

# القلق

## في أداء الممثل المسرحي العراقي

اطروحة تقدم بها  
محمد فضيل شناوة

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل  
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه - فلسفة - في الفنون  
المسرحية/ اختصاص التمثيل

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

الأستاذ المساعد الدكتور

عقيل جعفر مسلم الوائلي

خضير مهدي عمران الجبوري

٢٠٠٦ م

١٤٢٧ هـ

بابل

# **Anxiety in the Performance of the Iraqi Theatrical Actor**

*A thesis*

**Submitted by Mohammed Fadheel Shnawa**

**To the Council of the Collage of Fine Arts, University  
of Babylon as a partial fulfillment of the requirements  
for the Ph.D degree in the theatrical arts-in the field  
of acting**

*Supervised by*

**Asst. Prof**

**Dr. Akeel Ja'far Moslem Al- Wa'ily**

**Asst. Prof**

**Dr. Kudhair Mahdi Omran Al-Juboori**

**١٤٢٧ A.H**

**٢٠٠٦ A.D**

**Babylon**

**Abstract**

The thesis contains five chapters. The first chapter deals with the methodical framework of the thesis, including the problem which lies in the following question: What is the nature of the anxiety and its reasons, sources and levels during the performance of the Iraqi theatrical actor and what are the suitable remedies for it. Besides, the chapter includes the importance of the thesis and the need for it through its dealing with the anxiety as a psychological and emotional condition which accompanies the performance of the Iraqi theatrical actor for those who are concerned with and interested in the theatrical performance, the psychological studies, the behavioral and emotional aspects that take place inside the actor during the performance due to the anxiety. This is realized through the study of the nature of anxiety, its reasons, sources, levels and the suitable remedies.

Moreover, the chapter includes the aims which revolve around the recognition of the nature of anxiety during the performance, its reasons, sources and levels to find out suitable remedies. The limits of the research is included that is Iraq locatively and ١٩٩٠/٢٠٠٥ temporally. Thematically, it is restricted to the study of anxiety in the performance of the Iraqi theatrical actor including nature, reasons, sources, levels and remedy. The chapter ends with the definition of terminologies.

The second chapter comes through the theoretical framework and the previous studies. It includes two sections. The first deals with anxiety in the universal philosophical thought and its nature, essence and types of anxiety including three section. The first deals with anxiety in the universal philosophical thought. The second deals with the psychology of emotions. The third studies anxiety and its nature essence and types of anxiety. The second section deals with the study of anxiety in the performing and artistic presentations and it lies into two parts. The first is concerned with the fields of anxiety in the artistic presentations and theatrical stages. The second goes through the performance of the theatrical actor and the reasons and sources of anxiety. The chapter ends with the indications that are resulted from the theoretical framework and the previous studies.

The third chapter goes through the procedures of the research including its society that includes (٣٣٠) Iraqi theatrical actors professionals and its sample that includes (١٠٠) actors and actresses in different experience, efficiency and academic knowledge. The chapter also includes the method of the research and its means and the technique used to design the means and its validity and stability.

The fourth chapter contains the analysis of the answers of the sample through the analysis means (questionnaire). And the findings of the research which indicate that the anxiety of the Iraqi theatrical actor during the performance is a temporal autoemotional response having positive motivation in its acceptable limits for better performance. The effect of the motivation varies depending on the experience of the actor and his efficiency. Its sources lie in self - realization and proof for the sake of self - affirmation and perfection. The results also refer to its reasons, levels and the suitable remedies.

The fifth chapter contains, the findings, the conclusions, the recommendations, the suggestions, the bibliography and the appendices. The research ends with an abstract in English.

## **ملخص البحث:-**

ضم البحث خمسة فصول. تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متضمناً مشكلة البحث التي تركزت في الاستفهام الآتي: ما طبيعة القلق واسبابه ومصادره ومستواه في أثناء الأداء لدى الممثل المسرحي العراقي؟ وما هي العلاجات المناسبة أزاءه؟ كما ضم الفصل أهمية البحث والحاجة اليه من حيث تقديمه موضوعاً للقلق كحالة انفعالية نفسية ترافق أداء الممثل المسرحي العراقي، وإطلاع الدارسين والمهتمين بالأداء المسرحي والدراسات النفسية، الجوانب السلوكية والانفعالية التي تنتاب الممثل في أثناء الأداء جراء القلق من حيث دراسة طبيعته وأسبابه ومصادره ومستواه ووضع علاجاته المناسبة. كما ضم الفصل أهداف البحث التي تركزت على تعرف طبيعة القلق في أثناء الأداء وتعرف أسبابه ومصادره وتعرف مستواه ووضع علاجاته المناسبة. كما ضم الفصل حدود البحث التي اقتضت مكانياً في العراق وزمانياً للعام ١٩٩٠-٢٠٠٥ وموضوعياً دراسة انفعال القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي من حيث الطبيعة والأسباب والمصادر والمستوى والعلاج وبشرى: الممثل المسرحي العراقي. واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها.

تناول الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة، متضمناً مبحثين، عني المبحث الأول بدراسة القلق.. فلسفته، مفهومه وطبيعته وأنواعه متفرعاً ثلاثة محاور، إختص المحور الأول بدراسة القلق في الفكر الفلسفي العالمي، والثاني بسايكولوجية الانفعالات، والثالث بمفهوم القلق وطبيعته وأنواعه. وعني المبحث الثاني بدراسة القلق في الخطابات الفنية والأدائية متفرعاً الى محورين، إختص المحور الأول بميادين القلق في الخطابات الفنية وتمرحلاته المسرحية، والثاني بأداء الممثل المسرحي والقلق من حيث الأسباب والمصادر. واختتم الفصل بالموشرات التي اسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة.

تناول الفصل الثالث اجراءات البحث متضمناً مجتمع البحث الذي شمل (٣٣٠) من الممثلين المسرحيين العراقيين المحترفين. كما ضم الفصل عينة البحث والتي شملت (١٠٠) ممثل وممثلة باختلاف الخبرة والتجربة والكفاية والتحصيل الأكاديمي. كما ضم الفصل منهجية البحث وأداته وآلية تصميم الأداة وبنائها وصدقها وثباتها.

تناول الفصل الرابع تحليل إجابات العينة بواسطة أداة التحليل (الاستبيان) والنتائج التي خلص اليها الباحث والتي أشرت طبيعة قلق الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء بوصفه استجابة انفعالية ذاتية ظرفية مؤقتة ذات استثارة ايجابية في حدودها المقبولة، ودافع ايجابي نحو أداء افضل. كما تفاوتت تأثير درجة استثارته وفقاً لخبرة الممثل وكفايته وتجربته على الرغم ان اغلب الممثلين يتعرضون للقلق اثناء الأداء، وتركزت مصادره من الشعور بالأنأ واثبات الذات وتحقيقها واكتمالها، كما اشرت النتائج الى اسبابه ومستواه في أثناء الأداء والعلاجات المناسبة أزاءه.

تناول الفصل الخامس النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة بمصادر البحث ومراجعته، ومن ثم الملاحق واختتم البحث بملخص باللغة الانكليزية.

## الاهداء

إلى . . . والديّ الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى . . . نبع المحبة واركان السعادة عائلتي. . . اخواني  
وأخواتي

إلى... نبع الحنان والطيبة... زوجتي

إلى... زهور المستقبل

ياسر.. نور.. حكمت.. فاضل

أهدي بحثي هذا...

محمد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿مَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَا يَخَافُ ظُلْمًا وَلَا هَضْمًا﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة طه

الآية (١١٢)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿لَمَّا سَمِعْنَا الْهُدَى آمَنَّا بِهِ فَمَنْ يُؤْمِنُ بِرَبِّهِ فَلَا يَخَافُ بَخْسًا وَلَا رَهَقًا﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الجن

## الآية (١٣)

### شكر وتقدير

الحمد لله جل ثناؤه على كرم فضله ودوام نعمته التي أنعم علينا بها، والصلاة والسلام على سيد الخلق وأشرف الكائنات محمد ﷺ وعلى آل بيته الأطهار الكرام.. وبعد  
فلا يسع الباحث إلا ان يتقدم بوافر الشكر والتقدير الى الاستاذ الدكتور عباس جاسم حمود عميد كلية الفنون الجميلة لرعايته الأبوية الكريمة، كما يتقدم بشكره وتقديره الى الاستاذ الدكتور سمير شاكر اللبان رئيس قسم الفنون المسرحية لتعاونه المثمر والجاد والرعاية التي أبداهما في مساعدة الباحث.  
وبدواعي الحب والاحترام والتقدير، يسجل الباحث عظيم شكره وامتنانه الى السيدتين المشرفين الدكتور عقيل جعفر مسلم والدكتور خضير مهدي عمران لتحملهما عناء الاشراف على الأطروحة ولما أبدياه من جهد مضمّن ومشورة علمية ونصيحة تربوية وتصويبات بحثية والذين لم يبخلوا بتوجيهاتهما وارشاداتهما العلمية الرصينة والملاحظات القيمة لاجراء البحث بالشكل العلمي الرصين، فلهنّ وافر المحبة والاحترام.

كما يثبّت الباحث جزيل شكره وتقديره الى الاساتذة في لجنة الخبراء الذين أجابوا على صلاحية فقرات استمارة أداة التحليل وتصويبها وتقويمها. كما يشكر الباحث، الدكتور علي محمد هادي الربيعي والدكتور حيدر جواد العميدي لما أبدياه من مساعدة في توفير المصادر والمراجع. كما يتقدم الباحث شكره الى الدكتور (عبد الوهاب حسن) لتصويباته النحوية واللغوية والبلاغية والتي أغنت البحث حتماً. وكما يسجل الباحث تقديره وامتنانه الى التدريسي محسن عبد الحسن لترجمته بعض النصوص والمصادر الانكليزية، والى المهندس هادي محمد ناصر صاحب مكتبة الإمام الصادق (ع) لتوفيره المصادر والمراجع الحديثة والتي دعمت البحث.

ويتقدم الباحث بالشكر والتقدير الى موظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل للمعاملة الطيبة والانسانية والحضارية في توفير المصادر والمراجع فلهنّ جزيل المحبة والاحترام.

كما يسجل الباحث امتنانه وتقديره واحترامه الى كل من قدم يد المساعدة والعون والمشورة والنصيحة في اكمال البحث والذي فات على الباحث ذكر اسمائهم متمنياً للجميع الموفقية والخير والسلام.

الباحث

### قرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة، نشهد بأننا أطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة (ظاهرة القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي) وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونعتقد بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في الفنون المسرحية اختصاص التمثيل وبدرجة ( ) .

### اقرار المشرفين

نشهد بأن إعداد هذه الأطروحة الموسومة (القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي - اسبابه وطرائق معالجته) والتي قدمها الطالب (محمد فضيل شناوه) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل - وهي جزء من نيل درجة الدكتوراه - فلسفة - في الفنون المسرحية/ اختصاص التمثيل.

التوقيع

المشرف/ الاستاذ المساعد الدكتور

خضير مهدي عمران الجبوري

٢٠٠٦ / /

التوقيع

المشرف/ الاستاذ المساعد الدكتور

عقيل جعفر مسلم الوائلي

٢٠٠٦ / /

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

### اقرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على الأطروحة الموسومة (القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي، أسبابه وطرائق معالجته)، وقد ناقشنا الطالب (محمد فضيل شناوه) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى انها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه فلسفة – في الفنون المسرحية/ اختصاص التمثيل وبدرجة ( ).

### ثبت المحتويات

التوقيع

| الموضوع                     | رقم الصفحة<br>الاستاذ الدكتور                                               |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| الاهداء                     | أ.د. عبد عون عبد علي سمير شاكر عبد الله اللبان                              |
| شكر وتقدير                  | ب                                                                           |
| ملخص البحث                  | رئيساً رئيس قسم الفنون المسرحية جـ د                                        |
| ثبت المحتويات               | ٢٠٠٦ / / ٢٠٠٦ / /                                                           |
| الفصل الأول: الإطار المنهجي | ١٠-١                                                                        |
| مشكلة البحث                 | ٣ - ١                                                                       |
| اهمية البحث والحاجة اليه    | أ.م.د. طارق عبد الكاظم العذاري أ.م.د. سعد عبد الكريم أ.م.د. عبود حسن المهنا |
| اهداف البحث                 | ٣ - ٤                                                                       |
| عضواً                       | عضواً                                                                       |
| حدود البحث                  | ٤                                                                           |
| تحديد المصطلحات             | ٢٠٠٦ / / ٢٠٠٦ / / ٢٠٠٦ / / ١٠-٤                                             |

أ.م.د. عباس محمد إبراهيم

أ.م.د. خضير مهدي عمران

أ.م.د. عقيل جعفر مسلم

|       |                                                                  |
|-------|------------------------------------------------------------------|
| ٨٩-١١ | الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة                    |
| ٦١-١١ | المبحث الأول: القلق.. فلسفته، مفهومه وطبيعته وأنواعه             |
| ٤٨-١١ | المحور الأول: القلق في الفكر الفلسفي العالمي                     |
| ٥٤-٤٩ | المحور الثاني: سايكولوجية الانفعالات                             |
| ٦١-٥٥ | المحور الثالث: مفهوم القلق وطبيعته وأنواعه                       |
| ٨٦-٦٢ | المبحث الثاني: القلق في الخطابات الفنية والأدائية                |
| ٦٦-٦٢ | المحور الأول: ميادين القلق في الخطابات الفنية وتمرحلاته المسرحية |
| ٨٦-٦٧ | المحور الثاني: أداء الممثل المسرحي و القلق - الأسباب والمصادر    |
| ٨٩-٨٧ | المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة          |

|         |                                         |
|---------|-----------------------------------------|
| ٩٥-٩٠   | الفصل الثالث: الإجراءات                 |
| ٩٠      | اجراءات البحث                           |
| ٩٠      | مجتمع البحث                             |
| ٩١-٩٠   | عينة البحث                              |
| ٩١      | منهج البحث                              |
| ٩٢      | أداة البحث                              |
| ٩٥-٩٢   | تصميم الأداة - صدق الأداة - ثبات الأداة |
| ١٣٤-٩٦  | الفصل الرابع                            |
| ١٣٤-٩٦  | تحليل اجابات العينة ومناقشتها           |
| ١٤٢-١٣٥ | الفصل الخامس                            |
| ١٣٩-١٣٥ | النتائج ومناقشتها                       |
| ١٤١-١٤٠ | الاستنتاجات                             |
| ١٤٢-١٤١ | التوصيات                                |
| ١٤٢     | المقترحات                               |
| ١٥٢-١٤٣ | ثبت المصادر والمراجع                    |
|         | الملاحق                                 |
| A - B   | الملخص باللغة الإنكليزية                |

## مشكلة البحث:-

تفاعل الإنسان في بداية تمرحله العقلي والمنطقي - بوصفه كائنًا اجتماعيًا - ممارساً أنشطة حياته الاجتماعية منمياًُ معارفه ومطوراً مداركه بفعل تفاعلاته مع مكونات الطبيعة وموجوداتها وظواهرها ومع الكائنات الحية الأخرى، عاكساً إياها على دينامية حياته وطور تفكيره وعقلنته ومجموع خبرته، ومن ثم تحديد موقفه بوصفه مؤثراً إيجابياً لتطویر فردانيته وتحديث علاقته بجماعته وبيئته التي ينتمي إليها من خلال عمليات الأثر والتأثر، لتعد الطبيعة الحاضنة البكر له بكل ما احتوته من ظواهر وما أفرزته من مثيرات شكلت طابع سلوكه وبلورت نوع استجابته إزاءها، وصولاً الى نوع من فلسفة التحكم في مستوى الضبط الذاتي لآليات التكيف الاجتماعي وفهم قوى الطبيعة وظواهرها والتعايش معها ومحاولة تسخيرها لخدمته من خلال منع او تجنب آثارها السلبية بوساطة ملاحظة واكتشاف قوانين الظواهر وحركاتها المتأتية عن طريق الخبرة والتجربة بغية تحقيق التوازن في مادتها وموضوعاتها وأوتاتها ذات الأبعاد الفكرية والاجتماعية والتنظيمية، لتحقيق مستوى من التحكم في النشاطات العقلية والنفسية لديه.

لعل التغييرات الجذرية وتعقد الحياة المعاصرة بسيطرة الآلة والتفكير بالماديات وشكل الحياة التنافسية ما بين الأفراد والطموح الزائد غير المتوازن مع الإمكانيات، فضلاً عن الفلسفات والأفكار -كالوجودية والعبثية- التي أزعجت الإنسان جانباً باعتبارها حالة أساسية من حالات الوجود وما تحمله أفعاله المتسمة بالإنسانية من غاية الهروب من تلك الحالة القلقة التي يعيشها جراء ضغوط عصره ومشكلات مجتمعه. تلك التغييرات التي أصابت مجمل مرافق حياة الإنسان الحديث، جعلته يعيش تحت عبء التأثيرات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتعهدها، مما جعلته مغترباً يجري وراء أهداف لم تحقق له التوازن كالراحة والاستقرار والأمن النفسي، إلا انه يمتلك من الوسائل الدفاعية ما تمكنه من حماية النفس واستقرارها وتوازنها ضمن مستويات

الوعي واللاوعي. لذا كانت دراسة تكوين البنية النفسية وفلسفتها هي مهمة علم النفس العلمي الذي يوفر المناهج الضرورية لفهم وشرح ديناميكية العمليات النفسية وكمونها.

درس علم النفس الفن بوصفه ظاهرة سلوكية إنسانية والذي ارتبط به في ناحية من نواحيه بفعل ارتباط الملكة الفنية الخالقة المبدعة بالقدرة الباطنية بوصفها مركزاً ومنبعاً في تفجير آليات القوى الانفعالية للذات الإنسانية وتحريكها وإثارتها، متجاوزة التأثير الفطري السطحي للذائقة. فالأصرة قائمة وممتدة بين الانفعال النفسي والعمل الفني، ولا تخلو من نظرة تأملية نفسية في محاولة لاكتشاف عمق الكيان الداخلي لهذه الظاهرة السلوكية المعبرة عن نفسية الفنان وروحه وذائقة الجمالية. لذا حملت العديد من الأعمال الفنية الظاهرة السلوكية وطبيعة تفكير الفنان وهويته النفسية الشخصية. ولعل المسرح أحد روافد هذه الظاهرة والتي تكمن خاصته في حمل اللاشعور على الانفعال. وقد طالت بعض الدراسات النفسية حقوله بوصفه حاضناً لعدد من العلوم الإنسانية، ولا سيما العلوم النفسية بدراساتها المعمقة التي تناولت دراسة الشخصية المسرحية وتحليلها، فضلاً عن دراسة السلوك الإبداعي الفني وسماته الشخصية والأنشطة المحررة ودراسة عمليات التفكير المبدع في الخلق والابتكار، وحل المشكلات التي تواجه المبدع نفسه. وانطلاقاً من أن المسرح ظاهرة سلوكية انفعالية، فمن البديهي أن يتفاعل مع علم النفس في علاقة معرفية تبادلية لتحليل أي بنية أدائية كانت أم سلوكية، لأجل الارتقاء بالمعرفة وسبر أغوار الواقع وتحديد وجهة الفنان وموقعه في التوازن النفسي والانفعالي.

قام المسرح بدور ناشط في المنظومة السايكولوجية الإنسانية، من خلال تأشير الأسس الغريزية والانثروبولوجية للدوافع والمثيرات التي حتمت بدورها ظهور المسرح في المجتمعات الإنسانية. وقد أفرزت القدرات الذهنية البشرية، مقومات تعزيز فنون الأداء والارتقاء به والإفادة منه بالتعلم والمتعة، فضلاً عن توليد آلية الاستبصار في القدرات والوظائف النفسية والاجتماعية للأداء، وصولاً إلى الانشغالات والتخييلات الجوهرية الكامنة في الذات البشرية<sup>(١)</sup>.

وبفعل العلاقة المعرفية التبادلية، اهتم علم النفس بسايكولوجية فنون الأداء، ولا سيما الأداء المسرحي بوصفه سلوكاً إنسانياً اجتماعياً معبراً، مقدماً فعلاً نفسانياً مشخّصاً. كما ارتبط الأداء بالدراسة السلوكية والنفسية للشخصية والتعبير الانفعالي لها، والضغط النفسية للممثل نفسه، فضلاً عن الضغوط التي يفرزها الواقع الاجتماعي بقنواته كافة. ولأرتباط الممارسات العملية لفن الأداء بعلاقة وثيقة مع علم الاجتماع وعلم الإنسان وعلم النفس، بات فناً معقداً ومتغيراً بطبيعته، ذلك لارتباط بعض الجوانب النفسية والاجتماعية بجاذبية في آلية الأداء، من شعور واحساس وتوتر وانفعال وصراع سواء كان في وقت الاعداد ام في اثناء الاداء الفعلي، فضلاً عن العواطف والمشاعر التي تصاحب النفس الإنسانية، من مشاعر الوحدة والغربة والاحباط والضغط النفسية والاجتماعية وسوء التوافق والنجاح والاحفاق والشهرة، فضلاً عن الانفعالات المرتبطة بالأداء ومخاوف الفشل والنسيان والمكانة الاجتماعية والنظرة الشخصية للممثل، والتي تصاحبها درجة من القلق أزاءها تؤثر في طبيعة الحالة الذهنية وقدرتها وترتيبها، باعتبار الإنسان منظومة نفسية معقدة.

يلقي علم النفس مزيداً من الفهم لمعرفة السلوك الإنساني وانفعالاته وموجهاته والقوى النفسية التي توجه سلوك الذات نحو اهداف شعورية ولا شعورية حين تجتمع مفردات النشاط الانفعالي والعقلي في علاقة تنظيمية منسقة كاستجابة لمثيرات خارجية اجتماعية او داخلية ذاتية. والممثل حاملاً لهذه القوى والمفردات من أجل المعرفة والارتقاء والتماهي مع الشخصية الممثل، ومن ثم الارتقاء بآلية الأداء، من حيث تعرف وصف الظواهر النفسية وحالة الانفعالات، أعراضها، أسبابها، علاجاتها والتفسيرات التي تكشف العلاقات المسببة لتلك الظاهرة. وتعرف تأثيراتها على الترتيب الذهني والعاطفي وطرائق معالجتها. ومعرفة مدى قدرة التحكم بطبيعة المتغيرات، ومعرفة مدى تغير هذه الظاهرة وفقاً لمبدأ الضبط والتحكم ومدى قابلية الممثل وقدرته على التنبؤ بالظاهرة النفسية الانفعالية او الشعور بها، ومن ثم العمل على تجاوزها والتغلب عليها او الحد من عرقلتها للأداء.

ويعد القلق أحد هذه الانفعالات النفسية التي تنتاب أغلب الممثلين قبل وفي أثناء الأداء وبدرجات متفاوتة ولأسباب متعددة ولمصادر متنوعة، والتي تؤثر بشكل أو بآخر على سير آلية الأداء وفعاليته وجماليته، بوصفه انفعال نفسي ظاهري (خارجي) او فسيولوجي (داخلي) أو باطني (شعوري). وذو استثارة وفقاً لدرجة دافعية هذا الانفعال ودرجة العلاقة بين قوة العادة وحالة الدافع المؤثر في انتاج استجابات معينة أزائها.

بناءً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه في الاستفهام الآتي:

(١) ينظر: ويلسون، جلين، سيكولوجية فنون الأداء، ت: شاكر عبد الحميد، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠)، ص ٤٧.

ما طبيعة القلق الذي ينتاب الممثل في أثناء الأداء؟ وما الأسباب والمصادر؟ وما المستوى في أثناء الأداء؟ وما العلاجات المناسبة أزاؤه؟

## أهمية البحث والحاجة إليه:-

اهتمت الدراسة بطبيعة الإنسان (الممثل) عن طريق ايجاد اواصر العلاقة بين الإنسان والظواهر النفسية، ولا سيما القلق وتأثير الانعكاسات السلوكية أزاؤه، والوقوف عند مسبباته وتأثيراته، بغية وضع العلاجات المناسبة لاجداث التغيير الأساسي في الشخصية الإنسانية والانتقال بها من النمطية السائدة الى مرتبة التحكم والتملك والضبط.

تكمن أهمية البحث في تقديمه موضوع القلق كحالة ترافق أداء الممثل إذ يفيد الدارسين والمختصين في مجال الأداء المسرحي والدراسات النفسية من ناحية تعريفهم واطلاعهم الجانب السلوكي والانفعالي الذي ينتاب الممثل في أثناء الأداء جراء القلق من حيث طبيعته وأهم اسبابه ومصادره ومستواه لوضع العلاجات المناسبة أزاؤه.

## أهداف البحث: يهدف البحث الحالي تعرف الآتي:

١. طبيعة القلق الذي ينتاب الممثل المسرحي العراقي وأسبابه في أثناء الأداء.

## حدود البحث:- يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

١. العراق: مكانياً.
٢. زمانياً: ١٩٩٠ – ٢٠٠٥، لضم أكبر عدد ممكن من الممثلين المسرحيين المحترفين.
٣. موضوعياً: دراسة القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي من حيث طبيعته واسبابه ومصادره ومستواه والعلاجات المناسبة أزاؤه.
٤. بشرياً: الممثل المسرحي العراقي.

## تحديد المصطلحات:-

### **القلق: Anxiety**

يعرف القلق لغوياً أنه: الانزعاج. يقال بات قلقاً، وأُقلِّقُه غيره،. . . والقلق: ان لا يستقر في مكان واحد، وقد أُقلِّقُه فقلِّقٌ<sup>(٢)</sup>.

وقلق يقلق: قلقاً. ١- اضطرب: بات قلقاً. ٢- لم يستقر في مكانه.

القلق ١. مص قلق. ٢. الاضطراب وعدم الاستقرار. القلق. المضطرب، الذي لا يستقر<sup>(٣)</sup>.

والقلق حالة انفعالية تتميز بالخوف مما قد يحدث<sup>(٤)</sup>.

ويعرف بوصفه اصطلاحاً نفسياً بأنه "انفعال يتميز بالشعور بخطر مسبق وتوتر وحزن مصحوب بتيقظ الجهاز العصبي"<sup>(٥)</sup> وقد يستعمل القلق والخوف بمعنى تبادلي أحياناً.

---

(٢) ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، (القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٣)، ص ٤٧٨.

(٣) مسعود، جبران، الرائد، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤)، ص ١٢٠٠.

(٤) مصطفى، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، (استانبول: دار الدعوة، ١٩٨٩)، ص ٧٦٥.

ويعرفه فرويد بأنه: "رد فعل لحالة خطر وهو يعود الى الظهور كلما حدثت حالة خطر من ذلك النوع"<sup>(٦)</sup>.

وتعرفه هورني بأنه: "استجابات انفعالية لخطر يكون موجهاً الى المكونات الأساسية للشخصية"<sup>(٧)</sup>.

ويعرفه يونغ بأنه: "رد فعل يقوم به الفرد عندما تغزو عقله قوى وخيالات غير معقولة صادرة من اللاشعور الجمعي"<sup>(٨)</sup>.

ويعرفه باسوتيز بأنه: "الخبرة الشعورية التي يمكن للفرد ان يصفها والتي تشتمل على الفرع الشديد المنذر بالشر والمدركة كحافز داخلي غير مرتبط بتحديد خارجي"<sup>(٩)</sup>.

والقلق عند لوك معنى خاص وهو "الشعور بالضيق، أو الانزعاج، الذي يسبق الفعل الإرادي"<sup>(١٠)</sup>.

والقلق عند كوندريك درجتان "أولاهما درجة الانزعاج وعدم الرضا، وثانيهما درجة الجزع والكره"<sup>(١١)</sup>.

والقلق عند مسرمان "حالة من التوتر الشامل الذي ينشأ خلال صراعات الدوافع ومحاولات الفرد للتكيف ومظهراً للعمليات الانفعالية المتداخلة التي تحدث خلال الاحباط والصراع"<sup>(١٢)</sup>.

ويعرفه كمال بأنه: "حالة من التحسس الذاتي الذي يدركه المرء على شكل شعور بالضيق وعدم الارتياح، مع توقع وشيك لحدوث الضرر أو السوء"<sup>(١٣)</sup>.

ويعرفه الأمير بأنه: "اضطراب انفعالي يبدأ في اختلال وظيفة القلق الطبيعي كاستجابة غير مباشرة وفاشلة كلياً للشعور بالاحباط يضاف الى ذلك الخصائص العامة للأمراض النفسية"<sup>(١٤)</sup>.

ويعرفه أيضاً بأنه: "منظومة انفعالية سلبية مكتسبة، مكوناته او مركباته هي الخوف والتوتر الانفعالي الداخلي المزعج والمؤلم وتوقع الأذى أو الخطر أو العقاب وهي كلها مهددات للذات مصدرها خارجي او ذاتي داخلي"<sup>(١٥)</sup>.

ويعرف القلق بأنه: "حالة من عدم الارتياح والتوتر الشديد الناتج عن خبرة انفعالية غير سارة يعاني منها الفرد عندما يشعر بخوف أو تهديد دون ان يعرف السبب الواضح لها"<sup>(١٦)</sup>.

ويعرفه راجح بأنه: "خوف داخلي المصدر وغير مفهوم لا يعرف له الفرد أصلاً او سبباً ولا يستطيع ان يجد له مبرراً موضوعياً واضحاً وصريحاً، فهو خوف اسبابه لا شعورية مكبوتة"<sup>(١٧)</sup>.

ويعرفه زهران بأنه: "حالة توتر شامل ومستمر نتيجة توقع تهديد خطر فعلي أو رمزي قد يحدث ويصحبها خوف غامض واعراض نفسية جسمية"<sup>(١٨)</sup>.

(٦) دافيدوف، لندال، مدخل الى علم النفس، ط٤، ت: سيد الطواب وآخرون، (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ص ٤٩٥.

(٧) دبابة، ميشيل ونيل محفوظ، سيكولوجية الطفولة، (عمان: دار المستقبل للنشر والتوزيع، ٢٠٠١)، ص ١٧٩.

(٨) Lazarus, R. Patterns of Adjustment Mc Graw – Hill, Kogakusha, Ltd, (Tokyo, ١٩٧٦), P. ١٠٦.

(٩) Severy, D, Acontemporary Introduction to Social Psychology, (New York, John), ١٩٧٦, P. ٣٢٠.

(١٠) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج ٢، ط ١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣)، ص ١٩٩.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(١٢) فهمي، مصطفى، الصحة النفسية في الاسرة والمدرسة والمجتمع، ط ٢، (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٦٧)، ص ١٣٠.

(١٣) كمال، علي، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، ج ١، ط ٤، (بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٦١.

(١٤) الأمير، علي، فلسفة النفس، ط ١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢)، ص ٣٨٠.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٨١.

(١٦) الجاسم، جمال مثقال وآخرون، مبادئ علم النفس، ط ١، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠١)، ص ١٧٣.

(١٧) راجح، أحمد عزت، الأمراض النفسية والعقلية، ط ١، (مصر: دار المعارف، ١٩٦٤)، ص ١٠٥.

(١٨) زهران، حامد عبد السلام، الصحة النفسية والعلاج النفسي، ط ٤، (القاهرة: عالم الكتب، د.ت)، ص ١٩٧.

أما إبراهيم فيعرف القلق بأنه: "انفعال شديد بمواقف أو أشياء أو أشخاص لا تستدعي بالضرورة هذا الانفعال ويحول صاحبه الى حياة عاجزة ويشل قدرته على التعامل والتكيف البناء"<sup>(١٩)</sup>.

أما عكاشة فيعرفه بأنه: "شعور غامض غير سار بالتوقع والخوف والتحفز والتوتر مصحوب عادة ببعض الاحساسات الجسمية"<sup>(٢٠)</sup>.

والقلق عند بيرس "اضطراب وانزعاج ووسواس وهم، لا يفتأ ينخر الروح والجسم، حتى يلتاث العقل"<sup>(٢١)</sup>.

وهو عند عبد المعطي: "احساس شعوري غامض وتوقع السوء وتكون الحالة مزمنة ومستمرة مع توتر دائم وعدم ارتياح وانشغال بكوارث المستقبل واخطاء الماضي"<sup>(٢٢)</sup>.

والقلق عند خلفان هو: "عدم القدرة على الاتزان في التفكير والعمل الناتج عن الاضطراب والانعاج والوسواس"<sup>(٢٣)</sup>.

والقلق في الموسوعة العربية الميسرة هو: "حالة نفسية غير سارة من التوتر العصبي، تدل على ان المريض يتوقع خطراً في اللاوعي. . . والأساس النفسي للقلق هو الخوف من الأذى"<sup>(٢٤)</sup>.

أما في الموسوعة النفسية للحفني هو: "شعور بالخوف والخشية من المستقبل دون سبب معين يدعو للخوف، أو هو الخوف المزمن، فالخوف مرادف للحصر، إلا ان الخوف استجابة لخطر محدد، بينما الحصر استجابة لخطر غير محدد"<sup>(٢٥)</sup>. أما استجابة القلق عنده هي: "احساس شعوري غامض بالقلق وتوقع السوء حيث لا يوجد اساس له في الواقع، وقد تكون الحالة مزمنة، مع توتر دائم، وانشغال بكوارث المستقبل واخطاء الماضي، وهي استجابة لتهديد يعيشه الفرد لا شعورياً"<sup>(٢٦)</sup>.

أما تعريف القلق في الموسوعة الفلسفية أنه: "خوف غير محدد وغير عقلائي، وهو يتجسد بشعور مؤلم بالعجز تجاه خطر يفترق الى الوضوح. والقلق حالة نفسية – فيزيائية إذ غالباً ما تتلازم هذه الحالة مع بعض التعديلات والتغيرات العصبية – النباتية على المستوى الفيزيولوجي كخفقان القلب والارتجاف"<sup>(٢٧)</sup>.

## التعريف الإجرائي: القلق

حالة انفعالية داخلية ذاتية محسوسة ومدركة. تلمس في الواقع الظاهري (الخارجي) وتدرك شعوراً في الواقع النفسي (الداخلي) لدى الممثل المسرحي أثناء الأداء لأسباب مجهولة مرتبطة بموضوعات وبواعث ودوافع مسوغة شعورياً ونفسياً (سمات لا شعورية)، مصحوبة بعدم ارتياح استجابة لاستثارة غير سارة تهدد المنظومة الأساسية للشخصية.

### الأداء: Performance

- 
- (١٩) إبراهيم، عبد الستار، العلاج النفسي السلوكي والمعرفي الحديث، (الرياض: جامعة الملك فيصل، ١٩٩٤)، ص ٢٤.
- (٢٠) عكاشة، أحمد، الطب النفسي المعاصر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠)، ص ٣٨.
- (٢١) بيرس، أميل، تغلب على القلق وابدأ الطمأنينة، ط ١، (بيروت: مركز الدراسات الفكرية، المكتبة الحديثة، ١٩٨٥)، ص ٥.
- (٢٢) عبد المعطي، حسن مصطفى، علم النفس الاكلينيكي، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص ٣٥٢.
- (٢٣) خلفان، مصطفى، وداعاً أيها القلق، ط ١، (بيروت: دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، دار البحار، ٢٠٠٢)، ص ٢٠.
- (٢٤) غربال، محمد شفيق وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الثاني، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٨٧)، ص ١٣٩٢.
- (٢٥) الحفني، عبد المنعم، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط ٤، (القاهرة: مكتبة مدبولي، مطبعة أطلس، ١٩٩٤)، ص ٥٨.
- (٢٦) المصدر نفسه، ص ٥٩.
- (٢٧) زيادة، معن وآخرون، الموسوعة الفلسفية العربية، ط ١، (بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦)، ص ٦٧٧.

من الفعل أدى. وأدى الشيء أوصله. والاسم الأداء، وهو أدى للامانة منه، بمد الألف. . . ويقال: فلان أحسن أداءً، وأدى دينه تأدية أي قضاها، والاسم الأداء، ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته. . . ويقال: أدى فلان ما عليه أداءً وتأديةً. وتأدى إليه الخبر أي انتهى<sup>(٢٨)</sup>.

وأدى الشيء: قام به. و - الدين: قضاها. و - الصلاة: قام بها لوقتها. و - الشهادة: أدلى بها. و - إليه الشيء: أوصله إليه<sup>(٢٩)</sup>.

ويعرف الأداء أيضاً أنه: اخراج الحروف من مخارجها. هو حسن الأداء<sup>(٣٠)</sup>.

ويعرف أيضاً أنه: إيصال الشيء إلى المرسل إليه. والأداء: القضاء<sup>(٣١)</sup>.

ويعرفه الجرجاني أنه "عبارة عن اتیان الواجب في الوقت"<sup>(٣٢)</sup>.

ويعرف الأداء على أنه "قيام الممثل بمهمة إيصال افكار مؤلف المسرحية إلى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج. وقد كان غرض التمثيل ولا زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الأدوات"<sup>(٣٣)</sup>.

ويعرفه الخطيب بأنه "عملية توظيف كل أجهزة جسده التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وانفعالاته الشخصية"<sup>(٣٤)</sup>.

ويعرفه عواد بأنه "مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والايمانية التي يبثها الممثل لمتلقيه، وهو رسالة إلى متلقيها عبر شفيرة بواسطة قناة (الجسد والصوت)، كما يمكن اعتباره ممارسة جدلية كرنفالية، جدل وحوار يقام بين الجسد الحقيقي للمؤدي (خط الحضور) والجسد الخيالي للشخصية (خط الغياب)، وهو أي المؤدي (الممثل) يتصل بالمتلقي عبر القاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين، أي التقنيات التي يعتمد عليها فن الإلقاء"<sup>(٣٥)</sup>.

## الممثل: Actor

مثل: كلمة تسوية يقال: هذا مثله ومثله، كما يقال شبيهه وشبيهه، ويقال: تمثل فلان ضرب مثلاً. وتمثل بالشيء: ضربه مثلاً، ومثلت له كذا تمثيلاً: إذا صورت له مثاله بكتابة وغيرها... ومثل الشيء بالشيء سواه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله<sup>(٣٦)</sup>

الممثل: مثل: مثل. مثولاً صار مثله. والمحدثون يقولون: مثل الرواية أي عرضها على المسرح. ودوراً في الرواية: لبس الشخصية أحد أبطالها وتشبه به في حركاته وأحواله وأعماله<sup>(٣٧)</sup>.

والممثل: ممثلاً (م ث ل): ١- به: تشبه به ٢- بالشيء: ضربه مثلاً ٣- له الشيء: تصور له ٤- الشيء: تصور مثاله<sup>(٣٨)</sup>.

(٢٨) ابن منظور، المجلد الأول، مصدر سابق، ص ١٠٨.

(٢٩) مصطفى، ابراهيم وآخرون، مصدر سابق، ص ١٠.

(٣) جبران، مسعود، رائد الطلاب، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٧)، ص ٤٧.

(٤) اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط ١٧، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠)، ص ٦.

(٥) الحنفي، الشريف أبي الحسن بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني، التعريفات، ط ٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣)، ص ١٩.

(٦) عبد الرزاق، أسعد وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩)، ص ١٢.

(١) الخطيب، ابراهيم وآخرون، فن التمثيل، (الموصل: دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨١)، ص ٣٦.

(٢) علي، عواد، تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، في: مجلة الدراما، العدد (١)، عمان، مسرح الفوانيس، ١٩٩٦، ص ٣٤.

(٣) ابن منظور، المجلد الثامن، مصدر سابق، ص ١٩٩-٢٠٣.

(٤) اليسوعي، لويس معلوف، مصدر سابق، ص ٧٤٦.

(٥) جبران، مسعود، مصدر سابق، ص ٢٨٥.

ويعرف الممثل أيضاً (م ث ل) القائم بدور أحد اشخاص الرواية التمثيلية المعروضة على المسرح او شاشة السينما او على شاشة التلفاز<sup>(٣٩)</sup>.

يعرفه حماده بأنه: الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي<sup>(٤٠)</sup>.

ويعرفه وهبه بأنه: "فنان وظيفته ان يلعب دوراً على المسرح أو السينما متقمصاً شخصية من الشخصيات الحادثة القصصية"<sup>(٤١)</sup>.

## التعريف الإجرائي: أداء الممثل

نتاج الممثل من افعال وحركات وأصوات في المكان المسرحي وفي زمن رياضي، بفعل طروحات ذهنية (عقلية) واستثارة نفسية (انفعال) منتظمة في علاقة نسقية مبرمجة، في شكل سلوك انفعالي جسدي (خارجي) ونفسي (داخلي) تتعلق بذات الممثل.

## التعريف الإجرائي: الممثل المسرحي العراقي

الشخص الذي قدم أو جسد شخصية أو دوراً مسرحياً، متمتعاً بالموصفات الأدائية المسرحية والخصائص الفنية من جسد وصوت، حاملاً الخبرة والتجربة والحرفة والكفاية الأدائية، وما زال مستمراً في النشاط المسرحي والتمثيلي وعطائه.

## المبحث الأول: القلق: فلسفته، مفهومه وطبيعته، أنواعه.

### المحور الأول: القلق في الفكر الفلسفي العالمي.

لعل التساؤلات التي أثرت في ذهنية الإنسان البدائي جراء تأمله الظواهر الطبيعية التي كانت تحدث أمامه وحيرته قبالتها، وتفكيره في فلسفة وجوده، محاولاً فك رموز المعرفة وشفيراتها وفهم كنه الكون وأسراره ومسببات الظواهر الطبيعية بعقليته البكر وتفكيره البدائي المتمرحل. تلك التساؤلات التي لم يتوصل الى الإجابة عنها، شكلت له هالة من الاشكاليات التي حددت كيانه النفسي ووجوده المادي مسببة له خوفاً وقلقاً واضطراباً نفسياً وتهديداً لكينونته واستمراره حياته واستقرارها. هذه التساؤلات لم تنشأ اعتباطاً أو عبثاً، بل هي في صميم صيرورة الحياة والتفكير. لذا كان لا بد على الإنسان إيجاد نوع من التوازن وصولاً الى حالات التحكم والضبط بحدودها الدنيا لطرد المخاوف والقلق وإزالة التهديد وإزاحة الاضطراب بغية تهدئة النفس وطمأننة الوجود بابتداعه انواعاً من الطقوس الدينية والعبادات الإلهية، الى جانب نتاجه من الرسومات والتخطيطات الكهفية، في محاولة لخلق نوع من الأصرة والترابط الجوهرى مع الطبيعة، ومن ثم فهمها والتكيف معها، مما أدى الى ضرورة توافر فكر فلسفي تأملي واضح.

ان ميل الإنسان البدائي نحو خلق علاقة جمعية، ما هي إلا انعكاس لقلق داخلي عميق حيال الكون والطبيعة وازاء القوى المجهولة التي تقف خلفها، والذي يقف عاجزاً بمفرده أمامها، هرباً من خوف يهدد البقاء واستمرارية الحياة. فمشكلة علاقة الإنسان بالكون كانت سائدة في الفلسفة من خلال بحثه في جوهر نشأة الكون وماهيته، ولماذا تبدو الأشياء على ما هي عليه. فقصرت مداركه عن إيجاد أجوبة كافية لهذا التعجب وشفافية لحيرة تلك الأسئلة. لهذا تنوعت الطروحات الفكرية والفلسفية الانطولوجية وفي البحث الوجودي لحياة الإنسان، والتي كانت الأسطورة أحد وسائلها التعبيرية والمادة الأولية لتغذية الفكر الفلسفي.

(٦) جبران، مسعود، الرائد، ج ٢، ط ٤، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص ١٤٣٤.

(٧) حماده، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: مطبوعات دار الشعب، ١٩٧١)، ص ٢٩٢.

(٨) وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص ٥١.

فالتنتاج الفكري الفردي والجماعي للإنسان البدائي، ما هو إلا محاولات استباقية لظهور الرغبات القابعة في النفس وبثها لتكون وسائل تعبيرية عن الحاجات النفسية والغرائز والدوافع وإخراجها في شكل موضوعي، والتعبير عن الاتجاه النفسي والحاجات النفسية التي يحس بها الإنسان لتكون وسائل دفاعية لحمايته من انفعال الخوف والقلق والتهديد النفسي والوجود المادي.

## القلق في الفكر الفلسفي اليوناني القديم.

عاني (أفلاطون) من الاغتراب والقلق نتيجة تكوره الفكري المثالي المتفرد في جمهوريته الفاضلة، وغربته عن مجتمعه الأثيني بقوانينه وحرياته وأخلاقه، وغربته أزاء مفكري عصره الذين ناصبوا استاذة (سقراط) العدا. مؤسساً فكراً إصلاحياً مثالياً عقلياً ونظاماً بجمهوريته المثالية المتعالية عن عالم الظلال والأوهام والمأساة والفساد، وكمتمنس للخروج من الغربة ومحاكاة عالم المثل. أما صراع قوى النفس (العاقلة، الغضبية، الشهوية) وتنازعها يؤدي الى اضطراب مع الجسد وغرائزه، وهو ما يؤدي الى الاغتراب عن الذات. فالعالم الحقيقي لإنسان (أفلاطون) ليس عالم الواقع المتغير، بل كامن في عالم المثل والأخلاق التي توصل الى السعادة والخير وفي معرفة الله وفعله في العالم<sup>(٤٢)</sup>. ومن خلال حديثه عن عالم المثل أشار (أفلاطون) الى اغتراب الإنسان في عالم الظلال الأرضي ووجوده فيه وجوداً زائفاً طارئاً غير حقيقي. وجد فيه دون ارادته، فاقداً بذلك العالم المطلق والمثالي الكامل معيشاً في عالم الأرضي غير المتكامل<sup>(٤٣)</sup>.

أقر (أرسطو) بان الانفعالات لا يمكن ان تصدر عن النفس وحدها، لان النفس عنده ترتبط بالجسم ولا تفارقه إلا بموت الإنسان. فالانفعالات تصدر عن مركب (نفسجسدي) لأن أي انفعال نفسي يحدث تغييراً ملحوظاً في الهيئة الجسدية الخارجية. فالانفعال صورة تحقق انعكاسها في الجسم. وقد يمر الإنسان بمشاعر الخوف والقلق والغضب والفرح، لكنه لا يفعل أزاءها، وتارة يفعل لاسباب شعورية أقل حدة بسبب إرهاق الجسد واهتياجه. وقد يشعر الإنسان أيضاً بالانفعال دون مبرر خارجي صريح كما هو الحال عند ذوي الأعصاب والسوداويين، لأن الانفعال ناشئ من صميم اختلال الجسم. لذا ينبغي ان يشمل الانفعال عنصرين، مبرراً خارجياً صريحاً ومثيراً، ومن ثم الدافع الى الانفعال. لذا كان التعبير الأصح أن الإنسان هو الذي يغضب ويخاف ويقلق عن طريق النفس، وليس النفس هي التي تخاف أو تقلق أو تغضب. لأن آلية الانفعال تحدث عندما تحكم النفس بأن الحالة تستدعي ذلك. وأن الحركة ليست دائماً في النفس، بل انها تارة تصدر عنها وطوراً تنتهي إليها<sup>(٤٤)</sup>.

يتأرجح موقف (أرسطو) أزاء موضوع الإقصاء والحرية في اختيار السلوك والعادات. وهذا من شأنه أن يولد قلقاً، ولاسيما في آلية الجبر في تحليله بصعوبة إمكانية الإنسان ان يكون وبشكل مباشر خلافاً لما هو كائن عليه. وفي مكان آخر يعارض هذه الفكرة من خلال امكانية الإنسان اختيار ما سيكون عليه باختيار البيئة والحرية في صياغة الاخلاق والعادات باختيار علها، وفي الوقت نفسه تظهر جلياً موقف الجبرية بأن الاختيار وعلاته هي في حد ذاتها تقرر عادات واخلاق الاسلاف وانها في النتيجة موروث لا غنى عنه واختيار مفروغ منه وليس فيه قصدية في اختياره. من هذا يكون الموروث بعلاته ضاعطاً على الذات الإنسانية وحريتها، ومن ثم يولد انفعالاً اسقاطياً على ذاتية الإنسان<sup>(٤٥)</sup>. لعل هذا التأرجح نابع من اغتراب (أرسطو) الفكري والمكاني، ولاسيما عداة السفسطائية للفلسفة ومفكرها.

أشر (أرسطو) طبيعة القلق وماهيته في تعريفه للتراجيديا وتحديد الانفعالات وإثارة التفكير. فمفردات الفعل والخوف والقلق والتطهير والشفقة يتبلوران في المأساة لحظة تعرف الشخصيات لافعالها، وأخطائها التي اقترفتها ولا رجعة فيها ولا يمكن إصلاحها. فيبدأ الخوف والقلق يغلفان كيان الشخصيات المأساوية نفسياً وجسدياً المتأني من الاحساس العميق بعدم إمكانية التغيير إلا القيام بفعل يفوق الخطيئة التي اقترفتها، اختياراً حرراً كالموت أو النفي أو الاغتراب والغربة أو الانفصال أو التخلي أو التضحية

(٤٢) ينظر: شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٠)، ص ٢٤.

(٤٣) ينظر: خالد، عبد الكريم هلال، الاغتراب في الفن، ط١، (بنغازي: منشورات فار يونس، ١٩٩٨)، ص ١٤٠.

(٤٤) ينظر: كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار القلم، د.ت.)، ص ١٥٤.

(٤٥) ينظر: ديورانت، ول، قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي، ط٤، ت: فتح الله المشعشع، (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٧٩)، ص ٣١.

تكفيراً لتلك الخطيئة، وتخفيفاً من حدة التوتر والاضطراب والخوف والقلق. فالإثارة مرجعها الخوف والقلق والاعترا ب المتأصل في المصير المحتوم الذي فرضه عليها القدر أو الموقف.

## القلق في الفكر الفلسفي المسيحي.

يتحقق اتزان النفس وعدم قلقها عند (كليمان الأسكندري) في كيفية استخدام القوة الطبيعية للسلوك وتطويره لارادة النفس وفكرها، والتي يشاركها فيه الخيار الإلهي. فالاتزان والخلق متأبّ باتباع احكامها مع الاستخدام الأمثل لمبدأ الحرية لتربية النفس على الفضيلة والاخلاق والخير لتحصيل المعرفة الأصيلة<sup>(٤٦)</sup>.

تختص النفس عند (اوريجين الاسكندري) بالحرية، وعلى وفقها كان الإنسان حراً وبدوره تتم الافعال التي تتجاوز قدر المؤثرات الخارجية وفعلها في النفس، بفعل الانفعالات الحاصلة التي تنبثق وفقاً لمؤثرات وحاجات ودوافع وميول متنازعة ومتضاربة. لذا فالاختيار الحر يحيل الانسان الى حالات من القلق وعدم الاتزان في حالة عدم السيطرة على الانفعال والوقوع في دوامة الاختيار والحرية، فضلاً عن عدم تدخل العناية الإلهية التي ترشدها في ذلك الاختيار، والتي تضع حالة من التوفيق بين مبدأ الحرية وكلمة الله وإرادته وعلمه بالافعال. فالإنسان مخير في افعاله التي ترافقها عناية الله في توجيهها نحو الخير، لأن الإنسان بطبيعته يتجاوز الحقائق الجزئية والمكتسبة، وهي نزعة تحركه لنيل المعرفة الكاملة وطلب الخير في حياة لاحقة<sup>(٤٧)</sup>.

يظهر تساؤل (أفلوطين) وقلقه في منهجه النازل لحظة هبوط النفس ومفارقتها العالم العقلي، لاشتياقها السلوك واطهار افعالها والتصاقها واعتمالها في الجسم المادي الحسي واعترا بها عن العالم الروحي وفسادها في لوثة العالم المادي وشهواته ولذاته، بحكم نقص أصابها وخطأ ارتكبتها مع الضرورة الواجبة بتقويمها، على الرغم من عدم مفارقة العقل لها وفعله الدائم في العالم الحسي، إذ يقول: "إني ربما خلوت بنفسي وخلعت بدني جانباً وصرت كاني جوهر مجرد بلا بدن فأكون داخلاً في ذاتي راجعاً إليها خارجاً من سائر الأشياء فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعاً، فأرى في ذاتي من الحسن والبهاء والضياء ما أبقى له متعجباً بهتاً، فأعلم أنني جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل الإلهي ذو حياة فعالة"<sup>(٤٨)</sup>. ويتناص (افلوطين) مع (افلاطون) في اشارته الى عالم المثل والمطلق من خلال مقولة الفيض الإلهي أصل الوجود ومبدأه كما جاء في تاسوعاته الستة، ولاسيما التاسوعة الخامسة، وبذلك انطلق مفهوم الاعترا ب من ثنائية الانفصال عن الذات والمطلق والوجود الطارئ والتي ألفت بظلالها على الفلسفة والدين.

القلق الإنساني عند (أوغسطين) قلق ميتافيزيقي في بحثه الفلسفي عن مشكلة الآلية التي ينتقل الإنسان بها من الجهل بالمعرفة والحكمة الى اليقين والرغبة اليها والذي يفتقرها، في محاولة جدلية عن طريق الشك لنشدان الحقيقة بوساطة الوجدان المعرفي الذي ينبثق عن الروح، والايان مستعيناً بالكوجيتو الأوغسطيني: (إذا كنت مخطئاً فأنا موجود). فأرادة الإنسان حرة ولا قيد على حريته في الاختيار بين الايمان والشر، والفضيلة والرذيلة، الى جانب ذلك ان الايمان شيء مقدر على الإنسان، وأفعاله خاضعة لله، لأنه الخير ويريده كذلك. فأورثه العقل مبدأ كل حرية واختيار، لأنه موجود ليتجه الى غايته بإرادة وحرية، هذه الغاية والإرادة للموجودات لا بد ان يصاحبها نوع من الخوف والقلق لتصادم الإرادات الإنسانية وبين الواجب الإلهي ومحاولة التوفيق إلا صراعاً نفسياً بين الرحمة الإلهية السابقة على الإرادة والحرية الإنسانية، على الرغم من خلو فلسفة (أوغسطين) النزعة التطهيرية القاسية، لتنبثق الأخلاق عن الرحمة الإلهية قبل صدورها من الإرادة<sup>(٤٩)</sup>.

منشأ القلق في فلسفة (توما الاكويني) التي سعى فيها الى اظهار فلسفة العالم المحسوس الموضوعي الواقعي من خلال محاولات الربط بين التركيبات اللاهوتية للحقائق المنزلة وبين التركيبات الفلسفية للحقائق التي يمكن للعقل النفاذ الى كنهها، كامن في تحرك الإنسان بحرية واختياره الفعل الإرادي، على الرغم من كببح فعل الإرادة واصطدامه بالمحرك الأول الذي يدفع كل قوة الى فعلها حسب طبيعتها. لذا فالفعل الإرادي لا يصدر عن حرية او اختيار والمبدأ فيهما في اختيار او اقتناء الوسائل الاجرائية المؤدية لا بالوسائل الغائية. وانها ليست مصدر خلق، وانما تتيح فرصة التنوع في الاختيار في نطاق محدد، لأن الإنسان جبل بارادة العقل الكوني (اللوغوس). والعقل والايان اشتقاقاً لحقيقة الوجود المطلق. العقل الفعال المتفرد الإنساني المبدأ الذي يظهر بموجبه مع النفس العاقلة فعاليتها الطبيعية. فالسعادة الإنسانية متوافرة لدى الجميع لحظة التأمل الإلهي (الرؤيا الطوباوية او السعادوية)، وهي

(٤٦) ينظر: كرم يوسف، مصدر سابق، ص ٢٧٣.

(٤٧) ينظر: كرم يوسف، مصدر سابق، ص ٢٨٠ - ص ٢٨٢.

(٤٨) بدوي، عبد الرحمن، افلوطين عند العرب، ط٣، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٧)، ص ٢٢.

(٤٩) ينظر: كامل، فؤاد وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، (بغداد: مكتبة النهضة، بيروت: دار القلم، ١٩٨٣)، ص ٨٨ - ص ٩٢.

ممارسات عليا للملكة الإنسانية التي هي العقل (النوس)<sup>(٥٠)</sup>. فالعقل هو القوة المحركة والنظام والموجه وكما نوه (أرسطو) و(افلاطون) بأنه "هو الذي نظم كل شيء وانه العلة لجميع الأشياء"<sup>(٥١)</sup>. كما يتبنى (توما الأكويني) الفلسفة الأخلاقية التي ترتبط بمسائل الألم واللذة وما يتم حصولهما عند الإنسان، أما الرذيلة فلها فعل تأثيري مقلق عند الإنسان. وبذلك يتأسس القلق الأكويني في ابتعاد النفس عند الذات الإلهية ونعمتها.

## القلق في الفكر الفلسفي العربي الإسلامي

يحدد (الكندي) مصادر الألم النفسي والقلق والحزن، في اعتماد الإنسان لتحقيق سعادته في اقتنائه المادة الحسية الفاتنة والمائدة التي تمتلك الصيرورة والتغير الدائم ولا سبيل لاثباتها وحفظها، وهي خاضعة له وللآخر. وإذا انساق الإنسان لها، فلن يتخلص من المرارة والقلق والحزن، وبخلافه يمكن دفعه والخلص منه بتجنب المطالب الحسية إلا في حدود الحاجة الضرورية، وإدراك المطالب العقلية لتلاحقها وتعالقها. فالخير يؤدي إلى الحق، والحق يؤدي إلى الصدق، والصدق يؤدي إلى النجاة، وهكذا. عكس الماديات التي تقف عند حد واحد. فزوال القلق ودفع الحزن والألم يتحقق في عدم اقتناء ما يخاف فقده<sup>(٥٢)</sup>.

يكمن مصدر القلق عند (الفارابي) في قوى النفس النزوعية، وهي إحدى قوى النفس الحيوانية، وهي على نوعين شهوية وغضبية. ذلك في طلبها الشيء أو الهروب منه أو الاشتياق إليه أو كرهه وبغضه، يقربه ويدنيه أو يبعده ويتجنبه. لهذا ينشأ الصراع النفسي من حيث الاقدام أو الاحجام مفرزاً للبغض أو المحبة، القلق والخوف أو الارتياح والأمن. وما بلوغ الخير للذات تكون السعادة والاخلاق والفضيلة، وهذا يرجع إلى سعي الإنسان وقدرته في الأنشطة الحياتية الإرادية التي تنم عن فهم وإرادة ومحابة الفضائل النظرية والفكرية والأخلاقية والعلمية والابتعاد عن اللذات الحسية الزائلة، فضلاً عن حاجة الفرد إلى الجماعة لبلوغه الكمال الاجتماعي. فالوحدة والعزلة تولد القلق في عدم تمكن الفرد نيل حاجاته وأشيائه إلا في ظل المجتمع<sup>(٥٣)</sup>.

حاول (مسكويه) ربط المظاهر الانفعالية بالتهذيب الأخلاقي، لأن النفس لديه لا تولد على صورة محددة ونهائية، وإنما تتخلق لظروفها والاستعداد الفطري للإنسان للتخلق الحسن أو السيئ. ولمبدأ الفروق الفردية النفسية، كان من المؤكد ظهور حالة من عدم الاتزان الانفعالي ومظاهره تبعاً لدرجة الاستعداد الفردي إلى النصائح الوقائية. لأن نتائج الانفعال سيئة للنفس الإنسانية، ولاسيما في طغيان قوى النفس الشهوية والغضبية وعدم السيطرة على كبح جماحها. إذ لا بد من علاجه في أصل مبدئه وتحاشي اسبابه ومصادره ودوافعه. ومن الانفعالات التي درسها (مسكويه) هي انفعال المحبة بتمفصلاتها كافة. كما درس انفعال الغضب والخوف والحزن والقلق، وما يترتب على ذلك من تأثيرات على النفس الإنسانية، ولاسيما الخوف والقلق من فكرة الموت الناتج من الجهل بخلودية النفس في حال مفارقتها الجسم وعودتها إلى عالمها الأصيل، فضلاً عن ان الموت يسبب ألماً نفسياً وجسدياً مرهقاً<sup>(٥٤)</sup>.

لذلك يولد الخوف عند (مسكويه) حالات من الاكتئاب والتوتر والقلق والارهاق النفسي الذي بالامكان الخلاص منه، بمعرفة انتاجيته المتمركزة في تلك التوقعات المكررة وانتظار المحذور منه مستقبلاً. وهذه التوقعات هي حوادث مختلفة بطبيعتها من حيث الامكان والضرورة، ومن حيث درجة الفاعلية، وقد يكون الإنسان أحد أسبابها ومصادرها<sup>(٥٥)</sup>. لذا لا بد من العقل والحكمة والتروي نظرياً وعملياً لتحقيق الأخلاق والسعادة والتي لا تكمن في جانب الفضيلة بتفردا وحسب كما آمن (سقراط).

(٥٠) ينظر: جونو، ادوار، الفلسفة الوسيطية، ط٢، ت: علي زيعور، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩)، ص ١٣٠ - ص ١٣٦. وينظر: جليسون، أتين، روح الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، ط٣، ت: إمام عبد الفتاح امام، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٦)، ص ٢٧٩.

(٥١) الجابري، محمد عابد، تكوين العقل العربي، ط٧، (بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية، ١٩٩٧)، ص ١٩. (٥٢) ينظر: الجبوري، نظلة احمد نائل، الفلسفة الإسلامية، ط١، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٩٠)، ص ١٩٢ - ص ١٩٤.

(٥٣) ينظر: أبو وافية، سهير فضل الله، الفلسفة الإنسانية في الإسلام، ط١، (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٦)، ص ١١٢ - ص ١١٤.

(٥٤) ينظر: ربيع، محمد شحاته، التراث النفسي عند علماء المسلمين، ط٤، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٤)، ص ٢٩٤ - ص ٢٩٨.

(٥٥) ينظر: اركون، محمد، نزعة الانسنة في الفكر العربي جيل مسكويه والتوحيد، ط١، ت: هاشم صالح، (بيروت: دار الساقي، ١٩٩٧)، ص ٥٣٠.

مركز انفعال القلق عند (اخوان الصفا)<sup>(٥٠)</sup> - بتوسط النفس الكلية<sup>(٥١)</sup> التي فاضت عن الباري عز وجل بتوسط العقل الفعال<sup>(٥٢)</sup> - بين العقل الفعال والجسم، ولحملها صور ومعارف واشكال بالقوة من العقل الفعال، إذ لا بد من اخراجها الى الفعل متطلباً ذلك هيولاً مستقبلاً، وهي بالتالي اصبحت هيولاً ثنائياً يحولها فيه لتخلقها وتشكلها بماديتها. والنفس فاعلة ومنفصلة، والهيولي منفعل لنقص علمه وفعاليته وعدم فيضه شيئاً. وهو ناقص وأدنى مرتبة من النفس، وهي لم تكن راغبة في الفيض فاحتاجت الهيولي لاصلاحه. فالتصادم قائم بين رغبات الهيولي وحركة النفس، لأنها مصدر كل حركة في مجموعتها المؤلفة فيها. لذا ينبغي الخلاص من عوالق الجسم وأمراض النفس من اخلاق وضيعة وآراء فاسدة وأعمال رديئة، وعلاجها باجتنب المحارم واكتساب المعارف والعلوم الإلهية والأخلاق الحسنة والزهد والروحانية. ذلك يعود الى النفس وحلولها في الجسم أدى الى ضياعها وعدم اتزانها وفراق كمالها. وما المعرفة والفضيلة إلا اشارة للرجوع وتوقها الى مصدرها السامي. وبذلك فإن النفس تحمل جانبين متضادين يؤديان الى الصراع ومن ثم القلق والخوف. النفس الكلية الوجه الأعلى، الواجب الإلهي والروحي. والجسم الوجه الأدنى، اللذة الأرضية المادية الحسية. وإرادة الإنسان حاضرة على الرغم من المعرقات والمشكلات التي تعترض النفس وتشوقها، كالوراثة والعادة والبيئة والتربية والنواميس والعادات والدين واخلط الجسم ومواقع النجوم والكواكب. ومتى ما سيطرت النفس على الجسم واطهرت فضائلها، نقلت الى حالة أخرى ومرتبة أشرف وأعلى من الجسد وتخلقت بخلفة أخرى وانشاء آخر.

يرى (ابن سينا) بان سعادة الإنسان واتزانه الانفعالي تكمن في سياسة النفس وترويضها والسيطرة عليها والتحكم بها، لأنها غارقة في المادة لكثرة عيوبها. ذلك من خلال معرفة الإنسان لآخلاقه وأخلاق الآخرين وصولاً الى العدالة وهي الفضيلة الوحيدة لجميع قوى النفس، ذلك بتوسط النفس بين الأخلاق المتضادة ومحاولة الميل نحو الأفضل واكتساب الفضائل واجتناب الرذائل وصولاً الى اللذات العليا، اللذة الروحية، بسيادة النفس الإنسانية العاقلة على قوى النفس النباتية والحيوانية وقواها، والاعتدال في اشباع حاجاتها وصولاً الى السعادة الحقيقية بتتبع عيوب النفس ومعرفتها واستئصالها<sup>(٥٣)</sup>.

ويكمن مصدر الانفعال النفسي عند (ابن باجه) في القوى النزوعية وهي أحد اقسام قوى النفس والمحرك الأول لارشاد الإنسان نحو الجهة التي يحبها وابعاده عن الجهة التي يكرها. إذ يكمن الانفعال لحظة العزم والتصميم على امر معين والشروع به مضافاً اليها قوة التخيل التي تحركها الى جانب نزعة الصبح أم الخطأ. والإنسان في رأيه وحتى يتوصل الى السلوك الأخلاقي والفضيلة، عليه بالافعال الاختيارية المتروية والمتأنية عن الفكر لا عن طريق الغريزة والانفعال، ولا بد من اخضاع قوى النفس لسلطان العقل لادراكه الخير لتحقيق السعادة والفضيلة التي تبغده عن الغرائز والانفعالات السلبية<sup>(٥٤)</sup>.

ولسيرة (ابن باجه) الشخصية التي عاشها والازمات التي مر بها، من استبداد السلطة والتراجع الحضاري وتفشي المعارف السطحية وبهوت قوة الفلاسفة وتدني مكانتهم، جعلته سريع التنقل في الافكار، إذ عاش غربة عقلية وعزلة روحية ويؤس وشقاء وفقر ووحشة ومشاعر جارفة بالاغتراب، غربة الافكار والمفاهيم والعادات والتقاليد عما هو سائد. فالقلق ينشأ عن الغربة وهجر المكان غير المتكامل او الفاضل، قلق عزل آليات العقل وانتاجيته وخضوعه لسلطة الاستبداد والمعرفة القسرية السطحية. لذا كان لا بد من ايجاد تصور يأخذ بيد الإنسان من خلال معرفته بالنهوض بالمجتمع وبناء المدينة الفاضلة والابتعاد عن الخوف والقلق والانفراد العيشي البهيمي، وعن طريق التصوف العقلي<sup>(٥٥)</sup>.

يكمن منشأ القلق عند (ابن طفيل) في التصارع القائم بين الواجب الإلهي وبين الحاجات المادية المحسوسة واشباعها. وهي احدى حالات النفس في علاقتها بالله والذي يقرر نوعها سعادة الإنسان ام شقائه. وفي هذه الحالة، النفس عارفة بالله وصفاته، لكنها أعرضت عنه وابتعدت، فمصيورها الحرمان والقلق والألم اللانهائي. فهي حالة قلق غير متوازنة في اشباع الرغبات الإلهية والمادية،

(٥٠) جماعة اخوان الصفا هم: ابو سليمان محمد بن معشر البستي ويعرف بالمقدسي، وابو الحسن علي بن هارون الزنجاني، وأبو احمد المهرجاني، وأبو الحسن العوفي، ومعصومي أبو العباس، وأبو المأمون أسبها وصادقهم زيد بن رفاعه. وفرعهم في بغداد منهم: أبو سليمان بن ظاهر السجستاني، وأبو اسحاق الصابي، وماني المجوس.

(٥١) النفس الكلية: جوهر بسيطة روحانية حية، علامة فعالة، وهي صورة العقل الفعال، قابلة للصور والفضائل من العقل الفعال على الترتيب والنظام، علامتها بالقوة وفعاليته بالطبع، قابلة فضائل العقل بلا زمان، فعالة بالهيولي بالتحريك لها بالزمان. ينظر: اخوان الصفا واخلان الوفاء، الرسائل، المجلد الأول، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤)، ص ٢٦٣. والمجلد الثالث، ص ١٩٧، ص ١٩٨، ص ٣٨٦.

(٥٢) العقل الفعال: جوهر بسيط روحاني فيه جميع صور الموجودات بتراتب ونظام وتنسيق وله علة فاعلة واحدة. وهو تام كامل باق. ينظر: معصوم، فؤاد. اخوان الصفا فلسفتهم وغايتهم، ط ٢، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٣)، ص ٢١٠.

(٥٣) ينظر: ابراهيم، نعمة محمد، الإنسان والمذاهب الفلسفية المعاصرة، في: مجلة الدليل، العدد (بسم الله)، بغداد، البغدادية للتصميم والاعلان، كانون الأول، ٢٠٠٣، ص ١٢٠.

(٥٤) ينظر: أبو وافية، سهرير فضل الله، مصدر سابق، ص ١٣١ - ص ١٣٦.

(٥٥) ينظر: المحمدي، عبد القادر موسى، الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، ط ١، (بغداد: بيت الحكمة، ٢٠٠١)، ص ١٨٣ - ص ١٩٣.

ولعدم الإمكان النهائي للإنسان بسيطرة كفة إحدى القوتين أو الاتجاهين. وهي امتحان عسير لارادة الإنسان. ويوحى (ابن طفيل) بان التخلص من هذا الموقف والانفلات منه يكون بكثرة العبادات والجهاد النفسي والاقتصار والاعتدال في اشباع الحاجات المادية والقيام بالتمارين البدنية والنفسية والمجاهدة في الدنيا للحصول على السعادة الروحية الأبدية وتشرف النفس الإنسانية عند المقام الرباني الأعلى وصفائها ونقائها وروحانياتها<sup>(٥٩)</sup>.

يكن منشأ القلق في فلسفة (الرازي) في تباين النفوس واختلاف طبيعتها، واختلاف في أسبابها ودوافعها وما جبلت عليه بالفطرة والذي يستحيل ان يكون التغيير شيئاً طبيعياً في الحتمية والطبيعة إلا على صعيد المظهر الانفعالي الخارجي. وهذا ما جعل (الرازي) يميز بين المظاهر الخارجية للانفعال والتي من الممكن السيطرة عليها والتغلب في حتميتها وطبيعتها بوساطة المجاهدة والممارسة، وبين المظاهر الداخلية للانفعال والمتعذر إحداث تغيير فيها. وبغية الوصول الى السعادة والفضيلة، لا بد من الاعتدال في السلوك وعدم الابتعاد عن الوسط السعيد بالافراط والتفريط وتفضيل الذات المعنوية على الذات الحسية بوساطة التربية والتخلق والتهديب والمران على السلوكيات الدينية المبنية على أساس اسلامي قائم على العمل والعلم منذ البدايات الأولى لتعلم الإنسان، لمجابهة الحياة بكل تمفصلاتها، ودفعاً لخوفها وقلقها وصولاً الى تخطي قلق الموت والذي لا يمكن دفعه عن النفس، والاقتناع به وهو الانفع لها وأصلح مما كانت عليه أصلاً<sup>(٦٠)</sup>.

تشكلت نظرة (ابن عربي) وفلسفته أزاء الكون، وفقاً للصراع المحتدم بين الأديان وتصادم الفرق الإسلامية وتعارض خطاباتها، فضلاً عن الأجواء المشحونة بالصراع الاجتماعي والسياسي والفكري والديني. وما تنقله في بلدان العالم العربي إلا انعكاساً لحالات القلق والغربة وعدم الاستقرار والتوتر في مجمل حياته، وتحولاته الروحية والفكرية ولقاءاته ومقاماته مع الفلاسفة والشخصيات الدينية إلا دلالة رمزية لصراعه الفكري واعتراجه المكاني والزمني والروحي. إذ أفرزت غربة المعرفة وانعكاسها على العارف قلقاً فكرياً وروحياً لاغراض التجلي والكشف. وما رحلاته الباحثة عن الحقيقة وكنهها واكتشاف المجهول إلا الهاماً لاستقصاء المعارف والتجليات، وقلقاً داعياً لخصائص التجربة الصوفية، وسلوكاً لمعارج الروحي الذي تجاوز به الحدود اللغوية والمكانية والزمانية والأفكار القومية والنزعة الأممية. فوصمت رحلاته بالاغترابية والسياسة القلقة، طابعها اللفة والوجد والمعرفة والتجلي والاعتراب السلوكي بالصمت والعزلة والجوع والسهر، لتلقي العلم الإلهي والتطهير ونيل الكرامات الظاهرة والباطنة وتزكية النفس وتطهير القلب وتجلي الروح، بالمجاهدة والرياضة الصوفية والتغلب على الرذائل. لذا كانت فلسفة (ابن عربي) فلسفة غنوصية عرفانية وغربة كونية ونزعة عدمية ميتافيزيقية<sup>(٦١)</sup>.

يبرز (الحلاج) بوصفه أحد الشخصيات القلقة، لعدم وقوفه على حال مكاني، لتنتقلاته ولتعارض تكيهه وتجانسه للبيئة التي يحل فيها، مما جعلته يعيش غربة مكانية ونفسية وقلقاً في ظل العداوات الكثيرة التي ظلت تلاحقه، فضلاً عن اتهامه بالزندقة والكفر، لغرابية شخصيته المتشددة والعنيدة وغموضها، ولكراماته التي هزلها مريدوه وتألتهم إياه ومغالاتهم لشخصيته واعماله وغيبياته وشطحاته، فضلاً عن غرابية سلوكه واقواله وتعبيراته التي دلت على معاناة نفسية وصراع وغربة روحية ومكابدة تدفع به الى الجنون، بالإضافة الى اعتراجه المعرفي. هذا الصراع والغربة كان لا بد ان يفرز شذوذاً وجنوحاً واضطراباً وقلقاً، إذ يقول: "يا أهل الإسلام: أغيثوني: فليس (أي الله) يتركني ونفسي فأنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيعه"<sup>(٦٢)</sup>. هذا الانتقال الفكري والسلوكي جعله غير مستقر ومغترباً اجتماعياً وسلوكياً وقلقاً نفسياً أدى به الى الموت شهيداً لصوفيته واضعاً مبدأ الحلول ووحدانية الوجود، وهو جوهر الذات الإلهية بوساطة الحب، أي بحلول الخالق في المخلوق (اللاهوت حل في الناسوت)<sup>(٦٣)</sup>.

أحيطت حياة (النفري) بالغموض وتضارب الآراء في أسمه ووجوده. وهو شخصية صوفية غريبة وغامضة، وكتابه (المواقف والخطابات) إلا فيض من مصدر علوي. فالأخبار والخطاب هو نسيج مؤلفه لرحلة معرفية ذاتية في المعراج الصوفي لبلوغ النهاية المطلقة، الرحلة التي تحيطها هالة من الغربة المعرفية من حيث المعنى والتعمق في كنهها. ومن ثم وجب لهذه الرحلة المعرفية من جهد ومكابدة وجهاد نفسي وسلوك صوفي<sup>(٦٤)</sup>. لهذا ركز (النفري) على أهمية المعرفة وحصولها بالالهام والذوق بوساطة الرمز التعبيري لقصور الحرف في استيعاب الفكر الصوفي ولا يفي بجلاء الحقيقة وجواهر الأشياء. لتنبثق رؤيا معرفية مغتربة يسودها القلق والمكابدة النفسية والجهاد الروحي والصراع الفكري.

(٥٩) ينظر: ربيع، محمد شحاته، مصدر سابق، ص ٧٠٧ - ٧٠٩.

(٦٠) ينظر: المصدر نفسه، ص ٨٥١ - ٨٥٤.

(٦١) ينظر: المحمدي، عبد القادر موسى، مصدر سابق، ص ١٤٣.

(٦٢) ماسينيون، لوي، المنحنى الشخصي لحياة الحلاج، في: كتاب شخصيات قلقة في الإسلام، ط ٢، ت: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤)، ص ٦٩.

(٦٣) ينظر: طعيمة، صابر، التصوف والتفلسف، ط ١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥)، ص ١٤٢، ص ١٧٢.

(٦٤) ينظر: المحمدي، عبد القادر موسى، مصدر سابق، ص ٩٨ - ١٠٥.

تقوم فلسفة (السهروردي الشيخ المقتول) الصوفية على الإلهام والكشف معبرة عن نزعة اشراقية روحية وجدانية شخصية فردية، أفرزت ارهاصاً فكرياً سببت له المعاناة والمصير المحتوم. هذه الوحدة والغربة والانعزال عن المجتمع، هي محاولة للخلاص من القلق والهم والاعتراب نتيجة الاعتراب المعرفي والفكري الذي يدفع به الى الانكفاء الذاتي، ومن ثم الاصطدام بريية المجتمع وشكه أراء هذه العزلة، فيكون موضع افتراء وقذف التهم، المصير الذي طال أغلب المتصوفة المغتربين. فالاعتراب السيري والهجرة والتنقل والاسفار والاعتداد بالنفس والرؤيا الخاصة لها، فضلاً عن عدم الاكتراث للمظاهر والاعراف الاجتماعية والتقاليد لبناء استقلال ذاتي، كان لا بد لها من الاصطدام مع الآخر، ليظهر الاعتراب والقلق ليلف مصير هذه الشخصيات سواء في نتاجها الفكري والروحي والمعرفي أم على صعيد حياتها الشخصي<sup>(٦٥)</sup>.

افتقرت هوية (ابو حيان التوحيدي) الفلسفية لتنوع مؤلفاته، إذ صنف من فلاسفة الصوفية وصنف من الزنادقة. عاش (التوحيدي) مغترباً متمرداً على واقعه، في محاولة للتخلص من نقائصه ونقائضه على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فضلاً عن الصعيد الشخصي ومزاجه السيء وتصرفاته الحمقاء، لذا حمل تناقضاً سايكولوجياً بين التصوف الباطني والتصوف الظاهري. فحياته يعترها الشك والغموض منذ ولادته المضطربة وطفولته الخفية وحياته المبكرة الى نهاية حياته والتي كانت تصب في نيل الحياة الهائلة السعيدة وقشله في بلوغها، مما جعلته مغترباً مهزوزاً قلقاً حياها، شاكياً مستجدياً يشكو الفاقة والفقر والشقاء، ذليلاً مفكراً، على العكس من الحياة التي أحبها وحلم بها لقيمتها وقيمة الإنسان. فيها هو يقول لصاحبه (أبو الوفاء المهندس): "خلصني أيها الرجل من التكفف، أنقذني من ليس الفقر، أطلقني من قيد الضر، أشترني بالاحسان، اعتدني بالشكر، استعمل لساني بفنون المدح، أكفني مؤونة الغداء والعشاء. الى متى الكسيرة اليابسة، والبقيلة الذاوية، والقميمص المرقع، . . . الى متى التأدم بالخبز والزيتون؟. . . أجبرني فأبني مكسور، اسقني فأبني صد، أغثني فأنا ملهوف، شهرني فأبني غفل، حلني فأبني عاطل، قد أذلني السفر من بلد الى بلد، وخذلني الوقوف على باب باب، ونكرني العارف بي، وتباعد عني القريب مني"<sup>(٦٦)</sup>.

هذه الغربة وسط طبقة لا تصل الى مستوى علمه وفكره وثقافته، جعلته ينتقل في رحلة اغترابية والى الانتقال في الرحلة المهنية وخيبته فيها، مما أحبط بسلسلة من الاحباطات وخيبة الأمل والشعور بالفشل، فضلاً عن سوء طالعها في مفاصل حياته كافة. لذا كان القلق واليأس والترحال متنفساً لخيبته واحباطاته العديدة. لذلك عاش (التوحيدي) غربة مكانية وروحية ونفسية، مما احالت حياته عبثاً ووضعته في دوامة عنيفة من القهر والتمزق والاستلاب والألم والمعاناة واليأس والعجز الفكري، مفكراً مهتماً بموضوع الموت ومشكلة الانتحار وما فيه من غموض دليلاً واضحاً على قلقه، مما احاله الى الفكاها والضحك. ومن الى حارق لمؤلفاته ليضع حداً بينه وبين مجتمعه معبراً تعبيراً صادقاً عن اغترابه النفسي والروحي والقلق الحياتي اليومي واضعاً نفسه تحت التطهير الذاتي والسمو والارتقاء عن الواقع والمجتمع بالاتصال مع الله ليبث شكواه ويأس وحدته طالباً الراحة والاستقرار<sup>(٦٧)</sup>.

امتازت مؤلفات (الجاحظ) الأدبية باحتوائها على مواضيع لها صلة بالحياة والنفس، إذ ربط الأدب بالنفس وتحليلها والغور في اعمالها، واجمال قواها وسلوكياتها وطبائعها بوصفها مركزاً للحاجات ومحاولة اشباعها<sup>(٦٨)</sup>.

يحاول (الجاحظ) تحليل نفسيات شخصياته في كتابه (البخلاء) وتتجلى الجوانب السايكولوجية في رسالة (التربيع والتدوير)، ورسالة (القيان) وفي أقسام من كتاب (الصوص) المفقود. وهي جوانب نفسية معبر عنها تعبيراً تحليلياً شاملاً عميقاً للظواهر الاجتماعية والتي تناولها (الجاحظ) بالبحث العميق للنفس البشرية. وشخصياته في (البخلاء) حاولت مراوغة القلق بتقديم مسببات البخل ودوافعه بشكل معقلن ومنطقي، وتفسير احتجاجاتهم التي عكست مناهج التفكير. فالرسائل والنوادر وأخبار الاشياء بحركاتهم وسلوكياتهم وطرائق تفكيرهم وحيلهم ومراوغاتهم وحيلهم للمال وجمعه ومنعه عن الآخر وكيفية نظرهم للمواقف، ما هي إلا تصوير لصراعاتهم النفسية وكشف اعماقها وقلقها وخوفها من العوز والحرمان والفاقة والنظرة الفردية الضيقة. فالإنسان يمتلك من الوسائل الدفاعية التي تحميه من التهديدات الخارجية التي تهدد وجوده واشباع حاجاته. والنفس لها وسائلها الدفاعية أيضاً لمنع أي تهديد لها. وتبرز في شخصيات بخلاء (الجاحظ) وسيلة التبرير العقلاني والمنطقي من وجهة نظرهم والاحتجاج له أساساً لبخلهم وغيوبهم، فهم يتعاملون على تجاوز صراع نفسي مقلق وخطر اجتماعي متمثل في الجوع والفقر، متجاوزين النظر في الظروف الاجتماعية واعتباراتها والاطار الخارجية التي يصطدمون بها. فالتبرير المعقلن مكن بخلاء (الجاحظ) من اشباع رغباتهم

(٦٥) ينظر: كوريان، هنري، السهروردي الحلبي، مؤسس المذهب الاشراقي، في: كتاب شخصيات قلقة في الإسلام، مصدر سابق، ص ٩٥.

(٦٦) التوحيدي، ابو حيان، الامتاع والمؤانسة، (تونس: دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨)، ص ٣٧١، ص ٣٧٢.

(٦٧) ينظر: المحمدي، عبد القادر موسى، مصدر سابق، ص ١٧٦ - ص ١٨٢.

(٦٨) ينظر: بوملحم، علي، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ط ١، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٩٤)، ص ١٧١، ص ١٧٨، ص ١٧٩.

واستقرارهم النفسي والتي قد تتعارض مع قيم المجتمع وعاداته دون الوقوع في القلق النفسي. فيذل المال يعني العوز والحرمان والحاجة الى الآخر. وهم بذلك يفصلون الافكار عن المشاعر بغية الاستقرار النفسي والابتعاد عن القلق<sup>(٥)</sup>.

يتجسد مبدأ الاتزان النفسي والاستقرار وعدم القلق والتردد عند (الشهرستاني) والوصول اليه في استخدام الإنسان ملكة الخلق التي يصدر بها عن النفس من افعال دون سابق رؤية باستخدام الاعتدال والمتوسط بين الخلقين المتضادين وعدم الافراط والتفريط وعدم طفق حياة الازعان الحيوانية على الهيئة الاستعلانية للنفس الناطقة<sup>(٥٥)</sup> والانصراف حصرياً لحاجات الجسم، فضلاً عن اظهار ملكة المتوسط التي هي من تصنيفات النفس الناطقة، والبراء من الهيئة الانقيادية للنفس الحيوانية والحفاظ على نقاء النفس الناطقة التي جبلت عليه وتطهيرها مع الافادة من قوة استعلائها والتتره عن الذات الحسية الذي هو جوهرها<sup>(٦٩)</sup>.

## القلق في الفكر الفلسفي الحديث.

عاش (باسكال) حياة قلقة مضطربة وأزمات روحية وانتقالات جذرية في تفكيره الفلسفي والديني والدعوى والمحااجة في اللاهوت والدين. إذ فرق بين معرفة الذات الإلهية وبين المحبة الخالصة له، ونبذ الحياة الدنيوية ولذاتها وهجر علانقة بها. فأزمات حياته القلقة والمضطربة، افترق بسببها عن الحياة الدنيوية لعدم احتماله الفراق والوحدة، فوقع ضحية المرض وشعوره العميق والحاجة الماسة الى الاقتراب من الله. مؤسساً منهجاً جديداً اسماه (العقل الأريب) العقل البصير النافذ، متجاوزاً الحياة الدنيوية ومنهجه الديكارتي الشكي لعدم بلوغ حقيقة الشيء بوساطته مستعيناً بالقياس والحس والوجدان والقلب لمعرفة كنه الأصول الأولى والمحكمات التي لا برهان عليها سوى نفسها، انطلاقاً من معارفها الأصلية المتجذرة فينا مع ادراكات العقل عليها. فمقولة باسكال القلقة ان: "السكوت الأبدي لهذه الفضاءات اللامتناهية يملؤني رعباً"<sup>(٧٠)</sup>. أزاء المحكمات والأصول والمسلمات ومنها وجود الله، لا تجد هدوءً واستقراراً واماناً إلا من خلال الإيمان به وتصديقه. وما خلاص الإنسان من شقائه وآلامه وقلقه إلا باعقاد الألوهية الحققة، وهو لا شيء قياساً به. وبذلك بات الإنسان توسطاً بين اللامتناهي الموجود حوله وبين المجهول والعدم الذي خلق منه وقدم<sup>(٧١)</sup>. فانسان (باسكال) موجود شقي عارف بذلك، لصعوبة بلوغ الذات الإنسانية الشقية مرحلة الاتزان المطلق والتطابق التام مع الذات وامتلاكها، ولكنه لا ينقص من قدره او يهبط به الى درجة أدنى من الحيوان، إلا انه شقي متناقض وعظمته تكمن في معرفته بشقائه.

يشعر الإنسان بالخوف والشقاء والقلق لفقدانه أشياء، ابتداءً من الخطيئة الأولى وهبوطه بعظمتته الى العالم الأرضي المادي، بمداركه وسلوكياته الحيوانية يعيش البؤس والحرمان والشقاء والمحنة والألم والعذاب والخوف والقلق، لبلوغه هذا المصير قياساً على ما كان عليه في العالم الآخر. وعلى الرغم من ضعفه أزاء الكون والطبيعة والتي يمكن ان يدمرانه ويسحقانه، إلا انه يمتلك العظمة والنبيل والعجائبية، لامتياز به بالعقل والقلب ولعرفانه ووعيه وشعوره بمصيره بالموت، أزاء جاهلية الكون والطبيعة بهذه المعرفة والوعي والشعور. فيمقدور الكون ان يستلب ماديات الإنسان كافة ويضمه أيضاً، إلا انها لا تساوي شيئاً أمام فكره وعقله الأريب الذي بوساطته الإحاطة بالكون. لذا وجب تركية التفكير وتنقيته وتفعيل اخلاقياته<sup>(٧٢)</sup>.

تحيل نوع علانقية الإنسان وفقاً لابعاده (الداخلية، الخارجية، الفوق) وحدوده (الزمان، المكان، الشر، الموت) وعلاقته مع الآخر ومن مواقف وجودية، والطبيعة الحركية للذات الإنسانية وتموضعها بين الخير والشر بضرويه المتعددة، وبين حدود الماضي الذي ينقل الكاهل وحدود المستقبل المغري، وما بين الدفع والجذب والتفكير في اشغال الحيز المكاني المرئي والزمني المحسوس،

(\*) يراجع كتاب البخلاء واحتجاجات يعقوب بن اسحاق الكندي، سهل بن هارون وكلام ابن غزوان وخطبة الحارثي، ويراجع رسالة كتمان السر وحفظ اللسان ورسالة فصل ما بين العداوة والحسد، في كتاب رسائل الجاحظ.

