الفصل

4

المسرح وتعديل السلوك

obeikandl.com

obeikandl.com

فى هذا الفصل من الكتاب، سنحاول التعرف معًا، على ثالث مجالات توظيف المسرح التعليمى فى المؤسسات التعليمية، وهو مجال تعديل السلوك، وعلاج بعض الاضطرابات السلوكية والنفسية. وتبعًا للمنهج المتبع فى الفصلين السابقين، سنحاول التعرف على التجارب الغربية فى هذا المجال أولاً، ثم نلقى بعض الضوء على ما يتم فى مؤسساتنا التعليمية فى مصر، للتعرف على واقع توظيف المسرح لتعديل السلوك بها.

فى العالم الغربى بشكل عام، وفى إنجلترا بشكل خاص، يلقى الاهتمام بالصحة العقلية للتلاميذ فى المدارس الاهتمام الكبير، سواء من الحكومة أم المؤسسات التربوية والنفسية والاجتماعية، التى تهتم بالعلاج النفسى والاجتماعى للأفراد والجماعات.

لذلك، يشكل وجود الأخصائى النفسى، أو جماعة العمل للعلاج النفسى، واحدًا من أهم الدعائم الخدمية التى تقدم للتلاميذ فى المؤسسات التعليمية، وتوظيف أحدث أساليب العلاج النفسى لتحقيق أهدافها.

تعبر عن هذا الاهتمام Jo roger [٣٤]، بإشارتها إلى التطور المثير الذى يتم حاليًا داخل مجال التعليم، والذى يعتمد على وجود الإسهامات العلاجية النفسية ـ خاصة فى مجال العلاج بالدراما، حيث تؤكد على أهمية التدخل المبكر فى الصحة العقلية للتلاميذ، والذى يؤدى إلى نتائج إيجابية، تؤثر فى مستقبلهم.

كما تشير إلى أهمية العمل الجماعى لجماعة العمل من أخصائيى العلاج النفسى، وتعديل السلوك، والإدارات التعليمية، ذلك العمل الذى جاء كنتاج طبيعى لمبادرة الحكومة البريطانية، فى المساعدة على دعم الأطفال والبالغين وأسرهم، بكافة الوسائل المختلفة. والذى تبلور فى وجود جماعات دعم السلوك والتعليم، والتى

تلعب حاليًا دورًا هامًا وحيويًا فى الاستراتيجيات العامة، التى توضع لخدمة الأطفال داخل المؤسسات التعليمية فى المدارس، ومراكز التربية الخاصة، لتقديم خدمات الصحة العقلية، والخدمة الاجتماعية، وعلاج العنف، للأطفال والبالغين.

ظهرت نتائج هذا العمل وتلك الجماعات، فى وضع معايير للسلوك، وخفض نسب التسيب من التعليم ومظاهر العزلة. وتلجأ هذه الجماعات ـ لتحقيق أهدافها ـ إلى استخدام عدد من النماذج العلاجية، مثل: العلاج الأسرى Family Therapy، والعلاج السلوكى المعرفى Cognitive Behavioral Therapy والعلاج بحل المشكلات Solution Focused Therapy مستخدمة فى ذلك كافة وسائل العلاج بالفنون، وخاصة العلاج بالدراما.

لماذا العلاج بالدراما؟

يقصد بالدراما هنا: فنون المحاكاة والأداء، وهى تحديدًا أنشطة الدراما الإبداعية Creative drama والمسرح Theatre وعندما توظف فى العلاج النفسى، تنحصر فى لعب الأدوار Roleplay والسيكودراما Psychodrama والعلاج بالدراما Drama therapy والتى مع اختلاف أساليب عملها كما سنعرف بعد، تشترك جميعها فى أسلوب العمل والذى يحدده "Roger Gringer" [٣٥] فى ثلاثة أساليب، يمكن الحديث عنها عند الحديث عن استخدام الدراما فى العلاج وهى:

١ - تعليم السلوك البديل Altered behavior.

٢ - لتوضيح الخبرات التى تتم فى الحياة.

٣ - للكشف عما يحاول الإنسان إخفاءه عن الآخرين، وعن ذاته.

ويعرف الأسلوب الأول بمدخل المهارات الاجتماعية Social skills والذى يستخدم أحيانًا بواسطة المعالجين بالدراما، وإن لم يكن مميزًا للعلاج بالدراما فقط. أما الأسلوب الثانى، فهو الأكثر انتشارًا وعمومية، وتوظيفه فى معظم المناهج والمداخل العلاجية النفسية، مثل الجشتلط gestalte التحليل الإجرائى Transactional analysis وبناء الشخصية Personal construction وبالطبع العلاج بالدراما.

ويمتاز هذا الأسلوب بما يوفره من "مساحة آمنة Safe Space" تساعد المريض على اكتشاف المشاعر القوية، والأفكار المسيطرة عليه، مما يساعد على تعديلها، ومن هنا، تأتى قوة وجدة هذا الأسلوب السلوكى، الذى يساعد على تغير وتعديل السلوك، فيما يعرف بمواقف الحياة الواقعية Real life والتى يضع فيها مزيدًا من التميز والتفرقة بين ما هو حقيقى (Real) أو واقعى، وتلك الأشياء الخيالية أو المصنوعة Made up من خلال التميز بين "ما يحدث إذا"؟ أو ما يهم هنا؟ (What if?)، وما يحدث فى الواقع أو "هذا ما يحدث" (This is what).

يمتاز الأسلوبان أيضًا، باعتبارهما مصدرين لتقديم المعلومات اللازمة لزيادة الوعى بالواقع، والذى يتعرف عليه المريض من خلال ارتباطه بالخيال فى الموقف الدرامى، وبالتالى، تصبح الدراما هنا محاكاة للواقع، وإن كانت تخضع للإبداع الخيالى، إلا أن الحقائق والدوافع التى تجىء بها، تعتبر نسخا لها خصائص من العالم الواقعى، بنفس الطريقة التى نظر بها "أفلاطون" إلى الواقع، باعتباره واقعا محاكيا للواقع المثالى الموجود فى عالم المثال.

وبذلك يكون الموقف الدرامى ـ سواء فى الدراما الإبداعية، أو المسرح ـ نشاطا يعتمد على الحياة، لكنه ليس الحياة ذاتها، لكنه موقف له واقع خاص يعرف (بالواقع الدرامى)، أو الواقعية الدرامية، والذى يعمل على محاكاة الواقع بحقائقه التى يعرضها إما حرفيًا، أو بأسلوب استعارى. والتى بالتعامل معها تساعد على اكتشاف الدوافع والحقائق الحياتية التى يعيد المريض النظر تجاهها، ويعمل على تغيرها، بما يحقق مصلحته، وهنا تكمن القدرة العلاجية للدراما / المسرح.

كيف يعمل المسرح على تعديل السلوك؟

منذ أن عرف الإنسان فن المسرح، ومارسه كجزء من احتفالية دينية، كما حدث مع المسرح الإغريقى، الذى نشأ من أحضان الاحتفالية الدينية للإله "ديونيسيس"، وأصبح جزءًا من هذه الاحتفالية. لم يقتصر دوره على الجانب الظاهرى من الاحتفال، بل تعداه ليحقق العديد من الأدوار، سواء منها التعليمى والعلاجى، أو الترفيهى.

من هذه الأدوار: الدور العلاجى، والذى يعنى: قدرة المسرح على مساعدة المشاهد والمؤدى فى ذات الوقت، على استكشاف العالم من حوله وتعديل سلوكه، تبعًا لهذه النظرة الرحبة للعالم، سعيًا لامتلاك ما يعرف بالسواء العقلى أو النفسى. وهو ما أشار إليه "أرسطو" عندما قنَن لفن الشعر (والتراجيديا كواحد من فنون الشعر) بمفهوم التطهير Catharsis والذى ربطه برد فعل المشاهد الانفعالى. فمن خلال مشاهدة المسرحيات التراجيدية، يندمج المشاهد فى الأحداث والانفعالات والمشاعر، التى تجسد أمامه بواسطة الممثلين، وتكون نتيجة هذا رد فعله فى انفعالات من الغضب والبكاء أو الضحك، الأمر الذى يؤدى به فى النهاية إلى الشعور بالرضا، وإزاحة التوتر، والإحساس بالشفاء من كل انفعالات الخوف والمضايقة التى يؤثر أيضًا على حياتهم الذاتية[٣٦]. أو فى مصطلحات معاصرة هو العملية التى تسعى لمساعدة الفرد على تصحيح بعض الأنظمة النفسية لديه، من أجل تحقيق التعامل الجيد فى الحياة، كما تعمل على تغيير أو إبدال رؤية العالم غير المؤثرة إلى رؤية أكثر تأثيرًا، كما أنها العملية التى يتعلم بها المريض طبيعة الواقع الإنسانى، من خلال تدعيم العلاقة بين مستويات شخصيته ووظائفها المتنوعة[٣٧].

وكما جاءت الدراما والمسرح من الطقوس، كان لقدراتها العلاجية أيضًا جذور تمتد إلى الطقوس الدينية والحياتية التى مارسها الإنسان الأول، فإن كانت الطقوس قد ارتبطت بالتعبير عن تحولات الحياة، وأحزانها، والأسى الذى يصيب الإنسان، ومخاوفه، وأفراحه واحتفاله، كانت أيضًا وسيلة للتواصل بين الفرد والآخرين. وفى الوقت الذى تطورت فيه الطقوس من مصاحبتها المبكرة للصيد، والحروب إلى ارتباطها بالعقيدة والسحر والعلاج، ظهر فى هذا الوقت الساحر المعالج، الذى عرف بالشامان Shaman أو (الكاهن) الذى يجمع ما بين رجل الدين Priest والمعالج Therapist والذى يعمل من خلال السحر والطقس لتحقيق العلاج لكل من الأفراد أو المجتمع.

ومن ملاحظة أن الشامان كان يستخدم فى تحقيق وظيفته العلاجية، لعب الأدوار، والغناء، والحركة الموقعة والتنكر، والأزياء، أثناء ممارسته طقوسه

العلاجية، والتى كانت تسعى غالبًا إلى تطهير الجماعة والفرد معًا، الأمر الذى يمكن معه القول بأن الممثل فى المسرح القادر على جذب المشاهد للاندماج والتوحد معه، ليتحقق من خلال هذا التوحد التطهير الأرسطى، يعتبر امتدادًا للشامان أيضًا.

هكذا جاء المسرح بقدراته العلاجية، والتى ورثها كما ورث الكثير من القدرات عن الطقوس. والتى توجها بما قال عنه "أرسطو": التطهير.

لكن ماذا بعد تطهير "أرسطو"؟ هل استمر للمسرح نفس القدرات التطهيرية أو العلاجية، أم حدث تطور فى تقنيات المسرح وتقنيات العلاج أيضًا أو تعديل السلوك؟

نما المسرح الإغريقى من مجتمع - إلى حد ما - متسق فى معتقداته وعاداته المسيطرة، وبالتالى كان كالعدسة المكبرة، توضح وتركز على المشاكل والصراعات الأساسية التى تمر بالإنسان. لذلك، كان العرض (كحدث) يتوغل فى الحياة، ويؤثر فى جمع المشاهدين الذين يتوحدون مع ما يعرض أمامهم، وتتحرر أرواحهم من الضغوط والقلق، ويمهد برفق للتنوير والحكمة العاقلة. لذلك، كان المسرح يقدم ويجسد كلا من القيم الاجتماعية التى يؤمن بها الإنسان، ويسبر أغوار الروح الإنسانية ليكشف صراعاتها. ومن هنا، كان حل صراع البطل المسرحى الذى يتوحد معه المشاهد، يتم على أساس من القيم والمعتقدات السائدة المؤثرة فى أسلوب حياة الإغريق، وبالتالى ينقلها من المسرح إلى العمليات الوجدانية والروحانية لكل فرد من المشاهدين، وهكذا يتم التطهير للمشاهد.

مما يمكن معه القول، بأن عظمة المسرح الإغريقى، كانت تقع فى قدرته على المساعدة فى الحفاظ على مستوى من الهدوء الانفعالى، والتكيف مع الواقع، والتوحد مع المناخ الثقافى السائد للمشاهد[٣٨].

أما اليوم، وفى ظل تغير المجتمعات وتعدد المذاهب والأفكار والأيديولوجيا، وفقدان الجماعات لاتساقها الداخلى، والافتقار إلى قاعدة عريضة من القيم

الاجتماعية العامة فى معظم المجتمعات ـ والغربية خاصة ـ ونمو التقسيمات والأفكار والأيديولوجيا، وارتفاع وسقوط العديد من الحركات السياسية، وتعدد مدارس الفكر الاجتماعى، كل هذا خلف ميراثًا صعبًا من اليأس، والسخرية، واللامبالاة، بجانب افتقار الجماعات من الأفراد إلى ما يربطها معًا. الأمر الذى خلق تناقضًا بين مطالب الحياة ذات المستوى المرتفع؛ والديموقراطية، والحرية، والإباحية من جهة، والخوف مما يمكن أن يجلبه التقدم من جهة أخرى[٣٩].

وقد أدى هذا إلى ظهور ما عرفه "بيتربروك" ١٩٦٨ بالمسرح الميت (deadly Theatre) وهو المسرح الفارغ من الحياة، والذى يفشل فى إسقاط أو عرض الرغبات الدقيقة والغامضة داخل الإنسان[٤٠].

هذا، وإن كان المسرح بالمفهوم الإغريقى، قد فقد إلى حد ما ـ على حد تعبير "بروك" ـ قدراته العلاجية لفقدان مشاهديه للاتساق القيمى فيما بينهم، إلا أن قدراته العلاجية مازالت موجودة، وأمكن الاستفادة منها فى خلق مناهج وأساليب علاجية حديثة تعتمد على تقنيات المسرح.

فمع التطور العلمى والإنسانى فى مجالات الدراما والمسرح من جهة، والدراسات النفسية من جهة أخرى، مع نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات العشرين، بدأ ظهور عدد من التقنيات العلاجية، التى تعمل على مساعدة الإنسان فى التكيف مع واقعه وحياته، بالتعرف على دافعيته للتصرف بسلوك مرضى. ومن خلال التعرف يتم الشفاء، ومن أهم هذه المناهج والتى اعتمدت على تقنيات المسرح من جهة، ونظريات التحليل من جهة أخرى، جاءت، السيكودراما psychodrama فى بدايات العشرينات من القرن العشرين، والعلاج بالدراما drama therapy مع بدايات السبعينات من ذات القرن.

وأول ما يربط هذين المنهجين فى العلاج النفسى اعتمادهما على تقنيات من فن الدراما والمسرح، وتوظيفهما كوسيط لتغير واقع الإنسان، وتعديل سلوكه.

وهذه التقنيات هى:

١ - التطهير Catharsis

٢ - المجاز Metaphor

٣ - الطقس Ritual

٤ - الدور Role

٥ - المسرح Theatre

فما هما، وكيف حققا من خلال هذه التقنيات أهدافهما؟

العلاج بالدراما Dramatherapy

العلاج بالدراما هو واحد من أحدث الوسائل المستخدمة حديثًا، فى مجال العلاج النفسى وتعديل السلوك، لعلاج الكثير من المشاكل النفسية والاجتماعية، سواء للأفراد أم الجماعات. وقد بدأ استخدام الدراما فى مجال العلاج النفسى فى بريطانيا عام ١٩٦٠، كامتداد لتوظيف الدراما فى العملية التعليمية والتنشئة، وتعديل السلوك لبعض التلاميذ، وقد واكب هذا الاستخدام للدراما ظهور الدعوات، والمدارس العلاجية، التى دعت إلى استخدام الفنون كالموسيقى والرسم واللعب فى العلاج النفسى، فى كل من بريطانيا وأوروبا. وقد ساعد على انتشار مثل هذه المناهج العلاجية تلك الأفكار والنظريات التربوية التى ظهرت آنذاك، وترى أنه (بالفنون يمكن تغير العالم بشكل حقيقى).

ويرجع الفضل فى توجيه استخدام الدراما فى العلاج النفسى، لنفس الرجل ذى العقل المبتكر "بيتر سليد" Peter Slade صاحب مصطلح (دراما الطفل) والذى شجع توظيف الأنشطة الدرامية داخل المؤسسات التعليمية من أجل إتاحة الفرصة للأطفال لأن يعبروا عن أنفسهم، وهو صاحب الدعوة الموجهة إلى الآباء والمربين، بضرورة أن يستمعوا إلى أطفالهم، حيث إن البالغين كما يقول: "دائمًا ما يسخرون من أطفالهم ورغباتهم، وينكرون قدراتهم الإبداعية بمحاولة التحكم فى أطفالهم" وكانت دعوته هذه لضرورة الاستماع للأطفال، بمثابة الثورة الراديكالية فى عالم التربية عام ١٩٦٠.

من ناحية أخرى، كان المسرحيون قد بدءوا فى استخدام المسرح لطرح بعض القضايا ذات الأبعاد النفسية والانفعالية العنيفة، مثلما كان يفعل "بيتر بروك" Peter Brook حيث كان يجرب فى مسرحه شكلا جديدًا، قال عنه المسرحى "آرتو" (مسرح

القسوة أو العنف) Theatre of Cruelty والتى ظهرت ملامحه فى مسرحية (ماراصاد) والتى أثرت كثيرًا على المسرح البريطانى.

وفى بولندا، كان المسرحى الكبير "جيرزى جروتوفسكى" Jerzey Grotowski يقوم بتجاربه فى ورشته المسرحية، والتى كان يدرب فيها ممثليه بشكل جديد، يعتمد على إعادة التفكير فى النفس، وكيفية تعاملها مع الأدوار الإنسانية فى الواقع، عمومًا كان منهجه يعتبر شكلا من التمثيل العلاجى للممثل والمشاهد معًا.

هذه الاتجاهات التى ظهرت فى بريطانيا وأوروبا منذ الستينات، سواء فى مجال المسرح أو الدراما أو التعليم أو العلاج النفسى، أثرت بشكل كبير على Sue Jenning التى كونت أول جمعية للعلاج بالدراما Remedial Drama والتى اعتمدت على الأساليب المتطورة فى مجال استخدام الدراما فى التعليم، لتطبيقها فى بعض المجالات الإكلينيكية، وأصبح مركز العلاج بالدراما هذا، أول مركز متخصص فى تدريب وممارسة الدراما الإبداعية والتعبيرية، مع الكبار والأطفال ذوى الاحتياجات الخاصة، وفي عام ١٩٧٠ أطلق على المركز اسم: مركز العلاج بالدراما (Dramatherapy Centre).

وفى عام ١٩٧٢، اتسع نشاطه ليكون مركزًا استشاريًا يقوم بالتدريب والعمل مع الجماعات من الكبار والأطفال. ومنذ عام ١٩٧٧ بدأ العالم يعرف العلاج بالدراما Dramatherapy كواحد من الأساليب العلاجية فى عامل العلاج بالفنون بجانب السيكودراما.

