

القياس في المسرح بين آليات الواقع وإنتاج الخيال.

د. زهير بن تراديت

المعهد العالي للعلوم الإنسانية بمدنين
الجمهورية التونسية

ملخص

ليس القياس مقارنة أو تشبيها بقدر ما هو إنتاج لمعنى وفقا لتصوّر سابق له. والفن المسرحي يعتمد المحاكاة من حيث هي قراءة لما وقع أو لما يمكن وقوعه والمحاكاة كما بين أرسطو طاليس تكون بالفعل لا بالقول فيحاكي الفعل ويحاكي الخلق وتحاكي المناظر من أمكنة وأشكال... وكلّ ما يتعلّق بقدرة الفنان على التخيل بل تطوّر استخدام الفن المسرحي ليستعمل كوسيلة علاج مع جاكوب ليفي مورينو يحاكي فيها وضعيات حصلت له في الواقع وخزّنت في ذاكرته الانفعالية فيتخلّص من ذكرياته المؤلمة ويتحرّر منها فيحصل له التطهير.

Summary

Analogy in drama: between the mechanisms of reality and the production of creative imagination.

Analogy is neither a comparison nor a simile. Rather, it is a production of meaning on the basis of previous imagination. Drama, being dependent on simulation, is an artistic expression that imitates happenings. It is also, as maintained by Aristotle, a simulation of actions, creation, and scenes that include different settings and forms. This artistic expression has been developed by Jacob Levy Moreno to be used as a therapy through an imitation of real-world events and specific happenings in the past in order to externalize and get healed of painful memories and reach catharsis.□

مقدمة:

تعددت القراءات لمفهوم الفن المسرحي وتنوّعت منذ ظهور الإنسان وتطوّرت بتطوّر مختلف العلوم الإنسانية والصحيحة. لقد كانت لأرسطو طاليس (Aristote) (384 ق م - 322 ق م) قراءته الخاصة به فقد اعتبر الفن محاكاة للواقع وليست المحاكاة بمعنى التقليد بل هي قراءة له يقدّمها منتج الفن. يرى أرسطو أنّ الفنّان لا ينبغي أن يتقيّد بالنقل الحرفي للواقع يقول أرسطو: إنّ من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه فعمل الفنان لا ينحصر في إمدادنا بصورة مكرّرة لما يحدث في الطبيعة وإنّما في العمل على التغيير من طبيعة الطبيعة. فالإبداع له منطلق وهو الواقع لكنّه يتشكّل بتجاوزه من خلال القدرة على إعادة تشكيله وبالتالي فنحن نعرف الفن من خلال معرفتنا للواقع ومن ثمة فنحن نقيس الفعل الفني على الواقع الحيّاتيّ.

القراءة الأرسطية للمسرح

نبدأ هذه الدراسة برؤية أرسطو طاليس للفن. ألف أرسطو كتاب "فن الشعر" (La Poétique) والذي يعتبر من أقدم الوثائق التي بيّنت مفهوم الدراما وأنواعها وأقسامها ثمّ لكونه فيلسوفا لم يكن مجرد جامع أخبار مؤرّخ لها. إنّ المحاكاة عند أرسطو عملية ذهنية يجريها المتفرّج عن طريق الإحساس الخارجيّ بالأشياء وبواسطة معرفة مسبقة للعالم. يجري مطابقة بين معارفه وبين الصورة المعروضة. ولذا يقسم أرسطو الجمهور إلى قسمين قسم لا يتجاوز حدود العرض وقسم راق يتوصل إلى تحسّس المعاني وتجاوز الظاهري إلى فهم الأفكار والمقاصد لكن هذه الأفكار لا تأتي عبر الصور الآنية المعروضة أمامه بقدر ما أنّها تأتي من تدقّق النص.

