Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 50, No. 5, 2023

Deanship of Scientific Research

The Scenography Aesthetics in the Poetry of Mohammed Al-Qaysi

Sumaya Suleiman Al-Shawabkieh [1*], ***Tayseer Mohammed Al-Zaydat*** [2], ***Abla Salem Al-Shra'a*** [3]

[1] Department of Arabic Language, Faculty of Arts, University of Jordan, Jordan

[2] Queen Rania Center, Ministry of Education, Jordan

[3] Special Education Department, Ministry of Education, Jordan.

Received: 16/3/2022
Revised: 19/6/2022
Accepted: 6/9/2022
Published: 30/9/2023

* *Corresponding author:*
sumayash@ju.edu.jo

Citation: Al-Shawabkieh , S. S., Al-Zaydat, T. M. ., & Al-Shra'a, A. S. . (2023). The Scenography Aesthetics in the Poetry of Mohammed Al-Qaysi. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *50*(5), 134–146. https://doi.org/10.35516/hum.v50i5.850

© 2023 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This study explores the aesthetics of scenography in Arabic poetry, focusing on the dialectical scenography in Muhammad Al-Qaysi's works. It underscores the significance of integrating theatrical scenography elements for crafting and enhancing poetic images. Additionally, the study highlights the poet's adept use of scenography in his texts, examining his awareness of their importance in selected works.

Methods: This study employs a semantical extrapolation approach, examining linguistic relations, visual signs, and symbolic signs. It systematically employs a deconstruction and construction approach to unravel meaning and connotation through language and technique. The study unfolds in three steps: describing the text as a network of embedded and intensive relations, exploring the signifier, and concluding with discourse analysis.

Results: The study confirmed Al-Qaisi's endeavors to experiment with image, language, and rhythm in parallel with his awareness of the role of scenography in reproducing the structure and formation of his poetic text. Thus, it leads to the importance of the role of the active reader who can disassemble, interpret, and reproduce the text in each reading. In addition to that, the study concluded that arts converge in multiple relations which generate the fact that the core of deep art is the same in all arts.

Conclusions: The study recommends studying the subject of scenography elements in modern poetry, its multiple representations, and its impact on the receiver and expectations. It urges researchers to explore new techniques that add novelty to the poetic text.

Keywords: Aesthetics, scenography, contemporary Arabic poetry, Mohamed Al-Qaysi, formation.

جماليات السينوغرافيا في شعر محمد القيسي

سميّة سليمان الشوابكة [1*]، ***تيسير محمد الزيادات*** [2]، ***عبلة سالم الشرعة*** [3]

[1] قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنيّة، الأردن.

[2] إدارة مركز الملكة رانيا العبدالله لتكنولوجيا التعليم والمعلومات، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

[3] قسم التعليم الخاص، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

ملخّص

الأهداف: تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على جماليات السينوغرافيا في الشعر العربي عامة، والكشف عن آليات البناء السينوغرافي في شعر الشاعر محمد القيسي، وتسعى إلى تأكيد أهمية تضافر عناصر السينوغرافيا المسرحية في إنتاج الصورة الشعرية أو بلورتها، وتبرز الدراسة مدى قدرة الشاعر القيسي على توظيف عناصر السينوغرافيا مجتمعة في نصه الشعري، ووعيه بها وإدراكه لأهميتها في نماذج مختارة.

المنهجية: تسير الدراسة على ضوء المنهج الاستقرائي التحليلي السيميولوجي؛ فتقرأ العلاقات اللسانية والعلامات البصرية والإشارية الرمزية، وتستند منهجيًا إلى عمليتي التفكيك والتركيب بحثًا عن المعنى والدلالة عبر اللغة والتقنية، وقد مرّت بثلاث خطوات: اعتمدت الخطوة الأولى النظر إلى النص بوصفه شبكة من العلاقات المضمرة والمكثّفة، واستوجبت الخطوة الثانية النظر الوصفي للدلالات لاستكناه المدلولات، واهتمت الخطوة الثالثة بتحليل الخطاب ككل.

النتائج: تنتهي الدراسة إلى تأكيد مدى سعي الشاعر محمد القيسي إلى التجريب في الصورة واللغة والإيقاع، وإدراكه دور السينوغرافيا في إعادة إنتاج بنية نصه الشعري وتشكيله، وتتوصل إلى أهمية دور القارئ النشط القادر على تفكيك النص وتأويله وإعادة إنتاجه مع كل قراءة، وتخلص إلى أن الفنون تتقارب وتتواشج في علاقاتٍ مُتعدِّدةٍ، تُؤكِّد أنَّ جوهرَ الفن العميق واحدٌ في شتَّى الفنون.

التوصيات: توصي الدراسة بالاهتمام بموضوع عناصر السينوغرافيا في النص الشعري الحديث وصور تمثيلاتها المتعددة، وأثرها في المتلقي وأفق توقعاته، وتحثّ الدارسين على البحث عن التقنيات الجديدة التي تمنح النص الشعري سمة الجدة والطرافة.

الكلمات الدالة: جماليات، السينوغرافيا، الشعر العربي المعاصر، محمد القيسي، التشكيل.

تقديـم

ينطلق البحث من تصور أولي مفاده أنّ المعرفة الواحدة تمارس تجليات حضورها الوجودي بطرائق جمالية عدّة، تعبر عن وقائعها في الزمان والمكان بأنماط من السلوك الفني متباينة، ربما لا يختلف على هذا التصور أحد من الناس الدارسين، ولكنهم يختلفون في تأويل علامات الممارسة، وتبرير أنماط السلوك وتحليله.

وقد أصبحت القصيدة العربية المعاصرة فنًا متضافر التقنيات؛ لذا فإن حضور فن في فن آخر، هو حضور تقنية أو أكثر في جهاز تقني مختلف، يسعى إلى تكييف نفسه بدرجة ما؛ لاحتضان ما يكثّف من فاعليته بمنطق يختلف عن منطقه؛ وعليه تصبح السينوغرافيا مثلا جزءا من نسيج النص الشعري، تتخطى الحدود الفاصلة بين الفنون؛ لتصل إلى معطيات أشمل وأعمق.

إن الرهان في هذه الدراسة هو إثبات جماليات التضافر بين الشعر والسينوغرافيا، تلك الجماليات التي تضيء فنية تعبير العلامة عن نفسها، وتأويل النمط لتشكّله؛ ليصبح النص الشعري نصًا مشاركًا في أشكال تمثيلنا للحياة، وعندها يصبح للواقع بلاغته الخاصة من خلال النص الذي يطرحه بوصفه حدثًا أو حلمًا أو أسطورة.

وقبل الخوض في إشكاليات الدلالة والمحتوى، لا بد من الوقوف على المصطلح المسرحي (السينوغرافيا) وإضاءة دلالته، وبيان جماليته التي جذبت الشاعر المعاصر إليه للإفادة منه، ثم بيان مدى مقدرة الشاعر على الإفادة والتطبيق من خلال نص شعري تبرز فيه جماليات السينوغرافيا المسرحية.

السينوغرافيا مفهوما ووظيفة:

يثير هذا المصطلح الحديث نسبيا النقاش بين الباحثين حواليه، فلا يمكن فهمه إلا في إطار الاشتغال بالفضاء النصيّ، وفهم ارتباطاته بمكونات الغرض المسرحي الأُخرى؛ إذ دخل مصطلح (السينوغرافيا) –حديثًا- إلى أدبيات النقد المسرحي، وقد احتل أ شغل أذهان القائمين على الفن المسرحي، لما له من أهمية بالغة تتمثل في بناء منظومة جمالية: بصرية وسمعية، تنطلق في بنائها من "الرؤية الدرامية والتأثير المفترض على المتفرج".(يحيى،2002، ص25)

وتتكون كلمة السينوغرافيا (scenography) من مقطعين (سينو) أي منظر و(غرافيا) أي بصمة، وتعني حرفيًا بصمة المنظر المسرحي أو الخط البياني للمنظر المسرحي، وتعني تعبيرًا: فلسفة علم تصميم المناظر، وهو العلم الذي يبحث في ماهية كلّ ما هو كائن على خشبة المسرح؛ فيمكن هندسته وبناؤه، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل على إبراز العرض المسرحي متناسقًا ومبهرًا أمام الجماهير(عيد،1998، ص5) مما يتيح للمتلقي بأن ينصهر في فضاء العمل المسرحي، وكأنه يشارك في أحداثه وتطوراته.

