المكان في السيرة الذاتيَّة (سيرة الرماد) ليحيى الشيخ إنموذجاً

م.د. أمجد محمَّد رضا عودة

جامعة البصرة-كلية التربية القرنة

amjad.mohammad@uobasrah.edu.iq

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٦/٣/١

تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٦/٣/٢٩

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن جماليات المكان ودلالاته في السيرة الذاتيَّة للفنان العراقي يحيى الشيخ ""سيرة الرماد""، بوصفها إنموذجاً لانعكاس الذات في البنية السرديَّة والتشكيلية. يعالج البحث فرضية مفادها أنَّ المكان لدى الشيخ يتجاوز حدود الحيز الجغرافي ليصبح آلية "تعويض وترميم" للذات المتشظية بين المنافي، ولهذا ركزَ على ثلاثة مستويات: المكان الداخلي "المحلي" بوصفه مهيمناً، والمكان الخارجي "الاغتراب" الذي يظهر مطبوعاً بالذاكرة، والمكان المركب المنبثق من اللوحة التشكيلية، كما كشف البحث عن قدرة الشيخ الفائقة على استحضار الذاكرة عبر الحيز الجغرافي والوجداني. لتتحوَّل سردية "الشيخ" من مجرد وعاء للأحداث إلى هوية بصرية ووجودية تعيد صياغة تجربة الاغتراب عبر والاستذكار.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتيَّة، يحيى الشيخ، سيرة الرماد، المكان. المكان المركب

Place in Autobiography: Yahya al-Sheikh's "Sirat al-Ramad" as a Selection

Lecturer Dr. Amjad Mohammed Ridha Oudah

University of Basrah - College of Education / Al-Qurna

amjad.mohammad@uobasrah.edu.iq

Date received: 1/3/2026
Acceptance date: 29/3/2026

Abstract

This research seeks to uncover the aesthetics and significations of "place" in the autobiography of the Iraqi artist Yahya al-Sheikh, "Sirat al-Ramad" (Biography of Ash), as a model for self-reflection within both narrative and plastic structures. The study addresses the hypothesis that "place" for al-Sheikh transcends geographical boundaries to become a mechanism for psychological compensation and the restoration of a fragmented self-amidst exile. Consequently, the research focuses on three levels of place: the Internal "Local" Place as a dominant force; the External "Alienated" Place which appears imprinted with memory; and the Composite Space emerging from the artistic painting. This is achieved by revealing al-Sheikh's profound ability to evoke memory through geographical and emotional spaces, transforming his narrative from a mere vessel for events into a visual and existential identity that reformulates the experience of alienation through recollection.

Keywords: Autobiography, Yahya al-Sheikh, Sirat al-Ramad, place. Composite Space

المكان

يعدُّ المكان عنصراً مهماً في العمل السردي لذا هو مشكِّل ومحرك لجزئيات مرتبطة به ارتباطا وثيقا لأنَّ الامكنة قادرة على تلخيص تاريخ الحالة[١]، فهي محركٌ دراماتيكي حقيقي في بنية النص السردي لأنَّها ((دالة حركية ثقافية لها قوانينها المعرفية))[٢] فالأمكنة تمرُّ عبر ممرات من العلاقات السرديَّة بوصفها "الجغرافية الخلاقة" في العمل الفني[٣]، لذا هو ليس عاملاً فنياً من عوامل النص السردي فحسب، ولم يكن في حياة الكائن الإنساني، بل هو معطىً هاماً متغلغلٍ في أعماق الإنسان، حافراً مسارات عميقة في الذات، وهو الفسحة التي حملت عمليات التفاعل بين الأنا والمحيط[٤]، اعُتنى الكثير من النقاد والباحثين والفلاسفة بدراسة المكان في الأدب، وأولهم الفرنسيون في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وكان من أبرزهم جورج بولي وجليبر دوران ورولان برنوف[٥] وغاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان"، لأنَّ المكان يُشكِّلُ في النص السردي ابعاداً لا منتهية من السرد غير المصرح به، فحكاية المكان العابر تكاد تكون حكاية منفصلة تماماً، وتُشكِّلُ سرداً خاصَّاً، لأنَّ لكل مكانٍ خصائص فنية وثقافيَّة وتأريخية، تميزه عن غيره، فالمدرسة لها رمزيتها الخاصة، وحضيرة الابقار لا تعطي الدلالات نفسها المتصوَّرة عن المدرسة، لأنَّ ((ثقافة المكان في العمل الابداعي تتجاوز حدود المكان الجغرافي إلى الزمني المتغير، عندما تمارس الثقافة فعلها الايجابي على مستوى الحضور والتفاعل والتجدد))[٦]، لذلك يخترق الفضاء حياة الانسان، ويحس بكينونة أينما حلَّ، إذ يلقي بظَلَّاله حيث ولى وجهه. فهو يعيش فيه ومعه[٧]. وتختلف طبيعة المكان بحسب طبيعة النص السردي، بعبارة أخرى، إنَّ المكان المُضمن في السيرة أو اليسيرة الذاتيَّة أو المذكرات يختلف من حيث تمثُّله في العمل الروائي لأنَّ ((ثقافة المكان تشكل بنية نصية حية في العمل الروائي))[٨]. فالمكان الروائي سواء أكان متخيلاً أم واقعيا مباشراً أم غير مباشر، قد أسقط الكاتب عليه رؤاه وكوَّنهُ بما يلائم كيفياته، وقد يسعى الكاتب فيه احياناً إلى تجميل الصورة أكثر من اللازم. أمَّا في السيرة فان الامكنة حقيقية لها أثرها الثقافي والتاريخي، لأنَّ المكان ذات متجسدة تحيا داخل النص وتُعاد للواقع من جديد إن كانت قد انحسرت. لذا فالمكان عبارة عن منظومة اجتماعية متكاملة تمثل طابعا حقيقيا من الناحية الفكرية والثقافية والعمرانية ((فالأمكنة الطبيعية لا تنتج علوما انسانية الا إذا احتوت مقداراً من الاثار البشرية))[٩] لأنَّه يقدم قراءة سيكولوجية ((ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة))[١٠]، لأنَّه محيط جامع لحياة المجتمع كما لو انَّه سلطة ملخصةً مجريات الحالة تماما، فالمكان يمكن أن يكون ((ذاكرة مؤسسة للإنتاج المعرفي))[١١].

السيرة

ورد في لسان العرب لابن منظور سار يسير سيرا ومسيرا وتسيارا ومسيرة وسيرورة[١٢]، فالسّيرة في اللّغة ((هي الطَّريقة، أو السنَّة والهيئة. وسار الوالي في الرَّعية "سيرة" حسنة، وأحسن "السَّير"))[١٣]، وقد ورد في القران الكريم ((قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى))[١٤]، أمّا في الاصطلاح، إنَّ السّيرة نوع أدبي يعرِّف بحياة عَلَم أو مجموعة من الأعلام وهي قسمان:

- **السّيرة الغيرية:** وهي قصةُ حياةِ شخص ما يكتبها شخص آخر.
- **السّيرة الذاتيَّة:** وهي قصة حياة يكتبها الشخص عن نفسه بنفسه.

فالسيرة الغيرية (الموضوعية) أسبق زمنا من السيرة الذاتيَّة لأنَّها ظهرت مع ظهور التاريخ والادب[١٥]. وللسيرة أنواع كثيرة، منها "التاريخية" والأدبيَّة"، وتُعد تراجم الأعلام سيرًا، إلا أنها مختصرة تتناول أهم الاحداث في حياة المترجَم له، أو تاريخ حياته[١٦]. والسيرة التي ((تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وتعرض اعماله متصلة بالأحداث العامة أو منعكسة منها أو متأثرة بها فأن السيرة في هذا الوضع تحقق غاية تاريخية))[١٧] أمَّا السيرة الأدبيَّة: هي التي تُبنى بناءً فنياً متماسكاً وبلغةٍ أدبيَّة تجعلها نصاً ادبياً لا عملاً تاريخياً، لما دخلها من تسريد. فالسيرة الإنسانيَّة في تعريفها الشائع: هي نوع أدبي يناول التعريف بحياة إنسان وذكر مآثره، لكنَّ جانباً كبيراً في هذه السيرة يقوم على التفكير والتأمل من جهة، والسلوك والعمل من جهة أخرى، ولكنَّها إلى جانب هذا وذاك، تظَلَّ فناً أدبياً جوهرُه التواصلُ اللغوي[١٨]، ولهذا يتضح بأنَّ حدود ((السيرة هي الاحداث البيولوجية الواقعة بين ولادة الشخص وموته، من طفولة ونضج وامراض وغيرها، فهي صورة الوجود الحيواني الجسماني))[١٩]. بيد أن تراثنا الأدبي العربي لم يقف عند حدود هذا الرصد المادي، بل فاض بسيرٍ شتى اتخذت من السمو مادةً لها، بدءاً بسيرة النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) لابن هشام، وصولاً إلى تراجم الشخصيات التي صاغت التاريخ، كسيرة ابن طولون للبلوي، وسيرة صلاح الدين لابن شدّاد، وغيرها من المصنفات التي توالت لترسم ملامح الذات الإنسانية في أبهى تجلياتها الفكرية والقيادية.

