حوليات آداب عين شمس المجلد 50 (عدد يوليو – سبتمبر 2022)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

# المتغيرات الأدائية لحالات الصدمة في الشخصية لدى الممثل المسرحي العراقي

**سلمان مزهر ديوان***

جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية
nasermakei@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/9/28
تاريخ التحكيم: 2020/9/28
تاريخ قبول البحث: 2020/10/11
تاريخ النشر: 2022/9/30

**المستخلص:**

في هذا البحث استعان الباحث بالعلوم المجاورة للفن المسرحي، فقد استعار من علم النفس مصطلح (الصدمة) ليأخذ هذا المصطلح مديات واسعة على مستوى الشخصية المسرحية والأداء المثيلي عبر المتغيرات السلوكية التي وفرها هذا المصطلح لتفرض متغيراً ادائيًا لدى الممثل المسرحي العراقي والوصول جماليًا إلى آليات اشتغال الممثل في تجسيده للصدمة وردود الفعل الناجمة عنها.

وقد اشتمل البحث أربعة فصول: تضمن الأول منها وهو الاطار المنهجي للبحث، مشكلة البحث والحاجة إليه والمرتكزة على الاستفهامات الآتية: كيف يستقبل الممثل –الصدمة– في الشخصية وما هي السبل أو الطرق والآليات التي يتخذها الممثل للوصول إلى الاحساس الجمالي للمتغير الأدائي في تجسيد الصدمة؟ ثم أهمية البحث وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات.

أما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين:

المبحث الأول: وتضمن مفهوم الصدمة نفسياً واجتماعياً في الحياة الإنسانية.

المبحث الثاني: وقد اشتمل على:

1- الصدمة والشخصية المسرحية.
2- المتغير الأدائي للممثل وتجسيد الصدمة.

والذي ذهب فيه الباحث إلى داخل النصوص المسرحية العالمية محاولاً تقصي واظهار تداعيات الصدمة على بنية النص المسرحي، ومن ثم التطرق إلى الأساليب الأدائية والتقنيات الصوتية والجسدية المستعملة في الأداء.

أما الفصل الثالث (اجراءات البحث)، فقد اشتمل على مجتمع البحث ومنهج البحث وتحديد العينة التي ارتأى الباحث أن تكون قصدية انتقائية ثم أداة البحث، وأخيراً تم تحليل العينة التي ركزت متغيرات الأداء التمثيلي لعدد من الممثلين في تجسيد الصدمة وردود أفعالها في العرض المسرحي (ايام الجنون والعسل).

في حين تضمن الفصل الرابع مناقشة نتائج البحث والاستنتاجات التي ترتبط بالهدف، والتوصيات والمقترحات، وبعدها قائمة المصادر والمراجع من ثم الملاحق.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2022.

# الفصل الأول
# الإطار المنهجي

## مشكلة البحث والحاجة إليه:

يعيش الإنسان محاولات مستمرة للتوافق مع بيئته المادية والاجتماعية والتي تتصف بالتغير الدائم، وهي لا تسير دوماً على وفق ما يرتأيه، وعليه فإن الإنسان يتمتع بقدرة تستوعب اعداداً هائلة من الأحداث البيئية الصادمة والتفاعل معها بديناميكية وإبداع، إلا أن هذه الصورة لا تحجب الوجه الآخر من الحقيقة إذ أنه في الغالب لا يتمكن الأفراد من الاستجابة للتحديات بطريقة صائبة، أو أن يتخذوا سلوكاً متوافقاً يتناسب مع تغير أو تنوع تلك التحديات ومستوى شدتها، لذا فأن الأفراد في المجتمع يستعملون ما يملكون من خبرات ومهارات لمواجهة الأحداث الصادمة باختلاف تنوعها وأساليبها. وهكذا اصبحت هذه الأحداث جزءًا لا يتجزأ في حياة كل فرد منا، لاسيما ما شهده عصرنا الحالي من توترات وازمات واحداث صادمة قد عانى منها شعبنا العراقي بشكل خاص.

هذا على مستوى حياة الفرد في مجتمعه، أما على مستوى الفن المسرحي، فقد أخذ مفهوم الصدمة وتداعياته مساحات واسعة في بنية الشخصية المسرحية وفي بنية العرض، ليتحرك أداء الممثل المسرحي ويستفيد منه في انضاج الشخصية وتنوع معالجاتها أدائياً على وفق المتغيرات السلوكية الناتجة عن فعل الصدمة في الشخصية المسرحية، والأمثلة كثيرة منها الصدمة التي تعرضت لها شخصية (أوديب)، وشخصية (الملك لير) وشخصية (عطيل) وغيرها، أي أن الممثل كيف يستقبل هذه الصدمة في الشخصية وتداعياتها الجسدية والنفسية والاجتماعية بوصفها ربما تعرض إلى التهديد والنفي وحتى التصفية الجسدية، وهذا ما يتطلب من الممثل جهداً اضافياً وفحصاً دقيقاً للتعرف على هذهِ المفاصل السلوكية في الشخصية، ومن هنا بدأ احساس الباحث في مشكلة البحث ليتساءل عن المهارات أو الطرق أو المعالجات التي يتخذها الممثل للوصول إلى الاحساس الجمالي بالمتغير الأدائي في تجسيد الصدمة، وردود الأفعال الناتجة عنها، وبناء على ذلك صاغ الباحث عنوان بحثه:

(المتغيرات الأدائية لحالات الصدمة في الشخصية لدى الممثل المسرحي العراقي).

**ثانياً: أهمية البحث:**

إنَّ المحصلات الأدائية لدى الممثل في تجسيد (الصدمة) وتأثيرها الجمالي يحقق أهمية علمية وفنية في الحقل المسرحي مما لا شك فيه سيفيد المعنيين بهذا الحقل من:

1- الممثلون والمخرجون والمؤلفون في المسرح العراقي.
2- الباحثون والدارسون في مجال التنظير المسرحي والبحث العلمي.
3- كلية ومعهد الفنون الجميلة.

**ثالثاً: هدف البحث:**

التعرف على الطرق الأدائية وآلياتها في تحقيق المتغيرات لتجسيد (الصدمة) التي تتعرض لها الشخصية المسرحية.

**رابعاً: حدود البحث:**

1- الحد المكاني: مسارح العاصمة بغداد، (منتدى المسرح).
2- الحد الزماني: (2010- 2015).
3- الحد الموضوعي: المتغيرات الأدائية للممثل في تجسيد الشخصية المسرحية التي تتعرض لفعل (الصدمة) في العرض المسرحي العراقي.

**خامساً: تحديد المصطلحات:**

**أولاً: المتغير Variable:**

هو ما يمكن تغيره، أو ما يمكن تغييره أو ما ينزع إلى التغيير. والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز إبداله بعدة حدود معينة من جهة ما، هي قيم مختلفة له. والتغيير (Variation) هو الانتقال من حالة إلى حالة أخرى وجمعه تغيرات، تقول تغيرات الحرارة، تغيرات السياسة [1].

وقد عرف النورجي المتغيرات بأنها: "تحول صفة أو أكثر من صفات الشيء أو حلول صفة محل أخرى"[2].

وأيضاً يشير "ولفن" في كتابه المبادئ إلى احتمالين يسببان المتغيرات الدورية في الفن وما يتعلق بالفن من وسائل معرفية. فالاحتمال الأول: يحدث المتغير في الأشكال نتيجة لتطور داخلي بمعنى أن جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسه إلى حد ما، والاحتمال الثاني: إنَّ التغير يحدث بفعل دوافع ومرجعيات ضاغطة خارجية [3].

**ثانياً: الأداء:**

عرفه (جلين ويلسون) على أنه: "سُلوك يتم بقدر من المهارة في مجال معين وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن والكفاءة"[4].

وعرفه (مارفن كارلسون) على أنه: "يعادل الانجاز أي أن الأداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة، والسيطرة على الأدوات، والأساليب، والمهارات"[5].

**التعريف الاجرائي:**

المتغيرات الأدائية: هي سلوك يتسم بالمهارة يقوم الممثل بأدائه بوعي اداءً صوتياً وحركياً وانفعالياً على وفق تعرض الشخصية المسرحية للانتقال من حالة إلى اخرى بفعل دوافع خارجية ضاغطة (الصدمة) لتحقيق التمكن والكفاءة والسيطرة على الأدوات في اداء الدور المسرحي.

**ثالثاً: الصدمة:**

هي ردة فعل غير محددة يظهرها الأفراد لدى تعرضهم للاستثارات غير المستحبة مثل الألم والاثارات المرهقة التي تنجم عنها انعكاسات على الصعيد الجسمي والنفسي والاجتماعي [6].

وهي أيضاً: الهزات التي تمس توازن الفرد النفسي، وتغير انفعالاته من مطمئنة إلى متهددة، ومن راضية إلى متوترة [7].

وهناك تعريف آخر يعد الصدمة على أنها: أي حدث يقع للفرد ويشكل تهديداً لذاته أو للآخرين من حوله امتداداً من الدائرة الحميمية اللصيقة به وتمثل دائرة المخلوقات من حوله ويسبب الأذى أو الضرر أو الهلاك، لمفردات هذه الدائرة بصورة تحدث أثراً نفسياً سلبياً من الشعور بالعجز أو الاحساس بالخوف أو معاناة الاضطراب الانفعالي في مواجهة الحدث [8].

**التعريف الاجرائي:**

هي حدث مفاجيء يحصل في الشخصية المسرحية يمس توازنها الجسمي والنفسي والاجتماعي، مما يفرض استجابة مناسبة من قبل الممثل المسرحي.

## الفصل الثاني
## الإطار النظري

### المبحث الأول: مفهوم الصدمة

**1- نفسياً:**

تتعرض الحياة الإنسانية وبشكل دائم لتهديدات المحيط أو البيئة التي يتواجد فيها الإنسان، وشيئاً فشيئًا بدأ ادراك الإنسان لموضوعية وحقيقة هذه التهديدات، إذ أنه قد أدرك أن الأمل في نجاته يكون أكبر من التوقعات أو الاحتمالات بموته، وهذا ما دفع الإنسان إلى التأمل والتفكير في أن موته احتمال وارد في أية لحظة من الزمن ولأسباب مختلفة.

وتُعدّ المواجهة المفاجئة مع الموت هي من أكبر وأقسى الصدمات النفسية التي يمكن أن يتلقاها الإنسان. كما وتعد الأحداث الصادمة أحداثاً تتسم بالخطورة والمفاجئة والارباك وتتصف بقوتها الشديدة التي تسبب استجابات مختلفة كالقلق والخوف والانسحاب أو أن يكون لدى الفرد شخصية سلبية متجنبة للاختلاط في المجتمع، كما أن الأحداث المسببة للصدمة النفسية تكون غير متوقعة ويلعب عنصر المفاجئة دوره في تباين استجابات أو ردود أفعال الأشخاص الذين يتم تعرضهم لهذهِ الأحداث من مادة مؤقتة إلى مزمنة.

وقد تؤثر الصدمة النفسية في فرد معين من قبيل أن يتعرض الشخص إلى (حادث سيارة أو التعرض للخطف) الذي يمثل بدوره عامل ضغط أو صدمة بالنسبة للأسرة في الوقت نفسه، أو قد تكون مؤثرة في المجتمع بكامله في (الحروب أو الكوارث الطبيعية)، وتتنوع حالات الصدمة لدى الأفراد والمجتمعات على حدٍ سواء لتشمل تلك التي تأتي عبر المتغيرات الاقتصادية أو السياسية لتفرز بدورها متغيرات فكرية وسلوكية تتصف بالارباك وعدم الاتزان وقد يترتب نتيجة احداث الصدمة متغيرات في حالة الفرد البيولوجية والنفسية والاجتماعية فقد تكون هناك اضرار خارجية جسدية (كالتشوهات أو فقدان احد الأعضاء)، ومتغيرات أخرى داخلية تؤثر على نفسية الفرد وعلى ذاكرته الشخصية كالذهول والخوف والقلق أو سوء التكيف مع المجتمع وذلك على وفق درجة وشدة الصدمة، فضلاً عن المتغيرات الاجتماعية التي قد تخلفها الصدمة على الصعيد الفردي أو المجتمعي فهناك صدمات تتعلق بالفرد قد تؤدي إلى متغيرات في دوره ومكانته الاجتماعية وهذا ما يمنحه بعداً جديداً في الحياة الإنسانية للتعامل مع المعطيات الجديدة مما يتطلب منه التكيف مع واقعه الذاتي الجديد والمستحدث بفعل حدوث الصدمة. وعلى الصعيد المجتمعي فقد يكون تعرض المجتمع إلى هزة أو انقلاباً على المستوى السياسي وانتقاله من حالٍ إلى حال آخر يكون له الأثر الأكبر في تخلخل نسيج البنية المجتمعية وتشظي القيم والمفاهيم الإنسانية ليكون المجتمع مصدوماً بالوضع الراهن سواء بالطبقة السياسية الحاكمة أو بالمتغيرات التي شملت المنظومة القيمية والأخلاقية.

