

Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences

Print ISSN 4239-2636 Online ISSN 4247-2636



An Online Academic Journal of
Interdisciplinary & transcultural topics in Humanities
& social sciences

TJHSS

BUC Press House



Volume 4 Issue (2)

April 2023

Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences (TJHSS) is a journal committed to disseminate a new range of interdisciplinary and transcultural topics in Humanities and social sciences. It is an open access, peer reviewed and refereed journal, published by Badr University in Cairo, BUC, to provide original and updated knowledge platform of international scholars interested in multi-inter disciplinary researches in all languages and from the widest range of world cultures. It's an online academic journal that offers print on demand services.

TJHSS Aims and Objectives:

To promote interdisciplinary studies in the fields of Languages, Humanities and Social Sciences and provide a reliable academically trusted and approved venue of publishing Language and culture research.

- | | |
|----------------------|------------------|
| ▣ Print ISSN | 2636-4239 |
| ▣ Online ISSN | 2636-4247 |

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS)
Editorial Board

Prof. Hussein Mahmoud

Professor of Italian Literature
Dean of the School of Linguistics & Translation
Badr University in Cairo & Helwan University, Cairo, Egypt
Email: husein.hamouda@buc.edu.eg

Editor-in-Chief

Prof. Fatma Taher

Professor of English Literature
Vice- Dean of the School of Linguistics & Translation
Badr University in Cairo, Egypt.
Email: fatma.taher@buc.edu.eg

Associate Editors

Prof. Mona Baker

Professor of Translation Studies
Co-cordinator, Genealogies of Knowledge Research Network
Affiliate Professor, Centre for Sustainable Healthcare Education (SHE),
University of Oslo
Director, Baker Centre for Translation & Intercultural Studies, Shanghai
International Studies University
Honorary Dean, Graduate School of Translation and Interpreting,
Beijing Foreign Studies University
Email: mona@monabaker.org

Professor Kevin Dettmar,

Professor of English Literature
Director of The Humanities Studio Pomona College, USA.
Email: kevin.dettmar@pomona.edu

Prof. Jeanne Dubino

Professor, English and Global Studies
Department of Interdisciplinary Studies
College of Arts & Sciences,
Appalachian State University, USA
Email: dubinoj@appstate.edu

Prof. Carlo Saccone

Professor of Persian language and literature
Bologna University, Italy
Email: carlo.saccone@unibo.it

Prof. Richard Wiese
Professor für Linguistik
Philipps-Universität Marburg, Germany
Email: wiese@uni-marburg.de, wiese.richard@gmail.com

Prof, Nihad Mansour
Professor of Translation
Vice- Dean of the School of Linguistics & Translation
Badr University in Cairo & Alexandria University, Egypt
Email: nehad.mohamed@buc.edu.eg

Prof. Mohammad Shaaban Deyab
Professor of English Literature
Badr University in Cairo & Minia University, Egypt
Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Dr. Rehab Hanafy
Assistant Professor of Chinese Language
School of Linguistics & Translation
Badr University in Cairo, Egypt
Email: rehab.hanfy@buc.edu.eg

Managing Editors

Editing Secretary

EDITORIAL BOARD

Chinese Language & Literature

Prof. Belal Abdelhadi
Expert of Arabic Chinese studies
Lebanon university
Email: Babulhadi59@yahoo.fr

Prof. Jan Ebrahim Badawy
Professor of Chinese Literature

Faculty of Alsun, Ain Shams University
Email: janeraon@hotmail.com

Prof. Lin Fengmin
Head of the Department of Arabic Language
Vice President of The institute of Eastern Literatures studies
Peking University
Email: emirlin@pku.edu.cn

Professor Ninette Naem Ebrahim
Professor of Chinese Linguistics
Faculty of Alsun, Ain Shams University
Email: ninette_b86@yahoo.com

Prof. Rasha Kamal
Professor of Chinese Language
Vice- Dean of the School of Linguistics & Translation

Badr University in Cairo &
Faculty of Alsun, Ain
Shams University, Egypt
Email:
rasha.kamal@buc.edu.eg

Prof. Sun Yixue
President of The
International School of
Tongji University
Email:
98078@tongji.edu.cn

Prof. Wang Genming
President of the Institute of
Arab Studies
Xi'an International Studies
University
Email:
genmingwang@xisu.cn

Prof. Zhang hua
Dean of post graduate
institute
Beijing language
university
Email:
zhanghua@bluc.edu.cn

ENGLISH LANGUAGE & LITERATURE

Prof Alaa Alghamdi
Professor of English
Literature
Taibah University, KSA
Email:
alaaghamdi@yahoo.com

Prof. Andrew Smyth
Professor and Chair
Department of English
Southern Connecticut State
University, USA

Email:
smyth2@southernct.edu

Prof. Anvar Sadhath.
Associate Professor of
English,
The New College
(Autonomous), Chennai -
India
Email:
sadathvp@gmail.com

**Prof. Hanaa Youssef
Shaarawy**
Associate Professor of
Linguistics
School of Linguistics &
Translation
Badr University in Cairo,
Egypt
Email:
hanaa.shaarawy@buc.edu.eg

Prof. Hashim Noor
Professor of Applied
Linguistics
Taibah University, KSA
Email:
prof.noor@live.com

Prof. Nagwa Younis
Professor of Linguistics
Department of English
Faculty of Arts
Ain Shams University
Email:
nagwayounis@edu.asu.edu.eg

Prof. Tamer Lokman
Associate Professor of
English

Taibah University, KSA
Email:
tamerlokman@gmail.com

GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Prof. Baher El Gohary
Professor of German
Language and Literature
Ain Shams University,
Cairo, Egypt
Email:
baher.elgohary@yahoo.com

Prof. El Sayed Madbouly
Professor of German
Language and Literature
Badr University in Cairo &
Ain Shams University,
Cairo, Egypt
Email:
elsayed.madbouly@buc.edu.eg

**Professor George
Guntermann**
Professor of German
Language and Literature
Universität Trier/ Germany
Email: Guntermann-
Bonn@t-online.de

Prof. Herbert Zeman
Professor of German
Language and Literature
Neuere deutsche Literatur
Institut für Germanistik
Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail:
herbert.zeman@univie.ac.at

Prof. Lamyaa Ziko
v Professor of German
Language and Literature
Badr University in Cairo &
Menoufia University,
Egypt
Email:
lamiaa.abdelmohsen@buc.edu.eg

Professor Giuseppe Cecere
Professore associato di
Lingua e letteratura araba
Università di Bologna
Alma Mater Studiorum,
Italy
Email:
giuseppe.cecere3@unibo.it

Prof. Lamiaa El Sherif
Professor of Italian
Language & Literature
BUC, Cairo Egypt
Email:
lamia.elsherif@buc.edu.eg

Prof. Shereef Aboulmakarem
Professor of Italian
Language & Literature
Minia University
Email:
sherif_makarem@yahoo.com

**Spanish Language &
Literature**

Carmen Cazorla

Prof. p`hil. Elke Montanari
Professor of German
Language and Literature
University of Hildesheim/
Germany
Email: montanar@uni-hildesheim.de,
elke.montanari@uni-hildesheim.de

Professor of Spanish
Language & Literature
Universidad Complutense
de Madrid, Spain
Email:
mccazorl@filol.ucm.es

Elena Gómez
Professor of Spanish
Language & Literature
Universidad Europea de
Madrid, Spain
Email: elena.gomez@universidadeuropea.es
Universidad de Alicante,
Spain
Email: spc@ua.es

Isabel Hernández
Professor of Spanish
Language & Literature
Universidad Complutense
de Madrid, Spain
Email: isabelhg@ucm.es

Prof. Manar Abd El Moez
Professor of Spanish
Language & Literature

Prof. Renate Freudenberg-Findeisen
Professor of German
Language and Literature
Universität Trier/ Germany
Email: freufin@uni-trier.de

**ITALIAN LANGUAGE
& LITERATURE**

Dean of the Faculty of
Alsun, Fayoum University,
Egypt
Email:
manar.moez@buc.edu.eg

Mohamed El-Madkouri Maataoui
Professor of Spanish
Language & Literature
Universidad Autónoma de
Madrid, Spain
Email: el-madkouri@uam.es

Prof. Salwa Mahmoud Ahmed
Professor of Spanish
Language & Literature
Department of Spanish
Language and Literature
Faculty of Arts
Helwan University Cairo-
Egypt
Email: Serket@yahoo.com

**HUMANITIES AND
SOCIAL SCIENCES**

Professor Ahmad Zayed

Professor of Sociology
Faculty of Arts,
Cairo University, Egypt
Ex-Dean of the School of
Humanities & Social
Sciences
Badr University in Cairo
Email: [ahmed-
abdallah@buc.edu.eg](mailto:ahmed-abdallah@buc.edu.eg)

**Professor Amina
Mohamed Baiomy**
Professor of Sociology
Faculty of Arts
Fayoum University, Egypt

Email:
ama24@fayoum.edu.eg

Prof. Galal Abou Zeid

Professor of Arabic
Literature
Faculty of Alsun, Ain
Shams University
Email:
gaalswn@gmail.com

**Professor M.
Safeieddeen Kharbosh**
Professor of Political
Science
Dean of the School of
Political Science and
International Relations
Badr University in Cairo,
Egypt

Email:
[muhammad.safeieddeen@
buc.edu.eg](mailto:muhammad.safeieddeen@buc.edu.eg)

**Prof. Sami Mohamed
Nassar**

Professor of Pedagogy
Dean of the School of
Humanities & Social
Sciences
Badr University in Cairo
Faculty of Graduate
Studies for Education,
Cairo University
Email:
sami.nassar@buc.edu.eg

