



Manifestations of Scenographic Space in Ali Kanaan's Poetry

Abdelaziz Hamady¹ | Rasoul Balavi^{2*} | Ali Khezri³ | Mohammad Javad Pourabed⁴

1. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: abedalaziz@pnu.ac.ir

2. Corresponding Author, Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: r.ballawy@pgu.ac.ir

3. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: alikhhezri@pgu.ac.ir

4. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: m.pourabed@pgu.ac.ir

ARTICLE INFO

Article type:

Research Article

Article History:

Received March 11, 2023

Revised June 11, 2023

Accepted June 11, 2024

Published online June 20 2024

Keywords:

Contemporary Arabic Poetry,

Surrealism,

Scenography,

Ali Kanaan.

ABSTRACT

Scenography is a very valuable literary term, which deserves research and study. Because the literary text analyzes from two aspects: formal and spiritual, relying on the pains of external structure, and poetic components and literary texts. Among these elements, we can mention the elements of Scenography and the extraction of scientific concepts by using refractive images and indexes that are contrary to reality. Each of these describes and interprets the reality within the human being through visible and explicit and implicit images contrary to known principles and rules. It also transforms the original image and reconstructs it into a different and new image and profile. Ali Kanaan is one of the poets whose poems are mixed with new poetic techniques that are full of overt and covert scenography indexes to avoid old and familiar concepts. He enriched his literary genre with new poetic techniques and solid words, precise thought, and purposeful images. This research seeks to answer the following questions: What new techniques has Ali Kanaan used to create images that are contrary to reality? What are the features and characteristics of cinematography in the poetry of Ali Kanaan? The purpose of this research is to search Ali Kanaan's poetic texts by emphasizing the scenographic elements in the lab of his poems, and by referring to the descriptive-analytical research method. This research will cover all the concepts and topics related to Scenography. And its main axes are limited to the preparation of the framework of the poem, the visual effects, the decor, the lighting, the color, the movement, the transformation, and the negative images.

Cite this article: Hamady, A.; Balavi, R.; Khezri, A. & Pourabed, M. J. (2024). Manifestations of Scenographic Space in Ali Kanaan's Poetry. *Arabic Language and Literature*. 20 (2), 119-135. Doi: <http://doi.org/10.22059/JAL-LQ.2022.337493.1231>



© Abdelaziz Hamady, Rasoul Balavi, Ali Khezri, Mohammad Javad Pourabed

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/JAL-LQ.2022.337493.1231>



جامعة طهران

مجلة اللغة العربية وآدابها

موقع المجلة: <https://jal-lq.ut.ac.ir>

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٢٤٢٣-٦١٨٧

مظاهر الفضاء السينوغرافي في شعر "علي كنعان"

عبدالعزیز حمادي^١ | رسول بلاوي^٢ | علي خضري^٣ | محمدجواد بورعابد^٤

١. طالب دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: abedalaziz@pnu.ac.ir
٢. الباحث المسؤول ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: r.ballawy@pgu.ac.ir
٣. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: alikhezri@pgu.ac.ir
٤. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: m.pourabed@pgu.ac.ir

المخلص

اطلاعات مقاله

تعدُّ السينوغرافيا من المصطلحات الأدبية الحديثة التي شغلت مجموعة من الفنون من ضمنها الشعر ، حيث أنَّها تعالج النصَّ من زاويتين: شكلية ومعنوية ، معتمدة على أدوات البنية الشكلية والوحدات الحركية والانعكاسات الضوئية في الصور الشعرية والنصوص الأدبية ، بما فيها من عناصر السينوغرافيا واستخراج المفاهيم المعرفية من خلال استخدام صور تكبيبية مغايرة للواقع ، شارحة ما يعم في بواطن الإنسان في صور مرئية أو غير مرئية مخالفة للقواعد المتعارف عليها ، وكذلك تفتتت الشكل المتعارف وإعادة تحويله إلى صورة حديثة مختلفة. يُعدُّ علي كنعان من الشعراء الذين امتزجت قصائدهم بالتقنيات الحديثة والمفعمة بالسينوغرافيا بصور مرئية وغير مرئية لإزاحة المفاهيم القديمة والمألوفة ، كما قام بإضفاء النصِّ الشعري بالفنون الشعرية الحديثة بلغته الرصينة وفكرته الدقيقة وصوره الهادفة. يهدف البحث إلى التنقيب في نصوص الشاعر علي كنعان مسلطاً الضوء على عناصر السينوغرافيا في طيَّات أشعاره ، مع الاعتماد على المنهج الوصفي - التحليلي. وسترتب الدراسة على كلِّ ما يخصُّ السينوغرافيا ، وتقتصر المحاور الأساسية على القصائد المؤنَّثة والصور البصرية والديكور والإضاءة واللون والحركة والتفتتت والصور التكبيبية. وتتابع الدراسة ككاميرا ، كلُّ ما يقوم به الشاعر في حلبة القصيدة ، وخبشة المسرح الشعري ، ومن أهمَّ النتائج التي توصل إليها البحث هي أنَّ علي كنعان استعمل أنواعاً مختلفة للسينوغرافيا بوظائف عديدة مثل الصور التكبيبية واللوحات التشكيلية وتلاعب بالنصِّ الشعري ، خاصة في التأثيث والحركة.

نوع مقاله:
علمي

تاريخهاى مقاله:

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٣/٠٣/١١

تاريخ المراجعة: ٢٠٢٣/٠٦/١١

تاريخ القبول: ٢٠٢٣/٠٦/١١

تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٠٦/٢٠

الكلمات الرئيسية:

الشعر العربي المعاصر ،
السوريالية ،
السينوغرافيا ،
علي كنعان.

العنوان: حمادي ، عبدالعزیز؛ بلاوي ، رسول؛ خضري ، علي و بورعابد ، محمد جواد (٢٠٢٤). مظاهر الفضاء السينوغرافي في شعر "علي كنعان". مجلة اللغة العربية وآدابها ، ٢٠ (٢) ١١٩-١٣٥ .

DOI: <http://doi.org/10.22059/JAL-LQ.2022.337493.1231>

الناشر: دار جامعة طهران للنشر

© عبدالعزیز حمادي ، رسول بلاوي ، علي خضري ، محمدجواد بورعابد

DOI: <http://doi.org/10.22059/JAL-LQ.2022.337493.1231>



المقدمة

توجّه النقد الحديث إلى معالجة النصّ الأدبيّ مُعتمداً على تطبيق المصطلحات الأدبية الحديثة في النتاج الأدبي الحديث والقديم، ويسلّط الضوء على أدوات البنية الشكلية، أي البناء الكليّ للقصيدة والوحدات الحركية التي من خلالها تتّضح الصورة الشعرية والانعكاسات الضوئية الممزوجة بالألوان وعنصر الإضاءة بصورة عامة، ويتطرقّ البحث إلى التقنيات والمصطلحات الواردة من الفنون المختلفة مثل الفن التشكيلي والمسرح إلى الأدب بشقيه النثري والشعري، فالعلاقة بين الفنون علاقة قديمة ومستمرّة إلى يومنا هذا، فهناك علاقة أخذ وعطاء في ما بينها لا تُتكر، مثلما يقتبس الشعر التقنيات الفنية من الفن التشكيلي ومن المسرح، يحصل عكس ذلك أيضاً «فإنّ الشعر كعمل المخيلة الشاعرة يقتبس أريحيته من كافة الفنون ويسبغ روحه عليها، فطالما سبق هذه الفنون فكرة إلى الوجود وخلّدها عملاً» (العريض، ١٩٥٢م، ١٢٥)، فإنّ الأدب، بصورة عامة، هو أصل الفنون الجميلة، لاسيّما الشعر منه، حيث «يستأثر بمميزات الفنون الجميلة كلّها، فهو بالإضافة إلى مادة الفن الأدبيّ "ألفاظ اللغة"، يشتمل على بعض من عناصر سائر الفنون الأخرى بما يتوفّر فيه من عناصر موسيقية من حيث الوزن والقافية والإيقاع، ومن عناصر تصويرية من صور حسية ومعنوية تصطبغ مشاهدتها بالألوان والأشكال، ومن عناصر تموج بالحركة والروح والحس والعاطفة» (عاصي، ١٩٧٠م، ٤٤)، ولقد تداخلت الأجناس في الشعر الحديث نتيجة «لانتفاخ الآداب على الفنون التشكيلية، والدرامية، والموسيقية، والمعمارية، وبالتالي الشعر على الرسم، والصفحة على اللوحة، والكلمة على الصورة، ورواج مقولات النصّ الجامع، والجنس المركب، والفن الشامل» (الهمامي، ٢٠٠٨م، ١٨٤)، فمن هذه التداخلات ما نجده في علاقة الشعر بالمسرح فهي أكثر ارتباطاً على مرّ العصور، ومن المصطلحات التي انتقلت بعناصرها وأدواتها من فنّ إلى آخر نجد السينوغرافيا تنتقل إلى الأدب بعد ما نضجت في المسرح، فوجود السينوغرافيا قد أثري النصّ الشعري فأعطاه إضافة أدبية. لكن ما يواجهه الدارس في معالجة السينوغرافيا كمصطلح أدبيّ وك تقنية شعرية، هو أنّ هذا المصطلح لم يُوطّر بتقسيمات نظرية واسعة الأطراف في مجال الشعر، فهذا ما جعل الدراسات في هذا المجال ضئيلة قليلة.

