# رسالة التمثيل عند شكسبير وعلاقتها بنظرية التمثيل عند ستانسلافسكي

**للدكتور عبد المطلب السنيد**
**جامعة ذي قار/كلية الآداب**
**قسم الإعلام**

# A comparative Study between Shakespearian school of Acting and Stanislavski method

**The researcher tried to prove that Shakespeare was not only a great international and contemporary playwright in his tragedy and comedy. However; he was establishing a new school of acting in the sixteenth century in term of performance and preparing actors. Therefore, researcher was thinking that Shakespeare was a pioneer in creating a good model in his school and teaches his group how to use their voice and body through mind with consideration that acting is art and aesthetics. From this point researcher believes that Shakespeare was giving some kind of discipline which was very close to Stanislavski method of an actor prepares. The differentiation between them, that Stanislavski system or method was more scientific of study the terminology of conscious and subconscious. While Shakespearian style was not giving that details as professional method as Stanislavski did, but Shakespeare deserve an appreciation of his achievement.**

## المقدمة

**بالنظر لكثرة عدد المسارح التي تأسست في لندن في الفترة من ١٥٧٦ وحتى ١٦٠٤ ، ثم ما تعرضت له تلك المسارح من حرق وإعادة تعمير . إضافة إلى تعدد الفرق المسرحية والتي زاد عددها بأكثر من أربع عشرة فرقة مسرحية. وبالنظر لانتقال شكسبير بين الفرق المسرحية وذلك تبعاً للعقود التي يوقعها ويتعاقد معها في تسويق منجزاته المسرحية. يضاف إلى العدد الذي لا يستهان بهم من الممثلين الذين اكتسبوا خبرة الأداء التمثيلي في أداء أبطال وشخصيات شكسبير في التراجيديا والكوميديا ، ولتواجد شكسبير وأسفاره متنقلاً من ستارتفورد إلى لندن ، ومعايشته أجواء العمل المسرحي وورشاته التي عمل فيها ممثلاً وملقناً وشاعراً ومؤلفاً مسرحياً . من كل ما تقدم ، أصبح شكسبير يمتلك خزيناً معرفياً عميقاً في كيفية الأداء التمثيلي . ذلك نتيجة مشاهداته لأداء الممثلين ورؤيته الثاقبة في ملاحظته لفرز الممثل الجيد من الرديء ، إضافة إلى حسه الشعري وحبه للموسيقى. إنه الرجل النخبوي ذو الخبرة المعرفية العالية بمجتمعه وبأساليب أداء أبطاله الممثلين ، جعله ناقداً وعيناً فاحصة يغربل قدرات الممثلين في الفرق المسرحية حتى استقر به المطاف في مسرح" كلوب" الذي شغل فيه الكثير من أعماله المسرحية. كل هذا جعل شكسبير في تقديرنا يؤسس طريقة أو مدرسة فطرية التكوين، تقوم على التجربة والخبرة العملية من خلال أداء الممثلين الذين عملوا معه آنذاك.. لذا يعتقد الباحث أن هناك الكثير من العناصر التي تتعلق بنظرية التمثيل الحديثة التي أسس لها ستانسلافسكي في القرن العشرين والتي حملت نفس مبادئ الأداء التمثيلي الإحترافي الأكاديمي. وستانسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨) هو مؤسس مسرح موسكو الفني و صاحب النظرية التي قامت على تجربة الورشة المسرحية أو الاستوديو في كيفية العمل على إعداد الممثلين .**

**لذا فإن الباحث يرى أن هناك تشابها ومقارنة نوعية في الطريقة التي تبلورت عند شكسبير وتجربته مع الممثلين في القرن السادس عشر، والتي تلتقي مع المبادئ الأكاديمية التي صاغها وبلور عناصرها العلمية تجربة ودراسة في نظرية التمثيل في القرن العشرين والتي سعى لإشاعتها وانتشارها عالميا . وهدف الباحث هو مقارنة العناصر التي ينتمي لها الممثل الناجح والمبدع في زمن شكسبير مع ما تمنحه نظرية ستانسلافسكي لممثلي ومبدعي العصر في الأداء وتحمل مسؤولية الدور المعطى للممثل . وتلك هي رسالة من رسائل الإبداع الشكسبيري الذي عرفناه مؤلفا لا يعلو عليه وعلى طريقته لا أبناء عصره فحسب بل ما بعد عصره. لقد ولج شكسبير باب التمثيل وسجل ملاحظاته كرسائل متضمنة مسرحياته التي سيكشف عنها الباحث بعد أن أشار في مقدمته عن أهمية عناصر الممثل وبشكل فطري وتلقائي حيث اعتمد فيها التجربة العملية والتي تطورت وأصبحت بمؤسسها ستانسلافسكي نظرية أممية ، ولذا فإن البحث سيقود إلى أن مشكلة البحث ستقودنا إلى القول، أن المبدع والفنان المؤلف الذائع الصيت في منجزاته التأليفية شكسبير ، مكتشف لطريقة جديدة في كيفية الأداء التمثيلي كان لها أن تتطور وترسم أبعاد حقيقية لو دونت بكتاب . ولكن الفعل الإبداعي المكمل**

لأممية شكسبير الذي أراد أن يشيع آدمية للشخصيات الممثلة على المسرح والتي تبلورت عند ستانسلافسكي و تطورت بنظرية جديدة تأسست على قيم الإبداع والحرفية ومعايير علمية تشابهت عناصرها الشكسبيرية وتشذبت علميتها عن طريق ستانسلافسكي العملية والنظرية من خلال الدراسة والبحث في حيثيات الشخصية أو الدور وكيفية إعداد الممثل ليكن مبدعا يحاكي الحياة بلا تصنع ، مما دفع الباحث إلى القول أن طريقة شكسبير ظهرت وتكاملت أبعادها في عقل وتجارب ستانسلافسكي وصولا إلى ما سيظهره الباحث من نتائج، وذلك عن طريق الاستشهاد بنصوص شكسبير التي يعتبرها الباحث رسائل للممثلين بشكل غير مباشر .

لقد عشق شكسبير المسرح وشغف بالتمثيل . ولم تمر مسرحية من مسرحياته إلا وذكر فيها المسرح والممثلين. وحري بنا أن نبرهن على قدرة هذا المبدع في دروس التمثيل التي قدمها " هاملت " نيابة عنه في مسرحية " هاملت " والتي تدل على أن معلماً واثقاً من نفسه، يحمل طريقة تقوم على مقومات عملية للممثل الحقيقي ألا وهي الصوت والجسم . وكذلك على