TABLE OF CONTENTS

Amina El Halawani	Inventing Geographies: The Global South and Brian Friel's "Ballybeg"	8
Samar Sayed Mohamed	The Representation of Trauma in Amy Tan's <i>The Joy Luck Club</i> (1989)	17
Doaa Ibrahim	Cultural Castration and Contra-modernity in "The Lamp of Umm Hashim" by Yehya Haqqi	29
Saudat Salah Abdulbaqi, Sanusi Shehu Janyau, Bashir Amada Ajijola and Sule Musa-Ohiare	Literary, Cultural and Moral Contexts of Arewa24 Television Programmes on Selected Registered Youth Organisations in Nigeria	42
Diaa Elnaggar	Wer hat den ersten emblematischen Stein zum Rollen gebracht? Eine quellengeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der literarischen Emblemantik	58
Zaki Mohamed zaki abdelrasol	汉语借代、比喻修辞格与阿语相关的辞巧学借代、比喻的对比研究 A comparative study between metonymy and metaphor in Chinese and Arabic	70
Samah Elsaied Ahmed	توظيف العصف الذهني وتدريبات الارتجال لتطوير الأداء التمثيلي للطفل	83

توظيف العصف الذهني وتدريب الارتجال لتطوير الأداء التمثيلي للطفل

Samah Elsaied Ahmed
Academy of Arts, Egypt
Email: samahelsaied90@gmail.com

Abstract: All sciences try to deal with the child through the use of play, experimentation, improvisation, brainstorming, and responding to stimuli, such as music and accessories. As the child is more imaginative and more spontaneous, the use of all these methods can bring to him/her distinctive results. The child can make an honest and interesting contribution to the theater if he/she is given the personal freedom to do the experiment; where he/she can understand and accept his/her responsibility in theatrical communication and participate himself/herself or develop his/her relationships within the work. Moreover, the child strives to realize and embody his/her imagination realistically, and learn how to improvise and develop effective and theatrically correct scenes. Recent studies indicate the possibility of treatment and behavioral change for the child through play, which was confirmed by social studies and psychology as well, so it is possible to develop the child's acting abilities through play. One of the best games that the child can play is brainstorming exercises, which can be developed into an improvisational form on specific topics, whether vocal, kinetic or emotional. Improvisation is not just a method or technique for acting, but it is a dynamic and effective means. As the child is more spontaneous, we can use the element of improvisation and brainstorming to train him and develop his acting abilities.

Keywords: Brainstorming – improvisation – improvisation exercises – child's acting performance – Stanislavsky

مقدمة

تحاول كل العلوم التعامل مع الطفل من خلال استخدام اللعب، التجريب، الارتجال، العصف الذهني، والتجاوب مع المؤثرات مثل الموسيقى والاكسسوار، فالطفل أكثر خيالا وأكثر تلقائية وعفوية، ومن ثم فإن استخدام كل هذه الأساليب يمكن أن تأتي معه بنتائج مميزة. ويمكن للطفل أن يقوم بمساهمة صادقة ومشوقة في المسرح لو أعطيت له الحرية الشخصية في القيام بالتجربة، حيث يمكنه أن يفهم ويقبل مسؤوليته في التواصل المسرحي وأن يشارك بنفسه أو يطور علاقاته داخل العمل، ويسعى لتحقيق وتجسيد خياله بشكل واقعي، ويتعلم كيف يرتجل وكيف ينمي مشاهد فعالة وصحيحة من الناحية المسرحية كما يفعل نظيره البالغ.

إن عالم الطفل محكوم بالكبار البالغين الذين يخبرونه متى و ماذا يفعل، وهم بهذا الشكل يعملون على تقييد حرية الطفل/ الممثل ويحجمون خياله الذي يمكن أن يتجاوز خيال الكبار أنفسهم.

ويمكننا أن نلاحظ الآتي:

- الطفل يستمد خبراته الأولية من تقليد الكبار.
- نريد أن يكتشف الطفل تلقائياً وموهبته من خلال التجربة.
- الارتجال وسيلة لدعم وتأكيد تلقائية الطفل وعفويته، وبالتالي سحب العوائق التي تعوق إبداعه الشخصي أو التعبير عما بداخله.

إن بإمكان أى شخص أن يمثل ويرتجل، فنحن نتعلم من خلال التجربة والتجريب، فأى شخص يمكنه أن يتعلم ما يختاره للتعلم، فالموهبة أو إفتقاد الموهبة ليس لها علاقة بذلك، أما بالنسبة لما يقصد بكلمة موهبة فمن المحتمل جداً أن ما يسمى سلوكاً موهوباً "هو ببساطة مقدرة فردية أكبر على المرور بتجربة. ومن وجهة النظر هذه، فإن زيادة مقدرة الفرد على أن يجرب يمكن أن تثير إمكانيات للشخصية تفوق الحصر"¹

إن تلقائية الإنسان هي عنصر هام في مجال الإبداع الفنى وقد أصبحت هدفاً لدى العديد من المبدعين والقائمين على الإبداع، فمن خلال التلقائية يعاد اكتشافنا ويعاد تكويننا داخل أنفسنا، فالتلقائية هي لحظة الحرية الشخصية حين نواجه بالواقع ونراه ونستكشفه ونتصرف بناء عليه.

إن مشكلة التدريس للطفل هي نفسها مشكلة التدريس للبالغ ولكن الفرق يكمن في أسلوب المعالجة حيث يجب الانتباه إلى أن الخبرات الحياتية والمعرفية للبالغين يعوضها ويقابلها الخيال والتلقائية عند الطفل، ويجب الإقرار بالفرق الكبير في الحالتين. إن صياغة الأسئلة وطريقة تقديم التمارين بدورها ستعتمد على هذا الاعتراف. ومن ثم فإن استخدام العصف الذهنى للطفل سيسمح لخياله بالانطلاق و لحرية الشخصية وتلقائيته أن تزدهر وتحقق، و لو تهيأت الفرصة لتفعيل ذلك ووضعها في سياق متصل وموضوع له إطار وشكل فنى لكان له أثر كبير على تكوين وتدريب الطفل في مجال الفنون، وحينما يعرف الفرد مهما كان عمره أن ما يفعله هو مساهمة حقيقية وخدمة للمشروع الذى ينتمى إليه فسيكون حراً في إطلاق إنسانيته وعنايه للقيام بالاتصال والتواصل مع من حوله وليس هناك أقدر من الفن على تحقيق مثل هذا التواصل.

لاحظت الباحثة أن:-

الطفل وسط أقرانه قد يكون تلقائياً ومتميزاً وعفويًا في كلامه وحركاته وفي تواصله معهم، وعندما نطلب منه التمثيل يحدث نوع من التوتر ومحاولة تقليد الكبار ويعطى نفسه نمطاً أو شكلاً مختلفاً يرتبط بما رآه أو سمعه من الكبار خاصة المشاركين له في العمل الفنى أو من يوجهونه للأداء، حرصاً منه على الحصول على رضا الكبار والآخرين وتحقيق القبول والتقدير الاجتماعى منهم.

فعلى سبيل المثال جذب انتباه الباحثة، أثناء مشاركتها في بعض العروض المسرحية، أن الطفل الوحيد الموجود في أحد الأعمال الفنية كما في مسرحية "خبيتنا لما فارقتنا" كانت لديه تلقائية وانطلاق لأنه أصبح محل اهتمام الجميع وتشجيعهم وإعجابهم، على خلاف ما حدث في عرض آخر حيث وجد مجموعة من الأطفال أو وجد شريك له كما حدث في مسرحية "أنا والنحلة والديور"

فيولا سبولين- الإرتجال للمسرح- ترجمة وتقديم/ سامى صلاح- وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة 11- 1999- ص 39.

حيث يتم توزيع الاهتمام والتشجيع بينه وبين طفلة أخرى مشاركة في العرض، وأصبح هناك شكل من أشكال الغيرة والتنافس والتعطيل ومحاولة استعراض الذات والرغبة في التميز. كذلك فإن قلة خبرة الطفل في العرض الأول كانت تعتبر عاملا مهما وسلاحا ذو حدين في نفس الوقت، "فقد كان أداء الطفل غير منمط وأكثر تلقائية في عرض خيبتنا لما فارقتنا وهو المشاركة الأولى له بالتمثيل " أى أنه لم تكن لديه كلاشيهات محددة سابقة وبالتالي كان من السهل توجيهه واستجاب بسرعة للملاحظات حيث كانت في إطار تلقائيته وشخصيته الحقيقية. وعلى العكس في العرض التالي "أنا والنحلة والدبور" ظهرت بعض المشكلات لدى نفس الطفل حيث اتجه إلى تقليد الكبار سعيا للحصول على اعجابهم، وعندما لاقت الطفلة المشاركة معه في العرض بعض الإعجاب حاول تقليدها سواء حركيا أو لفظيا، كذلك ظهرت بعض مشكلة التتميط واتجه إلى تقليد الآخرين وعانى المخرج في توجيهه. ونخلص هنا أن الطفل سيقوم بتقليد الكبار خاصة الذين يقومون بتوجيهه "المخرج أو النجم" ومن ثم ستتعطل إبداعاته التلقائية وتتقلب وتصبح في إطار الكلاشيهات.

تشير الدراسات الحديثة بشكل كبير إلى إمكانية العلاج والتغيير السلوكي للطفل من خلال اللعب، وهو ما أكدته الدراسات الإجتماعية وعلم النفس أيضا، لذا فإنه من الممكن تطوير قدرات الطفل التمثيلية من خلال اللعب. ومن أفضل الألعاب التي يمكن أن يقوم بها الطفل تدريبات العصف الذهني والذي يمكن أن يتم تطويره ليصبح شكلا ارتجاليا على موضوعات محددة سواء صوتية أو حركية أو انفعالية¹.