يحاول البحث الإجابة عن هذه الأسئلة، ما التقنيّات الحديثة التي استعملها "علي كنعان" كصور مغايرة للواقع؟ وما مميزات السينوغرافيا في شعر كنعان؟ وسيقوم البحث بتبيين المصطلحات الرئيسة وعناصر السينوغرافيا وأدواتها في النصّ الشعري، وكذلك سنقوم بتطبيقها على شعر علي كنعان حيث إنّه استعمل أدوات فنية حديثة مختلفة في الصور الشعرية، بما فيها من عناصر السينوغرافيا واستخراج المفاهيم المعرفية من خلال استخدام صور تكعيبية مغايرة للواقع، وإنّ بناء النصّ السينوغرافيّ الشعري قد ابتنى عند علي كنعان بلغة مخالفة للقواعد المتعارف عليها، كما نجده معهوداً في النصوص الشعرية الحديثة، وكذلك يلاحظ أنّه استعمل تقنية تفتيت الشكل المتعارف وإعادة تحويله إلى صورة حديثة مختلفة.

في الحقيقة أنّ السينوغرافيا هي تصميم الديكور، وتجمع بين الفن والعلم: الفن لأنها معتمدة على التصوير والزخرفة والنحت، والعلم لأنها تتحدّث عن الصوتيات والمرئيات والتكنولوجيا، فكلّ عرض مسرحيّ سيبقى ناقصاً لو لم تكتمل أدوات الديكور من شكل ولون وهيئة حتى ترتاح لها العيون، وتكون مناسبة للنصّ وموافقة له. وبما أنّ غاية السينوغرافيا هي تطويع حركة الفنون التشكيلية وبما ضمّته من فنون العمارة والمكان والأزياء فقد اهتمّ الشعر بهذه الأدوات منذ القدم، ونظّم الشاعر بعناية الصور والأزمنة والأمكنة والأحداث في فضاءه الشعري، واستعمل هذا المصطلح كتقنية أدبية لنصوصه الشعرية، ويُعدّ رسم الصور في القصيدة من جماليات العمل الأدبي. والسينوغرافيا بالنسبة لليونانيين «فن تزيين المسرح والديكور بالرسم» (باجي، ٢٠١٥م، ٤٤٧).

من الموضوعات التي سيتطرق إليها البحث هي النصّ المفتوح، وما يحمله هذا النصّ من انزياحات ولغة مغايرة للمألوف، عمودياً وأفقياً، كما ستدرسُ موضوعات مثل النصّ المركّب والتأويل والتفسير والتقنيات المرحّلة وكلّها تصبُّ في مجال مفهوم النصّ الشعريّ، وسيتم كشف اللعبة والخداع اللذين يقوم بهما الشاعر.

جدة البحث وأهميته

بما أنّ الشاعر "علي كنعان" يُعدُّ من الشعراء المعاصرين الذين لهم مكانة مرموقة في الأوساط الأدبية السورية، وقد حاز على جوائز أدبية عديدة في مجال الشعر، وقد أدخل أساليب كتابية وتقنيات أدبية حديثة، وبما أنّه استخدم أساليب شعرية شملت الانزياح والمفارقة والسينوغرافيا والقناع والمرايا ولم يتطرق إليها أحد كدراسة مستقلة، فقد رشّحناه ليكون محوراً لموضوع هذه الدراسة. وأهمّ ما يميّز هذا البحث هو تطبيق عناصر السينوغرافيا على النصوص الشعريّة بعد ما تداول هذا المصطلح في النصوص المسرحيّة، فتطبيق عناصر السينوغرافيا وأدواتها في النصّ الشعري سيضيف الدراسات الشعريّة بعداً نقدياً حديثاً يتوجّه من خلاله الباحثون إلى فتح نافذة أوسع في النصوص الشعريّة ودراستها على أساس النظرة السينوغرافية، حيث إنّ الكثير من التقانات الشعريّة المتداولة مثل الانزياح والمفارقة والصورة الفنية تدور في إطار السينوغرافيا.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما وظائف السينوغرافيا في كتابات علي كنعان؟
٢. ما التمثّلات السينوغرافية التي استعملها الشاعر؟
٣. ما النوع السينوغرافي الذي عمده الشاعر علي كنعان؟

الدراسات السابقة

هناك دراسات وبحوث قليلة حول السينوغرافيا في الدراسات العربية، ولم نعث على دراسة سينوغرافية حول النصوص الشعريّة وخاصة قصائد علي كنعان. أهمّ الدراسات السابقة في هذا المجال كالتالي:

كتاب "سينوغرافيا العرض المسرحي عبر العصور" لكمال عيد، الصادر عن الدار الثقافية للنشر في القاهرة سنة (١٩٩٨م)، تطرّق الكاتب في هذا الكتاب إلى الحركة التاريخية لتطور المسرح، وكما أشار إلى الهدف من السينوغرافيا وهو تطويع حركة الفنون التشكيلية والمعمارية والجميلة، كما تطرّق إلى توظيف السينوغرافيا في المسارح الأجنبية والعربية حسب البلدان، معتمداً على تقسيم التطور حسب العصور.

دراسة دكتوراه للكاتب رابحي بن عليه، بعنوان "جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر"، جامعة وهران، كلية الأدب والفنون، ٢٠١٨م. وقد ناقش في بحثه عناصر السينوغرافيا والفضاء والمكان وأنواع الأمكنة وهندسة الفضاء السينوغرافي ووظائف السينوغرافيا. وقد توصل هذا البحث إلى أنّ المسرح الجزائري تأثر بتقنيات السينوغرافيا، فغيّر في أشكال الديكور والإضاءة والعناصر الأخرى للسينوغرافيا، وهذا ما أدى إلى استمتاع الجمهور وإلى إيصال الفكرة إليه من خلال تلك العناصر.

مقال بعنوان "السينوغرافيا في تنظيرات برتولد بريخت" مجلة الفنون المسرحية، ناجي جبار كاشي، كلية القادسية للعلوم الإنسانية - المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، سنة ٢٠٠٨م. ودرس مفهوم السينوغرافيا والسينوغرافيا في تنظيرات المخرجين المسرحيين والتغيير الشكلي للعرض المسرحي والسينوغرافيا في تنظيرات برتولد بريخت وأنواع إعادة البناء للمنصة مثل: ١. الاستعاضة عن الأرضية بالنقالة ٢. الاستعاضة عن مؤخرة المسرح بالشاشة ٣. الاستعاضة عن الكواليس الجانبية بالأوركسترا ٤. تحويل السقف إلى رصيف متحرك ٥. نقل ساحة التمثيل إلى وسط الصالة.

مقال موسوم بـ «ظاهرة الاغتراب في شعر علي كنعان»، للباحث أياد نيسي وآخرين، منشور في مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد ٢١، ٢٠١٩م. وقد توصلَ البحث إلى أن هذه الظاهرة الاغترابية في شعر علي كنعان تكشف عن أبعاد خباياه الذهنية والروحية باعتباره أديباً من أكبر الأدباء النابيين في زمننا المعاصر.

مقال بعنوان "تجليات الديستوبيا وملامحها في شعر علي كنعان" لأياد نيسي وآخرين في مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، العدد ٤٠، سنة ٢٠٢١م. وقد تطرّق فيها إلى الأدب الديستوبي في شعر علي كنعان بما فيه من صور شعرية مختلفة منها الفوضى والخراب، صورة الفقر، شيوع الفساد والخصال الذميمة، والحرمان من الماضي الجميل والمعاناة اليومية.

أمّا في بحثنا هذا فسوف نتطرّق إلى أبعاد مختلفة للسينوغرافيا في شعر علي كنعان، حيث أنّ البحوث الأخرى لم تسلط الضوء على شعر علي كنعان بصورة واسعة ولا على السينوغرافيا في الشعر، فبهذا قد نكون قدّمنا بحثاً جديداً في الجانبين: السينوغرافيا في الشعر من جهة ومظاهر شعر علي كنعان من جهة أخرى.

عن الشاعر علي كنعان

وُلِدَ في سوريا، قرية "الهزة" من محافظة "حمص" عام (١٩٣٦م). درسَ في دمشق وحصل على شهادة البكالوريوس للغة الإنكليزية وأدائها عام (١٩٦٥م). عمل في الصحافة الثقافية من عام (١٩٦٤م) حتى عام (١٩٦٧م)، ثمّ مراقباً للنصوص في الإذاعة، ثمّ رحل إلى اليابان ودرّس هناك اللغة العربية في جامعة طوكيو، فعُيِّنَ فيها مدرّساً للأدب العربي لمدة ثلاث سنوات (نيسي وآخرون، 2019م، 11).