تدريب هذين العنصرين المهمين من أجل تحقيق القناعة والتصديق في أداء الممثل الصادق والمثقف في معرفة دوره، ومن ثم كسب المشاهدين، وذلك بفعل صدق المشاعر والانتماء للدور، ثم الثناء على المبدعين منهم.إن الباحث يعتقد أن هناك نظرية فطرية التكوين قادها شكسبير في تقييم الممثل الجيد من الردئ، قد يعترض عليها البعض ، ولكن افتراضنا هذا لم يأتي لمجرد قول ولكنه استند على حيثيات يمكننا أن نتوصل لها في بحثنا هذا. ولقدرة شكسبير ووثوقه من نفسه ، لم يبدأ بالحديث أو الدرس عن صحة الأداء التمثيلي ، بل بدأ في انتقاد مؤلفي المسرح ، المتشدقين وأصحاب التزويق والمبالغات الفجة وضعف الأسلوب في متابعة القصة وإنجاز الفعل بتصاعد درامي حاذق كما كان يميز مواصفات المسرحية الرائعة من المسرحية المفتعلة.وهنا بدأ الباحث على برهانيه وحاجة المسرحيين لتفسيرات طريقة أو إسلوب شكسبير في تقديم دروسه للممثلين لكي يكونوا على بينة من تنفيذ ملاحظاته وإسلوبه عندما يشتغلون على إنتاج مسر حياة شكسبير على المسرح، وتلك هي حاجتنا لمعرفة كيف كان أداء الممثل ومن هو المعلم أو المدرب الذي يقيم بمعايير مهمة نجاح ممثل وفشل آخر. ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني نجد "هاملت" يتحدث مع أحد أعضاء فرقة الممثلين بحديث ينتقد فيه مؤلفو المسرح ويعقد مقارنة يميز فيها الغث من السمين منهم ،ويقدم وجهة نظر نقدية من شكسبير نفسه إلى المؤلف المسرحي :

**هاملت** : سمعتك مرة تلقي خطابا لم يمثل قط ، أو إذا مثلتموه ،
فلم تمثلوه أكثر من مرة ، لأن المسرحية التي أذكرها لم ترق للملايين . لقد كانت
كالكافيار للعوام غير أنها كانت في رأيي ورأي البعض الذين كان في حكمهم ترداد
لما أقول مسرحية رائعة، حسنة التنسيق في المشاهد
فيها اعتدال بقدر ما فيها براعة. وأذكر أن أحدهم قال ،
ليس في أبياته من التوابل ما يجعل مضمونها حريف المذاق ،
ولا في عباراتها ما يدفعنا إلى اتهام المؤلف بالتحذلق ،
فهي في أسلوبها الأمين نقية عذبة ، جميلة دون تبرج . (١)

لو دققنا بهذا الخطاب النقدي ، لعرفنا أننا أمام ناقد أكاديمي محترف في المقارنة، ودارس لطبيعة التأليف المسرحي الذي يعيش في مجتمع التجربة المسرحية، والتجمعات من الفرق التمثيلية التي يكتب لها مؤلفيها في زمن شكسبير.

إنه خطاب يرسم لنا معنى المسرحية الناجحة والعميقة الأسلوب.. والتي تمنح متفرجيها المتعة والإثارة والتشويق والجمالية . إنها رسالة في هندسة المسرحية الجيدة الصنع في مجال التأليف المسرحي ولا شك أنه قرأ وعرف أرسطو ومنهجه في فن الشعر والدراما.ويرى الباحث أن شكسبير كان يتحدث عن طريق شخصية هاملت على قواعد أسس لها أرسطو وثبتها بستة أجزاء تعطي التراجيديا قاعدة العمل وتقوم على: "القصة، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء""٢ ، وتلك هي عناصر أساسية في طريقة المحاكاة الدرامية الجيدة. ولم يترك هاملت دبلوماسيته وهو ينقل وجهة نظر شكسبير النقدية في التأليف المسرحي وهو يتحدث مع أحد أعضاء فرقة الممثلين ،إذ إن هاملت النبيل الخلق مولع بإبداع الممثل ويحترم مهمتهم وعملهم كممثلين ، وإن ما يقدمونه على المسرح له أهمية عظيمة . إنهم كتاب عملي
مفتوح على محاكاة الناس وأفعالهم ، بل إنهم الممثلين في نظر شكسبير أصدق من يقول ويفصح عما في ضمائرنا رأيا وإعلاما وشعورا . وفي نفس المشهد من الفصل الثاني يخاطب هاملت الوزير" بولونيوس" ويأمره بإكرام تلك النخبة من المجتمع ويعني نخبة الممثلين ويقول

**هاملت** : ( إلى بولونيوس ) سيدي ، أحسن وفادة الممثلين وإقامتهم ، أتسمع ،
وعاملهم خير معاملة .
إنهم خلاصة العصر وموجز تاريخه .

**خير لك أن يكتب على قبرك بالسوء بعد موتك ،**
**من أن يذكروك هم بالسوء في حياتك .(٣)**

**يقف الباحث متمعنا بحيثيات هذا الخطاب شاخص العينين والعقل لعبارة شكسبير على لسان هاملت التي يصف فيها الممثل ب" خلاصة العصر" ولو كان هذا التعبير قد صدر من**

**مؤلف أو كاتب عربي في دولنا لانتهى به المطاف إلى نهاية عصر وليس خلاصة عصر .ترى أي منزلة تلك التي يؤمن بها شكسبير لدور الممثل الذي يختصر لك التاريخ أمام متلقيه بفترة زمنية لا تزيد عن فترة العرض المسرحي نفسه.**

**فبعد أن ألقى الممثل خطابه التمثيلي ، وأقنع هاملت بأدائه الجميل والمقتدر. فهاملت صاحب عقل معرفي وذو ثقافة عالية لا تقنعه التفاهات والبدائيات الأدائية من أي ممثل . إن أداء ساحراً وإبداعاً عالياً جعل هاملت في حالة من الذهول لتلك المقدرة الفنية في الأداء**

**والمحاكاة والتبني . لقد سلب لب هاملت هذا الممثل بحالة الأداء بالرغم من أن هاملت يقر بأنه يشاهد ممثلا يحفظ دورا ، ولكنه هز مشاعره وترك أثرا في عواطفه ، فأصبح مذهولا لقدرة ذلك الممثل . لقد انزوى هاملت منفردا مع ذاته وهو ينتقدها لما حرك فيه ذلك الممثل من شجون ومقدرة لا تضاهى . عندها ومازلنا في المشهد نفسه ، حيث الفصل الثاني تحرك العقل والشعور الهاملتي بمونولوج طويل قال فيه :**

**هاملت** : **أي نذل أنا ، أي عبد قروي !**
**أليس من العار علي أن هذا الممثل ،**
**في رواية من الخيال ، في حلم من الألم ،**
**يكره روحه على تلبس وهمه**
**فتحتدم ، ويشحب منه المحيا بأجمعه ،**
**الدموع في عينيه ، والهياج في قسماته ،**
**وصوته يتكسر ويتهدج و وكل وظيفة في جسمه**
**تتلبس ذلك الوهم ... وذلك كله من أجل لاشيء ؟(٤)**

**ناقش شكسبير في هذا الدرس الأدائي عملية الاندماج والتبني التي تحدث عنها ستانسلافسكي فالممثل الذي تدرب على إستخدام خياله الثاقب في تصور الشخصية وجعل آفاق الدماغ متفتحة في وظائفها كمرجعية عقلية في إزاحة الغموض في إستخدام الصورة الشعورية التي**

