سينوغرافية (شتاء النقود) لعقيل علي – دراسة في المشهدية الشعرية

م. ملكو أحمد كريم
قسم اللغة العربية
كلية التربية
جامعة گرميان

م.م كوثر كريم أحمد
قسم اللغة العربية
كلية التربية
جامعة گرميان

الملخص

اللغة الشعرية أداة الشاعر الأول في بناء المشاهد والصور، وتحفيزها الجمالي والبصري، فالخطاب الشعري الحداثي إنفتح على جميع الفنون الأخرى، وأفاد من أدواتها، لاسيما السينما، فإذا كانت السينما في إحد تجلياتها سرديّة مرئيّة، فإن الشعر بدأ سردية محكيّة، استفاد الشاعر "عقيل علي" من أدوات السينما وتقنياتها ليخلق في نصوصه مشاهد سمعية وبصرية، وضمّنها أزمنة وأمكنة إفتراضيّة وتصويراً عالياً لفعلٍ أو شخصيةٍ أو حالة، وقد إعتمدنا في بحثنا على المشاهد التي خلقها الشاعر في نصوصه الشعرية، وحاولنا تحليلها تحليلاً نقدياً حداثوياً تليق بجمال المشاهد وربطها بواقع ولادة النص مع إبراز اللقطات التي التقطتها عين الشاعر وكيفية تكوينها الفني.

Summary

The poetic language is the poet's first tool to create scenes and images and enhance them aesthetically and visually. The modern poetic discourse has benefitted from other arts and their techniques, especially the cinema. If the cinema is a visual narrative in one of its manifestations, poetry is a written one. Aqeel Ali has benefitted from cinematic techniques in creating audio-visual scenes in his texts. In addition, he has added virtual settings and vivid portrayal of an action, a character or a situation to them. This paper is a critical analysis of the scenes depicted by the poet in his poems.

المقدمة:

١ـ ترجمة الشاعر:

عقيل علي شاعر عراقي من جيل السبعينيات، ولد سنة ١٩٤٩ في مدينة الناصرية، عاش في بغداد، عمل في أعمال يدوية، فقد عمل خبازاً في أفران الناصرية. في السبعينيات حاول "عقيل" الذهاب إلى

الكويت دون أوراق ثبوتيه برفقة أحد أصدقائه، وتم القبض عليهما و ترحيلهما إلى العراق، بعدها تم تجنيده في الجيش العراقي وذهب إلى كردستان و انضم للحرب ثم طرد من الجيش.[١]

عقيل الذي عُرف منذ منتصف السبعينيات ، كائنا متوحدا : توحده هذا يأتي في سياقه الخاص ، وليس في السياق العام للثقافة العراقية يومذاك ، حيث هناك المركز السياسي الثقافي الذي يقرر مَن " فتى الشعر " ومَن "شاعر الحزب"؟ مَن شعراء المحافظات؟ ومَن شعراء العاصمة؟ [٢]حين نشر الراحل قصيدته (شتاء النقود) في صحيفة الجمهورية احدثت تلك القصيدة في حينها تحولا جديداً في مسار الشعر العراقي الحديث ، الامر الذي جعل النقاد والشعراء والمتذوقين للشعر ان يكتبوا عن تلك القصيدة العشرات من الدراسات النقدية الجادة في محاولة لمعرفة اسرار العمق المعرفي والمضمون في جوهر قصيدة عقيل التي ظلت ومازالت عصية على النقاد انفسهم ، ولان عقيل علي شاعر قضى حياته عاملاً بسيطاً في افران الخبز الذي كان يقدم للناس الفقراء خبزاً حاراً ، كان في الوقت ذاته يقدم قصيدته الحارة للشعر العراقي والعربي ، وقد عُرف عنه انه لا يحب الشهرة ولا اضواءها فهو يكتب القصيدة ويمضي الى معالمه الخاصة ، واذا كان ثمة شعراء استطاعوا ان يلعبوا في اللغة داخل قصيدتهم بطريقة فنية عالية فاحد هؤلاء هو شاعرنا عقيل علي، توفي عقيل في منطقة الكرنتينة بباب المعظم على أحد أرصفة العاصمة بغداد الذي كان يمكث فيه لسنوات وحيداً جائعاً بتاريخ ١٥/٥/٢٠٠٥م .[٣]

٢. المشهد(**scene**)، والمشهدية(**scenography**)

تعود كلمة (مشهد) الى تراجيديات الفن المرحي في العهد الأغريقي، ومما يراد بها أنها((حوار مسرحي يدوم وقتاً معيناً، ويجري في مدة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة)) [٤]ويرتبط المشهد في المسرحية بالحوار -الداخلي والخارجي- والمتحكم فيه هو المكان ويتغير بتغييره [٥]

(١) عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م: ٤

(٢) ينظر: عبد العظيم فنجان ، عقيل علي في دار الجمل: احتفاء باهر بصاحب طائر آخر يتوارى، ٢٠٠٩/٦/٢، https://al-nnas.com/CULTURE/2aali.html

(٣) ينظر: هادي الحسيني ، عقيل علي وشتاء النقود، ، مقال،الحوار المتمدن، العدد: ٢٠٠٦/١٦٧٤ http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=75604

(٤) جيرالد برنس علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م: ٩٩

(٥) ينظر: أ.د.أسماء بوبكري ، المشهد في المعجم والمصطلح، دراسة المشهد السردي للروايات الثلاثية، بحث أكاديمي: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16638 ٨٣

المشـهد إذن تصـوير لمجموعـة مـن الأشـخاص وهـم يشـغلون حيـزاً مكانيـاً بحضـورهم الفعلـي أو الإفتراضي في فترة زمنية ما، حضور تحركه الدراما، وهي ((حركة محاكية، حركة تقلّد أو تمثل سلوكاً إنسانياً... والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة)) [١]، وكل ما ذُكِر من شخوص ومكان وزمان تكوِّن مجموعة من الصور والصورة جزء رئيس فـي المشـهد [٢] وهـي فـي مصـطلح هنـري جـيمس ((نقـيض الدراما التي تحـول كـلام وسـلوك الشخصـيات الـى مشـاهد))[٣]، لأن الصـورة ثابتـة والمشـهد متحـرك بعناصره، إذن المشهد الذي يمثل القصة؛ قابل للتجزئة من حيـث سـيرورة الـزمن وحركـة الشخصـيات، بينما الصورة وهي غير قابلة للتجزئة بوصـفها تقـرأ جملـة واحـدة، وبتعبيـر آخـر يحمـل المشـهد سـمة التفصيل بينما الصورة تحمل سمة الإجمال[٤]

