جامعة ديالى

فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الإبتدائية

رسالة قدمها الطالب

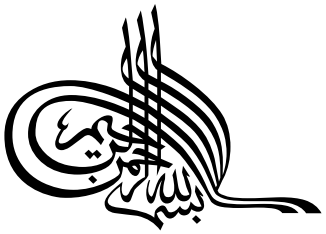
حسين محمد علي حسين

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

بإشراف

الأستاذ الدكتور	الأستاذ الدكتور
ابراهيم نعمة محمود	علاء شاكرمحمود

١٤٣٢هـ ٢٠١١م



﴿لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْساً إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلا تُحَمِّلْنَا مَا لا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلانَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾

(سورة البقرة :٢٨٦)

إقرار المشرفين

نشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة

بـ(فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية)

التي تقدم بها طالب الماجستير (**حسين محمد علي حسين**) قد جرت بإشرافنا في كلية التربية الأساسية – جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية الفنية / طرائق تدريس .

التوقيع :
المشرف : أ.د إبراهيم نعمة محمود
التاريخ : / / ٢٠١١

التوقيع :
المشرف : أ.د علاء شاكر محمود
التاريخ : / / ٢٠١١

بناءاً على التوصيات المتوافرة ، نرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع
أ.د نبيل محمود شاكر
معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا
التاريخ : / / ٢٠١١

إقرار الخبير اللغوي

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة

بـ(فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية)

قد قمت بمراجعتها من الناحية اللغوية وقد أصبحت خالية من الأخطاء اللغوية ولأجله وقعت .

التوقيع :

الاسم :د . مازن عبد الرسول سلمان

المرتبة العلمية : أستاذ مساعد

التأريخ : / / ٢٠١١

إقرار الخبير العلمي

أشهد أن الرسالة الموسومة

بـ(فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية)

قد قمت بمراجعتها من الناحية العلمية ، وقوّمت ما بها من أخطاء علمية ، وأصبحت صالحة للمناقشة ولأجله وقعت .

التوقيع :

الاسم :

المرتبة العلمية :

التأريخ : / / ٢٠١١

إقرار لجنة المناقشة والتقويم

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة ، إننا اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ(**فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية**) ، وقد ناقشنا الطالب (حسين محمد علي حسين) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ووجدنا انها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في (طرائق تدريس التربية الفنية) وبتقدير ( ) .

التوقيع :
الاسم : أ.د فاضل خليل رشيد
التاريخ : / / ٢٠١١
رئيساً

التوقيع :
الاسم :أ.د عاد محمود حمادي
التاريخ : / / ٢٠١١
عضواً

التوقيع :
الاسم :أ.د صالح احمد الفهداوي
التاريخ : / / ٢٠١١
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د علاء شاكر محمود
التاريخ : / / ٢٠١١
عضواً ومشرفاً

التوقيع :
الاسم : أ.د ابراهيم نعمة محمود
التاريخ : / / ٢٠١١
عضواً ومشرفاً

صُدّقت الرسالة من مجلس كلية التربية الأساسية – جامعة ديالى

التوقيع
الاسم :أ.د عباس فاضل جواد
عميد كلية التربية الاساسية
التاريخ : / /٢٠١١

الإهـــداء

إلـــــى

أبـــي : عرفاناً بالجميل .

أمـــي : رحمها الله الحاضرة الغائبة .

إخوتي سندي في الحياة . . سعد . . . ثامر . . . . ميسور .

زوجتي الغالية قارورة العسل . . . رفيقة الدرب .

من ينبض قلبي بحبهم وأغلى ما في حياتي أطفالي الأعزاء . . .

علي . . . زينب . . . أروى

حسين

شكـــــر وامتنـان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق أجمعين نبينا محمد خاتم النبيين وعلى أهل بيته الطيبين الطاهرين وعلى صحبه أجمعين .

بعد أن منَّ الله عز وجل عليَّ بفضله وإحسانه في إتمام هذه الرسالة أرى لزاماً عليَّ ووفاءاً وامتنانا الاعتراف بالفضل الكبير للمشرفين الفاضلين الأستاذ الدكتور إبراهيم نعمة محمود والأستاذ الدكتور علاء شاكر محمود لتحملهما عناء الإشراف على هذه الرسالة ولجهودهما العلمية الدقيقة والتي كانت خير عون ونبراساً لي في تقويم الرسالة علمياً ، ولما أبدياه من وقت وجهد في إعطاء الملاحظات القيمة والتصويبات العلمية ، التي دلّت على حرصهما العالي والشديد لإخراج هذه الرسالة بصورة علمية دقيقة وجادة .

كما لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور عباس فاضل الدليمي عميد كلية التربية الأساسية والأستاذ الدكتور نبيل محمود شاكر معاون العميد العلمي لرعايتهم الأبوية الكريمة لطلبة الدراسات العليا وتقديمهم العون والمساعدة لهم.

ومن دواعي الاعتراف بالجميل أن أتقدم بالشكر إلى السادة التدريسيين الذين كان لهم الفضل في تدريسي في السنة التحضيرية وهم كل من الأستاذ الدكتور عاد محمود حمادي والأستاذ الدكتور ماجد نافع الكناني والأستاذ الدكتور مهند محمد عبد الستار والأستاذ الدكتور ناظم كاظم جواد والأستاذ المساعد الدكتور سامي عبد العزيز المعموري والأستاذ المساعد الدكتور عادل عبد الرحمن والأستاذ المساعد الدكتور رياض حسين المهداوي .

ويسعدني أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى السادة الخبراء لما أضافوه من أراء ومن ملاحظات أغنت البحث وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور فاضل خليل والأستاذ الدكتور حسين علي هارف والإستاذ المساعد الدكتور سعد عبد الكريم والأستاذ المساعد الدكتور هيثم عبد الرزاق على ما قدموه لي من مساعدة ودعم وتوجيه طوال مدة إنجاز البحث .

وأوجه الشكر والامتنان إلى رئيس قسم التربية الفنية الأستاذ المساعد الدكتور نجم عبد الله عسكر والسادة التدريسيين وهم كل من الأستاذ المساعد الدكتور جليل وادي

والدكتور المدرس علي زيد والمدرس المساعد عمار فاضل لما أبدوه من عون ومساعدة كان لهما الاثر في إعداد هذه الرسالة .

كما يسعدني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور فائز طه سالم الذي فتح لي أبواب مكتبه ومكتبته وأشكر الدكتور عبد الكريم محمود صالح لتوفيره جزءاً من مصادر الرسالة فله الشكر والعرفان .

وأشكر زميلات الدراسة كل من بيداء أنور وريم عبد الحسين ونورس حيدر لروحهم التعاونية ، كما أسجل شكري وتقديري واحترامي إلى منتسبي مكتبة كلية التربية الأساسية – جامعة ديالى واخص بالذكر السيدة يسرى سلمان هادي ، والسيد عبد الحكيم زكي والسيد معد عامر كما أشكر منتسبي مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وبالأخص السيدة لمياء صادق " أم سنان " ومكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل والسيد حسين أبو يوسف صاحب مكتبة الفتح لتوفيرهم جزءاً مهماً من مصادر الرسالة

وأوجه الشكر والتقدير إلى الأصدقاء كل من السيد محمد ثابت عبد الرزاق وساجد هاشم محمد وشامل ذياب العبيدي ووسام جليل سبع لما وجدته عندهم من روح الصداقة وتشجيعهم المستمر لي وفقهم الله وجزاهم خيراً .

وأتقدم بالشكر والثناء إلى كل من قدم العون والمساعدة وفاتني ذكر أسمائهم وأخيراً أوجه شكري وإمتناني إلى كل من مدّ يد العون لي في إنجاز هذا البحث وكان سبباً في نجاحه والله الموفق ...

الطالب

حسين محمد علي حسين

ملخص البحث

هدف البحث الحالي تعرف فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الإبتدائية :

ومن أجل تحقيق هدف البحث وضع الباحث الفرضيات الآتية :-

١- لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات تلامذة المجموعة التجريبية في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي .

٢- لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الجنس .

٣- لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الصف الدراسي .

إستخدم الباحث المنهج التجريبي ، إذ اختار التصميم التجريبي ذا المجموعة الواحدة وبالاختبارين القبلي والبعدي ، لتحقيق هدف البحث وفرضياته . وقد اختار عينة البحث مدرستين ابتدائيتين من المدارس الابتدائية في قضاء بعقوبة بشكل قصدي ، ثم اختار من تلامذة الصفين الخامس والسادس من تلك المدرستين وبشكل عشوائي (٢٠) تلميذاً وتلميذةً بواقع (١٠) تلاميذ و(١٠) تلميذات للعام الدراسي (٢٠١٠ – ٢٠١١) تم بناء أداة لقياس مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية أعدت بالاعتماد على المصادر والأدبيات التي تناولت مهارات التمثيل الجسدية والصوتية وأراء المختصين في التربية الفنية وفن التمثيل والقياس والتقويم إذ تضمنت هذه الأداة مجالين : الأول مهارات التمثيل الجسدية وتقسم إلى (٥) فقرات والثاني مهارات التمثيل الصوتية وتقسم إلى (٥) فقرات وكذلك قام الباحث بإعداد الوحدات التدريسية على وفق طريقة ستانسلافسكي والتي أعدت بالاعتماد على المصادر والأدبيات التي تناولت طريقة ستانسلافسكي في إعداد وتدريب الممثل وأراء المختصين في التربية الفنية وفن التمثيل ، إذ تضمنت (٤) وحدات تدريسية وكل وحدة مقسمة إلى ٣ دروس يتضمن كل درس تمريناً تمثيلياً واحداً ، استخدم الباحث المعالجات الإحصائية الآتية :

١- معادلة كوبر

٢- اختبار (t – test) لعينتين مترابطتين .

٣- اختبار (t – test) لعينتين مستقلتين .

٤- مربع (كاي) .

٥- معامل ارتباط بيرسون .

أظهرت نتائج البحث التي توصل إليها الباحث الآتي :-

١- وجود فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى (٠،٠٥) بين متوسطات درجات لتلامذة المجموعة التجريبية في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي ولصالح الاختبار البعدي ، وبهذا يتضح وجود أثر واضح لطريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية .

٢- عدم وجود فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى (٠،٠٥) بين متوسطات درجات التلامذة في الاختبار البعدي تبعاً لمتغيري الجنس والصف الدراسي .

وفي ضوء النتائج فإن الباحث اوصي بالآتي :

١- إدخال مادة فن التمثيل (المسرح) مادة أساسية في منهج المدارس الابتدائية .

٢- استخدام طريقة ستانسلافسكي في تدريب تلامذة المرحلة الابتدائية على مهارات التمثيل .

٣- استخدام طريقة ستانسلافسكي في المسرح المدرسي واستخدام أداة البحث الحالي لاختبار الممثلين من التلامذة لأداء الأدوار في المسرح المدرسي .

٤- ضرورة إعداد برنامج لتدريب معلمي التربية الفنية باعتماد نتائج البحث الحالي .

٥- زيادة اهتمام المعنيين بدرس التربية الفنية وتوفير الإمكانيات الفنية فيما يخص فن التمثيل من قاعة (مسرح) ومشرفين .

أقترح الباحث إجراء الدراستين الآتيتين :-

١- فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة المرحلة المتوسطة.

٢- أثر تدريس المعلم الممثل في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية .

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
العنوان	أ
الآية القرآنية	ب
إقرار المشرفين	ج
إقرار المقوم اللغوي	د
إقرار المقوم العلمي	هـ
إقرار لجنة المناقشة والتقويم	و
الإهداء	ز
شكر وامتنان	ح- ط
ملخص الرسالة باللغة العربية	ي- ك
قائمة المحتويات	ل- ن
قائمة الجداول وقائمة الأشكال وقائمة الملاحق	س-ع
الفصل الأول : التعريف بالبحث	١ - ١٥
أولاً : مشكلة البحث	١-٣
ثانياً : أهمية البحث	٣-٦
ثالثاً : هدف البحث	٦
رابعاً : حدود البحث	٦
خامساً : تعريف المصطلحات	٧-١٥
الفصل الثاني : الإطار النظري ودراسات سابقة	١٦ - ٩٩
أولاً : فن التمثيل وأنماطه	١٦-٢٢
ثانياً : مهارات التمثيل	٢٢-٣٥
١- مهارات التمثيل الجسدية	٢٤-٢٧

الموضوع	رقم الصفحة
٢- مهارات التمثيل الصوتية	٢٧-٣٥
ثالثاً : أهمية التمثيل في التربية والتعليم	٣٥-٤٧
رابعاً : المسرح المدرسي	٤٧-٧٣
١ : مكان العرض المسرحي	٥٠-٥٤
٢ : الجمهور	٥٤-٥٨
٣ : موضوعات النص المسرحي	٥٨-٦٤
٤ : المشرف الفني : المعلم (المخرج)	٦٥-٦٩
٥ : الممثلون (التلامذة)	٦٩-٧٣
خامساً: طريقة ستانسلافسكي في اعداد وتدريب الممثل	٧٣-٩٦
١ . طريقة ستانسلافسكي	٧٣-٧٩
٢.الممثل عند ستانسلافسكي	٧٩-٨٤
٣. مرتكزات طريقة ستانسلافسكي	٨٤-٩٦
دراسات سابقة	٩٦-٩٩
الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته	١٠٠-١١١
أولاً : منهجية البحث	١٠٠
ثانياً : مجتمع البحث	١٠٠
ثالثاً : عينة البحث	١٠٠-١٠١
رابعاً : التصميم التجريبي	١٠١
خامساً : ضبط متغيرات البحث	١٠١-١٠٣
سادساً : تحديد متغيرات البحث	١٠٣-١٠٤
سابعاً : أداة البحث	١٠٤-١٠٥
صدق الأداة	١٠٥
الثبات	١٠٥-١٠٦

الموضوع	رقم الصفحة
ثامناً : الوحدات التدريسية	١٠٦
تاسعاً : تطبيق التجربة	١٠٧-١٠٨
عاشراً : الوسائل الإحصائية	١٠٩-١١١
الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات	١١٢-١١٦
عرض نتائج البحث ومناقشتها	١١٢-١١٤
مناقشة النتائج	١١٤-١١٥
الاستنتاجات	١١٥-١١٦
التوصيات	١١٦
المقترحات	١١٦
المصادر العربية والأجنبية	١١٧-١٣٠
المصادر العربية	١١٧-١٢٩
المصادر الأجنبية	١٣٠
الملاحق	١٣١-١٦٧
الملخص باللغة الانكليزية	3-1

قائمة الجداول

الجدول	العنوان	رقم الصفحة
١	عدد التلامذة الذين طبقت عليهم التجربة مع صفهم الدراسي وجنسهم	١٠١
٢	التصميم التجريبي	١٠١
٣	التحصيل الدراسي للأب	١٠٢
٤	قيمة مربع كاي للمجموعة التجريبية في متغير التحصيل الدراسي للأب	١٠٢
٥	يوضح التحصيل الدراسي للام	١٠٣
٦	قيمة مربع كاي للمجموعة التجريبية في متغير التحصيل الدراسي للأم	١٠٣
٧	الايام التي طبق بها الباحث التجربة	١٠٧
٨	الاختبار التائي للفرضية الاولى(متوسطات درجات التلامذة في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي)	١١٢
٩	الاختبار التائي لعينة البحث في الاختبار البعدي تبعاً لمتغير الجنس	١١٣
١٠	الاختبار التائي لعينة البحث في الاختبار البعدي تبعاً لمتغير الصف	١١٤

قائمة الاشكال

الشكل	العنوان	رقم الصفحة
١	مخروط الخبرة لـ(إدجار ديل)	٤٠

قائمة الملاحق

الملحق	العنوان	رقم الصفحة
١	كتاب تسهيل المهمة	١٣١
٢	مجموعة الخبراء	١٣٢-١٣٣
٣	أداة البحث	١٣٤-١٣٨
٤	الوحدات التدريسية	١٣٩-١٦٣
٥	الخطة السنوية لمهرجان المسرح المدرسي	١٦٤
٦	درجات تلامذة (عينة البحث)	١٦٥-١٦٧

أولاً: مشكلة البحث :-

تعد التربية الفنية احد النشاطات المدرسية ومحوراً من محاور التربية الشاملة تتكامل بها الخبرات الثقافية والعلمية وتتشكل من خلالها الشخصية الاجتماعية للفرد ، ذلك أنها تتيح له إستخدام حواسه وقدراته الكامنة وإطلاق طاقاته من خلال ممارسة المهارات المتعددة ، فتصقل تلك المهارات وتتطور وتتحول الى خبرات متراكمة ، بما يجعل لها دوراً مؤثراً في حياة الفرد ومستقبله (الجبوري ،١٩٨٦،ص٢٤).

وإذا كانت التربية الفنية تتضمن مجموعة من المجالات والنشاطات الفنية مثل الفنون التشكيلية والموسيقية والمسرحية (البسيوني ، ١٩٨٥،ص ٢٠٩) ، فإن المسرح المدرسي يشكل رافداً اساسياً للتربية الفنية (خميس ،١٩٥٨، ص٢٤).

بحكم أن المسرح قادرٌ على تجسيد الأفكار والمعاني بمختلف صورها من خلال إعتماده على الصوت والحركة والإيماءة والتشكيل والتركيز ، فضلاً عن المؤثرات الموسيقية ، ما يجعل له تأثيراً واضحاً في إكساب التلاميذ الخبرات والقيم والمعلومات التي يراد إيصالها لهم ، بخاصة أن الأطفال أقدر على أدراك المحسوسات من إدراك المجردات (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٥٦) .

وبالتالي يمكن من خلال النشاط المسرحي المدرسي تنمية الثقافة العامة للتلميذ وزيادة خبراته ومعلوماته عن النشاطات المختلفة التي تمارس من خلاله ومن أبرزها هو التدريب على التمثيل (نجلة، ٢٠٠٤،ص٧٣).

فالتمثيل في النشاط المدرسي يشجع التلامذة على تنمية مهارات الحديث وإستخدام الجسد والصوت استخداماً مؤثراً ومعبراً ، كما انه يدرب الذاكرة ويرسي دعائم الثقة بالنفس وينمي القدرة على التعبير اللغوي والإلقاء فيسهم في نمو ملكة الإدراك عند التلميذ (هلتون ، ٢٠٠٠، ص٩٣) .

وعلى هذا علق المربون وعلماء التربية أهمية كبيرة على التمثيل ، لما يتيحه من فرص ثمينة لتعليم التلميذ كيفية التوافق مع نفسه والمجتمع الذي يعيش فيه (عبد اللطيف ، ١٩٧٨،ص٧٣). فضلاً عن تدريبه على الأداء المعبر والنطق الواضح وتنويع الصوت ورعاية ما يقتضيه المقام من أنماط السلوك(ابراهيم،١٩٧٣، ص٤١٤) مما ينمي

الرغبة لدى التلميذ في نهاية المرحلة الابتدائية في عرض مايقدمه للمشاهد بعد ان تدرب على التمثيل (عبد الرزاق وعوني ،١٩٨٠ ، ص٦١).

ويمكن للتمثيل الجيد ان ينتج من ممارسة (أو التدرب على) مهارات معينة والتي يمكن تعلمها لو كان لدى المرء القابلية أو الأهلية أو الذكاء أو التصميم على أن يفعل ذلك (صلاح ، ٢٠٠٥، ص١٠٢) فضلاً عن الدراسة العلمية التي تساعد الممثل على صقل مواهبه وإكتشاف الطريقة الأسهل والأنجح في تأدية مهامه وعمله واختزال الزمن بواسطة المناهج والطرائق النظرية التي حاول أصحابها اختبارها وتجريبها والتي تشكل للممثل اليوم تقاليد نظرية وعملية ، وبهذا الصدد أسهم فنانون وباحثون كبار في رفد حركة المسرح بطرائق عديدة لتطوير أداء الممثلين (كرومي ،٢٠٠٦ ،ص١٩).

وكان من أبرز هؤلاء ، الفنان المسرحي الروسي "قسطنطين ستانسلافسكي" الذي يعد أول معلم تمثيل حقيقي بوصفه أول من امتلك طريقة او منهجاً في تدريب الممثل (سعد ، ٢٠٠١، ص١٦٥).

إن كشف ستانسلافسكي عن سلسلة من أهم قوانين فن التمثيل التي تتموضع جذورها في الطبيعة الإنسانية وفي خواص الفن المسرحي أحدث إنقلاباً في هذا الفن وفي طريقة تدريسه وأصبح رصيداً عظيماً في أدبنا المسرحي وأدب الأنسانية كلها، لقد حصل منهج ستانسلافسكي بعد صراع طويل مع الإتجاهات الشكلية على إعتراف نهائي وأصبح الأساس في تطور المسرح (زاخافا ،١٩٩٨،ص٨٨).

ويشير مختصون إلى أن أبرز خاصية في طريقة ستانسلافسكي هي قدرتها على تفجير ملكات الإبداع والمخيلة لدى الممثل، ذلك أنه يعتمد في طريقته على إفتراض أن الممثل الذي يستشعر الموقف الوهمي بحق لن يجد صعوبة في إنطلاق إنعكاساته من تلقاء نفسه، وقد أدرك ستانسلافسكي أن فاعلية الإنعكاس تتوقف على استرخاء الجسم والصوت وسلامتهما وحريتهما واستجابتهما للمسات الفكر والإحساس، وأن يترك جوهر الانعكاس ذاته للممثل دون أن يفرض عليه آليا بالقواعد والإرشادات ونماذج المحاكاة للآخرين فكان أداء الممثل ينبع من إحساسه الذاتي للشخصية في موقف بعينه (هوايتنج ، ١٩٧٠، ص٢٤٤).

وإذا كانت لطريقة ستانسلافسكي كل هذا التأثير والفاعلية ، فأن الباحث يفترض إن إستخدام هذه الطريقة في المسرح المدرسي قد يمكنها أن تنمي مهارات التمثيل لدى التلامذة ، وبالتالي انعكاس ذلك على تنمية ملكات التعبير والخيال وقوة التركيز والثقة بالنفس ، بخاصة ، قد تبين للباحث من خلال دراسة استطلاعية قام بها على بعض المدارس الإبتدائية في محافظة ديالى وتضمنت مقابله (٢٠) معلماً لمادة التربية الفنية يعملون في هذه المدارس أن أغلب المدارس لا تهتم بالمسرح المدرسي وبخاصة التمثيل وتعطي معظم اهتمامها للفنون التشكيلية ، فلهذا رأى الباحث أن التلامذة يعانون من ضعف واضح في القدرة التعبيرية بالصوت والحركة عن مشاعرهم وأفكارهم فضلاً عن عدم معرفتهم مهارات التمثيل الصوتية والجسدية لذلك فان مشكلة البحث تتمحور في السؤال الأتي :.

هل يوجد تأثير لطريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية ؟

ثانياً :أهمية البحث :-

يؤدي الفن على إختلاف صوره دوراً فعالاً وأساسياً في مجال الطفولة وفي أساليب التربية بعامة(الشال ،١٩٨٠، ص١٢٦) ، فالفن هو قدرة الفنان على نقل أفكاره أو مشاعره للجمهور ، إذ يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التي لولا الفنان ما كان له أن يكتسبها (البسيوني ،١٩٨٥، ص١٥).

ويرى (**هربرت ريد**) أن الفن يجب أن يكون الأساس الرئيس للتربية مؤكداً انه لا توجد مادة سواه قادرة على إعطاء الطفل شعوراً تترابط وتتحد فيه الصور الذهنية والمفهوم والإحساس والفكر(ريد ،١٩٧٥، ص١٢٦) ، والتربية الفنية هي جانب من التربية العامة التي بمقدورها صياغة أذواق الأفراد ، أي إنها تعالج ركناً مهماً في تكوينهم، فهي تشكل أذواقهم التي يستجيبون بها للمؤثرات الخارجية الموجودة في المجتمع (البسيوني ،١٩٨٤،ص ٢٣٦) .

فضلاً عن تنمية التذوق فإنها تساعد على تنشئة استعدادهم الإبداعي من سن السادسة الى سن الثانية عشرة ، وغالبية المدارس الحديثة في الدول المتقدمة تعنى بالفنون في تلك المرحلة المبكرة ، على أساس انها مظاهر متفقة في طبيعتها مع طبيعة النمو التي يمر بها الطفل وحاجاته الملحة ، فتقدم لهم الدروس وتوفر المختصين من المعلمين والأمكانات الفنية كي يُعطى هؤلاء الأطفال حقهم في هذا النوع من التعبير والإبداع (البسيوني ، ١٩٨١، ص٢٧٨) .

إن المفهوم المعاصر للتربية الفنية هو ((التربية عن طريق الفن)) ومغزاه حدوث التربية من خلال ممارسة الفن ، ويشمل هذا المعنى مختلف الفنون كالموسيقى والغناء والتمثيل (البسيوني ،١٩٨٣ ، ص٢٢٩) . فالتمثيل في هذه المرحلة يعد نوعاً من أنواع اللعب بوصفه وسيلة للتنفيس عن طاقة التلميذ الإبتكارية ، ويسهم في تنمية روح الفريق لدى الممثلين من خلال التعاون والمحبة وتطوير العلاقات الاجتماعية .

ويرى مختصون أن الطفل إذا تعلم في سن مبكرة مبادئ التمثيل فإنه سيكون قادراً على أداء وتمثيل الأدوار والشخصيات المختلفة فيما بعد ، وهذا ماأكدتهُ (وينفريد وارد) من خلال تجاربها بأن الأطفال الذين يبلغون العاشرة أو الحادية عشرة يكونوا قد حصلوا على قدر لا بأس به من التدريب في فصول الدراما ، إذ اكتسبوا خبرة القيام بأدوار مختلفة وأصبحوا بمنأى عن التمثيل السطحي ، فضلاً عن أداء الأدوار الكبيرة (وارد ، ١٩٨٦، ص١٨٦) . إن المجال المناسب لقيام الأطفال بهذا النشاط هو المسرح المدرسي الذي يمكن أن يشترك فيه أكبر قدر ممكن من الأطفال (الهيتي ، ١٩٨٦، ص٣١٤). لهذا ينبغي أن ينظر إلى المسرح المدرسي والتعامل معه على أنه شيء متكامل وليس فعالية فردية ينظم اليها الطفل ؛ لأن التمثيل في المدرسة يتحول الى نوع مبسط ونواة أولى لفرقة مسرحية (عبد الرزاق وعوني ،١٩٨٠، ص٦٢) ، تشارك هذه الفرقة دوماً في المهرجانات والمناسبات ويكون أعضاؤها من تلامذة الصفوف المنتهية في المرحلة الابتدائية والمرحلة المتوسطة (كرومي ،٢٠٠٦،ص١١٦) ومن هنا تبرز ضرورة ملحة لوجود مشرف فني يعي مهمات المخرج المسرحي (كرومي ،١٩٨٣،ص٤٩) هذه الضرورة تعد عاملاً مهماً في أبعاد الممثل"التلميذ" في المسرح المدرسي عن ظاهرة المبالغة والافتعال وجعله يعمل بتلقائية (البياتي ، ٢٠٠٥ ،ص٢٦) . وفي هذا الأطار

يُعد ستانسلافسكي من المخرجين الذين أعطوا فضاءً واسعاً للممثل في التعبير عن طريق الألقاء والحركة بشكل تلقائي مما جعل من الممثل يصل الى تحقيق ما رسمه مؤلف النص ، وما خطط له مخرج العرض المسرحي (البياتي ،٢٠٠٥ ، ص٥٨) .وتأسيساً على ما تقدم فإن الباحث يرى أن طريقة ستانسلافسكي يمكن أن تطور تقنيات الممثل (التلميذ) الجسدية والصوتية لكي يكون قادراً على اداء الفعل المسرحي بشكل صحيح ثم إيصال فكرة المسرحية للمتلقي .

من كل ما تقدم يمكن تحديد أهمية البحث الحالي من خلال النقاط الاتية :

١. إنها أول دراسة بحسب علم الباحث في العراق يتم فيها فحص فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية .
٢. قد تساعد نتائج الدراسة الحالية معلمي التربية الفنية في المدارس الابتدائية في اعتماد طريقة ستانسلافسكي بوصفها طريقة لتدريس فن التمثيل .
٣. تؤكد التربية الحديثة إعتماد التمثيل بوصفه طريقة من طرائق التدريس في تعليم المواد المختلفة كالتربية الاسلامية واللغة والجغرافية والتاريخ ولاسيما أن الممثل "التلميذ " يستطيع بعد أن يتدرب على وفق طريقة ستانسلافسكي من تجسيد الأدوار في هذه المواد بشكل متقن وجدي .
٤. قد تساعد هذه الدراسة على تنمية مهارات التمثيل ، إنطلاقاً من أن هذه المهارات تساعد التلاميذ على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم فضلاً عن قدرتهم على الحوار والمناقشة بشكل صادق وصريح وتنمية الشجاعة الأدبية في الإلقاء والتعبير عن الأفكار بالصوت والإشارة لدى تلامذة المرحلة الإبتدائية.
٥. تفيد هذه الدراسة العاملين بالنشاط المدرسي وخاصة مدربي الفنون المسرحية باعتماد الطريقة المناسبة للتمثيل .
٦. تسهم في رفد المكتبة العلمية إذ لم يجد الباحث دراسة في هذا المجال مطبقة على المرحلة الابتدائية .
٧. يمكن ان تفيد هذه الدراسة الأقسام العلمية التي تدرس فيها مادة المسرح المدرسي سواء كانت في كليات الفنون أو كليات التربية الأساسية .

ثالثاً:هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي الى :.

تعرف فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية .

ولتحقيق هذا الهدف وضعت الفرضيات الصفرية الآتية :.

١. لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة(٠،٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكى بين متوسطات درجات تلامذة المجموعة التجريبية في الاختبارين المهاريين (القبلي . البعدي).
٢. لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) في تنمية مهارات التمثيل وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الجنس .
٣. لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) في تنمية مهارات التمثيل وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الصف الدراسي .

رابعاً: حدود البحث : -

يقتصر البحث الحالي على :

١. طريقة ستانسلافسكي في اعداد الممثل .
٢. تلامذة المرحلة الابتدائية للصفوف الخامسة والسادسة في قضاء بعقوبة .
٣. العام الدراسي٢٠١٠. ٢٠١١ .

خامساً: تعريف المصطلحات :-

١: طريقة ستانسلافسكي

- تعريف (طليمات ١٩٧١):

"الاساس لنظام محكم يتناول تنمية مواهب الممثل وقدراته ظاهراً وباطناً شكلاً ومضموناً " (طليمات، ١٩٧١، ص٢٣).

- تعريف (عبد الرزاق وسامي ١٩٧٦) :

وسيلة لتدريب الممثل المبتدئ وإيصال الممثل المحترف الى الشخصية المناسبة وإعطائها أبعادها المختلفة .(عبد الرزاق وسامي ١٩٧٦ص١٠)

- تعريف (لويس ١٩٨٣) :

" هي طريقة لتدريب الممثل لكي يتمكن بالتجربة من تطوير التكنيك لتطويع نفسه تطويعاً تاماً باعتباره مفسراً لأجزاء (معينة) في المسرحيات" (لويس ١٩٨٣، ص٦).

- تعريف (بينتلي ١٩٨٦):

" محاولة لتطبيق قوانين معينة في الاداء بفرض تحريك قدرات الممثل اللاشعورية للتعبير العملي ، يدعي ستانسلافسكي ان هذه القوانين المحددة تحديداً وافياً ينبغي أن تدرس وتمارس بمساعدة التقنية النفسية التي تتألف من عدد من " العناصر" منها. (لو) والظروف المعطاة والمخيلة والأنتباه وإسترخاء العضلات والمشكلات والأدوار والصدق والأيمان والذاكرة العاطفة والأتصال وهذه الأمور كلها جوهر طريقة ستانسلافسكي" (بينتلي ، ١٩٨٦، ص٢٢٨) .

- تعريف (طابور ١٩٩٠) :

" النظام المتكامل المعد أساساً لأغراض تدريب الممثل بمجموعة من القوانين الابداعية التي إذا اتبعها الممثل بتطبيق أفعال فإنه يستطيع الوصول الى موازنة جسدية بينه وبين فعل الشخصية التي يجسدها وتلك القوانين هي الاسترخاء ، الانتباه ، الخيال والتي يستمد فيها الممثل تكيفاً جسدياً مع مزاج الشخصية أي مع سلطة الفن وخضوع الجسد لها " (طابور، ١٩٩٠،ص١٧١).

- تعريف (الجلبي ١٩٩٣):

"الطريقة نظرية في التمثيل تستند الى اراء ستانسلافسكي (١٨٦٢. ١٩٣٨) الممثل الروسي ومؤسس المسرح الفني في موسكو"(الجلبي ، ١٩٩٣، ص١٥٣) .

- تعريف (موريل ٢٠٠١):

" طريقة ستانسلافسكي ليس الا تنظيم واع عن التمثيل والتي كانت على الدوام ملكاً لمعظم الممثلين الجيدين في جميع الاقطار سواء . انها قاعده لعمل الممثل مع نفسه لغرض السيطرة على وسائله التقنية لخلق المزاج المبدع وإذ يظهر الالهام اكثر مما هومطلوب" (موريل ، ٢٠٠١،ص١٤) .

- تعريف (سعد ٢٠٠١) :

" الاسلوب المباشر لتحقيق الصدق والايمان في نفس الممثل على خشبة المسرح والانغماس في سلسلة من الافعال الفيزيولوجية والبدنية البسيطة وليس التهويم في أفكار ومشاعر غامضه يحاول الممثل عبثاً تخليقها داخلياً " (سعد، ٢٠٠١، ١٦٧).

وانطلاقاً من طبيعة البحث الحالي فإن الباحث اعتمد تعريف (طليمات ١٩٧١) . الا انه يورده كما يأتي :

طريقة ستانسلافسكي :. هي الأساس لنظام يعتمد على عدة مواضيع منها "لو السحرية " الخيال "تركيز الانتباه " " إسترخاء العضلات " . يتناول هذا الأساس تنمية مهارات الممثل " التلميذ " ومواهبه وقدراته ظاهراً وباطناً شكلاً ومضموناً .

٢: المهارة :

- لغةً :.

- المهارة من فعل (مَهَرَ) ومنه المهارة والماهر الحاذق بكل عمل والجمع (مَهَر)(الفيروز آبادي ، ٢٠٠٩ ، ص٥٠٢) .
- مهارة من الفعل (مَهَرَ) والمَهَارة بالفتح الحِذق في الشيء وقد أمهرت الشيء بالفتح أي حذقتهُ (الرازي ،١٩٨١،ص٦٣٨) .

. المهارة إصطلاحاً :

- تعريف (ميس ، ١٩٦٧) :

القدرة على إحداث أثر مقصود على نحوٍ متسق وبدقة مع السرعة والاقتصاد في الفعل (Mace 1967 ، p، 24).

- تعريف (سكيل ،١٩٧٠) :

القدرة على أن يصبح الفرد مؤهلاً لاداء مهمة أو مهمات معينة مراعياً الوقت والجهد والكلفة (9، p ، 1970، skeel).

- تعريف (سنجر ،١٩٧٠) :

مستوى البراعة التي يؤديها المتدرب للقيام بعمل ما (4، p ،1970 ، Singar)

- تعريف (صالح ، ١٩٧٢) :

" هي السهولة والدقة في اجراء عمل من الأعمال" (صالح ، ١٩٧٢، ص٣٢٠)

- عرفها (كود ، ١٩٧٣):

" الشيء الذي يتعلمه الفرد ويقوم بأدائه بسهولة ودقة سواء كان هذا الأداء عضلياً أو عقلياً(536 p ، 1973 ، Good)

- تعريف (ابو حطب وآمال ١٩٧٧) :

" تعني وصف الشخص بأنه على درجة من الكفاية والجودة في الاداء " (أبو حطب وآمال ، ١٩٧٧، ص٣٣٠) .

- تعريف (اللقاني وونيس ١٩٨٢) :

" ذلك الشيء الذي تعلم الفرد أن يؤديه عن فهم ويسر ودقة وقد يؤديه بصور بدنية (عقلية أو عضلية)" (اللقاني وونيس ، ١٩٨٢ ، ص٤٨) .

- تعريف (زيتون ١٩٩٩):

" القدرة المكتسبة التي تمكن الفرد المتعلم من انجاز مايوكل إليه من أعمال بكفاية وإتقان بأقصر وقت ممكن وأقل جهد وعائد أوفر . وتشير المهارة الى مستوى الكفاية التي يحصل عليها المتعلم والتي يحددها المعلم كحد آدنى مقبول لها (٨٠%) على سبيل المثال" (زيتون ، ١٩٩٩،ص ١٠٧).

- تعريف (محجوب ٢٠٠٠) :

" نشاط حركي محدد يشتمل على حركة واحدة أو مجموعة من الحركات المحددة والمنجزة بدرجة عالية من الدقة" (محجوب ، ٢٠٠٠، ص١٤٧)

- تعريف (مرعي ومحمد ، ٢٠٠٢) :

" نمط معقد من النشاط الهادف يتطلب أداؤه معالجة وتدبراً وتنسيق معلومات وتدريبات سبق تعلمها وتتراوح المهارات من حيث التعقيد وصعوبة الأداء بين البسيط نسبياً كالمشي والالتقاط واستعمال المسطرة ولفظ بعض الحروف والكلمات والشديدة التعقيد كحل المشكلات واستخدام بعض الآلات الدقيقة وفكها وتركيبها " (مرعي ومحمد ، ٢٠٠٢، ص٢١٥).

- تعريف المهارة في قاموس اكسفورد (٢٠٠٢)

" القدرة على عمل شيء بشكل جيد نتيجة التدريب العملي "(سالي وأخرون ،٢٠٠٢ ص٧٠٠)

وقد تبنى الباحث تعريف (مرعي ومحمد) ؛ لأنه الاقرب الى طبيعة البحث الحالي.

٣: التمثيل :

التمثيل (لغةً) :

- من الفعل (مَثَّلَ)(والتمثيل) صوَّر له مثاله بالكتابه أو غيرها (الرازي ، ١٩٨١،ص٦١٥).
- . التمثيل /(المِثْلُ) بالكسر والتحريك كأمير وكذلك (الشَّبهُ) (والتَّمثال) بالفتح هو التمثيل . أي التصوير وأمثله صورهُ.(الفيروزآبادي ،٢٠٠٩،ص٥٠٢).

أما التمثيل أصطلاحاً :

- تعريف (هوايتنج ١٩٧٠) :

" التمثيل ليس مهارة جديدة كل الجدة بقدر ما هو مسألة ملاءمةٍ بين ما يستحوذ عليه المرء بالفعل والظرف الجديد ، فالممثل المبتديء يستخدم أدواته (الجسم ، الصوت) إن خيراً وإن شراً منذ مولده " (هوايتنج، ١٩٧٠، ٢٤٥) .

- تعريف (عبد الرزاق وعوني ١٩٨٠) :

"هو عرض الفعل والعمل البشريين ، والسلوك الاجتماعي ، والعلاقات الاجتماعية لحياة البشر المشتركة ويحقق التمثيل بهذا المعنى تجسيد علاقة الانسان بالمحيط بشكل واضح وحي وثابت . أما عملية الخلق فترتبط بالعاطفة والتفكير على شكل حركات وايماءات وباللغة "(عبد الرزاق وكرومي ، ١٩٨٠، ص١٤) .

- تعريف (يوسف ١٩٨٨) :

"هو عملية متجادلة ، متولدة قائمة على طريقة " الفعل " أي إنه صيرورة للأنفعالات والمعاناة البشرية بطريقة فنية تتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما مع جمهوره " (يوسف ، ١٩٨٨، ص١٥) .

- تعريف (موريل ٢٠٠١) :

" الفن المتعلق بقول شي ما على خشبة المسرح كما لو أن القائل مؤمن بكل كلمة يلفظها وكإنها حقيقة مثل حقائق الحياة " (موريل ،٢٠٠١،ص٣) .

- عرفها (سعد ،٢٠٠١) :

" التمثيل فعل بحث عن الهوية ، وهو بحث لايجد غايته إلابأن يفقدها . ومن ثم فإن وجود الممثل يقع في منطقة الغياب اكثرمن وقوعه في دائرة الحضور ، غياب ((الانا)) الخاصة بالإنسان العادي المحدد الذي نعرفه في الحياة ، وحضور ((الذات)) الخاصة بالممثل الموجود الآن هناك في فعل خاص ، فوق تلك الخشبة السحرية الغارقة في ضوء شفاف أو عتمة موحية" (سعد ،٢٠٠١، ص١٠) .

- تعريف (كرومي ٢٠٠٦) :

التمثيل هو وسيلة توصيل وتفسير وأداة تشخيص وعرض في حالة إرتجال نص ما أو في التمثيل الصامت أو المسرحيات وعندما يكون المخرج موجها له ، وتتوحد وتندمج داخل الممثل الشخصية والإبداع مع مكونات العمل الفني (النص ، الديكور ، والملحقات الأخرى) . ويتحقق ذلك بالدرجة نفسها لكي تتيح نوعاً ثابتاً من أنواع العرض الذي نطلق عليه العرض المسرحي(كرومي ٢٠٠٦ ص٣٢) .

- تعريف (عفانة واحمد ٢٠٠٨):

" التمثيل فن ومحاكاة في آن واحد ، فالممثل يتقمص بجسده الشخصية التي يمثلها وينشد ويحاكي بصوته صوت الشخصية التي يؤديها ، فضلاً عن العمليات التي تعتمد على الذهن كالتخيل والتصور والتذكر والتفكير، فالتمثيل عملية مركبة تعتمد على وسائل عديدة جسدية وصوتية وذهنية "(عفانة واحمد، ٢٠٠٨، ص٦٠) .

ويتبنى الباحث تعريف عفانة واحمد لكونه يتناسب وطبيعة البحث الحالي .

٤: مهارات التمثيل :- لم يجد الباحث تعريفاً لمهارات التمثيل لذا عرفها إجرائياً بأنها المهارات التي يستعملها تلامذة المرحلة الإبتدائية في تجسيد الشخصيات المسرحية وإظهار عواطف هذه الشخصيات وإنفعالاتها بالأداء المعبر جسدياً وصوتياً .

٥: المسرح المدرسي :

- تعريف (حمادة ، ١٩٧١):

" إنه فرقة من الهواة تشرف عليها المدرسة هدفها تسلية الطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح ، وقد تتعدى هدف الترويح والتسلية إلى آبائهم ومعارفهم "(حمادة ، ١٩٧١، ص٢٤٨) .

- تعريف (نيول ،١٩٧٢) :

" صيغة للتعبير الخلاق وأهم مكوناته الرئيسة هو القدرة على الكلام والحركة ويعتمد على القابليات الطبيعية وسيلة للتعبير عن شخصية التلميذ (Newell،1972،p73l)

- تعريف (أسعد عبد الرزاق وعوني كرومي ، ١٩٨٠) :

" نعني بالمسرح المدرسي الفرقة المسرحية التي تضم تلاميذ موهوبين من مختلف المدارس التابعة للقطاع أو القضاء أو المحافظة الذين يعملون خارج نطاق

المدرسة ودوامها الرسمي والتي تشرف عليها في أكثر الأحيان مديرية النشاط المدرسي في التربية وتكون الفرقة مختلطة ويقودها مشرف فني مختص يخرج اعمالها وينظم فعاليتها وتضطلع دوماً بالانتاجات الكبيرة الضخمة التي تحتاج الى كادر بشري ومكان عرض ثابت كالمسرح التابع لمديرية التربية ويرصد لانتاجها مبالغ ترصد على وقت عروضها وما تحتاجه من ديكور وملابس وأعلان ودعاية "(عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٦٦) .

- تعريف (أبو معال ، ١٩٨٤):

" المسرح الخاص بمدرسة معينة ويعرض مسرحيات خاصه بالمناسبات مثل تخرج الطلبة في نهاية العام أومناسبات دينية أو وطنية ويكون الجمهور من المدعوين من أولياء أمور الأطفال في المدرسة ويفترض في ممثليه أن يكونوا من أطفال المدرسة نفسها" (أبو معال ، ١٩٨٤، ص٥٦) .

- تعريف(الأنصاري ، ١٩٨٥) :

" مجموعة النشاطات المدرسية التي تتجسد على خشبة المسرح التي تتناول مواضيع تربوية وتعليمية تتوجه الى جمهور الطلبة بمختلف فئاته العمرية . شرط أن تتوافر فيه القدرة على مخاطبة عقولهم وحواسهم ومشاعرهم بما يحقق ذلك التأثير من خلال مضمون جيد وشكل فني وجمالي مناسب (هارف ، ٢٠١٠، ص١٤) .

- تعريف (المزي ،١٩٨٥) :

"وسيلة تربوية وتعليمية وذلك لشموليته وبواسطته يمكن إفساح المجال للتلاميذ ليعبروا عن قدراتهم بمختلف وسائل التعبير المضمونة في هذا الفن" (المزي ، ١٩٨٥، ص٣٣) .

- تعريف (محمد أبو الخير، ١٩٨٨):

" المسرح المدرسي هو مجموعة النشاطات المسرحية للمدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة اعمالاً مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء والاساتذة واولياء الأمور

وهي تعتمد أساساً على إشباع الهوايات المختلفة للتلامذة كالتمثيل والرسم والموسيقى وكل ذلك تحت اشراف مدرب التربية المسرحية " (هارف ، ٢٠١٠ ، ص١٣) .

