التحول السيكودرامي في عروض ما بعد الحداثة (اختلال عقلي) انموذجا

The psychodramatic transformation in post-modern performances (Mental disorder) is a model

Research presented by the two researchers

م. م. حسن كاظم خضير عباس

M.M. Hassan Kazem Khudair Abbas

م. م. كاظم عماد جاسم حمادي

M. M. Kazem Imad Jassim Hammadi

kadhim@hilla-unc.edu

كلية الحلة الجامعة / قسم الفنون المسرحية

Hilla University College / Department of Dramatic Arts

الملخص:

ربما بعد مغادرة الحداثة من قبل المسرح الى مفهوم جديد إلا وهو ما بعد الحداثة الذي لا يرتكن الى التكريس وإنما الى الإثبات والموت فجاءت اغلب عروض ما بعد الحداثة عروض تهاجم القيمة والتفرد وتعود الى الفطرة والصورة الأولى والتلقائية وهذا ما يوائم السيكو دراما بوصفها طريقة علاجية تستخدم الدراما في العلاج وهذا الاستخدام هو استخدام منفلت وهذا الانفلات هو قرين لما بعد الحداثة . التحول النفسي في عروض ما بعد الحداثة تحول واضح لأنها عروض تتبنى الارتجال والارتجال هو القول القريب من النفس أو الفعل المضمر الذي يحتاج البوح فجاءت السيكو دراما لتحوي هذا النمط من العلاج وقد برز الاشتغال على النفس عند الكثير من المخرجين وتنوع من واحد إلى آخر وقد قامت تنظيرات بعضهم على الممثل والآخر على الجمهور والنص والشكل وبالتالي هذا التحول الذي يشوب السيكو دراما بصفتها المعالج الذي يحوي الكل قد جاء على عدة نماذج بعضها يخص العرض ومكوناته وبعضها الجمهور وحالته النفسية أو وقت وزمان العرض . ومن هنا يتبلور السؤال سؤال المشكلة ما هو التحول السيكو درامي في عروض ما بعد الحداثة ؟ ثم تكون البحث من الفصل الثاني بواقع مبحثان ضم الاول طرق العلاج في نظريات علم النفس والبحث الثاني بالتحول السيكو لجي في الداما والمبحث الثالث اليات تطبيق السايكودراما في عروض ما بعد الحداثة ثم الفصل الثالث بمجتمع البحث الذي ضم عينة البحث ثم ختتم الفصل بنتائج البحث

١_بلوغ مرحلة الاداء الفطري عن طريق السيكودراما

٢_الارتجال هو الاقرب الذ النفس وهو كفيل بعلاجها

ثم اختتم بالاستنتاجات وقائمة المصادر

Summary:
Perhaps after modernity left the theater to a new concept, which is postmodernism, which is not based on consecration but rather on proof and death. Most of the postmodern shows were shows that attack value and uniqueness and return to nature, the first image, and spontaneity, and this is what suits psychodrama as a therapeutic method that uses drama. In treatment, this use is an uncontrollable use, and this uncontrollability is a companion of post-modernism. The psychological transformation in post-modern performances is a clear transformation because they are performances that embrace improvisation, and improvisation is a statement that is close to the soul or an implicit action that needs to be revealed, so psychodrama came to contain this type of treatment. Work on the self has emerged among many directors and has varied from one to another, and theorizations have been established. Some of them are on the actor and others on the audience, the text, and the form. Thus, this transformation that characterizes psychodrama as the processor that contains all has come in several models, some of which relate to the show and its components, and some of which relate to the audience and its psychological state or the time and place of the show. From here, the question crystallizes: What is the psychodramatic transformation in postmodern shows? Then the research consisted of the second chapter in two sections, the first included methods of treatment in theories of psychology, the second research on the psychological transformation into checkers, the third research the mechanisms of applying psychodrama in shows such as post-modernism, then the third chapter included the research community, which included the research sample, then the chapter concluded with the research models.
_١ Reaching the stage of innate disposition through psychodrama
_٢ Improvisation is the closest thing to the soul and is sufficient to treat it
Then it concluded with conclusions and a list of sources

مشكلة البحث:

المسرح عبارة عن دائرة واسعة من العلاجات وعلى كافة مستويات هذه الدائرة يتم العلاج وحتى قبل الاصطلاح على كلمة مسرح كانت هناك الفعاليات الطقسية التي ساهمت في نشأة المسرح كانت هذه الفعاليات الدينية التي تقوم على الرقص والغناء وأداء شعيرة القربان التي كانت في غالبها تعبير داخلي فطري غايته التقرب من الإلهة عن طريق هذا السياق نشأت الفنون والآداب وأهمها المسرح الذي يشتمل على الأدب من خلال النص والعرض من خلال الرقص المحاكاة الغناء.

يكون العلاج في النص بوصفه الشكل الأول للعرض فالكاتب ومن خلال تجربته الشخصية وتحولاتها النفسية والمعرفية ومحاولاتها لإنتاج المعنى الذي هو بمثابة حياته الخاصة بصورة مختلفة هذه الصورة المختلفة هي

علاج على المستوى الخارجي لأنه تجاوز الكبت الى مرحلة الانفتاح (الكتابة) . بينما يكون العلاج على المستوى الداخلي سبرا الأغوار الغرائز (كالشهرة، والخلود ، والتسلط الضمني ويتحول هذان المستويين بشكل واضح عند المخرج الذي يعد الكاتب الثاني للنص الذي يكتبه بأجساد الممثلين وبالديكورات والإضاءة والموسيقى والأزياء ... وهذه الكتابة هي كتابة فعل وصورة ومن خلال هذا الفعل الذي يتحرك داخل الصورة يُفرغ المخرج من خلاله كل هواجسه وأفكاره ودواخله النفسية سواء باختيار الخامة أو شكل البناء أو طريقة الحركة.

اما الممثل وهو مركز العلاج الذي يجد في الدراما ضالته . الدراما تمنحه الشخصية المفترضة وهو قد يجد فيها قربا من شخصيته الحقيقية ومشاكلها النفسية فيتبنى هذه الشخصية المفترضة و يعايشها وبالتالي سوف يعبر عنها بجسده وبصوته ومن خلال هذا التعبير سوف يتحرر.

من الكثير من الإمراض التي قد لا يستطيع أن يفصح عنها في حياته العادية في حين أن الدور المسند إليه يستطيع إن يفصح من خلاله عن كل ما يدور في دخيلته.

والجمهور هو العنصر الذي يمنح نفسه للعرض المسرحي فيجد صراعه الداخلي والخارجي إمامه منقولا بطريقة فنية وبمشاركته النفسية مع العرض قد يصل الى مرحلة تعبيريه تساعده في العلاج من مخاضات الحياة الخاصة وهذه الشكل التعبيري عند الجمهور يتجسد أما بالضحك أو البكاء أو التصفيق) .كانت الحداثة عبارة عن تكريس لأغلب البني الشكلية المقترحات الأدب والفن المذهبية والمنهجية وبهذا التكريس الحداثي ظهرت عدة أساليب تبحث في الإنسان ودواخله ودوافعه وأهمها علم النفس الذي يعتبر من أهم جذور الحداثة ومركزها فنعكس في المسرح بشكل مباشر وبتوالي النظريات حوله ظهرت أساليب وأنماط جديدة تختلف عن المفهوم التأسيسي وتختلف عن الحداثة بوصفها نمط ثابت واهم هذه النظريات السيكو دراما. ربما بعد مغادرة الحداثة من قبل المسرح الى مفهوم جديد إلا وهو ما بعد الحداثة الذي لا يرتكن الى التكريس وإنما الى الإثبات والموت فجاءت اغلب عروض ما بعد الحداثة عروض تهاجم القيمة والتفرد وتعود الى الفطرة والصورة الأولى والتلقائية وهذا ما يوائم السيكو دراما بوصفها طريقة علاجية تستخدم الدراما في العلاج وهذا الاستخدام هو استخدام منفلت وهذا الانفلات هو قرين لما بعد الحداثة . التحول النفسي في عروض ما بعد الحداثة تحول واضح لأنها عروض تتبنى الارتجال والارتجال هو القول القريب من النفس أو الفعل المضمر الذي يحتاج البوح فجاءت السيكو دراما لتحوي هذا النمط من العلاج وقد برز الاشتغال على النفس عند الكثير من المخرجين وتنوع من واحد إلى آخر وقد قامت تنظيرات بعضهم على الممثل والآخر على الجمهور والنص والشكل وبالتالي هذا التحول الذي يشوب السيكو دراما بصفتها المعالج الذي يحوي الكل قد جاء على عدة نماذج بعضها يخص العرض ومكوناته وبعضها الجمهور وحالته النفسية أو وقت وزمان العرض .

ومن هنا يتبلور السؤال لدى الباحث ما هو التحول السيكو درامي في عروض ما بعد الحداثة ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الى:

١. دراسة المكونات النفسية للممثل والنص والمخرج والجمهور وكيفية علاجها إذا كان مريضا وأي الاتجاهات هي أكثر استيعابا لمرضه كما بعد الحداثة مثلا ..

٢. تسليط الضوء على السيكو دراما بوصفها فن .

حدود البحث :

يتحدد البحث في دراسة التحول السيكو درامي في عروض ما بعد الحداثة .

١. الحد الزماني : ٢٠٠٧-٢٠١٣

٢. الحد المكاني : أمريكا .

٣. الحد الموضوعي : يتناول البحث طبيعة وآليات التحول السيكو درامي التي تجري في عروض ما بعد الحداثة

أهمية البحث والحاجة إلية :

هذا البحث هو محاولة لشرح وتوضيح كيفية التحول السيكو درامي داخل عروض ما بعد الحداثة وقراءة المنجز الما بعد حداثي من خلال بعض المخرجين وكيفية تشكل السيكو دراما على نطاق النص ودورها في دفع الصورة الى الإمام من ناحية المعالج السيكو درامي . ونظرا لافتقار المكتبة المسرحية لمواضيع علم النفس التي تدخل في مكونات المسرح قد ساهم هذا البحث في رفدها وتوضيح أهمية السيكو دراما.

تحديد المصطلحات :

أولا : التحول

لغويا :

التحول : ورد في مختار الصحاح من حالة القوس واستحالت أي انقلبت على حالها واعوجت ، و (حال) لونه أي تغير واسود .. وحال إلى مكان آخر، يحول حولا ، وحولا . والتحول تنقل من موضع الى موضع . [١]

التحول اصطلاحا :

التحول : يعرفه صالح سعد على انه "تفعيل الحال المنفردة قبلها أو تغيرها من حال الى حال ، وهو مرتبط أيضا بالمحاولة ، أي الرغبة في تحقيق شيء كما يرتبط بالحيلة أو طريقة الوصول الى شيء"[٢]

التعريف الإجرائي للتحول : هو الموضع الجديد الذي تدركه الإشكال والمعاني ضمن نطاق الصورة المسرحية وعلى شرط إن لا يكون هذا الإدراك على حساب الشكل وإنما على حساب التكافؤ في الإدراك . وقد يكون هذا الإدراك يشتمل على بعض أجزاء الشكل وأجزاء من المعنى وقد يكون يشمل الشكل والمعنى ككل .

