *أضواء على المسرح الإنكليزي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- هيتمونروبرت. (٢٠٠١). *العمل في ستديو الممثل*. (جيهان عيسوي، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي الدورة ١٣٥.