إن المعنى الحرفي للسينوغرافيا هو (سينو = صورة، غرافيا = رسم) فيكون هو (رسم الصورة) فهو مصطلحٌ مرنٌ جداً يمكن نقله من المسرح إلى مجالات أخرى وخصوصاً الشعر، فـ (الصـورة الشـعرية) مصطلحٌ أحادي بسيط يرتبطُ، عادة، بكل نصّ شعري، أما النصّ الحداثوي فهو عبـارة مـن مركـب هائـل من الصور الشعرية يحاول الشـاعر رسـمها وتركيبهـا وموازنتهـا بدقـة وعنايـة، ولـذلك يكـون مصـطلح السينوغرافيا الشعرية أكثر دقةً في التعبير من الصورة الشعرية.[٥]

إذا ما بحثنا في طيات المعاجم السردية والدراسـات الغربيـة الحديثـة نلمـس شـبه إجمـاع علـى أن المقصود بالمشهد(**scene**) هـو أسـلوب العـرض الـذي يلجـأ اليـه فـي تقـديم الشخصـيات عنـد الحـوار المباشر، فالمشهد بـالمنظور المسـرحي هـو معـادل للفـظ(الـدراما) وهـو متصـل بالحـدث مـادام يصـور الشخصيات وهي تفصح عن فعلها بحضورها، فالمشهد يقوم بإعادة تقديم حركة الحياة، والحياة فعـل وحركة، والمشهد شأنه شأن الفيلم السينمائي يقدم محاكاة متقنة لما يجري في الحياة وأبـرز مـا يميـز

---

(١) قدور عبدالله ثاني ، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ، دار الغـرب للنشـر والتوزيع، وهران، د.ط، ٢٠٠٥: ٢٥٨

(٢) ينظر: أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح: ٧٧

(٣) جيرالد برينس، المصطلح السردي، ، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلـس الأعلـى للثقافـة، القـاهرة، ط١، ٢٠٠٣م: ١٧٤

(٤) ينظر: أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح: ٨١

(٥) ينظر: خزعل الماجدي، سينوغرافيا الفضاء الشعري:١١، http://www.alnoor.se/article.asp?id=8997

المشهد هو كونه قاراً مكانياً وزمانياً وأي تغير في المكان أو الزمان أو كليهما؛ فذلك إعلان عن بداية مشهد جديد، وإن لم يكن فيه تركيز على تبدل الشخصيات [١]

وأن المشهد كما يرى ليون برميليان ((عبارة عن فعل محدد ـ حدث مفرد ـ يحدث في زمان ومكان محددين ، ويستغرق من الوقت الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو قطع في استمرارية الزمن)) [٢]وعلى هذا الأساس، تكون الصورة المشهدية هي ((كل ما يعرض ؛ ليسترعي النظر، ولاسيما إذا كان مثيراً غير عادي)) [٣] من خلال اللحظات المكثفة ، والعلاقات الحيادية ، التي تنماز بتقريب اللقطة فتثير المتلقي بقابلية تخييلية، وتتشابه كتابة الشعر والكتابة القصصية إذا ما أخذنا برأي ليون برميليان فيما يخص صورة المشهد التي قسمها على طريقتين: طريقة المشهد وطريقة الملخص((والمشهد هو الطريقة الدرامية، والملخص هو الطريقة السردية والرواية هي سرد درامي، لا هي بالمشهد كلياً ولا هي بالملخص كلياً))[٤] ، ولاينحصر المشهد في الحوار وحسب، وإنما متعدد، فهناك مشهد وصفي ومشهد سردي وآخر حواري. ويشير الدكتور حبيب مونسي الى نوع آخر من المشاهد؛ ألا وهو المشهد الفني الذي يقوم على الصورة الواحدة أحياناً، فيكون مشهداً بسيطاً، وقد يتألف من صور عدة، فيكون مشهداً مركباً من مجموعة صور، أو قد يكون النص بمجمله عدة مشاهد تدور حول بؤرة دلالية واحدة هي صلب النص ونواته الأولى. وهناك سبعة عناصر للمشهد الفني، يمكن من خلالها نشاهد الحركة، ونسمع الحديث، ونحسّ بالمشاعر والإنفعالات: [٥]

١ـ الإطار: يقصد به الزمان الذي يستغرقه أحداث المشهد والمكان المحدد لذلك.

٢. الشخصيات: بحسب الظهور والهيمنة والفعل.

٣. الأفعال: بحسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.

٤. الأشياء: بحسب أثرها وتأثرها بالأفعال وعواطف الشخصيات.

---

(١) ينظر أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح: ٨١-٨٣

(٢) ليون برميليان، بناء المشهد الروائي ، ترجمة : فاضل ثامر. مجلة الثقافة الأجنبية ع ٣ / ١٩٨٧م : ٧٨

(٣) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين ، تونس: ٣٣٠. وينظر: مثنى كاظم صادق، الصورة المشهدية في مجموعة مدن وحقائب، الحوار المتمدن، العدد: ٣٥٤٠ / ٢٠١١م :٢٣. http://m.ahewar.org/s.asp?aid=282757&r=0&cid=0&u=&i=1834

(٤) ليون برميليان، بناء المشهد الروائي ،: ٦٣

(٥) ينظر: حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٩م: ٧٥

٥. العواطف: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.

٦. اللغة: بحسب استجابتها لطبيعية المشهد ودلالته وخطابه الخاص.

٧. الخطاب: بحسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء.