- تعريف (الشيتوي ، ١٩٨٨)

"إنه طريقة تربوية للتعليم تساعد الطالب في التعبير عن نفسه والكشف عن قضايا وعلاقات مختلفة بوساطة مشاركته في تأدية الدور بما ينمي لديه القدرة على فهم العالم من حوله" (العتبي ، ١٩٩٦، ص١٦) .

- تعريف (إبراهيم ،١٩٨٨):

" المسرح الذي يقدم داخل مبنى المدرسة سواء في قاعة خاصة ، أو حجرة الدراسة أو الفناء ، ويتميز بأن الممثلين أو اللاعبين فيه والمشاهدين ايضاً جميعاً من الأطفال فهو مسرح بالأطفال وللأطفال " (نجله ، ٢٠٠٤، ص٧٣).

- تعريف (الطائي ،١٩٨٩) :

" النشاطات المسرحية سواء كانت مسرحية أو اوبريتات أو مسرحيات قصيرة (إسكيجات) أو مشاهد إرتجاليه أو صامته التي يمارسها التلاميذ والطلبه والفرق المسرحية المدرسية داخل المدرسة وخارجها ويتولى الاشراف عليها وتضمينها مضمون فني من مديريات النشاط المدرسي في محافظات القطر كافة "(الطائي ، ١٩٨٩، ص٢٨) .

- تعريف (عايد أبي ، ٢٠٠٢) :

" مجموعة النشاطات المسرحية في المدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة اعمالا مسرحية لجمهور يتكون من أطفال المدرسة أو أطفال مدارس أخرى (عايد أبي ، ٢٠٠٢، ص٢٢)

- تعريف (البياتي ، ٢٠٠٥) :

"مجموعة العروض المسرحية التي تقدم داخل المدرسة لمجموعة التلاميذ وطلاب المدرسة الواحدة أو مدارس عديده تقدم هذه العروض في مناسبة معينة أو من

دون مناسبة ويتبنى إخراجها مشرف فني أو مدرب فني تابع للنشاط المدرسي ، أو يقوم بأخراجها معلم أو مدرس" (البياتي ، ٢٠٠٥، ص).

- تعريف (خليفة ، ٢٠٠٧) :

"هو ذلك المسرح الذي يستخدم التمثيل داخل المؤسسة التربوية (المدرسة الابتدائية والأعدادية والثانوية) . وذلك لتحقيق الأهداف سواء كانت اهدافاً عامة أو خاصة . ويشرف عليه المدرس ويستهدف الجوانب الفكرية والوجدانية والحسية ويقوم به الطفل داخل القسم أو في المناسبات والأعياد الرسمية " (خليفة ، ٢٠٠٧، ص٧).

- تعريف (الخواجه ، ٢٠٠٩) :

" مجموعة النشاطات المسرحية في المدارس للمتلقي الطفل . إذ يركز على إشباع الهوايات المختلفة وإكتشاف المواهب والمهارات لتنمية ثقافة الطفل وتذوقه الجمالي والأدبي وتعليمه فن الإلقاء والتمثيل والنجارة والرسم والموسيقى والإضاءة والأزياء والإخراج والعمل الجماعي والتعاون والود والصداقة" (الخواجه ، ٢٠٠٩، ص٤٢).

- تعريف (شواهين ، ٢٠٠٩) :

" ذلك الوسيط التربوي الذي يتخذ من المسرح شكلاً ومن التربية وتعاليمها مضموناً" (شواهين وآخرون ، ٢٠٠٩، ص٣) .

وقد تبنى الباحث تعريف (عايد أبي ، ٢٠٠٢) ؛ لأنه أقرب الى طبيعة البحث الحالي.

أولاً : فن التمثيل وأنماطه:-

تعد المحاكاة غريزة في الانسان تظهر فيه منذ الطفولة والإنسان يختلف عن سائر الأحياء في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الاولية (ارسطو،١٩٧١، ص١٢) ، لهذا نرى الإنسان يميل الى المحاكاة والتقليد منذ أن يولد ، وإذا تأملنا الطفل في مراحل نموه فسوف نجد أنه يقلد مايراه ، ومايسمعه وهو بهذا يحاكي من يحيطون به سواء في بعض حركاتهم وبعض كلماتهم ، وهذا لايخلو من المحاكاة التي يقوم عليها الفن بصورة عامة ، والمسرح بصفة خاصة ، (شلش ، ١٩٨٣، ص١٢).

وماينطبق على الطفل ينطبق على الاخرين فليس هناك من لايشعر من وقت لاخر أن في حياته دافع ما الى أن يحول نفسه بشكل تخيلي الى شخصية أخرى، أو يقلد شخصاً آخر حقيقياً أو متخيلاً لهذا فإنه شيء غريزي أن نحاكي ، وأن نقلد (شايكين ،٢٠٠٥،ص٣).

إن المحاكاة بأسلوبيتها وطرائق تمثيلها هي التمثيل بحد ذاته ،والتمثيل هو محاكاة طبيعية لتجربة من التجارب المتنوعة سواء تلك المكتسبة أو المتخيلة أو المعاشة التي تأخذ صيغة الاتصال عبر المحاكاة التي يقوم بها التمثيل الذي يصبح هنا طريقة من طرق الاتصال والتعامل مع هذا الكون الذي يجد الإنسان نفسه فيه (الكعبي ٢٠٠٩، ص٢٧).

إذن ، فالتمثيل قائم على وجود تشابه ، أي على المحاكاة ، ومع ذلك فالتشابه ليس كاملاً، والمحاكاة ليست حرفية ، فلا بد من وجود إختلاف في التشابه وتغايرٍ فيما نحاكيه ، ومع ذلك ، فلا بد أن يسمح هذا الاختلاف وهذا التغاير للمتلقي بعقد مقارنة بين الأصل والصورة ، بين الواقع ومحاكاته ، وبخاصة أن الإنسان المطلوب محاكاته يشكل جهازاً عصبياً ونفسياً . جسدياً . غايةً في التعقيد ، ويستتبع ذلك تعقيد إنفعالاته وأفكاره وأحاسيسه ورغباته وطموحاته (صلاح ،٢٠٠٥، ص٢٩١).

إن الحياة والتمثيل وجهان لعملة واحدة كلاهما يتضمن التوافق مع النفس والتوافق مع بيئة المرء المادية والظروف المعطاة المحيطة به وكلاهما يحتاج الى تعلم كيفية معالجة العلاقات مع الآخرين ، في كل المجالات يحتاج الإنسان العادي والممثل الى أن

يكون قادراً بشكل حساس على الاستجابة وإختيار رد الفعل المناسب لكل موقف ولكل ظرف يواجهه (ديور ،١٩٦٢، ص٤) .

يقول (**موروسكو**)" فن التمثيل تفسير بارع لردود أفعال البشر تحت ظروف شتى من ظروف الحياة . أنه كأي فن آخر يحتوي على درجة متفاوتة من النبوغ الفطري لدى الفنان نفسه مضافاً اليه درجة ثابتة من الذكاء ومن إتقان الجوانب الأساسية لفنه عند التمثيل . وتمثل التقنية لدى الممثل الصوت ، الإلقاء ، تعابير الوجه التمثيل الصامت و البراعة و الفصاحة و السهولة في التلوين الطبيعي للكلمات والجمل" (موروسكو، ١٩٨١، ص١٣) ، وهذا يتفق مع ما ذهب اليه موريل عندما عرف فن التمثيل بأنه "هو المحاكاة المقصودة والمنظمة لسلوك وانفعالات الكائنات البشرية الاخرى إنه التطور المتقدم الموجز لحياة الشخصية " (موريل ، ٢٠٠١، ص٣).

ويرى (**كمال عيد**) إن فن التمثيل فرع من فروع الفن يعمل على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام الجماهير ، بوساطة ممثلين للأدوار المسرحية في فترة زمنية معينة وفي مكان معين وهو البناء المسرحي ، وتدخل فنون مشاركة أخرى الى جانب فن التمثيل مثل فنون الموسيقى والمعمار والفن التشكيلي والنحت والزخرفة والازياء (عبد ، ١٩٧٨،ص٢٢٤) .

وهذا ما يؤكده كل من (**أسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد**) بأن فن التمثيل ماهو الا تقليد للصور والأحداث والحالات المختارة من الحياة نفسها توضح مجسدة على المسرح من قبل الممثلين وما يحيط بهم من مناظر وملابس وأدوات وأمور أخرى ينظمها المخرج (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠، ص٩) وهنا المشاهد يكتشف –من خلال ما رأه – القيمة الأساسية الكبيرة الكامنة فيه كأن يتوصل من خلال التمثيل أنه العنصر الفعال في التاريخ ، وهو المبدع كذلك ، فينقل أو يتعاطف أو يفكر بأن مايراه أو يشاهد على المسرح هو نفسه أو إنه هو ، وقد اعتلى خشبة المسرح . ومن ثم قيل في علوم هذا الفن الحيوي والفعال (ان المسرح مرآة الحياة) ، ففي المسرح يستطيع المشاهد أن يتحسس ذاته ومجريات حياته بشكل ذاتي مبدع ، وهنا يكمن المعنى الاجتماعي الدقيق لفن التمثيل بالنسبة للمشاهد (كرومي ، ٢٠٠٦ ص٢٦) ، إن التمثيل هو ترجمة أو تفسير لكلمات المؤلف أو هو تجسيد لمجالات من الحياة الإنسانية يصورها المؤلف ،

وفي كلتا الحالتين فالصفات المتطلبة لأفضل تمثيل هي أيضاً التي تحتاجها الحياة المكتملة ، فالقيم المهمة من الحياة البشرية هي الوعي ، الحساسية ، الحرية ، والثقة بالنفس النابعة من إدراك أن كل منا هو فرد متفرد لكي يفسر ويجسد ماكتبه المؤلف (ديور ، ١٩٦٢، ص٦) .

إن الممثل أداة أو واسطة لنقل أفكار المؤلف وتصوراته وانطباعاته عن الحياة التي ينقلها بوساطة الشخصية عبر أفكار وتصورات وانطباعات وعلاقات الشخصية ، وخلاصتها الفكرة الرئيسة للمؤلف أو فلسفة أو رؤية المؤلف. وبواسطة الجسم والصوت وتعبيراتهما يستطيع الممثل أن ينقل الفكرة الرئيسة التي نجدها بين ثنايا النص وعلى لسان الشخصيات وفي أفعالهم وتحركاتهم وعلاقاتهم (عبد الحميد ، ٢٠٠١، ص١٩) .

وليست مهمة الممثل أن يعرض الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها حسب بل لابد أن يلائم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر ، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه ، إن الهدف الأساسي الذي يهدف اليه فن التمثيل هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الانسانية ثم التعبير عنها بصورة فنية (ستانسلافسكي ، ١٩٧٣، ص٣٤).

إن العديد من النظريات والإتجاهات في فن التمثيل تؤكد بأن هناك أربعة مجالات مهمة للتمثيل هي :.

١. التظاهر بالشخصية (عنصر مهم لكنه ليس كل شيء) .
٢.تجسيد الشخصية (الوجه المقابل للتظاهر أو معادل ذاتي للتشابه الموضوعي بين الممثل والدور) .
٣.براعة الأداء (مهارات نموذجية ، موهبة فوق العادة) .
٤.السحر (الحضور، الجاذبية المغناطيسية ، الكاريزما) .

وبالنظرة المدققة الى هذه المجالات الأربعة يظهر لنا بوضوح أن ثلاثة منها ترتكز على أهمية إعداد وتدريب الممثل ، فلا يأتي التظاهر بالشخصية بلا تدريب ، وتجسيدها يحتاج الى تدريب وطبعاً براعة الاداء لن تكفيه الموهبة ، أما السحر أو الحضور الذي يمتلكه بعض الممثلين فهو ملكة طبيعية لكنها قد تحتاج أيضاً لتدريب يهدف لإبرازها وتقويتها (ديور ، ١٩٦٢، ص١٣) ولهذا لم يعد فن التمثيل عبارة عن إلهام

وثقة عالية بالنفس أو مهنة حرفية يمكن إتقانها بواسطة الممارسة بل هو علم يمكن تلقينه وظواهر يمكن دراستها من خلال ادراك اجزاء عملية إعداد وتدريب الممثل وإعداد الممثل للدور (الخطيب واخرون ، ١٩٨١، ص٢٩) ولفن التمثيل وجهان أحداهما موضوعي والآخر ذاتي ، ذاتياً على الممثل أن يشعر بدرجه معينة بشعور الشخصية التي يمثلها ويظهر عواطفها وانفعالاتها ، عليه أن يبدو كما لو كان (يعيش الدور) . أن يعطي انطباعاً كما لو كان مقاداً بعواطف الشخصية وكما لو كان منجرفاً مع فعل الشخصية ودوافعها وأهدافها ففي ذات الوقت عليه أن يحتفظ بقدر معين من الموضوعية . من الإنفصال . عليه أن يحافظ على فرديته وخصوصيته ، على سيطرته على نفسه وعلى أدواته الصوتية والجسمانية ، وأن يكون واعياً لحقيقة كونه يقف على خشبة المسرح لمجموعة من المشاهدين ، وهكذا يجب أن يسيطر الممثل على شخصيته الذاتية عن طريق هذه الموضوعية (موريل ، ٢٠٠١، ص٧) .

وهناك أنماطٌ مختلفة لفن التمثيل أهمها : .

١ : التمثيل الارتجالي : .

التمثيل الذي لايعتمد على نص مكتوب بقدر إعتماده على قصة واحداث وشخصيات معروفة (عبد الرزاق وكرومي ، ١٩٨٠ ، ص١١) ، والإرتجال يكون عبارة عن ابتكار حبكة أو قصة موجزة جداً واستخدامها في حوار ، أو حديث فردي غير مخطط له ودون التدريب عليه (شايكين ، ٢٠٠٥، ص١١) .

وفي الإرتجال يكون الممثل هو المؤلف وهو المخرج وهو الممثل في آن واحد وفي الإرتجال يتلفظ الممثل كلمات تعبر عن افكاره ومشاعره الخاصه وينفذ الأفعال التي يتطلبها الموقف وتتطلبها الشخصية ، وفي الارتجال يحقق الممثل المبتدىء مصداقية أكثر من تلك التي يحفظها عندما يسند له دور من نص جاهز (عبد الحميد ، ٢٠٠١، ص٧٥) ، ونجد أن المخرج الروسي الشهير ستانسلافسكي جعل من الارتجال حول فكرة معينة أو موقف معين جزءاً اساسياً من تدريب الممثل على تقمص أدواره وتعميق الأيهام المسرحي بأن مايراه المشاهد هو واقع حقيقي ولكن ستانسلافسكي قصر

الارتجال على مرحلة التدريب ولم يجعله جزءاً من العرض (صليحة ،١٩٨٥، ص١٤٧) .

٢ : التمثيل الصامت (البانتوميم)

وهو التمثيل التعبيري الذي يعتمد على حركة أِعضاء الجسم وتعبيرها من غير مصاحبة الكلام (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٣، ص٣٤) . ويجب أن لاينظر الى هذا الفن بأنه مجرد فن ادائي صامت يعتمد لغة الجسم في الوقفة والحركة والاشارة أو مجرد تقليد ، بل ينظر اليه بوصفه فناً ناطقاً باعضاء الجسد تحمل لغته " على الانفعال " بالصرخات التي لايطلقها والكلمات التي لاينطق بها (عباس ، ٢٠٠٤، ص ١٣) وكذلك ينظر اليه بأنه الفعل بلا كلام ، ونعني بالفعل تتابع تعبيرات الوجه والحركات التي يلاحظها الممثل والمخرج في الحياة ، ويستخدمانها استخداماً تمثيلياً لقول شيء فيما يخص عناصر الشخصية والموقف وجو المسرحية ويبلغ هذا التعبير الحركي الصامت أعلى درجات التأثير إذا أتقن المؤدي دورهُ ويجب أن يكون الممثل بارعاً في أدائه إذ تعبر عناصر التكوين والحركة والايقاع عما يمكن أن يعبر عنه الصوت (العناني ، ٢٠٠٠، ص١٣١) .

فالإلقاء ليس الأداة الوحيدة للتعبير عن الحوار ، بل أن الصمت هو أداة ضرورية أخرى من أدوات التعبير التي يتملكها الممثل ، إن التمثيل الصامت تتكلم فيه تعبيرات الوجه وحركات الجسم كلاماً يعجز عنه اللسان مهما كان فصيحاً ومجلجلاً ، كما تتيح الفرصه للجمهور المزيد من التأمل واستيعاب الدلالة الكامنة وراء الايماءات ، فالممثل القدير يستطيع التقاط معنى الصمت بين السطور والكلمات ويجسده بحركاته إذ يضيف قدرة تعبيرية تعجز عنها الكلمات (أبو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨، ص٣٢٦) .

٣ : التمثيل الحواري (المسرحيات) .

المسرحية قصة لاتكتسب هذا الإسم الا إذا مثلت على المسرح وتحتاج المسرحية الى ماتحتاج القصة كالشخصيات والحدث المتطور والفكرة التي تبنى أحداث المسرحية عليها والصراع الذي يمارسه الابطال من خلالها ، وشكل خاص من الحوار يتسم بالواقعية ، ونهاية منطقية لسير احداث المسرحية وبحسب مقتضى نتائج الصراع .

ولابد للمسرحية من مسرح تمثل عليه ولابد لكاتب المسرحية أن يراعي اموراً اساسية عن المسرحية كالمحافظة على وحدتي الزمان والمكان(أبو عرقوب ، ١٩٨٢، ص٣٨).

ويعد الصراع من أهم العناصر الفنية للمسرحية ؛ لأنه هو الذي يجسم حركة الممثلين على خشبة المسرح كما أنه هو الذي يعطي المتعة الذهنية والوجدانية للمشاهدين فيعجبون بفكرة أحدى الشخصيات أو يتعاطفون معها (حنورة ، ١٩٨٩، ص ١٥٨) .

ومن مقومات الصراع أن يكون مستمراً طوال المسرحية ومتدرجاً فإن التوقف في الصعود يصيب المسرحية بالركود . كما أن القفز والوثب المفتعل يخرج المسرحية من دائرة الصدق الفني الذي يرتكز على امكانية الصدق الواقعي في الحياة كما ينبغي أن يكون الصراع متوازناً بين القوى المختلفة لأطول فترة ممكنة قبل الوصول الى الحل ، وذلك لشد انتباه المشاهد وجعله في حالة ترقب وتخيل لما يمكن أن يحدث أما عند الإقتراب من الحل فلا بد أن يحسم الصراع وتميل كفته الى جانب انتصار الحق والخير والجمال (حنورة ، ١٩٨٩، ص١٥٩) . وفضلاً عن حاجة التمثيل الحواري الى المسرح فإنه بحاجة أيضاً إلى إضاءة وملابس وديكور وموسيقى واخراج ويعتمد على تصوير الممثل للدور بالملاءمة بين الحركة والصوت والتعبير عن الفكرة والعاطفة (العناني ، ٢٠٠٠، ص١١٣) .

٤ :. التمثيل الفردي (المونودراما) :.

مسرحيات ذات شخصية واحدة أو ممثل يقدم عدة شخصيات في مسرحية واحدة وهو لايحتاج الى امكانيات كثيرة ؛ لأن الممثل يبقى بملابسه العادية نفسها.

٥ : التمثيل مع القراءة :.

وهو أن يحصل كل ممثل على ورقة مكتوبة فيها دوره وهذه طريقة لتسهيل التمثيل ولاحاجة للممثل فيه الى حفظ دوره فيمكنه الاستعانة بالقراءة ويستخدم في المسرحية الإذاعية (عفانة واحمد ، ٢٠٠٨، ص٦٠) .

ويرى الباحث أن هذا النوع من التمثيل يعتمد اعتماداً كلياً على الاداء الصوتي للممثل ، إذ إن الصوت والحديث مسألة في غاية الأهمية لعملية التوصيل والتفسير ، وهنا يجب أن يتلاءم صوت الممثل مع مزاج وعمر واحاسيس الشخصية التي يؤديها.

ثانياً : مهارات التمثيل :-

إن الممثل المبدع هو دائماً وسيبقى ذلك الشخص الذي يتصرف على المسرح بمنطقية ومعقولية ، إذ يجعلنا نؤمن بما يأتي من أفعال ، إن هذا الإيمان ينبع من أحساسنا بالتجاوب مع أفعاله التي يؤديها على المسرح وهذا في الحقيقة ينشأ ولاريب من شعورنا الذاتي بإنسانية الأفعال التي يقوم بها على منصة التمثيل (الخطيب وآخرون، ١٩٨١، ص١٠) .

وفن الممثل خلاق كفن عازف الموسيقى تماماً ، فالعازف يستخدم آلة ينقل عن طريقها عمل مؤلف الموسيقى الى المستمع ، كذلك يستخدم الممثل جسمه للغرض نفسه تماماً، أي لكي ينقل لجمهور ما كلمات الكاتب المسرحي وأفكاره فهو إذن المنفذ والآلة معاً ، المنفذ الذي يجب أن يكون بارعاً والآلة التي يجب أن تكون مضبوطة ومعدة إعداداً يفي بالغرض المقصود منها . وهناك مقومات كثيرة يجب أن يتبعها الممثل في أثناء عملية التمثيل فهناك الكلام المنطوق الذي يصب في آذان الجمهور لكي يخلق فيه حب المتابعة للأحداث التي تأتي على لسان ذلك الممثل ، فنطقه يجب أن يكون خالياً من أي عيوب في النطق . إلآ لضرورة الشخصية الدرامية . جالباً للإستمتاع ، ثم أن للحركة دوراً كبيراً في خلق المتابعة في أثناء تأدية الدور(عثمان ، ١٩٦٦، ص٢٠٦) .ولابد أن ينقل الممثل شيئاً أو معنى معيناً الى أذهان المتفرجين ليستطيعوا إدراكه ، ولذلك فلابد للممثل أن يقوم بين مايقصده المؤلف وبين ماهو ممكن ومؤثر مسرحياً (اوكسنفورد ، ١٩٨١، ص١١).

إن الأسلوب الذي يستخدم الممثل بواسطته وسائل التعبير لديه يشكل بحد ذاته حرفية الممثل ، فالبراعة والخيال والدهاء التي يستخدمها الممثل عادة في عمله يمكن أن تعكس مقياسه بوصفه فناناً (الخطيب وآخرون، ١٩٨١، ص١١).

إن الفنان الحقيقي هو ذلك الذي يسيطر على واسطته ويتحكم بها والممثل المتمكن من أدواته يبدو أكثر تلقائية من غيره حتى لو كان دوره صعب المراس ليظهر اداؤه سهلاً ، ولايستطيع الممثل الاعتماد على موهبته لتقديم عرض مؤثر بل لابد أيضاً

الاعتماد على المهارة فالفن يعتمد دائماً على المهارة ولايمكن الحصول على المهارة الا بالجهد المخلص والى دراسة متعمقة (موريل ، ٢٠٠١، ص٤) .

ويوكد ستانسلافسكي على أن يكون صوت الممثل وجسمه متمرناً وجاهزاً لكي يكون التعبير الجسماني الخارجي بشكل تام وواضح وليعكس التجربة الداخلية الدقيقة ، ولابد إذن من تمرين الأجهزة الداخلية والخارجية باستمرار (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٧٦، ص١١٨).

إن نغمة صوت الممثل وطريقته في الإلقاء وحركاته وكل مافيه بوجه عام سواء في ذلك مظاهره الداخلية والخارجية تتطلب أصالة خاصة تتطبق مطابقة تامة مع الدور الذي يقوم بأدائه والممثل بوصفه انساناً حياً أصالته الغريزية فيما يتعلق بهيئة جسده ومظاهره الخارجية وتعبيرات الوجه المخلوقة معه . ولذلك كان مضطراً ، إما لمحوها للتعبير عن عاطفة عامة أو عن شخصية معروفة ، أوللتوفيق بينهما وبين الصوره التي صورها المؤلف ووضعها لها (كياريني ، بدون تاريخ ، ص١١٤) .

ففي المسرح يتضمن الخطاب اللغوي للشخصية المسرحية بعدين أحدهما لفظي وهو الكلام المنطوق الذي يصدره الممثل بصوته والآخر غير لفظي يتمثل في تعبيره بلغة جسده ، إذ من خلال مجموعة من السلوكيات والافعال (الإرادية) وكذلك من خلال استخدام الممثل لصوته يقوم بإرسال مجموعة الرسائل التي تشكل صورة الشخصية التي كتبها المؤلف ومع ذلك فالممثل عندما يتلفظ بكلمات النص ويتحرك على المسرح فإنه لم يعد يتلفظ أو يتحرك بما هو مصدره المؤلف أو المخرج حسب ولكنه يتلفظ ويتحرك وقد انتمت الشخصية برمتها اليه صوتاً وجسداً (الكاشف ، ٢٠٠٦، ص١٧٠).

وهنا أكد ستانسلافسكي الربط بين العناصر الثلاثة (الصوت ، الجسد ، الانفعال) بوصفه أساساً في حرفية الممثل وفق النظام الذي ابتدعه مستهدفاً التركيز على الحالة الشعورية المراد الدلالة عليها ومن ثم يقول (ستانسلافسكي) يجب على الكلمات على خشبة المسرح أن تستثير في الممثل وفي شريكه ومن خلالهما في المتفرج ايضاً مختلف المشاعر والرغبات والطموحات الداخلية والاحاسيس البصرية والسمعية ، عندئذٍ ستكون للغة الممثل الصوتية والجسدية الاستناد على عنصر الانفعال ومن ثم القدرة على احداث الإتصال الحي بين الممثل وزميله على خشبة المسرح من ناحية وبينه وبين المتلقي من

ناحية أخرى إذ تتوحد المشاعر والأفكار حول العالم المتخيل عالم العرض المسرحي (الكاشف ، ٢٠٠٦، ص١٧١) .

وفي ضوء ماتقدم يرى الباحث أن أهمية الجسد والصوت أهمية كبرى في تجسيد الشخصية التي يؤديها الممثل وفي إظهار عواطف تلك الشخصية وإنفعالاتها وأبعادها الإنسانية مما يؤدي الى فهم واضح لدى جمهور المتفرجين والإستمتاع والإستفادة من العروض المسرحية ، هذا وقد قسم (سامي عبد الحميد في كتابه المدخل الى فن التمثيل) وسائل الممثل في التعبير الى جسده وصوته بوصفهما أداتين او وسيلتين لايصال ذلك التعبير الى جمهور المتفرجين (عبد الحميد ، ٢٠٠١، ص٣٩) وكذلك قسم (ادوين ديور في كتابه فن التمثيل الافاق والاعماق) المهارات الخاصة بالتمثيل الى مهارات الصوت والجسد (ديور ، ١٩٦٢، ص١٤) ، وكذلك قسمت (السعدي في رسالتها الموسومة بناء برنامج تدريبي لتوظيف الاداء التمثيلي في تدريس التربية الفنية ، ٢٠٠٦) مهارات التمثيل الى مهارات التمثيل الجسدية ومهارات التمثيل الصوتية (السعدي ، ٢٠٠٦، ص٢٧. ٢٩) . وبهذا يمكن تقسيم مهارات التمثيل إلى :-

١: . مهارات التمثيل الجسدية :.

جسد الممثل يشير الى شخصية أو موقف أو وضع اجتماعي أو حالة سيكولوجية معينة بل قد يشير احياناً الى شيء مادي (زهرة ، شجرة) في بعض التجارب الحديثة وقد يكون لهذا الجسد بالذات لغة اخرى مختلفة تماماً عن تلك التي يتظاهر بها (مثال لعب الشباب أدوار الشيوخ) الا انه بأستخدام لغة المسرح يكون بمقدار الممثل المتحول عن طبيعته الجسديه تجسيد الشخصية الجديدة (سعد ، ٢٠٠١، ص١٤٧) .

لهذا وجب على الممثل أن يروض جسمه دائماً لكي يصبح مرناً مطواعاً معبراً . إن خاصية المرونه وضرورة توفرها في جسم الممثل لأمر جوهري جداً ، فقد يتصادف احياناً أن يعبر جسم الممثل بشكل فجائي بصورة لا إرادية انماطاً مختلفة من الاوضاع والافعال وردود الافعال الجسمانية فاذا كان لابد له من أن ينتفع من هذه المرونه فيجب أن يضع تلك المرونه تحت سيطرته ومع ذلك ينبغي أن يكون واضح التحكم في هذه

السيطرة لا يأتي الا من خلال الاستمرار في التمرين والتدريب (الخطيب وآخرون ، ١٩٨١، ص١١).

لقد ركز ستانسلافسكي مبكراً على تطوير الجهاز الجسدي عند التجسيد وأراد أن يكون جسد الممثل مثل ((البارومتر)) يستجيب للتبادلات الروحية كلها ، وينسج بشكل فني رائع الحياة الداخلية للشخصية (كرستي ، ٢٠٠٢، ص٢٢٢) .

فكل وضع من أوضاع الجسم وكل إيماءة ينبغي أن تكون محددة المعالم ومنطقية ووافية بالغرض في حدود الظروف التي يتطلبها الدور التمثيلي . ولا أدل على ذلك من أن الممثل الذي لايتقن استخدام جسمه يشعر بعدم الثقة في نفسه على خشبة المسرح(فيربيستكايا ، ١٩٩٥، ص١٣) .

وبالفعل فالجسد الجالس يتخذ معنى مختلفاً عنه في حال الوقوف وبالتالي تختلف قيمة تأثير الشخصية قوةً أو ضعفاً ولو أن هناك حالات فيها الجسد الجالس أقوى (ملك بين حاشيته أو قاضي محكمة) وهكذا تختلف قوة التأثير الناجم عن وضع الجسد للممثل بإختلاف اوضاعه واتجاهات حركته بل والأماكن التي يتموضع فيها وقوفاً أو جلوساً (سعد ، ٢٠٠١، ص١٤٨) .

ويعد (الوجه) أهم جزء من جسم الممثل وبخاصة الفم والعينين فالوجه ينفرد دون سائر الاعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب الرهيف ، فهو يرسل إشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة صعبة لصاحب الشخصية او حالته الصحية ، أو درجة انتباهه أو موقفه العام وارائه الخاصة ، وأهم إشارات الوجه هي الابتسامات والضحكات التي تعبر عن الاهتمام والترحيب أو البهجة واللذة والمتعة ، وتوازيها في الأهمية الدموع وعلامات العبوس التي تعبر عن الحزن والغضب أو عدم الرضى والقلق . ولا يحتاج الممثلون عادة الى التدريب على إرسال هذه الاشارات الا بقدر قليل لكن عليهم إقناع المتفرجين بصدقها وهو مايتطلب مهارة كبيرة (هلتون ، ٢٠٠٠، ص١٨٦) .

إن الوجه هو فضاء الحواس الخارجية للإنسان فهذا يعني انه ببساطة شاشة الاتصال بالعالم الخارجي ، بالآخر التي تعرض الرسائل اليومية المتنوعه وفي مقدمة الحواس الظاهرة تقع العينان مصدر الرؤية ومفتاح التواصل المستمر مع الآخر ، إن

العينين هما مرآة النفس فإن أقل خط أو حركة أو لون يحيط بها يمثل تعبيراً ورسالة واضحة للآخرين قادمة من أعماق الشخصية وعلى الجميع فك رموزها فوراً (سعد ، ٢٠٠١، ص٩٨) .

فعين الممثل التي تنظر وترى تلفت نظر المتفرج وبالتالي توجهه الى النقطة المطلوبة، في حين يشرد ذهن المتفرج إذا خلت عين الممثل من التعبير (أصلان ، بدون تاريخ ، ص٥١٩) .

أما ستانسلافسكي فقد تنبه على امكانية اخرى لعين الإنسان إذ لاحظ أن الإنسان لايستطيع التعبير بعينه عن مشاعره فقط وإنما يستطيع بواسطتها أن يفعل أيضاً . فلا عجب إذا كان ستانسلافسكي يستعمل التعابير مثل التجسس بالعيون ، والفحص بالعيون ، والإستحكام والتراشق بالعيون (زاخوفا ، ١٩٩٦، ص٢١٦) .

التمثيل في النهاية هو نشاط مرئي مسموع في آن واحد ،أي نشاط عضوي أولاً وأخيراً ، ومايقدمه لنا الممثل إنما هو سلسلة متصلة من أفعال الشخصيات التي يمثلها ومن ثم فنحن ننفعل بما يقدمه لنا أكثر من إنفعالنا به لو اكتفى فقط بالحكاية أي سرد مايحدث له وما يفكر فيه وما يضفي " المسرحانية " على المسرح ، أي مايجعل منه مسرحاً بحق إنما هو جسد الممثل فهو يعبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث وماديته الخاصه (سعد ، ٢٠٠١، ص١٩٠) .

إن جسد الممثل لم يعد مجرد هيكل ادمي لإنسان يتحرك على خشبة المسرح ، ولاهو أي جسد ولكنه جسد (معين) يمثل مركز الجذب من خلال طاقاته التعبيريه التي ترسل الدلالات الى المتلقي وهي الزاوية التي ينظر من خلالها الى جسد الممثل بوصفه علامه من علامات العرض المسرحي (الكاشف ، ٢٠٠٦، ص٣٨) .

يقول ستانسلافسكي " إن الحل الصحيح للمسألة الجسمانية يساعد على خلق حالة نفسانية ملاءمة ، أما عدم توصلكم الى الحل يجعلكم تقومون بتمثيل تافه ، فعليكم أن تحددوا طابع الشخصية بالقيام بأقل الحركات البسيطة التي ترتبط بها ، ومن اللازم دراسة كل حركة صغيرة من حركات هذه الشخصية للوصول الى الحقيقة ومن ثم في هذه الحالة وحدها يستطيع المتفرجون أن يؤمنوا بطبيعة تمثيل هذا الدور.لاتحتقروا أقل حركة من الحركات الجسدية وحاولوا العناية بها لكي تكونوا واثقين من سلامة التمثيل على

خشبة المسرح ومن انكم تؤدون الدور على حقيقته إن أقل حركة جسدية وأصغر الحقائق الجسدية والتأكد من كل منها له أهمية عظمى في المسرح ليس فقط في المواقف الصغيرة حسب بل في المواقف الحاسمه أيضاً (كياريني ، ص٩٦).

ويؤمن ستانسلافسكي في تمرين الجسم لتحسين القوام وتعديله لكي تصبح الحركة مرنة وجميلة وكاملة . وعلى أي حال يجب على الممثل أن يتذكر دائماً بأنه لامكان للمزاح والحركه الميكانيكية على المسرح ويجب أن لايستعمل الممثل أية إشارة لمجرد أنها جميلة ومرنة إذ لابد أن تعبر الاشارة عن تجربة داخلية وتكون أنعكاساً لها وعند ذاك فقط تصبح صحيحة ومنطقية وصادقة ، إن التمرينات اليومية على الرقص والباليه والمبارزة والحركة الأيقاعية والحركة المرنه أمر ضروري للحصول على أجهزة جسمانية جيدة (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٧٦، ص١١٨) .

لقد أدرك الممثل أنه ليس أمام مجرد إشارات جسدية يطلقها في مواقف معينة ، وإنما أمام أنساق دلالية لها مفعول اللغة وعليه أن يتقن القيام بها إذا أراد أن يكون مفهوماً ، ويريد أن يشق طريقه في عالم الفن (معلا، ٢٠٠٤، ص٤٦).

٢: مهارات التمثيل الصوتية :.

يعد الصوت في المسرح من أهم عناصر التعبير عند الممثل فضلا عن كونه وسيلة من وسائل الأتصال بالمشاهدين في أثناء عرض المسرحية ومع ذلك يمكن القول بأن معظم الممثلين لايستخدمون أصواتهم بالشكل الصحيح فالممثل يحتاج الى صوت مرن في مقدوره تأدية أي نوع من الأصوات التي تتطلبها المسرحية (كرومي ، ٢٠٠٦، ص٤٣).

وحتى يؤثر الممثل وهو فوق خشبة المسرح من خلال كلامه ينبغي أن يمتلك صوتاً جيداً أما إذا كان هذا الممثل موهوباً ولكن صوته بالكاد يسمع في صالة المتفرجين فأن الإعتراف به مهنياً سوف لايكون كاملاً ولاينبغي أن تتراكم الأفكار العميقة والمشاعر النبيلة فوق الخشبة ونحن نقبحها ونشلها بأصوات شاحبة مضطربة وضحلة (كرستي ، ٢٠٠٢، ص٢٠٠) .

لذلك يجب أن يتوفر للممثل صوت مطواع يمكنه من الاستجابة لكل التعبيرات الصوتية التي يتطلبها الدور والشخصية المسرحية سواء من ناحية الافعال أو ردود

الأفعال التي يعبر عنها في أثناء العمل بتغير الطبقات والقوة الصوتية وكذلك درجة سرعة الكلام وإيقاعه (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠ ، ص١١) .

فعلى الممثل أن يجعل نبراته ونغماته ملائمه للأفكار والعواطف فهو مبتهج تاره ، وشاكّ تاره ، وهوساخط حيناً ومتهكم حيناً ومتعجب حيناً ، فلا بد أن ينوع صوته ليلائم شعوره ويساعده على التصوير (الحوفي ، ص ٣٥) .

إن البراعة الذاتية في استخدام الصوت والتحكم فيه بالشكل المطلوب يعدان من أهم أسلحة الممثل في الأداء والتعبير في أثناء التمثيل فعندما يمتلك الممثل طبقات صوتية جيدة ذات نبرات ونغمات معبره فإنه يستطيع أن يتكلم بوضوح تام ويكون كلامه مفعماً بالتنويع والتغيير في سرعة أو انسيابية نسبة الى مايتطلبه المعنى المقصود مجسداً ذلك في تشديده وتركيزه على بعض الكلمات والمقاطع الصحيحة (الخطيب وآخرون ، ١٩٨١، ص١٢) .

وذلك للحصول على الإحساس الصادق والعميق بكل مايحمله من إقناع ومصداقية وللصوت طبقات متعددة أهمها الطبقة العاليه والطبقة المنخفظة والممثل يلون صوته وفق هذه الطبقات حتى يعطي التعبير الصوتي المناسب (أبو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨، ص٢٩٥) .

ومن هنا تبدو الأهمية الكبرى التي منحتها بعض مدارس التمثيل للكلمة بوصفها عصب فن التمثيل ، وللإلقاء بوصفه أداة التوصيل الرئيسة والمهارة الأولى التي يجب أن يتحلى بها الممثل ، وهكذا يصبح جمال الصوت وإتساع مساحته هما الميزتان الأكثر تأثيراً للممثل . لدى هولاء . في حين أن جمال الصوت يكمن في دراميته وقدرته على التلون بألوان الحياة ذاتها ، ومن ثم قدرته على توصيل خصائص الشخصية وإنفعالاتها في المواقف المتباينة خلال السياق الدرامي الإفتراضي ولاينفي هذهِ الأهمية أن يتحلى صوت الممثل بالوضوح والقوة في ظل الشروط المسرحية التي تلزمه بتوصيل صوته الى أخر مقعد في صالة المتفرجين حتى في أقوال الهمس (سعد ، ٢٠٠١، ص١٥٤) .

ويؤكد ستانسلافسكي على أن الممثل لابد أن يتلقى دروساً في الصوت والالقاء بشكل مخطط ومدروس ويجب أن يمرن صوت الممثل كما يتمرن المغني ، إن الكلام

على المسرح ذو أهمية خاصة فعندما يمتلك الممثل صوتاً جيداً وقدرة على اللفظ يصبح قادراً على الأداء الصوتي من غير عسر بل يستطيع الكلام بحرية ويستطيع أن يسمع المتفرجين (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٧٦، ص١١٩) .

وكذلك لابد من تدريب أجهزة التنفس على توسيع التجويف الصدري بتمرينات التنفس وتدفق الهواء عبر القصبة الهوائية كي يتمكن الممثل من التنفس العميق والمريح الضروري لإخراج النغمة والدرجة المطلوبة ، لذا يتطلب التنفس السليم إستخداماً صحيحاً للحجاب الحاجز والرئتين والعضلات الواقعة بين الضلوع ففي عملية الشهيق ينبسط الحجاب الحاجز ويسمح للرئتين بالتمدد والامتلاء بالهواء ، أما في أثناء عملية الزفير فيحدث العكس تماماً ، وعند النطق يخرج الصوت بشكل طبيعي سليم ورنان وتتدفق الألفاظ والأصوات بسلاسة وكأنه لايوجد مايعوقها أو يقاطعها (أبو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨، ص٢٩٥) .

إن طبقة صوت أي شخصية مسرحية تختلف في قليل أو كثير عن طبقة صوت الممثل ولابد للممثل أن يوجد التقارب بين الطبقتين وفن التمثيل يقوم على دعامتين أولهما تصوير شخصية الدور والامتلاء بها ، ثانيهما التعبير عن ذلك التصوير بالالقاء والايماء والحركة ويعتمد نجاح الممثل في بناء تلك الدعامتين على مواهبه الخاصة وعلى تدريباته فهناك ممثلون يمتلكون ناصية الالقاء الى أبعد حدود فإذا أنطلق لإحدهم صوت في دور يؤديه دعتك جهارته ، ودفء نبراته ثم تسلسلها في إيقاع آسر فستجد من معاني الكلام الذي به هذا الصوت فضلاً عن فصاحة النطق من مخارج الحروف (عبد الحميد وبدري ،ج٢، ١٩٨٠، ص٩) .

لابد للممثل من أن يوصل الى المتفرج كلمات المؤلف ونقل معانيها بالوسائل السمعية المختلفة ، إذ يتم إيصال المعاني بواسطة الوسائل الأتية :.

أ. التوضيح : توضيح الكلمات وحروفها وإيصالها الى أبعد نقطة في المسرح ومن غير تلاطم بين الحروف والمقاطع الصوتية بخروج الحروف من مخارجها (فريد وسامي ، ١٩٨٠، ص٣٨) ، أي يجب أن 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 أفكاره ومشاعر معينة يفرضها

العرض المسرحي ، لذا يجب أن يكون تلفظ الممثل قي إثناء التمثيل سليماً إذ يلفظ مخارج الحروف بشكل صحيح وسليم وخال من أي نوع من التأثيرات التي تتركها في صوته اللهجات الريفية أو المحلية(الخطيب وآخرون،١٩٨١، ص١٣).

ب. التقطيع : أي إستخدام الوقفات المناسبة إذ لاتكون قبل انتهاء المعنى والسيطرة على أماكن الوقفات والتمييز بين أنواع الوقفات ؛ لأن الوقفات تؤثر في إفراز المعاني وإيجاد العلاقة بين الكلمات (أبو العدوس ، ٢٠١٠، ص١٦٨) .

وتوضح (العناني ٢٠٠٢) بأن السكتات هي مواضع الوقوف في أثناء الحديث عندما ينتهي الكلام الى نهاية كاملة أو نهاية ناقصة ، أما النهاية الكاملة فهي الوصول الى المعنى القاطع التام الذي يصلح لأن يكون ختاماً للموضوع كله أو لأحد جوانبه . والنهاية الناقصة هي الوصول الى معنى كامل جزئياً غير أنه لايزال محتاجاً الى استئناف الكلام للوصول الى الكمال التام (العناني ، ٢٠٠٢، ص٢١٤) .

ج. التركيز : ومعناه الضغط على الكلمة في الجملة التي ينطق بها المتكلم ضغطاً يبرز الكلمة ويجعل لها صفة خاصة تميزها من سائر كلمات الجملة التي تجمل المعنى الرئيس في الحديث والتركيز ليس ضغطاً لامعنى له يقصد به إرتفاع الصوت ، ولكن مراعاة إحساس المتكلم نحو المعاني التي يسوقها ، هذه المراعاة تبرز شخصية المتكلم وتحدد ميوله كما أنها تكسب الحديث حلاوة وجمالاً بالصوت المنغم المتنقل بين المناطق الموسيقية وهو الصوت المطلوب لكل حديث والمرجو للتأثير على السامعين (العناني ، ٢٠٠٢، ص٢٣)

أي بإظهار وإبراز الكلمات والجمل المهمة وتفضيل الأهم على المهم . ويقصد بالكلمات المهمة تلك التي تعبر عن الفعل الأساسي وعن الفكرة الأساسية للمشهد أو المسرحية (فريد وسامي ، ١٩٨٠، ص٣٨) .

أما (النبر) فيتم بالضغط على أحد المقاطع وإبرازه عن المقاطع الأخرى المجاورة له ، أو بارتفاع الصوت ويلاحظ أنه عند النبر بالمقطع المنبور أن أعضاء النطق جميعها تنشط ، إذ تصبح آلية الصوت عالية واضحة في السمع (السعدي ، ٢٠٠٦، ص٣٠) .

د. الأنعطاف الصوتي : ويقصد به تغيير الطبقة الصوتية أو القوة في الجملة أو مقاطع الكلمة الذي به يستطيع الممثل إيصال المعنى الحقيقي للكلمة أو الجملة لا المعنى الظاهر (فريد وسامي ، ١٩٨٠، ص٣٨) .

هـ. التلوين الصوتي : إن التلوين الصوتي هو تنويع صوت الممثل في أثناء الاداء (حماده ،١٩٧١، ص١١١) . أي التعبير بمعنى الكلام وبطريقة النطق وتكييف الصوت وتكوينه عن طبيعة الشخصيات (الجنس ، العمر ، المركز ، الإنتماء الإقليمي) ، ونفسياتها وعواطفها (البخل ، الكرم ، العشق ، الكره) وأمزجتها (السرور ، الغضب) وحالاتها (الوعي ، السكر ، المرض ، الجنون) (ابو العدوس ، ٢٠١٠، ١٦٨) .

وأنطلاقاً من طبيعة البحث الحالي فإن الباحث يود توضيح الآتي :

يتدرب التلامذة في مراحل الدراسة الإبتدائية على إلقاء الشعر وعلى إنشاد الأناشيد وأن مرافقة ذلك الإلقاء بالحركات المناسبة يضفي عليه حيوية إضافية ويجعل تلك المقطوعات أكثر جاذبية كما أن ذلك يساعد على تمكين التلميذ من فهم الرابطة بين الحركة والكلام ، ويمهد التدريب على موافقة الحركة للكلام ، للتدريب على المقاطع المسرحية أو المسرحيات الكاملة ويجعل تفهمها سهلاً على التلامذة (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٣، ص٤٤) .

وبما أن المسرحية لون من الوان الأدب فيها خصائص الرواية ، إلا أنها أعدت إعداداً خاصاً للتمثيل المسرحي ، فهي تمتاز بالحركة وما يقوم به الممثلون فوق خشبة المسرح ويميل الأطفال عادة الى هذا اللون من ألوان الأنتاج الأدبي ؛ لان فيه تعبيراً بالاشارة والحركة والاداء والإيحاء فضلاً عن التعبير اللغوي العادي وعلى هذا فالمسرحيات تعد مصدر متعة للأطفال ؛ لأن فيها تقليداً ومحاكاة ، والأطفال يولعون ولعاً شديداً بهذين الفنين (مدكور ، ١٩٩١، ص١٨٣) .

ويكون الحوار في هذه المسرحيات بالألفاظ والجمل والعبارات التي تحمل الأفكار وتدور على ألسنة الشخصيات ، وعندما يتحول هذا الحوار الى واقع مسرحي ، أي ينتقل من المسرحية المكتوبة إلى المسرحية المسموعة أو المشاهدة فإنه يأخذ أبعاداً فنية أخرى منها الإشارات والحركات وتعبيرات الوجه وتنغيم الصوت وعلامات الأسى أو الفرح أو التعجب أو الدهشة مما يخرج من دائرة القراءة الجهرية أو اللغة الخطابية الى عمل

فني مسرحي له خصائصه ومميزاته الفنية (حنورة، ١٩٨٩، ص١٦٠) ، إن الأطفال في المرحلة الإبتدائية مغرمون بالتمثيل وبالآشتراك مع غيرهم في المناقشة والحوار ؛ لأنهما مثيران للنشاط الجسماني وللخيال ، فالطفل يتصور نفسه عادة الشخص الذي يمثله (مدكور ، ١٩٩١، ص١٧٩) ، إن التمثيل يتيح الفرصة للتلميذ لينطلق معبراً عن ذاته ، مجيداً النطق ، موضحاً مخارج الحروف ، متعوداً على الإلقاء والتحكم في الصوت وتعبيرات الوجه والوقفة والمشية والجلسة وحركات اليدين (محمد وآخرون ، ٢٠٠٣، ص١٠٦) ، إن ميل التلميذ الطبيعي الى التعبير بجسمه سبيل الى جعل الحياة المدرسية وما يوجد بها من أعمال جافة أو شاقة أقل عسراً ، واكثر تشويقاً (جادو ، ٢٠٠١، ص١١٢) .

ويعتمد هذ النوع من التعبير على حركة الساقين والذراعين والوجه والعينين ، ونحن جميعاً نمارس هذا اللون من التعبير في حياتنا اليومية ، فأنت حين ترفع ذراعك وتشير بإصبعك الى السماء تعني إنك رأيت شيئاً يلفت النظر ، وتريد أن توجه نظر غيرك اليه ، وأنت حين ترفع حاجبيك يعرف من يراك أن شيئاً ما قد أثار دهشتك وحين تجري لتلحق بالسيارة فإن حركاتك تعبر عن رغبتك في ركوب السيارة وبالإجمال فأن كل حركة من حركاتك تعبر عن معنى وللحركة فوق المسرح معنى أكبر مما تحمله في الحياة العامة ؛ لأنها أكثر وضوحاً وتركيزاً (الجوهري ،١٩٨٦، ص٥٤) .

إن مظاهر التعبير في الطفوله ترجع الى سبعة أقسام هي :.

١. التعبير الطبيعي عن الإنفعال عن طريق الأصوات
٢. التعبير الطبيعي عن الإنفعال عن طريق الحركات الجسمانية .
٣. التعبير الارادي عن الإنفعال عن طريق محاكاة النوع الأول .
٤. التعبير الارادي عن الإنفعال عن طريق محاكاة النوع الثاني .
٥. التعبير عن المعاني عن طريق محاكاة أصوات الحيوانات ومظاهر الطبيعة .
٦. التعبير عن المعاني عن طريق اللغة والجمل والكلمات .
٧. التعبير عن المعاني عن طريق الإشارات اليدوية والجسمانية .

(عبد الحميد وبدري ج٣، ١٩٨٤، ص١٩) .

وفي مجال إستغلال العمل المسرحي بوصفه وسيلة للتعليم لابد أن نضع في الحسبان إستغلال تلك المظاهر ولاشك أن الكلام يسير بخط متوازٍ مع الحركة إذ نلاحظ أن الإنسان يحرك يديه أو جسمه قبل أن يلفظ الكلام أو مع لفظه الكلمات فالحركة والكلام إستجابة تلقائية للحاجات الداخلية والتعبير عن الرغبات بشكلها السلبي والأيجابي (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٣، ص٤٣) ، فضلاً عن التعبير الجسماني كالرقص وحركات اليدين والإيماءات والتعبير بملامح الوجه فهي مهارات يجب إضافتها للفكرة من المنهج الدراسي وقد يقوم الطفل بهذه الحركات في درس النشيد ومن الممكن أن يقوم الطفل بهذه الحركات تلقائياً وبدون تدريب وبتنظيم هذه الأدوار يمكن إجراء التمثيل (هارف ، ٢٠١٠، ص٢٨) .

إن الهدف من الحركة الدرامية هو المحافظة على اللياقة البدنية عند الطفل وتعريفه بأجزاء جسمه وفوائدها ، وإستعمالاتها بطريقة سليمة ومتناسقة معتمداً على الحرية الإبداعية في ذلك وعلاقة الفكر بالحركة إذ لاقيمة لحركة بلا تفكير ، والأصل أن يكون هذا التخطيط لكل حركة وإلا أوقعت الضرر بصاحبها والآخرين ، وهذا مايعرف بالعشوائية غير مضمونة النتائج (موسى وآخرون ، ١٩٩٢، ص٩٣) .

إن لعلماء التربية وقفة في هذا الموضوع إذ يؤيد هربرت ريد ماذهب اليه جون ديوي بأن نمو الطفل الجسدي والعقلي ينبغي أن يكون مرتبطاً بالعامل النفسي الذي يلعب دوره المهم في التعليم لغرض تنمية وتطوير الحاسة الجمالية عند الطفل وأيضاً لغرض المحافظة على الصفة الطبيعية لصور ادراكه وتحسسه وعلاقته بمحيطه وذلك من أجل التعبير عن الأحاسيس بأشكال قابلة للتسجيل والعرض (المبارك ، ١٩٧٣، ص١٧) .

وبوسع كل تلميذ أن يتدرب على هذا اللون من التعبير فيعرف كيف يمشي وكيف يجلس وكيف يقف ويعبر عن انفعالاته ، وأحياناً قد يتطلب دور الممثل أن يقف جامداً حتى لايحول أنظار المتفرجين عن الشخص الذي يتكلم أمامه ، أو يتطلب الدور من الممثل "التلميذ " أن يحرك اليدين والذراعين على المسرح ببعض المبالغة ، وأن تؤدي بطريقه سهلة حتى لاتثير سأم المتفرج وتحمله على تجاهل الممثل وعدم الأهتمام

بحركاته وبالتالي ضياع المعنى الذي تعبر عنه هذه الحركات (الجوهري ، ١٩٨٦، ص٥٥) .

وعلى التلميذ أن يكون قوي الملاحظة فيعرف كيف تتحرك الشخصية التي يؤدي دورها ، فالصبي أسرع حركة من الرجل المتوسط العمر والرجل العجوز بطيء الحركة ، ولكي يؤدي التلميذ دوره على الوجه الصحيح عليه أن يتمرن عليها جيداً قبل أدائها على المسرح (الجوهري ، ١٩٨٦، ص٥٦) .

لقد ميز جان جاك روسو بين ثلاثة أنواع لصوت الأنسان هي : .

أ. صوت الكلام

ب. صوت الغناء

ج. الصوت التعبيري

وهذا النوع هو لغة العواطف ويعطي النوعان الآخران كثيراً من المعنى ، والطفل لديه هذه الأنوع الثلاثة ولكنه لايستطيع أستخدامها في وقت واحد (العناني ، ٢٠٠٢، ص٢١٢) .

إن جميع الممثلين من الأطفال ذوي الأصوات القوية التي تملأ أرجاء الصالة ليس عليهم سوى أن يرفعوا أصواتهم بدون مجهود يذكر ، وقد يكون من الصعب فهم الحوار من البعض بسبب سرعة الإلقاء أو أخطاء النطق ، لذلك يصر المخرج على أن يتحدث الممثلون ببطء وعناية وقد يكون من الضروري في بعض الأحيان أن يعطي المخرج درساً خاصاً لأحد الأطفال فيطلب منه أن يعيد قراءة الحوار ببطء يشبه الحركه البطيئة في السينما وبهذه الطريقة يصبح القاء الطفل أكثر دقة ووضوح (وارد ، ١٩٨٦، ص١٩٥) .

ونظراً الى أنّ الإلقاء يتطلب جهداً كبيراً في أثناء إخراج المسرحية ؛ لأن ممثليها من الأطفال فمن الخطر إجراء تدريبات في حجرة صغيرة والممثلون المتمرنون يمكن أن يكيفوا أنفسهم وفقاً للظروف المختلفة ولكن إذا أدى الأطفال التدريبات في حجرة صغيرة فغالباً مايحسون أنهم تائهون في صالة المسرح لذلك يلزم إجراء بعض التدريبات الأولى على الأقل في الصالة التي ستعرض المسرحية (وارد ، ١٩٨٦، ص١٩٦) .

ثالثاً : أهمية التمثيل في التربية والتعليم:-

تعني التربية تنمية الفرد تنمية شاملة متكاملة ، من جميع الجوانب الروحية والعقلية ، والجسدية ،والنفسية ، والإجتماعية و الجمالية إذ لايطغي جانب على آخر . فهي تنمية متزنة مع الشمول والتكامل ، تستهدف إعداد الفرد الصالح إعداداً شاملاً متكاملاً متزناً ليكون نافعاً لنفسه ولمجتمعه (الحيلة، ٢٠٠٣، ص١٩) ، ولما كانت التربية وفق هذا المفهوم تعني التنمية فإن هذه التنمية تحدث بالتعليم والتدريس والتدريب ؛ لأننا عندما نعلم نربي ،وعندما ندرس نربي ، وعندما ندرب نربي وإن هذه العمليات والنشاطات جميعها ترمي الى إحداث نمو معرفي ، أو انفعالي أو مهاري أو الجميع معاً (عطية ، ٢٠٠٩، ص٣٤) .

وتُعد المدرسة المؤسسة التربوية التي أسند اليها المجتمع وظيفة التربية والتعليم لتحقيق أهدافه وغاياته ، وهي مسؤولة عن توفر بيئة تربوية تهدف الى تنمية شخصية المتعلم ، فالمدرسة بإمكانها تغيير نظام المجتمع الى حد معين ،(العواملة وأيمن ، ٢٠٠٣، ص٢٠١) ، وعلى هذا فإن المدرسة لا تسعى فقط لجعل التلميذ عضواً في مجتمع المستقبل متمكناً من مهنته واختصاصه فقط ، بل يكون موسوعياً ومتطوراً في عالمه الداخلي والخارجي وأن يستفيد من وقت فراغه لتكون حياته ذات قيمة وينتج هو قيماً تواكب عالم الغد كما تخدم عالم اليوم ، ومن أجل تنمية هذا الأنسان أصبح ضرورياً على المدرسة الإستفادة من التربية المسرحية وفنون العرض ؛ لأنها تؤثر في الإنسان أي بأحاسيسه وجميع أجزاء جسمه ، ومايقع ضمن التمثيل بمعناه الواسع ، الحركات الإيقاعية ، التمثيل الصامت ، والحواري (التعبيري) ، والتمثيل الغنائي ، وتمثيل العروض الدرامية تلك التي تعتمد على اللغة ، وتلك تقع ضمن الضرورات الأساسية الملحة التي توازي عملية التطور النفسي والتربوي وهذهِ الضرورة ليست فقط في المدارس الإبتدائية بل في المراحل اللاحقة ايضاً (عبد الرزاق وعوني، ١٩٨٠، ص٥٥) .

ولما للتمثيل من قوة وحيوية في التجربة الإنسانية فأنه يعد عنصراً من العناصر المكينة في التربية ، وله ارتباط بالصحة العقلية والبدنية والإنسانية الكاملة وكذلك بنمو الإدراك الفني ويمكن الاستفادة من هذا الميراث الإنساني الثمين وتلك الفرص التي تعطيها لنمو الخبرات الشخصية في المدارس من ناحيتين رئيسيتن هما :

الناحية الاولى :. أهمية النشاط التمثيلي في التربية بصفة عامة وما له من قيمة بالنسبة للصفات الاخلاقية والاجتماعية لكل فرد ، ثم تطبيقه بوصفه طريقة من طرائق التدريس في الدراسات المختلفة كالدين واللغة و الفنون البصرية و الجغرافيا و التاريخ والتربية البدنية ، ويمكن أن نقول إن التربية في سني الطفل الأولى تقوم كلها على أساس التمثيل (بيرتون ، ١٩٦٦، ص٣٠) .

ويمكن ايضاح هذه الجوانب من خلال تقسيم اهمية هذه الناحية الى ثلاث فقرات:.

الفقرة الاولى . سنوات الطفل الاولى تقوم كلها على أساس التمثيل :.

ترتكز نظرية التعلم الأجتماعي (لباندورا وولتز) على دور التعزيز والمحاكاة في التحكم في السلوك ودارت بحوثها على نمو متغيرات الشخصية عند الطفل من خلال عملية المحاكاة . إذ أوضحا أن التقليد يمر منذ بداية الطفولة بعددٍ من المراحل المختلفة من درجة شعور الفرد فيما يقلد وهذه المراحل هي مراحل التعلم بالملاحظة ومحاكاة النموذج والتي تتمثل بالآتي :.

أ.التقليد المنعكس :

يتجلى هذا الدور عندما يبتسم الطفل أو يضحك أو يبكي أو يصيح إذا رأى غيره يفعل ذلك ويظهر هذا السلوك عند الاطفال في الشهور الستة الاولى من عمره ويبقى ملازماً له بقية حياته .

ب. التقليد التلقائي :

وفيه يقلد غيره تقليداً لاغرض له فيندفع من تلقاء نفسه بقوة الدافع الفطري ، وتتمثل سلوكيات الأطفال في السنوات الخمس الأولى في هذا النوع من التقليد فالطفل يحاكي أهل بيته في مشيتهم وطرق معيشتهم ونظامهم في الأمور الحياتية المعتادة لهم (ملحم، ٢٠٠١، ص٣١٢) . وبهذا الصدد يقول أحد علماء التربية عن حياة الطفل وهي المدة التي تستقر بها اسس التربية الأولى فكل مايفعله الوالدان في هذه الفترة يمثل تسعين بالمئة من عملية التربية ولأن كانت عملية التربية وتكوين الشخصية تستمر بعد هذهِ المدة فإن معظم مايجنيه المربي فيما بعد ، هو ثمار لأزهار تفتحت في تلك السنوات ، كما أنه في هذهِ المرحلة يشتد ميل الطفل الى المحاكاة والتقليد والتمثيل فيمثل القصص

التي يسمعها من الناس الذين يستغرب اعمالهم واشكالهم وهويمثل في محاكاته كل مايرى ويسمع حتى قيل إن الأطفال في هذه المرحلة يفكرون بأيديهم وأرجلهم أكثر مما يفكرون في عقولهم وهذا يستدعي دفع الأطفال الى التمثيل والخطابة والرياضة وتنمية هواياتهم الحركية (مرعي ، ١٩٩٣،ص٢٢).

جـ. التقليد التمثيلي :.

يشبه هذا النوع من التقليد (التقليد التلقائي) الى حد بعيد ، لكنه يختلف عنه في أن الطفل له طريقته الخاصة في التقليد حسبما يمليه عليه خياله وتكون المؤثرات عادة هي الصور العقلية لمدركاته السابقة فهو لايقلد حرفياً كما يفعل في التلقائي بل يستوحي من خياله الكثير فيغير ويبدل فيما يراه ويكوّن صوراً واشكالاً جديدة ومثل هذا النوع من التقليد يساعد على تطوير تفكيره وفتح الباب أمام نموه العقلي ، والاستفادة ممن حوله في تعلم الكثير من عادات المجتمعات والحرف وانماط السلوك (ملحم ، ٢٠٠١، ص٣١٣).

والطفل هنا يمثل ويتخيل ويبتكر ويرتجل ويحاكي في لعبه التمثيلي ويؤمن بأدواته الشخصية ويقنع بما يقدمه قناعة تدفع بأقرانه الى الايمان بحقيقة مايلعب ومثال ذلك نزوع الطفل الى تخيل عصا أو غصن شجرة حصاناً فيحدثه ويحاكيه كحقيقة واقعة وهوبذلك يجسد دور الفارس في سلوكه وعواطفه وانفعالاته (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٣٤) .

د. التقليد المقصود :.

ويراد به المحاكاة التي تهدف الوصول الى الغاية التي يريدها الطفل فيغير من صوته وفي لهجته ويجرب نغمة أخرى حتى يتقن الكلمة التي يريد تقليدها وإذا ماراقه عمل ما انتبه اليه بشكل إرادي ، ولاحظ أداءه ثم قلده بعد ذلك. (ملحم ،٢٠٠١، ص٣١٣) ، حين يتكلم أحد بلسان غيره ، ويبدي أعظم مماثلة له في نغمته واشاراته . ألا نقول أن ذلك تمثيل ؟ لاشك في أنه تمثيل (خباز ، بدون تاريخ ، ص٨٥) .

هـ . تقليد المثل العليا :

تكون أعمال الطفل في هذا النوع من التقليد محكومة الى حد ما بأعمال مايعجب بهم من مشاهير الناس وعظمائهم ، وهو بذلك يكوَّن من الصفات التي تروقه أفكاراً عامة يتخذها مُثلاً عليا يسترشد بها في كل مايعمل ويقول (ملحم ، ٢٠٠١، ص٣١٣).

الفقرة الثانية :. تطبيق التمثيل بوصفه طريقة من طرائق التدريس :

لقد نادى العديد من المفكرين في مجالي التربية والفن باستخدام وتوظيف الفن المسرحي في تدريس المناهج الدراسية ، كذلك لإفهام المتعلمين مواد الدرس لأعتماد التمثيل على التفكير والعاطفة والوجدان والمماحكة الفكرية.لهذا يكون الدرس أكثر فاعلية وحيوية وأكثر إقناعاً وتأثيراً من الناحيتين الفنية والنفسية(هارف،٢٠٠٨، ص١٢) ، وهذا مادعت اليه **(دورثي هيسكوت)** إذ نادت بضرورة مشاركة الطفل في العملية التعليمية عامة ، وفي المجال المعرفي خاصه إذ كان التعليم يعتمد على ربط الطفل بمصادر المعرفة التي يحددها المعلم من جهته فقط.وكانت **(دورثي)** تؤمن بأن التعليم هو التدخل الجيد في حياة الطفل ، ولابد من كسر هذه المسافة والتقاء المعلم مع الطفل ، وقد وظفت النشاطات الدرامية في ذلك وشاركت بنفسها في لعب الادوار ، ذلك أن المشاركة في لعب الأدوار تساعد على تقوية اندماج الأطفال في الخبرة كما تساعد على أن يكون الطفل موضوعياً فضلا عن قياس الإنعكاس الناتج عن هذا الإندماج أو المشاركة.إن الخبرة بدون الإنعكاس لا تؤدي الى التعليم الجيد ، فالإنعكاس هو بمثابة مردود للعملية التعليمية (الكعبي ، ٢٠٠٩، ص٢١٧) ، وتعتمد طريقة لعب الدور في أساسها على اشراك المشاركين والمراقبين في موقف ينطوي على مشكلة حقيقية وعلى الرغبة في التوصل الى الحل والفهم الذي يولده هذه المشاركة،وأن طريقة لعب الدور تقدم عينة حية من السلوك الإنساني الذي يقدم بوصفه وسيلة للمتعلم في :.

١. استكشاف مشاعرهم.
٢. الحصول على فهم أعمق لإتجاهاتهم وقيمهم وتصوراتهم .
٣. تطوير مهارات واتجاهات حل المشكلات لديهم .
٤.استكشاف المادة الدراسية بطريقة مختلفة .

إن الكثير من انواع لعب الدور أو المسرحيات الابداعية يمكن أن تستعمل لتعليم المهارات التعاونية وكل نشاط يمكن أن ينظم وينفذ في الصفوف الابتدائية ، إذ تكون الخبرات الافتراضية أو المقلدة ضرورية لأحداث التعلم التعاوني والابقاء عليه وتلخيصه (قطامي ونايفة ، ١٩٩٨،ص٩٦).

وبعد تمثيل الأدوار من قبل التلاميذ يتم مناقشة هذه الأدوار ثم يقوم بعض التلامذة بتمثيل الأدوار ويقوم بعضهم الآخر بالملاحظة وفي أثناء التمثيل يتبادل التلامذه الأدوار لغرض التفاعل وادراك الموقف والعلاقات (الخوالدة ،١٩٩٧، ص٢٦٨) ، وقد أكد علماء التربية أن فائدة لعب الدور تعتمد على نوعية اداء الدور ، كأنها مواقف مصغرة لجوانب من الحياة الحقيقية ، ويقترح باحثون إعداد مواقف تدريبيه حتى يتم تأدية الأدوار بجدية.

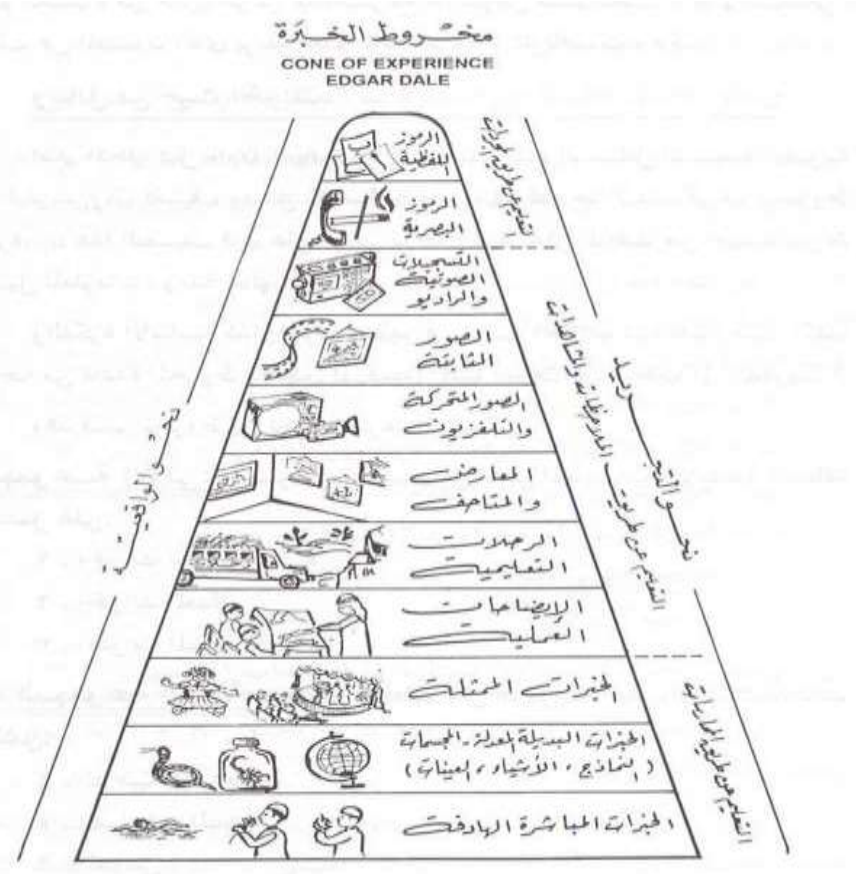
أما مراحل تمثيل الأدوار فهي :.

١. تهيئة المجموعة.
٢. إختيار الممثلين .
٣. إعداد المسرح .
٤.إعداد المشاهدين .
٥.التمثيل.
٦. المناقشة والتقويم .
٧. إعادة التمثيل .
٨. مشاركة الخبرات . (قطامي ونايفة ، ١٩٩٨، ص١١١)

ومتى نجح لعب الدور وتقمص الشخصيات يجب على المعلم أن يشجع المتعلمين المشاركين بحمل أدوارهم محمل الجد مع التأكيد على الإيجابية في الادوار إن التمثيل الواضح والصريح للمشكلات المعاصرة التي تهم التلميذ تكون ذات تأثير فعّال في استخدام لعب الأدوار وبخاصة في المدارس ، ويمكن تعزيز أهمية تمثيل الأدوار من خلال استخدام تجهيزات كالأشرطة السمعية أو أشرطة الفديو أو كليهما لتسهل هذه النشاطات لأغراض المتابعة والتقويم ، وتقع أهميته بشكل خاص في تدريب المتعلم على التعبير اللغوي ،والتعبير عن نفسه ، وبذلك يتولد عنده الدافع الذاتي للتعلم (عبد الهادي ، ٢٠٠٤، ص١٤٤).

وقد أوضح ديل في مخروط الخبرة أهمية التمثيل فوضعه في مكانة مهمة وكما نلاحظ في مخروط الخبرة لاديجار ديل شكل (١)

شكل (١) يوضح مخروط الخبرة لادجار ديل



(ابو مغلي ، ٢٠٠٨،ص٢٩) (عبد اللطيف ١٩٧٨، ص١٩) (محمد وآخرون ، ٢٠٠١، ص٥٧) (السعود ،٢٠٠٩، ص٦٥) (الحيلة ،٢٠٠٣، ص١٩١).

يتضح من مخروط ديل ان الخبرات الممثلة (التمثيليات) هي جزء مهم عن طريق التعليم بالممارسات تستخدم هذه الخبرات بديلاً عن المواقف الواقعية المعقدة أو التي انقضى زمانها أوالتي تكون أفكاراً مجردة وتحتاج إيضاحها عن طريق التمثيل ، ويلاحظ أن الخبرات التي يكتسبها التلميذ الممثل تكون أقرب الى الواقعية من الخبرات التي يحصل عليها التلميذ المشاهد (محمد وآخرون، ٢٠٠٣، ص٦٣).

إن هذه الخبرات التي يكتسبها المتعلم عن طريق ممارسته عملياً لمواقف تعليمية تعتمد كلياً على التمثيل الذي يشارك المتعلم فعلياً فيه ، فالمتعلم الذي يتعلم بعض دروس التاريخ أو بعض الشخصيات التاريخية من خلال مشاركته في عرض مسرحي أو تمثيلية لعب فيها دور احد الشخصيات يكتسب هنا خبرة مُمَثلَةً (الحيلة ، ٢٠٠٣، ص١٩٢) .

ومن التربويين من قسم الوسائل التعليمية بحسب درجة واقعيتها . فقد صنف(**زيتون ١٩٩٩**) الوسائل التعليمية الى سبع مجموعات ويقف التمثيل في مقدمة

المجموعة الاولى إذ يؤكد بأن التمثيل والمحاكاة التربوية ينطويان على التقليد أو تمثيل مواقف واقعية من الحياة ولو بصورة مبسطة من خلال مشاركة المتعلمين في احداثها بقيامهم بأدوار محددة .ومن ابرز صور التمثيل في التربية الصور الاربع الآتية :.

١. الألعاب التربوية .

٢.تمثيل الأدوار.

٣.المواقف المسرحية .

٤.الدمى التعليمية ومسرح العرائس

(الحيلة وتوفيق ، ٢٠٠٨، ص١١٠).

. انواع التمثيليات التي تستخدم في التدريس : -

تعد التمثيليات أو الخبرات بطريقة التمثيل أداة ناجحة في توفير خبرات بديلة تقرب صورة الخبرات الواقعية الى التلاميذ ، ومما يشجع استخدام التمثيليات أن الإنسان يميل الى التقليد فكثيراً مانرى الأبناء يلعبون ويقلدون الطبيب والشرطي والعامل والفلاح والقطار من حيث الحركات وطريقة التحدث واللهجات ويستطيع المعلم أن يستغل هذا الميل لدى التلامذة لتعليمهم الكثير مما يستعصي دراسته في صورة طبيعية (محمد وآخرون ، ٢٠٠٣، ص١٠٤) ، كما يعد التمثيل من الطرق الطبيعية للتعبير عن النفس ، فكثير من الاطفال يقومون في أثناء لعبهم بكثير من حركات التمثيل لأدوار الكبار ، وللتمثيليات أنواع كثيرة ، نلجأ اليها للتعبير عن أحداث مرت بنا أو مواقف نعيشها يجب إثارتها ، والإنفعال بمواقفها ، أو التعبير عن أمانٍ وأهداف مستقبلية أو لتأييد فكرة أو مبدأ . وتركز التمثيلية على الأحداث التي تتفق مع الغرض منها وتستبعد ماعداها فلا تشتت انتباه المشاهد.كما تتيح لبعض التلاميذ المشاركة الايجابية في صنع المواقف والاحداث فيدرسونها ويتعلمون منها (شحاته ، ٢٠٠٣، ص١٩٤) . وقد يرتبط معنى التمثيل في إذهان البعض على انه وسيلة تقتصر على الترويح والتسلية وهذا الفهم قاصر بطبيعة الحال ؛ لان التمثيليات وسائل اتصال فعالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين وهي تعتمد في ذلك على اللغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والاشارات واسلوب الكلام ، وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للإعلام والتثقيف والتأثير والتوجيه

الى جانب الترويح والتسلية الهادفة (الهيتي ، ١٩٨٦، ص٣٠١) ومن اهم انواع التمثليات التعليمية التي تستخدم في التدريس هي : .

١. المسرحية :.

وقد تم الإشارة اليها ، وهنا يمكن أن نُزيد إن المسرحية يلزمها مسرح ومخرج وتجهيزات معينه وهي مفيدة للتلامذة فائدة كبيرة إذ إنها تشجع التلامذة الخجولين وتقوي القدرة على التعبير والإلقاء وتفيد في حفظ النصوص اللغوية وتساعد على الكشف عن العديد من المواهب ، (محمد ، ٢٠٠٣، ص١٠٥) ، فيقوم التلامذة بتمثيل رواية سبق اعدادها وحفظت ادوارها ونسق اداؤها ولاحقّ للتلميذ في اختيار دور دون آخر وهو مقيد بروح الدور الذي يقوم به كما يظهر من نصه (مطاوع ، ١٩٧٦، ص٩٥.٩٦) .

٢. اللعب التمثيلي :.

هذا النوع من التمثيليات هو أقربها الى التقليد واللعب والانطلاق ويصلح في التعليم الابتدائي ، إذ يقوم الطفل بتقمص شخصيات الكبار ويعكس نماذج الحياة الإنسانية والمادية من حوله ، ومن فوائد اللعب التمثيلي أنه يؤدي في حياة الطفل وظيفة تعويضية تتمثل في تنمية قدرة الطفل على تجاوز الواقع وتلبية احتياجاته بصورة تعويضية واللعب التمثيلي وسيط مهم لتنمية التفكيرالإبداعي لدى الأطفال؛لأنه ينطوي في أساسه على الكثير من الخيال والتخمين والتساؤلات والاستكشاف وهذا مايعكسه الطفل في ادوار اللعب التي يعيشها بالخيال غالباً وبالواقع أحياناً .

ويعد اللعب التمثيلي متنفساً لتفريغ مشاعر التوتر والضيق والغضب التي يعاني منها الطفل بطريقة صحيحة وقد لوحظ أن الأطفال غير القادرين على التكييف يستمتعون اكثر بالالعاب التمثيلية ويمضون وقتاً أطول في ممارسة نشاطاتها ، كما يساعد اللعب التمثيلي الطفل على فهم وجهات نظر الآخرين من خلال أدائه لدورهم كدور الام أو المعلم أو الجندي وهذا يساعد على القيام ببعض الأدوار في المستقبل (الحيلة ، ٢٠١٠، ص٥٨).

٣. التمثيلية الحرة:.

وفيها يعرض التلامذة قصة أو موضوعاً لايحتاج الى مسرح وهي تفيد في التعبيراللغوي (محمد وآخرون ، ٢٠٠٣، ص١٠٥).وهي تعرض حادثة بأبعادها المختلفة في تقديم الحلول والمقترحات الماسة لهذه الحادثة وقد تكون هناك اراء متعارضة مع الآخرين ويتم فيها عرض وجهات نظر مختلفة وهي أساساً تعتمد على الحوار والفهم الكامل والسليم للمشكلة وبالتالي من خلالها تزداد خبرات التلامذة وقدرتهم على حل المشكلات التي قد يواجهونها (اسكندر ومحمد ، ١٩٩٤، ص٤٠٥).

٤. التمثيلية الصامتة :.

وهي احدى الصور الممتازة لنشاط الأطفال ، وهي صورة سهلة للتعبير التمثيلي والتي يمكن أن يستفيد منها المعلم في انماء خيال تلاميذه ، ويكفي أن تتم في ظروف الصف العادية . ويمكن أن يضاف الى تعبيرات الوجوه الرقص . الموسيقى ويصلح لهذا النوع دروس مثل نمو النبات وازياء الشعوب والحرف في المدن (حمد ، ٢٠٠٨، ص١١٥) .

٥.الدمى :.

لايظهر فيها تلاميذ على المسرح وإنما تحرك فيها الدمى وهي تصلح للموضوعات الخيالية أو الساخرة (محمد وآخرون ،٢٠٠٣، ص١٠٥) ، إن استخدام الدمى في تمثيليات هادفة يوفر للتلاميذ خبرات تعليمية ممتازة وهي شكلٌ ممتع من اشكال التسلية والترويح عن التلاميذ الصغار وطريقة مؤثرة في التعبير عن فكرة أو موضوع معين (جابر ، ١٩٦٣، ص١٠٥).

ومن ذلك يتضح أن طريقة لعب الدور تشمل التمثيليات بأنواعها كافة لذلك وقف بعض التربويين الى جانب التمثيل بوصفه طريقة تدريس ، منوهين الى فوائد تلك الطريقة ومزاياها وأشار معظمهم الى أنها طريقة تساعد المتعلمين على تطوير المهارات ، وتعمل على زيادة ثقتهم بأنفسهم وتعزيز احترامهم لمعلميهم وتقليل التصرفات التي تؤدي الى حدوث مشاكل (ابو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨ ، ص٣٠٠).

الفقرة الثالثة :. أهمية التمثيل في تنمية الصفات الأخلاقية والاجتماعية للتلاميذ

يشير الى إن الفن بالنسبة للطفل هو التوازن الضروري لعقليته وعواطفه ، وقد يصبح الصديق الذي يتجه اليه حتى بطريقة لاشعورية كلما صادفه مايتعبه والذي يلجأ اليه عندما لا تستطيع المعرفة أن تسعفه (جودي ، ١٩٨٦، ص٥) .

وما تحظي به الفنون بشكل عام من أهمية ينسحب بالضرورة على فن التمثيل بوصفه شاملاً لمعظم أشكال الفنون الآخرى السمعية منها والبصرية فهو فن يشبع حاجات الطفل العقلية والنفسية والجسدية ، لذا فإن أهمية التمثيل وفائدته يمكن تحديدها في أنها تساعد الطفل على التكييف الأجتماعي وحذق فن العيش في الحياة من أجل تحقيق اعلى درجات النمو ، كما أنها تساعد على الحياة الأجتماعية.وتجاوز شعوره بالنقص والانطوائية وفقدان الثقة بالنفس من خلال الرعاية والحنان التي تهيؤه جماعية العمل وما يمنحه الطفل لقرينه في أثناء التمثيل بوصف أن عمله هذا تخفيف من شعور الطفل بالأهمال أو النبذ (كرومي، ٢٠٠٦، ص٦٥).

والتمثيل المدرسي عمل جماعي يتوقف نجاحه على التعاون والصبر والمواظبة ونكران الذات والأعتماد على النفس وغير ذلك مما يخلق في التلاميذ صفات الرجولة (ابراهيم ، ١٩٧٣، ص٤١٤) كما يكسب التلميذ قابلية لمراقبة الاخرين فضلاً عن أنه يتعلم التسامح مع الآخرين ، ويمكن بواسطته تجسيد الحب والكراهية والأمور التي تجد متنفساً طبيعياً ، أما المحاولة والمغامرة فتصبحان أمراً مرحاً بدل أن تكون تجربة من مرارة وألم ، كما انه تقوي رابطة الصداقة مع الكبار ممايساعده في التعليم ، ويتعلم الطفل إطاعة الأقران كما تكسبه مهارة القيادة ، ويكتشف الاخلاق الحميدة عند تعامله مع الآخرين وهذا يمنحه الحكمة والخبرة (ملص ، ١٩٨٦، ص٨٠).

إن العمل الجماعي مع الفريق يذهب الأنانية ، فهم يسهمون في العمل ويتقاسمونه ويساعدون الضعيف ، وهم يجربون بعض المواقف في دنيا الكبار ومايتشابك فيها من علاقات ويتعلمون كيف يميزون بين المبدعين والمزيفين ، كما تنمو روح الزمالة القائمة على تقدير مايستطيع كل منهم أن يفعله أو يقدمه (بيرتون، ١٩٦٦، ص٢٧) ، وهذا يؤكده (ملص ، ١٩٨٦) بقوله : إن النشاط التمثيلي فن جماعي ، فعندما يشارك الطفل في التمثيل فإنه يقدم اراءهُ ويتقبل اراء الآخرين ، أنه يتعلم أين يكون في مجموعة تناسبه وكيف يمكن أن يُسهم بإيجابية في العمل ، وتكون قيم الحقيقة والجدية والأمانه دائماً أمام

الطفل الذي يشكل جزءاً من النشاط يمكن للأطفال أن يتعرفوا المعاييرالأخلاقية من خلال المواد التي تقدم (ملص ، ١٩٨٦، ص٨٥).

الناحية الثانية :- وهي الأكثر تخصصاً ويمكن أن نسميها ((التربية في التمثيل)) وبمقتضاها يوجه الأطفال نحو تقدير فن التمثيل بوصفه شكلاً فنياً ومن أجل زيادة خبراتهم ، ومعرفتهم بالمسرح ، وبما أنتجه كبار المسرحيين ، للوصول بهم الى الإنسانية الكاملة الحقة التي تنطوي عليها مثل تلك الخبرات . (بيرتون ، ١٩٦٦، ص٣١) .

إن التمثيل التلقائي شائع في مجتمعات الأطفال ويبدو أنه متأصل عندهم ولايرتبط هذا النوع من التمثيل بالجمهور ؛ لأن وجودهم يفقد الطفل طواعيته ويمنعه من الإنغمار في تمثيل دوره ، ولاسيما أن مفهوم التمثيل واللعب مترادفان بالمعنى والوظيفة والغاية ، إذا كانت مقرونة بالتلقائية إذ يمكن حينذاك توجيهها والاستفادة منها (الكعبي ، ٢٠٠٩، ص٦٦) .

ويذهب البعض الى القول أن الكبار يتعلمون فن التمثيل من الأطفال (الهيتي ، ١٩٨٦ ، ص٣٠٠) ، وبهذا الصدد يقول ستانسلافسكي : الأطفال أحسن مدرسي الممثلين.راقبوا الأطفال وتعلموا منهم الأنتباه المركز ، والسذاجة الابداعية ، وتلك الجدية العميقة التي يتعاملون بها مع ثمار خيالهم وستفهمون . بدون تفسير جوهر فن التمثيل (زاخوافا، ١٩٩٦، ص١٣٥) .

إن لعب الأطفال وسيلتهم الى إدراك العالم الذي يعيشون فيه والذي يتطلب منهم أن يغيروه فيما بعد ، وإينما تجد تجمعاً للأطفال نشاهد نشاطاً تلقائياً له بعض أبعاد العمل المسرحي (الهيتي ، ١٩٨٦، ص٣٠١) ، إن هذا الشكل من اشكال اللعب هو الذي يمهد الطريق الحقيقي الى المسرح ، فالطريق الحقيقي الى خشبة المسرح ليس في الحقيقة سوى سلم له درجات تسلم الواحدة منها الى الأخرى (سليد وجون ،١٩٨٠، ص٢٢) ، إن الطفل ممثل بالطبع ومقلد بالطبع ، والتمثيل يستند على هاتين الحاجتين ، وكلما كانت أوضاع الحياة قريبة من مظهر المدينة كان تمثيل الطفل صحيحاً وجذاباً ، والذي يعيق التمثيل هو الحياة الجامدة ، الحياة الرجعية ، الحياة المعقدة لذا نجد المدرسة التي يحيى فيها تلاميذها حياة طبيعية تستطيع أحياء التمثيل ، والمدرسة المقيده لحياة تلامذتها لاتستطيع تحقيق هذه الناحية الفنية (بنقسلي وأحمد ، بدون تاريخ ، ص٣١).

والطفل حين يمثل يعبر عن ذاته كنوع من أنواع اللعب أوكوسيله للتنفيس عن الطاقة الإبتكارية (الهيتي ، ١٩٨٦، ص٣١٤) ، والأطفال حين يكونوا هم الممثلين فسرعان مايتقمصون الشخصيات التي يقومون بأدائها بمتعه وسرور (نجيب، ١٩٨٦، ص١٤٢) ، أنما يكمن ذلك كله في شدة أرادتهم في التقمص والمحاكاة ضمن بعض المواقف ويعايشون الاجواء الانفعالية (الهيتي ، ١٩٨٦، ص٣٠٤) .

ويعد التمثيل في المرحلة الابتدائية مرحلة اكتشاف العالم الخارجي للطفل ويكون نشاطه لأجل ذاته وللآخرين في معرفة إستيعاب العالم الذي يعيش فيه . وهذا يعني أن عروض الإبتدائية مع إستمرارها وتطورها تتجه الى العالم الخارجي للتمثيل وتأخذ منه الكثير لأجل أن يقدمه التلميذ بذاته ، أما في نهاية المرحلة الابتدائية فيتبلور ويتميز التمثيل ويميز العالم المعروض بشكل واضح إذ تظهر الرغبة لدى التلميذ في عرض مايقدمه للمشاهد (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٦١) ، وهذا يتفق مع ما ذهب اليه (بيرتون ، ١٩٦٦) أن الأطفال في سن العاشرة تظهر عليهم الرغبة في أن يعرضوا عملهم على الغير وأن يتفاهموا معهم بدلاً من إستمتاعهم فردياً أو في حدود مجموعتهم الضيقة ، فالتلاميذ الذين إبتكروا مسرحية وأعدوا لها المسرح والاقنعة والأزياء والصور يشعرون بالرغبة في دعوة الفصول الاخرى للفرجة على مابذلوه من جهد ، وعندما نعلم أنهم وصلوا الى هذا الطور نجد أن الطريق قد أصبح ممهداً لدعوة الكبار ليشاركوهم متعتهم (بيرتون ،١٩٦٦، ص١٠١) .

إن من يتتبع التمثيل في المدرسة الإبتدائية تطالعه ملاحظات ثلاث :.

١. التنوع الواسع أكثر من ذي قبل في أنواع النشاط التمثيلي ولذا يبدو الميل الى التخصص في نوع منها كالتمثيل الصامت مثلاً أو عمل المسرحيات من القصص .

٢. تبدو بين التلاميذ الرغبة في أن يعملوا في مجموعات لا كفصل كامل .

٣. اتضاح الفرق بين أستعمال التمثيل كأسلوب تعليمي وبين ادراكه على أنه قائم بذاته ، ولو أن هذه التفرقة يدركها المعلم أكثر من التلامذه (بيرتون ، ١٩٦٦، ص٤٩) ومن خلال التمثيل يتعلم التلامذة التقنيات الأساسية للعمل الدرامي فالتلامذه بأنفسهم أوبمعاونة المعلم يتوقع منهم ايجاد اشكال مناسبة للتمثيل أي أن عليهم العمل ضمن مواقف وسياقات محددة للتغلب على العشوائية والفوضى . اننا نتوقع من التلميذ أن يتعلم

العمليات الأساسية في العمل الدرامي ليعبر عن مشاعره وافكاره بسبب الرغبة والأهتمام كي يتمكن من أن ينظم ويستخدم وسائل متعددة كالحركة والحوار والصوت والفضاء (العتبي ، ١٩٩٦، ص٣٤) .

رابعاً : المسرح المدرسي :-

تتعدى أهمية التربية الفنية حدود تعليم المجالات التشكيلية والمهارات الفنية أو إنتاج لوحات جميلة الى نطاق أوسع وأرحب ، يتمثل في الجوانب التربوية والعمليات التي تؤثر تأثيراً مباشراً في سلوك المتعلم وتسهم في تنمية شخصيته وفقا لأهداف التربية الفنية التي تنبثق أساساً من الأهداف العامة للتربية فهي وسيلة من الوسائل التي يتم عن طريقها تربية المتعلمين وتوجيههم نحو الصالح العام والسلوك التربوي المطلوب فالهدف ليس ممارسة الأعمال الفنية حسب ، أو تعلم المهارات فقط بل تعديل في السلوك من خلال تلك الممارسة ، إن الفن أحد وسائل المعرفة ولاتقل قيمته للإنسان عن عالم الفلسفة والعلم ، وفهم الفن وأدراك دوره في تأريخ الإنسانية بوصفه وسيلة للمعرفه موازيه لغيرها من الوسائل التي يستطيع الإنسان بها فَهمَ بيئته وتعّرفها (الجراح ، ٢٠٠٩، ص٣٨) .