السيكو دراما:

يرى الباحث بان مصطلح (السيكو دراما) مصطلح متكامل وعليه يجب عدم الفصل بين أجزاءه وبالتالي تعريف هذه الأجزاء مثلما يرى البعض بأنها مختصر المصطلح (سيكولوجي) و (درامي) وإنما السيكو دراما هي مصطلح يحمل خصوصية قد تختلف في مكوناتها مع السايكولوجي والدرامي وبالتالي يجب اخذ المصطلح كما هو. (السيكودراما) اصطلاحا :

يعرفها (جرين بيرج) بأنها " طريقة جماعية للعلاج النفسي أساسها المسرح وارتجال المواقف الدرامية بناء على موضوع يقترحه إفراد الجماعة من الراشدين أو الأطفال الذين يشكون من اضطرابات نفسية أو عقلية متماثلة، ويشترك المعالج النفسي عادة في أداء الأدوار يقوم في الوقت نفسه بتوجيه الممثلين وتحليل سلوكهم" [٣] ويعرفا (ريتشارد سوين) على أنها" علاقة إستراتيجية علاجية جماعية تضمن إن يكون هناك عدة معالجين المريض واحد ، وذلك من خلال تشجيع المريض أو العميل على تمثيل مشاهد مختلفة من حياته بشكل يؤدي الى وجود استبصارات حقيقية وتغيرات فعلية تحدث عندما يتاح له أن يعبر بالسلوك عن مشاعره" [٤]

التعريف الإجرائي:

السيكودراما : وهي شكل من إشكال التطهير عبر الفن والفن التمثيلي تحديدا إذ تمنح الإنسان حرية في التعبير فهي بمثابة المحراث الذي يجرف الطبقات المكبوتة في النفس البشرية وإظهارها الى السطح عن طريق التمثيل من اجل علاجها لان هذا التراكم من الكبت هو المكان الصحي لولادة الإمراض السلوك

الفصل الثاني: الإطار المنهجي

المبحث الأول: طرق العلاج في نظريات علم النفس

١.فرويد: (١٨٥٧-١٩٣٩) :

يعد فرويد مؤسس نظرية التحليل النفسي التي تنص على جانبين : نظري وعملي ، وتتضمن فلسفته التي قام عليها منهجه في العلاج . وهي تحمل في طياتها شكل من إشكال العلاقة التي تقوم بين المعالج والمريض من خلال هذه العلاقة يكشف المعالج عن اضطرابات المريض وما يفكر به وما يحلم به وكلها مرتبطة بحوادث سابقة مصيرية في طفولته [٥].

"ويكون الكشف عن طريق اللاشعور الذي يخزن هذه الإحداث والخبرات والذكريات المؤلمة والدوافع التي تتصارع والانفعالات العنيفة التي سببت المرض – واستدراجها الى حيز الشعور عن طريق التعبير اللفظي التلقائي الحر الطليق" [٦]

ونستخلص مما تقدم أعلاه كيفية تركيز فرويد على نقل المكبوتات من اللاشعور الى الشعور "فمن شان هذه العملية تخليص الفرد من معاناته المرضية أو التخفيف منها الى الحد الذي يصبح معه قادرا على استئناف حياته ونشاطه بصورة عادية" [٧] ومن آليات العمل اعتمادها فرويد في نظريته "هي إن يكون الشخص مستلقيا على اريكه مثلا وفي أقصى حالة ممكنة من الاسترخاء ، وبالتالي يطلب منه المعالج إخراج كل ما يحضر الى ذهنه وان يكون تلقائي" [٨].

إذ كما يرى (فرويد) : إن منهج التحليل النفسي يتميز بثلاث عوامل مركزية :

١. استدعاء الذكريات ، والكبت ، و المقاومة.

٢. الخبرات الطفلية بما فيه الجنسية الطفلية

٣ العمليات اللاشعورية وفهمها عن طريق تفسير الأحلام [٩] إذ بهذه العوامل التي منهجت نظرية التحليل النفسي قد تخلص فرويد من التنويم المغناطيسي إذ كما يرى استحالة تنويم جميع المرضى صعوبة الوصول بالمريض المنوم الى المستوى الذي يجعله يستعيد مشاعره العميقة " بينما في التحليل النفسي يمكنه ذلك" [١٠].

ولكن هذه المشاعر قد تكون سلبية أو إيجابية ومن هنا يأتي مهارة المعالج في أن يحرر مريضة من التوجه إليه واستخدام الإخراج كما يرى عبد المنعم الحفني " التعبير بالقول والفعل فانه عندما يخرج من جلسة التحليل النفسي يخرج ما به من سلوك بديل وبذلك انه اخرج أو مثل مخاوفه بطريقة عكسية فيبدو كما لو كان قد شفي من مخاوفه "[١١].

٢ . كارل روجرز :

يرى روجرز إن مهمة العلاج النفسي تكمن في إعادة بنية الذات وإكسابها المرونة اللازمة كي تصبح قادرة على الانفتاح (أي التحول) على التجربة الحياتية الواقعية وامتلاك نفسها من جديد[١٢]. روجرز يعطي اهتماما خاصا لتمثل الذات للقيم وكما يراها " هي وعي الفرد بوجوده ونشاطه أو هي جميع الخبرات التي تنتسب الضمير المتكلم أنا كما وتتمايز من المجال الإدراكي الكلي بالتدرج" [١٣].

وهذا التمايز يقصد به روجرز هو التغير أو محصلة بداية عملية العلاج التي ترى بأن طريقة العلاج المتمركز حول العميل دخل ضمن مرحلة الإدراك الكلي . [١٤]

والعميل هو الفرد الذي تتمحور حوله عملية العلاج والإرشاد والإدراك ويعي عدم التطابق بين الذات والخبرة عناصر قوة وقدرة على تقرير مصيره وكل هذا يحتاج الطرف الثاني من المعادلة التي تتبلور على العلاج الممركز حول العميل إلا وهو المعالج الذي (يقبل ويشجع إن العميل ويفهم وجهات نظرة كما ويتطلب منه أي المعالج إن يكون مستمع جيد وبارع في المناقشة وناجح في تقوية أواصر الصداقة ويكون بمثابة مرأة ينمي عن طريقها المريض مفهوم ذات أكثر واقعية وإدراكا أدق للواقع) [١٥] فكما يرى (بدر الدين عامود) : "لكي يتم العلاج بالصورة المرجوة

، فان على المعالج إن يقيم علاقة متينة وطيبة مع العميل ، وهذا لن يتأتى إلا من خلال النظر إلية كشخصية تحمل قيمة غير مشروطة

ومعرفته بان العميل قادر على الإحساس – ولو جزئيا – بهذه العلاقة الايجابية واستعداده لتقبل العميل وفهمه جيدا" [١٦] وبعد هذا التقبل والفهم يتم الانتقال الى المرحلة الانعكاس هي إن يكون المعالج من العميل بمثابة المرأة التي يرى فيها نفسه فيكرر المعالج ما يقوله العميل أو بعضا منه تكرارا لا يفهم منه انه يستهجن ما يقول بل يتحصل به الانطباع بأنه يفهمه لكي يتم الانتقال الى المرحلة الأخيرة إلا وهي التوضيح وتعني إن يعيد المعالج صياغة ما يقوله العميل بإيجاز لا يخل بالمعنى"[١٧].

ومن هنا نستشف بان الاتصال والحديث هو الأساس في عملية العلاج من خلاله يتم طرح الموضوعات والخبرات التي حدثت في الماضي كما ومن خلاله يتم البوح عن المشاعر وتقبل المشاعر التي أنكرها في السابق وبالتالي سيتم تقبل الخبرة بوصفها مؤشرا واضحا للتوصل الى المعاني المتضمنة في مجابهة الفرد لذاته ولواقعة وغالبا ما يتكون درامية تنفس عن العميل[١٨].

وبطريقة أخرى يراها (الحفني) هي: " يستطيع العميل إن يكشف مشاعره اللاشعورية ويرفعها إلى المستوى الشعوري و يتمثلها ، وقد يستلزم ذلك إعادة تنظيم مفهوم الذات ليتسق مع واقع هذه الخبرات ، ومن العملاء من يستطيع النهوض بهذه العملية بدون علاج" [١٩].

٣. أينا نوكو:

ترى نوكو بان الفن تنفيس عن مشاعر الفرد وبالتالي اعتمدت أسلوب في العلاج يتماهى في منهجه مع طرق تعلم الفنون وتقول نقوم بتعليم المريض أصول الرسم والتصوير وطرق التشكيل الفني المختلفة متوقعين منه إن يجيد تلك العمليات ليصبح قادرا على نقل مشاعره الشخصية من خلال رموز فنية نفذت بالطرق الفنية الصحيحة" [٢٠] كما وترى بان المريض عندما يكون قد تمكن من تقنية صنع اللوحة وبالتالي سيكون أكثر قدرة على كشف مشكلاته النفسية . ومثلما يرى (زهير صاحب): "إن كشف الذات الإنسانية يكمن في تشخيص النزعة العاطفية التي تحل محل العقل وبالتالي سيرجح خطاب الذات المنفعلة على حساب الواقع فيكون الصراع بين الحسي والحدسي لتجاوز الصورة المرئية فهو – المريض – يؤدي على هواه لا على هو النموذج – الأكاديمي – وبالتالي سوف يتجسد لنا الألم والمعاناة في النظام الشكل والمضمون" [٢١] .

ومن هنا نستشف مدى الصراع بين الشكل والمضمون في الفن وانعكاسه في عملية العلاج . إذ حددت نوكو ثلاث مسارات تنفيذية في مجال العلاج بالفن(المسار الفني) ، (المسار النفسي العلاجي) ، (المسار التشكيلي) ، "تؤكد في المسار الفني على تركيز المعالج على العمليات التقنية وطموحه إن يحقق المريض مستوى فنيا تقدميا ، وذلك لإيمانه بان الفائدة العلاجية هي نتيجة للممارسات الفنية البحتة"[٢٢] "وفي المسار العلاجي السيكولوجي ترى

بان استعمال الفن بوصفة أداة يستعملونها لمساعدة المرضى الذين يتعاملون معهم والاهتمام بالجانب العلاجي أو الناتج السلوكي للفن" [٢٣] .

"إما المسار الأخير وهو التشكيلي الحرفي هدفه الوصول الى إشكال سلوكية معينه ومنها تعليم المريض عادات عملية جيدة عندما يصبح المريض منتجا للعمل الفني"[٢٤] وبهذه المسارات الثلاثة تعد العتبة الأولى التي تحدد المسار العام بنظرية نوكو العلاجية وهي المسار (السيكوسيبرانيتيكي) إذ ترى "إن هذا الاتجاه يعتمد العلاج بالفن على نظرية الضبط التي تبعت من الفيزياء" [٢٥] وهنا نرى مدى التداخل بين الانفعال النفسي الذي يمثله المرض والفن بوصفة الضابط لهذا الانفعالات وترى نوكو " إن العلاج في ظل السبرانية يعتمد على الصورة الشكلية كونها وسيلة اتصال بين المريض والعمل الفني والمعالج للوصول الى فهم نظام المريض والسعي الى صنع نظام يتمركز حول أنشطة هدافه تعدل وتضبط الحالة والشكل عند نوكو هو أقوى العناصر في نظريتها السبرانية التي تعطي العمليات الفنية جزءا كبيرا من الاهتمام وتعد الفن أساسا مماثلا للعملية العلاجية النفسية" [٢٦]
الخطة العلاجية"[٢٧] .

٤. ورنر ابرهارد :

وبعد ورنر ايرهارد رائد العلاج الجماعي في علم النفس وقد أسس طريقة (ا س ت) وقد طبق ايرهارد مبادئ القيادة والتفاعل بين الجماعات المأخوذة من علم الاجتماع . إذ يشمل كيفية تعبير الفرد وسلوكه وأنماط هذا السلوك ومشاعره العميقة في ظل وجود الجماعة ، واكتشاف ما يشعر به الآخرون نحوه في تلك اللحظة . [٢٨]
وقبل ولوج ايرهارد في مجال علم النفس أشار إلى إن الإنسان ذا نزعة جماعية أي انه يميل إلى التجمع والانتماء إلى الجماعة وعدها السمة المركزية للشخصية ، ومن خلال نشاطه الجماعي تتكون لدية قدرات جديدة. [٢٩]

وكما يرى منصف المرزوقي : " من الطرق الناجحة في التعامل مع المريض بأنه يحمل مشكلة جماعية تتطلب حلا جماعيا يخرج عن نطاق المعادلة الطبية الكلاسيكية.

(المريض ⟵ التشخيص ⟵ فعلاج مفرد)

وتكون معالجة العلاج الجماعي كما التالي :

المريض + الجماعة = (العلاج)

ومن هنا نرى قدرة المريض في التحكم سواء بنفسه أو بمرضه أو بوجوده عنصرا فاعلا في حياة الآخرين يساعدهم في العلاج [٣٠].

" وإذا كان العلاج الجماعي يتم على أساس محاولة أجراء تغيرات في الشخصية فتتم هذه التغيرات عن طريق المعرفة بأثر الجماعات على اتجاهات وسلوك الأعضاء المنتمين إلى هذه الجماعات"[٣١].

كما وركز ايرهارد على " علاج الإفراد ذوي المشاكل المتشابه وان يتخلصوا من مشاكلهم بالتعبير أو التحدث عنها وان يتبادلوا خبراتهم في نفس المشكلات" (٣٢)

وقد أسس ايرهارد كما أسلفنا طريقة (أ س ت) لكنها قد تحولت إلى نظرية في العلاج الجماعي فيما بعد وتعني الكلمة باللاتينية (هذا هو) وهي لا تسلك أي نموذج علاجي سابق وممارسة العلاج بشكل جماعي ومن طرائقها العملية " جمع المرض في قاعة أو مسرح لمدة يومين كاملين في أسبوعين متواليين وتقفل عليهم الأبواب ويجلسون على مقاعد خشبة ، ولا يسمح لهم بتناول الطعام أو استعمال المغاسل إلا مرة واحدة في اليوم ومن هنا نتبين كيفية الضغط الذي يسعى إليه ايرهارد كما ويفرض عليهم البقاء ستة عشر ساعة متواصلة في أماكنهم يستمعون خلالها إلى خطب وتعليمات من قبل المعالج وقد يؤدي المعالج هذا النمط إلى الصدام سواء بينهم أو بين المعالج – ويرى ايرهارد "إن الوعي هو كل ما هنالك وليس من هنالك شيء آخر".(٣٣)

ومن هنا نستشف أهمية العلاج الجماعي بمنحة الثقة للمريض وكما يراه حامد زهران " تحقيق التوافق الشخصي والتوافق الاجتماعي بما يحقق سعادة الفرد في تفاعله الاجتماعي وتخلصه من الشعور بالاختلاف" (٣٤).

المبحث الثاني: التحول السايكولوجي في الدراما :

لعل الدراما وكما يراها مارتن أسلن " هي فعل محاكاة للسلوك البشري" (٣٥) وهذا السلوك البشري يحمل دوافع نفسية تتبلور من خلال فعل الدراما وبهذه الآصرة السلوكية المتضافرة مع المحاكاة لإنتاج الدراما يكون النص الذي يحتاج إلى طارح ومستقبل لتشكيل كلية الفعل" (٣٦).

ومن هنا سينشب التحول سواء على مستويات طرح الدراما لنفسها وإشكال طرحها ودور النفس في هذا الطرح أو على مستوى التلقي الدرامي وإبعاده المرجعية والنفسية .

" إن للبناء الدرامي دور فعال ورئيس متحكم في العمل إذ يقوده إلى الإمام حيث يبني ويؤثث الأفعال وكما ويقوم على أساس إن الفعل هو اللغة " (٣٧).

ومن هنا يكون السؤال ما هو البعد النفسي لمجازية هذه اللغة ؟ وكيف تتظافر عناصر البناء لتكون هذه اللغة ؟

يرى (كريفش) "إن الفعل الدرامي الجيد يشمل حلقة منطقية من السبب والنتيجة بتسلسل ذا نمط معنوي" وهل هذه المنطقية التي أشار إليها كريفش هي كافية لحل طلاسم البعد النفسي لهذه اللغة ؟

ربما المعنوية تكون أجدر لأنها نابعة من محمل نفسي خالص عكس المنطقية التي تتشدق بالعقل . إن البناء الدرامي هو الوعاء الرئيسي لتحول النفسي في.الدراما و " هو الوسيلة التي تبقى أهم ما في الفعل وتركز انتباها على تلك الأوضاع العقلية الجمالية لتوحدها في فعل واحد من وجهة أخرى" (٣٨).

فإذا كان البناء هو الوسيلة لتوحيد العقل والعاطفة فهو وبذاته وكما يراه (صالح) : " النسق الجمالي المشكل فنيا وحسيا مجسدا من خلال التجربة الإنسانية في وحدات وعناصر متشابكة تشكل شفرة متكاملة قد تختلف دلالاتها من عصر إلى عصر . لكنها تظل دائما قادرة على إثارة تحدي المتلقي والاستجابة" [٣٩] وهذا الاختلاف الذي أشار إلية هو الاختلاف سايكولوجي لان البنى التكوينية لعناصر البناء هي تحمل منطلقات نفسية أكثر مما هي غير شيء آخر . وعليه يجب إن نستكشف الطاقة النفسية وتحولها من عنصر بنائي إلى عنصر آخر .

الحبكة :

إذ كانت الحبكة من حبك الثوب أي أجاد نسجه من هنا نرى بعدها اللغوي اما الاصطلاحي الذي يرى هي " أدق ترجمة لتقدم الإطار الرئيس للفعل وهي خط تطور القصة ومن خلالها يتيح لشخصيات الكشف عن نفسها " [٤٠]ومن هنا نرى هذا الدور الكشفي لشخصية التي تقف بكل إبعادها إمام الحبكة لكن البعد النفسي هو الحامل الرئيس لهاه الإبعاد لان الكشف وفي الغالب هو كشف لا معقلن.

الشخصية :

كانت ومازالت المركز الذي تدور حوله الإحداث إذ يكون الوسيط لنقل الحدث وإيصال الفكرة وهي كما يرى (سام سمايلي) " كائن بشري يشار إليه في النصب الفني بعلامات لغوية ويتقمصه ممثل . في المنجز المرئي . ومن خلال علامات غير لغوية والتي تنفذ الفعل الدرامي من خلال كينونتها الفردية وكلماتها وإعمالها" . [٤١]

هذا التحول من العلامة اللغوية إلى منجز جسدي تقمصي هو جهد نفسي أكثر مما هو خلق شكلي لحالة الشخصية إذ حتى الخلق الشكلي يكون ذا بعد جمالي كلما حمل البعد النفسي على عاتقة كما ويراها (عبد القادر القط) : " الشخصية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون يتابعون من خلاله سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث" .[٤٢]

اللغة :

تعد الوعاء الذي يحوي كل عناصر البناء الدرامي " فالنص الدرامي وهو نوع من الأنواع الأدبية يتميز الدرامية" [٤٣] ومن هنا نرى اختلاف لغة الدراما عن غيرها إذ يكون فعلها حصرا هو تحريك الشخصيات وتفاعلها وتشتمل في عمومها على التحاور عكس الأجناس الأخرى التي يدخلها السرد القائم على الوصف هذا لا يعنى إن اللغة الحوارية ليست قائمة على الوصف وإنما يكون وصفها مقتضب لكي يعبر عن الحالة النفسية تعبير مجازي . والحوار كما يراه(طه عبد الفتاح مقلة) : " نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيات يتسم حديث بالموضوعية والإيجاز والإفصاح وهو الطابع الذي ينسق به الكلام بطريقة تجعل يثير الاهتمام باستمرار" [٤٤] فسمة الموضوعية والإيجاز والإفصاح هي طوابع نفسية يقودها فعل الشخصية الداخلي. ومن هنا نستشف مدى نستشف مدى التلاصق بين الأداء الحواري للكلمة بشكلها التقليدي ومحمولاتها النفسية."

وإذا قمت بفصل الحوار عن الفعل لا يمكن انم يعين لنا الجو والمزاج النفسي ولكن إذا أخذنا جملة فان واحدا لا يستطيع إن ينكر أنها تقوم بوظيفتها كعامل من العوامل في بناء الجو والمزاج النفسي اللذين يجري فيهما الفعل" [٤٥] ومن هنا نلمح تحول الحوار من شكله النمطي في إيصال المعنى إلى بنية تكون الجو والمزاج النفسي بوصفها بنيتين يجري من خلالها الفعل

الفكرة :

في الفكرة تكون العناصر السايكولوجية والدرامية موجه نحو هدف واحد هو التعبير عن الفكرة الفكرة الدرامية هي هذا المفهوم أو الرؤية التي يرغب المؤلف ان يحرك عقل المشاهد ومرجعياته وثقافته في اتجاهها "[٤٦] كما ويجب إن تسير الفكرة في خطوط متوازية ومتناغمة ذات تناسق مع الحبكة وباقي العناصر ويجب إن لا تتقاطع مع احدها لكي لا يطغى احدها على الآخر وبالتالي سيكون أداء النص أداء مختل لا يحمل التكامل فيطرح الفكرة التي يطمح الكاتب الى معالجتها عن طريق شخصياتها وحوارتها فهنا الفكرة هي اللبنة الأولى لانطلاق البناء الدرامي فهي تلعب دورها على مستوى البناء السياكلوجي لنص أيضا لأنها تعد محرض ومحرك يدفع الشخصيات نحو التعبير النفسي وبالتالي سوف تكون منطلق أساسي لرسم التحول في جسد النص سواء على مستوى الفعل أو الشخصية أو اللغة ....

الفعل الدرامي :

يعرفه إبراهيم حمادة) : " ما يطلق على الحركة أو النشاط الجسماني الصادر من الممثل أو الممثلين عن وثبه ، أو همسة هادئة أو إلقاء حواري" [٤٧] كما ويرى أرسطو واصفا التراجيديا " التراجيديا بالضرورة لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء الإنسان ليتخذ لدية صورة الفعل وغاية ما يسعى إليه في الحياة "[٤٨] ومن هنا نرى قيمة الفعل بوصفة حدث حياتي أكثر مما هو حدث فني ورغم دخوله في الطابع الفني والدرامي تحديدا كجزء مكمل لبنى فهنا اختلف دوره عن الدور الحياتي إذ أصبح أكثر اصطناعا أو كما يرى (حسين رامز محمد رضا) : " الفعل يتفجر في مجموعة من الأزمات المتصاعدة والفعل الدرامي هو إعداد وتحقيق هذه الأزمات"[٤٩] وبالتالي سوف يطلب من الكاتب خلق أزمة لحث الفعل على اخذ دورة الديناميكي في البنية الحركية سواء للشخصية أو الممثل الذي يؤديها . وقد تم تقسيم الفعل الى ثلاث أقسام على يد (كليرمان) :

١. الفعل الرئيسي (المكون) وهو ما حددته جميع الدراسات الدرامية أي انه فعل نظري .
٢. التوجيهات أو الضوابط التي تلون الفعل السابق (النظري) ضمن ظروف المشهد ويقصد به الأفعال الثانوية والساندة) .
٣. السلوك الجسدي الذي يرافق الفعل ويقصد به عمل الممثل وهو الفعل العملي . [٥٠]

وبهذا التقسيم النظري والعملي للفعل يكون الفعل محتم التحول . وهذا الربط بين التوجيهات والضوابط والسلوك الجسدي كلها ذات اطر نفسية تغلف الفعل الناتج . المرتكز على المثلث الفيرتاجي القائم على:

(التقديم ← التصاعد ← الذروة ← الفعل الهابط ← الكارثة) [٥١].

وبهذا التقسيم نستشف مدى التحول المادي للفعل وكل تحولاته المادية هي تحولات تحث من اجل دافع نفسي قائم على بنية الدراما.

المبحث الثالث :

آليات تطبيق السيكوداما في عروض ما بعد الحداثة :

إن امتياز السيكودراما عن غيرها من إشكال العلاج وبروزها بشكل واضح في عروض ما بعد الحداثة لتوائم جوهرها مع جوهر ما بعد الحداثة القائم على الانفتاح على الأجناس والإشكال إذ تصدت هذه الطريقة العلاجية لكافة الوسائل الفنية وقصدت دمجها سواء(الغناء ، الرسم ، التمثيل ، العزف ،..) بشكل تعبيري غايته العلاج بيد أن ما بعد الحداثة عكست هذا المفهوم الذي تبنته السيكودراما وواصلت بتسمية العلاج (فن) غير قائم على نمط مفاهيمي(كالموهبة – والتدريب) وتحولت إلى الفطرية والتلقائية بدل التصنع والتحضير . لنعود الى ماهية السيكودراما قبل دخولنا في اشتباكها مع ما بعد الحداثة .

أ. السيكودراما بوصفها فناً :

المؤهلات الفطرية لسيكودراما تجعلها الأكثر قربا للشكل البدائي للفن التمثيلي تحديدا . أي أنها تحمل نزعة طقسية يراها عبد الرحمن عيسوي "بأنها عبارة عن منهج لمساعدة المريض للتطهير النفسي عن طريق تمثيل ادوار مختلفة على خشبة المسرح وتصمم فيها الأدوار بحيث تكشف معاني هامة في بعض العلاقات الاجتماعية عند المريض" [٥٢] نرى بان السيكودراما رغم من أنها شكل من إشكال التطهير كما يرى التعريف لكنها في الأخير تكشف عن معاني وهذه هي مهمة الفن الكشف عن معاني الحياة سواء الفيزيقية أو الميتافيزيقية . كما وتهدف الى " توسيع مجال السلوك عند المريض وتنمية عفويته ونشاطه وإبداعيته وقدرته العلائقية أو تفكيك وإعاقاته واضطراباته في هذه المجالات"[٥٣] ومن هنا نرى الحث الحقيقي ليس على العلاج وإنما على الإبداع بوصفة الوعاء الذي يحوي المريض وبالتالي سوف يحميه من المرض .

عناصر السيكودرامي :

هناك خمسة عناصر هي المكونات الأساسية عند تطبيق هذا الأسلوب يجب إتباعها :

١. النجم (بطل الرواية : ويكون مركز الفعل الدرامي ويكون المسترشد والمريض في إن فهو الموضوع المشهد الدرامي ويتم اختياره من قبل المجموعة بشكل طوعي وهو حر باختيار المشهد السيكودرامي وتحب هذه الرؤية كما يرى الباحث في تنشيط الذات وتعزيز الثقة بها .

٢. المعالج السيكودرامي (الموجة) : هو قائد العملية والمدرب على السيكودرامي وهو نفسه خضع لها كنجم خلال عملية التدريب وفي هذه المرحلة هو من يقود النجم والجلسة بشكل عام وذلك لمساعدة النجم على اكتشاف مشكلته.

٣. الأشخاص الداعمين الانوات المساعدة : هم الأشخاص الذين يقومون باختيارهم لنجم ليمثل النجم الفعل الدرامي فإذا اختار النجم مشهد أو حدث داخل العائلة مع والده أو والدته أو مع إخوته ، يقوم باختيارهم من هذه المجموعة وبالتالي سوف يقومون بالفعل والأدوار حسب توزيعها.

٤. المتلقين (الجمهور) : هم باقي المجموعة الذين يمثلون دور الجمهور المشاهد أو المتفرج ومن هنا نرى فعالية المتلقي في السيكودرامي قد يشارك النجم (الممثل) مشاعره عند المشاركة بعد انتهاء الفعل الدرامي .

٥ . المكان : من متطلبات المكان الاتساع ويقسم لقسمين خشبة المسرح وجانب الجمهور ومن الجدير بالذكر ففي انتهاء الفعل الدرامي يخرج الجميع من على خشبة المسرح وتبدأ عملية المشاركة الوجدانية في حلقة دائرية . [٥٤]

ب . دور السيكودراما في بناء نظريات الإخراج في ما بعد الحداثة :

بالرغم من إن ما بعد الحداثة قائمة على اللانظرية فان هذه اللانظرية أصبحت نظرية بحد ذاتها ترتكن إلى أسس ومرجعيات ربما قد إزالتها الحداثة قد انبثقت ما بعد الحداثة ونادت ببث الحياة فيها ، أي بمعنى إعادة صياغة الأفاهيم وتقديمها على أنها مفاهيم توازي المفاهيم المتفق عليها حداثيا ومن هنا تعدد المعنى واشتبكت الرؤيا سواء مع نفسها أو مع مجاورتها الثقافية والنوعية فكان للمغيب نصيب (اثري) يقارع من خلاله كل الحواضر وبالتالي سوف تطفو كل الأنواع أو الأجناس على السطح بنفس القدر من الحجم وبنفس زاوية الرؤيا ليتمكن إنسان ما بعد الحداثة (القتيل) دمج هذه العناصر (الاجناسية) وهنك حزمة خصوصيتها لإنتاج معنى مغاير في غالبيته غير نفعي لأن النفعية أنتجت الحرب التي (قتلته).

كان الأدب الصورة الحية والعملية لما بعد الحداثة ورؤاها الفلسفية . الفلسفة أعلنت الموت تبنت الصمت في هذا الانهزام الوحشي للإنسان إمام (حروبه ، ايديولوجياته ، آلاته ، أعراقه، مذاهبه) في حين كان الأدب يقرأ هذه الأشياء ويعيد إنتاجها بغموض ربما هو اقرب الى هذا الموت الذي أعلنته الفلسفة في حين كان المسرح مختلفا بوصفة فنا أدائي لا يرتكن إلى مادة مكونة واحده حيث تدخل فيه (الكلمة ، الفعل ، الجسد ، الموسيقى ، الديكور) وبالتالي سيكون الصدام أكبر وحجم دائرة الموت أوسع وبالتالي في مسرح ما بعد الحداثة كان البعض يبحث عن بدائل والبعض الآخر عن مسوغات يقرأ من خلالها خسائره النفسية كانت الإشكالية الحقيقية إشكالية نفسية أكثر من دونها شيء آخر إشكالية الكاتب و تشضي معاني الحياة التي أصبحت ثقلا عليه فكيف يعبر عنها ؟

إشكالية المخرج بوصفه العقل المدبر خلف العرض المسرحي الذي ينتج الأخلاق والجمال هل بقي عقل أم هل بقت أخلاق وأي جمال ؟ إما ما يخص الممثل الذي يضحك ويبكي دون إن يعرف احد ما يدور في نفسه هل هو يضحكنا لأنه سعيد ويبكينا لأنه حزين ؟ وما هذه المفارقة التي تسيطر وتهيمن على تفكير الممثل ؟ وهل يمكن إن يكون الممثل جسدا ونفسا حاضرا في ذهنية تلقي ما بعد الحداثة ؟ وإذا كانت السيكودراما هي الحل الأمثل فهل هي ذائبة في تدريبات الممثل ما بعد الحداثي ؟

ولماذا ذائبة ؟ ولماذا التدريب ؟

قد تكون السيكودراما هي المسرح ما بعد الحداثي بحد ذاته لأنها تعبر بطريقة نفسية عن الموت وبأي شكل تعبيري يرغب فيه الممثل وتلبية هذه الرغبة التي يجد الممثل نفسه من خلالها تكون النافذة الحقيقية الاستكشاف الهوامش التي فقدها المسرح الحداثي بوصفة مسرح شكلي لا يستنطق جوف الممثل الذي بإمكانه إن يفحص المكونات الأساسية للحياة من خلال إمراضه ورغباته المكبوتة التي فرضتها علية الأساليب والأنساق السابقة .

١. أوغستو بوال :

اعتمد (بوال) على الجوكر (الكارت (الأبيض) وهو شخصية متعددة الوظائف إلا إن دورها الفعلي يكمن في التحكم بصياغة المقترحات والنهوض بها بشكل فني ليتمكن هذا الجوكر من التعبير عن الأفكار المقترحة من المقهورين (المجتمع) لتحفيز وعي المتلقي وهي هنا وظيفة الجوكر وظيفه نوعية (تعليم) [٥٥].

والجوكر هنا هو متحول أساسي لفكرة (النجم) في السيكودراما المحفز إذ يعد كلاهما محفز وكلاهما يحمل قضية ، إلا إن الجوكر يعد إعداد جيدا يعي نوع اللعبة المسرحية وافقها قادر على الارتجال الايجابي . في حين (النجم) لا يعي سوى ذاته ومداها التفريغي . يرى(أوغستو بوال) " إن الجوكر الحقيقي هو شخص يستطيع ان يساعد الناس كي يكتبوا مسرحية ويساعد الناس كي يعيقوا المسرحية ويساعد الناس بالموسيقى وبالنص وبكل شيء لذلك تكون مسؤولية الجوكر أخلاقية".[٥٦]

هل كل هذه المسؤولية سواء كانت في المساعدة أو في تحفيز ونشر الأخلاق هي ضرورية ؟ وإذا كانت كذلك فهي ليست مهمة عند (النجم) الذي قد يسوق اللاخلاق ويعدها جزء من ظروف عمل علاجية وهو كذلك ليس ملزما بمساعدة الآخرين بل هو ملزم بعلاج نفسه في الدرجة الأولى لكن الثيمة الشكلية والأدائية له تتفق اتفاقا مباشرا ومتماهيا مع لجوكر سواء بالقيادة والمواجهة والارتجال .

وفي منطقة أخرى يرى (بوال) مدى التداخل بينك كممثل ومريض في ان واحد يقول " لا أؤمن بوجود وحدود هناك اعتقد إن هناك تداخلا . أظن انك إذا ما مثلت هاملت بصدق وبشكل جيد فان ذلك سيكون علاجيا لك كممثل . كذلك يمكن إن يجعلك مريضا إذا لم تؤد الدور بشكل جيد"[٥٧] .

ومن هنا نستشف مدى وعي بوال لفكرة الممثل النجم وعلاقته المريضة بالدور إذ من خلال الدور والشخصية يتم العلاج وكل ما تقدم كما نرى هو علاج فردي لكن بوال لا ينصاع الى هذه الفردية وإنما يذهب باتجاه المجموعة الى جانب (الجوكر) الشخص الذي يعلم أفضل منا كما يزعم . والمتفرج الفعال عند (بوال) هو من يغير من واقعة القهري والطبقي ويكون مع الممثلين شكل ذا نتيجة ايجابية واعية في حين تكون هذه النتيجة في السيكودراما بوجود أو بتعاون النجم مع المجموعة المحيطة (الانوات المساعدة) لكي يشكل علاج جماعي نفسي سيسيولوجي .

إذ يتم تشكيل قواعد وقوانين يتم استنباطها من المتفرجين عبر مشاركتهم في اللعبة المسرحية وبالتالي سوف تكون هذه القوانين أو المقترحات بمثابة علاج يلقيه المتفرج إثناء العرض ومن ثم تحول(الانوات المساعدة) في المسرح الى شكل جماهيري واعي قادر على الاختيار.

لكن كيف يتم هذا الاختيار "إن الشفقة والخوف هما حافزان ولم يكن نقطة ضعف أو رذيلة . لذلك يمكن اللعب على وترها بإقناع المشاهد باتخاذ قرارات (اختيار)، وهي ما تساند الهدف الذي يصبو اليه مسرح المقهورين .[٥٨]

إذا كانت الشفقة والخوف هما من يدفعان نحو الاختيار العقلي عند بوال لماذا هما يدفعان عند ارسطو نحو التطهير ؟ ولماذا لم يسميه(بوال) بالتطهير وإنما الرغبة ؟ يرى بوال " إن الجانب النفسي هو مدرك عقلي وعلية سوف تكون كافة المدركات الحسية خاضعة لوعيك الخاص ولا وعيك ، وان رغبتك هي جوهر تحفيزك لكليهما ". [٥٩]

٢. آريان موشكين :

أسست مع بعض الطلبة خلال دراستها في السوربون (فرقة مسرح الشمس بالرغم من أنها كانت تدير الفرقة إلا أنها تعتبر نفسها مجرد عضو للفرقة يشتغل كالآخرين في التحقيق الجماعي للعرض المسرحي . هذا التجرد من الأنا هو كفاية نفسية ودلاله على التساوي مع الآخر وإشعاره بأنه يشبهنا وكلانا في نفس الحقوق وعلينا نفس الواجبات ربما هذا هو شعار (فرقة مسرح الشمس) التي جمعت بين أجنحتها عشرات الممثلين من كل دول العالم لتكون الرسالة واضحة في هذا التحاور الحضاري وعلاج بعض الأعراق البشرية من إحساسها بالدونية .

يكون العمل للوهلة الأولى على فكرة النص المسرحي ليسهم كل عضو في كتابته وإعداده ، ثم تتولى الفرقة تجسيد على خشبة المسرح [٦٠] هذه المساهمة الجماعية تشكل شكل من إشكال الحرية الفردية التي تصب في إنتاج المعنى العام للحرية وهو تقبل الرأي الأخر تقول موشكين في هذا الصدد "نحن نسعى الى إبداع جماعي يبلور الإبداع الفردي و يطمسه ، إذ يحمل كل منا مشكلة الفردية في الإبداع نتنافس فيها طويلا ومن ثم نتلمس الشكل المطلوب" .[٦١]

هل هذا الشكل المطلوب هو العلاج الجماعي الذي حققه التعاون ؟ في السيكودراما يكون التعاون بين إفراد المجموعة على أساس الغاية المشتركة والوسيلة المشتركة في حين يكون التعاون في مسرح الشمس أحادي وهو في الغاية المشتركة (تغيير واقع اجتماعي أو سياسي ما) وتطمح موشكين من خلال تدريبات الفرقة الى جعل التعاون لا يشمل الغاية فقط وإنما يجب إن تكون الوسيلة مشتركة كذلك . وبالرغم من اختلاف المحددات الجسدية بين الممثلين والتباين الثقافي تطلب موشكين من الجميع إن يتعامل بتلقائية "اطلب من الممثل إن لا يتصنع ، فالاكتشاف وعدم الاصطناع هو قانون يشمل الجميع ، أي الوصول الى حالة كشف حالة دهشة، أي إن نخرج من ذاتنا لنرى أنفسنا من الخارج بهذا نكشف أنفسنا"[٦٢]

يرى الباحث بأن موشكين تطلب من الممثل أن يتحرر من الأساليب التقليدية في الأداء والكشف العلاجي الذي يمكننا أن نرى أنفسنا من الخارج لأن مهمة السيكودراما هنا سوف تكون مضاعفة ويرى الباحث يجب أن تسمى السيكودراما هنا أو في هذه الحالة (السوبر سيكودراما) لماذا ؟ لان الإنسان المريض العادي يمكنه إن يعالج من خلال السيكودراما في حين إن الممثل الدرامي هو تجاوز مرحلة العلاج بالدراما وأدركته مرحلة التطبيع واللاتلقائية وبالتالي يجب أن يكون هناك حرث جديد للممثل وبذلك عن طريق (السوبر سيكودراما) التي تطلب من الممثل أن يعالج نفسه بالابتعاد عن (التصنع ، الكلائش ، النمطية ،النموذج) لكي يلتحق بنفسه من جديد وبالتالي يمكنه الإبداع بحرية .

في حين ترى موشكين بأن مهمتها ليست تغيير الممثل وإنما "أكون مجرد وسيط أوحي للممثل ، لا أمره بل أوحي له فقط "[٦٣] ربما يكون هذا الإيحاء هو شكل من إشكال دبلوماسية الإخراج المسرحي وعليه يساعد في بلورة السيكودراما إذا كان المخرج يعي ذلك . وتبلور هذا الوعي عند موشكين حين قالت : "أنا أفضل اللعب في عمل الممثل إن نلعب . أي كيف يمكننا أن تكون الآخر" [٦٤]

ومن هذا الاستبدال المفردة الممثل باللاعب يجيء دور السوبر سيكودراما لأدراك الشخصية المفترضة إذ اللعب هو أكثر حرية وتلقائية . ربما ما يدعم رأي موشكين هو تركيز الفرقة على إن " حركتها وأفعالها وكل منتجاتها الصورية هي منتجات هواة تبتعد عن الطابع الاحترافي" .[٦٥]

موشكين تعالج الجمهور أيضا من خلال إعطاءه الحرية بالتجول إثناء العرض أو بتناوله الحساء الذي تقدمه له وبهذا يبرز البعد الطقسي الذي ربما لا يضمره مسرح الشمس من خلال الأقنعة التي تحقق التطهير القناع والحساء التذوق والنظر المحسوسات الأكثر تأثيرا في جسد الإنسان التي سوف تدفعه نحو العلاج والمتعة في آن .

وكل هذا أرادت أن تقول موشكين من خلال عروضها بوصفها اسم رديف المسرح الشمس وليس قائدة المسرح الشمس " نرفض الرأي القائل بان هناك مشكلة واحدة ولها حل واحد" [٦٦] لان الحل متعدد والمشكلة متشعبة ويجب إن يكون التعبير أيضا متعدد ومتشعب .

٣. روبرت ويلسون:

لعل ويلسون بعمله من خلال مؤسسة (بيرد هوفمان) هو الأكثر ترادفا من غيره مع مصطلح السيكودراما بمعناه العلاجي عمل ويلسون على إعادة إنتاج التاريخ الأسطوري بطريقة اقرب الى الصورة يرى الباحث بان هذه الإعادة تحمل مهيمنات رمزية تتمحور حول إن الرعوية وبمعناها الطقسي هي التي يجب أن يكونه المسرح وعليه بهذه العودة نرى كم هو التاريخ هش وان الطفولة الأولى والتعبير الأول هو من يبقى عالق متحول وهذه الدعوة هي دعوة السيكودراما التي تحث الإنسان على التخلص من تعالقات الحياة وإيجاد ذاته الطفولية . في مسرحية ويلسون (مقدمة الى جبل كا) ١٩٧٢ هي تشتغل على الجانب البيئي للممثل حيث "انتشر التمثيل على سبعة جبال وليستمر سبعة أيام بلياليها واشترك فيه ثلاثون ممثلا وعشرون ممثلا إيرانيا جديدا . كان معظم التمثيل ارتجاليا . كما وجعل من المشاهدين مشتركين في العرض وكان الجبل مغطى بالأنواع البدائية الأسطورية (سمكة .. حوت .. سفينة نوح ، ديناصور ، حصان طروادة)" .[٦٧]

يرى الباحث فيما تقدم أعلاه هو عبارة عن رحلة علاجية في الهواء الطلق وهو يختلف عن السيكودراما التي قد تكون ثابتة في مكان مغلق إذ تحرر ويلسون من الجدران انطلق نحو الفعل الحقيقي (العملي) الذي قد يكون اقرب لحالتنا النفسية وقد يكون أكثر علاجا من خلال المكان بشكله الأسطوري المحمل بالرموز سواء الدينية (سفينة نوح) أو التي تدل على الخديعة (حصان طروادة) وما يشابه ذلك وربما يكون الزمن زمن مطاط يعطي مساحة لتأمل الذات وإعادة قراءتها واستنطاقها وبالتالي علاجها بهذه الرموز والفروض الغربية، ولا أقصد علاجها على إنها مريضه بمعنى أنها مصابة بمرض نفسي مباشر وإنما اقصد أنها مريضة لأنها تنتمي إلى المدينة وكثافتها ومبانيها وضوضاءها وبالتالي يريد ويلسون أن يحرر الإنسان من هذه الضوضاء التي يمكن أن نعدها (مرضا) ويتم العلاج من خلال (التاريخ) الأسطورة لأنه نقي يشبه الطبيعة التي تقف بالضد من المدينة .

وبالعودة الى مؤسسة(بيرد هوفمان) فقد اشتغل ويلسون على التحرر السيكولوجي الذي يجب أن يتخذ تحررا تشكيليا يتبلور إثناء الأداء . وهذا كله مرتبط على اعتماده قدرات الممثلين المصابين بالصم والبكم) .[٦٨]

فهذا الإجراء من قبل ويلسون بالذهاب الى المريض النفسي واستقدامه إلى التمثيل هو مغامرة بالرغم من أن الصم والبكم بإمكانهم أن يمنحونا ابلغ الحركات الإيمانية ويمكن لويلسون أن يجعل منها صورة تشكيلية لأنهم (الصم والبكم) يعتمدون في حياتهم العامة أو اليومية على لغة الإشارة (الصورة) ومن هنا يكون السؤال هل ويلسون قدم هذه الشخصيات الحقيقية على المسرح وليس فقط الصم والبكم وإنما العميان ومصابي الحرب أدخلهم من اجل علاجهم ؟ أو من أجل علاج المتلقي بالصورة التي يحققها ويلسون ؟ يرى ويلسون " يتواجد داخلنا عدد من العمليات البطيئة والتي لسنا بقادرين على أن تكون واعين بها . كلما كانت الحركة أبطأ عند تحرك الإنسان زادت قدرتنا على الرؤية.[٦٩]

يدعونا ويلسون الى الاسترخاء الممثل بجسده المدرب و المتلقي بفتح انطباعاته الداخلية وبالتالي سوف يكون علاج متبادل عن طريق الاسترخاء الذي يتمثل بالبطأ وهو في الغالب حلمي وكل الأحلام هي أشياء في لا وعينا أراد ويلسون أن يتجسد هذا اللاوعي على خشبة المسرح من خلال الجسد الذي يسرد بتحركه الذي لا يتوقف لأنه يجب عليه أن يتوقف وإنما يتوقف لأنه يريد أن يتوقف.(٧٠)

وبهذا الممثل السارد الذي لا يتوقف (المرتجل) يرى الباحث بان هذا السرد هو العلاج السيكودرامي الجزئي الغير منمط وقد تكون السيكودراما في عمل ويلسون أعمق من عمله مع الممثل بتحويل الممثل والمسرح جزء واحد وجعلهما المعالج النجم بالنسبة للجمهور (المريض).

مؤشرات الإطار النظري :

١. العلاج هو حل مفترض وبالتالي يفترض كل عالم نفس حل خاص به من اجل الوصول إلى ذهنية المريض وتخليصه من هذه الأوهام المتعددة التي تتطلب أحيانا حلول متعددة.

٢. المعالج بمثابة المحرك الرئيسي سواء بالعلاج الفردي أو الجماعي.

٣ .على المريض أن يتفاعل وبالتالي يتحول من أجل بلوغ العلاج.

٤- الدراما قائمة على التطور والتطور هو مغادرة من مكان إلى مكان آخر ويكون هذا المكان الجديد هو صيغة التحول الجديدة .

٥-مكونات النص الدرامي الحبكة ، الشخصية ، اللغة ، الفكرة ، الفعل الدرامي هي ذات دوافع نفسية تحولت من شخصية الكاتب وبيئته الى ذوات وأفعال وشخصيات مفترضه .

٤- كلما يكون احد العناصر راكدا يظهر خلل في النص الدرامي إذ الجانب النفسي هو يمنح النص حرارة التطور وبالتالي (التحول)

٦-السيكودراما تحفز على التلقائية في الأداء وهذه إحدى مظاهر مابعد الحداثة .

مرض الممثل الخاصة يمكن أن تكون موضوعا للعرض المسرحي .

٧-لا يقتصر العلاج على الممثل فقط بل يشمل الجمهور .

٨-المخرج هو أيضا مريض فيعالج نفسه من خلال صناعة الديكورات واختيار الالوان والخامات أو اخت

الفصل الثالث: الاطار الاجرائي

اولا : مجتمع البحث

ثانيا : عينة البحث

اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية وهي مسرحية اختلال عقلي للمسوغات التالية/

١- اى ملائمتها اكثر من غيرها لهدف البحث

٢/ تنوع موضوعاتها واطروحاتها

٣/٣/ اداة البحث اعتمد الباحثان على ا تمت الاشارة اليه في الاطار النظري من مؤشرات التحليل عينة البحث فضلا عن المصادر

٤/٣/ انتهج الباحثان المنهج الوصفي التحليلي من حيث وصف الحكاية للعرض وقراءة (اختلال عقلي)

تحليل عينة البحث :

تقديم : الفرقة الوحشية (cruelty) على مسرح : (Artauds) في أمريكا

الممثلين : ثلاثة نساء ورجل

يبدأ العرض بإضاءة (فلاشات) باتجاه الجمهور وذلك من اجل استفزازه نفسيا عن طريق حاسة البصر ثم تظهر أربعة أجساد على أرضية المسرح وليس خشبة لان العرض مقدم إما في غرفة أو عيادة ويفصل بين هذه الأجساد ستائر خفيفة قد تكون وهمية لان الصراخ هو الذي يجمع بين هذه الأجساد وبالتالي نتبين المشترك بينها فهنا الصراخ هو محفز لفتح ما في الداخل من تراكم مرضي أدى الى الكبت يكون الصراخ الغير محدد بكلمة والقائم على الصوت ومدى الحنجرة كما ظهر في هذا العرض قد كان خير مفتاح للعرض إذ تمكنت النساء الثلاثة والذكر الواحد الذي يتخفى بصفته امرأة ينفرن الذكوره إذ يكون هذا النفور المتشابه هو متجسد بفعل الـ (صراخ) ضد مهيمنات الذكر بوصفه رديف للفعل الجنسي وقد يكون هذا النفور والشتيمة التي تتفوه بها الممثلات هي بالضد من (خيانة الذكر ، عجزه الجنسي ، رغباته الغير محدودة ، تكريس السلطة الجنسية بيده) وهذه الثورة كلها ما هي إلا تصفية حساب – تتبناها المرأة – ضد المجتمع والتاريخ والعادات والتقاليد فكان العرض لا يركن الى منهجية استطاعت النساء الأربعة وأنا أقول الأربعة ولا أقول ثلاثة لان الرجل المتخفي بصفة امرأة هو قد يكون ذكر إلا انه (سالب) مأبون وبالتالي هو الآخر لدية الهم المرضي المشابه لإمراض النساء .

جاء التحول على عدة مستويات وأهمها هو الارتجال المتفق عليه إذ تحول من ارتجال قائم ضمن إطار النص أصبح ارتجال قائم على صناعة نص وعليه كانت الهيمنة الأساسية للمفردة الواحدة وهي اقرب ما يكون وهي أقرب ما يكون الى فكرة الحالة النفسية سواء للمريض أو الممثل التي قد تحرره من الازمه بطرح هذه (المفردة الواحدة) والصراع حولها إما بالحركة أو الصراخ والصمت أو باستخدام أحد أدوات العرض الأخرى كالموسيقى أو

الإضاءة يكون اللفظ الأول في المسرحية لكلمة (أصدقاء) وتتحول هذه الكلمة فور انتهاءها على الألسن الأربعة الى صراخ . ثم كلمة (انا) وغد فيعقبها حركات جسدية بلطم الأكف بالأرض احتجاجا على هذه الكلمة .

ثم لماذا لا تسألني لماذا فيرتفع الحوار بتكراره في هذه الجملة فيعقبه الرد (أنت حمقاء) فيكون الصمت وهو هنا احتجاج بطريقة أخرى على نعت المرأة بالحمقاء وإنها لا تسأل والهيمنة الأكثر دقه في العرض كله وكانت قريبة الى الحالة المرضية هي جملة حررني من هذا الذي يعقبها الصراخ كأنما أرادت الفرقة بأدائها هذا أن الحوار الحقيقي هو الصراخ وكل الكلمات هي التي تنتج الصراخ وحتى الصمت هو صراخ داخلي لا يجد طريقه الى الحنجرة .

اما الحركة التي كانت منظمة من ناحية الاتفاق على توزيعها على أجساد الممثلين لم تكن في اغلب الأحيان تؤدي دورها الدرامي بل تحولت لتؤدي شكلا علاجيا يحرر الجسد من تقنية القواعد والركون إلى الفطرية فجاءت اغلب التحركات منافية لطبيعة التشكيلات وتوزيعها على أجساد الممثلين في بداية العرض أو حتى في وسطه أو نهاية العرض مثلا عندما تخلع إحدى الممثلات سروالها الداخلي يكون الصراع حول هذا السروال بحركات هي اقرب الى صراع الأطفال أي بمعنى صراع فطري غير منتظم وبالتالي جاءت أكثر التحركات تحركات دون تكلف جسدي وقريبة من أجواء المعنى الذي يقوم عليه العرض والتحول من مستوى الأداء الفردي الى مستوى الأداء الجماعي ثم الى الالتحام مع الجمهور هذا يدل على أن الكفاية قد تحققت في الشكل الأول الفردي ثم الشكل الثاني الجماعي ثم الجمهور وذلك من خلال إشراكه في لعبة العلاج إذ يتم إشراك امرأة من الجمهور بالعرض وإجبار هذه المرأة التي تقف جامدة وجلوس الممثلات مكانها تتحرك الممثلات باتجاهها ويبدأ الالتحام معها جسديا من خلال دفعها على مساحقة أحدى الممثلات بشكل إيحائي .