إن مشهدية(سينوغرافيا) النصّ هي التشكيل البصري والسمعي وهي الهندسة الجمالية لفضاء اللغة الشعرية التي يستعملها الشاعر في نصه، فهو مثل المهندس السينوغرافي الذي يحسب بعناية ودقة مقادير وموازنات العناصر والصور والأصوات التي تسهم في بناء الفضاء الشعري الذي هو أساس النصّ.[١] ، و إذا كان العروض الشعري مفهوماً دالاً على رصد البنية الموسيقية للقصائد العمودية وقصائد التفعيلة وإذا كانت الصورة الشعرية مفهوماً دالاً على رصد التشكيلات الصورية داخل الأعمال الشعرية عموماً فإن السينوغرافيا يمكن أن يكون مفهوماً دالاً على رصد الشبكة البصرية والسمعية داخل النصِّ الحداثوي وهو المعني برصد وضبط إيقاعات الصور والمعاني داخله، إنه ميزان الصوت والصورة فيه ، كيفما بإمكان التصوير السينمائي أن يقدم مشهدية متكاملة بعناصرها، فالنص الشعري أيضاً يمتلك تلك الإمكانية لخلق مشهدية واضحة ومتكاملة من خلال اللغة الشعرية وخيال الشاعر، وقد قدم التصوير السينمائي درساً فريداً للعمل الشعري، فاللقطات البعيدة والمتوسطة والكبيرة تعطي لصورة واحدة مساحات متنوعة يتم فيها التركيز على مايريده السينمائي أو الشاعر، إن مشهد شجرةٍ واحدة في حديقةٍ قد يقود إلى دهشةٍ معينة ومشهد الشجرة لوحده سيعطي دهشة من نوع آخر، أما مشهد جزء من الشجرة فسيكون له شأن آخر. [٢]

٣. الصورة الدرامية والمونتاج:

أُشتُقت كلمة الدراما من كلمة يونانية تعني (يفعل)، وقد عرفها (أرسطو) بوصفها محاكاة لفعل إنساني، على الرغم من ابتعاد الدلالة الحديثة من ناحية التطبيق عن أمومتها فهي لا تحتفظ إلا بشبه خافت منها [٣]فالدراما محاكاة الإنسان لطبيعته، أي تعبير إنساني عما يجري حوله من خلال الفن، ويعد

(١) ينظر: خزعل الماجدي، سينوغرافيا الفضاء الشعري:١٠

(٢) ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم : ابراهيم حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت:٢٣

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٥٦-٥٧، وسلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد٣/ العدد٧/٢٠١٦م: ١٣١٤

التعبير الدرامي من ركائز الفنون الأدبية المعاصرة-ولاسيما الشعر الحداثوي- لما يتسم به من موضوعية مبنية في أساسها على الحركة – الصراع – اللامباشرة، ولما للشخصية من إسهام بارز في بلورة الشكل الدرامي فيه. [١]وقد برز الدراما مصطلحاً نقدياً مع مجيء المنهج الرومانسي بعد تمرّدها على قواعد الكلاسية، لدراسة المسرح أولاً، ثم القصة والشعر، ولعله لم يكن أداةً نقدياً معيارياً في دراسة الأجناس الأدبية قبل منتصف القرن الماضي. إن بروز هذا المصطلح اقتضته طبيعة العلاقة التزاوجية التأثرية بين الأجناس ليُنتج فيما بعد أجناسا هجينة تجمع بين هذا وذاك: القصة الشعرية، الشعر القصصي، النثر الشعري، الشعر المنثور، وغيرها من التسميات، لتظهر فيما بعد القصيدة الطويلة وهي بالتأكيد نتاج هذا الواقع. [٢]

تعتمد الصورة الدرامية على نحو عام على شعرية المشهد الدرامي الذي ينسجه الشاعر((فالصورة الدرامية تختلف تمام الإختلاف عن الصورة الشعرية المغلّفة التي تعتمد على المجاز بشكل كبير من حيث الأخيلة والإستعارات والتشبيهات)) [٣]وقد إتكأ الشاعر الدرامي/الحداثي في بناء الصورة الدرامية على معطيات تراثية كثيرة من بينها الأسطورة والرمز... والخ ، وقد أفاد الشعر العربي الحداثوي من التقنيات السينمائية في تشكيل صور شعرية مبتكرة وإبداعية عن طريق اللقطات، والمشاهد، والمونتاج؛ لأن السينما تتحدث بالأساس بلغة الصورة. [٤]

والمقصود بالمونتاج، التركيب والتنسيق لصور أو حركات تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن، وهو عملية التوليف/التركيب، عملية القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني، ويقوم على تحديد اللقطات المختارة والمناسبة، واستبعاد اللقطة غير المناسبة، مع تزامن الصوت والصورة. [٥]، إن أفضل مايمكن أن تقدمه السينما للنصّ هو عملية المونتاج الذي هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها لتكوّن مشاهد، والمشاهد

(١) ينظر: سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل: ١٣١٧

(٢) ينظر: المصدر نفسه:١٣١٧

(٣) أحمد محمد الصغير، الصورة الشعرية:الدرامية في قصيدة الحداثة العربية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،العدد: ٤، كانون أول/٢٠١٤م: ٣٨

(٤) ينظر: أحمد محمد الصغير، الصورة الشعرية:الدرامية في قصيدة الحداثة العربية:٣٨

(٥) ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبدالوهاب لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د.ط، ٢٠٠١م: ٧٥٦، و الصورة الشعرية: الدرامية في قصيدة الحداثة العربية: ٤٤

