

"تسليم تناصي"

بابلورويث بيكاسو وعبد الوهاب البياتي
-الجدليّة التناصيّة-

Pablo Ruiz Picasso and Abd Al-Wahhab Al-Bayati
-The Intertextuality Dialectics-

أ. د. محمد عبد الرضا شياح
أستاذ جامعي عراقي مقيم
في الولايات المتحدة الأمريكية

Prof. Dr. Mohammed Abdulridha Shyaa
Iraqi Professor and Academic Writer resident in the USA

msheaah@yahoo.com

تاريخ التسليم: ٢٠١٧/١٠/١
تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/٢٥

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي
Turnitin - passed research

الملخص

يشغل البحث في مقارنة الجدلية التناصية بين نتاجات الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي والرّسام الإسباني بابلو رويث بيكاسو، كون قصيدة البياتي نصّاً لاحقاً ولوحة بيكاسو نصّاً سابقاً، وهذا يعني أنّ النصّ اللاحق يتعلّق تعلقاً بنائياً بالنصّ السابق؛ حيث تُنجز القصيدة البياتية ممهورة بوجع الكتابة ومعاناتها القائمة على فعل القراءة، القراءة التي تجسّر المسافة بين اللون والإيقاع، فيضحي اللون إيقاعاً، ومن ثمّ دالاً يسهم في ابتناء النصّ الشعري، إذ أفلح البياتي في ترحيل اللون إلى قصائده، حتّى غدا اللون زيت القنديل الذي يضيء القصيدة، فيقيم اللون فيها كما يقيم الإنسان في معناه، بيد أنّ البياتي لم يكتف بقراءة اللوحة واستثمار صيرورتها في ابتناء نصّه، بل انشغل بالموقف الذي بُنيت اللوحة في حرارة وجوده. لذلك يهتمّ البحث أيضاً في الكشف عن الكيفيّة التي تمتزج فيها التجربة الذاتيّة بالتجارب الكونيّة، والتي تمنح الشاعر قدرة الاقتراب من ذاته، ثمّ معاينة الواقع بالطريقة التي تمكّنه من صياغة صور التمرّد الإنساني عبر حركة الدوالّ النصّية البانية للنصّ الشعري، وقد تطلّب هذا الاشتغال منهجاً تحليلياً به تمّت قراءة الجدلية التناصية التي أسهمت في تحريك الدوالّ النصّية في القصيدة البياتية مبرهنة على أنّ تجربة بيكاسو الفنيّة تُعدّ من بين التجارب الكونيّة الكبرى التي أخذت البياتي إليها، فوسمت بميسمها تجربته الشعريّة.

Abstract

This research focuses on approaching the intertextuality dialectics relationship between the works of the Iraqi poet Abd Al-Wahhab Al-Bayati and the Spanish painter Pablo Ruiz Picasso, as Al-Bayati's poem is a hypertext and Picasso's painting is a hypo text. This means that the hypertext attaches to the hypo text in a constructive attachment, where Al-Bayati's poem is performed by the pain of writing and the struggle of perusal; the perusal in which it bridges the distance between the color and the rhythm. Hence, the color becomes a rhythm, then a significant, which contributes to creating the poetic text. Al-Bayati was able to succeed in transferring the color to his poems, then the color became a lantern's oil that brightens the poem; therefore, the color resides in the poem as humans reside in their meaning. Al-Bayati did not suffice to peruse the painting and invest its happening in the text's creation; yet, he was preoccupied with the situation that the painting was made upon its existence. Wherefore, this research concerns about revealing the way of how the personal experience fuses with the universal experiences; this way gives poets the opportunity to approach themselves, then it enables them to examine the reality by means that make them formulate images of human rebellion via the textual significant movement that builds the poetic text. This work needed an analytical method with which the perusal of the intertextuality dialectics was done. This intertextuality dialectics contributes in enabling the textual significant in Al-Bayati's poem to prove that Picasso's experience is among the great universal experiences that took Al-Bayati to them, so these experiences marked his poetic experience with its cauterizing.

المقدمة

ينهض فعل الكتابة الشعرية في إنجازات عبد الوهاب البياتي الإبداعية على حرارة التفاعل مع الآخر، وآية ذلك ما تكشف عنه القراءة المتمعنة لآثاره الإبداعية، وما أورده في كتابه (تجربتي الشعرية) من شهادات توضح ذلك، فهناك شخصيات أدبية عالمية تركت بصمتها واضحة في نصوصه، وهذا ما يؤيده قوله: ((لقد عرفنا غوركي وأسلافه من الكتاب الروس والكلاسيكيين العظام تولستوي، تشيخوف، دستوفسكي بشكل خاص)).^(١)

من الواضح أن البياتي قد قرأ أجيالاً من الأدباء ذوي الميول اليسارية الذين كان يرى في أدبهم رؤية مستقبلية لواقع يتحقق مجده عن طريق ثورة اشتراكية. كما أنه قرأ أدباء الغرب الذين تخلصوا من إفسار الماضي ومن الوقوع في الرؤيا الإليوتية -نسبة إلى إليوت- فكانوا ينظرون إليه (إليوت) باعتباره ممثلاً في كتاباته الأدب الرجعي الغيبي، وقد وافقت هذه النظرة ما كان يتأمله البياتي الذي أخذ عن إليوت تقنية بناء الصورة الشعرية واختلف معه في الاتجاه الفلسفي، حيث يضيف البياتي: ((كما عرفنا عدداً من أدباء الغرب، وأناي لأذكر كيف ألهمت مشاعري في ذلك الوقت كتابات أودن وأشعاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت إليوت إلينا))^(٢)، ولعل هذا ما طبع مرحلة الواقعية الاشتراكية في شعره بساقتها المشوشة بنار التفاعل، بيد أنه لم يقرأ هؤلاء فحسب، وإنما قرأ لأدباء ذوي اتجاهات مختلفة، إذ يردف قائلاً: ((ولم يكن أدباء التعبير عن الأزمة هم من عرفناهم وحدهم، ولكننا عرفنا بيرون، وشيلي، وكيتس، وبودلير، ورامبو، وفكتور هيغو))^(٣) وهذا دليل على اتساع مدى الفضاءات الأدبية التي كان يمتاحها الشاعر الذي يقول: ((وهكذا عرفنا

أنواعاً متعدّدة من الإبداع الفني: وتخطّينا مرحلة التأثير بماجدولين وغيرها من الأعمال الأدبيّة الرومانسيّة))،^(٤) التي تركت بصماتها واضحة في المرحلة الأولى ولا سيّما في ديوان (ملائكة وشياطين)...

بيد أنّ اللافت في الأمر هو عدم ذكر البياتي لواحد من الشعراء العرب للمرحلة التي سبقته، فحتى جبران، يقول فيه البياتي: ((تصوّرتّه كاهناً عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء ويذرف الدّموع أمام جثّة ميتة. كان أدهم ثورة عاطفيّة أكثر منه تعبيراً عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمة وسنوات العذاب)).^(٥) لكن هذا لا يعني أنّ التّراث العربي لم تكن له مكانة في حياة البياتي؛ لأنّه كثيراً ما تغنّى به سواء عن طريق كتاباته الواصفة، أو نصوصه الإبداعية، تلك الكتابات وهذه النصوص التي تتضوّع بعقب التّراث العربي الشّعري والصّوفي. وبما أنّه شاعر يزرع بذور الثّورة الشّعريّة في شعره، فلا بدّ للشعراء العرب الذين حملوا هذه الرّؤيا أن تكون إنجازاتهم قد وجدت طريقاً سالكة إلى روحه المتشبّثة بقلقها، الشّيء الذي يعضّده قوله: ((كان طرفه بن العبد، وأبو نواس، والمعري، والمنتبي، والشّريف الرّضي هم أكبر من أثر فيّ من شعراء العرب. لقد وجدت فيهم نوعاً من التّمرد على القيم السّائدة، والبحث عن أشياء لا يوفّرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم. لقد عانى هؤلاء محنة الوجود الحقيقيّة، وعبروا عن أنفسهم بأصواتهم الذاتيّة لا بأصوات غيرهم)).^(٦) غير أنّ البياتي لم يتبع خطى أولئك الشعراء اتّباع المقلّد، وإنّما كان له موقف مغاير؛ لكونه السّاعي إلى خلق جذوة الإبداع في تحقيق حلم التّجديد الشّعري العربي، وإعلان ثورته الحدائيّة الممهورة بدم الشعراء.

يبدو أنّ الاختلاف الأكبر مع هؤلاء الشعراء كان على صعيد لغة الاشتغال؛ لذلك يقول: ((...انتابني إزاءهم نوع من القلق حينما تبينت أنّ لغتهم كانت مصنوعة، كانت كلّ الأشياء التي يصفونها موجودة قبل وجودهم، وأنّ كلماتهم كانت تفقد جوهرها في نفسي وتحوّل إلى دلالات فقدت عندهم الكثير من أصالتها، وأنهم انطفؤوا على أسوار عصرهم عاجزين عن تحطّي رؤياه وإمكانياته))^(٧).

