

برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال لتنمية مهارات الأداء التعبيري في فن الإلقاء لدى طلاب الإعلام التربوي

أ.م.د/ عزة حسن الملط

أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية - جامعة طنطا

المستخلص:

هدف البحث دراسة فعالية برنامج تدريبي قائم على ألعاب الارتجال في تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء لدى طلاب الإعلام التربوي. تضمن البرنامج ألعاباً تمثيلية وحركية، وتمارين لتنظيم الإيقاع الجسدي والصوتي، وتمثيل مواقف حياتية وشخصيات نمطية؛ مما ساعد على تحسين التعبير الصوتي والإيمائي، وتعزيز ثقة الطلاب بأنفسهم.

اعتمد البحث المنهج شبه التجريبي، باستخدام القياس القبلي والبعدي عبر بطاقة ملاحظات صممتها الباحثة. أظهرت النتائج الإحصائية فروقاً دالة لصالح القياس البعدي؛ مما يشير إلى فعالية البرنامج في تحسين مهارات الأداء التعبيري. كما لوحظ تحسن في تفاعل الطلاب مع النصوص ومع بعضهم البعض؛ مما ساهم في تطوير مهارات الإلقاء والتواصل لديهم.

A program based on improvisation games to develop effective expressive skills in the art of public speaking among educational media students

Abstract

This study aims to examine the effectiveness of a training program based on improvisational games in developing expressive performance skills for speech delivery among educational media students. The program was designed using innovative training methods that included representational, physical, and breathing exercises, as well as role-playing real-life situations, stereotypical characters, and dramatic scenes from selected poetry. The primary goal was to enhance students'

self-confidence and improve their ability to express themselves vocally and through body language.

The results showed that the program contributed significantly to improving students' expressive performance skills, particularly in their ability to interact with texts more effectively. It was also observed that students became more open and cooperative, enhancing their overall communication skills. The study employed a pre- and post-assessment method using a customized observation checklist, which made the program an effective tool for developing speech delivery and communication skills in the media field.

مقدمة

يُعد الأداء التعبيري من الركائز الأساسية في تواصل الإنسان مع الآخرين؛ حيث يمكنه من التعبير عن مشاعره وأفكاره بطريقة تؤثر في المتلقين، وهو ما يجعله مهارة حيوية في مجالات متعددة، مثل: التدريس، والإعلام، والتمثيل. وتكمن أهمية الأداء التعبيري في قدرته على الدمج بين نغمة الصوت، والإيقاع، وحركات الجسد، بما يعزز تأثير الفرد داخل مجاله المهني. وفي ضوء ذلك، يبرز تخصص الإعلام التربوي كأحد المجالات التي تتطلب امتلاك طلابه لمهارات متقدمة في الأداء التعبيري، باعتبارهم مهنيين للعمل كمذيعين، وصحفيين، وممثلين؛ مما يستدعي تدريبهم على أدوات التعبير الصوتي والجسدي بطرق فعالة.

كما يُعد الارتجال نشاطاً إبداعياً يعتمد على توظيف الفرد لذاكرته وخبراته، دون إعداد مسبق، للتعبير العفوي عن مشاعره وأفكاره؛ مما يجعله مهارة مكتسبة بالتدريب. وينتمي الارتجال إلى فئة الأنشطة المحببة للطلاب؛ حيث يتيح لهم التعبير عن انفعالاتهم وتحويلها إلى أداء تعبيرى تلقائي، يُثري خيالهم وينمي قدراتهم الإبداعية.

من هذا المنطلق، تبرز أهمية توظيف أنشطة وألعاب الارتجال بوصفها وسيلة تربوية فعالة لتنمية مهارات الأداء التعبيري؛ حيث تسهم في تعزيز قدرة الطلاب على التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم بأصواتهم وأجسادهم داخل بيئة تدريبية قائمة على اللعب والتفاعل الجماعي. وتتميز ألعاب الارتجال بقدرتها على تنمية الثقة بالنفس، وتعميق الفهم الشعوري للنصوص، وتطوير مهارات الإلقاء؛ مما يجعلها أداة مثالية لتأهيل الطلاب في هذا المجال.

وتؤكد معظم الدراسات التربوية أهمية الارتجال بوصفه أسلوبًا تربويًا يُسهم في بناء شخصية الطلاب، من خلال تنمية مشاعرهم الإيجابية تجاه الذات والآخرين، وتعزيز ثقتهم بأنفسهم، واستثارة خيالهم، وتحفيزهم على المشاركة الإيجابية، بما يُعينهم على مواجهة مشكلاتهم، مثل: الخجل، والرغبة، والانطواء، كما تعمل هذه الألعاب على تحسين مهارات التواصل الاجتماعي، وتساعدهم على التفاعل بثقة، في جوٍّ من المرح والمتعة.

كما تُسهم أنشطة الارتجال أيضًا في تحفيز القدرات التعبيرية للطلاب، سواء أكانت حركية أم لفظية؛ فهي تعمل على تنمية مهاراتهم اللغوية، وعلى اكتشاف مواهبهم وقدراتهم الذاتية؛ ومن ثمَّ القدرة على التفاعل والإبداع، وتنمية ذواتهم والمجتمع من حولهم.

ومن البديهي أن الإفادة من كل الأهداف السابقة تتحقق من خلال تدريبات مدروسة وموجهة نحو أهداف مستهدفة من تكرار التدريبات؛ حيث تعمل التدريبات على تنمية القدرة على التعبير عن الذات بثقة وعفوية؛ واستخدام الجمل الملائمة للمواقف المختلفة؛ مما يُعزز التواصل مع الآخرين في مناخ من الحرية، يكسر حاجز الخوف من المشاركة والتفاعل، وهي عناصر ضرورية لتنمية الشخصية وتنمية القدرات التواصلية مع الذات والمجتمع.

فالارتجال - من وجهة نظر الباحثة - يعتبر من أهم الأساليب التي تمكن القائمين على تدريس المواد العملية من تصميم برامج تدريبية قائمة على ألبابه وطرائقه، لتنمية قدرات الطلاب الأدائية؛ نظرًا لما يتضمنه من أنشطة تُنمّي الحواس، والتعبير الحركي واللفظي، وتُساعد على اكتشاف المواهب، وتنمية الوعي بالانفعالات وبمهارات التواصل.

وقد لاحظت الباحثة، من واقع خبرتها في تدريس مادة الإلقاء لطلاب الفرقة الثالثة بقسم الإعلام التربوي، على مدار سنوات سابقة، أن الأساليب التقليدية في تدريس الإلقاء، التي تقتصر على التلقين والتكرار دون الاهتمام بتنمية مهارات التفاعل والتعبير الشعوري، لم تكن فعّالة في تحقيق الأهداف التعليمية؛ حيث يفنر الطلاب إلى المهارات المطلوبة للأداء التعبيري المؤثر؛ ومن ثمَّ رأت الباحثة ضرورة البحث عن أسلوب تدريبي جديد، يُسهم في تنمية هذه المهارات بشكل مبتكر، من خلال برنامج مقترح يعتمد على ألعاب الارتجال، بهدف تحسين أداء الطلاب التعبيري، وتجاوز الطرق التقليدية، وتطوير قدرتهم على الإلقاء المؤثر الذي يجمع بين المهارات الصوتية، والمهارات التعبيرية كاستخدام لغة الجسد، وتعبيرات الوجه، وحركات اليدين، بما يساعد على التعلم في بيئة تفاعلية مرحة وهادفة في الوقت نفسه.

مما سبق جاءت فكرة الدراسة الحالية التي تهدف إلى تصميم وتطبيق برنامج تدريبي مقترح قائم على الألعاب الارتجالية؛ لتنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء لدى طلاب الإعلام التربوي؛ ولتقييم مدى فاعلية ذلك البرنامج في تأهيلهم مهنيًا؛ وفي تطوير قدراتهم للتفاعل المؤثر في البيئة الإعلامية والتعليمية.

مشكلة البحث

رغم أهمية مهارات الأداء التعبيري والإلقاء في العملية التعليمية والإعلامية، فإن معظم الطلاب تواجه تحديات بالغة في التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم بشكل مؤثر؛ فهم يفتقرون إلى مهارات التفاعل الجماعي الفعّال أثناء التدريبات، وربما تُعزى هذه المشكلة - كما تزعم الباحثة - إلى الاعتماد على الأساليب التقليدية في التدريب؛ ومن ثمّ ظهرت الحاجة إلى التوجه نحو أساليب تعتمد على التنوع، والابتكار، وتحفيز قدرات الطلاب عبر عمليات التعلم والتجريب والابتكار، بدلاً من عمليات التعليم والتلقين والتقليد الثابتة.

تسعى الدراسة الحالية إلى معالجة تلك المشكلة، من خلال تصميم برنامج تدريبي مقترح، قائم على أنشطة الألعاب الارتجالية، ومحاولة قياس أثره في تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء لدى طلاب الإعلام التربوي، وذلك باستخدام بطاقة ملاحظة قبلية وبعديّة للتأكد من مدى فاعلية البرنامج.

أسئلة البحث

١. ما تأثير استخدام ألعاب الارتجال في تنمية مهارات الأداء التعبيري لدى طلاب الإعلام التربوي؟
٢. إلى أي مدى تساهم الأنشطة التي تعتمد على الارتجال في تحسين قدرة الطلاب على التعبير عن المشاعر من خلال الصوت والإشارة والإيماءة؟
٣. هل يساعد تكرار الأنشطة والألعاب الارتجالية في تعزيز قدرة الطلاب على التفاعل الجماعي أثناء أداء الأعمال الأدائية؟
٤. كيف يُمكن للألعاب الارتجالية أن تساعد في تعزيز التحكم في الصوت والإيقاع في فن الإلقاء؟
٥. ما التحديات التي تواجه الطلاب أثناء تطبيق مهارات الأداء التعبيري والإلقاء المكتسبة من خلال الألعاب الارتجالية؟

٦. ما مدى تأثير تدريبات التنفس السليم على نطق الكلمات والجمل نطقًا صحيحًا واضحًا يتناسب مع الحالة الشعورية؟

أهداف البحث

يسعى هذا البحث إلى تحقيق الأهداف التالية:

- ١- تنمية مهارات الأداء التعبيري الصوتي لدى طلاب الإعلام التربوي عبر تطبيق تمارين التنفس العميق وتلوين الصوت ضمن برنامج الألعاب الارتجالية المقترح.
- ٢- تطوير مهارات التعبير الجسدي من خلال ألعاب ارتجالية موجهة تركز على تعابير الوجه وحركات الجسد المناسبة لكل موقف درامي.
- ٣ - تعزيز ثقة الطلاب بأنفسهم وقدرتهم على التفاعل الجماعي في بيئة تدريبية قائمة على التنافس والتعاون، باستخدام بطاقة ملاحظة قبلية - بعدية.
- ٤- قياس أثر البرنامج التدريبي على تطور مهارات الأداء التعبيري (الصوتي والجسدي) قبل وبعد التطبيق.
- ٥- اقتراح نموذج تدريبي متكامل يُمكن تطبيقه في مناهج الإعلام التربوي لتأهيل الطلاب لمختلف أشكال الأداء المهني.

أهمية البحث

- يقدم برنامجًا تدريبيًا مبتكرًا قائمًا على الألعاب الارتجالية، يساهم في سدّ الثغرات في برامج الإلقاء التقليدية ويزوّد أخصائي الإعلام التربوي بأداة تطبيقية شاملة.
- يثري الأدبيات الأكاديمية في مجال الأداء التعبيري لدى فئة جامعية، عبر دمج التنفس العميق وتلوين الصوت والتعبير الجسدي ضمن برنامج تدريبي واحد.
- يعزّز ثقة الطلاب بأنفسهم ويطوّر قدراتهم على التواصل والتفاعل في بيئات مهنية وتعليمية؛ ممّا يهيئهم لأدوارهم المستقبلية كصحفيين ومذيعين ومخرجي محتوى.

- يضيف بُعدًا تربويًا جديدًا لمنهج الإعلام التربوي، عبر استخدام اللعب الارتجالي كوسيلة تحفيزية لرفع دافعية الطلاب وتحقيق متعة التعلم.

مصطلحات البحث

١ - اللعب:

- يعرف قاموس المحيط اللعب بأنه: "مصدر الفعل لعب ومعناه ضد جد؛ وهذا يعني انتقاء صفة الجدية عن اللعب بعكس العمل (قاموس المحيط).
- يعرف بيتر سليلد اللعب بأنه: سلوك فطري وحيوي في حياة الطفل؛ إنه ليس ذلك النشاط الذي يُعنى به الكسل أو التعطل، لكنه في الحقيقة النشاط الذي عن طريقه يعبر الطفل عن التفكير والتدلل والاسترخاء والعمل والتذكر والإقدام والاختيار والإبداع، ويمثل العالم الخارجي أنه في الواقع الحياة ذاتها (بيتر سليلد، ٢٠١٤، ص ٢٣)
- يعرف محمد عدس اللعب بأنه: استغلال طاقة الجسم الحركية في جلب المتعة النفسية للفرد، ولا يتم اللعب دون طاقة ذهنية أو حركة جسمية. (محمد عدس، ص ١٣٣، ٢٠٠١)

٢ - الارتجال:

- في قاموس عربي-عربي: ارتجال (ر ج ل) مصدر ارتجل - قام بارتجال خطبة - تحدث شفويًا من الذاكرة دون تحضير (معجم اللغة العربية المعاصر).
- ارتجل الكلام: تكلم به من غير استعداد وتهئية (لسان العرب).
- المعجم المسرحي: الارتجال يعني تأليف شيء ما من دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينية Improvises التي تعني ما هو غير متوقع (ويكيبيديا العربية).

٣ - الأداء:

- الأداء لغويًا: من الفعل (أدّى) - أداها (تأديتها)، قضاه، والاسم (الأداء) بمعنى أداة الأمانة عن الشخص (محمد الرازي، 2017، ص ٥).

- ترى جلين ويليون أن مفهوم "الأداء" في معناه العام يُشير إلى السلوك الإنساني، خاصةً عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكًا في فعل معين (جلين ويليون، ٢٠٠٠، ص ٨)
- يرى آرثر ريبير أن الأداء يعادل الإنجاز؛ بمعنى أن أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء، فالأداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، ويتطلب قدرًا مناسبًا من التدريب والاستعداد حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة (جلين ويليون).

٤- التعبير (المعنى الاصطلاحي):

- مجموعة كلمات تكون بمجموعها دلالة غير الدلالة المعجمية لمفردها أو مركبها، وتأتي هذه الدلالة من اتفاق جماعة لغوية على مفهوم تحمله لهذا التجمع اللفظي (ويكيبيديا العربية).

٥- الأداء التعبيري:

- يعرف احمد بن محمد صالح بأنه "فن نقل المشاعر والأفكار من خلال استخدام الصوت والجسد بتفاعل النص مع الجمهور" (، ٢٠١٠، ص ١٧).
- تعرف اسيا صياد الأداء التعبيري بأنه: يشمل استخدام النغمات الصوتية المختلفة والإيقاع لتحقيق تأثيرات عاطفية وفكرية على الجمهور (آسيا صياد، ٢٠١٧، ص ٣).
- تعرف سامية الطاهر الأداء التعبيري بأنه: يعتمد على تفاعل الصوت مع الحركة الجسدية؛ حيث يستخدم الصوت لنقل الانفعالات الداخلية من الحزن إلى الفرح، بينما تساعد الحركات الجسدية على تأكيد هذه المشاعر (سامية الطاهر، ٢٠١٤، ص ٥).

٦- الإلقاء:

- كلمة "إلقاء" في اللغة ثلاثية من الفعل لقي؛ وشرحها ابن منظور في لسان العرب: "ألقي الشيء طرحه، وألقى الكلام إذا طرحه وأخرجه من جهازه النطقي ومن قريرة نفسه" (عبد الله علي الكبير وآخرون، ص ٤٠٦٥).
- عرف عبد الوارث عسر الإلقاء بأنه: "فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه" (عبد الوارث عسر، ١٩٧٥، ص ٥).

المصطلح الإجرائي:

تنظيم مجموعة من الألعاب الارتجالية لتحسين مهارات الطلاب في التعبير الصوتي والإيمائي، ويشمل البرنامج مجموعة متنوعة من الألعاب الإيقاعية الرياضية والموسيقية، والألعاب الارتجالية التمثيلية، لتعزيز قدرة الطلاب على التعبير بفعالية عن مشاعرهم وأفكارهم في سياقات مختلفة، مما يساهم في تحسين الأداء التعبيري لفن الإلقاء من خلال تفاعل عاطفي وإبداعي مع معاني الكلمات والمواقف

حدود البحث

الحدود الزمنية:

- تمّ تطبيق برنامج البحث الحالي خلال العام الدراسي ٢٠٢٤-٢٠٢٥، واستمر لمدة ٦ أسابيع بمعدل يومين في الأسبوع؛ حيث بلغت مدة كل جلسة تدريبية ٣ ساعات.

الحدود المكانية:

- تمّ تنفيذ البرنامج في كلية التربية النوعية - جامعة طنطا؛ حيث تمت التدريبات داخل قاعة تدريب الموسيقى، وقاعة المحاضرات، وكذلك في حديقة الكلية.

منهج البحث:

- اتبعت الباحثة المنهج شبه التجريبي القائم على المجموعة الواحدة؛ حيث تمّ اختيار مجموعة تجريبية، فقط خضعت لدراسة البرنامج المقترح، وتمّ تطبيق أدوات البحث عليها قبلًا وبعديًا؛ بهدف قياس أثر تدريبات ألعاب الارتجال في تنمية مهارات الأداء التعبيري في فن الإلقاء.

عينة البحث:

- قامت الباحثة باختيار عينة عشوائية مكونة من ١٥ طالبًا وطالبة من طلاب الفرقة الأولى بكلية التربية النوعية - جامعة طنطا، ممّن تتراوح أعمارهم بين ١٨ إلى ١٩ عامًا.

متغيرات البحث:

- المتغير المستقل: البرنامج التدريبي القائم على ألعاب الارتجال.
- المتغير التابع: تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء لدى طلاب الفرقة الأولى بقسم الإعلام التربوي - كلية التربية النوعية.

أدوات البحث:

- بطاقة ملاحظة الأداء التعبيري (إعداد الباحثة): لقياس مستوى مهارات الأداء التعبيري (الصوتي والجسدي) لدى الطلاب قبل تطبيق البرنامج وبعده، مع التركيز على عناصر التحكم في الصوت، ووضوح النطق، والتغيم، والإيقاع، والتعبير الجسدي، والتفاعل مع النص.
- اختبار قبلي وبعدي: يقيس مدى التغير في مستوى مهارات الإلقاء لدى العينة من خلال أداء مقاطع شعرية أو نثرية قبل التطبيق وبعده.
- مقابلات مفتوحة: مع الطلاب بعد انتهاء البرنامج بهدف الوقوف على التحديات التي واجهوها ومدى شعورهم بالتطور في الأداء.

