تعبيرية الفقد في الافتتاح والإقفال
قراءة في قصيدة (بتول) للشاعرة بشرى البستاني
The Expressiveness of Loss in Opening and Closing: A Reading of the Poem Batool by the Poet Bushra Al-Bustani

أ.م.د. جاسم خلف الياس
أستاذ مساعد
جامعة النور – كلية التربية
قسم اللغة العربية

Dr. Jassim Khalaf Elias
Assistant Professor
College of Alnoor Univeristy
Education- Departtment of
Language Arabic

Jassim.khalaf@alnoor.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التعبيرية، الفقد، الافتتاح، الإقفال، القراءة
Keywords: Expressionism, Loss, Opening, Closing, Reading

الملخص

التعبيرية مدرسة فنية نهضت في المقام الأول على التعبير عن المشاعر والعواطف والأحاسيس الداخلية التي تثيرها الأشياء الخارجية، وهي من أكثر المدارس الفنية تأثّرا بالذاتية المفرطة، إذ تؤكد هذه المدرسة على أنّ العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيرًا عن شخصية مؤلفه، وأنّه بقدر ما يكون شخصيًا يكون جميلًا، وهذا يعني أنّ غياب الشخصية أو الأمانة في العمل الفني علامة من العلامات الأصلية التي تحدد القبح. وعند تفحصي لقصيدة (بتول) للشاعرة بشرى البستاني، وجدت أن ما قالته الشاعرة في هذه القصيدة، يتوافق مع خصائص التعبيرية، إذ جاءت اشتغالاتها على محاكاة الداخل، بعيدا عن الأسلوب التأثري الذي يحاكي الواقع الخارجي. واسترسلت الشاعرة في فيض مشاعرها في قصيدة طويلة، تشاكل فيها كل من الافتتاح والإقفال في بث لواعجها النفسية، فضلا عن التماثل التشكيلي فيهما.

Abstract

Expressionism is an artistic movement primarily based on expressing emotions, feelings, and inner sensations evoked by external objects. It is one of the most subjective art movements, emphasizing that a work of art should be a reflection of its creator's personality. The more personal it is, the more beautiful it becomes. This implies that the absence of personal expression or authenticity in an artwork is a fundamental indicator of its aesthetic failure.

Upon analyzing the poem Batool by poet Bushra Al-Bustani, I found that her poetic expression aligns with the characteristics of Expressionism. Her approach focuses on internal emotions rather than the impressionistic style that mimics external reality. The poet indulges in an extensive outpouring of emotions throughout the poem, maintaining a consistent interplay between the opening and closing sections in a manner that conveys her psychological depths. Additionally, there is a notable correspondence between the poem's structure and its symbolic significance.

التعبيرية

يعد مصطلح (التعبير) من أكثر المصطلحات شيوعًا عند تحليل عمل أدبي أو فني، ولا يحتاج إلى تفسير أو تأويل، وله دلالة متعارف عليها في الاشتغالات الأدبية، بوصفه الكتابة التي يوظف فيها الكاتب مهاراته اللغوية في موضوع ما؛ لتقديم أفكاره وعواطفه إلى القارئ بأسلوب معيّن؛ أمّا التعبيرية التي نقصدها هنا فهي المدرسة الأدبية الذي سادت في بلجيكا، قبل أن تشهد دريسدن في عام ١٩٠٥ ظهور مجموعة من الأدباء، رفعوا لواء التعبيرية الألمانية أول مرّة. إذ تمثّل الأسفار عن المشاعر الداخلية (ريد، 1986، 243).

تؤكد هذه المدرسة على "أنّ العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيرًا عن شخصية مؤلفه، وأنّه بقدر ما يكون شخصيًا بقدر ما يكون جميلًا، وهذا يعني أنّ غياب الشخصية أو الأمانة في العمل الفني علامة من العلامات الأصلية التي تحدد القبح، وهذا هو رأي كروتشه كما عبر عنه في نظريته الإلهام– التعبير التي تنادي بأنّ مهمة الفنان أن يعبّر عن الإلهام الصادر الذي لا يتجزّأ والذي يصدر عن شخصية بأكملها" (لانو، ١٩٥٩: ٤٨). وعليه نستطيع أن نقول: إنّ التعبيرية نشأت في بداية القرن العشرين، وهي "النموذج من الفن الذي يجاهد لتجسيد المشاعر الذاتية للفنان، إنها حسب تحديد الكلمة، فردانية، وهي على الإطلاق ظاهرة عصرية مميزة للفن حتى درجة معينة" (ريد، ١٩٧٥: ١٦٨) ويعد هذه المدرسة الفنية المعبّرة عن العواطف والأحاسيس عبر التكثيف اللغوي، والذاتية المفرطة من أشدّ المدارس تمسّكًا بالتعبير عن المشاعر الداخلية، وربما لا نجانب الصواب لو قلنا أنّ " أعنف شكل من أشكال التعبيرية نشأ في ألمانيا، حتى وصفت التعبيرية بأمها ظاهرة ألمانية خاصة، وسمة ثابتة وأساسية في الروح الألمانية" (مونر، ١٠١،١٩٨٨).

شغلت التعبيرية الفنانين في بداية ظهورها، ومن ثم الأدباء في ببث شكواهم النبيلة، وصرخاتهم المرتفعة، وصورهم ورموزهم المتفجرة، وغضبهم ودموعهم؛ للدفاع عن الانسان في وحدته وعريه وبراءته وشوقه للمحبة والسعادة والسلام، والدعوة المخلصة إلى مجتمع جديد، يحقق كرامته وكبرياءه، ويحميه من الذل والذبح والانكسار، إذ لا يوجد عصر – حسب تعبير