**أنجزها الممثل والتي تركت تأويلا لخلاصة هذه المحن التي تطهر بها هاملت من خلال تأويل ذلك الممثل الذي اوصل له شفرة فسرها هاملت وأوجعته عظمة ذلك الممثل الذي اختزل التاريخ في عقل هاملت نفسه. والواقع أن الممثل هنا استخدم أيضا أداة هي غاية في الأهمية لتحفيز طاقته التي تقرب وتتخيل وتشكل شخصية الدور الذي يمثله ألا وهي ( لو) أو ( لو السحرية) ، عند سناتسلافسكي والتي يطلق عليها (المحول/Transforms) الذي يثير بقوة دواخل الروح من خلال أفعال الجسم التي تشتغل قبله قوة التخيل حيث تقود إلى تحقيق الفعل المنطقي للحالة المتخيلة للشخصية التي يؤديها الممثل .**

**لذلك يطالب ستانسلافسكي بوجوب تعلم وتدريب الممثل على كيفية التفكير. كما يطالبهم " بوجوب ملاحظة الناس وتصرفاتهم، ومحاولة فهم عقلياتهم . يقول الممثل الفرنسي كوكلان في كتاب( إعداد الممثل) لستانسلافسكي :**

**" إن الممثل يخلق طرازه من خلال تخيلاته، وبعدها يكون رساما، فيمنحه شكلا ويحوله ليس إلى نفس اللوحة وإنما إلى نفسه "( ٥). وكونستان كوكلان هو ممثل مبدع وكبير فرنسي عاش مابين (١٨٤١-١٩٠٩) ،و يعتبر من أفضل الممثلين المبدعين حينذاك تعبيرا وحسا وأداءا**

**، حيث أكد على أهمية مبدأ الصوت والإلقاء وإعتبر فن الممثل هو فن النطق وإصطلح على تسميته ب( أدب الممثلين)، وأحب ستانسلافسكي طريقته وإستعان بأفكاره و بمقولاته أمام طلبته في أستوديو الممثل في كيفية أن يهب الممثل روحه للدور وللشخصية إضافة إلى بناء قدراته الصوتية. فهو يعتمد ليس فقط على خلق روح وجسد الدور الذي يحاكيه الممثل وإنما يطالب ممثله في دقة وصواب التعبير الشعوري والجسدي والصوتي لما يحاكي ويخلق ويطور. وهذه حقيقة تحتاج إلى يقين لاستحضار رؤيا مثقفة وحلمية قاعدتها التخيل في رسم الشخصية التي ينفذها على اللوحة التي هي كما قال كوكلان نفسه أي الممثل نفسه ، حيث يحدد الممثل مساحته ويوازن بين الكتلة واللون . ولكن هذه اللوحة التي يرسمها الممثل ليست جمادا على (كانفس ) أو ورقة الرسام العادية إنما على المسرح ، أي يقدمها عمليا وأدائيا بعد محاكاتها عقليا وتنتقل تلك المحاكاة عمليا .**

**فشكسبير وستانسلافسكي وكوكلان يتحدثون عن قانون الإبداع الأدائي الذي يحول الخيال**

**والحلم إلى واقع يشكله الممثل . ولعل هذا الخيال المطبق عمليا وواقعيا هو الذي يقودنا إلى قول ستانسلافسكي في إيصال هذا المنجز إلى المتفرج . إنه بناء للشخصية الممثلة من خلال هدف الفن ، والذي عبر**

**عنه: " الشيء المهم هو أن تبني حياة لروح الإنسان ("٦) . وذلك هو السر الذي سحر به هاملت حيث اشتغلت الروح شغلا داخليا نفذته عناصر أداء الممثل ، وهما مرة أخر الصوت والجسم ، إذ قام هذان العنصران المهمان بوظائف جليلة ، إنتقل فيها الممثل من مرحلة المحاكاة العقلية إلى مرحلة المحاكاة الأدائية من خلال(لو) ستانسلافسكي IF**

**السحرية و خيال الممثل والظروف المعطاة له والتي لم تكن بهذه الخصوصية بل كانت فطريا من صنع وتدريبات شكسبير، ولكنها أكاديميا من إبداع ما يسمى بتكنيك وطريقة علمية المسرح والتي تعود لستانسلافسكي . قد يسأل سائل هنا، لماذا التأكيد على المحاكاة ؟ إن المحاكاة هي إستلهام لرؤى وخيال وحلم المكتوب على النص وتحويله إلى حياة لأننا نحاكي فعلا آدميا مجسدا من قبل إنسان له نفس مواصفاتنا الفسيولوجية ويختلف عنا في أنه يمتلك من قدرة مميزة على تطويع صوته وجسمه لطبيعة الدور الذي يحاكي فيه الشخصية الممثلة عن طريق الإبداع . وهنا يطالب الباحث ، القارئ أو الدارس أن يميز بين ما قصده أفلاطون وما قصده أرسطو في مفهوم المحاكاة ، إذ نحن كممثلين نعمل أو نشتغل على مفهوم أرسطو الفلسفي للمحاكاة التي تنص على أن " .. المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة" .( ٧) .**

**إن شكسبير وعلى لسان هاملت في جملته البليغة والموجزة في أن الممثل كان " يكره روحه على تلبس وهمه " أي كان يرغم روحه على التدريب والتفكير على تقمص الوهم ، أي الشخصية المتخيلة في الوهم و المكتوبة على الورق من كلمات ليحولها ويبنيها ويحاكي أدائها ويشكل مواصفاتها عمليا ، وعلى أساس من نظرة الممثل الصوفية في إقناع الآخر على أن الوهم حقيقة ولعلنا نذهب بعض الشيء بعيدا ، لنتذكر حالة الصوفية التي قدمها " مسرح االنو " ، الياباني عن طريق نظرية التمثيل التي ظهرت في القرن الرابع عشر في اليابان ، وشكلت علامة تراثية في الدراما اليابانية ، والتي طورها مؤسس طريقة الأداء في مسرح النو " المبدع الياباني " زيامي) ٨**

**حيث عمل بحوثا كثيرة تتعلق بطبيعة ذلك المسرح في مجال النشاط الطقسي للجسم والعقل وتطويرهما وصولا إلى طرق ومفاتيح التعامل مع الروح والجمال القادرتان على منح الممثل محاكاة بأعلى درجات الشعور المميز في التمثيل والغناء . لقد طالب زيامي ممثليه ببدأ التدريبات وهم في سن السابعة من العمر وحتى الخمسين وذلك بتعلم كيفية محاكاة الفطرة والعقل اللذان هما مفاتيح الممثل في التعلم والأداء الذي يظهر جماليات النفس والعقل والجسم .**

**ونلاحظ أن إستحضار الروح التي طرقها شكسبير ومسؤوليتها في باب التقمص حتى لو أنها**

**استحدثت من الخيال هو مفهوم لايتقاطع مع جذور مسرح النو الدينية عند زيامي من ناحية تدريب الممثل الذي يحقق انسجاما بين الداخل والخارج أو بين الباطن والظاهر في التعبير المجسد تلقائيا من قبل الممثل المسرحي الذي يجب ان يكون مبدعا وليس ممثلا أي ممثل كان . إن ما يمتلكه ذلك الممثل من قدرة وقوة ومقدرة تتناغم بين فعل العقل والشعور الداخلي وما يتبناه الجسم الخارجي من نقل تلك المقدرة العقلية والعاطفية إلى صورة خارجية عن طريق**