يمكن القول إنّ الشاعر علي كنعان يريد أن يُعرّف نفسه شاعراً ملتزماً، يحكي عن مآسي المجتمع، عمّا يقلقه، ويحزنه، لكنّ قصائده لا تقتصر بالشعر الملتزم، بل لها ذائقة غير تلك التي عهد بها الشعر الكلاسيكي، مفعمة بالصور التكعيبية، ومشوبة بألوان ممزوجة بالصور المرئية واللامرئية، يحكي عن بيئته، لكنّه مقتبساً الأماكن من روايات مثل رواية الشيخ والبحر (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٤١٣) أو مقتبساً من الأساطير والكتب القديمة، وكما يقول عنه أنطون مقدسي: «إنّ علي كنعان يلتزم دون أن يفقد الشعر فنيّته، ففكرته لها لون وطعم ورائحة. إنّه يعرف كيف يحولها إلى جزء لا يتجزأ من حياته، فهي تعيش في أحاسيسه وأخيلته، بين تقاليد بيئته وعاداتها، تصيح حباً عندما يحبُّ، وثورة عندما يثور، وشفقة عندما يشفق، لديه لمسات ناعمة لطيفة -صور أثيرية أو تكاد- وبذات الوقت مسيرة ملحمة من الماضي إلى المستقبل، من الميلاد إلى البعث الكبير. إنّه يُطوّر عمود الشعر دون أن يُقوّضه، فهو ثورة من الداخل تحفظ وتجدد، تُنمّي دون أن تقهر، تتمرد دون أن تحطم» (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٤١٣).

يتحدّث الشاعر علي كنعان عن هموم الشارع العربي، وقلمًا يتطرّق إلى قضايا تهّمّ بلده سورية فحسب، لأنّه ملتزم بشاعريته للكلّ، للمجتمع العربي وغير العربي، ويحاول عبر قصيدة التفعيلة أن يأتي بنماذج وصور حديثة، ناقلاً تلك المخاوف المتربّنة على كاهل جيله وقبل جيله، تنساب الكلمات مثل المطر فوق شجونه المشتعلة، ليظفنها بلغته الصريحة وبأحاسيسه المرهفة تجاه ما يسمعه من لغو وثرثرة فوق آفاق مدينته، وما يشاهده من استبداد يمشي منتشياً ولأعباً بالبعث، يصوّر الظلمات كنجع هائل في غسق، أو كائتال العتمة فوق منتجعات الخيال.

المهاد النظري

مفهوم السينوغرافيا

يعود مصطلح السينوغرافيا إلى بدايات المسرح، ويحيلنا إلى المسرح الإغريقي القديم الذي أسس أساليب مسرحية مختلفة، وكما يعود المصطلح إلى الكلمة اليونانية (سينوغرافيا) التي «تعني الخشبة وتمثيل شيء بخطوط وعلامات» (بشرة، ٢٠٢٢م، ١٥)، وإنّها «كلمة قديمة نجدها لدى الإغريق والرومان كما استعملها معماريو عصر النهضة» (فريد فون،

٢٠٠٣م، ١٣)، فهي تعني «كل ما يتعلق بالرسوم التي تتواجد على خشبة المسرح» (بيوس، ١٩٨٠م، ٢٨). يُعدّ مفهوم السينوغرافيا من المفاهيم المسرحية، وطالما تمّ مناقشته في الدراسات المسرحية، وما يريد البحث دراسته هو الحيزّ السينوغرافيّ أو الحيزّ المسرحي، والذي يتعلّق بالنصوص الأدبية وكما يقول عنه بايغ: «هو الحيزّ المسرحي، والمعرفّ بشكل أدقّ بالحيزّ في الداخل حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض. ويميّز بأن الربط بين الإثنين: العلاقة المسرحية والموقع المسرحي، كما يمكن تخصيص حيزّ الجمهور للمكان الذي يوجد فيه الجمهور خلال العرض وفترة الإستراحة.. وهو ينشأ من خلال هندسة ونظرة للعالم التصويرية أو لحيزّ منحوت بشكل أساسي بأجساد الممثلين» (بايغ، ٢٠١٥م، ٢١٣).

يعتقد بايغ أن السينوغرافيا هي طريقة إيطالية وتقدر على اجتذاب الوهم داخل النصّ الأدبي أو المسرحي بشكل عام، قائلًا: «بعض أنواع السينوغرافيا قادرة أكثر من غيرها على اجتذاب الوهم: المسرح الأمامي، على الطريقة الإيطالية الذي يشكّل إطاراً للأحداث ويضعها في المنظور الصحيح، سيكون مناسباً بشكل خاص للتأثيرات الوهمية والمظاهر الخادعة» (بايغ، ٢٠١٥م، ٢٧٩) وطالما يحاول علي كنعان عبر التوهيم أن يشكّل إطاراً أدبياً للأحداث في نصّه الشعري. ويؤكد زيد سالم سليمان بأنّ كلمة السينوغرافيا ظهرت في عصر النهضة وتم اكتشافها من قبل مهندسين معماريين وباحثين إيطاليين وقد استعملت الكلمة بمعنى «فن وضع الديكورات المسرحية بطريقة المنظور» (سليمان، ٢٠١١م، ٤٢٠). موضوع السينوغرافيا يضمّ محاور فرعية منها الصور التكميلية، والتأثت، والديكور، والحركة، والإضاءة، وإثنا في هذه الدراسة سوف نعتد على هذه التقسيمات في دراسة شعر علي كنعان.

السينوغراف

يعتمد السينوغراف على ابتكار عناصر جديدة وأشكال جديدة من خلال البحث في العرض المسرحي عن الجديد الذي يساهم بشكل أو بآخر في تغيير المفاهيم والأفكار وبالتالي تغيير زاوية النظر للحياة تماماً، وهو الذي يشرف إشرافاً تاماً على عناصر المسرح إذ «يجب على السينوغراف في أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل استناداً إليها تكوينات مشهدة تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا» (معلا، ٢٠٠٤م، ٩٨)، والمخرج يتعامل مع السينوغرافيا منذ البداية باعتبارها إخراجاً للفضاء المسرحي والمفتوح وبداخل الأحداث المسرحية، «وهو بالنسبة للعالم التشكيلي يمثل واقعاً مسرحياً متماسكاً بعالم أرض/ اللعب، فالفضاء أو الفراغ يُعدّ آلة تجتذب الممثل وتدفعه إلى الصراع معها» (عبد الفتاح، ١٩٩٣م، ٢٤٦)، وقد اكتنزت قصائد علي كنعان بهذه الصور، إذ باتت أشعاره كلوحات تشكيلية، مرسومة على مسرح أحداث القصائد، وتنتقل من اللعب على الأرض، لتشكل الفضاء والفراغ وأخيراً الوصول إلى الصراع والنهايات المفتوحة.

وظيفة السينوغراف

إنّ وظيفة السينوغراف في تأثيث خشبة المسرح وتقسيم العناصر العامة في المسرح، قائمة على أساس العلاقة التعبيرية بين المسرح بكلّ عناصره وبين المتلقي وإشعاره بما يريد السينوغراف التعبير عنه من خلال الأدوات السينوغرافية، فبذلك يختلف دور السينوغراف من فنّان الديكور، فوظيفة السينوغراف «تدلّ على مجموعة من المعارف والمهارات الفنية يمتلكها فنّان مثقّف يساهم بشكل فعّال في بناء العرض المسرحي» (بن علي، ١٩١٨م، ٢٣)، ولا تختصر في تأثيث خشبة المسرح فقط، قد يظهر هذا الاختلاف بين السينوغراف وفنّان الديكور في تعريف الدكتور جميل حمداوي حيث يقول: «إذا كان الديكور مفهوماً جزئياً، فإنّ السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور وكلّ المكونات البصرية والسينمائية التي تُعرض على خشبة العرض، ويعكس لنا المكوّن السينوغرافيّ نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، كما يبيّن لنا الفضاء المؤثت ومكوناته التشبيهية ودواله اللغوية المحمّلة برؤيويته في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور» (بن علي، ١٩١٨م، ٢٣)، فيما أنّ السينوغرافيا مفهوم عام، فإنّ الديكور جزء صغير من أعمال السينوغراف بجانب العناصر السينوغرافية الأخرى.

يلعب النصّ المسرحي الدور الهامّ في دمج فكرة الكاتب بعناصر السينوغرافيا ، فيجب على الكاتب أن يركز على الجوانب المختلفة التي يحتاجها العرض المسرحي عند بناء نصّ المسرحية ، وبعد ذلك يقوم الإخراج المسرحي والأداء السينوغرافي بوظائفه على أساس النصّ ، « فيجب على السينوغراف أن يغوص في روح النصّ وخفاياه إلى حدّ تنبيه له وإزعاج المخرج وعصر مخيلته حتى يذوب الإثنان في تصوّر واحد» (بن عليّة ، ١٩١٨ م ، ٢٦١) ، فالسينوغراف نفسه يُعتَبَر أحد الأشخاص الذين يشكلون العرض المسرحي بجانب المخرج وفنان الديكور والممثلين وكاتب السيناريو والنصّ ، وإنّ الشاعر ووظائفه في بناء القصيدة قياساً بالسينوغراف يحمل تعريفاً أوسع وأشمل ممّا يؤدّيه السينوغراف ، إذ إنّ الشاعر بالنسبة لبناء نصّه الشعري ، يجمع بين أدوار جميع الأشخاص الذين يشكلون العرض المسرحي وبينون كيانه ويرتّبون أدواته ، فيلعب دور كاتب السيناريو والمخرج والممثل وفنان الديكور والسينوغراف معاً ، فهو الخالق الوحيد لكيثونة القصيدة بكلّ أدواتها وعناصرها.