الناقد هرمان بار الذي عاصر التعبيرية – من قبل هزه الرعب والفزع المميت، لم يعرف العالم مثل هذا الصمت الذي يشبه صمت القبور، لم يكن الانسان في يوم من الأيام صغيرا كما كان في تلك الفترة، ولا يشعر بمثل ذلك القلق الذي شعر به، فالمحنة تصرخ، الإنسان يصرخ بحثا عن نفسه، العصر كله أصبح صرخة واحدة تنطق بالمحنة، الفن كذلك يصرخ، يطلق صيحته في أعماق الظلام، يستغيث، يستنجد بالروح: هذه هي التعبيرية (مكاوي،١٩٧١، ١٦-١٧). وهو مصطلح فضفاض في الأدب، على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، إذ يشير في بداية ظهوره إلى حركة في التصوير، وتركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبّر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم، وكانت رد فعل على الانطباعية، ومن مبادئها الأولى أن التعبير يحدد الشكل وبناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لكي تلائم هدف التعبير. وتعد ثيمات الرومانسية الكبرى (الجمال، الحب، الحرية) تعبيرا عن العواطف التي راحت تتأجج في النفوس، وكانت هذه الثيمات من ألصق ما يمكن أن يلصق في الذهن الذي اكتشف الجمال بحدة تشبه حدة النشوة في الطبيعة والانسان، وعرف الحب بأول عنفه وطراوته، وتاق إلى الحرية بمعناها الواسع. في هذا الابداع كانت التعبيرية تعمل في النفس بجيشان متصاعد، وكانت بمثابة انقاذ من العذابات والاحزان التي أغرقت الانسانية ببؤسها وشقائها (جبرا،١٩٨٦، ٢٣٢). وتركز همّ التعبيرين في إثارة القارئ بأقل عدد من الكلمات، وأكثره دلالة على المعنى المتصل بالغضب والتمرد، والرغبة في التغيير دائما. وهذا هو أقرب وسيلة للتركيز في كل ما هو مهم وأساسي. إذ حوّلوا الكلمات إلى شظايا متفجرة، وصيحات حادة لتكون أقدر على النفاذ إلى أعماق القارئ، لأنهم لا يقدمون الوصف، بل الحدث، ولا يعنون بالملاحظة، بل بالرؤية. فكل ما هو ساكن أو جامد دبت فيه القوة والحياة، والحركة والسرعة، والطاقة، والعنف، والفعل، والتفجر، تلك هي المقولات الأساسية عند التعبيرين (مكاوي،١٩٧١، ٣٣).

القراءة

تشكّل الافتتاح النصي لقصيدة (بتول) الطويلة للشاعرة بشرى البستاني الصادرة عن دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٢٤ من ستة تضرعات: تضرع (لجروح الشجر) وآخر (لنبع الماء) وثالث (لعناقيد دمع) ورابع (لحقول البنفسج) وخامس (لنجوم الظهر) وسادس (للكوى المضيئة). وسعت الشاعرة في هذه التضرعات إلى تشخيص الوجع وتجسيده، عبر علامات كثيفات الدلالات، متجاوزات للتوصيف الواقعي إلى الفضاء النصي الأوسع وهو يحمل أبعادًا وجدانية ونفسية. وعند تأملنا للحزن في تعالقات هذه العلامات مع غيرها من التوصيفات،

نجد أنها تستدعي منظومة من مشاعر الوحدة، والتيه، والخوف، وربما الإذعان للزوال عبر التأمل الوجودي العميق:

"... وفي الليالي الحالكة/ أتضرّع لجروح الشجر/ لنبع الماء حارس الأصل/ لعناقيد دمع/ ما زالت تترسم خطاك/ حارسة ظلالك وهي تبتعد عنّي/ تنوس كرات نار/ في شغاف قلبي" (البستاني، ٢٠٢٤، ٥).

منذ التحولات الشعرية التي أحدثت نوعًا متواضعًا من المغايرة بين الشعر التقليدي والأنواع الشعرية الأُخر، وصولًا إلى قصيدة النثر لم يستقر البحث عن أساليب التحولات في الكتابة الشعرية (الاشتغال الفني والمعرفي)، وقد ظلت هذه التحولات خاضعة لآليات الاشتغال بأنواعها المتعددة، إذ شكّلت قلقًا كتابيًا في صيرورتها التاريخية، فارتهن الشعر بتساؤلات التحول والمغايرة والمغادرة، من أجل القدرة على استثارة الفضول القرائي؛ بامتداداته الواسعة، فأخذ يعمل بالمقابل على استثارة جماليات معينة أودعها الشاعر في هذا النص أو ذاك، أو اكتشفها القارئ في هذا النص أو ذاك، ومنها جماليات التشكيل البصري، ومن هذه الجماليات (الشاغر)، إذ أطلق (آيزر) على التشكيل البصري الذي يتحقق عبر الفراغات التي يتركها الشاعر في النص مصطلح (الشاغر)، يمارس فيه القارئ لعبة تجريب احتمالات المعنى (عبيد،٢٠١٠: ٥٢). وتعد هذه الجماليات من الاشتغالات الشعرية الحديثة، التي تجاهد في تكريس مغايرتها ومغادرتها لكل ما هو سائد وتقليدي. فقد وظف الشاعر هذا (الشاغر) في التشكيل البصري للقصيدة؛ بهدف انفتاحها على "جزيئة جوهرية من كيان يتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة، لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من إيصالها" (الوائلي، ٢٠٠٦: ٢٥). وهذا دليل على أن كمون الدلالات في الذات المبدعة، يعود إلى تلاعب تلك الذات، ومراوغتها في طمر ما تراكم فيها من فيض وجداني، أو تراكم انفعالي، أو تزاحم دلالي، فيخوّل القارئ، ويشترط حضوره، لملء (الشاغر) وتدبر المعنى الخفي، مما يجعل القراءة عملية تحفيزية، تجعل القارئ ينصهر مع النص (الكبير، ١٩٧٨: ٢٤٣). وقد تحوّل هذا الشاغر إلى ظاهرة شعرية عند بعض الشعراء، وأخذوا يوظفونه حسب ما تقتضي الحالة الشعرية. ووظفته الشاعرة بشرى البستاني في مفتتح القصيدة حينما تركت في بداية السطر الشعري الأول من الافتتاح ثلاث نقط متتالية (...) لتبدأ بـ(وفي الليلة الحالكة). وهنا تعاضد كل من الشاغر وحرف (الواو) في صنع دلالات مفترضة، تركتها الشاعرة للقارئ؛ لكي يتعامل معها حسب مرجعياته الثقافية، وقدرته على ملء ذلك الشاغر، والتدليل بما قبل حرف الـ(واو). ولا يمكن الاستقرار على دلالة معينة؛ لأن تعدد الدلالات سوف يتعلق بتعدد القرّاء.