**الجسم . وهذا منجز رائع كان يصر عليه ستانسلافسكي في إقامة نوع من الهارمونيا الجميل بين النفس وما يترجمه الجسم وبين الفطرة التلقائية والتفكير العقلي الذي إشترك على ترجيحه كل من زيامي وشكسبير وكوكلان وستانسلافسكي . وكل ما جاء بعدهم يعتبره الباحثا ليس إلا تفسيرات لمفاهيمهم وبمفردات شكلها مرتبط بروح العصر وأساسها فطرة شكسبير وتنظير وتكنيك ستانسلافسكي.**

**ولو انتقلنا إلى المشهد الثاني من الفصل الثالث من مسرحية " هاملت "لنجد أن شكسبير يتحدث عن خبرته ومدرسته العملية في خطابين مهمين وعلى لسان هاملت الأول : يتعلق بالصوت والإلقاء . أما الثاني : فيؤكد فيه مرة أخرى على النموذج المبدع والآخر الخائب .وهذه ظاهرة لا توجد عند مؤلفي المسرح ، فشكسبير الآن يتحدث كمدرب ومعلم للصوت ولحركة الجسم ، بمعنى التكنيك الصوتي والجسماني ، وهذان عنصران أكد عليهما ستانسلافسكي في مختبر إعداده للممثلين وجاء من بعده المنظر العملي الذي فتح مشروع**

**ورشات العمل المسرحي في مجال الصوت والحركة الجسمانية في أمريكا "آرثر لاساك " الذي كتب في أحد أهم كتبه المعنون "حكمة الجسد " .ترى هل قدم شكسبير من نصائح لتدريب الممثلين على لسان هاملت تتعلق بما نعرفه الآن من تدريب وإعداد الممثل عند ستانسلافسكي وغيره من المبدعين..**

**هاملت : أرجوك أن تلقي العبارة كما قرأتها لك ، كأنها**
**تقفز خفة على لسانك . أما إن كنت ستتشدق بها ،**
**كما يفعل معظم ممثليكم ، فخير لي أن أطلب إلى**
**دلال المدينة أن يتلو أبياتي هذه . (٩)**

**ألم تكن هذه معضلة من معضلات قصور الممثل الذي مازال يلوك الكلمات بطريقة مقرفة تزعج المتلقي . إنهم أنفسهم الذي عرفهم شكسبير في مسارح إنكلترا ، حيث أطلق عليهم بالمتشدقين وما أكثرهم اليوم .فهو يطالبهم أن يكونوا مثقفين مدربين ومحترفين في النطق ،**
**وقادرين على إخراج وضبط مخارج الحروف بسلاسة حين يلقون الحوار والجمل بانسجام ممزوجا بإيقاعات موسيقية تتعلق بجمالية اللغة ودقة التأثير التي يستجيب لها المتلقي ولا يقتربوا من التشويش . في كتاب سونيا مور التلميذة التي أمضت سني تدريباتها في أستوديو ستانسلافسكي والتي تملك أستوديو لتدريب الممثلين في نيويورك إضافة إلى أنها تعطي المحاضرات في الجامعات الأمريكية .. تتحدث في كتابها "تدريب الممثل " عن مشاهداتها العملية لإستوديو موسكو وتذكر لنا في الكتاب أن طريقة ستانسلافسكي هي ( علم فن المسرح ) حيث جاء عنده عن أهمية الصوت الذي طالب فيه شكسبير ممثليه قد تحقق علميا عند ستانسلافسكي:**
**.. ، فالممثل يجب عليه أن يستعمل كل السلم الموسيقي لصوته . فصوت الممثل لابد وأن يكون مدرباً كتدريب المغني الذي يبقى رنين وعذوبة صوته الذي يحقق المزيد من التواصل . فالإلقاء المسرحي مهما كفن الغناء للمطرب ، فعندما يكون الممثل متمكناً ومطوراً لنفسه بشكل جيد في عملية التنفس الصحيح ، يكون الإلقاء جيدا وواضحا ، فالصوت المدرب لا يحتاج إلى قوة ضغط، ولكنه بدلاً من ذلك سيكون حينها طبيعيا ورقيقا ، حتى وإن همس سوف يسمعه الناس في أي مكان يجلسون فيه في المسرح " . (١٠) .**
**تلك هي المعادلة الموضوعية التي أكد عليها شكسبير وستانسلافسكي في نوعية الممثلين . فمنهم المبدعين وغير النمطيين ، ومنهم المبتذلين والمتخلفين وأصحاب الزعيق الذين نطلق عليهم بأنكر الأصوات . وهذا الذي لا يقبله شكسبير من ممثليه سابقا ولاحقا . وهذا الذي يرفضه هاملت الذي قارن الصنف الرديء منهم واصفا إياهم بدلالين وباعة متجولين في المدينة ، وهو يعني الباعة الذين ينادون في الحارات والمناطق المؤهلة بالسكان لشراء بثمن بخس الملابس والأثاث والقدور والأحذية العتيقة ، وكانوا يسمونهم الناس ( أبو العتيق ) .**
**مازال شكسبير يزودنا بملاحظاته عن مدرسته التجريبية آنذاك في التمثيل والتي نحتاجها في وقتنا هذا مثلما كان يحتاجها ممثلي عصره . فلو أخذنا النص القادم من حوار هاملت ، وقارناه مع نظرية ستانسلافسكي في إعداد الممثلة التي تتعلق بالتركيز والاسترخاء و الإحساس**
**بالإيقاع العام للكلمة والحركة لتبين لنا أن هناك الكثير من التشابه في الإرشاد والتوجيه إلى الممثل المحترف والعامل في ورشة التدريب التي مازال يشتغل عليها معظم المخرجين المعاصرين وأساتذة الفن المسرحي في تدريسهم لمادة التمثيل والصوت والإلقاء وتكنيك الجسم . لقد شرح شكسبير للممثل الطبيعة الساحرة والعلاقة بين الشعور واللاشعور ، والتي تجسدت من خلال الظروف المعطاة و بالدقة التي تحاكي الواقع ، ولا تزيد عن الطبيعة الإنسانية المتعارف عليها مجتمعيا ، في بناء الشخصية حتى تبدو مقبولة أيضا لطبيعة الإنسان المتلقي . فالمشهد الثاني من الفصل الثالث كان شاهدا على ذلك :**
**هاملت : كما أرجوا ألا تبالغ بالألفة واللين . فلتكن فطنتك أستاذك . لائم الكلمة حركتها ،**
**والحركة كلمتها ، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى**
**حشمة الطبيعة . فكل مبالغة في القول والحركة إنما**
**هي نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء**
**حتى اليوم ، إلا أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة ،**
**لكي تعكس للفضيلة محياها ، وللزراية صورتها ،**
**ولجسد العقل والمجتمع شكله وأثره .(١١)**
**ويستمر شكسبير بإلقاء دروسه إلى الممثلين ويحذرهم من الإسراف والتهويل والمبالغات غير النافعة . لأن هناك أناس يعرفون وينقدون ولا يعجبهم مشاهدة تفاهات بعض الممثلين الذين يدعون الاحترافية .إنهم يبتعدون عن طبيعة الشعور الإنساني ولا يلائمون أو يجسدون أو ينطقون مثل البشر وعلى طبيعتهم . كما أن جملة "لائم الكلمة مع حركتها ، والحركة مع كلمتها " شرط عظيم وبليغ وأساسي في التمثيل وبجميع نظرياته . لأنك حين تحقق توازنا**
**وانسجاما بين ما تقول وتفعل ، يعني أنك أولا تدرك طبيعة وظروف الشخصية التي تمثلها، وتعرف طرازها الأدائي حينها يكون هاجسك إيصال المعنى المطلوب منك ، محافظا بذلك على إيقاع الكلمة وسلاسة نطقها الذي قادك كممثل إلى تحديد حجم ومساحة صدق المشاعر الممنوحة للمعاني التي قادتك طبيعيا للتعبير بحركة الجسم التي تؤلف إنسجاما وتوافقا مع المعنى الحواري في التعبير عن الحالة التي أنت فيها، هنا تكون قد خلقت القناعة لدى المتفرج لمتابعتك.**
**إن الممثل الذكي والمبدع الذي يبحث عنه شكسبير وستانسلافسكي ، هو الممثل الذي يقدم وظائفه المعرفية للدور بطريقة تنسجم مع طبيعة الإنسان وبمثالية عالية . ونعني هنا بالمثالية أي النموذجية النبيلة والخالية من التسويف والتزويق والمبالغة في الأداء . فمعرفية الدور تعني تسخير وظائف الممثل وصولا إلى إقناع المشاهد**