ولفهم الإستجابة الصدمية للضغوط فإن الأمر يتوقف على الكيفية التي يستجيب بها الفرد لتلك الضغوط وما تعنيه للشخص المتعرض لها، إذ يستبعد أن تكون استجابة شخصان بالطريقة ذاتها فما يشكل صدمة نفسية شديدة لدى أحد الأفراد، قد يمثل موقفاً مؤلماً فحسب لفرد آخر، فقد يكون الانهيار هو ردة فعل أحد الأفراد أما الآخر فإنه يجتهد ويقاوم للتعامل مع هذا الظرف أو الحدث الصادم، وذلك على وفق أن لكل شخص نقطة انهيار أو انكسار نفسي تختلف عن الشخص الآخر، أي أن الصدمة النفسية لا تؤثر بالطريقة ذاتها على جميع الناس بوصفها تعتمد على عوامل عدة منها "شدة ومدة ومقدار تعرض الأفراد للأحداث الصادمة، ادراك الأفراد وتقييمهم وتفسيرهم للحدث، الشخصية وتماسكها البنائي والوظيفي، العمر والنضج، الخبرات السابقة، الدعم الاجتماعي" [9] .

وتختلف مرجعيات هذه العوامل فمنها ما يعود للفرد نفسه ومنها ما يتعلق بالأحداث الصدمية ومنها ما يتوقف على الظروف المحيطة بالصدمة.

كما تنقسم ردود الفعل الاستجابية للأفراد تجاه الأحداث الصدمية إلى نوعين فمنها ردود فعل طبيعية لتشمل بدورها ردود فعل فورية وثانية تظهر خلال الأيام أو الساعات الأولى للحدث الصدمي، وتتمثل هذه الردود بالذهول والاحساس بأن هذا الأمر غير واقعي، أو الجمود ومن ثم ثورة انفعالية، وخلط ادراكي وسوء تفسير للأحداث العادية، أو اضطراب الفهم وتخيلات وأحلام تدور حول الحدث، والحزن والغضب، كذلك الشعور بالذنب ولوم الذات فضلاً عن

الارتباك الحاصل في التركيز واضطراب النوم، في حين تتمثل ردود الأفعال أو الاستجابات المرضية إنكار الحادثة وعدم تصديقها والانسحاب من المجتمع وسوء التكيف وردود الفعل الاكتئابية والأفكار الاقتحامية المتكررة التي تتعلق بالحدث، إضافة إلى أنماط متنوعة من الخوف والقلق الشديدين [10].

تفرض الأحداث الصدمية ضغوطاً تكون مصاحبة للصدمة عندما يتعرض لها الفرد التي تعد هي عبارة عن حالات إنسانية نفسية تأتي في أوقات ومواقف مختلفة، تفرض على الفرد اعادة التوافق مع البيئة المحيطة كما في الحالات النفسية (القلق– الاضطراب– الاحباط– العدوان– الصراع)، التي هي من طبيعة الوجود الإنساني.

إنَّ المكونات المعرفية تقوم بدور كبير في تحديد قوة أو شدة الاحساس بالصدمة، وخاصة على وفق المنظور الظاهراتي (الفينومينولوجي)، أي بمعنى الكيفية التي يدرك بها الفرد أو المجتمع الاحداث الصدمية وتفاعلاتها وظروفها، لتكون هذه الأحداث مواقف محرجة بقدر الصور المعرفية الادراكية لها، وبكيفية ملائمة هذه المواقف داخل الاطار المرجعي للفرد عن الحياة، أي الكيفية التي يتم فيها استقبال وتفسير تلك المواقف وهنا قد يكون هناك صراع ينشأ بين المعلومات الجديدة مع الخريطة المعرفية لدى الأفراد وتوقعاتهم التي تتعلق بشأن الصدمة واحداثها، ومن ثم فإن العمليات المعرفية في هذه الحالة هي عمليات وسيطة بين الأحداث الصدمية واستجابات الأفراد، من ذلك يتم التعرف على الطبيعة القوية للخبرة الصدمية ودرجة الاحساس بها ومديات استمرار الآثار المتوقعة بها [11].

**آراء بعض علماء النفس (بالصدمة والأحداث الصدمية):**

تعد الأحداث الصدمية واحدة من الأسباب التي تقوم بتغيير التوازن النفسي للأفراد الذين يواجهونها، إذ تخلق استجابات أو ردود أفعال قوية لديهم، بوصفها تعمل على تمزيق آليات وظائف الاتزان على المستوى الفزيولوجي كما أنها تعمل على وفق تغيير مستوى الاستثارة النفسية. وقد ارتبط اكتشاف التحليل النفسي بمفهوم الصدمة، إذ لا بد من الرجوع إلى الأسباب الطارئة التي اعترضت النمو والتطور الطبيعي للذات.

إذ يرى (فرويد) مؤسس مدرسة التحليل النفسي، أن ما يحدث عند تعرض الفرد إلى حدث صدمي من قبيل (خسارة مالية، حادث سيارة، فقدان شخص عزيز) وغيرها، فإنه في المرحلة الأولى ستظهر على الفرد استجابات أو ردود افعال مباشرة تكون منبعثة من قوة الاصطدام بالواقع الذاتي، إذ تكون منبعثة من فائض في المحفزات، وتفرق مدرسة التحليل النفسي بين نوعين من العلامات (الراهنة والأساسية) إذ أن علامات الصدمة تعد ناجمة عن حدث حياتي معين وهو الحدث الصدمي وهي لم تكن لتظهر لو لا هذا الحدث، لهذا سميت بـــ(الراهنة)، إلا أن الحدث الصدمي يمكن أن يستعيد احياء علامات عصابية كامنة (قد تعود للطفولة) وهذه العلامات هي المسماة بـــ(الأساسية)، ومن جهة أخرى تتعلق ردة فعل الفرد المصدوم بمدى عنف الحدث، وبحالات عدم التركيز والانتباه والحالة السيكولوجية للفرد قبل الصدمة لتظهر الاستجابات بأشكال متباينة على سبيل المثال حالات الأغماء الي من الممكن أن تشير إلى انسحاب المصاب من المشهد النفسي أو التظاهر بالموت أو الرعب الجماعي[12].

وعلى الرغم من أن ذكريات الصدمة النفسية مؤلمة، إلا أنه لا يمكن تجاهلها إذ أن هناك انعكاسات للأحداث الصادمة والذكريات المؤلمة يتعرض لها الفرد، وبناء على مبادئ مدرسة التحليل النفسي فإنه من الممكن أن تتحول هذه الأحداث والذكريات إلى منطقة الشعور لتظهر في صور متعددة، إذ أنها قد تأتي في صورة احلام مزعجة متكررة، مما يجعل الفرد يعاني منها ومن نتائجها التي تسبب الأرق المستمر واضطرابات النوم التي غالباً ما تكون مزمنة، كما يتم تسريب هذه الذكريات والاحداث الصادمة والمؤلمة التي تكون مخزونة ومخبئة في منطقة (اللاشعور) لدى الفرد إلى منطقة الشعور في عقله، لذا فهي تظهر على صورة رموز وأحلام مزعجة (كوابيس) يصاحبها نوبات من الفزع والألم والبكاء، كما ربط (فرويد) بين الصدمة وبين الاضطرابات النفسية لاسيما (الهستيريا)[13].

ويرى الباحث أن انتقال صور الذكريات والأحداث الصدمية من منطقة (اللاشعور) إلى منطقة (الشعور) وظهورها على هيئة أحلام تتصف بالازعاج والتشويش (كوابيس) ما هي إلا نوعاً من انواع التطهير الذي يعني ابراز واظهار هذه الصدمات من منطقة اللاوعي ومن ثم تذكير الوعي بها لكي يتخلص أو يتطهر الفرد من أثرها الصدمي.

أما العالم (أدلر) الذي أسس نظريته النفسية على مسألة الشعور بالنقص، فهو يرى أن كل الأفراد معرضون للشعور بالنقص سواء كان حقيقياً أم متخيلاً، ويشمل هذا الشعور نواحي عضوية- نفسية- اجتماعية. وأن الاضطرابات التي تصيب شخصية الفرد نتيجة تعرضه لصدمة نفسية عبر حدث صدمي معين قد تكون بسبب عجز أو قصور في عضو ما من اعضاء الجسم، فإنه يحاول تعويض هذا النقص بالعمل على تقوية هذا العضو، وحين يحس الإنسان بالدونية فإنه يندفع باتجاه التعويض الزائد سعيًا وراء تجاوز النقص، ويرى (ادلر) أن الخوف والقلق الناجم عن الاحداث البيئية أو المواقف الحياتية ذات التأثير الصدمي التي يمر بها الفرد هو الاساس في انماء وتكوين مشاعر النقص لديه، على عد أن هذه الأحداث أو المواقف تحمل في طياتها الكثير من الضرر والأذى لبنية الفرد العضوية والنفسية والاجتماعية، بالتالي يتم تعميق المزيد من مشاعر النقص والقصور وتكون سبباً في الشعور بفقدان الأمن النفسي لديه، إنَّ هذا الشعور المتولد عن الصراع الدائم بين السعي الى التماس تقدير واهتمام الناس بين الخوف والقلق من الفشل- المتعلق بالشعور بعقدة النقص الناتج من فقدان القيمة لدى الآخرين، وكذلك المبالغة الشديدة في التفكير بحالات الضعف والعجز ونقص القيمة الذاتية، لذا يعد النضال من أجل التفوق هو الاساس لطرح الحلول المتاحة لمواجهة مشكلات الحياة ومنها الآثار الصدمية المختلفة [14].

في حين يرى عالم النفس (روجرز) الذي ينتمي إلى المدرسة الإنسانية أن الأحداث الصادمة هي أحداث تسبب خبرات مؤذية ومهددة للبنية النفسية للفرد والتي لا تنسجم مع بناء المفهوم الذاتي ولا تنتظم فيه، وهذا مما يسبب للفرد المزيد من التعقيد والتصلب في مفهومه عن ذاته، ومن ثم تفقده السيطرة على هذه الأحداث ومجرياتها بطريقة يصبح فيها الفرد مسلوب الارادة في اختياراته وقراراته أي أن يكون تابعاً، كذلك فإنه سيكون سلبياً وغير فاعل في أدائه وسعيه نحو تحقيق الذات، إذ تعمل هذه الخبرات المهددة والمؤذية على وقوعه في دوامة من الفراغ الداخلي وفقدان المعنى والرؤية، وهذه أمور كفيلة باظهار أو بروز اشكال مختلفة من السلوك الشاذ أو الغير سوي [15].

**2- اجتماعياً:**

إنَّ الأحداث الصدمية أحداث خطيرة ومربكة ومفاجئة تتسم بقوتها الشديدة وتسبب للفرد الانسحاب والتجنب الاجتماعي، ويمكن أن تؤثر بشخص معين بمفرده، وقد تؤثر في المجتمع كله كما هو الحال في الكوارث الطبيعية أو المتغيرات السياسية أو الاقتصادية ذات الأثر السلبي كما يحدث خللاً واضحاً في المنظومتين المجتمعية والقيمية على عدّ ذلك حدثاً صادمًا للفرد أو المجتمع على حد سواء كذلك فإن الوظيفة الاجتماعية أو المهنية لا تكون بمنأى عن هذا الخلل.

"وتعد العزلة الاجتماعية أو الانسحاب الاجتماعي هو عارض كلينيكي قد تمت ملاحظته عن ضحايا معسكرات الاعتقال والتعذيب والانحسار في مجال الحياة العاطفية والجنسية بحيث لا يعود الشخص يشعر بالقدرة على المشاركة الوجدانية والحب كما أن الشعور بالانفصال والنفور من الآخرين مسألة مهمة شائعة عند المصابين بأعراض ما بعد الصدمة"[16]. وهذا ما يؤدي على المستوى الأسري إلى الانفصال أو الطلاق ومن ثم انسحاب الفرد التام من المجتمع.