ترتبط معاً لتكوّن مقاطع متسلسلة كأن يكون المونتاج بناءً لغوياً سينمائياً. وعلى الرغم من أن هناك طرقاً عديدة ومدارس كثيرة في المونتاج الا أن هذه الآلية مهمة وتجعلنا قادرين على قصّ ولصق الصورة والجمل والعبارات الشعرية بطريقةٍ خلاّقة تُبعد الرتيبة وتسلسل الأفكار السقيم للعمل الشعري، إن آليات المونتاج الشعري تجعلنا، دائماً، قادرين على تحطيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيّد العمل الشعري وتجعله نمطياً. بل أن المونتاج الشعري يمكن أن يطال اللقطة الواحدة ويعيد بناءَها النمطي إلى بناءٍ مدهشٍ وخلاّق. وهكذا يقوم المونتاج ببناء المشاهد والمقاطع الشعرية وتنظيم تسلسلها الشعري. كذلك يقدّم لنا المونتاج فرصةً رائعة للتخلص من الصور والمشاهد الرديئة بحذفها وبترها من العمل الشعري. وتتجلى موهبَة الشاعر الحقيقي في ابتكار الصور والمعاني الشعرية وإجادة عرضها وتشكيلها، وكذلك قدرته للقيام بمونتاج ذكيٍّ ومرهف وخلاّق لمقاطعه وعباراته الشعرية، الأمر الأول تقوم به مَلَكَة الخيال والإبداع فيه، والأمر الآخر يقوم به ذكاؤه ورهافته وانسجامه وشجاعته. و تتيح مثل هذه التقنية إمكانية وضع الأزمنة الثلاثة في حالة خلط أو مجاورة أو صراع في النصّ، وإمكانية التلاعب بالزمان كالإستباق والإسترجاع، وينطبق هذا على المكان لأن في كلّ لقطةٍ مكان ، إذ يمكن أن يكون لكلِّ صورةٍ أو جملةٍ أو عبارة مكان أو عدة أمكنةٍ في النصّ ، وهو مايتيح للشاعر الحركة بحرية في أزمنةٍ وأمكنةٍ كثيرة. (١)

وإذا كانت الدراما بمرجعيتها الإغريقية تعني العمل أو الأداء، وهي تطلق على التأليف بالنظم كان أم بالشعر؛ ليؤدى على المسرح، ويكون قوامه الحوار، والفعل، بمساعدة الإشارة والملابس(٢)، ولتكون عناصر الحوار والصراع واللغة والمشهد، هي عصبه الذي يلم شمله، إذا كان ذلك كله هو المادة الخام لبناء الشعر الدرامي، هل بمقدورنا أن نبرئ أي عمل إبداعي من جريرة الإرث الدرامي ؟ وبالتالي لا بد أن يصطبغ العمل الإبداعي بصبغة درامية، حتى في ظل الحراك الإبداعي للحدث المتنامي، الذي تذوب فيه الذات في إطارها الموضوعي، كون الأنا ذات: متداخلة، مضطربة، قلقة، تتداخل فيها ذوات ... طامحة، ساكنة، ثابتة، متحركة. ويقال في نشأة "الدراما" أن جذورها ذات أصل ديني كالدراما الاغريقية إذ نشأت في الاحتفالات الدينية التي يقيمها أهالي العصور الوسطى لخدمة العبادة في

(١) ينظر:خزعل الماجدي، سينوغرافيا الفضاء الشعري: ١٥

(٢) ينظر: دبليو دوسين، الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨١م: ١٦٤.

الكنيسة[1]. وللحكاية في الحدث الدرامي دور مهم للغاية؛ لأنها ((أساس الفعل وبوجود الحكاية لاتتحرك التجربة الذاتية للشاعر كلحظات سيكولوجية بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل))[2]. فالتجربة الذاتية تتحول إلى تجربة موضوعية مع وجودها كما أنها تقوم بنقل الاحداث من غير زيادة ولانقصان مع الضبط بشكل متناسق يجعلها كاملة وغير مفككة كالبنيان المتقن بناءه[3]

٤ـ الإشارات السينوغرافية في شتاء النقود

يستهل عقيل علي قصيدته بجملة (لقد جاءوا) التي تباغت القاريء، لإيصال الحركة التي يبدأبها المشهد المتحرك، إذ يقول:

لقد جاءوا.

أعرفك أيها الأكثر انخفاضا من المراقد، والأكثر

انخفاضا من النظرة المتخفية بالوصايا

..أيها المقشعر من أنين الرمال

ومن الهبوب الذي يلاحق النورس المرابط.

على مداخل صحراء[4]

بعد هذه الحركة في اللقطة الأولى، والدهشة، يدخلنا في السينوغرافية الدرامية بإسلوب خطاب أوجدت حركتها الدرامية الجملة الفعلية (أعرفك)، وبنداءات متتالية مضمناً صورة المشهد مفارقات دلالية كإنخفاض المراقد والنظرة المتخفية والنورس المرابط على مداخل الصحراء، وكأنه يستهزء ويصرخ في وجه المخاطب إحتقاراً له. وقد صور لنا الشاعر بذلك حدثاً افتراضيا في إطار زماني ومكاني مختلفين، والحدث مكون من مجموعة لقطات وشخصية وأشياء وأفعال مختلفة ليخلق أولى مشاهده التصويرية بخطاب سوف يتجلى مضمونه في الأبيات اللاحقة. ينتقل عقيل الى مشهد جديد وهو أكثر كثافة بالعناصر السينوغرافية من المشهد الأول، يقول:

(١) ينظر: أحمد أمين، النقد الادبي، دار الكتاب العربي بيروت ـ لبنان د.ت، د.ط : ١٧٩.

(٢) فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية لطباعة، بغداد ، د.ط، ١٩٧٥م: ٣٥١.

(٣) ينظر: فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر: ٢٤٧

(٤) عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢٠٩

هي سوق للغجر، تقرأ فيه الأحلام ما قد رأته

كنا نصنع حصنا للوردة المرحبة بأناشيدنا،

وبأعيادها التي تشهد على المرارة الحية

..كانت أحشاؤنا أكثر رحابة، والنار على أرصفتها

تغازل جنون الحدقات التي تحدث عن نعمة القلب

المصغي[١]

يعتمد الشاعر هنا تقنية المونتاج، وهي الرجوع الى الماضي في سوق الغجر التي كانت تعيّشهم الأحلام على آمال مستقبلية هم فيها الأشخاص المفترضون، المشهد بدأ في قالب تفاؤلي على اعتبار ما كان حينها، وعلى اعتبار ما يكون في مستقبل ماضيهم، اللقطة الأولى من المشهد إستباق في إسترجاع، المكان سوق الغجر والزمن ماض، أما المكان والزمان في مستقبل ماضيهم إفتراضيان، لأن المستقبل في اللقطة القديمة كان مجرد حلم أو أمنيات ربما تتحقق أو لاتتحقق أبداً، ولكنها لقطة تفاؤلية تسيطر فيها الحلاوة على المرارة، (الوردة- المرارة/ رحابة- نار)، في انتقالة أخرى يقول:

ثم فرشنا خواصر الحجر

حين ترك الغروب مفاتيحه لنا

ومنح الصرخة الصديقة

للذكرى التي لن تذبل.