المنهجية الإجرائية:

- التطبيق القبلي: نفذت الباحثة قياساً قبلياً باستخدام بطاقة الملاحظة واختبار الأداء التعبيري لكل طالب من العينة.
- تنفيذ البرنامج: تم تطبيق البرنامج خلال ٦ أسابيع، بواقع يومين أسبوعياً، ومدة الجلسة ٣ ساعات، شملت الجلسات:

- ألعاب رياضية: لتهيئة الطلاب جسدياً وتشجيعهم على التفاعل الإيجابي في جو من المرح.
- ألعاب تنافسية؛ لزيادة قدرة الطلاب على التحكم في النفس ودرجات الصوت.
- ألعاب تمثيلية؛ لمواقف حياتية لتعزيز قدرات الطلاب الشعورية.
- تمثيل ارتجالي لمواقف من القصائد؛ لتنمية القدرة على الخيال والتخيل.
- جهاز صوتي؛ لاستماع الأغاني.

- البيانو؛ لتنمية الوعي الصوتي والجسدي وتطوير قدرات الطلاب على استخدام درجات الصوت بتعبير مناسب والتفاعل مع الإيقاع.
- ألعاب ارتجالية؛ لتحفيز الطلاب على التفاعل وتطوير مهارات الأداء التعبيري.
- قصائد شعرية باللغة العربية والعامية.
- موسيقى ومؤثرات صوتية.
- استراتيجيات العصف الذهني لفتح المجال للأفكار المختلفة.
- تدريبات الذاكرة الانفعالية (التذوق والشم والبصر)؛ لتنمية الوعي بالجسم والتفاعل مع الأحاسيس.

التطبيق البعدي:

- أعيد قياس مهارات الطلاب بعد انتهاء البرنامج، باستخدام نفس بطاقة الملاحظة والاختبار؛ للمقارنة مع القياس القبلي وتحليل الفروق.

الدراسات السابقة

المحور الأول: دراسات تناولت الارتجال وتنمية القدرات التعبيرية

١. دراسة دوغلاس جرينسبان، آنا هيمفيل، ستيفن نوكي (٢٠٠٣) بعنوان "برنامج مسرحي لتطوير قدرات الأطفال التعبيرية". هدفت الدراسة التعرف على أثر البرنامج المسرحي في تنمية مهارات التعبير الوجهي والجسدي للأطفال؛ حيث استخدم الباحثون المنهج التجريبي بتطبيق البرنامج على مجموعة تجريبية مقارنةً بمجموعة ضابطة، وتكوّنت أدوات الدراسة من تدريبات على قراءة تعابير الوجه وإدراك المشاعر ولغة الجسد. وأسفرت النتائج عن تحسن ملحوظ في قدرات الأطفال على التعبير عن أنفسهم وقراءة تعابير الآخرين.
٢. دراسة مروة الحسيني (٢٠٠٦) بعنوان "فعالية برنامج مقترح للارتجال في تنمية التعبير اللفظي لأطفال الروضة (٤-٦ سنوات)". هدفت قياس أثر أنشطة الارتجال على تنمية القدرة على التعبير اللفظي لدى أطفال ما قبل المدرسة؛ اتبعت الباحثة المنهج التجريبي وطبقت أنشطة الارتجال على عينة من الأطفال، وأظهرت النتائج فاعلية البرنامج في تحسين التعبير اللفظي.

٣. دراسة روزماري كاندلاريو (٢٠١٠) بعنوان "فاعلية تدريبات الارتجال في تنمية التفكير الإبداعي لأطفال الروضة". هدفت اختبار أثر تدريبات الارتجال في رفع مستوى التفكير الإبداعي لدى الأطفال؛ استخدمت الباحثة المنهج التجريبي على عينة قوامها ٥٠ طفلاً، من خلال برنامج مواقف تمثيلية ارتجالية ومقياس التفكير الإبداعي. وأشارت النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين القياسين القبلي والبعدي لصالح القياس البعدي.
٤. دراسة بولينا روتيو وجوزيف وينستون (٢٠١٣) بعنوان "فعالية برنامج قائم على أنشطة الارتجال في تنمية المفاهيم العلمية لطفل الروضة". هدفت تنمية المفاهيم العلمية لدى الأطفال من خلال مواقف تمثيلية ارتجالية، واعتمد الباحثان المنهج التجريبي بتطبيق البرنامج على ٥٠ طفلاً. وأسفرت النتائج عن تحقيق فروق دالة إحصائية لصالح المجموعة التي درست على الأنشطة الارتجالية.
٥. دراسة لين روميو وروبين هوملز (٢٠١٣) بعنوان "أثر تدريبات الأداء التمثيلي في تنمية الإبداع والقدرات اللغوية لأطفال الروضة". هدفت قياس مدى تأثير التدريبات التمثيلية الارتجالية في رفع مستوى الإبداع وتنمية المهارات اللغوية، وطبقت على عينة مكونة من ٢٠ طفلاً و٣٣ طفلة. وتوصلت النتائج إلى تفوق الأطفال من الطبقات الاجتماعية العليا في الأداء والقدرات اللغوية مقارنة بغيرهم.
٦. دراسة ماثيو غرانون، بيير جوسلين، ريم مسراني (٢٠١٤) بعنوان "برنامج لتنمية القدرات التعبيرية لطفل الروضة". سعت الدراسة إلى تطوير مهارات الأطفال في التعبير الجسدي والانفعالي، واعتمدت المنهج التجريبي، وطُبق على ٣٠ طفلاً باستخدام أفلام كرتونية وصور لشخصيات تحمل انفعالات محددة. وأظهرت النتائج وجود فروق دالة إحصائية لصالح القياس البعدي.

المحور الثاني: دراسات تناولت فن الإلقاء

١-دراسة محمد كاظم الشمري وزيد ثامر عبد الكاظم (٢٠١٣) بعنوان "توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر".

- هدفت الدراسة الكشف عن أثر أساليب الإلقاء المختلفة في تعزيز فعالية العرض المسرحي، خاصة فيما يتعلق بقدرة الممثل على إيصال الأفكار والمشاعر للجمهور، وقد استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، معتمدين استبانة لجمع البيانات. وقد أسفرت النتائج عن أهمية أسلوب الإلقاء الشعري في تحقيق تأثير بالغ في إقناع المتلقي عبر التعبير الموحى بالأفكار والمشاعر، كما أكدت الدراسة أن الإلقاء وسيلة فعّالة في مخاطبة الجماهير سواء جاء عبر الخطابة أو الإنشاد أو الإشارة.

٢-دراسة فاطمة عبد الكريم ناجب الفضلي (٢٠٢٢) بعنوان "برنامج قائم على الوسائط المتعددة لتنمية مهارات فن الإلقاء باللغة العربية وتحسين الدافع للإنجاز لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بدولة الكويت".

- هدفت هذه الدراسة: بناء برنامج تعليمي يعتمد على الوسائط المتعددة من أجل تطوير مهارات الإلقاء باللغة العربية لدى التلاميذ، بالإضافة إلى رفع مستوى دافعهم نحو الإنجاز.
- وقد استخدمت الباحثة منهجين: المنهج الوصفي لتحديد المهارات اللازمة، والمنهج التجريبي لتطبيق البرنامج على مجموعة تجريبية مقارنةً بمجموعة ضابطة من تلاميذ المرحلة الابتدائية. وتوصلت النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطي القياسين القبلي والبعدي للمجموعة التجريبية في مهارات الإلقاء والدرجة الكلية، لصالح القياس البعدي؛ مما يشير إلى فاعلية البرنامج في تحقيق الأهداف.

التعليق على الدراسات السابقة:

لاحظت الباحثة اهتمام الدراسات السابقة بأثر الارتجال وأنشطة الأداء التعبيري لدى الأطفال، خاصة في مرحلة رياض الأطفال وما قبل المدرسة (جرينسبان وآخرون، ٢٠٠٣؛ الحسيني، ٢٠٠٦؛ كاندلاريو، ٢٠١٠؛ روتيو ووينستون، ٢٠١٣) بينما اهتمت دراسات أخرى بتوظيف التدريبات التمثيلية والإلقاء

لتطوير مهارات لغوية وإنسانية (هوملز وروميو، ٢٠١٣؛ الشمري وعبدالكاظم، ٢٠١٣؛ الفضلي، ٢٠٢٢).

الفروق بين الدراسات السابقة والدراسة الحالية:

- اقتصرت غالبية الدراسات على الأطفال في سن الروضة وما قبل المدرسة، في حين تركّز الدراسة الحالية على طلاب الإعلام التربوي الجامعيين؛ الأمر الذي يتيح دراسة تأثير التدريبات التعبيرية على مستوى عالٍ من الوعي الصوتي والجسدي.
- اعتمدت بعض الأبحاث أدوات تدريبية مثل الأفلام وبعض الأنشطة الارتجالية البسيطة، بينما تعتمد الدراسة الحالية على برنامج مقترح كامل، يجمع بين ألعاب الارتجال التمثيلية والرياضية والتنافسية، وعلى تدريبات الخيال والتخيل، والتنفس العميق، وتلوين الصوت وتدرجه، والأداء التعبيري الجسدي والإيمائي الموجه بخطوات مفصلة.
- اعتمدت الدراسات السابقة مقاييس عامة للتفكير الإبداعي أو التعبير اللفظي؛ حيث غابت تنويعات التدخل التي تجمع بين المهارات الضرورية للأداء التعبيري مثل التنفس والتلوين الصوتي والتعبير الجسدي والإيمائي، بينما تعتمد الدراسة الحالية على برنامج تدريبي متكامل يستهدف آليات دقيقة للملاحظة الأدائية قبل وبعد التدريب، عبر بطاقة ملاحظة (قبلية - بعدية) والتي تتوافق - كما ترى الباحثة - مع طبيعة البرنامج أكثر من الاعتماد على الاستبانة، وقد تمّ عرضها وتحكيمها من قبل أساتذة متخصصين لقياس التغير في مهارات الأداء التعبيري (الصوتي والجسدي) بدقة.
- اعتمدت الدراسات السابقة الجانب التجريبي فقط، في حين تقدم الدراسة فصلاً نظرياً مفصلاً عن محاور البرنامج الذي تمّ تطبيقه عملياً، في البرنامج المُنهج لعينة طلاب الإعلام التربوي؛ تأمل الدراسة الحالية أن تقدم إسهاماً نظرياً وتطبيقياً جديداً في ميدان الأداء التعبيري لفن الإلقاء، مع تعزيز التكامل بين الإطار النظري الواسع والتطبيق العملي المباشر.
- اعتمدت الدراسات الجانب التجريبي فقط، في حين تقدم الدراسة فصلاً نظرياً مفصلاً عن محاور البرنامج الذي تمّ تطبيقه عملياً، في البرنامج المقترح والممنهج لعينة طلاب الإعلام التربوي؛ ومن ثمّ تأمل الدراسة أن تقدم إسهاماً نظرياً وتطبيقياً جديداً في ميدان الأداء التعبيري وفن الإلقاء، مع تعزيز التكامل بين الإطار النظري الواسع والتطبيق العملي المباشر.

الإطار النظري:المبحث الأول: مفاهيم ونظريات خاصة باللعب والارتجال والإلقاء

١- اللعب مفهومه وأهميته

نشأ اللعبُ مع بدء الخليقة، ونما مع تطور الحضارات؛ فقد ارتبطت الطقوس باللعب المقدس، ونشأ الشعر وانتعش من خلاله، كما كانت الدراما والرقص والموسيقى أشكالاً من اللعب، ولقد انتشر اللعب في مختلف أرجاء الحياة منذ القدم، وأخذ حيزاً كبيراً في حياة الصغار والكبار على حد سواء. ولم يكن دوره مقصوراً على منح السعادة، بل أسهم في إثراء العقول، وتطهير الجراح النفسية، ومنح الحياة قوة دافعة وسحرية تدفعها نحو التغيير للأفضل (حنان عبد الحميد، ٢٠١٤، ص ١١).

ويُعد اللعب مرحلة مهمة وضرورية في حياة الطفل من أجل نموه الجسمي والعقلي والنفسي؛ إذ يساعد الطفل على التعبير عن طاقاته وإبداعاته في التمثيل والرسم والموسيقى. كما ينمي قدرته على التخيل والابتكار، ويُعد وسيلة فعّالة للتعلم، تُقرب المفاهيم، وتُساعد في إدراك المعاني، وتنمية الذاكرة، وتنشيط الخيال في بيئة مرحلة.

يرى "فروبل" (مؤسس رياض الأطفال) أن اللعب هو أسمى تعبير عن النمو الإنساني في الطفولة؛ إذ يمثل التعبير الحرّ الوحيد عمّا يدور داخل الطفل، وهو أساس النمو الكلي المتكامل، أما "بياجيه" فقد اعتبر اللعب مظهرًا من مظاهر النمو العقلي؛ حيث تعكس تطورات ألعاب الطفل درجة نضجه العقلي والوجداني، وعرفه بأنه: «عملية تمثل تعمل على تحويل المعلومات الواردة لتلائم حاجات الطفل، ويُعد اللعب والتقليد والمحاكاة جزءًا لا يتجزأ من عملية النماء العقلي والذكاء» (جلاب مصباح، ٢٠٢١، ص ٣-٤).

وتُعرف "سوزانه رايزكس" اللعب بأنه: «نشاط الطفل والوسيلة التي ينمو ويرتقي بها؛ فنشاط اللعب رمز للصحة العقلية» (حنا فاضل، ١٩٩٩، ص ١٧)؛ حيث يعطي اللعب الطفل فرصة لاكتشاف العالم المحيط به، والتعرّف على ذاته وتطويرها، ويُعزز تفاعله مع الآخرين، وينمي قدراته العقلية والإبداعية، ويُعد وسيلة الأساسية للتعبير عن أفكاره ومشاعره؛ ومن ثمّ اهتم الفلاسفة وعلماء النفس والتربية منذ القدم بلعب الأطفال، وظهرت العديد من الدراسات التربوية والنفسية التي تناولت اللعب بالتفصيل.

اللعب عند فلاسفة اليونان

كان أفلاطون من أوائل من اعترفوا بقيمة اللعب العملية؛ حيث دعا في كتابه "القوانين" إلى استخدام وسائل لعب تعليمية كوسيلة لغرس المفاهيم الأساسية، مثل: توزيع التفاحات لتعليم الحساب، واستخدام أدوات بناء واقعية مصغرة للأطفال الذين يُتوقع أن يصبحوا بُناة في المستقبل.

أما أرسطو، فقد تحدث عن لعب الكبار، واعتبر الشعر والملاحم والتراجيديات والكوميديا والنفخ في الناي أشكالاً من محاكاة الواقع. كما رأى أن الأطفال ينبغي أن يُشجعوا على اللعب بما سيقومون به لاحقاً بشكل جدّي كبالغين (جلاب مصباح، ٢٠٢١، ص ٨٧).

نظرية الطاقة الزائدة واللعب

أكد فريدريك شيلر "الشاعر الألماني في القرن الثامن عشر" أن اللعب هو تعبير عن الطاقة، ويمثل أصل الفنون. وقد قال: "يكون الإنسان إنساناً حين يلعب".

وقد تأثر هربرت سبنسر في القرن التاسع عشر بهذه النظرية؛ حيث فسّر اللعب في كتابه "مبادئ علم النفس" على أنه نتاج للطاقة الفائضة في جسم الإنسان. واستدلّ على ذلك بملاحظة الحيوانات؛ إذ إنها لا تحتاج إلى صرف طاقة كبيرة للبقاء بفضل ما تمتلكه من مهارات دفاعية؛ ولذلك تصرف طاقتها الزائدة في اللعب (جلاب مصباح، ٢٠٢١، ص ٧).

تفترض هذه النظرية إذاً أن اللعب هو وسيلة لتصريف الطاقة الزائدة في نشاط ممتع يؤدي إلى الشعور بالمتعة والراحة.

٢ - اللعب والارتجال

يبدأ التواصل باللعب؛ إذ تبدأ الكائنات الحية، وخاصة الثدييات والبشر، بتعلم مهاراتها الأولى من خلال الاكتشاف المرتبط باللعب، مثل تلمّس الأصابع وأطراف القدمين. إنّ نزوع الأطفال الفطري نحو اللعب يُعد

أساسًا في عملية التعلم والتواصل، بدءًا من مهارات المشي والكلام؛ ما يجعل اللعب عنصرًا ضروريًا في التنمية والتعلم (روبرت لوي، ٢٠٠١، ص ٢٣).

يتّضح مما سبق أن اللعب يُعد من أكثر الأنشطة المحببة لدى الأطفال، وعنصرًا فعالًا في عملية التواصل والاكتشاف؛ لما يشمله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات.

ويُعد الارتجال أحد أنماط اللعب المرتبط بالإبداع؛ فهو من أفضل الطرق لاكتشاف المواهب وتطويرها. كما يُعد أداة شديدة الفعالية لتحفيز الإبداع والتواصل والتعلم، ووسيلة لاكتساب المعرفة وتنشيط مهارات التعبير والتفكير الإبداعي.

يقول روبرت لوي: «الارتجال يمكنك أن تجعله أدواتك في التنمية، أو برنامجًا للتطوير، أو فلسفةً للتدريب، أو وسيلةً لتوسيع عرض الموضوعات، أو أداةً للعب، أو لعبةً نمارسها مدى الحياة» (روبرت لوي، ٢٠٠١، ص ٣٦).

ينتمي الارتجال إلى نشاط اللعب، وتُحدث ألعابه تغييرات إيجابية في قدرة الفرد على فهم ذاته والآخرين، وتكوين الآراء والأفكار، وصقل المواهب، وتسهيل التعبير الإبداعي ضمن بيئة من البهجة والمتعة. ويشعر الأفراد من خلاله بالحرية في التعبير عن أنفسهم بطريقتهم وأسلوبهم الخاص؛ مما يمنحهم متعةً انفعاليًا للتعبير عن مشاعرهم ورغباتهم.

يتطلب فن الارتجال أولاً أن يعيش الفرد اللحظة الحاضرة بتركيز كامل، وأن يفتح عقله وروحه للتعلم والتغيير؛ وهو الشرط الأساسي لاستخدام الارتجال بفعالية. كما تُستخدم في هذا الفن تمارين وألعاب متدرجة، تنطلق من البسيط إلى المعقد، وتُبنى بعضها فوق بعض، فيكتسب الممارس من خلالها المهارة، ويزداد استعداداه ورغبته في المزيد من اللعب (روبرت لوي، ٢٠٠١، ص ٤١).

الارتجال والفن البدائي

اقتترنت جميع الفنون بفن الارتجال، وإن اختلفت درجات حضوره بين نوع وآخر، إلا أنه كان أكثر بروزًا في الفنون الأدائية مقارنة بالفنون البصرية، فقد مارسه الإنسان منذ فجر التاريخ في أشكال متعددة من

التعبير كالكمة، والموسيقى، والغناء، وكان له حضورٌ واضحٌ في كل مراحل التطور الفكري والثقافي للإنسان.

فلم تخلُ الفنون البدائية، من الارتجال وممارسته كالتعبيرات تلقائيةً وأدائيةً ونفسيةً؛ حيث رسم الإنسان الأول على جدران الكهوف والمعابد ما يعكس رؤاه وطقوسه ومخاوفه، فجاءت هذه الرسومات بسيطة لكنها معبرة، تنم عن حالة من الإبداع الفطري التلقائي (هربرت ريد، ١٩٨١، ص ٩٣).