ولفهم وادراك حقيقة المتغيرات الاجتماعية التي تنتج عن الأحداث الصدمية للأفراد أو المجتمعات، لا بد من النظر إلى الأفراد الذين يتم زجهم قسرياً عبر نافذة الظلم الاجتماعي في مؤسسات كان قد سماها عالم الاجتماع الامريكي (أرفنج كوفمان)[*] بـــ(المؤسسات الكلية) وذلك ضمن نظريته في التفاعل الاجتماعي والتي تشمل (السجون والمعتقلات والمصحات العقلية) ما يشكل صدمة نفسية ذات مردودات اجتماعية بالنسبة للأفراد الذين يرزحون تحت وطأة هذا النظام القسري والذي يحدد بموجبه وجود عدد كبير من الناس يعيشون نفس الحالة ومقطوعين عن المجتمع الكبير ولفترة أو مدة زمنية معينة وتتسم معيشتهم بالانغلاق، إذ يشعر النزيل في هذه المؤسسات بالإذلال وامتهان النفس وانزال القدر مما يفرض نوعاً من مظاهر نزع الثقافة خاصة إذا كان النزيل يحتل مكانة اجتماعية رفيعة في المجتمع ومن ثم يكون قد تعرض فجأة لهكذا موقف، وبذلك يكون النزلاء وبفقدانهم لحقوقهم المدنية قد تعرضوا إلى موت مدني. وفي (المؤسسات الكلية) تكون عمليات نزع الهوية هي السائدة منذ البداية والتي يفقد النزيل فيها اسمه، وأدواته الشخصية، وينزع منه المظهر الخارجي الذي كان من قبل، وبوصفه يخضع لعلاقات اجتماعية اجبارية فإنه يتبنى مظاهر فيزيقية واستجابات

شفوية وحركات جسدية، قد تكون في مضمونها تنطوي على الاذلال امام المسؤولين عنه بما يعزز شعوره بالصدمة والتي تبقى ملازمة له لفترة من الزمن بحسب شدتها حتى يتمكن من التعايش والتكيف مع البيئة والعلاقات الجديدة[17].

من جهة أخرى فقد تنطوي أحداث صادمة اخرى للأفراد والجماعات مثل الحروب والتي قد تفرز تمظهرات اجتماعية جديدة (النزوح) أو (التهجير القسري)، والتي تؤدي على الاغلب إلى انسلاخ الأفراد من المكانة الاجتماعية والادوار التي كانوا يقومون بها قبل النزوح أو التهجير ومحاولة التكيف مع البيئة الجديدة وهنا يظهر صراع بين الأدوار المتناقضة إذ ينشأ من "عدم الانسياق بين دورين أو أكثر يتوقع أن يقوم بهما الفرد في وضع معين وحينئذ يتداخل أداء أحد الأدوار مع دور آخر أو يتصارع معه، على أن حالة الصراع قد لا تستغرق فترة طويلة لأنه من الممكن مواجهة المتطلبات المتصارعة.. أو قد تصبح مشكلة مستمرة على مدى حياة الفرد"[18].

ويرى الباحث أن الفرد الذي كان يشغل منزلة أو مكانة اجتماعية تتسم بالرفعة والشرف والسمعة الطيبة في المجتمع قبل تعرضه لحدث صادم كدخوله إلى المؤسسة الإصلاحية أو احداث نفسية ومجتمعية أخرى تؤدي به إلى تبني مكانة اجتماعية تتصف بالدونية والضعف وممارسة سلوكيات تنطبق وتتماشى مع الدور الذي يلعبه في البيئة الجديدة مما يفرض متغيرات سلوكية ناتجة عن التغيرات في المكانة الاجتماعية والدور، كما أن الأحداث الصادمة غالباً ما ترتبط بحالة من عدم الاتزان التي تتسم بالقلق والضغوط النفسية الشديدة التي تنتج من عدم الإدراك للصدمة من قبل الأفراد وعدم توقعهم لها، فلا يمكن أن يتم استيعاب الحدث الصادم بالنسبة للمتعرض للصدمة بوصف هذا الحدث يتم إدراكه على أنه معلومة غريبة وجديدة عن المخططات الإدراكية للفرد ولم تكن الذاكرة لتحويها حتى يتم التعامل معها على عد أنها تقع خارج وعي وخبرات الإنسان الاعتيادية من ثم فهو لا يتوقع حصولها، إلى ذلك فإن هذه الأحداث عندما تحصل تكون غير مألوفة على ذلك المخطط إذ لا يستطيع الفرد التعامل معها بوصفه لا يملك الوسائل المناسبة، وبهذا يتهدد الفرد ويدخل مرحلة القلق والاضطراب في السلوك مما يفرض متغيرات في أدائه الاجتماعي، وعليه لكي يستطيع الفرد من استرجاع توازنه النفسي عليه أن يتمكن من استيعاب تلك الصدمة داخل مخططه الإدراكي، وذلك عبر معرفة السبل الكفيلة المؤدية إلى التكيف صحياً لتلك الصدمة مما يؤدي إلى تخفيض تأثيراتها السلبية.

أما إذا لم يستطع الفرد من التمكن من هذا التكيف وادراكه بشكل مناسب فإن تأثير تلك الأحداث سيكون مباشراً على تخزين الذاكرة ويبقى الفرد مهدداً لظهور أشكال سلوكية تتسم بالقلق والاضطراب والانسحاب من المجتمع ما يعني تراجع أدائه الشخصي وتناقص تفاعله الاجتماعي .

**المبحث الثاني:**

**1- الصدمة والشخصية المسرحية:**

إنَّ الشخصية المسرحية ومن وجهة نظر الكاتب المسرحي، هي كائن متخيل- افتراضي قد يقترب أو يبتعد عن الانسان الحقيقي على وفق درجة خيال الكاتب الابداعي، وبحسب فاعلية المعالجة الدرامية واختلاف المحاكاة لديه يتم تجاوز الشخصية الإنسانية الحقيقية أو إعادة استنساخها.

وعلى كل حال فإن الشخصية المسرحية ولكي تكون فاعلة على خشبة المسرح ومقنعة ومؤثرة في المتلقي، لا بد أن تمتلك سلوكاً إنسانياً يتسم بالتنوع والاختلاف النابع من طبيعة الوجود الإنساني. وفي النص المسرحي يتم استعمال عناصر معينة من الحياة يكون الكاتب قد اقتنصها بحرفية وعلمية لترتب بشكل نسق معين على وفق خصوصية الادب المسرحي، كي تنتج نصاً مسرحياً متماسكاً يوحي بأبعاد جمالية وفكرية وروحية متعددة.

إنَّ طبيعة عمل الكاتب المسرحي في تصويره للشخصية المسرحية ورسم أبعادها إنما هي طبيعة نابعة من تفاصيل الحياة وأحداثها التي لا بد لها أن تؤثر وتفعل فعلها في احداث متغيرات في النفس الإنسانية، أي أن عملية تكوين الشخصية سواءً المسرحية أو الإنسانية يتبدل ويتغير على وفق المؤثرات النفسية والاجتماعية والبيئية المختلفة، وهذا تعبير عن مفهوم الدينامية في الشخصية الإنسانية الذي يرفض فكرة الثبات والسعي باتجاه التغير والصيرورة. لذا فإن تأثير مصطلح (الصدمة) قد أخذ مديات واسعة في الشخصية المسرحية عبر اظهارها بأشكال وصيغ مختلفة بحسب وعي ومهارة الممثل المسرحي.

وعلى سبيل المثال يمكن الإشارة الى شخصية (أوديب) تلك الشخصية التي رسم أبعادها (سوفوكليس) بدقة متناهية ومهارة عالية، إذ تعرضت هذه الشخصية إلى صدمات نفسية متعددة ومتنوعة عبر سلسلة من الحوادث الصدمية المروعة، ابتدأت بابعاد (اوديب) عند ولادته من مدينته (طيبة) خشية نبوءة تقول (أنه عندما يكبر سيقتل أباه ويتزوج أمه)، وصولاً إلى الحدث المفجع الذي شكل صدمة نفسية شديدة لـــ (أوديب) الملك، إذا اصطدم في النهاية بالحقيقة الصادمة والمرعبة التي القت بكل ثقلها عليه، ذلك بعد أن ارسل بطلب العراف (تريسياس) سعيًا وراء معرفة حقيقة سر مولده ومقتل والده (لايوس)، وبعد شدٍ وجذب بينه وبين العراف وهذا ما حرك الصراع الدرامي بين الارادتين القويتين للاقتراب من فعل الصدمة وما يتبعه من رد فعل أو استجابة آزاءها، إذ تبدأ الارادتان في التقرب من الصراع على الرغم من أن العراف كان لا يريد ذلك، مما أحدث توتراً وتشويقاً درامياً للمتلقي عبر تساؤل (هل يبوح العراف بالحقيقة أم لا) وهنا تشتد المواجهة بينهما لتصل إلى مرحلة الذروة ويظهر ذلك عبر الحوار الآتي:

أوديب: لو كانت لك عينان، لقلت أنك انت الذي قمت بهذهِ الجريمة.

فيجيبه تريسياس بقوله: اعلم اذن انك هو المجرم الذي نجّس هذا البلد [19].

وهذا ما جعل (أوديب) يعاني من صراع نفسي وردود فعل أو استجابات تتمثل أولها بالذهول ومن ثم وصف هذا الأمر بأنه غير واقعي، وقد يترتب عليه المزيد من الصدمات اللاحقة والمفاجئة الأخرى وهو استجابة طبيعية فورية للأحداث الصدمية. إلى أن ارسل (أوديب) بطلب شخص كان يعمل راعياً عند والده (لايوس) من المحتمل أنه يعرف سر الحقيقة، وبعد تهديد (اوديب) له بالموت يعترف بأنه قد استلم أمراً بأخذ الطفل (أوديب) بعيداً ومن ثم قتله، إلا أنه أشفق عليه فسلمه لشخص آخر ليأخذه إلى مدينة أخرى وهنا تحصل مفارقة درامية في صلب الحدث إذ أن (أوديب) كان يأمل أن يتفوه الراعي بنبأ براءته، وبدلاً من ذلك فإنه يؤكد قصة (تريسياس)، وبهذا تكون قد اكتملت دائرة الحقيقة لدى (أوديب)، وهنا تحصل الصدمة النفسية الشديدة الألم في الشخصية المسرحية، التي بدأت تعاني من احاسيس العجز والاستسلام وظهور اعراض القلق والاضطراب وانعدام التوازن نتيجة معرفته حقيقة سر مولده والتي ادرك عبرها غروره الزائف وأنه لا جدوى من التمسك بقدراته الذهنية، لذا فهو يندفع إلى تحطيم نفسه ومن ثم البحث عن هويته الجديدة، وهذا ما اسماه (أرسطو) (بالاستكشاف والانقلاب)[*]فيقول:

اوديب: واسفاه: هكذا اذن صدق كل شيء! آه يا نور النهار الذي أراه لآخر مرة لأنه في هذا اليوم تكشف انني ابن لذلك الذي كان من الواجب أن أكون ابنه وزوج لتلك التي يجب أن لا أكون زوجاً لها، وقاتل لمن كان يجب أن لا أقتله [20].

إن تداعيات الصدمة التي تعرض لها (اوديب) والاحداث الصدمية التي تلقاها قد لعبت دوراً في تحريك أبعاد الشخصية المسرحية، إذ أن البعد الاجتماعي الذي أفرز معرفة سر الحقيقة قد أثر باتجاه المتغيرات في المكانة الاجتماعية التي تحتم اختلافاً في الدور الاجتماعي (إذ أنه كان ملكاً وقد اصبح مجرماً) ومتغيراً في السلوك وفي عملية توازن الشخصية لحصول الانقلاب من القوة والرفعة إلى الضعف والدونية، كذلك فأن معطيات البعد الاجتماعي قد حركت بدورها ارهاصات البعد النفسي للشخصية المسرحية وذلك عبر الصراع النفسي الداخلي والقلق والتوتر والانفعال والترقب في صراع (أوديب) وهو يأمل بمعرفة الحقيقة التي أفرزت انعكاسات سلبية ألحقت ضرراً بالبعد الطبيعي للشخصية وذلك عبر الفعل الصادم الآخر الذي أقدم عليه (أوديب) وهو (فقأ عينيه) بدافع العقاب الذاتي وبذلك يكون قد غيّر من هيئته الطبيعية وبهذا الفعل أخذ البناء الدرامي يتجه نحو النهاية والحل ولاسيما وقد قرر (اوديب) أن ينفي نفسه إلى خارج المدينة.