في هجرة الملح

احترقت أجمل الأوراق

وأمحيت مدن كانت أكثر علوا من الحراب[٢]

الصورة والدراما تمثلان تعاقباً مستمراً بين الحوار الدرامي والوصف التصويري، الصورة هي الوصف، أما الحوار فهو دراما[٣]، ينتقل الشاعر الى مشهد آخر منفصل عن المشهد السابق بـ(ثم)، واصفاً

(١) عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢١٠

(٢) المصدر نفسه:٢١٠

(٣) ينظر: بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨١م: ١٠٧، وينظر: التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الأجناسي، نادية هناوي سعدون: ٨ https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=38709

الصرخات والآهات التي أصبحت توأم المتوجع ليلا، صرخة مُنحت للذكرى لايسمعها شفيع ولايلتقطها آذان النائمين على النِعَم،فحين يترك الغروب مفتاحه ينوب ليل المتوجعين بطوله المميت، تراكم الأفعال الماضية (فرشنا- ترك- منح) أضفى على المشهد بلقطاته السريعة وعناصرة المتداخلة من أشخاص وأشياء سوداوية كالليل الذي كانوا يفرشون فيه خواصر الحجر، والأفعال (احترقت- أمحيت- كانت) توحي بالسكون تارة وبالحركة(الدراما) تارة أخرى، فاحتراق الأوراق ومحو المدن كان مرهوناً بهجرة الملح؛ الزاد الذي كان الشاعر يصنعه في مخبزه قبل أن يكون متشرداً على أرصفة شوارع بغداد، يقول عنه الشاعر(كاظم جهاد) الذي تبنى شعره وكان له الفضل في نشره: ((كان عقيل يرى أمامه شعباً كاملاً ينسفح على الطرقات فلم يتردّد في اعتناق الشارع كحقيقة ساطعة وملاذ نهائيّ)). [1]

ينتقل عقيل علي ثانية الى لقطات جديدة وفي زمان ومكان جديدين وكأنه مخرج سينمائي، يصور مشهداً درامياً، بسينوغرافية كاملة ومتينة مقحماً فيها الحوار الدرامي للتهرب من سكونية المشهد والدخول في حركات متعاقبة يخلقها الحوار، يقول:

ثم أقبل شتاء ممسكا برنين القشة
كنت أنقش البحر على الركب الطرية
وأصنع غارا من تلاواتي للأصابع الأكثر طراوة من الرحم
ثم فجأة جاء
من أنت؟
قل ما تريد قوله
إني أقطر من لفحك نصيب الوردة ودلالها
وتلك هي الأكاذيب تطلب المشورة
قل ما تريد قوله
عندي لك هذا السر:
العاشقة أكملت عدتها
والنهر أهدى لنا مباهجه

(١) عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى:٩

تولهه

خلجاته[1]

يولد الحوار من أشكال الصراع الموجودة في النزعة الدرامية ، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائمًا في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن [2]، يذكرنا الشاعر الذي صور مشهده بدقة وحرفية سينمائية باللقطة الأولى من المشهد الأول في نصه حينما إستهل بقوله (لقد جاءوا)، لذلك أعاد اللقطة من زاوية أخرى في مشهد حواري درامي بمونتاج (قطع) زمني ليختصر المسافة الزمنية ليفاجيء المتلقي (ثمّ فجأة جاء) ليدخلنا في التساؤلات التي طالما تعرض له الشاعر الإنسان الذي فقد هويته في وطنه، المغترب الذي رماه الإغتراب خارج دائرة المواطنة، وما جدوى السؤال كما يقول فيما بعد:

دعك بعيدا

التساؤل لوعة تغوي[3]

ما جدوى التساؤل عن هوية الإنسان؟ في حضور العزلة والغربة والوحدة والضياع والألم الوجودي الذي يعتصر رجلا عانى من الفقر والتشرد والضياع في متاهة الزمن ودوامة المدينة التي كانت شِركاً يصطاد آماله؟ في غمار الوضع الملتبس في العراق قبل الإحتلال الأمريكي وبعده، إكتفى عقيل بصب الفخاخ الشعرية للمشهد اليومي ليسجله تأريخاً أكثر سواداً من سواد حظه العاثر. [4]

((تتطلب القصيدة ذات النزعة الدرامية حوارا، إذا ما أرادت أن تمنح موافقة مبدئية للدخول إلى عوالم القصيدة الدرامية، فالحوار يغدو ضرورة ملحة حينما نستدعي كلاما، أو نستقدم شخصية: تراثية كانت أم حية معاصرة، فلا بد أن هناك حوارا داخليا يبدأ من ذات الشاعر قد يصلنا قبل أن تضع الكلمات حملها، وفيما بعد سنسمع صدى تلك التداخلات، والاضطرابات، والتغيرات، التي تحدث على

(١) عقيل علي، جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢١١

(٢) ينظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرقضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط٥، ١٩٩٤م:٢٧

(٣) عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢١٢

(٤) المصدر نفسه: ٢١١

المسرح، وهو هنا الحامل الكاليغرافي البارد الذي يضج بالحركة فور سماع الصوت الأول: حرفا كان، أم اسما ما، أم جملة إنشائية، أم خبرية، أو غير ذلك.)) [١]، يقول:

وأخرج لنا لسان نقائه

أنا الذي يصفعكم بهذا السناء

قل ما تريد قوله[٢]

