مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN–2536–0027

جماليات تجسيد العاطفة في اداء ممثل عروض المونودراما العراقي

م. د زين العابدين جاسم محمد
جامعة البصرة \ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يرتكز العرض المونودرامي على تجسيد العواطف المتنوعة والمتعددة التي تسكن الشخصية وهذه العواطف هي التي تقود الخط الرئيسي للفعل الدرامي وكيفية التجسيد العاطفي يحدد نوع التفاعل بين الممثل والمتلقي ومن هنا ينبثق سؤال البحث : ما هي الجماليات التي يستخدمها الممثل لعرض وتجسيد عواطف الشخصية في العروض المونودراما ؟ تضمن البحث ثلاث مباحث في المبحث الاول تناول الباحث فيه أهم آراء علماء النفس عن كيفية اشتغال العاطفة ، والمبحث الثاني تناول الباحث الذاكرة العاطفية مبينا اهم انواعها واشتغالاتها عند الممثل فيما تطرق المبحث الثالث الى جماليات التجسيد العاطفة عند الممثل المونودرامي المتمثلة في صدق العاطفة وتنوعها وقوتها وثباتها ومن ثم خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات وبعدها كانت اجراءات البحث – مجتمع البحث وعينته القصدية واخيرا كانت نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر .

Research Summary

The monodrama presentation is based on the embodiment of the various and multiple emotions that inhabit the character, and these emotions are what lead the main line of the dramatic act, and how the emotional embodiment determines the type of interaction between the actor and the recipient. Hence the research question emerges: What are the aesthetics that the actor uses to display and embody the character's emotions in monodrama shows? The research included three sections. In the first section, the researcher dealt with the most important opinions of psychologists on how emotion operates. The second section dealt with the emotional memory, indicating the most important types and functions of the actor, while the third section dealt with the aesthetics of the embodiment of emotion in the monodrama represented by the sincerity, diversity, strength and stability of the emotion. Then the researcher came out with a set of indicators, then the research procedures - the research community and its intentional sample, and finally the research results, conclusions, recommendations and a list of sources.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

ان دور العواطف في ديناميكيات الفعل البشري معترف به على نطاق واسع فلا تنفصل العواطف عن الإدراك ، اذ تعد محركات فعلية تلازم المواقف التي تتشكل فيها وهي ضرورية لأي وصف للتجربة البشرية ، فلا يمكننا مثلا تخيل مسرح دون وجود العواطف فهي موجودة في كل لحظة من لحظات التمثيل ، حتى جعل ارسطو تنفيس الانفعالات و تطهير المجتمع من اثار الخوف والشفقة غاية لكل عرض مسرحي ، كما ان الارتباط بين نظريات العاطفة وفن التمثيل له تاريخ طويل حيث وجدت نتائج علم النفس وتقنيات التمثيل أرضية مشتركة، اذ تلعب العواطف وكيفية تجسيدها دورا مهما في جماليات الاداء المسرحي .

لذا فان تجسيد العواطف هو عنصر حاسم في فن التمثيل ، وهو واحد من أصعب المهام المعقدة للممثل المسرحي عموما والممثل المونودرامي بشكل خاص اذ يرتكز العرض المونودرامي على تعدد الشخصيات المختلفة او يقدم شخصية واحدة متشظية ومنقسمة في عوالم متباينة بين الماضي والحاضر او بين الوعي واللاوعي او بين الحقيقة والوهم وفي كلتا الحالتين يجد الممثل نفسه امام حالات عاطفية متنوعة ومتعددة تكون بمثابة المعادل الموضوعي لغياب الممثل الاخر حيث يعتمد اداء الممثل المونودرامي ومدى نجاحه في التأثير بالمتلقي بشكل اساسي على الجماليات التي يجسد بها تلك العواطف ، وان تحليل العلاقات المتقابلة بين العاطفة والاسلوب يمنحنا نظرة جديدة في قراءة الاداء التمثيلي ومن هنا ينبثق سؤال البحث : ما هي الجماليات التي يستخدمها الممثل لعرض وتجسيد عواطف الشخصية في العروض المونودراما ؟

اهمية البحث :

تتضح اهمية البحث كون موضوع الدراسة وعلى الرغم من اهميته لم يبحث سابقا وهو بذلك يفيد الدارسين والباحثين في المسرح والممثلين والمخرجين في عروض المونودراما

هدف البحث :

يهدف البحث الى استكشاف وفهم جماليات تجسيد العاطفة في اداء ممثل عروض المونودراما .

حدود البحث :

الحد الزماني : ٢٠١٤ -٢٠١٧

الحد المكاني : العراق

حدود الموضوع : جماليات تجسيد العاطفة في اداء ممثل عروض المونودرما .

مصطلحات البحث

١- الجمال (**Aesthetic**) :

لغة : جاء في صحاح اللغة انه " الحسن، وقد جمل الرجل – بالضم – جمالاً، فهو جميل، والمرأة الجميلة، وجملاء أيضاً - بالفتح والمد "[١].

فلسفيا : حسب افلاطون هو " حدوث تآلف وتكامل بين الشكل والمضمون ، بين الداخل والخارج "[٢] اما ارسطو فقد برط " بين الجمال والكلية والتآلف ، والنقاء والاشعاع ، والتوازن والنظام "[٣]

اصطلاحا : عند ماري الياس لا تكتفي بالتوصيف الخارجي للمادة الفنية بل " يتقصى كيفية تأثيرها على متلقيها (متعة او تطهير) ويطرحها كجزء من التجربة الجمالية في زمن ما "[٤] اما باتريس بافي يقول " هي نظرية عامة تتجاوز الآثار الخاصة وتتعلق بتعريف المعايير اللازمة للحكم بطريقة فنية ، وبرد الفعل

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

على الرابط بين العمل الفني والواقع . فهي بذلك تتقاد الى تحديد مبدأ الاختيار الجمالي : ومن اين تأتي متعة التأمل فيه ، والتطهر ،والتراجيديا والكوميديا ؟ " [٥]

التعريف الاجرائي للجماليات : دراسة القيم العاطفية واساليب عرضها لخلق التأثير والمتعة في المتلقي عن طريق عرض التكامل بين الشكل والمضمون .

٢- التجسيد

لغة : في لسان العرب هو "جَسَدَ : الجَسَدُ : جِسْمُ الإِنسان... والجَسَد: البَدَنُ، تَقُولُ مِنْه : تَجَسَّد، كَمَا تَقُولُ مِنَ الجِسْمِ : تجسَّم... وَجمْعُهُ أجساد... وَالجَاسِدُ مِنْ كُلِّ شيءٍ : مَا اشْتَدَّ وَيَبَسَ ... والجَسَدُ والجَسِدُ والجاسِدُ والجَسِيد: الدَّمُ اليَابِسُ "[٦] اما في معجم اللغة العربية المعاصرة فهو " جسّدَ يجسّد ، وتجسّداً ، وتجسّدت الفكرةُ : اكتسبت شكلاً أو قالباً محسوساً ، وجسّد الأمر : مثّله ، أبرزه في قالب أو شكل محسوس ملموس ، وجسد الاديب اكاره وعواطفه : عبّر عنها تعبيراً حيا في صور وتشبيهات محسوسة " [٧]

اصطلاحا : " اضفاء الماديات على ما هو مجرد "[٨] كذلك هو " كل شيء تقوى على رؤيته او سماعه " [٩]

عرفة الباحث التجسيد اجرائيا وفق متطلبات بحثه : استخدام الممثل المونودرامي لجسده و توظيفه بشكل مقصود للتعبير عن عواطف الشخصية المسرحية .

٣- العاطفة (sentiment) : لغة : اصلها " من عطف – يعطف عطفا . ورجل عطوف وعطف : يحمي المنهزمين . العاطفة : الرحيم ، صفة اغالبة "[١٠]

اصطلاحا : " اتجاه نفسي (ايجابي محب ، سلبي كاره) نحو موضوع معين ، الا انه مشحون بشحنة انفعالية قوية سواء من الحب او الكره ،موجه نحو موضوع العاطفة . وهكذا نجد عاطفة الام نحو ابنها ، وعاطفة الصديق نحو صديقه ، او العدو نحو عدوه "[١١] وكذلك هي " تنظيم معين لمجموعة من الانفعالات الأولية، أو المنسقة حول موضوع ما نتيجة وجود هذا الموضوع في عدة مواقف معينة وأحاطت به خبرات معينة، أثرت بالإنسان وتكررت هذه الخبرات بنفس الطريقة فنظمت بطريقة غير شعورية حول هذا الموضوع، فتكونت العادة الانفعالية التي هي العاطفة سواء كانت موجبة كالحب أو سالبة كالكره" [١٢]

عرف الباحث العاطفة اجرائيا وفق متطلبات بحثه : انفعال وجداني مبني على استجابة الممثل لموقف خارجي او داخلي يصاحبه تغيرات فسيولوجية وتعبيرات حركية تؤثر في والاداء .

٤- الاداء Performance : لغة : يأتي الاداء "من الفعل ادى وادى الشيء اوصله والاسم الاداء هو أدى للأمانة منه وأدى دينه تأدية اي قضاه "[١٣]

اصطلاحا: يعرفه (الكسندر دين) على أنه " سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن والكفاءة "[١٤] كما ان الاداء يتمثل في " إتيان الواجب في الوقت "[١٥] كما عرفه هايز " فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المرتبة زمانيا "[١٦]

عرف الباحث (الاداء) اجرائيا وفق متطلبات بحثه : كفاءة صنع الحالة العاطفية المطلوبة و وانسجام ادوات التعبير العاطفية اللفظية وغير اللفظية وفق متطلبات فعل الشخصية المسرحية .