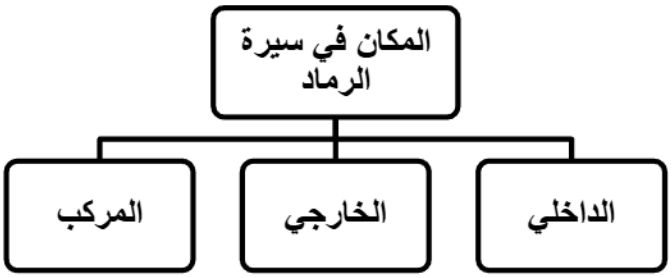
السيرة الذاتيَّة

تُعدُّ الثقافة اليونانية المركز الحقيقي لتحديد مفهوم السيرة الذاتيَّة، ومنها اشتقَّ المصطلحُ عناصره ((الكتابة(graphie)، الذات(auto)، والحياة(bio)))[٢٠] وقد شهد هذا النوع منذ ظهوره اهتماما واسعاً، فتنوعت

الدراسات فيه وتعددت التعريفات له نتيجة لمرونته، واتصاله بغيره من الاجناس الأدبيَّة الاخرى[٢١] لذا عرِّفت السيرة الذاتيَّة بأنَّها ((تعني حرفيًا ترجمة "حياة انسان" كما يراها هو))[٢٢]. ولأنَّ عملية الكتابة هي سيرورة تهرب من مؤلفها تتجلى السيرة الذاتيَّة بوصفها مسألة من صميم الواقع[٢٣] وبحسب منطلق توماس هي شكل جديد تام يقوم على سيرورة أدبيَّة[٢٤] تنبثق من رحم الواقع وتتلوَّن بألوانه. فالسير ذاتي نص كاتبه نفسه، وهو المسؤول عمَّا جاء فيه من أحداث، لذا وجب أن يكون صادقاً فيما يروي عن نفسه[٢٥]. لأنَّ النَّص السيري ((من الفنون التي تبني جسورا من الثقة بين المؤلف والقارئ، لذا يجب على المؤلف التزام الصدق))[٢٦]، اما "فيلب لوجون" فقد عرف السيرة الذاتيَّة بأنها((حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية أو على تاريخ شخصيته، بصفة خاصة))[٢٧]، فالحكي يضمن فكرة التجربة الواقعية المعاشة من طرف المؤلف إذ إنَّ المادة الواردة هي ليست من صنع الخيال[٢٨] بل قطعة من الواقع ولها أثرها في نفس ساردها لذا جعلها حاضرة في السرد دون سواها لأنَّ العلاقة ((بالذاكرة الخائنة، التي تم تسطيرها بطريقة لسانية، تشكل أذن حقيقة النص الذي يشكل النسيان جزءً منه، فالسارد لا يكف عن التشكيك في صحة الذكرى))[٢٩] بل يشرعُ في ترميم الذاكرة وإعادة تشكيل الصورة الذهنية، محوّلاً تلك الوقائع المُودعة في "ذاكرته الورقية الجديدة" من حيّزها الذاتي الضيق إلى الفضاء الجمعي. وهو بذلك يسعى إلى مواءمة النص مع النسق الاجتماعي عبر تبنّي استراتيجيات إيجابية تقوم على تطهير المتن السردي، وذلك بإسقاط المفاصل القاتمة والظَلَّال السوداء التي قد تشوب صفحات سيرته، مما يمنح المنجز الأدبي صبغةً توافقية تقبَلها الذائقة العامَّة، لهذا يكون ((كاتب السيرة الذاتيَّة قريب إلى قلوبنا، لأنه انما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه، وان يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته))[٣٠]، وهو عندما يفعل ذلك لأنَّه فنان كالشاعر والقصصي في طريقة العرض والبناء إلا أن شخصياته حقيقة غير تلك التي تتشكَّل من الخيال، فشخصياته تتصل بالزمان والمكان ولا توجد الا بوجودهما[٣١]، لذا فإنَّ التداخل المرجعي يؤكد أن السيرة الذاتيَّة ليست قالباً جامداً، بل هي فضاء رحب تتشابك فيه اعترافات الذات بوقائع التاريخ وتخييل الراوي، مما يحولها إلى نوع يستعصي على التصنيف الأحادي بقدر ما ينفتح على احتمالات السرد المتعددة.

مظاهر المكان في ("سيرة الرماد")

يعدُّ المكان الحاضنة الأولى للحدث السيري، بل إن السيرة الذاتيَّة تفقد هويتها وأصالتها متى ما تخلَّت عن حيزها المكاني، لأنَّ العلاقة بين السارد ومكانه ليست علاقة تجاور، بل هي علاقة تماهٍ. فالمكان هو الذي يمنح السرد طابعه الواقعي، ويعوم الاحداث الأحداث المندثرة ليعيد تشكيلها في وعي الكاتب من جديد. في سيرة (الرماد) لـ يحيى الشيخ، نلمس هذا الوعي الحاد بالمكان، فالبيت لديه يتجاوز كونه جدراناً صمَّاء، والحقول ليست مجرد غطاء نباتي، بل هي رموز مشحونة بدلالات نفسية. وهنا تبرز براعة الشيخ في الاستحضار الكتابي، إذ جعل من الكتابة وطناً بديلاً يعوّض غياب المكان الواقعي، فراح يشكِّله بوعي فني يستند إلى مرجعية بصرية واضحة. إذ لا يكتب المكان فحسب، بل يمارس فعل استعادة لزمنٍ هارب، مستعيناً بمخيلة بصرية يقظة. فتجلى بوصفه رساماً يمتلك عين المصور، إذ اختزن تفاصيل أمكنة الطفولة بكل حيويتها وحركتها، ليفيض بها كأسه في لحظة تجلٍّ إبداعي على الورق. حتى سالت ذكرياته وراحت تتدفق بصدق، ومع ذلك، يمارس يحيى الشيخ نوعاً من المراوغة النقدية، إذ يطلق عنان السرد لكنَّه يتنصَّل بذكاء مما قد يسقط من هذه الذاكرة أو ما يتعمد إخفاءه، لذلك يقول ((لا اتوقع من ذاكرتي ما هو خارق، ولا اكتشاف ما وراء العمر))[٣٢]، كما يؤكد بأن المكان لديه حيزاً حياً يتأرجح بين بوح الكتابة وصمت الذاكرة، لأنَّ البناء السردي في "سيرة الرماد" يتشكَّل عبر حركة انعكاسية للذاكرة، إذ تنبعث من الخارج نحو الداخل (أي من فضاء المكان الخارجي إلى حيز المكان الداخلي)، حتى بدت السيرة المفقودة وكأنها تُستعاد وتُرَمَّم خارج حدود المكان الواقعي بحسب قوله ((في هذا المكان يستيقظ شكي))[٣٣]، فالحالة الشعورية التي كانت تعتري الشيخ حينها، دفعته لاستعادة التفاصيل، لشعوره بانها ستضمحل، وهو شك تولد من عتمة مكان خارجي يسوقه للإيغال في فضاءات الامكنة الداخلية، لذا سعى لخلق ذاته المفقودة في كل حرف كتبه، فمعرفة الذات هي إحدى الأهداف الرئيسية المتبعة من قبل كتَّاب السيرة الذاتيَّة[٣٤] لأنَّهم يعتقدون أنَّ لا أحد يستطيع الحديث عن الأنا ورهاناتها إلَّا الأنا نفسها، فتكتب عما يشغلها وما تخشى نسيانه فضياع المكان من أهم ما يشغل الشيخ في سيرته، ولأنَّه مهيمن في سيرة الشيخ يمكن أن يُقسَّم كالاتي:



أوّلاً: المكان الداخلي:

يُراد بالمكان الداخلي هنا، تلك الامكنة التي تكون داخل النطاق الجغرافي (البلد بأكمله) إذ تمثلَ هذا في العراق وما يضمُّ من أمكنة كان السارد يُعيدُ رسمها، بوصفها "رَحِمَاً" بحسب قوله ((كما خرجت من رحم أمي ولم أعد اليه أبدا، خرجت من أرحام ثلاثة أخرى: من رحم الدين، والوطن، والعقيدة))[٣٥]، فالوطن هو كرَحم الأم لأنَّه يحوي الشيخ وأماكنه، ويلحظ بأنَّ ميسان "العمارة" وضواحيا مثل "اللطلاطة" حيث بيت الطفولة والعزير شغلت مساحة كبيرة في السرد لديه، لأنَّها موطن ذاكرته الأولى، ومنبع اعتقاده وتشكّله، لذا سوف نتناول بعض الأمكنة الداخليَّة (المحليَّة) في هذا القسم:

بيت الطفولة (بيت عبد الشيخ خضر الخميسي)

كان تركيزا الشيخ على الأماكن المحلية التي شكلت طفولته وملاعب صباه، والمحلي هو كل ما ينتمي للقرية، وقد يتوسع ليشمل مناطق أخرى من المحافظة، فالمحلي لديه هو ذلك المكان الذي غُرست فيه بذرته الأولى، لذلك رسُخَ في الذاكرة، وأورده مطرزاً ببعض الطقوس ((سقطتُ الى الوجود تتقدمني هيبة طقوس صابئيَّة لأبن من عرق كهنوتي نقي لا مراء فيه... في باحة شاسعة تكُنَسُ كل يوم وترُشُ لتبرد ويرُص ترابها، تفوح منها رائحة ظَلَّال عتيقة، زحفتُ. تحت النخيل بين حيطان طين سميكة تنتأ منها عيدان))[٣٦]، يلحظ بأنَّ الشيخ في هذا النَّص يبدأ من حيث يريد أن يصل بشكل مباشر، ودون مواربة، فالمكان لم يكن جغرافيا مجردة بل هو وعاء للدين والعرق، وهو مساحة تفتَّحت فيها عيناه على عالم لا زال يضجُّ بالجمال، فبيت الطفولة، تبدأ منه الحياة بداياتها الجيدة مسيجة محمية دافئة في صدره بين من يحبهم ويحبونه[٣٧].

أن بيت الشيخ في هذا النَّص هو بيت متكامل بُنيَّ وفق مقاسات الطولة، بالرغم من رحيله من الوجود الفعلي، إلا إنَّه ظَلَّ حاضراً في وجدان صاحبه، بوصفه الملجأ الذي حصَّنَت الذات السادرة فيه نفسها قبل اصطدامها بالعالم، وعندما يعمد إلى استعادته فهو ينقل من عمارة الحجز إلى عمارة الجسد عبر بيت (وفق

مقاسات الطفولة) يرى فيه الباحة الشاسعة ويلمس فيه "حيطانه" الطينية، ويشم رائحة الذكرى والظلال العتيقة فهو معبده قبل أن يكون بيته، لذا يمكن القول بأن المكان في هذه السيرة يعبر عن كينونةِ الذاتِ الساردة، فبينما يُعوِّمُ النصُّ الأولُ ماديةَ المكان (الطينِ والروائحِ وعملياتِ الرشِّ) يجيء نصٌ آخر ليمنحَ هذا الحيّزَ شكلا مثاليًا لا يشبه أي شكل آخر إذ يقول ((بيتنا في "اللطلاطة" لا يشبه بيتاً آخر سكنته في حياتي، ولا أي بيت دخلته، كما أنه لم يأتِ في أحلامي حتى هذه الساعة. كان مكانا مخصصاً للطفولة. بنُيَ على مقاساتها وأهوائها البدائيَّة. رحل من على وجه الارض مع رحيلها. لولاه لما كنت طفلا))[٣٨]، يعبِّر الشيخ في نصه هذا عن مكان مثالي، يكون مزيجاً فريداً بين الواقعية المفرطة والمثالية المتخيّلة، وهذا نابع من ضياعِ المكان الجغرافي، الذي جاء في الوصف، وذلك تأكيداً على حضورهِ الأبدي في وجدانِ الشيخ. فهو مكان لا يشبه أي مكان آخر، مكان شُكِّلَ على مقاسات الطفولة التي غادرها، وهذه الفرادة في الوصف تنفي عنه كونه ماديًّاً ليكون مكانا وجدانيا، وقد وصل به الحال لدرجة لا يمكن أن يجده حتى في مناماته، لقداسته في الذاكرة، فهو عصي على التكرار والتشويه. ثم يربط بين بقاء المكان والمرحلة التي (رحل مع رحيلها). هذا التعبير يجعل من المكان كائنا حيا يرحل برحيل المرحلة وصاحبها، ولهذا عندما يستعاد في السيرة يدلل على انه يسكن الكاتب أكثر مما يسكن الكاتب فيه. فالأشياء الأولى التي تثير الانطباع الأول لا تمحى أبداً، لأنَّ الذات ترتبط ((مع غيرها سواء هذا الغير ذواتا أو موضوعات في العالم الخارجي))[٣٩]، فالشيخ يرتبط ارتباطا وثيقاً بذلك البيت، لذا راح يجمع كل قواه من أجل استحضار المفقود منه، ثم ربط التراب بالذاكرة، وهذا ربط جوهر بين الظَلَّال العتيقة، والمقاسات البدائيَّة للشيخ الذي تلمس جدران الطين للمرة الأولى لتصبح العلاقة بينهما علاقة "حلولٍ واتحاد"، لا "سكنٍ واحتواء". حتى صار المكان خالدا في ذاته كمرجعيةٍ جماليةٍ وأخلاقيةٍ صاغت هويته (لولاه لما كنتُ طفلاً)، ولهذا لا يمكن أن يعد البيت شيئا أو ثيمة مجردة من العاطفة بل ((يشحن البيت الذي ولدنا فيه بقيم الحلم التي تبقى بعد زوال البيت))[٤٠].

فإشارات الشيخ لم تكن عابرة عن البيت الذي كوَّن كيانه الأوَّل، بل كان يُحَمِلُ نفسه مسؤولية إعادة إنتاجه بشكل دقيق جدا إذ يقول: ((سأتحلى بصبر باحثي الآثار وجَلَدِهم، وهم يمسحون التراب عن قطعة عظم بائد بفرشاة صغيرة. في هذا المنحى يبدو لي أنّ عليّ إنتاج ذات من طراز آخر. ذات متسامية تعُاينُ ذاتها القديمة بعدالة، وترمم ذاكرة بتُرثْ أطرافها ونَجتْ بما تبقى))[٤١] لذا فان سيرة الشيخ لم تكن سيرة للرماد أو شبيه به، لأنه

أعاد بناء امكنتها واخرجها اخرجها من الرماد وراح يتفحصها بعناية ليرمم ذاكرة الذات التي بترت أطرافها، وهذه الرؤية تنطوي على فلسفته إزاء كتابه هذا العمل، كما نرى ان وصف الأمكنة لدية كان يتبع ابجدية خاصة قريبة من نفسه، بوصفه المسؤول عنها وعن البيت لان والده قليل التواجد فيه، مُنح لقب "رب البيت" شعوره هذا جاء من كونه الولد الأكبر في، لذا عمد إلى وصف بهو الاستقبال ((ديوانية كبيرة: غرفة معزولة تتميز دون غيرها؛ أن واجهتها من الخارج مبنية من الطابوق. في الأعياد تُفرشُ ببسط ملونة ووسائد. لها شباكان واطئان. في ركنها القريب من الباب محمصة القهوة الحديدية))[٤٢]، يلحظ انَّ وصفه "الديوانية" يعوّم علاقة الانسان بالمكان ومدى ارتباطه به، فالمكانُ المحلي في هذا النص لم يكن مكانا جامداً بل هو مكان متحول متعدد الوظائف يتغير شكله مع المناسبات من حيز الصمت إلى حيز التعبير، فالطابوق في الواجهة يمنحُها خصوصيةً معماريةً تميزها عن البيت الطيني. والشبابيكِ الواطئة ومحمصةِ[٤٣] القهوةِ، تعكسُ ما يُسمّى بـ "شعريةِ الأركان"، إذ يصبح لكل ركن فيها وظيفة خاصة، "فالديوانيةُ" هنا ليست غرفة سكن، بل هي مؤسسةٌ (اجتماعية، ثقافية دينية...) تُدارُ فيها طقوسُ الضيافةِ والأعياد، وتُشكل داخلها هويةُ الجماعةِ.