يُعدّ التفاعل مع نتاجات الآخرين ذا اعتبار على صعيد الممارسة الإبداعية باعتباره دالاً يوجود في سياق الدوال التي تكسب النصّ غنى وانفتاحاً، وهي تسهم في ابتناؤه وإنتاج دلالاته، إذ لم تكن هذه العملية وليدة وعي فجائي تكوّن في ليلة وضحاها، وإنّما هي وليدة قصد واع تكوّن عبر القراءة المستديمة والبحث الدؤوب في ماهية النصّ المقروء وأنساقه البنائية. هكذا أضحت نتاجات الآخرين بمجموع نصوصها منابت خصبة كان البياتي يرتاد أرضها ويغذي قدرته الشعرية منها. بيد أنّه كان يتعامل معها تعاملًا انتقائيًا؛ لأنّ ليس كلّ ما يُنتج في سياق الشعر يُعدّ في نظر البياتي زاداً للرّحيل إلى مديات الكتابة، وإنّما يقول البياتي: ((التراث الحقيقي هو التراث القادر على أن يمتدّ فينا من الماضي إلى الحاضر، وكلّ تراث ليست لديه القدرة على هذا الامتداد فينا ليس تراثاً، بل هو عفن قبور وأوراق صفراء في الريح))^(٨). فالتراث عند البياتي لا يتعلّق بنتاج قوم لهم خصوصيتهم التي يتعالون بها على الآخرين، فتلك نظرة غير علمية، بل هي شوفينية الوجود؛ لأنّ التراث يمثّل الجواهر المتألّقة بالعطاء الإنساني في شتى العصور والحضارات والبيئات، وعليه يقول البياتي: ((إنّ بعض ما أنتجه أجدادنا، وقد أنتجوه في بيئة أخرى غير بيئتنا -كالبيئة الصحراوية مثلاً- لا أشعر بأنّه يستطيع إمدادنا بأيّ شيء، لأنّه غير قادر على الامتداد فينا))^(٩). وهكذا يضيف البياتي ((إنّ نتاج بعض شعراء إسبانيا في

إحدى المراحل هو أقرب إليّ من إنتاج البيئة الصحراوية العربية، ذلك إنّي لا أشعر بالانتماء إلى هذه الأمة وحدها، وإنّما أنتمي إلى جميع الأمم التي تجاورنا...^(١٠).

إنّ اطلاع البياتي على آداب أخرى قد منحه قدرة صياغة الأسئلة الشعرية في غير مكانها المفكر فيه؛ وبذلك أضحت قصيدته ذاتاً منفتحة على شعريّات مهورّة بوجع الكتابة القائمة على فعل القراءة؛ حيث الرّحيل بين خلجان النّصوص التي تشكّل مادّة إغراء لشاعر بوعي البياتي، وقد رصد ذلك جليل كمال الدين فقال: ((البياتي معجب بماياكوفسكي إلى حدّ الاهتداء والافتداء، فهو نائر ثورة ماياكوفسكية على النّقاد اللّؤماء، وهو مثله... ينفض تراب سجائره في جماجم الأعداء))^(١١)، لكنّ هذا الإغراء لا يعني مفهوماً سلبيّاً، وإنّما هو اختبار لضوء الكتابة التي خطفت رؤى الشّاعر بفعلها؛ لتكون منبعاً تحجّ إليه الذات الكاتبة لحظات التّجليّ في الكلمات الأولى التي تشيّد دهشة القول. وهذا هو المسعى الذي انتهجه البياتي لتخطّي الحدود الضيّقة التي وقع في شراكها الكثير من الشّعراء، فقد كان دائم السّعي للوصول إلى تعدّد الرّؤى التي تتخذ من الإنسان موضوعاً لها، فترتبط الأشياء بالأشياء شعلةً لهبٍ بين ضفاف نهر القصيدة.

تشكّل التجارب الإنسانيّة السابقة والمعاصرة التي تنسجم ورؤى الشّاعر منابت القراءة التي تجعل القول الشعري مؤثلاً بمداد الكتابة. فالبياتي على سبيل المثال لا الحصر ((لم ينج من أثر إليوت في الخلط بين الموتى والفارغين والتّافهين))^(١٢). وإذا سلّمنا بهذا الموقف سيكون ما طبع من إنجازاته في المرحلة الواقعيّة نموذجاً للفكر الذي يواجه الواقع بحرقه السّؤال، فد((البياتي قد مرّ بذكاء من مرحلة المحاكاة إلى مرحلة التّوليد، فإذا شعره السّاخر الموجه والسّاخط نموذج للتّمثيل

الواعي لكلِّ ثقافات العصر، وسواء غرّب في شعره أو شرّق - وهو أحسن كتابة الشعر في الغربية - فإنّه يحتفظ بنكهة بياتية تضعه اليوم على ما أظن بين أكبر شعراء العربية))^(١٣)؛ لأنّ الوعي الشعري الذي يتحلّى به يجعله يمتلك خاصيّة التميّز عن أولئك الشعراء والمفكرين الذين قرأ لهم وتفاعل مع نتاجاتهم وإن اتفقوا في وجهة السفر. فبالنسبة لشاعر ذي اتّجاه سياسي محافظ مثل إليوت لا يمكن أن يأخذ منه البياتي أكثر من ((تقنية التراكم الآتي لعناصر مختلفة فيما بينها، وفي طريقة استخدامه لإقامة الحاضر وفي مزج الصّوت الخاصّ بأقوال الآخرين وبالمأثورات الثقافيّة))^(١٤)، وكذلك الحال بالنسبة لنيثشة الذي ترك كتابه (هكذا تكلم زرادشت) بصمات جليّة المعالم في وعي البياتي، لكنّ هذه البصمات كانت بعيدة عن مفهوم (السوبرمان) والاتّجاه اللاعقلاني المعادي للمجتمع، فكان التفاعل ملموساً على صعيد اللغة، ((فاللغة الصّارمة ذات النعمة النبويّة عند نيثشة تتوافق مع التعبيريّة التحريضيّة السامية عند البياتي))^(١٥).

هذا ما يألّفه القارئ مرثياً في شعر البياتي، وإن كان هاجعاً في أعماق النّص، كشعلة لهب تدلّ المسافر عليها؛ لبدأ جرح القراءة من هنا.

١_ التجربة الإسبانية والأمريكية اللاتينية:

من بين التجارب العالمية كان لا بدّ من ظهور تجربة لها سماتها الفاعلة في نتاجات البياتي ذات البعد الكوني، تجربة تلفت انتباه المتلقي، وتثير فضوله في طرح الأسئلة الإشكالية، ولعلّ للثقافة الإسبانية وللثقافة الهسبانية Hispanismo الأمريكية اللاتينية هذا الحضور في منجز البياتي الإبداعي الغزير؛ وأظنّ هذا نتيجة الظروف العصيبة التي ألمت بإسبانيا التي ترتبط بوشائج روحية وتاريخية وحضارية مع الأمة التي ينتمي إليها الشاعر العربي. كما أنّ لتشابه الظروف في القارة الأمريكية اللاتينية مع ظروف العالم العربي حصّة تسم جسد نصّ البياتي بميسم معاناة العالم الثالث؛ لتكون رموز النضال والإبداع في هاتين الثقافتين دوالاً نصّية تسهم في ابتناء التجربة الشعرية البياتية. فبين غارثيا لوركا، ورفائيل ألبرتي، وبيكاسو، وسلفادور دالي، وبابلو نيرودا، وجيفارا، تحفر قصيدة البياتي أبعاداً حدودها في الحضور المتجدد والأثر الفعال لهذه النماذج التي أسهمت في رقد وتكوين وبناء هذه القصيدة وإنتاج دلالتها. فكان لا بدّ لهذه الشخصيات وعوالمها من أن تترك بصمات واضحة في وعي الشاعر؛ نظراً للمكانة الحاملة التي تحتلّها، غير أنّ هذه البصمات لم تجعل الشاعر يعيش حالة اغتراب، ولا تدلّ ((على فناء شخصيته في تجربة بعيدة عن حياته وبيئته...))^(١٦)؛ لذلك لم يكن التفاعل مع الآخر ينهض في سياق القصور الذاتي، وإنّما هو دليل على خصوبة الحيوية الذاتية وقدرتها على معانقة واستيعاب التجارب الإنسانية الأخرى.

إنّ امتزاج التجربة الشخصية للشاعر بتجارب عالمية أخرى جعل نتاجاته أكثر ملائمة للواقع، وأعظم قدرة على صوغ صور التمرد عبر تداخل المواقف النضالية

للشعوب. ويمكن القول إنَّ تمثّل التجارب الإبداعية والأحداث الكونية جعل النصّ المنتج أكثر حرارة وأعمق رؤية وأرهف شفافية، بل أكثر نضوجاً وشمولية وانفتاحاً: فكراً وأسلوباً، وهنا تنوجد الشعرية المفتوحة زمانياً ومكانيّاً ومعنى شعريّاً. فرضية تجسدها عملية النمو والتطور المتزايدين من ديوان لآخر في نتاج البياتي الشعري الذي يحتلّ شعراء وفنانو إسبانيا وأمريكا اللاتينية المكانة المضيئة في فضاءاته الشاسعة.

يبدو أنّ التفاعل مع الآخر يمنح الشاعر قدرة الاقتراب من ذاته، ومعينة الجمرة الشعرية المتقدمة في دواخله، وتعدّ صور الكفاح والتّمرد التي وسمت مسيرة تلك الرموز الكونية بميسمها هي الجذوة التي ألهبت خيال الشاعر فجعلته ينتقل من المحدود إلى المعدود، ومن المحلي إلى العالمي؛ حيث الوجد الإنساني يغدو المحفّز على توهّج جرح الكتابة الشعرية موقداً للهبب جمر الكلمات التي يطالب الشاعر بحملها في أنامله مداداً للقول الذي ينشد معنى الإنسان حُلماً لعناق النّار والماء من دون دخان أو انطفاء، وهنا يندلق ضوء الشعرية المفتوحة بمكر وشمولية ((هذه الشمولية هي نقيض السكوتية التي نجدها في أشعار شاعر كبير مثل إليوت الذي ينعدم في شعره الإحساس بالصراع والجدلية))^(١٧). بهذه الرؤية ينظر البياتي إلى شعر إليوت الذي يتمتع بميول سياسية محافظة كما أشرنا، ممّا جعله يرحّب الكفة لصالح شعراء وفناني إسبانيا وأمريكا اللاتينية حتّى يعيش في قلب الصراع الذي به تجذ الثورة الشعرية أحلامها البعيدة إكسيراً لآتقاد موضوعات الحياة التي تتطلب الاشتعال، فوجد في هذه الرموز الثقافية والنضالية زيت قنديل الكتابة، وضوء الشمعة الذي بيدد عزلة الكاتب في ليل وحشته، هذا ما يجسده قوله: ((كان اختياري لهم في الوقت نفسه بمثابة دفاع عن قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة، عن طريق تجسيد

كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزماً وعظيماً في الوقت نفسه، والتأكيد على أهمية التجربة وجماليتها))^(١٨).