السيكودراما Psychodrama

اعتمد منهج السيكودراما فى العلاج النفسى على اكتشافات "فرويد" وأتباعه لجوانب اللاشعور، وظهورها فى المواقف الدرامية التلقائية، ويختلف العلاج عند "مورينو" عن "فرويد" (فى التحليل النفسى). فى أن مدخل العلاج بجلسات السيكودراما يعتمد على وجود جماعة من المرضى يشتركون فى بعض الأعراض، ويتم علاجهم بشكل جماعى، أما فى التحليل النفسى، فيتم العلاج بشكل فردى.

النقطة الثانية أن "مورينو" فى السيكودراما، اعتمد على ما يشبه خشبة المسرح فى أداء الجماعة، بعكس التحليل النفسى الذى يعتمد على التداعى الحر للمريض وهو على سرير المعالج.

الرافد الثانى الذى اعتمد عليه "مورينو" فى تطوير نظريته فى السيكودراما، جاء من فن المسرح ونظرياته، خاصة نظرية التطهير الأرسطى، وأهميتها هنا بالنسبة للمؤدين والمشاهدين.

وكما يتم التجريب العلمى فى المعمل وفى جو آمن، فإن العلاج فى السيكودراما يجب أن يتم فى بيئة آمنة يمكن التحكم فيها، وكما يشير "مورينو": "فمن الأفضل أن يتم تعبير المرضى عن مشكلاتهم، فى مواقف شبه معملية لتجنب أى أخطار قد يتعرضون لها"، وله مقولة شهيرة هنا تقول: "إن وظيفة الدور تركز على الوصول إلى اللاشعور من العالم الداخلى، وتقدم له أشكلا ونظمًا داخلية يمكن تطبيقها فى العمل الدرامى الذى سيناقشها". فالدراما كما يراها هى: الطريقة الممكنة لتغير الأفراد داخل مواقف إنسانية معقدة، شرط أن تكون مواقف آمنة.

وتعتمد القاعدة الأساسية فى العلاج بالسيكودراما على مفهوم الدور، وتوزيع الأدوار فى الموقف الدرامى العلاجى بين المرضى الذين يقومون بأدوار البطل Protogonist صاحب المشكلة الرئيسية، والتى قد تكون فردية أو جماعية، والأدوات المساعدة auxiliaryegos وهم باقى أفراد المجموعة الذين يقومون بأداء أدوار فى نفس الموقف، يساعدون من خلالها البطل على اكتشاف دوافع مشكلته، ثم المخرج director وهو المعالج الرئيسى.

أما جلسات العلاج بالسيكودراما، فيمكن أن تتم فى أى مكان يوجد به المرضى، فى منزل خاص، مستشفى، فصل دراسى... إلخ، فهى تقيم معملها أو مسرحها فى أى مكان. وأفضل الأماكن هو المكان الذى يوجد به مسرح.

وعمومًا، فإن الفكرة أو المشكلة التى سينبنى عليها الموقف الدرامى، سواء أكانت فردية أو جماعية، هى عبارة عن خبرة للمشاركين تؤدى بشكل رمزى درامى، أما المشاركون فيفضل أن يعبروا فى أدائهم عن مخاوفهم تلقائيًا، ويقوم

المخرج بما يعرف بإبدال الأدوار، من فترة إلى أخرى؛ لأن تكرار الفكرة يكون له فائدة علاجية هامة.

بعد أن تعرفنا على أهم منهجين يوظفان الدراما وتقنيات المسرح فى تعديل السلوك: سنحاول أن نتعرف على العناصر الدرامية والمسرحية المشتركة بينهما، والتى تساعد على تحقيق هدف كل منهما، وأوجه الاختلاف والتشابه فى توظيفهما.

أولاً: التطهير Catharsis

وهو واحد من أهداف المسرح التى أشار إليها "أرسطو"، كما سبق القول فى كتابه (فن الشعر)، أما فى مجال السيكودراما، فقد وظف "مورينو" التطهير، كجزء من عملية العلاج بالسيكودراما لكل من البطل والمشاهد، فعند "مورينو" وبخلاف "أرسطو": يكون التطهير الذى يحدث للمثل أو البطل Protognosit محور اهتمام المعالج بصرف النظر عن الخبرات الانفعالية الخاصة التى تحدث تطهيرًا للمشاهد، من خلال المشاركة فى أداء الموقف. ومن هنا، وكما قال Kipper فإن "مورينو" وصف نوعين من التطهير، وهما: التطهير بالفعل action catharsis والذى يحدث للبطل، والتطهير بالاحتواء catharsis Integration والذى يحدث بفعل ميكانيزم التوحد Identification للمشاهد، وقد استفاد "مورينو" بتطهير آخر من عقائد الشرق الأقصى، وهو التطهير الفيزيقى، الذى يلجأ إليه القديسون، ليطهروا ذواتهم وينقذوا أنفسهم، ببذل مزيد من الجهد. وهو التطهير الناتج عن الفعل، والذى اعتمد عليه "مورينو" لشفاء أبطاله، أو هو ما قال عنه (التطهير بالفعل)، فإن كان التطهير اليونانى يخص المشاهد، ففى التطهير العقائدى يتم التطهير للمؤدى وحياته العقلية.

جانب آخر هام هنا، وهو: أهمية المشاركة فى إحداث التطهير، فالتطهير لا يتم بين الفرد وذاته، بل يجب أن يكون من خلال سياق اجتماعى يجمع شخصين أو أكثر، فالعلاقات الاجتماعية والأدوار المتفاعلة بما تثيره من قضايا ومناقشات بين الأفراد، تدفعهم لاكتشاف دوافعهم، سواء فى موقف واقعى أم متخيل أم فانتازى، وجميعها تساعد على تحقيق التطهير بالاحتواء، والوسيط الأمثل هنا هو: الدراما.

وعند المعالجين بالسيكودراما، لا يهم المغالاة فى إظهار الحزن أو الغضب، حتى يحدث التطهير، ذلك أن أى تغير فى تعبيرات الوجه أو الجسم قد يدل على رد الفعل التطهيرى، وتكون له قيمة عند البطل. والتطهير فى هذا المنهج ليس هدفًا فى ذاته، ولكنه وسيلة للوصول إلى النهاية، والتى تتبلور فى اكتساب المريض مفهومًا جديدًا للحياة، يتعامل من خلاله بشكل مخالف عما سبق فى نفس المواقف. وقد يرى بعض المعالجين بالسيكودراما أن التطهير ليس ضروريًا فى كل الأحوال، لكن هذا لا يقلل من أهمية هذا الأسلوب العلاجى.

أما فى العلاج بالدراما، فنجد أن التطهير الانفعالى أقل أهمية عنه عند "مورينو" فى السيكودراما.

ثانيًا: المجاز Metaphor

تفترض Jayne أن المجاز: "هو وسيلة لفهم شىء غير مألوف، بإبداله بشىء أكثر ألفة ومعنى ذلك: أننا نصف ونفسر مالا يمكن تفسيره، بما نعرفه حتى نشعر بالفهم".

اعتمد المسرح على المجاز بشكل كبير لطرح العديد من القضايا، خاصة فيما يتعلق بالأمور غير المدركة فى محاولة لفهمها وتفسيرها، ومثال على ذلك مسرحية (أوديب ملكًا) Oedipus Rex "لسوفوكليس"، والتى ركزت على أفعال البطل المأسوى، قبل أن تقدم أى تفسير لأفعاله. ومن خلال سير المسرحية فى حبكتها التى تعتبر نموذجًا للمسرحيات الإغريقية، نرى ماضى وحاضر البطل فى نفس اللحظة، ونفهم كلا منهما فى ضوء الآخر، وعندما يصل بحث أوديب إلى النهاية، نجد أنه وهو البطل الذى أنقذ المدينة من المخاطر، يدرك فى نفس اللحظة مدى ذنبه، ويعرف Fergusson ١٩٦٨ هذه العملية "بالإيقاع المأسوى للفعل Tragic Rhythem of Action"، وهى عملية تعليمية عامة، تشبه ما يجرى فى العلاج النفسى، وتشبه أيضًا إيقاظ الأحداث المكبوتة فى التحليل النفسى، هى عملية حل المشكلة الشخصية، واكتساب المعرفة، واختبار الفروض، حول طبيعة الواقع، وفى نفس الوقت توسع من منظور الإنسان للعالم باستخدام المجاز[٤١].

ويقول (Knoy ١٩٦٠): إن النظام المجازى (فى أدويب) ملكًا، كان يعبر عن الصراع بين الجهل والمعرفة، بين كف البصر والبصيرة، ذلك الصراع الذى جرى مثل خيط رفيع من خلال بحث أوديب عن الحقيقة المحيرة لروحه، فواقع أوديب كان مجازًا لتفسير عالم النفس المجهول من أجل فهمه ومعرفته.

هذا هو المجاز الذى لجأ إليه المسرح الإغريقى ليكتشف رؤية العالم من خلال تشبيه الأشياء غير المألوفة بأخرى مألوفة، من أجل الكشف عنها وفهمها.

والعلاج بالدراما، يستخدم التمثيل المجازى أيضًا ليعبر عن القيمة غير المدركة فى الخبرة الإنسانية، ليصبح الفعل أكثر فهمًا، ذلك أن الدراما كما يقول "بولتون" (Bolton ١٩٧٩) "هى مجاز، والاثنان مترادفان، ويصف خبرة (أن هذا يحدث لى الآن) كوظيفة للمسرحية الدرامية، وبالتأكيد فإن عامل (as if) (كما لو كان) هو عامل مشترك فى كل من الدراما، والسيكودراما والعلاج بالدراما، وهو تفسير للمجاز الذى يختلف فى كل منهما"[٤٢].

فى العلاج بالسيكودراما، يشكل استخدام (مساحة التمثيل) التى تشبه خشبة المسرح، الجانب المجازى فى العملية، ذلك أن هذه المساحة تشير إلى وجود المشاهدين، والذين يمكن أن نطبق عليهم مبدأ الإرجاء المؤقت للشك Suspen sion of disbelief والذى يعتبر من أهم عناصر توظيف المجاز، حيث يعرف المشاهدون جيدًا أن ما يتم أمامهم فى مساحة المسرح، لم يحدث فى الواقع (لا فى هذا المكان أو الزمان) (Not here not now) ومع ذلك يتقبلون ما يقدم لهم، ويعتقدون فيه باعتباره واقعا.

وإن كان العلاج بالدراما لا يستخدم مساحة التمثيل، أو خشبة المسرح إلا أن الحدث هنا، قد يتناول قضية ما، يفجرها أحد أفراد الجماعة، وتساعده المجموعة من خلال تقنيات الارتجال ولعب الأدوار، على خلق موقف استعارى أو مجازي حول مشكلته الفردية. المهم هنا أنه يتم اختيار موقف مرتجل، وارتجال الحوار المناسب، والأدوار المناسبة؛ ليكون بمثابة مجاز للموقف، أو معادلاً استعاريًا للقضية الأساسية، وليس بالضرورة هنا تفسير المجاز أو الاستعارة المستخدمة فى الموقف،

كما لا يفضل أن يقوم المعالج بتفسير العلاقة بين المجاز والقضية الأساسية، أو يسمح حتى لبعض الأفراد بأن يعلقوا على هذا التشابه، بعكس السيكودراما حيث من المهم أن تتعرف المجموعة على المجاز وتفسيره، ويجب على من يقوم بالدور المساعد أن يفسر علاقة الدور الذى يلعبه، بالخبرة المستعارة بشكل تام. ومن المهم أيضًا أن يسمح للمجموعة بأن تكون على وعى كبير بالمجاز، وأن يهتموا بما يعنيه هذا للأفراد، فذلك سييسر من فهم واكتشاف الموقف ودوافعه، إلا إن كان هنا عائق يمنع تحقيق التفسير مثل:

١ - أن تكون المجموعة غير قادرة على تفسير المجاز، لافتقارها إلى بعض القدرات العقلية التى تساعدهم فى ذلك.

٢ - أن يكونوا غير قادرين على فهم عملية المجاز أساسًا، لخلطهم ما بين عالمهم الداخلى والخارجى.

وفى هذة الحالة، ولاحتياج العلاج بالسيكودراما إلى مستوى معين من المعرفة والفهم والمشاركة، يفضل استخدام العلاج بالدراما، لمثل هؤلاء الأفراد، لأن الفرق الأساسى بين العلاجين يأتى من خلال أن المجاز فى العلاج بالسيكودراما لابد أن يراه ويسمعه، ويتعرف عليه المشارك، أما المجاز فى العلاج بالدراما، فيتم الشعور به انفعاليًا، ولا يلاحظ بشكل مباشر فى العالم الخارجى.

ثالثًا: الدور Role

اقتبس مفهوم الدور من المسرح، وكان يقصد به الأسطر والكلمات التى ينطقها الممثل تبعًا للدور الذى سيقوم به، وكانت تكتب فى لفائف ورقية "scroll"، ومن هنا جاء مصطلح الدور. ثم انفصل إلى علم الاجتماع حيث وظفه علماء الاجتماع لوصف مكانة الفرد فى المجتمع، ويلعب الدور ـ كمفهوم ـ دورًا كبيرًا فى العلاج بالدراما أو فى السيكودراما.

وقد وضح أهمية الدور بالنسبة للسيكودراما، فيما أولاه له "مورينو" من عناية، فمن خلال اهتمام "مورينو" بعلمى المسرح والاجتماع، طور من نظرية الدور لديه، وحدد ثلاثة أنواع للدور هى:

الدور الجسمانى somatic Role مثل الرياضى الشره، المحب للنوم، وهنا يتحدد الدور من خلال صفات فيزيقية أو جسمانية. وهى التى تشكل ـ كما قال مورينو ـ أولى خبراتنا بالدور.

ثم الدور السيكودرامى: وهى الأدوار ذات الصفات النفسية المرضية. مثل: البطل، نجم السينما، والتى تنمو داخل الخيال والفانتازيا، وأخيرًا الدور الاجتماعى: مثل المهن، أفراد الأسرة، الأصدقاء، وهى آخر ما يمكن التعرف عليه من أدوار.

ولما كانت الأدوار يتم تعلمها، وتعديلها، ومراجعاتها أو التخلى عنها وفقدانها، أو تأكيدها، لذلك يرى "مورينو" أنها تفاعلية، وأن لمعظم الأدوار أدوارًا مضادة توجد فقط، ونشعر بها عندما يرتبط الدور بالأدوار الأخرى، مثل علاقة التلميذ بالدور المضاد للمعلم.

واعتمادًا على ما قاله "مورينو"، فإنه كلما زادت الأدوار التى يقوم بها الفرد، كلما زادت قيمة الحياة بالنسبة له، ومن هنا تعتمد السيكودراما على نظرية الدور، وتهدف إلى إعادة تقييم إدراك الفرد للأدوار التى يؤديها وتسود فى حياته، من أجل خلق أدوار جديدة، أو التأكيد على السائد منها. ويفسر (Benett ١٩٧٧) الاحتياجات التى يتطلبها أداء الدور فى:

- معرفة ماهو متوقع من الأداء للدور.
- المهارات اللازمة لأداء الدور.
- الدافعية اللازمة لأداء الدور.

"ويقول: إن العلاج بالسيكودراما يحقق هذه الخبرات الثلاث للفرد، ففى فعل السيكودراما، يستحضر البطل مشكلة موجودة، ولا يشترط أن يكون الدور فيها واضحًا أو محددًا؛ ذلك أن تحديد الدور هو مسئولية المخرج، الذى يعمل على تحديد دور البطل، والأدوار المساعدة، ومن خلال سلسلة من التدريبات على المشاركة فى الأداء، يمكن إبداع الدور المناسب للمشهد"[٤٣].

باكتشاف البطل من المشهد المؤدى أبعاد الدور الذى يقوم به، يصبح قادرًا إما على إعادة تقويم دوره الحالى، أو عند الضرورة، يخلق دورًا جديدًا أكثر تأثيرًا،

ويجرب للوصول إلى ذلك أدوارًا جديدة متنوعة، ويتعلم من خلال عملية التدريب على الدور، كيف يتعامل مع الدور بنجاح.

وإن كان Clayton (١٩٩٤) يعيب على أسلوب (التدريب على الدور) تركيزه على دور واحد أو جانب واحد من الدور، حيث يقول: "يمكن استخدام الفانتازيا أيضًا فى السيكودراما فى عملية الإحماء أو التهيئة للفعل، من خلال أدوار يعمل فيها البطل بشكل غير محدد، أو يعتمد على أداء الأدوار الحقيقية التى يمارسها فى حياته الواقعية".

أما عن الدور فى العلاج بالدراما، فقد أبدع Landy نموذجًا للدور الذى يؤديه المريض، ويعمل من خلاله بشكل كامل، من خلال أدائه لعدد من الأدوار الخيالية.

فهو يرى "أن القدرة العلاجية فى الموقف العقلى للفرد، تتحقق من خلال وجود المفارقة أو التناقض Paradox ما بين أنا (me) ولست أنا (Not me) والتى توجد عند الممثل فى المسرح، وعند المريض فى الدور. وعلى ذلك، فإن الحالة العلاجية المثلى هى التى يعمل فيها المريض وهو فى حالة (أكون) (ولا أكون) أى فى حالة تجمع ما بين الواقع والخيال".

كما يمكن للمريض هنا أن يعمل أيضًا من خلال دور محدد، وسوف تسمح له هذه العملية بفيض من المخرجات للدور، من خلال الانعكاس الذي يقوده للفهم.

وقد وصفت Meldrum (١٩٩٤) عند حديثها عن منهج الدور فى العلاج بالدراما، ثلاثة أنواع للدور: البيولوجى Biological، والمهنى Occupational، والاجتماعى Social وهى أقرب الشبه بتصنيفات "مورينو".

أما عن مصادر هذه الأدوار فى العلاج بالدراما، فقد أوصت بتوظيف الألعاب الدرامية، ورواية القصة، ولعب الأدوار، والنصوص المسرحية، لمساعدة المرضى على التعرف على المزيد من الأدوار، وأساليب السلوك، ليوسعوا من دائرة الأدوار المضادة والسائدة عندهم.

وبجانب دور المريض فى مناهج العلاج النفسى فى هذا المجال، يكون للمعالج دور لا يقل أهمية، وإن اختلف فى كل من السيكودراما والعلاج بالدراما. فالمعالج فى السيكودراما يعرف بالمخرج director باعتباره الشخص الذى يملك شمولية رؤية الفعل، ويوجه البطل من خلال عملية السيكودراما، كما لابد أن يكون له دور ملحوظ أثناء العمل، إما على خشبة المسرح (مساحة التخيل) أو بالقرب منها، كما يكون مسئولاً عن العناصر الجمالية للعرض، بجانب خبراته وقدراته العلاجية.

ويرى Yablolonsky (١٩٨١) أن المخرج هو المنسق العام والعامل المساعد لكل ما يتم فى جلسات العلاج، بجانب مشاركته فى الأداء بعدد من الأدوار غير المحددة التى يمكنه القيام بها. والتى ترتبط بقدراته الخاصة، واحتياجات البطل والسياق الذى تتم فيه الجلسة، وهو أيضًا من يختار المساعدين ويحدد الأبطال.

وقد أعاد Kelleman (١٩٩٢) النظر فى بعض ما قاله "مورينو" حول الأدوار التى يمكن أن يقوم بها المعالج فى جلسات السيكودراما. واقترح أن دور المخرج يتكون من عدد من الأدوار المرتبطة والمتداخلة، كدور المحلل النفسى، والمنتج المسرحى، والمعالج، وقائد الجماعة، وهى أدوار واقعية ترتبط بطبيعة العلاج فى السيكودراما، وتختلف عن دور المخرج بالمفهوم المسرحى.

أما المعالج الدرامى فيشبه دوره كما وصفته Landy (١٩٩٢) بدور مدرب كرة السلة، الذى يساعد الفريق على الوصول لاستراتيجية تقودهم إلى المعرفة الفردية بالأدوار المنوط بهم أداؤها (الاجتماعية هنا فى العلاج بالدراما). كما أكدت على ضرورة وجود ما يعرف بالمسافة الجمالية أو الدرامية بين المعالج والمرضى، والتى تتحدد من خلال مفهوم التقارب أو التباعد فى العلاقات الإنسانية. والحالة الأمثل للمعالج الدرامى، حالة التباعد مع درجة أقل فى التشدد، والذى يعرف به الأفراد المتباعدون، وتفضل ألا يدخل المعالج فى أدوار مسرحية مع المرضى، بمعنى أنه يجب أن يكون هناك توازن فى العلاقة، مع وجود المسافة الجمالية، واختيار الأدوار التى تضع حدودًا واضحة بين المعالج والمريض.

وقد يتطلب الأمر فى بعض الأحيان مشاركة المعالج فى لعب الأدوار، لكنها يجب أن تفهم هنا فى حدود أدوار ثلاثة حددها Read Gohnson (١٩٩٢) وهى:

- النفسى: وهو شكل تحولى (انتقالى).
- الدرامى: كشخصية فى الدراما.
- والاجتماعى: كمعالج.

وحدد قائمة بالأدوار التى يمكن أن يشارك بها المعالج، ومنها: "كمشاهد أو مرآة تعكس حالة الجماعة، مخرج، حكم جانبى (مراقب جانبى) موجه، وشامان أو كاهن". ويفترض أن يختار المعالج الأدوار والنماذج المتوافقة مع احتياجات، وقدرات، وحدود وسياق الجماعة.

نخلص من هذا، إلى أن العلاج فى السيكودراما يتطلب من المعالج مدخلاً أكثر مباشرة فى العلاج، أما فى العلاج بالدراما فيسمح له بموقف أقل مباشرة، بمعنى أن مدخل العلاج فى السيكودراما يركز أساسًا على البطل (المريض)، ويكون المخرج فى موقف المسئول عن تحديد إطار المشهد، واقتراح توظيف المساعدين، والتأكد من وجود بعض الجماليات: توجيه وقيادة العمل، وتوفير البيئة الآمنة لكل المجموعة.

أما المعالج الدرامى، فلا يكون فى مركز الفعل، وإن كان مسئولاً عن كل أحداثه، ويعمل على جانب من مساحة الأداء، ومثاليا، فإن المجموعة هى التى تقرر بناء الموقف وشكل الأداء وتطوره من خلال ارتجالها الخاص، وأفكارها التى تساعد على تدفق العمل، سواء عملت فى شكل فردى أو جماعى. أما المعالج فدوره توفير البيئة الآمنة، والحفاظ على الحدود اللازمة للعمل، والمشاركة بأى دور يشعر بأنه أقل تدخلاً فى الحدث، وكلما زاد فعل وأداء المجموعة، تقل مشاركته فى الأدوار.

رابعًا: عناصر المسرح Theatre elements

اعتمد توظيف المسرح على (الأرسطى)، كهدف من التقنيات المسرحية، التى تساعد على السواء العقلى والنفسى كما سبق الإشارة، لكن هل أصبح التطهير هو شغل المسرحيين الآن، باعتباره الهدف الوحيد الذى يمكن الركون إليه للمساعدة فى تحقيق الوظيفة العلاجية للمسرح؟ بالطبع كما أصاب المسرح كثير من التطور فى تقنياته وأشكاله وأساليبه، تطورت التفسيرات والدراسات التى تسعى لإيجاد أساليب علاجية مسرحية جديدة.

ومن أهم هذه الدراسات ما جاء فى النظريات التالية:

١- نظرية بيتربروك:

وهى النظرية التى تتحدث عن كيفية مساعدة الممثل على استخدام المفارقة (أو التناقض) داخل شخصيته، وهو ما أشار إليه "بروك" بالأبيض والأسود، لبناء شخصية الدور المسرحى أثناء التدريبات.

٢- نظرية ستانسلافسكى

وهى النظرية التى تدعو إلى الاندماج التام أثناء التدريبات، من خلال اكتشاف الدوافع النفسية للشخصيات المسرحية من خلال سياق السرد.

٣- نظرية التغريب Alienation:

للمسرحى الألمانى "بريخت"، والتى تدور حول أهمية المساحة الجمالية أو الدرامية "Dramatic distance" التى تساعد الممثل على الفصل بين الواقع والخيال، وتشير أيضًا إلى أهمية الأقنعة، والتوحد، والتى تتطابق مع أهداف العلاج، وأن الممثل الذى يحافظ على المسافة بين الدور الحقيقى له والدور المسرحى، عليه أن يساعد المشاهد أيضًا على إدراك أنه يشاهد أناسا حقيقيين يمثلون أمامه مسرحية.

٤- مسرح الاضطهاد Oppressed, Boal

وهو الذى يعتمد على تذكير الجميع دومًا، بأننا ممثلون ومشاهدون فى نفس اللحظة، ويلاحظ المشاهد منا الذى يقف فى دور الملاحظ، يلاحظ أن هناك اضطهادًا على الجميع، ولا يملكون أية قوة فى أن يمنعوا تعرضهم.

وقد ساعدت هذه النظريات من خلال استخدامها تقنيات وعناصر فن المسرح والتدريب، ساعدت الممثلين فى اكتشاف أنفسهم من خلال الشخصيات التى يؤدونها، فكل دور عبارة عن قناع يمكن اكتشاف أبعاده، وبالتالى حتى يحافظ الممثل على المسافة المطلوبة بينه وبين شخصية القناع، لابد أن يمتلك ذاتًا مرنة ومتفتحة وقابلة للتغير.

كما أكدت هذه النظريات أيضًا على أهمية التفاعل الجماعى فى اكتشاف طبقات هوية الشخص، ذلك، أن فهمنا لأنفسنا يأتى من خلال تعاملنا مع الآخرين. ولما كان المسرح أو العلاج النفسى عبارة عن طرح لمواقف اجتماعية، فبالتالى تكون هذه المواقف بمثابة المرآة التى تعكس الواقع مصحوبًا بالخيال. فى إطار اجتماعى يساعد

على حل المشكلات. وبالتالى، تساعد على مزيد من الفهم والاكتشاف للسلوك والأدوار المختلفة.

من جهة أخرى، تعتبر الدراما هنا وبهذا المعنى مجازًا مناسبًا للعلاج الجماعى، ويتم ذلك من خلال المشاركة التى تحدث بين المؤدين والمشاهدين، وعن طريق الفهم الجماعى هنا، لدوافع مشاعر العدوان والعنف تجاه الذات والآخرين، التى يمكن للجماعة أن تكتشف أبعادها، وبالتالى تسعى لإيجاد وسيلة أو سبيل لخفضها، كما تساعد هذه المشاركة على اكتشاف وخفض الضغوط الاجتماعية، والتحكم فيها وتقبلها أو رفضها، ذلك أن مشاركة المجموعة تشكل قوة يمكنها التعاون من أجل الفهم والتغير، فقط تحتاج إلى توجيه عاطفى وانفعالى يتم من خلال هذه المشاركة والتوحد.

ويمكن تلخيص جوهر ما يتم فى هذه العملية المسرحية، والتى تساعد المسرح اليوم على تحقيق أهدافه العلاجية "فى اختلاف المسرح عن سائر فنون الرؤيا، باعتباره وسيطًا يتم التعبير فيه بشكل مباشر، حيث يواجه الأفراد بعضهم البعض فى مكان محدد، ووقت معلوم، واتحاد كل من الممثلين والمؤدين فى خبرة متبادلة بينهم، يؤدى فيها الممثلون أدوارهم المختلفة من خلال السرد الدرامى، ويتقبل الجمهور من خلال إرجائهم للشك فيما يشاهدون ما بالقصة من إيهام فى زمن متخيل، وبالتالى، تتم المشاركة الانفعالية فى الخبرة التى تؤدى إلى السواء النفسى والعقلى للطرفين".

عناصر المسرح والعلاج بالدراما

يعتمد العلاج بالدراما على معظم ما سبق الإشارة إليه من عناصر النموذج المسرحى، فيتم العلاج فى إطار مكانى (فراغ مكانى) محدد، وفترة زمنية محددة، وهدف عام محدد، وإن كان الجمهور ينفصل عن الممثلين فى المسرح، إلا أنهم فى مجموعة العلاج بالدراما يصبحون جميعًا مشاهدين Spectator كما يقول "Boal".

ولننظر إلى تجربة Steven mitchell فى العلاج بالدراما والتى اعتمد فيها على بعض النظريات المسرحية الحديثة حيث قال: "يعتمد مدخلى للعلاج أساسًا على نظريات المسرح وكل من الفلسفة الشرقية (الشرق الأقصى) وعلم النفس الحديث

فى الغرب. وأكثر التأثيرات جاء من نظريات "بيتر بروك" و"جروتوفسكى" فى مجال المسرح، وأعمال "ماسلو"، "وروجر"، "وكيلى" فى علم النفس الإنسانى Humanistic Psychology، وتعليمات Gunidjieff "كونفوشيوس" من فلسفات الشرق الأقصى".

وأخيرًا أعمال Rebillat (١٩٩٤) والذى قال: إن المسرح الإغريقى كان له دور علاجي، تمامًا كالمستشفى والمعبد، والملاعب، حيث كان يطلب من المريض أن يشاهد عرضًا مسرحيًا كجزء من العلاج[٤٤].

لقد تعلمنا من أعمال Rebillat أهمية المسرح كجزء من العلاج الذى يمنح الأمان، الذى يجعله يعمل على الجانب الغامض فى ذاته، من أجل سلامته، وبتقديم الأساطير والقصص للمريض، يتواصل المريض مع ما يقال عنه (الأسطورة الوحيدة) (MonoMyth) وهى نمط أشبه بالنمط الأولى الذى قال عنه "يونج"[٤٥].

أما تأثير "بروك" على العلاج بالدراما، من خلال نظريته عن المسرح والإبداع المسرحى، والذى يحدد له ثلاث مراحل هى:

١- التدريبات Repetation أو Rehearsal

والتى تساعد على إثراء الأداء، باعتباره قوة دافعة يصل الممثل من خلالها إلى مستوى شرطى، يولد لديه الحرية التامة، والتلقائية اللازمة للإبداع.

٢- التمثيل Representation

وهى نقطة انتهاء التدريب، والوصول إلى نقطة يتطلب عندها بدء الأداء التمثيلى، وتقديمه للمشاهدين باعتباره الصورة الحية لما تم التدريب عليه، والتى تدل على أن شيئا ما حدث فى الماضى (أو ذات مرة) ويتم عرضه الآن، بمعنى أن التمثيل هو عملية صنع الحاضر لشىء ماضٍ.

٣- الدعم Assistance

لا يحدث صنع الحاضر من خلال التمثيل فقط، بل لابد ومن الضرورى لإتمامه وجود الجمهور، ولكن أى جمهور؟ ثم يقول: هو الجمهور الإيجابى الذى يضفى الحياة على المشاهدة، والذى يقدم الدعم الحقيقى. والذى يساعد الممثل على أن

يحول ما يكتسبه من فهم واكتشاف أثناء التدريبات إلى حاضر على خشبة المسرح، وفى وجود المشاهد الإيجابى يكتسب ذلك الحاضر حياته على المسرح.

وقد أطلق "بروك" على المسرح الذى ينجح فى تفجير الرغبة فى الاستمرار فى مشاهدة المسرح، بالمسرح الضرورى (Necessary Theatre).

ولم يقتصر تطبيق نظرية "بروك" على العلاج بالدراما، بل على جلسات العلاج بالسيكودراما، والتى استشهد بها "بروك" كنموذج لنظريته حول المسرح، فقد استشهد "بروك" بإحدى جلسات العلاج بالسيكودراما فى أحد المستشفيات العقلية. حيث يعيش الناس فى عزلة تفصل بينهم الواحد عن الآخر، وعن الآخرين، وكانت جلسات السيكودراما، هى الحل الوحيد أمامهم للهروب من واقعهم، حتى ولو لفترات قصيرة، واكتسبوا خلالها الإحساس بقوة الحياة، داخل كل منهم، بينهم وبين بعضهم. (وكما يقول "بروك" ١٩٦٨) عندما غادروا الحجرة، لم يكونوا نفس الأفراد الذين دخلوها قبل الجلسة، ليمروا بتجربة، يتمنون أن يعودوا لها أكثر من مرة. لقد بدت جلسات العلاج لهم وكأنها واحات خضراء فى حياتهم.[٤٦] وهذا المثال يوضح ما يميز المسرح الحى والضرورى Living and Necessary والذى يتميز بجانبين هامين:

١ - الاحتواء Inclusion والمشاركة.

٢ - المحاولة الجادة من المشاهدين، للتعرف على تيار اللاشعور الذى يقود حياتهم.

أما تأثير "بريخت" على العلاج بالدراما فيتحدد فيما يعرف بالمسافة الجمالية أو الدرامية، والتى تساعد على اكتشاف الدافعية، الانفعال، والصراع، من خلال بناء الشخصية المسرحية، والتناقض أو المفارقة، التى تسمح للفرد من المشاهدين/ الممثلين أن يفحص القضية الشخصية الدرامية بحرية.

ففى جلسات العلاج بالدراما، يتم دعوة المريض للدخول من خلال الواقع الدرامى، إلى واقع غريب يمكنه فى النهاية من أن يغير ذاته، وإزاحة المشاعر القلقة، والاستبصار بالحقائق، فهى تسمح له بالنظر إلى كل تلك الأفكار والمشاعر، وهو على مسافة بعيدة عنها، وعندما يعود لواقع الحياة اليومية يعكس ما اكتشفه من استجابات تولدت لديه خلال اندماجه فى الدراما، على الواقع.

وهنا يقوم المريض بتغيير وتحويل مفاهيمه وانفعالاته، بالشكل الذى يغير حياته وبيئته إلى الأفضل.

والمسافة الجمالية عند "بريخت" تتحقق من خلال إدراك الممثل أن يظل ممثلاً، منفصلا عن الدور الذى يؤديه داخل العرض المسرحى، وذلك على النقيض من نظرية "ستانسلافسكى"، التى تعتمد على المخزون من انفعالات داخل ذاكرة الممثل، الذى يحفر بداخلها بعمق ليخرج ما يعرفه عن الشخصية ويساعده فى أدائها، كما لو كانت حقيقة، وبالتالى لابد أن يؤديها بأمانة تامة، وكأنه جزء من المشهد المسرحى، وهذا يعكس ما يحرص عليه "بريخت" من سعى الممثل إلى إيقاظ وعى المشاهد دوما بأنه ممثل يلعب جزءًا من الشخصية، والعلاج بالدراما مثل المسرح، يأخذ مكانا بين زمنين: الزمن الواقعى، والزمن الدرامى، وبين مكانين: مكان واقعى، وفراغ مسرحى.

❖ أما تأثير "جروتوفسكى" فيظهر فيما يعرف (بالباراتياترو) Para theatre ويقصد به البحث عن تقنيات جديدة توظف فى العرض المسرحى، تزيد من الرابطة بين الممثل والمتلقى، وتعمل على اختيار المسافة Barrier بينهما، وتحول المتلقى من مشاهد سالب إلى مشاهد إيجابى، لما يدور على خشبة المسرح.

ويتم ذلك عند "جروتوفسكى"، من خلال تدريبات أو تهيئة للمشاهدين، يحاول من خلالها تجاوز الفروق الثقافية بين المشاهدين والعرض، والتى قد تساعد على خلق العزلة أو السلبية فى التلقى. ويتم ذلك من خلال إيجاد أشكال جديدة للعرض المسرحى غير تقليدية، وإيجاد مساحات فى العرض يشارك فيها الجمهور، بالجسد والصوت أو مساحات من الانفعال الذى أطلق عليه "جروتوفسكى" بالارتجال العضوى organic improvisation والذى يعتبر دعامة الباراتياترو. والذى يعتمد على مشاركة الجميع فى تجربة العرض المسرحى وبنفس الأهمية.

وبالتالى، فإن نموذج المسرح فى العلاج بالدراما، يعتمد على عقد اتفاق خاص مع الجماعة، للعمل من خلال نص، ومسافة جمالية أو درامية، وأن يكتشف أفراد الجماعة دوافعهم ومشاعرهم الشخصية، من خلال الشخصيات الدرامية، اعتمادًا على نظريات "Boal" "وبريخت"، و"ستانسلافسكى"، و"بروك".

المسرح والسيكودراما

قال "مورينو": "إن العمل المسرحى يقترن دومًا بالعلاج كما قال "أرسطو"، عند حديثه عن التطهير"، وتتبع Jones (١٩٩٦) أحدث تطورات العلاقة بين المسرح والعلاج، ومنها ما قاله "أرتو" (Artaud ١٩٧٧) عندما تساءل عن قدرة المسرح على تحديد الشخصية، وحل الصراعات ويصل فى النهاية إلى أن هدف المسرح الحقيقى هو التعبير بموضوعية عن (الحقيقة الغامضة) وإن اعتبرنا أن هذه الحقيقة الغامضة أو السرية، هى العالم الداخلى للمريض، ونكون قد وصلنا للقيمة العلاجية للمسرح، لكل من الممثل والمشاهد، حين يكتشفان هذا العالم ويدركان القضايا الذاتية بشكل موضوعى.

وهذا ما تحاول السيكودراما تحقيقه، حيث يتم العلاج السيكودرامى فى إطار مسرحى. وإن كانت السيكودراما تتيح جانبًا من المرونة، فهناك إمكانية لاستخدام الصوت والرقص والموسيقى والحركة والغناء حتى استخدام النص.

ويمكن للمعالج السيكودرامى اختيار التقنية اللازمة، تبعا لعدد من المعايير منها:

١ - احتياجات وقدرات وحدود مجموعة المرضى.

٢ - اهتمامات ومستوى تدريب المعالج.

٣ - حدود المساحة المتاحة.

٤ - فلسفة ومدى فهم المؤسسة التى يعمل بها المعالج.

وتدريب المعالج هو الذى سيحدد فى النهاية، الأسلوب الذى سيعمل به خلال جلسات العلاج.

خامسًا: الطقس: Ritual

يحمل الطقس أيا كان، وأيا كانت مناسبته، جذور الدراما والمسرح، لذلك ينظر الكثيرون إلى الطقس، باعتباره أحد وسائل التواصل غير اللفظى، فمن خلال الحركة والعناصر الطقسية، يمكن للطقس أن يقول ما لا يمكن أن نصرح به، أو نقوله بأى أسلوب آخر. ويتم التواصل فى الطقس من خلال بنائه الدرامى أو بناء الفعل الطقسى، ذى البداية والوسط والنهاية، والذى يهتم بالمشاركة فى الخبرة أكثر من

تفسيرها، وهذه العناصر البنائية الثلاثة، تساهم فى بناء أية خبرة درامية، خاصة فى مواقف العلاج بالدراما أو السيكودراما.

ففى العلاج بالدراما والسيكودراما نجد البداية الطقسية تعادل التهيئة Warming up والتى تهدف فى العلاج بالدراما، إلى خلق مجموعة متماسكة قادرة على التعبير، وتهدف فى السيكودراما إلى التعرف على البطل فى الموقف. أما الوسط فهو يوازى مرحلة الفعل (الموقف) فى السيكودراما، ومرحلة التطور للمشهد فى العلاج بالدراما، والنهاية توازى تحقيق هدف كل منهما. وإن كان الطقس يعتمد فى ممارسته على الأداء الجماعى والمشاركة، فالعلاج بالدراما والسيكودراما أيضًا يعتمد على المشاركة التى تتشابه مع التلاحم والاقتراب (Closure) والتى قد تكون طقسا جماعيًا أو فترة زمنية لظهور الانعكاسات.

"وتساعد المشاركة فى الممارسة الطقسية على خلق المسافات الدرامية بين المشاركين، والقلق الانفعالى العام الذى يشعرون به. لذلك، نجد هنا ثلاثة عناصر جوهرية ترتبط بالمشاركة فى الطقس:

- علاج القلق الانفعالى بالمشاركة.
- وسيلة لخلق المسافات بين المؤدين، والقلق الانفعالى العام الذى يتم التعبير عنه من خلال الأداء الطقسى.
- تفريغ القلق وإزاحة التوتر.

وهى عناصر مشتركة فى العلاج بالدراما والسيكودراما"(٤٧).

ويصف "Jaynes" (١٩٩٠) الطقوس باعتبارها (مجازات) أو استعارات سلوكية Behavioural metapher ترتبط بالتواصل والمعتقدات التى تلقى قبولاً ثقافيًا بين أفراد الجماعة، وحتى إن كان الاعتقاد فى الطقوس غامضا بعض الشىء، إلا أنه بالنسبة للعلاج بالدراما والسيكودراما، يرتبط بوجود الإيمان "Faith" الواضح بالمنهج المستخدم، فالمعالج والمريض اللذان يشتركان فى جلسة دون امتلاك الإيمان القوى بما يفعلانه، كأنهما يشاركان فى تجربة بلا معنى.

ويوضح "بروك" نموذجًا للخبرة الطقسية، واكتسابها من خلال ما كتبه عن احتفال "ستارتفورد" بمناسبة العيد الأربعمائة لميلاد "شكسبير"، والذى وصفه بأنه احتفال منظم ومقدس تمامًا.

فالجميع يلتقون لتحية "شكسبير"، وفى لحظة واحدة يصبحون جميعا على وعى عام بالفعل الذى جاءوا من أجله، كما لو كانوا يركزون جميعًا على شىء واحد، وفى لحظة تالية من الزمن، يتعمق الصمت، ويلمسون كافة المعانى المرتبطة بالمناسبة، وعندئذ تصبح المشاركة خبرة طقسية، فالخبرة هنا جاءت من المشاركة والإيمان والاعتقاد فى المناسبة، وقدرتها على تعميق نفس الانفعال والمعانى لدى الجميع.

الشرط الكافى إذن للمشاركة فى خبرة عميقة، والاستجابة لاحتياج عميق، هو الظرف الكافى لخلق خبرة طقسية.

أما عن الاحتياجات التى يمكن أن تولد خبرة طقسية تدعو للمشاركة فى زمننا المعاصر، ومجتمعاتنا المعاصرة، هى تلك الطقوس التى تتضمن تفسير القلق والخوف والشك الذى يصيب الإنسان المعاصر، وكما يعرضه ما يعرف بمسرح الشك (Theatre of doubt).

ذلك أن الشك والقلق والخوف هى التيارات الانفعالية التى تتحكم فى حياة الإنسان المعاصر. لذلك، فإن مثل هذا النوع من المسرح، والمسرحيات السوداء التى كتبها "بيكيت" Beckett وتلك التى تواجه مباشرة القلق والخوف، هى التى يجب أن توظف من أجل الوصول إلى استجابة أكبر للتفاؤل فى حياتنا.

وهنا يمكن النظر لهذه الأنواع من المسارح باعتبارها مسارح طقسية، تتيح الفرصة الكاملة للمشاركة، خاصة المشاركة فى الشعور بالألم، وتسبر أعمق الأغوار النفسية، لتحقيق مستويات علاجية متميزة، ذلك أن المسرح المعاصر لا يلعب دور الذاكرة التى ترجع بالأشياء إلى أصولها، وتتم منه المكاشفة، لكنه يحاول الوصول إلى مستوى تبدأ منه الأشياء فى الظهور كأشياء جديدة على الإنسان.

هذا بالنسبة للطقس والمسرح وعنصر المشاركة، الذى يعتمد عليها فى كل من العلاج بالدراما والسيكودراما، وفى وجود المعالج الذى يلعب دور الساحر أو الكاهن فى الطقس.

لذلك، يمكن النظر إلى السيكودراما من هذه الزاوية، باعتبارها جسرًا بين الكهانة والعلاج النفسى، وأن أعمال وحياة "مورينو" تتضمن احتشادًا من السحر، والعلم، والعقيدة.

أما فى العلاج بالدراما فقد وصفت Jenning (١٩٩٢) نموذج الكهانة فى العلاج بالدراما، باعتباره ذلك النموذج الذى يتضمن الحركة بين واقعي:ن (الدراما – والحياة اليومية) والذى يتم من خلال الفعل الطقسى، لذلك لا يستغرب القول بأن جذور كل من السيكودراما والعلاج بالدراما مثل المسرح، يمكن تتبعها فى الأداء الطقسى وممارسات الكهانة (الشامينزم).

الخلاصة:

نخلص مما سبق، أن فن المسرح لعب دورًا هامًا منذ نشأته، فى تعديل السلوك وخفض التوتر والقلق لدى مشاهديه، من خلال ما قال عنه "أرسطو": التطهير.

ومع تطور المجتمعات المعاصرة، وتطور علوم المسرح وعلم النفس، ظهرت العديد من المدارس العلاجية التى اتخذت من التطهير الأرسطى منطلقًا لها، لعلاج كثير من المآزم النفسية والاجتماعية التى تصيب الأفراد والجماعات.

ولم تكتف هذه المدارس بالتطهير وحده، بل تجاوزته فى استخدام عدد من تقنيات المسرح فى أساليبها، وتعمقت فى جذوره الممتدة للطقوس الدينية والدنيوية التى نشأ منها المسرح، وكان لها دور هام فى العلاج النفسى للجماعات، خاصة بالنسبة لمن يؤدونها، كما ظهر من خلالها ما يعرف اليوم بالمعالج النفسى فى صورة الكاهن (أو الشامان).

ومن أهم هذه المدارس مدرستا: السيكودراما والعلاج بالدراما، واللتان شاركتا المسرح فى توظيف عدد من التقنيات المسرحية منها:

١ - التطهير.

٢ - المجاز.

٣ - لعب الأدوار.

٤ - وجود مساحة للأداء، والمسافة الدرامية.

٥ - المشاركة الطقسية فى الأداء.

وقد أوضحنا فيما سبق، كيف تضافرت هذه العناصر، اتفقت أو اختلفت فى توظيفها، لتحقيق أهداف هذه المدارس العلاجية وفى تعديل السلوك.

واقع المسرح، وتعديل السلوك فى مصر

بعد أن تعرفنا على أحدث أساليب توظيف تقنيات الدراما والمسرح، فى مجال العلاج النفسى وتعديل السلوك فى العالم الغربى – إنجلترا نموذجًا – سنحاول التعرف الآن على ما يتم فى مصر والعالم العربى.

من خلال استقراء الممارسات والمحاولات التى تتم فى مصر كنموذج لما يتم فى العالم العربى داخل المؤسسات التعليمية، بقصد العلاج النفسى أو تعديل السلوك، يمكن الخروج بعدد من الملاحظات العامة وهى:

الملاحظة الأولى:

تشير إلى أن معظم الممارسات التى تمت فى مصر فى هذا المجال، ارتبطت ومازالت ترتبط بالدراسات الأكاديمية، التى تحاول التأكيد على دور المسرح وتقنياته وأشكاله فى تعديل السلوك، مع التوصية غالبًا بضرورة تعميم ما توصلت إليه هذه الدراسات، فى برامج المؤسسات التعليمية، سواء للأسوياء أو ذوى الاحتياجات الخاصة من التلاميذ، إلا أنها مازالت مجرد توصيات لا ترى النور، أو يرجع إليها، إلا فى دراسة أكاديمية لاحقة، يستفاد منها كدراسة سابقة.

الملاحظة الثانية:

تنحصر الأساليب التى تم استخدامها أو مازالت تستخدم فى توظيف الدراما الإبداعية Creative drama خاصة جانب لعب الأدوار منها Role Play والسيكودراما Psychodrama أما ما يرتبط بالعلاج بالدراما Drama Therapy فلم تجد لها مكانًا فى الدراسات الأكاديمية أو الممارسات الإكلينكية حتى الآن، وإن كان المؤلف هنا قد قام ومنذ ثلاث سنوات بمحاولات للتعريف بالعلاج بالدراما للعاملين فى مجال الإرشاد النفسى أو الصحة النفسية، بوصفه عضوًا فى الجمعية البريطانية للمعالجين بالدراما، لكنها محاولات لم تجد لها صدى حتى الآن، رغم ما كتب عنها ونشر فى الدوريات أو المؤتمرات.

الملاحظة الثالثة:

إن معظم الدراسات الأكاديمية التى تمت فى هذا المجال، اقتصرت على علاج ظاهرة العدوان، وما يرتبط بها من مظاهر عنف، سواء بين تلاميذ المرحلة الابتدائية أو الإعدادية، وبعض الأطفال الصم، وضعاف السمع أو اللقطاء. وكأن العدوان هو الظاهرة الأخطر والأهم، فى نظر الدارسين.

ويرجع الأمر فى رأيى، أولاً لسهولة ملاحظة مظاهر العنف، وبالتالى سهولة دراسته، بعكس كثير من الاضطرابات النفسية والسلوكية التى قد تحتاج إلى فريق عمل يسعى لاكتشافها وتشخيصها، فى سبيل وضع خطة لعلاجها، وهذا الأمر غير موجود فى مدارسنا، أو بين الدارسين، وبالتالى، لا نجد دراسات تتناول الأطفال الخجولين، أو علاج الاضطرابات التى قد تنشأ عن إساءة استخدام الأطفال، أو غيرها من الاضطرابات النفسية والسلوكية التى يتعرض لها التلاميذ فى المؤسسات التعليمية أو فى أسرهم.

يؤكد هذه الملاحظات الثلاث، الدراسات الأكاديمية التى سنحاول التعرض لها هنا كنماذج لرصد واقع ممارسة المسرح فى مجال تعديل السلوك، فى المؤسسات التعليمية فى مصر.

نماذج لدراسات مصرية حول تعديل السلوك

١- مسرح العرائس وتعديل السلوك

تشير الدراسات إلى أن دراسة "هانم الشربينى" ١٩٨٧ تعتبر من أقدم الدراسات فى هذا المجال، وجاءت بعنوان: "استخدام مسرح العرائس لتعديل بعض أشكال السلوك المشكل لدى أطفال الروضة".

هدفت هذه الدراسة إلى تقديم برنامج متكامل، يشتمل على مجموعة من المسرحيات الخاصة بمسرح العرائس، والتى يمكن استخدامها مع أطفال ما قبل المدرسة فى تعديل سلوكهم العدوانى والاعتمادى، إذا ما ثبتت فاعلية هذا البرنامج.

وتكونت العينة من (٣٩٧) طفلاً وطفلة بدار حضانة السلام الإسلامية بمدينة المنصورة، والذين تتراوح أعمارهم ما بين (٤ - ٦) سنوات، واختارت منهم الباحثة (٤) عينات فرعية تمثل أعلى ٢٧٪ من الدرجات على مقياس السلوك العدوانى، ومقياس السلوك الاعتمادى لدى كل من الجنسين. وقد طبقت هذه الدراسة فى الفترة من شهر فبراير ١٩٨٧ إلى شهر إبريل ١٩٨٧. أى أن برنامج تعديل السلوك استمر مدة شهرين.

وطبق على العينة الأدوات التالية:

- مقياس السلوك العدوانى للأطفال إعداد الباحثة.
- مقياس السلوك الاعتمادى للأطفال إعداد الباحثة.

- الأدوات الخاصة بتعديل السلوك، وتنقسم إلى:

أ - المسرحيات الخاصة بتعديل السلوك. إعداد المؤلف لمسرحيات الأطفال.

ب - العرائس القفازية التى تمثل شخصيات المسرحيات: إعداد الباحثة.

وقد توصلت الدراسة فى نتائجها إلى أن التعرض للمشاهدة، ووجود نموذج معين يحتذى به الطفل من أبطال المسرحيات التى قدمت عن طريق مسرح العرائس، أدى إلى خفض السلوك العدوانى والاعتمادى لديهم. وقد اتضح هذا من نتائج الدراسة التى أظهرت مدى فاعلية البرنامج المقدم لتعديل السلوك المشكل لأطفال الروضة.

تشير هذه الدراسة إلى الأثر الفعال لمسرح العرائس، وهو أحد أنشطة المسرح المدرسى، فى خفض السلوك العدوانى والاعتمادى عند الأطفال، مما يعنى أن الدراما عمومًا تؤثر بالإيجاب على سلوك الأطفال، إذا أحسن تقديمها والتعامل معها بوعى، ومراعاة النماذج المقدمة فى هذه الأعمال، فضلاً عن استخدام الدراما التلقائية تحت إشراف واعٍ يقدم أفضل الوسائل المؤثرة والمحبوبة للطفل.

٢- الدراما الإبداعية، وتعديل السلوك

وإن كانت الدراسة السابقة قد لجأت إلى توظيف مسرح العرائس، كواحد من أشكال المسرح المستخدم مع صغار الأطفال، واعتمادًا على طرح خبرات ونماذج من الحياة يتفاعل معها الطفل ويتوحد، وبالتالى يسعى إلى تعديل سلوكه.

نجد أن دراسة "عبير عبد الحليم عبد البارى" قد استفادت بتقنية الدراما الإبداعية لخفض العدوان لدى الأطفال الملتحقين برياض الأطفال ٢٠٠١، ويعتبر استخدام الدراما الإبداعية كوسيط علاجى، من الاستخدامات الرائدة فى هذا المجال، تبعًا لتقنية الدراما الإبداعية المستخدمة، والتى تختلف عن أساليب اللعب الجماعى، الذى استخدمته "فاطمة محمود" (١٩٩٣) فى رسالتها حول: تأثير برنامج اللعب الجماعى، والمتضمن للدراما التلقائية فى خفض السلوك العدوانى لدى أطفال ما قبل المدرسة، هذا البرنامج الذى اشتمل على ألوان من الدراما (الأفعال الأدائية) كالسرد القصصى ومسرح العرائس، والتعليم السينمائى، والتليفزيون التعليمى، والتمثيل التلقائى.

وقد لجأت الباحثة فى دراستها إلى الدراما الإبداعية لعدد من الخصائص التى تميز الدراما الإبداعية، كنشاط يمكن استخدامه مع صغار الأطفال، حيث تعتبر الدراما الإبداعية وسيطًا هامًا للتواصل الذى يعتمد على قدرة الطفل على التعبير عن ذاته، من خلال الحركة والارتجال، ولعب الأدوار أثناء تواصله مع الآخرين فى الأنشطة الدرامية، مما يساعده على فهم ذاته.

فمن خلال الدراما الإبداعية، يكون أمام الطفل الفرصة لتنمية الثقة بنفسه، واستخدام قدراته الإبداعية من خلال مناخ الحرية الذى يتحقق له فى علاقاته مع الآخرين، أثناء اللعب الدرامى.

وقد أشارت دراسة "عفاف عويس" ١٩٨٠ إلى أن الدراما الإبداعية تعمل على تنمية القدرات الإبداعية للأطفال.

والدراما الإبداعية وسيلة فنية يمكن استخدامها لفهم النفس فى علاقتها بالآخرين، ولا يمكن إدراك إمكانية هذا النوع من التعلم إذا لم يتح للأطفال الفرصة

للعمل فى الدراما الإبداعية. وأوضحت دراسة Hedahl-Gorden1980 التأثير الإيجابى للدراما الإبداعية على مفهوم الذات.

وتحدد الباحثة مشكلة بحثها وفروضها فى

يعتبر السلوك العدوانى لدى الأطفال من أهم المشكلات التى تواجه المربين والآباء، كما أظهرت بعض الدراسات مثلما فى دراسة "أحمد محمد حسن" (١٩٩٤) التى أوضحت العلاقة بين قابلية التعاطف والسلوك العدوانى لدى أطفال ما قبل المدرسة. ومرحلة رياض الأطفال هى المرحلة التى يتم فيها بناء الفرد، ويظهر فى هذه المرحلة هذا السلوك بين بعض الأطفال فى حجرة النشاط، مما يؤدى إلى حدوث العديد من المشكلات التى تعوق العملية التعليمية داخل قاعة النشاط.

وللعدوان صور وأشكال متعددة من أهمها :

١ - العدوان اللفظى. ٢ - العدوان المادى. ٣ - العدوان الرمزى.

وفى محاولة للتعرف على أسباب هذه المشكلة بقصد خفض مشاعر العدوان عند هؤلاء الأطفال، وجدت الباحثة العديد من الدراسات التى تناولت سبل خفض العدوان، ومنها على سبيل المثال: دراسة "هانم الشربينى" (١٩٨٧) التى استخدمت مسرح العرائس لتعديل بعض أشكال السلوك المشكل لدى أطفال الروضة، ودراسة (عزة عبد الجواد) (١٩٩٠) التى استخدمت السيكودراما فى علاج بعض المشكلات النفسية لأطفال ما قبل المدرسة. ودراسة "خالد أبو الفتوح" (١٩٩٩) حيث استخدم السيكودراما فى تخفيض العدوانية لدى الأطفال اللقطاء مجهولى النسب، لسن ما قبل المدرسة.

ومن هنا بدأت الباحثة فى دراسة إمكانية خفض العدوان لدى الأطفال فى المرحلة العمرية من ٤ - ٦ سنوات من خلال أنشطة الدراما الإبداعية، بوصفها واحدة من الأنشطة التى تعتمد على الحركة الفيزيقية، ومن خلال ما يعرف بلعب الأدوار التى تخفض من حدة العدوان لدى هؤلاء الأطفال، ومن هنا نبعت مشكلة البحث.

مما سبق يتبلور السؤال العام للبحث:

إلى أى مدى يمكن إسهام برنامج للدراما الإبداعية فى خفض العدوان لدى بعض الأطفال الملحقين برياض الأطفال؟

ومن هذا التساؤل تنبع التساؤلات الآتية:

١ - هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية، بين القياس القبلى والبعدى للعدوان اللفظى لدى أطفال المجموعة التجريبية؟

٢ - هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية، بين القياس القبلى والبعدى للعدوان المادى لدى أطفال المجموعة التجريبية؟

وقد قامت الباحثة بتطبيق برنامج للدراما الإبداعية متضمنًا عددًا من الأنشطة التى تساعد الأطفال على التعبير عن أنفسهم، والمشاركة الجماعية من خلال أنشطة الحركة والارتجال ولعب الدور. وقد قامت فلسفة البرنامج على أساس أشكال السلوك العدوانى لدى الأطفال، وكانت العينة الأساسية تتكون من ١٥ طفلاً بنين، وهم الأطفال الملحقون برياض الأطفال (بمدرسة صقر قريش التجريبية للغات)، بواقع جلسة يوميًا لمدة ٢٢ يومًا من الأطفال العدوانيين.

وكانت خطوات تطبيق البحث كالآتى:

- اختارت الباحثة ٤ من المعلمات لتدريبهن على القيام بملاحظة الأطفال، لتحديد من منهم أكثر عدوانية، بعد تعريفهن باستمارة السلوك العدوانى، وكيفية تسجيل الملاحظات.
- تم ملاحظة المعلمات للأطفال فى ٤ فصول لرياض الأطفال لمدة ٣ شهور.
- قامت المعلمات بتطبيق استمارة ملاحظة السلوك العدوانى، وذلك بوضع علامة (√) أمام العبارة التى يقوم بها الطفل، وذلك فى مكان الدرجة المخصصة لها، حيث إن الدرجات: (دائمًا – أحيانًا – أبدًا).
- تم اختيار أطفال العينة على أساس حصولهم على ٥٠٪ المحددة لأعلى درجة لاستمارة السلوك العدوانى، حيث كان مجموع الدرجات (٧٨) درجة، وكان عدد الأطفال (١٥) طفلاً من الذكور ن= (١٥).

- تم تطبيق اختبار رسم الرجل على العينة، للتأكد من خلو العينة من أى مشكلات ترتبط بالذكاء المنخفض للأطفال.

- تم تجميع الأطفال نصف ساعة يوميًا لمدة (٢٢) يومًا لتطبيق برنامج الدراما الإبداعية.

تم القياس البعدى لاستمارة ملاحظة السلوك العدوانى بعد تطبيق البرنامج.

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

إن نجاح برنامج الدراما الإبداعية فى تحقيق أهدافه، يرجع إلى بعض العوامل، ومن أهم هذه العوامل هو طبيعة الأنشطة المقدمة فى الدراما الإبداعية وهى: (الحركة – الارتجال – الأداء الصامت – لعب الأدوار)، حيث إن هذه الأنشطة من الأنشطة المحببة للطفل فى هذه المرحلة العمودية، والتى تنبثق من النمو الطبيعى لطفل الروضة، بالإضافة إلى ذلك عدد جلسات البرنامج وهى ٢٢ جلسة، هى فترة مناسبة لتدريب الأطفال على عناصر الدراما الإبداعية: (الحركة – الارتجال – لعب الأدوار)، وهى أيضًا فترة مناسبة للمشاركة الجماعية بين أفراد المجموعة التجريبية، مما أتاح لهم الفرصة للتعاون معًا فى ممارسة الأنشطة.

كذلك احتوت كل جلسة من جلسات البرنامج على المناقشة التى أتاحت للأطفال، التعبير عن أنفسهم ومعرفة آراء الآخرين.

وأيضًا كان لتدريبات الحركة دورها فى توظيف النشاط الذاتى التلقائى للأطفال حيث تم تنظيم هذا النشاط فى صورة تدريبات حركية.

واحتوت جلسات البرنامج على جلسات للتركيز والثقة والاسترخاء. وبدون مهارات التركيز لا يستطيع الطفل التخيل والتفاعل والتحكم فى أفعاله مع الآخرين، حيث إن الدراما الإبداعية يحتاج فيها الطفل إلى الاعتماد على نفسه، والثقة بصورته ودوافعه الخاصة والسماح لنفسه فى اتخاذ القرارات الشخصية للتفاعل واستكشاف المفاهيم مع الآخرين، ويتم اكتساب ثقة الفرد والجماعة عمومًا من خلال إشباع خبرات ممتعة، فى فترة من الزمن يكتسب منها كل فرد الثقة والاحترام للذات وللآخرين مع أفعال الآخرين، ويساعد الاسترخاء فى هذه العملية.

والجلسات التى تم تقسيم الأطفال فيها إلى: ممثلين ومشاهدين، أتاحت الفرصة للأطفال لنقد السلوكيات التى توضح العدوان، وذلك من خلال تبادل الأدوار والمناقشة فى نهاية كل جلسة.

وقد اتفقت نتائج الدراسة مع نتائج دراسة كل من "خالد أبو الفتوح" ١٩٩٩ و"عزة عبد الجواد" ١٩٩٠، حيث أكد كل منهما على أهمية لعب الدور فى خفض العدوان لدى أطفال ما قبل المدرسة، كما اتفقت نتائج الدراسة مع نتائج دراسة .Mccdelan D على أن أطفال ما قبل المدرسة يفضلون نفس العمر، أو الأطفال الأكبر عمرًا لمعظم الأنشطة، بغض النظر عن الوظيفة الاجتماعية للنشاط. حيث اتضح من خلال تفاعل الأطفال فى سن ٥ سنوات، مع الأطفال فى سن ٦ سنوات اندماج الجماعة بغض النظر عن العمر.

كما اتفقت مع نتائج دراسة Widdws التى أوضحت أهمية استخدام برنامج للدراما فى تغيير بعض السلوكيات المشكلة لدى الأطفال.

أى أن نتائج هذه الدراسة تلقى النظر على أهمية ممارسة الدراما الإبداعية داخل فصول رياض الأطفال، مع تقديم البرامج المناسبة لهذه المرحلة العمرية، وتقديم التدريبات اللازمة لمعلمات رياض الأطفال لتطبيقها. وحول الدراما الإبداعية ودورها فى التنشئة السوية وتعديل السلوك، جاءت الدراسة التالية التى قام بها المؤلف حول عرض مسرحى احترافى، وظف الدراما الإبداعية، واعتمد على مشاركة الأطفال وهو عرض (هيا نلعب) (١٩٩٣) من تأليف وإخراج المؤلف، وقدمه المسرح القومى للطفل.

الدراما الإبداعية، والمسرح، وتنمية المهارات، وتعديل السلوك، على مسرحية الأطفال (هيا نلعب)

دراسة تطبيقية

أصبح من المسلم به الآن بين المهتمين بالتربية وتنشئة الأطفال، وبين علماء النفس، والمسرحيين، أهمية دور الدراما "كنشاط مدرسى يساعد فى تنمية عدد من المهارات لدى الأطفال. وقد بنيت هذه المسلمة على أساس أن ممارسة النشاط

الدرامى هو حاجة طبيعية لدى الأطفال، فالأطفال باختلافهم يحتاجون "إلى التعبير عن ذواتهم بشكل إبداعى"[٤٨]، ويتم ذلك من خلال النشاط الدرامى والذى يعتبر امتدادًا للعب الأطفال، المعروف باللعب الإيهامى أو الخيالى، والذى يستخدمه الأطفال لاكتشاف العالم، من خلال اندماجهم فى المحاكاة، وإبداعهم لأدوار متوهمة يؤدونها، وأماكن متوهمة يشخصونها، ومواقف يستجيبون لها[٤٩].

يتساوى فى هذا الأطفال باختلافهم. فالنشاط الدرامى لا يرتبط بمرحلة سنية معينة، بل يوظف فى كل مراحل الطفولة، وإن كان يختلف فى أسلوب توظيفه، والهدف منه فى كل مرحلة عن الأخرى. الأمر الذى حدى بممارسة النشاط الدرامى أن تخرج من حدود اللعب بالمنزل أو اللعب الحر داخل الفصل لصغار السن، إلى أن يصبح نشاطًا دراسيًا يشكل جانبًا هامًا فى البرنامج المدرسى، وإكساب الأطفال سلوكيات إيجابية، وعاملاً مساعدا لفهم كثير من القيم والمفاهيم المختلفة فى العديد من المناهج الدراسية، وإن كان هذا الجانب من الأنشطة لم يعمم بعد فى مدارسنا حتى الآن بشكل ملحوظ، وإن اقتصرت ممارسته على بعض الروضات، إلا أنه قد عرف فى العالم الغربى منذ فترة بعيدة، وبالتحديد بعد الحرب العالمية الأولى، وكان الدافع وراء استخدام الدراما فى التعليم، تغير مناخ التعليم كله فى أوروبا من جهة، وتطور علم النفس من جهة أخرى، حيث كان الاتجاه إلى تغيير سياسة التعليم بعد الحرب، لتكون معتمدة على النشاط والتجربة، بدلاً من الأسلوب التقليدى الذى يعتمد على تلقين المعلومات، وتخزين المعارف والحقائق، وكان الشعور آنذاك بأن علماء النفس محقون فيما قالوه بأن: مفتاح التعليم يجب أن يكون الخبرة وتنشيط القوى، واهتمامات الأطفال ذاتها.

من هنا، كان الاتجاه لتوظيف الدراما فى التعليم، وفى مجالات الأنشطة الترفيهية والتعليمية والتربوية الأساسية للأطفال، لما تملكه من إمكانيات تعليمية تساعد على نمو وتطور عدد من المهارات الأساسية للأطفال، سواء كان الطفل فى مرحلة النمو، أو كانت المهارة والقدرة فى حالة الصقل والإضافة والتطور، والمقصود بالمهارات هنا كما حددها Arrggis Schais ١٩٧٦: هى: "أبعاد من القدرة على السلوك بشكل مؤثر فى مواقف واحدة"[٥٠].

وتأتى أهمية هذا التعريف فى أنه يحدد ماهية المهارات، بأنها بعد من القدرة السلوكية، يتدرج من القدرة الخاملة حتى القدرة المؤثرة، وإن السلوك المؤثر قد يتضمن العديد من القدرات أو المهارات المقبولة اجتماعيًا. وهذا ما يجعل الناس تختلف فى مهاراتهم، ويجعل المهتمين بالتنشئة يعملون على تنمية هذه المهارات وتطويرها من البعد الخامل حتى البعد المؤثر، فكل منا يولد ولديه عدد من القدرات، تختلف فى أبعادها من فرد لآخر، ومن هنا، نكون جميعًا فى حاجة لتنمية وتطوير هذه القدرات. وهناك عدد من الأنشطة التى تعمل على تحقيق ذلك، سواء أكانت القدرة فى طور النمو، أو فى طور النضج، فهى تحتاج لتطور، أو فى طور الاختلاف فتحتاج لتعديل، وممارسة الأنشطة الدرامية هى إحدى هذه الأنشطة، والتى تعمل مع صغار السن سواء فى مرحلة الروضة من (٤ - ٦) أو فى بدايات الطفولة الصغرى (من ٦ - ٨) على نمو وتطور وتعديل قدراتهم ومهاراتهم، من خلال تعليمهم العديد من القيم والمفاهيم المرتبطة بالمجالات التالية:

اجتماعيًا: يتعلمون التعاون، وأداء الأدوار الاجتماعية والقيم الاجتماعية، وكيف يمكن أن يكون كل طفل جزءًا من الجماعة، وأن يتعامل مع أشخاص قد لا يتفق معهم (قبول الآخر).

معرفيًا: تعريف الطفل بمفاهيم جديدة، كالعمل واللعب، والنظام، الزمن، السفر، الانتقال.

انفعاليًا: يعرف ما هو المفهوم الإيجابى للذات، وكيف يعبر عن الانفعالات القوية بأساليب مقبولة، وكيفية معالجة الرغبات السلبية، وحل الصراع.

فيزيقيًا: كيف يتحكم فى المهارات الحركية: الجرى – الوثب – التسلق – ركوب الدراجات... الخيل.

إبداعيًا: يتعلم كيف يجدد من أفكاره، ويبحث عن حلول جديدة ومتعددة للمشاكل والمواقف الجديدة[٥١].

وعلى المستوى النفسى: تساعد الدراما الطفل على تنمية ثقته بنفسه وبقدراته اللغوية، من خلال استخدام اللغة فى المواقف الدرامية النشطة، "كما تساعد على تعميق فهم العلاقة بين الكلمة المكتوبة، ودلالتها، التى تعبر عن تجربة حقيقية يستفيد منها الطفل من خلال أداء الفعل والكلمة فى العملية الدرامية"(٥٢).

لهذا كله... ولأهمية الدراما كعامل مساعد على نمو الطفل: نموًا سويًا نفسيًا، واجتماعيًا، وعقليًا، ومعرفيًا، خاصة فى المراحل العمرية الأولى – ما قبل المدرسة (٤ - ٦)، والسنوات الأولى من الطفولة الصغرى (٦ - ٨) كانت هذه الدراسة ومشكلتها التى نوجزها فى:

مشكلة الدراسة

فى بلد كمصر، مازالت الدراما كنشاط مدرسى غير معروفة بشكل تام، ومازال مفهوم الدراما يرتبط بمفهوم المسرح المدرسى، ومازال أطفالنا لا يعرفون عن الدراما إلا ما يعرفونه عن المسرح، ولما كانت (الدراما الإبداعية) تختلف عن مسرح الطفل، فى: "أن الدراما تعتنى بخبرات المشاركة، لكن المسرح يتضمن ما يلاحظه الفرد، حيث يوجد التواصل بين المؤدين والمشاهدين حول ما يشاهدونه"(٥٣)، مع هذا الاختلاف الجوهرى، ألا يمكن إيجاد أسلوب يجمع ما بين المسرح كعامل جذب الأطفال، والدراما الإبداعية كنشاط فى أدائه الأطفال؟ أو بمعنى آخر: هل يمكن للمسرح أن يساعد من خلال إتاحة الفرصة، لمشاركة الأطفال فى بعض أجزاء العرض، يساعد على نمو وتطور بعض المهارات والقدرات لدى الأطفال، وإكسابهم عددًا من المفاهيم؟

للإجابة على هذا التساؤل، كان لابد من إبداع نص مسرحى جديد، يجمع بين تقنيات المسرح البسيطة، ومساحات لنشاط الدراما الإبداعية، وكان نص: (هيا نلعب) والذى روعى "فيه ترك مساحات من الأداء لمشاركة الأطفال تحت إرشاد الممثلين، وتتحقق المشاركة على مستويين – يشكلان عنصرى ممارسة الدراما الإبداعية – وهما "الحركة الإبداعية، والتى تعتمد على قدرة الطفل على إبداع الحركة ولعب الأدوار والارتجال"(٥٤)، وقد تم توظيف النص فى عرض مسرحى من أجل الإجابة على تساؤلات الدراسة التالية:

تساؤلات الدراسة

ومن خلال العرض المسرحى لنص (هيا نلعب) كانت هناك مجموعة من التساؤلات التى نحاول الإجابة عنها وهى:

١ - هل يمكن الجمع بين الدراما الإبداعية والمسرح، فى عرض مسرحى يجمع ما بين عنصرى: الفرجة والمشاهدة؟

٢ - أى مثيرات العرض المسرحى أقدر على إثارة الإبداع الدرامى للأطفال، وتكون حافزًا لتنمية عدد من المهارات والقدرات؟

٣ - ما أهم المهارات والقدرات والمفاهيم التى يساعد العرض المسرحى/ الدرامى هنا على تفجيرها، وبالتالى تطورها؟

عينة الدراسة

وتنحصر عينة الدراسة فى الأطفال المترددين على (مكتبة خالد بن الوليد)، التابعة لجمعية الرعاية المتكاملة (بالكيت كات) من المرحلة العمرية، ما قبل المدرسة (من ٥ - ٦) والسنوات الأولى لمرحلة الطفولة الصغرى (٦ - ٨) سنوات.

منهج الدراسة

واعتمدت الدراسة على منهج الملاحظة التتابعية لفعل الأطفال أثناء مشاهدة العرض المسرحى/ الدرامى، واستجاباتهم لدعوة المشاركة فى الأجزاء المخصصة للعرض، وذلك خلال ثلاثة عروض متعاقبة على فترات، مع الحفاظ على ثبات العينة قدر الإمكان.

أهمية الدراسة

وتنحصر أهمية الدراسة فى جانبين:

الأول: البحث عن شكل فنى جديد، يمكن الاستفادة منه فى العملية التعليمية والتربوية للأطفال صغار السن، يجمع ما بين تقنيات المسرح فى أبسط أشكالها، والدراما الإبداعية بمثيراتها.

الثانى: التعرف على إمكانية المسرح والدراما، فى نمو وتطور عدد من المهارات والقدرات والقيم لدى الأطفال.

أهم مفاهيم الدراسة

الدراما الإبداعية:

والدراما الإبداعية كما عرفها Gross Cup ١٩٦٦، هى: "امتداد للعب الإيهامى للطفل بمساعدة الكبار، تخلق موضوعات فى حدود معرفة الطفل الثقافية والإنسانية"(٥٥).

بمعنى أن الدراما الإبداعية، هى نشاط إبداعى يقوم به الطفل، ويساعده الكبار فى أدائه، والذين ينحصر دورهم فى الإرشاد لا التوجيه، من أجل خلق موضوعات تدور حول عدد من التجارب الحياتية المحدودة بخبرات الأطفال الثقافية والإنسانية المكتسبة من البيئة المحيطة بهم أو بما تعلموه، أو يتعلمونه فى المدرسة. والدراما الإبداعية بهذا المفهوم هى: نشاط طبيعى لدى الأطفال؛ فكل طفل لديه الاستعداد غالبًا منذ الميلاد لممارسة الدراما الإبداعية، دون الحاجة إلى مفاهيم متعددة أو مهارات متعددة أو مهارات خاصة، فكل طفل يمتلك كل الاحتياجات الضرورية، ويؤدى الأطفال النشاط الدرامى منذ الميلاد، عكس العديد من الأنشطة الأخرى، لا تحتاج ممارسة الدراما إلى أية تسهيلات أو ظروف خاصة(٥٦).

وتعتمد الدراما الإبداعية فى أدائها على ٣ عناصر:

١- الحركة والأداء الصامت

ويقصد به الأداء الحركى المعبر عن الموقف، أو الدور الذى يحاول الطفل محاكاته والتوحد معه، وتحقق الحركة هذه ثلاثة أهداف:

أ - تفريغ طاقة وانفعال من خلال الحركة.

ب - إتاحة الفرصة للطفل، لتلقى عدد من المعلومات، حول التحكم فى العمل من خلال الجسد.

ج - تطوير رغبة الأطفال فى التوصل من خلال الحركة، وإدراكهم إلى حاجاتهم لهذا النوع من التواصل(٥٧).

٢- الارتجال

والمقصود به: الإبداع اللحظى أو الفورى للأعمال الدرامية، وهو واحد من أهم وأكثر أشكال اللعب الدرامى، والذى يمكن أن نراه بين الجماعات البدائية، وفى لعب الأطفال، وهو حجر الزاوية فى دروس الدراما فى المدارس، ويعتمد على توظيف المواهب الحقيقية الطبيعية للأطفال، بقصد إرشادهم لعدد من النماذج السلوكية، والمهارات، والقدرات التى يعتقد أنها ذات فائدة لنموهم[٥٨].

٣- لعب الأدوار: وهى أكثر أنشطة الدراما الإبداعية نضجًا

المثيرات لبدء فعل الدراما الإبداعية (التهيئة)

تعتمد الدراما الإبداعية كنشاط حر، على عدد من المثيرات التى تعمل على تنشيط ذاكرة الأطفال وخيالهم حول الموقف، أو الشخصية التى سيقومون بمحاكاتها، أو لعب دورها، سواء عن طريق الحركة أم لعب الأدوار والارتجال. وأفضل أساليب الإثارة وإشعال جذوة النشاط لدى الطفل، ينبع من المعلمة التى تجلس مع الأطفال، وتناقش معهم ما يحبون أن يقدموه، وغالبًا ما يكون هناك موضوع أو عنوان ينبع من أفكار الأطفال، أو من عمل آخر يرتبط بأى من الموضوعات التى يتم تدريسها للأطفال فى الفصل، وقد يكون من الضرورى أن نمده ببعض المثيرات، والتى تشكل القراءة الأولى للأفكار والتحرك الإبداعى للأطفال، لكن عندما تجف الأفكار، قد تكون فكرة طيبة أن نستخدم عددًا من المثيرات الجاهزة، والتى قد تتضمن:

القصص: الشعبية – المؤلفة.

الصور: للأماكن العامة – المعالم – الشخصيات.

المعدات: معدات العمل المختلفة.

وذلك للاستفادة منها فى بدء العمل[٥٩]

أدوات البحث

وفى محاولة للإجابة على فروض الدراسة، تم إعداد نص مسرحى: (هيا نلعب)، وإخراجه للمسرح القومى للطفل، وتم تقديمه فى الفترة من ٦/٢٦ حتى ٩٣/٩/١٥ واستمر عرضه بعد ذلك، وشارك به المسرح فى مهرجان القراءة

للجميع الثالث هذا العام، وروعى فيه الالتزام بالمفاهيم السابق ذكرها، خاصة ما يتعلق بمشاركة الأطفال فى أداء جزء من العرض، بمعنى أنه فى بعض أجزاء المسرحية يدعو الممثلون الأطفال للمشاركة فى الأداء، إما من خلال الأداء الحركى، أو بالنقاش، أو بإبداع شخصيات من خيال الأطفال يشاركون بها فى بعض المواقف.

وقد كتبت المسرحية فى مشاهد متتالية، كل مشهد منها يشكل وحدة مستقلة، وقام بأدائها مجموعة من الممثلين المحترفين، ويتضمن كل مشهد مثيرًا ما، يعمل على إثارة خيال الطفل.

وملخص المشاهد كما يلى:

المشهد الأول:

وفيه يقوم الممثلون بتعريف الأطفال بطبيعة العمل، وخصوصيته، والتى تعتمد على المشاركة بين المؤدين والأطفال، الذين يشاهدون العرض المسرحى كمشاهدين، يتحولون إلى المشاركة كجزء من العرض فى لحظات المشاركة، وحتى لا يشعر الطفل بالحرج عند المشاركة، فقد روعى توجيه الممثلين ونصحهم بأساليب التعامل مع الطفل، وتبعًا لما قالته "بيل تويز" عن دور المعلمة فى الدراما الإبداعية، والتى يمكن الاستفادة بها هنا فى تنفيذ وتحقيق هدف هذه الدراسة. ومن هذه التوجيهات:

- إن وظيفة الممثل أو المعلمة هنا هى: الإرشاد وليس التوجيه.
- إن الطفل فى حاجة إلى الإيحاء الموجه.
- يجب أن نعطى الفرصة لكل طفل، لأن يؤدى ما يريده، فلا نجوم هنا.
- لا نحكم على فعل الأطفال، بل نحاول تشجيعهم.
- استمع إلى الأطفال وأفكارهم أثناء المناقشة.
- توقع بعض الضوضاء عندما يتعلمون أن يبدعوا.
- أعط للأطفال وقتًا كافيًا ليجربوا بعضًا من أفكارهم، خلال العمل وليس كل العمل.

المشهد الثانى:

وفيه يطرح الممثلون نموذجًا للعمل، كمثير للأطفال، ويعتمد أداء هذه اللوحة أو المشهد على الأداء الحركى، ويصور المشهد بعض النماذج من الشخصيات والمواقف التى يمكن أن نصادفها فى الطريق: رجل المرور – سائق سيارة – عجوز يمر فى الطريق – سيدة تعبر الطريق وهى تقرأ فى كتاب أو جريدة، وبعد الانتهاء من المشهد، يقيم الممثلون مع الأطفال حوارًا ونقاشًا حول طبيعة المكان والشخصيات والمواقف، وبعد النقاش واستثارة خيال الأطفال، حول سلوكيات البعض فى الطريق، واستدعاء ذاكرتهم لما يشاهدونه فى الطريق، يدعوهم الممثلون للمشاركة فى إعادة المشهد كل حسب الدور الذى يتمنى القيام به.

ويعقب المشهد نشيد من الأغانى الشائعة فى الروضات، حول: إشارة المرور، والسلوك الواجب اتباعه مع ألوانها.

المشهد الثالث:

وفى هذا المشهد يستخدم الممثلون صورة لمعالم القاهرة ومصر السياحية، كمثير لخيال الأطفال وذاكرتهم نحو هذه المعالم... وبعد نقاش بينهم وبين الأطفال حول هذه المعالم وأمانيهم بالنسبة لها، يطلب الممثلون من الأطفال أن يغمضوا أعينهم ويفكروا فى المكان الذى يتمنون زيارته.. وهذا الأسلوب يفيد فى دفع الأطفال للتركيز والانتباه، ويحد فى نفس الوقت من الضوضاء التى يمكن أن تصدر عن الأطفال.

بعد لحظات، يتفق الجميع على مكان ما لزيارته، وليكن شاطئ البحر، بعد أن نقسم مساحة الأداء إلى مناطق للسباحة، واللعب على الرمال، والصخور، حيث يمكن ممارسة هواية الصيد، ويترك للأطفال حرية اختيار المكان، والدور الذى يجب أن يحاكيه الطفل أو يشخصه، ويعقب المشهد أغنية عن اللعب وشروطه.

المشهد الرابع:

أما فى المشهد الرابع، فنستخدم الحكاية كمثير للأطفال، فمن خلال حكاية (العنزات الثلاث والذئب)، والتى يقوم الممثلون بتجسيدها بواسطة الأقنعة، يتم

دعوة الأطفال للمساعدة فى بناء منزل للعنزات الثلاث مع الاستعانة بأدوات البناء (حقيقية أو متخيلة).

المشهد الخامس:

وهو المشهد الأخير، ونلجأ فيه إلى موقف عن السيرك، حيث ترفض مجموعة الحيوانات العمل، ومن خلال الأقنعة المختلفة لعدد من الحيوانات، تتم دعوة الأطفال لمساعدة صاحب السيرك والعمل معه بدلاً من الحيوانات، وكل طفل يختار الحيوان الذى يريد أن يشخص دوره، وبعد مناقشتهم عن مدى معلوماتهم عن هذه الحيوانات، يشتركون جميعًا فى جزء إبداعى عن السيرك، مستخدمين فيه مستوى الارتجال كلما أمكن، وفى هذا المشهد يتم الاستفادة من الأقنعة فى معالجة الإحساس بالخجل الذى قد يشعر به بعض الأطفال. "فاستخدام الأقنعة والعرائس كبدائل للمواجهة المباشرة مع الأطفال، يفيد فى مساعدة من يشعر بالخجل وعدم الأمان من الأطفال، فى تجاوز هذا الشعور وهذه المخاوف واكتساب مزيد من الأمان"(٦٠).

وبانتهاء هذا المشهد، يغنى الجميع أغنية شعبية شائعة جماعية، وهى أغنية "بيريلا بيريلا بيريلا.." لتنتهى المسرحية.

إجراءات الدراسة:

تم تقديم العرض المسرحى/ الدرامى: (هيا نلعب) فى إحدى قاعات (مكتبة خالد بن الوليد) التابعة لجمعية الرعاية المتكاملة أيام ٦/٢٣، ١٩٩٣/٦/٢٦، وبمتابعة هذه العروض، وإجراء منهج الملاحظة التتابعية على الأطفال المترددين على المكتبة والذين حققوا ثباتًا على التردد على هذه العروض يقرب من ٨٠٪ من نسبة الحضور، وكانوا من الأطفال من عمر ٥ حتى ٨ سنوات، وهم عينة الدراسة، وقد تجاوزت الدراسة متابعة الأطفال الأكبر سنًا من الحضور، والذين قد حاول بعضهم المشاركة فى الأداء، وذلك من أجل تثبيت حدود الدراسة بالعينة المقترحة.

وكانت نتائج الملاحظة على الأطفال فى العروض الثلاثة ما يلى:

العرض الأول:

يوم ١٩٩٣/٦/٢٦ بدأ العرض الساعة الحادية عشرة صباحًا، كانت هناك دهشة بين الأطفال بما يدور أمامهم، فهم قد دعوا لمشاهدة مسرحية.. لكن ما شاهدوه أمامهم أمر مختلف، لذلك كان غريبًا عليهم عندما دعاهم الممثلون للاشتراك فى الأداء فى لوحة الطريق، وقد انعكست هذه الدهشة فى تردد الأطفال فى المشاركة، وكأنهم اكتفوا بدور المشاهدة والفرجة.. لكن أمام إلحاح الممثلين عليهم بالاشتراك ومحاولة إعادة شرح الهدف من العمل، قام طفل واحد فى البداية من الكبار للمشاركة، أعقبه طفلة وطفل آخر.. وقد سمح لهم بالمشاركة لتحفيز الصغار، أما بالنسبة لطبيعة المشاركة فقد كانت فى حدود تقليد الأدوار التى كان الممثلون يشخصونها. وبعد أن لاقى الأطفال التشجيع فى الأداء من الممثلين، دفع هذا التشجيع عددًا أكبر من الأطفال على الاشتراك فى لوحة (السفر) أو زيارة شاطئ البحر، ساعد على ذلك تنوع مناطق المشاركة فى الأداء (البحر – الرمال – الصخور) والتحام الممثلين مع الأطفال فى قاعة المشاهدة، واستبدال الأدوار فى الأداء والمشاهدة.

وكان الاندفاع للاشتراك فى لوحة السيرك ملحوظًا، خاصة من صغار السن الذين فضلوا اللعب بالأقنعة وارتدائها، والتعرف عليها فى بداية الأمر. وقد يرجع ذلك لعدم وضوح الفكرة أمامهم، الأمر الذى اتضح من المناقشة التى لم يلتفتوا إليها بقدر التفافهم حول الأقنعة أيضًا، وظهور بعض المواقف الانفعالية مثل دفع البعض للبعض للحصول على قناع معين، أو غضب طفل لعدم حصوله على قناع، وقد استمر العرض حوالى ستين دقيقة.

العرض الثانى:

علت وجوه الأطفال الفرحة بإعادة العرض، وتطوع البعض للمساعدة فى إعداد المكان للعرض، وعند بداية اللوحات التى تعتمد على المشاركة كان اندفاع الأطفال ملحوظًا، وازداد عدد المشاركين فى الأداء، وظهرت لمحات من الإبداع.. من

خلال إبداع شخصيات جديدة فى لوحة الطريق (بائع جرائد – بائع بطاطا – متسول – طفل يركب دراجة) خلاف الشخصيات التى كان الممثلون يؤدونها، وقد ازداد عدد المشاركين فى لوحة البحر أيضًا، لدرجة أن المساحة لم تكن تكفى الأطفال الذين يريدون المساعدة، وكانت لمحات من العنف تدور بينهم، وتتمثل فى دفع بعضهم البعض ليأخذ مكانًا فى مساحة اللعب.

لكن عندما حاول الممثلون أن يشرحوا لهم أن الأمر يجب أن يسوده الحب وأن هناك دورًا لكل شخص، واقترحوا إعادة اللعب مرة أخرى لمن لم يستطع المشاركة، قوبل هذا الاقتراح باستحسان ورضى من الجميع، وفعلاً تم أداء اللوحة مرتين وشارك فيها الجميع.

وتكررت زيادة عدد المشاركين فى لوحة البناء، أما فى لوحة السيرك، ولتجاوز مظاهر العنف فقد اقترح الممثلون أن يتركوا الأقنعة بعد العرض للأطفال ليلعبوا ويشخصوا ما يريدون من شخصيات بها، وكان لهذا الاقتراح وقعه على الأطفال الذين فضل بعضهم الانتظار. رغبة فى الاستمتاع بالأقنعة لأطول وقت، وإعطاء فسحة من الوقت لأداء هذا المشهد.

مدة العرض: وقد استغرق العرض حوالى ٨٠ دقيقة.

العرض الثالث:

لما علم الأطفال بأن هذا هو العرض الأخير، سارع الجميع بالمشاركة، وكانت رغبتهم فى المشاركة والإبداع كبيرة وملحوظة.. حقًا كان هناك تكرار لبعض الأدوار السابق أداؤها، لكن كانت هناك أدوار جديدة، وقد ظهرت جدية النقاش وإعطاء الحلول للمشاكل التى طرحها الممثلون مثل سؤال طرحه أحد الممثلين عن كيفية التعامل مع كمية الأسماك التى اصطادها فى لوحة البحر، فتفجرت الحلول بداية من البيع.. إلى الطهو بأنواعه، وأن نوزعها على المحتاجين كما قال أحد الأطفال.

كما لوحظ أيضًا: أن الأطفال كانوا يحفظون بعض مقاطع الحوار، وعند لوحة السيرك طلب الأطفال أن يقوموا بأدائها منذ البداية بدلاً من الممثلين، وتحقق لهم رغبتهم، أيضًا كان ترديد الأغانى واضحًا من الجميع، وقد استغرق العرض الأخير حوالى ٩٥ دقيقة.

النتائج:

مما سبق، ومن تطبيق منهج الملاحظة التتابعية على عينة الدراسة، أثناء مشاهدتى لمسرحية (هيا نلعب) فى ثلاثة عروض متعاقبة، يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

١ - أن العرض المسرحى/ الدرامى بتوفيره مساحات للمشاركة من الأطفال صغار السن، قد أتاح الفرصة أمامهم للمشاركة الحقيقية، وتجاوز الخجل وإكسابهم الثقة فى النفس ونبذ العنف، والتى ظهرت فى تدرج كم المشاركة وكيفها من القيام بما يطلب منهم إلى التطوع للقيام بأداء مشهد كامل.

٢ - كان تجاوب الأطفال كبيرًا فى التعامل مع الأقنعة وهى بديل العرائس هنا، وكانت الرغبة فى الأداء باستخدام الأقنعة أفضل منها فى الأداء المباشر أمام الزملاء.

كما كان للصورة الموضح عليها معالم مصر السياحية، أثر كبير فى إثارة مخيلة الأطفال، لاستدعاء ذكرياتهم نحو بعض هذه الأماكن، خاصة الأهرامات، وبرج الجزيرة (يلاحظ أن العينة تنتمى لمدينة القاهرة).

وإن كان بعض الأطفال لم يشاركوا فى لعبة زيارة البحر، خاصة فيما يتعلق بصيد الأسماك، وكان أداء المشاركين من الأطفال تكرارًا لما قام به الممثل من قبل أمامهم، مما يدل على قلة الخبرة لديهم بهذه الهواية، بعكس المشاركة فى السباحة أو اللعب على الرمال. فقد جذبا أكبر عدد من الأطفال، خاصة عندما طلب إجراء مسابقة بينهم فى السباحة.

٣ - من أهم المهارات التى لوحظ تدرج توظيفها وتطورها من عرض لآخر: المهارات الأدائية الحركية، (الفيزيقية) فى محاكاة الشخصيات المختلفة.

أيضًا المعرفة بعالم الحيوان، ففى كل عرض كانت المعلومات عن الحيوانات فى ازدياد، أيضًا بالنسبة لمواد البناء واستخدام المعدات التخيلية أثناء مساعدة العنزات على بناء المنزل.

أيضًا يدل ما سبق، على تطور فى استخدام الذكاء والتذكر والخيال، وهو قدرات ومهارات عقلية.

أيضًا كان هناك تعاون واضح ومتزايد بين الأطفال فى مساعدة الممثلين فى ثانى وثالث عرض، أيضًا بدأ الأطفال فى فهم معنى التعاون والنظام، والذى اتضح فى لوحات البناء، ولعب البحر. أيضًا تعرفوا على قيمة العمل من لوحة السيرك برفضهم سلوك الحيوانات التى ترفض العمل، وتسعى للحصول على إجازة، واستعدادهم للعمل محل الحيوانات فى مساعدة صاحب السيرك.

الخلاصة

نخلص مما سبق، إلى أهمية النشاط الدرامى، سواء أكان مستقلاً أم متضمنًا لعمل مسرحى/ درامى كما فى الدراسة الحالية، للمساعدة فى العملية التربوية التعليمية، من أجل إنشاء جيل سوى: نفسيًا واجتماعيًا وعقليًا ومعرفيًا، وكلها مهارات وقدرات يعمل الأداء الدرامى من خلال ممارسة الخبرات الحياتية بأسلوب خيالى إبداعى على نموها وتطورها كما رأينا.

التوصيات

ومن هذه الدراسة، يمكن أن نطرح توصية هامة، نوصى بأهمية توفير نشاط المسرح والدراما فى المكتبات بجانب نشاط الاطلاع، خاصة لصغار السن الذين قد تشكل لهم القراءة عقبة أمام الاطلاع، فيكون مسرح العرائس والأداء الدرامى المعتمد على المادة المطروحة من خلال الكتاب، أحد وسائل المعرفة لديهم، والتى تعوض عجزهم عن القراءة.

وفى المكتبة من هذه الكتب والصور والملصقات التى تصلح للكثير، وتحتاج فقط لأمينة مكتبة واعية، وبقليل من التدريب، يمكن لها أن تقوم بكل العمل، وإنشاء مسرح خاص بها يمكن من خلاله أن تحقق الإنجازات التالية:

١ - معالجة مشاكل الخجل لدى بعض الأطفال.

٢ - زيادة ثقة الأطفال بأنفسهم وبلغتهم، وبقدراتهم على التعبير عن ذواتهم.

٣ - زيادة معرفة الأطفال بتناول موضوعات ومؤلفات متنوعة، كمادة للمسرحيات أو الألعاب الدرامية، كذلك طرح عدد من القضايا المعاصرة لخبرات درامية.

٤ - تطوير القدرات الأدائية الحركية والإبداعية للأطفال، واستثارة خيالهم وذاكرتهم.

وليس يعنى هذا، أنا ندعو لمنهج جديد، لأن هناك فعلاً من يمارس هذا النشاط من أمينات المكتبات، ولهم كل الشكر والتقدير، ولكنها دعوة للاستزادة من هذه التقنية، وهذا النشاط لصالح أطفالنا: مستقبل مصر، وغدها المشرق.

السيكودراما، وتعديل السلوك

أما بالنسبة لتطبيق السيكودراما، كمنهج أو أسلوب علاجى يستخدم لتعديل سلوك الأطفال، فسنعرض لدراستين أجريتا فى هذا المجال:

١ - دراسة "خالد أبو الفتوح" ١٩٩٩.

٢ - دراسة "عبد الفتاح نجله" ١٩٩٧.

أولاً: دراسة خالد أبو الفتوح

قام الباحث (١٩٩٩) بدراسته بعنوان: "استخدام السيكودراما فى تحقيق العدوانية لدى الأطفال اللقطاء مجهولى النسب، لسن ما قبل المدرسة". لنيل درجة الماجستير من معهد دراسات الطفولة – جامعة عين شمس.

وتحدد مشكلة الدراسة فى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

١ - هل توجد فروق بين درجات الأطفال، على مقياس السلوك العدوانى قبل تطبيق برنامج السيكودراما وبعد التطبيق؟

٢ - هل توجد فروق بين درجات الذكور والإناث، على مقياس السلوك العدوانى؟

٣ - هل توجد فروق بين درجات الأطفال، من سن (٤ - ٥) ومن (٥ - ٦) على مقياس السلوك العدوانى؟

٤ - هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية، بين درجات الأطفال على مقياس السلوك العدوانى بعد البرنامج وبعد المتابعة؟

وكانت الإضافة التى قام بها الباحث فى دراسته، استخدام الأسلوب القصصى كأسلوب أساسى فى تطبيق السيكودراما.

وفى هذا البرنامج، استخدم الباحث رواية القصة مع استخدام الصور الملونة حيث يرى "كمال الدين حسي"ن، (١٩٩٧)، أن رواية القصص يفضل أن يتبعها توضيح بالصور الجميلة، التى تساعد الطفل على تكوين الصورة الجميلة الخيالية لأبطال هذه القصص، كما يرى أيضًا أن القصة التى تروى للطفل أو يؤديها من خلال اللعب، أو يكتبها، تساهم فى رسم شخصيته، تلك الصورة التى يمكن أن ينظر إليها، أو يرجع إليها، أو يفكر حولها تفيد فى تفهمه لذاته وللآخرين، وتكسبه العديد من الخبرات، سواء التى تتشابه مع ما مر به أو ما مر به أى شخص آخر. كما تجىء بها القصص والتى تبنى جزءًا من ماضيه، وتضيف لمفهومه حول ذاته، وتنعكس على علاقاته بالآخرين، وفى كل مرة يبدع فيها الطفل قصة حول شىء ما قد حدث له أو لآخر، فإنه يوسع من مدى وجهة نظره تجاه العالم.

ويرى الباحث: أن المعرفة التى يكتسبها الفرد من القصة، تعينه على التعرف على الحياة والناس والمجتمع وطرق التعامل، وتقدم له أنماطًا من الأدوار التى يقوم بها الناس فى الحياة، وتوضح له من أحداث القصة مدى ما يناله كل دور من تقدير المجتمع، وهذا يساعد الطفل على تلمس سبيله، للوصول إلى الدور الذى يحقق له التقدير الاجتماعى المنشود فى المجتمع الذى يعيش به، كما أن التقليد والمحاكاة والتقمص تساعد الأطفال على التكيف مع المجتمع والشعور بالأمن والطمأنينة والولاء، كما أن القصص تعود الطفل على القيام بأدوار بارزة دون خوف من مواجهة نقد الآخرين. والأسلوب القصصى يساعد فى البعد عن أسلوب التلقين أو التوجيه المباشر للطفل نحو السلوك السوى والتأكيد عليه، ويشجع الطفل على التعبير التلقائى عما يجيش فى نفسه، ويشجعه أيضًا على طرح مشاكله والأسباب خلف السلوك العدوانى، واشتراكه فى نفس الوقت فى عرض الحلول لهذه المشكلات وبأسلوب غير مباشر.

القصص المستخدمة فى السيكودراما

استخدم الباحث اثنتى عشرة قصة، تسعة منها إعداد "كمال الدين حسين" (١٩٩٧) حيث يقوم الباحث فى كل جلسة من جلسات السيكودراما برواية إحدى القصص بطريقة مشوقة ومثيرة، يتبع سرد القصة عرض لأحداث القصة عن طريق الصور الملونة، حيث إن الصور الملونة تجذب انتباه الطفل فى هذه المرحلة، وكوسيلة للفت نظر المجموعة.

وكان الأطفال يستمعون إليها فى شغف وإنصات، وكان الباحث يناقشهم حول توقع الأحداث التالية للقصة قبل أن يذكرها لهم، ثم يقوم باستخدام أسلوب المناقشة الجماعية وأسئلة الأطفال حول سلوك أبطال القصة وآرائهم حول تلك السلوكيات، ويتم ذلك فى جو هادئ يساعد الأطفال على الاستبصار، ثم يقوم الباحث بعد ذلك بتوزيع الأدوار على حسب رغبة الطفل، ويقوم كل طفل بتأدية دوره بطريقته الخاصة، أى أنه فى حالة تغيير الأدوار كان المشهد التمثيلى يختلف، مما يتيح للطفل فرصة التنفيس الانفعالى التى تساعد على تخفيف السلوك العدوانى.

النتائج التى توصلت إليها الدراسة

تشير النتائج: أن السيكودراما تعمل على تخفيف العدوانية لدى الأطفال اللقطاء، وبذلك يتحقق ما جاء بالفرض الأول من فروض هذه الدراسة، وتتفق النتائج الخاصة بهذا الفرض كليًا وجزئيًا مع بعض الدراسات السابقة، فتتفق كليًا مع الدراسات التى استخدمت السيكودراما كأداة أساسية ورئيسية لخفض العدوانية لدى الأطفال، وجزئيًا مع الدراسات التى استخدمت السيكودراما كأداة فرعية لتخفيف العدوانية، واستخدمت معها وسائل أخرى مساعدة لتخفيف العدوانية، ولتوضيح ذلك سنجد أن من بين الدراسات التى اتفقت كليًا مع نتائج الدراسة الحالية.

ويلاحظ أن الدراسات السابقة التى استخدمت السيكودراما كأداة رئيسية فى برنامجها، أو استخدمت مع أساليب أخرى فى بعض الدراسات، أنها تتفق مع الدراسة الحالية حول فاعلية السيكودراما وأهميتها فى تخفيف العدوانية لدى الأطفال، ويفسر الباحث ذلك بأنه يرجع إلى أن السيكودراما والأداء والتلقائى

الحر، يساعد على تحويل التنفيس غير الهادف للسلوك العدوانى لدى الأطفال، إلى تنفيس هادف من خلال برنامج السيكودراما، الذى يعتبر شكلا من أشكال العلاج النفسى الجماعى، وأن هذا التنفيس الهادف ييسر للطفل فهمه لذاته.

والسيكودراما تساعد الأطفال على التعبير اللفظى الحر، والتنفيس الانفعالى والتلقائى، والاستبصار الذاتى فى الموقف الجماعى.

ومن ثمة، فالسيكودراما كما يرى "مورينو Morino" تنمى فى الشخص القدرة على لعب أدواره فى الحياة، على نحو خلاق يمكنه من مواجهة مطالب الحياة فى المواقف الجديدة التى يواجهها على نحو سليم، بدلاً من أن يستخدم أنماطًا جديدة من الاستجابات التى لا تتفق مع سلوك المجتمع السوى، وهو نوع من أنواع اللعب والتعبير عن النفس.

والسيكودراما كأحد أنواع العلاج النفسى، قد فتحت للطفل الطريق لعلاج الأمراض النفسية والعقلية، دون اللجوء إلى استخدام العقاقير، ويساعد ذلك على تخفيف المعاناة عن الإنسان وتحقيقه ذاته ونموها، ومن الواضح أن تخفيف الصراع داخل نفس الإنسان يسمح بتخفيف الصراع بين الإنسان والبيئة المحيطة به، ومن ثم التوافق بين الشخص والمجتمع.

ومن الجوانب الهامة التى ساعدت برنامج السيكودراما فى تحقيق نتائج الدراسة الحالية، هو استخدام المناقشة الجماعية قبل أداء السيكودراما، بعد رواية القصة على الأطفال، حيث أشار كل من "حامد زهران" (١٩٨٩)، "عفاف عويس" (١٩٨١)، "توماس ليكونا" (١٩٧٦)، "أحمد رفعت" (١٩٧٤)، "بوهلر" (Bohllur ١٩٨٢) إلى أن السيكودراما والمناقشة الجماعية من أفضل الأساليب التى تستخدم مع الطفل فى مرحلة ما قبل المدرسة، وذلك لما لها من فاعلية فى التنفيس الانفعالى، وحل الصراعات الكامنة داخل النفس البشرية والجماعات، وتعديل وتطوير السلوك غير المرغوب فيه.

وتجدر الإشارة أيضًا، إلى أهمية استخدام تدريبات الحركة، وتنمية الحواس، والإدراك والتقليد التى استخدمت فى برنامج السيكودراما فى الوصول إلى النتائج

التى حققها البرنامج، وهذه التدريبات كما أشار إليها "كمال الدين حسين" (١٩٩٧) موضحًا أنه إذا كانت تنمية المهارات الحركية واحدة من أهداف الدراما، إلا أن الهدف الرئيسى لها هو التوظيف الإبداعى لهذه المهارات، وهى تنمى لدى الطفل وحدته النفسية والجسمانية، وتنمى عنده رهافة الحس والقدرة على إدراك الأشياء، وتنمى لديه قدرات التركيز والانتباه.

ومن ثم، فإن تدريبات الحركة وتنمية الحواس والإدراك والتقليد ساعدت الأطفال على الأداء التلقائى الحر بصورة جيدة، كما ساعدت على التنفيس الانفعالى. وبالتالى، أدى ذلك إلى تخفيض العدوانية لديهم، كما أن استخدام أسلوب رواية القصة فى البرنامج.. ساعد على جذب انتباه الأطفال، وكان أكثر إقناعًا لهم.

وتتجلى أهمية قصص الأطفال فى أنها إحدى الوسائل الشائعة التى تقدم للطفل مجالاً ثريًا وواسعًا من التصورات التى تفرغ فيها الكثير من الضغوط الغريزية والمطالب اللاشعورية، فتلبس الرغبات قناع الأحداث الاجتماعية والأشخاص، وبذلك يسهل على الطفل التعامل معها، فلا تعد الرغبة رغبته ولا الصراع صراعه، بل أصبحت أمورًا تخص الأحداث والأشخاص موضوع القصة، وهنا يتعامل الطفل مع رغباته ونزعاته على أنها آتية من الخارج وليس من داخله.

وهكذا، جمع الباحث ما بين تقنيات الدراما الإبداعية، والسيكودراما أو الأداء الدرامى المؤسس على رواية القصص وسيلة مختلفة العدوان.

المسرح المدرسى وتعديل السلوك

أما الدراسة الأخيرة هنا، فهى دراسة "عبد الفتاح نجله" (١٩٩٧) حول "أثر المسرح المدرسى فى خفض السلوك العدوانى لدى أطفال الحلقة الأولى من التعليم الأساسى" المقدمة لنيل درجة الدكتوراه فى الإرشاد النفسى من كلية التربية ببنها.

وتمثل أهمية هذه الرسالة، فى كون الباحث واحدًا من المسئولين عن المسرح المدرسى فى مصر، حيث يعمل موجه مسرح مدرسى. وبالتالى، يكون تناوله للمسرح هنا خاضعًا للخبرة، والدراية التى تفرضها طبيعة وظيفته ومسئوليته عن

المسرح المدرسى، وكما يقول الباحث عن مشكلة بحثه، فقد نبعت من خلال تجربته العملية والمهنية، فيقول: "من الواقع المهنى للباحث فى مجال التربية والتعليم، واحتكاكه بتلاميذ المدارس الابتدائية، وملاحظاته عن تفشى السلوك العدوانى بصورة كبيرة لدى أطفال المدرسة الابتدائية، بل ازدياده بشكل مقلق فى الآونة الأخيرة، حيث الشغب والذى يصل إلى حد الضرب، وإتلاف ممتلكات الزملاء، أو سرقتها من قبل البعض، كما تظهر الشتائم والسباب بين التلاميذ وبعضهم، فى حين نجد البعض منطويًا سلبيًا... كل هذه مظاهر عدوانية قائمة لا يمكن إنكارها أو إغفالها كما يبينها الواقع" وقد تأكد للباحث ذلك من خلال ما عقده من مقابلات ميدانية مع المدرسين والأخصائيين الاجتماعيين وأولياء الأمور، وما يدور فى اجتماعات مجالس الآباء وإدارات المدارس، فضلاً عما أكدته الدراسات السابقة فى هذا المجال. ولعل كم البحوث التى تصدت لمحاولة علاج العدوان، أو خفض السلوك العدوانى الذى يخرج عن نطاق السوية قليل إلى حد ما.. ولا يتوازى مع حجم المشكلة، ولم يصل بها إلى الخفض المنشود. ولخبرة الباحث العملية بكونه موجهًا للمسرح المدرسى، وما لمسه من فاعلية هذا المسرح فى تفجير الطاقات المكبوتة داخل الطفل، فقد لفتت نظره هذه الظاهرة، واستغرقت تفكيره، وبالتالى اهتمامه مما دفعه إلى إجراء هذا البحث بغرض التعرف على أثر المسرح المدرسى فى خفض السلوك العدوانى لدى أطفال المدرسة الابتدائية (الصفين الرابع والخامس)، سواء بالنسبة للمسرح التقليدى أم المسرح التلقائى، ومعرفة أيهما أشد أثرًا فى خفض هذا السلوك.. ليتبين بعد ذلك عن طريق المتابعة مدى استقرار، واستمرار هذا التحسن الناتج عن برنامجه المسرحى.

أما عن دور المسرح المدرسى فى مجال العلاج النفسى، فيمثل الباحث هنا وبالضرورة وجهة النظر السائدة رسميًا فى هذا المجال، والتى يوجزها بقوله: من المعروف أن هناك أساليب وطرائق مختلفة للعلاجات النفسية تختلف تبعًا للأطر النظرية التى تمخضت عن هذه العلاجات، وإن كانت العلاقة بين المعالج والمريض هى حجر الزاوية فى كل علاج.

ويعتبر العلاج النفسى الجماعى أسلوبًا من الأساليب العلاجية، التى أخذت فى الانتشار بشكل سريع، وفيه يتم علاج مجموعة من الأفراد ذوى المشكلات المتشابهة فى آن واحد، وهذا الأسلوب العلاجى ينطوى فى حد ذاته على فائدة كبيرة؛ إذ أنه يكون أكثر فاعلية بالنسبة لبعض أنواع الاضطرابات، وذلك لكونه يتيح الفرصة للمضطربين ليتبادلوا خبراتهم مع غيرهم ممن يعانون من نفس المشكلات، وأكثر من هذا، فإنه يتيح لهم ملاحظة صعوباتهم، ومناقشتها فى علاقتها مع مشكلات الآخرين، وينفرد هذا العلاج النفسى الجماعى بإتاحة الفرصة لتعلم المضطربين لأساليب اجتماعية جديدة، يصعب تعلمها فى العلاج الفردى.

وفى معظم الأساليب العلاجية، يتمثل دور المعالج فى الإثارة والتحكم، والتفسير، والتحديد، وفقًا لاتجاهه النظرى، ولكن فى جميع الأحوال يتفاعل المشتركون أساسًا فيما بينهم.

ويصلح هذا الأسلوب العلاجى لكثير من الاضطرابات، فهو يصلح لعلاج الجانحين، وذوى صعوبات النطق، والمنعزلين، والمسرفين فى عدوانيتهم. هذا بالنسبة للأطفال على وجه الخصوص، كما أنه يصلح لعلاج الكبار أيضًا من المجرمين والمدمنين، بل والمرضى العقليين.

ومن أهم الأساليب المستخدمة فى العلاج النفسى الجماعى، هو ذلك الاستخدام بشكل واسع النطاق لأسلوب "مورينو" Morino فى السيكودراما. والمشتقات المتعددة للسيكودراما، حيث يمثل المرضى مختلف مواقف الحياة فيقومون فيها بدورهم، والأدوار التى يقوم بها الأشخاص ذوو الأهمية بالنسبة لهم. الأمر الذى يتأدى بهم فى النهاية إلى تعلم معايير الجماعة، من خلال ما يلقاه من مثوبة لاهتمامه الاجتماعى، ومهاراته الاجتماعية والمسرح المدرسى، سواء أكان تقليديًا أم تلقائيًا لا يخرج عن كونه نمطًا من أنماط العلاج النفسى الجماعى.