وليس غريبا أن يختلف المهتمون في المسرح حول معنى السينوغرافيا ومفهومها المركب؛ وذلك لاختلاف زوايا النظر إليها وإشكاليات مكوناته الفنية والتقنية: فهي " فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث "عند مارسيل فريد نون (نون،1993، ص8)، وهي " فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح عند كمال عيد (عيد،1997، ص5)، وهي الفن الذي ينتج بين تقنية الديكور، والإضاءة والأزياء، فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية – مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي أو الدال" عند *باميلا هاورد* (هاورد،2004، ص200) وهي مجموعة من المكونات البصرية كالديكور والضوء والإنارة، و الزخرفة والمعمار، وغيرها من المستلزمات الباقية" للتكوين الفني للصورة المسرحية" (خليل،2007، موقع)، والاختلاف في الرؤية يؤدي لا محالة إلى الاختلاف في المفهوم والدلالة، لذا تعددت المفاهيم، واختلفت الرؤى في فهم المصطلح وإدراكه وثقافته على المستويين:النظري والتطبيقي.

وتأسيسًا على ما سبق يظهر بأنّ السينوغرافيا عبارة عن فن مركب تتوحد فيه مختلف عناصر الفنون في وحدة فنية واحدة، تعمل بعناصرها مجتمعة على "تركيب جمالي حسي صوري ذهني تأملي كفضاء عام بصري" (مشذوب،2011، ص24).

وتسعى السينوغرافيا كما يرى جميل حمداوي إلى "خلق الصور والرؤى من خلال تفعيل الإضاءة والألوان والتشكيل والشعر والتشكيل والآليات الرقمية والمعطيات السينمائية الموحية" (حمداوي، 2015، موقع) بهدف توحيد المظاهر المرئية للعمل المسرحي، بطريقة تجعل الناتج يبدو وكأنه عمل فنان منفرد ومبدع، وتجسد السينوغرافيا بذلك مفهوم الوحدة الفنية التي تُعدّ مبدأ أساسيًا لكل فن دون أن تلغي خصوصية كلّ فن؛ فالفن الواحد فيها لا يلغي الآخر؛ بل يتآزر معه، وقد يتداخل فيه؛ ووحدة العمل هي هدف أفراد طاقم العمل جميعهم.

ومن خلال هذا يتضح أنّ الهدف الرئيس من السينوغرافيا يتمثل في "تحسين التواصل والحوار بين طاقم العمل المسرحي؛ لأن العامل الرئيس لنجاح أي مجموعة مسرحية هو نجاح الفنانين في التواصل غير المباشر" (عبد الوهاب،2002، ص2) ومن هنا تبرز أهمية السينوغرافيا في التكوين المسرحي.

هذا وقد طوعت السينوغرافيا حركة الفنون التشكيلية والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمناظر والأزياء المسرحية، وأحسنت طرائق استغلالها في الفضاء المسرحي عندما حولت ذلك كله "إلى فراغ فني تؤثر فيه الملامح والأفكار الذاتية في ترتيب وتنظيم الرسائل التعبيرية من أثاث

وديكور باختيار الفنان الذاتي لكل الموضوعات والوسائل التي من شأنها رصد وجهة النظر الفردية والشخصية وتعزيزها (عيد،1998، ص6-7) مما يُعطى أبعاداً جديدةً لتضافر عناصرها معا في تشكيل الفضاء وتنسيقه و"إنتاج معنى أو بلورة لغة صورية تشترك في صياغتها كلّ العناصر على نحو متوازن" (الحسب،2011، موقع).

وتؤدي السينوغرافيا دورها في إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وتأثيثه، وصناعة الفرجة الدرامية رغم تعدد مرجعيات ممارستها، وتنوع مكوناتها جماليا؛ لتشكيل معاني النص بصريًا ودلاليًا وسيميائيًا، وترجمة ما هو لفظي حواري إلى ما هو مرئي محسوس، وتؤسس لعلاقاتها المكانية والبصرية التشكيلية بهدف " تنويع صور الفراغ وتوسيع مجالات الحركة فيه، ومنح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى" (الدسوقي،2005، ص17).

وبذا أثبتت السينوغرافيا دورها المهم في الخطاب الجمالي المعاصر ولا سيما في فنون التشكيل المعاصرة" حيث إنها عولت كثيرًا على أنّ قيمة المدرك البصري تكمن في تنظيم عناصره المتقنة للأنساق البصرية المؤسسة لبنيته فضلا عن اصطدامها بآفاق توقعات المتلقي، وتحريرها الذات الإنسانية من أسر القيود العتيقة". (الجيزاني،2020، ص533)، وبات يُنظر إلى السينوغرافيا من ناحية جماليّة وفنية قادرة على الاحتفاء بالدوال، إذ لا بدّ من أن يُسهم هذا المصطلح في الكشف عن البعد الدرامي والتشكيل الجمالي.

سينوغرافيا الشعروتداخل الأجناس الأدبية

إنّ فكرة العلاقة بين الفنون وتراسلها، أو تداخل الأجناس الأدبية ليس وليد عصرنا الراهن، فمنذ أن وجدت الفنون قامت هذه العلاقة، واختلفت باختلاف إشكالياتها، وتنوعت بمدى استثمار خصائصها في كشف معانيها العميقة، وأبعادها الدلالية، وتجاوزها أسر الذاتية المنغلقة إلى آفاق أكثر اتساعا وانفتاحا، إلاأنّ نظرية الأجناس الأدبية والفنية في فروعها المختلفة قد بدأت تتزعزع نتيجة اهتزاز الأساس الفلسفي الذي انبتت عليه، وهو النظر العقلي والمعيار المنطقي الذي كان من نتائجه تفتيت الموقف الإنساني تجاه الأشياء، لكن هذا المعيار ما لبث أن انتهى على يد (كانت) الذي جعل من الرؤيا الإنسانية مركزًا للوجود ومفسرًا له، وأصبحت الرؤيا الإنسانية تتمثل نتيجة للوعي الإنساني بالأشياء" (السريحي،1986، ص67)

ولقد أدرك الشاعر أهمية تطوير فنية شعره، وتوسيع رؤيته الشعرية، ثم الذهاب بأدواته الشعرية إلى مداها الأبعد تحقيقًا لجماليات نصية جديدة؛ فانفتح على الأجناس الأدبية، وأفاد منها من خلال الاستعانة بآليات الفنون الدرامية: المسرحية البصرية والروائية السردية، وتقنيات الفن التشكيلي والسينمائي التصويري أو استثمار خصائصها أو ثيماتها؛ لإنتاج نص"ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد" (بنيس،1991، ص40)، كيف لا والشعر فن يمتلك من القدرة على استيعاب تقنيات الفنون الأخرى والإفادة من جوهر معطياتها التشكيلية والفنية ما يمتلك، إذ "تتقارب الفنون وتتواشج، في علاقاتٍ مُتعدِّدةٍ، تُؤكِّد أنَّ جوهرَ الفنِّ العميقِ واحدٌ في شتَّى الفنونِ، وأنَّ تعدُّد الأشْكالِ والفنونِ هو- في جوهرِهِ- تنويعٌ على هذا الجوهرِ العميقِ في خريطةِ الفنِّ الواسعةِ؛ فالتَّصويرُ ينزعُ إلى أنْ يكونَ موسيقا، والموسيقا تنزعُ إلى الدِّراما، والشِّعرُ ينزعُ إلى التَّصويرِ والموسيقا والدِّراما" (رزق،2015، موقع) وهنا تكمن الجدة في العرض والتشكيل.

