فلسفة الإشراق

حسين ضيائي
ترجمة: عمار كاظم محمد

كانت طبيعة فلسفة الاشراق مثار جدل لفترة طويلة في بدايات القرن الثالث عشر أي بعد عام (١٢٨٨) كتب شمس الدين الشهرزوري: ان فلسفة الاشراق هي فلسفة الفيض وهي تستند الى الكشف أو هي فلسفة المشرقيين الفرس كما تسمى، ويضيف موضحاً انها تعادل الشيء نفسه منذ ان كانت فلسفتهم تعتمد على الكشف والذوق ولذلك فهي مرتبطة بالاشراق والذي هو تجل لانوار العقل في مبادئه الاولية وانبثاقها من الارواح الصافية عند تحررها من مسألة الجسمانية.

اعتمد الفرس في فلسفتهم على الحدس والكشف وقد فعل الفلاسفة اليونانيون نفس الشيء باستثناء ارسطو ومدرسته والذي اعتمد الفكر والقياس المنطقي.

استطاع الشهرزوري ان يحيط بالميزات الأساسية لفلسفة الاشراق ومعظم النقاشات المهمة التي تتصل بطبيعتها.

فلسفة السهروردي تختلف عن سابقتها الإسلامية كفلسفة ابن سينا في اعطاء مبدأ طريق المعرفة لما هو فوري وحدس آني حيث يلعب الحدس دوراً اساسياً على كل من المستوى الأولي للاحساس وفي شكل المعرفة الصوفية المباشرة للموجودات المتعالية والتي دعاها السهروردي في كتابه بـ (الانوار العقلية).

تقف فلسفته متحركة ومدينة إلى فلسفة ما قبل الارسطوطاليسية خصوصاً افلاطون وكالافلاطونية المحدثة في أيام الامبراطورية الرومانية فانه قد اعترف ان هذه الحكمة قد شرحت بشكل عام بصيغة رمزية في الحكمة القديمة للامم الأخرى وخصوصاً المصريين القدماء كما تتمثل في هرمس (المثلث العظمة) والحكمة الفارسية القديمة والملوك الحكماء.

الجدل المتصور عادة في تلك المدة يتمثل بالضبط في تلك الدرجة التي يجب ان ترى فيها فلسفة السهروردي كفلسفة فارسية وإذا نظرنا إلى الامر بطريقة أخرى يتمثل هذا الجدل في ما إذا كانت فلسفة السهروردي يجب ان ترى كنظام فلسفي متكامل بالدرجة الأولى أو هي مجرد روحانية وعرفان.

يميز السهروردي نفسه فترتين في تفكيره الفلسفي مقسومة بحلم ارسطو المبسوط في المبدأ الاساسي للمعرفة بالوجود وبقبوله بحقيقة الاشكال الافلاطونية. وهناك الاعمال التي كتبت في زمن ما قبل العقيدة الارسطية وهناك الاعمال الأخيرة التي عكست افكاره الاشراقية ولاغراضنا (في هذا البحث) تقسم اعمال السهروردي إلى اربعة اقسام وهذا النظام مستوحى من تحليل مؤلفاته والمعطى في مقدمة حكمة الاشراق وهي كالتالي:

١-كتب السهروردي العديد من المؤلفات السابقة لتطوره الفلسفي وهي كما يبدو كانت على شكل تمارين.

٢-المؤلفات الفارسية والعربية الصوفية حيث كتب العديد من الاعمال التي تعالج موضوع التصوف وافضل ما معروف هو القصص الرمزية المكتوبة بالنثر الفارسي وهناك الادعية أيضاً.

٣-مؤلفات الشباب الارسطية وهي ثلاثة اعمال وسيطة وموجزة لعمله الفلسفي الكبير وهي (التلويحات) و(المقاومات) و (المشارع والمطارحات) وقد كتبت هذه المؤلفات باسلوب ابن سينا التقليدي لكنها تنتقد الأرسطية في عدة نقاط.

٤-حكمة الاشراق.

العلاقات المتبادلة بين هذه المؤلفات كانت موضوعاً للجدل والتي عكست تفسيرات مختلفة عن طبيعة مشروع السهروردي الفلسفي وبين الباحثين الغربيين هناك نظرتان رئيسيتان:

اولاً: رأي المستشرق الفرنسي الكبير هنري كوربان والذي يرى مشروع السهروردي الفلسفي كـ (تصوف شرقي) ولذلك فالاعمال الارسطية (المشائية) كانت كلها مرحلة انتقالية صافية في تفكيره.