وإذا كان استقراء الباحث للعلاج الجماعى، قد أوضح له أنه ينطوى على فاعلية فى علاج العديد من الاضطرابات النفسية، والسلوكية، فإن للباحث أن يتوقع أن يكون للمسرح المدرسى فاعليته فى علاج كثير من الاضطرابات، وبخاصة المسالك العدوانية المسرفة لدى الأطفال. وإذا كان ذلك يصدق إلى حد بعيد على المسرح

التقليدى، فإنما يكون أكثر صدقًا وأكثر فاعلية مع المسرح التلقائى، والذى يعتبره الباحث تعبيرًا آخر لما يسمى بالسيكودراما.

استخدام المسرح فى العلاج النفسى

توجد نظريتان فى مجال إبراز الأثر النفسى للمسرح والدراما عمومًا على الإنسان وهما:

نظرية التلقائية Spontaneity theory

والتى تعتمد على فكرة إعادة البناء Reconstruction وعلى إيجابية المشاركة الحركية (من خلال الدراما النفسية السيكودراما Psychodrama) للحالة، ويقوم المعالج بمجموعة من الإجراءات تشكل البناء الدرامى للمشاهد العلاجية التى يستخدمها فى جلسات العلاج النفسى بالتمثيل للجماعة.

نظرية التطهير النفسى، أو الإفراغ الانفعالى Catharsis theory

وهى تشير إلى الأساليب العلاجية التى تقدمها الدراما بشكل عام، بدون تدخل من المعالج أو بتدخله، وتتوقف الاستفادة منها على مدى قدرة الدراما على التأثير فى المتلقى، وقدرة المتلقى على الاستفادة الواعية من الأساليب العلاجية التى توفرها الدراما، وكذلك ثقافة المشاهد نفسه.

كما يرى الباحث، أنه أثناء ممارسة النشاط التمثيلى فى المدرسة، يتعلم الطفل الكثير، فهو نشاط ينمى الطفل: جسديًا وثقافيًا واجتماعيًا ونفسيًا وفنيًا، وهو نشاط محبب للطفل يمارسه فى سنواته الأولى، فهو جزء أساسى من لعبه التى يبتكر فيها أشخاصًا ومواقف مختلفة، فهو مرة أسد وأخرى عفريت، وهو طائر فى السماء، وهو محارب.. إلخ. ومن خلال الملاحظة يتعلم الطفل من البيئة، ومن سلوك الآخرين، وقد يتعلم أنماطًا جديدة من الاستجابات لم تكن متاحة له من قبل، وذلك عن طريق ملاحظته لهذه الأنماط السلوكية الجديدة التى يبديها الآخرون، فالأطفال عندما يرون الأنماط السلوكية الجديدة من خلال شكل نماذج تعاقب العدوان وترفضه، وتشجع سلوك الحب والتعاون، مع التوكيدية والإيجابية فى التعامل مع مواقف الحياة المختلفة، فهم يتوحدون مع هذه النماذج الرمزية التى

يقدمها المسرح المدرسى، وذلك بعد أن تكون داومت على ملاحظتها فيما يقدم فى هذا المسرح، وبعد ذلك تكون المحاكاة والتقليد، ويتم ذلك بتلقائية وفطرة يتميز بها الأطفال.

ومن هنا، يكون للمسرح المدرسى دور كبير فى علاج السلوك العدوانى وخفضه بشكل كبير.

وقد طبق الباحث دراساته على عينة مكونة من (٣٠) تلميذًا وتلميذة من الصفين: الرابع والخامس بالحلقة الأولى من التعليم الأساسى. وقسمها إلى ٦ مجموعات.

وقد استخدم مجموعتين تجريبيتين بشكل عام، إحداهما: طبق عليها (النشاط التلقائى) الأقرب إلى الدراما الإبداعية، والثانية: طبق عليها (النشاط المسرحى) المعتمد على نص درامى.

ومن التجربة توصل الباحث إلى النتائج التالية:

جاءت نتائج الدراسة مؤيدة للفروض التى افترضها الباحث.

وفيما يلى عرض لهذه النتائج من مناقشتها وتفسيرها:

١ - جاءت نتائج الدراسة مؤكدة فاعلية النشاط المسرحى المدرسى فى خفض السلوك العدوانى لدى الأطفال، سواء أكان نشاطًا مسرحيًا تلقائيًا أم نشاطًا مسرحيًا تقليديًا، وذلك بعد تطبيق النشاط المسرحى مباشرة، وكذلك فى المتابعة مما يؤيد الفرض الأول، الثانى، الثالث، الرابع، التاسع، العاشر، الحادى عشر، والثانى عشر من فروض الدراسة.

معنى هذا، أن النشاط المسرحى المدرسى له فاعلية فى خفض السلوك العدوانى لدى المجموعات التجريبية الأربعة، سيان كان ذلك بعد التطبيق مباشرة أم فى المتابعة. وترجع هذه النتيجة إلى أن المسرحية من الألوان التى يتعاطف الطفل مع شخصياتها، ويتأثر بالنماذج التى تقدمها ويتوحد معها.

٢ - جاءت نتائج الدراسة مؤكدة: أن النشاط المسرحى التلقائى، يحقق تحسنًا أفضل من النشاط المسرحى التقليدى، فى خفض السلوك العدوانى لدى

الأطفال، سواء أكان ذلك بعد التطبيق مباشرة أم فى المتابعة، مما يؤيد الفرض الخامس والسادس، والثالث عشر، والرابع عشر من فروض الدراسة.

وتؤكد هذه النتائج على أهمية المشاركة فى الفعل والانطلاق فى التمثيل، وتتفق مع ما ذهب إليه "بيترسليد" "من أن للتمثيل التلقائى تأثيرًا إصلاحيًا ملحوظًا على السلوك، فهو يستطيع أن يقوم بدوره كشكل بسيط من أشكال الوقاية من الأمراض النفسية".

ويرى الباحث: أن الأطفال حينما يقومون بالتمثيل، فإنهم يستشعرون أنهم يمثلون أنفسهم، وهو ما أكده "مصرى حنورة" حينما ذهب "إلى أن الطفل يميل إلى تمثيل الدور الذى يؤلفه هو، لا الدور الذى يؤلفه الآخرون. وأكثر من هذا فإن الأطفال لا يميلون إلى تكرار أنفسهم، ويفضلون الأدوار الجديدة. وكذلك فإنهم من خلال التمثيل يتعلمون أشياء جديدة، كما يمكنهم تمثيل أدوار لم تمر فى خبراتهم السابقة، كما أن الأطفال عندما يقومون بالتمثيل التلقائى يكون ذلك بالنسبة لهم عملا ولعبًا ومتعة، ذلك أن الطفل يستمتع أكثر حينما يؤدى عملاً بتلقائية، والتلقائية هنا نابعة من حاجة الطفل إلى التعبير عن نفسه، بالصورة التى يعشقها ويتمناها.. كما أنه لا يرحب بتدخل الكبار لتعديل سلوكه عند التمثيل، وذلك لأنه يصدر فى أدائه عن اقتناع كامل بأن ما يؤديه هو الحقيقة عن وجهة نظره. وذلك أن التقمص الكامل لما يتخيله الطفل هو نوع من اللعب الدرامى".

٣ - كما أن الطفل فى الدراما التلقائية يكشف عن جوانب كثيرة من شخصيته وهو يمثل، فهو يعبر عن مخاوفه وعن حبه وأحلامه، وكذلك عن شعوره بالذنب وتأنيب الضمير وعن إحساسه بعدم الكفاية، وعن رغباته التى قد لا تتاح له فرصة التعبير عنها فى حياته اليومية، وفى الدراما التلقائية يؤدى التعبير الحى النابض للطفل، إلى استبصاره بدوافعه ومشكلاته فيفهم نفسه. لذلك، فللدراما التلقائية تأثير كبير على الطفل، وعلى مختلف أنواع السلوك الصادر عنه، فهى تنظم شخصيته باستبصاره لأبعاد سلوكه، وتضيف إلى رصيد خبراته خبرات جديدة، بما يضمن للطفل مزيدًا من الصحة النفسية ونموًا لقدراته.

٤ - إذا كانت الدراسة الحالية قد أسفرت عن فاعلية المسرح التقليدى، فإن ذلك يعود إلى أن المسرحيات التقليدية التى قام الباحث بإعدادها، قد راعى فيها معايير وضوابط الكتابة للطفل.. كما أن مضمون هذه المسرحيات روعى فيه أنه يركز على السلوكيات الحسنة، والأثر النافع لهذه السلوكيات، كما يتضح فيها الأثر السيئ للسلوك المستهجن، وإن كان كل ذلك بشكل غير مباشر. ولذلك ظهر تأثيرها فى خفض السلوك العدوانى وإن ظل التمثيل التلقائى أكثر فعالية فى خفض هذا السلوك، لما يتيحه من حرية أكبر فى اختيار الطفل للدور الذى يمثل، وكذلك أسلوب التمثيل، فى حين أن المسرح التقليدى يكون له الكثير من الضوابط التى تحد بشكل أو بآخر من حرية الطفل فى التعبير عن نفسه.. فإذا تمكن أخصائى المسرح المدرسى فى مدرسة أن يشرك الطفل فى اختيار الدور الذى يلعبه، فإن ذلك سوف يكون له أكبر الأثر على السلوك الإيجابى للطفل. وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسات عديدة سابقة.

الخاتمة

وهكذا، عرضنا معًا مجالات توظيف المسرح التعليمى فى المؤسسات التعليمية:

١ - التربية المسرحية.

٢ - مسرحة المناهج.

٣ - تعديل السلوك.

ورأينا كيف تكون التجارب العالمية، والمحلية الأكاديمية، ومدى جدوى توظيف أنشطة المسرح والدراما، فى تحقيق نتائج إيجابية فى المجالات الثلاثة.

كما رأينا أن الأمر لدينا لا يحتاج إلى معجزة، حتى يمكن الاستفادة من الأنشطة الدرامية والمسرحية. الأمر الذى لا يحتاج أكثر من نوايا صادقة، وجهد علمى، وإمكانات بشرية مؤهلة بالشكل العلمى اللائق. ونظرة مسئولة تعطى للإبداع والمبدعين حقهم المعنوى قبل المادى.

بكل هذا، تتحقق المصداقية: أساس النجاح، وما أسهل النجاح إن تحققت المصداقية.

أ.د. كمال الدين حسين

المعادى- مايو ٢٠٠٤م

المراجع والهوامش

المقدمة:

1- Christin Redington: Can Theatre Teach, Pergman press New York, 1983 P.i.

٢ - الخطة العامة والبرنامج الزمنى، ٩٧ -١٩٩٨ - إدارة التربية المسرحية، وزارة التربية والتعليم — مصر.

❖ تؤدى ترجمة مصطلح Education بالعربية إلى الخلط؛ فيترجمه البعض "تربية" مرة، والبعض "تعليم" مرة أخرى، مع أن المصطلح يستخدم فى مجال التعليم بترجمته: "تعليم" كما جاء فى تسمية وزارتى التعليم.

M.F. High Education وزارة التعليم العالى Minestry of Education

من هذا المنطلق سنعتمده هنا (كتعليم)، عملاً بالاستخدام الرسمى له.

3- Geoff Ferrwick, Teaching children literature, David Fulton Pu. London, 1990. p. 50.

٤ - على مدكور: معجم العلوم الاجتماعية، ص ٣٢.

٥ - رزق حسن عبد النبى: المسرح التعليمى للأطفال (الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٣) ص ٤.

٦ - صالح دياب: ١٩٩٥ ص ٢٥.

٧ - على راشد: ١٩٩٣، ص ١٩.

٨ - أحمد شوقى: المسرح المدرسى (مقال ـ سلسلة: مطبوعات المسرح المتجول ـ القاهرة ١٩٨٣، ص ٣٢).

٩ - المرجع السابق ص ٣٢.

١٠ - تامر مهدى: المسرح المدرسى (الموسوعة الصغيرة _ بغداد ١٩٨٥) ص ٦.

١١ - الخطة العامة للتربية المسرحية والنشرة التوجيهية للعام الدراسى ١٩٩٤/٩٣ (إدارة التربية المسرحية، وزارة التربية والتعليم _ القاهرة ١٩٩٣).

١٢ - المسرح المدرسى: مرجع سبق ذكره، ص ٣٢.
١٣ - عبد التواب يوسف: مسرح المدرسة (دراسة)، مؤتمر وزارة التربية والتعليم ـ القاهرة ـ ١٩٨٠ (لم تنشر).
❖❖ يستخدم مصطلح التربية المسرحية هنا: تجاوزًا، باعتباره: المصطلح المعمول به فى تسمية الإدارة المسئولة عن نشاط المسرح داخل المؤسسات التعليمية لوزارة التربية والتعليم فى مصر، وسنشير به هنا إلى الأنشطة المرتبطة بتعليم فنية المسرح، كما سنعرف من متن الكتاب.
١٤ - أنور عامر: من أجل انطلاقة المسرح المدرسى (وثيقة ٦) لجنة التربية المسرحية ١٩٨٨.
١٥ - سيف الإسلام محمد موسى: واقع المسرح المدرسى (رسالة دكتوراه _ تربية المنوفية ١٩٨٨ — (لم تنشر).
16- Nelli Mc Cas Lin: Children drama, p. 107-108.
- Nellie McCaslin, creative drama in the school, 5th ed players press, California 1990.
17- Linwrigh: Theatre education for every one, E.T.A., USA. New York, March/April
١٨ - واقع المسرح المدرسى: مرجع سابق.
19- Mirrone M; play writing for T.I.E, in learning through theatre, edithy tony Jackson. Manchester usi, press, 1980 p. 22.
20- Pam Schweitzer: Theatre in education at secondary level, Britaur, eyree Methuen 1980, p. 15.
٢١ - المسرح المدرسى: مرجع سبق ذكره ص ٣١.
٢٢ - نفس المرجع السابق: ص ٣١.
٢٣ - نفس المرجع السابق: ص ٣٥.
٢٤ - نفس المرجع السابق: ص ٣٥.
٢٥ - رزق حسن عبد النبى: "الطريقة الكشفية والدرامية فى تدريس العلوم" (رسالة دكتوراه — كلية التربية ـ جامعة أسيوط ١٩٨٥) ص ١٢.
٢٦ - مختار السويفى: "خيال الظل والعرائس فى العالم" (دار الكتاب العربى — القاهرة —١٩٦٧) ص ٧٥.
❖❖❖ فنيًا: يقصد به: الثقافة الفنية العامة المرتبطة بالتذوق الفنى لعناصر الفنون، سواء فنونًا زمنية: (موسيقى — دراما — باليه... إلخ) أم مكانية: (فنون تشكيلية).

٢٧ - عمرو محمد عبد الله "مدى تحقيق المسرح التعليمى لأهداف التربية المسرحية فى المرحلة الابتدائية" رسالة ماجستير غير منشورة (معهد الدراسات والبحوث التربوية – جامعة القاهرة ٢٠٠١).
٢٨ - أحمد شوقى: المسرح المدرسى: نشأته – رسالته – واقعه: (دراسة وسلسلة المسرح المتجول – ١٩٩٣) ص ٣٢.
٢٩ - رزق عبد النبى: المسرح التعليمى للأطفال: الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٣، ص ١٥.
٣٠ - حسان عطوان: الحياة المسرحية فى قطر، الأعمال النقدية ٢، ١٩٨٧، ص ٩٠.
٣١ - أحمد حسين اللقانى ـ وآخر: معجم المصطلحات التربوية ط ٢ (عالم الكتب ـ القاهرة ١٩٩٩) ص ١٥.
٣٢ - حسن إبراهيم حسن: تجربة دولة قطر فى مجال: "مسرح الطفل"، مجلة التربية القطرية، العدد الحادى والتسعون، أكتوبر ١٩٨٩، ص ٤٨.
٣٣ - فاطمة مبروك: "عناصر البناء الدرامى للمسرحية التعليمية التى قدمها مسرح الدولة الاحترافى، نصوص وعروض" رسالة ماجستير لم تنشر – المعهد العالى للنقد الفنى ٢٠٠٢.
34- Jo Roger: Changes for drama therapy in education, the prompt, the magazine of B.A.Dth, spring 2003.
35- Roger Grainger: on using, Drama, Drama therapy vol 24 summer 2002 B.A.Dth p. 23.
36 – Dorthy Langley: The relation between psychodrama & Dama Therapy (article) from, The hand book of psychodrama, Edit by: Morcia karp & others, Rautledg. Pub. London 1998. p. 263.
37 – Bella Sheper: Theatre as community therapy (article). From Dramatherapy, theory & practice 2, Edit: By, Sue Jennings, Rout ledge publ. London 1994. p. 183.
38- Steve Mitchell, Dramatherapy, clinical studies Jessicakingsly pub, London 1996. p. 183.
39- Brend meldrum: The theatre process in drama therapy (article) from, Process in the arts therapy, edit by: Ann cottonach, Jessciakingsly pup, London 1999.
H – Beda shepa (1994) p. 184.

40- Ibd. P. 181.
41- Ibd. P. 181.
42- Darthy Laugly (1998) p. 265.
43- Ibd. P. 267.
44- Ibd. P. 268.
45- Steve Mitchell (1996) p. 71.
46- roella shepa, (1994) p. 182.
47- Dorthy Langley (1998) p. 271.
48- Levy, KT, Music, Art & Drama experience.
(New York, Teach Collage, Columbia univ, 1982).p. 1.
49- Janice J, Beaty, Preschool, Appropriate pizctice.
(New York, Hart court puplishers. Inc. 1991).p. 247 3" Don Birs Ted, Developments in inter personal skills, England, paradigm print, 1990, p. 17.
50- Janice J. 1991. p. 248.
51- Levykt, 1982, p. 6.
52- Drama in primary school, education department, Mull any Musty of Education R.P. 1986, p. i.
53- LevyKT, 1982. p. 6.
54- Richard country, Teaching drama, London, Cassel 1971,p.37.
55- Ibd.P. 11.
56- Geaff Davis, parc Tical primary Drama, Haneman educational Books, 1990, p. 30.
57- Ken Robinson, Theatre & education, London, Heimman(1990).
58- LevyKT, 1982, p. 7.
59- Gabriel Barn Field, Creative Drama in School. (New York, Hart puplishing Comp, Inc. 1968). P. 17 Geaff Davies, Practical Primary Drama (Heinemann Educational Books, 1990).

قراءات خارجية

1- Tony Jackson, learning through theatre, Manchester, university press, 1980.
2- Redington, can theatre teach , pergamon press, oxford 1983.
3- www.boondocksent.com, the children's educational theatre.