للتجربتين الإسبانية والأمريكية اللاتينية حضور متميز، عبره تبلور تفاعلها النافذ في شعر البياتي الذي رسم مساراتها، وخط منعرجات سفرهما في معظم دواوينه. وهذا ما يدعو الباحث عن سناهما إلى تتبعهما من ديوان لآخر بصبر ورويّة وأناة سواء على مستوى الموقف والرؤيا أم على مستوى الشخصية -كرمز- والحدث، بخطى تكشف عن أهمية هذا الحضور الذي يصفه البياتي بقوله: ((وفي هذا الإطار تشغل الثقافة الإسبانية وثقافة أمريكا اللاتينية مكاناً متقدماً في الإبداع الأدبي لهذا القرن))^(١٩). إبداع يعانق هاتين الثقافتين المتلازمتين نظراً لتلاقح القيم بينهما؛ حيث التاريخ هنا هو موقد النار التي منها ينبعث لهب التفاعل الذي حمل البياتي في كفيه المخضبتين بمداد الشعر إنجازات رموزه، فجعلها رفيقة إنجازات رموز عربية وعالمية أخرى بها تكتمل الرؤيا الشعرية، وبها تحتل نماذج إنسانية المكانة التي تستحق. الأمر الذي نسعى للامسته في الكشف عن الإسهام اللافت للرّسام الإسباني بابلو رويث بيكاسو -ذاتاً وإبداعاً- في بناء القصيدة البياتية وإنتاج دلالتها.

٢_ بابلو رويث بيكاسو: بناء النصّ وإنتاج دلالاته:

تتمظهر الرموز وتتجلى صور الفنون الإنسانيّة بأنواعها في السّفر المفتوح للثورة الشعريّة الدائمة التي لوّنت شعر البياتي بطقوس تجلياتها، ويأبى الرّسام الإسباني بابلو رويث بيكاسو (Pablo Ruiz Picaso) إلا أن يكون أحد نماذجها. لقد ورد اسمه أوّل مرّة وبحضور متميّز عنواناً لقصيدة في ديوان (النّار والكلمات) مؤرّخة في ٣-٨-١٩٦١، وهذه القصيدة هي ((إلى بابلو بيكاسو))^(٢٠).

نتحسّس في هذه القصيدة عالم بيكاسو الحافل بالصّور والألوان التي تكشف عن روحه المتّسمة بالجرأة والصّرامة، وعن قدرته الذهنيّة المتّقدة بالحويّة، فبيكاسو معروف بجسارته على نقد الذات وتجاوزها من أجل الوصول إلى فنّ أصيل ومبتكر، بالإضافة إلى اتّصافه بالالتزام الشّديد بمبادئه النضاليّة. الأمر الذي عرّضه ليعيش حياة المنفى بعيداً عن وطنه، وهو يصوّر أحداثه من موقف لآخر بأمر لوحات عرفها القرن العشرون. إنّ هذه الصّفات ليست بعيدة ولا غريبة عن الشّاعر عبد الوهاب البياتي حيث يسافر الاثنان في الزّورق نفسه، وينشغلان بالمغامرة ذاتها، وهما يعملان على أرضيّة مشتركة؛ لذلك لا أظنّها يختلفان في وجهة السّفر.

من هنا جاءت قصيدة (إلى بابلو بيكاسو) وكأنّها لوحة من لوحات هذا الرّسام تترنّم بأغنية اللون الجريح عبر التّراكم الكيفي لصور بيكاسو المتجليّة في العناصر المتضامنة والمتنوّعة المشيّدّة لصرح القصيدة، والتي تشبه في تضادّها وتفاعلها عمليّة مزج الألوان المجسّدة لعالم الرّسام:

أغنية اللون الجريح تعبر النهر

تنث من أهدابها رائحة المطر

تغمز للقمر

ترقص حول نفسها

تضاجع الزهر

تريح نهديها على الوتر

تصبغ جدران مقاهي الفجر

تستولي على كآبة الحجر.

ينقل هذا الكم من الصور المتدفقة إلى ذهن القارئ التداخل الكبير في اللوحة الواحدة للرّسام الإسباني الذي عُرفت لوحاته بتقديمها للحشد الهائل من الأحداث في فكرة متفرّدة، وكذا يفعل البياتي حينما يضيف إلى عالم بيكاسو وُضع بلاده إبان الحرب الأهلية:

تُشحذ في مدريد

في بيوتها

خناجر العجر.

هنا يوقظ البياتي أوجاع بيكاسو في أعالي مأساة بلاده، لكنّ عالم الرّسام يظلّ يمارس سحره على الشاعر عبر تموجاته المغربية، وكأنّها أحلام تشيد انتشاء الرّوح باللون وبالإيقاع:

غمرتني بالأزرق الدافئ

فاستحالت الفرشاة في كفي إلى وتر.

الآن يحقق الشاعر تماهياً بينه وبين الرسّام، وبخاصّة عندما يكون الاغتراب سيّداً؛ فيحفّز الخيال على إنجاز الحياة كما لو أنّ الرّحيل محرّك فعل الكتابة؛ فتضحى الأيام حطباً لنار القصيدة:

الثلج في قصائدي يدوب

في حقائب السفر.

بعد ذلك تفتح القصيدة على مدياتها في تحقيب شعري مدهش يغيب عنه شيطان العتمة، وتظهر في آفاقه خيوط ضوء الفجر البعيد الذي ينتظره الاثنان: الشاعر والرسّام في لحظات تشبه إشراقه لحن صوفي، يُنشد إيقاع الانتصار الذي استيقظ في قلب الشاعر، والقادم من نهر عين الرسّام:

بوابة العالم في حذر

تفتحها عيون طفل مهمل الشعر

طوّف في الليل كثيراً

أدرك الفجر الذي انتصر.

غناء روعي يكتبه الشاعر متجاوزاً لحظة الضعف المرتهنة بهزيمة الإبداع على يد الفاشست؛ ليعلن صخب الشعر عن فتح نافذة تنبأ بحلم الانتصار، وإن كانت روح الفنان شاعراً أو رسّاماً مرتجفة، وهي حالة كثيراً ما كرّسها بيكاسو في لوحاته، ((وهو يقاوم في ليل العالم المغلق، ويحاول فتحه بعيني طفل؛ -وهي خصيصة

أخرى من الخصائص المتكرّرة عند بيكاسو - ليصل إلى الفجر إلى الحرّيّة))^(٢١). وها هو قد وصل.

لم يعلن حضور بيكاسو عن اكتفائه في الإسهام ببناء الشّعريّة البياتية في هذه القصيدة فقط بوصفه نموذجاً مشيداً لأحلام الشّاعر، بل سيكون عنصر تحفيز متجدّداً في قصائد لاحقة؛ حيث ترفل خمس قصائد في دواوين أخرى متتابعة بموضوعات يكون فيها الرّسام الإسباني زنابق الكلمات ورائحتها، به تفتح دلالات القصيدة وتعرب عن معانيها، وهذه القصائد هي: ((قصائد حبّ على بوابات العالم السّبع))^(٢٢)، ((حجر السّقوط))^(٢٣)، ((الكابوس))^(٢٤)، ((الرّحيل إلى مدن العشق))^(٢٥)، ((المخاض))^(٢٦).

تُبنى قصيدة (قصائد حبّ على بوابات العالم السّبع) على جدليّة التناقض بين الحبّ لكونه عنواناً للحياة، وبين الموت الذي هو الوجه الآخر للحياة، وعلى العلاقة التّقابليّة القائمة بين المدينة الفاضلة والمدينة المعادية. هذه المحاور الرّئيسة التي تتكوّن منها القصيدة، موزّعة بشكل منظم على سبعة مقاطع تجسّد حقيقة الصّراع بين قوى الخير وقوى الشرّ، لكنّ العلامة الفارقة في البنيّة الفنيّة نراها مُتجليّة في تتابع صور عالم بيكاسو التي تشغل حيّزاً واسعاً من فضاء القصيدة، فيها تنوجد وعليها تنهض، بيد أنّ هذا لا يعني انقطاعاً عن وجود ظلال وأضواء أخرى تهيئ لها مكاناً لنموّ زمنها في صيرورة الكتابة الشّعريّة:

أشرد من دائرة الضّوء إلى اللوحات

أهبط من منازل الكواكب الأخرى إلى «اللوfer»

مأخوذاً

بسحر العالم المخبوء في اللوحات
بالطائر الأعمى الذي يطرح الغرام
أنثاه في الظلام
بالكلمات وبنار العشق المطفأة الزرقاء
بوجه «بيكاسو» وراء واجهات الزمن الضائع
والغابات
بلمسة الفرشاة
على أديم جسد المرأة والوردية والسماء
بصيحة المهرج السوداء.

أرى أنّ القيمة المهيمنة في هذا المقطع تتمثّل باللون الأزرق الذي طبع مرحلة بيكاسو الفتية^(٢٧)، وهو يهزّب الحزن من خلال هذا اللون الذي أضحي تاريخاً لزمان يحمل وحشة الرسّام وعزلته عندما كان يعيش حالات تأمله في باريس للسنوات ١٩٠٠-١٩٠٤م، فهنا يعيش ضمير الحالم في عمق الليل الذي تصحبه لوحاته جداول روى وفيض معانٍ أراد لها الفنّان أن تكون قيامة أحلامه المطمئنة، وقد أدرك البياتي تأملات الفنّان الإسباني الصّامتة التي جسّدت معاناة الفقراء وقتامة حياة المنبوذين، فعمد البياتي إلى ترحيل هذا اللون إلى قصائده لتُنجز الصّور الجزئية للقصيدة، ثمّ تعاضد هذه الصّور بعضها بعضاً؛ فتكون الصّورة الكليانية التي تضاهي في ابتنائها البحر الذي تصنع وجوده الأمواج المضطربة؛ فيستحيل صمت اللون في لوحات بيكاسو إلى إيقاع في قصيدة البياتي، فنعاين بين اللوحة

والقصيدة تمفصلات التمرّد التي تجعل الرسم والشعر يشكّان معاً زمن الصمت الذي هو صديق ليل روح الإنسان الباحث عن دفء الحياة، لكن هيهات!