فبالرغم من أن الفن البدائي كان نابغاً من إحساس غريزي، فهو يمثل إبداعاً ذاتياً قام الإنسان من خلاله بالتعبير عن نفسه وعن أفراده ومخاوفه وأحزانه وذلك بالتقليد ولعب الأدوار وباستخدام الرسم والرقص والغناء؛ ومن ثم وفّر هذا التعبير له وسيلة للتفيس والانتماء والتواصل، فجاء اللعب والارتجال وسيلتين أساسيتين لتحقيق التفاعل مع العالم.

الارتجال والتراث العربي

لم يكن فن الارتجال حكراً على الثقافات الغربية، بل كان سائداً أيضاً في تراث الأدب العربي؛ إذ اشتهر العرب الأوائل بسليقتهم اللغوية وقدرتهم الفطرية على ارتجال الشعر والخطب دون تدوين. وكانوا يقولون البيت والبيتين ارتجالاً في مواقف طارئة وأحداث مفاجئة من أيامهم، قبل أن تتأثر ألسنتهم باختلاط الأعاجم (صباح علي، ٢٠١٣، ص ٢١١).

وقد استخدم العرب الارتجال في الرثاء والمديح والهجاء، خصوصاً في مواقف المعارك؛ حيث كانت الخطب الارتجالية وسيلة لرفع الروح المعنوية. واشتهرت أسواق الشعر مثل "عكاظ" و "ذي المجاز"، التي كانت ساحات للتنافس الشعري الارتجالي.

الارتجال والفن الدرامي

الارتجال كاستراتيجية تدريبية لفنون الأداء

ظهرت أهمية الارتجال في العصر الحديث كاستراتيجية للتدريب في الفن على يد المخرج الروسي "استانسلافسكي" حيث وظّف الارتجال في المسرح بوصفه تقنية علمية ممنهجة لتدريب الممثل، واكتشف أهمية الارتجال في تحفيز خيال الممثل وتحليله للدور بعمق (صالح سعد، ١٩٩١، ص ١٧).

وقد وظّف الارتجال لتنمية الخيال والتخيل لدى الممثل؛ لتحقيق ما يسمى بالصدق الداخلي للممثل، فالارتجال في منهجه يُعد وسيلة تدريبية فعّالة للممثل؛ بغية التعبير عن خبايا الشخصيات الدرامية بصدق فني، يحقق القدرة على الإقناع الصوتي والتأثير في الجمهور (جلين ويلسون، ٢٠٠٠، ص ١٣١).

كما طور استانسلافسكي من تدريبات الارتجال؛ بتقديم مواقف حياتية مشابهة للحدث المسرحي، بحيث يعيش الممثل الظروف ذاتها، ما يعزز من قدرة الممثل على توليد مشاعر حقيقية تُثري الأداء التمثيلي، فقد اهتم بتدريبات "الذاكرة الانفعالية" لتنمية الحس الشعوري لدى الممثل؛ إذ يُطلب من الممثل أن يسترجع حدثاً واقعياً مشابهاً للموقف التمثيلي، ويُعيد تكوين الانفعالات والإيماءات المرتبطة به، ودمجها في المشهد الحالي (استانسلافسكي، ص ٦٧-٨٥-١٠٤ - ١٨٠)

وقد استفادت الباحثة من أساليب تدريبات الارتجال لدى استانسلافسكي في إعداد البرنامج المقترح للدراسة الحالية.

فوائد ومقومات الارتجال كاستراتيجية للتدريب (روبرت لوي، ٢٠٠١، ص ٥٨)

يؤكد "روبرت لوي" أهمية توظيف الارتجال لتدريب على المهارات الأدائية، بوصفه يحمل مقومات خاصة؛ كالتلقائية، والعفوية، والحرية، والخيال، والإبداع، وتساعد في تحقيق الفوائد المستهدفة من التدريبات؛ حيث يقوم الارتجال على مبادئ أساسية تحمل في ذاتها بذور تنمية للوظائف الأدائية، كالصدق مع النفس، والتفاعل مع الآخر، والحضور الذهني الكامل في اللحظة الراهنة؛ ممّا يحفز للأفكار المبتكرة والحلول العملية، هذا إلى جانب التجربة الحية المباشرة للأداء أمام جمهور؛ ومن ثمّ يحدد "لوي" فوائد الارتجال في النقاط الآتية:

فوائد الارتجال:

- تنمية مهارات التفكير الإبداعي والخيال والتخيل.
- تنشيط مهارات التواصل والحوار مع الآخرين.
- تعزيز القدرة اللغوية وسرعة البديهة.
- اكتساب مهارات لغة الجسد.
- تطوير طبقات الصوت وأدائه.
- المساعدة في التغلب على المشكلات النفسية كالرهاب الاجتماعي والخجل وضعف الثقة بالنفس، بما يُكسب المشارك جرأة وثباتًا في مواجهة الجمهور.

٣ - فن الإلقاء بين الشعر والدراما:

اعتمد الإنسان القديم في نقل معارفه وتجاربه على وسيلة واحدة، وهي المشافهة والسماع، إلى أن جاء عصر التدوين والكتابة؛ فأصبحت الكتابة وسيلة لنقل العلوم والثقافات عبر الأجيال والعصور، ومع تطور وسائل الاتصال الحديثة، عادت المشافهة لتأخذ موقع الصدارة، وأصبحت من أهم وسائل إيصال الرسائل؛ لأنها تتفوق على النص المكتوب في نقل المشاعر والانفعالات والدلالات الصوتية والجسدية (حينوني، ٢٠٢١، ص ٧).

ولقد عرف الإغريق الخطابة والإلقاء منذ زمن بعيد، وكانوا أول من صاغ قواعد هذا الفن. وقد نشأت الخطابة كعلم منظم في أثينا، على يد فلاسفة أمثال بروديكوس وبروتاغوراس وجرجياس في أواخر القرن الخامس وأوائل الرابع قبل الميلاد. أما أرسطو، فقد قام بتقنين هذا الفن وتدوين أصوله في كتابه "الخطابة"، فصار منذ ذلك الحين علمًا مدونًا ومنهجيًا تدريبيًا له قواعده وأسس (يحيى علي يحيى، ٢٠٢٤، ص ١٤).

ويعرف أرسطو فن الإلقاء بأنه: «قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»؛ أي إن على المُلقّي أن يبذل كامل جهده في إقناع المستمعين بكل جزء من كلامه (أرسطو، ١٩٥٩، ص ٧).

وفن الإلقاء كان في الأصل فناً ارتجالياً، يقوم فيه المُلقّي؛ لجذب انتباه الجمهور والتأثير في عواطفهم ومواقفهم. وعند بداية المسرح التمثيلي الإغريقي، كان الحوار يُلقى شعراً، وكانت الجوقة تردد المقاطع على نحو منغم أقرب إلى الترتيل. وقد شكّل هذا النوع من الإلقاء الشعري مدخلاً للدراما، التي اتخذت مكانتها كفن أدائي يعبر عن طقوس دينية ووجدانية (عثمان، ٢٠١٣، ص ٦٥).

الإلقاء والفن الدرامي

يعتبر الشعر هو العالم الحقيقي للدراما؛ إذ ظلت المسرحيات تُكتب شعراً في معظم الحضارات القديمة (مصر، الإغريق، بابل، آشور، الهند، الصين، اليابان، إفريقيا) وتؤدي بطريقة معبرة عن الطاقات الانفعالية والشعورية للكلمة المنطوقة، فالشعر هو نواة الدراما ورحمها (الشيخ، ٢٠١٣، ص ٣٤)، ومن المعروف أن التراجيديا كانت تكتب شعراً، ومن أهم سماتها تلك اللغة الرصينة المفعمة بالصور الشعرية والمحسنات البديعية، فلقد بدأت التراجيديا شعراً يؤدي عن طريق الجوقة حتى دخول الممثل الثالث، غير أن الجوقة في المسرح اليوناني ظلت جزءاً حيويًا في المسرحية اليونانية.

ونظراً لأن الفن الدرامي هو فن أدائي، يعتمد على التكثيف الشعوري عبر امتزاج الأداء الصوتي والحركي، لتجسيد ومحاكاة الصراع الإنساني، فإنّ مفهوم كلمة "دراما" الإغريقية تعني الأداء المصحوب بإشارات وحركات جسدية (أبو زيد، ١٩٨٤، ص ٥) لتجسيد الفعل المسرحي.

بين فن الإلقاء والخطابة

الإلقاء عند العرب

عرف العرب فن الإلقاء منذ الجاهلية، وكانوا يقدسون الكلمة، ويمتلكون قدرة فطرية عالية على المشافهة، فكانوا يُلقون الشعر والخطب على مسامع الجمهور دون تدوين، ويُحفظ ما يُلقى شفهيًا عبر التناقل السمعي؛ حيث تأسس علم الإلقاء عند العرب، منتصف القرن السابع الميلادي، حين بدأ القراء بوضع قواعد النطق وضبط مخارج الحروف وصفاتها وتحديد أحوالها الصوتية، ودرسوا أساليب البدء والوقف، وتابعوا اختلاف اللهجات بين القبائل (عبد الوارث عسر، ١٩٩٣، ص ١١-١٢).

بينما يرى "عبد الحميد سليم" أن فن الخطابة هو لونٌ من ألوان البيان اللساني، يتكامل فيه الصوت مع الإشارة والحركة؛ ويهدف إلى التأثير في الجمهور، فإنه يرى أن فن الإلقاء، أشمل من الخطابة يعتمد على فن التمثيل الحركي، والتعبيري، والبلاغي؛ ومن ثمّ فهو يعتبر "فن الأداء الصوتي التعبيري" (عبد الحميد سليم، ١٩٧٧، ص ٣١).

ويتفق رأي "محمد ماهر فهم" (فهم، ١٩٨٩، ٣٤ - ٧٣) مع الرأي السابق أن فن الإلقاء ملازم الإنسان منذ امتلاك أداة التعبير اللغوي، وهو لا يقتصر على معرفة "ماذا يقول"، بل يتطلب كذلك إتقان "كيف يقول". ويروي قصة ديموستينيس، خطيب اليونان الأشهر، الذي فشل في إحدى خطبه فخرج حزينا، فقابله ممثل شهير شجعه، وقرأ عليه بيتين من شعر سوفوكليس، فتأثر ديموستينيس، وأدرك أن فن الخطابة في جوهره هو فن الإلقاء. ومنذ ذلك اليوم بدأ يتمرن على صوته ونَفْسه عبر التدرب على شاطئ البحر واضعا الحصى في فمه ليحسن نطقه وتنفسه، حتى أصبح من أعظم الخطباء في زمانه.

ومن ثمّ يرى عبد الوارث عسر وجوب التمييز بين "فن البيان" و "فن الإلقاء"؛ فإذا كان الأول يعتمد على صحة القراءة والنطق السليم، فإنّ الثاني يتجاوز ذلك ليشمل الأداء الشعوري والانفعالي للكلمات، أو ما يُعرف بـ"تلوين الكلام". ومن هنا يُعد الإلقاء فناً، لأنه يتطلب الذوق والإبداع، وليس مجرد اتباع قواعد لغوية (عبد الوارث عسر، ١٩٩٣، ص ٦).

مما سبق يُمكن القول:

يعتمد فن الخطابة على عناصر التعبير الصوتي وتعبيرات الوجه والإيماءة، بينما يُركّز فن الإلقاء بدرجة أكبر على الأداء التعبيري الشعوري، إلى جانب الاستعانة بالحركة والإيماءة؛ ممّا يُكسبه عمقا فنياً وتأثيراً عاطفياً أوضح؛ حيث يختلف كل من الخطيب والمُلقي في الأداء، فبينما يُعبّر الخطيب عن كلماته مستخدماً الانفعالات دون أن يتخلّى عن شخصيته، فإنّ المُلقي للشعر مثلاً يقف في منطقة وسطى بين شخصية الشاعر وبين شخصيته الذاتية، بما يتيح له مساحةً أوسع للتعبير عن طاقة الكلمات الشعورية.

كما يعتمد الإلقاء الناجح على قدرة المُلقي في إيصال معلوماته وأفكاره ومشاعره إلى المستمعين بطريقة مؤثرة، وذلك باستخدام طبقات الصوت المختلفة، وتعبيرات الوجه، وحركات الجسد المناسبة للسياق، ولتحقيق

هذا الهدف، يجب عليه مراعاة عدة عناصر، منها: وضوح الصوت، وتوافر المشاعر الحقيقية، والقدرة على التحكم بلغة الجسد بما يتوافق مع المعنى والمضمون.

رؤية الباحثة

استنادًا إلى ما سبق ذكره فقد رأت الباحثة أهمية إعداد برنامج تدريبي مقترح يعتمد على ألعاب الارتجال؛ إذ يُمكن أن يحدث أثرًا إيجابيًا واضحًا في تنمية الأداء التعبيري لفن الإلقاء، من خلال تعزيز التفكير الإبداعي، وصقل المهارات التعبيرية لدى الطلاب، لا سيما تطوير مهارات التواصل عبر الأداء الصوتي والجسدي والإيمائي، بصورة متناسقة مع معاني الكلمات المنطوقة من جانب، والدلالات الكاشفة للمعنى المضمّن من جانب آخر.

ونظرًا لأن فن الإلقاء يعتمد على الأداء التعبيري؛ الذي يغلف الكلمات والألفاظ بالطاقة الانفعالية الشعورية، التي تؤثر في المتلقي وتعمل على إقناعه، فإن الباحثة تنتقل إلى مناقشة أهم استراتيجيات الأداء التعبيري لفن الإلقاء.

المبحث الثاني:

فن الإلقاء ومهارات الأداء التعبيري

يُعد الإلقاء علمًا لأنه يقوم على قواعد لغوية محددة، تشمل: مخارج الحروف، وأوزان الشعر، وقواعد النحو، والتشكيل الصحيح. وهذه القواعد لا يجوز الخروج عنها أو تبديلها من قبل المُلقّي، وهو في الوقت نفسه، فنٌّ تعبيريّ، فبالرغم من أنه لا يقتصر على اللغة الفصحى، فهو يشمل أيضًا قواعد فنية تساعد على الأداء التعبيري الشعوري؛ في مختلف الطرائق التعبيرية الشفهية (الشعر، النثر، العامية).

ومن ثمَّ يجب على الملقّي أو المتحدث أن يتمكن السيطرة على صوته، وتطويعه بما يتناسب مع تنوع المعاني والمشاعر والمواقف المختلفة، ولإجادة التحكم في صوته عليه أن يدرس ويتدرب على المحاور الآتية:

١ - التنفس والأداء التعبيري لفن الإلقاء:

إذا كان الصوت هو مادة الكلام، فإنَّ الهواء هو مادة الصوت.

وفي فن الإلقاء الذي هو فن الكلام والتعبير عنه فإنَّ للنطق أهميَّة خاصة لا تعتمد على مخارج الألفاظ السليمة والتمكن من علوم البلاغة وعلوم اللغة فقط، وإنما تعتمد أيضًا على التحكم في التنفس السليم والذي معه يُمكن للملقي السيطرة والتحكم في كمية الهواء المستخدمة لنطق الكلمة أو الجملة بحيث يخرج الكلام بصوت قوي واضح مسموع من جانب ومتناسب مع الطاقة الشعورية للجملة أو الكلمة من جانب آخر.

التنفس السليم وقوة النطق

تعتمد قوة الصوت ووضوحه على التنفس السليم، فكثيرًا ما نجد أشخاصًا يتحدثون وكأنها تلهث، ويشعر المستمع له أن الهواء لا يكفي لاستكمال الجملة، ومن ثمَّ فهو يشعر بل، ويسمع بعض الأحيان المتحدث وهو "يلقف" النفس حتى يستطيع أن يستكمل الجملة أو يضعف صوته ويختنق في نهاية الجملة؛ نتيجة لتفريغ الهواء من الرئة، ولعلاج هذا الأمر يجب على المؤدي التدريب على التنفس السليم؛ فمعظم الناس لا يملؤون الرئة بالهواء الكافي للكلام ومعظمهم يستخدم الجزء الأعلى فقط من الرئة، في حين حباننا الله سبحانه وتعالى برئة واسعة تمتد حتى جانبي البطن، وعلى هذا يجب التدريب على تمارين التنفس.

ولا يعني التنفس السليم مجرد دخول الهواء وخروجه من الرئتين، وإنما يعني استخدام الهواء بوصفه، طاقة فعَّالة وجبَّارة لتتوَّع درجات الصوت، وخروج الألفاظ واضحة قوية سليمة.

فالتنفس لدى المؤدي يحتاج إلى عدة أساليب، منها:

١- اختزان أكبر كمية من الهواء داخل الرئتين.

٢- تنظيم عملية التنفس.

٣- إكساب الجهاز التنفسي القوة وتوسيع الرئة التي تجعله يختزن أكبر كمية من الهواء.

٤- امتلاك حرفية توزيع الهواء المخزون داخل الرئة على قدر طاقة الكلمات المنطوقة وقوتها الشعورية.

التنفس وتناسب الطاقة الشعورية مع نطق الكلمة:

يعتبر هذا المحور، شديدة الفنية؛ فهي تحتاج لحساسية المؤدي تجاه الكلمات وما تحمله من دلالات ترتبط بإيقاعها من جانب، وبقدرته على التحكم في درجة تنوعها من سرعة أو بطء، ومن اختلاف المشاعر التي تحملها دلالة الكلمة أو اللفظ، فعندما يتحدث الشخص وهو سعيد يختلف إيقاع الكلام عن حديثه وهو حزين، ويعني الإيقاع هنا الطاقة الشعورية التي تحملها الكلمات، والتي تكشف عن مشاعرها وقوتها التعبيرية، إلى جانب التنوع في طريقة الأداء للكلمة، فقد يحتاج الملقى إلى كمية من الهواء لنطق كلمة ما بشكل معين، في حين يحتاج لكمية أقل لنطق نفس الكلمة في موقف آخر.

حيث يختلف نطق جملة "صباح الخير" على سبيل المثال، عندما يكون الإنسان سعيداً؛ حيث يملأ الرئة بالهواء ثم يطلقها بفرحة وقوة وسعادة، في حين لا تحتاج نفس الكلمة إلى نفس كمية الهواء عندما تنطق في حالة الحزن أو التعب؛ فكمية الهواء التي يحتاجها المؤدي تختلف حسب التعبير عن الحالة الشعورية والنفسية، وقد يحتاج المؤدي إلى خروج الهواء في بداية الجملة بكمية أكبر للتعبير عن جملة "آه من حبك أيتها الساحرة"، على سبيل المثال، فيخرج ثلث الهواء المخزون في الرئة في لفظ (آه) للتعبير عن الشجن أو النشوى أو حتى المعاناة من ذلك الحب، ويقف بعده المؤدي وقفاً معلقاً لاتخاذ كمية جديدة من الهواء؛ واستكمال باقي الجملة (من حبك)، بحيث يخرج الهواء من الأعماق في كلمة "آه"، فتصبح أشبه بالتنهيد فتتطرق كما يلي: آ آ آ آ هن / من حبك.

ومن الملاحظ أن التركيز على أداء كلمة ما، بشكل معين يتطلب من الملقى عدة عمليات في ذات الوقت، مثل:

تقسيم الهواء الخارج من الرئة حسب الأداء التعبيري للكلمات.