(\*\*) يقسم الشهرستاني النفس الى قوى ثلاث هي: النفس النباتية والنفس الحيوانية والنفس الناطقة. ولكل من هذه القوى النفسية قوى تابعة لها. ينظر: الشهرستاني، أبي الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، ج ٣، ط ١، (بيروت: دار السور، ١٩٤٨)، ص ٢٠٩ - ٢٢٢.

(٦٩) ينظر: المصدر نفسه، ص ١٥٩ - ١٦٥.

(٧٠) بيتو، فري، ابداع الفنان نظرة شمولية للكون، ط ١، ت: باسل فرحات، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والدراسات، ٢٠٠٥)، ص ١٢٣.

(٧١) ينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ١، ط ٢، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٩)، ص ٢٥٦، ص ٢٥٧.

(٧٢) ينظر: الحفني، عبد المنعم، مصدر سابق، ص ٢٥٧.

والغارق في عوالم محيطه غير المنقبة المعارف. تحيله الى معاشية الألم والهم والقلق والملل وعدم الاستقرار والرعب والدهشة في عديد من تساؤلاته. لماذا أنا هنا وليس هناك؟ وليس من سبب يجعلني ان اكون هنا ولا هناك. من الذي وضعني هنا؟ ومن الذي أراد ان اكون في هذا المكان بالذات وفي هذا الزمان دون غيره؟ وليس من سبب لأن أوجد الآن وليس في أي عصر آخر. تبعاً لذلك توجت الطبيعة الإنسانية بالحركة الدينامية لأن السكون يعني الموت. وانطلاقاً من اعتبار الإنسان موجوداً زمانياً، فمهما كانت محاولاته لنيل السلام والاستقرار والاتزان النفسي، لا يستطيع قهر الشعور بالنقص والحرمان والرغبة والحاجة والتشوق وكل الحاجات والميول والرغبات المادية الحسية<sup>(٧٣)</sup>.

يعي (باسكال) بصورة غير عادية وضعية انسانيته وهيمنة تفكيره في مسألة الموت ومصيره المحتوم به، مع خوفه وقلقه أزاءه، واقتناعه بجذلية حياة ما بعد الموت وإلا أضحت الحياة سخرية بفنائها النهائي هذا، مجردة من المعنى، ولعاش الإنسان في دوامة من القلق والرعب على الرغم من خشيته وقلقه أزاء فكرة الموت، "فالموت الذي يتهددنا في كل لحظة سيضعنا، خلال سنوات قلائل وعلى نحو لا فكاك منه، في مأزق مخيف قوامه أما العدم حتى الابد أو التعاسة الأبدية"<sup>(٧٤)</sup>. فليس هناك خير في حياة لا يليها أمل في حياة لاحقة. لذا كانت مسألة خلود النفس بالغة الأهمية في تفكير (باسكال) لتأثيرها العميق في النفس وإقلاقها. وقد وجد (باسكال) حياته الهائلة الخالية من القلق والكرب والجزع في ايمانه الديني واثبات وجود الله بالقلب والايمان به ومحبهته. وسعادته في وجود هذا الأمل المخلص من خلال رهانه الشهير (الايمان بوجود الله ومحبهته أو إنكاره). ونظرته هذه لا تخلو من نظرة برجمانية من خلال التركيز على النافع الذي يجلب الخير والمنفعة والاتزان النفسي والسعادة الأبدية، وان كان أطار الحياة الواعز الديني انطلاقاً من هل الاحتمال محتمل، بالكسب والظفر مع التضحية بشيء معين لغاية أو فائدة معينة.

اهتم كل من (توماس هوبز) و(جان جاك روسو) بمفهوم الاغتراب وهما من اصحاب فكرة العقد الاجتماعي. و(روسو) اول من استخدم تعبير الغربة بمعناها السياسي. وقد عاش (روسو) الاغتراب والاضطراب والقلق وعقدة الاضطهاد منذ بدايات حياته المبكرة والتي دونها في اعترافاته محاولاً ايجاد انسان طبيعي صادق متسوم بشخصيته المتفردة وليس غيره لاختلافه عن الآخر وتفاوته. ف(روسو) أدرك قيمة اغتراب الإنسان وقلقه في مجتمعه وطبيعته من خلال نقده المجتمع والمدينة والدولة. والاغتراب عنده يعني التخلي والتسليم للآخر بانواعه كافة بغية البقاء واستمرارية الحياة على أقل تقدير. وبذلك يمكن ان تكون الدولة مؤنلاً لحماية الإنسان، يعيش في كنفها وخلاصه من قانون الغاب الذي أطر حياته الفردية من خلال الدولة لكن باغتراب تام مؤدياً دوره فيها بسلبية لأنه قد رسم له مسبقاً من قبل الآخر<sup>(٧٥)</sup>. وبذلك بحث اصحاب الفكر العقد الاجتماعي عن مناخ يوفر توافقاً بين الأفراد من خلال دراسة الظروف الاجتماعية تحت منظور الفلسفة السياسية دون ضياع هوية الفرد في خضم الصراعات العلانية ما بين الافراد من خلال دراسة العلاقات الإنسانية وتبويبها وتنظيمها واستيعاب كل التناقضات الطبيعية التي جبلوا عليها، فضلاً عن عدم هيمنة الدولة او الجماعة و اغتراب الفرد فيها على حساب حريته وأمنه.

اقترب (كانت) من مثالية (افلاطون) باعتقاده بعالم المثال والحلول والحرية والخلص، عالم الإله والايمان به، دلالة على اغترابه المكاني في عالمه الأرضي وعن مجتمعه الإنساني وعن ذات الإنسان التجريبية. فالذات الأرضية ليست حقيقية مطلقة. فالحرية والعبقرية تعتمدان من وجهة نظره على بعد يطلق عليه اسم (الشيء في ذاته). واغترابه متأثراً من حياته الشخصية القلقة غير المستقرة<sup>(٧٦)</sup>.

يتطبع القلق عند (هيجل) تعبيراً عن مأزقية الإنسان المعاصر واغترابه<sup>(٧٧)</sup> الذي اعطاه اهمية فلسفية، ومحاولته البحثية لايجاد العلاقة بين التوافق والاغتراب. وبيان صلتها بالمعاناة الإنسانية. وتجلي هذا الاغتراب في (ظاهريات الروح المطلق او العقل الكلي) الذي يكمن في حركة الذات وبحثها الدائب عن الحقيقة واليقين، وهو موضوع خارج عن ذاتها، ومن ثم تتلمسه في ذاتها

(٧٣) ينظر: ابراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، (القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت)، ص ٧٧، ص ٩٠.

(٧٤) شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ت: كامل يوسف حسين، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤)، ص ١٢٦.

(٧٥) ينظر: رجب، محمود، الاغتراب، ط ٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦)، ص ٥٨.

(٧٦) ينظر: شاخت، ريتشارد، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٧٧) الاغتراب: اصطلاح قدمه هيجل على انه عملية تحول الإنسان من شخصية أبسط الى شخصية أغنى، بمعنى ان العقل المطلق قد خلق الطبيعة والإنسان، فطرح جزءاً من نفسه وصار هو نفسه هذا الجزء من خلال سيطرة العقل المتناهي الذي هو الإنسان على الطبيعة. وليس التاريخ إلا محاولة الإنسان الدائبة لمعرفة الطبيعة والسيطرة عليها. ينظر: المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ط ١، (بيروت: دار الفكر العربي المعاصر، ٢٠٠٣)، ص ٣٣٨.

أصيلاً، وحركتها الساعية الى تحقيق ذاتها واثباتها يتبعه تصادم مع الذات الأخرى وتعارض معها. اما تهدمها او تستعيدتها ثم تتصلح معها في الروح، وبحثها في موضوعها الخارجي عن الذات إلا آلية تعرف لوجودها لجاهليتها بذلك<sup>(٧٧)</sup>.

ويتجلى الاغتراب الهيجلي وقلقه في الصراع الشعوري الذاتي للانسانية مانتاً الشعور الذاتي للآخر، صراعاً جديلاً لبرهنة اثبات الشعور الذاتي للنفس وللآخر. متخطية الحد الحيائي الحيواني او الوجود الحسي، بل برهان وجودي للذات، الوجود الأصيل الخالص. وهذا الصراع الشعوري لاثبات الوجود الذاتي يحتاج الى مجازفة في تحقيق ظهور غير محدد في نظر الآخر واعتراف منه بوجوده، ومغادرة الوضع المتفرد للذات<sup>(٧٨)</sup>. ويستخدم (هيجل) مفهوم الاغتراب في مستويين انفصال واتصال من خلال البحث في علاقة الفرد مع الآخر (اتصال). الوجود المتفرد والأنا المستقلة عن العالم الأخلاقي ونواميسه والذي يتجلى في غياب الاتفاق بين الأنا والأنوات الأخرى والمحيط (انفصال). وبتوافقهما واتصالهما وقهرهما الاغتراب بالاتصال والوضع مع الآخر لخدمة الدولة والمجتمع وبنائها. وبذلك تكون فلسفة (هيجل) فلسفة الكل لا الفرد.

يرى (شوبنهاور) ان تعاسة الانسان وشقائه تكمن في الإرادة ووضعها فيه، لاندفاعها الأعمى العارم غير العقلي والرغبة الجامحة والاتجاه الحاد العنيف نحو الحياة والاندفاع في تحقيق الافعال القصدية والغرائزية والذات والحاجات، ونزاعها ونضالها غير الغائي والموجه نحو هدف، ومن ثم استحالة تحقيق رضا او اشباع دائم. لأن طبيعة الإنسان تتمثل في إرادته وهي جوهره والتي تسعى وتشبع وتسعى وتشبع بشكل ديناميكي ومتكرر، رغبة واشباع ثم رغبة جديدة. وغياب الاشباع الدائم وتجدد الرغبات بفعل الإرادة هو المعاناة والقلق وملل الإنسان عند (شوبنهاور)، وأضحيت الحياة شراً ومصدراً للألم واللذة، مع تحطم النزعة المعقلنة في سلوكيات الإنسان وتصرفاته وحملها المفهوم اللاعقلاني، مع تأرجح سعادته بين الرغبة والاشباع. والصبر والألم والاحباط والقلق يحيطان حياة الإنسان. وطفح معادلة عشق الحياة والخوف من الموت، ليس من الألم، بل يتمثل في نهاية الفرد ونزع اللحظات التي لا يمكن ان يكون هناك وجود فيها بعد. ونظراً لاعتبار الفرد تمركزاً للإرادة وقانونها الحياة، فطبيعته تكافح الموت، ومن ثم باتت الإرادة مكنم الخوف من الموت، وان الإنسان غير قابل للفناء لأنه خلق من عدم، ورجوعه الى الأصل (التراب). وان الذي يتأثر ويدمر هو الوعي والعقل، والإنسان لا يستقبل الموت وهو في وعيه الحي<sup>(٧٩)</sup>. فآليات الحياة تحدد بدافعين هما غريزة الحياة وغريزة الموت، والموت عند (شوبنهاور) وكما يقول (فرويد): "هو النهاية الحقة وهو لذلك غاية الحياة"<sup>(٨٠)</sup>.

لذا يعد (شوبنهاور) أحد رواد السايكولوجية الديناميكية مكتشفاً اللاوعي والاشعور الكامن في أعماق الإنسان المضطرب والمتأجج بالذات والحاجات والرغبات. والإنسان بوعيه وشعوره في الخارج لا يعيش هذا التآزم. ويضع (شوبنهاور) أشبه بالعلاجات لآخامد اللاوعي المضطرب والقدرة على تحرير النفس من ضغوط الإرادة وحاجاتها الكونية العمياء، من خلال المعرفة التأملية الحدسية والتي تخلص الذات من عبوديتها للإرادة. وبالمعرفة الفلسفية لتصبح الذات بفضل هذه الخبرة ذاتاً عارفة خالصة نقية من الغرض الوضع وتعيش بسعادة وسلام وبها تقاس قيمة الأفراد خلقياً بالتخلص من شرو الإرادة والحاجات، والحصول على الحرية الكافية لمجابهتها وتمهيدا لسيطرة العقل في صراعه معها بوساطة العبقورية الفردية لانقاذ العالم من الانفصالات الحسية والاهتزازات الذاتية وفقدان الذاكرة<sup>(٨١)</sup>. بذلك امتازت فلسفة (شوبنهاور) بدراستها المتجهة نحو الإنسان (الفرد) واهتمامه بمصيره ورغبته وخلصه، مضيقاً اليها صبغة واقعية متشائمة متشككة على الرغم من انسانيته. وهي فلسفة حية دينامية مباشرة قائمة على التجربة وعلى الوجدان أو الحدس أو الرؤيا. والطابع اللاعقلي في جعل الإرادة قوة عمياء طائشة تحكم العقل وتسيره. وبالارادة تتم معرفة الأشياء ومعرفة الموجودات من خلال التأثيرات الحسية المقرونة بسبب وصولاً الى العلة الكافية. وبذلك تكون الإرادة جوهرراً للوجود ومصدراً للألم والقلق والمعاناة والملل لقوتها غير العاقلة، والتي تقف على النقيض من الكوجيتو الديكارتي في أولوية العقل وتموضعه وفعاليته في وجود الإنسان.

دخل مفهوم القلق مرحلة جديدة مع طروحات (كيركجارد) الفلسفية، وتصارع أفكاره بين ثنائية الدين والمطلق وبين المادة والحس والشهوة. إذ يتصدر الوجود الديني أنواع الوجود الإنساني الثلاثة، الوجود الجمالي ومضمونه اللذة، والوجود الأخلاقي المناط بالواجب. أما الوجود الديني فيرتبط بالأنا في علاقته باللامتناهي المطلق، وبدون هذا الارتباط يبدو الإنسان عقلاً مفككاً يعيش اللحظة الأنية الخالية من الأفق او تصور الذات خارج ذاتها. وفلسفته تقف ضد فلسفة (هيجل) العقلية والموضوعية التي تلغي الفرد وحياته

<sup>(٧٧)</sup> ينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة اعلام النفس، (القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت)، ص ٣٨٧.

<sup>(٧٨)</sup> ينظر: هيبوليت، جان، ماركس وهيجل، ت: جورج صدقني، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧١)، ص ٣٥.

<sup>(٧٩)</sup> ينظر: شورون، جاك، مصدر سابق، ص ١٨١ - ص ١٩١. للمزيد لدراسة التراجم كتنوير عن إرادة الحياة عند شوبنهاور ينظر: أنيكست، أ، تاريخ دراسة الدراما، ت: ضيف الله مراد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠)، ص ٢٣٠ - ص ٢٣٧.

<sup>(٨٠)</sup> عباس، فيصل، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، ط ١، (بيروت: دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠٤)، ص ٧٠.

<sup>(٨١)</sup> ينظر: كامل، فؤاد، الفرد في فلسفة شوبنهاور، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ص ٨، ص ١٥.

مركزة على الجدل الكمي الموضوعي. نافرأ من حتميتها وقسريتها التي تنكر الإرادة الإنسانية وذاتية الإنسان الحرة، ورافضاً الفكرة العقلية المطلقة والتصورات المجردة المتصلة، منطلقاً نحو النظام التحليلي الوجودي الفردي الذاتي الحامل لانطولوجيته، ممتلكاً لذاته وحرية واعياً في تأمل باطني متفرد خاص لآحياء نظام وجودي يتسور بالابداع والإرادة والحرية والجدل الكيفي الذاتي، فالحقيقة ذاتية والاخلاق فردية نسبية<sup>(٨٢)</sup>.

يرى (كيركجارد) بأن القلق في التفكير الوجودي بأنه مفتاح كشف الوضع الإنساني وحقيقته، وطريقة لمعرفة الذات وفهم وجودها وتطورها وديمومتها. ويرتبط القلق عنده ارتباطاً وثيقاً بمبدأ الاختيار. فالإنسان يمتلك ذاتاً حرة غير مقيدة بالجبرية قادرة على الاختيار شراً أم خيراً ما دام هناك إمكانية إغراء وغواية ذاتية لذلك الاتجاه. ويؤدي هذا الاختيار الى وضع الذات في مفترق طرق لنوعية الاختيار لتمتع الذات بالفرسانية والحرية، ومن ثم يعكس ذلك في صعوبة التفريق لآزواج الدلالة وعدم وجود مثابات علامائية تبين الفرق بين الشر والخير وتظهره أو بين الإغراء والخلص. وبذلك تضعيف الذات في لجة التوتر والتمزق والقلق وإبحارها دون دليل أو مرشد، فتقع افتراس الخطيئة والانغلاق، على الرغم من افساحها المجال للاتصال مع اللامتناهي والى الوجود الديني. وادخال القلق في صميم الشعور الديني للاستعانة به للتخفيف من وطأة الإحساس بالاغتراب بوصفه علاقة تأمل باطني فردي خاص بين الموجود المتناهي واللامتناهي<sup>(٨٣)</sup>.

يصف (كيركجارد) القلق الأصلي بثلاث طرق. الأولى ملازمته لحالة البراءة وهو التغيير الكيفي الحاصل للجسد، والانتقال من البراءة الى الخطيئة، حيث عدم الاتزان والاضطراب والهواجس التي تعكر صفو السعادة، فالجسد يفقد براءته في التطور والنمو كوجود، فيظهر ضيقاً وهاجساً أزاء نهاية كل نشاط جسدي، وهذا ما يلمس بالتجربة. ويتيح مبدأ الخطيئة الأولى<sup>(٨٤)</sup> عند (كيركجارد) امكانية التفكير في لغز القلق وتأمله من خلال علاقته بالإنسان الذي انتقل بلا إحساس من توصيفة الطبيعة النفسية الى التوصيفة الحاملة لمفاهيم البراءة والخطيئة والذنب والتي انتقلت الى حقل الميتافيزيقيا والتي أطلق عليها (كيركجارد) الدوغمائية وفقاً للغة اللاهوتية. أما الطريقة الثانية فترتبط بالحرية وهو نوع من الاخلال في الاتزان الذي يسبق الفعل، ويوصف بأنه دوار الحرية، لأنها تقع ضمن منطقة الإمكان وتحركه ضمن محمولات الحرية. والطريقة الثالثة مرتبطة بتكوين الفرد باعتباره نفساً وجسداً رابطتهما الروح. لهذا التكوين بحد ذاته يولد قلقاً وتوتراً لمهمة الفرد في انجاز رغباتهما واتمامهما بممكناته بالالتقاء مع الواقع ليكشف الوجود للذات. وهي مهمة مشبعة بالقلق ومشحونة به، لأن الفرد يحمل احساساً وعقلاً، نفساً وجسداً حيويين<sup>(٨٤)</sup>.

يرجع (كيركجارد) القلق (قلق الوجود) نتيجة تواجد الإنسان في زحمة التناقضات التي يرفضها، فالمنهج الكيفي يؤكد أهمية الاختيار الفردي المتضمن الهدف المنشود للوصول اليه باختيار الماهية وطريقة الحياة المناسبة لذلك. والجمع بين المتناقضات يولد قلقاً وتوتراً وحيرة، ومن هنا بات الاختيار متضمناً المجازفة لتحقيق الذات أزاء قوى تهدد كيان الفرد ووجوده وحرية، ودعوة للتخلص منها وهي القوة المطلقة والكلية المتمثلة بالرأي العام والحشد والدولة والكنيسة، اللاغية للبنية الذاتية. كذلك يرجعها من خلال رغبته الجامحة والعارمة في الاتصال بالموجود اللامتناهي. وما رغبة الإيمان في التوحد والاتصال مع المطلق إلا عملية معاناة مستمرة لهبوط درجة اليقين والثقة المطلقة، أو عدم وجود التشكل المادي كبنية خارجية مرئية. لذا يتوصل (كيركجارد) الى قيمة مفادها عدم خلو الإيمان باللامتناهي من بقايا التناقض والالتباس والتردد والقلق والاضطراب الداخلي والضيق النفسي. لذا ليس ثمة إيمان دون الولوج في المخاطرة والصراع والمكابدة، انطلاقاً من عدم وجود حقيقة. أي لا بد من وجود الشك والارتباب وعدم اليقين. فالعلاقة مع اللامتناهي رابطة شخصية غير عقلية، وحقيقة الإيمان ليست أمراً يقينياً، بل صراع مع عدم الإيمان بشكل دائم ويعزي (كيركجارد) هذا الصراع الحي والتردد والتوتر الجدلي والقلق الوجودي وعدم الثقة، السيمياء الى وجود العلاقة مع

(٨٢) ينظر: الكحلاني، حسن، الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٤)، ص ٥١.

(٨٣) Whall, J: Philosophies of Existence, tram, by Y. (London. routledge and Kegan Paul; ١٩٥٩), P. ٦٦-٦٧.

(٨٤) يتصور كيركجارد أن حالة (لا تأكل) سبقت خطيئة آدم وارتكابه الذنب والذي لم يفقه معنى هذه الكلمة وانتقاله من البراءة الى الخطيئة. وهذا الجهل لا يمكن الغاؤه إلا عن طريق الخطيئة. وتأتي مفردة (التحريم)، (الحكم) الموت، الرعب الذي لم يكون فكرة عنها بعد. والرعب هذا لا يمكن ان يكون إلا سبب القلق، لأن آدم لم يفهم ما تم لفظه من كلمات وهذا هو غموض القلق بعينه. فالتحريم يوقظ القلق المندس في حضن البراءة التي لا توجد بغير القلق. ينظر: امام، عبد الفتاح إمام، تطور الجدل بعد هيجل، ج٣، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٧)، ص ٤١٩ - ص ٤٢٢.

(٨٤) ينظر: ماكوري، جون، الوجودية، ت: إمام عبد الفتاح إمام، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦)، ص ٢٤١ - ص ٢٤٣. ورينيه، توماس، قلق الوجود، ت: خضير عباس ماضي، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥، ص ٧٠.

اللامتناهي، وأنه امتحان الفرد المؤمن للوصول الى معرفة الله والاتصال به والعيش على غرار تجربة المسيح، تجربة صوفية ذاتية منتقلة، من الوجود الإنساني الى الذات الإلهية. وآراء (كيركجارد) ليست تأملات دينية صرفة قدر تعارضه مع النواميس الكنيسية التي حالت دون إدراك الإنسان للدين الحقيقي الأصيل النابع من الذات الإنسانية الحرة. لذا كان لا بد من ضرورة تواجد القلق واليأس في قلب المؤمن لإطلاق علاقة جدلية ديباليكتيكية وان كانت غير متجانسة بين الإنسان واللامتناهي المطلق، علاقة مليئة بالصراع والمكابدة والمجاهدة والمواجهة المستمرة والتناقض والتحمل والديمومة والوقوع في الهاوية لينتشلها اللامتناهي من السقوط الى السمو والتحرر من قاع الهاوية بعد لمسها. ونتيجة لهذه النوعية من العلاقة أقحم (كيركجارد) القلق في دينامية الشعور الديني، لأنه أساس العلاقة بين المتناهي واللامتناهي ورمزها وسيميائها، بين المطلق والمحدود، العياني المرئي والمدرَك، الزماني والأبدي، الأرضي والمتعال، بين الشر والخلص، بين الخطيئة والفداء<sup>(٨٥)</sup>. فالإنسان الوجودي في علاقته مع الله ومحاولة الاتصال به والوصول اليه، لا بد من مروره بتجربة مريرة وقاسية، شعوراً بالقلق والألم والإثم، فهو يتناص مع إنسان (نيتشه) الغريب ومحاولة كشف الذات عن طريق خوض التجارب القاسية والمدمرة لمجابهة غرابة العالم ومحاولة الخلاص بوساطة الإرادة والعاطفة أو الهوى.

يعطي (كيركجارد) أهمية للقلق من حيث تقويته للشعور بالوجود الحي، الوجود الإنساني الحقيقي، أكثر من شعوره بالفرح والسرور والذي يصاحبه فتور وتشبث، وبوساطة القلق يتمكن الإنسان من التملص من انماط التفكير الاعتيادي، وكعامل باعث داخلي عندما تمر النفس الإنسانية بحالات من اليأس والأسى والاعتراب والتشتت الإنساني في الكون، وفي كل حالة من شأنها إثارة النفس وعدم استقرارها. فالقلق يقوم بذلك الدور الحيوي والدينامي الجدلي في نقل الإنسان بشعوره بالوجود وفك قيد التفكير النمطي السطحي الساذج والانطلاق نحو التماهي والتوحد في محاولة أصيلة للوصول الى الاستشراق المعرفي، وكأنها عملية تعرف الآتي، إذ يقول (كيركجارد): "يجب علينا ان نستيق مصيرنا عن طريق القلق، ولا نتمنى ان يكون كل زائر يفاجئنا زائراً حسن الطلعة؛ فالقلق يأكل كل شيء في العالم المتناهي، ويكشف الستر عن كل الأوهام، انه يستأصل ما فينا من أمور عادية، وعلى هذا فلكي يعرف الإنسان ذاته في أعلى درجاتها، فلا بد له ان يتعرض للقلق في أعلى درجاته. وهكذا يبني القلق كيان الإنسان، ويهدم كل ما فيه من ضروب التناهي"<sup>(٨٦)</sup>. فالوجود الإنساني من وجهة نظر (كيركجارد) هو في صميمه شقاء وعذاب ديني لا دنيوي بغية تحقيق حياة جلييلة عظيمة، فالألم النفسي والمعاناة هي التي تطبع الإنسان بالنزعة الفردية والأصالة، فالألم يفرز الوجود الشخصي ويعطي الحياة معنى الى جانب التسوير الترقى الروحي.

لا تنفلت الحياة الإنسانية من القلق وهو شيء مرافق للوجود ويعطيه ما يميزه، بل هو أحد شروط كشف الوجود بوجوده، فهو كاليأس علامة وجود ترتبط بالإمكان والواقع، ويسبق الخطيئة، ينبئ بالكمال ويضع الإنسان في مواجهة مباشرة مع الذات من حيث لم يوجد بعد، وهو من مهام الحرية، هو الروح بمعنى ما بوصفه هو الحرية. وهو قاطع للعلاقة مع حالته غير المستقرة وثورة يقوم بها الإنسان، وعلى حد قول (كيركجارد): انه يقيم الرعب والدمار والضياع ما دام الإنسان موجوداً<sup>(٨٧)</sup>. اليأس والقلق يغلفان الإحساس والشعور، واليأس بصورة العجز وعدم استطاعة تحقيق الذات التي تلجأ الى الانكفاء والانغلاق جرأه، ثم الموت الدينامي غير المنتهي<sup>(٨٨)</sup>.

يدرس (ماركس) القلق الإنساني من خلال اغترابه وفكره الصراع المنبثق من الظروف الاجتماعية والاقتصادية وما يفرزه (فائض القيمة) في الانتاج. فالإنسان العامل يتلقى أجور عمله في الحد الذي يؤمن له استمرارية الحياة والبقاء ولتواصلية عمله لصاحب العمل. فالأجر لا يساوي قيمة السلعة التي ينتجها ولا توازي ظروف العمل. فتتكس رؤوس الأموال عند اصحاب الاعمال وهم فئة قليلة، بوصفها سرقة مبرمجة ومتصلة لجهود العامل. فالفائض الاقتصادي منطلق لكشفي للتطور الجدلي التاريخي لرأس المال الذي بدوره يعد أخطرها تمظهر لصور الاغتراب الإنساني في تاريخه<sup>(٨٩)</sup>.

يتشكل اغتراب الإنسان العامل عند (ماركس) في عدم رغبته باعماله القائم بها لافراضها عليه بحكم النظام الرأسمالي المتأسس وفق نظرية رأس المال ورب العمل والعامل. واغترابه عن نتاج عمله لعدم امتلاكه اياه. واغترابه في تقسيم العمل وعدم ارتباطه مهنيًا واجتماعيًا مع زملائه من العاملين لعدم وجود الاختيار. واغترابه عن أدوات انتاجه لخضوعه لها وعدم امتلاكه اياها، من ثم اضحى أسيراً لها. وبالتالي بات انسان (ماركس) مغترباً في حياته، لاسيما اقتصادياً.

<sup>(٨٥)</sup> ينظر: ابراهيم، زكريا، الفلسفة الوجودية، ط ٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٦)، ص ٤١ - ص ٤٥. والكحلاني، حسن، مصدر سابق، ص ٧٥، ص ٧٦.

<sup>(٨٦)</sup> فال، جان، الفلسفة الوجودية، ت: تيسير شيخ الأراض، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨)، ص ٢٤٦.

<sup>(٨٧)</sup> ينظر: جوليفيه، ريجيس، المذاهب الوجودية من كيركجارد الى جان بول سارتر، ت: فؤاد كامل، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦)، ص ٤٩.

<sup>(٨٨)</sup> ينظر: فال، جان، مصدر سابق، ص ٦٢.

<sup>(٨٩)</sup> ينظر: وهبه، مراد، الاغتراب والوعي الكوني، في: مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد (١)، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٧٩، ص ١٠٣، ص ١٠٤.

واغتراب العامل عن انتاجه بزيادة الانتاج وقلة الاستهلاك يؤدي الى زيادة القيمة على حساب قيمته الشخصية وكرامته الإنسانية. فالمعادلة العكسية قائمة بين زيادة الإنتاج وتحسين نوعيته وتحقيق الأرباح يقابله تحطيم الذات الإنسانية للعامل وسرقته وتهديد وجوده. فهو بيني الحضارة على كاهله على حساب وجوده بكل تمفصلاته وعلائقه الاجتماعية والاقتصادية والأسرية والنفسية. ولا يكمن اغتراب العامل عن انتاجه وحسب، بل عن عمله في عدم اثبات وجوده فيه، لانعدام الصلة بالماهوية الوجودية، وعمله بهذه الشاكلة لا يؤكد ذاتيته وحريته فيه، بل هو يدمرها ويسلبها وينفيها. لذا يشعر بالضيق والشفاء والقلق على وجوده ومستقبله وحريته، خاملاً معطلاً لقواه العقلية والذهنية باستخدامه قواه الجسدية، فيشعر ان ذاته خارج عمله ولا تتواجد فيه، جسد بلا روح. وهكذا نوع من العمل يغرب الإنسان عن ذاتيته ويعلقها، فضلاً عن مردودات عمله تذهب لانسان آخر وليس له، هذه العائدية بالفائدة تشعره بالدونية والحياة الحيوانية باشباع متطلباتها وحاجاتها الأولية، على الرغم من اصالتها كوظائف انسانية وبيولوجية. إلا انها في تجردها وتفردا الذي يفصلها عن الوظائف الإنسانية التطلعية والمستقبلية، يحولها الى غايات حيوانية متفردة. وبتأثير هذين الاغترابين يشعر الإنسان العامل بالاغتراب الكلي، المكاني والزمني والوجودي. باعتباره انساناً وموجوداً طبعياً يعيد وصف ذاته وتحديد ماهيته، واغترابه عن الآخرين. ومعنى الظاهرة الاغترابية للانسان عند (ماركس) هو انتزاع صفة الأنسنة بفقدته الاستقلالية ونيله الفقر واغترابه الصميمي الأنوي واغترابه مع الآخر والمجتمع، بعمله الخالي من الابداع والخلق والأصالة والعفوية. ولذلك يدعو (ماركس) إنسانه الى التحرر والاستقلال والاستكفاء الذاتي وعدم الخضوع للآخر ولا يدين بوجوده لأحد سواه، واتباع نظر الرجل الاشتراكي في عملية خلق الإنسان لنفسه والتحكم في مصير الطبيعة بفعل تدخله وعملية ابداعه لمصيره الذاتي واستئصال المجتمع المغترب وتقسيم العمل والملكية الخاصة والانتاج بتطوير الاشتراكية والتحرر من العبودية وعبودية الانتاج ورؤوس الأموال<sup>(٩٠)</sup>.

تقوم فلسفة (نيتشه) المتشائم على محورين، الأول قائم على نقد الدين والقيم الثقافية والحضارية السائدة والقوالب المتحجرة والمفاهيم المجردة، والمحور الثاني في اعتناقه مبدأ الحياة وارتدائها بالقوة، التي تجسد النزعة الفردانية وتحقيق الذات لامكانياتها وتميزها عن الآخر، وتعبير عن تأكيد الحياة وديناميتها وان تآطرت بالمخاطرة والمجازفة لأفعالها اللارادية، وبذلك يحقق إنسان (نيتشه) وجوده وكماله بوساطتها. إذ يقول (نيتشه): "إن فيك وحدك يا إرادتي يصمد مالا تبدده ايام الشباب، فإنت لا تزالين حية وفتية، تملؤك الآمال"<sup>(٩١)</sup>. والإنسان الذي امتلك إرادة القوة، امتلك أفعاله وتوجيهها نحو رسالة يقصدها متجاوزاً الاملاءات الدينية والفلسفية التي تخنق هذه الإرادة وتحجمها أو تقبّعها. وصولاً الى الإنسان (السوبرمان) الإنسان المتعالي الناصر للوجود الثابت وعالم الظواهر والعقل. فالحياة لا معنى وقيمة لها إلا بقدر ما يعطيها الإنسان. وهو بذلك يقترب من (شوبنهاور) في إرادة الحياة الكلية، متعارضاً مع (هيجل) والفلسفة الألمانية التي تؤكد المجموع لا الفردية وعلاقتها بالتاريخ والفكرة المطلقة، مطلقاً صرخته العدمية معلناً حربه على المطلق اللامتناهي (موت الاله)، مقترباً من طروحات (فيورباخ)<sup>(٩٢)</sup> الذي أطر الاغتراب بمفهوم ديني، إذ يتطلب ديناً ذاتياً مناسباً له وليس تجليات المطلق أو الآلهة، وهي الطريقة المثلى للتحرر من الانغلاق بشطب النواميس الإلهية والكونية والغائها، وجعل الإنسان سيداً لنفسه وإلها لذاته وبذلك يشعر بذاته ولذاته<sup>(٩٣)</sup>.

كانت لفلسفة (نيتشه) وإرادة القوة تأثيراً عميقاً في آليات التحليل النفسي الفرويدي<sup>(٩٤)</sup> وسبر اغوار النفس البشرية ومناهاتها واعادة اكتشاف حقيقة الجسد، وفي علم النفس الوجودي، وتألهة الغريزة بوصفها قوة متجددة غير متناهية ومصدراً للابداع وانسانه السوبرمان يؤكد سايكولوجية التفوق. وقد حدد (نيتشه) كثيراً من الافكار حول الإنسان، كاللاشعور بوصفه محدداً للسلوك. فإرادة القوة هي رغبة لا شعورية والاشتراط اللازم والضروري للكمال. واللاشعور لديه ليس شمولياً عاماً، بل قيمة تتجه نحو الإنسان مباشرة، رغبة فطرية بشرية لا شعورية قوة محركة للأفعال كافة، فضلاً عن مفاهيم نفسانية حول الثقافة والدين واللذة والجنس والأنا والإرادة والحتمية والمحرم والمحلل، وتقييمه للحب والحرب والموت وتبنيه لمسألة التسامي بالغرائز وكشف الإنسانية والعذوانية

(٩٠) ينظر: المحمدي، عبد القادر موسى، مصدر سابق، ص ٤١، ص ٤٢. وينظر: هيبوليت، جان، مصدر سابق، ص ١١٩ - ١٢٩.

(٩١) نيتشه، فريدريك، هكذا تكلم زرادشت، ت: المكتب العالمي للطباعة والنشر، (بيروت: المكتب العالمي للطباعة والنشر، د.ت)، ص ١٣١.

(٩٢) للمزيد لتعرف الاغتراب الديني عند فيورباخ ينظر: حنفي، حسن، الاغتراب الديني عند فيورباخ، في: مجلة عالم الفكر، مصدر سابق، ص ٤١ - ص ٦٧.

(٩٣) ينظر: تورين، ألان، نقد الحداثة، ت: أنور مغيث، (القاهرة: المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٧)، ص ٤٩ - ص ١٦٣. وينظر: كامل فؤاد وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص ٤٨٤ - ص ٤٨٩. والحنفي، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٠٤٩.

(٩٤) ينظر: عباس، فيصل، مصدر سابق، ص ٧٠ - ص ٧٤.

وعده غيرهم مسؤولاً عن القمع والكبت والمشاعر والذنب، واستخدامه مصطلح (الهو) ومجموع الدوافع الغريزية اللامعقولة الذي قال به (فرويد). وإرادة القوة والتفوق ما هي إلا لإكمال النقص التي جاء بها (أدلر)<sup>(٩٣)</sup>.

القلق لدى (نيتشه) مفارقة تصاحب الوجود الإنساني الفردي، وما التناقض الصميمي في ذات الفرد ما هو إلا تأكيد للفردية وتفردتها، إذ يقول في فردانية الإنسان وماهيته "يبدو لي أنه لا بد من أقول، هنا من أنا ( . . )". فهناك، واجب يثور ضده، في الصميم تحفظي الاعتيادي وكرامة غرائزي، أكثر من ذلك أيضاً. هذا الواجب هو قولي: استمعوا إلي لأنني فلان. وقبل كل شيء لا تخلطوا بيني وبين آخر"<sup>(٩٤)</sup>. وتستمد هذه الفردانية قوتها وديموميتها من الأبحار في الحياة العضوية والغوص والتماهي كلياً، توتر متعارض قائم على التحول، انسلاخ الفرد نحو ذاتيته للمشاركة في شيء أعمق وأبعد مدى، وهو شيء أقرب ما يكون إلى الصوفية، ومن ثم اضحى القلق إحساساً بالصراع اللامتناهي الذي لا حل له، وتمزقاً وجودياً وقلقاً وجودياً يصل بذروته إلى الجنون<sup>(٩٥)</sup>.

يتبلور القلق لدى (نيتشه) من فكرة المصير وربطها بفكرة العود الأبدي، وحب المصير، شيء أكبر من الخنوع السلبي للضرورة، بل التوفيق بشكل عملي بين الماضي والحاضر والمستقبل لحضوره الأنبي الذاتي، ولا سيما في لحظات الألم أو الفرح العميق. فكرة خلق العالم لنفسه، موت الإله، الإنسان الخالق المتجدد المتطور المسائر للتطور التصاعدي للحياة، متمرداً على مجتمعه مؤمناً بنفسه عابداً لذاته مقدساً لأرادته القوية، تلك الذات المتفردة يتأمل بها العالم، الواقع الحقيقي، تحطيم اصنام الأخلاق، قواعد نفسية لأخلاق جديدة، العقل لا ضرورة ولا حاجة للإنسان به، عدم باطنية الأشياء، فهي في ظاهريتها، لا عقل كلي واحد مفارق لا وجود ثابت، لا عالم ظواهر، إن العالم في صيرورة على الرغم من اتصافه بالدوام الأنبي غير الزائل. والتاريخ في دورات متعاقبة، ولكل دورة سنتها الكبرى للصيرورة. والعودة في الوجود في سلسلة عائلية وانتهاية. والإنسان استمرارية في الزمان جيئة وذهاباً متفوقاً على الزمان وغير خاضع له، متصادماً مع ماضيه ومستقبله الذي يريد الأفضل، رافضاً الماضي رغم تعالقه به. ويتصادم الماضي والمستقبل تكون الصحة والانتباه ووعي الذات وإثمه موجود ليصنعه من الماضي باستشراف المستقبل. وبذلك تكون فكرة العود الأبدي لقاحاً مضاداً لفكرة الموت والفناء وتخليداً للوجودية الزائلة المتناهية لإنسانه محققاً فكرة خلود النفس أو تناسخ الأرواح والحفاظ على هوية الذات الشخصية على صعيد العالم كله في الاستشعار بحياة أفضل بعد حياة قلقة بتكرار الحياة ذاتها في أدق تمفصلاتها. فالصيرورة الذاتية المتوالة في مراحلها كافة، أكسب التحول صفة الوجود<sup>(٩٦)</sup>.

ينبتق القلق في حركة العلة والغاية، حركة سلب تثير الدوار ساحبة الإنسان في حلقة دورانية دون معرفة السبب المبرر لها، ليتولد وباستمرار الرجوع إلى ذات النقطة التي شرع منها، ومن ثم تجعله لا يقيس نفسه إلا بنفسه وليس بالتشبهات الموجودة الأخرى. إذ قام (نيتشه) وفقاً لهذا المفهوم نوعاً من تأله الألم والوصول إلى ذروته في نقطة يستهلك الإنسان فيها نفسه كلياً، ليصل في النهاية إلى مرحلة الجنون والسطح، مضطرباً منتهياً. ويعد هذه الحالة خصيصة من خصائص الإنسانية ورياضة نفسية. وما الخلاص والوصول إلى الجنون إلا صورة حب الحياة وسمو الأخلاق وشحن التفكير، ودلالة قائمة على البقاء في مستوى المصير، إنها الانعطاف وراء الذات والتطلع نحو المستقبل<sup>(٩٧)</sup>. ويطلع على فلسفة (نيتشه) العدمية والنفي المنهجي والتدمير والنفس العقائدي والأخلاقي والثقافي، والمفهوم اللاعقلاني. كاشفاً بتحليلاته النفسية عقد برجوازية عصره في نواحي الحضارة ومفاهيم الجمال والأخلاق مؤسساً اللاعقلانية للمرحلة الامبريالية، وبذلك تعبر عن جدلية صيرورية في النواحي الفكرية والجمالية كافة.

تناول (أميل دوركايم) الاغتراب والقلق ضمنياً في تحليله الأنومي (اللامعيارية) والذي أعققت بأن سعادة الإنسان وحاجاته تكمن في تناسبها مع وسائله المتاحة والمتوفرة لديه في إشباعها، وبعبارة أخرى يغترب الإنسان ويقلق وتأفل سعادته واتزانها. ويحذر (دوركايم) من الانعزال عن المجتمع، ومن القلق والحصار بسبب صعوبة تكوين العلاقات الاجتماعية لتفاوت الأذواق وتنوعها، فضلاً عن تناقض المصالح والميول والحاجات والاتجاهات والذي يعد بدوره دافعاً للانتحار الأنوبي. وتتنحصر المهمة الأخلاقية في تحديدها السلوك بانساق وصيغ ثابتة تتأى عن النزوات الفردية، بل هي من صنع المجتمع<sup>(٩٨)</sup>. لذا يحذر (دوركايم) من المجتمعات القائمة على التناقض بين حاجات الفرد وإمكاناته، ومن فقدان المعايير الأخلاقية فيها والتي تحيل الفرد إلى العزلة وعدم الإمكانية على مواجهة الحياة. ومن ثم الاغتراب والقلق أزاء مجتمعات معاصرة يكتنفها التحلل والتحرر الجنسي ومظاهر العنف والانتفاء كنتيجة طبيعية لها<sup>(٩٩)</sup>.

الفلسفة لدى المفكر الوجودي (ياسبرز) فكراً ميتافيزيقياً، إذ يقوم منهجه على الشك والاكتشاف ووصف وتحليل الشخصية الذاتية، إذ يبدأ تفكيره وينتهي بالذاتية، وهي كشوفات تحليلية فردية ذاتية وليست انطولوجيا عامة.

<sup>(٩٣)</sup> ينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة أعلام النفس، مصدر سابق، ص ٥٧، ص ٥٨.

<sup>(٩٤)</sup> جاكوبسن، ميكيل بورش، الذات الفرويدية، ت: انطون حمصي، (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢)، ص ٧٤.

<sup>(٩٥)</sup> ينظر: جوليفيه، ريجيس، مصدر سابق، ص ٥٧، ص ٥٨.

<sup>(٩٦)</sup> ينظر: جوليفيه ريجيس، مصدر سابق، ص ٥٧. وينظر: شورون، جاك، مصدر سابق، ص ٢١٨.

<sup>(٩٧)</sup> ينظر: جوليفيه، ريجيس، مصدر سابق، ص ٥٨.

<sup>(٩٨)</sup> ينظر: النوري، قيس، الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، في: مجلة عالم الفكر، مصدر سابق، ص ١٦.

<sup>(٩٩)</sup> ينظر: أبو زيد، أحمد، في: مقدمة مجلة عالم الفكر، مصدر سابق، ص ١٠، ص ١١.

القلق الياسبرزي نابع من إدراك شعور إنسانه الحامل للمعرفة والحرية التي تعني وجوده وتحقيق ذاته، وإحساسه بعدم تشبعه بالحياة بالقدر الذي يحقق حالة الامتلاك (الوجود الحقيقي) والتحقيق الأصيل للذات والاكتمال الوجودي. فالحرية مرادفة للوجود الإنساني التي تتضمن الضرورة. هكذا شعور يولد نوعاً من الجزع أزاء الحتمية والمصير للوجود الإنساني، جزع العدم واللاوجود، جزعاً داخلياً في صميم الحياة وإرادتها وهو (القلق الوجودي). لهذا تبرز مشكلة إنسان (ياسبرز) أمام الموت في عدم الاكتمال والتحقق الذاتي، لأن الحياة بطبيعتها الصيرورية تتطلب الاكتمال والتحقق وهي بالضرورة صائرة إلى الفناء والموت. وفي تحقيق الاكتمال الإنساني يتقبل إنسان (ياسبرز) موته دون تردد أو قلق. لأن الإيمان أمر مقلق في صراعه الدينامي مع الذات. ويمكن قلق الإنسان عند (ياسبرز) في استكمال متطلبات التحقق وإمكانية الاكتمال قبل الموت، وبخلافه يكون الموت مشكلة تهدد صميم الوجود الإنساني، بوصفه تحققاً وكمالاً. لذا كان الموت مصدر قلق الإنسان وهله وحده لوجوده ومرآة لحياته ومعبراً لوجوده سواءً قبله أم رفضه وجزعه<sup>(١٠٠)</sup>.

يقف إنسان (ياسبرز) بين الاختيار والتردد، بين تحقيق الذات وممارسة الوجود وبين الحيرة والإحساس بالذنب. وتكون الحرية المقرونة بالقدرة على الاختيار سيمياء الوجود التي يتقرر بها الوجود والوعي والتحرر. والاختيار الواعي يطبع الوجود بالتلاحق مع مسؤولية الاختيار لوجود الوعي، ومن ثم تتواجد المخاطرة والمفاضلة في الاختيار، فيكون القلق والذنب والوهم حاضراً بوجود تبريرات لوجود معايير أخلاقية افتراضية تبرر الاختيار والرغبة في التوصل عن المسؤولية والانفلات من ملاحقة الذنب والفكك من القلق والهروب من الجزع والانفلات من الهلع. فالحرية والاختيار والمسؤولية التي تقع على كاهل الإنسان من جرائها تحيله إلى اعتناق فكرة فلسفية معينة أو نظرية علمية أو دين سماوي للتشبه به وفك قيد المسؤولية أو الارتقاء في اللامبالاة وانتهاج نظرة عدمية محضة<sup>(١٠١)</sup>.

يشعر إنسان (ياسبرز) بالقلق والتوتر أيضاً في حال تيقن وصوله إلى تحقيق الذات والتعيين والاكتمال، إذ ينجر في مواقف ومشاريع جديدة لا نهائية، محدثاً نوعاً من التصارع الذاتي ومع المحيط مفرزاً مخاطرة بالوجود الإنساني أزاء كل مشروع جديد قد يفتقر بالافاق والشعور بالفشل والذنب. هذه المواقف يسميها (ياسبرز) بالمواقف الحاسمة أو الحدية أو القصوى أو المطلقة بشموليتها المحيطة بالوجود والتي تفرض ظلالها على الذات الإنسانية التي تريد وتجاهد بالانفلات منها وفك القيد عنها، ولا توجد فيها، لأنها تسلب وجودها وذاتيتها عن طريق العلو والارتقاء للخلاص من سيطرتها تارة، وتحقيق هوية ذاتية خاصة تارة أخرى. وإن الفشل في العلو والارتقاء هو السقوط والمرض النفسي. لذا فالتوازن النفسي في هذه المواقف الحاسمة والمتعارضة يكون ضرورياً عن طريق إدراك الذات والانفتاح على الآخر لإدراك الوجود الاجتماعي وقيمه الاجتماعية بينهم والاستبصار بالموقف الوجودي<sup>(١٠٢)</sup>.

أسس الوجودي (هيديجر) فكراً فلسفياً لفهم الوجود الإنساني ودراسة كينونة الإنسان التي تتضح في الحالات الشعورية. والوجود الإنساني ينبغي أن يكون هدفه فهم الكينونة لاستبيان زيف التجارب أو حقيقتها، ومن خلاله يكتشف معنى الوجود. والإنسان مقدر له أن يختار أفعاله وسلوكياته التي يكون مسؤولاً عنها، انطلاقاً من فهم الوجودية وفلسفتها بأسبقية الوجود على الماهية التي تبني خصائصها لاحقاً بعد الوجود الكينوني الحضور. وما الوجود إلا مقوم للكينونة البشرية في علاقة وثيقة مع العالم متجاوزة العلاقة المكانية وحسب. لذا عكف (هيديجر) على دراسة البناء الانطولوجي للإنسان واستثارته من نواحي ثلاث هي الوجود في العالم والتعالى والسقوط.

الوجود القدري في العالم اللارادي اللامكاني، هو وجود اهتمامي مقلق عليه، لأنه وجود شخصي لا يمكن أن يحقق الإنسان وجوده وعالمه بدون. والتعالى ليس وجوداً مكانياً كسائر الأشياء والموجودات، بل وجود في توقع الامكانيات متخبطاً ذاته متفهماً موقفه ليتجاوز ما هو كائن عليه ويكون ما لم يكنه. وجوده ليس أنوياً، بل يتواجد مع الانوات الأخرى، وجوداً مشتركاً بشقيه الأصيل الحقيقي الذي يقرر وجود الذات المستمد شكله من اختيارات ذاتية حقيقية واعية بوضعية الحياة الإنسانية. والوجود الزائف المستغرق في الأنية المستمد شكله من الجمعية الاجتماعية لا الذاتية، مفرزاً حالة من الاغتراب الذاتي في عدم تمكنها اتخاذ القرارات الذاتية، متناسياً وجوده الخالص السابق، مبرزاً امكاناته فيوزعها مشتتاً طاقاته وانتباهه ذائناً ذاته في بودقة الآخرين، ومن ثم فقدان رأيه ووجوده وكينونته، واضعاً المسؤولية لهم، مفكراً ضمن اطارهم، منظوياً مع أفعالهم، ساقطاً إلى مستوى الأشياء مغترباً عن ذاته، غارقاً في الحياة معهم لأجل التبارز في وجوده معهم<sup>(١٠٣)</sup>. فوقع الذات في فلك الذوات الأخرى وفقدانها لشخصيتها وسقوطها،

(١٠٠) ينظر: إبراهيم، زكريا، الفلسفة الوجودية، مصدر سابق، ص ٧٧.

(١٠١) ينظر: شورون، جاك، مصدر سابق، ص ٢٤٢. وينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٥٤٩، ص ١٥٥٠. وينظر: بوخنسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ط ٢، ت: محمد عبد الكريم وافي، (طرابلس: مؤسسة الفرجاني، دت)، ص ٢٩٣ - ص ٢٩٥. وينظر: إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج ١، (القاهرة: دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، ١٩٦٨)، ص ٤٦٤ - ص ٤٦٨.

(١٠٢) ينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة اعلام النفس، مصدر سابق، ص ٤٠٨. ينظر: عباس، فيصل ومالك العنبيكي، مدخل إلى علم النفس، ط ١، (بيروت: دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠١)، ص ١٥٧ - ص ١٦٠.

(١٠٣) ينظر: إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٢٧ - ص ٤٣١. وينظر: الكلاني، حسن، مصدر سابق، ص ١٢٩ - ص ١٣٤.

يعد وجوداً زائفاً تشبهاً مغترباً عن الذات ووجودها الأصل مدركة الخطر الذي يتهدها، فاقدة حريتها ومسؤوليتها، وبذلك يتموضع القلق في الوجود الزائف هروباً وتنازلاً في حمل الذات لمسؤوليتها. وفي الوقت نفسه يتصير القلق منبهاً لنوعية هذا الوجود والذي يدفع بالذات الى محاولة تجاوزه والعودة الى وجودها الحقيقي الأصل للاندخال من السقوط وكشف الذات وحريتها. وهذا الإدراك والشعور لا يتأتى إلا بوجود التهديد والخوف والقلق والهم الذي يدفع الى الوحدة والعزلة والاعترا ب<sup>(١٠٤)</sup>.

بات القلق مرتبطاً بالوجود في العالم، ووسيلة فهم الذات على حقيقتها، فهو الدليل والمرشد الى معرفة الذات والرجوع اليها ومعرفة الامكانيات والطاقت وعودة الوعي وعدم التشبث والتوزيع. وفقاً لذلك بات القلق قائماً بوظيفة بنائية بوصفه أساساً سلباً للوجود الإنساني الحقيقي الأصل، من خلال ايجاد مواقف انطولوجية للوجود الإنساني في صورة واحدة متكاملة، مقيماً الحرية والمسؤولية في الافعال والاختيار وإدراك الذات لوجودها وعدم اغترابها من خبرات وجودية أساسية.

يربط (هيديجر) القلق بالوعي الذي عد مسنداً أساسياً للعقلانية المنطقية ومحفزاً للانفتاح لمواجهة الحياة وتجاوز تعرقلاتها مغادراً تلك الآليات التي تربط الوعي كاتجاهات علمية والتي تدرس الحياة والإنسان باعتباره كينونة ككينونة الأشياء، بل هو متعالٍ عليها مكانياً. ومتجاوز الاتجاه الديني الذي عد الوعي صوتاً صادراً من قوى لا تمت للإنسان بصلة هي اللامتناهي المطلق. والتفسير الوحيد للوعي لدى (هيديجر) يكمن في القلق. فالمتناهي ذو الوعي الذي خبر اليأس والهم والتداعي الداخلي والاعترا ب يشرع قلبه بالشرح في الآلية التي من الممكن بوساطتها يتشكل أو يتمظهر بها وجوده الإنساني الحق من خلال عمليات الكشف لما صادفه من سلبيات وأخطاء. فالقلق يضع حاجزاً بين الإنسان وعالم الموجودات الحسية ويفصلها عنها راجعاً به الى حالة الوعي والذات معيماً له على فهمها بشكل أصيل، لأنه يرجعه الى امكانياته ووجوده وكينونته الخالصة<sup>(١٠٥)</sup>.

يربط (هيديجر) القلق بفكرة الموت، الخوف من الوجود والخطر المحقق والمهدد لكينونة الإنسان وحياته، محيلاً الذات الى الهم والخوف والقلق لايمانها بوجودها المتناهي والمحدود بالزمن الرياضي ومصيرها الفاني وإمكانية العدم والاستحالة. ولعدم إمكانية تأشير منشأ الموت ومسبباته لعدم تشبثه أو تعينه وعدم تمثله مكانياً، ليس هنا أو هناك، بل هو قريب لكن بلا مكان ولا زمان. فارتبط بفكرة اللاتعيين أو العدم ليسحب بدوره الوجود أيضاً ووضع في موضع العدم، انطلاقاً من ان كل الموجودات والتشنيات هي متناهية مصيرها الموت والفناء كمصير حتمي ونهائي صائرة إليه. وفلسفة (هيديجر) تبحث عن الوجود، والوجود بدوره صائر الى الموت. فينشأ الشعور بالقلق من العدم، من الاعتراف الذاتي بعدم الإمكانية بالبقاء واللانهاية باللاتناهي، لعدم الاكتمال والشعور بإمكانية الاستحالة. والعدم أو الموت هو المكمل لهذا الشعور، وفي الوقت نفسه يجعله أمام إمكاناته الذاتية، ان يكون هو ذاته لا غيره، لأن الإنسان لا يوجد إلا في الموت. والحياة والموت فكرتين متداخلتين في صميم الوجود الإنساني الواعي<sup>(١٠٦)</sup>. فظاهرة (هيديجر) متجلية في كشف القلق عن العدم - (كشف الحجاب) - المتواجد في عالم الوجود، متبنياً فكرة الأصالة والوعي بالأشياء وعدم الانغلاق على الذات، والانفتاح على الوجود العام والعالم الخارجي.

يربط (هيديجر) القلق بظاهرة الهم، الظاهرة المعقدة، في لحظة اندفاع الموجود البشري نحو تحقيق إمكاناته. ولافتقاد الذات الوجود الحقيقي الأصل، يصاحب ذلك توترات وألم مع الظروف والحدود الواقعية التي تقف ضد هذا الاندفاع، مضافاً اليه سقوطه الحاضر<sup>(١٠٧)</sup>.

نظراً للدينامية الذاتية، وربط (هيديجر) القلق بالسقوط من خلال حالات الاعترا ب في عدم تواجد الذات تواجداً أصيلاً مع الآخر، فضلاً عن الاهتمام بالتشبيء والانشغال بها واقترا بها من الرتبة اليومية المؤطرة، بالإضافة الى جبرية نوعية وجوده بكل تمفصلاته وقذفه في هذا العالم دون إرادته. حملت تهديداً أساسياً محبطاً للممكنات. والإنسان بين رغبة التحقيق لممكناته واصطدامه بالواقع الموجود فيه بالفعل، يجد نفسه في دوامة المعاناة والتوتر والقلق، لحظة الامساك بمحيطة الفهم والخيال للممكنات التي من الممكن تحقيقها داخل هذه الأطر<sup>(١٠٨)</sup>.

وبذلك يبتعد (هيديجر) في تحليله لمفهوم القلق عن التصورات العقلية أو الذهنية المحضة، بل يعده خبرة معاشة أو عاطفة تفصح النسيج الوجودي المتناهي من هم وانشغال لتواجه العدم الأصلي القابع خلف وجودنا مباشرة. فالقلق هو "أسلوب خاص في الكينونة يتضح للموجود البشري من خلاله عدم جدوى الموضوعات العالمية، وتفاهة شتى الأشياء الكائنة في هذا العالم، واتسام كل

(١٠٤) ينظر: جرين، مارجوري، هيديجر، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣)، ص ٢٩. وأحمد، قيس هادي، دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، ط ١، (بغداد: مكتبة المنصور العلمية، ٢٠٠٠)، ص ٢٢٨، ص ٢٢٩.

(١٠٥) ينظر: أحمد، قيس هادي، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

(١٠٦) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٣٠. وينظر: المحمداوي، عبد القادر موسى، مصدر سابق، ص ٤٦.

(١٠٧) ينظر: ماكوري، جون، مصدر سابق، ص ٢٤٥.

(١٠٨) ينظر: أحمد، قيس هادي، مصدر سابق، ص ٢٢٨.

ما في الوجود الموضوعي بصيغة العدم أو اللاوجود<sup>(١٠٩)</sup>. فهو يقترب من الفهم والاحساس بالذات ووعيتها، وفهمه بالكيفية المثلى لإرادة تلك الذات كوجود حقيقي أصيل حر، الوجود الخالي من التشيء، ذاتاً سامية فريدة متفردة عن الذات الأخرى معتمداً على امكانياتها الخالصة. فالإنسان يدرك لا وجودية العالم مع الرجوع الى الذات من خلال القلق الذي يجعل الإنسان وجهاً لوجه أمام وجوده الحر الأصيل، لأنه يدفع بالذات ويسوقها الى حالة من عدم الاستكانة والبحث عن الحقيقة والأمان والإحساس بالوجود الحقيقي، وهو ظاهرة نادرة في التجربة البشرية والتي يستطيع بوساطتها الإيقاظ من الوهم والعودة الى الذات والحرية والانتشال من السقوط الى التعالي. فهو يضفي إليه دلالة وجودية وان كان عاطفة او وجدان في الصميم. لذلك حظي القلق لدى (هيديجر) بتقدير إيجابي، بوصفه منطلقاً نحو الايمان ومعرفة حقيقة الوجود الإنساني بعين ثاقبة، وايجابيته لديه متأنية من إيقاظ الذات ووعيتها ودفعها خارج حدود الأمان المزيف والوجود غير الحر الأصيل، منتجاً الاضطراب والتوتر لايقاف الوهم والزيف والمراوغة للذات وعدم اغترابها، ليواجه الإنسان مسؤوليته ومعرفة حدودها وإدراكه لوجوده الحقيقي والانتشال من السقوط الى التعالي.

انتهج (مارسيل) في فلسفته منهجاً وصفيّاً واقعياً ملتزماً بحدود الخبرة المعيشة أو الواقع العيني، معالجاً مشكلات فلسفية في صور مشكلات يومية مبتعداً عن أية صياغة نسقية عقلية، بل فلسفة ذات صفة إيحائية استكشافية، فلسفة عينية التزامية في تأطير ديناميكي تأملي لا عقلاني متطرف مغلق. وهي ليست مذهباً، بل تأملات ميتافيزيقية يومية حياتية ومحاضرات وأحاديث تؤكد معرفة الذات، كالشعار السقراطي في معرفة الإنسان لذاته. وإبطال فلسفته أحياء واقعيون، ولا سبيل لحل مشكلاتهم إلا بالحوار والحياة الواقعية ذاتها، لا عن طريق التفكير المجرد. فالتأمل والحوار والمناقشة توطر الإنسان اجتماعياً وعائلياً، والبحث عن أسرار النفس الإنسانية ومشكلاتها. ولعل مشكلات شخصياته المسرحية، ولاسيما مسرحية رجل الله هي في صميمها مشكلات وجودية وأخلاقية ونفسية، وتجربة لمعرفة الذات وعلاقتها مع الآخر. فهي شخصيات قلقة تحاول التعرف على معنى حياتها وتحديد مصيرها، باستخدامها لحريتها الخاصة. واعماله هي جزء صميمي من رسالته الروحية<sup>(١١٠)</sup>.

وتقوم فلسفته العينية على اقطاب ثلاثة: الوجود العام والأنا والأنت. وموضوع الانطولوجيا العيني هو سر الكينونة. وفلسفته لا تنطلق من كوجيتو ديكارتي، بل بالموجود المتجسد العياني (الإنسان) وعلاقته بالجسم المتعين، علاقة كينونة داخلية من صميم الوجود وليس علاقة امتلاك. وهو بذلك لا يدعو الى الفردية والذاتية، بل المشاركة والتوصل مع الانوات الأخرى. إذ لا يتعين الأنا إلا بقدر ما يوجد في علاقة مع الأنت. وان وعي الأنا يتجه باستمرار نحو الآخر والعالم. والتفكير لديه يبدأ بكوجيتو جديد مستحدث (نحن موجودون)، والذات التي تنشأ عن هذه العلاقة النسقية، هي ذات منطقية فقيرة العمق الأنطولوجي وتعاني قلقاً وبأساً وتفرداً مصيرها الذبول وعدم السيطرة والتملك، لمعاملتها الآخر باعتباره موضوعاً وتستخدمه لغاياتها<sup>(١١١)</sup>.

يظهر القلق عند (مارسيل) جراء الداء الذي أصاب الإنسان الحديث الذي ينظر اليه كمجموعة من الوظائف الحيوية والنفسية والاجتماعية، وغيابه في مجاهل العالم الصناعي والنزعة الآلية التي طمست معالم الحياة الروحية للإنسان والتي آلت الى الاستهلاك وعدم الصلاحية، وتحول الإنسان الى مجرد آلة تقوم بوظيفة رتيبة متكررة مملّة جامدة، أسيراً حبيساً للرتابة الخالية من الحياة والتفكير والتأمل والرجوع الى الذات. هذا فضلاً عن مشاغله الكثيرة والمتعددة والمتشعبة في موضوعات مختلفة تحتم عليه ان تنوزع الذات وتنقسم. وبذلك تكون في موضع الشر الذي له علاقة بالتعدد والكثرة، ويكون الضمير في حالة من الشقاء والقلق وعدم الشعور بالراحة النفسية وراحة الضمير.

نتيجة لفلسفة (نيبور) الدينية المسيحية البراجماتية، عد القلق سبباً لكل خطيئة، ونعته بداء العصر. ومتى ما سيطر الإنسان على قلقه، قلت خطاياه. وهو يوصي بعدم اللجوء الى الكبرياء والعنف والقسوة والظلم لأنها اسباب فقدان السيطرة على القلق والتمكن منه. ونجاة الإنسان بالارتقاء على نفسه وتصريف التوترات والتحرر والتعقل والحب الذي يعده صميم جوهر الإنسان وحركة التاريخ عبر الأزمنة. والعقل لديه وسيلة سواء كانت خيراً أم شراً. والإنسان لديه مخلوق يحيا عالمين: العالم الواقعي المحدود الغريب عنه، والعالم المثالي الذي يتوق اليه، لكنه مقصي عنها، ومن ثم يظهر الشعور بالقلق المصاحب لحياة الإنسان، ليس الخوف من شيء ما أو ناتج عن شيء معين يمكن معالجته، بل هو شعور مترسخ بالابتعاد عن المطلق هو دوار الحرية، ويتجلى في شعور الإنسان بالتشرد والغربة والهم والتزمت والشعور بالخطأ الذي لا يمكن اصلاحه. فالقلق لديه هو أساسي للابداع الفكري والفني وإزالته يعني إزالة العاطفة رمز الحرية والقوة البشرية، وفي الوقت نفسه مصدراً للخطيئة لأن ألمه يجعل إنسانه ان يتجنبه بطريقة معينة<sup>(١١٢)</sup>.

(١٠٩) ابراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٣٤.

(١١٠) ينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٢٠٥.

(١١١) ينظر: ابراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٨٨.

(١١٢) ينظر: فرنكل، تشارلز، أزمة الإنسان الحديث، ت: نقولا زيادة، (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ص ٩٦، ص ٩٧.

فلسفة (سارتر) الوجودية ليست تجريدية عقلية قدر دراستها ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات، أي بظهور الفرق بين الوجود والكيونة. وليس اكتشاف الوجود المجرد المتأمل في الموجود، بل الوحدة من وجود الموجود، أي ترابط بين وجود الشيء الفعلي وبين ماهيته أو مجموع صفاته الجوهرية والربط الواقعي بينهما. الوجود الذي يحياه الإنسان ذو المعنى الإيجابي المحقق للذات وليس الاستمرارية في حياة سلبية أو موجوداً لخروج الإمكانية من الواقع. فالإنسان ليس حجراً أصم كائناً بتأسس في نطاق الزمن، وإنما موجود يتخطى ذلك الإدراك ذات نفسه مستلزماً الصيرورة الدائمة المصاحبة للاختيار الذي يستلزم الحرية. فالوجود عمل وصيرورة دائمة، وذو صبغة انطولوجية يدخل فيها مجالات مجاورة كالأنثروبولوجيا وهو وجود في ذاته ولذاته وللغير. الأول وجود غير واعٍ ممثلاً لوجود الأشياء والظواهر، مكتفياً بذاته. والثاني نقیض للأول وهو الموجود أو الآنية المنعزلة المتفردة. والثالث هو الأنا وعلاقتها بالآخر<sup>(١١٣)</sup>.

أصل الوجود معرفة النفس. والإنسان ليس على ما كان، بل ما يكون عليه بالفعل، وهي المسؤولية عن خلق أعماله وتحديد صفاته بحريته، منذ لزم الانسلاخ عن الآخر، وإعادة النظر في المجتمع الإنساني وقيمه، وإعادة مناقشته بوعي وإدراك حر لكيانه وذاته ومع كل ما يحيط به في هذا العالم من نواميس وفلسفات. هذا التخارج يضعه في بداية قلقه يقوم على الشك في الماضي، ومن ثم انكاراً للذات والعالم، ومن ثم العدم الذي يوصله إلى مواجهة أمام حرية مرعبة مخيفة حكم بها، وصعوبة مدى إمكان استغلالها في التغلب على الوجود الميؤس منه، فضلاً عن هذه الحرية ليست فردية، بل هي جمعية<sup>(١١٤)</sup>.

ما دام الوجود سابق الماهية، لذا شرع الإنسان في بناء نفسه وتكوين ذاته وتحديد ماهيته وخصائصها التي ينشدها ويريدها ويعمل من أجل تنفيذها. هذه الأسبقية تحيله بالضرورة أن يكون حراً في حياته وفي آلية اختياره لصفاته وصورة وجوده، اختياراً يؤكد انسيانية الإنسان. والاختيار ما بين الامكانيات العديدة، ينشأ معها نوع من المخاطرة، لأن الاختيار يعد ضرباً من المقامرة التي تحيل الإنسان إلى نوعين من القلق: شعور الإنسان بالقلق أزاء تحمله مسؤولية الاختيار الحر فيما اختاره. وقلق آخر على ما تركه من امكانيات باختياره. إذ من العسير عليه أن يختار الجميع، بل هو يختار الأفضل. وهذا الصراع والقلق في الاختيار الحر والمسؤولية المتولدة عنه شبيهاً بالدوار الذي يصيب الإنسان حين ينظر إلى قاع الهاوية. والاختيار لا يتم بالفردية الخالصة، بل يختار لنفسه وللآخرين وأن يلتزم الجميع به، الأمر الذي أدى بالاختيار الإنساني أن يكون مفيداً له ولغيره. وبذلك باتت المسؤولية معقدة وصعبة ومرهقة، وهي ملقاة على عاتقه في الوقت الذي يريد بناء نفسه والإنسانية جمعاء. والقلق هنا ليس هداماً سلبياً قدر إعطاء جرعة للإنسان لحسن اختيار الصفات التي سوف يلتزم بها والآخر تلقائي لمواقف إنسانية وصفات إيجابية التي تدفع عجلة المجتمع الإنساني نحو الأمام. أو عليه أن يتصل عن هذه المسؤولية وإذابة نفسه ووجوده في وجود غيره وماهيته ويتنازل عن حريته ويختار ما يختاره الآخرون ويخضع لهم ويلتزم، فيكون سلبياً في الغاء وجوده في عدم الاختيار واقعاً في التردد والقلق. أو ضرورة الالتزام وتحمل المسؤولية في حدود الالتزام الذي يفرضه الاختيار<sup>(١١٥)</sup>.

فالإنسان حر وحريته كامنة في صميم وجوده الإنساني متسورة نشاطاته الحيوية كافة، لتكوين نفسه واختيار أسلوبه في الحياة، فهو يخلق ذاته باختيارات دينامية بعد أن خلق عالمه، لقذفه فيه دون إرادته والذي لا يملك القدرة للفكاك منه والانفلات عنه، فهو يتألم ويعي حقيقة عالمه، ومن ثم لم يستطع التخلص من حريته للضرورات التي فرضت عليه. وبذلك باتت الحرية شعوراً بالوجود نفسه، وهو بحريته لا يقع أسيراً للضرورات وأن لم يرغب في الاختيار الذي يعد ضرباً من الاختيار بعدم اختياره، لأنه لا يرغب بسلطوية الآخر والإنابة عن حريته واختياره، لأنها تمس وجوده. والشعور بالحرية يعني الشعور بالقلق ومسؤولية الاختيار. والقلق السارترية نابع من ضرورات الاختيار دون توافر محك أو معيار أو مقياس أو مبدأ أخلاقي لمعرفة نوعية اختياره نافعاً أو ضاراً، سلباً أم إيجاباً. فالقلق يتخطى تواجد الإنسان في عالم دون إرادته وحكم عليه بالاختيار لحريته. لكنه يصور عدم إمكانية التحقق في معرفة نتائج اختيار الأفعال وتبريرها. وبذلك بات القلق شعوراً لامتلاك الحرية والمسؤولية عن الاختيار أمام الذات وأمام الآخرين. وهو بذلك يبتعد بالقلق عن المفهوم الديني الذي جاء به (كيركجارد).

يضع (سارتر) القلق في إطار حركة جدلية تتراوح بين الحرية والعدم، فينتزع بذلك نزعة ماركسية لا عدمية، معتمداً على التطورات النفسية التي تقود الفرد إلى أن ينظر إلى نفسه كشيء أو موضوع، بينما اهتم (ماركس) بالتطورات الاقتصادية التي تؤدي إلى نفس الغاية والهدف. وأفراد (سارتر) غير أحرار، وينظر إليهم (ماركس) على أنهم ضحايا، في حين يراهم (سارتر) ابتداءً ضحايا أنفسهم، وكلاهما معني بفقد الإنسان لحريته. وجدلية (سارتر) تبدأ بفكرة (كيركجارد) من لحظة وصف القلق بأنه دوار

(١١٣) ينظر: بوخنسكي، مصدر سابق، ص ٢٦٥ - ص ٢٧١. والكحلاني، حسن، مصدر سابق، ص ١٤٤.

(١١٤) ينظر: العشماوي، محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، (الإسكندرية: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦)، ص ٥٤، ص ٥٥.

(١١٥) ينظر: إبراهيم، زكريا، مشكلة الحرية، ط ٣، (القاهرة: دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، ١٩٧٢)، ص ١٩٥ - ص ١٩٨. ينظر: حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة، ط ١، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص ١٠ - ص ١٣.

الحرية لحمله ازدواج عميق في معنى الحرية. لأن الإنسان من وجهة نظره محتوم لأن يكون حراً ناشداً التكاملية كتكامل الأشياء التي لا تعي النقص، وجوداً لذاته، متمرداً خارجاً عن الآخر، مستقلاً منفصلاً حراً واعياً اختيارياً مسؤولاً. لكنه يعجز عن ذلك لهروب الذات الدائم، ولا يمكن أن يكون وجوداً واعياً للأشياء في الوقت نفسه<sup>(٩)</sup>. فالحرية مقدرة له وحررة مع تسلل نوع من العدم الى الفعل بحيث يحيل الذات الى غير الذات التي يكونها أو ينشدها، أو يكون الذات دون أن يكونها. والقلق هو الوعي بالوجودي المقبل على غرار اللاوجود. قلق باتجاه ما يتشكل اليه المستقبل ويتصير، ما هو آتٍ. وهي نزعة نيتشوية. فالحرية ليست مطلقة يثيرها العدم ويقيدها، وممارستها تخبر القلق لأنه سابق عليها. وتجنبه يحدث باللجوء الى القيام بانماط الفعل المألوفة أو المعايير والنواميس الخلقية المعتادة، ومن ثم يسحب هذا الفعل الوقوع في الايمان السيء<sup>(١٠)</sup>. فالوعي ليس حالة تأملية، بل معرفة وتفرغاً للوجود وانفصاماً في الوجود ذاته الذي يبتدأ بالحرية وينطلق منها. فالإنسان محدد بماضيه واختياره تحطيم لذلك الماضي لبلوغ شيء لم يوجد بعد. لذلك تتطابق الحرية مع الوجود لذاته ومحددة فيه وتكشف عن نفسها من خلال القلق الذي هو وعي الإنسان لوجوده المحض والذي يبني ماهيته ويخلق كينونته من حيث انه عدم. وبذلك يكون الوجود الإنساني مخلوقاً من الحرية. وبهروبه من القلق ليس هروباً من حريته لبلوغ المستقبل وحسب، بل لادراك الماضي بوصفه مبدأ لحريته. ولا يستطيع الخلاص من القلق، لأن الإنسان يعتبر نفساً قلقة، لذا كان الوجود لذاته محبطاً<sup>(١١)</sup>.

ولأهمية القلق بوصفه كاشفاً للوجود والإحساس به، لا بد من تحمله لا الهروب منه كما آمن (كيركجارد) و (هيديجر) بانه مفتاح الفهم للوجود الإنساني، ومواجهة السمات اللامعقولة لذلك الوجود، وبعبارة أخرى الهرب من الذات واغترابها. فالتوتر القابع في الوجود الإنساني لا يحل بالحرية ولا بالتناهي وقيوده وتهديد بالدمار<sup>(١٢)</sup>. لذا فهو يبحث عن الوجود الحامل للمعنى الإيجابي حين يحقق الموجود الإنساني ذاته في العالم الذي يعيش فيه، الوجود الخارج عن نطاق الكينونة، حينما يتجاوز نطاق العملية الذهنية للتمظهر، قافراً الى ادراك الذات المستلزم للصيرورة الدائمة التي تصحب نوعاً من الاختيار المستلزم لفعل الحرية، وحينما يتحقق عن حرية صرفة لتحقيق صفات الوجود الإنساني الأصل الحقيقي. وهذا الاختيار الحر بين ممكناته يتبع المخاطرة والمجازفة والمقامرة، ومن ثم الوقوع في دوامة القلق وتحمل المسؤولية جراء حرية الاختيار للذات وللآخر. وقلق ترك الامكانيات المتبقية نتيجة الاختيار. او الانزواء تحت اختيار الآخر ومظلمته. فالوجود عمل دائم ومستمر وصيرورة وتغير مستمرين.

يستبدل (سارتر) مفهوم القلق بمفهوم الحاجة. فالوعي بوصفه حرية يتعرف الإنسان على ذاته من خلال القلق. فالإنسان السارتر في صميمه يستشعر بالقلق بحريره ولنشاطه الديمومي والمستمر لصيرورة الموضوعات وتغيرها، ورغبته في ذلك. فلا ضرر او تردد في تجنب العوائق والعقبات لوجود الحرية. ويربط مفهوم القلق بالندرة، أي لا توجد اشكال المادة لاشباع متطلبات الحاجة، وبذلك هناك مزاج متعكر عرقل صفو الحياة والعلاقات الإنسانية وتكديرها<sup>(١٣)</sup>. وبذلك ربط (سارتر) الإنسان بالجدل وجعله جدلاً إنسانياً في علاقته بالمادة، باعتباره كائناً موجوداً مادياً يعيش في وسط مادي، وفاعليته في التأثير على المادة نفسها، لتحديد علاقة جدلية مستحدثة قوامها الإنسان بالمادة، الفكر والوجود في وحدوية مادية تميز الإنسان بانتاجه المادي في العالم محيلة التاريخ الى تاريخ علاقة الإنسان بالمادة، لتتهيئ انثروبولوجية فلسفية أساسها العقل الجدلي.

وجد القلق أرضاً خصبة في أفكار الوجودية وفلسفتها، لمحنة الانسان واغترابه، بفعل التجليات وما أفرزه نتاج العقل الإنساني ونزواته الحادة، والنظرة الى الآخر للجسد، النظرة الغريبة، فكانت محنة الحرب العالمية الثانية وما انتجت من وسائل الدمار والقتل وما أدلجت من افكار ضبابية وعدوانية لتدون تجربة قاسية وفاشلة في التاريخ الإنساني والفكري. إذ هيأت هذه الظروف الملتهبة جواً ملائماً لأفكار الوجودية المتشائمة والعدمية الملحدة التي شككت بوجود الإنسان وماهيته وضعف قدرته واغترابه، وبلا معنى العالم وعيبيته واختناقاته ومتناقضاته. هذا الشعور الإنساني القلق أولج الإنسان بصانريته الكون والعالم نحو العزلة والعدم والفناء. فإنسان (سارتر) يحيا كغريب في حياته، ولم يستطع بوجوده ان يجد وحدته، وانه محتوم عليه بالعدم. فلا مكان له ولا انتماء. والقلق الوجودي ليس شيئاً يعود الى الماضي أو المستقبل، وانما هو وعي لا شعوري بعدم الاكتمال واللامعنى واغتراب الإنسان بوجوده في عالمه المادي، فيظهر القلق في شعور الإنسان في عالمه المغترب عنه، بينما ترى النظرة الفرويدية بأن القلق نابع من اشارة لتوقع خطر وشيك. وتجسد القلق عند (سارتر) في مسرحياته ورواياته كما عند تجربة روكنتان في الغثيان ومسرحية موتى بلا قبور وجلسة سرية والذباب وسجناء الطونا والبغى الفاضلة ونكرا سوف، الذي أكد فيها حرية الإنسان وهي تصرخ بوجه ازمان العصر فكرياً وسياسياً وثقافياً واجتماعياً، وابطاله يعيشون جواً مقلقاً متوتراً في مواجهة الإنسان لنفسه وليس

(\*) أثار سارتر في مراحل الوجودية الأولى - (السايبولوجية الظاهرية الى الانطولوجيا الى الجدلية) - جدلاً حول التمييز بين وجود الأشياء في ذاتها ونمط وجود الإنسان من أجل ذاته. وان الإنسان يفتقد صلابة الأشياء حيث حكم عليه بان يكون حراً. وأظهر في نتاجاته وطروحاته كيف ان البشر يخضعون لضعف ايمانهم ويخفون حريتهم عن انفسهم وينظرون الى ذواتهم كأشياء. ينظر: شاخت، ريتشارد، مصدر سابق، ص ١٧.

(١٦) ينظر: ماركوري، جون، مصدر سابق، ص ٢٤٦. ينظر: رينيه، توماس، مصدر سابق، ص ٧٣.

(١٧) ينظر: بوخنسكي، مصدر سابق، ص ٢٦٨ - ص ٢٧٠. وينظر: الكحلاني، مصدر سابق، ص ١٦٤ - ص ١٦٨.

(١٨) ينظر: ماركوري، جون، مصدر سابق، ص ٢٤٦.

(١٩) ينظر: ابراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٥٣٠، ص ٥٣١.

في مواجهة الغير وتحديه. وابطاله يصنعون قدرهم بأيديهم، قدراً مؤلماً، قدراً جديداً. كما تجسد في مسرحيات كتاب اللامعقول والعبث كوعاء لأفكار الوجودية وقلقها، كما في مسرحيات (بيكيت) وعزلة ابطاله وغربتهم وسلوكهم وعاداتهم الفردية، أدوات عازلة للاتصال بالاشياء والموضوعات، فضلاً عن الانفصال بين الشخصيات كما في مسرحية نهاية اللعبة وفي انتظار كودو ومسرحيات (يونسكو) و (اسبورون) التي أكدت عزلة الإنسان وقلقه واغترابه في عالم أجوف، والتأزم الروحي والفكري أزاء أزمة الوجود وانهايار القدرة على الفهم والافهام، من خلال اللغة والموت والاحلام والعادات والسلوك.

حفل تاريخ الفكر الفلسفي بالعديد من الاعلام والطروحات التي تطرقت الى الوجود والماهية والنفس والجسم والعقل والروح والانفعالات والفرد والمجتمع والمطلق والحرية والسيرورة والضرورة والموت والاغتراب، وفقاً لمرجعياتهم الفكرية والفلسفية والاجتماعية والنفسية، فضلاً عن ثقافة البيئة والعصر وافرازاته في الفكر الإنساني.

## المحور الثاني: سايكولوجية الانفعالات.

تنوعت الآراء العلمية والنفسية تجاه مفهوم الانفعال وتعددت وجهات النظر أزاءه فتارة يوصف بأنه (عاطفة) تنتاب الشخص وليس فعلاً يقوم به. ويشير أصله اللاتيني والاغريقي الى معنى (المعاناة). والانفعال في رأي آخر بأنه حالة عقلية تنفرع فيها المسؤولية عن الأفعال من سيطرة العقل كما في حالات الجريمة وأوقات الغضب. وأشار (ديكارت) الى الخطر الكامن في الانفعال عند الكائن البشري لانفصاله عن الجانب العقلي الذي يعد موقفاً ومصدراً للعواطف ووسيلة إخضاع لها، ومن ثم كانت له القدرة على الاختيار. وبذلك يعلق (ديكارت) اهمية على العقل ويرفع من شأنه. فيعد الانفعال مصلحاً وتعويضاً عن بعض الفجوات التي تقطع دينامية الفكر وانسيابيته إذا ما تركت النفس لطبيعتها والذي يقر بأهوانها ونزواتها، فضلاً عن أسهامها الفاعل في تكوين الإرادة وعلى حد قوله: "بأن لولا الانفعالات لبدت لنا الروح بشكل مغاير تماماً لما هي عليه الآن"<sup>(١٢٠)</sup>. في حين وقف (أسيبنوزا) ضد سلطة العقل وتمركزه في الانفعالات النفسية الإنسانية التي عدها أفكاراً غامضة تثبت النفس بوساطتها قوة وجود لجسدها. وبوساطتها تظل منقادة على التفكير بشيء دون آخر. وبذلك يكون معنى انفعال (أسيبنوزا) اخلاقياً للشهوة وهي أساس العبودية الإنسانية<sup>(١٢١)</sup>. وطرح (دارون) نظريته في الانتخاب الطبيعي وأراؤه البحثية التي وضعت الانفعال تحت قاعدة بايولوجية، والتي عبرت عن الانفعالات لدى الإنسان والحيوان متجاوزاً الآراء التي تفصل الحيوان عن الانفعال لافتقاره ملكة العقل، بتطويرها الخزين السلوكي التعبيري والتي تبدو وكأنها وظائف ايصال الانفعال وحفظ التماسك الاجتماعي الذي يتم من خلال آليات التعلم<sup>(١٢٢)</sup>.

كانت التعبيرات المرتسمة على وجه الإنسان دوراً في قراءة الانفعال وايصاله، ويعتقد ان هذه الترسيمات الوجهية والملامح هي قراءة جمعية عمومية توافقية ومتألّفة وان اختلفت المرجعيات الفكرية والثقافية لاصحاب القراءة والحكم، وفقاً لاعتقاد وجود برامج حركية فطرية كامنة وتعبيرات عصبية مرتبطة ببعض الترسيمات والتعبيرات والملامح الوجهية والتي تنتمي لثقافات بشرية مختلفة. وهذه العمومية قد تبدو غير مطلقة في صيرورة المعنى الدال والناتج من تعبير وجهي معين والذي يفرق عن تلك القراءة الجمعية ودلالاتها.

وإذا كانت لغة لجسد تفرضها او تعكسها طبيعة الظروف البيئية والثقافية في مجتمع ما، يتبعها تساؤل بإمكانية تمظهر اشكال موروثية نتيجة ذلك الاتصال. إذ يرى (ايكمان وفريزن) بأن ابناء الثقافات المتباينة يصدر عن بعض الانفعالات المتماثلة. وهذا الرأي يناقض النظرية التي ترى بأن تعبير الانفعال الذي يصدره الوجه يُكتسب من خلال الوجود الاجتماعي، إذ إن هناك برمجة دماغية ترتبط بإشارات معينة لتعبير الوجه مثل الانفعالات الرئيسة كالفرح والغضب والخوف والقلق والكرهية والاحتقار والخجل. في حين يرى رأي آخر بأن ادمغة البشر مبرمجة بحيث تُرى مثل هذه الانفعالات بشكل واحد، وهي تحدد ما يجب فعله للتعبير عن

(١٢٠) دومينيك، لوفور، ديكارت، كيف يفكر جسد ديكارت، ت: كاميليا صبحي، في: مجلة القاهرة، العدد، (١٦٧-١٦٨)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٧١.

(١٢١) ينظر: جنيفيات، لويس، ديكارت والعقلانية، ط ٤، ت: عبده الحلو، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٨)، ص ١٥٥.

(١٢٢) ينظر: تايلور، آن وآخرون، مدخل الى علم النفس، ج ١، ط ٢، ت: عيسى سمعان، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦)، ص ٢٥٩، ص ٢٦٠.

كل إحساس في مناسبات اجتماعية مختلفة، وهي تتباين من ثقافة إلى أخرى، وتتحدد وفقاً لطبيعة الدور الاجتماعي. ان ذلك يعني ان لغتنا غير الكلامية أو قل الجسدية، هي غريزية في جزء منها ومكتسب في بعضها وتعتمد على المحاكاة في جزء آخر<sup>(١٢٣)</sup>.

وجملة الطروحات المقدمة قصد طرح فهم شامل لمفهوم الانفعال ومتكامل، باتت غير مؤثرة وليس حقيقة كاملة، لسداجة التحليلات المفهومية له واختلاف الآراء ووجهات النظر أزاءه، فضلاً عن التمييز بين الانفعال والانفعال من حيث شدة الحالة وزمنها، بالإضافة الى التمييز بين انفعال وآخر. فالرأي النفسي يتركز في الحالات الوجدانية (العاطفية) الواضحة الحد نسبياً كالخوف والغضب الذي يمكن قراءة وتأشير سماته السلوكية ومظاهره لدى الإنسان والحيوان مع التمايز الفسيولوجي لها داخلياً وخارجياً. ويشير رأي آخر بانه تغيير جسدي أو انه سلوك. وهذا الرأي يعد قاصراً، فالتغيير أو السلوك قد لا يشكل انفعالاً أو وصفهما كمؤشرين على الانفعال وان دلا احياناً على انفعال محدد. وبذلك لا يعني كل تغيير جسدي أو سلوك انفعالاً أو يصاحبه انفعالاً ما. وأرجع (كيني) الى وجود الهدفية للانفعال، وبذلك تكون القصدية جراء ارتباط الإنسان بهدف انفعاله الذي يتطلب تكراراً وتحليلاً من منظور سيوسوثقافي أو اخلاقي لتحديد طبيعة الانفعال، كما في حالات تأنيب الضمير أو الخجل أو الحق، وبذلك تكون الانفعالات هي منشآت اجتماعية وابنتيها المتعلقة معها. ووضع (أفيل) ثلاث حالات للانفعال وهي: حالة الاستجابة البايولوجية التحديد. وهي تستثار اوتوماتيكياً بوساطة مثيرات موائمة. وحالة ردود الافعال الانفعالية القياسية، كالغضب. يستقر التفكير وينظم وينسق، ورغم شملها عناصر الحالة الأولى، لكنها تجمع معها استجابات سيوسوثقافية التحدد كاملة. والحالة الانفعالية المتعلقة (الترانسندنتالية) كالقلق. لا يبقى التفكير فيها منظماً ومنسقاً. وأكبر الحالات هي الأخيرة وأصغرها الأولى<sup>(١٢٤)</sup>.