يعمل المسرح الإغريقي على إثارة أحاسيس المشاهد مما يجعله يمثّل الأحداث كأنّها حقيقة فيسقطها على وضعه. وكلّما كان التماهي أشدّ كلّما نجح العمل الدراميّ وحقق الغاية منه ألا وهي التطهير يقول أرسطو " فتؤدّي إلى التطهير"¹ وهو التخلص من الشعور بالخوف ومن السلوكيات التي قد تضعنا في موقف شبيه بما حصل للشخصيات خاصة المساواة منها فقياس فعل الشخصيات على أفعالنا يتحقّق بقدرة منتج الدراما - سواء كان مؤلفاً أو مخرجاً أو ممثلاً أو سينوغرافاً...- على التأثير في نفس المشاهد وجعله يمثّل الواقع ويخيّل الأحداث التمثيلية حقيقة.

محاكاة الفعل:

المشاهد للدراما يشاهد فعلاً يتماهى معه ويتأثر به يقول أرسطو " لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل لأموّر تحدث الخوف والشفقة".²

لقد ركّز أرسطو في تحديد مفهوم التراجيديا بأنّها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أناس يفعلون لا بواسطة الحكمي..."³ أمّا الكوميديا أو الملهة فيعرّفها بأنّها "محاكاة الأراذل من الناس لا في كلّ نقيصة ولكن في الجانب الهزليّ منها"⁴ وبالتالي فإنّ المحاكاة هي العمود الفقريّ لكليهما ومن هنا فإنّ معنى القياس في تحديد نوعيّة المنتج الإبداعيّ قد تحقّق. بإنتاج المعنى من خلال ما يتولّد في أذهاننا من صور بعد مشاهدتنا للفعل المسرحي.

عرّف ألكس ميتشالي (Alex Mucchelli) الفعل بأنّه: تفاعل بين الأنا والأنا الاجتماعيّ وهذه الاستمراريّة تنتهي بأن يتشكل الفعل في مسلك معيّن.⁵

ويقدّم كورفان تفسيراً للدراما: "إنّها تطوّر الفعل بواسطة إرادة الأشخاص في اتّجاه حلّ الصّراعات المتتالية وصولاً إلى تأليف نهائيّ تتوافق فيه الذات في حقائق جديدة"⁶

إذن الفعل الذي تؤدّيه الشخصية في الدراما يأخذ من الواقع معناه إلاّ أنّه يتّخذ مساراً خاصاً ببناء النص الدرامي وصورته. فالقارئ يجري عملية قياس بين الأفعال التي يشاهدها وهي أفعال غير واقعية تنتمي لقصة خيالية والأفعال التي تجري في الواقع فيحكم على خلق الشخصية بناء على سلم قيمي يحمله في ذهنه.

يقوم الفعل الدرامي على أجساد حاضرة تنتجها الآن وهنا على خشبة المسرح والجسد أداة تواصل له لغته فالوضعيات الجسدية والحركات والإيماءات والإشارات بالإضافة إلى التعبير اللفظي هي دلالات ورموز ونظم، يبيّن شارل روبر دارون (Charles Robert Darwin 1809-1882) "أنّ الكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية. فمثلاً حركات الإطباق المحكم للأسنان أو قبضات الأيدي هي إعدادات واضحة للقتال ومن ثمة فهي تكشف عن الغضب ممّا يجعل هذا الإنسان يقترب في صورته من الثور الغاضب حيث يتسم وجه الشخص الغاضب بتكثيرة عميقة يتم جذب حاجبي العينين إلى أسفل فوق العينين وبفم مضغوط بإحكام مبرز الفك والأسنان ومزاج شاحب حيث توجه مخزونات الدم إلى مناطق أكثر حيوية من أجل القتال كالعضلات ذات الرأسين كما يتم دفع الرأس للأمام كما لو أنّها توشك أن تنطح الخصم...."⁷ إنّ قياس انفعالات الإنسان على انفعالات الحيوان أبرزت حسب دارون تشابهاً شكلياً بين سلوك الجسد البيولوجي وسلوك الحيوان فهل الأمر نفسه بين جسد الممثل والجسد البيولوجي ؟

جسد الممثل رمز مادي يقدّم دلالاته من خلال مظهره الخارجي وأفعاله وسلوكياته ويعبّر عن المكان والزمان وعن الحكاية وذلك من خلال تفاعله مع عناصر العرض المسرحي من موسيقى وإضاءة وديكور وممثلين شركاء وهو "ليس مجرد هيكل آدمي لإنسان يتحرّك على خشبة المسرح ولا هو أيّ جسد ولكنّه جسد معيّن يمثل مركز الجذب من خلال طاقاته التعبيرية التي ترسل الدلالات إلى المتلقّي"⁸