يرتبط الليل كما هو متعارف عليه بالحزن عبر طبيعته التي تحجب النور، وهذا ما يجعله استعارة للضياع والعزلة والتيه والبحث عن إجابة في ظلال الذات في هدوئه حينما تتضاعف أصوات الأحزان الصامتة، فتعكس عمق الألم الكامن في النفس. وإذا تعاملنا مع (الليلة الحالكة) من منظور سيميائي لوني، فسوف نجد أنّ السواد الذي يغلف ذلك الحزن هو لون الحداد والفقدان الذي يجعل الأشياء غامضة ومبهمة، فيصبح الحزن ذاته حالة من الفقدان والتلاشي في المجهول، بوصف الليل زمنًا لبروز الأحزان المكبوتة، وهنا ينخفض الضجيج الخارجي، ويعلو صوت الشاعرة، إذ ارتبطت المقاطع الشعرية التي وظّفت الليل بالحزن والشكوى والكآبة والحنين، وكأنها توظف (افتقاد) الأضواء لتعزيز الإحساس بالكآبة. وهكذا، فـ(الليلة الحالكة) ليست ظرفا زمانيا فحسب، وإنما حالة شعورية معقَّدة، يتجلى فيها الحزن الداخلي، والغموض، والقلق الوجودي، والطابع الوجداني العميق، فتمتزج الصور الحسية بالمشاعر الداخلية لتعكس تجربة الفقد واللوعة. وتكمن الأنسنة في (جروح الشجر) بوصفها لغة الألم الصامتة، وهنا نتساءل: لماذا أنسنت الذات الشاعرة الألم في جسد الشجرة؟ وكيف تتحوّل الندوب التي تخلقها الفؤوس (النوائب) إلى انكسارات تعرّي ذاكرة الأشجار؟ عبر هذين السؤالين تنقلنا الشاعرة إلى علامة تفترضها القراءة (الندوب) التي تشكّلت جرّاء القمع القسري، وانتجت ترسبات مادية (دمعة تحجّرت) وهي إشارة إلى صرخة لم يسمعها أحد، ولكن حين تقسو (النوائب) على هذه الأشجار المجروحة لا تنكسر، بل تنحني بمرونة، وتتكيف مع قسوة الحياة من دون أن تموت.

من الطبيعي جدًا حين يفقد الإنسان أحبابه يشعر أنّ روحه أصبحت وحيدة في هذا العالم، ولا بد من إيجاد معادل موضوعي في الشعر لهذه الحالة، وقد استطاعت الشاعرة أن تجد ذلك في أنسنتها للشجرة وهي تصف تشبثها بالحياة. ولكن ليس من الطبيعي حين يخرج الإنسان من معاركه الحياتية بجروح، يصبح أكثر حكمة وأشد عمقًا، فكثيرون يستسلمون لقسوة الحياة، ويخضعون للظروف التي تعصف بهم، ولكن الشاعرة في هذا النص الطويل تقاوم الاستسلام على الرغم من الوجع الحراق الذي تكتوي به، وما هذه الجروح إلا قراءة شعرية لعلاقة الحياة بالألم، والألم بالصمت الصارخ في داخلها، وما الشجرة سوى مرآة تعكس أفعالها في الصمود، وطرائقها في البقاء.

(لنبع الماء حارس الأصل) تحمل هذه العبارة الشعرية دلالات عميقة، تؤشر باتجاه النقاء، فمثلما يحمي (الحارس) المكان من (العبث)، فإن (النبع) يحفظ الماء من (التلوّث)، ومثلما يحمي الحارس القيم والتقاليد، فإنّ نبع المياه يحفظ جوهر الحياة. ولأنّ الشجر والنبع علامتان للحياة والتجدد، والجروح علامة تشير إلى التغييرات، فإننا أمام تعبيرية حادة برمزيتها ومخيالها المغامر.

إذ نرى فيها واقعاً متخيلاً يحاكي الواقع الحقيقي بأسلوب غير مألوف للقارئ كي يصبح مألوفا. وفيها تشكل الذات جوهر الانعكاس الحقيقي للعالم، وعليه تشكّل تعبيرية الواقع في النص الشعري امتدادا لنفسية الشاعر، وهي تستقي معينها من الذات، وترتسم انعكاساتها على النص بلغة اللاشعور المخزون في الأعماق. وتحيل (العناقيد) إلى ترابط أجزاء صغيرة مع بعضها البعض، وتشكيل هيئة مادية لشيء ما، أما (عناقيد الدمع) فهي يوحي بتراكم الدموع وانسيابها بشكل متتابع، وكأن الشاعرة تشبّه الحزن بحصاد مرّ لا ينضب، وهي تترسم خطى الفقيدة، في إشارة إلى أثر باقٍ لا يندثر بسهولة، وكأن الظلال تترك أثرًا ذاكرة ما تزال ساخنة على الرغم من البعد، في حضور عاطفي قوي، يعزز الإحساس بالاشتياق لتلك الفقيدة، (وهي تبتعد عنّي)، وهنا تتجسّد لحظة الفقد بصريًا عبر مشهد الظلال المتراجعة، مما يعمّق الشعور بالحزن، فـ(تنوس كرات نار) لتدلّ على التأرجح، والإحساس بعدم الاستقرار، وكأن الألم يخفت تارةً ثم يشتعل أخرى. وما (كرات النار) إلا علامة للاحتراق الداخلي، إذ يتحول الوجع إلى لهيب متحرك داخل القلب، لتشير إلى عمق الألم، ألم الفقد الذي تجسّد عبر استعارات بصرية، ابتكرت مزيجًا من الحسية والانفعال العاطفي، وهذا ما جعل الفقد تجربة جسدية ونفسية ملتهبة.

"أفتقد صباح الأنبياء في عينيك/ وحنوّ النبيات/ أفتقد هالة قمر ترصد شرفتك العالية/ ونبعي حنان يتهجدان في راحتيك" (البستاني، ٢٠٢٤، ٥-٦).