التركيز على بعض الكلمات لإبراز المشاعر المرتبطة بالمعنى.

تنوع الأداء داخل الجملة الواحدة.

وبالرغم من أن تلك العمليات تتم بشكل تلقائي، عند التعبير عن خلجات النفس ومشاعرها، فإنه من الضروري دراسة قواعد الوقف والإلمام بمعنى وشروط الإيقاع الصوتي وكيفية التحكم فيه، على نحو ما سيعرض البحث لاحقاً.

وجدير بالذكر أن فن الإلقاء يحتاج إلى التمكن من العزف على أوتار الصوت، والتحكم في كمية وسرعة الهواء الذي يهز أوتار الحنجرة، بحيث تخرج الكلمات مشبعة بالمعاني والدلالات، فالمؤدي المعبر يشبه عازف الناي الذي يجيد اللعب والتحكم في درجات الصوت وشدته عبر التحكم في كمية الهواء.

٢- الوقف وجماليات الأداء التعبيري

يعرف الوقف بأنه: الكف عن الكلام، أو بأنه قطع الصوت عن الكلام للتنفس، فالوقف في فن الإلقاء هو وسيلة من وسائل إعانة الملقى على الأداء السليم الواضح، وإعانة المستمع في ذات الوقت على متابعة الكلام وفهم معانيه العميقة.

ويرتبط الوقف في فن الإلقاء ارتباطاً وثيقاً بقاعدتين، وهما:

١- قواعد اللغة والبلاغة

على أساسها تتحدد أنواع الوقف، كالوقف التام التي يتم عند اكتمال المعنى، والوقف المعلق أو الناقص، المسموح به لاتخاذ الهواء سريعاً واستكمال المعنى، إلى جانب وقف القاعدة؛ الذي يتبع علامات الترقيم، ووقف الاصطلاح الذي يوظف لرفع اللبس، أو للتنبيه، أو للتشويق.

٢- المعنى المراد توصيله

فقد يلجأ الملقى أو المؤدي إلى التخلي عن قواعد الوقف اللغة في الوقف، ويعتمد على أسلوب خاص به في استخدام الوقف لتحقيق بعض الأهداف الفنية والجمالية؛ لتنوع الأداء، والتعبير الصوتي؛ لتوظيف الإيقاع وتطويعه؛ لأغراض فنية تخدم أداءه التعبيري، والذي يسير وفقاً لأهداف جمالية.

الأهداف الجمالية للوقف

١. تغيير مقامات الصوت؛ إذ لا يُمكن الانتقال من طبقة صوتية إلى أخرى دون وقف.
٢. إبراز المعاني بحسب مراتبها وأهميتها في الكلام؛ أي التنبيه إلى معنى ذي وزن خاص.
٣. التركيز على مناط القول (الكلمة المراد توضيحها) في الجملة؛ فكما يقول عبد الوارث عسر، "التركيز لا يعني ارتفاع الصوت عند كلمة من الكلمات، وإنما يعني إحساس المتكلم تجاه المعاني التي يسوقها" (عسر، ١٩٩٣، ص. ١٧٢).
٤. التشويق ولفت نظر السامعين؛ فقد يقف المُلقي عند كلمة قبل أن ينتهي المعنى أو النفس؛ تعمداً لشد الانتباه للكلام الذي يليها.
٥. الخروج عن الإيقاع الرتيب؛ فقد يضطر المُلقي إلى تجاوز الوقف المقرر بنظم الشعر ليقف عند موقع آخر يخدم المعنى أو يؤكد كلمة معينة؛ هرباً من رتابة الإيقاع الناتج عن البحور الشعرية.
٦. التلوين الصوتي وتنقيح المعاني؛ إذ يجعل لكل سكتة أو وقف مدة تتناسب مع المعنى والموقف، وتأتي الكلمة التالية بنغمة مختلفة عما قبلها؛ ممّا يَصون المتكلم من الوقوع في رتابة أحادية (مونوتون) (عسر، ١٩٩٣، ص. ١١٤).

٧- حسن الاستهلال وحسن الخاتمة:

حسناً أن يبدأ الحديث هادئاً، ثم يتم التصعيد حسب الانفعال بالموضوع وحسب الطاقة الشعورية للكلمات، وقد يقف المُلقي أمام مشكلة حيث تبدأ الكلمات قوية ذات طاقة شعورية عالية فإذا تعامل المُلقي مع الكلمات على قوتها الشعورية فقد يبدو وكأنه يجرح آذان المستمعين بكلمات تحمل طاقة شعورية كبيرة، وتتطلب أداءً حماسياً أو قوياً؛ وهنا يجب على الممثل أو المُلقي حسن التصرف بفنية عالية وذلك بتوظيف الوقف فنياً.

على سبيل المثال: تبدأ قصيدة "بم التعلل" لأبي الطيب المتنبي بسؤال يتبعه شحنة من الغضب والكلمات القصيرة التي تعطي إيقاعاً سريعاً متلاحقاً يتناسب وشحنة الغضب المتدفقة من الشاعر.

بم التَّعَلَّل لا أهل ولا وطن *** ولا نديم ولا كأس ولا سكن

لو بدأ الملقى بالشطر الأول دون توقف، فقد أضاع حسن الاستهلال، ولو توقف الملقى بعد السؤال وهو كلمة "بم التعلل" ثم استكمل فقد أضاع شحنة الغضب المتدفقة من الكلمات؛ وهنا يلجأ الملقى إلى الوقف بعد السؤال ويوظف السؤال في حالة من الحزن، ثم يعيد السؤال بطبقة صوتية أخرى بعد تصعيد الصوت والانتقال إلى درجة أكبر شحنة من السرعة والغضب حتى يستكمل باقي البيت بحيث تصبح متوافقة مع شحنة الكلمات.

وهنا يمكن أن نخالف الوقف مع شطر البيت فنستكمل الجملة حتى كلمة "نديم" ثم نبدأ إبطاء الشحنة بالوقف المعلق بعد "نديم"، ثم استكمال "ولا كأس ولا" ثم وقف معلق آخر يفى بعرضين:

- حسن خاتمة البيت حيث يبطن نغمة الكلمة الأخيرة للانتهاء.
- التركيز على كلمة "سكن" والتي تعتبر مهمة جدًا في معنى البيت.

بما التعلل / بما التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا / كأس ولا /
 حزن وتنهيد غضب في تصاعد انخفاض الشحنة بحزن
 سكن //

تدرج حروف الكلمة مع التركيز والإنهاء

تدرج حروف الكلمة مع التركيز والإنهاء.

٨ - التشويق والإثارة والتأكيد:

قد يلجأ الملقى إلى الوقف في غير موضعه للإثارة والتشويق، والتأكيد على المعنى.

مثال:

وطنٌ يُباع وأمةٌ تُساق قطعاناً...
 وأنتم نائمون.

في هذه الكلمات من قصيدة "شهادنا" للشاعر فاروق جويده، إذا وقفنا وقفة معلقة بعد (أنتم) مع إيماء بصيغة السؤال، وليس بالتقرير، بمعنى (أنتم) وكأنهم يقولون: ماذا؟! نحن ماذا؟! فيُجيب المُلقّي بحسرة وسخرية: (نائمون).

حيث يعطي الوقف بعد كلمة (أنتم)، يعطي الجملة معنى مزدوجاً، فإلى جانب تقرير المتحدث بالوضع القائم، فإنّ الوقف المعلق بعد كلمة (أنتم) بصيغة التشويق والسؤال، يشد انتباه المستمع من جانب، وينتظر الإجابة من جانب آخر، ويؤكد في الوقت نفسه ما يعطي الفرصة للمؤدي لإظهارها بنبرة السخرية والتهكم على كلمة (نائمون).

ولا يصل المؤدي أو المُلقّي إلى هذا النوع من التصرف في الوقف ذي الأهداف الجمالية إلا إذا كان متمكناً من فهم القصيدة ومعانيها الظاهرة والباطنة؛ بمعنى أن يفهم دلالة الكلمة ودلالة موضعها بين الكلمات، فقد يكون للكلمة معنى ظاهر وآخر باطن لا يكشف عنه إلا سياق القصيدة ككل؛ وهنا يجب على المؤدي أو المُلقّي أن يتخذ عدة خطوات من أجل التمكن من الأداء الشعوري أو التعبيري للكلمات.

٣- خطوات القراءة التعبيرية للقصيدة:

يُعد التشكيل من أهم الأمور، ويجب أن يكون على يد متخصص في علوم اللغة والبلاغة، فالتشكيل السليم للقصيدة أو للنثر يُعين المؤدي على عمليات الفهم، والإحساس، والتخيل، والهيمنة - على نحو ما سيعرض البحث - ذلك لأن تشكيل الكلمة يحدد معناها، وموقعها في الجملة؛ ومن ثمَّ يحدد طاقتها الانفعالية والعاطفية:

١ - الفهم: على المؤدي قراءة القصيدة أكثر من مرة وفهم معانيها جيّداً، ومحاولة استنباط المعاني الشعورية والدلالية لكل كلمة.

٢ - الإحساس: الإحساس هنا يحتاج إلى تدريب؛ بمعنى أن الإحساس يختلف من شخص إلى آخر، ولكن على المؤدي هنا أن يقوم بالخطوات الآتية:

- أ- يُحلل الحالة الشعورية العامة للقصيدة، أو الحالة الشعورية العامة للشاعر في تلك القصيدة.
- ب- يُحلل الحالة الشعورية لكل بيت على حدة.

ج- يستخرج النقلات الشعورية لكل كلمة أو جملة في البيت الواحد، مثل: (الحزن - الغضب - السخريّة والتهمك - التعجب - الحب - الحسرة - الثورة وغيرها من المشاعر).

وتعني النقلات الشعورية - كما ترى الباحثة - أن كل كلمة في البيت الواحد تحتوي على طاقة شعورية تسمح بأدائها بنبرة صوت وطاقة شعورية خاصة بها، ولا يعني هذا تفتيت البيت، والتنقل بين كلماته صعودًا وهبوطًا، ولكنه يعني إعطاء كل كلمة في البيت طاقتها الشعورية الخاصة بها في إطار السياق العام للبيت من جانب، والإطار العام للقصيدة ككل من جانب آخر.

٣ - التخيّل: تتم هذه المرحلة متزاوجة مع مرحلة الإحساس، فإذا توصل المؤدي إلى الإحساس التام بالقصيدة ومعانيها ودلالات هذه المعاني، فإنه بالتأكيد يصل إلى مرحلة التخيّل والخيال، فنجد المؤدي في حالة من الانفعال العاطفي بالقصيدة وبكل خلجة من خلجاتها، وكل هنة من هناتها، وكأنه أصبح الشاعر نفسه، وأنه يشعر بأن تلك الكلمات التي يؤديها هي ملك له، وكأنه هو الذي قام بتأليفها، وهو هنا يشعر بنفس شعور المؤلف، وكأنه هو الذي عاش تلك التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر.

٤ - الهيمنة والسيطرة: الهيمنة هي المراقبة والضبط، ويعتبر هذا العنصر هو أهم العناصر التي تمكن الملقى من التعبير عن كلماته، فهو عنصر منظم للمراحل السابقة؛ الإحساس والتخيّل والاندماج، فهو عنصر التنظيم والسيطرة على المشاعر والاندماج، وهو - في رأي الباحثة - عنصر الاحتراف والحرفة بمعنى "الصنعة"؛ فبالرغم من أهمية إحياء الملقى بأنه صاحب القصيدة، وأنه مبدع كلماتها عبر تجربة شعورية عميقة، فهو يجب أن يكون مالكًا لخاصية مشاعره، قادرًا على تنظيمها وتنظيم درجات صوته، وخلجات نفسه، بحيث يتمكن من التنقل بسلاسة وتلقائية، من حالة إلى أخرى، مع القدرة على نطق الكلمات بصورة واضحة ومعبرة ومؤثرة في الوقت نفسه؛ فلا ينغمس في حالة اندماجية، تتلاشى معها تعبيرات صوته وتهتز فيها مشاعره، لدرجة تصل إلى انعدام قدرته على التحكم في مشاعره؛ ومن ثمّ يعجز عن التأثير في المستمعين بالقدر الذي يُمكنه من السيطرة عليهم والتحكم في مشاعرهم.

وجدير بالذكر أن اتباع القراءة التعبيرية لفن الإلقاء لا يعني بشكل من الأشكال البُعد عن القواعد اللغوية والبلاغية؛ بغية التصرف بشكل ذاتي في القصيدة وإنما يعني ضرورة دراسة القواعد البلاغية للأشكال الصوتية الخاصة باللغة؛ ولهذا ترى الباحثة ضرورة التوقف أمام الأشكال الصوتية للتعبير الجمالي عن اللغة المنطوقة ومطابقتها بالصورة المكتوبة، فاللغة في الأصل هي رموز شفوية للتواصل.

٤- الأشكال الصوتية والتعبير الجمالي للمعاني:

الأشكال الصوتية - كما يقول صلاح فضل - هي التي تتعلق بالمادة الصوتية للخطاب، فتحدث لدى المتلقي تأثيراً صوتياً يدل على اللعب بشكل التعبير، وهي طبعاً مرتبطة بعلم البلاغة وجماليات اللغة العربية (صلاح فضل، ص ٢١٠).

ومن أهم هذه الأشكال الصوتية تلك التي تؤدي إلى تكرار الأصوات في الخطاب الأدبي، وينجم عنها ظواهر مهمة، منها:

١- الجناس بأنواعه المتعددة، ويتمثل في تكرار الملامح الصوتية ذاتها من كلمات وجمل مختلفة في المعنى؛ وهنا يأتي دور الأداء الصوتي حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة التي تكشف عن المعنى المختلف للكلمات، رغم تشابه الحروف واللامح؛ حيث يكشف الأداء التعبيري للكلمات، عن القيمة الجمالية للنص الذي يوظف "دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة" (فضل، ص ٢١١) فتتكرر الكلمة بمعانٍ مختلفة، أو تتكرر كاملة مرة، ومكوّنة من أجزاء تنتمي لكلمات متجاوزة مرة أخرى.

مثال:

طَرَقْتُ البابَ حتّى *** كَلَّ مَتْنِي
ولما كَلَّ مَتْنِي *** كَلَّمَتْنِي
قالت يا إسماعيل *** صَبْرًا
قلْتُ يا أَسْمَا *** عَيْلَ صَبْرِي

يتضح من المثال السابق تشابه أحرف الكلمات كتابَةً ونطقاً، ويأتي جمال اللغة والبلاغة في اختلاف المعنى بين الكلمات الآتية:

كَلَّ مَتْنِي (تعب ذراعي)
كَلَّمَتْنِي (ردّت واستجابت)
إسماعيل (اسم ذكر)
صَبْرًا (اصبر وانتظر)

أُسْمَا (اسم أنثى)

عَيْلَ صَبْرِي (نقد صبري ومللت)

هذه الكلمات المتكررة لفظاً والتي تشكّل معاني مختلفة حينما تصبح جزءاً ينتمي لكلمات أخرى متجاوزة، هي مثال على ما يُطلق عليه "الأشكال الصوتية" التي تكشف عن بلاغة الشاعر في اللعب بالكلمات. وهي تحتاج من المُلقي أداءً تعبيرياً يكشف عن المعنى الفارق بين تلك الكلمات المتشابهة نطقاً والمختلفة في المعنى؛ ومن ثمّ في الأداء التعبيري الذي يكشف عن الفارق بين الدال والمدلول.

٢ - القلب: وهو إعادة تنظيم العناصر التي تتكوّن منها الجملة مع الحفاظ على أصواتها وتغيير

دلالاتها.

مثال: إذا لم يحدث ما ترضى، فارضَ بما يحدث.

ومثال آخر:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله *** ولا مال في الدنيا لمن قل مجده.

وهذا يُسمّى في البلاغة بالتبديل أو القلب أو العكس.

والقلب أو التبديل هنا يعتمد على إعادة الكلمات بألفاظها ودلالاتها، وهنا تصبح القيمة الصوتية لتكرارها هي الكاشفة عن وضعها في الجملة؛ بمعنى أن التنوع الصوتي في التكرار هو الكاشف لقيمة القلب أو التبديل أو العكس في الجملة.

٣- الحزم الصوتية: والمقصود بالحزم الصوتية هو "بث مجموعة من الأصوات المُكورة في نسيج

الخطاب لإثارة طاقتها الإيمائية الكامنة، وتفجير إمكاناتها الوافرة" (صلاح فضل، ص ٢١١).

وتظهر الحزم الصوتية بوضوح في الشعر؛ لما تحمله الكلمات والجمل من مشاعر وطاقات تعبيرية تكشف عن الحركة واللون والظل، وكأن الكلمات ترسم لنا لوحة وصورة مرئية ومسموعة للموقف.

وعلى المؤدي أن يعبر عنها، من خلال تدفّق الكلمات في إيقاع يوحي بالمعنى والحركة والصوت.

شهداؤنا بين المقابر يهمسون.

والله إنا قادمون.

تتبت الأصوات في صمت السكون.

والله إنا راجعون.

من الضروري أن يكشف الإيقاع الصوتي في المقطع السابق، عن صورة الشهداء وهم يشقون المقابر الصامتة ليخرجوا منها، وهم يؤكدون رجوعهم وانتشارهم، بل وتحليقهم في كل مكان لإيقاظ الضمائر النائمة، ثم يأتي المقطع الثاني أكثر سرعة، وأكثر ملاحقة لتواجدهم في كل مكان؛ فتأتي الحزمة الصوتية أشد قوة وأسرع إيقاعاً؛ لتكشف عن صورة انتشارهم وقدمهم من كل الأماكن: من الجوامع، فوق المنابر، وفي ساحات الصلاة، وفي الكنائس، بل وصلوا حتى إلى السجون المغلقة؛ ومن ثم يكون من الضروري خلق إيقاع صوتي يكشف عن هذا التواجد وسرعة والملاحقة.

شهداؤنا فوق المنابر يخطبون.

قاموا إلى لبنان، صلوا في كنائسها.

وزاروا المسجد الأقصى.

وطافوا في رحاب القدس.

واقترحوا السجون

في كل شبر.

ومن البديهي أن الحزم الصوتية تختلف بطبيعة الحال لهذا المقطع عن المقطع الذي يسبقه؛ ففي المقطع الأول كانوا في بداية الخروج وفي مرحلة "الهمس" أما في المقطع الثاني فقد خرجوا وانتشروا وأصبحوا "يخطبون" فوق المنابر؛ أي ارتفع صوتهم وكثر عددهم. ولاحظ معي بداية الجمل التي تكشف عن القوة وكثرة العدد وسرعة الانتشار: قاموا... زاروا... طافوا... اقترحوا.

تكشف تلك الكلمات عن القوة والانتشار، وسرعة الملاحظة؛ فالحزمة الصوتية لهذا المقطع لا بد أن تكون سريعة، متلاحقة، قوية، تكشف عن الحركة الناتجة عن الدلالة التعبيرية لتلك الكلمات وعن الطاقة الشعورية الكامنة بداخلها؛ ومن ثمّ تعتبر الحزمة الصوتية بمثابة مجموعة الأصوات المكونة للصورة المرسومة بالكلمات، والتي تكشف عن إمكاناتها الشعورية والدلالية معاً.