٥- المونودراما MONODRAMA لغة : تستخدم كلمة مونودراما في اللغة العربية بلفظها الاجنبي monodama وهو مصطلح " منحوت من الكلمتين اليونانيتين Monos = وحيد و Drama = الفعل "[١٧]

اصطلاحا :هي " المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد او يتقمص وحده ادوارا مختلفة: ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة أختبار لدرجة الممثل من البراعة " [١٨] اما نهاد الصليحة

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

فقد عرفتها "مسرحيّة يقوم بتمثيلها ممثّل واحد يكون الوحيد الّذي له حقّ الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النّص المونودراميّ في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلّوا صامتين طول العرض، وإلاَّ انتفت صفة "المونو" (من الكلمة اليونانيّة Mono) بمعنى " واحد ") عن الدراما "[١٩]
عرف الباحث المونودراما بانها : مسرحية يؤديها ممثل واحد يرتكز اداؤه على عرض عاطفة الشخصية التي يتقمصها من خلال رحلة داخل اعماق النفس بمونولوجات تعبر عن الوجدان العاطفي .
ومما سبق يمكن تعريف جماليات تجسيد العاطفة في اداء ممثل المونودراما : هو الكيفية التي يتم بها عرض سلسلة من العواطف التي يكون تحفيزها من النص المسرحي ويتم تنفيذ رد الفعل بواسطة ادوات الممثل المادية والانفعالية في مكان محدد مسبقا وفي لحظة مبرمجة وفي الوقت المناسب .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : نظرية العاطفة في علم النفس

مراجعة كاملة لنظريات العاطفة النفسية وما يقوله كل منها عن تقنيات التمثيل هو خارج نطاق هذا البحث ، كما هو الحال بالنسبة لتحليل العلاقة بين علم التمثيل والعاطفة عبر التاريخ. بدلاً من ذلك ، نوضح إمكانات النظريات النفسية للعاطفة للمساهمة في نظرية التمثيل ، من خلال وصف موجز لثلاث مدارس نفسية فيما يتعلق ببدء المشاعر العاطفية الذاتية في الممثلين.
يقدم علم النفس المعاصر مجموعة واسعة من نظريات توليد العواطف التي قد توفر أساسًا آمنًا لممارسة التمثيل يشمل طيف النظريات نماذج العواطف الأساسية القائمة على الاستجابة الفسيولوجية ، والتقييم المعرفي ووجهات النظر البنائية الاجتماعية للعاطفة .
تختلف نظريات العاطفة حول العديد من جوانب التسبب في الانفعالات ، اذ تختلف حول الترتيب الذي تحدث به مكونات العاطفة خلال حلقة عاطفية ، مما يؤدي إلى تنبؤات مختلفة حول كل من فعالية تقنيات التمثيل في إثارة المشاعر ، والآليات التي تعمل بها.
تقترح نظريات العاطفة المجسدة أن المنبهات الخارجية تنشط الاستجابات الجسدية / الحركية ، والتي بدورها تنتج الشعور الواعي بالعاطفة ؛ وبالتالي ، تتبع المشاعر العاطفية الذاتية من إدراكنا لردود الفعل الفسيولوجية. على سبيل المثال ، يفترض جيمس (١٨٨٤) أن ردود الفعل الفسيولوجية تحدث قبل الشعور العاطفي الذاتي وان **" الاستجابات الجسدية فريدة لكل عاطفة وانه بحكم الانماط الفريدة للنشاط الانساني تتمايز المشاعر. وبالتالي هناك مجموعة واحدة من التغيرات الجسدية للحزن ، ومجموعة واحدة للغضب ، واخرى للسعادة . على اي حال ، فان ردود الفعل التي يحصل عليها العقل (او الدماغ) من الجسم هي التي تجعل الحدث عاطف "**[٢٠] وحسب هذه النظرية فإن إعادة إنتاج الجوانب الفسيولوجية المرئية للعاطفة كافية لتوليد المشاعر الذاتية ذات الصلة للعاطفة في الممثل.
في المقابل ، تصف نظريات التقييم لتوليد العواطف عملية التقييم المعرفي للمنبهات الخارجية ، والتي تحدد الدوافع والاستجابات الفسيولوجية والسلوك ، وكلها تساهم في الشعور الذاتي بالعاطفة اذ **" يعتبر التقييم (Applraisa) لدى أصحاب النظريات المعرفية في تفسير العواطف عمود الأساس في فهم وتفسير العواطف، فلازاروس يعتقد أن التقييم هو حكم الفرد على حدث ما من حيث اهميته او عدمها "**[٢١] ، تجادل نظريات التقييم بأن الاستجابات الفسيولوجية والمشاعر العاطفية الذاتية تحدث بعد المعالجة المعرفية للعاطفة التي تثير المنبهات. وفقًا لهذا المفهوم ، فإن مجرد إعادة إنتاج المظهر الجسدي للعاطفة لا يكفي لتوليد شعور عاطفي شخصي حقيقي ؛ العمليات المعرفية عالية المستوى ضرورية ، مثل تلك التي يتم نشرها بواسطة تقنيات الذاكرة العاطفية.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

تقترح نظريات الشبكة أن العواطف يتم تسجيلها في عقد الذاكرة الموزعة. عندما تحدث حلقة عاطفية ، فإن المعلومات حول التحفيز ، والإدراك ، والمشاعر الذاتية ، والاستجابات الفسيولوجية والسلوكية كلها مشفرة في العقد المتصلة في الذاكرة. لكل عاطفة محددة ، يتم تنظيم العقد ضمن مخطط أو شبكات .

يمكن تنشيط المخطط العاطفي (والسلوكيات المرتبطة به والاستجابات والمشاعر الذاتية) بعدة طرق ، مثل المحفزات الخارجية أو الاستجابات الفسيولوجية ، ويمكن أن يحدث التنشيط بوعي أو بغير وعي لذلك فان **" كل عاطفة من عواطفنا توفر استعدادا متميزا للقيام بفعل ما ، وكل منها يرشدنا إلى اتجاه أثبت فعالية للتعامل مع تحديات الحياة المتجددة . ولأن تلك المواقف اللانهائية تكررت مرارا على مدى تاريخنا التطوري ، فقد تجلت القيمة البقائية لذخيرتنا العاطفية في أنها أصبحت منطبعة في أعصابنا كنزعات داخلية وغريزية للقلب الإنساني "**[٢٢] تدعم نظريات الشبكة للعاطفة "فعالية" كل من ذاكرة المشاعر و العاطفة في توليد مشاعر ذاتية حقيقية للعاطفة. يؤدي استرجاع حلقة عاطفية من الذاكرة إلى تنشيط مخطط العاطفة المرتبط بما في ذلك المشاعر العاطفية الذاتية. ومع ذلك ، يمكن أن يؤدي استنساخ الاستجابات الفسيولوجية أيضًا إلى تنشيط مخطط العاطفة ، مما يؤدي بالمثل إلى مشاعر عاطفية ذاتية

ان الفروق الفردية في الوعي العاطفي داخل الممثلين قد تؤثر على ملاءمة أسلوب معين لاستنباط المشاعر لهذا الممثل. و من بين المهارات التي تعتبر ضرورية ومهمة في القدرة على التمثيل ، نظرية العقل الإدراكي والتعاطف والتنظيم العاطفي الفعال. ومن ثم ، فإن القدرة على الفهم والتجربة والتعبير عن العواطف بحرية هي أجزاء حيوية من العمل الإبداعي للتمثيل فمن **" خلال المشاعر التي هي موجهة داخليا وخاصة ، تبدأ العواطف ، التي هي موجهة خارجيا وعامة ، تأثيرها على العقل . لكن التأثير الكامل و الدائم للمشاعر يتطلب الوعي، لأنه فقط من خلال ورود الاحساس الذات تصبح المشاعر معروفة بالفعل للفرد الذي يملكها "**[٢٣]. لذلك فان الاختلافات الشخصية و الفروق الفردية من ممثل الى اخر تعلب دورا حاسما في المدى الذي يشعر به الممثلون وينظمون عواطفهم ، مرورا بفعالية تقنيات التمثيل المختلفة المصممة لاستنباط وتمثيل التجربة العاطفية.

وان اهم أحد الفروق الفردية التي تشكل عاملا مهمًا في التجربة الذاتية للعواطف هو الإدراك الداخلي ، والذي يشير إلى الحساسية للإشارات الجسدية الداخلية. اذ يتم تنشيط مناطق الدماغ الشائعة في تقييم الحالات العاطفية والجسدية. لذلك يكون إدراك الإشارات الجسدية يساهم في التجربة العاطفية الذاتية وأن الوعي الداخلي العالي يرتبط بزيادة كثافة المشاعر الذاتية ، ويكون الأفراد ذوو الوعي العالي بالعمليات البيولوجية الداخلية الخاصة بهم أكثر حساسية لمشهدهم العاطفي ، وبالتالي يكونون أكثر استجابة عاطفية للمحفزات الخارجية.

أن العواطف يتم اختبارها بشكل شخصي باعتبارها شعورًا قويًا يتم توجيهه عادةً نحو كائن معين وعادةً ما تكون مصحوبة بتغيرات فسيولوجية وسلوكية في الجسم. فكل شخص يختبر المشاعر بشكل مختلف بسبب تجربته في الحياة الشخصية وآرائه وعلاقته بالأشياء والأشخاص. لذا يمكن لبعض الأخبار أو الأحداث أن تسبب الإثارة أو الفرح لدى البعض ، بينما تسبب الحزن أو الإحباط لدى البعض الآخر، أن لهذه التغيرات العاطفية تغيرات سلوكية في الجسم مثل زيادة التنفس ، وشد اليدين ، وجبين مجعد ، وابتسامة ، ودموع. تشير هذه التغيرات الفسيولوجية في الجسم إلى العالم الخارجي إلى أن الفرد يمر بتغير في المشاعر.

العاطفة عبارة عن مجموعة معقدة من الإجراءات والتفاعلات حول عوامل داخلية ذاتية وخارجية موضوعية (ظروف معينة) ، يمكن الوصول إلى العاطفة في العملية الإبداعية عن طريق تحفيز أنظمة

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

عصبية مختلفة بشكل متعمد مما يؤدي إلى إثارة الأنظمة العصبية / الهرمونية والوعي الهائل للمسارات: ردود الفعل الجسدية (من الخارج إلى الداخل) أو المحفز المعرفي (من الداخل إلى الخارج). يتم دمج العاطفة في التقييمات المعرفية ومخططات الشخصيات والعمليات التحفيزية الخيالية وتلعب دورًا مهمًا في حفظ الأداء. تؤثر العاطفة على التعبير الجسدي والصوتي / السلوكيات التي يمكن للجمهور ملاحظتها وتفسيرها كوسيلة لقياس العاطفة وهي كما يلي :

١ – الصوت : يعد عامل الصوت موضوعًا شائعًا للاهتمام في دراسات العواطف. الصوت هو أحد الإشارات العاطفية الأكثر شيوعًا **" لأن خصائص الكلام القابلة للقياس مثل :جهارة أو حجم الصوت Volumeودرجته أو مقامه ، ونغمته أو سرعته ، هي خصائص تنقل معلومات حول الحالة الانفعالية والنوايا الفعلية للمتكلم "** [٢٤] فالمتغيرات التي تطرأ على الصوت بزيادة ارتفاعه او انخفاضه تعد المؤشر الاول للحالة العاطفية .