إنّ الشعر لا يكون شعرًا إلاّ بالصورة" (غنيمي،1973، ص73) والصورة هي البنية المركزية للشعر (ويلك،1981، ص239) ووسيلته، وروحه، وجوهره الثابت وجسده (عصفور،2009، ص41) إنها "جوهر العالم وقطب رحى الوجود"(الرباعي،2009، ص42)، و"سر عظمة الشعر وحياته، وأحد أهم عناصره وهي "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة" (عباس،1992، ص193)، وفي هذا التداخل والتواشج ما يكشف الإمكانات المتجددة دائما في تشكّلات فضاءات النص الشعري.

أما وضع الشعر في قالب مسرحي يراعي العلامات البنائية الأساسية للبناء المسرحي، ويشكّل فضاءه الدرامي، فهو ما بدأ الشاعر العربي المعاصر يختطه لنفسه وشعره من مسالك جديدة، تنأى به عن التكلف والقيود إلى معالم معاصرة، وتنهض بقوامه نحو التجديد وأفق الإبداع؛ فقد تجاوز "الفن الشعري ذاته، وذلك بظهوره عبر الوسائل اللغوية كصور مرئية إلى الحد الذي تصبح اللغة فيه لغة منظورة ذات كيان إبعادي، وإن كانت في صلبها لغة مسموعة أو مقروءة (آل سعيد،1974، ص66).

و ترجع العلاقة بين الشعر والمسرح إلى النشأة الأولى لكلا الفنين "فقد بدأ الشعر مسرحيًا أو بدأ المسرح شعرًا" (زايد،2002، ص194) وظل الشعر والمسرح كالتوأم وخاصة في التراث اللاتيني؛ فقد كانت المسرحية اللاتينية تكتب شعرًا، ثم استقل كل فن منهما- لأسباب كثيرة - بخصائصه وأساليبه التي تمنحه الخصوصية بين الأجناس الأدبية، وتميزه عن غيره.

وفي العصر الحديث تطورت المناهج الفكرية والأدبية والفنية مما أدى إلى زعزعة الأجناس الأدبية؛ فقد "ألحقت حركة الحداثة ضعفًا بينًا في الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية؛ فكانت الأنواع المنضوية تحت جنس واحد متشابهة في كثير من الخصائص والتقنيات" (الصكر،1999، ص31) ولهذا ظلت المسرحية في كثير من نماذجها تكتب شعرًا.

والشعر والمسرح من الفنون التي يسهل تداخلهما مع بعضهما؛ لوجود روابط مشتركة، يتمثل أهمّها في: "أن الشعر ذو فطرة درامية؛ وذلك لأنّ بداية المسرح كانت تنهض على فعل (الأداء) أو العرض، وكان الأداء أو العرض ناهضًا على التعبير الشعري، وكان هذا التعبير يعيد تأسيس الواقع وفقًا لنظام الخيال بحكم كونه شعرًا " (منير،1997، ص27).

وتأسيسًا على ما سبق دخلت القصيدة المعاصرة أبوابًا جديدة في سبيل توكيد حداثتها ومعاصرتها، وأفادت في ذلك من كلّ الفنون المجاورة لها، واكتسبت شيئًا من تقنياتها ووظيفتها بما ينسجم أولاً مع الصبغة الشعرية للقصيدة، وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانيًا (عبيد،2001، ص42).

وظلّ الشاعر المعاصر يعمل جاهدًا على مسرحة النص الشعري بأساليب متعددة، منها تعدد الأصوات في القصيدة، وتداخلها مع بعضها بعض، والحوار الداخلي الذي يصور صراع النفس وتقلباتها، وكذلك النهايات الشبيهة بالنهايات المسرحية (أطميش،1977، ص215).

ولم يتوقف الشاعر المعاصر عند هذه التقنيات؛ بل وظف الجوقة أو الكورس، وأعاد نبض الحياة إليها بعد أن انتهت في المسرح نهائيًا، وكذلك وظف تقنيات عصرية للمسرح تتمثل في السينوغرافيا، ويدل ذلك على أن الشاعر المعاصر في سعي دائم في البحث عن تقنيات جديدة تمنح نصه الشعري سمة البقاء والمعاصرة في آن واحد، ولهذا لن تقرّ القصيدة في شكل واحد قار ساكن أو ثابت جامد.

لقد استلهم الشاعر المعاصر روح الطاقة الكامنة في السينوغرافيا، ثم بثّها عبر نسيجه الأدبي؛ لتبهر المتلقي وتضعه على عتبة المسرح، يقرأ ويتأمل النص وكأنه أمام واقع مرئي مسرحي(الزيادات،2010، ص91) بكلّ مكوناته البصرية الصورية والسمعية الصوتية والحركية الأدائية والفنية؛ فالشاعر في النص المفتوح مثل "المهندس السينوغرافي الذي يحسب بعناية ودقة مقادير وموازنات العناصر والصور والأصوات التي تساهم في بناء الفضاء الشعري الذي هو أساس النص المفتوح" (الماجدي،2007، موقع).

"ويتمظهر الشكل الدرامي في الواقع في قدرته على التأثير في الجمهور والمتلقي من خلال غائيته وهدفه الأساسي القائم على فكرة الاتصال والتواصل بين العينية والتجسيد التمثيلي على خشبة المسرح والجمهور؛ إذ تتجلى قدرة النص المسرحي الممثل على خشبة المسرح على جذب المتلقي واسنفزازه، وخلق حالات نفسية تترك المتلقي والجمهور أمام مسافة قريبة من الحدث المسرحي الذي يحاكي الواقع" (الحياني،2014، ص35).

تجربة القيسي الشعرية أنموذجا

شكّل شعر محمد القيسي مادة خصبة للدراسة والتمثيل، وقد غزر إنتاجه، وتعددت مصادر تجربته الشعرية التي مثلت"ذاكرة الشعب الفلسطيني في أدق حالاتها حيوية ونشاطًا وقوة" (خليل، 1998، ص27، والجعيدي، 2007، ص706)، فحظيت ثقافته وكتابته وقصائده باهتمام الدارسين والنقاد، ودرس كثيرون شعره وأشاروا إلى مواطن الجدة والطرافة فيه، وجماليات التشكيل عنده ممن لا يتسع المقام هنا لتعداد أسمائهم، وذكر عناوين مقالاتهم ودراساتهم وأطروحاتهم (انظر مثلا: خليل،1998، وخليل،2019، والعامري،2001، وعبيد 2005 و2010، وعلقم،2010، وعمايرة،2013، وأبو كشك،2018، والوردات،2019)، إلا أن عناصر السينوغرافيا في شعره لم تحظ بقراءة نقدية خاصة تكشف مدى وعيه بها وبدورها في توجيه النص وتناميه.

لقد آمن القيسي بأهمية الشعر الذي لا يأتي عنده ترفاً أو لعبًا بالكلمات؛ بل يأتي موقظًا لكلّ ما هو دفين وكامن في الذات، ليصير –عنده- أداته في المقاومة والمواجهة والحياة، وصدّق كذلك بقيمة الفنون ودورها في بلورة تجربته الإنسانية والشعرية في آن وإزاحة القلق الذي يسكنه ويؤرقه، وعبر عن ذلك بقوله:" **لم يكن الشعر في يوم ما ترفاً أو لعبًا بالكلمات، كان يأتي في البدء على غفلة، فيؤرق الروح ويملؤها وحشة وهمًا، ثم فيما بعد حينما ازداد الوعي وتشعبت بي الحياة، وتعرَّفت تضاريس هذا الجسد الذي يعاني، جسدنا جميعا، صار أداتي الوحيدة في مواجهة مناخ القسوة والظلام وغياب العدالة**" (القيسي،1999، ص7).