وبناءً على ذلك تتوجه الانفعالات نحو "الأهداف بطريقة لا تتوافر للعمليات الفيزيائية. فالحالة الفيزيائية ليست تدور حول شيء، كما هو الحال مع الذنب، إذ يدور حول شيء خاطئ، أو نخاله خاطئاً"<sup>(١٢٥)</sup>. فكثير من المشاعر التي تثير الانفعال تتوجه نحو هدف يخالف، ومخالفة للحالات الفيزيائية والتي تتوقف على السياق والحالات التي تحدث فيها، في مناسبتها أو عدمها، معقوليتها أو عدمها، مسوغتها أو عدمها. مع ان كل الحالات الانفعالية والانفعالية توفر مبرراً للفعل وشعوراً لمنتجها، وتتمحور وتتركز في ذاتية محددة في حدها الأقصى. وان كثيراً من الانفعالات ناجمة من شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والثقافية والاخلاقية، فضلاً عن ضمها مسحة بايولوجية قوية. وبذلك تتباين الانفعالات في نوعها ودرجة شدتها في محدداتها وأسبابها.

وتحمل الانفعالات توجهات وجدانية عاطفية – معرفية، حاملة لتيار الوعي المشكل لحالة الانتباه مع احايين لا تتوجه إليه، وتطمس الانفعالات الحادة والقوية هذا التيار وتأسر حالة الانتباه وتهدم البنى المعرفية وتقود السلوك نحو محدداتها وأهدافها. فالانفعال خبرة معاشة في جملة من السلوكيات كالاتعمال والتعبيرات الوجهية والحركات الجسدية والاشارات والايصالات الكلامية او ديناميات فسيولوجية مختلفة الدرجة والنوعية، وحالات ردود الافعال السلوكية والفسيولوجية الفطرية والمكتسبة. هذه الخبرة من الانفعال تشترط مدركات ومفاهيم ومواقف اتجاه الآخر والمحيط والعالم ومعتقداته، لتأشير تقويم الحالة وقياسها وطرائق ادراكها<sup>(١٢٦)</sup>. فالمشاعر والانفعالات تتعلق بخصائص المواد المنعكسة، إذ تتشكل علاقة موضوعية بين الإنسان المنفعل مع عالمه الخارجي لتصبح موضوعاً لها، وقد يتخلل الانفعالات والمشاعر اقتناعاً وارتياحاً أو تنافراً وانزعاجاً فعلاً وقولاً فكرياً ونشاطاً، إذ يفرز المحيط والواقع الخارجي كمعادل موضوعي وطرف في انتاج الانفعالات، فضلاً عن نفسية الإنسان ذاته، والتي تتوقع تلك الانفعالات والمشاعر في داخل المنظومة المعرفية للإنسان ونشاطه. إذ تتحدد المشاعر والانفعالات وتفردها عند الإنسان نتيجة عوامل متطلباته وحوافره ومساعدته ونواياه ورغباته وميوله وإرادته وطبعه. وفي حالة أي صيرورة فيها تتغير علاقة الإنسان بحاجاته وموضوعاتها. وعلى هذا الأساس تظهر نوعية العلاقة الشخصية للإنسان بواقعه وتحدد انفعالاته ومشاعره. وفي حالة اشباع حاجاته العضوية والنفسية أو عدم اشباعها وكتبها في ضوء مصدات العالم الخارجي ونواميسه، وبغياب التعالق مع المحيط والعالم الخارجي، تظهر خوالج انفعالية غير مكتملة (تقريبية) لتبلور حالة مجهولة جديدة لنقص الخبرة والاتصال مع المحيط، وتزول بزوال ردود الافعال التقريبية وتغيير الموقف وانتقال الحالة الى شعور ايجابي أم سلبي في حالات الاستقرار الموضوعي. لذا فالعمليات النفسية ما هي إلا انعكاس ديناميكي للواقع بفعل ارتباط الشخصية به لتتشكل خصائصها وفقاً لذلك والتي تؤثر في مجرى تلك العمليات النفسية<sup>(١٢٧)</sup>.

(١٢٣) ينظر: فاست، بوليوس، لغة الجسد وعلوم الحركة، ط١، محمد حمول، (دمشق: دار ابن هاني، ١٩٩١)، ص٧ - ص١٢.

(١٢٤) ينظر: نايلور، آن وآخرون، مصدر سابق، ص٢٦٠ - ص٢٦٢.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

(١٢٦) ينظر: المصدر نفسه، ص٢٦٣.

(١٢٧) ينظر: بوغوسلوفسكي، ف. ف وآخرون، علم النفس العام، ت: جوهر سعد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص٥٢٦ - ص٥٣٣.

يتعلق الانفعال مع الشعور برغبة معينة أو حاجة ما، نتيجة تنبيه خارجي أو داخلي يكون باعثاً ومحركاً للسلوك بغية اشباع تلك الرغبة وإطفاؤها وإسكات الدافع لها، لتحقيق نوع من التخفيف الانفعالي والتوتر النفسي والذي يصاحب تلك الرغبة أو الحاجة كرد فعل أزاءها. لذا فالانفعال بحالته النفسية يتعلق سلوكياً قدر تعالقه شعورياً، وهو استجابة لرغبة ملحة أو حاجة قبل أن يكون فعلاً سلوكياً، ومن ثم هو نتيجة لتنبيه يحفز الباعث الشعوري ويحركه ويدفعه ليحيله نشاطاً سلوكياً وفعلاً معبراً ليستجيب لفعل إرادة التنبيه لاشباع الحاجات والرغبات. أي يكون الانفعال علة للاستجابة ومعلولاً للتنبيه، وهو لا ينفصل عن الاتصال المعرفي والإدراكي في التنبيه وتمفصلات الاستجابة الحركية والسلوكية واتصاله المركزي والمحوري بالمخ والأعصاب وكل ما يتعلق بعمليات البواعث والمحفزات والدوافع واستقبالاتها الحسية والارسلالات الحركية أزاءها. وهي عملية تبدو متشابكة ومعقدة داخل المنظومة الدماغية والعصبية<sup>(٥)</sup> والتي تتميز وتباين تبعاً لطبيعة الإنسان في تمفصلات هذه المنظومة، فضلاً عن تمايزه واختلافه في منظومته الشخصية والاجتماعية، فقد تختلف الانفعالات عند الكائن البشري لتنبيه يحمل نوعاً متفرداً واحداً، سواء كان ذلك برد الفعل ونوع الاستجابة أو السلوك، وفي التغيرات الجسمية الخارجية التي تصاحب ذلك الانفعال والتي تعد دليلاً حيويًا على وجوديته بعد الإحساس الشعوري لحالته، لتكون الاستجابة حركية ظاهرة ومرئية لذلك التنبيه. فالفعل السلوكي يأتي بعد الانفعال، والتغيرات الحاصلة في الجسم والاستجابة الظاهرة تسبق الإحساس الشعوري للانفعال.

تتعلق تعريفات الانفعال على الرغم من تباين وجهات النظر، بوصفه حالة شعورية محسوسة يمكن وصفها كأستجابة لرد فعل لعائق أو مجموعة عوائق تواجه الفرد وتمنعه من اشباع حاجاته المختلفة، يصاحبها تغيرات جسدية وحشوية حسب نوع الحالة وشدها، وتتميز بالمفاجئة والسرعة مشكلة أزمة عابرة تتوقف طول مدتها على عمقها وحدتها وعلاقة اسبابها باهداف الفرد ودوافعه وتزول بزوال المثير لها. فالانفعال بذلك يكون حالة وجدانية ثائرة وقوية طارئة ومفاجئة ونشاط نفسي متوتر مصحوب بتغيرات فسيولوجية داخلية ومظاهر جسمية خارجية ظاهرة وجوانب شعورية خاصة بالمنفعل والتي تختلف باختلاف الموقف ونوع الانفعال، والذي قد لا يحاط من قبل الآخر وقراءته. وهذه الجوانب متداخلة مع بعضها لتشمل المنفعل كله دون تواجد اختصاص في جزء معين من الجسم. وقد لا تظهر هذه المصاحبات والتغيرات في حال الانفعال المعتدل. والانفعال في الأغلب يعد مظهراً داخلياً عضوياً يعمل على تنشيط كيان الفرد ويجعله في حالة تهيؤ، ودافعاً للسلوك كما في حالات القلق التي تدفع بالفرد لبذل مجهود كافٍ بغية الوصول الى الهدف، ودافعاً للاستجابة سواء كانت خارجية مرتسمة في الجسم كأسلوب تعبيرى له لمساعدته في التعامل مع المحيط والبيئة والآخر، أو استجابة داخلية نتيجة افرازات الغدد باشتراك الجهاز العصبي، ودافعاً كأسلوب للتوافق والتكيف على الرغم من نوعيته غير السوية في التوافق. وأسباب الانفعال كثيرة والتي تهدد اشباع الحاجات الضرورية المادية والمعنوية، وعندما يستثار الفرد بدوافعه الفطرية والمكتسبة أو يعاق معطلاً السلوك الصادر لبلوغ الهدف وبشكل مباشر وغير متوقع لصعوبة التصرف الملائم والسرير أزاء الحالة والموقف. كذلك يبرز الانفعال في حالات إرضاء الحاجات والميول بشكل مفاجئ وغير متوقع. والانفعال يؤثر في التوازن العصبي والهرموني والغريزي وفي دوافع المنفعل، وهي طريقة خاصة متفردة يعيش الفرد بموجبها إحساسه الذاتي لوعيه ونشاطه، انطلاقاً من وصف الانفعال طريقة نفسية فسيولوجية للمعيشة الذاتية ابتداءً من وظائفه في تعبئة النفس والجسم في حالة الأزمة والاستعداد الكامل للتعامل مع المثير أو الدافع، فضلاً عن تعبئة الطاقة المحركة لتوجيه الدافع نحو الهدف مع حث الآليات العقلية للشروع بانشطتها، وما التغيرات الجسدية المرافقة له، تحيل المنفعل مقروء لدى الآخر وهي تزيد الحالة التعاقبية والارتباطية مع الآخر والمجتمع. وبذلك تعطي الانفعالات طعماً للحياة وحالة صحية في حال اعتدالها والسيطرة عليها. وهي خير دليل على اتجاهات الفرد وعواطفه وقيمه الشخصية وسلوكه وصحته، وهي على نوعين، انفعالات فرح وانفعالات حزن. وتصنف وفقاً لنوع تأثيرها على النفس ايجابياً وسلبياً أو وفقاً لأساسها الوظيفي، طبيعية وغير طبيعية<sup>(٦)</sup>.

فالانفعال سلوك استثنائي حامل صبغة وجدانية شعورية معرفية يصاحبه تبدلات جسدية داخلية وخارجية، ولا يقتصر عليها لتأثره بمكونات الشخصية وعواملها ومواقفها ثقافياً واجتماعياً وأخلاقياً، وبها تختلف القيمة الانفعالية باختلاف تلك المنظومات، فضلاً عن المنظومة الشخصية نفسياً وبايولوجياً وفسيولوجياً، وتختلف باختلاف الدوافع وقدرات التعاطي والتي تتولد بفعل التكرار السلوكي الانفعالي بتكرار المواقف الانفعالية. فالأنا والآخر والمجتمع ونوع الانفعال وأسبابه وحدته كلها تتعلق وتتجاذب في الاستجابة الانفعالية لذلك المنبه الذي يدفع بالفرد الى الانفعال.

(٥) للمزيد من التعرف على فلسفة الانفعالات ينظر: الأمير، علي، مصدر سابق، ص ٢٠٢ - ص ٢٠٧.  
(٦) ينظر: الأمير، علي، مصدر سابق، ص ١٩٥ - ص ١٩٧.

## المحور الثالث: مفهوم القلق وطبيعته وأنواعه.

نتيجة لمعطيات التطور الحضاري والتقدم الهائل الذي أصاب الحياة وما رافق ذلك من تغيرات في مجمل تمفصلاتها، لينعكس ذلك التطور على الإنسان باعتباره عضواً فاعلاً مؤثراً ومتأثراً لهذه الصيرورة والتي أفرزت بوصفها إحدى نتائجها تلك الاضطرابات النفسية كرد فعل أزاء التغيير الجذري في آلية التفكير والتكيف والتعاطي أزاء الوضع الجديد، مما جعله متأزماً حائراً قلقاً أزاء وجوده ومصيره.

ينتج الإنسان باعتباره وحدة عضوية متكاملة على الصعيد الجسدي والنفسي، أنشطة مختلفة ومتنوعة من نشاطات ذهنية عقلية وعاطفية الى حركية ولفظية وإشارية، متفاعلة ومتراطة بنوع سلوكياته ككائن مستقل. فاهتمت الدراسات النفسية بسلوكيات الإنسان من خلال انشطته لتأخذ مكاناً مهماً في حياته لتسلط الضوء على أهم الأمراض النفسية التي تصيبه جراء التوترات والانفعالات كردود افعال لتلك المشكلات النفسية التي تواجهه أثناء سير حياته. لذا بات من الضروري حمل الإنسان ثقافة نفسية لمواجهة التأزم والتعقد الذي تخلل تمفصلات الحياة ليكون أكثر قابلية وحيوية للتكيف مع المواقف النفسية والاجتماعية كافة.

ولعل من نافذة القول ان تكون الانفعالات بتنوعها وتنوع حالاتها وأسبابها ومصادرها هي أهم ما واجه الإنسان من حالات وأمراض نفسية والتي أدت بدورها الى حالة من التشويش الذهني والى نوع من الاختلال في التوازن العضوي، ومن ثم فقدان الفرد السيطرة على نفسه وتصرفه نتيجة سيطرة قوى خارجية عن الإرادة ووضعها والشعور مخلفة من جرائها استجابات تعيق حالة التكيف مع النفس ومع الآخر ومع المجتمع الذي يعيش فيه. فالانفعال هو "استجابة شاملة تشمل النفساني والجسماني، وحادة، ومؤقتة، للكائن الحي تجاه وضعية غالباً ما تتصف بسمة المفاجئة. إذ غالباً ما يظهر الانفعال حين يفاجأ الفرد او حين تتجاوز الوضعية إمكانياته الراهنة، فيعبر الانفعال حينئذ عن سوء تكيف الفرد"<sup>(١٢٩)</sup>. ولفردانية الكائن البشري بتمايزه بملكة العقل والمنطق، كان أكثر عرضة لحالات الانفعال وبات يحمل صفة الغائية متجاوزاً حالة الاستجابة وحسب نتيجة تأثيرات خارجية أم داخلية، بل صار سلوكاً حاملاً دلالات ومعاني على الرغم من عدم ظاهريتها. لذلك حمل السلوك الانفعالي تلك القصدية لاتصاله ظاهرياً بالخلفية، ومن ثم أضحي الانفعال وسيلة يتخذها الإنسان لحل المشكلات التي تواجهه أو التكيف معها وتعاطيها، وشغلاً يبذله لتغيير العالم بالقوى النفسية<sup>(١٣٠)</sup>. وينبغي ان تكون هذه الانفعالات واستجاباتها سوية وطبيعية لتجعل في الوقت نفسه اعضاء الجسم سوية لتتناسب مع مواقف الحياة العقلية، في نوعه وكيفه مع المثيرات التي تسبب حدوثه، وعندما لا تطول مدته وتقوى حدته أكثر من المعقول، وينبغي وجود الانفعال في حياة الإنسان السوي مع آلية التحكم فيه ووضعته تحت سيطرته وكبح حدته وانتشاره. وإذا افتقد الإنسان القدرة على الانفعال وصف بالبلادة الانفعالية، وبعبكسه الإنسان الذي يتعرض باستمرار لحالات الانفعال في درجاتها المقبولة، وفي حالة عدم السيطرة عليها ينتج عدم السيطرة على الجسم وعدم الاحتفاظ بتوازنه مع تغير بعض ملامحه ليتلاءم مع وظائف الجهاز العصبي، وإذا ما تعرض لحالات انفعالية حادة وباستمرار، فإنه سيكون عرضة للإصابة بالامراض النفسجية<sup>(١٣١)</sup>. فاحتلت الانفعالات والامراض النفسية مكانة مهمة من اهتمام المختصين في مجال الطب النفسي وتفكيرهم، بوصفها غير منظورة الأسباب والاعراض من حيث انها تجارب شخصية داخلية يصعب التعبير عنها وامكانية نقلها وتوصيلها بشكل موضوعي قابل للقياس والملاحظة لفهمها وتحديد لها لوضع العلاجات المناسبة لها.

تتعدد ظواهر الانفعالات وانواعها ذلك حسب مصادرها وأسباب مثيراتها والتي يلعب الجهاز العصبي فيها دوراً هاماً. الخوف والغضب والفرح والشفقة والتوتر والقلق كلها خبرات ذات شعور يرافقها تعبيرات جسمانية واستجابات ظاهرية أو داخلية يمكن ان يجمعها الفرد المنفعل ويعرقلها او يهملها وفقاً لنوع استجاباته.

شغل القلق حيزاً مهماً وواسعاً من الاهتمام والدراسة والتحليل النفسي من بين جملة الانفعالات النفسية لما له من آثار جانبية وجوهرية بشأن سلوكية الفرد الى جانب الاخلال في التوازن العام للجسم، وتعطيل الوظيفة الدماغية، مما يؤدي الى عرقلة الوظائف العضوية والنفسية والسلوكية.

وفي ضوء جملة التعريفات العديدة التي قيلت بشأن القلق والتي ركزت اغلبها على انه شعور عام بحالة انفعالية معقدة ومزمنة نتيجة توقع خطر مسبق او تهديد للشخصية ومكوناتها دون معرفة سببه ومصدره، شعور بعدم الارتياح والتوتر والألم والانزعاج مع تبدلات واحساسات فسيولوجية داخلية وخارجية، من الممكن تأشيرها واستقراءها كردود افعال لها. وهو شعور عام ومبهم بالخوف والتوجس والتوتر والضعف وعدم الارتياح نتيجة الاحباطات وصراع الدوافع، ونتيجة الاستجابة او رد الفعل للفرد في محاولة للتكيف والتعاطي والتوافق مع المحيط لأجل حماية النفس من التوتر. وبذلك يكون القلق حالة شعورية غير سارة

(١٢٩) زيادة، معن وآخرون، مصدر سابق، ص ١٥٢، ص ١٥٣.

(١٣٠) ينظر: المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(١٣١) ينظر: العيسوي، عبد الرحمن، سيكولوجية الجسم والنفس، (بيروت: دار الراتب الجامعية، ١٩٩٧)، ص ٣٤، ص ٣٥.

مصحوبة بألم وخوف في مواقف مختلفة وبدرجات متباينة في حالة استشعار الفرد بخوف غير منطقي أو تهديد اوحدوث خطر مفاجئ دون معرفة المبرر أو السبب الواضح لها. وهو حالة هائلة لعدم تعالقه بشيء ولمجهولية مصدره الخارجي.

فالقلق يساور الإنسان في حال اقامه بتفعيل انشطته المهنية المادية أو البحثية الفكرية. وهو بدرجاته البسيطة يستنفر طاقة الإنسان المعبئة ذهنياً وبدنياً من أجل انجاز النشاط والوصول الى الهدف. وبذلك يكون القلق حافزاً ومحركاً لطاقت حصارية وتأسيس ابنية ومنشآت اجتماعياً وأخلاقياً وجمالياً، في حدوده المقبولة. وتتفاوت درجة القلق وشدته حسب نوع الحالة الانفعالية غير السارة في حالة شعور الفرد بخوف أو تهديد خارجي دون معرفة السبب الواضح له، لأن الموضوع غالباً ما يكون هائماً طليفاً لا يرتبط ببؤرة واقعية موضوعية محددة، أي موضوعه غير واضح ولا يسهل تحديده، وشدته تكون أكبر من الخطر الموضوعي له في حالة التعرف عليه، وهو يختلف عن انفعال الخوف في هذه المواضع.

يحمل الفرد السوي جملة من المشاعر والمفاهيم والإدراك، سواء كانت فكرية أو نفسية، وهي ضرورية لمواصلة الحياة والتكيف معها ومع الآخرين بشكل ايجابي. ومن هذه المشاعر هو الشعور بالقلق الذي يعد احياناً ضرورة حياتية تدفع بالفرد الى القيام بانتهاج سلوك معين يتوافق معه، ليعد دافعاً من دوافع الحياة، شأنه شأن الجوع والعطش والجنس. وفي حالة اشباعها يقل الإحساس بها ويقلل من حدتها وتأثيرها في سلوكه ومزاجه. وفي المقابل بوصف القلق بأحد هذه المشاعر التي تنتاب الفرد، ليقبه على تماس مع واقع الحياة ويعينه على ملاحظة كل تغيير يحصل في محيطه الشخصي والاجتماعي لكي يتخذ الإجراء المناسب والضروري أزاءه بوصفه منبهاً له. وكل حالة دافعية في الحياة ترتبط بعلاقة مع الاداء، ومنها حالة القلق الذي يخفض قوة الاداء ونوعيته في حالة انخفاض درجته. وبالمثل تزداد فاعلية الاداء وقوته مع زيادة مماثلة في درجة القلق. لذا بات الشعور بالقلق أمراً ضرورياً وطبيعياً كمحفز أو دافع نحو السلوك الهادف للانجاز المبدع والى الحد الذي تبدو فيه الزيادة في درجاته مقبولة طبيعياً. وبعبارة أخرى زيادة غير معقولة ومقبولة وغير طبيعية في معدلاته تعطي نتائج سلبية في الاداء ويصير عبئاً على الفرد ويعرقل سير أدائه ونوعه وفاعليته، ومن ثم يؤدي الى اضطراب سلوكي نفسي. وهذه النسب تتبع حتماً طبيعة الفرد النفسية والجسدية وقابليتها التحملية ونوع الفعالية وآليات الاداء<sup>(١٣٢)</sup>.

أما أنواعه فميز (فرويد) نوعين من القلق وهما: القلق الموضوعي والذي يعده استجابة واقعية للخطر المدرك والناجم عن التنبيه، وهو يقترب من مفهوم الخوف لظاهرة سببه ومصدره ووجود الوعي فيه. ويسمى بالقلق الطبيعي لخبرة الناس به باختلاف مشاربهم واجناسهم. وقلق عصابي وهو ناشئ عن صراع لا شعوري داخل كيان الفرد مع غياب الوعي بأسبابه ومصادره. وهو يصيب المرضى المصابين بداء القلق. وعادة ما يلتقي القلق والضجر كنتيجة طبيعية لذات الموقف السببي الذي يعمل مثيراً لهما. لذا أخذ علماء النفس مفردة القلق من أصلها اللاتيني والتي تعني ضيق واضطراب<sup>(١٣٣)</sup>.

يعد القلق الموضوعي نوعاً ايجابياً ويسمى أيضاً القلق العادي أو الصحيح أو السوي أو الطبيعي أو القلق الواقعي، وهو قلق أزاء خطر خارجي يشكل تهديداً واقعياً للفرد. أي استجابة متعلقة بعوامل خارج الذات الفردية لمصدره الخارجي المحدد بصورة موضوعية ملموسة، عندما تسيطر الأنا وتهيمن لتواجه عدداً من الصعوبات والمشكلات والمخاوف في العالم الخارجي، ومن ثم تبرز الحاجة الى قدر إضافي من الطاقة النفسية للمعالجة<sup>(١٣٤)</sup>. أي ان هناك اتفاقاً بأن منشأ هذا القلق هو خارجي وموجود بالفعل وهو "خبرة انفعالية مؤلمة تنتج عن ادراك مصدر الخطر في البيئة التي يعيش فيها الفرد"<sup>(١٣٥)</sup>. ويتميز هذا النوع من القلق في ناحية تهديده للفرد بأنه يتناسب طردياً مع موضوع التهديد ونوعه ومقداره. ويكون خالياً من ميكانزم الدفاع النفسي (الكبت) خاصة لمواجهة الصراعات النفسية الداخلية التي تحدث نتيجة القلق ولا يتطلب مثل هذا النوع دفاعاً عصبياً، ويقابل على المستوى الادراكي

(١٣٢) ينظر: كمال، علي، مصدر سابق، ص ١٧٣، ص ١٧٤.

(١٣٣) ينظر: فرويد، سيجمند، القلق، ط ٢، ت: محمد عثمان نجاتي، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٢)، ص ٥، ص ٦.

(١٣٤) ينظر: فونتانا، ديفيد، الشخصية والتربية، ت: عبد الحميد يعقوب وصلاح محمد نوري، (أربيل: مطابع التعليم العالي، ١٩٨٩)، ص ٦٨.

(١٣٥) دبابة، ميشيل ونيل محفوظ، مصدر سابق، ص ١٨١.

والشعوري<sup>(١٣٦)</sup>. ويحدث مثل هذا النوع من القلق في الخوف أو التوقع أو الانتظار. وهي غالباً ما تكون مواقف حياتية واجتماعية معاشة، والذي يزداد حدوثه لدى الفرد بزيادة نسبة حساسية الضمير الحي وحمله هموم نفسه على عاتقه وتحمل مسؤولياته ضمن نطاقه الشخصي ومع الآخر ومع المجتمع. وموضوعية القلق وطبيعته يعني صائرة تحت الحكم والسيطرة والوعي وتحمل الفرد لمشاعره القلقة وضمن قابليات التحمل النفسي العام والتي لها حدودها العليا، ويتجاوزها يتصير القلق العصابي والحاد ومن ثم الانهيار. وكلما هبط مستوى شعور الفرد بالمسؤولية والأبالية وفقدان الضمير الحي، فإنه لا يخبر قلقاً إلا في حدود مصالحه الشخصية الضيقة. فالقلق الطبيعي يؤدي وظيفة نفسية واجتماعية بوصفه منبهاً أزاء قيود المجتمع ونواميسه، وأي مخالفة في الاستجابة السلوكية تثير انتقاداً من قبل المجتمع له. وبذلك يكون القلق الطبيعي عاملاً للتكيف الاجتماعي وتعاطياً معه. وهو في الإنسان السوي يعد تفاعلاً طبيعياً لظروف الحياة العادية وتمفصلاتها في حدوده المعتدلة. وقوته وطول مدته يعوق الانتاج ويعرقل التقدم والدينامية ويعطل آليات التكيف، ويصبح قلقاً عصابياً مرضياً.

والقلق العصابي المرضي يتميز عن غيره بوصفه انفعالاً مرضياً يحدث داخل منظومة الفرد النفسية والعقلية. واسبابه غير معلومة قابعة في اللاشعور، يعجز الفرد القلق عن تشخيصه وتحديد موضوعه، وهو خوف امام خطر نزوي غير معروف. وتكون نتائجه عائقاً لسلوكيات الفرد واتزانه النفسي والجسدي. وغالباً ما يكون رد فعل للتهديد او الخطر الذي يهدد نفسية الفرد. ويتميز ايضاً بعدم تناسبه مع موضوع الخطر، حاملاً في الوقت نفسه ميكانزم الدفاع النفسي (الكبت) مع عدم التوافق مع غيره من انواع الصراع النفسي الداخلي<sup>(١٣٧)</sup>. وهذا النوع من القلق عند (فرويد) في ثلاثة انواع: قلق هائم طليق وهو حالة خوف عام تتعلق بأي مبرر او سبب لوجوده. وقلق المخاوف المرضية وهو متعلق بشيء خارجي معين كالخوف من الحيوان او الأماكن المرتفعة. وقلق الهستيريا وهو نوع واضح احياناً وتارة غير واضح ولا يوجد مبرر أو خطر معين لظهور نوباته<sup>(١٣٨)</sup>.

تتعدد انواع القلق حسب مثيراته ومصادره. فقد يكون موضوعياً وقد يكون مرضياً عصابياً. وهناك قلق عام ثانوي وقلق خلقي. وترجع اسباب هذه الانواع جميعاً الى خطر خارجي موضوعي غير واضح نتيجة سوء تكيف وعدم الانسجام والتوافق بين الفرد ومحيطه، إذ تطفح مشاعر وأحاسيس قد تبدو غريبة وغير مألوفة ومؤلمة في شخصية الفرد بحيث لا يستطيع التوفيق بين دوافعه وحاجاته الأساسية والرئيسية وبين الواقع الذي يعيشه.

وهناك تصنيف آخر للقلق مؤطر في نماذج ثلاثة سواء رافقه الحصر ام لم يرافقه وهي: قلق الموضوع وهو انموذج لحالة سايكولوجية شائعة مدركاً لموضوعه واقعياً ضمن المحيط المعاش ومرتبطة بموضوعات او دوافع ومثيرات مسوغة، وهو واضح تام من الشعور وذو موضوع. وانموذج توقع القلق وهو ليس سايكولوجياً، بل هو عائم مرتبط بالتمثل بحصول صورة الشيء في الذهن او الادراك المضموني لكل فعل ذهني. وهو قلق ذاتي مدرك اللبس يسعى للكشف عن نفسه وليس موضوعات واسباباً بفعل التأمل تحليلها تبريرات وتوقعات بعدية لحالات ممكنة الحدوث. وهو قلق قائم بصورة محسوسة في ظل تحت الشعور الناشيء عن وضع. وانموذج قلق اللاشعور وهي حالات انفعالية مكبوتة تثير قلقاً لا شعورياً وحسراً مرتبطاً بالكبت ومتمركزاً في الأنا وهو قلق لا شعوري قلقاً ذاتياً<sup>(١٣٩)</sup>.

والقلق إما ان يكون سمة، في حالة وصف الشخصية للفرد المتفرد بمنظومته الشخصية وعواملها، والذي خبر القلق بشكل مزمن. إذ تدلل السمة الى ميل وتهيؤ واستقبال، بل هي خصيصة تكاد تكون ثابتة نسبياً في الشخصية، التي يكون لها الاستعداد والقابلية الثابتة نسبياً لدى الفرد. وتدفع به للاستجابة للمواقف المدركة بوصفها مواقف تشكل تهديداً خطيراً له والتي تستنتج من خلال تكرار حالة القلق وزيادة معدلاته كلما تمظهرت هذه المواقف. أو يكون حالة والتي تشير الى خبرات مؤقتة غير مستقرة تتعلق بشعور الفرد بالاضطراب والتوتر. وهي حالة انفعالية وقتية غير سارة معبرة عن التوتر والخطر والتي تدرك شعورياً تؤدي الى زيادة نشاط الجهاز العصبي الذاتي والتي تختلف في درجاتها وشدتها من فرد الى آخر والذي يصاحب إحساسات جسمية داخلية وخارجية مع تبدلات فسيولوجية يمكن ملاحظتها واستقراءها في الفرد المنفعل وتكرر بين الحين والآخر وحسب خبرة المنفعل، وتتفاوت شدتها وتكرارها وتأثيرها<sup>(١٤٠)</sup>.

(١٣٦) ينظر: الكيال، دحام، دراسات في علم النفس، ط٣، (بغداد: مكتبة الشرق الجديد، بيروت: مطابع الكفاح، ١٩٦٦)، ص ١٤٢.

(١٣٧) ينظر: الكيال، دحام، مصدر سابق، ص ١٤٢. وفرويد، سيغموند، الكف، العرض، الحصر، ط١، ت: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٢)، ص ٩٨.

(١٣٨) ينظر: فرويد، سيغموند، القلق، مصدر سابق، ص ٦ - ص ٨.

(١٣٩) ينظر: لوغال، اندريه، القلق والحصر، ط١، ت: وجيه أسعد، (دمشق: دار البشائر، ١٩٩٩)، ص ١٦ - ص ٢٠.

(٢) ينظر: الأحمد، أمل، مشكلات وقضايا نفسية، ط١، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤)، ص ١٨٠، ص ١٨٦.

تظهر من جملة التعريفات والآراء التي قبلت بشأن القلق خصائص ومميزات له، منها مجهولية المثير أو المسبب وفقدان هوية المصدر على الرغم من ارتباطه بمحيط الفرد الخارجي وموجهاً إلى قيمه ومكوناته الشخصية. فالإحساس الواضح بوجود الخطر يكاد يكون معدوماً ولا يعرف سبباً محدداً له، فضلاً عن امتزاج القلق بالخوف وترابطهما، وبظهور أحدهما يولد معه الآخر، إذ من المتعذر تواجد الخوف دون القلق أو تواجد القلق دون الخوف، وهو منتشر وشامل بتمفصلات كيان الفرد وحياته كافة، بالإضافة إلى استكانة الفرد المنفعل وعجزه عن الرد والاستجابة الكافية أزاء لمجهولية المثير على الرغم من تعبئة الطاقة النفسية والجسدية لعدم معرفة التوجيه الصحيح والمبرمج لها. والعجز يولد بدوره مشاعر سلبية أكثر من الخوف، فضلاً عن تمركز مسببات المثير وبقائها واشتغالها مسببة تأثيرات نفسية سلبية أسيرة لا تجد لها منفذاً ومسرباً لتبديدها، عكس الخوف الذي يزول بزوال المسبب. وبدوره تكون مدة حضنة القلق أطول مع اطالة المعاناة وهائية في الشعور. يضاف إلى ذلك توقع مسبق بحدوث المثير الذي يرافق شعوراً بالقلق. وهذه الخصائص هي بقايا لآثار المشاعر التي خبرها الإنسان البدائي في صراعه مع الطبيعة وتهديداتها لوجوده وحياته واستعداده وإمكاناته لمجابهتها تارة والتكيف معها وتعاطيها تارة أخرى. لذلك تعددت الآراء النظرية وجهات النظر حول مفهوم القلق وفقاً لاختلاف مرجعيات المدارس النفسية والسلوكية، وهذا الاختلاف والتباين ليس مركزاً حول المفهوم بحد ذاته قدر اختلافه الكامن في الرؤيا النظرية له.

ويرى أصحاب المذهب الإنساني بأن أسباب القلق ومصادره تعود نتيجة خوف من الفشل في تحقيق حياة إنسانية متكاملة، أو الخوف من الفشل في تحقيق الأهداف الذاتية للفرد وخوفه من احتمال حدوث الفشل في نوعية الحياة التي ينشدها ويرغب بالحصول عليها<sup>(١٤١)</sup>. بينما يرى أصحاب المدرسة السلوكية بأن القلق "استجابة مكتسبة تنتج عن القلق العادي تحت ظروف ومواقف معينة، ثم تعميم الاستجابة بعد ذلك"<sup>(١٤٢)</sup>.

## المبحث الثاني: القلق في الخطابات الفنية والأدائية.

### المحور الأول: ميادين القلق في الخطابات الفنية وتمرحلاته المسرحية.

تواجد القلق في العديد من الخطابات الفنية والأجناس الأدبية وتخلل مفاصلها، متشكلاً في فكرة أو موضوع أو شكل. وحملت هذه النتاجات أسماءً وإعلاماً قد أفردت القلق وقدمته في طيات أعمالها وخطاباتها المتنوعة متخلفاً فيها لأسباب ذاتية أو لمبررات موضوعية تتعلق بذات المنتج ومرجعياته وفلسفته في الحياة ونظرتة للواقع اليومي الذي يعيشه بكل أفراده وتأثيراته على الذات الإنسانية والمنظومة النفسية والعقلية. إذ قدمت النتاجات الفنية موضوع القلق كحالة تنتاب الإنسان في تمفصلات حياته اليومية ومشكلاتها وضغوطاتها في ظل فلسفة الواقع وأدلجته، أو من خلال الفلسفة الذاتية الضيقة والمتفردة لمبدع الخطاب ومنتجه الذي صار بموجبه نموذجاً أو شعرية لنصوصه وخطاباته الحاملة لهويته وظروفه الخاصة، متمركزاً القلق فيها ومتوضعاً.

ويقرأ كثير من الشعر وهو معبأ بالقلق للتعبير عن قلق حواس الشاعر ذاتياً وموضوعياً. ومن ثم القى القلق بظلاله على الشعر وموضوعاته لتجارب شخصية ذاتية قلقة، أو لإظهار حالة من عدم الاستقرار والأرتياح مما يفرزه الواقع اليومي والبيئة والمجتمع وفلسفته. لذا حفلت قصائد (الخطيئة والسياب وعمر الخيام ولوركا وموسيه وأودن ولير منتوف وغوته وبترارك وبودلير ورامبو وفرلين وتشارتون)، بالقلق واعتراّب الذات لتعبير عن مكنونات النفس البشرية القلقة أزاء مشكلات الوجود والحرية والحياة والحب والموت. ولا يختلف الحال في نتاجات القصة والرواية، ولا سيما نتاجات (همنغواي وهيجو وشاتوبريان وأرثر كيلسر وأدكار آلن بو وفرجينيا وولف وتولستوي والكسندر دوماس وبروست مارسيل وبلانشو)، إذ تخلل القلق في موضوعاتها لتصور الحياة القلقة واعتراّب الذات لمنتجها كمتنفس لحالات الجزع والحصر والألم الذي يعيشه في ظل ظروف حياتية غير مستقرة. ويظهر نوع آخر من القلق يسمى بـ (قلق الكتابة) كما فلسف الوجوديون (قلق الوجود) إذ غالباً ما تنتاب عديد من الكتاب حالة قلق الكتابة والتي تحيل الكاتب إلى صراع الرغبة في الكتابة وعدمها واصطدامها بعدم الإمكانية والقدرة على إتيانها لمبررات الطقسية الدالة على وسوسة التنويع والاختلاف في ستراتيبياتها وأساليبها والقاء بظلالها على الذات المبدعة، ومن ثم تكون مسرباً وطريقاً للتملص من الشروع بها وبذلك برمج عديد من الكتاب إمكانية فعل الكتابة وطقسيتها لتخفيف فعل قلقها. كما عند (رولان بارت وجاك روبرو وميشيل دوموزان وبروست وبلانشو وليريس وسيروان وميشليه وبيرك وسارة كوفمان ومارسيل بينابو وفينيكوت وبونتاليس ومارتن فنكلر)<sup>(٥)</sup>.

(١٤١) ينظر: دبابة، ميشيل ونبيل محفوظ، مصدر سابق، ص ١٨٠.

(١٤٢) زهران، حامد عبد السلام، مصدر سابق، ص ٣٩٩.

(٥) ينظر: فيرليه، أنيس، قلق الكتابة، ت: خضير عباس ماضي، في: مجلة الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص ٦٢ - ص ٦٩.

كما عبرت الباليه والموسيقى عن القلق بوصفه داء العصر، عصر الخوف والقلق كما أسماه (البير كامو)، وشعرية (أودن) الحساسة وسمفونية (بيرنشتاين) وباليه (روبنز وليست). ذلك الداء المتضمن القلق الإنساني تجاه ذاته ومحيطه ومجتمعه وما يلفه من ارهاصات قلقة تهدد توازنه النفسي وكيانه الوجودي وماهيته وكيونته<sup>(١٤٣)</sup>.

كما عبر الفن التشكيلي عن داء القلق ذاتياً وموضوعياً والذي تجسد من خلال الشكل أو المضمون بكل عناصر التشكيل من لون وخط وحجم وكتلة وفراغ وملمس وفضاء ومن الوحدة والتوازن والتوزيع والتكرار. ولا سيما في اعمال (سلفادور دالي وفان كوخ وغوغان وتانتاريو). إذ حفل تاريخ الفن، ولا سيما الحديث بحالات تضخيم القلق جراء تعقد متغيراته وتعددتها. فتمخضت الحركة الدائرية بفعل معالجتها للقلق الإنساني وأزمته جراء الحرب العالمية الأولى، والتي مارست حالات فقدان الوعي واللاخلاقية وحالات الفراغ واللامعنى. ثم اعتبقتها المدرسة السورالية وعالمها الذاتي، عالم القلق الداخلي الإنساني وعلاجاتها بالهروب من الواقع والانغماس باللاحقيقة والواقعية والموضوعية باصطناع حالات ذهانية. فالقلق الإنساني يتواجد في لحظة عدم انتقاء الاختيارات التي يطرحها الواقع الموضوعي للمجتمع. بل رفض هذه الطروحات والبحث الدائب عن اختيارات بديلة غير مطروحة، لأنه يرى فيها إشباعاً لحاجاته وإبداعاته لكي يجسد همومه وهموم عصره ومجتمعه مستقطباً قلقاً إنسانياً، تفاعل قلقه الذاتي وقلق مجتمعه وقلق إنساني عام. وتتوقف معالجة هذا القلق وتوظيفه على طبيعة وجوده الاجتماعي كمتغير مستقل وعلى مستوى وعيه كمتغير تابع<sup>(١٤٤)</sup>.

حفل تاريخ المسرح بالعديد من الملاحم والأساطير التي جسدت حالات القلق الإنساني في صراعه مع الطبيعة والقدر ومع الآخر، ورحلات الإنسان وتنقلاته للظفر بالفوز والعظمة والخلود. ولعل ملحمة (هوميروس) الأوديسة قد وصفت حالات من القلق في اشعاره وعلى لسان ابطاله. ولا تخلو ملحمة (كلكامش) من شذرات للقلق، قلق الموت في رحلته الشاقة والقاسية لنيل الخلود وما صادفه من مصاعب واهوال وعراقليل. كما جسدت الأعمال المسرحية حالات القلق الإنساني واغترابه عن ذاته وعن الآخر وعن المجتمع نتيجة دوافع ومثيرات داخلية وخارجية والتي زعزعت ثقة الإنسان بنفسه وقدراته وإمكانياته. فهو تارة ينتفض أزاءها وتارة يركن الى السكون والاستسلام للمصير والقدر جراء اقترافه أخطاء وأثاماً أو نتيجة ضغوط الآخر والمجتمع وفلسفته ومرجعياته الفكرية وما يمكن ان يفرزه من ارهاصات وكدمات توطر الذات الإنسانية بالاضطرابات والتوترات ومعايشتها. إذ زحرت التراجيديات الأغريقية بحالات من القلق والاغتراب والاستلاب الإنساني من خلال صراع الإنسان مع القدر وما أفرزه من عقد نفسية كعقدة (أوديب وانتجونا والكثرا) والتي فقدت الخيار وفعل الشيء واستسلامها لعقدتها وقدرها تحت سطوة القدر. والقلق المسيحي وسلطة الكنيسة وتعاليمها وقوانينها المتشددة والتي قمعت المؤسسات وركونها الى الروحانيات وانتعاشها بفعل السلطة الكهنوتية. وتنبري مسرحية نداء إبراهيم الذي عاد معالجتها (تيودور دي بيز) في القرن السادس عشر في مسرحية إبراهيم يضحي مثلاً حياً ونابضاً على القلق الإنساني ومرارته وفزعه من السلطة الإلهية وإرادتها، إذ لا سبيل للتوسلات ولا بد من التضحية والفداء، ومن ثم حمل النفس على الشقاء والقلق الذي يوجد بالافتناع الإنساني بأنه لا يمتلك إلا ما يوشك على فقده. ويتجلى القلق أيضاً في مسرحيات (شكسبير) بوصفه مسرحاً مسيحياً والذي لا تتجلى فيه الإرادة الإلهية عياناً وصراحة والجانب الشيطاني صراحة. لكن تلمس آثارها واحساسها روحانياً. وانسان (شكسبير) مسؤولاً عن غربته وشقائه وقلقه وحيرته ومصيره. فعتيل غريب في مجتمعه اجتماعياً وفسيولوجياً شاعراً بالنقص مبرراً أفعاله المعاكسة اتجاهها. وتخلي الملك لير عن السلطة والثروة دون حذر فاختر التخلي والتسليم، وهملت وتردده وجرائمه واغترابه النفسي والاجتماعي والسياسي. وماكبث وجشعه بالسلطة ووحشيته وجرائمه التي احالته الى الاضطراب والقلق ومن ثم الهذيان والهستيريا والجنون. وأبطال (شكسبير) يعيشون القلق لاحساسهم بلا معقولة الكوارث التي حلت عليهم. كما هو الحال لدى ابطال (راسين) الذي وجب عليهم معالجة الخطر من خلال قدراتهم الذاتية. لذا كمن قلق الإنسان المسيحي نتيجة خوفه من تخلي الرعاية الإلهية في حياته وتعاسته وشقائه بدونها<sup>(١٤٥)</sup>.

تنافرت الفلسفة مع الكنيسة ولم تتأقلم معها، إذ رأت فيها السلطوية وإيقاف مبدأ العقلانية الإنسانية للتوصل الى المعرفة الإلهية والحرية جراء بحثها اللاهوتي الميتافيزيقي. في حين رأت الكنيسة في الفلسفة شهوانيتها وثورتها ضد الاخلاق القائمة لجماع النفس ولذاتها الدنيوية، والحرية لديهم مكتسبة برعاية إلهية بعيدة عن النزوة واللذة، وسعادة الإنسان واستقراره في خضوعه لقوانين الطبيعة، وهيمنة الله عليه. في حين الحرية عند الفلاسفة هي صفة الإنسان الأولى<sup>(١٤٦)</sup>. ونبع القلق المسيحي جراء تدهور العالم الغربي وسقوط الحضارة وتراجع سلطة الكنيسة وأفولها، وتسيد موضوع الفردية وعدم قدرة الفرد الغربي على تكوين علاقات

- 
- (١) ينظر: عبد الخالق، أحمد محمد، قلق الموت، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧)، ص ٢٥.
- (٢) ينظر: صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١)، ص ٦٤ - ص ٦٧.
- (٣) ينظر: توشار، بيير آجيه، المسرح وقلق البشر، ت: سامية أحمد أسعد، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص ٤٥. ينظر: هاملتون، أدبث، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ت: حنا عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص ١٨٣ - ص ١٩١. وأفلاطون، أنيس فهمي، السينما والمسرح وأمراض النفس، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٨)، ص ٦٢ - ص ٦٥.
- (٤) ينظر: العروي، عبد الله، مفهوم الايديولوجيا، ط ٧، (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)، ص ٢٢.

ومنشآت اجتماعية بسهولة مع الآخر والمجتمع بعد تسيد الكنيسة وسلطتها المتشددة والتي اقلت باعبائها وظلالها على سلوكيات الإنسان وتصرفاته.

وبفعل أقول سلطة الكنيسة، ظهرت مسرحيات متحررة تعادي تعاليمها المتشددة والمقيدة لسلوكيات الإنسان الطامح لمزيد من الانفتاح والانسراح للتخفيف من حالات الكبت كافة، التي أفرزتها تلك التعاليم. لذا قدمت هذه المسرحيات آليات التحرر والانطلاق نحو الغرائز والانتعاش والابتعاد من المسرحيات ذات البعد الميتافيزيقي الروحي المقدس وخرقتها. لتدلل على حرية الإنسان الجديد الحامل لغرائزه ولذاته ومنها مسرحية الضحايا السجينة للممثل (مونفيل). فظهر الاصطلاح المسرحي للقلق الحديث الذي تشكل في عهد الثورة الفرنسية وما خلفه (روسو) في عقده الاجتماعي من تعليمات ومسلمات واغتراب إنسانه وتخليه جراء قسرية المدينة والمجتمع، فإنسان (روسو) خير ومسال� بطبيعته، لكن بفعل ضغوط القوانين الوضعية تولد لديه نوع من الضغط والقلق. فضلاً عن تداعيات سقوط الملكية في انكلترا في القرن السابع عشر وظهور أصحاب الفكر الحر في القرن الثامن عشر. وظهور الشباب الغاضب عام ١٨٣٠ في انكلترا والانفصام الحاصل بين الدولة والقوى الاجتماعية التقليدية. بالإضافة الى جيل الأدباء الفرنسيين الرومانسيين البالغ والناضج ابداعاً أدبياً الذي انماز بالقلق وأزمة في الإرادة واليأس والقطوط وفقدان الايمان جراء الشعور بالضيق، ولا سيما عند المتقنين الفرنسيين بسقوط الإمبراطورية وانكماش أهمية فرنسا. وهو بمثابة رد فعل لتلك النشوة العارمة والمفقودة منذ الثورة الفرنسية حتى سقوط (نابليون) في العقد الثاني من القرن التاسع عشر<sup>(٤٧)</sup>. كل تلك العوامل والأحداث هيات مصطلحاً مسرحياً لداء القلق الحديث ومنه تجذر وتفرع وفقاً لأحداث الواقع اليومي والفكر الفلسفي والتيارات والنظريات والطروحات والمدارس الفكرية والاجتماعية والفنية والنفسية والتي أسست للقلق وفقاً لمفوماتها وأسسها التي قامت عليها. فظهرت الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملمحية والوجودية والعبثية والتسجيلية، لتسجل في تمفصالات مسرحياتها حالات من القلق الإنساني والاغتراب بانواعه كافة وفقاً لتوابتها في البناء الدرامي ونوعية أحداثها وشخصياتها ونوعية موضوعاتها المعالجة. وبذلك تنوعت طرائق الكتابة المسرحية في موضوع القلق الإنساني واغترابه وحرية. فالمأسي التراجيديا صورت الإنسان وصراعه القدري ومصيره المحتوم وفقدانه لحرية جراء فشله ومحدودية امكانياته في صراعه مع القدر والذي لم يتجل له عياناً. ومسرحيات صورت القدر كحالة ذاتية وصراع ذاتي وليس قوة فوقية الهية كما في مسرحيات (أونيل) ومونترلان وميللر وشيللر). ومسرحيات رفضت فكرة القدر نهائياً وتأكيداً على حرية الإنسان كوجود وكيونة، كما في مسرحيات (سارتر). كما تنوعت اساليب تناول موضوعات الاغتراب والقلق لدى كتاب المسرح، باختلاف الأسباب والمصادر والمعالجة من حيث آلية الانسلاخ والعزلة وعدم القدرة على التكيف والانتماء مع المجتمع وقوانينه الوضعية مع عدم الشعور بمعنى الحياة. فعددة أوديب قدمت التعلق والكبت واغتراب المتمرحل والبحث عن النفس والحقيقة. واغتراب الذات في الكوميديا الإلهية (لدانتى). وفاوست والصراع الإنساني ومأساته بين الخير والشر وسر معاناة الإنسان وقلقه وغريته العقلية في وعيه وتفهمه في عالم ملغز. وقلق (ماكيبث) واغترابه عن الذات والوعي وصولاً الى حالات من الجنون، ولاسيما في مشهد (المأدبة). واغتراب يابغو وقلقه وشعوره بالغيرة وعقدة الامتلاك. وابطال (أندريه جيد) في ترحال مستمر في محطات قلقه وغربه وتوتر نفسي ليدون تجربة شخصية ذاتية كما في مسرحية الباب الضيق ومزيفو النقود و أوديب وثيسبوس. وعبر (أوسكار وايلد) عن العزلة والغربة المكانية والسجن والقلق والعلاقات الشاذة. وتعبير (آرثر ميللر) عن قلق الإنسان في عالم لا أمان له. ونعي (تنسي وليامز) الإنسان في مجتمع يسعى الى تدمير روح الفرد ويدفع به الى الشقاء والقلق. وتناقض وانفصال شخصيات (غورغي) كما في مسرحية الغرباء، ومحاولات ترميم الذات من الشروخ والفشل في ذلك يؤدي الى القلق والعدم كما عند (سالاكرو) كما في مسرحية البرج الساقط على الأرض. ويضع (هوايتنج) الموت وسيلة للخلاص من القلق والعزلة كما في مسرحية الشياطين. والاغتراب عن الآخر وعن المجتمع عند (اونيل) في مسرحية الإمبراطور جونز والشعور بالنقص والاحباط في مسرحية الغوريلا. وابطال (جينيه) عبثيون قلقون يعيشون في ضياع واللاجئ. والضياع المعنوي والروحي لحيل الحرب عند (اسبورن). وعزلة الإنسان وانهيار قدرته على الفهم والافهام في شخصيات (يونسكو). وتهافت الأخلاق والقلق والخوف والرعب بسبب الحرب والأسلحة الفتاكة عند ابطال (مارسيه ايميه) و (دورينمات).

## المحور الثاني: أداء الممثل المسرحي والقلق/ الأسباب والمصادر.

يدرس علم النفس (الإنسان) كوحدة منظومية مؤلفة فسيولوجياً وسايكولوجياً وسيولوجياً متفاعلة ومتعلقة مع الآخر والمحيط والمجتمع والواقع. فعلم النفس هو دراسة الإنسان باعتباره كائناً حياً حاملاً لآليات التفكير الذهني ومجسات المشاعر والوجدان والعواطف والأحاسيس والانفعالات، متقصياً باحثاً في سلوكياته وأفعاله وانفعالاته النفسية وإنتاجياته العقلية واستعداداته الفطرية والمكتسبة والتي تخطط وتبرمج وتنفذ حاجاته وميوله ورغباته وفقاً لآلياته وإمكاناته المتاحة، والتي تطبع السلوك الفردي بسمات وخصائص يمكن تأشيرها وقراءتها فعلاً وقولاً. لذا كان بالإمكان دراسة الظاهرة النفسية والانفعالية بوصفها حدث موضوعي خارجي مرتسم في الهيئة الخارجية للجسد، فضلاً عن الدينامية النفسية وأعراضها وتبدلاتها وفقاً لنوع هذه الظاهرة وديناميتها. ومن ثم اتسام الظاهرة النفسية بالوحدة التكاملية الترابطية المتجسدة في سلوكيات الإنسان وأفعاله ونشاطاته مشكلةً

(٦) ينظر: توشار، بيبير آجيه، مصدر سابق، ص ٦١، ص ٦٢. ووهبة، مجدي، مصدر سابق، ص ٣٠١.

شخصيته المتفردة والمتكاملة له. لذلك درس علم النفس نشاطات الإنسان كافة، ولاسيما النشاط الفني الإبداعي وما يرافقه من افرازات ذهنية وردود افعال سايكولوجية وانفعالات نفسية بغية دفع النشاط الفني نحو الاكتمال فنياً وجمالياً، ذلك وفقاً لدورها الإيجابي في الوصول الى حالات الابداع لاجاد حالة من التكيف مع الآخر والتعاطي مع المجتمع وإيجاد حالة من التوازن مع البيئة، لتحقيق هوية متفردة بالفنان وتخليق السمة الفردية الخاصة لتحيله فرداً متميزاً عن الآخرين لحمله الموهبة الإبداعية والحساسية اتجاه ادواته الفنية الإبداعية لاجاد أفكار جديدة بتقنية واعية ومدرسة تستمد موضوعاتها من مفكرة اللاوعي وانتقائها وعرضها بشكل فني معبر. لذا كان الانفعال - في حدوده المعقولة والمقبولة - شيئاً حيويّاً ودافعاً لعملية الابداع وجوهره واشترطاً لتحقيق ماهوية الفنان وكيانه ووجوده. إذ يرى (برجسون) في ضوء معرفته الحدسية التي هي عين ميثافيزيقية فاحصة للفنان، إذ يعد الانفعال ضرورة للإبداع وان "جوهر الابداع هو الانفعال الذي هو هزة عاطفية في الإنسان"<sup>(١٤٨)</sup>. إذ بواسطة الانفعال ومن خلاله تنطلق التصورات وتتخلق الافكار بفعل تعالقية المبدع بموضوعه الفني الذي شغل حيزاً زمانياً في ذهنه وترجمته شكلاً فنياً واعياً ابداعياً جمالياً مؤثراً. وهنا تحقق طرفا المعادلة بتواجد المثير والدافع الداخلي والاستجابة الخارجية له في آلية الابداع الفني، لذلك بات الانفعال ومفهومه كحالة إثارة وإحساس ويكون بمثابة "استجابات لمؤثرات معينة ومع ذلك فإن رد الفعل الداخلي قد يمثل حلقة أولى في سلسلة الاحداث التي تؤدي الى استجابة خارجية ويقوم الانفعال بدور المثير لاستجابات أخرى"<sup>(١٤٩)</sup>. وبذلك يكون الانفعال هنا حالة مرغوبة حاملاً للأحاسيس والمشاعر والآليات الفسيولوجية اللاإرادية والتعبيرات والسلوكيات والتصرفات ضمن سياق معين. ومن هنا بات الانفعال الفني المبدع ضمن نظريات الانفعال الشعور الواعي<sup>(٥)</sup>.

يعد الاداء التمثيلي أحد العناصر الرئيسية المشكلة للعرض المسرحي والذي ينهض به الممثل، حيث يعد وعلى خط سير المسرح المحرك الأساس في العرض. فالنص المسرحي مهما بلغت قوته في التعبير، يظل عاجزاً وساكناً بوصفه نتاج أدبي فني محصور بين فكر المؤلف وذهن القارئ، فالممثل يقوم ومن خلال أدائه بترجمة كلمات المؤلف الى حركة وحياة على المسرح ونقل أفكاره بواسطة أدواته الذاتية من صوت موح وجسد معبر بتشكيلاته وتعبيراته وحركاته وسكناته، فالممثل "يعمل ضمن مصادر ذاتية محدودة، فهو قبل كل شيء يمتلك ذاته فقط. . . فبواسطة وسائله الذاتية، الجسم والصوت يجعل إدراكه للشخصية التي يمثلها على المسرح شيئاً مرئياً او مسموعاً من قبل المشاهدين"<sup>(١٥٠)</sup>. فالممثل امتك حساً ووعياً جراً قيامه بأنشطته الذهنية والنفسية والجسدية على خشبة المسرح من خلال طرائق اسلوبية في اعداد نفسه للدور وتجسيد للشخصية المسرحية، منطلقاً من ارساء نظرة انسانية محدداً بدورها وظائف وبنى ومنشآت اجتماعية وفنية وجمالية مستفيدة من معارفه وامكانياته وقراءاته وثقافته ومرجعياته الفكرية والجمالية ونوع نظراته وفلسفته للمجتمع والحياة، وصولاً الى حالات الخلق والابداع والجمال، فابداع الممثل لا يتخلق "من فراغ وإنما يوظف أدواته وموهبته لاستثمار مضمون وشكل كلمة المؤلف"<sup>(١٥١)</sup>. وبذلك تجلت أهمية الممثل من خلال أدائه التمثيلي ودوره في العرض المسرحي وتجسيد الشخصية المسرحية وتقديم الاحداث والصراعات التي يتضمنها النص المسرحي، لذا ينبغي ان تكون وسائل العرض المسرحي لخدمة الممثل لكي ينبري بمهمته الأدائية بالشكل الذي يوصله الى حالة الخلق والابداع والجمال، وبذلك تكون "النتيجة النهائية للعرض المسرحي تبقى أمانة في يد الممثل الحي، الذي قد تحكمه أحياناً شهوة حب الظهور على حساب الآخرين"<sup>(١٥٢)</sup>. ومن ثم بات مخرج المسرح أكثر قلقاً وخوفاً من مخرج التلفزيون او السينما على المحصلة النهائية للعمل الفني، بوصف المسرح فناً زمانياً مجازياً لا تتوافر فيه الآلية في الوقوف والتغيير والإعادة والبدء من جديد.

لكي يكون الممثل فناناً صادقاً وفعالاً في عملية الخلق والتجسيد المسرحي للدور الذي يسند اليه، عليه الا يمثل نفسه، فالتجسيد "تاج الممثل وقمة فنه فإذا ما مثل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية فإنه يخل بالفن المسرحي فإن أساس العمل المسرحي

- 
- (١) سعيد، ابو طالب محمد، علم النفس الفني، (الموصل: مطابع التعليم العالي، ١٩٩٠)، ص ١٤٩.
- (٢) محمد، جاسم محمد، علم النفس التجريبي، ط ١، (عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤)، ص ٣٣٦.
- (٣) هناك ثلاث نظريات للانفعال في ضوء اسبابه ونتائجه وظواهر مصاحبته وهي: نظرية الشعور وتعد الانفعال شعوراً واعياً. ونظرية الدافعية التي ترى ان الانفعال يحدث عندما ندرك شيئاً مرغوباً او غير مرغوب ومحاولة الاستحواذ عليه او تجنبه. ونظرية الاضطرابات الجسمية التي تركز على ما يصاحب الانفعال من اضطرابات وتبدلات فسلجية. ينظر: الحفني، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٠١. وقد درس العديد من علماء النفس الانفعالات ووضعوا نظريات لها منها نظرية (جيمس - لانج) ذات التبدلات الجسمية ونظرية (مكدوجل) ونظرية (شرنجتون وولتر كانون-بارد-) ونظرية العزو الانفعالية عند (شاختر) ونظرية (فالينز) ونظرية التقويم المعرفي وسلوك التعاطي عند (لازاروس) ونظرية (شاكتر-سنجر). ينظر: تايلور، آن وآخرون، مصدر سابق، ص ٢٦٤، ص ٢٦٥ وص ٢٧٨ - ص ٢٨٨.
- (٤) عمر، محمد فرحات، سيكولوجية الممثل، في: مجلة المسرح، القاهرة، العدد (٢١)، ١٩٦٥، ص ٤٥.
- (٥) هبner، زيجمونت، جماليات فن الإخراج، ت: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص ١٠.
- (٦) المصدر نفسه، ص ٣٤.

هو خلق الشخصية والامتزاج بها وهو واجب من واجبات الممثل المهمة<sup>(١٥٣)</sup>. وهذا ما أكدته الكاتبة (بيراندللو) بأن المسرح "عملية خلق يقوم بها الممثل... ان الممثل يقوم بعكس ما قام به المؤلف، فهو يترجم من جديد الى لغة الحياة والحركة ما سبق للمؤلف استخراجه من الحياة ويهبه، والشكل وهذا التجسيد فيصبح أمراً يمنحه الممثل بعداً جديداً يتفق مع قوامه وإمكانياته وموهبته وحساسيته فتصبح من خلال جسده وصوته وبواسطتهما خلقاً آخر منفصلاً تماماً عن خلق الكاتب"<sup>(١٥٤)</sup>.

لعل توافق الممثل وانسجابه مع ذاته في العرض المسرحي، بالضرورة سوف يثبت هذه الإمكانيات الابداعية في سبيل الخلق والتجسيد والابداع بوسائل الموهبة والقراءات الأفقية والعمودية والتكنيك والغور في معالم الشخصية المسرحية وتفصيلاتها. وعملية الخلق والابداع هذه التي يقوم بها الممثل في أدائه، لا تأتي من فراغ أو تنشأ اعتباطاً أو تنحصر على الموهبة، فتنقيات الممثل تمر بسلسلة من المراحل تبدأ من اللحظات الأولى من التمرين حتى لحظة الإبداع النهائية، حين يواجه الممثل الجمهور في العرض المسرحي، وتنهض عملية الخلق والابداع في وسائل التعبير الذي يتمرن عليها الممثل ويعيها جيداً، إذ يحددها (طليمات) بأنها "وسائل معنوية وأخرى مادية تؤلف عدته في الخلق الفني، إذ ينفذ الممثل بها ومن خلالها. يأخذ من الحياة صورها ونماذجها وأصداءها ليقدمها الى الناس بعد ان ينفعل بها، وذلك في حدود النص المسرحي الذي بين يديه"<sup>(١٥٥)</sup>. والوسائل المعنوية تتجسد في سمات الطبع الإنسانية من انفعالات وتصورات وتخيلات وأحاسيس وشعور وفهم، والوسائل المادية هي وسائل التعبير اللسانية والحركية والإيمائية. أما لحظة الإبداع المسرحي لدى (جيرودو) والتي يطلق عليها (الإسراء) هي "اللحظة التي يتلمس فيها خيال الفنان الخالق معالم الشخصية التي يكون بصدد إبداعها"<sup>(١٥٦)</sup>. فعملية الخلق والابداع الفني لديه ليس مجرد ممثل يقوم بدوره، بل لابد من مصدر الهام لديه، فالممثل الناجح هو الذي يعرف كيف ينمي هذا الالهام ويطوره.

يجسد الممثل وبمساعدة المخرج افكار النص المسرحي وأحداثه وصراعاته بعد القراءات الأفقية والعمودية والتحليل والتفسير وتركيب المضمون الفكري والفلسفي له، بغية إعادة خلق وابداع وبعث الحياة فيه والتوحد معه، محاولاً إبراز المفاهيم العميقة فيه ومحاولة تجسيدها على خشبة المسرح وإيصالها الى المشاهد بوساطة أدواته التعبيرية الصوتية والجسدية. ومن هنا بات الممثل وسيلة اتصال فعالة بين المؤلف والمشاهد، ومن ثم ينبغي عليه الاهتمام بوسائله الذاتية. فالممثل وحسب رأي (افلاطون) "الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط المؤلف والمتفرج. وقارئ القصة شخص اعزل اما مؤلفها، يستسلم له. اما المتفرج - في المسرحية - فغالباً ما ينسى مؤلفها، او لا يشعر به، ويستسلم لانفعالات الممثل، او يتأثر بفن المخرج"<sup>(١٥٧)</sup>. وان ما يميز النص المسرحي عن بقية اجناس الأدب يتحدد في رأي (جوفيه) بأن "فن الاخراج؛ وحي الكاتب، وأداء الممثلين، وانفعال الجمهور - هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط - أي الممثل"<sup>(١٥٨)</sup>.

فعمل الممثل الرئيس اثناء الأداء يتركز في آليات التعبير الواعي والجمالي بوسائله الجسدية والصوتية للتعبير عن الافعال الشخصية المسرحية وتحويلها الى افعال كيفية بأحداثها وصراعاتها وعلاقاتها في سير الأحداث. فابداع الممثل اثناء الأداء يتركز في بعث المسكوت عنه الكامن في ثنايا النص وإظهاره بشكل واضح ومعبر وبعث الحياة الدينامية في شخصيات النص المسرحي بوساطة وسائله الابداعية والتي حتمت عليه معرفة مهنية كاملة بأسرار الحرفة الأدائية بتحويل النص الى منجز صوتي وصوري معبر متجاوزاً كل الأساليب والطرائق التي اعتمدت الصوت او المظهر الخارجي في تجسيد الشخصية، معتمداً الاحساس الداخلي والتصور الذهني لكل تفاصيل الأداء والتجسيد الحي للشخصية. متمتعاً بمواصفات الممثل الجيد من تربية صوتية وجسدية وملكات نفسية وعقلية ومرجعية ثقافية، فضلاً عن الاحساس الواعي والموهبة والخيال والابتكار والصدق والايمان والتركيز والارادة والتنظيم وقوة الحضور.

يحمل الممثل انفعاليين: الأول انفعال موضوعي يتعلق بالشخصية المسرحية وصراعاتها، بوصفه سلوك متخيل تفرضه طبيعة الشخصية المسرحية وعواملها ودورها في الأحداث المسرحية وعلاقتها مع الشخصيات المسرحية الأخرى، والثاني انفعال ذاتي خاص بشخصية الممثل، إذ يتفرع هذا الانفعال نتيجة متغيرات ومسببات ومصادره متنوعة ومختلفة تتعلق بالممثل - اسباب ذاتية وموضوعية وبشرية ومكونات العرض المسرحي والجمهور - وتبقى علاقة الممثل بالمخرج علاقة جدلية قائمة على تصارع

(٣) مور، سونيا، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، ت: سامي عبد الحميد، في: مجلة السينما والمسرح، بغداد، العدد (٤)، ١٩٧١، ص ٤٣.

(٤) بيراندللو، لويجي، الكاتب المسرحي والممثل، في كتاب: الفنان في عصر العلم، ت: فؤاد دواره، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧)، ص ٢٤١، ص ٢٤٢.

(١) طليمات، زكي، فن الممثل العربي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص ٩.

(٢) النقاش، وحيد، جان جيرودو والهام الممثل العظيم، في: مجلة المسرح، القاهرة، العدد (٣٥)، ١٩٦٦، ص ٧٠.

(٣) المحامي، محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٦)، ص ١١٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٩.

الآراء والأفكار والمناهج وتقاربها أحياناً، نتيجة تقاطع المواقف والمناهج، لأن للممثل "منهج كما أن للمخرج منهج، وعلى المخرج إذا تناقض المنهجان، أن يكون شديد الحرص في إثارة الحوار الجدلي بين المنهجين ليكتسب الممثل إلى منهجه هو، ويقنعه بالتخلي عن المنهج المناقض، وفي كثير من الأحيان يضطر المخرج إلى التسليم بالحل الوسط، أو الحل التوفيقى" (١٥٩). ومن هنا انبرت أهمية الممثل ودوره في العرض المسرحي من خلال أدائه التمثيلي وتطوير العملية الإبداعية الحقيقية من خلال تحديث آلياته الإبداعية والانتاجية وتطويرها خالقاً علاقة مع مكونات العرض المسرحي لجسد هذا الإبداع الأدائي ويطوره. وفي الوقت نفسه يعبر المخرج عن رؤيا جماعية تكافلية في لغة العرض المسرحي من خلال توجيه الممثل واعطاءه الخطوط العامة والرئيسة لدوره واعطاءه الفرصة للخلق والإبداع واستثمار طاقاته الإبداعية والأدائية والتي تنصب في تجسيد الشخصية والدور كما تصورها المخرج، فآليات البحث والكشف تعد خطوة مساهمة من الممثل لتدعيم رؤية المخرج وتطويرها واسنادها ضمن خطة فنية معدة بشكل جيد ومدرّس (١٦٠).

فعملية الإخراج المسرحي لم تعد مقتصرة على اختيار نص مسرحي معين وتقديم أفكاره، بل باتت آلية تبدأ من لحظة اقتناء الرؤيا المعبرة عن حالات وأزمات ومعاناة يعيشها المخرج ذاته والتي تشكل حلماً متصير معمارياً داخل الفضاء المسرحي، ولتجسيد هذا الحلم يطرح المخرج عبر قلقه الإنساني مواقف حياتية وفكرية وإعادة صياغة للحياة بوساطة عناصر العرض المسرحي بشكل متاصر ذات علاقة متينة وروح تكاملية، ولاسيما الممثل وأدائه الذي من المفترض فيه وبوصفه عنصراً رئيساً في العرض المسرحي أن "يشعر بمسؤوليته تجاه المشاهد والفرقة المسرحية والمؤلف المسرحي، وشريكه الممثل الآخر على خشبة، وتجاه نفسه ذاتها في نهاية الأمر" (١٦١). وبذلك لا بد أن يكون العرض المسرحي متمتعاً بروح العمل الجماعي وذو بعد تركيبي تكافلي. وهي أحد أهم أخلاقيات الممثل التي ينبغي أن يتصف بها. وبذلك بات وجود الممثل في العرض المسرحي يحمل بعدين، الأول الوجود الذاتي المتأسس بالحضور الفردي بخصائص وسمات ذاتية ذات الإيقاع الخاص. وانطلاقاً من وصف العرض المسرحي فناً جماعياً، كان لا بد من تصادم الذات الفردية وتواجهها الذاتي محدثاً الصراع الداخلي والخارجي، إذ تتكامل العناصر المسرحية من خلال الاحتكاك والصراع والجدل، ومن ثم التفاهم والانسجام لتكتسب الذات صفات جديدة يوفرها الجدل بالدور والمسرحية والمكملات الأخرى والأفكار والآراء والطروحات التي تجمع هذه الذات والأدوات والعناصر في وحدة عضوية ذات علاقة تكافلية قوامها العرض المسرحي. والذات الفردية المبدعة شيء ضروري ولازم في عملية البناء والتكامل مع ضرورة التنازل الذاتي الفردي الضيق وفسح المجال لتقبل الآراء وصولاً إلى الاندماج والموضوعية لتحقيق التطور العام والنضج عن طريق تطور الأجزاء ونضجها. فالممثل الذي يمتلك ذاتاً مبدعة ذات مناح واتجاهات بعيدة عن التفرد والانانية، تحقق الاكتمال في العلاقة مع العرض المسرحي ومكوناته ومع المشاهد، وبذلك تحقق الوجود الثاني، الوجود الموضوعي (١٦٢).

بناءً على اعتبار الممثل كائنًا اجتماعياً وأداة حية ومتحركة لمجموعة من الأدوات والعلامات المسرحية الأخرى، وكتلته المؤثرة والخالقة والمبدعة والمتجددة لتطوره وتنوعه في وحدة المكان المسرحي (٥)، بات يحمل على عاتقه مهمة إعادة صياغة الوجود وماهيته من خلال نتاجاته المسرحية الحاملة للرؤى والثقافات والأفكار لبناء البنى الفكرية والأخلاقية والاجتماعية والجمالية، باعتباره فناناً مبدعاً وخالقاً، وبوصف المسرح مرآة وأداة للفن وتقويماً للحياة والواقع. لذا ظل المسرح ومنذ نشأته الأولى يعكس صورة الحياة التي يعيشها، ولم يعد مادة للهو والترف ولم يكتف بالممتعة، بفعل التطور الحضاري والثقافي مما أحاله أن يكون حضارة وثقافة وفناً وتوعية ونقدًا وتعبئةً وتغييراً وإصلاحاً في النواحي كافة.

لا تتخلق هذه المهمة من فراغ أو تتشكل دون مضمون، بل هي استجابة لمثيرات داخلية وتوترات نفسية ودوافع وحاجات خارجية يشعر بها الممثل ويحسها، محاولاً إيجاد حالة من التوازن مع الواقع والحياة بعد ترسمه مثل عليا وتمثلها وتجسيدها في واقعه الحياتي وترسيخها كأخلاقيات وبنى ومنشآت اجتماعية محاولاً تحديث هيكليته الجديدة من التصنيع لواقعه والمتأسسة في ذهن جدلي دياكتيكي رافضاً الجمود والركون والاسترخاء السلبي للتحقق والانجاز بالفعل الأنّي. فهو في فورة ديمومية ودينامية مهمتها استحداث الجديد وإعادة صياغة الوجود وتخليق آليات للتفكير قائمة على الانفتاح والاستقراء والاستنباط وتجاوز الحدود الضيقة الجامدة التي لا ترضي أماله ولا تلبّي طموحاته المتجددة والمتولدة، وهي مهام الفنانين والمبدعين كافة.

(١) هبتر، زيجمونت، مصدر سابق، ص ٢٨.

(٢) ينظر: يوسف، عقيل مهدي، متعة المسرح، ط ١، (أريد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١)، ص ٥٦.

(٣) محمد، قاسم، علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفاً، في كتاب: تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ط ١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢)، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٨، ص ١٠٩.

(٥) ينظر: أستون، ألين وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦)، ص ١٤٤-١٥٥. وأوبر سفيلد، أن، مدرسة المتفرج (قراءة المسرح ٢)، ت: حمادة إبراهيم وآخرون، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦)، ص ١٧١-١٧٦.

تتأسس مستويات أداء الممثل وفق جملة من البنيات المؤسسة لآليات العمل على خشبة المسرح تعبيرياً وفنياً وجماليًا، بغية تخليق مهمة إعادة صياغة الوجود وماهيته وتفعيله برؤى وطروحات مؤطرة بشكل فني مؤثر ومعبر، لا يصال الرسالة الفكرية والجمالية إلى مشاهدي العرض، وبالتالي بات تجاور الاحساس بالمحيط الواقعي الخارجي للممثل مع احساسه الأصلي في بنيات مفردات أدائه التمثيلي وتمفصلاته وتقاربه، مهماً وضرورياً لكي تكتمل الصورة الفنية وتجز مهمة المسرح ووظيفته. ومن أهم بنيات عمل الممثل هي، أولية الاحساس والايمن والصدق وتهية الوسائل الإجرائية الأدائية من جسد وصوت من خلال التمارين العضلية والحسية والذاكرة والانتباه والتخيل والاحساس وعقلنته وصولاً الى بنية جدلية قادرة على تفسير الدور من قبل الممثل وتجسيد الشخصية بالشكل الفني المؤثر بتوازن سلوكي جسدي ونفسي يضيفان زخماً وقوة الى التعبير الأدائي والجمالي، منطلقاً من إتيان افعاله العضلية والنفسية بشكل مستقر ومتوازن<sup>(١)</sup>.

ينأى الممثل بشخصيته المتفردة باعتباره فناً حاملاً لموهبته الإبداعية وحائزاً على مرتبتها الصحية والنفسية التي تفوق الشخصية السوية لتجاوزه مرتبة الشخصية الاعتيادية التي لا تثير اهتماماً ولا تشكل تركيزاً أو تطبع اندهاشاً في السلوك والأداء، وهي ليست بمرضية عقلياً أو نفسياً ولا يتضمن سلوكها قصوراً أو يعترها الانحراف والشذوذ. فالممثل يرفض الواقع، والذي ينبغي ان يكون دينامياً طموحاً متطوراً خلافاً مبدعاً ذا تفكير وذهن منتج خلاق وبنية نفسية غير ساكنة. وما الترسيمات والصور المتخيلة في عقلية والقوة التعبيرية الأدائية النفسية والجسدية إلا تعبير وترجمة لواقع الحياة الجديد الذي يتضاد مع الواقع الآني غير الملبي لأماله وطموحاته والذي يتعارض مع ذهنيته واستعداداته وإمكانياته مفرزاً توتراً وقلقاً أزاء عدم التطابق في الرؤيا والوجود المتحقق. والقلق المستحدث لدى الممثل أزاء واقعه ووجوده نتيجة الهوة المتأسسة بين الترسيمات الذهنية وصورها والطموحات والأمال وما بين النتائج المتحقق أداءً وآليات وأفكار نتيجة ضعف آليات التعبير الذاتية والموضوعية والتي تثير دخيلة الممثل ونفسيته وتحيله الى الشعور بعدم الرضا والقبول مع محاولاته الجادة والمتركة في ايجاد نوع من التلاقي لافساح المجال لانساق من التلاقح بين منتجاته الذهنية بصوره وترسيماته وطموحاته وما بين الأداء وتمفصلاته وتقنين الخلل وتحجيمه. فالثنائية – نتاج الذهن، أداء متحقق- تبدو متباعدة وعلى طرفي المعادلة، وابتعادها هذا من شأنه أن يولد قلقاً وتوتراً نفسياً للممثل نابعاً من عدم تحقيق اهدافه وتطابق ترسيماته الذهنية في آليات أدائه التعبيري الفني، وفي عدم استظهار الصورة الفنية الجمالية والكشف عنها تعبيراً نفسياً وجسدياً، حركياً وصوتياً، اشارياً وإيمائياً كما رسمها في مخيلته وتوقع حصولها وإتيانها. مشكلاً نوعاً من العجز والقصور وعدم المواصله والدينامية والفعالية في الأداء والتعبير الأدائي وآلياته، والشعور بالتقصير والنقص وعدم الإبداع وتحقيق الذات، يصاحبها عجزاً كلياً في الأداء التمثيلي، ومن ثم فقدان التركيز والانتباه والاسترخاء والتوازن والاستعداد والفاعلية. فالتكاملية ينبغي لها ان تقوم وفقاً لأساس الممثل الحامل لمقوماته الشخصية الذاتية والموضوعية المشبعة بآليات التعبير الفني لكشف وإظهار الترسيمات الذهنية وصورها بالتشكل الفني الأدائي ذي البعد الفكري والجمالي. وأي نقص أو خلل في إعداد هذه التكاملية يشعر الممثل أزاءها بحالة من العجز والفقر والتوتر والقلق أزاء نفسه وأزاء المحيط أيضاً. فتعطيل آليات التعبير الأدائي او عجزها وتقصيرها لا يستطيع الممثل من خلالها انتاج فعالياته المرتسمة والمتخيلة والمتخلقة صوراً وإبداعاً في الذهن وملاحقة كشفها وترجمتها لتطورها وديناميتها وتوالدها وتعقدتها. وفي الوقت نفسه لا تستطيع آليات التعبير الادائي المتكاملة من الانتاج والإبداع والتضمين في حال خلو مفكرة الذاكرة والذهن من انتاج الصور والترسيمات الذهنية وتخليها وتخليقها. والممثل أزاء ذلك يظل عاجزاً في تحقيق المطابقة لتصنعه وفراغ الآلية من الابداع والجمال، فضلاً عن تصادم الرغبات في تحقيق المطابقة بين الصور الذهنية لكل من الممثل والمخرج وبين ما يمكن ان تسعفه وسائل التعبير الأدائي لانتاجها أنياً. فتختلف الوسيلة الأدائية في ترجمة الأخيلة او فتور الأخيلة وقصورها قياساً لدينامية الوسائل الأدائية وقوتها وحضورها التي يمتلكها الممثل، والتي يشعر أزاءها توتراً ذهنياً وضيقاً نفسياً وخوفاً وقلقاً أزاء ذاته وما تسفر عنه التجربة الفنية الأدائية.

تبرز تعالقية وسائل التعبير مع الصور الذهنية المتخيلة لدى الممثل، لكنها تختلف في بعض تفرعاتها وآلياتها. فوسيلة التعبير غالباً ما تكون أيضاً انتاجاً في ترجمة الصورة الذهنية وتخليقها لتلاحقها وديمومتها. فوسائل الأداء تكون غير مستوعبة لها بشكل كامل ودقيق. فأفق أخيلة الممثل واسعة ودينامية ومتوالدة، في حين وسائله الأدائية في الترجمة والمعبرة عنها تكون محدودة وقاصرة وتقف عند حد معين لا تستطيع احتوائها وتقديمها. ومن ثم تفيض هذه الاخيلة وتتسرب وتهرب من ذاكرة الممثل ومفكرته قبل ان يتاح له انتاجها وتخليقها فنياً، مما يشعر الممثل قصوراً واحباطاً، ومن ثم القلق من عدم الرضا بفقد تلك الأخيلة الفنية وصورها، لأنه يعدها جزءاً حيويًا وجوهرياً ومركزياً من ماهيته وشخصيته الذاتية، فهو يحزن لفقدانها وعلى ما فاتته من تسجيل وإخراج لها أدائياً.

والممثل في محاولة جادة وسعي دائم لايجاد تلاقح وتوازن بين أخيلته الذهنية وبين التشكيل الصوري الواقعي المدرك لها. فتارة تفتقر الأخيلة الذهنية وصورها حد الواقع وتتجاوز صور الإدراك والإفهام، وتارة تكون من الوضاعة والسذاجة والفقر التخيلي الذي لا يجعلها ترتقي مرتبة الفهم والإدراك الاعتيادي. وفي كلا الحالين يشعر الممثل بعدم الاستقرار والتوتر والقلق أزاء صعوبة

(١) ينظر: بوال، اوجستو، العباب الممثلين وغير الممثلين، ت: الحسين علي يحيى، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٧)، ص ٦٠.

توافر نقطة التقاء وتقارب وتوازن، لمسببات وتأثيرات تلقي بظلالها وتوسع الفجوة بين الأخيلة والإدراك وتخلق تباعداً بينهما. فتراكم الخبرات وسعة المنظومة الذهنية وديناميتها بتخليقها صوراً بفعل النمو البيولوجي الذي يضيف لها الخبرة المتراكمة المكتسبة، فضلاً عن صيرورات الواقع وتغير وسائل التعبير الأدائية وقيمها. فالتطورات الذهنية وتغييرات الواقع تلقي بظلالها على العلائقية الثنائية المعتمدة بين أخيلة الممثل وصورة الذهنية وبين إدراكها المتعلق بقيم الواقع ونواميسه وموروثات المجتمع. وبذلك تتعالق انتاجيات الأخيلة بشكل ما مع الواقع الأنّي المتحقق وان تجاوزه تخيلاً محرزاً استقلالية عنه.

نتيجة لسعي الممثل لايجاد تلاقى الأخيلة والصور الإدراكية لتناقضها أحياناً وما يفرز هذا التناقض من تصادم ذاتي وتضاد أزاء الرغبات والأهداف. فالممثل يحاول جاهداً في أدائه الارتقاء والسمو وتجاوز الواقع لشخصيته غير العادية وبفعل أخيلته وآليات انتاجه التعبيري الأدائي الفني والجمالي. وهو في الوقت نفسه يحاول جاهداً ان لا ينسلخ كلياً عن واقعه الاجتماعي الذي ينشد التكيف معه وتعاطيه، باعتباره كائناً حياً اجتماعياً عاقلاً لا ينفلت عن إطار الجماعة والمجتمع. او في محاولة جادة لتأشير سلبياته وإمكانية التغير الإيجابي. هذا التآرجح بين القفز فوق الواقع وتجاوز مستواه والطفرة عليه وبين التأقلم والتكيف معه، يملّي عليه نوعاً من التوتر والقلق في محاولة لايجاد التوافق بين تصادم رغباته تلك فردياً ونفسياً واجتماعياً<sup>(\*)</sup>.

فالممثل الجيد والناجح هو الذي يعرف كيف يتصرف أثناء الأداء على خشبة المسرح وكيف يصنع وماذا يفعل وكيف يؤدي بطلاقة متحدثاً بصوته الطبيعي مكوناً علاقة وجدانية مع الممثل الآخر، ويعرف كيف ينظر الى الأشياء المحيطة به، وكيف يرى ويسمع وكيف يجيب بشكل طبيعي بكلمات دوره وحواره كما لو كانت كلماته وحواراته شخصياً، هذه التلقائية تنبأت من الاحساس العالي والصدق والايمان في الأداء والانطلاق والتحرر من كل إعاقه وتشويه في خلق الشخصية المسرحية وتجسيدها، وصولاً الى التعبير المبدع والمؤثر، من خلال جملة من الوسائل الإجرائية التي توصله الى ذلك عن طريق التمارين على الانتباه والتركيز والاسترخاء والتبرير والخيال الخلاق والاحساس والايمان والصدق في تقديم الفعل والواجب المسرحي بعلاقة جدلية مع حيثيات وتفصيل العرض المسرحي ومكملاته وأدواته، وصولاً الى عرض مسرحي ذو أداء متكامل ومؤثر يتمتع بالخلق والابداع والجمال<sup>(١٤)</sup>.

يتوق الممثل الى تشكيل منهج أدائي متفرد وتطبع وطريقة في التعبير الأدائي الفني بأخيلة ذهنية متميزة ومفردات أدائية وتعبيرية متجسدة ومتجددة، بغية طبع هوية متفردة ومتخلقة ومبتكرة في الأداء، والتحرر من آليات التقليد الأدائي والتجنيس والتنميط التعبيري المتأصل ذو القواعد الثابتة والمتعارف عليها. فحالات الابتكار والتحرر من القواعد الكلاسيكية والأصول الأدائية وآليات التقليد والتجذير التعبيري تلقي بظلالها تصادماً في ذهنية الممثل، بين الرغبة في تحقيق الذات والهوية المتفردة وجعلها نقطة التركيز والاهتمام والأنانية في طرح الأخيلة وآليات كشفها وتخليقها وترجمتها، وبين رصد الواقع الموضوعي والتعالق الاجتماعي مع الآخر. فالابتكار والتجديد والتحرر من آليات التقليد وتبعيتها، والتجذير الأدائي الجديد وان حمل مقومات الأصول الأدائية ضروري ومهم على ان لا يتصادم او يتعارض مع رصد الواقع ومشكلاته. أي عدم اخضاع الابتكار لآليات التفرد الذاتي الأناني الأعلى ذي النظرة الضيقة قصد تحقيق الذات وإكمالها على حساب الواقع والمحيط الذي يعيش فيه الممثل ومشكلاته وافرازاته وعلى حساب الأصول الأدائية. فآليات الأداء الحديث تكون وفقاً لما يطرحه الواقع من تبعات وقيم وأفكار فلسفية وفكرية وجمالية. وهي تقف ضد التأطير والتحجيم مع وضع الحدود والفواصل أمام النزعات الذاتية الضيقة وشطحات التفرد الخيالية. ولكي يبتعد الممثل عن حالات التوتر والقلق والتردد بين الابتكار والتجديد وبين التقيد بالتقاليد والأصول والالتزام بها، عليه بالموازنة بين التجديد والابتكار وبين الاعتماد على الأصول والقواعد المراعية للواقع الموضوعي مع ضرورة اعتماد القيم الاخلاقية والاجتماعية والنواميس والعادات<sup>(\*)</sup>.

ان مفهوم القراءة ما بعد الحداثية، جعلت مجال التشكيك في الأسس التي قامت عليها الابتعادات والمقاربات والمقارنات بين الوسائط والاشكال الفنية المختلفة شيئاً قائماً، وصولاً الى الانحياز الى جانب ما. وان هذا المفهوم القرائي ما بعد الحداثية ناتج عن عادة فهم وتعريف المدرك الحسي في مجال العرض المسرحي، مثلما نتج في مجال الفن التشكيلي وفن الرقص وفي مجال المسرح التي سعت وتسعى الى تقويض وهدم القواعد متبلورة في شكل تساؤلات مشككة في الامكانات والحدود والشروط التي تضعها هي ذاتها، وبذلك باتت نتاجات ما بعد الحداثة – ولاسيما العروض المسرحية – ذات خاصية في ابراز التعبير لعناصر القلق

(\*) ينظر: كرسني، ج. ف، تربية الممثل في مدرسة ستانيسلافسكي، ط ١، ت: عقيل مهدي يوسف، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٢)، ص ٥٣.

(١) ينظر: رابوبورت، ي. م، الممثل وعمله، ط ١، ت: عادل كوركيس، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ٩، ص ١٠.

(\*) ينظر: كارلسون، مارفن، فن الأداء، ت: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٠)، ص ٢١٧.

وعدم الاستقرار أو ثبات المعنى في العمل الفني وفي تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض وانتهاك الأسس التي يركز عليها العمل الفني نفسه كشرط لتحقيقه، فهي تمثل محاولة لتقويض السعي نحو تحقيق الثبات والاكتمال بصورة نهائية<sup>(١٦٥)</sup>.

يخلق التوازن حالة متجانسة تؤدي إلى الاستقرار الذهني والنفسي، ومن ثم التعاطي مع المحيط والتكيف مع الواقع الذي يؤثر في حالات التوازن النفسي والاستقرار. فالفرد يلجأ إلى استخدام ميكانزمات دفاعية لإعادة حالة التوازن والاستقرار أزاء التغييرات التي ضربت ذلك الاستقرار. فالاستحداث الداخلي الميكانيزم الدفاعي أو الاستحداث الخارجي المتشكل سلوكاً، ما هو إلا محاولة لإعادة الفرد إلى الوضع المتوازن المستقر. فالاستحداث الداخلي والخارجي يكمن في اهتمام الفسيولوجية، بينما تكون الأنشطة التوازنية كسلوك مكتسب يكمن ضمن اهتمام علم النفس. فالممثل (الإنسان) يحاول أن يكون متوازناً ومستقراً من خلال بذل الجهد والنشاط لاجئاً إلى حالات رد الفعل الانعكاسي في حالة فساد ذلك النشاط لاستعادة حالة التوازن الفسيولوجي. وما الاستجابات السلوكية المكتسبة إلا توازن سلوكي، ويكمن جوهر المعالجة لأي فساد أو خلل في الأنشطة الأدائية والسلوكية التي من شأنها أن تولد اضطراباً نفسياً، وذلك في سبر غور العقل والأنشطة الدماغية وتحليل أجزائه ومكوناته ليتسنى إعادة التنظيم والإنسجام. ولا بد من آليات تنظيم الأفكار وترتيبها لإدراك السيطرة والتمكن من أسباب الانفعال ومنشأه ومصادره واحتواء الحالات المصاحبة له وتأثيراته الجانبية السلبية وتجاوز العقد والمعرفات المؤثرة في الفكر الواعي الدينامي والتي ترمي بافرازاتها على المنظومة النفسية وإخلالها. فالقلق يؤثر في تنظيم ودينامية فعالية عملية التفكير ويعرقلها عندما يتحول إلى عادة مستحكمة في الإنسان (سمة)، فيعثره القلق لأبسط الأسباب. لكن بالتمكن في معرفة وفهم مراقبة طرائق التفكير وتنظيمه كان بالإمكان السيطرة على القلق وتأثيره وتحجيمه<sup>(٥)</sup>. فالإبداع متأثر من آليات تنظيم الفكر وترتيبه وتجاوز عقده والتواءاته لاستحصال القدرة على الخلق والإبداع والابتكار الفني. فالتفكير المبدع والابتكاري هو نوع من التفكير المنظم والمبرمج وفقاً لمقتضيات الغائية في التحقيق والإنجاز والتقدم. وعملية الإبداع والخلق لا تتخلق إلا بحمل المبدع حساً وجدانياً وتفكيراً خلاقاً ومتحرراً، فضلاً عن حمله للقلق الخلاق، مغترباً بسلوكه ناتجاً عملاً إبداعياً جمالياً. فالانفعال له صفة ووقت ومناسبة معينة تُظهر المنفعل في إطار عالم الانفعال ونوعه سواء أكان ساراً أم حزيناً. ويحمل الانفعال وعلى حد اعتقاد (سارتر) قانوناً ودلالة غائية تعويضية للفشل أو الاخفاق أو الاحباط أو الهروب من الموقف، إذ يقول: "إن فعلاً سايكولوجياً كالانفعال الذي يعتبر عادة كتنشويش بلا قانون. . إن فعلاً كهذا يملك دلالة خاصة، ولا يمكن أن يفهم بدون تلك الدلالة"<sup>(١٦٦)</sup>. فالفعل حالة ساقطة على شيء جراء تأثير الفعل المتدرج فيه والمستمر وفاعلية دينامية مستمرة فيه. والممثل قائم بفعله الأدائي التمثيلي النفسي والجسدي لتجسيد الشخصية وتأثيره عليها وعلى الجمهور. وهذا الفعل مرتبط بانفعالات الشخصية المسرحية الممثل وانفعالاته الذاتية الخاصة، فمقولة الانفعال مطوعة للفعل المتجسد في شيء بسبب تأثيره المتدرج. وهي التأثير المستمر والانفعال المتصل. فالممثل بأدائه التمثيلي للشخصية يتأثر بديومة مستمرة بالفعل التمثيلي وما يحيط به من مفردات وأجواء بكل تمفصلاتها وتأثيراتها في المنظومة النفسية والذهنية له. منفعلاً متصلاً على الصعيد الشخصي كممثل للشخصية المسرحية التي يمثلها، فالانفعال الحيائي ما هو "إلا نتيجة لمعالجة الواجب المسرحي. . إن الحياة التي نملكها على خشبة المسرح في مسرح الشعور هي: أولاً: دائرة الانتباه، ثم الواجب، ثم، وكنيجة لمعالجة هذا الواجب، المشاعر الانفعالية"<sup>(١٦٧)</sup>. والفعل والانفعال متصير حركياً كماهية ومتصير بالفاعل والمنفعل وجودياً. والأثر المتبقي جراء الانفعال في المنفعل بعد جلاء المسبب وفاعله عن آلية الفعل وتأثيراته المتدرجة ليست كمية ولا كيفية، كما الحال في دينامية الإنسان بحركاته وسكناته على الرغم من إخضاعه لآليات التجريب والقياس والكم.

العرض المسرحي نتاج تفاعل تفاصيل أدواته المتعددة والمشكلة له، وما يحيط هذه المنظومة الانتاجية من جو نفسي عام. والأداء المسرحي هو سلسلة من الأنشطة والفعاليات المحددة والمؤطرة بمنهج أو أسلوب معين يطرح أمام الجمهور. وهو أحد فعاليات العرض المسرحي وما يطرح من مشاعر وعواطف ووجدان وسلوك وانفعالات والتي تنقلت من أحادية الظاهرة الجسمانية الخارجية والحالة الشعورية الداخلية الخاصة بكيان الممثل وماهيته، مولداً علاقة جدلية قائمة مع المحيط الذي يعيش فيه. فعرقله أي رغبة أو هدف والوقوف ضده يولد سلوكاً انفعالياً من شأنه عرقله اشباعها وتحقيقها. وإن أي عجز في مهمة إيصال الرسالة إلى الآخر من شأنها أن تولد إحساساً بالتوتر والضيق والقلق كسلوك تخيلي أو واقعي يثيره الموقف كرد فعل تظهر مؤشرات في الهيئة الخارجية لجسد الممثل<sup>(٥)</sup>. فضلاً عن التبدلات والاعراض الداخلية. وما التشكيلات المرتسمة على جسد الممثل ما هي إلا ردود

(١) ينظر: كاي، نك، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ط٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص ٣١.

(٥) ينظر: زاخوفا، بوريس، فن الممثل والمخرج، ت: عبد الهادي الراوي، (عمان: مطابع الدستور التجارية، ١٩٩٦)، ص ١٠٥-١٠٧.

(١) سارتر، جان بول، نظرية الانفعال، ت: هاشم الحسيني، (بيروت: منشورات مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ٨٣.

(١) فاخاتانجوف، يفجيني، ثماني محاضرات في فن التمثيل، ت: قاسم محمد، (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٠)، ص ١٣٢.

(٥) يظهر القلق في الهيئة الجسدية بتقطيب الحاجبين إذ يتجهان نحو مركز الوجه، ويبقى الفم صلباً واقعياً، ونلاحظ معالم العضلات الماضغة التي تغلف الفك السفلي. عندما يكون الفك مغلقاً بشدة فالوجه يعبر عن عدم الارتياح. وفي حال الكراهية والاشمئزاز والقلق فإن العضلات البوقية للشفاة تميل إلى ثني الشفاة وتدقيق خطوطها، وتبقى في طرفي

أفعال للأحاسيس والشعور الآني للانفعال المتولد. وإن الجهد الذي يبذله الممثل جسدياً ونفسياً هو الذي يؤدي إلى إيجاد حالة من التناسق الأدائي وحالة من التوازن والانسجام ما بين الأفعال الداخلية والخارجية، فكثرة "الأفعال ذات الدوافع المنتقاة جيداً غالباً ما تفيد... إذ إنها تمتص فائض النشاط العصبي، كما تعمل كوسيلة لصرف الذهن عن موضوع العصبية"<sup>(١٦٨)</sup>. لذا لا بد من معرفة النفس وفهمها وإصلاح مكامن ضعف التفكير واضطرابه واحتواء النشاطات العصبية الفائضة بغية علاج عجز التعبير وبث القدرة على التغلب على المثيرات التي تحفز الأعصاب وتثيرها سلباً.

وبذلك بات المسرح وسيلة لتعليم الوعي بالذات والذات الأخرى من خلال تعلم التعبير بمستوياته النفسية والعضلية والعاطفية أو الانفعالية والمستوى الإدراكي أو المعرفي واسقاطها فنياً وتعبيرياً وجمالياً في تزامن آني واحد متجاوزة التقسيم التراتبي في الأهمية والقيمة، ولا سيما إذا ما غاب أو تأخر المستوى النفسي - العضلي في تزامنية فعل نشاط المستويات الأخرى وحضورها، فإن الأداء سيتأثر بعدم الفاعلية والقيمة، فضلاً عن تأخر امكانية الممثل في ملاحقة تجسيد الشخصية والوعي بذاتها، ومن ثم القلق والارتباك<sup>(١٦٩)</sup>. وفي الوقت نفسه "ليس على الممثل فقط أن يخلق شخصياته من خلال تجربته الشخصية مع العاطفة أو القدر الإنساني الذي عليه تجسيده... ومن خلال ذكرياته عن شخصيات لازمتها تلك العاطفة، أو كانت ضحية ذلك القدر، بل على الممثل أيضاً ألا يخفي حقيقة أنه يمثل. لا يجب على الممثل أن ينكر المسرح أو يصطنع الواقع"<sup>(١٧٠)</sup>. لذلك كانت التلقائية والمباشرة وعدم الانتقاء المسبق للأحاسيس والمشاعر والعواطف التي يمكن أن تجسيدها على خشبة المسرح شيئاً ضرورياً لكن يشوبها التشويه والجمال في آليات الذهن والعقل والتفكير، لذا لا بد من ترابط آني بين الأنماط السلوكية والانفعالية والنفسية والعاطفية المحددة لعوامل الشخصية مع الجانب العقلي الواعي من الذهنية البشرية، وصولاً إلى كيان إنساني ذو سمة جمعية موضوعية بعيداً عن التجربة الذاتية الضيقة.

والممثل هو الشخص المتخصص الذي اكتملت ادواته الفنية والاجرائية صوتياً وجسدياً وشعورياً، وهو في أداء دوره وتجسيد شخصيته المسرحية المناطة إليه تقديمها أو تجسيدها وتمثيلها، قد اجتاز مرحلة الهواية أو الرغبة وأخذ قسطاً كافياً يؤهله من أداء أي دور من الأدوار المسرحية وتجسيد أو تقديم أي شخصية مسرحية بشكل فني مبدع ومعبر من خلال التمارين المكثفة والمستمرة والتي تعينه في القدرة على تبني الشخصية الجديدة والبحث والحرث لابعادها وحيثياتها وعلاقتها مع الشخصيات المسرحية الأخرى ومع الأحداث ودورها في الصراعات. وقد يعتري الممثل نوع من النقص في الاكتمال والجاهزية في خصوصية الممثل (المحترف) وهويته وسماته المميزة، ومن ثم يعكس ذلك في مجالات التهيئة للدور والشخصية وعدم التوصل إلى مواصفات ذلك الممثل، وبالتالي يتسلل نوع من الشعور السلبي والقلق أزاء التقديم الأدائي وأزاء المكانة الشخصية كممثل. لذا ينبغي على الممثل (المحترف) الذي يمتلك قوة المبادرة ومعالجة الأخطاء الفنية والأدائية في أي زمكانية معينة تجسيد الشخصية والدور، لأنه يمتلك الوسائل الإجرائية الفنية والتعبيرية للأداء الجيد وصولاً إلى الخلق والإبداع والجمال. إن السلوك المرئي للممثل يتأتى من دراسة دقيقة للشخصية المسرحية وإيجاد الحلقات والأفعال التي ترتبط بالوحدات الفكرية، ومن ثم تجزئتها في المشهد الواحد والفصل الواحد، والتي تنفرع وتتجزأ بعد تحديد الحوار في حديه (المبنى والمعنى) الظاهري والداخلي، ومن ثم تجزئة الأفعال العامة وإيجاد الأفعال الدافعة والتي تتحول إلى فعل سلوكي مرئي (هندسي) مجسداً على خشبة المسرح.

بفعل اتیان الممثل لأفعاله المختلفة على خشبة المسرح مجسداً أو مقدماً الشخصية المسرحية، وباعتباره كائناً إنسانياً حياً فاعلاً حاملاً لمنظومته النفسية والعقلية المتفردة به، ونتيجة أسباب ذاتية أو محيطية تؤثر دينامياً نشاطاته النفسية والجسدية وتؤثر في أشكال السلوك والتصرفات، فضلاً عما تفرزه الأجواء النفسية العامة وما ترمي العملية الأدائية التمثيلية بظلالها على نفسية الممثل، بالإضافة إلى نوعية الشخصية الممثلة وطبائعها ومثيراتها وعلاقتها ومواقفها في الحدث المسرحي بكل تمفصلاته ونوعية تقديمها. كل ذلك يحيط الممثل الحامل لعوامل شخصيته المتفردة وبنيتها وعواملها. مضافاً إليها الشخصية المسرحية بكل حيثياتها، كلها تحيط بالممثل وتؤثر في نفسيته وفي سير الآلية الأدائية وما يمكن أن تفرزه من انعكاسات التي من الممكن أن تؤدي إلى حالات الانفعال، ولا سيما القلق بانواعه ودرجاته ومعدلاته وفقاً لذلك الانفعال ودرجة حدته ووفقاً لقابليات الممثل وإمكانياته في آلية التعامل أزاءه والحد من تأثيراته وفقاً لخبرته وتجربته وكفايته في الأداء. وقد يكون القلق إيجابياً صادراً من المنظومة الشخصية النفسية، وكعامل مساعد لتطوير الأداء ودافعاً نحو الدينامية والجمالية في حالة السيطرة عليه والتحكم به وجعله في معدلاته المقبولة

---

الأنف محدودة وأكثر انفتاحاً من العادة بينما تبقى العينان خفيفة الانخفاض وراء الأهداب. ينظر: المفتي، أحمد، التشريح للفنانين، ط ١، (دمشق: دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٩٧)، ص ٤٥.

(٢) هو ايتنج، فرانك م، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف وآخرون، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٠)، ص ٢٦٤.

(١) ينظر: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحه، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، ٢٠٠١)، ص ٨٦ - ص ٨٨.

(٢) اينز، كريستوفر، المسرح الطبيعي، ت: سامح فكري، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٤)، ص ٨٧.

والمعتدلة. ويتشكل القلق في أداء الممثل المسرحي مهما كانت الخبرة والإمكانية والتجربة والكفاية كحالة نفسية انفعالية استجابة لاستثارة قد تكون غير سارة تهدد المنظومة الشخصية للممثل.

يشعر الممثل بحالة من القلق في أثناء الأداء كنوع من الاستجابة لدى تأثره بجملة من المثيرات يصاحبه حالة من التوتر نتيجة تفكيره الحاد والعميق فيما ستسفر عنها التجربة الأدائية التي يخوضها وما يترتب عليها من مواجهة للشخصية التي يؤديها ومواجهته للجمهور. إن وجود حالة القلق بدرجة مقبولة يعد أمراً طبيعياً وضرورياً ودافعاً إيجابياً بوصفه محفزاً للقدرات الداخلية والخارجية لإنتاج فعاليات الأداء بشكل أفضل وأكثر حيوية وجمال. إذ يبلور ما في داخل النفس البشرية من ارهاصات أو حالات إبداعية لتجسد على ساحة الواقع بشكل متفق واستحداث الجديد والبحث عن الإبداع الأكثر إثارة وأكثر تركيزاً وانتباهاً والتطلع نحو أداء فني تعبيرى ملتزم. فالممثل يتخذ دافعاً إيجابياً كوسيلة للتغلب على الجانب السلبي الذي يرافق الأداء أحياناً كالارتباك والتشنج وعدم الاسترخاء والتركيز وتشتيت الانتباه والخوف والتردد، ذلك في حالة السيطرة عليه وتجاوز مسبباته ومصادره الذاتية والموضوعية، انطلاقاً من صعوبة التجربة وإفرازاتها والتي يخوضها والقائم على إنجازها، ولا سيما عملية خلق الدور وما يمكن أن تنثيره من مشكلات أدائية فنية وإبداعية. وإن من الصعوبات التي تعترض الممثل هي في "مهمته تركيز ملكاته أولاً وقبل كل شيء آخر على عملية الإيهام الشائكة ببعث الحياة المسرحية المقنعة في الشخصية التي يؤديها، وذلك بسبب ما يحيق بهذه المهمة من دوافع كثيرة لتشتيت الذهن، أسوأ ما فيها ذلك الشعور بالذات الذي ينزل الممثل عادة في صورة التهيب والرجفة على المسرح"<sup>(١٧١)</sup>. فأى موقف يضع الممثل في موضع تهديد أو خطر مهما كان نوعه ودرجته مع توقع المرور بمحنة معينة أو حدث يبعث الرهبة أو الخوف سواء كان في المسرح أم في الحياة العادية من شأنها أن تولد انفعالاً نفسياً معيناً وإن اختلفت ماهية قلق الأداء التمثيلي عنه في أنواع القلق الأخرى المرضية وغير المرضية<sup>(٥)</sup>.

يشعر الممثل في لحظة بداية المسرحية وبدء الأداء التمثيلي ومواجهة الجمهور بدرجة من الخوف والقلق، بوصفها اللحظة الأولى التي يختبر فيها قابلياته وإمكاناته وقدراته الادائية في نقل الجمهور تخيلاً من الجو العام للحياة الواقعية العادية الى الأجواء المسرحية الخاصة بطقسيتها وأحداثها وصراعاتها وأجوائها النفسية العامة، وتعطيل لحالات الوعي وكف النشاطات الحسية الواعية وقطعها مع المحيط وقطع التواصل معه حسياً بغية توصيل حالة الإيهام وتحديد دائرة الانتباه والتركيز والوعي بدائرة الأحداث على خشبة المسرح بواسطة عناصر الإيهام. ولا تخلو هذه المهمة وفي لحظاتها الأولى من حالات الخوف المسرحي لتزاوج مهنتين على الممثل حملهما وإتيانها بشكل إبداعي فني، هي لحظة المواجهة الأولى وتجسيد الشخصية المسرحية باداء معبر وجمالي، مع مهمة نقل الجمهور الى دائرة الحدث حصراً. والخوف المسرحي يجلب معه انعدام الشجاعة وإغلاق النفس وعدم ثباتها، فآثار القلق تظهر كارتباك وسرعة دقات القلب وتعرق الكفين وجفاف الفم، وإن "الذين يعانون من القلق والمخاوف يظهر عليهم الخوف الشديد حينما يهدد أمنهم سواء أكان التهديد صادراً من أنفسهم أم من البيئة التي هم فيها"<sup>(١٧٢)</sup>. فهذه اللحظة واللحظات التي تسبقها ما هي إلا وقت ممنوح للممثل لخلق حالة من التصاهر والتعلق الشعوري الصميمي مع الجمهور وطرد المخاوف والقلق. وما رد فعل الجمهور لحضوره المرئي وتواجهه الأولي إلا تعبير لنوعية هذه العلاقة وقبولهم له. فالممثل المحترف ذو الخبرة والتجربة والحضور الفني تقلقه لحظة المواجهة الأولى للجمهور وتأثيره فيهم ونوعية تقبلهم، فحالة الفتور وعدم الاهتمام تقلقه وتجبته وتوتره نفسياً أكثر من الممثل الهاوي ذي الحضور الفني النسبي والخبرة والتجربة القليلة. وهناك من الممثلين من يفند هذا الموقف وينبذ مغالاة خوف الممثل وتهيبه من الجمهور الى "حد يستبعد المرء حدوثه استبعاداً واضحاً: ويشق على المرء أن يصدق بأن ممثلاً من الممثلين يحس بضرب من "التهيب الفظيع" عندما يصعد الى المسرح للمرة الخمسمائة لتمثيل مأساة من المآسي الجادة"<sup>(١٧٣)</sup>. إلا أن هذه الحالة النفسية حاصلة لأغلب الممثلين مهما كانت خبرتهم وتجربتهم، والشهادات متوافرة في حدوث حالة الخوف والقلق في أثناء مواجهة الجمهور، وإن الممثل (لويس جوفيه) "كان يدخل الى المسرح مبلاً بالعرق - ومصاباً بقوباء نفسية جسمية على وجه الاحتمال - للمرة الخمسمائة في مسرحية قرع على الباب"<sup>(١٧٤)</sup>. فالرسم التخيلي والصورة الذهنية لموقع الممثل في وجدان الجمهور وما يقابل ذلك نوع الاستجابة السلبية له تقلقه كثيراً أوحى التفكير فيها. فالقلق والاحباط يشل حركة الممثل ويعيقه عن الاستمرار بنفس الحيوية والدينامية والنشاط المرتسم فعلاً في مخيّلته، ولا تكون بنفس السلبية لدى الممثل الأقل درجة. فالعلاقة مع الجمهور ذات أثر كبير وصفة أساسية في الأداء المتأسس على توافر علانقية مع المشاهد لتحديد فروعاً وأسساً تحريضية دافعة تندرج ضمن فعاليات الاداء وآلياته التي تنقلت عن نطاق السلوك.

(١) هوايتنج، فرانك م، مصدر سابق، ص ٢٦٣.

(٥) ينظر: ويستون، جوديث، توجيه الممثل في السينما والتلفزيون، ت: أحمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤)، ص ٥٣.

(٢) مهدي، عباس، الشخصية بين النجاح والفشل، ط١، (بيروت: دار الحرف العربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص ٣٥٦.

(١) لوغال، أندريه، مصدر سابق، ص ٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١.

يشعر الممثل بحالات من القلق وبدرجات متباينة تختلف حسب خبرته وكفايته وتجربته، وهي حالة تنتاب أغلب الممثلين مهما كانت مستويات الأداء. فهناك شعور نفسي ينتاب الممثل عندما يكون "موضوعاً للتحقق والتحديث من جانب الآخرين، وهناك أيضاً توقع الفشل، وكذلك الوعي الخاص بآثار الأدرينالين المصاحبة للخوف، التي تشمل على خفقان القلب المتتابع، والتنفس السريع، وتعرق كفي اليدين، وجفاف الفم، والجلجلة في الكلام، وعدم القدرة على التفكير الواضح"<sup>(١٧٥)</sup>. فضلاً عن الحركات العصبية والثرثرة الحركية. إن شعور الممثل انه نقطة تركيز أنظار الجمهور خلال الأداء من شأنه ان يحفز على زيادة الاستثارة إذا ما قورنت في وقت التمرينات. وقد تتزايد ضربات القلب مع عدم الإتران والاضطراب والتوتر في الكواليس قبل دخول الممثل الى خشبة المسرح وفي لحظة المواجهة الأولى. وفي أثناء المشاهد الانفرادية، ثم تتخفف درجة القلق تدريجياً في حالة شعوره بوجود نوع من التكيف مع الحالة والتعاطي مع الموقف، وعدم الاستثارة السلبية لدرجة القلق لأسباب جانبية غير متوقعة قد تحدث أثناء الأداء<sup>(١٧٦)</sup>.

يتخلق الأداء بشكل أفضل مع الاستثارة للضغط النفسي وبدرجة معقولة ليولد ارتباطاً إيجابياً كدافع نحو أداء أفضل، على النقيض عندما تتجاوز الاستثارة الحد القابل للتحمل، ومن ثم يطبع الأداء بالفشل والضعف، ولا سيما إذا كانت مسؤولية الدور المناط للممثل مركباً مع عدم اكتمال القدرة والتمكن منه وتحقيقه. لذا ينبغي على الممثل ان يمتلك تفكيراً صافياً بغية تقديم الدور بمهارة لينتدخلك معها حالات القلق الدافعة والمثيرة لانجاز الدور وتجسيد الشخصية. وهناك مجموعات تتجاوز لفهم درجة الاستثارة السلبية وهي قلق السمة المرتبطة بالممثل نفسه وبعده التكويني الجسدي والذي اشترط حالة القلق في مواقف الضغط الاجتماعية، ومن ثم انعكاسه على الجهاز العصبي او انعكاسها بدرجة سلبية لذات الممثل كأعتبار وموقف شخصي أو لحساسيته الخاصة المتفردة أراءها من ناحية التقييم السليبي لشخصيته ولدرجة أدائه في مواجهة الخوف من الفشل وعدم النجاح أو التمكن من آلية الأداء واتقانها كوحدة كلية نتيجة الضغوط السابقة. أي ان قلق الأداء يرتبط في ناحية بالجهاز العصبي وبالضغوط الاجتماعية والموضوعية من ناحية أخرى. ومن ثم ينشأ القلق خوفاً من الفشل والإخفاق أو استجابة الجمهور السلبية له ولأدائه. المجموعة الثانية تكمن في درجة التمكن والقدرة التي وصل اليها الممثل من المهمة أو التجربة. فالأداء البسيط المستعد له استعداداً جيداً لا يمثل إعاقة أو صعوبة للممثل، وتأثيراً أقل لحالة القلق السلبية نتيجة عدم الاستثارة الفعلية القوية أراءها. ويقف على النقيض من ذلك في الأداء المركب مع عدم كفاية الاستعداد له بشكل كاف واكمال القدرات الأدائية، ويكون تأثير حالة القلق سلباً على الأداء ويؤثر على كفايته وجمايلته ويقلل من درجته في ظل الضغط النفسي المتولد. بينما في الحالة الأولى تكون استثارة القلق تعزيز لقيمة الأداء وتدعيم وتقوية له وترفع من درجته. أما المجموعة الثالثة تكمن في درجة الضغط النفسي للموقف السائد. في الحالة التي تكون فيها الضغوط الاجتماعية والموضوعية والمحيط الذي يعيش فيه الممثل عالية الى الحد الذي تصحب معها الاستثارة المثالية للأداء كدافع إيجابي لتعزيز الأداء ورفع قيمته وجمايلته<sup>(١٧٧)</sup>. هذه المحاور تتجاوز لفهم درجة الاستثارة والدافعية لحالة القلق وضبطها والتمكن منها وعدم السماح لها الى الوصول الى قمة الاستثارة السلبية التي تعرقل سير الأداء وتشوه جماليته.

يكون الممثل في حال أفضل والأداء أكثر مرونة وسيطرة وسهولة عندما تتخلله حالة من القلق بدرجة عالية في لحظة تطبع الأداء والدور بالبساطة. والممثل الذي تنتابه حالة من القلق بدرجة أقل هو في حال أفضل عندما تواجهه تحديات ومواقف نتيجة ضغط الجمهور من حيث طبيعته وعدده، وأكثر اتزاناً واستقراراً وحسب طبيعة نوع الأداء ودرجته. وتتفرع حالة القلق بالنسبة للممثل الى قلق جسمي الذي يؤثر الى حالة الاستثارة الجسدية التي تفرز نتيجة بذل الطاقة والاستعداد لها. وقلق عقلي الذي يكمن في حالة الانزعاج والضيق والتوتر والتفكير في درجة النجاح في الأداء أو توقع الفشل، يرافقه الخوف من الوقوع في الخطأ والاحباط والفشل كضغط اجتماعي او ذاتي، وهو ما يسحب الممثل الى نوع من عدم الاستقرار وفقدان التركيز والانتباه والاسترخاء، وقلة التمكن من الذاكرة والتفكير المنظم. وهذا النوع من القلق يصحب معه نوع من التفكير المسبق بتوقع الفشل ورسم صورة مفترضة تتراعى أمام مخيلة الممثل كحقيقة واقعة، مما يؤدي به الى كثرة الأخطاء والهفوات والنسيان والتشتت وعدم الاتزان والارتباك والتشنج وعدم الاسترخاء وفقدان السيطرة في الانضباط الحركي والصوتي أثناء الأداء كنتيجة أراءه. وهو ما يدخل ضمن قلق السمة نتيجة حساسية الممثل المفرطة والزائدة لحالة القلق واحتضانه له، وما يمكن ان يفرزه بشكل حقيقي او تخيلي صوراً سلبية تؤثر في الأداء وانسيابيته وجمايلته<sup>(١٧٨)</sup>.

تتنوع أسباب قلق الممثل أثناء الأداء ومصادره ودرجة استثارته تبعاً لخبرة الممثل وتجربته وكفايته وتبعاً لنوعية الأداء والدور المناط بالممثل. وهذا التنوع والتعدد منه ما يرجع الى اسباب ذاتية تتأسس في حالات شعورية كضعف الاستعداد النفسي والجسدي والحرص الذاتي الشخصي على المكانة والسمعة الفنية من عدم الظهور بشكل جيد أثناء الأداء والمواصلة فيه كوحدة كلية متساوقة في الأدوار والمواقف والشخصيات كافة، بغية تحقيق الأهداف الأدائية المتأسسة من التخيلات الذهنية، والشعور السليبي بأفضلية الممثل الآخر، وتحمل عبء المسؤولية بوصفه محوراً للأداء، والقدرة على الاتيان بالأداء الأفضل، وتجاوز مخاوف الوقوع في الفشل والنسيان والأخطاء والهفوات والتوقعات والمفاجآت والتفكير السليبي غير المبرر والمبالغ فيه حرصاً على العرض والأداء والنجاح والتفوق فيه، لأنه يمثل المستقبل والتواصل. وهناك اسباب موضوعية تفرضها حالات ومواقف في أثناء أداء الممثل منها التعرض للحالات الاجتماعية السلبية، وجملة من التوقعات منها نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته وحدث خطأ أو مفاجآت في الأداء وسوء التكيف مع الأجواء العامة المحيطة بالأداء وعدم مناسبة زمنية العرض. وهناك أسباب تتعلق بالطاقات البشرية المكونة للعرض المسرحي التي تظهر في حال فقدان الممثل الثقة بالمخرج أو الممثل الآخر أو بكادر العرض المسرحي اما لقلة الخبرة أو قلة التفهم الشخصي والفني والتقني. وهناك أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي التي تتأسس في حال فقدان الممثل الاقتناع بألية الأداء أو النص أو الشخصية أو الرؤيا الاخراجية أو فقدان الاقتناع بضبط التقنيات المسرحية ومستلزمات العرض أو

(٣) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص ٣٥٢.

(١) ينظر: ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص ٣٥٢.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٥٩.

(١) ينظر: ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص ٢٥٧.

حدوث خلل فيها. وهناك اسباب تتعلق بالجمهور والتي تنبثق وفقاً للعلاقة النفسية بين الممثل وجمهوره. إذ يمكن ان يفرز الجمهور قلقاً للممثل في حال عدم القدرة او التردد في مواجهته، ولاسيما في اللحظات الأولى، او عندما يكون من النخبة أو في زيادة عدده او قلته او في حال عدم تقبلهم للأداء والعرض ولما سيحكمون عليه او في حال بعض التصرفات السلبية والتي تعرقل سير الأداء وجماليته.

تتعلق أسباب قلق الممثل أثناء الأداء رغم تعددها وتفرعها بمحاورها المتعلقة بذاتية الممثل ومنظومته الشعورية والنفسية والعقلية، أو المتعلقة بالأسباب الموضوعية والطاقات البشرية ومكونات العرض المسرحي والأسباب المتعلقة بالجمهور. وما تحملها هذه المحاور من أسباب متعددة ومصادر مختلفة لظهور القلق في أثناء الأداء بدرجات استثارته المختلفة وقدرة الممثل من التمكن والاحتواء له تبعاً للخبرة والتجربة والكفاية وتبعاً لنوعية الأداء والدور المناط به والقائم بتجسيده وتقديمه للجمهور.

## المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- ١- تشكل القلق عند الممثل المسرحي في عدم تطابق الرؤيا والوجود المتحقق نتيجة الهوة المتأسسة بين التخيل الذهني والنتاج المتحقق أداءً وأفكاراً، ذاتياً وموضوعياً وعدم تحقيق الأهداف.
- ٢- تولد القلق نتيجة الشعور بالعجز والقصور وعدم المواصله والدينامية والفعالية في الأداء والتعبير الإبداعي الجمالي.
- ٣- يظهر القلق نتيجة تعطيل آليات التعبير الأدائي أو عجزها وتقصيرها في انتاج التخيلات والترسيمات الذهنية والوجدانية.
- ٤- يظهر القلق نتيجة خلو الذاكرة الانفعالية والوجدانية في انتاج صورها وتخيلاتها مع توافر نشاط وفعاليات آليات التعبير الأدائي والجمالي.
- ٥- يثار القلق والانفعال النفسي في الموقف الذي يضع الممثل المسرحي في وضع تهديد أو خطر يهدد المنظومة النفسية والمكونات الشخصية الأساسية.
- ٦- يثار القلق بتفكير الممثل الحاد والعميق فيما ستسفر عنها التجربة الأدائية التي يؤديها.
- ٧- يثار القلق عند الممثل نتيجة صعوبة التجربة الأدائية وافرازاتها وما يحيطها من آليات خلق الدور والشخصية وما يترتب من مواجهة الشخصية المسرحية التي يؤديها، فضلاً عن مواجهة الجمهور.
- ٨- يثار القلق عند الممثل نتيجة صعوبة مهمة تركيز الملكات الذهنية والوجدانية لآليات الإيهام وبعث الحياة المسرحية في الشخصية لأسباب تحبط المهمة ودوافع تشتت الذهن والتركيز والشعور بالتهيب والخوف على المسرح.
- ٩- يتشكل القلق عند الممثل في حال تجاوز استثارة الضغط النفسي الحد القابل للتحمل.
- ١٠- يظهر القلق عند الممثل لأسباب منها ذاتية تتعلق بالممثل وهي حالات شعورية قد تبدو مفترضة ومتخيلة من قبل الممثل نتيجة خوض التجربة الأدائية وافرازاتها على الصعيد الذاتي والموضوعي، ومنها:
  - أ. ضعف الاستعداد النفسي والجسدي الكامل للاداء.
  - ب. الحرص على المنزلة الشخصية والسمعة الفنية والمكانة الاجتماعية.
  - ج. الخوف من عدم الظهور بشكل جيد أثناء الأداء.
  - د. الخوف من عدم القدرة على المواصله بشكل جيد في الأداء بصورة كلية.
  - هـ. الخوف من المشاهد الانفرادية.
  - و. عدم تحقيق الأهداف الأدائية لضعف آليات التعبير أو ضعف التخيلات الذهنية.
  - ز. شعور الممثل بأفضلية الممثلين الآخرين في الأداء والطموح غير المعقلن والمبرر للحاق بهم نتيجة الشعور بالنقص وتحقيق الذات.
  - ط. شعور الممثل برداءة الأداء وعدم الاقتناع به لعدم تأثيره وتهافت جماليته، وبإمكانه الأداء بشكل أفضل من المتحقق.
  - ي. شعور الممثل بعبء المسؤولية الملقاة عليه وتحملها باعتباره مركز الأداء ومحوره.
  - ك. شعور الممثل بعدم القدرة على تجسيد الدور والشخصية بشكل جيد بوصفه مركباً أو لا يتلاءم مع ابعاده وإمكانياته.
  - ل. شعور الممثل بعدم القدرة على اتيان أداء صوتي أو حركي معين أثناء الأداء.
  - م. التوقع السلبي المسبق للممثل بنسيان الحوار أو الحركة أثناء الأداء.
  - ن. تذكر الممثل الهفوات والأخطاء السابقة التي وقع فيها أثناء الأداء والتي تشتت انتباهه وتركيزه.
  - س. تذكر الممثل تفاصيل العرض والأداء باستمرار والتي تشتت انتباهه وتركيزه.
  - ع. طموح الممثل بالأفضلية في الأداء من الآخرين وتعلق هذه الفكرة في ذهنه وترسخها.
  - ف. التفكير الزائد والمبالغ فيه للممثل بالعرض والأداء ونجاحه وجودته وجماليته، لأنه يمثل له التواصل والمستقبل.
  - ص. التفكير السلبي للممثل بمشكلاته الشخصية الذاتية وطغيانها في تفكيره وتركيزها.
  - ق. التفكير السلبي للممثل في فشل العرض المسرحي في عدم توصيل الفكرة الرئيسة للجمهور.

١١- يظهر القلق عند الممثل لأسباب موضوعية، وهي حالات ومواقف خارجية تفرض على الممثل أثناء الأداء بشكل لا إرادي منها:  
أ. تعرض الممثل للضغوط الاجتماعية بكل تمفصلاتها.

ب. نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته.

ج. حدوث أخطاء أو تلوؤ في الأداء.

د. حدوث مفاجآت عرضية غير متوقعة أثناء الأداء.

هـ. سوء تكيف الممثل مع الجو العام والمحيط بالأداء لأسباب منها عدم مناسبة زمكانية العرض والأداء.

١٢- يظهر القلق عند الممثل لأسباب تتعلق بالطاقات البشرية المشتركة بالعرض المسرحي، في حال فقدانه الثقة بالمخرج أو الممثل الآخر أو بكادر العرض المسرحي من مصممين ومنفذين لنقص الخبرة والتجربة.

١٣- يظهر القلق عند الممثل لأسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي في حال فقدانه الاقتناع بألية الأداء واسلوبه أو بالنص المسرحي أو بالشخصية التي يمثلها أو بالرؤيا الإخراجية أو فقدان الاقتناع بضبط التقنيات المسرحية ومستلزمات العرض الذي يؤدي الى حدوث الخلل الفني فيها، ومن ثم انعكاسها سلباً على الأداء.

١٤- يظهر القلق عند الممثل لأسباب تتعلق بالجمهور الذي يفرز قلقاً له في حال تردده في مواجهته، ولاسيما اللحظات الأولى او عندما يكون من النخبة او في زيادة عدده او قلته وما سيحكمون على الأداء والعرض او من التصرفات السلبية للبعض منهم.

## الدراسات السابقة

توجد العديد من البحوث والدراسات التي تناولت أداء الممثل المسرحي والعديد من البحوث والدراسات التي تناولت القلق، بتفرعاتها البحثية ومجالات دراستها لهما.

وقد وجد الباحث ابتعاد مجمل هذه البحوث والدراسات عن البحث الحالي من ناحية الأهداف والنتائج وخصوصية الدراسة، إذ عنيت هذه الدراسات البحثية في مجال الأداء المسرحي كدراسة تخصصية ذات علاقة مباشرة بطبيعة الأداء ومفهومه وماهيته وما يختص بالجوانب الفنية والأدائية والجمالية، فيما راحت الدراسات البحثية التي تناولت القلق بعنايتها بالجوانب الانفعالية بوصفه أحد الأمراض النفسية من بين جملة الانفعالات أو بوصفه أحد الأمراض النفسية والعصبية، فضلاً عن تناوله في الدراسات الإنسانية والنفسية والتربوية كانهفعل يرافق أنشطة الإنسان اليومية الحياتية بتفرعاتها كافة، ذلك من خلال ابتعاد مجملها عن البحث الحالي والذي اختص بدراسة علائقية القلق بأداء الممثل المسرحي العراقي، من حيث الأسباب وطرائق المعالجة. لذا لم يتطرق إليها الباحث متخذاً إياها كدراسات سابقة تختص بالأداء التمثيلي في المسرح العراقي.

قوة متعددة غير متناهية ومصدراً للإبداع وإنسانه السوبرمان يؤكد سايكولوجية التفوق. وقد حدد (نيتشه) كثيراً من الأفكار حول الإنسان، اللاشعور بوصفه محدداً للسلوك. إرادة القوة هي رغبة لا شعورية والاشتراط اللازم والضروري للكمال. واللاشعورية ليس شمولياً عاماً بل قيمة تتجه نحو الإنسان مباشرة، رغبة فطرية بشرية لا شعورية، قورة محركاً للأفعال كافة، فضلاً عن مفاهيم نفسانية حول الثقافة والدين واللذة والجنس والأنا والإرادة والحمية والمحرم والمحلل، وتقويمه للحب والحرب والموت وتبنيه لمسألة التسامي بالغرناز وكشف الإنسانية والعدوانية وعددها الغير مسؤولاً عن القمع والكبت والمشاعر والذنب واستخدامه مصطلح (ل) ومجموع الدوافع الغريزية اللامعقولة الذي قال به (فرويد) وإرادة القوة والتفوق ما هي إلا لاكمال النفس التي جاء بها أدلر<sup>(١٧٩)</sup>.

(١٧٩) الحنفي، عبد المنعم، موسوعة أعلان النفس، مصدر سابق، ص ٥٧-٥٨.

القلق لدى (نيشته) مفارقة تصاحب الوجود الإنساني الفردي، وما التناقض الصممي في ذات الفرد ما هو إلا تأكيداً للفردية وتفرداً، إذ يقول في فردانية الإنسان وماهيته، يبدو لي انه لا بد من أقول، هنا من ان ( . . ) فهناك، واجب يثور ضده، في الصميم تحفظي الاعتيادي وكرامته غرائزي، أكثر من ذلك أيضاً. هذا الواجب هو قلبي: استمعوا إلي لأنني فلان. وقبل كل شيء لا تخلطوا بيني وبين آخر<sup>(١٨٠)</sup>. وتستمد هذه الفردانية قوتها وديمومتها من الإبحار في الحياة العضوية والغوص والتماهي كلياً، توتر متعارض قائم على التحول، انسلاخ الفرد نحو ذاتيته للمشاركة في شيء أعمق وأبعد مدى، وهو شيء أقرب ما يكون إلى الصوفية، ومن ثم اضحى القلق إحساساً بالصراع اللامتناهي لا حل له، وتمزق وجودي وقلق وجودي يصل بذروته إلى الجنون<sup>(١٨١)</sup>.

يتغذى القلق لدى (نيشته) من فكرة المصير وربطها بفكرة العود الأدبي، وحب المصير، شيء أكبر من الخنوع السلبي للضرورة، بل التوفيق بشكل عملي بين الماضي والحاضر والمستقبل لحضوره الآني الذاتي، لاسيما في لحظات الألم أو الفرح العميق. فكرة خلق العالم لنفسه، موت الإله، الإنسان الخالق المتجدد المتطور المسائر للتطور التصاعدي للحياة، متمرداً على مجتمعه مؤمناً بنفسه عابراً لذاته مقدساً لارادته القوية، تلك الذات المتفردة يتأمل بها العالم، الواقع الحقيقي تحطيم اصنام الأخلاق قواعد نفسية لأخلاق جديدة، العقل لا ضرورة ولا حاجة للإنسان به، عدم باطنية الأشياء، فهي في ظاهريتها، لا عقل كل واحد مفارق لا وجود ثابت، لا عالم ظواهر، إن العالم في صيرورة على الرغم من اتصاله بالدوام الآني غير الزائل، والتاريخ في دورات متعاقبة، ولكل دورة سنتها الكبرى للصيرورة. والعودة في الوجود في سلسلة عائدة وانتهاية. والإنسان استمرارية في الزمان جينة ذهاباً متفوقاً على الزمان وغير خاضع له، متفاوتاً مع ماضيه ومستقبله الذي يريد الأفضل، رافضاً الماضي رغم تعاقبه به. ويتصادم الماضي والمستقبل تكون الصحو والانتباه ووعي الذات وإنه موجود لصينعه من الماضي باستشراف المستقبل. وبذلك تكون فكرة العود الأبدي لقاحاً مضاداً والفكرة الموت والفناء وتخليداً للوجودية الزائلة المتناهية لإنسانه محققاً فكرة خلود النفس أو تناسخ الأرواح والحفاظ على هوية الذات الشخصية على صعيد العالم كله في الاستشعار بحياة أفضل بعد حياة قلقة بتكرار الحياة ذاتها في أدق تمفصلاتها. فالصيرورة الذاتية المتوالدة في مراحلها كافة، أكسب التحول صفة الوجود<sup>(١٨٢)</sup>.

ينبثق القلق في حركة العلة والغاية، حركة سلب تثير الدوار ساحبة الإنسان في حلقة دورانية دون معرفة السبب المبرر لها، ليتولد وباستمرار الرجوع إلى ذات النقطة التي شرع منها، ومن ثم لا يقيس نفسه إلا بنفسه وليس بالتشبهات الموجودة الأخرى. إذ قام (نيشته) وفقاً لهذا المفهوم نوعاً من تألهة الألم والوصول إلى ذروته في نقطة يستهلك الإنسان فيها نفسه كلياً، ليصل في النهاية إلى مرحلة الجنون والشطح، مضطرباً منتهياً. ويعد هذه الحالة خصيصة من خصائص الإنسانية ورياضة نفسية. وما الخلاص والوصول إلى الجفون إلا صورة حب الحياة وسمو الأخلاق وشحن التفكير، ودلالة قائمة على البقاء في مستوى المصير، إنها الانعطاف وراء الذات والتطلع نحو المستقبل<sup>(١٨٣)</sup>. ويطلع على فلسفة (نيشته) العدمية والنفي المنهجي والتدمير والنسف العقائدي والأخلاقي والثقافي والمفهوم اللاعقلاني. كاشفاً بتحليلاته النفسية عقد برجوازية عصره في نواحي الحضارة ومفاهيم الجمال والأخلاق مؤسساً اللاعقلانية للمرحلة الامبريالية، وبذلك تعبر عن جدلية صيرورة في النواحي الفكرية والجمالية كافة. ولعل مسرحية (بروميثوس مقيداً لاسنجلوس) (وكاليجولا) لكانو مثالين حيين على قوة الإرادة والإنسان المتعالي الخالق لحياته متحدياً السلطة الإلهية والأخلاق الوضعية ورفضهما القوانين والعالم، لا التخلي عنه، لكن هناك قوة مدمرة ومحطة لذاتيهما.

تناول (أميل دوركايم) الاغتراب والقلق ضمناً في تحليله الأنومي (اللامعيارية) والذي أعقبت بأن سعادة الإنسان وحاجاته تكمن في تناسقها مع وسائله المتاحة والمتوافرة لديه في اشباعها، وبعبءه يغترب الإنسان ويقلق وتأفل سعادته واتزانها. ويحذر (دوركايم) من الانعزال عن المجتمع، ومن القلق والحصار بسبب صعوبة تكوين العلاقات الاجتماعية لتفاوت الانواق وتنوعها، فضلاً عن تناقض المصالح والميول والحاجات والاتجاهات والذي يعد دافعاً للانتحار الأنومي. وتتنصر المهمة الأخلاقية في تحديدها السلوك بانساق وصيغ ثابتة تتناهى عن النزوات الفردية، بل هي من صنع المجتمع<sup>(١٨٤)</sup>. لذا يحذر (دوركايم) من المجتمعات القائمة على التناقض بين حاجات الفرد وامكاناته، ومن فقدان المعايير الأخلاقية فيها والتي تميل الفرد إلى العزلة وعدم الامكانية على مواجهة الحياة. ومن ثم الاغتراب والقلق أزاء مجتمعات معاصرة يكتنفها، التحلل والتحرر الجنسي ومظاهر العنف والانتماء كنتيجة

<sup>(١٨٠)</sup> بورش، ميكيل – جاكسوبسن، الذات الفرويدية، ت: انطون عصي، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢، ص ٧٤.

<sup>(١٨١)</sup> جوليفيه، ريجيس، مصدر شسابق، ص ٥٧-٥٨.

<sup>(١٨٢)</sup> المصدر نفسه، ص ١٧. وينظر: شورون، جاك، مصدر سابق، ص ٢١٨. وغالب، مصطفى، نيسته، بيروت، منشورات دار مكتبة الهلال، ١٩٧٩، ص ٧٢، ص ٩٧.

<sup>(١٨٣)</sup> جوليفيه، ريجيس، مصدر سابق، ص ٥٨.

<sup>(١٨٤)</sup> النوري، قيس، الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، في: مجلة عالم الفكر، مصدر سابق، ص ١٦. والحسن، إحسان محمد، موسوعة علم الاجتماع، ط ١، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ١٩٩٩، ص ٧٦. ينظر: لوي، برونر، تاريخ الانتولوجيا، ت: نضير جاهل، ط ١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ١٦٢-١٧٢.

طبيعية لها<sup>(١٨٥)</sup>. يصور إبطال مسرحيات (آرثر ميلل) القلق الإنساني والألم والتعاسة جراء الابتعاد عن الانتماء الذي يحقق السعادة والاستقرار بسبب طبيعة المجتمع ذاته. وفي مسرحيات (جان كوكتو) تجلي القلق بشكله المبتذل لداء العصر وتساؤل الإنسان وسعيه في تشغيل وسائله من طاقة ورغبة دون استيعاب المجتمع لها. كما في مسرحية (الأطفال الهليون) لـ(توما الماكر) و (الاله الجهنمية) و(الحداد يليق بالكثرا).

تحدث (شللر) عن الأفراد الذين يعيشون تجربة الاغتراب والغربة والقلق في ظل ظروف معينة. وإن الروح التأملية تكافح بغيرة اقتناء أشياء لا تفتى في عالم الأفكار، ومن ثم اوضحت مغتربة وقلقة عن العالم المادي البعيد عنها. ولكي يتحد الفرد مع ذاته لا بد من اشغال العقل والطبيعة مواضعها، ووجود الفرد في الزمن المتطابق مع وجوده في الفكرة، أي الوضع الفعلي للوجود الإنساني وتطابقه مع طبيعة الجوهرية الحقّة. وهي أفكار الهتمت هيجل بمصطلحات الوحدة والعزلة والاعتراب والعدم<sup>(١٨٦)</sup>. ولعل شخصية فاوست (غوته) تعبر عن انقسام الذات والروح وعدم التوافق الوجود والوضع الفعلي مع الطبيعة الجوهرية ومن ثم اغترابه العقلي وقلقه في وعيه وتفهمه وتأمله في عالم الالغاز والأسرار.

الفلسفة لدى المفكر الوجودي (ياسبرز) فكراً ميتافيزيقياً، ويقوم منهجه على الشك والاكتشاف ووصف وتحليل الشخصية الذاتية، إذ يبدأ تفكيره وينتهي بالذاتية، وهي كشوفات تحليلية فردية ذاتية وليست انطولوجيا عامة.

القلق الياسبرزي نابع من إدراك شعور إنسانه الحامل للمعرفة والحرية التي تعني وجوده وتحقيق ذاته، وإحساسه بعدم تشبعه بالحياة بالقدر الذي يحقق حالة الامتلاك (الوجود الحقيقي) والتحقيق الأصيل للذات والاكتمال الوجودي. فالحرية مرادفة للوجود الإنساني التي تتضمن الضرورة. هكذا شعور يولد نوع من الجزع أزاء الحتمية والمصير للوجود الإنساني، جزع العدم واللاوجود، جزع داخلي في صميم الحياة وإرادتها وهو (القلق الوجودي). لهذا تبرز مشكلة إنسان (ياسبرز) أمام الموت في عدم الاكتمال والتحقيق الذاتي، لأن الحياة بطبيعتها الصيرورية تتطلب الاكتمال والتحقيق وهي بالضرورة صائرة الى الفناء والموت. وفي تحقيق الاكتمال الإنساني يقبل إنسان (ياسبرز) موته دون تردد أو قلق. لأن الإيمان أمر مقلق فيصراعه الدينامي مع الذات. ويمكن قلق الإنسان عند (ياسبرز) في استكمال متطلبات التحقيق وإمكانية الاكتمال قبل الموت، وبخلافه يكون الموت مشكلة تهدد صميم الوجود الإنساني، بوصفه تحققاً وكمالاً. لذا كان الموت قلق الإنسان ولهله وحداً لوجوده ومرآة لحياته ومعبراً لوجوده سواء قبله أو رفضه وجزعه<sup>(١٨٧)</sup>.

يقف إنسان (ياسبرز) بين الاختيار والتردد، بين تحقيق الذات وممارسة الوجود وبين الحيرة والإحساس بالذنب. وتكون الحرية المقرونة بالقدرة على الاختيار سيمياء الوجود التي يتقرر بها الوجود والوعي والتحرر. والاختيار الواعي يطبع الوجود بالتلاصق مع مسؤولية الاختيار لوجود الوعي، ومن ثم تتواجد المخاطرة والمفاضلة في الاختيار، فيكون القلق والذنب والوهم حاضراً بوجود تبريرات لوجود معايير أخلاقية افتراضية تبرر الاختيار والرغبة في التنصل عن المسؤولية والانفلات من ملاصقة الذنب والفكك من القلق والهروب من الجزع والانفلات من الهلع. فالحرية والاختيار والمسؤولية التي تقع على كاهل الإنسان من جرائها تحيله الى اعتناق فكرة فلسفية معينة أو نظرية علمية أو دين سماوي للتثبت به وفك قيد المسؤولية أو الارتداء في اللامبالاة وانتهاج نظرة عدمية محضة<sup>(١٨٨)</sup>.

يشعر إنسان (ياسبرز) بالقلق والتوتر أيضاً في حال تيقنه بوصوله الى حالة تحقق الذات والتعین والاكتمال، إذ ينجر في مواقف ومشاريع جديدة لا نهائية، محدثاً نوع من التصارع الذاتي مع المحيط مفرزاً مخاطر بالوجود الإنساني أزاء كل مشروع جديد قد يقترن بالافخاق والشعور بالفشل والذنب. هذه المواقف يسميها (ياسبرز) بالمواقف الحاسمة أو الحدية أو القصوى أو المطلقة بشموليتها المحيطة بالوجود والتي تفرض ظلالها على الذات الإنسانية التي تريد وتجاهد بالانغلاق منها وفك القيد عنها، ولا توجد فيها وتنموضع لأنها تسلب وجودها وذاتيتها عن طريق العلو والإرتقاء للخلاص من سيطرتها تارة وتحقيق هوية ذاتية خاصة تارة أخرى. وإن الفشل في العلو والارتقاء هو السقوط والمرض النفسي. لذا فالتوازن النفسي في هكذا مواقف حاسمة والمتعارضة يكون ضرورياً عن طريق إدراك الذات والانفتاح على الآخر لإدراك الوجود الاجتماعي وقيّمته الاجتماعية بينهم والاستبصار بالموقف الوجودي<sup>(١٨٩)</sup>. وتجسد شخصية (سالييري) في مسرحية بوشكين (موزارت وسالييري) ومسرحية بيتر شانس (أماديوس) قلق

(١٨٥) أبو زيد، أحمد، في: مقدمة وجهة عالم الفكر، مصدر سابق، ص ١٠، ص ١١.

(١٨٦) شاخت، ريتشارد، مصدر سابق، ص ٧٨.

(١٨٧) ابراهيم، زكريا، الفلسفة الوجودية، مصدر سابق، ص ٧٧.

(١٨٨) شورون، مصدر سابق، ص ٢٤٢. وينظر: الحنفي، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٥٤٩، ص ١٥٥٠.

(١٨٩) الحنفي، عبد المنعم، موسوعة اعلام النفس، مصدر سابق، ص ٤٠٨. ينظر: عباس، فيصل ومالك العنبيكي، مدخل الى علم النفس، ط ١، بيروت، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠١، ص ١٥٧-١٦٠.

(ماسيرز) والاعترا ب والتعسف والاكتئاب النفسي في عدم وصول الذات الى اكتمالها، وتحققها وتعيينها من خلال اندفاعها في المواقف الحاسمة بالمنافسة مع الآخر والتفوق عليه.

أثث الوجودي (هيدجر) فكراً فلسفياً لفهم الوجود الإنساني ودراسة كينونة الإنسان التي تتضح في الحالات الشعورية. والوجود الإنساني ينبغي ان يكون هدفه فهم الكينونة لاستبيان زيف التجارب او حقيقتها، ومن خلاله يكتشف معنى الوجود. والإنسان مقدراً له ان يختار افعاله وسلوكياته التي يكون مسؤولاً عنها انطلاقاً من فهم الوجودية وفلسفتها باسقية الوجود على الماهية التي تبني خصائصها لاحقاً بعد الوجود الكينوني الحضور. وما الوجود إلا مقوماً للكينونة البشرية في علاقة وثيقة مع العالم متجاوزة العلاقة المكانية وحسب. لذا عكف (هيدجي) على دراسة البناء الانطولوجي للإنسان واستثارته من نواحي ثلاث هي الوجود في العالم والتعالى والسقوط.

الوجود القدرى في العالم اللارادى اللامكانى، هو وجود اهتمامى مقلق عليه، لأنه وجوداً شخصياً لا يمكن ان يحقق الإنسان وجوده وعالمه بدون. والتعالى ليس وجوداً مكانياً كسائر الأشياء والموجودات، بل وجوداً في توقع الامكانيات متخبطاً ذاته متفهماً موقفه لتجاوز ما هو كائن عليه ويكون مالك يكنه. وجوده ليس أنوياً، بل يتواجد مع الانوات الأخرى وجوداً مشتركاً بشقيه الأصل الحقيقى الذي يقرر وجود الذات المستمد شكله من اختيارات ذاتية حقيقية واعية بوضعية الحياة الإنسانية. والوجود الزائف المستغرق في الآنية المستمد شكله من الجمعية الاجتماعية لا الذاتية مفزراً حالة من الاعترا ب الذاتى في عدم تمكنها اتخاذ القرارات الذاتية، متناسياً وجوده الخالص السابق، مبرزاً مكانتها فيوزعها، مشتتاً طاقاته وانتباهاته ذاتياً ذاته في بودقة الآخرين، ومن ثم فقدان رأيه ووجوده وكيونته، دافعاً المسؤولية لهم، مفكراً ضمن اطارهم، منظوياً مع افعالهم، ساقطاً الى مستوى الأشياء مغترباً عن ذاته، غارقاً في الحياة معهم لأجل التبارز في وجوده معهم<sup>(١٩٠)</sup>. فوقوع الذات في فلك الذوات الأخرى وفقدانها لشخصيتها وسقوطها، يعد وجوداً زائفاً تشبيهاً مغترباً عن الذات ووجودها الأصل مدركة الخطى الذي يتهدها، فاقدة حريتها ومسؤوليتها، وبذلك يتموضع القلق في الوجود الزائف هروباً وتنازلاً في حمل الذات مسؤوليتها. وفي الوقت نفسه يتصدر القلق منبهاً لنوعية هذا الوجود والذي يدفع بالذات في المحاولة الى تجاوزه والعودة الى وجودها الحقيقى الأصل للانتشال من السقوط وكشف الذات وحريتها. وهذا الادراك والشعور لا يتأتى إلا بوجود التهديد والخوف والقلق والهم الذي يدفع الى الوحدة والعزلة والاعترا ب<sup>(١٩١)</sup>.

بات القلق مرتبطاً بالوجود في العالم، وهو وسيلة فهم الذات على حقيقتها، فهو الدليل والمرشد الى معرفة الذات والرجوع اليها ومعرفة الامكانيات والطاقات وعودة الوعي وعدم التششت والتوزيع. وفقاً لذلك بات القلق قائماً بوظيفة بنائية بوصفه أساساً سليماً للوجود الإنسانى الحقيقى الأصل من خلال ايجاد مواقف انطولوجية للوجود الإنسانى في صورة واحدة متكاملة، مقيماً الحرية والمسؤولية في الافعال والاختيار وإدراك الذات لوجودها وعدم اغترابها من خبرات وجودية أساسية.

يربط (هيدجي) القلق بالوعي الذي عد مسنداً أساسياً للعقلانية المنطقية ومحفزاً للانفتاح لمواجهة الحياة وتجاوز تعرقلاتها مغادراً تلك الآليات التي تربط الوعي كاتجاهات علمية والتي تدرس الحياة والإنسان باعتباره كينونة ككينونة الأشياء، بل هو متعالياً عليها مكانياً. ومتجاوزاً الاتجاه الدينى الذي عد الوعي صوتاً صادراً من قوى لا تمت للإنسان بصلة هي اللامتناهي المطلق. والتفسير الوحيد للوعي لدى (هيدجي) يكمن في القلق. فالمتناهي ذو الوعي الذي خبر اليأس والهم والتداعي الداخلى والاعترا ب يشرع قلقة بالشرح في الآلية التي من الممكن بواسطتها يتشكل او يتمظهر بها وجوده الإنسانى الحق من خلال عمليات الكشف لما صادفه من سلبيات او اخطاء. فالقلق يضع حاجزاً بين الإنسان وعالم الموجودات الحسية ويفصلها عنها راجعاً به الى حالة الوعي والذات معيناً له على فهمها بشكل أصيل لأنه يرجعه الى امكانياته ووجوده وكيونته الخالصة<sup>(١٩٢)</sup>.

يربط (هيدجي) القلق بفكرة الموت، الخوف من الوجود والخطر المحقق والمهدد لكينونة الإنسان وحياته، محيلاً الذات الى الهم والخوف والقلق لايمانها بوجودها المتناهي والمحدود بالزمن الرياضى ومصيرها الفانى وإمكانية العدم والاستحالة. ولعدم إمكانية تأشير منشأ الموت ومسبباته لعدم تشيئه أو تعينه وعدم تمثله مكانياً، ليس هنا او هناك، بل هو قريب لكن بلا مكان، ولازمان. فارتبط بفكرة اللاتعيين أو العدم ليسحب بدوره الوجود وأيضاً ووضع في موضع العدم، انطلاقاً من ان كل الموجودات والتشيينات هي متناهية مصيرها الموت والفناء كمصير حتمى ونهاى صائرة إليه. وفلسفة (هيدجي) تبحث عن الوجود، والوجود بدوره صائر الى الموت. فينشأ الشعور بالقلق من العدم، من الاعتراف بعدم الإمكانية بالبقاء واللانهائية باللامتناهى، لعدم الاكتمال والشعور بامكانية الاستحالة. والعدم او الموت هو المكمل لهذا الشعور، وفي الوقت نفسه يجعله أمام ممكناته الذاتية ان يكون هو ذاته لا غيره،

(١٩٠) للمزيد ينظر: ابراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٢٧-٤٣١. سينظر: الكلانى، حسن، مصدر سابق، ص ١٢٩-١٣٤.

(١٩١) للمزيد ينظر: جرين، مارجورى، هيدجر، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣. وأحمد، قيس هادى، دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، ط ١، بغداد، مكتبة المنصور العلمية، ٢٠٠٠، ص ٢٢٨، ص ٢٢٩.

(١٩٢) أحمد، قيس هادى، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

لأن الإنسان لا يوجد إلا في الموت. والحياة والموت فكرتين متداخلتين في صميم الوجود الإنساني الواعي<sup>(١٩٣)</sup>. فظاهرياً (هيديجي) متجلية في كشف القلق عن العدم - (كشف الحجاب) - المتواجد في عالم الوجود، متبنياً فكرة الأصالة والوعي بالأشياء وعدم الانغلاق على الذات، والانفتاح على الوجود العام والعالم الخارجي.

يربط (هيديجي) القلق بظاهرة **الهم**، الظاهرة المعقدة في لحظة اندفاع الموجود البشري نحو تحقيق إمكاناته. ولانفاذ الذات الوجود الحقيقي الأصل، يصاحب ذلك توترات وألم مع الظروف والحدود الواقعية التي تقف ضد هذا الاندفاع، مضافاً إليه سقوطه الحاضر<sup>(١٩٤)</sup>.

نظراً للدينامية الذاتية، وربط (هيديجي) القلق بالسقوط من خلال حالات الاغتراب في عدم تموضع الذات تموضعاً أصيلاً مع الآخر، فضلاً عن الاهتمام بالشيء والانشغال بها واقتربها من الرقابة اليومية المؤطرة بالاضافة الى جبرية نوعية وجوده بكل تمفصلاته وقفزه في هذا العالم دون إرادته. حملت تهديداً مأساوياً محبطاً للمكانات. والإنسان بين رغبة التحقيق لممكناته واصطدامه بالواقع الموجود فيه بالفعل، يجد نفسه في دوامة المعاناة والتوتر القلق، لحظة الامساك بمحيطة الفهم والخيال للممكنات التي من الممكن تحقيقها داخل هذه الأطر<sup>(١٩٥)</sup>.

وبذلك يبتعد (هيدجر) في تحليله لمفهوم القلق عن التصورات العقلية أو الذهنية المحضنة، بل بعده خبرة معاشة أو عاطفة تفصح النسيج الوجودي المتناهي من هم وانشغال لتواجه العدم الأصلي القابع خلف وجودنا مباشرة. فالقلق هو "أسلوب خاص في الكينونة يتضح للموجود البشري من خلاله عدم جدوى الموضوعات العالمية، وتفاهة شتى الأشياء الكائنة في هذا العالم، وأقسام كل ما في الوجود الموضوعي بصيغة العدم أو اللاوجود<sup>(١٩٦)</sup>". فهو يقترب من الفهم والاحساس بالذات ووعيتها، وفهمه بالكيفية المثلى لإرادة تلك الذات كوجود حقيق أصيل حر، الوجود الخالي من الشيء، ذاتاً سامية فريدة متفردة عن الذات الأخرى معتمداً على امكانياتها الخالصة. فالإنسان يدرك لا وجودية العالم مع الرجوع الى الذات من خلال القلق الذي يجعل الإنسان وجهاً لوجه أمام وجوده الحر الأصل، لأنه يدفع بالذات ويسوقها الى حالة من عدم الاستكانة والبحث عن الحقيقة والأمان والإحساس بالوجود الحقيقي، وهو ظاهرة نادرة في التجربة البشرية والتي يستطيع بوساطتها الإيقاظ من الوهم والعودة الى الذات والحرية والانتشال من السقوط الى التعالي. فهو يضيف إليه دلالة وجودية وان كان عاطفة، او وجدان في الصميم. لذلك حظي القلق لدى (هيدجر) بتقدير إيجابي، بوصفه منطلقاً نحو الايمان ومعرفة حقيقة الوجود الإنساني بعين ثاقبة، وإيجابيته لديه متأتية من إيقاظ الذات ووعيتها ودفعها خارج حدود الأمان المزيّف والوجود غير الحر الأصل، منتجاً الاضطراب والتوتر لايقاف الوهم والزيف والمراوغة للذات وعدم اغترابها، ليواجه الإنسان مسؤوليته ومعرفة حدودها وإدراكه لوجوده الحقيقي والانتشال من السقوط الى التعالي. ويتجسد قلق (هيدجر) فيمسرحية (الاعتراف) للكاتب (آدموف) بتعبير رائع عن القلق في لحظة عدم قدرة إنسان على خداع نفسه حول طبيعة ألمه وهمه وشقائه والتي تؤسس للقلق لكن بفائدة التغلب على العقبات المادية. وهنا يكون القلق منبهاً أو مساعداً للانتشال من السقوط والعودة بالذات الى الوجود الأصل. كذلك في مسرحية (أميدية) للكاتب (يونسكو) وقلق واغتراب ابطاله في الوجود والعالم والإحساس بالكابوس الواقعي والعدم. وفي مسرحية الكاتب (كيوستوفر فراي) لا سيما مسرحية (ملاحظة فينوس) ون (نوم السجناء) و (الظلام القليل) وابطاله الذين يحملون الألم الإنساني وقلق الوجود والمصير المجهول واضطرابهم وقلقهم.

انتهج (مارسيل) في فلسفته منهجاً وصفيّاً واقعياً ملئزماً بحدود الخبرة المعاشة أو الواقع العيني، معالجاً مشكلات فلسفية في صور مشكلات يومية مبتعداً عن أية صياغة نسقية عقلية، بل فلسفة ذات صفة إيجابية استكشافية، فلسفة عينية التزامية في تأطير ديناميكي تأملي لا عقلاني متطرف مغلق. وهي ليست مذهباً، بل تاملات ميتافيزيقية يومية حياتية ومحاضرات وأحاديث تؤكد معرفة الذات كالشعاع السقراطي في معرفة الإنسان لذاته. وابطال فلسفته أحياء واقعيون، ولا سبيل لحل مشكلاتهم إلا بالحوار والحياة الواقعية نفسها، لا عن طريق التفكير المجرد. فالتأمل والحوار والمناقشة توطر الإنسان اجتماعياً وعائلياً والبحث عن أسرار النفس الإنسانية ومشكلاتها. ولعل مشكلات شخصياته المسرحية، لاسيما مسرحية (رجل الله) هي في صميمها مشكلات وجودية وأخلاقية ونفسية، وتجربة لمعرفة الذات وعلاقتها مع الآخر. فهي شخصيات قلقة تحاول التعرف على معنى حياتها وتحديد مصيرها، باستخدامها لحريتها الخاصة. واعماله هي جزء صميمي من رسالته الروحية<sup>(١٩٧)</sup>.

وفلسفته العينية تقوم على اقطاب ثلاثة: الوجود العام والأنا والأنت. وموضع الانطولوجيا العيني هو سر الكينونة. وفلسفته لا تنطلق من كوجيتو ديكارتي، بل بالموجود المتجسد العياني (الإنسان) وعلاقته بالجسم المتمعين، علاقة كينونة داخلية من صميم الوجود وليس علاقة امتلاك. وهو بذلك لا يدعو الى الفردية والذاتية، بل المشاركة والتوصل مع الاناوات الأخرى. إذ لا يتعين الأنا

(١٩٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٠. وينظر: المحمداوي، عبد القادر موسى، مصدر سابق، ص ٤٦.

(١٩٤) ماكوري، مصدر سابق، ص ٢٤٥.

(١٩٥) أحمد، قيس هادي، مصدر سابق، ص ٢٢٨.

(١٩٦) ابراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٤.

(١٩٧) الحنفي، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلسفة، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٢٠٥.

إلا بقدر ما يوجد في علاقة مع الأنت. وان وعي الأنا يتجه باستمرار نحو الآخر والعالم. والتفكير لديه يبدأ بكوجيتو جديد مستحدث (نحن موجودون)، والذات التي تنشأ عن هذه العلاقة النسقية، هي ذات منطقية فقيرة العمق الأنطولوجي وتعاني قلقاً وبأساً وتفرداً مصيرها الذبول وعدم السيطرة والتمالك، لمعاملتها الآخر باعتباره موضوعاً وتستخدمه لغاياتها<sup>(١٩٨)</sup>.

يتمظهر القلق عند (مارسيل) جراء الداء الذي أصاب الإنسان الحديث الذي بات ينظر إليه كمجموعة من الوظائف الحيوية والنفسية والاجتماعية أو غيابه في مجاهل العالم الصناعي والنزعة الآلية التي طمست معالم الحياة الروحية للإنسان والتي آلت إلى الاستهلاك وعدم الصلاحية، وتحول الإنسان إلى مجرد آلة تقوم بوظيفة رتيبة متكررة مملة جامدة، أسيراً حبيساً للرتابة الخالية من الحياة والتفكير والتأمل والرجوع إلى الذات. هذا فضلاً عن مشاغله الكثيرة والمتعددة والمتشعبة في موضوعات مختلفة تقسم الذات على نفسها. وبذلك تكون موضع الشر الذي له علاقة بالتعدد والكثرة. ويكون الضمير في حالة من الشقاء والقلق وعدم الشعور بالراحة النفسية وراحة الضمير<sup>(١٩٩)</sup>. وتجسد مسرحية (المحاكاة الساخرة) و (الغزو) للكاتب (أدموف) ومسرحية (الخدعة) حالات الانفصال عن المحيط والانزلال عن الحياة واستحالة التفاهم والتجاوز مع الآخر، وصعوبة الاتصال. ومسرحيات الكاتب (تنسهي) وليافر) التي صورت مأساة الفرد الأمريكي واغترابه في ظل سيطرة الآلة وما تكبته من اضطهاد وقلق وعزلة ووحدانية وحصر وانفصال عن الآخر والنفي والقهر.

نتيجة لفلسفة (ينبور) الدينية المسيحية البراجماتية، عد القلق سبباً لكل خطيئة، ونعته بداء العصر. ومتى ما سيطر الإنسان على قلقه، قلت خطاياه. وهو يوحي بعدم اللجوء إلى الكبرياء والعنف والقسوة والظلم لأنها أسباب فقدان السيطرة على القلق والتمكن منه. ونجاة الإنسان بالارتقاء على نفسه وتصريف التوترات والتحرر والتعقل والحب والذي يعده صميم جوهر الإنسان وحركة التاريخ عبر الأزمنة. والعقل لديه وسيلة سواء كانت خيراً أم شراً. والإنسان لديه مخلوق يحيا عالمين: العالم الواقعي المحدود الغريب عنه، والعالم المثالي الذي يتوق إليه، لكنه مقصي عنها، ومن ثم يتمظهر الشعور بالقلق المصاحب لحياة الإنسان ليس الخوف من شيء ما أمر ناتج معين يمكن معالجته، بل هو شعور مترسخ بالابتعاد عن المطلق هو دوار الحرية، ويتجلى في شعور الإنسان بالتشرد والغربة والهم والتزمت والشعور بالخطأ الذي لا يمكن اصلاحه. فالقلق لديه هو أساسي للابداع الفكري والفني وإزالته يعني إزالة العاطفة رمز الحرية والقوة البشرية، وفي الوقت نفسه مصدراً للخطيئة لأن ألمه يجعل إنسانه ان يتجنبه بطريقة معينة<sup>(٢٠٠)</sup>.

فلسفة (سارتر) الوجودية ليست تجريدية عقلية قدر دراستها ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات، أي يتمظهر الفرق بين الوجود والكيونة. وليس اكتشاف الوجود المجرد المتأمل في الموجود، بل الوحدة من وجود الموجود، أي تراتب بين وجود الشيء الفعلي وبين ماهيته أو مجموع صفاته الجوهرية والربط الواقعي بينهما. الوجود الذي يحياه الإنسان ذو المعنى الإيجابي المحقق للذات وليس الاستمرارية في حياة سلبية أو وجوداً لخروج الإمكانية من الواقع. فالإنسان ليس مجرداً أصماً كائناً يتأثت في نطاق الذهن، وإنما موجوداً يتخطى ذلك الإدراك ذات نفسه مستلزماً الصيرورة الدائمة المصاحبة للاختيار الذي يستلزم الحرية. فالوجود عمل وصيرورة دائمة، وذو صبغة انطولوجية يدخل فيها مجالات مجاورة كإنثروبولوجيا وهو وجود في ذاته ولذاته وللغير. الأول وجود غير واعٍ مثلاً لوجود الأشياء والظواهر، مكتفياً بذاته. والثاني نقيصاً للأول وهو الموجود أو الأنية المنعزلة المتفردة. والثالث هو الأنا وعلاقتها بالآخر<sup>(٢٠١)</sup>.

أصل الوجود معرفة النفس. والإنسان ليس على ما كان، بل ما يكون عليه بالفعل، وهي المسؤولة عن خلق أعماله وتحديد صفاته بحريته منذ لزم الانسلاخ عن الآخر وإعادة النظر في المجتمع الإنساني وقيمه وإعادة مناقشته بوعي وإدراك حر لكيانه وذاته ومع كل ما يحيط به في هذا العالم من نواميس وفلسفات. هذا التخرج يضعه في بداية قلقه تقوم على الشك في الماضي، ومن ثم أفكاراً للذات والعالم، ومن ثم العدم الذي يوصله في مواجهة أمام حرية مرعبة مخيفة حكم بها، وصعوبة مدى إمكان استغلالها في التغلب على الوجود الميئوس منه، فضلاً أن هذه الحرية ليست فردية، بل هي جمعية<sup>(٢٠٢)</sup>.

ما دام الوجود سابق الماهية، لذا شرع الإنسان في بناء نفسه وتكوين ذاته وتحديد ماهيته وخصائصها التي ينشدها ويريدها ويعمل من أجل تنفيذها. هذه الأسبقية تحيله بالضرورة أن يكون حراً في حياته وفي آلية اختياره لصفاته وصورة وجوده، اختياراً يؤكد إنسانيته الإنسان. والاختيار ما بين الامكانيات العديدة، ينشأ معها نوع من المخاطرة، لأن الاختيار يعد ضرباً من المقامرة التي تحيل الإنسان إلى نوعين من القلق: شعور الإنسان بالقلق أزاء تحمله مسؤولية الاختيار الحر فيما اختاره. وقلق آخر على ما تركه

(١٩٨) إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٨٨.

(١٩٩) ينظر: ابراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، مصدر سابق، ص ٢٨.

(٢٠٠) فرنكل، تشارلز، أزمة الإنسان الحديث، ت: نقولا زيادة، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩، ص ٩٦، ص ٩٧.

(٢٠١) للمزيد ينظر: بوخنسكي، مصدر سابق، ص ٢٦٥-٢٧١. والكحلاني، حسن، مصدر سابق، ص ١٤٤.

(٢٠٢) العشماوي، محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الإسكندرية، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص ٥٤، ص ٥٥.

من امكانيات باختياره. إذ من العسير عليه ان يختار الجميع، بل هو يختار الأفضل. وهذا الصراع والقلق في الاختيار الحر والمسؤولية المتولدة عنه شبيهاً بالدوار الذي يصيب الإنسان حين ينظر الى قاع الهاوية. والاختيار لا يتم بالفردية الخالصة، بل يختار لنفسه وللآخرين وان يلتزم الجميع به، الأمر الذي أدى بالاختيار الإنساني أن يكون مفيداً له ولغيره. وبذلك باتت المسؤولية معقدة وصعبة، ترهقه وهي ملقاة على عاتقه في الوقت الذي يريد بناء نفسه والإنسانية جمعاء. والقلق هنا ليس هداماً سلبياً قدر إعطاء جرعة للإتيان لحسن اختيار الصفات التي سوف يلتزم بها والآخر تلقائياً لمواقف إنسانية وصفات ايجابية التي تدفع عجلة المجتمع الإنساني نحو الأمام. أو عليه ان يتصل عن هذه المسؤولية وإذابة نفسه ووجوده في وجود غيره وماهيته ويتنازل عن حريته ويختار ما يختاره الآخرون ويخضع لهم ويلتزم، فيكون سلبياً في الغاء وجوده في عدم الاختيار واقعاً في التردد والقلق. أو ضرورة الالتزام وعمل المسؤولية في حدود الالتزام الذي يفرضه الاختيار<sup>(٢٠٣)</sup>.

فالإنسان حر وحريته كامنة في صميم وجوده الإنساني متسورة نشاطاته الحيوية كافة لتكوين نفسه واختيار اسلوبه في الحياة، فهو يخلق ذاته باختيارات دينامية بعد ان خلق عالمه لقفه فيه دون ارادته الذي لا يملك القدرة للفكاك منه والانفلات عنه، فهو يتألم ويوعي حقيقة عالمه، ومن ثم يستطيع التخلص من حريته للضرورات التي فرضت عليه. وبذلك باتت الحرية شعوراً بالوجود نفسه، وهو بحريته لا يقع أسيراً للضرورات وان لم يرغب في الاختيار الذي يعد ضرباً من الاختيار بعدم اختياره، لأنه لا يرغب بسلطوية الآخر والإنابة عن حريته واختياره، لانها تمس وجوده. والشعور بالحرية يعني الشعور بالقلق ومسؤولية الاختيار. والقلق السارترى نابع من ضرورات الاختيار دون توافر محك او معيار او مقياس او مبدأ أخلاقي لمعرفة نوعية اختياره نافعاً أو ضاراً، سلباً أم ايجاباً. فالقلق يتخطى تواجد الإنسان في عالم دون إرادته وحكم عليه بالاختيار لحريته. لكنه يصور عدم إمكانية التحقق في معرفة نتائج اختيار الافعال وتبيريها. وبذلك بات القلق شعوراً لامتلاك الحرية والمسؤولية عن الاختيار أمام الذات وامام الآخرين. وهو بذلك يبتعد بالقلق عن المفهوم الديني الذي جاء به (كيركجارد).

يضع (سارتر) القلق في إطار حركة جدلية تتراوح بين الحرية والعدم، فينتزع بذلك نزعة ماركسية لا عدمية، معتمداً على التطورات النفسية التي تقود الفرد الى ان ينظر الى نفسه كشيء او موضوع، بينما (ماركس) اهتم بالتطورات الاقتصادية التي تؤدي الى نفس الغاية والهدف. وأفراد (سارتر) غير أحرار، وينظر اليهم (ماركس) على انهم ضحايا، في حين يراهم (سارتر) بداية ضحايا أنفسهم، وكلاهما معني بفقد الإنسان لحريته. وجدلية (سارتر) تبدأ بفكرة (كيركجارد) من لحظة وصف القلق بأنه دوار الحرية لحمله ازدواج عميق في معنى الحرية. لأن الإنسان من وجهة نظره محتوم لأن يكون حراً ناشداً التكاملية كتكامل الأشياء التي لا تعي النقص، وجوداً لذاته، متمرداً خارجاً عن الآخر، مستقلاً منفصلاً حراً واعياً اختيارياً مسؤولاً. لكنه يعجز عن ذلك لهروب الذات الدائم، ولا يمكن أن يكون وجوداً واعياً للأشياء في الوقت نفسه<sup>(٢٠٤)</sup>. فالحرية مقدره له وحره مع تسلل نوع من العدم الى الفعل بحيث يحيل الذات الى غير الذات التي يكونها. والقلق هو الوعي بالوجودي المقبل على غرار اللاوجود. قلق باتجاه ما يتشكل اليه المستقبل ويتصير، ما هو آتي. وهي نزعة ينتشوية. فالحرية ليست مطلقة يثيرها العدم ويقيدها، وممارستها تخبر القلق لأنه سابق عليها. وتجنبه يحدث باللجوء الى القيام بانماط الفعل المألوفة أو المعايير والنواميس الخلفية المعتادة، ومن ثم يسحب هذا الفعل الوقوع في الايمان السيء<sup>(٢٠٥)</sup>. فالوعي ليس حالة تأملية، بل معرفة وتفريغاً للوجود وانفصاماً في الوجود ذاته الذي يبدأ بالحرية وينطلق منها. فالإنسان محدد بماضيه واختياره تحطيم لذلك الماضي لبلوغ شيء لم يوجد بعد. لذلك تتطابق الحرية مع الوجود لذاته ومتمدة فيه وتكشف عن نفسها من خلال القلق الذي هو وعي الإنسان لوجوده المحض والذي يبني ماهيته ويخلق كينونته من حيث انه عدم. وبذلك يكون الوجود الإنساني مخلوقاً من الحرية. وبهروبه م القلق ليس هروباً من حريته لبلوغ المستقبل وحسب، بل لادراك الماضي بوصفه مبدأ لحريته. ولا يستطيع الخلاص من القلق، لأن الإنسان يعتبر نفساً قلقه، لذا كان الوجود لذاته محيطاً<sup>(٢٠٦)</sup>.

ولأهمية القلق بوصفه كاشفاً للوجود والإحساس به، لا بد من تحمله لا الهروب منه كما آمن (كيركجارد) و (هيديجر) بانه مفتاح الفهم للوجود الإنساني، ومواجهة السمات اللامعقولة لذلك الوجود، وبعبارة فهو الهرب من الذات واغترابها. فالتوتر القابع في الوجود الإنساني لا يحل بالحرية ولا بالتناهي وقيوده وتهديد بالدمار<sup>(٢٠٧)</sup>. لذا فهو يبحث عن الوجود الحامل للمعنى الإيجابي حين يحقق الوجود الإنساني ذاته في العالم الذي يعيش فيه، الوجود الخارج عن نطاق الكينونة، فيما يتجاوز نطاق العملية الذهنية

(٢٠٣) ابراهيم، زكريا، مشكلة الحرية، ط٣، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ١٩٧٢، ص ١٩٥-١٩٨.

(٢٠٤) أثار سارتر في مراحل - (الوجودية الأولى السايكولوجية الظاهرية الى الانطولوجيا التي الجدلية)- جدلاً حول التمييز بين وجود الأشياء في ذاتها ونمط وجود الإنسان من أجل ذاته. وان الإنسان يفتقد صلابة الأشياء حيث حكم عليه بان يكون حراً وأظهر في نتاجاته وطروحاته كيف ان البشرية يخضعون لضعف ايمانهم ويخفون حريتهم عن انفسهم وينظرون الى ذواتهم كاشياء. للمزيد ينظر: شاخت، ريتشارد، مصدر سابق، ص ١٧.

(٢٠٥) ماركوري، جون، مصدر سابق، ص ٢٤٦. ينظر: رينيه، توماس، مصدر سابق، ص ٧٣.

(٢٠٦) بوخنسكي، مصدر سابق، ص ٢٦٨، ص ٢٧٠. وينظر: الكحلاني، مصدر سابق، ص ١٦٤-١٦٨.

(٢٠٧) ماكوري، جون، مصدر سابق، ص ٢٤٦.

للمظهر، قافراً الى ادراك الذات المستلزم للصيرورة الدائمة التي تصحب نوع من الاختيار المستلزم لفعل الحرية، وحينما يتحقق عن حرية صرفة لتحقيق صفات الوجود الإنساني الأصيل الحقيقي. وهذا الاختيار الحر بين ممكناته يتبع المخاطرة والمجازفة والمقامرة ومن ثم الوقوع في دوامة القلق وتحمل المسؤولية جراء حرية الاختيار للذات وللآخر. وقلق ترك الامكانيات المتبقية نتيجة الاختيار. او الانزواء تحت اختيار الآخر ومطلته. فالوجود عمل دائم ومستمر وصيرورة وتغير مستمرين.

يستبدل (سارتر) مفهوم القلق بمفهوم الحاجة. فالوعي بوصفه حرية يتعرف الإنسان على ذاته من خلال القلق. فالإنسان السارتر في صميمه يستشعر بالقلق بحريته ولنشاطه الديمومي والمستمر لصيرورة الموضوعات وتغيرها، ورغبته في ذلك. فلا ضرر او تردد في تجنب العوائق والعقبات لوجود الحرية. ويربط مفهوم القلق بالندرة، أي لا توجد اشكال المادة لاشباع متطلبات الحاجة، وبذلك هناك مزاج متعكر قل صفو الحياة والعلاقات الإنسانية وتكديرها<sup>(٢٠٨)</sup>. وبذلك ربط (سارتر) الإنسان بالجدل وجعله جدلاً إنسانياً في علاقته بالماد، باعتباره كائناً موجوداً مادياً يعيش في وسط مادي، وفاعليته في التأثير على المادة نفسها، لتحديد علاقة جدلية مستحدثة قوامها الإنسان بالمادة، الفكر والوجود في وحدوية مادية تميز الإنسان بانتاجه المادي في العالم التاريخ الى تاريخ علاقة الإنسان بالمادة، لتهنيئ انثروبولوجية فلسفية أساسها العقل الجدلي.

وجد القلق أرضاً خصبة في أفكار الوجودية وفلسفتها، لمحنة الانسان واغترابه، بفعل التجليات وما أفرزه نتاج العقل الإنساني ونزواته الحادة، والنظرة الى الآخر للجسد، النظرة الغريبة، فكانت محنة الحرب العالمية الثاني وما انتجت من وسائل الدمار والقتل وما أولجت من افكار ضبابية وعدوانية لتدون تجربة قاسية وفاشلة في التاريخ الإنساني والفكري. إذ هيأت هذه الظروف الملتهية جواً ملائماً لأفكار الوجودية المتشائمة والعدمية الملحدة التي شككت بوجود الإنسان وماهيته وضعف قدرته واغترابه، وبلا معنى العالم وعيبيته واختناقاته ومتناقضاته. هذا الشعور الإنساني القلق اولج الانسان بصانرية الكون والعالم نحو العزلة والعدم والفناء. فإنسان (سارتر) يحيا حياته كغريب في حياته، ولم يستطع بوجوده ان يجد وحدته، وانه محتوم عليه بالعدم. فلا مكان له ولا انتماء. والقلق الوجودي ليس شيئاً يعود الى الماضي أو المستقبل، وانما هو وعياً لا شعورياً بعدم الاكتمال واللامعنى واغتراب الإنسان بوجوده في عالمه المادي، فيتمظهر القلق في شعور الإنسان في عالمه المغترب عنه، بينما ترى النظرة الفرويدية بأن القلق نابع من اشارة لتوقع خطر وشيك<sup>(٢٠٩)</sup>. وتجسد القلق عند (سارتر) في مسرحياته ورواياته كما عند تجربة (روكتان) في (الغثيان) ومسرحية (موتى بلا قبور) (جلسة سرية) و (الذباب) و (سجناء الطونا) و (البغي الفاضلة) و (فكراسوف) الذي أكد فيها حرية الإنسان وهي تصرخ بوجه از مات العصر فكراً سياسياً وثقافياً، وابطاله يعيشون جواص مقلقاً متوتراً في مواجهة الإنسان لنفسه وليس في مواجهة الغير وتحديه. وابطاله يضيعون قدرهم بايديهم، قدراً مؤلماً، قدراً جديداً له. كما تجسد في مسرحيات كتاب اللامعقول والعبث كوعاء لأفكار الوجودية وقلقها، كما في مسرحيات (مكبث) وعزة ابطاله وغربتهم وسلوكهم وعاداتهم الفردية ادوات عازلة للاتصال بالاشياء والموضوعات فضلاً عن الانفصال بين الشخصيات كما في مسرحية (نهاية اللعبة) و (في انتظار كودر) ومسرحيات (يونسكو) و (اسبورون) والتي أكدت عزلة الإنسان وقلقه واغترابه في عالماً أجوف. والتأزم الروحي والفكري أزاء أزمة الوجود وانهيار القدرة على الفهم والافهام. من خلال اللغة والموت والاحلام والعادات والسلوك.

حفل تاريخ الفكر الفلسفي بالعديد من الاعلام والطروحات التي تطرقت الى الوجود والماهية والنفس والجسم والانفعالات والعقل والروح والفرد والمجتمع والمطلق والحرية والصيرورة والضرورة والموت والاغتراب، وفقاً لمرجعياتهم الفكرية والفلسفية والاجتماعية والنفسية، فضلاً عن ثقافة البيئة والعصر وافرازاته في الفكر الإنساني

## - إجراءات البحث.

يتناول هذا الفصل الإجراءات التي اتخذها الباحث بغية تحقيق أهداف البحث والتوصل الى النتائج. وتضمن وصف المجتمع الأصلي للبحث وعيناته ومنهجه وأداته من حيث تصميم أداة التحليل وبنائها واختبارها قبل تعميمها وتطبيقها على العينة، ومن ثم عرضها على مجموعة من الخبراء. وكذلك تضمن صدق الأداة وثباتها.

(٢٠٨) إبراهيم، زكريا، دراسات في السلف المعاصرة، مصدر سابق، ص ٥٣٠، ص ٥٣١.  
(٢٠٩) للمزيد ينظر: الصاوي، صلاح محمد عبد الوهاب، التيارات المنحرفة في النصف الثاني من القرن العشرين، ط ١، القاهرة، عين شمس، مكتبة التابعين، مطابع الأزهر، ٢٠٠٤، ص ٣٠١-٣١١/ ص ٣٥٥-٣٦٣. وبكر، علاء، مذاهب فكرية في الميزان، القاهرة، دار العقيدة، الشركة المصرية للطباعة، ٢٠٠٢، ص ٢٨٨. والسايح، أحمد عبد الرحيم وسامي عفيفي حجازي، التيارات الفكرية، ط ١، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٥، ص ٧٥-٨٣. والالوسي، عادل، الموت والعبقريّة، ط ١، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠٣، ص ٣٥.

## - مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من (٣٣٠) من ممثلي المسرح العراقي وممثلاته ومن المحترفين، وفقاً للتعريف الإجرائي (الممثل المسرحي) لتحديد اطار مجتمع البحث، وشمول أكبر قدر ممكن من التنوع من حيث متغيرات الجنس والخبرة والكفاية والتجربة والدرجة العلمية الأكاديمية، فضلاً عن شمول أكبر عدد ممكن من محافظات القطر بانتخاب عدد من ممثليها<sup>(٥)</sup>.

## - عينة البحث

اختار الباحث عينة مناسبة وبالطريقة العشوائية الطبقية من إطار مجتمع البحث، تكونت من (١٠٠) ممثل وممثلة لأربع عشرة محافظة. وقد راعى الباحث عدد العينة لكل محافظة تبعاً لنشاطها المسرحي ومشاركاتها الفعلية في المهرجانات المحلية والخارجية، فضلاً عن تواجد كليات الفنون الجميلة ومعاهدها فيها. وقد تم اختيار عدد العينة من إطار مجتمع البحث وعدد العينة لكل محافظة، لإفادة البحث منها علمياً وتمثيلها اطار مجتمع البحث وقابليتها للتعميم في نتائجها. وقد وجد الباحث صعوبة في إيجاد التوازن النسبي العلمي الصحيح والدقيق لعدد العينة لكل محافظة وفقاً للاعتبارات السابقة المترتبة بنشاط المحافظة وتواجد كليات الفنون ومعاهدها فيها، فضلاً عن الصعوبة التي لمسها الباحث وعاشها في توزيع استمارات الاستبيان وجمعها، للظروف الأمنية الراهنة، بالإضافة الى امتناع بعض الممثلين والممثلات الإجابة عنها او عدم ارجاعها، او الاجابة القاصرة غير العلمية والدقيقة وغير المستوفية للشروط الفنية المراعية وافقارها الإجابة الكاملة عن الاستبيان. وكما موضح بالآتي<sup>(٥٥)</sup>:

| ت  | اسم المحافظة      | عدد الممثلين | عدد العينة | النسبة المئوية |
|----|-------------------|--------------|------------|----------------|
| ١  | محافظة بغداد      | ١٠٠          | ٢٥         | %٢٥            |
| ٢  | محافظة بابل       | ٣٠           | ١٠         | %٣٣.٣          |
| ٣  | محافظة البصرة     | ٣٠           | ١٠         | %٣٣.٣          |
| ٤  | محافظة نينوى      | ٢٠           | ٥          | %٢٥            |
| ٥  | محافظة السليمانية | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ٧  | محافظة النجف      | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ٨  | محافظة القادسية   | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ٩  | محافظة ذي قار     | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ١٠ | محافظة التأميم    | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ٦  | محافظة ميسان      | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ١١ | محافظة كربلاء     | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ١٢ | محافظة ديالى      | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ١٣ | محافظة واسط       | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
| ١٤ | محافظة المثنى     | ١٥           | ٥          | %٣٣.٣          |
|    | المجموع           | ٣٣٠          | ١٠٠        | %٣٠.٣٠         |

## - منهج البحث

من أجل التوصل الى الإجابة عن استفهام مشكلة البحث، ولتحقيق أهدافه والتوصل الى نتائج علمية، استعان الباحث بالمنهج الوصفي (التحليلي) وفقاً لما فرضته آلية البحث ومشكلته وأهدافه بغية التوصل الى نتائج علمية دقيقة لتحقيق أهداف البحث وغايته.

(٥) قام الباحث بمسح عدد ممثلي المسرح العراقي وممثلاته وفقاً للتعريف الإجرائي للممثل المسرحي، ذلك من خلال الاتصال بمؤسسة السينما والمسرح ونقابات الفنانين والأنشطة المدرسية في المحافظات، وقد زود بالأعداد التقريبية.  
(٥٥) ينظر: ملحق (١) اسماء عينة البحث حسب المحافظات.

## - أداة البحث

بالنظر لطبيعة البحث وأهدافه وآليته، استخدم الباحث أداة الاستبيان كأداة رئيسة لتحليل اجابات عينة البحث. ولهذا الغرض ونظراً لعدم توفر أداة سابقة لمعرفة مستوى القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي، قام الباحث ببناء أداة له بحيث تتمتع فقراتها بالوضوح والمباشرة والبساطة لعينة البحث، متسمة بالصدق والثبات. وقد أعتمد الباحث في بناء فقرات الأداة من خلال اطلاع الباحث على بعض الأدبيات والمصادر والمراجع المكتوبة، والتي أشرت أسباب القلق ومصادره والمخاوف التي تنتاب الممثل المسرحي في أثناء الأداء، فضلاً عن اعتماده اهم المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري، ومن خلال الاستطلاع الأولي لعينة من ممثلي وممثلات المسرح العراقي. وفي ضوء ذلك قام الباحث بجمع وفرز وتبويب وصياغة الفقرات الواردة في الاداة وتحديدها قدر تعلقها بأهم اسباب القلق ومصادره التي تواجه الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء. بغية تعرف مستوى القلق عند الممثل المسرحي العراقي وتعرف طبيعته.

## - تصميم الأداة

تضمنت استمارة أداة الاستبيان على فقرات مختلفة ومتنوعة وبثلاث فئات رئيسة، وهي أسباب ذاتية تتعلق بالممثل، وأسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي، وأسباب تتعلق بالجمهور. بتفرعات ثانوية لكل فئة لتعرف طبيعة القلق وأسبابه الرئيسية ومصادره وليتعرف بها الباحث مستوى القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء. وقد حرص الباحث على ان تكون فقرات استمارة الاستبيان واضحة وشاملة ومفهومة لعينة البحث وبشكل مفصل وخالية من أي تزاج في أفكارها ولا تحتمل اللبس او الاحتمال في الإجابة عليها. وتسهل على مجموعة الخبراء مهمة الفصل على صواب وصلاحية الفقرة او عدم صلاحيتها، هذا فضلاً عن باب التعديل او الاضافة المقترحة من الخبير نفسه أزاء كل فقرة، لتعبر عن اهداف البحث وتجب عن استفهام مشكلته بغية التوصل الى نتائج علمية، ومن ثم امكانية التوصل الى بناء أداة مناسبة وعلمية ودقيقة لتعرف مستوى القلق عند الممثل المسرحي<sup>(٥)</sup>.

## - صدق الأداة

بعد ان استكمل الباحث فقرات الأداة بصورتها الأولية ومناقشتها مع المشرفين على البحث، حلل الباحث بواسطتها عدداً من العينات الأولية (ممثلين)<sup>(٥)</sup>، ليرى مدى صحة فقراتها وصلاحية اشتغالها لتعرف مستوى قلق الممثل في أثناء الأداء وتعرف طبيعته. وبعد نتائج التحليل الأولي، لاحظ الباحث صحة اغلب فقرات الأداة وصلاحية اشتغالها. ومن ثم تم توزيع استمارة أداة الاستبيان وعرضها على مجموعة من الاساتذة والمختصين في الفنون المسرحية والعلوم التربوية والنفسية ليكونوا مجموعة الخبراء<sup>(٥٥)</sup>، ذلك للتأكد من صحة فقرات استمارة الأداة وصلاحية اشتغالها. وقد أخذ الباحث بعد جمع استمارات الأداة بعين الاعتبار

---

(٥) ينظر ملحق (٢) الأداة بصورتها الأولية.

(٥) اختار الباحث عينة عشوائية مكونة من (٥٠) ممثلاً وممثلة من طلبة كلية الفنون الجميلة-جامعة بابل ومن ممثلي نقابة فناني بابل، كعينة أولية.

(٥٥) الخبراء حسب الألقاب العلمية والاختصاص

آراء الخبراء وملاحظاتهم ومقترحاتهم ومناقشتها، مع نتائج تحليل العينات الأولية. وتوصل الى صلاحية استمارة الاستبيان ونسبة ٨٧% . وفي ضوء الآراء والمقترحات تم بموجبها حذف بعض الفقرات ودمجها وتعديلها لتكرار معناها، ليتسنى للباحث الاعتماد عليها في تحليل عيناته بصورة علمية دقيقة، فضلاً عن وضع بدائل ثلاثة للإجابة أمام كل فقرة(\*\*\*). وقد تم حذف الفقرات الآتية:

الفقرة رقم(٤، ١١، ١٢) من الفئة أولاً الفرع أ. والفقرة رقم(٣، ١٤) من الفئة أولاً الفرع ب.

والفقرة رقم (٤، ٨، ٩) من الفئة أولاً الفرع هـ. فضلاً عن نقل بعض الفقرات لتبويبها ضمن الأسباب التي تنتمي اليها وبفئاتها الخمس الجديدة وفقاً لاتجاهاتها الذاتية والموضوعية والبشرية ومكونات العرض المسرحي والجمهور.

الفقرات التي تم حذفها والتي لم تحصل على موافقة الخبراء ونسبة ٨٠%.

١- من المنزلة المتدنية في التمثيل.

٢- عدم تطابق ادائك المتحقق مع تخييلاتك الذهنية

٣- عدم تطابق تخييلاتك الذهنية مع ادائك المتحقق.

٤- ضعف استعدادك الجيد للأداء (اخفاقات نفسية وجسدية تعرقل الأداء).

٥- فقدان الثقة بنفسك.

٦- جودة ادائك وجماليته أكثر من اللازم.

٧- وقوع الخطأ اثناء العرض والأداء.

٨- فقدان الأمل بنجاح العرض والأداء.

وقد اعتمد الباحث نسبة اتفاق ٨٠% من مجموعة الخبراء فأكثر على الفقرة لكي تعد صالحة للقياس، وبناءً على ذلك أصبحت فقرات استمارة أداة الاستبيان أربع وخمسين فقرة وبخمس فئات رئيسية.

## - بدائل الإجابة

من خلال آراء ومقترحات الخبراء، وضع الباحث ثلاثة بدائل للإجابة أمام كل فقرة من فقرات الأداة وهي : (نعم، غير متأكد، لا).

- |                                                                        |                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| ١. أ. د. عبد عون عبد علي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.           | ١. أ. أسعد عبد الرزاق - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.                 |
| ٢. أ. د. ابراهيم عبد الحسين الكناني - كلية الآداب - جامعة المستنصرية.  | ٢. أ. د. فاضل خليل - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.                    |
| ٣. أ. م. د. نجم عبد الله سعود العاني - كلية الآداب - جامعة المستنصرية. | ٣. أ. د. عقيل مهدي يوسف - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.               |
| ٤. أ. م. د. علاء الدين جميل العاني - كلية الآداب - جامعة المستنصرية.   | ٤. أ. د. ضياء شمسي حسون - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.                |
| ٥. أ. م. د. مي يوسف عبود - كلية الآداب - جامعة المستنصرية.             | ٥. أ. م. د. عبود حسن المهنا - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.            |
| ٦. أ. م. د. فاهم حسين الطريحي - كلية التربية - جامعة بابل.             | ٦. أ. م. د. محمد عبد الرضا أبو خضير - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.    |
| ٧. أ. م. د. حسين ربيع - كلية التربية - جامعة بابل.                     | ٧. أ. م. د. عباس محمد ابراهيم - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.          |
| ٨. أ. م. د. عبد العظيم عباس حمزة - كلية التربية - جامعة كربلاء.        | ٨. أ. م. د. كامل حسون القيم - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.            |
| ٩. أ. م. د. فلاح الصافي - كلية التربية - جامعة كربلاء.                 | ٩. أ. م. د. عبد الكريم عبود عبود - كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة.     |
|                                                                        | ١٠. أ. م. د. محمد اسماعيل الطائي - كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل.     |
|                                                                        | ١١. أ. م. د. نجم الدين عبد الله سليم - كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل. |

(\*\*) ينظر ملحق (٣) الأداة بصورتها النهائية.

## - طريقة تصحيح الأداة

تم اعطاء الدرجات ٣، ٢، ١ للبدائل المقرونة أمام كل فقرة من فقرات الأداة (نعم، غير متأكد، لا) وكما مبين:

نعم: ٣ درجات      غير متأكد: ٢ درجة      لا: ١ درجة

وبعد جمع درجات الإجابة على الفقرات الواردة في الأداة لتحديد مستوى انفعال القلق عند الممثل المسرحي العراقي ضمن عينة البحث. وبذلك يكون الممثل الذي يحصل على درجة أكثر من (١٠٨) يكون مستوى قلقه عالياً. والذي يحصل على درجة من (٥٤) إلى (١٠٨) يكون معتدلاً ومحايلاً. ومن يحصل على درجة (٥٤) فأقل فإن مستوى قلقه واطناً جداً. علماً أن أقل درجة في الأداة هي (٥٤) وأعلى درجة فيها هي (١٦٢) درجة والمتأنتية من حاصل ضرب (عدد فقرات الاداة × ٣).

## - ثبات الأداة

لكي يتأكد الباحث من ثبات أدواته وصدق نتائجها، قام بتحليل العينات بوساطة الاتساق عبر الزمن، إذ تم تحليل عينة من خمسين ممثلاً مرة ثانية وبعد مدة زمنية لاحقة بحدود (٢١) يوم، وقد توصل الباحث الى النتائج ذاتها تقريباً وبنسبة تتجاوز ٨٩% وفقاً لمعامل ارتباط (بيرسون) لحساب معامل الثبات بطريقة اعادة الاختبار للاداة. وبذلك حققت ثباتاً ملحوظاً ويمكن الاعتماد على الأداة في تحليل العينات.

## تحليل إجابات العينة ومناقشتها<sup>(٥)</sup>:

اعتمد الباحث لأغراض التحليل توزيع استمارة الاستبيان بصورتها النهائية على عينة من الممثلين والممثلات، لتأشير إجاباتهم حول فقراتها والمتعلقة بأسباب القلق ومصادره أثناء الأداء. وبعد جمع الاستمارات ومناقشة الأجوبة ودراستها وتحليلها، كانت كما يأتي<sup>(٥٥)</sup>:

## أولاً. اسباب ذاتية تتعلق بالممثل.

### الفقرة (١) ضعف الاستعداد النفسي الكامل للأداء.

لامناس من قلق الممثل في أثناء الأداء حينما ينتابه شعور بضعف الاستعداد النفسي الكامل للأداء، باعتباره كائناً حياً اجتماعياً حاملاً لمنظومة نفسية وعقلية معقدة تتأثر بدوافع ومثيرات عديدة من شأنها ان تولد انفعالات عديدة وسلوكيات وافعال يكون تأثيرها واضحاً ومقروء في تصرفات الممثل على شكل استجابات معينة. والممثل حينما يمر بهذه السلوكيات والانفعالات سوف تؤثر على نفسيته ومزاجه، ومن ثم يكون أقل استعداداً على الصعيد النفسي في مقاومة هذه المعرفلات النفسية السلبية ويكون تأثيرها سلباً في سير الأداء. وهذا يتأتى من عدم اللياقة النفسية والاستعداد الكامل للأداء. ولتفاوت خبرة الممثلين وتباين كفايتهم انتابت ممثلي العينة هذه التأثيرات النفسية بدرجات متفاوتة قد تكون مفاجئة ووليدة اللحظة، وأحياناً قد تكون متراكمة لأسباب ذاتية سابقة للأداء، ومن ثم تظهر حالة من القلق في أثناء الأداء نتيجة الشعور بضعف الاستعداد النفسي والتهيؤ عقلياً بشكل كافٍ ومناسب لدرء مخلفات الخوف والقلق المتخلق من جرائمهما. فمعرفة بواطن النفس وتنظيم فعاليات التفكير ومراقبة طرائقها كان بالإمكان تأطير القلق وتحجيمه وكبح اعراضه السلبية، والسيطرة على النفس والمحافظة على الاستقرار النفسي والذهني بعدم التردد واتخاذ القرارات

ينظر ملحق (٤) جدول يبين مجموع اجابات عينة البحث ومعدلاتها ونسبها المئوية والمستوى المعياري الإجمالي لها ونسبها المعيارية الإجمالية.

(٥٥) ينظر ملحق (٥) جدول يبين اجابات عينة البحث وعددها ونسبها وفقاً لبدائل الإجابة.

الفورية المناسبة للموقف والحالة. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة (٦٩ نعم، ٢١ غير متأكد، ١٠ لا). ويعد الشعور بهذه الفقرة أحد تمرکزات تبلور القلق عند الممثل المسرحي العراقي أثناء الأداء قد يعود لنفسيته ومزاجه غير المستقر في ذلك الموقف.

## الفقرة (٢) ضعف الاستعداد الجسدي الكامل للأداء.

تتعلق هذه الفقرة وتشترك مع سابقتها، إذ يفرض ضعف الاستقرار النفسي والاستعداد العقلي الكامل والشعور به، افراراً سلبياً انعكاسياً سلباً على التعبيرات الجسدية، لعدم توافر المرونة والتهوؤ الكامل والاستعداد الجسدي الفني التام لمواكبة الأداء وإتيان التعبيرات الجسدية والايماثية التي يتطلبها الدور والشخصية. وبذلك يكون الاستعداد الجسدي متزامناً ومتوافقاً مع حالة الاستعداد النفسي والعقلي لتكامل آلية الأداء وتفعيل تأثيراته وتعميق جماليته. فالجسد هو الوعاء الذي يحتضن النفس ويستوعبها، وهي في الوقت نفسه المحرك والباعث لهذا الجسد، باعتلالها يعتل الجسد ويعطل. لذلك يظهر القلق عند شعور الممثل بضعف استعداده الجسدي نتيجة عدم قابلية الجسد في اتمام دوره ووظيفته في تفرعات الدور وتجسيد الشخصية المسرحية. والشعور في هذه الفقرة وسابقتها قد يكون مفترضاً وغير صحيحاً في واقع الأمر، إلا ان مجرد ظهور الشعور في التفكير وتمرکزه من شأنه ان يولد قلقاً أثناء الأداء. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة (٦٤ نعم، ٢٤ غير متأكد، ١٢ لا) لذا ينبغي على الممثل طرد هكذا شعور والاستعداد الجسدي الكامل للأداء من خلال التركيز والانتباه.

## الفقرة (٣) الحرص على المنزللة الشخصية والسمعة الفنية والمكانة الأدائية.

يقلق الممثل المسرحي جراء خوفه على المنزللة الشخصية والسمعة الفنية والمكانة الاجتماعية كممثل، إذ هو في صراع دائم ومستمر وتحد طويل بغية المحافظة على المنجز الشخصي الذي وصل اليه، من خلال التجارب الأدائية السابقة، وهو هنا يضيف تجربة جديدة طامحاً فيها نحو الايجابية والنجاح في الأداء كرسيد مضاف اليه بغية المحافظة على هذه التجربة الشخصية والمكانة والسمعة الفنية والاجتماعية والمنزللة الشخصية وديمومة تواصلها بالنجاح. ومن اجل المحافظة على هذا الانجاز انتابت ممثلي العينة حالة من الخوف والقلق بوصفها تجربة جديدة، فضلاً عن آلية المواصللة والاستمرار في النجاح خوفاً من الفشل وتدني المستوى الفني والشخصي كممثل وفقدان خط التواصل والاستمرار بالتفوق، إذ يؤثر هذا الموضوع شعوراً داخلياً بالخوف والقلق في عدم تحقيق النجاح والوقوع في الفشل والاحباط، ومن ثم يؤثر سلباً على المنزللة والمكانة والسمعة الشخصية في الوسط الفني والاجتماعي الذي ينتمي اليه، حتى وان كان الممثل مبتدئاً ذا تجربة محدودة وتاريخ فني قصير. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٤ نعم، ٣٢ غير متأكد، ٤ لا) لذا ينبغي على الممثل مهمة عدم تمرکز هذا الحرص على المنزللة الشخصية والخوف من السمعة الفنية المتدنية، وجعل التركيز منصباً على الأداء وآلياته دون شيء آخر.

## الفقرة (٤) الخوف من عدم الظهور بشكل جيد في أثناء الأداء.

يقلق الممثل المسرحي جراء شعوره بعدم الظهور بشكل جيد في أثناء الاداء، إذ غالباً ما يساور الشك عقلية الممثل في أثناء الاداء بأن مستوى أدائه غير جيد وليس مؤثراً وليس بالمستوى المطلوب. هذا الشعور يصحب قلقاً ممزوجاً بالخوف المسبق بعدم جودة الاداء وتأثيره، ومن ثم الخوف والقلق من المرتبة المتدنية في التمثيل. وإن كان الممثل متمكناً من أدواته الأدائية وقدراته التعبيرية ومتقناً لتفرعات الاداء، بل يزداد القلق نتيجة لتوافر هذه الامكانيات يرافقها أداء غير جيد. فالممثل يطمح دائماً نحو الأفضل والارقي في الاداء. لكن الشعور بالخوف هنا يولد قلقاً نتيجة هكذا تصور. وغالباً ما تنتاب هذه الحالة الممثل الأقل ثقة بالنفس والتي تؤثر فيه حالات التخيل السلبي والتي تفرز القلق والخوف سلباً أثناء الاداء في هذا الجانب. ويمكن ان يكون تأثير هذه الحالة ايجابياً في حال استثمارها وإحالة هذا الخوف الى دافع ومحفز لاطهار الاداء بشكل جيد من خلال إحلال قدرات التمكن والسيطرة والانضباط في توجيه الترسيمات الذهنية وصور المخيلة نحو تدعيم الاداء ورفع قيمة جماليته، ولاسيما عند الممثل الأكثر خبرة وتجربة وكفاية في الاداء والذي يمكن ان يستثمر هذه الحالة من خلال الحرص الجاد والمثمر للظهور بألية أدائية جيدة والتغلب على حالات الشعور بالخوف التي تولد قلقاً لعدم الظهور بشكل جيد أثناء الاداء. في حين يقع الممثل الأقل خبرة وتجربة تحت تأثير هذا الشعور بشكل مؤثر ومباشر، ومن ثم تطبع بعض أوقات الاداء حالة من الخوف والقلق حين يستثار هذا الشعور والشك في عقلية الممثل ويتمركز في تفكيره وينشط في مخيلته. لذا ينبغي على الممثل التدريب على ترويض مخيلته وعدم افساح المجال لها بقفز التخيلات وتخليق التصورات السلبية في الذاكرة والتي تؤثر على عقلية واتزانه سلباً وعلى جمالية أدائه وحيويته وديناميته، من خلال اشغالها باليات العمل الفني وتفرعاته. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي: (٥٢ نعم، ٣١ غير متأكد، ١٧ لا). فالممثل الأكثر خبرة وتجربة في الاداء استثمر هذه الحالة من خلال الحرص الجاد والمثمر للظهور بألية أدائية جيدة والتغلب على

حالة الشعور بالخوف التي تولد قلقاً لعدم الظهور بشكل جيد في أثناء الأداء. في حين الممثل الأقل خبرة وتجربة انتابه هذا الشعور بالخوف بشكل مؤثر ومباشر، ومن ثم تطبع أداءه حالة من الخوف والقلق من هذه الناحية.

## الفقرة (٥) الخوف من عدم القدرة على مواصلة الأداء بشكل جيد كوحدة كلية.

تنتاب الممثل المسرحي حالة الشعور بالخوف من عدم القدرة على مواصلة الأداء بشكل جيد كوحدة كلية متكاملة، متخلقة في حالة تفكير وتردد أثناء الأداء في لحظة سريعة ومفاجئة بالنجاح المتحقق في المشاهد الأولى من بدء التجربة الأدائية، ويظل الممثل يتساءل مع نفسه، هل بإمكانني مواصلة النجاح والتأثير الى نهايتها، ومن ثم يصبح هذا التفكير والانشغال به معرقلاً وذا تأثير سلبي على سير الأداء بدلاً من تأثيره الايجابي، فيشعر الممثل بفقدان التركيز وتشتيت الانتباه والتوتر وعدم الاسترخاء، ومن ثم عرقلة واضحة في سير الأداء بشكل جيد ومؤثر. وحينما يتمكن الممثل من التغلب والسيطرة على هذا الشعور وتوظيف تركيزه وانتباهه في العرض والأداء مبتعداً عن الحالات الجانبية الطارئة المرافقة كان بإمكانه ان يواصل أداءه بنجاح وبشكل جيد وتأثير جلي الى نهاية العرض كما بدأه كوحدة كلية متكاملة. وتفاوتت إجابات العينة لهذا الشعور وفقاً لنوع الاستعداد النفسي الكامل للأداء والتهيؤ الجيد والمواصلة في التمرينات، فضلاً عن تفاوت الخبرة التي تضع حداً فاصلاً في الوقوع في شرك هذا الشعور او تجنبه. إذ كلما ازدادت الخبرة والتجربة اتسم الأداء بالجودة والتواصل والاستمرارية بوحدة دينامية كلية واحدة، تتجاوز كل المعرقات والمشكلات التي تشغل بال الممثل وتفكيره وتثير استقرارية النفس وهذونها واتزانها. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٢٤ نعم، ٤٠ غير متأكد، ٣٦ لا).

## الفقرة (٦) الأداء في المشاهد الانفرادية.

تنتاب الممثل المسرحي حالة من الشعور بالخوف والقلق في المشاهد الانفرادية ولاسيما الممثل الأقل خبرة وتجربة، لظهوره أمام الجمهور بمفرده ومواجهته له في تلك المشاهد المسرحية لشعوره بالوحدة والتفرد في تحمل مسؤولية نجاح العرض المسرحي او وصفه بالضعف وعدم التأثير الأدائي. هذا الشعور بالخوف الذي ينتاب الممثل يولد قلقاً حتى قبل لحظات من اقتراب هذه المشاهد الانفرادية من حيث العبء النفسي الكامل الذي يقع عليه فيها، باعتباره بؤرة المشهد ونقطة تركيز انظار الجمهور. لذلك يشعر بنوع من الرهبة في هذا الموقف وانه يتربص فيه ويتوجس وتكون اعصابه مشدودة ومتوتر شيء ما، ولا سيما اذا كانت هذه المشاهد تتميز بطول حواراتها وتشغل حيزاً زمنياً في اخراجها، وغالباً ما يقع تحت هذا التأثير الممثل ذو الكفاية المتدنية في المستوى الأدائي والخبرة المحدودة. لذلك يحصل نوع من الارتباك لديه وعدم الاستقرار وفقدان التوازن، ومن ثم شعوره بالخوف والتردد والقلق حتى نهاية المشهد وخلاصه من المسؤولية الملقاة على عاتقه في هذه المشاهد والتي قد يؤديها بشكل غير جيد ومؤثر ومقنع والذي يمتد تأثيره الى المشاهد اللاحقة لكن بتأثير أقل نتيجة تعاقبه مع الممثل الآخر وتفاعله معه. في حين يفضل الممثل ذو الكفاية والخبرة هذه المشاهد الانفرادية والتي ينتظرها، لأنها تمثل الفرصة التي تتيح له اثبات قدراته الأدائية وذاتيته الفنية التعبيرية. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة متفاوتة بتفاوت كفاية الممثلين وخبراتهم وهي (١٨ نعم، ٣٨ غير متأكد، ٤٤ لا) لذا ينبغي على الممثل الاستعداد الكامل والتهيؤ التام لمثل هذه المشاهد من خلال الثقة بالنفس والإكثار من التمارين لكي يتم احتوائها وتقليص آثارها السلبية في نفسية الممثل.

## الفقرة (٧) عدم تحقق الأهداف الأدائية لضعف آليات التعبير.

تنتاب الممثل المسرحي حالة من القلق لحظة شعوره الآن في المسرح أثناء الأداء، عدم تحقق الأهداف الأدائية والتي انتجها التخيل الذهني لعدم توفر الترجمة الناجحة لتحقيقها بفعل ضعف آليات التعبير وقصورها جسدياً وصوتياً، ومن ثم فقدان الأداء قوته وجمايلته وتأثيره نتيجة عدم حصول التطابق الجوهري في الأداء المتحقق مع التخيل الذهني للممثل والذي أفاض بالعديد من التصورات والاختلة التعبيرية والجمالية والتي تصطدم بفقر التحويل او الترجمة في تحقيقها على خشبة المسرح بفعل فقر الوسائل الاجرائية للممثل من جسد وصوت كافيين في بناء هذه التصورات والاختلة واقعاً مرئياً وحسياً معبراً. الشعور بهذه الحالة تحيل الممثل الى عدم الرضا ولوم الذات لضعف وسائل التعبير وقصورها على الإجابة ومجاراة الاختلة والتصورات الذهنية المتوالدة والتي تقف عاجزة أمامها لضعفها وعدم تدريبها بالشكل الذي يؤهلها لمواكبة تجسيدها وتقديمها، ومن ثم يتولد جراء ذلك قلق نتيجة العجز والضعف في آليات التعبير الجسدية والصوتية في قدرتها على استيعاب تلك الاختلة. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة متفاوتة باختلاف الممثلين وخبراتهم وهي: (٣٣، ٣٢ غير متأكد، ٣٥ لا) لذا ينبغي على الممثل الابتعاد عن هذا الشعور المفترض أنياً، والاستعداد الجسدي لوسائل التعبير من جسد وصوت لكي تتحقق الأهداف الأدائية المتوخاة تقديمها.

## الفقرة (٨) عدم تحقق الأهداف الأدائية لضعف التخيلات الذهنية.

تنتاب الممثل المسرحي حالة من القلق لحظة شعوره في أثناء الأداء عدم تحقق أهدافه الأدائية لضعف انتاج الأخیلة والتصورات الذهنية والتي لا تستطيع ان تستوعب قوة آليات التعبير من جسد وصوت القادرين على ترجمة التصورات والأخیلة النابعة من الذهن. لكن تبقى هذه الآليات في وضع فتور وكسل والعمل بشكل تقليدي غير معبر أو مؤثر لعدم توافر تلك الترسيمات الذهنية التي يمكن ان تغذيها وتواكبها وتسايير فاعليتها وديموميتها وحيويتها، ومن ثم لا تتحقق الأهداف الأدائية في القوة والتعبير والتأثير الجمالي والذي يؤدي الى عدم حدوث التطابق بين الأداء مع التخيل الذهني وعدم مطابقة التخيل الذهني مع الأداء المتحقق. وبغية تحقيق الأهداف الأدائية، لا بد من وسائل تعبير مهيأة وجيدة مع خصب وافر ونماء الأخیلة والتصورات الذهنية المتأنية بالمران الطويل والجيد جسدياً ونفسياً وذهنياً لأجل التأثير والاتصال مع الجمهور وكسر أفق انتظاره فكرياً وجمالياً. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة متفاوتة وهي (٣٠ نعم، ٣٠ غير متأكد، ٤٠ لا).

## الفقرة (٩) أفضلية الممثلين الآخرين في الأداء.

يشعر الممثل المسرحي بالقلق أثناء الاداء لحظة توجسه بافضلية الممثل الآخر منه في الأداء وتفوقه عليه واحساسه بذلك من خلال وجهة نظره ومن خلال تفاعل الجمهور معه. إذ يشعر الممثل بالأنا واثبات الذات وتكاملها والوجود والتفكير بالمنزلة والمكانة والسمعة الشخصية والفنية كممثل. لذا تنتاب الممثل حالة شعورية سيئة وساذجة تنثير قلقاً حينما يكتشف فعلاً أو تصوراً بأن الممثلين الآخرين المشتركين معه في الأداء هم في حال أفضل منه أداءً ومكانةً وتقديرًا عند الجمهور. وتزداد هذه الحالة الشعورية إذا كان الممثل هو الأكثر خبرة وتجربة وكفاية ومكانة من الآخرين الذين هم أقل من ذلك. لذا يشعر الممثل بنوع من النقص والتقصير أراء ذلك من الناحية الاجتماعية والفنية. ولتعويض هذا النقص يحاول جهد إمكانه الاجتهاد والمثابرة في الأداء ومحاوله التفوق وصولاً الى مستوى أدائي مقارب لأداء أقرانه من الممثلين أو بالقدر الذي يحفظ مكانته ومستواه. وأحياناً يكون هذا السعي قائماً على حساب تقنية العرض وجماليات الأداء بغية الحصول على مكسب ذاتي وشخصي، وهو في طيلة مدة هذا الاجتهاد تنتابه هذه الحالة الشعورية الموحدة للقلق. ويحاول الممثلون عدم الظهور بصورة أدنى مستوى في الأداء من الآخرين تماشياً لنيل المكانة الأفضل والأحسن في الأداء من الآخر لاثبات الذات والهوية الشخصية أو مجاراة مستوى الأداء والتوازي فيه ككادر متعاون ومتجانس. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٤ نعم، ٥٠ غير متأكد، ١٦ لا) لذا ينبغي على الممثل ايجاد نوع من العلاقة الوجدانية أثناء الأداء قوامها الأخذ والعطاء والاتصال الفني والتعبيري والجمالي المتوازن الخالي من أي نظرة شخصية ضيقة بغية التفرد والنجاح الشخصي في الأداء.

## الفقرة (١٠) الأداء غير مقنع وغير جيد.

يشعر الممثل المسرحي في أثناء الأداء بالقلق لحظة إحساسه بأن أدائه غير مقنع وغير جيد وغير مؤثر، إذ يضع الممثل أثناء الأداء صورة ذهنية وهمية من نسيج خياله، أو حالة شعورية تنتابه بأن أدائه غير جيد مما يولد له قلقاً يصعب التغلب عليه، وهذا ناتج من فقدان الثقة بالنفس وضعف الشخصية وعدم ثباتها. أو عدم تمكنه فعلاً من الأداء بشكل جيد نتيجة نقص أو ضعف التمرينات وقتلتها وعدم اكتمال آليات الأداء الجيد. لذا يحصل نوع من عدم الموازنة والثبات مع فقدان السيطرة على الأداء واستمراريته نتيجة التصور السلبي لحالة الأداء ومستواه. وهذا ما يحدث لعديد من الممثلين سواء كانوا ذوي خبرة وتجربة أم كانوا قليلي الخبرة. ويعد مثل هذا الشعور، شعوراً سلبياً معرقلاً للأداء يصحب قلقاً من شأنه أن يقلل من فاعلية الأداء وجماليته ومن ثم الوقوع في الفشل أدائياً والاحباط نفسياً. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٧ نعم، ٣٨ غير متأكد، ١٥ لا) لذا ينبغي على الممثل الثقة بنفسه وقوة شخصيته والحضور الفني والاكثر من التمارين المسرحية لاكتمال آليات الأداء الجيد والمعبر.

## الفقرة (١١) الأداء السلبي غير المؤثر في نظر الممثل الآخر.

يشعر الممثل المسرحي بالقلق لحظة شرود ذهني وشعوري، أو قطع في التفكير، بان الأداء غير مؤثر ومقنع في نظر الممثل الآخر الذي يشترك معه في الأداء، مجرد شعور لحظوي غير صحيح وواقع فعلاً على خشبة المسرح أو قائماً فعلاً في نظر الممثل الآخر، لكنه قد يستمر عنده. وإن كان هذا الشعور وقع فعلاً عند الممثل الآخر ونظر بسلبية لأدائه أو عدم تأثيره فيه واقتناعه به، فعلى الممثل الآخر ألا يعطي هذا الشعور انطباعاً سلبياً، فعلى الممثل نفسه الاستمرار بأدائه وإن رافقه هذا الشرود وألا يشعر بالدونية والسلبية وعدم التأثير الأدائي لدى الممثل الآخر وعدم افساح المجال لتوفير المناخ المناسب لظهور هذا الشعور السلبي لديه ولدى الممثل الآخر، وإدامة التواصل والديمومة بالشكل المتاح وعدم تسرب هذه السلبية في هذه العلاقة الى الجمهور وحصرها في

دائرة العلاقة الوجدانية بين الممثلين ان حدثت فعلاً وواقعاً، بل حتى تحجيمها واذابتها لأن العرض المسرحي هو وحدة عضوية متكاملة من العناصر المشكلة له، يربطها وثاق وأواصر وعلاقات فنية وتقنية وجمالية، ويعد الأداء التمثيلي واحداً منها والذي يتشكل من خلال أداء الممثلين الذين يرتبطون بعلاقات وجدانية صميمية بغية تجسيد الشخصيات والأحداث والصراعات وإدامة التواصل والتأثير فيما بينهم كمجسدين للشخصيات المسرحية، فضلاً عن إدامة العلاقة الوجدانية والنفسية والذهنية فيما بينهم كممثلين، ومن ثم انعكاس هذه العلاقة على الجمهور بغية التأثير فيه فكرياً وجمالياً وإدامة التواصل معه. وهذه العلاقة وديموميتها تتأثر بالوعي الصميمي والشعور الخلاق لتتجسد ما بين الممثلين وتتواصل كحالة حيوية متكاملة ومتأصرة. وبالمقابل ان أي خلل يصيب هذه العلاقة الوجدانية واقعاً أو شعوراً من الممثلين أو احدهم من شأنه ان يعرقل الصورة الكلية للأداء ويعطّلها ويشوه الفعل التأثيري والجمالي ما بين الممثلين المشتركين في الأداء. ومن ثم التأثير السلبي لدى الجمهور في لحظة شعوره بذلك الخلل الذي انتاب وحدة العلاقة الوجدانية وأواصرها. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٠ نعم، ٣٥ غير متأكد، ١٥ لا).

## الفقرة (١٢) عبء المسؤولية وتحملها.

يقلق الممثل المسرحي في حال شعوره بعبء المسؤولية الملقاة على عاتقه وتحملها، سواء كانت هذه المسؤولية اجتماعية او اخلاقية او فنية تجاه نفسه واتجاه الآخرين من الممثلين واتجاه المجتمع الذي يعيش فيه، ولاسيما إذا كان الممثل محوراً للأداء ومركز الثقل يقع عليه، ونتيجة تحمل هذه المسؤولية والشعور بها تولد قلقاً لعدد من الممثلين أثناء الأداء كواجب فني على الممثل إتيانه بشكل يتناسب مع هذه المسؤولية كرد فعل أزاءها. لذا ينبغي أن يكون الأداء بمستوى المسؤولية وحسب تفكيره وامكاناته. وعلى الممثل الذي تقع عليه حمل هذه المسؤولية ان يكون بمستواها لاثبات ذاته أولاً كممثل وامكانية التوصل الى نتائج ايجابية توازي المسؤولية الاجتماعية والاخلاقية والفنية الضاغطة على منظومته النفسية والعقلية والجسدية والتي يتحملها وان لا يخافها، بل ترجمتها وتجسيدها يكون معولاً على امكانياته وقابلياته الأدائية والمتأتية بفعل التمرينات المكثفة والمستمرة والثقة بالنفس، وعدم التنصل عنها ومغادرتها بفعل تأطيره في مركز الأداء ومحوره. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٨ نعم، ٢٣ غير متأكد، ٩ لا).

## الفقرة (١٣) الممثل مركزاً للأداء ومحوره.

تتعلق هذه الفقرة مع سابقتها، إذ يقلق الممثل المسرحي نتيجة شعوره بالمسؤولية باعتباره مركزاً للأداء ومحوره، كأن يجسد الشخصية المسرحية الرئيسية في العرض، او باعتباره ممثلاً محترفاً له مكانته وتجربته وخبرته، او بوصف المسرحية ذات شخصية واحدة. ومن هنا تقع على عاتق الممثل واجبات أكثر ومهام أصعب وافعال أعمق عليه القيام بها وإتيانها بشكل فني متقن، وهو الآن أمام مسؤولية تحد، واثبات ذاته ووجوده وترصين مكانته الفنية الأدائية أمام الجمهور باعتباره المركز المحوري للأداء وعليه يتوقف نجاح المسرحية من فشلها بشكل عام والآلية الأدائية بشكل خاص، وبات لزاماً عليه ان يتحمل مسؤولياته من خلال التحضير المسبق والاستعداد الكامل للأداء نفسياً وجسدياً وتذليل الصعوبات وتجاوز الاخفاقات التي قد تعرقل سير الأداء وجماليته، والتي تشعره بحجم المسؤولية ونوعها تأثير فيه قلقاً وخوفاً بتفرد في حملها باعتباره محوراً للأداء ومركزه، ولاسيما الممثل الأقل خبرة وتجربة، وقد يتضاءل شعور الممثل الأكثر خبرة وتجربة سلباً أزاء هذه الفقرة حتى وان كان محوراً للأداء ومركزه. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٦ نعم، ٣٤ غير متأكد، ١٠ لا).

## الفقرة (١٤) القدرة على أداء افضل من الأداء المتحقق.

يشعر الممثل المسرحي أثناء أدائه ان بإمكانه أن يؤدي بشكل أفضل وبمستوى أحسن من الأداء الذي يؤديه الآن. وهو شعور بالطموح نحو الأرقى والأفضل دائماً في الأداء، ولاسيما اذا كان ضمن نطاق قابلياته وإمكانياته، وهذا ينبع من الحرص الذاتي للظهور بمستوى جيد أثناء الأداء، وانه غير مستنفر كامل طاقاته وقدراته الذاتية في الأداء ومستغلاً إمكانياته كافة. والممثل ينتابه شعوراً بأن أدائه الحالي غير مقنع وغير جيد بالنسبة له، وان بمقدوره ان يؤدي أفضل من ذلك. ومن ثم يصحب هذا الشعور السلبي أزاء الأداء قلق جراء الطموح بالسمو والرقى بالأداء والذي يقع ضمن دائرة امكانياته، مما يولد شعوراً بالذنب والتقصير في الأداء

لعدم الاستغلال الأمثل والكامل للامكانيات التي لم يطلقها او يستخدمها كلياً ويستغلها فنياً أزاء الواقع الأدائي الذي يسمح له باستثمار هذه الإمكانيات نحو أداء أفضل. ويزداد قلقه في حال عدم توفر الفرصة المناسبة لاستثمار هذه الامكانية والطاقة الأدائية المتاحة لاسباب ذاتية او موضوعية والتي لم تفصح عن الأداء الذي يرضي الذات ويلبي الطموح المتزايد والمتوالد. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٨ نعم، ٣٢ غير متأكد، ١٠ لا) لذا ينبغي على الممثل الاستعداد الذهني والنفسي والابتعاد عن التفكير السلبي الذي يؤثر في الأداء سلباً، والاستغلال الامثل لكل الوسائل التعبيرية المتاحة بغية تخليق أداء قائم على الابداع والجمال.

## الفقرة (١٥) عدم القدرة على تجسيد الشخصية المسرحية.

تنتاب الممثل المسرحي أثناء الأداء لحظات شعورية وقتية سلبية تقفز من الذاكرة وتتمركز في الوعي والتفكير، بعدم قدرته وعجزه تجسيد الدور والشخصية المسرحية، نتيجة تراكمات ذهنية ونفسية، فضلاً عن الأجواء النفسية العامة والمحيط والمناخ والقنوت والأسباب والمصادر التي تكون بمجموعها عنصراً ضاعطاً على المنظومة العقلية والنفسية والتي تحيله فرداً غير مستقر لاسباب ذاتية وموضوعية، ذلك بتأسيس صور ومواقف وحالات سلبية متخيلة ومفترضة تضرب بقوة وتشغل حيزاً في تفكير الممثل وشعوره. فهو في صراع دائم ومستمر مع الذات والعقل ومع المحيط بكل افرازاته من ارهاصات ونكوصات، فضلاً عن افرازات المحيط والأجواء العامة التي تحيط بالأداء والتي تؤثر سلباً في المنظومة الذهنية والملكات العقلية والمنظومة الوجدانية والنفسية، حين يفقد الممثل في لحظة غير مؤقتة الثقة بنفسه وبالأخر وبكل المفردات التي تحيط به والتي تشكل بمجموعها العرض المسرحي ويتأسس عليها الأداء وفعاليته وجماليته. هذه اللحظة القافزة الى الذهن من اللاشعور واللاوعي الى الشعور الواعي، لحظة فقدان الثقة وعدم قدرة تجاوز الحالة التي يتوقف عليها نجاح الذات واكتمالها ونجاح العملية الأدائية. في المقابل تكون لحظات التحدي جاهزة في تصديها ومقاومتها وعدم تمركزها في التفكير وتسيدها، بمواجهتها بشكل علمي وتركيز وانتباه واسترخاء واستعادة الثقة بالنفس وبالأخر وبكل مفردات العرض المسرحي ومكوناته والتثبت والتأمل والتفكير الايجابي بمقومات النجاح واثبات الذات واكتمالها، وطرد شبح المخاوف والتردد والقلق من خلال التمرينات المكثفة والمتلاحقة وتجاوز معرقات الشعور السلبي الأنّي بافرازاته وافراغ المخيلة من كل اشارة الى انكار الثقة بالنفس وبالأخر. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٧ نعم، ٣٧ غير متأكد، ٤٦ لا).

## الفقرة (١٦) عدم القدرة على أداء صوتي معين.

ينتاب الممثل المسرحي شعور بالقلق والوقوع تحت تأثيره ولمدة زمنية محدودة، على الرغم من عدم الاستثارة العالية له في اثناء الأداء، لحظة شعوره بعجز قدرته على أداء تكتيك صوتي معين. فهي حالة شعورية لحظوية تنتاب الممثل في حال تصوره بأنه لا يستطيع ان يؤدي أداءً صوتياً معيناً للشخصية في موقف ما او فعل معين او انفعال وبالشكل المطلوب والمؤثر. هذا الشعور يولد قلقاً على افتراضه ويسحب الأداء فيما بعد الى الفتور وعدم الفاعلية والتأثير نتيجة التفكير في ذلك او عدم القدرة فعلاً مع استمرارية الشعور بذلك. لذا ينبغي ترويض المخيلة وترتيب آليات التفكير وعدم افساح المجال لتمرکز هكذا تصورات وحالات شعورية حتى وان كانت في حقيقتها واقعة فعلاً، والانشغال بتفرعات العرض والأداء. وتتفاوت درجة الشعور بهذه الحالة من ناحية التأثير واستثارتها للقلق ودرجة حدته. وهناك من يشعر بها إلا انه في الوقت نفسه يستطيع ان يتعامل معها ويحجمها ويتخطاها بحيث لا تؤثر في أدائه وتشغل حيزاً من تفكيره لايمانه بقدراته وامكانياته للتغلب عليها واستطاعته الاتيان بالأداء الصوتي المطلوب والمناسب وبأي شكل كان وبأي طبقة صوتية وبأي درجة وقوة صوت مطلوبة. وما شعور الممثل بعدم قدرته على اداء صوتي معين إلا تصورات وترسيمات تخيلية مفترضة وهمية لا أساس لها في الواقع الأدائي نتيجة الامكانيات والطاقات الأدائية المتوافرة لدى الممثل. وأحياناً يقع الممثل في شرك هذا الشعور ودوامته متلكاً في هذا الموقف وان حمل هذه الامكانيات والطاقات الأدائية، نتيجة عدم تعامله الفني والنفسي والعقلي الصحيح مع تبلور هذا الشعور السلبي. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٦ نعم، ٣٧ غير متأكد، ٤٧ لا).

## الفقرة (١٧) عدم القدرة على اداء حركة معينة.

يتجاوز شعور سلبي آخر عند الممثل المسرحي أثناء الأداء نتيجة توقعه المسبق بعدم قدرته على اتيان حركة معينة، قد تبدو غير مألوفة أو اعتيادية أو صعبة التنفيذ، على الرغم من امكانياته الأدائية التي تسمح له بذلك. وان مجرد الشعور بعدم القابلية على أداء حركة معينة من شأنه ان يولد قلقاً، ولاسيما اذا اشر الممثل هذه الحركة وحدد موقعها في العرض المسرحي، وتزداد استثارة حالة القلق قبل او ان هذه الحركة وحين اقترابها. وتزداد الحالة سوءاً إذا كان هذا الشعور متطابقاً مع واقع الحال لقدرات الممثل الأدائية. وتزداد درجة القلق واستثارته السلبية في حال عدم الأداء الجيد والقدرة على اتيان هذه الحركة وتجسيدها. وتتسع دائرة القلق لما يلي هذه الحركة في حال الاخفاق فيها او عدم تقديمها بالشكل المناسب. لذا بات على الممثل مهما كانت امكانياته وقابليته الأدائية عدم الوقوع تحت تأثير هذه الحالة الشعورية وان يقتنع بأدائه مهما كان مستواه، فضلاً عن التركيز والانتباه والاسترخاء لمجريات الاداء الانسي والمستم. وعلى الممثل الثقة بنفسه واقتناعه بقدراته وان تركز مثل هذا شعور في الذهن، والتغلب على مواقعه ومعالجته أدائياً. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٩ نعم، ٣٧ غير متأكد، ٤٤ لا).

## الفقرة (١٨) توقع نسيان الحوار.

يتخلق الشعور بالقلق في جملة من التوقعات السلبية التي تترسم في ذهنية الممثل وشعوره. ففي أحيان كثيرة يتوقع الممثل، ولاسيما ذلك الذي لا يجيد حفظ النصوص المسرحية بسهولة وبشكل مطلق ومسيطر عليه، يتوقع نسيان الحوار أثناء الأداء. هذا النوع من التوقع وعلى الرغم من عدم حدوثه في كثير من الأحيان، إلا انه يبقى شعوراً قائماً ومتمركزاً ينتاب العديد من الممثلين. وأزاء هذا الشعور قد ينسى الممثل فعلاً حواراته جراء تأثيره نتيجة عدم التركيز والانشغال بتوقعات بعيدة الحدوث. وانشغال الفكر بذلك التوقع قد يقع الممثل فعلاً في حالة نسيان الحوار، ولاسيما قبل العرض والمراجعة السريعة لحوارات النص، جراء القلق وتشنيت الانتباه والتركيز، كذلك يقع الممثل الذي يجيد حفظ النصوص ايضاً تحت عبء تأثير هذا التوقع، ومن ثم يظهر القلق. لذا لا بد من الاسترخاء والتركيز والانتباه والاستذكار الجيد لمفردات الحوار وطرد المخاوف والتوقعات السلبية خارج نطاق أفق التفكير والمخيلة. وان نسي الممثل أثناء الأداء بعض حواراته عليه معالجة الموقف بالطرائق الفنية المتاحة له. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٠ نعم، ٢٣ غير متأكد، ١٧ لا).

## الفقرة (١٩) توقع نسيان الحركة.

يتجاوز شعور سلبي آخر عند الممثل المسرحي أثناء الاداء بالتوقع المسبق بنسيان حركة معينة، ومن ثم تولد عملية تذكر هذه الحركة في حال نسيانها نوعاً من القلق تؤدي بالممثل الى نوع من الارتباك وعرقلة في سير الأداء كوحدة كلية شاملة، لعدم توفر الوقت الكافي لاستذكارها. وفي حالة عدم تذكرها وارتجاله لحركة بديلة من شأنها ان تطبع في ذهنه نوعاً من الانشغال الفكري وتسؤلات سلبية، هل هي بنفس الحيوية والجمالية، هل هي ايجابية أو سلبية، هل أدت الفعل والتأثير المطلوب، وعديد من الأسئلة التي تشغل باله وذهنه لاحقاً. ومن ثم يكون أسير التشنيت وعدم التركيز نتيجة التساؤلات والهفوة التي وقع فيها. ومن ثم يظل القلق ملازماً للممثل أثناء الأداء خوفاً من الوقوع بخطأ آخر نتيجة النسيان وتأثيره، مما يؤدي الى عرقلة واضحة في سير الأداء بشكل فني تعبيرى جمالي. وهذا يتجاوز أيضاً مع توقع نسيان الحوار في موقف معين. ويظل توقع نسيان الحوار أكثر احتمالاً من الوقوع فيه منه الى نسيان الحركة، لأن شعور الجمهور بها يكون أقل احتمالاً من نسيان الحوار. ومن ثم يكون تجاوز هذا النسيان الحوارى أكثر إرباكاً وأكثر حرجاً ومعالجة من نسيان الحركة وأكثر قلقاً من ناحية معالجتها بالارتجال او الانتقال الى الحوار أو الحركة التي تليها مع فطنة الممثل الآخر، وهو في ذاته يولد قلقاً نتيجة التعالق الذهني بهذا النسيان وعدم مفارقتها بسهولة. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٢٧ نعم، ٤٥ غير متأكد، ٢٨ لا).

## الفقرة (٢٠) تذكر الهفوات والأخطاء السابقة التي وقعت في الأداء.

يرادود الممثل المسرحي القلق في حالات ومواقف أثناء الاداء، إذ تنتاب عديد من الممثلين حالة من القلق في حالة الوقوع في خطأ فني معين او هفوة غير مقصودة أثناء الأداء. إذ غالباً ما تحدث مثل هذه الحالات التي يستطيع الممثل تلافيها، كأن ينسى حواراً او خطأ في القاء جملة او مفردة معينة، او ينسى حركة معينة. أو عدم القاء الجملة والمفردة أو اتيان الحركة كما ينبغي. هذه الأخطاء الفنية والهفوات التي يقع فيها الممثل أثناء الأداء مهما كانت خبرته وتجربته وكفايته، تظل متمركزة في الذهن وحاضرة في التفكير. لذا يظل الممثل حذراً من الوقوع في الخطأ مرة ثانية. هذا التذكر والملازمة لفكر الممثل أزاء الخطأ الذي يقع فيه، من شأنه

ان يولد توتراً وضيقاً ومزاجاً سيئاً وقلقاً يزول تدريجياً في حال نسيانها وتحويل التركيز والانتباه من مركز الخطأ والهفوة التي وقع فيها والمحصور في دائرته الى مجريات الأداء كافة. وفي اللحظة التي تراود الممثل تذكر الخطأ والهفوة تولد حالة من القلق وعدم الارتياح نتيجة تمركز الخطأ واشغال الفكر به. وتظهر هذه الحالة في حال وقوع الممثل الآخر في هذا الخطأ ويكون التركيز محصوراً حوله، ومن ثم يكون الارتباك والقلق مشتركاً. وعلى الممثل الجيد أن يتجاوز الأخطاء الفنية التي قد يقع فيها أثناء الأداء وعدم حصر ذهنه فيها وتمركزها في الفكر والانشغال بها، بل يتجاوزها وتفاديها وتوزيع نشاطات التفكير والتركيز في تفرعات العرض والأداء كافة. لأن تركيز الانتباه والموضوعية في آليات التفكير شيء ضروري أزاء أي تبديل جدي وذكي للسلوك. فالممثل معرض للوقوع في الخطأ او الهفوات باعتباره منظومة معقدة نفسياً واجتماعياً. وان التقنية الصحيحة ينبغي لها افساح المجال للتعرف على السلوك الممكن الاعتراض عليه في حال وقوعه، ولا بد من وضع وسائل اجرائية بغية خلق سلوك كمعادل موضوعي في حالة المراجعة الدقيقة والتحليل الذكي لمواقع الأخطاء والهفوات بمصاحبة التركيز والانتباه وحصر ملكات الذهن في الآلية الأدائية متجنباً الخوض في لوم الذات وتقريعها نتيجة سقوطها في الخطأ او الهفوة، لأن لا وجود لقانون منطقي عقلاني يقود الى ذلك. وفي الوقت نفسه لا يتوافر ذلك القانون لمدح الذات في حال العكس، كما ان تقريع الذات يجلب القلق والألم والضعف وفقدان الثقة المتزايد بها، بل على العكس ان الثقة بالنفس في ثباتها في حالات التحدي وتوقع المفاجآت ودراسة الأخطاء والهفوات، والإفادة من التجارب بغية كسب الخبرة والتجربة والكفاية، وخوض التجارب والوقوع في الخطأ مسلكاً جوهرياً من أجل التقدم والنجاح. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٤ نعم، ٤٧ غير متأكد، ١٩ لا).

## الفقرة (٢١) تذكر تفاصيل العرض والأداء.

يمر عديد من الممثلين وبدافع الحرص الزائد والشديد على العرض والأداء، بحالة تذكر تفرعات العرض بدقائه ومراحله وإجراء عملية مراجعة وتحسب لكل تفرعات الأداء والعرض. هذا الاهتمام الزائد والمبالغ فيه وتذكره، ولاسيما تلك الحالة التي يعيشها الممثل قبل بدء الأداء ومحاولته تذكر تفاصيل العرض كافة في لحظات قد لا تسعفه في ذلك ولا تستوعب كل تلك التفرعات. هذا التذكر مهما كان توقيته من شأنه ان يرهق تفكير الممثل ويقلل من نشاطه العقلي والجسدي ويضعه في دوامة عدم الاستقرار والتوازن والثبات، ومن ثم التأثير السلبي في الأداء، من حيث اشغاله للعملية الدماغية ووظائفها وانتاجياتها، واربكاً لعملية تنظيم الافكار وتبويبها وترتيبها في المجال الذهني، ومن ثم تولد اربكاً في السلوك وتثير قلقاً سلبياً والذي يشوه فعالية الأداء وجماليته وانسيابيته. لذا اقتضت عملية تذكر تفاصيل العرض للحد المسموح والمقبول به بحيث لا يولد أي اشغال فكري أو جهد عقلي وجسدي، حتى لا تثير قلقاً سلبياً مؤثراً على الأداء بشكل سلبي أيضاً. وهذا الحرص الزائد يولد خوفاً من الوقوع في الخطأ او النسيان أو خوفاً من الفشل، ومن ثم تهديد الذات والخوف عليها وعلى المكانة الشخصية والمنزلة الفنية. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠ نعم، ٣٨ غير متأكد، ٢٢ لا).

## الفقرة (٢٢) الحرص الشديد والزائد على العرض والأداء.

يتحول الحرص الزائد والشديد والمبالغ فيه والذي يتجاوز الحد المعقول واللازم له، الى شيء سلبي مرضي معرقل لآلية الأداء والعرض بشكل عام، ومن ثم يصحب ذلك قلق سلبي مؤثر في سير الأداء وجماليته. وكلما كان الحرص متساوياً مع المسؤولية والمحافظة على المكانة والظهور بشكل جيد في الاداء، كان حرصاً مفيداً وإيجابياً. لذا ينبغي ان يكون في هذا المستوى وبالعكس وفي حالة تذكره وتمركزه في عقلية الممثل وينشط في وعيه وذاكرته يكون حالة واستثارة دافعية نحو القلق السلبي، ومن ثم فقدان الاتزان النفسي والجسدي والانشغال الفكري وفقدان الآلية الصحيحة والسليمة له، فضلاً عن فقدان الابداع والخلق وضياح القيمة الجمالية من الأداء. لذا اقتضت الضرورة الموازنة الصحيحة والسليمة للحرص على الأداء والعرض من قبل الممثل الذي لا يسحب معه أي حالة سلبية من شأنها ان تثير الاستجابة السلبية للممثل في حال تذكره لذلك الحرص السلبي. وكانت تكرارات اجابات العينة هي (٨١ نعم، ١٦ غير متأكد، ٣ لا).

## الفقرة (٢٣) الطموح بالأفضلية في الأداء من الآخر.

يتشكل القلق في حال تفكير الممثل المسرحي في حالات ومواقف ذاتية وموضوعية. إذ هو في حالة تفكير بالطموح ان يكون الأفضل في الأداء من الآخرين. وهي حالة تفكيرية تنتاب العديد من الممثلين، بحيث تضع الممثل في صراع مع نفسه وتحد

لآخر في ناحية أفضلية الأداء، ووضع نفسه وأدائه في قياس مع الآخرين وأدائهم. إذ تولد هذه الحالة من التفكير قلقاً في حالة قدرة الممثل على اتيان صورة أفضل من الآخرين، ولا سيما إذا كانوا أكثر قدرة أدائية منه وأكثر تجربة وكفاية، مع الأخذ بنظر الاعتبار ان الطموح يعد مشروعاً في الظهور بمستوى أدائي جيد، لكن ليس على حساب العرض وأن لا يكون طموحاً انانياً ذاتياً قصد سبق والتعالي، ووضع الممثل نفسه في مقارنة مع الممثل الآخر ومع الإرادة الذاتية والنظرة الاحادية الضيقة بغية الظهور واثبات الذات على حساب الآخرين والعرض. هذا من شأنه ان يؤسس للقلق في حالة شعوره بعدم قدرته للوصول الى المستوى الأدائي الذي يؤمله بالتفوق به على الآخرين تماشياً مع قدراته الأدائية وامكانياته الذاتية. وتكون استثارة القلق أكثر سلبية في حال توافر هذه القدرات والامكانيات، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع اتيان بذلك الأداء المتفوق والافضل لاسباب ذاتية وموضوعية تتعلق بالممثل في ذلك الموقف. ومن جهة اخرى يولد هكذا طموح سلبي تشبثاً للانتباه والتركيز، ومن ثم عدم المشاركة الوجدانية الصادقة والشعور بها ومعايشتها مع الممثل الآخر، ومن ثم عدم التعايش الحقيقي مع الشخصية المسرحية التي يمثلها وفقاً لدائرة علاقاتها مع الشخصيات المسرحية الأخرى ومع الأحداث والمواقف والصراعات داخل المسرحية. وعليه بات لازماً على الممثل ان يوازن بأدائه مع أداء اقرانه انطلاقاً بأن العرض المسرحي هو نتاج تفاعل مفردات انتاجه ومكوناته وتعالقها، وتجاوز النظرة الفردية الذاتية الضيقة على حساب الآخرين وعلى الأداء وجماليته، وتجاوز نظرة التعالي والافضلية في الأداء والتفكير في المكانة الأولى فيه، بل العمل بروح الجماعة والفريق الواحد. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٨ نعم، ٣٤ غير متأكد، ٢٨ لا).

## الفقرة (٢٤) التفكير المفرط والمبالغ فيه بنجاح العرض والأداء.

يفكر عديد من الممثلين تفكيراً زائداً لا مبرر له بنجاح العرض، بحيث يولد كثرة التفكير فيه توتراً وانزعاجاً وفقدان الاسترخاء نتيجة اشغال ذهن بهذا الجانب الأحادي، ومن ثم تشبث التركيز والانتباه مولداً قلقاً بدرجة معينة، إذ يحمل الممثل في هذا التفكير هوساً أزاء شيء اسمه النجاح، نتيجة الضغوط الاجتماعية أو الاخلاقية أو الفنية والأدائية، ومقارنة العرض بمستويات العروض المسرحية السابقة. هكذا تفكير يخلق قلقاً موضوعياً ودافعاً نحو النجاح، لكن في حال تمرّكه وطغيانه ورفع درجة استثارته وتحوله من حالة الحرص الى التفكير السلبي من شأنه تعطيل آلية التفكير والتنظيم، وعرقلة الأداء كوحدة كلية. لذا بات على الممثل توزيع مدرّكاته العقلية وتبويب آليات التفكير وتنظيمها وعدم حصرها في جانب أحادي، ومعرفة مراقبة طرائق التفكير وتوجيهها بوعي نحو موضوعات العرض وتفرعات الأداء كافة. وقد يكون هذا التفكير لا إرادياً ساحباً الممثل الى دوامته، إذ ان هناك نزعة جبرية او قسرية تدفع بالممثل الى اتقان أدائه وتحيله الى نوع من التوتر والاضطراب والقلق بغية اكمال الذات وتحقيقها واثباتها، وهو في الحقيقة محاولة أولية للهروب من التوتر والانزعاج والقلق والخشية من الوقوع في الفشل والاحباط. لذا ينبغي على الممثل أثناء الأداء ان يضع فكرة ويتقبلها مفادها، ان اتيان الفعل الأدائي التمثيلي بذاته هو في الحقيقة أكثر أهمية من التفكير في آلية اتقانه بشكل جيد ان توفرت المناخات النفسية والمادية، الذاتية والموضوعية في انجاز ذلك، وفي الوقت نفسه على الممثل ألا يبدي اهتماماً مفرطاً وتركيزاً عالياً بنجاح العرض والأداء، لأن ذلك سوف يوفر للممثل الاسترخاء وعدم التوتر، ومن ثم الابداع في الأداء واتقانه، مع الاقلال من الخوف والقلق في بداية الشروع بالتفكير بالأداء واتقانه. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٩ نعم، ٣٢ غير متأكد، ٩ لا).

## الفقرة (٢٥) التفكير أكثر مما يجب بالعرض والأداء.

تتجاوز انواع أخرى من التفكير السلبي والافراط فيه بالعرض والأداء، من حيث آلياته وتفرعاته، مما يولد عدم السيطرة على التفكير المنظم، ومن ثم تشبث الانتباه واتساع دائرة التركيز التي لا يستطيع الممثل احتواءها كلياً وبشكل مسيطر عليه، ومن ثم فقدان التنظيم المبرمج للأداء والسيطرة على تذكر تفاصيله ودقائقه، نتيجة شعوره بعدم القدرة على احتوائه، ومن ثم فقدان التنظيم السلوكي واتزانة وعدم السيطرة على التصرف الآتي، مما يولد نوعاً من الارتباك بسبب حالة التفكير الزائدة وغير المبررة والمبالغ فيها والتي من شأنها ان تشغل ذهن، والتي تحول الحرص الزائد على العرض والأداء وبدرجاته العالية غير المسيطر عليها الى احداث القلق في محاولة للحفاظ على الابداع في الأداء وجماليته. لذا ينبغي على الممثل أن يكون متوازناً ومستقراً نفسياً وعقلياً وجسدياً وعدم اشغال تفكيره أكثر من اللازم في موضوعات جانبية واثباته كل ما يحقق رغبته وطموحاته ضمن آليات العرض والأداء بشكل عام والمنسق لها سابقاً. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٨ نعم، ٤١ غير متأكد، ١١ لا).

## الفقرة (٢٦) التفكير بجودة الأداء من عدمه.

يشغل عديد من الممثلين ذهنه بحالة من التفكير غير الإيجابي، تتخلق وتتشكل لحظة تسأول الممثل مع نفسه، هل أدائي جيد ومؤثر ومقنع، هل يتساير أدائي مع مستوى أداء الممثل الآخر، هل يتساوى أدائي مع مستوى أدائي السابقة. ومن ثم يضع نفسه أمام هالة من الأسئلة المربكة وغير المبررة. وتظهر هذه الحالة من التفكير رغبة منه في تحقيق الذات وإثبات الوجود، أو الخوف من عدم الظهور بمستوى أدائي جيد ولائق من خلال إحساس الآخر به، فهو يضع نفسه في حالة سلبية لحظة اقتناعه بأن أدائه غير جيد تصوراً وأنه في حالة سيئة في الأداء، فاقداً الثقة بنفسه وقدراته الأدائية من خلال سيطرة هذه الحالة من التفكير وطغيانها في الشعور الواعي والذي من الممكن تأثيره من خلال احساسه بذلك. فعلى الممثل عدم الوقوع في استئثاره هذا التفكير سلبياً وعدم زعزعة ثقته بنفسه جراء شعوره الخاص بسلبية أدائه، بل عليه وضع الايجابيات وتصور النجاح وتخيله للأداء والعرض بشكل عام. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠ نعم، ٤٥ غير متأكد، ١٥ لا).

## الفقرة (٢٧) التفكير بالأداء لأنه يمثل المستقبل والتواصل والنجاح.

تتشكل جملة حالات من التفكير غير السوية في ذهنية الممثل المسرحي ومخيلته والتي تؤسس للقلق، لحظة شرود ذهن وتشتيت التركيز والانتباه عن العرض والأداء. تفكير الممثل بأدائه بوصفه محطة للتواصل والنجاح وتحقيق الذات. إذ يضع الممثل له مستقبلاً شخصياً ذاتياً من ناحية درجة مستوى الأداء والتمكن منه، وأن عملية المحافظة على المكانة تبدو صعبة لدرجة ما. لذا فالممثل يعد أي تجربة جديدة اختباراً له ولقابلياته الأدائية وامكانياته التعبيرية، ومن ثم يضع في تفكيره ضرورة ان تكون هذه التجربة الادائية الجديدة أعلى كفاية وأعلى درجة في المستوى الأدائي التعبيري من التجارب السابقة تواصل معها. وهذا النوع من التفكير والافراط فيه يولد قلقاً يصعب التغلب عليه في حال عدم تكيف الممثل معه وكيفية اجتيازه وعدم استئثاره لدرجته السلبية، او في حال عدم قدرة الممثل اتيان مستوى أدائي أعلى من التجارب السابقة لاسباب ذاتية وموضوعية في هذه التجربة. فالخوف من خوض غمار التجربة الادائية الجديدة مع عملية المحافظة على المستوى الأدائي السابق والنظرة المسبقة للآخر لمكانة الممثل الادائية تجعله يفكر بهذه الحالة بغية الوصول الى التفوق والنجاح في الأداء لكسب التواصل المليء بالنجاح والمؤثر بالناحية الجمالية. وعلى الممثل الذي تنتابه مثل هذه الحالة التفكيرية ان يجعلها دافعاً للنجاح ومحفزاً وعدم اعطائها اهتماماً وتركيزاً عاليين بحيث تشغل فكره وتشتت تركيزه وانتباهه، والتركيز في فقرات العرض الأني ومفرداته الأدائية بشكل منظم ومتتابع مع سير العرض المسرحي. لكن تبقى الطموحات الايجابية مشروعة للممثل بحيث لا تؤدي الى عرقلة الأداء بصيغته الكلية والنهائية، متجاوزاً النظرة الضيقة، انطلاقاً من تمايز الفروقات المهارية الذاتية والتحرر من القلق والمعاناة ولوم الذات. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٧٠ نعم، ٢٧ غير متأكد، ٣ لا).

## الفقرة (٢٨) التفكير في فشل العرض في عدم توصيل الفكرة الرئيسية.

يفكر عديد من الممثلين في أثناء الأداء سلبياً بأن العرض القائم به غير مقنع وان حكم الجمهور له سلبى وسيكون نقده لاذعاً، من خلال شعوره واحساسه باستجابة الجمهور السلبية. شعوراً داخلياً غير واقعي، بل مفترض بتوقع فشل العرض من خلال احساسه غير الحقيقي بسلبية تلقي الجمهور، ذلك من ناحية عدم اوصول الفكرة الرئيسية الى الجمهور وبالألية الأدائية المتبعة من خلال كسر أفق انتظاره، وأنه غير منسجم مع العرض والأداء وغير متأثر به، ومن ثم يولد هكذا تفكير شعوراً وتوقعاً سلبياً مسبقاً، قلقاً سلبياً على الممثل وسير أدائه، على الرغم من عدم احتمالية حدوثه. مثل هذا التوقع بالفشل بالدرجة التي شعر بها الممثل وتوقعها. وهي وان كان عدم المسك بها بشكل ملموس ومباشر وظهورها، وعدم اشغالها حيزاً واسعاً في فكر الممثل وذهنيته، إلا انها تتشكل في عقلية شاعراً بها على الرغم من عدم امكانية حدوثها فعلياً. لذا اذا ظهر هذا الشعور وتوافر بالتوقع، فعلى الممثل ان يجعله حافزاً لدفع عجلة الأداء نحو الابداع والجمال وليس عيباً وتفكيراً سلبياً حاداً وسلباً معرقلاً للأداء، وعليه ألا يشغل باله كثيراً بهكذا توقعات سلبية مسبقة من خلال الثقة بالنفس والاستعداد الكامل للأداء نفسياً وعقلياً وجسدياً. ان الافراط في توقع الفشل والتصعيد به الى حد درجة التهويل يصبح كارثة نفسية واضطراب وتوتر وانزعاج. ويتراكم هذه الحالة يولد قلقاً والمأ متخذاً شكلاً نوعياً مزمناً. وعليه ينبغي على الممثل ألا يخلق هذا الموقف والصورة السلبية المسبقة والمعتمدة التي تكبح بوقعها الشديد وهالتها ابداع الممثل وتؤطره بغلاف من الاحباط والقلق، الذي بمقدوره واقعاً تحملها وتجاوزها لتفعيل نشاطه ووظيفته الأدائية. وان انشغال ذهن والتفكير بتركيز مستمر في موضوع متخيل يزيد قلق الممثل، بل لا بد من التخلي ومواجهة الموقف تدريجياً واحتوائه، لأنه كلما ازداد القلق حول شيء معين ازداد احتمال وقوعه. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٢ نعم، ٣٢ غير متأكد، ٢٦ لا).

## الفقرة (٢٩) التفكير بالمشكلات الشخصية.

الممثل باعتباره وحدة عضوية اجتماعية، وباعتباره حاملاً لمنظومة عقلية ونفسية ووجدانية من شأنها ان تطبع سلوكياته وتصرفاته بتأثيراتها، نتيجة مثيرات ودوافع داخلية وخارجية، سواء كانت هذه السلوكيات سلبية ام ايجابية. والممثل حامل لخبرات وتجارب مار بمحطات حياتية مختلفة متفاعلاً معها مؤثراً ومتأثراً بها، جامعاً من خلالها خبرات ومعارف ومتعلماً ومكتسباً مهارات. ولعل الممثل يتأثر بها اثناء الأداء ويستحضرها وتكون متمركزة فيه وطاغية عليه من الممكن تأشير تأثيراتها في نوعية الأداء ومستواه، ولاسيما إذا كان التفكير بمشكلات شخصية ذاتية قوية وحديثة الوقوع ومؤثرة في نفسيته ومزاجه وذهنه معرفة للاستعداد النفسي والجسدي. ولعل أغلب الممثلين قد مروا بمشكلات وتجارب خاصة قد أثرت بشكل معين في مستوى الأداء، ومن ثم تولد قلقاً قد يزول بانتهاء لحظة التفكير بها والانشغال بالأداء والعرض أكثر منها والاندماج مع الشخصية وتقمصها او الاقتراب منها والتمكن من تجسيدها وتقديدها. لذا بات على الممثل ألا يشغل ذهنه وتفكيره بأمور شخصية ذاتية تقع خارج نطاق العملية الأدائية، وان يكون ذهنه صافياً ومتمركزاً حول العرض والأداء، وهذا ما نادى به (ستانسلافسكي). وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٢ نعم، ٤٧ غير متأكد، ٤١ لا).

ان الاشتطاط بالتفكير السلبي وتمركز الحالات الشعورية السلبية المتعلقة بالأداء والعرض والممثل وآليات النجاح من قبله تولد قلقاً وتوتراً متقبلاً لمشاعر الخوف والقلق ومستعداً لاستقبالها، والشعور بعدم الثقة بالذات والاداء القائم به يؤسس للتردد وعدم الاقدام والخوف في اتمام الأداء خشية الوقوع في التقصير الأدائي أو العجز في اتقان جودته. إذ يكون الممثل ازاءها في حالة شك دائم غير ظرفي في الأداء والعرض، ومن ثم فقدان المتعة والابداع والجمال على حساب الذات. لان وضع الهدف النهائي للانجاز والتفكير السلبي والزائد والمبالغ فيه منفرداً جلياً وضرورة الوصول اليه ليس ايجابياً دائماً، بل هو يؤسس للاحباط ويؤسس للقلق والتردد. إذ لا بد من وضع الهدف النهائي كشيء مرغوب فيه وليس دائماً ضرورياً وواجباً الى الحد الذي يؤدي الى فقدان اشياء أكثر قيمة وحيوية. ومن ثم لا بد من الاتزان والمعادلة الموضوعية في التفكير وتنظيم آليته وترتيبها والافادة من التجارب السابقة بغية الوصول الى الاهداف السامية باتقان الأداء ورفع قيمته وجماليته.

## ثانياً. أسباب موضوعية:

### الفقرة (١) التعرض للضغوط الاجتماعية.

يعيش الممثل المسرحي ضمن منظومة اجتماعية تحيط به ويعيش في كنفها متكيفاً معها ومتوافقاً وفقاً لآليات الأثر والتأثر، والتي يبني من خلالها بنى ومنشآت اجتماعية محاولاً الحفاظ عليها وديمومة الاستمرار في أواصر علاقته معها. وتتعدد هذه المنظومة الاجتماعية وتتفرع في حيثياتها لتنوعها. منها ما يكون حياتياً من تقاليد واعراف ونواميس، ومنها ما يكون ايدولوجياً فكرياً من فلسفات ومعارف ورؤى وتيارات وسياسات، ومنها ما يكون اقتصادياً من مستويات وفئات. كل هذه المفردات يمكن ان تدخل ضمن تفرعات سيبيولوجية تؤطر كيان شخصية الممثل المسرحي ومفردات انثروبولوجية تلقي بظلالها على نفسيته سلباً أو ايجاباً في محاولة للتعايش معها بشكل أو بآخر. وان أي تغيير طارئ فيها يشكل عنصراً ضاعطاً في منظومته النفسية والعقلية، ومن ثم الجسدية معرفة سير الأداء وجماليته. لذا لا بد من توافر المناخ الاجتماعي المناسب والمستقر للممثل المسرحي وتهيأة الأرضية الاجتماعية المناسبة للاداء والعرض والتي تقترب من نفسيته وتبتعد بافتراضها عنصراً مقللاً له، ولاسيما الممثلين الذين يتأثرون بشكل سريع ومباشر ويشعرون بضغط هذا العامل بشكل أو بآخر. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٤ نعم، ٤١ غير متأكد، ٤٥ لا).

### الفقرة (٢) نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته.

يشكل الممثلون في العرض المسرحي وحدة واحدة متلاحمة ومتأصرة تشترك بعلاقات وفقاً لشخصياتهم المسرحية التي يؤدونها وفقاً للأحداث والصراعات التي تحتكم اليها والتي تتصير الى مصيرها الحتمي، والتي تفرز نوعاً من السلوكيات والاخلاقيات لها داخل اطار العرض المسرحي. ومن جهة اخرى يرتبط الممثل مع الممثل الآخر بعلاقة وجدانية تفرضها طبيعة الأداء المسرحي بغية التواصل والديمومة والتأثير الأدائي المتبادل ما بين الممثلين للشخصيات المسرحية، ومن ثم التأثير والتواصل مع الجمهور، وان أي شرخ يصيب هذه العلاقة الوجدانية من شأنه ان يشوهها ويقطع التواصل والتأثير المتبادل ما بين الممثلين من

جهة وبين الجمهور من جهة أخرى. لأن هذه العلاقة تؤسس هيكلاً هرمياً نفسياً ووجدانياً وعقلياً يتجه نحو قمة الهرم الأدائي فكرياً وجمالياً. فعرقلة سير هذه العلاقة لا بد لها من مسببات شعورية أو مسببات واقعية مادية تقع على خشبة المسرح. فالشعور بتوقع نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته أو حدوثه فعلاً، يؤدي إلى زعزعة هذه العلاقة وتصدعها، ومن ثم يتأسس القلق عند الممثل شعوراً نتيجة لما ستؤول إليه الحالة أو الموقف، ولا سيما إذا كان هناك تفاوت في خبرات الممثلين وتجاربهم وكفاءاتهم الأدائية. وفي حالة وقوع مثل هذه الحالة، لابد من تجاوزها فنياً بطريقة لا تؤدي إلى انحراف سير العرض والأداء أو ميله عن فكرته الرئيسية وبشكل لا يمكن أن يشعر به الجمهور. ولا بد من تدارك هكذا موقف بالشكل الذي يؤمن نجاح سير العملية الأدائية فنياً وجمالياً. أو لا يشغل الممثل فكره أساساً بهذا توقعات قد لا تحدث، وهي قد أخذت من تفكيره وتركيزه وانتباهه الشيء الكثير كان الأخرى به أن يصرفها على مفردات الأداء وتفرعاته. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٤ نعم، ٢٨ غير متأكد، ٨ لا).

### الفقرة (٣) حدوث خطأ أو تلوؤ في الأداء.

يتوقع الممثل المسرحي مسبقاً حدوث خطأ أو تلوؤ معين أثناء الأداء. هذا الهاجس بتوقع حدوث الخطأ من شأنه أن يولد قلقاً نتيجة قلة الثقة بالنفس وبالممثلين الآخرين ومن قلة الاستعداد النفسي والجسدي الكامل للأداء. أو من خلال تبريرات وهواجس يمر بها عديد من الممثلين كشعور داخلي لتوقع حدوث الخطأ على الرغم من عدم احتمالية الوقوع، لتجارب أدائية سابقة شخصية أو غير شخصية. إلا أن الشعور بذلك يظل قائماً، إذ يجعل الممثل نفسه ويحيطها بحالة من الانتظار لحدوث الخطأ وترقبه. ومن ثم يظهر القلق كرد فعل أزمائه. وأحياناً يدفع هذا الشعور بالتوقع، الوقوع في الخطأ فعلاً كنتيجة حتمية، وكأنه يترسم صورة مسبقة لوقوعه وتصور النتائج السلبية التي تنجم عنه. ويحدث مثل هذا الشعور في لحظة ابتعاد الممثل عن الشخصية والدور وعدم سيطرته الكاملة على الأداء وفقدان التركيز والانتباه. لذا كان لزاماً على الممثل تجنب هذه التوقعات غير السارة والتي تدفع إلى الاستئثار السلبية على الرغم من عدم حدوثها، وعدم التفكير بها من خلال آليات الاستعداد الكامل للأداء نفسياً وعقلياً وجسدياً وعدم سيطرة الشعور السلبي وبروز التوقعات التي من شأنها أن تثير القلق، من خلال التركيز والانتباه والتكيف مع الأداء وتعاطيه. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٩ نعم، ٢٩ غير متأكد، ١٢ لا).

### الفقرة (٤) حدوث خلل في تقنيات العرض المسرحي.

كثيراً ما يكون الممثل القائم بالأداء في موقع الجمهور أثناء مشاهدته للعرض المسرحية، ورؤيته أحياناً حدوث الخلل الفني في تقنيات العرض، مما يؤدي إلى الارتباك والفوضى، إذا ما عولجت بسرعة وبشكل فني من قبل الممثل نفسه أو منفذي هذه التقنيات. إذ يصاحب هذا الخلل لحظة وقوعه قلقاً عند الممثل المؤدي أزماء بوصفها حالة غير متوقعة وتحتاج إلى جهد جسدي وتفكير لمعالجتها خارج نطاق الآلية الأدائية بقواعدها ومنطقاتها. وتكون مقلقة ومفاجئة أكثر في حال قصور إمكانيات الرد المناسب لها، لعدم توفر الوقت المناسب لمواجهتها والتي تقع خارج نطاق سيطرة الممثل والتي قد تهدد العرض المسرحي والأداء بالفشل. وقد يتوقع الممثل مثل هذه الحالات والأخطاء الفنية والتقنية ومشكلاتها أثناء الأداء، سواء كانت في تقنية الإضاءة أو الديكور أو المؤثرات الموسيقية والصوتية من ناحية آلية التشغيل أو عملية التوقيت ومسيرة العرض والأداء، أو عدم الفاعلية أو التأخير والتقديم في استخدامها في الوقت المناسب لها. هذا الخلل يولد قلقاً وارتباكاً وحرماً لدى الممثل وقطع انسيابية الأداء والمشاهدة معاً. ومن ثم ابتعاد الممثل عن الشخصية والدور وما يسحب ذلك من آثار سلبية جانبية على الأداء وعلى الاستعداد النفسي والعقلي والجسدي للممثل في تلك اللحظة ومعاودة شعور الممثل بتوقع تكرار حدوث الخلل يفقد من خلاله إبداعه في الأداء وجماليته، ومن ثم يتبلور القلق لدى الممثل بشكل واضح. لذا كان لزاماً على الممثل التخلص من تبعات هذه التوقعات السلبية وأن حدثت فعلاً وتركيز انتباهه على الأداء مع الاسترخاء والاستعداد الكامل له. وحدث أي خلل فني طارئ بالإمكان تخطيه ومعالجته بأي طريقة متوافرة وأن كانت مؤشرة في نظر الجمهور، لكن ألا تؤثر سلباً على الأداء بشكله العام وتعرقل مسيرته وتعطيل استمراريته وحيويته وجماليته. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦١ نعم، ٣٢ غير متأكد، ٧ لا).

### الفقرة (٥) حدوث مفاجآت غير متوقعة في الأداء.

لا تخلو العملية الأدائية من حدوث مفاجآت غير متوقعة قد لا تخطر في ذهنية الممثل أثناء الأداء. وهي كثيرة ومتنوعة والتي تقع على عاتق الممثل كيفية التكيف معها وتجاوزها وتدراكها بشكل فني لا يؤثر سلباً على العرض المسرحي وفاعلية الأداء

وجماليته. وتختلف درجة تأثير حدوث هذه المفاجآت غير المتوقعة سلباً على الأداء من حيث حجمها ونوعها وتكرارها وتوقيتها، ومدى قدرة الممثل على التعاطي معها، والتي تختلف باختلاف الخبرات والتجارب. منها انطفاء التيار الكهربائي أو نسيان الحوار أو الحركة أو الارتجالات غير المبررة وغير المتوقعة أو عدم توافر الأكسسوارات والمفردات المسرحية وملحقاتها وعدم وضعها في أماكنها الصحيحة وكثير من المواقف والحالات التي قد تحدث أثناء الأداء والتي تعد مفاجأة أمام الممثل والتي يصطدم بها، لعدم وضع التصور المسبق لها. ومن ثم يكون تفاديهما يحتاج إلى رؤية وتفكير سريع ومحاولات جادة والتي قد تقع خارج نطاق سيطرة الممثل وانتباهه وتركيزه والتي تحتاج إلى آلية فنية مناسبة أزماءها. ومن ثم تشغل حيزاً من ذهنه وتفكيره عن الأداء الفعلي، ومن ثم يتشكل القلق أزماءها، ولا سيما في حال عجز الممثل في التكيف معها وتعاطيها وصعوبة تداركها. والممثل الجيد عليه أن يتوقع ويتحسب للمفاجآت بدقائقها وتنوعها وتكون لديه الآلية المناسبة والحاضرة والجاهرة لمعالجة أي موقف طارئ والتعامل معه وتفاديه بالشكل الذي لا يؤثر سلباً على سير الآلية الأدائية. وعلى الرغم من تحوط الممثل وتوقعه لهذه المفاجآت، إلا أنها تشكل له قلقاً معيناً وينسب مختلفة وفقاً لخبرة الممثل وكيفية معالجته لها وتشغل حيزاً من تفكيره وتركيز انتباهه لحظة وقوعها، بل هي تهدد ترتيب الأفكار وتنظيم ملكات العقل، لأنها تحتاج إلى جهد عقلي وجسدي جاهزين لمعالجتها. وما تشكل القلق أزماءها إلا بوصفها مفاجآت غير متوقعة وغير محسوب لها. ومن ثم يكون تعاطيها وتجاوزها يتطلب تفكيراً سريعاً واستجابة لحظوية مباشرة، بوصف المسرح فناً زمانياً يكون الزمن فيه محسوباً بدقة، لكي لا يفقد عنصر الإيقاع والإيهام والتأثير والوظيفة القائم بها. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٨ نعم، ٢٥ غير متأكد، ٧ لا).

## الفقرة (٦) سوء التكيف مع الجو العام والمناخ والمحيط بالأداء.

يظهر القلق عند الممثل المسرحي في حال سوء تكيفه مع الجو العام والمناخ المحيط الذي يغلف العرض المسرحي ويؤطره. وهي حالة تتمركز خارج نطاق إرادة الممثل فيشعر أزماءها بالقلق نتيجة سوء التعاطي أو التوافق النفسي معها. لأسباب ذاتية نفسية وشعورية تتعلق ضمن مفردات عديدة ومتنوعة وتشابك، فأحياناً ترجع إلى ذات الممثل ونفسيته ومزاجه وذهنيته والتي قد تصطدم بالمفردات المحيطة بالأداء والعرض والتي تتعارض مع مكونات العرض المسرحي ولا يستطيع تقبلها. أو مفردات تتعلق بالجمهور ومآهيته وفتاته وثقافته. فهذه المفردات الذاتية والموضوعية تشكل عنصراً ضاغطاً على نفسية الممثل وتحيله إلى مزاج سيء، ومن ثم لا يستطيع أن يتواصل مع الأداء بشكل جيد لسوء التكيف مع هكذا أجواء نفسية عامة وعدم القدرة على التعاطي معها، ومن ثم يظهر القلق كنتيجة حتمية أزماءها. وتختلف استجابة الممثلين لها وفقاً للخبرة والتجربة والتي من خلالها يكيف الممثل نفسه مع الأجواء النفسية العامة باختلافها واختلاف مناخات العرض ومحيطه، ومهما تنوعت واختلفت بدرجة استثارته وضغطها على ذات الممثل وشعوره ومزاجه والتي يستطيع أن يسايرها بالدرجة التي يصفى مزاجه ونفسيته في ظل أجوائها الضاغطة عليه. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠ عم، ٤٥ غير متأكد، ١٥ لا).

## الفقرة (٧) عدم مناسبة جغرافية المكان المسرحي للأداء.

تشترك هذه الفقرة وتتعلق مع سابقتها. إذ يعد المكان المسرحي وجغرافيته أحد مكونات العرض المسرحي. وعدم مناسبة فنياً للأداء والعرض وملاءمته بشكل عنصرياً ضاغطاً على نفسية الممثل وتبلور القلق خوفاً من عدم الظهور بشكل جيد في الأداء لفقدان الشروط الفنية خشية المسرح ومكانه وطرارية القاعة وتقنياتها ونوعها وحجمها ومحتوياتها ومعمارياتها التي قد لا تصلح فنياً للعروض المسرحية، والتي لا يستطيع الممثل أن يتكيف معها بسهولة بالدرجة التي تؤهل للقيام بادائه بالشكل المرتسم والمخطط له بشكل جيد ومؤثر، ملبياً طموحاته وتحقيق أهدافه الأدائية المتطابقة مع أخيلته الذهنية المتدفقة مع جاهزية وسائل التعبير. ومن ثم التواصل والتأثير الفكري والجمالي مع الجمهور. وكانت تكرارات إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٧ نعم، ٤٨ غير متأكد، ١٥ لا).

## الفقرة (٨) عدم مناسبة التوقيت الزمني للأداء.

تتعلق هذه الفقرة وتشترك مع سابقتها. إذ يعد زمن العرض وتوقيته شيئاً ضرورياً وباعثاً مهماً في نفسية الممثل ومزاجه، وأي تغيير جوهري في طقس العرض المعتادة والعمل خارجها، يتصير عنصرياً ضاغطاً على الممثل ومنظومته النفسية. إذ يظهر القلق عند الممثل أزماء أي سوء في التوقيت وعدم مناسبة لنفسيته ومزاجه وانعكاسه سلباً على الأداء ومستواه، كأن يكون العرض صباحاً أو بعد عرض مسرحي آخر سابق له أو داخل مهرجان أو يقدم للأطفال أو الكبار. وتشكل بوجودها سوءاً بالتكيف مع الجو العام والمناخ والمحيط الذي يغلف العرض والأداء ولا يستطيع الممثل أن يتعاطيها بسهولة والتي تولد انزعاجاً وعدم الارتياح وضيقاً نفسياً وعدم الاستقرار الذي يبلور القلق أثناء الأداء خوفاً على المستوى الأدائي ونوعيته وخوفاً على كل ما يتعلق بالتجربة الشخصية والمكانة الفنية. وهي على الرغم من تواجدها وتأثيرها، كان على الممثل الجيد أن يتكيف معها ويتجاوزها بشكل لا يؤثر على سير الأداء وقيمه وجماليته، بوصف هذه الحالة لا تثير درجة عالية من القلق المعرقل للأداء. وعلى الممثل الجيد أن يتعاطى مع أجواء العروض المسرحية كافة وتحت مجمل الظروف الزمكانية والأجواء النفسية العامة مهما كانت نوعها ودرجة تأثيرها. وكانت تكرارات إجابات العينة هي (٣٧ نعم، ٤٨ غير متأكد، ١٥ لا).

## ثالثاً. أسباب تتعلق بالطاقات البشرية.

### الفقرة (١) فقدان الثقة بالمرحج.

تتشابك العلائقية بين الممثل وكادر العرض المسرحي، متخذة اشكالاً وأنواعاً مختلفة ومتنوعة وفقاً لآليات العمل السائدة في انتاج العرض المسرحي. ومن هذه العلائقية هي العلاقة القائمة بين الممثل والمرحج والتي تستند وفقاً لمرجعيات المخرج واسلوبه الإخراجي وكيفية تعامله مع الممثل، سواء كان على مستوى الفرق الاحترافية او الهواة، كذلك تتأسس لموقف الممثل ذاته من هذه العلاقة وبرمجتها. فأحياناً تنسجم آراء وأفكار المخرج والممثل وتوجهاتهم في بلورة انموذج العرض المسرحي بصيغته النهائية بتفرعاتها كافة. وأحياناً قد تتعارض الأفكار وتتقاطع الآراء والرؤى. وطالما كان الممثل يعمل ضمن فرقة مسرحية احترافية او في ظل ظروف تجبره على العمل المسرحي مع هذا المخرج او ذاك، وامليت عليه هذه الرؤيا الإخراجية واسلوب اخراجها، يتشكل القلق لديه نتيجة سوء التكيف معها، فضلاً عن تصدع العلاقة الوجدانية مع المخرج، بالإضافة الى عدم اقتناعه الكامل بالانموذج المقدم والاسلوب المتبع في الاخراج وطريقة الأداء التي لا تتماشى مع مزاجيته وطريقة أدائه التمثيلي المعتاد عليها، متخوفاً من النتيجة النهائية التي ستؤول عنها التجربة الأدائية. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٤ نعم، ١٩ غير متأكد، ٣٧ لا) لذا ينبغي على الممثل التكيف مع المخرج ومد جسور الثقة وتبادل الآراء الفنية وغرس وتوطيد العلاقة الوجدانية والفنية وتقويتها.

### الفقرة (٢) فقدان الثقة بالممثل الآخر.

تتجاوز هذه الفقرة مع سابقتها، إذ تشكل علاقة الممثل بالممثل الآخر أهمية في تأسيس عرض مسرحي متكامل، فمتى ما قامت هذه العلاقة وفقاً لأسسها الصحيحة والثابتة، وكل ممثل يكمل الآخر عن طريق الأداء. ومهما حاول الممثل الاجتهاد بمفرده لا يستطيع ان يؤمن نجاح العرض المسرحي، ما لم تتضافر الجهود وتتقارب أوجه العلاقة الإيجابية وجدانياً وروحياً. فالعرض المسرحي نتاج تفاعل جهود كادر العرض المسرحي كافة، ولا سيما في مستوى الأداء، ومهما كان أداء الممثل جيداً ومؤثراً قد يرافقه أداء الممثل الآخر دون المستوى لأسباب ذاتية أو موضوعية أو وقوعه تحت تأثير معرقلات الأداء أو مسببات القلق واستثارته السلبية، ومن ثم على نوعية الاداء ومستواه. هذا النوع من الأداء غير المتوازن في المستوى قد يضعف من قوة الأداء الكلي ويقلل من درجته وقيمه الإبداعية والجمالية وقوة تأثيره في كسر افق انتظار الجمهور. ومتى ما كان الاتصال الوجداني والفني والتقني عالياً، والثقة المتبادلة في مجالاتها كافة، من شأنه ان يسير بالأداء والعرض بشكل جيد. ولابد من الأخذ بنظر الاعتبار مستويات الأداء عند الممثلين وقدراتهم وامكانياتهم الأدائية والتعبيرية، لئلا تحدث الهوة بين ممثل وآخر وفقدان الثقة من ناحية القدرة الأدائية، او عدم امكانية التواصل والانسجام والمسايرة في مستويات الأداء، التي من شأنها ان تثير قلقاً لدى الممثل نتيجة قطع التواصل الوجداني والفني مع الممثل الآخر الذي يشعر بالقلق هو الآخر لشعوره بالنقص والدونية في مستوى الأداء وعدم الاهتمام نتيجة تفاوت المستويات الأدائية من حيث الخبرة والتجربة والكفاية. فالممثل ذو الخبرة يشعر بنوع من القلق في حال فقدان ثقته أدائياً بالممثل الآخر، خوفاً على العرض ومستوى الأداء، وخوفاً من الفشل الذي يتوقعه والذي يهدد المكانة الشخصية والمنزلة الفنية والأدائية، لتفاوت مستوى الأداء وفقدان الثقة وعدم التآلف والانسجام النفسي الذي يحيط بالعلاقة بين الممثلين. وفي أحيان كثيرة قد لا يعين الممثل الأكثر خبرة وتجربة زميله الممثل الآخر ويسعفه في لحظة فقدانه الثقة به، ومن ثم يكون مجال توقع الفشل أكثر احتمالاً، انطلاقاً من نظرة التفرد والأنانية والنظرة الضيقة والشعور بالأنا، ومن ثم تكون استثارة القلق بدرجة عالية لدى الممثل الآخر. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦١ نعم، ١٩ غير متأكد، ٢٠ لا) لذا كانت العلاقة الوجدانية بين الممثلين في غاية الأهمية لاجاد حالة من التواصل والنجاح الفني والخلق والابداع وتبادل الثقة والابتعاد عن النظرة الذاتية الشخصية الضيقة، ووضع العمل الفني أساساً للنجاح والابداع.

### الفقرة (٣) فقدان الثقة بكادر العرض.

تتعلق هذه الفقرة مع سابقتها، إذ ان العلاقة الانموذجية ينبغي عليها ان تكون حاضرة وقوية بين الممثل وكادر العرض المسرحي والتي يتأسس بموجبها عرضاً مسرحياً ناجحاً وأداءً تمثيلاً متميزاً قائماً على ثوابت العرض المسرحي الجيد ومنطوقاته. والممثل مهما امتلك الموهبة والمهارة والخبرة لا يستطيع بمفرده ان يؤمن نجاح العرض ما لم تتضافر مهام كادر العرض وتتكاتف وفقاً للواجبات المناطة لكل فرد والتي ينبغي القيام بها والعمل بموجبها، والمتأسسة على فهم متبادل ودراسة حقيقية مسبقة لكل تفرعات العرض المسرحي وتقنياته والتي تشترك جميعها في صياغته وإخراجه بالشكل الفني والجمالي المراد انجازه وتقديمه. وهذا يتطلب خبرة ومهارة وكفاية وتجربة وفهم العاملين فيها من حيث التصميم والتنفيذ. فأحياناً يكون التصميم جيداً ومتقناً ولكن القصور يكمن في التنفيذ والذي لا يساير العرض ويؤدي الغرض المطلوب فنياً وجمالياً. ومهما كان التنفيذ جيداً فإنه لا يؤدي الغرض نفسه

إذا كان التصميم ضعيفاً ورديئاً. لذا لا بد من التكافؤ بين التصميم والتنفيذ في تقنيات العرض المسرحي لكي تساند الآلية الأدائية في اضفائها الأجواء النفسية العامة المناسبة والمدمجة وتقريب أوجه الواقع الى نفسية الممثل وعقليته، ومن ثم توفير عنصر الإيهام والإقناع عند الجمهور. وإن حدوث أي خلل في عمل أو وظيفة تقنيات العرض المسرحي، من حيث قلة خبرة العاملين وتفهمهم في تنفيذ التصميم والتي تولد قلقاً عند الممثل حين يفقد الثقة بهم، لأن أداءه سيصيبه الشرخ والنقص والفتور، لأنه لا يستطيع بمفرده اتمام العرض وانجاحه دون مساعدة تقنيات العرض المسرحي ومساندتها، مهما امتلك الخبرة والمهارة في الأداء الذي سوف يعثره الخلل الفني والجمالي. لذا لابد من زرع الثقة المتبادلة ما بين الممثل وكادر العرض من مصممين ومنفذين وتحمل كادر العرض مسؤولياته واطمأنها بشكل جيد، حتى ولو كان هذا الكادر قليل الخبرة والتجربة، لأنه سوف يؤسس روح المثابرة والمتابعة والإبداع ورغبة التفوق والنجاح. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٨ نعم، ٢٧ غير متأكد، ١٥ لا). لا يتركز فقدان ثقة الممثل بكادر العرض المسرحي، إلا في لحظات آنية ومواقف تفرضها حالات تؤثر في المنظومة النفسية والشعورية والعقلية للممثل، يؤسس على وقفها حالة شعورية قلقة قد تكون مؤقتة زائلة بزوال مسبباتها.

## رابعاً. أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي.

### الفقرة (١) فقدان الاقتناع بالآلية الأداء وأسلوبه.

يتبلور القلق عند الممثل المسرحي لحظة فقدانه الاقتناع بالآلية الأداء واسلوبه الذي يتبعه المخرج في اخراجه للمسرحية والذي قد لا يتماشى مع مزاجية واسلوبية الأداء المتبع لديه والذي يجيده ويتقنه، كما ان هذا النوع من الأداء قد لا يجيده ويتقنه بالمستوى الذي يتساير ويتلاءم مع قدراته وامكانياته المتاحة، او ان آلية الأداء لا تستوعب كل امكانياته ومهاراته ويستغلها ويستثمرها. او ان اسلوب الأداء لا يتماشى مع طرازية المسرحية ومواقفها وأحداثها وشخصياتها. وهذا التقاطع في المواقف بين الممثل وآلية الأداء واسلوبه من شأنه ان يفقد الثقة بين الممثل والمخرج. ومن ثم تتأسس علاقة سلبية في التعامل والتي تنعكس على تنفيذ آلية الأداء وأسلوبه من قبل الممثل بالشكل الفني المطلوب والمستوى المراد تحقيقه والصورة المتوخاة تقديمها، لفقدان اقتناع الممثل بها، لأن تنفيذها سوف يكون قسرياً وليس عفويّاً، وخالية من الإبداع والخلق والجمال قدر تقديمها بشكل سطحي غير معبر ولا يحدث أثراً وتجسيد الفعل والاقتناع والتأثير المطلوب لدى الممثل الآخر ولدى الجمهور. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٠ نعم، ٢٨ غير متأكد، ٢٢ لا) لذا ينبغي على الممثل التكيف مع آليات الأداء التي يضعها المخرج وفقاً لرؤيته، فضلاً عن فتح باب الحوار والنقاش وفتح آفاق العمل المشترك وزرع الثقة المتبادلة مع المخرج.

### الفقرة (٢) فقدان الاقتناع بالنص المسرحي.

يتشكل القلق عند الممثل المسرحي لحظة فقدانه الاقتناع بالنص المسرحي واسلوب حواراته والتي قد لا تتوافق مع نفسيته ومزاجه، أو انه لم يتعود العمل والأداء في هكذا نصوص مسرحية، كان يكون النص شعرياً أو مقدماً للأطفال، أو من حيث طرازه ونوعية حواراته، التي قد تطول لدى الشخصية التي يمثلها والتي يكثُر فيها الدialogات والمنولوجات التي لا تبرز آلية الأداء وقوته وجماليته وفقاً لمنظوره الخاص وتصوره. وقد يجبر الممثل أحياناً للاشتراك في هذا العرض المسرحي بوصفه ممثلاً يعمل ضمن فرقة احترافية أو مكلفاً به، ومن ثم يكون ادائه ليس بالشكل الذي تعود ان يخرج به الى الجمهور، او بالقيمة والدرجة والمستوى الأدائي الذي عرف به. ومن ثم سوف يقلق الممثل على مكانته ومنزلته الفنية، خوفاً من عدم الظهور بشكل جيد ولائق في هذا الأداء، فضلاً عن عدم السماح له من قبل المخرج واعطائه الفرصة والحرية بتغيير بعض اسلوب حوارات النص أو تعديل وحذف بعض فقراته. لذا لابد من تأسيس علاقة متينة وجيدة بين كادر العرض المسرحي ومكوناته كافة قبل الدخول في معترك العرض المسرحي بتفريعاته كافة، وإن يتكيف الممثل ويتعاطى مع كل اساليب النصوص المسرحية باختلاف انواعها. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠ نعم، ٣٦ غير متأكد، ٢٤ لا).

### الفقرة (٣) فقدان الاقتناع بالدور والشخصية المسرحية.

يتخلق القلق عند الممثل المسرحي من زاوية أخرى، حين تناط به شخصية مسرحية أو دوراً قد يتعارض مع ابعاد شخصيته كممثل، أو ان الممثل لم يتعود على تقديم مثل هذه الأدوار سابقاً. أو ان الدور أو الشخصية المناطة اليه تجسيدها هي شخصية ثانوية أو هامشية ليس لها دور مؤثر وفعل حاضر في العرض المسرحي، ولا تلبي طموحاته ولا تتماشى مع منزلته وخبرته وتجربته، أو ان الدور أو الشخصية مركبة وتحمل عدة ابعاد وفيها تحولات عميقة وجذرية ومتكررة ومفاجئة لا يستطيع اتقانها وتقديمها. كل هذه الحالات والمواقف تخلق لدى الممثل قلقاً وتوتراً وخوفاً على منزلته الشخصية أو القاء النظرة الدونية عليه.

وعلى الممثل الجيد ان يتقن الأدوار والشخصيات كافة مهما تعددت وتنوعت، وان يقتنع بالدور والشخصية مهما كان دورها ونوعها وحجمها وموقعها في العرض المسرحي، وان يبدع في تقديم شخصيته ودوره مهما كان حجمه ومساحته، وان لا يفقد الإيمان والاقتناع بدوره وشخصيته وان يقدمها بصدق وحيوية. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٥ نعم، ٤٠ غير متأكد، ٢٥ لا).

## الفقرة (٤) فقدان الاقتناع بالرويا الاخراجية.

تتشترك هذه الفقرة مع علاقة الممثل بالمرح، اذ يمكن ان يتبلور القلق عند الممثل المسرحي لحظة فقدانه الاقتناع بالرويا الاخراجية والتي توطر العمل المسرحي، والتي قد تتعارض لما تصوره الممثل لإدارة العرض او الاخراج المشهدي بالشكل الذي يتماشى مع رؤيته ومزاجه لاسباب ذاتية او موضوعية. فأحياناً قد لا يكون اخراج المسرحية او المشهد ملبياً لطموح الممثل ويؤسس لأدائه ويثبت لنفسه وللآخر امكانياته الأدائية. فالخلل ليس قائماً في رؤية المخرج واسلوبه الاخراجي قد تعلق الأمر بمزاجية الممثل وموقفه الشخصي حياله تلبية لرغباته وطموحاته ومهاراته. وأحياناً يكمن الخلل فعلاً في شخصية المخرج لعدم اهليته ونقص خبرته وتجربته التي قد لا تتساير او تتكافئ مع خبرة الممثلين وتجاربهم. فالممثل يخشى الفشل والإخفاق جراء رؤية المخرج التي لا تؤسس عملاً مسرحياً ابداعياً ناضجاً فنياً وجمالياً، وأحياناً يكون المخرج والممثل بمستوى جيد ومتكافئ، لكن تتعارض وجهات النظر والرؤى وتتقاطع. وتبعاً لكون المخرج سيد العرض المسرحي والممثل منفذ للأداء فيه، يتأسس القلق عند الممثل لعدم توافر المناخ النفسي له والذي يؤهله للقيام بالأداء لفقدانه الاقتناع بشخصية المخرج ورؤيته الاخراجية. وعليه لا بد من أسس وثوابت وتوافق مبدئي مسبق بين كادر العرض المسرحي كافة في وضع آليات العرض وترسيخ أواصر العلاقة الفنية والمعرفية والابداعية والجمالية منذ بداية الشروع بالعمل والخروج برويا واحدة متوافقة قوامها الابداع والجمال. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٨ نعم، ٣٠ غير متأكد، ٢٢ لا).

## الفقرة (٥) فقدان الاقتناع بضبط تقنيات العرض المسرحي.

يتسور القلق عند الممثل المسرحي الأكثر تجربة وخبرة ومهارة أثناء الأداء ويتأطر بكل ما يحيط به من مفردات وعوامل ومكونات العرض المسرحي، فهو يتحسب لكل التفرعات والمفردات، فاقد الاقتناع الوهمي بالعاملين بتنفيذ التقنيات المسرحية حرصاً زائداً لا مبرر له، وخوفاً على التجربة الأدائية والمسرحية. هذا الخوف والحرص وفقدان الاقتناع لديه ما يبرره من خلال تجارب سابقة له أو لغيره قد حدثت فيها معرقلات ومشكلات في التقنيات المسرحية والعاملين عليها لعدم أهليتهم او ضعف تجربتهم وخبرتهم وفقدان حرصهم العالي والتشديد بمسؤولياتهم المناطة بهم والتي لاتوازي حتماً حرصه واتقانه الأدائي من وجهة نظره، ولاسيما اذا كان العاملون في هذا المجال من الهواة او قليلي الخبرة والتجربة، فهو يخشى الوقوع في الخطأ والمشكلات التقنية نتيجة عدم ضبط عمل التقنيات المسرحية او عدم انسجامها مع الأداء في تأثيرها وتوقيتها وفعاليتها. وبذلك يفقد الممثل ثقته واقتناعه بهم مسبقاً. وعلى الممثل الجيد والواثق من نفسه ان يؤسس علاقة متينة واضعاً ثقته وقناعاته كاملة بكادر العرض كافة، وفي المقابل على الجميع القيام بمسؤولياتهم ومهامهم كما ينبغي لإدامة العرض المسرحي وانجاحه فنياً وابداعياً وجمالياً. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٧ نعم، ٤١ غير متأكد، ١٢ لا). وعلى الرغم من عدم تمركز فقدان اقتناع الممثل بمكونات العرض وسيادتها في تفكيره وشعوره، وعدم تحققها بشكل كبير ومؤثر، إلا انها حاصلة واقعة أثناء العرض المسرحي، باختلاف مواقف الممثلين وحالاتهم النفسية والشعورية والذهنية.

## خامساً. اسباب تتعلق بالجمهور.

### الفقرة (١) التردد في مواجهة الجمهور.

يتشكل القلق عند الممثل المسرحي في حال تردده في مواجهة الجمهور، وهذا التردد يضعف من قدرته في المواجهة، ومن ثم التأثير السلبي في مجريات الأداء. إذ تكتمل العملية الإبداعية للعرض المسرحي بتواجد الجمهور وتفاعله والتأثير فيه فنياً وجمالياً، باعتباره أحد الحلقات المكملّة لأي عمل مسرحي. وغاية العروض المسرحية تقديمها الى الجمهور بغية المتعة والتعليم ونقل الافكار والثقافات وطرح الرؤى والآراء. وقد يشكل عامل الجمهور عنصراً ضاعطاً على عديد من الممثلين باختلاف الخبرة والتجربة، مسبباً قلقاً معيناً متجسداً في نوعية العلاقة التي تربطه وياهم، متخذاً عدة تسميات في مواجهته، كأن يكون تردداً أو هاجساً أو توتراً. وعدم القدرة الكاملة له بشكل تام وصحيح دون ان يرافقها مثل هذه الحالات النفسية والتي تشمل القلق، ولاسيما اللحظات الأولى والتي قد يتضاءل تأثيره تدريجياً مع استمرارية الأداء ودخول الممثل أجواء الشخصية والعرض المسرحي وأجواء قاعة الجمهور وتعاطيها. والتردد وضعف المواجهة نابع من ضعف شخصية الممثل وعدم الثقة بقابليته الأدائية. ومن ثم سيطرة حالة الهروب الداخلي (الذاتي) للممثل أزاء هذا الموقف والحالة، مما يؤدي الى تشكل حالة القلق لمثل هؤلاء الممثلين وسيطرته، وهو يظهر وفقاً لتجربة الممثل وخبرته واستعداداته وقدراته الذاتية في الأداء وثقته بنفسه ومعالجته واحتوائه في حال ظهوره. وغالباً ما تنتاب هذه الحالة من القلق الممثل الأقل خبرة وتجربة لحين اكتسابها بمعالجة هكذا مواقف وحالات واستدراكها. وهي حالة ظرفية مؤقتة زائلة بالتردد بالتكيف والتعاطي، فضلاً عن المهارة والتألف والتأقلم مع الجمهور وافرآته. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٨ نعم، ٣٤ غير متأكد، ٤٨ لا).

## الفقرة (٢) اللحظة الأولى لمواجهة الجمهور.

تنتاب العديد من الممثلين باختلاف الخبرة والتجربة حالة من القلق الوقتي وبدرجات متفاوتة في اللحظات الأولى لمواجهة الجمهور، باعتبارها لحظة الاتصال الأولى معه، تزول تدريجياً في حالة التكيف السريع للممثل للمواجهة والاندماج في الأداء والعرض ونسيان عامل الجمهور وتأثيراته وعدم الانشغال به والتفكير فيه، فالجمهور بوصفه عامل نفسي يثير القلق عند الممثل بسبب حدوث الصدمة الأولى للمواجهة والتي تتأرجح نزولاً مع استمرارية المعاشية مع الدور والتكيف مع الجو العام للعرض ومعايشته الشخصية. ففي اللحظات الأولى للأداء يشعر الممثل بشخصيته المتفردة بصحبة القلق له، وفي لحظة اختفاء الشخصية كممثل وظهور شخصية الدور وسيادته يزول معه القلق كحالة مؤقتة، مؤسساً اتصالاً مع الجمهور وجدانياً وعقلياً. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٧٢ نعم، ١٣ غير متأكد، ١٥ لا) لذا ينبغي على الممثل الاستعداد الكامل نفسياً وجسدياً للعرض المسرحي والثقة المطلقة بالنفس ذلك من خلال التمارين المكثفة، فضلاً عن تأسيس علاقات وجدانية فنية مع كادر العرض كافة.

## الفقرة (٣) عندما يكون الجمهور من النخبة.

يحمل بعض الممثلين نوعاً من القلق أزاء نوع جمهوره كحالة نفسية داخلية ترافقه في هذا المجال، ولاسيما الممثلين الأقل خبرة وتجربة وكفاية، فتستثار درجة القلق لديهم في حال معرفتهم بان من بين الجمهور اساتذة مختصين ونقاد ولجان فنية وضيوف من خارج الوسط او المحيط المألوف والمعتاد عليه، جمهور من نوع آخر لا يتألف معه بسهولة ويتعاش وجدانياً وعقلياً، والتواصل معه وبعد عملية صعبة ومعقدة الى درجة ما. وهناك بعض الممثلين ينتابهم القلق من وجود شخص معين او حتى الاصدقاء والأهل بين الجمهور. وهذا يرجع لأسباب نفسية ذاتية تتعلق بالممثل نفسه، او خوفاً من تدني المستوى الأدائي وعدم الظهور بشكل جيد ومقنع ومؤثر، أو قد لا يريحه نفسياً وشعورياً تواجد هكذا نمط من مفردات الجمهور وأنواعه. هذا القلق يولد شعوراً بالتوتر والارتباك والخوف الشخصي. وعلى الممثل الجيد ان يقدم نتاجه الفني الى الجمهور ولا تعيقه مستوياته المختلفة والمتنوعة، ولا يهيمه نوعه وفنائه، ولاسيما الممثلين قليلي الخبرة والتجربة، واطلاق الثقة بالنفس والتكيف مع الجمهور وتعاطيه. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠ نعم، ٣١ غير متأكد، ٢٩ لا).

## الفقرة (٤) حين يزداد عدد الجمهور.

يتشكل القلق عند بعض الممثلين نتيجة عدد الجمهور وزيادته، إذ يتأثر سلباً بزيادة عدده انطلاقاً من ان هذه الزيادة سوف تربك نظام قاعة العرض وتحدث الفوضى والارباك، ومن ثم انعكاسها نفسياً وشعورياً لدى الممثل، ولاسيما اذا كانت قاعة الجمهور لا تسمح باستيعاب هذه الزيادة مما يؤدي الى الجلوس العشوائي الذي يربك الممثل نفسياً وجسدياً أثناء الأداء، ولاسيما حالة كسر آلية العلاقة الوجدانية معهم وجماليتها عند العرض الذي يتأسس وفقاً للأسلوب الواقعي ويتأسس بوجود الجدار الرابع. ويختلف هذا

التشكل في القلق حسب طبيعة الممثل النفسية والشعورية ودرجة ادائه وقدرته وإمكانياته وثقته بنفسه. في حين يرى ممثلون آخرون في زيادة عدد الجمهور عاملاً إيجابياً نحو تدعيم الأداء وثبات الذات والقدرات الأدائية وعاملاً مساعداً للابداع ومحفزاً لاثبات الأنا. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٠ نعم، ٣٩ غير متأكد، ٥١ لا).

## الفقرة (٥) حين يقل عدد الجمهور.

يتشكل القلق عند العديد من الممثلين بنقصان عدد الجمهور الذي توقع حضوره، ولاسيما أن أدائه وابداعه فيه متأسس على وجود علاقة متينة مع جمهوره لكي يثبت جدارته وكفايته الأدائية، وبقلة عدده يتولد نوع من الفتور والضعف الأدائي وعدم الحيوية والدينامية والخالى من الابداع والإثارة والجمال. لأن الجمهور لديه عامل مهم ومساعد في انجاح العملية المسرحية والأدائية، وعامل مهم في تكاملية العرض المسرحي. فيستثار القلق بدرجة معينة في حال قلته وفراغ القاعة. وعلى الممثل الجيد ألا يتأثر بعدد جمهوره سواء كان غفيراً أم قليلاً، وان لا يولد لديه شعوراً سلبياً مقلقاً مؤثراً على الأداء، وان يركز اهتمامه وانتباهه على العمل المسرحي وليس التركيز ما بداخل القاعة. لأن ارضاء الذات والثقة بها أهم من ارضاء الآخر، فضلاً عن اضافة تجربة وخبرة جديدة. وان تأكيد الذات واكتمالها ليس بنظر الآخر كلياً قدر تعلقها بالانا وثابتها وتأكيداها، من خلال تهينة اشتراطاتها التي تؤدي الى ثباتها وترسيخها والإيمان بها، مهما كان عدد الجمهور قليلاً وغير متفاعل. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦ نعم، ٤٢ غير متأكد، ٥٢ لا).

## الفقرة (٦) كون الممثل نقطة تركيز انظار الجمهور.

يشعر الممثل المسرحي، ولاسيما قليلي الخبرة والتجربة بالقلق لحظة شعوره أنه نقطة تركيز انظار الجمهور، اذ يتولد شعور في أثناء الأداء باعتباره نقطة تركز الأداء ومحوره، وان انظار الجمهور وتركيزهم واهتمامهم في هذه اللحظة منصّباً عليه ومتوجّهاً اليه. ومن ثم تولد هذه الحالة قلقاً وخوفاً من عدم الاجادة في الدور وعدم الاقتناع الكامل لهم والتأثير فيهم، لنوعية آلية الأداء وقوته التعبيرية والجمالية والتي قد لا تسعفه ووسائله التعبيرية على انجازه. او يختص بوصفه شعوراً ذاتياً يفرزه عدد من الممثلين بانهم نقطة تركز انظار الجمهور، ومن ثم الإحساس بنوع من الرهبة والرجفة والخوف جراء هذا التركيز والتخيل. ويشترك الممثل ذو التجربة الطويلة بهذا الشعور نتيجة احساسه بمثل هذه الحالة ولكن بدرجة أقل. لذا يتشكل القلق عند الممثل حسب درجة تأثره بها ومدى احساسه بهذا الشعور، واحتوائه وتقبله لهذه الحالة ومدى نظرتة أرائها فنياً وفكرياً وشعورياً في التقبل والمعالجة والتصرف ورد الفعل اتجاهها، وما هي اسبابها وبواعثها ودوافعها ومثيراتها. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٦ نعم، ٣٧ غير متأكد، ٢٧ لا).

## الفقرة (٧) عدم تقبل الجمهور للعرض والاداء.

يصيب شعور ذاتي سلبي مفترض ومتخيل عدداً من الممثلين في أثناء الأداء، شعور داخلي عميق، بأن الأداء غير مؤثر ولا يحمل قيمة فنية وجمالية، والعرض لم يحقق اهدافه الرئيسية، مع تحديد درجة الأداء وقيمة العرض، ومن ثم يكون تأثير هذا الشعور سلبياً على الأداء في حال وقوع الممثل أسيراً له. وهذا يتأتى من خلال اشغال الممثل نفسه بقضايا جانبية تبتعد بالأداء وجماليته عن قيمته الحقيقية، وتعزله جانباً ومن ثم عرقلة لديناميته ولسير الأداء في اللحظات التالية لذلك الشعور المفترض. فيتولد القلق في حال سيطرة هذا الشعور في فكر الممثل وتمركزه في ذهنه وان لم يحدث هذا الحكم بالفعل من قبل الجمهور. لذا بات على الممثل طرد كل الأخيلة السلبية والتصورات المفترضة المعرقة للاداء وديناميته واستمراريته، وطرح الثقة بنفسه ووضع الآليات الأدائية الكفيلة بالنجاح واطلاق الشعور النابع والتفوق والرقى والجمال. وعدم اشغال الفكر باحكام قيمية مفترضة ومتخيلة سواء كانت ايجابية أم سلبية. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٠ نعم، ٢٦ غير متأكد، ١٤ لا).

## الفقرة (٨) من التصرفات السلبية لبعض الجمهور المعرقة للاداء.

نتيجة لتنوع الجمهور وتنوع مستوى ثقافته ومرجعياته، قد يتصرف البعض منهم بتصرفات سلبية شاذة وغير لائقة أثناء العرض والتي تولد ارباكاً للممثل وقلقاً من خلال قطع العلاقة الوجدانية والعقلية مع الشخصية والدور الذي يؤديه ومع الشخصيات المسرحية الأخرى، وقطع آفاق الاندماج والتقمص، ومن ثم سحب تركيز الممثل وانتباهه نحو الجمهور ونحو التصرفات السلبية الصادرة عن البعض منهم. هذا القطع في الآلية الأدائية والعلائقية تشكل قلقاً وخوفاً للممثل من عدم القدرة على التواصل بشكل جيد مع الشخصية وآلية الأداء، مع تكبير المزاج النفسي، ومن ثم تكون عملية المراجعة النفسية والعقلية إلى جو الشخصية والدور تبدو صعبة ومعقدة، وإن حصل الرجوع فإنها لا تكون بذات الحيوية والدينامية والفاعلية، ولا سيما في حال استمرار هذه التصرفات بين حين وآخر والتي تؤثر سلباً على الأداء وديناميته. وعلى الممثل ألا يركز انتباهه أزاءها وإن يتجاوزها من خلال تركيز ملكات العقل والذهن والعاطفة على الدور والشخصية والعرض المسرحي وأجوائه النفسية بشكل عام. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٤ نعم، ٢٣ غير متأكد، ١٣ لا).

## الفقرة (٩) حكم الجمهور على الأداء.

يضع العديد من الممثلين في أذهانهم المرحلة النهائية للعمل الفني الإبداعي كنتيجة ومحصلة نهائية للجهد المبذول نفسياً وجسدياً، ولا سيما حكم الجمهور ونقدهم لهم ولأدائهم، انطلاقاً من الخوف على المكانة الاجتماعية والمنزلة الشخصية والفنية كممثل، بوصف التجربة الفنية بأنها محطة للتواصل والنجاح والتقدير الاجتماعي. لهذا يظل حكم الجمهور ونقده هاجساً يقلق الممثل أثناء الأداء. وهو في دوامة هذا التساؤل والتفكير يتشكل القلق لديه وينشأ لما ستؤول إليه التجربة الفنية كنتيجة نهائية، ولا سيما إذا كان الجمهور من النخبة وهناك اثبات للذات والتقدير أزاء هذه العملية الأدائية. وتزداد درجة القلق واستثارته في حال شعور الممثل المسبق نتيجة تجارب سابقة، بالغبن والتعسف وعدم قياس التقدير الفني الحقيقي والصائب تجاهه واتجاه الأداء الخاص به، لعدم وجود محك أو قياس موضوعي يتم بموجبه تقدير ذلك، وإنما يرجع لأهواء شخصية ونزوات فردية ضيقة في الحكم على الأداء والممثل القائم به والعرض المسرحي برمته. وعلى الممثل الجيد عدم اشغال فكره وتركيزه بأراء الجمهور وحكمه وما ستؤول إليه التجربة الأدائية في النتيجة النهائية. مهما كان وسيكون حكم الجمهور ونقده وأريه أزاء الأداء سلباً كان أم إيجاباً، وتجاوز كل مسببات القلق وعرقلة للأداء وديمومته واستمراريته وديناميته وجماليته. وكانت تكرارات اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٣ نعم، ٤١ غير متأكد، ٢٦ لا).

وفقاً لاجابات العينة على اداة الأستبيان. بلغ مجموع تكرارات إجابات العينة لـ (نعم) ولكل فقرات الأداة (٢٣٧٢) وتكون درجتها (٧١١٦) درجة وذلك بضرب تكرارات الإجابة لها في (٣) الدرجة المعطى لها. وبلغ مجموع تكرارات اجابات العينة لـ (غير متأكد) ولكل فقرات الأداة (١٨٢٠) وتكون درجتها (٣٦٤٠) درجة وذلك بضرب تكرارات الإجابة لها في (٢) الدرجة المعطى لها. وبلغ مجموع تكرارات إجابات العينة لـ (لا) ولكل فقرات الأداة (١٢٠٨) وتكون درجتها (١٢٠٨) درجة وذلك بضرب تكرارات الإجابة لها في (١) الدرجة المعطى لها. وبذلك بلغ مجموع الدرجة النهائية لتكرارات إجابات العينة ولكل فقرات الأداة وفقاً لبدائل الإجابة ودرجاتها المعطى لها (١١٩٦٤) درجة من أصل المجموع العام للأداة (١٦٢٠٠) والحصلة من إجابات عدد العينة (١٠٠)  $\times$  عدد فقرات الأداة (٥٤)  $\times$  أعلى درجة لبديل الإجابة (٣). وبذلك كانت النسبة المئوية العامة للقلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء هي (٧٣.٨٥١٨٥%)<sup>(٥)</sup>.

وبلغ مجموع درجات الفئة أولاً (اسباب ذاتية تتعلق بالممثل) (٢٩٠٠) درجة موزعة على (١٢٧٠) لإجابة (نعم) و (٩٩٨) لإجابة (غير متأكد) و (٦٣٢) لإجابة (لا). وبضرب هذه الدرجات وفقاً لبدائل الإجابة والدرجة المعطى لها. تكون (٣٨١٠) لإجابة (نعم) و (١٩٩٦) لإجابة (غير متأكد) و (٦٣٢) لإجابة (لا). وبذلك تكون درجة المجموع النهائي لهذه الفئة (٦٤٣٨) من المجموع الاصل الكلي (١٧٤٠٠) الحاصل من مجموع درجات أصل الفئة والمتأت من ضرب عدد العينة (١٠٠)  $\times$  درجة بديل الإجابة  $\times$  عدد فقرات الفئة (٢٩). وكانت (٨٧٠٠) لإجابة (نعم) و (٥٨٠٠) لإجابة (غير متأكد) و (٢٩٠٠) لإجابة لا، وبنسبة مئوية بلغت (٥٣.٨١%).

وبلغ مجموع درجات الفئة ثانياً (اسباب موضوعية) (٨٠٠) درجة موزعة على (٣٨٠) لإجابة (نعم) و (٢٩٦) لإجابة (غير متأكد) و (١٢٤) لإجابة (لا). وبضرب هذه الدرجات وفقاً لبدائل الإجابة والدرجة المعطى لها. تكون (١١٤٠) لإجابة (نعم) و (٥٩٢) لإجابة (غير متأكد) و (١٢٤) لإجابة (لا). وبذلك تكون درجة المجموع النهائي لهذه الفئة (١٨٥٦) من المجموع الاصل الكلي (٤٨٠٠) الحاصل من مجموع درجات أصل الفئة والمتأت من ضرب عدد العينة (١٠٠)  $\times$  درجة بديل الإجابة  $\times$  عدد فقرات الفئة (٨). وكانت (٢٤٠٠) لإجابة (نعم) و (١٦٠٠) لإجابة (غير متأكد) و (٨٠٠) لإجابة (لا)، وبنسبة مئوية بلغت (١٥.٥١%).

وبلغ مجموع درجات الفئة ثالثاً (اسباب تتعلق بالطاقات البشرية) (٣٠٠) درجة موزعة على (١٦٣) لإجابة (نعم) و (٦٥) لإجابة (غير متأكد) و (٧٢) لإجابة (لا). وبضرب هذه الدرجات وفقاً لبدائل الإجابة والدرجة المعطى لها. تكون (٤٨٩) لإجابة

(٥) ينظر ملحق (٦) جدول يبين تكرارات إجابات العينة مضروباً وفقاً لدرجات بدائل الإجابة، ومجموعها ونسبها المئوية أزاء كل فقرة في الأداة.

(نعم) و (١٣٠) لإجابة (غير متأكد) و (٧٢) لإجابة (لا). وبذلك تكون درجة المجموع النهائي لهذه الفئة (٦٩١) من المجموع الاصل الكلي (١٨٠٠) الحاصل من مجموع درجات أصل الفئة والمتأت من ضرب عدد العينة (١٠٠)  $\times$  درجة بديل الإجابة  $\times$  عدد فقرات الفئة (٣). وكانت (٩٠٠) لإجابة (نعم) و (٦٠٠) لإجابة (غير متأكد) و (٣٠٠) لإجابة (لا)، وبنسبة مئوية بلغت (٥٠.٧٧%).

وبلغ مجموع درجات الفئة رابعاً (أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي) (٥٠٠) درجة موزعة على (٢٢٠) لإجابة (نعم) و (١٧٥) لإجابة (غير متأكد) و (١٠٥) لإجابة (لا). وبضرب هذه الدرجات وفقاً لبدائل الإجابة والدرجة المعطى لها. تكون (٦٦٠) لإجابة (نعم) و (٣٥٠) لإجابة (غير متأكد) و (١٠٥) لإجابة (لا). وبذلك تكون درجة المجموع النهائي لهذه الفئة (١١١٥) من المجموع الاصل الكلي (٣٠٠٠) الحاصل من مجموع درجات أصل الفئة والمتأت من ضرب عدد العينة (١٠٠)  $\times$  درجة بديل الإجابة  $\times$  عدد فقرات الفئة (٥). وكانت (١٥٠٠) لإجابة (نعم) و (١٠٠٠) لإجابة (غير متأكد) و (٥٠٠) لإجابة (نادراً)، وبنسبة مئوية بلغت (٩٠.٣١%).

وبلغ مجموع درجات الفئة خامساً (اسباب تتعلق بالجمهور) (٩٠٠) درجة موزعة على (٣٣٩) لإجابة (نعم) و (٢٨٦) لإجابة (غير متأكد) و (٢٧٥) لإجابة (لا). وبضرب هذه الدرجات وفقاً لبدائل الإجابة والدرجة المعطى لها. تكون (١٠١٧) لإجابة (نعم) و (٥٧٢) لإجابة (غير متأكد) و (٢٧٥) لإجابة (لا). وبذلك تكون درجة المجموع النهائي لهذه الفئة (١٨٦٤) من المجموع الاصل الكلي (٥٤٠٠) الحاصل من مجموع درجات أصل الفئة والمتأت من ضرب عدد العينة (١٠٠)  $\times$  درجة بديل الإجابة  $\times$  عدد فقرات الفئة (٩). وكانت (٢٧٠٠) لإجابة (نعم) و (١٨٠٠) لإجابة (غير متأكد) و (٩٠٠) لإجابة (لا)، وبنسبة مئوية بلغت (١٥٠.٥٨%).

وكانت الفقرة الأكثر استثارة للقلق عند الممثل المسرحي العراقي في الأداة هي الفقرة (٢٢) من الفئة أولاً، (الحرص الشديد والزائد على العرض والأداء) وبنسبة مئوية بلغت (٩٢.٦%) من عدد العينة. أما الفقرة الأقل استثارة للقلق هي الفقرة (٥) من الفئة خامساً، (حين يقل عدد الجمهور) وبنسبة مئوية بلغت (٥١.٣%) من عدد العينة.

وكانت الفقرة الأكثر استثارة للقلق في الفئة أولاً (أسباب ذاتية تتعلق بالممثل) هي الفقرة (٢٢) (الحرص الشديد والزائد على العرض المسرحي) وبنسبة مئوية بلغت (٩٢.٦%) من عدد العينة. أما الفقرة الأقل استثارة للقلق فيها هي الفقرة (٢٩) (التفكير بالمشكلات الشخصية) وبنسبة مئوية بلغت (٥٧%) من عدد العينة.

وكانت الفقرة الأكثر استثارة للقلق في الفئة ثانياً (اسباب موضوعية) هي الفقرة (٥) (حدوث مفاجآت غير متوقعة في أثناء الأداء) وبنسبة مئوية بلغت (٨٧%) من عدد العينة. أما الفقرة الأقل استثارة للقلق فيها هي الفقرة (١) (التعرض للضغط الاجتماعية) وبنسبة مئوية بلغت (٥٦.٣%) من عدد العينة.

وكانت الفقرة الأكثر استثارة للقلق في الفئة ثالثاً (اسباب تتعلق بالطاقات البشرية) هي الفقرة (٣) (فقدان الثقة بكادر العرض) وبنسبة مئوية بلغت (٨١%) من عدد العينة. أما الفقرة الأقل استثارة للقلق فيها هي الفقرة (١) (فقدان الثقة بالمرحج) وبنسبة مئوية بلغت (٦٩%) من عدد العينة.

وكانت الفقرة الأكثر استثارة للقلق في الفئة رابعاً (اسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي) هي الفقرة (٥) (فقدان الاقتناع بضبط التقنيات المسرحية ومستلزمات العرض المسرحي) وبنسبة مئوية بلغت (٧٨.٣%) من عدد العينة. أما الفقرة الأقل استثارة للقلق فيها هي الفقرة (٣) (فقدان الاقتناع بالدور والشخصية التي تمثلها) وبنسبة مئوية بلغت (٧٠%) من عدد العينة.

وكانت الفقرة الأكثر استثارة للقلق في الفئة خامساً (اسباب تتعلق بالجمهور) هي الفقرة (٢) (اللحظة الأولى لمواجهة الجمهور) وبنسبة مئوية بلغت (٨٥.٦%) من عدد العينة. أما الفقرة الأقل استثارة للقلق فيها هي الفقرة (٥) (حين يقل عدد الجمهور) وبنسبة مئوية بلغت (٥١.٣%) من عدد العينة.

وبذلك تكون الفئة ثانياً (الاسباب الموضوعية) هي أكثر قوة في الأداة. وحسب تكرارات اجابات العينة وبنسبة (٢٣.٢٠٠)، ومن ثم الفئة ثالثاً (الطاقات البشرية) وبنسبة (٢٣.٠٣٣)، ومن ثم الفئة رابعاً (مكونات العرض المسرحي) وبنسبة (٢٢.٣٠٠)، ومن ثم الفئة أولاً (الاسباب الذاتية) وبنسبة (٢٢.٢٠٠)، وأقل قوة في الاداة هي الفئة خامساً (الاسباب المتعلقة بالجمهور) وبنسبة (٢٠.٧١١). وذلك بعد تقسيم مجموع درجات كل فئة على عدد فقراتها  $\times ١٠٠$ .

(\*) ينظر ملحق (٧) جدول يبين تكرارات إجابات العينة وفقاً للفئات الخمس ولبدائل الإجابة مضروباً بالدرجة المعطى لها، ومجموعها والمجموع الاصل الكلي لها ونسبها المئوية.

اما ترتيب النسب المئوية لكل فئة، كانت الفئة أولاً بنسبة (٥٣.٨١%) أولاً، ومن ثم الفئة خامساً وبنسبة (١٥.٥٨%)، ومن ثم الفئة ثانياً وبنسبة (١٥.٥١%)، ومن ثم الفئة رابعاً وبنسبة (٩.٣١%)، ومن ثم الفئة ثالثاً وبنسبة (٥.٧٧%). وبذلك بعد تقسيم مجموع كل فئة على مجموع درجات الفئات (١١٩٦٤)  $\times ١٠٠$ .

تعد عديد من الارتكاسات الانفعالية العيانية، ولا سيما انفعال القلق تصنيفاً ضمن اضطرابات السلوك الإنساني، وبفعل عزو ظهور القلق الاعتيادي وتشكله ظرفياً، فإن انجلاء الاضطراب السلوكي وتعديله يرجع باختفاء اسبابه ومصادره، ويكون محور علاجه معرفياً بتبديل آليات التفكير والأخيلة الافتراضية وطرده الحالات الشعورية السلبية المفترضة وتوقعها من الذاكرة والوعي وعدم تمركزها، حتى لا يكون القلق انفعالاً متسلطاً على الممثل المسرحي ويتسور به كقلق سمة، قلقاً لا أساس موضوعي له، بل عده قلقاً شعورياً متمركزاً حول مصدر سببي معين وجعله دافعاً ايجابياً في اكمال الأداء واتقانه، ومن ثم يفرض المنطق في آلية التفكير والشعور لدى الممثل المسرحي.

القلق أحد الانفعالات النفسية التي يحملها الإنسان، وهو كلي ولازم وضروري بدرجاته المعقولة والمقبولة، وهو عند الممثل دافع ومحفز للاداء والتطور وعامل مساعد للسمو والرقى والجمال، ذلك في ايجاد آلية التعامل الصحيحة والسليمة مع المواقف والحالات الذاتية والخارجية التي تحيط بالأداء بتجاوز حالات الفتور والكمون من خلال آليات تنظيم فعاليات انتاج الفكر ومعرفة مراقبة طرائقها والتي بدورها تؤثر القلق وتضعه في آليات التحفيز الذاتي للممثل للإفادة منه في تطوير مستوى الأداء وجماليته. وان الاشتطاط بالتفكير والانزياح به بعيداً عن متناول العملية الأدائية، يشكل قلقاً وتوتراً مع الاستعداد لتقبل مشاعر الخوف وعدم الثقة بالذات والتردد وعدم الاقدام وتمام الأداء خشية الوقوع في التقصير الأدائي او العجز في اتقان جودته، لعدم انتظام فعاليات الذهن وانتاج التفكير غير المعقلن والزائد غير المبرر. إذ هو في حالة شك غير ظرفي أزاء الأداء والعرض، ومن ثم فقدان المتعة والابداع والجمال على حساب الذات. لأن وضع الهدف النهائي للانجاز والتفكير فيه جلياً منفرداً وضرورة الوصول اليه ونيله ليس ايجابياً دائماً، ما لم ينظم ويبرمج ويرتب، وبعبارة يتولد الاحباط والافاق. وان وضع الهدف النهائي كشيء مرغوب فيه دائماً ليس ضرورياً بالديمومة ذاتها وواجبة الى الحد الذي يفقد الممثل اشياء أكثر قيمة وحيوية حياله. ولا بد من الافادة من التجارب والخبرات السابقة واللاحقة للقيام بالأداء واتقانه. ومن خلال ايجاد حالات التوازن النفسي والجسدي واستقرارهما بما يضمن انتاج عمليات الابداع والجمال، فضلاً عن ترويض المخيلة وعدم افساح المجال المطلق لانتاج الأخيلة والترسيمات الذهنية السلبية وتمركزها في عمليات التفكير والتركيز والانتباه، من خلال اشغال الفكر والذهن بمفردات التجربة الفنية والاهتمام بدقائق مفرداتها ومواجهة المشكلات التي تعترض سير العملية الابداعية واتخاذ القرارات السريعة واللازمة والسليمة للحد من تفاقمها وعرقلتها للعمل الفني، وافساح المجال لظهور الامكانيات والقابليات والطاقات وعدم قمعها وكبتها، بل ظهورها وترجمتها شكلاً فنياً أدائياً جمالياً يؤطره الاسترخاء والتفاؤل والانشراح.

ولعل أهمية تكرار تخيل الدور يعد طريقة في تسهيل الأداء المسرحي وتفرعاته، ذلك بتكرار ممارسة اللعب التخيلي المصاحب للاسترخاء ومن خلال التصورات والترسيمات الذاتية على خشبة المسرح باتمام الدور واتقان الأداء بدنيانية عالية وجمالية فاعلة مع الثقة المطلقة بالنفس، بغية تطبع التصورات والترسيمات الذهنية الايجابية وتمركزها في الذاكرة والتي سوف تبرمج فعلياً في الأداء الحقيقي أمام الجمهور، مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم المبالغة والاسراف التخيلي الذي من شأنه افساد الأداء وجماليته.

يعد الاسترخاء علاجاً نفسياً شافياً للانفعال، بفضل ارتباط الحالات النفسية والجسدية لتفادي استئثار الانفعالات في حدود معدلاتها السلبية. فالراحة والاسترخاء النفسي والجسدي ذو تأثير علاجي ايجابي لحالات القلق ومواقفه أثناء الأداء. وينبغي ان يشمل الاسترخاء الاعضاء الجسدية العضوية والتي تتم من خلال بعض التمرينات الفسيولوجية. وفيما يتعلق بالفكر والذهن، وفيما يتعلق بالحالة النفسية الواعية وغير الواعية، الشعورية وغير الشعورية والتي من شأنها تحرير بعض الطاقات والامكانيات والايحاءات النفسية والفكرية والجسدية التي بالامكان تحقيقها وتحويلها الى أفعال. فالتركيز والاسترخاء ضروريان للممثل بغية التوصل الى علم تناسق الذهن والتي تتطلب دراسة وافية للوعي والتي تعتمد الاسترخاء العصبي<sup>(٥)</sup>.

ان جل ما يهم الممثل أثناء الأداء هو اثبات الذات كمنظومة فردية متحولة بذات الممثل ومتسورة به ومن ثم المحيط الذي يجمعه به من خلال الأداء. وان عملية تقرير الذات ولومها على التقصير نتيجة توهمات سلبية وتقديرات غير سليمة، تحيل بالممثل الى الاتيان بسلوكيات قاصرة وغير ايجابية، اذ تصبح هذه الحالة لديه حالة سمة يستدعيها كلما شعر او توهم بتقصير ذاتي، ومن ثم

---

(٥) ينظر: ستانسلافسكي، قسطنطين، اعداد الممثل، ت: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسى أحمد، (القاهرة: دار الهنا للطباعة، ١٩٧٣)، ص ١٠٤، ١٣٢. وزاخاف، بوريس، اعداد الممثل، ت: توفيق المؤذن، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨)، ص ١٦٨-١٧٥. وستانسلافسكي، كونستانتين، اعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ت: شريف شاكر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص ٢٠٧.

يتولد لديه نوع من الكراهية لنفسه شاعراً بالإلثم محاولاً معاقبة ذاته بطريقة أو بأخرى، ومن ثم الوقوع في المعاناة والعجز لمعالجة الحالة النفسية والشعورية التي هو فيها، وبالتالي يكون العلاج أو التخلص منها صعباً وعسيراً. وعلى الممثل الجيد ألا يعطي تبريرات وتوهيمات بحيث يضع ذاته في وضع المعاناة الذاتية، بل يتخذ جانب العقل بوضع حالة من التطبع الذهني لانه لا يوجد هناك كمال في التجارب الأدائية لدى الممثلين الآخرين، ولا يوجد هناك من لا يقع في الخطأ وعدم تحقيق الذات بشكل تام. لأن لوم الذات وتقريعها من شأنه ان يولد تشنيتاً للانتباه وفقدان التركيز، لايجاد نوع من التوافقات الذاتية ووضوح البدائل السلوكية المناسبة، في حال شعور الممثل بهذه الحالة او تلك وعدم الوقوع والانجرار الخاطئ في عدم تقدير الذات.

لا ريب في تواجد عديد من أسباب القلق ومصادره في أداء الممثل المسرحي العراقي في ظهور الحالات الشعورية غير الصحيحة والمفترضة، وتواجد الافكار السلبية في الذاكرة بطاقتها المستوعبة والمستقبلية لكل فكرة او موقف او حالة يتقبلها العقل، وفي حال تمرزها واستقرارها وانتشارها، تحدد اتجاهها عقلياً وسلوكياً ثابتاً فيما بعد بغض النظر عن صحتها او عدمها، لخلو الذاكرة اللاشعورية علانيتها وادراكها، بوصفها منظومة فلسجية وظيفتها استقبال الآراء والافكار وتسجيلها وليس نقدها وفرزها، لأنها من مهمة الشعور، ومن ثم كان من الصعب طرد الأفكار والآراء وانزياحها من الذاكرة وعدم تقبلها بسهولة، ولا سيما في حال تكرارها وانتشارها. وبالتالي تصبح تلك الافكار والحالات الشعورية حالات سلبية لحظة التفكير المتواصل فيها والتي يحيلها حقيقة واقعة أمام مخيلة الممثل وان لم تكن في الأصل كذلك. وبذلك يتأسس الخوف الخيالي الذي يتسلط في الفكر الذي يتغذى منه. فالانفعال والعقل يسيران باتجاهين مختلفين، وفي حال سيطرة أحدهما وتمركزه يخضع الآخر له، إذ لا ينفع الجدل المنطقي والنقاش العقلي، في حال تسيد الأول. ولا تجدي المناقشة والاعتقاد في تمركز الافكار وثباتها وعدم زحزحتها في حال تسيد الثاني. والعلاج الناجح لهذه الحالات الشعورية السلبية، هو تكوين وإنشاء حالات شعورية أفضل تتسم بالإيجابية تسيطر على الفكر وتتمركز في الذاكرة.

## **عرض النتائج ومناقشتها:**

- ١- القلق عند الممثل المسرحي العراقي استجابة انفعالية لاسباب ذاتية وموضوعية، ذو استنارة ايجابية لأدائه في حدودها المقبولة، ودافع ايجابي نحو أداء أفضل.
- ٢- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، ذو طبيعة شعورية داخلية ذاتية تنتابه في أثناء الأداء.
- ٣- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، هو قلق الحالة وليس قلق السمة، إذ تعرض جميع الممثلين في أثناء الاداء لانفعال القلق باختلاف الخبرات والتجارب والكفايات وبدرجات متباينة.
- ٤- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، قلقاً ظرفياً أملتته جملة من الأسباب الظرفية وليس لأسباب شخصية ذاتية تملئها حالات نزوعية فردية وسواسية تسلطية مستبدلة، بل هو قلق شعوري لحظوي دائر حول سبب بولد اضطراباً وتوتراً وانزعاجاً وعدم الارتياح، متصلاً بشيء لا أساس موضوعي منفرد لدى الممثل في أثناء الاداء، لكنه مبرر موضوعياً بشكل كافٍ له.
- ٥- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، ذو توقيت في الاستنارة، أي أنياً لحظوياً، يزول او ينخفض بانخفاضها.
- ٦- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، هو انفعال مؤقت في أثناء الاداء وليس دائماً يرافقه على طول مدة الاداء والعرض.
- ٧- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، استجابة خوف من استنارة انفعالية غير سارة، مدركة ومعرفة الأسباب والمصادر.
- ٨- القلق عند الممثل المسرحي العراقي، ذو استجابة انفعالية ذاتية شخصية لكنها ليست حادة ومسيطره ومتمركزة متخذة حد الايهان او الحصار او الرهاب الأدائي، بل هو حالة انفعالية مؤقتة وليست مستديمة زائلة بزوال مسببات تشكل استنارتها، او تظهرها او تخلقها. وله تبريرات موضوعية كافية بأسباب توقيتية وليس كبتاً انفعالياً منطوياً بالشعور بالذنب.
- ٩- لم يتخذ القلق عند الممثل المسرحي العراقي تسميات ذاتوية خاصة، بل هي اشارة الى المجموع الكلي.
- ١٠- لم يتخذ القلق عند الممثل المسرحي العراقي، اسباباً منفردة ومحددة ومبوبة لدى جميع الممثلين، بل لكل ممثل مسرحي اسبابه ومصادره الخاصة التي تفاقه على خشبة المسرح في أثناء الاداء، تختلف وفقاً لمرجعياته النفسية والاجتماعية، ووفقاً لمرجعياته الذاتية والموضوعية التي يتأثر بها وفقاً لمرجعياته المعرفية والمهارية واستعداداته وبنيتة الشخصية وعوملها.
- ١١- تمركزت مصادر القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الاداء من الشعور بالأنا واثبات الذات وتحقيقها واكتمالها والوجود، وتثبيت الحضور الفني كممثل.
- ١٢- اختلفت استنارة درجة القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الاداء لدى كل ممثل وفقاً للخبرة والتجربة والكفاية الأدائية، ووفقاً لنوع الاداء واسلوبه ونوع الدور والشخصية المسرحية التي يؤديها، وهذا الاختلاف في الاستنارة والاستجابة يتعلّق لاسباب خاصة بالممثل أو لاسباب اجتماعية أو موضوعية وضغوطها على الذات الإنسانية، فضلاً عن درجة استنارة الضغط النفسي للموقف الراهن. وجل هذه الاستنارات هي مقبولة في حدودها المثالية والمعتدلة والتي تعزز الأداء وترفع قيمته الابداعية والجمالية.
- ١٣- ظهور القلق وتشكله عند الممثلين المسرحيين العراقيين كافة في أثناء الاداء، وان اختلفت درجاته وتباينت معدلاته وحدة استنارته، وان تباينت خبراتهم واختلفت تجاربهم وكفاياتهم. وبدرجات متفاوتة بتفاوت الأسباب والمصادر المستثيرة للقلق. فالمستوى المهاري والمعرفة الأكاديمية لا تحد كثيراً من تأثير الممثل المسرحي بالقلق، لأنه يختص بالمنظومة النفسية

- والشعورية له وتلتصق وتعتدل في تفرعاتها. وهي في الوقت نفسه يمكن ان تحد الخبرة والتجربة والكفاية من تأثيره وتقلل استثارته في أثناء الأداء وتحيلها استثارة في حدودها المقبولة ودافعاً إيجابياً في رفع قيمة الأداء وجماليته.
- ١٤- تسببت الأسباب والمصادر الذاتية عند الممثل المسرحي العراقي وتمركزت وفقاً لعدد فقراتها، أكثر من تسبب الأسباب والمصادر الأخرى وتمركزها سواء كانت موضوعية أو بشرية أو مكونات العرض المسرحي وجمهوره، بسبب التصاق الأسباب الذاتية واعتمالها في نفسية الممثل المسرحي العراقي ومزاجه وعقليته واستعداده النفسي والجسدي، واقترباها من منظومته النفسية والعقلية والوجدانية أكثر من اعتماد والتصاق الأسباب الأخرى والذي يكون تأثيرها ودرجة استثارته للقلق أقل درجة وحدة من استثارة الأسباب الذاتية للأنفعال. فالممثل يحسها ويعيشها شعوراً واعياً ولا واعياً أكثر من احساسه ومعايشته الأسباب الأخرى والتي يعيشها وعياً مباشراً.
- ١٥- تفاوت تأثير القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء، حسب شدته ودرجة استثارته ومدى احتضان الممثل له وتقبله واحتوائه أو تجاوزه، وفقاً لدرجة تمكن الممثل لقدراته الأدائية وسيطرته لمنظومته النفسية والشعورية والعقلية.
- ١٦- القلق عند الممثلات المسرحيات العراقيات أكثر استجابة للاستثارة من الممثلين على الرغم من قلة نسبة العينة، بحكم التكوين البيولوجي والسايكولوجي تارة، والحرص والمتابعة والتدقيق الزائد تارة أخرى، والذي يتمظهر عندهن أكثر مما هو سائد عند الممثلين. فضلاً عن استجابة الخوف التي تسبق القلق عندهن أكثر تمركزاً في أثناء الأداء من الممثلين، ليس نتيجة الخوف على المنزلة الفنية وتحقيق الذات قدر تعلقه بالتكوين والاستعدادات والقابليات والامكانيات وقدرات التحمل للضغوط النفسية والانفعالية والشعورية.
- ١٧- تمركز القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء، نتيجة التخوف من عدم التحقيق الذاتي، وهي نظرة فردية لا تخلو من الجانب الإيجابي بوصفها أداة للإبداع والخلق والجمال في حدود التصاقها واعتمالها بالنجاح الجمعي وتحقيق اهداف العرض المسرحي الرئيسية في التواصل والتأثير في آليات التحقيق الذاتي، والتواصل والتأثير في الجمهور. وتحقيق الذات واكتمالها يتأسس ويتأثت وتحقق وتتجسد ليس بالنظرة الأحادية الفردية الضيقة والأنانية لتأكيد، بل تدخل ضمن آليات اشتغال المنظومة الكلية المتأسسة في التشكيل النهائي للعرض المسرحي بتمفصلاته كافة. والتي يتخذ تحقيقها من اكتمال الوسائل الاجرائية للعمل المسرحي وتفعيل اجراءاتها وتصيغ عملها وفقاً لاختصاصاتها.
- ١٨- تنوعت اسباب القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء وتعددت. منها ما يتعلق بأسباب ذاتية بالممثل والتي تركزت في حالات شعورية ذاتية واقعية أو مفترضة ومتخيلة ضاغطة على المنظومة النفسية والعقلية والوجدانية له وهي الشعور بضعف الاستعداد النفسي والجسدي، والحرص على المنزلة الشخصية والفنية، والخوف من عدم الظهور بشكل جيد في أثناء الأداء والمواصلة فيه كوحدة كلية، والخوف من عدم تحقيق الأهداف الأدائية لضعف آليات التعبير أو الأخيلة الذهنية أو الخوف من المشاهد الانفرادية، أو الشعور السلبي في أفضلية الممثل الآخر قياساً لأدائه وقدرته الأداء أفضل منه، فضلاً عن كونه مركز الاداء ومحوره مع عبء المسؤولية الملقاة على عاتقه. والتوقعات السلبية في عدم القدرة على الأداء الأفضل وتجسيد الشخصية ونسيان الحوار والحركة أو عدم القدرة على اداء تكتيك معين فيها. كذلك التذكر السلبي للأخطاء السابقة وتذكر تفاصيل العرض والحرص المبالغ فيه بالعرض والأداء ونجاحه وجودته، والتفكير بالمشكلات الشخصية، وبالفشل ونجاح العرض والأداء لأنه يمثل المستقبل والتواصل. وهناك أسباب موضوعية تتعلق بالضغوط الاجتماعية وحدوث الأخطاء والمفاجآت وسوء التكيف مع الأجواء العامة للعرض والأداء لعدم مناسبة زمكانيته. وهناك أسباب متعلقة بالطاقات البشرية، حينما يفقد الممثل الثقة بالمخرج أو الممثل الآخر أو كادر العرض لاختلاف الآراء والمواقف المهارية والأدائية. وهناك أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي، حينما يفقد الممثل اقتناعه بالأداء واسلوبه أو النص المسرحي أو الدور أو الشخصية أو الرؤيا الخارجية أو ضبط التقنيات المسرحية لتجارب شخصية أو موضوعية تدفعه لفقدان ثقته بهم. وهناك أسباب تتعلق بالجمهور الذي يسبب قلقاً للممثل في حال تردده في مواجهته، ولاسيما اللحظات الأولى أو عندما يكون من النخبة أو في حال زيادة عدده أو نقصانه، أو باعتباره نقطة تركيز انظارهم، أو من التصرفات السلبية للبعض منهم والتي تعرقل الأداء، أو لما سيحكمون على أدائه في نهاية العرض المسرحي.
- ١٩- أشارت النتائج الإحصائية الى أن مجموع العينة قد حصلت على متوسط حسابي للقلق في أثناء الأداء وبنسبة (٧١.١٦) إجابية (نعم) والذي بلغ مجموع تكرارات إجابات العينة لها (٢٣٧٢) درجة وبمعدل (٤٣.٩٢٥) من أصل عينة البحث وبنسبة مئوية بلغت (٤٣.٩٢٥)%. وبنسبة (٣٦.٤) إجابية (غير متأكد) والذي بلغ مجموع تكرارات إجابات العينة لها (١٨٢٠) درجة وبمعدل (٣٣.٧٠٣) من أصل عينة البحث وبنسبة مئوية بلغت (٣٣.٧٠٣)%. وبنسبة (١٢.٠٨) إجابية (لا) والذي بلغ مجموع تكرارات إجابات العينة لها (١٢٠٨) درجة وبمعدل (٢٢.٣٧٠) من أصل عينة البحث وبنسبة مئوية بلغت (٢٢.٣٧٠)%. وهذا يؤشر بأن ممثلي العينة يحملون نسبة قلق فوق المتوسط وبدرجة (١١٩.٦٤) من مجموع متوسط نسب نعم وغير متأكد ولا، وبنسبة مئوية بلغت (٧٣.٨٥) % وفقاً للدرجات العليا والمتوسطة والدنيا ومعدلات القلق العالي والمتوسط والواطي تبعاً لدرجات الاداة والمحصورة بين (١٦٢-٥٤) درجة وفقاً لإعطاء الدرجات لبدائل الإجابة. وقد تقاربت هذه النسبة من القلق لممثلي العينة مع نتائج أنموذج لعينة عشوائية واحدة من عينة البحث والتي كانت إجاباتها (٢٤) نعم (٧٢) درجة و(١٨) غير متأكد (٣٦) درجة و(١٢) لا (١٢) درجة، بمجموع (١٢٠) درجة وبنسبة مئوية اجمالية عامة (٧٤.٠٧٤) %، والحاصل بتقسيم مجموع درجات الإجابة على الدرجة العليا من الاداة  $\times 100$  أي (١٢٠ ÷ ١٦٢ × ١٠٠).
- ٢٠- تركزت علاجات القلق عند الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء في المحاور الآتية:
- الاسترخاء النفسي والجسدي والعقلي.
  - التركيز والانتباه بتفرعات العرض والأداء وعدم اشغال الذهن خارج نطاق ذلك.
  - التكيف مع المواقف والحالات الفجائية وتعاطيها والتي تثير القلق في أثناء الأداء.
  - الثقة بالنفس والصدق معها.

هـ. الاكثار من التمرينات وتواصلها، ولاسيما تمرينات التوازن النفسي والجسدي والاستعداد الكامل للأداء وتحمل المسؤولية بإيجاد بؤرة معرفية منطلقة من تحرير العقل الواعي من الأفكار التسلطية والمتناقضة والحالات الشعورية السلبية المفترضة، وتناسق ملكات التصور لإنتاج الأفكار المترتبة والمنظمة.

و. التحصن من الخوف والسيطرة وعدم التوتر من خلال التحرر الذهني وتحليل الذات ومعايشة اللحظة ذهنياً والسيطرة على المشاعر وانتاجيات العقل.

ز. الاستفادة من التجارب السابقة وتحليل الأخطاء والهفوات، وكيفية تعاطيها.

ح. دراسة اسباب القلق في أثناء الأداء لاتخاذ القرارات السريعة والمناسبة وعدم التردد في انجاز العمل، وإيجاد الآلية الصحيحة والسليمة في التعامل مع المواقف والحالات الانية الذاتية والموضوعية التي تحدث في أثناء الأداء.

ط. التغلب على الشعور بالنقص والدونية والسيطرة على المشاعر السلبية كافة، والشعور بالشجاعة والاقدام والثبات.

ي. الشعور بالطمأنينة والتفاؤل والأمن النفسي والشعور به والتحصين الذهني والنفسي وطرد المخاوف والتفكير المنظم والعمل بروح الجماعة.

ك. العلاج التخيلي من خلال لعب الدور تخيلاً وبنجاح مع الثقة بالنفس لترسيخ التخييلات الذهنية الايجابية في الذاكرة وبثه في الأداء الواقعي الفعلي مع الاسترخاء الكامل والاختنار بنظر الاعتبار عدم الافراط في هذا اللعب التخيلي وممارسته الى الحد السلبي في انعكاساته، بل ممارسته في حدوده الايجابية.

## الاستنتاجات:

- ١- القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي، حالة انفعالية واقعة فعلاً بتنوع الخبرات والتجارب، تفرضها أسباب ظرفية ذاتية وموضوعية، غالباً ما تكون تبريرية تأخذ جانباً قصدياً وعفويّاً، شعورياً ولا شعورياً، تتمركز في الوعي واللاوعي.
- ٢- القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي، هو قلق دافعي ايجابي، بوصفه حالة وليس سمة ذاتوية.
- ٣- القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي، ضروري للأداء في درجة استثارته المسموح بها ومعدلاته المقبولة.
- ٤- طبيعة القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي، استثارة انفعالية داخلية يستطيع الممثل السيطرة عليها من خلال تمكنه من أدواته الفنية ووسائله الاجرائية، وتكيفه مع الأجواء النفسية العامة للأداء.
- ٥- ترمج عوامل الشخصية وخبراتها للممثل المسرحي، حالات القلق وتسوقها لدفع الأداء ورفع قيمته الفنية والجمالية. إذ تتنوع في كيفية التعاطي والتكيف معها.
- ٦- تنوعت اسباب القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي ومصادره، بتنوع الحالات والمواقف وما يحيط بالتجربة المسرحية من طاقات بشرية وموضوعية ومكونات مسرحية.
- ٧- تتأثر درجة القلق بتأثيرها على الأداء ومدى تكيف الممثل المسرحي العراقي أزاءه بغض النظر عن الخبرة والكفاية في الأداء.
- ٨- توجد حالات استثنائية يتحول فيها القلق في أثناء الأداء الى قلق سمة، لكنه في الوقت نفسه يكون ظرفياً ودافعاً للاداء تارة ومعرقلاً له تارة أخرى، من حيث الابداع والجمال والاكتفاء بالأداء التقليدي الخالي من الخلق والجمال خوفاً من الوقوع في الخطأ أو الفشل والاحباط الذاتي.
- ٩- القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي حالة جمعية وليس حالة فردية.
- ١٠- يكون القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي، طابعاً قصدياً أحياناً وعفويّاً أحياناً أخرى، أي ان طبيعة الممثل ومزاجه وعوامل شخصيته وخبراتها هي التي تحدد نوع العلاقة وتؤسسها مع القلق، كدافع ايجابي أو حالة ذاتية وسمة متمرحة. وأحياناً يتأسس عفويّاً لا شعورياً يتفرع أو يتشكل وفقاً لشخصية الممثل بشكل لا شعوري ينبع من منظومته الوجدانية والعقلية. ومن ثم تتمركز اسباب القلق ومصادره وتتسبب عند كل ممثل مسرحي التي تختلف بتمركزها وسيادتها عند ممثل مسرحي آخر.
- ١١- لا يرجع تمرکز اسباب القلق في أثناء أداء الممثل المسرحي العراقي نتيجة ضعف الثقة بالذات وبالشخصية قدر تعالقتها واعتمالاتها بالمواقف الظرفية التي يمر بها في أثناء الأداء، وما تفرضه جملة من المبررات السببية لظهور القلق وتشكله خوفاً على الذات وتحقيق اكتمالها وحضورها الذاتي والموضوعي.
- ١٢- تكون الأسباب الظرفية أحياناً والتي تشكل القلق لدى الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء، أكثر سيادة وتمرکز وتأثير في فعل المنظومة العقلية والشعورية له، ومن ثم تكون عبئاً مضافاً عليه، وبالتالي يكون القلق حالة انفعالية ذات سمة ظرفية مؤقتة لا ترفع قيمة الأداء والاكتفاء بالشكل التقليدي الخالي من الخلق والابداع والجمال، لفقدانه الجراً باتيان الفعل الابداعي، وضعف القدرة على التحليل لعوامل الضغط النفسي والعقلي، وعجز في القيام بمحاولات اكمال النقص والانفلات من اعتمال وتأثير تلك الأسباب الظرفية المقلقة في أثناء الأداء.

## التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

- ١- معرفة مخرجي العروض المسرحية وممثليها ومصممي التقنيات ومنفذيها واطلاعهم الأسباب والمصادر التي تؤسس للقلق في أثناء الأداء، بغية معرفة العلاجات المناسبة ووضعها موضع التنفيذ لاجراء العرض المسرحي والأداء التمثيلي بشكل فني وجمالي معبر.
- ٢- تبويب اسباب القلق ومصادره سواء كانت ذاتية ام موضوعية، بغية بذل النشاط النفسي والعقلي والجسدي المناسب أزاء كل سبب انفعالي وتحديد المسؤوليات الفلسجية للممثل والتابعة للانفعال السلبي له من جهة، وتحديد مسؤوليات الآخرين في كادر العرض في تلك المهمة من جهة أخرى.
- ٣- تحديد بواعث ودوافع القلق ومثيراته ومعرفة اسبابه ومصادره وتحديد في أثناء الأداء، بغية وضع العلاجات المناسبة أزاء كل حالة مسببة له في الوقت المناسب لدرء تفعيله وتعميق تأثيره وتمركزه في الأداء سلباً.
- ٤- الاستفادة الايجابية من القلق في أثناء الأداء في رفع قيمته فنياً وجمالياً وجعله حالة ايجابية، من خلال تأطيره وجعله في حدوده المعقولة والمقبولة في تحمله، وتأطير درجة استثارته في المستوى الذي يدفع بالممثل نحو الابداع والجمال، بغية التحقق الذاتي والموضوعي.
- ٥- الاستعداد النفسي والجسدي الكامل للاداء، من خلال ضرورة تأشير أسباب الانفعالات النفسية المقلقة التي ترافق الأداء وفرزها، من حيث وصفها في بنية أحداث العرض المسرحي ومواقف الشخصيات المسرحية الممثل عما هي كائنة وسائدة في بنية شخصية الممثل وعواملها المتفردة بها.
- ٦- اقامة مختبرات وفتح ورش مسرحية قائمة على التحليل النفسي للشخصيات المسرحية، فضلاً عن شخصية الممثل المسرحي وبنية أدائه.

٧- تفعيل النشاطات المسرحية في بعض المحافظات، ولاسيما تلك التي لا تتواجد فيها كليات الفنون ومعاهدها، والاهتمام بالعروض المسرحية وتقويمها وتدعيمها واكثارها، بغية استحصاا الخبرة والتجربة والاحتكاك من خلال الاشتراك بالمهرجانات والنشاطات المسرحية بالقياس الى المحافظات الناشطة والتي تتواجد فيها كليات الفنون ومعاهدها والنقابات الفنية والانشطة المسرحية المدرسية الفاعلة، ولاسيما بغداد بوصفها العاصمة والمركز الثقافي والفني للقطر وتقلها السكاني العالي، فضلاً عن الانفتاح الحضاري والاجتماعي والعلمي والفني. وبذلك كانت استثارة القلق متباينة بين المحافظات تبعاً لذلك.

## المقترحات:

- ١- دراسة الانفعالات النفسية الأخرى، من حيث الأسباب والمصادر والتأثير والعلاجات المناسبة أراءها، أثناء الأداء التمثيلي.
- ٢- وضع مقاييس نفسية لقياس مستوى الانفعالات النفسية في أثناء الأداء.

## ملحق (١) أسماء عينة البحث حسب المحافظات

| أولاً:- محافظة بغداد | خدمة الممثل | ثانياً:- محافظة بابل             | خدمة الممثل |
|----------------------|-------------|----------------------------------|-------------|
| ١. سامي الحصناوي     | ٣٠ سنة      | ٢٦. برير سيفي وهيب               | ٣٠ سنة      |
| ٢. د. ميمون الخالدي  | ٣٠ سنة      | ٢٧. علي محمد إبراهيم             | ٣٠ سنة      |
| ٣. د. فاضل خليل      | ٣٠ سنة      | ٢٨. فاضل شاكر الأسدي             | ٣٠ سنة      |
| ٤. محمود أبو العباس  | ٢٥ سنة      | ٢٩. محمد حسين المرعب             | ٣٠ سنة      |
| ٥. مازن محمد مصطفى   | ٢٠ سنة      | ٣٠. علي حسن علوان                | ٢٠ سنة      |
| ٦. شذى طه سالم       | ٢٥ سنة      | ٣١. ثائر هادي جبارة              | ٢٥ سنة      |
| ٧. سهى طه سالم       | ٢٠ سنة      | ٣٢. حسن كاظم الغبيني             | ٢٠ سنة      |
| ٨. انس عبد الصمد     | ١٥ سنة      | ٣٣. علي حسون محمد علي المهنا     | ٣٠ سنة      |
| ٩. إقبال نعيم        | ١٥ سنة      | ٣٤. أحمد خليل إبراهيم طوفان      | ٢٥ سنة      |
| ١٠. خليل عبد القادر  | ٣٠ سنة      | ٣٥. مهند برين                    | ٢٠ سنة      |
| ١١. خليل إبراهيم     | ٢٥ سنة      | ثالثاً:- محافظة البصرة           |             |
| ١٢. حيدر منعرثر      | ٢٠ سنة      | ٣٦. حيدر صالح دشر                | ١٥ سنة      |
| ١٣. زهرة بدن         | ١٥ سنة      | ٣٧. كريم خزل                     | ٢٠ سنة      |
| ١٤. صادق علي شاهين   | ٣٠ سنة      | ٣٨. ماهر عبد الجبار ابراهيم      | ١٥ سنة      |
| ١٥. طه علوان         | ٣٠ سنة      | ٣٩. حكيمة عباس عبد الله          | ١٥ سنة      |
| ١٦. آسيا كمال        | ٢٠ سنة      | ٤٠. جابر مرزة علي                | ١٥ سنة      |
| ١٧. سمر محمد         | ٢٥ سنة      | ٤١. محمد سعيد عبد الحميد الربيعي | ٢٠ سنة      |
| ١٨. رائد محسن        | ٢٥ سنة      | ٤٢. جاسم حمادي حبيب              | ٢٥ سنة      |
| ١٩. عواطف السلطان    | ٢٥ سنة      | ٤٣. عبد الخالق عبد الكريم مطلب   | ٢٥ سنة      |
| ٢٠. آزادوهي صاموئيل  | ٣٠ سنة      | ٤٤. نزار كاسب                    | ٢٠ سنة      |
| ٢١. افراح عباس       | ٢٥ سنة      | ٤٥. شاكر العطار                  | ٢٠ سنة      |
| ٢٢. مناف طالب        | ٣٠ سنة      | رابعاً:- محافظة نينوى            |             |
| ٢٣. نزار السامرائي   | ٣٠ سنة      | ٤٦. بشار عبد الغني               | ١٥ سنة      |
| ٢٤. فارس عجام        | ٣٠ سنة      | ٤٧. محمد يونس سعيد               | ١٥ سنة      |
| ٢٥. شهاب أحمد        | ٣٠ سنة      | ٤٨. منقذ محمد فيصل               | ١٥ سنة      |
|                      |             | ٤٩. بيات محمد مرعي               | ٣٠ سنة      |
|                      |             | ٥٠. غازي فيصل                    | ٣٠ سنة      |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|--|--|--|--|

| خدمة الممثل                  | خامساً:- محافظة كربلاء | خدمة الممثل                  | عاشراً:- محافظة المثنى |
|------------------------------|------------------------|------------------------------|------------------------|
| ٥١. جاسم جواد كاظم           | ٢٠ سنة                 | ٧٦. فاضل صبار كاظم           | ١٥ سنة                 |
| ٥٢. فريد زيدان               | ٣٠ سنة                 | ٧٧. عبد الكاظم حسوني علي     | ٣٠ سنة                 |
| ٥٣. جواد كاظم خضير           | ٢٠ سنة                 | ٧٨. فيصل جابر عوض            | ٣٠ سنة                 |
| ٥٤. حسين ابراهيم حسين القيسي | ٢٥ سنة                 | ٧٩. محمد فليح عبد الحسن      | ٢٠ سنة                 |
| ٥٥. علي الشيباني             | ٢٠ سنة                 | ٨٠. فيصل ابراهيم             | ٢٥ سنة                 |
| سادساً:- محافظة القادسية     |                        | حادي عشر:- محافظة السليمانية |                        |
| ٥٦. منعم سعيد                | ٢٥ سنة                 | ٨١. ياسين غمبار              | ٢٥ سنة                 |
| ٥٧. رياض السويدي             | ١٥ سنة                 | ٨٢. برزين حمه سعيد           | ١٥ سنة                 |
| ٥٨. أنس راهي                 | ١٥ سنة                 | ٨٣. شنه كامران               | ١٥ سنة                 |
| ٥٩. رحيم ماجد                | ٢٥ سنة                 | ٨٤. فاروق رؤوف               | ٢٥ سنة                 |
| ٦٠. سعد هدابي                | ٢٠ سنة                 | ٨٥. كرناز حمه أمين           | ٢٥ سنة                 |
| سابعاً:- محافظة النجف        |                        | ثاني عشر:- محافظة ذي قار     |                        |
| ٦١. طالب جزاع حسين سلطان     | ٢٠ سنة                 | ٨٦. سعد شهاب أحمد            | ٢٥ سنة                 |
| ٦٢. محسن عبد عباس الرماحي    | ٢٠ سنة                 | ٨٧. أحمد موسى عباس           | ٢٥ سنة                 |
| ٦٣. عماد جواد كاظم الجبوري   | ١٥ سنة                 | ٨٨. عبد الرزاق سكر           | ٣٠ سنة                 |
| ٦٤. مهدي سميسم               | ٣٠ سنة                 | ٨٩. حازم ناجي عيسى           | ٣٠ سنة                 |
| ٦٥. أحمد كريم نور الدين      | ١٥ سنة                 | ٩٠. زيدان حمود               | ٣٠ سنة                 |
| ثامناً:- محافظة ميسان        |                        | ثالث عشر:- محافظة واسط       |                        |
| ٦٦. حيدر حسين محمد           | ١٥ سنة                 | ٩١. حسين كاظم علي            | ٢٠ سنة                 |
| ٦٧. حيدر هاشم شنان البهادلي  | ١٥ سنة                 | ٩٢. كاظم جليب فريح اللامي    | ٢٠ سنة                 |
| ٦٨. خالد علوان سلمان         | ١٥ سنة                 | ٩٣. أحمد طه شياع الأسدي      | ٢٠ سنة                 |
| ٦٩. عبد السلام نعيم شرقي     | ١٥ سنة                 | ٩٤. محمد البدري              | ٣٠ سنة                 |
| ٧٠. محمد حسين محمد           | ١٥ سنة                 | ٩٥. عماد جاسم محسن حمزة      | ١٥ سنة                 |
| تاسعاً:- محافظة التأميم      |                        | رابع عشر:- محافظة ديالى      |                        |
| ٧١. رائد حازم بشير           | ٢٠ سنة                 | ٩٦. احلام عرب                | ٢٥ سنة                 |
| ٧٢. فاضل حسين الحلاق         | ٢٥ سنة                 | ٩٧. سالم منصور               | ٢٠ سنة                 |
| ٧٣. ناصر خلف حسن             | ٢٥ سنة                 | ٩٨. عقيل عباس أمير           | ١٥ سنة                 |
| ٧٤. ياوز فائق محمد           | ٢٠ سنة                 | ٩٩. مهند زيدان لطيف          | ١٥ سنة                 |
| ٧٥. عارف معروف عباس          | ٢٥ سنة                 | ١٠٠. ايمان داود              | ١٥ سنة                 |

## ملحق (٢) الأداة بصورتها الأولية

| ت      | الفقرات                                         | صالحة | غير صالحة | التعديل أو الإضافة |
|--------|-------------------------------------------------|-------|-----------|--------------------|
| أولاً. | أسباب ذاتية تتعلق بالممثل.                      |       |           |                    |
| أ.     | هل تخلق في الحالات الآتية:-                     |       |           |                    |
| ١.     | عدم استعدادك النفسي الكامل للاداء.              |       |           |                    |
| ٢.     | عدم استعدادك الجسدي الكامل للاداء.              |       |           |                    |
| ٣.     | على منزلتك الشخصية وسمعتك الفنية ومكانتك كممثل. |       |           |                    |

|     |                                                                            |  |  |
|-----|----------------------------------------------------------------------------|--|--|
| ٤.  | من المنزل المتدنية في التمثيل.                                             |  |  |
| ٥.  | عدم ظهورك بشكل جيد في أثناء الأداء.                                        |  |  |
| ٦.  | عدم قدرتك على مواصلة الأداء بشكل جيد كوحدة كلية.                           |  |  |
| ٧.  | عند تعرضك للضغوط الاجتماعية.                                               |  |  |
| ٨.  | عندما تؤدي مشهداً انفرادياً.                                               |  |  |
| ٩.  | عدم تحقيق أهدافك الأدائية المتوافقة مع تخيلاتك الذهنية لضعف آليات التعبير. |  |  |
| ١٠. | عدم تحقيق أهدافك الأدائية لضعف تخيلاتك الذهنية.                            |  |  |
| ١١. | عدم تطابق أدائك المتحقق مع تخيلاتك الذهنية.                                |  |  |
| ١٢. | عدم تطابق تخيلاتك الذهنية مع أدائك المتحقق.                                |  |  |
| ب-  | هل تقلق في الحالات الشعورية الآتية:-                                       |  |  |
| ١.  | أفضلية الممثلين الآخرين منك في الأداء.                                     |  |  |
| ٢.  | أدائك غير مقنع وغير جيد.                                                   |  |  |
| ٣.  | ضعف استعدادك الجيد للأداء (اخفاقات نفسية وجسدية تعرقل الأداء).             |  |  |
| ٤.  | أدائك سلبي وغير مؤثر في نظر الممثل الآخر.                                  |  |  |
| ٥.  | عبء المسؤولية الملقاة على عاتقك وتحملها.                                   |  |  |
| ٦.  | كونك مركزاً للأداء ومحوره.                                                 |  |  |
| ٧.  | قدرتك أن تؤدي أفضل من هذا الأداء.                                          |  |  |
| ٨.  | سوء التكيف مع الجو العام والمناخ والمحيط بالأداء.                          |  |  |
| ٩.  | عدم مناسبة جغرافية المكان المسرحي للعرض والأداء.                           |  |  |

| ت   | الفقرات                                                  | صالحة | غير صالحة | التعديل أو الإضافة |
|-----|----------------------------------------------------------|-------|-----------|--------------------|
| ١٠. | عدم مناسبة التوقيت الزمني للعرض والأداء.                 |       |           |                    |
| ١١. | عدم قدرتك على تجسيد الدور والشخصية                       |       |           |                    |
| ١٢. | عدم قدرتك على أداء صوتي معين.                            |       |           |                    |
| ١٣. | عدم قدرتك على أداء حركة معينة.                           |       |           |                    |
| ١٤. | فقدان الثقة بنفسك في أثناء الأداء.                       |       |           |                    |
| ج-  | هل يتنبأك شعوراً بالقلق في حالة توقعك:-                  |       |           |                    |
| ١.  | نسيانك الحوار.                                           |       |           |                    |
| ٢.  | نسيانك الحركة.                                           |       |           |                    |
| ٣.  | نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته.                      |       |           |                    |
| ٤.  | حدوث خطأ أو تلوؤ في الأداء.                              |       |           |                    |
| ٥.  | حدوث خلل في تقنيات العرض.                                |       |           |                    |
| ٦.  | حدوث مفاجآت غير متوقعة في أثناء العرض والأداء.           |       |           |                    |
| ٧.  | فشل العرض في عدم توصيل الفكرة الرئيسية.                  |       |           |                    |
| د-  | هل يراودك القلق في حالة تذكرك:-                          |       |           |                    |
| ١.  | الهفوات والأخطاء السابقة التي وقعت فيها في أثناء الأداء. |       |           |                    |
| ٢.  | حرصك الشديد والزائد على العرض والأداء.                   |       |           |                    |
| ٣.  | تفاصيل العرض الأخرى.                                     |       |           |                    |
| هـ- | هل يتنبأك القلق حينما تفكر ب:-                           |       |           |                    |
| ١.  | طموحك بأن تكون الأفضل في الأداء من الآخرين.              |       |           |                    |
| ٢.  | نجاح العرض والأداء بشدة.                                 |       |           |                    |

|    |                                              |  |  |  |
|----|----------------------------------------------|--|--|--|
| ٣. | العرض والأداء أكثر من اللازم.                |  |  |  |
| ٤. | جودة أدائك وجماليته أكثر من اللازم.          |  |  |  |
| ٥. | أدائك هل هو جيد أم لا.                       |  |  |  |
| ٦. | أدائك لأنه يمثل لك مستقبلاً للتواصل والنجاح. |  |  |  |
| ٧. | مشكلاتك الشخصية الذاتية.                     |  |  |  |
| ٨. | وقوع الخطأ في أثناء العرض والأداء.           |  |  |  |
| ٩. | فقدان الأمل بنجاح العرض والأداء.             |  |  |  |

| ت      | الفقرات                                                                        | صالحة | غير صالحة | التعديل أو الإضافة |
|--------|--------------------------------------------------------------------------------|-------|-----------|--------------------|
| ثانياً | أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي                                              |       |           |                    |
| أ-     | هل يتشكل القلق لديك حين تفقد الثقة ب:-                                         |       |           |                    |
| ١.     | المخرج.                                                                        |       |           |                    |
| ٢.     | الممثل الآخر.                                                                  |       |           |                    |
| ٣.     | كادر العرض (قلة خبرة وتفهم مصممي ومنفذي تقنيات العرض المسرحي).                 |       |           |                    |
| ب-     | هل يتشكل القلق لديك حين تفقد الاقتناع ب:-                                      |       |           |                    |
| ١.     | آلية الأداء وأسلوبه.                                                           |       |           |                    |
| ٢.     | النص وأسلوب حواراته.                                                           |       |           |                    |
| ٣.     | الدور والشخصية التي تمثلها.                                                    |       |           |                    |
| ٤.     | الرؤيا الإخراجية.                                                              |       |           |                    |
| ٥.     | ضبط التقنيات المسرحية ومستلزمات العرض المسرحي بشكل جيد لعدم أهلية الكادر بذلك. |       |           |                    |
| ثالثاً | أسباب تتعلق بالجمهور.                                                          |       |           |                    |
| أ-     | هل يسبب الجمهور لك قلقاً أثناء الأداء في الحالات الآتية:-                      |       |           |                    |
| ١.     | عدم قدرتك على مواجهته.                                                         |       |           |                    |
| ٢.     | في اللحظة الأولى لمواجهته.                                                     |       |           |                    |
| ٣.     | عندما يكون من النخبة (أساتذة مختصون، لجان فنية، نقاد، ضيوف، أصدقاء).           |       |           |                    |
| ٤.     | حين يزداد عددهم.                                                               |       |           |                    |
| ٥.     | حين يقل عددهم.                                                                 |       |           |                    |
| ٦.     | كونك نقطة تركيز أنظارهم.                                                       |       |           |                    |
| ٧.     | عدم تقبلهم للعرض والأداء.                                                      |       |           |                    |
| ٨.     | من التصرفات السلبية للبعض منهم والتي تعرقل سير الأداء وجماليته.                |       |           |                    |
| ٩.     | لما سيحكمون على أدائك.                                                         |       |           |                    |

### ملحق (٣) الأداة بصورتها النهائية

| ت      | الفقرات                                                   | نعم | غير متأكد | لا |
|--------|-----------------------------------------------------------|-----|-----------|----|
| أولاً. | أسباب ذاتية تتعلق بالممثل.                                |     |           |    |
| أ-     | هل تقلق في الحالات الشعورية الآتية:-                      |     |           |    |
| ١.     | ضعف استعدادك النفسي الكامل للاداء.                        |     |           |    |
| ٢.     | ضعف استعدادك الجسدي الكامل للاداء.                        |     |           |    |
| ٣.     | حرصك على المنزلة الشخصية والسمعة الفنية والمكانة كممثل.   |     |           |    |
| ٤.     | خوفك من عدم الظهور بشكل جيد في أثناء الأداء.              |     |           |    |
| ٥.     | خوفك من عدم القدرة على مواصلة الأداء بشكل جيد كوحدة كلية. |     |           |    |

|     |                                                                             |  |  |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------|--|--|
| ٦.  | خوفك من المشاهد الانفرادية.                                                 |  |  |
| ٧.  | عدم تحقيق أهدافك الأدائية المتوافقة مع التخيلات الذهنية لضعف آليات التعبير. |  |  |
| ٨.  | عدم تحقيق أهدافك الأدائية لضعف التخيلات الذهنية.                            |  |  |
| ٩.  | أفضلية الممثلين الآخرين منك في الأداء.                                      |  |  |
| ١٠. | أداؤك غير مقنع وغير جيد.                                                    |  |  |
| ١١. | أداؤك سلبي وغير مؤثر في نظر الممثل الآخر.                                   |  |  |
| ١٢. | عبء المسؤولية الملقاة على عاتقك وتحملها.                                    |  |  |
| ١٣. | كونك مركزاً للأداء ومحوره.                                                  |  |  |
| ١٤. | قدرتك أن تؤدي أفضل من هذا الأداء.                                           |  |  |
| ١٥. | عدم قدرتك على تجسيد الدور والشخصية.                                         |  |  |
| ١٦. | عدم قدرتك على أداء صوتي معين.                                               |  |  |
| ١٧. | عدم قدرتك على أداء حركة معينة.                                              |  |  |
| ١٨. | توقعك نسيان الحوار.                                                         |  |  |
| ١٩. | توقعك نسيان الحركة.                                                         |  |  |
| ٢٠. | تذكرك الهفوات والأخطاء السابقة التي وقعت فيها في أثناء الأداء.              |  |  |

| ت      | الفقرات                                                        | نعم | غير متأكد | لا |
|--------|----------------------------------------------------------------|-----|-----------|----|
| ٢١.    | تذكرك تفاصيل العرض والأداء.                                    |     |           |    |
| ٢٢.    | حرصك الشديد والزائد على العرض والأداء.                         |     |           |    |
| ٢٣.    | طموحك بأن تكون الأفضل في الأداء من الآخرين.                    |     |           |    |
| ٢٤.    | تفكيرك المفرط والمبالغ فيه بنجاح العرض والأداء.                |     |           |    |
| ٢٥.    | تفكيرك أكثر مما يجب بالعرض والأداء.                            |     |           |    |
| ٢٦.    | تفكيرك بأدائك هل هو جيد أم لا.                                 |     |           |    |
| ٢٧.    | تفكيرك المفرط بأدائك لأنه يمثل لك مستقبلاً للتواصل والنجاح.    |     |           |    |
| ٢٨.    | تفكيرك في فشل العرض بعدم توصيل الفكرة الرئيسية.                |     |           |    |
| ٢٩.    | تفكيرك بمشكلاتك الشخصية.                                       |     |           |    |
| ثانياً | أسباب موضوعية.                                                 |     |           |    |
|        | هل تقلق في الحالات الآتية:-                                    |     |           |    |
| ١.     | عند تعرضك للضغط الاجتماعي.                                     |     |           |    |
| ٢.     | نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته.                            |     |           |    |
| ٣.     | حدوث خطأ أو تلوؤ في الأداء.                                    |     |           |    |
| ٤.     | حدوث خلل في تقنيات العرض المسرحي.                              |     |           |    |
| ٥.     | حدوث مفاجآت غير متوقعة في أثناء الأداء.                        |     |           |    |
| ٦.     | سوء تكيفك مع الجو العام والمناخ والمحيط بالأداء.               |     |           |    |
| ٧.     | عدم مناسبة جغرافية المكان المسرحي للعرض والأداء.               |     |           |    |
| ٨.     | عدم مناسبة التوقيت الزمني للعرض والأداء.                       |     |           |    |
| ثالثاً | أسباب تتعلق بالطاقات البشرية.                                  |     |           |    |
|        | هل تقلق في حال فقدانك الثقة ب:-                                |     |           |    |
| ١.     | المخرج.                                                        |     |           |    |
| ٢.     | الممثل الآخر.                                                  |     |           |    |
| ٣.     | كادر العرض (قلة خبرة وتفهم مصممي ومنفذي تقنيات العرض المسرحي). |     |           |    |

| ت      | الفقرات                                                                        | نعم | غير متأكد | لا |
|--------|--------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------|----|
| رابعاً | أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي.                                             |     |           |    |
|        | هل تقلق في حال فقدانك الاقتناع ب:-                                             |     |           |    |
| ١.     | آلية الأداء وأسلوبه.                                                           |     |           |    |
| ٢.     | النص المسرحي وأسلوب حواراته.                                                   |     |           |    |
| ٣.     | الدور والشخصية التي تمثلها.                                                    |     |           |    |
| ٤.     | الرؤيا الإخراجية.                                                              |     |           |    |
| ٥.     | ضبط التقنيات المسرحية ومستلزمات العرض المسرحي بشكل جيد لعدم أهلية الكادر بذلك. |     |           |    |
| خامساً | أسباب تتعلق بالجمهور.                                                          |     |           |    |
|        | هل يسبب لك الجمهور قلقاً في الحالات الآتية:-                                   |     |           |    |
| ١.     | ترددك وعدم قدرتك على مواجهته.                                                  |     |           |    |
| ٢.     | في اللحظة الأولى لمواجهته.                                                     |     |           |    |
| ٣.     | عندما يكون من النخبة (أساتذة مختصون، لجان فنية، نقاد، ضيوف، أصدقاء).           |     |           |    |
| ٤.     | حين يزداد عددهم.                                                               |     |           |    |
| ٥.     | حين يقل عددهم.                                                                 |     |           |    |
| ٦.     | كونك نقطة تركيز أنظارهم.                                                       |     |           |    |
| ٧.     | عدم تقبلهم للعرض والأداء.                                                      |     |           |    |
| ٨.     | من التصرفات السلبية للبعض منهم والتي تعرقل سير الأداء وجماليته.                |     |           |    |
| ٩.     | لما سيحكمون على أدائك.                                                         |     |           |    |

#### ملحق (٤) جدول يبين مجموع اجابات عينة البحث ومعدلاتها ونسبها المئوية والمستوى المعياري الإجمالي ونسبها المعيارية الإجمالية(\*)

| بدائل الإجابة | مجموع اجابات العينة لها لكل فقرات الاداة | معدل اجابات العينة لها | النسبة المئوية لعينة البحث | المستوى المعياري الإجمالي لعينة البحث | النسبة المعيارية للمستوى الإجمالي لعينة البحث |
|---------------|------------------------------------------|------------------------|----------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------|
| نعم           | ٢٣٧٢                                     | ٤٣.٩٢٥                 | %٤٣.٩٢٥                    | ٧١١٦                                  | ٧١.١٦                                         |
| غير متأكد     | ١٨٢٠                                     | ٣٣.٧٠٣                 | %٣٣.٧٠٣                    | ٣٦٤٠                                  | ٣٦.٤                                          |
| لا            | ١٢٠٨                                     | ٢٢.٣٧٠                 | %٢٢.٣٧٠                    | ١٢٠٨                                  | ١٢.٠٨                                         |
| المجموع       | ٥٤٠٠                                     | ١٠٠                    | %١٠٠                       | ١١٩٦٤<br>من الأصل الكلي ١٦٢٠٠         | ١١٩.٦٤<br>أي بنسبة مئوية عامة<br>%٧٣.٨٥       |

- (\*) احتسب الباحث مجموع تكرارات إجابات العينة المؤلفة من (١٠٠) ممثل ولكل فقرات الاداة، فوجد العدد (٢٣٧٢) لإجابة (نعم) و(١٨٢٠) لإجابة (غير متأكد) و(١٢٠٨) لإجابة (لا).
- ٢- معدل تكرارات إجابات العينة لـ(نعم) (٤٣.٩٢٥) الحاصل من قسمة مجموع تكرارات إجابات العينة لها (٢٣٧٢) على (٥٤) عدد فقرات الاداة.
- ٣- النسبة المئوية لعينة البحث (٤٣.٩٢٥%) الحاصل من قسمة معدل تكرارات إجابات العينة لها (٤٣.٩٢٥) على (١٠٠) عدد العينة × ١٠٠ النسبة المئوية.
- ٤- المستوى المعياري لعينة البحث (٧١١٦) الحاصل من ضرب مجموع تكرارات إجابات العينة لكل فقرات الاداة لها (٢٣٧٢) × (٣). ذلك بإعطاء إجابة (نعم) ثلاث درجات و (غير متأكد) درجتين و (لا) درجة واحدة.
- ٥- النسبة المعيارية للمستوى الإجمالي لعينة البحث هي (٧١.١٦) الحاصل من قسمة المستوى المعياري الإجمالي لعينة البحث (٧١١٦) على عدد عينة البحث (١٠٠). وهكذا بالنسبة لـ (غير متأكد ولا).

٦- النسبة المئوية العامة لمستوى قلق الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء هي (٧٣.٨٥%) الحاصل من قسمة مجموع النسب المعيارية للمستوى الإجمالي لعينة البحث (١١٩.٦٤) على أعلى درجة في الأداة (١٦٢) x ١٠٠.

### ملحق (٥) جدول يبين اجابات عينة البحث وعددها ونسبها وفقاً لبدائل الإجابة

| رقم الفقرة | نعم    |       | غير متأكد |       | لا     |       | الملاحظات                         |
|------------|--------|-------|-----------|-------|--------|-------|-----------------------------------|
|            | النسبة | العدد | النسبة    | العدد | النسبة | العدد |                                   |
| ١. أولاً.  | ٦٩%    | ٦٩    | ٢١%       | ٢١    | ١٠%    | ١٠    | أسباب ذاتية تتعلق بالممثل         |
| ٢.         | ٦٤%    | ٦٤    | ٢٤%       | ٢٤    | ١٢%    | ١٢    |                                   |
| ٣.         | ٦٤%    | ٦٤    | ٣٢%       | ٣٢    | ٤%     | ٤     |                                   |
| ٤.         | ٥٢%    | ٥٢    | ٣١%       | ٣١    | ١٧%    | ١٧    |                                   |
| ٥.         | ٢٤%    | ٢٤    | ٤٠%       | ٤٠    | ٣٦%    | ٣٦    |                                   |
| ٦.         | ١٨%    | ١٨    | ٣٨%       | ٣٨    | ٤٤%    | ٤٤    |                                   |
| ٧.         | ٣٣%    | ٣٣    | ٣٢%       | ٣٢    | ٣٥%    | ٣٥    |                                   |
| ٨.         | ٣٠%    | ٣٠    | ٣٠%       | ٣٠    | ٤٠%    | ٤٠    |                                   |
| ٩.         | ٣٤%    | ٣٤    | ٥٠%       | ٥٠    | ١٦%    | ١٦    |                                   |
| ١٠.        | ٤٧%    | ٤٧    | ٣٨%       | ٣٨    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| ١١.        | ٥٠%    | ٥٠    | ٣٥%       | ٣٥    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| ١٢.        | ٦٨%    | ٦٨    | ٢٣%       | ٢٣    | ٩%     | ٩     |                                   |
| ١٣.        | ٥٦%    | ٥٦    | ٣٤%       | ٣٤    | ١٠%    | ١٠    |                                   |
| ١٤.        | ٥٨%    | ٥٨    | ٣٢%       | ٣٢    | ١٠%    | ١٠    |                                   |
| ١٥.        | ١٧%    | ١٧    | ٣٧%       | ٣٧    | ٤٦%    | ٤٦    |                                   |
| ١٦.        | ١٦%    | ١٦    | ٣٧%       | ٣٧    | ٤٧%    | ٤٧    |                                   |
| ١٧.        | ١٩%    | ١٩    | ٣٧%       | ٣٧    | ٤٤%    | ٤٤    |                                   |
| ١٨.        | ٦٠%    | ٦٠    | ٢٣%       | ٢٣    | ١٧%    | ١٧    |                                   |
| ١٩.        | ٢٧%    | ٢٧    | ٤٥%       | ٤٥    | ٢٨%    | ٢٨    |                                   |
| ٢٠.        | ٣٤%    | ٣٤    | ٤٧%       | ٤٧    | ١٩%    | ١٩    |                                   |
| ٢١.        | ٤٠%    | ٤٠    | ٣٨%       | ٣٨    | ٢٢%    | ٢٢    |                                   |
| ٢٢.        | ٨١%    | ٨١    | ١٦%       | ١٦    | ٣%     | ٣     |                                   |
| ٢٣.        | ٣٨%    | ٣٨    | ٣٤%       | ٣٤    | ٢٨%    | ٢٨    |                                   |
| ٢٤.        | ٥٩%    | ٥٩    | ٣٢%       | ٣٢    | ٩%     | ٩     |                                   |
| ٢٥.        | ٤٨%    | ٤٨    | ٤١%       | ٤١    | ١١%    | ١١    |                                   |
| ٢٦.        | ٤٠%    | ٤٠    | ٤٥%       | ٤٥    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| رقم الفقرة | نعم    |       | غير متأكد |       | لا     |       | الملاحظات                         |
| ٢٧.        | ٧٠%    | ٧٠    | ٢٧%       | ٢٧    | ٣%     | ٣     | ثانياً                            |
| ٢٨.        | ٤٢%    | ٤٢    | ٣٢%       | ٣٢    | ٢٦%    | ٢٦    |                                   |
| ٢٩.        | ١٢%    | ١٢    | ٤٧%       | ٤٧    | ٤١%    | ٤١    |                                   |
| ١.         | ١٤%    | ١٤    | ٤١%       | ٤١    | ٤٥%    | ٤٥    | أسباب موضوعية                     |
| ٢.         | ٦٤%    | ٦٤    | ٢٨%       | ٢٨    | ٨%     | ٨     |                                   |
| ٣.         | ٥٩%    | ٥٩    | ٢٩%       | ٢٩    | ١٢%    | ١٢    |                                   |
| ٤.         | ٦١%    | ٦١    | ٣٢%       | ٣٢    | ٧%     | ٧     |                                   |
| ٥.         | ٦٨%    | ٦٨    | ٢٥%       | ٢٥    | ٧%     | ٧     |                                   |
| ٦.         | ٤٠%    | ٤٠    | ٤٥%       | ٤٥    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| ٧.         | ٣٧%    | ٣٧    | ٤٨%       | ٤٨    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| ٨.         | ٣٧%    | ٣٧    | ٤٨%       | ٤٨    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| ١.         | ٤٤%    | ٤٤    | ١٩%       | ١٩    | ٣٧%    | ٣٧    | ثالثاً                            |
| ٢.         | ٦١%    | ٦١    | ١٩%       | ١٩    | ٢٠%    | ٢٠    | رابعاً                            |
| ٣.         | ٥٨%    | ٥٨    | ٢٧%       | ٢٧    | ١٥%    | ١٥    |                                   |
| ١.         | ٥٠%    | ٥٠    | ٢٨%       | ٢٨    | ٢٢%    | ٢٢    |                                   |
| ٢.         | ٤٠%    | ٤٠    | ٣٦%       | ٣٦    | ٢٤%    | ٢٤    | أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي |
| ٣.         | ٣٥%    | ٣٥    | ٤٠%       | ٤٠    | ٢٥%    | ٢٥    |                                   |
| ٤.         | ٤٨%    | ٤٨    | ٣٠%       | ٣٠    | ٢٢%    | ٢٢    |                                   |
| ٥.         | ٤٧%    | ٤٧    | ٤١%       | ٤١    | ١٢%    | ١٢    |                                   |
| ١.         | ١٨%    | ١٨    | ٣٤%       | ٣٤    | ٤٨%    | ٤٨    |                                   |
| ٢.         | ٧٢%    | ٧٢    | ١٣%       | ١٣    | ١٥%    | ١٥    | خامساً                            |
| ٣.         | ٤٠%    | ٤٠    | ٣١%       | ٣١    | ٢٩%    | ٢٩    |                                   |
| ٤.         | ١٠%    | ١٠    | ٣٩%       | ٣٩    | ٥١%    | ٥١    |                                   |
| ٥.         | ٦%     | ٦     | ٤٢%       | ٤٢    | ٥٢%    | ٥٢    |                                   |
| ٦.         | ٣٦%    | ٣٦    | ٣٧%       | ٣٧    | ٢٧%    | ٢٧    |                                   |
| ٧.         | ٦٠%    | ٦٠    | ٢٦%       | ٢٦    | ١٤%    | ١٤    |                                   |
| ٧.         | ٦٠%    | ٦٠    | ٢٦%       | ٢٦    | ١٤%    | ١٤    | بالإجمال                          |

|  |     |      |     |      |     |      |         |
|--|-----|------|-----|------|-----|------|---------|
|  | ١٣% | ١٣   | ٢٣% | ٢٣   | ٦٤% | ٦٤   | ٨.      |
|  | ٢٦% | ٢٦   | ٤١% | ٤١   | ٣٣% | ٣٣   | ٩.      |
|  |     | ١٢٠٨ |     | ١٨٢٠ |     | ٢٣٧٢ | المجموع |

**ملحق (٦) جدول يبين تكرارات اجابات العينة مضروباً وفقاً لدرجات بدائل الإجابة ومجموعها ونسبها المئوية أزاء كل فقرة في الأداة<sup>(\*)</sup>.**

| النسبة المئوية | الأصل الكلي | المجموع | لا | غير متأكد | نعم | رقم الفقرة |                                   |
|----------------|-------------|---------|----|-----------|-----|------------|-----------------------------------|
| ٨٦.٣%          | ٣٠٠         | ٢٥٩     | ١٠ | ٤٢        | ٢٠٧ | ١          | أولاً.                            |
| ٨٤%            | ٣٠٠         | ٢٥٢     | ١٢ | ٤٨        | ١٩٢ | ٢          | اسباب ذاتية تتعلق بالممثل         |
| ٨٦.٦%          | ٣٠٠         | ٢٦٠     | ٤  | ٦٤        | ١٩٢ | ٣          |                                   |
| ٧٨.٣%          | ٣٠٠         | ٢٣٥     | ١٧ | ٦٢        | ١٥٦ | ٤          |                                   |
| ٦٢.٦%          | ٣٠٠         | ١٨٨     | ٣٦ | ٨٠        | ٧٢  | ٥          |                                   |
| ٥٨%            | ٣٠٠         | ١٧٤     | ٤٤ | ٧٦        | ٥٤  | ٦          |                                   |
| ٦٦%            | ٣٠٠         | ١٩٨     | ٣٥ | ٦٤        | ٩٩  | ٧          |                                   |
| ٦٣.٣%          | ٣٠٠         | ١٩٠     | ٤٠ | ٦٠        | ٩٠  | ٨          |                                   |
| ٧٢.٦%          | ٣٠٠         | ٢١٨     | ١٦ | ١٠٠       | ١٠٢ | ٩          |                                   |
| ٧٧.٣%          | ٣٠٠         | ٢٣٢     | ١٥ | ٧٦        | ١٤١ | ١٠         |                                   |
| ٧٨.٣%          | ٣٠٠         | ٢٣٥     | ١٥ | ٧٠        | ١٥٠ | ١١         |                                   |
| ٨٦.٣%          | ٣٠٠         | ٢٥٩     | ٩  | ٤٦        | ٢٠٤ | ١٢         |                                   |
| ٨٢%            | ٣٠٠         | ٢٤٦     | ١٠ | ٦٨        | ١٦٨ | ١٣         |                                   |
| ٨٢.٦%          | ٣٠٠         | ٢٤٨     | ١٠ | ٦٤        | ١٧٤ | ١٤         |                                   |
| ٥٧%            | ٣٠٠         | ١٧١     | ٤٦ | ٧٤        | ٥١  | ١٥         |                                   |
| ٥٦.٣%          | ٣٠٠         | ١٦٩     | ٤٧ | ٧٤        | ٤٨  | ١٦         |                                   |
| ٥٨.٣%          | ٣٠٠         | ١٧٥     | ٤٤ | ٧٤        | ٥٧  | ١٧         |                                   |
| ٨١%            | ٣٠٠         | ٢٤٣     | ١٧ | ٤٦        | ١٨٠ | ١٨         |                                   |
| ٦٦.٣%          | ٣٠٠         | ١٩٩     | ٢٨ | ٩٠        | ٨١  | ١٩         |                                   |
| ٧١.٦%          | ٣٠٠         | ٢١٥     | ١٩ | ٩٤        | ١٠٢ | ٢٠         |                                   |
| ٧٢.٦%          | ٣٠٠         | ٢١٨     | ٢٢ | ٧٦        | ١٢٠ | ٢١         |                                   |
| ٩٢.٦%          | ٣٠٠         | ٢٧٨     | ٣  | ٣٢        | ٢٤٣ | ٢٢         |                                   |
| ٧٠%            | ٣٠٠         | ٢١٠     | ٢٨ | ٦٨        | ١١٤ | ٢٣         |                                   |
| ٨٣.٣%          | ٣٠٠         | ٢٥٠     | ٩  | ٦٤        | ١٧٧ | ٢٤         |                                   |
| ٧٩%            | ٣٠٠         | ٢٣٧     | ١١ | ٨٢        | ١٤٤ | ٢٥         |                                   |
| ٧٥%            | ٣٠٠         | ٢٢٥     | ١٥ | ٩٠        | ١٢٠ | ٢٦         |                                   |
| ٨٩%            | ٣٠٠         | ٢٦٧     | ٣  | ٥٤        | ٢١٠ | ٢٧         |                                   |
| ٧٢%            | ٣٠٠         | ٢١٦     | ٢٦ | ٦٤        | ١٢٦ | ٢٨         |                                   |
| ٥٧%            | ٣٠٠         | ١٧١     | ٤١ | ٩٤        | ٣٦  | ٢٩         |                                   |
| ٥٦.٣%          | ٣٠٠         | ١٦٩     | ٤٥ | ٨٢        | ٤٢  | ١          | ثانياً.                           |
| ٨٥.٣%          | ٣٠٠         | ٢٥٦     | ٨  | ٥٦        | ١٩٢ | ٢          | اسباب موضوعية                     |
| ٨٢.٣%          | ٣٠٠         | ٢٤٧     | ١٢ | ٥٨        | ١٧٧ | ٣          |                                   |
| ٨٤.٦%          | ٣٠٠         | ٢٥٤     | ٧  | ٦٤        | ١٨٣ | ٤          |                                   |
| النسبة المئوية | الأصل الكلي | المجموع | لا | غير متأكد | نعم | رقم الفقرة |                                   |
| ٨٧%            | ٣٠٠         | ٢٦١     | ٧  | ٥٠        | ٢٠٤ | ٥          | اسباب موضوعية                     |
| ٧٥%            | ٣٠٠         | ٢٢٥     | ١٥ | ٩٠        | ١٢٠ | ٦          |                                   |
| ٧٤%            | ٣٠٠         | ٢٢٢     | ١٥ | ٩٦        | ١١١ | ٧          |                                   |
| ٧٤%            | ٣٠٠         | ٢٢٢     | ١٥ | ٩٦        | ١١١ | ٨          |                                   |
| ٦٩%            | ٣٠٠         | ٢٠٧     | ٣٧ | ٣٨        | ١٣٢ | ١          | ثالثاً.                           |
| ٨٠.٣%          | ٣٠٠         | ٢٤١     | ٢٠ | ٣٨        | ١٨٣ | ٢          | اسباب تتعلق بالطاقات البشرية      |
| ٨١%            | ٣٠٠         | ٢٤٣     | ١٥ | ٥٤        | ١٧٤ | ٣          |                                   |
| ٧٦%            | ٣٠٠         | ٢٢٨     | ٢٢ | ٥٦        | ١٥٠ | ١          | رابعاً.                           |
| ٧٢%            | ٣٠٠         | ٢١٦     | ٢٤ | ٧٢        | ١٢٠ | ٢          | اسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي |
| ٧٠%            | ٣٠٠         | ٢١٠     | ٢٥ | ٨٠        | ١٠٥ | ٣          |                                   |

|               |      |      |      |       |       |        |
|---------------|------|------|------|-------|-------|--------|
| ٤             | ١٤٤  | ٦٠   | ٢٢   | ٢٢٦   | ٣٠٠   | ٧٥.٣%  |
| ٥             | ١٤١  | ٨٢   | ١٢   | ٢٣٥   | ٣٠٠   | ٧٨.٣%  |
| ١             | ٥٤   | ٦٨   | ٤٨   | ١٧٠   | ٣٠٠   | ٥٦.٦%  |
| ٢             | ٢١٦  | ٢٦   | ١٥   | ٢٥٧   | ٣٠٠   | ٨٥.٦%  |
| ٣             | ١٢٠  | ٦٢   | ٢٩   | ٢١١   | ٣٠٠   | ٧٠.٣%  |
| ٤             | ٣٠   | ٧٨   | ٥١   | ١٥٩   | ٣٠٠   | ٥٣%    |
| ٥             | ١٨   | ٨٤   | ٥٢   | ١٥٤   | ٣٠٠   | ٥١.٣%  |
| ٦             | ١٠٨  | ٧٤   | ٢٧   | ٢٠٩   | ٣٠٠   | ٦٩.٦%  |
| ٧             | ١٨٠  | ٥٢   | ١٤   | ٢٤٦   | ٣٠٠   | ٨٢%    |
| ٨             | ١٩٢  | ٤٦   | ١٣   | ٢٥١   | ٣٠٠   | ٨٣.٦%  |
| ٩             | ٩٩   | ٨٢   | ٢٦   | ٢٠٧   | ٣٠٠   | ٦٩%    |
| ٥٤            | ٧١١٦ | ٣٦٤٠ | ١٢٠٨ | ١١٩٦٤ | ١٦٢٠٠ | ٧٣.٨٥% |
| المجموع العام |      |      |      |       |       |        |

- (\*) ١- ناتج المجموع، حاصل جمع عدد تكرارات اجابات العينة لبدائل الإجابة، مضروباً بالدرجة المعطى لها. (نعم ٣)، (غير متأكد ٢)، (لا ١).
- ٢- الناتج الأصل الكلي لكل فقرة ببدائل الإجابة ودرجاتها المعطى لها هو (٣٠٠)، الحاصل جمع عدد العينة (١٠٠) مضروباً ٣ (أعلى درجة لإجابة نعم). (٣ × ١٠٠).
- ٣- النسبة المئوية، حاصل تقسيم ناتج المجموع على الناتج الأصل الكلي (٣٠٠) × ١٠٠.
- ٤- المجموع العام، ناتج مجموع فقرات الأداة (٥٤). وناتج جمع تكرارات إجابات العينة ولكل فقرات الأداة وفقاً لبدائل الإجابة مضروباً بالدرجة المعطى لها.
- ٥- المجموع العام لمجموع تكرارات اجابات العينة ولكل فقرات الأداة وفقاً لبدائل الإجابة مضروباً بالدرجة المعطى لها. وكان (١١٩٦٤) درجة من اصل اعلى درجة حاصلة في الأداة (١٦٢٠٠) الحاصل من عدد العينة (١٠٠) × عدد فقرات الأداة (٥٤) × أعلى درجة لبدائل الإجابة (نعم ٣).
- ٦- النسبة المئوية العامة لقلق الممثل المسرحي العراقي في أثناء الأداء هي (٧٣.٨٥%) الحاصل من تقسيم المجموع العام لمجموع تكرارات اجابات العينة لكل فقرات الأداة وفقاً لبدائل الإجابة مضروباً بالدرجة المعطى لها (١١٩٦٤) على أعلى درجة في الأداة (١٦٢٠٠) × ١٠٠.
- ملحق (٧) جدول يبين تكرارات اجابات العينة وفقاً للفئات الخمس

ولبدائل الإجابة مضروباً بالدرجة المعطى لها ومجموعها والمجموع الأصل الكلي لها ونسبها المئوية<sup>(٣)</sup>.

| الفئة   | عدد الفقرات | نعم             |                    |             | غير متأكد       |                    |             | لا              |                    |             | مجموع درجة الفئة | مجموع الأصل الكلي |
|---------|-------------|-----------------|--------------------|-------------|-----------------|--------------------|-------------|-----------------|--------------------|-------------|------------------|-------------------|
|         |             | تكرارات الإجابة | في درجة (٣) البديل | الأصل الكلي | تكرارات الإجابة | في درجة (٢) البديل | الأصل الكلي | تكرارات الإجابة | في درجة (١) البديل | الأصل الكلي |                  |                   |
| أولاً   | ٢٩          | ١٢٧٠            | ٣٨١٠               | ٨٧٠٠        | ٩٩٨             | ١٩٩٦               | ٥٨٠٠        | ٦٣٢             | ٦٣٢                | ٢٩٠٠        | ٦٤٣٨             | ٧٤٠٠              |
| ثانياً  | ٨           | ٣٨٠             | ١١٤٠               | ٢٤٠٠        | ٢٩٦             | ٥٩٢                | ١٦٠٠        | ١٢٤             | ١٢٤                | ٨٠٠         | ١٨٥٦             | ٨٠٠               |
| ثالثاً  | ٣           | ١٦٣             | ٤٨٩                | ٩٠٠         | ٦٥              | ١٣٠                | ٦٠٠         | ٧٢              | ٧٢                 | ٣٠٠         | ٦٩١              | ٨٠٠               |
| رابعاً  | ٥           | ٢٢٠             | ٦٦٠                | ١٥٠٠        | ١٧٥             | ٣٥٠                | ١٠٠٠        | ١٠٥             | ١٠٥                | ٥٠٠         | ١١١٥             | ١٠٠٠              |
| خامساً  | ٩           | ٣٣٩             | ١٠١٧               | ٢٧٠٠        | ٢٨٦             | ٥٧٢                | ١٨٠٠        | ٢٧٥             | ٢٧٥                | ٩٠٠         | ١٨٦٤             | ٤٠٠               |
| المجموع | ٥٤          | ٢٣٧٢            | ٧١١٦               | ١٦٢٠٠       | ١٨٢٠            | ٣٦٤٠               | ١٠٨٠٠       | ١٢٠٨            | ١٢٠٨               | ٥٤٠٠        | ١١٩٦٤            | ٢٤٠٠              |

- ١- مجموع درجات الفئات، حاصل من عدد تكرارات اجابات العينة لها وفقاً لبدائل الإجابة مضروباً بالدرجة المعطى لها.
- ٢- المجموع الكلي لكل فئة، حاصل مجموع الكلي لكل بديل للإجابة، والحاصل من ضرب عدد العينة (١٠٠) × درجة بديل الإجابة (٣، ٢، ١) × عدد فقرات كل فئة.
- ٣- النسبة المئوية، حاصل مجموع درجة كل فئة تقسيم المجموع الكلي للفئات (١١٩٦٤) × ١٠٠.
- ٤- النسبة المئوية لبدائل الإجابة في اصل الأداة (٥٩.٤٧٨٤%) لإجابة (نعم) و (٣٠.٤٢٤٦%) لإجابة (غير متأكد). و (١٠.٩٦٩%) لإجابة (لا). والحاصلة من تقسيم المجموع العام لكل بديل للإجابة (٧١١٦، ٣٦٤٠، ١٢٠٨) على مجموع تكرارات إجابات هذه البدائل (١١٩٦٤) × ١٠٠.
- ٥- أعلى درجة في الأداة (١٦٢٠٠) الحاصل ضرب عدد العينة (١٠٠) × عدد فقرات الأداة (٥٤) × أعلى درجة لبديل الإجابة نعم (٣). وأقل درجة في الأداة (٥٤٠٠) الحاصل ضرب عدد العينة (١٠٠) × عدد فقرات الأداة (٥٤) × أقل درجة لبديل الإجابة لا (١).
- ٦- الدرجة العليا والإجمالية للأداة (٣٢٤٠٠) الحاصل ضرب عدد العينة (١٠٠) × عدد فقرات الأداة (٥٤) × درجات بدائل الإجابة (٣، ٢، ١) (١٦٢٠٠ + ١٠٨٠٠ + ٥٤٠٠).

٧- قوة الفئة في الأداة حسب تكرارات اجابات العينة لها، هي الفئة ثانياً ومن ثم الفئة ثالثاً، ومن ثم الفئة رابعاً، ومن ثم الفئة أولاً، ومن ثم الفئة خامساً. بتقسيم درجة كل فئة على عدد فقراتها  $100 \times$ .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا/ الدكتوراه – التمثيل

## استبيان عينات البحث

المحترم

الأستاذ الفاضل

تحية طيبة:-

يقوم الباحث بدراسة (القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي) من حيث تعرف طبيعة القلق وماهيته وأهم أسبابه ومصادره, لتعرف مستواه لدى عينة من الممثلين المسرحيين العراقيين. وقد اعتمد الباحث استمارة الاستبيان كأداة للبحث تتعلق بأهم أسباب القلق ومصادره في أداء الممثل المسرحي. ونظراً لما تتمتعون به من تجربة ودراية في هذا المجال من خلال عملكم كممثلين, لذا يود الباحث اعتباركم عينات لبحثه من خلال إجاباتكم الدقيقة والمتأنية لفقرات الاستبيان بوضع علامة ( ✓ ) أمام كل فقرة من فقرات الاستبيان في حقل بدائل الإجابة, بغية تحقيق أهداف البحث المتركزة في تعرف طبيعة القلق وماهيته وأسبابه ومصادره لوضع العلاجات المناسبة له وتعرف مستواه أثناء الأداء. علماً أن التعريف الإجرائي للقلق هو:-

(حالة انفعالية داخلية ذاتية تلمس في الواقع الظاهري (الخارجي). وتدرك شعوراً في الواقع النفسي (الداخلي) لدى الممثل المسرحي أثناء الأداء, مصحوبة بعدم الارتياح استجابة لاستشارة غير ساره تهدد المنظومة الأساسية للشخصية).

مع التقدير...

طالب الدكتوراه

محمد فضيل شناوه

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا / الدكتوراه - التمثيل

### استبيان لجنة الخبراء

المحترم

الأستاذ الفاضل

تحية طيبة:-

يقوم الباحث بدراسة (القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي) من حيث تعرف طبيعة القلق وماهيته وأهم أسبابه ومصادره, لتعرف مستواه لدى عينة من الممثلين المسرحيين العراقيين. وقد أعتمد الباحث استمارة الاستبيان كأداة للبحث تتعلق بأهم أسباب القلق ومصادره في أداء الممثل المسرحي. وقد تم بناء فقرات الاستمارة من خلال استبيان أولي لأراء عدد من الممثلين المسرحيين العراقيين والمتعلقة بالقلق وأسبابه أثناء الأداء, وعلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كمدخل لاستنباط فقراتها. ونظراً لما يجده الباحث فيكم من خبرة علمية ودراية في هذا المجال, يسره أن تكونوا من بين لجنة الخبراء للاستعانة بأرائكم القيمة في الحكم على مدى صلاحية فقرات الاستبيان وذلك بوضع علامة ( ✓ ) في الحقل المناسب لها, وحذف أو تعديل أو أية إضافة ما ترونها مناسبة في حقل التعديل أو الإضافة المقترح وبما يخدم البحث وإجراءاته .. مع التقدير.

**ملاحظة:- مشكلة البحث:** ما طبيعة القلق وأهم أسبابه ومصادره؟ وما مستواه أثناء الأداء؟

**أهداف البحث:** تعرف طبيعة القلق وماهيته وتعرف أسبابه ومصادره ووضع العلاجات المناسبة له وتعرف مستواه لدى الممثل المسرحي العراقي أثناء الأداء.

**التعريف الإجرائي: القلق**

(حالة انفعالية داخلية محسوسة ومدركة, تلمس في الواقع الظاهري (الخارجي) وتدرك شعوراً في الواقع النفسي (الداخلي) لدى الممثل المسرحي أثناء الأداء, مصحوبة بعدم الارتياح استجابة لاستثارة غير سارة تهدد المنظومة الأساسية للشخصية).

**ملاحظة:-** بدائل الإجابة هي:- نعم / غير متأكد / لا.

طالب الدكتوراه

محمد فضيل شناوة

ثبت المصادر والمراجع

١. إبراهيم (زكريا). مشكلة الإنسان. القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت.
٢. الفلسفة الوجودية. ط٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٦.
٣. دراسات في الفلسفة المعاصرة. ج١. القاهرة: دار مصر للطباعة. مكتبة مصر، ١٩٦٨.
٤. مشكلة الحرية. ط٣. القاهرة: دار مصر للطباعة. مكتبة مصر، ١٩٧٢.
٥. إبراهيم (عبد الستار). العلاج النفسي السلوكي والمعرفي الحديث. الرياض: جامعة الملك فيصل، ١٩٩٤.
٦. أبو وافية (سهير فضل الله). الفلسفة الإنسانية في الإسلام. ط١. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٦.
٧. الأحمد (أمل). مشكلات وقضايا نفسية. ط١. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.
٨. أحمد (قيس هادي). دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية. ط١. بغداد: مكتبة المنصور العلمية، ٢٠٠٠.
٩. اخوان الصفا وخلان الوفا. الرسائل. المجلد الأول والثالث. بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤.
١٠. اركون (محمد). نزعة الأنسنة في الفكر العربي جيل مسكويه والتوحيدي. ط١. ت: هاشم صالح. بيروت: دار الساقى، ١٩٩٧.
١١. استون (الين) وجورج سافونا. المسرح والعلامات. ت: سباعي السيد. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦.
١٢. افلاويوس (أنيس فهمي). السينما والمسرح وأمراض النفس. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.
١٣. امام (عبد الفتاح امام). تطور الجدل بعد هيجل. ج٣. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٧.
١٤. الأمير (علي). فلسفة النفس. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢.
١٥. انيكست (أ). تاريخ دراسة الدراما. ت: ضيف الله مراد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠.
١٦. اوبرسفيد (آن). مدرسة المتفرج (قراءة المسرح ٢). ت: حمادة إبراهيم وآخرون. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦.
١٧. اينز (كريستوفر). المسرح الطليعي. ت: سامح فكري. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٤.
١٨. بدوي (عبد الرحمن). أفلوطين عند العرب. ط٣. الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٧.
١٩. بوال (اوجستو). العباء الممثلين وغير الممثلين. ت: الحسين علي يحيى. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧.
٢٠. بوخنسكي. تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا. ط٢. ت: محمد عبد الكريم وافي. طرابلس: مؤسسة الفرجاني، د.ت.
٢١. بوغوسلوفسكي (ف.ف) وآخرون. علم النفس العام. ت: جوهر سعد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
٢٢. بو ملحم (علي). المناحي الفلسفية عند الجاحظ. ط١. بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٩٤.
٢٣. بيتو (فري). إبداع الفنان نظرة شمولية للكون. ط١. ت: باسل فرحات. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.
٢٤. بيراندللو (لويجي). الكاتب المسرحي والممثل. في كتاب: الفنان في عصر العلم. ت: فؤاد دواره. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧.
٢٥. بيرس (أميل). تغلب على القلق وأبدأ الطمأنينة. ط١. بيروت: مركز الدراسات الفكرية. المكتبة الحديثة، ١٩٨٥.
٢٦. تايلور (آن) وآخرون. مدخل إلى علم النفس. ج١. ط٢. ت: عيسى سمعان. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦.
٢٧. التوحيدي (أبو حيان). الامتناع والموانسة. تونس: دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨.
٢٨. تورين (الان). نقد الحداثة. ت: أنور مغيث. القاهرة: المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧.
٢٩. توشار (بيير أجيه). المسرح وقلق البشر. ت: سامية أحمد أسعد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
٣٠. الجابري (محمد عابد). تكوين العقل العربي. ط٧. بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية، ١٩٩٧.
٣١. الجاسم (جمال مثقال) وآخرون. مبادئ علم النفس. ط١. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.
٣٢. جاكوبسن (ميكيل بورش). الذات الفرويدية. ت: انطون حمصي. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.
٣٣. الجبوري (نظلة أحمد نائل). الفلسفة الإسلامية. ط١. بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٩٠.
٣٤. جرين (مارجوري). هيدجر. ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣.
٣٥. جلسون (أتين). روح الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط. ط٣. ت: إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٦.
٣٦. جنيفيات (لويس). ديكارت والعقلانية. ط٤. ت: عبده الحلو. بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٨.
٣٧. جوليفيه (ريجيس). المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر. ت: فؤاد كامل. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. دار مصر للطباعة، ١٩٦٦.
٣٨. جونو (ادوار). الفلسفة الوسيطة. ط٢. ت: علي زيعور. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩.
٣٩. حرب (سعاد). الأنا والآخر والجماعة. ط١. بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.
٤٠. الحفني (عبد المنعم). موسوعة اعلام النفس. القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت.
٤١. موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط٤. القاهرة: مكتبة مدبولي. مطبعة أطلس، ١٩٩٤.
٤٢. موسوعة الفلسفة والفلاسفة. ج١. ج٢. ط٢. القاهرة: مكتبة مدبولي. ١٩٩٩.
٤٣. خالد (عبد الكريم هلال). الاغتراب في الفن. ط١. بنغازي: منشورات قار يونس، ١٩٩٨.

٤٤. الخطيب (ابراهيم) وآخرون. فن التمثيل. الموصل: دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨١.
٤٥. خلفان (مصطفى). وداعاً أيها القلب. ط١. بيروت: دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر. دار البهار، ٢٠٠٢.
٤٦. دافيدوف (لندا ل). مدخل الى علم النفس. ط٤. ت: سيد الطواب وآخرون. القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣.
٤٧. دبابة (ميشيل) ونبيل محفوظ. سايكولوجية الطفولة. عمان: دار المستقبل للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.
٤٨. ديورانت (ول). قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي. ط٤. ت: فتح الله محمد المشعشع. بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٧٩.
٤٩. رابوبورت (ي.م). الممثل وعمله. ط١. ت: عادل كوركيس. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
٥٠. راجح (أحمد عزت). الأمراض النفسية والعقلية. ط١. مصر: دار المعارف، ١٩٦٤.
٥١. ربيع (محمد شحاته). التراث النفسي عند علماء المسلمين. ط٤. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.
٥٢. رجب (محمود). الاغتراب. ط٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦.
٥٣. زاخوفا (بوريس). فن الممثل والمخرج. ت: عبد الهادي الراوي. عمان: مطابع الدستور التجارية، ١٩٩٦.
٥٤. اعداد الممثل. ت: توفيق المؤذن. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨.
٥٥. زهران (حامد عبد السلام). الصحة النفسية والعلاج النفسي. ط٤. القاهرة: عالم الكتب، د.ت.
٥٦. زيادة (معن) وآخرون. الموسوعة الفلسفية العربية. ط١. بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦.
٥٧. سارتر (جان بول). نظرية الانفعال. ت: هاشم الحسيني. بيروت: منشورات مكتبة الحياة، ١٩٦٤.
٥٨. ستانسلافسكي (قسطنطين). اعداد الممثل. ت: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد. القاهرة: دار الهنا للطباعة، ١٩٧٣.
٥٩. اعداد الممثل في المعاناة الابداعية. ت: شريف شاكر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
٦٠. سعيد (أبو طالب محمد). علم النفس الفني. الموصل: مطابع التعليم العالي، ١٩٩٠.
٦١. شاخت (ريتشارد). الاغتراب. ت: كامل يوسف حسين. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٠.
٦٢. الشهرستاني (أبي الفتح محمد بن عبد الكريم). الملل والنحل. ج٣. ط١. بيروت: دار السورور، ١٩٤٨.
٦٣. شورون (جاك). الموت في الفكر الغربي. ت: كامل يوسف حسين. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤.
٦٤. صالح (قاسم حسين). الابداع في الفن. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١.
٦٥. طعيمه (صابر). التصوف والتفلسف. ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥.
٦٦. طليمات (زكي). فن الممثل العربي. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
٦٧. عباس (فيصل). الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي. ط١. بيروت: دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.
٦٨. عباس (فيصل) ومالك العنيكي. مدخل الى علم النفس. ط١. بيرسوت: دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠١.
٦٩. عبد الخالق (أحمد محمد). قلق الموت. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧.
٧٠. عبد الرزاق (أسعد) وسامي عبد الحميد. فن التمثيل. بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩.
٧١. عبد المعطي (حسن مصطفى). علم النفس الأكلينيكي. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٧٢. العروي (عبد الله). مفهوم الايديولوجيا. ط٧. الدار البيضاء. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣.
٧٣. العشماوي (محمد زكي). الأدب وقيم الحياة المعاصرة. الاسكندرية: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦.
٧٤. عكاشة (أحمد). الطب النفسي المعاصر. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠.
٧٥. العيسوي (عبد الرحمن). سيكولوجية الجسم والنفس. بيروت: دار الراتب الجامعية، ١٩٩٧.
٧٦. غربال (محمد شفيق) وآخرون. الموسوعة العربية الميسرة. المجلد الثاني. القاهرة: دار الشعب، ١٩٨٧.
٧٧. فاخاتجوف (يفجين). ثمانى محاضرات في فن التمثيل. ت: قاسم محمد. الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٠.
٧٨. فاست (بوليوس). لغة الجسد وعلوم الحركة. ط١. ت: محمد حمول. دمشق: دار ابن هاني، ١٩٩١.
٧٩. فال (جان). الفلسفة الوجودية. ت: تيسير شيخ الأرض. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.
٨٠. فرنكل (تشارلز). ازمة الإنسان الحديث. ت: نقولا زيادة. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩.
٨١. فرويد (سيغمند). القلق. ط٢. ت: محمد عثمان نجاتي. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٢.
٨٢. الكف، العرض، الحصر. ط١. ت: جورج طرايشي. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٢.

٨٣. فهمي (مصطفى). الصحة النفسية في الأسرة والمدرسة والمجتمع. ط٢. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٦٧.
٨٤. فونتانا (ديفيد). الشخصية والتربية. ت: عبد الحميد يعقوب وصلاح محمد نوري. أربيل: مطابع التعليم العالي، ١٩٨٩.
٨٥. كارلسون (مارفن). فن الأداء. ت: منى سلام. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٠.
٨٦. كامل (فؤاد). الفرد في فلسفة شوبنهاور. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.
٨٧. وآخرون. الموسوعة الفلسفية المختصرة. بغداد: مكتبة النهضة. بيروت: دار القلم، ١٩٨٣.
٨٨. كاي (نك). ما بعد الحداثية والفنون الأدائية. ط٢. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
٨٩. الكحلاني (حسن). الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر. ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٤.
٩٠. كرستي (ج. ف). تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي. ط١. ت: عقيل مهدي يوسف. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٢.
٩١. كرم (يوسف). تاريخ الفلسفة اليونانية. بيروت: دار القلم، د.ت.
٩٢. كمال (علي). النفس انفعالاتها وامراضها وعلاجها. ج١. ط٤. بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩.
٩٣. كوريان (هنري). السهورودي الحلبي، مؤسس المذهب الاشراقي. في: كتاب شخصيات قلقة في الإسلام. ت: عبد الرحمن بدوي. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤.
٩٤. الكيال (دحام). دراسات في علم النفس. ط٣. بغداد: مكتبة الشرق الجديد. بيروت: مطابع الكفاح، ١٩٦٦.
٩٥. لوغال (اندرية). القلق والحصر. ط١. ت: وجيه أسعد. دمشق: دار البشائر، ١٩٩٩.
٩٦. ماسينيون (لوي). المنحنى الشخصي لحياة العلاج. في: كتاب شخصيات قلقة في الإسلام. ط٢. ت: عبد الرحمن بدوي. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤.
٩٧. ماكوري (جون). الوجودية. ت: امام عبد الفتاح امام. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦.
٩٨. المحامي (محمد عبد الرحيم عنبر). المسرحية بين النظرية والتطبيق. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٦.
٩٩. محمد (جاسم محمد). علم النفس التجريبي. ط١. عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.
١٠٠. محمد (قاسم). علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتالياً. في كتاب: تقنيات تكوين الممثل المسرحي. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢.
١٠١. الحمدي (عبد القادر موسى). الاغتراب في تراث صوفية الإسلام. ط١. بغداد: بيت الحكمة، ٢٠٠١.
١٠٢. المسيري (عبد الوهاب) وفتحي التريكي. الحداثة وما بعد الحداثة. ط١. بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٣.
١٠٣. معصوم (فؤاد). أخوان الصفا فلسفتهم وغايتهم. ط٢. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٣.
١٠٤. المفتي (أحمد). التشريح للفنانين. ط١. دمشق: دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٩٧.
١٠٥. مهدي (عباس). الشخصية بين النجاح والفشل. ط١. بيروت: دار الحرف العربي. دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
١٠٦. نيتشه (فريدريك). هكذا تكلم زرادشت. ت: المكتب العالمي للطباعة والنشر. بيروت: المكتب العالمي للطباعة والنشر. د.ت.
١٠٧. هاملتون (أديث). الاسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة. ت: حنا عبود. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
١٠٨. هبتر (زيجمونت). جماليات فن الإخراج. ت: هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
١٠٩. هلنون (جوليان). نظرية العرض المسرحي. ت: نهاد صليحه. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠١.
١١٠. هوايتج (فرانك م). المدخل إلى الفنون المسرحية. ت: كامل يوسف وآخرون. القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٠.
١١١. هيبوليت (جان). ماركس وهيجل. ت: جورج صدقني. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧١.
١١٢. ويستون (جوديث). توجيه الممثل في السينما والتلفزيون. ت: أحمد الحضري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
١١٣. ويلسون (جلين). سيكولوجية فنون الأداء. ت: شاكر عبد الحميد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢.
١١٤. يوسف (عقيل مهدي). منعة المسرح. ط١. أربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

## المعاجم

١١٥. ابن منظور. لسان العرب. المجلد الأول والسابع والثامن. القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٣.
١١٦. جبران (مسعود). راند الطلاب. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٧.
١١٧. الرائد. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١.
١١٨. حمادة (ابراهيم). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة: مطبوعات دار الشعب، ١٩٧١.
١١٩. الحنفي (الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني). التعريفات. ط٢. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.

١٢٠. صليبا (جميل). المعجم الفلسفي. ج ٢. ط ١. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣.
١٢١. مسعود (جبران). الرائد. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤.
١٢٢. مصطفى (ابراهيم) وآخرون. المعجم الوسيط. ط ٢. استانبول: دار الدعوة، ١٩٨٩.
١٢٣. وهبة (مجدي). معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
١٢٤. اليسوعي (لويس معلوف). المنجد في اللغة والأدب والعلوم. ط ١٧. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠.

## الدوريات والمجلات

١٢٥. ابراهيم (نعمة محمد). الإنسان والمذاهب الفلسفية المعاصرة. في: مجلة الدليل. العدد (بسم الله). بغداد: البغدادية للتصميم والاعلام، ٢٠٠٣.
١٢٦. أبو زيد (أحمد). المقدمة. في: مجلة عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد (١). الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٩.
١٢٧. حنفي (حسن). الاغتراب الديني عند فيورباخ. في: مجلة عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد (١). الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٩.
١٢٨. دومينيك (لوفور). ديكارت كيف يفكر جسد ديكارت. ت: كاميليا صبحي. في: مجلة القاهرة. العدد (١٦٧-١٦٨) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
١٢٩. رينيه (توماس). قلق الوجود. ت: خضير عباس ماضي. في: مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥.
١٣٠. علي (عواد). تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي. في: مجلة الدراما. العدد (١). عمان، مسرح الفوانيس، ١٩٩٦.
١٣١. عمر (محمد فرحات). سيكولوجية الممثل. في: مجلة المسرح. العدد (٢١). القاهرة، ١٩٦٥.
١٣٢. فيرليه (أنيس). قلق الكتابة. ت: خضير عباس ماضي. في: مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥.
١٣٣. مور (سونيا). تدريب الممثل بطريقة ستانيسلافسكي. ت: سامي عبد الحميد. في: مجلة السينما والمسرح. العدد (٤). بغداد، ١٩٧٠.
١٣٤. النقاش (وحيد). جان جيرودو وإلهام الممثل العظيم. في: مجلة المسرح. العدد (٣٥). القاهرة، ١٩٦٦.
١٣٥. النوري (قيس). الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً. في: مجلة عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد (١). الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٩.
١٣٦. وهبه (مراد). الاغتراب والوعي الكوني. في: مجلة عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد (١). الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٩.

## المصادر الأجنبية

١٣٧. Lazarus. R. Patterns of Adjustment Mc Graw. Hill. Kogakusha. Ltd. Tokyo. ١٩٧٦.
١٣٨. Severy. D. Acontemporary Introducton to Social Psychology. New York. John. ١٩٧٦.
١٣٩. Whall. J. Philosophies of Existence, tram by Y. London. routledge and Kegan Paul. ١٩٥٩.
- تحليل إجابات العينة<sup>(٥)</sup>:

اعتمد الباحث لأغراض التحليل توزيع استمارة الاستبيان بصورتها النهائية على عينة من الممثلين والممثلات، لتأشير إجاباتهم حول فقراتها والمتعلقة بأسباب القلق ومصادره أثناء الأداء. وبعد جمع الاستمارات ومناقشة الأجوبة ودراستها وتحليلها، كانت كما يأتي<sup>(٥٥)</sup>:

## أولاً. اسباب ذاتية تتعلق بالممثل.

### الفقرة (١) ضعف الاستعداد النفسي الكامل للأداء.

- (\*) ينظر ملحق (٤) جدول يبين مجموع اجابات عينة البحث ومعدلاتها ونسبها المئوية والمستوى المعياري الإجمالي لها ونسبها المعيارية الإجمالية.
- (\*\*) ينظر ملحق (٥) جدول يبين اجابات عينة البحث وعددها ونسبها وفقاً لبدائل الإجابة.

لامناس من قلق الممثل في أثناء الأداء حينما ينتابه شعور بضعف الاستعداد النفسي الكامل للأداء، باعتباره كائنًا حيًا اجتماعيًا حاملاً لمنظومة نفسية وعقلية معقدة تتأثر بدوافع ومثيرات عديدة من شأنها ان تولد انفعالات عديدة وسلوكيات وافعال يكون تأثيرها واضحاً ومقروء في تصرفات الممثل على شكل استجابات معينة. والممثل حينما يمر بهذه السلوكيات والانفعالات سوف تؤثر على نفسيته ومزاجه، ومن ثم يكون أقل استعداداً على الصعيد النفسي في مقاومة هذه المعرفات النفسية السلبية ويكون تأثيرها سلباً في سير الأداء. وهذا يتأتى من عدم اللياقة النفسية والاستعداد الكامل للأداء. ولتفاوت خبرة الممثلين وتباين كفايتهم انتابت ممثلي العينة هذه التأثيرات النفسية بدرجات متفاوتة قد تكون مفاجئة ووليدة اللحظة، وأحياناً قد تكون متراكمة لأسباب ذاتية سابقة للأداء، ومن ثم تظهر حالة من القلق في أثناء الأداء نتيجة الشعور بضعف الاستعداد النفسي والتهيؤ عقلياً بشكل كافٍ ومناسب لدرء مخلفات الخوف والقلق المتخلق من جرائهما. فمعرفة بواطن النفس وتنظيم فعاليات التفكير ومراقبة طرائقها كان بالإمكان تأطير القلق وتحجيمه وكبح اعراضه السلبية، والسيطرة على النفس والمحافظة على الاستقرار النفسي والذهني بعدم التردد واتخاذ القرارات الفورية المناسبة للموقف والحالة. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة (٦٨.٤% غالباً، ٢٢.٤% أحياناً، ٩.٢% نادراً). ويعد الشعور بهذه الفقرة أحد تركزات تبلور القلق عند الممثل المسرحي العراقي أثناء الأداء قد يعود لنفسيته ومزاجه غير المستقر في ذلك الموقف.

## الفقرة (٢) ضعف الاستعداد الجسدي الكامل للأداء.

تتعلق هذه الفقرة وتشترك مع سابقتها، إذ يفرض ضعف الاستقرار النفسي والاستعداد العقلي الكامل والشعور به، افرازاً سلبياً انعكاسياً سلباً على التعبيرات الجسدية، لعدم توافر المرونة والتهيؤ الكامل والاستعداد الجسدي الفني التام لمواكبة الأداء وإتيان التعبيرات الجسدية والايماثية التي يتطلبها الدور والشخصية. وبذلك يكون الاستعداد الجسدي متزامناً ومتوافقاً مع حالة الاستعداد النفسي والعقلي لتكامل آلية الأداء وتفعيل تأثيراته وتعميق جماليته. فالجسد هو الوعاء الذي يحتضن النفس ويستوعبها، وهي في الوقت نفسه المحرك والباعث لهذا الجسد، باعتلالها يعتل الجسد ويعطل. لذلك يتمظهر القلق عند شعور الممثل بضعف استعداده الجسدي نتيجة عدم قابلية الجسد في اتمام دوره ووظيفته في تمفصلات الدور وتجسيد الشخصية المسرحية. والشعور في هذه الفقرة وسابقتها قد يكون مفترضاً وغير صحيحاً في واقع الأمر، إلا ان مجرد تمظهر الشعور في التفكير وتمركزه من شأنه ان يولد قلقاً أثناء الأداء. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة (٦٧.٦% غالباً، ٢٤% أحياناً، ٨.٤% نادراً).

## الفقرة (٣) الحرص على المنزللة الشخصية والسمعة الفنية والمكانة الأدائية.

يقلق الممثل المسرحي جراء خوفه على المنزللة الشخصية والسمعة الفنية والمكانة الاجتماعية كممثل، إذ هو في صراع دائم ومستمر وتحد طويل بغية المحافظة على المنجز الشخصي الذي وصل اليه، من خلال التجارب الأدائية السابقة، وهو هنا يضيف تجربة جديدة طامحاً فيها نحو الايجابية والنجاح في الأداء كرسيد مضاف اليه بغية المحافظة على هذه التجربة الشخصية والمكانة والسمعة الفنية والاجتماعية والمنزلة الشخصية وديمومة تواصلها بالنجاح. ومن اجل المحافظة على هذا الانجاز انتابت ممثلي العينة حالة من الخوف والقلق بوصفها تجربة جديدة، فضلاً عن آلية المواصللة والاستمرار في النجاح خوفاً من الفشل وتدني المستوى الفني والشخصي كممثل وفقدان خط التواصل والاستمرار بالتفوق، إذ يثير هذا الموضوع شعوراً داخلياً بالخوف والقلق في عدم تحقيق النجاح والوقوع في الفشل والاحباط، ومن ثم يؤثر سلباً على المنزللة والمكانة والسمعة الشخصية في الوسط الفني والاجتماعي الذي ينتمي اليه، حتى وان كان الممثل مبتدئاً ذا تجربة محدودة وتاريخ فني قصير. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٤% غالباً، ٤٢.٤% أحياناً، ٣.٦% نادراً).

## الفقرة (٤) الخوف من عدم الظهور بشكل جيد في أثناء الأداء.

يقلق الممثل المسرحي جراء شعوره بعدم الظهور بشكل جيد في أثناء الاداء، إذ غالباً ما يساور الشك عقلية الممثل في أثناء الأداء بأن مستوى أدائه غير جيد وليس مؤثراً وليس بالمستوى المطلوب. هذا الشعور يصحب قلقاً مزوجاً بالخوف المسبق بعدم جودة الأداء وتأثيره، ومن ثم الخوف والقلق من المرتبة المتدنية في التمثيل. وإن كان الممثل متمكناً من أدواته الأدائية وقدراته التعبيرية ومتقناً لتمفصلات الأداء، بل يزداد القلق نتيجة لتوافر هذه الامكانيات يرافقها أداء غير جيد. فالممثل يطمح دائماً نحو الأفضل والارقي في الأداء. لكن الشعور بالخوف هنا يولد قلقاً نتيجة هكذا تصور. وغالباً ما تنتاب هذه الحالة الممثل الأقل ثقة

بالنفس والتي تؤثر فيه حالات التخيل السلبي والتي تفرز القلق والخوف سلباً أثناء الأداء في هذا الجانب. ويمكن ان يكون تأثير هذه الحالة ايجابياً في حال استثمارها وإحالة هذا الخوف الى دافع ومحفز لظهور الأداء بشكل جيد من خلال إحلال قدرات التمكن والسيطرة والانضباط في توجيه الترسيمات الذهنية وصور المخيلة نحو تدعيم الأداء ورفع قيمة جماليته، ولاسيما عند الممثل الأكثر خبرة وتجربة وكفاية في الأداء والذي يمكن ان يستثمر هذه الحالة من خلال الحرص الجاد والمثمر للظهور بألية أدائية جيدة والتغلب على حالات الشعور بالخوف التي تولد قلقاً لعدم التماثل بشكل جيد أثناء الأداء. في حين يقع الممثل الأقل خبرة وتجربة تحت تأثير هذا الشعور بشكل مؤثر ومباشر، ومن ثم تطبع بعض أوقات الأداء حالة من الخوف والقلق حين يستثار هذا الشعور والشك في عقلية الممثل ويتمركز في تفكيره وينشط في مخيلته. لذا ينبغي على الممثل التدريب على ترويض مخيلته وعدم افساح المجال لها بقفز التخيلات وتخليق التصورات السلبية في الذاكرة والتي تؤثر على عقلية واتزانه سلباً وعلى جمالية أدائه وحيويته وديناميته، من خلال اشغالها بآليات العمل الفني وتمفصلاته. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي: (٥٤.٤% غالباً، ٣٧.٢% أحياناً، ٨.٤% نادراً). فالممثل الأكثر خبرة وتجربة في الأداء استثمر هذه الحالة من خلال الحرص الجاد والمثمر للظهور بألية أدائية جيدة والتغلب على حالة الشعور بالخوف التي تولد قلقاً لعدم الظهور بشكل جيد في أثناء الاداء. في حين الممثل الأقل خبرة وتجربة انتابه هذا الشعور بالخوف بشكل مؤثر ومباشر، ومن ثم تطبع أداءه حالة من الخوف والقلق من هذه الناحية.

## الفقرة (٥) الخوف من عدم القدرة على مواصلة الأداء بشكل جيد كوحدة كلية.

تنتاب الممثل المسرحي حالة الشعور بالخوف من عدم القدرة على مواصلة الأداء بشكل جيد كوحدة كلية متكاملة، متخلقة في حالة تفكير وتردد أثناء الأداء في لحظة سريعة ومفاجئة بالنجاح المتحقق في المشاهد الأولى من بدء التجربة الأدائية، ويظل الممثل يتساءل مع نفسه، هل بإمكانني مواصلة النجاح والتأثير الى نهايتها، ومن ثم يصبح هذا التفكير والانشغال به معرقلاً وذا تأثير سلبي على سير الأداء بدلاً من تأثيره الايجابي، فيشعر الممثل بفقدان التركيز وتشتت الانتباه والتوتر وعدم الاسترخاء، ومن ثم عرقلة واضحة في سير الأداء بشكل جيد ومؤثر. وحينما يتمكن الممثل من التغلب والسيطرة على هذا الشعور وتوظيف تركيزه وانتباهه في العرض والأداء مبتعداً عن الحالات الجانبية الطارئة المرافقة كان بإمكانه ان يواصل أداءه بنجاح وبشكل جيد ويتأثير جلي الى نهاية العرض كما بدأ كوحدة كلية متكاملة. وتفاوتت إجابات العينة لهذا الشعور وفقاً لنوع الاستعداد النفسي الكامل للأداء والتهيؤ الجيد والمواصلة في التمرينات، فضلاً عن تفاوت الخبرة التي تضع حداً فاصلاً في الوقوع في شرك هذا الشعور او تجنبه. إذ كلما ازدادت الخبرة والتجربة اتسم الأداء بالجودة والتواصل والاستمرارية بوحدة دينامية كلية واحدة، تتجاوز كل المعرقات والمشكلات التي تشغل بال الممثل وتفكيره وتثير استقرارية النفس وهدوئها واتزانها. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٠% غالباً، ٥٢% أحياناً، ١٨% نادراً).

## الفقرة (٦) الأداء في المشاهد الانفرادية.

تنتاب الممثل المسرحي حالة من الشعور بالخوف والقلق في المشاهد الانفرادية لاسيما الممثل الأقل خبرة وتجربة، لظهوره أمام الجمهور بمفرده ومواجهته له في تلك المشاهد المسرحية لشعوره بالوحدة والتفرد في تحمل مسؤولية نجاح العرض المسرحي او وصفه بالضعف وعدم التأثير الأدائي. هذا الشعور بالخوف الذي ينتاب الممثل يولد قلقاً حتى قبل لحظات من اقتراب هذه المشاهد الانفرادية من حيث العبء النفسي الكامل الذي يقع عليه فيها، باعتباره بؤرة المشهد ونقطة تركيز انظار الجمهور. لذلك يشعر بنوع من الرهبة في هذا الموقف وانه يتربص فيه ويتوجس وتكون اعصابه مشدودة ومتوتر شيء ما، لا سيما اذا كانت هذه المشاهد تتميز بطول حواراتها وتشغل حيزاً زمنياً في اخراجها، وغالباً ما يقع تحت هذا التأثير الممثل ذو الكفاية المتدنية في المستوى الأدائي والخبرة المحدودة. لذلك يحصل نوع من الارتباك لديه وعدم الاستقرار وفقدان التوازن، ومن ثم شعوره بالخوف والتردد والقلق حتى نهاية المشهد وخلاصه من المسؤولية الملقاة على عاتقه في هذه المشاهد والتي قد يؤديها بشكل غير جيد ومؤثر ومقنع والذي يمتد تأثيره الى المشاهد اللاحقة لكن بتأثير أقل نتيجة تعاقبه مع الممثل الآخر وتفاعله معه. في حين يفضل الممثل ذو الكفاءة والخبرة هذه المشاهد الانفرادية والتي ينتظرها، لأنها تمثل الفرصة التي تتيح له اثبات قدراته الأدائية وذاتية الفنية التعبيرية. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة متفاوتة بتفاوت كفاءة الممثلين وخبراتهم وهي (٢٢% غالباً، ٤٤% أحياناً، ٣٤% نادراً).

## الفقرة (٧) عدم تحقق الأهداف الأدائية لضعف آليات التعبير.

تنتاب الممثل المسرحي حالة من القلق لحظة شعوره الأنّي على المسرح أثناء الأداء، عدم تحقق الأهداف الأدائية والتي انتجها التخيل الذهني لعدم توفر الترجمة الناجحة لتحقيقها بفعل ضعف آليات التعبير وقصورها جسدياً وصوتياً، ومن ثم فقدان الأداء قوته وجماليته وتأثيره نتيجة عدم حصول التطابق الجوهرّي في الأداء المتحقق مع التخيل الذهني للممثل والذي أفاض بالعديد من التصورات والأخيلة التعبيرية والجمالية والتي تصطدم بفقر التحويل أو الترجمة في تحقيقها على خشبة المسرح بفعل فقر الوسائل الإجرائية للممثل من جسد وصوت كافيين في بناء هذه التصورات والأخيلة واقعاً مرئياً وحسياً معبراً. الشعور بهذه الحالة تحيل الممثل الى عدم الرضا ولوم الذات لضعف وسائل التعبير وقصورها على الإجابة ومجاراتة الأخيلة والتصورات الذهنية المتوالدة والتي تقف عاجزة أمامها لضعفها وعدم تدريبها بالشكل الذي يؤهلها لمواكبة تجسيدها وتقديمها، ومن ثم يتولد جراء ذلك قلق نتيجة العجز والضعف في آليات التعبير الجسدية والصوتية في قدرتها على استيعاب تلك الأخيلة. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة متفاوتة باختلاف الممثلين وخبراتهم وهي: (٣٣.٦% غالباً، ٤٤% أحياناً، ٢٢.٤% نادراً).

## الفقرة (٨) عدم تحقق الأهداف الأدائية لضعف التخيلات الذهنية.

تنتاب الممثل المسرحي حالة من القلق لحظة شعوره في أثناء الأداء عدم تحقق اهدافه الأدائية لضعف انتاج الأخيلة والتصورات الذهنية والتي لا تستطيع ان تستوعب قوة آليات التعبير من جسد وصوت القادرين على ترجمة التصورات والأخيلة النابعة من الذهن. لكن تبقى هذه الآليات في وضع فتور وكسل والعمل بشكل تقليدي غير معبر أو مؤثر لعدم توافر تلك الترسيمات الذهنية التي يمكن ان تغذيها وتواكبها وتسايير فاعليتها وديموميتها وحيويتها، ومن ثم لا تتحقق الأهداف الأدائية في القوة والتعبير والتأثير الجمالي والذي يؤدي الى عدم حدوث التطابق بين الأداء مع التخيل الذهني وعدم مطابقة التخيل الذهني مع الأداء المتحقق. وبغية تحقيق الأهداف الأدائية، لا بد من وسائل تعبير مهيأة وجيدة مع خصب وافر ونماء الأخيلة والتصورات الذهنية المتأتمية بالمران الطويل والجيد جسدياً ونفسياً وذهنياً لأجل التأثير والاتصال مع الجمهور وكسر أفق انتظاره فكرياً وجماليّاً. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة متفاوتة وهي (٢٩.٦% غالباً، ٣٧.٦% أحياناً، ٣٢.٨% نادراً).

## الفقرة (٩) أفضلية الممثلين الآخرين في الأداء.

يشعر الممثل المسرحي بالقلق أثناء الاداء لحظة توجهه بافضلية الممثل الآخر منه في الأداء وتفوقه عليه واحساسه بذلك من خلال وجهة نظره ومن خلال تفاعل الجمهور معه. إذ يشعر الممثل بالأنا واثبات الذات وتكاملها والوجود والتفكير بالمنزلة والمكانة والسمة الشخصية والفنية كممثل. لذا تنتاب الممثل حالة شعورية سيئة وساذجة تثير قلقاً حينما يكتشف فعلاً أو تصوراً بأن الممثلين الآخرين المشتركين معه في الأداء هم في حال أفضل منه أداءً ومكانةً وتقديراً عند الجمهور. وتزداد هذه الحالة الشعورية إذا كان الممثل هو الأكثر خبرة وتجربة وكفاية ومكانة من الآخرين الذين هم أقل من ذلك. لذا يشعر الممثل بنوع من النقص والتقصير أزاء ذلك من الناحية الاجتماعية والفنية. ولتعويض هذا النقص يحاول جهد إمكانه الاجتهاد والمثابرة في الأداء ومحاولة التفوق وصولاً الى مستوى أدائي مقارب لأداء أقرانه من الممثلين أو بالقدر الذي يحفظ مكانته ومستواه. وأحياناً يكون هذا السعي قائماً على حساب تقنية العرض وجماليات الأداء بغية الحصول على مكسب ذاتي وشخصي، وهو في طيلة مدة هذا الاجتهاد تنتابه هذه الحالة الشعورية الموحدة للقلق. ويحاول الممثلون عدم الظهور بصورة أدنى مستوى في الأداء من الآخرين تماشياً لنيل المكانة الأفضل والأحسن في الأداء من الآخر لاثبات الذات والهوية الشخصية أو مجاراة مستوى الأداء والتوازي فيه ككادر متعاون ومتجانس. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٥.٦% غالباً، ٥٤.٤% أحياناً، ١٠% نادراً).

## الفقرة (١٠) الأداء غير مقنع وغير جيد.

يشعر الممثل المسرحي في أثناء الأداء بالقلق لحظة إحساسه بأن أدائه غير مقنع وغير جيد وغير مؤثر، إذ يضع الممثل أثناء الأداء صورة ذهنية وهمية من نسيج خياله، أو حالة شعورية تنتابه بأن أدائه غير جيد مما يولد له قلقاً يصعب التغلب عليه، وهذا ناتج من فقدان الثقة بالنفس وضعف الشخصية وعدم ثباتها. أو عدم تمكنه فعلاً من الأداء بشكل جيد نتيجة نقص أو ضعف التمرينات وقتلتها وعدم اكتمال آليات الأداء الجيد. لذا يحصل نوع من عدم الموازنة والثبات مع فقدان السيطرة على الأداء واستمراريته نتيجة التصور السلبي لحالة الأداء ومستواه. وهذا ما يحدث للعديد من الممثلين سواء كان ذوي خبرة وتجربة أم كانوا

قليلي الخبرة. ويعد مثل هذا الشعور، شعوراً سلبياً معرقلاً للأداء يصحب قلقاً من شأنه أن يقلل من فاعلية الأداء وجماليته ومن ثم الوقوع في الفشل أدائياً والاحباط نفسياً. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٢% غالباً، ٣٩.٢% أحياناً، ٨.٨% نادراً).

## الفقرة (١١) الأداء السلبي غير المؤثر في نظر الممثل الآخر.

يشعر الممثل المسرحي بالقلق لحظة شرود ذهني وشعوري، أو قطع في التفكير، بأن الأداء غير مؤثر ومقنع في نظر الممثل الآخر الذي يشترك معه في الأداء، مجرد شعور لحظوي غير صحيح وواقع فعلاً على خشبة المسرح أو قائماً فعلاً في نظر الممثل الآخر، لكنه قد يستمر عنده. وإن كان هذا الشعور وقع فعلاً عند الممثل الآخر ونظره بسلبيته لأدائه أو عدم تأثيره فيه واقتناعه به، فعلى الممثل الآخر ألا يعطي هذا الشعور انطباعاً سلبياً، فعلى الممثل نفسه الاستمرار بأدائه وإن رافقه هذا الشرود وألا يشعر بالدونية والسلبيّة وعدم التأثير الأدائي لدى الممثل الآخر وعدم افساح المجال لتوفير المناخ المناسب لتمظهر هذا الشعور السلبي لديه ولدى الممثل الآخر، وإدامة التواصل والديمومة بالشكل المتاح وعدم تسرب هذه السلبيّة في هذه العلاقة الى الجمهور وحصرها في دائرة العلاقة الوجدانية بين الممثلين ان حدثت فعلاً وواقعاً، بل حتى تحجيمها واذابتها لأن العرض المسرحي هو وحدة عضوية متكاملة من العناصر المشكلة له، يربطها وثاق وأواصر وعلاقات فنية وتقنية وجمالية، ويعد الأداء التمثيلي واحداً منها والذي يتشكل من خلال أداء الممثلين الذين يرتبطون بعلاقات وجدانية صميمية بغية تجسيد الشخصيات والأحداث والصراعات وإدامة التواصل والتأثير فيما بينهم كمجسدين للشخصيات المسرحية، فضلاً عن إدامة العلاقة الوجدانية والنفسية والذهنية فيما بينهم كممثلين، ومن ثم انعكاس هذه العلاقة على الجمهور بغية التأثير فيه فكرياً وجمالياً وإدامة التواصل معه. وهذه العلاقة وديموميتها تتأثر بالوعي الصميمي والشعور الخلاق لتتجسد ما بين الممثلين وتتواصل كحالة حيوية متكاملة ومتأصرة. وبالمقابل ان أي خلل يصيب هذه العلاقة الوجدانية واقعاً أو شعوراً من الممثلين أو احدهم من شأنه ان يعرقل الصورة الكلية للأداء ويعطلها ويشوه الفعل التأثيري والجمالي ما بين الممثلين المشتركين في الأداء. ومن ثم التأثير السلبي لدى الجمهور في لحظة شعوره بذلك الخلل الذي انتاب وحدة العلاقة الوجدانية وأواصرها. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٣.٢% غالباً، ٣٨.٤% أحياناً، ٨.٤% نادراً).

## الفقرة (١٢) عبء المسؤولية وتحملها.

يقلق الممثل المسرحي في حال شعوره بعبء المسؤولية الملقاة على عاتقه وتحملها، سواء كانت هذه المسؤولية اجتماعية أو اخلاقية او فنية تجاه نفسه واتجاه الآخرين من الممثلين واتجاه المجتمع الذي يعيش فيه، ولاسيما إذا كان الممثل محوراً للأداء ومركز الثقل يقع عليه، ونتيجة تحمل هذه المسؤولية والشعور بها تولد قلقاً لعدد من الممثلين أثناء الأداء كواجب فني على الممثل إتيانها بشكل يتناسب مع هذه المسؤولية كرد فعل أزاءها. لذا ينبغي أن يكون الأداء بمستوى المسؤولية وحسب تفكيره وامكاناته. وعلى الممثل الذي تقع عليه حمل هذه المسؤولية ان يكون بمستواها لاثبات ذاته أولاً كممثل وامكانية التوصل الى نتائج ايجابية توازي المسؤولية الاجتماعية والاخلاقية والفنية الضاغطة على منظومته النفسية والعقلية والجسدية والتي يتحملها وان لا يخافها، بل ترجمتها وتجسيدها يكون معولاً على امكانياته وقابلياته الأدائية والمتأثرة بفعل التمرينات المكثفة والمستمرة والثقة بالنفس، وعدم التصلب عنها ومغادرتها بفعل تأطيره في مركز الأداء ومحوره. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٢% غالباً، ٣٢% أحياناً، ٦% نادراً).

## الفقرة (١٣) الممثل مركزاً للأداء ومحوره.

تتعلق هذه الفقرة مع سابقتها، إذ يقلق الممثل المسرحي نتيجة شعوره بالمسؤولية باعتباره مركزاً للأداء ومحوره، كأن يجسد الشخصية المسرحية الرئيسية في العرض، او باعتباره ممثلاً محترفاً له مكانته وتجربته وخبرته، او بوصف المسرحية ذات شخصية واحدة. ومن هنا تقع على عاتق الممثل واجبات أكثر ومهام أصعب وافعال أعمق عليه القيام بها وإتيانها بشكل فني متقن، وهو الآن أمام مسؤولية تحد، واثبات ذاته ووجوده وترصين مكانته الفنية الأدائية أمام الجمهور باعتباره المركز المحوري للأداء وعليه يتوقف نجاح المسرحية من فشلها بشكل عام والآلية الأدائية بشكل خاص، وبات لازماً عليه ان يتحمل مسؤولياته من خلال التحضير المسبق والاستعداد الكامل للأداء نفسياً وجسدياً وتذليل الصعوبات وتجاوز الاخفاقات التي قد تعرقل سير الأداء وجماليته، والتي تشعره بحجم المسؤولية ونوعها تأثير فيه قلقاً وخوفاً بتفرد في حملها باعتباره محوراً للأداء ومركزه، لاسيما الممثل الأقل خبرة وتجربة، وقد يتضاءل شعور الممثل الأكثر خبرة وتجربة سلباً أزاء هذه الفقرة حتى وان كان محوراً للأداء ومركزه. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٢.٤% غالباً، ٤١.٦% أحياناً، ٦% نادراً).

## الفقرة (١٤) القدرة على أداء افضل من الأداء المتحقق.

يشعر الممثل المسرحي أثناء أدائه ان بإمكانه أن يؤدي بشكل أفضل وبمستوى أحسن من الأداء الذي يؤديه الآن. وهو شعور بالطموح نحو الأرقى والأمتل دائماً في الأداء، لاسيما اذا كان ضمن نطاق قابلياته وإمكانياته، وهذا ينبع من الحرص الذاتي للظهور بمستوى جيد أثناء الأداء، وانه غير مستنفر كامل طاقاته وقدراته الذاتية في الأداء ومستغلاً امكانياته كافة. والممثل ينتابه شعوراً بأن أدائه الحالي غير مقنع وغير جيد بالنسبة له، وان بمقدوره ان يؤدي أفضل من ذلك. ومن ثم يصحب هذا الشعور السلبي أزاء الأداء قلق جراء الطموح بالسمو والرقى بالأداء والذي يقع ضمن دائرة امكانياته، مما يولد شعوراً بالذنب والتقصير في الأداء لعدم الاستغلال الأمثل والكامل للامكانيات التي لم يطلقها او يستخدمها كلياً ويستغلها فنياً أزاء الواقع الأدائي الذي يسمح له باستثمار هذه الإمكانيات نحو أداء أفضل. ويزداد قلقه في حال عدم توفر الفرصة المناسبة لاستثمار هذه الامكانية والطاقة الأدائية المتاحة لاسباب ذاتية او موضوعية والتي لم تفصح عن الأداء الذي يرضي الذات ويلبي الطموح المتزايد والمتوالد. وكانت نسبة إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٩.٢% غالباً، ٣٤.٨% أحياناً، ٦% نادراً).

## الفقرة (١٥) عدم القدرة على تجسيد الشخصية المسرحية.

تنتاب الممثل المسرحي أثناء الأداء لحظات شعورية وقتية سلبية تقفز من الذاكرة وتتمركز في الوعي والتفكير، بعدم قدرته وعجزه تجسيد الدور والشخصية المسرحية، نتيجة تراكمات ذهنية ونفسية، فضلاً عن الأجواء النفسية العامة والمحيط والمناخ والقنوات والأسباب والمصادر التي تكون بمجموعها عنصراً ضاعطاً على المنظومة العقلية والنفسية والتي تحيله فرداً غير مستقر لاسباب ذاتية وموضوعية، ذلك بتأثير صور ومواقف وحالات سلبية متخيلة ومفترضة تضرب بقوة وتشغل حيزاً في تفكير الممثل وشعوره. فهو في صراع دائم ومستمر مع الذات والعقل ومع المحيط بكل افرازاته من ارهاصات ونكوصات، فضلاً عن افرازات المحيط والأجواء العامة التي تحيط بالأداء والتي تؤثر سلباً في المنظومة الذهنية والملكات العقلية والمنظومة الوجدانية والنفسية، حين يفقد الممثل في لحظة غير مؤقتة الثقة بنفسه وبالأخر وبكل المفردات التي تحيط به والتي تشكل بمجموعها العرض المسرحي ويتأسس عليها الأداء وفعاليته وجماليته. هذه اللحظة القافزة الى الذهن من اللاشعور واللاوعي الى الشعور الواعي، لحظة فقدان الثقة وعدم قدرة تجاوز الحالة التي يتوقف عليها نجاح الذات واكتمالها ونجاح العملية الأدائية. في المقابل تكون لحظات التحدي جاهزة في تصديدها ومقاومتها وعدم تمرركزها في التفكير وتسيدها، بمواجهتها بشكل علمي وتركيز وانتباه واسترخاء واستعادة الثقة بالنفس وبالأخر وبكل مفردات العرض المسرحي ومكوناته والتثبيت والتأمل والتفكير الايجابي بمقومات النجاح واثبات الذات واكتمالها، وطرد شبح المخاوف والتردد والقلق من خلال التمرينات المكثفة والمتلاحقة وتجاوز معرقلات الشعور السلبي الأنبي بافرازاته وافراغ المخيلة من كل اشارة الى انكار الثقة بالنفس وبالأخر. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٢٣.٢% غالباً، ٤٨.٨% أحياناً، ٢٨% نادراً).

## الفقرة (١٦) عدم القدرة على أداء صوتي معين.

ينتاب الممثل المسرحي شعور بالقلق والوقوع تحت تأثيره ولمدة زمنية محدودة، على الرغم من عدم الاستثارة العالية له في اثناء الأداء، لحظة شعوره بعجز قدرته على أداء تكتيك صوتي معين. فهي حالة شعورية لحظوية تنتاب الممثل في حال تصوره بانه لا يستطيع ان يؤدي أداءً صوتياً معيناً للشخصية في موقف ما او فعل معين او انفعال وبالشكل المطلوب والمؤثر. هذا الشعور يولد قلقاً على افتراضه ويسحب الأداء فيما بعد الى الفتور وعدم الفاعلية والتأثير نتيجة التفكير في ذلك او عدم القدرة فعلاً مع استمرارية الشعور بذلك. لذا ينبغي ترويض المخيلة وترتيب آليات التفكير وعدم افساح المجال لتمرکز هكذا تصورات وحالات شعورية حتى وان كانت في حقيقتها واقعة فعلاً، والانشغال بتفاصيلات العرض والأداء. وتتفاوت درجة الشعور بهذه الحالة من ناحية التأثير واستثارتها للقلق ودرجة حدته. وهناك من يشعر بها إلا انه في الوقت نفسه يستطيع ان يتعامل معها ويحجمها ويتخطاها بحيث لا تؤثر في أدائه وتشغل حيزاً من تفكيره لايمانه بقدراته وامكانياته للتغلب عليها واستطاعته الاتيان بالأداء الصوتي المطلوب والمناسب وبأي شكل كان وبأي طبقة صوتية وبأي درجة وقوة صوت مطلوبة. وما شعور الممثل بعدم قدرته على أداء صوتي معين إلا تصورات وترسيمات تخيلية مفترضة وهمية لا أساس لها في الواقع الأدائي نتيجة الامكانيات والطاقات الأدائية المتوافرة لدى الممثل. وأحياناً يقع الممثل في شرك هذا الشعور ودوامته متلئلاً في هذا الموقف وان حمل هذه الامكانيات والطاقات الأدائية، نتيجة

عدم تعامله الفني والنفسي والعقلي الصحيح مع تبلور هذا الشعور السلبي. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٢٢% غالباً، ٤٦.٤% أحياناً، ٣١.٦% نادراً).

## الفقرة (١٧) عدم القدرة على اداء حركة معينة.

يتجاور شعور سلبي آخر عند الممثل المسرحي أثناء الأداء نتيجة توقعه المسبق بعدم قدرته على اتيان حركة معينة، قد تبدو غير مألوفة أو اعتيادية أو صعبة التنفيذ، على الرغم من امكانياته الأدائية التي تسمح له بذلك. وان مجرد الشعور بعدم القابلية على أداء حركة معينة من شأنه ان يولد قلقاً، ولاسيما اذا اشر الممثل هذه الحركة وحدد موقعها في العرض المسرحي، وتزداد استثارة حالة القلق قبل اوان هذه الحركة وحين اقترابها. وتزداد الحالة سوءاً إذا كان هذا الشعور متطابقاً مع واقع الحال لقدرات الممثل الأدائية. وتزداد درجة القلق واستثارته السلبية في حال عدم الأداء الجيد والقدرة على اتيان هذه الحركة وتجسيدها. وتتسع دائرة القلق لما يلي هذه الحركة في حال الاخفاق فيها أو عدم تقديمها بالشكل المناسب. لذا بات على الممثل مهما كانت امكانياته وقابليته الأدائية عدم الوقوع تحت تأثير هذه الحالة الشعورية وان يقتنع بأدائه مهما كان مستواه، فضلاً عن التركيز والانتباه والاسترخاء لمجريات الاداء الانسيابي والمستمر. وعلى الممثل الثقة بنفسه واقتناعه بقدراته وان تركز مثل هذا شعور في الذهن، والتغلب على مواقفه ومعالجته أدائياً. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٢٢.٤% غالباً، ٤٧.٢% أحياناً، ٣٠.٤% نادراً).

## الفقرة (١٨) توقع نسيان الحوار.

يتخلق الشعور بالقلق في جملة من التوقعات السلبية التي تترسم في ذهنية الممثل وشعوره. ففي أحيان كثيرة يتوقع الممثل، ولاسيما ذلك الذي لا يجيد حفظ النصوص المسرحية بسهولة وبشكل مطلق ومسيطر عليه، يتوقع نسيان الحوار أثناء الأداء. هذا النوع من التوقع وعلى الرغم من عدم حدوثه في كثير من الأحيان، إلا انه يبقى شعوراً قائماً ومتمركزاً ينتاب العديد من الممثلين. وأزاء هذا الشعور قد ينسى الممثل فعلاً حواراته جراء تأثيره نتيجة عدم التركيز والانشغال بتوقعات بعيدة الحدود. وانشغال الفكر بذلك التوقع قد يقع الممثل فعلاً في حالة نسيان الحوار، لا سيما قبل العرض والمراجعة السريعة لحوارات النص، جراء القلق وتشيت الانتباه والتركيز، كذلك يقع الممثل الذي يجيد حفظ النصوص ايضاً تحت عبء تأثير هذا التوقع، ومن ثم يمتظهر القلق. لذا لا بد من الاسترخاء والتركيز والانتباه والاستذكار الجيد لمفردات الحوار وطرد المخاوف والتوقعات السلبية خارج نطاق أفق التفكير والمخيلة. وان نسي الممثل أثناء الأداء بعض حواراته عليه معالجة الموقف بالطرائق الفنية المتاحة له. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٤% غالباً، ٢٦% أحياناً، ١٠% نادراً).

## الفقرة (١٩) توقع نسيان الحركة.

يتجاور شعور سلبي آخر عند الممثل المسرحي أثناء الاداء بالتوقع المسبق بنسيان حركة معينة، ومن ثم تولد عملية تذكر هذه الحركة في حال نسيانها نوعاً من القلق تؤدي بالممثل الى نوع من الارتباك وعرقلة في سير الأداء كوحدة كلية شاملة، لعدم توفر الوقت الكافي لاستذكارها. وفي حالة عدم تذكرها وارتجاله لحركة بديلة من شأنها ان تطبع في ذهنه نوعاً من الانشغال الفكري وتسؤلات سلبية، هل هي بنفس الحيوية والجمالية، هل هي ايجابية أو سلبية، هل أدت الفعل والتأثير المطلوب، وعديد من الأسئلة التي تشغل باله وذهنه لاحقاً. ومن ثم يكون أسير التشيت وعدم التركيز نتيجة التسؤلات والهفوة التي وقع فيها. ومن ثم يظل القلق ملازماً للممثل أثناء الاداء خوفاً من الوقوع بخطأ آخر نتيجة النسيان وتأثيره، مما يؤدي الى عرقلة واضحة في سير الاداء بشكل فني تعبيرى جمالي. وهذا يتجاور ايضاً مع توقع نسيان الحوار في موقف معين. ويظل توقع نسيان الحوار أكثر احتمالاً من الوقوع فيه منه الى نسيان الحركة، لأن شعور الجمهور بها يكون أقل احتمالاً من نسيان الحوار. ومن ثم يكون تجاوز هذا النسيان الحوارى أكثر إرباكاً وأكثر حرجاً ومعالجة من نسيان الحركة وأكثر قلقاً من ناحية معالجتها بالارتجال أو الانتقال الى الحوار أو الحركة التي تليها مع فطنة الممثل الآخر، وهو في ذاته يولد قلقاً نتيجة التعالق الذهني بهذا النسيان وعدم مفارقتة بسهولة. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٢% غالباً، ٤٧.٦% أحياناً، ٢٠.٤% نادراً).

## الفقرة (٢٠) تذكر الهفوات والأخطاء السابقة التي وقعت في الأداء.

يراد الممثل المسرحي القلق في حالات ومواقف أثناء الاداء، إذ تنتاب عديد من الممثلين حالة من القلق في حالة الوقوع في خطأ فني معين او هفوة غير مقصودة أثناء الأداء. إذ غالباً ما تحدث مثل هذه الحالات التي يستطيع الممثل تلافيها، كأن ينسى حواراً او يخطأ في القاء جملة او مفردة معينة، او ينسى حركة معينة. أو عدم القاء الجملة والمفردة أو اتيان الحركة كما ينبغي. هذه الأخطاء الفنية والهفوات التي يقع فيها الممثل أثناء الأداء مهما كانت خبرته وتجربته وكفاءته، تظل متمركزة في الذهن وحاضرة في التفكير. لذا يظل الممثل حذراً من الوقوع في الخطأ مرة ثانية. هذا التذكر والملازمة لفكر الممثل أزاء الخطأ الذي يقع فيه، من شأنه ان يولد توتراً وضيقاً ومزاجاً سيئاً وقلقاً يزول تدريجياً في حال نسيانها وتحويل التركيز والانتباه من مركز الخطأ والهفوة التي وقع فيها والمحصور في دائرته الى مجريات الأداء كافة. وفي اللحظة التي تراود الممثل تذكر الخطأ والهفوة تولد حالة من القلق وعدم الارتياح نتيجة تمركز الخطأ واشغال الفكر به. وتتمظهر هذه الحالة في حال وقوع الممثل الآخر في هذا الخطأ ويكون التركيز محصوراً حوله، ومن ثم يكون الارتباك والقلق مشتركاً. وعلى الممثل الجيد أن يتجاوز الأخطاء الفنية التي قد يقع فيها أثناء الأداء وعدم حصر الذهن فيها وتمركزها في الفكر والانشغال بها، بل تجاوزها وتفاديها وتوزيع نشاطات التفكير والتركيز في تمفصلات العرض والأداء كافة. لأن تركيز الانتباه والموضوعية في آليات التفكير شيء ضروري أزاء أي تبديل جدي وذكي للسلوك. فالممثل معرض للوقوع في الخطأ او الهفوات باعتباره منظومة معقدة نفسياً واجتماعياً. وان التقنية الصحيحة ينبغي لها افساح المجال للتعرف على السلوك الممكن الاعتراض عليه في حال وقوعه، ولا بد من وضع وسائل اجرائية بغية خلق سلوك كمعادل موضوعي في حالة المراجعة الدقيقة والتحليل الذكي لمواقع الأخطاء والهفوات بمصاحبة التركيز والانتباه وحصر ملكات الذهن في الآلية الأدائية متجنباً الخوض في لوم الذات وتقريعها نتيجة سقوطها في الخطأ او الهفوة، لأن لا وجود لقانون منطقي عقلائي يقود الى ذلك. وفي الوقت نفسه لا يتوافر ذلك القانون لمدمح الذات في حال العكس، كما ان تقريع الذات يجلب القلق والألم والضعف وفقدان الثقة المتزايد بها، بل على العكس ان الثقة بالنفس في ثباتها في حالات التحدي وتوقع المفاجآت ودراسة الأخطاء والهفوات، والإفادة من التجارب بغية كسب الخبرة والتجربة والكفاءة، وخوض التجارب والوقوع في الخطأ مسلماً جوهرياً من أجل التقدم والنجاح. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠.٨% غالباً، ٥٠% أحياناً، ٩.٢% نادراً).

## الفقرة (٢١) تذكر تفاصيل العرض والأداء.

يمر عديد من الممثلين وبدافع الحرص الزائد والشديد على العرض والأداء، بحالة تذكر تمفصلات العرض بدقائقه ومراحله وإجراء عملية مراجعة وتحسب لكل نفعات الأداء والعرض. هذا الاهتمام الزائد والمبالغ فيه وتذكره، ولاسيما تلك الحالة التي يعيشها الممثل قبل بدء الأداء ومحاولته تذكر تفاصيل العرض كافة في لحظات قد لا تسعفه في ذلك ولا تستوعب كل تلك التمفصلات. هذا التذكر مهما كان توقيته من شأنه ان يرهق تفكير الممثل ويقلل من نشاطه العقلي والجسدي ويضعه في دوامة عدم الاستقرار والتوازن والثبات، ومن ثم التأثير السلبي في الأداء، من حيث اشغاله للعملية الدماغية ووظائفها وانتاجياتها، واربكاً لعملية تنظيم الافكار وتبويبها وترتيبها في المجال الذهني، ومن ثم تولد اربكاً في السلوك وتثير قلقاً سلبياً والذي يشوه فعالية الأداء وجماليته وانسيابيته. لذا اقتضت عملية تذكر تفاصيل العرض للحد المسموح والمقبول به بحيث لا يولد أي اشغال فكري أو جهد عقلي وجسدي، حتى لا تثير قلقاً سلبياً مؤثراً على الأداء بشكل سلبي أيضاً. وهذا الحرص الزائد يولد خوفاً من الوقوع في الخطأ او النسيان أو خوفاً من الفشل، ومن ثم تهديد الذات والخوف عليها وعلى المكانة الشخصية والمنزلة الفنية. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٨% غالباً، ٤٣.٦% أحياناً، ١٨.٤% نادراً).

## الفقرة (٢٢) الحرص الشديد والزائد على العرض والأداء.

يتحول الحرص الزائد والشديد والمبالغ فيه والذي يتجاوز الحد المعقول واللازم له، الى شيء سلبي مرضي معرقل لآلية الأداء والعرض بشكل عام، ومن ثم يصحب ذلك قلق سلبي مؤثر في سير الأداء وجماليته. وكلما كان الحرص متساوياً مع المسؤولية والمحافظة على المكانة والظهور بشكل جيد في الاداء، كان حرصاً مفيداً وإيجابياً. لذا ينبغي ان يكون في هذا المستوى وبعبكسه وفي حالة تذكره وتمركزه في عقلية الممثل وينشط في وعيه وذاكرته يكون حالة واستثارة دافعية نحو القلق السلبي، ومن ثم فقدان الاتزان النفسي والجسدي والانشغال الفكري وفقدان الآلية الصحيحة والسليمة له، فضلاً عن فقدان الابداع والخلق وضياح القيمة الجمالية من الأداء. لذا اقتضت الضرورة الموازنة الصحيحة والسليمة للحرص على الأداء والعرض من قبل الممثل الذي لا يسحب معه أي حالة سلبية من شأنها ان تثير الاستجابة السلبية للممثل في حال تذكره لذلك الحرص السلبي. وكانت نسبة اجابات العينة هي (٧٣.٦% غالباً، ٢٤% أحياناً، ٢.٤% نادراً).

## الفقرة (٢٣) الطموح بالأفضلية في الأداء من الآخر.

يتشكل القلق في حال تفكير الممثل المسرحي في حالات ومواقف ذاتية وموضوعية. إذ هو في حالة تفكير بالطموح ان يكون الأفضل في الأداء من الآخرين. وهي حالة تفكيرية تنتاب العديد من الممثلين، بحيث تضع الممثل في صراع مع نفسه وتحد للآخر في ناحية أفضلية الأداء، ووضع نفسه وأدائه في قياس مع الآخرين وأدائهم. إذ تولد هذه الحالة من التفكير قلقاً في حالة قدرة الممثل على اتيان صورة أفضل من الآخرين، ولا سيما اذا كانوا أكثر قدرة أدائية منه وأكثر تجربة وكفاية، مع الأخذ بنظر الاعتبار ان الطموح يعد مشروعاً في الظهور بمستوى أدائي جيد، لكن ليس على حساب العرض وأن لا يكون طموحاً انانياً ذاتياً قصد السبق والتعالي، ووضع الممثل نفسه في مقارنة مع الممثل الآخر ومع الإرادة الذاتية والنظرة الاحادية الضيقة بغية الظهور واثبات الذات على حساب الآخرين والعرض. هذا من شأنه ان يوثق للقلق في حالة شعوره بعدم قدرته للوصول الى المستوى الأدائي الذي يؤهله بالتفوق به على الآخرين تماشياً مع قدراته الأدائية وامكانياته الذاتية. وتكون استثارة القلق أكثر سلبية في حال توافر هذه القدرات والامكانيات، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع اتيان بذلك الأداء المتفوق والافضل لاسباب ذاتية وموضوعية تتعلق بالممثل في ذلك الموقف. ومن جهة اخرى يولد هكذا طموح سلبي تشتيتاً للانتباه والتركيز، ومن ثم عدم المشاركة الوجدانية الصادقة والشعور بها ومعايشتها مع الممثل الآخر، ومن ثم عدم التعايش الحقيقي مع الشخصية المسرحية التي يمثلها وفقاً لدائرة علاقتها مع الشخصيات المسرحية الأخرى ومع الأحداث والمواقف والصراعات داخل المسرحية. وعليه بات لازماً على الممثل ان يوازن بأدائه مع أداء اقرانه انطلاقاً بأن العرض المسرحي هو نتاج تفاعل مفردات انتاجه ومكوناته وتعالقها، وتجاوز النظرة الفردية الذاتية الضيقة على حساب الآخرين وعلى الأداء وجماليته، وتجاوز نظرة التعالي والافضلية في الأداء والتفكير في المكانة الأولى فيه، بل العمل بروح الجماعة والفريق الواحد. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٢% غالباً، ٤٣.٢% أحياناً، ١٤.٨% نادراً).

## الفقرة (٢٤) التفكير المفرط والمبالغ فيه بنجاح العرض والأداء.

يفكر عديد من الممثلين تفكيراً زائداً لا مبرر له بنجاح العرض، بحيث يولد كثرة التفكير فيه توتراً وانزعاجاً وفقدان الاسترخاء نتيجة اشغال ذهن بهذا الجانب الأحادي، ومن ثم تشتيت التركيز والانتباه مولداً قلقاً بدرجة معينة، إذ يحمل الممثل في هذا التفكير هوساً آراء شيء اسمه النجاح، نتيجة الضغوط الاجتماعية أو الاخلاقية أو الفنية والأدائية، ومقارنة العرض بمستويات العروض المسرحية السابقة. هكذا تفكير يخلق قلقاً موضوعياً ودافعاً نحو النجاح، لكن في حال تركزه وطغيانه ورفع درجة استثارته وتحوله من حالة الحرص الى التفكير السلبي من شأنه تعطيل آلية التفكير والتنظيم، وعرقلة الأداء كوحدة كلية. لذا بات على الممثل توزيع مدركاته العقلية وتبويب آليات التفكير وتنظيمها وعدم حصرها في جانب أحادي، ومعرفة مراقبة طرائق التفكير وتوجيهها بوعي نحو موضوعات العرض وتمفصلات الأداء كافة. وقد يكون هذا التفكير لا إرادياً ساحباً الممثل الى دوامته، إذ ان هناك نزعة جبرية او قسرية تدفع بالممثل الى اتقان أدائه وتحيله الى نوع من التوتر والاضطراب والقلق بغية اكمال الذات وتحقيقها واثباتها، وهو في الحقيقة محاولة أولية للهروب من التوتر والانزعاج والقلق والخشية من الوقوع في الفشل والاحباط. لذا ينبغي على الممثل أثناء الأداء ان يضع فكرة ويتقبلها مفادها، ان اتيان الفعل الأدائي التمثيلي بذاته هو في الحقيقة أكثر أهمية من التفكير في آلية اتقانه بشكل جيد ان توفرت المناخات النفسية والمادية، الذاتية والموضوعية في انجاز ذلك، وفي الوقت نفسه على الممثل ألا يبدي اهتماماً مفرطاً وتركيزاً عالياً بنجاح العرض والأداء، لأن ذلك سوف يوفر للممثل الاسترخاء وعدم التوتر، ومن ثم الابداع في الأداء واتقانه، مع الاقلال من الخوف والقلق في بداية الشروع بالتفكير بالأداء واتقانه. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٣.٢% غالباً، ٤٠% أحياناً، ٦.٨% نادراً).

## الفقرة (٢٥) التفكير أكثر مما يجب بالعرض والأداء.

تتجاوز انواع أخرى من التفكير السلبي والافراط فيه بالعرض والأداء، من حيث آلياته وتفرعات تمفصلاته، مما يولد عدم السيطرة على التفكير المنظم، ومن ثم تشتيت الانتباه واتساع دائرة التركيز التي لا يستطيع الممثل احتواءها كلياً وبشكل مسيطر عليه، ومن ثم فقدان التنظيم المبرمج للأداء والسيطرة على تذكر تفاصيله ودقائقه، نتيجة شعوره بعدم القدرة على احتوائه، ومن ثم فقدان التنظيم السلوكي واتزانه وعدم السيطرة على التصرف الآني، مما يولد نوعاً من الارتباك بسبب حالة التفكير الزائدة وغير المبررة والمبالغ فيها والتي من شأنها ان تشغل الذهن، والتي تحول الحرص الزائد على العرض والأداء وبدرجاته العالية غير المسيطر عليها الى احداث القلق في محاولة للحفاظ على الابداع في الأداء وجماليته. لذا ينبغي على الممثل أن يكون متوازناً

ومستقراً نفسياً وعقلياً وجسدياً وعدم اشغال تفكيره أكثر من اللازم في موضوعات جانبية واثباته كل ما يحقق رغباته وطموحاته ضمن آليات العرض والأداء بشكل عام والمنسقى لها سابقاً. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٥.٦% غالباً، ٤٨% أحياناً، ٦.٤% نادراً).

## الفقرة (٢٦) التفكير بجودة الأداء من عدمه.

يشغل عديد من الممثلين ذهنه بحالة من التفكير غير الإيجابي، تتخلق وتتشكل لحظة تسأول الممثل مع نفسه، هل أدائي جيد ومؤثر ومقنع، هل يتساير أدائي مع مستوى أداء الممثل الآخر، هل يتساوى أدائي مع مستوى أدائي السابقة. ومن ثم يضع نفسه أمام هالة من الأسئلة المربكة وغير المبررة. وتتمظهر هذه الحالة من التفكير رغبة منه في تحقيق الذات واثبات الوجود، أو الخوف من عدم الظهور بمستوى أدائي جيد ولائق من خلال إحساس الآخر به، فهو يضع نفسه في حالة سلبية لحظة اقتناعه بأن أدائه غير جيد تصوراً وأنه في حالة سيئة في الأداء، فاقداً الثقة بنفسه وقدراته الأدائية من خلال سيطرة هذه الحالة من التفكير وطغيانها في الشعور الواعي والذي من الممكن تأثيره من خلال احساسه بذلك. فعلى الممثل عدم الوقوع في استئثار هذا التفكير سلبياً وعدم زعزعة ثقته بنفسه جراء شعوره الخاص بسلبية أدائه، بل عليه وضع الايجابيات وتصور النجاح وتخيله للأداء والعرض بشكل عام. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٢% غالباً، ٤٢.٤% أحياناً، ٥.٦% نادراً).

## الفقرة (٢٧) التفكير بالاداء لأنه يمثل المستقبل والتواصل والنجاح.

تتشكل جملة حالات من التفكير غير السوية في ذهنية الممثل المسرحي ومخيلته والتي تؤسس للقلق، لحظة شرود الذهن وتشتيت التركيز والانتباه عن العرض والأداء. تفكير الممثل بأدائه بوصفه محطة للتواصل والنجاح وتحقيق الذات. إذ يضع الممثل له مستقبلاً شخصياً ذاتوياً من ناحية درجة مستوى الأداء والتمكن منه، وأن عملية المحافظة على المكانة تبدو صعبة لدرجة ما. لذا فالممثل يعد أي تجربة جديدة اختباراً له ولقابلياته الأدائية وامكانياته التعبيرية، ومن ثم يضع في تفكيره ضرورة ان تكون هذه التجربة الادائية الجديدة أعلى كفاءة وأعلى درجة في المستوى الأدائي التعبيري من التجارب السابقة تواصلاً معها. وهذا النوع من التفكير والافراط فيه يولد قلقاً يصعب التغلب عليه في حال عدم تكيف الممثل معه وكيفية اجتيازه وعدم استئثاره لدرجته السلبية، او في حال عدم قدرة الممثل اتيان مستوى أدائي أعلى من التجارب السابقة لاسباب ذاتية وموضوعية في هذه التجربة. فالخوف من خوض غمار التجربة الادائية الجديدة مع عملية المحافظة على المستوى الأدائي السابق والنظرة المسبقة للآخر لمكانة الممثل الادائية تجعله يفكر بهذه الحالة بغية الوصول الى التفوق والنجاح في الأداء لكسب التواصل المليء بالنجاح والمؤثر بالناحية الجمالية. وعلى الممثل الذي تنتابه مثل هذه الحالة التفكيرية ان يجعلها دافعاً للنجاح ومحفزاً وعدم اعطائها اهماماً وتركيزاً عاليين بحيث تشغل فكره وتشتت تركيزه وانتباهه، والتركيز في تفصيلات العرض الانني ومفرداته الادائية بشكل منظم ومتراتب مع سير العرض المسرحي. لكن تبقى الطموحات الايجابية مشروعة للممثل بحيث لا تؤدي الى عرقلة الأداء بصيغته الكلية والنهائية، متجاوزاً النظرة الضيقة، انطلاقاً من تمايز الفروقات المهارية الذاتية والتحرر من القلق والمعاناة ولوم الذات. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٨% غالباً، ٣٨.٤% أحياناً، ٣.٦% نادراً).

## الفقرة (٢٨) التفكير في فشل العرض في عدم توصيل الفكرة الرئيسية.

يفكر عديد من الممثلين أثناء الأداء سلبياً بأن العرض القائم به غير مقنع وان حكم الجمهور له سلبى وسيكون نقده لاذعاً، من خلال شعوره واحساسه باستجابة الجمهور السلبية. شعوراً داخلياً غير واقعي، بل مفترض بتوقع فشل العرض من خلال احساسه غير الحقيقي بسلبية تلقي الجمهور، ذلك من ناحية عدم ايصال الفكرة الرئيسية الى الجمهور وبالألية الادائية المتبعة من خلال كسر أفق انتظاره، وأنه غير منسجم مع العرض والأداء وغير متأثر به، ومن ثم يولد هكذا تفكير شعوراً وتوقعاً سلبياً مسبقاً، قلقاً سلبياً على الممثل وسير أدائه، على الرغم من عدم احتمالية حدوثه. مثل هذا التوقع بالفشل بالدرجة التي شعر بها الممثل

وتوقعها. وهي وان كان عدم المسك بها بشكل ملموس ومباشر وتمظهرها، وعدم اشغالها حيزاً واسعاً في فكر الممثل وذهنيته، إلا انها تتشكل في عقليته شاعراً بها على الرغم من عدم امكانية حدوثها فعلياً. لذا اذا تمظهر هذا الشعور وتوافر بالتوقع، فعلى الممثل ان يجعله حافزاً لدفع عجلة الأداء نحو الابداع والجمال وليس عبئاً وتفكيراً سلبياً حاداً وسيئاً معرقلاً للأداء، وعليه ألا يشغل باله كثيراً بهذه توقعات سلبية مسبقة من خلال الثقة بالنفس والاستعداد الكامل للأداء نفسياً وعقلياً وجسدياً. ان الافراط في توقع الفشل والتصعيد به الى حد درجة التهويل يصبح كارثة نفسية واضطراب وتوتر وانزعاج. وبتراكم هذه الحالة يولد قلقاً والمأ متخذاً شكلاً نوعياً مزمناً. وعليه ينبغي على الممثل ألا يخلق هذا الموقف والصورة السلبية المسبقة والمعتمة التي تكبح بوقعها الشديد وهاتها ابداع الممثل وتؤطره بغلاف من الاحباط والقلق، الذي بمقدوره واقعاً تحملها وتجاوزها لتفعيل نشاطه ووظيفته الأدائية. وان انشغال الذهن والتفكير بتركيز مستمر في موضوع متخيل يزيد قلق الممثل، بل لا بد من التخلي ومواجهة الموقف تدريجياً واحتوائه، لأنه كلما ازداد القلق حول شيء معين ازداد احتمال وقوعه. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠% غالباً، ٣٨% أحياناً، ٢٢% نادراً).

## الفقرة (٢٩) التفكير بالمشكلات الشخصية.

الممثل باعتباره وحدة عضوية اجتماعية، وباعتباره حاملاً لمنظومة عقلية ونفسية ووجدانية من شأنها ان تطبع سلوكياته وتصرفاته بتأثيراتها، نتيجة مثيرات ودوافع داخلية وخارجية، سواء كانت هذه السلوكيات سلبية ام ايجابية. والممثل حامل لخبرات وتجارب مار بمحطات حياتية مختلفة متفاعلاً معها مؤثراً ومتأثراً بها، جامعاً من خلالها خبرات ومعارف ومتعلماً ومكتسباً مهارات. ولعل الممثل يتأثر بها اثناء الأداء ويستحضرها وتكون متمركزة فيه وطاغية عليه من الممكن تأشير تأثيراتها في نوعية الأداء ومستواه، ولاسيما إذا كان التفكير بمشكلات شخصية ذاتية قوية وحديثة الوقوع ومؤثرة في نفسيته ومزاجه وذهنه معرقلة للاستعداد النفسي والجسدي. ولعل أغلب الممثلين قد مروا بمشكلات وتجارب خاصة قد أثرت بشكل معين في مستوى الأداء، ومن ثم تولد قلقاً قد يزول بانتهاء لحظة التفكير بها والانشغال بالأداء والعرض أكثر منها والاندماج مع الشخصية وتقمصها او الاقتراب منها والتمكن من تجسيدها وتقديمها. لذا بات على الممثل ألا يشغل ذهنه وتفكيره بأمور شخصية ذاتية تقع خارج نطاق العملية الأدائية، وان يكون ذهنه صافياً ومتمركزاً حول العرض والأداء، وهذا ما نادى به (ستانسلافسكي). وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٦% غالباً، ٥٣.٢% أحياناً، ٣٠.٨% نادراً).

ان الاشتطاط بالتفكير السليبي وتمركز الحالات الشعورية السلبية المتعلقة بالأداء والعرض والممثل وآليات النجاح من قبله تولد قلقاً وتوتراً متقبلاً لمشاعر الخوف والقلق ومستعداً لاستقبالها، والشعور بعدم الثقة بالذات والاداء القائم به يؤسس للتردد وعدم الاقدام والخوف في اتمام الأداء خشية الوقوع في التقصير الأدائي أو العجز في اتقان جودته. إذ يكون الممثل ازاءها في حالة شك دائم غير ظرفي في الاداء والعرض، ومن ثم فقدان المتعة والابداع والجمال على حساب الذات. لان وضع الهدف النهائي للانجاز والتفكير السليبي والزائد والمبالغ فيه منفرداً جلياً وضرورة الوصول اليه ليس ايجابياً دائماً، بل هو يؤثّر للاحباط ويؤسس للقلق والتردد. إذ لا بد من وضع الهدف النهائي كشيء مرغوب فيه وليس دائماً ضرورياً وواجباً الى الحد الذي يؤدي الى فقدان اشياء أكثر قيمة وحيوية. ومن ثم لا بد من الاتزان والمعادلة الموضوعية في التفكير وتنظيم آليته وترتيبها والافادة من التجارب السابقة بغية الوصول الى الاهداف السامية باتقان الاداء ورفع قيمته وجماليته.

## ثانياً. أسباب موضوعية:

### الفقرة (١) التعرض للضغوط الاجتماعية.

يعيش الممثل المسرحي ضمن منظومة اجتماعية تحيط به ويعيش في كنفها متكيفاً معها ومتوافقاً وفقاً لآليات الأثر والتأثر، والتي يبني من خلالها بنى ومنشآت اجتماعية محاولاً الحفاظ عليها وديمومة الاستمرار في أواصر علاقته معها. وتتعدد هذه المنظومة الاجتماعية وتتفرع في تفاصيلها لتنوعها. منها ما يكون حياتياً من تقاليد واعراف ونواميس، ومنها ما يكون ايديولوجياً فكرياً من فلسفات ومعارف ورؤى وتيارات وسياسات، ومنها ما يكون اقتصادياً من مستويات وفئات. كل هذه المفردات يمكن ان تدخل ضمن تفاصيل سيكولوجية تؤطر كيان شخصية الممثل المسرحي ومفردات انثروبولوجية تلقي بظلالها على نفسيته سلباً أو ايجاباً في محاولة للتعاشي معها بشكل أو بآخر. وان أي تغيير طارئ فيها يشكل عنصراً ضاعطاً في منظومته النفسية والعقلية، ومن ثم الجسدية معرقلة سير الأداء وجماليته. لذا لا بد من توافر المناخ الاجتماعي المناسب والمستقر للممثل المسرحي وتهيأة الأرضية الاجتماعية المناسبة للأداء والعرض والتي تقترب من نفسيته وتبتعد بافتراضها عنصراً مقللاً له، ولاسيما الممثلين الذين يتأثرون

بشكل سريع ومباشر ويشعرون بضغط هذا العامل بشكل أو بآخر. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٨.٤ % غالباً، ٤٧.٢ % أحياناً، ٣٤.٤ % نادراً).

## الفقرة (٢) نسيان الممثل الآخر لحواره أو حركته.

يشكل الممثلون في العرض المسرحي وحدة واحدة متلاحمة ومتأصرة تشترك بعلاقات وفقاً لشخصياتهم المسرحية التي يؤدونها وفقاً للأحداث والصراعات التي تحتكم اليها والتي تتصير الى مصيرها الحتمي، والتي تفرز نوعاً من السلوكيات والاخلاقيات لها داخل اطار العرض المسرحي. ومن جهة اخرى يرتبط الممثل مع الممثل الآخر بعلاقة وجدانية تفرضها طبيعة الأداء المسرحي بغية التواصل والديمومة والتأثير الأدائي المتبادل ما بين الممثلين للشخصيات المسرحية، ومن ثم التأثير والتواصل مع الجمهور، وان أي شرخ يصيب هذه العلاقة الوجدانية من شأنه ان يشوهها ويقطع التواصل والتأثير المتبادل ما بين الممثلين من جهة وبين الجمهور من جهة أخرى. لأن هذه العلاقة تؤسس هيكلأ هرمياً نفسياً ووجدانياً وعقلياً يتجه نحو قمة الهرم الأدائي فكرياً وجمالياً. فعرقله سير هذه العلاقة لا بد لها من مسببات شعورية او مسببات واقعية مادية تقع على خشبة المسرح. فالشعور بتوقع نسيان الممثل الآخر لحواره او حركته او حدوثه فعلاً، يؤدي الى زعزعة هذه العلاقة وتصدعها، ومن ثم يتأسس القلق عند الممثل شعوراً نتيجة لما ستؤول اليه الحالة او الموقف، ولاسيما إذا كان هناك تفاوت في خبرات الممثلين وتجاربهم وكفاءاتهم الأدائية. وفي حالة وقوع مثل هذه الحالة، لابد من تجاوزها فنياً بطريقة لا تؤدي الى انحراف سير العرض والأداء او ميله عن فكرته الرئيسية وبشكل لا يمكن ان يشعر به الجمهور. ولا بد من تدارك هكذا موقف بالشكل الذي يؤمن نجاح سير العملية الأدائية فنياً وجمالياً. أو لا يشغل الممثل فكره أساساً بهذا توقعات قد لا تحدث، وهي قد أخذت من تفكيره وتركيزه وانتباهه الشيء الكثير كان الأخرى به ان يصرفها على مفردات الأداء وتمفصلاته. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦١.٦ % غالباً، ٣٢.٤ % أحياناً، ٦ % نادراً).

## الفقرة (٣) حدوث خطأ او تلوؤ في الأداء.

يتوقع الممثل المسرحي مسبقاً حدوث خطأ او تلوؤ معين أثناء الأداء. هذا الهاجس بتوقع حدوث الخطأ من شأنه ان يولد قلقاً نتيجة قلة الثقة بالنفس وبالممثلين الآخرين ومن قلة الاستعداد النفسي والجسدي الكامل للأداء. أو من خلال تبريرات وهواجس يمر بها عديد من الممثلين كشعور داخلي لتوقع حدوث الخطأ على الرغم من عدم احتمالية الوقوع، لتجارب أدائية سابقة شخصية او غير شخصية. إلا ان الشعور بذلك يظل قائماً، إذ يجعل الممثل نفسه ويحيطها بحالة من الانتظار لحدوث الخطأ وترقبه. ومن ثم يتمظهر القلق كرد فعل أزمته. وأحياناً يدفع هذا الشعور بالتوقع، الوقوع في الخطأ فعلاً كنتيجة حتمية، وكأنه يترسم صورة مسبقة لوقوعه وتصور النتائج السلبية التي تنجم عنه. ويحدث مثل هذا الشعور في لحظة ابتعاد الممثل عن الشخصية والدور وعدم سيطرته الكاملة على الأداء وفقدان التركيز والانتباه. لذا كان لزاماً على الممثل تجنب هذه التوقعات غير السارة والتي تدفع الى الاستشارة السلبية على الرغم من عدم حدوثها، وعدم التفكير بها من خلال أليات الاستعداد الكامل للأداء نفسياً وعقلياً وجسدياً وعدم سيطرة الشعور السلبي وبروز التوقعات التي من شأنها ان تثير القلق، من خلال التركيز والانتباه والتكيف مع الأداء وتعاطيه. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٩.٦ % غالباً، ٣٣.٦ % أحياناً، ٦.٨ % نادراً).

## الفقرة (٤) حدوث خلل في تقنيات العرض المسرحي.

كثيراً ما يكون الممثل القائم بالأداء في موقع الجمهور أثناء مشاهدته للعروض المسرحية، ورؤيته أحياناً حدوث الخلل الفني في تقنيات العرض، مما يؤدي الى الارباك والفوضى، إذا ما عولجت بسرعة وبشكل فني من قبل الممثل نفسه او منفذي هذه التقنيات. إذ يصاحب هذا الخلل لحظة وقوعه قلقاً عند الممثل المؤدي أزمها بوصفها حالة غير متوقعة وتحتاج الى جهد جسدي وتفكير لمعالجتها خارج نطاق الآلية الأدائية بقواعدها ومنطقاتها. وتكون مقلقة ومفاجئة أكثر في حال قصور امكانيات الرد المناسب لها، لعدم توفر الوقت المناسب لمواجهتها والتي تقع خارج نطاق سيطرة الممثل والتي قد تهدد العرض المسرحي والأداء بالفشل. وقد يتوقع الممثل مثل هذه الحالات والأخطاء الفنية والتقنية ومشكلاتها أثناء الأداء، سواء كانت في تقنية الإضاءة او الديكور او المؤثرات الموسيقية والصوتية من ناحية آلية التشغيل او عملية التوقيت ومسيرة العرض والأداء، او عدم الفاعلية او التأخير والتقديم في استخدامها في الوقت المناسب لها. هذا الخلل يولد قلقاً وارباكاً وحرراً لدى الممثل وقطع انسيابية الأداء والمشاهدة معاً. ومن ثم ابتعاد الممثل عن الشخصية والدور وما يسحب ذلك من آثار سلبية جانبية على الأداء وعلى الاستعداد النفسي والعقلي والجسدي للممثل في تلك اللحظة ومعاودة شعور الممثل بتوقع تكرار حدوث الخلل يفقد من خلاله ابداعه في الأداء وجماليته، ومن ثم يتبلور القلق لدى الممثل بشكل واضح. لذا كان لزاماً على الممثل التخلص من تبعات هذه التوقعات السلبية وان حدثت فعلاً وتركيز انتباهه

على الأداء مع الاسترخاء والاستعداد الكامل له. وحدث أي خلل فني طارئ بالإمكان تخطيه ومعالجته بأي طريقة متوافرة وان كانت مؤشرة في نظر الجمهور، لكن ألا تؤثر سلباً على الأداء بشكله العام وتعرقل مسيرته وتعطيل استمراريته وحيويته وجماليته. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٨.٨% غالباً، ٣٦% أحياناً، ٥.٢% نادراً).

## الفقرة (٥) حدوث مفاجآت غير متوقعة في الأداء.

لا تخلو العملية الأدائية من حدوث مفاجآت غير متوقعة قد لا تخطر في ذهنية الممثل أثناء الأداء. وهي كثيرة ومتنوعة والتي تقع على عاتق الممثل كيفية التكيف معها وتجاوزها وتدراكها بشكل فني لا يؤثر سلباً على العرض المسرحي وفاعلية الأداء وجماليته. وتختلف درجة تأثير حدوث هذه المفاجآت غير المتوقعة سلباً على الأداء من حيث حجمها ونوعها وتكرارها وتوقيتها، ومدى قدرة الممثل على التعاطي معها، والتي تختلف باختلاف الخبرات والتجارب. منها انطفاء التيار الكهربائي أو نسيان الحوار أو الحركة أو الارتجالات غير المبررة وغير المتوقعة أو عدم توافر الاكسسوارات والمفردات المسرحية وملحقاتها وعدم وضعها في اماكنها الصحيحة وكثير من المواقف والحالات التي قد تحدث أثناء الأداء والتي تعد مفاجأة أمام الممثل والتي يصطدم بها، لعدم وضع التصور المسبق لها. ومن ثم يكون تفاديهما يحتاج الى رؤيا وتفكير سريع ومحاولات جادة والتي قد تقع خارج نطاق سيطرة الممثل وانتباهه وتركيزه والتي تحتاج الى آلية فنية مناسبة أزاءها. ومن ثم تشغل حيزاً من ذهنه وتفكيره عن الاداء الفعلي، ومن ثم يتشكل القلق أزاءها، لاسيما في حال عجز الممثل في التكيف معها وتعاطيها وصعوبة تداركها. والممثل الجيد عليه ان يتوقع ويتحسب للمفاجآت بدقائقها وتنوعها وتكون لديه الآلية المناسبة والحاضرة والجاهزة لمعالجة اي موقف طارئ والتعامل معه وتفاديه بالشكل الذي لا يؤثر سلباً على سير الآلية الأدائية. وعلى الرغم من تحوط الممثل وتوقعه لهذه المفاجآت، إلا انها تشكل له قلقاً معيناً وينسب مختلفة وفقاً لخبرة الممثل وكيفية معالجته لها وتشغل حيزاً من تفكيره وتركيز انتباهه لحظة وقوعها، بل هي تهدد ترتيب الافكار وتنظيم ملكات العقل، لانها تحتاج الى جهد عقلي وجسدي جاهزين لمعالجتها. وما تشكل القلق أزاءها إلا بوصفها مفاجآت غير متوقعة وغير محسوب لها. ومن ثم يكون تعاطيها وتجاوزها يتطلب تفكيراً سريعاً واستجابة لحظوية مباشرة، بوصف المسرح فناً زمانياً يكون الزمن فيه محسوباً بدقة، لكي لا يفقد عنصر الايقاع والايهام والتأثير والوظيفة القائم بها. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٧٠.٤% غالباً، ٢٥.٢% أحياناً، ٤.٤% نادراً).

## الفقرة (٦) سوء التكيف مع الجو العام والمناخ والمحيط بالأداء.

يتمظهر القلق عند الممثل المسرحي في حال سوء تكيفه مع الجو العام والمناخ المحيط الذي يغلف العرض المسرحي ويؤطره. وهي حالة تتمركز خارج نطاق إرادة الممثل فيشعر أزاءها بالقلق نتيجة سوء التعاطي أو التوافق النفسي معها. لاسباب ذاتية نفسية وشعورية تتعلق ضمن مفردات عديدة ومتنوعة وتتشابك، فأحياناً ترجع الى ذات الممثل ونفسيته ومزاجه وذهنيته والتي قد تصطدم بالمفردات المحيطة بالأداء والعرض والتي تتعارض مع مكونات العرض المسرحي ولا يستطيع تقبلها. أو مفردات تتعلق بالجمهور وماهيته وفتاته وثقافته. فهذه المفردات الذاتية والموضوعية تشكل عنصراً ضاعطاً على نفسية الممثل وتحيله الى مزاج سيء، ومن ثم لا يستطيع ان يتواصل مع الاداء بشكل جيد لسوء التكيف مع هكذا أجواء نفسية عامة وعدم القدرة على التعاطي معها، ومن ثم يتمظهر القلق كنتيجة حتمية أزاءها. وتختلف استجابة الممثلين لها وفقاً للخبرة والتجربة والتي من خلالها يكيف الممثل نفسه مع الأجواء النفسية العامة باختلافها واختلاف مناخات العرض ومحيطه، ومهما تنوعت واختلفت بدرجة استثارتها وضغطها على ذات الممثل وشعوره ومزاجه والتي يستطيع ان يسايرها بالدرجة التي يصفى مزاجه ونفسيته في ظل أجوائها الضاغطة عليه. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤١.٢% غالباً، ٥٢% أحياناً، ٦.٨% نادراً).

## الفقرة (٧) عدم مناسبة جغرافية المكان المسرحي للأداء.

تشترك هذه الفقرة وتتعلق مع سابقتها. إذ يعد المكان المسرحي وجغرافيته أحد مكونات العرض المسرحي. وعدم مناسبته فنياً للأداء والعرض وملاءمته بشكل عنصرياً ضاعطاً على نفسية الممثل وتبلور القلق خوفاً من عدم الظهور بشكل جيد في الاداء لفقدان الشروط الفنية لخشبة المسرح ومكانه وطرازية القاعة وتقنياتها ونوعها وحجمها ومحتوياتها ومعمارياتها التي قد لا تصلح فنياً للعروض المسرحية، والتي لا يستطيع الممثل ان يتكيف معها بسهولة بالدرجة التي تؤهله للقيام بادائه بالشكل المرتسم والمخطط له بشكل جيد ومؤثر، ملبياً طموحاته وتحقيق اهدافه الأدائية المتطابقة مع أخيلته الذهنية المتدفقة مع جاهزية وسائل التعبير. ومن ثم التواصل والتأثير الفكري والجمالي مع الجمهور. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٠.٤% غالباً، ٥٣.٢% أحياناً، ٦.٤% نادراً).

## الفقرة (٨) عدم مناسبة التوقيت الزمني للأداء.

تتعلق هذه الفقرة وتشترك مع سابقتها. إذ يعد زمن العرض وتوقيته شيئاً ضرورياً وباعثاً مهماً في نفسية الممثل ومزاجه، وأي تغيير جوهري في طقس العرض المعتادة والعمل خارجها، يتصير عنصراً ضاعطاً على الممثل ومنظومته النفسية. إذ يتمظهر القلق عند الممثل أزاء أي سوء في التوقيت وعدم مناسبته لنفسيته ومزاجه وانعكاسه سلباً على الأداء ومستواه، كأن يكون العرض صباحاً أو بعد عرض مسرحي آخر سابق له أو داخل مهرجان أو يقدم للأطفال أو الكبار. وتشكل بوجودها سوءً بالتكيف مع الجو العام والمناخ المحيط الذي يغلف العرض والأداء ولا يستطيع الممثل أن يتعاطبها بسهولة والتي تولد انزعاجاً وعدم الارتياح وضيقاً نفسياً وعدم الاستقرار الذي يبلور القلق أثناء الأداء خوفاً على المستوى الأدائي ونوعيته وخوفاً على كل ما يتعلق بالتجربة الشخصية والمكانة الفنية. وهي على الرغم من تواجدها وتأثيرها، كان على الممثل الجيد أن يتكيف معها ويتجاوزها بشكل لا يؤثر على سير الأداء وقيمه وجماليته، بوصف هذه الحالة لا تثير درجة عالية من القلق المعرقل للأداء. وعلى الممثل الجيد أن يتعاطى مع أجواء العروض المسرحية كافة وتحت مجمل الظروف الزمكانية والأجواء النفسية العامة مهما كانت نوعها ودرجة تأثيرها. وكانت نسبة اجابات العينة هي (٤٠% غالباً، ٥٣.٦% أحياناً، ٦.٤% نادراً).

## ثالثاً. أسباب تتعلق بالطاقات البشرية.

### الفقرة (١) فقدان الثقة بالمرجع.

تتشابك العلائقية بين الممثل وكادر العرض المسرحي، متخذة اشكالاً وأنواعاً مختلفة ومتنوعة وفقاً لآليات العمل السائدة في انتاج العرض المسرحي. ومن هذه العلائقية هي العلاقة القائمة بين الممثل والمرجع والتي تستند وفقاً لمرجعيات المخرج واسلوبه الإخراجي وكيفية تعامله مع الممثل، سواء كان على مستوى الفرق الاحترافية أو الهواة، كذلك تتأسس لموقف الممثل ذاته من هذه العلاقة وبرمجيتها. فأحياناً تنسجم آراء وأفكار المخرج والممثل وتوجهاتهم في بلورة انموذج العرض المسرحي بصيغته النهائية بتمفصلاتها كافة. وأحياناً قد تتعارض الأفكار وتتقاطع الآراء والرؤى. وطالما كان الممثل يعمل ضمن فرقة مسرحية احترافية أو في ظل ظروف تجبره على العمل المسرحي مع هذا المخرج أو ذاك، وامليت عليه هذه الرؤيا الإخراجية واسلوب اخراجها، يتشكل القلق لديه نتيجة سوء التكيف معها، فضلاً عن تصدع العلاقة الوجدانية مع المخرج، بالإضافة الى عدم اقتناعه الكامل بالانموذج المقدم والاسلوب المتبع في الاخراج وطريقة الأداء التي لا تتماشى مع مزاجيته وطريقة أدائه التمثيلي المعتاد عليها، متخوفاً من النتيجة النهائية التي ستؤول عنها التجربة الأدائية. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٣.٢% غالباً، ٢٨% أحياناً، ٢٨.٢% نادراً).

### الفقرة (٢) فقدان الثقة بالممثل الآخر.

تتجاوز هذه الفقرة مع سابقتها، إذ تشكل علاقة الممثل بالممثل الآخر أهمية في تأسيس عرض مسرحي متكامل، فمتى ما قامت هذه العلاقة وفقاً لأسسها الصحيحة والثابتة، وكل ممثل يكمل الآخر عن طريق الأداء. ومهما حاول الممثل الاجتهاد بمفرده لا يستطيع ان يؤمن نجاح العرض المسرحي، ما لم تتضافر الجهود وتتقارب أوجه العلاقة الايجابية وجدانياً وروحياً. فالعرض المسرحي نتاج تفاعل جهود كادر العرض المسرحي كافة، ولاسيما في مستوى الأداء، ومهما كان أداء الممثل جيداً ومؤثراً قد يرافقه أداء الممثل الآخر دون المستوى لاسباب ذاتية أو موضوعية أو وقوعه تحت تأثير معرقلات الأداء أو مسببات القلق واستثارته السلبية، ومن ثم على نوعية الاداء ومستواه. هذا النوع من الأداء غير المتوازن في المستوى قد يضعف من قوة الأداء الكلي ويقلل من درجته وقيمه الابداعية والجمالية وقوة تأثيره في كسر افق انتظار الجمهور. ومتى ما كان الاتصال الوجداني والفني والتقني عالياً، والثقة المتبادلة في مجالاتها كافة، من شأنه ان يسير بالأداء والعرض بشكل جيد. ولا بد من الأخذ بنظر الاعتبار مستويات الأداء عند الممثلين وقدراتهم وامكانياتهم الأدائية والتعبيرية، لئلا تحدث الهوة بين ممثل وآخر وفقدان الثقة من ناحية القدرة الأدائية، أو عدم امكانية التواصل والانسجام والمساييرة في مستويات الأداء، التي من شأنها ان تثير قلقاً لدى الممثل نتيجة قطع التواصل الوجداني والفني مع الممثل الآخر الذي يشعر بالقلق هو الآخر لشعوره بالنقص والدونية في مستوى الأداء وعدم الاهتمام نتيجة تفاوت المستويات الأدائية من حيث الخبرة والتجربة والكفاءة. فالممثل ذو الخبرة يشعر بنوع من القلق في حال فقدان ثقته أدائياً بالممثل الآخر، خوفاً على العرض ومستوى الأداء، وخوفاً من الفشل الذي يتوقعه والذي يهدد المكانة الشخصية والمنزلة الفنية

والأدائية، لتفاوت مستوى الأداء وفقدان الثقة وعدم التآلف والانسجام النفسي الذي يحيط العلاقة بين الممثلين. وفي أحيان كثيرة قد لا يعين الممثل الأكثر خبرة وتجربة زميله الممثل الآخر ويسعفه في لحظة فقدانه الثقة به، ومن ثم يكون مجال توقع الفشل أكثر احتمالاً، انطلاقاً من نظرة التفرد والأنانية والنظرة الضيقة والشعور بالأنا، ومن ثم تكون استئثاره القلق بدرجة عالية لدى الممثل الآخر. وكانت نسبة إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٤% غالباً، ٢٤% أحياناً، ١٢% نادراً).

### الفقرة (٣) فقدان الثقة بكادر العرض.

تتعلق هذه الفقرة مع سابقتها، إذ إن العلاقة الانموزجية ينبغي عليها أن تكون حاضرة وقوية بين الممثل وكادر العرض المسرحي والتي يتأسس بموجبها عرضاً مسرحياً ناجحاً وأداءً تمثيلاً متميزاً قائماً على ثوابت العرض المسرحي الجيد ومنطلقاته. والممثل مهما امتلك الموهبة والمهارة والخبرة لا يستطيع بمفرده أن يؤمن نجاح العرض ما لم تتضافر مهام كادر العرض وتتكاتف وفقاً للواجبات المناطة لكل فرد والتي ينبغي القيام بها والعمل بموجبها، والمتأسسة على فهم متبادل ودراسة حقيقية مسبقة لكل تمفصلات العرض المسرحي وتقنياته والتي تشترك جميعها في صياغته وإخراجه بالشكل الفني والجمالي المراد انجازه وتقديمه. وهذا يتطلب خبرة ومهارة وكفاءة وتجربة وفهم العاملين فيها من حيث التصميم والتنفيذ. فأحياناً يكون التصميم جيداً ومتقناً ولكن القصور يكمن في التنفيذ والذي لا يساير العرض ويؤدي الغرض المطلوب فنياً وجمالياً. ومهما كان التنفيذ جيداً فإنه لا يؤدي الغرض نفسه إذا كان التصميم ضعيفاً وريئياً. لذا لا بد من التكافؤ بين التصميم والتنفيذ في تقنيات العرض المسرحي لكي تساند الآلية الأدائية في اضفائها الأجواء النفسية العامة المناسبة والمدمعة وتقريب أوجه الواقع إلى نفسية الممثل وعقليته، ومن ثم توفير عنصر الإيهام والافتناع عند الجمهور. وإن حدوث أي خلل في عمل أو وظيفة تقنيات العرض المسرحي، من حيث قلة خبرة العاملين وتفهمهم في تنفيذ التصميم والتي تولد قلقاً عند الممثل حين يفقد الثقة بهم، لأن أدائه سيصيبه الشرح والنقص والفقر، لأنه لا يستطيع بمفرده اتمام العرض وانجازه دون مساعدة تقنيات العرض المسرحي ومساندتها، مهما امتلك الخبرة والمهارة في الأداء الذي سوف يعتريه الخلل الفني والجمالي. لذا لا بد من زرع الثقة المتبادلة ما بين الممثل وكادر العرض من مصممين ومنفذين وتحمل كادر العرض مسؤولياته واتمامها بشكل جيد، حتى ولو كان هذا الكادر قليل الخبرة والتجربة، لأنه سوف يؤسس روح المثابرة والمتابعة والإبداع ورغبة التفوق والنجاح. وكانت نسبة إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٤.٤% غالباً، ٣٦.٤% أحياناً، ٩.٢% نادراً). لا يتركز فقدان ثقة الممثل بكادر العرض المسرحي، إلا في لحظات أنية ومواقف تفرضها حالات تؤثر في المنظومة النفسية والشعورية والعقلية للممثل، يؤسس على وفقها حالة شعورية قلقة قد تكون مؤقتة زائلة بزوال مسبباتها.

### رابعاً. أسباب تتعلق بمكونات العرض المسرحي.

#### الفقرة (١) فقدان الاقتناع بآلية الأداء وأسلوبه.

يتبلور القلق عند الممثل المسرحي لحظة فقدانه الاقتناع بآلية الأداء وأسلوبه الذي يتبعه المخرج في إخراجه للمسرحية والذي قد لا يتماشى مع مزاجية وأسلوبية الأداء المتبع لديه والذي يجيده ويتقنه، كما أن هذا النوع من الأداء قد لا يجيده ويتقنه بالمستوى الذي يتساير ويتلاءم مع قدراته وإمكاناته المتاحة، أو أن آلية الأداء لا تستوعب كل إمكانياته ومهاراته ويستغلها ويستثمرها. أو أن أسلوب الأداء لا يتماشى مع طرازية المسرحية ومواقفها وأحداثها وشخصياتها. وهذا التقاطع في المواقف بين الممثل وآلية الأداء وأسلوبه من شأنه أن يفقد الثقة بين الممثل والمخرج. ومن ثم تتأسس علاقة سلبية في التعامل والتي تنعكس على تنفيذ آلية الأداء وأسلوبه من قبل الممثل بالشكل الفني المطلوب والمستوى المراد تحقيقه والصورة المتوخاة تقديمها، لفقدان اقتناع الممثل بها، لأن تنفيذها سوف يكون قسرياً وليس عفويّاً، وخالية من الإبداع والخلق والجمال قدر تقديمها بشكل سطحي غير معبر ولا يحدث أثراً وتجسيد الفعل والاقتناع والتأثير المطلوب لدى الممثل الآخر ولدى الجمهور. وكانت نسبة إجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٣.٦% غالباً، ٣٤% أحياناً، ١٢.٤% نادراً).

#### الفقرة (٢) فقدان الاقتناع بالنص المسرحي.

يتشكل القلق عند الممثل المسرحي لحظة فقدانه الاقتناع بالنص المسرحي وأسلوب حواراته والتي قد لا تتوافق مع نفسيته ومزاجه، أو أنه لم يتعود العمل والأداء في هكذا نصوص مسرحية، كأن يكون النص شعرياً أو مقدماً للأطفال، أو من حيث طرازه

ونوعية حواراته، التي قد تطول لدى الشخصية التي يمثلها والتي يكثر فيها الديالوجات والمنولوجات التي لا تبرز آلية الأداء وقوته وجماليته وفقاً لمنظوره الخاص وتصوره. وقد يجبر الممثل أحياناً للاشتراك في هذا العرض المسرحي بوصفه ممثلاً يعمل ضمن فرقة احترافية أو مكلفاً به، ومن ثم يكون ادأؤه ليس بالشكل الذي تعود أن يخرج به إلى الجمهور، أو بالقيمة والدرجة والمستوى الأدائي الذي عرف به. ومن ثم سوف يقلق الممثل على مكانته ومنزلته الفنية، خوفاً من عدم الظهور بشكل جيد ولائق في هذا الأداء، فضلاً عن عدم السماح له من قبل المخرج واعطائه الفرصة والحرية بتغيير بعض أساليب حوارات النص أو تعديل وحذف بعض فقراته. لذا لابد من تأسيس علاقة متينة وجيدة بين كادر العرض المسرحي ومكوناته كافة قبل الدخول في معترك العرض المسرحي بتفرداته كافة، وأن يتكيف الممثل ويتعاظم مع كل أساليب النصوص المسرحية باختلاف أنواعها. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤١.٦% غالباً، ٤٠% أحياناً، ١٨.٤% نادراً).

### الفقرة (٣) فقدان الاقتناع بالدور والشخصية المسرحية.

يتخلق القلق عند الممثل المسرحي من زاوية أخرى، حين تناط به شخصية مسرحية أو دوراً قد يتعارض مع ابعاد شخصيته كممثل، أو أن الممثل لم يتعود على تقديم مثل هذه الأدوار سابقاً. أو أن الدور أو الشخصية المناطة اليه تجسيدها هي شخصية ثانوية أو هامشية ليس لها دور مؤثر وفعل حاضر في العرض المسرحي، ولا تلبي طموحاته ولا تتماشى مع منزلته وخبرته وتجربته، أو أن الدور أو الشخصية مركبة وتحمل عدة ابعاد وفيها تحولات عميقة وجذرية ومتكررة ومفاجئة لا يستطيع اتقانها وتقديمها. كل هذه الحالات والمواقف تخلق لدى الممثل قلقاً وتوتراً وخوفاً على منزلته الشخصية أو القاء النظرة الدونية عليه. وعلى الممثل الجيد أن يتقن الأدوار والشخصيات كافة مهما تعددت وتنوعت، وأن يقتنع بالدور والشخصية مهما كان دورها ونوعها وحجمها وموقعها في العرض المسرحي، وأن يبذل في تقديم شخصيته ودوره مهما كان حجمه ومساحته، وأن لا يفقد الإيمان والاقتناع بدوره وشخصيته وأن يقدمها بصدق وحيوية. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٢% غالباً، ٤١.٢% أحياناً، ١٦.٨% نادراً).

### الفقرة (٤) فقدان الاقتناع بالرويا الاخراجية.

تتشترك هذه الفقرة مع علاقة الممثل بالمخرج، إذ يمكن أن يتبلور القلق عند الممثل المسرحي لحظة فقدانه الاقتناع بالرويا الاخراجية والتي توطر العمل المسرحي، والتي قد تتعارض لما تصوره الممثل لإدارة العرض أو الاخراج المشهدي بالشكل الذي يتماشى مع رؤيته ومزاجه لأسباب ذاتية أو موضوعية. فأحياناً قد لا يكون اخراج المسرحية أو المشهد مليناً لطموح الممثل ويؤثر لأدائه ويثبت لنفسه وللآخر امكانياته الأدائية. فالخلل ليس قائماً في رؤية المخرج واسلوبه الاخراجي قد تعلق الأمر بمزاجية الممثل وموقفه الشخصي حياله تلبية لرغباته وطموحاته ومهاراته. وأحياناً يكمن الخلل فعلاً في شخصية المخرج لعدم اهليته ونقص خبرته وتجربته التي قد لا تتساير أو تتكافئ مع خبرة الممثلين وتجاربهم. فالممثل يخشى الفشل والإخفاق جراء رؤية المخرج التي لا تؤثت أو تؤسس عملاً مسرحياً ابداعياً ناضجاً فنياً وجماليّاً، وأحياناً يكون المخرج والممثل بمستوى جيد ومتكافئ، لكن تتعارض وجهات النظر والرؤى وتتقاطع. وتبعاً لكون المخرج سيد العرض المسرحي والممثل منفذ للأداء فيه، يتأثت القلق عند الممثل لعدم توافر المناخ النفسي له والذي يؤهله للقيام بالأداء لفقدانه الاقتناع بشخصية المخرج ورؤيته الاخراجية. وعليه لا بد من أسس وثوابت وتوافق مبدئي مسبق بين كادر العرض المسرحي كافة في وضع آليات العرض وترسيخ أواصر العلاقة الفنية والمعرفية والابداعية والجمالية منذ بداية الشروع بالعمل والخروج برويا واحدة متوافقة قوامها الابداع والجمال. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٣.٦% غالباً، ٣٤% أحياناً، ١٢.٤% نادراً).

### الفقرة (٥) فقدان الاقتناع بضبط تقنيات العرض المسرحي.

يتسور القلق عند الممثل المسرحي الأكثر تجربة وخبرة ومهارة أثناء الأداء ويتأطر بكل ما يحيط به من مفردات وعوامل ومكونات العرض المسرحي، فهو يتحسب لكل التمهصلات والمفردات، فاقداً الاقتناع الوهمي بالعاملين بتنفيذ التقنيات المسرحية حرصاً زائداً لا مبرر له، وخوفاً على التجربة الأدائية والمسرحية. هذا الخوف والحرص وفقدان الاقتناع لديه ما يبرره من خلال تجارب سابقة له أو لغيره قد حدثت فيها معرقلات ومشكلات في التقنيات المسرحية والعاملين عليها لعدم أهليتهم أو ضعف تجربتهم وخبرتهم وفقدان حرصهم العالي والشديد بمسؤولياتهم المناطة بهم والتي لاتوازي حتماً حرصه واتقانه الأدائي من وجهة نظره،

ولاسيما اذا كان العاملون في هذا المجال من الهواة او قليلي الخبرة والتجربة، فهو يخشى الوقوع في الخطأ والمشكلات التقنية نتيجة عدم ضبط عمل التقنيات المسرحية او عدم انسجامها مع الأداء في تأثيرها وتوقيتها وفاعليتها. وبذلك يفقد الممثل ثقته واقتناعه بهم مسبقاً. وعلى الممثل الجيد والواثق من نفسه ان يؤسس علاقة متينة واضعاً ثقته وقناعته كاملة بكادر العرض كافة، وفي المقابل على الجميع القيام بمسؤولياتهم ومهامهم كما ينبغي لإدامة العرض المسرحي وانجاحه فنياً وابداعياً وجمالياً. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٤٢% غالباً، ٤٧.٢% أحياناً، ١٠.٨% نادراً). وعلى الرغم من عدم تمركز فقدان اقتناع الممثل بمكونات العرض وسيادتها في تفكيره وشعوره، وعدم تحققها بشكل كبير ومؤثر، إلا انها حاصلة وواقعة أثناء العرض المسرحي، باختلاف مواقف الممثلين وحالاتهم النفسية والشعورية والذهنية.

## خامساً. اسباب تتعلق بالجمهور.

### الفقرة (١) التردد في مواجهة الجمهور.

يتشكل القلق عند الممثل المسرحي في حال تردده في مواجهة الجمهور، وهذا التردد يضعف من قدرته في المواجهة، ومن ثم التأثير السلبي في مجريات الأداء. إذ تكتمل العملية الإبداعية للعرض المسرحي بتواجد الجمهور وتفاعله والتأثير فيه فنياً وجمالياً، باعتباره أحد الحلقات المكملة لأي عمل مسرحي. وغاية العروض المسرحية تقديمها الى الجمهور بغية المتعة والتعليم ونقل الافكار والثقافات وطرح الرؤى والآراء. وقد يشكل عامل الجمهور عنصراً ضاعطاً على عديد من الممثلين باختلاف الخبرة والتجربة، مسبباً قلقاً معيناً متجسداً في نوعية العلاقة التي تربطه واياهم، متخذاً عدة تسميات في مواجهته، كأن يكون تردداً او هاجساً او توتراً. وعدم القدرة الكاملة له بشكل تام وصحيح دون ان يرافقه مثل هذه الحالات النفسية والتي تشمل القلق، لاسيما اللحظات الأولى والتي قد يتضاءل تأثيره تدريجياً مع استمرارية الأداء ودخول الممثل أجواء الشخصية والعرض المسرحي وأجواء قاعة الجمهور وتعاطيها. والتردد وضعف المواجهة نابع من ضعف شخصية الممثل وعدم الثقة بقابليته الأدائية. ومن ثم سيطرة حالة الهروب الداخلي (الذاتي) للممثل أزاء هذا الموقف والحالة، مما يؤدي الى تشكل حالة القلق لمثل هؤلاء الممثلين وسيطرته، وهو يتظاهر وفقاً لتجربة الممثل وخبرته واستعداداته وقدراته الذاتية في الأداء وثقته بنفسه ومعالجته واحتوائه في حال تمظهره. وغالباً ما تنتاب هذه الحالة من القلق الممثل الأقل خبرة وتجربة لحين اكتسابها بمعالجة هكذا مواقف وحالات واستدراكها. وهي حالة ظرفية مؤقتة زائلة بالتدرج باكتساب التكيف والتعاطي، فضلاً عن المهارة والتآلف والتأقلم مع الجمهور وافرازاته. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٢٢% غالباً، ٤٠.٤% أحياناً، ٣٧.٦% نادراً).

### الفقرة (٢) اللحظة الأولى لمواجهة الجمهور.

تنتاب العديد من الممثلين باختلاف الخبرة والتجربة حالة من القلق الوقتي وبدرجات متفاوتة في اللحظات الأولى لمواجهة الجمهور، باعتبارها لحظة الاتصال الأولى معه، تزول تدريجياً في حالة التكيف السريع للممثل للمواجهة والاندماج في الأداء والعرض ونسيان عامل الجمهور وتأثيراته وعدم الانشغال به والتفكير فيه، فالجمهور بوصفه عامل نفسي يثير القلق عند الممثل بسبب حدوث الصدمة الأولى للمواجهة والتي تتأرجح نزولاً مع استمرارية المعاشية مع الدور والتكيف مع الجو العام للعرض ومعاشيته الشخصية. ففي اللحظات الأولى للأداء يشعر الممثل بشخصيته المتفردة بصحبة القلق له، وفي لحظة اختفاء الشخصية كممثل وظهور شخصية الدور وسيادته يزول معه القلق كحالة مؤقتة، مؤسساً اتصالاً مع الجمهور وجدانياً وعقلياً. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٦٤% غالباً، ٢٠% أحياناً، ١٦% نادراً).

### الفقرة (٣) عندما يكون الجمهور من النخبة.

يحمل بعض الممثلين نوعاً من القلق أزاء نوع جمهوره كحالة نفسية داخلية ترافقه في هذا المجال، لاسيما الممثلين الأقل خبرة وتجربة وكفاءة، فتستثار درجة القلق لديهم في حال معرفتهم بان من بين الجمهور اساتذة مختصين ونقاد ولجان فنية وضيوف من خارج الوسط او المحيط المألوف والمعتاد عليه، جمهور من نوع آخر لا يتآلف معه بسهولة ويتعاش وجدانياً وعقلياً، والتواصل معه وبعد عملية صعبة ومعقدة الى درجة ما. وهناك بعض الممثلين ينتابهم القلق من وجود شخص معين او حتى الاصدقاء والأهل بين الجمهور. وهذا يرجع لأسباب نفسية ذاتية تتعلق بالممثل نفسه، او خوفاً من تدني المستوى الأدائي وعدم الظهور بشكل جيد

ومقتنع ومؤثر، أو قد لا يربحه نفسياً وشعورياً تواجد هكذا نمط من مفردات الجمهور وأنواعه. هذا القلق يولد شعوراً بالتوتر والارتباك والخوف الشخصي. وعلى الممثل الجيد ان يقدم نتاجه الفني الى الجمهور ولا تعيقه مستوياته المختلفة والمتنوعة، ولا يهيمه نوعه وفنائه ولاسيما الممثلين قليلي الخبرة والتجربة، واطلاق الثقة بالنفس والتكيف مع الجمهور وتعاطيه. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٤% غالباً، ٣١.٢% أحياناً، ١٤.٨% نادراً).

#### الفقرة (٤) حين يزداد عدد الجمهور.

يتشكل القلق عند بعض الممثلين نتيجة عدد الجمهور وزيادته، إذ يتأثر سلباً بزيادة عدده انطلاقاً من ان هذه الزيادة سوف تربك نظام قاعة العرض وتحدث الفوضى والارباك، ومن ثم انعكاسها نفسياً وشعورياً لدى الممثل، ولاسيما اذا كانت قاعة الجمهور لا تسمح باستيعاب هذه الزيادة مما يؤدي الى الجلوس العشوائي الذي يربك الممثل نفسياً وجسدياً أثناء الأداء، ولاسيما حالة كسر آلية العلاقة الوجدانية معهم وجماليتها عند العرض الذي يتأثت وفقاً للسلوب الواقعي ويتأسس بوجود الجدار الرابع. ويختلف هذا التشكل في القلق حسب طبيعة الممثل النفسية والشعورية ودرجة ادائه وقدرته وإمكاناته وثقته بنفسه. في حين يرى ممثلون آخرون في زيادة عدد الجمهور عاملاً إيجابياً نحو تدعيم الأداء وثبات الذات والقدرات الأدائية وعاملاً مساعداً للإبداع ومحفزاً لاثبات الأنا. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٩.٦% غالباً، ٤٤.٤% أحياناً، ٣٦% نادراً).

#### الفقرة (٥) حين يقل عدد الجمهور.

يتشكل القلق عند العديد من الممثلين بنقصان عدد الجمهور الذي توقع حضوره، لا سيما أن أدائه وابداعه فيه متأسس على تأييد علاقة متينة مع جمهوره لكي يثبت جدارته وكفاءته الأدائية، وبقلة عدده يتولد نوع من الفتور والضعف الأدائي وعدم الحيوية والدينامية والخالي من الابداع والإثارة والجمال. لأن الجمهور لديه عامل مهم ومساعد في انجاح العملية المسرحية والأدائية، وعامل مهم في تكاملية العرض المسرحي. فيستثار القلق بدرجة معينة في حال قلته وفراغ القاعة. وعلى الممثل الجيد ألا يتأثر بعدد جمهوره سواء كان غفيراً أم قليلاً، وان لا يولد لديه شعوراً سلبياً مقلقاً مؤثراً على الأداء، وان يركز اهتمامه وانتباهه على العمل المسرحي وليس التركيز ما بداخل القاعة. لأن ارضاء الذات والثقة بها أهم من ارضاء الآخر، فضلاً عن اضافة تجربة وخبرة جديدة. وان تأكيد الذات واكتمالها ليس بنظر الآخر كلياً قدر تعلقها بالانا واثباتها وتأكيداها، من خلال تهيئة اشتراطاتها التي تؤدي الى ثباتها وترسيخها والإيمان بها، مهما كان عدد الجمهور قليلاً وغير متفاعل. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (١٣.٢% غالباً، ٤٨.٤% أحياناً، ٣٨.٤% نادراً).

#### الفقرة (٦) كون الممثل نقطة تركيز انظار الجمهور.

يشعر الممثل المسرحي، ولاسيما قليلي الخبرة والتجربة بالقلق لحظة شعوره أنه نقطة تركيز أنظار الجمهور، اذ يتولد شعور في أثناء الأداء باعتباره نقطة تركز الأداء ومحوره، وان انظار الجمهور وتركيزهم واهتمامهم في هذه اللحظة منصّباً عليه ومتوجّهاً اليه. ومن ثم تولد هذه الحالة قلقاً وخوفاً من عدم الاجادة في الدور وعدم الاقتناع الكامل لهم والتأثير فيهم، لنوعية آلية الأداء وقوته التعبيرية والجمالية والتي قد لا تسعفه وسائله التعبيرية على انجازه. او يختص بوصفه شعوراً ذاتياً يفرزه عدد من الممثلين بانهم نقطة تركز انظار الجمهور، ومن ثم الإحساس بنوع من الرهبة والرجفة والخوف جراء هذا التركيز والتخيل. ويشترك الممثل ذو التجربة الطويلة بهذا الشعور نتيجة احساسه بمثل هذه الحالة ولكن بدرجة أقل. لذا يتشكل القلق عند الممثل حسب درجة تأثره بها ومدى احساسه بهذا الشعور، واحتوائه وتقبله لهذه الحالة ومدى نظرته أزائها فنياً وفكرياً وشعورياً في التقبل والمعالجة والتصرف ورد الفعل اتجاهها، وما هي اسبابها وبواعثها ودوافعها ومثيراتها. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٧.٢% غالباً، ٤٤.٨% أحياناً، ١٨% نادراً).

#### الفقرة (٧) عدم تقبل الجمهور للعرض والاداء.

يصيب شعور ذاتي سلبي مفترض ومتخيل عدداً من الممثلين في أثناء الأداء، شعور داخلي عميق، بأن الأداء غير مؤثر ولا يحمل قيمة فنية وجمالية، والعرض لم يحقق اهدافه الرئيسية، مع تحدي درجة الأداء وقيمة العرض، ومن ثم يكون تأثير هذا الشعور سلبياً على الأداء في حال وقوع الممثل أسيراً له. وهذا يتأتى من خلال اشغال الممثل نفسه بقضايا جانبية تبتعد بالأداء وجماليته عن قيمته الحقيقية، وتعرله جانباً ومن ثم عرقلة لديناميته ولسير الأداء في اللحظات التالية لذلك الشعور المفترض. فيتولد القلق في حال سيطرة هذا الشعور في فكر الممثل وتمركزه في ذهنه وان لم يحدث هذا الحكم بالفعل من قبل الجمهور. لذا بات على الممثل طرد كل الأخيلة السلبية والتصورات المفترضة المعرقة للأداء وديناميته واستمراريته، وطرح الثقة بنفسه ووضع الآليات الأدائية الكفيلة بالنجاح واطلاق الشعور النابع والتفوق والراقي والجمال. وعدم اشغال الفكر باحكام قيمية مفترضة ومتخيلة سواء كانت ايجابية أم سلبية. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٤% غالباً، ٣٧.٦% أحياناً، ٨.٤% نادراً).

## الفقرة (٨) من التصرفات السلبية لبعض الجمهور المعرقة للأداء.

نتيجة لتنوع الجمهور وتنوع مستوى ثقافته ومرجعياته، قد يتصرف البعض منهم بتصرفات سلبية شاذة وغير لائقة أثناء العرض والتي تولد ارباكاً للممثل وقلقاً من خلال قطع العلاقة الوجدانية والعقلية مع الشخصية والدور الذي يؤديه ومع الشخصيات المسرحية الأخرى، وقطع آفاق الاندماج والتقمص، ومن ثم سحب تركيز الممثل وانتباهه نحو الجمهور ونحو التصرفات السلبية الصادرة عن البعض منهم. هذا القطع في الآلية الأدائية والعلائقية تشكل قلقاً وخوفاً للممثل من عدم القدرة على التواصل بشكل جيد مع الشخصية وآلية الأداء، مع تكبير المزاج النفسي، ومن ثم تكون عملية المراجعة النفسية والعقلية الى جو الشخصية والدور تبدو صعبة ومعقدة، وان حصل الرجوع فإنها لا تكون بذات الحيوية والدينامية والفاعلية، لاسيما في حال استمرار هذه التصرفات بين حين وآخر والتي تؤثر سلباً على الأداء وديناميته. وعلى الممثل ألا يركز انتباهه أزاءها وان يتجاوزها من خلال تركيز ملكات العقل والذهن والعاطفة على الدور والشخصية والعرض المسرحي وأجوانه النفسية بشكل عام. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٥٤.٤% غالباً، ٣٦% أحياناً، ٩.٦% نادراً).

## الفقرة (٩) حكم الجمهور على الأداء.

يضع العديد من الممثلين في أذهانهم المرحلة النهائية للعمل الفني الإبداعي كنتيجة ومحصلة نهائية للجهد المبذول نفسياً وجسدياً، لاسيما حكم الجمهور ونقدهم لهم ولأدائهم، انطلاقاً من الخوف على المكانة الاجتماعية والمنزلة الشخصية والفنية كممثل، بوصف التجربة الفنية بأنها محطة للتواصل والنجاح والتقدير الاجتماعي. لهذا يظل حكم الجمهور ونقده هاجساً يقلق الممثل أثناء الأداء. وهو في دوامة هذا التساؤل والتفكير بتشكيل القلق لديه وينشأ لما ستؤول اليه التجربة الفنية كنتيجة نهائية، ولاسيما اذا كان الجمهور من النخبة وهناك اثبات للذات والتقدير أزاء هذه العملية الادائية. وتزداد درجة القلق واستثارته في حال شعور الممثل المسبق نتيجة تجارب سابقة، بالغبن والتعسف وعدم قياس التقدير الفني الحقيقي والصائب تجاهه واتجاه الأداء الخاص به، لعدم وجود محك او قياس موضوعي يتم بموجبه تقدير ذلك، وانما يرجع لأهواء شخصية ونزوات فردية ضيقة في الحكم على الأداء والممثل القائم به والعرض المسرحي برمته. وعلى الممثل الجيد عدم اشغال فكره وتركيزه بأراء الجمهور وحكمه وما ستؤول اليه التجربة الأدائية في النتيجة النهائية. مهما كان وسيكون حكم الجمهور ونقده ورأيه أزاء الأداء سلباً كان أم ايجاباً، وتجاوز كل مسببات القلق وعرقلة للأداء وديمومته واستمراريته وديناميته وجماليته. وكانت نسبة اجابات العينة لهذه الفقرة هي (٣٥.٢% غالباً، ٤٦% أحياناً، ١٨.٨% نادراً).

تعد عديد من الارتكاسات الانفعالية العيانية، ولاسيما انفعال القلق تصنيفاً ضمن اضطرابات السلوك الإنساني، وبفعل عزو تظهر القلق الاعتيادي وتشكله ظرفياً، فإن انجلاء الاضطراب السلوكي وتعديله يرجع باختفاء اسبابه ومصادره، ويكون محور علاجه معرفياً بتبديل آليات التفكير والأخيلة الافتراضية وطرد الحالات الشعورية السلبية المفترضة وتوقعها من الذاكرة والوعي وعدم تمركزها، حتى لا يكون القلق انفعالاً متسلطاً على الممثل المسرحي ويتسور به كقلق سمة، قلقاً لا أساس موضوعي له، بل عده قلقاً شعورياً متمركزاً حول مصدر سببي معين وجعله دافعاً ايجابياً في اكمال الأداء واتقانه، ومن ثم يفرض المنطق في آلية التفكير والشعور لدى الممثل المسرحي.

القلق أحد الانفعالات النفسية التي يحملها الإنسان، وهو كلي ولازم وضروري بدرجاته المعقولة والمقبولة، وهو عند الممثل دافع ومحفز للأداء والتطور وعامل مساعد للسمو والراقي والجمال، ذلك في ايجاد آلية التعامل الصحيحة والسليمة مع المواقف والحالات الذاتية والخارجية التي تحيط بالأداء بتجاوز حالات الفتور والكمون من خلال آليات تنظيم فعاليات انتاج الفكر ومعرفة مراقبة طرائقها والتي بدورها تؤثر القلق وتضعه في آليات التحفيز الذاتي للممثل للإفادة منه في تطوير مستوى الأداء وجماليته. وان الاشتطاط بالتفكير والانزياح به بعيداً عن متناول العملية الأدائية، يشكل قلقاً وتوتراً مع الاستعداد لتقبل مشاعر

الخوف وعدم الثقة بالذات والتردد وعدم الاقدام واتمام الأداء خشية الوقوع في التقصير الأدائي او العجز في اتقان جودته، لعدم انظام فعاليات الذهن وانتاج التفكير غير المعقلن والزائد غير المبرر. إذ هو في حالة شك غير ظرفي أزاء الأداء والعرض، ومن ثم فقدان المتعة والابداع والجمال على حساب الذات. لأن وضع الهدف النهائي للانجاز والتفكير فيه جلياً منفرداً وضرورة الوصول اليه ونيله ليس ايجابياً دائماً، ما لم ينظم ويبرمج ويرتب، وبعبارة أخرى يتولد الاحباط والاخفاق. وان وضع الهدف النهائي كشيء مرغوب فيه دائماً ليس ضرورياً بالديمومة ذاتها وواجبة الى الحد الذي يفقد الممثل اشياء أكثر قيمة وحيوية حياله. ولا بد من الافادة من التجارب والخبرات السابقة واللاحقة للقيام بالأداء واتقانه. ومن خلال ايجاد حالات التوازن النفسي والجسدي واستقرارهما بما يضمن انتاج عمليات الابداع والجمال، فضلاً عن ترويض المخيلة وعدم افساح المجال المطلق لانتاج الأخييلة والترسيمات الذهنية السلبية وتمركزها في عمليات التفكير والتركيز والانتباه، من خلال اشغال الفكر والذهن بمفردات التجربة الفنية والاهتمام بدقائق مفرداتها ومواجهة المشكلات التي تعترض سير العملية الابداعية واتخاذ القرارات السريعة واللائمة والسليمة للحد من تفاقمها وعرقلتها للعمل الفني، وافساح المجال لظواهر الامكانيات والقابليات والطاقات وعدم قمعها وكتبتها، بل تظهرها وترجمتها شكلاً فنياً أدائياً جمالياً يوطر الاسترخاء والتفاؤل والانشراح.

ولعل أهمية تكرار تخيل الدور يعد طريقة في تسهيل الأداء المسرحي وتمفصلاته، ذلك بتكرار ممارسة اللعب التخيلي المصاحب للاسترخاء ومن خلال التصورات والترسيمات الذاتية على خشبة المسرح باتمام الدور واتقان الأداء بدنيامية عالية وجمالية فاعلة مع الثقة المطلقة بالنفس، بغية تطبيع التصورات والترسيمات الذهنية الايجابية وتمركزها في الذاكرة والتي سوف تبرمج فعلياً في الأداء الحقيقي أمام الجمهور، مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم المبالغة والاسراف التخيلي الذي من شأنه افساد الأداء وجماليته.

يعد الاسترخاء علاجاً نفسياً شافياً للانفعال، بفضل ارتباط الحالات النفسية والجسدية لتفادي استثارة الانفعالات في حدود معدلاتها السلبية. فالراحة والاسترخاء النفسي والجسدي ذو تأثير علاجي ايجابي لحالات القلق ومواقفه أثناء الأداء. وينبغي ان يشمل الاسترخاء الاعضاء الجسدية العضوية والتي تتم من خلال بعض التمرينات الفسيولوجية. وفيما يتعلق بالفكر والذهن، وفيما يتعلق بالحالة النفسية الواعية وغير الواعية، الشعورية وغير الشعورية والتي من شأنها تحرير بعض الطاقات والامكانيات والايحاءات النفسية والفكرية والجسدية التي بالامكان تحقيقها وتحويلها الى أفعال. فالتركيز والاسترخاء ضروريان للممثل بغية التوصل الى علم تناسق الذهن والتي تتطلب دراسة واقية للوعي والتي تعتمد الاسترخاء العصبي.

ان جل ما يهم الممثل أثناء الأداء هو اثبات الذات كمنظومة فردية متحولة بذات الممثل ومتسورة به ومن ثم المحيط الذي يجمعه به من خلال الأداء. وان عملية تفريع الذات ولومها على التقصير نتيجة توهمات سلبية وتقديرات غير سليمة، تحيل بالممثل الى الاتيان بسلوكيات قاصرة وغير ايجابية، اذ تصبح هذه الحالة لديه حالة سمة يستدعيها كلما شعر او توهم بتقصير ذاتي، ومن ثم يتولد لديه نوع من الكراهية لنفسه شاعراً بالإثم محاولاً معاقبة ذاته بطريقة أو بأخرى، ومن ثم الوقوع في المعاناة والعجز لمعالجة الحالة النفسية والشعورية التي هو فيها، وبالتالي يكون العلاج أو التخلص منها صعباً وعسيراً. وعلى الممثل الجيد ألا يعطي تبريرات وتوهمات بحيث يضع ذاته في وضع المعاناة الذاتية، بل يتخذ جانب التعقل بوضع حالة من التطبع الذهني لانه لا يوجد هناك كمال في التجارب الأدائية لدى الممثلين الآخرين، ولا يوجد هناك من لا يقع في الخطأ وعدم تحقيق الذات بشكل تام. لأن لوم الذات وتقريعها من شأنه ان يولد تشبثاً للانتباه وفقدان التركيز، لايجاد نوع من التوافقات الذاتية ووضع البدائل السلوكية المناسبة، في حال شعور الممثل بهذه الحالة او تلك وعدم الوقوع والانجرار الخاطئ في عدم تقدير الذات.

لا ريب في تموضع عديد من أسباب القلق ومصادره في أداء الممثل المسرحي العراقي في تأثيث الحالات الشعورية غير الصحيحة والمفترضة، وتموضع الافكار السلبية في الذاكرة بطاقتها المستوعبة والمستقبلة لكل فكرة او موقف او حالة يتقبلها العقل، وفي حال تمركزها واستقرارها وانتشارها، تحدد اتجاهها عقلياً وسلوكياً ثابتاً فيما بعد بغض النظر عن صحتها او عدمها، لخلو الذاكرة اللاشعورية عقلانياتها وادراكها، بوصفها منظومة فلسجية وظيفتها استقبال الآراء والافكار وتسجيلها وليس نقدها وفرزها، لأنها من مهمة الشعور، ومن ثم كان من الصعب طرد الأفكار والآراء وانزياحها من الذاكرة وعدم تقبلها بسهولة، ولاسيما في حال تكرارها وانتشارها. وبالتالي تصبح تلك الافكار والحالات الشعورية حالات سلبية لحظة التفكير المتواصل فيها والتي يحيلها حقيقة واقعة أمام مخيلة الممثل وان لم تكن في الأصل كذلك. وبذلك يتأسس الخوف الخيالي الذي يتسلط في الفكر الذي يتغذى منه. فالانفعال والعقل يسيران باتجاهين مختلفين، وفي حال سيطرة أحدهما وتمركزه يخضع الآخر له، إذ لا ينفع الجدل المنطقي والنقاش العقلي، في حال تسيد الأول. ولا تجدي المناقشة والاعتقاد في تمركز الافكار وثباتها وعدم زحزحتها في حال تسيد الثاني. والعلاج الناجح لهذه الحالات الشعورية السلبية، هو تكوين وانشاء حالات شعورية أفضل تتسم بالاجابية تسيطر على الفكر وتتمركز في الذاكرة.