إن الارتجال ليس مجرد أسلوب أو تقنية للتمثيل ولكنه وسيلة ديناميكية فاعلة يمكن استخدامها للتدريب في مجالات عديدة، وإذا كانت الدراسات الفنية في مجال التمثيل قد أثبتت أهمية الارتجال لتدريب الممثل وتطوير قدراته، فإن الطفل على وجه الخصوص باعتباره أكثر عفوية وتلقائية يمكن أن نستخدم عنصر الارتجال والعصف الذهني لتدريبه وتطوير قدراته التمثيلية بشكل غير مباشر كما أن وضع الارتجال والعصف الذهني في شكل وإطار اللعب يضمن تلقائية و عفوية الطفل ويتلافى معوقات التواصل والأداء التمثيلي مثل التوتر ومراقبة الآخرين.

العصف الذهني Brainstorming هو "عملية استحداث كمية ضخمة من الأفكار التي يتم إنتاجها من خلال عملية منظمة ذات قواعد واضحة، ويرتبط إيجاد هذه الأفكار وتدوينها بجعل العقل منفتحا دون أي قيود تحد من إطلاق العنان لقدرته على التفكير، فالعصف الذهني هو طريقة يمكن اتباعها لاستنباط الأفكار أو حتى ترتيبها وذلك عند شعور الإنسان بعدم قدرته على إيجاد أفكار جديدة خلاقة"².

¹ أنظر - سماح السعيد- توظيف الألعاب الشعبية الحركية المصرية في تنمية مهارات الممثل الجسدية- رسالة دكتوراه- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- القاهرة- 2020- النتائج ص 240.

² Hanisha Besant- Journey Of Brainstorming- USA Regent University, School Of Business & Leadership (2016) p 2,3.

ويمكن استخدام "طريقة العصف الذهني"¹ في حل المشكلات بطريقة فردية أو جماعية، والتدريب عليها يقصد به زيادة الكفاءة ورفع القدرات الإبداعية عند الفرد. حيث أن العقل يتعرف على المشكلة ثم يفحصها ويدقق في جزئياتها حتى يتمكن من الوصول إلى الحل الإبداعي المناسب.

هناك عدة مبادئ لاستخدام طريقة العصف الذهني وهي كالتالي:

- 1- "تجنب نقد أو الحكم على الأفكار المطروحة، مما قد يحد من مشاركة الطلاب في الأفكار الجديدة والإبداعية.
 - 2- إعطاء الطلاب الحرية الكاملة للتعبير عن أفكارهم والسماح بالمناقشة وانتقال الأفكار بينهم.
 - 3- بلورة الأفكار وتطويرها وذلك لتكوين أفكار إبداعية جديدة.
 - 4- إيجاد العلاقات بين الأفكار المطروحة مما يقويها ويؤدي إلى خلق أفكار جديدة أفضل"².
- أما بالنسبة لأهداف العصف الذهني في التدريب فهي كالتالي

- 1- تحفيز المتدرب على توليد الأفكار الإبداعية حول موضوع معين من خلال البحث عن إجابات صحيحة أو حلول ممكنة للقضايا التي تعرض عليهم.
- 2- أن يعتاد المتدرب على احترام وتقدير آراء الآخرين.
- 3- أن يعتاد المتدرب على الاستفادة من أفكار الآخرين من خلال تطويرها والبناء عليها.
- 4- أن ينمي مهارات الاتصال.
- 5- أن يحفز المتدربين على النجاح في نشر أفكارهم الإبداعية حول أى مشكلة لإيجاد الحل المناسب لها.
- 6- أن يولد الحماسة للتعلم وتوسيع الخيال³.

أهمية العصف الذهني

عملية العصف الذهني هامة لتنمية التفكير الإبداعي وذلك للأسباب الآتية:

- 1- العصف الذهني عملية بسيطة لأنه لا توجد قواعد خاصة تقيد إنتاج الفكرة ولا يوجد أى نوع من النقد أو التقييم.
- 2- العصف الذهني عملية مسلية فعلى كل فرد أن يشارك في مناقشة الجماعة أو حل المشكلة جماعيا والفكرة هنا هي الاشتراك في الرأي والمزج بين الأفكار الغربية وتركيبها.
- 3- العصف الذهني عملية علاجية كل فرد من الأفراد المشاركين في المناقشة تكون له حرية الكلام دون أن يقوم أى فرد برفض رأيه أو فكرته أو حله للمشكلة.
- 4- العصف الذهني عملية تدريبية فهي طريقة هامة لاستثارة الخيال والمرونة والتدريب على التفكير الإبداعي⁴

¹ ابتدع أوزيون أسلوب العصف الذهني كاستجابة لعدم رضاه عن أسلوب المؤتمر التقليدي الذي يعقده عدد من الخبراء وفي علم 1954 أسس أوزيون مؤسسة التعليم الإبداعي حيث بدأ استخدام هذا الأسلوب بشكل منظم في تدريب الأفراد والمجموعات على التفكير الإبداعي، وفي عام 1955 أنشئ أول معهد لحل المشكلات الإبداعية Creative Problem Solving في مدينة بافلو Buffalo حيث استقرت أيضا مؤسسة التعليم الإبداعي.

² مصرى عبد الحميد حنوره- مدخل إلى علم النفس- مطابع كلية الآداب- جامعة المنيا- 2003-ص 238.

³ <https://ila.io/rjN946>

⁴ نفس الموقع السابق.

5- العصف الذهني يلغى الرقابة الذاتية أو يقلل منها ومن ثم يعتبر تنفيسا وعلاجاً نفسياً وحافزاً على الإبداع والتلقائية.

الارتجال كمصطلح "هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الانساني الجسد، المساحة، إلخ في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي ملموس عن فكرة ما أو موقف أو حتى شخصية أو نص ماعلى أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما ينبع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماماً"¹

والفرق بين العصف الذهني والارتجال أن الفرد في الأول يقول ما يعن له وما يخطر بباله في حال وجود مشكلة، أما الارتجال فلا بد وأن يكون هناك موضوع ووجود موجه أحياناً ومشاركين وتفاعل يقوم على الفعل ورد الفعل.

لقد شهد القرن العشرين العديد من التجارب والدراسات التي احتضنت فكرة الارتجال في مجالات الموسيقى- الرقص- التمثيل "حيث بدأ الارتجال قديماً في المسرح في الكوميديا ديلارتي وكانت تسمى "الكوميديا المرتجلة".

كما نجد أن الموسيقى قد أعطت مساحات للارتجال الفردي في فترات متباينة خصوصاً في موسيقى الجاز حيث تم المزج بين الكفاءة والارتجال لخلق توليفة تتميز بالخصوبة من الوجهة العملية. خصوصاً في مجال إقامة حوار بين آله موسيقية بعينها وباقي الآلات مما يعطى مساحة للتمييز الفردي للعازف بحيث يستعرض قدراته ومهاراته في العزف.

وكذلك في مجال الرقص الحديث كذلك لا يفوتنا أن نذكر كلا من "إيزادورا دنكان" Isadora Duncan و"مارتا جراهام" Martha graham اللتان قامتا بشق طريق خصب من البدائل التشكيلية للجسد المعبر، فقد عبرت الأولى بالرقص عن حقيقة ما شعرت به، وذلك بشكل مباشر وتلقائي، أما الثانية فقد كسرت المعادلة الجامدة للباليه الكلاسيكي واستبدلتها بلغة تتجاوب مع كل من العالم الخارجي المحيط بالراقص والعالم الذي يضمه بين جوانحه، لقد كتبت جراهام قائلة "عندما لا تكفي الكلمة لتصبح للحركة ضرورتها، أن جوهر الرقص في مجمله يكمن في شئ عميق بداخلنا"².

وإذا ما تحدثنا عن رواد الارتجال في المسرح سنجد أن ستانسلافسكي ومايرهولد هما أول من استخدموا الارتجال في شكله الحديث على الأقل بوصفه تقنية للتدريب والإعداد وقد تلاهم جاك كوبو ويعد الثلاثة من أهم رواد فن الارتجال.

1- ستانسلافسكي (1863-1938):

يمكننا التسليم بأن قسطنطين ستانسلافسكي هو أول من استخدم الارتجال في شكله الحديث كتقنية للتدريب، فالكثير من المشاهد التي يصفها في كتبه مثل (اعداد الممثل- بناء الشخصية- وخلق الدور) والتي يوجه فيها المخرج الممثلين الشبان من خلال عمليات تطوير واكتشاف الذات ما هي إلا مشاهد

انتوني فروست- رالف يارو- الارتجال في الدراما- ترجمة/ مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون- وزارو الثقافة- مهرجان القاهرة¹ الدولي للمسرح التجريبي- الدورة (6) -1994- ص المقدمة.

جيمس رونز إيفانز- المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم- ترجمة- فاروق عيد القادر- دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع-² 1979- ص 37.

ذات طبيعة ارتجالية، وقد استخدم ستانسلافسكى شكلا من أشكال الارتجال الأولى -proto-improvisation وهو نوع من الإسقاط التخيلي لذات الممثل، وصياغة الإسقاط فى دور، ومن ثم اقترح ستانسلافسكى على ممثليه الآتى:-

1- "أنه يمكنهم أن يقوموا بهذا الإرتجال الأولى معا كمجموعة بعيدا عن ضغوط التدريبات الفعلية.

2- أنه بإمكانهم أن يؤديوا ذلك باستمرار خارج المسرح أثناء ممارساتهم لأنشطتهم البدنية البسيطة"¹.