فالفن هو الصورة الحية الصادقة عن حياة الشعوب ويعبر عن تقاليدها وعقائدها وعاداتها وهو المرآة الصادقة التي تتجلى بها نهضة الأمم وحضارتها (الجبوري وآخرون ، ١٩٩٤ ، ص٤١).

ويعد المسرح أبا الفنون ، لأنه في ضوء نظريته العامة نشأت فنون الموسيقى والغناء والرقص والتمثيل والأوبرا والفن التشكيلي ، ولايمكن فهم كل فن من هذهِ الفنون على حده الا إذا تم الرجوع الى الفن الأب المسرح (عثمان ، ١٩٦٦، ص١٦).

والمسرح يعد من أقرب الفنون المحببة إلى نفوس الأطفال لتعاطفهم المباشر مع كل مايجري فوق خشبته ، وليس غريباً أن يكون حب الطفل للمسرح شديداً فالمسرح وسيط باهر من وسائط الثقافة ، ففيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى وفيه الجمال والحقيقة ، فبهذا كله يعد المسرح أكثر الوسائط الثقافية تأثيراً على المتلقي والطفل هو أشد المخلوقات تأثيراً وإنفعالاً ، وأن كان له عالمه الخاص المليء بالنشاط والحركة فيمكن وصف المسرح بأنه الوسيط المناسب المتوافق مع مزاج الطفل وطبيعته (يوسف ، ٢٠٠٧، ص٢٦) .

كما أن المسرح يتفق مع طريقة الأطفال في التفكير لأنه يوجد أمامهم الأحداث والشخصيات والأماكن وهو في هذا يفوق الكتاب والإذاعة والتلفزيون والسينما ، فإذا كان الكتاب يقدم صوراً مكتوبة أو مرسومة والإذاعة تقدم صوراً مسموعة والتلفزيون والسينما يقدمان صوراً مرئية مسموعة ، فإن المسرح يقدم صوراً واقعية حية ناطقة محسوسة وملموسة مرئية مسموعة كإنما تحدث أمام الاطفال في عالم الحقيقة (رضوان وأحمد ، ٢٠٠٠، ص٢٤) .

ولما كانت العملية التربوية عملية إنسانية من خلالها يسعى المجتمع الى بناء وتنمية أفراده بإكسابهم أنماط المعرفة والمهارات والامكانيات والقدرات التي تمكنهم من الإسهام في صنع الحياة في المجتمع . فإن للنشاطات المدرسيه دوراً مهماً في ذلك (الجراج ، ٢٠٠٩، ص٣٥)

وقد يكون النشاط المدرسي امتداداً للمواد الدراسية نفسها ، كما أنه قد يكون مستقلاً عنها تماماً ، ومن المفيد أن ينسق معها لتجنب التكرار غير المفيد فضلاً عن ذلك فإن الخبرات والاهتمامات التي يكتسبها المتعلمون في أحد المجالين يجب أن يستخدم في المجال الآخر (ريان ، ١٩٨٤، ص٧٥) .

إن النشاط المدرسي يتميز بخاصية فريدة هي قدرته على استيعاب معظم جوانب المعرفة المتعلقة بالتعليم.فضلاً عن قدرته في تحفيز وتنمية الحس الجمالي والذوق الفني لدى النشىء إذ يمكن أن يتخذ بؤرة (معرفية) واستقطاباً ذوقياً في الوقت نفسه (مهدي ،١٩٨٥، ص١٢).

لقد صار المسرح المدرسي نشاطاً فنياً داخل المؤسسات التربوية وقد عد المسرح المدرسي في التربية الحديثه نشاطاً تربوياً مكملاً للكتاب والنشاطات الآخرى في المدرسة وكذلك اسلوباً لعرض المنهج المدرسي (هارف ، ٢٠٠٨، ص١٢) .

هذا من جانب ومن جانب آخر فإن عملية التعليم والتربية لم تكن في أي عصر بعيدة عن التغيرات والتطورات التي تحدث داخل المجتمع ، فالتغيير الإجتماعي والكم الهائل من المعلومات والتطورات التكنولوجية الحديثة هي سمات هذا القرن ، وهذا يعني أن القيم التربوية والعادات والتقاليد الاجتماعية ستكون معرضة للتغير والتبديل أكثرمن مرة في حياة المتعلم لذلك أصبح مطلوباً من المدرسة أن توفر وتهيء للمتعلم معلومات كافية

وكاملة بحسب متطلبات كل مرحلة وأن تغرس القيم التربوية الحميدة في المجتمع الذي يعيش فيه المتعلمون ، فالمسرح المدرسي اكثر الوسائل التعليمية قدرة على مواكبة هذا التطور عندما يحقق الأهداف الإجتماعية والأخلاقية والجمالية في مجتمع متغير يُسهم الى حد كبير في مساعدة المتعلمين على العيش داخل المجتمع والتكيف معه وهو ايضاً قادرٌ على إعداد جيل يعبر عن رأيه وذاته وحريته لتؤهله الى تحمل المسؤوليات الملقاة على عاتقه في المستقبل (ابو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨، ص٩٨) .

كما أن المسرح المدرسي يعد النواة الاولى التي رفدت الحركة المسرحية بكوادر فنية مهمة نقلت هذا الفن الى درجة عالية من التطور والأزدهار وأقرب مثال لنا رواد المسرح العراقي وفنانوه الكبار الذين ظهرت مواهبهم وقدراتهم خلال الممارسات الفنية داخل المدرسة فهم يشيرون بإستمرار الى فضل هذه البدايات في توجههم اللاحق (عبد الرزاق ، وعوني ١٩٨٠، ص٥٠) ، حتى أصبحوا علامات مهمة في تاريخ الحركة المسرحية في العراق التي عرفت بأنها وثيقة الأرتباط بالحياة الأجتماعية المتطلعة الى التقدم (نخبة ، ١٩٨٥، ص٤٧٢) .

يعد المسرح المدرسي مؤشرا جيدا لتأثير التربية الفنية بشكل عام وما يتصوره المرء عن فاعليتها وما يكتسبه التلميذ في التطبيق العملي ، وتؤكد جميع الدراسات على تقييم العروض التمثيلية ، إذ إن المشاركة الفعالة للتلميذ خلال التحضير والتدريب والعرض تغني الجوانب الفنية الأخرى لديه ، وتعطي الدليل على ان التلميذ يثرى فيها فنيا فهي تنمي التذوق الموسيقي وتطور الروح التشكيلية ، كما ان التلميذ يختبر قدرته على الغناء وتعرف على صوته وقدرة جسمه كذلك القدرة على التخيل والتركيز والاسترخاء ، الى جانب تنمية الحس المعماري لديه ، مما يكون له الأثر الفعال في تنمية ميول التلاميذ والاستخدام المثمر لأوقات فراغهم (كرومي ، ٢٠٠٦ ، ص١٠٣).

ووفقاً للتعريفات التي وردت في الفصل الاول عن مفهوم المسرح المدرسي الذي تناوله الكثير من الباحثين والمؤلفين والتي أحاطت بشكل علمي دقيق بمفهوم المسرح المدرسي ، فقد تبين أن المسرح المدرسي يرتكز على عدة مرتكزات يمكن أن تسهم أسهاماً كبيراً في إنجاح هذا النشاط وديمومته وصولاً الى تحقيق الأهداف التربوية التي تؤديها المدرسة في المرحلة الأبتدائيه . وهذه المرتكزات هي :.

١ : مكان العرض المسرحي :.

إن المسرح بمعناه المكاني أو الجغرافي يعني تلك المساحة التي لها علاقة بالمشاهدين الذين يقدم لهم العروض من جهة ، وبما يعرض عليهم من جهة أخرى ، ولقد اتخذ المسرح عبر المجتمعات المختلفة والازمنة المتعددة اشكالاً مختلفة تحددت بنقطتين مهمتين ، الأولى بماذا يقدم وكيف يقدم ، والثانية بفن العمارة والفن التشكيلي بصورة عامة ، لذا نرى أن الشكل أو طراز ذلك العصر وجد في الوقت نفسه طبيعة العصر ذاته ، الى جانب أن الوظيفة الإجتماعية للمسرح هي الأخرى حددت مكانه بالنسبة للمدينه ، أما المسرح المدرسي فقد أخذ شكله من بعض سمات تلك المسارح على إختلاف تطوراتها وعمل المخرجون والمعماريون على تكييفها لتكون مناسبة لمكان العمل والعاملين فيها ، وكل مرحلة من مراحل التمثيل هي الأخرى ضمت شكلاً معمارياً للمسرح (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٨٧) .

لذلك يعد المسرح المدرسي إحدى الكيانات المادية المهمة في المدرسة ، وبما أنه من النادر وجود مسرح في الأطار المعماري للمدرسة ، لذا أصبح من الضروري التفكير في خطه عملية تجعل من المدرسة مسرحاً للتلاميذ يمارسون فيه هواياتهم المحببة لديهم (النواصره ، ٢٠١٠، ص٥٤) .

ففي المرحلة الأبتدائية يجب التمييز بين مكان التمثيل واللعب ومكان المشاهدة وإن كان التمييز فيما بينهم صعب التحديد والتشخيص ، ففي بعض العروض يتحول الصف الى قاعة فيها منصة صغيرة تصلح مكاناً تقدم عليه العروض وتكون الرحلات مكان جلوس المشاهدين وأحياناً أخرى يتخذ من المدرسة بأجمعها او باحتها مكان للتمثيل (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٨٨) .

ويمكن تقديم العروض المسرحية في احدى الأماكن الآتية :

أ. قاعة المدرسة (مسرح المدرسة) .

ب. فناء المدرسة أو الحديقة أو الساحة .

ج. قاعة الصف (في داخل غرفة الصف)

(عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٣، ص٣٣) .

أ. مسرح المدرسة : .

يتم تقديم العرض المسرحي في مسرح المدرسة ذلك المسرح الذي يتم إنشاؤه في المدرسة من أجل تقديم العروض المسرحية المختلفة فيه ، وهو عبارة عن قاعة كبيرة قادرة على استيعاب اعداداً كبيرة من التلاميذ ، وتتميز تلك القاعة بوجود منصة فيها أي خشبة المسرح . وهو المكان الذي يؤدي الممثلون من التلاميذ أو غيرهم الأحداث والمواقف عليه (عفانة وأحمد ، ٢٠٠٨، ص١٢١) .

وتكتمل لمسرح المدرسة شروط العرض من إضاءة وديكور وقد تدعى الفرق المسرحية المختلفة للتمثيل على هذا المسرح ويتباين المشاهدون مابين تلاميذ وأساتذة وأولياء أمور وجمهور من المجتمع المحيط (العناني ، ٢٠٠٢، ص٢٤٣) .

ب . فناء المدرسة (ساحة المدرسة) أو الحديقة (الهواء الطلق) :.

. فناء المدرسة (ساحة المدرسة) :. ويتضمن فناء المدرسة المكان المخصص للتلاميذ والذي فيه يتم الطابور الصباحي للتلاميذ ، ومعظم المدارس تتضمن هذه الساحة والتي فيها منصة يقف عليها قائد النشاط الصباحي والتي تتمييز بعلوها عن سطح الأرض فهي أنسب مكان يمكن تقديم العرض المسرحي عليها لتلاميذ المدرسة كافة أو جزء منهم ، ويجب على أدارة المدرسة عند تجهيز المنصة أن ترتفع عن سطح الأرض بمقدار (٧٠ .١٢٠) سم إن أمكن لتتاح الرؤية لجميع التلاميذ من الأماكن المختلفة البعيدة والقريبة (عفانة وأحمد ، ٢٠٠٨، ص١١٩) .

إن شكل العرض المسرحي في فناء المدرسة يمكن أن يأخذ شكل حلقة على الأرض والجدران التي تحدد المكان هي الأجساد البشرية والسقف هو القبة السماوية والفراغ اللانهائي والعلاقة في هذا الشكل شديدة القرب بين كلا الطرفين المؤدي والمتلقي ، ويمكن للجمهور أن يأخذ أشكال مختلفة كحدوة الحصان أو نصف دائرة حول مكان التمثيل وكذلك هناك المسرح البسيط أو مسرح المصطبة وهو عبارة عن منصة مرفوعة وله ستارة خلفية يستريح الممثلون أو يختفون وراءها عن أعين المشاهدين الذين يجلسون أمام المنصة أو يحيطون بها من ثلاث نواح (نجلة ، ٢٠٠٤، ص١٠٣) .

. حديقة المدرسة : . يمكن إستغلال حديقة المدرسة لتقديم العرض المسرحي فيها ، من خلال إقامة منصة مرتفعة فيها لتحل محل المسرح أو نموذج يحاكيه ويجلس التلاميذ أمام هذه المنصة وحولها كي يشاهدوا العرض المسرحي المقدم لهم ، وتتم التجهيزات

لذلك بشكل مبسط بعيداً عن التجهيزات المكلفة والتعقيدات الفنية التي تحتاج الى إمكانات باهظة لاتتوافر في معظم مدارسنا اليوم بسبب قلة الموارد المالية المتاحة (عفانة وأحمد ، ٢٠٠٨، ص١٢٠) .

ويرى (كارل النزويرث) أنَّ إخراج مسرحية لتمثَّل على منصة من نوع الحلقة يجلس حولها المتفرجون لايحتاج تمثيلها إلى أية مناظر على الإطلاق وعلى مصور المناظر أن يعتمد كلياً على الأثاث والملابس ليوحي بالمكان وبالعصر أما حالة المنصة إذ يجلس المتفرجون على ثلاث جهات فقط فيستطيع مصمم المناظر إستعمال قليل من المناظر ، ويمكن الأعتماد على الخلفية الطبيعية للحديقة إذ الخضرة والأشجار والمناظر الجميلة (نجلة ، ٢٠٠٤، ص١٠٣) .

ويتميز العرض المسرحي المقدم في الحديقة المدرسية بالمناظر الجميلة الطبيعية الحقيقية بدلاً عن الخلفيات المرسومة . ويكون هنا للحديقة التأثير النفسي الجيد لدى التلاميذ من تنسيقها وجمالها الخلاب وألوانها وزهورها التي تبعث الراحة والأطمئنان والجو الشاعري الرومانسي الجميل فكيف إذا كان العرض المسرحي المقدم في المساء وأوضيأت تلك الحديقة بمصابيح متنوعة ذات الوان متعددة في ممرات الحديقة فهذا حقيقة يعطي العرض المسرحي والمكان الذي يجلس فيه التلاميذ جوٌ مميزٌ مما يحدث تأثيراً رائعاً لاحدود له (عفانة وأحمد ، ٢٠٠٨، ص ١٢٠).

ج . قاعة الصف (داخل غرفة الصف) :.

وفيه يتخذ الصف مكاناً ، والتلاميذ ممثلين ومتلقين والموضوعات التعليمية والبيئية محاوراً وأفكاراً ، والحقيقة أن التمثيل يبدأ من سن مبكرة من حياة الطفل إنه يبدأ في البيت ويجري في غرفة الصف بطريقة مرتجلة وعن طريق اللعب الدرامي والحركة والرقص والتمثيل الصامت وعن طريق الإرتجال بعمل قصص من تأليفهم وتمثيلها في غرفة الصف ويستطيع المعلم هنا إستخدام الكتل الخشبية في الغرفة تمهيداً لإستخدام المسرح في تمثيل القصص ، ويعتمد في مسرح الصف على المناخ داخله ليكون مواد صالحة لتشكيل عمل مسرحي (العناني ، ٢٠٠٢، ص٢٤٢) .

إن القاعات الدراسية (غرف الصفوف) هي مكان تنمية الأطفال وفيها تتفتح شخصية الطفل وتزدهر ويمكن عمل مسرحيات من القصص أو من تجارب مع أصالة في تصور الشخصيات والحوار (موسى وآخرون ، ١٩٩٢، ص١٠) .

وبذلك يستطيع المعلم استخدام غرفة الصف بعد ترتيب اثاثها من قبل الأطفال لأنهم يستجيبون لذلك بهمة ونشاط وفرح ، وعلى المعلم أن يُعلم الأطفال نقل الأثاث بهدوء ، بواسطة الطلب من الأطفال التمثيل على أن الأثاث هو قطع من الزجاج يجب أن تنقل بهدوء حتى لاتتكسر أي يجب الحفاظ عليها من الكسر أو التخريب والتحكم في مساحة المكان ضروري لأنجاح اللعبة المسرحية (أبو حجلة ، ١٩٨٥، ص٩٧) . وكذلك بإعادة ترتيب أثاث حجرة الدراسة بضم المناضد الى جوار بعضها أو وضعها فوق بعضها بما يتلاءم والديكور المطلوب للمسرحية ويمكن استغلال الاثاث الموجود بحجرة مدير المدرسة أو حجرة المدرسين إذا كان الديكور يتطلب ذلك (أحمد ، ٢٠٠٩، ص١٧١).

ويؤكد (حسين على هارف) في كتابه (نحو مسرح صفي) أن المسرح الصفي هو جزء من المسرح المدرسي فهو يتحقق في ظله وفي إطاره وتحت خيمته مشتركاً معه في تلك الحاضنة الرئيسة لكليهما الا وهي المدرسة (هارف ، ٢٠١٠، ص١٢).

وبذلك فإن المسرح الصفي يهدف الى زج المشاركين (التلاميذ) في تجربة مسرحية النصوص أو الموقف أو المواد الدراسية بطريقة ارتجالية وتلقائية وجماعية تحت أشراف وقيادة (موجه) أو(مدرب) هو المعلم بهدف تحقيق أهداف تربوية ونفسية وتعليمية وفنية (هارف ، ٢٠١٠، ص٢٨) .

٢ : الجمهور :-

إن التطلع إلى فن مسرحي للأطفال لابد وأن يستهدف من خلاله إيجاد مجموعة من المتفرجين من الأجيال الجديدة هم نواة المستقبل ، فالأطفال يولدون بملكة فنية فطرية ، فهم تواقون الى التذوق الفني منذ نعومة اظافرهم ، شغوفون بتعرف أسرار الحياة (يوسف ، ٢٠٠٧،ص٢٤) .

وهناك دراسات وآراء لباحثين تثبت أن مايقدم للطفل المشاهد يجب أن يكون ملاءماً لسنه وقد دلت الدراسات النفسية على أن الأطفال يحاولون التهرب من الأعمال المسرحية

التي تعلوا مستواهم ، والمواد التعليمية التي تناسب الأطفال يكون لها معنى في إذهانهم وتساعدهم على تنمية معلوماتهم وزيادة خبراتهم وتحقيق الكثير من الأهداف التي أهمها إحداث نمو وتطور في شخصياتهم في الأتجاه المرغوب (مرعي، ١٩٩٢، ص٢٠).

فلهذا نرى تفاوت السن بين المتفرجين يسبب أعظم المشاكل فيما يتعلق بإختيار المسرحيات.فما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدو غير مناسب من سن الحادي عشرة ومايهز مشاعر الأطفال في سن الحادية عشرة يثير فزع وخوف الأطفال في الخامسة وإختيار مسرحية تناسب الفئتين يتطلب تعديلاً في نص المسرحيه وإخراجها (أبو معال ١٩٨٤ ، ص٥٤) .

وبسبب إختلاف حاجات وميول ودوافع الأطفال في مراحل نموهم توصل التربويون الى تحديد عام لنمو الأطفال وقد أوجزوه بمراحل تأخذ صفة التراتبية على الشكل الأتي:

أ- مرحلة الواقعية والخيال المحدود : وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث الى خمس سنوات .

ب- مرحلة الخيال المنطلق : وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست الى ثماني سنوات .

ت- مرحلة البطولة : وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين تسع الى أثنتي عشرة سنة.

ث- مرحلة المثالية : وتشمل الأفراد الذين تتراوح أعمارهم بين أثنتي عشر سنة الى خمس عشرة سنة .

(الهيتي ، ١٩٨٦، ص١٧) .

ومن هنا يمكن تقسيم جمهور التلاميذ المستفيد من المسرح المدرسي في المرحلة الإبتدائيه الى :.

. مرحلة الخيال المنطلق (٦. ٨سنوات) .

في هذه المرحله يكون الطفل قد أجتاز فترة تعرّف محيطه وأنطلق الى عالم أرحب فيه شيء من الاستقلالية عن الوالدين وزيادة الثقة بنفسه (مرعي ، ١٩٩٢، ص٢٤) .

وإن القصص الخرافية تكون مادة خلابة للمسرحيات في هذه المرحلة فالمرايا السحرية والأقزام ومصباح علاء الدين . عادة تنمي عقول الأطفال في سن السادسة والسابعة والثامنة (وارد ،١٩٨٦، ص١٤٧) .

. مرحلة البطولة (٩. ١٢) .

يبدأ الطفل في هذه المرحلة بالانشغال في عالم الخيال الى عالم أكثر واقعية ، فيتكون لديه الاستعداد لمعرفة المفاهيم المعقدة ويصبح في ذات الوقت لديه القدرة على تحمل المسؤولية والتحكم في إنفعالاته أكثر من السابق (مرعي ، ١٩٩٢، ص٢٥) .

تقول (وينفريد وارد) إذا سألنا طفلاً في العاشرة أو الحادية عشرة عن نوع المسرحية التي شاهدها لأجاب على الفور "مسرحية مثيرة" ، إن اهتمامه ينصب على الحكاية وماتشمل عليه من أحداث وما فيها من تشويق ، وتثير حماسة الأبطال الذين يقومون بأعمال جريئة ، ويتحاشون الأخطار قي أحرج اللحظات ، ويحب الضحك ، وخاصة على الشخصية الجبانة أو الغبية وأشد مايستهويه هي المسرحية الطويلة ذات المناظر الكثيرة التي يمتزج الخيال بالحقيقة وتنتهي بإنتصار البطل ويلقي الشرير وبال أعماله ، ويجب أن يرى الشرير العقاب الذي ينزل به (وارد ، ١٩٨٦، ص١٤٨) .

والأطفال في هذا السن أكثر صلاحية واستعداداً لمشاهدة المسرح بوصفه وسيلةً تعبير فنية فيمكنكم متابعة المسرحية الأكثر تركيباً ، والحوادث الأكثر تشابكاً ، إذ تتحقق الى حد ما رؤية واضحة لما يحدث على المسرح (الهيتي ، ١٩٨٦، ص٤١) .

هذا من جانب ومن جانب آخر فإن بعض كتاب المسرح المدرسي وصف جمهور التلاميذ المستفيد من المسرح المدرسي ، يمكن أن يكون في مرحله واحدة وهي :.

. مرحلة الخيال (من سن ٦ – ١٢سنة) :

وتكون المسرحيات المقدمة لهذه المرحلة ذات فكرة بسيطة ويغلب عليها الخيال وهناك أمثلة كثيرة لمسرحيات تربوية وأدبية ، وهي تربي في الأطفال إحترام الأخرين وعدم تحقيرهم والأستهزاء بقدراتهم (شواهين وآخرون ، ٢٠٠٩، ص١٠) (خليفة ، ٢٠٠٧، ص١٧) .

وكثيراً ما نجد المشاهدين في أثناء العرض المسرحي وتطور أحداثه قد تصورا أنفسهم أمام مشهد حقيقي من مشاهد الحياة ، وينسون أنهم يجلسون في مسرح أمام عمل

تمثيلي فوجود الممثلين أنفسهم يتحركون ويتحاورون وينفعلون ويتأثرون بالأحداث على خشبة المسرح يوحي إلى المشاهد بأن مايحدث أمامه شريحة حقيقية من شرائح الحياة المحيطة به . إن إستخدام المؤثرات الصوتية يوهم المشاهد بواقعية الأحداث كما يساعد على معايشة هذه الأحداث ، فتغير المناظر من مشهد إلى آخر ، وكذلك تغيير الأزياء كل ذلك يجعل المشاهد قد توهم نفسهُ أمام أحداث حقيقية ، وتأكيداً لذلك نرى بعض المشاهدين يتدخل في المسرحية فيحذر ممثل من مكر ممثل آخر على خشبة المسرح متصوراً أن الأحداث حقيقية وليست تمثيلاً (حمد ،٢٠٠٨، ص٥٠) .

ومن هنا نشير الى أهمية مشاركة الطفل في العمل المسرحي مؤدياً أو متفرجاً مشاركة إيجابية ، فالعرض المسرحي كي يتحول الى تجربة غنية لابد أن يصبح المتفرج جزءاً منه . بمعنى أن يتم التفاعل بين المتفرج ومايعرض على خشبة المسرح فالاستمتاع هنا يكون بالتفكير فيما يشاهد ويمثل . ويمكن أن يتم ذلك من خلال مشاركة الأطفال المتفرجين الممثلين في النداء على شخصية ما . أو إجابة سؤال أو المشاركة بالغناء كل هذا يساعد على جعل الطفل عنصراً أيجابياً فعالاً في العرض المسرحي (يوسف ، ٢٠٠٧، ص٣٠) .

كما ينبغي التنبه على أن الاطفال عندما يكونوا جمهوراً وتسيطر عليهم انفعالات توحدهم لا يتحلون – بحكم طبيعتهم – بدرجة من الانضباط مثلما هي درجة انضباط والتزام الكبار ازاء مشاهدة العرض المسرحي ؛ لان الطفل عادة يميل للحركة والتعبير عن ذاته بعفوية ، ويضجر من التقيد بمقعده في مكان العرض المسرحي ، ويضجر من السكون والسكوت لمدة طويلة ، لذا يفضل أن يكون طول زمن العرض بحسب الفئة العمرية فمثلا في المرحلة الإبتدائية يكون الاطفال بعمر (٦ – ١٢) سنوات ، فالاطفال بعمر (٦ – ٩) سنوات ينبغي العرض المسرحي الموجه اليهم لا تزيد مدته (١٥ – ٢٥) دقيقة والاطفال بعمر (٩ – ١٢) سنة من (٢٥ – ٣٠) دقيقة (المهدي وحبيب ، ٢٠١٠ ، ص٥٩) .

ويصبح الطفل المتذوق للمسرح ينظر الى المسرح بوصفه وسيلة للصراع من أجل حياة أفضل بدلاً من وصف المسرح وسيلة تسلية ووسيلة للهروب من البيئة التي يعيش فيها ، وبقدر ما تعود الطفل على مشاهدة المسرحيات التي تجسد الخير والشر والبطولة

والجبن نستطيع تأسيس قاعدة لدى الأطفال تجعلهم ينبذون الفن الهابط ويطالبون بمستوى رفيع وجيد (قشوه ، ٢٠٠٦، ص٣٦) .

إذ يعمل المسرح بوصفه وسيطاً ترفيهياً يملك كثيراً من عوامل الجذب والتشويق ، ومن خلال التلاحم المباشر مابين العرض والطفل المشاهد الذي يستمتع بالانتصار الفوري لكل تلك القيم والمبادىء التي يتمناها ويحملها بطله في صراعه ضد كل تلك القوى التي تمثل كل الشر من وجهة نظر الطفل ، يعمل المسرح هنا على تأكيد قيم الخير والعدل والأمان التي يحتاجها الطفل ليتجاوز إحساسه بالعجز والضعف في عالم يسيطر عليه الكبار (حسين، ٢٠٠٩، ص١٧٦) .

إن هذه الدلالات على أهمية مشاركة الطفل متفرجاً أو مؤدياً لها الأثر الكبير في العملية التعليمية فقد أعد القائمون على العملية التعليمية المسرح المدرسي وسيلة لخلق المواطن الصالح ، فهو النشاط الإبداعي الذي يفي بإحتياجات النشىء والأطفال من بدايات التعليم الى الجامعات ، بخاصة أن المسرح المدرسي يتضح دوره الأكثر فاعلية على الأطفال لأنتشاره في كل مدرسة بالمدينة أو القرية ، فالأطفال جميعهم تشارك وتشاهد المسرح في الصف أو في المدرسة ، هذا الأنتشار ولد تأثيراً حقيقياً لحب الأطفال للمسرح أكثرمن تأثير مسرح الطفل الذي يركز عروضه في العاصمة (يوسف ، ٢٠٠٧، ص١٢).

٣ : <u>موضوعات النص المسرحي</u> :-

إن الأطفال يغلب عليهم طابع الإندماج والمسرح بخصائصه الدرامية يساعدهم على هذا لأنه يريهم الحوادث أمامهم ، في أماكنها وبأشخاصها فضلاً عن مناظره وديكوراته واضاءته الساحرة .التي تتعاون جميعاً في نقل الطفل الى العالم الذي يسعده أن يعيش فيه.أي أن عوامل الإيهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل الإيهامي وموقفه الإندماجي وحالات التعاطف الدرامي على أن تتصل به الى قمة المتعة والإنفعال والتأثر إذا أحسن الربط بينها وروعيت الخصائص التربوية والسيكولوجية والفنية المختلفة فضلاً عن خصائص المسرح بوصفه وسيطاً يقدم للأطفال لوناً من أدبهم على صورة نص مسرحي جيد (نجيب ، ١٩٨٦، ص١٦٤) .

إن المسرحية التي تحمل المتعة للطفل هي مسرحية ذات قيمة شأنها شأن المسرحية التي تحمل قيماً تربوية وأخلاقية ، وهذا يعني أن فن المسرح بما فيه من فنون يقدم فوائد شاملة للطفل ، إذا استطاع الكاتب أن يوظف القيم فنياً داخل الحكاية وأن يعتمد المتعة أساساً وضرورة في المسرحية فإنه بذلك يحقق أهدافاً مهمة (الخواجة ، ٢٠٠٩، ص٣٧).

وهنالك أشكالٌ كثيرة للنص المسرحي إذ إن المشرف الفني يختار أحدها لكي ينفذه مع التلاميذ في المدرسة ولكن طبيعة الأهداف التي يريد تحقيقها المشرف تحتم إختيار النص المناسب ، إن المشرف الفني في المسرح المدرسي عندما يختار نص مسرحي فأنه محدد بمجالين هي مسرحة القصة ومسرحة المناهج (العناني ، ٢٠٠٢، ص٢٤٣) .

أ. مسرحة القصة :.

القصه من أحب الوان الأدب الى القراء ، ومن أقربها الى نفوسهم وتعد من خير الوسائل لتدريب الأطفال على التعبير ؛ لأنهم يميلون بفطرتهم اليه ، ولايملون من سماعها في أي وقت إذا تضمنت الشروط المناسبة من حيث الأثارة والتشويق والخيال والطرافة وملاءمة الفكر واللغة والمغزى الخلقي أو الفكري أو الإجتماعي وسن الأطفال فإذا أكتملت مثل تلك العناصر تصبح لوناً أدبياً شائعاً وهادفاً (أبو مغلي وآخرون ، ١٩٩٢، ص٥١) .

إن الأطفال بإطلاعهم على القصص يكونوا قد شخصوا أبعاد الزمان والمكان إذ من خلال القصص يستطيعون تلمس حقائق الماضي وقيمه وأفكاره ومعارفه ، فضلاً عن حقائق الحاضر الذي يعيشون فيه ، وما القصة الممسرحة سوى وسيلة لتقديم ذلك بطريقة فنية تجعل الأطفال يأنسون بها وبأحداثها وتكون لهم مصدراً من مصادر الإثارة والمتعة والبهجة والفرح كما يمكن عن طريق تمثيل القصة غرس قيم كثيرة في نفوس الأطفال كالشجاعة والصدق والجمال ، ويمكن للمعلم في هذه الحالة أن يسمح لكل تلميذ أن يقوم بدور البطولة وبهذا تكون الفرصة كافية أمام التلميذ لكي يتقمص شخصية البطل الشجاع ومن ثم لايلبث هذا السلوك الشجاع أن يلتبس الشخصية الفردية ويصبح جزءاً لايتجزأ من كيان التلميذ النفسي والعقلي ويصير سلوكاً في حياته العامة (مرعي ، ١٩٩٢، ص٢٨) .

وتتسم الحكايات والحدوتة الشعبية بالبساطة المحببة ، وتمثل الأحاسيس الفطرية لدى الإنسان ، وجمهور الأطفال يقبلون عليها في شوق ولهفة ، إذ هي تمنحهم متعة مابعدها متعة وتلبي الكثير من إحتياجاتهم للنمو العقلي والنفسي ، وتيسر لهم سبل النضج الوجداني ومنذ وقت مبكر أستثمر الكتاب حكايات التراث الشعبي عالمياً وعربياً في وضع مسرحيات للأطفال وتوظيف التراث الشعبي في المسرح لايعني إعداد الحكايات والحواديت مسرحياً بشكل مباشر حسب وأنما من الممكن أن نستوحي من التراث أعمالاً ليست منه لكنها تنتهي اليه وتسير على منواله ، إن البعض يكتب الأعمال التراثية بعد أن يلبسها ثوباً جديداً ويضمنها وجهة نظر قد تكون عصرية وحديثه كأن يعثر طفل معاصر على مصباح علاء الدين ، كما إستفاد البعض من أطار الف ليلة (شهريار وشهرزاد) والسندباد وبذلك بجانب بعض المقاطع من السير الشعبية والنوادر والطرائف مثال ذلك أشتهر جحا بوصفه بطلاً للعديد من الأعمال ، إن التراث كنز لنا أن نأخذ منه شريطة أن يكون ذلك بقدر وبحذر وبدراسة متأنية حتى لانفسده على أطفالنا (عبد التواب ، ١٩٩٢، ص١٢٢.١٢٦. ١٢٧) .

ب . مسرحة المناهج :.

فضلاً عن كون العمل المسرحي يساعد التلامذة على توثيق الروابط بين كل فرد والآخر ويصعد روح التعاون والعمل الجماعي وينمي ويطور العمل الفردي الإبداعي ، الإ أنه بات وسيلة من وسائل الأيضاح التي تستغل في التعليم في مراحل الدراسة الإبتدائية (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٣، ص٤٨) ، فلم يعد المسرح المدرسي شكلاً من أشكال الرفاهية ، بل أصبح حاجة ملحة تفرض حضورها على الإنسان وفقاً لحاجاته النفسية والذهنية والبدنية ، إذ يعد المسرح المدرسي عاملاً مهماً في تطور المجتمعات وعلامه بارزة على رقيها وتقدمها ولم يعد المسرح المدرسي مجرد نشاط لغايات جمالية حسب ، بل صار وسيلة لدعم العملية التربوية وكشف عن إمكانيات التلامذة وتلبية إحتياجاتها ، فظهرت المسارح المدرسية وظهرت برامج مسرحة المناهج التي أثبتت نجاحها في مختلف الدول التي دخلتها (الجراح ، ٢٠٠٩، ص١٨).

ومن هذه الدول بريطانيا والمانيا وفرنسا فقد إستفادت من المسرح المدرسي بوصفه نشاطاً يخدم خبرات الطفل ويثريها ، فهناك من عد المسرح من المقررات الدراسية ،

وليس نشاطاً فقط ، وخصص له الحصص المعروفة بحصص الدراما ومنهم من أستخدم المسرح المدرسي بوصفه وسيلة للتدريس من خلال مسرحة المناهج وتدريسها بالمسرح (حمد ، ٢٠٠٨، ص١٧) .

وبالنسبة لموضوعات المسرح المدرسي التي تقوم أصلاً على مسرحة المناهج أو موضوعات معينة من المقررات وبخاصة تلك التي تتسم بشيء من الجفاف ، فقد أثبتت التجارب إن التعليم بالخبرة المباشرة أو التعليم من خلال العمل يؤدي الى نتائج أفضل بكثير من تلقين الأفكار والمعلومات وقياس تمكن التلميذ ونجاحه بقدرته على استعادتها (حفظها) ، وهذا سيكون الشكل المسرحي مجرد وسيلة مختلفة لتقديم المعلومات ذاتها التي تدرس للأطفال في غرفة الدراسة ، ولكنها وسيلة محببة لما فيها من تشويق وقدرة على التجسيد وربما التبسيط فيكون المسرح هنا بمثابة وسيلة إيضاح لكنها وسيلة حية ، مقنعة بالعمل ، وتؤدي وظائف تربوية وأخلاقية وتدريبية متنوعه (عبد الله ، ٢٠٠٠، ص٥٤) .

ومن هنا رأى القائمون على الأجهزة التعليمية الأهتمام بالمسرح المدرسي فإذا كان التعليم معاناة ، فقد أصبح للمسرح المدرسي دور كبير لأيجاد طعم جديد ورغبة في جعل المدرسة أقل مدرسية قدر الأمكان في إعادة ترتيب أوراق العملية التعليمية بشكل أكثر تكاملاً وهذا الدور الجديد للمسرح المدرسي قد بدأ مع النظريات الجديدة في التربية الحديثة التي قلبت الدور التقليدي للمعلم والمدرسة (يوسف ، ٢٠٠٧، ص١١) .

وهذا ما تؤكده (ونفريد وارد) إذ تقول أن المسرح هو أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب أهتدت اليه عبقرية الأنسان لأن دروسه لاتلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة ، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس وتصل مباشرة الى قلوب الأطفال التي تعد أنسب وعاء لهذه الدروس ، أن كتب الأخلاق لايتعدى تأثيرها العقل وقلما تصل اليه بعد رحلتها الطويلة الباهته ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من المسرح فإنها لاتتوقف في منتصف الطريق ، بل تمضي الى غايتها(وارد ، ١٩٨٦، ص٤٤) .

ومسرحة المناهج تعني تحويل المناهج والمقررات الدراسية الى مسرحية تعبر عن الأفكار والمعلومات والقيم التربوية والجمالية عن طريق الحوار الذي يدور بين

الشخصيات بأسلوب جذاب متناسق الشكل والمضمون محتوياً على عنصري المتعة والفائدة (شواهين وآخرون ، ٢٠٠٩، ص٢٤) .

لذلك تحتل مسرحة المناهج أهمية قصوى في المسرح المدرسي إذ يقوم الأطفال بمساعدة المعلم بتمثيل مواد منهجية ممسرحة لكتاب كبار أو من تأليفهم ، وفي هذا فائدة كبيرة لهم ذلك أن المسرحية تبسط المواد العلمية وتعمق أثرها في نفوس الأطفال وتثبيتها في عقولهم عن طريق البهجة التي يمنحها العمل المسرحي (العناني ، ٢٠٠٠، ص٢٥).

وبهذا يعد المسرح المدرسي مهماً جداً ، وبخاصة في مجال مسرحة المناهج التي تعد من أنجع الوسائل التربوية لنجاح العملية التعليمية حتى أن الكثيرين صاروا يستخدمون المسرح المدرسي وسيلة أيضاح في تدريس بعض المواد (اللغة العربية ، التاريخ ، الجغرافية) والمواد العلمية (كالرياضيات والعلوم) ، ونجحت التجربة لانها حققت فوائد مرضية لأن التعليم اليومي تجاوز إسلوب التلقين لكي يتفاعل التلميذ مع عالمه الخارجي من خلال الأنشطة اللاصفية التي تصب في النهاية في العملية التعليمية والثقافية (الخواجة ، ٢٠٠٩، ص٤٤) .

ويجب أن نراعي في مسرحة المناهج المقدمة من خلال المسرح المدرسي أمور عديدة منها : .

١. حسن إختيار أجزاء المناهج التي تصلح للعمل المدرسي ، وإختيار موضوع المسرحية في الدروس المقررة على التلاميذ إذ إنها مادة خصبة للمسرحيات المدرسية ففي كتب القراءة والعلوم والتاريخ والجغرافيا موضوعات متنوعة يمكن مسرحتها أي وضعها في قالب مسرحي يعتمد على الحوار والحركة ، وهناك بعض المواد تبدو في أول الأمر بعيدة عن المجال المسرحي كمادة الحساب أو قواعد اللغة العربية ولكنها في الواقع لاتخلو من أمكانات مسرحية وكل مايحتاج اليه الأمر هو شيء من الدراسه والوعي المسرحي (الجوهري ، ١٩٨٦، ص٩٦).

٢. الأحتفاظ للمسرحية بطابعها الفني ، الذي تتوفر فيه المقومات الأساسية للمسرحية كعمل أدبي بمعنى أن لا تتحول المسرحية الى مجرد حوار بين شخصيتين يكون سرداً للمعلومات المقررة في المنهج الدراسي لأن سرد المعلومات بهذه الطريقة لايعد عملاً مسرحياً حقيقياً .

٣. البحث عن المعلومات المناسبة والطريقة الشائعة التي يمكن أن تضادف الى الفكرة المستمدة من المنهج الدراسي فتُثرى هذه الفكرة ، وتوضح بعض جوانبها وتضفي عليها مزيداً من التشويق والفائدة والعمق على أن تصاغ هذه الفكرة الرئيسة والأفكار الأخرى الإضافية في بناء درامي متكامل وعمل مسرحي سليم .

٤. حسن الإفادة من إمكانات المسرح .(رضوان وأحمد ، ٢٠٠٠، ص٤٥) .

إن الأراء والدراسات التربوية والنفسية كثيرة حول مسرحة المناهج وفعاليتها في التحصيل العلمي لتلامذة المدارس مؤكدين أهمية النشاط الذي سيرفع عن التلميذ معاناة التعليم في الحفظ والتلقين وايضاً من الثواب والعقاب في العملية التعليمية ، بل أنه سيتلقى مناهجه التعليمية بالإسلوب يجلب للتلميذ إكتساب المعلومة بفهم وإستيعاب في متعه وجدانيه وروحية.وذلك من خلال مشاركته الفعلية في المعايشة للأدوار سواء على مستوى الدراما في الفصل (الصف)، أو المسرحية على خشبة مسرح المدرسة له ابعاده الإنسانية والفنية وذلك في تحقيق الدينامية في المؤسسة التعليمية فهي تضفي عليها المزيد من المعاني كما تثير شغف التلاميذ بدراستهم(يوسف،٢٠٠٧،ص١٧).

إن مسرحة المناهج والحكايات قد يكون أسهل بكثير من كتابة المسرحية وقد تكون هذه المحاولة هي الأولى نحو كتابة المسرحية أن إختيار القصص والحكايات بقابلية إنتقاء جيد قد يساعد على تقديم عرض مسرحي مناسب لذا نرى من الضروري لمخرج المسرح المدرسي أن يكوّن موضوعات مسرحياته بالاعتماد على موضوعات وحدة الكلمة ، والارادة ، والوفاء ، والكرم ، والشجاعة ، والشهامة ، والبطولة ، والمساواة ، والدفاع عن الحق والإهتمام ببناء المسرحية دراماياً مؤكداً على العرض المسرحي في أن يكون مفهوماً وممتعاً وواضحاً لكل من يراه ، وأن تكون الحكمة المستترة في النص أيضاً واضحة دون تأثيرات المبالغات الهزلية والحركات غير الهادفه (المقدادي ، ١٩٨٤، ص١٤) .

ومن ذلك يتضح دور المسرح المدرسي في تطوير وتفعيل القدرات المعرفية والعلمية لدى التلاميذ ولهذا يمكن تشبيه المسرح المدرسي بالوعاء الذي يستوعب الكثير من المعارف والعلوم والقيم (عايد أبي ، ٢٠٠٢ ، ص٢٢) .

أهم مميزات النص المسرحي المناسب لتلامذة المرحلة الأبتدائية :

١.الإختيار المناسب للحكاية التي تهيء للفعل الدرامي .

٢. مراعاة المرحلة العمرية سواء للطفل المشاهد أو في العمل الفني نفسه .
٣. العمل على زيادة خيال ومدركات الطفل من خلال النص .
٤. المباشرة التي تحترم عقل الطفل وتنشط ذهنه أيضاً ، (أحمد ، ٢٠٠٩، ص١٧٠).
٥. أن يراعي دور الحكواتي (الراوي) الذي يكون غالباً رجلاً طاعناً في السن أو مهرجاً .
٦. أن يحتوي على عنصري الخير والشر والصراع بينهما وإنتصار الحق على الشر في النهاية .
٧. أن يكون زمن العرض المسرحي قصيراً وذلك خشية أن يصاب الطفل بالملل والأرهاق .
٨. أن يحتوي النص المسرحي على الحوار البسيط والفكرة الهادفة غير المعقدة (النواصرة ، ٢٠١٠، ص١٢٠) .
٩. وضوح الحدث الرئيس والتركيز على إظهار وتحديد أبعاده ثم تأتي الأحداث الفرعية مدعمه له .
١٠. وضوح رسم الشخصيات والمساوقة بين طبيعة هذه الشخصيات من حيث الزمان والمكان والتعليم من جهة وتصرفاتها وسلوكياتها من جهة أخرى .
١١. البعد عن الوعظ المباشر إذ ينبغي أن تصاغ المشكلات والأفكار صياغة فنية تمتع نفوس الأطفال إذ تتسلل منها الأفكار والقيم الى وجدانهم دون أن يشعروا أنهم أمام درس ديني والافقدت المسرحية قيمتها الفنية وأثرها التربوي (حنورة ، ١٩٨٩، ص١٦٣) .

٤ : المشرف الفني : المعلم (المخرج) :.

إعتاد المشرفون الفنيون في العراق العمل بحسب تصورهم وإعتقادهم لذا تأتي إنتاجاتهم معتمدة بالدرجة الأولى على قدراتهم الذاتية الإبداعية وعلى الخبرة التي يتوارثونها عبر سني العمل المسرحي أو من خلال تجارب المسرحيين ، وهذا الى جانب ما قد يدرسه البعض منهم في أكاديمية ومعاهد الفنون إذا ماأردنا أن لانتجاوز مايختزنونه من معارف وتجارب خلال حياتهم الدراسية الى جانب خبرتهم الشخصية بالمسرح بشكل عام والثقافة العامة والخاصة التي يمتلكونها عن عالم الطفل ألا أن هناك معاناة لدى

هؤلاء المربين الفنيين من عدم إدراكهم لخصوصية المسرح المدرسي وعالم الطفل (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٦٨) .

لذلك عُنيت أكاديميات الفنون وأقسام التربية الفنيه في الكليات التربوية حديثاً بالتركيز على طرائق التدريس التربوية لهذا الفن وكذلك عُنيت بتدريس المعارف والعلوم ذات العلاقة بهذا الفن مثل : علم النفس التربوي ، علم نفس النمو ، طرائق التدريس ، الوسائل التعليمية ، مسرح الطفل ، فن الالقاء ، علم الجمال ، الموسيقى ، فنون الإذاعة والتلفزيون ، فنون البلاغة والخطابة واللغة العربية الفصحى والأخراج ومبادئه .إن التخطيط السليم في هذا المجال لأعداد المشرف المسرحي في المدرسة سيفجر إبداعاته وطاقاته ويمنحه الثقة والقدرة على تطوير هذا المجال ، وعلى المشرف المسرحي أن يتحمل كل ما يعترض سبيله من مشاكل ومعوقات والتعامل معها بشكل سليم والعمل على إزالتها وتجاوزها ، وعليه كذلك أن يتحمل مسؤوليته بوصفه مشرفاً فني ومربياً له دوره التربوي المتميزعلى مستوى المدرسة (النواصرة ، ٢٠١٠، ص٥٢) .

وأن يعرف المشرف الفني أنه مخرج كذلك ، ولهذا يجب أن تنطبق عليه مواصفات المخرج فهو مفسر للنص ومضيف للعمل الفني قيماً جديدة كما انه مسؤول عن تكامله ، يتحسس كل وحدة من وحدات العرض المسرحي ويشعر بكل شيء وينفعل ويعاني ويتابع العمل من التحضيرات الأولى وحتى أخر يوم العرض (عبد الرزاق وعوني، ١٩٨٠، ص٧١).

المخرج إذن هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي . وهو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية. وأن لم يكن بالضرورة القيادة الادارية والمالية (أردش ، ١٩٩٠، ص١٣).

والمخرج الذي يستطيع أن يرى العالم من خلال نظرة الطفل ، هو وحده الذي ينبغي أن يخرج مسرحيات الأطفال ، فَهمُ الأطفال إذن ، هو الشرط الأساسي الذي يجب توافره في المخرج المسرحي والإحترام ينمو مع الفهم ، ويعقب هذا الإحترام الإهتمام الصادق بسعادتهم ورفاهيتهم . إن طبيعة الأطفال الروحية لاتزال في دور التكوين ومستوياتهم الفنية مازالت تتشكل وبالرغم من أن المسرح ينبغي أن يقدم لهم "عروضاً عظيمةً " على

حد تعبيرهم إلا أنه من واجب المخرج التأكد من أن هذه المسرحيات تجمع بين الجودة والفكاهة (وارد ، ١٩٨٦ ، ص٧٧) .

ويؤكد حسين علي هارف في كتابه (نحو مسرح صفي) أن هذه المهمة تقع أما على المعلم أو المدرس لمادة التربية الفنية أو المدرب المسرحي الذي يكلف من قبل النشاط المدرسي في مديريات التربية (هارف ، ٢٠١٠، ص١٧) .

إن المخرج أو المدرب بعمله في المدرسة هو على إحتكاك مباشر بالموضوعات سواء كانت علمية أو إنسانية ، وكيفية تحويلها الى صيغ مسرحية تلائم المجموعة التي يتعامل معها ، مع استغلال معمارية المدرسة (صف، قاعة ، فناء) في تحقيق هذه الصيغة ، وعليه أيضاً أن يعي حالات التلاميذ النفسية ، فإدراكه لعلم النفس وأصول التربية يجعله يقوّم كل المظاهر الشاذة لدى بعض التلاميذ الذين يعمل لهم (سواء كانت بالانطواء أو بالإنبساط) وأن يستخدم كل أدواته الشخصية وأدوات الصيغة المسرحية (تمثيل ، رسم ، غناء، إدارة) في إستقطاب التلاميذ الى السلوك السليم (مرعي ، ١٩٩٢،ص٥١) .

وأهم المواصفات التي يجب أن يتصف بها المشرف الفني الى جانب القيم الأخلاقية والإنضباط والإلتزام مواصفات حرفية وشخصية لاتقل أهميته في رياض الأطفال والمدرسة الإبتدائية والمتوسطة والثانوية عن ذلك منها :.

أ. أن ينظر الى الطلاب بوصفهم يتمتعون بشخصية مستقلة.

ب. أن يعرف وجهات نظر الطلاب وقدراتهم بشكل جيد فضلاً عن معرفة وجهات نظر الأباء والأمهات .

ج. أن يكون مسلحاً بفلسفة التعليم الحديثة في المراحل المختلفة والاهتمام بعلم نفس الطفل وسايكولوجية التلاميذ (كرومي ، ١٩٨٣، ص٥٨) .

د. الدراسة الأكاديمية أو الدورات التدريبية في مجال المسرح المدرسي والدراما التعليمية والفنون ذات العلاقة . وأن يكون لديه الألمام بأدب الأطفال ومسرحهم .

هـ.القدرة على ترتيب أفكاره والتخطيط لها ووضع الخطط اللازمة لهذا المجال ومواعيد التدريبات اللازمة بالاتفاقية مع التلاميذ اثناء وقت فراغهم .

و . ان يكون له منهج واضح في تعاملة مع التلاميذ وطريقة مميزة في اثناء اخراجة للعروض المسرحية . (النواصرة ، ٢٠١٠ ،ص٥٣) .

ز . لدية القدرة على الملاحظة الدقيقة لسلوكيات التلاميذ وحركتهم داخل الصف وفي الفسحة كما يلاحظ السمات المميزة لكل تلميذ وأمكاناته لأن ذلك سوف يكون مفيداً عند البدء في توزيع ادوار الشخصيات .

ح . يتصف بالفطنة والهدوء والرقة وقوة الملاحظة ويعرف كيف يستثير الأطفال كلما دعت الضرورة وعلية ان يعرف ان حالتة النفسية يمكن ان تساعد كثيراً على هدوء التلميذ واتزانه.

ط. ينشيء روح التعاون بين التلاميذ ، وتوخي مبدأ العدالة بينهم والعمل على جذب التلاميذ بوسائل متنوعة .

ي. يتجنب شعور التلاميذ بالملل ، إذ ان علية ان يراعي اختيار مشاهد مسرحية بسيطة تتسم بحركة دائبة ولا يتستغرق عرضها اكثر من عشرين دقيقة وعلية ان يسرد قصة المسرحية اولاً قبل عرضها ليقرب احداثها للأطفال (عفانه واحمد ،٢٠٠٨ ،ص ١٤١).

واجبات المعلم المخرج او المشرف الفني :

يعتمد المشرف في المدارس الإبتدائية على المسرحيات الحوارية اما الطويلة فهي من اختصاص المدارس المتوسطة والثانوية ، ان المشرف ملزم في اثناء عملة مع التلاميذ بالسير في العملية التربوية حتى بعد انتهاء العرض لكي يبقى على توازنهم ويزيد من وعيهم ليعينهم على مواجهة الدعاية والتصفيق الذي يصاحب مثل هذة التجربة دون ان يأخذهم الغرور .. لهذا يحتاج المشرف الى استشارة الأباء والمعلمين قبل اسناد الأدوار هل التلاميذ في حالة صحية عالية تمكنهم من تحمل تعب التدريبات اليومية ؟ وهل يجدون صعوبة في استذكار دروسهم ؟ وهل هم في حالة نفسية طيبة ؟ فإذا كانت الإجابة بالإيجاب فيمكنة إسناد الأدوار الى التلاميذ ويرتفع بالتمثيل الى المراحل الإبتدائية الأخيرة والمتوسطة (كرومي ، ١٩٨٣، ص١٨) .

ويقوم بقراءة المسرحية قراءة فيها تجسيد للمعاني وجمال فن الألقاء ثم يقوم بشرح عن شخصيات المسرحية للتلاميذ وتعرّف مظاهر هذة الشخصيات الخارجية والداخلية

والاجتماعية تفصيلياً حتى يتمكن التلاميذ من الألمام بها ونقد موضوعها والوقوف على النواحي الجمالية فيها (مدكور، ١٩٩١، ص١٨٥) ٠

ومن مهام المشرف الفني ان يشرك أكبر عدد ممكن من التلاميذ في عمله المسرحي ، إذا توافرت وتعددت المواهب لتأدية الأدوار يعطي الدور الى تلميذين يتناوبان على تأدية هذا الدور في العروض التي تقدمها المدرسة ٠ وذلك للأستفادة من الطاقات الكامنة ، وتشجيع المواهب وبذلك يغدو المسرح المدرسي مختبراً للمواهب وورشة اختصاصية لابراز المبدعين من الاطفال (الخواجه ،٢٠٠٩، ص٤٢) ٠

ثم يكلف كل تلميذ بحفظ دوره حفظاً جيداً سليماً ٠ ويقوم المعلم بأداء للأدوار المختلفة امام التلاميذ ويقلد التلاميذ معلمهم في الأدوار التي دربهم عليها ، ويطلب الاعادة من التلاميذ الذي لم يحسن اداء دوره (حنورة ،١٩٨٩،ص١٦٤) .

اما جهة تنمية القدرات الفنية لدى التلاميذ والتي تتعلق بالتعبير وتشمل حركة الجسد والصوت ، فهي من الأمور التي تأتي عادة قبل اختيار النص المسرحي وهي طرائق يقوم بها المشرف الفني لتعليم الممثلين على الكيفية التي يتم خلالها تجسيد التعبيرات الدالة على سلوك وتصرف معين يمليه المشهد والموقف الدرامي للقصة الممسرحة . وبهدف تكامل الشخصية المؤدية باطارها الجسدي والنفسي معاً ، وتتضمن هذه التدريبات ايضاً قواعد الدخول الى المسرح والخروج منه وقواعد اخرى تتعلق بالصوت والانفعال الوجداني بوصفه اساليب معتمدة يعرضها مضمون النص المسرحي ، وتساعد في إيصال الأفكار بطريقة واضحة الى الجمهور (مرعي ، ١٩٩٢،ص٥٤).

إن مكان تدريب المشرف لتلامذة المرحلة الإبتدائية يكون ضمن حصص الدراسة بشكل عام ، لذا عندما ينتقل المشرف الى المسرح ليقدم عروضاً للإبتدائية عليه مراعاة تهيئة الأطفال لأي موقف طاريء قد يواجهونه. لأن العرض هنا شكلٌ من اشكال التمرين وليس تخويفاً للتلاميذ في حالة خطئهم وخروجهم عن توجيهات المشرف وأن يؤكد لديهم الثقة لمواصلة التمثيل وأن يكونوا سريعي البديهية من التخلص من المأزق الذي قد يقعون فيه ويوضح لهم أنهم يستطيعون التخلص بسهولة ولايحاسبهم عند خطئهم أنما يدفعهم لتصحيح الخطأ بذاتهم ، وليس من الضروري أن يطلب المشرف من التلاميذ تجنب النظر الى المتفرجين (عبد الرزاق وعوني ، ١٩٨٠، ص٨٦) .

إن الطفل الذي لقي معاملة جيدة من المخرج يقدم عملاً فنياً رائعاً، ويسمو في نظر زملائه من الممثلين الأطفال ثم يحظى بإعجاب المشاهدين وعندها يشعر الطفل بأنه أرتفع مستواه وأستفاد من تجربته في التمثيل ويبقى ذلك أثراً في حياته (أبو معال ، ١٩٨٤، ص٥٣) .

٥ : الممثلون (التلامذة):.

وهم مجموعة من التلاميذ القادرين على تأدية الأدوار . ممن تتوفر فيهم الجرأة والموهبة والميل الى هذا اللون من النشاط ؛ لأن التلاميذ يقبلون على التمثيل بدافع من أنفسهم (عيد ، ٢٠١١،ص١٩٩) .

ويشرف على هؤلاء التلاميذ مشرف مسرحي متخصص في مجال الإخراج المسرحي والمسرح المدرسي أحد المعلمين الحاصل على دورات تدريبية في مجال المسرح المدرسي (النواصرة ، ٢٠١٠، ص٥٦) .

إن عملية إختيار الفريق المسرحي غاية في الصعوبة خصوصاً في بداية الأمر عندما يكون المشرف لايعرف التلاميذ الموهوبين في مجال التمثيل وهناك أشكال مختلفة للإختيار فأما أن يختبر المشرف القدرات العامة للتلاميذ كأن يتركهم يقدمون عرضاً مرتجلاً أو دوراً في مسرحية سابقة أو أن يختبرهم من خلال الأدوار التي يرغبون في تمثيلها بعد قراءتها وتحضيرها فيؤدي كل منهم مشهداً من المشاهد وقد يطلب المشرف تأدية أكثر من دور من بعض الممثلين(التلاميذ) يختبر قدراتهم على أداء تلك الأدوار (كرومي ،١٩٨٣،ص١٠٧).

إن طريقة المقابلات الشخصية التي يجريها المشرف مع المتعلمين والإختبارات الأولية تجعله يتعرّف مواهبهم وقدراتهم المختلفة التي يجب أن تتوفر فيهم ومنها : الموهبة ، الإحساس والقدرة على التخيل ، المرونه الجسدية والصوت القوي ، القدرة على الأستعداد للعمل والتدريبات وتلقي التعليمات ، البعد المادي (الجسمي) المناسب للشخصية (النواصرة ، ٢٠١٠، ص١١٣) .

وهناك ثلاثة أشياء أساسية في جميع أشكال الإختبار ينبغي على المشرف ملاحظتها وهي صوت التلميذ وملاءمته للشخصية ، وجسم التلميذ وفهم التلميذ للمسرحية والدور الذي يؤديه بالذات الى جانب أشياء ثانوية أخرى تتعلق بمجمل عملية توزيع

الأدوار إذ نبتعد عن تشابه الطول والصوت والشخصيات وتحقيق الملاءمة وقد تكون هذه الإختبارات جماعية أو فردية أو كليهما ، كما ينبغي مقابلة أي ممثل جديد من التلاميذ لدعوته للمشاركة وتشجيعه وعدم إشعاره باللاهمية (كرومي ، ١٩٨٣، ص١٠٧) .

وعلى المشرف أن يلاحظ سلوك كل ممثل ؛ لأنه هو المسؤول عن سلوكهم بوجه عام وعليه أن يعرف أن سلوك أي ممثل عامة ، قد يؤثر على سلوك الممثلين عامة وعليه أن يعرف مدى تأثير أحد الممثلين في معنويات الآخرين فالتمثيل يحتاج الى الدقة والمحافظة على المواعيد وتحمل التدريبات الى جانب الحماس والنشاط والرغبة والثقة بالنفس (أبو معال ، ١٩٨٤، ص٥٣) .

وفرقة المسرح المدرسي يختار لها من المعلمين هيئة تشرف عليها ، على أن يكون أحد اعضائها من معلمي اللغة العربية لتدريب التلاميذ على النطق الصحيح السليم (أبراهيم ، ١٩٧٣، ص٤١٥) .

وإن أهم القيم التربوية والتعليمية والفنية التي يستفيد منها الممثلون التلامذة من التمثيل في المسرح المدرسي هي :

أ- انتزاع الخوف والخجل من نفوس التلامذة وحثهم على الاتزان أو الجرأة في القول والاقدام في العمل .

ب- تربية العاطفة والوجدان وانماء الخيال وكسب المهارة ومنزلة التمثيل في ذلك كمنزلة سائر الفنون الجميلة فهو تربية ودراسة وفن (سمك،١٩٦١،ص١٨٥).

ت- إن التمثيل في المدرسة الابتدائية هو خير فرصة لتنشئة الممثلين المبتدئين(بيرتون ، ١٩٦٦ ، ص١٣٦) .

ث- التمثيل المدرسي يزود المتعلمين بطائفة كبيرة من المفردات الصحيحة والأساليب الجيدة ، ويعمر حوافظهم بعشرات من الجمل ، والتراكيب التي تسمو بأساليبهم في التعبير (ابراهيم ، ١٩٧٣، ص٤١٦).

ج- قيمة التمثيل لاتظهر على المسرح حسب بل تظهر في درس التاريخ ، فهو مسرح يخلق روح الأبطال ويحيي معالم الماضي وروعته ، أي أن أكثر الدروس في

التاريخ يجب أن تنقلب الى تمثيل وفي بطون التاريخ ابطال صغار أو حوادث وقعت في عهد الطفولة فيجدر بالمدرسة أن تبعث هذه الحوادث حية ليتأثر بها التلاميذ كموقف الأمين والمأمون من معلمها الأصمعي وكيف كان يتسابق الأثنان في تقديم حذائه ، فالتمثيل يضفي على معلومات التلاميذ معلومات جديدة فهم يقفون على عادات القوم وعلى ملابسهم ونوع اسلحتهم وكيفية قتالهم (بنقسلي وأحمد ، بدون تاريخ ، ص٣٢) ، وأن يفهم الطفل " الممثل" أهمية الملابس والمكياج في دوره حتى لايظهر بمظهر غير لائق في ملابسه أو مكياجه (يوسف ، ٢٠٠٧، ص٣٦) ، فضلاً عن ذلك فأن الأطفال يحبون الظهور بملابس الشخصيات التي يمثلونها ، ولكن لاينبغي أن تصل الدقة في إختيار ملابس التمثيل الى حد إظهار الطفل في صورة الرجل الكبير ، بل يكتفي بالملابس التي يشعر فيها الطفل أنه يشبه الشخصية التي يؤدي دورها (الجوهري ، ١٩٨٦، ص١٠٠) .

ح- إن حدود التمثيل تذهب أبعد من تصوير العوالم المجردة التي تتحول بواسطة التمثيل الى مادة محسوسة ، وهذا مانجده واضحاً في قدرته على تصوير الحركة والظاهره في العلوم والرياضيات ، إذ يميل الأطفال في سن المرحلة الأبتدائية الى التمثيلية التي تعرض لها جوانب غريبة عن الطبيعة والحيوانات والنباتات ، وهي عادة من الأساليب التي تصلح في زيادة معلومات التلاميذ في الموضوعات العلمية وحياة بعض العلماء واختراعاتهم أو يقوم التلميذ بتقليد بعض الحيوانات وأصواتها (القيسي وضياء الدين ، ١٩٦٢، ص٦٤. ٦٩).

خ- في التمثيل يقترب المعلم أكثر من الطفل ، وفي واقع تعليمي تزداد فيه الهوة بين المعلمين والأطفال إذ يغدو المعلم شخصاً يؤدي واجبه التعليمي المحدود والمرسوم له ، في هذا الواقع الذي نعيشه في مجتمعات كثيرة يصبح أي نشاط إنساني مثل التمثيل ضرورة ملحة لمد جسور حقيقية بين المعلم والطفل ، لن يدهش المعلم وهو يتعرف مشاكل الاطفال من خلال هذا النشاط (ملص ، ١٩٨٦، ص٧١).

د- بعث روح النشاط في الخاملين من التلاميذ ، وهو من الوسائل التي تكفل أشتراك تلاميذ الصف جميعهم في التمثيل (سمك ، ١٩٦١، ص ١٨٨) .

ذ- مساعدة بطيئي التعلم على التعلم والبحث .

ر- زيادة الأنتباه والتركيز وترقية الذاكرة (أبو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨، ص٦٦) إن الطفل "الممثل " غير ناضج فنياً فكثيراً مايستخدم فقط الفم واليدين وهنا ينبغي تدريبه على التعبير بالجسد كله وأن يأتي بحركة مسرحية غير مناسبة وغالباً تكون نتيجة الأخراج المسرحي ، وذلك عندما يحاول الطفل "الممثل" أن يتذكر بدلاً من السماح للحركة المسرحية أن تتطور من واقع المسرح . فلن يستطيع الا أن يتحرك بشكل غير لائق . وهنا على المخرج أن يدرب الطفل "الممثل " على الإرتباط مايساعده على الإنجاز والتذكر (يوسف ، ٢٠٠٧، ص٣٥) .

ز- تروض الجسم وتنمي الحواس من خلال اللعب الدرامي والتعبير الحركي (أبو مغلي ومصطفى ، ٢٠٠٨، ص٦٦) .

س- تعويد التلاميذ على فن الإلقاء وعلى فن التمثيل (سمك، ١٩٦١، ص١٨٥) ، وليس ضروريا أن يكون التلميذ بطلاً في المسرحية ليتعلم الالقاء الجيد والنطق الواضح ، وانما لمجرد انضمامه لفرقة المسرح المدرسي وحضوره التمرينات فهو يسمع الارشادات والتعليمات التي يوردها مدرب التمثيل لزملائه المشتركين في العمل ، وهو بذلك يستفيد كل الفائدة وأنه يتعلم كما يتعلم زملائه الآخرون (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٣ ، ص١٠٩) .

ش- إن التمثيل يسمح بتعرّف جوانب متعددة للموضوع من خلال وجهات النظر المختلفة لدى المتعلمين حول الموضوع نفسه .

ص- يساعد التلامذة (الممثلون) على حل المشكلات التي تواجههم في حياتهم واتخاذ القرارات المناسبه لهذه المشكلات وتطوير ملكة الحجة والاقناع (الحيلة ، ٢٠٠٠، ص٣٥٣).

خامساً : طريقة ستانسلافسكي في اعداد وتدريب الممثل

١. طريقة ستانسلافسكي

طرق التمثيل قليلة جداً في الحقيقة ، وأكثرها تطوراً طريقة ستانسلافسكي ، إذ قام ستانسلافسكي بطرح أهم الأسئلة ووفر لهذهِ الأسئلة إجاباته الخاصة ، تطورت طريقته خلال السنين العديدة التي قضاها في البحث العلمي ، كان ستانسلافسكي يجرب دائماً

على نفسه وهو لم يقترح حلولاً وإنما سبلاً يستطيع الممثل بها إكتشاف نفسه ، يكتشف نفسه حين يجيب في كل الحالات الواقعية عن السؤال الآتي " كيف يمكن القيام بهذا ؟" وهو أمر ضروري ، ومن الطبيعي أنه حقق كل هذا ضمن إطار المسرح في وطنه وفي زمانه وفي واقعية هي ، واقعية داخلية (كروتوفسكي، ١٩٨٦،ص١٦٣).

يقول ستانسلافسكي : إن نتيجة الأبحاث والدراسات الخاصة بحياتي الفنية هي مايطلق عليها البعض أسم طريقتي بوصفها طريقة معينه لعمل الممثل ، وهذه الطريقة تسمح للممثل بخلق الشخصية وأن يكتشف فيها حياتها وروحها ويبرزها في صورة طبيعية على خشبة المسرح وفي شكل فني جميل ، وإن قوانين طبيعة الممثل نفسها التي درستها وطبقتها زمناً طويلاً كانت أساس طريقتي ، وإن قيمة هذه الطريقة وعظمتها في إنها لاتشتمل على شيء لم أقم بتجربته على نفسي أو على تلاميذي ثمرة لتجربة طويلة ومراس دام زمناً غير قليل وتنقسم هذه الطريقة الى قسمين رئيسين :.

اولاً :. عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على نفسه .

ثانياً :. عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على الدور الذي يقوم به .

أما العمل الداخلي فإنه يشمل على ممارسة الصناعة الروحية التي تسمح للممثل بأن يكون في حالة تتناسب مع الألهام .

أما العمل الخارجي فإنه يشتمل على الإعداد الجسماني لتمثيل شخصية الدور الذي يقوم بتمثيله وإظهار حياته الداخلية على وجه الدقة (كباريني ، بدون تاريخ ، ص٦٤) .

وأصبحت عبارات (طريقة ستانسلافسكي) و(ممثل الطريقة) (والإخراج على الطريقة) تتداولها الأوساط المسرحية في جميع أنحاء العالم (عبد الرزاق وسامي، ١٩٨٠، ص٣) ، فقد وجد العديد من المسرحيين وفي مختلف البلدان ضالتهم في طريقة ستانسلافسكي لإعداد الممثل وبناء الشخصية لأنها قدمت لهم تفسيراً علمياً لفن التمثيل وعلى المستويين المذكورين فما جادت به الطريقة من أفكار حول تأثير الحياة الداخلية للإنسان . الغرائز والأحاسيس والمشاعر والإنفعالات والعواطف على السلوك الخارجي لها دلائلها العلمية والمثبتة بالتجارب وبنظريات علم النفس (عبد الحميد ، ٢٠٠٦، ص٣٨) .

إن ظهور هذهِ الطريقة في الأداء الطبيعي لم يكن في –التحليل النهائي– مصادفة تأريخية ، إذ جاءت متوافقة مع حركة تطور العلم الحديث بداية من ظهور علم الجمال على يد "بومجارتن" في منتصف القرن الثامن عشر ومروراً بالنظرية النسبية ، ونظرية داروين ، حتى إكتشافات علم النفس مع فرويد وبشكل خاص نظرية العالم الروسي بافلوف حول الإرتباط الشرطي ، وفي ظل هذا ظهرت الدعوة الى ضرورة إستجابة المسرح لهذه المبادرة العلمية وذلك بأن يتحول الى شيء أشبه بالمعمل ، الذي يبحث في السلوك الإنساني ، والمقدمة على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة ، فلا يكفي أن يصور المؤدي المشاعر ، بل يجب عليه أن يعايشها (سعد ، ٢٠٠١، ص١٦٩) .

والحقيقة أن هذه الطريقة قد أنشئت من أجل تجاوز كل الجوانب السلبية في الأسلوب القديم للتدريب وفي مقدمتها عطالة الممثل وسلبيته في أثناء التدريب بسبب هيمنة المخرج عليه وأعطائه التوجيهات والتعليمات التي تقيد الاستقلالية الإبداعية ، فضلاً عن أن هذه الطريقة المركبة المتعددة الجوانب التي صاغها ستانسلافسكي تقوم على أساس الربط الوثيق بين عواطف الممثل وأفعاله ، بين عقله وقلبه وبين روحه وجسده ، يقول ستانسلافسكي "أن طريقتي قائمة على الاتحاد اللصيق بين الباطن والظاهر وهي تستدعي الإحساس بالدور مستعينه بخلق الحياة الفيزيائية لجسدنا البشري (الساجر ، ١٩٩٤، ص١٤١) .

إن الهدف من طريقة ستانسلافسكي كان التشجيع بالإكثار من التمثيل الصادق ، فالذي أثاره دراسته المحاكاة الزائفة والمواقف (المفتعلة) التي شاهدها في ممثلي زمانه ، فشعر بأن من الواجب إيجاد وسيلة يستخدم المرء بواسطتها حاسة الصدق لخلق الأدوار (لويس ، ١٩٨٣، ص٧٦) .

يقول ستانسلافسكي بهذا الصدد إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به ايمانا حقيقيا من أفعال تصدر منا أو من زملائنا إن الصدق والايمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثاني ويستحيل عليك أن تحيا في دورك كما يستحيل عليك أن تخلق شيئا دونهما وأن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه ولزملائه وللجمهور ، يجب أن يولد الايمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المنصه من إنفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق تفسيره في

الحياة الواقعية ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالايمان بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل وصدق ما يصدر عنه من أفعال (كرومي ، ٢٠٠٦ ، ص٥٤) .

إذن نستطيع القول إن طريقة ستانسلافسكي ظهرت على هيئة سلاح حاد ضد التمثيل المبالغ فيه ، وضد الكليشيهات وضد التكلف ، وأصبح لها حرفية إبداعية خاصة لتصوير الشخصيات المسرحية تصويراً صادقاً ، سواء كانت المسرحية كوميدية أو تراجيدية (عثمان ، ١٩٦٦، ص٢٣٢) .

ومن ملامح هذه الطريقة :

أ. مناصرة الطبيعية في الأداء ومعارضتها الأصطلاحيات التقليدية الخاصة بالخطابية والتهويل .

ب.وجوب إكتشاف الممثل لقدراته المبدعة عن طريق القيام بتمرينات خاصة بتطوير مخيلتهِ وقوتهِ التصويرية ، ثم بتنمية قدرته على التركيز والتحرر من التوتر العضلي الزائد .

ج. ينبغي على الممثل أن يجاهد في إثراء تفسيراته للشخصية التي يلعبها عن طريق إكتشاف حقيقتها الداخلية ومحاولة الأحساس الصادق بالشعور الذي تمارسه تلك الشخصية أن الممثل ينبغي أن يتقمص الدور ويترجم إحساسه الى أفعال .

د. يستعمل ستانسلافسكي في مذهبه عدة مصطلحات منها الذاكرة الإنفعالية والتبرير الداخلي (حمادة ، ١٩٧١، ص١٩٥) .

وتعد طريقة ستانسلافسكي عملاً تقدمياً بحسب مايذكر بريخت في كتابه نظرية المسرح الملحمي ، أن الأسلوب الذي تقترحه للتمثيل كفيل بتحقيق الإندماج للمشاهد وبصورة منتظمة بمعنى أن الأنتاج لم يعد يتعلق بالصدفة أو بالموهبة أن التمثيل الجماعي يرتفع إلى مستوى عال نظراً الى أنه بفضل هذا النوع من التمثيل يمكن حتى للأدوار الصغيرة والممثلين الضعفاء من أن يمهدوا لإندماج المشاهد الكامل (بريخت ، بدون تاريخ ، ص١٦٥) .

وما جاء فيها من إستخدام (لو السحرية) و(الظروف المعطاة) بوصفهما وسيلتين تساعدان الممثل للتحول الى الشخصية وتنفيذ الفعل تعتمد على الذهن والأيعاز للدماغ

لتغيير الواقع المعيش وهما ليستا من الوسائل المادية الملموسة (عبد الحميد ، ٢٠٠٦، ص٣٩) .

لهذا نرى أن الممثل يبدأ عمله من الدماغ أي أنه يفكر بأمور كثيرة تدفعه هذه الأمور تبعاً لذلك الى الدخول في صلب الموضوع الذي يجب أن يتبناه وهذه هي ميزة طريقة ستانسلافسكي إذ تفترض البداية من الدماغ ثم الوصول الى الشعور (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠، ص٥١) ، ودعا الممثل الى أن يرسم " دائرة الأنتباه " متخيلة حول نفسه وذلك لأبعاد كل مامن شأنه تشتيت إنتباهه وبالتالي يصبح مركزاً بالكامل الى الدخول في عالم المسرحية (عبد الحميد ، ٢٠٠٨، ص٨٢) .

وتأتي الدعامات الاخرى لطريقة ستانسلافسكي ففضلاً عن (لوالسحرية ، الظروف المعطاة ، التركيز) تاتي الدعامات (التخيل ، المخيلة ، الفعل الداخلي ، الأسترخاء ، المشاعر ، الداخلية الشخصية ، الصدق، الأيمان ، الذاكرة الفعالة ، تحليل الشخصية ، الأرتجال ، الحوار مع النفس (المناجاة) ماقبل المشاعر الحميمة ، المزاج الخلاقة ، وعند مشارف العقل) في دفع فن التمثيل إلى تحسينه من الناحية الداخلية (النفسية) والخارجية الفيزياوية الأولى مرتبطة بواسطة تربية التكنيك الداخلي والثانية مرتبطة بتربية التكنيك الخارجي والتكنيك الداخلي مرتبط بخلق ظروف لإنبعاث الفعل الحيوي العفوي وبتعليم الممثل كيفية إستدعاء الحالة النفسية الصحيحة (ابراهيم ،٢٠٠٣ ص٨٢) .

إن الهدف الأساسي لستانسلافسكي هو الواقعية الباطنية أو الداخلية بما فيها من إعداد داخلي ، فهذا جوهر الطريقة كما يبدو في نصوصه التعليمية ، ومن ثم فيحضرعلى الممثلين إستخدام المرآة لحظة خلقهم للشخصيات التي سيلعبون أدوارها لأن ذلك يدرب الممثل على مراقبة الشكل الخارجي أكثر من الباطن في داخل روحه وبخلاف فن التشخيص والتجسيد أو المذهب الطبيعي فقد إستهدف هذا التمثيل المساير للطريقة هذا عدم تقليد أو محاكاة السلوك الواقعي وإنما بإختصار التجديد في تجسيده وتعايشه ، وأن ينقش في دواخل تفكير الممثل كل الأفكار والأحاسيس التي تنشأ وتسبب في حدوث السلوك المادي الملحوظ (كونسل ، ١٩٩٨، ص٤٣) .

يحصر ستانسلافسكي القوى المحركة الداخلية بثلاث (الشعور، العقل ، الأرادة) ويرى أن العقل : هو الذي يبدأ الخلق أو الإبداع وهو الذي يوجهه ، فالخيال يوجهه

العقل ، والإفتراضات ناتجة من توجيه العقل وتقسيم الأهداف وتسميتها ، إن سلطات هذه القوى المحركة تزداد عن طريق نشاطها المشترك المتبادل فكل منها تسند الأخرى وتحثها ، وعندما تشرك عقولنا في العمل فإننا نحرك في الوقت نفسه إرادتنا ومشاعرنا . ولكن لماذا نشرك العقل بذلك ؟ يقول ستانسلافسكي يستعين الممثل بالعقل لدراسة الأفكار المتضمنه في سطور دوره . حتى يصل الى تصور معناه يؤثر بالتالي على مشاعر الممثل وإرادته (يوسف، ١٩٨٨، ص٨٢) .

لقد وجد ستانسلافسكي أن في الثالوث المكون من القوى الداخلية (العقل ، الإرادة، المشاعر) الوسائل التي تشكل المواهب الطبيعة الفنية الخلاقة بشرط توافرها على الصدق . لأن الصدق يحول دون وجود التصنع كما أن التصنع يحول دون وجود الصدق ويقول ستانسلافسكي للممثل بخلقك لأحدهما تقضي على الآخر وللأسف نصادف الكثير من الممثلين يلبس ملابسه ويضع المكياج قبل التمثيل لكي يقارب مظهره الخارجي مظهر الشخصية الخارجي . ولكنه ينسى الاستعداد الداخلي (يوسف ، ١٩٨٨، ص٨٣) .

وهكذا فقد كان هدف ستانسلافسكي الأساس هو حل المفارقة القائمة في فن الممثل الوهم . الحقيقة ، الخيال . الواقع ، بطريقته هو ، أي بالأنتصار للواقعية ، للحقيقة السيكولوجية ، بتطويع الشخصية الخيالية لكي تصبح شخصية واعية من لحم ودم ، بوساطة خلق " حياة الروح الأنسانية " من روح الممثل نفسه ، في تقمص الشخصية وكما يقول (ديفيد ماجر شتاك) فإن المبدأ الأساس لطريقة ستانسلافسكي في التمثيل هو أن عمل الفنان ليس شعوذة تقنية ، فهو بخلاف ذلك عملية طبيعية ، عمل خلاق طبيعي ، من كل الوجوه ، يشبه كائن إنساني ولاسيما في هذه الحياة الخاصة . الأنسان . الدور. (سعد ، ٢٠٠١، ص١٦٨) .

ومن ذلك فإن ستانسلافسكي قد فتح بهذا مجالاً رحباً وحيوياً خص فن أداء الممثل المسرحي فإختلف بذلك الصيغ التعبيرية والأدائية الفنية والتقنية للممثل التي كانت سائدة والمتمثلة في حدود الفعل الخارجي (الفيزيولوجي) . إذ يتميز الحضور للوظائف الأدائية (الصوتية والحركية) ومهاراتها ، على حضور الجانب الأدائي (التعبيري) الداخلي (السيكولوجي) للشخصية وتشخيصه لها . وعلى وفق ذلك شخص ستانسلافسكي غياب الفعل الداخلي للممثل وعدم حضوره في إداء دوره . وذلك بإشاراته الى الفعل النفسي

والعامل (السيكولوجي) والتأكيد عليه والذي شكل مساحة واسعة في ذات الممثل ، فهي بمثابة المؤسسة الأولى التي تنشأ وتهيأ وتبني بذرات الفعل فتفرزها بخزينها الذاتي لتحيله وفقها إلى موازنة متلائمه لقدرته الخارجية (الصوتية والحركية) مع مضمون تعبيره الداخلي (العبيدي ، ٢٠٠١، ص٨٢) .

يقول (جان لوي بارو) الممثل الفرنسي المشهور : الممثل على المسرح لايقدم الشخصية ولكن عليه أن يكون هذه الشخصية فكيف يمكن أن يكون الممثل بمثابة الشخصية الحقيقية في حين كل مايحيط به مزيف ، وقد جاءت طريقة ستانسلافسكي لتخلصنا من تلك الصعوبة بأن لاتأخذ العمل كما لو أن مايحدث على المسرح إنما تأخذه على أنه أنعكاس على المسرح ، فالمسرح لايمنحنا القوة لإعطاء الشعور الحقيقي لأنه محيط مصطنع في حين تعطي الحياة لك القوة والشعور الحقيقي ، وهكذا يستطيع الممثل بالإستعانة بخياله أن يأخذ القوة التي تحركه وتقربه من الحياة فكيف يأخذ هذه القوة ؟

كما أن النور الكهربائي الذي نراه يأتي من المعامل الخاصة بواسطة أعمدة وأسلاك ومصابيح كذلك الشعور والإنعكاس في الحياة له مواصلاته الخاصة، فالمواصلات هي المواضيع التي أشرنا اليه وليس من الضروري إن تستعمل تلك المواصلات مرة واحدة . فقد يلجأ الى إستعمال " لو السحرية " أو قد نستخدم " الخيال " أو قد نستعين " بالتركيز " وهكذا قد يستعمل البعض أكثر من وسيلة واحدة لكي يصل الى غرضه المهم أن يعرف الممثل الطريقة الأنسب وأن يعرف من أين يبدأ وكيف يبدأ المهم يبدأ من الأمور التي تحركه أكثر من غيرها بواسطة الأمور التي تأتي تلقائياً كسلسلة متواصلة الحلقات فإذا فقدت حلقة إنفرطت السلسلة وأحسسنا بالفراغ (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠، ص٧٨) .

٢.الممثل عند ستانسلافسكي :-

من المعروف أن طريقة ستانسلافسكي تحتل مكان القاعدة في إعداد الممثل مهنياً إذ يضرب فن ومدرسة ستانسلافسكي جذرهما بعيداً في التربة الخصبة لأفضل تقاليد الفن وعلم الجمال الروسي الكلاسيكي بأفكاره الوطنية والتحررية وبمبادئه الواقعية العظيمة . لقد أنتهى وإلى الأبد الزمن الذي كان فيه المدرسون المسرحيون يتخبطون خبطاً عشوائياً في تدريسهم ويعتمدون على الصدفة والتقاليد البالية في تقديم النصائح للطلاب ،

ولقد ولد منهج وظهر أسلوب ، وأبتلع الماضي العفوية في العمل وسلطة الصدفة العمياء ، والتيه في الظلمة ليفسح المجال للمنطق والتنظيم والتكامل والتناسق ، لتلك الصفات التي أصبحت بمثابة الأساس لأسلوب التربية المسرحية العصرية (زاخافا ، ١٩٩٨، ص٨٨).

ويفسر القائمون على أمر فن الممثل تكنيك ستانسلافسكي على أنه تكنيك ذو وجهين دائماً ، مثله مثل قطعة العملة ذات الوجهين لايمكن أن يوجد أحدهما بدون الآخر فإذا وجدت ممثلاً يحس وينفعل بقوة تتسأل كيف يستطيع مثل هذا الممثل أن يتحكم في إنفعاله إذن فمشكلة التحكم في الإحساس من أهم المشكلات التي تواجه الممثل ، والتكنيك المتبع في طريقة ستانسلافسكي هو خلق حالات شعورية معينة يطلب من الممثل أن يبذل جهداً إرادياً للتحكم فيها . وعلى الممثل أن يخلق بنفسه هذه العواطف أو الحالات الشعورية ثم يبدأ إستخدامها إرادياً بطريقة معينة أي يطوعها لموقف معين يتخيله ويتصرف حسبما تملي هذه الحالة أو الحالات الشعورية التي يخلقها ثم وفي الوقت نفسه تماماً يحاول أن يشغل نفسه بمسائل أخرى مختلفة وعواطف إخرى تجري على خشبة المسرح . فإذا فشل الممثل في هذه التجربة ، تجربة إزدواج العاطفة فهو لن يستطيع مطلقاً أن يتحكم في عواطفه على خشبة المسرح (سرحان ، ص٥٥) .

وفي الحقيقة أن ستانسلافسكي يعتقد بأن الممثل في لحظة إبداعه على خشبة المسرح يخضع لقانون واحد . قانون العلاقات المتبادلة على الخشبة . وهذا القانون يحدد حتى شكل الكلام ونبرات الإلقاء (ضمن المعنى العام للكلام) ، وأن الحدس وإبتكاره يستند على البناء التكتيكي للممثل إي يكون صوته وجهاز النطق والسماع اجهزة متطورة وحساسة بشكل كبير لتساعده في التعبير عن أدق التغيرات في الفكرة وأن تجسد الأعماق كلها وتجسد التفاصيل الصوتية بإختلافها عند المعايشة (كرستي ،٢٠٠٢، ص٢١٢).

لقد كان ستاسلافسكي متأثرا بعالم النفس بافلوف (١٨٤٩-١٩٣٦) – احد رواد المدرسة السلوكية (ابو علام، ٢٠٠٤ ، ص٣٧) ، والذي يذكر ان السلوك الانساني عموما مبني على الاستجابات المثيرة للانعكاسات المشروطة والمحفورة في الجهاز العصبي عن طريق الخبرات السابقة التي مرت به ، ومن ثم كانت المادة الأساسية – الملهمة –لأداء الممثل جدياً على وفق طريقة ستاسلافسكي مرتبطة بأعمال الذهن

والعواطف والانفعالات التي تظهر عن طريق جسد الممثل في شكل حركات وإيماءات وإشارات وتعبيرات تدل كلها على ما يعمل داخل نفس الممثل من عواطف وانفعالات (الكاشف ، ٢٠٠٦، ص٧٣).

يرسم ستانسلافسكي خطا واضحا يفرز بين مختلف أنماط الممثلين : الممثل المبدع والممثل المحاكي والممثل المبتذل ، والطبقة الأخيرة من الممثلين تدخل في نمط الأسفل من الممثلين الرديئين ، أما فيما يخص الممثل المبدع فإن ميزته البارزة تتجلى في استطاعته على الدخول في مشاعر دوره ، وأن المسرحية بالقياس الى مثل هذا الممثل ينبغي أن يستحوذ عليه إستحواذاً تاماً في حالة ظهوره فيها لأنه عندئذ يستطيع أن يدخل في مشاعر دوره دخولا تاما ، من غير أن يفكر فيما يصنع ودون أن يعي مشاعره الخاصة وذلك أن كل شيء تلقائي لا شعوري والمشكلة هنا في انتقاء وجود ممثل يستطيع التحكم في لاشعور مهما يكن من امر ، فإنه يستطيع أن يؤثر في اللاشعور تأثيرا غير مباشر ، ذلك عن طريق الوعي والإرادة هذه الأقسام في مستطاعها ممارسة التأثير في عملياته الفنية غير الارادية (بينتلي ، ١٩٨٦ ، ص٢٢٦) .

ورغم إن ستانسلافسكي يرى ان بلوغ التقمص الروحي والخارجي الكامل على خشبة المسرح هدف صعب المنال مثلما هو صعب المنال كل مثل أعلى الا لأنه يعد السعي الحثيث إليه هو الذي يفتح أمام الموهبة افاقا جديدة ومجالا حرا للإبداع ، ومعينا لا ينضب للعمل وقوة الملاحظة ودراسة الناس والحياة بالتالي التهذيب والكمال الذاتي إن القدرة على التقمص الروحي والخارجي . في رأي ستانسلافسكي . هي مهمة الممثل الأولى (ستانسلافسكي ،١٩٩٧ ، ص ٦) .

وإبتكر ستانسلافسكي طرقا جديدة لتدريب الممثل وجعله قريبا من الواقع في أدائه وحركته وصوته وهذه التعاليم التي يقوم عليها فن التمثيل هي التي تقوده إلى الصدق وتبني الشخصية وأفكارها وسلوكياتها بايمان ووعي لقد وضع ستاسلافسكي مجموعة من القواعد لتنظيم عمل الممثل مع نفسه ومع الدور وكانت كما يأتي :-

أ- على الممثل أن يمرن جسمه وصوته ليكونا مطواعين يستجيبان إلى كل المتطلبات التي يتطلبها التغير الجسماني والصوتي للشخصية وفي الوقت والمكان المطلوب .

ب- على الممثل ان يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع أن يجد التوافق بين عمله وما يحيط به دون أي إحساس بالاصطناع الذي يلاحظ المتفرج .

ج- على الممثل ان يكون قادرا على ملاحظة الواقع والحياة اليومية بواسطة تلك الملاحظة يمكنه بناء دوره .

د- على الممثل أن يجد مبررا ودافعاً لكل عمل يقوم به على المسرح ويستعين بما يسمى بـ(لوالسحرية) وبما يسمى (الذاكرة العاطفية) وما يسمى بـ(الظروف المعطاة) (العذاري ، ٢٠٠١ ، ص٤٨)

هـ- على الممثل أن لا يمثل نفسه وإنما يمثل الشخصية بأبعادها المختلفة عن أبعاده الخاصة ولذلك عليه أن يحلل النص المسرحي لإيجاد تلك الأبعاد ولإيجاد العلاقة بين شخصيته والشخصيات الأخرى .

و- على الممثل أن يركز انتباهه على العمل الذي يجري على المسرح وعلى كل ما يقال من الممثلين الآخرين وفي كل لحظة إذ يعطي الإيحاء والإلهام بأنه يرى ويسمع لأول مرة .

ز- على الممثل أن يقسم المسرحية الى وحدات وكل وحدة فصل معين وأن يضع لكل وحدة عنوان معين .

ح- على الممثل ان يجد بذرة الفعل وهو الفكرة الرئيسة للمسرحية والهدف الذي يريد المؤلف ان يصل اليه (العذاري ، ص٧٤) (فريد وسامي ، ١٩٨٠ ، ص١٦، ١٧).

تعد طريقة ستانسلافسكي في أنقى أشكالها خريطة طريق التي ترشد الممثل إلى التعبير التلقائي عن الشخصية من خلال مهام يضعها ويحددها لنفسه في شكل أفعال داخلية وهو يتعلم كيف يدخل نفسه بشكل شخصي في الشخصية . حتى يمكنه أن يوضح حياة الشخصية الداخلية في التعبير الخارجي عنها . وهو يمثل الحدث كما لو إن الجمهور ليس حاضرا . (شايكين ، ٢٠٠٥ ، ص٧٨).

مع ستانسلافسكي يصبح الممثل أداة ممتازة عندما يستخلص من ذاته – من خلال التذكر الانفعالي—ما يريد أو ما يطلب منه الممثل هنا ليس بحاجة إلى محاكاة

إنسان لأنه هو نفسه إنسان له ماضيه الحافل بالذكريات والانفعالات المشحونة فهو لا يحتاج إلى شيء سوى الخيال حتى يتمكن من ربط هذه الذكريات والمواقف بحدث المسرحية وظروف الشخصية . (صلاح ، ٢٠٠٥ ، ص١٠١) .

إن رجالات المسرح البارزين ومنهم ستانسلافسكي خصوا التربية الأخلاقية للفنان الممثل والمخرج بأهمية كبيرة بل أنهم لم يعدوا التربية الأخلاقية مجرد ناحية مكملة فقط ولكن جزء لا يتجزأ من تربية وأعداد الممثل ، يقول ستانسلافسكي إن الفكرة العظيمة والنبيلة والهدف السامي هما القادران على إقصاء كل ما من شأنه إفساد المجموعة – كالنزعات الأنانية وحب الذات والحسد والعداوة والخمول واللامبالاة والمشاحنات وراء الكواليس والمصالح التافهة والقضاء عليها في مهدها (زاخافا ، ١٩٩٨ ، ص٧٨) .

فالإحترام المتبادل واللياقة في التصرف وعدم الإلحاح ومن ثم القدرة على الإحساس بمزاج الآخرين ، كل هذا أنما يدخل مفهوم أخلاقيات المسرح التي أعارها ستانسلافسكي اهتماما كبيرا (بوبوف ، ١٩٧٦ ، ص٣٦) .

ويوصي ستانسلافسكي تلاميذه :-

يتعين على الممثل أن يدرس النموذج من الناحية التاريخية ومعرفة البلد الذي عاش فيه وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به ، وما كتب عنه والأحوال النفسية لصاحب الشخصية ، ووجه الطريقة التي كان يحييها ومركزه الاجتماعي ومظهره الخارجي وعليك فوق كل هذا ان تدرس الشخصية في عاداتها وطريقة سلوكها وحركتها وصوتها وأسلوب كلامها ما تتسم من نبرات وسوف يساعدك كل هذا الدرس للشخصية التي تعالجها على أن تنفذ الى صميمها بمشاعرك ، وبغير كل هذا فلن تحصل على شيء من الفن (ستانسلافسكي ، ١٩٧٣، ص٤٣) .

وفي طريقة ستانسلافسكي لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصية مباشرة بل يحاول أن يتعاطف مع الشخصية إلى أقصى حد فيحس بإحساساتها ويفكر بأفكارها (نيلمز ، ١٩٦١ ، ص٢٢٠) .

يقول ستانسلافسكي ولكن متى في مقدورك تخطي درجة المهارة والثقة بالنفس كممثل إلى الحالة الإبداعية ؟حينما تظهر إلى الخارج مهمتك الإنسانية فوق كل مهام المسرح حينما تشارك بأفكار المؤلف ، حينما تكابد هذه الأفكار وتضعها في الحدث ، حينما

تدفئها بعواطفك وتوقظ طاقة حياة جديدة لدى المشاهدين أن هذه المهمة هي التي نسميها المهمة الأسمى للممثل (الزبيدي ، ١٩٨٣ ،ص٩٧) .

ومن هنا يرى الباحث إن ستانسلافسكي وضع جملة من الأمور التي تنمي قيم أخرى غير مهارات التمثيل وهي في نفس الوقت تمكن الممثل (التلميذ) من التعامل مع دوره بشكل صحيح وتتلاءم مع المرحلة الابتدائية وهذه الأمور هي:-

أ- الابتعاد عن الأنانية وحب الظهور وهذه المسألة يمكن أن ينميها المسرح لكونه عملاً جماعياً وينمي روح التعاون بين التلاميذ .

ب- إيقاظ تذوق الحياة داخل نفسه بحثا عما هو جميل . وان قضية التذوق مهمة جدا في هذه المرحلة لأن الأوضاع الأمنية والدمار الذي يشاهده التلميذ كل يوم أثر كثيرا على تذوقه الجمالي .

ج- ضرورة التثقيف الذاتي إذ إن المسرح يضيف للتلاميذ مهارات تنمي اللغة والقيم التربوية والإجتماعية المرغوبة فيها وإضافة معلومات جديدة عن العالم الذي يحيط به .

٣. مرتكزات طريقة ستانسلافسكي

أ . لو السحريه:-

يركز ستانسلافسكي على أهمية وجود فعل خارجي ، أو فعل داخلي أو هما معاً على خشبة المسرح ، وتظهر هذهِ الأفعال في كل مايفعله الممثل فوق خشبة المسرح ، مع أهمية تبرير هذه الأفعال ومنطقيتها ، وأن تكون ذات هدف حتى تصبح قابلة للتصديق ، ويدعو ستانسلافسكي إلى تأدية هذهِ الأفعال بعمق وإتقان ، كما لو كانوا يؤدونها في الحقيقة الواقعية تماماً ، وبذلك يصلون في أدائهم للشخصية إلى الطبيعية والتلقائية ، ويبتعدون عن التكلف المبالغ فيه ، وستانسلافسكي يعد كلمة (لو) هي الكلمة الخلاقة أو الكلمة السحرية التي تمكن الممثل من عملية الخلق والإبتكار (عثمان ، ١٩٦٦، ص٢٣٣) .

إذ أدرك ستانسلافسكي إن عمل الممثل يبدأ مما دعاه بـ (لو السحرية) وتلك اللحظة التي بدت في روحه ومخيلته . أن العمل الخلاق لايبدأ في الواقع الملموس والصدق الملموس ، اللذين لايمكن للمرء أن يصدق بوجودهما . لكن حين تظهر (لو)

الخلاقة ، الحقيقة الخيالية المرجوة ، يكتشف الممثل أن في إستطاعته الإيمان بها بإخلاص كحقيقة ملموسة ، إن لم يكن بحماسة أشد (بينتلي ، ١٩٨٦، ص٢٢١) .

أي أن إبداع الممثل وحسب تحديد ستانسلافسكي يبدأ بـ (لو السحرية) بمعنى الانتقال من مستوى الحياة الواقعية إلى المستوى التخيلي (كرستي ، ٢٠٠١، ص٨٣).

ويشبه ستانسلافسكي شأن الممثل شأن الفتاة الصغيرة التي تؤمن بأن دميتها كائن حي قدر إيمانها بالحياة التي تحيط بها ، ففي لحظة ظهور (لو) تراهُ ينتقل من مستوى الحياة الواقعية إلى ضرب من الحياة ، حياة خلقها بنفسه في مخيلته أنه ما أن يؤمن بها حتى يكون مستعداً للشروع في عمله الخلاق ، أن هذا التشبيه غني المعنى أن (الدمية) التي تعيش مع الطفلة كحقيقة (لو) ، يعطي للممثل الانتقال من الصفات الشكلية إلى ملاءمة توجه أحاسيس الممثل ورغباته إلى التعبير الصادق في الإحساس عن عمق لا مظاهرها الخارجية (طابور ، ١٩٩٠، ١٧٣) .

يقول ستانسلافسكي في كتابه إعداد الممثل إن سر تأثير كلمة (لو) إنما يمكن وقبل كل شيء في إنها لا تستخدم معنى الخوف أو الإرغام وإنها لا تجعل الفنان يصنع شيئاً بل هي العكس عن ذلك تسانده بما فيها من صدق وصراحة وتشجعه على الشعور بالثقة في أي موقف يقف فيه (ستانسلافسكي ، ١٩٧٣، ص٧٥) .

ومن خصائص كلمة لو السحرية أنها تجتذب المشاعر المختزنة في ذاكرة الفنان الأنفعالية وتولد الشعور وتركبه وهي تفعل ذلك ليس حسب مشيئة الممثل ، بل للضرورة الحياتية الواقعية ، فالممثل لايفعل شيئاً سوى أنه "يجيب على سؤال يوجهه إلى نفسه (ما عساي أن أفعل لو أن .....) وهكذا يفعل الشئ نفسه كما يمكن أن يفعله في الحياة (ستانسلافسكي ، ١٩٩٧، ص١٢) .

(لو) تحرك النشاط الداخلي الحقيقي لان الممثل عندما يسأل نفسه عما سيفعل لو انه كان بمقام ذلك الشخص الذي يمثله فأنه سيحرك أو سيثير انفعالاته الخاصة وسيدخل نفسه في ظروف متخيلة كتلك التي يمر بها الشخص الذي يمثله (P22 ، 1960 ، Moor) .

إن لو السحرية تساعدك على أن تكون قريباً من الشخصية المسرحية التي تمثلها وذلك بأن تستعمل مؤثراتك ودوافعك الشخصية لتقرب بينك وبين الشخصية المسرحية (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠، ص٥٢) .

يستطيع الممثل أن يستخدم لو السحرية لغرض الدخول في كينونة الشخصية التي يمثلها (عبد الحميد ، ٢٠٠٨، ص٨٢)

وهي تعمل بوصفها رافعة تخرج بنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال أنما الهدف لهذه الكلمة نوعاً من القوى التي تبعث حافزاً داخلياً سريعاً عند الممثل وأن هذه الكلمة تبعث نشاطاً آخر داخلياً وحقيقياً في لحظات الشك عندما تكون أفكاركم ومشاعركم وخيالكم في حالة صمت تذكروا كلمة (لو) أن هذه الكلمة هي أيضاً عامل أثارة للإبداع اللاشعوري (يوسف ، ١٩٨٨، ص٧٣) .

إن (لو) منبه قوي للتخيل والأفكار والعواطف وعلى الممثل أن يمر على دوره سطراً سطراً سائلاً نفسه ذلك السؤال ومستعملاً (لو السحرية) . أنها ستجره إلى حالة داخلية فعلية خلاقة (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٧٦، ص٤١) .

إن الأطفال لاينفكون يقولون " هلم فلنتظاهر بأننا ..... " والتمثيل الخيالي يكاد أن يكون ظاهرة شاملة بين أطفال الدنيا جميعاً (بولتن ، ١٩٦٢، ص٣١٣).

ويرى الباحث أن لو السحرية هي الطريق الوحيد الذي يستطيع من خلاله الممثل "التلميذ" أن يكسب الفعل الموجود في المسرح بالتعبير الخارجي والداخلي عندما يسأل نفسه التلميذ : مإذا سأفعل لو أن هذه الأمور المعينه كانت حقيقه ؟ ومن خلال لو السحرية ينتقل الممثل " التلميذ " من عالم الحقيقة الى عالم يكثر فيه عمله الخيالي وحده.

ب . الخيال :.

عرف ستانسلافسكي الخيال على "أنه جزء عملي تماماً من العدة التقنية للممثل" ، وعدّه واسعاً كالحياة ، وواحداً من أهم مقومات التمثيل . أن المرء لايستطيع أن يكون ممثلاً جيداً إن لم يملك خيالاً . ويقول ستانسلافسكي يستطيع الأنسان تطوير الخيال ، بالعمل من خلاله وبعده فهو أمر يستخدم بطريقة عملية على المسرح كل وقت .

يقول ستانسلافسكي أنت تستخدم خيالك كل الوقت على المسرح ليس فقط بخصوص الأشياء المادية بل الأفكار أيضاً .فعلى المرء أن يتخيل الأوضاع ويؤمن بها .ذلك بأن الخيال أداة عملية مهمة من أدوات الممثل (لويس ، ١٩٨٣، ص٣٣) .

أما التخيل فهو مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة وتخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة ، أن مهمة الممثل هي تحويل قصة المسرحية الى حقيقة مشهدية فنية .إذ إن المخيلة تلعب دوراً مهماً في عملية التحويل فعلى الممثل أن يتأكد بأن مخيلته تعمل بصورة مناسبة ، يجب أن تتهذب المخيلة وتتطور ويجب أن تكون متيقظة وفعالة ونشطة على الممثل أن يتعلم كيف يفكر بكل وضوح وعليه أن يلاحظ الناس وتصرفاتهم وأن يفهم أفكارهم . يجب أن يتأكد من أنه يلاحظ ما يحيط به ويجب أن يتعلم كيف يقارن ويتعلم كيف يحلم وكيف يخلق صوراً داخلية للمشاهد التي يشارك بها (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٧٦، ص٥٨) .

يقول ستانسلافسكي في كتابه (إعداد الممثل) أن الممثل يخلق نموذجه في خياله وبعد هذا يصنع مايصنعه المصور الذي يأخذ كل من هذا النموذج وينقلها الى لوحته فينقلها إلى نفسه (ستانسلافسكي ، ١٩٧٣، ص٤٣) .

وتقوم هذه العملية (تخيل الدور) إلى حد ما على خبرة الممثل السابقة ولكنها تقوم عادة على إحساس الممثل الداخلي المبهم ، وعلى بصيرتهِ وعلى مهارته في أن يخمن المجهول ، مما تتكون لديه صورة ليست جامدة عن المتطلبات الجسمانية للدور وعلى أشكال الشخصيات ، وأحجامها النسبية بعضها إلى بعض ويتكون لديه فكرة ليست بالغة التحديد عن الأصوات المطلوبة (جالاوي ، ١٩٧٠، ٢٥٥) .

إن ما يملكه الممثل "داخله" هو تراكم خبراته . وتكون موارده الداخلية في كل شيء قام بفعله أو رآه أو فكر فيه أو تخيله وتكون أفعاله على المسرح مقتصرة على هذه الموارد . على ما يفهمه بشأن الحياة ،وكما يكون معتمداً على صوته وجسده في تنفيذ أفعاله ، فهو يكون معتمداً على موارده الداخلية لتخبره بأية أفعال ينفذها . ولا تكون خبرات حياته مشتقة فحسب مما كان قد مر به شخصياً . أنها تأتي كذلك من القراءة والملاحظة ، مشاهدة المسرحيات والأفلام وملاحظة الناس ومراقبتهم ، ومن طرق أخرى

كثيرة وكل الخبرات أو التجارب من الممكن تعميقها وتوسيعها في الخيال(صلاح ، ٢٠٠٥، ص١٠٢) .

إن العمل الفني لا يستطيع أن يؤثر إلا عبر الخيال ولهذا يجب عليه أن يحفز هذا الخيال دائماً ،بالضبط أن يحفزه لا أن يتركه عاطلاً ويجد في كل عرض كل شيء . أن تحفيز الخيال شرط حتمي للفعل الجمالي وقانون أساسي للفنون الجميلة ومن هنا لا ينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاعرنا كل شيء وإنما بالقدر الكافي لتوجيه خيال المتفرج في الطريقة السليمة تاركاً له الحكم الأخير(مايرخولد ، ١٩٧٩، ص٥١).

وهذا يتفق مع ما ذهب إليه (عثمان ،١٩٦٦) إذ يقول الممثل مطالب بالتأكيد دائماً بأن خياله يعمل بانضباط وفي حركه دائمة . وبالتالي يقع عليه عبء صقل وتطوير هذا الخيال حتى يصبح نشطاً خصباً قادراً على التفكير والملاحظة والربط ومراقبة سلوكيات الناس وتفهم عقلياتهم مع قدرة فائقة على المقارنة (عثمان ، ١٩٦٦، ص٢٣٤) .

بالفعل لنفرض أن الممثل يبدأ بتخيل شيءٍ لا وجود له في الواقع في هذه الحالة يكون وجود الممثل كله ، تعبير وجهة تعبير عينه وكل تصرفاته – شاهدا على الفعل المتخيل – وليس على فعل التركيز على موضوع حقيقي لأن تعبير وجه الإنسان الذي يرى أمامه شيئا حقيقيا يختلف جذريا عن تعبير وجه الإنسان الذي يتخيل شيئا ما ، الهدف هنا ليس إقناع المتفرج بان الممثل يوصفه شخصية من شخصيات المسرحية (يتخيل شيئا ما أمامه) لكن الهدف هو إقناع المتفرج بأن الممثل يرى فعلا موضوعيا حقيقيا محددا (زاخافا ،١٩٩٨،ص١٤٣).

وتنمية الخيال لن تتأتى الإ من محاولة الابتكار : ابتكار تفاصيل وحكايات عن أحوال الشخصية . إن الخيال هو عملية خلق أو ابتكار أو اختراع صور أو خبرات جديدة . أو هو تقديم لهذه الصور والخبرات بصورة مبتكرة وجديدة (شايكين ،٢٠٠٥،ص٨) .

إن الخيال يمكن ان يسمح للممثل ان يفكر في أي موضوع أو أية فكرة رئيسة أو يطور فكرة . كما يساعد على فهم ماضي الشخصية ومستقبلها بإمداده بتفاصيل عادة لا يذكرها المؤلف . إن الخيال المدرب يكون محددا ومنطقيا . وهو يسمح للممثل أن ينتقد

الأفعال بشكل غريزي وطبيعي . والخيال يكون حيويا بشكل خاص لإستخدام تقنية تدريبية مهمة وهي تقنية الارتجال (شايكين، ٢٠٠٥،ص١٠).

يقول ستانسلافسكي انظر كيف يبقى الطفل أحيانا ساعات عديدة يلعب بلعبة من القماش في حين يمل بسرعة لعبة باذخة غالية الثمن وذلك ان اللعبة الباذخة لا تبقي مساحة لخيال الطفل الإبداعي أنها تحتوي على شيء بداخلها ولم يترك للطفل ما يتخيله بخلاف اللعبة البدائية الصنع . غير إن المتعة في ذاتها ، لكن الطفل بمساعدة خيالية يجعلها متعة بالنسبة له ان عملية التخيل – بالتحديد – هي أن تعطي للطفل المتعة ومن اجل الحصول – مجددا – على هذه المتعة يعود الطفل مرات ومرات إلى لعبته هذه ويبقى يلعب مع لعبة الخرقة حتى يجف خياله . إن أطول مدة للعب باللعبة نفسها تشهد على غنى خيال الطفل .(زاخوفا ،١٩٩٦،ص١٣٤)

والتخيل نوعان – حضوري واختراعي فاذا استحضرت الصور المفردة كما علقها الطفل وبترتيبها الزماني والمكاني كان التخيل حضوريا ، أما إذا انصرف العقل وابتدع صورا جديدة مؤلفة من الصور المجردة المختلفة المخزونة في الخيال على مثال لا وجود في الخارج كان التخيل اختراعا وهو التخيل الحقيقي (جادو ، ٢٠٠١،ص١٠٨).

ويرى الباحث إن الممثل التلميذ يجب عليه أن يكون ملما بجوانب الشخصية التي يراد منه تمثيلها . وعليها أن يكون صورة واضحة للشخصية في ذهنه وذلك خلال تخيلاته ورؤيته لأبعاد الشخصية . وكذلك تكون لديه رؤية واضحة عن مدى العلاقة بين الشخصية التي يمثلها والشخصيات الأخرى . سيضيف هذا الخيال للممثل (التلميذ) القدرة على تفسير النص وفهم ما يريده المؤلف من إيصال الأفكار إلى جمهور الحضور .

ج . تركيز الانتباه :-

الإنتباه ويسميه ستانسلافسكي " تركيز الانتباه" أو ببساطة أكثر التركيز . وهو يعني الشيء نفسه عند الانتباه الذي توليه لهدف معين ، أنه لا يعني التركيز العام على عملك فمن نافلة القول إن كل فنان جيد يجب أن يركز اهتمامه على عمله ، وستانسلافسكي لا يعني ذلك إنه يعني القدرة باختيارك وإرادتك . أن تركز انتباهك حيث ما تشاء لان ذلك هو الذي يعين على تعزيز أهمية ما يحدث في المشهد (لويس ،١٩٨٣،ص٣٥)

والتركيز الذي يعد من أهم أدوات الممثل نفسه يعتمد أولاً وأخيراً على أرادة الممثل وقدرته على أن يحصر انتباهه في موضوع أو شيء بعينه وكذلك قدرته على أن يعيد خلق هذا الموضوع أو هذا الشيء بخياله كاملا وبمنتهى الوضوح وليس هذا بإستخدام الحركة الصامتة وإنما من خلال تجسيم هذا الموضوع أو الشيء أو أعطائه وجوداً محسوساً وقيمة هذا التكتيك أو بالأحرى هذه المرحلة في تدريب الممثل تكمن في تدريب خياله كما يشاء ولابد له أن يكون قادرا على التركيز (سرحان، ص٥٦).

وكلمة تركيز هذه كبيرة الأهمية في كل الفنون وبخاصة فن المسرح ، فالتركيز هو تلك الخاصية التي تسمح لنا بتوجيه كل قوانا المعنوية والعقلية نحو غرض معين والبقاء على هذه الحالة إلى الأمد الذي يروق لنا ، بل وأحيانا إلى أبعد مما تتحمله قوانا العضلية (بولسلافسكي ، ص١٥) .

إن نظام ستانسلافسكي يبحث عن خلق الانطباع والإحساس لدى الممثل بالإستجابة الروحية الكاملة للنص في المشهد إذ حدد بذلك سلسلة من التمرينات ترتبط بالتركيز على الانتباه والتي ينبغي فيها الوقوف على وصول الممثل إلى هدف الشخصية وقصة حياة الدور(طابور ،١٩٩٠، ص١٧٣)

على الممثل لكي يحسن استخدام خياله ان يكون متمكنا من التحكم فيه وهذا أمر لن يقدر عليه دون الانتباه المدرب تدريبا جيدا ومن ثم أن الانتباه هو (العنصر) المهم في التقنية النفسية في طريقة ستانسلافسكي فالانتباه شأنه شأن الفعل يمكن ان يكون باطنيا وفي تلك الحالة تصبح وظيفته الرئيسة إمداد الممثل بالمادة الخلاقة التي يفرزها خياله ، أو يكون خارجياً ، وهو لا يقل أهمية عن الانتباه الباطني ؛ لأنه يعين الممثل على تركيز ذهنه في الذي يحدث على المسرح (بينتلي ، ١٩٨٦، ص٢٥٣)

وفي طريقة ستانسلافسكي لا يلقى الممثل انتباها مباشرا مذكورا الى النبرات والإيماءات وتعبيرات الوجه وإنما يترك هذه المسائل ترعى نفسها بنفسها ، وينصرف إلى مسبباتها وهي الإدراك النابض للأهداف . أي ان الممثل لا يركز انتباهه على الكيفية التي يؤدي بها عبارات الدور وإنما الغاية التي يستهدفها وبنوع خاص على السبل التي يمكن إتباعها لتحقيق هذه الغاية وفي هذا ينحصر الجانب الأكبر من مهمة الممثل وإن لم تكن مهمته كلها (هوايتنج ،١٩٧٠، ص٢٥٦)

أول ما يطلبه ستانسلافسكي من الممثل ينحصر في البحث عن موضوع الانتباه على الخشبة وليس في صالة المتفرجين ففي كل لحظة من لحظات تواجد الممثل على خشبة المسرح يجب عليه إن يركز انتباهه على الشيء الذي تركز الشخصية انتباهها عليه التي يمثلها انطلاقا من منطق حياتها الداخلية (زاخافا ١٩٩٨ص١١٦) .

يقترح ستانسلافسكي نظرية دائرة الانتباه لمساعدة الممثل لتركيز انتباهه على خشبة المسرح ، مشيرا إلى انه في دائرة ضيقة كدائرة الضوء من السهل فحص ادق التفاصيل للموضوعات المحصورة في محيط تلك الدائرة والتعايش مع أعمق المشاعر والرغبات ، وتنفيذ اعقد الأفعال ، وحل أصعب المشكلات ، وتحليل أحاسيس المرء وأفكاره ، فضلا عن ذلك من الممكن في مثل هذه الدائرة إنشاء علاقات وثيقة بشخص أخر ، يكون موضع الثقة ، لبثه أدق الأفكار واستدعاء الماضي والحلم بالمستقبل (بينتلي ، ١٩٨٦ ، ص٢٣٦).

إن التركيز لم يخترعه ستانسلافسكي وإنما هو جزء من حياتنا وكل ما فعله ستانسلافسكي إظهار تأثيره في حياتنا على خشبة المسرح ويمكن توضيح محيطات التركيز المختلفة على النحو الآتي :-

- محيط التركيز الصغير :- وهي الدائرة التي تحيط بكل ما هو قريب منا مثل : الكرسي الذي نجلس عليه ، الكتاب الذي نقرأه ، شوكة دخلت في يدك ، نقطة حبر وقعت على ثوبك وهكذا .

- محيط التركيز المتوسط :- هي الدائرة التي تحيط بكل ما هو قريب منا وعلى مدى أوسع من الدائرة السابقة أي أن الدائرة السابقة قد تتوسع قليلا فيتسع مدى التركيز كغرفة مثلا او شخص يدخل الغرفة ليأخذ معطفه ولكن لا يعرف أين وضعه أو شخص يمر في الطريق ليرى سيارة أعجبته بشكلها فيأخذ بمشاهدتها من الخارج ويدور حولها ويتفحص من داخلها .

- محيط التركيز الكبير :- وهي دائرة التي تحيط بعدة أشياء في مجال أوسع من المجالين السابقين كأنها توجه النظر إلى كامل البيت أو حديقة أو قصر أو باخرة(عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠ ، ص٧٣)

لذلك ينبغي للممثل أن يكون منجذبا إلى نقطة الانتباه ونقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة وكلما كان الشيء أكثر جإذبية كان أقدر على تركيز الانتباه وفي الحياة الواقعية كثير من الأشياء التي تسترعي انتباهنا غير أن الظروف على المسرح تختلف ، فهي تتدخل في حياة الممثل العادية ومن هنا يصبح المجهود اللازم لتركيز الانتباه ضروريا (ستانسلافسكي ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٨) .

لهذا نرى أن على الممثل أن يركز على الممثل الذي يلعب بمواجهته إذ يركز عقله ودون تفكير في الجمهور ، على المشهد بدلا من تبديد طاقته في شئ أخر(دين ، ١٩٧٥ ، ص١٤٥).

ويرى ستانسلافسكي أيضا إن الفرق الوحيد بين الممثل الجيد والممثل الرديء هو في القدرة او العجز عن أن ينكر ذاته وان يركز انتباهه على ما يجري داخله وعلى الذي يدخله في نطاق دائرته ودرجة ما يمنحه من طاقة للحظة الآنية الخاطفة (يوسف ، ١٩٨٨ ، ص١٠٠)

إن الإنتباه ضروري لإندماج الممثل بدوره على المسرح كأن يتكلم مع شخص ويصغي له الآخر والإصغاء معناه أن المعني يرى ما يقوله الشخص المقابل بأعين عقله فإذا كان يصغي فعلا لآستطاع أن يرى ما يقوله المقابل بأعين عقله ويعرضه على الجمهور (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٨٠ ، ص٦٤) .

فلهذا كله يقصد بالتركيز الانتباه الموجه من شخص إلى نقطة معينة قد تكون هذه النقطة صغيرة كرأس الدبوس وتكبر تدريجيا فتصبح كأسنان أو غرفة أو مدينة أو حادثة معينة مرت عليها سنون عديدة وتحصر هذه المجالات الممثل وتعزلة عن بقية الأشياء وتجعله داخل دائرة . تتوسع كلما خف التركيز (عبد الرزاق وسامي ، ١٩٧٦ ،ص٥٨).

د.استرخاء العضلات :-

من أهم المبادئ التي أسهمت بها طريقة ستانسلافسكي في إعداد وتدريب الممثلين هو اكتشاف قيمة الاسترخاء بوصفه تكنيكاً في التمثيل والاسترخاء وهو هنا له مدلولان :-

مدلول جسدي صرف ومدلول عقلي ونفسي ويقوم هذا المبدأ على افتراض أن التوتر جسديا كان أو عقليا – من أهم العوائق التي تعطل الممثل عن استيعاب الدور

وإعادة خلقه . وهذا التوتر غالبا ما ينتج عن أن كل شيء يفعله الممثل على خشبة المسرح يتطلب جهدا نفسيا وتحكما في الإرادة وتحكما في التفكير والعضلات الجسدية ، وهذا الجهد إذا أسيء استخدامه أو أضطر الممثل إلى استخدامه بطريقة خاطئة ، يؤدي إلى خلق التوتر ، وهذا التوتر يعوق الممثل عن تأدية ما هو مطلوب منه أن يؤديه بالطريقة الصحيحة وبمعنى آخر عندما يصل الممثل إلى حالة التوتر هذه لا يعود قادرا على الإحساس أو التفكير ، لذلك فإن تكنيك الاسترخاء يزيل هذا التوتر لكي يجعل طاقات الممثل قادرة على العمل (سرحان ، ص٥٣)

عبَّر ستانسلافسكي عن الغاية تمريناته التي طبقها الطلاب (أن يفتشوا عن شيء حتى تعثروا على المادة المطلوبة أو أن يقطعوا ثمرة من شجرة ، أن ينهضوا من وضع الاستلقاء أو بالعكس أن يستلقوا على الأرض أو أن يشربوا الماء من النبع أن يجلسوا أن ينهضوا أن يسيروا ...الخ) ، وهو (أي ستانسلافسكي) يطلب الوصول إلى نتائج مضبوطة وفي أن يتدرجوا وهم يمرون من حالة معينة إلى حالة جسدية أخرى ، أما إذا كانت الحركة غير سلسة للطالب فإنه يقترح عليه تجزئة الحركة إلى حلقات وسيطة وبعد ذلك ينفذ الحركة كاملة وبإيقاع بطيء جدا ويراقب مراقبة واعية ، توتر عضلاته ومن ثم ينتقل من الحركة إلى الكلام والسيطرة عليه (كرستي ، ٢٠٠١ ، ص٢٢٣) .

لقد لاحظ ستانسلافسكي أنه متى تحققت انجازات عظيمة في فن التمثيل ومتى رأى ممثلة عظيمة أو ممثلا الا وكانوا في حالة استرخاء (سخسوخ،٢٠٠٢،ص٥٣).

إن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية والواجب تنمية هذه العادة وتطويرها يوميا وبصيغة دائمة ومنتظمة . وكذلك في أثناء تمريناتنا في المدرسة وفي المنزل على السواء ، بل يجب نستمر حتى في طريقنا إلى النوم وفي قيامنا منه في أثناء عملنا ومشينا وراحتنا وفي لحظات سرورنا وحزننا .

إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءا من كياننا الجسماني بل يجب أن يصبح طبيعة ثانية لنا فعندئذٍ فقط يكف عن التدخل في أثناء قيامنا بالأعمال الإبداعية (ستانسلافسكي ، ١٩٧٣، ص١٣٧).

اعتقد ستانسلافسكي بان التحرر العضلي للممثل من أهم الشروط خلق الثقة الابداعية لذلك ضم " تحرر العضلات الى قسم التكنيك الداخلي للممثل مشيرا الى الدور

المهم بهذا العنصر ليس من الجانب الفيزيكي ولكن من الجانب الروحي (كرستي، ٢٠٠١،ص٦٦).

فطالما كان الممثل يعاني من هذا التوتر الجسماني فلن يقدر حتى التفكير التدرجات الدقيقة للمشاعر أو في الناحية النفسية للدور هذا بديهي بالنسبة لعمل الممثل إذ أن أدنى الاختلاجات تجد لها صدى في الملكات الإبداعية ، وأن ضغطاً طفيفاً في لحظة ما قد يعطل عمل مَلَكَة الخلق بكاملها ولكن من ناحية أخرى ، يعلم ستانسلافسكي بأنه لا مفر من حدوث توتر عضلي ومن المستحيل أزالته أزالة تامة ، وطريقته في التمثيل تتضمن تنمية نوع من الإشراف على أجسامنا ليكون رقيبا عليها ويختزل هذه العملية أي عملية المراقبة في أن يراقب الإنسان فيها نفسه بنفسه بعد أن يشخص التوتر الزائد او التشنج عن الحد ويخلصها منه بتطور هذه العملية حتى تصبح عادة آلية من عادات عقلنا الباطن واللاشعوري ، ويجعلها عادة مألوفة خلافا لأولئك الممثلين الذين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهيج والاستثارة بسبب غياب هذا الرقيب لديهم لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً (يوسف ، ١٩٨٨ ، ص٧٦).

والممثل الناجح هو الذي يمتلك القدرة على البقاء مسيطراً وواعياً لكل ما يقوم به أثناء العرض والتمرين وينبغي ان يحول وعيه إلى خبرة تقلل الزمن والجهد المبذول بهدف الوصول إلى نتائج عالية ومتطورة وممتعة والاسترخاء والسيطرة على الأعضاء بمعنى أوسع هي إحدى المهام التي يتقنها الممثل ليستطيع السيطرة على جسده الذي يعد الأساس في عملية الإنتاج والوسيلة لعمله الإبداعي فضلاً عن صوته ويجب أن يكون الجسم البشري بكل مكوناته من عظام وعضلات وأعصاب وأجهزة أخرى تحت سيطرة الممثل الذي ينبغي أن يكون مسلّماً بكل هذه الأجزاء فضلاً عن إلمامه بوظائفها وخاصة العضلات (الخطيب وآخرون ،١٩٨١، ص٦٩).

قبل أن يتمكن الجسم والصوت من التعبير ذاتيا من معطيات الشخصية وحالتها الوجدانية يجب تحريرهما من الجهد والتوتر العضلي الذي يقيد ويكبت ويغل الشخص وليس فقط على خشبة المسرح وإنما كذلك في حياته اليومية العادية ويمكن كسر حدة هذه اليقظة الذهنية من خلال عملية الإجهاد البدني والواقع انه كلما كان الممثل مقيدا ذهنيا

كلما زاد الجهد الجسماني المطلوب لتحقيق المرونة والسلاسة الحركية للأداء (دين ، ١٩٧٥، ص١٢١).

فإذا ما تخلص الممثل من هذه المعوقات الخارجية وتحقيق الحرية الكاملة للجسم والصوت من الجهد العضلي يصبح بمقدرة الذهن ان يخلق صورة ، ومع ذلك فهذه الصورة يجب الا تكون حدثا ماديا وإنما تحريكا وإثارة لحالات وجدانية سابقة مارسها الممثل (دين، ١٩٧٥،ص١١٩).

يساعد الاسترخاء على الانتباه والتركيز الى جانب التذكر والتمثيل والتصور التي تظهر بدورها ملامح الشخصية بصوتها وطبيعتها وحركة جسمها المناسبة لما هو مرسوم لها كما لا يمكن لحواس الانسان ان تعمل بدون استرخاء ، يساعد الاسترخاء الممثل على تطوير ملكته الإبداعية وخلقه وإبداعه وبشعوره بالخفة والمرونة والتلقائية والحيوية العالية فضلا عن أنَّ الاسترخاء يساعد الممثل على حرية الحركة ونشاطها وفعاليتها .

الاسترخاء إذن يحرر النفس من التشنج العضلي ويخلق حالة تسمح بحرية كاملة في الاداء ويعني ابتعاد الممثل عن كل ما يخرج عن الدور ويحقق كذلك التركيز على الدور واحتياجاته ، وهو عملية ارخاء العضلات التي ليس من الضروري ان تكون متوترة والتي يكون توترها عن خطأ في جسد الممثل او في ذهنه او طريقة تعامله مع الدور أو الجمهور أو العرض بشكل عام (الخطيب واخرون ، ١٩٨١ ، ص٧٠).

دراسات سابقة :

بعد تقصي الباحث وإطلاعه على عدد من البحوث والدراسات السابقة ، وبعد سعيه في البحث عن دراسات مماثلة تناولت موضوع البحث الحالي لم يجد دراسة تناولت مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الإبتدائية . لكنه وجد دراستين تناولت طريقة ستانسلافسكي :

. فالأولى رسالة ماجستير للباحث علي حسون المهنا مقدمة الى كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، ١٩٨٨(الأخذ بطريقة ستانسلافسكي من قبل الممثل العراقي)، وانصبت هذه الدراسة على وصف وشرح طريقة ستانسلافسكي في أداء الممثل وكيفية فهمها من قبل الممثلين العراقيين من وجهة نظرهم وترجمتها نظرياً وتطبيقياً . وقد أبتعد البحث

الحالي عن هذه الدراسة في الهدف ومجتمع البحث والنتائج وقد أستعرضها الباحث من أجل الأستفادة منها فوجد أنها لاتخدم البحث الحالي بأي شكل من الأشكال لكون موضوعها مختلفاً تماماً عن موضوع الدراسة الحالية لذلك أكتفى بهذه الأشارة .

. والثانية رسالة ماجستير للباحث ياسر عبد القادر أحمد المعيني مقدمة الى كلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية ،٢٠٠٩م " بناء برنامج تدريبي لتوظيف نظرية ستانسلافسكي في الأداء التمثيلي لطلبة قسم التربية الفنية " وبالرغم من الاختلاف الواضح بين البحث الحالي وهذه الدراسة الا أنَّ هناك تقارباً أيضاً ، لهذا سيحاول الباحث بيان نقاط التقارب والاختلاف بينهما :

الأهداف :. هدفت الدراسة السابقة الى :

١. بناء برنامج تدريبي لتوظيف نظرية ستانسلافسكي في الأداء التمثيلي لطلبة قسم التربية الفنية .
٢. التحقق من فاعلية البرنامج التدريبي من خلال تطبيقه على طلبة المرحلة الثانية / قسم التربية الفنية .

أما الدراسة الحالية فقد هدفت الى :.

. تعّرف فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الأبتدائية .

المرحلة الدراسية :.

. أجريت دراسة المعيني على :.

طلبة قسم التربية الفنية كلية التربية الأساسية . الجامعة المستنصرية / المرحلة الثانية للعام الدراسي ٢٠٠٨. ٢٠٠٩.

في حين أقيمت الدراسة الحالية على : .

تلامذة المرحلة الأبتدائية للعام الدراسي (٢٠١٠. ٢٠١١) .

العينة لكل دراسة :.

حجم العينة في دراسة المعيني :.

بلغت (٢٢) طالباً وطالبة تم إختبارهم بالأسلوب العشوائي .

في حين بلغت عينة الدراسة الحالية:

(٢٠) تلميذاً وتلميذة تم اختيارهم بالأسلوب العشوائي .

أدوات البحث :.

تضمنت دراسة المعيني بناء إختبار تحصيلي لمادة التمثيل على وفق نظرية ستانسلافسكي ، فضلاً عن أعداد برنامج تدريبي للأداء التمثيلي على وفق نظرية ستانسلافسكي .

في حين تضمنت الدراسة الحالية بناء مقياس لمهارات التمثيل الجسدية والصوتية وتطبيقه في الإختبار المهاري القبلي والبعدي .

منهج البحث : .

أستعملت دراسة المعيني :المنهج التجريبي وقد إستخدمت هذه الدراسة التصميم التجريبي ذا المجموعة الواحدة .

أستعملت الدراسة الحالية :.

المنهج التجريبي وقد أستخدمت ايضاً التصميم التجريبي ذا المجموعة الوحدة .

الوسائل الإحصائية :.

أستعملت دراسة المعيني :

١. معادلة مربع كاي

٢. معادلة صعوبة الفقرات.

٣. معامل تمييز الفقرات.

٤. معادلة كودر . رينشاردسون .

٥. معامل ارتباط بيرسون .

في حين أستعملت الدراسة الحالية :

١.معادلة كوبر

٢. معادلة مربع كاي

٣. أختبار t-test لعينتين مترابطتين

٤. أختبار t–test لعينتين مستقلتين .

٥ . معامل ارتباط بيرسون .

النتائج : .

أتفقت الدراسة السابقة والدراسة الحالية على أهمية طريقة ستانسلافسكي في تدريس مادة التمثيل ، وأن موضوع تدريسها وإكتسابها يعد أمراً أساسياً في عملية إعداد المعلم الخاص بفن التمثيل مما يساعد على إعداد وتدريب الممثلين التلاميذ .

ومن خلال تحليل الدراسة السابقة ومناقشتها في ضوء المحاور التي تناولها الباحث توصل الى أن الدراسة الحالية تميزت استعمالها طريقة ستانسلافسكي على قدر عال من الإتقان في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الإبتدائية ، مما أثر إيجابياً في درجات التلامذه في الاختبار المهاري البعدي .

الإستفادة من الدراسة السابقة :.

إستفاد الباحث من الدراسة السابقة في الجوانب الأتية :.

١. ساعدت الباحث في إختيار التصميم التجريبي .

٢. نعرف موقع الدراسة الحالي من بين الدراسات الأخرى .

٣. إختيار المصادر التي تساعد الباحث في دراسته .

٤. قام الباحث بمقابلة صاحب الدراسة السابقة شخصياً . والإستفادة من خبرته في معالجة المشكلات التي واجهة الدراسة السابقة وكيفية التغلب عليها .

أولاً : منهج البحث :

بما أن البحث الحالي يهدف إلى تعّرف فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية فقد أعتمد الباحث المنهج التجريبي في تصميم إجراءات بحثه لكونه أكثر ملاءمة لتحقيق هدف بحثه .

ثانياً : مجتمع البحث :

تكوّن مجتمع البحث من تلامذة الصفين الخامس والسادس الابتدائي الذين يدرسون في مدراس المرحلة الابتدائية التابعة للمديرية العامة لتربية ديالى/ قضاء بعقوبة ، للعام الدراسي ٢٠١٠ / ٢٠١١ والبالغ عددهم (٢٤٠٠٧) تلميذاً وتلميذة ، يتوزعون على (٢٢٤) مدرسة ابتدائية .

ثالثاً : عينة البحث :

تم اختيار عينة قصدية* من المدارس الابتدائية التابعة للمديرية العامة لتربية ديالى – قضاء بعقوبة ، بلغت مدرستين إحداها ابتدائية للبنين وهي مدرسة الهويدر ، والاخرى مختلطة وهي مدرسة الخمائل ، ملحق رقم (١) بلغ عدد التلامذة في الصفين (الخامس والسادس) للمدرستين (٣٢٢) تلميذاً وتلميذة ، وبغية التنويع في عينة البحث واستثمار متغير الصف الدراسي اختار الباحث عينة من تلامذة الصفين الخامس والسادس الإبتدائي في المدرستين ، فبلغ عدد أفراد العينة في مدرسة الهويدر (١٠) تلاميذ (٥) من الخامس الإبتدائي و(٥) من السادس الإبتدائي ، وكذلك الأمر بالنسبة لمدرسة الخمائل إذ بلغ أفراد العينة (١٠) تلميذات (٥) من الخامس الإبتدائي و(٥) من السادس الإبتدائي وبهذا يكون العدد الكلي (٢٠) تلميذاً وتلميذة ، واعتمدت العينة بوصفها مجموعة تجريبية لتطبيق إجراءات البحث عليها ، لجأ الباحث إلى اختيار عينة صغيرة بسبب طبيعة البحث وما يحتاج إليه البحث من التركيز على المهارات .

---

*يعود سبب اختيار هذا النوع من العينات إلى الظروف التي حتمت على الباحث أن يختار المدارس بصورة قصدية ، وذلك بسبب عدم تعاون أغلبها في موضوع تنفيذ الإجراءات ، لكن لابد من الإشارة إلى أن هاتين المدرستين تفهمتا موضوع البحث وأهميته فأبديتا استعدادهما لتطبيق التجربة .

جدول (١)

يوضح عدد التلامذة الذين طبقت عليهم التجربة مع صفهم الدراسي وجنسهم

الصف / الجنس	ذكور	إناث	المجموع
الخامس	٥	٥	١٠
السادس	٥	٥	١٠
المجموع	١٠	١٠	٢٠

رابعاً : التصميم التجريبي

استعمل الباحث التصميم التجريبي ذي العينة الواحدة وبالاختبارين القبلي والبعدي ذلك ان المتغير المستقل للبحث هو طريقة ستانسلافسكي وهي طريقة غير مطبقة في المدارس الابتدائية لذا اعتمد الباحث 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 (الزوبعي ، ١٩٨١ ، ص١٠٣) .

جدول (٢)

الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	اثر المتغير المستقل
اختبار مهارات التمثيل	طريقة ستانسلافسكي	اختبار مهارات التمثيل	الفرق بين الاختبارين

خامساً : ضبط متغيرات البحث

لغرض التأكد من سلامة التصميم التجريبي الذي أعتمده الباحث في البحث الحالي ، عمد إلى مكافأة المجموعة التجريبية في عدد من المتغيرات التي بإمكانها أن تؤثر في السلامة الداخلية للتصميم المعتمد وهي متغيرات (الخبرات السابقة ، تحصيل الوالدين).

١ . متغيرات الخبرة السابقة :

من اجل تعّرف الخبرات السابقة التي يمتلكها تلامذة المرحلة الابتدائية ، لجأ الباحث إلى إجراء اختبار مهاري في التمثيل للكشف عن قدراتهم في أداء تلك المهارات ومن ثم

إجراء تقويم لأدائهم هذه المهارات قبلياً وذلك باستخدام مقياس مهارات التمثيل قبل الشروع بتطبيق الوحدات التدريبية إذ تم تطبيق الاختبار يوم ١٤ /١٠/٢٠١٠ .

٢ . ضبط متغير تحصيل الوالدين :

تم ضبط هذا المتغير والسيطرة عليه ، وذلك من خلال تحديد الاختصاصات العلمية والادبية لوالدي التلامذة والاختصاصات هي : خريج الدراسة الإبتدائية ، أو المتوسطة ، أو الدراسة المهنية (إعدادية صناعة او تجارة) ، او الدبلوم الفني (خريجي معهد الفنون الجميلة او معهد إعداد المعلمين) وحملة شهادة البكالوريوس أو الدراسات العليا ، ولذلك ربما يكون هذا المتغير له تأثير واضح في سلوكيات التلامذة وأدائهم المهاري من خلال التقليد والمحاكاة وأداء الحركات المتنوعة.

جدول (٣)

يوضح التحصيل الدراسي للأب

المجموعة	ابتدائية	متوسطة	مهني	إعداد المعلمين	بكالوريوس	دراسات عليا	المجموع
الذكور	١	٢	٢	٤	١	--	١٠
الاناث	١	٢	٢	٣	١	١	١٠

بعد تحديد البيانات عن تحصيل الأب تم معالجتها إحصائيا باستخدام معادلة مربع كاي عند مستوى دلالة (٠،٠٥) ودرجة حرية (٥) إذ ظهر أن القيمة المحسوبة لمربع كاي (١،١٤٣) وبعد مقارنتها بالقيمة الجدولية البالغة (١١،٠٧) أنها أصغر من قيمة الجدولية ، وهذا يعني عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية لمستوى تحصيل الأب على الأداء المهاري لتلامذة (العينة) .

جدول رقم (٤)

يوضح قيمة مربع كاي للمجموعة التجريبية في متغير التحصيل الدراسي للأب

المجموعة التجريبية	العدد	قيمة كا^{٢} المحسوبة	قيمة كا^{٢} الجدولية	دلالة الفروق بمستوى ٠،٠٥
الذكور	١٠	١,١٤٣	١١,٠٧	غير دالة
الاناث	١٠			

جدول (٥)

يوضح التحصيل الدراسي للام

المجموعة	ابتدائية	متوسطة	مهني	إعداد المعلمين	بكالوريوس	دراسات عليا	المجموع
الذكور	٣	٢	٢	٢	١	--	١٠
الاناث	٢	٣	٢	٢	١	--	١٠

بعد تحديد البيانات عن تحصيل الأم تم معالجتها إحصائيا باستعمال معادلة مربع كاي عند مستوى دلالة (٠،٠٥) ودرجة حرية (٥) إذ ظهر أن القيمة المحسوبة لمربع كاي تبلغ (١،٧٣) وبعد مقارنتها بالقيمة الجدولية البالغة (١١،٠٧) يظهر أنها أصغر من القيمة الجدولية ، وهذا يعني عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية لمستوى تحصيل الأم على الأداء المهاري لتلامذة (العينة) .

جدول رقم (٦)

يوضح قيمة مربع كاي للمجموعة التجريبية في متغير التحصيل الدراسي للأم

المجموعة التجريبية	العدد	قيمة كا^{٢} المحسوبة	قيمة كا^{٢} الجدولية	دلالة الفروق بمستوى ٠،٠٥
الذكور	١٠	١,٧٣	١١,٠٧	غير دالة
الاناث	١٠			

سادساً : تحديد متغيرات البحث

قام الباحث بتحديد متغيرات البحث لعلاقتها بالتصميم التجريبي المعتمد في إجراءات البحث وبما يأتي

١- المتغير المستقل :

الوحدات التدريسية المصممة على وفق طريقة ستانسلافسكي بتنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية ، لتدريس المجموعة التجريبية التمثيل بجانبه المهاري .

٢- المتغير التابع :

وهو المتغير الملاحظ في أداء التلامذة بعد اكتسابهم مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي ، بعد إخضاعهم للتجربة وملاحظة سلوكياتهم بعد ذلك .

سابعاً : أداة البحث

بالنظر الى عدم وجود أدوات جاهزة أو مقياس جاهز لقياس مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية فقد قام الباحث بناء أداة لقياس تحصيل التلامذة في مهارات التمثيل ملحق رقم (٣).

وقد استفاد الباحث في بناء الأداة من الأدبيات النظرية حول الموضوع وتتكون الأداة من مجالين :-

- مجال مهارات التمثيل الجسدية وتقسم إلى خمس مهارات :-

أ- مهارة استعمال الذراعين

ب- مهارة تعبيرات الوجه

ج-حركة الجسم في المواقف الانفعالية

د- حركة الجسم في الحالة الطبيعية

هـ- المرونة في أثناء الأداء

- مجال مهارات التمثيل الصوتية وتقسم إلى خمسة مهارات :-

أ- مخارج الحروف

ب- السكتات والتوقفات

ج- التحكم في الطبقات الصوتية

د- التلوين الصوتي

هـ- استعمال النبر بشكل صحيح

ونرى مما تقدم أنَّ مجموع فقرات الأداة يبلغ (١٠ فقرات) واستعمل الباحث الميزان الخماسي في حساب وزن الفقرات .

إذ يعطى الأداء الضعيف (درجة واحدة)و المقبول (درجتين) والمتوسط (ثلاث درجات) و الجيد (أربع درجات) والجيد جداً (خمس درجات) .

وبهذا تكون أقل درجة يحصل عليها التلميذ (عشر درجات) وتكون أعلى درجة يحصل عليها التلميذ (خمسون درجة) .

صدق الأداة :

من أجل التأكد من صلاحيات فقرات الأداة في قياس تحصيل التلامذة في مهارات التمثيل ، قام الباحث بعرضه على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في (التربية الفنية وفن التمثيل القياس والتقويم) لتعّرف مدى صلاحية فقراته في قياس الهدف الذي وضع لأجل قياسه وقد أرفق الباحث مع الأداة تعريفاً لمهارات التمثيل المراد قياسها والمرحلة الدراسية المقرر إجراء القياس عليها وبعد جمع البيانات من السادة الخبراء ، أطلع الباحث على ملاحظاتهم التي تبلورت حول تصحيح بعض الفقرات وحذف بعضها وإضافة أخرى لها ، أخذ الباحث بجميع ما طرحه الخبراء وصحح على وفق ذلك ثم تم إعادتها إلى بعضهم للتأكد من صلاحيتها بشكل تام ، وقد أستخدم الباحث معادلة كوبر لاستخراج نسبة أتفاق الخبراء على فقرات المقياس ، والتي بلغت ١٠٠% وهي نسبة أتفاق عالية جداً في حساب صدق الأداة ويؤكد (أيبل Eble) بهذا الصدد لغرض التحقق من مدى صلاحيتهُ أو صدق فقرات المقياس لقياس ما وضعت لأجل قياسه ،(Eble ، 1972 ، p ، 555).

الثبات :-

يعد حساب الثبات من خصائص المقياس الجيد لأنه يؤشر إتساق فقرات المقياس في قياس ما يفترض أن يقيسه المقياس بدرجة مقبولة من الدقة (عودة ، ١٩٩٣ ، ص٣٣٥) ، وبناءاً على ذلك قام الباحث باحتساب معامل ثبات اداة البحث بعد أن درب أثنين من الملاحظين *على مكونات الأداة ، قام الباحث بتصوير أداء التلامذة لأحد التمرينات التمثيلية الموجود في احد الدروس ، وبعد ذلك تم اختيار تلميذ بشكل عشوائي من عينة البحث وبعد معالجة درجاته إحصائياً بواسطة معامل إرتباط بيرسون ، ظهر ان الثبات

بين الباحث والمحلل الأول (٠,٨٦) وبين الباحث والمحلل الثاني (٠,٨٤) وبين المحلل الأول والمحلل الثاني (٠,٨٥) ومن ملاحظة قيم الثبات الثلاثة فإنها تدل على أنها قيمة عالية وهو يعد مؤشراً جيداً لصلاحية المقياس ويمكن استعماله في تطبيق إجراء البحث .

ثامناً : الوحدات التدريسية

هي وحدات دراسية أعدت على وفق طريقة ستانسلافسكي بالاعتماد على المصادر والأدبيات التي تناولت طريقة ستانسلافسكي في إعداد وتدريب الممثلين ، وكانت عبارة عن (٤) وحدات تدريسية وكل وحدة هي موضوع معين فالوحدة الدراسية الاولى هي (لو السحرية) ، والوحدة الدراسية الثانية هي (الخيال) ، والوحدة الدراسية الثالثة هي (تركيز الانتباه) ، والوحدة الدراسية الرابعة هي (استرخاء العضلات) ، وكل وحدة مقسمة الى ثلاثة دروس يشتمل الدرس على تمرين تمثيلي واحد وبهذا يكون عدد الدروس (١٢) درساً ، وتم عرض الوحدات الدراسية على مجموعة من الخبراء المختصين في (التربية الفنية وفن التمثيل والقياس والتقويم) (ملحق رقم ٢) وفي ضوء الملاحظات التي قدمها الخبراء تم إجراء التعديلات على الوحدات من خلال حذف بعض المفردات وإضافة أخرى ، ثم عرضت مرة أخرى على الخبراء أنفسهم فحصلت على نسبة إتفاق ١٠٠% وبإستعمال معادلة كوبر .

*** الملاحظ الأول م.م عمار فاضل ،اختصاص (طرائق تدريس التربية الفنية)**

***الملاحظ الثاني طالبة الماجستير بيداء أنور رزوقي (طرائق تدريس التربية الفنية) .**

تاسعاً : تطبيق التجربة

بعد أن تحقق الباحث من صدق وثبات اداة بحثه وبعد أن عرض الوحدات التدريسية على الخبراء ،باشر الباحث بتطبيق التجربة على عينة البحث لمدة أثني عشر أسبوعاً وبحسب ما مبين في الجدول الآتي :-

جدول رقم (٧)

يوضح الايام التي طبق بها الباحث التجربة

الوحدة الدراسية	الدرس	الموضوع	المدرسة	الصف	الصف	الزمن لكل محاضرة	التاريخ	الموافق
١	الاول	لو السحرية	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٠/٢٠	الاربعاء
١	الاول	لو السحرية	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٠/٢١	الخميس
١	الثاني	لو السحرية	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٠/٢٦	الثلاثاء
١	الثاني	لو السحرية	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٠/٢٧	الاربعاء
١	الثالث	لو السحرية	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١١/٣	الاربعاء
١	الثالث	لو السحرية	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١١/٣	الخميس
٢	الرابع	الخيال	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١١/٤	الاربعاء
٢	الرابع	الخيال	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١١/١١	الخميس
٢	الخامس	الخيال	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١١/٢٤	الاربعاء
٢	الخامس	الخيال	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١١/٢٥	الخميس
٢	السادس	الخيال	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/١	الاربعاء
٢	السادس	الخيال	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٢	الخميس
٣	السابع	تركيز الانتباه	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٨	الاربعاء
٣	السابع	تركيز الانتباه	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٩	الخميس
٣	الثامن	تركيز الانتباه	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٢٢	الاربعاء
٣	الثامن	تركيز الانتباه	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٢٣	الخميس
٣	التاسع	تركيز الانتباه	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٢٨	الثلاثاء
٣	التاسع	تركيز الانتباه	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١٠/١٢/٢٩	الاربعاء
٤	العاشر	استرخاء العضلات	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١١/١/٤	الثلاثاء
٤	العاشر	استرخاء العضلات	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١١/١/٥	الاربعاء
٤	الحادي عشر	استرخاء العضلات	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١١/١/١١	الثلاثاء
٤	الحادي عشر	استرخاء العضلات	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١١/١/١٢	الاربعاء
٤	الثاني عشر	استرخاء العضلات	الخمائل	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١١/١/١٨	الثلاثاء
٤	الثاني عشر	استرخاء العضلات	الهويدر	الخامس	السادس	٤٠دقيقة	٢٠١١/١/١٩	الاربعاء

ولكي يضبط الباحث التجربة قدر الإمكان قام بإتباع الإجراءات الآتية :-

- تخصيص حصة دراسية واحدة في الأسبوع لتلاميذ الصف الخامس الإبتدائي وحصة دراسية واحدة في اليوم التالي من الأسبوع نفسه لتلميذات الصف الخامس الإبتدائي وبواقع (٤٠دقيقة) لكل حصة وتكون في الحصة الرابعة للجدول اليومي

.

- ❖ تخصيص حصة دراسية واحدة في الأسبوع لتلاميذ الصف السادس الإبتدائي وحصة دراسية واحدة في اليوم التالي من الأسبوع نفسه لتلميذات الصف السادس الإبتدائي وبواقع (٤٠دقيقة) لكل حصة وتكون في الحصة الخامسة للجدول اليومي .
- ❖ قام الباحث بدور معلم الصف ، إذ تم تدريس المجموعة على وفق متطلبات الوحدة التدريسية .
- ❖ كان الباحث يلجأ الى إشراك التلامذة في التجربة ولكنه كان يحلل فقط عينة البحث .
- ❖ تم إجراء الاختبار المهاري البعدي على تلميذات العينة من قبل الباحث نفسه وذلك في يوم الثلاثاء الموافق ٢٠١٠/١/٢٥ وعلى تلاميذ العينة يوم الأربعاء الموافق ٢٠١٠/١/٢٦ .
- ❖ تم وضع درجات التلامذة عينة البحث في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي في استمارة خاصة أعدت من قبل الباحث لغرض معالجة هذه الدرجات إحصائياً على وفق فرضيتي البحث ملحق رقم (٦) .

وقد رافق سير التجربة أمور أدت الى تغير في الايام التي حدثت فيها التجربة والأمور هي : –

- ❖ ألغى مجلس محافظة ديالى بتاريخ (٢٠١٠/١٠/١) عطلة يوم السبت وأعتبر يوم السبت دواماً رسمياً في مدارس المحافظة .
- ❖ أعيد إعتبار يوم السبت عطلة رسمية لمدارس محافظة ديالى .
- ❖ وافق في أيام أجراء التجربة عيد الأضحى المبارك ، وعطلة عاشوراء.

عاشراً : الوسائل الإحصائية :

١. معادلة كوبر (Cooper) لحساب صدق الاداة :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

إذ :

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد المتفقين

Dg = عدد الغير متفقين

(Cooper , 1963 , p:27)

٢. اختبار (T-TEST) لعينتين مترابطتين :

$$T = \frac{D^-}{\frac{SD}{\sqrt{N}}}$$

إذ :

T = القيمة التائية

D^- = الوسط الحسابي للفرق بين الاختبارين .

SD = الانحراف المعياري بين الاختبارين .

N = عدد العينة .

(توفيق وزكريا ، ١٩٧٧ ، ص٢٦٣)

٣. اختبار (T-TEST) لعينتين مستقلتين :

$$T = \frac{X_1 - X_2}{\sqrt{\frac{(n_1 - 1)\,S^2 + (n_2 - 1)\,S^2}{(n_1 + n_2 - 2)} \left(\frac{1}{n_1} + \frac{1}{n_2} \right)}}$$

إذ :

T = القيمة التائية

X_1 = الوسط الحسابي للمجموعة الاولى .

X_2 = الوسط الحسابي للمجموعة الثانية .

n_1 = عدد افراد العينة للمجموعة الاولى .

n_2 = عدد افراد العينة للمجموعة الثانية .

S_1 = تباين المجموعة الاولى .

S_2 = تباين المجموعة الثانية .

(توفيق وزكريا ، ١٩٧٧ ، ص٢٦٠)

٤. معادلة (كا^2) :

$$X^2 = \sum \frac{(Fo - Fe)^2}{Fe}$$

إذ :

X^2 = (كا^2) .

$\sum$ = المجموع .

Fo = التكرار الملاحظ .

Fe = التكرار المتوقع .

(Thampson & oth , 1963 , p:169)

٥. معامل إرتباط بيرسون

$$r = \frac{n\sum xy - (\sum x)(\sum y)}{\sqrt{[n\sum x^2 - (\sum x)^2][n\sum y^2 - (\sum y)^2]}}$$

إذ :

r = معامل الارتباط

n = عدد أفراد العينة

x = درجات أفراد العينة للمحلل الأول

y = درجات أفراد العينة للمحلل الثاني أو الباحث

(Harnet , 1982 , p:523)

اولاً . عرض نتائج البحث ومناقشتها :

يتضمن هذا الفصل عرضاً مفصلاً لنتائج البحث ومناقشتها واستعراضاً للاستنتاجات التي توصل إليها الباحث وتحديد أهم التوصيات والمقترحات ، وبما ان البحث الحلي يهدف الى تعرف فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية ، لذلك سيتم عرض النتائج بحسب فرضيات البحث وكما يأتي:

الفرضية الصفرية الأولى :

((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات تلامذة المجموعة التجريبية في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي)) ، وللتحقق من صحة الفرضية قام الباحث بإستعمال الاختبار التائي (t-test) لعينتين مترابطتين على عينة البحث والبالغة (٢٠) فرداً لكل منها لاستخراج (t) المحسوبة وكما موضح بالجدول الأتي :

جدول رقم (٨)

الاختبار التائي للفرضية الأولى لمتوسطات درجات التلامذة في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي

الاختبار	حجم العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (٠,٠٥)
					المحسوبة	الجدولية	
القبلي	٢٠	٢٠,٤٠	٢,٨١٧	١٩	٦٢,٧٦	٢,٠٩٣	دال
البعدي	٢٠	٤٢,٣٥	٣,١١٧				

يتضح من الجدول السابق ان متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار القبلي (قبل تطبيق التجربة) بلغ (٢٠,٤٠) درجة وبانحراف معياري قدره (٢,٨١٧) في حين بلغ متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار البعدي (بعد تطبيق التجربة) (٤٢,٣٥) درجة بانحراف معياري قدرة (٣,١١٧) درجة وظهر ان قيمة (t) المحسوبة هي (٦٢,٧٦) عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بدرجة حرية (١٩) ، قيمة (t) الجدولية فقد بلغت(٢,٠٩٣) أي ان قيمة (t) المحسوبة اكبر من قيمة (t) الجدولية ، مما يشير الى وجود فرق ذي دلالة إحصائية وبهذا ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة وهذا يعني (انه يوجد فرق دال إحصائياً بين نتائج الاختبار القبلي والاختبار البعدي لصالح

الاختبار البعدي وبهذا يتضح وجود أثر واضح لطريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية) .

الفرضية الصفرية الثانية :

((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات تلامذة المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الجنس)).

وللتحقق من صحة الفرضية قام الباحث باستخدام الاختبار التائي (t-test) لعينتين مستقلتين على عينة البحث والبالغة (٢٠) فرداً لاستخراج قيمة (t) المحسوبة وكما موضح بالجدول الأتي :

جدول رقم (٩)

الاختبار التائي لعينة البحث في الاختبار البعدي تبعاً لمتغير الجنس

الجنس	حجم العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (٠,٠٥)
					المحسوبة	الجدولية	
الذكور	١٠	٤١,٦٠	٣,٣٠٧	١٨	١,٠٨١	٢,١٠١	غير دال
الإناث	١٠	٤٣,١٠	٢,٠٨٨٥				

يتضح من الجدول السابق ان متوسط درجات الذكور في الاختبار البعدي هو (٤١,٦٠) وبانحراف معياري قدره (٣,٣٠٧) ، في حين بلغ متوسط درجات الإناث في الاختبار البعدي (٤٣,١٠) بانحراف معياري قدرة (٢,٠٨٨٥) وعند درجة حرية (١٨) ، بلغت قيمة (t) المحسوبة (١,٠٨١) وقيمة (t) الجدولية (٢,١٠١) ، أي ان قيمة (t) المحسوبة اقل من (t) الجدولية وبهذا تقبل الفرضية الصفرية وترفض الفرضية البديلة وهذا يعني (انه لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي بين الذكور والإناث في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي.

الفرضية الصفرية الثالثة:

((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي بين متوسطات درجات تلامذة المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الصف الدارسي)) .

وللتحقق من صحة الفرضية قام الباحث باستخدام الاختبار التائي (t-test) لعينتين مستقلتين على عينة البحث والبالغة (٢٠) فرداً لاستخراج قيمة (t) المحسوبة وكما موضح بالجدول الأتي :

جدول رقم (١٠)

الاختبار التائي لعينة البحث في الاختبار البعدي تبعاً لمتغير الصف

الجنس	حجم العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (٠,٠٥)
					المحسوبة	الجدولية	
الخامس	١٠	٤٢,٠٠	٣,٥٩٠	١٨	٠,٤٩٢	٢,١٠١	غير دال
السادس	١٠	٤٢,٧٠	٢,٧١٠				

يتضح من الجدول السابق ان متوسط درجات تلامذة الصف الخامس في الاختبار البعدي هو (٤٢,٠٠) وبانحراف معياري قدره (٣,٥٩٠) ، في حين بلغ متوسط درجات الصف السادس في الاختبار البعدي (٤٢,٧٠) بانحراف معياري قدرة (٢,٧١٠) وعند درجة حرية (١٨) ، بلغت قيمة (t) المحسوبة (٠,٤٩٢) وقيمة (t) الجدولية (٢,١٠١) ، أي ان قيمة (t) المحسوبة اقل من (t) الجدولية وبهذا تقبل الفرضية الصفرية وترفض الفرضية البديلة وهذا يعني انه لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي بين الصف الخامس والصف السادس في تنمية مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي.

مناقشة النتائج :

ربما يعود السبب في ظهور فرق ذي دلالة بين نتائج الاختبار القبلي والاختبار البعدي للمجموعة التجريبية التي دربت على مهارات التمثيل على وفق طريقة ستانسلافسكي الى توظيف هذه الطريقة في تنمية هذه المهارات ، وتعريف المجموعة

التجريبية بفن التمثيل وعلاقته بالتربية الفنية وعدم اللجوء في التمثيل الى الحركات التقليدية والجامدة التي كانت طريقة ستانسلافسكي تقف ضده ، وتعريف التلامذة بمفهوم هذه الطريقة وفائدتها في اعداد وتدريب الممثلين المبتدئين وتزويدهم بمعلومات وخبرات عن أهم مرتكزاتها وهي : (لو السحرية ، الخيال ، تركيز الانتباه ، استرخاء العضلات) وكيفية استخدام هذه المرتكزات لتنمية مهارات التمثيل الجسدية والصوتية ، كما يعود السبب في عدم ظهور فرق ذي دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي تبعاً لمتغيرات الجنس والصف الى ان الباحث يقوم بتدريس التلامذة من الجنسين (الذكور والإناث) والصف (الخامس الابتدائي والسادس الابتدائي) على وفق الوحدات التدريسية التي قام الباحث بعرضها على الخبراء (ملحق ٢) وقيام الباحث بالتدريس بمفرده وعرض أمثلة عن الموضوعات وإعداد التمرينات الخاصة بطريقة ستانسلافسكي وتطبيقها أمام التلامذة ، وكذلك قيام التلامذة بتطبيق هذه التمرينات وكذلك فان الباحث كان يطلب من التلامذة الواجب البيتي وقيام التلاميذ بتطبيق التمرينات الموجودة في الوحدات الدراسية في أوقات الفراغ ، وكذلك يطلب الباحث من التلامذة بتطبيق تمرينات مشابهة للموضوعات التي تخص طريقة ستانسلافسكي فكان منهج الباحث في تدريس الصف الخامس والسادس الابتدائي والذكور والإناث هو منهج واحد ، وكذلك يعود السبب الى رغبة التلامذة وتصميمهم على تعلم فن التمثيل .

ثانياً . الاستنتاجات :

١. طريقة ستانسلافسكي طريقة مفيدة في تدريس فن التمثيل الى تلامذة المرحلة الابتدائية .
٢. تسهم هذه الطريقة في تدريب وإعداد الممثلين المبتدئين وتنمية مهاراتهم الجسدية والصوتية مما يدفع بهم الى ان يكونوا ممثلين في المستقبل .
٣. تفاعل التلامذة مع الباحث أنعكس إيجابياً على الالتزام بتطبيق التمرينات وحبهم لمادة التربية الفنية مما قلل غيابهم وزاد من التزامهم بالدوام الرسمي .
٤. أحدثت الوحدات الدراسية التي طبقت فيها طريقة ستانسلافسكي أثراً أخلاقياً وتربوياً انعكس ايجابيا على التلامذة الذين تعرضوا للتدريب في ادراك معنى فن التمثيل وأهميته . وكذلك فان تعلمهم مهارات التمثيل يؤهلهم ان يكونوا أعضاء

نافعين في المجتمع مستقبلا لان هذه المهارات هي وسيلة اتصال بين الفرد والآخرين ممن يحيطون به .

ثالثاً . التوصيات :-

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث فانه يوصى بالاتي :-

١. ادخال ماده فن التمثيل (المسرح) مادة أساسية في منهج المدارس الابتدائية .
٢. استعمال طريقة ستانسلافسكي في تدريب تلامذة المرحلة الابتدائية على مهارات التمثيل .
٣. استعمال طريقة ستانسلافسكي في المسرح المدرسي واستعمال اداة البحث الحالي لاختبار التلامذة لأداء الأدوار في المسرح المدرسي للمرحلة الابتدائية .
٤. ضرورة إعداد برنامج لتدريب معلمي التربية الفنية باعتماد نتائج البحث الحالي.
٥. زيادة اهتمام المعنيين بدرس التربية الفنية وتوفير الإمكانيات الفنية فيما يخص فن التمثيل من قاعة (مسرح) ومشرفين .

رابعاً . المقترحات :-

يقترح الباحث إجراء الدراستين الآتيين :

١. فاعلية طريقة ستانسلافسكي في تنمية مهارات التمثيل لدى طلبة المرحلة المتوسطة .
٢. اثر تدريس المعلم الممثل في تنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية .

المصادر العربية :

القرآن الكريم

١. ابراهيم ، ريكاردوس يوسف :توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،٢٠٠٣.

٢. ابراهيم ، عبد العليم : الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية ، ط٧ ، دار المعارف ، مصر، ١٩٧٣.

٣. أبو حجلة ، اميرة : في مسرح الكبار والصغار ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ، ١٩٨٥.

٤. أبو حطب ، فؤاد وامال صادق : علم النفس التربوي ط١ مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٥. أبو العدوس ، يوسف مسلم : المهارات اللغوية وفن الالقاء ، ط٣ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ٢٠١٠.

٦. أبو عرقوب ، أحمد حسن : محاضرات في أدب الأطفال ، مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية ،عمان ، الأردن ، ١٩٨٢.

٧. أبو علام ، رجاء محمود : التعلم أسسه وتطبيقاته ، ط١ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ٢٠٠٤ .

٨. أبو معال ، عبد الفتاح : في مسرح الاطفال ، ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ١٩٨٤.

٩. أبو مغلي ، سميح (وآخرون) : دراسات في أدب الاطفال ، ط١ ، المكتبة الوطنية ، عمان ، الاردن ، ١٩٨٤.

١٠. أبو مغلي ، لينا نبيل و مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق ، ط١، دار الراية للنشر والتوزيع ،عمان ، الاردن، ٢٠٠٨ .

١١. أحمد ، سمير عبد الوهاب : أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية ، ط٢ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٩.

١٢. أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت ،١٩٩٠ .
١٣. أرسطو طاليس : فن الشعر ، ط٢ ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ، لبنان ١٩٧١ .
١٤. أسكندر ، كمال يوسف ومحمد ذبيان غزاوي : مقدمة في تكنولوجيا التعليم ، مكتبة الفلاح ، الكويت ١٩٩٤.
١٥. أصلان ، أوديت : موسوعة فن المسرح ، ترجمة سامية أحمد سعيد ، دار الطباعة الحديثة القاهرة (د.ت).
١٦. أوكسفورد ، لين : تصميم الحركة ، ترجمة سامي عبد الحميد ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل ١٩٨١.
١٧. بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت (د.ت) .
١٨. البسيوني ، محمود : قضايا التربية الفنية ،ط٢،عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٥.
١٩. ــ : سيكولوجية رسوم الأطفال ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤.
٢٠. ــ : الفن والتربية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣.
٢١. ــ : الفن في تربية الوجدان ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١.
٢٢. بنفسلي ، كامل وأحمد الصعيدي : النشاط المدرسي ، مكتبة العلوم والادب ، (د . ت) .
٢٣. بوبوف ، الكسي : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٦.
٢٤. بولتن ، مارجوري : تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢.
٢٥. بولسلافسكي ، ريتشارد : فن التمثيل ، ترجمة انور المشري ، وزارة الثقافة والأرشاد القومي ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، (د . ت) .

٢٦. البياتي ، زهير حميد علوان : التمثيل بين العفوية والافتعال في عروض المسرح المدرسي في جمهورية العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ٢٠٠٥ .

٢٧. بيرتون ، أ ج : التمثيل في المدارس ، ترجمة رياض محمد عسكر ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٦.

٢٨. بينتلي ، أريك : نظرية المسرح الحديث ، ط٢ ، ترجمة يوسف عبد السميح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.

٢٩. توفيق ، عبد الجبار وزكريا أثناسيوس : الاحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ١٩٧٧ .

٣٠. جابر ، جابر عبد الحميد وأحمد خيري كاظم : الوسائل التعليمية والمنهج دار النهضة العربية ، مصر العربية ١٩٦٣ .

٣١. جادو ، عبد العزيز : علم نفس الطفل وتربيته ، المكتبة الجامعية الاسكندرية مصر ٢٠٠١ .

٣٢. جالاوي ، ماريان : دور المخرج في المسرح ، ترجمة لويس يقطر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، ١٩٧٠.

٣٣. الجبوري ، محمود شكر محمود: دليل التربية الفنية ، مطبعة جامعة الموصل ، بغداد ، ١٩٩٤.

٣٤. ـــــ: التربية الفنية ومضامينها التربوية ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.

٣٥. الجراح ، هاني يوسف : فعاليات المسرح المدرسي وتقنياته ، ط١ ، دار يافا العلمية للنشروالتوزيع ،الأردن، ٢٠٠٩.

٣٦. الجلبي ، سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٩٣ .

٣٧. جودي ، محمد حسين : قضايا الفن والتربية الفنية ، مطبعة دار السلام ، بغداد ١٩٨٦ .

٣٨. الجوهري ، محمد شاهين: الأطفال والمسرح ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ١٩٨٦.

٣٩. حسين ، كمال الدين : أدب الاطفال ، المفاهيم ، الاشكال ، التطبيق ، ط١ ، دار العالم العربي ، القاهرة ، ٢٠٠٩.

٤٠. حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٤١. حمد ، حسني عبد المنعم : المسرح المدرسي ودوره التربوي ط١ العلم والايمان للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

٤٢. حنورة ، أحمد حسن ، أدب الاطفال ط١ مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٩ .

٤٣. الحوفي ، احمد محمد : فن الخطابة ، ط٣ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د.ت) .

٤٤. الحيلة ، محمد محمود : الألعاب التربوية وتقنيات أنتاجها ، ط٥ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ،عمان ، الأردن ، ٢٠١٠.

٤٥. ـــ : تصميم التعليم نظرية وممارسة ، ط٢ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ،عمان ، الأردن ، ٢٠٠٣.

٤٦. ـــ: تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية والتعلمية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الاردن ، ٢٠٠٠.

٤٧. الحيلة ، محمد محمود وتوفيق أحمد مرعي : تكنولوجيا التعليم بين النظرية والتطبيق ، ط٢ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان ، الاردن ٢٠٠٨ .

٤٨. خباز ، حنا : جمهورية افلاطون ، مطبع مؤسسة بابل ، (د.ت) .

٤٩. الخطيب ، ابراهيم (وآخرون) : فن التمثيل ط١ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد .١٩٨١.

٥٠. خليفة ، محمود : المسرح المدرسي ،ط١ أقرأ للنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٧.

٥١. خميس ، حمدي : الفن ووظيفته في التعليم دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٨.

٥٢. الخواجة ، هيثم يحيى : القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل ، ط١ ،دائرة الثقافة والأعلام ، دولة الأمارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٩.

٥٣. الخوالدة ، محمد محمود : طرق التدريس العامة ط١ وزارة التربية والتعليم صنعاء اليمن ١٩٩٧.

٥٤. الرازي : مختار الصحاح : دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١ .

٥٥. رضوان ، محمد محمود وأحمد نجيب : أدب الاطفال مبادؤه ومقوماته الاساسية ، طبع بمطابع الهيأة العامة للمساحة ، ٢٠٠٠.

٥٦. ريان ، فكري حسن : النشاط المدرسي أسسة ،أهدافة ، تطبيقاته ، عالم الكتب القاهرة ، ١٩٨٤ .

٥٧. ريد ، هربرت : تربية التذوق الفني ، ترجمة يوسف ميخائيل اسعد ، ١٩٧٥.

٥٨. زاخافا ، بوريس : إعداد الممثل ، ترجمة توفيق المؤذن ، الناشر مكتبة مدبو لي، القاهرة ، ١٩٩٨.

٥٩. زاخوفا ، بوريس : فن الممثل والمخرج ، ترجمة عبد الهادي الراوي ، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان ، ١٩٩٦.

٦٠. الزبيدي ، قيس : مسرح التغيير ، دار ابن رشد ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ٣ ١٩٨.

٦١. الزوبعي ، عبد الجليل ومحمد أحمد الغنام : مناهج البحث في التربية ، مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨١ .

٦٢. زيتون ، عايش محمود : اساليب تدريس العلوم ، ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان ، الاردن ، ١٩٩٩.

٦٣. دين ، الكسندر : اسس الاخراج المسرحي ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥.

٦٤. ديور ، إدوين : فن التمثيل الافاق والاعماق ، ترجمة سامي صلاح الناشر هولت ديتهارت ووستون ، نيويورك ، ١٩٦٢ .

٦٥. الساجر ، فواز: ستانسلافسكي والمسرح العربي ، ط١ ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ،١٩٩٤.

٦٦. سالي ، فيبماير وآخرون : قاموس أكسفورد الحديث ، ط٢ ، مورتن ورد للطباعة المحدودة ، لندن ، ٢٠٠٢ .

٦٧. ستانسلافسكي ، قسطنطين : إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، ترجمة شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧.

٦٨. ـــ: اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي أحمد : دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٣.

٦٩. سخسوخ ، احمد : طريقة لي ستراسبراج في تدريب الممثل ، ط٢ ، مطابع الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

٧٠. سرحان ، سمير تجارب جديدة في الفن المسرحي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، (د.ت) .

٧١. سعد ، صالح : الأنا . الآخر ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١.

٧٢. السعدي ، اسيل اسعد عبد الزهرة: بناء برنامج تدريبي لتوظيف الأداء التمثيلي في تدريس التربية الفنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الاساسية ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٦ .

٧٣. السعود ، خالد محمد : تكنولوجيا ووسائل التعليم وفاعليتها ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠٠٩.

٧٤. سليد ، بيتر وجون فيكسون : دراما الطفل نظرياً وعملياً ، ترجمة كمال زاخر لطيف ، المكتب العربي للمعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠.

٧٥. سمك ، محمد صالح : فن تدريس اللغة القومية والتربية الدينية ، مطبعة النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦١.

٧٦. شايكين ، جوزيف (٢٠٠٥) : حضور الممثل ، ترجمة سامي صلاح ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٥.

٧٧. الشال ، محمود النبوي : التوجيه في الفنون العملية ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٧٨. شحاته ، حسن : المناهج الدراسية بين النظرية والتطبيق ، ط٣ ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣.

٧٩. شلش ، عبد الرحمن : مدخل الى فن المسرحية ، ط١ ، مطابع ، مرامر السعودية ، الرياض ، ١٩٨٣.

٨٠. شواهين ، خير وآخرون : المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ٢٠٠٩.

٨١. صالح ، أحمد زكي (١٩٧٢) : علم النفس التربوي ، ط١ ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٢.

٨٢. صلاح ، سامي : الممثل والحرباء إصدارات أكاديمية الفنون سلسلة المسرح ، دار الحريري للطباعة ، القاهرة ، ٢٠٠٥.

٨٣. صليحة ، نهاد : المسرح بين الفن والفكر ، دار الشؤن الثقافية العامة ، بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥.

٨٤. الطائي ، محمد اسماعيل خلف : واقع المسرح المدرسي وسبل تطويره ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩.

٨٥. طابور ، مهند : الواقعية في المسرح ، مراجعة وتقديم د. عبد المرسل الزيدي ، مطبعة الامة ، بغداد ، ١٩٩٠.

٨٦. طليمات ، زكي : فن الممثل العربي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١.

٨٧. عايد ابي ، يوسف : نحو مسرح للطفل ، ط١ ، دائرة الثقافة والأعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٢.

٨٨. عباس ، عباس مزاحم : فن التمثيل الصامت (البانتوميم) في العراق ، ط١ ، الموسوعة الثقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤.

٨٩. عبد الله ، محمد حسن : قصص الأطفال ومسرحهم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

٩٠. عبد التواب ، يوسف : الطفل العربي والأدب الشعبي ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢.

٩١. عبد الحميد ، سامي : أبتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، الناشر بلقيس الدوسكي ، بغداد ، ٢٠٠٨.

٩٢. ـــ: نحو مسرح حي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦.

٩٣. ـــ : مدخل الى فن التمثيل ، جامعة بغداد ، كلية الفنون ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١.

٩٤. عبد الحميد ، سامي وبدري حسون فريد : فن الإلقاء ،ج٣ ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٨٤.

٩٥. ـــــ: فن الإلقاء ، ج٢: دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٨٠.

٩٦. عبد الرزاق ، أسعد وسامي عبد الحميد : مشاكل العمل المسرحي في المدارس ، مؤسسة دار الكتب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٣ .

٩٧. ـــــ: فن التمثيل ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .

٩٨. ـــــ: دروس في أصول التمثيل ، جامعة بغداد ، مطبعة الشعب ،١٩٧٦.

٩٩. عبد الرزاق ، أسعد وعوني كرومي ، طرق تدريس التمثيل ، مؤسسة دار الكتب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٠ .

١٠٠. عبد اللطيف ، خليل إبراهيم : النشاط المدرسي أهميته ، أسسه وسائل تطويره في العراق ، مطبعة السلام ، بغداد ، ١٩٧٨.

١٠١. عبد الهادي ، نبيل : سيكولوجية اللعب وأثرها في تعلم الأطفال ، ط١ ، دار وائل للنشر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٤.

١٠٢. العبيدي ، فائز طه سالم : اليات تكامل الوظائف المرجعية والادائية للافعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ .

١٠٣. العتبي ، علاء شاكر محمود : تصميم برنامج تعليمي في النشاط التمثيلي لتطوير مفهوم الذات لدى طلبة المرحلة الثانوية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦.

١٠٤. عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٦.

١٠٥. العذاري ، طارق : المسرح التعبيري ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد ، الاردن ، (د . ت) .

١٠٦. ـــ : آفاق مسرحية ، ط١ ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد ، الأردن ، ٢٠٠١.

١٠٧. عطية ، محسن علي : المناهج الحديثة وطرائق التدريس ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٩.

١٠٨. عفانة ، عزو اسماعيل وأحمد حسن اللوح : التدريس الممسرح ، ط١ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٨.

١٠٩. علي ، هيثم عبد الرزاق : مهارات فن الاداء في التمثيل والخطاب الاجتماعي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٣ .

١١٠. العناني ، حنان عبد الحميد : الدراما والمسرح في تعليم الطفل ، ط٥ ، دار الفكر للطباعة والنشر ، عمان ، ٢٠٠٠.

١١١. ـــ : الفن والدراما والموسيقا في تعليم الطفل ، ط١ ، دار الفكر للطباعة والنشر ، عمان ، ٢٠٠٢.

١١٢. العوالمه ، حابس وأيمن مزاهرة : سيكولوجية الطفل علم نفس النمو ، ط١ ، الأهلية للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٣.

١١٣. عودة ، أحمد سليمان : القياس والتقويم في العملية التدريسية ، المطبعة الوطنية ، عمان ، ١٩٩٣ .

١١٤. عيد ، زهدي محمد : مدخل الى تدريس مهارات اللغة العربية ، ط١ ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١١.

١١٥. عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن الدار العربية للكتاب ، تونس، ١٩٧٨.

١١٦. فريد ، بدري حسون وسامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٠ .

١١٧. فيربيستكايا ، أ ،ف : حركة الممثل على خشبة المسرح ، ترجمة محمد مهران ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، ١٩٩٥.
١١٨. الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، دار الكتب العالمية ، بيروت ،٢٠٠٩.
١١٩. قشوة ، سمير : مسرح الطفل الحديث ،ط١ ، دار الفرقد ، سورية ، دمشق ، ٢٠٠٦.
١٢٠. قطامي ، يوسف ونايفة قطامي: نماذج التدريس الصفي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٨.
١٢١. القيسي ، عبد الرحمن وضياء الدين ابو الحب : أصول تدريس العلوم في المرحلة الابتدائية ، ط٤ ، مطبعة وزارة المعارف ، بغداد ١٩٦٢.
١٢٢. الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مطابع الاهرام التجارية ، مصر ، ٢٠٠٦ .
١٢٣. كرستي ، ج ، ف : تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، ترجمة عقيل مهدي ، دار الكتاب الجديد المتحددة ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٢.
١٢٤. كروتوفسكي ، زي : نحو مسرح فقير ، ترجمة د. كمال قاسم نادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
١٢٥. كرومي ، عوني : التمثيل خارج دائرة الاحتراف من البداية الى الهواية ، ط١ ، دائرة الثقافة والأعلام ، دولة الأمارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٦.
١٢٦. ــ : المسرح المدرسي ، مديرية مطبعة وزارة التربية ، بغداد ، ١٩٨٣.
١٢٧. الكعبي ، فاضل : مسرح الملائكة ، ط١، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، دولة الامارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٩ .
١٢٨. كونسل ، كولين : علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين ، ترجمة أمين حسين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي طبع بمطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٨.
١٢٩. كياريني . ل وا. باربارو: فن الممثل ، ترجمة طه فوزي ، المؤسسة العامة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، (د. ت) .

١٣٠. اللقاني ، أحمد وونيس رضوان : تدريس المواد الاجتماعية ، ط١، عالم الكتب القاهرة ، ١٩٨٢ .

١٣١. لويس .روبرت : طريقة ستانسلافسكي في التطبيق ، ط١ ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣.

١٣٢. ما ير خولد ، فسيفولود : في الفن المسرحي ، ط١ ، ترجمة شريف شاكر ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩.

١٣٣. المبارك ،عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ .

١٣٤. محجوب ، وجيه : التعلم وجدولة التدريب ، موسوعة علم الحركة ، ٢٠٠٠.

١٣٥. محمد ، مصطفى عبد السميع وآخرون : الأتصال والوسائل التعليمية ، ط٢، مركز الكتاب للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٣.

١٣٦. مرعي ، أحمد توفيق ومحمد محمود الحيلة : طرق التدريس العامة ، دار المسيرة عمان ، ٢٠٠٢.

١٣٧. مرعي ، حسن : المسرح المدرسي ،ط١، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٩٣ .

١٣٨. المزي ، حمادي : التنشيط المسرحي المدرسي في تونس ، دار الرياح الاربع للنشر ، تونس ، ١٩٨٥ .

١٣٩. مطاوع ، ابراهيم : الوسائل التعليمية ، ط٢ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦.

١٤٠. معلا ، نديم : لغة العرض المسرحي ، ط١ ، دار المدى الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٤ .

١٤١. المقدادي ، فيصل : المسرح المدرسي ، دار الجليل للطباعة والنشر ، دمشق ، ١٩٨٤.

١٤٢. ملحم ، سامي محمد : سيكولوجية التعلم والتعليم الأسس النظرية والتطبيقية ، ط١ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠١.

١٤٣. ملص ، محمد بسام : النشاط التمثيلي للطفل ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦.

١٤٤. مهدي ، ثامر : في المسرح المدرسي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية للنشر والتوزيع ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٥.

١٤٥. المهدي ، شفيق وحبيب ظاهر حبيب : الشفرة والصورة في مسرح الطفل ، ط١ ، مؤسسة العهد الصادق الثقافية ، بغداد ، ٢٠١٠ .

١٤٦. موروسكو ، سلما بيلي : حرفية التمثيل المبسطة ، ترجمة إبراهيم اسماعيل الخطيب ، مطبعة جامعة بغداد ، بغداد ، ١٩٨١.

١٤٧. موريل ، رجارد : أساليب التمثيل ، ترجمة سامي عبد الحميد ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١.

١٤٨. موسى ، عبد المعطي نمر وآخرون، الدراما والمسرح في تعليم الطفل ، ط١، دار الامل للنشر والتوزيع ، اربد ، الاردن ، ١٩٩٢.

١٤٩. نجلة ، عبد الفتاح :المسرح المدرسي والعلاج النفسي ، ط١ ، فرحة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

١٥٠. نجيب ، أحمد : فن الكتابة للأطفال ، ط٣ ، دار أقرأ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ .

١٥١. نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج١٣، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥.

١٥٢. النواصرة ، جمال محمد : اضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل ، ط٢ ، دار الحامد للنشروالتوزيع ، عمان ، ٢٠١٠.

١٥٣. نيلمز ، هيبتنج : الإخراج المسرحي ، ط١ ، ترجمة أمين سلامة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦١.

١٥٤. هارف ، حسين علي : نحو مسرح صفي ، ط١ ، دار الينابيع للنشر ، دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠.

١٥٥. ـــ: المسرح التعليمي دراسة ونصوص ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨.

١٥٦. هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، ط١ ، ترجمة نهاد صليحة ، الهلال للنشر، والتوزيع ، القاهرة ،٢٠٠٠ .