تكتمل صورة الوصف المكاني عند الشيخ على الوصل والفصل بين البيت وبقية أجزاءه إذ يقول ((البيت يضم اربع غرف مبعثرة، على أطراف ساحة شاسعة...يربط الغرف كلها سقف واحد يغطي مساحات واسعة فارغة تفصل بينها بمثابة طارمات...))[٤٤]، فبينما برزت 'الديوانيةُ' كغرفةٍ معزولةٍ، تأتي الغرف المبعثرة لتعيد صياغةَ فضاء العائلة، فالسقفُ لا يقوم بدور الحماية من المؤثرات الخارجية فحسب، بل يجمع تحته العائلة ويقيها من الشتات، إن شكل البيت يكشف عن الدلالات التي بحسبها يقول الشيخ بأنَّه بيت على (مقاساتِ الطفولة)، فالمساحاتُ الفارغةُ والطارمات، كانت ميدانه الحقيقي للزحفِ والاكتشاف. ولهذا يشير أن كل ما في البيت كان يجسد الطبيعة بأجلي صورها، ((فلم نكن وحدنا نعيش فيه. معنا كانت الديدان، والخنافس، والنمل، والنمل الفارسي، وأبو بريص، والعناكب، والعقارب، والحمام، والبلابل، والفئران... والسنونو... ومعنا أفاعي في السقوف بين القصب... مرة سقط ثعبان يلف أنثاه في حضن أختي ليلى وهي تخيط))[٤٥]، فالشيخ في هذا النَّص ينتقل من معمارية الجدران إلى حيوية المكان إذ يقدم المكان بوصفه تشاركيا لا يقتصر على الوجود البشري، بل يصبح للوجود البشري قيمة أعلى بتوفر العناصر الأخرى، لأنَّ الذات تنصهر مع الطبيعة انصهارا

كليّاً، فيتحولُ البيتُ من ملجأٍ معزولٍ إلى بيئة مشتركة، والشيخ لازال مستغرقا في رسم الامكنة الضائعة وكأنه يعيدها من بين الرماد لتقف شاخصة، عبر البيت الذي يُعَدُّ جسداً وروحا وهو عالم الانسان الأول(٤٦).

يتشكَّل البيت لدى الشيخ بحسب الضيوف إذ يقول ((يوم وصولهما يكون للبيت رائحة واصوات لم تزل ندية قادمة من رياض الجنة))(٤٧). يلحظ في هذا النص أن المكان يتشكّلُ لدى الشيخ بحسب الحدث الإنساني عبر ما يسمى بشعرية الحضور إذ يظهر الفرق الواضح بين المادي والمعنوي ويتجلى المكان بوصفه كائنا شديدُ الحساسيةِ يتغيرُ بحسب حضور الآخر. فتصبح رائحةِ البيت وأصواته نديَّة (من الجنة) عند وصولِ زواره (شميعة وزوجها ثم بعد ذلك ابنها) القادمين من هور الجبايش، فالمكان يحمل ((دلالة تعبيرية من خلال الرائحة، وكأنه يتحدانا في شكل من اشكاله وذلك بتأثيره علينا من خلالها))(٤٨)، وهذا ما يجعله لدى الشيخ مكاناً كلياً جامعاً، مأوى للكائنات، ومرآة للطفولة وروضة من رياض الجنة.

اللطلاطة

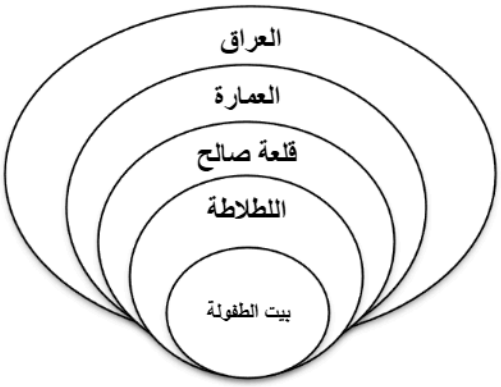
وهي قرية تقع على خاصرة دجلة قبل أن ينعطف إلى قلعة صالح، في اللطلاطة تنتقلُ المكانية لديه من حيز المنزل الضيق إلى فضاء القرية الاوسع الذي احتضن تشكُّلَ وعيه الأول ((البيت واحد من ثلاثة وعشرين بيتا تتوزع على اربعة قواطع تقع على شارعين متصالبين...))(٤٩) هذه القرية لم تكن مجرد إحداثيات على الخريطة، بل وعاء للذاكرة الذي صاغ كيانه. إنَّ وصفه لها بأنها تتألف من (ثلاثة وعشرين بيتا...) يعكس براعته في "هندسة الذاكرة" واستعادتها بشكل دقيق لذلك عمد إلى وضع مخطط لها. وحوَّل كل زاوية فيها إلى علامة فارقة على جدار الذاكرة. إنَّ هذا القرية منحت السارد "مساحة معرفية" تجاوزت حدود الجدران، لتصبح وعاءه الذي يخزن فيه صوره البصرية الأولى. وتجاربه الجماليةً والعاطفيةً التي تكون عصيةً على المحو أو النسيان.

اللطلاطة (كما اتخيلها)

المندي وبيت العريسين:

يعمد الشيخ في بعض النصوص إلى ذكر مكان مرتبط بتقاليد دينية واجتماعية كما في هذا النَّص ((لأنني من عرق كهنوتي كنت منذور لطقسين: أولهما مداعاة للفرح، يرتبط بالعرس الذي من فرائضه انشاء بيت للعريس. وهو بيت افتراضي عبارة عن قفص كبير من القصب... وكنت منذوراً لطقس الذبائح الذي يجري عادة على شاطئ النهر))[٥٠]، يشير الشيخ في مقدمة هذا النَّص إلى جزء المرجعيات الدينة والثقافية، التي ترتبط بالتقاليد الاجتماعية، فمن تقاليد الزواج عند الصابئة المندائيين، يُبنى بيت من القصب في المندي قريبا من النهر يدخل الكاهن، ثم العريسان إلى البيت القصب هذا ليتم عقد قرانهما بحسب طقوس خاصة، وهنا يلحظ ان مفهوم البيت تحوَّل لدي الشيخ إلى حالة ذهنية تتجاوز حدود الجدران، وهو عندما يغادر بيته المادي، عظمت في نفسه غريزة الاستيطان لتشمل القرية والشارع والبستان. فكل مكان يمر فيه يمنحه شيئا من روحة ليتحول في ذاكرته إلى بيت. لكنَّه ارتحاله قسراً خلّف فراغاً في نفسه، لأنَّه لم يحقق ما نُذر له من طقوس، وهذا جعله يقول بشيء من الأسف ((تزوجت في الكنيسة تحت صليبة من امرأة كاثوليكية))[٥١]، فالمكان اذاً يأخذ دلالته الدينية بفعل تراكم الطقوس التعبدية التي تقوم بها الشخصية، والدلالة الدينية لها أثر كبير في التأثير بشخصية السارد[٥٢]. والدلالات التي يوظفها الشيخ لتشير إلى المعتقد والطقوس، تعادل في قيمتها وثيقة تاريخية، تؤرشف تاريخ مجتمع ومكان، وما ذكره من أسماء لأماكن حقيقية ما هي إلا تقنية يوظفها الشيخ لتوفير أكبر قدر ممكن من المعرفة لجغرافيا المكان الذي يحكي عنه. ليجعل المتلقي يعيش المكان والحالة الشعورية التي يُشكِّلها. بعد

ذلك يعلن الشيخ بان حياته اخذت منحى جديداً في المدينة الواسعة بعد إن غادر قريته التي حفظ كل تفاصيلها إما على جدار الذاكرة أو من خلال (كامرة التصوير) التي احضرها له والده فكانت جزءً من أدوات حفظ المكان وتفاصيله. وحياة الشيخ تحولت فضاء ضيق إلى فضاء أكثر توسعا كما في الخطاطة التالية:



مقام نبي الله العزير (امنيات تودع لدى الرب):