**أو المتلقي أو المتفرج في أنه أمام صورة حقيقية تقلب الحلم إلى واقع متخيل على أساس أنه واقع. كما أن شكسبير كان قد فلسف الأداء التمثيلي على أنه أعلى مستوى من الآخر حيث يقود الآخر إلى القناعة التامة بفعل الممثل قولا**
**وحركة . ولذلك يؤكد ستانسلافسكي على منح الشخصية حياتها دون المبالغات مبينا أن التجربة الداخلية الشعورية لايمكن أن تتم ولا تظهر إلا من خلال التعبير الخارجي الذي يقوم به الجسم ، وهنا تصح المطابقة بين الكلمة التي تحمل معاني شعورية مجسدة للإلقاء الصحيح ومعبرا عنها بالحركة الجسمانية. وهو بذلك يؤمن كما يؤمن شكسبير بأن الجسم يعبر عما نفكر ويخضع الحالة إلى عناصر تكنيكية وعلمية يدخل فيها نظاما خاصا وطريقة لتدريب الجسم الذي يتحمل مسؤولية حركة الجسم لتبني عناصر الحركة من خلال البحث والتمرين**
**والتي تتعلق في لو السحرية.. الظروف المعطاة للشخصية ..ديناميكية الخيال والتخيل.. مدى أهمية التركيز عند الممثل المنسجمة مع الإيمان والتصديق بالشخصية وليس الإيمان بأنك أصبحت عطيل أو هاملت في تصرفاتك الحياتية اليومية بل إنك تعمل على المسرح متبنيا تلك الشخصيات الممثلة وبنجاح محاكية الواقعية الإنسانية التي يجسدها الإنسان ، ولهذا ستانسلافسكي وشكسبير يرفضان كل تزويق ومبالغة لأنهما ليسا تمثيلا .**

**لقد وجد آرثر لاساك في رؤيته المعاصرة للممثل وتدريباته من خلال ورش العمل في أمريكا وبعضا من دول العالم التي عمل فيها . فهو يؤكد كما شكسبير وستانسلافسكي على ملائمة الكلمة حركتها ويعطي أهمية التدريب الصوتي والجسماني جواز مرور الممثل المبدع نحو النجومية التي تمنحه بعدا أكبر من حدود المنطقة التي يعيش فيها ، والتي تعتمد أصلا على خزينه الثقافي والاجتماعي للوطن الذي ترعرع على ثقافته وشرعيته التي تؤصل فيه نجوميته .**
**ففي عام ١٩٨٧، إلتقى الباحث مع آرثر لاساك في " جامعة كولورادو " في الولايات المتحدة الأمريكية ، وبالذات في مدينة "بولدر" يوم بدأت ورشة عمله الصيفية . لقد استضافه قسم المسرح والرقص البالوي في الجامعة أثناء التحضير لمهرجان شكسبير السنوي في الجامعة . ومن حسن الحظ كان الباحث هناك يومها حيث درس وتخرج من الجامعة المذكورة بدرجة دكتوراه في الفنون المسرحية ، وطلب الباحث أن يجري لقاءا معه بعد أن عرف السيد لاساك بأني عربي من العراق أعمل في حقل المسرح منذ سنين . فرحب بلقائي الذي بحثت معه عن المعادل الموضوعي بينه وبين ستانسلافسكي في تدريب الممثل صوتا وجسما . والذي دفعني بالعودة لذلك اللقاء هو مصدرية هذا الرجل المعروف ذو المعرفة الواسعة بعلم الصوت وحكمت الجسد محاولا أن أربط الوظائف التي دونها شكسبير في مسرحياته والتي أعتبرها بحوثا لا غنى عن تطبيقها كمدرسة عملية في الشغل مع الممثل . وكنت تحدثت معه**
**عن جملة شكسبير " <u>لائم الكلمة مع حركتها</u> " والتي جاءت في تدريبات ستنسلافسكي أيضا .**
**فكان تعليق لاساك : " إن الاختبار في اسلوب الإلقاء يعود إلى حالة وحيوية الجسم الذي يتداخل مع بعضه بين طاقة الصوت وطاقة الجسم ، حيث يكونان دائما .. دائما في واحد "(١٢)**
**ويعبر لاساك عن ليلة الإفتتاح لأي عرض مسرحي بعد ورشة التدريب المستمر ، بأن هناك قاسما مشتركا أعظم يقود إلى النجاح في التدريب والعرض معا وهو ( الإبتهاج الطفولي ). إنه مفتاح الصوت والجسم اللذان يلتقيان من الروح لفهم العلاقة في بناء الشعور الداخلي،**
**والملائمة التي تتجسد في مرآة الشعور الخارجي من خلال عرضه عن طريق الصوت والإلقاء مع دقة ما يتحرك من أجله الجسم بدافع رد الفعل المتوازن الذي لا يحتمل زيادة ولا نقصان . وهنا يكون الابتهاج الطفولي مهيئا لاستقبال وتصديق ما تؤمن به الشخصية في إدارة صوتها والسيطرة على جسمها ملائمة وتطابقا يؤكد بالفعل ما أشار إليه شكسبير وستانسلافسكي. كما أشار لاساك إلى وظيفة التثاؤب التي تعتبر جزءا من تدريبات ورشته فبالتثاؤب تتحرك جميع عضلات منطقة الوجه التي تمنح الجسم أيضا تثائباً منقولاً إلى الجسم وعضلاته . وجميعها تنطلق من ذلك الابتهاج أو الفرح الطفولي : " ..، فأذا أضفت حالة المرح هذه من الإبتهاج الطفولي الداخلي ، وشعرت به في جميع التمارين التي إستخدمتها**
**للصوت والجسم ، بعدها أكون قد طردت هذه المخاوف والأفكار القلقة. أي أني حولت أو أعدت المخاوف إلى قيم إثارة وفرح . فإذا توصل الممثل إلى حالة الفرح أو الإبتهاج الطفولي وعرف كيف يؤثر في الحديث بإلقائه ، سيؤثر أيضا على المنظر مثلما تؤثر الأشياء الأخرى على الشخصية الممثلة والمسيطرة على الجسم أيضا . فإن حالة من التألق والإشعاع القادم من ذلك الإبتهاج الداخلي والخارجي متحدة يظهر تأثيره على الجسم بحركة تشبه الفرح والإبتهاج الطفولي " (١٣) . وهذا يعطينا انطباعا على أن شكسبير كان يتحدث بخبرته العملية التراكمية من خلال فحصه عن طريق مشاهداته للعديد من الممثلين في عصره وحتى اللذين مثلوا في فرقته . ولذلك نحن نعتبر تدريباته مع الممثلين ماهي إلا ورش عمل لإنتاج ممثلين يعرفون كيف يلاءموا الكلمة الحركة والحركة كلمتها . وهذا بعينه يعتبر منجزا عالميا تفرد فيه مؤلف يعرف تمام المعرفة أدوات ووظائف وعناصر**