وقد أدى بهم التركيز المطلوب فى مثل هذا النوع من الارتجال إلى الخروج فى نزاهات جماعية بعيدا عن صخب حياة المدينة وذلك حتى يتسنى لهم الاستغراق تدريجيا فى شخصياتهم، لكن على ما يبدو أن ستانسلافسكى لم يطور هذا الاتجاه فى عمله. ولم يصبح الارتجال ضروريا فى العمل المسرحى قبل عام 1911 أى عندما أسس ستانسلافسكى أول ستيديو فى مسرح موسكو للفن، ولم يبدأ ستانسلافسكى نفسه فى التفكير فى تقنيات الارتجال ودفع تلاميذه إلى التدريب على مشاهد كاملة دون وجود نص قبل ذلك.

لقد قضى ستانسلافسكى وقتا طويلا حتى يصل إلى النتائج التى تمخضت عنها أعماله الأولى، ومن بين هذه النتائج:

1- "على المخرج أن يهتم بعملية التمثيل التى يقوم بها الممثل بدلا من أن يفرض عليه نتيجة نهائية.

2- على الممثل أن يمتزج بالشخصية التى يؤبها، كما أن عليه عندما يؤدي دور الشخصية الشريرة فى العمل أن يبحث عن الجانب الجديد الجيد فيها.

3- ليس من المهم أن يؤدي الممثل الدور بطريقة جيدة أو سيئة ولكن ما يهم أن يؤدي بصدق"².
لقد كان ستانسلافسكى فى ذلك الوقت مفتونا بالمظاهر الخارجية للمذهب الطبيعى naturalism كما كان متأثرا بطبيعية المشهد المسرحى التى تعطى إيهاما بوجود عواطف أصلية، وكذلك كان متأثرا أيضا بنموذج لودفيج كرونيجيك Ludwig chronegk ولم يوجه ستانسلافسكى اهتمامه إلى الحياة الداخلية للشخصية إلا فى أعماله الأخيرة، وذلك بعد الفترة التى قضاها فى فنلندا عام 1906 وهذا التغيير فى الاهتمام هو ما يشكل الابداع المؤثر فى نموذج ستانسلافسكى.

وقد كان الارتجال عنصرا رئيسيا فى هذه المرحلة من عمل ستانسلافسكى حيث انتقل من مجرد نقل الشكل الخارجى للأشياء إلى الاهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للشخصيات وهو ما تطلب تدريب الممثل من خلال الارتجال الذى يرتبط بعناصر الخيال والملاحظة والذاكرة الانفعالية واستدعاء النماذج والعلاقات والأبعاد التى يتعرض لها الممثل فى حياته وتجسيدها على خشبة المسرح من خلال الشخصية التى يؤديها.

2- مايرهولد (1874-1940)

¹ Paul Gray, "Stanislavsky & America : a critical chronology", in Tulane drama review, vol. 9, no, 2 (winter 1964) p.25.

² -Paul Gray, "Stanislavsky & America : a critical chronology"p33.

يبدأ التناول الحديث للارتجال بفيستولود مايرهولد وهو أحد أبرز الممثلين في مسرح موسكو للفن وذلك في المرحلة الأوتوقراطية، إلا أنه سرعان ما برز رفض مايرهولد للمفهوم الواقعي للمسرح الذي تبناه مسرح موسكو للفن آنذاك، وعلى الرغم من أنه يعد رائداً في تدريب الممثلين على التجريب الجسدي ال⁽¹⁾ (Bio- mechanics) وعلى الرغم من اقتناعه بالكوميديا والمسرح الشعبي واستخدام الألقعة إلا أنه لم يقم بتطوير ذلك كله حتى يستخدم للكشف عن ابداع الممثل.

افتتح مايرهولد عام 1910 الانتروودث هاوس Interlude House وذلك في سان بيترسبرج وكان هدفه الأساسي من افتتاح هذا المسرح هو الكشف عن جوانب المسرح الشعبي ومسرح الشارع، وكذلك الكوميديا المرتجلة على وجه الخصوص، وكان وعى مايرهولد "بالكوميديا المرتجلة" مقرونا بمعرفته بعدد من المصادر الفنية الأوروبية مثل رسومات "كالوت" Callot بشخصياتها الغربية والشاذة التي تظهر عليها سيماء الضغينة والشه. ومسرحيات جولدوني Goldoni التي تتميز باهتمامها الدائب بالواقعية السيكولوجية كما تتميز بعذوبتها الأدبية، وأخيرا أعمال الكاتب الرومانسي "هوفمان" E.T.A. Hoffman بما تتميز به من غموض وافتتان بالواقع ونقيضه. وعلى الرغم من أن عمل مايرهولد في شكله هذا يبدو عملا ثوريا إلا أن اهتمام مايرهولد الأساسي كان فكريا وأدبيا وجماليا بالدرجة الأولى.

وفي المرتبة الثانية جاء اهتمامه بالقدرات البدنية للممثل، إذ أصبح اهتمامه بالقدرة البدنية الفائقة لممثل يقدم فنه لرواد الشارع هو أساس مفهومه عن الآلية الجسدية، الذي ارتبط به اسمه، بعد ذلك في المرتبة الثالثة "جاء اهتمام مايرهولد بالابداع المستقل للممثل من خلال رجوعه إلى فكرة السيناريو المحدد للملهة المرتجلة والمرسوم مسبقا سواء من خلال كاتب مثل جولدوني أو "جوزي" Gozzi ومن هنا فإن مايرهولد يعد مثالا للمخرج الأتوقراطي"².

ورغم ذلك فإنه لا يمكننا أن نغفل أن أهم تدريبات مايرهولد في البايوميكانيك كانت تعتمد على الارتجال الجسدي والانفعالي للممثل حيث كل جيست أو تشكيل بجسد الممثل يعبر عن فكرة أو عاطفة كما أن تدريب الفعل- توقف- رد الفعل- توقف هو أحد أهم التدريبات الارتجالية التي تعمل على الآليات الداخلية الخفية لدى الممثل.

3- جاك كوبو (1879-1949)

كان جاك كوبو Jacques Copeau أول من اهتم بمسألة الارتجال باعتباره وسيلة للكشف عن ماهية التمثيل وأول من استوعب المغزى الكامل لتلك الطريقة في العمل، فقد كتب قائلا عام 1966:

¹ وهى تعنى "الآلية الجسدية" ويعنى هذا المصطلح تطوير جسد الممثل حتى يعمل من خلال حركة آلية وذلك من خلال Bio- mechanics تدريبات معينة وضعها مايرهولد بنفسه.

² CF. Nikolai A.Gorchakov, *The Theatre in Soviet Russia*, trans. Edgar Lehman (New York: Columbia University Press, 1957) p.68.

"إن الارتجال فن لا أعرفه، ولكنى سأبحث عنه حتماً في تاريخه، وما أراه الآن وما استشعره بل ما أفهمه هو أننا يجب أن نستعيد هذا الفن ونعيد ولادته بل نعيد النظر فيه، وذلك أن هذا الفن دون سواه هو الذى سيؤدى بنا إلى مسرح حى- ألا وهو مسرح الممثلين"¹.

اتخذ كوبو مفهوم الارتجال أساساً بنى عليه نظاماً من البحث الإستكشافى لذوات الممثلين، وظهر ذلك سواء فى ممارساته المسرحية على مسرح "لوفيو كولومبييه" Le Vieux Colombier أو فى تنظيراته، وما زال لهذه الممارسات وتلك التنظيرات صداها حتى الآن.

تبنى كوبو الارتجال بطريقة غير مباشرة، فطالما آمن بالتمثيل الجماعى، كما آمن أيضاً بشدة بوجود الحقيقة فوق خشبة المسرح، ولكنه فى الوقت ذاته آمن أيضاً بتحرير الإبداع الجسدى والصوتى للممثل. لقد كان التمثيل فى باريس فى ذلك الوقت عام 1920 مازال محكوماً بمدرستين تمثلان طرفى نقيض: أولهما المدرسة الكلاسيكية (التي يمثلها الكوميدي فرانسيز) والثانية المدرسة الطبيعية (التي يمثلها مسرح "التياتر لبير" وكان يديره اندريه أنطوان) وقد بالغ الكلاسيكيون فى تحميل النص وزخرفته مستخدمين إياه وسيلة للتعبير عن براعتهم الفنية، أما الطبيعيون فقد تخلصوا من جمال النص مقلصين إياه، كما فقدوا أيضاً القدرة على تلمس القدرات المسرحية الكامنة فى ذات الممثل.

وعن الارتجال كتب كوبو "ما الارتجال إلا فن يجب تعلمه، وهذا الفن ليس مجرد موهبة، ولكنه يكتسب ويتطور من خلال الدراسة (...). ولذلك فنحن نقنع بأن الارتجال مجرد تدريب يؤدى بنا إلى تجديد الكوميديا الكلاسيكية، ولكننا سندفع بالتجربة لأبعد من ذلك فى محاولة منا لإحياء شكل فنى ألا وهو الكوميديا المرتجلة الجديدة بشخصيات وموضوعات جديدة"⁽¹⁾.

وقد تعددت أنشطة كوبو آنذاك من دراما النو² Noh Drama بشكلها ومحتواها فى الغناء والرقص والتمثيل الإيمائى والأكروبات والارتجال الكوميدي. والارتجال القائم على أنماط الشخصيات بمصاحبة الأقنعة أحياناً وبدعم استخدامهما أحياناً أخرى.

ويمكننا أن نلخص نظرية كوبو وممارساته المسرحية فى العناصر التالية:

- 1- "ركز كوبو معظم نشاطه ليس على الأداء بشكل مباشر ولكن على الاستعداد للأداء وهو هدف كان يرمى إليه عند تدريبه لممثليه.
- 2- لقد تعلمت مجموعة الممثلين التى عملت مع كوبو العمل والحياة معا كفرقة واحدة.
- 3- لقد تعلم كوبو نفسه كلما تقدم فى تجاربه، فطريقته فى الإخراج كانت تنطوي على قدر كبير من التجاوب مع ما يقوم بعمله والتعديل فى ذلك العمل بناء على حدس قوى. لقد تعلم كوبو أن العمل الإجرائى القائم على التعديل والتغيير هو أهم كثيراً من الوصول إلى نتيجة نهائية.