خلال المؤلفات الفلسفية تبرز حكمة الاشراق وحدها كتمثيل لفكر السهروردي الناضج، المهم في ذلك المؤلف هو ميتافيزيقيا الضوء والظلام وبشكل عام العناصر المثيولوجية في فكر السهروردي وفوق ذلك فان القصص الرمزية والمؤلفات الصوفية تعتبر مثلاً للمرحلة النهائية والعليا في فكره.

معرفة السهروردي الأولى للثقافة كان عبر إيران القديمة.

ان تفسير كوربان ذو جذور ليست حديثة موجودة في الزرادشتية الشرقية لفلسفة الاشراق الهندية (mughalلذلك فان تفسير كوربان الآنف الذكر قد شرح ليس في دراساته حول السهروردي فحسب بل في ترجماته أيضاً وكذلك في اضافاته النقدية لاعمال السهروردي فتصوراته المستخدمة لكلمات مثل (تصوف) و(مشرقي) تعكس البؤرة الأسطورية الأساسية لتفسيرات كوربان. ترجمته لفلسفة الاشراق تجاهلت المنطق وطبعاته الثلاث للمؤلفات الارسطية (المشائية) (أو ربما كان من الأفضل القول، ضد الارسطية) حذف منها المنطق والطبيعة وتحتوي على اقسام الميتافيزيقيا فقط.

طرق مثل هذه تقلل حتماً من السمات الفلسفية لفكر السهروردي.

الآخرون - ونحن منهم - نرى ان منهج السهروردي هو منهج فلسفي بالدرجة الأساسية ونعتبر مؤلفات النضج الارسطية (المشائية) كجزء من نفس المنهج الفلسفي كحكمة الاشراق.

في مثل هذا التفسير فان نقد السهروردي المنطقي والميتافيزيقي للارسطية (المشائية) مركزي لمشروعه الفلسفي حيث يقدم السهروردي ما هو فلسفي بالدرجة الأولى مع إعطاء مكان لاستعمال الرمز والخبرة الصوفية وهكذا فانه يفسر ويقيم بمصطلحات فلسفية.

ان مجموعة النصوص في فلسفة الاشراق تقدم بالطريقة التالية:

التلويحات، المقاومات، المشارع والمطارحات وفي النهاية أفضل ما عرف والذي يحمل اسماً لنظام جديد كعنوانه (فلسفة الاشراق) وبنفس الطريقة كذلك هي ضرورة دراسة كل جزء من كل نص (المنطق والطبيعة والميتافيزيقيا) لاكمال فهم فلسفة الاشراق وهذا ما يعززه الشهرزوري في تعليقه الاشراقي الشامل في (شرح حكمة الاشراق).

المؤلفات الرمزية، كما لو كانت ادبية، تبدو كأعمال ليست مركزية أساسا لفلسفة الاشراق.

هذا المدخل إلى اعمال السهروردي والذي تبدو فيه معظم المؤلفات الارسطية (المشائية) وفلسفة الاشراق كمجموعة مستقلة متماسكة يصدقها امثلة من التقاليد الفلسفية الايرانية المتأخرة وهي تناقش دائماً استعمال السهروردي لمصطلح ابن سينا التقليدي وتأخذه كمدخل للافتراق وهي بالضبط تلك النقاط التي يهاجم فيها السهروردي ابن سينا والفلسفة الاسلامية التي سبقته مثل: اسبقية الماهية، الاشكال الافلاطونية، مصطلح الوجود، رفض التعريف الارسطوطاليسي وما يتعلق بها.

في مصطلحات فلسفة الاشراق فان تلك القضايا المأخوذة من جزء المنطق و(فلسفة المنطق) هي التي مال كوربان واتباعه إلى اهمالها.

اشار السهروردي إلى فلسفة المنطق وهي جزء من مصدرين للفلسفة المثالية بمصطلحات مثل: الحكمة البحثية، طريق المشائين ومذهب المشائين اما الجزء الآخر فهو (فلسفة الحدس) والذي له الأولوية في تأسيس مبادئ الفلسفة والمصطلحات المستعملة لها مثل: ذوق، الحكمة الذوقية، العلم الحضوري وعلم الشهود كلها تشير إلى فلسفة الحدس لكنها تختلف حين تستخدم في سياق تقني.

هذا التميز وضع من قبل ارسطو في التحليلات المتأخرة حيث يعطي الاولوية (للقياسات الاساسية المعروفة والمسموح بها) في العلم.

تفسر فلسفة الحدس في اغلب الاحيان (كتجربة صوفية) واتحاد فلسفة المنطق والحدس في نظام موحد الذي هو - فلسفة الاشراق - كان انجاز السهروردي الرئيس في عيون مؤرخي القرون الوسطى والشارحين للنصوص الاشراقية. قضية فلسفة الاشراق ستلخص لاحقاً لكن من المناسب اولاً ان نورد شيئاً حول العقائد الاساسية المميزة للسهروردي ومدرسته.