يستدعي البياتي بيكاسو وكائنات لوحاته الممهورة باللون الأزرق، وتدرّجاته التي لا تبرح قتامة المشهد، على الرغم من أن البياتي لم يقف عند هذه المرحلة من حياة الفنان، وإنما تعدّاهما إلى المرحلة الوردية قافراً على المرحلة التّكعيبيّة باستدعاء شخصيّة المهرّج التي رسمها بيكاسو لوحة ناكشاً بها الحزن الدّفين في هذه الشّخصيّة التي تحمل عديد الدلالات المعبرة عن مهزلة الحياة وسخريتها، وأنّ القفز على التسلسل الرّمزي الذي تبناه البياتي يعني بالضرورة أنّ الشّاعر ليس موثقاً، بل هو كاتب نصّ، وكتابة النصّ لا تتطلّب الالتزام بتسلسل الأحداث، وإنّما في إيقاظها في وعي المتلقّي بالشكل الذي يخلق له فضاء من التّداعي؛ يضحّي في ضوءه قارئاً. لكنّ اللافت للتبّه أنّ البياتي يكتب بصوت (الأنا) وكأنّه يعلن عن توظيف آليّة المعارضة النّصّيّة؛ ذلك أنّ بيكاسو قد عبّر عن آلامه بصوت (الآخر) من خلال صور كائناته البائسة، عبر تجسيد معاناة المحرومين ووحشة المعزولين، وهذا يعني أنّ البياتي قد عمد إلى تفعيل جدليّة التناص، وهذه خاصيّة نصّيّة بها ينمو فعل اللون وفعل الإيقاع، ومن ثمّ فعل الصّمت المتأمل في اللوحة، وفعل الصّوت الصّاحب في القصيدة؛ لتنبثق الصّورة السّايكولوجيّة لوجع الإنسان الذي يقرأ قاع روحه شاعرٌ ورسام.

يوصل البياتي الرّحيل في زمن الرّسام الإسباني، متعبّاً أنّاتٍ مراحل الفنّيّة الجديدة والمبتكرة، وعلى الرّغم من أنّ البياتي يطارد الرّسام امتداداً، لكنّه لا يغادر عمق التّكثيف الذي يوصله إلى حالة التّكامل المرتهنة إلى مرحلة أخرى من مراحل الفنّ هي المرحلة التّكعيبيّة؛ حيث تزدهم المفاهيم، وتتوّع الحيوّات؛ لتكون محرّكاً

لإنجاز القول الشعري الذي تستمدّ لغته غواية وجودها من جوهر الفنّ المعبر
عن الخطوات الأولى لأئين الإنسان، وهو يواجه قدره أعزلاً إلا من ضوء أحلامه
الصغيرة والبعيدة.

هاجمني اللصوص في باريس

وانتزعا دفاتري وخضبوا بالدم

مكعبات النور والإسفلت

وتركوني ميّناً

لكنّني نهضت، يا حبيبتى، قبل طلوع الفجر

أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف

ونار هذا العصر

للوطن المفتوح مثل القبر.

يسجّل البياتي هنا عودة زمنيّة بها يلتحم مع المرحلة التّكعيبيّة التي تبحث
عن الوجه الآخر للكائنات في أشكالها الهندسيّة، معبرةً عن الأبعاد المتعدّدة
والمختلفة في تشكّلات الحياة وتمظهراتها، وهي تتخذ نسقاً حركيّاً، ينهض هنا على
جدليّة الموت والحياة التي افتتن بها الشعراء التّموزيّون؛ إذ يسمي الموت حياة مادام
متعلّقاً بالتّضحية، فالمضحّي يغدو موته انبعاثاً، وهو في الآن ذاته تعرية لكلّ الأقنعة
التي تريد للفنّ أن ينحسر، وللكلمة أن تحتق، وللحرّيّة أن تلفظ أنفاسها الأخيرة.
هذه تقنية وسمت شعر البياتي بميسمها، فأسطورة (الموت والانبعاث) تتجلّى
بتحوّلاتها في سقوط الشّهداء والمناضلين وصنّاع الأفكار الكبرى متمثلةً في أحلام

يقظتهم، ونرى أنّ بيكاسو قد اكتسب بعض هذه السمات إن لم يكن جلتها، وهي تضع فنّه وشخصه في مكانيهما المستحقين، الموضوعات التي سنقرؤها في قصائد البياتي الأخرى أيضاً، معاينة للأداءات الرؤيوية في شعره.

سعى فيديريكو أربوس إلى إنجاز مقارنة بين قصيدة (إلى بابلو بيكاسو) وقصيدة (قصائد حبّ على بوابات العالم السبع) وصولاً إلى قصيدة (الكابوس)، باحثاً في دراسة مكثفة عن تجليات عالم بيكاسو في شعر عبد الوهاب البياتي، وقد توصل في هذه الدراسة إلى ((أنّ الرّوح الأملّة التي كانت تنبض في قصيدة (إلى بابلو بيكاسو) قد تحوّلت في هذه القصيدة - يقصد قصائد حبّ على بوابات العالم السبع - إلى رؤية سلبية وإحباطية، ولكنّ هذا الإحساس لا يلبث أن يزول، فإنّ انبعاثات البطل المتوالية تجعلنا ننتظر أنّ الموت على الصليب لن يكون نهائياً، في الوقت الذي ينعكس فيه ضوء الفجر الساطع على العينين. وبه تنتهي كلّ من القصيدتين. إنّنا نحسّ إذن، بأنّ البطل سوف يبعث كي يعود إلى مدينة بيكاسو. وهذا بالتحديد هو ما يحدث في المقطوعات الخمس للقصيدة الأخرى (الكابوس) ((^(٢٨).

تفصح القراءة المتمنّعة لقصيدة البياتي عن فاعلية حضور بيكاسو فيها، وعن تدفق كائناته لابتناء الصور الشعريّة، هذا ما يدعونا لنؤيّد حدس فيديريكو أربوس في مقارباته لشعر البياتي الذي ظلّ يطارد حلمه بين الموت والانبعاث؛ ليلبغ مدينته الفاضلة التي أعياء البحث عن روحها المفقودة في أزقة الغربّة الضيّقة؛ لذلك سيعود إلى جحيم بيكاسو، مخلصاً النّظر إليه، إخلاصَ زهرة عبّاد الشمس وهي تؤدّي صلواتها في طقس من الوفاء فريد، طقس إرادة ينكتب فيه لون الحياة وإيقاعها اللذان ينموان بين ضفاف القصيدة.

عدتُ إلى جحيم «بيكاسو» وليل الزّمن الموجل في قصائد
العشق على قبر ملوك الحجر السّاحر والألوان
وبهلوانات حريق الصّمت في اللوحات
أبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن نساءها المتوّجات
بزهور الشّمس في «شيراز».

يبدو هنا الإيقاع حزيناً، واللون قائماً، ولكن على الرّغم من ذلك الحزن وهذه
القتامة يظلّ حضور نساء بيكاسو العاشقات أملاً في مساندة الفنّ للحياة، فنساء
بيكاسو المقهورات عشقاً أثّنت حيوات الفنّان بالجمال، وما استدعاء البياتي لشيراز هنا
إلا من أجل استقرار نفسي به، تهدأ فواصل الزّمن في صيرورة القصيدة، وهي تتسق
في تناوب إيقاعي يتأسّس على المعاني الشعريّة التي تتوزّعها الإيقاعات والألوان،
الأماكن المعلنة والمضمرة، مُقدّمة تراويل عشق من مكنون ذاكرة الشّاعر الحافلة بما
تفيض به مدن الحُلم، مستدرجة الذّات الكاتبة إلى عوالمها السّفليّة؛ لتخرج من هناك
باسقة معانقة ضوء الشّمس؛ فلنلاحظ إذن حركة خيال الشّاعر بين النزول إلى جحيم
بيكاسو، والصّعود إلى شمس شيراز، وهذه بالضبط هي جدليّة الموت والانبعاث
التي تشيّد وجودها هنا في لوحات بيكاسو، وفي ذاته المؤثّلة بهوموم الإنسان، وكأنّ
أوجاع الفنّان منحت الشّاعر دفقاً من الإرادة، وأنّ كائنات اللوحات زوّدت كلمات
القصائد بزيت ضيائها؛ هكذا ينغمس إيقاع القصيدة بلون اللوحة، فتكون بين
أيدينا قصيدة حافلة بالألوان، مدثّرة بغبار الزّمن، وراحلة بأوجاع الإنسان.

وخدم الفنادق

والعاهرات والرّجال الجوف

يزدحم العميان والمرضى على أبوابها باكين

وباحثين في القواميس وفي المعاجم

عن لغة المستقبل المسكون بالكابوس.

تحدث المفارقة هنا ونحن نواصل السّفْر وجرح القصيدة البياتية، إذ نواجه سمات المدينة المعادية، حيث لا يوجد زمن مطلق لموضوع النّصّ الشعري، وإنّما هو تناوب إيقاعي منه تفيض المعاني الشعريّة، والتي نراها مرتبهة إلى البطء، نظراً للحزن الذي يثقل كاهل الكلمات، حزن يحمل عبء الحياة، وتفاصيل زمن الاستلاب الذي يحياه المعدمون، فنحن أمام سيرورة سايكولوجيّة يكون فيها الحلم كابوساً، وكأنّ نموّ القصيدة يضاهي حالة الإنسان المتعب الذي تنحدر به الأيام إلى هاوية الوجود؛ لذلك لا ينفكّ النّصّ الشعري من التلميح إلى السّمات الدّالة على المدينة المعادية التي يحتفظ بها الشّاعر والرّسام والتّاريخ محمولّة في جغرافيّة الكلمات.

كان على بوّابة الجحيم «بيكاسو» وكان عازف القيثارة في مدريد

لملكات المسرح المغتصب يرفع الستارة

يعيد للمهرج البكارة

يجبىّ السّلاح والبدور في الأرض إلى قيامة أخرى وفي منفاه

يموت في المقهى وعيناه إلى بلاده البعيدة

تحدّقان من خلال سحب الدخان والجريدة

ويده ترسم في الهواء

علامة غامضة تشير

إلى السّلاح وإلى البذور.