تشبّع المقطع الشعري بالعلامات الروحية والعاطفية، إذ استخدمت الشاعرة صورًا مقدسة وإنسانية للتعبير عن الاشتياق والافتقاد. فـ(صباح الأنبياء) يحيل إلى النقاء والطهارة والاطمئنان، أمّا (في عينيك) فإشارة إلى نافذة الروح، وكأن غيابهما أفقد العالم هذا الصباح الطاهر. (وحنوّ النبيات) تعبير يضيف بُعدًا أنثويًا للقداسة، إذ ترمز النبيات إلى النساء الطاهرات، مما يعزز معنى الحنان والعطف في الشخصية الفقيدة. و(هالة القمر) تشير إلى الإشراق الروحي والهدوء، لكنها في فضاء (الرغبة)، مما يدل على التوق والاشتياق لـ(شرفتها العالية) التي ترمز إلى مكانة الفقيدة السامية، على المستوى الروحي والعاطفي، بوصفهما (نبعي حنان يتهجدان في راحتيك) وهنا استعارة تجمع بين العاطفة العميقة والتعبّد، فكأن الحنان هنا يأخذ شكل صلاةٍ خاشعة تتضرع في كفّ تلك الفقيدة. والمقطع الشعري بمجمله محمّل بحنين مقدّس، وعاطفة رمزية عميقة، تجسّد إشراق النور والطهر، والصفاء الروحي الذي ينظر إلى الفقيدة بوصفها كائنًا متعاليًا، ولكن يتقبّل الحنان المتدفق إليه، ويتخذه طابعًا تعبديًا عبر فعل (التهجد)، وعليه فالشاعرة لا تفتقد أختها (بتول) فحسب، وإنما تفتقد نورانية متعالية، ولحظة كونية صافية، وبهذا تخلق تداخلًا بين العشق الصوفي والعشق الإنساني حين تصبح الفقيدة

نقاء لا متناه. وهكذا تعبّر الشاعرة عن حالة وجدانية عميقة، تتجاوز حنين فَقْدٍ على الرغم من قسوته، لتصل إلى فضاء روحي متعالٍ، يتخذ الحب بعدا مقدسًا.

"أراقب سرب أطفال/ يرتعون في بهو قلبك الشاسع" (البستاني، ٢٠٢٤، ٦).

(سرب أطفال) علامة تشير إلى البراءة والفرح، وهذا يعكس خصوبة العاطفة لدى الفقيدة، التي يتسع قلبها، فيصبح فضاءً رحبًا للطفولة، بكل ما تحمل من حب وعطاء، وهذا الافتقاد ليس عاديًا، بل افتقاد لكيان ذي حضور طاهر ومقدس، يمنح الأمان والنور. ويبدو للقارئ أنّ هذين السطرين الشعريين هما امتداد للمقطعين السابقين، فإذا كانت العينان تحملان إشراقة الأنبياء، والكفّان هما موضع تهجد الحنان، فإنّ القلب متسعٌ ومتمظهر لتقبّل البراءة، مثل دار تستقبل الأطفال. والشاعرة هنا تتحدث عن الفقيدة وهي تمثل ملاذًا روحيًا وعاطفيًا عميقًا، فحضورها يملأ الروح فرحاً ومسرات، في حين غيابها يخلّف فراغًا روحيًا هائلًا.

"لحقول البنفسج في همس خطواتك/ وأنت آتية إليّ" (البستاني، ٢٠٢٤، ٧).

يحمل هذا السطران دفقا شعريًا رقيقًا محمّلًا بالإيحاءات العاطفية، في إشارة إلى حضور القادم برهافة وجمال يشبه البنفسج، وكأن خطواته تزرع الحقول بالعطر واللون. "وأنتِ آتية إلي" تعكس انتظارًا مشحونًا بالشوق والترقب، إذ يكون قدوم المحبوبة حدثًا مميزًا يشبه تفتّح البنفسج أو رقّة همسه. والبنفسج في الأغلب علامة تشير إلى الحنين والهدوء والعاطفة الصامتة التي تعكس الخذلان والانتظار والاغتراب الوجداني.

"لنجوم الظهر تطلع في حداد / وبين أناملها يذبل الورد" (البستاني، ٢٠٢٤، ١٠).

في هذه الاستعارة (نجوم الظهر) تنافر واضح، ومفارقة فنتازية؛ فالنجوم لا تظهر نهارًا، مما يوحي بشيء غير طبيعي، أو بأمل غريب في غير موضعه. ربما تشير إلى انتظار المستحيل أو ظهور الحقيقة متأخرًا، وهي علامة لظهور ما لا يجب أن يظهر، أو لخلل في التوازن الطبيعي، وهو ما يعكس اضطرابًا وجوديًا. والحزن في جملة (تطلع في حداد) ليس مجرد عاطفة فردية، بل تمتد لتشمل الكون نفسه، فالنجوم تعيش حالة (حداد) وهذا يعكس شعورًا بالفقدان الكوني لقيمة إنسانية عبر أنسنة النجوم، وجعلتها تشعر بالفقد والحزن؛ لتتخذ من الحداد تعزيزا لفكرة الفقد، وكأن النور ذاته يأتي في هيئة عزاء، أو أن ما كان يُرتجى منه الإشراق جاء في لحظة موت وانطفاء، وتضفي هذه الجملة بعدًا دراميًا على الصورة السابقة، فالنجوم التي يفترض أن تكون علامة للضوء، تصبح علامة للفقد الذي يعزز فكرة الأسى العميق.

و(بين أناملها يذبل الورد) جملة شعرية تضيف بُعدًا حسيًا وعاطفيًا؛ فالورد رمز للحب والجمال، لكنه يذبل بين أنامل النجوم، في دلالة على خيبة الأمل، وكأن ما كان يُنتظر منه الحياة أصبح موضع ذبول وخسارة. وهنا أنسنت الشاعرة (النجوم) وجعلت لها أنامل، ومنحتنا رؤية فلسفية تميل إلى العدمية أو التأمل العميق في هشاشة الوجود.

"للكوى المضيئة تطلّين منها آه.. أتضرع ولا أحد" (البستاني، ٢٠٢٤، ١١).