وثمة مثال آخر يتجلى في النصوص المسرحية للكاتب الإنكليزي (شكسبير) بوصفها زاخرة وغنية بشخصياتها الغير مستقرة نفسياً واجتماعياً بفعل تعرضها لصدمات نفسية شديدة عبر الأحداث الصدمية المأساوية والتي قد فرزت متغيرات سلوكية كان لها الأثر الأكبر في تحريك ابعاد الشخصية المسرحية. إذ أن مصطلح (الصدمة) كان فاعلاً ومؤثراً في العديد من النصوص المسرحية لـــ(شكسبير) وعلى سبيل المثال نص مسرحية (الملك لير)، والتي لا يمكن تصور وجودها منفصلة عن فكرة الاسرة كمبدأ للأخلاق الاجتماعية ومدى تخلخل البنية الاجتماعية والنفسية لدى شخصية (الملك

لير)، إذ أن الصدمة الأولى التي تلقاها (لير) كانت عبر الحدث الصدمي الذي جاء من ابنته (كورديليا) حينما رفضت الاسراف في التعبير عن حبها الخالد للملك شأنها شأن اخواتها (ريجان وغونريل)، لذا وعلى أساس هذه الصدمة فقد تبنى الملك سلوكاً آخر يتفق ومستوى الاستثارة النفسية الحادة تبعاً لتصرف (كورديليا) لاسيما وأن تأثير الصدمة يكون مضاعفاً إذا ما جاءت من قبل أحد أفراد الأسرة فجاء سلوكه غير ما كان متوقعاً منه أي أن يمنح بناته الثلاثة كل املاكه كلٌ حسب ما تكنه لوالدها من مودة وحب، إلا أنه يشعر بالذهول والحزن والغضب وبأن هذا الحدث غير واقعي وهي استجابات أولية طبيعية فورية للصدمة نتيجة سلوك ابنته وترتب على ذلك تقسيم المملكة (أملاكاً وحكماً) بين ابنتيه (ريجان وغونريل)، في حين حرمت (كورديليا) من حقها في المملكة.

إن هذا الحدث قد أثار حبكة المسرحية وعمل على تفعيل البناء الدرامي بطريقة تصاعدية، ليعلن بدء الصراع الدرامي بين الشخصيات الرئيسة في المسرحية، لاسيما إنَّ هذه الصدمة قد غيرت في الطبيعة الفنية للشخصيات عبر محوري (الملك (الأب– الابنة) فمن جهة الملك فإن هذه الصدمة النفسية قد أحدثت تغيراً في البعد الاجتماعي والذي يتمثل في اضطراب العلاقة بين (الوالد والابنة)، وعلى صعيد البعد النفسي فقد شعر (الملك– الوالد) بخيبة أمل كبيرة بوصفه كان يعول أن يجد المحبة والقبول غير أنه وجد النكران والعقوق –بحسب وجهة نظره– عبر موقف كورديليا.

غير أن الصدمة الشديدة التي قصمت ظهر الملك (لير) جاءت عبر الحدث الصدمي ذلك عندما وجد العقوق والجحود والمجافاة من بناته (ريغان وغونريل) بدلاً من الرحمة والمودة والعرفان، لذا فقد اظهر استجابة تتسم بالقلق والاضطراب وعدم التصديق كذلك الشعور بالذنب ولوم الذات، وهنا يطالب (لير) بحقه كأب وحقه كملك، وأول رد فعل له على ما تبديه (غونريل) من قسوة تجاه والدها، هو سؤاله بدهشة:

لير : هل أنت ابنتنا ؟ [21]

إن هذا الحدث قد صعّد وتيرة الصراع الدرامي وتثويره إلى أقصاه عبر المواجهة بين (لير) وبناته، وعندما عنفت (غونريل) والدها لأن حاشيته تتصرف بشكل وقح كما ادعت فتطلب منه أن يقلل عدد الحاشية، عندئذٍ يصدم (لير) ويشعر بالذهول لما يسمع فيقول :

لير : أيوجد هنا من يعرفني ؟ إنني لست لير. أهكذا يمشي لير. أهكذا يتكلم
أصاحٍ أنا ؟ لا .. من الذي يستطيع أن يخبرني من أنا ؟ [22]

وهكذا فإن هذا المشهد عمل على انضاج حبكة المسرحية، كما أثار التوتر في المشهد الدرامي مما حرك الترقب لدى المتلقي فضلاً عن إثارة عنصر التشويق لديه عبر التساؤل عن حقيقة رد فعل شخصية الملك لير، والكيفية التي ستكون عليها أبعاد الشخصية؟.

إن البعد الاجتماعي لشخصية (لير) ونتيجة تعرضه للصدمة الشديدة وعبر التخلخل الحاصل في مكانته الاجتماعية والاختلاف في الدور الاجتماعي قد فرض تغيراً في سلوكه، كما أن هذا التخلخل لعب دوراً في تحريك البعد النفسي للشخصية عبر معاناته من الذل والهوان مما جعله في حالة من القلق والتوتر بوصفه مسلوب الإرادة فإنه بات يعاني صراعاً نفسياً داخلياً بسبب عقوق بناته وفقدانه لملكه، إذ أنه وبعد أن كان ملكاً حاكماً يأمر وينهى وبيده مقاليد السلطة يتحول إلى شيخ شحاذ هائم في الفلاة لا حول ولا قوة نتيجة تخليه عن العرش لبناته.

وفي مشهد آخر وأثناء العاصفة يخاطب (لير) السماء بأن تبصق النيران والأمطار فيصف الرياح والرعد والأمطار بأنها ليست (بناته) فهي غير مدينة له بالطاعة فيدعو أن تنهمر بما يحلو لها من الفظاعة فيقول:

لير: أقصفي بكل ما في أحشائك... هاأنذا أقف هنا عبداً لك شيخاً عجوزاً مسكيناً عاجزاً ضعيفاً ومحتقراً[23] .

إن (لير) وبعد أن يتجرد من عنوانه كملك يبحث عن هوية جديدة لنفسه وهذا مظهر آخر لتداعيات (الصدمة)، لذا فهو يجد أن مفهومه عن نفسه لم يكن كافياً إذ أنه اضطر إلى أن يتفحص معنى أن يكون المرء إنساناً لا غير. ويعد هذا تغيراً هائلاً في السلوك داخل الشخصية المسرحية، إذ أن (الملك) غالباً ما تسحره السلطة وتحمله بعيداً عن التفكير بوجوده كإنسان، غير أن (الصدمة) النفسية التي تلقاها قد فعلت فعلها في أن يشعر الملك بوجوده الإنساني .

**2- المتغير الأدائي للممثل وتجسيد الصدمة:**

إنَّ الفن عموماً والمسرحي بشكل خاص يرمي إلى تحقيق أهداف وغايات متعددة تتسم بالتنوع بدءًا بالمتعة الحسية وصولاً إلى المتعة الفكرية وذلك للانتقال بالمتلقي إلى أحداث تغير ما على الصعيد الذاتي أو الاجتماعي أو السياسي. وبغية تحقيق هذه الأهداف يقوم العمل المسرحي بتسخير كل الامكانيات والظروف والمقومات المادية والبشرية التي في طليعتها (الممثل) الذي يمنح الحيوية والمعنى لعناصر العرض الأخرى ويختزلها في إبداعه، لكي يوصل رسالة العرض ويحقق التفاعل المطلوب، لذا فهي ليست بالمهمة السهلة وتفرض على الممثل الذي هو حامل هذه الرسالة أن يلتزم بالتعبير الواضح والمتقن عن مضمون العرض وهذا المطلب لا يتحقق إلا عند الممثل المتمكن من أدواته الصوتية والجسدية التي تعد رأس مال الممثل لعقد الشراكة مع الجمهور، ويتم ذلك عبر الشخصية المسرحية التي يقوم بأدائها على خشبة المسرح لتحقيق المتغيرات الأدائية في تجسيده لفعل الصدمة النفسية وردود الأفعال الصادرة عنها، هذه الشخصية المؤلفة والتي تحمل صفات وسلوكيات وقيم وأفكار يحاول المؤلف ايصالها لتحقيق الأثر المطلوب في المتلقي. لذا فهي تخضع كغيرها من عناصر العرض المسرحي لصيرورة التغير بحسب متطلبات الموقف المسرحي.

إنَّ كل شخصية يؤديها الممثل تفرض وقفة خاصة واداءً تمثيلياً يكون مميزاً لها عن الأخرى، ويحرك هذا الأداء –الممثل– عبر اتخاذه وضعاً جسمانياً، وطريقة تعبير، وايقاع، وانفعالات، وافكار، ولغة وحالة مزاجية، واحاسيس ورغبات تتداخل وتتصهر فيما بينها لتعبر عن تفاعل الممثل مع الموقف المتخيل والمفترض على وفق الظروف المعطاة أو الأخرى المكتشفة "فأن تمثل يعني أن تتغير، أو تفعل Acting فأذن أنت موجود كائن قادر على التعبير، والانتقال بين الكون أو الواقع الذي يحتوي وجودك المادي أو الظاهر، وبين كون خيالي أو واقع آخر"[24]، وهذا يتطلب من الممثل عرضاً ما يتناسب مع هذه الظروف للتناغم والانسجام مع الشخصية المسرحية، أي أن الأمر يتطلب طريقة خاصة للأداء لمواجهة الموقف أو الحالة التي تكون فيها (أنا) الشخصية، وذلك لصنع التفاعل والتواصل المطلوبين.

ولبيان كيفية اشتغال آليات الأداء التمثيلي لتجسيد فعل الصدمة وما ينتج عنها من ردود أفعال أو استجابات بوصفها تدخل ضمن نسيج أبعاد الشخصية المسرحية فقد ركز (ستانسلافسكي) في منهجه على القواعد النفسية في عملية بناء وتطور الشخصية وتفسير الدوافع التي تؤدي إلى النتائج لذا فأن منهجه يرتبط بالواقعية السيكولوجية متمثلة بالأداء العضوي المتماسك والصادق، مما يفرض على الممثل أن يقوم بعملية البحث عن الهدف الذي تسعى من أجل تحقيق الشخصية المسرحية، إذ يؤكد ستانسلافسكي على "ربط الأهداف السيكولوجية بالأهداف الجسدية، وبهذه الطريقة لا تظهر الحياة الداخلية للشخصية فقط عندما يتفوه الممثل بحوار الشخصية، وإنما هذا يعني ان على الممثل أن يبدع نصًا بديلاً مكملاً لذلك النص الخاص بالمسرحية شيئًا أطلق عليه ستانسلافسكي مسمى إنجاز الدور"[25].

وهنا يذهب الباحث إلى التساؤل عن الكيفية التي يستطيع عبرها الممثل عند (ستانسلافسكي) أن يحقق المتغيرات الأدائية التي تكون قابلة للتطور والنمو والاستمرارية وهو يخلق أو يبدع الشخصية المسرحية على عدّ أنَّ فعل (الصدمة) يكون متغيراً على وفق معطيات الحدث المسرحي ؟

وللجواب عن هذا التساؤل فقد ذهب ستانسلافسكي في طريقته إلى ذلك الأسلوب الجمالي عبر؛ إنشاء الوعي الذي يقوم على الافتراض ومن ثم بنائه في الممثل، وأن يرسخ الممثل في عقله فيضاً من المشاعر والأفكار تكون متفقة مع تجاربه وخبراته الشخصية على وفق الحدث المسرحي الصادم الذي يتحرك فيه سلوك الشخصية المسرحية وكأن المتغيرات الكامنة في الفعل السلوكي مرتبطة بنشاط وحيوية الذات الإنسانية لدى الممثل وهي الحركة العملية التي تشتمل على ما أطلق عليه (ستانسلافسكي) بـــ (الخط الصلب) الذي لا ينكسر من الأحاسيس والعمليات الذهنية ويشير هذا التفاعل إلى الكلمات والأفكار والافعال التي تشكل الحياة الباطنة الدائمة الحركة والمستمرة للشخصية الواقعية ما يمنحها الدفق الحياتي بصورة غير متعمدة [26].

إنَّ الشخصية المسرحية ووفقاً لخطابها اللغوي تتضمن بعدين أحدهما لفظي (الكلام المنطوق) للممثل، أما الآخر فهو غير لفظي أي التعبير بلغة الجسد، ويتمثل ذلك عبر الافعال والسلوكيات الحركية ليقوم الممثل بعملية ارسال عدد من الرسائل التي تتوضح فيها صورة الشخصية المسرحية الي صاغها المؤلف أي أن "التعبير الدرامي أو المسرحي مثل كل

تعبير فني مصمم... كأنه اظهاراً للمعنى العميق أو لعناصر مخبأة، يعود إلى الممثل دور الكاشف وأن يرفع لنا على السطح عما يخبئه في العمق من جواهر"[27].