الصور التكميلية

ساحة القصيدة لا تختلف عن خشبة المسرح ، وكلّ الأدوات التي يحتاجها المسرح تحتاجها القصيدة ، فلهذا نجد جميع أدوات وعناصر السينوغرافيا موجودة في القصيدة. من هذه الأدوات نجد الصور التكميلية التي تكون خلافاً لطبيعة الأشياء. «لم تقتصر تسمية التكميلية على الفنون التشكيلية فقط بل شملت الكتابة والشعر والفنون المسرحية وكان من رواد هذا النوع في الكتابة والشعر الكاتبة والشاعرة الأمريكية من أصل ألماني (جرترود شتاين) ١٨٧٤-١٩٤٦» (شفيق ٢٠٢١ م ، ٥٦). «يعدّ الاتجاه التكميلي الخطوة التالية لفن الوحوش وهو دلالة على روح التحرر ، وهو المذهب الذي يعطي التعبير عن الحقائق أو المضامين أو الجواهر المتباينة الكامنة في الأشياء ، وذلك باعتبار أن لكل شيء مضمونه وجوهره الخاص به ، وابتعدت أعمال التكميليين عن تمثيل الواقع الطبيعي ، وذهبت بتوظيفها للخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات المستوية إلى التعبير عن التغيير ، فكانت إبداعات فنان هذا الاتجاه أقرب إلى التجريد وأكثر إيضاحاً عن جوهر عمليات التحليل والتركيب» (مجيد ، ٢٠١٥ م ، ١٤٥).

أمّا التكميلية في الشعر فهي التفكك الواعي والمتعمد للعناصر في كيان فني جديد مكتفٍ ذاتياً من خلال هندسته المعمارية الصارمة. وهذا يختلف تماماً عن الارتباط الحر للسرياليين والجمع بين الكلام اللاواعي والعدمية السياسية للدادائية. فمثلاً يقول علي كنعان:

مَلِكٌ من زجاج

وقلاع خزف

في بيوت الدجاج

كلُّ حقٍّ تنادي به..

حسبوه ترف

فاحترس أن تبيت وراء السياج

واقصد بالعلف (كنعان ، ٢٠١٠ م ، ج١ ، ٤٠٤)

يتمّ في هذا المقطع خروج الشاعر عن المألوف عندما يقول: "ملك من زجاج" و"قلاع خزف" والصورتان لا تتلاءمان مع الواقع ، فيتصور المتلقي صوراً سينوغرافية تكميلية في ذهنه تجعله يشاهد إنساناً من زجاج وقلاع خزفية ، وما يدعم الصورة التكميلية الموجودة هنا هو وجود هذه القلاع في بيت الدجاج الصغير ، فإدخال الجسم الأكبر في الجسم الأصغر أو قالب أكبر في قالب أصغر ولّد في ذهن صورة غير مألوفة. وفي مكان آخر يقول الشاعر كنعان:

كرصاصة بلهاء ، كالقدر الضرير

كان القطار وراء سكّته يسير

وأنا أسير/ لا درب لي

لا سقف يفرش ظلّه حولي (كنعان، ٢٠١٠م، ج١، ٥٤)

هنا في هذه الكلمات لقصيدة "الشبح" يصوّر الشاعر تكعيبية الحدث، إذ إنّه كيف يمكن للقطار أن يسير خلف السكّة؟ ولا يكتفي بهذا الشكل بل يستطرد قائلاً: (وأنا أسير.. لا درب لي) أي يضيف بعداً آخر لهذه الصورة، وهي صورة سينوغرافيا يمكن أن تُرسم ككاريكاتير، أو كارتوناً، إذ لم تكن حركتها مألوفة وطبيعية. ولكي تكمل التكعيبية لا ينسى الشاعر البعد الفوقاني للشكل ويقول: (لا سقف...) وهنا تكتمل أبعاد التكعيبية، مع مفارقة درامية، ليتساءل القارئ ما علاقة السقف والسير؟ حتى تعطي هذه الصورة متعة للقارئ.

ومن الصور التكعيبية السينوغرافية التي يحاول أن يزيح الشاعر الصور المألوفة عن طريقها حين يقول في قصيدة "أنسام الواحة":

صدره يعلو وينهار كزورق

في مهبّ العاصفة

لحظات ... وسيغرق (كنعان، ٢٠١٠م، ج١، ٥٤)

فقد أزاح الشاعر الصورة المعهودة في مخيال المتلقي معتمداً على التكعيبية والتفكك الواعي والمتعمد في بناء فني جديد، فقد شبّه صدر الإنسان بالزورق، لأنّهما من حيث الشكل يتشابهان في حالة القوس الموجودة في أسفل الزورق وفي أعلى الصدر، لكن لا يمكن تشبيه الإنسان بالزورق في حالة الانقلاب، ربّما لو يكون الإنسان منقلباً على صدره فوق الماء لتمكّن من العوم بصورة أفضل، عكس الزورق، لكنّ العلاقة بين الوصفين هي مفردة "الانهيار" وما يقصده الشاعر بصورة واعية هو الهلاك الذي يحصل، ويشكّل صورة تكعيبية يقبلها الشعر الحديث كجمالية للحدث.

التأثير

يعدُّ التأثير من الفنون الشعرية التي يُكوّن الشاعر بها قصائده لإكمال العناصر الجمالية والتعبيرية في القصيدة، يهيئ من خلاله الأدوات اللازمة للخوض في الفكرة والمفهوم المروم في القصيدة، مثل ما يلعب الأثاث دوره في الفنون المختلفة مثل المسرح والفن التشكيلي والعمارة، «فالأثاث العامل الرئيسي والمهم في تصميم الفضاءات الداخلية وبدونه لا تكتمل مقومات التصميم الداخلي، فهو الوسيط بين العمارة ومستعملها حيث تنقلنا في الشكل والمقياس بين الفضاء الداخلي والإنسان» (خلف، ٢٠٠٦م، ٢٠٢)، ويمكن القول إنّ التأثير هو من عناصر السينوغرافيا المسرحية، والفرق بين الأدب والمسرح: أنّ هذا التأثير في المسرح، يحدّد الممثلين لأنّهم كما يقول باي: «التأثير يشدّ المخرجين لأنّهم يسعون إلى التحديّ وإلى تغيير نظرة المشاهد» (باي، ٢٠١٥م، ٢٨٧)، وفي نفس المكان يقول عن تعريف التأثير: «يؤدّي إلى إدخال عناصر طيّعة، ووسائل إعلامية، ومصادر للكلمة أو الموسيقى، وخطط سير من خلال السينوغرافيا، لكن باستثناء الممثلين والمؤدّين الأحياء، فوسائل الإعلام والمسرح والفيديو والسينما وعرض الصور وشاشات الحواسيب تكون داخلة في السينوغرافيا التي تسهّل المسار» (باي، ٢٠١٥م، ٢٨٧)، فيأخذ الشعر نفس المنهج لتشكيل الأدوات اللازمة لبناء القصيدة، فيلعب الشاعر دور السينوغراف أو المخرج المسرحي ليُدخل العناصر اللازمة لتأثير نصّه الشعري والأدبي بأدوات مختلفة، ويخطّط لبناء القصيدة من بدايتها لتكون صلة وعلاقة بين مفرداته ومفاهيمه وتراكيبه وصوره الشعرية. ويرى البحث ذلك بكثرة عند علي كنعان، فمثلاً عندما يقول:

حين يفور البحر

كي يعلن عن أوجاعه السوداء

أو طموحه المكبوت

وعندما يدمدم الزلزال

أنّ ضمير الأرض لا يحتملُ السكوت

..... (كنعان، ٢٠١٠م، ج١، ٤١٣)

من عنوان القصيدة "الإعصار" يتبادر إلى الذهن أنّ هناك عملية تحوُّل وتغير حيث إنّ الإعصار ينقل الأشياء من مكانها إلى أماكن أخرى ، وأمّا ما يستهل به قصيدته فهو "فوران البحر" و"دمدمة الزلزال" و"ضمير الأرض الذي لا يحتمل السكوت" كلّ هذا يدلُّ على التحوُّل ، فعندما يفور البحر ينقل المياه وما فيها والزلزال كذلك يحرك الأرض ، وهذا كلّه تأثيث لدخوله في الفكرة الرئيسة للقصيدة ، فيقول بعد ذلك:

إعصار (خربطشوفيا)

يغزل بين الألب والأورال

يولج سور الصين في صحراء نيفادا/ ويصلي بنما على جمار الطلح

بين عداوة الخليج والصومال

وتنتهي إفريقيا.. (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤١٤)

أول ما يفعله علي كنعان للتمهيد إلى دخوله بالفكرة هو الخلط بين الكلمات فمثلاً "خربطشوفيا" هو دمج بين "خربط" وهي لفظة شعبية مصطنعة من الخراب ، و"شوفيا" هي إضافة لبعض المسميات الأجنبية ، ثمّ يبدأ دمج الأمكنة في بعضها فيُدخل الألب بالأورال وهما جبلان متباعداً جغرافياً ، كذلك يدخل سور الصين في صحراء نيفادا وهي في أمريكا ، ثمّ يستمرّ في هذا الخلط إلى أن يقول:

عاصفة تخبُّصُ اليسار باليمين بالوسط

وتعجن الممكن بالمحال

والجواب بالسؤال

والصحيح بالخطأ

ماذا تبقى للضمير الحرّ

كي يختار ما بين الخيال والخيال/ جريانيا..