(الكوى المضيئة) علامة تشير إلى النوافذ التي تسمح بدخول الضوء، لكنها تحمل دلالة مزدوجة: الأمل المنشود في الداخل، والانفصال عن عالم مضيء يُرى من بعيد لكنه غير متاح؛ ولهذا قالت الشاعرة "(تطلِّين منها) لتعبّر عن محاولة للوصول أو حتى مجرد الرؤية، لكنها تظل من خلف نافذة، أي أن هناك حاجزًا بين الواقع وما ترغب فيه. (آه.. أتضرع ولا أحد) تعبير عن الوجع والخواء العاطفي، إذ يشير التضرع إلى الرجاء والاستغاثة، لكن الصدى الوحيد هو الفراغ، مما يعمّق الإحساس بالعزلة والخذلان. وهنا يفعّل الفقد الوجع الحارق، وجع مثل ارتجاج صامت، وشرخٍ غير مرئي يمتدّ في الروح قبل أن يعلن عن نفسه. في اللحظة الأولى، لا يكون الألم واضحًا، بل يأتي على هيئة فراغٍ مفاجئ، كأن شيئًا ما انسلّ من الحياة دون صوت، تاركًا خلفه مساحة باردة، مشوشة، غير مكتملة. إنه إحساس بالسقوط في هاوية بلا قاع، حيث لا يد تمتدّ للإمساك، ولا صدى يجيب عن النداء. وهنا يتحوّل الوجع إلى حالة تتملك الجسد كما لو أنّ نارًا تتغلغل في الأضلاع والعظام. " لا أحد" هنا الصوت يصبح هشًا، محاصرًا عند الحنجرة، ولا يجد طرائق للمغادرة، فيتجسد الفقد في مقعد فارغ، أو صوت مألوف غاب فجأة، أو رائحة عالقة بالذاكرة. لحظتها لا يختفي الألم، بل يتخذ شكل الحِدَاد، يترسّب في زوايا الروح، صامتًا لكنه دائم الحضور. ويتحوّل إلى ظلّ ممتد، يظهر حين يسكن الليل، حين تتسلل ذكرى عابرة فتفتح الجرح من جديد. إنه ليس الغياب الأبدي، بل الحضور الناقص، الذي يشبه غصنًا قُطع لكنه يواصل النمو في ذاكرة الشجرة.

في هذا الافتتاح النصي، شكّلت التعبيرية – برمزيتها ومخيالها المغامر– جوهر الانعكاس الحقيقي للعالم، وامتدادًا لنفسية الشاعرة، إذ تستقي معينها من الذات، وترتسم انعكاساتها على النص بلغة اللاشعور الدفين المختزن في الأعماق. وعلى الرغم من أن كثيرا من المشكلات والقضايا التي شغلت عقول التعبيريين وقلوبهم، قد بَلِيَتْ وعفّى عليها الزمن، وأن صرخاتهم المرتفعة، وشكواهم النبيلة، وكلماتهم وصورهم ورموزهم المتفجرة بالغضب والدموع، قد تبدو اليوم في عصرنا المتعقل الجاف، نوعًا من السذاجة المضحكة أو المبكية، إلا إن جذوة الرفض والتمرد ستظل متقدة في جوهر الشعر التعبيري، وتظل فاعليتها في كل الأزمان باقية، لا تشيخ، ولا تموت؛ لاتخاذها الدفاع عن (الإنسان) المطلق في وحدته وعريه وبراءته وشوقه

للمحبة والسعادة والسلام هدفها الأسمى في الوجود. فضلا عن الدعوة المخلصة إلى مجتمع جديد يحقق كرامته وكبرياءه، ويحميه من الذل والذبح والانكسار[١]. وعلى هذا الأساس يسعى الشعر التعبيري إلى "تجاوز حدود الواقع بالإيقاع السريع المندفع، والصور القوية المجنَّحة، والانفعال المنغم، والرؤى الغريبة، والعاطفة المتفجرة، والصيحات الحادة، التي تكشف كلها عن جوهر الإنسان وحقيقته التي طالما حجبتها المدنية الآلية خلف قناع كثيف من التصنع والكذب والنفاق والغرور العلمي" [٢].

بين الافتتاح والإقفال في قصيدة (بتول) وجع من طراز خاص، يتعالق مع الروح، فيشعل حُرق الفقد، ويبدأ بارتجاج صامت، ثم يمور ليشكّل توترًا حادًا، بين أوّل النبض وآخر النزف، فيتمظهر الوجع وميضًا في عتمة، أو حجرًا في بركة الروح، فتتشكل موجات الصراخ المكتوم واحدة بعد الأخرى، ثم يستوي الوجع على عرش التجلّي بكامل ثقله، فترفع الكلمات يديها أمام قدر الفقد على هيئة رفض، وهي – أي الشاعرة– تحاول اقتلاع الألم من جذوره، ولكن دون جدوى، فالوجع هو النبض الأخير الذي يترك الجرح ندبة لا تمحى. وهذا ما حصل مع وجع الشاعرة بشرى البستاني في الافتتاح والإقفال النصيين، وهذا ما دعانا إلى قراءتهما بشكل عميق، مرورًا بالمتن حين (يكبر الحزن يا بتول). فتعلن ترتيب أوجاعها:

"في الليل أرتّب تضاريس العذاب/ أسكت صراخا ينداح في عروق أبجديتي/ وفي أحداقها ليسكت الصهيل" (البستاني، ٢٠٢٤، ٢١).

يعكس هذا المقطع الشعري القصير جدا عمقًا دلاليًا يوحي بالصراع الداخلي والتأمل العميق. صراع بين الفوضى والنظام، بين الصوت والصمت، بين الرغبة في التعبير ومحاولات الكتمان، إذ يصبح (الليل) فضاء لهذه الصراعات، فتحاول الشاعرة ترتيب العالم في داخله؛ أي محاولة التكيّف مع العذاب أو استيعابه، بوصف (الليل) فضاءً نفسيًّا يتسع للتأمل، وإعادة ترتيب الفوضى التي أعطتها الشاعرة شكل (تضاريس العذاب). وهذه صورة مشحونة بالتجسيد والتشخيص اللذين يمنحان المقطع بعدًا دلاليًا وجماليًا. والترتيب الذي يشير إلى محاولة السيطرة على تلك الفوضى، يسعى إلى إعادة تشكيل الواقع أو تجاوز الحيرة، فيأتي السكون (صراخًا) ليس مسموعًا، بل إحساس داخلي يمتد في عمق الذات، ليتحول إلى لغة وتعبير، وكأن الوجع يبحث عن منفذ ليخرج عبر الكلمات التي أخذت تتدفق بوهج شعري ساحر من أجل إسكات الصهيل في أحداق تحمل عمق الوجع، وعنف المشاعر، وشدّة التوتر. وهذا الإسكات لا يعني سوى محاولة إخماد هذا الاضطراب الداخلي، إما بالخضوع للصمت أو بالغرق في التأمل، وكأن

([١]) التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط١، ١٩٧١: ٧-٨.