¹ - Jacques C0peaus, Registres(Limon,1916),quoted in Christopher D.Kirkland, "The Golden Age, First Draft; (on Theater du Soleils LAge Dor)inThe Drama Review,vol.19,no,2 (T- 66 June 1975, political Theatre Issue)p.58.

² *أطلقت كلمة "نو" التى تعنى المآثرة أو القدرة على العمل الحاذق أو الانجاز البارع على نوع من أنواع المسارح التقليدية اليابانية الذى ظهر للمرة الأولى خلال القرن الرابع عشر على يد ممثل يدعى "كان أمى" ومسرحية النو ذات طابع حزين وهي عبارة خليط من الشعر والنثر الذى تصاحبه الموسيقى بالإضافة إلى الرقصات الجماعية والتمثيل الإيمائى.

وهي عبارة خليط من الشعر والنثر الذى تصاحبه الموسيقى بالإضافة إلى الرقصات الجماعية والتمثيل الإيمائى.

- 4- ظهر فاعلية الارتجال فى سياق الألعاب الدرامية والتمثيل الإيمائى واستخدام الأقنعة وعناصر الكوميديا المرتجلة، كما يمكن تطوير الارتجال جنباً إلى جنب مع أى من هذه العناصر وذلك للوصول إلى أشكال جديدة للمسرح. لقد ابتدأ "كوبو" باستخدام الارتجال المرتبط بالنص ثم اتجه بعد ذلك إلى استخدام النص بشكل أكثر تحرراً وأكثر انتقائية وذلك فى سعيه نحو الكوميديا الجديدة.
- 5- أن اهتمام "كوبو" اللاحق "بالمسرح باعتباره عملية تشاركية" يلقى الضوء على منحى تقدمه إذ بدأ أولاً بنقده الشديد للجذب الذى أصاب المسرح ثم تبنى بعد ذلك مشروع الفرقة الذى توجه بمفهوم العرض ذى الجذور المجتمعية، ثم أخيراً فهمه للمسرح بوصفه عملية ابداعية قائمة على المشاركة، وهذه العملية لها دلالتها التى تتجاوز المسرح ذاته وذلك بالنسبة للفرد والمجتمع¹.

إن اسهامات كوبو فيما يتعلق بالارتجال أيضاً تتمثل فى فكرة الارتجال بالجسد من خلال الالتحام بالأرض حيث يتعامل الممثل مع الأرض بشكل مختلف ويتوظيفات مختلفة بين ما هو أفقى وما هو رأسى وبين ما هو فردى وما هو جماعى، بالإضافة إلى نظريته المثالية للفرقة التى تتساوى فى الأدوار والأجور والتى تتفرغ للتدريب والعمل على تطوير فنها باستخدام الارتجال سواء على نص مكتوب أو من إبداع الممثلين والتى انتهت فى النهاية إلى تفكك فرقته بسبب رغبة أفرادها فى التميز وأن الفنان والممثل على وجه الخصوص لا يمكن أن يضحى بذاته وبفرديته فى سبيل الفرقة مغفلاً عناصر الشهرة والمال واعجاب الجمهور.

ولابد هنا من الإشارة لأهمية الإرتجال بالنسبة للطفل وبماذا سيخدمه .

- 1- تطوير عنصر الخيال وسرعة البديهة لدى الممثل/الطفل، والتركيز للتجاوب مع الغير .
- 2- يساعد على تطوير الإنفعالات والصوت وحركات الجسم
- 3- تعليم الممثل على خشبة المسرح بواقعية .
- 4- التعامل مع الفعل ورد الفعل والمواقف العارضة "الطارئة".

دور الفرد داخل المجموعة

فالمسرح عمل جماعى يعتمد على التشاركية واسهام كل عنصر وكل فرد فى صنع الأحداث وتنميتها، فالمسرح الإرتجالى يتطلب علاقات جماعية حقيقية، لأنه من خلال إتفاق المجموعة ولعبها تتطور المادة إلى مشاهد ومسرحيات. ومن ثم فعلى المتدرب الطفل أن يشعر بأهميته وأنه يقوم بدور مهم من خلال الارتجال للمشاركة فى صناعة وتحقيق عرض مسرحى أو منتج فنى، ويحتاج ذلك إلى مرونة فى التعاون مع باقى الفريق لتحقيق التصاعد والتطور الدرامى. ويجب ألا نغفل أيضاً التوافق والهارموني على مستوى السن والثقافة بالنسبة للمتدربين.

انتونى فروست- رالف يارو- الارتجال فى الدراما- مرجع سابق ص 47¹.

البيئة المسرحية:

تشير كلمة البيئة هنا إلى كل من التجهيز المادي والجو العام الذي سيقام فيها التدريبات، ولا بد للبيئة المادية للمجموعة العمرية أن تحفز وأن تثير وتلهم، ولا بد أن يكون هناك منطقة مهيئة وصالحة للألعاب والرقص وتتطور لتصبح منطقة للعرض بعد ذلك.

وتحتاج عملية التدريب إلى مجموعة متنوعة من الاكسسوار والملابس وغير ذلك من العناصر التي يمكن أن يستخدمها المتدرب لتنمية وتطوير ارتجالاته الفنية، فالمتدرب/الطفل لابد وأن يتعامل مع إكسسوارات حقيقية، وكذلك قطع منظرية أو مكعبات خشبية كبيرة حيث أنها يمكن تحويلها بسرعة إلى مناضد، عروش، أرائك، أو أي ما تدعو إليه الحاجة.

طاقة الطفل ومدى الإنتباه:

تتباين مستويات الطاقة عند الأطفال بشكل عام، ولكن على المدرب أن يعمل على أن تكون تدريباته وعناصرها في مستوى الطفل متوسط الطاقة وهو ما سيشيخ نتائج أعلى لدى الطفل على المستوى، كما سيعمل على رفع مستوى الطاقة عند الطفل البسيط من خلال سعيه للمشاركة مع زملاؤه، واستخدامه عناصر مساعدة مثل الاكسسوار، الإضاءة، الديكور، الموسيقى، الملابس، إلخ.

الطفل/المتدرب في المسرح الارتجالي عليه أن يتعلم كيف ينصت لزميله الممثل ويسمع كل ما يقوله لو كان له أن يرتجل مشهداً. فيجب أن ينظر ويرى كل شئ يجري، تلك هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يلعب بها اللاعبون نفس اللعبة معاً. ومن خلال ذلك فلا بد من ملاحظة أهمية أن يتعلم الطفل كيفية الانصات للزملاء، التسليم والتسلم والتواصل من خلال النظرة والانفعال.

الاسترخاء والتوتر

التوتر هو العدو الأول للممثل إذ يجعله غير قادر على التحكم في أدواته أو توجيهها بشكل صحيح. وينطبق ذلك على الطفل/المتدرب، لذا علينا أن نهين له المناخ والبيئة والعناصر التي تجعله غير متوتر في حالة اللعب والارتجال. خاصة فيما يتعلق بتركيز زملاءه ومشاهدتهم له (مراقبتهم له) لذا فيجب أن نصل بالمتدرب إلى حالة من الاسترخاء التي تجعله قادراً على توجيه جسده وعقله وأدائه الصوتي والانفعالي بشكل سليم. ولا يعني هذا عدم الانتباه أو عدم الاكتراث أو زيادة الاسترخاء مما يفقده التركيز وعدم التواصل مع زملاءه. ويمكن الاستعانة بتدريبات الاسترخاء والتوتر (الجسدي، الانفعالي، والصوتي) لتوجيه المتدرب وتحقيق حالة من التركيز والاسترخاء والتخلص من التوتر "يتصور أن التوتر الجسدي عبارة عن سائل يملأ أطراف الجسد، ويعتبر تأسيس لايبان Laban أو الكسندر Alexander التقنيات الخاصة بفهم الأوضاع الجسدية وتصحيحها ذا قيمة عالية تضاهي أهمية تمارين اليوجا أو تمارين "تاى شى شوان" فبعد تأدية هذه التمارين يكون الممثل في حالة من الاكتمال الجسدي وصفاء الذهن- أى في أفضل حالة لبدء العمل"¹.

لا بد أن ينظر الطفل/المتدرب إلى التمارين على أنها متعة ذاتية وبحث دائم وإستخراج لأفضل ما تملكه ذاته من مواهب وقدرات وفضائل، فلا بد أن يحب الطفل ما يفعل، وكذلك يحب زملاؤه ويشعر بالرضا وتحقيق الذات. يقول فاخنانجوف "إنها لسعادة أن تبحث في الفن، أن تبعد وتلتذ لنفسك، وأنا

كليف باركر- الألعاب المسرحية- معالجة جديدة للتدريب المسرحي- ترجمة/ منى سلام- وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة (15) 2003- ص 34.

نفسى حكم على نفسى، أعط أقصى ما عندك وأت بشئ جديد فى كل يوم تأتى فيه إلى التمرين، لا تحضر إلى التمرين وكأنه واجب مفروض عليك أريد أن أمتع كل ما يضطرم بداخلى، أريد أن ألهب ما حولى، سنحترق سنطلب المزيد، سنبدع حتى نعرق، عندئذ فقط يمكن أن تكون هناك سعادة فى الإبداع، أريد الا أكون كما أنا الآن، يجب أن أكون شخصا آخر¹.