٢ – تعبيرات الوجه : الوجه هو أبرز وسيلة للتعبير العاطفي وأن تنشيط عضلات وجه معينة يشير إلى بدء حلقة عاطفية. وقد وضع علماء النفس نظام ترميز حركات الوجه لقياس تعبيراته ضمن تحديد عضلات الوجه المختلفة و اكدوا **" ان الانفعال الذي يأخذ بمجامع قلب المرء ينتشر ويسطر على جانبي الوجه "**[٢٥] .

٣- الايماءة : إن عامل الإيماءة هو مقياس للتواصل العاطفي لملحقات الفرد ، ويوجد انواع مختلفة منها الايقونية والمجازية والاجترارية ويجب ان نكون حذرين في تفسيرها وقرأتها ذلك أن الإيماءات يمكن إجراؤها داخل و / أو خارج الإدراك الواعي للفرد ، ويشترط ان تكون الايماءات في الاداء **" ليست في مجرد استخدام الايماءات ، وان الأمر المثالي ،هو ان الايماءات ينبغي ان تضيف شيئا الى النص ، ولا تكون مجرد عملية تكرار له ، او على الاقل ، ينبغي ان تنبعث الايماءات من تفكير واحساس الشخصية بدلا من ان تكون بمنزلة العملية الآلية للشرح أو التوضيح لجانب معين منها "** [٢٦]

٤- اوضاع الجسم الكلية : هذا العامل في تجسيد العاطفة له اهمية خاصة في عمل الممثل اذ يعد مؤشرا على صدق الاداء من عدمه من خلال تطابق بين تعبيرات الوجه و اوضاع الجسد ، فهذه الاوضاع **" لها قوة التعبير عن المشاعر نفسها ، وتظهر هذه القوة التعبيرية غالبا عندما يحاول الشخص على نحو متعمد ، ان يوصل بعض المعلومات عن انفعالاته الخاصة . فنحن لا نجد صعوبة كبيرة في اكتشاف ما اذا كان الشخص سعيدا او حزينا او خائفا ، من خلال ادراكنا للتوجه العام او " الاتجاه " العام لجسمه (الوضع المنتصب او المتعاظم مقابل الوضع المنهار والمغلوب على امره مثلا) "**[٢٧]

٥ – الفعل : الإيماءات تتطلب صراحة فعلًا جسديًا. ومع ذلك ، يمكن استخدام عامل الفعل كوسيلة للتعبير العاطفي في حد ذاته فالعواطف المصورة والمستحثة يمكن التعرف عليها بنجاح من حركات الجسد ، "أرني كيف تمشي وأنا أخبرك بما تشعر به"

المبحث الثاني : الذاكرة العاطفية واشتغالاتها عند الممثل

فكرة أن التمثيل يقوم على إعادة خلق العاطفة يدعمها استكشاف موجز للمفاهيم التاريخية للتمثيل من روما القديمة إلى أوائل القرن العشرين حيث ظهر الاتجاه نحو الواقعية في التمثيل منذ منتصف القرن العشرين بسبب تأثير الممثل والمخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي ، الذي ترتبط به أساليب التمثيل التي تميل نحو الانخراط العاطفي **" حقيقة الانفعالات التي تحتل مركز الصدارة في ابداعنا "**[٢٨] اذ حث الممثلين على السعي من أجل "الحقيقة القابلة للتصديق" للوصول لهذه الحقيقة استخدم ستانيسلافسكي أسلوب الذاكرة العاطفية **" ان تستخدم مشاعرك انت و ودون أي استثناء مهما كان الدور الذي تؤديه او**

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

الشخصية التي تصورها "[٢٩] في طريقة التمثيل هذه ، يتذكر الممثل حدثًا واقعيًا شهد فيه الممثل العاطفة المرغوبة ويعيد التجربة بوعي جوهريًا ، ويبذل جهدًا واعيًا للبقاء على دراية برد الفعل الجسدي الذي يترتب على هذا التذكر، يمكن للممثل أن يجمع مجموعة من المشاعر التي يمكنه مع الممارسة تحفيزها والسيطرة عليها . أسلوب ستانيسلافسكي في التمثيل ، والمعروف باسم (التقمص) أسلوب الاندماج العاطفي ، يطبق استخدام النبضات المعرفية الواعية للحث على حلقة عاطفية مصطنعة ، للتحضير لدور ينطوي على الخوف مثلا ، يجب على الممثل أن يتذكر شيئًا مخيفًا ، ويحاول تمثيل الدور في الفضاء العاطفي لذلك الخوف الذي شعر به ذات مرة **" ان مشاعر الفنان الانسانية المشابهة لمشاعر الدور يجب ان تبقى حية ، و لا يجوز تقليدها او ان يحل محلها اداء تمثيلي مصطنع "**[٣٠] يعتقد ستانيسلافسكي أن الممثل بحاجة إلى أن يأخذ شخصيته على المسرح عندما يبدأ في لعب شخصية ، لاحقًا اهتم ستانيسلافسكي بإنشاء مدخلات جسدية في هذه الحالات العاطفية ، معتقدًا أن تكرار بعض الأعمال والتمارين يمكن أن يسد الفجوة بين الحياة داخل وخارج المسرح.

الذاكرة العاطفية هي طريقة لرسم المحتوى من التجارب الشخصية للممثل ، من أجل تعزيز العملية التخيلية لتطوير الشخصية المسرحية. بتعبير أدق ، هي أداة تستخدم لربط المحتوى العاطفي المستمد من ذكريات الممثل بالمحتوى العاطفي للشخصية التي تم إنشاؤها في مشاهد محددة من المسرحية. حدد ستانيسلافسكي الذاكرة العاطفية على هذا النحو ؛ **" ان معناتنا الخاصة التي نستمدها من الواقع وننقلها الى ادوارنا هي التي تضفي الحياة على هذه الادوار"**[٣١] ما يؤكده ستانيسلافسكي هو أن الممثل يجب أن يعتمد على حقيقة مشاعره الداخلية المطبقة على الشخصية التي يصورها لنقل المشاعر المتخيلة بشكل مناسب وفي هذا الصدد يمكننا ان نصنف بين عدة حالات للذاكرة العاطفية عند ستانيسلافسكي وكالتالي

١- المشاعر الاولية : تأتي دون تخطيط مسبق في لحظات الهام النادرة وهي المشاعر التي **" تمتاز بالعفوية والقوة والبهاء . بيد انها لا تظهر على الخشبة كما تتصور ، فهي لا تبقى لفترات طويلة ، او على مدى فصل كامل ، بل تنشب في لحظات خاطفة و تتسلل الى الدور في بعض مشاهده الصغيرة "**[٣٢]

٢- الذاكرة الانفعالية التلقائية : تكون هذه الذاكرة سريعة الاستجابة لمتطلبات الفعل الدرامي تحدث تلقائيا ولا راديا بنسبة كبيرة ، اذ يتم استحضار العاطفة المطلوبة دون جهد بمجرد التفكير بالحالة المطلوبة يحدث الشعور ثم الفعل .

٣- الذاكرة الانفعالية الجيدة : تحدث هذه العاطفة بشكل معكوس من الخارج الى الداخل أي الافعال اولا ثم استرجاع العاطفة المصاحبة لها ، يقول ستانسلافسكي لتلاميذه**" لو انكم شرعتم في اداء الاتود مهتدين بالتشكيلات الحركية الخارجية فقط ، ثم ذكرتكم هذه التشكيلات بمشاعركم المعاشة فاستسلمت لهذه الذكريات الانفعالية وتابعتم اداء الاتود تحت اشرافها ، لقلت ، عندئذ ، انكم تتمتعون بذاكرة انفعالية جيدة "**[٣٣]

٤- الذاكرة الانفعالية الاعتيادية : يحتاج هذا النوع من الذاكرة لمجموعة من التمارين والجهد والعمل من قبل الممثل للوصول الى العاطفة المطلوبة فهي ذاكرة بطيئة و خاملة ، ومن اجل انعاشها اقترح ستانسلافسكي آلية عمل تحتوي على جانب نفسي وجانب معرفي تبدأ ب**" ادخال كلمة (لو) وظروف مقترحة جديدة ، ثم اعادة تقويم هذه الظروف تقويما جديدا ، وايقاظ الانتباه النائم ، ثم الخيال ، والاحساس بالصدق ، والايمان ، والافكار ، ثم بعث الحياة عبر هذا كله في الشعور الخامل "**[٣٤]

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

كيف يمكن للممثل تجربة مشاعر جديدة مرارًا وتكرارًا ، بعد التدريبات المتكررة والعديد من العروض المسرحية ؟ في أسلوب الاندماج العاطفي (التقمص) ، يعمل الممثل من خلال الذاكرة العاطفية و تنشط عواطفه الخاصة بطريقة تتوافق مع مشاعر الشخصية ، الجديدة ، في كل مرة يكون الموقف الدرامي للشخصية هو حافز للذاكرة العاطفية ، والتي يضعها الممثل في العمل من خلال الإجابة على (من الشخصية) و (ماذا تفعل) و (أين تفعل) و (لماذا تفعل) يقول ستانيسلافسكي بهذا الصدد **" يجب ان لا نفكر بالزهرة ذاتها ، بل ان نوجه اهتمامنا الى سبب نشوئها ، وبالأحرى الى تلك الظروف التي ولدت المعاناة ، فهي بمثابة تلك التربة التي لابد من سقايتها و رعايتها كيما تظهر عليها براعم الشعور . في هذه الاثناء ستعمل الطبيعة على خلق شعور جديد مشابهة لذلك الشعور الذي جرت معاناته من قبل "**[٣٥]

ثبت ان عمليات التكييف تؤدي إلى ردود أفعال تلقائية وبالمثل ، يمكن أيضًا إعادة إنتاج المشاعر ، الهدف الأساسي هنا هو إثارة المشاعر لدى الجمهور وفقًا لأسلوب الاندماج العاطفي ، فإن تحريك الجمهور ، وخلق التماهي أو التعاطف مع التجارب العاطفية للشخصية ، يتطلب وجود مشاعر مماثلة عند الممثل من تلك الشخصيات. حسب ستانيسلافسكي أن العواطف الطبيعية يجب أن تحدث في نفس الوقت لدى الممثل لإثارة المشاعر لدى الجمهور. لذلك حث الممثل على الدخول بشكل كامل في الشخصية ، من خلال خلق فكرة مفادها أن الممثل هو الشخصية بالفعل . هذا يفترض وعيًا مزدوجًا من جانب الممثل . الممثل يستعيد مشاعر الشخصية أثناء الأداء مرارًا وتكرارًا ، لكنه في نفس الوقت يبقيها تحت السيطرة. هذا ما يسمى بالوعي المزدوج . ينصب التركيز على المشاعر الخاصة للممثل ، ولكن بشكل عام ، يتم التركيز على المشاعر الشخصية. فالانفعالات الخاصة للممثل في خدمة الشخصية. اذ إن نقطة تألق المشاعر في الأداء هي تلك الخاصة بالشخصية ، كما هو معروض في النص الدرامي.