([٢]) المصدر نفسه: ١٩.

العيون تصبح سجنًا للأفكار الجامحة والمشاعر المتفجرة. وهكذا يُختزل الليل في لحظة مواجهة الذات، كي تعيد الذات الشاعرة ترتيب العالم في صور شعرية مؤثثة بالإيحاءات الحسية، الأصوات (الصراخ، الصهيل) والحركة (الترتيب، الانديا ح). والايقاع الداخلي المتمثل في الفعلين (أسكت) و(ليسكت) وهو يعطي الإحساس بأن الذات الشاعرة تسعى إلى السيطرة على الفوضى الداخلية. والفعل (ينداح) يمنح القارئ شعورًا بالانتشار، مما يوحي بأن الألم يتسرب إلى كل حرف من (الأبجدية)؛ أي أنّ الكتابة نفسها تصرخ من الوجع. أما جملة (وفي أحداقها ليسكت الصهيل) فالعين لا تصهل، وإنما الصهيل يرتبط بالخيول، وهذا أحدث مفارقة شعرية، يمكننا تأويلها بأنّ الأحرف الأبجدية تحاول احتواء الصهيل بوصفه ثورة الغضب الداخلي، ونتيجة لهذا التأويل فالكتابة لا تنفصل عن الوجع، بل تتماهى معه، كون هذه الكلمات نابعة من عمق التجربة الوجودية المعذبة، وهي تعاني من الكبت والانكسار الداخلي، لتصبح فضاء يتصارع فيه البوح والصمت، فالصمت هو الذي يقول واللغة خرساء، ولهذا تسأل الفقيدة: (هل تسمعين ما يقول صمتي، أنا أسمع صوتك الذي خبّأته أيام المحن) وتستمر الشاعرة في بث الوجع في الاشتراطات الفنية التي تمنح القصيدة أسلوبها التعبيري، فالصور الشعرية في هذه القصيدة مرجل دائم، متدفق، دائم البحث في قاع الروح عن لآلئ الشعر وماساته، تنحت مرمر كلماتها بمعول الشوق، فتستعير (صلاة الحب) من (الحلاج) وتصلّيها جمعًا وفرادى، وتطلب من هيدجر وجوديته حين (تبقى صورة الوجود ناقصة حتى يحضر الموت فتكتمل) ، وتتداخل مفردات عشقها لـ(بتول) مع أزاهير المتنبي في العشق (إذا عشقتْ كانتْ أشدَّ صبابةً)، وتغرسها في قلبها وهي تنوس بمنطق (كانت) حين يقول: (إنّ للقلب منطقًا لا يعلم عنه المنطق شيئا) وتنظر مع (أخماتوفا) ولكن لا تصل، وعلى حين غرّة جفّت كلمات المعجم، وتعثّرت الضفاف، وارتجف دجلة، لحظتها تفصّد الحزن من شغاف روحها، وصرخت بوجع حارق: (أنا الخائفة يا بتول وقلبك ملاذي). وهكذا تستمر الشاعرة في نداءاتها، وتضرعاتها، وترحالها من تذكّر إلى آخر، لنصل الى المقطع الحادي والعشرين الذي أطلقنا عليه الإقفال النصّي:

"في ذلك المساء جفّت/ منابع روحي/ وكفّ البرق عن الوميض" (البستاني، ٢٠٢٤، ٧٨).

وظّفت الشاعرة في هذا المقطع الشعري المكثّف عاطفة وصورًا عنصرين من عناصر الطبيعة (المساء) وفيه إشارة إلى السكون والانطفاء التدريجي، و (البرق) وفيه إشارة إلى الإشراق المفاجئ، وحينما ينقطع الـ(وميض) وفيه إشارة إلى غياب التوهج العاطفي، وأرادت من هذا التوظيف التعبير عن حالة وجدانية معينة، وهي حالة الخواء الروحي والإحباط المدمّر.

"تنهمر دموعي في الممرات/ في الطرق الخلفية/ في قاعات الدرس/ ووراء الستائر الرمادية/ أبكي في الطرق إلى المقابر/ أتأمل الصّفّير والصبّار/ وشجر الصنوبر" (البستاني، ٢٠٢٤، ٧٨).

تقدم الشاعرة في هذا المقطع مشهدًا غارقًا في الحزن والكآبة، إذ تتنقل بين أماكن متعددة، تعكس مشاعرها الداخلية عبر الصور الحسية. وتفتتح المشهد بالفعل (تنهمر) وهو فعل يوحي بغزارة البكاء، مما يضفي على الجو إحساسًا بالحزن العميق. أما (الممرات) فهي فضاء يرمز إلى الوحدة رغم التواجد في محيط مأهول، في حين تشير الطرق الخلفية إلى العزلة، مما يعكس رغبة في الاختباء أثناء الحزن، والبكاء في قاعات الدرس يعكس إحساسًا بالضيق أو الحنين، ولا سيما أن قاعة الدرس ترتبط بكل من الشاعرة والفقيدة؛ لأنهما مدرستان في جامعة الموصل، وهذا يثير تناقضًا بين الواقع (مكان التحصيل العلمي) والمفترض (مكان البكاء)؛ ولأن اللون الرمادي يرمز إلى الكآبة، فالشاعرة سعت إلى إخفاء حزنها خلف ستارٍ لا يكشف سوى جزء منه. وهذا ما دعاها إلى إضافة بعد وجودي عميق للحزن، حينما قرنت البكاء بالفقد عبر البكاء في الطرق وهي تتأمل في طريقها إلى المقبرة التي تضم جثمان الفقيدة ثلاث شجيرات: الصّفّير: علامة تشير إلى الوحدة أو النداء الذي لا يُجاب. والصبّار: علامة التحدي وسط الجفاف، وما يحمل من إيحاء بالوجع. والصنوبر: علامة تشير إلى الثبات واستمرار الحزن والذكريات العالقة. وكأنّ الشاعرة تبحث عن عزاء وسط الحزن الذي تغلغل في تفاصيل الحياة اليومية.