وتعكس تجربة القيسي الشعرية مدى رغبته في التجريب، وخلخلة السائد بنية وتشكيلا فيصوغها وفق رؤيته الخاصّة وأسلوبه الفنيّ، ويعيد تشكيلها في بنى مغايرة جديدة تنفلت من إسار النمذجة النمطيّة والتقليديّة الجاهزة، وتنزاح عن المألوف، تخلخله وتثور عليه فيظل "نصه" النص الذي يلغي الفروق بين أشكال البناء وأجناس الإبداع، مؤثرا تفاعل هذه الأشكال والأنواع وذوبانها في شكل جديد يحمل في تضاعيفه ملامح شخصية فنية مستقلة، تطبع الشعر بطابع القيسي كما تطبع المادة المصنوعة بعلامة الصانع" (خليل،1998، ص75)، ويظل بذلك" قابلا لقراءة متوترة تكشف عن جماليات التلقي، وتمثل مواجهة مباشرة للشاعر مع الذات والوجود بغية التعبير عن مكنوز دلالي عميق" (الخطيب،2020، ص15)

ويعضد القيسي في تشكيل شعره، ورسم صوره، ومسرحة قصائده خيال خصب، وفهم جمالي للتشكيل البصري الصوتي، وتشحذه ثقافة عالية ذات طبيعة درامية أسهمت في تكوين نسيجه اللغوي والثقافي، وتركت أثرها في تجربته المكثفة الثرة المتأثرة بتكوينه النفسي الخاص ومعاناته ورحلاته وجولاته وقراءاته المتعددة عربيا وعالميا، ونهله من معين التراث يمتح منه ما يريد، وتأثره في الرواد من أمثال السياب وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرون، وإفادته من تراث بعض الشعراء العالميين وعلى رأسهم لوركا الإسباني واطلاعه على ترجمات أشعاره العدة التي تفيض أسى، وتنزّ حزنا وتأثره الجم فيها.

ويفيد القيسي من تقانات الفنون المتغايرة مستوعبا دورها في تجاوز الغنائية والصوت المنفرد، رافضا التقوقع في جنس أدبي واحد أو قالب وحيد؛ فقد عُرف بشغفه في تطوير أدوات كتابته، ومزاوجته بين الأجناس الأدبية عامة والدراما خاصة مستثمرا عناصرها في بناء نصوصه وتشكيلها بما فيها من صراع وحوار وحكاية وأصوات، وقد نهضت بعض الدراسات الحديثة بعبء دراسة البنية الدرامية في شعر القيسي، وإظهار تقاناتها التي أسهمت في بلورة نصوصه الشعرية التي لم تنغلق في وجه أي جنس أدبي بل تنفتح على ما "يمنح النص أهمية كبيرة على مستويين: مستوى الفن، ومستوى الحياة" (الحفوظي، 2017، ص36).

ولعل من أبرز الدراسات التي وقعنا عليها دراسة الباحثة دعاء علي عبدالله المعنونة بـ" البنية الدرامية في شعر محمد القيسي" (عبدالله، 2016) التي وقفت على قابلية البنية الدرامية في تطوير القصيدة العربية الحديثة من خلال دراسة القيسي الذي لم يتوان في تطوير فنه الشعري، هذا وقد حظيت كذلك – مؤخرا- البنية الدرامية في شعره بدراسة ماجستير في جامعة الخليل للباحثة إسلام شاهر الحليقاوي بالعنوان نفسه (الحليقاوي، 2019) مؤكدة شغفه بعناصر البناء الدرامي: الصراع والحوار بشقيه: الخارجي والداخلي، والحكاية والمفارقة والشخصية المرمزة وغير المرمزة مما دفعنا إلى التركيز على خصوصية الفن السينوغرافي حسب الذي يؤثث فضاء النص وينسقه عند القيسي في بعض ما وجدناه دالا.

فسؤال هذا البحث ليس مرهونا بالملامح الدرامية أو تحولاتها في شعر القيسي بقدر محاولة الكشف عن رغبة القيسي في التجريب والخروج على المألوف في تشكيل الصور المشهدية المسرحية التى تُعنى بفن تنسيق الفضاء الشعري اتكاء على "الرابط الصوري في تدرجه وامتداده ضمن بنية القصيدة الواحدة"(إسماعيل،1981، ص282).

ويرى القيسي أن الشاعر كالمهندس لا يختلف عنه؛ "فالقصيدة هي الأُخرى معمار فني متغير ومتطور، وحتى يتحقق هذا المعمار لا بد من بنية وبانٍ للكلمات، وأن يكون للباني علم ومعرفة بأصول هذا البناء اللغوي؛ لاجتراح المختلف والجميل في فرادته، مغايرا للمألوف" (القيسي،1999، ص8) فنراه يحاول توظيف السينوغرافيا بوعي، وتكنيك فني مدروس؛ لتنظيم فضائه الشعري الذي يأتي كوحدة بنائية مسرحية واحدة مركزة ومكثفة" تتحرك في داخلها عناصر الإبداع الشعري: اللغة وتراكيبها، والصورة وانزياحاتها، والإيقاع ونشكيلاته البصرية وبناه الظاهرة والمضمرة تعارضا وتوازيا وتنغيما في سياق غير اعتيادي، منفتحا على أنماط ثقافية وفكرية ورؤيوية عميقة تثير المتعة في نفس من يحل رموزها" (الركابي،2016،ص94).

فيظهر من خلال النص المفتوح أنّ مكان المسرح أرض واسعة مملوءة بالعتمة والأضواء التي تتوزع وفقًا لعملية العرض المسرحي، وحسب ما يتطلب ذلك في أثناء العرض، وتخيم سكونية الحركة على وجوه الممثلين قبل العرض، وتأتي صور الأثاث المتواضع من فرش ومساند وحقائب بالية، وصحف في تنظيم ديكوري يمثل خلفية أو أرضية تثري عمل بقية عناصر العرض المسرحي الدرامي وتكثفه، وتفعّل جانبيه: البصري والتجسيمي؛ لتحفيز المتلقي في قصيدة "**ظهور عز الدين**"، إذ يقول (القيسي،1999، م2، ص65):

الأرض هي الأولى. أرض واسعة وخلاء
أشبه بالمسرح.
الفوضى والعتمة والأضواء
تتوزع دون عدالة
فوق وجوه صامتة و أثاث متواضع
بعض فرش، ومساند
وحقائب بالية وجرائد.

ويتعمد الشاعر سينوغرافيًا الانتقال من دائرة العتمة إلى دائرة الضوء مراوحا بينهما جاعلا كلّ منهما تقنية ذات أبعاد هندسية ديكورية تنوس بين الحضور والغياب غير العادل في انفتاحها على مناظر متنوعة تؤثر في المتلقي وتساعده على استبطان الصلة العضوية بين المرئيات الحسية البصرية؛ إذ "لا يقل هذا التأثير أو التأثيث المكاني للأشياء والأثاث دورا وأهمية عنه في النصوص الشعرية التي تحاورت مع جغرافيات المكان وأشيائه ورموزه" (الحياني،2014، ص181).

وإذا كانت السينوغرافيا المسرحية تُعنى بخلفية خشبة المسرح، فإن الشاعر يدرك ذلك جيدًا؛ إذ يزين الجدران بعبارات ورسومات غامضة تحمل دلالة رمزية، وإن لم يفصح لنا عن واضعها ولا مدلولها الآني؛ لأنّ أهميتها تكمن في فعل قادم يتمثل في أثناء العرض المسرحي؛ لتأخذ بعدًا دراميًا من خلال تفاعلها مع توالي الأحداث وصولاً إلى الصراع المسرحي المنشود، فيتابع تأثيث فضائه الشعري السينوغرافي بقوله (القيسي،1999، م2، ص65):

ثمة فوق الحيطان عبارات،
ورسومات غامضة علقها سراً، أحد المجهولين
رمزاً لوجود ما، أو فعل قادم
يسمع في الخارج وقع خطى، يقترب قليلاً
وصغير مبتل برذاذ المغرب، يفتح في الصدر
شبابيك الحلم... تتعالى الأصوات
متداخلة لتشكل حنجرة واحدة مشتركة.

