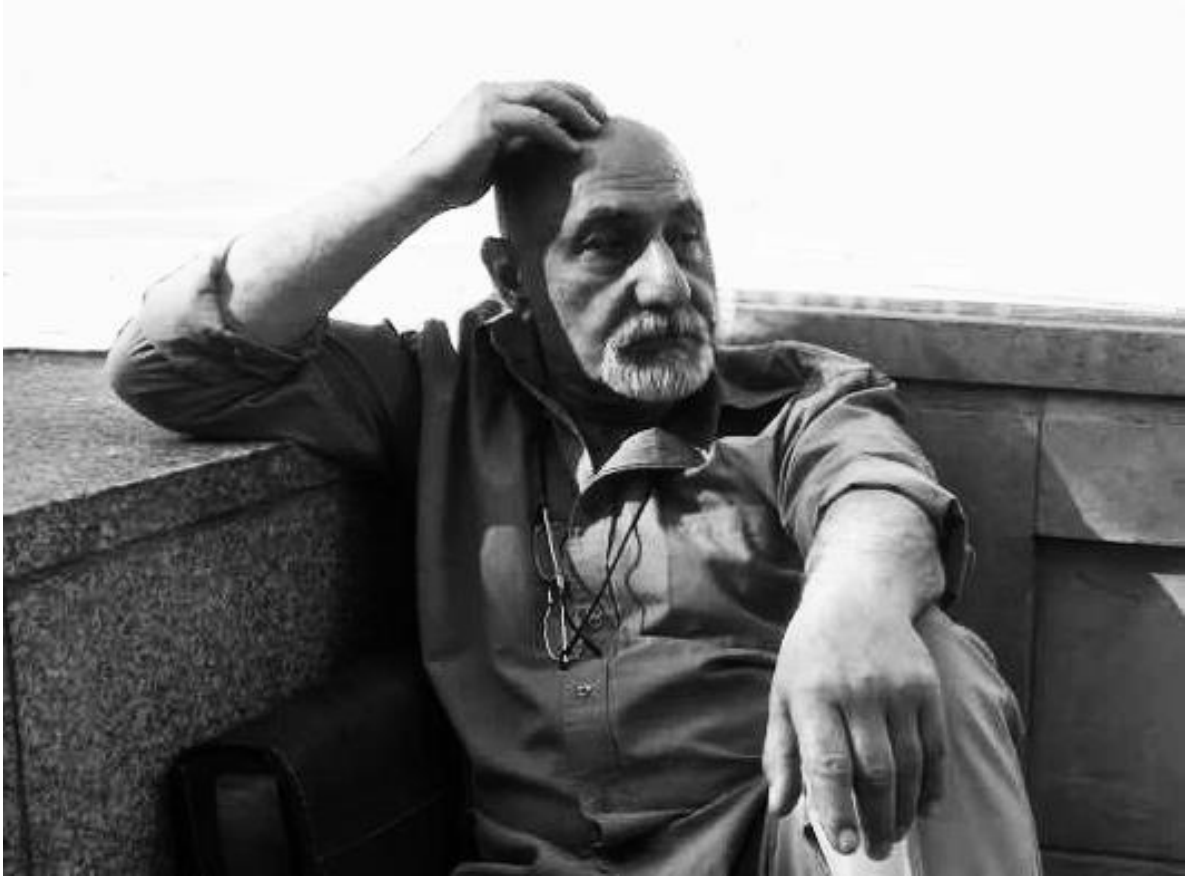


# يحيى الشيخ... أكثر من سيرة

(في الفن والأدب والحوار)



في "سيرة الرماد"، كتابي الأول الذي كتبتة بعد تجاوزي الثامنة والستين، وجدت نفسي امام حتمية ترتيب معرفتي بهدف استعادة الماضي وفهم مفاصله، وإعادة النظر في أهمية الكتابة كفعل مستقل عن السيرة، وكانت مهمة مستحيلة واجهتها ذاكرة تحطمت دفتها على صخور سواحل نائية وأرصفة مدن اندثرت، أو تغيّرت كلياً، وناس غابوا ولم بق منهم ما يعد له الأثر ذاته في حياتي، وبعد أن تغيّرت أنا أيضاً وأصبحت الحقائق من حولي سلسلة لوحات والوان خرساء. اكتشفت أن سيرتي ليست ما دونته وما تذكرته، ولا فيما جاء به الآخرون عني، إنما خارج كل هذا وذاك؛ مبعثرة هنا وهناك، في قلب رعوي يتجنب الكتابة ولا يشغله التذكر، بل العيش.

والآن وانا اجمع كتاباً لبعض ما كتب ونشر عن نتاجي الادبي والفني، وما اجرته من حوارات، وبضعة لوحات مختارة، اشك بأنه سيكون رديفاً لتلك السيرة الحقيقية؛ لكنه في المحصلة هو ما بقي بين يدي، وأنا على يقين أن ما تبدد من بين الأصابع ليس أقل أهمية مما دون. شهدتُ بهذا الضياع في كتابي "مبررات الرسم" الذي صدر عام 2012 عن دار الاديب البغدادية.

على هامش الضياع هذا يملكني شعور بعرفان استوطن عميقاً لصدف الحياة التي جمعتني بالآخرين، كل الآخرين، والمدن والمعاهد التي احتوتني ومنحتني ما جئت من اجله، الصدف التي منحتني فهماً يقترب كثيراً من حقيقة ما انا عليه، مرايا توازي مرآة الذات، شكلت يقيناً موازياً لضمير لا يدركه غيري؛ ضمير محكوم بالآخرين والمكان...

من يكون المرء من دون الآخر، غير فكرة خاصة لم تتحقق كفاية، وقد تكون فكرة ناقصة؟

لا أقول انني تحققت كلياً، إنما في المنعطفات لابد من التوقف والالتفات إلى الخلف، فهذا يعطي للطريق ابعاده، يعطي للبداية اهمية جدواها من عدمها.. وها هنا اتوقف عند سؤال اختم به مقدمتي لا أدرك أهميته، إنما أدرك حجم الشك فيه: هل حانت الساعة لتعلن السيرة نضوبها وترفع العتب؟ ألا يأتي منها ما يستحق التدوين في قادم الايام؟ ومن يكفل هذا "اليوم القادم"؟

تنويه لابد منه يتعلق بمحتويات هذا الكتاب؛ إنها طبعت كما نشرت أول مرة من قبل كتابها، صنفت حسب حقولها، وليس لترتيبها علاقة بأهميتها ولا بتاريخ صدورها، علما ان اغلبه مجهولاً عندي، ولم يتم أي تدخل في محتواها سوى ترتيبها طباعياً بصيغة لائقة للقراءة. من جانبي اضفت بضعة هوامش لمعلومات أساسية واشارات عما ورد في المتون... وأنا يغمرني شعور بالامتنان لهم جميعاً.

سيرة الفن

- 1- يحيى الشيخ في أكثر من سيرة
  - 2- غايات يحيى الشيخ
  - 3- تعاويد العالم القديم تستيقظ
  - 4- وجهان يتنفسان الضباب في اعمال يحيى الشيخ
  - 5- هيئات تنبع من رحم فاكهة الأرض
  - 6 \_ يحيى الشيخ المتمرد على قرينه
  - 7- "الغايات" ليحيى الشيخ(هناديل من طلاسـم العالم القديم)
  - 8- تتقدمه الحيرة أينما حل
  - 9- الرسم الحركي في معرض الشيخ
  - 10 - التماهي بين اللوحة والسرد
  - 11 ثيمة الجسد علامة معرفية
  - 12 - الرؤيا كانت هناك
  - 13 – المستقبل حين كان ماضيا
- سهيل سامي نادر  
عاشور الطويبي  
سهيل سامي نادر  
سعيد السعدي  
علي النجار  
فاروق يوسف  
ايمان البستاني  
فاروق يوسف  
صادق الصائغ  
صباح الانباري  
زهير الجبوري  
صباح الانباري  
رعد كريم

سيرة الأدب

- 1- "سيرة الرماد" ليحيى الشيخ
  - 2- "سيرة الرماد" حاضر الكتابة وماضي الحياة
  - 3- الشيخ ينثر رماده في فضاء الفن
  - 4- الأسطورة في سيرة رماد الفنان يحيى الشيخ
  - 5- "الشوق" حين يدخل يحيى الشيخ عتبة ذكرياته بقدمه اليمنى
  - 6- في "الدسيسة" ليحيى الشيخ... الكل مدعو
  - 7- في "بهجة الافاعي" يبيح لنا يحيى الشيخ طلاسـم السحر المندائي
- شاكـر حمد  
لؤي حمزة عباس  
فاطمة المحسن  
ناجح المعموري  
ايمان البستاني  
ايمان البستاني  
ايمان البستاني

- 8- ولادة شعب من المشوهين من اب مشوه  
 9- الرماد سيرة التأمل والتغيير  
 10- الفنان الشاعر  
 11- يحيى الشيخ في "سيرة الرماد" حكايات أجيال من العراقيين  
 12 "سيرة الرماد"  
 13 التماهي بين اللوحة والسرد
- عواد ناصر  
 جاسم عاصي  
 جاسم عاصي  
 عبد الخالق كيطان  
 انباء جاوي  
 صباح الانباري

### سيرة الحوار

- 1- العراقي يحيى الشيخ: انا ابن الوجود الجائع ابدا...  
 2- ليس من الحكمة الالتزام بوقائع تاريخية  
 3- "الفن البدائي ملاذ الفنان الهارب..."  
 4- يحيى الشيخ... الخروج إلى الذات  
 5- الكتابة بالرسم  
 6- حوار مجلة ميريت الثقافية  
 7-
- صفاء ذياب  
 خضير الزيدي  
 يوسف الناصر  
 شارا رشيد  
 صالح رحيم  
 شهيرة لاشين (سمر لاشين)  
 علاء المفرجي

"اكاديمية الفنون الجميلة العليا (الملغاة)" ضمن هذا العنوان الملتبس والمتناقض في دلالاته ما بين صفتين: عليا وملغاة، كمنت خصوبة أربعين طالبا ونيّف انخرطوا لدراسة الفنون في ثلاثة اقسام: الرسم والنحت والسينما. ترأس فائق حسن قسم الرسم، وصالح القرغلي ترأس قسم النحت، وجعفر علي ترأس قسم السينما (كان عائدا للتو من دراسته للإخراج السينمائي في أمريكا).

أنشئت الاكاديمية بقرار رئاسي عام 1961 والحقت بوزارة التعليم العالي بمستوى جامعي (الدراسة فيها اربع سنوات والملتحقون فيها يحملون شهادة الإعدادية \_ البكلوريا \_ او ما يعادلها)، أنشئت بنظام خاص، وبرنامج خالي من المواد الإلزامية في الجامعات العراقية، وكثفت فيها ساعات مواد التخصص.

سعى فائق حسن وخالد الجادر، المتخرجان من جامعات فرنسا، لتطبيق نموذج "البوزار" الفرنسي في دراسة الفنون بخصائص نظام ساعات الدروس وقوام المنهج الدراسي، وكانت بمجملها صيغة شاذة لما كان سائداً في جامعات العراق، حتى ان خريجي الاكاديمية "الملغاة" (دورتان فقط، دورة 1961 ودورة 1962) لم يحصلوا على شهادة جامعية، بل على وثيقة درجات لا غير خالية من لقب جامعي، فرفض تعيينهم للتدريس في الثانويات.

المنهج الذي تتلمذ عليه طلبة قسم الرسم (القسم الذي اجيز لنفسي الحديث عنه بحرية) ساهم في اعدادهم كفنانين وليس طلبة فنون، فكان لهم كل الحق في اختيار موضوعاتهم، وكان الاختيار واحد من مجسات جهادية الطالب وذوقه الجمالي وتحديد درجة علمه وفهمه للتعالم، ناهيك عن روح الحداثة التي يبشر بها الأساتذة... تعلموا كيف يكونون أحرارا يتحملون مسؤولية خياراتهم، وكانوا يتسابقون للوصول إلى ابعدها، ومازال بعضهم الأحياء يمارسون هذه النزعة حتى اليوم: شاكر حمد، علي طالب، مهدي مطشر، إبراهيم العبدلي، وكاتب هذه السطور، كما دأب سالم الدباغ وليلى العطار وهاشم سمرجي وخضر جرجيس، وسوسن سلمان، على ممارسة الرسم حتى اخر يوم في حياتهم، غيرهم من الزملاء انخرطوا في العمل في مجال تصميم المطبوعات في المطابع الحكومية، او الخاصة أمثال محمد دحام في مطبعة يحيى ثنيان العريقة أو مؤسسات الدولة الصحفية، لاننسى ان بعضهم التحق بالأكاديمية قادمًا من سلك التعليم بالأساس فعاد اليه تلقائيا.

كانت اكاديمية الفنون الجميلة العليا (الملغاة)، بعنوانها الغريب وكأنها مدينة مغلقة ملعونة مصدر تميّز لطلبتها، بث فيهم لقبها "الملغاة" نزعة الاختلاف والتمرد الذي مهد للتجديد في اعمالهم... كان قسم الرسم تجربة خلق مارسها ثلاثة فنانيين وأساتذة فن من ثلاث حضارات متباينة: العراقي فائق حسن، والبولوني رومان ارتموفسكي، والمقدوني بوركو لازسكي، ثلاثة تقاسموا مسؤوليه محفل روحي وجمالي قوامه يربو على عشرين طالبا: الدورة الأولى والثانية، واشرفوا على تعليمهم وتربيتهم وتدريبهم... بدت وكأنها مدرسة من مدارس أثينا تحت الاروقة.

لابد من تفاصيل كثيرة، اذا اسعفتني الذاكرة، لكشف حقيقة الدور الفعّال لهؤلاء الافذاذ الثلاث.

كانت ماكنة الليثوغراف (الطباعة الحجرية) الكبيرة تحتل غرفة لوحدها مع قطع من أحجار تشبه المرمر قال لنا ارتموفسكي انها من الدنمارك حيث توجد افضل الأحجار. وهي عبارة عن قطع لا

تتجاوز مساحتها عن 40/30 سنتمتر وارتفاع عشر سنتمتر، واحدة كانت كبيرة مركونة بعيدا لم تستخدم ولا مرة. كان ارتموفسكي يختار من تخطيطاتنا اليومية التي كنا نرسمها في المقاهي وحرارات بغداد القديمة، والأسواق الشعبية، لتنفيذها طباعيا.

أتذكر درسنا الأول في الليثوغراف: كنا اكثر من عشرة طلاب (قبل انقطاع عدد من الطلبة) حشرنا انفسنا في الفراغات بين الماكنة المتربعة في وسط الغرفة والحائط، نشاهد عملية صقل وجه الحجر والرسم عليه بأقلام سوداء دهنية بعض الشيء. لا أتذكر من كان اول من جرب هذا لكن الصورة اذكرها كانت شجرة تين وارفة. شاهدنا كيف تجري عملية كنا نقرأ عنه في الكتب (الطباعة الحجرية، الليثوغراف). كنا نشبه ابطل لوحة رامبرانت "درس في التشريح"، اصطففنا في حلقة حول استاذنا نتابع باهتمام ودهشة ما يجري... صخرة مصقولة تستقبل الرسمة وتخزنها في ذاكرة مساماتها، ثم تأخذ الحبر وتعطي عشرات النسخ، بل المئات... (هكذا كانت تطبع الكتب قبل اختراع ماكنات الطباعة الاوتوماتيكية) كنا اسرى سحر المهنة واسرارها.

في الليثوغراف يكون الرسام اكثر حرية وكأنه يرسم على الورق او على القماش، فحركة القلم المباشرة على الحجر ذو الوجه المصقول، وحساسية درجاته الرسم تحددها يد الرسام ومهارته، خلافا لما يجري في الحفر على المعادن بالحوامض، حيث يكون الحامض ودرجة تركيزه هو الأكثر فعالية في تحديد نتيجة الرسم. غير هذا تظل عملية الطباعة وتحويل الرسم المحفور على المعدن مرتبهة بصبر من يطبع ومن يستعمل ماكنة الطباعة (لم تكن لدينا قطعة لباد توضع عادة فوق قطعة المعدن لتضغط الورق الرطب وتخفف ضغط أسطوانة المكبس الحديدية الصلدة على قطعة الزنك المحبرة، فكنا نستعمل بطانية أطفال ذات نسيج رقيق) ... تقنيات وخطوات عمل لا تقبل الخطأ من اول خطوة في تحضير وجه المعدن او الحجر وحتى طباعة ما تم رسمه...

لم تكن الاكاديمية ملغاة من قوام الجامعة وحسب، بل مهمة ومرفوضة فعلا، فخصص لنا غرفتين في نهاية معهد الفنون (البنائية القديمة) واحدة للرسم وواحدة للكرافيك لا تتجاوز عشرين مترا مربعا، كنا فيها مع ماكنة الليثوغراف في الوسط ومكبس الحفر على المعادن في احدى الزوايا... كنا ننجز بعض فقرات العمل خارج الغرفة أينما يمكن، كما سمح لطلبة النحت باستخدام مشغل جواد سليم في اخر البنائية. في تلك العزلة والفقر، نضج فنانون اغنياء عقلا وروحا، توفرت لهم فرصة نادرة للمعرفة والتدريب لم تأت بها الأيام بعد تلك السنين... لقد تغير كل شيء!

مع ارتموفسكي كان لدينا إضافة لدرس الكرافيك، درس التخطيط الذي اعتبره اهم الدروس جميعا، بل أساسها الأول، وكان مصدر اعمالنا في الطباعة ودرس الألوان الذي اشرف عليه فائق حسن طيلة السنوات الأربع، ودرس الانشاء التصويري الذي اشرف عليه المقدوني بوركو لازسكي.

كان ارتموفسكي يشرف على اعمالنا ويرصدها من بعيد دون تدخل فيما نرسم، بل يكتفي ببضعة كلمات ينبه لخلل هنا او الى مزيد من العناية هناك، ليس كما كان يفعل فائق حسن، الذي كان يختار

عمل لاحدنا ويجلس بدلا عنه ويكمل بعض من الصور؛ كان يرسم معنا عمليا. منه تعلمنا كيف نخلط اللون على لوحة الألوان، وماذا نستعمل من مواد مخففة للألوان، كان يمنعنا من استخدام النفط او البنزين لهذا الغرض، فهي تسحق اللون وتحيلها الى ملح... تعلمنا منه كيف نمسك الفرشاة وكيف نلون. لفائق حسن فرشاة اختزالية، بمعنى انها تتجاوز اكثر من سطح وتربطها معا، تضيف

عليها مسحات أصابعه، ابهامه على الخصوص، مسحة لونية تحول الواقع المرئي إلى صورة واقع آخر.

اعود إلى الاستاذ الفذ رومان ارتموفسكي! بسبب حساسية الأجانب الطبيعية من مواطني البلدان التي يقيمون فيها، لم يكن لدى ارتموفسكي علاقة بعراقيين غير علاقته بفائق حسن الذي يشاطره الكثير، وكونهما يتكلمان اللغة الفرنسية بطلاقة، وانهما يتقاسمان مسؤولية قسم الرسم (فائق يدرس الرسم بالألوان ومادة وتكنولوجيا الفن، وارتموفسكي يدرس الكرافيك والتخطيط) لربما لأننا أكثر الطلبة نشاطا وتواجدا في ورشة الكرافيك، كنا انا وهاشم مقربين جدا له، وكان يستعين بنا لمرافقه في الأسواق نبحث عن مواد لتصنيع الألوان واقتناء افضل الأصماغ، وما يسد حاجة الطباعة، وفي طريقنا عبر شارع المتنبي، كنا نأكل "الكاهي" بالقيمر الذي كان يعشقه... غير هذا كنا نزوره في البيت (مشمتمل صغير في محلة الوزيرية على ما اذكر) هناك شاهدت اعماله في الألوان المائية التي سحرت الشباب بجمالها واختزالاتها وافاقها اللونية. (كتب عنها مؤيد الرواي في "ملحق الجمهورية" عندما عُرضت في 1965 في متحف كولبنكيان). كانت لوحاته الورقة تنطوي على فلسفة مجموعة "الأنبياء" في تفسير الطبيعة، فكل مفردة فيها تشي بمعنى العالم كله، بدلالات مكانه وافاقه الملونة، وهي ليست غير اصفر واسود: افق مرئي واخر غائب، واحد فوق الأرض والآخر في اعماقها.

تأثرتُ بمنهجها الجمالي، وانجزت خلال اقامتي للعمل في الدمام (1966\_1967) مجموعة ورقية بقياسات تتراوح بين الستين سنتمتر والمتر، بالوان مائية (كواش) واصماغ، مستلهمة من سطوح الطبيعة الخام: تضاريس الحراثة، ولحاء شجر، والواح معدن صدئة، كان الأسود والاصفر يهيمن على المشهد والمشاهد... شاركت في بعضها في المعرض الأخير لجماعة "المجددين" عام 1968، آنذاك كنت في ليوبليانا حيث وفقدت ما اخذته منها (سرق).

في اول معرض للكرافيك ربيع 1965 كلفت بطباعة ملصق للمعرض. حينها أتت فرصتي لأعلن عن شطارتي كأني مريد تتوفر له فرصة ان يكون كما يريد: وفر لي ارتموفسكي قطعة زنك بقياس 50/40 سنتمتر، (من كان يمكنه ان يحصل على قطعة بهذا المساحة؟ كانت القطع المخصصة للدرس لا تتجاوز 20/15 سنتمتر) بإشرافه دهنت قطعة قماش قنب خشن بالشمع وطبعتها على الزنك، فانطبع الشمع العازل على سطح المعدن يحمل حساسية النسيج الخشن، ثم حفرتها حفرا عميقا بالحامض... في الجزء العلوي خط طالب اردني (ياسر الدويك) كان يدرس في الاكاديمية، عنوان المعرض بخط كوفي يتناسب مع تصميم الملصق وكان قطعتان منفصلتان تربطهما خيوط القنب السائبة... كان الملصق بالأسود والاحمر. طبعنا منه عدد نسخ غطت جدران المعهد، هيئ هاشم سمرجي ما يلزم الرسوم من شروط العرض، وتعلمنا من ارتموفسكي أيضا، كيف نُؤطر اعمال الكرافيك، وكيف نوقعها بالقلم الرصاص، وماذا نكتب على حافتها السفلى!

كان ذلك اليوم الربيعي من عام 1965 الذي عرضت فيه قرابة مئة عمل في القاعة الكبيرة في معهد الفنون، يوم ولادة الكرافيك العراقي الحديث وظهوره للناس بجرأة وثقة منحت الشباب الذين شاركوا فيه شهادة تاريخية ما زال اغلبهم يدينون لها بالولاء... بعد ذلك التاريخ دخل فن الكرافيك (الطباعة اليدوية) كما يجب ان يسمى، دخل معترك الحياة وثبت حضوره في حركة الفن العراقي الحديث.

بعد سنة عمل في مدارس الدمام في شرق السعودية، وسنة عمل في صياغة الفضة والذهب في المنامة، قررت اكمال دراستي للكرافيك بتشجيع من ارتموفسكي وتوجيهي الى واحدة من اعرق الاكاديميات العالمية في الكرافيك: اكااديمية ليوبليانا، وكتب لي رسالة تزكية وتعريف، آنذاك كان عضو لجنة التحكيم لدى بينالي ليوبليانا العالمي للكرافيك (عرفت هذا من استاذي اليوغسلافي الذي اشرف على دراستي وكان يعرفه شخصيا) ...

اكاديمية ليوبليانا الى جانب اكااديمية كراكوف في بولونيا واكاديمية لايبزك في المانيا اهم مدارس الكرافيك في اوربا... في ليوبليانا تأسس اول بينالي عالمي للكرافيك عام 1953 وواصل نشاطه عقود طويلة... كان لي الحظ المشاركة بثلاثة اعمال في البينالي الثامن عام 69، حينها كنت في مرحلة التخصص بالكرافيك في الاكاديمية... حدث واحد رسم طريق القدر لشاب لم يكن يعي معنى القدر او يهابه... توالى بعدها مشاركاتي في معرض الكرافيك العالمية: البينالي الثالث في كراكوف عام 1970، البينالي الثالث في بوينس ايرس عام 1973، في معرض فن الكرافيك المعاصر للفنانين العرب في لندن عام 78.

سؤال جدير بخاتمة تليق باستاذ لم تبطل السنين تعاليمه ولم تخف تأثيراته العميقة، هو: هل قيض للفن العراقي ان يكون الفنانون البولونيون هداة ومبشرين للحدثة فيه؟ استاذي البولوني رومان ارتموفسكي لم يكن مبشرا للحدثة وحسب، بل بناءً لجيل حمل أعباء مرحلة تاريخية ذات رجح بعيد.

في عام 1966 أقيم في لايبزك/المانيا الشرقية سابقا، "معرض الكتاب العالمي الأول"، وضم جناحًا للكرافيك. دون ان نعرف ارسل ارتموفسكي عدد من اعمال اثنين من طلبته: سالم الدباغ وأنا... أتذكر منها عمليين لي: بورتريت صبي من الاهوار في مضيف من القصب، والأخرى تمثال لامرأة عارية مستلقية، من محتويات متحف الاثار العراقي الذي كان بمثابة مدرسة أخرى موازية للأكاديمية... قدم لنا وكيل وزير التعليم العالي شهادات المشاركة الصادرة من ادارة المعرض، كانت اول شهادة استلمها في حياتي.

بعد سفر ارتموفسكي اختفى درس الكرافيك في الاكاديمية بمعناه الفعلي، اختفت حماسة العمل وجودة التدريب، اختفت التقنيات الجريئة، وتحول الى درس شكلي تكميلي، وليس درس بحث وتجريب... كل هذا العجز والتدهور تم على يد أستاذ لا يفقه شيئًا بالكرافيك وتقنياته، عمل مساعدا لارتموفسكي قبل نهاية خدمته ولم يتعلم منه شيئًا... اكبر انجاز حققه هذا الأستاذ "البارع" بعد ان ظل لوحده، انه افرج أرشيف الورشة من نسخ الطباعة التي جمعها ارتموفسكي لغرض الاحتفاظ بها للمستقبل بمثابة شهادة على نشأة الكرافيك والاستفادة من عرضها اذا لزم الامر! كل الذي حققه، رحمه الله، انه القى بكل النسخ في القمامة وافرج التاريخ من فحواه.

عدتُ من ليوبليانا منتصف 1970 وصادف عودة سامي حقي من لايبزك بعد اكمال دراسته في الكرافيك هناك، وكان قد جلب معه مكبس طباعة متوسط الحجم فاخر الصناعة... زرته للبيت وتعرفت على اعماله. أبديت اعجابي بالمكبس، ردّ عليّ بانّه باعه لرافع الناصري. صورت كل قطعة فيه واخذت قياساتها وفكرت بصناعة مكبسا مثله...

في مساء في جمعية الفنانين التقيت إسماعيل فتاح الترك وحدثته عن زيارتي لسامي حقي وعن المكبس الفريد لديه، وعن فكرتي في صناعة واحدا مثله... ابلغني بانه يعرف حدادا ماهرا وصاحب مخرطة حديد حديثة... لم تمر أربعة وعشرين ساعة حتى كنت عن الحداد في اطراف محلة الصليخ. خلال أيام معدودة جمعنا القطع من الحديد المستعمل وخرط هو القطع الخاصة المناسبة للمكبس... بعد شهر تقريبا نقلته للبيت وبدأت العمل...

شاع امر اول مكبس للطباعة اليدوية، صناعة عراقية بارعة... اغرت الفكرة سالم الدباغ وأوصى الحداد على مكبس خاص به. كانت مجموعة "الجدران" حفر على الزنك هي الولادة البكر لورشة الكرافيك الخاصة، ثم تلتها مجموعة شهداء الحدائق، ثم مجموعة بيروت تحترق، ثم تدهور وضع العراق! عرضت بعضها في اول معرض للكرافيك العربي في لندن، عام 1978، اشرف ضياء العزاوي على تنظيمه واعداده. كان للكرافيكين العراقيين حضورا قويا في المعرض، شارك فيه: فائق حسين، هاشم سمرجي، مهدي مطشر، عصام السعيد، سهى شريف يوسف، صالح الجميبي، ضياء العزاوي، رافع الناصري، سامي حقي، ويحيى الشيخ.

هاجرت في تشرين الثاني عام 1978 وتركت الورشة بكامل عدتها وموادها، إضافة الى مكتبتي لدى صديقي مكي حسين، الذي بدوره ترك بغداد بعد فترة وجيزة دون رجعة وترك كل شيء وراءه. إلى هنا انقطع تسلسل الاحداث؛ غير ان الينابيع الأولى لم تنضب، تجددتها الذاكرة كل مرة.

مثلما كنت قريبا من ارتموفسكي، كان لي نصيب من اهتمام وصداقة استاذي الفذ فائق حسن. حادثة واحدة شهدت على هذا الاهتمام والرعاية: بعد اطلاق سراجي من السجن اثر انقلاب عبد السلام عارف على الحرس القومي واستلامه السلطة في صيف 1963، اجيز للطلبة الذين تخلفوا عن الامتحانات النهائية تقديمها كاملة مع الدور التكميلي في الصيف! وسمعت بذلك بعد يومين من بدأ الامتحانات التكميلية... ذهبت الى الاكاديمية وقابلت فائق حسن، لم يستطع إخفاء فرحه بحريتي، وابلغني بانه سيتمحنني بالرغم من تخلفي عن الحضور عن موعد الامتحان... كذلك جرى امتحاني من قبل ارتموفسكي ولازسكي والآخرين.

كان فائق حسن مولعا بالتنقيب والبحث في التلال المحيطة ببغداد، القريبة من اثار بابل، تلال في البراري عرّتها الامطار والرياح... دعانا اكثر من مرة لمرافقته الى هناك في عربته السلحفاة الزرقاء (فوكسواكن)... خلال سفراتنا عثرنا على نقود واختام وكسر احجار، غير ان الاجمل من بينها رأس ثور بحجم علبة كبريت، من الطين الأبيض المشوي، دقيق الصنع مكتمل التفاصيل، لم تفقده السنين وعوامل التعرية ملامحه البابلية الاصيلية، احتضنته الأرض بحنان الام... اهداه هاشم الى فائق الذي دهش فيه وطفق يتأمله كما يتأمل آلهة حية تكاد ان تنطق.

عام 1976 أقامت له الدولة مهرجانا كبيرا ومعرضا شاملا، وكلفت بصميم ملصقا للمهرجان، مرة أخرى اقتربت من روح فائق حسن. كان الملصق بخلفية زرقاء غامقة، اللون الذي كان فائق يعشقه ويسميه ازرق ديلاكروا. وفي وسط المساحة رسمت توقيع فائق حسن كما هو بريشته الخشنة باللون الأحمر القاني... فائق حسن ذاته في بحر بلا مدى. كل ما كان يعنيني هو اعجابه بالملصق واعتزازه به. طبعته بالشاشة الحريرية (آنذاك أنشأت مديرية الفنون ورشة طباعة الشاشة الحريرية في مبناها المنفصل عن مبنى الوزارة في الكرادة خارج).

تعلمت على يده تقنية تحضير قماش الرسم من مواد يستدعي تحضيرها الصبر والحرفية: زنك وصمغ من قرون الحيوانات، ومسحوق طباشير، وزيت الكتان النقي وبضعة قطرات من زيت الجوز... اما التقنية الأكثر تعقيدا هي تحضير القماش من مادة الالبومين المستحلب من الجبن الأبيض! خلال عملي في كلية اعداد المعلمين العليا، أستاذا في قسم الفنون، في تروندهايم في النرويج، (بعد أربعين عاما من مرحلة التلمذة على يد فائق حسن) اقامت ورشة عمل ودرس لتحضير قماش الرسم كما تعلمتها على يده... لم تكن الأساتذة والطلبة النرويجيين الذين حضروا ورشة العمل، اية معرفة لتلك التقنيات؛ فكانت فرصة لأحدثهم عن مصدر علمي: استاذي فائق حسن ... رحمه الله.

خلال دراستي في اكااديمية ليوبليانا (1968\_1970)، قررت السفر إلى سكوبيا عاصمة مقدونيا، احدى جمهوريات يوغسلافيا سابقا، لمشاهدة جدارية استاذي المقدوني بوركو لازسكي في محطة السكك الحديدية الرئيسية فيها، وقد اعاد بناءها بعد ان تهدمت اثر زلزال دمر احملا ما ي المدينة من ابنية قديمة. كانت النزعة التعبيرية طاغية على الفن الأوربي، إلى جانب ثقافة الفن البيزنطي المتوارثة لدى شعوب البلقان، شاهدت جدارية تتصدر القاعة بصيغة فن قومي يدين للايقونات الكنسية بالولاء. خلال وجوده في بغداد أستاذا للجداريات شارك لازسكي في معرض جماعي بلوحات ذات نزعة شعبية عراقية: (نساء واقفاص دجاج) تميزت ببناءاتها الايقونية وكأن النساء فيها نسخ من مريم العذراء يؤطرها الذهب الذي كان يسود كل اللوحات.

في ورشة الجداريات المكتظة بأكياس (النورة) والاحجار الملونة، وأدوات البناء، واحواض التخمير، وفؤوس قطع الأحجار، كنا بمثابة عمال مناجم قاطعي الحجارة، معفرين بغبار الحجر، والجير الأبيض (النورة)... تعلمنا بناء لوحات الفريسكو والصبر والحذر في تلوينها. رسمنا مقاطع من جداريات مايكل انجلو في الفاتكان... رسم "شاكر حمد" مقطع يد الله تلمس يد آدم، وكانت درسا يحتذى به في جودة تقنية الفريسكو التي ترسم بمساحيق تخلط بالماء (الوان مائية بصيغة أخرى) ... تعلمنا بناء جداريات الحفر ذات الطبقات الملونة المتراكمة فوق بعضها. غير ان الأكثر متعة هو اللعب بتكسير الحجارة الملونة على فؤوس مثبتة على جذوع تشبه ما لدى القصابين لتقطيع الذبيحة... لم ينج اصبع من اصابنا من ضربة او هرس شديد، حتى تعلمنا كيف نكون رقيقين على الحجر وحذرين على انفسنا... بنينا جداريان من الموزايك، واقمنا معرضا لها. كان "غازي السعودي"

قد عاد للتو من دراسته للجداريات في إيطاليا، لم يصدق ما شاهده، وان تكون جداريات الموزائيك تلك هي نتاج ورشة في منتهى البدائية لطلبة فنون اكااديمية "ملعاة" في العراق.

يحيى الشيخ، تموز، 2025

## سيرة الفن

يحيى الشيخ في أكثر من سيرة

سهيل سامي نادر

من موقع ريفي مرتفع في تونس رأى يحيى الشيخ بضع دجاجات ينقرن حبوباً غير مرئية ويتحركن في دوائر. لقد صنعن تصميماً لونياً وحركياً يستقر ويتلاشى في رقصة عشوائية، فيما كان المشهد الريفي يدمجهن بأردية نساء منحنيات على الأرض منبسطة بألوان متعددة، ولغسيل ينفخه الهواء ويجعله يرفرف، وبكتل ومساحات تتفكك وتتشكل إلى ما لا نهاية. كان ثمة صمت سلمي يلف أرضاً متموجة يلعب فيها الضوء والريح واللون. ثم هاك هذا الاكتشاف: ريش. أي اعجوبة هذه! ريش يتحرك منتظم بقوانين قارة في توزيع اللون والكثافة. إنها مادة لم يجربها... فليجربها!

كما في الماضي تقدم الطبيعة العون في اكتشافات الفنان البصرية، لكن ضمن تركيبة معرفية جديدة وحساسة أقل وثوقاً بالذات. بالنسبة للفنان توفر مواد الطبيعة نسقاً إنتاجياً كاملاً، يضمن به تجديد معرفته للعالم، والاستغراق في نسق متعدد المراحل من العمل، والتمتع بتعبير المادة الأصيل ومبادئ ظهورها السافر الجميل، والعزلة.

بوصفه كرافيكياً، وجد أن المعالجات الصناعية للعمل الحرفي ساعدته في تحويل توقعاته الاضطرابية فيها إلى لحظات تأمل. على عكسه كان الفنان الكرافيكى فائق حسين يشكو من وجود هذه التوقفات التي تبعده عن الرسم المباشر. يحيى الشيخ احتاجها دائماً، وكانت واحدة من قواه، واستخدمها للتحدي، مجرباً صبره، وتأملاته، والتعديلات التي كان يجريها، والمحدورات التي يقيمها. لكن أثناء تلك التوقفات يتسلل إليه شعور بأن ثمة لحظة تالية سيعود منها فارغ اليدين. كان يستقبل النهايات في وعيه أثناء ما كان يعمل بحماس وحمية في البدايات.

من يحتمل لصق آلاف من الريش في جسد مساحة العمل الفني محافظاً على التصميم الأصلي للمادة؟ سيوافيه الصبر ما دام قد استولى عليه الإغراء. العمل الكمي المتعب يستغرق زمناً طويلاً على نحو ينقطع عنه لكي يعود إليه، وأثناء ذلك يتأمله بذعر. ومثلما أن الكتابة تؤكد الغياب، فأن تلصيق كل هذه الكمية في نسق محدد، يضاعف الغياب. العمل الأخير كتابة هو الآخر، وسوف تتجرد بوساطته مئات من الدجاجات وسط مساحة صغيرة، والمشهد الريفي يتفكك في ليل الصورة المتخيلة، ليصبح كل المشهد ذكرى عاطفية.

كتب يحيى الشيخ نصاً عن سيرته الفنية سماها (سيرة الرماد) من يقرأه يدرك أن الفنان يعامل هذه السيرة بتدقيق شديد، وبإلحاح على تفاصيل يختلط فيها الأداء الفني والتقني بالرؤى والتأملات، ثم يسرع الخطى بها لكي يراها رماداً. فما الذي يحدث؟

إن حس النهايات يضطره إلى تشكيل محترفه الفني كحالة مؤقتة، ساعده في ذلك هجرته من وطنه، وترحاله الدائم، والشعور بأنه زائر مؤقت في أي مكان يلجأ إليه. من هنا نراه يضع في سيرته الكثير من المشاعر الحزينة، وذلك العنوان المثير يشير إلى اقتحام العقل للبصر والقلب!

علينا أن نعترف بأن السيرة المكتوبة ليست هي السيرة البصرية، والأخيرة ليست هي ما نراه على الفور، بل هي، إذا أمعنا النظر بالتفاصيل، نتيجة فنية لتظافر قياسات ووظائف فكرية وادائية وجمالية معقدة. والحال إنني لا أقنع بوجود سيرة واحدة للفنان، بل مجموعة سير.

إن ما يميز يحيى أنه يدقق بجدية وتركيز على تجارب تنبثق من تأملاته قد يصل بها إلى لحظة يستنفد فيها أغراضه مرة واحدة، لينقطع شاردًا عنها. ثمة القليل من المرح والكثير من الحكمة وممارسة الجد. حتى في سياق تجربة الريش سيحافظ على موضوعية حزينة ووقورة في بناء اعماله. والحال أنه في سياق سيرة تظهر بوضوح اللحظة التي ينتقل فيها الفنان من حقل إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى، ومن انقطاع إلى اكتشاف. إن سيرته الفنية تشتمل على كل هذا. بل هناك رماد حقاً أراه شخصياً تعبيراً عن ولادات متتالية تسبب آلاماً جسدية وروحية، يزيدها ألماً عقل قوي اعتاد عدم التصديق والشك!

من المؤكد أن وعياً حاداً، وتشاؤماً عقلياً متوفران في كتابة يحيى الشيخ، لكن سيرة الرسم، وهذا الاستبدال له معنى، توضح نوع الأفكار والعواطف التي يودعها الفنان في عمله، لاسيما عند بناء تجربة، ووداع أخرى. في تحولات الرسم، ينمي يحيى رغبة جامحة في الاندماج بعالم الأشياء، اندماج يرقى إلى الاتحاد الصوفي (بمعنى الفناء). إن الرماد ههنا هو تحول واستقبال، لكن الفنان الجاد يراه من زاوية ما أخلاه وليس ما استقبله.

هناك عصامية ذات رباط متين تشد الأفكار والرؤى بالتجارب الفنية للفنان، قد نجد فيه شيئاً من شاكر حسن من جهة الحمية في الاتصال بالأشياء، وتلك الجدية والمثابرة في توحيد ما يراه برسمه، بيد أن يحيى بعكسه تماماً، يحب الأشياء لذاتها، ولا يمتلك أملاً في أنها ستنقذه. لعله مثله معذب في شوقه للاتصال بالأشياء، لكن ليس مثله، فهو مخلص لنظام الأشياء الداخلي، وشيئيتها الموضوعية، مع رغبة في أن يتلاشى مع نفسه في نسقها الخاص.

إن يحيى ينتظر نداءات من المواد التي يعرف أنها قد تتحول إلى رماد. هو محب للحشائش والأوراق والأغصان والأشياء التي تظهر من ثقوب أو كوات من الضوء. لو خَير حقاً لظل يسير في غابة. بعد مغادرته إلى وطنه "1" نمت الفنان مواطنة نشطة داخل أشياء لا حصر لها يستطيع أن يتفحصها بمعداته وليس بوساطة نماذج ثقافية غريبة عنه. اختياراته الأساسية تنتصر في النهاية، بل إنه سيرتكس على أعتاب تقاليد محترفه الفني. لعل هذا يسبب له خيبة-الخبطة عند تلمس ورقة عنب "2" تجعل حياته مثل الضوء، ثم اختيارها في موقع ما من اللوحة، فكأنه نزل من الضوء توأ نحو فيزيائية يخشاها. إنه دائماً يقول ليس هذا، بالرغم من أن هذا هو بالضبط المحسوم بالرسم ولا فكك منه.

جذع أخضر قريب من اللون الأسود نفذه كرافيكياً إنه ليس جذعاً عادياً، فهو لا يرتفع، بل يستلقي أفقياً، دون أن يخفي كثافة شفافة تظهر ما يجري في باطنه. في الظاهرة هناك انكفاء، الاستقلالية، والكفاية، والحدود التي تجعل السطح مميزاً ومستقلاً بحجم مشبع... لكن نفس الجذع يبدو جسداً، أو تميمة كبيرة. وفي واحدة من تحولاته رسم خطوطاً بيض متشابكة تحته، أو فتح مستطيلاً رأسياً أزرق في أعلاه كسماء "3". هل كان يقلل من سطوة الحجم أم لكي يمارس علاقة ما بين كتلة وخط، أي السكون والحركة، ثم المساحة الأفقية والأخرى العمودية؟ أتساءل لكي أقول إن عينية تقودانه، فهو يعرف اللعبة، وحركة الخط التي يضعها منساقاً بالضرورات البصرية قد لا تغير شيئاً من الفكرة الأساس، ولا نعبث برتبة حجم وقور كهذا، وهو يكاد يدرك أن الجذع أعلى رتبة منه في احتمالية الموت والحياة. إن الأشجار أقدم منا على أية حال.

كثيراً ما تنتهي حركة أشواق الفنان إلى أن تتوقف في تأمل نفسها بحزن. إن الكتابة- والفنان كاتب نصوص مدهشة يستخدمها في وظيفة إعادة التقييم- تنزلق بسهولة إلى احتمالية الأفكار، وتجارب الحياة المزعجة وغير المتوقعة، ووصف اللون العاطفي ضمن بيئة معادية خارج المحترف الفني، وتشخيصات الوعي الآنية من إخفاق وعاطفة وهرب.

يدرك يحيى أن حساسيته الوجودية علقت بالرسم، ولا جدوى من معرضة الرسم بالكتابة والتفكير. وسواء التقى الرسم بحركة الشوق أو عكسها، فإنه يقدمها كصراع وتحولات ضمن مجموعة من اللحظات. الرسم في النهاية اختيار كامل، وهو من يضمن عودته، فيما هو يصارع السأم والاجدوى، إلى المحترف الفني، وإلى نسق انتاجي مترابط مليء بمسرات الاكتشاف واستدعاء أمل في تجربة تالية مشبعة.

لم يظهر الفنان منذ بداياته الأولى أي ميل محدد طاع، فهو تجريدي وتشخيصي، أو تجريدي ينهل من الطبيعة ومن موادها. بيد أن اختياره للوسط التقني يتضمن الكثير من المحددات الاسلوبية والمضامين، فأعماله في الحفر على الخشب والزك تمتاز بانفعال عاطفي وحركات متنافرة، أو أنها تقدم اوضاعاً ذات مضمون انساني، على عكس اعمال الكرافيك الصافية التي يودع فيها الكثير من الورع والوقار شبه الديني. أما أعماله الزيتية فهي حرة تكاد تجمع نثاراً من الأشكال التي يهتم بها والتي يمثلها على نحو مختزل، ملاجئ سماوية، بيوت تتشبه بالسحاب، والكثير من أوراق العشب "4"، وفجوات ضوء علوية تخترق نباتات لتشف مساماتها الداخلية، والوان قوية وعاطفية بتنظيم سديمي تبدو بتضافرها مع الضوء مناخاً خارجياً من دخان وعواطف وتصادم كتل باردة بأخرى دافئة.

ومثل أي فنان عراقي تأثر بتاريخ بلده استلهم ميثولوجيه الخلق والتناسل في تجربة أراها الأكثر ذاتية ومرحاً وحيوية جمع فيها الالهة القديمة بالحيوانات والطيور التي ترد في الحكايات: القرد الهدهد والطاووس، محوّلاً عشتار إلى لعوب في حمام تعرض مفاتنها مرة، وجامعاً إنانا وديموزي في ايقونة واحدة: هي متوجة كامرأة وهو يكلل رأسه شعار الالهة العراقية المركب ما بين نجمة واشعاعات شمس.

يعمل يحيى الشيخ على تجارب كاملة لا يغادرها إلا بعد أن يشبعها وستنفد مادتها التعبيرية. ولعل تجربة اللباد هي الأكثر إثارة، بعد تجربة الريش، فهو يعالج صوف حيواني ضمن سلسلة معقدة من الإجراءات قد يشرحها كراس كامل. بيديه تغير هذه المادة نفسها من خيوط إلى نسيج مضغوط (سيكون من المرح أن أقول إن واحدة من مراحل الإنتاج تتشبه بالهيولي الفلسفي!). لعل اختيار الفنان هذا العمل، هذه المشغلة، يشير إلى احتياجه الشخصي إلى الاستغراق في سلسلة تقنية-زمنية تستوعب صدفاً من جهة، وتنسيقاً متوتراً من جهة أخرى، تتحول فيها المادة من حال إلى حال، من نظام إلى نظام، من شيئية موضوعية يابسة، صلبة ومقاومة، إلى نسيج متفاعل مع اللون واعمال التصميم ومرونة الطوي وإمكانية الإضافة واعمال الإبرة. والحال أن بعض الأشكال الملونة التي نجدها على هذه الانسجة هي نتاج الصدف الموضوعية، لكن مهارة الفنان تجعلها جزءاً من تصميم كامل.

تشكل السيرة الفنية ليحيى الشيخ من سيرة كاملة، من تجارب فنية مشبعة، يستبدل فيها الفنان اهتمام باهتمام آخر، فكرة فنية بأخرى تبدو بعيدة عنها تماماً، مادة رخوة بأخرى خرقاء تماماً، على نحو يبدو معها أنه يحرق ماضٍ بحاضر، وماضٍ بماض. ونكاد بهذه النتيجة نفهم فكرة (الرماد)، فهي تبدو استنتاجاً لسيرورة لا تتوقف، تخلف وراءها الحزن والمرارة، ويختلط فيها نسيان بتذكر، وداع بلقاء!

7 نوفمبر 2012

"1" المقصود العودة من يوغسلافيا بعد الدراسة 1970

"2" لوحة (انشاء الانسان والأشياء) 50/40 سم، شاركت في بينالي ليوبليانا 1969

"3" مجموعة (هكذا سميت الأشجار) 18 لوحة، تقنيات كرافيك، 2007

"4" مجموعة (ذاكرة العشب) كرافيك، ألوان من 1992 لغاية 2002

لا شيء إلا ويقف على شيء، صغر ذلك أم كبر. الطين الذي تتشربه المياه يتحوّل إلى نباتات، حشرات، حيوانات وإلى بشر. الهواء في حالاته المختلفة، يضخ الحياة في الكائنات. يضحّ الحياة في المياه العذبة والمياه المالحة. الحياة في ثوب عفتها، سبحت من الماء إلى التراب اليابس، فخرجت حيوات بعدد حصى الأرض، ثم تطلّعت بعيونها إلى السماء، ملأت رئاتها الجديدة بالهواء. منها من حلّق في الهواء الفسيح، منها من حطّ على أغصان الأشجار، منها من مدّ سيقانه وركض بكل قوته، منها من حفر أنفاقا بحسب سعته في الأرض، منها من وقف مستقيما على الأرض، حدّق مليّا في السماء

قال: هل أنا من هناك؟! أين سكّان السماء؟ وفاضت روحه بالأسئلة.

من أين وإلى أين؟! لماذا كلّ هذا التشابه ولماذا كلّ هذا الاختلاف؟! لماذا تموت الكائنات؟! لماذا تحيا الكائنات؟!

هذا ما يسأله الكائن الفذ. منذ أن عرف التدوين. منذ أن عرف الكلام. منذ أن عرف أن الشمس تأتي من المشرق وتذهب إلى مكان وراء المغرب، يجزّ الليل وراءه.

ليلٌ بكائناته، بأصواته، بأرواحه، بصقيعه وخوفه. مثلما تسكن الكلمات ألسنة الناس، تسكن الخطوط والدوائر أسرة الصخور. مثلما يضجّ البحر بأواجه التي تدفعها الرياح إلى مستقرّ لها، يضجّ القلب والوجدان بالأسئلة إلى حيث لا مستقرّ.

منذ أن جلس الانسان في كهف ما، في جبل ما، أو في حفرة على بطن سهل، أو فوق شجرة ما، في غابة ما، أمامه تمتدّ صحراء بكثبانها، أو مفازة، خلفها مفازة، أو بحر شاسع يرى منه خطّ أزرق رقيق، عنده يلتقي الأعلى والأدنى، الهواء والماء، السماء والأرض. مدّ يده وخطّ أشكالا على الحجر.

هذه الأشكال والتخطيطات تنطق بما حفظته ذاكرة الحواس البكر، بما تعرّف عليه، وبما نسيه وهو يركض خلف فريسة أو أمام وحش. عن ذاك الذي يملك كلّ شيء. جبّار، رحيم، قادر، سميع.

وحيث أنه لا يملك من وسيلة لرؤيته/رؤيتهم، خلق لهم من خياله أشكالا، يسمّيها بأسماء، ويهبها ما يرغب فيه من قوى وقدرات. كان يعلم أنها تسكن هناك في الأعلى، في المكان الذي يسميه

السماء. وأنّ هناك خير. ثم وضع مثلها، في دياجير الأرض، وأنّ هناك شرّ. ثم رأى حوله الكائنات تفنى، فكره الموت وطمع بالخلود. ثمّ عرف أنه لا مفرّ من الرحيل إلى الضفّة الأخرى. كان اليقين

دليل الراحلين أبداً. عرف أنّ هذه الحياة الدنيا مكان لقاء للأعلى والخيرين والأسفلين الشريرين. كيف يحصل على عطف ورحمة الأعلى وكيف يبعد عنه شرّ وعداوة الأسفلين؟!

زورق من ماء وطين، هذه عدّة الكائن صانع الكلمات. في كلّ جبل، منعرج عليه يصعد صاحب العينين الدامعتين. في كلّ سهل، منحدر عليه ينزل صاحب الجلبة. الكائن الفذ، يبحث في الآفاق عن مسلك يفضي به إلى حيث يجلس صاحب الديوان على الماء وحوله جميع الخلق. قيل في المرآة المقلوبة: الصعود إلى أعلى نزول، والنزول إلى أسفل صعود. اختر أين تكون: داخل المرآة أو خارجها. الكائن الفذ يقول: أنا في الأعراف، حتى لا صعود ولا نزول. لم أخف حين رأيت نفسي طائراً في منقاره سهم وفي قدميه قوس. نظرت إلى تحت فعلمت أنّي في مكان عليّ. كانت الجبال الشامخة كحبوب ذرة ناضجة تلمع قبابها بضوء شمس لها عين بيضاء، عين حمراء، ولها حجاب. كانت البيوت كحصباء قفر قصي. كانت البحار كعيني قطة في ليل. ما الذي سأفعله بقوس ونشاب؟! عليّ أن أعلو وأعلو وأعلو....

الحجر كائن ينبض. كائنٌ ضاع منه لسانه. كائنٌ ضاع منه بصره. كائن يسمع نقرة الدفّ في الغابة وحشجة الأرواح في برزخها. كائنٌ جلّ همّه أن يخلد في السكينة بلا اسم وبلا صوت. الحجر رفيق الطائر. ما حظّ طائر إلا على حجر وإن كان مخفياً.

ما تساقط عرق الكائن على أرض إلا نبت منه خلق بعضه يشبهه وبعضه لا يشبهه. ما تساقطت آهات الكائن على أرض إلا نبتت منها ألسنة تنطق بكل لغة. ما تساقطت أحلام الكائن على أرض إلا نبتت منها حيرات ومناهاات. ما تساقطت أصوات الكائن على أرض إلا نبتت منها أغنيات وألحان. يحيى الشيخ بارع في قطف الخطّ البدائي. لعلّه هو من حمل الحجر ووضع الخطوط. في سمائه تنهض الدوائر من أبراجها. يعلّق السماء بين قرني ثور. أليس كل شيء يبدأ من نقطة وينتهي في نقطة.

لعلّه من اختار أن يتخلّق بأشكال الكائنات. في الهواء يُجلس السحرة، في أيديهم الأقلام، أنفاسهم باردة، وعيونهم تقدح شرراً. على صدورهم تلتفّ قلادات من حجارة كريمة، ضوءها يُرى من بعيد. في الماء، يترنم الكهنة بالأناشيد المقدّسة. ما بزغ نور شمس على سطح، إلا خرج من البحر قضيب يصبّ منيّه على يابسة عطشى، فتحبل أرض، من فوقها أرض ومن تحتها أرض. في التراب، ينسلُّ وهم الكائن الفذ، وفي كلّ خطوة يتفجّر نبعٌ ما اغتسلت فيه نفس كائن إلا خلّدت. لكن، من أين تأتي نار الخلق؟ تأتي من أصابع الكائن الفذ.

يحيى الشيخ ماهرٌ في قطف النغم الأزلي. لعلّه من نفخ في اللحن الشجي نار الأبدية! كيف تمسك بالثور؟ من قرنيه، بيدين ثابتتين. هناك، غير بعيد وقف الثور المنقّط، يقطر من جسده الدم. هناك، غير بعيد، استلقى الرجل، يلفظ أنفاسه. هناك، غير بعيد، لمعت نجمة في الأعلى. هناك، صهلت أفراس في برية، ارتدى رجل امرأته، أزهر سهل وفاح بغاباته جبل. هناك ركض نهر وراء حلم غامض.

جاء يحيى الشيخ من ذاكرة الماء والطين الأزلية. جاء من العراق العظيم. جاء من طهر قديم نادر.

مرّ بالتحوّلات الكبرى في شرنقة العناصر. بحنكة الصانع الماهر، عرف كيف يرتقّ ثوب الآلهة. عرف كيف يوقد في أفران الفكرة نار السؤال. عرف أن الإجابة عاقر وأن الطريق إليه يبدأ من حصاة ملقاة في التيه.

يحيى أنجز غاياته بعد أن نثر في البراري غايات الكائنات. أغرقته غاياته. أخذته إلى وديانها أخذته إلى غاباتها. أخذته إلى سهولها وجبالها. أخذته إلى حيرة عظيمة. أخذته إلى نواح طويل مرّ. أخذته إلى ضحك لا يتوقف. أخذته إلى روح سيّالة. أخذته إليه في نهار وليل. في هذا المنجز التشكيلي المعرفي الكبير، يضع يحيى الشيخ أماناً غاياته في ثنائية عجيبة فريدة: نهارية، أرضها بيضاء، أديمها أسمر. يطرح قلقه، مرضه، خوفه، فقره، شوقه، حبّه، كراهيته. هو العاجز عن الفعل، يحصن بيته بالكلمات المقدسة. يضع أمام مخاوفه أحجبة لا عدّ لها. ليلية، الخفاء، العتمة، العمى. ليل يكون فيه: الحارسُ الكنز، البحرُ السفينة، الماءُ الشجرة، الجبلُ التّور، المفاضةُ الخنفساء، الفرسُ الفارس، النسيمُ الأغنية، الصيادُ الطريدة. يكون كلُّ شيء لا شيء. يكون المخلوقُ إله الكلمات.

غايات يحيى الشيخ، غايات الكائن الفدّ.

سمّه ما شئت، حسبّه أنّه ماضٍ إلى خليّته الأولى، وحسبّه ذلك فخرا.

في سقف العالم، في النرويج، قريبا من القطب المغناطيسي، تهيّجت الجذور الرسوبية ليحيى الشيخ المعتادة على تربة سوداء مهروسه بالزمن وبمياه مقدسة من أيام الطوفان. كانت أيام ضجر ووحدة، والثلج يملأ الطرق ويكلل الأشجار بوقار أبيض. شعر بالحبس، فتقاسمته رغبات عديدة: يفتح طريقاً، يستعيد صيفاً، يغيّر لون الثلج الصارم إلى لون لم يدرك ماهيته بعد. كان في الحقيقة يريد أن ينزل بالمعنى الدقيق للكلمة، فمحترفه الفني الملحق بداره أسقطه إله نوردي على مرتفع، فرغب في نزول إلى ما تحت خط الأفق حيث قرية "للطلاطة" التي أخلاها الصابئة لعفاريت البساتين ولصوص الأراضي. هناك ترعرع. هناك جذره المتألم المهيج...

في الأيام المثلجة نازعت أصابع يحيى الشيخ إرادته الباطنية. دوما هذا النزاع الذي يباغت رجل العمل. رجل التأمل يعيق في أغلب الأحيان رجل العمل. يدرك هذا في مكان ما من عقله أو جسده، لكنه لا يستطيع أن يهجر التأمل لمجرد أن تحكّه أصابعه. بات خبيراً في النزاعات التي تتحول إلى أشكال بعضها مقنع وبعضها مخيب للآمال.

في تلك الأيام، وكل يوم، تابعت أصابعه عاداتها، منفصلة عن الأفكار والهيجانات الناتجة عن الوحدة أو التأمل الحزين اللا مجدي في الوجود. رسم بعض الأشكال المعتادة للخروج من أزمته، فاكشف أنه عاد إلى تجربة فنية مليئة بالتأمل في باطن الأشكال وكانت عن جذوع الشجر وأوراقه أيام كان يسرح في الغابات النوردية ويملاً رثتيه بروائح تحرك ذاكرته. في الماضي كانت أصابعه، حتى لو استسلمت لمعاناة القلب لا تستطيع أن تميز تعبيراً خاصاً محدداً عنها. لأصابعه عادات غير مفهومة وقليل ما ترضي مشاعره الآنية. لا خصوصية للمعاناة ولا للأفعال القلبية.

ما الافعال القلبية؟ اضطرابات الليل والسهر والوحدة، الشعور بالزمن يمر مرور سيارة مسرعة يتباعد صوتها، فتمتصه شوارع مغلقة بالثلج، تدفنه انزلاقات تربة، تبدده مسافات خرافية وجبال بلون الحديد الأحمر الصدى.

يتذكر أنه نادراً ما استجاب لمثل هذه الاضطرابات. يعرف كيف ينتظر. يعرف أن دوافع الرسم لا علاقة لها باضطرابات القلب والأهواء. الرسم نفسه يثير اضطراباً ويلغي آخر أو يؤجل ظهوره. لكنه انتبه إلى أن اضطرابات هذه الايام ترجع أصداً شبه دينية، ولا تخلو من مخاوف التقدم بالعمر، والعجز المبكي في استرجاع ما كان له: الوطن الأم، الطفولة، ملاعب الصبا.

قرب القطب الشمالي تتجمد الذكرى من البرد، نهير اللطلاطة لا تُسمع له لطلطة، إذ بات أشبه ببساط صلب أبيض يرتفع عن مجراه. الأفكار تخرج مع بخار. الأحزان تتوقف متفرجة على نفسها. لا أفراح. رأى أشجاراً واجمة ذاهلة من خلف الزجاج فأدار عقله المشهد، إذ كانت الأشجار هي من تحدّق في هذا المتعزّق المضطرب.

لكي يعمل بلا تردد، بلا تأملات رخوة، بلا خواطر حزينة، احتاج للمرة الأولى إلى معجزة - معجزة خاصة بإنقاذ نفسه، وماضيه، وبلاده المحترقة. احتاج إلى ملاك نقال، عتلة كونية، تعويذة، عظام هدهد، رقبة بطة، قطعة من دشااشة والده، طمث عذراء، شمع آذان، قارورة سم، كتابة اسمه واسم أمه بالمقلوب، قرد يتشقلب عليه كتابة تقول: علماني فشل في درء الكوارث الهمجية. دمي من الخرق تمثل جنرالات ورجال دين وأفندية تخترق الدبابيس أجسادهم الرخوة.

لقد احتاج إلى عون قوى مهمة ترطن بلغة أجنبية عملت مع أجداده أيام كانوا محاطين بقوى معادية. احتاج إلى استدعاء جد أسطوري كان يوقف القتلة على معبر اللطالطة خائري القوى، ليسقطهم في ماء حوله إلى سائل أسود لزج. يتذكر أن قساة القلب خافوا من السحر المندائي الأبيض والأسود، فجاؤوا بأقدامهم يتسولون المغفرة. وذاك الشيخ الذي كان ينزل إلى النهر ليظهر الأولاد والبنات والمتزوجين حديثاً ظهرت له كرامة جديدة هي الكتابة بلغة لا يعرفها لكنها عاملة في أيام الضيق، فاترة في أيام الانفراج، لا تحل ولا تربط في جميع الأيام لكن من يؤمن بها يشعر أنه محروس أو ضائع.

بهذا الضعف المؤكد باحتياجات غريبة، وضع يحيى الشيخ إصبعاً متردداً على تجربة الغايات النهارية والغايات الليلية !

فيما بعد، حلّ العمل محل قهر الاحتياجات، التأمّل محل الشعور بالضيق، الدراسة محل الانطباعات المباشرة. راح يجمع كل ما خلفه أجداده المندائيون من رقى سحرية، وتواصل مع كتاب الموتى المصري على نحو يومي، ثم قرأ بامعان كتاب "شمس المعارف الكبرى" للبوئي وهو من الكتب التي تجعل المرء يخشى من نفسه ومن العالم.

استغرق الأمر ثلاثة أعوام من الدراسة البصرية، فكك فيها بعض الأشكال الرئيسية المتكررة في الطلاسم، ودرس أشكالاً فرعية ذات أغراض سحرية متعددة: فك الأسر، رمي العدو بمرض لا شفاء منه، إذلال الحبيب المتكبر، حماية البيت، قضايا الحبل والحب، والكراهية، والتوبة، والموت. ثم قرأ تلك الطلاسم التي تستبدل أعضاء الجسم الحيوية بالأرقام، وتلك التي تربط المصائر بتغيّر قبة السماء وحركة الكواكب. في هذه الأثناء كانت أصداء الموت العراقي اليومي تنقر عليه الشبابيك عند الأبواب، لتتحول إلى قرع طبول، وأحلام ليلية تجري فيها انتقامات رمزية بين قبائل متوحشة كل صباح، عندما يجد نفسه. حياً، والشجرة التي يراها منحنيًا، تقف أمامه في هيبة صامته، كان يفكر بمشروع مستحيل وهو أن يوزع على أبناء جلدته رقى سحرية تحفظهم من الموت المجاني، وتنتقم لهم من أعدائهم المتكاثرين.

الفكرة التي تتسع لتتحول إلى مشروع كامل. يعرف الشيخ هذا، فكل تجاربه تمدّ نفسها إلى دراسة مستفيضة عن موضوع محدد يأخذ أبعاداً تحوّله عن دوافعه الأولية. بيد أنه في هذا المشروع أدرك أن عليه إبقاء دافعه الأول يقظاً، وأن يبقى على بؤرته التعبيرية السحرية دون توسع جمالي يلغيه ويحوّله إلى موضوع آخر. عندها اتخذ قراره التصميمي المهم: لكي يفهم ويندمج مع نصوص بصرية وكتابية سحرية قديمة، ويعيد إنتاجها، محافظاً عليها من النسيان، بوصفها تراثاً، وأشكالاً جمالية، عليه أن يتحول هو نفسه إلى ساحر ومعّد معاصر للرقى والأدعية والطلاسم السحرية!