يتسعُ حيز التجربة المكانية في سيرة الشيخ ليشمل المكان المقدّس بوصفهِ امتداداً للهوية الروحية والاجتماعية. ففي رحلة نحو مقام نبي الله "العزيز" يُلقي الشيخ على المكان رداءً طقسيًّاً ((في يوم ربيعي تفتح كل شيء للحب. اخذنا خروفا ضحية وتوجهنا إلى ((العزير)) انا وامي وعمتي وزوجة عمي. له مقام بدائي قبل القرنة على ضاف دجلة بين البساتين))[٥٣] إنَّ وصفَه للمقامِ يرتبط بأهواء الطفولة "البدائيَّة" التي يركز على ذكرها مراراً، لأنَّ كلَّ الأمكنةِ العزيزة على قلبه يعدها "بدائيَّة" لتكون حقيقية. وقد وصف المقام بانه هذا قابعُ بين البساتين، ليلقي عليه نوعاً من السحرية إذ جعله مكانا وسطاً بين عالمِ البشر وعالمِ الغيب، يقصده السارد ومن معه لترميمِ الذاتِ وتثبيت الانتماءِ للمكان المقدس، ويقول أيضاً: ((قبته من الداخل عالية مصبوغة بالأخضر تقشر لونها... يسبح فيها بخور وادعية وامنيات بعضه التصق على حديد قفص الضريح...بعضه ما زال يبحث عن مكان))[٥٤] من خلال المشهد تُرى روح الشيخ واضحة وهي تسبح في ضريح خيالي في لحظة السرد الصادق إذ انتقل من مادية المكان الخارجي إلى روحانية المكان من الداخل، بقبته العالية التي تختلط فيها الامنيات والدعوات بالبخور، وهذه صورة تبين تسامي المكان في عالم الماديات، أمَّا اللون الأخضر المقشر هنا ليس مجرد طلاء، بل هو هوية للمكان المقدس. وهو عندما يسرد ذلك المشهد بتفصيل بصري للتقشر، لشيرا الى الزمن الذي يسكن تلك المسامات، وهذا الامر يعزز فكرة الشيخ عن الأمكنة الحية المتغيرة الرافضة للجمود.

ويواصل الشيخ رسم مشهد الزيارة تلك بمقطع أكثر تأثيرا إذ يقول ((تحت القبة نزعت كل منهما شيلتها وكوّرتها والقتها عاليا صراخهما وهما يقذفان كرات القماش السوداء إلى أعلى القبة أيقظ ((العزير))... في سماء القبة توقفت الكرتان برهة...برهتين، ثم هبطتا ببطء شديد كما لو انهما خارج نطاق الجاذبية))[٥٥]. يلحظ في هذا النَّص شدة الأثر الروحي للمكان على الشيخ لدرجة أنَّه يمنح الفراغ حيويةً إعجازية متجاوزاً بذلك حدود الجاذبية وقوانين الطبيعة. وكأنَّ قذف (الشيلات) نحو الأعلى هي محاولة لتطهير الذاكرة من "رماد السيرة"، ونوع من البحث عن استقرارٍ جديد في قمة القبة، بعد أن تداعت جدران البيت الأول. وبذلك يصبح المقام هو المكان الوحيد القادر على احتواء الدعوات المعقودة (بالشيلة) قبل سقوطها، معوَّضاً السارد هشاشة الأمكنة الأخرى التي رحلت برحيل طفولته. إنَّ استحضاره لهذه المشاهد المكانية لا يعدُّ ديكوراً للحدث، بل جعلها حيزاً ينبض بالحياة، وهنا يمكن القول، إنَّ المكان لدى الشيخ بدأ بالأرض والطين، ثم البشر والكائنات، وصولاً إلى المقدس بالتحليق تحت القبة.

مرسم المدرسة ((تفجر المواهب))

للشيخ أمكنة خاصة إيرادها يعني الحديث عن جزء مهم من تاريخه الشخصي حيث يقول ((في مرسم المدرسة كانت دروسي المنتظمة قد قطفت ثمارها على يد معلمي "منعم مسافر"... تحت اشرافه انجزت رسوما واضحة))[٥٦] يُشكِّل مرسم المدرسة تحولًّاً كبيراً في مسيرة الشيخ الفنية بوصفه فناناً تشكيليًّاً فيما بعد، إذ انتقلَ فيه من المكان المسكونِ بالخوف والقلق إلى مكان مسكونِ (بالوعي والجمال). فإذا كان بيتُ اللطلاطة قد منحَ السيخ الذاكرة البدائيَّة ورائحةَ الظَلَّالِ العتيقة، فإنَّ مرسمَ المدرسة تحت إشرافِ المعلمِ منعم مسافر، قد منحهُ 'الوضوحَ البصري والتشكيلي، فالمرسم اذاً عَمِلَ على صقل الذاكرةَ المحليةَ من تشتتها، وحوّلَ ضربات الفرشاة العفوية إلى منجز واعٍ. ويمكن القول أيضا أنَّ الشيخ يؤرخ في هذا النَّص لبدايات حياته الفنية عبر المكان وادواته والأشخاص.

مرسم الفنان (خليل الورد):

يحاول الشيخ في هذا النَّص التاريخ لسيرته الفنية حيث يقول ((مرسم الفنان "خليل الورد" ومتحف مقتنياته انه أول مرسم خاص ادخله في حياتي. شاهدت هناك عشرات اللوحات والتماثيل والمسابح

الثمينة...))[٥٧] ينتقل الشيخ في هذا النَّص من المكان التعليمي المنضبط (مرسم المدرسة) إلى مكان (الاحتراف الجمالي) الذي فتح أمامه أبواب الدهشة والانبهار بالمقتنيات والنوادر، أي إنَّ دخوله إلى مرسم "خليل الورد" منحنه دون شك لحظة فارقة في حياته وهي لحظة اكتمال الوعي الفني والدهشة، أمَّا مرسم المدرسة قد منحه الموهبة البدائيَّة والوضوح كما يحب ان يسميها، ولهذا تتضح أهمية الأمكنة التي يتحدث عنها، إذ إنَّ لكل منها وقعه الخاص وأثره البالغ عليه.

نهر الغراف (انا بتبريح...ريشة بريح)

يحاول الشيخ في هذا النَّص انَّ يُبَيّن شيئا من تاريخ المدن التي يزورها والشخصيات التي يصادفها حيث يقول: ((على نهر الغراف وسط البساتين كان للمساء سحره. الحواس تخلق من جديد...سمعت شابا يغني بصوت نادر" انا بتبريح...ريشة بريح.." كان "حسين نعمة" قبل ظهوره العلني))[٥٨] في لحظة فارقة يتماهى الشيخ بشكلٍ غريب في المكان المحلي ليصل إلى ذروتهِ الحسية على النهر، فتخطى المكانُ ماديَّتَه ليصبحَ حيزا سمعيًا، من خلال التعويض، لما فقد، فالبيتُ الذي رحلَ ماديّاً، يُستعادُ كإيقاع وصوت، فالصوت يجعل الشيخ يتوحد مع حالة الفقد والضياع التي تمثلها كلمات **حسين نعمة** (ريشة بريح) فكلاهما يعبرانِ عن الحيرة وضياع الأمكنة. وهنا تحوَّل نهر الغرف في تلك اللحظة من السرد من مجرد مجرى مائي إلى مرسم صوتي لوَنَّ فيه الشيخ عتمه أيامه الضائعة. كما يمكن يعدَّ هذا النَّص وثيقة تأريخيَّة لميلاد المطرب الشهير حسين نعمة.