وتتمثل الجماليات الصوتية والحركية من خلال وقع الخطى التي تبدأ بالاقتراب قليلاً قليلا، ترسم أملاً وحلمًا وبشارة، وتشكّل في مجموعها وحدة واحدة تتعالى شيئًا فشيئًا لتكوّن حنجرة واحدة مشتركة، إنها الجوقة، فيتسع الفضاء المسرحي أكثر فأكثر ليصير الأرض على اتساعها (القيسي،1999، م2، ص66-67):

الأرض هي الأرض
ولكن المسرح يتسع ليشمل أكثر من
بقعة أرض

لقد تمثلت السينوغرافيا في النص، وشكلت تنظيمًا موحدًا لفضاء مسرحي اتسم بالجمالية، وأسهم إسهامًا فاعلاً في إبراز العرض المسرحي، وقد تآزرت المكونات السينوغرافية المعاصرة:السمعية والبصرية والحركية؛ لتكوّن في النهاية وحدة فنية واحدة من خلال الفوضى والعتمة والأضواء التي تكتنف المناظر والأثاث والرسومات والأضواء، والأصوات والخطى والحركة، وتتوزع عليها لغويًا من خلال حركة الفعل المضارع في القصيدة الذي يضارع الواقع تارة ويغايره مرة أُخرى.

فتكتمل القصيدة وقد اكتملت الوحدة الفنية بعناصرها في بناء فني متكامل تتناغم الرؤية الشعرية فيه مع" الشاعر الإنسان، الشاعر الحالم، المضيّع والضائع في العوالم الميتافيزيقية والأرضية، الشاعر القلق غير المستقر في مكان يسع أجنحته البالغة الكبر، المتأهبة دومًا للطيران والتحليق البعيد إلى أماكن فيها من حالات حلمية تارة، وحالات متشظية مكسورة تارة أخرى" (العامري،2001، ص 29).

وقد جاء توظيف الشاعر للسينوغرافيا انطلاقاً من الرؤية الدرامية والتأثير المفترض وقوعه على المتفرج؛ إذ تعدّ السينوغرافيا عنصرًا عضويًا بنائيًا فاعلاً في العمل المسرحي/الشعري؛ تتفاعل مع العناصر الأخرى في أثناء الأداء، تؤثر فيها، وتتأثر فيها.

ويوظف القيسي عناصر السينوغرافيا المسرحية مرة أخرى شكلا ومؤدى في قصيدته "**حين قال سامر لا في المواجهة الأولى**" مستخدما البنية المتعددة الأصوات، حيث يتحد الصوت الفردي بالصوت الجماعي/الجوقة في لغة شعرية مجازية استعارية حوارية (المرأة وسامر والجوقة) ، تمور بالحركة وتضج بقلق الرغبة في التغيير، والمقاومة دون الاستسلام؛فينطلق الشاعر من مكان العرض المسرحي الذي يأتي على شكل أرض واسعة "خلاء" تظهر فيها فوضى الخلق المتجمهر المتفرج والأصوات المتداخلة والأضواء الموزعة، ثم يمهد بعد ذلك لدخول البطل إلى دائرة الضوء من خلال وقع الخُطى التي تصبح مسموعة في أرجاء المطرح/المكان، فتطغى على فوضى الأصوات لتصل إلى مكان العرض المسرحي حيث المرأة/المراوغة المذعورة تتوسط دائرة الضوء(القيسي،1999، م1، ص153)

أرض واسعة كخلاء أشبه بالمسرح
يتجمهر خلق، وإضاءة
فوضى أصوات "متداخلة"،
خطوات المرأة تملأ أرجاء المطرح
تتوسط دائرة الضوء
شيء كالصمت
تتحرك، وتحدق مذعورة

إنّ هذا التكوين الذي رسمه الشاعر من (الأرض الواسعة) وصولاً إلى (دائرة الضوء) يمهد لقيام عمل مسرحي، متكامل البنية السينوغرافية من خلال العناصر الأساسية: البصرية والسمعية والحركية؛ لتتفاعل مع بعضها، وتصب في النهاية في بوتقة فنية واحدة، تتمثل بخروج الممثل (المرأة) إلى ساحة العرض؛ ليبدأ البناء الدرامي في النمو والتكامل.

وقد استثمر الشاعر تقنيات تشكيل الصورة السينوغرافية الحكائية، فبثّ الحياة في المسرح من خلال الحوار الذي أضفى على النص الشعري أبعادًا حيوية جمالية، وقد حرص في ذلك كلّه على أن تكون أسماء الشخصيات المتحاورة خارج النص الشعري، فبدأ الحوار بصوت المرأة المراوغة المذعورة التي ترهب سطوة التاريخ وتفرّ منه، وضجيج الجمهور الغاضب منها الذي يتلمس زيف كلماتها، وافتعال حركاتها؛ ليمهد لخروج البطل / سامر من بينهم/ أي الجمهور إلى دائرة الضوء (القيسي،1999، م1، ص153-154)

امرأة: من ذا يفتح دفتر أيامي ويواجه سفر المأساة
إني أرهب سيف التاريخ
حين يسطر ما كنت كتبت
يا رمل الذكرى كن طيناً
(تنفر أعناق الناس
تتلفت في غضب نحو المرأة،
إذ تلمس زيف الكلمات، الحركات المفتعلة فتواجهها
بالأيدي المرفوعة والنظرات المحتجة والصيحات
يخرج من بين الجمهور
سامر كالرمح نحيلاً، ومضيئاً بالحب
يتوقف في دائرة النور)"

فسامر المناضل رسمًا وتشكيلاً واحد منا، يشبهنا ويمثل لنا وبنا بريق الأمل والغد المشرق بكل ما فيه من حيوية وعنفوان، لذا يتوقف في دائرة الضوء مضيئًا بالحب بخلاف المرأة المراوغة التي تحاول صده عن مناضلته وكفاحه باستخدام أساليب متعددة، تتراوح بين الترهيب والترغيب، أما الجوقة التي تتداخل فيها الأصوات وتتكرر، فهي امتداد آخر لصوت سامر، تتوحد على اختلاف صداها ومداها لتنبض حياة من بعد موت، وتفيض خصبًا من بعد قحط وجدب.

إن خروج سامر من بين الجمهور يحمل دلالات سيميائية، تتمثل في أنه إنسان عادي؛ لكنّه مناضل في الوقت نفسه، كما يحمل خروجه بهذا الشكل دلالة الرأي الجماعي المشترك الموحد في مواجهة المصير، وتوقفه في دائرة النور يحمل دلالة الانطلاق على بصيرة ويقين. وهذا يبرهن الأبعاد الفكرية والنفسية لهذه الشخصية.

أما وجهة النظر المسرحية، فليس من عادة البطل الخروج من بين الجمهور لكن الشاعر جعل ذلك ليحمّل الدلالة السابقة الذكر، فيحدث الفرق وتقع الدهشة ويُكسر أفق التوقع، فالتوقف في دائرة النور يعني المكان الذي ينطلق من الإبداع المسرحي؛ أي المكان المخصص على خشبة المسرح لحركة الممثل، وقد أبدع الشاعر في رسم دلالة الشخصية في محاكمتها لذاتها وذات أمتها مع بنية نصه السينوغرافية، وبصورة متناهية الدقة والإبداع الفني، وضع اللمسات المسرحية المفعمة بالحركة والمحاورة والدلالة (القيسي، م1، ص154).