وهنا تبلور التحول من الذات المريضة الفردية الى الذات المريضة الاجتماعية المتمثلة بالجمهور وتكون الرسالة بأن نشعر (كنساء) بان مشكلتنا واحده وعلينا أن نتشارك بالحل (العلاج) . وربما التحول الذي ساهم في رفع مستوى الدراما في العرض هو عندما يكتشفن بأنهن لسن أربعة وإنما ثلاثة والرابع هو ذكر فنرى الصراخ من الموقف أو بالأحرى صدمة ومن هنا يمكن أن نستشف طبيعة المرض الذي يحيط نساء العرض وهو (فوبيا الذكورة) وهذا تحول في كينونة العرض إذ يتحول الذكر من شكله (الفوبي) الى معالج يقود عملية التفريغ السيكودرامي بمفردات مثالية كالصدق والتقارب والمفاضلة لينتهي العرض بخضوع النساء لكلام الذكر بوصفه المنطق وبهذا الخضوع يكون قد تحررت النساء من فوبيا الذكر وبالتالي تم التحول أو (العلاج) .

ا " أنت لا شيء سأفعل ما أريد "

الفصل الرابع

النتائج

١. بلوغ مرحلة الأداء الفطري عن طريق السيكودراما .

٢. الارتجال هو الأقرب إلى النفس وهو كفيل بعلاجها .

٣. الرقص والصراخ تعزز الحالة التفريغية على مستوى الجسد والصوت .

٤. الضوء والموسيقى والأزياء تدفع الممثل نحو بلوغ السيكودراما ذهنيا وجسديا .

٥ البناء الدرامي بناء زائف قائم على الكلمة في حين أن الكلمة هي ميتة . ٧. خداع المتلقي هل ما يشاهده هو جلسة علاجية أو عرض ما بعد حداثي يستعمل السيكودراما في بن

الاستنتاجات :

١- ما بعد الحداثة أكثر الأشكال استيعابا للأمراض النفسية.

٢- اعتمدت العروض على الأمكنة سواء المغلقة من أجل السيطرة على الحالة النفسية أو المفتوحة التي تؤدي إلى الانفلات حسب الحالة.

٣- التقنيات تقنيات ذات هيمنة حسية رغم بساطتها وإذ تتحول إلى معالج بدل الطبيب أو المخرج.

٤-من خلال التعبير الجماعي يكون العلاج بالسيكودراما أسهل لان المشكلة مشتركة في حين في العروض الفردية لا يحصل ذلك بالسرعة المرجوة .

٥- المخرج ما بعد الحداثي يعي طاقة السيكودراما في بث الحيوية في العرض ..

التوصيات :

١. يوصي الباحث بدراسة (السيكودراما) وتضمينها في المناهج الدراسية سواء لدارسي المسرح أو لطلاب الدراسات الإنسانية ككل.

٢. . استخدام (السيكودراما) من قبل المخرجين لاكتشاف مكونات الممثل وطاقته النفسية .

المقترحات :

١. سيكودراما تفريغية : وهي خاصة بعلاج الممثل داخل نطاق الجدار الرابع .

ب . سيكودراما تواصلية : وهي خاصة باتصال الجمهور مع الممثل تواصل مباشر علاجي.

احالات البحث :

[١]محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي مختار الصحاح ما بيروت، دار الكتاب العربي ، (١٩٦٧) ، ص ١٦٣.

[٢]صالح سعد ، الأنا الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي سلسلة عالم المعرفة عدد (٢٧٤) الكويت (٢٠٠١)، ص ٧٨.

[٣]عبد الرحمن سيد سليمان السيكودراما مفهومها وعناصرها واستخداماتها ، حولية كلية التربية – جامعة قطر وعدد (١١) (١٩٩٤) . ٤٠٦ ١٩٩٤)

[٤]ريشارد و سوسن، علم الأمراض النفسية والعقلية متر: أحمد عبد العزيز سلامه (القاهرة ، دار النهضة العربية(١٩٧٩).

[٥]عبد المنعم المعني ، موسوعة الطب النفسي ، ج٤١، القاهرة مكتبة مدبولي (٢٠٠٣)، ص ٣٠٧.

[٦]حامد عبد السلام زهران ، الصفحة النفسية والعلاج النفسي ، ٢٦ القاهرة، دار المعارف (١٩٧٧)، من ٢٢٧ .

[٧]بدر الدين عامود ، علم النفس في القرن العشرين ، ج ١، (دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١) ، ص ٢٦٢.

[٨]بير داكو التنويم المغناطيسي تر أركان بيشون و بعد اسكندر القاهرة ، مكتبة التراث الإسلامي ، ٢٠٠٢)، من ١٩٨ .

[٩]فيصل عباس، التحليل النفسي الاتجاهات الفرويدية ، ط ا (بيروت لبنان دار الفكر العربي، ١٩٩٦) ، ص ٧٢.

[١٠]بدر الدين عامود، مصدر سابق ص ٢٥١.

[١١]عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، مكتبة مدبولي ، مطبعة اطلس، ص٣٦.

[١٢]بدر الدين عامود، ج١ ، مصدر سابق، ص ٤٢٨.

[١٣]عبد المنعم الحفني، موسوعة إعلام علم النفس، (القاهرة ، مكتبة مدبولي) ، ص ١٧٣.

[١٤]المصدر سابق نفسه ، ص ١٧٤.

[١٥]حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية والعلاج النفسي ،(مصر، القاهرة، دار المعارف، بدون تاريخ)، ص ٢٨٢.

[١٦]البدر الدين عامود، ج١، مصدر سابق، ص ٤٢٩.

[١٧]عبد المنعم الحفني، موسوعة الطب النفسي م ج ٢، ٢٤ مصر – القاهرة، مكتبة مدبولي)، ص ٢٦٩.

[١٨]فيصل عباس، العلاج النفسي والطريقة الفرويدية، ط١(دار المناهل اللبناني، ٢٠٠٥)، ص ٣١٨.

[١٩]عبد المنعم الحفني، موسوعة إعلام علم النفس ، مصدر سابق، ص ١٧٥.

[٢٠]عوض مبارك اليامي، العلاج بالفن التشكيلي(المملكة العربية السعودية ، جامعة الملك سعود،١٤٢٩ هـ)، ص ١٣٩.

[٢١]زهير صاحب، إشكالية الشكل في التماثيل السومرية ، مجلة تشكيل ، (مجلة فصليه تصدر عن دائرة الفنون – وزارة الثقافة – العراق عدد٥،السنة الثانية ،٢٠٠٩)، ص٣٢.

[٢٢]عوض مبارك اليامي، العلاج بالفن التشكيلي ، مصدر سابق، ص ١٣٨.

[٢٣]مصدر سابق نفسه ، ص ١٤٠.

[٢٤]مصدر سابق نفسه ، ص ١٤٢.

[٢٥]مصدر سابق نفسه ، ص ١٤٣.

[٢٦]مصدر سابق نفسه ، ص . ١٤٠–١٤٤ .

[٢٧]مصدر سابق نفسه ، ص . ١٤٥– ١٥٠.

[٢٨]جوليان روتر ، علم النفس الإكلينيكي ، تر عطية محمود طاق القاهرة دار الشروق (١٩٨٩) ، من ١٦٨.

[٢٩]بدر الدين عامود، علم النفس في القرن العشرين، ج ٢، (دمشق، منشورات التحاد الكتاب العرب) ص ٧٠٩.

[٣٠]منصف المرزوقي العلاج الجماعي الكويت ، مجلة الحربي وعدد (٣٣١) يونيو ١٩٨٦)، من ١١٧.

(٣١)معتز سيد عبد الله الاتجاهات التعصبية، ذا الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد (١٣٧)مايو (١٩٨٩) ص ١٦٠.

(٣٢)جوليان روتر ، علم النفس الإكلينيكي ، مصدر سابق ١٦٦-١٦٧.

(٣٣)على كمال النفس، ط٢، (بغداد الدار العربية دار واسط (١٩٨٣) ص ٤٣٨-٤٣٩.

(٣٤)حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية، القاهرة دار المعارف ، بدون تاريخ) ، ص ٣٠٨ .

(٣٥)مارتن لسان ، تشريح الدراما تر يوسف عبد المسيح ثروت ، ٢٦ بغداد منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤) ، ص ١٢.

(٣٦)ايجيل تورنكفيست، الدراما خارج المسرح ، تر: سومية مظلوم ، (مهرجان الثقافة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي – ١٩٩١)، ص ٢٥ .

(٣٧)سن. دبليو دوسن ، الدرامة والدرامي ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد، دار الحرية للطبعة والنشر، موسوعة المصطلح النقدي، عدد (١١ ، ١٩٨١) ، ص٢٤-٢٦ .

(٣٨)مارتن أسلن ، تشريح الدراما، مصدر سابق ، ص ٦٢.

(٣٩)محمد صبري صالح ، إشكالية التأليف والاقتباس والإعداد في النص المسرحي العراقي (بغداد ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، (١٩٩٥) ، ص ٨١ .

(٤٠)عادل النادي ، الفن الدرامي ،(مصر ، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٨٧) ، ص ١٠٩ .

(٤١)سام سمايلي ، كتابة المسرحية من المشهد إلى الفعل ، تر: سامي عبد الحميد ، بغداد ، دار المدى ، ٢٠١٢) ، ص ٧٩.

(٤٢)عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، بيروت، دار النهضة العربية ، (١٩٨٧) ، ص ٢١ .

(٤٣)رايموند وليمز ، المسرحية من ابسن إلى اليوت (القاهرة ، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر بدون تاريخ) ، ص ٣٧ .

(٤٤)طه عبد الفتاح مقلة، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفيزيون ،(القاهرة ، مكتبة الشباب للطباعة والنشر ، ١٩٧٥) ، ص٩ .

(٤٥)مصدر سابق نفسه ، ص ٣٨ .

(٤٦)سامية محمد على وآخرون ، الدراما في الإذاعة والتلفزيون ،(القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩)، ص ١٤٤ .