"وأنت موجهة تتأملين وجعي/ لا تبكين/ تتأملين اختناقاتي وسط عنجهية الفقد/ وشهقات روحي/ أنا التي عاشت على الشواطئ دهرا/ دون أن تتعلّم السباحة/ وأقول .. أحتاجك/ فتهمسين: تبقى إينانا العظيمة رمزًا لأمومة الكون/ وحصنًا لعذابات أسفاره/ أتأملك نبية مطمئنة/ ما خانها الحواريون/ وأدوّن على منديلك/ لا .. أحبك/ بكل هذا الحب. لا أحبك/ فتبتسمين/ تتناثر على كتفيك دموعي" (البستاني، ٢٠٢٤، ٧٩- ٨٠).

تستمر العاطفة العميقة بالفيضان في هذا المقطع الشعري، إذ تتشابك صور الوجع مع رموز الأنثى المقدسة والأسطورة والوجود الإنساني، فتوظّف الشاعرة لغة تصويرية مكثفة، وتتدفق العبارات بانسيابية موسيقية تنسجم مع العاطفة المتوهجة في النص. وتتفاوت الجمل بين الامتداد والتكثيف، وهذا يعكس توترًا بين الحاجة إلى الحب والاستعصاء عليه. ويمنح الحوار الداخلي النص عمقًا دراميًا، فيتجلى الصراع بين الرغبة والرفض في لغة تنبض بالشوق والانكسار في استعارات تنافرية بين الصراخ والهمس، جاءت في تكرارات وتضادات: (لا.. أحبك / بكل هذا الحب.. لا أحبك) تكرار (لا) والضدية بين (أحبك) و (لا أحبك) تكشف عن تناقض

المشاعر بين التملك والانفصال، بين الاعتراف بالحب ونفيه بوصفه نوعًا من المقاومة. لحظتها تبتسم (بتول) وتتناثر على كتفيها دموع الشاعرة، والتضاد بين الابتسامة والدموع يعمّق الشعور بالفجوة العاطفية، إذ يكون الفعل البسيط (الابتسامة) ردًا على فيض المشاعر الذي يتمثل في الدموع. وهنا تتمظهر لنا العلاقة بين الحب والوجع وهي تعكس رؤية فلسفية عن الحب بوصفه توترًا دائمًا بين الرغبة والحرمان، حين يكون التناقض هو جوهر التجربة العاطفية. كحالة غير مكتملة، تتأرجح بين الحاجة والفقد، بين البوح والصمت، بين التعلق والانفصال. أمّا إشارتها إلى إينانا (إلهة الحب والحرب والخصوبة في الميثولوجيا السومرية) فهي علامة لاحتضان الوجع الكوني، ولا سيما حين وضعتها في مكانة روحية سامية، وهذا الفعل التقديسي يمنحها سلطة وجدانية وأخلاقية متفردة. وتبقى عبارة "لا.. أحبك / بكل هذا الحب.. لا أحبك" تعبر عن الارتباط العاطفي في أقصى صوره. والمقطع في مجمله تأمل فلسفي في الحب، إذ تلتقي التجربة الشخصية مع الأسطورة، ويتحول الوجع الشخصي إلى جزء من معاناة كونية. والجمال في هذا النص ينبع من هذا المزج العميق بين الشعور الفردي والموروث الكلامي، وبين اللغة الرقيقة والمشحونة بالتوتر.

"أصمت وتصمتين/ تركت لي حزنا رصاصيا/ وعالمًا فارغًا إلا من الأشياء / ومشاعر غامضة/ يا سيدة الدرب المشحون بالورد والحمى/ لم تكن خاسرة تجارتنا/ فقد ملأنا الدرب تراتيل وزنابق وابتهالات/ وملاعب أعادت للنبع إشراقته/ وإن تربص به وحش كاسر/ يبتلع النور ويعيد الأرض لوحشتها/ فقد انتهت اللعبة واقترب اليقين" (البستاني، ٢٠٢٤، ٨٠).

يبدأ المقطع المؤثث بشاعرية مكثّفة بـ(أصمت وتصمتين)، وهي جملة تحمل توازناً صوتيًا ودراميًا وتكرارًا، يعكس الصمت حالة من الانفصال أو النهاية المتروية أو المراوحة بين الطرفين، وكأنّ المقطع بكامله يريد أن يعكس تجربة وجدانية مشبعة بالتأمل في الحب، الخسارة، واليقين النهائي. والـ(حزن الرصاصي) تعبير يلفت انتباهنا إلى (اللون الرصاصي) الذي يوحي بالكآبة والبرود، فهو ليس أسودَ قاتمًا ولا أبيض نقيًا، بل في منطقة بينية تعبّر عن الخيبة العاطفية والفراغ. وهذا ما أكّدته الشاعرة حين تقول: تركت (عالما فارغا إلا من الأشياء). وهذا التعبير يقود القارئ إلى الفراغ الوجودي، إذ تصبح الأشياء جامدة بلا روح يا سيدة الدرب المشحون بالورد والحمى. وهذا التضاد بين الورد (الحب والجمال) والحمى (الألم والاضطراب) يعكس التضاد العاطفي في العلاقة، وكأنها مزيج من النشوة والعذاب، في مسميات (تراتيل وزنابق وابتهالات) ذات طابع ديني وروحي، مما يضفي على العلاقة طابع القداسة، وكأنها طقس وجودي لا تجربة شخصية.

وما (الوحشة) إلا استعارة كبرى حينّ ينقضّ القدر على الإنسان، فيبتلع أمله في الحياة، ويتركه لوحشة القبر، حينها تنتهي اللعبة، وهي ليست إعلانًا عن نهاية العلاقة، بل تعكس فكرة أن كل شيء في الحياة يخضع لدورة لها نهاية، مما يتماشى مع الرؤية العبثية للحياة. ويقترب اليقين، ولا ندري هل هو يقين الحقيقة أم يقين الفناء؟ وهذا يدعونا إلى التأمل في العلاقة بين (العاطفة والقدر)، و (الجمال والزوال)، و (الامتلاء والفراغ).

"أنظر إليك وأنت تتوجين/ القرنفل بالندى/ والسماء تسدل عليك نرجسها/ وتقول: أول الدنيا عبيرك/ آخر الدنيا جراحك/ بيننا نهر وفجر/ وجرح غائر في الروح/ ضميه لصدرك/ صحوة أخرى/ وينجاب السلام" البستاني، ٢٠٢٤، ٨١).