١٥٧. هوايتنج ، فرانك .م . : المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف ، دار المعرفة ، القاهرة ،١٩٧٠ .

١٥٨. الهيتي ، هادي نعمان : أدب الأطفال فلسفته ، فنونه ، وسائطه ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.

١٥٩. وارد ، وينفريد : مسرح الأطفال ، ط٤، ترجمة محمد شاهين الجوهري ، الدار العربية للتوزيع والنشر ، عمان ، الاردن ، ١٩٨٦.

١٦٠. يوسف ، عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل ١٩٨٨.

١٦١. يوسف ، فاطمة : دراما الطفل ، اطفالنا والدراما المسرحية ، ط١، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٧.

١٦٢. ـ : مسرحة المناهج ، ط١ ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ، ٢٠٠٧.

المصادر الأجنبية :

1-Cooper,Janud. Measurement And Analysis, New York 5th ed , p Helt Rinehart and Winston 1963.

2-Eble,Robert , L

, Essentials of Education Measurment 2ed, prentice-Hall ,New jerey 1972.

3- Harnt . Dnald : Statistical and statistical methods . 3rd ed int Philippines copyright , Addison Wesley publishing company , Loudon , 1982 .

4- Good C.V. dictionary of education 3rd Mcgam_Hill NewYork 1973.

5-Mace C.A The analysis of human skillis educational psgchology 1967.
6-Moore Sonia an actors traning the Stanislavski method London victor collancz Ltd 1960.
7-Newell ,A , Humen problem solving Englewood cliffs ,NJ ,Prentic_Hill, 1972.
8-Skeel D.J The challenge of teaching social studies in the elementary school Ca good your publishing Coinc 1970 .
9- Singer R.M motor leaming and human peformance NewYork the Mcmillan company 1970.
10-Thompson,R & oth , statisical analysis in psychology and education , (3rd Edi) ohio university press-ohio 1983.

ملحق رقم (١)

يبين كتاب تسهيل المهمة

بسم الله الرحمن الرحيم
جمهورية العراق

Republic Of Iraq
Ministry of Education

وزارة التربية
المديرية العامة لتربية ديالى
مديرية التخطيط التربوي / البحوث والدراسات

Directorate General of education iyala

العدد/
التاريخ الميلادي / ١٠ / ٢٠١٠ م
التاريخ الهجري / / ١٤٣١ هـ

Number :
A.D Date:
A.H Date

الـــى / ادارة مدرسة الهويدر الابتدائية
الـــى / ادارة مدرسة الخمائل الابتدائية

م/تسهيل مهمة

حصلت الموافقة على تسهيل مهمة طالب الماجستير (حسين محمد علي) في جامعة ديالى / كلية التربية الاساسية قسم / طرائق تدريس التربية الفنية لغرض أجراء البحث المرسوم (فاعلية طريقة سنانلافسكي لتنمية مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية) مع التقدير .

فوزي حمودي ابراهيم
ع/ المدير العام
٢ / ١٠ / ٢٠١٠ م

نسخه منه الـــى
• السيدة المعاونة / للعلم مع التقدير
• مديرية الاشراف التربوي / للعلم مع التقدير
• مديرية التخطيط التربوي / البحوث والدراسات

وسام ٣-١٠

محافظة ديالى / بعقوبة / شارع المحافظة الرئيسي / هـ : 528181 أو هـ : 528180
diyalaedu@yahoo.com

ملحق رقم (٢)

يبين مجموعة الخبراء الذين أعتمدهم الباحث

ت	الخبير	اللقب العلمي	التخصص	مكان العمل	نوع الاستشارة	
					أ	ب
١-	د. فاضل خليل رشيد	أستاذ	الاخراج والعلوم المسرحية	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×
٢-	د.عاد محمود حمادي	أستاذ	التربية الفنية	كلية التربية الاساسية جامعة ديالى	×	
٣-	د. مهند محمد عبد الستار	أستاذ	علم النفس التجريبي	كلية التربية الاساسية جامعة ديالى		×
٤-	د. ناظم كاظم جواد	أستاذ	القياس والتقويم	كلية التربية الاساسية جامعة ديالى		×
٥-	د. حسين علي هارف	أستاذ مساعد	فنون مسرحية أدب ونقد	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×
٦-	د . رياض موسى سكران	أستاذ مساعد	فنون مسرحية ادب ونقد	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد		×
٧-	د . سعد عبد الكريم	أستاذ مساعد	الاخراج المسرحي	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×
٨-	د. عبد المنعم فتحي الخطاوي	أستاذ مساعد	فنون مسرحية الصوت والالقاء	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد		×
٩-	د. فؤاد علي حارز	أستاذ مساعد	فنون مسرحية نقد وأدب مسرح	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×

١٠-	د. ماجد نافع الكناني	أستاذ مساعد	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×
١١-	د. ميمون عبد الحمزة الخالدي	أستاذ مساعد	التمثيل الصوت والالقاء	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×
١٢-	د. نجم عبد الله عسكر	أستاذ مساعد	تقنيات تربوية	كلية التربية الاساسية جامعة ديالى	×	
١٣-	د. هيثم عبد الرزاق علي	أستاذ مساعد	التمثيل	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	×	×
١٤-	د. حبيب ظاهر حبيب	مدرس	الاخراج المسرحي	الكلية التربوية المفتوحة بغداد	×	
١٥-	د. شذى طه سالم	مدرس	فلسفة فنون مسرحية الاداب والنقد	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد		×
١٦-	د. ياسين إسماعيل	مدرس	التمثيل	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد		×

نوع الإشارة

أ- الوحدات التدريسية

ب- أداة البحث

- **تم ترتيب الأسماء بحسب الدرجة العلمية والتسلسل الهجائي**

ملحق رقم (٣)

يبين أداة البحث

مقياس مهارات التمثيل لتلامذة المرحلة الإبتدائية
استمارة الاختبار

اسم التلميذ :-
المرحلـــة :-
المدرســة :-

ت	مهارات التمثيل	نوعها	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	تعبيرات الوجه	جسدية					
٢	حركة الذراعين	جسدية					
٣	حركة الجسم في الحالة الطبيعية(الأسترخاء)	جسدية					
٤	حركة الجسم في المواقف الأنفعالية	جسدية					
٥	المرونة في الأداء	جسدية					
٦	مخارج الحروف	صوتية					
٧	السكتات والتوقفات	صوتية					
٨	التحكم في الطبقات الصوتية	صوتية					
٩	التلوين الصوتي	صوتية					
١٠	استعمال النبر بشكل صحيح	صوتية					

عنوان الأداة :- مقياس مهارات التمثيل لتلامذة المرحلة الابتدائية

توصيف الأداة :- تهدف هذه الأداة الى قياس مهارات التمثيل لدى تلامذة المرحلة الابتدائية (الخامس والسادس الابتدائي)

وتقسم مهارات التمثيل الى :-

أولا – المهارات الجسمية

ثانياً :- المهارات الصوتية

وتتفرع هذه المهارات الى المجالات الاتية :-

أولاً :- المهارات الجسمية :-

١- تعبيرات الوجه

٢- حركة الذراعين

٣- حركة جسم في الحالة الطبيعية (الاسترخاء)

٤- حركة الجسم في الموقف الانفعالية

٥- المرونة في الاداء

ثانياً :- المهارات الصوتية

١- مخارج الحروف

٢- السكتات والتوقفات

٣- التحكم في الطبقات الصوتية

٤- التلوين الصوتي

٥- استخدام النبر بشكل صحيح

يكون ميزان كل مهارة ميزان خماسي حيث يعطي (الضعيف ١ درجة) و (المقبول ٢ درجة) و(المتوسط ٣ درجة) و(الجيد ٤ درجة) و(الجيد جداً ٥ درجة) .

ويكون أقل درجة يحصل عليها التلميذ (عشر درجات)

ويكون أعلى درجة يحصل عليها التلميذ (خمسون درجة)

مقياس مهارات التمثيل لتلامذة المرحلة الابتدائية

مهارات التمثيل :-

يعرف الباحث مهارات التمثيل أنها المهارات التي يستعملها تلامذة المرحلة الابتدائية في تجسيد الشخصيات المسرحية وإظهار عواطف هذه الشخصيات وانفعالاتها بالأداء المعبر جسدياً وصوتياً

١- مهارات التمثيل الجسدية :-

الايماءات والاشارات والحركات انطلاقا من والوجه كأعماق اداة أو مساحة للتعبير إلى طريقة السير والجلوس والقاء التحية كلها تحمل تعابير تتضمن معاني ودلالات ورموز تستطيع أن تقوم بوظيفة الكلام بهذا النوع من التواصل شديد الارتباط بثقافة المجتمع ويتغير مدلول هذا التواصل من مجتمع إلى أخر . فالجسد دون توقف يعبر – ويؤدي – ويمثل – ويفصح – ويواصل – ويفهم – ويفهم عن طريق تلك المظهرات التي لها علاقة بالدوافع الرغبات والحاجات (علي ٢٠٠٣ ص١٠٥) .

٢- المهارات الصوتية :-

اللغة هي أحد الاسس المهمة في الاتصال والتواصل الانساني حيث أتفق الباحثون على أن اللغة هي الوسيلة التي بواسطتها تنتقل الافكار للأخرين .

فالصوت الانساني هو الناقل الحقيقي لمشاعر الانسان وأفكاره من سرور وألم وغضب وحتى يؤثر الممثل فهو فوق الخشبة من خلال كلامه ينبغي أن يمتلك صوتاً جيداً (رنانا) أما إذا كان هذا الممثل موهوباً ولكن صوته بالكاد يسمع في صالة المتفرجين فإن الاعتراف به مهنياً سوف لا يكون كاملاً (كرستي ٢٠٠١ ص٢٠٠) .

ويعرف الباحث مهارات التمثيل الصوتية والجسدية إجرائيا بما يأتي :-

مهارات التمثيل الجسدية :-

١- مهارة استخدام الذراعين :-

ويقصد بها قدرة التلميذ (الممثل) على توظيف حركة الذراعين في التعبير عن الفكرة أو إغناء الفكرة ويجب أن تتطابق الحركة مع تعابير الوجه .

٢- مهارة تعبيرات الوجه :-

ويقصد بها قدرة التلميذ (الممثل) على توظيف تعبيرات وجهه للدلالة عن الانفعالات كالحزن والفرح والقلق والغضب ويدخل في ذلك حركة العينين .

٣- مهارة حركة الجسم في الحالة الطبيعية (الاسترخاء)

ويقصد بالحالة الطبيعية عندما يكون الفعل هادئاً مثل (حاور مع الاب أو حوار مع من يحب أو أن يستمع إلى نصيحة المعلم) .

٤- مهارة حركة الجسم في المواقف الانفعالية :-

عندما يكون الفعل الخارجي عنيفاً ويحتاج إلى حركة سريعة مثل الركض أو القفز أو السقوط على الأرض .

٥- المرونة في الأداء :-

قدرة الممثل على استخدام جسمه بمهارة عالية لإيصال العلامات والدلالات التي تقودنا إلى الفكرة

مهارات التمثيل الصوتية :-

١- مهارة مخارج الحروف :-

ويقصد بها قدرة التلميذ (الممثل) على إخراج الحرف من مكانه الصحيح .

٢- مهارة السكات والتوقفات :-

قدرة التلميذ (الممثل) على تقطيع الجمل والعبارات بشرط إظهار المعاني . وهنالك ثلاثة أنواع للوقفات (السكتات) : القصيرة ، والمتوسطة ، الطويلة وعادة تستخدم الوقفة الطويلة للانتقال من فكرة إلى فكرة جديدة .

٣- مهارة التحكم في الطبقات الصوتية :-

قدرة التلميذ على استخدام الطبقات الصوتية (الواطئة ، العالية ، أو التدرج من العالي إلى الواطئ وبالعكس) .

٤- مهارة التلوين الصوتي :-

قدرة التلميذ على تنغيم وتغيير الطبقة الصوتية من حالة نفسية إلى أخرى مثلاً من الفرح إلى الحزن أو من الغضب إلى السكون .

٥- مهارة استخدام النبر بشكل صحيح :-

ويقصد بها الضغط على مقطع من الكلمة أو الضغط على كلمة أو مقطع من الجملة بهدف التركيز وإظهار المعنى .

ملحق رقم (٤)

يبين الوحدات التدريسية

الوحدة الأولى

الدرس الأول
الموضوع الفعل (لو السحرية)

ـ التعريف :ـ

لو السحرية : هي العامل الذي يجعل أجهزة الممثل تعمل وتحرك الفعل الجسماني ليكون صادقاً او سهلاً وتساعد على التقرب الى الشخصية ومن ثم الدخول فيها كما أنها تساعد على التفكير وهي منبه قوي للتخيل والأفكار والعواطف .

ـ هدف الدرس :ـ

ان يكون التلميذ قادراً على اداء تمرين رقم (١) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (١)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
أنت تلبس لأجل التهيؤ لحفلة مهمة ماذا تفعل (لو) انطفأ المصباح .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

ـ المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . الملابس . ج . الموسيقى .

ـ التقويم :ـ

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى إتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (والمقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :ـ

استمارة تقويم أداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلـميذ :-
الصـــــف :-
المدرســة :-

الموضوع :- لو السحرية الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين إندماجه في الشخصية					
٢	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين التقرب الى الشخصية					
٣	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين الدخول في الشخصية					
٤	يؤدي الممثل (التلميذ) التمرين بشكل يبين تحريك إنفعالاته وأفعاله					
٥	تنقل الممثل (التلميذ) من الحياة الواقعية الى ظروف متخيلة					
٦	يقود الى أفعال داخلية وخارجية متوافقة ومتراصفة					
٧	يدرك الممثل (التلميذ) بشكل مباشر أبعاد المكان الموجود فيه					
٨	يدرك الممثل (التلميذ) الزمان والمكان الذي يحدث فيه الفعل					
٩	يوظف الممثل (التلميذ) خياله الى واقع تنفيذي عملي					
١٠	يتفاعل الممثل (التلميذ) مع باقي الشخصيات					

الوحدة الأولى
الدرس الثاني
الموضوع الفعل (لو السحرية)

ـ التعريف :ـ

لو السحرية : هي العامل الذي يجعل أجهزة الممثل تعمل وتحرك الفعل الجسماني ليكون صادقاً او سهلاً وتساعد على التقرب الى الشخصية ومن ثم الدخول فيها كما أنها تساعد على التفكير وهي منبه قوي للتخيل والأفكار والعواطف .

ـ هدف الدرس :ـ
ان يكون التلميذ قادراً على اداء تمرين رقم (٢) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٢)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
أكملت جميع ترتيباتك للقيام بسفرة ماذا (لو) اخبروك بأن الطريق قد تم أغلاقه .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

ـ المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . الملابس . ج . ملحقات السفر .

ـ التقويم :ـ
وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :ـ

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلـميذ :-
الصـــــف :-
المدرســة :-

الموضوع :- لو السحرية الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين إندماجه في الشخصية					
٢	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين التقرب الى الشخصية					
٣	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين الدخول في الشخصية					
٤	يؤدي الممثل (التلميذ) التمرين بشكل يبين تحريك إنفعالاته وأفعاله					
٥	تنقل الممثل (التلميذ) من الحياة الواقعية الى ظروف متخيلة					
٦	يقود الى أفعال داخلية وخارجية متوافقة ومتراصفة					
٧	يدرك الممثل (التلميذ) بشكل مباشر أبعاد المكان الموجود فيه					
٨	يدرك الممثل (التلميذ) الزمان والمكان الذي يحدث فيه الفعل					
٩	يوظف الممثل (التلميذ) خياله الى واقع تنفيذي عملي					
١٠	يتفاعل الممثل (التلميذ) مع باقي الشخصيات					

الوحدة الأولى
الدرس الثالث
الموضوع (لو السحرية)

ـ التعريف :ـ

لو السحرية : هي العامل الذي يجعل أجهزة الممثل تعمل وتحرك الفعل الجسماني ليكون صادقاً او سهلاً وتساعد على التقرب الى الشخصية ومن ثم الدخول فيها كما أنها تساعد على التفكير وهي منبه قوي للتخيل والأفكار والعواطف .

ـ هدف الدرس :ـ
ان يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٣) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٣)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
وأنت ذاهب الى بيت جدك ماذا ستفعل (لو) رأيت لصاً يدخل بيت جدك .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

ـ المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . الملابس .

ـ التقويم :ـ
وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :ـ

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلـميذ :-
الصـــــف :-
المدرســة :-

الموضوع :- لو السحرية الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين إندماجه في الشخصية					
٢	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين التقرب الى الشخصية					
٣	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على اداء التمرين ليبين الدخول في الشخصية					
٤	يؤدي الممثل (التلميذ) التمرين بشكل يبين تحريك إنفعالاته وأفعاله					
٥	تنقل الممثل (التلميذ) من الحياة الواقعية الى ظروف متخيلة					
٦	يقود الى أفعال داخلية وخارجية متوافقة ومتراصفة					
٧	يدرك الممثل (التلميذ) بشكل مباشر أبعاد المكان الموجود فيه					
٨	يدرك الممثل (التلميذ) الزمان والمكان الذي يحدث فيه الفعل					
٩	يوظف الممثل (التلميذ) خياله الى واقع تنفيذي عملي					
١٠	يتفاعل الممثل (التلميذ) مع باقي الشخصيات					

الوحدة الثانية
الدرس الرابع
الموضوع الخيال

ـ التعريف :ـ

ويقصد (بالخيال أو التخيل) مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة وتخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة . أن مهمة الممثل هي تحويل قصة المسرحية الى حقيقة مشهدية فنية فالمخيلة تؤدي دوراً كبيراً في عملية التحويل تلك وهذا بدوره يتطلب من الممثل أن يتأكد بأن مخيلته تعمل بصورة جيدة ومناسبة من خلال قيامه بتهذيب مخيلته وتطويرها وجعلها متيقظة وغنية وفعالة ونشطة .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٤) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٤)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
عندما يسألونك (هل الجو بارد اليوم) أرجو العودة سريعاً الى مخيلتك وتذكر كيف يلبس الناس في الجو البارد ؟	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . الملابس . ج . مدفأة نفطية

ـ التقويم :ـ

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :ـ

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلـميذ :-
الصـــــف :-
المدرســة :-

الموضوع :- الخيال الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكـون الممثـل(التلميـذ) قـادراً علـى تفسـير دوره ويجعلـه منـدمجاً مـع الأحداث .					
٢	يحفـز التمـرين الفعـل لـدى الممثـل (التلميذ) لتجسيد الشخصية .					
٣	يـتمكن الممثـل (التلميـذ) مـن تحديـد العلاقات مع باقي الشخصيات ويتفاعل معها بشكل صادق .					
٤	يـتعلم كيف يقـارن وكيف يحلم ويخلـق صـوراً داخليـة للمشـاهد التـي يشـارك فيها .					
٥	يسـاعد علـى تطـوير خيـال الممثـل (التلميذ) ويجعله نشطاً وفعالاً .					
٦	ينمـي التمـرين الأنفعـالات والمشـاهدات المخزونة في الذاكرة .					
٧	يـتمكن الممثـل (التلميـذ) مـن معرفـة الملابس والديكور التـي تتطلبهـا الحالـة .					

الوحدة الثانية
الدرس الخامس
الموضوع الخيال

ـ التعريف :ـ

ويقصد (بالخيال أو التخيل) مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة وتخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة . أن مهمة الممثل هي تحويل قصة المسرحية الى حقيقة مشهدية فنية فالمخيلة تؤدي دوراً كبيراً في عملية التحويل تلك وهذا بدوره يتطلب من الممثل أن يتأكد بأن مخيلته تعمل بصورة جيدة ومناسبة من خلال قيامه بتهذيب مخيلته وتطويرها وجعلها متيقظة وغنية وفعالة ونشطة .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٥) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٥)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
أنظر الى صورة شخص غير معروف وقل لنا من يكون حاول أن تخمن المهنة التي يمارسها وماهي حالته وما هو ذوقه وكيف يمكن أن تحكم على ذلك من ملابسه ومن حركته ومن ترتيب شعره .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . صور فوتوغرافية .

ـ التقويم :ـ

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات

(الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .
وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسـة :-

الموضوع :- الخيال الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على تفسير دوره ويجعله مندمجاً مع الأحداث .					
٢	يحفز التمرين الفعل لدى الممثل (التلميذ) لتجسيد الشخصية .					
٣	يتمكن الممثل (التلميذ) من تحديد العلاقات مع باقي الشخصيات ويتفاعل معها بشكل صادق .					
٤	يتعلم كيف يقارن وكيف يحلم ويخلق صوراً داخلية للمشاهد التي يشارك فيها .					
٥	يساعد على تطوير خيال الممثل (التلميذ) ويجعله نشطاً وفعالاً .					
٦	ينمي التمرين الأنفعالات والمشاهدات المخزونة في الذاكرة .					
٧	يتمكن الممثل (التلميذ) من معرفة الملابس والديكور التي تتطلبها الحالة .					

الوحدة الثانية
الدرس السادس
الموضوع الخيال

ـ التعريف :ـ

ويقصد (بالخيال أو التخيل) مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة وتخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة . أن مهمة الممثل هي تحويل قصة المسرحية الى حقيقة مشهدية فنية فالمخيلة تؤدي دوراً كبيراً في عملية التحويل تلك وهذا بدوره يتطلب من الممثل أن يتأكد بأن مخيلته تعمل بصورة جيدة ومناسبة من خلال قيامه بتهذيب مخيلته وتطويرها وجعلها متيقظة وغنية وفعالة ونشطة .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٦) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٦)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
يقوم عدد من التلاميذ بتمثيل عدد من أعضاء بعثة علمية يركبون طائرة تتوقف الطائرة عن العمل وتهبط يجب تعيين المكان الذي تضطر الهبوط فيه فتستعمل المخيلة لتطوير هذا الحادث في أكبر كمية من التفاصيل.	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . الملابس . ج . مستلزمات السفر .

ـ التقويم :ـ

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .
وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسة :-

الموضوع :- الخيال الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على تفسير دوره ويجعله منـدمجاً مع الأحداث .					
٢	يحفز التمرين الفعل لدى الممثل (التلميذ) لتجسيد الشخصية .					
٣	يتمكن الممثل (التلميذ) من تحديد العلاقات مع باقي الشخصيات ويتفاعل معها بشكل صادق .					
٤	يتعلم كيف يقارن وكيف يحلم ويخلق صوراً داخلية للمشاهد التي يشارك فيها .					
٥	يساعد على تطوير خيال الممثل (التلميذ) ويجعله نشطاً وفعالاً .					
٦	ينمي التمرين الأنفعالات والمشاهدات المخزونة في الذاكرة .					
٧	يتمكن الممثل (التلميذ) من معرفة الملابس والديكور التي تتطلبها الحالة .					

الوحدة الثالثة
الدرس السابع
الموضوع تركيز الأنتباه

ـ التعريف :ـ

بصورة عامة أن التركيز هو الأنتباه الموجه من شخص الى نقطة معينة وقد تكون هذه النقطة صغيرة كرأس الدبوس وتكبر تدريجياً كأنسان أو غرفة أو حادثة بعيدة مرت عليها سنون عديدة . التركيز من وجهة نظر فن التمثيل فيقول عنها ستانسلافسكي (حالة من الداخل يمكن أن تكون نوعين مختلفين نوع سلبي ونوع إيجابي الا إن الممثل ينمي النوع الأيجابي) .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٧) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٧)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
اصغ الى أصوات الشارع وقل ماذا تسمع ؟	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

المستلزمات :ـ

أ . جهاز الهاتف النقال .

ـ التقويم :ـ

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسة :-

الموضوع :- تركيز الأنتباه الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على تركيز الأنتباه في اللحظة التي هو فيها وماذا سيفعل وكيف سيفعل .					
٢	يركز أنتباهه على ردود أفعال الممثلين الآخرين معه والكلام الذي يقولونه .					
٣	يؤدي التمرين بشكل يبعد الخوف عن الممثل (التلميذ) .					
٤	يساعد على أعماله النفسية والجسمانية .					
٥	يساعد الممثل (التلميذ) على تحديد الزمان والمكان الذي يدور فيه الفعل .					
٦	ينشط ذاكرة الممثل للتعرف على أهم العقد والأزمات التي تدفع الفعل الى الأمام .					
٧	يساعد التجربة الشخصية للتلميذ على أداء التمرين .					

الوحدة الثالثة
الدرس الثامن
الموضوع تركيز الأنتباه

ـ التعريف :ـ

بصورة عامة أن التركيز هو الأنتباه الموجه من شخص الى نقطة معينة وقد تكون هذه النقطة صغيرة كرأس الدبوس وتكبر تدريجياً كأنسان أو غرفة أو حادثة بعيدة مرت عليها سنون عديدة . التركيز من وجهة نظر فن التمثيل فيقول عنها ستانسلافسكي (حالة من الداخل يمكن أن تكون نوعين مختلفين نوع سلبي ونوع إيجابي وإن الممثل ينمي النوع الأيجابي كي يطور عمله) .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٨) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٨)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
أنظر الى الصورة ثم حدد الوان هذه الصورة أنظر الى وجه الأنسان ثم صفه لي ففي المرة الأولى قد لاتستطيع حصر كل الألوان أو كل ملامح الوجه وفي المرة الثانية أو الثالثة تكون قد حصرت كل الأشياء .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

المستلزمات :ـ

أ . الديكور . ب . صور فوتوغرافية .

ـ التقويم :ـ

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :ـ

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :ـ

اسم التلميذ :ـ

الصـــف :ـ

المدرسة :ـ

الموضوع :ـ تركيز الأنتباه الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على تركيز الأنتباه في اللحظة التي هو فيها وماذا سيفعل وكيف سيفعل .					
٢	يركز أنتباهه على ردود أفعال الممثلين الآخرين معه والكلام الذي يقولونه .					
٣	يؤدي التمرين بشكل يبعد الخوف عن الممثل (التلميذ) .					
٤	يساعد على أعماله النفسية والجسمانية .					
٥	يساعد الممثل (التلميذ) على تحديد الزمان والمكان الذي يدور فيه الفعل .					
٦	ينشط ذاكرة الممثل للتعرف على أهم العقد والأزمات التي تدفع الفعل الى الأمام .					
٧	يساعد التجربة الشخصية للتلميذ على أداء التمرين .					

الوحدة الثالثة
الدرس التاسع
الموضوع تركيز الأنتباه

ـ التعريف :ـ

بصورة عامة أن التركيز هو الأنتباه الموجه من شخص الى نقطة معينة وقد تكون هذه النقطة صغيرة كرأس الدبوس وتكبر تدريجياً كأنسان أو غرفة أو حادثة بعيدة مرت عليها سنون عديدة . التركيز من وجهة نظر فن التمثيل فيقول عنها ستانسلافسكي (حالة من الداخل يمكن أن تكون نوعين مختلفين نوع سلبي ونوع إيجابي وإن الممثل ينمي النوع الأيجابي كي يطور عمله) .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (٩) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (٩)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
أنظر الى الغرفة وقل ماذا يوجد في هذه الغرفة من نوافذ وسقف والوان المصابيح والوان الأبواب كلها وما شابه ؟	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات متشابهة .

المستلزمات :ـ

أ . مناظر لرسوم طبيعية تعلق في جدران الصف .

- التقويم :-

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسة :-

الموضوع :- تركيز الأنتباه الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يكون الممثل(التلميذ) قادراً على تركيز الأنتباه في اللحظة التي هو فيها وماذا سيفعل وكيف سيفعل .					
٢	يركز أنتباهه على ردود أفعال الممثلين الآخرين معه والكلام الذي يقولونه .					
٣	يؤدي التمرين بشكل يبعد الخوف عن الممثل (التلميذ) .					
٤	يساعد على أعماله النفسية والجسمانية .					
٥	يساعد الممثل (التلميذ) على تحديد الزمان والمكان الذي يدور فيه الفعل .					
٦	ينشط ذاكرة الممثل للتعرف على أهم العقد والأزمات التي تدفع الفعل الى الأمام .					
٧	يساعد التجربة الشخصية للتلميذ على أداء التمرين .					

الوحدة الرابعة
الدرس العاشر
الموضوع إسترخاء العضلات

ـ التعريف :ـ

ويقصد به راحة اعضاء الجسم مع نسبة قليلة من التوتر الكافية للتحفيز والإسترخاء ضد الخمول ومع التيقظ . أما الأسترخاء وفقاً لمتطلبات التمثيل هو (استبعاد كل التوترات غير الضرورية عن أعضاء الجسم والأبقاء على التوترات التي تقود الى التحفيز للقيام بفعل أو نشاط معين بحرية وحيوية).

الأسترخاء عند ستانسلافسكي : ان اقل توتر في أي عضلة يمكن أن يشل عمل الممثل اذ لم يكتشف الممثل هذا التوتر ويعالجه على الفور .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (١٠) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (١٠)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
التمرينات التي تنمي اللياقة البدنية الخالية من التوترات .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات مشابهه.

المستلزمات :ـ

أ . الملابس الرياضية . ب . مستلزمات الألعاب الرياضية .

- التقويم :-

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسة :-

الموضوع :- إسترخاء العضلات الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يتمكن التلميذ من تنفيذ الأشياء المطلوبة منه بشكل طبيعي وصادق .					
٢	يؤدي التمرين بشكل يسيطر فيه على جسده والذي يعد الأساس لعمله الأبداعي .					
٣	يؤدي التمرين على مساعدة التلميذ على الأنتباه والتركيز .					
٤	يؤدي التمرين على مساعدة التلميذ على الأبداع وأن يجعله تلقائياً وفي حالة نشاط مستمر .					
٥	يسهم في تنظيم التنفس والألقاء بشكل جيد .					
٦	التخلص من التوتر النفسي والجسدي الذي يقيد الممثل (التلميذ) أثناء الأداء					

٧	يساعد على الحرية الكاملة في الأداء .					

الوحدة الرابعة
الدرس الحادي عشر
الموضوع إسترخاء العضلات

ـ التعريف :ـ

ويقصد به راحة اعضاء الجسم مع نسبة قليلة من التوتر الكافية للتحفيز والإسترخاء ضد الخمول ومع التيقظ . أما الأسترخاء وفقاً لمتطلبات التمثيل هو (استبعاد كل التوترات غير الضرورية عن أعضاء الجسم والأبقاء على التوترات التي تقود الى التحفيز للقيام بفعل أو نشاط معين بحرية وحيوية).

الإسترخاء عند ستانسلافسكي : ان اقل توتر في أي عضلة يمكن أن يشل عمل الممثل اذ لم يكتشف الممثل هذا التوتر ويعالجه على الفور .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (١١) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (١١)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
أتخذ أية وضعية كانت جلوس أو وقوف الاحظ العضلات التي ليس لها علاقة بالوضعية وهي متوترة من غير ضرورة وأُرخيها .	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات مشابهه.

المستلزمات :-

أ . كراسي . ب . منضدة .

- التقويم :-

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .
وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسـة :-

الموضوع :- إسترخاء العضلات الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يتمكن التلميذ من تنفيذ الأشياء المطلوبة منه بشكل طبيعي وصادق .					
٢	يؤدي التمرين بشكل يسيطر فيه على جسده والذي يعد الأساس لعمله الأبداعي .					
٣	يؤدي التمرين على مساعدة التلميذ على الأنتباه والتركيز .					
٤	يؤدي التمرين على مساعدة التلميذ على الأبداع وأن يجعله تلقائياً وفي حالة نشاط مستمر .					
٥	يسهم في تنظيم التنفس والألقاء بشكل جيد .					
٦	التخلص من التوتر النفسي والجسدي الذي يقيد الممثل (التلميذ) أثناء					

	الأداء					
٧	يساعد على الحرية الكاملة في الأداء .					

الوحدة الرابعة
الدرس الثاني عشر
الموضوع إسترخاء العضلات

ـ التعريف :ـ

ويقصد به راحة اعضاء الجسم مع نسبة قليلة من التوتر الكافية للتحفيز والأسترخاء ضد الخمول ومع التيقظ . أما الأسترخاء وفقاً لمتطلبات التمثيل هو (استبعاد كل التوترات غير الضرورية عن أعضاء الجسم والأبقاء على التوترات التي تقود الى التحفيز للقيام بفعل أو نشاط معين بحرية وحيوية).

الإسترخاء عند ستانسلافسكي : ان اقل توتر في أي عضلة يمكن أن يشل عمل الممثل اذ لم يكتشف الممثل هذا التوتر ويعالجه على الفور .

ـ هدف الدرس :ـ

أن يكون التلميذ قادراً على أداء تمرين رقم (١٢) بشكل جيد .

ـ العرض :ـ

تمرين رقم (١٢)	فعاليات المعلم	فعاليات التلاميذ
السير ببطء ،السير بسرعة ،السير بشكل غير مستقيم ، السير بشكل دائري ،السير بشكل منحني	يقوم المعلم بشرح التمرين الى التلاميذ . يقوم المعلم بتطبيق التمرين يطلب المعلم من التلاميذ تطبيق هذا التمرين .	يطبقون التمرين ويأتون بأمثلة أو تطبيقات مشابهه.

المستلزمات :-

أ . الديكور . ب . الملابس .

- التقويم :-

وضع اختبار يومي لكل تلميذ يوضح فيه أسم التلميذ والصف الدراسي ومن خلال هذا الاختبار يمكن معرفة مدى اتقان التلميذ لهذا التمرين وقد أعطى الباحث عدة درجات (الضعيف درجة واحدة) (المقبول درجتان) (والمتوسط ثلاث درجات) (والجيد أربع درجات) (والجيد جداً خمس درجات) .

وكما مبين في الأستمارة الأتية (استمارة تقويم أداء الممثل التلميذ) :-

استمارة تقويم اداء الممثل (التلميذ)

استمارة الأختبار اليومي :-
اسم التلميذ :-
الصـــف :-
المدرسة :-

الموضوع :- إسترخاء العضلات الدرس : تمرين رقم ( )

ت	الفقرة	ضعيف	مقبول	متوسط	جيد	جيد جداً
١	يتمكن التلميذ من تنفيذ الأشياء المطلوبة منه بشكل طبيعي وصادق .					
٢	يؤدي التمرين بشكل يسيطر فيه على جسده والذي يعد الأساس لعمله الأبداعي .					
٣	يؤدي التمرين على مساعدة التلميذ على الأنتباه والتركيز .					
٤	يؤدي التمرين على مساعدة التلميذ على الأبداع وأن يجعله تلقائياً وفي حالة نشاط مستمر .					
٥	يسهم في تنظيم التنفس والألقاء بشكل جيد .					
٦	التخلص من التوتر النفسي والجسدي					

	الـذي يقيـد الممثـل (التلميـذ) أثنـاء الأداء					
٧	يساعد على الحرية الكاملة في الأداء .					

ملحق رقم (٥)

يبين الخطة السنوية لمهرجان المسرح المدرسي

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق
وزارة التربية

المديرية العامة للتربية الرياضية

العدد / ٦١٩٦١
التاريخ / ٢٠٠٩/١٢/٢٢

الى / المديريات العامة للتربية في المحافظات / عدا اقليم كوردستان
م / المهرجان السنوي للمسرح المدرسي

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ....
استنادا الى الخطه السنوية الوزارية والبرنامج التنفيذي لمديريتنا ، تقرر اقامة المهرجان السنوي للمسرح المدرسي في شهر اذار /٢٠١٠ وفقا لما يأتي :-

اولا***

١. تقوم كل مديرية عامة / قسم النشاط المدرسي بتهيئة عملين مسرحيين (ابتدائي وثانوي).
٢. تشكل في كل مديرية عامة / قسم النشاط المدرسي لجنة لفحص النصوص المسرحية من الناحية اللغوية والتربوية والاخلاقية .
٣. يتم ارسال النصوص الى المديرية العامة للتربية الرياضية بتاريخ ٢٠١٠/١/٣١ .
٤. يكون النص المسرحي باللغة العربية الفصحى ولا تقبل النصوص المكتوبة باللهجة العامية .
٥. يكون الممثلون في العمل المسرحي من تلاميذ الابتدائية وطلبة الثانوية حصرا .
٦. لا يتجاوز وقت العرض (٣٠) دقيقة .
٧. لا يزيد عدد المشاركين في العمل عن (١٠) مشارك .
٨. استخدام الديكورات البسيطة والمعبرة والابتعاد عن المبالغة في الاكسسوارات .

ثانيا***

١. يكون الصرف على الاعمال المسرحية كافة من ميزانية المديرية العامة للتربية في المحافظات / قسم النشاط المدرسي وبضمنها النقل والطعام .
٢. تتحمل المديرية العامة للتربية في المحافظات المضيفة / قسم النشاط المدرسي نفقات المشاركين بالمسابقة وتشمل (السكن ، الطعام ، النقل ، الاعلام) .
٣. تهيئة القاعة المناسبة .
٤. التنسيق مع الدوائر الامنية والكهربائية وتوفير مولدة كهربائية للاحتياط .

***راجين المشاركة الجادة والفاعلة خدمة للعملية التربوية وتنمية القيم الاخلاقية في نفوس الاجيال لتساهم في بناء المجتمع الحضاري ***

...مع التقدير...

عبد الواحد علاوي
المدير العام
٢٠٠٩/١٢/٢٢

نسخه منه الى /
- السيد وكيل الوزارة لشؤون الفنية للتفضل بالاطلاع ... مع التقدير .
- المديرية العامة للعلاقات الثقافية / الاعلام التربوي ... مع التحية .
- مديرية النشاط المدرسي .
- وحدة الادارة والمتابعة .

ملحق رقم (٦)

درجات التلامذة (عينة البحث)

درجات التلامذة (عينة البحث) في الاختبارين المهاريين القبلي والبعدي

ت	اسم التلميذ	الصف	المدرسة	الدرجة	
				الاختبار القبلي	الاختبار البعدي
١	حمزة مهدي صاحب	الخامس	الهويدر	١٧	٣٩
٢	عادل صادق جعفر	الخامس	الهويدر	٢٣	٤٣
٣	علي عباس فاضل	الخامس	الهويدر	٢٤	٤٧
٤	علي عدنان مهدي	الخامس	الهويدر	١٧	٣٧
٥	مهدي صلاح	الخامس	الهويدر	٢٢	٤١
٦	احتفاء رياض	الخامس	الخمائل	٢٢	٤٥
٧	رسل عدنان	الخامس	الخمائل	١٨	٤١
٨	سالي ابراهيم	الخامس	الخمائل	٢٠	٤٤
٩	سرى ثائر	الخامس	الخمائل	٢٣	٤٦
١٠	مريم ضياء	الخامس	الخمائل	١٥	٣٧
١١	حسين عبد الستار	السادس	الهويدر	٢٤	٤٤
١٢	طه جميل خماس	السادس	الهويدر	١٧	٣٩
١٣	علي جاسم محمد	السادس	الهويدر	١٨	٣٨
١٤	محمد باسل عباس	السادس	الهويدر	٢٢	٤٣
١٥	وسام وصفي عبد الامير	السادس	الهويدر	٢٥	٤٥
١٦	تبارك حقي	السادس	الخمائل	١٩	٤٠
١٧	ريام ذياب	السادس	الخمائل	٢٢	٤٤
١٨	زهراء غالب	السادس	الخمائل	١٩	٤٤
١٩	سيأ رعد	السادس	الخمائل	٢١	٤٦
٢٠	هند نائل	السادس	الخمائل	٢٠	٤٤

درجات التلامذة (عينة البحث) في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الصف الدراسي

ت	اسم التلميذ	الصف	المدرسة	الدرجة
				الاختبار البعدي
١	حمزة مهدي	الخامس	الهويدر	٣٩
٢	عادل صادق جعفر	الخامس	الهويدر	٤٣
٣	علي عباس	الخامس	الهويدر	٤٧
٤	علي عدنان	الخامس	الهويدر	٣٧
٥	مهدي صلاح	الخامس	الهويدر	٤١
٦	احتفاء رياض	الخامس	الخمائل	٤٥
٧	رسل عدنان	الخامس	الخمائل	٤١
٨	سالي ابراهيم	الخامس	الخمائل	٤٤
٩	سرى ثائر	الخامس	الخمائل	٤٦
١٠	مريم ضياء	الخامس	الخمائل	٣٧

ت	اسم التلميذ	الصف	المدرسة	الدرجة
				الاختبار البعدي
١	حسين عبد الستار	السادس	الهويدر	٤٤
٢	طه جميل	السادس	الهويدر	٣٩
٣	علي جاسم محمد	السادس	الهويدر	٣٨
٤	محمد باسل عباس	السادس	الهويدر	٤٣
٥	وسام وصفي	السادس	الهويدر	٤٥
٦	تبارك حقي	السادس	الخمائل	٤٠
٧	ريام ذياب	السادس	الخمائل	٤٤
٨	زهراء غالب	السادس	الخمائل	٤٤
٩	سيأ رعد	السادس	الخمائل	٤٦
١٠	هند نائل	السادس	الخمائل	٤٤

درجات التلامذة (عينة البحث) في الاختبار المهاري البعدي تبعاً لمتغير الجنس

ت	اسم التلميذ	الصف	المدرسة	الدرجة

				الاختبار البعدي
١	حمزة مهدي صاحب	الخامس	الهويدر	٣٩
٢	عادل صادق جعفر	الخامس	الهويدر	٤٣
٣	علي عباس فاضل	الخامس	الهويدر	٤٧
٤	علي عدنان مهدي	الخامس	الهويدر	٣٧
٥	مهدي صلاح	الخامس	الهويدر	٤١
٦	حسين عبد الستار	السادس	الهويدر	٤٤
٧	طه جميل خماس	السادس	الهويدر	٣٩
٨	محمد باسل عباس	السادس	الهويدر	٤٣
٩	علي جاسم محمد	السادس	الهويدر	٣٨
١٠	وسام وصفي عبد الامير	السادس	الهويدر	٤٥

ت	اسم التلميذة	الصف	المدرسة	الدرجة
				الاختبار البعدي
١	احتفاء رياض	الخامس	الخمائل	٤٥
٢	رسل عدنان	الخامس	الخمائل	٤١
٣	سالي ابراهيم	الخامس	الخمائل	٤٤
٤	سرى ثائر	الخامس	الخمائل	٤٦
٥	مريم ضياء	الخامس	الخمائل	٣٧
٦	تبارك حقي	السادس	الخمائل	٤٠
٧	ريام ذياب	السادس	الخمائل	٤٤
٨	زهراء غالب	السادس	الخمائل	٤٤
٩	سيأ رعد	السادس	الخمائل	٤٦
١٠	هند نائل	السادس	الخمائل	٤٤

Ministry Of Higher Education
and Scientific Research
University Of Dyala
College Of Basic Education , Art Education Department

The Efficiency of Stanislavski Method in Developing Acting Skills for primary Stage Pupiles

Thesis submitted to
The Council Of College of Basic Education Dyala University , which is a part of requirements to get master degree In Methods of teaching Art education

BY the student
Hussein Mohammed Ali Hussein

Supervised by

Dr . Prof. Ibrahim Nema Mahmood **Dr . Prof. Alaa Shakir Mahmood**

2011A **1432A.H**

ABSTRACT

The research aimed at identifying the efficiency of Stanislavski method in developing acting skills at primary stage pupils , In order to achieve this objective , the researcher put the following hypotheses :

1. **There is no significant difference in the level (0,05) in developing acting skills according to Stanislavski method among the degrees of the experimental group of the two skill tests : Pre-test and post-test .**
2. **There is no significant difference in the level (0,05) in developing acting skills according to Stanislavsky method among the degrees of the experimental group in the post test according to gender and class.**

The researcher used experimental methodlogy by selecting experimental design of one group in both pre-test and post-test to achieve the objective of the research and its hypotheses .

The sample of the research was two primary schools in Baguba city selected deliberately then selected Pupils pf fifth and sixth class from these schools randomly : (20) Pupils (male an femaly) as (10) from each gender for the academic year (2010-2011) .

Measurement instrument is chosen to measure acting skills at primary school Pupils , prepared deperding on sources and literatures dealing with body and sound actions skills and the Performance of the specialists in art education , acting art , theatre , measurement and evaluation .

This instrument included two scopes first body action skills which is divided into five items and the second for into five items also .

The researcher prepared the teaching units according to Stanislavski mothod which is that dealt with Stanislavski method in preparing and training the actor upon views of the specialists in art education and acting art and theatre , It included (4) training units , each unit included atraining course .

The researcher had used the following statistical methods :

1. **Cooper equation**
2. **(T-Test) of two connected samples .**
3. **(T-Test) of two independent samples .**
4. **KA equation .**
5. **preson association factor .**

The results of the study was the following :

1. **there is no significant difference at the level (0.05) among the medium degrees of the experimental group in the pre and post**

tests . thus it had become clear the effect of Stanislavski in developing the acting skills for the primaey stage pupils .

2. **Tthere is no significant difference at level (0.05) among the pupils degrees medium in the post test due to the gender and the class variables .**

According to these results , the researcher had recommended the following :

1. **introducing the subject of in the curriculum of the primary stage .**
2. **using Stanislavski method in traning the primary stage pupils the acting skills.**
3. **using Stanislavski in the school theatre of primary stage and using the research tool of he present research to choosr the actors to perform the roles in the school theatre .**
4. **the necessity to prepare training programs for the teachers of the artistic education depending the current research results .**
5. **increasing the concerned of artistic education and to provide artistic potential , concerned the acting art in a hall (9 theatere) and supervisors . the researcher suggerted conducting following studies :-**
   a. **the effectiveness of Stanislavski method in developing acting skills at medinm stage pupils .**
   b. **the influence the acting teacher in developing skills at primary school pupils .**