(٤٧)إبراهيم حمادة ، معهم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة – دار الشعب ، ١٩٧١) ، ص ٢٠٧ .

(٤٨)ارسطو طاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص ٧٨ .

(٤٩)حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، (١٩٧١) ، ص ٤٧٧.

(٥٠)رواد كليرمان، حول الإخراج المسرحي ، تر: ممدوح عدوان (دمشق، دار دمشق للنشر والتوزيع ، (١٩٨٨) ، ص ٩٢. .

(٥١) ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما ، (القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة كتابك ، عدد (٢٦) ، ١٩٧٨) ، ص٢٠-٢١.

(٥٢)عبد الرحمن عيسوي ، العلاج النفسي ، الإسكندرية، دار الفكر الجامعي ، (١٩٧٩) ، ص ١٢٤ .

(٥٣)فيصل عباس ، العلاج النفسي والطريقة الفرويدية ، ط١ (بيروت – لبنان – دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠٥).

(٥٤)عبد الرحمن سيد سلمان ، السيكودراما مفهومها وعناصرها واستخداماتها ، (جامعة قطر ، حولية كلية التربية ، عدد (١١)، ١٩٩٤)، ص ٤٠٩.

(٥٥) أوجستو بوال ، منهج أوجستو بوال في المسرح ، تر: نورا أمين (القاهرة ، المجلس الأعلى للآثار) ، ص ٤٦ .

(٥٦)أوجستو بوال ، عن مسرح المنتدى والمقهورين وقوس قزح الرغبة ، ترة نجاح الجميلي ، (العراق ، جريدة المدى معدد (٢٦٥٤) ، السنة العاشرة – الثلاثاء ٢٠ تشرين الثاني – (٢٠١٢) ، ص ١٦.

(٥٧)ارشتو بول ، مصدر سابق نفسه ، من ١٦ .

(٥٨)جان ميلينخ و جراهام لي، نظريات حديثة في الأداء من استانسلافسكي إلى بوال ، تر : إيمان حجازي (القاهرة ، مهرجان الثقافة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للثار ، ٢٠٠٤) ص ٢٢٢ .

(٥٩)لوجستو بوال ، العاب الممثلين وغير الممثلين ، تر : الحسين علي يحيى (مصر ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٧) ، ص٧٤.

(٦٠)سعيد الناجي ، التجريب في المسرح ، ط١ (حكومة الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٩) ، ص ٦٦.

(٦١)سعيد الناجي ، مصدر سابق ، ص ٦٦-٦٧ .

(٦٢)حوار مع موشكين ، القناع اسمي أداء ... والمسرح فن وليس تقليد للواقع ، حاورتها ، ميسون علي ، (وزارة الثقافة ، سوريا- دمشق مجلة الحياة المسرحية عدد (٥٩) ، (٢٠٠٦) ص ٧٩ .

(٦٣)المصدر السابق نفسه ، ص ٨٠.

(٦٤)المصدر السابق نفسه ، نفس الصفحة

(٦٥)كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي من (١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) ، تر : يامح فكري (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفون)، ص ٤٠٣.

(٦٦)سامي عبد الحميد ، قديم المسرح وجديدة وجديد المسرح قديمة، (منشورات مهرجان بغداد المسرح الشباب العربي / الدورة الأولى – ٢٠١٣) ، مص ١٨ .

(٦٧)جيمز رووز افتر ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر : إنعام نجم جابر (العراق – بغداد ، وزارة الثقافة مدار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠٠٧) ، ص ١٧٧.

(٦٨)زجمونت ، جماليات من الإخراج ، تر هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥)، ص ٢٠٥

(٦٩)مصدر سابق نفسه ، ص ٢٥١.

(٧٠)هانز – تيز ليمان ، بانوراما المسرح ما بعد الدراسي ، تر : علاء الدين محمود ، (القاهرة ، مجلة فصول عدد (٧٣) الهيئة المصرية العمة للكتاب ، ٢٠٠٨ ، ص ٤١.

قائمة المصادر والمراجع:

- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، ط١ (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧).
- عبد الاله العلايلي : الصحاح في اللغة والعلوم ، (بيروت، دار الحضارة العربية، ١٩٧٤) .
- صالح سعد ، الأنا- الآخر ، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة عدد(٢٧٤) ، الكويت ،٢٠٠١) .
- ارسطو طاليس ، فن الشعر، تر، إبراهيم حمادة ، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ، مكتبة المسرح(٣) مركز الشارقة للابداع الفكري، هلا للنشر، الشارقه.
- عبد الرحمن سيد سليمان، السيكودراما ، مفهومها وعناصرها واستخداماتها ،(حولية كلية التربية - جامعة قطر ، عدد (١١) ١٩٩٤).
- الفت محمد حقي : علم النفس المعاصر ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ،١٩٨٣).
- ريشارد . م. سوسن، علم الإمراض النفسية والعقلية تر: احمد عبد العزيز سلامه (القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٧٩)
- عبد المنعم الحفني ، موسوعة الطب النفسي ، ج ١ ، ط ٤،(القاهرة ، مكتبة مدبولي،٢٠٠٣)
- حامد عبد السلام زهران ، الصفحة النفسية والعلاج النفسي ، ط٢ ،(القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٧) ١١. بدر الدين عامود ، علم النفس في القرن العشرين، ج١،(دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١)
- اسعد ميخائيل إبراهيم - المرشد في العلاج النفسي، ط ١ (بيروت ، دار الأفاق الجديدة ، ١٩٨٧)
- فيصل عباس، التحليل النفسي، الاتجاهات الفرويدية ، ط ١(بيروت - لبنان ، دار الفكر العربي (١٩٩٦)
- عبد المنعم الحفني ، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي ، مكتبة مدبولي ، مطبعة اطلس.
- عبد المنعم الحفني، موسوعة إعلام علم النفس، (القاهرة ، مكتبة مدبولي) ، ص ١٧٣.
- حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية والعلاج النفسي ، (مصر ، القاهرة دار المعارف، بدون تاريخ)
- عبد المنعم الحفني، موسوعة الطب النفسي ، م ج ٢، ط ٢ (مصر، القاهرة ، مكتبة مدبولي).
- فيصل عباس، العلاج النفسي والطريقة الفرويدية ، ط١،(دار المناهل اللبناني ٢٠٠٥).
- عوض مبارك اليامي، العلاج بالفن التشكيلي ، (المملكة العربية السعودية ، جامعة الملك سعود، ١٤٢٩ه).
- زهير صاحب، إشكالية الشكل في التماثيل السومرية ، مجلة تشكيل، (مجلة فصليه تصدر عن دائرة الفنون - وزارة الثقافة - العراق عدد ٥، السنة الثانية ، ٢٠٠٩)
- جوليان روتر ، علم النفس الإكلينيكي ، تر: عطية محمود ، ط ٣ (القاهرة ، دار الشروق، ١٩٨٩).
- بدر الدين عامود ، علم النفس في القرن العشرين، ج ٢، (دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب) ٢٥. منصف المرزوقي ، العلاج الجماعي، (الكويت ، مجلة العربي ، عدد (٣٣١) ، يونيو١٩٨٦).
- معتز سيد عبد الله ، الاتجاهات التعصبية، ١ (الكويت، سلسلة عالم المعرفة ، عدد (١٣٧) ، مايو ١٩٨٩).
- علي كمال، النفس، ط٢،(بغداد، الدار العربية دار، واسط ١٩٨٣) .
- حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية، القاهرة دار المعارف ، بلا. ت).
- مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، ط٢ (بغداد منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٤)
- ايجيل تورنكفيست، الدراما خارج المسرح ، تر: سومية مظلوم ،(مهرجان الثقافة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩١)
- س. دبليو . دوسن ، الدرامة والدرامي ، تر عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد ، دار الحرية للطبعة والنشر، موسوعة المصطلح النقدي عدد (١١) ، ١٩٨١).
- محمد صبري صالح ، إشكالية التأليف والاقتباس والإعداد في النص المسرحي العراقي ، (بغداد ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، أطروحة ،دكتوراه غير منشورة ، ١٩٩٥)
- عادل النادي ، الفن الدرامي ،(مصر ، القاهرة ، دار المعارف ،١٩٨٧).
- ارسطو ، فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٣).
- سام سمايلي ، كتابة المسرحية من المشهد الى الفعل ، تر: سامي عبد الحميد ، (بغداد ، دار المدى ، ٢٠١٢).
- عبد القادر القط ، من فنون الأدب (المسرحية) ، (بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٧).
- رايموند وليمز ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، (القاهرة ، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر ، بلات) .

- طه عبد الفتاح مقلة، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ، (القاهرة ، مكتبة الشباب للطباعة والنشر ، ١٩٧٥)
- سامية محمد علي وآخرون ، الدراما في الإذاعة والتلفزيون ، (القاهرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩).
- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١).
- عبد الرحمن عيسوي ، العلاج النفسي ، الإسكندرية ، دار الفكر الجامعي، ١٩٧٩).
- فيصل عباس ، العلاج النفسي والطريقة الفرويدية ، ط١ ، (بيروت- لبنان ، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ٢٠٠٥).
- عبد الرحمن سيد سلمان ، السيكودراما مفهومها وعناصرها واستخداماتها ، (جامعة قطر ، حولية كلية التربية ، عدد (١١) ، ١٩٩٤) .
- أوجستو بوال ، منهج أوجستو بوال في المسرح ، تر: نورا أمين (القاهرة ، المجلس الأعلى للآثار).
- أوجستو بوال ، عن مسرح المنتدى والمقهورين وقوس قزح الرغبة ، تر: نجاح الجميلي ، (العراق ، جريدة المدى ، عدد (٢٦٥٤) ، ألسنه العاشرة - الثلاثاء ٢٠ تشرين الثاني - ٢٠١٢).
- جان ميلينخ وجراهام لي ، نظريات حديثة في الأداء من ستانسلافسكي الى بوال ، تر : إيمان حجازي (القاهرة ، مهرجان الثقافة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للثار،٢٠٠٤)
- حوار مع موشكين ، القناع اسمي أداة .. والمسرح فن وليس تقليد للواقع ، حاورتها ، ميسون علي ، وزارة الثقافة ، سويا - دمشق مجلة الحياة المسرحية عدد (٥٩) ، ٢٠٠٦).
- كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي من (١٨٩٢ حتى (١٩٩٢) ، تر : يامح فكري ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون).
- هانز - تيزليمان ، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي ، تر : علاء الدين محمود ،(القاهرة ، مجلة فصول عدد (٧٣) الهيئة المصرية العمة للكتاب ، ٢٠٠٨)