لكن ماذا يفعل الممثل اذا لم تكن تجاربه في الحياة الواقعية متطابقة مع تجارب الشخصية التي يصورها ؟ يوسع ستانسلافسكي مصادر الحصول على العواطف المكررة ليس بوصفك صاحب الحدث والتجربة في الحياة الواقعية فقط بل كذلك اذا كنت شاهد على حدثا ما وترك في نفسك اثرا او كنت مستمع او كنت قارئ **" وثمة احتمال اخر ، وهو لا يشترك الشخص في الحادث بوصفه شخصية فاعلة ولا بوصفه شاهدا ، وانما قد يسمع بالحادث او يقرأ عنه فقط . لن يقف ذلك عائقا امام قوة تأثير الذكريات الانفعالية وعمقه "**[٣٦] كل تلك الحالات- الشاهد والسامع و القارئ - تمد الممثل بالعواطف عندما تتصهر في بوتقة ذكرياته الانفعالية الخاصة .

مرة اخرى نتسأل ماذا يفعل الممثل اذا لم يكن أي من الحالات السابقة لا بوصفه فاعل في حدث ولا شاهد على حدث ولا مستمع او قارئ لحدث ما ؟ من اين يأتي بالعواطف المطلوبة للموقف الدرامي ؟ هنا يفعل ستانسلافسكي خاصية اخرى هي مشاركة المشاعر اي " التعاطف العاطفي" هو الشعور بنفس تجاه تجربة شخص آخر من أجل فهمها والتفاعل من خلال وجهة نظر الشخصية و رؤية العالم من خلال عيونها ، "عيش تجربة الشخصية" ، أو الاستجابة لحالة الشخصية مثل ذلك الشخص ، يمكن اعتباره أخذًا لتجربة تلك الشخصية ، أو نقل الذات معرفيًا إلى سرد الشخصية ، الطرق التي يقترحها ستانيسلافسكي لإشراك كل هذه العمليات تحت مصطلح "التعاطف" هي في حد سواء جسدية ومعرفية: تجسيد للحالات الجسدية للشخصية ، والسؤال عن كيفية تشابه الشخصية والممثل ، واكتشاف المشاعر التي يمكن للمثل فهمها ، حتى عندما لا يستطيع فهم السلوكيات اللاحقة للشخصية. يرى ستانيسلافسكي بأن إجراء هذه العمليات سيؤدي إلى التعاطف (سواء كان مشاركة المشاعر ، أو أخذ منظور أو تجربة) ، وبالتالي إضفاء

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

الطابع الإنساني ، وتحديد الهوية ، والمعرفة الحميمة ، وتجسيد العاطفة الحقيقية للشخصية ، ان تجربة التعاطف التي يفضلها ستانيسلافسكي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتجسيد الشخصية ، بما يسمى التجسيد العاطفي أي الشعور الفعلي بالحالات الجسدية والعواطف للشخصية **" يجب ان تحول التعاطف الى شعور حقيقي ينتاب الشخصية الفاعلة "**[٣٧]

يرى الباحث بأنه ما لم يؤد الممثل قطعة من سيرته الذاتية ، فإن المحتوى العاطفي للشخصية داخل المسرحية لا يمكن أبدًا أن يكون مطابقًا للذاكرة العاطفية للممثل. من ناحية اخرى حتى لو قام الممثل بقطعة من سيرته الذاتية ، فإن عملية الاسترجاع من خلال إعادة بناء الذكريات ، لن تسمح بمحتوى عاطفي أصيل. ومع ذلك ، فإن أوجه التشابه والفروق الدقيقة في مشاعر الذكريات المحددة هي التي يجب على الممثل التركيز عليها لإنشاء رابط خيالي بين التجارب الفعلية والتجارب التي تم إنشاؤها للشخصية **" كثيرا ما تعيش الانطباعات المتلقاه في ذاكرتنا ، وتستمر في النمو ، وتتعمق هناك . انها تتحول الى عوامل مثيرة لعمليات جديدة تذكر بتفاصيل لم تعش بصورة كاملة من جهة ، وتوقظ الخيال الذي يكمل خلق التفاصيل المنسية من جهة اخرى "**[٣٨]

غالبًا ما يسيء الممثلون تفسير معنى الذاكرة العاطفية. بدلاً من الاعتماد على العملية التخيلية واستخدام المحتوى العاطفي للتجارب الشخصية لإثراء المشاعر المعبر عنها للشخصية ، يحاولون إجبار عاطفة ذكرياتهم لتناسب المحتوى العاطفي للشخصية. يجب ألا يسعى الممثل أبدًا من أجل الازدواجية. التعريف الدقيق للذاكرة العاطفية هو عملية استدعاء ردود الفعل الطبيعية ، والعواطف المحسوسة لتجربة معينة ، وهذا ما يؤكده **ستانيسلافسكي " كما تنبعث في ذكرياتك البصرية امام بصرك الداخلي صورة شيء ما او شخص ما او منظر طبيعي عفا عليها النسيان ، كذلك تنتعش في ذاكرتك الانفعالية المشاعر التي خالجتك من قبل"**[٣٩]. يجب أن يسعى الممثل لمحاكاة المحتوى العاطفي لذكرياته لخلق شخصية متجسدة عاطفياً من الناحية المثالية ، يعمل الممثل على أن يستخلص جودة المشاعر التي يشعر بها من تجربة شخصية معينة لتعزيز المشاعر المعبر عنها للشخصية التي ابتكرها. بشكل أكثر إيجازًا ، فإن محتوى التجربة - حتى الشعور المرتبط بتلك التجربة - يعمل فقط كقوة دافعة ذاتيا لإطلاق العاطفة: إنه ليس العاطفة الدقيقة للذاكرة ، ولكن الجودة الأولية للعاطفة المحسوسة هي التي يجب أن يستخدمها الممثل. ثم يتم دمج الجودة الخام للعاطفة في المحتوى العاطفي للشخصية. لذلك ، يمكن استخدام الذكريات لتعزيز العملية التخيلية للإبداع الفني.

الذاكرة هي عملية ، تمرين ، تفاعل عضلي بين ماضٍ لم يعد موجود وحاضرًا متحولًا بشكل مستمر رغم ذلك الذاكرة هي أداة ضرورية للممثل و يمكن استخدام المحتوى العاطفي لتلك الذكريات لخلق شخصية أكثر جوهرية من الناحية العاطفية و غالبًا ما يخلط الممثلون بين المشاعر والعواطف. عندما يركز الممثل على ذاكرة يمكن من خلالها رسم محتوى عاطفي لاستخدامه من قبل الشخصية التي أنشأوها ، يجب عليه فصل نفسه عن مشاعر الذاكرة الفعلية للسماح للعواطف الخام بالظهور ، فإن علم الأعصاب يكشف أن الذكريات ليست تجارب ملموسة مضمنة في أذهاننا يمكن من خلالها استنباط نسخ متماثلة أولية. نحن نبني الذكريات بشكل نشط وخيالي عندما نشركها بالوعي ، بالنسبة للممثل ، كما هو الحال بالنسبة لأي شخص ، فإن الذاكرة ليست حقيقة يمكن استرجاعها بدقة ، كما أنها ليست كائنًا ، بمعنى أنها "حقيقة". بدلا من ذلك ، هي إعادة بناء كيميائي عصبي تتأثر طبيعته بالسياق الذي يحدث فيه الاسترجاع ؛ إنه استيعاب لأبسط أثر سريع الزوال ، يتأثر بظروفنا الفورية المعينة في لحظة إعادة التذكر ، وهذا ما يؤكده ستانسلافسكي بقوله **" اعجب ذلك الاثر العظيم الذي يتركه الزمن على ذكرياتنا الانفعالية وتبدلها "**[٤٠]

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

مع تحديد الذاكرة على هذا النحو من الضروري التمييز بين المشاعر والعواطف ،إذا لم تكن ذكرياتنا "حقيقة" يمكن الاعتماد عليها ، أو شيء يمكن استرجاعه باستمرار ، فإن الذكريات لا يمكن الاعتماد عليها بشكل خاص. تعيد أدمغتنا بناء الأحداث الماضية ، ويمكن أن تتغير اعتمادًا على الحالات الطارئة في لحظة الاسترجاع.ثم أيضًا ترجمة المحتوى العاطفي المرتبط بالذاكرة بوعي إلى مشاعر وكان ستانسلافسكي متنبه لذلك **" ان الزمن مصفاة رائعة وجهاز ممتاز لتنقية ذكرياتنا عن المشاعر التي تخالجنا. هذا بالإضافة كونه فنانا عظيما فهو لا ينقي ذكرياتنا فحسب ، بل يضفي عليها صبغة شاعرية ايضا "**[٤١]

الذاكرة كأداة للخيال ، بدلاً من إعادة إنتاج شيء من التاريخ الحرفي للممثل ، يحرر الذاكرة لاستخدامها بحرية وبشكل مسرحي أكثر، لم يكن ستانيسلافسكي ينوي إعادة إنتاج "التاريخ الحرفي" لتجارب حياة الممثل لاستخدامه على المسرح. قصد ستانيسلافسكي استخدام الذكريات كـ رافعة لبدء العملية ، والوصول إلى المحتوى العاطفي الخام للذاكرة. تصبح الذاكرة إعادة تخيل لشيء له فائدة معرفية وعاطفية وكيميائية عصبية ، وهو سيرة ذاتية مؤقتة أو ثانوية أو دقيقة من الناحية التاريخية ، يبدو واضحًا أن القصد من استخدام الذاكرة ، والوصول إلى المحتوى العاطفي الخام ، هو المكون الحيوي لطريقة ستانيسلافسكي.