أي أن الخطاب الذي يتلقاه المتفرج يكون من عمل ذات الممثل عبر حضوره الفيزيائي وما يقوم به من ابتكار لأوضاع واشارات وحركات وايحاءات علاوة على استعماله لصوته وما يتضمنه هذا الصوت من تشكيلات صوتية تعبر عن المتغير في الأداء (التقطيع، النبر، التنغيم، الايقاع)، كذلك التنوع في الطبقات الصوتية وايقاعاتها بما يتوافق مع التعبير الجمالي عن الشخصية المفترضة ليقوم بخلق علاقة بهذه الشخصية عبر الصمت أو الحركة أو السكون لذا فهو الذي يحدد اسلوب الالقاء أو الحركة لدعم المتغير الأدائي على وفق الحوادث الصدمية، ليتم توظيف الصوت والجسد لتحريك وبث الدلالات الموجودة في النص المسرحي كي يتم تحويلها إلى عناصر مسموعة ومرئية إلى المتلقي.

وقد أكد (ستانسلافسكي) على أن ترتبط عناصر الصوت والجسد بعنصر الانفعال كي تؤسس حرفية الممثل وفقاً للنظام أو الطريقة التي أسس لها، على أن حركة الفعل في هذا الأسلوب الأدائي تكون من الداخل إلى الخارج أي أن الدوافع والانفعالات الداخلية هي المحرك للفعل الخارجي لتحقيق المتغير في الاداء والاتصال الحي بين الممثل والمتلقي، وهناك عدد من الوسائل التي يتبناها الممثل للوصول إلى الهدف الأدائي للدور لتحقيق المتغير عبر فعل (الصدمة)، إذ تأتي فرصة التدريب على الدور عبر الاسقاطات النفسية وتحريك الذاكرة الانفعالية أي استحضار التجربة الشخصية عبر أوجه الشبه الموجودة في الذاكرة الشخصية والانفعالات المرافقة لها، كذلك عمل (لو) السحرية التي يكون عملها بمثابة رافعة لترفع الممثل من عالم الواقع إلى عالم الخيال، كما يترتب على الممثل أن يكون واعياً بالاسترخاء كعنصر مهم من التجسيد على عكس التوتر النفسي والعضلي معوضًا عنه بالانتباه والتركيز، ولا ينسى الممثل ما يمكن أن يفعله (التكيف) الذي يعني تهيئة عقل الممثل ونفسه لعلاقته مع الآخرين والذي يستعمل "للدلالة على الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لأقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين"[28]، لذا من الضروري أن يحدث التكيف على اساس الظروف المعطاة ليشمل بدوره التغيرات الصوتية والجسدية والتعبيرية والشعورية للشخصية الدرامية، إذ أن على الممثل أن يركز على القوى الداخلية المحفزة (المشاعر والعقل والخيال والإرادة) التي تعد عناصر أساسية للتقنية السيكولوجية للحصول على درجة عالية من التكيف.

إنَّ المتغير في الأداء التمثيلي الذي ينجزه الممثل لتحقيق ردود الأفعال أو الاستجابات المناسبة للصدمة النفسية التي تقع على الشخصية المسرحية ولتكون فاعلة على مستوى الانفعال الداخلي الذي يظهر بدوره للخارج على وفق الاداء الصوتي والحركي عبر الانتقالات الصوتية والأوضاع الحركية (الايماءات والاشارات) المناسبة للحدث الصدمي، لذا فإن الممثل عندما ينجز أدائه فإنه يقاوم أي نتائج مسبقة أو ذلك الحل الجاهز ليظهر على أنه نص قائم بنفسه على عد أنه يتم في الزمان والمكان (هنا والآن) على أن يكون الآخر موجوداً معتمداً على "توجيه الطاقة الحيوية الكامنة داخل الجسد حيث ينبغي من الممثل أن يتعلم كيف يجعل الجسد كله ينطق ويعبر حتى لو كان الممثل في حالة سكون فالصمت... أحياناً أكثر بلاغة من الكلام، وهذا... يرتبط بالقدرة على التحكم بالذاكرة وقوة التركيز والاختزال التكثيف"[29].

ومن المتغيرات الأساسية والجوهرية في حركة المسرح العالمي ما نظَّر لهُ (بريخت) عبر رفضه لحالة الوهم في المسرح ما شكل تحولاً جذريًا في طبيعة التمسرح والتلقي، إذ تحول الممثل من شخص يعايش الاحداث والشخصيات ويندمج معها إلى مراقب، فالممثل عنده لا يجسد انفعالات بل يطرح مواقف من قضايا مختلفة فكرية أو اجتماعية، ما يعني أنه وضع الممثل امام اختبار للارادة مع قدراته التعبيرية (الداخلية والخارجية) لرفضه حالة الاندماج لذا وقع على قدرته ادراك فعل التغير واحتوائه عبر تكيف الوسائل التعبيرية لديه بناء على ما يتطلبه الدور والموقف المسرحي.

ولتحقيق المتغير في أداء الممثل البريختي وفقاً لمتطلبات فعل الصدمة واستجاباتها، كان (بريخت) قد توصل إلى بعض المتغيرات التقنية والجمالية إذ أفرزت تكنيكاً مهارياً جديداً للممثل للوصول إلى فكرة الابعاد وبعدة وسائل يستعملها كالتغريب، وكسر الايهام، والتركيز المنضبط لتقديم الشخصية أو عرضها بأسلوب السرد الروائي، وبذلك يكون التغير قد طرأ على الممثل نفسه وعلى اسلوب ادائه إذ في مسرح بريخت "لا يجيز الممثل لنفسه بأن يتحول كليًا إلى الشخصية الموضوعة فوق المسرح ويجري تنبيه الحضور بشكل دائم إلى تقنية دور المسافة فتبلغ ذاتية انعكاس التمثيل ذروتها"[30].

إنَّ الاحساس المتطرف للممثل أثناء قيامه بدوره المتمثل بتجسيد الصدمة وردود الأفعال الناتجة، بخاصة إذا قام الممثل بالكشف الكامل عن مشاعره الذي ربما يوقف قدرة المتفرج على التعاطف مع كم الانفعالات والمشاعر التي يسقطها الممثل على الشخصية المسرحية إذ أن الصراخ غالباً ما يحدث ارباكاً أو ازعاجاً، في حين يفترض أن يظهر الممثل تحكماً كبيراً في موقف يتطلب فيضًا من الانفعالات وهذا هو التحكم بالفعل الدرامي وعلى سبيل المثال إذ نفترض أن هناك مشهد في مسرحية يتمثل بأن يستلم شخصية ما رسالة تحمل خبر صادم يتعلق بمقتل ابن هذهِ الشخصية في الحرب، وهنا تكون هذه الشخصية امام طريقتين أما أن تنهار ويسيطر عليها البكاء والصراخ وقد تصل إلى حد الاغماء، وهي بذلك تحرر الجمهور بطريقة ما من الانفعال بوصفها قامت باستجابة طبيعية متوقعة لهذه الصدمة. في حين لو تبنت هذه الشخصية رد فعل آخر مناقض يتمثل بسلوك آخر كالذهول والتأمل في الفراغ والصمت مما يولد قدر اكبر من التوتر والترقب والاهتمام والتشويق لدى المتلقي وتكون هذه الشخصية قد حصلت على الاعجاب لمحافظها على رباطة جأشها.

وبناءً على ذلك فإن استجابة الممثل إزاء (الصدمة) ليست بالضرورة أن تتسم بالحركة والايماءات والإشارات المبالغ فيها، ويسري هذا على الإمكانات الصوتية لدى الممثل، فقد يكون التقليل من الحركة الجسدية هو أمر أكثر دلالة وكفاءة في إيصال الصورة أو الانفعال المطلوب، أي أن الاقتصاد في الحركة يُعكس ثقة الممثل بأدائه الاحترافي، إذ إنه كلما قل عدد الحركات والإشارات التي يؤديها الممثل في استجابته لصدمة نفسية معينة كان حضوره قوياً على خشبة المسرح وعلى سبيل المثال، أداء الممثل العالمي (لورنس أوليفيه) وهو يؤدي دوره لشخصية ما والذي كان يتطلب انفعالاً كبيراً لصدمة الحدث، فهو لم يستعير قوة أدائه عبر ما قام به، أي أنه وفي ردة فعله على هذا الحدث بقي وجهه ساكناً عديم الحركة لفترة، مما أثار الترقب والتوتر الانفعالي لدى المتلقي فيما سيقوم بفعله إزاء هذا الحدث، فتأتي استجابته كممثل محترف وواعٍ ومدرك لما يقوم به، إذ إنه قد رفع عيناً واحدة من عينيه فقط، وهذا دليل على أن الامتناع عن الفعل قد يكون له تأثير فاعل وصادم لدى الجمهور أكثر من المبالغة في الحركة والإيماءة والمخرجات الصوتية بتنوعها ودرجات شدتها مما يدلل على قوة تأثير الممثل ومدى تحكمه في الفعل الدرامي [31].

**الدراسات السابقة :**

أثناء تقصي الباحث عن الرسائل والأطاريح الموجودة في مكتبة كلية الفنون الجميلة، لم يجد دراسات تتعلق بالمتغيرات الأدائية وعلاقتها بالصدمة النفسية.

**ما أسفر عنه الإطار النظري :**

1- تشكل الصدمة تهديداً نفسياً واجتماعياً للإنسان وتأتي بأشكال متباينة لتفرض استجابات مختلفة ومتغيرات في السلوك والأداء الاجتماعي .

2- يترتب على الإنسان وبسبب أحداث الصدمة متغيرات في الحالة البيولوجية والنفسية والاجتماعية، وقد تؤثر على فرد بعينه أو مجتمع بكامله.

3- تعتمد (الصدمة) في تأثيرها على شدة ومدة تعرض الأفراد للأحداث الصادمة وإدراكهم وتفسيرهم للحدث وعلى الشخصية ومدى تماسكها البنائي والوظيفي والعمر والنضج والدعم الاجتماعي.

4- تتأثر الشخصية المسرحية بالأحداث الصدمية لتفرز متغيرات سلوكية تلعب دوراً في زعزعة أبعاد الشخصية لتحرك بدورها حبكة المسرحية والصراع والبناء الدرامي بشكل عام .

5- يرتبط الأداء التمثيلي الإيهامي في تجسيد الصدمة والاستجابات الناتجة عنها بمنطق الحياة الاجتماعية والوعي الجمالي للممثل وخياله وذاكرته الخلاقة في اكتشاف خصائصها الإنسانية – النفسية والاجتماعية كي يمنح الأداء المتغيرات الحيوية .

6- من الضروري أن تبقى ذات الممثل يقظة لكسر الإيهام ولكي يقدم الشخصية المسرحية وهي تنتقل من الأسلوب التمثيلي إلى الأسلوب التقديمي بحسب مقتضيات الدور المسرحي.

7- يلعب الأداء لبصوتي والحركي والانفعالي وضبط الإيقاع دوراً كبيراً في رسم ملامح الشخصية وتجسيد المتغير الأدائي لدى الممثل على وفق تأثير الصدمة، والاستجابة الناجمة عنها .

## الفصل الثالث
## إجراءات البحث

**أولاً: مجتمع البحث:**

ينحصر مجتمع البحث مكانياً في العاصمة بغداد (منتدى المسرح) والمحصورة زمانياً من (2010– 2015) كي يتسنى للباحث أن يحصر مجتمع أبرز الممثلين في تلك العروض الذين سعوا إلى تجسيد المتغير الأدائي الناتج عن مؤثر (الصدمة) في الشخصية المسرحية.

**ثانياً: منهج البحث:**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله لعينة البحث وبما يتلائم مع طبيعة البحث وهدفه.

**ثالثاً: عينة البحث:**

اختار الباحث عينة قصدية انتقائية ومنتخبة من مجتمع البحث للعروض المسرحية وذلك لتوافقها مع مسار البحث وتركزت في أداء أبرز الممثلين في العروض المسرحية التي سوف تتوضح تفاصيلها أثناء تحليل العينة.

**رابعاً: أداة البحث:**

اعتمد الباحث في اجراءات التحليل على أداة تحليل عينة اداء الممثل طبقاً للتعريف الاجرائي وما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات للوصول إلى النتائج المتوخاة فضلاً عن استعمال الأدوات الأخرى:

1- الوثائق (كالكتب والمجلات والصحف).
2- مشاهدة العروض المسرحية على اقراص DVD.
3- الخبرة الذاتية للباحث.
4- المقابلة.
5- الملاحظة المباشرة للباحث.