ثانياً: المكان الخارجي

يمتلكُ يحيى الشيخ ذائقةً بصريةً، وحساً إبداعياً مرهفاً، يجعلهُ شديدَ الالتصاقِ بمرجعياته البيئية الأولى، وقد تجاوزُ انتماؤهُ للوطن حدود الجغرافيا، لأنَّه مسكون بالطين والماء، مستنطق ذاكرة البساتين وأعشاش العصافير. لذا فإنَّ الاغترابَ القسري أو الطوعي عن المكان المحلي فرض عليه استعادته ذهنياً، وترجمتهُ عبر أدواتٍ تعبيريةٍ تجمعُ بين الريشة الكلمة. إنَّ فعلَ 'استرجاعِ المكان' هنا يندرجُ ضمن سياق ترميم الذاتِ المتشظية، وهذا مَسعى تشتركُ فيه أغلبُ السيرِ الذاتيَّة التي تُكتبُ في المنفى، إذ يصبح 'المونولوج الداخلي، والنوستولوجيا' خارجَ حدود المكان أكثرَ حِدّةً منهُ في الداخل، وعليه، فإنَّ المكانِ الخارجي (المنفى)، قد انعكسَ عبر انكفاءه نحو 'المكانِ الداخلي أو الذاكرة، فبقدرِ ما كانَ المكانُ الخارجي موحشاً وممزوجاً بمرارةِ والقلق، كان المكان المحلي (الوطن) داخلَ السيرةِ يزدادُ اتساعاً وإشراقاً، لذا حوَّل الشيخ الرسم والكتابة وسيلة لاسترجاع ما

سلبتهُ الغربةُ من استقرارٍ مكاني. كما يلحظ انَّ تركيز الشيخ على المكان الملحي كان أكبر من تركيزه على المكان الخارجي الذي جعله في الغالب مكاناً عابراً أو غير اليف.

فالمكان الخارجي كان متمثلا لدى الشيخ خارج اسوار الوطن بداء من (السعودية إلى البحرين إلى لوبليانا...). ولهذا سوف نتناول هنا مجموعة أقل من الاماكن التي اعتُمدت في القسم الأول، تبعاً لأبجديَّة يعتمدها الشيخ، تتجلى بقلة تركيزه على المكان الخارجية، اذ يقول ((إلى السعودية سافرت مجموعة من خريجي الاكاديمية...نصيبنا انا وهاشم سمرجي في مدينة الدمام))[٥٩] إنَّ ارتحال الشيخ نحو السعودية كان يؤشر لبدايةَ تشكله الفني وبداية القلق الفعليّ لمفهومِ خارج المكان إذ وجد نفسه في مواجهة مباشرةٍ مع مكان يفتقر إلى (نداوة الذاكرةِ البدائيَّة).

استعاض الشيخ عن المكان المفقود بصديقه هاشم، لكن السعودية عملت وقتها على ترميم الذات بشكل مختلف، عزز من حضور المكان المحلي لديه، وتجلى ذلك عبر بعض اللوحات التي شكَّلَ للمكان المحلي حضوراً واسعاً فيها إذ يقول ((تكللت السنة اليتيمة في السعودية عام66 برسومات حرة بعيدا عن مراسم الاكاديمية ومناخ الاصدقاء وتقييماتهم. وحدي هذه المرة المسؤول عن الرسم ونتائجه))[٦٠] مثَّلَ الاستقرارُ النسبي خارج المكان لحظةَ انفصالٍ جغرافي، لكن في الوقت ذاته مثّلّ لحظةَ اتصالٍ وجداني كبرى مع الوطن المفقود. فنصيبه في هذا المكان لم يكن مجردَ وظيفةٍ أو إقامة، بل كان بمثابةِ منفى أتاحَ له، فرصةَ إعادةِ قراءةِ الهوية. لأنَّ انعزاله في السعودية قد حوَّلَ العمليةَ الإبداعيةَ إلى فعل "ترميم" والدليل على ذلك انَّ المكان الخارجي، قد ظهر بخليفة باهتة عكس المحلي الذي كان حاضراً في السرد واللوحات.

ويقول في نص آخر ((سافرت إلى البحرين. وجدت نفسي في مهنة الاجداد التي لا أفقه منها شيئا. مطارق ومبارد...الادوات ذاتها التي كنت العب بها في طفولتي لكنَّها "الان" ليس للعب))[٦١]، يمثل هذا النَّص العودة القدرية إلى المكان والإرث إذ يلتقي البعد بالمهني (الصياغة) بالجغرافي عبر ذروةٍ تراجيدية في البحرين، إذ وجد في لحظة ما نفسَهُ محاصراً بإرثِ الأجداد الذي حاولَ الفرارَ منهُ داخل المكان نحو الفن، لكنَّه عاد اليه خارج المكان لأجل المواجهة. فمواجهةُ المطارقِ والمبارِدِ هي مواجهةٌ للحفاظ على 'المكانِ الرمزيّ للطائفة'. فالأدواتُ التي كانت للعب، أصبحت أدوات لمواجهة النفيٍ واستلاب في البحرين. ورغم المواجهة تلك إلا أن نفسه لا تركن

إلى شيء أو تستقر عن حد، لذلك يقول ((جربت، وخرّبت، ونجحت. بعت واشتريت...انها ليس مهنتي انا لا أفقه لغة السوق ولا التجارة ولا اجيد المساومات. عقلي مشغولا بالرسم)) يتضح في هذا النَّص جوهر الصراع القائم في داخل الشيخ بين مكانين (مكان مفروض) البحرين ومهنة الأجداد ودكان الصاغة، وبين مكان مختار (المرسم) بوصفه مكانا للتعويض أو وطناً روحيًّاً، وهنا يتجلى في تجربة نوعٌ من 'المنفى المركب' فهو ليس خارجَ حدودِ الوطن الجغرافيّ فحسب، بل خارج حدود (ذاتهِ المهنيَّة) أيضاً. لذا نراح يرفع صوته كما صارخاً محتجَّاً (أنا لا أفقه لغة السوق) وهذه الصرخة، هي تأكيدٌ على أنَّ المنفى أو المكان الخارجي قد فشِلَ في احتواء هويتهِ الإبداعية. ولهذا لا يستقر طويلا حتى يعلن السفر مجدداً يقول: ((سافرت صيف 68 إلى لوبليانا/ سلوفينيا مدينة همت بها كالدرويش... كان همّ واحد يقض مضجعي فيها: أن اتعرف على أهوائي، وعلى الارواح التي تسكنني، وعلى المكان الذي اختفى فيه المكان))[٦٢]، ضاقت نفس الشيخ في البحرين بعد انَّ صرخ عاليا (أنا لا أفقه لغة السوق) كانت صرخته بمثابة بيان انفصال عن هوية مورثة لم تمنحه ما يريد. وبتركه المحل لعمِّه، كان يكسر القيدَ الماديَّ ليعودَ إلى بغداد في محاولةٍ لاستردادِ أنفاسه، لكنَّها عودة عابرة مهدت لرحلةِ اغتراب أكثر قسوة نحو "سلوفينيا". ففي سلوفينيا دخلت حياته الشيخ طورا من العبث والقلق، اسلمته المدينة للضياع، فراح فيها كالدرويش الهائم، يبحث عن المكان الذي يخفي أوجاعه فيه، لكنَّه كان يعرف أنَّ الذي يبحث عنه قد رحل منذ أن غادر اللطلاطة، أثر المكان هذه المرة كان أشدّ تأثيرا من الاماكن التي زارها في حياته، فانزوى إلى الرسم الذي كان يراه جزءً من المكان، فارحت ريشته تمتزج بطعمِ المرارةِ المنبعثة من برودة المكان الجديد، وراح يحاول عبر الفن جسر الهوة بين "الضياع في سلوفينيا" و"الحنين إلى اللطلاطة".

لم يستقر الشيخ في موضع إلا ويعلن السفر مرة أخرى، وهذه المرة إلى المغرب العربي ليجد ضالته إذ يقول ((في نهاية 87 تم تأسيس كلية لفنون في طرابلس المغرب. كانت فرصة تناسبني وتبعدني عن عادات العمل... فرصة ايضا لترك العمل السياسي والخروج من خنادق الحزب لقد تعبت من تناقضاته السياسية...))[٦٣]، بعد رحله مضنية مثَّلَ الاستقرارُ في طرابلس للشيخ محاولةً كبيرة "لترميم الذات" بعد سنوات التشظي، ثم بيَّنَ إنَّ اختياره لها بوصفها بيئة أكاديمية هو فعلُ تعويضٍ مباشرٍ عن (السنواتِ الضائعة) في مهن لا تمثله وأماكن لا تشبهه. ثم إنَّ اعترافهُ بالتعبِ من تناقضات الحزب يكشفُ عن رغبتهِ في تحويلِ المكانِ من المواجهة السياسيةِ إلى مساحة للإبداعِ الفني. وبذلك، تصبحُ طرابلسُ في سيرته مكاناً للانعتاق من الأعباءِ

السياسية، ليتفرغَ لمشروع الفن، إذ يقول ((هناك كان لي دفاتري، والبحر كله، والغابة بأشجارها واعشاشها، وكان لي شعبي السعيد: عائلتي ويوم من أربع وعشرين ساعة أو يزيد))[٦٤].