ولكنّا نطرح قياس سلوك جسد الممثل على الجسد الاجتماعي بما يحمله هذا الأخير من ثقافة وضحّ تايلور مفهومها بأنها "الكل المركّب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع"⁹ فحركات الممثل وسكّاته تأخذ معناها من المشاهد لها في تلك اللحظة وفي ذلك الإطار ووفقا لثقافة المشاهد وخلفياته يقول ستانيسلافسكي "التجسيد الإبداعي يعتمد على قدرة الممثل على امتلاك تقنية جسدية خاصة وذات انتماء قومي إلى قاموس الحركة والتعبيرات الجسدية العامة في مجتمعه هو."¹⁰

وبينّ مدحت الكاشف أنّه "عندما يقوم الممثل بمحاكاة حالات نفسية معينة فإنّه يقوم ببثّ دلالات مقصودة للمتلقّي ولكنه عندما يستغرق في استخدام خياله وتلقائيته في المحاكاة ربّما تتسرّب منه بعض الدلالات المقصودة تعبيرا دالا على للمشاعر المختلفة للشخصية المؤدّة إذ عندما يظهر الممثل بحضوره الجسديّ الحيّ على خشبة المسرح هو في المقام الأوّل ذلك الإنسان الشخص الحقيقيّ بسماته المادية، ثانيا هو تلك الشخصية الدرامية أو الدور الذي يتحوّل إليه بشكل أو بآخر أو ما تطلق عليه مدرسة "براغ" الشخص المسرحيّ أي أنّه الصورة المادية للشخصية ثمّ ثالثا: هو ذلك الخيال الذي يدلّ عليه والذي يتولّد في النهاية في عقل المتلقّي الذي يشاهده في المسرح."¹¹

محاكاة الخلق

أمّا عن خصائص خلق الشخصية وقياسها على خلق الأشخاص في أدوارهم الحياتية الواقعية فيقول أرسطو "وأعني بالخلق ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصرفون بكذا أو كذا من الصفات"¹² فيفترض أنّ كل قارئ ينتمي إلى مجموعة معينة لها أخلاقها الخاصة بها فما يقدّمه عرض ما تختلف قراءته من فرد إلى آخر بل من مجتمع إلى آخر فيلجأ أغلب الكّاب والمخرجين إلى جعل شخصياتهم تتحلّى بأخلاق متفق حولها كونيا فاللصّ مدان

وكذلك القاتل والمدافع عن المظلوم بطل كما حصل مع أنطقون التي أرادت دفن أخيها ورأت في ذلك قمة الوفاء والشرف "أنطقون: اتركيني وجنوني أسعى وراء أسوء مصير، فلن أنال إلاّ مية شريفة"¹³ وكما حصل مع هاملت وهو يسعى لكشف قاتل والده. إذن هي صور متفق حولها كونياً تجعل من أيّ قارئ أو مشاهد يتعاطف مع البطل ويصنّفه خيراً ولا يتعاطف مع اللص أو القاتل ويصنّفهما ضمن المخطئين والأشرار.

لعلّ الكتابة المسرحية في حدّ ذاتها تحمل شيفرات تنتج معاني محدّدة لو أخرجناها من ذلك السياق لما انتجت نفس المعنى فلنأخذ على سبيل الذكر ; مسرحية هاملت لوليم شكسبير حيث قدّم هاملت مسرحية داخل النصّ المسرحي في ليلة زواج عمه بأمّه وما تضمنته من تشخيص للأفعال الحقيقة التي قاما بها (عمه وأمّه) للتآمر على والده ودس السم في أذنه. إنّ القياس الذي نعينه هنا هو الحقيقة التي تعرّت أمام الحاضرين وانكشفت لهم دون أن يصرّح بذلك هاملت أو أن يوجّه اتهاماً مباشراً ويستنجد بشهود ومحامات بل مجرد تشخيصه لمسرحية (داخل المسرحية التي كتبها شكسبير) أنتجت معنى وكشفت حقيقة. فالمسرحية هنا قياس خطابيّ قام بدور التمثيل والتوضيح للمؤامرة التي حصلت واقعا.