تحمل هذه الصّور الجزئية ملامح الحرب الأهلية الإسبانية التي يحضر رموزها المغدورون والمعدّبون نماذجاً بهم يكتمل المشهد، فبيكاسو لم يتوانَ عن الظهور على بوابة الجحيم، وكأنّه حارس النّار، أو شاهد على عذابات الإنسان، في حين يتجسّد حضور فيديريكو غارثيا لوركا بصفته الشعريّة (عازف القيثارة) الذي يُعدّ رمزاً للثورة المغدورة، إذ لا يمكن أن يكون هنا (عازف القيثارة) شخصيّة اللوحة التي رسمها بيكاسو، والتي تدلّ على الإنسان المهتمّ الذي يفترسه العوز والمرض؛ لأنّ سياق النّص لا يسمح بذلك، على الرّغم من ظهور المهرج شخصيّة اللوحة الذي ظلّ دالّاً نصيّاً شديد الحضور والدّلالة؛ هكذا يشي هذا النّصّ بمعاناة المبدعين الإِسبان الذين تقاسمهم القتل والنّفي، وهنا يتماهى البياتي مع نماذجه الشعريّة، كما يسعى إلى أن تكون أحوال بلاده منمذجة بالماهية نفسها التي عاشتها إسبانيا، هذا ما يمكن الاستدلال عليه بقول البياتي ذاته: ((النّفي والغربة إذا ما طال بهما الأمد قد يلقيان بالفنّان في رحاب أرض خرافيّة، وقد تستحيل العودة منها أبداً، بل إنّ أشواق الحنين للعودة لتبدو ساذجة أحياناً أمام الأعماق البعيدة التي غاصت إليها روح الفنّان، إذ تصبح كلّ خطوة غربة جديدة نحو أرض الموت التي لا عودة منها))

(٢٩)

هذه هي حال بيكاسو إبان الحرب الأهلية الإسبانية، وما كان يعانيه في منفاه وغربته، والأهوال تتجاذب بلاده من طرف لآخر دون أن يستطيع العودة إليها؛ حيث الموت يتربّسه في كل لحظة، فالنفي يعني الضياع على أرصفة الحنين، والغربة تعني التّحديق في وجه الموت، ولكن قد يتحوّل هذا الموت إلى عنصر بعث عندما ينهض الفنّان معلناً ثورته في وجه الجحيم الأرضي، والسلطة الزمّنية الغاشمة؛ حيث يظلّ الخيال في هذه اللحظات القوّة التي تحمل الذات إلى زمن التأمّل الباحث عن نافذة الخلاص، وإن كانت تطلّ على الموت؛ لأنّ الموت في لحظة المواجهة بوابة للحياة.

وعازف القيثارة في مدريد

يموت كي يولد من جديد

تحت شمس مدن أخرى وفي أفنعة جديدة

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل في

القصيدة

يعيش ثورات عصور البعث والإيمان

منتظراً،

مقاتلاً،

مرتحلاً مع الفصول، عائداً لأُمَّه الأرض مع المتوجّجين بعذاب النور

والرّافضين وبناء مدن الإبداع

في قاع بحر اللون والإيقاع.

نلاحظ كيف تظهر من جديد وبإلحاح جدلية الموت والانبعاث، يقودها غارثيا لوركا عازفاً نشيد الحياة الذي يواجه دوي عاصفة الموت، فالفن يجعل الأضداد في حالة دائمة من المواجهة، ولكنها لا تشبه أبداً مواجهة الماء للنار؛ لأن الحياة المبتعثة تحتاج إلى رشة ماء، ولهب نار بهما تكتب تاريخ جرحها، ومنها يتشكل اللون والإيقاع؛ ليكتبا بريشة الرسام وبيراع الشاعر استراتيجية الصراع الكوني الذي يشيد مدينة الحلم على أنقاض مدينة الضرورة، وعندما تتوحد الأمكنة بيد المبدعين والمناضلين في ضوء شمس جديدة، تكون مدينة العشق قد رسمت حدود وجودها.

تهاجر الطيور في منتصف الليل إلى شواطئ النهار
وأنت في جحيمك القطبي لا تدعن ليل ولا تنهار
تقاوم الصقيع والكابوس
تصنع للإنسان في سقوطه ذاكرة جديدة.

ينصهر زمن الإخبار بزمن المخاطبة في هذا النص؛ فيسهان في تشييد شعريّة تُجزها حركة دوال التفاعلية النصّية التي تتلاقح فيها ألوان اللوحة وإيقاعات القصيدة، ذلك ما نهضت به قصائد البياتي الثلاثة؛ فقصيدة (إلى بابلو بيكاسو) تقوم على ثنائية العلة والمعلول التي بهما ارتبط نصّ البياتي زمينياً بيكاسو ذاتاً وإبداعاً، وإذا كان البياتي في هذه القصيدة قد استدعى عوالم الفنّان الإسباني كما يستدعي الظامئ سحابة في الأفق الآخر؛ فتستجيب، فإن بيكاسو وكائناته سجلاً إسهاماً أكثر عمقاً في ابتناء (قصائد حبّ على بوابات العالم السبع)، وهي القصيدة التي فتحت أبواب

الدخول إلى حيوية عالم بيكاسو في سياق بنية زمنية دالة، والتي ستكملها قصيدة (الكابوس) ببلورة الخصائص المتميزة لنماذج البياتي وأبطاله في هذه الشخصية الفنية؛ حيث ((يبدو واضحاً أنّ الرسّام يجمع بعض الخصائص الرئيسة لبطل البياتي، للإنسان الثائر أو المتمرد، فبيكاسو قد التزم طوال حياته موقفاً ثورياً إزاء الفنّ والحياة ... وعلى أيّ حال فإنّ القصائد الثلاث تتضمن في بعض أبياتها تمثيلات استعارية للوحات معروفة لبيكاسو؛ مثل السّاحر والعرّاف والمهرج، وهي صفات تتكرّر عند نقاد الفنّ، على الرّغم من أنّ هذه الأشياء لها صلة بالنّظرية الشعريّة عن (الشخصية ذات القناع) عند البياتي أو هذه المقاهي الصّباحية أو مقاهي المنفى التي تؤدّي بنا عن طريق الحدس في التّأليف الشعري إلى خط تقسيم مزدوج)) (٣٠).

كان لا تساق البنى النصّية وأسلوب المعالجة في القصائد الثلاثة دور لأن يجعلنا نقرأ قصيدة (الكابوس) المنشورة عام ١٩٧١ قبل قصيدة (حجر السقوط) المنشورة عام ١٩٧٠. ((ولعلّها لا تشتمل على العلاقات البنيوية نفسها التي نجدها بين القصائد الثلاث. ولكن لا شك أنّنا نجد فيها موضوع المدينة المعادية، وذكراً ضمناً للوركا مع بعض العناصر التوضيحية الأخرى)) (٣١).

لم تولدي، أيّتها الذّئبة، من لوحات بيكاسو

ولا من زبد الأمواج

لم تشهدي الحلاج بعد الصّلب وهو في قميص الدّم

متوجّاً بالشّمس

ووهج العتمة في الأصوات

أو تسمعي الألوان وهي ترتدي عباءة السّاحر في اللوحات
أو تهربي في عربات العجر الرّحل أو تغتصبي تحت سماء النّار

.....

أيتها الدّبة، يا مدينة مفتوحة تجتاحها الجرذان.

من المؤكّد أنّه لا يمكن الدّخول إلى مدارك الشّاعر، لكن من المؤكّد أيضاً أنّ
تتمّ معانقة رؤاه من خلال الإشارات أو الرّموز التي تشيّد النّصّ، وقد فاضت هذه
القصيدة بالتّماذج المحليّة والكونيّة التي تمنحنا قدرة الحدس على أنّ البياتي يخاطب
المدينة المعادية، والتي هي الضّدّ التّوعّي للمدينة الشّهيدة التي خلّدها بيكاسو في
أشهر لوحاته (غرنيكا)، المدينة التي كانت ضحيّة الحرب الأهليّة الإسبانيّة؛ حيث
تعاضدت قوى الشّر النّازيّة والفاشيّة، فكانت هدف الرّعب والصّدمة الذي أنجزته
الطّائرات الألمانيّة هديّة متبادلة بين هتلر وفرانكو.

لقد حجبت المدينة الشّهيدة ظهور المدينة المعادية من وهج الفنّ وضوء الشّعور،
فالأولى هي التي تحتضن الثّوار والشّهداء والمناضلين، والأخرى هي التي تحتضن
أعداء الحرّيّة والرأي والجمال، وستكون العلاقة تقابليّة بين المكان الأليف والمكان
المعادي، في الأوّل ينمو الإبداع ويكبر، وفي الآخر تتصادم الأرواح بإدارة الشّيطان.
إنّ استدعاء البياتي لبيكاسو لا يعني أنّه يقفز خارج الدّات، ولكنّه يريد
لقصيدته ناراً لا تعرف الكسل، تتقد كشلال هادر يغلي بوجع الإنسان المستلب،
فمثل هذا الاستدعاء قمين بكتابة الثّورة التي تصرّ على الوقوف في وجه الثّورة
المضادّة، فرمّز إلى الثّورة المضادّة بالمدينة المعادية التي لا تحضّبها لوحات بيكاسو
بألوانها، ولا تستعيدها قصيدة البياتي بإيقاعاتها، وتظلّ رموز النّضال الكوني شاهداً

عليها؛ حيث يمتزج دم الشهداء بألوان اللوحات، ويبقى عنوان القصيدة (حجر السقوط) شاهداً أيضاً في الضفة الأخرى على المدينة المعادية التي نعتها البياتي بأسوأ الصفات.

كنت وما زلت طعاماً فاسداً
كيساً من اللحم وعينين بلا أجفان
تفاحة معطوبة تنهشها الديدان
نهداك ضامران
تلاقيا وافترقا على قديد الجسد المقوس المهترئ المهان
وأنت في العشرين
ما زلت تزحفين
تضاجعين بائع الحليب والممثل الفاشل والمهرج البطين
فتشبهين دورة المياه

أيتها الذئبة، يا مدينة مفتوحة تجتاحها الجرذان.