انَّ سنوات الانعتاق التي عاشها في المغرب أغرته كثيراً لإيغال في الغياب والتواري عن الأنظار أكثر لذلك يسافر نحو تونس، ((سنواتي الثلاثة في تونس عشتها في القيروان. جغرافياً واجتماعيا كنت على هامش الريف. كانت تلك كافية لإعادتي إلى حيث بدأت: قرويا))[٦٥]، تُمثلُ تجربة الشيخ في تونس لحظة خلق مكاني مفقود، فهي حياة انبثقت من رماد التيه الطويل لتستردَّ حضورها. في الوقت الذي يستمر المكانُ لديه بوصفه محركا ايديولوجيا وجماليا للمشهد، فكلما استقرَّ في مكان ما، استدعاهُ مكان آخر ليبدأ رحلة قلقة، لم تكن إلا بحثاً مضنياً عن الذات المتشظية. فالسكن في القيروان كان هبة كبيرة واستثنائية. ولأول مرة بعد انحسارِ عُمرٍ كامل، يجدُه نفسهُ وجهاً لوجه مع ذاكرته القروية التي غادرها طفلاً. وكأنَّ الأمكنة في القرية كانت على موعدٍ معه لتعيدَ له "حلما" استحال تحقيقه، الطبيعة الريفية بكر، فتحت له نافذة مشرعة على (لطلاطة الاخلام). إنَّ العودة للقروية" في تونس لم تكن نكوصاً للماضي، بل "ترميماً للحاضر والمستقبل. لذا تحولت القيروان إلى مرآةٍ استعاد عبرها الشيخ هويته الفطرية التي طمرها رماد السنين، وهذا الامر منحة رخاءً فنيا ونفسيا كبيرا إذ يقول: ((خلال السنتين تمكنت من استعادة الكثير مما فقدته في حياتي المدنية...أجمل استعاداتي كان التعايش اليومي مع الطبيعة وعناصرها،))[٦٦] إن الاستقرار النسبي للشيخ كان فرصةً جوهرية لإعادة تشكيل بنيته المعرفية، مما انعكسَ بشكلٍ جليٍّ على غزارة منجزه الفني. فتحولت سيرته في الاغتراب إلى سيرة فنية.

ثالثا: المكان المركب

المكان المركب: هو بنية مكانية متخيلة، غير مباشرة نشأ نتيجة تداخل ثلاثة مستويات (ذاكرة الطفولة، وغياب الواقع، وحرية الريشة). أي هو مكان خارج من حيِّز الجغرافيا والوصف، إلى حيز التشكيل والبناء، لأنّه لم يعد موجوداً في الواقع، فيعمد الشيخ للحياة عبر اللوحة. وهذا مكان الذي لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يعيد تركيبه ليصبح وطناً بديلاً بحسب وصفه ((أليس الرسم مكان نؤثثه بالماضي ويستوطنه المستقبل))[٦٧]. لهذا يتجلى المكان بوصفه فضاء جماليّاً ينبثقُ من رحم اللوحة التشكيلية ليملأَ فراغ المكان الواقعي "الغائب". فالشيخ لا يرسمُ أمكنةً عَبَرها، بل يُشكِلُ أمكنةً افتقدها، ولهذا برزت لوحة المكان لديه لتُعبِرَ عن فضاء "بيني" يتشكلُ في منطقة ما بين (الذاكرةِ الملتهبة، والذات الضائعة) و(الواقعِ المستحيل). فيعيد الشيخ شتاتِ الأمكنةِ المفقودةِ وصياغتِها داخلَ بنيةِ "اللوحةِ التشكيلية" حتى تغدو اللوحةُ في جوهرها تحليلاً لعمارةِ الروح، ومكاناً مكتملاً الأركان، لهُ ناسهُ، وظَلَّالهُ، "وبدائيته" الخاصَّة التي تعوضُ الشيخ عن خساراتِ الجغرافيا. ولذا تتجلى اغلب لوحات الشيخ لتثير لدى المتلقي ذاكرة امكنة أخرى، أو تحيله إلى جغرافيا ما، كما في لوحة "شهداء الحدائق":[٦٨] التي كان يجسد فيها حركة "ابطال" في حير مكاني محدد، وكأن اللوحة واسمها ركبتا حتى صارتا وشيجة واحدة، لتشير إلى كل الاماكن التي سقط فيها الشهداء، جراء الثورة القائمة في الساحات والحدائق، وكل متلقٍ يتصور امكنة معينة عبر اللوحة لأنَّ العمل الفني موضوع مركب، تدخل فيها عناصر مرئية تتبلور خلالها ملامح الشكل وعناصر خيالية وفكرية تضفي تفردا على ذلك الشكل[٦٩]. جاءت اللوحة في هذا الوقت لأنَّ العراق في السبعينيات صار مكاناً "للموت"، والتمسك بالأرض هو محاولة يائسة لاستعادتها، فالمشانق أو الرصاص كانا مكانا مركبا في اللوحة، فالشيخ لم يعد يفصل بين جسد الشهيد وتراب الحديقة. لذا عُدت (شهداء الحدائق) إنموذجا حيّاً للمكان المركب الذي استحال المكانُ فيه من بستانٍ للطفولة إلى (خندقٍ للموت). فصارت عنواناً للصرخة الحية التي تعبر عن أرواح الشهداء الذي سقطوا ظَلَّما، فهي مكان مميز تتجلى فيه 'العدالة' التي

بحث عنها. والشيخ في عمله هذا كان مسكونا بالمكان وقد منح الشهداءَ عبره مسرحاً وحيزاً أبدياً لا يطاله النسيان.

ويقول الشيخ حول عمل آخر أيضاً، ((في صيف75 فاض قلبي بعمل مركب وكبير: "الرمانة"... المكان في اللوحة مرتاح، ممتد ومسترخي، لا تثقله غير الرغبة المختبئة في الأجساد وكأنها تمارس طقوس عبادة أمام آلهة الخصب. كانت "الرمانة" أول قراءة دم بعد "إنشاء الإنسان والأشياء" اختبرتُ بها فاعلية ميثاقي الجمالي لكنها فاجأتني)) [٧٠] ان اللوحة لدى الشيخ زاخرة بالحياة لأن اعمال الفن التشكيلي تعكس انماط الحياة اليومية، وتسجل وتوثق لها[٧١] لذا نجد في الرمانة تمظهراً للمكان المركب، تحولاً دراماتيكياً في فلسفة الشيخ الجمالية، فإذا كانت "شهداء الحدائق" قد جسدت المكان كخندق الموت، جاءت "الرمانة" لتعيد ترميم المكان بوصفه "رحماً" كونيّاً للخصوبة والبدائيَّة التي ينشدها. فالمكان المركب في هذه اللوحة يبدو "مرتاحاً، وممتداً، ومسترخياً" على حد وصفه، لأنَّه تخلص من ثقل "المكان السياسي" ليتحول إلى فضاء ميثولوجي تمارس فيه الأجساد طقوسها. وفي هذا المكان المركب، لا يعيد الشيخ رسم الواقع، بل يقوم بإنتاجه واختبار فاعليته عبر "أول قراءة للدم" بعد إنشاء الإنسان والأشياء. إنَّ الرمانة تظهر هنا ككيان محتقن يبذر حباته فوق سهول وهضاب تعج ببشر هائمين، محوّلةً المكان إلى فضاء صلاة ترفعها الذاكرة إلى السماء طلباً للرحمة على تلك السهول التي علقت في وجدان الشيخ. وبذلك، ينجح باستبدال "مكان الفجيعة" بمكان الحلم"، وهنا تتداخل رمزية "الدم" في اللوحة مع بذار الرمان لتخلق توازناً نفسياً يعوضه عن قسوة الأمكنة الطاردة، ويحول اللوحة إلى مكان مفتوح على آفاق الحرية والانبعاث. فالرمانة تجسد مكانا فعليا يستوطنه اشخاص يضجون بالحركة لتشكيل مكان علق في الذاكرة. فالشيخ هنا يعيد إنتاج الواقع المرئي عبر، العمل التشكيلي ويقوم بدور الفاحص والمدقق والمرآة لمجتمعه، لتكون لوحته هي الحدث [٧٢]، المعبر عن الواقع.