ومن هنا نصل إلى الألعاب وأهميتها فى تدريب العصف الذهنى للارتجال للمتدرب/ الطفل

الألعاب

اللعبة هى شكل جماعى طبيعى يشترط بالإشتراك والحرية الشخصية الضرورين للقيام بالتجارب، الألعاب تنمى التقنيات والمهارات اللازمة للعبة نفسها، ومن خلال اللعب تنمو المهارات فى نفس اللحظة التى يحوز فيها الشخص كل المتعة والإثارة اللذان تقدمهما اللعبة. فيجب أن يكون أداء الألعاب بارزا وواضحا فى عملية تدريس أو تدريب الأطفال، ويمكن للمدرب أن يستمد رؤيته من خلال واقع وسلوك كل طفل أثناء أداء الألعاب².

ومن سمات الألعاب أنها:

- 1- "متنوعة فى أشكالها وأنماطها فى مختلف الأعمار وتمارس بصورة جماعية فى الغالب ولها أبعادها المختلفة بخلاف المتعة والتسلية فهى تمنح القدرة على النمو الاجتماعى وبناء الشخصية.
- 2- تتميز بالقدرة على تنمية الابتكار من خلال الإمكانيات المتاحة.
- 3- تساهم فى النمو الجسمى والنفسى والعقلى وإكساب اللياقة البدنية.
- 4- كذلك تساعد الألعاب فى نمو الذاكرة والتفكير والإدراك والتخيل.
- 5- تكسب الود والثقة بالنفس وتسهل للفرد اكتشاف قدراته³.
- 6- ومن خلال اللعب يستطيع الممثل/ الطفل أن يتحرر من كل القيود التى قد تقابله وتعرقل عملية العصف الذهنى أو قدرته على التفكير والإدراك التخيل.

فاللعب نشاط يمارسه الفرد ويساهم فى تكوين شخصيته، وتطوير قدراته الحركية والبدنية والذهنية وكافة السمات، فهو ظاهرة سلوكية تسود عالم الكائنات الحية، إذ يعد اللعب وسيطا مهما لاكتساب الخبرة "حيث إن السر فى الميل إلى اللعب هو الحاجة إلى الإحساس والشعور بالحرية التى تعد من أهم مميزاته"⁴.

فاللعب هو سلوك نابع عن دوافع وإثارة داخلية، كما أنه ظاهرة طبيعية وفطرية لها أبعادها النفسية والاجتماعية الهامة "يشكل اللعب مادة هامة فى التنشئة الاجتماعية على مختلف مستوياتها فاللعب تعبير عن الحياة و الألعاب تعبير عن تاريخ المجتمع وثقافته، واللعب هو الوسيط لنقل هذه الثقافة إلى

كليف باركر- الألعاب المسرحية- معالجة جديدة للتدريب المسرحى- مرجع سابق- ص 68¹

إدوين ديور- التجربة المسرحية- ترجمة- إيمان حجازى- مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة (13) - 2001- ص 220²

ممدوح إبراهيم الطنطاوى- الرياضات والألعاب- مجلة الخفجى- العدد الثامن- مجلد 39- السعودية 2009- ص 46³

أحمد بلقيس- توفيق مرعى- الميسر فى سيكولوجية اللعب- ط1- دار الفرقان للنشر والتوزيع- عمان- 1982- ص 15⁴

جيل الغد، اللعب لا يختص بالطفولة فهو يلزم أشد الناس وقاراً ويكاد يكون موجود في كل نشاط أوفاعلية يؤديها الفرد¹.

والتمثيل أمر كامن ويرتبط ارتباطاً مباشراً بخبرة الممثل، وتؤدي الأشكال المختلفة لمتعة التمثيل إلى التقليل من مقاومة الممثل لعملية الاكتشاف وربما يكون من الضرورة أحيانا استخدام الألعاب في سياق معين، ويتعين القيام بذلك بعد التمرين العملي وليس أثناءه ما لم تحتم الضرورة ذلك. أن توضيح الفوائد التي تعود من اللعبة يغير من هدفها، ويحتاج الأطفال/الممثلون إلى معرفة القيمة الجوهرية للألعاب، ففي بعض الأحيان يري الطفل/الممثل أن وقتاً غالياً يمكن استغلاله مثلاً في البروفات يضيع هباء في الألعاب مهما كانت ممتعة، ومعرفة مبررات هذه الألعاب تجعل مقاومتهم لها تتلاشى. فالألعاب المنتقاة بعناية تمثل أيضاً قيمة في التدريب على واقع المسرح لمجموعة العمل، فكل هذه الأشياء ستجعل الممثل/الطفل يفعل بالضبط ما يفعله الممثلون الأكبر سناً عندما يعملون على الارتباط بالشئ. مثل الدراما الجيدة تقوم اللعبة بمحو الأشياء التي لا صلة لها بالموضوع وتضفي على الأحداث تتابعا دقيقا بشكل مركز ومبسط بحيث توجز وتكثف في كل من الزمان والمكان جوهر خبرة/ حياتية معقدة ونموذجية مطولة. بهذه الطريقة و"بسبب المحتوى المتنوع للألعاب يحصل الطفل من اللعب على خبرات أكثر مختلفة، أكثر مما يمكنه الحصول عليه عن طريق آخر في مسيرة الحياة اليومية، ونكرر إن حيوية اللعب تكمن في العملية الإبداعية لأداءها"².

ويبدو أن البراعة والإبداع يواجهان أي أزمة تطرحها اللعبة، لأن المفهوم الشائع خلال اللعب أن اللاعب حر في الوصول لهدف اللعبة بأي أسلوب يختاره، طالما أنه ملتزم بقواعد اللعبة. فيمكنه أن يتأرجح، أو يقف على رأسه أو يطير في الهواء، أي يمكنه استخدام أي طريقة غير مألوفة وغير عادية للعب ستكون محبوبة وستلقى الإعجاب لدى الزملاء اللاعبين.

لقد حددت الباحثة المرحلة السنوية للمتمدرسين من سن العاشرة وحتى السابعة عشر، وهي مرحلة الطفولة المتأخرة. حسب تصنيف المنظمات الدولية المتخصصة (اليونسكو)³ وهي المرحلة السنوية التي يبدأ فيها وعى الطفل في التشكيل. ويسعى للتشبه بالكبار، ويسعى كذلك لتحقيق ذاته وقد تتضمن شكلا من التمرد على الكبار رغم التشبه بهم، وكذلك تنامي علاقته بالأصدقاء والأقران، ومساحة أكبر من الخيال والرغبة في اكتشاف العالم المحيط به وخوض تجارب جديدة، وقد تكون مصحوبة بنوع من الغموض والاضطرابات النفسية المصاحبة للبلوغ والنتيجة عن المتغيرات الفسيولوجية في جسم الطفل. ويصاحب ذلك رغبة في اكتشاف نفسه وذاته وأفكاره وعلاقته بالآخرين.

وهذه المرحلة من عشرة وحتى سبعة عشر تراها الباحثة الفترة المناسبة للتعلم وتنمية الخيال والتركيز والاستجابة والتفاعل مع العناصر الخارجية التي سيتدرب عليها من خلال العصف الذهني والارتجال.

فضيلة عرفات- سيكولوجية اللعب عند الأطفال- مجلة المعرفة - الرياض- العدد 197- يناير- 2011- ص 170¹

- فيولا سبولين- الارتجال للمسرح- مرجع سابق- ص 386²

قسمت اليونسكو مراحل الطفولة إلى ثلاث مراحل³

- الطفولة المبكرة من 3-5
- الطفولة المتوسطة من 7-12
- الطفولة المتأخرة وتبدأ من سن البلوغ إلى سن الرشد 10-17

أنواع الارتجال (التدريبات)

- 1- الارتجال الفوري وينقسم إلى (ارتجال بسيط، وارتجال مركبة).
- 2- ارتجال من حيث العدد (ارتجال فردية، ثنائية، جماعية).
- 3- ارتجال من حيث المكونات المسرحية (ارتجال حركية، ارتجال حوارية، ارتجال مونولوجية، ارتجال غنائية، ارتجال ميمية).
- 4- ارتجال من حيث المستويات الدرامية (ارتجال التأليف، ارتجال التشخيص، ارتجال الإخراج، ارتجال السينوغرافيا).

تدريبات العصف الذهني

- يقوم المتدرب بطرح مشكله فى حياته أو قام بملاحظتها دون تحديد أسماء الأشخاص أو علاقته بهم.
- يقوم الجميع بالإنصات له وإذا طلب من أحدهم أن يجسد شيئاً يستجيب له، ولو طرح عليه سؤالاً يجيب عليه.
- يتناوب المتدربون الحكى ثم يقومون جميعاً بإكمال حكاية واحدة.
- يقترح المتدرب ما (يختارها) ليقوم الجميع بالعمل عليها.
- يمكن الإستعانة بالاكسسوار- الملابس- الموسيقى- الأقنعة.... إلخ فى حالة رغبة المتدرب الاستعانة بها.
- يحكى المتدرب الحكاية مرة أخرى ويقوم الزملاء بتجسيدها حركياً.
- الحكايات (اجتماعية- أسرية- أصدقاء- أحلام- مشاكل نفسية- مشاعر واحاسيس...)

تدريب آخر:-

- يقوم المدرب باختيار كلمة، قطعة اكسسوار، ديكور، أو موسيقى ويطلب من الجميع الاسترخاء ثم يختار أحدهم أو يتطوع بأن يحكى ما يدور فى رأسه.
- يتعرف على ما فى رؤوسهم جميعاً.
- الالتحام والمشاركة.
- التطوير والاعادة.
- التصوير والمشاهدة.
- التقويم والتقييم.