ونظراً لأهمية الإيقاع في الأداء التعبيري لمعاني الكلمات ودلالاتها الشعورية، فقد رأت الباحثة ضرورة التعرض لدور الإيقاع في الأداء التعبيري للمعاني.

٥- الإيقاع والتعبير الصوتي:

مفهوم الإيقاع في الفن

تعتمد حياة الإنسان على وحدة كلية تتشكّل من مجموعة إيقاعات متكررة ومتطورة في الوقت ذاته، تشكل حياة الإنسان وأفعاله ونشاطاته. فعلى سبيل المثال، يبدأ يوم الإنسان ببزوغ الشمس، ثمّ وقت الظهيرة، ثمّ فترة العصر، ثمّ غروب الشمس، حتى يأتي اليوم التالي. وتُعدّ هذه الحركة المتكررة عبر الأيام والليالي إيقاعاً يضبط حركة الإنسان ونشاطه؛ ففي النهار يكون العمل والنشاط والحركة والتعامل مع الآخرين، وفي الليل السكون والهدوء والراحة. وهكذا دواليك، تمرّ حياة الإنسان في حركة دائبة تتشكل فيها مراحل العمرية من الطفولة إلى الشباب إلى الشيخوخة، وتحمل كل مرحلة إيقاعاً خاصاً بها.

وغالباً ما يحاكي الإيقاع في الفن، إيقاع الحياة التي نظمها الخالق؛ فالقصيدة، أو المسرحية، أو العمل الأدبي من رواية وغيره، يتم وفق إيقاع يتشابه مع دورة الحياة؛ من البداية، إلى الوسط، ثمّ النهاية؛ ومن ثمّ تتولد حركة دينامية تعمل على تطور الأفكار، والمواقف أو الأحداث، سواء جاء هذا التطور في مسرحية، أو في القصة والرواية، أو حتى في تطور الحالة الشعورية للقصيدة.

يرتبط الإيقاع بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي يظهر فيه، فهو ليس مفهوماً مفرداً؛ ومن هنا كانت صعوبة تعريفه تعريفاً محدداً أو شاملاً، ولكنه يختلف من مجال لآخر (عمر خليفة إدريس).

وبصفة عامة يُمكن القول إنّ الإيقاع يعتمد على عناصر أساسية: التكرار - التنوع - الحركة - التطور، بحيث تتكامل تلك العناصر في وحدة عامة كلية؛ قائمة على الانسجام والتوافق بين جزئياتها.

فالانسجام في الفن يعتمد على نوعين من الإيقاع:

- الإيقاع المرئي: وهو ما تلمسه العين من النسب المتنوعة والمتعاقبة في حيز مكاني، أو من تناسب الحيز المكاني الذي يضمها على حالتها، من الكبر أو الصغر، والإسراع والإبطاء؛ بحيث يتبع إيقاع الطبيعة بصفة عامة.
- الإيقاع السمعي: وهو ما تلمسه الأذن من الأصوات المتنوعة والمتعاقبة في حيز زمني يطول أو يقصر، ينخفض أو يعلو، يرق أو يغلظ حسب العاطفة ودرجة الانفعال والتدفق.

الإيقاع وفن الأداء الصوتي:

يعتمد "أبو الحسن سلام" (أبو الحسن سلام ٢٠١١) في شرح مفهوم الإيقاع في الأداء التعبيري للكلمات، على رأي كل من أفلاطون وأرسطو، وابن سينا، فبينما يرى "أفلاطون" أن الإيقاع هو تحقيق الحركة في المسموع والمرئي، كما يرى "أرسطو" أن الإيقاعات ليست أقل تنوعاً من الأنغام؛ إذ بعضها يبعث الهدوء في الروح والبعض الآخر يقلبها رأساً على عقب، ويرى ابن سينا أن الإيقاع هو تقدير ما، لزمان النقرات، فإن "أبو الحسن سلام" يرى أن تلك الآراء قد انصببت على الإيقاع الموسيقي، ويمكن تطبيقه على الصوت البشري والذي يعرفه بأنه: "ترتيب الانتقال بأزمنة محددة على نبرات الصوت، ووظيفته في التعبيرات الصوتية البشرية"، وهو يرى أن هذا ينطبق أيضاً على الإيقاع الحركي إذا تمّ تحديده بأنه الانتقال بأزمنة محددة على حركات الجسم.

الإيقاع والنقلات الصوتية

النقلة الصوتية أو التحويل الصوتي أو التلوين الصوتي هي مسميات للتعبير عن التحول في الأداء الصوتي من جملة ذات عاطفة معينة إلى أخرى ذات عاطفة مغايرة أثناء أداء عبارة واحدة، ويُعد هذا التحول الصوتي، أو التلوين الصوتي، أو النقلة الشعورية من حالة إلى أخرى، من أهم التقنيات في الأداء الصوتي التي تحقق التنوع في التعبير الصوتي؛ ومن ثمّ التنوع في الإيقاع.

ويعتمد المؤدي هنا على تحديد ما يسمى بـ "مناطق القول"، أو الكلمة المهمة التي يُمكن أن يُضفي عليها المؤدي شحنة عاطفية، يستطيع معها أن ينتقل بمشاعره وأدائه من درجة صوتية معينة، إلى درجة صوتية أخرى؛ حسب معنى الكلمة وموقعها في الجملة أو الشطر الشعري؛ أي حسب موضع الكلمة ووضعها داخل القصيدة، التي تُعد بمثابة لوحة فنية مسموعة تشمل كلاً من: الحركة والصراع، والظل والنور؛ حيث تمثل كلمة من كلمات القصيدة خطأً لونيًا، يوضح الصورة ويحدد علاقتها بالعناصر الأخرى داخل القصيدة.

ولا يتم التحول الصوتي بشكل مفاجئ، وإنما تظهر براعة المؤدي في قدرته على تقدير التدرج الزمني للوصول بالكلمة المراد تلوينها إلى ذروة القول.

والتحول في الدرجة الصوتية أو النقلة لا يحدث بشكل مفاجئ يختلف عما قبله أو بعده من درجات الصوت والنبر، اختلافًا يجرح الأذن ويفقد المستمع لذة الاستماع والاندماج، وإنما هو تحول متدرج ينتقل فيه المؤدي من مساحة صوتية إلى أخرى، ويعود إلى مساحة أخرى بسهولة وسلاسة.

الإيقاع والتكرار المتنوع:

التكرار سلاح ذو حدين، فإذا أحسن المؤدي أو المُلقي استخدامه أدّى إلى التنوع، ومنح المؤدي طاقة شعورية تسمح له بالتحكم في درجة صوته وفي إيقاع طاقته الانفعالية. أما إذا استخدم المؤدي التكرار بشكل آلي متحجر خالٍ من التلوين الصوتي والشعوري، فإنّ هذا التكرار كفيل بأن يحوّل أجمل القصائد إلى عمل فاشل يدعو إلى الرتابة والملل.

ويعتمد الإيقاع كما سبق القول، على عناصر أساسية، وهي: التكرار، التنوع، والحركة، والتطور. فالتكرار يُعد سمة من سمات الإيقاع، فالتكرار المتشابه للفواصل في العمل الفني، سواء في الأحجام، أو المساحات، أو النقط أو الخطوط أو الكلمات، يبعث على الملل والرتابة، فلا بدّ أن يحتوي التكرار على التنوع والتدرج، فعندما تتدرج الفواصل بمسافات صغيرة تُحدث إيقاعًا سريعًا، والعكس صحيح، فعند تكرار الفواصل بمسافات كبيرة يحدث الإيقاع البطيء، فالإيقاع السريع يقترن بقصر الفترات بين الفواصل، والإيقاع البطيء يقترن بطول المسافات بينها، فالفواصل المتشابهة في أوزان الشعر تبعث على الرتابة والملل الناتجين عن تشابه مقطعٍ بآخر.

أما عن التكرار في الكلمات، فعلى الملقى أن يدرك جيداً أن الشاعر لا يكرر هذا المقطع تكراراً آلياً، وإنما هو تكرارٌ يتضمن نوعاً من التماثل والتنوع، ونمطاً من التأكيد والتوقف، كما في الإيقاع الموسيقي، وفي هذه الحالة يجب على المؤدي أو الملقى للقصيدة اكتشاف الشحنة العاطفية التي يحملها تكرار كلمة أو مقطع داخل القصيدة؛ وهذا الأمر يحتاج إلى درجة من التخيل والانفعال العاطفي حيال الموقف والكلمات.

وقد يلجأ المؤدي إلى تكرار بعض الكلمات التي لم تتكرر في القصيدة؛ وذلك لمنحها حالة من التشبع العاطفي تسمح له باسترسال تدفق المشاعر التي تحملها باقي الكلمات. فعلى سبيل المثال تبدأ قصيدة «شهادونا» للشاعر فاروق جويده بالبيت:

«شهادونا بين المقابر يهمسون...

والله إننا قادمون...»

وفي الشطر الثاني يُمكن تكرار لفظ الجلالة «والله» أكثر من مرة، لكنه ليس تكراراً آلياً، وإنما يوحى المؤدي فيه بنوع من القسم الذي يفيد الإصرار والتأكيد والقوة؛ فيمنح الأداء طاقةً شعوريةً تسمح بعرض الحركة والصورة في البيت الذي يليه:

«شهادونا بين المقابر يهمسون

والله والله والله / إننا / قادمون//

في الأرض ترتفع الأيدي / تنبت الأصوات في صمت السكون//

والله إننا // قادمون»

وبصفة عامة يُمكن القول إنَّ تكرار لفظ الجلالة في صيغة القسم والإصرار، وهو تكرار يتصاعد صوتياً بما يُسمى في الموسيقى «الكريشندو»، ثم التأكيد على «إننا» بالوقف المعلق قبلها وبعدها؛ ممَّا يؤكد أيضاً كلمة «قادمون»، فالوقف المعلق قبلها والوقف القاطع بعدها باعتبارها نهاية الشطر، يعطيان للمؤدي مساحةً نطقها بقوة، وثقة وإصرار وتحدي؛ فلا بدَّ أن يحمل التكرار في الفواصل والكلمات والمقاطع درجةً من التنوع في الأداء وفي الشحنة العاطفية.

وأخيراً ترى الباحثة ضرورة الإشارة بأنه قد تمّ تدريب الطلاب خلال البرنامج المقترح على كل ما سبق ذكره من التنفس السليم، والأغراض الفنيّة للوقف، والقراءة التعبيريّة للقصيدة بتوظيف التكرار المتنوع، والإيقاع المرتبط بالتعبير الصوتي للمعاني المختلفة، وذلك بالاعتماد على قصيدتي «شهادونا» للشاعر فاروق جويده (اللغة العربية)، و«اللي ما قالتوش أمي ليا» للشاعر عبد الله حسن (العامية) بوصفهما استراتيجيّة من استراتيجيات التدريب الخاص بالبرنامج.

نتائج البحث

بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

(أ) - صدق المحتوى (validity content) :

للتأكد من صدق المحتوى تمّ عرض بطاقة الملاحظة لتقييم مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء في صورتها الأولية على عدد من السادة المحكّمين أعضاء هيئة التدريس في التخصص؛ وذلك للتعرف على آرائهم في بنود البطاقة من حيث دقة الصياغة اللغوية للعبارات وسلامة المضمون، وانتماء العبارات المتضمنة في كل بُعد له، ومناسبة التقدير الذي وضع لكل عبارة، وقد تمّ بإجراء التعديلات المشار إليها على صياغة بعض العبارات؛ وبذلك يكون قد خضع لصدق المحتوى ويوضح الجدول التالي معامل الاتفاق على بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء.

جدول (١) معامل اتفاق المحكّمين على بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

م	بنود التحكيم	عدد مرات الاتفاق	عدد مرات عدم الاتفاق	معامل الاتفاق
١	دقة الصياغة اللغوية والعلمية للعبارات.	10	1	90.90%
٢	سهولة ووضوح العبارات.	11	0	100%
٣	التسلسل المنطقي للعبارات	11	0	100%

تمّ استخدام طريقة اتفاق المحكّمين البالغ عددهم (١١) في حساب ثبات المحكّمين لتحديد بنود التحكيم التي يتم تنفيذها بشرط أن يسجل كل منهم ملاحظاته مستقلاً عن الآخر، وتمّ تحديد عدد مرات الاتفاق بين المحكّمين باستخدام معادلة كوبر Cooper: نسبة الاتفاق = (عدد مرات الاتفاق / (عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق)) $\times 100$ ، وكانت نسبة الاتفاق تتراوح بين (٩٠.٩٠٪ إلى ١٠٠٪) وهي نسب اتفاق مرتفعة ومقبولة.

حساب صدق الاتساق الداخلي لبطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء:

تمّ دراسة بعض الأدبيات والدراسات السابقة المتعلقة بالمتغيرات التابعة للبحث لاستخلاص الأداءات الخاصة ببطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء اللازم كما تمّ ملاحظة عينة استطلاعية أثناء التجريب الاستطلاعي وتسجيل مواقفهم وتحليلها، كما تمّ استطلاع رأي السادة المتخصصين والخبراء في التخصص حول المهارات التي ينبغي ملاحظتها وقد نظمت في صورتها الأولية في مجموعة محاور رئيسية، وتمّ حساب الاتساق الداخلي وصدق العبارات بطريقة معامل ألفا ل كرونباخ Alpha Cronbach وهو نموذج الاتساق الداخلي المؤسس على معدل الارتباط البيني بين العبارات والبطاقة (ككل) وبلغ معامل الثبات الكلي وصدق العبارات للبطاقة يساوي (٠.٩٠٤) وهو معامل ثبات مرتفع.

اختبار ثبات لقياس بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

تمّ حساب ثبات البطاقة Reliability باستخدام التجزئة النصفية Split-Half حيث تتمثل هذه الطريقة في تطبيق البطاقة مرة واحدة، ثمّ يجرأ إلى نصفين متكافئين ويتم حساب معامل الارتباط بين درجات هذين النصفين وبعد ذلك يتم التنبؤ بمعامل ثبات البطاقة، وبلغ معامل الثبات الكلي للبطاقة بطريقة التجزئة النصفية لسبيرمان / براون يساوي (٠.٩٣٢)، فضلاً عن أن معامل الثبات الكلي للبطاقة بطريقة التجزئة النصفية ل جتمان يساوي (٠.٩٣٣) مما يُشير إلى ارتفاع معامل الثبات الكلي للبطاقة ككل.

جدول (٢) معاملات ثبات بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

معامل ألفا	التجزئة النصفية			بطاقة الملاحظة
	كروناخ	جتمان	سبيرمان/ براون	
0.932**	0.933**	0.932**	بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري	لفن الإلقاء (ككل)

**دالة عند مستوى ٠.٠١ *دالة عند مستوى ٠.٠٥

يتضح من الجدول السابق أن معاملات الثبات بطريقة التجزئة النصفية لبطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء دالة إحصائياً، كما بلغ معامل الثبات بطريقة ألفا كروناخ (٠.٩٣٢) وهو معامل ثبات عالٍ ودال إحصائياً؛ مما يُشير إلى ارتفاع معامل الثبات الكلي لبطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء (ككل).

وضع بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء في الصورة النهائية للتطبيق

بعد حساب المعاملات الإحصائية، أصبحت بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء في صورتها النهائية، وكانت تقاس درجة الأداء من خلال مقياس تقدير رباعي كما هو موضح بالجدول التالي:

جدول (٣) مقياس تقدير لقياس بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء في الصورة النهائية للتطبيق

درجة ممارسة الأداء			
مرتفع	متوسط	ضعيف	ضعيف جداً
4	3	2	1

فروض البحث

- ١- تُوجد فروق دالة إحصائية بين متوسطي رتب درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء قبل وبعد تطبيق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال - لصالح التطبيق البعدي.
- ٢- يحقق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال فاعلية في تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء وفقاً للأوزان النسبية لبطاقة ملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء.

نتائج البحث

الفرض الأول

للتحقق من صحة الفرض الأول من فروض البحث والذي ينص على: "تُوجد فروق دالة إحصائية بين متوسطي رتب درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء قبل وبعد تطبيق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال لصالح التطبيق البعدي".

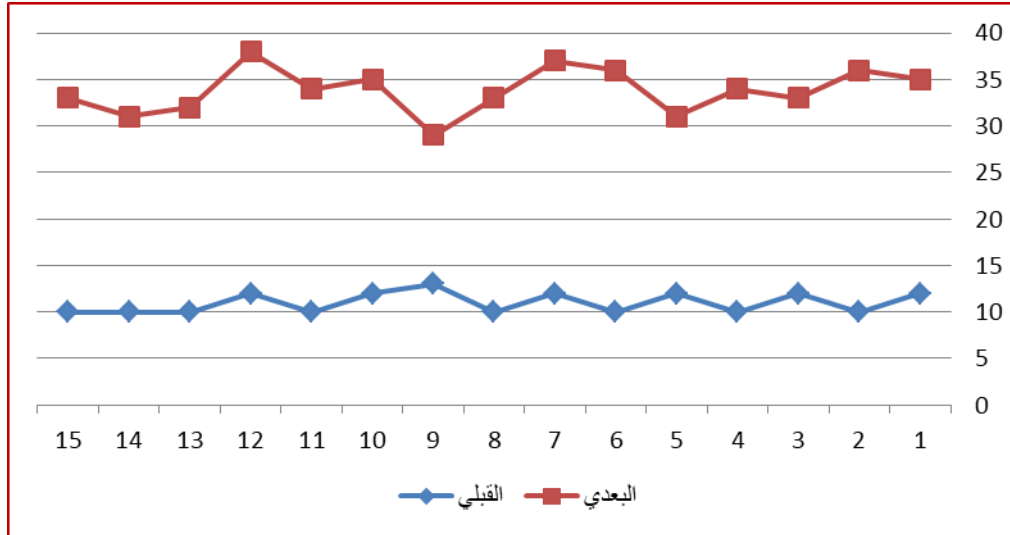
قامت الباحثة بحساب المتوسطات والانحرافات المعيارية لدرجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء (ككل) قبل وبعد تطبيق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال لصالح التطبيق البعدي.

والجدول التالي يلخص هذه النتائج.

جدول (٤) المتوسطات والانحرافات المعيارية لدرجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء قبل وبعد تطبيق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال

نوع الأداء	المتوسط	الانحراف المعياري
القبلي	11.00	1.13
البعدي	33.80	2.46

يتضح من النتائج التي يلخصها الجدول السابق أن هناك تحسناً في الأداء البعدي؛ ويستدل على ذلك من نتائج مقارنة المتوسطات والانحرافات المعيارية للتطبيقين القبلي والبعدي.



شكل (١) درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

تمّ تطبيق اختبار ويلكوكسون Wilcoxon Signed Rank Test الذي يسمى اختبار الرتب الإشاري وهو من الاختبارات اللابارامترية التي تستخدم كبديل لاختبار (ت) للعينتين المرتبطتين من البيانات، وذلك في حالة عدم تحقيق شروط استخدام اختبار "ت" للقيم المرتبطة؛ وذلك لصغر حجم العينة. والجدول التالي يلخص هذه النتائج.