أبقى نفسه صاحياً على دوافعه كما حافظ على بؤرة الموضوع. وبوصفه رساماً وحفاراً، أخذ من تلك المصادر التاريخية والشعبية سلوكها المعتمد على الرسوم والخطوط والأوراق والأرقام مع أغراضها السحرية، ثم راح يمارس عليها لعبته الفنية موسعا من مداها الشكلي، مضيفاً من عنده نصوصاً بصرية وكتابات وجدها في عقله ونشرها على الورق. كانت أصابعه المعتادة على فن التخطيط بالقلم، وتحديد الأشكال، تعمل كأنها تهمس على الورق، كأنها تلامس وتذهب حيثما يذهب ذيل طائر أو تنثني لتكبل ساق رجل بأسلاك شائكة. كلف قليلة. مرور واحد. تحديد الجوهري، باعتماد خطوط رهيبة مصحوبة بالكتابات المقروءة وغير المقروءة، ولا سيما المندائية.

تعيد "الغايات النهارية والغايات الليلية" إنتاج سلوك ما زال قائماً في هذه المنطقة من العالم، بيد أن المشروع بالكامل، وقد ضُم في كتاب مطبوع، اجترح إزاحات جمالية نجدها ماثلة في رهافة الخطوط وكفايتها وقدرتها على التمثيل المختزل والتصميم الجامع بين الأشكال والكتابات

والمساحات. إنها وثيقة تعبيرية جديدة، وإداء مرهف ومعاصر لاجتياحات العالم القديم وردود أجدادنا السرية عليها والطريقة المعاصرة في القبض على النظام التعبيري لهذا الميراث.

## دليل للقراءة

- 1 -

ما الغاية؟ إنه الهدف الذي نضعه "نصب العين" لكن لا نراه. إنها ما نأمل الوصول اليه. موقع غائب. موقع متخيل. لكن ما الغاية في الرسم حقا؟ أن ننهي رسمة ونواصل غيرها. مرجع الرسم هو الرسم، حركته وغاياته. الشيخ يجمعها في غايات. كثرة تشير إلى أن الفكرة تنبسط وتتكاثر. هناك قوى في الفكرة تتدافع للخروج والظهور، لا يكفيها رسم واحد، لا يكفيها مرجع واحد يدعي تمثيل الفكرة كلها. هناك أكثر من دعاء، أكثر من سلوك لطلب المساعدة. أكثر من شرّ فأكثر من علاج.

- 2 -

الفكرة، المفهوم، لا يتعالق مع الغايات الغائبة وحدها، بل مع الوسائل المخترعة، المتحدرة من سلطة الكواكب والشر الكامن في الحياة، بهذا المعنى هو تأمل سلوك كامل يقع ما قبل اللغة. رسمة تقود أخرى، فعل ينقلب إلى ضده، همهمة خطية دائرية يخرج منها ذيل سمكة. تمثيل بلا ديكور بين فم وحش وتهويمات سريانية بائدة لا يفهمها غير شعب ميت يجري استيقاظه بالقرع على دف وقراءة دعاء مئة مرة.

-3-

وحدها الخطوط الخارجية التي تحدد الأشكال تهيمن، نظيفة، لا تمارس الأكاذيب ولا التأكيدات التي لا طائل منها، فهي ما إن تنطلق حتى ترتفع ساق نحيلة تبحث عن جسد لقلق. الخط المنطلق لا يتوقف ولا يعود، فليس من وظائفه أن يظلل ما خلفه، ولا أن يزيد من سمكه، بل يواصل عمله الدقيق في خلق كائن عذب له منقار سيمارس دوراً ما في مكتوب سحري: ينقل خبراً، يبتلع أفعى، يطير إلى التعويذة التالية. لنتخيله على منارة جامع الخلفاء يشهد حرائق العراق!

- 4 -

الغاية الإيجابية في كل تهوية سحرية هي الحماية من عدو، الشفاء من مرض، اتقاء الموت، تدليل الطريق إلى قلب الآخر وتليينه. في الغاية السلبية ينقلب الأمر إلى إيذاء عدو، وجعله يمرض ويموت. يحيى الشيخ يقوي غايات مخطوطاته بتقسيمها إلى قسمين: نهارية وليلية. في الأولى يمارس الخط الاسود تحديد الأشكال على رقعة بيضاء. وفي الثانية يمارس الخط الأبيض التحديد على رقعة سوداء. هذا التقسيم اصطلاحى، ولا مناص منه، فهو قريب من خبراتنا الطبيعية (الليل والنهار) ونحتفظ له قاموساً من الكلمات المتعارضة، كما نمتلك نظيره في فن التصوير الفوتوغرافي بوجود نسختين للصورة: إيجابية وسلبية.

من مقدمة دليل المعرض  
(الزمن فخار والسماء طحلب. ماذا تفعل؟  
اصير الرعد والماء والشيء الحي  
وحين تفرغ المسافات حتى من الظل؟  
املأها بعين تلبس الجهات الاربع  
املأها اشباحا تخرج من الوجه والخاصرة  
وترشح بالحلم وذكره الشجر  
وحين لا تواتيك الدنيا؟  
الهو بعيني ليزدوج فيها العالم)  
ادونيس .....

افتتح مؤخرًا، المعرض الشخصي الاول للفنان التشكيلي يحيى الشيخ وقد عرض فيه 24 لوحة من بينها 9 لوحات كرافيك و 4 لوحات ليثوغراف و 9 لوحات زيتية، ولوحة واحدة زيتية والمنيوم.

لقد أكمل الشيخ دراسته الاكاديمية في بغداد عام 1969، ثم أكمل دراسته الاختصاص بالكرافيك في ليوبليانا في يوغسلافيا عام 1970 ومن مساهماته الفنية، اشتراكه في معرض الكتاب العالمي الرابع للكرافيك الذي اقيم عام 1965 في لايزك، واشتراكه ايضا في معرض الكرافيك العراقي في المانيا عام 1969، وفي المعرض العالمي الثامن للكرافيك في ليوبليانا عام 1969، والمعرض العالمي الثالث للكرافيك في كراكوف ببولونيا عام 1970.

اما بالنسبة لإسهاماته الفنية في العراق، فقد اشترك في معارض اكااديمية الفنون الجميلة في اعوام 64، 65، 66. وفي معرض الفن المعاصر الذي اقيم مؤخرًا.

انها مسيرة طويلة حقا، هذه التي ابتدأت بالأكاديمية في اوائل الستينيات لتنتهي، او بالأحرى لتعلن بدايتها الجديدة، في اول معرض شخصي بأوائل العقد السبعيني، ولذلك فان هذا المعرض تلخيص لكل نتائج الخبرات السابقة كما ان التعامل معه ينبغي ان يتم على هذا الأساس.

ماذا قدم لنا الشيخ في معرضه الاول؟

من الممكن تمييز مرحلتين متعاقبتين، ومتداخلتين في بعض الاعمال القليلة هما:

مرحلة التأثر بالثقافة الصوفية والتعاملات المثالية مع الاشياء. وهي المرحلة التي مثلتها -  
الاعمال الكرافيكية التسعة

لقد ظهر في بعض هذه الاعمال الحرف العربي كما في لوحة "الحرف الاصفر" - مسافر مغامر الى المجهول، كما يمكن ملاحظة مسالة استحياء الماضي من خلال الادعية والتعاويد التي تمثلت في بعض اللوحات مثل "وجهان على سلم الارتقاء" و"لوحة" دستور" و"لوحة" صمت" وغيرها الى جانب العناصر التكوينية المذكورة، اعتمدت هذه اللوحات على ايقاع ملحمي عبادي، وقد كانت توجي للمشاهد الاخر بالحضور ضمن مناخ خاص من الطقوس والاحتفالية الدينية المطهرة تماما من كل خطيئة دنيوية كما هو الامر مع لوحة "صمت" مثلا.

مرحلة انتزاع نقاء المرحلة المتأثرة بالصوفية و توجيه هذا الجهد الفني و الانساني في آن - واحد، الى مشكلات العصر الحاضر، وقد عبرت عن هذا المعنى، اللوحات الزيتية و اللوحات الليثوغرافية الاربع واللوحة الزيتية مع الالمنيوم.

في الوقت الذي عالج فيه الفنان الشيخ مشكلة التذكر والرغبة في حضور الماضي- المستقبل في المرحلة الاولى، فقد حاول في المرحلة الثانية، معالجة مشكلة انسانية صميمية، عراقية وعالمية هي مشكلة انشطارات الانسان الحياتية التي تُعبأ ضمنها كل الانشطارات الثانوية، سياسية او سيكولوجية او اجتماعية وبذلك فقد جاءت هذه المعالجة كطرح مغامر لمجابهات الانسان - منفردا ومجتمعاً، ذاتا وموضوعاً- لعالم غير عقلاي وحياة غير مجدية.

من هنا كانت لوحة "المسافة" مثلا تعبيراً عن الكفاح اليومي الشاق واللامجدي في حركة الانسان الحياتية، انه لهاث راكض عبر الماضي والحاضر والمستقبل غير المتعين، كما انه ابتعاد عن الغايات، ابتعاد مأساوي ومدمر بفعل اقترانه بالحركة والاحساس الداخلي بالاقتراب من هذه الغايات وفي اللوحة كما في بقية اللوحات يبدو الشيخ جزءاً من الكوميديا الحياتية الفظيعة، لكنه يمتاز بوعيها وبإمكانية وضع نفسه في الخارج المتأثر وفي الموافقة على الاستمرار بلا يأس.

ان الموت في نهاية المسافة هو صوت اغتياي يبعث على القرف والاشمئزاز لكنه مع ذلك موت مشروع، ومن هنا فان المعادلة التي يوازنها الشيخ، موازنة رياضية وحياتية، شمولية، هي معادلة قاسية وصعبة ومؤلمة:

شرعية ان تعيش = شرعية ان تموت

شرعية ان تقطع المسافات = شرعية الا تصل

شرعية الانتظار = شرعية اللامجدي

شرعية الانقسام = شرعية التجمع

ان الشيخ يمارس عملية الرسم بوعي وقصدية شاخصه، لذلك فانه يدرك، بل ويعاني تماما من " انقسام العالم الى ما لانهاية، ومن تجمعه الى ما لانهاية ايضا- ايلوار". لذلك فان الانسان منقسم لديه الى اقسام كما ان هناك امكانية لإعادة تشكيله- على مستوى اللوحة كعنصر تشكيلي - انساني، ان لوحة "انسان قابل للقسمة" تحمل جانبا حيا من ذلك.

ان هذا التعامل العبي والثوري بآن واحد (عبي من حيث عدم الجدوى في ذات العالم- "انتظار المدينة"، "انتظار الرجل الأخضر"- وثوري من حيث وعي هذه العبي وقبول

الحياة والعالم اللاعقلاني قبولا خاصا، يرقى الى مستور البطولة في عدم ممارسة الانتحار او اللاجدوى الخاصة ضمن ذات الشيخ نفسه)، هو امتياز الشيخ وكشفه الفني -الحياتي- الانساني. وفي الوقت الذي استطاع فيه الشيخ ببراعة فائقة اخضاع الفراغ الى اللوحة وتحويله الى مفردة تشكيلية هامة فانه، نجح الى حد بعيد في التعامل مع هذه المفردة الجديدة على اساس ترابطها العضوي مع الائمات العبثية واللامجدية لكلية اللوحة.

إن العمل الفني لدى الشيخ فيما يبدو، ليس كشفاً عن حالة داخلية، ليس انعكاساً لوضع خاص، ليس تجاوزاً لواقع، ليس تصويراً لخارج، ليس كشفاً سيكولوجياً، انه كشف عن كل ذلك، كشف شمولي مضاف اليه او مقترن ب (عملية الخلق الابداعية) التي تقدم الينا عبرها ولذلك فانه انجاز فعلي لمقولة دولاكروا في الفن والعمل الفني.

وإذا كان هناك مأخذ اساسي على معطيات المعرض الاول فهو القلق الفكري والفلسفي (وبالتالي قلق الموقف الفني) الذي اتسم به ككل موحد. والمشكلة ان هذا القلق مشروع باعتبار ان المعرض تلخيص كشوفات وتوصلات سنوات عشرة. هناك ايضا مأخذ اخر كاقتراب بعضها من اسلوب التصميم الصحفي المثير، كما في لوحة " رغبة في المدينة" ولربما يعود ذلك الى الجانب التحريضي، الاعلامي الذي اسسته لوحات المرحلة الثانية نفسها على ان هذه اللوحات ظلت محتفظة بسريتها وجماليتها المتميزة أيضا.

ان ما ينبغي ان يقال في النهاية على ان هناك امكانية كبيرة لأعمال الشيخ، تؤهله لان يحقق حلم الحضور الفني الاستشراقي في المستقبل

---

مجلة الاذاعة والتلفزيون عدد 32 الخامس من ماي 1971

جمعتني الصدفة بالفنان (يحيى الشيخ) في عمان وعلى ما اذكر في عام 1998 بعد غيبة تنيف على العشرين عاما، ومثل العديد ممن فارقتنا مبكرا مكرها، لم يكن في استطاعتنا متابعة تفاصيل تجربتهم الحياتية والفنية. وفي الصدفة نفسها التقينا بناقد فني عراقي معروف والذي أنكر معرفته بيحيى ونتاجه.

كنا نحن الفنانين التشكيليين في بداية الستينيات (حينها لم يكن مصطلح التشكيل مألوفاً) نحاول جاهدين العثور على اساليبنا بما تيسر لنا من معارف ومصادر ليست بوفرة الان. وكان المحظوظ منا من حصل على فرصة لتحصيل الفن في الخارج، والخارج في ذلك الوقت رقعة كبيرة تمتد من كوبا وحتى الصين وما بينهما. كان الامر متيسرا بعض الشيء، بما وفرته ثورة تموز من انفتاح على العالم، ومن اهتمام ودعم لأنشطة العلم والفن بما فيها تأسيس كلية الفنون لتكامل وظيفة معهد الفنون. وكانت الدهشة تأخذنا بعض الشيء لما حققه هؤلاء الفنانين الوافدين من مقدرة اسلوبية وتعبيرية هي حصيلة دراستهم ومشاهداتهم وتأثيراتهم بالمدارس العالمية. وكانوا بحق مصدر مهم من مصادر معارفنا التشكيلية وقتها... أن تتصفح مطبوع فني، وأن تشاهد العمل وتلمسه شيء اخر. كتب الكثير عن تأثر هؤلاء الفنانين بمصادر دراساتهم الغربية. وكان الامر غير سوي. نحن كنا ننظر لنتائجهم استكشافات مهمة اغنت حصيلتنا ودللتنا على طرق واساليب تعبيرية متنوعة؛ وهذا امر مهم بحسب لهم، فالأدب والفن وكل المعارف هي خبرات متنافذة. كان (كاظم حيدر) اكتشافا، كذلك (مهر الدين) واخرين بضمنهم (يحيى الشيخ)

تنازعت (الشيخ) في بداية حياته الفنية مثل العديد من ابناء جيله الافكار الوجودية والماركسية؛ كان الوجود لديه بحتا عن مكونات الذات الأكثر شاعرية. عن وخزة الوجود الأول وتداعياتها. عاشها حسب ما اعتقد بشافية عالية تركت بصمات على أفضل نتاجه الأول.

وكانت الماركسية: التزاما بقضايا الانسان، وخاصة الانسان المهمش، انسان العالم الثالث وبقي مزيج من هذا وذاك يتنازع على مدى عمر لعبت الغربة عن بلده دورا كبيرا في ترسيخ هذه المفاهيم مع الانفتاح على عوالم الخيال والواقع والميثولوجيا فيما بعد، وأخيرا ولعه الكبير في جزئيات معينة من عالم الطبيعة الواسع: نسغ النبتة والورقة والحقل. يلون تفاصيل اعماله. وبحوامل أفكاره الأولى نفسها، رسالته الفنية الانسانية الطابع كما يتصورها حيث التناقض الفاضح، الخراب والصدأ والتلوث يقابله نسغ الطبيعة المتجدد. ومهما نوع من مادة عمله او تجاربه يبقى الفنان فيه يتنازع الانسان المفكر والحالم بعالم وبيئة فضلى.

بدأً من الثمانينيات تسللت عناصر الطبيعة المفضلة لديه، لعبة صراع الاضداد. كانت مشاعره طافحة في هذه الاعمال وبدون موارد. لقد استعاض بهذه الجزئيات عن جسد الانسان الذي كان يفضله ولا يزال في اعمال أخرى، وكما في سلسلة اعمال (مفاصل). بينما كرس عقد التسعينيات احتفاءً مطلقاً بهذه الجزئيات الطبيعية المرهفة وتحول صخب عواطفه الانسانية الثائرة الى نوع من حكمة استنطاق الطبيعة وامتصاص نسغا اخر ربما هو ملجأ أكثر دفئاً واشمل استيعاباً لشظايا ارواحنا الهائمة. لقد ساعدته تقنياته الكرافيكية او هي قادته باتجاه هذا المنحى التعبيري لما تمتلكه هذه التقنيات من حرفة عالية تستوعب تفاصيل جزئيات الشكل وحدة ومطاوعة الأداء وتضادات السطح والجزئيات.

وبمقارنة اعماله الزيتية بأعمال الكرافيك، وبصورة خاصة اعمال الحفر على الزنك، يتضح فارق الرقة التلوينية وحدة حافات المعدن. يبدو أن تحولاً أعمق واشمل حققه (يحيى) بعد انتقاله للسكن والعمل في (النرويج) واعماله في السنوات القليلة الأخيرة تشي بذلك. وكأنه وبما لديه من مخزون عملي ومعرفي وجد فسحة أكثر انبساطاً من السابق ليبوح بكل مخزونه وبدفعة واحدة. ربما هي نشوة حكمة عمر طويل لحياة جربت كل ممكن لحد الاشباع. أو هي فسحة مفتوحة للتأمل بمساحة أكبر من السابق. في كلا الافتراضين هي مكسب لا يمكن اغفاله في مجال تقييم هذه التجربة. هنا تجده أكثر واجراً تجريبياً واشتغالا على خامات أولية عديدة؛ مع اتساع مدلولاته التعبيرية لتشمل بعضها ارث جنوب بلاد الرافدين الذي تشرّبه ونشأ عليه، والذي يشكل جزء حيوي من طبيعة اناسه الذي هو واحد منهم. لقد حاول في أعماله النسيجية (اللباد وخيوط الغزل الصوفية الملونة) كمواد اولية فولكلورية، تقمص روح الارث المحلي الجنوبي بصياغات مستحدثة. في هذه الاعمال استفاد الفنان من الدرس التجميعي الحديث الذي يضيف بعداً جديداً للمجال التعبيري ومساحة اوسع للإداء. وفي اعمال تحمل طابعا كرافيكياً (الأيقونات) نجد أن (يحيى) في انفتاحه على دلالات شتى لم يعد يأبه في الكشف عن أعنف العواطف الانسانية. وكما هي مدونة في نتاج الاسلاف او صدق التعبير في الدلالة الميثولوجية. اخيراً جمع في اعماله الزيتية المتأخرة مجموعة تقنياته الكرافيكية والتلوينية وكل مواضيعه المحببة لنفسه، أطلقها باقة عبقة لتأخذ حيزها ضمن المنجز التشكيلي المعاصر.

## فترة السبعينات

تشكلت اناس (اجساد) يحيى في هذه الفترة في فضاءات الذاتية برغم وجودها الملحاح وسط فراغ المدن والشوارع الساكنة. اجساد بهيئات بوهيمية تبحث عن ذاتها في محاولة لاستكشاف خصوصية افعالها. نجح الفنان في هذا العمل (الرمانة) على اىصال نتائجه السابقة إلى الذروة. انسلت شخوصه من رحم فاكهة الأرض أو كوكب مثالي سواء. هل هو مفهوم كوني او خيال مجنح؟ بالتأكيد هو عمل ريادي دلالي، ومنذ زمن مبكر على قدرة البحث الفني الجاد على الادهاش. وكانت رقة معالجة تفاصيل العمل، وتوظيفه للفراغ كعنصر حيوي يصعد من مستواه التعبيري والدلالي. هناك شيء ما يلح عليّ لمقارنة هذا الاعمال واعمال الفنان والشاعر الانكليزي (وليم بليك). هل هي

معالجاته الميثولوجية المسيحية، ام شيء اخر. هذه الاعمال يجمعها الخيال والاسطورة. سواء الجمعية ام المستحدثة. اضافة إلى ما تضيفه مواد التنفيذ (الورق والاحبار) من شفافية ورقه ومباشرة في الافصاح عن الذات. اخيرا أجد أن العمل هذا لا يبتعد عن بعض مدوناتنا الاسطورية او الفولكلورية المتداولة. ربما تسلل الى ذاكرة الفنان عن قصد او عن غير قصد. وجميل ان ندون ذكرتنا بما تيسر لنا من مقدره.

## النافذة الزرقاء

نسيج هذا العمل (نوافذ زرقاء) من مادته الاولية اللباد وخيوط الصوف والقماش. نسيج لفضاءاتنا المألوفة. عمارتنا والوان محببة لنا، هي السماء، الفضاء بزرقته الشرقية التي نفتقدها هنا في شمال الارض. ليس اعتباطا ان تكون نافذتنا زرقاء، يحيى يسجلها تذكارات رقع، مربعات. جدران تنور ازمنة مضت بكل ما تحمل من رومانسية حنين نافذة أو جدار هي هنا واحدة لا تتجزأ الا بما تنوء به من علامات او شرائح هي كل ما تستطيع ان تمنحنا او نمحها من مدونات ازمنتنا التي تتحلل إلى نثار نسيج قابل للطبي او النثار في انتظار زمن ربما يعيننا على مواصلة امل الحياة.

من اجل كسر سكون فضاءاتنا الجنوبية خلق انساننا احتفالية لونية صاخبة بأنسجته الصوفية. ومن اجل تذكارات ازمنته الماضية أو القادمة. خلق (يحيى) ايضا احتفاليته هنا بمجموعة اعماله النسيجية التي نفذها مؤخرا بإيحاء من منطقة الاسلاف الجمالية في محاولة لتجاوز ما اصطاح عليه بالأجيال، وزج هذا المصطلح في دوامة الصراع من اجل اثبات الكفاءة او التمييز. وبما ان تاريخ الفنون بالأساس تاريخ افراد ولا يعني هذا تجاوز الحقب. انا ارى أن الفنان الحقيقي هو ذلك الفنان الذي يفهم نبض عصره المتسارع ويحاول التعبير عنه بابتكاره الوسائل الكفيلة بعد ما اصابنا من خراب في البنى التحتية والثقافية.

---

صحيفة الزمان، العدد 1668، الصفحة 12، السبت 22 نوفمبر، 2003

1

في أعماق يحيى الشيخ يقيم شبح الحفار الذي كانه يوماً ما. قرينه الذي يسعى إلى التلصص عليه. وإذا ما كان الشيخ قد اكتسب من منافيه المتلاحقة عادات كثيرة وجدت امامها الطريق التي يؤدي إلى الرسم سالكة، فأن حساسية ذلك الحفار إزاء المادة لم تفارقه لحظة واحدة. فكرته عن يده التي ترتجل خيالها وهي تمس المادة ظلت تثري عينه بهباتها البصرية. تغيرت موضوعاته، تغيرت اشكاله، ومواده هي الأخرى تغيرت، غير ان ما لم يتغير فيه حاجته إلى أن يلتفت إلى ذلك القرين يستلهم من نظراته القوة. ثقته بالحرفة هي نوع من الايمان بقيمة الكدح الإنساني. لقد تربى في الفنان في حاضنة تقديس العمل. لذلك نراه لا يرهن نتائج عمله للصدفة، كما يفعل سواه من الحفارين. كل ما يظهر في رسومه يؤسس لمعنى دقيق وصارم، غير أن معانيه تلك ليست من النوع التي يكون يسيراً اقتفاء أثرها، لأنها غامضة، بل لأنها تسترسل في التعريف على وجوهها المتعددة كما يفعل الرسام نفسه، وهو يقيم خارج ذاته ليراقب تحولاته الداخلية.

منذ زمن بعيد لم يعد الشيخ مأخوذاً بالمعاني الكبيرة. كان ذلك التحول انعكاساً لهجراته القلقة، حيث صارت روحه مأوى لأشياء بالغة الصغر، هي ادواته التي صارت بمثابة حواسه الداخلية التي يستند اليها حدسه. عادات المنفى جعلته أكثر ثقة بالمتاح الزائل حيث رهان العيش يتخذ طابعا اسطورياً.

في بداياته كان الانسان بالنسبة ليحيى الشيخ عنواناً للتحول فصار فيما بعد مادة لخيارات ليس من اليسير حصرها. هل الانسانية صفة أم فعل؟ أعتقد أن هذا السؤال ظل يعذبه وهو يرافقه في تيهه الذي لم ينته حتى هذه اللحظة.

في ستينات القرن الماضي حضر يحيى الشيخ في المشهد التشكيلي العراقي باعتباره فاتحاً مجدداً، كان الانسان المتفوق هو صفته التي كان يشعر الكثيرون ازاءها بالرهبة والاحترام، غير ان الشيخ سرعان ما اكتشف من خلال تجربته الشخصية وهو الحريص على محاكاة ذاته بصدق، أن تأملاته البصرية تلك هي تجسيد لطوباوية لم يكتب لها النجاح، وأن الانسان لا يزال كائناً تجريبياً. يومها صارت رسومه مختبراً لإنتاج المراث، وهي صنعة سعى الشيخ إلى تغليفها بقدر واضح من الخفة. حزين يحيى الشيخ من اجل إنسانية فارقت رشدها ولن تعود اليه ابداً.

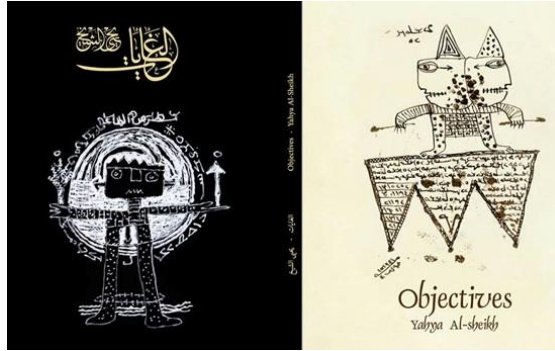
يسمي يحيى الشيخ اشعاره قصصاً، فماذا يسمي رسومه؟ في كلا الحالتين (الرسم والشعر) يمتلك الشيخ لغة مقتضبة بقوة، مشدودة بتوتر هي عدته في مواجهة التفاصيل التي يتشكل منها يومه العابر. لغة لا تصلح للوصف، بل للخلق. هي لغة المشاء المتأمل الذي تعده عاطفته بهبات بصرية هي مزيج من أشياء محتها العين بالنظر وأشياء أخرى مرت بشكل عابر كما لو انها لم تكن. مخزن مرثيات ماكرة يستخرج منه الرسام اشكالا تعينه على ان يكون موجوداً في لحظة التهلكة، التي هي ليست سوى لحظة الرسم. ذلك لأن رسوم الشيخ مثل اشعاره لا تظهر ما تستهلكه، بل صورة عن ذلك الشيء، لا تشبهه بقدر ما تذكر به، تزيح عنه كل ما يمكن أن يجعله متاحاً وقابلاً لتوضيح يكشف عن قدرته على ان يكون موقعا للذة مفارقة. غالباً ما يعنون الشيخ رسومه بكلمات لا تشير إلى معنى مباشر، فهو من خلال العنوان إنما يسعى إلى الرسم في الفراغ. ما لم تقله الصورة، تسعى الكلمات إلى التقاطه، لكنها محاولة غالباً ما تؤدي إلى ولادة مساحة غامضة مضافة. دائماً هناك حبل متوتر يمتد إلى فراغ ولا يمكنه سوى أن يكون مصدراً للارتباك. يسمي الشيخ رسومه بما يفضي عليها حيرة تنبثق من اعماقها.

يقبل يحيى الشيخ على الرسم كما لو أنه لم يرسم من قبل ابداً، فيما قرينه يراقبه بتشف "هذا ما فعلته بنفسك ولم يفعله أحد بك" لقد سرقه الرسم من حياته، شرده، شظاه، عذبه، وقف به على حافات هاوية لا قرار لها. وها هو يرد إلى الرسم قسوته من خلال شق عصا الطاعة. "لن أكون مثلما تحب، خذ الرسام الذي كنته إلى التاريخ، وارك لي مزاجي حراً" يصنع الشيخ ما يحب وهو يستولي على مناطق لم يكن الرسم معنيا بها يوماً ما، يمشي بقدمين توحيان بأنهما تتعلمان المشي لأول مرة، يدرج حواسه لكي تصد كل ما تتمكن من التقاطه. يجهر باختلافه لكي يضني قرينه، ذلك الكائن الذي يعرف يحيى سيعود إليه في لحظة اشتباك الخبرة بالمعرفة. وإذا ما كان الشيخ يتبع خطأ الصوفيين في تعرفهم الحدسي فإنه لا يخفي ميله إلى خبرة، قد تكون بمثابة فخ لا مفر من الوقوع فيه. ولأن يحيى هو بن التجربة فإنه يضع كل خبرة موضع المساءلة. يزن الذهب بميزان غنجه، ويقيس المسافة بينه وبين العالم بدرجات حرته. شبح الحفار الذي يرافقه لا يثنيه عن المضي في اخطائه، وهي أخطاء يقف الرسام امامها بإجلال فهي التي صنعت من الرسام الذي صار. يحيى الشيخ ليس ابن حرفته، بل هو صنيعة خياله المتمرد. الرسام الذي ينبعث كل لحظة من بين تفجرات المواد، هو داعية جمال استثنائي لا يزال في طور تشكله.

غالبا ما يعبر يحيى الشيخ عن حيرته وهو يسعى إلى تفسير ما يفعل. فالمادة التي يلهمه خيالها فكرته عن الرسم، هي شريكته في الفعل. في هذه الشراكة يقيم الاثنان جوارا سريا، تنتج عنه أشياء كثيرة قد لا تجد طريقها إلى الفن. فالشيخ الذي يعلي من شأن متعويته وهو يعمل او يفكر بالفن على حد سواء، لا تسحره النتائج المباشرة التي ينتهي إليها وحدها، بل يعنى بما يصيب روحه من تحولات بسبب امتزاج يديه بالمادة التي يعمل عليها. ومثلما يستخرج من أعماق تلك المادة ما يسره فإنها هي الأخرى تستخرج من اعماقه ما يشبع غرورها. فضيحة مزدوجة يتبادلها ساحران يقيمان عند الحدود القصوى من الانفعال، وحين يجد يحيى الشيخ حيزا مناسباً لعرض بعض اعماله في الطبيعة فانه لا يتأخر من القيام بذلك تجسيدا لرغبته في إعادة المادة إلى فضائها الأصلي. ربما يسعى الشيخ أن تلقي عن كاهله اثقالا وهو يزيج اعماله بعيداً عن صفاتها الفنية حين يتركها للطبيعة ليراه من وراء حجب، كما لو أنها تولد هناك ثانية. في إمكان مواده أن تعود إلى فضائها الطبيعي بيسر ذلك لأن الفنان لم يهدم تكوينها الكيميائي بقدر ما سعى إلى الاحتفاء وهو يختبر قدراتها على أن تتحول. وهو اختبار يجربه الفنان على نفسه، رغبة منه في أن يكون الآخر الذي يصل إليه بين دروب متاهته. لتمرده على قرينه لا يمانع في أن يكون أي آخر سوى ذلك القرين.

## "الغايات" ليحيى الشيخ

هناديل من طلاسـم العالم القديم



إيمان البستاني

في الغايات يأخذنا (يحيى الشيخ) بلا كلام إلى عوالم محرّم دخولها إلا على العارفين، طلاسـم العالم القديم، ثقافات شعوب فيها السومري والفارسي والفرعوني والأفريقي كلها نُفذت بهندسة فن ودراسة تناسقية لأظهرها على الشكل الذي خرج به الكتاب، تحفة منجز، يهدينا نحن أصحابه وتلامذته كتاب (الغايات) وكل نسخة منه موقّعة ومرقّمة بخط صانعه دليل ندرة إصدار يهبنا إياه، فقط (500) نسخة كان نصيبي منها كتاب حمل تسلسل (151) مع إهداء له طعم احتفال تخرّج بشهادة جامعية

الغايات، كتاب أسود لماع له مهابة، فاخر الطبعة تصميمه كان من تحت يمين مؤسسة (إنانا) لتكنولوجيا المعلومات المعروف عنها بالإبداع، وخطوط الغلاف للفنان العراقي المغترب صاحب الحرف العربي وقيّمته الجمالية والرمزية في الفنون التشكيلية (جودت حسيب)، في مفتتحه مقال للشاعر والمترجم الليبي المعروف (عاشور الطويبي) بعنوان (غايات يحيى الشيخ) ومقال ثاني للناقد التشكيلي العراقي المقتدر (سهيل سامي نادر) وهو يروي لنا حكاية (الغايات) وكيف أوقظ (يحيى الشيخ) تعاويد وطلاسم العالم القديم

بات الكتاب رفيقي بعد ان وصل جافاً معافي في يوم مطير مونترالي لا سابق له، أعلمني قلبي بموعد وصوله، كان يومي احتفالياً، قلبته بلهفة لأقرأ الأهداء، هو كتاب لا تنفع معه قراءة واحدة ولا تصفّح بل ملازمة كظل، كثيراً ما يفاجئني في امكنة كنت قد تركته ونسيت ان اعيدده لرفوف مكتبتي رغماً انها ليست من طبائعي، تارة أجده فوق حقيبتي اليدوية تحت المنضدة او فوق سرير ابني و مرة واحدة كان فوق كيس الرز، كل صفحة من ال 266 صفحة بالحجم الكبير هي كنز من طلاسـم رسمها يحيى كفنان وكتبها كساحر وحمّلها بأسرار ككاهن، خاف على إرثه من الزوال، فأخذ يرسم و يضيف من ذاكرته الكبرى على مدى ثلاث سنين شمسية، طلاسـم ليلية يبدأ بها الكتاب، كتبت بالأبيض كأنه حصّ بناء على ورق أسود تذوب أحياناً نهايات بعض كلماته، تستنتج غاية الطلاسـم بعد

أن تشقلبه أو تدور معه لتقرأ كلماته و أحيانا تغلب في فك أسرارهِ...ستنتصر ان كنت ترجو نصراً على الأعداء و تحمي دارك من ضيف اسمه الشر إن نقشته على طاسة و دفنتها عند العتبة او أن تذوّبه بماء و تشربه شفاء من حمى أو مرض، أو لتزويج أي امرأة برتبة عانس، أو لحبل عاقر نشف رحمها علاجها درزن قنafd تُرسم على و سادتها، طلاس يحيى الشيخ بهيئة حيوانات خرافية كأنها (مشخشو) رمز الآلهة مردوخ المرسوم على بوابة عشتار أو أحيانا طيور نصفها ريش والمتبقي منمش تلتقط بمناقيرها عظم آدمي او أسماك بجسم صاروخي أو تجده يكثر من العقارب ولا يغيب الثور بقرنيه من المشهد أو اشكال آدمية كأنها عيدان خشب، تعرف جنسها من عضوها التناسلي، طلاس لتذليل صعاب حياتنا الأرضية، لسعد العرسان، لجري المال، لفك أسر المحبوس، لعقد الألسنة، لإخضاع الحبيب المتجبر أو لجلبه على الفور شاء أم أبي.

النصف الثاني من الكتاب، غايات نهائية وفيها طلاس تم تنفيذها بحبر أحمر كأنه من ماء زعفران يشتد لونه في مكان ويبهت في مكان آخر من الورقة والتي اختارها جميعا بيضاء مصفرة و أحيانا يلوث قلم الزعفران بقعته فيبدو وكأنه طلسم شاخ من طول السنين، طلاس يحيى الشيخ إرث عتيق وظفه بفنه المتفرد فقام برسم الأشكال و كتابة النصوص لبعض منها في حين هناك صفحات احتوت رسوم فقط تشد انتباه المتلقي لأنفاسها القديمة و غاياتها العتيقة ينفع أن تجلبه بالطين لأنه موروث مقدس جاء على ذكره كثيراً في كتبه السابقة، في (سيرة الرماد) حين كانوا ثلاث صببية مع ساحر عندما تاهوا في صحراء (نقرة السلطان) السجن الذي استضاف نصف العراقيين، وهو نفسه الكتاب الذي خبأه تحت ركام الحطب قرب تنور والدته حين جاء على ذكره في كتابه (الشوق) في رحلة جبل حميرين وكيف أقسم ان يستنسخه وبدأه بجملة ( ليس أنا في المرأة. أنا ابن أمي الطاهرة - اسمي واسم أمي وأمها خارج الزمان والمكان يحملني زيوا على جناحيه الناريين، .....)

تتجلى براعة اتقان يحيى الشيخ في اظهار الرسوم التي وظف أشكالها وشخصها السحرية بدلالات ورموز بدت كأنها قادمة من عوالم ليليث الموغلة في الزمن، رونق الخط وغموض التشكيل مع الحفاظ على لغة الطلاس القديمة وأسماء خدامه وبخوره وتوزيعه للأرقام الفلكية وربطها بأعضاء الجسم جعلت من الكتاب منجزاً بصرياً له تصنيف تراث ومعتقدات شعوب قديمة.

يتكرر ذكر اسم نهر الفرات في الطلاس وجاء اسم النيل مرة وهو ابن دجلة وهو الذي ارتمس بمائه عند جرف قرية (الطلاطة) حيث اعتاد نهر دجلة أن يغازلها و يتلطلط على جرفها إحدى قرى قضاء (قلعة صالح) في محافظة ميسان العراقية يفصلهما بستان قيل إن الناس تخافه ليلاً، هناك وُلِدَ وهناك منحه أهله اسم نبيهم، يحيى الشيخ، الفنان المختلف جداً عما هو سائد، بيئته الأولى كانت معلمه الأول يحب ان يكون نفسه، لوبقتن دوماً أميناً لنفسه ويكره ألا يكون كما هو حقاً، وحباه الله بالفن متعدد (الأنوات): رسام، شاعر، أستاذ جامعي، سيرتي، نحات، قاص... شخصيات يتنقل بينها ولا يرتوي من شخصية واحدة، يؤمن بأنه من الظلم ان تكون ثمّة حياة واحدة، عندما شد رحال غربته بعيداً عن حياة لم تعد قائمة لم يقوَ على قطع حبله السري بوطنه وبقت جذوره ملتاعة تُسقى من دجلتها رغم سكنه نوردية الكرة الأرضية.

ايلاف، نوفمبر، 2020

لا يزال يحاول يحيى الشيخ، الرسام العراقي الذي كان يومًا ما الرسام الأكثر شهرة من بين أبناء جيله الستيني يسعى منذ ثلاثين سنة (هي عمر منفاه) إلى أن يكون الآخر المختلف الذي يتشبه به وبياريه، بل يتلصص عليه.

لقد كان الشيخ بالنسبة لمن عرف رسومه في ستينات القرن الماضي، نموذجاً للفنان الذي لا ينسحب بيسر من التزاماته السياسية، بل أنه وبالرغم من سعيه إلى تهذيب تلك الالتزامات جماليًا، كان لا يخفي ولعه المباشر في التحريض من خلال الرسم على الفعل الثوري، في صفته نوعًا من تأكيد الوجود. كان الشيخ يومها بطريقة او بأخرى رسامًا ذا رؤية سياسية.

غير أنه خرج من منافيه المتعددة قبل أن يستقر في النرويج بموعظة واحدة، تتعلق بموقفه من ذاته، انسانًا وحيّدًا، ومن الرسم في صفته فعل خلاص نقيًا. بالنسبة إليه لم يعد الرسم ذلك الحيز الذي يقول بلغته ما يمكن أن يقال بلغات أخرى، بل صار الرسم هو لغته، وهي لغة يستخرجها الفنان من حيز لا كثافة له ولا يمكن لأية مرآة أن تظهره. أما الرسام فقد صار ذلك الشخص الذي يتحسس مسؤوليته في أرض لم تحرث بعد. لذلك كان الشيخ هو الأكثر جرأة من بين أبناء جيله حين صار في كل مرة يحاول الرسم فيما يغلق كتابه القديم ليبدأ من جديد، رسامًا يلجأ إلى ما لا يعرف من التقنيات والمواد.

وفي كل مرة يتغير كانت أصابعه تفصح عن شخصيته من غير أن تتعكز رسومه على أسلوبه القديم أو أفكاره التي استهلكتها تلك الرسوم. صارت فكرته عما يجهل هي التي تسحره وتوقع بعاطفته، بل تمده بقوة من يحلم بفتح مضاد. كان ذلك الآخر الذي يسكنه يحقق له القدرة على أن يفصح عن تغيره. وهو تغير يحقق للرسام نشوة الانفصال عن ذاته، وهو ما وجدته في مادة الصوف، التي اشتغل عليها سنوات مثل حرفي استخرجته لحظة الهام من حكايات الشعوب القديمة.

كانت اعماله التي حملها إلى باريس عام 2004 يوم استضافته مدينة الفنون هناك، صادمة لكل من رآها. فبقدر ما كانت ميسرة من جهة النظر بقدر ما كانت معقدة من جهة المغزى. كان السؤال يومها ما الذي يدفع رسام مكرس اسلوبيًا إلى أن يبدأ من لحظة الصفر مثل حرفي لا يزال يتسلق سلم المهنة؟

يرتجل يحيى الشيخ (المولود في العمارة جنوب العراق عام 1945) خياله ايضًا. بالنسبة له (وهو الذي درس الكرافيك وعاش في مختبره زمنيًا طويلًا) فأن العمل هو الذي يحضر الإلهام. غير أن هناك في النفس ما لا يمكن التعبير عنه أو وصفه دائمًا. ذلك هو الشيء الذي صار الشيخ يطارده بين تحول وآخر من تحولاته الفنية. وقد يمثل ما يقدمه اليوم في معرضه الأخير، الذي أقامه في مدينة تروندهايم النرويجية، والذي يحمل عنوانًا لا فتًا بشاعريته هو (هكذا سميت الأشجار) خلاصة لسيرة حياة تتجاذبها عاطفة عصبية على الوصف ورغبة ملحة في النسيان. إنه جسر بين ماكنته وما أنا عليه اليوم، علاقة بين ذاتين عشتها بعمق يصف الفنان معرضه الحالي. كما لو أنه يريد أن يجلي عن أسباب عودته إلى مقاطع من ذاكرته البصرية الصدا. ومع ذلك لا يمكننا أن نقول إن يحيى بالرغم من كل الاستعدادات البصرية لا يزال يتقدم إلى المجهول. ذلك المكان الذي كان ينظر إليه دائمًا بشغف العاشق.

صحيح أن في إمكان الوجد الذي يرافق عناوين لوحاته أن يحيط بنا فتتعرثر به خطواتنا، غير أن يحيى وهو الصانع الماهر قادر على أن يهبنا قدرة مضافة على استرجاع أنفسنا حين يزج بنا بصريا في أشكال تحيرنا وتضعنا في قلب متاهة جمال تتناسل دروبها مثل الحكايات التي لا تنتهي. علامات مضاعفة هي ما تبقى من سيرة حياة هي قيد الاستفهام، يمد يحيى الشيخ إليها يده مثلما يفعل شبح، لنسبها إلى لوحاته التي يشك أنها من صنعه، ذلك لأن الآخر الذي يسكنه لا يزال يسترق النظر إلى ما تفعله يداه.

في كل ما رسمه من رسوم هناك صراع بين حساسيات تتجاذبها مصادر متناحرة: الفكرة والتقنية والاشكال، غير أن عاطفته هذه المرة تطل مثل ضيف مأخوذ بحضوره. من المؤكد أن النرويجيين سيسحرون بالمناخ الشعري الذي تتغنج به الأعمال ال (15) التي نفذت بأناقة على ورق أسود؛ ولكنهم من يكتشفوا اللوعة التي تنطوي عليها. هذه الرسوم لن تبوح بأسرارها لكل من يرى، فهي أشبه بالتمائم التي لا يقول مظهرها أي شيء عن المكيدة التي تسعى إلى تخطيها. رسوم هي أشبه بفكرة العبور من مكان إلى آخر. وإن كان الرسام يحاول هذه المرة الاستغاثة بالماضي.

قبل سنة من تقديمه للجمهور الفنلندي كتبت أن يحيى الشيخ ضالته النسيان، غير أن يحيى هذه المرة يريد أن ينسى بطريقة الشيخ الذي يقيس المسافة التي تفصله عن الواقع بعاطفته. وهي عاطفة ترتجل خيالها بما يؤسس لسيرة ذاتية هي مزيج من وطن قد تداعى ومناف عديدة تصنع من النسيان مادة رجائها. سواء في معرضه الحالي أم في كل تجاربه السابقة نجح يحيى الشيخ في ان يتماهى مع الآخر المختلف الذي يسكنه ليكون دائما الرسام الذي يفاجئ، بحيث تتقدمه الدهشة والحيرة والاستفهام أينما حلّ.

جريدة القدس العربي

في جريدة الجمهورية عدد 21 نيسان، صدرت أول مقالة كتبت عن أول معرض لي في عام 1971، كتبها صادق الصائغ بعقل حر فكر معي في محاولة فهم العالم، وعين ثاقبة تفحصت اعمالى... كانت اعتراف علني بحضورى كفنان مكرس للفن، وعلى نحو خاص، كانت مرآة رأيت فيها وجهي لأول مرة كفنان، وكانت أيضا، وهذا هو الأجل، عربون صداقة دامت حتى اليوم. وأعرب أيضا، عن امتناني العميق لصاحب كنز الوثائق الصديق سلام موسى الذي اهداني نسخة الصحيفة.

---

عندما يكون الشكل الخارجي مدخلا إلى اللاوعي...

الشيخ نسق مضاد للسريالية... لكنه سريالي!

هل يمكن أن يصبح الوهم معبراً للحقيقة؟

عندما يصفي الشيخ حسابه مع نفسه ومع هتشكوك!

لقد قال لي يحيى الشيخ أنه يحب ركوب باصات المصلحة دون هدف... إنه يقطع المسافات ويقتبسها، يرى حركات العبور، يراقب تقارب الأجساد وافتراقها، ثم يكون من هذه الهلوسات الغريبة تعليقاته التمهيدية حول البشر ويهياً المداخل إلى عالمه الخفي.

قد يكون الوهم هو مادته الأساسية، لكن ليس ضرورياً أن يؤدي الوهم وظيفة الايهام إلا إذا كان مفرغاً من التبريرات، وإذا كان الشرط الأساسي في معالجة هذا الموضوع هو الانتباه واليقظة فأن يحيى الشيخ يشكل حالة جديرة بالتأمل. ذلك لأنه يرتجل نفسه عبر قوانين صعبة. وإذا كانت هذه القوانين غير مستقرة في أحسن الأحوال، فما ذاك إلا لأنها غير قابلة للتطبيق في الحالة التي تليها.

### كيف يحدث ذلك؟

إن يحيى على خلاف السرياليين يدخل عالم اللاوعي من خلال الشكل الخارجي المكتمل غير المشوه. وهو بذلك لا يرى رأي برنادشو القائل بأن (الأفكار تخلق الصيغة اللازمة لها، وأن المياه تشق المجرى الذي تسير فيه). إن يونسكو أكثر ملائمة بالنسبة إليه، لأنه يرى أن (عالم الأشياء الخارجي هو جزء من الواقع الإنساني الشامل)، كما أن ادامون يدعي أن الانسان واقع محاط بالحلم... لماذا يشوه بيكاسو والسرياليون الواقع الشكلي إذن، في حين يحرص "الشيخ" على منحه نوعاً من الحماية الخادعة؟

### التكاثف والتفريخ

هناك مدخل ما إلى اللاوعي. فالشكل الخارجي بالنسبة "للشيخ" ينقسم على نفسه إلى ما لا نهاية. وعملية التفريخ المتحركة في الاشكال والكتل البشرية إنما هي عملية تمويهية غالباً ما تؤدي إلى العزلة، إلى ذوبان الاشكال العديدة والتحامها ببعضها، ومن ثم انحسارها وتقلصها داخل جدران سجن الجسد الأبدي.

إن تكاثف الشخص الواحد من الخارج لا يؤدي إلا إلى التوحد، إلى نقطة الصفر أو التصغير الإنساني. ولأن هذا الشخص محاط بنفسه فأن محاولته سيشملها هذا السؤال: هل يمكن حقا التفسح خارج

جدران الجسد البشري، أم أن العبور لا يتم إلا بواسطة الحلم ودون مساس لما هو مادي؟ إن الإجابة هنا تستوجب محاولة انتهاك الليل البشري السميكة والتعرف عليه بعين مفتوحة. ولا شك أن هذه العملية تكلف العواصف!

### معبر إلى الحقيقة

إن التناسخ المستمر وغزارة الانتشار لنقطة مضيئة يمكن أن تنشر نفسها خارج البؤرة تحدث في الرسم المتحرك فقط. فمن أي منظار يلتقط "الشيخ" رؤياه؟ وكيف تتبدل مكانية النقطة بحيث تعبر مساحات لا تمتلكها في الأصل؟ أهو الوهم الذي يتكاثر عبر الوهم، أم أنه المعبر الذي يفضي إلى الحقيقة؟

الواقع أن (الرسم الحركي) يتيح للفنان تجريب (سر) المسافات. وهذا ما يشغل الآن بال يحيي الشيخ. ربما يكون من تجربته هذه قد أدى بعض الثغرات الطائشة التي يمكن أن تقلقه أنيا، إلا أن ذلك من صميم ما يربط الفنان بمستقبله. إن المسافة عنده ليست مادة بقدر ما هي واقع يقاس بشيء مطلق. هل هي إذن مادة ميتافيزيقية؟

إن مغامرة يحيي تكاد أن تكون واقعية من الناحية الخارجية \_ كنزول شبرد إلى القمر مثلا \_ لكنها تأخذ صيغة أخرى إذا عبرنا معها إلى الداخل. لنلاحظ أن إنسانه موزع بين المسافات، بين الإنسان والإنسان، الشجرة والشجرة، الجسد وانعكاسه في المرايا. بهذه الطريقة يهبط الرسام إلى أسفل هواجسه متحسسا نفسه درجة درجة.

### القياس بذبذبات القلب

بيد أن ما يراه ليس واقعا. إنه يقطع صحراءه الخاصة بحثا عن تطابق سراي، وفي كل مرة يضيع إنسانه بين الخطوط المتوازية والمدرجات والفواصل، وعندئذ يسأل: هل وصل؟ لا. إن تذبذبات القلب تبتعد لحظة الاقتراب، وها هو الضوء يخدع ومرة أخرى. في الشعر هناك من يقول:

أليس الفضاء بقلبي

أصنع الدائرة

لأكبر حتى تضاء الدموع

وحتى تضاء عظام الجسد.

وفي الصحراء الحقيقية تحدث نفس التجربة. إن "هانيتس ماك" الألماني مثلا يرسم ذبذبات القلب ويحلم أن يقيم معرضه في الصحراء. هكذا يرسم، وهكذا يستغني، وهو الفنان، عن اللون.

إلى أين تقود مدرجات يحيي؟ إنها كثيرة أو متكاثرة؛ لكن الإنسان المنتشر، المتقاطع مع المدرجات والخطوط المتوازية سيرجع إلى وحدته مهما غالى في الانتشار وسيصطدم بنقاط صغيرة مصابة ومنقوعة بالدم. إنها القلب البشري وقد استقرت في طلقات الاغتيال. أو هو قد أستهدف من بين

جميع هذه الاشباح المتحركة، وينبغي ملاحظة أن الحقيقة قد استهدفت ايضاً. ومن هنا يجب أن ينتشر مرة أخرى صوت الفجيرة الصامت \_ لوحة رقم 24، رغبة في المدينة \_

## استعمال الفراغ كمادة

بالطبع، لا معنى لهذه الحركة بمعزل عن الفراغ. لقد كان براك يقتبس من سيزان وحداته الأساسية وكشوفاته في الفن الشكلي لكنه حاول في الأساس اهمال رسم المعالم المعروفة والتأكيد على تأثيرها العام في الفراغ، أي أنه يجمع الجزئيات في الكل.

إن يحيى يستعمل الفراغ (كمادة) في الرسم. والسؤال: هل فعل ذلك حقاً، في اللوحة المسماة (.....) يقدم نموذجاً وبرهانه. إن الفراغ (مادة) يمكن استعمالها في اللوحة، وإذا كان استعمال اللون هو واقع مادي، فإن الفراغ هو المادة الميتافيزيقية المفترض فيها أن تكون أكثر امتلاء وتأثيراً.

ربما يكون يحيى مدركاً لأهمية هذا الإشكال، فهو كما أرى غير مقتنع لحد الآن بأحقية طريقته في الطرح، وانه ليتساءل بشيء من الشك: هل أدى ما يقصده حقاً؟

في رأيي أنه لا يزال (يصف) الفراغ من الخارج دون أن يضيف إليه حس الاتساع، ولكن كان كما هو الحال مع جياكو بالا \_ قد استعار نتاجه من التكنيك الفوتوغرافي والصور المتتالية ببعض النجاح، فإنه \_ أي يحيى \_ لا يزال مقيداً بإشكالات هذا الطرح، ومع ذلك فإن الذين يعتقدون أن محاولته لا تحمل نسمة جديدة لا يعرفون ما يقولون. إن يحيى الآن هو محطة قطار، وأنه نفسه لرحلة لا يعرفون مصيرها وان من الاستعجال التنبؤ بأهميتها مسبقاً.

## في مرحلة ما

ونعود إلى عالم يحيى، إلى الشارع المملوء بالبنطلونات والاحذية والاقلام. إن الشارع هو خداع العالم، وما التفتيش عن رجل ما إلا حلم مشوش بين آلاف الأرجل، وأن آلاف الوجوه لتقليد للوجه البشري، ولكنها تغتابه بتناسلها الدؤوب وانفراطها عن بعضها البعض بشكل مفاجئ في حالة اليقظة. هل كل الاشكال زائفة إذن؟ أما من انسان يحمل وجهه الحقيقي؟

لا شك أن لوحات يحيى ذات السطوح التسلسلية تحمل توتراً درامياً، لكنها بالمقابل لا تحمل حس المستحيل. هناك دائماً رغبة في الانفلات من سجن الجسد الواحد والرغبة في الوصول إلى الآخرين. وفي مرحلة ما، عندما يتسنى ليحيى أن يصفى حسابه من نفسه، عندما يكف عن البحث عن الفضيلة النقية للون، ويبرهن احتقاره (للفريمات) التي تؤديها مقدمة الأفلام الإيطالية، او تلك التي لها صفة بوليسية هتشكوكية \_ لوحات: المسافة، المربع، حدوث انساني \_ عند ذلك سيكون قد دخل عالماً غير محدد البناء، وغير مقيد بالشكل، وفي جميع الاحتمالات يمكن الزعم منذ الآن أن هذا الرسام الكرافيكى \_ خاصة عند لجوئه إلى الأبيض والأسود \_ سيكون واحداً من بين أفضل رسامين الممارسين لهذا النمط الفني الجميل.

كما لو كنت أقرأ وأعيش فصول رواية وليم كولدنك (السقوط الحر) قرأت (سيرة الرماد) للفنان التشكيلي والشاعر يحيى الشيخ. قرأت سرداً شعرياً ونصاً مفتوحاً يتسيد فيه الصوت الشعري على الإسترجاعات الذاتية وتحولاتها وإحباطاتها، والأهم فيها تحليل الفنان لتجربته الفنية، وعلاقاتها بتجارب الحياة الواقعية، من البيت والبيئة القروية الى دراسة الفن. من بيئة التلقي الى مختبر البيئة. شمولية السيرة في إرتحالات واكتشافات ومواقف سياسية وتقاليدي وتعاليم وأشواط دراسية. يُشعرنا الفنان أنه يروي في الوقت الضائع، في اللحظة الزمانية الأخيرة التي أدرك فيها أن المتبقي من الزمن الممنوح له بدأ ينفد بسرعة، وبات الوقت الضائع محسوباً بالثواني، وينبغي استنهاض القيم الحسية لهذا الزمن، شعراً وتأملاً وتشكيلاً. فثمة أصوات متعددة، متوازية، تتكون وتسرد وتتأمل في منظومة واحدة متجانسة وهي:

– صوت الطفل، المندائي، القروي

– صوت الفنان الحر في (الصائغ- الرسام- الكرافيك) الباحث عن لغة تشكيلية خاصة في الخامات الأولية.

– صوت الشيوعي (التجربة - الاعتقال- الإحباط)

– صوت الشاعر والكاتب، المغترب في المنافي

– صوت النادم.

تسبب الشعر على خطاب السيرة الذاتية، برؤيا رمادية. وبتصوري أن تتويج السيرة بهذا العنوان الحزين (سيرة الرماد) ينطوي على تشفير مرگب، بحاسة الندم، التشفير المرگب، لغوي وسيميائي، ظاهراتي، يظهر في صفحة الغلاف الأولى، حاملاً صورة جماعية للفنان وإخوته وأخواته في عهد طفولتهم، ولكن الصورة بالأسود والأبيض وبحالتها السالبة -- negative وذلك هو الاستدلال الأول للشفرة السرية لمضمون الكتاب، في الغلاف الأخير نرى إظهاراً للصورة ذاتها بحجم صغير، بمثابة الأيقونة التي يتأملها الفنان بين سطر وآخر، وضمناً أنه يؤسس خطوط ذاكرته على حقائق زمن الطفولة والبيت الأول، وأحزان الفراق عن الموطن الأول. علينا أن نتقصى تفاصيل السيرة الصادقة، الذهبية، للفنان لنرى مهيمنة الرماد تتحكم لغوياً وسيميائياً وتشكيلياً في كل جملة شعرية أو تجربة حرفية أو مسرحية كتبها. حتى في لحظات الصمت والتأمل ثمة غيوم رمادية اللون. وأستطيع أن أزعم بأن الرماد يعود الى الورشة الصابئية للأجداد الصاغة وبعد ذلك الى ورشة الكرافيك المتكررة في سيرة الفنان التشكيلية.

أوضح العوالم المتداخلة في شخصية الراوي - الفنان - هو عالم الطفل المندائي الشاهد على الأضاحي الكهنوتية المندائية، محتفظاً بنبذة الخوف ... (أنا سهدخ - أي أنا شاهد-) شاهد على منظر الدماء. صوت الطفل يردد (لم أحسد، ولم أكذب، لكني كنت أبكي مراراً ولوحدني أحياناً. لدي دموع فائضة...) يتجسد- الصوت- شعورياً، شعراً، في رؤيا (القرين) الذي سيفرض رقابته على الفنان حتى بلوغه الثامنة والستين، زمن كتابة السيرة الذاتية. القرين والرقيب السري على الطفل المدلل المتعلق بروح القرية والأسرة، وشخصية الأم، والسلالة الكهنوتية من العمات والخالات وتقاليد الطائفة التي تعيش نمط حياة روبنسن كروسو، أو مئة عام من العزلة. في استقلالية النوع العرقي المنحاز للعلمانية- المندائي الصغير يحمل إرث الترحال الأبوي واغتراب الأب الوسيم، شبيه الممثل كلارك كيبيل، من خلال صورته في الكتاب، ومن إعجاب الفنان بهذا الشبه، تأملت وجه الأب على مقدار سيرته التي وردت في سطور، ليظهر أمامي كبطل من أبطال نجيب محفوظ في ملحمة (الحرافيش) لولا الصورة لحسبته شخصاً في رواية أو خرافة تصور بدوياً مرتحلاً في أزمنة ألف ليلة وليلة. اللقاء الذي جمع الفنان بالوالد في إحدى دول الخليج، في عام 1967- يمكن أن يسجل كحدث روائي، خارج الوقائع النمطية. الأب الصائغ عبد الشيخ خضر الخميسي- السندباد البحري- في صورته العثمانية، في الزي الصحراوي، لا تفسر مواهبه الحرفية، كصائغ وفنان، ولا حتى زير نساء، أما الابن فسيكون الوارث لمواهب الفن اليدوي الدقيق وقلق الرحيل.

الطفل البريء المرعوب من مقصات الحلاق ودغدغات ماكنة الحلاقة في أول تجربة لقص الشعر، سيتقن لعبة الرسم العفوية، بالعلامات الغريبة على الطين عند ضفاف الأنهار، يكشف لي أوراقاً ودفاتر وذكريات، تكاد تكون أوراقى ودفاترى وذكرياتى. انشغالات متقاربة في الكتب والتسكع في مدينة من شارع كورنيش يشق طريقه حديثاً، يطوق الأبنية القديمة والسوق التاريخي والأزقة الفقيرة. وزمن التسكع والانبهار بما ترويه إعلانات سينما غازي والخيام والحمراء الصيفية. زمن يفتح نوافذ السياسة والفن والكتب، على أرصفة شارع المعارف، ومكتبات شاكر الهاشمي والقزويني. الثانوية ومرسمها، والمسرح وجماعة الطليعة المسرحية. وطريقنا البري الى بغداد فالأكاديمية، فالفن والثقافة والسياسة، ومناهة العيش والتدريس في السعودية.. لكن الفنان يحيى الشيخ أغنى تجربته في الترحال في عواصم العالم واكتفتت أنا بالعزلة في زاوية قصية من الأرض. نتعرف أولاً على بوتقة الحنين والحب التي تسير الفنان في هواجسه، وكلماته الشعرية، وبكائياته، ورسومه. بوتقة الانصهار العقلية لكل شاعر ورسام ومبدع، مكان طفولته بمحيطها وأسمائها وألعابها...اسمها (الطلاطة)- النسخة العراقية ل (ماكوندو) المكان الأسطوري الذي اختلقه ماركيز لأحداث روايته (مئة عام من العزلة) غير أن اللطلاطة أسطورية في واقعيتها وسحرية في مخيال الفنان. اسم على مسمى أقرأه لأول مرة رغم انتسابي لميسان مدينتي ومدينة الفنان - يولد الطفل ويتعلم النقش على الطين عند ضفاف الأنهار. نقرأ تسجيلاً للبيئة العذرية، الحميمية، ومع التوصيف خارطة توضيحية لموقع اللطلاطة على الأرض، رسمها الفنان. أستطيع أن أقدر تأصل وعمق ذكريات الفنان لعالم طفولته، في هذه القرية العزلاء والمنسية في تضاريس الدنيا. (بيتنا في اللطلاطة لا يشبه بيت آخر سكنته في حياتي، ولا أي بيت دخلته، كما أنه لم يأت في أحلامي حتى

هذه الساعة، إنه مكان مخصص للطفولة... طفولتي هي ذاتي البدائية، دلالي ورمزي الوجودي. هي هويتي الإثنية، اسمي المندائي الذي دخلت فيه الى الدنيا بصرخة عزلاء والذي سأخرج فيه صامتا... ومازالت الأصوات الطفولية تتردد مع ألعاب الصبا وأسماء النساء والأخوات والأخوة، عاطف وسلام، والأم لأوثق حميميةً في حياة الفنان الطفل القادم الى قلعة صالح، وبعدها الهجرة الى العمارة، المدينة- نسميها مدينة على رثاثة الحال وبؤس العيال. في خمسينيات القرن الماضي- سيكون المراهق، المرَّكب الشخصي الثاني الذي يتشكل في العمارة مراهق يستيقظ شعورياً وجنسياً وعقلياً. يتناول هذه المرحلة في مقطع ويسمي الرحلة من اللطالطة ب (الخروج) وقد استوقفني العنوان لأستذكر خروج بني إسرائيل من مصر المذكورة في العهد القديم. وفي تأملات الفنان ونصوصه استعارات من التوراة والإنجيل والقرآن- سورة مريم الآية (11) (يا يحيى خذ الكتاب بقوة وآتيناه الحكم صبياً) والآية (14) من السورة في محاوره شعرية (- إلهي.... ألم تقل لي سلام عليك يوم ولدت...؟)

نستدل على مضمون الرحيل، بوصفه الخطوة الأولى للمنى والهجرة الأبدية من ( اللطالطة) الى العمارة، الى المنافي .

سعى الفنان على توثيق جذور الأسرة وروادها الأوائل قبل مائة عام، (يقال ان أجدادي أول صابئة حلوا في تلك البقعة على خاصة دجلة قبل أن ينعطف الى قلعة صالح في نهاية القرن التاسع عشر...) الخارطة، التي رسمها الفنان، كما أشرت، تبين موقع اللطالطة على ضفاف نهر دجلة وبيوتها وأسماء الأسر، و (المندى) أي المندى العبادي للصابئة، ومن اسمه أخذت الطائفة اسمها- المندائي- نستطيع تأمل الطبيعة، الأنهار وبساتين النخيل، ومناخ الحكايات وذكريات الفنان في هذه البقعة عن أجداده الذين استوطنوا فيها نهاية القرن التاسع عشر.

