حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٦ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠١٨)

http://www.aafu.journals.ekb.eg

(دورية علمية محكمة)

جامعة عين شمس

كلية الآداب

اركيولوجيا الذاكرة الحركية للممثل العراقي

ليلى محمد علي *

كلية الآداب – جامعة بغداد

المستخلص

لقد توجه العديد من المسرحيين المحدثيين وعن قصدية واعية إلى ثقافات نائية عنهم مثل (مايرهولد، ارتو، برخت، كروتوفسكي، بروك) مجتهدين لتأسيس لمسرح ما بعد حداثوي ينهل من ثقافة الأخر / الأجنبي شكلا أو فكرا، وتؤكد هذه الحقيقة بأن هناك مشتركات إنسانية قادرة على التواصل والاستيعاب من قبل الأخر، بحيث أصبحت ثقافة المسرح ثقافة تداولية قابلة للفهم ومكتسبة بالجمال.إن الإيماءات والإشارات والحركات تمثل مفاهيم فكرية واجتماعية وثقافية تشكل النظام الفكري للإنسان وان الكثير منها يحمل أفكاراً أو شفرات تنتمي إلى المستوى العالمي،ولذا فأن هذا البحث يحفر في ذاكرة الإنسان الحركية من خلال الوعي واللاوعي وعلاقتهما في تحليل وتأويل الحركة الجسدية للمؤدي / الممثل في المسرح العرقي للوصل إلى الفهم المطلوب .إن السؤال الذي يطرحه هذا البحث هو: كيف يتلقى المستقبل الحركة الجسدية أو الإيماءة أو الإشارة وما هو دور الذاكرة الحركية في عملية التلقي؟

الكلمات المفتاحية (اركيولوجيا، ذاكرة حركية، ممثل عراقي)

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

مقدمة: Introduction

تستعير الدراسات المعاصرة في الفن عموما والمسرح بشكل خاص من المصطلح النقدي كل ما من شأنه ان يحقق مقتربا بين معمارية المنجز الابداعي المابعد حداثوي في اشتباك دائم مع المصطلح انطلاقا من كون المنجز النقدي هو الحاضنة المرجعية التنظيرية لمشغلية المنجز، اذا ما وضعنا بالاعتبار أن المبدع لم يعد يخضع للقوالب الجامدة وقوانينها التقليدية بقدر ما يوليه من اهتمام في منجزه لتجليات الحلم الذي يقصي كل مركز ليحتفي بتشكلات الهامش الذي طالما اهملته الدراسات التنظيرية، فكان الصمت وتجذرات البحث في الحركة وانتماءاتها العرقية والانثروبولوجية واشتغالات الجسد في المجاهل الميتافيزيقية، وعلى مستويات فلسفة المقدس من اهم الهوامش التي اشتغلت عليها الدراسات الحديثة التي بحثت في الاداء بوصفه مشروعا لثقافة الجسد المؤدي،ولعل مشروع البحث في ذاكرة الحركة اركيولوجيا يمكن ان يدخل في اطار الاستدعاء القصدي لمصطلح (الاركيولوجيا /archaeology)وتوظيفه (الابستمي) المعرفي في دراسة الحركة الجسدية على المسرح، بعد ان سبق واستعارته مشاريع ثقافية متعددة ومختلفة في انساقها خارج منطقة الفن وتحديدا خارج منطقة الجسد الذي يعد اليوم منظومة علامية واسعة البث، وتشكلاته الحركية المنبثقة عن الانطلاق من المطلق لتعود فتؤشر انتمائية هذه الحركة لجذور بالغة التعقيد اذا ما درسناها على وفق الاركيولوجيا الثقافية للجسد بوصفها حدا موضوعيا لهذا البحث واداة تحليلية تشتغل على مرجعيات ثقافية يمكن رصدها في الطبيعة الحركية للمؤدي/الممثل، وهو ينتمي للحياة عبر البيئة والعرق والجنس وتمثلاتها في التكوين الفسلجي للجسد الانساني وتمظهراته على (خشبة المسرح العراقي) والمسرح بعموميته، بوصفها محطة التقاء المرجعيات الحضارية للجسد، والمتجذرة عرقيا في موروثاته وصولا إلى سؤال يحاول ان يجيب عليه هذا البحث مفاده ماذا نريد بالذاكرة الحركية ؟؟؟ ومن خلال ذلك نصل الى ما يمكن تسميته ب (خزين الذاكرة الحركية) في ضوء ماتوصل اليه (ستانسلافسكي) على مستوى (خزين الذاكرة الانفعالية) في واقعيته النفسية، بمعنى أن بالامكان استحضار الحركة من رفوف وملفات (الذاكرة الانفعالية) وتوظيفها حركيا، الا أن هذا التوظيف تصاحبه عمليات هدم وبناء وإعادة تشكيل، وتصاحبه اجرائيا عمليات إقصاء واحتفاء بالاستحداث الحركي المتصل بتلك الذاكرة الحركية، لذا فقد وجدت الباحثة هدف بحثها يتمركز حول تسليط الضوء على ما يمكن تسميته بـــ (الذاكرة الحركية) ودراستها من حيث منهج البحث اركيولوجيا في سياق هذا البحث المكتبي الوصفي (مقدمة – عرض – خاتمة)، والذي من شأنه ان يفيد من حيث الأهمية جميع المشتغلين في ورش الاداء المسرحي ونقاد فن الأداء وطلاب المسرح، ولكي تحقق الباحثة دخولا يسيرا الى عرض الإجراءات، وجدت ان تقوم بتعريفات اجرائية لكل من (الاركيولوجيا) و(الحركة) و(الذاكرة) التي سترد ضمنا فيما بعد، ليتسنى لنا تعرف ذاكرة الحركة من خلال (اركيولوجيا الحركة) بوصفها أداة تحليلية تتحقق في المقتربات مع الأمثلة التي ترد في العرض،والتعريفات على النحو التالي :

تعريف المصطلحات:

أولاً- الحركة (movement) :

تعرف الحركة بأنها: الانتقال من مكان إلى أخر، والحركة ضد السكون أو عدم الحركة، وهي تشغل في المكان، وتتميز الحركة بأن لها قوة واتجاه ودافع.