لقد أضحى التراسل جوهرياً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي من خلال الإفصاح باسم المدينة (أيتها الذئبة، يا مدينة مفتوحة تجتاحها الجرذان)، ووصمها بالذئبة كناية عن الغدر والخيانة، وهو ما تعرض له الثوار والمناضلون، ولا سيما إبان الحرب الأهلية الإسبانية، بينما تكون المدينة الثانية شهيدة، والدليل على ذلك ما لحق

بها من دمار؛ فصارت رمزاً للمدينة المناضلة والثورة الدائمة، ولدت من لوحات بيكاسو؛ لتصبح أشهر لوحة تمجد الضحايا والشهداء، ورمزاً يجدد حضوره ممتداً نحو النور.

تكشف هذه المقارنة عن المعادل الموضوعي بين المدينتين الشعريّة والواقعيّة، كون ((المدينة الشعريّة ليست هي بعينها المدينة الواقعيّة، بطبيعة الحال، فكلّ شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله. وعلى ذلك قد تولد المدينة المحشّة شعرياً من مدينة حافلة في الواقع، وعلى العكس قد تولد المدينة الشعريّة المتلاثلة بالأضواء من مدينة أظمّت أضواؤها في واقع الحال. وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغي ألا يغرينا بتلمّس المعالم الماديّة التي نعرفها في (الرؤية الشعريّة) التي يقدمها الشعراء لتلك المدن)) (٣٢).

بعد قراءة قصيدة (حجر السقوط) يطرح فيديريكو أربوس سؤالاً عن علاقة بيكاسو بمدريد والبحث عن السبب الذي دفع بالبياتي لإبراز هذه العلاقة الغائبة على صعيد الواقع؛ فيقول: ((لماذا نجد في اثنتين من هذه القصائد الأربع بيكاسو ومدريد متّحدين ومعالجين بشكل ظاهر؟ فالبياتي لا يجهل، وهذا شيء معروف تماماً، أنّ الصلة الطبيعيّة المباشرة بين بيكاسو ومدريد غير موجودة عملياً، ولكن مع ذلك توجد علاقة رمزيّة ملحوظة بين بيكاسو ومدريد بشأن الحرب الأهليّة الإسبانيّة عام ١٩٣٦ م، عندما كان يوسف ريناو **Josep Renau** مسؤولاً عن الفنون الجميلة، وعيّن بيكاسو مدير شرف لمتحف البرادو)) (٣٣).

في الواقع أنّ العلاقة النضاليّة التي تربط الفنّان بوطنه تتجلّى في الكتابة الشعريّة على صعيد الرّمز أكثر ممّا هي على صعيد الواقع؛ لذا فإنّ ذكر المدينة المعادية وكشف

مثالها، بالطريقة التي بلغت المدى الهجائي، كان القصد منها إظهار محاسن المدينة الأليفة التي تظلّ هاجعة في كهوف ذاكرة الفنّانين والأدباء لتحفّزهم على الإبداع، ((وإنّ وصف المدينة في الشّعراً هو محاولة من جانب الشّاعر لبناء مدينته من جديد؛ وبذلك تكون الصّفات التي يخلعها عليها صفات خاصّة))^(٣٤)، نستطيع من خلالها أن نعاين علاقة بيكاسو بمدريد، كما نعاين الكيفيّة التي جسّد بها مدينة (غرنیکا) في لوحة جداريّة عرضت في المعرض العالمي بباريس عام ١٩٣٧م، وهي التي علّقت أمام جناح ألمانيا النازيّة، إدانةً لهذه المذبحة وللحرب الأهليّة الإسبانيّة^(٣٥).

عندما نقرأ قصيدة (الرّحيل إلى مدن العشق) نكتشف أنّ ظلّ المدينة لا يزال يطارد مخيّل البياتي، غير أنّ صورة المدينة تختلف هذه المرّة عمّا كانت عليه في القصائد السّابقة عندما تكون موضوعاً شعريّاً راجفاً بالأمل والأحاسيس حيث الرّحيل نحو المستقبل، نحو مدن العشق. وما يؤكّد هذا الطّرح هو قراءة قصيدة ((محنة أبي العلاء))^(٣٦)؛ حيث تمكّنا هذه القراءة من العثور على الخيط الرّابط بين القصيدتين، ألا وهو الوجد الإنساني الذي يكون سيّد الموقف، فيكون في قصيدة (محنة أبي العلاء) أكثر بؤساً وأعمق إيلاماً:

يا حافراً البئر بأوجاعه

ومودعاً رحمته في السّقاء

وجاعلاً من كلماتي فمّاً

يصيح في ليل بلا أصدقاء.

نلاحظ أنّ اتّجاه حركة خيال الشّاعر يهبط إلى الأعماق، فتنهض الصّورة السّايكولوجيّة المدوّفة بألم التّمودج الشعري، ومن ثمّ تتمظهر الحياة المتصلّبة التي

يحياها هذا التّموذج المتمثّل في شخص أبي العلاء المعري الذي يعبر الزّمن إلينا، بيد أنّ هذه الصّورة المأساويّة تغدو مركّبة في (الرّحيل إلى مدن العشق) التي من المفترض أن يحجّ الشاعر إليها باحثاً عن شاطئ النّور.

يا مشعل الليل بأوجاعه

ومالئ العالم قالاً وقيل

العاشق الأعمى بقيثاره

يرسل خلف الليل هذا العويل.

لا يغادر هذا المقطع جدليّة التّناص، فهو يؤسس لتناصّات ذاتيّة ليس أدلّ عليها ما سيسهم في ابتناء قصيدة ((النّور يأتي من غرناطة))^(٣٧)، وتناصّين خارجيّين خبرنا أحدهما في لوحة بيكاسو (عازف الغيتار العجوز)، والآخر في الأسطورة الإسبانيّة الشّهيرة التي أضحت بنية نصيّة كبرى لعديد الإنجازات الإبداعيّة، والتي التقى فيها البياتي بلوركا في مسيرته الشعريّة، واللافت أيضاً أنّ مصاحبة القادم من الصّور الجزئيّة لقصيدة (الرّحيل إلى مدن العشق) تقدّم للقارئ غابة من الأحزان ومعاناة الإنسان، حتّى إنّ ضوء الفجر يبدو بعيداً، فيستمرّ السّفر كدحاً لبلوغ مدن العشق، على الرّغم من تنهدات العزلة التي تنبع من قاع الذاكرة القريبة المتعلّقة بصيرورة الحياة.

بيكاسو في المنفى

يشعل باللون البحر وقصر الكاهنة العذراء

يتسوّل فوق القمة ضوء الشمس الزّرقاء

يجلد ظهر المتسول، يبكي في نهر الغربة أزمان الغرباء.

ما انفكّ بيكاسو يسهم في ابتناء نصّ البياتي بوصفه رمزاً كونياً يحمل هموم الإنسان، فيدلّقها ألواناً ضابّجة بالمعنى على جسد لوحاته، فثمة طفولة سايكولوجيّة تُنضج وجودها في قلب البياتي، وهو يكتب بريشة بيكاسو عارفاً الطّريق إلى مدن العشق التي تستحيل في رؤياه إلى مدن الحلم. تأخذ هذه الحالة بعداً أكثر عمقاً في النّظر إلى الوطن من أرض الغربة، ومن آفاق المنافي، وبخاصّة عندما يجتمع المبدعون ومعشوقاتهم في موقف يتأرجح بين الواقع والخيال تجسّيداً لصور الشّجن والشّوق التي تعرضها ملاحظهم باحثين عن زمن مفقود.

في نهر الموت

يبكي حكمت -لوركا- إيلوار

يبكي المتنبّي وأبو تمام

تبكي ليلي المجنون وعائشة تبكي الخيّام

وأنا أبكي وخزامى تبكي في المنفى الأطفال-الشّهداء

في عصر الإرهاب

والعشق -الموت -الثّورة -عائشة تبكي

وخزامى -رحلت مولاتي-

رحل البحر إلى الصّحراء.

لقد جمع البياتي الفنّانين الشعراء ورموزهم، أو بالأحرى اجتمع معهم في قدّاس لا نهائي وكأنّهم يغسلون بدموعهم آثار خطايا لم يرتكبوها، واضعين الموت وراء ظهورهم، متّخذين منه نقطة انطلاق شهادةً للقادمين.

يتساقط الشعراء والعشّاق والثّوار في زمن السّقوط ويكسرون

يتعفّنون ويذبلون ويهرمون ويهزمون

لكنّهم بعد السّقوط على الخرائط يتركون

بصماتهم كشهادة للقادمين.

ها هي تنهض من جديد جدليّة الموت والانبعاث، وكأنّها حلّم طفولة كامن في قصيدة البياتي، وهنا تتجلّى ملامح الثّورة الشعريّة التي هي صنو حياة المناضلين والمبدعين الذين إذا تكبو حياتهم ينهضون رغم أنف السّقوط، فيستحيل بين أيديهم الزّمن الخطّي إلى زمن رأسي، يلامس الأعماق، ويخرج مبتلاً بضوء الشّمس، يكتب قدّاس النّماذج التي أثّت بها البياتي قصيدته مبني ومعنى شعريّاً، فهذه رؤيا الشّاعر التي يشرعن بها أنّ المبدعين، رغم الموت في زمن السّقوط، يضعون إنجازاتهم رمزاً يومئ للقادمين على طريق الكفاح والإبداع بمواصلة المسير في مواجهة المجانيّة والعدم.

يهدف استدعاء البياتي لبيكاسو والنّماذج التي خلّد فنّه بها إلى تقديم ذاكرة لتاريخ الإنسان، ولكن بأسلوب شعري يتمثّل في إيقاظ مهمّة الإنسان فينا نحن القراء، فجاء هذا الاستدعاء فاعلاً في سياق أن لا يكون الإنسان مقيماً خارج معناه.

هكذا أسهمت عوالم بيكاسو في غرس أشجار الأفكار في قصيدة البياتي، ومنحتها مديات ذاتية وموضوعية متمثلة في الحوادث والصراعات، وفي الأزمنة والأمكنة التي تمتد بعيداً بأحلام الشاعر وتعميق رؤاه.