كان ستانيسلافسكي محقًا في التركيز على العواطف. كان يعلم غريزيًا أن المحتوى العاطفي الخام هو ما يجب أن يسعى إليه الممثل. العاطفة الخام هي التي تسمح للأداء بأن يكون جديدًا وحيويًا بشكل متكرر طوال مدة العرض المسرحي. إذا ركز الممثل عمدًا على الذاكرة وحدها ، محاولًا تكرار نفس المشاعر ، فسيفشل الأداء في جذب انتباه الجمهور فتحفيز المحتوى العاطفي والتفسير الخيالي لذكريات معينة هو ما يجعل الأداء أصيل ، من جهة اخرى تعتمد قوة العواطف الناشئة أثناء الأداء على العمل التحضيري التخيلي الذي يقوم به الممثل أثناء التدريبات وضمن مستويات متعددة منها :

١ – التعاطف : العمل على زيادة الحساسية العاطفية التي تتمثل في قدرة الممثل على فهم عواطف الشخصية المسرحية و معرفته بالمقابل العواطف التي يشعر بها ولماذا ؟

٢ – الادراك العاطفي : تنمية قابلية الممثل على فهم عواطفه عندما تظهر وفهم العلاقة بين عواطفه التي يشعر بها و طريقة تجسيدها .

٣ – التعبير العاطفي : تنمية قدرة الممثل على التعبير عن عواطف الشخصية المطلوبة من خلال عواطفه بطريقة ملائمة وبالتالي ادراك الممثل كيف تؤثر العاطفة على ادائه .

٤ – الضبط العاطفي : تدريب الممثل على ان يكون المتحكم بعواطفه لا العكس ويكون لديه وعي عاطفي يعد دليلا لقيمة العاطفة واهدافها .

المبحث الثالث: جماليات تجسيد العاطفة في اداء الممثل المونودرامي :

مثلما للكلمة دورها التسميعي – التوصيلي تعد العواطف شكلا من اشكال التواصل الانساني يمكن من خلالها نقل الرسائل والتأثير بالأخر فهي كاللغة يمكن فهمها وقرأتها ومعرفة حال صاحبها وقد ادرك الممثلين القدماء اهمية العاطفة في الاداء الجمالي حيث تجعل شخصياتهم لتبدو واقعية قدر الإمكان فقد حمل الممثل اليوناني الشهير بولس جرة تحتوي على رماد ابنه على خشبة المسرح معه لضمان اليأس "الحقيقي".

وكذلك في خط متصل كان الدافع الرئيسي لفلسفة التمثيل في القرن العشرين هو رفض قطبية العقل والجسد على أساس الوضع الديكارتي للعقل والجسد على أنهما متساويان ومتعاكسان. وبات من المسلم به

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

على نطاق التركز بشكل كبير على قدرة الممثل وطرقه في استخدام العواطف على المسرح للتأثير على الجمهور بما في ذلك المونودراما التي هي نوع خاص من الأنواع المسرحية تؤدى من قبل الممثل الواحد الذي يتطلب إمكانيات وقدرات مهارية وأدائية استثنائية لكي يستطيع ان يجسيد العواطف الشخصية ضمن امكاناته التخيلية في انتاج المشاعر الداخلية اولا ثم القدرة على تنظيم وتشكيل تلك العواطف ، اذ يستخدم الممثلون اجسادهم لتجسيد التعبيرات العاطفية ضمن استجابة لظروف متخيلة وبالتأكيد هذه القدرة في الاستجابة تختلف من شخص الى اخر في درجة الموهبة والمثابرة والكمال التي يجب ان يظهرها في الدور الذي يجسده ، ومن اجل انجاح عرض الدور على خشبة المسرح من الاهمية بمكان تقديم مشاعر صادقة ومناسبة **" لأن مشاعر المسرح تعكس التمثيل والحياة كلها – يتم الكشف عن المشاعر حتى في تمثيل دور الحصان "**[٤٢]

أن المسرحية المونودرامية غالبا ما تتكون من حالات عاطفية منفصلة عن بعضها البعض أدائيا، وذلك بسبب عدم تراتبية الأحداث فيها، سواء أكانت ما يخص الشخصية الرئيسة، أم الشخصيات الأخرى، وعند التحول من حالة عاطفية الى أخر ضمن التفاعلات الادائية يتطلب من الممثل التلاعب بتعبيراته العاطفية من اجل التوافق مع ما متوقع منه في مواقف التمثيل المختلفة فكل نص مسرحي يتضمن مواقف عاطفية مطلوب تجسيدها على شكل استجابة نموذجية ، فشخصية (اكس) في مسرحية (الاقوى) للكاتب (سترندبرج) على سبيل المثال لها ميزات معينة يجب على جميع الممثلين الذين يؤدونها الالتزام بها ويجب ان يتم تمثيل الدور ضمن مرجعية معينة تم تحديدها في النص من قبل المؤلف ومع ذلك اثناء البروفات يحتاج الممثل الذي يلعب هذا الدور الى التحول من العاطفة النموذجية الى تجسيد العاطفي مبنيا على التظاهر بالدور على تجاربه الفردية وفهمه الفريد لوضع شخصية (اكس) وهنا تكمن جماليات التجسيد العاطفي بين الاستجابة النموذجية المفترضة في النص الى استجابة فعلية مجسدة من خلال اداء دور الشخصية" **ان تعامل الممثل في المونودراما مع الموجودات المسرحية قائمة على حرية الحركة والفهم الجديد لقراءة النص المسرحي، ومن ثم نص العرض اذ يأتي دوره في تجسيد علاماتها وبثها لشفراتها (ان وجدت) باتجاهات عدة ومحاولة حلها من المتلقي"**[٤٣] ، ومن اجل تجسيد اداء مقنع على خشبة المسرح يجب ان يلائم ويتناسب تجسيد العاطفة مع مواقف الشخصية المفترضة يجب أن يتمتع الممثلون بالسلطة على عواطفهم من أجل تصوير مشاعر الشخصية على خشبة المسرح. لا يمكن للممثلين أن يلعبوا عواطفهم على المسرح بغض النظر عن شخصيتهم.

ان التجسيد الجمالي للعاطفة للممثل المونودرامي المسرحي الذي يعمل مع شخصية ما ، تتطلب هذه العلاقة بالضرورة صدى داخلي حتى تكون الشخصية مقنعة فيمكن وصف الدور في السيناريو الدرامي بأنه يحتوي على مشاعر كامنة و هناك متسع في النص للشخصية كي تشعر وتفكر ، لكن الممثل هو الذي يجب أن يملأ هذه الفجوة ؛ الممثل هو الذي يقرر المشاعر والأفكار التي تمتلكها الشخصية في المواقف التي تواجهها على المسرح ، والممثل هو الذي يشعر ويفكر في هذه المشاعر والأفكار ، اذ **" تظهر طاقة التعبير التمثيلي في فن الممثل من خلال مهارته في العثور على العاطفة الحاكمة للدور المسرحي والامساك باللحظة الشعورية وقدرته على التنقل بين الحالات الشعورية المتباينة في الفعل الدرامي للشخصية التي يقوم الممثل على ادائها "**[٤٤]. من أجل أن ينشط الممثل هذه المشاعر وكذلك قدرته في التنقل بين حالات عاطفية مختلفة ، فإنه يحتاج إلى استخدام جسده وخبراته. الشخصية والممثل ليسا كيانين منفصلين. بدلاً من ذلك ، تقدم الشخصية إبرازًا لبعض جوانب تجارب وعواطف الممثل ، في إطار مرجعي آخر. يميز الإطار المرجعي المتغير وإبراز بعض جوانب تجاربه وعواطفه الممثل عن الشخصية

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

بعدة طرق يجب عليهم إما استبدال عواطفهم بمشاعر شخصياتهم أو مزج عواطفهم بمشاعر شخصياتهم. العاطفة الحقيقية على المسرح ، تعادل ما نختبره بالفعل خارج المسرح ، من الصعب للغاية تحقيقها وتعتبر أكثر جوانب التمثيل مراوغة ، اذ يستخدم الممثلون التدريبات المسرحية العاطفية التي يتم إجراؤها في البروفة لاستدعاء المشاعر اللازمة عند الطلب فالتحضير الواعي للحالة العاطفية أمر حتمي و أن كل ممثل يجب أن يكون لديه خزين مرجعي من الذكريات العاطفية التي يمكن استدعاؤها في أي وقت في خدمة الشخصية ، فمن المعروف **" ان وظيفة الكاتب الدرامي هي ان يثير العواطف؛ ووظيفة الممثل ان يجسد بأقوى وسيلة ممكنة ما كتبة الآخرون ... وهذه مهمة الاحساس "**[٤٥] من جهة اخرى يقوم بعض الممثلين أيضًا بارتجال مشهد غير مكتوب قبل حدوث مشهد على خشبة المسرح من أجل خلق الحالة العاطفية الصحيحة للحظة الأولى على المسرح .

عندما تأتي العاطفة في الحياة الواقعية ، فإننا نختبرها بشكل عفوي وكرد فعل بدون تخطيط معرفي. لكن يتعين على الممثلين في المونودراما القيام بذلك التخطيط المعرفي للحصول على العاطفة التي ستشعر بها شخصيتهم لأول مرة ، في مشهد حفظه الممثل وتمرن عليه ، في الوقت المناسب فإذا **" كانت العاطفة – بدلا من كونها موضوع يقذف نفسه من شخص أو بيئة إلى اللوزة المخية، يتم اختبارها مع القصة السابقة والقصة التالية في المخ، ومن ثم تثير عرضا خارجيا – العاطفة هي في الواقع هلام بلا قصة تمنح أفعالنا وتشكلها، ثم سوف تكون هذه العاطفة شيئا تفعله علي خشبة المسرح، مثل الرقص، والأدوات "**[٤٦] للتواصل مع عاطفة متعددة الأوجه مثل الحب أو الكراهية في الأداء ، قد يستخدم ممثلو المونودراما الكلمات ، حيث يتصارعون مع كيفية جعلها معروفة جسديًا وصوتًا من خلال تعبيرات الوجه ونبرت الصوت ، وهذه القدرة متعددة الأبعاد هي التي تميز التجسيد العاطفي ، من جهة اخرى يحتاج المؤدي إلى إظهار المشاعر المطلوبة بغض النظر عن إحساسه الجسدي .