**خامساً: تحليل العينة:**

**مسرحية "أيام الجنون والعسل"(*)**

**الحكاية:**

تدور احداث مسرحية (ايام الجنون والعسل) وبحسب كاتب القصة (خضير ميري) في مستشفى للمجانين وليكون ظهور هذه الأحداث على خشبة المسرح من قبل المخرج (سامي عبد الحميد) والذي عدَّ هذا المستشفى بمثابة السجن، وهو طرح يتوافق إذا ما قورن مع حقبة النظام القمعي السابق الذي يعد السجون والمعتقلات والمصحات العقلية لكل من يحاول أن يتحدى جبروت السلطة سواء بالفعل أو بالكلمة، خاصة إذا ما علمنا أن كاتب قصة المسرحية هو أحد المطلوبين للسلطة، وقد تم القاء القبض عليه، ومن ثم وصل به الحال إلى مستشفى المجانين وهو ما يعد صدمة نفسية بوصفه لم يألف هذا الوسط ما يشكل تغيراً في مكانته الاجتماعية والذي فرض بدوره تولد سلوكيات مختلفة تتناسب مع واقعه الذاتي الجديد.

وعند نشوب الحرب على العراق عام 1991، تم قصف المستشفى من قبل طائرات التحالف ظنًا منهم أنها منشأة عسكرية، ونتيجة لهذا القصف فأن عدد كبير من النزلاء قد استشهد وعدد آخر قد هرب وكان (خضير) الشخصية الرئيسية في المسرحية والتي قام بأدائها الممثل (سلام داغر) من النزلاء الهاربين، وبعد مرور الأيام وما أن تضع الحرب اوزارها، يرجع مرة ثانية إلى المستشفى لأنه لم يجد مكاناً آمناً بالنسبة له غيره، فكان وجوده في المصحة العقلية يمثل دور العاقل/ المجنون: لذا فهو يطلب من زملائه النزلاء الآخرين أن يخرج لهم مسرحية تتحدث عن معاناتهم داخل المصحة، إلا أنهم يخافون منه ويعتقدون أنه يريد أن يورطهم بأمر ما ويرون أنه مختلفاً عنهم.

وتستمر الأحداث، وتستمر معاناة النزلاء من الألم والجوع في مستشفى شبيه بالسجن إذ يحملون الأواني الفارغة والتي تعطي دلالة على الجوع بوصفها الظاهر، إلا أنها تحمل دلالات رمزية أكبر من ذلك فهي توحي الزمن الفراغ، فراغ الجيوب– فراغ الكراسي، ويعود (خضير) بالذاكرة مع النزلاء إلى اليوم الذي قصفت فيه المستشفى، مستذكراً أم أحد

النزلاء (أم باسم) وهي تفتش عن ابنها، لتدور بين النزلاء محاولة أن تعرف مصير أبنها المفقود، إلا أنه يتم اخبارها من قبلهم بأن ولدها قد هرب ولا أحد يعلم أين ذهب وينصحوها بأن تذهب للمقابر كي تدل عليه، فتذهب وهي تندب حظها.. من ذلك يأتي وفد من أحد المنظمات الدولية ليطلعوا على اوضاع النزلاء في المستشفى إلا أنهم يواجهون بانتقادات شديدة ولاذعة تطالبهم بأنه كان الأجدر بهم أن يمنعوا الضربات الجوية التي فتكت بهم.

ايقاف حالة الموت البطيء التي يعانون منها (الجوع) ثم يرجع (خضير) إلى مسرحيته المفترضة داخل المستشفى ليروي للنزلاء ذلك اليوم المأساوي المروع الذي يعد صدمة للنزلاء بشكل خاص وللإنسانية بشكل عام، ليصف اللحظات التي سبقت الانفجار.. ليفزع الجميع ويهرعون مسرعين للاختباء حفاظاً على ارواحهم.. في حين يستمر الطرق على أحد الأبواب ليفتح له ولكن دون جدوى.

**تحليل العينة:**

في العرض المسرحي (أيام الجنون والعسل) تتمظهر المتغيرات الأدائية لدى عدد من الممثلين على وفق تأثير الصدمة في الشخصية المسرحية والاستجابات الناجمة عنها، غير أن العرض كان يتضمن مجموعة من الصدمات التي لعبت دوراً في تغيير سلوك الشخصيات والانتقال بالأداء من حالة إلى أخرى بحسب مقتضيات الموقف المسرحي.

ويبدو أن المخرج (سامي عبد الحميد) قد حافظ على ما اجتهد فيه المؤلف (خضير ميري) في اشاعة اجواء (الصدمة) الذي يمتزج فيه الاضطراب والقلق والتوتر والتأمل ما زاد من ايقاع اداء الممثل في الكشف عن عمق الشخصية وهي تبحث عن كينونتها والحصول على أشيائها وحقوقها وهي مزايا وفرها المؤلف والعرض مما سهل قدرة الممثل على التكيف وهو يؤدي دوره على وفق شدة الصدمة. ويرى الباحث أن الأنموذج الأدائي الممثل (سلام داغر) الذي قام بأداء شخصية (خضير) قد فتح الباب واسعاً لتحليل المتغير الأدائي على وفق الصدمة النفسية وتأثيرات احداثها الصادمة وتسليط الضوء على نمط سلوك اداء الممثل الذي أخذ مساحة واسعة في العرض وفي ثم التأثير على مجمل حركة الشخصيات الأخرى، إذ كان يتمتع بقدر كبير من الاسترخاء الذي مكنه من أداء الدور بالمستوى المطلوب محققاً الاقناع لدى المتلقي بأن ما تعرضت له الشخصية من صدمات نفسية (هروبه من السلطة ودخوله مستشفى الأمراض العقلية)، بالإضافة إلى الحالة التي وصل اليها عبر قصف المستشفى من قبل قوات التحالف ومن ثم هروبه مع عدد من النزلاء خارج المستشفى.

كل هذه الصدمات كان لا بد لها من تغيير حالة الشخصية البيولوجية والنفسية والاجتماعية وتخلق آثاراً على نفسية الشخصية وعلى ذاكرتها، إلا أن الممثل (داغر) قد استوعب هذه الصدمات وقد ضمنها في أدائه الصوتي والحركي، إذ تكيف مع سلوك الشخصية فجاء الأداء مسترسلاً عبر الانسجام الصوتي والحركي (عبر الايماءة والحركة الموضعية والحركة الانتقالية) وبنائه للعلاقات مع الشخصيات الأخرى (المجموعة) على وفق قدراته الأدائية وتحقيقه للمتغير الأدائي والتناقض الموجود في الشخصية بوصفه ممثلاً لشخصية شبه عاقلة في وسط مجموعة من المجانين فهو تارة يجاريهم وتارة أخرى يثور عليهم كي يستمروا معه في العمل معه في مسرحيته المفترضة التي ينوي اخراجها داخل المستشفى/ السجن، وهذا يتطلب قدرة عالية على ضبط ايقاع الشخصية مع واقعه الذاتي وبناء واقع أدائي جديد يمضي على مسار التغيير إلى حد معين وهو في هذا التوجه يشعرنا أنه يملك قوة أدائية داخلية قد رفعته إلى تحدي الدور والايمان بقدرته على بناء الصورة الأدائية المتميزة والمثيرة في تعبيراتها ورموزها مما فتح المجال لأدائه أن يصبح مركزاً لآفاق التلقي باتجاه الممثلين الآخرين والمتفرجين.

وفي أحد المشاهد يقول (خضير) على لسان الممثل (داغر):

خضير: للشجاعة طعم العسل... لا.. للشجاعة طعم الجنون.

الشجاعة والجنون سيان... كلاهما في خطر.

وهنا يؤكد على أن ما حصل له (هروبه من السلطات ودخوله المصحة) كان لشجاعته في تحدي الظلم، كما أن الجنون كان هو المنبر للتحدي لذا فأن كلاهما في خطر... وكان الالقاء في هذا المشهد القاءً شعريًا يثير التفكر والتأمل فضلاً عن تمكن الممثل من التوضيح والوقف والنبر الذي يغني المعنى مما يجعل الكلمة أو الجملة مسموعة بشغف من قبل المتلقي.

وفي مشهد المحكمة الافتراضية يتم محاكمته من قبل مجموعة النزلاء ليكون رد فعله أو استجابته –الاستهزاء– ولكن بطريقة غير لائقة أو غير مهذبة مما يدلل على أن الأحداث الصادمة تؤثر بشكل كبير على الصحة النفسية للإنسان، إذ أن هذه الأحداث تعيق إشباع الكثير من الحاجات الأساسية في البناء النفسي، إضافة إلى أن البعد الاجتماعي للشخصية قد تعرض إلى هزات عنيفة عبر تغير المكانة الاجتماعية مما يحتم اختلافاً في الدور ليظهر بدوره سلوكيات مختلفة تدل على خلخلة أنظمة الشخصية ما يعمل على احداث تغير في العلاقات الاجتماعية مع الشخصيات الأخرى وإلى ضعف التجانس وانعدام التوازن بين المواقف والسلوك، وهذا بدوره يدفع الإنسان إلى تبني سلوكيات لم تكن مألوفة لديه مما يؤثر في مسار حياته وانشطته اليومية وخططه المستقبلية وكما في المشهد الآتي:

النزيل (القاضي): احجي.. مذنب.. أم بريء؟

خضير: (يصدر صوتًا غير لائق بفمه).

النزيل (القاضي): أحترم المحكمة (حياسز).

خضير: يضحك بأستهزاء.

إنَّ هذا السلوك الغير لفظي أو غير الحواري، إنما يدلل على متغيرات في الشخصية تتطلب متغيرات أدائية لتواكب المستوى الذي وصلت إليه الشخصية المسرحية وقد أتسم الأداء الصوتي لشخصية (خضير) بالوضوح واستعمال النبر المناسب وهو يروي قصة قصف المكان –المستشفى– بقذائف صاروخية، وقد استعمل (الوقف) بين الجمل بشكل معبر ليفصل بينها بطريقة قصدية مناسبة محاولاً الوصول إلى عملية تشكيل المعنى لدى المتلقي، علمًا أن الحوار كان تارة فصيحاً وأخرى كان شعبيًا مما يفرض على الممثل عملية ضبط ايقاع المفردات (فصحى كانت أم شعبية) واشباعها لإيصال الرسالة المطلوبة لينتقل عبر حواراته محققاً المتغير الأدائي صوتياً فقد يصرخ عالياً لتوضيح انفعالات معينة، أو في وقت آخر نجده هادئًا في القائه، وهذا بفعل الضغوط النفسية عبر الصدمات التي تعرض لها من مطاردة وتعذيب من قبل أجهزة النظام القمعي إذ يقول وهو يصف المكان المستشفى ليلة القصف المعادي:

خضير: سيداتي.. سادتي.. اسعدتم مساءً.. في ليلة التاسع من الشهر الثاني عام 1991، سقطت قذائف صاروخية على هذا المكان الذي تعرفون (يقولها بنبر وتنغيم معين).

وتعرفون (نغمة مرتفعة مع وقف..) أن عدداً من النزلاء قتلوا وأن عدداً آخر هربوا.. وكنت انا من الهاربين.

من هذا يتبين أن اداء الممثل (داغر) في تجسيده لشخصية (خضير) تميز بالجمع بين طريقتي المعايشة والتقديم، فهو من باب يعيش الدور ويندمج مع تفاصيله على وفق طريقة (ستانسلافسكي)، ومن باب آخر يحاول أن يكسر هذا الاندماج (بريخت) عبر روايته للأحداث الصادمة التي مر بها متوجهاً للمتفرجين ليكسر حدة التقمص وتقديم الشخصية بالأسلوب التقديمي، إذ لا ينبغي للممثل أن يصل بالأداء إلى التحول التام للشخصية التي يؤديها.

واستذكاراً لما حصل له خارج المستشفى من اعتقال وتعذيب من قبل السلطة القمعية، ما شكل له صدمة نفسية أدت إلى استمرار معايشة الحدث الصدمي أي تذكره بشكل متكرر وضاغط ومقتحم ويتضمن على الأغلب صوراً ذهنية أو أفكاراً أو استعادته بشكل متكرر في الاحلام من ذلك فهو يستذكر أقوال المحققين عبر مشهد نفذه النُزلاء والذين أخذوا دور المحققين ، إذ يقولوا:

محقق1: احجي... إذا ما تعترف هذي زوجتك راح تخليك اثبت اقوالك.

محقق2: انطيني اسم واحد من جماعتك.. احجي منو العميل الي قشمرك.

محقق1: زين لا تعترف راح انشوف اشلون اعصابك تتحمل.