الاستفادة من تدريبات ستانسلافسكى للارتجال:

1- تدريبات الخيال:

- يصطحب المدرب مجموعة المتدربين إلى أماكن مفتوحة " حديقة الحيوان - الغابة - الملهى - السيرك - سوق - محل جزار - ورشة نجار- إلخ" عند العودة يطلب من المتدربين تجسيد العناصر التى رآها حيوانات ، طيور ، أشجار ، آلات.
- يطلب من المتدربين تكرار ما حدث والتفاعل التدريجى بينهم.
- يوجه المتدرب إلى إيجاد موضوع له بداية ووسط ونهاية.
- يتدخل المدرب عند حدوث صدام أو توقف الأحداث.
- يتم إعادة التدريب أكثر من مرة. ويتم ملاحظة التطور.

- يمكن تطوير التدريبات وجعل المتدربين يشاهدونها والتعليق عليها فى النهاية.
- **2- تدريب الحلم:-**
- هناك نوعان من التدريب. بأن يحكى كل متدرب عن أكثر الأحلام التى يشاهدها فى نومه.
- يتم اختيار أحد الأحلام ويطلب من باقى المتدربين المشاركة فى الحلم.
- يتم تطوير الحلم
- ب- كل واحد يحكى حلمه بالتوازي.
- ج- كل واحد يكمل الحلم الذى بدأ.
- د- الحلم المركب (يتم اختيار أحد الأحلام ويطلب من المجموعة الدخول تدريجيا فيه وتطويره)
- ه- تفسير الحلم .
- فرد يحلم ----- مجموعة تفسر
- مجموعة تحلم ----- فرد يفسر

3- تدريب البائع المتجول

- يطلب من أحد الأطفال أن يتخيل أنه بائع متجول فى حديقة (يبيع طعام، يبيع بالونات، يبيع لعب، يبيع مياه، فاكهة، ملابس، عطور، ورد...الخ)
- المجموعة عناصر من الناس فى الحديقة (أطفال، مسنين، شباب، لصوص، متسولين، شرطة...الخ)
- يتم تطوير الموضوع يتوقف الحدث عند حدوث مشكلة.
- يتدخل المدرب
- يمكن الاستعانة بمؤثرات صوتية وبصرية.
- هل يهطل مطر؟
- الجو جار.
- الجو بارد جدا.
- هناك حريق فى الحديقة.

تدريبات مستفادة من ماير هولد

1- تدريب الكلمة

- المتدربون فى دائرة يقومون بالجرى.
- أثناء الجرى يعطى المدرب أمرا ليتوقف الجميع ماعدا واحد يقوم بإلقاء جملة.
- متدرب آخر يكمل الجملة وهكذا.
- يتم إعادة التدريب مع أن يأخذ الممثل "جيسيت" معين مع الجملة التى يلقيها.
- بعد مشاركة كل المتدربين يتم إعادة التدريب تلقائيا.
- يتم الاختيار عشوائيا بناء على توجيه المدرب.
- يتم الغاء الجملة ويقوم المتدرب بالتعبير من خلال جسده فقط، وتعبيرات الوجه، والانتقال من جيسيت إلى الآخر.
- يمكن أن يقوم المتدربون الآخرون بالتعامل مع الجيسيت.

- يتم إعادة التدريب بتوجيه المدرب.

2- تدريب الكوميديا ديلارتى :

- استخدام ماسكات الكوميديا ديلارتى وملابسهم (مهرج ، بنطلون، سكابان، أرلكينو، كابيتانو، دكتور، ايزابيلا....الخ)
- يتعامل المتدرب بعفوية أو لا مع الماسك والملابس. ثم يساهم زملاؤه معه لاكتشاف الماسكات والشخصيات.
- يتم شرح طبيعة الماسكات والشخصيات ثم إعادة التدريب.
- يتم طرح موضوعات الكوميديا المرتجلة النمطية كحدوتة بسيطة ويقوم الأطفال المتدربين بتجسيدها.
- يتم تطوير الموضوع من قبل المتدربين، ويتدخل المدرب إذا لزم الأمر.
- موضوع له بداية ووسط ونهاية.

3- تدريب مستفاد من جاك كوبو:

1- الالتحام بالأرض:

- يعتمد على أن يقوم المتدرب بالتعامل مع الأرض من خلال جسده "أفقيا ورأسيا" (الوقوف، السقوط، الشنكلة، النوم، الدحرجة، القفز)
- يشارك الزملاء بالهجوم سويا بشكل موحد أو بشكل مختلف.
- يستخدم الموسيقى كمثير يقوم الجميع بالتفاعل معه والاستجابة له.
- يتم لقاء قطع الاكسسوار ويقوم المتدربين بالتعامل معها.
- يتم توظيف الاكسسوار والأثاث وأى عناصر موجودة بشكل غير واقعى. ثم يتم تطوير موضوع درامى على أساسها.
- يتم تكوين تشكيلات من المجموعة ويتم تصويرها.
- يتم استخدام الماسك المحايد "الذى ليس به تفاصيل".
- يمكن استخدام مونولوجات أو مشاهد حوارية فى غير موضعها فى وضع الثبات، المشى، الجرى، الالتحام، الصراع والقتال، القفز، الطيران، التدرج على الأرض.

تدريبات مسرح المقهورين:

حيث اتجه أوجستوبوال إلى تدريب ممثليه على الإرتجال من خلال طرح فكرة محددة أو مثير معين يقوم المتدربون بالتعامل معه وتطويره والوصول إلى بداية ووسط ونهاية من خلال تطوير الأحداث للوصول إلى الهدف النهائى، حيث يقوم مسرح المقهورين على الإرتجال فى الأماكن العامة (مطعم، سوق، بار، شركات) دون وعى الجمهور بأن ما يحدث مسرحية أو تمثيل، بحيث يجد الجمهور نفسه مشاركا ومتورطا فى الأحداث ويقوم الممثلون بتطوير الأحداث وتوجيهها بشكل مباشر مما يحتاج إلى قدرة كبيرة على الإرتجال وطرح القضية وتطويرها.

مثال: زوج وزوجة فى مطعم يتشاجران، ويلجآن إلى رواد المطعم كل واحد يستقطبهم إلى جانبه حول حقوق المرأة وعلاقتها بالرجل.

ويمكن تقسيم التدريبات إلى:

- 1- تدريب فيزيقية
- 2- تدريب صوتية.
- 3- تدريب انفعالية.
- 4- تدريب خيالية.
- 5- تدريب فردية- ثنائية- جماعية.

1- تدريب (فيزيقي) الإحساس بالذات واكتشاف الجسد

يقوم الأطفال بتكوين دائرة وكل منهم جالس فى مكانه، ويبدأ كل منهم فى الشعور بما هو ضد جسده بدءاً من أسفل القدمين، فالقدمين تشعران بالجوارب والحذاء والأرض تحتها، الساقان تشعران بالبنطلون أو الجوارب، الوسط يشعر بالحزام، الإصبع يشعر بالخاتم، الأسنان تشعر بالشفافة، وهكذا.

نقطة التركيز: على شعور الذات بنفسها واكتشاف الجسد.

نقاط الملاحظة:

- 1- على الأطفال المتدربين ألا يلمسوا الأجزاء بأيديهم، بل يشعروا بالأجزاء المختلفة لأجسامهم.
- 2- على المدرب أن يقوم بالتوجيه باستمرار على طول التمرين. بأن يشعر المتدرب بقدميه، ساقيه، الفراغ/المساحة، وأن عليهم أن يتحركوا مثلاً أن يقفوا أو يمشوا خلال التمرين ليشتعروا بالمساحة.

2- تدريب (مادى) التعرف على الأشياء

يقف الأطفال فى شكل يمثل دائرة، يدعى لاعب للمركز حيث يقف بيديه خلف ظهره ويقوم المدرب بدس شيئاً فى يديه، و عليه أن يكتشف مستخدماً حاسته للشعور ما هو ذلك الشيء، (اكتشاف الشيء)

نقطة التركيز: أن يختار المدرب أشياء يمكن التعرف عليها بشكل معقول، رغم أنها ليست معروفة جيداً، أو تستعمل بشكل يومية مثل " ورقة لعب، مبراة قلم، جراب موبايل، دبابيس ورق".

3- تدريب (حركى) أصل- صورة- ضد

أ يواجه ب، أ هو الأصل وب هو الصورة ويبدأ أ بالحركة ويعكس ب كل حركات وتعبيرات وجهه أ كأنها لعبة المرآة ولكن بالعكس مثلا يقوم أ بنشاط بسيط مثل الأكل أو اللبس ويعكس الآخر ما يقوم به الأول، وبعد فترة يتم تبادل الأدوار.

نقطة التركيز: انعكاسات الحركة، والتركيز على عكس ما تراه، وهو ينمى اليقظة الجسدية، والتركيز.

نقاط الملاحظة:

- 1- هذا التمرين يعطى المدرب مؤشرا سريعا للحساسية الطبيعية كل متدرب فكل طفل طبيعة خاصة باللعب، التهريج، القدرة على الإبداع، التوتر، وهكذا.
- 2- لا بد من ملاحظة أ اليقظة الجسدية، وب الرؤية المباشرة، أى عكس الحركة وليس تقليدها.
- 3- القدرة على القيام بانعكاس حقيقي، مثال لو استخدم أ اليد اليمنى يقوم ب باليد المضادة.
- 4- القدرة على الإبداع والتنوع فى الحركات مع الحفاظ على الإيقاع.
- 5- تتطور اللعبة لتعبر عن مشاعر وانفعالات أو موضوعات.
- 6- يتم إضافة عناصر تطور الأحداث وتولد نوعا من الصراع.
- 7- الوصول إلى موضوع درامى كامل له بداية ووسط ونهاية.
- 8- يمكن التوقف وإعادة التدريب مرة أخرى بعد شرح المدرب.