ومن ناحية أخرى يستعمل كُتاب الدراما صورا تعبيرية وكأنّها حجج علمية تحيل القارئ إلى معنى واضح كقول المهرّج في مسرحية الملك لير "أعلم أنّ هذه تختلف عن تلك بقدر ما تختلف التفاحة المرّة عن التفاحة المرّة"¹⁴ وهو يخبر القارئ بأنّ ابنة الملك لير الثانية " ريقان " ستفعل مثلما فعلت الأولى قوزيل " من طرد لوالدها وانتزاع ملكه. وفي ذلك استباق للأحداث يمهد فيه الكاتب عبر المهرّج للمصيبة التي ستحلّ بالملك لير والمتمثلة في حكم الإعدام الذي أصدرته بنتاه (قوزيل وريقان) لتتفردا بالحكم. وقد استعمل في ذلك استعارة بين فيها أنّ ريقان وقوزيل بمثابة الثمرتين المرتين بسبب سوء معاملتهما لوالدهما. وبما أنّ التفاحة المرّة لا تختلف في شيء عن التفاحة المرّة فإنّ ريقان وقوزيل لا تختلفان في شيء ولا ينتظر من إحداها ان

تختلف عن الأخرى وهذا تعبير مجازي له طابع قياسي. فأرسطو يعتبر " أنه يمكن إقامة قياس على النحو التالي:

إن كانت أ معقولة على كل (ب ك. م)

وكانت ب تقال على كل (ج ك. م)

فن الاضطرار أن تقال أ على كل (ج ك. م)

وهذا مثال من الشكل الأول، والمقصود بالشكل الأول هو القياس الذي يكون فيه الحد الأوسط موضوعاً في المقدمة الكبرى ومحمولاً في المقدمة الصغرى¹⁵

المناظر

تلعب المناظر المسرحية في المسرح الإغريقي دور المحدد للمكان وأطره فن خلال عناصر الديكور والرسوم... نجز محاكاة الواقع في أذهاننا فثلاً مجرد كرسى من الخشب ملون بالأصفر الذهبي ينتج صورة عرش الملك أوديب.

لقد استفاد المسرح في القرن الخامس عشر ميلادياً من اكتشاف المنظور؛ وهو رسم الأشياء بالطريقة التي تظهر فيها من بعيد حيث نرى نقطة التلاشي أو خط الأفق في عمقها. وقد ظهرت هذه التقنية واستعملت كتقنية لابتداع مشاهد ومناظر وصور يمكن أن تعبر عن الواقع فهو فن الإيهام حيث يخدع العين فتظنه صحيحة. فتمكن الجمهور من الدخول إلى عمق الحقول وظلمة المغارات بمجرد مشاهدته لرسم وفق المنظور.

ليس القياس مقارنة أو تشبيها بقدر ما هو انتاج لمعنى وفقاً لتصوّر سابق له.

لنأخذ آلية أخرى تستخدم في الفن المسرحي وهي مسرح العرائس حيث تجسد الشخصية من طرف عروسة يحركها اللاعب فما تؤديه من حركات وأفعال تحيل إلى شخصيات آدمية أو حيوانية أو عجائبية حسب الطريقة التي صنعت بها والتي تحرك وفقها.

ويتفق الجمهور مع منتج العرض في أنّ العرائس العملاقة كعروسة الماروطة عادة تحيل إلى عالم العجائب وقد تكون في سياقات أخرى في دور السلطة كالأباء أو الأمهات... أما الشخصيات الحيوانية فكلّها ظهر الثعلب إلّا وظهرت معه ضمناً الحيلة والخديعة وكلّها رأينا الأسد إلّا وكان ملك الغابة وغيرها ممّا اتّفق حوله منذ القديم. وهو يتوافق مع ما ذكره شاربونال (1993) من أنّ الخطاب حول التربية بقطع النظر عن عصوره ومستواه النظري تبنيه عشر أقيسة تعود دوماً التربية تقدّم على أنّها كفاح وهندسة وعلى أنّها تقوم بدور النور...