جدول (٥) قيمة " Z " ودلالاتها الإحصائية للفرق بين متوسطي رتب درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

رتب الإشارات	العدد	متوسط الرتب	مجموع الرتب	إحصائي " Z "	مستوى الدلالة	معامل الارتباط الثنائي للرتب (حجم التأثير)
السالبة	0	.00	.00	3.419**	.001	

1.000	120.00	8.00	15	الموجبة
قوي جدًا			1	مساوي

**دالة عند مستوى (٠.٠١)

نتبين من النتائج التي يلخصها الجدول السابق أن قيمة إحصائي "Z" دالة عند مستوى (٠.٠١)؛ مما يدل على وجود فرق دال إحصائيًا بين متوسطي رتب درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء - لصالح الأداء البعدي.

وبالرغم من أن نتيجة الاختبار توضح أن الاختلاف بين متوسط أداء درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء في التطبيق القبلي والبعدي للبطاقة اختلافًا معنويًا؛ أي لا يرجع للصدفة، فهو لا يخبرنا بالكثير عن قوة تأثير برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال؛ ولذلك نقوم بحساب معامل الارتباط الثنائي للرتب الأزواج المرتبطة Matched – Pairs Rank biserial correlation لمعرفة حجم التأثير المتغير المستقل على المتغير التابع. ويُمكن حسابه من المعادلة:

$$r_{prb} = \frac{4(T1)}{n(n+1)} - 1$$

بلغت قوة العلاقة عند استخدام معامل الارتباط الثنائي للرتب = ١.٠٠٠ وهذا يعني أن ١٠٠٪ من الحالات يُمكن أن يعزى التباين في الأداء إلى تأثير المعالجة لبرنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال قد يكون له أثر كبير في تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء.

وبالتالي يُمكن قبول الفرض والذي ينصُّ على: تُوجد فروقٌ دالة إحصائيًا بين متوسطي رتب درجات طلاب الإعلام التربوي في بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء قبل وبعد تطبيق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال - لصالح التطبيق البعدي. ويُمكن للباحثة أن تعزى التباين في الأداء على

بطاقة ملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء (ككل) قبل وبعد تطبيق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال لصالح التطبيق البعدي إلى:

مجموعة الألعاب الارتجالية التي نظمها البرنامج، والتي شملت تمارين التنفس، وتحسين التنغيم الصوتي بواسطة آلة البيانو، وتذوق جماليات الإيقاع عبر الاستماع للقصائد الغنائية، وأداء الألعاب الرياضية الإيقاعية، هذا إلى جانب الألعاب التمثيلية للمواقف الحياتية، وللشخصيات النمطية، والتي أظهرت تعزيزاً لقدرة الطلاب على التعبير عن أنفسهم بثقة ووضوح؛ مما ساعدهم على تخيل مشاهد درامية للقصائد المتضمنة في البرنامج وإعادة تمثيلها؛ ومن ثم اختزال المعاني التعبيرية للكلمات والمواقف وإعادة تجسيدها عبر الأداء الصوتي التعبيري لإلقاء القصيدة.

فقد أسهمت استراتيجيات التدريب التي نظمها البرنامج، في تحسين مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء، لدى الطلاب الذين خضعوا لتدريبات البرنامج، من قسم الإعلام التربوي، كما لاحظت الباحثة أن الطلاب أصبحوا أكثر ثقة في أنفسهم وأظهروا تحسناً ملحوظاً في التعبير، سواء في أداء القصائد، أو في التفاعل والقدرة على التواصل عبر المواقف الحياتية المختلفة، وتتفق هذه النتيجة مع نتيجة:

- دراسة دوغلاس جرينسبان، آنا هيمفيل، ستيفن نويكي (٢٠٠٣)

- دراسة مروة الحسيني (٢٠٠٦)

- دراسة روزماري كاندلاريو (٢٠١٠)

- دراسة بولينا روتيو وجوزيف وينستون (٢٠١٣)

الفرض الثاني

للتحقق من صحة الفرض الثاني من فروض البحث والذي ينصُ على: "يحقق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال فاعلية في تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء وفقاً للأوزان النسبية لبطاقة ملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء".

تمَّ حساب المتوسطين القبلي والبعدي لدرجات طلاب الإعلام التربوي على بطاقة ملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء، والجدول يوضح هذه النتائج.

الجدول يوضح نسبة الكسب المعدل لبلاك بين المتوسطين القبلي والبعدي لدرجات طلاب

الإعلام التربوي على بطاقة ملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء

جدول (٦) معاملات ثبات بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء .

التطبيق	المتوسط	الدرجة العظمى	معدل الكسب لبلاك	الدلالة
القبلي	11.00	40	1.356	مقبول لأنها أكبر من الواحد الصحيح
البعدي	33.80			

يوضح نتائج الجدول السابق أن:

- ١- بلغت قيمة معدل الكسب لبطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء (١.٣٥٦) وهي قيمة مقبولة؛ لأنها أكبر من الواحد الصحيح؛ وبالتالي يُمكن القول إنَّ برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال يتصف بدرجة مقبولة من الفعالية فيما يختص بتنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء (يحقق نسبة كسب معدل (ثابت بلاك) أكبر من (١.٠٢)).

وتأسيسًا على ما سبق يُمكن للباحثة قبول الفرض الثاني من فروض البحث والذي ينصُّ على: "يحقق برنامج مقترح قائم على ألعاب الارتجال فاعلية في تنمية مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء وفقًا للأوزان النسبية لبطاقة ملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء".

تمَّ إجراء المعالجات الإحصائية باستخدام البرنامج الإحصائي Spss الإصدار الحادي والعشرون.

(حسن عوض، ٢٠١٤)

توصيات البحث:

١. توسيع نطاق تطبيق الأنشطة التفاعلية مثل ألعاب الارتجال في التدريب على فن الإلقاء داخل برامج الإعلام التربوي.
٢. إدخال التدريبات على التنغيم الصوتي والتفاعل مع الموسيقى كجزء من الدروس العملية، بحيث يتمكن الطلاب من تحقيق تناغم أفضل بين الأداء الصوتي والجسدي.
٣. تشجيع استخدام المواقف التمثيلية والشخصيات النمطية لتدريب الطلاب على تحسين مهاراتهم في التعبير الجسدي واللفظي في المواقف الواقعية.
٤. تطوير برامج تدريبية على التنفس تساعد الطلاب في التحكم في صوته أثناء الأداء؛ مما يساهم في تحسين توازن الصوت وحسن الإلقاء.
٥. الاهتمام بتكرار الأنشطة التفاعلية طوال فترة الدراسة لتعزيز المهارات المكتسبة وضمان استدامتها.

أولاً: المراجع الأجنبية المترجمة:

١. بيتر سليد (٢٠١٤م): دراما الطفل، ترجمة زاهر لطيف، الإسكندرية، دار المعارف.
٢. جلين ويلسون (٢٠٠٠م): سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداء.

٣. روبرت لوي (٢٠٠١م): الارتجال كسب الناس والجماعات بالعفوية، ترجمة عبد الإله الملاح، الرياض، مكتبة العبيكان.

٤. قسطنطين ستانسلافكي (١٩٧٧م): إعداد الممثل، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

٥. هربرت ريد (١٩٨١م): الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي، القاهرة، دار المعارف.

ثانيًا: المراجع العربية:

١. إبراهيم سند الشيخ (٢٠١٣م): التقنيات الدرامية في البناء الشعري – دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، الشارقة، دار الثقافة والإعلام.

٢. أرسطوطاليس (١٩٥٩م): الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

٣. أحمد بن محمد صالح (٢٠١٠م): الأداء الصوتي في اللغة العربية، القاهرة، دار الفكر العربي.

٤. أحمد عثمان (٢٠١٣م): الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا عالميًا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥. آسيا صياد (٢٠١٧م): مقياس فنيات التعبير الشفهي، الإسكندرية، دار الثقافة الجامعية.

٦. حنان عبد الحميد العناني (٢٠١٤م): اللعب عند الأطفال، عمان، دار الفكر.

٧. صلاح فضل (١٩٩٢م): بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة.

٨. حنا فاضل (١٩٩٩م): اللعب عند الطفل، دمشق، دار مشارق للطباعة والنشر.

٩. حسن عوض حسن الجندي (٢٠١٤م): الإحصاء والحاسب الآلي: تطبيقات IBM SPSS Statistics V21، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
١٠. ساميه الطاهر (٢٠١٤م): فن الإلقاء ودوره في التحصيل، القاهرة، دار العلوم.
١١. عبد الوارث عسر (١٩٩٣م): فن الإلقاء، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.
١٢. عبد الحميد سليم (١٩٧٧م): فن الإلقاء، الإسكندرية، مطبعة دار نشر الثقافة.
١٣. ابن منظور، م. ب. م. (١٩٨١م): لسان العرب، المجلد الأول، الجزء الخامس عشر، بيروت، دار صادر.
١٤. ماري إلياس (٢٠٠٦م): المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، بيروت، مكتبة لبنان.
١٥. محمد ماهر فهم (١٩٩٠م): فن الإلقاء، القاهرة، دار الجماهير للنشر والتوزيع.
١٦. محمد عدس (٢٠٠١م): مدخل إلى رياض الأطفال، عمان، دار الفكر للطباعة والنشر.
١٧. الفيروزآبادي، م. ب. ي. (٢٠٠٥م): القاموس المحيط (تحقيق خليل شحيا)، بيروت، دار المعرفة.
١٨. عمر، أ. م. ع. (٢٠٠٨م): معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب.
١٩. إلياس، م.، & قصاب حسن، ح. (١٩٩٧م): المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.

ثالثًا: الدوريات والمجلات العلمية:

١. أحمد أبو زيد (١٩٨٤م): الشعر والدراما، عالم الفكر، المجلد ١٥، العدد ١.
٢. جلاب مصباح & بعايري حسان (٢٠٢١م): أهمية اللعب في حياة الطفل: وظائفه ونظرياته وأدواره التربوية والاجتماعية (مقاربة نظرية)، مجلة الراصد لدراسات العلوم الاجتماعية.
٣. صالح سعد (١٩٩٠م): بناء الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستانسلافسكي، مجلة المسرح، العدد ٢٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤. صباح علي سليمان (٢٠١٣م): أثر الارتجال في تنمية اللغة العربية، مجلة الآداب، العدد ١٦، كلية التربية، جامعة تكريت.
٥. فاطمة عيد كريم الفضلي (٢٠٢٣م): برنامج قائم على الوسائط المتعددة لتنمية مهارات فن الإلقاء باللغة العربية وتحسين الدافع نحو الإنجاز لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، مجلة كلية التربية، العدد ١٢١، جامعة المنصورة.
٦. منى عبد المقصود عبد العزيز (٢٠١٧م): الارتجال المسرحي بين عروض التعبير الحركي ومسرح المقهورين - دراسة تحليلية لنماذج مختارة، المجلة العلمية، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

رابعًا: الدراسات والأبحاث العلمية:

١. كنزة حينوني (٢٠٢١م): فن الإلقاء ودوره في التحصيل لدى تلاميذ الطور المتوسط [رسالة ماجستير]، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون (الجزائر).

٢. مروة الحسيني محمد توفيق (٢٠٠٦م): فاعلية برنامج مقترح للارتجال في تنمية التعبير اللفظي لدى أطفال الروضة [رسالة ماجستير]، جامعة القاهرة، كلية رياض الأطفال.

خامسًا: مواقع الويب:

١. أبو الحسن سلام (٢٠١١م): "الإيقاع العام للنص المسرحي"، موقع الحوار (عدد ٣٥٣٣)، مسترجع من <http://www.m.ahewar.org/s.asp?zaid=301463>

٢. حسين إحسان الزبيدي (٢٠١٣م): فنون الارتجال، مسترجع من www.noor-book.com

٣. عمر خليفة إدريس (بدون تاريخ): البينية الإيقاعية في شعر البحتري: دراسة نقدية، مسترجع من wiki.pedia.org/luiki

٤. محمد كاظم الشمري (٢٠١٣م): توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، ٢١(٣)، مسترجع من https://repository.uobabylon.edu.iq/journal_view.aspx?dpp=2284

٥. يحيى علي يحيى الدجني (٢٠٢٤م): فن الخطابة والإلقاء بين النظرية والتطبيق، كلية أصول الدين، الجامعة الإسلامية بغزة، مسترجع من www.noor-book.com

٦. ويكيبيديا. (٢٠٢٥، ٢٦ مايو). ارتجال. ويكيبيديا العربية. <https://ar.wikipedia.org/wiki/ارتجال>

٧. ويكيبيديا. (٢٠٢٥، ٢٦ مايو). مسرح ارتجالي. ويكيبيديا العربية. https://ar.wikipedia.org/wiki/مسرح_ارتجالي

٨. ويكيبيديا. (٢٠٢٥، ١٠ يونيو). مركبات (نحو). ويكيبيديا العربية.
[https://ar.wikipedia.org/wiki/مركبات_\(نحو\)](https://ar.wikipedia.org/wiki/مركبات_(نحو))

سادساً: المراجع باللغة الإنجليزية:

١. Grinspan, D., Hemphill, A., & Nowicki, S. (2010). Improving the ability of elementary school age children to identify emotion in facial expression. The Journal of Genetic Psychology: Research and Theory on Human Development, 164

٢. Canadelario, R. (2010). Manifesto for moving: Movement workshops, theatre, dance and performance training, 1

٣. Holmes, R. M., & Romeo, K. (2013). Bender, play, language and creativity in preschoolers. Early Child Development and Care, 183

٤. Rautio, P., & Winston, J. (2013). Things and children in play: Improvisation with language and matter. Discourse: The Student Education Journal

٥. Johnstone, K. (2012). Impro: Improvisation and the theatre (Original work published 1979). London: Faber and Faber

ملاحق البحث

أولا: قائمة أساتذة التحكيم

م	الاسم	التوصيف الوظيفي
١	د.أ/ أحمد سامى زكى منصور	أستاذ الأدب العربي القديم ونقده المتفرغ بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بكلية التربية جامعة طنطا ahmed.zaki22758@gmail.com
٢	د.أ/ علياء عبد الفتاح رمضان	أستاذ الإعلام بقسم الإعلام التربوي (شعبة الصحافة) كلية التربية النوعية - جامعة طنطا alyaa.ramadan@sed.tanta.edu.eg
٣	د.أ/ راندا حلمي السعيد	أستاذ التمثيل والإخراج كلية التربية النوعية - جامعة دمنهور randahelmyy@kgr.dmu.edu.eg
٤	د.أ/ شرين جلال محمد	أستاذ المسرح بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية - جامعة طنطا sheerengalal@gmail.com
٥	د.أ/ جمال ياقوت	أستاذ التمثيل والإخراج والإنتاج المسرحي بقسم الدراسات المسرحية كلية الآداب جامعة الإسكندرية gamal.yakout@gmail.com

٦	أ.م.د/ لبلبة فتحي خليفة	أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية – جامعة طنطا lebleba.elsayed@sed.tanta.edu.eg
٧	أ.م.د/ هالة فوزي عبد الخالق	أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية – جامعة طنطا hala.abdelkhalek@sed.tanta.edu.eg
٨	أ.م.د/ وليد العشري إبراهيم	أستاذ الصحافة المساعد بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية – جامعة طنطا walid.ali@sed.tanta.edu.eg
٩	أ.م.د/ حمزة السيد خليل	أستاذ الصحافة المساعد بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية – جامعة طنطا hamza.hamza@sed.tanta.edu.eg
١٠	د/ فايذة أحمد مسعود	مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية – جامعة طنطا fayza.masoud@sed.tanta.edu.eg
١١	د/ محمد علاء الخطيب	مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية – جامعة طنطا mohamed.elkhateeb@tanta.sed.edu.eg

ثانياً:

بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء لدى طلاب الإعلام التربوي

مستوي الاداء				مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء
مرتفع	متوسط	ضعيف	ضعيف جداً	
				١- قراءة وفهم النص الشعري
				٢- نغمة الصوت
				٣- الوقفات
				٤- الإيقاع والوزن الشعري
				٥- التعبير الجسدي
				٦- التحكم في التنفس
				٧- تسارع وتباطؤ الإلقاء
				٨- تكرار الكلمة والتكرار المتنوع
				٩- ضبط النحو
				١٠- محاولات متعددة للأداء التعبيري

مفتاح تصحيح بطاقة الملاحظة مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء لدى طلاب الإعلام التربوي

مهارات الأداء التعبيري لفن الإلقاء	مستوي الاداء			ضعيف جداً
	مرتفع	متوسط	ضعيف	
١- قراءة وفهم النص الشعري	لا يفهم معظم معاني النص، ويجد صعوبة في ربط الأفكار	يفهم المعنى الأساسي فقط مع وجود صعوبات في ربط الأفكار	يفهم الأفكار العامة ويستوعب أغلب المعاني مع بعض الارتباك أحياناً	يستوعب المعاني بعمق ويتفاعل معها ويظهر فهماً واضحاً لسياق النص
٢- نغمة الصوت	الصوت رتيب تماماً أو منخفض جداً بحيث لا يُسمع بوضوح	الصوت غير ثابت، مع تذبذب في النغمة أو عدم ملاءمتها للمعنى	يُظهر تنوعاً مقبولاً في النغمة ويستطيع التعبير عن بعض المشاعر	نغمة متنوعة وواضحة تُبرز العواطف والمعاني بدقة
٣- الوقفات	لا يلتزم بالوقفات المناسبة، أو يقرأ النص في تدفق واحد	يستخدم الوقفات بشكل عشوائي أو غير ملائم مما يشوش المعنى	يستخدم وقفات في أغلب المواضع الملائمة، مع بعض الأخطاء البسيطة	يستخدم الوقفات (تامة، معلقة، قاطعة) في المواضع المناسبة ويُبرز بها المعاني بشكل متميز
٤- الإيقاع والوزن الشعري	لا يُظهر أي التزام بالوزن أو الإيقاع، مما يُفقد النص طابعه الشعري	الالتزام محدود بالوزن مع أخطاء متكررة، يضعف الأثر الشعري	يحافظ على الوزن في أغلب الأحيان، مع بعض الهفوات البسيطة	يلتزم بالوزن الشعري بدقة ويستخدم الإيقاع لإبراز الحالة الشعورية والمعنى

٥- التعبير الجسدي	لا توجد أي حركات أو إيماءات داعمة للنص، أو استخدام مبالغ فيه وغير ملائم	استخدام محدود للإيماءات، أو حركات غير متناسقة مع المعنى	يُظهر بعض التعبيرات الجسدية المتناسقة مع النص، مع وجود تردد أحياناً	تعبير جسدي متكامل (إيماءات، تعبيرات وجه) يدعم المعنى ويعزز التأثير العاطفي لدى الجمهور
٦- التحكم في التنفس	يتوقف فجأة أو يلهث كثيراً، مما يُضعف وضوح الإلقاء	يتنفس بشكل غير منتظم مما يؤثر على تدفق الكلام	يتحكم في التنفس بشكل مقبول، مع وجود بعض الانقطاعات البسيطة	يتحكم في التنفس بمهارة، مما يضمن سلاسة الإلقاء وتوزيع الطاقة الصوتية بفاعلية
٧- تسارع وتباطؤ الإلقاء	السرعة ثابتة (سريعة جداً أو بطيئة جداً) دون مراعاة طبيعة النص أو المعنى	توجد محاولات محدودة لتغيير السرعة، لكنها قد تكون في غير مواضعها	يُظهر تحكماً مقبولاً في تسريع وتباطؤ الإلقاء، مع بعض الأخطاء الطفيفة	يوازن بين السرعة والبطء باحترافية وفقاً لسياق النص والمشاعر المطلوبة
٨- تكرار الكلمة والتكرار المتنوع	لا يستخدم التكرار أو يكرره عشوائياً دون هدف	يُكرر كلمات قليلة دون تنويع في النغمة أو الوقفات	يستخدم التكرار لإبراز بعض المعاني، مع تنويع محدود في الأداء	يوظف التكرار المتنوع (النغمة، الوقفات) لإبراز المعاني المهمة ويُضيف بعداً عاطفياً أقوى

٩- ضبط النحو	توجد أخطاء نحوية متكررة تخلّ بالمعنى وتشتت تركيز المستمع	أخطاء نحوية ملحوظة، لكن يمكن للمستمع فهم المقصود بصعوبة	توجد بعض الهفوات النحوية، لكنها لا تعيق فهم المعنى عمومًا	يلتزم بقواعد النحو بدقة مما يجعل المعنى واضحًا وسلسًا
١٠- محاولات متعددة للأداء التعبيري	يكتفي بمحاولة واحدة دون أي تنويع أو تجريب	يقوم بمحاولة ثانية لكن دون تطوير ملحوظ في الأداء	يجرّب أكثر من طريقة مع تحسن نسبي في بعض الجوانب التعبيرية	يكرّر الإلقاء بأساليب متنوعة، ويظهر تطورًا واضحًا في كل محاولة، مما يعكس إبداعًا وتعلمًا سريعًا

الجلسات:

جلسة ١: تفاعل وتكسير حاجز الخجل

زمن الجلسة : ٣ ساعات

الأهداف:

١. تعزيز الثقة بالنفس لدى الطلاب.
٢. تحفيز الطلاب على التفاعل مع بعضهم البعض والتعبير عن أنفسهم بحرية.
٣. كسر حاجز الخجل من خلال ألعاب حركية بسيطة.