إيضاح جميل لولا الطباعة الرديئة التي أضعفت هذا الجهد، مثلما ضيَّعت - الطباعة- معالم اللوحات التي أرفقها الفنان في كتاب سيرته. وسترحل الخارطة والوجوه والذكريات مع الفنان وتتشابك مع خرائط أوروبا وآسيا وشمال أفريقيا، وعواصم وحواضر الدنيا كلها. إرث من الضياع يرافق أجيال الصابئة، وهجرات جماعية هروباً من الأوبئة أو طلباً للرزق، الأمر الذي يفسر حرص الصابئة على أسرار مهنة الصياغة السحرية، شبه المقدسة. ثمة مهن تقارب الشعوذة، أوردتها الروائي المندائي خالد الخميسي في روايته (القدر) و(الملوثون). يقال إن الصابئة ينتسبون الى النسيج العلماني والفكر الشيوعي في العراق. وثمة ما يسند هذا الاعتقاد في جدليات الفكر الماركسي - أممية الموقف من الأقليات-

مشاكسات المراهق أنتجت موهبةً شيوعية. وعي مبكر للضرورات، في حاضرة الزمان - ثورة تموز عام 1958 - فبعد الثورة يندر أن تجد طالباً في الثانوية لم تجرفه السياسة في عنفوانها ومصادماتها. استيقظت المدينة من سبات القرون الرعوية والإقطاعية لتجد نفسها منقسمة الى أهواء شيوعية وأخرى بعثية وقومية وإسلامية، وقد انعكس نمط ثقافة العشيرة على التناقضات السياسية.. ينغمس الفنان بالمشاكسة السياسية، نشاط حزبي تنظيمي، مع الجيل الأول من الطلبة الشيوعيين، وأبرزهم القائد الطلابي جواد جودة - ورد ذكره باسم خلف جودة - الذي تعرض للضرب بعد فوزه

في رئاسة اتحاد الطلبة العام في العمارة، واعتقل وعُذّب في انقلاب شباط عام 63 وتسبب ذلك بكسور في الرأس استشهد بعد ذلك في أحد مستشفيات ألمانيا الديمقراطية. نستشعر أنفاس الندم في هذا الشوط المبكر لصبي في الثالثة عشرة من العمر يدخل ميدان السياسة تنظيمياً (هو السحر بعينه الذي انقلب علينا وأدى بي، قبل أن أبلغ الرشد وآلاف مثلي الى السجون). (كانت حياتي الدراسية في ثانوية العمارة – 60 لغاية 62- متوترة وقلقة في قلب مجتمع طلابي موبوء بالتناقضات. مجتمع خشن، قاسي، ناعم، وشاذ... وأنا رقيق وجميل أكثر من اللازم. في أعماقي فكرة طهرانية عظيمة عن ذاتي.... إخلاصي ووضوح وحفنة الثقافة التي كنت أكتنزهها، وفرت لي بعض السطوة على قلوبهم، أما عقولهم، فلم أعرف بماذا كانت تشتغل، وأنا أقودهم ضد أخلاقهم، ضد أنفسهم) فهل أزعم أن كلمات الفنان تتحسّر في خطاب الذات، مع كامل الحقوق للتأملات النرجسية، في تيار الذاكرة وحاستها الشعرية، خصوصاً في دخول عالم المراهقة السياسية والفن، هذا الميدان الحر والنقيض لمنهجية المدرسة وآفاقها المجهولة، الفن هو عالم القيم... الفن المنصهر بالوعي السياسي. ولأن الذاكرة هي الذاكرة المصحوبة بتلايف الزمن فمن ثوابت المنطق أن تفقد الذاكرة بعضاً من علاماتها، أو تُخطيء في التواريخ والأسماء. يتذكرني الفنان كما يتذكر المرحوم ابراهيم زاير ضمن مجموعة مرسوم ثانوية العمارة بإشراف الأستاذ الفنان عبد المنعم مسافر. وعن غير قصد يغفل أسماء فنانيين وخطاطين أسسوا لريادة الحركة الفنية، ومنهم كاظم جبر. وفي هذه الفترة، كانت الحركة التشكيلية جزءاً متمماً للصخب السياسي، وتعدد المعارض ودخول أساليب الرسم والنحت الأكاديميين، على أيدي فنانيين درسوا الفن في معهد الفنون الجميلة في بغداد، منهم عبد الرحيم البياتي وعبد اللطيف ماضي وعبد الأحد فرج ومن الفنانين الفطرين صبيح عبود وأحمد أمين والخطاط حربي وغيرهم.

هنا بدايات التحول باتجاه رحلة الفن القادمة، من الهواية الطفولية الى إغواء آت مرسوم ثانوية العمارة فالدخول الى أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد.

نستشعر حاسة الندم في نهايات الرحلات والخرائط والهجرات التي عاشها الفنان بما فيها رحلات الفن ورحلات السياسة، في السياسة تجريب يحاكي التجارب الكرافيكية وتجاوز بعض قوالبها، حاسة الفنان المندائية، تنبؤه بالانسلاخ عنها، شكلياً، ذات يوم بدوافع حب بأخلاقيات شكسبيرية. الحب المتفوق على تعاليم كهنة اللطالطة الأوائل. لكن الفنان يتمسك بروابطه المندائية، بل أنه يعزو موهبته لفضائل تلك الروابط، وجذورها التاريخية، والجغرافية، والدينية. ولم تكن الموهبة غير منظومة أخلاقية لمشاعر وأحاسيس، صقلتها العقلية الجدلية العلمية التطورية.

تروي السيرة تنقلات الفنان في الغربة. لكل محطة عدد من السنين المتجزأة من الزمن، العمر المقسم على البقع المترامية فوق الكرة الأرضية. فضلاً عن ذلك، عدم الاستقرار، قلق وخوف في التنقل، بأسماء مستعارة وجوازات تُرور وتُستبدل عند الحاجة. هاجس الرحيل أوجد رفقة وهمية من أسماء ولغات ومواقف محرّجة، شخوص وعناوين وتواريخ إصدارات وأختام مطارات و. ترحل مع الفنان وتنقطع عنه عندما يحين الرحيل القادم. توديع للمساعدين الوهميين، أماكن تتبدل بين مدن الملح الى مدن الرمال المتحركة، وانقطاع متكرر عن الرسم، وإتلاف مراسم مدن الغربة.

الانقطاع الموسمي عن الرسم يبرره الاحتكام إلى جدلية التأمل في أسرار الأماكن الغريبة. في الغربة يحكمك الاغتراب. لا مكان يحميك غير ذلك البيت الطفولي الساكن في الذاكرة، والذي حلمت فيه مراراً. يقول غاستون باشلار (كل ما عليّ أن أقوله عن بيت الطفولة هو ما يكفي لجعلي في حالة حلم يقظة ويضعني على عتبة الأحلام حيث أجد السعادة في الماضي). كتب يحيى الشيخ عن بيت طفولته، الذي وجد فيه سعادته الحقيقية والتي فقدتها، إلى الأبد، بفقدان ذلك البيت الطيني، في القرية العذراء. وسيكون بيت الطفولة هذا مصدراً روحياً للقلق التشكيلي الذي سيربك تجارب الفنان ويضرب رؤيته الفلسفية المتسلطة على خاماته اليدوية لاحقاً. وأزعم أن الفنان يستحضر هذا البيت في مخيلته كلما أمسك بالقلم ليرسم أو يكتب. أقتطع هنا نصاً آخر من باشلار وكتابه "جماليات المكان" (يقول سان بييف بعد أن يصف بيت طفولته: ليس يا صديقي الذي لم تزر هذا المكان، حتى ولو زرتة، فإنك لن تستطيع أن تحس الانطباعات وترى الألوان مثلي أنا، والتي أطلب المعذرة لوصفها بهذا التفصيل.). لقد وصف الشيخ مكان يقظته، وأدركته لحظة اليأس في اليوم الذي غادر المكان، طفلاً، مع جمع الأشياء وذكرياتها وتخريب حضورها واقتلاع جذورها لتتكوم في سيارة خشبية... وهي بداية الرحيل المجهول. وستظل (الأشياء) محمولةً في مخيال الفنان - مشاريع سرية مكبوتة - تترقب الضوء الآتي في زمن قادم لتنمو وتورق من جديد، فظهرت لاحقاً في مجموعات (نداء الأشياء) و(ذاكرة العشب) وقد تماهى الفنان في (شيئتها) العائدة إلى بيئة الطفولة القروية. فأنجبت نمطاً من التجريد المكاني المتمرد على أخلاقيات الرسم التقليدية. (كيف لي أن أكشف عن ذوقي في الرسم كما هو ذوقي في الوجود؟ أن يكون رسمي سلوكاً، وأنا غائب عن وسائله؟ أن ألغي آلائي، أقلامي، علب الألوان، الإبر الحادة، والمبضع ذات النصال البراقة، الإطارات.... والمرسوم برمته. علي إذن أن ألغي عاداتي! وأتفرد مع الأشياء، أو أدعها تنفرد بي).

2

بدأ الفنان رحلته الفنية منذ أيام الخطوط العبثية على الطين... (يدي الأكثر صدقا والأعمق ثقة بددت خرسى. في الطين اكتشفت كيانا خفياً آخر غير الذي أحمله، ينطلق بقدراته؛ ما إن أمد يدي وأحفر السطح المتاح. هل قيضت لي تلك الواقعة العفوية أن أكون فناً وحفاراً فيما بعد؟) ذاكرة الفنان تحمل كنزاً من الرقيمت الطينية والنقوش الفضية، الحرفة الموروثة في سلالة الأسرة، حرفة النقش اليدوي على الذهب والفضة ومن ثم التطعيم بالمينة، وتحديد المينة السوداء على الفضة، حرفة الأب. ويمكن اعتبار سيرة الفنان - اللونية - امتداداً لثقافته الحرفية في المينة، وتكمن قيمتها السحرية في الأدوات؛ ملاقط مبرد، بواتق صهر، مواد لحام، حوامض، وأملاح، ومواقد للنيران، وكور. أي مشغل الورشة - غير المرسوم الأنيق - والورشة المتوهجة بهذا التشغيل تهين لعناصر التوصيل اليدوية - البدنية للتعامل بالمواد المحترقة والمنصهرة والسائلة في قوالب. وبالتالي إنتاج مادة مبهرة وعالية القيمة. أتصور أن الفنان أحب مهنة الصياغة لقيمتها التاريخية - المقدسة في ثقافة الطائفة المندائية أولاً، وقيمتها الجمالية العالية بقيمة الذهب ثانياً. يعمل الصاغة في ورش شبه مظلمة، كالأقبية السرية، حفاظاً على بقاء خصائص المهنة وأسرارها في محيط الأسرة والطائفة. - أتيج لي أن أتعرف، عن قرب، على هذه الورشات في البصرة، بحكم رغبتى في معرفة هذه الأجواء الخاصة، أيام كنت مدرباً لقسم المعادن في مركز الأشغال اليدوية في البصرة - وسط هذه التقاليد وطقوسها اليومية وشخوص رجالها الكبار - أساتذة المهنة - نشأ الفنان - استذكر هنا أن يحيى

الشيخ كان أكثر طلبه درس الكرافيك نشاطاً في مادة الحفر على الزنك وحفر الخشب للطباعة، في سنوات الأكاديمية. وكان يستحضر معه أقلام حفر يستخدمها الصاغة. يتحدث الفنان عن سنوات أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد (للأعوام 62-66) وإلى الأساتذة الكبار الثلاثة وهم البولوني رومان آرتموفسكي والمقدوني فكتور لازسكي والعراقي فائق حسن.. أي الفن الأوربي المعاصر. وللأمانة التاريخية نقول إن هؤلاء الثلاثة غيروا اتجاهات الفن العراقي نحو التجديد في مفهوم بناء اللوحة؛ أدخل آرتموفسكي فن الكرافيك بتقنيات الطباعة الحجرية (ليثوغراف) والحفر على الزنك والحفر على الخشب الصلب للطباعة - وبتعدد وتنوع الأساليب والتقنيات. وأدخل لازسكي فن الجداريات وتدرّيس العناصر والإنشاء التصويري. ومعهما لا يمكن إغفال فائق حسن، مدرس مادة الألوان، وأسلوب عمل المدرسة الفرنسية.

الجديد في دروس هؤلاء هو النهج التجريبي وتدرّيس أصول الحداثة وما بعد الحداثة، في الألوان والتقنية والجداريات وتحضير السطوح بالمواد الخشنة والكولاج وحرق السطوح الزيتية، أي تربية أصول التحرر من القوالب الكلاسيكية.. ينبغي التأكيد هنا على أن الموجة الستينية، في الفن التشكيلي، تأثرت إلى حد بعيد بأساليب هؤلاء الأساتذة وبموجة المعارض الشخصية لشاكر حسن آل سعيد - في مجموعة ورقيات بعنوان (معاريج) - جمع معراج- بالألوان المائية وبالأسود والأبيض وبحجوم كبيرة. ومعرض كاظم حيدر - معرض ملحمة الشهيد - وسعدي الكعبي وإسماعيل فتاح الترك ورافع الناصري ومعرض جماعة المجددين ومنهم الفنان يحيى الشيخ والعديد من المعارض الأوربية التي أقيمت في بغداد، لكن أهم المعارض الشخصية المقامة في بغداد عام 64 هو معرض آرتموفسكي في قاعة الواسطي، والذي قدم رؤيا جديدة في أعمال ورقية كبيرة الحجم وبالأسود والأبيض من معطيات المدرسة البولندية في التجريد... يقول يحيى الشيخ في سيرته (تكلت السنة اليتيمة في السعودية عام 66 برسومات حرة بعيداً عن مراسم الأكاديمية ومناخ الأصدقاء وتقييماتهم..... رهاني كان على تجريبية ازدادت تبلوراً عبر عمل يومي انتهى إلى مجموعة ورقية بالألوان المائية "كواش" آنذاك كانت رسومات رومان آرتموفسكي وشاكر حسن المائية قد أكدت حضورها).

اتسمت الموجة الستينية بالتجاوز على الأنساق التقليدية، اختفت الواقعية والانطباعية ما عدا خالد الجادر لخصوصية انطباعيته التعبيرية المتأثرة بانطباعية الفرنسي كوكوشكا، في الواقع أن الفن العراقي لم يقيم على أسس واقعية - أكاديمية، باستثناء بعض المحاولات الفردية الانطباعية. ويمكن القول إن المعارض الستينية الحداثوية قضت على النتائج التي توصلت إليها جماعات الرواد، وخلعت معطف (جماعة بغداد للفن الحديث) وعناصرها المكانية - رموز بغدادية وإسلامية- واستلهاهم تكعيبية بيكاسو وتجريدات بول كلي شرقية الطابع. خطوط مستقيمة وانكسارات ومنحنيات - نمط جواد سليم وشاكر حسن في الخمسينيات... ليودع هذه المرحلة في معرض سبق معرض الورقيات المائية وآخر لوحة بحجم كبير بعنوان (عائلة مشردة وقمر) وفيها محاولة جدية و(موضوع ومضمون) وأسلوب يبتعد عن التكعيبية التي ميزت الحقبة الخمسينية. أظهر هذا العمل هاجس القلق الفكري في بحثه عن لغة تشكيلية، تواجه الموجة التحديثية الصاخبة... بعدها ينفرد شاكر حسن بعالمه المشار إليه في التجريد والتنظير- تأويل المنجز الحرفي للتأمل التصوفي-الطاقات التجريدية، الشبابية، الباحثة عن التغريب وجدت في تقنيات الخامات البدائية كالصفايح و مواد الخردة والخشب والقش والليف والحبال والصوف والكولاج بكل أنواعه، عالماً متحرراً من القيود والشروط - التقليدية- في تصميم اللوحة وسطحها وفراغاتها وقد تحولت التجارب إلى أسئلة من قبيل (لماذا توطر اللوحة؟ لماذا لا تدخل الفجوات والثقوب المحروقة في سطح اللوحة؟ لماذا لا تحرق اللوحة بالكامل؟ لماذا لا نستبدل الصبغات اللونية بمواد أخرى؟ من

ذلك تجربة صالح الجميبي في استخدام صفائح الزنك المهملة بعد انتهاء صلاحيتها في مطبعة ثنيان حيث كان يعمل فيها.

والأهم في هذه المرحلة (إلغاء الألوان) والعمل باللونين الأبيض والأسود أو بأحدهما فقط. باختصار كان دور آرتموفسكي حاضراً وبالأخص في معرض المجددين.

طرح آرتموفسكي مفهوماً جديداً لسطح اللوحة الورقية وتقنية الألوان المائية في مسوحات متدرجة من الشفافية إلى العتمة، إلغاء الخطوط الحادة وإحلال التضاريس والتموجات والغيوم بالأبيض والأسود والتناظر والسطوح الزجاجية- الظاهرة المميزة في معرض آرتموفسكي- وعلاقات الفراغات والكتل والكولاجات بكل أنواعها. والظاهرة الأبرز في هذا الأسلوب إلغاء التشخيصات، وكل ما يدل أو يوحي بالشكل الواقعي أو الإنسان أو الشكل الطبيعي المباشر، وهكذا اصطدم المتلقي التشكيلي برؤيا جديدة أحدثت تحولاً في مسار التجريد الستيني. (لأول مرة يجتاح ماضي حاضري بهذه القوة. هل عبر ذلك البستان؟ بستان الذاكرة الذي على تخومها، وهو يحمل شيء من البقايا، أشكال اشنية، لحاء شجر متغضن، صفائح "جينكو" منخورة. بدت حقولاً وهضاباً محروثة، لالون فيها غير الأسود والأصفر مع شروخ بيضاء كأقلام الحرائة بتضاريسها. أنجزت المجموعة وشاركت بأربعة منها في آخر معرض للمجددين، وأخذت الباقي معي إلى ليوبليانا وهناك ضيعتها).

أسهمت التجريبية الستينية في خلق تقاليد - الحاسة الكرافيكية- وتسلطها على ظاهرة الرسم الحديث إجمالاً، وعند تأمل انعكاسات هذه الموجة التجريبية نقف على ظواهرها المزدوجة ومن انعكاساتها؛ تراجع لغة الألوان إلى حد الخوف من لغة الألوان والاكتفاء بقدمية وسمو اللون الأسود وإلغاء المراحل الدراسية، التشخيصية منها ومدارس الفن الحديث التقليدية، والاستهانة بعناصر الرسم الأخرى، بمعنى آخر فن ما بعد الحداثة وهو ما حققه (المجددون) في معرضهم وما بعده. وقد اختص بهذا الاتجاه - الكرافيك - سالم الدباغ وهاشم سمرجي ويحيى الشيخ وفائق حسين. أما رافع الناصري - الكرافيك - فقد تحول بجدارة عن قيود اللون الأسود وتقنية الطباعة بتوظيف ما يمكن وصفه بالثقافة اللونية الشاملة، مزوجة الكرافيكية بألوان فائق حسن الصحراوية.

أنتجت المرحلة الستينية خطاباً تأويلياً لمنجزها التجريبي - الحرفي، تماهى في تحليل السببيات الخارجة عن الرسم ومادته ومحتويات الرسم، وبعيدة عن اللحظات الحسية، التشويقية للرسم. أي اللحظات التي اتخذ فيها العمل الفني وجهةً نظيرية. فعدت تقليعة البيانات تتصدر مطويات المعارض الشخصية والجماعية، ابتداءً من (البيان التأملي) لشاكر حسن آل سعيد لمعرضه. وعادت للظهور نزعة التأويل الأدبي والبيانات لتشمل المعارض الشخصية والمشاركة في مطلع السبعينيات من القرن الماضي. واتسمت البيانات بالتأويل الفلسفي المتأثر بالموجات الثقافية والأدبية الستينية الأوروبية القادمة عبر دور النشر اللبنانية. وقد حظي هذا الاتجاه بمباركة السلطة البعثية، التي رأت فيه ما يخدم منهجها في التقاطع مع الأفكار الماركسية. ويمكن تسمية العقد الستيني بالمرحلة الرمادية في الفن التشكيلي العراقي، التمرد على القيم اللونية، وعلى الصبغات اللونية، وعلى دروس لازسكي وهي الأساس العملي للحداثة في الرسم. فطغيان النزعة الكرافيكية ترافق مع نمط فقر الألوان الذي ميّز دروس فائق حسن واعتماده أساليب المدرسة الفرنسية، ما قبل الانطباعية، سواء في دراسة الموديلات أم في جمع الأشياء غير الحية (الطبيعة الصامتة) وتتشكل في الغالب من نحاسيات صدفية وفخاريات غير مزججة وبيئة معتمدة. أثناء دراسة يحيى الشيخ لفن الكرافيك في ليوبليانا-إسبانيا، ينجز مجموعة من الورقيات المطبوعة على الزنك، في تخاطر الروح مع المكان (أنا دائماً أعود إليه بالرغم من أنني أزداد تجريداً، واختزالاً ...

أحياناً لو لم أقد نفسي الى ألف مكان ومكان؛ هل كنت أستطيع أن أرسم؟ أليس الرسم مكان نُوثته بالماضي ويسكنه المستقبل؟ ... في الغابة "تيفولي" التي تتوسط المدينة عثرت على حبي السلوفاكي البكر، يفترش أوراق الخريف الذابلة، ذهب، وقصدير، ونحاس صدئ أطلقت له نشيدي عارياً..... هناك أنجزت عملي الكرافيكى المتميز والخطير من بين كل أعمالى من ناحية تأثيره وفعاليته فى رسمى لاحقاً.... أسميته "إنشاء الإنسان والأشياء". قبل أن نقرأ وصف الفنان لتجربته الاستكشافية لموضوع هذه اللوحة ومضمونها، نتوقف عند علاقة الفنان بالمكان الذي شكّل هذه السببية فى المنجز الكرافيكى. هنا يلتقط الفنان عناصر ومكونات مادته المحورية من الطبيعة الغنية بالتحف الأرضية بألوانها الذهبية والنحاسية والقصديرية، لتكون المحور لموضوع (مستهل واسع للعلاقة الجينية بينى وبين الأشياء) - اللوحة غير منشورة فى الكتاب - ونطل عليها من خلال تأملات الفنان، وتتألف من ورقة شجرة يطبعها على لوح زنك وعلى أرضية بمثابة ألواح خشب وأكف متداخلة مشتبكة مع خيوط وأسلاك ملتوية.... (هذه اللوحة كانت ميثاقى الأول مع آلهة الفن). يجمع الفنان أعماله الكرافيكية فى معرض ( مع المعرض أصدرت بيانى الأول " الحدث الفنى " كنت تحت تأثير أفكار المثالية الأولى، أرى الأشياء تمارس حضوراً قصدياً طاغياً، وكأنها وعي مماثل أتحدث عنها كما أتحدث عن نفسي) وتدخل هذه الأعمال فى الميدان التعبوي، ملصقات للمقاومة الفلسطينية، وموجة معارض عن الجبهة الوطنية والتضامن مع الشعب التشيلي. مع التغيرات المخادعة التي لاحت فى سياسة السلطة. دخلت التجارب الفنية ميدان المخاطبة الجماهيرية المباشرة. فى مناخ المقاومة الفلسطينية وحرب أكتوبر ومعرض الحزب الشيوعى العراقى لمناسبة الذكرى الأربعين لتأسيسه.. وتراجع نسبياً فى المرحلة الرمادية لصالح فن التعبئة القابل للتفسير الديالكتيكى - وبما أن فن الكرافيك يقوم على عناصر قريبة من فن الملصق السياسى، فبالإمكان وضع مطبوعات يحيى الشيخ فى هذا الباب كتب عنها سعيد السعدي فى نقده لمعرض الشيخ عام 71 - النص الوارد فى الكتاب ما يلى (إنه ابتعاد عن الغايات، ابتعاد مأساوي ومدمر. إن المعادلة التي يوازنها الشيخ هي معادلة قاسية وصعبة ومؤلمة؛ شرعية أن تعيش تساوي شرعية أن تموت. شرعية أن تقطع المسافات تساوي شرعية أن لاتصل. إن الشيخ يمارس عملية الرسم بوعي وقصدية شاخصه، ولذلك فإنه يدرك ويعاني تماماً من انقسام العالم الى مالانهاية ومن تجمعه الى ما لانهاية، كما يقول (إيلوار). ونضيف أن هذا التحليل ينطبق على تجربة الفنان فى الحفر وبانشغاله فى أعماق مضمون العمل الفنى، المضمون الإنساني الذي انعكست فيه الصراعات والتناقضات التي سادت النصف الأول من العقد السبعيني الماضي.

3

فى تقنية المحفورات - الكرافيكية- ثمة تقاليد أساسها التخطيط والتشكيل من كتل وأنسجة ومساحات وإيهامات بالسطوح المتناظرة والمختلفة الملمس، موضوع ومضمون، حتى فى التجريد يكمن المضمون والفكرة، لأن تقنيات الحفر تنجز على مراحل يدوية، تتداخل فيها الأدوات والمواد - أملاح وحوامض وصمغ وعوازل وعمليات تسخين وإذابة وتغطية وتحبير وغير ذلك - ولا بد أن تبدأ من - شكل - يملأ الحيز المحوري فى اللوحة، وللشكل دلالة تعبيرية أو رمزية. للفنان الشيخ ما يسند خبرته فى التواصل العقلي والمختبري لفتوحات كرافيكية جديدة مع كل محطة جديدة. فى مطلع السبعينيات عرض عمله المميز (الرمانة) (رسمت رمانة كبيرة أسقطتها فى أعلى اللوحة؛ رمانة محتقنة تبذر حباتها ذات العافية على سهول وهضاب تعج ببشر هائمين على وجوههم. عمل إيحائي ينطوي على سريرية، ذات حلم رقيق). تعابير شاعرية عن فكرة رمزية نفذت على ورق،

كرافيكياً.

الكرافيك فن الموهوبين بالذائقة الحرفية دون سواهم، وليحيى الشيخ حق ادعاء هذه الموهبة، لأنه فنان الورشة. في الواقع أن ورشة الكرافيك تقارب ورشة الصياغة - حفر وطباعة وتطعيم وعمل يدوي ونقش وتصميم وزخرفة وكتابات وخيال في صناعة الجمال ومنجزه النهائي. والصاغة يرسمون بالمينة السوداء، والملونة، على الفضة صوراً شخصية ومناظر طبيعية وتعاويد وآيات قرآنية.

في روسيا يكتشف الفنان النمط التشكيلي المسمى (الإيقونة) المعروفة في الفن المسيحي. وبالتأكيد يرى الفنان شكل الإيقونة البنائي، وتقسيم سطحها وتوزيع الأشكال- الأشخاص - وإتباع منهج التكوين التقليدي السائد فيها، كتقسيم المساحة الكلية، وتقارب الحجم ورسم التفاصيل. وفي النهاية سيكون العمل شكلاً من أشكال المنمنم الشرقي. لكن الفنان لا يريد من الإيقونة سوى بنيتها التكوينية، وحتى هذه البنية ستكون خاضعة لتخييل معاصر ينسجم مع الأفكار الشاغلة لمقاطعها. فما هي الأفكار؟....يقول الفنان ( كان تحت إبطي آنذاك كتاب علي الشوك " جولة في أقاليم اللغة والأسطورة " مثل تعويذة ضد الخوف والإحباط للذان كانا يتربصان بي .وأنا أقرأ عن الآلهة وطقوسها وعن مواسم الخصب وقدسسية الجنس، جميلاً أن أتخيل الآلهة السومرية وحيواناتها على هيئة إيقونات... تعج معابدها بالبغايا المقدسة يؤطرها ذهب وفيروز بابلي... ) لوحة ( البغي المقدسة ) و( عذارى وضباء بابلية، أسود فارسية، وكباش فرعونية احتشدت في طقس مكرس للحب في إثنتي عشرة إيقونة أسميتها " طقوس إنانا " ) توصيف جميل وشرح تفصيلي يتخطى حرفية الرسام بسرديّة شعريّة تضاهي الأعمال الكلاسيكية البانورامية. إنجاز مميز يحجبه القلق عن المواصلة. ويعترف الفنان أنها ( كانت نزوة إعترتني وأنا في أشد حالاتي يأساً؛ أوصلتني الى مفترق طرق، أخطرها التزويق ومخاطبة عواطف إثنية سادت وسط فناني المهجر بذريعة الوفاء للينابيع الأولى.). لقد تعرض الفنان الى إغراء مؤقت بنظام الإيقونة التكويني، منسلخاً عن قدسيتها التأملية، تماماً مثلما يوظف بيكاسو أقنعة القبائل الإفريقية، أو بقايا دراجة هوائية لتدل على مضمون جديد مغاير تماماً لوظيفتها الحقيقية. وسرعان ما تعجز الإيقونة عن الإيفاء بالشروط المطلوبة لإنجاز- تحديث - جديد يلائم أهواء الفنان لماذا؟ في الواقع أن مضمون الإيقونة يتحكم بشكلها، ويقرر تقسيم هذا الشكل بمساحات- أماكن - للعناصر التعبيرية حسب وظائفها التعليمية، وبالتالي في أجزاء منفصلة موضوعياً وشكلانياً، كأن تكون شخوص متباينة الحجم والمراكز، على درجات قدسيتها. وهذا التقسيم خلق النمط السكوني لفن الكنائس ما قبل عصر النهضة. إذن هي أهواء الفنان الباحثة عن صياغات متحركة، دخول مساحة عقلية بغية المعرفة والتقصي ثم مغادرتها الى واحة عقلية جديدة. إكتشافات في الطبيعة الملونة وعوالمها المجهرية، ومحيطها التجريدي، من حراشف وأصداف وسطوح محفورة بيد الطبيعة وفضاءاتها المفتوحة، تلك العوالم الحية التي لا تحققها الأساليب النمطية - السكونية - وهنا يكمن بعض السر في المتاهة العقلية الغائرة في تشكيل الإيقونة، الحاملة بالخصوصية المنهجية الموروثة من تقاليد ورشة الكرافيك وذاكرة الصياغة، وربما ذاكرة الطقوس المندائية.

في ( سيرة الرماد) كنت أبحث عن مركّب الشخصية الثالث - عن الفنان - بعيداً عن الأجناس الموضوعية، فلم أفلح... بل صدقت أن ترابط الأنسجة الثلاثة. الوعي السياسي، الرسم، الشعر- تنساق في مستويات متوازية ومضفورة، يعلوها صوت الطفل، في صدقية الاعتراف والحنين الى الماضي. الى آخر كلمة يتحدث الطفل عن تعلم الرسم وعن الخوف من الفشل في المدرسة. يمتلكه الحزن وهو يستذكر الأسماء القريبة، قرابة المخلوقات البرمائية. كما في الوعي الشيعي يعتلي

المراهق صهوة الجواد الجامح، يخط الشعارات على ورق الكارتون (السلم في كردستان) مروراً بالاعتقالات وترك الحزب والعودة. والانقطاع عن الرسم في فترات الصراع مع الحياة والتنقل وعدم الاستقرار. وبالتأكيد التقاطع مع آلية عمل الحزب...إغراءات الجبهة الوطنية مع البعث. ومازالت ذاكرة عام 63 مكسوة بالرماد. وينتهي مطاف السياسة والحزب (في نهاية 87 تم تأسيس كلية للفنون في طرابلس الغرب. كانت فرصة تناسبني وتبعديني عن عادات العمل وضائقة العيش. وفرصة أيضاً لترك العمل السياسي والخروج من خنادق الحزب. لقد تعبت من تناقضاته السياسية وانھیاراته الداخلية فاحترمت عقلي وأمسكت بحياتي وغادرت بلا رجعة). فهل أجد ما يفترض أنها الرحلة المتشظية في محطات الإحباط، التداخل والتناقض ما بين العلاقات الروحية مع الأرض والجذور الفكرية وبين النهايات المقموعة قسراً؟ أوراق ضائعة وعدم استقرار. هروب دائم لعقل ملاحق ومطلوب يتنقل بأسماء مستعارة وجوازات سفر مزورة. الوعي السياسي، الثقافة، تجربة شبابية في العمل الحزبي تنتهي. الطفولة، الإرث المندائي الجميل، ذاكرة الفنان تخضع لمهيمنة الموروث لدرجة الندم بالانسلاخ الطوعي عن الكهنوتية، بعقد زواج في الكنيسة، على غير ما يستهوي التقاليد... لا شيء سوى المعقول.. أو هو (عين العقل) كما يقول أحد أبطال نجيب محفوظ، تلك المقولة التي تؤدي الى جنون ابن البطل، المتيم بحب ابنة الجيران .

أزعم أن هذه الرحلة العاصفة وجدت انعكاساتها في مراسم الفنان المرتحلة في الغربية، وتنقلاته في الأساليب واكتشافاته في الطبيعية، وفي التقنيات، وفي نصيَّاته الشعرية وتأملاته الشعورية لتجربته الفنية. يقول عنه الناقد سهيل سامي نادر " من المؤكد أن وعياً حاداً وتشاؤماً عقلياً، متوفران في كتابة يحيى الشيخ، لكن سيرة الرسم، وهذا الاستبدال له معنى، توضح نوع الأفكار والعواطف التي يودعها الفنان في عمله، ولا سيما عند بناء تجربة، ووداع أخرى. في تحولات الرسم ينمي يحيى رغبةً جامحة في الاندماج بعالم الأشياء، اندماج يرقى إلى الإتحاد الصوفي (بمعنى الفناء).. إن الرماد ههنا هو تحول واستقبال، لكن الفنان الجاد يراه من زاوية ما أخلاه وليس ما استقبله. " وأرى أن المسعى المتعدد الورشات والمراسم وتكديس المواد الغربية عن تقاليد الرسم – السطوح والصبغات- إنما يدور في إطار محاولات الخلاص من هذا " التشاؤم العقلي " الذي رآه سهيل سامي نادر في أعماله الأخيرة.

بعد ذاكرة الحفر والزنك وموروث الصباغة الكبار ذوي اللحى الكثة والنظارات السميكة والكبير والسندان يكتشف الفنان روح المادة الأولية في الطبيعة العائدة لسكان اللطلاطة الأوائل عبر مواد الخشب والقش و.. (زودت مرسمي بكل ما أعر عليه في طريقي: أخشاب يابسة وأوراق تفسخت أغشيتها ولم يبقَ منها غير عروقها مثل " داننلا نسجها الله"، أحجار وصفائح حديد صدئة أكلتها الأقدام في الطرقات، حبال وجلود ودواوين شعر وما أنزل الله به من سلطان... ) ويتحول مرسم الفنان الى مختبر للمواد الطبيعية. ويكتشف أن أصل التجربة يعود الى القرية الأولى وحصرانها وسعفها وأطيانها، في مجموعة أعمال ورقية يسميها (رسائل الى الورد) ... (وأنا أعيد قراءة الرسائل أنها كتبت في زمن غابر بلغة إثنية كنت يوماً أجيدها. هذه المروج بسياجاتها، والأعشاب اليابسة وحبال القنب، وخص السعف قد عاشرتها وتمرغت عليها عارياً، وجرحتنني قبل عقود من السنين.....) وقد أزعم بالاعتقاد أن البحث في مختبرات الطبيعة الفطرية ينطوي على دلالات تشتت السيرة بعد مغادرة القرية. دلالة الضياع في متاهات المجهول. او ضرب من تسلية النفس الموزعة بين المعجزات، كعبة الجوازات المزورة والأسماء والعناوين الملفقة. يبحث الفنان عن حقائق أخفتها الطبيعة بين أعشابها وتضاريسها. أكرر أيضاً أن المصادفات هي الفرص الخالقة للكشوفات المبهرة أحياناً، كالأخطاء المنتجة للاختراعات العظيمة.

في الفصل المعنون (نداء الأشياء) ما يفسر نمط القصيدة الشاغلة لأهواء الرسام، التحوار مع الأشياء، إعادة صياغتها بدلالاتها الطبيعية وحرفيتها، في مجموعة (ذاكرة العشب) (وضعت فيها ولها قرابة خمسين عملاً كرافيكياً، ورسمًا، وعددًا لا يحصى من التخطيطات. قبل مغادرتي طرابلس أتلفت قطع الزنك والنحاس الخاصة بها، وأحرقته دراساتها الأولية.. كنت أشم لحمي وهو يحترق وأشتم العالم كله). ذاكرة العشب بدأت قبل عشرين عاماً من تأريخ هذه الأعمال، من عمله المميز القديم (الرمانة).

البحث عن مواد جديدة تشغل اللوحة يقارب البحث عن هوية جديدة وعاصمة جديدة. فالمواد الخامات – أوجدتها الأماكن المتغيرة والجديدة. الطبيعة؛ الأشجار والأعشاب لها فلسفتها الخاصة ومثلها المتممات السحرية المتحركة، الحيوانات والطيور، والتحصيل التجريدي مواد للشغل اليدوي ... صوف وريش. المهملات الفائضة عن الحاجة تدخل في أوليات فلسفة الفنان وتمهد لرؤيته، بل تعيده الى رؤية القرية التي غادرها منذ نصف قرن ومازالت تلاحقه أينما حط الرحال (سنواتي الثلاث الأولى في تونس عشتها في القيروان. جغرافياً واجتماعياً كنت على هامش الريف. كانت تلك كافية لإعادتي الى حيث بدأت، قروياً). يضيف سهيل سامي نادر في مقاله عن معرض الفنان المعنون (أكثر من سيرة) والذي اقتبسنا منه قبل سطور "إن يحيى ينتظر نداءات من المواد التي يعرف أنها قد تتحول الى رماد.. هو مُحب للحشائش والأوراق والأغصان والأخشاب والأشياء التي تظهر من ثقب أو كوّات من ضوء..". عن موقع - irgi writes .com - يرى الفنان أن المكان – المدينة – التي يسكنها تمنحه كشف جديد وخامة جديدة وأسلوب جديد في التعبير، بمعنى آخر (أكثر من سيرة).

القيروان تكشف عن موهبة قروية استرجاعية لذاكرة البيئة الطفولية. الطيور والدجاج والحمام والريش، أي التعامل بالخامة الملونة والرقيقة بكل ما تهبه من تدرجات وسحنات وأيهامات وخداع للبصر. كنت أتمنى لو طبعت هذه اللوحات بالألوان وبتقنية طباعية لائقة، ليقف المتابع على قدراتها الحقيقية في التعبير عن غاياتها وما يقصده الفنان. فالمتلقي يواجه العمل الفني كحقيقة مادية ولا تقنعه التركيبية الفلسفية للعمل اليدوي، بل يرى فيها نتاجاً أدبياً خارجاً عن الحرفة الفنية. وبإمكان الفنان، أي فنان، أن يروي ويحاضر ويكتب ويصدر البيانات، وبدون الحاجة إلى عرض اللوحات. مثال ذلك أن كتابات شاكر حسن آل سعيد لا تمت بصلة لأعماله. فالبيان التأملي كان نصاً أدبياً إنشائياً لم يقنع رواد معرضة ببواعث الرسم (الإيمانية) الذين أعجبوا بأسلوب الفنان في تقنية الألوان المائية والتجريد، ولم تكن هذه الأعمال بحاجة إلى إسنادات فلسفية مثالية. والأمْر من ذلك إحالة الجهد اليدوي التجريدي، بسحنته الأوربية، الى دوافع قرآنية، كفكرة الإسراء والمعراج في الخيال الإسلامي.

ماذا عن الريش؟ ألوان الريش... (أنجزت ثلاث قطع؛ مرقطة يشوبها بياض في المساحة العلوية في بياضها العاجي ريشات رمادية وسود) نستطيع أن نتخيل العمل بنسبة واحد في المائة بدون مشاهدة القطع الثلاث، وبنسبة خمسين في المائة إذا شاهدنا صورة ملونة لهذه اللوحات، مع قراءة النص الأدبي الجميل (ريش يتعالى على غربته بعيداً عن الأجنحة في أعطاف ذاكرته سماوات بعيدة وأعشاش عالية فيها ما يذكر بحياتي). قبل تجربة توظيف الريش في الرسم – كولاج – مرّ الفنان الشيخ على الصوف. تجربة أخرى في عمل الورشة اليدوية، عجن الصوف الملون وتحويله الى مادة صلبه. أصل الفكرة درس الأشغال اليدوية لطلاب كلية المعلمين العالية في تروندهايم، حيث كان الفنان يدرّس فيها. (اكتشفت شخصية جديدة للصوف لم ألتق فيها من قبل... كان وشائع كبيرة ملونة على هيئة طبقات واسعة، بحر من الشعيرات الملونة، شاهدت الطلبة كيف يعجنونه

ويلبدونه ويصنعون منه لعباً وقبعات وقفازات بدائية الشكل.... أدركت وأنا أمد يدي وألمسه، كم كان يعوزني الدفء، والألفة، وكم كان يشبهني...).

اللوحه المنشورة في موقع (الفنان العراقي) - اتحاد الجمعيات المندائية في المهجر- توضح القيم الحقيقية لمنجز الفنان في تجربة مادة الصوف، اللباد الملون، منهج الخامات الطبيعية، وبالطبع ثمة مشاعر لونية طاغية في هذه (الإشراقات) تؤكد الانتماء الى عصر التكنولوجيا الفضائية.. عصر البوليمرات وفيزياء المواد. فاللوحة بمثابة نسيج من توهجات، تحققها تلافيف الصوف بدرجات اللون الأحمر، ليطفو على تضاريسها إيهام تجريدي خاطف ومقتصد بسحنة بنفسجية وهاجة. كتب الفنان والناقد موسى الخميسي عن هذه التجربة ورؤية الفنان التأويلية لها " مشكلة الصورة عند يحيى الشيخ هي البحث عن مصطلحات فلسفية فنية جديدة محددة بدقة وغير معزولة عن المشكلات الفلسفية العامة التي تعيشها البشرية، تعكس حالة اللاتمثيل اللا بصوري القائم على تجربة الفنان مع كتلة الصوف بألوانها المتعددة، المضاءة، وعلى سطح اللباد، كقاعدة للوصول الى نظام تزيين مؤلف من الرموز المتحررة إزاء ضرورات خارجية كثيرة، إلا أن هذا النظام مرتبط بحقيقة موضوعية تحاكي الطبيعة باستخدام جزء من موادها الصافية"- موقع (الفنان العراقي) - بالتالي ثمة إنجاز يوصف بالقيم التشكيلية، التجريبية، وما زال الفن العراقي الأصيل، فناً تجريبياً، سواءً أخضعناه للتفسير الفلسفي أم تركناه يعبر في مرثياته ودلالاته السرية، ليمنحنا القدرة على إدراك معانيه الغامضة، ونكتشفها. لا بديل حقيقي عن الرسم بتقنياته وحرفياته.... إنه فن المتغيرات وروح العصر.

أقنعنا الفنان بانفصاله عن الرسم والصبغات والفرشاة وتعلق بالأهواء، جسارة الخوض في التجربة كولوج غابة سحرية ومغادرتها بلا أسف ولا حسرة.

في تجاربه الكرافيكية أهواء، بحواس طفولية لنسيان التقاليد الحرفية، في السطور التالية يوضح الفنان تقنية - الأهواء - التلقائية، التجريبية (في هذه المجموعة لم أذن من تقنيات الكرافيك التقليدية التي اشتغلت عليها. وضعت يدي على وسائط خام وجازفت على هواي في تجريب لم أعده من قبل، حتى أنني عجزت عن تصنيفها. فيها ملامح الحفر لكنها ليست حفرًا. كما فيها من طباعة الأوفسيت بنقائها وصفاء سطوحها.... لكنها ليست كذلك. قد تومئ الى نسبها لطباعة الشاشة الحريرية بكثافة حبرها وصراحتها.... وهي ليست كذلك. الى جانب غرابة المادة فقد أقصيت عن عمد أكثر الوسائل الميكانيكية التي ألفها الكرافيك، وقلصتُ فعل الآلة معتمداً على يدي في حراثة خدوشي وتضاريسي على ألواح من مواد مختلفة وطبعت على ورق أسود).

في الختام أقول أنها سيرة أصيلة وصادقة ألفت الأضواء على أحد مسارات الفن التشكيلي العراقي وعلى الظروف، القاسية، التي أحاطت نموه وتطوره، وما نتج عنها من ظواهر اغتراب وتهجير، وعلى تجربة الفنان يحيى الشيخ النوعية في منجزها الفني الكبير.

وثمة باب لا يمكن إغفاله في هذه السيرة ألا وهو الخطاب اللغوي سرداً و شعراً، والذي يحتاج الى قراءة تحليلية شاملة ومنفصلة، لأنها تتصل بوعي الفنان، ورسالته الثقافية.

---

نشرت الدراسة على ثلاث حلقات في الحوار المتمدن-العدد: 4166 - 27 / 7 / 2013 - محور الادب والفن، وما تلاه.

ما السبيل لإدراك طبيعة التاريخي وهو يلتفت مراقباً آثار أعوامه ضمن منحى حياة لم تعد قائمة،  
"كلُّ الذي يمتُّ لها بصلة كان قد توقّف عن أن يكون: الناس والمكان؟"

وكيف يمكن لذات قلقة، مهاجرة، حرّة إلى حد بعيد وملتاعة، أن تعمل على استعادة وقائع حياتها  
وتدوين سيرتها، وإن كانت "سيرة رماد؟"

إن ما يسعى يحيى الشيخ لإدراكه في عتبة سيرته، قبل الوصول إلى حديث الولادة، يُفيد من قلق  
مواجهة الذات قبل رواية وقائعها ورصد تجاربها، منتقلاً بها إلى ما هو أكثر بُعداً من الأسئلة، أغنى  
وأهم، بما يتعدّى محدودية الوقائع نفسها ويتجاوز انتظامها للنظر إلى شمول التجربة واتساع  
عواملها وهي تستند إلى نوعين مؤثرين من الوقائع "ماحدث في الخارج" و "ما صار في الباطن"، وهي  
الوقائع التي لن تكون متطابقة مع بعضها، ولن تستجيب أيُّ منها للعبة الوجه والمرآة، فهما أبداً  
وقائع مختلفة تحيا كلُّ منها دورة حياتها وتنشغل بتحولاتها، فلن تكون السيرة الذاتية مرآة صقيلة  
صامتة، لها ما يكفي من حياد المرايا وتفانيها، ليست السيرة بالمرآة ولن تكون. إن ما تنهض به كتابة  
السيرة الذاتية من وظيفة ترجمة حياة وكشف تجاربها يمضي بعيداً عن أداء المرآة طالما خضع  
سپرد السيرة لفعلي انتقاء وتأليف، وهما فعلا أساسيان في أي إنتاج سردي، كتابي أو غير كتابي،  
وطالما انشغلت السيرة بتحقيق هدفها المتمثل بإنتاج "قصة إستعادية نثرية يروي فيها شخص  
حقيقي وجوده الخاص مركزاً على حياته الفردية وعلى تكوين شخصيته بالخصوص"، إنه تعريف  
فيليب لوغون وقد نظرنا إليه بوصفه هدفاً لنلاحظ مقدار ما ينطوي عليه كلُّ من التعريف والهدف  
من صعوبة في استعادة "الوجود الخاص" و "الحياة الفردية" وهما يُسهمان ببناء التجربة السيرية،  
إذا ما تجاوزنا ما يشتمل عليه فعل الاستعادة نفسه من صعوبة وتعقيد. ثمة، أبداً، وقائع مضمرة  
تغذيها عواطف وتوجّهها قناعات، وهي على الرغم من إضمارها، تُسهم بتوجيه ما هو معلن من  
مرويات السيرة التي تحيا دورة حياتها وتنشغل بتحولاتها، بما يؤمّن لـ "سيرة الرماد" مساحة تأمل  
تقارب مساحتي السرد والتوصيف وتتجاوزهما أحياناً، فالشخصية التي تؤسس سرد قصتها على فكرة  
أنها "أكثر من واحد عاشوا الزمن ذاته، أو واحد عاش زمنين" ستظل مشدودةً لمروياتها التي هي  
مرويات شخصية واحدة، منشغلةً برؤيتها لمنحنى حياتها أكثر من إنشغالها بما وقع فعلاً ولم يعد  
غير ذكرى. ستهرع الشخصية إلى المرآة كي تُبصر ذاتها فلا ترى أحداً، ولن تسمع في عمق مرآتها غير  
خيرة سؤالها: "من عاش إذن تلك السنين؟". أعدُّ سؤالاً مثل هذا جوهرياً في كتابة السيرة الذاتية، أية  
سيرة ذاتية، ودافعاً مركزياً من دوافع تأليفها. فالانشغال بـ (مَن عاش؟) لن يجد إجابته إلا باستعادة  
الكيفية التي عاش بها، وفهم الاشرطات التاريخية التي تشكّل داخلها، لكن الاستعادة لن تكون

مخلصةً للتجسيد التاريخي، منصاعةً لإرادته، وهو ما يأخذ كتابة السيرة الذاتية باتجاه الفن ويُعلي من دور الخيال وفاعليته في إعادة إنتاج تجاربنا. ليست السيرة الذاتية، بذلك، تسجيلاً محضاً لحياة فرد معلوم وتدويناً دقيقاً لوقائعها، مخلصاً لزمينيتها، مطابقاً للكيفية التي وقعت فيها. إن انفصال كتابة السيرة عن التسجيل يدعونا للتفكير بوسائل إنتاجها وطرائق كتابتها وهو ما يضع "سيرة الرماد" في مقدمة مؤلفات السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث، إلى جوار سير معدودة مثل (أقتفي أثري) لحميد العقابي، و(ذكريات عمر أكلته الحروف) لنجيب المانع، و(غصن مطعم بشجرة غريبة) لصلاح نيازي، و(الرياح تمحو والرمال تتذكر) لحسب الشيخ جعفر، شغل التخيل فيها مساحة ليست بالضيقة في مواجهة الواقع والتقاط تفاصيله. سيكون الفن حاضراً عبر الطريقة التي تؤسس بها السيرة الذاتية لتدوين ما مرَّ من وقائع وأحداث، وآليات روايتها، إعادة إنتاجها في الأدب، وهو ما منح هذه السير أكثر من سواها فرصة التمثيل الثقافي، لا لأن أصحابها منشغلون بالشأن الثقافي مسهمون به، ولا لأنها تتخذ من الفردي عتبة لاستعادة العام وإنتاج شهادتها بصده، بل لطبيعة الكتابة التي تبدو قد وصلت إلى درجة من النضج تمكّنها من تحقيق وعي خاص بما تسعى لتدوينه عبر الطريقة التي تدوّنه فيها. إن تمثيلات السيرة الذاتية لا تنوب عن موضوعاتها ولا تكون وثائق مُحكمة عنها، بل تعمل على تدوين ما يُعدُّ واقعاً على النحو الذي تسعى لاستعادة الواقع فيه، إنه واقع الكتابة، رؤيتها للعالم وطرائق تفكيرها وآليات تدوينها.

تقدّم "سيرة الرماد" تمثيلاً ممتازاً لفهم الفكرة، ففي حديث يحيى الشيخ عن ولاته تواجهنا فكرة (البديل) بظلالها المؤثرة: "سقطت إلى الوجود تتقدّمني هيبة طقوس صابئية لابن من عرق كهنوتي نقي لا مرأى فيه، قادم على رأس أربع بنات، لأم فقدت ولدها البكر، مهدّدة بزوجة ثانية إن لم تُنجب ولداً آخر بديلاً. فكنت البديل المبالغ في حقيقته، المطلق"، الأمر الذي لا يخلو من حيرة، فكيف يمكن أن يكون المرء بديلاً عن آخر وهو، في الوقت نفسه، حقيقي مبالغ في حقيقته، ومطلق؟ ستردم رمال القداسة هوة السؤال وتطمر الحيرة، فقد ولد الطفل في "أقدس أيام الصابئة المندائيين: أيام الخلق" الأمر الذي جعل منه وليداً مقدساً يُكمل مهمة الكاهن ويتفوق عليه بقدرته على أن يشهد هاتفاً "أنا سهدخ". ينهمك الكاهن بأداء شعائر كهنوته وينشغل الولد بأداء مهمته السامية، مراقبة ما يدور أمامه والشهادة عليه. بمستطاع السيرة الذاتية أيضاً أن تغدو بديلاً شاهداً، إذ إن إنهماهما بإعادة إنتاج ما تروي، على النحو الذي تقترح روايتها فيه، يعزّز فعل الشهادة ويُعلي مدوّنتها، لكن صوت الولد سينحسر مع مرور الزمن، وتراجع شهادته في ضجة الأصوات مثلما يتراجع إيمانه بقدرته على أن يواصل دور الشاهد المقدّس وتتعطل حواسه، على الرغم من إن كلّ كتابة سيرية تستنهض الحواس لتنتج، على نحو ما، شهادتها.

ستتعدّد صور الفتى كلما تواصل سيره في الزمان وامتدت حكايته، سيغدو معرّفاً بجملته صفات يوجزها بـ "الفنان، السياسي، الأستاذ، الأب، الروحاني، الربوبي"، إنه هؤلاء كلّهم وهو آخر غيرهم، ضدّهم المعلن بجملته صريحة واضحة "في الحقيقة كنت كلّ هؤلاء وكنت الضدّ في آن واحد"، لكن مثل هذا التعدّد والتضاد لن يكفي لرواية سيرة واحدة، ستظل الحاجة قائمةً لقرين يؤدي ما لا تستطيع الشخصية الأساس تأديته، وقول ما لا تجرؤ على قوله.

تعمل السيرة الذاتية في صورة متقدمة من صور التعبير عن قلق كاتبها في مواجهة النسيان، وفي محاولة منها للإنصات إلى صوت الدواخل الانسانية الذي تغيبه عادةً قعقة الوقائع اليومية، على إنتاج (القرين) صورة أخرى تتلبس الذات وتواصل حوارها وقد انشطرت ذاتين، تقع الأولى منهما في مجرى الحدث، حيّة فاعلة، وتتخلل الثانية مراهه، تختبيء في أصدائه وتغيب في ظلاله وحواشيه، إنها تهيي من غموضها ما يخفف من قلق الكتابة ويعزز حضور السؤال في تضاعيف السرد، إن مجهولية القرين وهي تقابل معلومية دوره تمنح حضوره أهمية مضاعفة، وتهيئه لإنتاج قول مغاير كما تسهم بزعة يقين الذاكرة بما تعمل على استعادته من وقائع وشخصيات، إنها اللعبة المثلى للانتقال بالشك إلى مرحلة أكثر تأثيراً في مجرى الوقائع المدونة، لنكون عندئذ أمام نوع من مقابلة ضدية تسهم الذاكرة فيها بالدرجة التي يسهم فيها النسيان، إنها معاً يؤديان المهمة الأساس للسيرة الذاتية: إعادة بناء عالما الخاص والشهادة عليه عبر إعادة إنتاج وقائعه، مثلما ستقدم آلية القرين فرصة مثالية للتغلب على أوهام الوعي الذاتي وأحكام مثالية الوعي ليقود كل من الشك والقلق صاحب "سيرة الرماد" للتفكير بإنتاج ذات مقابلة، فاعلة ومؤثرة، تسهم إلى حد بعيد في توجيه الكتابة وهي تراقب أفعال الذاكرة وتختبر مروياتها: "في هذا المنحى يبدو لي أن عليّ إنتاج ذات من طراز آخر. ذات متسامية تُعاین ذاتها القديمة بعدالة، وترمم ذاكرة بُرت أطرافها ونجت بما تبقى. ذات لا تاريخية". إن إدراك دور القرين بوصفه ذاتاً لا تاريخية سيخفف من رومانسية الفكرة ويقلل من مثاليتها لأنها ستغدو ذاتاً مراقبةً تتخلل زمنية السيرة وتنفصل عنها في الوقت نفسه، إنها النظرة التي تتجاوز قدرات راوي السيرة المحدده في موقع واحد لتشغل بدورها موقعين، داخل مجرى أحداث السيرة وخارجها، مكتسبة حيوية موقعها من طبيعة مادتها الغريبة المراوغة، إنها نظرة القرين الصريحة والكاشفة، فالقرين يتشكّل من مادة الذات، من مخاوفها وهواجسها وأحلامها وأمانيتها، لكنه لن يكتمل إلا بانفصاله عنها ليصبح مرآتها، إنها الفكرة التي تسعى لانجاز مقاربتها بين التخيل والوهم، بين الابتكار والنكوص، وهي تستعير من ذاتها ذاتاً، وتهيئ من صوتها صوتاً، وتشتق من صورتها صورةً قادرةً على مكاشفة الذات والتعبير عن قلقها، "هل أتخيل ما كنت عليه وأستعير شخصيةً أخرى أتكلّم عنها، كما لو كنت أنا؟... هناك مَنْ يبحث عن ذاته، وقد يصادفه ما يخدعه في طريقه. قد تكون الطريق ذاتها هي الوهم. وهناك مَنْ يبحث عن هوية ذاته، والشك يكمن في بنية الهويات مهما بلغت نقاوتها". إنها أرض السؤال التي تنبثق منها آلية القرين، تولد وتتبرعم مع استهلال السيرة، وتنمو وتورق وسط متاهة النظرة وغياب اليقين، ليؤدي القرين دوراً مؤثراً في إيقاف تتابعية السرد وتغيير مساره أحياناً وهو يعمل في كلّ مرّة يتجسد فيها على تعطيله والانشغال بقلق الراوي، إنه آلية محرّضة تعتمدها السيرة لتوسعة نظامها الدلالي وإغناء عالمها وهي تواجه صدقية ما يروى مقترحة السؤال سبباً آخر يُضاف لمساقٍ سبيبي ينظم سرد السيرة ويؤلف بين عناصرها. مع القرين تقلّ قدرة الفاعل المركزي ويُراجع يقينه بذاته وبما يروي، ترتبك يده وهو يقبض على مقود تأريخه الشخصي، ويتلثم لسانه وهو يروي وقائعه الماضية، القرين لعثمّة السيرة، مسوّغها للنزول من سطوح المروي إلى قيعانه بحثاً عن إدراك أعمق للتجربة الفردية وهي تتشكّل عبر منظومة من الوقائع والشخصيات، بما يوسع من رؤيتها لذاتها وللعالم. سيُسهم القرين إلى حدٍ بعيدٍ بإرباك الذات المتكلمة، خلخلة شعورها بتمكّنها مما تروي والتقليل من استسلامها

لمجرى الوقائع لتبدو أكثر وضوحاً وهي تنظر عبر القرين إلى نفسها، تراقبها بوصفها آخر، شبيهاً غير متطابق يملك حرية الرصد والاعتراض.

"يتدخل قريني على عادته في كل ما أفعل وأسمعه يتشدق:

أنت تقلقك النهايات وتخاف صورتها.

أقاطعهُ لأسدّ الطريق عليه ولا يكمل خطبته، فأنا أعرف وسائله الخبيثة في تعذيبي.

قلت له ولأشبع غروره:

صدقت! لهذا فشلت أن أصبح كاتباً.

وهذا ما كان يرعى إليه، أن أعترف بفشلي وأنا صاغر".

سيكون القرين، بذلك، آليّة من آليات الاعتراف التي تعتمدها السيرة، وتلك مهمة أخرى من مهماته، فليس بوسع السيرة أن تُنتج رؤيتها لتجربة صاحبها وهي تستعيد قصته من دون أن تمنحه فرصةً للاعتراف وهو يسعى لفهم حضورها في نهر الحياة الانسانية عظيم التدفق دائم الجريان، الفهم الذي سيمنح السيرة الذاتية فرصةً للانتقال من معالجة الخصائص الفردية لصاحبها للنظر في خصائص الجماعة البشرية التي ينتمي إليها، ليكون، عندئذٍ، أشبه بقطرة الماء الموضوعة تحت المجهر، إنها تبيّن خصائص الماء وتكشف طبيعته.

لا يمرّ القرين في "سيرة الرماد" على نحو خاطفٍ ولا يترك ظلاً عارضاً على الذات وهي تسعى لمواجهة تجربتها ورواية قصتها، بل يُصبح ركناً من أركان المواجهة ووجهاً فاعلاً من وجوه التجربة وصوتاً مسموعاً يتخلل صوت الراوي كاشفاً الكثير من كوامنه، ليتجلّى في أحيان عديدة حامياً ومخلصاً وهو يشكّل مركزاً سردياً يمنح سرد السيرة وجهاً من وجوه الكفاءة. إنها مهمة أخرى، إنسانية وملهمة، من مهمات القرين الذي لن تتحدّد وظيفته بكشف قلق الراوي وإعلان هواجسه: "عدتُ إلى البيت منتشياً وشفقتُ الباب خلفي. استيقظ أبي من قيلولته أحمر العينين. قبل أن أجيبه على سؤاله: أين كنت؟ أخذت العصا على فخذي تحفر مكانها. ولطالما كان حُضن عمّي ملاذي الآمن، وأترك قريني بين يديه ينال ما تبقى من عقاب"، إنها المهمة الأصبعب بين مهمات السيرة الذاتية، البحث عن القرين وتقديمه على النحو الذي يُضيء المسافة بين الذات وهواجسها: "إنه قريني: النبي الذي أتبعه وأشكُّ برسالته". الأمر الذي لا يقف عند حدود الذات ولا يتماهى بانشغالاتها، إنما يتعرّز ويرتقي في الحديث عن الآخر بحثاً عن قرينه، فلا تكفي سيرة يحيى الشيخ باستحضار الآخر وتبيّن أثره في تشكيل الذات. كما في الفصل المعنون (سهيل وقرينه). بل تمضي أبعد من ذلك من خلال البحث عن قرينه حيث يغدو القرين مناسبةً لإدراك الآخر ومحاولةً في فهم أثره. إن الكتابة عن سهيل سامي نادر، الناقد التشكيلي والصحفي، صديق صاحب السيرة الذي فارقه منذ أربعة وثلاثين عاماً، تمنح السيرة عبر دراسة التخطيط الشخصي المنجز من قبل صاحبها مساحةً للخروج من الذات إلى الآخر، ومن الآخر إلى قرينه: "لقد رأيت سهيلاً يتشكّل كل لحظة. يكبر بإرادته. كيان

تاريخي لم تكتمل صياغته النهائية بعد. حسناً... سأثبت قماشة الرسم وعليّ قبل ذلك أن أثبت من نيتي.

عن ماذا تبحث فيه وهو غائب عن وضوحه كما تقول؟

أبحث عن قرائنه، عليّ أعر عليه.

بدأت ملامح قرين سهيل سامي نادر تظهر على قماش اللوحة: رأس مقطوع يذكر برأس يوحنا المعمدان في الصور الكلاسيكية، هل ينتمي سهيل إلى هذا النبي بصيغة ما؟ لا أعرف".

إنه قلق المعرفة الذي يفتح الباب واسعاً أمام السؤال، ليظلّ القرين، على أية صورة تجلّي، نبيّ الذات الذي تتبعه وتشكّ فيه، بمعونته تتضح الفكرة وتتشكّل وهي تضيء مناطق العتمة بأنوار الخيال، تدرم هفوات النسيان بأن تبني حولها مساحات مأهولة، فتمنح المشاء الذي ينسى فرصة أن يدوّن صفحات حياته وهو الذي يغيب عنه "بماذا بدأ وبماذا انتهى". إنه ينوّع ضمائر كتابته ملتفتاً في كلّ مرّة، ويعدّد أزمته ليكون كاتباً في مقطع مكتوباً عنه في آخر، مثلما يكون شيخاً لا تشغله غير أوقات المراقبة والتفكّر، همّه متابعة ذكرى ولد تأخذه "إغواءات بساتين مأهولة بالبلابل والدباير" وتسحره لعبة العظام المرميّة بعيداً في قلب الظلمة والبحث عنها، كان الفتى يربّي قلبه على الخوف، وعينيه على الظلام. يحدثنا الشيخ عن القلب الذي يستعيد الحكاية والعين التي تلتقط تفاصيل المشهد البعيد بحثاً عما نُسي فيه ورغبةً في إكمال نواقصه، "عندما يجتاحني الافلاس وهو حالة مزمنة، أنبش الماضي، لأني على يقين أنني نسيت شيئاً ورائي ولم أكمله، تركته ناقصاً". تحاول السيرة الذاتية إكمال ما تركناه ناقصاً ورائنا وهي تروي قصة حياتنا على نحو منتظم، واضح، ومنطقي، لكنها سريعاً ما تهدم قناعاتنا وهي تدوّن اعترافاً ترصد فيه طبيعة العلاقة بين حاضر الكتابة وماضي الحياة، إنهما مشهدا حياة تُعيد السيرة تقديمهما في مشهد واحد أثير "أصبح حاضري عبارة عن بواقي ماضٍ تختلط ببعضها، فيصعب تقدير نسبها، ويتعدّر عليّ فرزها، حاضر يجزّ وراءه ماضٍ ناقص يعبر إلى مستقبل غير مكتمل، لم أبدأ تماماً ولم أنته تماماً. حرف وصل بين جملتين، بين حياتين: هذه صورتي"، مثلما تُنتج طبيعة النظر لمجرى الزمن تصوراً عن الذات بين زمنين، يتجلى الحديث عن الذات المرويّة من خلالهما بوصفها آخر. ثمة إثنان في "سيرة الرماد" يتقاسمان الحكاية: صبي راحل ذو ثمانية أعوام، وشيخ رصيده من الرحلة، حتى لحظة الكتابة، سبعة وستون عاماً، هو الذي يُعلن شكّه بأن من يكتب ليس الذي رحل مع أهله قبل أكثر من خمسين عاماً "إنما صبي آخر، إنه الذي لم يرحل"، فبين الإقامة والرحيل تؤسس السيرة قصتها وتنظم مجرياتها وقائعها، مدوّنة إدراكها لمفهوم الرحيل الذي "لا يتم في المكان، بل في الزمان. في الحياة إننا لا نرحل، بل ندور حول أنفسنا وحول بعضنا، وسعيد من يدرك الدائرة الأخيرة ويفطن نهايتها".