وقد طرح فرويد في العلاج النفسي عبر اللعب والتنفيس مسألة استخدام العروسة كوسيلة لمعرفة نوع العلاقة التي تربط المربيّ بالأطفال فوضع أمامهم مجموعة من العرائس القبيحة وأخرى جميلة وطلب منهم اختيار العروسة التي ستجسّد دور المربية فاكشف أنّ المربية التي يكرهها الأطفال عادة ما يختارون مجسّداً لها العروسة قبيحة المنظر وبالتالي فهم يجرون عملية قياس بين القبح الذي يشوب سلوك المربية معهم وقبح المظهر الذي تبدو عليه العروسة. "لنتصوّر طفلاً في الخامسة من عمره وهو يتناول دمية تشبه والدته فيحتضنها ثمّ يتناول أخرى تشبه والده فيبتعد عنها، ثمّ يلح أخرى تمثّل أخاه الكبير فيركلها ويمزّقها... ثمّ يترك الجميع أو يجمعهم في هيئة وأوضاع مختلفة تدلّ على شعوره نحوهم ومواقعهم الحقيقية في ذهنه..."¹⁶

قد طوّر جاكوب ليفي مورينو (Jacob Levy Moreno) مسألة التنفيس العلاجية عبر تأسيس البسيكودرام أو ما يسمّى بالعلاج النفسي بالدراما في سنة 1921 يقول "لو كنّا نعالج أحد أفراد عائلة تمرّقها المشاحنات والخلافات وطلبنا من الزوجة مثلاً أن تقوم بدور الحماة، أو من الأب أن يقوم بدور الابن الأكبر له، أو من الابن أن يقوم بدور والدته... فإنّ أدوارهم وأفعالهم وأقوالهم ستتمّ عن نظرتهم التحليلية النقديّة للآخرين وستنبئ المعالج النفسي بأشياء كثيرة يربط بينها ويستنتج عبر نظام القياس حقائق جديدة عن الدور الاجتماعي والحالة النفسيّة التي يعانيها المريض. فالعلاج يجري باشتراك بضعة مرضى مختلفين ومتفرقين يؤدون

أدوارا يسندها إليهم المخرج (المعالج النفسي) مثلما أسندت إلينا أدوار الحياة أدوارا نقوم بها بحوار وسيناريو على مسرح الواقع. لكن التمثيلية العلاجية تكشف لنا الحقائق المبطنة الذاتية أكثر من أدوار الحياة التي تطمس معالم اتجاهاتنا الأولية وميولنا الأصيلة تحت أقنعة الاعتبار أو النفاق الاجتماعي¹⁷.

من ناحية أخرى استطاع مورينو أن يحوّل التطهير الذي يحصل للمشاهد أثناء مشاهدته للعمل التراجيدي إلى تطهير يحصل للمريض النفسي فإذا كان المشهد الذي يؤدّيه البطل (أ) باعثا للشفقة والخوف وكان المشاهد (ب) متماهيا مع البطل فيحصل له التطهير بشعوره بالخوف وإشفاقه على البطل الذي يتصوّر نفسه وكأنّه هو فإنّنا إذا ما جعلنا من المريض البطل (أ) وجعلناه يعيش الخوف والشفقة وهو يحيا دور الشخصية (ب) التي هي في الواقع شخصيّة هو (أ) فإنّ التطهير يحصل له. ولنا في ذلك مثل قصّة باربارا. فقد كان مورينو "يسير ورشة لدفع التلقائيّة، وكانت ضمن المستفيدين امرأة اسمها باربارا تعمل بشكل دائم على ارتجال أدوار لشخصيات تميّز بإيجابياتها الأخلاقية. وصادف أن زار زوجها الورشة فأخبر مورينو أنّ زوجته في الواقع هي على عكس ما تبدو عليه فما كان منه إلّا أن أصبح يقترح عليها أدوارا، تمثل فيها شخصيات ذات سلوك سيئ. وبعد فترة من الزمن عاد إليه زوجها ليخبره أنّها قد تغيّرت وتخلّصت من سلوكياتها القديمة".¹⁸

يقول شيتزنبارك (Schutzenberger Anne) عن البسيكودراما فيقول: "في البسيكودراما يمثّل الأمر في أن تحيا في إطار مجموعة وضعيّة مضت أو هي جارية الآن، أو يمكن أن تكون مستقبلية، ليس بواسطة الحكي وإنّما بواسطة الفعل المرتجل".¹⁹

عديدة هي أشكال القياس في الفن المسرحي والتي تتخذ من آليات الواقع لتنتج صورا ومعاني خيالية.