مورانيا..

لوبانيا.. (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤١٤).

يلعب المكان دوراً هاماً في التأثيث و«يمثّل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب» (سيزا وآخرون ، ١٩٩٨م ، ٣). تلاعب علي كنعان بالنصّ عبر الخلط بين الأمور المختلفة ، وذلك بنصّ باطني لاسيما في التأثيث بصور بصرية ممزوجة بالأماكن المختلفة ، ومنها الجهات حيث يخلط اليسار باليمين وبالوسط ، وذلك بسبب العاصفة التي خلطت الأمور ، فذلك الخلط حدث في أشياء أخرى حسية ومعنوية مثل الخلط بين الممكن والمحال والجواب بالسؤال والصحيح بالخطأ ، فيخرج الإعصار من شكله الحسي ليخلط الأمور المعنوية أيضاً.

الديكور

يُعتَبَرُ الديكور من العناصر الأساسية للمسرح ، والركن الذي تبني عليه السينوغرافيا ، وبدونه لا يعني المسرح شيئاً ، وكما قال باي «الديكور كلّ ما هو موجود على الخشبة والذي يتكوّن منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية بلاستيكية وهندسية» (باي، ٢٠١٥م ، ١٥٩) ، وبالنسبة لبدائيات استخدام هذه اللفظة «إنّ أوّل من استعمل كلمة الديكور في المسرح هو الشاعر اليوناني سوفوكليس حيث إنّ كلمة ديكور لفظة فرنسية حديثة أدخلت للتعبير عن الموجودات المادّية الجامدة فوق خشبة المسرح» (بشرة ، ٢٠٢٢م ، ٢٤).

أمّا عن علاقة الديكور بالعناصر الأخرى للسينوغرافيا يقول زيد سليمان: «فنى أنّ الديكور جزء لا يتجزأ عن السينوغرافيا وقد استطاع التعبير عن الأفكار والأحداث ، حيث إنّّه يحدّد مختلف المفاهيم والتعابير التي يصبو إليها العرض المسرحي بجميع مكونات العرض المسرحي عليها ، والتلاحم مع قطع الديكور لإدخال المتلقي في راحة نفسية تمهّد له جو المشاهدة» (سليمان ، ٢٠١١م ، ٤٣١) ، وقد يكون الديكور حسب الترتيب السينوغرافي مستنداً على ثلاث صفات:

«التعدد والتكرار، عدم الترابط، التناظر واللاتجانس، والأول يتوزع حسب أجزاء مكانية، أما الثاني فيكون مقصورات منفصلة عن بعضها بواسطة مساحات مختلفة الإشعاع، أما الصفة الثالثة فكان الديكور قد توزع بشكل عشوائي مثل كوخ بجانيه قصر أي أن صانع الديكور وفرّ الفضاء المطلوب لحركة الممثلين كما وضعها المؤلف» (بن علي، ١٩١٨م، ٢٠)، فيتضح من خلال هذه الصفات أن السينوغراف يوزع الديكور حسب علاقته وتناسبه مع باقي العناصر السينوغرافية.

يعمد الشاعر بأن تكون ساحة القصيدة كخشبة مسرح، وبدوره كسينوغراف بعد تقسيمه للدوار يقوم بتقسيم وترتيب أدوات الديكور لتكون القصيدة بتلك الأدوات صورة مرئية أكثر مما أن تكون مقروءة ومسموعة، وفي الأدب هناك إلصاق في الديكور، وهو بحث صوري سوربالي يبرز غرضاً في غير موضعه. . تقارب بين عناصر مسرحية مختلفة» (باي، ٢٠١٥م، ٢٢١). يصمّم علي كنعان الديكور حسب ما يريده خياله من هيكلية شعرية، لا تتعد عن خشبة المسرح، لكن بلغة سريرية، يمتزج فيها الواقع مع الخيال الواسع، ففي قصيدة "في ليلة الميلاد" حيث يصور نفسه وحيداً في غرفة، فيرتب غرفته بصور سينوغرافية كأنما يرتب ديكور خشبة المسرح لتكون ذات دلالة واضحة في عين المشاهد، كما يقول:

لم أنم. . كنت وحيداً

والسكون العنكبوتي يغشي عالمي

ناسجاً حولي تابوتاً جليداً

من أنا؟ غمغم شيء خلف حسي" (كنعان، ٢٠١٠م، ج١، ٤٧)

يرسم لنا غرفته في البداية كخشبة المسرح بهذه الطريقة؛ إذ يكون الشاعر هو الوحيد في الخشبة، مع تابوت، لكن التابوت هنا لم يكن مرئياً، بل يقصد الشاعر بأن السكون أصبح مثل التابوت، فالديكور الذي ترتب على خشبة مسرح الشاعر لم يكن حسيّاً في الأصل، لكن الشاعر جسده بصورة تمزج بين الخيال والواقع، عندما يقول: "والسكون العنكبوتي يغشي عالمي"، فالسكون لفظ عقلي، فأعطاه صفة حسية وهي "العنكبوتي"، فهذا ترتب الشاعر ديكوره بمزيج بين العقلي والحسي.

بعدئذ ينتقل إلى الصوت؟ هذا الصوت الداعي إلى الاغتراب؟ حيث يتساءل الصوت: "من أنا". ولم ينته الديكور هنا بل يضيف بعض الأدوات مثل "سرايب الوهم" و"الباب المغلق" قائلاً:

في سرايب من الوهم، سرايب كنفي

بابها-إن كان للمغلق باب- مايزال

حلم طفل عجري الدم، خيطاً من مجال (كنعان، ٢٠١٠م، ج١، ٤٧)

في الحقيقة قد استعمل علي كنعان في عبارة "إن كان للمغلق باب" مفارقة الدراما، وهي مفارقة تحيل النص إلى تصوير الشيء اللامرئي.

إن الديكور السينوغرافي في هذه القصيدة يُلخّص في المستهل وما يليه من مقطع، حيث يصور غرفته بأدواته اللازمة حتى تكون صورة فيزيقية تُشاهد وتُحسُّ، فيقول:

«لم أنم، من لي بغمضة؟

وملاك النوم يمضي في إجازة

دارجاً خلف الرؤى

خلف ارتعاشات الخيال

إنني أحيا كضار جائع في مصيدة

سمها - إن شئت - غُرْفَة!» (كنعان، ٢٠١٠م، ج١، ٤٧)

بعد أن ذكر الأدوات مثل "التابوت" و"النسيج العنكبوتي" و"السرايب" و"الباب المغلق"، يقوم بعد ذلك بوصف غرفته بمصيدة للفئران، فتصبح لدينا صورة تكعيبية لهذه الغرفة التي تشبه السجن، فكل صورة منها تدعو إلى الانغلاق والانزعال، فكل الأدوات التي ذكرناها تظهر بشكل سينوغرافي في القصيدة.

لم يكتف علي كنعان في رسم الخشبة وتصميم الديكور هنا بل يضيف الموسيقى أيضاً بشكل لاجسي ، حيث الموسيقى من أدوات السينوغرافيا التي يمكن للسينوغراف أن يعطي من خلالها للمتلقى دلالة خاصة ، كما فعل علي كنعان في هذا المقطع بإعطاء الجنازة موسيقى خاصة قائلاً:

«وارتمت عيني على الحائط صدفة

فاعترتني رعشة باردة حيرى

كموسيقى جنازة» (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤٨)

فعندما ينظر الشاعر إلى الحائط ، ويشعر بالوحدة والعزلة والاحتجاز في هذا المكان المغلق ، تتنابه رعشة كرعشات وتر آلة موسيقية ، فما ولدته هذه الصورة هي موسيقى تنحدر إلى مصير عدمي ، ستخلف في الأخير منه جنازة ، فكل ما صورّه لنا في هذه اللقطة هي معزوفة تُصور في أذهاننا الموت المحتوم.

ومن ملامح السينوغرافيا غير المرئية التي استعملها كنعان في هذه القصيدة لتكثيف الصورة وتكوين التخيل الشعري ، يمكن الإشارة إلى جثمان الضيف الذي حكى عنه قائلاً:

«جثة الضيف الذي لم يبق من جثمانه غير الكفن» (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤٨)

كيف يمكن تصوّر جثة لا يبقى منها شيء سوى الكفن ، ولاشك أن هذه الصورة هي صورة مسرحية ، كما نرى في خشبات المسرح ، أكفاناً تمشي وكأنها جثثاً؛ أو أرواحاً تخرج من القبر. ويستطرد علي كنعان قائلاً:

عامي الميت المسجّى في غيابات الزمن (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤٨)

وقد كثر استعمال الميت في المسرحيات ، إما حاضراً وإما غائباً وقد برع في ذلك الكاتب العراقي المسرحي صباح الأنباري إذ يقول:

تنزل المرأة من المقصلة وهي تؤدّي مع الضحيتين رقصة الاستغاثة (الأنباري ، ٢٠١٧م ، ١٠٩)

إذن تنزل المرأة من المقصلة راقصة ، وهي تتلوى ألماً وتتراقص كالمذبوح ، والشيء الملفت أنها تنزل مع رجلين ميتين. وقد صورّ لنا كنعان "الميت المسجّى" خارج إطار الزمن. بعدئذ ينتقل إلى الصوت؟ هذا الصوت الداعي إلى الاغتراب؟ حيث يتساءل الصوت: "من أنا". ولم ينته الديكور هنا بل يضيف بعض الأدوات مثل "سرايب الوهم" و"الباب المغلق" قائلاً:

في سرايب الوهم من الوهم ، سرايب كنفي

بابها-إن كان للمغلق با-مايزال

حلم طفل غجري الدم ، خيطاً محال (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤٧)

في الحقيقة قد استعمل علي كنعان في عبارة "إن كان للمغلق باب" مفارقة الدراما ، وهي مفارقة تحيل النص إلى تصوير الشيء اللامرئي.