سامر: إني أنشل نفسي من بئر الأخطاء
وأحكمها وأُدينكِ باسم سنابلنا الظمآنة
والشجر المقصوف

ويمنح الشاعر نصه أهميته من خلال العلاقات الحوارية التي تقدم الحدث وتعمقه وتشدّ عراه، وتمنح النص ديناميته في كشف الصراع القائم بين الأطراف جميعها، في بنية شعرية تكثيفية متعددة الأصوات والصراعات والعلاقات تتقاطع فيها الأحداث، وتتكثر فيها الدوال المرتبطة بالمرجعيات الثقافية والاستدعاءات والتناصات الحكائية تاريخيا وأسطوريا وشعبيا؛ لتتكامل في التعبير عن رؤية شاعرها، ورغبته في الانعتاق من أسر الغنائية الفردية إلى " رحاب الحياة والوقت والذاكرة" (القيسي،1994، ص 38-39)؛ فهاهي الجوقة التي تمثل الجمهور تدخل معلقة على الأحداث بعدِّها الطرف الثالث في الحوار، وإن أرادها الشاعر غير ظاهرة في كل مقاطع القصيدة؛ لكن صوتها يظهر معلقًا على الأحداث من حين لآخر (القيسي، ص155):

(أصوات تخرج من عمق الأشياء
لا يظهر من ينشد
بينما سامر يتمترس خلف الكلمات
والمرأة تخفي عينيها
بيديها)

ثم تظهر الجوقة بعد ذلك معلنة، ماذا أثمر الحب، وماذا أعطى (القيسي، ص155):

الجوقة: الحب الماضي ماذا أثمر في دنيانا، ماذا أعطى؟
هل ثمة شيء بعد الحب؟
كل الأوراق امتلأت بالكلمات
لم يبق لدينا ما نحكيه
والآن علينا أن نفعل، أن نفعل
نحن عشقنا حتى العشق
وفتحنا الأيدي.
لكن لاشيء

وتتحرك المرأة في حذر ملحوظ، وتحاول ألا تستسلم في استمالة سامر بالإغراء والترغيب؛ لكنه لم يستجب، وقد صار رغيف الحب "**أبعد من قمر الصحراء**" (القيسي، ص157)، ثم تحاول معه مرة أخرى النصح والإرشاد، ومع ذلك لا يستجيب، ثم تحاول معه بالترهيب، وقد توحدت بالصوت والصدى كيلا يلقي بشبابه للتهلكة فيندم، فتتحول إلى شخصية شرطية، ويستمر الحوار المسرحي، ويتوسط طيف المرأة العروس ذات الجديلة المبلولة بالدم دائرة الضوء إلى أن تأخذ المرأة شكلها الشرطي القاسي الجديد (القيسي، ص161):

(المرأة تأخذ شكلاً آخر
فالفستان عليها يعتم، بأهلّته ونجومه
تتميع ألوانه
الأحمر والأخضر والأبيض،
والأصفر والأسود.
تغدو شرطياً وهراوة).

وبعد هذا التحول تنذر سامر (القيسي، ص162):

المرأة (الشرطي):
حاذر، حاذر
واضبط أعصابك يا سامر

فتتدخل الجوقة لدعم موقف سامر، وحثه على الصمود، وعلى موقفه البطولي، فيقوى سامر بهم، ويعلن موقفه في وجه المرأة الكالح: فيرفع صوته ويقول كلمته، ويرفع سيفه، ليكتمل به الصف، فيظل خالدًا في الذاكرة" **يشد خيوط الأمس، ويتماسك في وجه الريح**" (القيسي، ص162) رغم الموت فيكون الخضرة والخير، والفرح والنور، والثائر المتمرد على ظلمة سجنه وقهر سجانه؛ **"يمنحنا سر الخصب وبدء التكوين" "يبدع موالا و أناشيد جديدة تحمل رائحة القمح الأسمر والأرض الظمأى والعشب اليابس**" (القيسي، ص164):

سامر:وجهك ياسيدتي يتلون، يكلح، يصفر
ويطالبني بالصمت
لكني أختار الموت.

وتؤدي اللغة التي هي عصب البنية الشعرية دورها العميق في تطور بنية الفعل الشعري الإيقاعي والصوري المشهدي المتنامي صوتيا وبصريا وحركيا بوساطة الحوارات الموزّعة والمفارقات والثنائيات الضدية التي تعجّ بها القصيدة من خلال سطوة توظيف الأفعال المضارعة الممتدة طوال مواجهة سامر للمرأة في قوله "لا" التي تملأ القصيدة بحس جديد يكشف وعي الشاعر بحاضر الذات واغترابها، وقد توشحت بالهزيمة، وتكللت بالخيبة والخواء، فتشبثت بالذاكرة كسبيل لإدانة الواقع المنفلت؛ "فمن خلال محاكمة سامر للشخصيات التي تمتلئ بها القصيدة نلحظ أن وهج الفعل لا ينطلق من الواقع، ولكنه يخرج من الذاكرة التي تنبثق لتحاكم وترأب الصدع النفسي الذي يعاني منه الشاعر، هذه الذاكرة تطهر وتستشرف

في آن؛ لأنها تمازج أمسها مع حاضرها" (العامري،2001، ص84) وتزاوج بينهما.

ولأن القصيدة –هنا- جموح نحو البعيد، وحفر في أعماق الذاكرة والذات تستمر في نموها وتطورها عبر ذاتها، هذه الذات المفعمة بالشعر، الذات الشعرية التي "لا تقود التجربة إلى التمركز حول بؤرتها؛ بل تنفتح على الماحول: المكان، والزمان، والإنسان، والقضية؛ لتجعل منها ذاتاً قابلة للتفاعل والحوار والتأثير لا منغلقة ومنسحبة وسلبية".(عبيد،2005، ص15).

وفي نهاية هذا النص السينوغرافي المفتوح يُسجن سامر، فتعم الظلمة، ويسود الصمت، وتتوزع الجوقة وقد طفح الحزن وارتفعت أصوات الغضبى، وتثور نصرة له، فتقرر هدم المسرح، فتتحطم المقاعد وينفض الناس ليجتمعوا على قيمة سامر نفسه الذي اختار الموت فصار رمزا للفداء؛ لأن"الموت في سبيل الوطن هو امتداد طبيعي للحياة" (خليل،1998، ص90).

لقد رسم القيسي المشهد الشعري الممسرح بعناية من خلال الصور الشعرية الغنائية المتميزة التي لم تتبد في الحوارات فحسب؛ بل في الإرشادات التشكيلية المسرحية المبثوثة على امتداد القصيدة، مما مكّنه من النهوض بعبء الفكرة والرؤية ثورة وفداء، إذ إن" جدل الحضور والغياب، والصوت والصمت، والتصريح والتلميح، والخفاء والتجلي والتسمية والاستعارة يسهم إسهامًا فاعلاً في مضاعفة الحيرة الكتابية؛ لتحويل عصب التجربة ولحمها ودمها ودموعها ولذائذها إلى كلمات تدرج على ورق لدى الكاتب" (عبيد، 2010، ص122) فها هو يصف النهاية التراجيدية للبطل، وقد اختار الموت في سبيل وطنه؛ لتكتب له الحياة (القيسي، ص 165):

الجوقة متوزعة
أما وقد اختار
في آخر هذا الفصل
أن يرفع كلمتنا، ويشيل صليب النار
فلنتذكر أن الليل
سيكون ثقيل الخطو عليه
ولكي لا تمتلئ كؤوس مرارتنا، أو تطفح
فلنهدم هذا المسرح
فلنهدم هذا المسرح.
(يهدر فجأة
نهر الأصوات الغضبى وتدق الأجراس
في حين
تُسمع في الظلمة، أصوات مقاعد تتحطم
إذ ينفض الناس).

ورغم انفضاض الناس؛ سيظل صدى الأصوات الغضبى ممتدا، وسيظل الفداء عقيدة، ولن يكون سامر الوحيد الذي يقول "لا"، وسيتبع المواجهة الأولى مواجهات أُخرى "محفورة فوق جذوع الأشجار كيلا نأسى أو نسلا، وسيظل صوت سامر الشعري فينا وصداه إيمانا بأنّ

" المطر الخير سيجئ
ويكسونا بالأعشاب
وستطلع ثانية أزهار الحنون
ويعم غناء الأطفال
ويكون على الأرض فرح غامر". (القيسي، ج1، ص163)

وهكذا أصبحت السينوغرافيا في العمل المسرحي: (الديكور، و تصميم الملابس والإكسسوارات و الموسيقا و الإضاءة واللوحات التشكيلية) أساسًا جوهريًا لصوغ حبكة مشوقة قادرة على تقديم رؤية فنية مفعمة برمزية محاكاة الواقع، وقوة تأثير الإسقاطات وذكائها، ولا يقل شأنا في هذا الشاعر القيسي الذي وظف ذلك – كله- بعلم ودراية، مما جعل النص أكثر تفاعلاً مع المتلقي وأعمق دلالة وأبلغ تأثيرًا، وقد أضاف إليه نكهة جديدة زادت جماليته، ومنحته بهاء وتألقًا.

الخلاصة

فأما وقد هدف البحث إلى إلقاء الضوء على جماليات التضافر بين الشعر والسينوغرافيا، ومحاولة الوقوف على تجربة الشاعر محمد القيسي في توظيف عناصر السينوغرافيا في شعره؛ فقد خلص إلى مجموعة من النتائج، لعلّ من أبرزها أن:

- تجربة القيسي الشعرية الإبداعية تجربة ثرة خصبة تعكس مدى رغبته في الانعتاق من أسر القوالب الغنائية الواحدة، وحرصه على التجريب الذي يكسر أفق التوقع عند المتلقي انزياحا لغويا وصوريا، وإيقاعًيا، وبحثه عن تقنيات جديدة تمنح النص الشعري سمة الجدة والطرافة؛ إذ ليس النص الشعري - عنده- نصًا قارًا ساكنًا منغلق البنية والتشكيل، بل هو نص مفتوح دينامي التشكيل، متعدد الأجناس الأدبية المتداخلة المتسقة فيما بينها رغم اختلاف تقنياتها الفنية وخصوصية هوّية كل منها.
- السينوغرافيا التي اختُلف في فهم مصطلحها، وإدراك مستلزماتها المرهون باختلاف زوايا النظر إليها، ما هي إلا فن صناعة الفضاء البصري الواسع الذي لا تُدرك قيمته إلاّ في إنتاج المعنى أو بلورة صورته، وزيادة توهجه أو حدته.
- توظيف السينوغرافيا بمكوناتها الفنية: البصرية والسمعية والحركية الأدائية في النص الشعري القيسيّ – إن جاز التعبير- اعتمد ثقافة الشاعر وخياله الثر، ومدى وعيه بدورها وأهميتها في بناء النص، وإعادة تنسيق فضاءاته بما ينهض بعبء الرؤية بحثا عن آفاق شعرية أكثر رحابة، وأكثر تأثيرا.
- تمظهرات السينوغرافيا في شعر القيسي أو تمثيلاتها بدت في انحسار ظلال الغنائية الفردية التقليدية، واستثمار تقانات النزعة الدرامية الحوارية المتعددة الأصوات التي ساهمت في شدّ انتباه المتلقي واستجابته والتأثير فيه، واعتماد المفارقات التضادية الدلالية في الجمع بين الشيء وضده كالضوء والعتمة، والأنا والآخر، والضحية والجلاد، والخصب والقحط، والموت والحياة، والحيرة واليقين، والحضور والغياب مثلا، وبناء الصور البصرية الشعرية المشهدية المسرحية الديكورية المكثفة المكتنزة لغة و مجازا وتصويرا واستعارة وتناصا، وتتابع مشاهدها وتنامها بتنامي الأحداث، وتصاعد حدة وتيرة الصراعات في رسم الشخصيات، وتوزيع الأدوار بما يعمق من قدرتها على توصيل رؤيتها الإبداعية.
- مسرحة القصيدة زمانيا ومكانيا، وتأثيث فضائها اللغوي بفهم العناصر المكونة للعرض المسرحي مجتمعة يسهم في خلق صورة السينوغرافيا التي نحاولها في الفن والحياة وتكثيفها بوصفها فضاء عاما بصريا متطورا ومتغيرا، دائم التبدل والتنوع تماما كما هي الحياة في تحولاتها المنطقية واللامنطقية المدهشة أحيانا.

تغيّر موقع المتلقي في ضوء الفن السينوغرافي الذي يكسر أفق التوقعات أو يفارقه يسهم في إعادة بناء النص أو إنتاجه بحسب استجابة المتلقي نفسه أو تفاعله أو استفزازه ؛ وذلك لأهمية دوره في الترقب والتحفز لملء فراغات النص والاشتغال على المعاني الكامنة واستبطانها أو استنطاقها قراءة أو مقاربة أو تعليقا أو تأثرا أو تجاوزا.

المصادروالمراجع

أبو كشك، ز. (2018). دور استدعاء الشخصيات التراثية في توجيه الدلالة: شعر محمد القيسي أنموذجا. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، غزة.

إسماعيل،ع. (1981). *الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. (ط1). بيروت: دار العودة.

أطميش، م. (1977). *الشاعر العربي مسرحياً*. بغداد: وزارة الإعلام.

آل سعيد، ش. (1974). *الشعر والفنون*. العراق: مهرجان المربد الثالث.

بنيس، م. (1991). *الشعر العربي الحديث: مساءلة الحداثة*. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال.

الجعيدي، م. (2007). *موسوعة مصادر الأدب الفلسطيني الحديث*. (ط1). دمشق: مؤسسة دار فلسطين للثقافة.

الجيزاني، ت. (2020). المظاهر السينوغرافية في التشكيل العالمي المعاصر: دراسة تحليلية. *المجلة الدولية أبحاث في العلوم التربوية والإنسانية والآداب واللغات، مركز البحث وتطوير الموراد البشرية*، 7(1).

الحسب، ج. (2011). *عناصر السينوغرافيا في العرض*. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146 .

الحفوظي، ر. (2017). *الدراما في الشعر "تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة: الشاعر محمد مردان إنموذجا*. (ط1). عمّان: دار الخليج.

الحليقاوي، إ. (2019). *البنية الدرامية في شعر محمد القيسي. رسالة ماجستير*، فلسطين، جامعة الخليل.

حمداوي، ج. (2015). *السينوغرافيا المسرحية*. https://theaterarts.yoo7.com/t2476-topic.

الحياني، م. (2014). *استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية*. (ط1). عمّان: دار الحامد للنشر والتوزيع.

الخطيب، ن. (2020). *شعر محمد القيسي في ضوء جماليات التلقي: قراءة في أفق التوقع*. (ط1). عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع.

الخطيب، ن. (2020). *شعر محمد القيسي في ضوء جماليات التلقي: قراءة في أفق التوقع*. (ط1). عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع.
خليل، إ. (1998). *محمد القيسي: الشاعر والنص*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
خليل، إ. (2019). *محمد القيسي: قيثارة المنفى وتباريح الشجن: دراسة في شعره ونثره*. (ط1). عمّان: دار أمواج للنشر والتوزيع.
خليل، ف. (2007). *السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى*. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=109676 .
الدسوقي، ع. (2005). *الوسائط الحديثة في السينوغرافيا*. القاهرة: أكاديمية الفنون.
الرباعي، ع. (2009). *الصورة الفنية في النقد الشعري*. (ط1). عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع.
الركابي، ف. (2016). *التشكيل الدرامي في الخطاب الشعري العربي*. (ط1). دمشق: دار أمل الجديدة.
رزق، ش. (2015). *تداخُلاتُ الأنواعِ الأدبيَّةِ والفَنيَّةِ في قصيدةِ النَّثرِ العربيَّةِ*. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=453705.
زايد، ع. (2002). *عن بناء القصيدة العربية المعاصرة*. (ط4). القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير.
الزيادات، ت. (2010). *توظيف القصيدة العربية لتقنيات الفنون الأخرى*. (ط1). عمّان، دار البداية.
السريحي، س. (1986). *الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة*. جدة: نادي جازان الأدبي.
الصكر، ح. (1999). *مرايا نرسيس: الانماط النوعية لقصيدة السرد الحديثة*. (ط1). بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع.
العامري، م. (2001). *المغني الجوال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
عباس، إ. (1992). *فن الشعر*. (ط5). عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
عبدالله، د. (2015). *البنية الدرامية في شعر محمد القيسي*. (ط1). عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع.
عبد الوهاب، د. (2002). *السينوغرافيا في المسرح المعاصر. رسالة ماجستير*، مصر، جامعة الإسكندرية.
عبيد، م. (2001). *القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*. (ط1). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
عبيد، م. (2005). *تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية*. (ط1). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
عبيد، م. (2010). *سيمياء الموت"تأويل في الرؤيا الشعرية: قراءة في تجربة محمد القيسي*. (ط1). دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
عصفور، ج. (1974). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. (ط1). القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.
علقم، ص. (2010). *الأغنية الشعبية في شعر محمد القيسي. مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خضر بسكرة*، 19(11).
عمايرة، ح. (2013). *بناء القصيدة في شعر محمد القيسي. مجلة كلية دار العلوم، القاهرة*، 86.
عيد، ك. (1998). *سينوغرافيا المسرح عبر العصور*. القاهرة: دار الثقافة.
القيسي، م. (1994). *الموقد واللهب: حياتي في القصيدة*. (ط1). عمّان: وزارة الثقافة.
القيسي، م. (1999). *الأعمال الشعرية الكاملة*. (ط2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
الماجدي، خ. (2007). *سينوغرافيا الفضاء الشعري*. http://www.alnoor.se/article.asp?id=8997.
مشذوب، ع. (2001). *السينوغرافيا وإشكالية فهم المصطلح. مجلة ثقافتنا، مصر، وزارة الثقافة، دائرة العلاقات الثقافية العامة*، 9.
منير، و. (1997). *جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
نون، م. (1993). فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة: كراس السينوغرافيا اليوم. القاهرة: وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.
هارود، ب. (2004). *ما هي السينوغرافيا*. وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
هلال، م. (د.ت). *دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده*. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
الوردات، إ. (2019). *العتبات النصية في شعر محمد القيسي: العنوان أنموذجا*. دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، 46(1).
ويلك، ر.، ووارين، أ. (1981). *نظرية الأدب*. (ط2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
يحي، أ. (2002). *السينوغرافيا في المسرح الدرامي. أطروحة دكتوراه غير منشورة*، مصر، جامعة حلوان.