الأدوات المستخدمة:

- مساحة مفتوحة في الحديقة
- تدريبات حركية (ألعاب حركية بالأيدي والقدم).

إجراءات الجلسة :

١. التعارف والتفاعل:

- تم إجراء لقاء قصير للتعارف بين المشاركين.
- تم طرح أسئلة بسيطة مثل "لماذا جئت إلى الجلسة؟" للتعرف على توقعاتهم والتفاعل معهم.
- لاحظت الباحثة الخجل لدى بعض الطلاب، فقررت أن تبدأ بكسر الحواجز.

٢. الألعاب الحركية:

- خرجت الباحثة ومعها مجموعة الطلاب (العينة) إلى بيئة مفتوحة
- البداية ألعاب بسيطة مثل:
- التمرين الأول: رفع الأيدي واحدة تلو الأخرى ثم رفع الأرجل تباعاً.
- التمرين الثاني: تحريك الأيدي مع الأرجل في تناغم، مما ساعد على تخفيف التوتر وكسر الحواجز. تم تحديد وقت لكل لعبة بحيث يشعر الجميع بالراحة في كل حركة.

٣. الهدف من الألعاب:

- الهدف الأساسي مساعدتهم على التخلص من التوتر والتواصل مع بعضهم البعض بطريقة مرحية.
- تشجيعهم على التعبير بحرية دون القلق من الحكم على تصرفاتهم.

الملاحظات:

- العديد من الطلاب كانوا خجولين في البداية، ولكن مع مرور الوقت، بدأوا يشعرون براحة أكبر في التفاعل.
- كانت الألعاب فعّالة في تحريكهم جسديًا وتشجيعهم على التفاعل بشكل إيجابي.
- لم يتم إدخال أي تدريب متعلق بالأداء التعبيري أو الصوت في هذه الجلسة، حيث كان الهدف تهيئتهم أولاً جسديًا ونفسيًا.

جلسة ٢: تدريب التذوق والشم والبصر

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

١. تنمية الوعي بالجسم والتفاعل مع الأحاسيس.
 ٢. تحفيز الطلاب على التعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الحسية.
 ٣. تطوير الوعي الانفعالي والتفاعل مع التغيرات في التعبير الوجهي والجسدي أثناء تأديتهم للتدريبات
- الأدوات المستخدمة:

- ألعاب حركية وذهنية (تدريبات تذوق، شم، وبصر).
- استخدام خيال الطلاب في تخيل المواقف الحسية.

إجراءات الجلسة:

١. تمرين التذوق:

- تم التحدث عن التذوق كمفهوم وأهمية الانتباه إلى المشاعر أثناء تناول الطعام.
- تنمية القدرة على التخيل: طلبت الباحثة من الطلاب أن يتخيلوا أنهم يتناولون ليمونة شديدة الحموضة
- طلبت من كل طالب إغلاق عينيه وتركيز الانتباه على إحساسه بالطعم والتعبير عنه.
- بدأ بعض الطلاب يظهرون تعبيرات مثل التحديق أو تغيير ملامح الوجه، وأكدت لهم الباحثة أنه من الطبيعي أن يشعروا بهذا.

٢. تمرين الشم:

- تم تطبيق نفس المفهوم على الشم. طلبت منهم الباحثة أن يتخيلوا رائحة شيء محبب لهم مثل عطر مفضل أو رائحة زهور.

- طلبت منهم تخيل رائحة شيء لا يحبونه (مثل رائحة طعام لا يفضلونه) وطلبت منهم التركيز في كيفية تأثير هذه الروائح على ملامح وجوههم وأجسادهم.

٣. تمرين البصر:

- في هذه المرحلة، تم استخدام البصر. طلبت منهم الباحثة تخيل مشهد معين مثل النظر إلى بحر هادئ أو منظر طبيعي.
- وضحت لهم كيف يمكن للصور والتخيلات ان تلعب دوراً في تغيير تعبيرات الوجه اوفي كيفية تفاعلهم مع المواقف المختلفة.

٤. التكرار والتدريب على تعبيرات الانفعال:

- بعد ذلك، طلبت الباحثة منهم التكرار، ولكن مع تغيير الأحاسيس: تخيلوا الآن أنكم تأكلون شيئاً حلواً جداً تحبونه، ثم شيء آخر تكرهونه.
- هذا التكرار ساعد الطلاب على التدريب على تغيير تعبيراتهم الجسدية والانفعالية بناءً على الخيال.

الملاحظات:

- كان التفاعل جيداً في البداية، لكن بعض الطلاب وجدوا صعوبة في التعبير عن مشاعرهم بسبب عدم تركيزهم.
- تكرار التمرين وتوجيههم للتركيز على التعبير الانفعالي من خلال الأحاسيس ساعدهم على إدراك أهمية التأثيرات الحسية في الانفعالات.
- لا يزال الطلاب بحاجة إلى بعض الوقت لزيادة وعيهم بتأثير الأحاسيس على تعبيراتهم الجسدية.
- كانت الألعاب فعّالة لتحفيز الطلاب على ممارسة الانفعال الجسدي والتعبير عن مشاعرهم.

الجلسة الثالثة

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الهدف:

- تعزيز القدرة على تخيل المواقف والانتباه أثناء الأداء التعبيري.
- تطوير مهارات الارتجال الجماعي وتفاعل الأفراد مع بعضهم البعض.

الأدوات المستخدمة:

- عصف ذهني

• تدريبات على التمثيل الارتجالي الجماعي اجراءات الجلسة:

- في بداية الجلسة، تم التأكد من أن المشاركين قد الفوا بعضهم البعض، وقد تخلصوا من بعض الخجل الذي لازمهم في الجلسات السابقة
- تم شرح أهمية الخيال والتركيز أثناء الأداء التعبيري. ثم التوضيح لهم كيف يمكن للخيال أن يساعد في أن يكونوا أكثر تفاعلاً مع النصوص والأداء أمام الجمهور، حيث أن التركيز على التعبير الشخصي يساهم في الأداء الجيد.
- تم الانتقال إلى تمارين على المواقف الحياتية التي مر بها المشاركون في حياتهم اليومية، مثل مواقف من السوق أو وسائل المواصلات. وتم تحفيزهم على التفكير في هذه المواقف وكيفية التعبير عنها.
- استخدمت الباحثة استراتيجية العصف الذهني لفتح المجال للأفكار المختلفة، ثم طلبت منهم تمثيل هذه المواقف أمام المجموعة.
- في نهاية الجلسة، لاحظت الباحثة أن بعض المشاركين تجاوزوا بشكل جيد بينما كان البعض الآخر ما زال متردداً أو محرجاً في تقديم التمثيل أمام المجموعة.

النتائج:

- تمكين المشاركين من إدراك أهمية الخيال والتركيز على الحواس في تحسين الأداء التعبيري.
- تحفيزهم على المشاركة والتفاعل في جلسات الارتجال الجماعي، مع ملاحظة تفاعل متفاوت بين الأفراد.

الملاحظات:

- بعض المشاركين ما زالوا بحاجة إلى تعزيز الثقة في أنفسهم وفتح المجال للتفاعل بشكل أكبر في الجلسات القادمة.

الجلسة الرابعة:

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الهدف:

- تطوير وعي الجسم وتحسين التنفس.

- تعزيز قدرة التركيز على الإيقاع والتنفس العميق.
- تحفيز التنسيق الحركي مع التنفس.

إجراءات الجلسة:

١. ألعاب تنشيطية:

- بدأت الجلسة بحركات إيقاعية باستخدام اليدين والقدمين لتعزيز التركيز وتنشيط الجسم .
- تم تغيير الأنماط تدريجياً لزيادة الوعي بالجسم والتفاعل مع الحركة.

٢. تدريبات اليد:

- تم استخدام تدريبات لتحريك الأيدي بشكل معين (مثل لف اليدين) لفتح الصدر وزيادة التفاعل مع الجسم والهواء الداخل والخارج.

٣. تدريبات التنفس:

- تم الانتقال إلى تدريبات التنفس التي تركز على ملء الصدر بالتنفس، وكيفية التنفس بشكل صحيح عبر الحجاب الحاجز.

- تم تنفيذ تدريبات خاصة للتأكد من التنفس العميق والقدرة على التحكم في النفس لمدة طويلة.

٤. ألعاب تنافسية:

- تم تنظيم مسابقة صغيرة بين الطلاب حول من يستطيع الاحتفاظ بأنفاسه لأطول فترة، مما ساعد على التركيز والاسترخاء.

الملاحظات:

- كانت بداية الجلسة مشجعة بسبب الأنشطة الحركية التي تخلصهم من التوتر.
- بعض الطلاب أظهروا تحسناً في التنسيق الحركي والتنفس، بينما آخرون كانوا بحاجة إلى بعض التشجيع للمشاركة بنشاط.

الجلسة الخامسة:

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

- تدريب المشاركين على فهم العلاقة بين النصوص الشعرية والألحان.
- تعزيز قدرة المشاركين على الإلقاء التعبيري من خلال التفاعل مع الأغاني والقصائد.
- تطوير مهارات الارتجال التمثيلي باستخدام الأغاني والمواقف الدرامية.

الأدوات:

- أغاني وقصائد شعرية (مثل "وقف الخلق" و "لا تكذبي").
- جهاز صوتي لاستماع الأغاني.
- تمارين ارتجالية على الأغاني والمواقف الدرامية.

إجراءات الجلسة:

بدأت الجلسة بالاستماع إلى الأغاني والقصائد الشعرية التي تم اختيارها. تم اختيار أغاني تحتوي على لحن عاطفي يناسب الكلمات لتسليط الضوء على العلاقة بين النص واللحن. مثل "وقف الخلق" (أغنية المقسوم) و "لا تكذبي" كأمثلة، حيث تحدثنا عن تأثير اللحن على نقل المشاعر التي تعبر عنها الكلمات. بعد ذلك، بدأت الباحثة في مناقشة الطلاب (افراد العينة) عن كيفية تغيير التعبير حسب المواقف المختلفة التي تمثلها الأغاني. على سبيل المثال، تم تمثيل أغنية "وقف الخلق" بطرق متعددة: عرضها بعظمة، حزن، وغضب، وركزنا على استخدام الصوت والتعبير الجسدي ليناسب المواقف المختلفة.

الأنشطة:

- استماع للأغاني والقصائد الشعرية.
- مناقشة تأثير اللحن على الكلمات والتعبير العاطفي.
- تدريبات ارتجالية تمثيلية: تم تحويل الأغاني إلى مواقف درامية تمثل مشاعر مثل الحزن والغضب، مع تشجيع المشاركين على التعبير باستخدام أصواتهم وجسدهم

الجلسة السادسة:

الهدف:

- تدريب المشاركين على درجات الصوت المختلفة وكيفية الوصول إليها.
- تحسين قدرة الطلاب على تمييز واستخدام درجات الصوت العالية والمتوسطة والمنخفضة في الأداء الصوتي.

الأدوات:

- بيانو (أداة موسيقية)
- مدربة متخصصة في الموسيقى لتدريب الدرجات الصوتية (سولفيج)
- تمارين فردية لكل مشارك على البيانو.

إجراءات الجلسة:

في الجلسة السادسة، بدأنا بتدريبات خاصة على البيانو بهدف تدريب المشاركين على درجات الصوت. تم تدريب كل واحد بشكل فردي، حيث كانت المدربة تعزف نوتة موسيقية للتدريبات على البيانو، بينما يقوم كل طالب بالأداء طبقاً لنغمات الصوت، العالية والمتوسطة والمنخفضة. تم التحقق من قدرة كل طالب على تمييز هذه الدرجات الصحيحة، وإذا لم يتمكن أحد من الوصول إلى الدرجة الصحيحة، يتم إعادة التدريب معه حتى يتم التأكد من إتقانه للتمارين.

تمت الجلسة بشكل تفاعلي وفردي، مما سمح لكل مشارك بالتركيز على تحسين أدائه الصوتي وتحديد النقاط التي يحتاج إلى تحسينها في قدراته الصوتية.

الجلسة السابعة: التدريبات على تمثيل شخصيات نمطية

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

١. تعزيز الثقة في النفس من خلال التفاعل مع الشخصيات النمطية.
٢. تطوير القدرة على التعبير التمثيلي والشخصي في المواقف المختلفة.
٣. تحفيز الإبداع والابتكار في تجسيد الشخصيات.
٤. تخفيف التوتر والخلل من التمثيل عبر تدريبات موجهة.

الأدوات:

١. تدريبات تنفس واسترخاء.
٢. تدريبات رياضية جماعية.
٣. تقنيات ألعاب إحماء لتحفيز الحركة والتفاعل.
٤. عصف ذهني لمناقشة الشخصيات النمطية.
٥. تدريبات تمثيلية باستخدام الشخصيات النمطية.

إجراءات الجلسة:

- بدأت الجلسة بتكرار التدريبات الرياضية السابقة التي تساعد على استرخاء الأجسام وتهيئتها للتركيز.
- تم تنفيذ تدريبات التنفس لتعزيز القدرة على التحكم في الصوت والتنفس بشكل صحيح.

- بعد الإحماء، قامت الباحثة بالتفاعل مع المشاركين من خلال تدريبات على البيانو وتحسين درجات الصوت.
- تم التوجه بعدها إلى التدريب الأهم في هذه الجلسة، والذي كان عبارة عن تمثيل شخصيات نمطية مألوفة في الحياة اليومية.
- شارك المشاركون في العصف الذهني لاختيار الشخصيات النمطية مثل "المعلم"، "الجزار"، "صاحب القهوة"، وما إلى ذلك.
- تم تدريب المشاركين على تجسيد تلك الشخصيات بإضافة جمل وتفاعل مستمر من خلال تكرار المواقف التي قد تصادفهم في الحياة الواقعية.
- لاحظت الباحثة تطوراً ملحوظاً في تفاعلهم، حيث بدأوا يندمجون أكثر في الأدوار ويبدعون في إضافة جمل جديدة وأسلوب مميز لكل شخصية.
- تم تقسيمهم إلى مجموعات صغيرة لأداء المشاهد معاً، مما ساعدهم على تخفيف الخجل والتفاعل بشكل أكبر مع المجموعة.

التقييم:

- كانت الجلسة إيجابية، حيث أصبح المشاركون أكثر انفتاحاً وقدرة على التعبير.
- تم بناء الثقة بينهم، مما أدى إلى تحسن واضح في أداء التمثيل.
- يمكن اعتبار هذه الجلسة نقطة تحول رئيسية في معالجة الحواجز النفسية مثل الخجل والارتباك

الجلسة الثامنة:

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

- تنمية مهارات القراءة التعبيرية لتحسين الإلقاء باستخدام الوقفات والسكتات.
- تدريب المشاركين على التركيز على المعاني المختلفة في النصوص الشعرية من خلال الوقفات المعلقة والقاطعة.

- تعزيز القدرة على التفاعل مع المشاعر المعبرة في القصائد والتعبير عنها بطريقة تمثيلية.

الأدوات المستخدمة:

- قصيدة مكتوبة، تم إرسالها عبر الواتس اب.
- التدريب على تقنيات الإلقاء مثل الوقفات المعلقة والقاطعة.

- الخيال الشخصي لتخيل الحالة العاطفية للشاعر وتطبيقها على الأداء التمثيلي.
إجراءات الجلسة:

١. الإحماء والتدريبات الأولية:

بدأت الجلسة بتدريبات إحماء مشابهة للجلسات السابقة (تدريبات بيانو، تدريبات في حديقة الكلية).

٢. قراءة القصيدة:

تم إرسال قصيدة عبر الواتس اب للمشاركين، وطلب منهم طباعتها. ثم قرأوا القصيدة عدة مرات بصوتهم، مع التركيز على فهم معاني الكلمات والمشاعر التي تعكسها.

٣. تقنيات الإلقاء:

تم تقسيم القصيدة إلى أجزاء، ركزت الباحثة على الوقفات السكتات. تم تعليم المشاركين كيفية إجراء "الوقف المعلق" (عند التركيز على كلمة معينة أو فكرة غير مكتملة) و"الوقف القاطع" (عند الانتقال إلى فكرة أو معنى جديد).

٤. التمثيل التعبيري:

بعد ذلك، تم تحفيز المشاركين على التفاعل مع المشاعر وراء القصيدة. بما أن القصيدة كانت تتعلق بالأم، تم تشجيعهم على تخيل حالة الشاعر الذي فقد والدته، والتعبير عن هذه المشاعر من خلال تمثيل الموقف.

٥. التقييم والمراجعة:

انتهت الجلسة بتشجيعهم على إعادة قراءة القصيدة والتفكير في كيفية تحسين إلقاءهم في الجلسة القادمة. سيتم التأكيد على أهمية التعبير عن المشاعر الشخصية واستخدام الوقفات والسكتات لتعزيز المعنى.

الجلسة التاسعة:

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

١. تدريب المشاركين على فهم وتطبيق الوقفات والسكتات في النصوص الشعرية.
٢. تحسين قدرة المشاركين على التعبير العاطفي أثناء أداء القصائد الشعرية.
٣. تطوير مهارات التفاعل مع النصوص الدرامية والتعبير عن المشاعر المرتبطة بها.
٤. تدريب المشاركين على تحليل النصوص الشعرية وفهم المعاني العميقة من خلال القراءة التفسيرية.

الأدوات:

١. قصيدة مكتوبة من الشاعر (القصيدة المختارة كانت "اللي ما قالت هوش امي ليه").
٢. جهاز هاتف أو وسيلة للاستماع إلى الشاعر أثناء القائه للقصيدة.
٣. أوراق مطبوعة للقصيدة للمشاركين.
٤. تمارين التنفس والإحماء التي تم تدريب المشاركين عليها في الجلسات السابقة.

إجراءات الجلسة:

١. الإحماء والتدريبات التنفسية الأولية (تدريبات صوتية، بيانو، تمارين جسدية في الحديقة).
٢. قراءة القصيدة من قبل المشاركين مع الاستماع إلى الشاعر وهو يقرأ.
٣. شرح للوقفات والسكتات:
 - تعريف "الوقف المعلق" و "الوقف القاطع".
 - استخدام الوقفات للسماح بالكلمات بالاستقرار وإعطاء تأثير عاطفي.
٤. تقسيم القصيدة إلى أجزاء لتطبيق الوقفات المختلفة حسب المعنى.
٥. تحليل المشاعر والتخيل العاطفي: جعل المشاركين يتخيلون مشاعر الشاعر أثناء قراءة القصيدة.
٦. تمثيل المشاعر التي يعبر عنها الشاعر في القصيدة.
٧. تدريباً على القراءة التعبيرية للقصيدة وتطبيق الوقفات بشكل عملي.

الجلسة العاشرة:

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

١. تعزيز قدرة المشاركين على استخدام التنوع في التعبير الصوتي أثناء التمثيل.
٢. تدريب المشاركين على تطبيق تقنيات الإيقاع في الأداء الصوتي والجسدي.
٣. تحسين مهارات التواصل غير اللفظي من خلال التنقل بين المشاعر والتعبير الجسدي.
٤. زيادة فهم المشاركين لأهمية الإحساس بالمواقف الدرامية ودمجها مع الأداء الفعلي.

الأدوات:

١. تمارين صوتية تتعلق بالأنماط الصوتية المختلفة (عالية، منخفضة، متسارعة، بطيئة).
٢. تدريبات على الإيقاع الجسدي (بناءً على تقنيات إيقاعية قد تكون استخدمتها في الجلسات السابقة).

٣. نصوص درامية قصيرة أو مواقف عاطفية بسيطة (مثال: مشهد من مسرحية أو حوار بين شخصين).

٤. موسيقى أو مؤثرات صوتية (لاستعمالها في الخلفية للمساعدة في تحفيز التعبير العاطفي).
إجراءات الجلسة:

١. إحماء جسدي وصوتي: القيام بتدريبات سريعة على الصوت والإيقاع، بما في ذلك تمارين التنفس، والتمارين الصوتية، والإحماء الجسدي لتجهيز المشاركين.

٢. تمارين إيقاعية على الصوت والجسد:

○ تدريب المشاركين على كيفية تعديل إيقاع الصوت بما يتناسب مع الحالة العاطفية (مثل الغضب، الفرح، الحزن).

○ تطبيق تدريبات إيقاعية مشتركة لتقوية التعاون بين الأعضاء.

٣. تمثيل مواقف درامية:

○ اختيار مواقف درامية بسيطة أو مشاهد لحوار بين شخصين من نصوص قصيرة.

○ ممارسة تمثيل هذه المواقف مع التركيز على تغيير النبرة الصوتية والتعبير الجسدي.

٤. التركيز على التواصل غير اللفظي:

○ إعطاء اهتمام خاص لتعبيرات الوجه، الإيماءات، وحركات الجسم التي تتماشى مع المشاعر المختلفة.

○ تمارين خاصة على استخدام الإيماءات الجسدية لتقوية التعبير العاطفي في المواقف الدرامية.

٥. تحليل الأداء:

○ بعد أداء المشاهد، شاركت الباحثة الطلاب (أفراد العينة) في تحليل كل أداء لتحديد كيف تم استخدام الصوت والجسد والإيقاع لتحقيق الأثر المطلوب.

٦. ختام الجلسة: إعادة تقييم التحسينات التي طرأت على مهارات التمثيل والتعبير العاطفي للمشاركين.

الجلسة الحادية عشر

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

• تحسين الأداء الصوتي والتعبيري للطلاب.

- تدريب الطلاب على استرجاع المشاعر أثناء التمثيل وإدراجها في الكلمات.
- تحسين الوعي الجسدي أثناء تقديم القصيدة.
- تدريب الطلاب على استخدام التكرار المتنوع للتعبير عن المعاني.
- تطوير القدرة على التأثير في الجمهور من خلال الأداء الصوتي والجسدي.

الأدوات:

- قصيدة شعرية (قد تكون "أمي مش محتاجة حاجة" أو قصيدة مشابهة).
- ورق مطبوع للقصيدة.
- مساحة مفتوحة للتمثيل.
- أدوات صوتية لتحسين الأداء الصوتي (التكرار المتنوع، الوقفات).

إجراءات الجلسة

بدأت الجلسة بتذكير الطلاب بالأداء الذي قاموا به في الجلسة السابقة، وهو قيامهم بتمثيل المواقف التي تعبر عن مشاعر الشاعر. وكان الهدف تحسين كيفية نقل المشاعر من خلال الصوت والجسد عند قراءة القصيدة. تم تدريبهم على استرجاع تلك المشاعر وتعزيزها من خلال الكلمات.

- الإحماء: تمارين صوتية وجسدية
- قراءة القصيدة: قرأ الطلاب (افراد العينة) القصيدة في البداية مع التركيز على الكلمات. بعد ذلك، تم تقسيم القصيدة إلى أجزاء صغيرة ثم تناقشت معهم الباحثة في كيفية الوقف عند كل كلمة، واختيار الوقف المعلق أو القاطع بناءً على المعنى.
- التكرار المتنوع: هو التكرار المتنوع للكلمات والجمل في القصيدة. كل طالب كان يكرر كلمة أو جملة بطريقة مختلفة بناءً على التفسير الشخصي له (مثلاً: طريقة استفهام، أو طريقة تعبيرية غاضبة).
- التمثيل الجسدي والتعبيري: تم تدريب الطلاب على استخدام الجسم والتعبير الجسدي لتعزيز المعنى. وتشجيعهم على كيفية وقوفهم أمام الجمهور، كيفية توجيه نظرهم، وتحديد الوضعية الجسدية بشكل يعكس المشاعر.
- الأسئلة والتفاعل: طرحت الباحثة على الطلاب (افراد العينة) أسئلة بعد كل جزء من القصيدة لتشجيعهم على التفكير العميق في المعنى. على سبيل المثال، بعد أن قرأ أحدهم جملة "أمي مش

محتاجة حاجة"، طرحت الباحثة سؤالاً آخر مثل " طب ما هي الحاجة؟" ليكون التفاعل مع القصيدة أكثر عمقاً.

بعد التدريبات، كان الطلاب قد قاموا بتحسين أداءهم الصوتي والجسدي وأصبحوا أكثر قدرة على التعبير عن المشاعر المتضمنة في القصيدة بشكل صحيح.

الهدف النهائي كان تحسين الأداء التعبيري والوعي الصوتي والجسدي، لتمكين الطلاب من تقديم القصيدة بأداء مؤثر وجذاب.

الجلسة الثانية عشر:

تحليل قصيدة "شهداؤنا" وتدريب على التمثيل التعبيري الصوتي

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

١. فهم النص: تعزيز قدرة الطلاب على فهم وتحليل النصوص الأدبية، خاصة تلك التي تحتوي على مواقف تعبيرية معقدة.
 ٢. التفاعل مع النص: مساعدة الطلاب على التفاعل مع النصوص الأدبية باستخدام تقنيات التعبير الصوتي والجسدي.
 ٣. تحسين الأداء الصوتي: تدريب الطلاب على استخدام الوقفات والسكتات والتكرار المتنوع لتعزيز فهم المعنى.
 ٤. التدريب على الإيقاع: استخدام الإيقاع الصوتي للمساعدة في توصيل مشاعر الشاعر وأفكاره.
 ٥. تطوير الأداء التمثيلي: تعزيز القدرة على تمثيل المواقف التعبيرية المستخلصة من القصيدة.
- #### الأدوات:

١. قصيدة "شهداؤنا": قصيدة باللغة العربية الفصحى للشاعر فاروق جويده، والتي تتناول موضوع الشهداء وتضحياتهم.
٢. وسائل مساعدة: جهاز كمبيوتر/موبايل لقراءة القصيدة بصوت الشاعر من خلال مقاطع صوتية.
٣. الورق: نسخة مطبوعة من القصيدة لقراءتها وتحليلها.
٤. البيئة التفاعلية: مناقشات جماعية وعصف ذهني لتحفيز الخيال والتفاعل مع المواقف في القصيدة.

إجراءات الجلسة:

١. المرحلة الأولى:

- تقديم لقصيدة "شهادونا" من خلال قراءتها بشكل جماعي.
- شرح معاني الكلمات والمواقف التعبيرية في القصيدة، مع التركيز على فهم العواطف التي يعبر عنها الشاعر.
- التفاعل مع معاني القصيدة باستخدام أسئلة تفاعلية مثل: "ما هو شعور الشاعر عند الحديث عن الشهداء؟".

٢. المرحلة الثانية:

- تكوين تخيلات جماعية للمواقف التي تتحدث عنها القصيدة (مثل الشهداء وهم يخرجون من المقابر للثأر).
- استخدام الإيقاع والوقفات لتحديد النقاط الأكثر تعبيراً في القصيدة.
- تطبيق الوقفات الصوتية، مثل الوقف المعلق والوقف القاطع، مع التركيز على التكرار المتنوع في القصيدة.

٣. المرحلة الثالثة:

- تمثيل المواقف التعبيرية المستخلصة من القصيدة.
- تدريب الطلاب على تفعيل مشاعرهم الجسدية والصوتية عند التحدث عن المواقف التي يعبر عنها الشاعر.
- قراءة القصيدة مرة أخرى مع تطبيق التقنيات الصوتية والجسدية التي تم تعلمها.

٤. المرحلة الرابعة:

- إعادة التدريب على التكرار المتنوع، مثل قول كلمة بشكل مختلف (بتركيز، بغضب، بحزن).
- العمل على تحسين الأداء الصوتي باستخدام الأسئلة التي تطرحها الباحثة على الطلاب (افراد العينة) مثل: "ماذا يشعر الشاعر هنا؟"، "كيف يمكنك توصيل هذا المعنى بتغيير نبرة صوتك؟"

الخلاصة:

- في نهاية الجلسة، تم التأكيد على أهمية الدمج بين الفهم العاطفي للنص والتعبير الصوتي والجسدي، لتقديم أداء تمثيلي يعبر بصدق عن المواقف الموجودة في القصيدة.

- تم التنبيه على الطلاب باستكمال العمل على القصيدة بتركيز أكبر على الأداء التعبيري الصوتي والجسدي، بالإضافة إلى تقنيات الوقفات والتكرار المتنوع.

الجلسة الثالثة عشر

زمن الجلسة: ٣ ساعات

الأهداف:

- تعزيز القدرة على التعبير الصوتي من خلال التركيز على الوقفات والسكتات والتكرار المتنوع.
- تحسين الأداء الصوتي والنطق الصحيح للكلمات مع إظهار مشاعر الشاعر من خلال الأداء الجسدي.
- تطوير القدرة على التفاعل مع النصوص الشعرية وتحقيق توازن بين الكلمات والإيقاع.
- تعزيز الأداء التعبيري أثناء القراءة الجماعية والنطق الفردي للقصيدة.

الأدوات:

- القصيدة التي تم إرسالها عبر الواتس (شهادؤنا - فاروق جويده)، والتي قرأها الطلاب بعد أن تم شرحها وتفسير معانيها.
- أوراق مكتوبة تحتوي على القصيدة، ليتمكن الطلاب من متابعتها أثناء القراءة.
- التدريب على التكرار المتنوع للكلمات مع التركيز على الوقفات والسكتات.

إجراءات الجلسة:

- في بداية الجلسة، قرأ الطلاب القصيدة "شهادؤنا" لفاروق جويده بعد أن تم شرح المواقف التعبيرية التي تحتويها القصيدة. تم التركيز على مشاعر الشهداء الذين يتحدثون عن "أنا قادمون" وتخيل الحالة الشعورية لهم.
- بعد ذلك، بدأ التدريب على التكرار المتنوع للكلمات. حيث تم التركيز على كلمة "والله أنا قادمون"، وطلب من الطلاب أن يكرروا هذه العبارة مع تغييرات في الأداء الصوتي والنبرة، وذلك لزيادة التأثير التعبيري. تم التكرار ثلاث مرات بشكل متنوع (أولاً بصوت قوي ثم بإيقاع أبطأ، وأخيراً بحركة صوتية أقوى).
- تم استخدام الوقفات قبل كلمة "أنا" لتسليط الضوء على المعنى، ووقفات قصيرة بين الجمل لتوضيح الرسائل الشعورية بشكل أفضل.

- تم التأكيد على ضرورة أن يركز الطلاب في الأداء الصوتي على كيفية التعبير عن مشاعر الشهاد باستخدام التوقعات المناسبة والإيقاع الصحيح، مما يعكس عمق التعبير العاطفي.
- في الجزء التالي من الجلسة، قام الطلاب بتطبيق التدريبات الجسدية في أداء القصيدة، حيث بدأوا في تمثيل المواقف التي تركز على الإحساس بالشهاد والشعور بالبطولة في الكلمات.

النتائج المتوقعة:

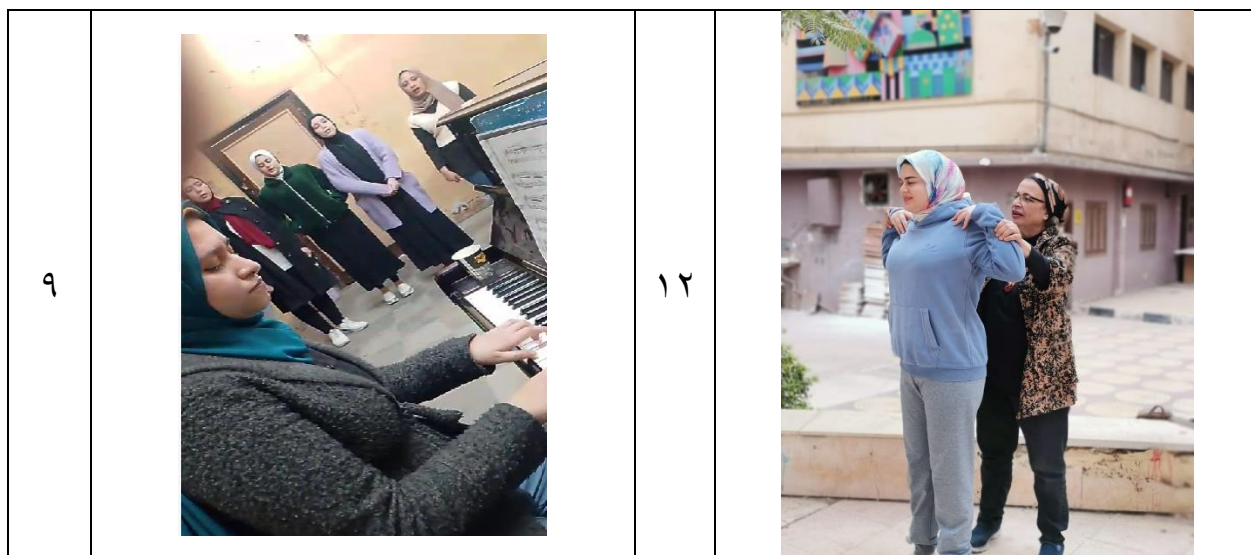
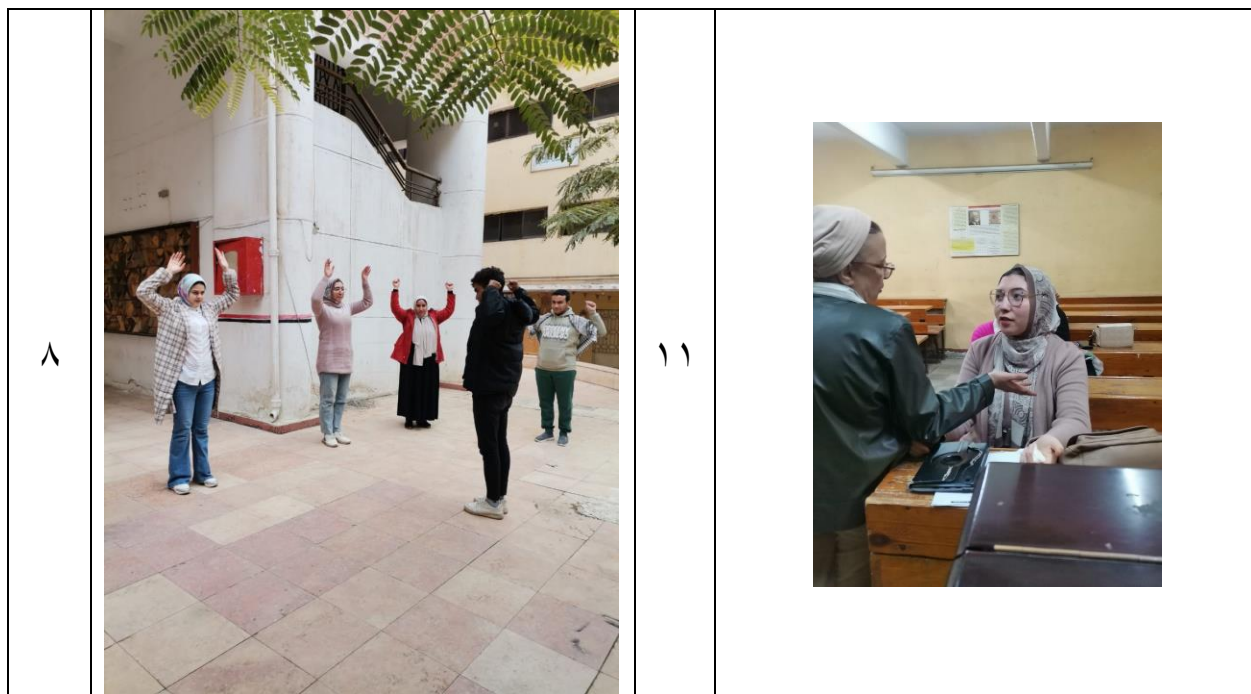
- تطوير القدرة على قراءة النصوص الشعرية بشكل تعبيرى، مع إظهار القوة والتأكيد على الكلمات من خلال التكرار والإيقاع.
- تحسين تفاعل الطلاب مع النصوص وتحقيق التواصل الصحيح بين الكلمات والمشاعر التي تعكسها.

تعزيز مهارات الأداء الصوتي الجسدي وربطه بالكلمات التي يُقالها لتعميق الفهم الشعوري في النصوص الأدبية

الصور:

١		٤	
٢		٥	

٣		٦	
٧		١٠	



١٣		١٧	
١٤		١٨	



٢١		٢٢	
----	---	----	--