كما يتوضح المتغير الأدائي في اداء الممثلة (سوسن شكري) وهي تقوم بدور (أم باسم) تلك الشخصية التي تبحث عن ابنها المفقود في مستشفى الأمراض العقلية، وهي بذلك تعاني صدمة شديدة ليكون تأثيرها مضاعفاً على عد فقدانها لأقرب الناس اليها لتصبح تحت تأثير ضغط نفسي شديد يظهر عبر تمظهرات نفسية كالقلق والخوف والاضطراب نتيجة الحدث الصدمي (فقدان الابن) بوصفه حدث يهدد حياة الابن، وقد توضحت تمظهرات المتغير الأدائي لديها بشكل جلي ومؤثر في تحقيق البعدين النفسي والاجتماعي للشخصية ليأتي أدائها عبر استعمال الصوت والجسد مع عنصر الأنفعال

الحاد الذي هو يعد العنصر الفاعل في تجسيد الصدمة وعلى الرغم من أن أداء الممثلة من ناحية الصوت والانفعال والحركة كان طبيعيًا كرد فعل واستجابة اتسمت بالذهول والخوف، إذ اعتمدت على الصراخ والاحساس المتطرف خاصة عند كشفها عن مشاعرها بشكل كامل، غير أن هذا الاحساس ربما عمل على ايقاف قدرة المتفرجين على التعاطف مع الكم الهائل من الانفعالات التي اسقطتها الممثلة اثناء أدائها للشخصية، إلا أنها لو كانت قد أظهرت سلوكاً مغايراً تماماً لما ادته لكان وقعه أكبر على المتلقي عبر التأمل والذهول والصمت مما يولد قدر أكبر من الترقب والتوتر والتشويق لدى الجمهور.

وفي مشهد دخولها إلى مستشفى الأمراض العقلية وهي تصرخ.

أم باسم: يا ناس.. يا عالم.. أبني باسم.. محد شاف أبني.

ولكم عيني وليدي يمكم.

ولكم يا ناس أريد أعرف أبني باسم عايش لو راح لدار حقه!

من الواضح أن الممثلة (سوسن) قد اتخذت في أدائها الصوتي هذا المنحى (الصراخ) اثناء القائها لحوار الشخصية بدافع من الصدمة الشديدة التي تلقتها (فقدان الابن)، التي كان لها تأثيرها على الأداء الحركي أيضاً على وفق الايماءة والحركة الانتقالية من موضع إلى آخر أمام السياج الحديدي الذي يفصل بينها وبين المرضى في الداخل إذ ظهرت وكأنها تحاول التسلق عبر التصاقها بالسياج وانفراج يديها إلى فوق مما حقق المتغير الأدائي على وفق الحدث الصدمي، إذ تتعلق ردة الفعل المصدوم بمدى عنف الحدث، وهي بهذا الأداء قد أضافت بعدًا جماليًا وتقنيًا مضافًا لأنساق الأداءات الأخرى في العرض.

وفي مشهد آخر تأتي (أم باسم) لتبشر النزلاء بأنها قد وجدت أبنها في المقابر، وتدور حولهم.. الواحد تلو الآخر... وهي فرحة في مشهد هستيري، من ذلك فأن الصدمة التي تلقتها (فقدان الابن) أثرت وبشكل كبير على الذاكرة الشخصية أي أنها تشكل نمطًا من الاعراض النفسية التي تتطور لدى الشخص أثر تعرضه لحدث صادم شديد الألم.. لتظهر اعراض القلق والاضطراب والخوف والعجز والاستسلام، وقد يحدث تشويش حاد للشخص نتيجة ذلك الحدث، لذا فهي تقول لأحد النزلاء:

أم باسم: وليدي تعال وياي للبيت حبيبي... عوفه هذا المكان عوفة هذا المكان بي موت.. هناك ينتظرونك وراح يزفوك ويسوولك حفلة.

وهنا يتمظهر المتغير الأدائي نتيجة الصدمة عبر الحركة الانتقالية والإيماءات والاشارات الدالة على الانفعال الشديد، لتعمل الممثلة على تحقيق الانسجام بين الأداء الصوتي والحركي.

أما بالنسبة لايقاع الشخصية فقد كانت الممثلة في أدائها (الصوتي والحركي) في حال ضبط للايقاع والانتقال من مكان إلى آخر ومراعاة الأبعاد الثلاثة للشخصية.

وقد حقق المخرج رؤيته مع فريق من الممثلين من طلبة معهد وكلية الفنون الجميلة والذين استطاعوا أن يبدعوا في تجسيد الشخصيات التي قاموا بأدائها ويعبروا عن الدلالات التعبيرية بصورة جيدة بالإضافة إلى اظهارهم للنسق الفكري لنسيج العرض المسرحي بصوره المختلفة عبر التشكيلات السمعية والمرئية وتمظهر الأبعاد الفكرية والعاطفية والجمالية عبر توظيف الصوت والجسد وادواته والتي ظهرت وظيفتها بشكل بارز في التعبير عن الحالات (الصدمات) المختلفة في العرض المسرحي.

وقد أتسم الأداء التمثيلي لمجموعة الممثلين في دورهم كنزلاء في مستشفى الامراض العقلية الذي يعد أيضاً بمثابة السجن بوصفه يضم نزلاء (معارضون لسياسة النظام)، أتسم بالتنوع عبر الأفعال الصوتية والحركية من ايماءات واشارات مختلفة ومتنوعة برموز ودلالات حياتية عبرت عنها الشحنات الانفعالية والشعورية الداخلية التي برزت واضحة في سلوك شخصيات العرض وانفعالاتها وردود افعالها لتثير في ذهن المتلقي تساؤل يقود إلى معرفة حقيقتها وايجاد صورة منسجمة مع حالاتها وتفسير الحركات والانتقالات سواء (موضعية أم انتقالية) على وفق طبيعة التلقي وعلى عدّ أن الأشخاص الذين يتعرضون للزج في هكذا مؤسسات وبحسب ما طرحه عالم الاجتماع (كوفمان) في (المؤسسات الكلية)

التي تتمثل في المصحات العقلية– السجون، إذ يوجد عدد كبير من الأشخاص مقطوعين عن المجتمع ويشتركون في نفس الحالات لمدة زمنية معينة، كما أنهم يعيشون مغلقين في حياة دائرية.

وهذا يفرض بدوره تغيراً في المكانة الاجتماعية والدور الذي يحتم ظهور متغيرات سلوكية تتفق والدور الجديد والذي يستدعي أداءً خاصًا من ناحية الصوت والألقاء (درجة وشدة الصوت) أو عبر النبر والتنغيم ويظهر هذا في أدائهم لبعض المقاطع الغنائية التراثية أو في مشاهد أخرى منها عندما يدعوهم (خضير) إلى مشاركته العمل في مسرحيته المفترضة داخل المستشفى فيكون رد فعلهم عبر السخرية منه:

أحد النزلاء: واحنه... احنه راح نألفهة.. أي أي.. واحنة احنة

راح نخرجهه.. واحنة راح نعرضهه (يقولها بنبر وتنغيم يثير السخرية)

ويقول آخر: وكلنه.. كلنه صخمناها.. وكلنه.. كلنة لطمناها.

ويقول نزيل آخر: واحنه.. احنه.. خربطناهه.. وشطبناهه.. ولطخناهه (يقولها بإلقاء تصاعدي وبتنغيم يشبه النشيد).

لتردد المجموعة نفس الحوار بطريقة انشادية وتكون بمصاحبة الأداء الحركي عبر الاشارات والايماءات التي تتناسب مع عمق الشخصية والتعبير عن معاناتهم النفسية التي يعيشونها عبر الصدمات المتتالية التي تعرضوا لها من قبيل قصف المستشفى أو حالة الإهمال المتعمد من قبل الادارة.

كما أن الأداء الصوتي وانسجامه مع الأداء الحركي شكل ايقاعاً عمل على رفع مستوى الأداء التمثيلي ومستوى العرض ليشتمل ايقاع الأفعال المسرحية الدالة على تلاقح أداء الممثل مع المحيط المسرحي وما يحتوي من مفردات مسرحية اغنت أو اعطت الأداء التمثيلي التوازن المتفق مع مسوغات مفهوم الصدمة النفسية والدلالات المعبرة عن ايقاع الشخصيات وأشكالها.

وفي مشهد آخر يتمظهر الأداء الحركي عبر (التشوه الجسدي) لبعض النزلاء وهم يتحاورون مع شخصية (خضير):

خضير: إذا أنت عراقي.

أحد النزلاء: لعد أني شنو.. أنت شنو.. هو شنو.. (يؤديها بحركات وايماءات معينة).

خضير: إذا عشت ببلادك غريب.

نزيل آخر: لعد أني شنو.. انت شنو.. هو شنو.

(يؤديها بطريقة التشوه اللفظي والجسدي).

وهذا مما يدلل على أن المتغير في الأداء من الممكن أن يتحقق بأشكال مختلفة بحسب تمظهرات الصدمة ووعي الممثل ومتطلبات الموقف المسرحي.

## الفصل الرابع
## النتائج ومناقشتها

1- في العرض المسرحي (ايام الجنون والعسل) عمد الممثل (سلام داغر) إلى تبني اسلوب ادائي في تجسيده للشخصية المسرحية يتسم بالجمع ما بين الأداء التمثيلي والتقديمي للوصول إلى تجسيد المتغير الأدائي بحسب تأثيرات الصدمة النفسية وردود افعالها.

2- يتمظهر المتغير الأدائي عبر توظيف عناصر الصوت في تشكيل ورسم المعنى للمتلقي من حيث (النبر– الوقف– التنغيم) بشكل يتناسب وتجسيد الصدمة وردود افعالها.

3- في اداء الممثلة (سوسن شكري) يتمظهر المتغير الأدائي على وفق فعل الصدمة عبر ادائها الصوتي من حيث (طبقة الصوت– النبر) كذلك عبر الأداء الحركي (الحركة الانتقالية) التي أدت وظيفتها في تحقيق المتغير.

4- اتسم الأداء الحركي بتكييف الايماءة في عملية الأداء للمتغير سواء بواسطة الوجه أو عبر الحركات (الموضعية والانتقالية) والاشارات بالرأس أو باليدين لتكون ملائمة لطبيعة اللحظة الجمالية لتحقيق المتغير في الأداء لتجسيد فعل الصدمة، كما في اداء الممثلون (سلام داغر- سوسن شكري).

5- لتأكيد الجانب الإنساني الحقيقي، كان التعمد في الأداء على كسر حالة التعبير المتقنة عبر اظهار المشاعر العفوية الطبيعية وضبطها بحدود فنية لتحقيق المتغير في الأداء الناجم عن فعل الصدمة، كما في اداء الممثل (سلام داغر).

6- حققت مجموعة الممثلين المتغيرات الأدائية في الشخصية عبر توظيف القدرات الصوتية والجسدية مع معطيات العرض المسرحي التقنية والجمالية باتجاه تحقيق نسق من التوافق أو التضاد بما ينسجم وطبيعة المتغيرات في الأداء لتجسيد (الصدمة).

7- استعمال تقنية التشويه اللفظي وغير اللفظي والجسدي واسلبة الوحدات الصوتية والايمائية لتحقيق المتغيرات الأدائية، كما في أداء مجموعة الممثلين.

**الاستنتاجات:**

1- يتوقف اسلوب أداء الممثل على وعيه بطبيعة نشاط المتغيرات الأدائية وعملية ضبطها بسيطرة التكنيك معتمدًا في ذلك على ما تفرزه من سمات وخصائص تقنية وجمالية –تحدد آلية تطبيق المتغير الأدائي.

2- أظهر الممثل العراقي قدرته التقنية في مسك آلية عمل الشخصية بوعي لمنظومة الأداء ورسم حدود تأثير الصدمة النفسية وهي تنتقل في مظاهرها للكشف عن آليات التجسيد.

3- يتشكل المتغير الأدائي من تكيف قدرات الممثل مع معطيات العرض المسرحي التقنية والجمالية لتفرز النشاط النفسي- الفيزيائي المتغير للممثل والمستند على تغير التعبير لديه في تجسيد الصدمة.

4- يتطلب من الممثل احكام السيطرة على العلاقة بين الاداء الصوتي والحركي وضبط الايقاع لتتوجه بمجموعها إلى تحقيق غايات الموقف الدرامي المبني على المتغير الأدائي للوصول إلى بناء جمالي يتركز في العرض.

5- يعد المتغير الأدائي نشاط ذهني- ذاتي ينطلق من تجربة ووعي الممثل ومحاولاته المدروسة لتجسيد فعل الصدمة وردود افعالها ليرتكز على فعل التغير للوصول إلى الهدف الفني.

6- نتيجة لتخلخل بنية الشخصية على أثر فعل الصدمة النفسية حقق الممثل المتغير الأدائي عبر استثمار طاقاته الابداعية.

**التوصيات:**

يوصي الباحث بضرورة استعارة مصطلحات نفسية – اجتماعية أخرى وتفعيلها في المسرح وبثها عبر اقامة عرض مسرحي أو ندوات ودورات وبحوث بمشاركة طلبة قسمي الفنون المسرحية وعلم النفس في جامعة بغداد.