الفنان التشكيلي العراقي يحيى الشيخ، أنتج منذ الستينات أعمالاً بدت على قدر من الاختلاف مع السائد، وشكّل مع فائق حسين الفنان المتميز الذي رحل مبكراً، ما يشبه الثنائي فيما قدماه من مقترحات جمالية لفن الكرافيك. أصدر هذه المرة مدونات حياته الشخصية في كتاب عنوانه "سيرة الرماد" وعبره يمنح متابعيه فرصة موازية في اختبار حياة تقف على الضفة الأخرى لفنه البصري. يقترب الشيخ من قوة التعبير والدقة في العودة إلى محطات حياته وسيرة الفن التشكيلي في العراق، حين غادر قبل أربعة عقود، وكان هذا البعاد قد جعله أكثر رهافة في التقاط تلك المسيرة المضنية التي طاف فيها بلاد الله، مدّ خرج من قريته "الطلاطة" الصابئة المندائية التي تقع على ضفاف نهر في أقصى الجنوب، حتى استقراره الأخير في النروج. رحلة يصحبنا بأدبية تعبيره، وذكائه في التقاط زوايا التناول وطرقها، عدته حصيلة واضحة من قراءاته التي تختزن خبرة التواشج بين أنواع الفنون. وكي يحدث ما يشبه المفارقة يقول لقارئه: فشلت في أن أصبح كاتباً" وهذه الجملة تؤكد هاجساً من هواجسه وهو يخوض مغامرة جمع فيها شتات العوالم الراحلة في ذهن فنان تجاوز السبعين ليجعل منها مروييات خبير بالحياة والأفكار والصور. لعل الكتاب بأكمله عبارة عن سياحة في عالم الكلام المدون، فالتشكيل فن الصمت واختزال المعنى كي يجابه النظر ويحاور معنى البصيرة، في حين تدوين المرئيات والعواطف والأفكار وانتقالها من الصورة إلى اللغة، يصبح عبوراً طقسياً نحو طرائق جديدة في التخاطب والإفصاح.

يضع سكينتشات لحياة مبعثرة بين الرسم والكرافيك والسير عبر الطرقات، فهو مشاءً كما يقول، يخاطب نفسه وأفكاره خلال سيره. توفقه للتأمل في الفن التشكيلي وفي فنه على وجه الخصوص، حاوله في هذه السيرة وفي مجموعة كتب نشرها مؤخراً، وهذا المسعى بدأ لديه منذ وقت مبكر وعلى وجه الخصوص فيما كتبه في السبعينات والثمانينات. وضع الروائي لؤي حمزة عباس مقدمة وافية للكتاب تدور معظمها حول معنى كتابة السيرة وتنشيط مخيلة الذاكرة، وهو يعتبر هذا العمل: "في مقدمة مؤلفات السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث".

يرز النصف المخفي من حياة الصابئة المندائيين في كتاب الشيخ، وتختفي أو تكاد معاناتهم في عالم إقصائي مثل العراق، ربما لأن صاحب النص عاش فترة التآخي الحضاري أو صعود خطاب اليسار الذي لا يعبأ بفكرة الأقليات والأكثريات، أو أن حياته الشخصية والعائلية لم تصادف مثل تلك المعاناة، فهو عندما يستذكر صباه يسترسل ببداهة: "لا عوز ولا جوع ولا خوف يهددني، فمن أين تأتي الأسئلة لصبي مثلي" وهذه نظرة تعزز الاعتقاد عند قائلها بتجاوزه ذاته إلى ما هو أبعد منها، ولكن الزمن المساواتي لا يمكن تعميمه على تاريخ عاشته القرى النائية التي تسودها الأمية.

الصابئة المندائيون من سكان البلد القدامى وأصحاب عقيدة غنوصية، بقايا تلك الإرهاصات المندثرة للديانات التوحيدية. تميزوا بين ناس العراق الجنوبيين، بجمال الخلقة وحسن الطباع وضرب من طقوس التعميد الموغلة بالقدم، هذه الطقوس جعلت علاقتهم مع الماء لا فكك منها. بحثوا على أطراف أهوار العراق وأنهاره الكثيرة عن مستوطنات ترتبط بالقرى والمدن القريبة بتبادل المصالح، فهم صاغة وصنّاع مهرة، أتاحت لهم الحياة المدنية للعراق في مختلف العصور أن يبرز

منهم قادة وعلماء وفنانون، وشأنهم شأن المسيحيين واليهود والإيزيديين والشبك، كلما ينحسر التمدين أو تتراجع الأفكار الطليعية يدفعون الثمن.

يقف الشيخ في هذا النص عند محطات مهمة من سيرة العراق، ولكنه يسلط حزمة ضوء قصصية على حياة شبه سرية عاشها أبناء ملته، وصدر عنها مؤلفات قليلة وفي مقدمتها كتاب عزيز سباهي الأبرز في هذا الباب "أصول الصابئة ومعتقداتهم الدينية". ولكن عرض الشيخ الذي يقدم فيها نفسه وعائلته يؤطر تلك البيئة بحميمية الذكرى ونسخ الحياة: "مشروعي الذي استهلكته في استيعاب العالم وفهم الآخرين"، ومع أن الإضاءة القصصية تبقى تبحث عن الهويات الناقصة، فالهوية كما يقول الشيخ تبقى متبدلة: "الشك يكمن في بنية الهويات مهما بلغت نقاوتها" ولعل هذا الكتاب عودة لاسترداد تلك الحياة التي خلفها وراءه عندما غادر العراق: هوية الوطن والطائفة والانتساب الحزبي. الأولى برحيله عن بلده والثانية بزواجه في الكنيسة، والثالثة بخروجه من الحزب الشيوعي، ولكنه يبقى في شك من أمر كل تلك الانتقالات: "كان الخروج منها طويلاً وشاقاً ومعذباً، ولم ينته بعد، في الحقيقية لا أرغب فيه."

يحيى اسم مبارك عند الصابئة وهو لأحد أنبيائهم الأساسيين، ولأن الطفل ولد كما يقول في أقدس أيام ديانتهم: أيام الخلق، فقد كانت مهمته المساهمة مع الكهنة في التعميد على ضفاف الأنهار وكسر جرار الزروع لمباركة العريس واستقبال يوم الفرح، كما كان عليه أن يشهد نحر الطيور على ضفاف الأنهار. مهمات عسيرة مارسها الولد المبارك وأطل الكاتب عبرها على باب بقي موارباً في حياة الصابئة المندائيين، ولكنه يقدم أجمل الفصول حين يكتب عن قريته الأولى التي تشف فيها الكلمات وتتوهج الذاكرة الرومانسية لتكشف عن عالم بدئي يعج بالماء والزروع والطيور والحيوانات التي تصاحب الناس في البيوت والمزارع. يرسم خريطة المكان ويضع معالم تضاريسه: "الشارع الأطول شارعنا، يبدأ من جرف النهر الحاد ويمتد بعيداً، يشطر المقبرة نصفين ويختفي في أفق مترب. بيوت الكهنة: آل زهرون وأهلهم (الارستقراطية الدينية) والمعبد الخاص بهم (المندي) تطل على النهر. العوائل الأقل حظوة (النجارون والحدادون) على تخوم المقبرة من الخلف. عبرها كنا نرى القادمين من بعيد. المسافة المكشوفة تبدد المفاجآت". وهكذا يمضي في استذكار انتقالات عائلته من القرية الصغيرة إلى "العمارة" ثم بغداد، ونشاطه الحزبي في أكاديمية الفنون الجميلة، فيقدم صورة العاصمة والمدينة الجنوبية في زمنين مختلفين، ولكنهما يلتقيان حول فكرة التحضر التي طالت حتى القرى النائية في الخمسينات والستينات. يسهو وهو يتذكر سيرة المنفى عن عائلته الصغيرة وزوجته التي صاحبته تلك الرحلة، في حين تبرز صورة المكان الفني لتطغى على الجزء الثاني من الذكريات.

يتوقف يحيى الشيخ عند مراحل السجن والنضال وعالم يتسع للأب المهاجر إلى البحرين، والأم التي ترى الأشياء رغم عماها، وستوديو الفنان المتنقل عبر القارات، والأماكن المأهولة بالريش والصوف والكانفاس، والحانات والطرق البحرية. يتعب المؤلف في فصل الكتاب الأخير، فسيستبدل القص بالشعر، مقايضة من يصغي إلى ترديدات الولد المبارك الذي كأنه، وتمتتات كهان القرى البعيدة، وخرير مياه السواقي، وطين مطواع صنع منه يحيى الشيخ أول مبتكرات فنه.

توطئة:

في عام 2023 أصدر الكاتب ناجح المعموري كتابه المعنون: الفنان يحيى وتمثلاث السرد في التشكيل، عن دار "ابجد" العراقية، جمع فيه كل ما كتبه بشأن "سيرة الرماد" وعلاقتها برسوم الفنان.. واعترافاً بالجميل وإشارة للكاتب، اخترت مقالة واحدة منه.  
يحيى الشيخ

صدر للفنان يحيى الشيخ سيرته الشخصية وبعنوان سيرة الرماد عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2013 وكنت نشرت مقالاً عن سيرة الرماد وسأحاول في مقال آخر متابعة الأسطورة في تفاصيل ذاكرة سردية مغنية بالميثولوجيا والعلاقة مع بعض الأصول الثقافية / الدينية وبشكل حضور الميثولوجيا في سيرة الرماد من التنوعات التي استدعتها ذاكرة المروييات / والسرديات والممتدة طويلاً وعميقاً، خلال أربعة عقود. وما يمكن الإشارة له في البداية تنوع السرديات المكونة للبنية الفنية للسيرة. لليوميات حضور واضح وللسيرة وجود فني يلوذ أحياناً بيوميات قديمة والأكثر أثارة للاهتمام النصوص الشعرية التي تضمنتها السيرة التي كرر الإشارة لها. النهايات. لان السارد استعان بقربنه ليعبر عن خوفه من النهايات وصورتها. الفنان يحيى الشيخ استعان بالشعر مثلما وظف مقطعاً شعرياً متماهياً مع ذات الفنان، ليختصر كينونته ومصيره، وتساؤلاته المتكررة أمام الماضي وامتداده نحو حاضر يزحف سريعاً للمستقبل. الشعر وسيلته للتعبير عن حيرة الكائن الإنساني وقلقه تجاه استمرار البحث عن نوع من الاستقرار.

"ثمة طريقان مفترقان في غابة، وأنا،

أنا من سلك غير المطروقة منهما"

هذا التوظيف اختزل كل الإشكالات الوجودية التي عرفها وظل مجازفاً بالمغامرة المستمرة، حتى يكتشف ويتعرف، وأضاف الفنان تعقيباً على مقطع روبرت فروست قائلاً:

"وقد كان ذلك هو الاختلاف بأسره" ص 112/113

ويبدو لي بان مقطع روبرت فروست له حضور بذاكرة الفنان لان الغابة مكان بدئي أول، يتسع معناه المتعدد بالإشارة كما السرديات والممنوعات، الخفيا، كل ما هو بكري غير مكتشف تشكل التنوعات فيه سحرية جاذبة، تمنح الكائن المتصل إليه متعة كبيرة، تظل راسخة بالذاكرة. أنها نوع من الأساطير التي تتواجد فيها عناصر الطبيعة التي أفضت نحو وجود الغابة المحتشدة بدلالة ايروسية. لم يكتف الفنان يحيى الشيخ بالإشارة السريعة لها عندما قال (لازمتني عناصر الطبيعة بفطرتها البكر. فكنت لا أغادر الغابة حتى ادخلها ثانية، استجبت لندائها ص 113). وواضح بان الفنان يعي جيداً رمزية الغابة وانفتاحها دائماً عبر علاقة الفنان لها وهي تتمظهر بأعماله الفنية. وحتى الشعرية، وسأضطر لاختزال ما يفيد إشارتي للغابة من نص شعري للفنان.

الأشجار ... يا للغرابة هل التفتيتها من قبل؟ ملأت دفاتري بأسمائها البيضاء العارية، ذات الساقين، هكذا سميت الأشجار.

\*\*\*\*\*

كنت ارسم الأشجار وكانت الأشجار ترسمي

\*\*\*\*\*

صنعت اكليلاً من شقائق النعمان ذبلت على رأسي

\*\*\*\*\*

تعريت. قالت الأشجار، هذا شبيهنا

\*\*\*\*\*

حزمتُ أغصاناً، صنعت كلكاً وطفت.

هذه مقاطع مقتناه بقصدية واضحة لتؤشر عدداً من الأساطير ومثلما قال الشيخ انه خاضع لعناصر الطبيعة المتمظهره في مكونات الغابة، التي يتساءل عينها، هل عرفها من قبل. نعم، لأنه كائن مائي، بمعنى هي موجودة تماماً في حياته البدئية وهو في اللطالطة وغيرها في المدن التي عرفها، لكن الحدائق الأولى / الغابات الصغيرة ليست مثل التي تعرف عليها بعد عقود، والتعرف ذاتي، صاغ بعضاً من تجربته الفنية وانشغل كثيراً برسم الأشجار، كتابتها لأنه ذكر في سيرته الأولى عن هواية الكتابة بالرسم ، تسجيل الصورة العود عبر ذلك للكتابة الأولى في سومر وحضارات الشرق ، حيث كانت رسماً / صورة ، ومن هنا كانت الاستعارة صورة ، تمنح تنوعاً دلاليًا . والمقاطع المتفرقة هي جزء من الرمز البدئي / الجنسي ، وهذا ماله علاقة بينة بالأسطورة ، وعلى سبيل المثال ، وليس الحصر كثير من الأشجار لها دلالة جنسية معروفة وأشار الماركيزدي ساد الى ذكورية شجر البلوط وأيضا رمزية الموز والتين والزيتون ، العنب الرمان ، الصفصاف ، التفاح ... الخ وجنسوية هذه الأشجار تتوزع بين الذكورة والأنوثة ولها أساطير خاصة بها وتميز بعضها بقداسة خاصة ، واعتقد بان مقاطع النص الشعري القصصية تمثل للأنوثة ، مثلما اعتقد بأنها من تباديات قراءة كتاب الأستاذ علي الشواك اقانيم اللغة والأسطورة الذي أشار إليه باعتباره ( تعويذه ضد الخوف والإحباط اللذان كانا يتربصان بي وأنا اقرأ عن الالهة وطقوسها وعن مواسم الخصب وقدسيتها الجنس ص105// . وتمظهر هذا الإعجاب بإنجازة اثنتي عشرة أيقونة أسميتها " طقوس أنانا " وكشف أيضا عن سبب أخر استولده المنفى والقطيعة عن الأصول البكرية ( مع أنها كانت حاجة روحية للدفاع عن الذات ضد عملية المسلخ التي يمارسها " المهجر " ولم يفترق عن طقوس الجنس المقدس وكان انكيدو حاضراً في عمل فني يتقاسمه انكيدو والبغي شمخت ، وهذه الوحدة السردية الملحمية المعروفة تبدت بحلمه " بعشبة الخلود " عبر ما يروم تحقيقه من الفن ، ومن حق يحيى الشيخ أن يحلم من الملك جلجامش بخلود ابدى ، يمنحه فضاء الخلود بعشبة الفن التي لا تسرق أبدا . وليس غريباً على فنان مثل يحيى الشيخ الانغمار بالأسطورة والطقوس ، لأنه نتاج ديانة ميزتها اساطير الوراثة للسومريين، بالإضافة الى قدسية الماء / طاقة الحياة على التجدد والديمومة، انه يعي بشكل جيد ما تعنيه الميثولوجيا (نظرياً كنت أرى أن الإيغال في الممكنة والاستخدامات الصناعية في الفن يضاعف من اغترابه ويبعده عن الحياة الروحية للإنسان. يشدد من قبضة الثقافة والذوق والاستهلاكي على النتاج الإبداعي، بدءاً بمواده الصناعية وانتهاء بإطاره الأنيق الزاهي، لكن عملياً لم يكن بين يدي وسائل أخرى لتحقيق فن يرافق الإنسان ويشكل معرفة وذوقاً يحيطان به ويحميانه، كما كان في فجره الأول، فن الفته على الوجدان بفعل أصالتها واقترانها بالحقائق) ص 107

لم يتكتم " الشيخ عن الصراع الذي عاشه في ثلاثة وعشرين مكاناً مارس كل منها ضغطاً ثقافياً وروحياً، من اجل اندماجه في محيط الآخر، وعلى الرغم من تعميق مسيحيته التي عرفتها المندائية، ظل تحت هيمنة تنوع الهويات وجدلها الثقافي / القاسي . عبر عن ذلك العديد من المبدعين العراقيين . وصراعها المرير، لكنه لم يجد لوداً له إلا في عودته للأصول المانحة لعشبة الخلود. لم يكف يحيى الشيخ عن ديانته المائية عبر طقوسها وعقائدها، وإنما اندفع أكثر لتأكيد أهميتها وبقائها مع الديانات الأكثر حداثة، التوحيدية . وبذلك سجل جذورها الحضارية المبكرة " يا يحيى

خذ الكتاب بقوة ص119 وأيضاً " إلهي! الم تقل لي " سلام عليك يوم تولد ... ص 128 وأيضاً (أتاه الحلم صبياً ص119).

ابتدأت العلاقة مع اليسوعية بوقت مبكر عندما ذهب للكنيسة الموجودة في المستشفى الانكليزي في العمارة وشاهد عرضاً سينمائياً عن مريم العذراء وهي تحتضن صغيرها " شاهدت الفيلم وحفظت مشاهدته، لكثرة عرضه في الأسابيع اللاحقة، خرجنا الى الحديقة فكانت الحلوى بانتظارنا ص48/

اقترب هذا الشاب الفنان اكثر من اليسوعية، لكنه ظل يرى يسوع رجلاً مسربلاً بالغموض والسحر يطوف في القرى يتبعه الناس، ويهرول وراءه مجذومين وعميان، الصلب مأثرة المسيح ومعجزته، شقت طريقها الى نفسي تجر حشوداً من الأسئلة، سقطت مع صرخته مثل نيزك عظيم في بحيرة أعماقي الراكدة: إلهي! إلهي لم تركتني ص49/ صرخة المسيح هي النداء الذي قاله الفنان، لاذ بيسوع وتوصل الى نتيجة بان الرب يخذل عباده دائماً. لذا ترك المسيح يصرخ على صليبه بلا إجابة. " من ألقى يوسف في الجب؟ " سؤال كشاف لمخاطر العمل السياسي، لكن أصله أسطوري / ثقافي / ديني، ويوسف احد الآلهة الشباب الذكور القتيلة، نزل الى العالم الاسفل وغادره وأسطورة يسوع، امتداد لأساطير الآلهة القتيلة ابتداء بدموزي / ادونيس آيتس / حورس / ديونيس / يمثل المسيح استحضاراً دقيقاً لأساطير الآلهة المذكورة القتيلة وقد درست هذا النظام الميثولوجي في كل من (تأويل النص التوراتي / أسطورة بنات اللقاح والانبعث الكنعاني / دار المدى / وتأويل النص التوراتي / قميص يوسف / دار تموز دمشق /

لم تتعطل علاقة الشيخ مع يسوع، بل تبدت عبر العديد من مميزات يسوع وتنوع مزاولاته المكرسة في ذاكرة السرديات وتحولت الى أساطير ما زالت حتى هذه اللحظة دوارة حول مركزه الحيوي. ومنهما. على سبيل المثال. صيد السمك الأبعد غوراً في تاريخ الحضارة السومرية، حيث كان آداباً صياداً للسمك من اجل تقديمه ضمن مآدبة الإله انكي السومري. والسمك طعام مفضل ليسوع وكثيراً ما رافق الصيادين في زوارقهم وهم يصطادون. لقد تحولت وظيفة آدابا في اريدو ، الى مزاوله يومية لحواري السيد المسيح وكان دائماً ما يرافقهم بمهمتهم اليومية . وظهر الصيد هواية للفنان يحيى الشيخ هي بالأصل من تمظهرات حياتهم المائية، مثلما تنطوي على تمثيل لطقس ديني مقدس في الديانة السومرية المتحولة الى ديانا الشرق وحطت في اليسوعية بوصفها طقساً ومعتقداً دينياً، أكثر مما هو وظيفة يومية للكسب والعيش.

ولابد من المرور سريعاً على التشارك الأسطوري الموجود بين يوسف التوراتي ودموزي / ادونيس ولذا أشرنا الى ذلك قبل قليل وإشارة الفنان الى شقائق النعمان في قصيدته الجميلة عن الأشجار تجاور عبرها مع الآلهة الشباب وصنع أكبلاً من شقائق النعمان ذبلت على رأسه وشكل وحدة موضوعية اندغمت مع أساطير الآلهة الشابة، لكنه - يحيى الشيخ - لم يكن قتيلاً مثلها وللتوراة حضور شفاف من خلال التناسل مع سفر نشيد الإنشاد

وأنت كيف طلعت في البرية كدخان المباخر

" معطرة باللبان والمر "

حافية، ترعى قطعان حزني

من توجك على وحدتي في غفلة من الآلهة / ص126

حضرت الخطيئة عبر أشاره سريعة لها في سيرة الرماد، بعد يسوعيته وهي ماثلة فيها واعتقدتها إحدى أخطاء المسيحية المعطلة للخصب الذي مجدته عبر استعارته من سومر وأكد. لكن هيمنة الخطيئة بقسوتها وتعطيلها للجنوسة مثير للالتباس، وارى بان الخطيئة، لحظة تاريخية فارقة، حصل فيها انعطاف نحو التعرف والانكشاف، عندما توصل الكائن للاتصال الثنائي وتحقق المعرفة

ومعروف بان الخطيئة لم تكن توراثية، بل هي سومرية، ولكن بدون ذيول معطلة للكائن ولم تضغط باتجاه اخصاء الذكورة والأنوثة، بل الأصل السومري يشير للإطار العام لهذه الأسطورة، عبر احد الأختام الأسطورية ، المتضمنة حضوراً سردياً لأهم الرموز الحاضرة في الخطيئة التوراتية . وأبرز الأساطير في سيرة الرماد، هي المعنية بالإنقاذ وحضور البطل الأول وأعني به " اوتونا بستم " في ملحمة جلجامش بوصفها أصلاً دينياً / وثقافياً لأسطورة نوح التوراتية والقرآنية. وكنا قد ذكرنا من قبل بملحمة جلجامش كأصل أول لأسطورة الطوفان المعروفة والتي انشغل بها الفنان يحيى الشيخ وبرؤيا جديدة، استعانت بالأسطورة الخاصة بكرامات يسوع وصمت الرب، أمام فواجع بين البشر لأنه وراء كل ذلك " وعليهم أن لا يثقوا به وينتظروا رحمته. فهو قادم لعقابهم. وقد حان اليوم ليجلدهم ص121// المسرحية التي أشار لها، موظفاً منها أسطورة الطوفان، وبالتغاير معها، فلم تكن السفينة وسيلة إنقاذ ، بل إبادة تامة ، وربما الإشارة للرماد في عنوان الكتاب هي بقايا السفينة أيضا ، وأيضا هي استمرار لتنوعات الدلالة في سرد السيرة وشعريته العالية . ظل المنفى ضاغظاً على الشيخ ولم يحز حلمه بالمنقذ / المخلص، وظل يرنو للحظة الحكم حتى داهمه الطوفان (حزمت أغصانا، صنعت كلكاً ، وطففت ص114//) لم يتكتم الشيخ عن مصادر مسرحيته، ولكن ليس كلها، واكتفى بالتذكير بسفر أيوب (المعذب البابلي) وسفر الجامعة والكوميديا الإلهية، بوصفها أهم مصادر في عمله المسرحي. هناك أساطير أخرى، لها أهمية في حضارات الشرق منها الطين والخنافس، والمسح بالزيت، والشجرة. كل هذه الأساطير والتي تحدثنا عنها، كافية لتأكيد ثقافة الشيخ في هذا المجال الحيوي وامتلك وعياً عالياً وفهماً كانت له تمظهرات في سرد سيرة الرماد.

## "الشوق..."

حين يدخل يحيى الشيخ عتبة ذكرياته بقدمه اليمنى

إيمان البستاني

قبل سبع سنين حين أهداني (سيرة الرماد) كتابه الأول، عرفتُ انه يلقي حجراً في بركة راكدة في (الطلاطة) قرية الصابئة المندائيين الغافية على النهر جنوب العراق، تدوينه لألتقاطات حياته المبكرة قلب رماد سنينه التي احترقت بذنبه او ذنب غيره، حسبته فرض يؤديه كغيره، بكتاباتة سيكون قد شلح عنه وجع الذكريات للدار الأولى، لحنين انتمائه، لمشاركات مع أخوة وأخوات، حبله السري للحياة; أمه التي ترى الأشياء رغم عماها وقد خصص لها نصيباً او فر في السرد من أبيه، شقاوته، وعيه الحزبي، دراسته للفن، تلمذته على يد رواد الفن التشكيلي في بغداد عندما كان عددهم يعد على الاصابع، تخرجه من أكاديمية الفنون الجميلة عام 1966، اكمله الماجستير في الكرافيك عام 1970 في يوغسلافيا، والدكتوراه في علوم الفن من معهد البحوث النظرية موسكو 1984، تنقله بين الدول، سوريا، بعدها إلى ليبيا للعمل أكاديمياً في إحدى جامعاتها، ثم إلى عمان مؤقتاً ومنها إلى النرويج وتونس.

قبل أيام وصلني منه (الشوق) ظننته بادئ الأمر كتاب شعر، لأن (يحيى الشيخ) له شخصيات يتنقل بينها بحرية متمكن من أدواتها دائماً، فهو بالأساس رسام له خامات تنوعت بين الكنفاس والكرافيك وصوف اللباد وريش الطيور، واحياناً تجده شاعر له مزاميره كما في (ساعة الحائط) حين جعل النثر يقترب من تخوم الشعر، أو كاتب مسرحي في مسرحيته (الدسيسة) جعل فيها نوح يحرق سفينته علها النار تطهر ما عجز عنه الطوفان، او تلقاه قاصاً يمزج الواقع بالخيال كما في (بهجة الأفاعي)، يقول (يحيى الشيخ) عن نفسه: لا تكفيني شخصية واحدة! لا تكفيني حياة واحدة! لا يشبعني أسلوب واحد! ربما لا يكفيني موت واحد

تبين في كتابه الأخير (الشوق) انه عاد ليكون سيروي مرة ثانية ويروي سيرة حياته بتكنيك جديد خطر على باله، وهو المعروف عنه اختلافه مع السائد، استحضر روح أبيه من رماده جعله قرينه يحاوره ينتظر منه أجوبة لكل تساؤلاته، أباه الذي مات غريباً ضائعاً فقيراً، ودُفن بعيداً عن أهله في جزيرة نائية، وهو في الستين من عمره. دُفن بلا طقوس تؤهله للموت وتزين طريقه، حلموا به أهله بأنه يطلب ماءً وجائع، أقاموا من أجله طقساً سرياً من أبخرة وأدعية وستاً وستين فطيرة ماسخة مع وليمة من سمك وجوز ولوز وبنديق وزبيب وبهذا أرتقت روحه الى عالم آخر.... وقالوا إنه سيظهر لمن يُحب في معراجة، فظهر ليحيى لأبنة كما اراد الأب من كتاباته للسيرة أن يروي ظمأ الشوق لأبيه ويتبرأ من ذنب انه لم يوف حقه، يبدأ الكتاب بمقدمة (قال الله لداود: لا تسألني أن أهبك الشوق... قال داود: وما الشوقُ يا ربُّ؟) سيحكي هنا (يحيى الشيخ) عن هذا الشوق ترد على لسان الأب المعجب بالإيغال في التشبيهات وضرب الأمثال وسرد حكايات من عوالمه التي عاشها، صائغ ذهب بارع، تعلم الكار من أخواله في البصرة كانوا يبعثوه حاملاً صندوقاً معبأ بالحلي الفضية إلى الميناء ليفترش الرصيف ويبيع الحلي على القادمين من خلف البحار، صعد إلى البواخر بعدها وعاد بغنائم كبيرة اضافة لمعاشرته النساء كان يعود دائماً محملاً بقناني الخمرة والشكولاتة و

درزن لغات اجنبية تعلم لسانه التحدث بها، عاشر زوجة ضابط إنجليزي اكتشف علاقته وأودعه السجن بتهمة التجسس لصالح الالمان، توسطوا الأخوال لإخراجه حيث تم ارساله للعيش في فلسطين التي بدأت تعاني من الطاخ والطبخ لهجرة اليهود اليها فتركها وعاد الى بيته كما خرج منه ثم تتسع عوالم الأب ليهاجر الى البحرين.

لم يتجاوز (يحيى) الثانية والعشرين حين توفي والده، لم يشعر بفقدانه لكونه كان غائباً عنه طيلة حياته، لكنه حزن لبكاء أمه وإخوته... تحمّل (يحيى) مسؤولية الاهتمام بركان الصاغة بوازع الحفاظ على الإرث، والجلوس حببياً في مكان ضيق، والتعامل مع غرباء... وسماع قصص كثيرة وغريبة عن والده منها حادثة موته الرومانسية في فراش خليلته في حضان من يعشق يبتهج (يحيى) لاكتشافه لعبة محاورة أبيه كأنه حي، تلمس حرصه على اكمال سرد الذكريات خوفاً من فقدان أبيه ثانية، أظن (يحيى) قد دفع ضريبة البهجة وأستحقها بدخوله عتبة ذكرياته بقدمه اليمنى دليل خير فاندلقت التفاصيل عليه مثل شلال هادر، اسماء الشخوص والأمكنة، أنصاف الحكايات التي لم يكملها اصحابها فيعود اليهم (يحيى) في (الشوق) ويجعلهم يكملوا ما استقطعوا، ألتف بروح أبيه كأنها عباءة وأخذ حيفه بقوة من حياة مضت لم تكن على هواه في قسم كبير منها قبل ان يجد كينونته في الفن.

في الكتاب يسلط (يحيى الشيخ) حزمة ضوء قصصية على حياة شبه سرية عاشها أبناء ملته في قرية (الطلاطة) جنوب العراق ويمزج في حكاياته بخيط فانتازيا كنت قد صادفته في أعمال الكولومبي الساحر (غابرييل غارسيا ماركيز) تذكرت ريميديوس الجميلة في (مائة عام من العزلة) التي طارت بلفحة هواء وضياء، مثل حكاية (يحيى) عن جدته ذات المئة وعشرين عاماً، والتي حظيت بمكانة لم تحظ بها أم من قبل ولقب لا مثيل له (أم الكهنة) كانت تحتضر والكل متأهب لوراثة اللقب السامي، خلال تلك اللحظات كان النمل يعد نفسه لمهمته التاريخية المقدسة؛ زحفوا جحافلا وحملوا العجوز وأخرجوها من الغرفة المدخنة بالبخور وهي تسعل، أسجوها على حصيرة من قصب وسحبوها وكأنهم خيول تجر عربة ملكية، في غضون لحظات أختفى كل أثر لها ولهم، او تلك الفتاة التي عشقها الأعمى حيث اعتادوا ان يلتفوا ببعض وسط البساتين، سأل (يحيى) والده عما جرى للعاشقين، رد الوالد: إنه شاعر صعلوك لذائذي أعمى، ابن عائلة كهنوتية عريقة، وهذه ابنة عمه، ولها أخت تكبرها، أشيع أنه عاشرهما معاً. تزوج الصغرى ولم يعد للكبرى نصيب، لا معه ولا مع غيره من الطائفة، وهربت مع مسلم.

أخته الصغرى (مدلولة) ولدت ضريرة مثله، قضت عمرها ما بين النهر والبيت، تنقل الماء. كان النهر يرتفع ماؤه حين تأتيه، عندما كبرت وعجزت، وتعذر عليها العمل؛ شق النهر شرياناً من تحت البيوت ونبع تحت قدميها.

في تبادل للأدوار؛ يسأل والد يحيى أبنة عن مصير كتاب (الغايات العظمى) بأن (شبيب) قد أورثه كتابه وتوقع بأنه سيصبح خليفة سحره وطلاسمه، يبدأ (يحيى) في سرد واقعة الكتاب المسحور وكيف أستنسخه ومهره بختم (ليس أنا في المرأة. أنا ابن أمي الطاهرة خارج الزمان والمكان يحملني زيوا على جناحيه النارين، ويخبثني كيوان في فمه البركاني...) وأخذ يرسم ويكتب بيد ليست يده، يسمع شيئاً ولا يراه، يشم رائحة ويهجس كائنات تطوف حوله.

تنتهي الرحلة حين شرع أبيه يمشي مهموماً وكأنه تأخر عن موعد، أسرع خطواته خفيفاً، بالكاد كانت قدماه تمسان الأرض، راح صوب الشمس الهادئة فوق الأفق، وكانت تتريث بانتظاره، دخل قرصها الأحمر، ذاب فيها وغاب.... هو الذي قال في بداية الكتاب: الشمس وحدها تنسج أعمارنا يا ولدي! أهل الكهف عمروا مئات السنين لأنهم حُجبوا عنها.

الشوق؛ رواية صادرة عن دار الرافدين في لبنان 2019 بتصميم غلاف للفنان صدام الجميلي ب (96) صفحة؛ "الشوق" تشعر معه بسحر غريب لأنك مع كاتب مختلف مزروع في اقاصي العالم في بلد اسمه (النرويج) كثير من الثلج، قليل من الأصدقاء، كثير من الحكايات.

---

ايلاف، 15 مارس 20

مسرحية تحكي من دون هذر ومذر، كراهب متقشف خشن الجلد، او كدرويش معتزل تكفيه كسرة خبز ليغرق في فضاء من حكمة، النص مضغوط على مفردات منتقاة بصرامة ابتغت ابقاء المميز في قول المعنى، والمشع في إلباسه رداء من تبجيل حدث الكتاب ذو صلة مغرية من حيث رمزية غلافه الخارجي تزينه لوحة تقول الطوفان قادم، ولا تقفل الرغبة في معرفة ما هو قادم تجثو السفينة بجذعها منذ المشهد الاول على سرد الحدث... معلنة الطوفان، العقاب السماوي الطاهر لكل ما هو ارضي أثم، صرير اخشابها يئن من طمي غريبي، اصوات التذمر لراكبيها تعلق كناقوس كنيسة، حكمة نوح وصره لا تكفي لتغطية المشهد وهو يتنبأ بأن من لا يعرف الاجابة ينتحر

في المشهد الثاني تلوح تباشير فرح باليابسة، يهم الجميع بالنزول من السفينة تاركين خلفهم الشيخ نوح، الذي تطاله السننهم اللاذعة بأنه ليس لديه ما يفعله بعد الطوفان، ناكرين عليه حتى ايماءة امتنان بصدق نبوءته، في حين هو منشغل فقط في تفقد سلامة المهمة المشهد الثالث خصص لظهور المجذوم وكلبه وهو عنف المواجهة بين المقبول والمرفوض، ليغرق في مساجلات يأخذها نوح الى ان الخطيئة لا تطهرها الا النار ويجرها المجذوم لنفسه بأن الجذام حقيقة وجود وليس خطيئة، ويخاطب نوح ربه بنبرة عتب انه لم يعصه ابداً فكيف انه وصل ارض طاهرة وهو يحمل معه النجاسة متمثلة بشخصية المجذوم ليضعه الموقف تحت مطرقة العتاب وعبثية المحاولة

في المشهد الرابع تقف امام حوار شطارات فلسفية بين نوح والمجدوم لكل اشارة دور مخصّب في (من هو الرابع في النهاية) عندما يكتشف نوح نجاة المجذوم كأنه بهذا قد اعاده للمربع الاول، يتجلى الحدث في مقولة للمجدوم مخاطباً نوح (تتكلم وكأنك خسرت كل شيء) فيرد نوح بتعبير مثقل بتخميره إيمان لها سحر الدلالة (ما ربحت شيئاً لأخسره .... غير ربي) ثم يشير المجذوم الى ذاك الحلم الذي يتنبأ فيه عن الحل باحترق نوح ومعه العالم.

اما المشهد الخامس فيضع يحيى الشيخ في عمله هذا (الدسيسة) المشاهد وجهاً لوجهاً امام حقيقة عارية لا يسترها شيء، الناس خطاة لا مفر منهم سواء التقيتهم قبل الطوفان ام بعده، وهنا تكمن المسألة كلها حيث يخرج في الاخير نوح مكمل بالعار وليس الغار في مشادات كلامية بينه وبين المجذوم، الصوت الواقعي المختزل لتقميشة الانسان على الارض

المدخل الفعلي المتحكم بالفكرة هو ادخال مشهد الحروب التي صنعها الانسان لتلتهمه، وهي علامة تومى بذكاء مهني كمن يكتفي تاركاً المتلقي لهذا العمل الفني طليق العين والاذن وله حرية التأويل والفهم واستيعاب الحياة كلقمة واحدة مرة كالعلم لكنها قابلة للهضم في المشهد الثامن والأخير، يفتتحه قدوم ورثة الحروب احفاد نوح يجرجون جراحاتهم حاملين فوق خطاياهم، خطيئة اخرى وهي جثة قتيل على ملكية ارض وهي لازلت طيناً مبلولاً، ديدن البشر، لينتهي المشهد بطعن المجذوم دلالة على ان البشر لم يغسلهم الطوفان ليتطهروا، بل عادوا الى

قسوتهم , ليأتي نوح مطلقاً وصيته الاخيرة والحزينة ( من شاء منكم أن ينقذ حياته فعليه أن يخسرها )  
( ويحرق السفينة ومن عليها وهو معهم، دلالة ان اخر العلاج هو الكي، والنار ستطهر ما عجز عنه  
الطوفان، مسرحية تغرز اسفين الحكمة عميقاً في النفس وتنفع درس لكل انسان ليفهم اللعبة جيداً،  
لذا في (الدسيسة) الدرس متاح ومجاني .... والكل فيها مدعو  
في أمان الله

---

ايلاف، آذار، 2020



الفنان التشكيلي البروفسور يحيى الشيخ من مواليد عام 1945 في قرية اللطلاطة التابعة لقلعة صالح في العمارة بمحافظة ميسان، وتأثر كثيراً بالبيئة التي نشأ فيها وسط الموروث الصابئي المندائي. أحب الرسم منذ الصغر وصقل موهبته الفنية بالدراسة الأكاديمية وتخرج في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1966 غادر العراق منتصفاً السبعينات حيث درس في يوغسلافيا السابقة وحصل على شهادة الماجستير عام 1970، وبعدها نال الدكتوراه من روسيا في 1984، ثم انتقل إلى سوريا، بعدها إلى ليبيا للعمل أكاديمياً في إحدى جامعاتها، ثم إلى عمان مؤقتاً ومنها إلى النرويج حيث يقيم الان

هو ليس ابن العراق فقط، بل هو ابن جميع المدن التي عاش فيها الارتحال عن "اللطلاطة" مغادرة للرحم الأول. والضابط عليه دوماً، وإن لم يصرح به أحياناً "بيتنا في اللطلاطة لا يشبه بيتا آخر سكنته في حياتي ولا أي بيت دخلته، كما أنه لم يأت في أحلامي حتى هذه الساعة..." لولاه لما كان طفلاً، هذا ما اباحه لنا في سيرته (سيرة الرماد) لكنه في سيرة الرماد لم يبح لنا بأسرار السحر والطلاسم المندائية، جاء على ذكرها ليغري القارئ ويصطاد فضوله، هذا ما حصل و تركنا معلقين ننتظر ان يدلي بالمزيد لكنه اوخز الرغبة فينا و نفض الرماد عن باقي السيرة في بهجة الأفاعي، يأخذ يحيى الشيخ بالقارئ من يده كما لو كانوا ذاهبين لمدرسة ويحكي له عن هذه العوالم المقفلة، يدلق كل الطلاسم حتى تحنار ماذا تختار لتصلح بها شرح حياتك، يملأ المكان برائحة البخور، يتسلل لطقس ايروتيكي لا ينفع ان يكون طقس يومي بل هو محرم كدغل سري.

فنتازية تشكيل الشخص والازمنة هي لعبة يحيى الشيخ يجيدها في تشكيل مسرحي لاجواء الرواية، يغدق صفة المسخ الغريب على بطل روايته، بهذا التوصيف يعلق التشكيل في الذاكرة هو عقاب الراوي لبطل روايته و صفة حقيقة لكل ما لا ينسجم مع قوانين الحياة

بطله له رأس بوجهين، وجه امامي وسيم وأخر خلفي دميم....عقاب يحيى الشيخ لبطله جاء لخطيئة مولده و ساقها لكل ابنائه غير الشرعيين في بلدة العقم التي التجأت اليه ليحولها الى طقس كرنفالي للخصب المحرم...هذه التوليفة في رسم الشخصية هي ومضة ذكية من قراءة التاريخ، صاغها يحيى الشيخ ليتزن عنده بناء الرواية وهي معرفته بقصة ( ادوارد مورداك ) الذي كان يملك وجهين حقيقيين، احدهما في الجانب الأمامي مثل كل البشر وآخر في الجزء الخلفي



ولد إدوارد في القرن التاسع عشر من طبقة النبلاء الإنجليزية وهو الوريث الوحيد "لالندية الإنجليزية" (وهو لقب وراثي في المملكة المتحدة) والذي يتشكل منه صفوف النبلاء البريطانيين، وهو أيضاً شاب موسيقي صاحب موهبة فذة وكان يتسم بالذكاء الحاد، لكنه انعزل عن الحياة المجتمعية عن الناس، ورفض السماح لأحد بزيارته حتى من أهله المقربين. يصف الطبيب الذي كان يشرف على علاجه بأن الوجه الخلفي هو رجل بشع، أما إدوارد فكان يقول إنه وجه شيطان

كان ذلك الوجه الإضافي في الجهة الخلفية من رأس إدوارد وجهاً ذكياً وطريفاً فقد كان الوجه يضحك عندما يبكي إدوارد، وتلاحق عينا هذا الوجه زوار إدوارد وتتحرك الشفتان دون أن تصدر أي صوت... فلم يكن بإمكان أحد سماع الصوت الذي يصدر عنه غير إدوارد الذي كان يقول: "أقسم لكم أن هذا الوجه يمنعني من النوم، لأن ذلك الشيطان ثرثار يهمس طوال الليل"

وكان إدوارد يدعو ذلك الهمس بهمس الشيطان، وهو همس متواصل ولا يتوقف على الإطلاق، فقد كان ينطق بعبارات غريبة، دائماً ما كان يقول إدوارد: "من المستحيل على أحد من الناس تصديق الكلمات التي كان هذا الوجه يرددها لي باستمرار" لقد خلقت على هذا الشكل لخطأ ارتكبه أجدادي" ولا أدري ما هو هذا الخطأ."

كان إدوارد يتوسل لطبيبه أن يدمر هذا الوجه من رأسه حتى إذا أدى هذا التدمير إلى موته، وبالرغم من العناية الفائقة التي وجهها له أهله وطبيبه الخاص، سمم إدوارد نفسه وهو يبلغ من العمر 23 عاماً، وترك رسالة يطلب فيها من طبيبه الخاص تحطيم ذلك الوجه الشرير قبل أن يدفن، ويقول في رسالته (لا أريد أن أعيش مع هذا الشيطان في قبوري كما عاش معي في حياتي).

لذا رسم يحيى الشيخ لبطل روايته نهاية تليق به، ولم ينس أن يحافظ على الحبل السري لعلاقة الأم بأبنها كمدلول صارخ على قدسية العلاقة في المشهد القاطع للأنفاس لتفاصيل موتها ودفنها اذ جعل شاهد قبرها تمثال القبلة لرودان، وزحف الأب بمشاعره للأقتراب من أبوة رمزية وان كانت ممنوحة لبرنص ذو اكمام كان يرتديه ابنه الفحل لحظة رجمه بالحجارة.

في بهجة الأفاعي , يفتح لنا يحيى الشيخ كنز اجداده و يشاركنا إرثه الثمين بلا مقابل لانه بكل بساطة قد احرق كل ايامه و سنينه ولم يعد يثيره غير القلق .... و بهجة الأفاعي.

في أمان الله

---

ايلاف، آب، 2016

ولادة شعب من المشوهين من أب مشوّه  
التشكيلي العراقي يحيى الشيخ يرسم روايته "بهجة الأفاعي"

عواد ناصر



في زمن التشوّه والمشوهين تنطلي اللعبة، مهما كانت غير معقولة، على أكثر العقول. بينما نستزيد من واقع مشوه على خلفية من التاريخ الموغل في الخداع تكبر الأكذوبة وتصبح حقيقة، ليست نظريًا، إنما على أرض بلدة عقيم يتزعمها «طليعي» يرر للنجل من هو أبوه وللأب من هو ابنه، على مساحة تلك البلدة- الفانتازيا، ويتبنى فيها خطاب الإنجاب الشرعي من أب غير شرعي، يتولاه السحرة ويسوّقه الإعلام ويضع ديباجته فقهاء محترفون، وهم في حالة من السعادة والتهليل لأطفال الحياة الجديدة التي غمرت البلاد السعيدة بمواليد من صنف مختلف، التقوا جميعًا في احتفال مهيب نقلته أكبر وسائل الإعلام المحلية والعالمية، بينما جندت أكثر دور الأزياء العالمية شهرة كل طاقتها الفنية والتسويقية لتصميم أزياء مبتكرة تليق بالمواليد الجدد وأمهاتهم. في سرديته المرسومة صورة لغوية، يضعنا العراقي يحيى الشيخ في روايته القصيرة «بهجة الأفاعي» - منشورات «المعقدين»، البصرة، 2016 - أمام مرآة من صناعته، تتكفل بعرض صورتنا كما في المرايا المحدبة، أو المقعرة، لئلا نرى أنفسنا ضحايا تلك المرايا التي صنعناها بأنفسنا لكي نخدع أنفسنا، لكنها هي التي خدعتنا بنجاح ساحق.

تبدأ الرواية بشخصية «العانس» التي تحلم بزواج وذرية، مثل بقية الخلق، حتى «رُزقت» بمبني للمجهول. زواج «العانس» المبالغت من عابر سبيل حظّ في ضيافة أبيها ليلة واحدة؛ ما جعل أهالي البلدة يشعرون بأن ثمة اختراقًا ما وضعهم أمام إهانة لا تغتفر وجرح لكرامة شخصية، وأقاويل وتأويلات جراء عابر السبيل الذي سيغير حياتهم في العمق. الفنان التشكيلي المعروف (من الأسماء المعروفة في حركة التشكيل العراقية منذ الستينات) يكتب

روايته بعينين: عين على السرد وأخرى على الرسم، خصوصًا في تجسيد شخصية «الفحل-المسخ» الذي تسبب بكل ما حدث لأبناء وأحفاد وزيجات، بل لشعب برمته، بعد ما تقمص دور الساحر الذي سيكون في مقدوره معالجة «العقم الشامل» بسحره وألعيبه ومقتنيات فكره الاحتياالي، بل إن الشيخ وظف موهبته في الفن التشكيلي بأن زين بعض الصفحات برسوم تخطيطية تمثل تلك الأدعية التي يكتبها الشيوخ للأشخاص الذين يطلبونها بغية إنجاب أو نجاح، أو رد غريب إلى أهله، وغيرها من حاجات البسطاء الذين يؤمنون بسحر تلك الأدعية.

"البورتريه" يرسمه سارد، هو فنان تشكيلي، اختار السرد ليملاً ثغرات لوحته بما ينقصها من كلام أو العكس أيضًا، حين يختار سرده ليملاً بما ينقصه من بورتريهات، فرسم شخصيته الأولى صبيًا بوجهين، أحدهما وسيم، والآخر الذي يلتصق به من الخلف بشع، بل إن هذا الصبي ذا الوجهين هو الذي غير التركيبة الديموغرافية للبلدة، وقلبها رأسًا على عقب بفعل سحره الفاعل وأدعيته المستجابة، لتتوالى الولادات ويتكاثر الأبناء، ذكورًا وإناثًا، يشبهونه ليجد الناس أنفسهم أمام ظاهرة اجتماعية وأخلاقية، بل ثقافية حتى، تتعلق بتكاثر هؤلاء الأبناء؛ مما استدعى تشكيل هيئات نفسية وتربوية لإدارة المجتمع الجديد المتكون من أطفال بوجهين، كل وجه يفكر بشكل مختلف عن الوجه الثاني.

أوضح مظاهر المشكلة التربوية، أن الأطفال " تتنازعهم رغبتان متناقضتان: الرأس الأمامي يرغب في اللعب مع من يحب، والرأس الخلفي يحب اللعب مع الطفل الآخر، يعاني أيضًا، من المشكلة ذاتها. الاستبيان الذي أجرته هيئة مشرفة على سامة العقل الاجتماعي، انبثقت عن هذا المجلس، خلت إحصائياتها من وجود طفل يتفق مع نفسه، ويتفق طفل آخر".

"والحال هذه، عطلت المؤسسات الرسمية وشبه الرسمية أعمالها وتفرغت لهذا الشأن، لكنها لم تتوصل إلى وسيلة تصلح الخلل وتقنع الجميع. فالمعضلة لا تتفتت بحلول جزئية، بل بحل شامل كما كان «الطليعي» يرى، فأخذ الدور بلا منازع. تقدم ببرنامج غني يستهله بجدول ينظم علاقات الأطفال وبأسمائهم العائلية، وساعات مولدهم ومواصفاتهم، وتوزيعهم على مجموعات بحسب أهوائهم، بحيث يلعب الرأس الأمامي مع من يحب نصف نهار، على أن يلتزم الرأس الخلفي بالصمت طيلة فترة اللعب. ثم يذهب الرأس الخلفي للعب بقية النهار مع من يحب، ويلتزم الأمامي بالصمت، وهكذا حتى يشبع الأطفال رغباتهم المتناقضة والمتصارعة. انتهت الدراسة التي أجريت بعد تلك التجربة الرائدة، إلى أن المجتمع أخذ يميل إلى الهدوء النسبي والسلام النفسي، فنصف صامت ونصف يلعب، ثم ذاك يلعب وهذا صامت. على الرأسين أن يتفقا على طريقة مشتركة للعيش، وتحمل مصيرا واحدا، ما دام قد خلقا في جسد واحد" الحق، أن الثيمة التي بنى عليها السارد سرده، جديدة، وإن ذكرتنا بمسح التشيكي فرانتز كافكا، رغم أن مساري العمليين وتوصلاتهما الفكرية مختلفان جدًّا، ولسنا هنا في وارد النقد المقارن، إنما لتقريب الصورة من ذهن القارئ العربي، فيمكن

القول إن هذه القصة الطويلة أو الرواية القصيرة (Novella) عبر هذه الثيمة الغريبة تشد قارئها بتشويق ضروري، أحسبه أحد أهم عناصر السرد، أي سرد. فانتازيا تولد المتعة مثلما تتيح التأويل وطرح الأسئلة، مكثفة ومقصودة، ترسم شيزوفرينيا الإنسان الذي بلا جذور، الموجود من العدم والذاهب إلى العدم. والحال: «هي حالة اللا معنى، وفقدان الوزن، وتعاطي السخافات.. غير أن تلك السخافات واللا معنى كان لها عمق غير مرئي، ينطوي على سر خطير، ونية فعل ملموس شديد الجدية، هو ما كانوا يبيتون له: ينتظرون خروجه للتخلص منه. البلدة كلها كانت تتناوب على ذلك، بلا كلل، وبشوق وبهجة تدفع للبكاء. قال أحدهما للآخر:

\_ الكل مبهج

\_ بهجة لا تختلف عن بهجة الأفاعي وهي تخلع جلدها، وتنسى أن جلدًا آخر ينمو تحته.

---

23 أغسطس 2016 "الشرق الأوسط"، لندن

## تمهيد

منذ مطالعتي لديوان شاعر العرب الأكبر (محمد مهدي الجواهري / خطوات في الغربة) وأنا مشغول بما احتوته صفحات الديوان من لوحات بالأسود الطاغي. كانت تمثل قامة رجل (مُغادر) أو (مطرود) عن مجاله. شغلتي كثيراً حالته، فالقامة تبتعد، وما أن تغادر أكثر حتى تصغر، وهو مألوف في المعنى الفني. لكن الذي أثار مشغوليتي، ما تركه قدماء من أثر على الأرض. وهي أيضاً بالأسود الطاغي. وهذا الأثر دفعني إلى المعنى الفلسفي والوجودي الذي يوحى بالطرد المبكر عن الوجود. ولأن تقارب. أفترضه. حاصل بين معرفة الشيخ السياسية والاجتماعية، وما أنا عليه آنذاك من معرفة وانتفاء. يتلخص بنتائجه المتمظهرة بالطرد عن المجال، تفعله وتنفذه ثقافة طاردة نقيضة. فالسيرة تناغمت. وهذا اعتراف واضح ميّ. مع ما عشت. ولعل هذا يكون لصالح ما كتبه الشيخ من لأنه سيرة، لا تخصصه لذاته فقط، بل أنه كتب سيرنا جميعاً، أي تبني مشروعاً كبيراً يخص التاريخ، جزء من الجماعة أولاً، وما تحلّت به كتابته من البساطة العميقة الدلالة التي كتب بها السيرة ثانياً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ أنه استدعى محبّيه من الفنانين، وهم أحبّة لي ولنا جميعاً، سيرتي من سيرتهم، وتاريخنا من تاريخهم. من هذا كانت قراءتي الأولى لـ (سيرة الرماد) قراءة تعرّف. وفي الثانية، تقليب الصفحات التي غادرتها القراءة الأولى. أي أنها تعني كونها بمثابة عامل استفزاز لذائقتي المعرفية، وأكدت على ضرورة الاستذكار عاطفياً، وتوفير امكانية التحوار المعرفي مع بنود السيرة ثالثاً ورابعاً. لذا ستكون قراءتي لها ذات بُعد تحاوري. أي العمل على الإضافة لها قدر ما تملّيه عليّ ذاكرتي وحسّي الإنساني. وهذا دليل قاطع على حيوية مجالاتها الحياتية والمعرفية، لأنها كما ذكرت تلخيص لسيرنا جميعاً. فما عنده دليل إثارة لأسئلتني بما يُحقق الإضافة من جهة. ومن جهة أخرى أنها إضافة لمعارفي عن حقبة عشتها بدقة شأني شأن كل من طرد من مجاله لأسباب يعرفها الجميع، محصورة في الفهم الخطأ للاختلاف وحصره في الخلاف الذي يولّد الضغينة والكره والطرد. لكن بودي أن أهمس قبل أن أشرع بالمداخلات مع السيرة وأقول: يا يحيى أنت أمسكت الكتاب بقوة، وتلك حسنة كبيرة تضاف لتاريخك وفهمك لمعنى الوصايا وتنفيذها. ونحن أمسكنا بالكتاب وما زلنا نُمسك به، ونقلّب أوجه صفحاته بنفس القوة التي أنت عليها، ونردد كما رددت على مسامع الشاعر (هادي الربيعي) لحظة تعرّفي عليه أنا المطرود من مجالي (مدينة الناصرية) نحو مدينة كربلاء المقدسة، وهو المطرود من مدينته بعقوبة. وهذا حدث في منتصف سبعينيات القرن الماضي حيث قلت له: نحن غريبات ها هنا، وكل غريب للغريب نسيب ... ابتسم لقولي بمرارة، ولم يفارقني إلى أن هيمن شبح الموت على وجوده فاستله من مجالي، أبعده بكل حيويته الباهرة.

السيرة منسوبة إلى وجود الفنان وتاريخه، التاريخ الذي أتت عليه السيرة في نوع من تشخيص مراحل التغيير في ممارساته الفنية، كذلك في منجزه المتقطع زماناً، لكنه المتطبع على اغناء التجربة كما عكست سطور السيرة. لاسيّما التجوال وتحولات الأمكنة. مما وضعها ضمن دائرة دلالة المعنى العميق في النظر إلى الفن باعتباره يشكّل سيرة المعرفة المطلقة. لذا وعلى وفق المفردة التي هي توصيف للسيرة (الرماد) تعني فيما تعنيه مجازياً. الرماد الذي باغتني أيضاً وأنا أحرر كتابي عن الروائي (مؤنس الرزاز/ المعنى المضمّر) فوضعت عبارتي في صدر الصفحة الأولى والقائلة (أنا جمرة كلما نفخت فيها اتقدت) وهنا أعني أولاً ازاحة الرماد الذي يخبئ وهجاً، ثم ما تعنيه معاني رواياته في كونها تمتلك ظاهر وباطن (مضمّر) ، يتوجب البحث فيه . وهذا ما أجده في رماد (يحيى الشيخ) من خلال سيرته هذه. فالرماد الذي يعنيه، قد أظهر ما لم تسجّله ذاكرة التاريخ. ولكيلا يبقيا شفاهاً وضعها موضع المعرفة المدوّنة. وكان لفعله هذا مقارنة مع فعل النفخ في رماد الموقد. ذلك لأن الذي كتبه مجتزأً من سيرتهم معه، توجب الأخذ بها باعتبارها مصدراً لتحقيق سيرتهم من جهة، ومعرفة تُثير المعرفة الأخرى من جهة أخرى. أي أنها تؤسس لأسئلة ممكنة، تنطلق من داخلها (المضمّر. المعلن) من هذا اعتبرت السيرة تمتلك مفاتيح معرفية كما ذكرت، يمكن بواسطتها فك لغز ما هو مضمّر في الحياة، فما علينا إلا أن نأخذ المفتاح بقوة، كما أخذ الشيخ الكتاب بقوة.

يحيى الشيخ من منطلقه (الرماد) اتبع توصيفاً دالاً على القدرة الذاتية. فهو رماد ينطوي على ممارسات أفضت بها عملية التأليف لفصولها (النفخ في الرماد) فأنت على شكل نصوص في نص، يُثير المخيلة، والقدرة على التذكّر. ولعل التعلق من خلال السيرة بـ (البيت، المعبد، النهر، البستان، الأم، العُشب) دليل على نفض كاهل ثقل الرماد الذي تُخلفه الأزمنة. فلهذه المواقع وقعها في نشأة الفنان، وتشكّل أيضاً مصادر وعيه المبكر، خاصة (الأم) وهي جميعاً تعني عوامل التخصيب في الوجود. إن التعلق بالعشب كما سنرى لاحقاً دليل على العوامل الذاتية المتواصلة عند الفنان، لأنه أساساً انحدر من بيئة ريفية إلى المُدن (مدينة العمارة) ثم بغداد إلى خارج الوطن . لذلك نجده يتواصل مع المهمل والمتروك من أجل الصعود به إلى المركز. فالهامش في أعماله كمادة تنفيذ تعكس معاني لها صدارة المركز. كما سنجد ذلك في جمع ريش الطيور، أو احياء نبض الحياة في المتروك من الأشياء وتحويله إلى شكل فني.

### السبيل إلى متن الأفكار

تنطوي السيرة . إضافة إلى السيرة الحياتية . على سيرة الأفكار. ولهذه الأفكار منطلقات وثوابت فكرية، تتدرج من المعرفة والثقافة العامّة، إلى سبيل المنهج الذي يصوغ الرؤى. ويبدو (الشيخ) في كل ما أورد في هذا الشأن أنه دقيق في ما هو محسوب على بنيته الفكرية ، فهو قليل الشطحات، يزن الأمور والتقلبات على وجه الفحص ، ولا ينجّر إلى الأهواء ، بقدر ما يحتكم إلى العقل . وهو غير مفرط في تبني الأفكار بسهولة، وإنما يتبع التدرج فيما هو منكشف له بالتجربة. كثير العلاقة بمبدعي دربه الفني، لكن له خطوته واجتراحاته. يميل كثيراً لوجه المبتكر وتناسبه، ليس من باب الانصياع

للشائع أو ما تنتجه سلطة الآخر، بقدر ما في ذاته احترام تجربة الغير وفق احترام تجربته. لذا نجد أفكاره أكثر معقولة وحرصاً بما يوازي تجربته في المكان والزمان. فأفكاره ممتزجة برؤاه، ورؤاه منطلقة من مشاهداته، ومشاهداته تعتمد التجربة في المكان. فهو يمكث في المكان، ويكتسب خبرة فيه، تنظم إلى خبرته. يشكل عنده المكان صيرورة الأشياء، سواء في واقعه اليومي أو في واقع أعماله الفنية كما نراها عبر سطور سيرته. إننا بصدد مسامرة السيرة من منطلقات مرورها بتلك المحطات، التي لم يختر لها زمناً متسلسلاً، بل تداخل فيها الحاضر مع الماضي، وفق ما تقتضي قناعاته من وجودها أو عدمه. إنه يُدقق في الأشياء من أجل أن يستقر له حال. نائراً رواه الفلسفية وفق سليقة ذاتية ترتبط معرفياً برؤى من قرأ لهم، أو تمثل تجربتهم في القول والفعل. لذا سنترك سليقتنا تتدرج بامتصاص ما نوه به كالاتي :

- في العراء ؛ عنوان مهم وواسع الرؤى والرؤيا. فالعراء خلاء ومساحات ممتدة، بساطاً أرضياً وفضاءً علوياً. منه يمكن صياغة فضاء ذي رؤى راكمه، توسع المعرفة وتفتح الأفق. لأن العراء مطلق، عراء الصحراء والماء. فهو مجرد كما يُفترض، يحتمل التجريد والاضافة من خلال موجوداته التي تحتكم للانفتاح، فهو مجال ممكن لإدراك اللا ممكن. وهذا ما يمنح جدلية الوجود ضمن حقله رؤى جديدة، لاسيما في التشكيل، لأنه يُعطي للبعد والمنظور أكثر من احتمال. فخاصية العراء الذاتية ممكنة الحذف والاضافة. ممكنة اشتقاق الألوان والخطوط الممتدة، والمنكسرة وفق مؤثرات الوجود المادي والطيفي. لذا نرى أن افتتاح السيرة من هذا المطلق، تعني منطلقاً لاستقبال ما هو أكثر معنى، بما يعنيه من محمولات الديالكتيك المعرفي. فكيف بفنان كالشيخ، يعمل على تسطير سيرته وسيرة فنه 'بروح تاريخ مضطرب ومتغير باستمرار؟ سؤال تُجيب عليه مفاصل السيرة. غير أن بالإمكان استغلاله وفق نظرة الشيخ وتوظيفه للرؤى الجديدة. وأقصد بها الرؤى المبدعة. ولعل ( في العراء) عنوان يختلف عن عنوان (عراء) مجرد، لأن الأول يعني داخله وضمن نسيجه، بينما الثاني يعني مطلقاً كما البحر والصحراء. العراء يعني الانفتاح باتجاه ما هو غامض ومستتر، لذا فالسير في جادته ملغوم ومفاجئ. لذا نجده يستخدم صيغة المراجعة :

{ يُفترض بي أن أعيد تشكيل معرفتي، وأنا أتابع سنيماً مضت، وأسرد حياة لم تعد قائمة } وفي هذا حساب للزمان والمكان. فهي صحيح سيرة الإنسان في المكان والزمان. لكنها أيضاً سيرة الزمان والمكان ضمن حركة الإنسان. فالعلاقة متبادلة، فكل طرف يُحرك الطرف الآخر بما يمتلكه من خاصيات ذاتية. إن الفنان ذي السيرة، يتحاور مع الذات في ما هو ممكن التحقيق. إن الانشطار في رؤى الشخصية الذي سببه المعرفة والحس الكبير، يُغذي تأملات الفنان من خلال طرح السؤال وادراك ( أني كنت أكثر من واحد عاشوا الزمن ذاته ) وهذا افتراض لا يبتعد عن طبيعة الرؤى في المكان، في كونه متحقق جدلي حين تحين لحظة المراجعة، بدليل ( أهرع إلى المرأة فلا أرى أحداً ). ترى إلى ماذا يُعزي ذلك، إن لم يكن إلى اضطراب الوجود، وفوضى الكون المحيط. إنه تعبير شعري على ما أراه للكشف عن مداخلات عابرة لهذه العبارة بدليل السؤال الذي يطرحه ( من عاش تلك السنين؟ ) إنه سؤال منطوي على هلع التجربة وآثارها الساحقة للإنسان. فالتأمل الوجودي، يعني البحث عن المسببات وسط فوضى الأشياء. لذا

توجب أن المكوث في المكان هذا بالرغم من مرارة تأثيراته ( هذا يعني أن أبقى حيالها في العراء ) ويعني بالهاء تلك المؤثرات التي ساهمت في تنشيطية الرؤى ، والتي خلقت الفوضى . وهي قوى خارج إرادة الإنسان . إن محددات مديات الذاكرة التي ينوي السير وفقها ، قد خضعت لجدلية المعرفة ، لصياغة ما هو مهم وما هو أهم . لذا يجد من خلال مفتتح السيرة ( في العراء ) مجازاً لتجسيد مثل هذا اللامنطقي في الوجود . إن الشيخ يواجه أسئلة عديدة ، لعل أطراف بعضها تتصارع مع أطراف أخرى . ففي وقت يجد أنه فنان وإنسان ملتزم فكرياً ، مقابل حاجته كفنان إلى مطلق الأسئلة . هذه الجدلية التي عاشها الشيخ ، وفق مدونة سيرته ، دالة على الانحياز إلى المتحقق الإبداعي . إذ نجده في مداخلات السيرة ، يجنح إلى ظاهرتين ؛ الأولى : الانقطاع في الزمن عن الانجاز ، وفي الثانية : العودة إلى المنجز ولكن بروية يتحكم فيها قانون الإضافة للفن . والذي أوصلنا إلى هذا الاستنتاج ؛ إن تلك المرحلة المفصولة بالانقطاع ، لا تحددها قواطع ، بقدر ما تحتويها نتائج تشكّل مشروعاً فنياً من خلال ما كان يذكره كخلاصة لهذه الفعالية الفنية أو تلك ؛ أن يضع لها يافطة يُحدد طبيعة المنجز الذي تحدده خواص معينة .