الخاتمة:

قام البحث بمادته على دراسة سيرة للفنان التشكيلي والكاتب العراقي يحيى الشيخ ""سيرة الرماد""، التي سعت إلى إعادة الاعتبار للمكان في أقصى تجلياته. وقد تبيّن أنَّ تشكيل المكان في ""سيرة الرماد"" لا يخضع لتسلسل زمني فحسب، بل لبنية هندسية ثلاثية الأبعاد، تداخلت فيها مستويات الحضور والغياب وبذلك يمكن إجمال النتائج التي توصل إليها البحث وفق هندسة الأمكنة الثلاثة فيما يلي:

أوّلاً: هيمنة المكان الداخلي (المحلي): لقد استنتج البحث أنَّ "المكان المحلي" لم يكن مجرد ذكرى عابرة، بل هو المركز الأكثر حضوراً وكثافة. لذا ظَلَّ هذا المكان المرجعية الكبرى التي يقيس بها الشيخ، كلَّ تجاربه اللاحقة، وهو المكان الذي سعى لترميم تشظيه عبر استحضاره المستمر في ثنايا النصوص، مما حوّل "سيرة الرماد" من مذكرات إلى "عملية استعادة كبرة للمحلي الضائع.

ثانياً: قلة حضور المكان الخارجي: بيَّنت الدراسة أنَّ المكان الخارجي، (البحرين، سلوفينيا، ليبيا) جاء في السيرة أقلّ حضوراً من المحلي، إذ لم يُكتب بوصفه جغرافيا قائمة بذاتها، بل جاء مطبوعاً بطابع "المكان المحلي". فالشيخ كان يرى الغربة بعين القروي، مما جعل الأمكنة الخارجية مجرد "أمكنة" تبرز عبرها قوة الحنين للمكان الأول، وتؤكد فشلها هويته.

ثالثا: كشف البحث عن مفهوم "المكان المركب بوصفة أجلي صور التعويض، لأنَّه مكانٌ منبثق من صلب اللوحة التشكيلية (مثل الرمانة وشهداء الحدائق...). هذا المكان هو توليفة بصرية تدمج "المكان المحلي الغائب" بـ "المكان الخارجي القائم. فكل لوحة حللها البحث كانت مكاناً مركباً، يمنح الفنان استقراراً رمزياً يعوضه عن قلق الارتحال.

الهوامش:

(١) الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٦: ٢٣.

(٢) ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، مجلة كلية التربية الاساسية، المجلد ١١، العدد٢٦٣:٢

(٣) الرواية والمكان، (مذكور)، ١٨.

(٤) يُنظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب/وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١: ٢٦.

(٥) يُنظر: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال "للطيب صالح" أ. كلثوم مدقن، مجلة كلية الآداب واللغات – جامعة ورقلة الجزائر، العدد الرابع، ماي،٢٠٠٥: ١٤٠

(٦) يُنظر: ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، (مذكور):٢٦٤.

(٧) ينظر: اشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أ. زوزو نصيرة. جامعة محمد خضير بسكرة(الجزائر) مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية العدد السادس، ٢٠١٠ :٣

(٨) ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، (مذكور):٢٦٥

(٩) تلمسات نظرية في المكان واهميته في العمل الروائي، الدكتور سليم بتقة، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، ٢٠١٠.

(١٠) الرواية والمكان، (مذكور): ١٧.

(١١) ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، (مذكور):٢٦٥

(١٢) يُنظر: لسان العرب، أبو الفضل جمال أحمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥، مادة : ج٧: ٣١٨.

(١٣) ادب السيرة الذاتية، الدكتور عبد العزيز شرف، دار نوبار، ١٩٩٢: ١.

(١٤) سورة طه، اية:٢١

(١٥) ينظر: فن السيرة الذاتية في الادب الفلسطيني بين ١٩٩٢–٢٠٠٢، ندى محمود مصطفى الشيب، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦ :٧.

(١٦) ينظر: سردية النص السيري (سيرة ابن هشام أنموذجاً)، غانم حيد عبودي الزبيدي، جامعة البصرة/كلية الآداب، ٢٠١٠ :١٣.

(١٧) فن السيرة، احسان عباس، دار الشروق، ط١ الأردن، ١٩٩٦: ١٢.

(١٨) ينظر: ادب السيرة الذاتية، (مذكور):٢

(١٩) فن السيرة، (مذكور):١١

(٢٠) الكتابات الذاتية المفهوم–التاريخ–الوظائف والاشكال، توماس كليرك، ترجمة محمود عبد الغني، ط١، ازمنة، ٢٠٠٥:١٠.

(٢١) ينظر: فن السيرة الذاتية في الادب الفلسطيني بين ١٩٩٢–٢٠٠٢، (مذكور):٨.

(٢٢) ادب السيرة الذاتية، (مذكور):٢٧

(٢٣) ينظر: الكتابات الذاتية المفهوم–التاريخ–الوظائف والاشكال، (مذكور):١١.

(٢٤) ينظر: المصدر نفسه:١٧

(٢٥) ينظر: المصدر نفسه:١٧، ١٦.

(٢٦) فن السيرة الذاتية في الادب الفلسطيني بين ١٩٩٢٢٠٠٢، (مذكور):٩.

(٢٧) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤:٢٢.

(٢٨) ينظر : الكتابات الذاتية المفهوم–التاريخ–الوظائف والاشكال، (مذكور):١٤

(٢٩) المصدر نفسه:٢٦.

(٣٠) فن السيرة، (مذكور):٩٤، ٩٣.

(٣١) ينظر : المصدر نفسه: ص٨٠، ٧٩.

(٣٢) سيرة الرماد، يحيى الشيخ، ط١، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ٢٠١٣:٢.

(٣٣) المصدر السابق: ١٢.

(٣٤) ينظر : الكتابات الذاتية المفهوم–التاريخ–الوظائف والاشكال، (مذكور):٤٤.

(٣٥) سيرة الرماد، (مذكور):٦٧.

(٣٦)(٣٦) سيرة الرماد، (مذكور):٤

(٣٧) ينظر : المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، (مذكور):١٢٢.

(٣٨) سيرة الرماد، م، س:١٠، ٩.

(٣٩) مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقا برادلي، (مذكور):٣٤.

(٤٠) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٤:٤٥.

(٤١) المصدر نفسه ٢.

(٤٢) سيرة الرماد، (مذكور):١٠.

(٤٣) وهي تسمى بالتراث الشعبي (المحماسة). تستعمل لتقليب القهوة في المحمصة.

(٤٤) سيرة الرماد، (مذكور):١١.

(٤٥)سيرة الرماد، (مذكور):١٢.

(٤٦) جماليات المكان، (مذكور):٣٨.

(٤٧) سيرة الرماد، (مذكور):٩.

(٤٨) دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، سعدية بن يحي، كلية الآداب اجامعة الجزائر، ٢٠٠٧، ٢٠٠٧:٢١.

(٤٩) سيرة الرماد، (مذكور):١٤.

(٥٠) المصدر نفسه :٥

(٥١) المصدر نفسه: ص٤٩.

(٥٢) ينظر : دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، (مذكور):٢٣.

(٥٣) المصدر نفسه:٤٢.

(٥٤) المصدر نفسه:٤٢.

(٥٥) سيرة الرماد، (مذكور):٤٢.

(٥٦) سيرة الرماد، (مذكور):٦٤.

(٥٧) سيرة الرماد، (مذكور): ص٧١.

(٥٨) سيرة الرماد، (مذكور): ص٧٩.

(٥٩) المصدر نفسه:٧٢.

(٦٠) المصدر نفسه:٨٠.

(٦١) سيرة الرماد، (مذكور):٨١.

(٦٢) المصدر نفسه:٨٢.

(٦٣) المصدر نفسه:٩٧.

(٦٤) سيرة الرماد، (مذكور):٩٧.

(٦٥) المصدر نفسه:١٣٤.

(٦٦) المصدر نفسه: ١٤٤.

(٦٧) سيرة الرماد، (مذكور):٨٤

(٦٨) سيرة الرماد، (مذكور): ٨٧.

(٦٩) قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو، د. فاروق بيسوني، ط١، دار الشروق، ١٩٩٥: ١٢– ١٣.

(٧٠) سيرة الرماد، (مذكور):٩٣.

(٧١) قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والايحاء، د. طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، العدد الاول، ٢٠١٢، ص:١٠٥.

(٧٢) المصدر نفسه: (مذكور):١٠٨.