يتسم هذا المقطع الشعري بجمالية تصويرية عالية، إذ تتداخل عناصر الطبيعة مع المشاعر الإنسانية لتعبر عن حالة وجدانية عميقة، وتعقيدات أفرزتها التجربة الحياتية، ويتداخل الجمال مع الألم، والبدايات مع النهايات، عبر استعاراته الثرّة، وهنا تدعو الشاعرة إلى التصالح مع الجروح الداخلية بوصفها وسيلة لتحقيق اليقظة الروحية.

وحين تقول الشاعرة: (تتوجين القرنفل بالندى) فإنها ترسم صورة حسية لامرأة تضع الندى على زهور القرنفل، تعبيرًا عن إضفاء لمسة من النعومة والرقة على المشهد، فـ(الندى) يشير إلى لمسات الحنان والحب، و(القرنفل) يشير إلى الجمال العاطفة. وأرادت الشاعرة من قولها: (السماء تسدل عليك نرجسها) أن تخلق مشهدًا يربط بين الأرض والسماء، تعبيرًا عن النقاء والجمال الإلهي. وتأتي الاستعارة التنافرية في (أول الدنيا عبيرك، آخر الدنيا جراحك) لتعبّر عن (الحياة والجمال) / (الوجع والمعاناة). وتستمر العلامات في فاعليتها القرائية، فـ(النهر) يشير إلى الحياة المستمرة والعبور، و (الفجر) يشير إلى البدايات الجديدة والأمل، و (الجرح) يشير إلى الألم العاطفي أو الفقدان. وهنا تتجسد لنا ثنائية الجمال/ القبح عبر توظيف عناصر الطبيعة مثل (لقرنفل)، (الندى)، (النرجس)، (النهر)، و(الفجر)، فيتمظهر التفاعل المستمر بين الشاعرة والفضاء الذي تعيش فيه.

"يشتعل عبيرك في دمي/ وتنهمك الارض بالدوران" (البستاني، ٢٠٢٤،٨١).

تقفل الشاعرة قصيدتها بجملتين قصيرتين، تحملان معانٍ عميقة وصورًا متعددة، مما يعكس قدرة الشاعرة على التكثيف. فتقدم صورة شعرية مكثفة تجمع بين العاطفة المتأججة والتفاعل الحميمي مع الطبيعة، فتعبّر عن تداخل المشاعر الإنسانية مع حركة الكون، مستخدمة استعارة وتشخيصًا يعكسان عمق التفاعل بين الذات والعالم.

هذا التمازج بين العاطفة والطبيعة يضفي على الجملتين جمالية خاصة، ويعكس رؤية معرفية ترى في المشاعر الإنسانية جزءًا لا يتجزأ من حركة الكون وتفاعلاته.

حين تقول: (يشتعل عبيرك في دمي) تجسد الشاعرة العبير بوصفه عنصرًا مشتعلًا يتدفق في دمها؛ وهذا ما يطلق عليه (تراسل الحواس)، إذ أعارت حاسة مكان أخرى في هذه الصورة؛ أي بين الشم (العبير) ويوحي إلى حضور المحبوبة وتأثيرها العميق، والبصر (الاشتعال) ويوحي إلى الشغف والحب المتقد، والإحساس الداخلي (دمي) ويوحي إلى تأثيرها القوي والمباشر على كيانها. لحظتها (تنهمك الأرض بالدوران) وهنا تمنح الشاعرة الأرض صفة الانشغال أو الانهماك، وكأنها كائن حي يتفاعل مع حالته العاطفية، في إشارة المشاعر الجياشة التي تؤثر على العالم من حوله، لدرجة أن الأرض تشاركها حالتها، فتنشغل بالدوران. وبهذا تعكس الجملتان القصيرتان فكرة أن المشاعر الإنسانية ليست منعزلة، بل هي جزء من نسيج الكون، وهذا يتماشى مع الفلسفات التي ترى أن الإنسان والعالم مرتبطان بشكل وثيق.

المصادر والمراجع

- البستاني، بشرى، بتول، دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع، الموصل العراق، ط١، ٢٠٢٤.
- الوائلي ، د. كريم، التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، د. كريم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ٢٠٠٦.
- الكبير، أحمد حسن، تطور القصيدة الغنائية في الشعر الحديث من ١٨٨١– ١٩٣٨، دار الفكر العربي, ١٩٧٨.
- مكاوي، عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- عبيد، أ . د. محمد صابر ، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ٢٠١٠.
- جبرا، إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ريد، هربرت، الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم، لبنان، ١٩٧٥.
- لانو، شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩.
- ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمه سامي خشيه، دار الشؤون الثقافية العامة.– بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- مونر، جي. إي، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

Sources and References

- **Bustanī, Bushra. Batoul. Macheki Printing, Publishing, and Distribution House, Mosul, Iraq, 1st ed., 2024.**
- **Al-Waeli, Dr. Karim. The Rhythmic and Spatial Formations in Modern Arabic Poetry. Dr. Karim Al-Waeli, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1st ed., 2006.**
- **Al-Kabir, Ahmed Hassan. The Evolution of the Lyric Poem in Modern Poetry (1881-1938). Arab Thought House, 1978.**
- **Makawi, Abdel Ghafar. Expressionism in Poetry, Story, and Theater. Egyptian General Authority for Authorship and Publishing, 1971.**
- **Obaid, Prof. Dr. Mohammed Saber. The Pictorial Space of the Prose Poem. General Cultural Affairs House, Baghdad, 2010.**

- **Jabra, Ibrahim Jabra. Art, Dream, and Action. General Cultural Affairs House, Baghdad, 1986.**
- **Read, Herbert. Art and Society. Translated by Fares Mitri Zahir, Al-Qalam Publishing House, Lebanon, 1975.**
- **Lalo, Charles. Principles of Aesthetics. Translated by Mustafa Maher, revised by Youssef Murad, Dar Ihyaa Al-Kutub Al-Arabiya, Cairo, 1959.**
- **Read, Herbert. The Meaning of Art. Translated by Sami Khashieh, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2nd ed., 1986.**
- **Monner, J. E. One Hundred Years of Modern Painting. Translated by Fakhri Khalil, Al-Mamoun House for Translation and Publishing, Baghdad, 1988.**