لم يكتف علي كنعان في رسم الخشبة هنا بل يضيف الموسيقى قائلاً:

وارتمت عيني على الحائط صدفة

فاعترتني رعشة باردة حيرى

كموسيقى جنازة (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٤٨)

ومن الصور الديكورية التي يحاول أن يرسمها الشاعر في نصّه الشعري حين يقول في قصيدة "بابا نويل.. والموتى":
خياله يخضر فوق حائط السماء

وترشفت النجوم خفق تاجه العجيب (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٦٨)

يوهم من خلال هذا النص أن الشاعر يريد أم يقوم بتجميل اللوحة الشعرية ، لكنّ ثمة تقنية حديثة حلّت محل التجميل وهي "السينوغرافيا" واجتازت الجماليات التشكيلية ، وما أراد الشاعر هنا من الخيال والنجوم والارتشاف هو رسم الفضاء الشعري المتخذ من السينوغرافيا. وهذا هو الديكور الشعري الذي يريد البحث التركيز حوله واكتشافه في النصّ.

الحركة السينوغرافية

الحركة في المسرح هي اللعب على خشبة المسرح ، وهي حركة الأجسام وغالباً ما تكون طوعية ، وتريد إعطاء تفاسير لنقل النص المسرحي ، وربما تكون مستقلة ، لكن ما يقصده البحث في الدراسة الأدبية هي علاقة الشخصية بالأحداث وما يقوم به من أدوار في القصيدة ويقول بافي عن الحيز الحركي: «هو الحيز المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح» (بافي ، ٢٠١٥م ، ٢١٢) ويحاول كنعان عبر الحركة أن يعطي صورة واضحة للقارئ ، وهي حركة دينامية ، تمثل الدال أو المدلول كما يقول في قصيدة "أنسام الوجه":

قلبه ناقوس دير ما تبقى

فيه من مجد التراتيل القديمة

غير ألحان جنازة (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٥٧-٥٨).

الحركة هي عند الناقوس ، والبندول الذي يكون متخفياً في النص ، إذ يكون القلب يدق ، وينبض ، لكنه للحزن والكآبة ، بل يرن الناقوس لمراسيم العزاء أكثر من الفرع ، وكل نبض في قلب الشاعر يخفق للألم ، ولا شيء يبشّر بهذه الضربات ، سوى الحزن والألحان الجنائزية. في الحقيقة يستعمل الشاعر علي كنعان الحركة السينوغرافيا بمزج بين الخيال والواقع وبطريقة سريرية ويحاول عبر كتاباته وصوره أن يمزج اللون السريالي ، أي يغمس صور الواقعية بالخيال كما يقول في قصيدة الشبح:

لا سقف يفرش ظلّه حولي

وكابوس الهجير

رقطاء ، تبلعني ، تمزقني ، تنفثني

على سأم الرصيف

كرماد منفضة الخريف (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٥٤)

فقد مزج الشاعر في هذا المقطع الكابوس - وهو من الخيال - بالحية الرقطاء التي هي من الواقع الحسي ، فامتدت الحركة من موقع خيالي وصولاً إلى موقع واقعي ، تنفتت بعد ذلك حركة الصورة عندما يقول: "كرماد منفضة الخريف" ، فالحركة السينوغرافية ممتدة أفقياً ، من الهجير إلى الخريف ويرده.

ولأن التقليد من ملزمات الحركة ، كثيراً ما يقلد علي كنعان بعض الأشياء وحتى الحيوانات والطيور ، لاسيما في قصيدة "الفأر والغراب" ، إذ يبدأ قصيدته قائلاً:

«ها أنا مازلت فأراً جائعاً يا أصدقاء

لاطياً تحت الدجى القاسي وفي جوف الدهاليز اللعينة

أتلوى ، أقرض العتمة ، أمتاح الأسى . .

أدمي سكونه

علني أحضى بسرداب إلى بيت مؤونة» (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٨٨)

هنا استطاع علي كنعان عبر تقليد الفأر أن يوسّع نطاق المكان ، ويرسمه بصورة سينوغرافية ، وبسيميائية حديثة ، إذ يدخل بسهولة في الدهاليز والسرايب ، ويأتي بمفردات كمراعاة نظير لما يخص خصوصيات الفأر ، مثل مفردة "أقرض" ، وكذلك يرسم حركة درامية عندما يقول: "أتلوى" فما يتبادر إلى الذهن من هذه الحركة هو حالة الشخص عندما يتلوى من شدة الجوع. ولم يكتف بهذه الفسحة بل يقوم بتوسيع المكان السينوغرافي أكثر ، فيدخل بيوت الآخرين مثل الفأر قائلاً:

«كل بيت ضفته لم ألق فيه

غير أطباق نحاس صدئة

وخلايا جفت الديدان فيها

ونثرات دمي مهترئة

وجرار تصفر الريح بها

ليس فيها ما يُقْبِتُ العنكبوت، (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٨٩)

لو لم يمثّل الشاعر الفأر ويقوم بالحركة التي هي من طبيعة الفأر، لما استطاع أن ينتقل بسهولة من مكان إلى آخر، وهنا أمست حركته سريعة، بوسعه أن يدخل السرايب وينتقل من بيت إلى بيت ليرى حتى الأشياء الصغيرة، فيطّأ أطباق الطعام الصدئة ويدخل الخلايا والجرار ويرى الدمى المنتثرة في البيت، وهنا لا يريد البحث التركيز حول ما يقصده الشاعر، وما ينوي إليه من غاية دلالية، بل يريد تبين طريقة الكتابة، حيث يقوم بتوسيع المكان بتقانة سينوغرافية ويعطي سيميائية مكانية مستحدثة.

التفتيت السينوغرافي

تقنية التفتيت من التقنيات الأدبية الانزياحية التي واجهتها القصيدة في الأدب الحديث، حيث تُعتبر خروجاً على الشكل الشعري المألوف في القصيدة الحرة، وتُعدُّ تقنية سينوغرافية شعرية لسبب علاقتها بالبصريّات والشكليات، فيُشاهد في بعض القصائد حسب الحاجة والدلالة المطلوبة بعض التغييرات في نظام كتابة الأسطر الشعرية، فيقوم الشاعر بتفتيت القصائد إلى أجزاء، والجملة إلى كلمات، والكلمات إلى حروف متقطّعة، كأشكال هندسية في بناء القصيدة الحديثة، ولقد لعبت الأشكال الهندسية وعلامات الترقيم المختلفة على تطعيم النصّ بدلالات متعدّدة ووظائف جديدة وانحرفت - في الغالب - عن دلالاتها المعروفة، فأدّت وظيفتين شكلية ودلالية، وفي بعض الأحيان أدّت وظيفة صوتية من حيث كونها تساعد على قراءة المكتوب حسب نطقه شفهيّاً، ومن هنا كان اهتمام الشاعر المعاصر بتشكيل قصيدته كبيراً على مستوى المفردة التي تمّ تحريكها عبر فراغ الصفحة، وعلى مستوى السطر الشعري، وكذلك عبر تفتيت المفردة إلى وحدات صوتية، وانتهاءً بالشكل الهندسي الخارجي للقصيدة أو للمقطع الشعري، وقد جاء ذلك متمماً للمضمون الذي عبّرت عنه القصائد، كما أفاد النصّ الشعري الحديث من تقنية الفراغ والنقاط لإنتاج دلالات وإيحاءات تشاكس المتلقي الذي يسهم على نحو ما في إنتاج النصّ عبر تأويله الخاص بعد تأمل النصّ الشعري بفضائه الصوري الشكلي الذي أبدعه الشاعر (ناصر، ٢٠١٧م، ١٢٢)، فبصورة عامة تُعدُّ ظاهرة التفتيت وبعثرة الكلمات على الصفحة على شكل سلّم متدرّج أو غيره من الأشكال من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميّز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التمييز الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرّفي، وجزءاً من الثورة اللغوية كما أنّها تُعدُّ مظهرّاً تعبيرياً يكشف عن فعل داخلي حي يتّجه نحو التعبير عن حركة تتّصف ببعض الانسجام والتشكيل في اتّجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب (الهاشمي، ١٩٩١م، ٩٠)، فتفتيت الشكل الشعري لم يكن أمراً عبثياً لتغيير الشكل كي يكتسب النصّ جمالية خاصة، بل «إنّ تفتيت الكلمات ليس إلا وثبة جريئة لإشاعة الحيوية في الشعر من الناحية المادية والحسية، وفي نفس الوقت يروض هذا التفتيت الفكر على التأنّي والتريث، فينشأ نوع من الصراع بين المادي والمعنوي ينتج عنه حاصل هو: بين بين. وهكذا يبعث هذا التفتيت الحياة في الشعر» (الكبيسي، ٢٠٠٩م، ١٩٤)، وإضافة إلى تفتيت الكلمات يقوم الشاعر بتفتيت الصورة والمفاهيم الشعرية المألوفة، فيعطي صورة حديثة لصوره الفنية ومفاهيمه الشعرية، وتأتي كلّ هذه الانزياحات السينوغرافية نتيجة لما يرومه الشاعر من استعمال التقنيات الفنية في شعره، أو لما يدور في بواطنه وما يدعوه إلى تغيير البنية الشكلية على أساس تخلجاته النفسية.

يحاول علي كنعان أن يقوم بتفتيت اللغة بأشكالها وصورها المختلفة، وكذلك يقوم في جانب من نصوصه الشعرية بتفتيت الصورة الفنيّة على أساس الانزياح الاستبدالي، فنذكر نموذجاً من هذا النوع في قوله من قصيدة "الشبح":

طفل بدون اسم، بلا حسّ

بلا وجه.. يسير (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٥٤)

هنا يأخذ الشاعر من الطفل الاسم والحسّ والوجه وبالنهاية يقول إنّّه يسير. مما يجعل القارئ متسائلاً: كيف يمكن لشخص يسير وهو بلا وجه؟ لو أنّ الشاعر أبقى العبارتين: "طفل بدون اسم، بلا حسّ" وأعطاهما عمل السير، لما حدث تفتيت في الصورة الشعرية، لكن عبارة: "بلا وجه" قلبت الموازين وأعطت الصورة شكلاً سينوغرافياً مفتتاً، وبما أنّ

القصيدة توحى بعنوانها عن "الشبح"، والذي يسير بهذه الأوصاف التي ذكرها الشاعر، هو كالشبح، يضيف كنعان قائلاً:

شبح يطوّف لاهث الخطوات، مختنق الضمير (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٥٤).
 ألا أنّه يريد تفتيت الشكل، ليصعب تصوّره المرئي، وتنصبّ الصورة الشعرية باللامرئي. وفي مكان آخر من نفس القصيدة يقول:

نسمات من عطاء البادية

عبرت شباكه المغلق

كالاحلام في ليلة عرس صاحبة (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٥٩).

كيف للنسائم أن تعبر الزجاج أو النافذة المغلقة؟ لاشك هنا انزياح لغوي في هذا النص، وفي مبحث السينوغرافيا يتمثل عند حركة النسمات، إذ هي تجتاز النافذة المغلقة، أي ما لا يمكنه التصوّر بالأمر الواقع.

الإضاءة

ما يقصد من الإضاءة هو الضوء المنتشر والمتغيّر على خشبة المسرح، وقد استخدم المخرجون المسرحيون أنواع الإضاءة على مرّ العصور، كاستعمال النيران والشموع والغاز و«عرف المصباح طريقه إلى المسرح في عام ١٨٨٠م، فبدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعة والواقعية والرمزية» (عبّار، ٢٠١٨م، ٣٣) لكن هنا في الدراسات الأدبية يُقصد ما يسلط الشاعر الأضواء حول الأحداث ويقول باجّي: «يحلّ مصطلح الإضاءة أكثر فأكثر في الحياة العملية مكان مصطلح الضوء، والأرجح، للدلالة على أن العامل الفني التقني، المسؤول عن الإضاءة، لا يقتصر على إنارة مكان معتم ولكن بابتكاره انطلاقاً من الضوء» (باجّي، ٢٠١٥م، ٢٠٣).

ومن الوظائف المهمة لعنصر الإضاءة هي إنارة المشهد كما تُستخدم أيضاً للتأثير الدرامي في الصورة البصريّة، ويرجع ذلك إلى مدى فاعليته واللون الذي يتميّز به، فتنتج رموز ودلالات موحية من اجتماع الضوء والمؤثرات البصرية الأخرى. وقد يكشف الضوء عن المكان المحدّد للحدث وتفاعل الشخص مع الفعل الدرامي والحالة النفسية التي يمرّ بها الممثل (بلاوي ودريانورد، ١٤٠٠هـ، ٢٥). ويمكن استخدام الإضاءة للتركيز على الضحايا والجناة قبل أن يبين السرد مصير تلك الشخصيات بفترة طويلة» (خضر، ٢٠١٣م، ١٣٨). والإضاءة التي يبيّنها علي كنعان في قصائده، ليست تلك التي في المسرحيات، بإيضاح تام عن الألوان الخافتة، والأضواء الصاخبة، لا بل هي مقتبسة من الدمع والعيون، ولون البشرة، كما يقول في قصيدة "بابا نويل.. والموتى":

سماؤنا، بغبطة صوفية، تضئها دموع

وبين كل نجمة ونجمة ترقرق السمر

أطفالنا.. عيونهم تألقت شموع

وفي عروق أرضنا تحرّكت أصابع المطر (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٦٧)

هنا يصوّر علي كنعان الدمع كإضاءة، ويذكر بعدها النجمة التي هي في حد ذاتها مضيئة، بعدئذ يضيف مفردة الشموع التي تتضوّء في عيون الأطفال، ليبين الإضاءة السينوغرافيا الشعرية عبر هذه الوسائط البشرية، بعيداً عن الإضاءة المباشرة للمصابيح الخافتة والقوية، لأن علي كنعان يريد إضاءة الخشبة الشعرية عبر النجوم والقمر كما يقول:

تهلّلوا تهلّلوا

ليزهر القمر (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١، ٦٧)

وبالنسبة للنجوم لا تكتفي الشاعر هنا بل يقول:

خياله يخضّر فوق حائط السماء

وترشف النجوم خفق تاجه العجيب

أ تذكرون تاجه ، أحبتي الصغار؟ (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٦٧)
 هنا تشبيهه عكسي ، بدل أن يقول يأخذ التاج الضوء من القمر ، يقول القمر يأخذ ضوء من التاج ، ويضيف الارتشاف كاستعارة مكنية ، لكن بالنهاية يريد البحث التأكيد على السينوغرافيا الشعرية إذ في نهاية هذا المقطع للشعر يعود كنعان للتاج ويقول:

طوبى لكم أحبتي الصغار

فتاجه نخيل (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٦٩)

هنا يربك الشاعر كنعان الضوء ، إذ ينتقل من ضوء القمر للتاج ، بعدئذ ينتقل ويقول إنه نخيل ، ويُطرح هذا السؤال: كيف يمكن للتاج الذي أعطى ضوءه للقمر أن يصبح هو النخل؟ وهذا ما يحصل في الشعر فحسب. ويقصد ما استعاره لموضوع قصيدته.

من مميزات شعر علي كنعان في تصوير الإضاءة ، هي العودة لها ، عبر أوصاف مختلفة ، ومتغيرات ، إذ لم تبق الإضاءة ثابتة ، مثلما شوهد في وصف التاج الذي يتبدل إلى نخيل ، وبالنسبة لدموع الاطفال التي وصفها بالشموع يقول في المقاطع الأخرى:

ونحن ما نزال في شواطئ المساء

من رمد الشموع في العيون

وأى حوت هائل سطا على القمر (كنعان ، ٢٠١٠م ، ج ١ ، ٦٩)

هنا يصف الشاعر الشموع باللون الأحمر ، وذلك عبر استعارة شعرية لكلمة "رمد" إذ يتبين ان ما يريده الشاعر هو اللون الأحمر وليس الأصفر والأزرق لشعلة الشمعة.

النتائج

قد توصل البحث إلى نتائج عدّة أهمّها كالآتي:

- استعمل الشاعر علي كنعان أنواعاً مختلفة من السينوغرافيا ، ولجأ إلى المدرسة السريالية ، إذ امتزجت الصور بين الواقع والخيال ، خاصة في الحركة السينوغرافية.
- اكتنرت نصوص علي كنعان بهذه الصور السينوغرافية ، إذ باتت أشعاره كلوحات تشكيلية ، مرسومة على مسرح أحداث القصائد ، وتنتقل من اللعب على الأرض لتشكّل الفضاء والفرغ ، وأخيراً الوصول إلى الصراع والنهايات المفتوحة.
- الوظائف السينوغرافية التي اعتمد عليها علي كنعان هي الصور التكميلية والحركة ، وحاول في هاتين الوظيفتين أن يظهر لوحات شعرية ذات أبعاد مختلفة ، مع حركة ممزوجة بالخيال والتوهيم.
- استعمل الشاعر علي كنعان البعد الشكلي والمعنوي معاً في قصائده ، وحاول أن يتلاعب بالنص عبر اللعبة والخداع بنصّ باطني لاسيما في التأنيث بصور بصرية ممزوجة باللون والحركة.
- قد ظهرت التمثلات السينوغرافية التي اعتمد عليها كنعان ، في لغته المغايرة وغير المألوفة بشكل عمودي وأفقي ولغة لا تبعد عن التقانات الحديثة مثل الانزياح والمفارقة.