قائمة المصادر والمراجع

- 1- طاليس (أرسطو)، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
- 2- - طاليس (أرسطو)، التحليلات الأولى ضمن منطق أرسطو، ج 1، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980.
- 3- طاليس (أرسطو)، فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- 4- سوفوكل، أنطقون، تعريب جمل الجودي، الشركة الجديدة للنشر والتوزيع، بدون تاريخ، ص 16.
- 5- شكسبير (وليام)، تعريب: توفيق عاشور وعزالدين القرواشي، الدار التونسية للنشر، 1992.
- 6- ويلسون (جلين)، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 2000، ص 163
- 7- الكاشف (مدحت)، اللغة الجسدية للممثل أكاديمية الفنون، القاهرة، مطبعة التجارية، 2006، ص 28
- 8- مور (سونيا)، تدريب الممثل، ترجمة زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية 1986.
- 9- الدباغ (نصري)، العلاج النفسي؛ أنواعه، أساليبه، مدارسه، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1970

¹ Corvin (Michel)، Dictionnaire encyclopédique du Théâtre- Collection Larousse In Extenso، Paris 2001، 960 pages.

² - Mucchielli (Alex) (sous la direction) ،Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales. Edition Armand Colin. Paris 1996. P 108

³ - Oberlé (Dominique) ،Jeu dramatique et développement personnel - Edition Retz France 1989,155 pages

⁴ - Ryngaert (J P) ، Le Jeu dramatique en milieu scolaire—Cedic. Paris 1977,190 pages.

⁵ - Tylor (EDOUARD BRRINT) ،Une théorie scientifique de la culture – Paris-E-F Maspero ,1968

الهوامش:

- ¹ - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953. ص 18
- ² - أرسطو طاليس، فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد، 48، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 68.
- ³ - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، مصدر سابق، ص 18
- ⁴ - نفس المصدر، ص 16
- ⁵ - Mucchielli (Alex) (sous la direction) ، Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales . Edition Armand Colin . Paris 1996. P 108
- ⁶ - Corvin (Michel), op .cit , P523
- ⁷ - جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب 2000، ص 163
- ⁸ - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل أكاديمية الفنون، القاهرة، مطبعة التجارية، 2006، ص 28
- ⁹ - Tylor (EDOUARD BRRINT) - Une théorie scientifique de la culture – Paris-E-F Maspero ,1968-
- ¹⁰ - سوني امور، تدريب الممثل، ترجمة زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية 1986، ص 20
- ¹¹ - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل أكاديمية الفنون، مصدر سابق، ص 44.
- ¹² - أرسطو طاليس، فن الشعر، نفس المصدر، ص 19.
- ¹³ - سوفوكلي، أنطقون، تعريب جمل الجودي، الشركة الجديدة للنشر والتوزيع، بدون تاريخ، ص 16.
- ¹⁴ - وليام شكسبير، تعريب: توفيق عاشور وعزالدين القرواشي، الدار التونسية للنشر، 1992، ص 73.
- ¹⁵ - أرسطو: التحليلات الأولى، ترجمة تداري، ضمن منطق أرسطو، ج 1، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980، ص 148

¹⁶ - نغري الدباغ، العلاج النفسي؛ أنواعه، أساليبه، مدارس، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1970

¹⁷ - نفس المصدر، ص 65-66.

¹⁸ - cit- P14. op- Oberlé(Dominique), Jeu dramatique et développement personnel

¹⁹ - 21- P cit.- op Ryngaert(J P), Le Jeu dramatique en milieu scolaire-