ممثليه ، ليقودهم إلى بريق الإبداع الأدائي و المتميز ويلتقي مع نظرية ستانسلافسكي في إداءه للممثل أكاديميا . وخلاصة القول إن العناصر الأساسية التي يعمل عليها الممثل في شغله الإبداعي في المحاكاة والتبني الخارجية هما الصوت والجسم .و لقد كان شكسبير ينظر إلى الممثلين في عصره نظرة الناقد الصريح ، حتى تصل به الأمور إلى تقريع الرديئ منهم ذو الأساليب الفجة والساذجة التي يعتبرها في بعض الأحيان تصل إلى حد القبح في الأداء . فهو من هذه الناحية لا يجامل على قول الحقيقة في الذين يبتعدون عن محاكاة الطبيعة الإنسانية في الحس والشعور ورسم الشخصية على وجه متقن . فكان يشير إلى أن هؤلاء الممثلين القبيحي الأداء ، ينقصهم الكثير من الوعي والخبرة في مهنة التمثيل . ولعل مدارس التمثيل المعاصرة مهتمة اليوم في أهمية التكنيك الصوتي في جوانب الإلقاء وتطوير قابليات الممثل إضافة إلى الحركة الجسمانية ، وما هذا الاهتمام إلا برهانا حيويا على صحة طريقة شكسبير في التمثيل التي أشاعت التفريق بين الممثل المبدع والممثل النمطي التزويقي القاصر الذي لا يحقق في أدائه أية متعة فنية عالية الجمال في إستقطاب جمهوره ، وذلك لأن منجزه الأدائي فاشل.

لننظر إلى شكسبير وكيف رصد بذكاء ملاحظته في درس التمثيل . وذلك عن طريق متابعاته ومشاهداته لمنجزهم ، ثم أسدى لهم النصائح عن طريق هاملت الذي يصف فيه المتطفلين على صنعة التمثيل الإبداعية ويقول لهم :

**هاملت** : ... ، لقد رأيت ممثلين يمثلون ويمدحون أرفع المدح ، ولكنهم ، ولا
أريد القذع في القول ، لا ينطقون نطق البشر ،
وليست مشيتهم بمشية المؤمنين ولا الكافرين ،
يتبخترون ويزعقون ، حتى حسبت أن أجراء الطبيعة
يصنعون البشر ، فلا يحسنون الصنع ، لسوء ما
يقلدون الإنسانية .( ١٤)

ترى مالذي يطالب به شكسبير هنا ؟ إنه يطالب بالإيمان والصدق في المشاعر والأحاسيس .. الصدق بالحركة والصوت .. البحث عن الروح الإنسانية التي تحاكي الناس من الناحية الفسيولوجية والنفسية. إنه يقول لهؤلاء أن الله سبحانه خلق لكم جسما وعقلا واحد ، يحمل

نفس تركيبته وشكله وتلافيف دماغه نفس التركيب الفيزيوليوجي لهذا المتلقي الجالس أمامكم ليشاهد إبداعكم ، فلماذا لا تتواصلوا مع مشاهديكم بالعناصر والأدوات الطبيعية التي لابد وأن توظف توظيفا فنيا عالي التدريب ، يشابه الطبيعة البشرية الإنسانية .

وهذا ما أكده ستانسلافسكي في التركيز على أهمية الصدق مع النفس في دوافعك وأحاسيسك الداخلية التي ستوصلك إلى الإيمان الذي يقترب من محاكاة الإنسان والإنسانية . لذلك ينصح المتدربين والمحترفين من الممثلين في الإبتعاد عن الكليشات ، ويطالبهم بكونهم ممثلين حقا فهم قادرون على بث:" الحياة لروح الإنسان" ١٥. وهنا تتدخل نظم التدريب والأداء والأخلاق لبناء قانون ثقافة الإبداع التي ترتكز على جماليات الأداء الذي يعقب فيه : " لذلك فإن هدف الفن هو التواصل الروحي مع الناس"(١٦) .لذا فإن ( شكسبير وستانسلافسكي) يدعوان إلى وجوب التعامل مع الأحداث التي ستعبر عن الحياة نفسها ولا تتأرجح بين الإيمان والكفر وتجعل التعامل بالصدق والحقيقة دون التبختر بتشويه طبيعة الإنسان ومحدثات سيرها من

ناحية المنطق البشري لسير الأحداث التي تعيشها الشخصية في المسرحية وتمنحك القدرة في بناء الشخصية التي بناها الممثل وجمعها في خيط واحد تتمدد بالتدريج المنظم لتصل إلى نهاياتها التي حددها النص وكشف أسرارها المخرج وعاش يقينها الممثل وذلك نتيجة معرفته بأدواته وعقله في خلق نظام لسيطرة النفس ، فحينما تفقد السيطرة تصبح من هؤلاء المطرودين من نظام شكسبير وستانسلافسكي .

إن أطروحات شكسبير ورؤياه الاحترافية للممثلين جاءت من حبه وشغفه لحرفة التمثيل ولنبلها . لذلك فهو يرفض من لايمتلك معرفة و نبل هذه المهنة أن لا يدخلها ويتمشدق بها كي يقترب من المبدعين . إذ أن للمبدعين في هذا المجال تراكم معرفي بممارستها . ترى مالذي يطالبنا به شكسبير ؟ ، إنه حقيقة يطالب بالإيمان والصدق في المشاعر و الأحاسيس .. الصدق بالحركة والصوت ..وفي البحث عن الروح الإنسانية والطبيعية التي يحاكي بها الناس بعضهم من الناحية الفسيولوجية ويقول لهم بما معناه ، أن الله سبحانه خلقكم ، وجعل لكم جسما يتكون من أطراف عليا وأطراف سفلى . وعقل واحد يحمل نفس تركيبة الدماغ البشري للمتلقي أو المشاهد الجالس أمامك ليشاهد إبداعك وأنت على المسرح.