اولاً عقيدة المعرفة بالوجود: يشدد السهروردي على ان كل معرفة تستلزم مصدراً مباشراً ما وهي مقابلة لا تتوسط بين العارف والمعرف وبصورة عامة فهو قد رفض الآليات الوسيطة كطرق لشرح المصادر المتنوعة للمعرفة وفي اقل تقدير فان ذلك قد استلزم رفض نظريات التخارج والتداخل للتصور وما يشابهها من نظريات لتوضيح الاحاسيس الاخرى اما على مستوى المنطق فهو قد رفض التعريف الارسطي الاساسي بإثباته ان جوهر (الاشياء) ممكن ان يدرك من خلال المعرفة المباشرة.

وفي اعلى تقدير كان الحدس يعرف بنفس الطريقة التي تعرف بها الموجودات ما فوق الحسية. المعرفة بالوجود تستحضر ايضاً لحل صعوبة التصورات الارسطية (المشائية) للمعرفة الإلهية للاجزاء.

ثانياً عقيدة اسبقية الماهية: يبدو ان السهروردي نفسه لم يستعمل هذا المصطلح وآخر ترجمة صنفت وجوده كـ (اسبقية الماهية) بالتناقض مع زعم ملا صدراً (لاسبقية الوجود) هذه القضية تظهر من تقسيم ابن سينا المشهور للماهية ووجود الشيء الحقيقي.

برهن السهروردي على ان وجود التصنيف الذهني الصحيح لا يتضمن الوجود الحقيقي المطابق له في الاشياء المادية وبكلمة اخرى فان المفاهيم الميتافيزيقية كالوجود، الضرورة، الوحدة... الخ كانت مجرد اعتبارات عقلية والموجودات الفردية المادية فقط هي الموجودات الحقيقية.

يبدو في الختام ان السهروردي نفسه يرى ان السؤال حول الاشكال الافلاطونية قد اصبح هو القضية التي توحده وقدماء الفلاسفة ضد الارسطية (المشائية) ولذلك فانه يرى ان هذه الاشكال ليست كينونات معرفية لكنها تفسير ميتافيزيقي للنظام في الكون فهو يستنبط هذه القضية بمصطلحات عديدة من خلال افكار روحية.

المشاؤون والذي يعني بهم ابن سينا بشكل رئيس قد قبلوا تسلسل عشرة من هذه الاشكال لكن الاشراقيين يؤمنون بان هناك الكثير من هذه الاشكال والكثير منها متساوية بالمنزلة لكنها مختلفة بالنوع.

تاريخ المدرسة الاشراقية: ان أي تاريخ شامل لمدرسة الاشراق لم يكتب لحد الآن ما عدا السنوات القليلة التي مكث السهروردي فيها في حلب. فالمدرسة لم توجد كشيء منظم او مجموعة مؤسسة بالمقارنة مع الفيثاغورثيين او الافلاطونيين الاوائل او فلاسفة الاسلام.

يؤكد في حكمة الاشراق على ان الفهم الملائم لفلسفته يعتمد على القائم بالكتاب أي خليفة السهروردي ومفسره ذلك انه يجب ان يكون هناك شخص مضمر في مذهبه.

يعلق الشهرزوري على ذلك قائلاً: ان رحلات السهروردي كانت بدافع البحث عن مثل هذا النظير الثقافي ولم يجده حيث تفرق تلاميذ السهروردي بمقتله ويبدو اننا لم نعثر على اسم أي واحد منهم.

انتشرت كتب السهروردي بصورة واسعة بعد مقتله لكنها غير مصحوبة بشرح سوى تفسير شفوي تقليدي.

اول مدافع بارز عن فلسفة السهروردي كان الشهرزوري الذي اشتهر في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي وكما يبدو فانه كان مؤلفاً للعديد من الاعمال المقروءة بشكل واسع.

لقد بقي الشهرزوري شخصية غامضة نوعا ما وعلى العكس من بعض التواريخ فهو لم يكن بالتأكيد تلميذاً مباشراً للسهروردي ولم يكن قد تعلم بواسطة احد من تلاميذه لكن يبدو من الواضح في مقدمة تعليقه على فلسفة الاشراق ان معرفته بالسهروردي كانت عن طريق الكتب (القراءة).

عرف الشهرزوري جيداً من خلال ثلاثة مؤلفات والتي قرئت بصورة واسعة لكنها لم تطبع (لحد الآن) وهي: الموسوعة الفلسفية المسماة (الشجرة الالهية) وقاموس السيرة الذاتية للفلاسفة القدماء والاسلاميين على ضوء المبادئ الاشراقية المسمى بـ (نزهة الارواح) وكذلك تعليقه على فلسفة الاشراق.

تعليق الشهرزوري على فلسفة الاشراق كان الاساس لتعليق قطب الدين الشيرازي العالم المعروف والذي كان تلميذاً لنصير الدين الطوسي. حيث ان تفسيره قد ضم وحل محل تفسير الشهرزوري واصبح الواسطة التي من خلالها اصبحت الفلسفة الاشراقية مفهومة لدى الفلاسفة الاسلاميين المتأخرين. تأثير السهروردي كان واضحاً في موسوعة قطب الدين الفلسفية بالفارسية والسماة (درة التاج).

الشارح المبكر الآخر لفلسفة الاشراق كان اليهودي المتحول إلى الاسلام ابن كمونة حيث كان كتابه (الجديد في الحكمة) جزءاً من الفلسفة الاشراقية والذي كتب شرحاً على مؤلفات اخرى للسهروردي كالتلويحات.

في القرنين التاليين كان هناك فراغ فلسفي على الرغم من الشروحات التي كتبت حول مؤلفات السهروردي بواسطة غياث الدين دشتكي وجلال الدين الدواني.

في حوالي بداية القرن السادس عشر الميلادي لم يعرف إلا القليل حول فلسفة تلك المدة لكن الاحياء الرئيس لفلسفة الاشراق كان مقترناً بما تسمى بـ (مدرسة اصفهان) في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر والذي رافقته الرغبة في احياء العلم الزرادشتي في الهند في نفس المدة.

لقد برز الاهتمام بالسهروردي من قبل طلاب مدرسة اصفهان والذي كان اهتماماً فلسفياً كبيراً. لقد كان الداعية العظيم لافكار السهروردي هو المير داماد (١٠٤٠ هجرية ١٦٣١ ميلادية) حيث اعتبر تلميذه ملا صدرا (صدر المتألهين) من اهم الفلاسفة الاسلاميين في المدة التي تلت حيث انه انفرد عن المير داماد والتقاليد الاشراقية ببعض النقاط المهمة واهم قضية كانت هي الحقيقة واسبقية الوجود بينما اعتبر السهروردي واتباعه الوجود اعتبارياً (وجوداً سببياً) ينتج بنشاط العقل لكن ملا صدرا اعتبر ان هناك نوعاً عميقاً من الوجود لم يطبقه السهروردي في نقده لابن سينا ولذلك فانه من الطريف القول انه في التقاليد الفلسفية الايرانية ان هناك جناحين للتقاليد الاشراقية: الاول ظل وفياً للسهروردي في قضية اسبقية الماهية والآخر يقوده ملا صدرا والذي ينتقد السهروردي في عدة نقاط لكنهم ظلوا يعرفون عن انفسهم بنفس المصطلحات للقضايا التي وضعها السهروردي من قبل.

ومنذ ملا صدرا انقسم الفلاسفة الايرانيون بشكل كبير بين مؤيدين لـ ملا صدرا وبين رافضين لنقد ملا صدرا للسهروردي مع رجحان كفة المؤيدين عموماً حيث تجد كلا المدرستين في ايران إلى يومنا هذا.

ما زالت فلسفة الاشراق تدرس في الاكاديميات اللاهوتية في الهند. لقد الهمت السمات الميثيولوجية لكتابات السهروردي مجموعة من المثقفين الفرس والذين يقودهم الكاهن الزرادشتي ادهر كيوان.

بالنسبة لهم فان السهروردي بتلميحاته لعقيدة النور والظلام التي استمدها من الفرس القدماء قد كسب احتراماً ثقافياً للحكمة الزرادشتية والذي بدا في نتاجات هذه المدرسة كـ (الدساتير) و(دابستان المذهب) والتعبير الفلسفي الاكبر عن المدرسة الهندية يوجد في تعليق (هراوي) الفارسي على فلسفة الاشراق اما في الاجزاء الغربية من العالم الاسلامي على الرغم من تلخيص اجزاء من فلسفة الاشراق موجودة في خزانة الوزير لسان الدين ابن الخطيب (٧٧٦ هجرية ١٣٧٥ ميلادي) واما في فلسفة القرون الوسطى الاوربية فلم يكن لها تأثير على الاطلاق.

المسرح الاسود

أ. د. عقيل مهدي

بامكان الممثل في المسرح الأسود بوصفه (لاعب العرائس) ان يرى على ملابسه السود "بعض" العناصر "الملونة" بالالوان الفسفورية، كما انه في الامكان ان تظهر (أجزاء) من (العروسة) كما لو كانت (منفصلة) عن باقي جسم العروسة عندما تلون الاجزاء الملونة بـ (مساحات سود) والعروسة في فراغ المسرح الأسود تتخذ حركتها بحرية كالطيران في الفراغ والانفصال والاتصال، كاجزاء والظهور والاختفاء، وذلك بالانسحاب من (الساتر الضوئي) أو الدخول اليه واحياناً تلون العناصر من احد وجهيها والناحية الأخرى تكون سوداء ففي حالة (الاستدارة) تختفي هذه العناصر وبالعكس.)

ان الاشعة فوق البنفسجية:

(شائعة الاستخدام في المسارح فهناك مواد معينة ذات خاصية فسفورية تتوهج توهجاً ساطعاً عندما تضاء بالاشعة فوق البنفسجية وهي في عملها هذا تحول بعضاً من طاقة الموجات فوق البنفسجية عالية التردد (غير المرئية) إلى ضوء (مرئي) (منظور) ذي تردد اقل.

وان (الملابس) و(المناظر) المطلية تمثل هذه المواد الفلورسية لتتلألأ تلألؤاً ساطعاً بتعرضها للاشعة فوق البنفسجية (فقط) لاشيء سواها من الضوء المرئي (المنظور) امكن جعل الملابس والمناظر تتلألأ تلألؤاً وضاء على المسرح في الظلام).

وهذا ما يحتم دقة الشكل لان الممثل في المسرح الأسود يتميز بالمرونة العضوية لضمان حركة الأشياء في ايقاع عام بدون أي زيادة أو تأخير للحفاظ على "الشكل" عن طريق عناصر التشكيل لان حركتها المستمرة تشكل (الصورة المرئية) للعرض الذي ينبع من (التركيبة الدرامية المطروحة) وفي "اجتماع" التشكيلات أو (توزيعها) عن طريق: "الانتشار" أو "الاختفاء" أو "الظهور" يتشكل المكان بصورة (تدريجية) في احد مناطق الخشبة في الفراغ اللا محدود ويمكن أيضاً تدريجياً ظهور تشكيل آخر في مكان آخر داخل الفراغ.

أو يتم (الاختفاء) بسرعة خاطفة (...) عالم الاحلام المطلق يخاطب (عين المتفرج) بلغة الخطوط والتشكيلات والايحاءات معتمداً على النص الموسيقي والمؤثرات والتشكيلات في وحدة عضوية.

وخبرنا تجليات المرئيات، في الاشكال الفلكلورية مثل (صندوق الدنيا) (القرة قوز) (خيال الظل) وتتمايز اشكال الفرجة الشعبية، (عن طريق الشكل واللون والضوء).

فالمناظر هي: العنصر الوظيفي المهم (يؤكد وجود العروسة أو الشكل المتحرك يوجد الجو العام.)

كما انها تحدد حركة العروسة (أو الشكل) بتحديدها للفراغ داخل الحيز المحدود فهي ترسم (البيئة)بالنسبة للعروسة.

وتكشف عن طبيعة (الشخصيات التي تتحرك داخل الفراغ هذا (يستحيل الفصل بين (الشكل) = الدمية والارضية: المنظر) فهما

الشكل	الارضية
فالدمية - تميل إلى البروز	والارضية تمثل إلى
-كثيرة التفاصيل	التواري (الاختفاء)
-محدد (قاطعاً)	-عام (مجملة)
-(هناك حالات يتخلطان	- حيادية
فيها داخل -	
-الحيز ويتفاعلان في	
وحدة عضوية	

اما أسس التصميم، لهذه الاشكال المرئية بعناصرها (الثابتة) و(المتحركة) فانها تعتمد على نظام خاص. حتى ان نظام الكون يتميز بالايقاع والتباين والتوافق.

كوابيس المنفى لزهير شليبة .. ذاكرة الغائب وتمثل المكان البديل

حمزة عليوي

يستدعي الغائب، إزاء اقصاء مدمر، المكان ومظانه الثقافي، وتشكلات ساكنيه الحكائية، عبر (رؤيا) سوف يحولها المكان البديل (المنفى) إلى (كوابيس)، يعيد انتاج فعل الاقصاء ذاته في ثلاث عشرة قصة تألفت منها مجموعة القاص العراقي المغترب الدكتور (زهير شليبة)، الصادرة في القاهرة عن مركز الحضارة العربية.

لا يبدو غريباً، ان تسعى هذه القصص، إلى تلمس آثار الاقصاء على ذاكرة المغيب عن امكنة الولادة والتشكل، ومخيال الغائب في الامكنة البديلة، التي لا تخفي هذه القصص صلتها المقلقة بها، بدءاً من عنوانها ذي التركيبة المتضايقة (كوابي المنفى)، والتي لا تخفي سمتها الاشهارية الفاضحة، مروراً بثيمات السرد التي يعاد تكريرها، وبنية الاستذكار عبر سارد يدرك، حقاً، صفته الثقافية المنقسمة على ذاتها، كراوٍ غيبه اقصاء مستمر عن مكان يختزن ذاكرة لاذعة، ملؤها الناس بحكاياتهم المتعددة، وافعالهم العجائبية، التي يعمد السارد إلى ترحيلها إلى المكان البديل بهياة كابوس، أو كوابيس، هي في المحصلة، جزء رئيس من الثقافة المتحول اليها وامكنتها المقلقة. وهو أيضاً الراوي ذاته الذي اقصي إلى ثقافة اخرى، وامتلأ بفراغات الامكنة الجديدة، طالما ان شخصيات هذه القصص، تتحول اليها بفعل الاقصاء، لا بفعل الرغبة العابرة، أو الهجرة المؤقتة، أو الاغتراب الذي من الممكن ان تدركه وتعانيه هذه الشخصيات في امكنتها الأولى.

اوجب اعتماد القاص على ثيمة (الرؤيا) الكابوسية كبديل يستحضر من خلاله مفردات الاقصاء، من مكان لا نعرف عنه سوى صفته الكابوسية، وشخصيات بلا ملامح قارة سوى شخصية السارد، الذي يصلنا صوته عبر ضمير المتكلم، خافياً اسمه في احيان كثيرة، ومصراً في اللحظة ذاتها على استدعاء اشخاص لم تبق منهم سوى كناهم، التي تجلب معها الكثير من الاخيلة واسئلة لا تلبث ان تتكرر بتكرير مسوغاتها.

وإذا كان التعميم الذي يمارسه على شخصياته في هذه القصص، كجزء رئيس من بنيتها الكابوسية، ينسجم، إلى حد ما مع بنيات القصة القصيرة، التي لا تحبذ الاطالة، لان مثل هذا الامر يؤدي بها إلى مراكمة الاحداث، وملاحقتها عبر شخصيات تستدعي بيئاتها الاجتماعية والثقافية، مما يخرج السرد إلى الرواية ومظانها، فان إصرار غالب هذه القصص على ادراج احداثها وازمنتها ضمن بنية (الرؤيا) الكابوسية، وتكريرها من قصة إلى أخرى، وان تقع هذه الرؤيا في امكنة عديدة سمتها الطاغية، فضلاً عن كونها عائمة وغير محددة، انها المنفى الذي اقصي اليه السارد. هذا الامر لا بد من ان يدفعنا إلى اعادة توصيف هذه القصص، وموقعتها ضمن ادب عراقي منشغل حد الهوس بـ (الخارج) الذي هاجر اليه أو اغترب فيه أو أقصي اليه.

الحق ان هذه الموضعة تدفعنا إلى تدقيق طبيعة العلاقة التي اقامها، ولا يزال الكاتب مع المكان الذي (انتقل) اليه ومدى صلته بمكانه الأول الذي (انتقل) منه؛ هذه الموضعة مهمة، برأينا لانها تقربنا كثيراً من اشكالات هذا الادب، وتوصيفه حسب العلاقة السابقة، كونه منفياً أو مهجراً أو خارجاً.

لا تخفي هذه القصص صلتها المقلقلة بالمكان البديل، الذي يوصف ابتداء بأنه (منفى)، ثم يعاد تشكيله ثقافياً بأنه الحاضنة لكوابيس لا تنتهي.

اذن نحن إزاء قصص تعمد إلى تسمية مكانها البديل بأنه (منفى) وانها - أي هذه القصص - محض كوابيس لا يمكن فهمها من دون ادراك الفعل القسري الذي يمارسه المنفى على قاطنيه، وربما يكون لجوء القاص إلى تقنية (الرؤيا - الحلم) احدى اهم مظاهر هذا القسر، وترحيلها من قصة إلى أخرى، إذ يبدو فعل الاقصاء شاملاً بالغاء أي دور للشخصية - السارد، وقذفه إلى مساحة ضيقة، يبدو من خلالها نائماً أو فيما هو بحكمه.

يتم استحضار حركات وسكنات الشخصية عبر ذاكرة تستدعي الكثير من متعلقات المكان الأول، في سعي لابطال ما تسميه (فاطمة المحسن) عقوبة النفي، ولكنها لا تعمد ابداً إلى توصيفه.

نلحظ هذا الامر في قصص (ذاكرة البحر) و (الواحة الخريفية) و(مدرسة السياقة) و (الغيوم) و(الهروب) و(العينان الدائريتان) و (المهاجر) و(لقاء في مكتب اللاجئين) و (حكم الاعدام)، فهي جميعاً تعتمد على ثيمة (الرؤيا - الحلم) في متابعة احداثها. وإذا علمنا ان هذه المجموعة تتكون من ثلاث عشرة قصة، فاننا نكون إزاء بنية مهيمنة. ويمكننا بلحاظ تسمية المكان البديل بأنه منفى، ان ندرج القصص الأربع المتبقية، وان اختلف بناؤها، بغيرها من قصص هذه المجموعة في بنيتها الرئيسة، وخضوعها من ثم لبنية مهيمنة، تقرر التشهير بالمكان البديل بوصفه منفى.

نستطيع ان نلمس في القصص التسع الأولى دأب السارد على ملاحقة مكانه الأول عبر ذاكرة يقظة وان تشكلت وتلبست بثيمة (الحلم - الرؤيا). وقد نعيد القول ان السارد لا يستحضر المكان بذاته، قدر ما تلح عليه بعض أنماط التكلم، وبعض بناه الثقافية.

ففي قصة (ذاكرة البحر)، والعنوان ذو دلالة واضحة، لا نكاد نجد للمكان الأول من اثر، تتشكل القصة بتداخل لا تفضه سوى النهاية، بين ما يحدث في الواقع كأحداث يتم تقديمها عبر منظور السارد، وما يحدث في الحلم. ومما يزيد الامر اشتباكاً جنوح السرد اثناء الحلم إلى التشبث بمرجعياته، جاعلاً من الرؤية شائهة وغير ذات دلالة (هل كان الكابوس يحمل من دلالة غير صفته القسرية!!). ومثلما غاب المكان الأول فاننا كذلك، لا نعثر في هذه القصة على توصيف ملموس للمكان البديل، فلا تشكل بعض الاوصاف اللغوية التي يمكن ان تعثر عليها في القصة، مكاناً ذا ملامح ثقافية. والملفت للانتباه ان معظم هذه الاوصاف يجري رصدها وتشخيصها من قبل ساكن المكان الأول. وهي أيضاً تبدو كمحفز لتذكر الفعل الثقافي الذي انجز في المكان الأول، من خلال ذاكرة السرد حيناً، وذاكرة السارد حيناً آخر.

يمكننا ان نلاحظ ان السرد يجلب معه، فضلاً عن ذاكرة السارد، ذاكرة اضافية تعمل على اعادة تأثيث المكان البديل بمظان المكان الأول، ويشمل هذا طريقة التلفظ التي لا يمكن اختزالها إلى محض فعل كلامي من دون ادراك صلتها العميقة بالمكان الغائب (الأول).

وباستبدال الحلم بالواقع، وتغير نوعية الاحالة ما بينهما، تحقق قصة (الواحة الخريفية)، وهي القصة الثانية في المجموعة، اختلافاً نوعياً في توظيفها لثيمة الحلم - الرؤيا. فالقصة تتشكل عبر حلم واحد دونما تداخل مع سرد يقع خارج الحلم. وتحقق، خلافاً للقصة السابقة التي يحيل واقعها إلى رؤيا ثم إلى اليقظة، احالة مختلفة باضفاء صفة الكابوسية على واقع (يسترجع) الشخصية من حلمها، من دون ان يعني هذا تجريد (الرؤيا) من صفات (العجائبية)، التي تسقط فيها بلا مسوغ، وهي احدى ارغامات الاقامة المضطربة في مكان يوصف، ابتداءً بأنه منفى.

في قصة (مدرسة السياقة) ولعلها من اجمل قصص المجموعة، يتخلص السرد ولو إلى حين، من اضطراب توصيفاته جراء هيمنة العجائبي المتحققة بفعل ثيمة الحلم - الرؤيا، وينزع إلى اجراء محايث، وهو السخرية التي تقترب به، عبر لغة ترتدي لبوس الخطاب الرسمي، من المرويات الشعبية في وصف شخصيات بعينها. ينداح معها السارد في لغة شعبية لاذعة تحمل روائح عدة لامكنة مختلفة، من العراق وبلاد الشام، ولكنها تظل، ابداً قريبة من رائحة مكان تشكله أنماط التكلم والحكي، وتستدعيه ذاكرة محمومة تخفق في توصيفه، لكنها لا تيأس من ملاحقته.. انه العراق.