وكأنه يصف لامبالاة من يعيش في الضفة الأخرى من المجتمع أو المسؤول أو الدكتاتور الذي يتغنى المتملقون بمجده المزيف، ويبدو الحوار للوهلة الأولى حوارا خارجيا، ساذجا، اعتياديا، يوميا، مستهلكا، فهو كلام يجري من النفس مجرى الهواء، لا مجال لرفضه باعتماده على بساطة معهودة لدى عقيل وحديث مقرب، يتسم بالهدوء والتروي ابتداء؛ ليلقى القبول، فلا يعتمد على التصادم حتى بين المفردات فهناك خطان متوازيان يسيران بتجاور لا يفصل بينهما فاصل[٣]إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول لمستوى التعبير الدرامي [٤]، لذا انخرط الشاعر في تكريس التجربة الدرامية، ليأخذ القصيدة في رحلة البحث عن الذات، مرورا بمرحلة القناع، والمونولوج متعدد الأصوات، والمونتاج (الكولاج)، واستطاع ترجمة وعيه إلى تقنيات درامية[٥]. طالما استوقف عقيل متلقيه ببحثه الدائم عن الآخر أو الشبيه المجهول ليلتقي وسجيته الأكثر شخصية، وربما تأثر في بلاغته بالشاعر (هنري ميشو)[٦] صاحب "أبحث عنك يا شبيهي" الذي كان عقيل يهوى قراءته مترجماً[٧]، يقول عقيل:

لكن آه

كان وجعنا مقذوفا صوب البعيد. كان مجيئنا من

أجل عقاب العقاب

---

(١) سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل: ١٣١٧

(٢) ينظر: سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل: ١٣١٨

(٣) ينظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرقضاياه: ٢٣٩

(٤) ينظر: صلاح فضل، الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، مجموعة دراسات نقدية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، د.ط،١٩٩٦م: ٩٩.

(٥) ينظر: سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل: ١٣١٨

(٦) الشاعر: هنري ميشو بلجيكي المولد فرنسي الجنسية، عدّ النقاد أعماله الإبداعية كجزء من التيار السوريالي، على الرغم من إنه لم يشارك يوماً هذه الحركة.

(٧) ينظر: عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى: ١٣

ومر على أهوائنا أنين رضاب مفخورة

ما قد رسم يمازح المذاري، ويمسح أجفانهن بالقبل

المدماة.

أكنا بعيدين، ومن بعدنا ذلك كنا نبتهل،

ونحلق،

متنعمين تحت ظل أشرعتنا بوصايا ملحد؟[1]

يعلو صوت الشاعر الداخلي بعد عبارة (لكن آه) في مونولوج درامي باستخدام الضمير (نا)، الذي أتاح له مساحة زمنية ومكانية ليسجل مقاطع مشهديته الحزينة في لقطات تعاد فيها الحركة بعد السكون ثم بعد السكون حركة في صورة متعاقبة درامية، ليعرض لنا جزءاً من سينوغرافية مأساوية لنصه، مستخدماً قناع السخرية من البيئة التي رفضت مشاركته في بداهة الحياة ليتحول الى كائن جاء من أجل عقاب العقاب، ويسترسل مسائلاً ومتسائلاً ليخرج كل ما يغض الناس الطرف عنه لإنتهازيتهم ولبس لأقنعتهم الملونة.

لم يكن يصور عقيل مشاهده في بيئة واضحة، وإنما كان يعتمد الغبش الذي يموه أعداءه، وكان يستخدم القناع كثيراً لكي يوصل المتلقي الى سينوغرافية معقدة التركيب، وخلق صورة درامية ضبابية لايفقهها أصحاب الأقلام المنحطون المقربون من الحزب الحاكم آنذاك، لأنه مُنع كثيراً من النشر وحرّم من حقه،بل ظُلم بين أقرانه وبين مثقفي عهده، يقول صديق الشاعر عبد العظيم فنجان في مقال منشور: ((مرة اخبرني عقيل ، بعد توقيعه العقد مع دار توبقال ، ان مجموعته " جنائن آدم " سوف لن تدخل العراق ، فسالته : لماذا ؟ ، ابتسم بحزن : لان فيها عبارة خطرة :" هناك شظية سقطت في الاناء، فسممت حليب الذكرى " . هكذا اذن نحن ازاء شاعر يعرف كيف " يدس " احتجاجه ، وعلله ، غير مبال بمآل هذا الدس : وفعلا لم تدخل " جنائن آدم " الى العراق الا بعدد محدود جدا ، لا يتجاوز عدد اصابع اليد، كذلك هو الحال مع مجموعته :" طائر آخر يتوارى)) [2]، وبعد حين يفاتح مَن حوله إذ يقول:

لكن دعك

---

(١) المصدر نفسه: ٢١٢

(٢) عقيل علي في دار الجمل: احتفاء باهر بصاحب طائر آخر يتوارى.

دعك بعيدا عن الأوراق

الأوراق مرايا تتهجى وجهها

ودع يديك بعيدة عن جرح النائم

دعك بعيدا

التساؤل لوعة تغوي[1]

مرة أخرى ينهي عقيل مشهده المأساوي بترك الأشياء كما هي من دون تساؤل عن الأسباب والمسببات، فالتساؤل برأيه لوعة تغوي، وهذه الذاتية التي أضفاها على نصه أدخله بطلاً للمشهد الذي لانهاية له، فعقيل وهو الشاعر الذي كان يشار اليه بالبنان لم يكن يجيب عن كثير من التساؤلات، حتى أنه لم يكن يكتب للنشر أو لخروج كلماته الى النور وإنما كان يكتب لنفسه، وعلى مايبدو كانت نصوصه إفرازات حسرات متراكمة لم يشعر بها مَن حوله، لذلك كان يتلذذ وحده بالمشاهد والصور التي خلقها، ليرسم عالماً يليق به، عالماً هو يتحكم بمجرياته، فحينما يقول (دعك بعيداً عن الأوراق، الأوراق مرايا تتهجى وجهها) ينقد نفسه قبل الآخرين، لأنه كان يظن أن الكتابة لاتغني من جوع ولا تغيّر شيئاً في الحياة، فيوصي بعدم الإقتراب من الأوراق التي باتت منسية كالمرآة لاحاجة اليها دون وجود الإنسان، ولكنه يكتب ما لايفسر من دون اعتماد منهج، لايكتب للحزب او الدولة أو الزعيم، حتى أنه لايعرف لماذا يكتب؟ يقول عقيل علي في احدى شهاداته عن الشعر: ((لا أتوق إلى محاولة تفسير الشعر.. ولا أمنهج القصيدة.. ولا أمنحها الحدود.. ثمة مخاوف عديدة وأحزان لها أن تنفجر لتكون قصيدة أو دموعاً.. هذه هي الحكاية..)) [2]، قبل أن يختم الشاعر رائعته(شتاء النقود) يصور لنا صورة سينوغرافية تتخللها أشياء دقيقة وأمكنة وأزمنة جديدة، مع تقطيعات سريعة لصور ولقطات، وكأنها صوِّرت من السماء بعين الطير أي: التصوير الشامل للمشهد من السماء دون ترك أدق التفاصيل ، إذ يقول:

ثم جاء الظل

ظل امرأة، ليروي لنا شيئا آخر

---

(١) المصدر نفسه: ٢١٢

(٢) هادي الحسيني، عقيل علي وشتاء النقود، ذكر صاحب المقال أن كلام عقيل علي أقتبس من مجلة (الكلمة) العدد الخامس ١٩٧٣م.

عالية الصرخة أيتها المرأة، . . عالية صرختك، يا حواء

كنا نبكي تحت إبطيه

"لا أحد قد سمع بهذه المكاشفة، حين كنا نرسم

أفواها، فيما مضى كان البحر قد طعمها بزعفران

الحذر،

كنا نبلل ظمأها بماء الجهات كلها،

ونلوح لها بمناديل نقعها حليب أثداء يافع[١]

يعطي عقيل نظرة شاملة للمشهد كاملا من وجهة نظر عين الطائر ثم ينتقل إلى وصف الشخصيات والأشياء والجزئيات ، وبذلك تم تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى [٢]، وكأن المشهد صوِّر بكاميرا طائرة (**drone**)[٣] مما أدت هذه النظرة المرتفعة المستعملة في أول النص وآخره وظيفة تأطير المشهد كاملا زمانياً [٤]، منذ مجيء الظل الى نقع المناديل بحليب أثداء يافعة ولكن في أمكنة ومواقع مختلفة، هنا تتظافر القيمة الزمانية والقيمة المكانية لتنتجان معاً إيقاع الصور الشعرية الجزئية التي كونت المشهدية الكثيفة(ظل امرأة- أفواه- الجهات كلها- مناديل- أثداء يافعة)، فالنص الشعري لديه مليء بالصور الدرامية المبدعةالتي تميزت بالبكارة والصياغة التي طغى عليها التجريب، فالتجريب مغامرة فنية غير مضمونة النتائج، ولكنه يسعي لتحقيق هدف ما من خلال هذا التجريب ،وهو تقريب الصورة اللغوية من الصور الدرامية المرئية، فأصبحت الأولى؛ الخلفية المتوقعة للثانية، فهو رسم لنا من خلال لغته الشعرية الخاصة مشاهد درامية وكان المتلقي يشاهد أحداثها لقطة بلقطة، وقد أفلح في ذلك بجزالة. [٥]، يختم عقيل قصيدته بمباغتة أخيرة لينهي الدراما الذي خلقه من هذيانه الشعري، يقول:

---

(١) عقيل علي، جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢١٥

(٢) ينظر: حوراء أحمد، المشهدية في سوق القرية لعبد الوهاب البياتي: ١
http://hawraahmed.3abber.com/post/54307

(٣) نوع من الكاميرات التي تنصب على طائرات صغيرة، تتحكم بها من الأرض من خلال جهاز تحكم عن بعد.

(٤) ينظر: د.حاتم الصكر، موتيفات مشهدية في شموس ذابلة وحمر هزيلة وفقراء، البياتي في سوق القرية، جريدة الأتحاد، ٤نوفمبر ٢٠١٠م. www.alittihad.ae/details.php?id=73894&y=2010&article=full

(٥) ينظر: الصورة الشعرية: الدرامية في قصيدة الحداثة العربية: ٤٧

لقد جاءوا

ها هي ذكرى مديح الوردة تستيقظ

ها هو يدنو ليطعن الدموع الحبيبة

ها هو يدنو ليحظي بلسانه

الموجة الفانية تطعن، لاهثة، صراخها

هوذا شتاء النقود. [١]

يشير في المشهد الأخير الى مجيء شتاء النقود من خلال الإشارة الى مجموعة أشياء خلق منها مشهداً مفتوحة النهاية من دون إعطاء الدور فيه للإنسان وإنما يستعير من صفات الإنسان لها ليكتمل المشهد، ولكن الأفعال المضارعة(تستيقظ- يطعن- يدنو- يحظى- تطعن) على الرغم من حركتها الذاتية لم تحرك من صورة المشهد شيئاً لأن الحوار كان غائباً، إنما أراد عقيل ختم المشهد بلقطات ساكنة ليترك للمتلقي الخوض في نتيجة الفلم الذي أنتجه بسينوغافية مختزلة وكأنه فيلم قصير يحمل في مشاهده مأساة الإنسان بدقائق معدودة وبمونتاج عالي الدقة حيث تم توليف لقطة من هنا ولقطة من هناك لقطة في الماضي واخرى في الغيب.((بالرغم من كل هشاشته الظاهرية، يتمتع بقدرة على "شعشعة" الجراح))[٢] فقدرته على تصوير المشهد الدرامي -وإن شابه الغموض- لايوصف وذلك لخلفيته الثقافية العالية ولغته المتينة الجزلة، فتلك((قدرة نادرة مكّنته من بلورة نشيده الشعري بعيداً عن النواح المتفجع ومنعته من أن يتنازل عن كثافة اللغة الشعرية "معافون كبار معطوبو الصحة"هي التسمية المفارقة التي كان دولوز يطلقها على نيتشه وآرتو وسواهما ممن تنقلب المعاناة لديهم تهليلاً طويلاً ومنغّماً للحياة، من هذه السجية كان ينطلق عقيل، وهي التي ضمّنت له الصيغة الظافرة (رغم موته المأساوي) التي منحها لمشروعه الشعري وحياته)) [٣]