4- تدريب النشاط (فردى- ثنائى- مجموعة)

لاعب واحد يصعد على المسرح ويبدأ نشاطا ما، لاعبون آخرون ينضمون له واحدا فواحدا، كشخصيات ويبدأون فى فعل مرتبط بنشاطه.

مثال: أول لاعب يكون طبيب واللاعبون الآخرون يكونون ممرضة، طبيب تخدير وهكذا. مثال:- لاعب يعطى عجلة كيف سيوظفها طبقا لخياله (سباق- دليفرى- لعب- يتعلم) يضاف له لاعب آخر (يمشى فى الشارع) لاعب ثالث يقود سيارة، لاعب رابع أتوبيس، وهكذا.

- ويتم التطوير طبقا لتوجيه المدرب وملاحظته.

- صناعة مشهد يحتوى على بداية ووسط ونهاية (دراما).

- يقوم اللاعبون بتنميه ما بدأه اللاعب الأول وتطويره والإضافة عليه.

نقطة التركيز: على القدرة على إظهار النشاط.

اقتراحات

- 1- قد يتكون النشاط البسيط من بناء سور، خبط متكرر على سجادة، تنظيف أرضية، تسوية أوراق شجر.
- 2- ألا يعرف اللاعبون ما سوف يقوم به اللاعب الأول مقدما.
- 3- تفاعل المجموعة يجب أن يخلق تدفقا وطاقة، وعلى المدرب أن يكرر اللعبة حتى يتم ذلك.
- 4- يتطور التدريب ليصبح موضوعا له بداية ووسط ونهاية.

5- تدريب أنا جزء من كل (فرد- ثنائي- مجموعة)

يصعد لاعب واحد على المسرح ويصبح جزءا من شئ ثابت أو متحرك، وبمجرد أن تتضح طبيعة الشئ للاعب آخر ينضم للاعب الذى على المسرح ويصبح جزءا آخر من الكل، يستمر هذا التكرار حتى يشترك كل أفراد المجموعة، ويعملون معا ليشكلوا شيئا كاملا.

نقاط التركيز: أن تكون جزءا من شئ أكبر.

مثال يصعد شخص واحد على المسرح ويكور ذراعه وتتحرك من الكتف مثل مكبس، ويقف لاعب آخر فى خط مع الأول، على بعد قدمين منه ويتخذ وضعا مماثلا، ينضم لاعبان آخران ثم يتحركوا فتصبح أربع عجلات ثم يصبح الآخرون محركات، صفارات، عمود إشارة المرور وهكذا.

نقاط الملاحظة:

- 1- هذا التمرين سيولد قدرا كبيرا من التلقائية والمتعة حيث أن كل مجموعة عمرية ستستجيب له بطاقة مماثلة.
- 2- على المدرب ألا يعطى أمثلة بل يترك المجموعة تبتكر وسيكون هذا التمرين باعث على الإبتهاج.

6- تدريب الأماكن (فرد- ثنائي- مجموعة)

وفى هذا التمرين لابد أن يكون المتدربين فى إعادة/ تكوين مستمر، بحيث يمكن لأى واحد من المتدربين أن يبدأ الحركة، لو تحرك ممتدرب واحد فيجب على المتدربين الآخرين أن يفعلوا مثله فورا، فلو اتجه المتدرب إلى أسفل المسرح مثلا، فعلى المتدربين الآخرين أن يجدوا طريقة ما أو سببا للتحرك "يميناً، يساراً، لأعلى". ويمكن لهذا التمرين أن يستخدم لإثنين فقط من المتدربين بحيث يجب على المتدرب أن يتحرك لنفس المكان الذى تركه المتدرب الآخر لتوه. وعلى المدرب أن يلاحظ هل كانت الحركة مدمجة؟ هل وجد المتدربون طرقا ليست بسيطة أو تستدعى عمل الخيال وذلك للتحرك إلى وضع اللاعبين المقابلين؟

نقاط التركيز: ملاحظة متواصلة من المتدرب لزملاءه المتدربين.

نقاط الملاحظة.

- 1- يمكن للمتدربين أن يعرفوا بعضهم أو لا داخل الموقف، مثلا لو أدى المتدربين مشهد حفلة، فمن المفترض هنا أن الشخصيات تعرف بعضها البعض، ولكن إذا أدى المتدربين مشهد قطار مثلا فليس من الضروري أن يكون هذا صحيحا.
 - 2- عندما يركز المتدرب أن يقوم بالحركة في نفس التوقيت الذي قام به زميله الآخر بالتحرك هذا يعطى شكلا جماليا ممتعا على المسرح بحيث يكون كل متدرب يقظا لآخر.
 - 3- يجب أن يتقرر كل تبديل للوضع وإيقاع الحركة في حدود البنية المنطق عليها للمشهد.
- 7- تدريب الملاحظة (تذكر- خيال)**

دسته أو أكثر من أشياء حقيقية تكون موضوعة على طاولة موضوعة في مركز دائرة اللاعبين، وبعد عشرة إلى خمسة عشر ثانية تغطي الطاولة أو تزال من مكانها، ثم يكتب اللاعبون قوائم فردية بأسماء أكبر قدر ممكن من الأشياء التي يمكنهم تذكرها، ثم تقارن القوائم بالأشياء الموجودة على الطاولة.

نقاط التركيز: التركيز على التعرف على أكبر قدر ممكن من الأشياء.

النتائج:

- 1- تعتبر الفترة السنية من 10 – 17 فترة مناسبة للتدريب على فنون التمثيل من خلال العصف والإرتجال.
- 2- يستمد الطفل خبراته من تقليد الكبار رغم تمرده عليهم في مرحلة المراهقة (مجال البحث) فإنه ينزع للخروج من سيطرتهم رغم تأثره بهم، كما لاحظت الباحثة أن الطفل يميل إلى استعراض قدراته في حال وجود أطفال آخرين معه.
- 3- يعتبر العصف الذهني والإرتجال وسيلتين هامتين لتدريب الطفل وتنمية قدراته التمثيلية.
- 4- تؤدي تدريبات الإرتجال إلى تطوير الخيال، الملاحظة، سرعة البديهة، التوافق العضلي العصبي، العمل وسط فريق عمل، التسليم والتسلم، تطوير الحدث، الإستجابة للزملاء.
- 5- اتجه أساتذة التمثيل إلى توظيف الإرتجال لتدريب ممثلهم أمثال ستانسلافسكى، ماير هولده، جاك كوبو، جروتوفسكى، أوجستوبوال، كما يعتبر العصف الذهني والإرتجال وسيلتين فعاليتين لمجالات متعددة مثل العلاج النفسي "السيكودراما" علاج المشكلات الإجتماعية، المسرح التفاعلي.
- 6- اتجهت مدارس التمثيل المعاصرة في مجالات المسرح والسينما والتلفزيون إلى توظيف العصف الذهني والإرتجال لتدريب الممثلين ومن ثم ثبتت فعاليتها في تدريب الأطفال في مرحلة الطفولة المتأخرة.
- 7- قدمت الباحثة مجموعة من التدريبات التي يمكن من خلالها تنمية قدرات الطفل والتي تعمل على تنمية الخيال، الملاحظة، الإنفعال، استخدام وتوظيف الجسد للتعبير عن العواطف والأفكار، الصراع، والفعل ورد الفعل.
- 8- استفادت الباحثة من المدارس المسرحية المختلفة في تحديد مجموعة من التدريبات الفعالة لتدريب الطفل في المرحلة السنية من 10-17 سنة.

المراجع

أولاً:- المراجع العربية

- 1- أحمد بلقيس- توفيق مرعى- الميسر فى سيكولوجية اللعب- ط1- دار الفرقان للنشر والتوزيع- عمان- 1982.
 - 2- سماح السعيد- توظيف الألعاب الشعبية الحركية المصرية فى تنمية مهارات الممثل الجسدية- رسالة دكتوراه- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- القاهرة- 2020.
 - 3- فضيلة عرفات- سيكولوجية اللعب عند الأطفال- مجلة المعرفة - الرياض- العدد 197- يناير- 2011.
 - 4- ممدوح إبراهيم الطنطاوى- الرياضات والألعاب - مجلة الخفجى- العدد الثامن- مجلد 39- السعودية 2009.
 - 5- مصرى عبد الحميد حنوره- مدخل إلى علم النفس- مطابع كلية الآداب- جامعة المنيا- 2003.
- ثانياً:- المراجع المترجمة

- 1- إدوين ديور- التجربة المسرحية- ترجمة- إيمان حجازى- مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي الدورة (13) - 2001.
- 2- انتونى فروست- رالف يارو- الارتجال فى الدراما- ترجمة/ مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون- وزارو الثقافة- مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- الدورة (6) -1994.
- 3- جيمس رونز إيفانز- المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم- ترجمة- فاروق عبد القادر- دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع- 1979.
- 4- فيولا سبولين- الإرتجال للمسرح- ترجمة وتقديم/ سامى صلاح- وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- الدورة (11) -1999.
- 5- كليف باركر- الألعاب المسرحية- معالجة جديدة للتدريب المسرحي- ترجمة/ منى سلام- وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- الدورة (15) 2003.

ثالثاً:- المراجع الأجنبية

- CF. Nikolai A.Gorchakov, The Theatre in Soviet Russia,trans. Edgar Lehman (New York: Columbia University Press, 1957).
- Hanisha Besant- Journey Of Brainstorming- USA Regent University, School Of Business & Leadership (2016).
- Jacques Copeaus, Registres(Limon,1916),quoted in Christopher D.Kirkland, "The Golden Age, First Draft; (on Theater du Soleils L'Age Dor)inThe Drama Review,vol.19,no,2 (T- 66 June 1975, political Theatre Issue).
- Paul Gray, "Stanislavsky & America : a critical chronology", in Tulane drama review, vol. 9, no, 2 (winter 1964).