وهذا ما أكده ستانسلافسكي في التركيز على أهمية الصدق مع النفس في دوافعك وأحاسيسك الداخلية وعليه فإن الصدق والإيمان بما يعمله الممثل ، ينبع من حقيقة أن ذلك الإيمان سينتقل إلى مشاهديك الذين هم بشر وإنسانيون مثلك ، وإقناعهم يحتاج معرفة بصدق حالاتهم ودوافعهم وطبيعة فطرتهم التي لا ينفذها إلا العارف المثقف في الأداء .

هذا البحث الأكاديمي الذي زرع نواته شكسبير لمهنة التمثيل ونبلها جعلته قريبا جدا من فناني المسرح في التمثيل ومن علماء النفس والمفكرين المعاصرين. ونظرا لشغفه العميق بمهنة التمثيل كان يذكر التمثيل والممثلين في أكثر من مرة في مسرحياته . فلقد جاء في مسرحية ماكبث " على سبيل المثال، المشهد الخامس من الفصل الخامس ، حين يأتي ماكبث خبر موت زوجته " الليدي ماكبث " :

**ماكبث** : .. ، ما الحياة إلا ظل يمشي ، ممثل مسكين
يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح ،
ثم لا يسمعه أحد : إنها حكاية
يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ،
ولا تعني أي شيء (١٧)

الملاحظ هنا أن شكسبير أراد أن يبني مدرسة في الأداء على المسرح لكي يبقى المسرح غاصا بجمهوره الحضاري الذي بطبيعته الإنسانية التواقة لسماع ومشاهدة تاريخهم وحياتهم الاجتماعية ليتعلموا ويتمتعوا بجماليات هذا الفن ويندمجوا ويقتنعوا بالرسائل التي قد تحكي أحداثهم وحياتهم وخصوصياتهم التي يرونها أمامهم وليشاهدوا أنفسهم تبوح بما يفكرون ويشعرون به من أحداث ليس فقط في التراجيديات وإنما في الكوميديا أيضا.

ففي مسرحية " حلم ليلة صيف " ، صنع شكسبير تكنيكا جماليا عالي القيمة في تضمينه المسرحية داخل المسرحية الرئيسية ، إضافة إلى حوار الممثلين والشخصيات التي بنت علاقات جميلة مع المتفرجين وهم يقومون بتوزيع أدوارهم وكأننا في تمارين مسرحية وأمام جمهور ، يشعرك أننا في غرفة ماكياج الممثلين أو خلف الكواليس ، حيث الفرح والإبتهاج

والتحضير الصادق لما يريدون تقديمه للناس في المشهد الثاني من الفصل الأول حيث يختتم المشهد شخصية " بوتوم" ، وهو يحدث المشاهدين عن أداء ممثليه وهو يزرع كلمة ( الكمال) ، في أذهان الممثلين والمتفرجين على السواء ويقول:

**بوتوم** : سنلقاك هنالك وسنقوم بالتجربة بكل
شجاعة وعربدة فلنتحمل الآلام من أجل
الوصول إلى الكمال .. وداعا .١٨

الكمال في الحلم .. الكمال في الموسيقى .. التناغم والكمال مع الروح في ابتهاجها ومرحها بشخصياتها التي يجب أن تتوافر فيهم طبيعة الإنسان في الإلقاء. وبالعودة لكم مرة أخرى لابد من الوصول معكم إلى الأداء الذي يرتقي للكمال الفني الجميل والمقنع بضرورة حضور الصدق والإيمان بالذي تفعل وهذا هو نفس الشعور الذي أعلنه ستانسلافسكي عن أهمية الصدق والإيمان اللذان ينتجان الشعور الحقيقي في أسلوب الأداء لذا تكون مهمة الممثل الأساسية هي خلق منطقية الحدث الذي يمثله بجمالية وكمالية تقنع المتلقي . ولو نظرنا إلى هذه المحاورة بين تيسيوس ، ليساندر وإيبوليتا في " حلم ليلة صيف " حول إسلوب الإلقاء وعدم تقطيع الحوار بعشوائية مع مراعاة الوقوف الصحيح لاكتشفنا أننا أمام أفضل مثال تدريبي عن أهمية النطق عند شكسبير وما ينصح به ممثليه . ففي المشهد الثاني من الفصل الخامس يبدأ حوارا نعتقد أنه مهما لدارسي الإلقاء المعاصر والحديث في وقتنا الراهن:

**تاسيوس** : هذا الرجل لا يحسن الوقوف في مواضع الوقف .
لقد تلا الافتتاحية وكأنه مهر غير مروض
فهو لايعرف أين يقف ، ولعل في ذلك
حكمة يامولاي ، إذ ليس المهم أن يتكلم
الإنسان بل المهم أن يتكلم بصدق.

**إيبوليتا** : صحيح . لقد عبث في إفتتاحيته وكأنه
طفل على مزماره فهو يخرج أصواتا
ولكن دون أن يضبطها ١٩

ألا يعني هذا أن شكسبير يعرف تمام المعرفة عملية التقطيع اللغوي مع الحفاظ على معنى الجملة عند الإلقاء ؟. فهو لا يرتضي من الممثل أن يمعن في التركيز ويعبر مسافات عشوائية بصوته دون حواره كيفما يشاء راكضا مسرعا كالمهرة على غاربها . إنه يطالب الممثلين بالإبتعاد عن الببغاوية والتقليد الفوتوغرافي بمجرد حفظ الجمل وإلقائها بدون معنى أو تقطيع. ثم يعود إلى مبدأ الطبيعة الإنسانية وذلك في أن يتكلم الممثل مثلما يتكلم الإنسان العادي إذا واجه موقفا أو فعلا في الطبيعة أو الحياة . فهو أي الممثل لا يحاكي أناسا في عالم الأموات