References

Abo Kishik, Z. (2008). The Role of Recalling Traditional Characters in Implying Meaning: The Poetry of Muhammad Al-Qaysi as a Case Study. *Journal of Linguistic and Literary Studies, World Islamic University, Gaza*.

Ismail, E. (1981). *Arab poetry issues and artistic and moral phenomena*. Beirut: Dar Al- Audeh.

Etmaish, M. (1977). *The Arab Theatric Poet*. Baghdad: Ministry of Information.

AL Saeed, Sh. (1974). *Poetry and Arts*. (3rd ed.). Iraq: Marbid Conference.

Bennis, M. (1991). *Modern Arabic Poetry: The Cause of Modernism*. Casablanca, Morocco: Al Dar AL Baidaa.

Giddy, M. (2007). *The Encyclopedia of the Sources of Modern Palestinian Literature*. (1st ed.). Damascus: Palestinian House for Culture Foundation.

Gizani, T. (2020). *The Scenography Manifestations in the Contemporary World Composition: Analytical Study*. *International Journal of Research in Educational Sciences, Humanities, Literature and Languages, Center for Research and Development of Human Resources*.

Al-Hasab, G. (2011). *Elements of Scenography in Theatrical Presentation, Civilized Dialogue*. Retrieved from https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146.

Al – Hafothi, R. (2017). *Drama in Poetry: Forming Techniques and Ode: The Poet Mohammed Mordan Modelling*. Amman: Dar Al – Khaleege.

Al-Halaqawi, E. (2019). *Dramatic Structure in the Poetry of Mohammed Al-Qaisi. Master's thesis*, Palestine, Hebron University.

Hamdawi, G. (2015). *Theatrical scenography*.

Al-Hayani, M. (2014). *Recipient's response in Arabic drama poem*. Amman: Dar al-Hamid Publishing and Distribution.

Al-Khatib, N. (2020). *Muhammad Al-Qaysi Poetry in the Light of the Aesthetic of Receiving "Reading on the Horizon of Expectation*. Amman: Al Ahliyah for publication and distribution.

Khalil, E. (1998). *Mohamed Al-Qaysi: The Poet and the Text*. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publication.

Khalil, E. (2019). *Muhammad Al-Qaisi, Exile harp and prison permits: A study in his poetry and prose*. Amman: Amwaj for Publishing and Distribution.

Khalil, F. (2007). *Scenography Definition and Meaning Causes*. Civilized Dialogue. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=109676.

Al-Dassouki, A. (2005). *Modern Media in Scenography*. Cairo: Academy of Arts.

Al Rubaee, A. (2009). *The Artistic Image in the Poetry Criticism*. (1st ed.). Amman: Greer for Publishing and Distribution.

Rikabi, F. (2016). ***Dramatic Formation in Arab Poetry discourse***. Damascus: Dar Amal Al-Jadida.

Reza, Sh. (2015). *Overlaps of Literary and Artistic Genres in Arabic Prose Poem*. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=453705

Zayed, A. (2002). *On the Building of Contemporary Arabic poem*. Cairo: Ibn Sina Printing, Publishing and Export Library.

Al Zeyadat, T. (2010). *Employment of Arabic Poems for Other Art Techniques*. Amman: Dar al Bedaya.

Al sareehi, S. (1986). *Writing Outside the Brackets "Studies in Poetry and Story*. Jeddah: Jazan Literary Club.

Al Sakkher, H. (1999). *Miraya Nerses: Qualitative Patterns of Modern Narrative Poem*. Beirut: University Foundation for Publishing, Studies, and Distribution.

Al Amerei, M (2001). *The Roamer Singer: Studies in the Muhammad Al Qaysi Poetic Experiment*. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publication.

Abdullah, D. (2015). *Dramatic Structure in the poetry of Mohammed al-Qaysi*. Amman: Ghaida Publishing and Distribution House.

Abbas, E. (1992). *The Art of Poetry*. Amman: Al-Shur Publishing and Al-Tuzi

Abdul Wahab, D. (2002). *Scenography in Contemporary Theatre. Master's thesis*, Egypt, University of Alexandria.

Obaid, M. (2001). *Modern Arabic Poem, Between Semantic and Rhythmic Structure*. Damascus: Publications of the Alar Writers' Union

Obaid, M. (2005). *Sermon Appearances: Reading in Muhammad al-Qaysi's Autobiographical Experience*. Damascus, Publications of the ARABI Writers' Union.

Obaid, M. (2010). *The Chemistry of Death: Interpretation in Poetic Revelation: Reading in the Experience of Mohamed Al-Qaysi*. Damascus: Nineveh Studies and Publishing Walt.

Asfour, G. (1974). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage*. Cairo: Culture for Printing and Publishing.

Amayra, H. (2013). Building the Poem in the Poetry of Mohamed Al Qaysi. Journal of Dar Al Alau College, Cairo.

Eid, K. (1998). *The Scenography of Theatre through the Ages*. Cairo: House of Culture.

Al-Qaysi, M. (1994). *The Stove and Flames: My Life in the Poem.* Amman: Ministry of Culture.

Al-Qissi, M. (1999). *Complete Works of Poetry*. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publication.

Al- Majidi, K. (2007). *Poetic Space Synopsis*. www.alnoor.se/article.asp?id=89

Mizhoub, A. (2001). Scenography and the Problem of Understanding the Term. *Journal of Our Culture, Egypt, Ministry of Culture, Department of Public Cultural Relations*.

Mouneer, W. (1997). *The dialectic of language and event in modern poetic drama*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Noun, M. (1993). *The Art of Scenography and Fields of Expertise*: Scenography Today. Cairo: Cairo Festival for Experimental Theater Publications.

Harrod, B. (2004). *What Is scenography*. Cairo: Ministry of Culture Cairo Festival of the international Experimental Theatre.

Hilal, M. (n.d). *Studies and Models in Poetry Doctrines and Criticism*. Cairo: Egypt's Renaissance House for Printing and Publishing.

AL-Wardat, E. (2019). Textual thresholds in Muhammad al-Qaisi's poetry: The Title as a Model. *Journal of Human and Social Sciences Studies, Amman*, 46(2).

Wilk, R., & Warren, A. (1981). *The Theory of Literature*. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Yahiya, A. (2002). *Scenography in Dramatic Theatre. Unpublished doctoral thesis*, Egypt, University of Helwan.