تعيدنا قصة (الغيوم) إلى الآلية السابقة، حيث يهيمن الحلم الذي لا يلبث ان يتحول إلى كابوس، يتم فيه استثمار عنوان القصة (الغيوم) لجلب بنيات حكائية عديدة، تعمل على جعل السرد ذا حركة حلزونية تنتهي باضطراب المخيلة إذ تشتبك البنى الحكائية السابقة مع بعضها، وتختلط التفاصيل في نسيج سردي هو اقرب إلى الشتات منه إلى الالتئام بفعل الانتقال إلى بنية مغايرة أخذت بارباك منظور الشخصية.

تسجل هذه القصة تراجع الاوصاف المكانية ذات الدلالة على مكان ثقافي، لصالح انشغالها بثيمة العنوان على ان هذا لا يعني افقار السرد من الاحالة إلى أمكنة مختلفة، روسيا، العراق، ثم خاتمة القصة بتوصيف دال من خلال الفسحة الصغيرة في ستارة شباك يطل على فضاء مكان غطته الثلوج. انها اوصاف سريعة، وعابرة، لا تتوقف عندها القصة، ولا تنشغل بها، قدر انهماكها بتداعي الشخصية في مكان مقتضب لا يثير اهتمامها، وهي من ثم تهرب منه إلى ذكرياتها، جاعلة من (الغيوم) مفتاحاً تلج بواسطته اغوارها.

ان خفوت المكان وعدم فاعليته، وبالتالي تأثيره الملموس على الشخصية يدفعها إلى التشبث بامكنة بعضها يعود إلى سني الطفولة وآخر إلى سني الدراسة في سعي لاستعادة الفة مفقودة. ولا نقصد بها الالفة مع مكان طارئ، وانما المكان ذي النسق الثقافي المختلف. ولعلنا نجد في قصة (الهروب) مصداقاً لما نعتقد. فهي تستخدم على شاكلة القصة السابقة ثيمة الحلم - الرؤيا. وتعمد أيضاً إلى احالة الحلم - الكابوس إلى مرجعيات اليقظة التي تنتهي بها القصة. ولكنها تسجل من جهة أخرى استخداماً مذهلاً لتقنيات السرد الموضوعي من خلال السارد المراقب الذي يتابع ما يحدث من دون ان تكون له صلة به. فهو محض مراقب يسجل عزلته من خلال رصد حركات الاخرين الظاهرة بلا تأويل يحيل إلى معرفة مسبقة قد تشعرنا بانتماء السارد إلى ما يحدث، أو صلته المفترضة به. تبدأ القصة بجملة تقريرية مباشرة (يبدو ان الجميع كان ينتظر. ماذا ينتظرون؟ لا احد يمكن له الإجابة على هذا السؤال قبل ان يتمعن كثيراً بهيئاتهم والاشياء التي يحملونها معهم. يبدو انهم كانوا ينتظرون قدوم حافلة..).

تغيب في هذه القصة التي ترى أو التي تتكلم، وتجعل منها مراقباً في حلم يتم تقطيعه، وتقديمه على دفعات تتخذ طابعاً مضطرباً يسلط فيها الضوء على شخصية أخرى يتكرر ظهورها بصور مختلفة. انها عزلة السارد - الشخصية المراقبة في مكان بلا ملامح.

وايا كان اشتغال القصص الأخرى في هذه القصص الاخرى في هذه المجموعة على ثيمات النفي والإقصاء، الذي نأمل ان نقف عنده في مناسبة أخرى، نعمد فيها إلى تأويل دلالة (الرؤيا) في القصة العراقية المغتربة، لاسيما ان (الرؤيا) ثيمة ثقافية ذات ارث تاريخي عريق في القصة العراقية، منذ بداياتها الأولى وحتى (رؤيا) محمد خضير وجليل القيسي وغيرهما، ممن عاد حديثاً لتوظيف هذه الثيمة في القصة العراقية القصيرة، بلحاظ الفارق في القصد بين قصة عراقية شكلتها الذاكرة في مكان يستبدله القاص، أو يجبر عليه وقصة عراقية أخرى تستبدل (الرؤيا) بواقع متهرئ.

نقول انه مهما اختلفت القصص الأخرى وتباينت فيها زوايا النظر، فانها تعمد عن قصد كجزء من اجرائها السردي إلى توصيف دلالي لاخفاقها في تمثل المكان البديل، واخفاقها في توصيف مكانها الأول، ويغدو انغماسها، وتشكلها ضمن بنية حكائية مغايرة، هي بنية الحلم - الرؤيا، ادانة مسبقة للمكان البديل فهي تهرب منه إلى الحلم، لكنه ينجح في الضغط عليها ليحول الحلم إلى كابوس.