**السفلي عند هوميروس أو الحيوانات الخرافية في رحلة كلكامش أو مومياءات الفراعنة ولذا فهو يسخر من هؤلاء المتطفلين على اللعبة المسرحية ويصفهم بالجهلة كطفل يعزف على آلة العود مثلا ولا يعرف أين يضع يده وأصابعه. وهنا أيضا يلتقي ستانسلافسكي مع شكسبير في**
**التأكيد على حالة الصدق والإيمان المرتبطتان بطاقة المرح والإبتهاج العقلي والعاطفي الآدمي أو البشري ويقول: " إن جسم وصوت الممثل يجب أن يكون مهذبا ومدربا لكي يستطيع التعبير ظاهريا، وفوريا ،وخصوصيا، حيث أن دقة التجربة والخبرة هي التي تبقي تطور الإبداع". ٢٠ . ولذلك كانت مطالب شكسبير تنطبق على النخب المبدعة والنموذجية في جمال أدائها . ويظل يواصل رسائله الرمزية في دروس التمثيل والصوت والإلقاء حيث يبقى عشقه للمسرح يشكل حياته وعالمه الذي يطمح أن يعرض جماليته علينا بمفاهيم تحمل البساطة والعمق الفلسفي أيضا الذي يثيره فينا شكسبير أنه متعدد الإبداع ويكاد يسمو على الآخرين في عصره وكذلك في عصرنا أيضا فهو المؤلف صاحب التراجيديات الخالدة ، وشاعر بليغ العبارة . أما في مجال الشغل المسرحي العملي فيبدو لنا أنه المخرج والممثل والمنظر الدراماتوركي لممثليه . وهذه صفات لا تجدها تتوفر في مؤلف مسرحي . فعالمه حقا مدرسة تحتوي جميع مدارس وحركات المسرح المعاصر.**
**وخلاصة البحث تتركز حقيقة على أن شكسبير كان رائدا في تأسيس طريقة فطرية عن**
**طريق التجربة العملية والعقلية المتألقة والتي أراد أن يبني من خلالها مدرسة للمتفوقين والمبدعين من ممثلي القرن السادس عشر في عصر النهضة حيث قامت طريقته على إحتضان الممثل المثقف والعارف بتسخير أدواته الإبداعية لسعادة المشاهدين آنذاك وتربية أخلاق أهل الصنعة من محترفي التمثيل، كما كانت طريقة ستانسلافسكي وحتى اليوم ترسم لنا نظرية تقوم على تطوير ذوق الناس وترفع من ثقافتهم درجات عليا وتعبر عن مبادئ الجمالية في معنى الفن وأهدافه الأخلاقية في فن المسرح .لذلك جاءت طريقة أو نظرية ستانسلافسكي التي تهتم بالجانب الأخلاقي والجانب التكنيكي وبالتمارين والتدريبات المستمرة بروح المسؤولية التي يتحملها المتدربين والمحترفين لتحقيق الصنعة والعلمية والإحتراف . لقد تطور الزمن منذ شكسبير الذي سعى لتدعيم مقومات الممثل التي تتمثل بالصوت والجسم**
**عموما وهي نفسها عند ستانسلافسكي ولكنها أخذت أبعادا علمية تشرح وتنظر نحو التوازن الشعوري الداخلي والخارجي لنظام دخلت فيه تصنيفات الشعور واللاشعور .. التخيل والتركيز.. الظروف المعطاة ، وذاكرة الانفعال النفسية وصولا إلى تحليل النص والشخصية**
**مع وجوب تزامن الإيقاع وكلها يراد بها أن تصل بنا إلى ممثل قادر ، محترف، ومتميز بصوته وجسمه وانفعالاته وأن يكون هو السيد المقتدر على إعطاء الحدث دوره الذي يستحق في أن يحاكيه الممثل بحياتية وواقعية تبتعد عن المبالغات والتسويف التي يرفضها شكسبير وستانسلافسكي معا وذلك عن طريق التدريب على الصدق في بناء الدور الذي يلعبه الممثل في السيطرة على الصوت والجسم لتصل المعلومة والمتعة التي يريد المسرح أن يوصل رسالته الفنية والعالمية الإنسانية والحضارية لكل زمان ومكان. ولذا وبعد عرض الباحث للمشكلة وتحليل أبعادها يرى أن رسائل شكسبير في تقويم الممثل وحثه على تحمل مسؤوليته أمام الدور وأمام الجمهور يقودنا إلى الخلاصة في أن نتائج البحث تشير إلى أن شكسبير يفكر بعمق في أن على الممثل مهمة إتقان ومعرفة ما يعمله عقلا وعاطفة ليقنع جمهوره ويؤثر فيهم صوتا وجسما كي يخلق لدوره حياة كالتي يحياها الإنسان بعيدا عن المبالغة في الحركة والزعيق في الصوت وتلك هي الصورة الأكاديمية المتطورة التي جاء بها ستانسلافسكي الذي**
**سعى بنظريته التي أوجدت لفن المسرح علما. فلقد أكد على أن الاشتغال على الدور بمقومات ومعايير علمية وأخلاقية إنسانية جمالية تساهم في تحقيق متعة المشاهدة التي تعود إلى خلق الحياة للدور التي تمر عبر المراحل التي ذكرها الباحث . خلاصة القول أن الإثنان سعيا إلى بناء حياة لروح الإنسان سواء كان في القرن السادس عشر أو القرن العشرين والحادي والعشرين ، وهكذا كانا الباحثين يسعيان لتأصيل فكرة الإبداع في الأداء التمثيلي ، كان الأول قد صاغ أفكاره عن طريق التجربة العملية الفطرية ، أما الثاني فصاغها بمعرفية أكاديمية علمية تكنيكية لصنع الممثل المثقف المبدع لكل دور وليس محصورا على دور واحد .**
**لقد سعى الإثنان على تحقيق نموذجية الممثل العارف والسليم النطق والتلقائي في أداءه غير المبالغ في محاكاة حياة الناس بواقعية مبنية على صدق المشاعر والأحاسيس والإيمان في التأكيد على ثقافة الإبداع عند الممثل . يرى الباحث أن هناك تشابها قاسمه المشترك هو التدريب والتحليل الذي نادى به شكسبير لممثليه وتطور بعلمية ومنهجية بحثية عند ستانسلافسكي للوصول إلى أس العمل الفني ألا وهو الجمالية وخلق المتعة مع إيصال الرسالة التربوية والأخلاقية في البناء التمثيلي .**

## الهوامش

١. وليم شكسبير، هاملت ، ت:جبرا إبراهيم جبرا، ص,٩٥
٢. أرسطو ، فن الشعر ، ص٤٢
٣. نفس المصدر . ص,٩٩
٤ . نفس المصدر. ص,١٠٠
٥. سونيا موور ، طريقة ستانسلافسكي، ترجمة فقرات من النص الإنكليزي: د.عبدالمطلب السنيد ، ص,٢٥
٦. ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، ص,١١٣
٧. أرسطو، فن الشعر، ص,٣٦
٨. وليم شكسبير ، هاملت، ت: جبرا. ص,١١٣
٩. سونيا موور، نفس المصدر
١٠. وليم شكسبير ، هاملت .ص,١١٤
١١. د.عبدالمطلب السنيد، مقابلة شخصية مع: آرثر لاساك ، مجلة آفاق عربية.العراق .١٩٨٧
١٢. نفس المصدر.
١٣. سونيا موور، نفس المصدر. ص٨
١٤. نفس المصدر .ص٨
١٥. وليم شكسبير ، ماكبث، ت: جبرا، ص٧٨٢
١٦ . وليم شكسبير، حلم ليلة صيف،
١٧. نفس المصدر
١٨. سونيا موور، نفس المصدر. ص٥٣.

## مراجع ومصادر

أرسطو . فن الشعر . د.شكري محمد عياد . القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧
آرثر، لاساك . مقابلة شخصية ، ت: د.عبدالمطلب السنيد. مجلة آفاق عربية: بغداد-العراق. ١٩٨٦
ستانسلافسكي، قسطنطين . إعداد الممثل .ت: محمد زكي عشماوي ومحمود مرسي احمد . القاهرة. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ١٩٧٣
شكسبير ، وليم . وليم شكسبير المآسي الكبرى (هاملت،عطيل،الملك لير، مكبث) . جبرا إبراهيم جبرا. ط٢: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ٢٠٠٠
شكسبير ، وليم . حلم ليلة صيف .
Moore, Sonia. The Stanislavski System .Penguin Books :NY..1976