إن النزوع إلى العراء ، يعني محاولة الحلول والبقاء في المطلق . معتمداً في ذلك على جدلية الوجود والحذف والمحو منه . فإذا احتكنا إلى الواقع في التاريخ ، نتوقف على أن معظم الخواص الذاتية تعرّضت للمحق والمحو . والشيخ واحد ممن يحمل ذاتين غير منفصلتين عن بعض إلا بالنتائج ، ذات ملتزمة فكرياً كما ذكرنا وذات تنزع إلى الإبداع الخالص كفنان منطوي على أفكار تخص التغيير والمتغيرات . وفي هذا يحاول أن يتقصّى تجربته في صبر البحث ، ويمائله بصبر المنقب الآثاري الذي يمسح التراب عن القطعة الأثرية . لذا فقد افترض على نفسه ( أن عليّ إنتاج ذات من طراز آخر . ذات متسامية تُعاین ذاتها القديمة بعدالة ، وتُرمم ذاكرة بُترت أطرافها ، ونَجَتْ بما تبقى . ذات لا تاريخية ) هنا نجده يُعدّل من منظوره لما سوف يمارسه في العيش من خلال مراجعة ذاته (و) بعدالة ) بالنسبة إلى النظر إلى القديم من التاريخ الخاص والعام . أي دونما تطرف قد يوقع المرء بمغبة الارتباك الذي لا يخلف إلا الضياع . هذا من جهة . ومن جهة أخرى نتلمس معاينة إلى ما هو ينزع إلى الترميم . وهنا لابد من الوقفة إزاءه ، لأن الترميم يعني اصلاح ما هُدم . فكيف إذا كان البتر يخص أطراف الذاكرة . فهو لم يخص طبيعة البتر ، بقدر ما ربطه بالزمن وحركته . بمعنى وسط حراك التاريخ ، أي الزمن أسقط من القاطرات كثير من الخصائص . لكنها لا تضمحل وتتلاشى ، مازالت ثمة ذات باقية ، تُراجع باستمرار . لقد مرّن الفنان الشيخ نفسه على المراجعة . وهذا يعني تلاشي ظاهرة القطع والانزواء . إذ نجده بين مرحلة وأخرى لصيق الجديد من الإبداع ، مما يضعنا من خلال حوار الذات ضمن مختبر التجربة الحارة ، لأن الذاكرة التي فقدت أطرافها ( نجت بما تبقى ) ولا تاريخية الذات هنا تعني ووفق القراءة أنها لا تؤسس لتاريخ ساكن وملتزمة ، بل بأكثر حركة وفق منظور البحث عند ( فوكو ) مثلاً . فالوجود غير محكوم بقوانين صارمة أي ( جاهزة ! ) وإنما قوانين ذاتية متجددة وفق .. أنت لا تدخل النهر مرتين .

إن الفنان الشيخ ، يعمد إلى تأكيد مسعاه في تجديد الذات ، وابعادها عن التقوقع ، بدليل التطرق إلى مثل هذه التجربة التي يكرر ذكرها ، ونعني بها مراجعة الذات . غير أنه يتعامل بروية جدلية ، وليس بقسر صارم . فالذات تحتاج إلى ليونة جدلية ، مرتبطة بأحكام تقترب من القوانين ، ونعني بها قوانين الذات .

{كنت أحرق اقتصادي كل مرة ، وأعيد انتاج نفسي ، مما تبقى من رماد على نحو شخصي }  
 في هذه الجُمَل القصيرة كمنت مضامين كبيرة . ففي البدء عنى بحرق الاقتصاد ، المعيار المادي للوجود ، والاقتصاد مفردة تؤكد كل ما يمتلكه المرء من قِيم ، يمكن تعويضها بمثابرة ذاتية . وهذا ما حصل ضمن السيرة كاملة . وأيضاً ما تواصلت به العبارة من اعادة انتاج النفس . من خلال الرماد الذي هو عنوان مؤكّد للسيرة ، لأنه ثريا الكتاب كما ذكر ( محمود عبد الوهاب ) وهو فعل يُحقق المعادل الفني من خلال ممارسة شتى أنواع الفعاليات المعرفية ، ابتداءً من المراجعة وصولاً إلى المتحقق الفني . فالرماد ، وكما ذكرنا مرراً من خلال مداخلتنا هذه ، تعني الانبعاث والتجدد في الحياة . وهي حركة الوجود من خلال ارتباطها برموز الخصب في حضارة وادي الرافدين ، متمثلة بظهور الإله ( دموزي ، تموز ) من العالم الأسفل ، وظهوره على صورة اخضرار ومباهج الربيع . وهي ذات متعلق بظاهرة الموت والحياة . وما حققته في هذا السيرة بجملة ( مَثَلٌ هذا " العبث " ضرب من يأس لا ينضب ، وإدمان على انتظار وعد آت من بعيد . لم يصل حتى اليوم . قد يكون وصل ولم أنتبه ) إن هذا قد أكد تلازم التجربة مع منطق الأسطورة الرافدينية في الاخصاب والانبعاث . لا سيّما إذا عرفنا أن الشيخ من بيئة زاخرة بالأساطير المائية حصراً ، حددتها المواقع والإشارات مثل ( حفيظ ) والصورة السحرية التي عليها سطوح المياه الممتدة إلى ما لا نهاية . كذلك أعواد البردي والقصب وحيوات الماء في براري الأهوار . وإزاء هذا كان اصراره ممكناً كفنان لا يؤمن إلا بالتحدي والخلق . أي الانبعاث ( أنا ذاهب إلى أيامي المقبلة ، وأنا أفقر مما كنت . سأستهلك نفسي وأحرم الدود من وليمة يحلم بها . أغادر بلا لحم يُنهش ، بلا صراخ يُوقد في الظلمات بلا ذاكرة ، بلا ألم ) إن هذا يتماثل مع نزول ( أنكيديو ) إلى العالم السفلي ، وهو غير مبال بالوصايا التي تحتمها حالة النزول . لذا حُرِم من الظهور إلى العالم العلوي ، لولا شفاعة الآلهة ل ( جلجامش ) فكان الثقب الذي أحدث في سقف العالم السفلي دليل على العودة إليه . فالروح هي التي خرجت متلبسة جسد ( أنكيديو ) من أجل كشف طبيعة الحياة هناك . الغرض من هذا استمرار تواصل معرفة ( انكيديو ) المؤثرة في حياة ( أوروك ) والتي أثارت سلطة المعبد فحكمت عليه بالموت . وحسب رأي الباحث ( ناجح المعموري / الاغتيال السياسي ) اقول الاغتيال الفكري ، لأن وجوده في حضرة أوروك كان عامل حامل لبنية فكرية سابتة خصت البنية الفكرية للحاضرة وخاصة تأثيره على الملك ، مما أثار حفيظة رجال المعبد . والتأكيد في قوله ( بلا ذاكرة ، بلا ألم ) يعني قطع الصلة بالمكوّنات الأولى وتأثيرها الذي قد يضرب مسير التجربة الجديدة . لأنه كفنان يحاول أن يؤسس ويبتكر مساراً فنياً خاص به ، كما أكد مراراً .

ولأنه وُلِد في يوم مبارك ، وكما ذكر في أقدس أيام الصابئة المندائيين " أيام الخلق " فقد ( تقدمته هيبة طقوس صابئية لأبن من عرق كهنوتي ، نقي لا مرء فيه ) وهذا ينطوي على حساب براءة الوجود والنشأة ، لأنه عُمِد بالطقس المائي المبارك . ولعل هذا ما لاحق الشخصية ضمن تاريخها الذي تحلى بالصبر واتساع النظرة لتقلبات الأزمنة . فهو نموذج متفرد بين أقرانه ؟ . وما طقس القربان الذي اعتاد عليه المسلمون أسوة بمن سبقهم من الصابئة ، وهو قربان كسر جرّة الفخار في يوم زكريا أو ما يُطلق عليه المسلمون ( المحيا ) ولأنه طفل طاهر ، فقد حق له كسر الجرّة قرباناً كما تحتم الديانة الصابئية . هذه المهمات التي أوكلت إلى الشيخ صغيراً انطبعت في ذاكرة الشيخ الرجل .

وها هو يُعيد صورتها كما لو أنها تحدث الآن. إن التشبث بمحتويات الذاكرة من هذا النوع، إنما هو عودٌ أبدي كما ذكر ( مارسيا إلياد ) أي العودة إلى جذور النشأة حين تحين اللحظة ، ويشدّد الموقف . إن اللاوعي مادة خصبة للمبدع، وهي زاد التخصيل للنص. وأرى أن مثل هذا قد أثر على عطاء الفنان الشيخ، فهو وحسب ما توفر في كتاب السيرة من لَوّحات، فيه نزوع للتذكر والتجسيد لمفردات تبدو غامضة. غير أنها من بُناة الوعي الكامن (النقش على الحجر) كما دُكر. لذا أرى أن ذكر مثل هذه الطقوس المندائية وغيرها يدخل من باب الكشف المتأخر. أي انه كشف عن بنية في زمن نضجت فيه المعرفة ، واتسعت الرؤى ، فغدا التعامل معها من باب وعي الضرورة التي تقود إلى التوظيف في حقل الإبداع . وهو مقرون ببقية الطقوس ، خاصة تلك التي تُقام على ضفاف النهر وفي غمرة مياهه . حيث يؤكد على أنه كان ( منذوراً لطقس الذبائح الذي يجري عادة على شاطئ النهر . ساعات طويلة يجري يتم فيها ذبح الطيور للعوائل المؤمنة) تجري هذه الطقوس بشيء من التفصيل كما أستظهرها الشيخ ، مقدماً توصيفاً للكاهن وهو يجلس في الماء . لكن الذي يبقى عالماً في ذاكرته لَوّن الماء العكر الذي هو بلوّن الطين . وبشيء من الشعرية يصف امتزاج الدم بلون الطين . هذا التشكّل للوّن الطين دليل على ما قُدِمَ على مرآي من مياه النهر من قرابين زحفت على مساحة التاريخ الميثولوجي منذ القِدَم ، فاستحقت التخليد والتجدد كما حدث للنبي إبراهيم في استبدال الذبيحة البشرية بـ ( إسماعيل ) والاكتفاء بالجزء قرباناً بشرياً . ونعني به طقس الختان ، حيث يُقطع الجزء ممثلاً للجسد ، وتتساقط قطرات الدم دليل النحر . لذا نجد عند الشيخ اقتران قطرات الدم مع لَوّن الماء العكر ، بما يحوِّله إلى مجرى أحمر يجري (صوب نهر أزرق عظيم) ،

ولعل الحكمة التي تأتي من بعد جريان حدث معاكس للبنية النفسية والبنوية للإنسان ، كانت واحدة من موجودات حساسية الإنسان . الفنان ، حيث رافقته نضيدة الأفكار منذ نشأته ، واستيقظت جزّاء ما يكون دافعاً ضمن الواقع الذي يعيشه . فالحساسية متأتية من التأثير المباشر الذي يراه المرء خطأ . والشيخ واجه في صباه اغتيال ما هو عزيز عليه . صحيح إن المُغتال هو حيوان ، لكن الاعتبار يترتب من قيمة ما حدث ، إزاء القيمة الإنسانية . فهو كرجل وفنان تتفعل صورة الأشياء والأحداث في حياته ، لتكون مادة تأخذ حيزاً من ابداعه . وأرى إن حضور حادث اغتيال الكلب ، كان لها الأثر في نفسه ، لأنه تعامل معها ضمن حقل وجداني خالص :

{ كان ينظر في عينيّ طويلاً ويكاد ينطق ، وكنت أفعل بالمثل. منه تعلمت التحديق بالأشياء وابتلاع الكلام }

وفي هذا وضوح التأثير ، حيث جسّد العلاقة مع المخلوق القريب إلى نفسه . وقد استخلص من الحادث حكمة وعبرة :

{ اغتياله فتح عمري بوجه الموت . الموت الذي يخفي الأحياء إلى الأبد . بعد واحد وستين عاماً من ذلك اليوم مات "القاتل" إنه من عمومتي ذهبت إلى مراسيم دفنه .... سألته : لِمَ قتلت الكلب؟ فغادرتُ المقبرة بلا صلاة }

هذا يعني أن الفنان . الإنسان يتخذ من حوادث الماضي ، لاسيّما الخارقة للعرف الإنساني نوعاً من الدرس والحكمة . وكثيرة هي الأحداث المرّة التي واجهها الشيخ ، كما عكستها السيرة ، منذ صباه وشبابه ووصوله إلى سن الستين . فهو شديد الحساسية إزاء ما جرى ويجري . والمثال على هذا

نظرته إلى طائري ( الغرنوق والبرهان) أغدق عليهما بالطعام والشراب ، لكنه أفقدهما حرية السباحة في الفضاء المطلق . وأرى إن المثل على بساطته ، شكّل ويشكّل أهم المؤثرات على الذات الإنسانية ، لأن الحادث يؤسس لبنية فلسفية من بعد تأمل طويل، وبحساسية مشابهة لما يمتلكها الشيخ . الذي استنبط قيّمه ومعانيه من التجربة كما ذكر ( إرنست همنغواي) الطين والتشكيل الأول والصورة/ لقد أشار إلى لَوْن الطين وهو يرافق الطقوس المندائية قرب ضفاف النهر. ولكي تكتمل الصورة ، ويكون وعي صورة الطين وكتلته وطواعيته أكثر قرباً من مساحة الإبداع ، لا بد أن تتظافر النظرة والرؤى باتجاه هذا المكوّن للأشكال . ووفق نظرية الخلق البابلي ( أنوما ليش ) نكون بمواجهة تشكّل أولى للوعي بضرورة الطين . ولأنه من على ضفاف النهر ، فتكون ذاتيته ذات مائة . وهو ما يقرب النص المندائي من الماء . والدليل على هذا ما تعدد ذكر نهر الفرات في الكتاب المقدس للمندائيين ( كنز ربا) حيث اعتبر المعتقد المندائي أن نهر الفرات من الأمكنة المقدسة والأزلية . فالفنان الشيخ تعامل مع الطين جينياً :

{ تركتُ نفسي في العراء ، بمعية الأشياء . في زمنها السري تنضج بلا اكراه ولا مصائب . أخربش على قوالب الطين الحري الجاف التي كنت أنزعها من ضفاف السواقي بعد انحسار الفيض }

هذا الفعل اليقيني يؤكد على معنى أن تتعامل مع كتل الطين ، تماماً بموازنة الخلق الأولى للكوّن ( في البدء كان الغمر وكان الماء ) وتلك مشيئة وقدر الإنسان أن يُقذف في كوّن واسع ليشكّل أبجدية وجوده . وفي مكان آخر يصف الطين باعتباره اكتشافاً يرتبط بالرؤى الباحثة عن اليقين :

{ في الطين اكتشفت كياناً خفياً آخر ، غير الذي أحمله . ينطق بقدراته . ما أن أمد يدي وأحفر السطح المتاح }

ولعل الطين ارتبط من حيث الانبهار والدهشة بقرين آخر وهو الكاميرا والصورة ، لما تمتلكه من روح البلاغة في التعبير من خلال الظل والضوء . وكانت العلاقة قد ابتدأت كما تبتدئ عند كل من شغف بالصورة . فكلنا يتذكر صورته في الطفولة ، وكيف اكتشف قرينه من خلال صندوق متكتم على محتوياته (تعلقت بصندوق التصوير الصغير ، يخرج من مقدمته خرطوم من الجلد ، تتوسطه عدسة وله نوابض على الجانبين ينظر في هذا كتابنا ( العصار والضوء ، مقاربات في فن الفوتوغراف / الصادر عن دار فيشون . السويد 2014 والذي يعاد طبعه الآن عن دار الكفيل في كربلاء) فالصورة عند الشيخ لا يختلف اكتشافها عن معظم الدرر التي حصل عليها من خلال البحث بدافع الفضول والدهشة ( كان الصندوق عيني الداخلية التي لم يشاركني فيها أحد ، ومدوّنة طفولتي ، وحافطة أسراري ) هنا حول الشيخ الكاميرا وبالتالي الصورة التي تُخلد الزمان والمكان . بدليل وضعه مجموعة صور لوالده ولأفراد أسرته ولطفولته في صفحات السيرة. وبهذا نجده يميل إلى العلاقة بين الصورة والتاريخ ، باعتباره مدوّنة للأحداث . وهذا أيضاً ما دفع القصاصين والروائيين إلى توظيف الصورة في النص الإبداعي ، كذلك في الفن التشكيلي على شكل كولاج . استفاد منه الشيخ في أعماله . وكما رأينا في تجارب بعض الفنانين العراقيين .

أجد أن مثل هذا العنوان الذي اقترب من المصطلح في وجود الفنان الإبداعي ، لأنه واصف لمجموعة من التشكلات . بمعنى حاول فلسفة المصطلح ، والبحث عن مسبباته وتأثيراته. ويبدو أن اطلاق تسمية كهذه انطلقت من محرّكات أخرى . ومنها (المشي ، البحث ، الاصبغاء، والتعلم من الآخر كديكارت ، التخاطر) هذه المكوّنات لرؤى الشيخ دفعته إلى أقصى حالات الاكتشاف الباحث عن قاعدة معرفية ، واستنبات مسميات ذات قوة روحية خالصة كتسمية ( انكسار الضوء ) الذي أعده وجه من وجود قدرة الضوء على خلق الصيغة ، لما يمتلكه من ليونة وانسياب قادر على تمثيل كل الأشكال .إن الاصبغاء لديه ولّد الكثير من الكشف ، لأنه ارتبط بالتأمل الفلسفي أساساً (أنا مشاء ، أمشط أفكارى وأزرها في الطرقات التي لم أعد إليها مرة أخرى ..... حسبي بعد عودتي أذكر أمراً واحداً ؛ أني كنت أفكر ) وهو يحذر من شيء خفي ، يتوقع حدوثه بما يشبه المداهمة . لذا فردود فعله هنا تتبلور في ( كنت أربي قلبي على الخوف ، وعينيّ على الظلام ) فهو بإزاء صورة قلقه ، جرّاء قلق الوجود عامّة ( حاضر يجر وراءه ماض ناقص ، يعبر إلى مستقبل غير مكتمل ) ويبدو أن الفنان الشيخ ما زال يدور ضمن هذه الحلقة ، لأن دوامة الوطن لم تستقر بوصلتها على حال ، فهي تؤشر السوء الذي ولّد الأسوأ . وكأن جدلية الحياة والوجود أحكمت حلقتها على وطن يبحث عن رفاه شعبه ، فبدلاً من أن تفتح السبل ، راح يغرق في ظلام جديد لا فكاك منه . إنه انكسار الضوء عن حيّز الوطن تماماً ، وتفعيل إشارات الظلام كي تستبدل كل ما هو خيّر إلى رماد يتراكم كي يخفي الجمره الملتهبة ، التي خف توهجها . وله عودّ أبدي لجذوره البكرة في وعي فعل الإبداع ، ولو في أصغر صوره . وبهذا لا يتذكر إلا يقين ؛ أنه سيكون رسّاماً لا غير ( الولد الصغير الذي كنته ، لم يسأل نفسه عن معنى الأشياء ما دام يرسمها . كان الرسم هو المعنى الجديد لها في عقله ) ويقصد بها الأشياء ، وعقله ويرمي بها الشيخ الصغير الذي كان . وفي مكان آخر يذكر عن الرسم أيضاً ( إذا كان المرسم قبلي ... فهذا قدرى الوجودي . غالباً ما قضيت ساعات وساعات لا أخط غير الخربشات وشرب القهوة . كنت أفرش وأنام . أحياناً بفعل واعز واحد لا غير ؛ تأدية مناسك المرسم )

### القيم المستنبته

أهمّ ما يحتويه فصل القِيم ؛ أنه يؤسس لظاهرة المغادرة ، أو ما اصطلاحنا عليه الطرد من المجال . وله جذر قديم في حياة الشيخ . ابتداءً منذ اللحظة التي غادر فيها مع عائلته بيئة الريف باتجاه مدينة واسعة كالعمارة . واعتبرها كما نعتبرها نحن ؛ كوّننا الخطوة التي سنأتي عليها وهي طلاق أرض الوطن وللآن . فهو في هذا يستدرج الرحيل وخيبة الأمل كالآتي :

{ خرجنا قبل الظهر في سيارة خشبية }

{ البيت الكبير مترامي الأرجاء الذي لم تعد زواياه ملاذاً لي نُزعت مفاصله، تفككت وحدته ، وغدا أشياء متفرقة محشورة في أكياس .... نحن اختزلنا الرحيل إلى درجة الصفر أيضاً }.

{ قضيت الوقت أتفرس وأحفظ معالمه ، وكأني سأعود عليه ماشياً ... }

في المدينة دخلت حياتي طوراً جديداً ، إذ بلغت طفولتي حتفها ، توقفت عن النمو {

.} في الطرف الآخر ؛ كانت " الطلاطة " تشهد هجرة جماعية ، نفير تاريخي ونفور حضاري تعاضداً على نبذها من الوجود . روح كانت تشد أرواح الصابئة إلى أرضها {

.} في غيابهم هوّت سقوفها إلى الأرض . ويقصد البيوت . وغابت معالمها . رجعت تراباً ؛ علّ للتراب ذاكرة . {

.} كان هناك غموض يتعلق بحياتي ، جاهدت لإيضاحه . وخلصت إلى أنها مجموعة كينونات . لكل كينونة عمر خاص ومحدد . تعزل بينها مناطق رخوة ، سائبة . فترات تضمحل فيها الصلة والشعور بالوحدة العضوية مع الماضي {

.} لم أدرك أيضاً إلى أين منها يتوجب تقديم الوفاء . إلى من ضيّعتها أم التي ضيّعتني ، إلى التي دخلت تاريخها أم التي دخلت تاريخي {

هذه الانثيالات دليل على قلق الإحساس بالمكان وتحولاته . لكنه وإزاء مثل هذا الدخول والضياح ينزع إلى العود الأبدي في قوله :

{ طفولتي هي ذاتي البدائية ، دلالي ورمزي الوجودي ، هي هويتي الأثنية ، أسمى المندائي الذي دخلت فيه إلى الدنيا بصرخة عزلاء ، والذي سأخرج فيه صامتاً .

بعدها ، بعد أن تحوّل العمر إلى عادة ، لم تعد تعينني سخافة الحياة وخشونتها، عطاءاتها العابرة ويكون في خاتمة هذا الإحساس ، سؤال ربما لا يوجد له جواب ( آنذاك كان يكويني حنين للبراري لا شفاء منه ) إنه ينزع جزأ خيبات الوجود وترجرجه ، إلى الجذور الأولى المكوّنة ، والتي حازت على القدسية في العرف المندائي ، كالماء والطين ، وهما أصل الوجود ( سأرجع مع المدّ ، فيشيرني الماء كما أشربه ) ويربط هذا مع طبيعة تشكّله الإبداعي . الرسم . في ( في كل يوم كنت أضيف حياة جديدة ) أو ( كنت مطلوباً لمساعدة البنات اللواتي يجهلنّ الرسم . صرفت ساعات طوال أرسّم ، وهنّ ينحنينّ عليّ بغنجهنّ ، مأخوذات بما أفعل . ما كنت أفعله في الحقيقة ؛ أني أطيل وقت الرسم ، أستنشق أنوثتهنّ الخام ، وأذوبُ على الورق )

ومن هذه القيم هي العلاقة مع الأب ، التي كشف عنها كونها قلقة ، لكنها منحتة درساً في الحياة . فهو قريب وبعيد عنهم في آن واحد (كنت أسمع منه قصصاً عن أصدقائه ضباط الجيش والبحرية البريطانية ) فكانت صورته ( لا يرسو إلا ليبحر بعد حين ، فعاش مسافراً . ) لكن السؤال تماثل وسيرة الأبن مع الأب ( إذا كانت مصادفات حياتي قد صاغت مني ما أنا عليه الآن ، فهل مصادفات أبي تفعل بي هذا ؟ هل يبعث الله فينا ما كان في آبائنا ؟ هل يُطارِد فينا ذنوبهم أيضاً ؟ سأدفع فديتك وفديتي يا أبتى ) لكن جدلية وجوده ، حتمت عليه أن يعترف بالحقيقة ، التي أسبغت سفر التجوال على حياته ( أنا أعر على حقيقتي أني " ناقص " أن هناك " شيء ما " يُنقصني )

أطلقت على هذا الفصل بـ ( سِفر الخروج ) لأنه يحمل مقومات مثل هذا الشكل من البناء للنص الديني ، وحصراً ( سِفر الخروج ) في العهد القديم . لأنه ينطوي على نوع من الخلاص ، بعد التشكّل الأول للخلق . والشيخ قد استكمل عدّته في تشكيل شخصيته الفنية ، مما حداه إلى وضعنا ضمن دائرة الاشتباك الحياتي والمعرفي والظروف التي أنتجت جرّاء حراك الواقع ، باتجاه حصاد القسوة ومحاولة المحو ، لاسيّما السياسي منه . لكن جانب الإبداع كونه فناً رجح منطق الخلاص من ربة هذا الهلاك ، والبحث عن خلاص . وهو إلى حد ما يتماثل مع سِفر ( نوح ) في الخلاص المائي لإدراك اليابسة الأكثر طمأنينة . إن هذا بتقديري ، مساق داخل نص الشيخ من اعتبارات جينية ، فهو يقترب في سردياته من تسلسل أسطوري . ونظرته للخطأ والصواب تكاد تقترب من الخطيئة والعقاب . إن خلاص الشيخ قد تم من خلال استحضر ويقظة الذاكرة ، التي صاغت صوراً أليفة في تاريخ الفنان ، خاصة مع من هم أقرب إليه وجدانياً وفناً كما سنأتي عليها . والخروج هو الثالث ، بعد أن ترك الريف باتجاه مدينة العمارة ، ثم إلى بغداد . ولما كانت أرض الوطن لا تتسع لوجوده ، نزع إلى الرحلة الثالثة نحو أرض غريبة . ومنذ تلك اللحظات التي وطأ عبرها الأرض الجديدة ، لم ستقر عنده حال . فوجوده بات قلقاً . وهو جزء من قلق المبدع الحريص على مشروعه الثقافي والمعرفي . الانتاجي :

{ كما خرجت من رحم أمي ولم أعد إليه أبداً ، خرجت من أرحام ثلاثة أخرى : من رحم الدين والوطن والعقيدة ، وكأني أخرج شوكة من القلب }

وهو إذ يضع نصب عينيه الماضي بحيواته ، وبقسوته الاجتماعية والسياسية ، فقد لاذ بصور صحبه ( شاكر حمد ، فائق حسن ، أرتموفسكي ، إبراهيم زاير ، فائق حسين ) وغيرهم ممن تركوا بصمتهم البليغة على ذاكرته ، فهم بتقديره صنّاع التوجهات الجديدة في الفن ، والرفقة التي لا ينضب معينها . لكنه يضع قول الشاعر ( كفا في نُصب عينيه والقائل ( ما دمت قد خرّبت حياتك / في هذا الركن المهجور من العالم / فهي خراب لك / أينما حللت ) والخراب هذا يُدرّكه تماماً ، لكنه موقن أن لا بديل غيره . فهي المرارة المتواصلة في الوجود ، وهو الشبح الذي يواجه المغترب قسراً عن رحمه . الاقصاء يعني الاستبدال ، والاستبدال يعني البحث عن صيغة جديدة للحياة ، والصيغة الجديدة طريقها طويل ، فمن مكث في الأرض تلك يكون قد أجّل تاريخه إلى وقت آخر ، باحثاً عن تاريخ جديدة . أي يعمل على تشكيل مدوّنته المنفصلة عن الأولى . لكن الحنين الجيني ، يستنهض مقوماته ، كما كان يحدث للشيخ ، متشبهاً كتبرير بأصدقائه . إنه يعمل على إفراغ كل وجدانياته مع صورهم الصافية في ذاكرته . ولعل ( فائق حسين ، سهيل سامي نادر ) أكثر النماذج تأثيراً في نفسه ، كما وأنهما قريبين إلى ذاتي ، لذا سأفرد لهما حقلاً في قراءتي هذه . مستمداً قوتي من قوة قول الشيخ ( لأول مرة يجتاح ماضي حاضري ) إنه يؤسس إلى رؤى جديدة كما ذكرنا ، غير أنها رؤى مرتبطة بقوة في الماضي ، لاسيّما صورة المكان ، وعلاقة عمله بتلك الصور المخزونة في الذاكرة ( عنوان اللوحة مستهل واسع للعلاقة الجينية بيني والأشياء والمكان ) إنه يُسجّل ملاحظاته عن أعماله

الأثيرة في حياته الفنية . ولأن لَوْحَة ( إنشاء الإنسان والأشياء ) علامة مهمة في حياته الفنية ، فقد أكد على ذلك بـ ( كانت قسمة عادلة بيني وبين أشياءي من جهة ، وبيننا نحن الاثنين والمكان من جهة أخرى .) إنه يستحضر بمرارة ضياع الاستقرار لبناء تاريخ فني ، يؤسس لرؤى جديدة في المكان ( الوطن ) لذا نجده يستحضر اللحظة المسبغة بالمرارة وهو يغادر الوطن قسراً :

{ حرثنا الأرض وبذرنا بنكران ذات وتواضع ، ولم يسعفنا الوقت لنحصد غير نقمة الفاشية واذلالها }

إن الشيخ وبعد كل هذا الخلاص ، الذي قدم العمر كله قرباناً ، نجده يصّر على صفاء رؤيته ، للحاضر والماضي ، وكل ما يتعلق بمنجزه ، ومنجز أقرانه من الفنانين . إنه يوجه خطاباً متعادل الأبعاد في مراجعة موقفه في المهجر ( المنفى ) كي لا يُشكّل عنده عنصر تقهقر ، بقدر ما عامل حسم لكل اشكالات الوجود . إذ نراه يوازن بين المواقف والرؤى في انثيال واسع ، لكنه يحسم توجهه النهائي ، ويحقق لنا رؤيته الصافية :

{أراني الآن بعد ما يزيد على أربعة عقود من ذلك التاريخ والرماد في يدي ،لست متحمساً لتفاصيل تلك الفترة .... أنا معني هذه الساعة في البحث تحت رمادها عن " الميثاق الأول " : المكان الذي أهجس ، والمكان الذي أفتقد }

وهنا لا بد أن أحيل إلى مستهل تحليلنا لصيغة الرماد ، فالشيخ يحاول أن ينفخ بغمه على سطح الرماد ، كي يُعيد للجمره وهجها . يبدو لي إن العلاقة بين الشيخ والعالم ، تصطفئها الرؤى الصوفية . فهو في كل مقام ، يحاول أن يتجلى في الأشياء ، بمعنى يتمارى في صفائها كي يستخلص الصورة الأنقى . هذه التجليات قلما تُستحضر ، إذا ما كان لها جذر جيني . والشيخ تربّي على ذلك ، كما ذكر في صفحات سيرته الأولى عن العلاقة بينه وبين النهر وقدسيته عن الصابئة المندائيين ، وكيف أختير من بين أقرانه ليساهم في التعميد على ضفة النهر . إنه يعود إلى صفاء نظرتة وطهرها الأول، أي بكريتها من خلال ما أسماه بذاكرة الحاضر وذاكرة العشب باعتبارهما الصورة التي عليها نقاء الطبيعة ، وبالتالي الطبيعة البشرية . ( كنت أشم لحمي وهو يحترق ، وأشم العالم كله ) ويعود ليؤكد على تأثير العشب ( " ذاكرة العُشب " خضبتتها حقائق الواقع ومعنى الأشياء . واستنفذت كل ما لديّ من خزين للمناورة مع الماضي ..... " ذاكرة العشب " التي هيّمنت عليّ وفرضت سطوتها على حاضري . فكل ما ولد بين أعشابها وتضمخ برحيقها )

كثافة الغابة/

للغابة صورة واضحة للذوات المعرفية ، خاصة ضمن دراسات المكان ، والدراسات النفسية والجنسية . فالكثافة تعني العمق المكلل بعوامل الغموض . فالأشجار تُضفي على المخزونات أو غير الظاهرة للعيان ، شيئاً من السحر ، وللغموض فيه نوع من الأسطرة . لذا نجده ينطوي في نمط تسلسله في مداولة الغابة بأشجارها على نمط من الكشف والتجلي :

{ لا زمتني عناصر الطبيعة بفطرتها البكر ، فكنت لا أغادر الغابة حتى أدخلها ثانية ، استجيب لندائها . }

ويبلور رؤيته لتلك الكثافة بالشعر الذي يستجيب لذاتها لغة وحساً وجدانياً ، تتخلله رؤى الرسم والنحت الخالقة للأشياء الباهرة . فالرؤى تبدأ بالانبهار بالأشياء ، ثم تتحقق في رؤى اللوحة أو الصورة . وهكذا فعل الشيخ ، في اختيار مواءمة بين الشعر ( اللغة ) والرسم (التخطيطات والألوان) فلكي يؤكد الاختلاف في الرؤى يذكر :

{ ثمة طريقان مفترقان في غابة ، وأنا

أنا أنسلك غير المطروقة منهما

وقد كان ذلك هو الاختلاف بأسره }

ويستكمل العلاقة مع حيوات الغابة ، من خلال رشاقة التعبير ، التي تؤكد على الطبيعة الموحية للفنان . فهو لا يسبغ غموضاً على غموض ، بقدر ما تتجلى صورة حيواتها على أحسن صورة من الدالة التي يستلهم الفنان معانيه من كثافتها ومن مدلولاتها اللونية ، لا سيما خضرة العُشب ، ورمز الرمان وتساقط حبّاته ودلالاتها الأسطورية ، وموحياتها في الحكايات ، كما في قصص كتاب الليالي .

حوار الإستجابات

الاستجابات ؛ قصيدة طويلة ، يكثف من خلالها الشيخ رؤاه الكونية ، مستجيباً لجيناته ووعيه المبكر بالمقدس والطقس ، مما يوفّر لهذه الاستجابات مساحة واسعة من كشف المستور ، بوضوح معنى . وهي في معظمها نداءات موجهة للرب من باب الاستجابة لمجموع النداءات التي واكبته في حياته ، متنقلاً في الأمكنة . وقد استهّل خطابه بلغة قاسية ، وشديدة التذمر :

{ إلهي ! ألم تقل لي " سلام عليك يوم تولد " ...؟

ها أنا منذ الأزل تنهشني ضواريك

تسحلني عربات شياطينك في ساحات المدن الملعونة

دمعة واحدة لم تذرف من أجلي ...أنا ابنك !

أي ملائكة من حجر يُحيطون بك ؟

إلهي سکن قلبي

وددعني أنام إلى الأبد ،

{ ولا توقظني }

هذه النبذة الشعرية لخصت ما ذكره في سياق السيرة من طلاق الدين . لكنه في هذا يُذكّر الرب بذلك الوعد . وهو حوار ينطوي على عتاب مر من جرّاء ما وصل إليه مصير البشرية ، والشيخ منهم .

إنه نداء الصوفي حين تنفذ لديه السُّبُل في الخلاص ، جرّاء تراكم المَحَن . وتتواصل المطوّلة الشعرية  
ببلاغة الرؤى ، وصفاء الصوّر ، ووضوح المعاني ، والتركيز في العبير:

{ خرجت إلى البرية أتبعه

كما يتبع الأعمى عصاه

علّمتُ الطرقات كيف تمشي

ولقنتها نشيد الخطوات

وكان طريقي طريق الله

فتبعني الطُّرق كما يتبع الأعمى عصاه )

أو :

{ أنا الإنسان المولود بلا سرّة على هاوية الحياة )

ويكون الاسترسال طريقاً لصياغة المعنى وسبغ روح التجليات الصوفية عند الشيخ . إنه يُدبج  
قصيدة تجمع كل وجع الدنيا التي خاضها ، وتستكمل محيط الدائرة الذي لا تستكمل إلا عبر مرارة  
الوجود :

{ الكلمات التي تفضي إلى الله

كم يبدو العالم مقتضباً إزاءها

وكم أبدو إنساناً

وأنا أسمعها من فمه {

فائق حسين وشفافية الصورة /

مثلما يختزن بتأثر شفافية الفنان ( فائق حسين ) أجد وأنا بصدد صياغة مداخلة معرفية مع سيرة  
الرماد ، بما أتت عليه من سعة المعلومات وعمق العلاقات الإنسانية مع الحياة والدين والطقس  
والوطن . فلي مع السيد فائق صوّر امتدت منذ الطفولة ، كي أستكمل مع الشيخ دائرة العلاقة تلك .  
صبيان بعمر ما بعد العاشرة بقليل ، كنا معاً في بيت واحد ، كان ينطوي على جسده مثل حلزون ،  
وبيتسم مثل أي صبوية خجولة . بين أختيه يعيش ، والأم العلوية بهيبتها الوقورة ، ذات الشال  
الأبيض . نشأ بطفولة غارقة في درية البحث . كنا حين ندخل السينما ، يُفاجئنا في اليوم الثاني بقراءة  
بسيطة لأحداث الفلم ، يومها لم نعرف سر تلك القراءة ، لكنني تذكرت متأخراً ما ذا تعني . لاسيّما  
حين عاد في إحدى فرصه من اسبانيا ، وكان يومها يعمل كمصمم لأغلفة الكتب . فما كان منه إلا أن  
سألني عن الاعلانات التي كانت تُوّزع كدعاية للفلم ، وهو يعرف إني أجمعها وذو دأب على اقتنائها

حين أسافر إلى البصرة ملاحقاً قافلة ( تومان ) وحين قلت له فقدتها جرّاء تغيير أماكن السكن ، ضرب راحتي كفيه بألم ، كما لو أنه فقد شيئاً مهماً ، مكتفياً بعبارة ( ولا وحدة .. اثنين .. ثلاثة يمعود) كان دقيقاً في كل شيء ، يعرفه المعلمون وخاصة معلم اللغة العربية ، وانشأؤه يكون في الصدارة في المرحلة المتوسطة . ما زلت أتذكر لوحته المرافقة لقصيدته في ملحق الجمهورية الأسبوعي تحت عنوان (برتقالة تتسوّل في الظل) كان تجريبياً ماهراً ، وشاعراً حالمًا بعالم يصعب تحقيقه . حين شاهدته في الصورة وهو يرقد في المستشفى ، تحيطه الأنايب ، بدا لي طفلاً بقمطه في مهده الصغير!؟

سهيل النادر /

ذكرت النادر، لأني متأكد حد اليقين أنه شخصية نادرة فعلاً ، يذكرني بالشاعر (رشدي العامل ) الذي هو رجال في رجل . و(سهيلي) رجل بقامة قصيرة ، لكنها تعلو على قامات كثير لا فائدة من وجودها وطولها، أو صياغتها على هذه الصورة . سرّ عمق شخصيته تبلور في كثافة نشاطه الصحفي ، فهو العامل في كل حقل ، متحمس جداً حد الاقتتال لإنجاح ظهور الصحيفة على أحسن صورة . فنان في قراءاته . وهذا ما لمستّه في كتابة ( الخشن والناعم) الذي قدّم من خلاله سيرة اللوحة التشكيلية عبر مجموعة جهود فنية ، تعمق في دراستها . روائي من طراز خاص، له رؤية خاصة في فن الرواية شكلاً ومعنى. وهذا تجلّى في روايته (التل) التي حاولت التشكيك بالموجود من النصوص المهمة على صعيد معرفي، مقارنة وعبر المخيال السردى ما اكتشفته البعثة الإثارية من مخطوطة الحيوان للجاحظ. إنه يتبع الشك سبيلاً فلسفياً للوصول إلى قناعات جديدة.

ألم أقل أني أعرفهما. والفضل يعود لما قدمه الشيخ من خواطر عنهما .

الخاتمة /

أقول الخاتمة ولا أقول النهاية ، لأن ( سيرة الرماد ) تتجدد عند كل قراءة . وحسبي إذا تركتها لزمن ما ، معيداً قراءتها ، فسوف يكون لي وللآخرين وقفة جديدة ، لا تُلغي التي قبلها ، وإنما تُضيف الذي تستجده القراءة المضافة . إنه دليل على حيوية النص ليس إلا .

---

• يحيى الشيخ / سيرة الرماد / المؤسسة العربية للنشر

الاستثناس مع الطبيعة، خاصية حياتية ، مارس مفرداتها الإنسان الأول حين ابتداء الكهف مأواه في الليالي ، وبعد أن بدأ إحساسه بالخطر المحقق بحياته و حياة أفراد أسرته . ومن هذه اللحظة ، وقر الصخرة ليسد بها باب الكهف ، فأصبح ثمة باب لمنزله . بمعنى تشكّل له ( داخل وخارج) داخل متطامن وهادئ وخارج مضطرب ومحفوف بالخطر . ولما كان الداخل ( الكهف) أقل سعة من الخارج ( الفضاء) نمت بين أفراد أسرته الآخذة بالاتساع نوعاً من الوحشة جرّاء التزاحم في المكان من جهة، وضيقه من جهة أخرى . وإزاء هذه الظاهرة بدأ العقل الأول البحث عن فعالية أكثر نشاطاً وتوفيراً للاستثناس . وأولى هذه الفعاليات وجود ملهاة لأفراد الأسرة. فكان حصيلة تكرار التفكير والبحث ؛ أن كان الجدار هو أول من سقطت عليه بنية عقله . أخذ يفكر بكيفية استنطاقه. أي إيجاد لغة مناسبة لذلك . فلم تكن أمامه سوى الخريشة على سطحه ، ومن ثم ابتكار الألوان لتزيينه واستنطاقه . أي أصبحت لحركات أصابعه مفردات ، هي بمثابة ، أبجدية ( لغة) استنطق بواسطتها الجدار الأصمّ . وطبيعي تطوّر فعله المتعلق بهذا المضمار بتعاقب الأجيال ، حيث خضعت الأفعال إلى الجينات المعرفية الأولى ، ونعني بها النشاط العقلي. فبقدر ما دفعته ملكته الجينية إلى تطوير فنه ، مكنته الحاجة إلى ابتكار اللغة ، وبالتعاقب ، ظهرت على سلوكه المعرفي نتاجات على شكل لغة حروفية باهرة . ويشهد على هذا ما ورد من خواطر وشعر رقيق وقديم قديم وجود البشر. هذه الخواطر التي تفترض قراءة لما هو مسكوت عنه في مجالها. لكنها ووفق الجينات المعرفية ، خضعت إلى تركيبة الدماغ المزدوجة . فكان الفنان الذي زوّق الجدار قد أصبح شاعراً ، لأنه يمتلك جهازاً يخص الشعر حسب تخريجات (بافلوف والدكتور نوري جعفر) التشريحية للدماغ وكما عرّف بـ (فسلجة الدماغ) فالفنان وفق هذا كائن شاعر أيضاً ؛ فهو شاعر يستنطق الجدار بالألوان والخطوط ويكتب الشعر بواسطة الحروف في آن واحد برؤى متقاربة وأدوات مختلفة. فسيرته تواصلت من اللون إلى الحرف . وكلاهما له جدار ، سواء كان قماشاً أو صحيفة جلدية أو ورقية.

ساقتنا هذه الخواطر حقيقة كوّن ( يحيى الشيخ) يمتلك موهبتي التشكيل والشعر . وهذا ما أكدته ( سيرة الرماد) في تدوينه لتفاصيل حياته الطويلة ، وحياته الفنية في الغربية . بما احتوته من شعر سندرسه . ولكن ليس قبل أن نؤكد على أنه فنان مبتكر لوسائل فنه . أي يمتلك إرادة الوصول إلى الشيء ثم تجاوزه وقد شهدت على ذلك معارضه التي استثمر ووظف من خلالها المتروك والمهمل في الطبيعة كاللباد والريش. ففنه الشعري يوازي فنه التشكيلي . لكنه كما يبدو شاعراً كوّنياً ، أراد من خلال الشعر أن يقول ما لم تقدر أن تستوضحه اللوحة بكل تشكيلاتها الجديدة والدالة على نشاط العاطفة والعقل. وكوّنيته نابعة من إحساسه الميثولوجي عبر طرح رؤى وجودية وأسئلة كونيّة تخص الوجود وعدمه . وهي حصيلة للتجربة في المهجر ، التجربة التي لا يدركها ويدرك تفاصيلها ومفرداتها سوى الذي اكتوى بنيران الإقامة فيها طويلاً .

(يحيى الشيخ) مارس الحياة بكل تقلباتها وفوضاها وتحولاتها ، فأنتجته فناً . يتصل بوسيلة الخط واللون وإقام الصلة بما هو مهمل ومترك ، من أجل تصعيده إلى مرتبة الفن ، أي تحوُّله من الهامش . المهمل إلى المتصدر . المركز . فكانت فاتحته لوحة تخفي شيئاً ومعلماً لم يُفصح عنه بسهولة أو مباشرة ، بسب تعامله الحسيّ إزاء ما يرى ويعيش . لذا ارتبطت في ذهنه لغتان ، الأولى : جدار اللوحة الذي عكس من خلاله ما أحكمت جداره جيناته المعرفية المتصلة بلحظة منذ استيقاظ ذهن الإنسان الأول وانتباهه لفرغ جداره ، واللغة الثانية : انبثقت من الأولى ، وخضعت لنفس المكوّن الجيني ، وهي لغة الحروف ، إذ صاغها شعراً كَوْنياً ، تتخلله الأسئلة الكَوْنية ، التي تمخضت عن تجربة واسعة ضمن تحولات المكان . مؤكداً على الاختيار الذي لا بد منه :

{ ثمة طريقان مفترقان في غابة وأنا ،

أنا من سلك غير المطروقة منهما

وقد كان ذلك هو الاختلاف بأسره { 1

هذا المقطع من شعره ، يستثمر بنية الحكاية التي ضمّتها بطون الكتب ، خاصة كتاب الليالي وسردياته، في مسألة الاختيار للطريق عبر رحلة غامضة ، ليست لها مؤشرات واضحة . كما وأنه صاغ فلسفياً أسلوب الشك واليقين ، الذي اصطف في مسألة ومفهوم الاختيار بحثاً عن الحرية ضمن الأمكنة الواسعة . والغابة إشارة إلى غموض العالم وصعوبة كشف معالمه الفكرية والبنوية . من هذا كان تأكيده على هذا الاختيار من باب الامتحان الذي يحتمل الصح والخطأ . لكن ما يبقى هو التجربة التي تتضح معالمها في مدونة التاريخ . إنه لا يؤمن بحالة الاستقرار ، حتى لو فرضت على وجوده ، كما أوضحت السيرة . لكن مسألة الاختيار الصعب هو ما يرمي إليه من خلال وصفه لطريقين مجردين عن وضوح طبيعتهما . إن الامتحان الصعب في الاختيار ، تُفصح عنه التجربة والخوض في ما هو غامض . هكذا قالت الحكاية أو المروية للشيخ ، وهو يتلو ويستقبل معارفه الأولى منذ أن اختير كطفل طاهر يراقب طقوس التعميد بمياه النهر . أما ما يعنيه بالاختلاف الذي أسفرت عنه الكلمات ، ففيها يعني اختلاف الوسائل والرؤى التي مكنته من اجتياز تجربة غير سهلة أو ميسورة الدخول والاجتياز . فقط أكد على أنها تجربته ، وليتمخض عنها ما يتمخض . وهذا هو الاختيار الوجودي في الحياة ، المرهون في الوجود أو عدمه . كذلك انصهار سؤاله في كَوْنية أعمق دلالة على طبيعة ذهنه غير المستقر . أي أنه يُقدم توصيفاً لما عانى جرّاء هذا الاختيار ، بل معابثة تتحوّل إلى حالة غضب مكبوت . أسئلته هذه المرّة عن الوسائل التي اعترضت طريقه المُختار بإرادة ، أما أساليب المصادرة والعسف فهي محكومة بقوة الإله الذي وجد الشيخ نفسه مكبل بإرادة خارج إرادته . ولعل مركزية ما اتصل بشخصيته التي تربت على العقيدة ، لأنه تربى في حاضنة دينية ، فكان خطابه إلى الله أمراً طبيعياً

{ إلهي ! ألم تقل لي : سلام عليك يوم تولد؟ }

ها أنا منذ الأزل تنهشني ضواريك ،

تسحلني عربات شياطينك في ساحات المُدن الملعونة ،

دمعة واحدة لم تُذرف من أجلي ... أنا ابنك !

أي ملائكة من حجر يُحيطون بك ؟

إلهي سَكَن قلبي ،

ودعني أنام إلى الأبد ،

ولا توقظني {

ولعل الشيخ يأخذنا إلى البعيد من رؤى الشعر ، لكي يُحکم العلاقة بين سطح اللوحة ومنحى الشعر ، أي يوحد اللغتين الباهرتين في استجابة متقاربة حسية واحدة . تتحوّل من خلالها صورة العالم في زهوه وموته . فهو يوقظ الخطوط والألوان ، الظل والضوء من جهة ، والحرف واندماجه بما يواخي صيرورته ، فينتج شعراً . بمعنى وحد اللغتين في رؤية إبداعية واحدة . أي وصل إلى صلب المقولة المؤكدة على : أن الرسم شعر صامت ، والشعر رسم صائت .

ولم تراوح القصيدة على رؤى ثابتة ، ولا محور يكرر نفسه ، بقدر ما امتدت إلى أكثر من أسئلة وحرّاك فكري ، له علاقة متينة بالوجود وعدمه ، مؤكداً على حالة التنبؤ الذي يؤول بالأشياء إلى الاضمحلال . وهذا ناتج عن اللاستقرار الذي أقرته الرحلة الطويلة في الأمكنة :

{ سيأتي يوم تعثر فيه الأنهار على أشلائها في ركام البحر ،

وعلى أسمالها في حوصلة النوارس ،

يوم يصدق خليلي ؛ أنه آخر الخلان {

وهذا استشراف لعدمية الوجود ، وثمرّة ما هو مضطرب ومتجاوز عليه . حيث يفضي هذا الحال إلى صورة الغياب الدائم ، الذي يؤكد متوالية تكرار الخطأ وتسيّده على الوجود . وقد عالج هذه الرؤية ببساطة تنحو إلى العمق الفلسفي ، لتؤشر حال المطرودين عن مجالهم :

{ سيأتي يوم .. تجلس فيه معاطفنا على الكراسي تحتسي الخمر ونغيب نحن تحت المناضد {

أليس هذا نوع من التغريب المفروض ، لأن ما يسند قراءتنا ، ما ذكره من انثيال شعري لاحق . أكد على مثل هذه المصادرة للوجود :

{ وسيأتي يوم آخر إثر يوم آخر ؛

يوم ينشف الطين على هاماتنا تاجاً للمهابة ،

يوم يخرج النمل من أوكاره يُغني :

" كل من شاء منكم أن ينقذ حياته، عليه أن يخسرها "

أنت الصباح الذي ينتظرنى ... وهو يبكي ؟

لعل هذا يرعى إلى ابتداء الوجود في الميثولوجيا . وفي الأخص قصة الخليقة البالية ( أنوماليش ) أي أنه يتواصل مع الأصول في كشف رؤاه ، فيقر النتائج على أنها أمر فرض من قوى خفية . وهو ما يتعلق بالربح والخسارة في هذا الوجود . وبسرديّة عالية يُدخل الشعر فيها ، ليحقق رؤى جديدة ( كنت أرسّم الأشجار ، وكانت الأشجار ترسمني / تعرّيت ، قالت الأشجار : هذا شبيهاً ) وهنا يستعرض كل الممكنات التي تجعله يقاوم مد المياه . تماماً كما أوعزت تياراتها المُهدّدة ل (نوح) ونداء الرب ؛ أن أصنع الفُلك ، وأنقذ ما تبقى من البشر . وتكون العلاقة مع البحر تنم عن مقاومة ورفض الاستسلام :

{ انشّق البحر، حملته ، سقطت قطرة منه ؛ فعَمّ الطوفان

حرّمتُ أغصاناً ، صنعت ككلاً ، وطفّتُ }

ويحاول جاهداً أن يعكس مجريات مسيرته وهو يطوف العالم مهجراً أو منفيّاً أو مطروداً عن مجاله . تأخذه المطبات ، باحثاً عن الاستقرار في المكان من خلال جملة رؤى كالآتي :

( أيقظني آذان الفجر كالعادة / المدينة عن بكرة أبيها تؤذن للصلاة / رأيت الله يأخذ بيدك إلى خمر نعاسي / بينما أهبطُ إلى الهاوية / ثم اختفيني / ماذا كنتِ تفعلين برفقته في دمي ؟ )

بعدها يخاطب الرب ب ( إلهي ألم تقل لي ) كما ذكرنا سابقاً؛ حيث تتواصل مجازاته وصوره لعكس الرؤى الوجودية ، التي دافعها البحث عن اليقين . القلق الذي ينهش الجسد ، ويذهب به ، هو أمضٍ من أي فعل مباشر على الجسد . لذا نجد الشيخ يُلاحق ما تنكشف له من رؤى ، وما يتجدد جزاء عدم الاستقرار في المكان ، ملاحقاً الحق الطبيعي في تحقيق المراد . فمن قلق إلى آخر تولد الرؤى المكينة . وقلقه هذا موجب لمواجهة أو مجابهة سعي وتوالد الأسئلة لكن السؤال الأمر هو ( من تعنيه حياتي / لا أحد ! / فمن يعبث بها هكذا ؟ / ..... / خرجت إلى البرية أتبعه كما يتبع الأعمى عصاه ) ولا يشمل هذا النداء الذات فقط ، بقدر ما يخص العام ، لأنه نداء يوقظ البشرية من خطر الدمار ، ملاحقاً هذا الإنسان ، فما أن يخرج من طوفان حتى يواجه بسبب آخر لطوفان جديد . إن الشيخ يبدأ من الداخل ، طالما تلفعته الغربة في الأقصي . ، لأنه كفنّان وإنسان وشاعر ومثقف لا يستقر إليه حال . مثله مثل الباحثين عن الحقيقة في بئر عميق لا يُرف له قرار . فهو : { نلف حول الهاوية كالأجرام مشدودين إلى قاعها / لا نحصي غنائمنا / نحفر لها عند المياه وندفنها / علنا نعود كالمياه إليها ... / قد لا نعود كالمياه / من كان منكم يائساً ، فليتبعني }

لقد تعامل ( يحيى الشيخ ) مع لغة الشعر، بمثل ما كانت لغته الأولى سيّدة التعبير عن خلجاته ورؤاه . إن هذا التآخي بين اللغتين ، ينم عن موهبة ، وجدناها أيضاً ضمن تعبيرات الفنان (فائق حسين) في قصيدته ولوحته الموسومة ( برتقالة تتسوّل في الظل ) المنشورتان في ملحق صحيفة الصباح

الأسبوعي في منتصف ستينيات القرن الماضي . كمال وأنه فاز بجائزة عن ديوان شعري . إضافة إلى إبداعاته في تصميم أغلفة الكتب . فلا غرابة أن يحوز الفنان على ملكة شعرية ، لكن الفريد في هذا أن يكون الشعر عالي النبرة ، وذي ميول فلسفية تثير الأسئلة الكونية باستمرار .

---

1\_ هذا ليس من شعري، إنما مقطع ل "بروست"، وقد ذكرت ذلك في متن الكتاب. ورد هذا الالتباس لدى الكاتب في مقالته السابقة أيضا.

يحيى الشيخ في "سيرة الرماد":  
حكايات اجيال من العراقيين

### عبد الخالق كيطان\*

هذا الرجل يأسرك منذ البداية، فتتوهم أنه ليس رساماً، بل هو حكاة أكثر من أي شيء آخر. يأخذك، بهدوء عارف، إلى مناطق، بعضها نائية جغرافياً، وبعضها الأخرى نائية في ذاكرتك. في كتابه، الذي صدر عقب معرضه الشخصي في غاليري الأورفلي بالعاصمة الأردنية عمان مؤخراً، ووضع له عنوان: "سيرة الرماد"، يفتح حياته، وقصته، بكلمة غريبة أثار في رأسي الكثير من الأسئلة، والضحك أيضاً، انها اللطالطة. وهي المكان الذي ولد فيه في أطراف مدينة العمارة، وتحديداً: قلعة صالح. والمكان، الذي رسمه بخارطة بدائية تقريبية، عبارة عن مجموعة بيوت لأبناء الطائفة المندائية، والذين يكثر تواجدهم في مثل هذه الأماكن بسبب وجود النهر، وصناعاتهم الحرفية التي أجادوا وابدعوا فيها. اللطالطة، هذه، والتي شهدت ميلاد فتانا، صارت، بالنسبة لي، مدينة كونية، أو لنقل، أكبر من المدينة التي يتحدث عنها صاحب الكتاب. ووجدت الأمر يتكرر مع مدن أخرى مرّ عليها الشيخ في سيرة رماده.

التنقل بين المدن ميزة صاحبنا، ذلك أنه أفنى عقود الستة متنقلاً، جوالاً يبحث مرة عن أمن وأمان، ومرة يبحث عن ريش سحره، أو صوف أسر روحه.. مرة يذهب إلى البحرين فلا يمكث إلا قليلاً، ومرة يجد نفسه محاصراً بالتظاهرات، في تونس مثلاً، دون أن يدري كيف وصل إلى هنا. يقصد موسكو، بغير النية التي قصد فيها بلجيكا.. دمشق وعمان.. لندن واستوكهولم.. من مدينة إلى أخرى يتحوّل الشيخ إلى جوال أضناه البحث عن التركة الحقيقية التي تركها له والده، ذلك الذي يظهر في سيرة الرماد بمثابة يظهر طيف جميل!

كان معرضه الذي ضيفته الأورفلي فرصة عظيمة لاكتشاف فنان تشكيلي. لوحاته لم تكن، كعادة أهل الرسم، مزيجاً من ألوان، بل استثمارات متعددة، بعضها في الألوان، وبعضها الأخرى بمواد مهمة. هو ابن الكرافيك العراقي، ولكن تحولاته المستمرة في المكان كان يرافقها تحولات في الفكر التشكيلي. فكرة جمع المهمل وإعادة انتاجه تشكلياً بدت لي مثيرة بالفعل. تمعنت في لوحات صوفه الأنيقة. ووجدت أنها تحكي قصصاً مكانية، هي الأخرى. أدرك أن بين الصوف والشيخ ثمة تاريخ طويل من الحميمية. ولد الشيخ في مكان كان الصوف جزءاً أساسياً من وجوده. وكان كثيرون يعتمدون على الصوف في توفير لقمة عيشهم الكريم. وبعد سنوات طويلة جداً يعود الشيخ إلى الخامة الأولى التي عرفها، وخبرها في حياته، فينتج منها أعمالاً تشعّ بالصدق والحميمية، والدفء ايضاً.

كتاب، سيرة الرماد، هو محاولة في الإمساك بزمن هارب. فصول الكتاب تنقلك إلى أزمان مختلفة، ويدعم كلامه بالصورة التي تثبت زمناً معيناً، إنها تجعله يقف في مكانه! الأحداث التي يتحول عنها تشبه مشاهد متقطعة في فيلم سينمائي: مشهد الفتان الأربعة الذين يريدون

اللاحق بمدينة أفلت فلا يجدوا غير دراجتين هوائيتين تتعطل واحدة منهما في أول الطريق. مشهد الطيور التي يطلقها مشترٍ غامض من بائع طامع. مشهد محطة القطار التي تكتظ بالموديين. مشهد الأدوات الصغيرة الدقيقة الخاصة بصناعة الذهب، والتي تدفع بطفل غرّ لإعادة اكتشاف العالم. مشهد الجائع الذي يأكل بنهم قبل الصعود إلى الباص. مشهد الذي يشتري الدجاج من أجل ريشه لا لحمه الذي يتكدّس في الثلاجة. مشهد الذي يضيع بين الجبال والوديان والحائر بين سؤال الأمام أو الورا!

يحيى الشيخ، في سيرة الرماد، وفي فته الأخير، وفي رغبته العارمة بالكتابة، إنما يقدم سيرة لأجيال من العراقيين قضت سنوات طويلة في محاولة البحث عن ذات. أجيال من العراقيين ظلت على الدوام بمواجهة مستمرة لسؤال المصير، أسئلة حيرى، قاسية، ومملة، ولكنها الأسئلة التي صنعت ذواتهم المعذبة!

\* عن "العالم"

تاريخ النشر 2013/11/07

يبدأ يحيى الشيخ كتابه في قرية نائية، جنوب العراق، مع طيور متنوعة، أخاذة، طفولة قضاهها بين غرائق، حذاف، برهان ودجاج متسكع في باحة بيت واسع. هل هي صدفة ان ينتهي الكتاب ويحيى الشيخ الفنان يطوف بين ريش طيور، الملايين منها وفي تونس؟

وقفت عند مرحلة الطفولة هذه طويلا ابحت عن المفتاح، الذي حاول يحيى ايجاده كي يفتح به الاسوار. الاسوار التي اراد يحيى الانسان عبورها ليتحرر كفنان مبدع. هل وجدت المفتاح أم وجدت شيئا اخر؟

اللطلاطة القرية، ثلاثة وعشرون بيتاً لا أكثر. تتعانق قرب طوية في دجلة قبل السير المستقيم الى قلعة صالح، جنوب العمارة. نشر الكاتب تخطيطاً لتلك البقعة، لتلك الثلاثة والعشرين بيتاً بالإضافة الى بيت عبادة "المندي" و خلف البيوت مقبرة. والبقية نخل، دجلة، طيور، ضفادع، قنافذ، افاع. تركت الطبيعة بصماتها في ذهن الطفل، الذي علمه كلبه النظر الى عمق الأشياء بصمت. كان يراقب عن كثب الديدان، الخنافس، النمل الفارسي، العناكب، العقارب، الحمام. البلابل، الفئران والسنونو.

لكن تلك النانو - اللطلاطة، ليست اية قرية، لها تاريخ ليس عاديا ليس بمقياس طائفة مسالمة وهادئة. منذ سنتين بدأت ابحت عن قلعة صالح ورأس دبوسها الواخز. قرية اللطلاطة. شحة في المدون، كتاب واحد ووفرة لحكايات يتناقلها ابناء واحفاد قاطينها. لم يخطر على البال انها ستعيني في حل لغز بهيئة كتاب، مختلف تماما عن مشروع البحث. لحين وصولي الصفحة الاخيرة من كتاب سيرة الرماد. عندما قررت الكتابة عنه.