يمكن أن يكون العديد من الأشخاص عاطفيين طوال حياتهم الشخصية ، ولكن وظيفة الممثل في العرض المونودرامي هي أن يصبح عاطفيًا عند الحاجة أثناء أداء مسرحي أو تصوير مشهد. يجب أن يكونوا الممثل جاهز بسهولة للمشاعر اللازمة في الوقت المناسب ، في ظل الوضع الجاهز تكون **" مشاعر الشخصية ومشاعرنا في حاجة الى تنظيم متعمد وفني مثل التصرفات ، الصوت والسلوك الجسد "**[٤٧] عندها تكون عواطف الممثل المونودرامي متاحة وموجوده و جاهزة للاستخدام الفوري، وبعكس ذلك إذا سمح الممثل للعضلات المتوترة ، والأفكار غير المركزة ، والنص السردي غير المحفوظ ، أو الاستعداد البطيء بإعاقة قدرته على الوصول إلى عواطفه ، فسيكون من الصعب استرجاعها عند الحاجة إليها بشدة. ثم بالنظر إلى الموقف المعاكس ، إذا كان هناك "عنصر" من التوافر العاطفي - مثل العواطف التي تسببها مشكلات الحياة الشخصية - فقد تكون هناك أوقات قد "تنفجر" مشاعر الممثل المونودرامي بشكل لا يمكن السيطرة عليه وغير مرغوب فيها ، لذلك يحتاج الممثل إلى تعلم كيفية الحصول على النوع الصحيح من المشاعر المتاحة عند الحاجة ، وتعلم كيفية التحقق من عواطفه والحفاظ عليها ، مثل الرياضي يحتاج إلى الإحماء والتمدد قبل المباراة أو المنافسة بذلك يمكنهم الأداء حتى ذروة قدراتهم ، يحتاج الممثل أيضًا إلى الاحماء. بدون الإحماء ، يمكن للممثل أن يعيق براعته ومدى عواطفه بشكل كبير.

تتمثل وظيفة الممثل المونودامي في تجسيد الشخصية مهما كانت الظروف المعينة للنص ، من أجل سرد القصة بصدق عاطفي ، يجب أن يكون الممثل قادرًا على الانتقال عاطفياً إلى حيث يحتاج المشهد للذهاب**" ومن ثم يحتم على الممثل في المونودراما التركيز على تقاسم مختلف التعبيرات الجسدية بين**

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

شخوصه الممثلة والسريعة التحول والتبدل ، بعكس الممثل في المسرح الجماعي الذي يحتفظ بتعبير واحد خاص به طوال مده العرض "[٤٨].

ان التوفر العاطفي او الضعف العاطفي عند الممثل المونودرامي هو الذي سيحمل هذه المشاعر من خلالها فيمكن للممثل أن يشعر بشيء ما ، ولكن ما لم يكن محسوسًا أو قادرًا على الظهور على السطح ، فإن الجمهور لن يلاحظ ذلك. من جهة اخرى يجب على الممثل أن لا يبكي أكثر من البكاء فعليًا، لأن الجمهور سوف يتعاطف مع معاناة الممثل وسيجد نفسه أكثر تأثرًا عاطفيًا. التوافر والضعف العاطفيان هما ما يجعلان الممثل إنسانًا وما يميزه الجمهور في المسرح ، سواء كان الممثل يطور العاطفة أثناء وجوده على خشبة المسرح ، أو يدخل في منتصف التجربة ، يجب عليه إعادة إنشاء هذه العرض مرة بعد اخرى بطريقة معقولة. ولديه فرصة واحدة فقط لتقديم أداء معقول لكل جمهور. الشيء الأساسي هو القدرة على الوصول إلى المشاعر الصحيحة في الوقت المناسب. هناك ظروف معينة يمكن أن تساعد أو تعيق التوافر العاطفي ، ويحتاج الممثل إلى معرفة ما يعيقه او ما يساعده ، حتى يتمكن من تقديم المزيد من العروض المقنعة ، والتعامل مع الظروف المحيطة به ، لذلك فان التجسيد الجمالي للعاطفة عند الممثل المونودرامي يجب ان يشتمل بالضرورة على المهارات النفسية والجسدية التالية :

١- صدق العاطفة :ان تنبعث العاطفة عند الممثل عن دافع حقيقي وليس دافع مصطنع.
٢- تنوع العاطفة : قدرة الممثل على تجسيد عواطف مختلفة او متناقضة كما ويختلف تجسيد العواطف في الفترة الزمنية التي تستغرقها .
٣- قوة العاطفة : قوة تأثير العاطفة في المتلقي بعيدا عن ثورتها وحدتها فقد تكون العاطفة الهادئة ابعد اثر و اقوى ايحاء في بعض الحالات، فعند التجسيد العاطفي تظهر شدة الانفعال بوضوح في زيادة الطاقة المبذولة في الاستجابة الفسيولوجية ويظهر الاختلاف في درجة شدتها وقوتها من انفعال الى اخر .
٤- ثبات العاطفة : وهو ثبات الشعور وقدرة التجسيد الجمالي للعاطفة عند الممثل وثبات التأثير العاطفي على المتلقي وان انتقل الممثل من عاطفة الى اخرى .

مؤشرات الاطار النظري

١ – ادوات تجسيد العاطفة عند الممثل هي : الصوت وتعبيرات الوجه والايماءة واوضاع الجسد وطريقة اداء الفعل .

٢ – اكد ستانسلافسكي على اهمية التجسيد العاطفي وتسخير التجربة الشخصية للمثل في الاداء فاكد على التعاطف مع الشخصية ضمن الظروف المعطاة وان يندمج الممثل بالدور في تقمص عاطفي اي ان يدمج الممثل احساسه الشخصي ضمن سياق الفعل لملء للشخصية بالعواطف .

٣ - اذا شعر الممثل بالانفعال الصحيح المناسب على نحو حقيقي فان الافعال والايماءات الصحيحة ستحدث عقب هذا الشعور بشكل طبيعي ويبدو الاداء واقعي والعكس يحدث عند عدم المطابقة بين عواطف الممثل وعواطف الشخصية تحدث فجوة ادائية ينتج عنها اداء بارد وباهت لا يؤثر في المتلقي .

٤ - ان الممثل الجيد يستطيع فصل الانفعالات المقصودة والمطلوبة عن التنشيط غير الملائم للانفعالات الاخرى بحيث تكون له القدرة على ادارة عواطفه وضبطها وان يظهرها في الوقت المناسب والمكان المناسب والاسلوب المناسب .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

٥ - ان جماليات التجسيد العاطفي تعمل من خلال الحالة العاطفية والتي هي علامات يقرأها الجمهور كمجموعة افعال ادائية تشكل الشخصية المسرحية من خلال حجم المشاعر والعاطفة و طريقة التعبير عنها و تكون مؤثرة اكثر مع سياق الحدث التراكمي ويضعف تأثيرها دون اخذ القصة بعين الاعتبار .

٦ - صدق العاطفة وتنوعها وقوتها وثباتها عند الممثل المونودرامي تعد محددات للقياس الكمي للتجسيد العاطفي الجمالي .

٧ - مهارات جماليات التجسيد العاطفي التي تميز التمثيل المونودرامي : التعاطف، الادراك العاطفي، التعبير العاطفي، الضبط العاطفي .

٨ - يتطلب التصوير المقنع لمشاعر الشخصية توضيح اهتمامات وأهداف ودوافع الشخصية للجمهور ، فضلاً عن المتطلبات التي يفرضها السياق الدرامي على الشخصية .

الفصل الثالث / اجراءات البحث :

اولا: مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث علا (٧) عروض مسرحية ضمن فترة حدود البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
١	ذاكرة الوجع والمسرة	فيصل جواد	فيصل جواد	٢٠١٤
٢	بقعة زيت	محمود ابو العباس	عبد الرحمن التميمي	٢٠١٥
٣	غربة	اعداد :جمال الشاطي	كريم خنجر	٢٠١٥
٤	حذائي	علي العبادي	علي العبادي	٢٠١٦
٥	اسرة بلا خرائط	خضر عبد خضير	خضر عبد خضير	٢٠١٦
٦	نورية	ليلى محمد	ليلى محمد	٢٠١٧
٧	كانت الشمس سوداء	اعداد سامي الحصناوي	سامي الحصناوي	٢٠١٧

ثانيا : عينة البحث : اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار العينة وفقا للمسوغات الآتية :

١- يتوافق العرض مع مشكلة البحث ويخدم هدفه .

٢- قدمت المسرحية من قبل ممثل محترف ذو كفاءة في الاداء من حيث جماليات التجسيد العاطفي المونودرامي .

٣- حاز العرض على المركز الاول في المهرجانات المونودراما وحظي بتقدير و باهتمام النقاد وكان له تأثير في الوسط المسرحي .

ثالث : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل المضمون)، في تحليل عينة بحثه .

رابعا : اداة البحث : اعتمد الباحث في بناء أداة البحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتكون أداة للتحليل .

خامسا : تحليل عينة البحث

مسرحية : ذاكرة الوجع والمسرة

تاليف واخراج : فيصل جواد

تمثيل : محمود ابو العباس

تاريخ العرض : ٢٠١٠

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

مكان العرض : بغداد المسرح الوطني

ملخص المسرحية :

تحكي المسرحية قصة رجل حبيس بيته بعدما قرر ان ينفي نفسه ويعتزل الناس جراء ما يحدث في البلد من قتل وتفجير وتهجير وحروب ووفق ذلك يعيش في ذاكرتين ; ذاكرة بعيدة قديمة (الفرح والمسرة) اذ يتذكر ايام زفافه ولحظات السعيدة التي عاشها في الماضي وبالمقابل ذاكرته الحالية في الوقت الحاضر (الوجع والالم) هكذا تصور المسرحية حياة الانسان العراقي بين اوجاعه ومسراته .

تحليل الاداء :

ان تجسيد الحالة العاطفية لشخصية ذاكرة الوجع والمسرة التي قدمها الممثل محمود ابو العباس تعد شخصية صعبة من الناحية النفسية كونها شخصية متشظية بين ذاكرتين متناقضتين لا يقتصر دوافع الفعل فهيا على حالة عاطفية واحدة او استقرار نفسي وعاطفي بل فيها تحولات عاطفية مختلفة من الفرح الى الحزن ومن الغضب الى الياس ومن الحب الى العدوان والكره .

امام هذا التنوع العاطفي اشتغل الممثل على استراتيجية التجسيد البياني للأداء الانفعالي فهو يأخذ تجسيد احد الانفعالات العاطفية ويرتفع به الى ذروته بصورة تدريجية ثم يفعل العكس يخفف من انفعاله بشكل تدريجي ، فالتجسيد العاطفي هنا معتدل ومحسوب ومسيطر عليه فلا تكون الحالة العاطفية مباغتة وهادرة بل تتخذ لها طريق عقلانيا وصولا الى الانفعال المحايد حيث الهدوء والاسترخاء قبل بدء الانفعال التالي ، وغالبا ما تكون فترة الهدوء الخالية من الانفعال ضعف مدة الانفعال العاطفي هذا التناوب الادائي في الايقاع العاطفي بين تجسيد العاطفي واللا تجسيد يعمل على تفريغ الشحن العاطفي للمتلقي وابقاء الانتباه والتشويق مستمر ومتواصلا طيلة العرض المسرحي .

عمل محمود ابو العباس على تنظيم انفعالاته العاطفية ويظهر ذلك في مهارته على تحقيق التوازن العاطفي و القدرة على تهدئة النفس وكبح جماح الإفراط في الانفعال سلباً أو إيجاباً فقد عمل على نحو مناسب بتقنين وتوزيع الجهد العاطفي بشكل متساوي وحسب حاجة المشهد لا افراط ولا امساك ، فكل حالة عاطفية يعد لها الطاقة الوجدانية التي تناسب التعبير والتجسيد بغير زيادة او نقصان ، فهو كممثل مونودرامي - وحيد على المسرح – يدرك انه لا يجسد الحالة العاطفية الراهنة فحسب بل سوف يجسد الحالة العاطفية القادمة وبالتالي فهو يعد الطاقة العاطفية التي تكفي للتجسيد الحالي والتجسيد القادم ، هذا التنظيم الانفعالي و التوازن في توزيع الجهد العاطفي جعل الممل يجسد جميع الحالات العاطفية بنفس المستوى الادائي من دون تذبذب فلم يظهر التعب و الاعياء على الممثل بالرغم ما يحتاجه هذا النوع من الاداء- المونودرامي العاطفي - من جهد بدني وعاطفي .

ونتيجة لتشظي الشخصية وعيشها في عالمين مختلفين وذاكرتين متناقضتين جسد الممثل حركاتها وانفعالاتها على خشبة المسرح حسب ما تمر به من انفعالات وفورة نفسية اذ تتحرك جراء مثيرات داخلية تبدو متغيرة غير ساكنة مما اقتضى اداء مركبا بين الانفعال والتجسيد العاطفي العميق للمشاعر العاطفية الصادمة وبين الانفعال والتجسيد العاطفي السطحي لتأكيد الانتقال من حالة عاطفية الى اخرى لهذا فان الشخصية التي قدمها ابو العباس تعد صعبة من الناحية النفسية كونها شخصية متشظية لا يقتصر دوافع الفعل فيها على حالة عاطفية واحدة بل فيها تحولات عاطفية متناقضة من الفرح الى الحزن ومن الغضب الى الياس ومن الحب الى الكره ، فقد استطاع الممثل من فتح آفاق الشخصية وتجسيد هذه الحالات العاطفية المتنوعة بشكل كاريكاتوري مميز ، فمن ناحية التجسيد الحركة عمل على مجموعة حركات التي تعبر عن

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

كل حالة عاطفية ، فاظهر صيغ تعبيرية عن العواطف المطلوبة للموقف الدرامي من جهة ومناسبة للمتلقين من جهة اخرى فكانت اغلب الصيغ التعبيرية عن العواطف من السمو والاتقان ولم يكن هذا ممكن ما لم تتوافر الامكانات والمهادات التي يستثنى عن طريق تمكنه منها صياغة وتجسيد تلك العواطف في الصيغ المناسبة والدقيقة التي اخرجها من نطاقها الداخلي الشعوري الى نطاق التجسيد الخارجي البادي للعيان .

من جهة اخرى جسد ابو العباس الانماط العاطفية المستجيبة بتوظيف التأثير العاطفي بشكل مغاير و مختلف عن العاطفة الاصلية ،اذ جسد الضحك بشكل انفعالي هستيري بصوت عميق يكون على شكل صيحة طويلة مع حشرجة مستخدما قبضة يديه على كمن يرمي برشاش مع وضع جسدي قتالي و بفتحة فم كبيرة تعطي انطباع بالخوف والرعب واخيرا ينهي الضحكة باهات متقطعة حزينة مؤلمة ، هذا التعدد في وسائل التجسيد العاطفي عند الممثل من ايماءات مشحونة عاطفيا الى افعال حركية معبرة مع اوضاع جسدية صادقة لبروز خلجاته العاطفية وعرضها في اغراض متعددة كالغضب والحب والخوف والحزن وبهذا التجسيد يمنح الاداء تنوعا ويعرض على المتلقي صور خاصة من العواطف ويوفر تلذذهم لاختلاف بعضهم غن البعض حسب اذواقهم .

شكل التقارب المكاني احدى وسائل التجسيد العاطفي الجمالي ضمن شروط التبلور الوجداني حول اي موضوع حسي ان يكون موجود بالقرب من المتلقي وفي محيط ادراك لذا كثيرا ما يقترب الممثل محمود ابو العباس من مقدمة المسرح قرب الجمهور في الحالات العاطفية المؤثرة ففي احدى الحالات العاطفية الحزينة اقترب من المقدمة بانحناء الجسد والعين الدامعة وتدلي زوايا الفم والايماءات البطيئة مع صوت متوتر حزين من خلال الانغماس الكامل في الواقع العاطفي للشخصية ،نقل ألم صوفي بأصالة استثنائية كان لها صدى عميق لدى المتلقي.

عمل الممثل على تطابق الملفوظ النصي ذات الحمولات العاطفية مع الشعور الداخلي وبالتالي عرض الحالة العاطفية من خلال التجسيد الحركي والتعبيري والصوتي للشخصية بنسب متفاوتة في تحقيق التجسيد العاطفي الجمالي فالملفوظ النصي لا يتجاوز نسبته ١٠% اما التعبير الصوتي فيكون بنسبة ٤٠% اما نسبة التجسيد غير اللفظي يكون بنسبة ٥٠ % هذه النسب التي جسدها الممثل من خلال العرض العاطفي المتحقق في هذا العرض المسرحي لذلك يمكن القول ان الممثل محمود ابو العباس يتمتع بقدرة على تجسيد عواطف الشخصية في معالجته للنص المسرحي باعثا ذلك العالم الداخلي المتأزم للشخصية وانفعالاتها النفسية والغاية التي يبغي تحقيقها و هذه القدرة التجسيدية لم تتحقق بدون معرفته الانفعالية التي استطاع من خلالها ترجمة تلك الانفعالات والخصائص السلوكية واسترجاع ملامح تلك الحركات والفعال والوضعيات والاشارات وطريقة الالقاء ونبرت الصوت مجسدا ذلك القلق الانساني وازمة النفس وكل ما يعتريها من وعواطف انفعالات .

الفصل الرابع : اولا - نتائج :

١- اعتمد محمود ابو العباس جماليات التجسيد البياني للعاطفة بين الاسترخاء والانفعال .
٢- حقق الممثل التوازن العاطفي بين الشعور الداخلي المفترض للشخصية (التجربة العاطفية) وبين التجسيد والتصرف والسلوك التمثيلي (التعبير العاطفي) .
٣- نجح ابو العباس بهندسة عواطفه حسب حاجة المشهد لا افراط ولا امساك فأعطى لكل حالة عاطفية انفعالها المناسب في النوع والشدة والمدة .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

٤- عمل الممثل بطريقة الاداء المركب في الانتقال من حالة عاطفية الى اخرى مناقضة لها .
٥- جسد الممثل بعض الحالات العاطفية بمبدأ الضد النوعي للتجسيد العاطفي فقد جسد الضحك مثلا على شكل الم حزين .
٦- استخدم الممثل جغرافية الخشبة المسرحية لتعميق التواصل العاطفي .
٧- التكامل والجمال العاطفي عند الممثل تشكل وفق نسب متفاوتة من الكلمات اللفظية الدلالية والتعبيرات الصوتية الادائية والتجسيدات الجسدية من ايماءات وتعبيرات الوجه والافعال و وضعيات الجسم والتي كانت نسبتها تصل الى اكثر من ٥٠ % .

ثانيا – الاستنتاجات :

١- استندت جماليات التجسيد العاطفي للمثل المونودرامي على المنهج الاندماج العاطفي فكلما كانت العاطفة حقيقية كان الفعل صادقا والفعل الصادق بدوره يخلق شخصية مؤثرة مما يجعل العرض ناجح .
٢- يتعلم الممثلون في المونودراما كيفية ادارة تحفيز انفسهم ، وهذا الاجراء يعزز جماليات التجسيد العاطفي بحيث يصبحوا مدركين لمشاعرهم وسلوكهم .
٣- ان الممثلون ذوي القدرات المرتفعة من جماليات التجسيد العاطفي يمتلكون مهارات تمثيل فعالة ونجاح مهني اكثر مقارنة بنظرائهم ذوي القدرات المنخفضة من جماليات التجسيد العاطفي
٤- يطوّر الممثلون مهارات التجسيد الجمالي الانفعالية والتي تتضمن: الوعي بالحالة الانفعالية للشخصيات المسرحية، والتمييز بين انواع مختلفة من انفعالات بناء على المنبهات الموقفية والتعبيرية ، والقدرة على الاندماج العاطفي مع الشخصية .
٥- ان التركيبة العاطفية موجودة في النص المسرحي وكيفية التعامل معها يعود للممثل ضمن ادارة العاطفة وفن التعامل معها بذكاء فيختار افضل الاستجابات العاطفية وافضل ردود الافعال .

ثالثا – التوصيات :

١ - أن يتعلم الممثل تجسيد ومحاكاة العواطف وهذا يعني تعلم التظاهر حسب الرغبة في تكوينات الجهاز التنفسي والوضعي والوجه التي تتوافق مع السلوكيات العاطفية الواقعية.
٢- يجب أن يتزود الممثل بتقنية للتحكم الطوعي في الجسم أو جزء من الجسم المتورط في السلوك العاطفي واللفظي المراد تمثيله ومن اجل هذا الغرض ، يجب تطوير تمارين خاصة تشمل مجموعات محددة من العضلات.

مصادر البحث ومراجعه

اولا – الكتب :

١ - الحصناوي (سامي) ، سيمياء اداء في العرض المسرحي المونودرامي ، (الاردن ، عمان : مؤسسة دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٤ .
٢ - الهاجري (فهد) ، تحليل الدور المسرحي بين مخيلة المخرج وطاقة الممثل ، الكويت : المعهد العالي للفنون المسرحية ، ب ت .
٣ - الكساندر دين ،اسس لإخراج المسرحي ، تر: سعدية غنيم ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥
٤ - جولمان (دانييل)،الذكاء العاطفي ، تر : ليلى الجبالي ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٢) ، ٢٠٠٠

ISSN-2536-0027

٥ - خليفة (صابر) ، مبادئ علم النفس ، الاردن ، عمان : دار اسامة للنشر والتوزيع ،٢٠٠٩
٦ - الجرجاني (علي بن محمد بن علي)، التعريفات ، (بغداد: مطبعة الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦)
٧ - جوردون (هايز) ، التمثيل والاداء المسرحي ، ترجمة : محمد سيد ، اكاديمية الفنون وحدة الادارات مسرح (٣٦) ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ١٩٩٩
٨ - ديور (اودين) ، فن التمثيل - الافاق والاعماق ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة ، ج٢ ، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح (٣٠) ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ١٩٩٩.
٩ - داماسيو (انطونيو)، الشعور بما يحدث ، ترجمة : رفيف كامل غدار ، لبنان ، بيروت :الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠.
١٠ - ستانيسلافسكي (كونستانتين) ، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية ، ترجمة : شريف شاك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .
١١ - صليحة (نهاد) : التيارات المسرحيّة المعاصرة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص١٦٥
١٢ - طه (فرج عبد القادر) ، اصول علم النفس ، القاهرة : دار انباء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .
١٣ - عبد الحميد (شاكر) ، التفضيل الجمالي ، الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١
١٤- لويس (سي دي) ، الصورة الشعرية ، ترجمة : احمد نصيف الجنابي وآخرون ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٣ .
١٥ - كوجيف (كوجو)، فن الممثل ، تر: عقيل مهدي يوسف ، مركز انانا للأبحاث والدراسات والترجمة – دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ،٢٠٢١ .
١٦ - موسى (ميادة اسعد) . ((بناء مقياس التكيف العاطفي لدى اطفال الروضة))، مجلة البحوث التربوية والنفسية (بغداد)، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ،العدد ٧٢ ، ٢٠٢٢ .
١٧- ويلسون (جيلين) ، سيكولوجية فنون الآداب ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،٢٠٠٠ .

ثانيا - المعاجم والقواميس :

١- ابن منظور ، لسان العرب ،ج٣ (لبنان : بيروت ، دار صادر ، ط٣ ، ب ت)
٢- ابن منظور ، لسان العرب ، ج٦ ، (القاهرة : دار الحديث ، ٢٠٠٣)
٣- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد الاول ، (بيروت : دار لسان العرب، ١٩٧٠)
٤- بافي (باتريس)، معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف. خطار، بيروت :المنظمة العربية للترجمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ٢٠١٥ .
٥ - الياس (ماري) وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، لبنان ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٣٠٠٦
٦ - عبد الحميد (محمد محي الدين) ومحمد عبد اللطيف السبكي ، المختار من صحاح اللغة ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة، ١٩٣ .
٧ - عمر (احمد مختار) ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، القاهرة : دار الكتب ، ٢٠٠٨

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

٨ - وهبة (مجدي)، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ط١ لبنان : بيروت . مكتبة لبنان ، ١٩٩٤

٩ - وهبة(مجدي) ، معجم مصطلحات الآدب ، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤ .

ثالثا – الرسائل والاطاريح :

١ - خليل (معاوية خازر) ، مستوى النضج العاطفي لدى طلبة جامعة مؤتة ، رسالة ماجستير (منشورة الكترونيا) ، اشراف : د. نائل البكور ، (جامعة مؤتة : عمادة الدراسات العليا ، ٢٠١٢)

رابعا – الدوريات :

١ - كوك (آمي) ٠((تاملات في العاطفة والتعاطف في المسرح)) ، ترجمة : احمد عبد الفتاح ،مجلة مسرحنا ، السنة الثالثة عشر ، العدد ٦٩٢ ، الاثنين ٣٠ نوفمبر ٢٠٣٠ ،٢٧ .

---

[١] محمد محي الدين عبد الحميد ومحمد عبد اللطيف السبكي ، المختار من صحاح اللغة ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة، ١٩٣) ص٨٣ .

[٢] شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، (الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١) ص٨

[٣] المصدر نفسه ، ص٨

[٤] ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، (لبنان ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٣٠٠٦) ص٣١٦

[٥] باتريس بافي ، معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف. خطار (بيروت :المنظمة العربية للترجمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ٢٠١٥) ص٢٢١

[٦] ابن منظور ، لسان العرب ،ج٣ (لبنان : بيروت ، دار صادر ، ط٣ ، ب ت) ص١٢٠

[٧] احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، (القاهرة : دار الكتب ، ٢٠٠٨) ص٣٧٣

[٨] مجدي وهبة ،كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ط١ (لبنان : بيروت . مكتبة لبنان ، ١٩٩٤) ص٣١٥

[٩] سي دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة : احمد نصيف الجنابي وآخرون ، (بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٣) ص٤٦

[١٠] ابن منظور ، لسان العرب ، ج٦ ، (القاهرة : دار الحديث ، ٢٠٠٣) ص ٢١٣

[١١] فرج عبد القادر طه ، اصول علم النفس ، (القاهرة : دار انباء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص١٣٥

[١٢] صابر خليفة ، مبادئ علم النفس ، (الاردن ، عمان : دار اسامة للنشر والتوزيع ،٢٠٠٩) ص١٧٥

[١٣] ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد الاول ، (بيروت : دار لسان العرب، ١٩٧٠) ص٣٧.

[١٤] الكساندر دين ،اسس لإخراج المسرحي ، تر: سعدية غنيم ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ص٩ .

[١٥] علي بن محمد بن علي الجرجاني ، التعريفات ، (بغداد: مطبعة الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص١٠ .

[١٦] هايز جوردون ، التمثيل والاداء المسرحي ، تر : محمد سيد ، ط٢ ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة- اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ، مسرح (٣٦) ، ب ت) ص ٢٢

[١٧] ماري ياس وحنان قصاب ، مصدر سابق ، ص٤٩٣ .

[١٨] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الآدب ، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤) ص ٣٢٩ .

[١٩] نهاد صليحة: التيارات المسرحيّة المعاصرة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص١٦٥

[٢٠] ميادة اسعد موسى ((بناء مقياس التكيف العاطفي لدى اطفال الروضة))، مجلة البحوث التربوية والنفسية (بغداد)، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ،العدد ٧٢ ، ٢٠٢٢ ،ص٤٧٧ .

[٢١] معاوية خازر خليل ، مستوى النضج العاطفي لدى طلبة جامعة مؤتة ، رسالة ماجستير (منشورة الكترونيا) ، اشراف : د. نائل البكور ، (جامعة مؤتة : عمادة الدراسات العليا ، ٢٠١٢) ص ٢٤

[٢٢] دانييل جولمان ،الذكاء العاطفي ، تر : ليلى الجبالي ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٢) ، ٢٠٠٠) ص ١٨ .

[٢٣] انطونيو داماسيو ، الشعور بما يحدث ، ترجمة : رفيف كامل غدار ، (لبنان ، بيروت :الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠) ص٤٢

[٢٤] جيلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الآداب ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، (الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٠) ص١٨٥

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والعشرون– آب ٢٠٢٣–محرم ١٤٤٥
ISSN-2536-0027

[٢٥] المصدر نفسه ، ص١٨٣
[٢٦] المصدر نفسه ، ص ١٩٩
[٢٧] المصدر نفسه ، ص١٦٦
[٢٨] كونستانتين ستانيسلافسكي ، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية ، ترجمة : شريف شاك ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧) ص٣٣٣
[٢٩] المصدر نفسه ، ص٣٣٥
[٣٠] المصدر نفسه ، ص٣٣٤
[٣١] المصدر نفسه ، ص٢١٦
[٣٢] المصدر نفسه ، ص٣٣٣
[٣٣] المصدر نفسه ، ص٣١٩
[٣٤] المصدر نفسه ، ص٣١٩
[٣٥] المصدر نفسه ، ص ٣٤٧
[٣٦] المصدر نفسه ، ص ٣٥٢
[٣٧] المصدر نفسه ، ص٣٥٣
[٣٨] المصدر نفسه ، ص٣٥١
[٣٩] المصدر نفسه ، ص٣٢٠
[٤٠] المصدر نفسه ، ص٣٢٨
[٤١] المصدر نفسه ، ص٣٢٠
[٤٢] كوجو كوجيف ، فن الممثل ، تر: عقيل مهدي يوسف ،(مركز انانا للأبحاث والدراسات والترجمة – دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ،٢٠٢١) ص٥٢
[٤٣] سامي الحصناوي ،سيمياء اداء في العرض المسرحي المونودرامي ، (الاردن ، عمان : مؤسسة دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٤) ص١٣٦
[٤٤] فهد الهاجري ، تحليل الدور المسرحي بين مخيلة المخرج وطاقة الممثل ، (المعهد العالي للفنون المسرحية ، ب ت) ص٣
[٤٥] اودين ديور ، فن التمثيل - الافاق والاعماق ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة ، ج٢(اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح (٣٠) ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ١٩٩٩) ص٨١
[٤٦] آمي كوك ((تاملات في العاطفة والتعاطف في المسرح)) ، ترجمة : احمد عبد الفتاح ،مجلة مسرحنا ، السنة الثالثة عشر ، العدد ٦٩٢ ، الاثنين ٣٠نوفمبر ٢٠٣٠ ،٢٧ .
[٤٧] هايز جوردون ، التمثيل والاداء المسرحي ، ترجمة : محمد سيد (اكاديمية الفنون وحدة الادارات مسرح (٣٦) ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ١٩٩٩) ص١٧٧
[٤٨] سامي الحصناوي ، ص١٤٤