أما (أوغست ستاوب) فيعرف الحركة بأنها أهم وسيلة من وسائل اتصال الإنسان بالآخرين، وهي انتقال جسم من حال إلى حال زمانياً ومكانياً [1]، وتعرف الحركة

المسرحية بأنها صورة المسرح في حالة الفعل [٢].

تنقسم الحركة على المسرح إلى حركات يومية (نفعية) وأخرى جمالية تلك التي تنتمي إلى فلسفة العرض وجمالياته، وتدوم الحركة في الذاكرة لفترة أطول من الكلام المنطوق، وقد تحدث الحركة في الفضاء المسرحي مثل حركة (القفز) أو (الدوران مع القفز).

ثانياً: تعريف الاركيولوجيا – (Archaeology) [٣]

هو علم دراسة مخلفات الإنسان لما قبل التاريخ وبعده لرسم صورة عن ذلك الإنسان ومقارنتها بالإنسان الحالي وحياته وذلك من خلال الآثار والمباني واللقى والأدوات وحتى الطعام وكافة حاجياته الشخصية .

ثالثاً: التعريف الإجرائي –

هو البحث المتفحص في أعماق الذاكرة الإنسانية عن الحركة والإيماءة والإشارة باعتبارها –الذاكرة – هي الإرث الإنساني الذي يحتفظ بكافة الصور الحركية والاشارية والإيمائية المكتسبة والموروثة وصولا إلى العقل الجمعي الشامل وطريقة استقبال المتلقي للحركة الجسدية في العرض المسرحي بشكل عام والعرض المسرحي العرفي.

العرض –

يعتبر الإنسان من أهم الكائنات التي لها القدرة على التذكر (remembering) حيث أن جميع الكائنات تشترك في خاصية التذكر وتتمتع بذاكرة ما بنسب متفاوتة، كما إن الإنسان ذاته تتباين عنده خاصية التذكر من شخص إلى أخر، حيث تلعب أسباب عديدة في قوة الذاكرة أو ضعفها ومنها العوامل الوراثية وأسلوب الحياة والحالة الصحية والضغوطات النفسية وغيرها.

إن الذاكرة (memory) هي المكان المخصص لتعبئة المعلومات في المخ، والتذكر هو القدرة على استدعاء معلومة ما بهدف استخدامها لحالة ما، وتحدث عملية التذكر بشكل واعي أو بشكل لاواعي (لاارادي) وقد تكون تلك المعلومات الذاكرية بصرية أو صوتية أو حسية أو ذوقية أو شمية، فالذاكرة هي الحاضنة المعلوماتية المنوعة التي تستوعب كافة المعلومات،بل هي الأرشيف الذي يدخر به الكائن معلوماته ويستخدم أو يستخرج ما يكون بحاجة أليه وبحسب الضرورة لذلك.

تقسم الذاكرة إلى:

أولاً- ذاكرة قصيرة المدى

ثانياً- ذاكرة طويلة المدى

وغالبا ما توجد الذاكرة بنوعيها في الوعي وهي تلك المعلومات والحالات والصور التي بإمكان الإنسان التحكم بها، بمعنى قدرته على تذكر المعلومات أو الصور متى يشاء،فهي ذاكرة مدركة واعية، ويرى (برغسون) بأن هناك لدى الإنسان ذاكرة (لاواعية) متواجدة في (اللاوعي) وربما تكون اقل قوة من ذاكرة (الوعي) لكنها مثبتة وراسخة وان عدم قوتها أو ضعفها يأتي من كونها بعيدة ومنزوية في ثنايا (اللاوعي) وليست لها القدرة على الظهور بسرعة وقوة كما هي ذاكرة (الوعي) ذلك لأنها بحاجة إلى ظروف ملائمة ولمساعدة (الوعي) كي تتمكن من الظهور إلى العلن.

إن الذكرى لا تتشيء إلا بعد أن تحدث، فهي "دوماً موجودة ولكن الوعي يحيد الانتباه عنها..... فالوعي لايهتم برؤيتها الا عندما يشعر انه قادر على استخدامها" [٤] بمعنى إن هناك علاقة ما بين الذاكرة الواعية والذاكرة اللاواعية وان تلك العلاقة قائمة

على التجاهل من قبل (الوعي) حيث ان له السطوة في قمع ذاكرة (اللاوعي) ولكن حينما تتوفر الظروف الملائمة عندها تستطيع الذاكرة (اللاواعية) ان تقفز وتتقدم فجأة إلى العلن ولكن ذلك لا يكون الا بوساطة (الوعي) ذاته، وحيث ان المعلومات الذاكرية كثيرة وبعيدة بأعتبارها ماضيا كان فهي لا تتحول حاضرا الا بوساطة (الوعي) من كونه هو المتحكم في الفعل (الان) فهو الرابط مابين الصور الذاكرية والحاضر، وكما يرى (بول ريكور) بأن تلك العلاقة هي علاقة ديالكتية، فهي "حركة التراجع والتردد والتساؤل" [٥].

إننا في بحثنا هذا لا نتحدد بمفهوم (اللاوعي) الفرويدي والذي يدور مابين ثالوث (الأم، الطفل، الأب) بل أننا ننطلق مع (كارل يونغ) ونحلق في فضاء (لاوعيه الجمعي) حيث ان العلم الحديث يهنم اهتماما خاصا بالإدراك الحسي للإنسان باعتبار ان ذلك الإنسان وعقله (اللاواعي) قد تشكل وتكون بوساطة نظم عديدة من الإشارات الموروثة منذ أجيال سحيقة وذلك ما قاد إلى توحيد وتأصيل الكثير من الحركات والإشارات والإيماءات والتعابير مابين البشر جميعا، مثل حركة (هز الرأس) للموافقة أو الرفض أو التحية باليد أو الابتسام أو العناق أو البكاء أو الصراخ وغيرها.

إن الحركات والايماءات والتعبيرات الوجهية والحركية عامة وعلى اختلاف مؤديها ذات أهمية كبيرة للتواصل، كما أن الكلمات والجمل الكلامية عندما يصاحبها التعبير أو الإيماء والحركة فإنها تضفي حيوية على الكلام وتستحوذ على اهتمام السامع (المتلقي)، وأن أول واهم وسيلة من وسائل التواصل هي تلك التي تنشأ بين الأم والطفل،فالابتسام أو المسح على الرأس أو التقطيب هي من الوسائل الأولية والأساسية مابين الأم وصغيرها، كذلك فان الحيوانات تشترك بهذه الخاصية البدئية التواصلية بهدف إيجاد لغة (لا كلامية) تعتمد على الإيماءة والحركة والتعبير إضافة إلى الإيماءة الصوتية بهدف التواصل ما بين الأم وصغيرها.

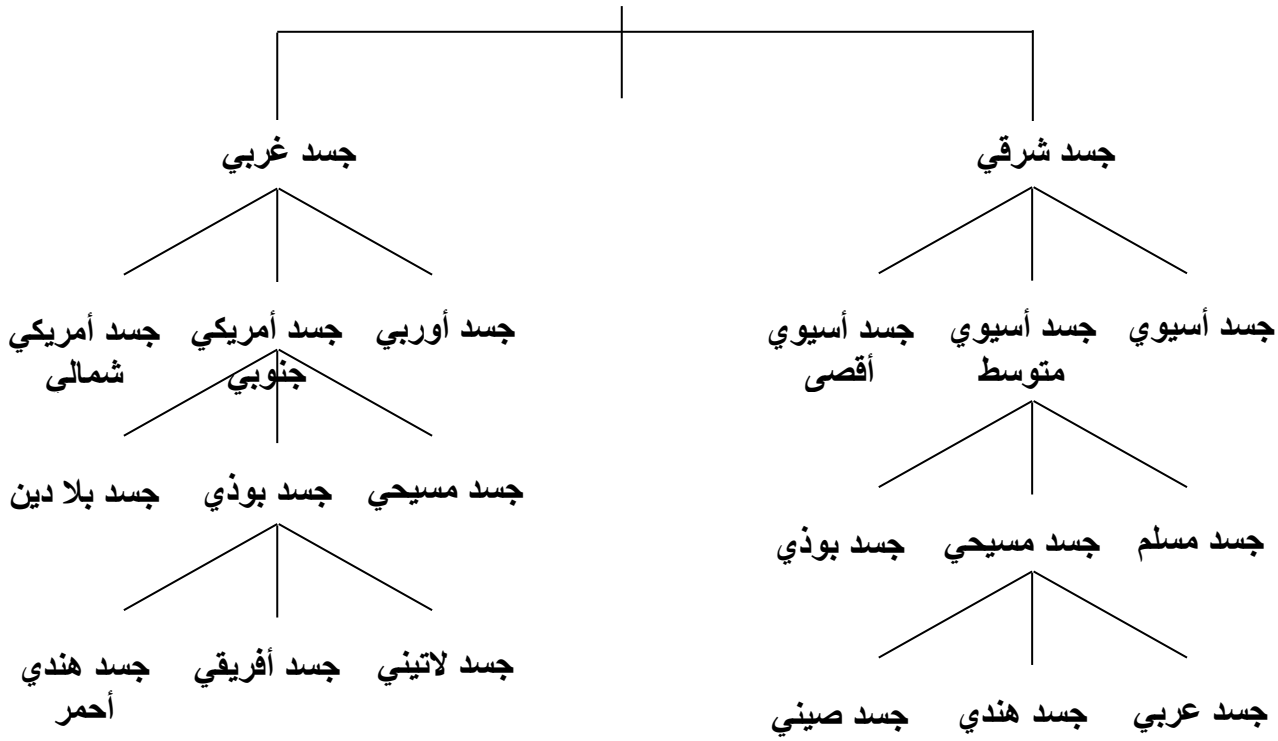
إن الإنسان في مراحل تطوره يمر بذات المراحل التي تمر بها الحيوانات، ومثال ذلك (المجنون) حيث يكون دماغه في حالة توقف في النمو أو عدم تقدم، فالمجنون يقوم "بأداء كل الفعاليات البدائية وليس الفعاليات الراقية" [٦]، فهو يقوم بحركات تحاكي حركات وإيماءات الحيوانات وذلك ما يفسر وجود النزعة التدميرية مثل (الشتم، القذف، الصراخ) الذي شابه العواء، وذلك ما يقترب إلى حد ما حين يفقد الإنسان العاقل رشده فيصبح ذات طبيعة متوحشة، وبحسب (داروين) هنالك الكثير من المشتركات الغريزية الإيمائية والحركية والسلوكية والحسية ما بين الإنسان والحيوان وبخاصة الإنسان في مراحله الأولى.

إن هنالك الكثير من المشتركات الحركية والاشارية الغريزية ما بين الإنسان والحيوان ومثال ذلك أن الأسد أو النمر يمتطي الحمار الوحشي بهدف الانقضاض عليه من رقبته من الخلف، كذلك فان المصارع يمتطي الخصم من الخلف ليتمكن من التغلب عليه، وفي المسرح ينقض البطل على البطلة أو المرأة معلنا فحولته، وبغض النظر إن كانت تلك الأوضاع الحركية في المسرح ايقونية أو جمالية فان لها انتسابا مرجعيا بالنسبة للمتلقي والمؤدي أيضاً، سواءً في وعيه أو لأوعيه، وكما يرى (رولان بارت) فأن هذه الأوضاع الحركية تحمل مضامين لصور حركية عند المتلقي لأنها "تستعيد الأساطير القديمة حول الألم والإذلال الذي يتم أمام الناس"[٧] وبالرغم من أن المسرح يختلف اختلافا جوهريا عن العروض أو النشاطات الأخرى (الرياضية أو الحياتية) مثل المشاجرات، بيد أن تلك الأوضاع الحركية والتكوينات المسرحية (compassions) والحركات الجسدية لها مرجعية أسطورية كما يرى (بارت) والتي ترتبط بمبدأ التطهير مثل (صلب المسيح أو انتصار الجيوش على الأعداء) كما في المنحوتات والجداريات التاريخية أو تقديم القرابين الإنسانية للإلهة – كما لدى بعض الشعوب البدائية – وعلى سبيل المثال فأن الانحناءة للملك أو تقبيل الأيدي يمثل سطوة سلطة الأخر على المؤدي

للفعل (التقبيل أو الانحناءة) وبالتالي فهو إذلال وتصغير من جهة وهو أيضاً إعلاء شأن للآخر، بمعنى ان هكذا أفعال تستند لمبدأ القوة على الضعف.

إن الجسد يتغلف بأهمية خاصة على المسرح لكونه المؤسس الحقيقي للذاكرة في الحياة الواقعية، فعندما نتذكر حادثة ما

فأننا نقول كنت مع فلان أو مشيت على الجسر أو لعبت عند النهر، فالجسد هو العنصر الفعال الذي من خلاله وبوساطته تتكون الذكرى، وكما يقول (بول ريكور)، فان الجسد يشكل المكان الأول في التذكر، فهو (الهنا)، أما النهر أو الجسر أو الملعب فهو (الهناك) ولن يكون له وجود في الذكرى لولا جسدي انا. "إن الثقافات جميعا نتاج للادمغة البشرية، ولذلك لابد من وجود خصائص مشتركة بينها جميعا في مكان ما تحت السطح الظاهري"[٨]، وحيث أن الجسد عمد اساسي من اعمدة الثقافة كونه المعبر عن الدماغ، بل انه ركيزة جامعة للتعبير من خلال الحركة والصوت – كما الممثل – فعلى ذلك تصبح ثقافة الجسد ثقافة جمعية شمولية في اساسياتها ومتباينة في ثنوياتها، ومن ثم ينشأ الجسد تفرعات ثقافية متعددة تتدرج إلى اصغر فأصغر وكما في التخطيط التالي:



وهكذا إلى ما لا نهاية من التفرعات.

إن الجسد هو المعبر عن العادات والتقاليد والأعراف والمعتقدات وطقوسها، وهو الأداة التي عن طريقها يمكننا التعرف على الأخر أيضاً، فحين أشاهد ممثلاً / شخصية يرسم إشارة الصليب بيديه على وجهه أتلقى المعلومة التي يراد إيصالها بأن هذه الشخصية (مسيحية) وعندما أرى ممثلاً / شخصية يسجد على الأرض فان حركة جسده توفر لي معلومة بان هذه الشخصية (مسلمة)، فالجسد هو المرسل وهو المستهدف من هذا الإرسال أيضاً.

في مسرحية (الأم شجاعة) لبرخت، وعندما تريد الابنة (كاترينا) تحذير القرية ولا تجد صوتا يوصل ما تريد تلجأ إلى الضرب على الطبل بهدف تنبيه الأهالي إلى الخطر، وهنا ينبري الجسد للقيام بالمهمة في ترجمة الجمل أو الكلام الذي تريد أن تقوله بوساطة يديها ومن خلال الضرب على الطبل وهي بذلك تعبر عن أفكارها بحركة يديها التي تزداد سرعة وتتصاحب بحركات جسدية وإيمائية للوصول إلى غايتها، ونرى بان تلك الحركة التي وضعها (برخت) تمثل تساوقاً غريزيا لدى الكائن الحي، وهي إضافة إلى ذلك تعد بمثابة (استعارة استبدالية)كم يسميها (بروب) للإنذار بالخطر القادم.

"إن الجسد هو العنصر الأساسي داخل وخارج المسرح: نحن نمتلك جسدا قبل كل شيء آخر حتى قبل أن نملك اسما فنحن بداية نسكن داخل جسد"[٩]، فالجسد يحوي ماضي الأشخاص وحاضرهم، تاريخهم وثقافتهم ومن خلال حركة ذلك الجسد وايماءته يستقبل جسد المتلقي المعلومات عن الآخر / الشخصية، فعلى سبيل المثال من خلال حركة المشي بإمكاننا أن نعرف جنس الشخص / الشخصية أو الحالة المزاجية أو الفئة العمرية وجميع المعلومات يستقبلها المتلقي بوساطة جسده هو نفسه من حيث كونها مشتركات جسدية مابين المؤدي والمتلقي وذلك يمثل بعدا معرفيا عميقا يتشارك به جسد المؤدي وجسد المتلقي.

إن الخزين الإنساني الثقافي يكتنز الكثير من المفاهيم والنظم الفكرية والاجتماعية ذات مرجعيات اتفاقية، وان تلك النظم تحتوي العديد من الحركات والإيماءات والإشارات ذات المرجعية الإنسانية، أي أنها لا تخص شعب ما بعينه،بل هي ضاربة بجذورها لتشمل البشرية كلها، وذلك ما تنبه أليه العديد من المجددين المسرحيين حين تغربوا صوب ثقافة نائية عنهم، فهم بذلك توجهوا لاستثمار المشتركات الثقافية الإنسانية لكونها ذات سمات مرجعية إنسانية شمولية، فعلى سبيل المثال لولا معرفتي للبخل أو ذكرياتي عنه لما كان بإمكاني تفهم حالة البخيل في مسرحية (تاجر البندقية) فحين مشاهدتي لموقف البخيل فأن ذاكرتي تذهب أما عن طريق الوعي أو اللاوعي لاستذكار حالة أو موقف مشابه كي ادفع بها إلى (الآن) وأقارنها أو اعكسها على الحالة التي أراها أمامي، ففي هذا التذكر أو إعادة الحالة (remembering) إلى السطح هناك حيوية تشتغل في تفعيل وتحريك المعرفة المختزنة.

إن الذاكرة الحركية للمتلقي مازالت تحتفظ بالكثير من الصور الحركية الكونية،تلك التي مارسها الإنسان لقرون عديدة وفي مناسبات كثيرة، كالاحتفالات بجني الحصاد وما يصاحبه من حركات احتفالية، أو المراسيم الخاصة بالزواج والبلوغ والختان وما يحدث فيها،وكذلك الطقوس الحركية التي كانت تقام بمناسبة حلول الربيع، حيث أن جميع هذه الاحتفالات الحركية وأخرى غيرها مازالت آثارها ماثلة في ذاكرة وحياة غالبية الشعوب المتحضرة أو البدائية إلى الآن .

إن ظاهرة التذكر "موسومة ..... بالنشاط ..... وقوامها إعادة أحياء الماضي عن طريق استحضاره بواسطة عدة أمور احدها يساعد الآخر كي يعيد إلى الذاكرة أحداثاً أو معارف مشتركة"[١٠]، فالذاكرة معرفة ويقين مهما بعدت مسافاتها ومهما كانت غائرة اللاوعي أو الوعي ألا أنها لا تمحى، واللاوعي بحسب (فرويد) حين حدده واطره كبوابة للذكريات المحظورة والتي يمنعها (الكبت) ويقمعها، إلا أن (برغسون) ينظر إلى منطقة (اللاوعي) نظرة مخالفة باعتبارها مساحة واسعة تقع خلف (الوعي) وتتحصن فيها الكثير من الصور الذاكرية .

لقد تناول أيضاً (جيل دولوز) مفهوم الوعي الفرويد، حيث أن (اللبيدو) كما أطلق عليها (فرويد) هي تلك الرغبة المنشطة داخل الإنسان وهي المسؤولة عن مختلف الرغبات والحاجات والارتباطات، إلا أن (دولوز) قد استثمرها ليكون منها منطقة واسعة التصور والدلالة، حيث نظر أليها كمصنع كبير لا يتحدد بالأسرة، بل انه دخل بها إلى مجال أوسع ألا وهو المجتمع بأكمله . "إن اللاشعور (مسكن الرغبة) ليس ملكية خاصة بالآسرة، وإنما هو مجال مشترك بين الناس"(١١)، فالرغبة كما يراها (دولوز) تمثل مساحة شاسعة لا تسري في جسد الفرد لوحده كما كان يراها (فرويد) بل أنها تنتشر في جسد المجتمع كله وذلك ما يجعل من (اللاوعي) مشتركا جمعيا يمتد إلى البشر كلهم، فعلى سبيل المثال حينما نشاهد (بحيرة البجع) ربما نستذكر ذلك الرجل الذي صنع جناحين من الشمع وجرب الطيران للمرة الأولى.

إن التجارب العامة والخاصة ترفد مصنع الذاكرة وتغذيه على الدوام، فتجربة الحرب أو الكارثة تجربة عامة / ذاكرة جمعية شمولية، في حين أن الرهاب من (حيوان/ صوت/ أماكن) ذاكرة شخصية.

إن التعرف على الذكرى أو استرجاعها قد "يحدث بشكلين: أما بشكل إحساس بالألفة يرافق الإدراك الحاضر، وأما بابتعاث أدراك ماضي يعمل الإدراك الحاضر على تكراره"(١٢) فحينما نشاهد حالة أو موقف ما يتشابه مع ذكرى معينة فأن العقل يبدأ في البحث والتداعي في جملة حالات أو حوادث مشابهة للحالة لما نشاهده الآن، وهي الرحلة التي ينبري لها الوعي فأن لم يجدها في مجاله فيذهب بعيدا ليغوص في اللاوعي وليستجلب ما هو ملائم ومناسب للحالة الآن، فهو تراجع وبحث وانبعاث مابين الوعي واللاوعي للوصول إلى الفهم الصحيح .

إن الذاكرة قادرة على حفظ وبرمجة كافة الانطباعات والتجارب والأحاسيس إلى الوعي أو اللاوعي، وإضافة إلى ذلك هناك ما يسمى بالشعور الكوني "وهو أعلى مستويات الوعي ومكانه في أعمق الأعماق لدى الإنسان وهو صلة الوصل بين الإنسان واللانهاية"(١٣) فالشعور الكوني هو ذلك الوعي العميق الذي يتشارك ويتواجد ما بين البشر جميعهم وهو الذي يمثل خصيصة ينفرد بها الإنسان العاقل دون غيره من الكائنات.

لقد استهدف (باشلار) الذاكرة وتوقف عندها مليا حين ركز على ما اسماه بـــ (الذاكرة المكانية) تلك الذاكرة المتعلقة بالصور المادية الأثيرة والتي ترتبط بذكريات الطفولة بقوة، فالمكان الأول والقريب إلى النفس هو بيت الطفولة "فالبيت هو جسد الصور ..... ونحن نعيد واقعه باستمرار..... فالصور الحقيقية هي حفر على الخشب لان الخيال يحفرها على ذاكرتنا. أنها تعمق الذكريات التي عشناها"(١٤)، بمعنى أن المكان يعمل على تحفيز الذاكرة لإطلاق الصور الحبيبة إلى النفس، تلك الصور المنقوشة بعمق على جدران ذاكرتنا وكأنها نقش على خشب لم ينسى مع الزمن ولم يبهت ذلك الحفر المنقوش لأنه مرصوص في ذاكرتنا وليس في مكان اخر، ونحن حين نتذكر ماضي الطفولة عند تواجدنا في البيت، فأننا نتمسك بذلك الماضي الأثير إلى أنفسنا وحيث أننا غادرنا الطفولة منذ زمن،لكننا بهذا الاستذكار من خلال المكان / البيت نحاول استرجاع ذلك الزمن الحبيب، انه إحياء للزمن الذي مضى بل هو السير العكسي باتجاه ذلك الزمن الذي أصبح باهتا مع تقدمنا في السن، فالمكان / البيت يذكرني حيث هنا جلسنا وهناك ضحكنا وهنا تشاكسنا، فالذكرى عن بيت الطفولة هي محاولة لاسترجاع زمني الذي لن يعود مطلقا ألا من خلال ذاكرتي المكانية.

إن ظاهرة التذكر هي عملية تنشيط وإنعاش للزمن الماضي وتحويله إلى زمن حاضر من خلال عملية استرجاعه، ونحن نثق بذاكرتنا مهما بعدت، لذا من خلال تذكر وإرجاع المعلومات والأحداث الذاكرية التي تحتويها أن ننعشها بحيث تكون أكثر حيوية (Refreshing). إن الذكرى "موسومة ... بالنشاط ..... وقوامها إعادة أحياء الماضي عن طريق استحضاره بواسطة عدة أمور احدها يساعد الأخر كي يعيد إلى الذاكرة إحداثاً أو معارف مشتركة"(١٥).

يحتوي الدماغ على العديد من الخلايا العصبية المسؤولة عن حفظ المعلومات والذكريات وكل ما يتعلق بتاريخ الإنسان القريب والبعيد، وان الذكرى غير الخيال أو التخييل بالرغم من أن لهم صفات مشتركة كما يقول (ريكور) إلا وهي حضور الغائب، فالخيال مفترض غير حقيقي، لكن الذكرى حقيقة كائنة مدفونة وحين توفر الظروف الملائمة يقوم الدماغ بإعادة إنتاجها بعد استجلابها من مكمنها، حيث أن "نظام التحليل الموجود في الدماغ قادر على أن ينتج الصور الذهنية البصرية على أي مستوى من التعقيد من بين ملايين العناصر الفطرية بشكل آلي من خلال الخلايا العصبية"(١٦)، حيث أن ميكانزمات الدماغ تقوم بالربط ما بين الصور أو الحالات أو المشاهد التي يشاهدها المتلقي.

يرى (جورج فاخس) بأن الحركة وإيقاعاتها ضمن فضاء مكاني واحد قادرة على نقل العدوى الحركية مابين الجموع بحيث يصبح الجميع في حالة نشوة، فالإيقاع المستمر وحركة الأجساد المتكررة سواء كانت للجسد كله أو لجزء منه قادرة على إيصال الجميع إلى حالة سيطرة "على الإيقاعات الكهربائية للمخ"(١٧)، وذلك ما يؤدي أحيانا إلى الإغماء أو التجلي أو الدروشة، فذلك ما كان (الشامان) يستحوذ به على القبيلة أو العشيرة باعتباره الواسطة ما بين الأجداد والأحفاد.

إن الصور الأولية التي يقول عنها (كارل يونغ) وهي (الأم، الإله، الشيطان، الأب) وربما بإمكاننا أن نضيف أليها (الشامان) فأن هذه النماذج والصور الجمعية قد تطفو على السطح وتظهر فجأة عند رؤية مشهد مسرحي أو حالة ما، بحيث يعمل الوعي أو اللاوعي (Representation) إعادة واستجلاب للحالة المشابهة لما يراه من حركة تعيد ربط دائرة الفكرة المشاهدة مابين الذاكرة الجمعية والمشهد الآن، بمعنى تشغيل وتفعيل الشعور الكوني للمتلقي .

تؤكد غالبية الدراسات بأن الإنسان كما لديه جينات وراثية كذلك لديه "ذاكرة وراثية تحمل في طياتها أفكاراً موروثة من الآباء والأجداد منذ بداية البشرية"(١٨)، فلا عجب أن توجه العديد من المجربين المسرحيين إلى مخاطبة الوعي الجمعي للمتلقي من خلال توظيف الأسلبة أو اللاتعبيير (Stylization) في أداء بعض الشخصيات التاريخية أو الآلهة وكذلك في أداء مسرحيات (اللامعقول)، بهدف تغريبها وأبعادها عن اليومية، إدراكا منهم بالتوجه في مخاطبة الوعي الجمعي للمتلقي، وكما طالب (ارتو) بتعرية المنطوق المسرحي من يومياته وتحويله إلى أصوات أولية ومقاطع صوتية، وفي مقابل ذلك شدد على تفعيل الحركة الجسدية للمؤدي التي تعود بالجسد إلى فطرته لتخليصه من مكبلات الحضارة.

إن الجسد هو كينونة الثقافة والحضارة كما يرى (ميرلوبونتي) بمعني الجسد هو الكينونة الخام وكما هناك كينونة (جسد) للرائي فهناك أيضاً كينونة (جسد) للمرئي، وحيث أن إدراك الشيء بالنظر أليه أولا فأن أدراك الجسد المتحرك ذلك الذي يقوم بحركة ما، هو التمعن في حركته أولا ثم استيعاب هذه الحركة وتفهمها "لأننا لا نستطيع أن ندرك أو

نستوعب شيئا غير مدرك أو مفهوم"[١٩]، وان هذا الاستيعاب هو الرابط ما بين الجسد المؤدي والجسد المستقبل.

في مسرحية (حدث في جزيرة الماعز)[*] وفي مشهد تحاول الابنة أن تتملص من سلطة الأم والعمة وهما يحاصرانها بوابل من الأسئلة حول علاقتها بالغريب، حينها تلجأ الابنة إلى تسلق الجدار الحديدي بسرعة فائقة هربا منهما، وهما يلاحقانها بالحركة والكلام لمنعها من الدفاع عن علاقتها بالرجل الغريب، حيث تصل (الابنة) إلى أعلى الجدار الحديدي وهما ما يزالان يوجها الأسئلة بالعتب واللوم بحيث يتحول الحوار بينهن مابين الفوق والتحت، فالابنة تبدو هاربة منهما وكأن الأرض لا تسعها بحيث تتسلق إلى الفوق نحو السماء وكأنها حيوان يفر من أخر يريد افتراسه، فالحركة العامودية ذات أبعاد ما ورائية إضافة إلى كونها تمثل تحديا للجاذبية الأرضية، أما الحركة الأفقية فذات أبعاد حسية /عاطفية، فالجسد تصرف حركيا بلا وعيه الأولي بحيث أدرك المتلقي تلك المشابهة الحركية ما بين الإنسان والحيوان الهارب، وقد عبر عن هذا الفهم والإدراك بالتصفيق في نهاية المشهد .

إن الحركة الجسدية على المسرح تغادر مدلولها اليومي وتتلبس بلبوس فلسفي عميق،ومثال ذلك حركة القفز المتكرر قد تشير إلى الفرح والسعادة، أما على المسرح فان القفز العالي يرمز إلى الحرية والتسامي والرغبة في التحليق،وهنا يتحول المعنى من الأرضي / اليومي إلى السماوي/ الكوني.

إن عملية الاستذكار من قبل المتلقي حين مشاهدة مشهد حركي في العرض يمثل نوعا من اللعب العقلي، ذلك الذي يخضع للمثيرات والاستجابات والمكافآت، فالمثير هو ما يشاهده المتلقي، أما الاستجابة فتتمثل في عملية البحث عن مشابهات حركية تزخر بها الذاكرة الواعية أو اللساواعية، أما المكافآت فتصبح والحالة هذه مكافآت معنوية وليست مادية كما في اللعب السايكلوجي، حيث يحصل المتلقي على الرضا عن نفسه نتيجة الفهم والاستيعاب وذلك ما يجعله يصفق أو يقول (برافو).

خاتمة-

إن الذاكرة بشكلها العام تحتوي على مساحات ذاكرية متعددة تبعا لوجود الحواس مثل (اللمس، الشم، التذوق، السمع) الخ.

ومن خلال هذا البحث نتوصل الى أن هناك منطقة محددة في المخ تعنى بالذاكرة الحركية/الجسدية،بحيث تؤسس باستحضارها علاقة ادائية مابين الشكل الحركي والمتلقي،حيث أن ذاكرة المتلقي بالاساس تحتفظ بالعديد من الصور الحركية والتي يمكنه الاستعانة بها من اجل التأويل والتحليل،وصولا الى الفهم الامثل لحركة الممثل الجسدية في العرض المسرحي،بأعتبار ان الحركة فعل درامي يمكن للمتلقي استحضاره من رواشح الذاكرة الجمعية الحركية او من الذاكرة الحركية المكتسبة،وبما يتناسب مع تحقيق الهدف الاعلى،الا وهو الفهم الصحيح للحركة الجسدية .

إن الذاكرة الحركية تتعالق مع الذاكرة الجمعية بوصفها مفتاحا لبواطن تأويل الحركة،حيث أن الاثر الانفعالي يتعالق تكافليا مع وجود الذاكرة الحركية وبما يتوافر عليه المتلقي من نتائج في تحقيق الاستجابة للمخزون الحركي،فالتجارب العامة والخاصة للمؤدي والمتلقي تغذي البنك الذاكري وتسهم في وفرة التخزين للذاكرة التي بامتلائها تحقق سهولة التعامل مع المنتج الحركي وقراءته وتجسيده عن طريق الوعي واللاوعي،واخيرا فان هناك ما يسمى ب(الشعور الكوني) لدى الكائن العاقل والذي يمثل الرابط الموصل مابين الانسان وما لانهاية له من الذكريات الجمعية التي تتميز بها وتتشارك كافة المجتمعات البشرية منذ حياتها البدائية الاولية .

Abstract

Archery of the kinetic memory of the Iraqi representative

By Laila Mohamed

The archaeology of the Iraqi actor's movement memory

Many modern playwrights went on intentionally and consciously towards remote cultures like (Mayor haled, Grotowski, Brecht, Artobrock) to establish a postmodern theater, which draws in form and thought from the other cultures / (the foreign culture), this truth confirms that there are humanitarian interplay which are able for communication and understanding by others. The culture of the theater has become a deliberative understandable culture which is full of beauty. The body gestures, signals and movements are carrying cultural, social, and intellectual concepts which represent the ideological system of the mankind. And most of them carry out thoughts or codes which belong to the World-class. This research digs in the human Kinetic memory through consciousness and unconsciousness, their relations in interpretation and analyzing the body movement of the actor for reaching the ultimate understanding. The question raised by this research is: how the recipient receives the body movement or gesture or the sign and what is the role of the Kinetic memory in the operation of perception

The key word

movement memory. Iraqi theater. Movement performens

المصادر:

١- سامي عبد الحميد.، سامي (٢٠١١): حركة الممثل في فضاء المسرح. (بغداد): المركز العلمي ط١ (٢٠١١)٠ص ٤.

٢- الكسندر دين. أسس الإخراج المسرحي. تر. سعدية غنيم. (القاهرة): الهيئة المصرية للكتاب ٠١٩٧٥ ص٢٧٢.

٣- www.weakipidia

٤- هنري برغسون. الطاقة الروحية. تر. علي مقلد. (بيروت): المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط١. ١٩٩١. ص١٨٢.

٥- بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. تر. جورج زيناني. (بيروت): دار الكتاب الجديد المتحدة. ط١. ٢٠٠٩. ص٦٦٣.

٦- تشارلز داروين. التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوانات. تر. محمد عبد الستار الشيخلي. (بيروت): المنظمة العربية للترجمة. ط١. ٢٠١٠. ص٢٧٥.

٧- رولان بارت. أسطوريات (أساطير الحياة اليومية). تر. قاسم المقداد. (دمشق): دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. ط١. ٢٠١٢. ص٢١.

٨- أدموند ليتش. كلود ليفي شتراوس. (دراسة فكرية). البنيوية في مشروعها الانثروبولوجي. تر. ثائر ديب. (دمشق): دار الفرقة للطباعة والنشر. ط٢. ٢٠١٠. ص٠٣٨.

٩- فيليب. أوسلاندر. من التمثيل إلى العرض (مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة). تر. سحر فراج. مهرجان القاهرة التجريبي (١٤). ص١٤٢.

١٠- بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. مصدر سابق. ص٧٩.

١١- هنري برغسون. الطاقة الروحية. مصدر سابق. ص١٣١.

١٢- المصدر نفسه والصفحة.

١٣- أنس شكشك. الذاكرة (أنواعها، قدراتها، مهاراتها، أمراضها). (حلب): دار النهج للدراسات

والتوزيع. ط١. ٢٠٠٦. ص٣٩.
١٤- غادة الإمام. جماليات الصورة / جاستون باشلار. (بيروت): التنوير للطباعة والنشر. ط١. ٢٠١٠. ص٢٩٩.
١٥- بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. مصدر سابق. ص٧٩.
١٦- هند رشدي. الذاكرة الحديدية. (الجيزة): دار طيبة للطباعة. ط١. ٢٠١٢. ص١٠٥.
١٧- جيلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. تر. شاكر عبد الحميد. (الكويت): المجلس الوطني للثقافة والفنون. ٢٠٠٠. ص٢٣٨.
١٨- أنس شكشك. الذاكرة (أنواعها، قدراتها، أمراضها). مصدر سابق. ص٤٢.
١٩- باسكال ديبوند. معجم ميرلوبونتي. تر. شايلي رباح نصر. (دمشق): النايا للدراسات والنشر. ط١. ٢٠١٤. ص٢٤٠.

(*) مسرحية (حدث في جزيرة الماعز) إعداد وإخراج (إبراهيم حنون) تمثيل (ليلى محمد، فائزة جاسم، يحيى إبراهيم، بسمه ياسين) إنتاج الفرقة الوطنية للتمثيل / بغداد، عرضت على المسرح الوطني (٢٠٠٩) والمسرحية معدة عن (جزيرة الماعز) للكاتب الإيطالي (إيغوبيتي).