لقد ألهب بيكاسو بألوانه روح البياتي، وكأنه أوقعه في شبكة سحره، لكن القراءة المنصفة تقول لا يعدو الأمر أكثر من تفعيل جدلية التناص بين عالم الفنان وعالم الشاعر، فأسهمت هذه التناصية في تحريك الدوال البانية للقصيدة البياتية، مقربة بين عناصرها المتباعدة، وموحدة بين الحياة والموت فيها، وهي تجمع بين موت غارثيا لوركا والحرب الأهلية الإسبانية، والنفي الذي استوحّد بيكاسو وتجليات عصره، وتُظهر البياتي وموقفه شاعراً باحثاً عن جداول النضال التي جُبل عليها مجاولوه من الشعراء، وإن لم يكونوا يعزفون على الوتر ذاته، ((فمن جهة الاعتراف بالتكعيبي وبالرسم الطليعي والبوهيمي السابق كرسم حضري رفيع، وبالتحديد في بيئتين حضريتين خاصتين هما رسم المقهى أو في المقهى، ورسم المرسم (الأستوديو) أو في المرسم. ومن جهة أخرى فإنها أيضاً، وبشكل خاص، مقاهي السيرة الذاتية للبياتي في المنفى، وهو رجل عانى في الماضي سنوات نفي طويلة عن بلده)) (٣٨).

تظهر هذه الصور في سياق التأمل الشعري عند المحطة الأولى التي التقى فيها البياتي بيكاسو في قصيدة (إلى بابلو بيكاسو) التي ستصعد نحو ذروة الاكتمال في القصائد الأخرى. في هذه القصيدة ((نجد منبت الحدس الشعري، وأيضاً البنية الشعرية التي سوف يطورها البياتي ويثريها بعد ذلك بعشر سنوات في (قصائد حب...)) و(الكابوس...)) (٣٩). وهكذا نجده أخيراً يفتتح ديوان (سيرة ذاتية لسارق النار) بقصيدة (المخاض) التي يشتمل مقطعها الأول على اسم بيكاسو، وكان حضوره هذه المرة له ميزة خاصة؛ كون الرسّام الإسباني كان يحتلّ غلاف

العدد الأخير من مجلّة (الحياة). وهذه المواصفات تؤكّد فكرة فيديريكو آربوس القائلة: ((بأننا نعرف من خلال هوامش المؤلّف -يقصد البياتي- بأنّ (سيرة ذاتيّة لسارق النّار) قد كتّبت على امتداد عام ١٩٧٣م، فنجد أنفسنا أمام ذكرى تكريم تابعة لوفاة الرّسام التي وقعت في أبريل - نيسان لتلك السّنة))^(٤٠)، تشي أبيات القصيدة بقّداس شعري يتمثّل حدثاً يكتّف وجوده الضّوء والظّلّ، ولكلّ منهما معناه الذي لا يكفّ عن العبور إلى ساحة التّأويل.

قال اقتليني فأنا أحبّ عينيك

ومن أجلك أبكي

كانت الكنائس القوطيّة الحمراء في بطاقة البريد

تستحمّ بالشمس

وبيكاسو غلاف العدد الأخير من مجلّة «الحياة»

يرنو لضياء العالم الأخير

قالت لغة الوردة في حدائق الليل

على شفاهنا تزهّر

من بيكي على أسوار هذي المدن - الملاجئ - القبور؟

تقدّم القصيدة حلماً مستعاداً بصوت الآخر الذي يسافر في زمن تعاقبي، وإن كان الحضور متمرساً في قول شعري، هذا ما تحمله الرّموز اللغويّة (الكنائس

القوطية، العالم الأخير، حدائق الليل، البكاء، المدن، الملاجئ، القبور) الدالة على العتمة والعالم السفلي، وإذا نحن في مواجهة طقس جيوتاريخي يكتبه الشعر تاريخاً للذكريات، وذكريات للتاريخ تصير الوثيقة نصاً معمداً بالحنن، هو رثاء بيكاسو الذي تضعه الكنائس عند الشمس أمانة، في حين تظل الحريّة التي ناضل بيكاسو من أجلها واقفة على أسوار الأماكن التي خلدها جرحاً لوجع الإنسان، ولكن كيف ودّع البياتي أنموذجهُ الذي به تحطم القصيدة جدران العزلة وكهوف الظلام؟

أراه قادماً من آخر الدنيا

على شفاهه ترهّر بعض الكلمات

ينتهي عذابه

ليبدأ الرحلة من جديد.

يستعيد البياتي الحياة في جدلية (الموت والانبعاث)؛ لأنّ رحلة الفنّان المناضل رحلة لا نهائية، تتجلّى في الموقف والعمل، وهذا ما أنجزه بيكاسو في مواقفه ولوحاته التي جمعت الكائن بالممكن، والموت بالحياة وهي تفرع أبواب الصّمت الموصدة، وإن كانت ساحتها الحروب التي ظلّ الإنسان ضحيّتها الأبدية، هذه معاناة الشعب الإسباني الذي سيعود له فنّانه يوماً (على شفاهه ترهّر بعض الكلمات)، وقد أزهرت الكلمات كلّها، فكان بيكاسو الحقل الذي ارتاده البياتي مغترفاً من نبع الحياة فيه. يقول فيديريكو أربوس: ((من خلال قراءة الدواوين والقصائد التي مرّت بنا، لا ينتابني أدنى شكّ بأنّه يقف خلف هؤلاء صورة غارثيا لوركا وخلف هذه (المدينة-المرأة) غير المتهكّة تحت سماوات من نار، مقابلة مع غرنیکا التي انتهكتها النّار بالفعل، ومن ثمّ فإنّني أرى أنّ الصّلة بين بيكاسو ومدريد تتمّ من خلال

الرّمز المشترك الذي يمثّله كلّ منهما، ضمن ذلك التوتّر الشعري بين المتناقضات الذي يميّز شعر البياتي: موت فيديريكو غارثيا لوركا والقصف العنيف لغرنیکا كرمزين أسطوريين للحرب الأهلية الإسبانية، ولهذا الأمل العظيم المحيط لمدريد في الثلاثينيات كعاصمة للعالم الحرّ)) (٤١).

يُعَدُّ بابلو رويث بيكاسو رمزاً من بين الرّموز الرّئيسة التي أثرت القصيدة البياتية في تعميق ثورته الشعريّة الدائمة؛ لذلك يضيف أربوس قائلاً: ((إنّ حضور الرّسام الكبير في أعمال الشّاعر العراقي ليس، إذن، صدفة أو تعسّفاً؛ إنّ المثال الحي لبطل البياتي الذي لا يكفّ أبداً عن إنشاء مدينة الحياة في حضن مدينة الموت نفسها)) (٤٢).

لقد سعى البياتي حديثاً لابتناء علاقات حميمة بينه وبين شعوب الأرض، معبراً عن إيمانه بالإنسان، ساعياً للبحث عن معناه؛ ليكون الجذوة الشعريّة المتقدّمة في القصيدة، وهذه المهمة أو كلّها إلى قصيدته التي تشيّد آفاق الالتزام الذي وسم الكتابة البياتية بميسمه، ممّا أثار حفيظة المناوئين لهذا التوجّه، ولا سيّما السّلطة الزمّنيّة الغاشمة. وكان يؤاخذ كلّ من يجيد عن هذا السبيل، وكلّ من يتخذ موقفاً سلبياً من نضال الشعوب التّوّاقة إلى الحرّيّة والتحرّر؛ فلا تحول بينه وبين معاناة الشعوب المسافات؛ لأنّ ((شاعرنا متعوّد على المسافات والبعاد، حتّى لقد تحوّل المنفى والصّداقة والوطن عنده إلى طريق صوفي للحبّ والثورة. وليس هذا موقف نكوص منه، وإنّما هو موقف اقتراب من أعماق ثقافات الإنسانيّة)) (٤٣)، ولعلّ موقفه هذا جعله يتحامل على الرّسام الإسباني الشهير سلفادور دالي المعروف بمواقفه المناصرة للفاشيّة إبّان حكم الدكتاتور فرانيسكو فرانكو، وقد ظهر هذا الموقف جليّاً في قصيدة ((إلى سلفادور دالي)) (٤٤). الأمر الذي يؤكّد عمق التّجربة

الشعرية البياتية، ومدى تفاعلها مع التجارب العالمية، وهو ما يمنح نتاجه بعداً كونياً، تتعدّد فيه محطّات القراءة، وتتنوّع وجهات السفر في سفر القصيدة الطويل.

٤- تركيب:

إنّ تفاعل البياتي مع الشخصيات العالمية الحضور لم يكن الهدف منه مداعبة أشباحهم الهائمة داخل الأكفان، وإنّما أراد الشاعر للأزمة أن تتداخل، وللأحداث أن تتفاعل حتّى يسقي الجرح الجرح، ويضمّد الألم الألم.

لقد كشفت قراءة النصوص السابقة عن حدود التفاعل بين الشاعر العربي عبد الوهاب البياتي وبين الرسّام الإسباني بابلو رويث بيكاسو، على اعتبار أنّ كلّ نصّ من هذه النصوص كان بمثابة النسق الذي في بوتقته انصهرت نصوص شعرية وأخرى غير شعرية، أسهمت بتفاعلها في بناء القصيدة البياتية وإنتاج دلالتها. كما لا يخفى أنّ لأفقيّة القراءة الإسهام الرئيس في تحديد الأنساق والنصوص السابقة والمعاصرة لإنتاج النصّ الجديد، بحيث إنّها تكون مستوحاة من الكون الإبداعي للرّموز التي يتفاعل معها، كما ظهر بشكل جلي في النصوص المستوحاة من لوحات بيكاسو، وعالمه الإبداعي والنضالي. وقد تجسّدت الرؤيا الشعرية في بعض القصائد بما يعزّز المواقف المبدئية لرموز الشاعر انسجاماً مع الممارسة الإبداعية...