(١)عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢١٥-٢١٦

(٢) المصدر نفسه: ٧

(٣) عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى: ٧

الخاتمة:

توصل البحث من خلال تحليل قصيدة (شتاء النقود) الى إستنتاجات نقدية، من خلال إظهار سينوغرافية القصيدة وعناصرها:

١. إعتمد عقيل علي المباغتة في كثير من مشاهده الدرامية ، وذلك بتكرار جمل وعبارات مثل (ثم جاءوا) التي يباغت بها متلقية بين الفينة والأخرى ليشد انتباهه الى ما يحصل هنا وهناك وفي أزمنة متعاقبة، لاسيما في مقاربته لأحوال البشر و تعاطيه مع الأحداث التي عاصرها في أواخر حياته.

٢. فرض عقيل ذاتيته على المشاهد السينوغرافية، ولاسيما شخصيته الإنعزالية والتوحد الثقافي، وتناقضاته الإجتماعية.

٣. هناك تحقق جلي وواضح للسينوغرافية السينمائية التي خلقها ببلاغته اللغوية وتصويره الإبداعي من خلال أفكار ه وعواطفه التي تكدست لديه منذ سبعينيات القرن الماضي ومن خلال قراءة الأدب الأجنبي والتي أسست عنده إمكانيته التصويرية تلك.

٤. تطغى العفوية والتلقائية على نصه ومن ثم على صوره الدرامية والسينوغرافية، مما دفع بأفكاره الى تخوم فلسفة معقدة لايفك شفراتها كثير من المقربين منه وحتى هو نفسه يصرح بهذه العفوية التي توصله الى مكاناتٍ لاتفسير لها.

٥. في نصه شغف ملحوظ بمفاجأة المتلقي ومباغته في أغلب الصور بمشهدية عالية الدقة، من صور ثابتة وأخرى متحركة، مما أضفى على النص بمجمله عذوبة وسلاسة.

٦. لاحظنا من خلال ذاتية الشاعر ودوره في مشاهد النص إنسلاخه امن واقعه الإجتماعي، ليعطينا فكرة عزلته وحرمانه وتشرّده في نهاية حياته فكراً وجسداً، إيذاناً منه بأنه سلم نفسه للتقوقع الذي كان يحاربه في بداياته.

٧. كان مونتيراً ذكياً يلصق لقطات المشاهد السينوغرافية من خلال اللعب بزمن الدراما، وتغيير الشخصيات والأشياء، إذ أخرج للقاريء مشاهد سينمائية متسلسلة في الأحداث ومتفاوتة في الزمن.

٨. إعتمد الحوار الذي هو العنصر الرئيس في الدراما، بنوعيه الداخلي (المونولوج) والخارجي ولكنه أكثر من النوع الأول لما له من وسعة في المساحة الحوارية، وكان أكثرها من خلال القناع الذي موّه به من حوله.

المصادر

أ- الكتب

١. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين ، تونس:

٢. أحمد أمين،النقد الادبي، دار الكتاب العربي بيروت ـ لبنان د.ط، د.ت.

٣. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨١م.

٤. جيرالد برينس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٥. جيرالد برينس، علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

٦. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٩م.

٧. حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٨٥م.

٨. دبليو دوسين،الدراما والدرامي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨١م.

٩. سلمى الخضراء الجيوسي، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبدالوهاب لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د.ط، ٢٠٠١م

١٠. صلاح فضل،الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، مجموعة دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، د.ط،١٩٩٦م.

١١. عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط٥، ١٩٩٤م.

١٢. عقيل علي،جنائن آدم وقصائد أخرى، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

١٣. فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية لطباعة، بغداد ، د.ط، ١٩٧٥م.

١٤. فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم : ابراهيم حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،د.ط، د.ت

١٥. قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، ٢٠٠٥م.

ب- المجلات والدوريات:

١. أحمد محمد الصغير، الصورة الشعرية:الدرامية في قصيدة الحداثة العربية، مجلة جيل الدراسات الدبية والفكرية،العدد: ٤، كانون أول/٢٠١٤م.

٢. سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد٣/ العدد٧/٢٠١٦م.

٣. ليون برميليان، بناء المشهد الروائي ، ترجمة : فاضل ثامر. مجلة الثقافة الأجنبية العدد٣ / ١٩٨٧م.

ج- المواقع الألكترونية:

١. أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح، دراسة المشهد السردي للروايات الثلاثية، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16638

٢. حوراء أحمد، المشهدية في سوق القرية لعبد الوهاب البياتي، مدونة حوراء، ١يوليو ٢٠١٤، http://hawraahmed.3abber.com/post/54307

٣. خزعل الماجدي، سينوغرافيا الفضاء الشعري، موقع النور http://www.alnoor.se/article.asp?id=8997

٤. د.حاتم الصكر،موتيفات مشهدية في شموس ذابلة وحمر هزيلة وفقراء، البياتي في سوق القرية، ، جريدة الأتحاد، ٤نوفمبر ٢٠١٠م. www.alittihad.ae/details.php?id=73894&y=2010&article=full

٥. عبد العظيم فنجان، عقيل علي في دار الجمل: احتفاء باهر بصاحب طائر آخر يتوارى، موقع الناس الألكتروني https://al-nnas.com/CULTURE/2aali.html

٦. مثنى كاظم صادق، الصورة المشهدية في مجموعة مدن وحقائب، الحوار المتمدن،العدد: ٣٥٤٠ / ٢٠١١م. http://m.ahewar.org/s.asp?aid=282757&r=0&cid=0&u=&i=1834

٧. نادية هناوي سعدون، التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الأجناسي مقدمة نظرية وتطبيق نقدي. https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=38709

٨. هادي الحسيني، عقيل علي وشتاء النقود، الحوار المتمدن، العدد: ٢٠٠٦/١٦٧٤، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=75604