سكن قلعة صالح {حسب التاريخ الشفهي} في النصف الاول من القرن التاسع عشر عدد كبير من المندائيين برز منها عائلتان كبيرتان ليستا على وئام احدهما انتجت رجال دين واحتكرت وظيفة قيادة الطائفة والعمل الديني. بدأ التملل بين عوائل العائلة الثانية، تدمروا، اتهموا رجال الدين بعدم المساواة، وكما القصة تقول لم ينصت رجال الدين الى الاحتجاج مطمئنين الى السلطة الموروثة منذ مئات السنين. تفاقم الشعور بالغبن. اجتمعت مجموعة من العوائل المتدمرة وناقشوا في جلسة سرية اهمية رفض تعجرف رجال الدين واتفقوا على خطة "جهنمية". في اليوم التالي سافر خمسة رجال ممثلين من الاجتماع الى الاهواز وقابلوا رجال الدين المندائيين هناك. عقدوا صفقة ياتي ثلاثة اخوان من الشبان يجري تنصيبهم كرجال دين ويتزوجون من فتيات العوائل الزائرة، طالبة النجدة. وهكذا شهد التاريخ اول انتفاضة مندائية في قلعة صالح. جاء ثلاثة اخوان من الاهواز تزوجوا بنات قلعة صالح وتم اعدادهم وتنصيبهم، من قبل والدهم واعمامهم. اختاروا منطقة اطراف قلعة صالح للسكن اسمها "اللطلاطة". سكنتها العوائل المنتفضة مع الشباب الثلاثة رجال الدين الجدد اللذين بنوا بيوتهم على حافة دجلة. (1) ثم اصبحت ملجأ للعوائل المعدومة

المحتاجة للحماية، بيوت سكنتها ارامل. اتمعن في تخطيط يحيى للقريّة الصغيرة فقد كتب اسماء العوائل على البيوت القليلة هناك اسماء بيوتات مثل بيت ريحانة، بيت لطيفة. غالبية رجال القرية فنانيين متميزين نقاشي فضة بامتياز، غالبيتهم يؤلفون و يغنون "الابودية". لهم خصال نبيلة. ساعدوا الارامل بتدريب وتشغيل اولادهم ليصبحوا فيما بعد نقاشي فضة ماهرين. هناك ظاهرة اخرى تسترعي الانتباه. التطلع للحرية لدى الافراد في هذه النانو تعني لهم الانعتاق التام. يبحثون عن فسحة واسعة للخولة وتقدير كل ماهو جميل من حولهم. نزع عدد، خاصة النقاشين منهم، الى الترحال وعدم الاستقرار وقسم هاموا، اختفوا وضاع أثرهم.

ترهل رجال الدين الجدد، السلطة لها بريقها المدمر. تأتي السفن الشراعية الصغيرة محملة ب البطبخ الاحمر "الرقى" ترسي ليلاً قرب بيوت رجال الدين. تسير صباحاً الى قلعة صالح الى السوق، تتجنب دفع الضريبة الى مديرية قلعة صالح. بالمقابل كانوا يقدمون افضل انواع الرقى وبسعر زهيد الى رجال الدين ، هم بدورهم منعوا البقية الشراء بنفس الوقت وضعوا انفسهم في مصاف اعلى . ماذا كان رد فعل العوائل؟ اشبعوا رجال دينهم ضرباً. لاغين في اللطلاطة، في هذه النانو توجد مساواة فقط. (2)

اقراً مرة ثانية اسماء العوائل في المخطوطة. لم أصب بالدهشة. هذه العوائل انجبت قادة نقابيين، قادة سياسيين قضوا معظم حياتهم في السجون. او الاختفاء. شهداء. قادة عسكريين. كتاب، صحافيين. شعراء، رسامين، فنانيين و عدد كبير من اطباء و مهندسين الاغلبية انغمروا لخدمة بلدهم العراق يدفعهم التطلع الى العدالة و المساواة .

في هذه القرية اللطلاطة - النانو، يولد يحيى الشيخ من سلالة رجال دين عريقة اسماء الاجداد مسجلة في المخطوطات المندائية الى ما قبل العهد السلجوقي بكثير. يتميزون بصحة جيدة، وسامة مميزة. تدهس اقدامهم الارض بثقة و علياء. تواضعهم تشوبه نفحة تعالي. ينظر اليهم برهبة اكثر من الاحترام.

يحمل دما "كهنتيا" جرت المحافظة عليه بصرامة لقرون ،دماً نقياً حد البياض، لكنه قرمزي تتقافز فيه ذرات الرفض و التطلع للحرية والعدالة. تدور معركة بين الابيض و الاحمر. وعلى مدى 150 صفحة بين يحيى وقرينه. من الاحمر و من الابيض؟ تلك هي متعة قراءة كتاب سيرة الرماد.

لم ينشأ في بيت فقير. كان مدللاً لم يتذوق العازة ، يعاني من حرمان اخر. عدم تواجد الاب. والده احد نقاشي الفضة الماهرين عاش مسافراً، لا يستطيع الاستقرار في قريته، يأتي مرة واحدة في السنة يبقى شهرين فقط. أب يغني ويؤلف "الابودية" والاهم يشبه كلارك كيبل. خلطة كوكتيل قاتلة الا انه لم يتنصل من واجب واحد اتجاه عائلته. الدعم المالي.

يبدأ الصغير يبحث عن ادوات لعب. يجد ادوات صياغة متروكة مع صندوق تصوير اسود ذي عدسة جاء بها والده يوما من البحرين. يكتشف سحر النظر من خلال العدسة الى الطيور ، البيت، الاشياء المحيطة به. في طريقه الى المدرسة يسير في بساتين النخيل، يعبر مقبرة الاجداد. يكتشف

ذلك الصوت الذي يتحدث بداخله يسميه "القرين"، حاميه، مؤنبه، منبهه "يرن في اذني، اهرب" ويبقى القرين ماسكا دبوساً يوخز.

يبلغ الثامنة، تترك العائلة القرية الى المدينة، بعيداً عن انحناءة دجلة، بعيداً عن بساتين النخيل، البلايل، القنافذ، الافاع والمقبرة الفاصلة بينه وبين المدرسة. فقدان بالجملة دفعة واحدة. تأتي اليه المدينة ويأتي اليها، العمارة. تبدأ العين الثاقبة ملاحظة الاحياء الفقيرة، صرائف، جوع و شوارع تنضح بؤساً و عوزاً. في العاشرة يصبح رب اسرته. يستلم الحوالات المالية التي يرسلها والده. يذهب الى البنك، مظنة النقود. يرسم بلوعة الحنين الى الطبيعة التي كانت تعيش معه وسط غرفته. يبدأ الدبوس "صمتي الكثيف و شرود الذهن لا يتناسب و صخب اعماقي و انتقاد عواطفي، كانت من نصيب القرين." ينغمس في العمل السياسي وهو صغير ويدخل السجن في 1963 قبل بلوغه الثامنة عشر. يقضي في السجن خمسة أشهر عصابة بلورت وصقلت الكثير.

يحدثنا عن دراسته الفنية في بغداد، ثم في بلدان اوربية عديدة، في معظم صفحات الكتاب يحيي الشيخ "يلوب"، فنه الاصح فنونه، فهو حفار، نقاش، لباد، رسام ومن رواد الكرافيك في العراق. ينتقل من مادة الى اخرى. يراوح، لا يهدأ، لا يكرر، يهيم.. يبحث عما ماذا؟ يسأل نفسه لا يجيب، يسأل القرين لا يجيب. يهدأ ثم يثور ويتمرد. يتخلى ويرحل الى اين؟ لا اظنه يعرف. لو عرف لاستراح. يحط في مدينة جديدة، مرسم جديد. عمل جديد ينتهي منه. يترك المرسم، يترك المدينة وينطلق هائماً. يتحول من عازف على عمل الى عازف عن عمل. عاش في 14 بلداً وفي 43 بيتاً. تبدأ الدبابيس بالرقص، تنقذه حبيبته الاولى على الدوام. لم تبخل عليه لا ينتبه اليها. فجأة يهدأ القرين ويرتمي في احضانها: الطبيعة. يبدأ من جديد، تغزو مرسمه اوراق، اغصان، سيقان شجيرات وتخرج بموكب عرس، تهبط في معارض رسم البلدان المختلفة. 23 مرسماً اي صدفة عدد المراسم بعدد بيوت قرية الطفولة.

يبحث عن الجديد؟ استنتاج ساذج.

يتوقف، ظاناً انه وصل النهاية. يعاني من بقايا ثلاث انسلاخات اولها الدين ثانيها الوطن وفيما بعد الالتزام السياسي. يلجأ الى الكتابة للتخلص من وخز القرين. يتحول الى "كافكا نرويجي" كنت واثقة ان حبيبته لن تبخل عليه ستقدم له شيئاً جديداً. لم أدهش عندما حط في القيروان مع مرسم جديد مع ملايين من الريش. يترك المرسم ويعود الى كوخه في اعلى الجبل يكتب.

لا صعوبة في انتقاد رجال الدين اي دين ومن السهل ايضاً مدحهم. بغض النظر عن الاولى والثانية هناك تقليد يلفت الانتباه لدى رجال الدين المندائيين: احترام الكتابة وممارستها، على كل رجل دين ان يبني رصيماً من استنساخ المخطوطات و الكتابة تعزز مكانته بين الجميع ويشار له بالبنان. ممارسة الكتابة متأصلة منذ السحيق وفي العروق. المخطوطات ليست عادية ايضاً. معقدة مليئة برسوم اشخاص ونخلات محشوة بكتابة. وهناك تقليد اروع، يقاس احترام المتوفي الورع بعدد الكتب واللفائف التي تحمل وراء جنازته. الاكثر مقاماً الاكثر كتباً. اي تقليد جميل.

يحيى الشيخ يكتب بغزارة هذه الايام. لم لا؟ اليس دمه احمر ابيض!

لم أجد اسواراً، وجدت مدناً مسورة. لم أجد مفتاحاً. وجدت مسكوكة، وكأية مسكوكة ذات وجهين وجه فيه رسم وفي الوجه الاخر كتابة.

---

1- الخط تحت السطور من عندي لتشخيصها؛ اعتمدت السيدة انباء جاوي على "تاريخ شفاهي" غير دقيق فليس في تاريخ الطائفة اية صراعات وانتفاضات، وحكاية وجود فصيلين من الكهنة تستند إلى وجود عشيرتين كبيرتين لها رجالاتها ومرجعياتها، تقاسمتا إدارة الدين لدى الطائفة...

2- كانت للكهنة مكانتهم الكبيرة والمميزة بين أبناء طائفتهم، ولدى الاخرين في قلعة صالح ايضاً، لكن هذا لم يؤد إلى تمايز طبقي في العلاقات كما تصفه السيدة انباء... كان لكل عائلة كبيرة مضيف يتم زيارته بشكل دوري يتفق عليه... في طفولتي دخلت كل المضاييف وكان هذا تقليد للحفاظ على أواصر العلاقات وأحياناً للتفاهم بشأن ما. وجود الكهنة على صدر النهر بحكم حاجتهم اليومية للاغتسال به، وليس تميزاً طبقياً، وهذا احاطهم بإطار معنوي خاص.

في رواية (الخرائط السماوية) للكاتب/ الفنان يحيى الشيخ ثمة سؤال استباقي مائل: هل كان الروائي يخفي شخصيته وراء الشخصية التي ابتكرها لبطولة الرواية (عطا الله) أم تراه تماهى معها لينطقا معا بما آلت إليه المدينة، وما أصابها من الخراب والهدم والدمار؟! لقد تناول الروائي حياة عطا منذ ولادته في بغداد، بل قبل ذلك بكثير حين تحدث عن البيئة المكانية والظروف الزمانية التي أنجبت شخصية الرواية فكان شاهدا على كل ما حدث فيها وما حدث لشخصها بسرد لم يغفل، عن المجريات العامة، الصغيرة منها والكبيرة. بعد أن وضع الشخصية تحت مجهر ظرف شبه مأساوي، مغاير لمسار الحياة التقليدي، على الأقل من الناحية الدينية التي جمعت بين جذور الشخصية المسلمة وبين الثقافة التي اكتسبتها عن طريق الدراسة في واحدة من المدارس المسيحية في بغداد وتحت إشراف أمهر المعلمين من الطائفة الذين وثقوا بعطا فأحبهم حباً خالصاً وتعلم كل ما يتعلق بديانتهم أكثر من أبناء طائفتهم نفسها حتى انه عاش في الدير بعد أن طال الخراب المدينة وتهدمت داره التي ورثها عن أمه. لقد ترك هذا أثره البالغ على شخصية عطا الله الذي أخرج من الماء ليوضع في سائل محايد لم يفه الشيخ بأسباب ذلك الاستبدال والإحلال؟ أهو إلغاء الفوارق بين المسلمين والمسيحيين وتوحيدهما تحت راية وطنية واحدة، ومبادئ أخلاقية واحدة؟ فان كان كذلك إذن لماذا ترك عطا الله يجرفه تيار الموت وحيداً وما من أحد حزن على رحيله غير أستاذه المسيحي؟ لماذا دمر هذه الحياة الجديدة التي ابتكرها لروايته وأجهض تجربتها الهجين لتنتهي الى الأبد؟ لقد جعلنا الشيخ في روايته أمام كم هائل من الأسئلة التي لا نريد الخوض فيها لأننا قررنا أن نتعمق في جزء من الرواية وليس في الرواية كلها. إنه الجزء الذي ربط بين عطا الله (شخصية الرواية) وبين يحيى الشيخ السارد لأحداثها، والفنان الذي رسم لوحاتها، وحاول إيها منا- كقراء - أنها من عنديات عطا الله وريشته الخلاقة، فهي دفتر رسوماته وتخطيطاته التي خلفها وراءه بعد موت كاد أن يكون غامضاً جراء الالتباسات التي رافقت عملية الرحيل .

يحيى الشيخ فنان كبيرٌ ماهرٌ وبارزٌ في تعدد أساليبه الفنية، ورؤاه الفكرية، وهو عادة يرسم لوحاته مدوناً لها هامشاً من الكلام أو الشعر خارجها، يبدو مكملاً لها ومتفاعلاً معها، وهذا هو ما حدث في الرواية أيضاً فثمة مشهد فيها جاء تحت عنوان (دفتر الرسوم) العائد لشخصية عطا الله الذي لم يقف على طريقة الشيخ في التعليق على ما رسمه فناب عنه السارد الثاني (الأب جرجيس كرمليس) وكان جرجيس أراد تثبيت وفائه لشخصية عطا الله من خلال تعليقه الدقيق عن لوحات الدفتر، يقول عند أول لوحة:

(بغداد التي رسمها عطا الله مدينة آيلة للسقوط، تسند جدرانها دعائم منهارة وظلال كسيحة، تعيش حياتها ما بين بين، فأمسك بها بيدين مرتعشتين، وأسندها بقلم باسل قبل انهيارها)

3- هذا الهامش الدقيق يمنحنا بعض المعلومات التكميلية التي تفصح عن الشخصية، مؤكدة أبعادها السيكولوجية والاجتماعية والمعرفية. لقد رسم بغداد وهي مدينة آيلة للسقوط لأسباب يعرفها وهي غير قابلة للبوخ لأنها تصب حول عمرانها الذي صار عتيقا بفعل الزمن وبالبا بفعل الأحداث الجسام التي مرت عليها، وجعلت دعائمها ضعيفة وظلالها كسيحة ومعيشتها (بين بين) وعلى الرغم من هذا كله أسندها عطا الله بقوة قلمه الذي رسم جدرانها الجديدة وأعمدتها المتينة الساندة، وليس هذا بصعب عليه وهو المولع برسم الخرائط والهندسة المعمارية الذكية. عطا الله إذن يبني مدينته الفاضلة الجديدة، ويختار لها بغداديين جددا ممن يتلاءم حضورهم مع حضارتها فرسم مختلف الهيئات والأعمار ليشهدوا عليها بعيداً عن مظاهرها الحضارية الزائفة

وخروقاتها واستهتارها بالحقوق وهو المؤمن بقول النبي (أشعيا): (أنا من قبل أن يحدث الأمر كنت هناك) في دلالة واضحة على قدرته اجتراح الكارثة قبل وقوعها واعتماد حدوسه وكأنه عاش فيها وخبر حوادثها ودمارها وخروقاتها و... إلخ..

4- يقول السارد الثاني مؤكداً أنه: (ما كان يخفي شيئاً من أول ما عرفته وهو طفل بأسنان لبنية) اللوحة الأولى في الدفتر عبارة عن بورتريه لشخص طاعن في السن أغلب الظن أنها لمعلم عطا الله الذي يبدو أن الزمن حفر على وجهه التجاعيد، والهرم، والاعتكاف عن الحياة فلم يهتم للحيته التي استطالت، ولشعر رأسه المنكوش، وقد بدا التعب واضحاً على عينيه الغائرتين، وشقاء الحياة على ذراعيه اللتين أسندتا رأسه المتعب.

5- أراد أن يقول لنا الشيخ هذا هو العراقي كما يرى نفسه، وربما بريشته التي هي في الحقيقة ريشة الفنان يحيى الشيخ التي أراد تقديم رؤيته عن شخوص الرواية بزعم أنها من رسومات عطا الله. يكتب الشيخ تحت هذه اللوحة الأولى كما مر بنا على لسان الأب جرجيس :

6- (بغداد التي رسمها عطا الله مدينة آيلة للسقوط، تسند جدرانها دعائم منهاره وظلال كسيحة، تعيش حياتها ما بين بين، فأمسك بها بيدين مرتعشتين، وأسندها بقلم باسل قبل انهيارها) 7- ثمة أمران متناقضان- بعض الشيء- من وجهة نظرنا: الأول ضعف قابلية الشخصية (بدياً) وقد أشار الشيخ الى هذا بعبارة (امسك بها بيدين مرتعشتين) وقوة وقدرة الشخصية على إسناد دعائمها ورسم خرائطها الجديدة التي تبني على وفقها بغداد كما رآها من وجهة نظره الجغرافية وحتى الديموغرافية.

8- المدينة الجديدة إذن احتاجت بغداديين جدداً فرسم لها عطا الله (رجالاً ونساءً وأطفالاً، بعضاً من كيانه الداخلي، من خامه ذاته) وعكس من خلال أزيائهم المختلفة ووجوههم المتعبة وجه بغداد في ذلك الزمان هذا فضلاً عن تأييد اللوحات بما كان سائداً في تلك الفترة المعتمة من تاريخ العراق .

9- عطا الله إذن كان الشخصية الاستثنائية في الرواية، وكان صريحاً الى ابعد حدود الصراحة، غير ممن في جلسات المناقشة. يقول عنه معلمه على لسانه (لسان عطا)

10- رسمتُ تخوتاً خشبية شاعرة تتذكر جالسيتها وكنت أدون غياب الناس... رسمت اكتظاظ الفراغ في قفص

11- جريد معلق في السقف ورحيل الطائر، وثريات يستريح عليها الغبار منذ أن علقت عالياً ما بين السقف ودونه، وجدران صماء مصلوبة عليها ساعة بلا قلب تجهل طريق المستقبل، كنت ارسم حبي الأول)

12- المتحدث في هذا المقطع ليس السارد الأول كما جرت العادة طوال زمن السرد، بل هو السارد الثاني وهو تحديداً (الأب جرجيس كرملس) وضمير السرد هنا لا يعود لشخصية السارد الثاني، بل لشخصية عطا الله صاحب (دفتر الرسوم) وقد وضح هذا من خلال استخدامه للفعل (رسمتُ) فالذي رسم هو عطا الله والناقل للكتابة هو الأب جرجيس وحسب.

13- اللوحات جميعاً لم يضعها الشيخ ليزين الرواية بها، ولا لإبراز دوره كرسام ماهر وهو في غنى عن هذا كله، ومشهود له بامتياز وتفرد لوحاته في الأنواع والأساليب الفنية المختلفة. أرادها أن تساهم في بلورة الشخصية المتعددة المواهب، وإبراز جوهرها من وجهة نظر المتلقى أي تقريب تلقيها من القارئ ذي الحس الفني العالي والرؤية الفنية الواعية. ومن خلال اللوحات أيضاً اتضح لنا زمن وقوع الأحداث حيث ظهرت واضحة الشناشيل البغدادية، والقباب والأضرحة الدينية، والأزياء القديمة، وأعمدة الكهرباء، وتخوت المقاهي المصنوعة من جريد النخل (الأغصان المجرودة الأوراق) وما الى ذلك من رموز الزمن الخمسيني على الأغلب.

- 14- السارد الثاني إذن فعل مثلما يفعل الشيخ دوماً في تعليقه على لوحاته وتخطيطاته الفنية. والأكثر من هذا جعله الشيخ على قدر كبير من إمكانيات الناقد العارف بأسرار الرسم. يقول في تعليقه على واحدة من تلك اللوحات:
- 15-) بقلم جارح خشن أسود وكأنه محراث ترك تضاريس عميقة على الورق...السواد في أوراقه يلتهم البياض بنهم شديد، بل يقرضه قرضاً...وفي أخرى يقضم البياض السواد ثم يلتهمه كلياً بمتعة بصرية جميلة.)
- 16- فإذا كان عطا الله رساما ماهرا فأنا أستاذة ناقدا ماهرا بهما اكتملت صورة الفنان المبدع والناقد الحصيف وكلاهما يشيران الى ثقافة متقدمة على زمانهما وهذا يعني في الآخر غربتهما عن واقع غير متوازن وعن سبقهما له بخطوات كثيرة لم تترك لهما المجال لعيش حر وكريم. وفي النهاية عند اللوحة الأخيرة يفصح السارد عن كينونة عطا الله حين يقول:
- 17-) هكذا سمعته بوضوح تام، وكان عليه أن يفصح عن حبه الوحيد من يكون؟ في الحقيقة لم يكن حبه غير وحدته المكتملة مثل هواء في المكان، لا يرى وهو يدخل الرئة ولا يحس وهو يخرج، هواء لا يهزأ من ضيق صدورنا...عطا الله ما زال هنا في الهواء ( )
- 18- وبين ما سمع ورأى تتضح العلاقة بين شخصيات الرواية وبين صورها التي خلفها لنا عطا الله قبل رحيله الأخير، وهي المرأة التي عكست لنا صورة بغداد والبغداديين مع مزيد من الأفكار عن طبيعة شخصية الرواية وكينونتها فهي أذن ساهمت بشكل جدي في بلورة الرواية، ودعم أفكارها، وتعزيز دورها في التطور الناجز اجتماعيا وفنيا .
- 19- ولم يقف المؤلف عند تخوم هذه اللوحات حسب، بل أراد المزيد من الكشف عن شخصية بطله من خلال ما خلفه من الرسائل التي كشفت عن رؤية متقدمة للحياة، وعن فلسفة وفهم للموت. وهذا موضوع يحتاج الى مقال آخر لمن يريد دراسة الرواية والتوسع في تحليلها.

العراقي يحيى الشيخ:

"أنا ابن الوجود الجائع أبداً... في الرسم والكتابة فهمت ذلك"

حاوره صفاء ذياب

بغداد. «القدس العربي»: دخل الفنان والكاتب العراقي يحيى الشيخ الفن من أبواب كثيرة، فبيئته الأولى كانت منبعاً لتلمس تفاصيل الطبيعة والإحساس بها، لينتقل بعد ذلك ويتلمذ على يد رواد الفن التشكيلي في بغداد، خصوصاً في أكاديمية الفنون الجميلة التي تخرج فيها عام 1966، ليكمل بعدها الماجستير في الكرافيك عام 1970 في يوغسلافيا، والدكتوراه في علوم الفن من معهد البحوث النظرية موسكو 1984.

الشيخ المولود عام 1945 في مدينة قلعة الصالح في العمارة جنوب شرق العراق، أقام ابتداءً من عام 1972 أكثر من 19 معرضاً شخصياً في الغرافيك والرسم واللّبّاد بين بغداد وموسكو وطرابلس الغرب وتونس وتروندهايم في النرويج ولندن ومسقط وباريس، إضافة إلى مشاركاته العديدة في بيناليات عالمية منذ عام 1969: لوبليانا، كراكوف، وارشو، بوينس آيرس. لم يكتفِ الشيخ بالرسم وتقنياته العديدة، بل دخل لعوالم الكتابة، سرداً وشعراً، وهو بهذا يسعى لتعدد شخصياته، حسبما يقول..

■ الرسام، الشاعر، السيري، القاص... شخصيات يتنقل بينها يحيى الشيخ، ألا يكفي أن تكون إحدى هذه الشخصيات؟ أم أن هناك عطشاً لا ترويه شخصية واحدة؟

□ سؤالك ينم عن شك بإمكانية العيش بشخصية واحدة... أعجب! كيف يمكن لامرئ أن يقضي حياته، بعقل واحد وروح واحدة؟ أي حياة فقيرة وجافة وشحيحة يقضيها هذا «الواحد»؟ لا بد أنه يكذبُ علينا ويدّعي ذلك خوفاً من اتهامه بانفصام الشخصية، أو أن تكون شخصياته المتصارعة مع بعضها تكذب على نفسها ولم تحسم أمرها. في أعماقي أكثر من واحد متألف، متطامن، متفق مع نفسه ومع الآخرين. إنهم يتبادلون الأدوار بدون صراعات ولا أمراض. في آخر المطاف، في الأزمات الداخلية، ينصاعون لحكم الحياة. حتى الله خلق الكون بملايين الأوجه ليكون فيها جميعاً، وتكون فيه.

لا تكفيني شخصية واحدة! لا تكفيني حياة واحدة! لا يشبني أسلوب واحد! ربما لا يكفيني موت واحد. في مجموعتي الشعرية المعدّة للطبع «أتواطأ مع نفسي» قلت:

«لا أعرفُ كيف أعيش،

لا صورةً واحدة لي،

لا أعرفُ كيفُ أموت،

لا صورةً واحدةً لي.»

■ في سيرتك الذاتية «سيرة الرماد»، حاولت أن تقدم نفسك كفنان بالدرجة الأولى، كيف تشكل هذا الفنان باستعدادات من الذاكرة وسيرة المكان.. أين يكمن الاعتراف كقيمة فنية وسردية في هذه السيرة؟ وما الذي دفعك لكتابة سيرة ذاتية في الوقت الذي تشتغل عليه لإنتاج نصوص أخرى شعراً وسرداً؟

– بتوصيف بسيط للكتاب يمكنني القول إنه عادة كتابة يومية قبل أن يكون فكرة كتاب... وكأني ألقى حجراً في بركة راكدة، اتسعت الكتابة وكوّنت كتاباً عن طفل كنته يوماً فكانت السيرة مدخلاً له، لكنها لم تكن معناه الوحيد، ولا غرضه. لهذا توارت سيرتي خلف أفكار، ومفاهيمي، ومحاولاتي الشعرية، وتجربتي في الرسم... وأخيراً خلف موقفي الوجودي. في الكتابة كنت أطارد أرواحاً سكنتني يوماً.

«سيرة الرماد» ليس كتاباً لتأريخ شخصي، وإن وردت فيه أرقام لسنوات وأسماء هنا وهناك، فهي مجرد إشارات ورموز تشير إلى حقب تبدو كما لو أنها جاءت من أزمنة غابرة. ليس في الكتاب وصف للواقع، وحتى المكان الذي استقرت فيه الأحداث، هو مكان سحري سرعان ما كنت أغادره إلى مكان آخر. ذهبتُ في الكتابة إلى ما هو جوهري، الأمر الذي لم يبرر الحشو ولا الجسور. ولم أكن مضطراً للاستجابة لفروض الشكل. كان همي منصباً على ما يسحرني ويبقيني في الصميم... الصميم، الذي بلا مفاتيح ولا أبواب ولا جدران، لهذا تحديداً تجد في الكتاب الكثير من التجريد، بل تجريد خالص. أمام الكتابة واجهتني حقيقة التشظى والتشردم الذي سادت سيرتي. تماما وكأني أواجه خلاءاً شاسعاً أعر فيه على لقي، وإشارات مرور ما زالت شديدة الوضوح متناثرة في الأرجاء، فما كان مني إلا أن أجمعها في مكان صغير. عملياً أفرغت ما يحيطني من شواهد وعلامات تدلني على حياتي وعلى طريقي في البحث عنها. فاكشفت حجم الضياع الهائل الذي يحتويه. لم يكن مفاجئاً، فاعترفت بالفشل في أول صفحة من الكتاب. الفشل في استعادة حساسية الماضي، استعادة الأصوات، الروائح، الألوان، المناخ... والناس. لم يبق في ذاكرتي منها غير معان مجردة، ذكرى طعوم.

«سيرة الرماد» أسست للضياع، سجلته وأكدت عليه، عندما كنت بأمس الحاجة إلى عكس ذلك تماماً. عندما نحصي ما بقي لدينا، يعني ضمناً أننا نسجل ما فقدناه وضاع إلى الأبد. وهذا ما كان على «سيرة الرماد» أن تقوم به بأمانة تامة. حاولت في الكتابة كما أحاول في الرسم، أن أسحب فكرتي من منطقة العدم إلى منطقة الحاضر، غير أن للحاضر فروضه وبنيته، التي لا تسمح للمخيلة أن تبني النسيان في الزمن الحاضر. فالمخيلة، بطبيعتها، تشتغل عكس الضياع، في الوقت الذي كنت أحتاج منها أن تشتغل معه، وباتجاهه، لترسمه بوضوح، وتحدد حجمه وسحنته. لقد كنت أنفخ في رمادي بحثاً عن جمرات اعتقدت أنني تركتها ورائي.

«سيرة الرماد»: هي سيرة ذهن، سيرة مخيلة عثرت على ذاتها القديمة وهي مبعثرة، مقطعة الأوصال؛

في مدن وبحار، في غابات وصحارى. ولا أدعي أن لدي أهم منها، لكن من حقي الادعاء أن سيرتي الحقيقية، التي صنعتني، هي خارج هذا الكتاب، وهي سيرة قلب، والقلب بطبيعته بلا ذاكرة. ■ بين روسيا وسوريا وليبيا والنرويج تشظت أيامك، لكنك سعيت للمها بأعمال عدّة، رسماً وكتابة، ما المكان الذي يعيش فيك وتعيش فيه؟ وكيف لهذا المكان أن يؤثر على تجربة متنوعة مثل تجربتك لينتج أعمالاً مغايرة؟

□ ما دمنا نتحرك، نخرج وندخل، نقفز ونسقط، يظل المكان فراغاً متحركاً. الذاكرة وحدها تهب الأماكن ثباتها وحيزها الفعلي. لهذا نراها أكبر من حجمها عندما نتحدث عن طفولتنا. نتحدث عنها كما نتحدث عن جنة لا حدود لها. أي ظاهرة نصدق: ظاهرة المكان على الأرض بأبعاده وقياساته، زواياه وأبوابه الخشبية البائدة، الذي كنا نتقافز فيه ونحلم، أم ذاكرته؟ كنت في طفولتي أعيش أحلام يقظة شديدة الوطأة، حوّلت المكان إلى حلم يقظ. فتشكل في حياتي بأبعاد أربعة: طول وعرض وعمق وحلم. في المكان الأول تعلمت معنى المسافة المبالغتة والمخاتلة. المكان ظاهرة تظهر وتختفي، تثبت وتتغيّر. مكاني الأول كان شاسعاً جداً، ذا نصفين، واحد للبشر ونصف كان مراحاً للحيوان، كانا يتداخلان. لم أكن أميز في أيهما أعيش وألعب وأغفو. مرة افتقدني أهلي، وجدوني بعد عناء نائماً في ظل نخلة في طرف المراح قريباً من الأبقار. لطالما كنا ننسى الباب بينهما مفتوحاً؛ فيهبّ الدجاج وتهجم العجول الحرة السائبة والخراف. كان كلبى كفيلاً بإعادة نظام البيت إلى سابق عهده، وكانت الذاكرة عساس المكان اليقظ يحمي جدرانها وزواياها ونخيله وتراب أرضه. هناك تأسست مفاهيمي، وأبعاد لوحاتي. من عناصر الطبيعة تشكّلت خامة ألواني ولغتي.

■ أقمت أكثر من 19 معرضاً في الرسم والجرافيك واللباد، وما زلت تشتغل على تقنيات أخرى... ما الذي يدعو فنانياً للعمل بأكثر من تقنية؟ وكيف كانت تجربتك مع جيل الرواد الذي تتلمذت على يديه في ستينيات القرن الماضي؟

□ في الرسم، ليس كما في أشكال الإبداع الأخرى، تكون للفكرة قدرة على التشكل بهيئات متعددة، أحياناً لانهائية. هذا يستعدي تقنيات متعددة الإمكانيات. يمكنك أن ترسم رجلاً بقلم رصاص، لكنه لن يعطى كل ما لديه فبإمكانه أن يكون نحتاً، أو بالألوان. لا أرى تقنية واحدة لديها إمكانية استيعاب نهائية للوجود. وتبقى عادات الرسام ومواضيعه ومزاجه النفسي والذهني وراء تعدد أشكاله التعبيرية. لطالما تعلقت تقنياتي بطبيعة الأفكار والموضوعات التي اشتغلت عليها. كانت تجربتي في اللباد (الصوف المضغوط) عودة للمكان الأول، لوشائع الصوف، ورائحة الأغنام، للقريبة الأم. تجربتي في الريش كانت عودة بجناحين شاسعين إلى البساتين الأولى والأعشاش.

تتلمذت على يد أهم رواد الفن في العراق، فائق حسن، وعلى يد واحد من أهم الكرافيكيين البولنديين، رومان ارتموفسكي، وعلى يد واحد من أهم فناني الجداريات، فيكتور لازسكي. وتعرفت على خالد الجادر وتجربته عن قرب، كما تعرفت على تجارب آخرين من الرواد. كانت خبرة جاهزة شكّلت جانباً أساسياً في وعي وتجربتي الخاصة. لا أتخيل نفسي بدونها ماذا كان يمكن أن أكون!

بدون مبالغة بالتواضع أقول إنني صنيعة كل من علّمني وكل من قرأت له، وكل سماء وقفت تحتها وكل أرض وطأتها قدمي. أنا ابن الوجود الجائع أبداً. في الرسم والكتابة فهمت ذلك.

■ قلت إنك فشلت في أن تكون كاتباً، وهذا يختلف عمّا يراه الآخرون، وعلى الرغم من كلامك هذا إلا أنك بقيت شغوفاً بالكتابة، شعراً وسرداً.. أين يكمن الفشل؟ وكيف تمكنت من أن تحافظ على روح لغتك واشتغالاتك الفنية في الوقت نفسه؟

□ في «سيرة الرماد» أكدت على فشلي في تلمس طريقي لاستعادة حيوية الماضي. حاولت جاهداً أن أصل إلى مناطق ما زالت لم تبوّب نهائياً في الذاكرة، بمعنى لم تأخذ مكانها وحجمها وشكلها النهائي كذكرى، كانت زئبقاً يسعى إلى شكل. وتلافياً للفشل الذي كنت أخاف الوقوع فيه، أعدت تشكيلها ووضعتها في مكان يسمح بمشاهدتها بوضوح. كتبت في السيرة: «أوضح الأحداث يتموضع في مكان لا يفضي إلى طريق يمكن الإشارة إليه. هنا إشارة مرور ملقاة على الأرض. ليس في نيتي تحقيق سلطتي عليها وأرفعها لتشير إلى جهة ما. هذا يعني أن أبقى حيالها في العراء»... «ليس لي مكان مفضل أعين منه عمراً محدداً. كلاهما المكان والعمر أمسيا حالة واحدة. نسخة سلبية لما كنت عليه. كينونة ماضية. كل ما دونته من يوميات: أفكار ورسائل راحت في تصفياتي للمراسم التي هجرتها. أضعافها كانت التخطيطات ومشاريع الرسم، والكتب. ثلاثة وعشرون مرصماً في حياتي، كانت مأهولة بكل ما أحب، تركتها ورائي. أنقذت منها ما كنت اعتقده عزيزاً وما يمكنني حمله، وأهب للنار وللآخرين ما عداه. التفاصيل الصغيرة التي صنعتني والتي لولاها لما كنت. تلك التي غرقت في تأملها وغبت عن ما سواها. الوقائع العابرة التي شكلت الزمن الحقيقي لحياتي، والأشياء... الأشياء الوفية لصمتها التي نضجت بينها، أين يمكن، اليوم، العثور على كل ذلك؟ «اعترافي في الفشل هو إجابة على سؤال الأخير».

■ الشعر لديك عالم مواز للرسم، ففي نصوصك نرى الرسام الذي يسعى لبناء لوحة متكاملة بالكلمات، وفي اللوحة نقرأ نصوصاً مفتوحاً على عوالم لا تنتهي.. أيهما يضيف للآخر: الرسام أم الشاعر؟ وكيف يمكن لرسام ما أن يبني لوحته ونصه ويؤثثهما معاً؟

□ لا أخفي عليك أن كليهما: الرسام والكاتب، سيئا الطبع، اضطهد أحدهما الآخر. في الوقت الذي كنت في أمسّ الحاجة للكتابة، كان الرسام يدعى التفرغ للرسم، في الوقت نفسه لم يتمكن الكاتب أن يأخذ حقه ويعصي الأوامر. كان مقموماً بدعوى أنها ليست مهنته. في نهاية المطاف اكتشفت أين سأغرق في الكلمات، وقد سدّت علي أنفاسي، اختنقت.

في «سيرة الرماد» كتبت عن صراع الرسام والكاتب في قلبي: «في صباح نهار مغرور بفتنته توقفت عن الرسم. أخذت رعيته تضمّر في أصابعي. ديببه في القلب توقف بلا ندم. فقدت السيطرة على المرسم؛ فلفظني خارجه. أمسيت متشرداً، يطمر الغموض خيالي، وفقدت القدرة على التصوّر. الخلية السرية في عقلي، التي كنت أسميها رسماً، تلفت واختفت. أنا مشوش ومنبوذ... خرجت أيامي من مدارها. لم أعد أنام بانتظام. أفيق قبل الفجر. أشتغل وأكتب وأعود أنام بداية النهار. أكل متى

أجوع. أخرج من البيت متى ينتابني الملل. خلل في نظام الكون والبيولوجيا. من تعنيه حياتي؟ لا أحد! فمن يعبت بها هكذا؟ سبب ما يشتغل لوحده خارجها: الكتابة مرض طفولتي المزمّن الذي لم أشف منه، المحطة التي أقمت فيها ما مر من عمري، التي كنت أراقب منها عربات الآخريّن تمرق محملة وأقرؤها، أدب أمريكا الجنوبية، وأمريكا الشمالية، وإيرلندا، وإنكلترا، وأوروبا، وروسيا، والهند، وآسيا الشرقية والوسطى، وأفريقيا... وأدب بلادي. أغواني قريبي أن أقف مرة على سكة الحديد تلك. وقفت... لم يأت قطار، ولم يمض قطار. لكن مرة شاهدت قطاراً تائهاً يصفر في الفيافي!... لملمت أوراقى، وأخذت أؤمن كتبي، وسافرت... رافة بنفسى».

■ في كتابك الأخير «ساعة الحائط» اخترت أن تكتب نصوصاً غير مجنسة، في الرسم والشعر والسرد.. ماذا بعد هذا الكتاب؟ وما الذي تفكر بإنجازه رسماً وكتابةً؟

□ بعد صدور «سيرة الرماد» أدركت أنني شخصان متآلفان يمكنهما العيش بلا منغصات ولا حروب، فعدتُ بحمى لاهبة للرسم، غادر الرسّام إلى عاداته الأولى. أنجزت مجموعتي «أكثر من سيرة» وعرضتها عام 2013 في عمّان. وواصلت الكتابة بزخم أكبر. كنت أكتب كل يوم وأرسم كل يوم... كنت أنفّس برئتي وأسعيت وأرسم، وأنا م فاتح العينين وأكتب. إبّان كتابتي لمجموعة «ساعة الحائط» أنجزت مجموعتي «لباد» وعرضتها 2015 في عمّان أيضاً. تضمّنت تجارب على تقنيات جديدة. خلالها أنجزت مجموعتي الشعرية الأولى «أتواطأ مع نفسى» ووضعتها تحت يد الفنان صدام الجميلي لرسمها. وهى مهياة للطبع الآن.

بين لوحة وأخرى كنت أكتب، فأمست عادة لنقل الذهن إلى حالة تنشيط أخرى. كتبت روايتي الأولى «بهجة الأفاعى» التي تنتظر الحكم عليها بالنشر. على طاولتي عدد من قصص الأطفال أرسمها وأفكر بنشرها أيضاً. خلف الكواليس، كما يقولون، يمارس رجل حياته البرية في الغابة، على الساحل، أو بين كئبان الثلج. أنا مولع بتشظى حياتي هكذا، وأراقبها وهى تتبدّد بمعرفة أكيدة وسعادة.

"ليس من الحكمة الالتزام بوقائع تاريخية

وهي سرد خيال أسطوري"

حاوره: خضير الزيدي

يطرح نص مسرحية (الدسيسة) ليحيى الشيخ تساؤلات لا تذهب منقبة عن البعد التاريخي والأسطوري لوقائع معينة مثل الطوفان، وحسب، بل يتعدى الأمر إلى اتخاذ موقف صارم من تلك الوقائع وما آلت إليه حركة تاريخ الإنسان، وبما أن مرجعية نص "الدسيسة" يأتي اعتماداً على موقف صارم أتخذ من قبل المؤلف اتجاه حقائق كونية قد تكون الأساطير تلاعبت بها وجعلتها خرافات وحكايات من وجهة نظر الآخر فان انحياز يحيى الشيخ إلى قدر الإنسانية وتحميل من خطأ بحق الأجيال والشعوب اللاحقة معناه انه لا يرتهن لموقف ولا يساوم عليه ومن هنا جاءت المسرحية محملة بخطاب ذاتي لمؤلفها يتقاطع مع عبودية الآخر ويسعى لبث نداء الحرية وبذات الوقت يوفر محاولة لإعادة فهم النص الأسطوري والتاريخي والديني معا. فهل نجح يحيى الشيخ في رسالته؟ هل يجب عليّ كمحاور أن التزم مع طروحاته؟ ليس من الضرورة الالتزام مع توجهاته الخاصة، ولكن ما اعرفه من خلال الحوار مع الكاتب بان هذا النص يحتاج.. ويقاضي الظروف التي حملها طوفان نوح وما تبلور عنه من حياة أخرى لم ينته بعدها شر الإنسان فما الغاية من الطوفان إذن؟ يحيى الشيخ الذي أنجز (سيرة الرماد عام 2012 ومبررات الرسم عن دار الأديب عام 2012 ومجموعته القصصية ساعة الحائط عام 2015 وبهجة الأفاعي عام 2016 وقصص للأطفال في منتصف ثمانينيات القرن المنصرم يخرج لنا بنص "الدسيسة" ولسان حال بطل مسرحيته "نوح" يقول لنا من شاء منكم أن ينقذ حياته فعليه أن يخسرها ...

الزيدي:

دعني ابدأ معك من حيث مدخل نص المسرحية وهي تفتح بعبارة لريلكة هل هذه إشارة أو ما يسميه جاك دريدا "ثريا النص"، لتكشف لنا في قراءة مختصرة لحياتنا وما نعانيه اليوم من انكسار؟

الشيخ:

"يا لهذا العالم، كلما بنينه يتهدم، ونعيد بناءه، فننتهدم نحن" هذا ما كتبه ريلكة. لم تكن كلماته كما يصف جاك دريدا ب "ثريا النص" وحسب، بل جوهره. ولا أخفي أنها الصوت البعيد الذي لطالما اسمعه من هذا الشاعر العظيم، الذي سعى بالنص إلى ما ذهب إليه.. هل أقول: إنها بذرة النص الصغيرة والنقية.

نعم، نحن بناء العالم الذي يُهدم فوق رؤوسنا كلما أنجزنا بناءه أو نكاد. أليس ما جرى في تاريخ البشرية، وما يجري أمام أعيننا الآن دليل على هذه الحقيقة المأساوية؟ "

"الدسيسة" التي كان عنوانها "الجذام" (قبل أن أكتشف أنه عنوان مسرحية لحامد الهيتي لم تنشر، وكانت مشروع تخرج في معهد الفنون الجميلة أواخر الستينيات من القرن الماضي)، هي صراع ما بين

قراءة الوحي خطأ وبين العالم الموضوعي الذي اثبت بالممارسة خطأ القراءة، ما بين عقل استسلم للغيب كلياً، وعقل يحك الواقع مثل مبرد... إنها صراع ما بين اللاهوت وضده، ما بين روح النبوة التي ينطوي عليها "نوح" وبين الجسد المتفسخ لبطل المسرحية "المجدوم"... ما بين الفكرة المجردة وصيغة تحققها في الواقع.

نظر "نوح" إلى المجدوم كونه خطيئة، فيما كان هو ينقذ خطاة على سفينته (أبناءه وأحفاده أبطال الحروب القادمة)، وهذا ما شهدته المجدوم بأم عينيه في قعر السفينة (في عمق الحياة) من موبات ومعاصي كان يرتكبها الأبناء والأحفاد في الخفاء، وما تنبأ به لمستقبلهم.

سفينة نوح بمثابة صيغة حياة عائمة رست على ساحل بعد عناء كبير، ولكنها لم تتحرك من مكانها كما اعتقد "نوح"، بل كما جاء على لسان ابنه "سام" الذي عاد إلى السفينة واختارها قلعة حرب، قال وهو يشرف من أعلاها: "طفت المياه وغمرت الأرض، ثم غاضت ونحن في نفس المكان"

الزبيدي:

هذا الصراع الوجودي الذي تحدث عنه لم يزل قائماً فما الحل بتصورك؟

الشيخ:

"حقائق الوجود ثابتة ولا تستدعي البحث لها عن حلول، فهي ذاتها حلولاً للوجود، لولاها لما دامت الحياة حتى اليوم. علينا فهمها وحسب، تفكيك ظواهرها ومعرفة خصائصها، الائتلاف معها. الوجود هو الوجود ولا يلزم حلا، بل فهما له وممارسة ترتقي بالبشر من عالم الوحوش إلى عالم الانسان... وهذه هي المعضلة... (أن تكون أو لا تكون) ...

لا يناسبنا البحث عن حل لتعطيل دائرة الحياة، بل عن فهم شروطها.

الزبيدي:

ألا تتفق معي بأن عبارتك في المشهد الثالث والتي تشير فيها لراية "نوح" وتصفها بأنها أقرب لراية يوحنا المعمدان لدى المندائيين... فيها التباس على القارئ لأن منطق التاريخ يخبرنا بأسبقية نوح على المندائيين ودينهم وبالنتيجة هي إحالة غامضة ومشوشة

الشيخ:

راية يوحنا المعمدان (يحيى ابن زكريا) استدعاء مسرحي بحت يتناسب واستعارات أخرى في النص، ومنها، مثلاً، مفهوم الخطيئة التي يمثلها مرض الجذام، فهو مفهوم كنسي جاء بعد "نوح" بدهور. لست في نية تدوين تاريخي، بل اصطلياد دلالات ومفاهيم. انها إسقاطات متبادلة بين الماضي والحاضر واستشراف للمستقبل. كما وأني قد تجاوزت معجزة "نوح"، وهدمت مقدسها، وجدت ليس من الحكمة الالتزام بوقائع تاريخية هي بالأساس سرد خيال أسطوري، وأقل أهمية من أسطورة "نوح". العمل كله يقف بالصد من الأطروحة التاريخية وعليه ليس من مصلحة النص تثبيت وقائع

تاريخية وردت في كتب أشك بسلامة عقلها. القارئ الذي يصدق أطروحتي المنافية لما تم تداوله، لن تشوشه راية "يحيى المعمدان"، فهي رمز نبوة لا غير.

الزبيدي:

ما الأسباب المنطقية الداعية لتهدم أساطير وحكايات وقصصا أوردتها الكتب السماوية؟

الشيخ:

ليس من كتب سماوية وغير سماوية، أنها كلمات، كما يقول "صلاح فائق". المقدس الأمثل الذي لا تتنابني رغبة في مسه والتعرض له، هو عقلي الخالص، فأذهب معه أينما يذهب.

الزبيدي:

شخصية "نوح" في سفينته اختصار لتاريخ الإنسانية وعظمته أن يرافقه "المجدوم" في ركب واحد، ولم يعق هذا نجاحه.

الشيخ:

النص يقول بوضوح: إن "نوح" وصل ولم يخفق في مهمته غير أنه توهم، أنه ينقل الفضيلة المتمثلة به وعائلته، فيما ترك البشر بقلب بارد يغرقون، ولم يكن حرا في فعله وخضع كليا لإرادة الوحي، فاندست له دسياسة (خطيئة) نقلها في عمق عالمه/سفينته وتمثلت بالمجدوم (خطيئة كما كان يراه المجتمع) ...المجدوم: سؤال عالي النبرة كما هي الخطيئة التي لطالما كانت في نسيج الحياة، في العقل الذي يراها خطيئة وهي ليست كذلك. هذا هو جوهر المسرحية". المجدوم" هو المعادل العقلاني الوضعي ل "نوح" الرباني .

أنهم يكذبون علينا باسم الله. أليس ما نسمعه هذه الأيام يشبه ما تصدت له المسرحية؟ لا انتظر جواباً!

الزبيدي:

لكن هذا المعادل العقلاني مات قتيلاً؟

الشيخ:

انها النهاية الأكثر موضوعية ومنطقاً لعقل مباحك لقانون الثبات الازلي. مَنْ مِنَ العظماء لم يلق هذه النهاية... المسيح، الحلاج، سلام عادل؟

الزبيدي:

لو علمت أنك في سفينتي لحرقتها قبل أن أبحر فلا تطهركم غير النار. إلا تحيلنا العبارة إلى صراع معن بين الخير والشر. بين الأنبياء وباقي الشعوب. إنها عبارة تنبئنا بعقوبة تتمثل في الجحيم.. وبالتالي هي عودة لهيمنة سلطة النص الديني ووصاياه.

الشيخ:

لا تخفي المسرحية مصادرها الأسطورية، الأسطورة التي سطا عليها الدين لاحقاً، لكن المسرحية تقف بالضد تماماً منه، تعزّيه وتكشف التباساته وتناقضاته. وهذا جاء واضحاً وصريحاً على لسان المجذوم: "يا نوح، دعني أقول لك الحق، أنت تعرف الله، لكنك لا تفهمه..." سلب الدين من الأسطورة روحها الحي وتمسك بشكلها وحولها إلى قصص تتفق ومفاهيمه وأغراضه، من هنا جاءت تناقضاته؛ فلا هو أسطورة ولا هو لاهوت بحت، أنه خلطة لمفاهيم غيبية مع واقع عصي غير قابل للصياغة بلا تناقضات (لأنه واقع). وهذا ما تعاني منه الأديان من تناقضات بعيداً عن الله. أنا بلا دين وفخور بهذا الاكتمال الجميل. وإن كنت تناولته في رسمي وكتابتي، فهو في فهمي ثقافة عامة لا تختلف عن أية ثقافة شعبية سائدة، وليس مقدساً.

الزبيدي:

أين دليلك على سلب الدين روح الأساطير الحية... الدين يوردها كشواهد ووقائع تاريخية، والأسطورة في الأساس حسب رؤية خزعل الماجدي هي حكاية عن إله، فالأساطير هي قصص الآلهة وليست قصص البشر.

الشيخ:

أعطني كتاباً دينياً يعترف بالأساطير والمعجزات كونها من صنع الآلهة! كلها تنسبها للرب، الذي يراه الدين المعني.

طوفان "نوح" انتحال لطوفان كلكامش، وهو من صنع الآلهة السومرية وليس من صنع "يهو" اليهودي أو "الرب" المسيحي، أو "الله" الإسلامي. لكنها جميعها انكرت الآلهة السومرية ونسبتها لربها الكتابي

الزبيدي:

طيب لماذا جعلت من المجذوم عذاباً لنوح بينما هو منقذ لبشرية... أرادت مشيئة الآلهة أن تنقذهم من الطوفان؟

الشيخ:

أسألك بالله الذي تؤمن به، أية بشرية أنقذها "نوح"؟ فيما ترك البشر يغرقون وراءه بفعل طيف رآه في المنام (هذا إذا تحدثنا بمنطق الأسطورة). الذين أنقذهم نوح (أجدادنا)، علمونا الكذب الذي ابتدأ بكذبة إبراهيم، أبي الأنبياء، على فرعون من أن زوجته هي أخته وتخلي عنها لفرعون ليحفظ رأسه، حتى اكتشف الأخير أنها زوجته، وعاتبه. أية شهامة نتعلمها من هذا الفعل الجبان؟ علمونا الغش وابتدأ بغش إسحاق لابن أخته يعقوب، استعبده عشر سنوات وزوجه ابنته الكبرى فيما طلب يعقوب الصغرى واستعبده مرة أخرى لعشر سنوات لينالها... وتزوجهما الاثنتين، علمونا الحروب وهي عصية على العد وأخرها الحروب الإسلامية \_ الإسلامية، واغتصاب السبايا واصطياد أبناء أفريقيا وبيعهم عبداً، غير التمييز العنصري، وعشرات من الأمثلة .

أطروحتي كانت تهدف النظر إلى ما آل إليه مصير الإنسانية على يد من أنقذهم "نوح" والذين كانوا يمثلون الفضيلة في نظر الأسطورة، فيما كانوا ينطوون على كل ما أغضب الله في البشر. "المجدوم" الذي عاقبه الله بالجدام؛ هو صوت الغرقى، صوت حقيقة بشر يستبطنون الفضيلة والخطيئة معاً، وكان برهانه أمام "نوح"؛ هو ما يقترفه أبناءه وأحفاده (نحن) من دمار وخراب في الحياة. كان على "نوح" أن يتعذب لهذا المصير إذا كان نبيا صالحا كما يلزم على الأنبياء... كان عليه أن يدفع ثمن فهمه الخاطيء لرسالة ربه. معجزة "نوح"، إذا صدقناها، أنه أنقذ الحيوان والنبات وها هي تعيش منذ ملايين السنين بميزان لم يخسر، يوفر لكل عنصر منها ما يكفله ويكفل غيره.. أما البشر فلم يرثوا من "نوح" غير ميزان الخراب.

الزبيدي:

ما ذنب "نوح" إذا كان مصير البشر قبله القتل والدمار؟ لماذا تحمله مصير ما آلت إليه أكاذيب الحكايات في التوراة وبعض أساطير الشرق القديم؟

يا عزيزي أنا لا احمله مصائر البشر على ضوء ما جاء من أكاذيب، احمله الموقف الذي اتخذه في انقاذ الفضيلة كما زعمت الأسطورة (ام تعتقد أنها كذوبة أيضا؟).. دعنا نرى أية فضيلة أنقذها؟ ...

أنا أنظر إلى الحاضر كونه محصلة طوفانه الأول، وهذا بعيد عن محملات الاساطير وتشوهات التاريخ... قلت لست في معرض محاكمات تاريخية، فليست واثقا منها تماما.

ها انت في هذا السؤال تناقض موقفك في السؤال السابق! اعيد قولي إن الدين ألغى الآلهة وأخذ منها القصاص فقط، وليس من دين قال إن المعجزات الأسطورية هي من صنع الآلهة، بل الله، بطل الديانات الأوحده... الذي، "لم يكن له كفواً أحد"

الزبيدي

لا يخلو نص الدسييسة من إشارات غائرة في البعد الاجتماعي والسياسي والديني وتربكي عبارتك (دعنا نتصارع يا نوح... إما أن تتركني فتنصل من واجبك أو تحرقني مع السفينة فتنصل من

أخلاقك) هل لك أن تبين لي ما المنطق الطبيعي للإجابة عن مثل هكذا تساؤل محرج يطرحه  
المجذوم

الشيخ

أنه الصراع ما بين الواجب والأخلاق، أطروحة "برغسون". ودعني افكك مقولة "المجذوم": من  
واجب "نوح"، كان إنقاذ الخليقة وترك الخطيئة وراءه تغرق كما أوحى له ربه. إذن سيتنصل عن  
واجبه لو ترك المجذوم/الخطيئة وراءه حياً في السفينة وغادر كما كان ينوي. الوجه الآخر لمعادلة  
"المجذوم" هو أنه ليس من أخلاق نبي مثل نوح أن يحرق أنسانا مهما كان، مع انه يؤمن أن النار  
وحدها تطهر الخطيئة كما جاء على لسانه في النص. إذن فدعوة "نوح" لحرق السفينة وفيها إنسان،  
هو تنصل عن أخلاق لا تليق بالأنبياء. في الحالتين هو تنصل عن صيغة وجودية. وهذا ما سعى إليه  
"المجذوم"، أن يجرد "نوح" من صيغته ويدفعه إلى اليأس ويعديه بالجذام، ويدفعه إلى حرق  
السفينة بما فيها: هو والمجذوم.

الزبيدي:

وبالنتيجة لا "المجذوم" انتصر ولا "نوح"!

الشيخ:

لا أحد ينتصر غير قانون الوجود. إنه هكذا إلى أبد الأبدين \_وحدة وصراع أضداد\_

الزبيدي:

من يغور عميقا في ثنايا الدسياسة، سيصل لنتيجة مفادها أن شخصية المجذوم تتنبأ بمستقبل  
الإنسانية وتلوح لحروب ودمار أقسى مما عاشه "نوح" مع من ركب سفينته... وممكن استدلال على  
ذلك من خلال عبارتك (سيأتي طوفان دمهم أعظم من طوفانك) هل هناك توظيف لواقع اليوم

الشيخ:

نعم، أنه الواقع اليوم... وعلى "نوح" أو من يتخذ موقفاً ويبصر بالبشر إلى وعد ما بفهم خاطئ، أن  
يدفع ثمن نتائجه وفعالته الخائبة.

الزبيدي:

ولماذا لا تحمل آدم خطيئة الإنسانية؟

الشيخ:

ليس لآدم ثمة خطيئة، بل له أسمى الفضائل وأهمها؛ إنه أخرج الإنسان من الجنة عاقلاً، وجعله يبحث عن طريق العودة إليها وفعل الخير في هذا السبيل. وضعه وجهها لوجهه مع نفسه ومع الله وبفهم عظيم. للغرض هذا جاءت الديانات تبشر أتباعها أن طريقها هو طريق الجنة.

لولا آدم لما وجدت الديانات بضاعة تبيعها على الناس: صكوك الغفران، مفاتيح الخميني، العين الحور...

تخرج الفنان يحيى الشيخ عام 1966 من أكاديمية الفنون الجميلة، وما أطلق عليها حينها، "الكلية الملغاة" وللإلغاء هذا قصة طريفة رافق سوء طالعها يحيى الشيخ في سنوات لاحقة ولا زال، حيث قررت حكومة انقلاب 8 شباط 1963 أن أكاديمية الفنون التي أسسها خالد الجادر وفائق حسن خارج هيكل جامعة بغداد لا تكل كيانا مقبولاً ولا تناسب بطريقة تأسيسها أو ادارتها وهيكلتها تصوراتهم عن الفن والجامعة، إضافة إلى أن مؤسسها لم يكونا موضع ثقة الانقلابيين، فقرروا الغاءها واعتبار الدورتين المتخرجتين في 65 و66 غير موجودتين، لهذا فعندما تخرج يحيى وزملاؤه لم يحصلوا على شهادة تخرج وبقي الامر كذلك حتى بعد حصوله على أول ماجستير غرافيك لفنان عراقي من أوروبا وعودته للعراق، ولا يزال يحيى الذي أكمل دراسته العليا بالفن ويدرس في إحدى جامعات النرويج غير حاصل على الشهادة الملغاة!

أنخرط الشيخ بعد عودته من دراسة الماجستير في يوغسلافيا في أجواء الحركة الفنية والثقافية العراقية الناشطة بحيوية ملحوظة. التحق بجماعة المجددين مع إبراهيم زاير في آخر معرضها عام 66، وقدم بواكير أعماله التي حملت خطأً متميزاً سيتطور لاحقاً إلى أسلوب خاص به، وكان بين الأسماء البارزة في جماعة المجددين فنانون من جيل يحيى صار لهم شأن في تاريخ الفن العراقيين مثل فائق حسين وطالب مكي وصالح الجميبي. ساعد في صياغة بيان جماعة المجددين الشاعر مؤيد الراوي وهو الذي اختار اسم "المجددين".

تميز الشيخ بين اقرانه بمتابعته للأدب والشعر ومقدرته على الكتابة، فأصدر بيانه الفني الأول الذي حدد رؤياه الفنية آنذاك مع افتتاح معرضه الشخصي الأول عام 1971، لكنه سرعان ما اضطر إلى مغادرة العراق. أكمل دراسته العليا في موسكو وتقلب بعدها في مناصب متعددة بينها سوريا وليبيا. يفتتح حالياً في صالة الكوفة بلندن معرضه الجديد الذي تخلى فيه عن ادواته التقليدية في عمل الكرافيك (وكل ما تعلمته من تقنيات) على حد قوله، ليرسم أو يصنع قطعه الفنية بمادة اللباد. التقيته في معرضه وتوجهت إليه ببعض الأسئلة على هامش معرضه الأخير بصالة ديوان الكوفة، لندن.

\* تقول في إحدى رسائلك، تقلصت المسافة بين يدي وقلبي نهائياً، عقلي وقلبي يعملان في وقت واحد سوية وهما ينعمان براحة الضمير.... إلى أي مدى ينطبق ذلك على تجربتك الجديدة بالرسم بالصبوف الملون؟

"منذ بداياتي كان يشغلني ما هو مألوف سواء كان فكرة، شكلاً أم مادة، لكنني على طبيعتي غير الواقعية كنت اتناول المألوف بطريقة غير مألوفة، بمعنى "تصوير الممكن بلغة غير الممكن". بين مد وجزر لازمني هذا اليقين، كما يلازمي القلق من وسائل التحقيق؛ تحقيق فن يتحالف مع روح الانسان ويُقبل عليه كما يُقبل على صلواته بدون وسائل، فن يرافق الانسان ويشكل معرفة تحيط به

وتحميه، بديهياً وجميلاً كما كان منذ فجره الأول وأن تستحوذ الفتة على وجدان الانسان بفعل اصالتها واقترانها بالحقائق واشرافها على المستقبل.

تعرضت فكرة "انحسار الفن" واغترابه إلى معالجة عبر العصور ولدى العديد من الفلاسفة وعلماء الجمال، ومع اختلافاتهم يتفقون في نهاية المطاف على مصطلح "انحطاط الفن". دائماً وابدأً الفن منحطاً قياساً للفن السابق. وكانت مسوغات هذا "الانحطاط" تكمن في التقدم. أكثر من مرة وفي عصور مختلفة جرت محاولات لإنعاش انفاث الفن عبر اعادته إلى ينابيع الالهام الأولى. ودائماً تكون العودة إلى الفن البدائي الملهم الذي ظل عبر العصور الممثل الشرعي لأصالة العلاقة بين المبدع والحياة، والعلاقة بين العمل الإبداعي والمتلقي.

\* كم مرة عاد الفن إلى فنون الحضارات الأولى، الاساطير، الحكايات الشعبية واشكال الفن الشعبي وفنون الشعوب البدائية المأهولة بالأرواح؟

" كانت كلها وعبر العصور ملاذ الفنان الهارب من انحطاط حضارته. الفنان الذي يعصف به الحنين إلى الماضي الغابر، إلى تلقائية الخلق وبديهية الخالق. ما كان يعنيني من هذا ومن تاريخ الفن اجمالاً ليس فكرة العمل (موضوعه) إنما مادة تحقيق الموضوع، فالموضوع متوفر دائماً في الحياة أما مادته/لغته اصطفااء الفنان ذاته.

لقد كان لدي ما يعينني من وسائل، سائدة ام مبتكرة، كما كان الموضوع الاجتماعي الذي اوليته عناية كبيرة، او التأملات الوجدانية التي فرشت مساحة واسعة من فني منذ نهاية الثمانينات وحتى الآن، ومع صلتي الوثيقة بعلمي كونه معياراً لعلاقتي بالكون، كان هناك ما ينغصن عليّ اتفاقاتي مع نفسي وينفي يقيني، فما أن أنتهي من عمل ألغيه كتجربة إذ أجد أن هناك ما يعوزها. عشت دائم النقض لنفسي. كانت وسائل الرسم مصدرراً للشعور بالعجز بالرغم من أني اوتيت القدرة على الإنجاز في تقنيات مختلفة (الكرافيك، الرسم بالألوان، وغيرها)، لكنها كانت تنغلق امام اتساع الرؤيا وتشد الخناق على روحي، فأنفر منها باحثاً عن فضاء أرحب.

دائماً كانت امي الطبيعة بانتظاري عند باب القلب... دائماً وابدأً كان لروحي ما يهددها ويضيء اعماقها (العشب، البحر، الغيوم، الظلال الأليفة وضمير الإنسانية اليقظ) كيف لي أن احقق هذا الامتلاء؟ الوجد؟ كيف لي أن اكشف عن ذوقي في الرسم كما هو ذوقي في الوجود، وأن يكون رسمي سلوكاً/كشفاً؟ كيف لي أن أقبل على الإنجاز وأنا غائب عن وسائطه؟ أن الغي آلائي، اقلامي، علب الألوان، الرولات، الابره الحادة، المطارق، الازاميل، الورق، قماش اللوحة، والمرسم برمته؟

خضعت تجربتي الاخيرة (اشراقات) إلى احكام جمالية اختزلت إلى ابعد الحدود وسائل تنفيذ الرؤيا. فمادة الصوف الممشط إلى جانب الفتها التاريخية وطبيعتها الشفافة الدافئة ذات خصائص حرة فهي لا تعلن عن شكلها إلا بعد أن تتلبد، وبالتالي فهي غاية وليس وسيلة. بمعنى أن الاشكال والمساحات اللونية لا تظهر للعيان كأشكال على السطح في بداية العمل... انها صيرورة رؤيا تبدأ من أليافها الرقيقة حتى تغدو بعد ذلك كتلة لها كيائها وتتجسد عملاً. إنها مادة ذات طابع ايحائي غائبة الشكل، تتشكل انسجماً من تشكل الرؤيا وتجسدها".

\* تنقطع وتعود وتعتبر أن ذلك مفيداً لنسيان ما تعلمته، هل نتاجك الأخير مسبق بفترة انقطاع أخرى وهل تنتظر واحدة جديدة؟

" جئت الى تجربتي الجديدة مفعماً بروح الصحراء/ البديهة محمولاً على رؤى مكتظة بمعنى الاشياء لا بأشكالها. كان ممكناً أن أنسى الطرائق لكن من السذاجة أن أنسى تراكماتها المعرفية وخزنيها الجمالي. لا انتظر تجربة أخرى، إنما اراها بانتظاري حالماً أكون ذوقاً يليق بها. كن بديهيّاً تليق بك البديهة".

\* مع أن الكرافيك كان مادة عملك الاساسية التي درستها وتمرنت بها طويلاً وبدأت تحقق تجاحاً ملحوظاً منذ بداية السبعينات وأنجزت بها اعمالاً يتذكرها متابعو الفن والفنانون في العراق لكنك قررت أن تترك كل ذلك وتبدأ من النقطة الاولى مع مادة جديدة ومهيج مختلف.

"تركت شرائع الغرافيك بعد أن حكمتني لأربعين عاماً بحكم آليتها التي كادت ان تروض روحي وتطوعها وتلغي احاسيسي، مع أني انجزت عبرها اعمالاً ذات مكانة في تاريخ الفن العراقي تميزت بحدائث افكارها ومعالجاتها؛ وأشير تحديداً الى مجموعة "شهداء الحداثق" عام 1972 ومجموعة «ذاكرة العشب» عام 1988 والتي غطت من عمري عشر سنوات ولا زال شذاها في دمي، ومجموعة «المفاصل» عام 1980.

في تجربتي الجديدة والأخيرة "اشراقات" في فن اللباد تتمرد الاشكال القديمة التي الفتها واعادتني الى الخلف، لكنها لم تتمكن من سطوة الصوف البدائي وحرته البكر لأنها من ثقافة اخرى (ثقافة أوروبية) ثقافة الآلة. الصوف مادة تنتسب الى الطبيعة وتعلن عن خصائصها الجمالية منذ الوهلة الاولى والتي أجدني مسلوب الروح منساقاً معها بدون قصد ابعد من قصدها.

لقد اختزنت يدي وقلبي خبرة تراكمت منذ أربعين عاماً حددت: جملة من المعايير الجمالية اهمها: حكم مدى الحياة ان تبدأ الإشكال في بناء تاريخها منذ اللحظة الاولى المشاهدة واعود بك الى معرضي الأول "الحدوث الفني" نيسان 1971.

أشكالي (شخصياتي) مع علاقتها بالبيئة والتي اعثر عليها هناك دائماً... تأتي بدون تاريخ فهي تتركه وراءها حالماً تترك مكانها لتحل مكان آخر. وحالماً تترك زمانها لتسكن زماناً جديداً/زمن اللوحة. انها تبدأ في بحث علاقتها مع المشاهد حال التعرف عليه. الحكم الجمالي الآخر الذي يحكمني مرة ويعفيني مرة أخرى؛ هو خارطة الاحساس في إطار اللوحة والتي غالباً ما يتجاوزه بحثاً عن إطار جديد في قلب المشاهد ووعيه. الاحساس بالمكان شطر لوحاتي الى نصفين: نصف سماوي ونصف ارضي وما بينهما مسافة يحدد مفازتها ثقل أحد الشطرين... هناك دائماً افق ما يظهر جلياً او يتوارى فالأمر متروك للحالة".

\* انت من اوائل المتخرجين من اكااديمية الفنون الجميلة في بغداد مع مجموعة لعبت دوراً قيماً يعد في الحركة الفنية العراقية، كيف تنظر تقييم ذلك الدور واين أصبح اولئك الفنانين؟

"فتح جيلنا عينه على الضياء الساطع لشروق الحداثة في الفن والثقافة (العالمية والقومية) على حد سواء. الضياء الذي قادنا الى الأعماق السحيقة للأسئلة الحية بحثاً عن إجابة الخلود. لقد أقلقنا البحث عن مفارقات العقل ومفارقات الاشياء وبالتحديد تغريبها.

لقد زعزع جيلنا يقين الفن العراقي بنكرانه المطلق لرتابة الاحساس الذي تأتي به اللوحة التقليدية..  
لقد جربنا كل شيء، ورسمنا كل ما كان ممكناً بين ايدينا وفي ارواحنا بصيغة غير الممكن.

مع كل التشنجات التي اعتملت فينا وكل الشطط الذي اجترحناه، كان جيلنا منسجماً مع رؤياه متفقاً  
مع المستقبل بكفالة الحاضر... اما الماضي / ماضي العراق تحديداً كان لنا مضاداً حيويًا ضد التفسخ  
نتناوله احراراً منى شيئنا. وكما تبعثر الجميع، تبعثر جيل الستينات، فمنهم من رحل مبكراً "إبراهيم  
زاير" ومنهم من رحل مؤخراً "فائق حسين" ويواصل الاحرار منهم بناء موتهم الجميل كما يشاء في  
هذا الزمن الدموي".

---

جريدة "المؤتمر" لندن، الجمعة 21 مارس، 2003

لم تكن لدي شكوك إزاء هواجسي، الريش واللباد أغرياني بتتبعه، وكانا الجسر الخفي الممتد بين روحه القابعة في ربوعه الأولى رغم جسده الذي سكن أقاصي الأرض، وذاكرتي الحبلى بصور اللباد وقطع الصوف المفروشة والمعلقة على حيطان بيت جدي القروي البسيط، قرأت له (سيرة الرماد، بهجة الأفاعي، ساعة الحائط، الدسياسة، مبررات الرسم). لم تكن سطوته في الكتابة أقل شأنًا من سطوته في الرسم. أمضيت الأشهر أتعلم في كتاباته وأعماله الفنية، وصرنا في مدة وجيزة أصدقاء قدامى. وكانت زيارتي لصومعته البعيدة القريبة، تشبه المحاضرات التي يتلقاها طالب جامعي. فرأيت أنه من واجبي تدوين ولو جزء من هذه اللقاءات بأمانة و إخلاص. فأستقبل الفكرة برحابة صدر وتواضع النساك، وكان لي معه هذا اللقاء.

س1/ لن نبدأ من يحيى الطفل المولود في "الطلاطة" ولا المكان الأول، نريد أن نتعرف عليه بعد خروجه من الدين والسياسة والوطن كيف قطع تلك الاشواط وكيف تخطى العتبات حتى وصل الى اليوم؟.

ج/ يبدو أنني اكثرت وتماديت بالكتابة عن "النبي الذي اتبعه واشك برسالته" عن يحيى الطفل. ومهما تتجنبينه في سؤالك فأنا لا أعرف بداية إلا منه. أنه مستهل وجداني وصدقي. لولاه لما أمكنني المجازفة ب "الخروج"، (وضعت المفردة بين قوسين لتمييزها).. وحده كان أمامي يشق لي الطريق.

في "الخروج" تخلصت من أهم خصائص الفرد في مجتمعات الشرق: الدين الذي يبدو لا مناص منه، تطاردك لعنته، كما يقولون، إلى يوم القيامة، يقتل المرء إذا خرج من دينه لدى البعض، والسياسة، التي يرضعها الفرد مع حليب امه في كل مفاصل الحياة، ايضا تطاردك لعنتها، كما هو الحال مع أي مرتد عن دينه... في السياسة تأخذ اللعنة مبررات عدة، أما الدين فيكتفي بمبرر واحد... ثم الوطن! هجرته منذ أربعين عاما وأصابني بعدوى الهجر لأوطان أخرى؛ خرجت من السعودية ولم أعد لها، والبحرين، وليوبليانا، وموسكو، وطرابلس الغرب... وتعددت اشكال الال عودة. دمشق وحدها عدت لها أكثر من مرة، وهذا سر يكمن فيها.

كتبت في "سيرة الرماد": (خرجت من ثلاث أرحام، وكأني أستل شوكة من القلب...) كنت أكثر من فرد وبصيص متعددة، أما بعد "الخروج" أصبحت واحداً، أصغر حجماً، طرحت عن كاهلي أثقالاً ومتاعب نفسية جمّة، تخلصت من مفاهيم سرمدية؛ الغفران والتوبة والندم (مفاهيم الدين) والتواطؤ مع الممكن (مفهوم السياسة الجذري)، وروح القطيع (مفهوم المواطنة) ...

ولم يبق لي غير المعيار الأخلاقي للحياة. أصف نفسي كما يُصَفِّي المرء اطنانا من التراب ليحظى بذرة معدن... لكنها ذرة نقية وواضحة... أمر طبيعي بفعل المعاشية، يمتلئ المرء بهواء خارجي فيشعر بحجم أكبر، يشعر بقوة الدعائم الخارجية التي تسنده، أنا أفرغت عقلي من هذا "الامر

الطبيعي" والمسلم به. أحد عشر عاما في ليبيا كانت كفيلة بإنجاز هذا المشروع: مشروع الخلاص.. مع أن "الخلاص" مفهوم ديني أيضاً، لكنه جسر أمين إلى ضفة غامضة.

س2/ كلما أتسعت الرؤيا ضاقت العبارة. هل ضاقت وسائل الرسم بيحيى الشيخ أم أن شغفه بالمادة الخام هي التي جنحت به الى تنفيذ مشاريعه بالمادة الخام الأولية، اقصد تحديداً الريش واللباد؟

ج/ للمجاز اللغوي اتبنى نصف الجملة... (أتسعت الرؤيا) التي كانت يوماً ضيقة الحيز، ضيقة الوقت، غير هذا كانت مواد الطبيعة الخام، وعناصرها هي منابع جمالياتي في الرسم، ومادتي الأولى، وكانت غايتي. لم تضق العبارة، بل اتسعت هي الأخرى، وقلت ما كنت عاجزا عنه يوماً، بلغة جديدة، في أشد الخامات صعوبة وخشونة، وأقصد الصوف. تعلمت الكثير من البدائيين الفطريين كيف تكون مهنتهم فنا... لا ننسى ان الفن هو مهنة، حرفة جردتها طبقات المجتمع المهيمنة من صفتها الشعبية... لكنه ما فتئ حرفة يباع منتوجها ويشترى ويخضع للطلب والعرض والمضاربات، إنما في أماكن أخرى، تشرف عليه طبقة هيمنت على قيادة المجتمعات بفعل قدرتها المالية والسياسية الضخمة. إنها عنصر من عناصر السلطة بصيغة ما.

ليس فيما انجزته سواء في اللباد أو في الريش معيار متداول، فليس للمادة تاريخ في الفن، ولا لدى الفنانين معرفة بها... على نحو خاص كانت غياب وثرثرة وجودية، غواية، شطح... عندما تكون الريشة الملونة هي لونك، وتراكمها المفرط ببلاغته كما على جسد طائر، يكون غايتك، يكون الفن في طوع بنائك. كتب عنها سهيل سامي نادر مقطعاً جميلاً فيه الكثير من المعرفة والشعر، في مقدمته لمعرضي "أكثر من سيرة" عام ( 2012 ) في كالري الاورفلي في عمان... (من موقع ريفي مرتفع في تونس رأى الفنان يحيى الشيخ بضع دجاجات ينقرن حبوباً غير مرئية ويتحركن في دوائر. لقد صنعن تصميماً لونياً وحركياً يستقر ويتلاشى في رقصة عشوائية، فيما كان المشهد الريفي يدمجهن بأردية نساء منحنيات على أرض منبسطة بألوان متعددة، وبغسيل ينفخه الهواء ويجعله يرفرف وبكتل ومساحات تتفكك وتتشكل إلى ما لانهاية. كان ثمة صمت سلمي يلف أرضاً متموجة يلعب فيها الضوء والريح واللون. ثم هاك هذا الاكتشاف: ريش. أي أعجوبة هذه! ريش يتحرك منتظم بقوانين قارة في توزيع اللون والكثافة. إنها مادة لم يجربها... فليجربها!

كما في الماضي تقدم الطبيعة العون في اكتشافات الفنان البصرية، لكن ضمن تركيبة معرفية جديدة وحساسية أقل وثوقاً بالذات. بالنسبة للفنان توفر مواد الطبيعة نسقا إنتاجيا كاملاً، ضمن به تجديد معرفته بالعالم، والاستغراق في نسق متعدد المراحل من العمل، والتمتع بتعبير المادة الأصيل ومبادئ ظهورها السافر الجميل، والعزلة. مع أني صاحب التجربة، ورصدت نفسي خلالها، وكتبت عنها في "الريش الحي" آخر فصل في "سيرة الرماد" لكني لم أقل أجمل مما قاله سهيل، وبقوله أكتفي بالإجابة.

س3/ تجاربك في التجريد استندت على اختزال المواد التي وفرتها الطبيعة، هل ما زلت وفيما للتجريد أم إنها جزء مما تعتمد في مشوار التجريب في الفن؟

ج/ لا ينجح اختزال الطبيعة عبر اختزال موادها، وهذه كانت المعادلة التي عذبتني؛ ان أقول قولاً مختزلاً في لغة خام هي المواد التي لا يمكن اختزال دلالاتها ولا مفاهيمها..

المادة الخام عنصر طاغ، مهيمن في اللوحة، غير ما نراها في الواقع، مبنوثة ضمن ملايين المواد والظواهر الطبيعية، التكعيبيون لصقوا مواد صريحة في لوحاتهم "الكولاج" أنها قوية جداً ومهيمنة على البصر. اللوحة قصد شديد الاحكام، لا يستوعب غير نفسه ويترد ما عداها. حاول عدد غير قليل من الفنانين تفسير لوحاتهم، واسنادها بالمقولات، والأفكار، لكنها بعيداً عن هذا الكلام... أكثر اعتداداً بنفسها وأشد وضوحاً...

يمكن إختزل الطبيعة نظرياً، شكلياً، لكنها في الواقع ذات قدرة للظهور كلياً عبر أصغر عنصر من عناصرها... "الظاهراتيون" يرون كل الوجود في ظاهرة واحدة من ظواهره، وهذا بحكم سطوة الطبيعة وحضورها الطاعي.

نعم التجريد واحد من الحقول التي حرثت فيها وزرعت سنيماً، منذ منتصف ستينات القرن الماضي حتى الآن... انقطعت عنه للتفرغ لمشاريع ذات نمط خاص، كما حدث في مشروع الكرافيك "المفاصل" ومشروع الأيقونات "طقوس إنانا" وعدت اليه في ثلاثة مشاريع غطت العشرين عاماً الأخيرة: مشروع الكرافيك "هكذا سميت الأشجار" ومشروع "اللباد"، ومشروع "الأغاني" في مادة الريش، لكني لا اخفيك سراً توقفت عن هذا كلياً، بسبب توفي عن رسم اللوحات بمعناها التقليدي. واجيبك قبل أن تسأليني: أني منشغل بمخطوطة (الغايات) المخصصة للسحر.

س4/ اذن هناك مشروع جديد مخصص للسحر على وشك الولادة، وهذا يجعلني أعود لأسأل عن روايتك (بهجة الأفاعي) التي لعبت فيها الطلاس دوراً أساسياً. يبدو أن هناك تأثيراً واضحاً وعميقاً للموروث الشعبي والديني. كيف تفسر ديمومة هذه القوة الدفينة فيك؟

ج: السحر قوة دفينية في أعماق البشر، غيرانها تظل دفينية حتى الممات إن لم يعثر المرء على بابها. أنا ولدت في رحم الخرافة والطقوس الغنوصية، وهذا يعني في قطب رحي السحر. لا أفهم كيف يمكن للمرء أن يعيش بدونه. إنه الطاقة الأعظم التي تقذف الإنسان إلى خارج الواقع، وإلى خارج نفسه... ورثت عقلا يرى الواقع وسيلة لفهم غير الواقع، جسر يعبر فوقه العقل التجريبي، إلى العقل البحت، من هنا أتى ما يطلق عليه بالسحر، في الحقيقة انها الأفكار الأولى لتحرر الإنسان من أسار الواقع وخدعته... إنه مغامرة العقل الأولى.

في الرواية كانت التمارين الأولى على رسم الطلاس، ولم تكن رسوماً إيضاحية إنما نصاً يقرأ ويسرد حياة الساحر (بطل الرواية)، من يرى طلاس الرواية ويقرأ نصوصها الغامضة يفهم بشكل أوضح مزاج وشخصية "الفحل ذو الرأسين". كانت الطلاس في بنية الرواية بمثابة

حوارات مارسها البطل مع الخارج، مع النساء تحديداً، مع الأرحام. قد تكون غامضة لدى البعض بحكم أسلوبها التعبيري، غير انها منحت الرواية شكلاً غير مألوف، وفرصة للقارئ للخروج من دفات الكتاب. الطلاسم في " بهجة الأفاعي " مصدر إحياء يأخذ القارئ ليكتب قصته الخاصة، وهذا فعل آخر للكتاب غير المعرفة والمتعة، اعتقد انه تحقق لدى البعض من القراء. كتبت لي امرأة لا أعرفها رسالة تقول أنها استخدمت واحداً من الطلاسم لغرض يعينها ولبي غرضها... سواءً صدقنا هذا أم كذبتنا، فهو تأثير فعلي في حياة الناس ووجدانهم . على حد تعبير الأديب المصري محمد عيد إبراهيم يقول "انها تمسك بالمرء".

"بهجة الأفاعي " صورة لقوم استلبتهم فكرة، وحوّلتهم الى نسخ مكررة لنموذج واحد، ولعبت بمصائرهم، غيرت طبيعة حياتهم ونمطها... إنه موروث شعبي تاريخي، والسحر خامة نسيجه، سواء كان مصدره الدين او الطقوس الأسطورية فهو ما زال شرياناً حياً يجري في أجساد البشر، من شرق الأرض إلى غربها، على مدار الشمس، ويختلط بأفكار معقدة وغامضة.

العراق هو مسرح الرواية، سواء بصيغته التاريخية الدينية، أو بصيغته المجتمعية الراهنة... وهنا يهاجمني السؤال عن معنى خروج ستة ملايين يمشون مئات الأميال إلى قبر بعيد، لرجل قتل على أيديهم... فقط ليعلنوا توبتهم وندمهم، ويعيدون خلقه من جديد... "بهجة الأفاعي" ولدت هناك.

ما يتعلق بمخطوطة "الغايا" هي مشروع مخصص للسحر ورسائله التي نسميها طلاسم. كما قلت لك انا مغرم بالمادة الخام، العفوية، البدائية... لهذا وقعت صريع السحر البدائي والخام... في السحر يمكننا ان نشتغل بلا حذر، بلا معايير جاهزة مسبقة، انه يخلق رؤياه عبر تصاعده، ويخدع الواقع. أليس الفن خديعة للواقع؟ كنت اعتقد ان حريتي فيما قمت به من قبل وصلت قمته، غير أن السحر وطلاسمه سماء ما بعدها سماء... غياب تام.

س5/ قلت عن "طقوس انا" في كتابك مبررات الرسم (ما ان انهيتها حتى ألقيت جانبا موادها وما تبقى من دراساتها الأولية، وكأنني مكلف بها مكرها...) ما الذي يدفع بالفنان الى عدم تنويع تجربته بالرضى الكامل إن صح التعبير؟

ج: في مبررات الرسم كتبت جواباً على هذا: (... أوصلتني إلى مفترق طرق، أخطرها التزويق ومخاطبة عواطف ائنية سادت وسط فناني المهجر بذريعة الوفاء للينابيع الأولى... أما الطريق الآخر فلم يكن أقل مشقة؛ وهو التفكير بلغة جديدة لأسلوب لم أألفه من قبل...) وكذلك في الكتاب، الذي جاء بمثابة شهادة واعتراف امام المرأة، كتبت: (... كان هناك ما ينغص عليّ اتفاقاتي مع نفسي، وينفي يقيني. كانت وسائل الرسم مصدر للشعور بالعجز... وسائلي كانت أضيق من أتساع الرؤيا، فأنفر منها باحثاً عن لغة أرحب).

ربما يصلح هذا جواباً لسؤالك الأول، لكنه هنا يتعلق "بالرضى الكامل" الذي تسألين عنه.

الذي تسمينه "عدم الرضى" هو واحد من النتائج الجانبية لنزعة التجريب، فهي إلى جانب دورها في تراكم الخبرة وتأصيل الحس الجمال لدى الفنان، فهي لا تؤبد الحالات، بل تنفيها أحياناً.

س6/ الكتابة عند يحيى الشيخ قصد، انت تكتب بقصدية وترسم بقصدية.. لو لم يكن العالم يعاني من الانقسام والتشتت والضياع، هل كنت ستكتب وترسم بقصدية، أم كنت ستكتفي بالجانب الجمالي من الرسم والكتابة؟

اسألك: هل في الوجود ما هو خالي من قصد؟

أعيش في وسط غابة، تحيطني ملايين النباتات، أشجار واعشاب وأزهار، وتبدو لوفرتها أنها من غير معنى، لكنها بوفرتها هذه تعلن قصديتها، وتبرهن عليها، فهي تقصد ان تكون وفيرة. قيمة سنبله في حقل شاسع هي نفس قيمة الإنسان على الأرض، كلاهما يقصد الحياة ويؤكد عليها.

سؤالك ينتهي بمفهوم "الجمالي" وهذا يستدعي التوقف عنده والنظر فيه.

ما هو الجمالي في الرسم والكتابة، غير أن يغرقنا بوفرة الحياة؟ ولا أرى قصداً أجمل من هذا... ليس هناك جانب جمالي لا قصد له، منزه عن الغرض. لم يكن الفيلسوف العظيم "كانت" الذي أطلق هذا المفهوم، دقيقاً في مقولته. الجمالي هو الحقيقة وظواهرها، وليس من حقيقة خالية

من قصد، منزهة من غرض. سواء كان "العالم يعاني من الانقسام والتشتت والضياع"، كما تقولين، أو كان حجرياً ثابتاً، يظل هو قصد العمل الفني.

لا نسأل العشب عن قصده في طغيانه الأخضر، لا نسأل الشمس عن بذخها ... يقصدنا الوجود في أشد حالاتنا حزناً أو غبطةً، أو لا مبالاةً وعدم اكتراث، انه يداهمنا في أشد الأماكن عزلة. الرسم والكتابة صيغ من صيغه وهذا هو الجمالي والرائع.

س7: كنت بالرسم تمنح الاماكن التي ترتادها وجوداً، حتى أنك قلت (ان الرسم هو المكان الذي نسعى لتأثيره بأرواحنا)، أما في الكتابة فقد كان للمكان الأول سطوة واضحة، وأقصد تحديداً في "سيرة الرماد".

في الكتابة كما في الرسم، نحن نوثق الأمكنة بالناس والأشياء والعواطف، بالألوان والخيال... ولأني قطعت شوطاً طويلاً في الرسم تعددت تأثيرات الماضي على رسمي، وبهتت سطوته، اما في "سيرة الرماد" كانت الكتابة في طفولتها، وما كان عليها إلا العودة إلى ذاك المكان، الذي لولاه لما كنت طفلاً.

ماذا يأتي في السيرة، غير إعادة صياغة الذاكرة بما يليق بها؟ وليس من صيغة لائقة بعيدة عن الأمكنة، بدأ بالمكان الأول الذي ولدت فيه، انه مهدها ومحملها. عندما تتأسس الذاكرة بدون قصد من مادة الأيام الأولية الخام، ليس من العدل إنتهاك حرمتها وتحميلها مدلولات تفقدها

رائحتها وعفويتها... هكذا جاءت "سيرة الرماد" فالذاكرة ذات طبيعة زئبقية، سرعان ما تتشظى، تتبعثر، وأغلب الأحيان تتبدد كلياً. إنها تسرق أيامنا ومن الإنصاف أن تعيدها لنا كما كانت، ومن العدل أيضاً، أن لا نقسرها، نلوي عنقها من أجل أن نؤثث بها مكاننا الراهن، مهما كانت ما أعادته لنا من "مسروقات".

مشروعي القادم هو رسم السيرة فيما يشبه مرادف لها، لأفهم أيهما أكثر بلاغة الكلمة أم الشكل، وأخشى من الوقوع في فخهما الاثنتين.

س8/ في سيرة الرماد يلاحظ القارئ بقوة، التعظيم على ذكر النساء في حياة يحيى الشيخ. ألا في مواضع نادرة، هل سيرافق هذا التعظيم رديف السيرة أيضاً؟

ج: لم يكن لدي في "سيرة الرماد" أوضح من النساء العظيمات اللواتي عشت في كنفهن، ربما تقصدين أن التعظيم لف علاقتي الخاصة بالنساء!! في البدء أعترف لك بأني صنيع كل علاقة دخلتها، ولأصدقائي رجالاً ونساء فضلاً كبيراً في حمايتي من التلف. وأبدأ معك أيضاً في النظر من جديد الى الشريان الحي الذي تحكم بحياة الكتاب "سيرة الرماد" وهو التوقف ملياً عند المفصل التي تحكمت بي وكيفتني وأعادت صياغتي، وكانت الأماكن والأشياء لها السطوة الكبرى علي، أما النساء في حياتي لم يفعلن هذا، كان وجودهن أمراً طبيعياً ومسلماً به، مثل كل معطيات الحياة الجميلة. غير واحدة كان علي التوقف عندها بخشوع وهي زوجتي (نيران كيلانو) التي رعنتني أكثر مما رعنت أبنائها... ومنحتني كل فرصي بكرم ونبل عظيم... لولاها لضعت...

س9/ يحيى الشيخ، انت دائماً خارج التصنيفات النقدية والتشكيلية الراهنة، ما السر وراء ذلك؟

أجهل الجواب على هذا، لأني لا افهم معايير التصنيفات، كما واني لا اتعامل مع مصنفين، هويتهم التصنيف أو ربما مهنتهم. ولكني بالمقابل حظيت بفهم واضح يتميز بالمعرفة، من قبل كتاب ونقاد وأصدقاء بعضهم واكبني منذ بداية حياتي الفنية (صادق الصائغ، سهيل سامي نادر، علي النجار، شاكر حمد، لؤي حمزة عباس، ناجح المعموري، عقيل عبد الحسين، فاروق يوسف، عواد ناصر، فاطمة المحسن، محمد عيد إبراهيم، واسماء مهمة اخرى) ولكنهم لم يتورطوا فيما كتبوه بمعايير التصنيفات السائدة، بفعل فطنتهم، ولأني خارج الحلقة.

ومن حقلك أن تسألني عني لدى المصنفين، فهم أكثر من الهم على القلب. في الحضرات الدينية يشتغل رجال يطوفون بالزائر ويأخذون نصيبهم، يكررون نفس الكلام طيلة حياتهم المهنية ولكل من يصادفهم... المصنفون يشبهونهم تماماً. باختصار؛ لا اعرف لماذا، وسعيد بجهلي.

س10/ سؤال أخير، في ظل تشوه الفن وتفشي الروح التجارية واتساع رقعة اللاهثين وراء المال... ما هي المعايير الفنية التي يرتضيها يحيى الشيخ وتنسجم مع طموحاته الفنية؟

ج 10/ سؤالك ينطوي على الكثير من التصنيفات أيضاً... هل انت منهم؟

ما يجنيه الفنان من ترويج اعماله في السوق، ليس بالضرورة ان يكون لهاثا، فالسوق تستوعب الجميع وما عليك إلى دخولها، أما كيف تخرجين، وضمن اية معادلة، وحجم المساومات، فهذا شأن خاص جداً. أنا عرضت أعمالى على مدى خمسة وعشرين معرضا خاصا، غير المعارض المشتركة، وبعث، وخرجت ببعض المال، غير أنى عدت إلى مرسمى بعدها، بلا اتفاقات ولا صفقات، ولا مساومات، كما لو كنت فى جلسة لعب القمار. معيارى هو الاتفاق مع نفسى على أن أرسم وأكتب متى أريد وكيفما أريد.

في حوار مع الشاعر الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، سُئل عن المفردة عمّا إذا كان لها دور في تفجر شعرية النص، فأجاب بالتأكيد، وأخذ مثلاً عن شاعرة تقول: "هذا التراب الهادئ، كان نبلاءً ونبيلات" يقول بورخيس تكمن الطاقة الشعرية في كلمات "الهادئ، نبلاء، نبيلات" فلو أن الشاعرة- والحديث لبورخيس- قالت الجملة بهذه الصورة " هذا التراب دمه ناساً" لتحولت إلى كلام عادي يقوله جميع الناس ببساطة، فالشاعر هو المتلقي الأول لنصه، وهو أكثر خبرة بمواطن الجمال والضعف التي تكتنف نصه، هكذا أستهل حوارني مع الفنان والكاتب العراقي يحيى الشيخ، لأنني خلال قراءتي له وجدت أنه خير باستعماله للمفردة، خير بشعرية القصة والرواية، واللوحة، يحيى يكتب بروحه ودمه، ويرسم قبل أن يكتب بروحه ودمه، ومن يكتب بروحه ودمه بالتأكيد هو عارفٌ بروحه ودمه .

صالح:

لست خبيراً بالنقد، ولا بالحوارات، وهذا ليس حواراً بقدر ما يكون احتفاء بك على طريقي، هل هذا كافٍ لكي نبدأ أيها المعلم؟

يحيى:

ليس كافياً فقط، إنما يمكننا البقاء عند هذا المكان ولا نبرحه، فأنا أخشى الحوار مع النقاد وخبراء الصحافة. كثيراً ما أجد نفسي معهم وكأني عربة قطار محملة بالبضائع، بعضها قد يكون منتهي الصلاحية وفساد، مركونة على جانب من سكة لا تؤدي إلى مكان، ويلزمني افراغها من حمولتها وفتح الصناديق وبعثرة المحتويات وتبرير وجودها معاً. الأشد عناءً هو أنهم يتركونها مبعثرة بعد حصولهم على إفادة كاملة مثل موظفي الجمارك، وعليّ إعادتها إلى مكانها وترتيبها، فأتركها مبعثرة وأتبعثر معها. أنا لا أبوّب تفاصيلي، بل أراكمها فوق بعض، ومن العسير عليّ العثور على ضالتي فيها إلا أن أعيد فتحها وبعثرتها، ودائماً أعرّ على تفاصيل أخرى غير التي أبحث عنها، وأبدأ العمل بها وأهمل ما كنت أبحث عنه، أو أنساه آملاً بفرصة أخرى مشابهة.. لا يتسلسل لدي الزمن، بل يتجمع مثل برادة الحديد حول رأس المغناطيس. أحب هذه العادة التي تعينني على نسيان ما فعلت، فأعيد النظر فيه كونه جديداً.

لقد اعتذرت لأكثر من "خير بالنقد" عن الذهاب معه إلى ما يريد، ليس لضعف موقفهم، بل لفقر رغبتني في نبش محتوياتي، والتي نادراً ما تكون غير ملائمة للعرض.

صالح:

في كتابك الشوق، الصادر عن دار الرافدين، جُنِسَ روايةً مع أنني قرأته كتاباً عصياً على التجنيس، كتاب شعري أكثر منه قصة أكثر منها رواية، لماذا الشوق كتاب عصي على التجنيس؟ وماهي ردة فعلك وأنت تراه جنس كرواية؟

يحيى:

كدت أرفض نشر الكتاب وأرجأت نشره لفترة طويلة بسبب عدم قدرتي على تجنيسه وضغوط دار النشر على ضرورة ذلك، التي خضعت لها في آخر المطاف، لكني وحالما نشر الكتاب كتبت عن موقف من تجنيسه كونه رواية، وهو ليس كذلك... إنه كتاب شوق لا غير. وللشوق لغة وصياغة ومجاز وبلاغة لا تُجنس. "الشوق" ليس شعراً إذا توخينا المفهوم المتداول للشعر، بكل ضروبه وتاريخه، إنما الشعر هو الشوق. في كتاب "الشوق" أعدت الشعر إلى رحمه. أؤكد هنا على رحم وليس حزن أو مهد. فالشوق حالما يولد يوضع في مهد ويحتضن ويربى ويصبح شعراً... (شوق... ي) أبي إلا أن يعيش في البراري، ونافس العجل على ضرع أمه، وظل خامة غشيمة تعتد بفطرتها. صالح:

تبادر في ذهني سؤال غريب نوعاً ما، بعد إن عثرت وتعرفت على المندائية في مجمل كتبك، وهو: هل المندائية دين، أم فن، أم كتاب شعر؟

يحيى:

في اعتقادي، وهو ليس اعتقاداً مندائياً كهنوتياً، أن المندائية فكرة عن الكون وطريقة تفكير به، والتذهن مع الوجود. وهذا ما أخذته منها تحديداً. نقاء فكرتها عن الإنسان كونه جاء من نور وإلى نور يعود، دعك من لاهوتية المفردة (نور) فالنقاء وأبدية المعنى هو ما سعيت إليه. سعيت إلى مفاهيمها الغنوصية التي ترى أن الكون كله والأشياء فيه ذرات تحمل جوهرها واحداً، حقيقة واحدة تتجسد بملايين الأشكال والصور. لم أحاكم أفكارها كونها ديناً، معتقداً وقيناً، وأنا هش اليقين ومعتقدي شك، مع أنني نشأت في حزن عائلة ورثت الكهنوت من أجيال متعاقبة. في التراث الثقافي المندائي روح شعرية، ويكفي المندائي تذهنه مع الوجود ليكون شاعراً. لدى المندائية نزعة ظاهراتيه في نظرتها وتحليلها للوجود، ترى الأشياء كلها ظواهر للخالق، فتسعى إلى دلالة المعنى عبر الظاهرة الحسية وتقييم فيها. لا ترى في الأشياء حقائق بذاتها، بل جسراً لذات أخرى، وهنا يكمن الشعر في صميمها.

صالح:

تقول في سيرة الرماد، "أنتك جئت إلى الوجود تتقدمك هيبة طقوس صابئية، لابن من عرق كهنوتي لا مرأ فيه" هل المندائية لها تأثير على روحك، كشاعر، وكاتب، وفنان؟

يحيى:

أقول لك الحق، بفعل الثقافة العربية الإسلامية المتعصبة والمتزمتة إزاء الديانات الأخرى غير العربية المسلمة، والتي اطلعت عليها مبكراً في حياتي، لقحت عقلي بمضاد حيوي لها، مصبل يحمي من الرضوخ لمفاهيمها. تعلمتها وقرأت كل ما أمكنني من تراثها، لكني كنت دائم الحذر من الوقوع تحت تأثيرها المعرفي. أجري لك بمثال: كلف عبد الرزاق عبد الواحد، وهو مندائي، بالنظر في ترجمة كتاب الكنزاري، والنظر فيه لغوياً ليكون بصيغة عربية لا يشوبها شائبة، والذي قام به هو أنه أعده بلغة على نمط اللغة القرآنية ليس فقط مغازلة للغة القومية الأكبر، بل لخضوعه كلياً لها، وعدم فهمه للغة المندائية ومفاهيمها وتراثها الثقافي؛ مما شوه روح الكتاب ومسخره كلياً. هذا مثال

على أنه وغيره من كتاب مندائين كتبوا باللغة العربية خضعوا كلياً لها ليس كونها لغة وحسب، بل مفاهيم ودلالات وموروث ثقافي ومرجع، ولم يفكروا يوماً بالعودة إلى مفاهيمهم الأولى عن الحياة والأشياء. لم أقرأ لشاعر أو كاتب مندائي أنه استخدم أو استعان أو اقتبس أو وقف قريباً من ثقافته الأم. حين تسألني عن تأثيرات المندائية في كتاباتي، أقول نعم، فاللغة روح وليس مفردات، وأنا كتبت وأكتب بوعي يحمل في طياته الكثير من غنوصية المندائية، ليس لكوني من ذلك الجذر الأصيل، بل أن فيها خزين معرفي وفلسفي نادر ونقي.

صالح:

وأنتك في سيرة الرماد تقول عن نفسك بأنك "لم تحسد ولم تكذب، ولم تسرق، إلا أنك كنت تبكي، إلى درجة أن لديك فائضاً من الدموع" لماذا كنت تبكي يا يحيى؟

يحيى:

لا أعرف لماذا كنت أبكي، ولا أعرف لماذا أبكي الآن فيما يلزم أن افرح في عرس أو أغنية أو أتكلم بعاطفة فأختنق بالعبرات... أنا أبكي لأني مملوء بالشوق. هذا التفسير وحده يقنعني بحالتي ويدع لي فرصة البكاء متى أشاء. يبدو أن الدلال الذي حظيت به في طفولتي ضاعف نزعة الاستحواذ على عواطف واهتمام الآخرين، فكنت أبكي لأثير انتباههم. ولكني لا أعرف لماذا أبكي الآن وأنا أختتم خمسة وسبعين عاماً، وليس لدي من أثير عواطفه... إنها طفولة ودموع فائضة تغسل الروح.

صالح:

بعد إن غادرت اللطلاطة، إلى مدينة العمارة بعمر الثامنة، ما الذي جعل روحك تتشظى، ما الذي جعل يحيى يتسلل خلسة إلى دياره؟ إلى درجة أنك تقول إن الذي غادر بعمر الثمانية ليس هو الذي يكتب الآن بعد سبعة وستين عاماً، لماذا؟ لماذا هذا الانشطار بالروح؟

يحيى:

ماذا تتوقع من طفل صغير يمضى بأول خسارة في حياته، ولم تكن خسارته حاجة يتم تعويضها، إنما تراب وبساتين ونهر وبلابل وقنافذ ورطب برحي يقطف من عرجونه ويأكل هناك في قلب النخلة، وأعشاش وبواري قصب ومدات خوص وكلاب وأبقار وقصب سكر وعنقر، وغجر يجوبون بدفوفهم وحليهم الفضية، ومقبرة كنت أنام على قبورها. حتى اليوم أشعر أنني عبد تم اصطياده في الأدغال وأخذ مكبلاً للمدينة، كما كانوا يصطادون الأفارقة في الأدغال ويبيعونهم في سوق العبيد... الوسيلة الوحيدة التي جاد بها عقلي الصغير هي أن انشطر نصفين؛ نصف يتسلل خلسة إلى اللطلاطة، ونصف يعيش كما قبيض له في العمارة.

"رأس مجدك، مجد المكان الذي منه أتيت" أول مقولة/حكمة سمعتها وحفظتها للنبي يحيى ابن زكريا، واعتقد أنها فعلت فعلها العميق في عقلي وفي وروحي. لولا ذلك التشظي الذي تسأل عنه لما أمكنني أن أحرث حقلي بمعزل عن حقول الآخرين، وكافحت على أن أظل كذلك. عندما باشرت بكتابة الوريقات الأولى من "سيرة الرماد" لم يكن في خاطري أن أكتب كتاب سيرة، بل مجرد شهادة للأثر البيئي الأول في رسومي، آنذاك كنت عاكفاً على مشروع (طقوس إنانا) الذي استغرق إنجازها عشرين عاماً ونيف، والذي أدى بي إلى البحث في السحر وما حوله. آنذاك اكتشفت أنني أمام معضلة

حقيقة اسمها الكتابة. رفعت يدي عن الورقة وتوقفت لأشهر أراود نفسي للإقدام على الكتابة مرة أخرى! حينها رسمت صورة معقدة لصديقي سهيل سامي نادر، وكتبت له رسالة عن الصورة وما تضمنته ولماذا وأشياء تخصنا نحن الإثنين، رد عليّ يقول إنه لا يتعامل مع هذه الرسالة كونها تؤكد على حدث معين (الصورة) بل تؤكد على كاتب يعرف مسؤولياته أمام الكتابة... فوجدت نفسي أمام معلم فذ بعد إن غادرت المدرسة وأصبحت أستاذاً في الجامعات. من هنا تأتي أهمية الأصدقاء ودلالة الصداقة. عدت إلى اوراقى ودخلت حلم الكتابة وكوابيسها. أرجوك لا تسليني عن الانشطار! إنه الكتابة بعقل خالص.

صالح:

ما هو المردود النفسي، أو ما هي المؤثرات التي تركها خروجك من أرحام ثلاثة، رحم الدين ورحم الوطن ورحم العقيدة، أو لماذا خرجت من هذه الأرحام ولم تعد إليها؟

يحيى:

هل يعود الإنسان إلى رحم خرج منه بسقوط، أو إجهاض أو صدفة نادرة؟ اجيبك: أنه اكتمال التجربة، اكتمال النضج، واكمال الشك (هل للشك اكتمال؟) لم يعد في متناول يدي أن أفعل غير هذا؛ أن اتزوج فتاة مسيحية أحببتها في طقوس مسيحية لأحظى بها. (قال لي صديقي فيليب هيلاي، الذي عمديني في الكنيسة لأحظى بحق دخول مراسيم الزواج، قال: أعرف أنك لن تكون مسيحياً، لكني أعينك باعتباري مسيحياً على أن تكون كذلك تقديساً للحب (ولم يقل للحب، بل للمحبة) فأنا، في الواقع، لم أخرج من دين ولم أدخل ديناً آخر وبقيت معلقاً يداً بيد الله ويدياً بيد إبليس. بعد خسارتي اللطالطة، لم تعد البلاد ذات شأن، وأصبحت المشاريع الوطنية على هامش اجتهاد قابل للنقض في أي منعطف يأتي. وهكذا ببساطة غادرت العراق وأنا فرح بنجاتي، ونجاة زوجتي وابنتي ذات الأربعين يوماً. قضيت عشر سنوات من 79 وحتى 89 في مختبر بيولوجي لاختبار تفسخ الحزب من عدمه، انتهى بوجودي بشكل طبيعي كوني عقل حي وطموح وصادق مع ذاته، لأكون خارج تلك المنظومة من التناقضات والترهل والتفسخ. هل تفتي بالعودة يا أيها الصالح؟

صالح:

أبدأ، أبدأ، لا. أنت فنان، فنان قبل أن تكون كاتباً، إلى درجة أنك تعلمت الكتابة قبل القراءة، كنت تكتب الكلمة في المدرسة ولا تعرف قراءتها، حتى على مستوى كتابة أعمالك التي قرأتها " الشوق، الدسياسة، انزل النهر مرتين، بهجة الأفاعي، ساعة الحائط " إنك تنحت في مخيلة القارئ، أنت تكتب بالرسم أليس كذلك؟

يحيى:

أنا، مثل أجدادي، أو من بالرؤيا. كلما أرسم تهطل على عقلي كلمات، كلمات لا رابط بينها، كما في أضغاث الأحلام، فأكتبها لأتخلص منها. وعملاً بنصيحة فرويد؛ كي يتخلص المرء من أحلامه فعليه رسمها وتمزيقها ليسيطر عليها فعليا ونظريا ونفسيا! فأنا أمزق أوراقى كي لا تعود إليّ الكوابيس مرة أخرى... حتى الآن أنا في عيادة فرويد؛ ولكني حين أصفو إلى نفسي، لا فرويد ولا ماركس يحولان دون إرادتي، أقوم بكنس ما تراكم من ورق وغيره في أرضية المرسم، أعثر على قصاصات فيها كلمات

جميلة ونصف جمل، وأفكار، وكأنها قصيدة سرالية مبعثرة في الكون. بربك يا صالح هل تهمل قصيدة كهذه؟ أنا اكتب حيث أرسم وأرسم حين أكتب.

صالح:

بالعودة إلى رأي بورخيس بالمفردة ودورها في تفجر الشعر داخل النص، رأيت أنك خبيرٌ بالمفردة، صياد ماهر في غابة الأدب، هل للرسم دور في هذه الخبرة، أو لأصوغ السؤال بشكل آخر، هل المفردة تعتمد على القاموس البصري للشاعر أو الكاتب، ثمة سؤال مضمّر داخل هذا السؤال أتمنى أن يكون قد وصل إليك؟  
يحيى:

في تجربتي الشخصية، وهي ليست كما يتواضع البعض تكبراً ويقول "تجربتي المتواضعة"، هي تجربة مضنية وعالية المقام، راقبت بحرص شديد نموها وتفتحها وفصول تحولاتها. استلهمت من "جاكومتي" تجربته في النحت، فهو كما يقول يصنع تمثالاً بطبيعته الكاملة، ثم يأخذ بقضمه، ينبش فيه، يبدد هيكله ويبقي على ما يشير إلى أصله. لكن في فعل الإزاحة هذا يقوم بفعل تبديدي، تهديمي لما هو زائد، بحثاً عن الدلالة وعن الجوهر. المفردة خامّة بدائية مثل الطين تغري بالنحت، والتشكيل، والتدوير، والبلاغة. المفردة عنصر حي يشبه الأعصاب ما إن تجسها تستجيب لك وتتفاعل معك، ولكن عليك أن تعرف كيف تمسها... أنها أنثى بامتياز. لا أخفي عليك أنه سر بيني وبينها. ولكني أبوح لك بسر آخر، هو أن المفردة تلك تعترض طريق الجملة وتفرض نفسها، وأغلب الأحيان تغتصب جملتك وتأسرك.

في الرسم، كما في الكتابة، خبرة خفية تتأصل في اليد وفي الفهم والحس... خبرة الإنسان لا تأتي من عدم، إنها من التجربة والتمرين والتدريب اليومي. أغلب الأحيان يكون تمريني خارج المرسم في الفضاء ومع الطبيعة، وهي حجة لأهرب بكسلي إلى هناك. الكسل مناخ حي للكتابة بلا تشنجات ولا ضوابط عسكرية.

صالح:

أنت لا تعرف إلا أن تترك أثراً في مكانٍ ما، هل أنت راضٍ عن الأثر الذي تركته طوال هذه السنوات، وهل سترضى عن الآثار القادمة، وما هو رأيك بالكتاب المقتنعين بآثارهم؟  
يحيى:

ليس لدي أي وهم بأنه كان بإمكانني أن أفعل غير هذا. كما لا أدعي بأني سأفعل غير ما يمكنني فعله، ولا أجر الذئب من ذيله. أدخل المشغل صباحاً ولا أخرج منه قبل عشر ساعات من العمل، أرسم وأكتب وأنام وأكل وأقرأ، وأراسل أصدقائي. عملياً أمارس حياتي، وليس غير هذا جسراً لما أصبو إليه. لا رأي عندي بشأن من يؤمن بقناعات خاصة به، فهي في المحصلة عادات وشروط وأهداف ومصالح وأخلاق وفهم... الإنسان منظومة معقدة من هذه كلها، ومن العسير إصدار حكم واحد بشأنه. كثيرون أصدروا "الأعمال الكاملة" وهم في منتصف العمر، لربما تمنوا الموت بعدها ليخلدوا. "يتينس" في الأساطير الإغريقية طلب الخلود من مرآة كان لا يفارقها، ونسي أن يطلب بقاءه شاباً وسيماً كما هو. منحته المرآة الخلود لكنه أخذ يكبر ويشيخ ويهرم ويتغضن، حتى تمنى

الموت ليخلص من ورطة الخلود، لكن المرأة لا تنفذ أكثر من طلب، كذلك الحياة، لا تنفذ أكثر من طلب واحد: أن تعيش بلا أوهام، أو بأوهام كاملة...

صالح:

كفنان وشاعر، كيف تتعامل مع الفكرة التي تدور في رأسك؟

يحيى:

لا أعرف غير وسيلة واحدة بسيطة وساذجة؛ أن أمسك قلماً وورقة وأضع افكاري كما هي. أنا محاط بالأوراق، ولدي عشرات الأقلام، بعضها يرافقني منذ خمسين عاماً، يذكرني بحرص أكثر مما أتذكر نفسي، فيكتب ويرسم بدلاً عني أحياناً، عندما يجدي عاجزاً عن تقدير الفكرة. تعلمت من السحرة أجدادي، أن أسخر أدواتي فتشتغل نيابة عني، ولكنها أغلب الأحيان تشتغل كما تشاء وتتمرد على يدي. إنها أدواتي وليس لدي بديلاً عنها، فأستسلم لقدرتي، للسحر الذي انقلب عليّ.

صالح:

مرة قلت لي، بأنني يجب أن أزيح الجبال إذا أردتُ أن أعبر، ماذا تقول للشباب اليوم، وهل ينبغي على الكاتب أن يعبر، سواء كان شاباً أو طاعناً بالعمر، وماهي طبيعة هذا العبور؟ وما هي طبيعة هذه الجبال؟

يحيى:

في روايته "سدهارتا" لهرمان هسه، كان البطل يجلس على النهر ويسير الزورق في النهر ويعبر الناس من بعيد. لكنه عجز عن تربية ابنه العاق سيء الأخلاق الذي تربى بعيداً عنه، فتركه يجرب الحياة وعثراتها. بوذا كان يجلس على وضع واحد لأيام لكنه كان يعبر الكون، الغنوصيون يتذاهنون مع الكواكب وهم في مكانهم. أن تدفع الجبال أو تعبرها شأن يتعلق بقدرة الإنسان على تمثيل حالة العبور. ظل النفري يكرر في "المواقف": أوقفني في... ولم يتحرك قيد شعرة من مكانه لكنه عبر المحيطات. الجبال هي القناعات واليقين الراسخ والأحكام، التي لا أجيد التعامل معها.

كن بخير أيها العزيز.

5 نيسان 2020

## مقدمة الحوار:

يحيى الشيخ الفنان والكاتب العراقي من مواليد العراق 1945، والذي أتى للحياة في أقدس أيام المندائيين- أيام الخلق- تتقدمه طقوس صابئية لابن من عرق كهنوتي نقي لا مرء فيه، جاء على رأس أربع بنات، لأمٍ فقدت ولدها البكر ومهددة بزوجة ثانية إن لم تنجب ولدًا آخر بديلاً، فكان البديل المبالغ في حقيقته، جاء محبوبًا ومباركًا من البداية، يُحمل على الأكتاف ولا ينزل على الأرض، يقضم أيامه المباركة بدلالٍ بالغ الترف، وهو يعلم أن له ربًا يحميه أينما ذهب ومهما فعل.

لقد دخل الحياة من بابها الواسع، كان الطفل الذي أخذته اغواءات بساتين مأهولة بالبلابل والدباير، الفتى الذي لعب بعظام الموتى في قلب الظلمة كي يربي قلبه على الخوف وعينيه على الظلام، لم تكن له قدرة على إدراك ماهيته بمعزل عن الطبيعة فتركها تحدد من يكون، ولأنه من عرق كهنوتي كان مؤتمن على طقسين مقدسين: أولهما مدعاة للفرح يرتبط بالعرس فيكون دوره كسر جرة من الفخار-بمثابة قربان- على عتبة البيت عند أقدام العريس قبل دخوله، إذ أنه يتحتم أن يكسرها طفل طاهر، وثانيهما كان منذورًا لطقس الذبائح الذي يجرى عادة على شاطئ النهر لذبح طيور للعوائل المؤمنة، يقف صامدًا يشهد أن الذبح يجرى حسب السنن المندائية ويصيح " أنا سهذخ" يعني: أنا شاهد. كان لهذه النشأة التي تمجد عناصر الطبيعة الخام دورًا كبيرًا في صياغة مفرداته للكتابة والحياة واختيار أدواته وموضوعاته للرسم.

لينتقل الشيخ من مرحلة الطفولة البرية إلى بغداد حيث في المدينة لا نخيل يتسلقه ولا بلابل يربيهما، تتلمذ على يد رواد الفن التشكيلي في بغداد في أكاديمية الفنون الجميلة التي تخرج منها عام 1966، وأكمل الماجستير في الكرافيك في يوغسلافيا عام 1970، ثم حصل على درجة الدكتوراه في علوم الفن من معهد بحوث نظريات الفن في موسكو في وقت لاحق من عام 1984. فيما بعد، أصبحت تقلقه النهايات وصورتها؛ فأحرق أيامه أول بأول، ليعيد إنتاج نفسه من جديد فيما تبقى من رماد. هذا الفشل الرمادي أو الخلق المتكرر استهلكه طوال حياته في استيعاب الآخرين وفهم العالم.

قضى وقته مبعثرًا بين البلدان، والأصدقاء، والمتاحف، والمكتبات. اشتغل غسّال صحون في مطعم في مطار بريمن في شمال ألمانيا، ومعلمًا في الدمام، وصائغًا في المنامة، وطالب فن في ليوبليانا، وموظفًا في وزارة حكومية في بغداد، ومصممًا بارعًا، وشيوعيًا يحسب له ألف حساب إلا أنه ترك الطائفة والحزب وكل الحياة السياسية في العراق بإرادته، وعاش طائرًا حرًا ينتقل من بلد إلى آخر. لقد خرج الشيخ من أرحام أربعة ولم يعد إليها مرة أخرى: (رحم الأم، الدين، الوطن، العقيدة)، كان الخروج شاقًا وطويلاً، ولم ينته بعد. خرج ولم يعد، كان هذا برزخه الذي صنعه للتطهر مما مر به، افترض أنه ليس من سكنة الجحيم إلا أنه ليس طاهرًا كفاية ليرتقي إلى الفردوس.

لو نظرنا إلى حياته لوجدنا أنها قد قُطعت بالتساوي إلى أعمار متساوية: في قلعة صالح ثمانية أعوام، وعشرة في العمارة، وفي بغداد أحد عشرة، وثمانية في روسيا، وفي ليبيا أحد عشر، ومثلها في النرويج. ما بينهم شهدت حياته سنوات خاوية، تخللتها سنوات قليلة كثيفة الزمن.

يتنوع عالم يحيى الشيخ في لوحاته وقصائده، ستجد مثلًا في لوحاته أشجار عريضة المنكبين واسعة الصدر بيضاء وقمر لونه أخضر، ويعيش رجال ضبابيون وقابلون للزوال يختفون وراء بعضهم،

بجانب آخرين في لوحات أخرى عنيين وصلبيين بأجساد مبالغ في ضخامتها يولون ظهورهم للمشاهد بغاية نبيلة. إنه الفنان الأكثر براعة الذي يملك أساليب خاصة تنجح دائماً في استدرج الرؤيا والعودة إلى الرسم في كل مرة يحدث فيها انقطاع، وذلك عبر طقوس- قد تبدو ساذجة لكنها فعالة- كأن يجمع كل ما يعثر عليه في طريقه من أخشاب يابسة وأحجار وجلود وصفائح صدئة حتى تتضاعف تلك الأشياء في مرسمه وتسد عليه الطريق.

بعد كتابه الأول الذي صدر عام 2012 انجز ونشر عشرة كتب: في القصة القصيرة، والرواية، والشعر، والمسرح، والمخطوطات اليدوية، في دور نشر مختلفة... ومازال معتكفاً وعاكفاً على الكتابة والرسم حتى اليوم.

عالم يحيى الشيخ الفني والكتابي ساحر ومختلف ومميز... دعوني اعرفكم عليه أكثر من خلال الحوار التالي المخصص لمجلة "ميريت" الثقافية:

**1- لنبدأ من الطفولة، تحديداً من قرية "الطلاطة" جنوب شرق العراق، هل كانت النشأة ذات الطبيعة البرية ما بين النهر والمقبرة السبب في أن تتقاسم الحياة والموت بشكلٍ خلاقٍ وبكرٍ، وبنفس الحماس والتساوي في أعمالك دون خوفٍ؟**

إذن أنتِ تطرحين فكرة البدء من ساعة الخلق! من ساعة تكوّن ماهية خام رعوية نشأت في البرزخ بين الحياة والموت، المكان الأكثر موضوعية في الوجود، والأكثر مأساوية فيه.

كنت هناك شيء من الأشياء، ليس أساسياً، بل ناقصاً يبحث عن كماله، فكنت أعود من البرية والبساتين ومعى ما يكملني: أعشاش مليئة بالبيوض المرقطه، ريش زاهي الألوان، أزهار برية ذات أشواك قاسية، وثمار الثعلب، وأجملها وأقربها إلى قلبي كانت القنفاذ الخانسة في مملكتها ذات الأشواك البراقة المصقولة الوديعة..

"تبدأ المعرفة الطبيعية مع التجربة وتقييم فيها ولا تبرحها".. تجربتي الطبيعية كانت مصدر ادراكي الحسي الخام للعالم؛ ولكننا ونحن نفرش ذاكرتنا بعد سنين، نجد تجربة أخرى، بمعنى آخر ما تبقى منها في الإدراك الباطني.

قرية "الطلاطة" موضع زمامي أسطوري، تشكل في منتصف القرن التاسع عشر بإرادة رجل واحد، ثم استعمرت المكان طائفة عريقة بثلاث وعشرين منزلاً، عاشوا وتزوجوا ومات منهم من مات وانشأوا مقبرة، وطن آخر للأموات بجوارهم.. اختفى المكان وأهله في منتصف القرن العشرين، بعد مئة عام.. فمثلما بُنيت بيوتها من طين ضفاف دجلة، اختفت وعادت إلى طين النهر. استعاد النهر أمانته في فيضانٍ جارٍ محي كل أثرٍ، كل قبرٍ سوى قبر واحد مازال راسخاً على الضفة النهر كما النهر راسخ حتى اليوم: قبر جدي الذي سُميت على اسمه.. كيف تم ذلك؟ كانوا أربعة أخوة مؤسسين غادروا كلهم، وفضل هو البقاء فيها لوحده! ماذا ينتظر غير عودة أهلها! والله لا يحدث هذا إلا في الاساطير.

لم يكن الزمن مفهوماً ولا محسوساً.. وبقدر ما كان المكان مهيمناً، كان الزمن خفياً ذو طبيعة برمائية، يسعى بين النهر والبرية. لم يكن النهر مياه وأسماك وزوارق عابرة تحمل الشعير والقمح وقصب السكر، إنما طقوس عريقة ولغة لاهوتية أسطورية عسيرة الفهم كنتُ أسمعها مثلما أسمع شخير الماء اللائذ بالجرف.. فماذا تبقى من صبي كان يلعب بين القبور ليلاً، يربي قلبه على الخوف، ويدرب عينيه على الظلام؟ لم أكن وحدي فقد كان الأموات يلعبون معي، يكشفون ما تخفيه الحياة، ويخفون ما تكشفه..

لم يعطش الموتى، فما بين المقبرة والنهر مئة خطوة لا غير، كنت أقطعها كل يوم أتمرن على الحياة.. ولولا تواصلهم معهم، لما عشت حتى اليوم! ظهوروا في حياتي كونهم الحقيقة الأولى المقدسة التي تظهت في ميئات عدة. الموت هو القاسم المشترك الأكثر عدالة بين الناس.. بشأنه

نتفاهم ببساطة، ونختصم بشأن ما عداه.. جميعنا ننسب إليه بلا نكران، فيما نتنكر لانتماءاتنا الأخرى.. إنه الموقف الطبيعي الأكثر ثباتاً وعموميّة، وعلاقنا مع العالم المحيط تتوقف على وضوحه التام في حياتنا..

كنتُ بديهية من بديهيات الطبيعة الرعوية الخام، بلا وعي يشترط ويحدد، يقبل ويستثني.. كانت للأفاعي والطيور والقنفاذ والنمل الفارسي القارص سطوتها ومملكتها الأليفة، وكنت في عدادها واحد منها: ماهية من مجموعة ماهيات تتحرك وتقوم بأفعالها المنسجمة أو المخالفة مع متطلباتها الذاتية.. لم تكن لي قدرة، مثل كل الأطفال، على إدراك ماهيتي بمعزل عن الطبيعة، فتركتها تحدد من أكون.

على هذا النحو أجدني دائماً في حلم يقظةٍ يمرجحي بين المقبرة والنهر، بين الحياة المائية والموت البري، أصحو منه حالما تتلملم كينونتي في عالم متواصل الوجود يدعوني لتحديد ماهيتي الآنية.. كنت دائماً أنا المعطى الآني والأشياء كانت نهائيةً أبدية. بكل بساطةٍ كنتُ أتبادل والعالم الخارجي الوجود المادي، ودائماً أجده جاهزاً يتمظهر بعددٍ هائلٍ من الكيانات الأليفة المفهومة، فكنتُ أطير من الفرخ في الارتباط بها وأنسى من أكون.

لم أفكر، لم أكن أعرف كيف أفكر، وكنت موجداً فعلياً ضمن العالم بلا تفكيرٍ، (فمن أين جاء ديكارث بأطروحته المقلقة؟) مثل أي صبي يفرح ويجوع ويتصور، يرضى ويغضب، يضحك ويبكي، وكنت أبكي مراراً بلا سبب.. لدي دموع فائضة، وكنت موجوداً لفرط البكاء وليس التفكير.

**2- متى اكتشفت موهبتك الإبداعية؟ وأيهما اكتشفته في نفسك أولاً؛ الرسم أم الكتابة؟ بمعنى آخر: عندما تحضر في ذهنك فكرة، وتحتاج لترجمتها أول ما يخطر ببالك وتشعر بالفعل دون تفكير في تنفيذها، هو أن تكتبها أم أن ترسمها أم تفعل الأمرين؟**

موهبتي الوحيدة هي أيّ لا أعرف تحديداً ما أنا عليه، وما زلت أفتخر بهذا الجهل.. ليست في الإجابة على توافق عملية الرسم الكتابة لدى المبدع ما يمكن التنظير له وتعميمه، فتربط العمليتين يكمن في مستلزمات العمل الإبداعي ذاته، في بنائه الداخلي، وفي خصائصه الجمالية، وبالتالي يكمن في نوازع المبدع. في إطار تجربتي الخاصة يظل أمر العلاقة بينهما أمراً فردياً، حتى يبدو أنه سري وباطني. فتماهي العمليتين في عملية واحدة يعبر بتجربة الخلق إلى مدى آخر أبعد مما تحمله تجربة الكتابة وتجربة الرسم فيما لو كانتا منفردتين.

لربما لا أتذكر الساعة التي قررت فيها الرسم بوازع رغبة الرسم، وكلفت نفسي بالرسم والتفرغ له، ولكني وأنا أقرأ كتاباً لجبران خليل جبران واستنسخ منه أوراقاً وأتمرن على الكتابة الأدبية معتبراً نفسي كاتباً يكتب، تقمصت شخصية كاتب يكتب ويرسم... كان جبران الروح التي أشرفت على تمريني بحرص شديد ووهبتي ما يعينني، وكرستني بسريّة تامة في معبدها. والحال أن الرسم انبثق في عملية الكتابة وكان جبران (الكاتب الرسام) النموذج الذي علمني كيف يكون الكاتب رساماً في آنٍ واحدٍ، وأن تكون الكتابة رسماً والرسم كتابة. حينها رسمت صورته الشخصية بالفحم، التي رسمها بنفسه في مقتبل العمر، وكنت أرسمه وأعيد كتابة ما كتبه. آنذاك انبثق في يدي فعلا الرسم والكتابة معاً كونهما فعل واحد، وكانت يدي ذات الوجهين تقوم بهما في آنٍ واحدٍ.

لو أمكنني الفصل بين الرسم والكتابة، لأمكنني الإجابة على سؤال من هو الأول، إنها عملية مزدوجة، كانت الكتابة فيها المرشد إلى طرائق الرسم وخصائصه التعبيرية، وكان الرسم فرصة للتفكير بالكتابة.. في الرسم أنتهز فرصة مطاردة الكلمات واصطيادها.. في الكتابة أفكر بالرسم، فتأتي الكلمات ملطخة بالألوان، وفي الرسم أفكر بالكتابة فتأتي الأشكال منسوجة بكلمات من هواء.. أحدهما يُغيب الآخر أو يستدعيه إلى الحضور. إنهما أغنية؛ كلمات وموسيقى، وكنت المغني الذي كثيراً ما خرج عن اللحن، وأعاد الغناء. كتبت ونشرت أولى كتبي وأنا في السادسة والستين، وكان في

نيتي تقديم شهادة عن حياتي كرسام ومهاجر منذ أربعين عاماً. لكني لو جمعت ما كتبتة قبل هذا العمر لكان ما كان، فالنار وحدها تتذكر والريح التي أخذت آلاف الأوراق المحترقة. آنذاك، أثناء الكتابة، كنتُ أريد بقوة أن أكرس نفسي للرسم وأن أحرق الكاتب في يدي، غير أنني فشلت فشلاً ذريعاً، وكنت في نية الشهادة بهذا الفشل فكتبت "سيرة الرماد" (أول كتاب) وانتهيت إلى كاتب يكتب بوعي الكتابة ومسؤولياتها.. لا أعرف من أين تنبع روح المسؤولية؛ لكنني في الاعتراف بالفشل تأكدت في حياتي خبرة الكتابة، في محاولة البراءة من الكاتب اعترفت بوجوده وهيمنته على عقلي وصياغاته التعبيرية، في محاولة غسل يدي من حبر الكتابة صقلت الكلمات فيها فبدأ الكاتب أشد حضوراً وتأكيدياً لذاته. نحن نعتز لنبراً فيما الفعل قد تم ووصل إلى هدفه وتجسد في الواقع وانتهى بالاعتراف به.. هذا ما جرى لي.