بيد أنّ كتابة نصوص البياتي لم تقع في فخّ التقريرية، على الرّغم من ظهور ملامح التفاعل بين الذات الكاتبة وبين الآخر، وإنّما جاءت بالشكل الذي ((يعتبر فيه الإبداع مرادفاً لحلّ المشكلات))^(٤٥)؛ لأنّ ((الأديب في ملاحظته للآخرين يدخل في عالمهم الداخلي، فهو بتصوير شخصيّة ما يعيش حياتها ويراهما من الداخل، وفي الوقت ذاته يعرف كيف ينظّم ملاحظته ليسكبها في تعبير جمالي مناسب))^(٤٦)، غير

أن هذا الأديب يجب أن لا يعتمد اعتماداً كلياً على هذه الشخصية، ويستخرج كل عناصر مكونات نصّه من خلالها، ومن خلال ما يحيط بها فحسب؛ وذلك لأنّ عملية بناء النصّ تقوم على ((المعطيات التي يحصل عليها ويربطها في ذهنه مع ملاحظات وانطباعات عن الحياة كان قد كونها مسبقاً))^(٤٧)، فيصوغها بطريقة تنم عن الأصالة والجدّة، وهو ما لاحظناه في نصوص البياتي التي بدت مكوكبة بالعناصر المتعلقة ببيكاسو، والفاعلة بالنصّ المحور الذي يحرّك الأحداث، ((ومثل هذا التوازي بين الذات والعالم يعدّ عابراً في شعر البياتي، إذ أصبح من الخروج على المألوف لديه أن يتخلّى عن التماهي مع قضيتّه وسائر القضايا الإنسانية، كما أصبح من العسير أن يتخلّى عن الرّمز متّخذاً منه نوعاً من القناع))^(٤٨)؛ لأنّ البياتي مسكون بهاجس البحث عن عوالم جديدة مليئة بالقضايا والأحداث التي تجعل نصّه متوهّجاً بناء ودلالة؛ لذلك يبدو الشّاعر من ديوان لآخر، وكأنّ مراكب البحث عن روح العالم لم تبلغ رحلتها الأخيرة بعد.

الهوامش

- ١- عبد الوهاب البياتي- تجربتي الشعريّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط.٣، ١٩٩٣، ص:١٣.
- ٢- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ٣- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ٤- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ٥- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ٦- المرجع السابق، ص:١٧.
- ٧- المرجع السابق، ص:١٩.
- ٨- عبد الوهاب البياتي- سيرة ذاتيّة: القيثارة والذّاكرة، منشورات البّاز، لندن_ روما، ط.١، ١٩٩٤، ص:٤٢.
- ٩- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ١٠- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ١١- أحمد كمال زكي- دراسات في النّقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط.٢، ١٩٨٠، ص:١٤٠.
- ١٢- إحسان عباس- عبد الوهاب البياتي والشّعر العراقي الحديث، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٩٥٥، ص:٧٦-٧٧.
- ١٣- أحمد كمال زكي- دراسات في النّقد الأدبي، م.س، ص:١٣٩.
- ١٤- فيديريكو أربوس أوسو- ديوان (الكتابة على الطّين) في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط.١، ١٩٩١، ص:١١٩.
- ١٥- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.
- ١٦- إحسان عباس- عبد الوهاب البياتي والشّعر العراقي الحديث، م.س، ص:٣٦.
- ١٧- المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.

- ١٨- المرجع السابق، ص: ٢٦.
- ١٩- انظر الحوار الذي أجراه خوسيه مانويل فاخاردو في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، م.س، ص: ٢١٤.
- ٢٠- عبد الوهاب البياتي- الأعمال الشعريّة الكاملة، مج. ١، دار العودة، بيروت، ط. ١٩٩٠، ٤، صص: ٤٦٨-٤٦٩.
- ٢١- فيديريكو أربوس أيوسو- قصائد حبّ على بوابات العالم السبع، في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، م.س، ص: ١٣٤.
- ٢٢- عبد الوهاب البياتي- الأعمال الشعريّة الكاملة، مج. ٢، م.س، ص-ص: ١٢٥-١٣٠.
- ٢٣- المصدر السابق، ص: ٢٢٧.
- ٢٤- المصدر السابق، ص: ٢٧٦-٢٧٩.
- ٢٥- المصدر السابق، ص: ٣٠٤-٣١١.
- ٢٦- المصدر السابق، ص: ٣٣٣-٣٣٦.
- ٢٧- تتوزّع إنجازات بابلو رويث بيكاسو الفنيّة على خمس مراحل زمنيّة، وإن اختلفت بعض القراءات في تحديد مسار هذه المراحل.
- * ١٩٠١ - ١٩٠٤ المرحلة الزّرقاء.
- * ١٩٠٥ - ١٩٠٧ المرحلة الوردية.
- * ١٩٠٨ - ١٩٠٩ مرحلة التّأثر الأفريقي.
- * ١٩٠٩ - ١٩١٢ المرحلة التّكعيبيّة التّحليليّة.
- * ١٩١٢ - ١٩١٩ المرحلة التّكعيبيّة التّركيبيّة.
- ثم تُضاف إلى هذه المراحل مرحلة سادسة اجتهد نقّاد الفن في تسميتها بالواقعيّة الجديدة. وهذا لا يعني أنّنا أمام حدود لا يمكن اجتيازها بين هذه المراحل، والممتدّة في حياة بابلو رويث بيكاسو المولود بمدينة مالقا في جنوب إسبانيا في ٢٥ أكتوبر ١٨٨١ والمتوفى بمدينة موجان في

فرنسا في ٠٨ أبريل ١٩٧٣ ويعدّ من بين أشهر فناني القرن العشرين في العالم، وإليه يرجع فضل تأسيس المدرسة التّكعيبيّة في الفن.

٢٨- فيديريكو أربوس أيوسو- قصائد حبّ على بوابات العالم السّبع، في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، م.س، ص: ١٣٥.

٢٩- عبد الوهاب البياتي- تجرّبي الشعريّة، م.س، ص: ٢٩.

Federico Arbos Ayoso - De místicos, artistas y poetas: ٣٠

El simbolo historico en la poesia de Abd Al-Wahhab Al-Bayati, Awraq, Instituto de cooperacion en el mundo arabe, Madrid, - ١٢٩:p, ١, ١٩٩٣:No

٣١- وانظر فيديريكو أربوس أيوسو - قصائد حبّ على بوابات العالم السّبع، في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، م.س، ص: ١٣٢-١٣٣.

Federico Arbos Ayoso - De místicos, artistas y poetas: El simbolo - historico en la poesia de Abd Al-Wahhab Al-Bayati. Op.cit. ١٣٠:p.

٣٢- محمود الرّبيعي- الشّاعر والمدينة، عالم الفكر، مج.١٩، ع.٣، ١٩٨٨، ص: ١٣٢.

Federico Arbos Ayoso - De místicos, artistas y poetas: El simbolo historico en la poesia de Abd Al-Wahhab Al-Bayati, Op.cit, p ١٣٠.

- وانظر فيديريكو أربوس أيوسو - قصائد حبّ على بوابات العالم السّبع، في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، م.س، ص: ١٣٦.

٣٤- محمود الرّبيعي- الشّاعر والمدينة، م.س، ص: ١٣٤.

Vid. Federico Arbos Ayoso - De místicos, artistas y poetas: El simbolo historico en la poesia de Abd Al-Wahhab Al-Bayati, Op.cit, p ١٣٠.

- ٣٦- عبد الوهاب البياتي- الأعمال الشعريّة الكاملة، مج. ٢، م. س، ص: ٢٤-٤٠ .
- ٣٧- المصدر السابق، ص: ٤٠٣-٤٠٥ .
- ٣٨- Federico Arbos Ayoso - Demísticos, artistas y poetas: El simbolo historico en la poesia de Abd Al-Wahhab Al-Bayati, Op.cit, pp ١٣٠-١٣١ .
- ٣٩- Ibid, p: ١٩ .
- ٤٠- Ibid, p: ١٣١ .
- ٤١- Ibid .
- ٤٢- Ibid .
- ٤٣- كارمن رويث برافو- حول مسرحيّة محاكمة في «نيسابور» للشاعر عبد الوهاب البياتي، في (عبد الوهاب البياتي في إسبانيا)، م. س، ص: ١٦٥ .
- ٤٤- عبد الوهاب البياتي- الأعمال الشعريّة الكاملة، مج. ٢، م. س، ص: ٤٠٦-٤٠٩ .
- ٤٥- الكسندرو روشيكا- الإبداع العامّ والخاصّ، ترجمة غسان عبد الحّي أبو فخر، عالم المعرفة، ع. ١١٤، ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨٩، ص: ٢٢٧ .
- ٤٦- المرجع السابق، ص: ١٢١ .
- ٤٧- المرجع السابق، ص: ١٢٢ .
- ٤٨- محيي الدين صبحي- الرّؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط. ١، ١٩٨٧، ص: ٢٧٣ .

المصادر و المراجع

١. إحسان عباس- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥.
 ٢. أحمد كمال زكي- دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط.٢، ١٩٨٠.
 ٣. الكسندرو روشيكا - الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحفي أبو فخر، عالم المعرفة، ع.١١٤، ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨٩.
 ٤. حامد أبو أحمد- عبد الوهاب البياتي في إسبانيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.١، ١٩٩١.
 ٥. عبد الوهاب البياتي- الأعمال الشعرية الكاملة، مج.١، دار العودة، بيروت، ط.٤، ١٩٩٠.
 ٦. عبد الوهاب البياتي- الأعمال الشعرية الكاملة، مج.٢، دار العودة، بيروت، ط.٤، ١٩٩٠.
 ٧. عبد الوهاب البياتي- تجرّبي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.٣، ١٩٩٣.
 ٨. عبد الوهاب البياتي- سيرة ذاتية: القيثارة والذاكرة، منشورات البرّاز، لندن- روما، ط.١، ١٩٩٤.
 ٩. محمود الربيعي- الشاعر والمدينة، عالم الفكر، مج.١٩، ع.٣، ١٩٨٨.
 ١٠. محي الدين صبحي- الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.١، ١٩٨٧.
11. Federico Arbos Ayoso – De místicos, artistas y poetas: El simbolo historico en la poesia de Abd Al-Wahhab Al-Bayati, Awraq, Instituto de cooperacion en el mundo arabe, Madrid, No:1,1993