المصادر والمراجع

- الأنباري، صباح (٢٠١٧م). *المجموعة المسرحية الكاملة*، ط ١، بيروت: منشورات ضفاف.
- بايجي، باتريس (٢٠١٥م). *معجم المسرح*، ترجمة: ميشال ف. خطّار، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- برنس، جerald (٢٠٠٢م). *المصطلح السرّي*؛ ترجمة عابد خزندار، ط ١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- بشرة، مولاي (٢٠٢٢م). وظائف الديكور في مسرح الطفل - مسرحية "شمس النهار" نبيلة قاسي، مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماجستير في الفن، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة الدكتور الطاهر مولاي سعيدة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية والفنون.
- بلاوي، رسول وزينب دريانورد (١٤٠٠ هـ.ش). «المؤثرات السمعية بصرية في ديوان "تجاعيد الماء" لمهدي القريشي»، فضلية لسان مبین العلمية، السنة ١٢، العدد ٤٤، صص ١٩-٣٤.
- بن عليّة، رابحي (٢٠١٨م). *جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر*، مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبّار أنموذجاً، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه -الطور الثالث-، الجزائر، جامعة وهران ١ أحمد بن بلة، كلية الآداب واللغات والفنون - قسم الفنون.
- بيوس، زينو (١٩٨٠م). *السينوغرافيا*، بغداد: ملحق الثقافة الأجنبية، إصدارات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر.
- خضر، محمد علام (٢٠١٠م). *فكرة المخرج*، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- خلف، نعيم قاسم (٢٠٠٦م). *ألف باء التصميم الداخلي*، بغداد: دار الكتب والوثائق.
- سليمان، زيد سالم (٢٠١١م). «السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق: مسرحية "نزهة" أنموذجاً»، مجلة كلية الآداب، العدد ٩٥، صص ٤١٧-٤٣٦.
- سيّزا، أحمد قاسم وآخرون (١٩٨٨م). *جماليات المكان*، المغرب: دار البيضاء.
- شفيق سعيد، لطفي (٢٠٢١م). *منظومة تكعيبية للمناقشة*، صحيفة المثقف، العدد ٥٥٦٣.
- شكسبير، ويليام (٢٠٠٠م). *هملت*، ط ٣، دمشق: دار المعارف.
- عاصي، ميشال (١٩٧٠م). *الفن والأدب*، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر، الطبعة الثانية.
- عبّار، عزّ الدين (٢٠١٨م). *جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر*، جامعة وهران ١ أحمد بن بلة، الجزائر.
- عبد الفتاح، هناء (١٩٩٣). *يوزيف شايّنا يتحدث عن المسرح*، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد ٢، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.
- فريد فون، مارسيل (٢٠٠٣م). *السينوغرافيا اليوم*، تر: إبراهيم حمادة، القاهرة: وزارة الثقافة.
- الغريص، إبراهيم (١٩٥٢). *الشعر والفنون الجميلة*، مصر: دار المعارف.
- مجيد، رعد مطر (٢٠١٥م). «دور سيزان في إرساء قواعد الفن الحديث»، مجلة جامعة بابل للفنون الإنسانية، المجلد ٢٣، العدد ٣، صص ١٢٥٨-١٢٧٤.
- معلا، نديم (٢٠٠٤م). *لغة العرض المسرحي*، الطبعة الأولى، سورية: دار الهدى للثقافة والنشر.
- الكبيسي، طراد (٢٠٠٩م). *ارتحالات الشعر في الزمان والمكان*، الطبعة الأولى، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
- كنعان، علي (٢٠١٠). *الأعمال الشعرية الكاملة*، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ميويك، دي سي (١٩٩٣م). *موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية*، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط ١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ناصر، علاء الدين علي (٢٠١٧م). *دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث*، مجلة الأثر، العدد التاسع والعشرون، صص ١١٣-١٢٤.
- نيسي، أياد، ناصر زارع، رسول بلاوي (٢٠١٩). «ظاهرة الاغتراب في شعر علي كنعان»، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد ٢١، صص ١٠-٢٠.
- الهاشمي، علوي (١٩٩١م). *تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً*، مجلة الواحة، المغرب الأقصى، العدد ٨٣ - ٨٢.

الهمامي، الطاهر (٢٠٠٨م). استرفاد البصري في تشكيل القصيدة العربية الحديثة، ثقافة الصورة (في الأدب والنقد) مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، مراجعة وتحرير صالح أبو أصبع وآخرون، الطبعة الأولى، الأردن: منشورات جامعة فيلادلفيا.

Sources and references

- Al-Anbari, Sabah (2017). The complete theatrical group, 1st floor, Beirut: Difaf Publications.
- Buffy, Patrice (2015). Theatrical Dictionary, translated by: Michel F. Khattar, Beirut: The Arab Organization for Translation.
- Prince, Gerald (2002). narrative term; Translated by Abed Khazindar, 1st Edition, Cairo: The Supreme Council of Culture.
- Bishra, Moulay (2022 AD). Decoration jobs in the children's theater - the play "Shams Al Nahar" by Nabila Kasi, graduation dissertation to obtain a master's degree in art, People's Democratic Republic of Algeria, University of Dr. Tahar Moulay Saida, Faculty of Arts, Languages, Social Sciences, Humanities and Arts.
- Balavi, Rasoul and Zainab Drianward (1400 H. Sh). "Audio-Visual Effects in the Diwan of "Wrinkles of Pain" by Mahdi Al-Quraishi", Lisan Mobin Al-Alami Quarterly, Year 12, Issue 44, pp. 19-34.
- Ben Alia, Rabhi (2018 AD). Aesthetics of scenography in contemporary Algerian theater, the play "Noun" by director Ezzedine Abbar as a model, a thesis submitted to obtain a doctorate degree - the third phase -, Algeria, Oran University 1 Ahmed Ben Bella, Faculty of Arts, Languages and Arts - Department of Arts.
- Pius, Zeno (1980 AD). Scenography, Baghdad: Foreign Culture Supplement, Publications of the Ministry of Culture and Information, Department of Cultural Affairs for printing and publishing.
- Khader, Muhammad Allam (2010 AD). The director's idea, Damascus: Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema.
- Khalaf, Namir Qassem (2006 AD). Alif B Interior Design, Baghdad: House of Books and Documents,.
- Suleiman, Zaid Salem (2011 AD). "Scenography between theory and practice: the play "Nuzha" as a model", Journal of the College of Arts, No. 95, pp. 417-436.
- Siza, Ahmed Qassem and others (1988 AD). Aesthetics of the place, Morocco: Dar Al-Bayda.
- Shafiq Saeed, Lutfi (2021 AD). A cubism system for discussion, Al-Muthaqaf newspaper, issue 5563.
- Shakespeare, William (2000 AD). Hamlet, 3rd Edition, Damascus: House of Knowledge.
- Assi, Michel (1970). Art and Literature, Beirut: The Commercial Office of Printing and Publishing, second edition.
- Abbar, Izz al-Din (2018 AD). Aesthetics of scenography in contemporary Algerian theater, University of Oran 1 Ahmed Ben Bella, Algeria.
- Abdel-Fattah, Hana (1993). Joseph Shayna talks about theater, Fosoul magazine, Volume 12, Number 2, Cairo, Egyptian Book Organization.
- Fred Vaughn, Marcel (2003). Scenography today, see: Ibrahim Hamada, Cairo: Ministry of Culture.
- Al-Areed, Ibrahim (1952). Poetry and Fine Arts, Egypt: Dar Al Maaref.
- Majid, Raad Matar (2015 AD). "Cézanne's Role in Setting the Rules of Modern Art", Babylon University Journal of Human Arts, Volume 23, Number 3, pp. 1274-1258.
- Mualla, Nadim (2004 AD). The language of theatrical performance, first edition, Syria: Dar Al-Huda for Culture and Publishing.
- Al-Kubaisi, Trad (2009 AD). Poetry travels in time and place, first edition, Amman: Dar Al-Yazuri Scientific for Publishing and Distribution.
- Kanaan, Ali (2010). The Complete Poetic Works, first edition, Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
- Muwick, D.C. (1993). Encyclopedia of Critical Terminology: Paradox, Paradox and Its Characteristics, Coding, Pastoralism, translated by Abdul Wahed Lulua, 1st Edition, Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Nasser, Aladdin Ali (2017 AD). The implications of the written visual formation in the modern poetic text, Al-Athar magazine, issue twenty-ninth, pp. 124 - 113.
- Nessi, Iyad, Nasser Zarei, Rasoul Balavi (2019). "The phenomenon of alienation in Ali Kanaan's poetry", The Academy for Social and Human Studies, No. 21, pp. 10-20.
- Al-Hashimi, Alawi (1991 AD). Visually shaping the space of the poetic text, Al-Waha Magazine, Al-Maghrib Al-Aqsa, No. 83-82.
- Hammami, Al-Taher (2008). Irfad al-Basri in the Formation of the Modern Arabic Poem, Image Culture (in Literature and Criticism) Twelfth Philadelphia International Conference, revised and edited by Saleh Abu Asba and others, first edition, Jordan: Philadelphia University Publications.