لو كنت رساماً بحثاً لأمكنني الإجابة عما (كان الأول) لكني رسام يكتب أثناء الرسم ويرسم أثناء الكتابة. في مخطوطتي "مزامير يحيى"، تعرض النص إلى تغييرات أثناء الرسم كما تغيرت الأشكال، فالذات التي كانت ترسم تقوم بفعل الكتابة في عملية ذهنية مركبة ومتحدة بقوة. الرسم يستدرج الكتابة ففيها يبدو الرسم أكثر وضوحاً وأشد حضوراً، فهي تمنحه صياغاته التشكيلية، فيما ينحت الرسم عنفوان الكلمات ودلالاتها التعبيرية. لقد كانت الكلمات تتنافس من الأشكال، فلا تدرك يدي إن كانت ترسم أم تكتب.

ليس في تجربتي المزدوجة ما هو هامشي أو أساسي! إنها تشبه إلى حد بعيد النصوص الشعرية التي نقشها السومريون على جدارياتهم والتي غطت أجساد الشخصيات والتفاصيل المنحوتة.. فقد كان المنحوتات البارزة سطحاً للكتابة فيما كانت الكتابة نقشاً يزين الأشكال ويمنح حساسية تعبيرية ذات دلالة. في مخطوطتي "بريد البلاد" الأشد تعبيرية وشاعرية في المقارنة بمخطوطاتي الأخرى، التي كرستها لوثة تشرين الشعبية عام 2019 في العراق، توقفت كثيراً عن الكتابة لأعيد صياغة النص، كما توقفت كثيراً عن الرسم لأعيد الصياغات التشكيلية، حتى بات من العسير عليّ القيام بفعل واحد بمعزل عن الآخر، فكنت أمسك قلمين في آن واحد.

التجربة الأكبر لي في مخطوطة "الغايات" [أربعة دفاتر بلغت صفحاتها المرسومة 280]، تفرغت لها طيلة عامين، كانت الكتابة تعني الرسم وكان الرسم كتابة. حاولت فيها بعد دراسة دامت ثلاثة أعوام لتاريخ السحر وكتبه وأصول الطلاسم السحرية وخصائها الفنية، وعلاقة الرسم بالأفكار الغيبية، وتعبيرية الكتابة ودلالاتها وقدرتها الرمزية. في المخطوطة تأكدت في الكتابة أمران: المعنى والشكل، ففيها كتبت بالمسمارية والهيروغليفية والعبرية والهندية والفارسية والعربية واللاتينية، فيما تراوح النص الأدبي ما بين الواضح والمجرد، ما بين رموز السحر ومصطلحاته وبين الدلالة الشعرية، ما بين الكتابة والرسم المرافق لها.. في المخطوطة ذاب كل من الرسم والكتابة في صيغة ثالثة ذات مفهوم سحري مستقل ذو خصائص لم تستقر على صنف بعينه.

التجربة الأخرى المزدوجة، مخطوطة "الجزائر البلورية" (140 صفحة بقياس 30/40 سم) التي عكفت عليها طيلة عامين، وأنجزت منها 60 صفحة حتى اليوم، وأهملت اكمالها.. هي رواية شعرية يتزامن الرسم والكتابة في صياغتها، التي لا يمكنني أن أقول أنها صياغة نهاية حتى أرسم وأكتب آخر صفحة فيها. خلال الكتابة تجددت الأشكال وخلال الرسم تجدد النص، حتى بات الوصول إلى الضفة الأخرى يستلزم إلغاء المسافة بين الرسم والكتابة، وإلا بقيت معلقاً بينهما مثل بندول ساعة يقطر الزمن بلا هوادة.

في "الجزائر البلورية" اكتشفت طرائق جديدة للرسم وطرائق جديدة للكتابة. كلاهما لا يقومان بمعزل عن الآخر. وهذا ينطبق عليّ تماماً..

آخر مشاريعي في الكتابة والرسم، كان مخطوطة "التمايم الوثنية" أطول عمل شعري لي تضافرت الكتابة والرسم على كشف مضامينه.. عمل مكرس للغابة وحدها.. لا أخفي عليك سيدتي، أي حبيس المحبسين.

**3- كما ذكرت في ردك السابق أنك قمت بنشر أول كتاب لك في سن السادسة والستين، أين كنت ككاتب قبل ذلك العمر، وهل تعلمت تجاهله كل تلك السنوات حتى لا يسرق الضوء من الفنان فيك؟ وهل فعل؟ وأيها يغار من الآخر الرسام أم الكاتب؟ وأيها تفضله أنت؟**

قبل السادسة والستين كنت كاتباً أكثر أهمية مما أنا عليه الآن، بفعل أهوائه ونزعاته السريّة ولغته الخام.. عندما نكون مع أنفسنا فقط نكون أكثر شجاعة وجرأة فيما نفعل.. كنت كاتب يتقمص ناقدًا، كاتباً لا يعترف بالنشر ولم يكرس حياته لطقوس الكتابة. بصدق، كنت أَلعب معه لعبة "الختيلة". غير أن اختفاء الناقد لعجزه عن دوره، ويأسه مني، سوق للكاتب الذي إعتقدته في نفسي حرًا بشكل مطلق، فكرة الظهور بلا ندم ولا خوف، فنشرت "سيرة الرماد". وكنت أكثر سعادة من نشره فيما كتب عنه، وكان أولها دراسة بنيويّة كتبها صديقي التاريخي الفنان شاكر حمد، التي فتحت للكتاب بوابة واسعة لكتابات أخرى؛ من أهمها دراسة الدكتور لؤي حمزة عباس، التي نزلت مقدمة للطبعة الثانية للكتاب، وسبع دراسات للدكتور ناجح المعموري، الرئيس السابق لاتحاد الكتاب في العراق، وكان من المؤمل أن تصدر في كتاب خاص كما علمت منه.

لم أتورط في حسم الصراع بين الفنان والكاتب في يدي، لأني واثق من خسارتي في المعركة وفي الحكم، فتركتهما يمارسان حياتهما بحرية، لطالما خراجهما يصب في أرضي في نهاية المطاف.. ليس من توأم يغار من توأمه، قد ينازعه على شيء؛ لكنه في ساعة صفاء النية يحتضنه وينسى النزاع... ويبدو من حجم الحرية التي منحتهما لهما نضجًا بلا تشذيب ولا قسر، فما كنت أفضل واحد على آخر، فبهذا يكمن مقتلي. كنت طيلة حياتي مدللها الذي لا قريع له، يغدقان عليه بالمشاريع، ولا يبخلان عليه بالنسيان.

**4- على ذكر "سيرة الرماد"؛ هل كنت تؤرخ لتاريخ العراق في الفترة التي عشتها به، أم كنت تؤرخ لمحطة مهمة في حياتك قد تضيع في زحمة المحطات الأخرى الأكثر حضورًا وتواجدًا في قصة حياتك؟**

بتوصيف بسيط للكتاب يمكنني القول إنه عادة كتابة قبل أن يكون فكرة كتاب ذو هدف وصيغة معينة.. وكأني ألقى حجرًا في بركة راكدة، اتسعت الكتابة وكوّنت كتاباً كانت السيرة مدخلًا له، لكنها لم تكن معناه الوحيد، ولا غرضه. لهذا توارت سيرتي خلف أفكار ومفاهيم ومحاولاتي الشعرية، وتجربتي في الرسم.. وأخيراً خلف موقفي الوجودي.

"سيرة الرماد" ليس كتاباً لتأريخ شخصي، وأن وردت فيه أرقام لسنوات هنا وهناك، وصور شخصية عائلية، فهي مجرد إشارات ورموز تشير إلى حقب تبدو كأنها جاءت من أزمنة غابرة. ليس في الكتاب وصف للواقع، ولا حتى للمكان الذي انبثقت فيه الأحداث، فكل مكان كان سحرًا سرعان ما أغادره إلى آخر حالما ينتهي السحر فيه.

ذهبت في الكتابة إلى ما هو جوهرى، الأمر الذي لا يبرر الحشو والجسور، ولم أكن مضطرًا للاستجابة لفروض الشكل. كان همى منصبًا على ما يسحرني ويبقيني في الصميم، لهذا تحديداً نجد في الكتاب الكثير من التجريد، بل التجريد الخالص.

أمام الكتابة واجهت حقيقة التشظي والتشردم الذي ساد سيرتي. تمامًا وكأني أواجه خلاءً شاسعًا عثرت فيه على لقي، وإشارات مرور مازالت شديدة الوضوح متناثرة في الأرجاء، فما كان مني إلا أن أجمعها في مكان صغير. عمليًا أفرغت ما يحيطني من شواهد وعلامات تدلني على حياتي وعلى طريقي في البحث عنها. فاكتشفت حجم الضياع الهائل الذي يحتويه. لم يكن مفاجئًا، فاعترفت

بالفشل في أول صفحة من الكتاب. الفشل في استعادة حساسية الماضي، استعادة الاصوات، الروائح، الألوان، المناخ.. والناس. لم يبق في ذاكرتي منها غير معاني مجردة. أن الأسئلة عن الوجود، كما الأسئلة عن الرسم والكتابة تبدأ في الاقتراب من بعضها البعض، والبحث يصبح بحثين متوازيين، وفيما أنت تمارس عمك الإبداعي سيقول لك قرينك الغامض: إنك ما زلت في مدينة عبرتها أيام غربتك التي طال، وأن اسرارك جاءت من مدينة أقدم منها لا مكان لها الآن.. من هي؟ لكنها كانت في الحقيقة عشرات المدن التي رأيت فيها ظلي يمشي معي أو يسبقني بخطوات، أو يختفي، وشعرت بدوار، وحنين إلى الوطن والغضب منه. المدن التي علمتني المشي إلى الأبد.

دائماً تلك الشظايا التي تمرق فيك وتزف من أجل أن ترسم وتكتب، أو تحاصر لك تستغرق بتفكير حزين يوصيك بالفرار من المحترف، الإخفاق في عشرات المحاولات، والاختناق بالخيال، والشعور بالخوف من أن احتباساً ما أصابك لا مخرج منه.. فمن يحميك؟ "سيرة الرماد" أسست للضياع وانبرت لتحميه، سجلته وأكدت عليه، عندما كنت في أمس الحاجة إلى العكس تماماً. عندما نحصي ما بقي لدينا، يعني ضمناً أننا نسجل ما فقدناه وضاع إلى الأبد. لا زاوية آمنة خالية من الشظايا، في الحياة وفي الرسم، يمكن الركون إليها. ما أن تبدأ حتى تكرر بدايات أخرى، فيتجدد شكك بالطمأنينة.

حاولت في كتابي أن أجمع الحياة والرسم لكي أستطيع أن أجد ما يشبه السيرة. عندما أقرأ "البيوغرافي" الخاص بي، هذا الذي اعتاد جميع الرسامين وضعه في كتبهم الفنية، أشعر بامتعاض، فهذا هي سيرة خالية من اللحم والدم. ما نفع كل هذا التسجيل، وما لا يسجل هو ملكيتي الوحيدة حقاً، الخفية والمبعثرة التي أعجز عن لملمتها بسهولة؟

لا فخار في هذا التاريخ وأماكن العيش.. إنني أقف حائراً.. لكأني مارست حياة ليست حياتي.. وكأني أتكى على الهواء. ليس من التواضع، بالعكس، هو من الطموح الذاتي في أن أجد نفسي حقاً، حقيقياً، خارج الصيغ التاريخية، غير مجرور ولا مدفوع من قوة في الخارج، في سيرة فنية تعبت بها الحياة والبيولوجيا والزمن، مبعثرة في كل مكان. ما الذي صنع لي كل هذه الحياة والاختيارات والمصادفات غير كسوة اللحم والعظام والأعصاب، وشرايين الدم، ومنافذ الحس، وهذه التي أطلق عليها بوجع: بلادي!

أتساءل في هذا السياق: ماذا يمكن للمكان الأول أن يفعل في حياة المرء؟ إنني ما زلت أراه في أحلامي فأدرك أنني جئت من هناك، بل لعلّ بعض الشؤم أمسك بي ما أن نزل رأسي إلى العالم، ربما بعض بركة دعاء لامست شفاه أمي وهي تقذفني إلى الفراغ.

"مسقط رأسه" يا لها من جملة رسميّة وجوديّة. ما الذي ترتب عليها.. حقيقة؟

حاولت في كتابي الأول "سيرة الرماد" الإجابة على هذا. في الكتابة كما في الرسم، حاولت أن أسحب فكرتي من منطقة العدم إلى منطقة الحاضر، غير أنّ للحاضر فروضه وبنيتها، التي لا تسمح للمخيلة أن تبني النسيان في الزمن الحاضر. فالمخيلة، بطبيعتها، تشتغل عكس الضياع، في الوقت الذي كنت أحتاج منها أن تشتغل معه، وباتجاهه، لترسمه بوضوح، وتحدد حجمه وسحنه. لقد كنت أنفخ في رمادي بحثاً عن جمرات اعتقدت أنني تركتها ورأي.

"سيرة الرماد": هي سيرة كائن ذهني، سيرة مخيلة عثرت على ذاتها القديمة وهي مبعثرة، مقطعة الاوصال؛ لكن للمخيلة معجزاتها فقد استقطبت بلا عنت، المدن البعيدة والبحار والغابات والصحاري، والغرف. ولا أدعي أن لدي أهم منها، لكن من حقي الادعاء أن سيرتي الحقيقية، التي صنعتني، هي خارج هذا الكتاب، وهي سيرة قلب، والقلب بطبيعته بلا ذاكرة.

5- الآخر غير المرئي، الوحدة المتجذرة بك، الحزن النبيل، هذا المثلث يمثل الخلطة السحرية والسرية لإبداع يحيى الشيخ، هل أنا على صواب؟

الانسان على صواب لطالما يشعر ويفهم الآخر وما يظهر له بوضوح ويدركه بعقل واعى، حتى لو كانت وجهة نظره سيئة، فأنت على صواب إذا أخذت بالاعتبار أني لست وحدي من يخفي في طيات إبداعه كائن غير مرئي، الكل يخفي ما لديه، أرى لدى البعض أكثر من واحد، وهذه معضلة يستوجب عليهم حلها.. من جانبي وفي أكثر من مناسبة ظهر قريبي بدلاً عني علناً، في أكثر من عمل انتحل دوري وأنجز ما عجزت عن إنجازه.. كلانا يعتقد بفرسانية وجوده، لكنه في الفعل يرى من يشترك معه ويتابع خطواته وينتقده.. الناقد الداخلي الإيجابي يرافقي ويعيش معي. وأعتقد لهذا السبب تأصلت الوحدة التي تزينها، لا مناص منها، من غيرها أفقد الكثير من نفسي، أفقد قريبي.. ألا يكفي أن يرى الكائن كائناً آخر يحدق به في المرأة؟ سيكون وضعاً مرعباً إذا فقد المرء وحدته، أو ساوم عليها. كل ما أنجزته هو ما عثرت عليه في تلك المرأة التي لم أر نفسي فيها ولا مرة فلا يمكنني تحويلها إلى كائن آخر، والنظر إليها كموضوع خارجي.

6- أنت تكتب الشعر والقصة والرواية، وترسم وتبدع في الجرافيك واللباد، تجرب في كل ذلك تقنيات متعددة يصعب حصرها أو تشابهها مع أحد أو تكرارها، هل هذا يعني - كما هو واضح بالنسبة لي من اجاباتك- أن يحيى الشيخ مسكون بشخوص عديدة، كل شخص له عمل وموهبة يبدع فيها، وتشرف أنت على الجميع بالنهاية؟

لا اصدق بأني "أشرف على شخوص عديدة تسكنني" فيما تتمرد على نفسي، فواقع الحال يقول أنهم (الشخوص) مثل كل ما يحيطني من كيانات تسلبني نفسي دون مقاومة، أذهب معها طواعية بلا عناد.. هؤلاء "اصدقاؤك الذين يسكنوني" هم ألد أعدائي الذين لم يتركوا لي فرصة لأركن على حال وأنام على وسادة، أن أكون كما أنا: "لا صورة لي لأعيش، لا صورة لي لأموت" مثلما كتبت هذا في يوم ما. غير أن الأهم من تحديد أيهما الأول؛ الرسام أم الكاتب، هو أني لم يعد يشغلني الحكم بينهما، فكلاهما طرداني، كما طرد ابليس، من جنة وحدتي واستئناسي بصيد السمك.

ما أنجزته في الرسم والطباعة اليدوية، والاشتغال على المواد الطبيعية (اللباد، والریش والخشب والجلود والورق اليدوي) كان بفعل رجوع بعيد لصدى حياتي الرعوية، وتعلقي بعناصر الطبيعة الخام، التي لم تتمكن كل ضروب الصناعة الحديثة من طردها من ذائقتي.. لا أخفي عليك حقيقة أن نشأتي الكهنوتية المندائية، التي تمجد عناصر الطبيعة الخام وتعتمدها معياراً لنقاء روح الانسان، لعبت دوراً سرياً في صياغة جمالياتي.. المندائيون قوم بدائيون رعويون يمتون بصلة جذرية لنشأة الحضارة الإنسانية في وادي الرافدين، فهم من بناتها وعلماء فلکها.. أعتقد في نفسي وريثاً شرعياً لثقافتهم وفلسفتهم الغنوصية الأولى.

لم أرسم ولم أكتب تحت أي ضغط معين ولا بهدف محدد؛ لكني أرسم وأكتب لأنني أجد ذلك وعليّ أن أفعله.. وإلا ماذا يفعل المرء ليقضي حياته المكلف بها غير أن يبرهن عليها؟ نحن البشر علينا أن نبرهن لأنفسنا ولغيرنا على أننا نعيش بجدارة تليق بالإنسان الحر، وللأسف لم أتعلم في حياتي وسيلة شريفة للوصول إلى ذلك غير الرسم والكتابة.

7- انتقلت من العراق إلى صحراء نجد إلى البحرين إلى ليبيا إلى يوغوسلافيا إلى روسيا، وأخيراً إلى النرويج، ما الذي أضافته كل تلك المحطات في رحلة وحياة يحيى الشيخ الإبداعية؟ وهل التجربة الحياتية بالعموم كفيلة بإنتاج نص أدبي جيد؟

معى منذ ولادتي يعيش قرين يعرفني جيداً ولا أعرفه، ربما ولد معى ولم تخبرني أمي مخافة أن أفقد عقلي وأعاني من الانفصام.. هو المسؤول عني وعن أفعالي، مسؤول عن انقاضي مرات عدة، وتوريطي وزجي في معارك حقيقية ذات قيمة وأخرى جانبية سخيفة.. إذا توخينا البقاء في صلب

السؤال، فهو من خاض تلك التجارب، واشتغل غسّال صحون في مطعم في مطار بريمن في شمال ألمانيا، ومعلماً في الدمام، وصائغاً في المنامة، وطالب فن في ليوبليانا، وموظفاً في وزارة فاشية في بغداد، وصار مصمماً، وأصبح شيوعياً، هو الذي ترك العراق والطائفة والحزب بإرادته، وهو الذي رسم كل هذا وكتب كل هذا.

طيلة السنوات حتى اليوم، انتظر منه يلتفت لي ويرحميني.. ولكني لا أخفي عليك سرّاً، لا أعرف ماذا سأفعل من دونه والاستمتاع بما يفعله في حياتي، لقد أدمنت عليه.. كثيراً ما تغاضيت عنه ونسيته تماماً، لكنه يعود ويذكرني بنفسه.

على ما يبدو من حصيلة السنين، أن التجربة الحياتية كفيلة بترتيب وضع يجيز للمرء الادعاء بخصوصيته، باكتشاف ماهيته الدفينة بمعزل عن املاءات الخارج والعادة اليومية، وإحراز خبرة وتدريب الخيال، وبأضعف الايمان، اكتناز ذاكرة تنفع يوماً لاجترار الوقت..

اختلفت لدي متناقضات وما كان ممكناً لي الانحياز لواحدة منها، من صحراء نجد إلا ثلوج سيبيريا، من شمال افريقيا السوداء إلى الغابات القطبية، كلها كانت معطيات مجانية أحرزت فيها على ما يمكنني حمله وتركت ما عداه، والذي يبدو الآن أكثر أهمية مما ظننت.. ولكن العودة إليه باتت غير ممكنة.. وليس من أسف مجاني أمام حقيقة مضيئة أني كنت فيها بكل كينونتي، وفعلت ما فعلته بكامل وعي وإدراك.

حين كتبت "سيرة الرماد" واجهتني معضلة أن أعيد تشكيل معرفتي، لأضع حياتي في نصاها الوجودي البحت أمام الكتابة، وفي الحقيقة أن أضع الكتابة في مواجهة الذات. اكتشفت بعد انجاز الكتاب أن حياتي الفعلية كانت خارج صفحاته، حياتي التي أحبها والتي هي سر وجودي حتى اليوم، مبعثرة في أماكن بعيدة لم يعد لها وجود، مع ناس اختفت أطيافهم ولا يمكنني إعادة خلقهم كما ساهموا في تشكلي..

نعم، خلّفت الصحراء والبحر والثلج القطبي والغابات الخضراء قيم ومعايير في وعيي، فهي الى جانب طبيعتها، ثقافة وبشر وعلاقات، جميعها شكلت اقتصاداً ثقافياً استثمرته في أعمال الأدبية والفنية.

لا أعتقد بوجود رسام أو كاتب يأتي بأفكار ورؤى من خارج الكون، حتى أشدهم تطرفاً في التجريد، فكلنا نحظى ونخضع، بهذا القدر أو ذاك، لأفكار ورؤى مما يحيطنا..

المعضلة هي كيف يعيش المرء، وأية لحظات تستحق التفات لها وتجشم عناء الرسم والكتابة؟ وكيف يرسم ويكتب؟

السلام الذي عمّ حياتي في العقدین الأخيرين في النرويج، وفر لي فرصة العمل بلا شروط ولا منغصات عيش، تحررت من الحاجة فضاعفت هذه الحالة من قدرتي على العطاء بلا حساب، واختيار ما يناسبني ورفض ما عداه.. الكتابة والرسم من الفضائل العليا في الحياة، وبطولة الانسان أن يكون فاضلاً.

**8- في السياق نفسه: وأنت تنظر للعراق من موقعك في أوروبا وتراقب ما يحدث فيها، وما يحدث في الوطن العربي عموماً.. كيف ترى الوضع على الأرض سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، وحضارياً؟ إلى أين يمضي العراق؟ وإلى أين تمضي دولنا الناطقة بالعربية؟**

الزلزال الذي أحدثته سنابك خيل هولوكو والتصدعات العميقة التي رافقتها، ما زالت تعتمل في الحياة العراقية حتى اليوم، وما جاء به السلاطين والإنجليز والعسكر والفقهاء فيما بعد كان رجوع للزلزال، ارتداد له.

العراق أرض غنية يطمع بها الجميع، وشعب هش متناحر عرف أعداؤه كيف يلعبون معه لعبتهم ويسحقونه..

البلدان العربية ذات السلطات المركزية القوية والرأس مال الضخم أمكنها المناورة مع الرأسمالية المسعورة، ألقت لها عظمة انشغلت بها وراحت هي تبني ما تريده.. مع أن العراق من أغناها غير أن نظامه السياسي الهش منخور العظام غير قادر حتى على توفير حياة متواضعة كريمة لشعبه.. أنه بلد مستعمر باتفاقٍ سري وبصيغة مشوهة بغيضة للاستعمار الذي كنا نعرفه، يذكرنا بالاستعمار العثماني في جوهره.

ما يحدث في السودان اليوم مصير ينتظرنا بهذا القدر أو ذاك.

**9- وقفت حائرة أمام السؤال الذي وجهه لك سركون بولص " كم جناح للذبابة؟" قلت لنفسي ما الذي يجعل سركون يسأل هكذا سؤال في أول لقاء يجمعه بك أنت وفائق حسين، هل قصد جذب الانتباه بهذا السؤال الغريب، أم أن هذا هو فلسفة سرجون في الحياة والشعر طرح الغامض والغرائبي لنقل " طرح الأسئلة بالعموم"؟**

كان سرجون عائدًا من المدرسة بعد تقديم الامتحان، واحد من امتحانات المدرسة الإعدادية، التي قدمها قبل سفره إلى أمريكا.. كانت تفاصيل الحياة تشغله، خاصة تلك المألوفة والغائبة عن الأذهان.. لم أكن أعرفه عنه أكثر من قصيدة أو اثنتين كان نشرهما في مجلة " العاملون في النفط " التي أشرف عليها جبرا إبراهيم جبرا، أو ف المجلات اللبنانية.

لمست فيه منقبةً في طبقات الحياة، في أنسجة الحقيقة عبر ظواهرها، عبر وعي أبعادها، لكني لم أكن غير مستمع لرجل عفوي يطرح سؤالاً يختبرنا فيه كما تم اختباره.. ربما ليقبس مناسب معرفته بالمقارنة مع معرفتنا... كنا آنذاك نتبادلها ونسقي حقول بعضنا البعض. هكذا كان ذلك الجيل يقرا كتابًا واحدًا في آنٍ واحدٍ، فتسمع نفس الأفكار تدور في المقاهي، حتى يطرح كتاب آخر في الاسواق.. كان " منعم حسن " موظف مصلحة الكهرباء وقارئ عداداتها في البيوت، مصدرنا الموثوق بعقله وحساسيته الفكرية، وكانت مكتبة (بناي) في الباب الشرقي، مصدر الكتب المسروقة أو المأخوذة بالدين الميت.

ذكرت الحادثة في " سيرة الرماد " للإشارة إلى ما كان يشغل عقلنا ويعمق الجدل بيننا، حتى لو كان جناح ذبابة.. لم ألتق سرجون بعد ذلك اللقاء إلا عبر ما كان ينشره من شعر هنا وهناك، حتى رحيله الموجه .

**10- على ذكر سركون بولص، أرى أن تجربتكما الشعريّة تتفقا أن وراءهما مكونين أساسيين: السفر والترحال الدائم، والعمق المعرفي المسنود بتأمل كبير في الحياة. فإذا كان بودلير قد اعتبر القصيدة حلمًا وسحرًا ونبوءة، وعرفها أنسي الحاج بأنها عمل شاعر ملعون، كيف يعرف يحيى الشيخ قصيدته؟ وكيف يراها في المشهد الشعري العربي؟**

الشعر أكبر من الشاعر، أكبر من النقد، والتأويل، والاعتبارات، والأحكام.. لكنه لا مناص من قول شيئًا عما تعانين منه وما يقلقك طيلة أيامك، ويطارك في أحلام يقظتك، وتبدو أنك حسمت خياراتك مكرهاً أو راضياً، ثم اخترت أن تعبر عن نفسك تحت طائلة إحاحات داخلية مثابرة، وأنت تعيش يومك تتوقع أن تلتقي غدك بطريقة مرضية، تجد نفسك بحاجة إلى توضيح تلك اللحظات التي صنعتك، تلك التي ملأتك بيقين كينونتك التي تهرب منك، وتحاول تفسير سبب هروبها، أو تلك اللحظات التي يدخل فيها التاريخ إلى أحلامك في هيئة كابوس، فما من منأى ولا مناص من الهرب اللذيذ نحو الحياة حتى لو كان من كوة قصيدة صغيرة لا تعرف من فتحها في جدارك؟ وكيف فتحت؟ ولماذا تعثر عليها مفتوحة مرة وتجدها مغلقة عدة مرات؟ فتتورط بتعريف لتنجو من مطاردة السؤال.

في أغلب حالات الكتابة أنتهي إلى فهم أعمق لنفسي وللحياة.. وتبدو كل قصيدة تمريناً لأجل هذا اليقين الذي سرعان ما يتزعزع في مجرى الأحداث ويدفعك ضميرك لكتابة أخرى لدرأ انهيارات العالم حولك.

الشعر معجزة الانسان البسيطة، مثل كل المعجزات، التي لا نعرف مصدرها، فتبدو أنها جاءت من كل مكان، ولا نرى أهدافها البعيدة، فتبدو غير مرئية كلياً.. الشعر معجزة الانسان الارضي يقايض بها القدر السماوي، يشبه تمامًا ما فعله " كلكامش " في صراعه مع الثور " خمبابا " وهو يغني الحياة والمجد، يقوم بمهمته الوجودية فقط...  
الشعر هو كل ما يبقى لدينا عندما نخسر كل شيء.. كما كتبت:

إذا كان لا بد من ذلك،  
فأنا أريد محكمة لا ريب فيها  
وأقول ما عندي :  
غادرتُ في الساعة المفتوحة بلا أبواب ولا رتاج،  
لفحتني ريح قارصٍ قطعت عنقي،  
فأخفيت رأسي بين الترقوة والنحر؛ تحسباً،  
كان القماط الصوفي السميك كفيلاً بما سيأتي،  
لطالما كفلتنا الأشياء، فنحن براء من سوء الظن..  
آه،

كثيراً ما نخترع أنفسنا وننفيها،  
فأنا رجل لا أتصالح بسهولة،  
بسوء ظن أو حسن ظن،  
كما تتصالح الحروف في الكلمات،  
وأختلف مع نفسي قبل أن تختلف معي،  
لا أجيد اللف والدوران كما تفعل الأرض،  
وكما يخاتل القمر..  
غادرت بلا أسف مدينة غدرت بي ولم يشبع حبها قلبي..  
لقد حان وقتي المناسب لرسم زهرة الترياق على جبيني،  
أرسم نفسي كما ترسم الظلال نفسها بلا ريشة،  
تفرش ماضيها على حاضرها حتى النهاية .  
لا أنكر الأسباب التي ساقنتني إلى هنا،  
من الممكن أن تكون دنيئة، ملفقة تم تطهيرها بالأعراف!

لا أنوي استئناف ما يترتب عليّ،  
فالكل مستأنف لا محالة؛  
المحكمة والحاكم وأنا  
على استعداد لتجرع كأس السم،  
على شريعة الاسلاف..  
أعترف  
أن ليست من حياة معقولة تستغني عن أحلامها،

وأني مارست الغواية،  
وشعائر تأويل العلامات،  
وقراءة الرؤيا،  
ليس تجنباً للقدر،  
إنما لتحمل آلامه القادمة بسقم مريع.  
حين يزهر الزمان باشتقاقته المجازية  
ماذا يقول الكائن إزاء ترادف الأضداد وتفككها،  
حين يكشف المستقبل عورته  
ونكون، آنذاك، مستسلمين  
تمسح الريح وجوهنا رافة ببقايا السنين؟  
يا لبؤسه،  
وحده المستقبل يحتفي بالبقايا،  
ينتظر نذورنا المتأخرة المضمونة سلفاً..  
وأعترف

أني أسرفت كثيراً في عدّ النجوم في الظهيرة،  
وأسرفت في تلوين السماء حتى لم يعد للشمس سماء،  
وأسرفت في المكوث طويلاً في قلب النخلة  
حتى لم يعد للشياطين مكاناً  
كثيراً ما حذرني أبي من الإسراف في الشيء  
حين كان يسكر ويغني حتى الصباح.  
بربكم كيف يقضي المرء أيامه دون اسراف في طحنها بين الراح والراح!  
ولكن دعونا نتفاهم هنا وقد وصلنا،  
أمام أي محكمة أعترف، ومن أجل ماذا؟  
فأنا أريد محكمة لا ريب فيها!

وسؤالك: "كيف أرى قصيدي في المشهد الشعري العربي؟" أنا لا أراها، لا في الواقع ولا في الخيال في أي مشهد شعري، لا عربي وغيره.. إنها مغتربة مثلي تجهل طريق المسرح، ولم تدخله يوماً، وإذا دخلته صدفة لا أعتقد أنها قادرة أن تعرف الخروج منه، ستتعثر بأذيالها مثل طفلة صغيرة أمام الرجال، عذراء لم تكشف نفسها لكائن من قبل.. لهذا خير لها أن تظل بعيدة، متفرجة على ما يحدث وبصمت تام، قد تجد بجوارها من يأنس بصحبتها مثلك، أو من يهملها لغرابتها واغترابها.  
**11- قصيدتك متفردة وشكل شعري قائم بذاته لا يشبه أحداً- هكذا أراها- تقوم على المجاز والغرابي وذكر التفاصيل الخاصة بموضوع القصيدة بشكل ساحر ومتقن، لكني أؤمن أن الشعر هو العالم الخاص لكل شاعر مهما تعددت مواهبه ستره مجرداً فيه، أين يوميات يحيى الشيخ وعالمه الخاص من أشعاره؟**

نعم، إيمانك صائب باعتبار الشعر هو عالم الشاعر الخاص، فكل ما كتبتة هو سيرتي ويومياتي، والكتابة لدي بمجملها نثر، فليست بي رغبة بكتابة تأطرها أحكام شعرية متداولة ومستهلكة.. لذا أقول دائماً أنني لست شاعراً ومن الطبيعي أن ما أكتبه "لا يشبه أحداً" كما تقولين فهم شعراء ومن المنطقي ان اختلف عنهم.. أنا أكتب بلا توصيف، مثلما أتحدث معك الآن، ومن واجبي أن أتفاهم معك على ذلك، وأسعى ليكون هذا التفاهم واضحاً منذ البداية كما نصحننا ميلان كونديرا في وصاياها الملعونة.

تطرت في أجوبة سابقة، إلى أن الكتابة لدي ترافق الرسم، فعلان ينبثقان سوية، وبفعل هذه الرفقة أصبحت الكتابة تشبه الرسم، من جهة بناء الجملة وتعبيرية المفردة واحتدامها، ويحكمني يقين أني أرسم حين أكتب وأكتب حين أرسم... السلم الذي يفضي إلى الكتابة هو ذاته الذي أنزل منه إلى الرسم، والمكان الذي أرسم فيه هو الذي أكتب فيه محاطًا بالصور والألوان وأدوات الرسم.. أغلب كتاباتي على أوراق مرسوم عليها، أو على ظهرها، فمن الطبيعي أن تصطبغ الكلمات بالألوان ويعلو وجهها غبار الفحم، فأعود إليها مثلما يعود تاجر إلى دفاتره العتيقة يبحث فيها عن دين في ذمة أحد، أجمعها في نص واحد، بمعنى آخر أرفعها مع بعضها، وتبدو الغرابة فيها هي ما أثارت انتباهك.. أليست أشعارنا لحظات جميلة نرقع بها رداء الزمن البالي؟

آخر ما أنجزته من مشاريع رسم وكتابة هي مخطوطة "التمايم الوثنية" كانت كرنفال كلمات خام في غابة من الرسوم، اشتغلتها في قلب الغابة: جمعت حشائش، وعيدان، وأغصان، وأوراق حية وذابلة، ولحاء شجر، وخرق بالية، وصنعت منها قوالب (كليشييه) للطباعة اليدوية وطبعتها، وكتبت نصوصها يدويًا أيضًا.. إنه عمل ينتمي للغابة وحدها روحًا وجسدًا، وليس لي فضل في ذلك غير أنني حملته إلى الورق كما تحمل الحشرات اللقاح بشعيرات أرجلها من متوك زهرة إلى مياسم زهرة أخرى وتلقحها.. أتعرفين أن الروح لا ذكر ولا أنثى مثل الأزهار تلتح نفسها بنفسها؟ غطت المخطوطة ست وأربعين ورقة في الواقع، إنما في الحقيقة انها غطت كليتي كلها، وكانت آخر عمل افتخر به حققته منذ عام تقريبًا.. بعدها لم يصادفني ما يسحرني ويقودني لأرسمه وأقاتل الأيام من أجله.

**12- استسهال النص الشعري الحديث وكتابة نصوص تفتقر الصدق الجمالي في إنتاجها، برأيك ما هي الأسباب التي أدت إلى ذلك؟ وما الذي يحتاجه المبدع لكي تتميز تجربته بسمات إبداعية تميزه عن غيره؟ وهل وسائل التواصل الاجتماعي كانت سببًا رئيسيًا في استسهال البعض للنص الشعري الحديث؟**

أبدأ معك من آخر السؤال، ليس لوسائل التواصل الاجتماعي ذنب في ذلك، وليست هي السبب في إنتاج الرديء والمبتذل والعمومي.. غير أنها وسعت دائرة انتشاره، نعم! لكنها لم تنتج! الرديء إنتاج محلي ابتداء من رحم الأم الأمية، مرورًا بالفساد المجتمعي السائد، وصعودًا إلى قمة الهرم السياسي في البلاد.. الثقافة أغشية رقيقة تكمن في قلب المجتمع وسرعان ما يتم تمزيقها واتلافها، وأول من يتضرر حين يفقد المجتمع صواب الطريق.

في مساء يوم في القاهرة، صادفت عامل مخبز للمخبز يحمل على رأسه هرمًا هائلًا من الخبز على دراجة هوائية، استوقفته لأخذ صورة معه، توقف وملاً صدره بالهواء وتصور معنا.. سألته إلى أين يحمل الخبز؟ وكنت أقصد المسافة التي يقطعها، رد علي: أحمله للجياع.

أليس الخبّاز بدراجته الهوائية والهرم فوق رأسه ثابتا مثل هرم خوفو، قصيدة عظيمة تحمل رائحة العيش؟

كنت أقضي أيامًا طويلة أصطاد السمك، وكثيرًا ما أعود خالي الوفاض، وقد حرقت أكتافي الشمس. تعلمت حقيقة أن في الأعماق سمكة تسبح قد تأتي ولا تأتي، وهذا مرتين بطعم السنارة، وطريقة اعدادها، وجوع السمكة، وحركة الخيط، ورعشة يد الصياد ونبضه، وانعكاس الشمس في أعماق المياه، وأخيرًا بقدر ذات السمكة.. القصيدة سمكة في الأعماق غير مرئية، إنما متوفرة ومعطاة بالمجان.. ولكن حين تظهر، يلمع ظهرها الفضي، وهي تعاند الخيط وتقفز عاليًا وتغوص تحاول النجاة، ثم تخرج من المياه متعبة مستسلمة، تنام على الساحل تلفظ آخر أنفاسها وينطفئ النور في عينيها، وتعلن عن نهايتها الأبدية.. آنذاك تتحول إلى قصيدة من مذاق آخر.

لابدّ للمبدع المكرس لعملية الخلق أدوات خاصة به، تتشكل وتشحذ مع الخبرة والتمرين، ينحت بها هياكله بمعزل عن الآخرين في صومعته.. لابدّ اذن من لمسة تميزه، من روح تكمن في أعماله، وهناك أرواح فعّالة مضيئة كما أن هناك أرواح خاملة مطفأة.. كلها تعلن عن ذاتها بصيغة أو أخرى.. الكل يتحدث عن ضرورة الصدق كونه حاجة أساسية فيما يفعله المبدع، وأعتقد أن الصدق من نافلة الحياة سواء في عملية الخلق أو غيرها، فهو معطى متوفر ضمنا في ضمير الانسان في أي فعل، ومن غير فعل.. إذن علينا أن نبحث عن ضرورات أخرى يخترعها المبدع بنفسه تميزه عن غيره! الكل يتشدق بقصيدة لم تكتب بعد، ويدبج صورًا ويجترح حالات ما أنزل الله بها من سلطان، ويكسر ويبني، وفي آخر المطاف ينتهي معلقًا ما بين القصيدة الحلم المرتجاة والقصيدة الدارجة المتوفرة لديه... فلدى الشعراء كلهم آلاف القصائد مخبأة في أقلامهم من هذا القبيل.. ولكن أية قصيدة تتسلل خلصة وتغني وحدها بعيدًا عن الشاعر الذي يجهد نفسه في البحث في الفراغ؟ في هذا السياق أتذكر وصايا ابي :

(يا ولدي، كن متواضعًا مثل بئر، ينحني عليك الناس طمعًا بقطرة من أعماقك! في الواقع، أنت تنقش على الورق، أما في الحقيقة، فأنت تحفر في روحك، وما يظهر أمامك كان حبيسًا فيك، فأطلق سراحه وحرر نفسك من عبيدك!)

### 13- هل ترى أن الشعر مظلوم في العالم العربي من حيث ابتعاد الجوائز عنه، وتراجع مقروئيته؟

أرى غير ذلك، فالشعراء يطرون من بلدٍ إلى آخر أكثر من مضيفات الطيران في الخطوط الجوية، تنتظرهم مهرجانات وجوائز وكراميات وندوات، وشراء ذمم وبيعها.. أما (تراجع مقروئيته)، فهذا يتعلق بانحسار دور الثقافة في المجتمع، بالفقر الذي استشرى حيث لا يجد الانسان لقمة خبز تسد الرمق، فعن أي شعر نتحدث، وأي قارئ؟ والنزعات السلفية التي إعادة الحياة للموتى ليجثموا من جديد على صدور وعقول الناس.. أنصحك بالمقارنة بين ميزانية وزارة الأوقاف ووزارة الثقافة في أي بلدٍ عربي تشائين! ولا أنصحك بالاقتراب من ميزانية وزارة الداخلية والامن.

14- يقول وليم غاس "إذا كنت تكتب بشكل رديء سيصبح لك جمهور، إذا كنت تكتب بشكل جيد سيصبح لك قراء".. هل تتفق معه؟ وهل القراء هنا تعني النخبة أم ماذا؟ ليس من الصواب اعتماد وجهات نظر كتاب أوريبيين، واستخدام معاييرهم وتطبيق مقولاتهم على الكاتب العربي!

الأوربيون لديهم سوق كتاب، وسوق للكتاب، لديهم ماكينه تسويق ترفع وتخفض، بورصة "ابداع" لديها القدرة على صناعة كاتب وكتاب، وهذا ينتج جمهور وقراء كما تنج أية بضاعة رأسمالية جمهورها وداعميها.. كل هذا يوجد في سوق مسؤولة عن تنظيم هذا الاقتصاد: كاتب جيد، يقابله كاتب سيئ، جمهور واسع، يقابله في الميزان قارئ نخبوي.. أشم رائحة رأسمالية في طيات الموضوع.. ظهرت ملامح من هذا القبيل في بعض البلدان العربية تماشيًا مع نزعة العولمة السائدة، فأنتجوا جوائز وجمهور وقراء إلى جانب رقابة غبية ودكتاتوريات.. الحضارة ونقيضها.

15- نختمم بسؤال عن المرأة، ماذا تعني المرأة ليحيى الشيخ، وكيف صورتها في كتاباتك ولوحاتك؟

مثل كل متطلبات الحياة، وأسبابها، كانت المرأة في حياتي.. كتبت عنها ورسمتها أينما يلزم الأمر، واحدة من مسلمات الوجود وشرط من شروطه.. كتبت يومًا (المرضعات) يلخص علاقتي بالمرأة وأعتقد أنه أفضل ما أختتم به معك أيتها المرأة الفاضلة.

(لا أتذكر سني رضاعتي! وهل من امرئ يتذكر تلك الأوقات التي يستسلم فيها لتدفق المصل الابيض الماسخ في فمه، تسري في لثته العارية دغدغة الحلمة الطرية المنقوعة بالحليب، ثم مكابدة

النعاس والاستسلام له فيما الحليب يتدفق؟ ليس غير الحليب يحيل نهد المرضة من موضوع إثارة إلى عنصر مقدس أسطوري لا معنى له غير الحياة البيضاء، حياة خام بلا صفات .

فطمتني أمي مبكرًا، فتلقفتني أحضان نساء دافئة تنعم بالطمأنينة، تكثر فيها الهدهدة والقصص والدلال؛ عمتي واخواتي الأربع، وجدتي.

فطنتُ على أبقار في المراح خلف البيت، وكن أولى مرضعاتي؛ تُحلب صباحًا ومساءً، تجلب لهن الفلاحة "دليلة" الحشيش والجت كل يوم من مزرعة قريبة عبر الساقية الكبيرة. كانت العناية بها تفوق العناية بنا.. البقر بمقام آلهة .

فطنت على قِدر صغير مزجج بالأبيض يطوق حافته خُطُّ أزرق بلون البحر، جاء به أبي من البصرة، كنت ألقاه حالما أستيقظ وأفتح عيني مملوءً بالحليب، وإذا لم يُملأ حتى الخط الأزرق، أقلبه وأقلب الدنيا وأنزل السماء بصراخي ..

معنا عاش عمي وزوجته "رفيعة" التي جاؤوا بها صغيرة من أعماق الهور. رفض رحمها أن يحبل، كما عجز الولاة وأصحاب الشفاعة وقضاة الحوائج عن تلبية تضرعاتها ونذورها وتوسلاتها. كانت نفسها بطفل، طفل من غير شروط، طفل فقط يملأ حضنها ويرضعها ويدر الحياة في عروقها اليابسة؛ فكنت حلمها الواقعي الحي، المفطوم لتوه، الذي حقق لها أمنيتها المستحيلة. كانت ترضعني بلا حليب، مؤمنة بما قالت لها العزّافات؛ الإرضاع يفتح البخت المغلق، ويخصب الجسد ويحفزه، يوهم الأرواح الشريرة ويبعدها، ويجلب الحظ إلى الرحم العاقر. فكانت ترضعني كلما يئست من رحمة الزمان، علّ النبوءة تتحقق فعلاً. عملياً رضعْتُ صدرًا جافًا، حلمة يابسة، لكن الأكثر غزارة في حضنها كان الحنان والحب الذي لم أشبع منه يومًا.. كانت "رفيعة" روح من أهل الله ظلت في رحابه تلهج باسمه، فرزقها الله ولدًا بعد أربعة عشر عاماً من الإرضاع والتضرع. لا بدّ أني كنت سببًا من الأسباب؛ لكنه سبب كسول تأخرت نتيجته طويلاً).

اشكرك سيدتي سمر لاشين

يسعى الفنان يحيى الشيخ الى استدراج خلاصات التجربة الى حواضنها الاولى التي شكلت نسيجها برمته لكي يصل بها الى مستقر يعلن منه هويتها، فهو يأتي الى غاياته كما المتعبد هاماً بالدخول الى صومعته متجرداً من كل ماهو ارضي يعوق حركته المرنة ويتعلق بكل ماهو روحاني ليس له من زاد في ذلك سوى النجوى. ويكون بذلك قد قرر تقديم تصميمه الجديد متوجاً زمنياً طويلاً نسبياً من التجريب وهذا لا يعني انه يوقفه، ان شعورا ينتاب المتلقي بتوصله الى فهم حقيقة الفن الذي ينجزه والحقل الذي يبدع فيه ورغم ان اعلان نتائج تجربة فنية قد يمثل حيازة للتساؤلات الكبرى التي تثيرها وخصوصاً إذا كانت متعلقة بما هو خارج التجسيدات الواقعية. ان المتمعن في (غايات) الفنان يحيى الشيخ يجد انه عمل جهده في استخلاص ما يعمل على تكثيف حضور الروح في سعيها للعثور على الاجابات بعد ان اعيهاها البحث عن سؤال دائم الحضور عن الوجود.

في تجربته الممتدة زمناً طويلاً وبمحطاته التي تتنوع جغرافيتها يظل السؤال الذي تضج به أعماله، هو سؤال في معنى الوجود وجدواه وفي متنه عودة دائماً لسؤال الخلود كما سجله الجد السومري، واعتقد انه لم يكن مجرد بحث مضني في ترسيخ الأسلوب، سترك الإجابات تفصح في متنها عن ذلك!

- في جغرافية الشيخ اين يقيم الرسم؟
- ما الذي يبحث يحيى الشيخ عنه؟ هل عن الخلاصات، أم من أجل اكتشاف كنه حياة الفنان، ليعمل على تفكيكها واوصرها؟
- هل تكون البدايات خميرة يفعل فيها الزمن فعله بالتعرية أم يتقصد الشيخ فعل الاراحة فيها؟
- هل ما عمله الشيخ في الغايات نبوءاته للإعلاء من شأن الرسم في إعادة تركيب زمن الفرد؟
- هل تعيد الغربة تفعيل ذاكرة الفنان ام انها تعمل على تهميش الحاضر لتهمين ذاكرة المكان الأول؟
- إذا هيمنت ذاكرة المكان الأول، كيف يواجه الشيخ شريط الذاكرة المفعل وهل يعتقد الشيخ في قدرته على إعادة تركيبه؟
- شخصياً أرى ان الكائنات التي يبتكرها الشيخ تسبح في فضاءات تنضم حركتها الحرة، فهل في إعادة تركيبها، خياراً؟
- في الغايات، رأيت ان الشيخ حاضراً ويتجول بين مخلوقاته المختارة، فكيف يرسم حدود العلاقة معها؟
- كتب مرة: (وقفت أولم تبدأ اصلاً)، ماذا فعلنا إذا كان الامر سواء؟
- الرسم يؤثث منزلاً للأشكال أم يخلق حاوية تفيض بالمفهوم في الاخر؟
- ما الذي تحرص عليه في الرسم أو الكتابة، هل هو خلق الأثر وتبنيه أم تركه ليواجه مصيره؟
- هل لديك بحثاً في جدوى الرسم لتخلق له ظلاً لسانياً وتنشغل به؟
- هل ما توصل اليه الشيخ فناً، لترسيم خبرة المعيش اليومي، وكيف يؤثث مساحته التي يتنازعها الرسم والكتابة؟
- كيف يجري الرسم في توأمته مع الكتابة وهل تشكل ازاحات متبادلة بينهما؟

- من يقفز من ثقب الذاكرة، الرسم أم الكتابة؟
- بمن نرمم الذاكرة بالرسم، أم بالكتابة، أم بكليهما؟
- هل يتعري الفنان كما مخلوقاته وهل يتدثر بها أم يفضل الكلام ستاراً لذلك؟
- هل يبقى الرسم جينياً يحتاج الى اهتمام كافٍ في وقت يكون الكلام شاغلاً لحيز تفكير الفنان؟
- كيف يرى الفنان العلاقة بين فعل اللسان وفعل اليد وهل هناك رابط ينظم مثل تلك العلاقة؟
- إذا لجأ الفنان الى الكتابة وهي سياق مختلف عن الرسم، فهل، ومتى يخفّض الفنان من مقامات الرسم لصالح مقامات الكتابة أو العكس؟
- لماذا يكتب الفنان، هل هي ثقة بدوام الكتابة ام هو اعتراف بنخبوية الفن؟
- متى يتسنى للفنان الكتابة عن تجربته ومتى يحق له ذلك؟
- في العودة الى الرسم لو افترضنا ان العمل الفني سيكون كيانا مستقلاً، فإلى أي مدى يحتفظ بظلال الفنان الذي أنجزه؟ ومن يزيح مَنْ في النهاية؟
- وهل تعتقد ان لدى الفنان غايات غير ما يفضحه الرسم؟ وكيف يتسنى للفنان ان يضبط إيقاع الفعل المبدع؟
- اعتقد ان منجز الفنان قرين باسمه كما الكتابة أيضاً، هل سيكون للفن نصيب لإعادة ترسيم خارطته في ظل ما يحدث الان من تحولاته في العالم؟

حتمت الإجابة على اسئلتك أن اقلبها رأساً على عقب دون اذن منك، أو اقلب رأسي دون اذن من أحد، والخلاصة أنني خلطتها جميعاً في سؤال واحد... وفي كل الاحوال وجدت نفسي في ارض الاساطير (الرسم)، التي كما قيل إنها تمتد من عمق الكهوف البشرية الأولى التي لم يكن الرسم فيها رسماً ولا مهنة، بل واجبا أخلاقيا اشترطه الكائن العاقل الأول ليربط ذاته بما يتصوره ويراه وما يعقله وما يجهله ايضاً (هذا ما افتقده الرسم بعد هجرة الانسان من الكهف) ارجوك لا تفكر بأني متوحش لوجودي في الغابة منذ ربع قرن فهي ليست كافية لأفقد حضارتي الحديثة وتنبت لي قرون أيائل عملاقة.

ارض الاساطير تلك امتدت حتى جدران المدن الحديثة التي ليست هي رسماً ايضاً، في رسوم الكرافيتي الشعبية وفي عروض واجهات المحال التجارية... لاحظ ارجوك أن كليهما مجهولا الفاعل وعلى جدران، في فضاء مشاع بلا اقفال ولا أبواب ولا اسوار... على الرسم ان يعود إلى اعرافه واخلاقه الأولى ليكون سلوكاً شائعاً ومُلكاً مشاعاً، ولغة متداولة مفهومة من الجميع... الهيمنة المالية على الفن بكل أشكاله الإبداعية، جعلت منه احجية ووسيلة ربح، تماماً كما فعلوا في الدين والسياسة والأخلاق وكل ما وفر للإنسان معادلة مع الوجود وقناعة بذاته في يوم ما، اصبح الحصول عليه اليوم مقابل مبلغ من المال.

والحال أنني أقيم في جغرافيا الرسم وليس العكس كما تسأل... في حيّز من احيازه الوطنية تكوّنت بشعور طاغ بأني زائر مؤقت في أي مكان ألجأ إليه سواء في الرسم او في الحياة التي سعيت لاستيعابها (هكذا كان حالنا بعد الانقلابات الوطنية) ... زائر حاول ما امكنه من نقش اسمه في اماكن انشأها بإرادته الخاصة واثثها بما كان بين يديه وما أسعفه من معرفة، واعتقد بأهمية خصوصيتها: في الكرافيك والرسم والكتابة، وفي المجتمع، وفي أحضان مقاه نسيت اسماءها ووجه النادل فيها، يا للأسف... بحق لقد كانت اخر مأوى يومي لشباب حفيت الشوارع من جولاتهم بحثاً عن كتاب جديد او بائع متجول على رصيف حنون.

كثيراً ما توقفت عن الرسم، وانا أقيم في صومعته، انتظر لحظات من خارجه تبرر وجودي فيه، وترهن على حقيقته المهيمنة... لهذا كنت اتجنب النهايات، او كنت اتعمد المرور عليها مسرعا وكأنها محطات في طريق سريع، بانتظار محطات تالية، ثم الوصول إلى المغيب حيث يختفي كل أثر، واعدود من جديد للبداية من الصفر... ليس في هذا ما يسر ولا ادعاء بميزة، إنما عذاب روحي لا يُطاق.

وكما في كل بداية تقدم الطبيعة العون وتعيني على رؤيا جديدة واكتشافات بصرية مباغته، وتضع بين يدي موادها الخام التي اجدد بها علاقتي بالعالم عبر مختبر لا يخلو من بدائية، وابعدها ما يكون عن الممكنة، مما يضاعف من تعبير المادة الأصيل وظهورها الخاص الجميل. والحال أنه ليس في الفعل تراكم ولا إزاحة، إنما غياب عن القصد تأخذ المادة فيه زمنها الكلي في تقديم وجهها الصريح وما تضمهره... نحن لا نستبطن ضميرنا فقط، إنما ضمائر الأشياء مهما تحايلت في إخفاء ذاتها، ومهما سعى المنطق لتبريد هذه الظاهرة... الانسان شيء قبل ان يدرك ذاته ويمسك بها... والفنان ينتظر نداء الأشياء الصامت في موادها. وبالرغم مما يبديه الرسم من يقين تظل الأشياء خارجه تهدد

يقينه، ويعود الرسام من جديد لاكتشاف مصادر التهديد فيعيد تفكيكها وانشاء عملا جديدا، وخير صيغة لتلافي هذا التهديد مستقبلا ان تترك كائنات اللوحة تنظم نفسها بنفسها، هكذا كان الامر في "الغايات" التي تقول عنها انت: "ان الكائنات التي يبتكرها الشيخ تسبح في فضاءات تنضم حركتها الحرة..." وسعيت إلى الابتعاد عنها، حتى أني لم اعلق عليها كما كنت افعل فيما انجزه من مشاريع... وباختصار قد يفي بالغرض؛ انها جاءت من بطون السحر، من الحبر غير المرئي لكتابة الطلاسم، من بقايا مهممات السحرة في دخان المباخر، وأخيرا من ظاهرات الحقيقة.

اللوحة عصامية بطبيعتها، وبالتجربة يدرك الفنان المسافة بين قلبه وعقله، بين يده وعينه، واخير بين الأشياء المرسومة وظواهرها؛ اللوحة ظاهرة من ظواهر الأشياء، ولا شيء يعاني من حالة الكشف، أكثر مما تعانيه اللوحة في وحدتها خارج المرسم، فيما يغادرها الرسام إلى وحدته هو الآخر... وقد يلتفت إليها ليتأكد من انتمائه للرسم كما يلتفت المرء إلى طفولته ليبرهن على ولادته... هنا، في هذا الوقت، تولد التراكمات التي تسأل عنها.

"هل لديك بحثا في جدوى الرسم لتخلق له ظلًا لسانياً وتنشغل به؟" في كل ما كتب عن الفن اعتراف ضمني بأنه معادلة عصية يتقاسم الفنان والتاريخ والمشاهد اعباب فهمها، وربما القدر أيضا... ليس في الرسم جدوى غير انه صيغة فهم يتبناها الفنان ويعالجها كما يشترط ظرفه العام وقدرته الذاتية... أيا كانت نتائجها ومحصلاتها. انه صيغة مقترحة للوجود قابلة للقبول والاستثناء والرفض...

ألا تلاحظ اننا نخلق ظلالا لسانية للرسم، سواء بأسئلتك او اجابتي عليها؟ نعم، لأن الرسم أصم أبكم كلفنا في الكتابة عن لسانه. منذ ارسطوطاليس وحتى اخر فيلسوف كتب عن الفن تراكمت ملايين الظلال فوق بعضها وزادت الطينة بلة، فكلما كتبنا عن الفن والبحث عن اسرار الجمال فيه كلما غصنا أعمق وابتعد عن المطلوب اثباته... علينا ان نحذر في إطلاق الأفكار النهائية بشأن الفن، كما نحذر امام الله في السؤال عنه والجدل فيه.

المجتمعات الإنسانية التي تعاقبت بعد أن كان الفن بلا تفاسير ولا قوانين غير كونه حاجة ومطلب حياة أساسية ووسيلة لفهم شروطها وظواهرها الغيبية، سنت قوانين وضوابط ومعايير لنشاط الانسان، سواء النشاط المادي او الفكري، وباعتبار الفن واحد منها، وقد استحوذ على الصيغتين (المادية الفكرية) ابتدأت معضلة اختلاف التفاسير والمواقف بشأنه؛ الامر الذي دفع غويا الفنان الاسباني الهرب من محاكم الكنسية بسبب لوحات ورقية صغيرة لأنها لا تتفق مع مواقف السلطة ومعيارها، وقتل غارسيا لوركا مواطنه لذات السبب..

السلطة بكل صيغها وضعت الفن موضع تساؤل وشك... وكان على الفنان تحديد مع من يكون؛ أما معها او مع نفسه... وها انت تسأل عن جدواه في حياتي! ولا اخفيك ان السلطة الجبارة الغاشمة وضعت على السنتنا معايير لغوية تريدها، ومنها: جدوى الفن، معناه، أهدافه وقيمه... واحاجي مدوخة من هذا القبيل. ولا اتعبك في تفسير امره في حياتي فإنه فعل سري والتفكير بصمت مطلق امام سماء بلا افق او ليل مطبق، كما هو الآن وانا اكتب لك... لا اعرف عن الفن شيئا غير انه اسطورة اسعى لأكون واحدا من جنودها، وربما ضحية من ضحاياه مثل سيزيف.

- كتب مرة: (وقفت أولم تبدأ اصلاً)، ماذا فعلنا إذا كان الامر سواء؟

ما كتبتة كان مقطعا من مجموعة رسائل للفيلسوف الروماني، وريث الرواقيين، "سينيكا" جاء فيه:  
"ما الفرق في آخر المطاف،

إن توقفت عن الوجود أو لم تبدأ أصلاً،  
إذا كانت نتيجة الاثنين أنك غير موجود"

وضعت هذا المقطع مقدمة لمخطوطتي الشعرية (التمايم الوثنية) نشرته قبل عامين على صفحتي في الفيسبوك، وهو عمل يعيدنا إلى سؤالك الجوهري: ايهما بديل عن الآخر او ايهما يكمل الآخر، الرسم ام الكتابة؟ والحال انهما واحد ما دامت نتيجة الاثنين موجودة بصيغة تكتنف نقيضها وما علينا فعله هو فهمهما والتعامل مع الحياة بهذا الفهم... لا أخفى عليك استغرابي من رسام يجهل الكتابة وعن كاتب يجهل الرسم وكلاهما وجهان لمعرفة لا فكك منها.

قيل إن فان كوخ كان يهذي في آخر أيامه وهو يرسم، وما تركه من رسائل هو فعل لسان وذهن يهطل كلمات بغزارة المطر... ليس للكلمات شكل غير الرسم! وليس للرسم اية معنى إن لم يكن كلمات خرساء او مدوية صاخبة... ليس في الفعل المزدوج هذا اية إزاحة او بطلان حق، إنهما (الرسم والكتابة) يتلبس أحدهما الآخر، حتى لدى الرسامين الذين لا يحسنون الكتابة، او الكتاب الذين لا يجيدون الرسم، فلا يخفض أحدهما من دور الآخر حتى في غيابه.

بطبيعتي اكتب عن تجاربي، أتأملها من بعيد، وعادة بعد التوقف عن مشروع والبدء بمشروع آخر مغاير تماما... حينها يفقد المشروع الأول تأثيره ويخرج من فلك الرسام إلى فلك الذاكرة وينتمي للتجربة... ليست الكتابة عن التجربة مهمة بقدر ما يكون ضروريا تشخيص خصائصها وادراكها... التجربة مخترع اقتصاديات الفنان المكتنزة من مجموع تجاربه الخاصة وتجربة الفن من حوله... نحن جداول صغيرة نصب في بحر عظيم.

انت تسأل: لو افترضنا ان العمل الفني سيكون كيانا مستقلا، فإلى أي مدى يحتفظ بظلال الفنان الذي أنجزه؟ ومن يزيح من في النهاية؟

لم يأخذ الفنان بتوقيع اعماله باسمه إلا مؤخرا، بعد ان أصبح الفن سلعة محتكرة باسم معين او مؤسسة، وأصبح لها ثمن... في كل الازمان قبل السلعة وبعدها كان للفن كيانا خاصا به بمعزل عن الفنان... لا أحد يفكر في معرفة حياة وشخصية الفنان الهولندي في القرن الخامس عشر "هايرانيموس بوش" إنما يدرك منذ اللحظة الأولى لمشاهدة اعماله بأنه ذو كيان تاريخي غطى بظلاله مساحات شاسعة من الفن الذي جاء بعده... ماذا يعني ان نعرف اسم الفنان ما دامت اللوحة تقدم لنا ما ننتظر منها بوضوح وعمق؟

المنافسة وحدها تقف خلف توقيع الفنان اعماله باسمه... كانت ورش الرسم تستوعب عشرات، بل مئات الرسامين، يرسمون بالأجرة مثل عمال البناء، او بالسخرة او بالمجان لغرض التعبد وأنتجوا اعمالا تعد اليوم من اندر مقتنيات المتاحف: الأيقونات الكنسية للمثال، وكانت مثلا غطت ظلالها مساحة شاسعة من تاريخ الرسم العالمي وما زال تأثيرها فعّالا حتى اليوم، وهي لرسامين مجهولين، كما لم تكن أغاني السود في الشوارع غير شكوى حال وضيع، أصبحت بفعل رأس المال النخبوي، من أرقى الفنون الموسيقية. فقد الرسم روحه الأولى في عصر الرأسمالية، وأصبحت له روح جديدة ذات رنين يشبه رنين النقود، براق؛ لكنه ليس مثلها واقعي وفعال في حياة

الناس، بل بالعكس أصبح غيبيا، منزويا مكتفيا بذاته... نحن الذين نرأف عليه نبحت له عما يسنده ويسانده من مبررات وتأويلات، ونقد خفيف حلو المذاق يوفر له فرصة في حياتنا الضيقة.

ربما هذه واحدة من هواجسي التي حوّلتني عنه في سنواتي الأخيرة نحو الكتابة وهو جواب مقتضب لسؤالك: **(لماذا يكتب الفنان، هل هي ثقة بدوام الكتابة ام هو اعتراف بنخبوية الفن؟)**

ولأني لمختلف الأسباب لا بد لي أن أفكر بشيء واستعمل عقلي ويدي معا من اجل إثر ما، لهذا اواصل الحياة...

وأقدم لك امتناني العميق.