**المقترحات:**

يقترح الباحث واستكمالاً لبحثه:

1- المتغيرات الأدائية للالم الاجتماعي في الشخصية لدى الممثل المسرحي.

**2-** علاقة الصدمة النفسية في الشخصية بالذاكرة الانفعالية لدى الممثل المسرحي.

## Abstract

## Performance Variations for Shock Situations in the Character With Iraqi Drama Actor

## BY SALMAN MEZHER DEWAN

In this research , the researcher sought help the close science for theatre art . Where he has borrowed from psychology idiom ( Shock ) to take this term large ranges within level of theatre character , acting performance over behavior variations which this term provided them to impose performance variation at Iraqi theatre actor , arriving beautifully to procedures of working of the actor to embody the shock and the resulted reactions

The research has implied four chapters : First chapter included the textual method of research , problem of the research , the need to it , grounded on interrogations as following : How does the actor receive the shock ? in the character , what are the ways or methods or procedures are taken by the actor to access to aesthetic sense of performance change to embody the shock ? . Then significance of the research , its aim , its limits and to determine idioms

Whereas second chapter ( Theoretical Frame ) has included two researches :

First research : It implies concept of shock psychologically and socially in the human beings life

Second research : It consisted of the following :

1) Shock and theatre character

2) Performance variant to the actor and embody the shock

Where by which the researcher went ahead to the international theatre texts as a trial to investigate , clarifying deteriorations of the shock on structure of the theatre text , then to discuss performance means , voice and physical techniques are used in action

Third chapter ( Steps of the research ) has implied community of the research , course of the research , to specify the sample that the researcher has chosen it to be intentional , selection and tool of the research , lastly the sample was analyzed which focused on variants of the acting performance for number of actors to embody the shock and their reactions in the theatre show ( Days of Madness and Honey )

Whereas fourth chapter has included discussion of results of the research , conclusions are linked to the aim , recommendations , suggestions , then list of references , indexes and margins


**الهوامش:**

(1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982)، ص330.

(2) احمد خورشيد النورجي، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، بغداد، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990)، ص91.

(3) توماس مونرو، التطور في الفنون، ج1، تر: عبد العزيز توفيق وآخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972)، ص476.

(4) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000)، ص8.

(5) مارفن كارلسون، فن الأداء، تر: منى سلام (القاهرة: اكاديمية الفنون، مركز اللغات– مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999)، ص5.

(6) محمد احمد النابلسي، الصدمة النفسية، علم نفس الحروب والكوارث، السلسلة الثقافية، ط5، (بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر، 1991)، ص256.

(7) الفت حقي، الاضطراب النفسي– التشخيص والعلاج والوقاية، ج1 (الأسكندرية: مركز الاسكندرية للكتاب، 2000)، ص55.

(8) احمد عبد الخالق وآخرون، الاضطرابات التالية للأحداث الصدمية، ط1، (الكويت: مكتب الانماء الاجتماعي، 2000)، ص36– 37.

(9) مكتب اليونسيف الاقليمي في الشرق الأوسط وشمال افريقيا، مساعدة الطفل الذي يعاني من الصدمة النفسية، تر: زهير زكريا، (عمان: 1995)، ص22.

(10) ينظر: اتلي ديرجروف، ردود الفعل التي تعقب الخبرات الصادمة نفسياً، تر: زهير زكريا، (النرويج: مركز علم نفس الازمات، 2002)، ص1– 3.

(11) ينظر: عثمان عصفور، سلسلة تشخيص الاضطرابات النفسية واضطرابات الضغوط التالية للصدمة، ط1، (الكويت: مكتب الانماء الاجتماعي، 2001)، ص125.

(12) ينظر: عدنان حب الله، الصدمة النفسية، أشكالها وابعادها الوجودية، ط1، (بيروت، دار الفارابي، 2006)، ص20– 22.

(13) ينظر: ماهر محمود عمر، التعامل مع الصدمات النفسية، ط1، (مؤسسة ميتشيجان للترجمة، 2007)، ص67.

(14) ينظر: عزيز حنا وناظم هاشم، علم نفس الشخصية، جامعة بغداد، (مطابع التعليم العالي بالموصل، 1990)، ص167– 168.

(15) ينظر: محمد جاسم محمد، علم النفس الاكلينيكي، ط1 (عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2004)، ص84– 85.

(16) محمد قاسم عبد الله، مدخل إلى الصحة النفسية، ط1، (عمان: دار الفكر للطباعة، 2003)، ص98.

(*) ارفنج كوفمان: ولد عام (1922) في كندا، وتابع دراسة السوسيولوجيا في شيكاغو وتعمق تحديداً في اعمال (ميدو فرويد ودور كايم)، كان أول من قدم مفهوم التحليلات المسرحية التي تستند إلى فكرة مقابلة التفاعل الاجتماعي بالأداء المسرحي. في كتابه تقديم الذات في الحياة اليومية ينظر: فيليب كابان– جان فرانسوا دورتيه، علم الاجتماع من النظريات الكبرى إلى الشؤون اليومية، تر: اياس حسن، (دمشق دارُ الفرقد للطباعة والنشر، 2013، ط1)، ص119– 120.

(17) ينظر: ارفينج زايتلن، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، تر: محمود عودة وابراهيم عثمان، (الكويت، منشورات ذات السلاسل، 1989)، ص328– 329.

(18) محمد عبد الرحمن وآخرون، المعجم الشامل لترجمة مصطلحات علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2013)، ص422.

(19) تراجيديات سوفوكليس، مسرحية (اوديب ملكاً)، تر: عبد الرحمن بدوي، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996)، ص110.

(*) الاستكشاف: هو التغير من حالة الجهل إلى حالة العلم لدى الشخصيات التي على شقائها أو سعادتها تتوقف المأساة.

الانقلاب: هو تغير عكسي ما كان متوقعاً من ظروف6 الحدث على أن يتبع هذا الانقلاب بالتسلسل الحتمي أو المحتمل. ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن (بيروت، دار العودة، 1975، ص31).

(20) تراجيديات سوفوكليس، مصدر سابق، ص137.

(21) وليم شكسبير، مسرحية الملك لير، تر: محمد مصطفى بدوي (الكويت: سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، 1976)، ص77.

(22) المَصدرُ نَفسُهُ ، ص77.

(23) وليم شكسبير ، المصدر السابق ، ص124.

(24) صالح سعد، الأنا– الآخر، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 2001)، ص43.

(25) جان ميلنج، جراهام لي، نظريات حديثة في الأداء المسرحي– من ستانسلافسكي إلى بوال، تر: ايمان حجازي (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، 2004)، ص20.

(26) ينظر: كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي، تر: امين حسين الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1998)، ص44.

(27) باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1 (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015)، ص228.

(28) قسطنطين ، ستانسلافسكي، اعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي (مصر: دار النهضة، 1973)، ص296.

(29) حسين الانصاري، شعرية الجسد في بنية الفضاء المسرحي، (بغداد، مجلة الخشبة، مركز روابط للفنون الأدائية، ع2، 2013)، ص126.

(30) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص135.

(31) ينظر: جلين ويلسون، مصدر سابق، ص153.

**قائمة المصادر والمراجع:**

**القرآن الكريم .**

1– الانصاري، حسين ، شعرية الجسد في بنية الفضاء المسرحي، (بغداد، مجلة الخشبة، مركز روابط للفنون الأدائية، ع2، 2013).

2– ايلام، كير ، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992).

3-باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1 (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015).
4-حب الله، عدنان ، الصدمة النفسية، أشكالها وابعادها الوجودية، ط1، (بيروت، دار الفارابي، 2006).
5-حقي، الفت، الاضطراب النفسي- التشخيص والعلاج والوقاية، ج1 (الأسكندرية: مركز الاسكندرية للكتاب، 2000).
6-حنا ، عزيز ، وناظم هاشم، علم نفس الشخصية، جامعة بغداد، (مطابع التعليم العالي بالموصل، 1990).
7-ديرجروف، اتلي ، ردود الفعل التي تعقب الخبرات الصادمة نفسياً، تر: زهير زكريا، (النرويج: مركز علم نفس الازمات، 2002).
8-رشدي، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن (بيروت، دار العودة، 1975).
9-زايتلن، ارفينج ، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، تر: محمود عودة وابراهيم عثمان، (الكويت، منشورات ذات السلاسل، 1989).
10- ستانسلافسكي، قسطنطين، اعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي (مصر: دار النهضة، 1973).
11- سعد، صالح ، الأنا- الآخر، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 2001).
12- سوفوكليس، تراجيديات ، مسرحية (اوديب ملكاً)، تر: عبد الرحمن بدوي، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996).
13- شكسبير، وليم ، مسرحية الملك لير، تر: محمد مصطفى بدوي (الكويت: سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، 1976).
14- صليبا، جميل ، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).
15- عبد الخالق ، احمد وآخرون، الاضطرابات التالية للأحداث الصدمية، ط1، (الكويت: مكتب الانماء الاجتماعي، 2000).
16- عبد الرحمن ، محمد وآخرون، المعجم الشامل لترجمة مصطلحات علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2013).
17- عبد الله، محمد قاسم ، مدخل إلى الصحة النفسية، ط1، (عمان: دار الفكر للطباعة، 2003).
18- عصفور، عثمان، سلسلة تشخيص الاضطرابات النفسية واضطرابات الضغوط التالية للصدمة، ط1، (الكويت: مكتب الانماء الاجتماعي، 2001).
19- عمر، ماهر محمود ، التعامل مع الصدمات النفسية، ط1، (مؤسسة ميتشيجان للترجمة، 2007).
20- كابان، فيليب، وجان فرانسوا دورتيه، علم الاجتماع من النظريات الكبرى إلى الشؤون اليومية، تر: اياس حسن، (دمشق دارُ الفرقد للطباعة والنشر، ط1، 2013).
21- كارلسون، مارفن ، فن الأداء، تر: منى سلام (القاهرة: اكاديمية الفنون، مركز اللغات- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999).
22- كونسل، كولين ، علامات الأداء المسرحي، تر: امين حسين الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1998).
23- محمد، محمد جاسم ، علم النفس الاكلينيكي، ط1 (عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2004).
24- مكتب اليونسيف الاقليمي في الشرق الأوسط وشمال افريقيا، مساعدة الطفل الذي يعاني من الصدمة النفسية، تر: زهير زكريا، (عمان: 1995).
25- مونرو، توماس ، التطور في الفنون، ج1، تر: عبد العزيز توفيق وآخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972).
26- ميلنج، جان، جراهام لي، نظريات حديثة في الأداء المسرحي- من ستانسلافسكي إلى بوال، تر: ايمان حجازي (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، 2004).
27- النابلسي، محمد احمد ، الصدمة النفسية، علم نفس الحروب والكوارث، السلسلة الثقافية، ط5، (بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر، 1991).
28- النورجي، احمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، بغداد، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990).
29- ويلسون، جلين ، سيكولوجية فنون الأداء، تر: عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000).

## الملحق (1)

## عروض منتدى المسرح للفترة من 2010-2015

| ت | اسم المسرحية | المؤلف | المخرج | السنة |
|---|---|---|---|---|
| .1 | النائمون والطوفان | عماد نافع | عماد نافع | 2010 |
| .2 | كوميديا الأيام السبعة | علي عبد النبي | خالد علوان | 2010 |
| .3 | شارع الواقعة | هانير ميلر | تحرير الأسدي | 2010 |
| .4 | أنا | محمد مؤيد | محمد مؤيد | 2010 |
| .5 | البردة | حيدر جمعة | غسان إسماعيل | 2011 |
| .6 | غربة | جمال الشاطي | كريم خنجر | 2011 |
| .7 | أيام الجنون والعسل | خضير ميري | سامي عبد الحميد | 2012 |
| .8 | الموت والعذراء | | إبراهيم حنون | 2012 |
| .9 | موت مواطن عنيف | هيثم عبد الرزاق | يحيى إبراهيم | 2013 |
| .10 | نهاية اللعبة | بيكيت | غسان إسماعيل | 2014 |
| .11 | عزيزة | تأليف جماعي | باسم الطيب | 2015 |

(*) اعداد واخراج: سامي عبد الحميد. عن قصة: خضير ميري ، مكان العرض: منتدى المسرح، تاريخ العرض: 2012 الممثلون: سلام داغر (خضير)، سوسن شكري (أم باسم). وسام فاخر (الطبيب). شيماء شوكت (المساعدة). زيدون داخل (نزيل). هبة صباح. مجموعة من طلبة معهد وكلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية.