جامعة ديالى
كلية التربية الاساسية
الدراسات العليا
قسم التربية الفنية

اثر استخدام طريقة المشروع في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة قسم التربية الفنية

رسالة قدمتها الطالبة
سهاد رشيد علي

إلى مجلس كلية التربية الاساسية / جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في طرائق تدريس التربية الفنية

بإشراف

أ. د علاء شاكر محمود

1434هـ 2013م

الفصل الأول

التعريف بالبحث

* مشكلة البحث
*اهمية البحث والحاجة اليه.
* هدف البحث.
* فرضيات البحث.
* حدود البحث.
* تحديد المصطلحات.

مشكلة البحث:

تعد التربية الفنية واحدة من المواد التعليمية المهمة والضرورية لبناء شخصية الطالب، واظهار مواهبه كما انها تعمل على تنمية الطالب تنمية شاملة من جميع النواحي العقلية والوجدانية والجسدية، والاجتماعية وكذلك الجمالية. وذلك من اجل اعداده اعداداً فنياً، كما يتم من خلالها تزويد المتعلم بالخبرات المعرفية والمهارات بمختلف انواعها مثل الاشغال اليدوية والرسم والتمثيل ليستطيع بعد ذلك تقديم افضل ما يمكن وبالتالي يكون مبدعاً في عمله ونافعاً لنفسه ولمجتمعه.

اي ان التربية الفنية المعاصرة اداة تمكن الفرد من ان يرتقي بحياته الى اعلى المراتب، تذوقاً واداءً جميلاً وفاعلية ونقد.

ان التربية الفنية اداة التمدن ، ووسيلة الترقي الى المدنية والمدخل لربط الانسان بالطبيعة وبخالقها، ونافذة من خلالها يتعلم الفرد ان يكون عضواً فعالاً في الجماعة (الحيلة، 1998، ص25).

فالتربية الفنية تتضمن مجموعة من المجالات والنشاطات الفنية مثل الفنون التشكيلية والموسيقية والمسرحية (البسيوني، 1985، ص209).

لذلك يعتبر النشاط الفني مظهر من مظاهر الحياة الانسانية، ويختلف بأختلاف الارضية الثقافية، ويتميز بالفعالية ، والجهد الذي يبذله الفرد للتعبير عن احاسيسه، ومشاعره التي تجيش في نفسه، أو تؤثر فيه تجاه ما يحيط به من مواقف انفعالية واجتماعية وعاطفية، وبذلك تتنوع الفنون التي تصدر عنه من لفظية منطوقة، او حركية، او صوتية (الحيلة، 1998، ص27).

ومهما تعددت الفنون في التربية الفنية الا انها تتشابه في الهدف الجمالي وهو العنصر الحسي الذي يكمن في المادة يجذب المتلقي ويؤثر فيه ويثير احساساته جميعاً لكونها تمثل الحياة بصيغة جديدة تتفق والاعراف الفنية

(عبد الحميد، 2001، ص5) .

لذا يعد التمثيل فرع من الفنون الجميلة والذي يعني التشبيه والتشبيه يعني المحاكاة والمحاكاة اصل الفن وجوهره (عبد الحميد، 2001، ص8).

ونظراً لأهمية التمثيل فقد اهتم به المربون وعلماء التربية وذلك لما يتيحه من فرص ثمينة لتعليم المتعلم كيفية التوافق مع نفسه ومع مجتمعه الذي يعيش فيه (عبد اللطيف، 1978، ص73).

فالممثل بواسطة (جسمه وصوته) وتعبيراتهما ينقل الفكرة الرئيسية للنص. كما ان التمثيل يعتمد في الاجادة على عاملين هما الموهبة والتدريب والتعلم. وبناءاً على ذلك يمكن تعلم التمثيل عن طريق التدريب والممارسة وزيادة الخبرة والمعرفة (عبد الحميد، 2001، ص 22) .

اذ ان التمثيل الجيد يمكن ان ينتج من الممارسة (او التدرب) على مهارات معينة يمكن للفرد ان يتعلمها اذا كان لديه القابلية او الموهبة او الذكاء او التصميم على ان يفعل ذلك (صلاح، 2005، ص 102).

وترى الباحثة ان القابلية والموهبة والذكاء والتصميم من الامور المهمة التي اذا المّ بها الممثل يستطيع الوصول الى الهدف وتحقيق طموحاته للوصول الى مستوى عالٍ من الاداء ويستطيع بذلك اكتساب المهارات بشكل اسرع.

هذا وان الفرد عندما يسعى الى اكتساب مهارة معينة فيتم ذلك من خلال التدريب عليها، والتدريب نوع من انواع التعلم يهدف الى تنمية قدرة الفرد على استخدام عضلاته بما يؤدي الى توافق عقلي من نوع جديد كأنموذج للاستجابة المطلوبة في موقف معين، ان ما يتعلمه الا استجابات (موسى، 2001، ص 61). ومن هنا يبرز دور المهارات بصورة عامة في حياة الطالب العملية في مجال دراسته للفنون اذ ان التوجيهات التربوية الحديثة تطالب بضرورة تزويد المتعلم بالمهارات بشكل عام، والتي من شأنها بناء شخصية المتعلم وتنمية قدراته الابداعية، كما ان التطور في مجالات العلم والمعرفة يفرض على الانسان تعلم مهارات جديدة ومتنوعة قادرة على الانجاز بفعالية قابلة للقياس والتقويم وبالتالي اصدار الحكم على اتقانها وتصحيح ما بها من اخطاء (هارف، 2004، ص6).

وترى الباحثة انه يمكن تنمية المهارات بأستخدام طرائق تدريس نستطيع من خلالها كسب مهارة كما ان مثل هذه الطرائق تعمل على جعل المتعلم كيف يفكر وكيف يخطط وكيف ينفذ ويقوم. وكذلك تؤثر في عاداته وسلوكه، كما وتهتم بالمتعلم

وتجعله محور العملية التعليمية، "لذا إن ميدان طرائق التدريس ميدان واسع ومتطور وهو من الميادين التي تخضع دوماً للتجريب والمقارنة والتقويم، بغية معرفة تأثير اكثر الطرائق فعالية لتوصيل المادة الى الطلبة (موسى، 2001، ص85).

ومن بين هذه الطرائق هي طريقة المشروع التي تنقل مسؤولية التفكير من المعلم الى المتعلم، وتركز عليه، وقد نستطيع من خلالها تنمية مهارات مختلفة. كما تعتبر هذه الطريقة من الطرائق التي تراعي نفسية المتعلم وميوله ورغباته، وكذلك تعطيه الحرية في الاختيار، وتعود المتعلم على التخطيط والتنفيذ والتقويم. اذ ان المشروع يشكل اهمية بالنسبة للمتعلم وذلك لانه ينبع من رغبة المتعلم في تحقيق هدفه في التعلم، فالمشروع يتطلب تظافر الجهود لانجازه على اكمل وجه، وبذلك يتحقق الهدف الذي يسعى الطلبة الى تحقيقه. هذا وان خطوات المشروع اذا طبقت بصورة صحيحة سوف تؤدي الى نجاح العمل، حيث ان كل خطوة مرتبطة بالاخرى ومكملة لها. فضلاً عن ذلك فإن دور المتعلم في طريقة المشروع اكبر من دور المعلم، لأن المتعلم تقع على عاتقه المسؤولية في العمل والبحث وباقي مجالات المشروع، فنجاح المشروع يعتمد على نشاط المتعلم ودافعيته نحو العمل ، كما ويكون المتعلم هو الشيء الاساسي في هذه الطريقة، حيث يكون التركيز عليه بصورة كبيرة، اما دور المعلم في طريقة المشروع فنرى انه مرشد وموجه للطلاب ومراقب لأعمالهم وكذلك يقترح عليهم المشاريع التي يراها مناسبة لقدراتهم وميولهم ويترك لهم حرية الاختيار، اي لا يفرض رأيه عليهم، كذلك يشارك طلابه في تقييم المشروع. لذا تفترض الباحثة استخدامها والتي بدورها قد تؤدي الى تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة قسم التربية الفنية، بعد ان تبين للباحثة من خلال دراسة استطلاعية اجرتها في الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية، ضعف التعبيرات والاداءات العفوية والحركات، وافتقار الطلبة الى هذه المهارات فالممثل الذي الذي لا يمتلك مهارة في ادائِه للدور لا يستطيع توصيل المضمون الى المتلقي، كما ان جسد الممثل وصوته يعتبران من اهم ادواته في عملية تشكيل ايماءاته واشاراته التعبيرية. لذا يجب على الممثل ان يهيء جسمه وصوته بصورة مستمرة لكي يصبح مرناً وبعيداً عن التوتر. كما ان البحث الحالي يحاول الاجابة عن السؤال

التالي: هل ان لطريقة المشروع اثر في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة قسم التربية الفنية؟

* اهمية البحث والحاجة اليه:

ان استخدام الفنون بصورة عامة تعد من اكثر الوسائل ملائمة للطلبة الذين لا يستطيعون التعبير عن ما يجول في اذهانهم، فأستخدام الانشطة الفنية بما فيها التمثيل يعتبر ترجمة للافكار والاحاسيس الداخلية للانسان. فضلاً عن ممارسة الطلبة للفنون يحقق لهم اشباعاً لرغباتهم المختلفة كالتعبير عن المشاعر والاحاسيس، فيكتسبون من خلالها الخبرة والمهارة من خلال طرائق التدريس الحديثة التي تهتم بالمتعلم وتؤكد عليه.

اذ كان التدريس في الفترة الماضية يعتمد على الطرائق التقليدية التي تركز على المعلم وتهمل المتعلم مما ادى الى ان المتعلمين اصبحوا يتعلمون من اجل اجتياز الامتحان لا من اجل اكتساب مهارة، لذلك اتجهت التربية الحديثة الى معالجة هذه المشكلة وذلك بأتباع طرائق واساليب جديدة تؤكد على التفاعل المباشر بين المعلم وطلابه، وزيادة ثقة المتعلم بنفسه، وقدرته على البحث وتحمل المسؤولية (الكناني وفراس، 2012، ص163).

فطريقة المشروع من الطرائق التدريسية الحديثة التي تشجع الطلبة على التعاون فيما بينهم، وكذلك يستطيع الطلبة من خلالها تعلم الكثير من الاشياء واكتساب العديد من المهارات كما تشجعهم على الابداع والابتكار. وفضلا عن ذلك لا بد لمدرس التربية الفنية ان يحدد الطريقة التي تنسجم مع المادة التي يقوم بتدريسها.

وبناءاً على ما تقدم فأن اهمية البحث تكمن في:

1. يمكن ان يستفيد من هذه الدراسة الطلبة الذين لديهم رغبة في التمثيل.
2. تفيد هذه الدراسة العاملين في النشاط المدرسي.
3. تشكل اضافة للمكتبة العلمية حيث لم تجد الباحثة دراسة سابقة مشابهة لها.

4. قد تساعد هذه الدراسة على تنمية مهارات التمثيل، كما تفيد العاملين في مجال التمثيل المسرحي بشكل عام.
5. التعرف على طرائق التدريس التي تصلح لتعليم الفنون وخاصةٍ التمثيل.

*** هدف البحث:**

يهدف البحث الحالي الى تعرف اثر طريقة المشروع في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة قسم التربية الفنية.

*** فرضيات البحث: –**

1– لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى (0,05) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة المشروع بين متوسطات درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبارين (القبلي والبعدي).

*** حدود البحث:–**

يتحدد البحث بـ :

1. الحد الزماني: 2012–2013.
2. الحد المكاني: قسم التربية الفنية / كلية التربية الاساسية / جامعة ديالى
3. الحد البشري: طلبة المرحلة الثانية / قسم التربية الفنية .
4. الحد الموضوعي : المهارات الجسدية والصوتية .

*** تحديد المصطلحات:**

1– طريقة المشروع:

- عرفتها (القاضي، 1959) فتقصد بها: قيام الطلاب بأعمال تعاونية مقصودة مأخوذة من المحيط الذي يعيشون فيه، اي نتوخى من الطريقة جعل الحياة

المدرسية مشابهة للحياة في المحيط خارج المدرسة والتأكيد على الفعاليات والناحية العملية . (القاضي، 1959، ص 67).

- كما عرفها(مرعي والحيلة، 2002) بأنها: تلك الفعاليات التي تغلب عليها الصفة العملية . (مرعي والحيلة، 2002، ص77).
- وعرفتها (ابراهيم وياسر، 2004) بأنها: " مجموعة من الانشطة التي يقوم بها التلاميذ في شكل عمل جماعي متكامل لتحقيق اهداف معينة، ومن خلال ذلك يكتسب معلومات، ومفاهيم، وحقائق علمية، ومهارات واتجاهات وقيم فضلاً عن انه يتعلم كيف يخطط؟، وكيف يفكر؟ فيما قد يعترضه من مشكلات .

(ابراهيم وياسر، 2004، ص 64)

- وعرفها (عايش، 2008) بأنها: اي عمل يدوي او عقلي ذو هدف معين يتصل بحياة المتعلم ويجري في محيط اجتماعي(عايش، 2008، ص207).
- كما عرفها (نبهان، 2008) بأنها: نشاط طبيعي وعفوي ينفذه التلاميذ لتحقيق اهداف حقيقية مرغوبة في جو اجتماعي واقعي وظروف تشبه ظروف الحياة العادية.(نبهان، 2008، ص59).
- وترى (قزامل، 2012) بأنها: منهج ديناميكي للتدريس يكتشف فيه المتعلمون المشاكل والتحديات الحقيقية في العالم المحيط بهم، وفي الوقت نفسه يكتسب المتعلمون مهارات العمل الفردي والعمل التعاوني(قزامل، 2012، ص91).

و ترى الباحثة ان تعريف (القاضي) ركزت فيه على قيام الطلاب بأعمال تعاونية. اي مشاركة جميع الطلبة في العمل وايضاً اكدت فيه على الناحية العملية. اما (مرعي والحيلة) فيرون ان طريقة المشروع عبارة عن فعاليات تغلب عليها الصفة العملية، اي مجموعة من الفعاليات ينفذها الطلبة بعد ان يكونوا قد تلقوا تدريباً على هذه الفعاليات وينفذوها عملياً. كما ان تعريف (ابراهيم وياسر) لطريقة المشروع قد ركز على انها مجموعة من الانشطة التي يقوم بها التلاميذ, بأعتبارها انشطة متنوعة وللطالب الحرية في اختيار ما يلائم ميوله ورغباته ومن خلال هذه الانشطة يتعلم الطالب اشياء كثيرة ويكسب مهارات. وحدد (عايش) المشروع على انه عمل يدوي او

عقلي، اذ يرى انه عمل اما يشترك فيه الجسم او العقل ويتم هذا العمل في جو اجتماعي ليتيح الحرية للطالب.بينما (نبهان) يراها بأنها نشاط طبيعي ينفذه التلاميذ، والمقصود بالنشاط الطبيعي نشاط غير معقد قابل للتنفيذ في محيط اجتماعي. (قزامل) فتراها منهج ديناميكي يكشف فيه المتعلمون المشاكل ويكتسبون من خلالها مهارات العمل. بينما

ومن خلال ما تقدم نرى ان جميع التعاريف تؤكد على ان طريقة المشروع نشاط أو مجموعة الفعاليات او الاعمال ذات الطابع العملي يقوم بها المتعلمون جماعياً في جو اجتماعي وذلك لتحقيق الاهداف.

وقد عرفت الباحثة طريقة المشروع اجرائياً:

التعريف الاجرائي: هي الاعمال او المهارات الجسدية والصوتية ذات الطابع العملي التي يؤديها طلبة المرحلة الثانية / قسم التربية الفنية في مادة مبادىء التمثيل ويشترك في تأدية هذه المهارات الجسم والعقل وتتم في جو اجتماعي يتيح الحرية للطالب في أداءها .

2- مهارات التمثيل

- يعرفها كل من (عبد الرزاق وسامي، 1980) بأنها:" قابلية الشخص على ان يجعل الاشياء مثيلاً بشكل خزين او القابلية على تقليد الانسان لأخيه الانسان"

(عبد الرزاق وسامي، 1980، ص4).

- وعرفتها(العناني، 2002): هي مهارة يمتلكها الفرد تحل محل الحقيقة مدة من الزمن على نحو يوضح تلك الحقيقة او يستمتع بمتابعتها"

(العناني، 2002، ص13).

نرى من خلال تعريف (عبد الرزاق وسامي) لمهارات التمثيل، قابلية الشخص على جعل الاشياء او تمثيلها بعد ان يتم خزنها في مخيلته ويتمكن من ادائها بشكل صحيح، او تقليد اشخاص اخرين بكل التفاصيل والحركات بعد دراستها بشكل مفصل

للوصول الى الاداء الجيد. اما (العناني) فترى بأن مهارات التمثيل موجودة لدى الفرد حيث انه يتقمص شخصية معينة غير حقيقية لمدة من الزمن وذلك من اجل توضيح شيء ما او حقيقة ما. كما ان الباحثة ترى ان مهارة التمثيل لا بد من تنميتها بالتدريب، وتصبح المهارة ناجحة عندما يتدرب المتعلمون عليها تدريباً جيداً من قبل المدرب. لذا يمكن تعريف مهارات التمثيل اجرائياً بما يتفق واجراءات البحث الحالي:

- **التعريف الاجرائي:** هي المهارات التي يتدرب عليها طلبة المرحلة الثانية في كلية التربية الاساسية ، قسم التربية الفنية في مادة مبادىء التمثيل، حيث يتمكن الطالب المؤدي ان يحاكي بعض الافعال الحقيقية للناس الاخرين في البيئة الاجتماعية.

الفصل الثاني

الاطار النظري ودراسات سابقة

المبحث الأول / طرائق التدريس

المبحث الثاني / المهارة

المبحث الثالث/ مهارات التمثيل

المبحث الأول / طرائق التدريس

اولاً: * طرائق التدريس

ان الهدف من عملية التدريس هو احداث تغييرات مرغوب فيها في سلوك المتعلم، واكسابه المعلومات والمهارات والمعارف ومن اجل تحقيق هذه الاهداف لا بد للمعلم ان يختار طريقة مناسبة، بحيث تثير لدى الطلاب الدافعية والتشويق كما يجب على المعلم ان يراعي الفروق الفردية بين الطلاب هذا وان المعلم هو الذي يحدد اي من الطرائق تكون ملائمة للمادة التي يدرسها.

اذ ينبغي على المعلم قبل ان يبدأ بأي تعليم ان يدرك الاهداف التربوية، حيث احتلت الاهداف في ميدان التربية وعلم النفس تحديداً والادب التربوي عموماً دوراً كبيراً كما ولقيت اهتماماً كبيراً من قبل كل من : (جانييه وميجر وبلوم وكراثوول) وغيرهم، ونتيجة لذلك فقد تبلور اتجاه او مدرسة واضحة تنادي بأهمية الاهداف في العملية التربوية، ويرى جانييه ان الاهداف تعتبر الركن الاساسي للعملية التربوية، وان وضعها يشكل الخطوة الاولى والاساسية فيها، فهي الموجه لكل من المعلم والطالب، اذ ينبغي ان يكون كل منهما على اطلاع ودراية بهذه الاهداف قبل بدء العملية التربوية (عطا الله، 2001، ص68)

هذا وترى الباحثة انه ينبغي على المعلم ان يعرف ماذا يريد ان يحقق من اهداف؟ وكيف يمكن الوصول الى هذه الاهداف ليسهل تحقيقها ويستفاد منها الطلبة؟

كذلك "على المعلم معرفة وادراك المادة المراد تدريسها والمقصود هنا ان يعين حدود مادة الدرس، وان يرتب الحقائق المتضمنة في الدرس على خير طريقة بحيث تناسب ميول الطلاب العقلية. كما عليه ان يختار من المادة القدر الذي يناسب الزمن المخصص للدرس. هذا وينبغي على المعلم ان يدرك ايضاً الطريقة التي يدرس فيها فقد تكون طريقة ما فعالة وناجحة في موقف تعليمي– تعلمي معين، وغير فاعلة في موقف تعليمي – تعليمي اخر. اي توظيف طريقة التدريس التي من خلالها تتحقق الاهداف التربوية المنشودة " (ابو جلالة، 1999، ص249).

ومن كل ما تقدم ترى الباحثة انه على المعلم ان يكون ملماً بكل مكونات العملية التعليمية من اهداف ومحتوى وطريقة تدريس حيث ان هذه المكونات مترابطة مع بعضها البعض ولا يمكن فصلها، لأن فصل مكون من هذه المكونات يؤدي الى نقص في العملية التعليمية، لذا فأن طريقة التدريس كما هو موضح سابقاً هي واحدة من هذه المكونات فمن خلالها يستطيع الطالب فهم واستيعاب المعلومات والمعارف وتنمية المهارات بكافة انواعها.

فمعرفة المعلم الواسعة بطرائق التدريس واستراتيجيات التعليم المتنوعة، وقدرته على استخدامها، تساعده بلا شك في معرفة الظروف التدريسية المناسبة للتطبيق، بحيث تصبح عملية التعلم شائقة وممتعة للطلبة، ومناسبة لقدراتهم، ووثيقة الصلة بحياتهم اليومية واحتياجاتهم، وميولهم ورغباتهم، وتطلعاتهم المستقبلية (مرعي، 1993، ص25).

كما ترى الباحثة ان المعلم الجيد يجب ان تكون لديه معرفة بطرائق التدريس القديمة والحديثة، كما يجب على المعلم ان لا يتقيد بطريقة تدريس معينة. بل بأمكان المعلم ان يستخدم عدة طرائق في محاضرة واحدة مما يؤدي الى جذب انتباه الطلاب للمحاضرة وبذلك يتحقق هدف الدرس. فعند تحقيق هدف الدرس فهذا يعني نجاح الطريقة، "

وفضلا عن ذلك فأن "تدريس التربية الفنية بأعتبارها ميداناً من ميادين المعرفة، يتطلب استخدام العديد من طرائق التدريس، كالمحاضرة، وحل المشكلات، والاكتشاف، والمناقشة، والمشروع، والندوة, وجميعها طرائق تدريس تضم وسائل يستطيع مدرس التربية الفنية من خلالها تحقيق اهدافه المنشودة التي تتناسب مع المواقف التعليمية المختلفة" (ابراهيم وياسر، 2004، ص44).

هذا ومن المتعارف عليه ان طرائق التدريس في الماضي كان تركيزها على المعلم حيث يكون له الدور الاساسي في العملية التعليمية، مع اهمال دور المتعلم وعدم مشاركته في عملية التعليم اذ ان المتعلم يكون دوره حفظ المعلومات والمواد التي تعطى له مما يؤدي به الى عدم اكتسابه مهارات. كما ان التعليم في هذه

الصورة يصبح غير مكتمل، لذا فالتعليم يجب ان يشمل تزويد المتعلم بالمعارف والمهارات، ويصبح دور المتعلم ايجابي بدلاً من ان يكون سلبي. كما ان التربية الحديثة نادت بضرورة الاهتمام بالمتعلم من كافة النواحي والتركيز عليه باعتباره محور العملية التعليمية مع مراعاة نشاطاته وميوله والفروق الفردية، وبذلك يستطيع المتعلم ان يكتسب مهارات، حيث ان التدريس هنا يصبح اكثر نشاطاً وفاعلية.

فالتدريس الفعال يعتبر عملية حياة وتفاعل بين المدرس وطلابه من خلال مصادر المعرفة المختلفة، مما يجعل هذه العملية تمتد الى مصادر اشمل من المادة الدراسية المقررة (بن فرج، 2000، ص58).

وهنا تكون فاعلية التدريس واضحة من خلال تواصل المعلم مع طلابه، ومشاركة المتعلم مشاركة فعلية في الدروس. ومن اجل ان تكون طرائق التدريس طرائقاً فعالة في تحقيق اهداف التعلم، فلا بد من اختيارها وفق معايير مناسبة من حيث:

1. مدى ارتباطها بالاهداف التعليمية.
2. قدرتها على حث الطلاب على التفكير الجيد والوصول الى النتائج .
3. مراعاتها للجانبين المنطقي والسيكولوجي عند تقديم المادة التعليمية .
4. ارتباطها بحياة الطلاب الاجتماعية.
5. مساعدتها للطلاب في تفسير النتائج التي يتوصلون اليها في دراستهم .
6. مساهمتها في الربط بين الجانب النظري والعملي للمادة الدراسية.
7. مراعاتها لقدرات الطلاب واستعداداتهم وميولهم واتجاهاتهم المرتبطة بالمادة التعليمية.

(ابو جلالة، 2001، ص 182).

8. صلاحيتها للتكيف والتكييف اذا اقتضت الظروف الصفية الطارئة لذلك وبعبارة اخرى مرونتها(سعد ، 1990، ص 117).

*** مميزات طرائق التدريس المعاصرة:-**

ومن اهم مميزات طرائق التدريس المعاصرة:

- المتعلم محور العملية التعليمية، فعن طريق خصائصه يتم اختيار الاهداف والانشطة والوسائل اللازمة لطرائق التدريس.
- يشترك في كل طريقة المعلم والمتعلم والمحتوى وبيئة المدرسة لتحقيق الاهداف التربوية.
- تتولى بناء المتعلم المتكامل فكراً وعاطفة وحركة، وتترك آثارها الايجابية على المجتمع المدرسي، والمجتمع ككل.
- تعمل على تنمية المهارات التأهيلية للحاضر والمستقبل لدى المتعلمين.
- تحقق ما يناسب المتعلمين وروح العصر من انتقاء المعلومات والمعارف.
- تعمل على تنظيم المعلومات والمفاهيم والحقائق والمهارات.
- تنمي مهارات اصدار الاحكام (اتخاذ القرار).
- عملية اجتماعية تعاونية نشطة يساهم فيها المعلم والمتعلم كل حسب قدرته ومسؤولياته.

(قزامل، 2012، ص 23-24)

وترى الباحثة ان طرائق التدريس الحديثة تساعد المتعلم في الاعتماد على نفسه ويتعلم من خلال العمل وبذلك يكتسب مهارات متنوعة. ويصبح التعلم اكثر نجاحاً وفاعلية. وبذلك تتحقق الاهداف المنشودة.

يرى (قطامي، 2003) ان من اجل انجاح اي برنامج تعليمي تدريبي ينبغي مراعاة الامور الاتية:

1- ان يكتسب المشاركون المعرفة والمهارات وانماط الاتجاهات الضرورية وما يتبع ذلك من تدريب من خلال استخدام أمثل للتقنيات المتوافرة ليتحقق التعلم المرغوب.
2- موازنة ما يتم تحقيقه من تعلم مع التكاليف المادية والزمن المقبول المستغرق في ذلك.

3- ان تكون خبرات التعلم ذات معنى، ومثيرة لتزيد من دافعية الطلاب بالاستمرار في متابعة دراساتهم وتعلمهم.
4- ان يأخذ البرنامج التدريسي بخبرات المدرسين ودعمهم له.
(قطامي، واخرون، 2003، ص13)

ثانياً: طريقة المشروع

1- نشأتها وتطورها

ترجع فكرة طريقة المشروع في التعليم الى فلاسفة ومربي عصر النهضة خلال القرن الثامن عشر مثل: جان جاك روسو، وكلباترك، وتشارلرز، وكولنجز، وباجلي، واستيفنسن، حينما نادوا بحرية الطفل، وجعل الطفل او المتعلم مركز الفعالية ومحور العملية التعليمية، وتدور حوله جهود المربين والمعلمين ، فبدأ المربون منذ ذلك الوقت يفكرون بالوسائل التي تحقق هذا الهدف من خلال التربية والتعليم (اليماني، 2010، ص183). وما جهود (جون ديوي) في هذا الحقل الا تحقيقاً لما جاء به مربو القرن الثامن عشر والتاسع عشر من الافكار الحديثة. اذ بذل(جون ديوي) جهوداً تربوية متواصلة لاخراج اراء (روسو) ومن جاء بعده الى محك التجارب والتطبيق. فلا غرو اذا اعتبرت طريقة المشروع الطريقة التعليمية الحديثة خلاصة لفلسفة ديوي التربوية. (آل ياسين، 1974، ص129).

كما يعد الفيلسوف الامريكي (جون ديوي) الاب الروحي للتربية التقدمية او التدريجية، ويعد من اوائل التربويين الذين اسسوا في امريكا المدارس التجريبية، وهو فيلسوف قبل ان يكون تربوياً اي عالماً في مجال التربية والتعليم. والتعليم التقدمي او التدريجي هي حركة ظهرت من اجل اصلاح التعليم الامريكي بين اواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين. وتعود جذورها الى فلاسفة عصر النهضة وبالاخص الفيلسوف جان جاك روسو، وهذه الحركة شملت المجالات الزراعية والاجتماعية والتعليمية. حيث تؤكد نظرية التعلم التقدمي على استمرارية اعادة بناء

الخبرة الحياتية وتضع تربية الطفل من اولوياتها. وذكر ديوي: ان على المدرسة ان تعكس مستوى التطور الاجتماعي (اليماني، 2010، ص184-185) لذا اعتبرت التربية التقدمية الطريقة التعليمية الحديثة خلاصة لفلسفة(جون ديوي) خصوصاً الجانب المتعلق بالعلاقة بين المدرسة والمجتمع. ومن خلال ذلك نادى بالمنهج الحديث (الخبرات، المشروعات). (اليماني، 2010، ص 186).

فطريقة المشروع طريقة منظمة تستهدف ربط المؤسسة التعليمية بالمحيط الاجتماعي ولقد اسفرت طريقة المشروع عن وضع منهج المشروعات الذي يشمل كلاً من الطريقة والمادة. ولكي ينجح المشروع ينبغي الاحاطة بعلم النفس التربوي وفلسفة التربية واصولها والاختيار العلمي لمواد الدراسة (فريلنر، 1950، ص 75).

هذا فالمؤسسة التعليمية هي جزء من حياة الطالب فلا يجب ان نحشو ادمغة الطلبة بمعلومات لا تمثل حياتهم اليومية، بل يجب اعطائهم ماهم بحاجه اليه وهذا الاعداد يكون اساساً للمستقبل(القاضي، 1959، ص65).

وترى الباحثة ان المتعلم هو فرد له كيانه وشخصيته ورغباته وميوله ويجب ان لا نرغمه على حفظ المواد والمعلومات الجافة. فيجب ان تكون طريقة التعلم هادفة عن طريق العمل ، حيث ان التعليم بدون عمل لا يحقق الاهداف التعليمية ولا يكون لدى المتعلم شخصية متكاملة، فمن خلال العمل يتعلم المتعلم اشياء كثيرة وتبقى راسخة في ذاكرته اكثر. فيجب اعداد الطالب اعداداً جيداً ليتمكن من مواجهة الحياة والتغلب على المصاعب التي تواجهه بالاعتماد على نفسه.

وتعتبر طريقة المشروع من الطرائق التي تراعي نفسية المتعلم فتراعي رغباته وميوله.

"كما ان هناك حقائق نفسية متعلقة بخصائص ونفسية المتعلم بصورة عامة:-

1. مراعاة استعدادات المتعلم وقدراته وميوله اثناء تعليمه.
2. الاهتمام بالنواحي الاجتماعية في التعليم.
3. التدرج في التعليم والانتقال من السهل الى الصعب .
4. مراعاة الفروق الفردية اثناء التعليم.

5. الاعتماد على فعالية المتعلم وجهوده الشخصية اثناء التعليم.
(عثمان، 1983، ص44).

لذلك تعد طريقة المشروع من استراتيجيات التعلم النشط حيث يعتمد التعلم فيه على نشاط المتعلم ومجهوداته اثناء تعلمه فهو محور التعلم النشط. كما تهتم هذه الطريقة بالمرتبة الاولى بميول ونشاطات المتعلم، وفي المرحلة الثانية بالمعلومات والحقائق (علي، 2011، ص244). اي انها تتناول المعلومات والمعارف ككل متصل مرتبط بالبعض الاخر، فلا تقسم المعارف الى مواد وعلوم كما هي الحال في التربية القديمة التي تفصل بين نواحي المعرفة بفواصل مصطنعة فهذا حساب وهذا تاريخ. بل ان طريقة المشروع تزود المتعلم بالمعلومات متصلة مختلطة كما توجد عليه في الحياة. (بدوي، د . ت، ص149). فطريقة المشروع تعمل على ربط المدرسة بالحياة، ومبدأها هو التعلم بالعمل اي انه عن طريق العمل يتعلم الطالب اشياء كثيرة "وان العمل هو اداء مجموعة من الافعال تؤدي في مجملها الى تحقيق غرض محدد، وان التعلم الفعال يثبت عن طريق العمل كما وان ثبوت التعلم يتم نتيجة قيامنا بممارسة ما تعلمناه. (ابو جلالة، 1999، ص 279)

لذلك اكد (جون ديوي) على ضرورة ادخال الدروس العملية في المؤسسات التعليمية وقوله المشهور "التعلم بالعمل" نفذ الى كل مدرسة حديثة وهيمن على افكار اكثر المعلمين والمربين حتى ان بعض الاعمال التجارية او الصناعية والزراعية اصبحت جزءاً من المدرسة الحديثة . وان قول ديوي "التعلم بالعمل" يعتبر نواة لطريقة المشروع في التعلم (ال ياسين، 1974، ص130)

2- تصنيفها:-

قسم (كلباتريك) المشروعات الى:

1. المشروعات البنائية (الانشائية):- وهي ذات صفة عملية ، تتجه فيها المشروعات نحو العمل والانتاج او صنع الاشياء.
2. مشروعات استمتاعية: مثل الرحلات التعليمية، والزيارات الميدانية التي تخدم مجال الدراسة ويكون المتعلم عضواً في تلك الرحلة او الزيارة كما يعود عليه بالشعور بالاستمتاع ويدفعه ذلك الى المشاركة الفعلية.
3. مشروعات في صورة مشكلات: وتهدف لحل مشكلة فكرية معقدة او حل مشكلة من المشكلات التي يهتم بها المتعلمين او محاولة الكشف عن اسبابها، مثل مشروع تربية الاسماك.
4. مشروعات يقصد منه كسب مهارة: والهدف منها اكتساب بعض المهارات مثل المهارات الاجتماعية .

(شبر واخرون، 2005، ص172)

3- انواعها:-

تقسم المشروعات حسب عدد المشاركين فيها على قسمين هما:

1. المشروعات الجماعية: وهي تلك المشروعات التي يطلب الى جميع الطلبة في غرفة الصف، او المجموعة الدراسية الواحدة بالقيام بعمل واحد كان يقوم جميع الطلبة بتمثيل مسرحية.
2. المشروعات الفردية: وتنقسم هذه المشروعات الى نوعين هما:

- النوع الاول: يطلب الى الجميع الطلبة تنفيذ المشروع نفسه، كلاً على حدة، كان يطلب الى كل منهم برسم خارطة.
- النوع الثاني: يقوم كل طالب في المجموعة بأختيار وتنفيذ مشروع معين من مجموعة مشروعات مختلفة ، يتم تحديدها من قبل المعلم او الطلبة او الاثنين معاً.

(مرعي والحيلة، 2002، ص78-79)

4- مبادئها:-

حدد (جون ديوي) مبادىء للتعلم بطريقة المشروع وفقاً للآتي :-

1-التعلم بالعمل.

2-التعلم حسب حرية الطلبة (وفقاً للرغبة والحاجات والاهتمامات)

3-التعلم للحياة نتعلم ما يمكننا لتحقيق فرص النجاح في الحياة.

4-التعلم الذاتي.

(طوالبة واخرون، 2010، ص192)

5- خصائص المشروع:

يمتاز المشروع بمجموعة من الخصائص من اهمها:

1-المشروع وحدة تعليمية تتوقف وحدته على رغبة وهدف الطالب وليس على التنظيم المنطقي لمادة دراسية.

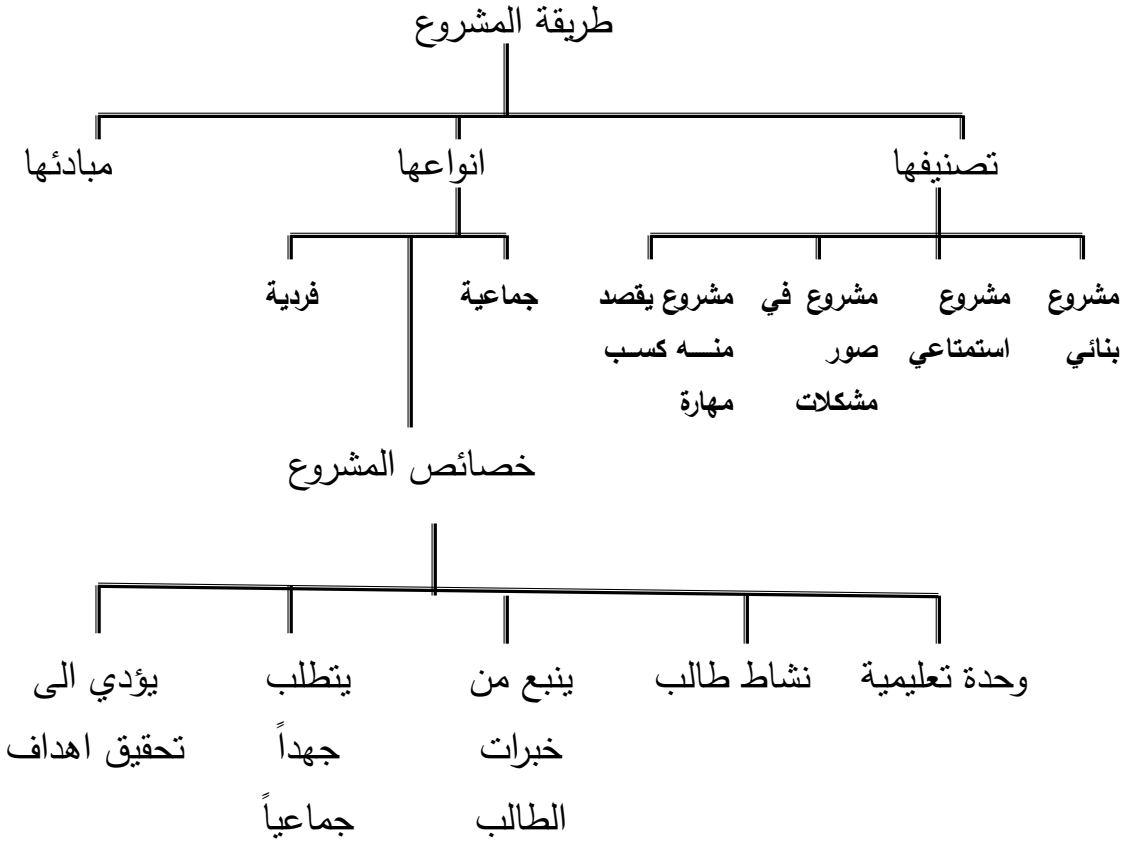
2-المشروع عمل او نشاط يقبل الطلبة على القيام به عن رغبة ويدركون أهميته.

3- ينبع المشروع من خبراته ومهارات ومعارف الطلبة الامر الذي يمكنهم من الكشف عن جوانب اختيار وتخطيط وتنظيم النشاط اللازم لانجاز المشروع.

4- يتطلب المشروع جهداً جماعياً لتحقيق هدف او غاية معينة.

5- يؤدي المشروع الى تحقيق أهداف وغايات يدركها الطلبة الامر الذي يمكنهم من تقويم النتائج بشكل واقعي ودقيق.

(مخلف وهادي، 2009، ص68)



6- الاسس في اختيار المشاريع

يضع (الحيلة، 2012) مجموعة من الاسس لا بد من الاخذ بها عند اختيار المشاريع منها:

1-يجب ان تكون للمشروع المختار قيمة تربوية معينة، ويجب ان تكون هذه القيمة التربوية ذات علاقة معينة ايضاً باحتياجات المتعلم.

2-يجب ان يكون الوقت الذي يصرف في تنفيذ مشروع ما متناسباً مع قيمة المشروع فالنتائج التي نحصل عليها من المشروع وفائدتها في حياة المتعلم هي التي يجب تبرر لنا مقدار الوقت الواجب صرفه في تنفيذ المشروع.

3-يجب ان لا يكون المشروع معقداً، ويجب ان لا يستغرق وقتاً طويلاً.

4-يجب ان يكون المشروع متناسباً مع قابلية الطلبة في تصميمه وتنفيذه، ويجب ان لا يتطلب مهارات معقدة او معلومات صعبة.

5-يجب ان لا يكون المشروع تافهاً فيؤدي بالطلبة الى ان ينشغلوا كثيراً بفعاليات غير مثمرة.

6-يجب تجنب التداخل غير الضروري في المشاريع المتعاقبة.

(الحيلة، 2012، ص203-204).

هذا وقد اعتمدت الباحثة على مشاهد قصيرة يبتكرها الطلبة بعد تعلمهم للمهارة، اذا ان هذه المشاهد توضح مدى اتقان الطلبة للمهارة .

هذا وان طريقة المشروع ترمي الى وضع غاية لنشاط المتعلم والى توضيح الغرض من كل عمل، وايضاً تراعي طبيعة المتعلم، وتراعي طبيعة المجتمع، اذن يمكن القول ان التربية الحديثة حركة واحدة ذات قطبين متعلم ومجتمع فمراعاتها لطبيعة المتعلم تتضمن قيماً واعتبارات سيكولوجية، ومراعاتها لطبيعة المجتمع تتضمن قيماً واعتبارات اجتماعية (عبد العزيز وعبد العزيز ، 1971، ص312).

7- الاسس التي تستند عليها طريقة المشروع

أ- **الاسس النفسية:** طريقة المشروع اعتمدت اسساً تبناها علم النفس على شكل مبادىء منها:

- الاهتمام بطبيعة المتعلم كونه محور العملية التعليمية الذي تدور حوله العملية التربوية التدريسية.
- مبدأ النشاط الذاتي والتعلم عن طريق العمل: تؤمن طريقة المشروع بأن التربية عملية نمو موجهة نحو هدف معين، وهو احداث تغييراً في سلوك الفرد، تغييراً مرغوب فيه، وبناء شخصية الطالب عن طريق النشاط الذاتي وعن طريق الممارسة.
- مبدأ الحرية: تعطي طريقة المشروع الحرية الكافية للمتعلم عن طريق مشاركته بالانشطة التربوية، وبذلك تنمو جوانبه الجسمية والعقلية والوجدانية بشكل جيد.

ب- الاسس الاجتماعية:

تعتبر المدرسة مؤسسة تربوية اجتماعية تقع على عاتقها مسؤولية الجيل الجديد، فلا بد ان تكون صورة للمجتمع او بمعنى اخر هو ربط المدرسة بالمحيط الاجتماعي، اي تمثل فيها الحياة ويتدرب فيها المتعلمون عملياً.

(الكناني، وفراس، 2012، ص211)

ج- الاسس الفلسفية :

ان اساس طريقة هي الفلسفة البرجمانتية اذ يترجم مصطلح البرجماتية الى (النفعية) أي حل المشكلات والقضايا بواسطة المشروعات والوسائل العملية. فالشيء جيد وصالح اذا كان نافعاً، وهو سيء اذا كان ضاراً (اليماني، 2010، ص192). كما ان البرجماتية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث التجريبي البريطاني الذي يؤكد الخبرات الحسية. كذلك هي لفظ مشتق من اللفظ الاغريقي pragma أي العمل، فالبرجماتية وليدة عصرها. ومن الرواد الاوائل للبرجماتية هم (بيرسي، ووليم جيمس، وجون ديوي). ويعد (بيرسي) مؤسس الفلسفة البرجماتية ويقول ديوي: "فالبرجماتية في رأي (بيرسي): ليست مجرد اداة لنفع خاص او فائدة معينة، وهي لا تجد العمل لذاته، وانما هي تعني اننا لكي نفهم المدركات العقلية فلا بد ان نكون قادرين على تطبيقها، والفكرة التي لا تقبل التطبيق تكون فكرة لا معنى لها".

(الجعفري، 1993، ص64-65)

كانت طريقة التعلم في البرجماتية تعرف بطريقة المحاولة والخطأ او التجريبية ثم تطورت بعد ذلك واصبحت طريقة التعلم عن طريق العمل. وفي هذا الخصوص يقول (ديوي)"لا يتعلم الطفل عن طريق القراءة في الكتب او عن طريق سماع الشروح .... ولكنه يتعلم عن طريقة ممارسة مهارات معينة اي عن طريق عمل الاشياء... وتصبح الايادي والاعين والاذان... بل في الحقيقة الجسم ككل مصادر للمعلومات (فرحان، 1989، ص121-122). وفي السياق نفسه فقد دلت التجارب في كل عملية تعليمية ان:

أ- ما يسمعه الطالب ينساه بعد وقت قصير ، وما يراه يتذكره وما يعمله يتعلمه.

ب- ان التعليم المجرد وحده لا يوصل الى تكوين الشخصية المتكاملة (ال ياسين، 1974، ص12).

وبالاضافة الى ذلك ترى الباحثة ان التعليم عن طريق العمل هو اساس طريقة المشروع، فالمتعلم يتعلم عن طريق النشاط اكثر من تعلمه عن طريق الحفظ والتلقين، فيجب ان يوضع المتعلم في مواقف يتعامل معها وتتفاعل معه حتى يحقق الهدف المراد تعلمه ، فبلوغ الهدف يحدث اذا ما طبقت الطريقة بروح البرجماتية.

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة ان طريقة المشروع تعتمد على ثلاثة اسس نفسية واجتماعية وفلسفية، فالأسس النفسية مبدأها الاهتمام بالمتعلم ومراعاته من كافة النواحي ليزيد من نشاطه نحو التعلم ليصل بذلك الى تحقيق الهدف من المشروع. اما عن الاسس الاجتماعية فطريقة المشروع تجعل من المتعلم اجتماعياً اكثر وفعالاً في المجتمع من خلال العمل ومن خلال ربط المدرسة بالمجتمع. وأخيراً نأتي الى الاسس الفلسفية فنرى ان طريقة المشروع تعتمد على الفلسفة البرجماتية التي بدورها تعطي الحرية للمتعلم في تجريب اشياء كثيرة من خلال اتصاله بالمجتمع، فلابد من وضع المتعلم امام مواقف ليتفاعل معها ويبحث ويعمل ويجرب بنفسه الى ان يصل الى ما يريده وما يبتغيه. كما وتعتبر هذه الطريقة من الطرق التي تنمى بواسطتها المهارات. هذا وان لكل طريقة عدد من الخطوات والمراحل التي يجب الاعتماد عليها عند استخدامها، فطريقة المشروع تتكون من اربع خطوات وهي الاختيار والتخطيط والتنفيذ والتقويم وسيتم توضيح كل خطوة من هذه الخطوات بالتفصيل.

8- خطوات طريقة المشروع:

لتنفيذ اي مشروع يجب اتباع الخطوات التالية :

1. ان يقوم المعلم باختيار مشروع معين مع طلابه بحيث يرتبط بمستوى بيئتهم الاجتماعية، ويتناسب مع اهتماماتهم.

2. مرحلة التخطيط للمشروع: وفي هذه المرحلة يقوم المعلم بمناقشة الطلاب في ابعاد واهداف وخطوات تنفيذ المشروع، وعلى المعلم ان يتقبل كل الاراء ويحاورهم فيها وبالتالي يكون القرار جماعياً، وكذلك تحديد اماكن العمل والمستلزمات ، والمصادر التي ينبغي على الطلاب الرجوع اليها، وكذلك توزيع الادوار على الطلاب.

(ابراهيم وياسر، 2004، ص65)

3. مرحلة تنفيذ المشروع: في هذه المرحلة ينتقل الطلاب من دور التخطيط والتفكير المجرد الى التنفيذ ووضع الخطة موضع التنفيذ، والمهم هنا ان يحافظ المعلم على سير الطلاب بالشكل الصحيح في تحقيق الاهداف ويكون دوره الاشراف والتوجيه والارشاد.

4. مرحلة تقويم المشروع: تأتي هذه الخطوة بعد الانتهاء من تنفيذ المشروع، حيث يقوم كل من الطلاب ومعلمهم بمناقشة وتقويم المشروع، ويستطيع المعلم تقويم اداء الطالب على ضوء كل ما تقدم من خطوات وجهود. كما يتم تحديد الايجابيات والسلبيات في العمل.

(بدرخان، 2011، ص158)

9- وظيفة الطالب في المشروع:

ترى البرجماتية ان النظام يجب ان ينبع من المتعلم ذاته، ومن شعوره بالمسؤولية الملقاة عليه، وذلك عن طريق المشاركة لكل المتعلمين وتوعيتهم بأهمية النظام في المؤسسة التعليمية ودورهم في ذلك (ناصر، 2001، ص342). كما يرى البرجماتيون في العملية التربوية التأكيد على أمرين: الاول العناية باهتمام المتعلم، والثاني العناية بحب الاستطلاع لديه لانهما يحفزانه على التعلم بصورة اساسية. ومن الضروري ان تنمو دراسة الطالب بدرجاته الى مستوى التجريد والدقة. وان تظل موضوعاته اكثر عمومية في مضامينها الى ان يصبح مستعداً لتناول فروع المعرفة العقلية الكبرى في حد ذاتها. كما ان الصرامة والقسوة مرفوضة في معاملة الطلاب،

هذا وان الطالب يمكن ان يعمل ويلعب في ان واحد. ان الطالب ما هو الاّ حزمة من نشاط الاتجاهات النظرية والمكتسبة للفعل. وان نشاطه اساس كل تدريس (فرحان، 1989، ص118).

10- دور المعلم في المشروع

المعلم انسان يشارك في المواقف التعليمية، وهو صاحب خبرة ومرشد يسهل عملية التعلم، وأنموذج للاحترام وممارسة الديمقراطية، ويقتصر المعلم على الاثارة والتأثير وتسهيل التعليم (ناصر، 2001، ص342).كما ان دور المعلم في طريقة المشروع هو منح طلابه حرية التفكير وافساح المجال امامهم لتحقيق عملية التعلم. يجب على المعلم عند اختيار المشروع ان يراعي مدى ملائمتها لمستوى الطلبة ومدى امكانية الاستفادة منها في حياتهم اليومية وذلك من خلال مناقشة بين المعلم وطلابه حول اهمية المشروع في تنمية مهارات الطلبة الفكرية والادائية(بدرخان، 2011، ص 157). كذلك على المعلم قيادة الطلاب قيادة هنية، فيها كثير من الاناة والترفق، حتى يندفعوا بأنفسهم الى حل ما امامهم من المشكلات العلمية والعملية كل وفق ما يرى حسب هواه

(عبد العزيز وعبد العزيز، 1971، ص308).

والمعلم هنا لا يؤمن بتدريس المواد بطريقة منهجية، اي انه لا يتبع الكتاب المقرر مطلقاً، انه بدلاً من الكتاب المقرر- ينتقل من تجربة الى اخرى. ويعلم طلابه ان يتصرفوا اكثر من تعليمهم معرفة الاشياء بطريقة متحذلقة. حيث يقول(ديوي): ان المعلم هو الذي ينهج منهج سقراط الذي علم طلابه كيف يفكرون ويعملون بأنفسهم وان يعملوا اكثر مما يعرفون وان يبدعوا اكثر مما يكررون. بالاضافة الى ذلك فأن المعلم يبني المواقف التعليمية على مشكلات معينة. ويعدها مهمة لطلابه من حيث انها تؤدي بهم الى فهم بيئتهم بشكل افضل (فرحان، 1989، ص119)

11- مميزات طريقة المشروع

ان لكل طريقة مميزات تميزها عن غيرها ، ولطريقة المشروع العديد من المميزات وهي كالآتي:-

1- تعود الطالب على حب العمل الجماعي.

2- تساعد على تعديل سلوك المتعلم.

(نبهان، 2008، ص37)

3- تهتم بالمتعلم وتجعله مركز الفعالية التعليمية.

4- يكتسب الطلبة من خلالها مهارات متنوعة.

(قزامل، 2012، ص91)

5- تشجع الطلبة على الفعاليات الابداعية اذ ليست هناك طريقة اخرى يستطيع الطلبة ان يبدعوا فيها كما يستطيعون ذلك في طريقة المشروع فهم الذين يقومون بالتصميم وهم الذين يقومون بالتنفيذ وفي كل هذا مجال واسع لهم لأن يبدعوا ويبتكروا ما يشاؤون من الاساليب.

6- تساعد على ربط المدرسة بالحياة.

(ال ياسين، د.ت، ص172)

7- تغرس لدى الطلبة روح المسؤولية.

(مخلف وهادي، 2009، ص75)

8- تعتبر طريقة المشروع من طرائق التعلم الذاتي، والتي يساهم فيها الطالب بتعليم نفسه وتعليم غيره عن طريق تبادل الخبرات بين المجموعة المكلفة بالقيام بعمل ما، وبين المجموعات الاخرى في الصف. هذا النوع من التعلم يشجع الطالب على الاستمرار في القيام بالدور، وينمي ثقة الطالب بنفسه ويشعره عملياً بثمرة اعماله.

9- تتاح الظروف التي تظهر الفروق الفردية في قدرات الطلبة هذه الفروق التي قد يستطيع المعلم ان يستثمرها في تشجيع المبدعين عن طريق اختيار الانشطة التي تحفز ابداعهم، كما يستطيع ان يحدد لغيرهم من المتوسطين

والضعاف– بالاتفاق معهم– ما يمكن ان يكونوا قادرين على انجازه ومتابعته عن طريق اشراكهم مع الطلبة ذوي القدرات المتميزة

(جابر، 2003، ص231)

ان طريقة المشروع ابتدعها (وليم كلباتريك*) احد اتباع (جون ديوي) تمثل النشاط الهادف الذي يحدث في بيئة اجتماعية وتعد اسهاماً فريداً في التربية (فرحان، 1989، ص122) ، كما انه بحث فيها بحثاً مسهباً حتى اعتبر ركناً اساسياً في بناء هذه الطريقة والحقيقة ان هذه الطريقة انتشرت بماذا بذله (كلباتريك) من الجهود في تفسيرها وبسطها امام المدرسين.

(ال ياسين ، د.ت، ص 161)

* وليم كلباتريك: هو احد اتباع جون دوي وزميل له ، عمل معه في كلية المعلمين جامعة كولومبيا ، وله العديد من المؤلفات . توفي عام 1965 في نيويورك .

المبحث الثاني

المهارة

أولاً : مفهوم المهارة :-

ان التربية تتجه بفعالياتها وبرامجها الى ترقية وتدريب المهارات والخبرات العقلية لدى الفرد ، اذ نجدها تتصدى بقوة لتدريب وتهيئة الفرد جسمياً وحركياً بقصد الانتفاع العلمي الشخصي والعام عن طريق تكوين وتنمية المهارات اليدوية ، والالعاب والتمرينات الرياضية المختلفة ، والمهارات اللفظية المتنوعة من تمثيل والقاء وخطابة (شفشق وآخرون ، 1989 ، ص28) .

فالمهارة بوصفها مفهوم ، تعني انها وسيلة يمارسها الفرد من خلال وظيفة الاداء ، ولديه معلومات في حقل معين من حقول المعرفة ، ولها اصولها فضلاً عن انها ممارسة وتتطلب فيمن يمارسها ، الكثير من الامكانات والقدرات ، والتي تتطلب القدرة على انجاز عمل ما بدقة وتتكون المهارة من عدد كبير من المكونات منها عقلية كفهم المادة او الموقف ، ومنها ادراكية كدرجة تركيز الفرد ذهنياً ، ومنها انفعالية كدرجة الحماسة عند اداء المهارة (مطلس ، 1997 ، ص31) . ومنها ادائية وان مهارة الاداء تتطلب فيمن يمارسها ان يكون لديه خبرة مكتسبة فضلاً عن ممارسة وتوجيه منظم ودقيق ، ليشير الى فاعلية الاداء من اجل الوصول الى هدف، فالطالب الذي يؤدي تلك المهارة يمكن ان نعده شخصاً ماهراً " ان مهارة الاداء من المهارات الدقيقة التي تتطلب استخدام عضلات صغيرة ، لاسيما اصابع اليد والكف والساعد ، وغالباً ما يصاحب هذا العمل استخدام النظر واليد بشكل متوافق
(خيون، 2002 ، ص9) .

كما ان المهارة تتطلب النوعية في تنفيذ المهام من خلال عامل الخبرة (المقطران ، 2006 ، ص36) . لذا يجب على (الطالب / الممثل) ان يتدرب على ايدي مدربين اكفاء ولديهم معرفة بمادة فن التمثيل ، حتى يؤدي التمارين بشكلها الصحيح (ستراسبرج ، 2002 ، ص115) . فعملية تعليم (الطالب /

الممثل) اداء مهارة ما يتطلب من المدرس ان يكون ذات كفاءة عالية في اداء تلك المهارة .

وان تكون لديه معرفة اساسية بموضوع التعلم – طرائق التدريس ومعرفة خصائص المتدرب العقلية واستعداداته وميوله وكيفية التأثير فيه ونقل المعرفة اليه (موسى ، 2001 ، ص62) . وعليه فالمهارة تتطلب من المتدرب والمدرب جهداً وقدرة وممارسة وتدريب (موسى ، 1984 ، ص28) . لذا يجب على المدرب ان يوضح للمتدرب طبيعة ومواصفات المهارة التي سيتعلمها وقد يستعين بوسائل تعليمية وتقنية مثل الافلام والصور ، ثم يقوم المتدربون بأداء المطلوب تحت اشراف المدرب ويكون دور المدرب هنا توجيههم وبالتالي يحكم ويقيم ما يقومون به (موسى، 2001 ، ص62) . وان عملية تكرار اداء المهارة يزيد من امكانية تأديتها بسهولة وتلقائية وبأقل جهد ووقت ممكنين .

وقد صنف (بلوم) المهارات الادائية بحسب درجة تعقيدها الى ثلاث فئات هي :

1. مهارة بسيطة : وتتضمن حركة واحدة فقط مثل رفع الاصبع .
2. مهارة معقدة : تتضمن اكثر من حركة مثل الجري .
3. مهارة تناول : اذ يؤدي الفرد المهارة مع جسم مستقل عنه كالتعاون مع الادوات والمواد والاجهزة .

(مازن ، 1986 ، 228)

فمهارة الاداء تجعل (الطالب / الممثل) يزيد من ممارسته للمهارة ويزيد من ادراكه لها ، لكي يكون قادراً على استخدامها بيسر وسهولة ، وبطريقة تلقائية في سبيل خلق مهارات ، ويضيف لهذه الجهود خبراته ، اذ انها مساوية بين الحركة والادراك الحسي " وان كل عملية في التعليم تتطلب انواعاً من المهارة ، وتكوين هذه المهارات تتطلب عملاً منظماً ، يقوم به المعلم والمتعلم لتنميتها ، بهذا يكسب صفة المهارة ليكون ماهراً في مجال تخصصه ، عملياً وفنياً ، وهذا بالطبع يعود الى

الكفاءة التي يتمتع بها الطالب في اداء مهارته ، وبهذا يرتفع مستوى الطلبة بعد ممارستهم لعمل المدرس فيكتسبون المهارة والدقة في العمل خلال حياتهم الدراسية ، وهذه العملية في مجال الفنون.(الجبوري، 2001، ص192) .

كما ان التعلم هو وسيلة للوصول الى مهارة معينة واتقانها ، والتمثيل هو مجموعة من المهارات يمكن التدرب عليها . وبناءاً عليه يمكن تعلم التمثيل عن طريق الممارسة والنضج والدافع وزيادة الخبرة والمعرفة وهذه الممارسات هي نوع من انواع التدريب الذي عن طريقه يمكن التوصل الى فهم المتغيرات غير المرتبطة بعوامل الوراثة فما من نشاط بشري يخلو من التعلم فهو عملية اساسية للحياة يسير معها ويمتد بامتدادها ولم يتقدم اي مجتمع انساني الا بفضل التعلم ومقدار مايفاد كل جيل من سابقه وما يضيفه الى المعرفة الانسانية (جاسم، 2012 ، ص23) . واذا كان التعلم وسيلة للوصول الى المهارة فأن " المهارة تترابط مع بقية مجالات التعلم لاسيما القيم والاتجاهات والمعرفة ، فلا توجد مهارة دون ان يسبقها معرفة لازمة واساسية لها (فرحان وآخرون، 1994، ص215).

لهذا تعد المهارة من العناصر المهمة والضرورية الواجب اكتسابها من قبل (الطالب/ الممثل) بعد عملية التعليم والتدريب باشراف المدرس من اجل الوصول الى مرحلة الاتقان على اداء الفعل الحركي والصوتي "فالتقنية والتدريب الجيد للمهارة، يمكن ان يتولد عنها اتقان جيد في ممارسته التخصص لاكساب الطلبة المهارات، فالتمثيل من حيث هو فن فإن ممارسته تعتمد على اساسين شأنه شأن سائر الفنون الجميلة الاخرى، وهما (الموهبة والتقنية المكتسبة) وان كانت الموهبة فطرية، فمع ذلك يمكن صقلها، عن طريق التدريب والتعليم الذي يسفر عن ما يسمى بالتقنية التي تتطلب الدقة لمحاكاة الاعمال الفنية" (عبد الله، 2004، ص37).

ثانياً:أهمية المهارات في الفنون:-

لقد زادت اهمية المهارات في الفنون ولاسيما في مجال المهارات التي يكتسبها الفرد من الخبرة وفي الاداء ويعود الاهتمام بتعليم المهارات الى الامور الاتية:

1. ان المهارة في اي عمل تيسره وتختصر وقته، كما تجعله اكثر اتقاناً، ويعتمد الفرد على المهارة عادة في انجاز الكثير من افعاله، وفي القيام بأنماط سلوكه اللازمة لحياته اليومية، ولانتاجه بوجه عام .
2. المهارة ضرورية لنجاح العمل الذهني والعمل اليدوي على السواء.

(فؤاد، 1967، ص300)

3. ترفع مستوى اتقان الاداء، اذ ان الاقتصاد في الوقت والجهد لا يعدان الميزة الوحيدة لاكتساب المهارة، بل ان المهارة ترفع من مستوى اتقان الاداء. فالمتعلم الماهر يتكيف للمواقف الجديدة، ويتصرف فيها بعقل وحكمة ومرونة، ليحقق هدفاً معيناً بمستوى عال من القدرة، ويستطيع المتعلم عن طريق التدريب على ممارسة المهارة وان يلمس تطوره او ما يطرأ على عمله من اتقان الى ان يصل الى مستوى الاتقان المطلوب.

(شعلان، 1981، ص144)

4. تعمل المهارة على تنمية الذوق الفني، لانها من وسائل بناء الشخصية الاجتماعية وتكاملها، لان الفن يتيح للانسان استخدام حواسه وقدراته وهو فرصة لاعادة الثقة بالنفس، وان تعدد مهارات الانسان وهواياته تجعله اكثر حرية واكثر سعادة واستمتاعاً بالحياة

(موسى، 2001، ص61)

5. تعطي تغذية راجعة للطالب حول طبيعة ادائه للمهارة، ومن خلال المعلومات التي يكتسبها الطالب من خبراته وافعاله على نحو مباشر، تمكن المتعلم من اجراء بعض التغييرات او التعديلات في ادائه، بحيث يغدو هذا الاداء اكثر اقتراباً من الاستجابات المرغوب فيها

(نشواني، 1997، ص509)

6. يمتاز العمل بالدقة، والسهولة، والاقتصاد بالجهد، والتكاليف.
7. تساعد على التخفيف من التوتر العضلي، الذي يصاحب المحاولات الاولى للاداء (ابو الرب، 1990، ص55).
8. تؤدي الى زيادة التوافق لظروف الاداء، كما يتمثل في سهولة الحركات.

9. تؤدي الى زيادة الثقة بالنفس، وعدم الظهور النسبي للتردد.
10. زيادة الرغبة في تحسن الجهد، ونمو اتجاه الرضا على العمل والاقبال عليه.
11. الانتظام في الاداء، بحيث يعطي انطباعاً بعدم التسرع، كما يكون المعدل الفعلي للاداء على درجة كبيرة من الارتفاع.

(ابو حطب، 1977، ص334)

ثالثاً:- أنواع المهارات:-

ان المهارات تشير الى انشطة ادائية، تستلزم استخدام العضلات، فقد صنفت تبعاً لحركة الجسم، فالتمثيل يحوي هذه الاصناف جميعاً. فمن ناحية المهارات العقلية فإن التمثيل يعتمد على التذكر والتحليل والتنظيم المتسلسل للدور بالاضافة الى التقويم(الطيطي، 2001).

وبالنسبة للمهارة الحركية فهذه المهارت تتصل بالناحية العملية التي يقوم بها (الطالب/ الممثل) بأستخدام جسمه او اجزاء منه. (خيون، 2002).

اما المهارات الاجتماعية فهي مهارة الاتصال الفكري، والتمثيل يعتبر من المهارات الاجتماعية من خلال الاتصال وتبادل الافكار والاراء وايصال الرسالة الى المتفرج لبلوغ الاهداف (الشبلي، 1976).

يوضح (صالح، 1988) خمس نقاط يبين فيها كيفية اكتساب المهارة وهي:

1. ان تدرّس خواص المهارة التي يود ان يتعلمها الفرد، من حيث ان هذه المهارة كل لايتجزأ، ويتم ذلك عن طريق الشرح الشفوي لها، او الملاحظة المباشرة لها سواء أكان ذلك عن طريق المشاهدة الحية لمراحل تنفيذها، او مشاهدة فيلماً تعليمياً عنها.
2. ان تمارس المهارة في مجال النشاط الطبيعي لها وتحت توجيه مشرف او مدرب.
3. التركيز على المهارة من حيث ان لها بداية ونهاية، ويجب عدم الاهتمام بجزء منها واهمال الجزء الاخر، فأكتساب المهارة يتم من خلال العمل، والعمل هو

مجموعة من الحركات التي يتوقف كل منها على السابق كما انه يؤثر على اللاحق.

4. ان يكون المتعلم مهتماً في البداية على صيغة المهارة وعلى الدقة في الاداء، لا على السرعة، فالصيغة والدقة تأتيان اولاً، والسرعة تأتي بعد ذلك نتيجة الدقة.
5. تصحيح الاخطاء لا يتم من خلال تصحيح الجزء الذي حدث فيه الخطأ وانما تصحيح الفقرة والوحدة التي حدث فيها ذلك الخطأ.

(صالح، 1988، ص 450-451)

وهناك عدة خطوات يجب اتباعها لغرض اتقان المهارة وهي:-

1. خطوات الاداء الرئيسية وتضم جميع الاداءات التي يقوم بها المتدرب.
2. خطوات فرعية للمهارة وتضم الخطوات الاجرائية.
3. الخطوات المعرفية العقلية.
4. الخطوات المعرفية المتخللة اثناء التنفيذ.
5. الخطوات البصرية.

(قطامي واخرون، 1999، ص683)

هذا وان التوجيه والارشاد له دور مهم في عملية اكتساب المهارة، بشرط ان يتوافر للمعلم معرفة كافية بطبيعة الاداء الجيد، ويتطلب ذلك تحليل المهارة، وتوجد وسائل عديدة لتحقيق التوجيه والارشاد الى طبيعة الاداء نوجزها بما يلي:-

أ- الوصف اللفظي للمهارة: عادة ما يعطى للمتعلمين تعليمات لفظية تتعلق بالمهارة، وذلك بهدف وضع خطة لتنفيذ العمل .

ب- العرض التوضيحي لأنموذجات الاداء: قد يحتاج المعلم الى جانب الوصف اللفظي الى بعض العروض التوضيحية لأنموذجات من الاداء الماهر، ومثال ذلك العرض في صورة اداء فعلي، يقوم به شخص على درجة عالية من المهارة، وذلك لان المهارة معظمها ، سلوك حركي (لا لغوي) ، وفي العرض التوضيحي يتم التعلم عن طريق الملاحظة مع قيمة الوصف اللفظي.

(ابو حطب، 1977، ص 349)

رابعاً:- العوامل المؤثرة في تنمية المهارة:-

1- ان يتكرر نمط السلوك دون تعديل، فلا يغير الكائن الحي في اداء نمط معين من السلوك في موقف معين حتى تتكون العادة، الترتيب نفسه عند تنمية المهارة.

2- الا تتباعد فرص التكرار، ولاسيما في المراحل الاولى لتعلمها.

3- توفر الرغبة، والاهتمام لاداء النمط المعين، حتى يكون التعلم فعالاً واقتصادياً.

4- ينبغي، ان يرتبط الاداء في عقل المتعلم، بنتائج سارة في حالة تنمية المهارة

5- ضمان الثقة في الاداء.

6- التحسين في الاداء في حالة المهارة، وهذه الحالة تشبه حالة الاشباع والرضا، اللذين يترتبان على معرفة التحسن الذي يعوض ما قد يصاحب المران، من اجهاد وملل.

(ريان، 1971، ص45)

7- التنمية السليمة، عن طريق الممارسة، والفهم، والتوجيه المناسب هي التي تجعل المهارة مرنة، مرونة تساعد على استخدامها في حالات كثيرة.

(فؤاد، 1967، ص 301)

8- مرحلة تكوين الانموذج العقلي للاداء: يتحقق هذا الانموذج عند الفرد عن طريق مشاهدته لشخص يؤدي المهارة بشكل جيد ومن خلال تلقين معلومات لفظية عن كيفية اداء المهارة او بالاجرائين معاً.

9- مرحلة الاداء بعد ان يتكون الانموذج العقلي للاداء يبدأ المتدرب بتأدية الحركات المتعلقة بالمهارة، ويقارن نتائج حركاته بالانموذج الذي احتفظ به في ذاكرته، وان كان هناك اي تناقض بين الحركات والانموذج فانه يغير ويعدل هذه الحركات ثم يقارن نتائج حركاته الجيدة بالانموذج وهكذا.

10-مرحلة تكوين البرنامج: يتحقق البرنامج الذي هو عبارة عن سلسلة من الحركات المتتابعة والمطابقة للانموذج الذي يتكون او يتم من خلال التدريب

والممارسة، بحيث يتم الاداء غير معتمد على السيطرة الايرادية في بعض الجوانب التلقائية.

(موسى، 2001، ص64)

11-مرحلة الاداء المستقل: يتم في هذه المرحلة تشجيع الطلبة على القيام بالمهارة من غير مراجعة المدرس ومساعدته

(سعادة، 1985، ص151)

وبالاضافة الى ذلك، فأن اكتساب الفرد للمهارة يعتمد على التدريب وايضاً على الخبرة لدى الفرد، فالفرد الذي لديه معرفة سابقة عن موضوع معين يسهل عليه معرفة اشياء اخرى بصورة اسرع مثل اكتساب المهارة. ايضاً التدريب ضروري في تعلم المهارة حيث ان التدريب يعدل في الاداء فيحدث التعلم بسرعة وكفاية، ويؤدي الى تثبيت المهارة التي يتم اكتسابها من خلاله. وينقل اثره من نشاط ثم التدرب عليه الى نشاط اخر مماثل معه، كما ان التدريب يؤدي الى تحسين طرائق التعلم، اي لكونه يعلم الافراد كيف يتعلمون (ابو جادو، 2000، ص299- 300)

وللتدريب عوامل تؤثر في فعاليته نذكر منها:-

1. درجة استعداد الفرد لاكتساب الخبرة او المهارة المراد تدريبه عليها.
2. درجة ميل الفرد لأكتساب الخبرة او المهارة المراد تدريبه عليها.
3. مستوى الدافعية عند الفرد لأكتساب الخبرة او المهارة المراد تدريبه عليها.
4. مستوى ذكاء الفرد وما لديه من قدرات خاصة.
5. مدى ملائمة نوع التدريب للموضوع المراد تدريب الفرد عليه.
6. مدى كفاية الاشخاص القائمين على برنامج التدريب

(ابو جادو، 2000، ص 300)

ومن خلال ذلك ترى الباحثة ان الفرد كلما كان لديه استعداد ورغبة نحو تحقيق هدف معين يسهل بذلك تحقيق الهدف من خلال الدافع الموجه نحو ذلك الشيء. كما ان التدريب يعتمد بصورة اساسية على المدرب الذي يقوم بعملية التدريب. اضافة الى ذلك ان اداء المهارة بصورة صحيحة يتسم بعدة خصائص منها السرعة والاختصار في الوقت والجهد.

كما ان التقويم والدافعية لهما دور كبير في تحفيز المهارة. فالتقويم بدوره يصحح الاخطاء التي يقع فيها (الطالب/ الممثل) وامكانية تلافيها في المستقبل، اما الدافعية فأنها تحفز الفرد على اداء المهارة على احسن وجه.

لذلك ان دافعية الطلبة تزداد وتعزز اذا افترضوا ان مهمات التعلم مرتبطة شخصياً بحاجاتهم، وميولهم، واهدافهم بطريقة مباشرة او غير مباشرة شريطة ان تكون المهمة ذات مستوى من الصعوبة يمكن السيطرة عليها وانجازها بنجاح.
(قطامي ونايفة، 2000، ص274)

فالدافعية في احد معانيها: العوامل التي تدفع سلوك الفرد وتوجه سلوكه نحو هدف معين(قطامي ونايفة، 2000، ص211). واذا كانت الدافعية وسيلة لتحقيق الاهداف التربوية فأنها تصبح واحداً من العوامل التي تساعد على تحصيل المعرفة والفهم والمهارة وغيرها من الاهداف التي نسعى الى تحقيقها
(ابو علام، 2004، ص237).

وقد ثبت علمياً ان دوافع الانسان هي التي تحركه نحو كل سلوك يأتيه، وان كل سلوك يتبع غاية ينشد الوصول اليها واذا امكن للفرد تحديد الهدف الذي هو غايته فأنه لا يتردد في اعداد العدة له (محمود، د . ت، ص41) فالدافعية عملية عقلية تنشط السلوك الاكاديمي، وتحركه، وتوجهه، وتحافظ على استمراريته. والدافعية لا يمكن ملاحظتها مباشرة انما نستدل عليها من الاثار السلوكية التي تؤدي اليها، ويعتبر الدافع شكلاً من اشكال الاستثارة الملحة التي تخلق نوعاً من النشاط او الفعالية (نوفل وفريال، 2011، ص183). وللدافعية العديد من المبادىء التي لا بد من مراعاتها داخل الصف:

-المبدأ الاول / يكون المتعلمون مدفوعين بدرجة اكثر عندما يؤمنون ان افعالهم سوف تؤدي الى نجاحهم في اتمام المهمات التي تشتمل على درجة من التحدي.
-المبدأ الثاني/ يكون المتعلمون مدفوعين بدرجة اكثر عندما ترتبط الانشطة بحاجاتهم الشخصية واهتماماتهم وميولهم.

-المبدأ الثالث/ يكون المتعلمون مدفوعين بدرجة اكثر عندما تكون لديهم اهداف محددة قصيرة المدى يؤمنون بأهميتها.

(نوفل وفريال ، 2011، ص201-202)

لذا ترى الباحثة ان الدافعية لها اهمية كبيرة في التعلم، اذ ان الدافعية تحفز المتعلم نحو التعلم مما يؤدي الى بلوغ الاهداف التعليمية كما ان دافعية المتعلم تزداد عندما يمارس العمل بنفسه ليستطيع اكتساب الخبرة من خلال الممارسة، فكثرة الممارسة تؤدي الى اتقان العمل.

فالممارسة شرط من شروط التعلم، والتعلم هو تغير في سلوك او اداء الكائن الحي ، ثابت نسبياً ناجم عن الممارسة والخبرة لذلك لا يتحقق التعلم دون ممارسة الاستجابات التي تحقق اكتساب المهارة المطلوبة (ابو جادو، 2000، ص 299).

خامساً: تقويم المهارة :

ان المهارة الناجحة تعتمد على التدريب الجيد والناتج عن جهود كل من المتدرب والمدرب ، وتعتمد فاعلية هذا التدريب على اتباع المدرب لاسلوب سليم، وقيامه بالتدريب طبقاً لخطوات منطقية ومنظمة ومتسلسلة ، وتطبيقيه لمبادىء التعلم ونظرياته:-

1. تحديد الهدف من اكتساب المهارة، وفائدتها للمتدرب.
2. تحديد عناصر التدريب واجراءاته، ومن ضمنها المعلومات الاضافية التي ينبغي ان يحصل عليها المتدرب.
3. تخطيط التدريب. تضم خطة من حيث تتابع عرض المعلومات والبيانات وسلسلة الاجراءات.
4. توفير المكان والادوات والمستلزمات والمعدات اللازمة للتدريب.
5. التهيء الذهني للمتدربين وتشويقهم وجذب انتباههم وتشجيعهم، وابعاد القلق والتوتر النفسي عنهم.
6. اتقان اداء المهارة ، وقياس مدى انجازها.

(ابو الرب، 1990، ص67)

وبناءاً على ما تقدم فأن الباحثة ترى ان تعلم المهارة لا يعتمد على التدريب فقط وانما على الخبرة الشخصية، حيث يتعلم الفرد عن طريق المحاولة والخطأ وبالتوجيه من قبل المعلم. لذلك يتضح ان المهارة هي القدرة على انجاز العمل بدقة وسرعة واقل جهد ، ومن خلال التدريب والممارسة على هذه المهارة بالاضافة الى توجيه المعلم للمتعلم وتقويمه له بحيث يتلافى الاخطاء في المرات القادمة

المبحث الثالث

مهارات التمثيل

اولاً:- التمثيل:

يعد التمثيل غريزة من غرائز الانسان، فالطفل يتعلم، وهو يترعرع من محاكاته لما يقوم به الوالدان او ما يحيطون به، يحاكي اصواتهم ويحاكي حركاتهم وعن طريق المحاكاة يتعلم الكلام ويتعلم الحركة والمشي. والانسان البدائي يحاكي الحيوانات والطبيعة لكي يدرأ الاخطار او ليتكيف مع المحيط. وكذلك الانسان المتحضر بحكم علاقاته الاجتماعية يحاكي حالات ومواقف ويتكيف مع محيطه لكي يحقق رغباته واهدافه في الحياة (عبد الحميد، 2001، ص8).

ففن التمثيل يعتبر من الفنون الاجتماعية بسبب اعتماده على العمل الجماعي، لذلك يمكن القول ان التمثيل يمتلك قوة اجتماعية هائلة للتثقيف والتوجيه والتأثير في الاخرين الى جانب الترويح والتسلية الهادفة. كما ان المسرح واحد من الفنون الدرامية البارزة التي تعتمد العمل الجماعي بعكس الفنون الاخرى التي يمكن للفنان فيها ان يقوم بمفرده وفي اي مكان او وقت يريد كالرسم والنحت وغيرها

(فريد، 1980، ص41).

لذا ترى الباحثة ان التمثيل هو تقليد شخصيات معينة بصفاتها وسلوكياتها وانفعالاتها لتوصيل ملامح الشخصية الى الجمهور بصورة صادقة من خلال التعبير عن الشخصية التي يقوم بتمثيلها الممثل.

فالتمثيل لم يعد مهنه حرفية يمكن اتقانها بواسطة الممارسة او الالهام او الثقة العالية بالنفس بل ان فن التمثيل علم يمكن تعلمه ودراسته عن طريق ادراك اجزاء عملية –اعداد الممثل للدور حيث نرى تجارب متعددة ودراسات تفصيلية يمكن من خلالها تلقين هذا العلم (الخطيب واخرون، 1981، ص29). هذا وقد اطلق على التمثيل العديد من التسميات التي توضح معناه مثل: كينونة، تصديق، احساس، فعل، صيرورة، ايهام، تكنيك، غريزة، حرفة ، ابداع، رد فعل، تدريب، لعبة – اضافة الى ذلك فأن التمثيل ارتبط بالتقليد والمحاكاة كما ارتبط بحب الاستعراض لكن من

المؤكد ان التمثيل هو ترجمة او تفسير لكلمات المؤلف، او تجسيد المجالات من الحياة الانسانية يصورها المؤلف. ويحتاج الممثل الى قيم مهمة في الحياة البشرية وهي الوعي، الحساسية، الحرية، والثقة بالنفس النابعة من ادراك ان كل منا هو فرد متفرد له دور ذو قيمة ليلعبه (ديور، 1962، ج1، ص6)

وتجد الباحثة ان التمثيل هو فن يستطيع الممثل من خلاله تحمل المسؤولية التي تقع على عاتقه، وزيادة وعيه وبذلك يصبح فرداً مستقلاً في المجتمع، فعن طريق التمثيل يتسطيع الممثل نقل الافكار والمشاعر عن طريق الشخصية التي يمثلها الى الجمهور. كما ان للتمثيل مراحل ينبغي على الممثل الالتزام بها ليستطيع ان يؤدي دوره بصورة صحيحة.

ومع ذلك فالتمثيل عملية مترابطة لا يمكن فصل مراحلها الواحدة عن الاخرى الا بحدود التعليم والدراسة، فعلى الممثل تدريب نفسه على التركيز والانتباه والملاحظة والاسترخاء في اللحظة التي يفكر فيها في الانفعال ليكون مستعداً جسدياً ومتمرساً في الاستفادة من مخيلته وذاكرته لتنظيم مجمل العمليات (الخطيب، 1981). فينبغي علينا ان نربي هذه العناصر في الممثل لكي ننمي فيه المقدرة على تكييف ذاته للوصول الى المزاج المسرحي الصحيح. ومن الضروري ان يجيد الممثل التحكم بأنتباهه، والتحكم بجسده (عضلاته) وان يستطيع اتخاذ موقف جدي من الفكرة المسرحية، كموقفه من اي حقيقة حياتية (زاخافا، 1998، ص100).

وترى الباحثة انه على الممثل الالتزام بهذه العناصر وممارستها بشكل دائم ليصبح اداؤه مقنعاً للجمهور وبذلك يكون قادراً على الابداع في العمل.

ومن فوائد التمثيل بالنسبة للطلبة"اذ انه يعودهم على التعبير السليم، وإجادة الحوار، وتنمية الثروة اللغوية، والكشف عن المواهب الفنية وتوجيهها، كما يعود الطلبة على فن الالقاء والثقة بالنفس بالاضافة الى تنمية الجانب المعرفي والجانب الحركي والنفسي. اي ان التمثيل ينمي كل جوانب الشخصية الانسانية والمعرفية والوجدانية والحركية . ايضاً هو استثمار لوقت الفراغ (مدكور، 2009، ص259).

وتجد الباحثة ان التمثيل من الفنون الراقية والجميلة التي تعالج مواضيع مختلفة للوصول الى الهدف الرئيسي للعمل. وهي الرسالة التي يراد ايصالها الى الجمهور. كما انه يكمل شخصية المتعلم من كافة النواحي.

هذا ومن متطلبات فن التمثيل الاساسية هي الموهبة والتقنية

* "الموهبة: يعتقد ان الموهبة الفنية في جانب واسع منها، موروثة فهناك افراد يمتلكون قدرة استثنائية على التمثيل، وهناك خصائص معينة يمتلكها الممثلون ومن تلك الخصائص:

1. المخيلة: وتعني القدرة على استرجاع تجارب ماضية، فلا بد للممثل ان يترك عالم الواقع ويدخل العالم المتخيل.
2. الحساسية: يمتلك الممثل الموهوب ادراكاً حسياً قوي ومتطور فيكون اكثر استجابة للاشياء من حوله.
3. الاحساس بالايقاع والسرعة: يصل الممثل الى التحسس بالايقاع والتوقيت المناسب عندما يغور في اعماق النص وجملهِ وافعاله ومواقفه وشخصياته.
4. القدرة على المحاكاة: يعتمد التمثيل على المحاكاة، فمن مقاييس مهارة الممثل في المحاكاة قدرته على التشخيص الفني، فعلى الممثل ان يمتلك حساً عالياً للسمع ويميز درجات الاصوات وقوتها.
5. الجاذبية الشخصية: يمتلك الممثلون شخصية متحركة، فالشخصية تتطلب من الممثل ان يبنى علاقة مناسبة مع المتفرج ، فلا بد ان تكون للممثل قدرة على ايصال افكار وعواطف الشخصية الى المتفرج.
6. المشاعر العاطفية: ان مهنة التمثيل تتطلب من الممثل ان يشعر بقوة ويتمكن من التعبير عن مشاعره وعواطفه، كذلك عليه ان لا يبالغ في التعبير عن عواطفه لانه عندما يبالغ لا يستطيع اقناع المتفرج"

(موريل، 2001، ص9-10)

* التقنية: تعتبر التقنية المطلب الثاني الذي يكمل فن التمثيل وان طالب التمثيل المجد يستطيع ان يكمل موهبته ويحاول ان يحصل على انضباط شخصي متزن بعد استكمال مهاراته الاساسية. (موريل، 2001، ص10)

ولم يقتصر فن التمثيل على الهواية او الموهبة الذاتية في الابداع او على ما يتوصل اليه من نتائج أو انطباعات في عمله المسرحي وانما تجاوز ذلك ليصبح جزء من التخطيط او التنظيم الاجتماعي والاكاديمي فأهتمت العديد من الدول بالممثل وفنه وعملها ضمن التخطيط على مستوى علمي مدروس بتأهيل الممثلين واعدادهم علمياً واكاديمياً.

(عبد الرزاق وعوني، 1980، ص9).

وهناك اربعة مجالات مهمة للتمثيل هي:

1. التظاهر بالشخصية (عنصر مهم لكنه ليس كل شيء).
2. تجسيد الشخصية (الوجه المقابل للتظاهر او معادل ذاتي للتشابه الموضوعي بين الممثل والدور).
3. براعة الاداء (مهارات أنموذجية، موهبة فوق العادة).
4. السحر (الحضور، الجاذبية المغناطيسية، الكاريزما).

وبالنظرة المدققة لهذه المجالات الاربعة يظهر لنا بوضوح ان ثلاثة منها تركز على اهمية اعداد وتدريب الممثل، فلا يأتي التظاهر بالشخصية بلا تدريب، وتجسيدها يحتاج الى تدريب وطبعاً براعة الاداء لن تكفيه الموهبة اما السحر او الحضور الذي يمتلكه بعض الممثلين فهو ملكة طبيعية لكنها قد تحتاج ايضاً لتدريب يهدف لابرازها وتقويمها. (ديور، 1962، ص13)

ومن خلال ذلك ترى الباحثة ان التمثيل يعتمد وبصورة اساسية على التدريب والذي من خلاله يتقن الاداء وبطريقة اسهل وبذلك تنمو مهارته. وايضاً لا بد للممثل ان يتمتع بصفات معينة تؤهله للقيام بالتمثيل منها توسيع مخيلته وايضاً سرعة بديهيته والاستجابة السريعة والقدرة على توصيل المضمون الى المتفرج، ويكون معتدلاً في ادائه وعاطفته وان لا يبالغ فيها.

والتدريب يجب ان يتم في مراحل ، حيث تكون فترات قصيرة موزعة افضل من فترات طويلة ومركزة وبذلك "اثبتت نتائج الدراسات الى ان التمرين الموزع افضل من التمرين المكثف لانه يستغرق وقتاً اقل لتعلم المادة ويصدق هذا المبدأ على استظهار

الشعر والنثر وعلى كسب المهارات الحركية، فعند التدريب على موضوع معين ان يكرر (20) مرة مثلاً فالافضل ان يكرر في يومين كل يوم عشر مرات بدلاً من ان يكرر عشرين مرة في يوم وفي وقت واحد " (محمد، 2004، ص317).

وترى الباحثة ان التدريب عندما يقسم الى مراحل فينبغي ان تكون فترات استراحة بين هذه المراحل حتى لا يشعر المتعلم او المتدرب بالملل والتعب، كما ان فترة الاستراحة بين مرحلة واخرى تجعل المتعلم مستعد اكثر ومتشوق للقيام به.

هذا وللتدريب قانون والذي يعتبر من قوانين التعلم، والذي"ينص على نجاح عملية التعلم كلما زاد عدد مرات التدريب اذ يقوى الارتباط بين مثير ما واستجابة ما، اعتماداً على زيادة عدد مرات التدريب والممارسة وكلما استعملت تلك الاستجابة. في حين تفشل عملية التعلم كلما قل عدد مرات الاستعمال (الروسان، 2000، ص32).

ويوضح (عبد الهادي، 2006) عاملان يؤثران في التدريب هما:

1- التكرار : اذ ان التمرين يكون فعالاً اذا كنا نقوم به من وقت لأخر دون انقطاع.

2- الحداثة: اذا ان التمرين يكون فعالاً كلما كان حديث العهد.

(عبد الهادي، 2006، ص 77).

فضلا عن ذلك ترى الباحثة ان التكرار شيء مهم لحدوث التعلم حيث ان عدم تكرار التمرين سوف يؤدي الى نسيانه. كما ان حداثة التمرين تؤدي الى تعلمه بشكل اسرع واتقانه. فحداثة التمرين تشوق المتعلم لممارسته.

وفي التمثيل يقوم الانسان بتجريب مواقف الحياة المختلفة سواء اكان هذا التجريب خيالياً ام واقعياً مثلما يفعل المرء في استجابته البدنية للماديات من حوله ، وهو في اثناء ذلك يدرك نماذج ومعاني واحتمالات جديدة لم يكن يدركها من قبل . فهو يمثل مشاكله واماله ومخاوفه ممزوجة بالاتجاه العام لحياة مجتمعه .

ويعمل على ايجاد الصلة بينه وبين ازليات الحياة كالولادة والانتعاش والنمو والذبول والصراع والعزم (بيرتون ، 1966 ، ص22)

ومن السمات او الخصائص التي ينفرد بها التمثيل المسرحي ، ان الممثل لاينفرد لوحده في انتاج العملية الفنية والمسرحية وان لعب دوراً مهماً فيها ، ذلك ان

العملية الفنية المسرحية متكاملة يشترك فيها اكثر من عنصر او جهة تسبق الممثل مثل المؤلف ، المخرج ، ومصمم الديكور وغيرهم

(عبد الرزاق و عوني ، 1980 ، ص13)

كما ان للتمثيل انماط مختلفة فهناك التمثيل الصامت (البانتوميم) والتمثيل الموسيقي (الاوبرا – الاوبريت) والتمثيل الحواري (المسرحيات) والتمثيل الارتجالي العفوي الذي لايعتمد على نص مكتوب بقدر اعتماده على قصة او احداث وشخصيات معروفة والتمثيل الفردي (مسرحيات ذات شخصية واحدة او ممثل يقدم عدة شخصيات في مسرحية واحدة والتمثيل الجماعي (ذلك الذي يعتمد على المحاورة) والجوقة (الكورس) والتمثيل بواسطة الدمية (اما ان يحرك الدمية او يتكلم بلسانها او يقتنع بها) والتمثيل في خيال الظل ، الى جانب التمثيل الاذاعي والتلفزيوني والسينمائي والرقص والباليه وتمثيل الكابريه ويشمل (الغناء والرقص)

(عبد الرزاق وعوني ، 1980 ، ص11) .

وترى الباحثة انه مهما كانت انماط التمثيل مختلفة الا ان شيئاً مشتركاً في كل من هذه الانماط الا وهو (الممثل) الذي يعتبر الركيزة الاساسية لفن التمثيل من خلال ادائه للدور وخلق الحياة الداخلية للشخصية والتعبير عنها بالاسلوب المناسب.

يمكن تقسيم عملية اعداد الممثل لنفسه وانفعالاته الى

- اكتشاف الانفعال او التوصل اليه :

أ. ذاتياً : اي التجربة الذاتية واكتسابها ثم خزن هذه التجربة وبالتالي استرجاعها بمعنى الانفعالات والعواطف الذاتية للممثل .

ب. دراسة المسرحية والدور وتحليله واكتشاف الدوافع والبواعث للافعال وتنظيم كل ذلك في خدمةالتكوين الفني للعرض ، وباختصار معرفة انفعالات وعواطف الشخصية .

- السيطرة على الانفعال وتقسم الى :

أ. السيطرة على الجسم وتهيئته ليكون مرناً وقابلاً للتنفيذ واستلام الانفعالات لتجاوز الصعوبات .

ب. السيطرة على الانفعالات اثناء ادائه للدور ومعرفة اقسامه والخط البياني لمساره وتطوره . مشخصاً ذلك من ناحية القوة والتاثير الى جانب معرفة ايقاع الانفعال .

(الخطيب وآخرون ، 1981 ، ص44)

وان الممثل تترتب عليه واجبات ومسؤوليات ، ومن هذه الواجبات والمسؤوليات هو خلق واداء – او عرض الحياة الداخلية للشخصية – ولكي ينجح في ذلك عليه ان يتكلم بوضوح ويطلق صوته في ارجاء المسرح ، وان يتحرك على خشبة المسرح بسهولة وتمكن ، وان يرتدي ملابس الدور بشكل لائق ومطابق للشخصية وان يتواصل ويتعاون مع باقي الممثلين على المسرح . كل هذا سيؤدي به الى ان يوصل افكار ونوايا المؤلف والمخرج بما يتعلق بالشخصية والمسرحية عموماً

(ديور ، 1962 ، ص14) .

هذا وتبقى مهمة الممثل الاساسية هي :

1. محاكاة الهيئة الخارجية للشخصية .
2. محاكاة الهيئة الداخلية للشخصية .
3. نقل افكار المؤلف ونظرته .

(عبد الحميد ، 2001 ، 18-19)

فالممثل عليه ان يجعل الشخصية التي يمثلها تشابه شخصيات الناس في اسلوب الحياة التي منها اخذ المؤلف ، لكن عندئذ عليه ان يجعل التشابه متقناً وفي نفس الوقت مقبولاً بقدر ما يستطيع . (ديور ،ج2 ، 1962 ، ص71)

وتتميز الشخصية المسرحية بأنها وهمية بمصيرها وبنائها المختلف . فالشخصية الحقيقية متكونة من دم ولحم واحاسيس ، اما الشخصية الدرامية (النص) تتكون من علامات لغوية تبدأ بالقراءة والمطالعة وتنتهي عندما تنتهي

آخر صفحة في النص . كما ان الشخصية المسرحية هي ركن اساسي من اركان المسرح وهناك العديد من الشخصيات الدرامية فهناك .

1. شخصية دائرية .
2. شخصية نامية .
3. شخصية نمطية .
4. شخصية سطحية .

(ياكومبسون ، ب ، 1978 ، ص61-65)

وكل شخصية من تلك لها صفاتها الخاصة وصفاتها العامة فيقوم المؤلف المسرحي بوضع شخصياته في قوالب يراها وتقوم بنات افكاره بنسج الصفات البدنية والروحية والفسيولوجية لبناء الشخصية الخارجي والداخلي ويقوم العرض المسرحي على شخصيات يتم صياغة تفاصيلها من قبل مؤلف مسرحي يعرف عدته ويمتلك مهارة وامكانيات وتجارب تؤهله لبناء شخصيته المسرحية التي سوف تأدى وتدب بها الحياة بفعل عمل الممثل المسرحي ، والشخصية المسرحية التي يأتي بها المؤلف عادة ما تكون صفات بني البشر فهي في النص تمتلك الارادة والقوة والرغبة ونجد بها كل تفاصيل الانسان السلوكية والنفسية (سمايلي ، د.ت ، ص112)

فالشخصية من الناحية الفنية تعتبر العامل الاساس في تحقيق الاثار الفنية وهي التي تسبغ عليها طابعاً خاصاً ، وتتجلى بوضوح في موضوعاتها وفي تنفيذها والاسلوب المتبع فيها ، فاذا ما سيطرت شخصية الفنان على اثاره خرج من دائرة التقليد والمحاكاة وانطلق في دروب الابداع (اجري ، د.ت ، ص142) .

وترى الباحثة ان الشخصية عنصر مهم ورئيسي من بين عناصر العمل المسرحي التي من خلالها تتوضح الافكار وتصل الى الجمهور ، والممثل هو الذي يجعل الحياة تدب في الشخصية المسرحية التي رسمها المؤلف ويجعلها فاعلة ومؤثرة.

ثانياً : تحليل الدور وبناء افعال الممثل

لايمكن القيام بأي تحليل او بناء معرفي يقوم به الممثل المسرحي للتعامل مع الشخصية الا اذا استند الى الابعاد الاتية : –

1. البعد السيكولوجي .
2. البعد الفسيولوجي .
3. البعد السسيولوجي .
4. البعد الاخلاقي .

(سمايلي ، د.ت ، ص112)

فالبعد السيكولوجي والمقصود به المستوى النفسي الذي يتعلق بالحالة النفسية للشخصية والتي تتأثر كثيراً بالبعد الفسيولوجي (المستوى الجسماني) والبعد السسيولوجي (المستوى الاجتماعي) . وهذا المستوى يكشف عن الاستجابات المعتادة للشخصية والاستجابات غير الاعتيادية من خلال الرغبات والدوافع والعواطف وتأثير الحس والفعل الداخلي للشخصية على التعبير الخارجي وبالتالي التعامل مع الاخرين ونوع السلوك الذي يسلكه الشخص . وهذا المستوى هو اكثر المستويات اهمية بالنسبة للممثل لانه هو الذي يحدد فعل الشخصية التي يمثلها طالما ان الدراما هي نتاج الرغبات المتصارعة .

اما البعد الفسيولوجي فيقصد به (المستوى الجسماني) والذي يشمل طبيعة تكوين الجسم ووضعية اعضاءه وبما يتعلق بالحقائق الاساسية : الجنس والعرق والعمر والحجم واللون وتأثيرات الوراثة والبيئة وتأثيرات العوامل المختلفة على قوة الصوت ودرجته .

والبعد السسيولوجي وهو (المستوى الاجتماعي) الذي يتعلق بالحالة الاجتماعية والدين الذي يعتنقه . ويتعلق بكل العوامل التي تصنعها البيئة وللمستوى الجسماني تأثير في المستوى الاجتماعي والعكس بالعكس .

واخيراً البعد الاخلاقي وهو المستوى الاخلاقي والذي يتعلق بمثل الشخصيةالدرامية والقيم التي تحملها ومثل هذا المستوى كثيراً ما يظهر في

المسرحيات الجادة والتراجيدية على وجه الخصوص لان المؤلف يركز فيها على القيم الخلقية اكثر من تركيزه على الجوانب الاخرى.(عبد الحميد ، 2001 ، ص64-65)

ويمكن التعرف على ابعاد الشخصية من عدة مصادر هي :-

1. ما يذكره المؤلف في نصه عن تلك الخصائص في ارشاداته او ما تذكره الشخصية عن نفسها ، او ما تذكره الشخصيات الاخرى عن خصائص الشخصية الجسمانية .
2. ما يمكن استنباطه من سياق النص ومن معطياته مقارنة بشخوص اخرى مشابهة موجودة في الحياة . وما يمكن استخراجه من فعل الشخصية واهدافها .
3. الرجوع الى المصادر وخصوصاً عندما تكون الشخصية احد الاعلام من التاريخ حيث نجد اوصافهم ذكرت في تلك المصادر . كما يمكن الرجوع الى الصور الفوتوغرافية او الرسوم التي توضح الشكل الخارجي للشخصية التاريخية .

اما الخصائص او المستويات الاجتماعية فيمكن التعرف عليها من خلال دراسة علاقة الشخصية ببيئتها ومن خلال افعالها .

وبالنسبة للمستوى النفسي والخلقي للشخصية فيمكن التعرف عليه من فعل الشخصية ايضاً ومن علاقاته بالشخصيات الاخرى ومن سلوكه وتصرفاته .

(عبد الحميد ، 2001 ، ص65-66)

ومما تقدم ترى الباحثة ان ابعاد الشخصية مترابطة مع بعضها البعض ، حيث ان هذه الابعاد تعتبر اساس الشخصية الدرامية . اذ ان الشخصية الدرامية لاتعتبر شخصية درامية الا اذا اعتمدت على هذه الابعاد .

ويضع (سمايلي) مجموعة من الخصال ويعدها الجوانب التي لابد من توفرها في الشخصية الدرامية وهي :-

1. خصال عضوية وهي التي تحدد ماهو الكائن ، بشري ام حيواني .
2. خصال جسدية وهي صفة جسدية ، الحجم ، اللون والوزن .
3. خصال نزوعية وهي المزاج الذي يحكم الشخصية ويكون متسيد عليها .
4. خصال دافعية وهي الرغبات والحاجات التي تتمركز في سلوك الشخصية .

(سمايلي ، د.ت ، ص113)

هذا وان الابعاد المسرحية للشخصية تحمل العديد من السمات التي تشارك بشكل كبير في صياغتها ، الا انها غير مستقرة ولايمكن ان تكون في حدود الثبات عند الممثل المسرحي للاسباب الاتية :-

1. ان الانسان عبارة عن مشاعر ووجدان ومتغيرات عاطفية .
2. الانسان ارادة في اغلب الاحيان تأثرية وميالة للجماعة والمجتمع فهي خاضعة بذلك للحياة السلوكية للاقران والاصدقاء .
3. الفرد وحسب سماته لايمكن ان يكون سوى متغيرات فسيولوجية وعضوية تكون السبب المباشر في تذبذب السلوك النفسي .

(شافيك ، 1986 ، ص20)

لذا لابد للمثل المسرحي ان يعي ويبحث عن محددات تجعله في منطقة السيطرة على الانفعال النفسي وهذه المحددات هي :-

1. التسلط .
2. الغضب .
3. التردد .
4. الحياء .
5. الجدية .

(سمايلي ، د.ت ، ص92)

ان هذه المحددات تشكل البؤرة المنطقية لبناء السلوك الانساني وهي نفسها التي تساهم في انشاء وبناء السلوك المسرحي الذي يكون على عاتق الممثل ومع ان السمات التي تتحلى بها كل شخصية انسانية ، غير قابلة للاستقرار وهي متذبذبة ولايمكن ان تكون في مجال الثبات فهي يجب ان تكون في النص الدرامي ثابتة وما على الممثل الا ان يعطيها التذبذب الذي هو صفة اساسية في التكوين الانساني .

(سمايلي ، د.ت ، ص92)

وللشخصية الدرامية جانبين ، جانب ذاتي وجانب موضوعي فالجانب الذاتي فهو ما يعبر عنه (بالانية) اي شعور الشخص بذاته ، والشعور بالذات رغم انه يفصل " فطريا" لايتم تكوينه دفعة واحدة بل يتدرج ابتداء من شعور الطفل بذاته الجسمية ثم يرتقي به السن والنضوج الى الشعور بالذات النفسية ثم بعد ذلك ارتقى معه شعوره الى ادراك الذات الاجتماعية على ان المرحلتين الاخيرتين مندمجتان الى حد كبير ، ولذا يطلق عليهما مجتمعتين (الذات المعنوية) (الخطيب ، 1981 ، ص8) . فعلى الممثل ان يشعر بدرجة معينة ، بشعور الشخصية التي يمثلها ويظهر عواطفها وانفعالاتها . عليه ان يبدو كما لو كان يعيش الدور ، ان يعطي انطباعاً كما لو كان مقاداً بعواطف الشخصية ، ويكون مع فعل الشخصية – دوافعها واهدافها.

(موريل ، 2001 ، ص7-8) .

اما الجانب الموضوعي فهو ما يعرف (بالخلق) والخلق نظام متكامل من السمات او الميول " النزوعية " التي تتيح للفرد ان يسلك ازاء المواقف الخلقية واوضاع العرف سلوكاً متقناً مع ذاته على الرغم مما قد تواجه من عقبات

(الخطيب ، 1981 ، ص9)

لذا على الممثل ان يحتفظ بقدر معين من الموضوعية – من الانفصال ، عليه ان يحافظ على فرديته وخصوصيته وعلى سيطرته على نفسه وعلى ادواته الصوتية والجسمانية ، وان يكون واعياً لحقيقة كونه يقف على خشبة المسرح يمثل لمجموعة من المشاهدين ، كذلك عليه ان يكون مدركاً لكيفية توظيف هيئته الجسمانية وحركاته وايماءاته وانساقه الصوتية لملامح الشخصية ودوافعها وللفضاء المسرحي الذي يمثل

بداخله وهكذا يجب ان يسيطر الممثل على شخصيته الذاتية عن طريق هذه الموضوعية (موريل ، 2001 ، ص8) .

وتجد الباحثة ان لفن التمثيل جانبان ذاتي وموضوعي فأحدهما يكمل الاخر ، الا ان التأكيد على احدهما دون الآخر يجعل التمثيل غير صحيح ، فالتأكيد على الجانب الذاتي يؤدي الى عدم السيطرة على اداء الدور وبالتالي يؤدي الى عدم التواصل . اما اذا كان تأكيد الممثل على الجانب الموضوعي فيؤدي الى المبالغة في ادائه للدور وبالتالي يؤدي الى التصنع .

ان الممثل لديه طاقة غير محددة ، انسان ما يحيا معه ويحيا فيه . اما الشخصية فهي تيمة في نص ، كما ان الممثل عنده صوت جماعي ، اما الشخصية فليست الا احد فروع هذا الصوت . فالشخصية تطرح الاسئلة والممثل يتبنى هذا الطرح . فلابد من ثقافة واسعة للممثل ، ثقافة تجمع بين الفهم الخاص للشخصية والفهم العام لمنعطفات المجتمع ، لهذا فالممثل قدرة فنية ولغة مرتفعة الصوت لايمكن لها الاستمرار والحضور بدون ان تكون صادقة فنياً وتاريخياً .

(الطاهر ، 2002 ، ص23-24)

وفيما يتعلق بفهم الممثل للدور والاستعداد لتمثيله فعلى الممثل :

أولاً : ان يفهم – بعمق – ويشعر بالمضمون الفكري للمسرحية والعرض المسرحي الذي سيقدم .

ثانياً : ان يفهم فكرة دوره ويحدد هدفه الاسمى (تلك الغاية الاساسية التي تخضع لها كل تصرفات الشخصية الحياتية)

ثالثاً : ان يعين فعل الدور المركزي (ذلك الفعل الذي تقوم به الشخصية بكل الافعال الاخرى)

رابعاً : ان يفهم ويشعر بروابط وعلاقات الشخصية بما يحيط بها . فلابد للمثل ان يعي مغزى الدور – الفني .

(زاخوفا ، 1996 ، ص229)

اذن ما الذي تعمله الشخصية؟ وللاجابة عن هذا السؤال ينبغي توفر شرطين هما:

1. معرفة الشخصية – معرفة جيدة .
2. الاحاطة المتفحصة بالظروف المقترحة من قبل مؤلف المسرحية وتحليلها وتقويمها جيداً . اذن الفعل المسرحي يولد من تزاوج الافعال مع الظروف المقترحة .

(زاخوفا ، 1996 ، ص229)

والفعل يجب ان يكون دائم التطور ، اي يجب ان ينبع من فعل اخر وان يقود الى فعل اخر مختلف عنه . (رضا ، 1972 ، ص491)

ولهذا فلغرض العثور على الفعل الضروري لهذه الشخصية ، ولغرض استثارة الرغبة الحيوية في القيام بهذا الفعل ، يجب ادراك وتقويم الظروف من وجهة نظر الشخصية والنظر الى الظروف بعين الشخصية . لذا ان المغزى الفكري الفني يجب ان يسبق اختيار الافعال . (زاخوفا ، 1996 ، ص229–230)

لذلك تتم الصياغة في حقل النص وحقل الاداء تحديداً في مجالين هما الانسان المؤدي والنص الهامد الذي لاحياة فيه من دون انسان يؤدي ويتقمص في عرض مسرحي (سمايلي ، د. ت ، ص101)

فالممثل امام ثلاثة تحديات رئيسية :

1. المهارات الخاصة { ادواته الداخلية : العقل والعواطف ، والخارجية : الصوت والجسد }
2. جعل الشخصيات قابلة للتصديق .
3. مزج المجالين الداخلي والخارجي .

والتحدي الثالث ، المزج بين المجالين الداخلي والخارجي للشخصية هو اصعب التحديات واكثرها احتياجاً للتدريب ، فالمزج بينهما يكون في صورة نسيج كلي وان يدعم ويقوي كل منهما الاخر (ديور ، 1962 ، ص14)

حيث ان بناء الشخصية الدرامية يفرض على الكاتب المسرحي ان يضع في حسابه ان الشخصية لابد ان ينتابها تغير اساسي في بنيتها وهي تدخل في سلسلة من الصراعات والمواقف والازمات ، وهذا التغيير يمكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات . فتكامل الشخصية المسرحية هو دائماً نتاج مجموع الجهد الروحي والجسماني عند الممثل وذلك الجهد يكشف ادق رابطة او علاقة معادلة في السمات الخارجية والداخلية للشخصية .

(بويوف ، 1976 ، ص162)

اي ان مهمة الممثل ليس عرض الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها حسب بل لابد ان يلائم بين سجاياه الانسانية وبين حياة هذا الشخص الاخر ، وان يصب فيها من روحه ، ان الهدف الاساسي الذي يهدف اليه فن التمثيل هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الانسانية ثم التعبير عنها بصورة فنية (ستانسلافسكي ، 1973 ، ص34) . إذ إن مايقوم به الممثل من عملية نقل الخطاب السردي النصي يحتاج الى امكانيات جسدية وذهنية ، وهذه الامكانيات هي التكوين الاساس الذي يشغله الانسان (الممثل) في حياته اليومية ، اي ان الشخص هو عواطف ومشاعر وصفات جسمية وصفات ذهنية يكون على عاتقه بناء شخصية كتبت بنص سردي وعليه ان يوظف كل افعاله او امكاناته لبناء شيء ملائم ومناسب لبناء الدور المسرحي (محمود ، 2007 ، ص61) . اذ لابد ان ينقل تمثيل الممثل شيئاً او معنى معيناً الى اذهان المتفرجين يستطيعون ادراكه . ولذلك لابد ان يقوم الممثل بالتوفيق بين ما يقصده المؤلف وبين ماهو ممكن ومؤثر مسرحياً

(اوكسنفورد ، د.ت ، ص11)

ومن هنا على الممثل ان يضع نقاطاً رئيسية حول : عم يدور المقطع (ماهو الموضوع) ، اية احداث تدور فيه ، وماالذي تفعله الشخصية التي عليه ان يمثلها . كما يجب على الممثل ان يميز الاحداث والافعال الرئيسية من الثانوية . فكلما استطاع الممثل ان يعرض صورة التعامل على المسرح بشكل صادق اكثر واكثر امانة ، كان تمثيل الدور افضل (رابوبورت ، 1992 ، ص66) . كما يجب على الممثل ان يحدد اي الرغبات تجيده على التعامل المعطى ، لذا عليه ان يحدد

العلاقة والتأثير المتبادل للشخوص المتعامل معها ، وايضاً يتوجب عليه ان يعرف كيفية ايجاد (الماهية) الاساس الداخلي (النفسية) للصورة ، وان يلاحق الهدف نفسه الذي يقف امام الصورة التي عليه ان يخلقها (رابورت ، 1992 ، ص67) .

فضلاً عن ذلك على الممثل ان يحلل النص ويقصد بتحليل النص : تحديد وفهم كل ما يختفي تحت الكلمات ، خلف الكلمات ، وما بين الكلمات والشعورية . تختفي هناك افكار لم يحك عنها او لم يستكمل الحديث عنها ، كما توجد مقاصد خفية ، رغبات ، احلام ، رؤى ، مشاعر مختلفة، رغبات وافعال محددة توحد كل ذلك ليتجسد المعنى الباطن للنص . فعند البدء في تشريح النص (المعنى الباطني) يجري تتبع مجرى افكار الشخصية بشكل متسلسل وبماذا تفكر الشخصية عند لفظها للكلمات ؟ وماهي العلاقة بين الافكار التي لم تفصح عنها الشخصية وبين الافكار التي تفصح عنها كذلك معرفة الافكار التي يجب ابرازها والافكار التي يجب اخفاؤها (زاخافا ، 1998 ، ص276-277)

ويجب على الممثل ان يتعلم كيفية استخدام الدور الذي يؤديه ، كي يفحص ذاته بدقة . فالمسألة ليست تصويراً لذاته في ظل ظروف معينة ولامسألة تعايش الدور . فالشيء المهم هو كيفية استخدام الدور اي كوسيلة يمكن بها دراسة ما يخفيه قناعنا اليومي . (اوسلاندر ، 2002 ، ص30-31) .

فعند تحليل النص يستطيع الممثل ان يلتمس ذلك المحور الذي يجمع بين الافكار وبذلك يكون قادراً على تخمين الفكرة الاساسية والرئيسية للبطل ، وبعد ذلك يتمكن من تحديد افعاله التي يؤديها ويحقق من خلالها الهدف لذلك لابد للمثل ان يهيء الرؤى المتطابقة للدور مثل الشريط السينمائي الذي لاينقطع في مخيلته لانه اذا رأى في مخيلته الترتيب المتسلسل للنص لايخطيء في تنفيذ دوره
(زاخافا ، 1998 ، ص277) .

ولمعرفة كيفية متابعة الممثل لخط فكرة الشخصية ليستطيع ان يبني افعاله بصورة صحيحة ليكوّن الشريط السينمائي للرؤى المتطابقة للنص ، توجد هناك طريقة واحدة فقط : تكرار تمثيل كل جزء من الدور ، وكل لوحة ، وكل فصل . لكن يجب

ان يكون التمثيل صامتاً دون كلام ودون حركة بقدر الامكان ، اي التمثيل يكون في المخيلة فقط . ومن خلال ذلك يحاول الممثل ان يرى زميله في مخيلته وان يوجه له الكلمات التي كتبها المؤلف ، وكذلك يتلقى منه الجواب ويرد عليه في مخيلته ايضاً . (زاخافا ، 1998 ، ص279) .

لذا فأن تكرار الممثل لكل جزء من دوره يساعد على تتابع افكار الشخصية ، وكذلك يصحح مرة بعد اخرى كل فكرة على حدة ومن خلال تكراره للدور ايضاً يستطيع متابعة منطق الافعال ليحاول الشعور بكل فعل واعطائه التسمية المناسبة التي تعبر عن الفعل . " كما ان الاصرار على التمثيل الصامت لادراك العمليات الداخلية ويوقظ الفكر والخيال عند الممثل ومن خلال ذلك يهيء الممثل نفسه للبروفة القادمة " . (زاخوفا ،1998 ، ص280)

وبالنسبة لدور الممثل فينبغي على الممثل ان يحفظ الدور وليس الحوار ، اي عندما يحفظ الدور سوف يتذكر جمل الحوار بشكل دقيق ، وهذا يعني ان يحفظ الشكل الكامل للمؤثر – الاستيعاب – التأثير – الاستجابة . وسوف يتذكر جمل الحوار بكل دقة وعن ظهر قلب وبطريقة لايمكن نسيانها .
(بار ، 1993 ، ص75) .

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة انه على الممثل ان يدرس الشخصية التي يمثلها من كافة الجوانب دراسة متعمقة لكي يفهم المسار الذي تسلكه الشخصية وبالتالي يؤدي الدور على اكمل وجه .

ثالثاً : المهارات الجسدية :

يعتمد اشتغال الممثل على خشبة المسرح على نوعين من الادوات احدهما يرتبط بالجانب الصوتي والاخر يرتبط بالجانب الجسدي الذي يحتاجه (الطالب الممثل) لامتلاك مجموعة من الكفايات الجسدية مثل المرونة والرشاقة لكي يكون مطواعاً امام تجسيد جميع انواع الافعال والحركات التعبيرية المطلوبة لأداء

الشخصية المسرحية وهذه الادوات تحتاج الى تطوير مستمر لكي تحافظ على طواعيتها من اجل عدم مواجهة مشاكل في تأدية تلك الادوار المسرحية المختلفة .
(حسن ، 2012 ، ص35)

لذلك اختلفت الاراء والنظريات التي تتناول عمل الممثل ، اختلفت انواع التدريبات وتمرينات التحضير التي يحتاجها الممثل ، وتعددت المدارس والمناهج في هذا المجال ايضاً ، فركز بعضها على الجوانب الداخلية للممثل ، عقله ، ذكرياته ، وعواطفه ، بينما ركز البعض الاخر عل الجوانب الخارجية اي تنمية قدراته الجسدية والحركية . (ديور ،1962 ، ص10)

اذ يؤكد معظم مناهج المسرح على اهمية التدريب البدني للوصول الى حالة تكيف الطالب جسدياً وعقلياً حسب الادوار المطلوب تنفيذها على خشبة المسرح من مهارة حركية واسلوب رشيق انسيابي الى الجمهور ويؤثر فيه من خلال التمرينات التي تنمي قابلية الطالب وتكسبه المهارة والتركيز والسيطرة والاستجابة السريعة .
(القصب ، 1986 ، ص3)

لهذا وجب على الممثل ان يروض جسمه دائماً لكي يصبح مرناً مطواعاً معبراً. ان خاصية المرونة وضرورة توفرها في جسم الممثل لأمر جوهري جداً ، فقد يتصادف احياناً ان يعبر جسم الممثل بشكل فجائي بصورة لا ارادية انماطاً مختلفة من الاوضاع والافعال وردود الافعال الجسمانية فاذا كان لابد له من ان ينتفع من هذه المرونة فيجب ان يضع تلك المرونة تحت سيطرته ومع ذلك ينبغي ان يكون واضح التحكم في هذه السيطرة لايأتي الا من خلال الاستمرار في التمرين والتدريب
(الخطيب واخرون ، 1981 ، ص11)

كما ان جسد الممثل لم يعد مجرد هيكل آدمي لانسان يتحرك على خشبة المسرح ، ولاهو اي جسد ولكنه جسد (معين) يمثل مركز الجذب من خلال طاقاته التعبيرية التي ترسل الدلالات الى المتلقي وهي الزاوية التي ينظر من خلالها الى جسد الممثل بوصفه علامة من علامات العرض المسرحي (الكاشف ، 2006 ، ص38) . وانه يعبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث وماديته الخاصة (سعد ، 2001 ،ص190) . حيث يتميز جسد الممثل في المسرح بقدرته على تقديم كل

معقد من المعاني والرموز ، بأعتباره الرمز المادي الرئيسي ، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي ، وافعاله وسلوكياته على خشبة المسرح فضلاً عن انه ينم عن الهوية الجنسية العرقية ايضاً ، كما ان بمقدوره التعبير عن المكان والزمان ، وعن المحتوى القصصي من خلال ادائه الصامت ، وحركته

(الكاشف ، 2006 ، ص35) .

فجسد الممثل يعتبر العنصر المميز الذي يعتمد عليه العرض في ابراز كل المعاني والدلالات للمتلقي من خلال قدراته التعبيرية واستغلاله لكافة الوسائل البصرية والسمعية على حد سواء . فدلالات اللغة الجسدية للممثل تتسم بقصدية مع متلقيها فأنها تقوم مقام الرسائل – العملية – المعقدة التي تخضع لقوانين الاتصال وعناصره التي تتمثل في :

1. الرسالة : وهي النص والعرض
2. المرسل : وهذا في حالة العرض المسرحي – فنانون متعددون يتصدرهم الممثل .
3. المرسل اليه : وهو المتلقي الذي يشارك في توليد المعنى .

(الكاشف ، 2006 ، ص44)

لذا توجد ثلاثة انواع من العلامات يقوم بأنتاجها الممثل بجسده :

1. علامات جسده بأعتباره كائناً فوق الخشبة .
2. علامات (لعبية) وتشمل التعبير الحركي .
3. علامات (صوتية) ومصدرها الجسد نفسه .

وتقوم هذه العلامات بخلق فضاء مستقل بذاته ويتفاعل مع باقي العلامات المسرحية البصرية والسمعية وكذلك مع المتلقي . (الكاشف ، 2006 ، ص46)

فالممثل يستعمل جسمه كأداة للتعبير وايصال المعنى الى المتلقي ، وكلمة تعبير مأخوذة من كلمة يعبر (اي يدفع الى الخارج) فحينما يشعر الانسان بشعور معين فمن الطبيعي ان يظهر الشعور الى الخارج ، اي ان يعبر عنه بحركة او ايماءة ، ويمكن ان نسمي (الايماءة الجسدية) التي تتمثل بأحد اعضاء الجسم ، وتشكل الايماءات الجسدية نظاماً رمزياً يمكن ان تفهم معانيه فئات كبيرة من البشر

كونـه بـديل عـن الكلمـة المنطوقـة التـي يسـتعملها افـراد هـذا الشـعب او ذاك ولايفهـم معناها افراد الشعب الآخر (كول ، 1997 ، ص89) . فكل وضع من اوضاع الجسم كل ايماءة ينبغي ان تكون محددة المعالم ومنطقية ووافية بالغرض في حدود الظروف التي يتطلبها الدور التمثيلي . ولا ادل على ذلك من ان الممثل الذي لايتقن استخدام جسمه يشعر بعدم الثقة في نفسه على خشبة المسرح

(فيربيستكايا ، 1995، ص13) .

وترى الباحثة ان كل حركة تدل على معنى يختلف عن معنى الحركة الاخرى ، فعلى الممثل ان يكون ملماً بالحركات وعلى معرفة تامة بها لكي يؤدي دوره بالشكل الصحيح .

اذ ان حركات الجسم تتخذ اشكالاً مختلفة ولكل منها معناه ودلالاته فالحركة المستقيمة تدل على الجدية والحزم والمباشرة . في حين تدل الحركة المنحنية على الالتواء وعدم الصراحة . اما الحركة المنكسرة فأنها تدل على المراوغة والتخوف ولهذه الحركات قوة في المسرح فتكون الحركة المائلة اكثر عمقاً من الحركة العمودية والحركة الافقية . فهذه الحركات ضرورة من ضرورات العمل المسرحي . والتوصل للسيطرة الجسمانية يتطلب من الممثل اخضاع الجسم لنظام من الترتيبات لان ذلك يساعد على تحقيق التحرر من التوتر واكساب الحس بالايقاع

(يسنجر ، 2008 ، ص272) .

وعلى نحو ذلك وجد الكثير من المسرحيين المعاصرين هدفهم في (جسم الممثل) ومن بين هؤلاء المسرحيين (فيسفولد مايرهولد) اذ اعتمد على الية (البايوميكانيك) التي ركزت على حركة اعضاء الجسم وكيفية استعمالها في مجال التمثيل . اما (ارتو) صاحب مسرح القسوة اعطى اهمية قصوى لجسم الممثل وعده المحور المركزي لتوليد الاستجابات الانفعالية فالجسم لدى (ارتو) مصدر الاشارة والايماءة كما في السيرك ومسرح المنوعات . لقد استبدل (ارتو) اللغة المنطوقة باللغة الجسدية . لقدرتها في اعادة العلاقات بين الممثل والمتلقي . في حين اعتمد (بيتر بروك) على الممثل كونه مصدر للاشارات الطبيعية من اجل اظهار ماهو

غير مرئي بواسطة جسده الى شيء مرئي مستنداً على حقيقة ان التجارب الانسانية تتسم بالعمق الشديد ويمكن الكشف عن نفسها عن طريق اصوات ، وحركات البشر (اينر ، 1996 ، ص252) .

وهذا ما دفع (كروتوفسكي) الى ان يحاول جاهداً لاكتشاف عناصر جديدة تعتمد على آليات (تقسيمة جسدية) . فالممثل عنده لايتعامل مع جسده كما يتعامل معه في الحياة اليومية . بل هو اداة مرنة . فطلب من ممثليه تحرير جسدهم واخراج كل ماهو كامن في دواخله . اما بالنسبة الى الدراما الملحمية التي سعى (بريخت) لكسر الايهام لدى المتفرج وايقاظه واثارة تفكيره وحثه على الانتباه وركز على الجانب الحركي ليبعد بذهنية المتلقي من الاندماج والاستغراق في الفعل المسرحي (اينر ، 1996 ، ص252) .

كما ان الصلة بين الجسم والصوت متبادلة او بعبارة اخرى : مالصوت البشري الا واحدة من وظائف الجسم ذات التخصص العالي . ولهذا كان المعلمون يبدأون تمرينهم للجهازين عادة بالجسم ، نظراً لانه اكثر عمومية واقل تعقيداً وايسر التماساً من الصوت . ان تحسن الواحد من شأنه ان يؤدي الى تحسن الاخر ، اذ ان منشأ الصعوبة في الجهازين بالنسبة للمبتدئ انما يرجع في الغالب الى التوتر الزائد في العضلات ، وهذا بدوره يرجع الى اكثر الاحتمالات الى عوامل نفسية كالقلق والخوف والرجفة المسرحية وفقدان الطمأنينة ، ومن هنا كانت بعض وسائل العلاج تنصب على اتيان بعض الافعال التي تساعد على انفراج هذا التوتر المفرط . اذ لاينبغي ان يكون جسم الممثل مسترخياً فحسب ، بل يجب ان يكون معبراً كذلك (هوايتنج ، 1970 ، ص261) .

لذلك يؤمن (ستناسلافسكي) في تمرين الجسم لتحسين القوام وتعديله لكي تصبح الحركة مرنة وجميلة وكاملة . وعلى اي حال يجب على الممثل ان يتذكر دائماً بأنه لامكان للمزاح والحركة الميكانيكية على المسرح ويجب ان لايستعمل الممثل اية اشارة لمجرد انها جميلة ومرنة اذ لابد ان تعبر الاشارة عن تجربة داخلية وتكون انعكاساً لها وعند ذاك فقط تصبح صحيحة ومنطقية وصادقة . ان التمرينات

اليومية على الرقص والباليه والمبارزة والحركة الايقاعية والحركة المرنة أمر ضروري للحصول على اجهزة جسمانية جيدة (عبد الرزاق وسامي ، 1976 ، ص118) .

ويشبه (بولسلافسكي) تدريب الجسم بطريقة اصلاح نغمات الالات الموسيقية، حتى الكمان المصلحة انغمها اصلاحاً متقناً لايمكن ان تلعب بنفسها بدون الموسقي الذي يجعلها تغني (بولسلافسكي ، د. ت ، ص29) . لذلك فالجسم بحاجة الى المران والتدريب المستمر " اذ يخضع الجسد الى العديد من منظومات التدريب والاعداد والتنظير وصولاً الى الهدف الجمالي من العرض الذي يسعى المخرج الى تحقيقه ، فالحركة هي صورة المسرح في حالة الفعل ، وتشمل على محطات التصوير في اشكالها المتغيرة (دين ، 1975 ، ص221) . وهناك قوانين لتدريب جسد الممثل والتي يتم بواسطتها تطوير الجسد كأداة وكلغة تعبير نحتية في الفضاء ، وهذه القوانين :

1. الابتعاد عن الحركات الاضافية .
2. الايقاعية .
3. توفر مركز ثقل صحيح .
4. الثبات .

(الكنعاني ، 2000 ، ص19)

هذا فالممثل يحتاج الى جسم قوي وطبيعي سريع الاستجابة ، وخاضع لسيطرته (الخطيب وآخرون ، 1981 ، ص11) . لذا عليه ان يهيء جسمه كي يستجيب لجميع المتغيرات الداخلية والخارجية التي يتعرض لها اثناء ادائِهِ للدور ويجسدها بشكل مقنع للجمهور (عبد الحميد ، 2001 ، ص36) فمرونة الجسم لاتتحقق الا بالتدريب المستمر ليعبر عن الافعال المطلوبة ، كما يجب عدم ابقاء الجسم متخلفاً وعاجزاً عن اظهار مهارات ذاتية خلاقة (الخطيب وآخرون ، 1981 ، ص11) .

ومما تقدم ترى الباحثة ان لجسد الممثل اهمية كبيرة من خلال التأكيد عليه من قبل العاملين بالفن المسرحي ، اذ عدوّه الاداة الاولى والمهمة في عمل الممثل ، وان هذه الاداة لايمكن الاستغناء عنها في اي عمل مسرحي ، اذ يتم عن طريق

الجسد نقل افكار واراء المؤلف والمخرج الى الجمهور ، لذلك لابد من تدريب هذا الجسد لكي يؤدي دوره بالشكل الصحيح ، فالممثل لايمكن ان يؤدي حركة ما بدون تدريب .

ومن بين المهارات الجسدية التي اختارتها الباحثة : -

1- الاسترخاء :-

على الممثل ان يركز على تمارين الاسترخاء التي من شأنها ان تجعله قادراً على اداء حركاته بصورة صحيحة وجيدة، اذ يؤكد (لوريس) على اهمية الاسترخاء للممثل لانه اثناء تمثيل الادوار على المسرح يكون الممثل معرضاً لتوتر الاعصاب من كل جانب . والنقطة التي يعالجها (ستانسلافسكي) في هذا الشأن تتلخص في انه يمكن للممثل ان يكون واسطة لايصال شعوره للجمهور اذا كان جسمه متمرناً على الاسترخاء وهو في وضع ارتخاء حسي صحيح، ذلك لان توتر الممثل على خشبة المسرح يضغط على شعوره ويقتله، ويعني الاسترخاء للممثل الشيء الكثير، اذ ان حالة الاسترخاء بالنسبة للممثل تجعله قادراً على اداء ادواره بشكل جيد واستخراج الطاقة اللازمة للتعامل مع الحدث.

(روبرت، 1983، ص40)(ستراسبرج، 2002، ص63)

2- الدخول الى المسرح

وهو ان يدخل الممثل من احدى مناطق الدخول على خشبة المسرح ، ويكون متهيئاً للدخول وان يراعي ان تكون وقفته داخل المسرح (خلف الكواليس) لا تترك ضلاً على المسرح او يكون مرئياً من قبل الجمهور قبل دخوله، ويراعي كذلك ان دخل من يمين المسرح عليه ان يدخل بقدمه اليسار، وان دخل من يسار المسرح ان يدخل بقدمه اليمين، وذلك مراعاة لان تكون زاوية جسمه مكشوفة للجمهور.

(كريم، 1985، ص10)

3- الخروج من المسرح

في الخروج من المسرح ايضاً على الممثل ان يراعي الخروج من يمين المسرح بقدمه اليمين ومن يسار المسرح بقدمه اليسار، لنفس السبب اعلاه، وهو وجوب ان تكون زاوية جسم الممثل عند الخروج من المسرح او الدخول اليه مكشوفة او بأتجاه الجمهور، كي لا يحصل حجب لبعض اجزاء جسم الممثل عن الجمهور.

(الخطيب، 1981، ص141-144)

وينبغي على الممثل ايضاً ان يكون على معرفة تامة بحلول لحظة دخوله وخروجه من المسرح، لأن أي خلل يحدث في سرعة ادائهما (تباطأ او تسارع في الاداء) يؤثر على ايقاع المشهد.

(كريم، 1985، ص11)

4- المشي على المسرح

يجب ان تكون حركة الممثل على المسرح، من سير او ركض او قفز ذات قيمة وذات دلالة بالنسبة للموقف التمثيلي، اذ يجب ان يتوفر المبرر لكل حركة من حركات الممثل على المسرح. ان سير الممثل داخل المسرح بخط منحني هو افضل الحركات المسرحية لأنها تجعله مكشوفاً للجمهور وتعطيه سلاسة وسهولة في التنقل بنفس الوقت .

(النواصرة، 2010، ص109).

5- الجلوس على الكرسي

ان جلوس الممثل على المسرح يجب ان يكون طبيعياً غير متصنعاً، فعلى الممثل ان لا يكون متصلباً اثناء الجلوس ، وكذلك ان يبقي جسمه منتصباً (الخطيب، 1981، ص93) والمقصود بالانتصاب ان لا يكون متخشباً. وانما جسداً سهلاً مسترخياً ومنتصباً. ويجب ان يكون الظهر في وضع مستند مريح، ولا يكون الجلوس على حافة المقعد ، او الجلوس مترهلاً بل الجلوس يكون منتصباً في كل وقت مع وضع قدم اعلى المسرح (القدم اليسار) متقدماً قليلاً عن قدم اسفل المسرح (موروسكو واثيا، 1981، ص87-91).

6- النهوض من الجلوس

يجب ان يبقى الجسم منتصباً عند النهوض من الجلوس، كذلك يجب فك الركبتين اذا كانتا متقاطعتين مع بعضهما، مع وضع القدمين على الارض، ثم النهوض ومن ثم الرجوع الى اسفل يسار المسرح

(موروسكو واثيا، 1981، ص93).

7- التعامل مع المجموعة

يعتبر الممثلون الاخرون جزءاً من المحيط ، فهم يؤثرون في الممثل مثلما يؤثر هو فيهم فكل واحد يستجيب للاخر وتلك هي العملية الاجتماعية في المسرح. والتمثيل ليس الانوع من عملية التبادل الاجتماعي وهو نتيجة للعلاقة بين الشخصيات. وتعتمد العلاقة بين الممثلين على قاعدتين:-

1- يتم الاتصال بين الممثلين على جميع المستويات الحسية أي تشترك الحواس الخمس في ذلك الاتصال.
2- يتم الاتصال دون تهيب، او تردد وبلا احجام والاّغاب الصدق وحل التصنع.

كما يساند الممثلون بعضهم بعضاً، وفي عملية المساندة هذه يأخذ احدهم موقع القيادة ويصبح الاخرون تابعين له حيث يكون القائد هو القائم بالفعل ويكون التابعون اصحاب رد الفعل

(عبد الحميد، 2001، ص46)

8-الصفعة

من الضروري في المسرح ان تكون الصفعة صفعة حقيقية، لانه ليس من الممكن لأحد ان يزيف الصوت الذي يصاحبها.اما في السينما فيمكن اضافة الصوت فيما بعد. هذا فلا بد ان يتم التدريب مع الاخر والوقوف على مسافة كافية لكل من الشخصين حتى تنفذ الصفعة وتكون الحركة دائرية كاملة وليست حركة قاطعة قصيرة (بار، 1993، ص206) وتستعمل يد (اعلى المسرح) في تنفيذ الصفعة.

(موروسكو واثيا،1981، ص160)

9- ضرب شخص

عند ضرب شخص على المسرح بسوط او بعصا فتستعمل اليد اليمنى (موروسكو واثيا،1981، ص160)

10- فتح الابواب

تستعمل يد وذراع اعلى المسرح(اليسرى) لفتح او غلق باب على المسرح (موروسكو واثيا،1981، ص163)

11- الايماءة والاشارة

تعد الايماءة والاشارة ضرورية في فن التمثيل. ويمكن تقسيم الايماءات على نوعين : الايماءة الجسدية وهي التي تنفذ باحدى اعضاء الجسم والايماءة الصوتية وهي التي تنفذ بالصوت والايماءة الجسدية تقسم هي الاخرى على نوعين هما : الايماءة الجسدية والحركة وكذلك الايماءة الصوتية نوعان هما: الايماءة الصوتية والكلمة.

وتستخدم الايماءات للتعويض عن الاتصال اللفظي- الكلام، فالايماءة الجسدية هي علاقة جسدية لعضو من اعضاء الجسم تعبيراً عن فكرة او شعور معين ويمكن تصنيفها الى اربعة اصناف وفقاً لوظيفتها وهي:-

1. التمثيلية والمحاكاتية: للدلالة على شيء معين كأن يستعمل يديه لتمثيل حجم مادة معينة.
2. التدليلية والاشارية: للدلالة على مكان معين، فالتمثيل يستعمل يديه للاشارة الى ذلك المكان او تلك المادة.
3. التأكيدية: للتأكيد على امر معين كان يكون صيغة الامر او السكوت.
4. التفكيرية: وسيلة اتصال مع النفس لغرض حثها على التفكير.

(عبد الحميد، 2001، ص40)

اما الاشارة فتستعمل دائماً يد وذراع اعلى المسرح للتلويح بها.

(موروسكو واثيا،1981، ص159)

12- الهمس في الاذن

تعتبر مهارة الهمس من المهارات البسيطة على المسرح، ويكون الهمس دائماً في اذن اعلى المسرح (اليسار) للشخص سواء أكان الشخص جالساً او واقفاً.
(موروسكو واثيا،1981، ص168)

13- تعبيرات الوجه

يعد الوجه اهم جزء من الجسم (جسم الممثل) وبخاصة الفم والعينين فالوجه ينفرد دون سائر الاعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب الرهيف، فهو يرسل اشارات واعية او غير واعية تدلنا على حالة صعبة لصاحب الشخصية او حالته الصحية او درجة انتباهه، او موقف عام وارائه الخاصة. واهم اشارات الوجه هي الابتسامات والضحكات التي تعبر عن الاهتمام والترحيب او البهجة واللذة والمتعة وتوازيها في الاهمية الدموع وعلامات العبوس التي تعبر عن الحزن او عدم الرضا والقلق. ولا يحتاج الممثلون عادة الى التدريب على ارسال هذه الاشارات الا بقدر قليل لكن عليهم اقناع المتفرجين بصدقها وهو ما يتطلب مهارة كبيرة.
(هلتون، 2000، ص186)

رابعاً: المهارات الصوتية:-

تعد اللغة المنطوقة وسيلة اساسية في العملية المسرحية اذ ان الصوت والالقاء لايقلان اهمية عن الجسد كأداة من ادوات الممثل، كونه يحمل وظائف لاغنى عنها، فالصوت هو الاداة السمعية لديه، والذي عن طريقه يمكن دعم الصورة المسرحية وتوضيحها للمتفرج، اذ يقول الممثل الايطالي (توماس سالفيني) عندما سئل عن حاجة الممثل كي يصبح ممثلاً تراجيدياً: الصوت ، الصوت، ثم الصوت هذا ما يجب ان يضطلع به الممثل (يوسف، 1988، ص89).

فصوت الممثل يشكل رابطة بين الجسد واللغة، والتي هي الانموذج الاولي لانه تعبير، ويوفره الاداء الاكثر وضوحاً والاكثر دلالة بين العوامل الجسدية والنصية في العرض المسرحي، لذا ان صوت الممثل لا يصف بل انه يفعل حيث يتحول السرد

من خلاله الى اصوات تتردد في الفضاء المسرحي ويمتزج به ويصهر معه كل من الجسد والنص المكتوب ونجد انه في اساليب التدريب والاداء لا يتحول فيه الصوت الى امتداد للجسد وانما كقرين له (الكاشف، 2006، ص181).

ان صوت الممثل اداة فاعلة في التوصل والتعبير والتأثير، لان لغة الحوار هنا تخضع لنظام العرض المسرحي، اذ يشترط هذا النظام خلق فعل دلالي متزامن بين صوت الممثل وجسده لكشف الحالة الانفعالية (الكنعاني، 2000، ص35).

وبصورة عامة يعد الصوت اداة التواصل الرئيسية بين البشر كما ان للصوت البشري بقدراته التعبيرية والتوصيلية والجمالية وظيفة كبرى في صياغة الافكار والعواطف فوق الخشبة، فالممثل حيث يفسر الدور المنوط به يجب ان يضع نصب عينيه نص المؤلف وكيفية ايصال الفكرة للمتفرج بشكل واضح لالبس فيه عن طريق ايقاع صوتي سليم، فللايقاع الصوتي علاقة بطبيعة النص المسرحي واسلوب كتابته، فالنص المكتوب شعراً له ايقاعاته الخاصة التي لها علاقة بالوزن الشعري، والنص المكتوب نثراً له ايقاعات خاصة تتحكم بفترات الصمت بين مقطع صوتي واخر، وبين جملة واخرى (يوسف، 1988، ص26).

كما ان الانسان العادي يختلف القاءه عن القاء الممثل كون الاخير يعتمد على جذب انتباه واسماع المتلقين واثارتهم وجذبهم الى خشبة المسرح، فالممثل يحتاج الى صوت مرن في مقدوره تأدية أي نوع من الاصوات التي تتطلبها المسرحية
(عبد الحميد وبدري، 1981 ص20).

ومن المعروف ان الادوات الرئيسة التي يستخدمها الممثل ليوصل الافكار وليصور الشخصيات الى المتفرج هي اعضاء الجسم والوجه اولاً والصوت والكلمة ثانياً. فبالجسم والوجه يعبر عن الافعال وردودها وبالصوت ينقل كلمات المؤلف ويعبر عن مشاعر الشخصية ويوضح الخير ويبسّط الحديث ويوصف الاحداث بشكل مؤثر ومعبر. اذاً لا بد ان يكون الصوت مرناً مطواعاً ليستجيب للتغييرات
(عبد الحميد، 1974، ص7).

فواجب الممثل تطوير صوته"لان تطوير الممثل لصوته واجب لتطوير تكنيكه الخاص، حتى يصبح قادراً على نقل المشاعر الداخلية بصدق ووضوح (مصطفى، 1992، ص82).

اذ ان الممثل الموهوب يجب ان يكون صوته معبراً من خلال تمييزه الجمل اللغوية وترك العادات الخاطئة في النطق لتحقيق التدفق الصوتي الطبيعي المؤدي الى التفاعل مع الجمهور. كذلك على الممثل من اجل السيطرة على القائه ان يضع ظروف الخشبة والصالة بنظر الاعتبار حتى يقوى على التأثير بالمشاهدين، لان الالقاء يتمثل بالكفتين التاليتين:

الكفة الاولى: الصوت (البشري والمادي) والنص والاخراج.

الكفة الثانية: (الالقاء) الذي يشكل طرفه الاخر.

(يوسف، 2007، ص32)

لذلك ينبغي على الممثل تدريب صوته ليستطيع ان يؤدي جميع التغييرات الصوتية التي يتطلبها الدور، سواء كان ذلك الدور كوميدياً ام تراجيدياً، اذ ان "التنويعات الحاذقة في استخدام درجة الصوت وشدته ونوعيته وسرعته امور مهمة في المساهمة بتأسيس نوع الدراما واسلوبها الخاص، فمثلاً يبدو ان الطبقات الواطئة، الضعيفة، والنسق النغمي الثابت مناسب للتراجيديا والدراما الجادة، وبالضد فأن الطبقات العالية والواسعة، والنسق النغمي المتغير مناسب لجو الكوميديا (موريل، 2001، ص29). وبالاضافة الى ذلك لا بد للممثل ان يتلقى دروساً في الصوت والالقاء بشكل مخطط ومدروس ويجب ان يمرن صوت الممثل كما يتمرن المغني، فالكلام على المسرح ذو اهمية خاصة، فعندما يمتلك الممثل صوتاً جيداً وقدرة على اللفظ يصبح قادراً على الاداء الصوتي من غير عسر بل يستطيع الكلام بحرية ويستطيع ان يسمع المتفرجين (عبد الرزاق وسامي، 1976، 119).

كما ان البراعة الذاتية في استخدام الصوت والتحكم فيه بالشكل المطلوب يعتبران من اهم اسلحة الممثل في الاداء والتعبير اثناء التمثيل. فعندما يمتلك الممثل طبقات صوتية جيدة ذات نبرات ونغمات معبرة فأنه يستطيع ان يتكلم دائماً بوضوح تام ويكون كلامه مفعماً بالتنويع والتغيير في سرعة انسيابيته نسبة الى ما يتطلبه

المعنى المقصود مجسداً ذلك في تشديده وتركيزه على بعض الكلمات والمقاطع الصوتية (الخطيب واخرون، 1981، ص12).

وكذلك لا يوجد بين اصوات الناس صوت ضعيف جداً غير قادر على التطوير اذا ما حاول صاحب الصوت اجراء التمارين الضرورية لتقوية صوته. كما لا يوجد ايضاً صوت جيداً جداً ليس من المستطاع ان يتطور الى درجة افضل مما هو عليه لو اتيحت لصاحبه الفرصة لممارسة التمارين الصحيحة

(الخطيب واخرون، 1981، ص14).

وهكذا يصبح جمال الصوت واتساع مساحته هما الميزتان الاكثر تأثيراً للممثل. فصوت الممثل يجب ان يتسم بالوضوح والقوة في ظل الشروط المسرحية التي تلزمه بتوصيل صوته الى اخر مقعد في صالة المتفرجين حتى في اقوال الهمس

(سعد، 2001، ص154).

اما الاداء التمثيلي من ناحية الصوت والالقاء يعتمد على عدة ركائز هي:

1. الموهبة: لا بد ان تتوفر لدى الشخص موهبة التخيل والاستذكار كي يستطيع استرجاع الصور المختلفة عن الشخصيات المختلفة ، وتوفر مرونة صوتية كافية لديه لكي يستطيع ان يلبي جميع متطلبات التغيرات الصوتية التي يتطلبها الدور.
2. القواعد : على الملقي ان يعرف قواعد الاداء التمثيلي من ناحية الصوت.
3. التقمص: ما من شك في ان أي انسان يمتلك خصائص صوتية وكلامية معينة تختلف عما لدى الشخص الاخر، فاذا اراد الاول ان يمثل شخصية الثاني فلا بد ان يتقمص دوره، وهذا يقتضي تغيراً في الصوت والالقاء.
4. الابعاد: اتفقت نظريات التمثيل على ان لكل شخصية ابعاداً اربعة هي: البعد الطبيعي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الاخلاقي ويؤثر الواحد بالاخر ، وبالتالي في صوت الشخص وطريقة كلامه.

(عبد الحميد وبدري، 1981، ص20-21)

وترى الباحثة انه على الممثل ان يدرك مهمته في التعبير عن المواقف والحالات وكذلك يدرك الهدف المطلوب التعبير عنه بالتعابير الصوتية "فالفهم اولاً اساس لما سيلقه الممثل من حوار وما سيمليه عليه من قوة تعبير، اذ يصل هدف الملقي الى المستمع والمشاهد دون لبس او غموض، فلا بد ان يكون الممثل مسموعاً ومفهوماً في ان واحد" (مصطفى، 1992، ص81).

اضافة الى ذلك على الممثل ان يسيطر على عملية التنفس وتصحيح الطرائق والعادات الخاطئة وبالاخص تصحيح عملية الزفير اذ لا تكون هناك اية اعاقة مصطنعة لايقاع الحجاب الحاجز، ويجب ان يتعلم كيفية السيطرة على هذا التنفس، ليس بواسطة العضلات وانما بواسطة التوازن بين الافكار والمشاعر ايضاً (مصطفى، 1992، ص84).

ويمكن اجمال مزايا الصوت الجيد عند الممثل بالنقاط التالية:-

1. ينبغي ان يكون حجم صوت الممثل ما يمكن ان يسمع بوضوح ومن غير صعوبة.
2. يجب ان يحافظ الممثل على ابقاء صوته مسترخياً اثناء التمثيل.
3. لا بد ان يمتلك الممثل خاصية مؤثرة في صوته.
4. ينبغي ان تتوافر لدى الممثل القابلية على النطق الواضح.
5. يجب ان يكون تلفظ الممثل اثناء التمثيل سليماً اذ يلفظ مخارج الحروف بشكل صحيح.
6. من الضروري ان يقوم الممثل دائماً بأجراء التمارين.
7. يجب ان يمتلك الممثل القابلية لسماع صوته وتمييز التغييرات الدقيقة في طبقة الصوت.

(الخطيب واخرون، 1981، ص13).

وبناء على ذلك ترى الباحثة ان الصوت هو الاداة الثانية لدى الممثل والتي لا تقل اهمية عن الجسد، فعن طريق الصوت تصل الرسالة الى الجمهور بواسطة الممثل. كما ان للصوت تمارين مثل ما للجسد تمارين لتهيئته للاداء والتعبير

الصحيح والمرونة والوضوح. وتختار الباحثة من بين المهارات الصوتية مهارات التركيز على الكلمات المهمة، نطق الحروف من مخارجها الصحيحة، مهارة التقطيع الصوتي، مهارة الايصال، مهارة السيطرة على التنفس، مهارة الرنين، ومهارة النبر.

1- التركيز على الكلمات المهمة:-

والمقصود به اظهار الكلمة او الجملة المراد ابرازها بالطرائق المناسبة بحيث تجلب الانتباه اكثر من غيرها وذلك للتأكيد على معناها الاصلي او لجذب الانتباه الى المعنى الباطني الذي يختلف عن المعنى الظاهري وغالباً ما تحتاج الكلمات او الجمل التي تحمل افكار المؤلف المسرحي الرئيسية الى اذهان المتفرجين ويقال ان اغلب الكلمات المهمة توضع في اواخر الجمل وتوضع الجمل المهمة في اواخر المقاطع وذلك لان الكلمات والجمل السابقة ما هي الا ممهدات او اسباب لنتائج تظهر في الجمل الاخيرة.

(عبد الحميد، 1974، ص86)

2- نطق الحروف من مخارجها الصحيحة:-

يقصد بنطق الحروف من مخارجها الصحيحة توضيح الكلمات وحروفها وايصالها الى ابعد نقطة في المسرح ومن غير تلاطم بين الحروف والمقاطع الصوتية بخروج الحروف من مخارجها (فريد وسامي، 1980، ص38) أي يجب ان تتوفر لدى الممثل القابلية على النطق الواضح حتى يصبح بالامكان فهم معنى الكلام الذي ينطق به دون عناء وهذا ينطبق حتى على المقاطع التي تتطلب السرعة في الكلام ورغبة في تجسيد افكار ومشاعر معينةيفرضها العرض المسرحي، لذا يجب ان يكون تلفظ الممثل في اثناء التمثيل سليماً اذ يلفظ مخارج الحروف بشكل صحيح وسليم وخال من أي نوع من التأثيرات التي تتركها في صوته اللهجات الريفية او المحلية. (الخطيب واخرون، 1981، ص13).

3- التقطيع

أي استخدام الوقفات المناسبة اذ لا تكون قبل انتهاء المعنى والسيطرة على اماكن الوقفات والتمييز بين انواع الوقفات، لأن الوقفات تؤثر في افراز المعاني وايجاد العلاقة بين الكلمات (ابو العدوس، 2010، ص 168).

وتوضح (العناني، 2002) بأن السكتات هي مواضع الوقوف في اثناء الحديث عندما ينتهي الكلام الى نهاية كاملة او نهاية ناقصة، اما النهاية الكاملة فهي الوصول الى المعنى القاطع التام الذي يصلح لأن يكون ختاماً للموضوع كله او لأحد جوانبه. والنهاية الناقصة هي الوصول الى معنى كامل جزئياً غير انه لا يزال محتاجاً الى استئناف الكلام للوصول الى الكمال التام

(العناني، 2002، ص214).

4- الايصال

ويقصد به قابلية الشخص على ايصال ونقل صوته الى مسافة ما بغض النظر عن الطبقة التي يتكلم بها.

(عبد الحميد ، 1974، س33)

5- السيطرة على التنفس

يحتاج الممثل او المذيع الى سيطرة تامة على اجهزة التنفس والتحكم بكيفية عمل تلك الاجهزة لكي تسهل عليه مهمة القاء الجمل الحوارية او الجمل الاخبارية او المواد الاخرى من تعب واجهاد، والحق ان معظم معايب الالقاء ترجع الى التنفس الخاطىء لان ذلك قد يؤدي الى :-

أ- عدم ايصال الكلمات الاخيرة من الجمل الى المتفرجين او المستمعين بسبب قلة كمية الزفير المتبقي في الرئتين والذي يدفعها الى الخارج .

ب- عدم اكمال الجمل الطويلة التي يقتضى معناها عدم السكوت بين كلماتها حيث ترتبط الواحدة بالاخرى في الحركة والمعنى.

ج- ظهور اللهثات المتكررة بسبب اخذ الشهيق واعطاء الزفير المتكرر.

د- فقدان السيطرة على الكلام بسبب الانشغال في تنظيم عملية التنفس بعد ان يفقد الشخص السيطرة عليها.

هـ- توتر اجهزة التنفس الذي يؤدي بدوره الى توتر اجهزة الصوت وشدة الاوتار الصوتية.

فيجب تنظيم عملية التنفس تنظيماً مدركاً يجعلنا نتحكم في كمية الشهيق المأخوذ ونتحكم في كمية الزفير المخرجة مع الكلمات.

(عبد الحميد، 1974، ص17)

فالممثل اذ أراد ان يحصل على تنفس صحيح فعليه:-

أ- ان يأخذ كمية كافية من الهواء اثناء الشهيق.

ب- ان يسيطر على اخراج الزفير اثناء الكلام.

هذا ولا يمكن الحصول على نتائج من هاتين العمليتين الا اذا كان الجسم بحالة استرخاء وكان القوام معتدلاً. عندئذ تكون اجهزة التنفس مرتاحة وتكون اعضاء الجسم بأوضاعها الصحيحة.

(عبد الحميد، 1980، ص50-51)

6- الرنين الصوتي

وهو الصوت زائداً صداه. سواء كان الصوت رفيعاً او غليظاً. ويتكون الرنين نتيجة لتراكم الاصداء. وكلما زادت الاصداء زاد الرنين. ولا يتم اظهار الرنين الا اذا اتبعنا الخطوات التالية:

أ- أن نفتح الفكين بصورة جيدة.

ب- ان يستقر اللسان في الفم بدون تصلب.

ج-ان يكون سقف الفم حراً ومسترخياً.

ويمكن ان نشعر بوجود الرنين في صوتنا اذا ما نطقنا بكلمة (وان) وضغطنا قليلاً على الحرف (ن) فسوف نشعر بوجود ارتجاف في ممرات التجويف الانفي.
(عبد الحميد وبدري، 1980، ص96)

انواع الرنين: هناك نوعين من الرنين الصوتي، وتنتمي الحروف الى احد النوعين بحسب مكان تكونها وطريقة خروجهما وهذان النوعان هما :

- الرنين الحلقي: وهو الرنين الذي يتكون في التجويف الفمي والتجويف البلعومي وتتصف به حروف العلة جميعاً.
- الرنين الانفي: وهو الذي يتكون من التجويف الانفي وتتصف به حرف النون والتنوين.
- الرنين المشترك: وهو الذي يتكون من التجويفين الانفي والحلقي معاً ويتصف به حرف الميم.

(عبد الحميد، 1974، ص34-35)

7- النبر

ويقصد به الضغط على احد المقاطع وابرازها عن المقاطع الاخرى المجاورة له، او بارتفاع الصوت ويلاحظ انه عند النبر بالمقطع المنبور ان اعضاء النطق جميعها تنشط، اذ تصبح الية الصوت عالية واضحة في السمع.
(السعدي، 2006، ص30)

ويكون النبر في عدة مواضع منها:

الموضع الاول هو المقطع الاخير من الكلمة، عندما يكون ذلك المقطع مكوناً من صوتين ساكنين بينهما صوت لين طويل. ومثال ذلك قوله تعالى﴿ وَإِنَّ اللَّهَ عَلَى نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ﴾ فالمقطع الاخير من كلمة (لقدير) وهو (دير) مكون من (الدال) الساكنة ومن الياء اللينه الطويلة ومن (الراء) الساكنة. ويقع النبر على المقطع الاخير ايضاً عندما يتكون ذلك المقطع من صوت ساكن يليه صوت لين قصير –

حركة وبعده صوتان ساكنان ومثال قوله تعالى ﴿يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴾ فالمقطع الاخير من كلمة (المفر) هو (فر) وهو مكون من صوت الفاء الساكن والصوت اللين القصير – الفتحة ومن الصوتين الساكنين (الراء) المشددة. ويقع النبر عليه.

والموضع الثاني للنبر يقع على المقطع قبل الاخير وذلك عندما لا يكون ذلك المقطع من نوعين السابقين ولم يكن من النوع الذي تتوالى فيه ثلاثة مقاطع متشابهة ومثال ذلك قوله تعالى ﴿ إِن يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ﴾ وتتكون كلمة (يذهبكم) من ثلاثة مقاطع هي (يذ) و(هب) و(كم) فيكون النبر على المقطع (هب) لانه يقع قبل الاخير.

والموضع الثالث للنبر يقع على المقطع الاول وذلك في الكلمات التي تتوالى فيها ثلاث مقاطع متشابهة مثل (كتب) والمكونة من (كـ) الكاف والفتحة، ة (تـ) التاء والفتحة و (ب) الباء والفتحة. وفي هذه الحالة يقع النبر على (كـ) لأنه المقطع الاول. (عبد الحميد ، 2001، ص52-53)

ولا تبقى هذه المواضع ثابتة فقد تتغير بحسب الاشتقاق كما في كلمة (يكتب) المشتقة من (كتب) حيث يقع النبر على (تـ) لأنه المقطع قبل الاخير. ويتغير النبر وموضعه بحسب الجزم فأن قلنا (لم يكتب) يكون النبر على المقطع (يكـ). ويتغير النبر ايضاً على وفق اتصال الضمائر المتحركة لاقتضائها تسكين اخر الفعل فأن اتصلت كلمة (كتب) بالضمير (نا) مع سكون الباء فيكون موضع النبر على المقطع قبل الاخير وهو(تب).(عبد الحميد، 2001، ص53)

دراسات سابقة:

على الرغم من الجهد الذي بذلته الباحثة في البحث عن دراسات سابقة عن طريقة المشروع في تنمية مهارات التمثيل فلم تجد دراسة مشابهة لها في هذا المجال، لكنها وجدت دراسات تتناول طريقة المشروع في مجال اخر واختارت الباحثة مجموعة من هذه الدراسات، وايضاً وجدت دراسات تناولت مهارات التمثيل التي تقترب بعض الشيء من الدراسة الحالية ، وسوف تقوم بعرضها وفق تسلسلها الزمني:

اولاً : الدراسات التي تناولت طريقة المشروع

1- دراسة (حسين، 2010)

- عنوان الدراسة: تأثير تدريس علم الفيزياء من خلال طريقة مشروع على الانجازات الاكاديمية لتلاميذ المرحلة الثانوية.
- هدف الدراسة: هدفت الدراسة الى تفحص تأثير تدريس علم الفيزياء من خلال طريقة المشروع على الانجازات الاكاديمية لتلاميذ المدارس الثانوية في موضوع علم الفيزياء.
- منهجية البحث:

أ- منهج الدراسة: استخدم الباحث المنهج التجريبي ذات المجموعتين التجريبية والضابطة ذوات الاختبار القبلي والبعدي.

ب- عينة الدراسة : تكونت عينة الدراسة من (80) طالباً وطالبة تم تقسيمهم الى مجموعتين متساويتين هما التجريبية والضابطة.

اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة :

- ان تدريس علم الفيزياء من خلال طريقة المشروع كانت ذات تأثير اذا ما قورنت بطريقة المحاضرة التقليدية في المرحلة الثانوية.

- ان طريقة المشروع في تدريس الفيزياء تخلق حالة مثالية لتدريس مواد العلوم وخاصة مادة الفيزياء.

2- دراسة (السيد ، 2011)

- عنوان الدراسة: تأثير استخدام تقنية المشروع في تعلم بعض المهارات الاساسية في كرة السلة.
- هدف الدراسة: هدفت الدراسة الى تمييز تأثير استخدام تكنيك المشروع على معايير الاداء للمهارات في لعبة كرة السلة.

- منهجية البحث:

منهج الدراسة: استخدم الباحث التصميم التجريبي ذات المجموعة الواحدة وبالاختبار القبلي والبعدي.

عينة الدراسة : تكونت عينة الدراسة من (25) طفلاً بعمر 10-12 سنة.

اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة :

- هناك اختلافات احصائية في قياسات ما بعد المشروع للمهارات الاساسية لكرة السلة مثل (تسديد الكرة، الاجتياز الصدري، تسديد من وضع القفز، تسديده من وضع الوقوف).
- تحسن اداء المهارات الاساسية بأستخدام تقنية المشروع.

3- دراسة (العزاوي وخشمان ، 2011)

- عنوان الدراسة: اثر طريقة المشروع في السلوك التكيفي والنمو الحركي لدى اطفال الرياض.
- هدف الدراسة: هدفت الدراسة الى معرفة اثر طريقة المشروع في السلوك التكيفي لدى اطفال الرياض.
- منهجية البحث:

منهج الدراسة: استخدم الباحثان المنهج التجريبي (التصميم التجريبي ذا المجموعتين المتكافئتين احدهما تجريبية والاخرى ضابطة).

عينة الدراسة : تكونت عينة الدراسة من (50) طفلاً وطفلة تم اختيارهم بصورة قصدية من اطفال التمهيدي، بواقع (24) طفلاً وطفلة مثلوا المجموعة التجريبية و (26) طفلاً وطفلة مثلوا المجموعة الضابطة.

اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة :

- وجود فرق ذو دلالة احصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات المجموعة الضابطة في السلوك التكيفي ولصالح المجموعة التجريبية التي درست بطريقة المشروع..
- وجود فرق ذو دلالة احصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات المجموعة الضابطة في النمو الحركي ولصالح المجموعة التجريبية التي درست بطريقة المشروع.

ثانياً: الدراسات التي تناولت مهارات التمثيل

1- دراسة (شحاذة، 2011)

- عنوان الدراسة: فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية.
- هدف الدراسة: تعرف فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المراحلة الابتدائية.

- منهجية البحث:

منهج الدراسة: استخدم الباحث المنهج التجريبي (التصميم التجريبي) ذي العينة الواحدة وبالاختبارين القبلي والبعدي.

عينة الدراسة : تكونت عينة الدراسة من (20) تلميذاً وتلميذة كمجموعة واحدة.

- **اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة :**

- طريقة ستانسلافسكي طريقة مفيدة في تدريس فن التمثيل الى تلامذة المرحلة الابتدائية.
- تسهم هذه الطريقة في تدريب واعداد الممثلين المبتدئين وتنمية مهاراتهم الجسدية والصوتية مما يدفع بهم الى ان يكونوا ممثلين في المستقبل.
- احدثت الوحدات التدريسية التي طبقت فيها ستانسلافسكي اثراً اخلاقياً وتربوياً انعكس ايجابياً على التلامذة الذين تعرضوا للتدريب في ادراك معنى فن التمثيل واهميته.

2- دراسة (علي، 2012)

- عنوان الدراسة: اثر الفلم التعليمي في تنمية مهارات التمثيل الحركية لدى طلبة قسم التربية الفنية كلية التربية الاساسية.
- هدف الدراسة:

أ- اعداد فلم تعليمي لتنمية مهارات التمثيل الحركية لطلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثانية في كلية التربية الاساسية .

ب- قياس اثر استخدام الفلم التعليمي في التحصيل المهاري للطلبة في بعض مهارات التمثيل الحركية في المسرح.

- منهجية البحث:

أ- منهج الدراسة: استخدم الباحث المنهج التجريبي (التصميم التجريبي) ذي العينة الواحدة وبالاختبارين القبلي والبعدي.

ب- عينة الدراسة : تكونت عينة الدراسة من (20) طالباً وطالبة كمجموعة واحدة.

- اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة :

1- فاعلية الفلم التعليمي في رفع مستوى تحصيل الطلبة المهاري والمعرفي.

2- اسهم الفلم التعليمي في رفع مستوى اداء الطلبة المهاري في تعلمهم مهارات التمثيل الحركي.

ثالثاً: مناقشة الدراسات السابقة

ان الدراسات التي استعرضتها الباحثة تتشابه في بعض المحاور مع الدراسة الحالية وتختلف عنها في بعضها، ولغرض توضيح نقاط التباين والاتفاق تم مناقشتها على وفق المحاور الاتية:-

1- تباينت اهداف الدراسات السابقة بين تأثير تدريس علم الفيزياء من خلال طريقة المشروع ، وبين تأثير استخدام تقنية المشروع في تعلم بعض المهارات، وبين اثر طريقة المشروع في السلوك التكيفي والنمو الحركي، وبين فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل، وبين اثر الفلم التعليمي في تنمية مهارات التمثيل . كما ان هدف الدراسة الحالية هو تعرف اثر طريقة المشروع في تنمية مهارات التمثيل .

2- تم استخدام التصميم التجريبي ذا المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية ذات الاختبار القبلي والبعدي في دراسة (حسين) و (العزاوي وخشمان) ، اذا استخدمت الدراسة الحالية المنهج التجريبي ذي العينة الواحدة ذات الاختبار القبلي والبعدي كما في الدراسة (السيد) و (شحاذة) و(علي).

3- اختلفت الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة في حجم العينة. حيث بلغ حجم عينة الدراسة الحالية (31). اتفقت نتائج الدراسة الحالية مع نتائج دراسة كل من (حسين) و (السيد) و(العزاوي وخشمان) بوجود فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة المشروع بين متوسطات درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبارين القبلي والبعدي وذلك لما لطريقة المشروع من مميزات تمتاز بها في تنمية المهارة .

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاتهُ

اولاً: منهج البحث

ثانياً: مجتمع البحث

ثالثاً: عينة البحث

رابعاً: التصميم التجريبي

خامساً تحديد متغيرات البحث

سادساً: اداة البحث

أ- صدق الاداة

ب- ثبات التحليل

سابعاً: الخطط الدراسية

ثامناً: اجراء الاختبار القبلي

تاسعاً: تطبيق التجربة

عاشراً: الاختبار البعدي

احد عشر: الوسائل الاحصائية

أولاً :- منهج البحث:

بما ان البحث الحالي يهدف الى تعرف اثر طريقة المشروع في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة قسم التربية الفنية، لذا فقد اعتمدت الباحثة المنهج التجريبي في اجراءات بحثها كونه اكثر ملائمة لتحقيق هدف بحثها.

ثانياً: مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة الثانية / اقسام التربية الفنية/ كليات التربية الاساسية/ جامعات ديالى , المستنصرية ,ميسان، والبالغ عددهم (154) للعام الدراسي 2012-2013.

ثالثاً: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية من طلبة قسم التربية الفنية / كلية التربية الاساسية / جامعة ديالى وذلك لسهولة تطبيق التجربة عليهم من حيث الاجراءات كون الباحثة من سكنة محافظة ديالى وقد بلغ عدد العينة (40) طالباً وطالبة، (6) ذكور و(34) اناث، وبعد تطبيق التجربة تم استبعاد الذكور لقلة عددهم وتكرار غيابهم، وتم استبعاد ثلاثة طالبات لكونهن معلمات ملتحقات في الدراسة لاكمال الدراسة الجامعية. لذا تبقى (31) طالبة مثلوا عينة البحث كما مبين في المخطط (1)

مخطط (1)

يمثل مجتمع وعينة البحث

مجتمع البحث	العينة المختارة	المستبعدون		عينة البحث النهائية
		ذكور	معلمات	
154	40	6	3	31 اناث

رابعاً: التصميم التجريبي

استخدمت الباحثة التصميم التجريبي ذي العينة الواحدة وبالاختبارين القبلي والبعدي، كما مبين في المخطط (2)، ذلك ان المتغير المستقل للبحث هو طريقة المشروع وهي طريقة غير مطبقة في الجامعة، لذا اعتمدت الباحثة هذا التصميم كونه يلائم متطلبات البحث. "وفائدة الاختبار القبلي انه يقيس حالة المتغير التابع قبل ادخال حالة المتغير المستقل، اما حالة الاختبار البعدي فوظيفته قياس المتغير التابع بعد ادخال المتغير المستقل، ويتضمن حساب الفرق بين الاختبارين اثر المتغير المستقل. (الزوبعي والغنام، 1981، ص103)

مخطط (2)

التصميم التجريبي

الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	اثر المتغير المستقل
اختبار مهارات التمثيل الجسدية والصوتية	طريقة المشروع	اختبار مهارات التمثيل الجسدية والصوتية	الفرق بين الاختبارين

(الزوبعي، والغنام ، 1981، ص103)

خامساً تحديد متغيرات البحث

قامت الباحثة بتحديد متغيرات البحث لعلاقتها بالتصميم التجريبي المعتمد في اجراءات البحث وكما يأتي .

1- المتغير المستقل:

الخطط التدريسية المصممة على وفق طريقة المشروع ، لتدريس المجموعة التجريبية التمثيل بجانبه المهاري.

2- المتغير التابع:

هو المتغير الملاحظ في اداء الطلبة ويتمثل بمهارات التمثيل بشقيها المهارات الجسدية والمهارات الصوتية .

سادساً: اداة البحث

نظراً الى عدم وجود ادوات جاهزة او مقياس جاهز لقياس مهارات التمثيل لدى طلبة المرحلة الثانية فقد قامت الباحثة ببناء اداة لقياس تحصيل الطلبة في مهارات التمثيل.

وقد استفادت الباحثة في بناء الاداة من الادبيات النظرية حول الموضوع. وتتكون الاداة من مجالين:

1- مجال مهارات التمثيل الجسدية وتقسم الى (13) مهارة وهي:

1. الاسترخاء
2. الدخول الى المسرح
3. الخروج من المسرح
4. المشي على المسرح
5. الجلوس على الكرسي
6. النهوض من الجلوس
7. الهمس في الاذن

8. التعامل مع المجموعة
9. التعامل مع المهارات الحركية (الصفعة)
10. ضرب شخص
11. فتح باب
12. الايماءة والاشارة
13. تعبيرات الوجه

2- مجال مهارات التمثيل الصوتية وتقسم الى (7) مهارات وهي:-

1. التركيز على الكلمات المهمة
2. نطق الحروف من مخارجها الصحيحة
3. التقطيع الصوتي
4. الايصال
5. السيطرة على التنفس
6. الرنين
7. النبر الصوتي

ان مجموع فقرات الاداة بلغ (20) فقرة*، وقد استعملت الباحثة فيها الميزان الخماسي في حساب وزن الفقرات.

اذ يعطى للاداء جيد جداً (خمس درجات) وجيد (اربع درجات) ومتوسط (ثلاث درجات) ومقبول (درجتان) وضعيف (درجة واحدة) .

وبهذا تكون اعلى درجة يحصل عليها الطالب (مئة درجة) واقل درجة (عشرون درجة).

* ينظر ملحق (3)

أ- صدق الأداة

من اجل التأكد من صلاحيات فقرات الاداة في قياس تحصيل الطلبة في مهارات التمثيل، قامت الباحثة بعرضها على مجموعة من الخبراء والمختصصين في (طرائق التدريس، التمثيل، التربية الفنية ، علم النفس، والقياس والتقويم)* لتعرف مدى صلاحية فقراته في قياس الهدف الذي وضع لاجل قياسه وقد ارفقت الباحثة مع الاداة المرحلة الدراسية المقرر اجراء القياس عليها، وبعد جمع البيانات من السادة الخبراء، اطلعت الباحثة على ملاحظاتهم التي تبلورت حول تصحيح بعض الفقرات وحذف بعضها واضافة اخرى لها، اخذت الباحثة بجميع ما طرحه الخبراء وصححت على وفق ذلك ثم تم اعادتها الى بعضهم للتأكيد من صلاحيتها بشكل تام، وقد استخدمت الباحثة معادلة كوبر لاستخراج نسبة اتفاق الخبراء على فقرات القياس، والتي بلغت 100% وهي نسبة اتفاق عالية في حساب صدق الاداة.

ب- ثبات التحليل

من اجل تجنب جميع العوامل الشخصية او الذاتية او الخارجية التي تؤثر على نتائج الاختبار، تم التحقيق من ثبات التحليل من خلال توافق نتائج التصحيح بين الباحثة والملاحظ الاول* وبين الباحثة والملاحظ الثاني* ، وبين الملاحظ الاول والثاني على مكونات الاداة بعد ان قامت الباحثة بتدريب الملاحظين على كيفية استخدام الاداة اثناء اداء الطلبة للمهارات المطلوبة.

* ينظر ملحق (5)

* الملاحظ الاول: طالب الماجستير عمار عبد الحميد (طرائق تدريس التربية الفنية – الجامعة المستنصرية).

* الملاحظ الثاني: طالب الماجستير مقداد افندي (طرائق تدريس التربية الفنية – الجامعة المستنصرية).

وبعد معالجة النتائج بواسطة معامل الارتباط بيرسون بلغت نسبة الارتباط بين تصحيح الباحثة والملاحظ الاول (0,85) وبين الباحثة والملاحظ الثاني (0,84) وبين الملاحظ الاول والملاحظ الثاني (0,88) كما في المخطط (3)

مخطط (3)

ثبات التحليل

الباحثة والملاحظ الاول	0,87
الباحثة والملاحظ الثاني	0,86
الملاحظ الاول والثاني	0,88
المعدل	0,87

ومن ملاحظة قيم الثبات الثلاث يستدل على انها قيم عالية وهذا يعد مؤشراً جيداً لصلاحية المقياس على وفق ما اشار اليه كوبر من ان الثبات اذا كانت نسبته (0,85) فأكثر هو ثبات جيد. (Cooper, 1963, p 72)

سابعاً: الخطط الدراسية

هي خطط تدريسية أُعدت على وفق طريقة المشروع بالاعتماد على المصادر التي تناولت طريقة المشروع، وكانت عبارة عن (8) خطط تدريسية، وكل خطة موضوع معين، فالخطة الدراسية الاولى هي (مهارة الاسترخاء ، مهارة الدخول الى المسرح ، مهارة الخروج من المسرح)، والخطة الدراسية الثانية هي (مهارة المشي على المسرح ، مهارة الجلوس على الكرسي، مهارة النهوض من الجلوس)، والخطة الدراسية الثالثة هي(مهارة التعامل مع المجموعة، مهارة الصفعة، مهارة ضرب شخص) والخطة الدراسية الرابعة هي(مهارة الايماءة والاشارة، مهارة فتح الباب) والخطة الدارسية الخامسة هي (مهارة الهمس في اذن شخص، مهارة

تعبيرات الوجه) والخطة الدراسية السادسة (مهارة السيطرة على التنفس، مهارة التركيز على الكلمات المهمة) والخطة الدراسية السابعة هي (مهارة التقطيع الصوتي، مهارة الايصال، مهارة نطق الحروف من مخارجها الصحيحة) والخطة الدراسية الثامنة هي(مهارة النبر الصوتي، مهارة الرنين). وبهذا يكون عدد الخطط (8) ، وتم عرض الخطط الدراسية على مجموعة من الخبراء في (التربية الفنية وفن التمثيل وطرائق التدريس، والقياس والتقويم وعلم النفس)* وفي ضوء الملاحظات التي قدمها الخبراء تم اجراء التعديلات على الخطط من خلال حذف بعض المفردات واضافة اخرى، ثم عرضت مرة اخرى على الخبراء انفسهم فحصلت على نسبة اتفاق 100% وباستعمال معادلة كوبر.

ثامناً: اجراء الاختبار القبلي

لغرض تعرف قدرة الطلبة في تأدية مهارات التمثيل الجسدية والصوتية، وقبل البدء بتطبيق طريقة المشروع الخاصة بتنمية مهارات التمثيل، وضعت الباحثة الفرضية الصفرية التي نصت على (عدم وجود فرق ذي دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في مهارات التمثيل في الاختبار المهاري القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار المهاري البعدي) ويعد هذا الاجراء احد الخطوات المهمة في البحث العلمي، اذ تم اجراء الاختبار المهاري القبلي على عينة البحث يوم الاثنين الموافق 25/ 2/ 2013 الساعة 11 صباحاً.

تاسعاً: تطبيق التجربة

بعد ان تحققت الباحثة من صدق الاداة وثباتها، وبعد ان عرضت الخطط التدريسية على الخبراء، باشرت الباحثة بتطبيق التجربة على عينة البحث لمدة ثمانية اسابيع وبحسب ما مبين في الجدول (1)

* ينظر ملحق (5)

جدول (1)

يمثل تطبيق التجربة على العينة

اليوم	التاريخ	الساعة	الفترة الزمنية
الاثنين	4 / 3/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	11 / 3/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	18/ 3/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	25 / 3/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	1 / 4/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	8 / 4/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	15 / 4/ 2013	11 ص	من11 الى 12
الاثنين	22 / 4/ 2013	11 ص	من11 الى 12

طبقت التجربة يوم الاثنين الموافق (4/ 3/ 2013) واستمرت لغاية 22/ 4/ 2013.

عاشراً: الاختبار البعدي

بعد الانتهاء من تطبيق التجربة، تم اجراء الاختبار المهاري البعدي لعينة البحث يوم الاثنين(29/ 4/ 2013)، وقد تم تطبيق الاجراءات ذاتها المستخدمة في الاختبار القبلي، قدر الامكان، لتلافي ما قد يؤثر في نتائج الاختبار.

احد عشر: الوسائل الاحصائية

استعملت الباحثة الوسائل الاحصائية الاتية في اجراءات دراسة بحثها وتحليل نتيجة البحث.

1. معادلة (**Cooper**) من اجل حساب صدق الاداة وثبات التحليل.
2. البرنامج الاحصائي **spss- 16** للاختبارات الاتية:

أ- الاختبار التائي لعينتين مترابطتين لحساب مقدار التنمية .

ب- معامل ارتباط بيرسون لحساب ثبات الاختبار المهاري.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

اولاً: عرض النتائج.

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

اولاً: عرض النتائج ومناقشتها.

يتضمن هذا الفصل عرضاً مفصلا لنتائج البحث التي تمّ التوصل اليها اعتماداً على نتائج الاختبار المهاري(القبلي والبعدي) ومناقشتها واستعراضاً للاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة وتحديد التوصيات والمقترحات، وسيتم عرض النتائج بحسب فرضية البحث وكما يأتي:-

الفرضية هي

"لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة المشروع بين متوسطات درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبارين (القبلي والبعدي)" وللتحقق من صحة الفرضية قامت الباحثة باستخدام الاختبار التائي (T–test) للعينات المترابطة على العينة والبالغة (31) فرداً لأستخراج قيمة(t) وكما موضح بالجدول الاتي :

جدول (2)

الوسط الحسابي والانحراف المعياري للفروق وقيمة (ت) المحسوبة والجدولية بين الاختبارين القبلي والبعدي لعينة البحث

التطبيق	مجموعة الدرجات	الفرق بين الاختبارين	الوسط الحسابي للفرق	الانحراف المعياري للفرق	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية
						المحسوبة	الجدولية	
القبلي	1138	758-	24,484-	5,915	30	23,045-	2,042	دالة احصائياً
البعدي	1896							

بين الجدول (5) الوسط الحسابي والانحراف المعياري للفرق في نتائج اختبارات افراد عينة البحث في الاختبارين القبلي والبعدي، اذ كانت قيمة الوسط الحسابي للفرق (-24,484) والانحراف المعياري للفرق(5,915)، وبلغت قيمة (ت) المحسوبة (-23,045) وعند مقارنتها بقيمة (ت) الجدولية تحت مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (30) والبالغة (2,042) ظهرت

هناك فروق معنوية لصالح الاختبار البعدي، لذا نرفض الفرضية الصفرية ونقبل الفرضية البديلة التي تنص على وجود فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى (0,05) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة المشروع بين متوسطات درجات طلبة المجموعة التجريبية لصالح الاختبار البعدي .

وقد تعود هذه الفروق لصالح الاختبار البعدي الى استخدام طريقة المشروع بوصفها طريقة تدريس تركز على المتعلم وتجعله محور العملية التعليمية، والذي اثر ايجابياً في تنمية مهارات التمثيل الجسدية والصوتية في مادة مبادىء التمثيل لدى افراد عينة البحث ومرد هذه التنمية الى الحرية التي توفرها طريقة المشروع والمميزات التي تمتاز بها في تنمية المهارة.

وهنا تتطابق نتائج الدراسة الحالية مع نتائج الدراسات السابقة مع دراسة كل من (حسين) (السيد)(العزاوي وخشمان)، اذا اسهمت طريقة المشروع في رفع مستوى اداء الطلبة المهاري في تعلمهم مهارات التمثيل الجسدية والصوتية كما هو موضح في النتائج.

ثانياً: الاستنتاجات

في ضوء ما اسفرت عنه نتائج البحث الحالي، توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية:-

1. ان لأستخدام طريقة المشروع اثراً فعالاً لدى عينة البحث في تنمية مهارات التمثيل الجسدية والصوتية.
2. ان استخدام طريقة المشروع بوصفها طريقة تدريس حديثة تراعي المتعلم وتركز عليه يعطي نتائج افضل في عملية التعلم.
3. ان التعلم يثبت عن طريق العمل فطريقة المشروع اساسها العمل والممارسة.
4. تصلح هذه الطريقة لتدريس الفنون وخاصةٍ المسرح والموسيقى كونها فنون جماعية.

ثالثاً: التوصيات

في ضوء النتائج التي توصلت اليها الدراسة توصي الباحثة بآلاتي:-

1. استخدام طريقة المشروع في تدريب الطلبة على مهارات مختلفة.
2. استخدام طريقة المشروع في مواد دراسية اخرى.
3. زيادة اهتمام المعنيين بدرس مبادىء التمثيل والتركيز على الجانب العملي منه.

رابعاً: المقترحات

في ضوء النتائج التي تمخض عنها البحث الحالي ولأكمال ما بدأت به الباحثة فأنها تقترح ما يأتي:-

1. اجراء دراسة حول اثر استخدام طريقة المشروع في تنمية مهارات اللياقة البدنية.
2. اجراء دراسة حول اثر استخدام طريقة المشروع في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة المرحلة الثانوية.

Abstract

The current research aims at knowing the effect of the project method in developing the acting skills of art department students:

In order to fulfil the research aim, the researcher has laid the following hypothesis:

1. There is no incorporeal difference at level (0.05) in developing the acting skills according to the project method among the marks averages of the experimental group students in the two skill tests (pre test and post test)

The researcher has used the experimental methodology, that is, the experimental design of one group with the two tests, the pre test and post test to fulfil the target and hypothesis of the research.

The research community included students from second grade / art departments in the colleges of Basic Education/ Universities of Diyala , Al Mastainsary and Measan 2012-2013, and the researcher has chosen intentionally 31 students as sample of the research from Diyala because the researcher live in Diyala.

There is a tool has been built to measure the students acting skills in the art department, and this tool is prepared depending on the references and writings which talk about the physical and sound acting skill, the opinions of specialists in art education, and the art of acting, measuring and evaluation as this tool has included two aspects: The first aspect includes the physical acting skills which are divided into 13 items. The second aspect includes sound acting skills which are divided into 7 items; the researcher has also made teaching plans in accordance with the project method which is made depending on the references which talk about the project method, the specialists opinions in art education, the methods of teaching, measuring and evaluation, psychology and acting art, as they included (8) teaching plans within (8) week.

The researcher has used the following statistical treatments:

1. Coper equasion.
2. The statistical program spss – 16 for the following test

A. The t test for two connected samples to measure the development amount.
B. Pierson connection factor to measure the stability of skill test.

The research results that the researcher attained have shown the following:

There is no difference of incorporeal significance at level (0.05) among the marks averages of the experimental group students in the two skill tests the pre test and the post test for the advantage of the post test, so it becomes clear there is an obvious effect for the project in developing the acting skills of art education students.

In the light of results, the researcher has recommended the following:

1. Using the project method in training the students on different skills.
2. Using the project method in other study materials.
3. Increasing the interest of those specialized in studying the acting principles and concentrating on the practical side of it.

The researcher has suggested doing the following studies:

1. The effect of using the project method in developing the physical fitness skills.
2. The effect of using the project method in developing the acting skills of secondary stage students.

Ministry of Higher Education
and Scientific Research
University of Diyala
College of Basic Education
Art Education Department

The Effect of Using The Project Method Developing The Acting Skills of Art Education Students

Thesis submitted to
The council of college of Basic Education- Diyala University, which is a part of requirements to get Master degree in methods of teaching art education

By
Suhad Rasheed Ali

Supervised By :

Prof. Dr. Alaa Shakir Mahmood

2013 A 1434 H